

## 第一章 20 世纪初——1933 年的中国钢琴音乐与钢琴教育

### 第一节 20 世纪初的中国钢琴音乐

20 世纪初期，中国社会的政治、经济、文化等各方面都发生了巨大的变革，经过“五四”运动的洗礼，当时的知识分子在思想意识观念上产生了重大的转变，推动了近代中国文化的发展，也促进了中国音乐文化事业开始进入一个新的历史时期。当时的音乐教育和音乐文化活动开始全面地展开，音乐创作也由此开启了新的篇章。中国最早致力于钢琴音乐创作的作曲家，开始尝试采用欧洲的作曲技法，冲破了中国传统以线性思维单音体系为主要音乐表现特征的创作手法，在他们的作品中开始注重和声、旋律、调性布局和曲式结构的安排，使从欧洲“舶来”的钢琴音乐创作形式在中国得以缘起和发展。

中国最早进行钢琴音乐创作的作曲家应当首推赵元任（1892—1982）。1913 年，赵元任根据民间音乐曲调创作了风琴曲《花八板与湘江浪》，并于 1914 年 5 月在美国康奈尔大学的风琴弹奏会上公演，这预示着我国键盘音乐创作的启蒙。1915 年，赵元任又创作了钢琴曲《和平进行曲》，在《科学杂志》创刊号（1915）公开发表，这是迄今所见中国人创作的第一首钢琴音乐作品。《和平进行曲》表达了他本人反对战争、热爱和平的立场。赵元任开始有意识地把欧洲功能和声与中国民族音调有机结合起来，乐曲音乐形象鲜明，富有活力，结构严谨。作为历史上第一次由中国作者创作的钢琴音乐《和平进行曲》，尽管还是较多地受欧洲音乐的影响，还不具备完全意义上的中国风格，但是这毕竟迈出了中国钢琴音乐创作的第一步，因此是具有历史意义的。

赵元任、老志诚（1911—2006）、江定仙（1912—2000）、萧友梅（1884—1940）等人在中国钢琴音乐创作方面迈出了最初的步伐。他们的主要作品有：

赵元任：《和平进行曲》（钢琴曲，1915）、《偶成》（钢琴曲，1917）、《小朋友进行曲》（钢琴曲，1919）、《卖布谣》（歌曲钢琴伴奏，1925）、《教我如何不想他》（歌曲钢琴伴奏，1926）、《也是微云》（歌曲钢琴伴奏，1927）。

老志诚：《牧童之乐》（钢琴曲，1932）、《秋兴》（钢琴曲，1932）。

江定仙：《摇篮曲》（钢琴曲，1932）。

萧友梅：《新霓裳羽衣舞》（钢琴曲，1923）、《哀悼引》（钢琴曲，1916）、《钢琴教科书》（1925）。

这些产生于 20 世纪初的中国早期钢琴小曲，一方面，在当时资产阶级民主主义革命运动的发展和冲击下，作为封建统治象征的雅乐，由于其严重脱离人民和现实生活，已趋衰亡，这使经由旧民主主义革命思想武装的知识分子之手创作产生的钢琴音乐，从一开始就与来自民间、源于生活的民族民间音乐亲密结合，为后来中国钢琴曲的创作，指出了以民族民间音乐为根基的正确方向。另一方面，这些钢琴小曲，在一定程度上使源自欧洲的钢琴艺术同中国独特的艺术思维和音律联系起来。这些作品都是对中国钢琴音乐的初步尝试，为中国钢琴音乐的创作提供了宝贵的实践经验。

## 第二节 早期中国的钢琴教育

十九世纪中叶，正是欧洲音乐史上浪漫主义音乐发展的鼎盛时期，钢琴音乐正处于黄金时代，人类已经非常幸运地拥有了肖邦（Chopin, Frederic Francois 1810—1849）、门德尔松（Mendelssohn, Jacob Ludwig Felix 1809—1847）、舒曼（Schumann, Robert 1810—1856）、

李斯特 (Liszt, Ferencz 1811—1886) 等作曲家、钢琴演奏家。而在遥远的东方, 正历经着民族耻辱的古老中国, 却丝毫没有感受到哪怕是一缕西方浪漫主义的阳光。鸦片战争后, 帝国主义凭借船坚炮利, 打开中国的门户, 舶来品随之潮涌而来。钢琴, 作为地道的洋琴, 在它诞生近一个半世纪后也随之来到中国。随着一系列不平等条约的签订, 作为帝国主义思想文化侵略的宗教活动合法化, 在澳门、广州、福州、厦门、汉口、宁波、上海、苏州、杭州、青岛、天津等地纷纷开设了教堂。基督教的传教活动离不开宗教歌咏, 这些基督教歌曲在各地的信徒中曾留下不小的影响, 而且不仅限于宗教信仰, 还使信徒们对西方的集体歌咏演唱形式、西方的乐谱、乐器(以钢琴、风琴为主), 以及西方音乐的风格等有了直接的接触。从客观上不自觉地给中国带来了新的音乐生活, 增强了对中国文化的影响。此外, 清末一些教会学校, 如上海的“中西女塾”中还开设了“琴科”, (1) 使学生有机会学弹钢琴, 其中有些人后来还进一步出国学习西方音乐, 如中国最早赴美留学专修钢琴的史凤珠、王瑞娴等。这样, 中国最早期的钢琴基础教学, 实际上大部分是由传教士来任教的。这些传教士多数只不过会弹些圣诗和浅易小曲而已, 是缺乏正确、系统的弹奏方法训练的业余爱好者, 他们只能自己会弹什么就教什么。(1) 而钢琴真正广泛地被中国人所接受, 并为后来的钢琴教育奠定基础, 则得益于新制学堂的建立和乐歌课的开设。

1912 年中华民国政府建立后, 由蔡元培任教育总长的教育部向全国颁发了《普通教育暂行办法通令》(1912 年 1 月 19 日)、《普通教育暂行课程之标准》(1912 年 1 月 19 日) 等一系列教育改革的文件, 在所颁布的课程标准中规定“乐歌”课为中、小学校的必修课, 提出对青少年学生进行“美育”教育。由于学堂乐歌的内容大部分反映了“富国强兵”、“救亡图存”等民主主义和爱国主义的政治要求, 所以很快成为当时社会文化生活中的一种新时尚。随着学堂乐歌的兴起和发展, 西洋近代音乐知识和技能, 如集体歌唱形式、演奏风琴和钢琴、

---

注: (1) 汪毓和《中国近代音乐史》, 北京: 人民音乐出版社 1984, 页 18。

五线谱和简谱记谱法以及简单的基础乐理等被介绍到中国社会生活中来,陆续由学堂而逐渐扩展、传播,对音乐文化的发展和普及工作产生了深远的影响。由日本和欧洲输入的簧风琴和钢琴自然成为学堂乐歌这种中西合璧的新音乐形式的最好工具。教师利用它为媒介,表达音乐思想、描绘音乐形象、为歌唱伴奏、介绍西洋音乐作品等。特别是一批致力于传播现代音乐文化和创建、发展学校音乐教育的音乐家,代表人物如:沈心工(1870—1947)、曾志忞(1879—1929)、李叔同(1880—1942),他们在东渡日本寻求“引进洋乐”为中国造一新音乐的道路时,学习了钢琴、风琴的演奏。1905年由曾志忞(1879—1929)编著的《音乐全书》(1905年),就谈到了风琴练习法。在这些音乐家回国后,几乎毫无例外地植根于学校音乐教育,使得他们的音乐思想和实践得以推行。长期任教于普通学校及师范学校,也使这一代音乐家有机会将自己所学习的西洋音乐知识和演奏技能传授给学生们,从而培养了中国自己的第一代中小学音乐师资,使西洋音乐在中国有了实际的影响。

在中国钢琴教育早期,值得一提的是意大利钢琴家梅·百器(MarioPaci, 1878—1946)最早在中国公演了钢琴独奏会。梅·百器,1893年入罗马音乐院,师从李斯特的学生斯干巴蒂(Giovanna Sgambati 1841—1914)学习钢琴;1895年毕业,获李斯特钢琴比赛一等奖;1904年以钢琴家身份来到中国,在上海德侨俱乐部举行了独奏会,在一定程度上扩大了钢琴在中国音乐生活中的影响;1918年再次来华,因病留在上海;1921年上海工部局管弦乐队成立,梅氏担任指挥前后达20年,影响深远。除演奏与指挥之外,还从事钢琴教学,跟他学习过的有中国老一辈钢琴家俞便民、张隽伟和后来的年轻钢琴家朱工一、周广仁、巫漪丽、傅聪。梅百器的钢琴教学法,强调手指的独立性和对坚实指尖的训练,这一点完全继承了车尔尼(Carl Czerny 1791—1857)以来欧洲现代钢琴教学法和演奏法的精髓,成为大多数中国钢琴家们演奏的重要特点和中国钢琴教学重视手指技术的传统,影响至今。同时,因为有了梅百器这样的钢琴家将当时世界先进的弹奏方法、教学思想、演奏风格带入中国,使中

国钢琴演奏和教学水平有了很大提高，为中国培养了一批重要的演奏家和教师。梅氏在中国专业钢琴教育机构以外的私人教学中，为中国的早期钢琴事业作出了不可磨灭的贡献。

综上所述，钢琴的传入为中国钢琴教育奠定了物质基础；学堂乐歌所提倡的新音乐理念为中国钢琴教育奠定了思想基础。中国创建专业音乐教育机构和进行专业化钢琴教育的时机已经成熟。这一切都昭示着中国音乐教育新纪元的开始。

