

丁善德／王建中／赵晓生钢琴音乐创作分析

中国钢琴音乐的 『技』『乐』『意』

秦川 著

同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

丁善德／王建中／赵晓生钢琴音乐创作分析

中国钢琴音乐的 『技』『乐』『意』

秦川 著

同济大学出版社
TONGJI UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (C I P) 数据

中国钢琴音乐的“技”、“乐”、“意” / 秦川著
-- 上海: 同济大学出版社, 2016.7

ISBN 978-7-5608-6397-9

I . ① 中… II . ① 秦… III . ① 钢琴—音乐—研究—中国 IV . ① J624.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 134607 号

中国钢琴音乐的“技”“乐”“意”

秦川 著

出 品 人 华春荣 责任编辑 张 翠
责任校对 徐春莲 装帧设计 每日一文

出版发行 同济大学出版社 www.tongjipress.com.cn
地 址 上海市四平路 1239 号 邮编 200092 电话 021-65985622
经 销 全国新华书店
印 刷 常熟市华顺印刷有限公司
开 本 710mm×980mm 1/16
印 张 26.25
字 数 525 000
版 次 2016 年 11 月第 1 版 2016 年 11 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5608-6397-9
定 价 78.00 元

目录

前言 “技—乐—意”的钢琴人生 / 6

上篇 丁善德：中西结合的情结体现 / 10

第一章 调性音乐创作的前期（1945 — 1958） / 13

春之旅组曲（op.1, 1945） / 13

E 大调奏鸣曲（op.2, 1946） / 24

序曲三首（Op.3, 1948） / 33

中国民歌主题变奏曲（Op.4, 1948） / 40

第一新疆舞曲（Op.6, 1950） / 43

儿童组曲《快乐的节日》（Op.9, 1953） / 47

第二新疆舞曲（Op.11, 1955） / 62

托卡塔（Op.13, 1958） / 67

创作分析 / 74

第二章 突破调性范畴的后期创作（1987 — 1992） / 82

儿童钢琴曲八首（Op.28, 1987） / 82

小序曲与赋格四首（Op.29, 1988） / 94

简易练习曲十六首（Op.31, 1988） / 102

小奏鸣曲（Op.32, 1988） / 124

回旋曲（Op.33, 1988） / 130

前奏曲六首（Op.34, 1989） / 133

谐谑曲（Op.35, 1989） / 145

中国民歌钢琴曲三首（Op.36, 1992） / 147

撷毡歌 / 152

创作分析 / 154

结语 三度“技”艺的情有独钟 / 161

中篇 王建中：民族音响的瑰丽色彩 / 163

第一章 以改编曲为主的前期创作（1958 — 1976） / 166

云南民歌五首（1958） / 166

变奏曲（1961） / 183

托卡塔（1966） / 194

赤胆忠心（1972） / 198

浏阳河（1972） / 201

大路歌（1972） / 206

陕北民歌四首（1973） / 216

百鸟朝凤（1973） / 235

梅花三弄（1973） / 240

樱花（1974） / 247

五木摇篮曲（1974） / 250

蝶恋花（1976） / 252

创作分析 / 260

第二章 以原创为主的后期创作（1981 — 1994） / 270

小奏鸣曲（1981） / 270

组曲（1983） / 284

诙谐曲（1985） / 294

情景（1994） / 297

创作分析 / 304

结语 纵横相生的不亦“乐”乎 / 310

下篇 赵晓生：中国意境的个性感悟 / 313

第一章 改编为主的调性创作前期（1980 年之前） / 316

《钢琴曲集（一）》（1973.3 — 1974.9） / 316

