传统节奏语汇在中国钢琴作品中的现代化转译

王　琦

[摘　　要] 传统节奏语汇是中国钢琴音乐实现民族风格建构与现代表达的核心载体，聚焦传统节奏语汇在中国钢琴作品中的现代化转译的内在机制，透过节奏形态—结构逻辑—时间哲学与审美意象这一由表及里、由“技”向“道”递进的三重维度分析框架，有助于构建中国作曲家以主体姿态与西方音乐体系进行对话、融合与创新的关键范式。在节奏形态维度，作曲家对节奏型、锣鼓经等音乐符号进行器乐化转译，实现了传统音响在钢琴上的音色映射；在结构维度，作曲家抽象重组了数列逻辑与板式变化原则，并将其转化为组织现代音乐发展的结构性思维；在审美观念维度，作曲家将散板衍生的时间哲学与“虚实相生”的传统美学内化为创作观念，重构了钢琴音乐的时间体验与审美意象。这种多维度转译逻辑不仅塑造了中国钢琴音乐独特的民族风格与文化身份，也为中国钢琴作品的演奏和诠释提供了基于文化自觉的实践参照。

[关 键 词] 传统节奏；中国钢琴音乐；民族风格；音乐分析；表演诠释

中图分类号：J624. 1　　**文献标志码**：A　　**文章编号**：1001-5736(2026)03-0123-10

DOI:10. 20093/j. cnki. CN21-1080/J. 2026. 03. 11

一、引言

丰富多彩的传统节奏语汇具有中华美学的独特神韵，它提供了一种迥异于西方音乐逻辑的结构体系。对钢琴表演实践而言，传统节奏语汇更是演奏者传达民族风格的关键手段。在当下强调多元融合的时代，中国作曲家愈发积极主动地促进传统与现代的对话，其作品复杂多变的节奏元素体现了作曲技术的日益成熟和作曲家深植于民族情感的审美倾向。中国作曲家从两方面对节奏—节拍体系加以现代化改造：一方面，借助西方现代节奏的渗透与植入，探索新的节奏力学；另一方面，对中国传统节奏语汇进行加工提炼，突出新、奇、特的原生性因素[1]。由此可见，传统节奏语汇是中国钢琴音乐语言的重要支撑点，对传统节奏的借鉴与化用不仅成为凸显民族风格这一中国钢琴音乐创作长期目标的重要途径，还成为作曲家充实音乐语汇与创新逻辑思维的动力来源。

然而，梳理中国钢琴音乐研究文献不难发现，学术界对传统音乐元素的关注广泛体现在旋律、和声等音高要素范畴，而对节奏这一承载音乐韵律的根本要素仍缺乏系统性的整体考察，部分关于节奏特点的研究成果仅局限于作品的个案分析。音乐学家杨燕迪教授曾指出，音乐分析多集中于音高结构特征，“对音乐其他维度——时间性质、音响性质、词曲关系等——或多或少的有意回避是一个根本性的错误”[2]。本研究拟突破已有研究停留于节奏形态描述或单一作品分析的局限，

作者简介：王琦，沈阳音乐学院钢琴系副教授。
基金项目：沈阳音乐学院科研项目“中国古曲双钢琴改编作品的文本诠释与意象构建”（2025KYLL13）。

以三重维度的分析范式，将形态分析、结构阐释与美学解读贯通于一体，不仅探究传统节奏型在钢琴语境中的器乐化转译，更揭示数列逻辑、板式变化等结构原则，从表层形式元素升华为现代音乐创作的组织语法，进而阐释“散点时间观”与“虚实相生”的美学理念如何内化为作品深层的文化精神内核。这一从形态识别到结构重组，再到文化精神阐释的层级递进框架，既能呈现传统节奏语汇向现代化转译的多层次面貌，也可为演奏者理解中国钢琴作品的内在韵律与文化意蕴提供理论参照，实现从作品分析到表演诠释的实践延伸。

二、传统节奏的美学特质与中国钢琴音乐创作中的节奏命题

（一）传统节奏的美学特质

传统节奏语汇是根植于中国传统美学思想的音乐表现形式，它不是孤立的节奏型，而是在中国戏曲、器乐、民歌及说唱等艺术形式中凝结而成的一套融形态特征、组织逻辑与文化内涵于一体的表达体系。其核心既包括可辨的固定节奏模式（如锣鼓经等）、严密的数理组织逻辑（如数列结构等），又涵盖了支配这些模式的深层观念，使其整体呈现为一种与律动、呼吸乃至心理感受同构的时间概念。其本质是气韵生动这一美学范畴在时间维度上的声音外化。