### 第三节 国立音乐专科学校的钢琴教育

在新文化运动的影响和推动下，我国文化界掀起了一场探求新思想、新知识的热潮。同时，自“辛亥革命”以来，中小学校的迅速建立和学校音乐教育日益发展、不断提高的形势，迫切要求为社会培养和提供大批具有一定专业水平的音乐人才。因此，从1919年开始，在北京、上海等城市，许多爱好音乐的教师、学生纷纷组织起各种新的音乐社团，如：“北京大学音乐研究会”、“中华美育会”、“大同乐会”等。这些社团的活动主要是组织有关中西音乐的学习和组织各种音乐演出。不久，在这些音乐社团的基础上，逐步建立起我国最早的一批专业音乐教育机构，如：北京女子高等师范学校的音乐科（1920）、北京大学音乐传习所（1922）、北京艺术专科学校音乐系（1923）以及上海专科师范学校的音乐科（1920年成立，1923年改名为上海艺术师范学校）、上海美专音乐系（1925）、上海艺术大学音乐系（1925）等等。1927年11月27日，在提倡美育的教育家蔡元培的大力支持下，音乐教育家萧友梅在上海创办的国立音乐院正式成立（1929年7月改为国立音乐专科学校）。它是中国第一所独立的近现代专业音乐教育机构，它的建立对中国专业钢琴教育具有划时代的意义。当时音乐院的课程设置分理论作曲、钢琴、管弦乐器、声乐、国乐五个组，钢琴作为最主要的西洋乐器，从中国专业音乐教育开始就占有重要地位。

特别要提到的是，萧友梅多方苦心网罗才俊，壮大教师队伍。1930年俄籍钢琴家、教育家鲍里斯查哈罗夫（Boris Zakharoff, 1888—1943）受聘担任国立音专的钢琴教授。查哈罗夫毕业于俄罗斯圣彼得堡音乐学院，与涅高兹同学。十月革命前后担任圣彼得堡音乐学院教授七年。20世纪20年代末、30年代初旅行至上海，居留在此。在萧友梅慕名聘请之初，他曾经毫不客气地说：“中国音乐好比刚刚出生的婴儿，用得着我去给他们上课吗？”<sup>（1）</sup>然而在任教当中，中国学生的聪颖和勤奋改变了他当初错误的估计，说：“我要愉快地承认自己估计的错误。我愿意满怀高兴地继续教下去，中国学生给我极大的愉快。”<sup>（2）</sup>他也终其一生，对中国钢琴水平的提高起了重要作用。查哈罗夫来到音乐院后带来了大量经典曲目。查哈罗夫的学生、第一位在中国举行钢琴独奏会的中国钢琴家丁善德（1911—1995），就在音乐会上演奏了贝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770—1827）《月光》奏鸣曲、韦伯（Carl Maria Ernst van Weber, 1786—1826）《邀舞》、格里格（Edvard Grieg, 1843—1907）协奏曲（一乐章）、德彪西（Frederick Achille Delius, 1862—1918）《阿拉伯风格》等，这些作品对当时的中国钢琴界来说是陌生且颇具难度的。在教学中，查哈罗夫也以严格著称，学生做不到的地方就要拼命练。这样，在查哈罗夫的主持下，中国钢琴演奏和教学水平迅速提高。第一代钢琴家大多出自查哈罗夫的门下：李翠贞、李献敏、丁善德、江定仙、巫一舟、易开基、范继森、吴乐懿、张隽伟、洪达琳等。这些钢琴家、教育家后来都长期工作在钢琴教育领域，中国钢琴教师队伍不断衍生，最初的星星之火，形成了今天的燎原之势。在中国钢琴教育的发展历程中，国立音乐院这所专业音乐教育机构的建立，使钢琴教育步入正轨，钢琴专业人才不断涌现，钢琴文化进入实质性发展阶段。

---

注：（1）陈洪《忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专》，载于《音乐艺术》，1987年第四期。

（2）陈洪《忆萧友梅先生与抗战初期的上海国立音专》，载于《音乐艺术》，1987年第四期。

## 第二章 1934—1965年间的中国钢琴音乐与钢琴教育

### 第一节 1934—1965年间的钢琴音乐

#### 1、贺绿汀的《牧童短笛》和早期钢琴曲

进入30年代，围绕中国钢琴音乐创作发生的一个重大事件就是俄籍作曲家齐尔品（Alexander Tcherepnin 1899—1977）在上海国立音乐院举办的“征求具有中国风味的钢琴曲”比赛。年仅31岁的贺绿汀（1903—1999）在这次比赛中，首度登上了中国音乐创作的历史舞台。这不仅因为他在比赛中一举获得“头奖”和“名誉二奖”两个奖项，更是由于那首《牧童短笛》以活泼、典雅的田园风格对中国风味这一艺术标准做出的完美诠释。对于贺绿汀而言，这首作品是他一生音乐创作的重要起点，同时也为他确立了坚持民族风格，提倡中西兼容的创作思想。

钢琴曲《牧童短笛》是中国钢琴音乐创作史上，由早期的探索阶段进入真正艺术创作阶段的里程碑，为后来中国钢琴音乐的发展起到了极为重要的作用，具有深远的历史意义，标志着中国钢琴音乐进入了一个充满生机勃勃的新时期。同时也对中国的钢琴教育提出了崭新的课题，即怎样认识“她”，怎样演奏“她”。

《牧童短笛》为G徵调式，4/4拍，全曲共有75小节，是一首标题音乐的三段式乐曲。

《牧童短笛》的音乐形象，向人们展现出一幅人和大自然和谐一致的风景画：在美丽的江南乡村，两个穿着短裤和背心的牧童骑在牛背上，悠闲自在地吹着竹笛漫游于田间小道，一支笛子吹高音，另一支则伴吹低声部，形成了自由式的二部对位，以五声调式为主体的和声音程的替换，使乐曲显得和谐明朗，而又充满清新淡雅的乡土气息。

《牧童短笛》作为我国第一首杰出的钢琴曲，此曲与中国传统民间音乐紧密相连，作者巧妙地把西欧作曲技法与我国民间音乐因素（如五声调式、民间支声复调等）相结合，使这首具有完美音乐形式的具有了真正纯粹的中国风格。在教学与演奏实践中的价值尤其突出。这首钢琴曲纯技术性的要求并不太高，只要达到中等程度的钢琴学生都能胜任这首曲子的技术难度。但是，这首曲子的二声部旋律有五声音阶特征，不同于西方大小调体系，演奏上有很大的不同。在教学上要求对五声音阶的熟悉，指法运用有别于大小调音阶，对于弹惯了大小调音阶的学生来说，可能会有些别手。正确安排指法，突出旋律走向，正是教学中应加以重点注意的。教学中可以把这首钢琴曲当成中国式的复调作品来学习，注意两声部鱼咬尾的律动整齐，保持清新流畅。要把中段的装饰音看成是中国民族乐器特有的装饰音，是一种语调，是一种韵律，要注意它特有的意味和活泼的情调。再现段的加花要注意不呆板，要融于原旋律并有新鲜的活力。对于呈示部来说是一种动力再现是递进的关系，演奏时要注意整体结构上的把握。可以说《牧童短笛》这首钢琴曲在音乐表现上的要求是没有止境的，不但我国音乐学院钢琴系本科和研究生的招生简章中指定这首曲子为考试曲目，而且许多著名钢琴家，如傅聪等都把它作为自己的保留曲目在音乐会上演奏。

在齐尔品的积极推动下，贺绿汀在30年代创作的五首钢琴曲的其他四首是《摇篮曲》、《怀念》、《晚会》和《小曲》。这五首钢琴曲基本概括了钢琴演奏的基础技巧，作为中国风格的钢琴音乐教材，它们具有很高的实用价值和欣赏价值。三十年代，以贺绿汀为代表的中国作曲家，通过杰出的创造性劳动，确立了中国钢琴曲这一结合中西两大音乐文化因素的音乐道路，深远地影响了后来中国音乐的发展。

## 2、江文也的钢琴作品《北京素描》、《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》

江文也（1910—1983）是对中国钢琴音乐创作有着杰出贡献的作曲家。1938年3月，江文也婉拒了跟随齐尔品到欧洲发展的邀请，毅然回到故都北平，开始在北平师范学院音乐系



教授作曲和声乐。这一年便成为他人生与艺术转折的分水岭。如果说1938年前他创作的《五首素描》（1935）、《木偶戏》（1936）和《三首舞曲》（1936）还留有典型的日本风味的話，那么他于1936年完成的《十六首小品》（后称《断章小品十六首》）却受了北平风物的感染，明确导向中国。《卖糖小贩的金芦笛》、《午后的胡琴》、《北京正阳门》等小曲和其他无标题的乐曲形成了一篇篇短小的音乐散记，如他写作的诗集《北京铭》般饱含遐思，令人神往。

《北京素描》是他1938年春回到祖国，在北京定居后写作的第一部钢琴曲集。曲集由十首独奏曲组成。第一首《天安门》。全曲仅6小节，作者赋予这单纯的五声曲调以极简洁的多声织体：八度重复、比“琵琶和弦”还要“干净”的持续低音C。而作曲家的虔敬之情则真切可感。第二首《紫禁城下》，几乎是同样的单纯与简洁，只是出现了更激动的琵琶和弦及少量变化音的色彩对比。第三首《子夜、在社稷台上》、第四首《小丑》、第五首《龙碑》、第六首《柳絮》和第七首《小鼓儿远远地响》，都是性格各异的二声部自由对位。其中的《柳絮》单纯到一个声部只是一个持续音D。这几首乐曲的音调大都是五声、或五声性的。作者通过局部自由运用不协和音而形成的新鲜音响，仍显示了音乐的现代性。最能显示现代风格的还是第八首《在喇嘛庙》。该曲没有传统调式感的音调，而是用三个尖锐的不协和音响为“语言”，这三个“语言”的共同背景则是一个不规则地鸣响着的钢琴最低音A。音乐令人联想到寺庙里的钟鼓之声，意境神秘、深远。很现代的手法，很浓重的传统精神。连续演奏的第九、第十首《第一镰刀舞曲》和《第二镰刀舞曲》，追求一种质朴的节奏及音型的动力感。整部曲集反映出作曲家对中国文化全心地投入，风格上更为中国化，技巧上更单纯简练，意境上则是对北京风情更为深沉的眷恋。

《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》（1943）是根据琵琶古典名曲《浔阳月夜》改编的钢琴曲。中国传统乐曲是中国传统音乐的精华部分之一，有着深厚的美学蕴藏。将这种古老器乐曲移