《钢琴曲集（二）》（1974.11 — 1975.11） / 348

《音乐会练习曲六首》（1980.7 版） / 363

创作分析 / 373

第二章 张扬个性风格的后期（1980 年之后） / 383

钢琴协奏曲《希望之神》（1985.12 修订稿） / 383

太极（1987.6 版） / 385

钢琴协奏曲《辽音》（1991.5 稿） / 389

《依心集——中国钢琴家赵晓生作品演奏专辑》
（CD，1999） / 392

创作分析 / 393

结语 “意”定神闲的依心人生 / 396

参考文献 / 399

附录 论中国钢琴作品中的宫调游移和五度关系功能逻辑 / 402

后记 / 416

前言 “技—乐—意”的钢琴人生

上海音乐学院是我国创立的第一所高等音乐学院，也是中国所有音乐院校中历史最长久的一所。其创办人之一的萧友梅先生在建校之初就提出了“复兴国乐”的思想¹，希望立足于中国国情和民族传统音乐，从音乐的内容到形式、从音乐的表现到技术手段，全面地训练与培养学生。之所以是“复兴”，显然在上音第一代音乐人眼中，中国音乐曾经有过辉煌的过去，对传统音乐的继承和发掘是作为中国的音乐人所应为之努力的目标。于是在1934年11月，由俄国作曲家、钢琴家齐尔品委托萧友梅、黄自等在上海音专举办的“征求有中国风味的钢琴曲”创作比赛，就成为中国钢琴音乐崭露头角的第一次见证，也可以说是“复兴国乐”思想的实际体现，在中国音乐史上留下了不可磨灭的重要一笔。这次比赛不仅开创了中国风格钢琴创作的先河，也对上海音乐学院作曲家的钢琴音乐创作产生了积极的影响，在中国钢琴音乐的发展历程中具有里程碑式的意义。

1987年11月举办的“上海国际音乐比赛”可算是改革开放后我国举办的第一次具有国际影响的音乐赛事，其中“中国风格钢琴曲”的设立是对

¹ 萧友梅在1939年6月《林钟》（不定期刊）以“思鹤”的笔名发表了《复兴国乐我见》一文，提出了对音专学生的培养目标：“1. 确定国乐之定义，并确定复兴之步骤。2. 训练学生使之切实认清国乐之三个因素，区别轻重，并以如何将第二及第三因素隶属于第一因素，作为其躯壳与工具。3. 训练学生，使之深切了解固有之德行及目下国情，培养其作为中国现代音乐家必具之精神思想与情绪。4. 训练学生，使之明了现代音乐形式，并教以如何将其精神、思想与情绪发挥于相当形式之中。5. 训练学生，使之获得演奏乐器或唱歌之技术，并教以如何应用技术以表现其精神、思想与情绪。6. 训练学生，使之明了现代之中国国乐与旧乐之不同，并启发其创造新国乐。7. 训练学生使从旧乐及民乐中收集材料，作为创造新国乐之基础。”从中可见其主要思想是立足于中国国情和民族传统音乐基础，对学生进行全面的训练。

早年那次创作比赛的延续和纪念，体现出上海音乐学院在探索和推动“中国风格钢琴音乐”创作上的积极态度。而在2007年4月结束的上海音乐学院首届“帕拉天奴 Palatino”杯钢琴作品作曲暨演奏比赛中，也仍然特设有一个中国风格作品奖，以鼓励中国钢琴音乐的创作。这说明在改革开放后，到面向未来的21世纪的新的历史时期，上海音乐学院仍然坚守着第一代上音人的传统和信念，“国乐的复兴”可以说映射出每一个中国音乐人对中国崛起与复兴的希望。因此，本书将中国钢琴音乐的创作作为研究对象，从某方面可以说是对上音老一辈音乐家的缅怀，是对他们所确立方向的一种继承。而上海音乐学院作为中国钢琴事业的摇篮、“复兴国乐”思想的诞生地与验证地，自然也就成为探寻“中国风格”的首选。对上海音乐学院作曲家的钢琴音乐创作研究不仅是对中国钢琴事业的一次学术研讨，也寄托了对中国崛起和上音人“复兴国乐”思想的期望。

上海音乐学院建立至今已有近八十年历史，其钢琴音乐创作的历程也与此大致相当，培养出的学生与曾经在校执教的教师数量众多，堪称是中国钢琴事业的摇篮。本书的三位研究对象，是在综合考量其在国内钢琴音乐创作领域的影响力、创作数量及创作的年代跨度能否基本涵盖整个上音的发展历史几个因素的前提下选择的。他们三人都在中国钢琴事业上有过突出的成就：丁善德作为第一批上音毕业并长期执教于上音的教师，曾在中国钢琴发展史上留下不少的第一²；王建中所创作的大量脍炙人口的钢琴改编曲使他成为国内知名的钢琴作曲家；赵晓生则以其独树一帜的理论体系和创作、表演理念而在改革开放后声名鹊起。