在这种音乐时间概念的主导下，传统节奏语汇在音乐结构中主要承担深刻的叙事与意象塑造功能。许多节奏元素与中国文化中的典型意象紧密绑定：戏曲中紧凑的垛板常表现急切争辩或喧嚣纷乱的场景，如张朝的钢琴独奏作品《皮黄》；古琴音乐中自由跌宕的散板节奏指向山水之幽远与思绪之缥缈，如黎英海的钢琴改编作品《夕阳箫鼓》；而民间锣鼓中循环往复的固定节奏型，往往对应舞龙、赛舟等集体性民俗意象，如瞿维的钢琴独奏作品《花鼓》。节奏在此超越了时间组织功能，成为激活听众文化记忆与意象画面的听觉符号。作曲家将这些承载集体记忆的节奏模式从原生语境中剥离，通过提纯、抽象、解构、重组等手法，将其嵌入现代音乐语言与钢琴织体中，使传统的节奏符号成为引发文化联想的切入点，进而为表演者提供演奏诠释的密钥。

（二）中国钢琴音乐创作中的节奏命题

钢琴音乐作品使用的五线谱记谱法本质上是一种高度理性化、定量化的符号系统，其构建了一个可精确度量的时间网格，近乎完善而准确地记录了作品表达的每一个节拍信息，但标准化的节拍划分也会导致原本气韵生动的节奏被固化为机械的时值组合。从民族音乐学的视角看，五线谱似乎既缺少了东方音乐独特的文化内涵，也缺乏了我们研究中常提到的人文精神[3]。而钢琴点状的发音原理，在用来模拟或暗示中国音乐线性的、带韵腔的音乐风格时，也存在难以逾越的媒介鸿沟。因此，中国钢琴音乐创作在追求民族化的进程中，对传统节奏语汇的转化始终伴随一系列源于音乐本体、媒介特性与文化理念的根本性矛盾，这些矛盾共同构成了一个核心的节奏命题：如何在西方作曲体系的固有框架与钢琴这一键盘乐器之间，重新建立传统时间观念的艺术张力。

在20世纪上半叶早期的中国钢琴作品创作中，作曲家对传统节奏语汇的运用仍以引用与模仿为主，如贺绿汀、丁善德都在作品中采用了民间歌舞节奏，旨在确立有民族特色的音乐风格。至20世纪中后期，中国钢琴音乐创作开始转向素材的融合与重构，如江文也、汪立三、黎英海等人将传统节奏结构与西方曲式进行深度结合。当代作曲家更加强调解构与超越，如陈怡、谭盾、张朝等在音乐创作中更自由地拆解传统节奏符号，将其与前沿的现代乃至后现代作曲技法相融合，追求个人化、国际化表达。

当前，中国钢琴音乐创作在处理传统节奏语汇时，更加强调对节奏元素的转译和移植。这一区别至关重要：移植倾向对原有节奏型进行直接、表面化的借用，往往局限于音高材料的替换；转译则是一个深入肌理的创造性转化过程，意味着

对丰富的传统节奏资源进行筛选、抽象、变形、重组并与现代作曲技法相结合，其结果是生成一种既植根于传统韵律感，又符合现代音乐审美与钢琴乐器特性的新节奏语言。

三、传统节奏语汇现代化转译的三重维度

传统节奏语汇的现代化转译并不是简单的音型搬用或音响模拟，而是一个由表及里的创造性过程。依据转译路径的层次深浅与切入角度的不同，可将传统节奏语汇的现代化转译划分为三个层次：一是表层转译，其聚焦节奏型本身的运用与器乐化改造；二是中层转译，其超越具体节奏形态，提取传统结构的组织原则，并将其重组为新的曲式思维；三是深层转译，其进入音乐时间哲学与审美意象层面，重构当代音乐的呼吸与意境。这三个层次逐渐递进，共同构成了传统节奏语汇在当代语境下活态传承与创新表达的完整路径。