植、改编到具有巨大表现潜能的钢琴织体上，是一种行之有效的中西结合创造中国化钢琴音乐的方式之一。这首改编曲，使江文也成为中国钢琴创作中最早在较大规模的曲体中采用这种方式的作曲家。乐曲的和声、复调，都保持五声风格，吸收借鉴琵琶、古筝等中国传统乐器手法，表现出中国古代乐曲典雅、优美、古色古香的风格。

完成于1949年6月的《第四钢琴奏鸣曲——狂欢日》则以豪迈的气势歌颂着一个新时代的来临。作于1951年《钢琴套曲——乡土节令诗》、《为北魏古筝〈典乐〉而作的钢琴奏鸣曲》（1951）、《绮想曲——渔夫弦歌》（1951年）、《小奏鸣曲——幸福的童年》（1952）和《杜甫赞歌》（1953）是江文也在钢琴音乐创作上取得的最后成就，其中尤以《乡土节令诗》最为瞩目。这部作品是以一年中12个月的不同民俗活动（如“元宵花灯”、“春节跳狮”等）为题材，将12首内容上相互联系、又各不相同的乐曲组合而成了一部大型组曲。在钢琴织体的写法上改变了前期创作中基本参照西方钢琴作品的习惯语言，而大胆汲取了中国民族乐器（特别是箏和琵琶）的特殊演奏风格，如箏的上滑音、下滑音、装饰性刮奏，以及琵琶的弹、挑、扫、摇等演奏技法，从而使这部作品中的钢琴语言带有明显的中国特色。此时的作曲家已经将全部心意彻底融化在祖国文化的血脉之中。

### 3、瞿维的《花鼓》

瞿维（1917—2002）于1946年创作的《花鼓》，主要描写的是河南凤阳花鼓的歌舞场面。全曲有效借鉴了《凤阳调》和《鲜花调》的民歌旋律，通过复调式的织体搭配构成了典型的三部性曲体。

乐曲的第一部分主题采用了安徽民歌《凤阳花鼓》的曲调，旋律在高音声部先做简单的陈述之后，交换到低音声部加强力度再重复一遍，同时高音声部也不断地做一些填充，欢快的情绪在逐渐递增，直至又响起了一阵“锣鼓声”，为我们展现出一幅锣鼓声声、热闹欢快

的歌舞场面。采用中国最通俗、流行的锣鼓节奏带出激奋的喜庆情绪，用XXX XX XX X XXX XX XX X和X XX X XX这两种定型的节奏同不定型的节奏（切分节奏、三连音以及装饰音等）穿插、交替着进行，引导主题旋律的显示、转换、再现，直到结束全曲，为展开主题注入了鲜明的民族色彩。在教学中，要指导学生对乐曲中贯穿始终的模仿中国民族打击乐“锣鼓点”的节奏要用心体会、研究，弹奏时手型要稳固，双手配合要默契，触键要象钢叉一样有力，同时要注意最下面的低音和弦要突出，要弹奏出真正的锣鼓点的音响效果。

乐曲进入中段时，速度由前面激烈的快板变为舒缓的行板，民歌《茉莉花》的音调在流动的音型中隐约可见。音乐由欢快热烈变为轻巧、柔美，似一位婀娜多姿的少女正翩翩起舞，又似从远方飘来的优美笛声，使人浮想联翩。



谱例 1：瞿维《花鼓》的中段

作者曾经解释说：“‘凤阳花鼓’原本是男女对唱的歌舞，所以我写的‘中段’的旋律，是表现女性的歌唱。但是这段旋律并不是另行创作或选用了又一首民歌，它是根据前面的主题变奏而形成的。”<sup>(1)</sup>虽然经过分析、对照，可以看出这段抒情旋律同主题在音列、节奏变化方面的异同关系，可是它“柔情似水”的抒情特色，仿佛为听众引出了一个焕然一新的意境，这确实是旋律写作上极为难得的一笔。整个中段是抒情美好如歌的，是人们对美好未来的憧憬。教学中要指导学生弹得轻盈有意境，以求得和第一部分的对比。

乐曲的第三部分是欢快场面的再现。在前两部分中主要是以和声衬托式的手法为主，而这一段里，作曲家运用了上下声部复调对比的写作手法，将前两段音乐的主题做了巧妙

(1) 童道锦、孙明珠《钢琴艺术研究（中）》，北京：人民音乐出版社2003，页50。

的结合,使得乐曲情绪更加热烈,达到了全曲的高潮。锣鼓的节奏贯穿了全曲,直到最后的结束。

《花鼓》的多声部织体写作,在运用和声与复调手法方面,充分反映了作者在承接东西方文化资源的过程中,善于从多方面吸取中、外作曲家在创作实践中积累起来的有益经验,以及民族、民间艺术中的养料,在《花鼓》中,这些外来的写作技法都被融接得非常自然而有效。这一部分在教学上除八度主题外,要帮助学生上下声部的复调进行充分的分析、理解,对支声复调部分要双手分别练好后再合起来,为更好的配合主题,弹奏时要带有一定的起伏和律动。

作者在这首作品中通过对中国五声调式的应用、和声的民族化的处理(两个纯四度音程叠置起来的“琵琶和弦”),以及对各种打击乐器的模仿(尤其是锣鼓)等手法,使得整个作品具有了浓郁的民族风格。“以一个出色的创作实例,为探索民族风格的写作,又打开了一扇门户”。(1)

建国初期,上海中国唱片厂灌制了钢琴家李嘉禄弹奏《花鼓》的唱片,同时也出版了《花鼓》的乐谱,在国内得到了传播。1953年后,《花鼓》这首乐曲成为中国钢琴家的保留节目中极受欢迎的一个演出曲目。其中最出众的一次演出,是在1958年第一届莫斯科柴可夫斯基国际钢琴比赛会上的评奖揭晓后,获奖者之一、中国的青年钢琴家刘诗昆将《花鼓》作为他的加演节目,介绍给在场的各国评委、钢琴家、记者和听众们。

音乐作品是时代的产物,不同时代的作品具有不同的历史意义,《花鼓》是产生在解放区的最成功的钢琴作品之一。填补了40年代整个钢琴创作更为薄弱和艰难时期的创作空白。它不但继承了《牧童短笛》的优秀创作经验,又给50年代乃至以后的钢琴创作以有益的启迪。

“如果说《牧童短笛》是中国音乐界在20世纪30年代产生的一部有深远影响的钢琴作品,那

---

注:(1)童道锦、孙明珠《钢琴艺术研究(中)》,北京:人民音乐出版社2003,页50。

么，诞生于40年代的《花鼓》则是中国作曲家继续沿着探索民族风格的途径，产生的一部极有代表性的钢琴佳作。它在创作上的成功，使钢琴这件外来的西洋乐器更贴近了中国广大听众的心扉”。(1)

瞿维不时地从生活中汲取多种启迪乐思的源泉，创作手法趋于严谨，艺术构思于抒情中蕴含深意。50年代，他继续创作的钢琴曲有：《序曲二首》和《主题与变奏曲》；60年代初期，根据歌剧《洪湖赤卫队》的音乐主题，创作了《钢琴幻想曲》。1981年在上海举办全国钢琴比赛时，组委会确定以他的新作《荷花舞》(1981)作为指定参赛曲目之一。

#### 4、丁善德的早期钢琴作品：《春之旅》、《序曲三首》、《中国民歌主题变奏曲》、《第一新疆舞曲》等

丁善德(1911—1995年)是我国著名作曲家、钢琴家。他自幼熟悉民间音乐。1928年入上海国立音乐学院，1935年以优异成绩毕业。然而，他并不满足于只演奏、教授外国钢琴曲，决心要创作中国自己的钢琴曲。他在1945至1946年间谱写的《春之旅》组曲和《E大调钢琴奏鸣曲》是他本人踏上作曲道路的开端。而他在法国留学期间创作的《三首序曲》和《中国民歌主题变奏曲》则反映出作曲家日益成熟的作曲技巧和对新方法的探索。

《春之旅》组曲(1945)由《待曙》、《舟中》、《杨柳岸》和《晓风之舞》四首乐曲组成。《待曙》短小，很象全组曲的序，风格类似“无言歌”，真挚亲切，有细微的心理刻画，表现出期待的心情。《舟中》和《杨柳岸》对于小舟的摆动、杨柳的姿态都有描写，而且探索着更丰富的和声手法。《晓风之舞》与前三首性格迥异，欢腾、诙谐：这首乐曲的风格上通俗易懂，曾经广泛流传。在和声上应用了尖锐不协和的小二平行下行的手法，新颖而隽永。描绘了一幅庆祝光明、欢呼胜利的热烈场景。由于作曲手法大胆新颖，深受中国听众的喜爱，并成为中国钢琴界教学与演奏的名曲之一。

---

注：(1)童道锦、孙明珠《钢琴艺术研究(中)》，北京：人民音乐出版社2003，页51。

《春之旅》组曲作为丁善德的第一部钢琴曲，已经表现出他音乐形象鲜明、富有动力感、善于和声上的创造的特点，使他的钢琴曲一开始就立足于一个很高的起点。

丁善德于1945年秋——1946年初创作的《E大调钢琴奏鸣曲》，既反映了人民欢呼抗战胜利的喜悦心情，又表达出他们对动荡不安的国家前途矛盾复杂的心情。全曲共分三个乐章。第一乐章 中速的奏鸣曲快板乐章。第二乐章 小广板，由三部曲式构成。第三乐章 小快板，由奏鸣曲式构成。具有较强的民族风格，在我国早期的钢琴音乐创作中，在比较大型的成套作品中，是成功地体现“民族风格的一个范例”。(1)

丁善德为进一步提高自己的技巧，了解和掌握更多的作曲手法，于1947年赴法进入巴黎音乐学院学习，在巴黎写了两部钢琴曲：《序曲三首》(1948年)和《中国民歌主题变奏曲》(1948年)。这是两部更成熟、更现代的中国风格乐曲，也是他对祖国无限怀念心情的反映。特别是《中国民歌主题变奏曲》，是我国最早以民歌作为主题的一部钢琴变奏曲，为用对位技术处理民族音调和用民歌主题进行变奏，开了“一个成功的先例”。(2)