2 目前可考的有：第一位公开举办个人钢琴独奏音乐会（1935年），并产生一定社会影响的中国钢琴家；第一位录制唱片的中国钢琴家（1934年）和第一位创作中国民歌变奏曲（1948年）的中国作曲家。《他依然谱曲不止，抚琴不辍——老志诚先生访谈录》（魏廷格，《钢琴艺术》1997年第四期）一文中提到，老志诚曾于1926年受邀在北京大学“音乐传习所”进行钢琴演奏，且在20世纪40年代举行过贝多芬第三、第五钢琴协奏曲的首次国内公演，但都未提到属于钢琴独奏音乐会性质，笔者也未见相关的史料记载，因此只能暂时存疑。

而通过三位作曲家的钢琴音乐创作研究，得出了以下结论：一、对中国五声调式旋律主导作用的共识是钢琴音乐创作中表现中国风格的重要因素；二、中西结合思想的体现虽然因人而异，但他们都无一例外地追求中西方典型技法与结构形式的统一，这种统一得以建立的基础归根结底可以说是五度关系功能逻辑的体现；三、对音响呈示方式上的探索，尤其是演奏中与二度创作相关的音乐要素作用的凸现，使表演艺术的表现空间得到扩大，并成为发掘中国风格的重要领域；四、三人的创作技法和风格的转型期几乎都以1980年前后为分界线，从前期传统风格的调性音乐步入后期突破调性的现代风格，都显示出对西方现代技法积极的学习和吸收态度，尤其是在五声调式核心音集的共识上，对五度关系音程的重视是在现代音集技术中保留中国传统曲调特征的重要手段。

从这三位代表性作曲家的音乐创作历程可以看出，上海音乐学院的作曲家们在探索中国风格钢琴音乐创作的道路上进行了长期而富有成效的实践，他们在继承中国优秀传统文化与吸收西方创新思想两方面都有过丰富的经验积累，也取得了重大的成就。悠久的历史专业音乐教育的历史积淀成就了他们对西方音乐文化积极的汲取和融合态度，注重表演的传统则赋予了作曲家对音响的呈示方式独特的关注视角。三位作曲家都兼有钢琴表演的扎实实践基础，这为他们良好的钢琴化创作语言驾驭能力提供了有益的帮助，也是上海音乐学院作曲家得天独厚的优势。

此外，三位作曲家的创作也从一个角度揭示了中国钢琴音乐的一些重要特点：中国钢琴音乐的发展历程存在以1980年前后为分界的一个转型期，不论是何种形式的中西结合，都体现出中西方音乐文化存在联系的根基，那就是对五度关系功能逻辑的共识。而中西方的差异则体现在五度关系功能逻辑的具体表现形态和对三度关系色彩作用的认识上，从钢琴作品中体现出：以宫音逻辑为主的五度关系功能逻辑与西方的三和弦结构在形态和进行方式上都存在差别，而宫调游移和三度关系宫调综合特征所形成的调式色彩与转调手法的差异则构成中国钢琴作品中独特的色彩性音响，并形

成了中国钢琴音乐注重渐变式发展的总体特征。从音乐发展的结构布局和总体特征来说，变奏为主的发展方式和在渐变式发展过程中的调式色彩和音响变化是中国钢琴作品风格特色的重要体现；而西方古典音乐则注重以调性的对立与统一形成的对比式发展与对称式结构。可以说一个注重过程的呈现，在过程中求变化之美；一个注重形式的结果，在结果中求结构之美。正是由于中国音乐对渐变式发展过程的重视，才使得在音响呈现过程中担负重要角色的表演者的二度创作成为中国风格特色的重要承载者，中国风格的特征与文化神韵才能在音响的展示中步步呈现。

纵观丁善德、王建中、赵晓生三位作曲家的艺术生涯，从“技”之学，到“乐”之初成，再到“意”之神往，从1945—1999年之间，他们的钢琴创作虽各自追求的目标不同，手法各异，但在中西结合的求同存异过程中，中西方在技术层面的差别正在弱化，技术的个性化运用以及具体的音响呈现过程成为风格神韵的载体，而中西风格的差别也从对立走向融合，在个性张扬的音乐作品中寻求对中西方传统精神的呼应，其实也是风格的写意探索。概言之，三度“技”艺的情有独钟是丁善德钢琴音乐创作的一生总结；不亦“乐”乎的纵横相生是王建中钢琴音乐创作的高度概括；“意”定神闲的依心人生则是赵晓生钢琴音乐的追求目标。而“技—乐—意”的学习探索与风格追求，也可以说是中国钢琴音乐这五十余年创作之路的写照。如果把中国钢琴音乐比作一个不断成长的琴童的话，那么“技—乐—意”就是其钢琴人生的一段成长缩影。