（一）表层转译：节奏型的引用与转化

1. 节奏动机化

在西方音乐中，主导动机是贯穿作品的结构力之一，中国钢琴音乐创作亦将特定的传统节奏型提炼为作品的节奏动机，使其成为组织音乐材料、推动乐思发展的核心引擎。瞿维的钢琴独奏作品《花鼓》（1946年）、储望华的钢琴改编作品《翻身的日子》（1964年）等可被视作锣鼓节奏动机化的早期案例，民间锣鼓的典型节奏在这些作品中被用作贯穿全曲的动机，并通过跳音、快速同音反复等钢琴语汇模拟打击乐的音色与律动，强化了音乐的动力感与民间色彩。丁善德的钢琴独奏作品《第一新疆舞曲》（1950年）、郭志鸿的钢琴独奏作品《新疆舞曲》（1958年）等则体现了舞蹈节奏动机化的手段，作曲家以维吾尔族舞蹈的典型节奏型作为节奏“基因”，其旋律与和声均构建在此基础之上，赋予音乐鲜明的地域风格，形成了持续不断的发展动力。

与上述早期作品相比，权吉浩的钢琴独奏作品《长短的组合》（1984年）展现了对传统节奏型的现代化探索。他将朝鲜族音乐中的三种“长短”节奏（噔得孔、晋阳照与恩矛哩）与现代节拍思维融合，通过混合复杂节拍、重音转移与切分音，呈现了强烈的原始节奏张力与结构性创新。如“恩矛哩”是一种热烈活泼的节奏型，采用3+2的混合拍子，在该作品第三乐章中，权吉浩以八分音符为基本单位，变化使用了这一节奏动机，即“一开始就变为2+3结构，随后不断地加以变换，2+3、3+2、2+3，又加一个单独的3”[4]，使“长”节奏与“短”节奏在节拍变化中交替出现，描绘出热闹的群舞场面（见谱例1）。

谱例1　《长短的组合》第三乐章《恩矛哩》



这种创作思路突破表层素材借用的局限，为本土音乐基因深度转化为当代音乐创作思维提供了极具参考价值的范例与可落地的实践路径。

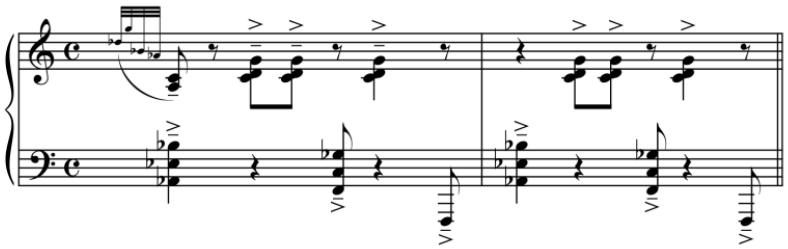
2. “锣鼓经”钢琴化

戏曲与民间乐种中的“锣鼓经”作为一种高度程式化、念谱化的节奏符号体系，常被作曲家直接借鉴并转化为钢琴语言。以王阿毛表现京剧主题的钢琴独奏作品《生旦净末丑》（2007年）为例，在其表现文武场面的第一部分《琴师·鼓师》中，代表鼓师的锣鼓点与代表琴师的西皮过

门旋律起到了互相衬托的作用。

在第6—7小节，四分音符的A音经过八分音符、十六分音符，快速缩紧至三十二分音符，并加入升G音，构成小二度不协和音程，模拟了小锣和铙钹击奏的紧锣密鼓的“急急风”；第二部分《生》则更大篇幅地模拟锣鼓乐器的打击节奏，在第7—8小节，将“大锣抽头”的锣鼓经被直接转换为精确的钢琴音符时值（见谱例2），念谱中的“仓”对照双手齐奏的第一拍，念谱中的“来台”对应右手第二拍的两个八分音符，后两拍则在左右手的配合中敲出带有附点特征的“鼓点”，对照念谱中的“七台 乙台”。[5]

谱例2　《生旦净末丑》之第二部分《生》



在这类作品中，传统打击乐的锣鼓点与钢琴的敲击性发声原理天然契合，使作曲家的创作思维实现了从对节奏形态的表面借鉴，到对钢琴音色与音响的主体性表达的进阶。用钢琴演奏“锣鼓经”的设计并不仅仅源于模拟打击乐器音色这一创作需求，更体现了作曲家对钢琴音色本体的挖掘与拓展。这种创作实践，实质上是以鲜明的民族节奏语言，呼应并参与了20世纪西方钢琴音乐走向打击乐化的现代潮流。