全曲由主题及五个变奏组成。在主题的各次变奏中，支声复调(对位声部)没有一次相同，伴奏音型没有一次相同，基本节奏型的安排没有一次相同，另外，体裁形式也进行了各种变化。在变奏手法上，作者结合了装饰变奏与性格变奏两种手法，第一至第三变奏是严格变奏，第四、五个变奏是性格变奏。而在总体的布局上，是情绪逐渐活跃和热烈。

这首变奏曲宛如一幅清秀的风景，又如一幅精致的工笔画，既精细又凝练。如第一变奏，由主题和两个对位声部组成，共计三个声部，主题声部以切分式的、八分音符的音型为基础，中间的对位声部以四分音符加附点的平稳进行为基础，低音部的对位声部则以三小节的长音为单位，三个声部的节奏布局是下疏上密，它们各自优美地歌唱，如果把它们单独

---

注：(1) 上海文艺出版社《丁善德的音乐创作》，上海：上海文艺出版社1986，页14。

(2) 上海文艺出版社《丁善德的音乐创作》，上海：上海文艺出版社1986，页25。

抽出来，则各是一首充满诗意的曲调；而当它们结合在一起，又互为补充和衬托。低音声部每小节构成一个长音，支撑着整个变奏，而连起来又是变奏曲的核心，这不能不说是作者的匠心独运之处。



谱例 2：丁善德《中国民歌主题变奏曲》

1950年新中国刚刚诞生，全国人民欢欣鼓舞。当时丁善德刚从法国学成回国，创作手法日益纯熟，创作了《第一新疆舞曲》这部作品来表达喜悦激动的心情。这部作品将新疆民歌《马车夫之歌》的旋律作为主要主题，采用了再现的复三部曲式。六小节的引子过后，第一部分（单二部结构）用两个主题多次变化反复的手法，共同形成了“手舞足蹈”的音乐形象，生动地表现出新疆人民欢乐、热情的舞蹈场面；中间部分（单三部曲结构）的曲调是由第一部分的第二主题派生出来的，是作者自己创作的，以回忆性的曲调表现了过去苦难的生活；再现部分（单二部结构）是第一部分的再现，是音乐在经过沉思和回忆后又回到欢乐、活跃的歌舞场面，情绪更加热烈激昂，把音乐推向最高潮，全曲在热情洋溢的狂欢中结束。

这部作品采用的是以E音为主音的多利亚调式。在这个古老的调式上，作曲家结合了西

方传统作曲体系、现代作曲体系和我国民族民间音乐这三种风格完全不同的创作思维方式，使这部作品既有浓烈的民族风味，又焕发出新的光彩。有力的证明了三者是完全可以融合的，并为我国钢琴音乐创作的民族化、现代化做出了探索性的贡献，开拓了用钢琴表现我国丰富多彩的少数民族音乐风格的新领域。

1950年创作的《第一新疆舞曲》和1955年创作的《第二新疆舞曲》是丁善德钢琴独奏作品中极富影响力的代表作，这两首新疆舞曲灵活运用印象派多样性的和声（复合和弦、附加音和弦等），无论是在艺术形象的鲜明上、写作技巧的创新上，还是在民族色彩的浓烈上，以及驾驭钢琴技巧的气魄和幅度上，成功表现了民族音乐的鲜明特色，在50年代的中国钢琴音乐创作中都占有突出的位置，对中国钢琴演奏与教学，做出了卓越的贡献。

## 5、桑桐的钢琴作品《在那遥远的地方》、《内蒙古民歌主题小曲七首》

桑桐（1923—）创作于1947年的钢琴独奏曲《在那遥远的地方》，以同名青海民歌为素材，采用了自由无调性的和声处理方法写成，是对民歌与无调性和声结合的最早探索。根据掌握的资料来看，桑桐是我国第一位运用无调性技法的作曲家。《在那遥远的地方》是迄今为止我国最早的无调性现代钢琴曲。

综观全曲，我们可以清楚地看到，桑桐的在借鉴勋伯格无调性技法探索成果的同时，又保留了原有民歌的音调，遂使有调性的音乐裹以无调性的包装，增添了原来民歌所无法具有的神奇的色彩，写出了有东方风味的无调性新作，亦使古老的东方音乐获得一种新异的意趣。使人得到耳目一新的感受。《在那遥远的地方》这首作品是有深刻的审美价值和历史意义的。

桑桐于1953年以内蒙古民歌旋律为基调，创作的《内蒙古民歌主题小曲七首》是中国钢琴改编曲中的优秀作品。这首作品曾在1957年世界青年联欢节上获创作铜质奖章。乐曲通过诗情画意的笔墨，表现了内蒙古人民的真挚热情和多姿多彩的生活情景。



第一首《悼歌》，曲调源自民歌《寨很》和《丁克尔扎布》，并经过改编、发展写成。钢琴曲开始是表现英雄临终时的遗言，最后结束在无限沉痛的怀念中，乐曲运用9/4、10/4、14/4、7/4、10/4、6/4、2/4等混合节拍。在教学和演奏中应随着内心音乐情绪的不断变化，来准确表现自由连贯的音乐内容。要注意左手相当长时值的和弦音要尽可能地慢触键来保留够拍子，并运用延音踏板加以润色。右手非常自由长线条的旋律声部都应根据音乐表现的需要大致设计好节奏的伸缩处理。曲中和弦音的旋律进行应注重横向连贯性和线条感的处理，同时出现似回声般的和弦音，应控制好和声弱音以及突出曲调音声部，这需要小指敏感的触键和良好的内心听觉感来达到。

第二首《友情》，由《满冻通拉格》（姑娘名）和《四海》两首民歌组成，歌颂了真诚、永恒的深情友谊。

这段钢琴曲轻快而富于歌唱性，运用2/4拍的韵律感，旋律声部始于左手中音区，在教学和演奏中要注意乐句之间的呼吸、语气，并多用手指肉垫部分触键使声音亲切而优美。右手配以轻巧而富有弹性的后半拍音型，使双手演奏平衡而协调，加强了音乐表现的生动趣味性。经过连贯性的过渡句，中段旋律引入右手高音区演奏，触键时指尖应稍稍立起，使音乐明亮而抒情。

第三首《思乡》，采用民歌《兴安岭》曲调，表现游子思念亲人和家乡的绵绵深情。在教学和演奏此段时，应注意3/4拍的律动感，使音乐流畅而安静，左手的持续八分音符要平稳而连贯、轻柔而富于歌唱性，重复音控制好音量，不要破坏长线条。运用手臂“微调”的连奏法，特别注意左手的分句，每句都起于后半拍即弱拍位置。右手旋律声部音乐委婉而悠长，应注意线条的歌唱性和乐句的起伏处理，触键应讲究细致。

第四首《草原情歌》，曲调系民歌《小情人》，表现青年思念自己心爱姑娘时委婉而热情的情绪。乐曲运用4/4、6/4、4/4节拍，右手旋律声部深情而感人，教学和演奏时要运用十

分连贯的弹法，并借助手腕左右调节的方法，以表达悠长、呼应的乐句；左手声部则是一个一个小乐句串连成一个个大乐句，小指的重复音应处理的弱些。和弦音的弹奏应保留够时值并控制好音量，与旋律声部形成有默契的呼应。

第五首《孩子们的舞蹈》，源于民歌《丁朗彬》与《崩博莱》。描写了孩子们天真烂漫、可爱活泼、载歌载舞的形象。乐曲运用2/4、3/4、2/4、3/4、2/4、3/4、2/4、3/4等混合节拍，教学和演奏时要将旋律声部小连线的语气做得鲜明些，加以手腕的力量强调句头音，用来表现轻快诙谐的音乐形象，跳音则要短促而有弹性。左手伴奏织体的和弦及音程弹法处理应时值准确、节奏鲜明。

第六首《哀思》，民歌原名《思乡》，钢琴曲在音乐处理上作了较大改动，演奏为缓板、随意处理的段落，运用5/4、3/4、2/4、3/4、4/4、5/4、3/4、4/4、3/4、2/4、3/4、2/4、3/4、5/4等混合节拍，旋律声部始于左手低音区，表现如泣如诉的哀痛心情。教学和演奏时声音和音乐处理应低沉而自如，触键弹法和乐句处理连贯而舒展。之后旋律和情绪在右手高音区得以发展，达到呼应的效果。

第七首《舞曲》，主题采用民歌《莫德格昂嘎》，钢琴曲通过创造性的改编，形象地体现了蒙古族人民热情豪爽的性格。运用2/4节拍，教学和演奏时要注意节奏重音鲜明、手指触键有力，同时肩、臂、腕力量松弛，使声音更具穿透性，左手似打击乐的效果不断推动音乐情绪的发展，基本节奏型分为小连线、弱起加重音、长音加休止弱起、切分等。

中段曲调是创造性的，表现少女优雅的独舞形象。手指由有力的触键转为纤细、灵巧的弹奏。教学和演奏时要注意旋律声部小乐句的分句和左手柔和流畅的弹法。



谱例 3: 桑桐《内蒙古民歌主题小曲七首》第七首“舞曲”中段

在此之后，乐曲又进入一片热烈欢腾的群舞场面。音乐在不断地渐快和渐强中结束在富于感染力、激情雀跃的气氛中。教学和演奏时要注意旋律声部和和弦音的弹法，指尖牢固而肯定，肩、臂、腕逐渐加力直至最后一个帅气而富有弹性的和弦音，达到全曲高潮。由此可见，钢琴曲《内蒙古民歌主题小曲七首》蕴含了蒙古民族中地道的韵味和乡土人情，音乐形象极其鲜明、生动，为准确地表现乐曲的特有风格和民族性，进一步了解和体会民歌中音乐内涵是很有必要的。1954年，桑桐在学习了兴德米特的作曲技法以后，创作了《序曲三首》。他力图在作品中尝试运用兴德米特的和声理论，探索主调体系半音阶上自由组合的和声与五声性旋律的结合，亦通过和弦叠置达到音响紧张度的变化发展。1959年，桑桐又采用自由奏鸣曲式创作了《随想曲》，继续他对民族化音乐语言与现代技法两相结合的探索。