上篇 丁善德：中西结合的情结体现

“演奏的生涯并没有使我兴奋多久，因为弹来弹去都是外国人的作品，我常常想，为什么中国人不能写出表现中国民族风格又具有世界水平的音乐作品来呢？终于，我下了决心，学习作曲，用不懈的奋斗来实现自己的音乐理想。”

——《东方的旋律——中国著名作曲家丁善德的音乐生涯》序

从这一段话可以看出在丁善德先生心目中对音乐创作，尤其是创作中国民族风格的音乐作品有着何等情有独钟的关注，它作为一种理想成为丁先生毕生奋斗的目标。作为我国著名的作曲家、钢琴家和音乐教育家，丁善德先生一生创作了大量的音乐作品，其中钢琴音乐是其创作的重要组成部分，不仅数量众多（在有编号的作品中占据了半壁江山，共 18 席），而且从其有编号作品的头（作品 1 号《春之旅组曲》）和尾（作品 36 号《中国民歌钢琴曲三首》）都为钢琴作品而言，对钢琴的毕生钟爱和钢琴创作地位的重要性也可见一斑。

对民间音乐的热爱可以追溯到他始自琵琶主科的专业音乐学习起步阶段，其中作品 3 号《序曲三首》中的第三首和作品 4 号《中国民歌主题变奏曲》可算是他实践民族旋律与钢琴结合的最早创作结晶。这两部作品都作于 1948 年留法学习期间，《序曲三首》中的第三首主题采用了昆曲《玉簪记》中《琴挑》一折的《朝元歌》³，一方面表达了作曲家当时的思乡之情；另一方面，也是作曲家很早就树立了创作中国民族风格音乐思想的具体体现。

3 《丁善德钢琴音乐研究》，周奇迅，华南师范大学硕士学位论文，p. 3，参见 <http://www.cnki.net>。

在丁善德创作的 17 部钢琴音乐作品中，除了 1984 年的《 bB 大调钢琴协奏曲》没有收录外，上海音乐出版社出版的《丁善德钢琴作品集》可算是目前出版的收录作曲家钢琴作品最齐全的正式出版物，共收录作曲家 1945 — 1992 年间创作的钢琴作品 16 部，依次为：春之旅组曲（Op.1, 1945）、E 大调奏鸣曲（Op.2, 1946）、序曲三首（Op.3, 1948）、中国民歌主题变奏曲（Op.4, 1948）、第一新疆舞曲（Op.6, 1950）、儿童组曲《快乐的节日》（Op.9, 1953）、第二新疆舞曲（Op.11, 1955）、托卡塔（Op.13, 1958）、儿童钢琴曲八首（Op.28, 1987）、小序曲与赋格四首（Op.29, 1988）、简易练习曲十六首（Op.31, 1988）、小奏鸣曲（Op.32, 1988）、回旋曲（Op.33, 1988）、前奏曲六首（Op.34, 1989）、谐谑曲（Op.35, 1989）、中国民歌钢琴曲三首（Op.36, 1992）。

从其形式和选材来看，具有组曲、套曲结构，通过小规模曲子组成大规模的系列（以小建大）的形式，和以儿童为对象的通过貌似简单的演奏技术来表达复杂的创作技术和理念（以简概繁或者说以小见大）的选材，成为整部作品集的突出表现。从创作时间上观察，在 1958 — 1987 年近三十年间存在一段创作的空白期，这造成作曲家创作语言上的一个重大转变。因此，这段空白和转折也使我们合理地将作曲家的钢琴创作划分为前后两个阶段：1945 — 1958 年的前期和 1987 — 1992 年的后期。现在，我们就逐一对这部作品集中的钢琴作品进行分析，观察丁善德先生创作语言的独特手法和演变过程，尤其是观察他在钢琴这件西洋乐器上是如何实践自己对中国风格的认识 and 创作理念的。