（二）中层转译：结构逻辑的抽象与重组

1. 数列结构的化用

传统打击乐蕴含高度严密且秩序化的数列结构逻辑包括等比、等差、对称或回文等数学关系组织的节奏序列，如《十番锣鼓》中的《宝塔尖》（逐步递进）、《蛇脱壳》（逐步紧缩）、《螺蛳结顶》（向心性收缩）、《金橄榄》（对称性增减）、《鱼合八》（固定总数分组对应）等[6]31。此类基于严格数列关系的节奏组织形式，不仅具备独特的结构魅力与音乐表现力，也为钢琴作品创作提供了特别的结构化资源。作曲家们对节奏内在的数理逻辑与结构意象进行抽象化转译与创造性转化，取得了显著的艺术成效。

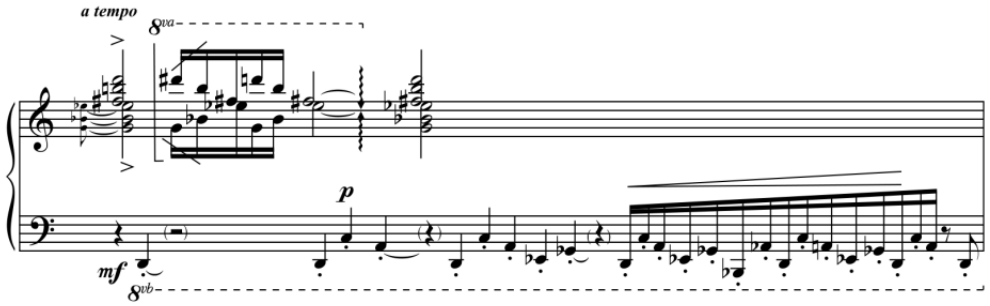
1984年，陈怡在创作的钢琴作品《多耶》中就已经有意识地吸收了《十番锣鼓》的递增递减结构原则。作品《多耶》在四七拍的4个小节中，高声部逐小节递减和弦数量（化用7，5，3，1数列），低声部则递增每组八度音程的数量（化用1，3，5，7数列），这种一减一增交叉结合的结构方式，体现了作曲家对“鱼合八”[7]结构的借鉴。巧妙融合传统民乐数理韵律与现代钢琴作曲技法，作品《多耶》低声部则在每组音符的数量上完全契合1，3，5，7，5，3，1的“金橄榄”结构[6]32，充分体现了陈怡对民间锣鼓节奏数理逻辑的灵活转化。

这种结构逻辑虽不直接显露为听觉可辨的节奏型，但通过谱面分析可看出其严密秩序。作品《多耶》体现了陈怡将传统数列逻辑内化为钢琴创作思维的主观意愿，使传统节奏的数列智慧潜藏于钢琴多层织体当中。可见，陈怡将数列节奏中的递增和递减原则转化为钢琴语言中节奏密度的布局依据，从而在现代音乐的语境中延续并发展了传统节奏数列思维的结构生命力，构建起传统音乐资源进行当代转译的典型范式（见谱例3、谱例4）。

谱例3　《多耶》第117—120小节



谱例4　《多耶》第73小节



2. 板式变化原则的曲式转化

中国传统音乐体系构建了一套高度成熟且形态丰富的结构系统，板式变化原则就是其中的核心代表。其在中国钢琴音乐创作中的转化运用，标志着传统节奏语汇实现了从表层的元素借鉴到整体结构思维的跃升。板式变化原则的现代化转译，使钢琴作品承载了类似戏曲的叙事推进与情绪发展逻辑，在曲式构建层面改变了以主题对比、和声冲突为驱动力的西方曲式逻辑，赋予了钢琴音乐以特色鲜明的民族化结构特征。具有该特征的代表作品有陈其钢的钢琴独奏作品《京剧瞬间》（2000年）、张朝的钢琴独奏作品《皮黄》（2007年）等，其中，张朝的钢琴独奏作品《皮黄》全曲共包括了10个部分（见表1），依托了板式自身的速度与情绪特征来构筑全曲，形成“引子（倒板）—主题呈示（原板）—展开1（二六、流水、快三眼）—展开2（慢板）—展开3（快板、摇板、剁板）—尾声”的整体结构。张朝内化了京剧板式的结构基因，依托板式的强弱起落塑造音乐叙事骨架，不仅为乐曲提供了清晰的结构划分，更生成了一种节奏—速度—情绪层层递进的内在张力。在钢琴载体上完成传统戏曲美学的当代转译，这种更符合中式审美经验的叙事性进程，使钢琴作品实现了从冲突—解决的西方戏剧性思维，向起承转合与渐变升华的中式美学思维的创造性回归。