## 6、汪立三的钢琴作品《兰花花》

汪立三（1933—）出生于武汉（原籍四川犍为县），自幼热爱音乐。1954年，他考入上海音乐学院作曲系。就在考取音乐学院的前一年，汪立三创作了第一首显露自己创作才能的作品——钢琴改编曲《兰花花》，受到作曲界的一致肯定。该曲以陕北民歌《兰花花》为主题，在紧凑的篇幅内展开了完整的音乐叙事，呈现出惊慌、悲痛、反抗等多种情绪，具有鲜明的悲剧特征。此曲后来广泛流传全国，走向世界，几十年来一直是许多钢琴家的演奏曲目和音乐院校的教材。

这首作品以陕北民歌《兰花花》的内容作为创作构思的基本素材，并以民歌的曲调作为基础，通过性格变奏的手法来展开乐思，并以三段体结构原则进行创作的。

在第一部分中，首先完整地显示出主题，并配以简单的和弦。然后，通过在节奏、组织上的变化，使节奏I的音乐流动起来，生动地描绘出了兰花花那美丽、质朴的形象和其对爱情的美好向往。第二部分是一个展开性的段落，作曲家在变奏II和变奏III中做了大量的展开和扩充，从而表现出人物内心不安、激动、惊慌、悲愤的变化，体现了兰花花在封建礼教

的桎梏下失去爱情、自由的愤恨和抗争。第三部分由变奏IV和结束段构成。变奏IV是变奏I的变化再现，在情绪上比变奏I激动，这是作曲家对兰花花反抗行为的歌颂。在结束段中，作曲家再次引用了变奏II的扩充中那个带有悲愤色彩的下行音调，更加剧了故事的悲剧色彩。但是，作曲家并不是简单地套用西方这种传统的变奏曲形式，而是根据原民歌所叙述的内容，作为对原曲调进行变奏处理的内在依据，对全曲做出新的完整的创作构思。作曲家以自己的大胆创新精神将这首作品写成为一首抒情性和悲剧性的叙事曲。从其内容的充实性和形象的丰富性上讲，不同于当时人们所写的主题与变奏曲。此外，在作曲技法上，作曲家为了表现作品内容所包含的强烈的戏剧冲突和感情宣泄，大胆运用了当时其他作曲家所不太敢用的不协和的和声以及调性变化。同时作曲家也很重视作品音乐的民族风格和浓郁的地方色彩。此外，对钢琴表演技巧的发挥，也做到了不落俗套。

这首作品在教学上引起了极大反响，以至于中央音乐学院在1954年搞过一次“兰花花”的演奏比赛。在这次比赛活动中，教师和学生们都一起都在学习她、研究她，欣赏她，形成了一次民族音乐学习的小高潮。

这首乐曲有如此对比的场景和强烈起伏的感情，需要通过富有变化的声音和节奏来表现，这是教学中首先要注意的。乐曲虽然不长，但戏剧性和对比性强烈，声音幅度变化很大：力度从很轻到很响，音色有暗有亮，有优美，有悲愤，更有强烈。这是教学中要注意的第二点。另外，节奏变化幅度也很大：有自由的，有准确的，有渐快的（包括很渐快的），有渐慢的，有沉重的，有急切的，一种情绪要求一种节奏感觉。这是教学中要注意的第三点。要很好地完成和达到以上要求，就要学习和研究触键的深和浅（明暗层次），下键的快和慢，快速跑动乐句的颗粒性和音乐极显张力的起伏。和弦的手掌支撑和全身的协调爆发力等技术手段，并服从乐曲的音乐表现。整个演奏过程，应该是一次心灵的净化，技巧的学习和认同，意境的塑造和民族音乐自豪感的极大提升。

完成于1957年的钢琴曲《小奏鸣曲》是汪立三50年代最突出的一首代表作。全曲由《在阳光下》、《新雨后》、《山里人之舞》三个乐章组成，乐章之间既相对独立又相互统一，遥相呼应。这是汪立三为当时上海音乐学院附属音乐小学的教学需要而创作的。所以，作品的形象具有青少年那种淳朴、天真、明朗、朝气蓬勃的特征，在钢琴织体的写法上也力求简洁、清晰、灵活。作品在作曲技法上（特别是对现代多声技法的运用）比《蓝花花》有了新的开拓，风格也更加新颖了。对中国钢琴音乐的发展具有十分重要的指导意义。

第一乐章《在阳光下》的音乐欢快活泼，节奏以3/4拍为主，5/8拍和2/4拍贯穿其中，跳跃的旋律和多变的节拍组合在一起既新鲜又有创意。音乐响起展现出一幅阳光下孩子们嬉戏、玩耍的欢快画面。主部主题左手的伴奏采用双音跳奏贯穿始终，在欢快的节奏中，右手的旋律由跳奏和小连音构成，并加以节奏上的变化。乐句基本为弱起拍，切分的节奏和弱拍上的保持音、重音，使音乐动感十足，轻快跳跃，朝气蓬勃，充满诙谐的气质。

教学和演奏中应注意左手伴奏的弹性和节拍的韵律，并保持速度的相对稳定。右手则须强调跳音和小连线的正确奏法和节奏的准确，触键要敏锐，手腕富于弹性，力量贯穿到指尖，注意力度上的起伏变化，控制好手指触键力量切勿过硬、过砸。

副部主题右手歌唱性的旋律抒情、柔美，弹奏时内心要有歌唱感，手指触键面积加大，用手腕带动手指缓慢的落键，保持音乐线条的完整。演奏中要特别强调音乐的呼吸与分句，强调力度的变化，要富有表情地演奏。左手奏法也要配合音乐采用连奏方法。双音的连奏要注意手型很好的支撑与控制，手指积极，手腕带动手指，柔软而富有弹性，力量侧重上方旋律音，并随旋律的起伏而变化。

第二乐章《新雨后》的音乐情境表现为：新雨后，植物冒出新芽，清新、潮湿的空气沁人心脾。五声调性风格的作品，具有浓郁的民族色彩。

第一段主题旋律以卡农式支声复调形式在双手交替出现，弹奏时要注意控制双手触键力

度，掌关节支撑好，运用掌关节的连续动作来保持音乐的连贯性，用内心歌唱的感觉来体现乐句的完整。注意节拍的变化，各声部中同音间连线要弹够时值。三个声部间色彩的变化和对比要有层次感，分句要清晰，节拍要准确，中声部的保持音要弹够拍子。

第二段单一的主题描绘出小雨滴滴答答的连续不断的场景。右手连续十六分音符的伴奏音型，用小连音的奏法轻快地奏出，触键要干净、利落。主题在左手以三、四、五度和声音程的形式显示出来，共有三个乐句构成，最后三小节具有连接功能，继续保持 $\flat B$ 为主音的羽调式。弹奏过程中，双音的弹奏要整齐，确定合理的指法以确保双音弹奏的连贯性。在注意大连线的同时，要体现出三个大的乐句，强调音乐长线条的歌唱，气息悠长。

第三段对第一段进行了变化再现，对第一段的主题进行了左右手交替演奏，并在不同的宫系统的主音上进行变化再现，演奏时要注意左右手的力度平衡和主题的突出。

第三乐章《山里人之舞》在保持典型的五声性民族风格的同时，作曲家融入了部分现代技法，使作品又具有了新的个性。音乐响起展现在我们面前的是一个火热、欢快的歌舞场面，人们身穿盛装聚集在一起载歌载舞，欢呼跳跃。

引子部分用极强的力度记号，弹奏和弦时指关节和掌关节都要撑好，要均衡地弹奏出和弦的每一个音，手腕和手臂要充分地放松，做到“上软下硬”，力量集中于指尖，沉落于琴键。

第一段右手三拍子的主题轻快活泼，动感十足，乐句都由弱拍开始，切分音的节奏更加强了旋律的诙谐的气质，与第一乐章的主题遥相呼应，左手的小连音轻巧、典雅，八分休止符的运用更是增添舞曲音乐独特的魅力。演奏时要准确地把握音乐的节奏和动力性。

第二段右手的主题则是在高低音区交替出现，加上左手八分音符律动的和声背景，塑造出了一个具有鲜明民族地域风格的三拍子的独舞场面，仿佛大家围坐在一起观赏美丽的独舞，与前后两部分所描写的欢快热烈的群舞场面形成鲜明的对比。整个段落中左手都保持了

八分音符的律动,而且基本都是在完成两个声部的弹奏,上面是一个持续音在作为和声背景,弹奏时需要弱力度的处理。下面基本贯穿了五声性风格化的二度和四度音程的进行,右手的主题则是在高低音区交替弹奏。演奏时要注意处理好这三个层次。高声部为主旋律,音色要明亮,左手低音起衬托作用,要连贯、清晰不要过重。踩右踏板,以和声为依据更换。

第三段在中声部再现了第一段的主题,用  $mf$  的力度弹奏,198—201小节是第三段的核心主题,旋律线是  $F$  为主音宫调式,其中主要体现了很有特色的五度和四度音程的进行,经过四小节的反复后,同样的主题移到 $bE$ 宫调式的旋律上,然后又分别在  $F$  宫调式和 $bE$ 宫调式上各反复一次。弹奏时力度和音色的处理要体现在不同的调式上:在  $F$  宫调式上做  $f$  处理,主题欢快、音色明亮;在  $bE$  宫调式上做  $P$  处理,音色朦胧,通过力度强弱和音色的变化来展现音乐旋律多变的艺术魅力。

尾声运用第一段的主题材料对第一部分进行回顾,唤起人们对主题的回忆与向往。休止符的出现把人们带进了对音乐无限的遐想之中。紧接着强烈的和弦音响,通过对引子材料的再现,音乐在欢腾热烈的气氛中结束全曲。

汪立三的这首《小奏鸣曲》是在西方传统音乐创作技法基础上,运用民族音调、色彩性调式和声创作而成的,听起来既有民族特征又具时代气息。这部作品在教学中有很好的实践价值:

1、作曲家独特的创作手法,使作品具有浓郁的民族风格和时代气息,令演奏者耳目一新,为如何体现中国韵味的钢琴作品,提出了可探索的课题。作品的三个乐章在艺术构思等方面,既独立成篇又有一定的内在联系。这首作品适合具有车尔尼740以上程度的学生演奏。在学习和演奏过程中,既可三个乐章完整演奏,也可以选择其中之一单独演奏。