第一章 调性音乐创作的前期（1945 — 1958）

在 1958 年之前的 8 首钢琴作品中，没有脱离调性的范畴是前期创作的共同特点。在这一阶段还可以细分为解放前的学习起步期（1945 — 1948，包括留学法国前创作的《春之旅组曲》《E 大调奏鸣曲》和留法期间创作的《序曲三首》《中国民歌主题变奏曲》共四首作品）和解放后的个性成熟期（1950 — 1958，包括《第一、第二新疆舞曲》《快乐的节日》《托卡塔》四首作品）。解放后的创作对民族音乐和民间生活题材的选用都体现出作曲家将民族风格看作是与现实生活息息相关的一种表现形式，是以一种发展和现实的眼光来看待它，而不是拘泥于对传统的改编和翻新，因此作品中大多表现出原创为主的创作理念，是其创作思想由学习走向成熟的标志。在当时，由于中国钢琴音乐是一种借西洋乐器表现中国风格或中国作曲家创作理念的新兴事物，何种技术手段具有中国风格或是西方特征可能会因人而异，因视角不同而结论各异，所以，对于中西方各自代表性技术手段的认识，本书将主要围绕作品中五声性特征与和声的功能性进行⁴为主要分析对象，结合音响的实际表现形态展开分析。

春之旅组曲（op.1, 1945）

I 待曙

可分为 4 + 5 的上下句结构，旋律主题具有明显的 A 大调 vi_7 和弦分解形态，而 vi_7 和弦对五声调式的宫商角徵羽来说，可以算是在音高材料上按

⁴ 和声的功能性进行是以和弦根音的纯四五度进行为主要特征，本书的分析中将以黑色箭头标记（↑）。

三度叠置方法所能构成的最完整的和弦形态，这就使 vi_7 和弦成为大小调功能和声体系和五声调式之间的纽带，使其构成的旋律既包含三度叠置和声比较饱满的音响，与三度叠置的和弦结构不发生冲突；同时在音高材料上又保留了中国五声调式五正音中的四音，避免了旋律中偏音的出现或强调，有利于旋律形成五声性风格特征。这种西方的三和弦结构与中国五声特点相结合的旋律形态，体现出作曲家当时探索中西结合的一种思路，即通过和弦结构填充对位声部间的音响空间。

谱例上 -1:

在这一旋律形态的控制下，和声进行也围绕着 vi_7 和弦展开，如 1-2 小节下方谱表的和声进行主要是 $I \rightarrow vi_7$ 为主，在第 3 小节可以解释为 $V_7 \rightarrow vi_2$ 的进行，这些和弦最大的特点是带有大小三和弦交替的形态，尤其是 1-2 小节 I 、 vi 和弦的交替可以形成关系大小调的色彩变化，恰好体现出“待曙”时明与暗的色彩感。但在实际记谱中这种色彩的对比感却是被削弱的，1、2 小节下方谱表的伴奏声部可以分为两个层次，A-C 的持续音形式和 E- $\sharp F$ - $\sharp G$ 音阶式进行。第 1 小节对 A、C 的持续是 A 大调的主和弦象征，具有明亮的效果，好像是充满希望地期待黎明的降临， vi 就可以解释为 $I^{\sharp 6}$ 。这样的结果是通过和声的分解以突出横向的多声性进行， $\sharp G$ 作为 A 宫调的偏音在第 1 小节最后一拍的引入就不会显得非常突兀，而当它从隐伏的中声部走到第 3 小节第一拍旋律的显著位置时，也就有了一层适当的铺垫。同时对第 4 小节下方谱表七声性的音阶而言，它的出现虽然

更多具有大小调音阶的特点，但从分解和声形态的五声性旋律到偏音的逐步引入，再到具有大小调音阶特征的七声形态的出现，这种逐步渐变并形成五声到七声在音高材料上的扩张，同时又带有中西结合特征的创作手法，是作曲家期望其钢琴音乐具有中西合璧的创作倾向的体现。尤其是5-9小节，下方谱表中声部是西方大小调特征的七声性旋律对位，其中对五声调式而言属于偏音的 $\sharp G$ 和D音都得到强调。而高声部旋律则仍然是三和弦结构与中国五声特点相结合的旋律形态，由于偏音并未得到强调，因此可以说大小调风格并不是很突出，但两者结合后由于和声性的主导和偏音在旋律线中未弱化，因此五声性特征并不突出，反而表现出更偏向于西方的音响特点。