表1　张朝《皮黄》曲式结构

结构	小节	调式
倒板	1—7	^{b}E宫
原板	8—25	^{b}E宫
二六	26—51	F商
流水	52—67	A商—E羽—B羽
快三眼	68—85	^{b}E宫—B徵
慢板	86—100	^{b}G宫
快板	101—132	D宫—b商
摇板	133—197	^{b}A宫
垛板	198—279	B角—^{b}E徵—C宫
尾声	280—294	^{b}E宫

（三）深层转译：音乐时间哲学与审美意象的重构

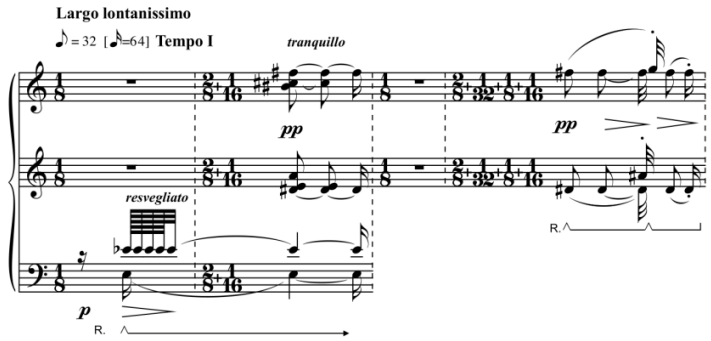
1. 从“散板”到“散性时间观”的衍化

“散板”是中国传统音乐中一种具体的节奏形态，表现为无板无眼的自由节拍段落，其现代化转译经历了从形态模拟到观念内化的深刻演变。而“散性时间观”则是从“散板”这一具体形态中提炼、升华而来的深层音乐时间哲学，它将时间感知从机械均分的物理计量中解放出来，不再局限于特定段落的自由节拍处理，而是上升为一种结构性的时间思维。

在黎英海的早期钢琴改编作品《夕阳箫鼓》的第一段《江楼钟鼓》中，“散板”尚处于形态模拟阶段，即通过自由节奏模仿古筝与箫的音响韵味，在钢琴上再现了古曲中如山水画卷般的古典意境。在早期改编作品中，作曲家们将原创作品中“散板”蕴含的自由时间逻辑转化为组织音乐语言的核心思维。如江文也的钢琴独奏作品《北京万华集》的第六首《柳絮》（1938年）和叶小纲的《叙事曲》（1986年）都采用无小节线的“廿”记谱贯穿全曲，使音乐彻底摆脱了规整节拍的约束，其音高、节奏与力度组织完全依据作品内在的气息流动。这样，“散板”从一种可用的节奏类型，转变为作品存在的根本时间状态，也意味着“散性时间观”的确立。

至21世纪，这种“散性时间观”在中国作曲家更为国际化的创作视野中进一步与复杂的现代节拍思维相融合。如钱慎瀛的钢琴独奏作品《秋天的群岛》（2007年），虽然未标明“散板”，但其将一般音乐作品中少见的八二拍、三十二分音符、八一拍、十六分音符等节拍类型交错于同一小节内，打破了常规节奏模式下的节拍重音[8]。极端混合的节拍组合令音乐呈现一种似散非散的状态，营造出高度流动、偶然意趣的时间感，充分体现了“散性时间观”在当代语境下的衍化趋势与生命力（见谱例5）。