2、作品中五声调性的旋律化音型和装饰音型;自由的节拍、节奏的处理和在钢琴上模拟民族乐器音响的演奏效果,对训练学生准确把握中国作品的演奏风格起到积极的作用。每

个乐章明确的标题，鲜明的音乐形象和动听的旋律及丰富的色彩，给演奏者提供了广阔的想象空间。

3、整部作品中，采用的多种调式变换及同一主题在不同音区、不同调式、不同力度变换等创作手法，融合了多种钢琴演奏技巧，对训练提高手指的触键技巧起到积极的作用。

这一时期，在民族钢琴曲创作方面还应提及的作品有1936年毕业于上海国立音专的作曲家刘雪庵（1905—1985）创作了包括“头场打闹”、“傀儡舞俑”、“西楼怀远”和“少年中国进行曲”四首单曲的《中国组曲》（1936），这部作品应用了欧洲传统作曲技法，配合民族乐器琵琶的演奏技巧，与表现民俗风情内容的民族音调相结合，以鲜明的民族风味和时代特色开了中国钢琴组曲创作的先河；陈培勋（1922—2006）创作的脍炙人口了包括《卖杂货》、《广东小调“思春”》、《旱天雷》、《“双飞蝴蝶”主题变奏曲》和《平湖秋月》的五首《广东音乐主题钢琴曲》（1952）。这组钢琴曲，富于广东音乐情趣，乐观、诙谐，带着广东人的机敏，也有优美、歌唱性段落的对比。是以地方色彩见长的民族风格，作曲家巧妙地找到了相应的和声和钢琴织体。这组作品有着空前的号召力，在专业院校里甚至出现了“处处《卖杂货》，天天《旱天雷》”的景象。时至今日，《平湖秋月》等作品依然在海内外广为传播，成为中国钢琴改编曲的杰出代表；朱践耳（1922—）创作的《序曲（第一号）“告诉你……”》、《序曲第二号——流水》（1956）、《主题与变奏曲》（1958）和《钢琴叙事诗》（1958）。其中两首序曲“主题都属于五声性旋律结构，钢琴织体丰满而细腻，和声序进中突出隐伏线条进行与非三度叠置和弦的并用，突破功能和声体系的束缚，并通过调性的合理模进、转换，使单一调式得以变化发展。”后两首作品则表现出作曲家对变奏曲和奏鸣曲的成熟把握力，在钢琴创作上开始追求交响效果；蒋祖馨（1931—1996）创作的钢琴组曲《庙会》（1955）。全曲由《艺人的小调》《双人舞》《老人的故事》《笙舞》《社戏》5首乐曲组成，每个小曲都有自己独特



的风格和结构，但又共同吸收了我国民间音乐的旋律和节奏特征，具有浓郁的民族风格，成功地塑造了典型的民俗风情画面。该曲在1959年世界青年联欢节作曲比赛评奖中获得铜质奖，成为中国钢琴创作民族化的又一典型范例；刘庄（1932—）创作的《变奏曲》（1956）。主题是非常优美的《沂蒙山小调》：这个主题经过九次变奏，仿佛是从九个角度入手，将主题内含的意味揭示出来；也好像是从九个视角观赏它的美丽；杜鸣心（1928—）创作的《练习曲》（1955）。乐曲开头有一个悠长的引子，单音奏出：象是期待、象是感召，从心头油然而升起。接着，华丽快捷的音流自上而下，一方面是手指灵活的训练，同时又在“无穷动”的奔驰中，体现出明快、热情和高昂的气概，是首难得的优秀的中国《练习曲》；黄虎威（1933—）创作的《巴蜀之画》（1958）。是用音乐描绘生活画面的一部音画式抒情组曲，作曲家在这首作品中对和声手法的民族风格做了探讨，他将欧洲传统和声写作技法与四川民歌的旋律结合起来，通过不同的侧面精心创作了6幅精美的风景画和风俗画；马思聪（1912—1987）创作的《三首舞曲》（1951）、《粤曲三首》（《羽衣舞》、《走马》、《狮子滚球》1954）；罗忠镕（1924—）创作的《第二小奏鸣曲》（1957）；徐振民（1934—）创作的《变奏曲》（1956）；章纯（）创作的《花灯舞》（1958）；邓尔博（）创作的《新疆幻想曲》（）；廖胜京（1929—）的《火把节之夜》（1953）等。这些作品与上文提到的乐曲一起构成了30年代至建国初期我国钢琴音乐创作日趋活跃的可喜景象。

从1957年下半年的“反右”运动开始至1965年“文化大革命”前夕，这一阶段问世的作品尽管在选材上受到诸多限制，却显得弥足珍贵。这些作品包括：吴祖强（1927—）、杜鸣心根据他们创作的同名舞剧音乐改编了六首钢琴曲，组成《舞剧“鱼美人”组曲》（1960），是中国第一部神话题材钢琴作品。在创作上作者没有依赖现成曲调，而是发挥自己音乐形象思维的想象力，在美、妙、奇的境界中遨游，创作出闪耀着

奇异色彩的钢琴作品。作品常常是三度关系的转调及调式色彩的对比，在充分发挥钢琴技法的同时，注入了新的和声色彩，使音乐具有神奇、幻想和些许“怪异”的风格，其中《水草舞》《珊瑚舞》尤为出色，是现代民族风格的成功作品。储望华（1941—）根据朱践耳的民族管弦乐曲改编的钢琴曲《翻身的日子》（1964），乐曲表现了欢天喜地的情绪，具有强烈的民间色彩；乐曲主题的一些音故意用小二度和音奏出，模仿板胡中常见的滑音奏法；整首乐曲都有民族乐队那种火爆而又亲切的风格。是在音乐会上可以经常听到的为数不多的中国钢琴曲之一。马思聪创作的《钢琴小曲三首》（1956）；俞抒创作的《红旗板车队》；石夫（1929—2007）创作的《喀什噶尔舞曲》（1964）；刘福安（1927—）创作的《采茶扑蝶》；孙以强创作的《谷粒飞舞》（1962）等，以及由钢琴家创作或改编的作品，例如殷承宗（1941—）创作的《快乐的啰嗦》（1965）、郭志鸿（1932—）创作的《新疆舞曲》（1958）、《春到农舍》、《喜相逢》和《伊犁民歌二首》（“奥尔顿江”、“黑眼睛的姑娘”）等。与此同时，中央音乐学院的一批青年学生由刘诗昆牵头创作了《青年钢琴协奏曲》（1958），是为新中国诞生以来首部具有代表性的钢琴协奏曲。

## 第二节 1934—1965年间的钢琴教育与教材

1934年至新中国成立前，全国各地的许多音乐工作者随着国民政府机关、学校团体撤退到西南“大后方”的重庆，为在这些地区发展专业音乐教育事业创造了条件。1940年在重庆成立了“国立音乐院”；1942年秋，又决定将原省立福建音乐专科学校（创办人蔡继琨）改为国立；同年，教育部又决定将已结束的原“中训团音干班”改建为“国立音乐院分院”（1945年该校又改名为“国立上海音乐专科学校”）。这三所都是当时在“国统区”所建立的专业比

较齐全、教师队伍比较坚实的音乐院校。专业系科均设有钢琴的建制，教师阵容在钢琴方面有：李翠贞、丁善德、范继森、李嘉禄、拉查雷夫（BorisM.Lazareff俄裔）、福路（Albert Faurot美籍）等。此外，在国统区各地的一些学校内也先后建立了音乐系，为国家培养了大量的音乐人才，钢琴方面有：吴乐懿、李昌荪、洪达琳、李莪荪、周广仁等。

1949年10月1日，新中国成立后至1965年，音乐教育在中国得到很大发展，钢琴教育也随之步入了一个崭新的历史时期。

首先，培养人才成为一种政府行为，国家注重教学机构的设立，依靠、调整原有教学力量，重点办好中央音乐学院和上海音乐学院钢琴系，从而使这两所院校的钢琴系，成为全国钢琴艺术的教学、演奏、科研中心。

上海音乐学院钢琴系，是由原国立音乐专科学校钢琴组为基础，将国立福建音乐专科学校、南京金陵女子大学音乐系和上海的华东师范大学音乐系的钢琴教师和钢琴设备、图书等合并而成的，后又经贺绿汀院长多方奔走，广招贤才，集中了我国第一代优秀钢琴家和教师，其中不少是经国外深造、学成回国的优秀人才。到1955年，上海音乐学院钢琴系已是人才济济，形成了李翠贞、范继森、李嘉禄、夏国琼、吴乐懿“五大骨干教授”的局面。由李翠贞任系主任，范继森任副主任。由于这一钢琴系的出色教育，在这一时期内培养出了周广仁、傅聪、顾圣婴、李名强、殷承宗、李瑞星、李名铎、洪腾、李其芳、王羽、朱雅芬、孙以强、尤大淳等一大批青年钢琴家，从而被西方乐坛所瞩目，上海音乐学院也由此而被美誉为中国钢琴家的摇篮。

1950年建立的中央音乐学院及其钢琴系（1958年迁至北京）是由南京国立音乐院、国立北平艺专音乐系、燕京大学音乐系、鲁迅艺术学院音乐系、华北大学音乐系及上海与香港两地的中华音乐学院合并而成的。开办之初，骨干教师有著名的易开基、李昌荪、朱工一等人。从1955年起，由易开基任系主任，朱工一任教研室主任，又调周广仁入院。经过多年的努力，

特别是50年代后期在国家聘请的三位苏联专家的帮助下，钢琴专业的进步非常显著。相继涌现出了郭志鸿、刘诗昆、鲍惠荪、陈比钢、李洪、赵屏国、石叔诚、谢达群、潘一鸣、应诗真、杨峻等大批青年钢琴家，使钢琴系在海内外的声誉日增。

1953年，国家文化部确定了上海音乐学院、中央音乐学院的办学方针：“为国家培养具有马克思、列宁主义的理论基础，一般文艺修养、精通业务技能，全心全意为人民服务的音乐专门人才……突出以教学为主的办学原则。缩减一些课程，加强有关基本音乐理论和技术（如视唱、钢琴等）、专业技术的训练和音乐史论、文艺思想的教学，逐步提高入学标准”，