谱例上-2:

谱例上-2展示了钢琴音乐的片段。高声部（上方五线谱）演奏三和弦结构与中国五声特点相结合的旋律。低声部（下方五线谱）演奏具有西方大小调特征的七声性旋律，其中对五声调式而言属于偏音的 $\sharp G$ 和D音得到强调。乐谱中标注了“cresc.”（渐强）和“rit.”（渐弱）。一个标注框“旋律中的偏音”指向低声部中的特定音符。乐句以“V₇ → I 的终止式”结束。

3-4小节和7-9小节都有终止式的进行，其核心都是 $V_7 \rightarrow I$ ，这一点充分体现了功能和声理论对作曲家的影响。纵观全曲，利用 vi_7 和弦在功能和声和五声调式中的纽带作用，将中国风格的旋律与西方大小调和声体系结合是这一作品最突出的特点，也是中西合璧思想的体现。但对旋律形态的改造，使旋律的五声进行受到极大约束，而和声的功能进行也同样受限，因此色彩性的关系大小调和声相对更突出，这就为持续音形式和突出横向旋律的对位创造了条件。通过横向进行引入偏音的过程可以看出，以旋律为主导的渐变式进行与中国传统音乐保持着一定的联系，但更重要的是多线条的对位与关系大小调和声的运用形成结合，从而一定程度上获得在调式色彩变化上的突破。

II 舟中

a + a1 + a2 (8 + 5 + 7) , a1 段利用 bvi 级和弦转入 bD 调, 到 a2 段又转回 C 调, 具有再现性质, 但旋律主题只是部分再现。在这两处转调都有明显的功能和声进行, 尤其是 8-9 小节, 前后调都有 $V \rightarrow I$ 的进行对新旧调性予以肯定, 突出调性的对比。这种手法显然是学习西方大小调理论的实际运用, 不过在和弦形态上由于分解和声和附加音的使用又使得这些典型的西方手法添上了一层与中国五声调式相联系的外衣。首先是 a 段开始两小节的下方谱表为 I 级三和弦持续, 但上方谱表中声部持续的 A、G 两音又使其具有 vi_5^6 和弦的色彩, 由于 A 具有经过音的特点, 所以这里的和弦可以解释为 I^{+6} 的附加音形式, 它实际是一种大小调综合的和声形式。这一点还体现在 7-8 小节 a 句的终止式进行上, 其下方谱表为 $V \rightarrow I$ 的进行, 但上方谱表存在 E、D 的持续音形式, 因此也存在 V^{+6} 解释的可能, 加上第 6 小节为 ii 级和弦, 第 8 小节有 vi 级和弦, 这也可以形成另一种可能的终止式进行: $ii \rightarrow iii_5^6 \rightarrow I \rightarrow vi$ 。在五声调式中由于偏音的使用限制, 使羽调式的功能和声序进和弦形态相对较完整, 因此以 vi_7 级和弦作为纽带可以最容易将大小调和声和五声调式的音高材料联系起来, 加上五声调式同宫系统的作用⁵, vi_7 级和弦或者 I^{+6} 、 V^{+6} 的附加音形式在这里就表现出了同宫系统所具有的调式综合的意义, 同时也兼具了五声调式音高材料以五正声为主的特点。这种大小调综合的特点与旋律音高材料中以 vi_7 和弦为骨架的特点分不开, 与上一曲《待曙》的手法相似, 也同样使乐曲产生色彩明暗不定的朦胧感, 与古典音乐中大小调鲜明的色彩对比风格形成差异。

5 同宫系统是指在共同宫音的基础上, 即在同一自然音列中, 分别以宫音、商音、角音、徵音、羽音为主音, 建立起的五个调式。同宫体系各调式既可形成各自独立的中心, 而它们又是一个“共同体”, 形成一个共同的功能场——“同宫场”。(谢功成、马国华《论同宫场》,《和声的民族风格与现代技法》论文集, 人民音乐出版社编辑部编, 人民音乐出版社 1996 年版, pp. 279, 281)