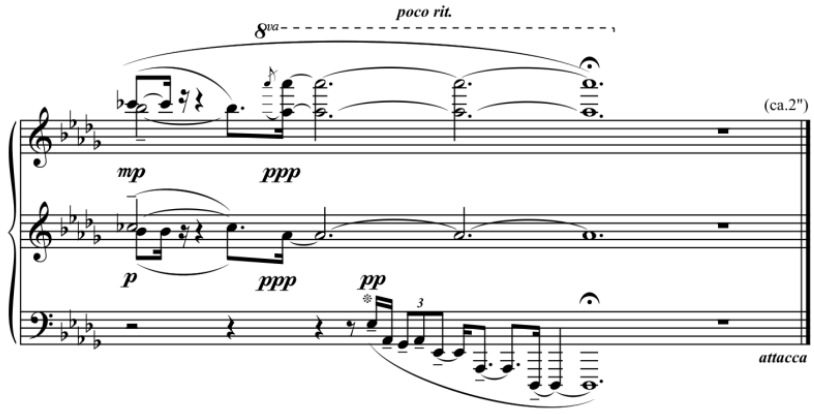
谱例5 《秋天的群岛Ⅰ、Ⅱ》第1—4小节



2. 留白和余响的美学观

中国传统艺术常常讲求言有尽而意无穷，以体现东方特有的含蓄之美，而“计白当黑”“虚实相生”的美学思想在节奏层面，则体现为对静默与音响消散过程的积极运用。在中国钢琴作品中，休止符与延长记号的作用远不是简单的无声或物理时间上的时值延长，它们参与塑造了独特的节奏张力，是情感张力与意象延展的容器，与可闻的音响共同编织作品的审美节奏。如盛宗亮的钢琴独奏作品《我的歌》（1989年），将静默作为节奏的有机组成部分，不仅使用了弹性速度，还通过休止符、延长记号的精心布局来制造音乐进程中的留白效果。在作品《我的歌》四个乐章结尾前出现了休止设计，其中第一乐章末尾还利用踏板、预置琴弦拨奏等演奏法，使音响消散的过程本身就成为重要的节奏性处理（见谱例6）。

谱例6 《我的歌》第一乐章的结束句



由此可见，作品引导听众感知两种并行的节奏层次：一种是表层的、谱面指示的律动，另一种是深层的、由虚实交替与音响消长构成的气息节奏，后者更贴近中国艺术精神中对气韵与意境的追求，使音乐的时间流转本身就成为一种哲学表达与审美体验。

四、传统节奏语汇向现代化转译的表演实践

（一）打击乐化的音色构建

20世纪初，西方现代作曲家的钢琴创作从反浪漫主义的审美意念出发，完全抛开一切乐器模

仿声乐表现手段的初衷[9]，推动了演奏从歌唱性线条向打击乐化音响的范式转型。斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、巴托克等人率先开发出钢琴的非歌唱性潜质，确立了拍、刮、砸等新的触键语汇，重塑了钢琴演奏的身体动作与音响美学。斯特拉文斯基认为钢琴本身就是一件打击乐器，完全可以用打击乐的演奏方式获得强有力的音响效果[10]，并在钢琴套曲《彼得鲁什卡》等作品中对敲击性演奏予以实践。

中国钢琴音乐对打击乐化音色的构建，则更多地体现为一种模拟性功能，尤其是在对传统锣鼓节奏进行转译的过程中，与西方钢琴音乐的打击乐化形成了深刻的呼应，进而转化出一套具有本土特征的钢琴触键与音色控制方法。在这一体系中，触键方式成为构建打击乐化音色的技术关键，演奏者需要通过精密的触键设计，在键盘上重构不同打击乐器的音色质感与动力特征。就一般演奏原则而言，如果用手指尖演奏，手掌及手指各个关节要有一定坚硬度，触键面直接快速地触键，触键部位（指手掌、手肘、手臂等）可以是贴键和非贴键两种不同的触键方式，而且在实际演奏中，敲击性和非敲击性的触键方式往往是紧密相连，不可分割的[11]。

基于这些原则，针对不同打击乐器音响特质的模拟演奏，可以形成三种典型的触键方法：第一种方法为模仿小锣、梆子等明亮、清脆的音色，演奏者可采用指尖垂直触键的方式，以指腹前端较小的接触面、较高的触键速度，在键面形成瞬间的撞击感，强调声音的颗粒性与穿透力，同时保持掌关节的支撑与手腕的弹性缓冲，使音色既明亮集中又不失余韵；第二种方法为再现大锣、大鼓低沉浑厚的音响，演奏者需调动前臂乃至全身重量，以手指平缓触键的方式，即增加手指与键面的接触面、降低触键角度与速度，使琴键被推或压至底部，配合延音踏板营造弥漫性的共鸣效果；第三种方法对于板、木鱼等干涩短促的打击乐音色，演奏者则需采用指尖点触的方式，以极小的触键面积和极快的离键速度，在触键瞬间完成力量的释放与回收，突出节奏的棱角与音响的脆亮感。这些触键角度的精微调控，构成了中国钢琴作品打击乐化音色构建的技术核心。

（二）弹性节奏的韵味表达

中式的弹性节奏与西方浪漫主义音乐中的伸缩处理不完全相同，其差异在于要实现对语言声调韵律与传统乐器韵味的深度转译。为实现这一表达，演奏者需把握乐句内在的起承转合，进行富有弹性的语气处理，从而在自由表达的同时，保持形散神聚的结构凝聚力。对于民间锣鼓点中常见的前附点或切分节奏，演奏时不宜过于呆板。即便在演奏固定节奏型时，也可略微强调附点节奏的长短对比，或在强拍上稍作延迟以增加节奏的推动力，使重复性的节奏型获得内在的律动生机。