(1)

并规定了主要科目、课程比例及领导关系。为此，钢琴系始终把钢琴专业技术的教学和训练放在首位，注重对学生在专业上从音乐内容到形式、从音乐表现的思想情感到表演技艺的全面教育和训练。

为了加速人才培养，自1950年代中期起，国家在上海音乐学院和中央音乐学院建立了大、中、小学14年一贯制的教学体系（音乐附小从3年级起4年；音乐中专6年；大学本科4年）。经过这“一条龙”学制的系列性培养训练和多层次择优选拔，既保证了新生的生源和质量，又有利于高层次优秀人才的选拔培养和整个钢琴专业队伍的建设。

为了有利于教学、科研的深入开展，两所音乐学院的钢琴系自50年代起，都分别设立了主课教研室和共同必修课教研室，明确规定：主课教研室主要目标为培养高水平的钢琴演奏人才；共同课教研室则担负繁杂而重要的公共必修课教学任务——使不同专业的各系学生获得必须的钢琴基础训练。并以此各负其责，开展教研活动。

两所音乐学院从建院初起，均设立了演出委员会，在院长领导下负责制定每年的艺术实践演出计划，并主管综合性大型演出活动的节目拟定和审批。鉴于钢琴表演艺术必须通过“演

---

注：(1) 丁善德《上海音乐学院简史》，上海音乐学院编辑出版1987，页26。

出”这一艺术实践活动来锻炼学生能力和检查教学成果，因此，钢琴系除坚持有计划地安排一定的学生参加学校组织的各种纪念性、庆祝性大型音乐会演出之外，还认真安排组织本系师生单独举办“专家个人音乐会”、“青年教师音乐会”、“毕业生音乐会”及各种专场、专题演奏会，并规定本系每一学生每学期参加这种独奏汇报演出不得少于两次，否则不得参加期末专业考试。

中华人民共和国成立后，国家在各大行政区的一些重要城市新建了一批音乐专科学校和艺术学院。其中：1952—1953年先后成立了东北音乐专科学校（沈阳）、西南音乐专科学校（成都）、中南音乐专科学校（武汉）；1956年又成立了西安音乐专科学校；1958年又成立了广州音乐专科学校和天津音乐学院。在这六所音乐专门学校中，都设置有钢琴专业。此外，这阶段在各地艺术学院的音乐系中设有钢琴专业教育的有：南京艺术学院音乐系、解放军艺术学院音乐系、吉林艺术学院音乐系和山东艺术学院音乐系。在全国各省市办有音乐系的师范大学里，除普遍开设了钢琴共同必修课外，当时的下列七省三市的师范院校音乐系（或艺术系），也相继开设了钢琴主科专业教学，它们是湖南、四川、安徽、福建、山东、吉林、内蒙古等七省区和南京、北京、哈尔滨三市的师范院校。这样，钢琴专业教育已在全国许多省市的高等艺术与师范类院校中铺开。

自50年代后期起，由上海与中央两所音乐学院培养的多批钢琴系毕业生，先后被陆续分配到各地新建的音乐艺术院校中去，成为各地钢琴专业演奏和教学的主要力量。而由上述六所地区性音乐专门学校、四所艺术学院音乐系及十所师范院校音乐系在二十世纪五六十年代期间培养出来的一批钢琴主科优秀毕业生，也被充实到各地的钢琴演奏与教学队伍中去，为普及与提高我国的钢琴艺术整体水平发挥了重要的作用。

中华人民共和国于1949年建国以前，中国对钢琴演奏教学法及教材的艺术研究，完全是空白的，没有基本的章法可循。由于历史的原因，那时国内流行的钢琴基础教材主要用《拜

厄钢琴教程》、《哈农练指法》、车尔尼的作品599号、849号、299号和克勒编的《小奏鸣曲集》这几本。多数教师总是将这些曲集作为课本，让所有学生逐本逐条地去弹奏。妨碍了学生的专业进步。最突出的问题是在技法传授上，直到新中国成立后的50年代，多数中国钢琴教师还一直使用欧洲古典时期的老式弹奏法——完全只用手指动作，不准动手腕。教师们一般都习惯把高抬手指练琴作为技巧训练的唯一法宝，而很少讲触键方法和音色的变化。使学生全身从肩、臂、肘到腕和手掌，都被紧张的僵持状态所束缚，力量被内耗，发音直而干，没有厚度和深度，音色苍白，音乐上的表现受到极大的限制。

自1950年起，上海与中央音乐学院的钢琴系，虽然在教材选用上基本沿袭前国立音专时代查哈罗夫所留下的教材系统，但在教材、教法的更新方面成绩显著。特别是上海音乐学院，由于有留英（李翠贞）、留美（李嘉禄、夏国琼）、留法（吴乐懿）等回国的专家任教，他们在教学中给学生弹奏大量欧美当代音乐学院使用的优秀曲目，并传授各自在演奏中对新风格与各学派的理解，从而丰富了中国钢琴专业教学的教材，拓宽了学生对钢琴演奏风格和技法的学习路子，使较多的学生很快地在专业上脱颖而出，钢琴系一直保持着全院最有教学优势的地位。

从1950年初开始，各音乐院校都十分重视各专业教材的基本建设，提倡从提高教学质量的目的出发，开展学术研究活动，并制定有关奖励教材编写的办法，特别鼓励加强本民族音乐内容的教材编写。激发了作曲家极大的创作热情，拥有了较为庞大的创作群体，其中既有以黎英海等为代表的上海音乐学院钢琴系星海小组、北京艺术学院音乐系钢琴教研组以及后来的中央音乐学院的钢琴教师们，也有以杜鸣心等为代表的专业作曲家们。他们歌颂新时代、新风貌，并努力探索适合中国的音乐创作道路，一批优秀的民族化的钢琴教材应运而生，为中国钢琴教育提供了更为宽泛的教材选择余地。其中具有代表性的是：当时任教于上海音乐学院的黎英海编著的《五声调式钢琴练习曲》、《民歌钢琴小曲五十首》和《五声音调钢琴指

法练习》；使中国钢琴作品演奏的某些基础训练落到了实处。陆华柏编著的《中国民歌钢琴小曲集》；马思聪编著的《业余钢琴练习曲》（上、下编）；应诗真编著的《中国儿童钢琴教程》；王海波编的《中国钢琴作品教学曲选》；卞萌、卞善仪编著的《钢琴全面训练基础教程》；北京艺术学院音乐系钢琴教研组编的《少年儿童钢琴初步》；上海音乐学院钢琴系星海小组编的《群众业余钢琴教材》；上海音乐学院附属儿童音乐学校钢琴教研组编的《儿童钢琴初步教程》；上海音乐学院附属中等音乐学校编的《中学钢琴初级教程》；中央音乐学院编的《中国钢琴曲选》、《钢琴简易练习曲集》和《成年人钢琴教程》。其中《成年人钢琴教程》是中央音乐学院钢琴系共同必修课教研室在长期的基础课教学实践中总结经验、深入科研的成果，它在对成年人的钢琴基础训练方面，走出了一条行之有效而富于创造性的教学新路。自50年代后期出版后，对全国各音乐艺术院校及师范院校音乐系的钢琴共同课教学的改革，起了示范和推进作用。

在钢琴主科教材建设方面，1961年6月，文化部召开了高等音乐院校钢琴教材审议会，拟定了高等音乐院校钢琴教学参考曲目，并成立了由易开基、朱工一、周广仁、老志诚、张隽伟、杨体烈、胡伯亮和洪达琳八位专家组成的艺术院校钢琴教材编选组。根据教材审议会拟定的教学曲目，选用了在国内不易找到但在教学中又急需的外国钢琴曲和尚未出版过的一批优秀中国钢琴曲，编成《高等音乐院校钢琴教学曲选》五集（《中国作品集》、《东欧作品集》、《西欧作品集》、《俄罗斯、苏联作品集》、《拉丁美洲国家作品集》）。还单独出版了第一册《高等音乐院校钢琴教学练习曲》、《勃拉姆斯五十一首钢琴练习》。这些由中国专家自己审定的钢琴专业教学曲目和编选出版的钢琴作品，选入了以前在中国很少演奏的法国作曲家（福列、德彪西、拉威尔）、东欧民族乐派作曲家（斯美塔那、巴托克）、拉丁美洲作曲家（维拉·罗勃斯等）的作品以及俄罗斯、苏联的许多著名钢琴曲。选用这批风格多样、内容丰富的新曲目，是当时钢琴教材建设的重大步骤。

在这一历史时期，中国钢琴教育的最可喜之处在于，打开国门，选派优秀青年钢琴家出国学习、比赛，增强中国钢琴界与世界的交流，取长补短，缩小与钢琴文化发达国家的差距。

自1951年至1964年间，中国派出32人次参加了18次国际钢琴演奏比赛会，其中23人次共13位在比赛中获奖。如：1955年傅聪获第五届肖邦国际钢琴比赛三等奖与演奏《玛祖卡》特别奖；1956年刘诗昆获李斯特国际钢琴演奏比赛第三名与演奏《匈牙利狂想曲》特别奖；1958年顾圣婴获第十四届瑞士国际钢琴比赛二等奖；1962年殷承宗获第二届柴科夫斯基国际音乐比赛钢琴第二名等。通过学习、比赛，一大批青年钢琴家脱颖而出，走上世界乐坛，同时也检验了中国钢琴教育水平。可以说，这一时期是中国钢琴演奏、教学的繁盛时期。



### 第三章 “文革”后的中国钢琴音乐与钢琴教育

#### 第一节 “文革”后的中国钢琴音乐

历时十年的“文化大革命”(1966—1976),是新中国成立以来遭受的一场民族灾难,整个文化领域是这场灾难中的重灾区,文艺团体解散,学校被“造反派”占领、勒令停课,教授、专家被称为“反动学术权威”关进了“牛棚”。中国的音乐事业受到了严重的破坏,正在大步前进的钢琴音乐同国际先进水平拉开了距离。但是,钢琴音乐创作领域并不是沉寂的,我们应该客观地评价这一特殊时期的钢琴音乐创作实践。