在这一过程中，踏板的层次化控制可成为营造“虚实相生”音响空间的关键辅助手段。演奏者可运用以下踏板技法实现传统韵味的钢琴化转译：一是浅踏板（四分之一或二分之一踏板），用于模拟古琴余音袅袅的效果，在保持音色清晰度的同时赋予声音以朦胧的气息感；二是抖动踏板，可在长音持续过程中实现音色的细微波动，模拟传统拉弦或吹管乐器的音高摇曳感；三是延迟踏板（即音后踏板），可在不破坏节奏清晰度的前提下，将点状的钢琴发音连缀为线性延绵的听觉意象，使原本具有颗粒性的声音获得“声断意连”的审美效果。此外，在处理句尾长音或休止时，可通过踏板的缓放营造声音逐渐消融于寂静的空间感，将中国传统美学中“留白”的意境植入钢琴的音响呼吸之中。

（三）内在精神文化的诠释

“中国钢琴艺术的发展突破了单纯的文化复制，其发展是充满生命活力与文化意蕴的动态过程。”[12]传统节奏在现代钢琴语境中被反复激活、变形与再造的能力，正是这种活力的集中体现。传统节奏语汇向现代化转译的完整实现，最终依赖演奏者的文化诠释能力。这一过程以演奏者对乐谱中传统节奏符号的深度解码为起点，要求演

奏者超越音符的表层形态，深入理解其在原生音乐语境中的结构功能与美学意涵。该过程依托演奏者自身对中国传统音乐语感的内在积淀与文化自觉，演奏者由此将谱面信息的技术性执行升华为对音乐内在精神与文化意象的深刻传达。

只有认识到这一点，演奏者才能将技术处理转化为对传统文化生命力的生动再现，并在演奏中将技术手段与文化理解融为一体，而不是单纯地执行机械的节拍组合。如在演奏周龙的钢琴独奏作品《五魁》（1983年）时，演奏者需了解满族大五魁舞的顿挫步伐与即兴狂欢的野性活力；在演奏赵晓生的钢琴独奏作品《太极》（1987年）时，演奏者需感知其结构背后阴阳互动的哲学脉动；在演奏张朝的钢琴独奏作品《皮黄》时，演奏者需领悟其板式变化承载的戏曲叙事张力。张朝的另一部钢琴作品《中国之梦》也同样融入板式结构变化，以“呈现中式音乐结构的渐变美”[13]；在演奏权吉浩的钢琴独奏作品《长短的组合》时，演奏者需抓住朝鲜族音乐特色的可舞性和画面感[14]，从而释放内在的身体律动。这些作品的演奏技巧表明，传统节奏的现代化转译并不是单纯的速度设计与力度对比，而是需要演奏者将自身置入原生态的文化情境之中，以主体视角感受节奏背后的生命律动。如果演奏者缺乏这种文化体认，即使精准弹出谱面的节奏型，也难以传递出中国钢琴作品的“味道”。

在传统节奏语汇现代化转译的表演实践中，演奏者需在内心听觉层面主动构建起与传统音乐音响的内在联系，让节奏的推动力展现作品内在的筋骨与张力，并最终统摄于整体音乐表达追求的精神境界与美学品格之中。通过内心听觉对传统音响的“预听”，演奏者应将抽象的文化意象转化为可操作的演奏实践，使中国钢琴作品真正成为传递中国节奏传统与美学精神的有机载体。

五、结语

中国传统节奏语汇的现代化转译，是中国钢琴音乐构筑自身文化身份、实现艺术创新的核心路径之一。本研究通过从节奏形态（表层）到结构逻辑（中层），再到审美观念（深层）三个递进的层次展开分析，不再满足于识别作品运用了哪些传统节奏元素，而是追问这些元素如何通过器乐化转译在钢琴上获得新的音响生命。这一多层次的转译过程生动体现了中国作曲家在处理传统与现代、民族与世界论题时的辩证智慧，其结果是生成了一种植根于本土美学精神，并与现代音乐语法相通的节奏语言。进一步看，这种分析范式为演奏者提供了从准确读谱到文化诠释的实践路径。演奏者不仅需识别谱面节奏模拟的传统音响，通过触键与踏板等方式还原其韵律感，更应把握作品整体的节奏布局与结构意图，将中国音乐独特的时间感知方式内化为音乐呼吸，进而以虚实相生的审美理念引领声音塑造，使钢琴这件西方乐器真正发出中国式的咏叹。

植根于本土美学精神的节奏语言，既是中国音乐传统在当代的活性延续，也为世界钢琴艺术贡献了独特的听觉景观与思维方式。其昭示的更深层意义在于，中国作曲家并没有以他者身份被动接受西方音乐体系，而是以主体姿态参与其中，在对话与融合中实现了对已有音乐语言的拓展与重构。这一创造性转化进程，不仅为中国钢琴作品确立了鲜明的文化身份标识，更以东方的时间哲学与审美智慧，为全球语境下的音乐现代化提供了另一种可能。

参考文献：

[1]张忠平. 现代节奏语汇在中国当代钢琴音乐创作中的渗透与应用[J]. 黄钟(武汉音乐学院学报),2021(2):78-97.

[2]杨燕迪. 音乐分析的学科前景:批评与展望[M]//杨燕迪. 音乐解读与文化批评:杨燕迪音乐论文集. 上海:上海音乐学院出版社,2012:67-75.

[3]李富杰. 从民族音乐学的视角看日本、中国和西方乐谱的文化意义:试论中日箏谱与西方五线谱在传统音乐传承中的利与弊[J]. 中国音乐,2016(2):101-107.

[4]权吉浩，李晶．朝鲜族传统音乐节奏形态“长短”的研究[M]．北京：人民音乐出版社，2013：105.
[5]邱睿芳．民间锣鼓节奏在中国钢琴音乐作品中的运用[D]．南昌：江西师范大学，2013：7.
[6]褚历．十番锣鼓的数列结构[J]．中央音乐学院学报，2011(4).
[7]袁静芳．民间锣鼓乐结构探微：对《十番锣鼓》中锣鼓乐的分析研究[J]．中央音乐学院学报，1983(2)：15-24.
[8]刘璇．中国当代钢琴作品中的意象化表达：解析钱慎瀛《秋天的群岛Ⅰ、Ⅱ》[J]．钢琴艺术，2025(9)：27-32.
[9]汪琴．钢琴音响的多元化表现：20世纪的钢琴敲击性音响分析[J]．黄钟(武汉音乐学院学报)，2006(1)：103-112.
[10]薛晓弟．二十世纪钢琴艺术“打击乐化”现象解读[J]．音乐创作，2018(7)：138-139.
[11]汪琴．论20世纪钢琴作品中敲击性因素演奏的多元化特征[J]．星海音乐学院学报，2004(12)：92-97.
[12]阎冰．对中国钢琴艺术的文化认识与思考[J]．乐府新声，2012(4)：279-282.
[13]初晓睿．照见传统 交汇中西：张朝钢琴作品《中国之梦》的创作与演奏研究[J]．乐府新声，2024(3)：129-136.
[14]金茗．从民族性到“中国性”：权吉浩钢琴音乐创作研究的一种路径[J]．乐府新声，2017(4)：123-128.

The Modernist Translation of Traditional Rhythmic Vocabulary in Chinese Piano Works

WANG Qi

Abstract: Traditional rhythmic vocabulary serves as a critical vehicle for constructing national style and achieving modern expression in Chinese piano music. Focusing on the intrinsic mechanisms of its modern translation in Chinese piano works, this paper employs a three-dimensional analytical framework that progresses from the external to the internal and from "technique" to "Dao": rhythmic morphology—structural logic—temporal philosophy and aesthetic imagery. This framework helps to establish a key paradigm through which Chinese composers, adopting a subjective stance, engage in dialogue with, integrate into, and innovate upon the Western musical system. At the level of rhythmic morphology, composers carry out instrumental transcription of musical symbols such as rhythmic patterns and luogujing (gong-and-drum notation), thereby achieving the timbral mapping of traditional sounds onto the piano. At the structural level, composers abstractly reconstitute numerical logic and the principle of banshi bianhua (metrical pattern variations) and transform them into structural thinking that organizes the development of modern music. At the level of aesthetic conception, composers internalize the temporal philosophy derived from Sanban (free rhythm) and the traditional aesthetics of the mutual generation of Xu (void) and Shi (substance) as creative concepts, thereby reconstructing the temporal experience and aesthetic imagery of piano music. This multi-dimensional logic of translation not only shapes the unique national style and cultural identity of Chinese piano music, but also provides a culturally conscious practical reference for the performance and interpretation of relevant works.

Keywords: traditional rhythm; chinese piano music; national style; musical analysis; performance interpretation