##### 1、殷承宗的钢琴伴唱《红灯记》、钢琴协奏曲《黄河》

殷承宗,当时中央乐团的钢琴独奏演员,这位国际大赛获奖者、中国当时可数的几个著名青年钢琴家之一,为了自己热爱的钢琴艺术的生存,他将京剧曲调和钢琴表现手法结合起来进行演奏创作,写出了几首京剧唱腔的钢琴小曲。在一些歌唱家们的支持下,他把历来由民乐队伴奏的京剧传统表演风格,移植到钢琴上,竟发现能使钢琴与中国的古典戏曲艺术融化合一,具有新的韵味和美学价值。经试演,这种钢琴演奏与歌唱家合作的“钢琴伴唱京剧”的艺术品种,被当局认可。于是钢琴伴唱《红灯记》(1968年)被允许公演,深受大众欢迎并被拍成电影,传遍全中国。接着,殷承宗和刘庄、储望华、盛礼洪、石叔诚、许斐星等人于1969年12月集体完成了钢琴协奏曲《黄河》的改编,并由殷承宗担任独奏,李德伦指挥中央乐团于1970年5月首演于北京。以冼星海《黄河大合唱》中的主要曲调作为各乐章的主题旋律改编而成的钢琴协奏曲《黄河》,不仅保留了原《黄河大合唱》的艺术内容,而且发挥了钢琴协奏曲的表现特长,以全新的角度阐发了原作的精神气概,从而赋予了它自身的

艺术特色。这些特色实际上蕴涵着中国传统音乐结构发展中讲究有限变化,追求自然、完整、统一的基本审美原则。正是在这一中国传统音乐审美原则的主导下,钢琴协奏曲《黄河》尽管在整体上延袭了欧洲传统的多乐章协奏曲的套曲结构形式,但是从每个乐章曲式结构到套曲组合,对协奏曲原有的结构形态均进行了“中国化”的改造,从而使各乐章的曲式结构到全面的套曲结构都有所创新。现今世界上中国钢琴有影响并经常被反复演奏的协奏曲作品非《黄河》莫属,和小提琴协奏曲《梁祝》被并列为中国协奏曲的两颗明珠,为中国带来了广泛的赞誉。

钢琴协奏曲《黄河》内容丰厚、博大精深,代表了中华民族不屈不挠、前赴后继的献身精神,歌颂了伟大的爱国主义情怀。结构上,几个独立的乐章,标题鲜明又层层递进,一气呵成。音乐语言民族化,生动精炼。乐曲采用了为广大群众所理解的浪漫主义音乐手法(和声、曲式)欣赏起来畅快淋漓,毫无阻碍。又时逢中华民族正在崛起之势,使任何一个中国人和一切关注中国和中国历史的人都为之震撼。钢琴协奏曲《黄河》无愧于时代、无愧于中华民族,是中国钢琴协奏曲中的顶峰。

钢琴协奏曲《黄河》使中国钢琴作品无论从规模、结构、内容到演奏技巧都达到了一个历史的高度,也把中国钢琴作品的教学推上了协奏曲的平台。演奏者首先要具备完美的、现代的集西方钢琴演奏技巧之大全,无论是疾速的冲过激流险滩困难的华彩,还是极具内涵的内心对祖国的深情歌颂;也无论是民族化(模仿民族乐器古筝)的黄水谣,还是铿锵有力万马奔腾的保卫黄河的连续八度技术等等。《黄河》对演奏者对钢琴教学的技术要求都将是艰难的、无限的。而演奏者构建作品的结构能力,包括各乐章内容的准确诠释和全面依感情脉络的内在联系的整体把握,无疑也是一个巨大的考验。

第四乐章《保卫黄河》是整部协奏曲的重点与高潮,其音乐以勾画抗日战争激烈的战斗场面为主旨,所运用的音乐材料以原大合唱中第八章“保卫黄河”为基础,加入了大合唱

中第九章“怒吼吧黄河”及歌曲《东方红》和《国际歌》的旋律因素。引子是铜管乐奏出的号召似的战斗性旋律主题，音调中揉进《东方红》的动机则是借此象征毛主席党中央发出的战斗号召。钢琴的华彩乐句后，出现了《保卫黄河》的旋律主题。这是一段斗志昂扬的进行曲，表现了中华民族前赴后继英勇不屈的献身精神。随着乐曲主题的不断发展，音乐展开了一幅幅抗战的壮丽画面：战马驰骋，硝烟弥漫，抗日军民英勇杀敌，音乐情绪此起彼伏，当《东方红》主题出现时整个乐曲达到最高潮，这是在讴歌毛泽东思想的伟大胜利。在乐曲结束前，乐曲巧妙地把《保卫黄河》、《东方红》和《国际歌》结合在一起，表现了中国的抗日战争与世界的反法西斯战争的有机联系，只有中国共产党领导的中国人民才能赢得这场战争的伟大胜利！钢琴协奏曲《黄河》完成了中国钢琴音乐创作中的一次重要实践。

## 2、王建中的钢琴改编曲《百鸟朝凤》、《梅花三弄》

“文革后期，”钢琴改编曲这种形式在一定条件下被允许生存下来，并成为这一时期中国钢琴音乐创作的唯一形式，在作曲家的执著追求下，创作了许多各类题材的钢琴改编曲。

1、以古典传统民族器乐曲改编的钢琴独奏曲：《夕阳箫鼓》（黎英海），《二泉映月》（储望华），《平湖秋月》（陈培勋），《十面埋伏》（殷承宗），《梅花三弄》、《百鸟朝凤》（王建中）等；

2、以民歌或创作歌曲的旋律为素材改编的钢琴曲：《山丹丹开花红艳艳》、《绣金匾》、《军民大生产》、《翻身道情》、《浏阳河》（王建中），《序曲与舞曲》（黄安伦），《松花江上》（崔世光），《红心闪闪放光彩》、《南海小哨兵》（储望华），《陕北民歌主题变奏曲》、《台湾同胞我骨肉兄弟》（周广仁），《北风吹》（殷承宗）等；

3、以“样板戏”音乐改变的钢琴曲：《甘洒热血写春秋》（储望华）、《家住安源》（赵晓生）等；

还有杜鸣心改编的舞剧音乐《红色娘子军》钢琴组曲、倪洪进改编的钢琴《京剧曲牌练

习曲四首》、赵晓生的《音乐会练习曲六首》等等。

这些钢琴改编曲在追求民族风格和模仿民族乐器音响方面做了不少尝试，手法丰富，演奏效果也非常突出，是受群众普遍欢迎的音乐会演奏曲目，促进了中国钢琴音乐风格的进一步形成与发展。以下简析王建中（1933—）的两首成功之作：《百鸟朝凤》和《梅花三弄》。

钢琴曲《百鸟朝凤》写于1973年，是著名作曲家王建中根据同名民间唢呐曲改编而成的。是王建中钢琴曲中一首演奏得最多的作品，“也是中国钢琴曲创作史上最杰出的民间器乐曲的钢琴改编曲之一。”<sup>（1）</sup>

钢琴曲以同名民间唢呐曲的主题材料为基础，结合进新的音乐审美、思维方式，表现出在充满生机的大自然里，百鸟争鸣、欢腾雀跃的引人入胜的情境。乐曲洋溢着传统民间情趣，而其中的欧洲音乐审美痕迹，降低到了最低限度，堪称真正中国化的钢琴作品。

在曲式上，看不到欧洲音乐典型曲式的影响，而是一种基于中国传统音乐中多段体形式的结构。各段的速度，总是按照由慢而逐步地、非常富于逻辑地转变到快、最后达到高潮的布局。钢琴曲各段间的过渡与衔接紧密而又自然，使音乐仿佛是一气呵成的。从某种意义上看，整首乐曲都是由E贯穿着。E，如同核心一样，无论旋律线有怎样的蔓延展开、迂回曲折，总是要回落到E。全曲始于E，始终围绕着E，最终止于E。

在和声上，全曲有多种结构的和弦，但占大多数的还是四、五度叠置及各种五声纵向结合。王建中先生在介绍改编《百鸟朝凤》的过程时说：“运用小二度的倚音和四、五度音程的平行进行为特征的和声语言”，正是“思考如何表现唢呐和笙的音色及演奏特点时产生的灵感。”乐曲在第1、2小节就突现了唢呐奔放的音色。四、五度和八度结合的空洞色彩，夹进了小二度倚音及由四、五度音程构成的助音和弦，通过明快的触键，加上延音踏板的效果，可以奏出带金属性的嘹亮音质。这种手法，既模仿唢呐音色，表现众鸟喧闹的生动形象，

---

注：（1）魏廷格《论王建中的钢琴改编曲》，载于《魏廷格音乐文选》，北京：人民音乐出版社2007，页283。

用作曲家的话说，有“土味”，又为钢琴乐器创造出了中国风格的和声语汇和色彩性手法。

多声结构呈现出来的多种色彩，汇合成浓郁的中国气息。

在乐曲的节奏韵律上，无论总的速度布局，还是不同速度间的过渡、转换，都是地道的中国传统音乐方式。特别是高潮段，出现了具有强大动力性的戏剧音乐节奏，更是典型的中国气派。特别要提到的是西方钢琴技法“托卡塔”的运用。“托卡塔”是一种双手快速交叉，以构成一种激越的音型或音流，借以表达乐思的一种手法，即，手指要有准备，指尖不能软，象钢叉一样，声音颗粒要清晰、均匀，并注意突出的音符。《百鸟朝凤》中多次运用这种方法，以形成段落高潮。特别是尾声中的大量使用，为乐曲高潮推波助澜。其中有有规律突出某个拍点的骨干音的“托卡塔”；有的是小二度堆砌的经过句的“托卡塔”；有的是高潮音域扩展的需要的“托卡塔”。总之，“托卡塔”手法的运用，为《百鸟朝凤》增添了光彩，形成了高潮。这是在教学中要特别注意到的。

《百鸟朝凤》中一些片段的手法设计，富有新意。如自 29 小节 *Allegro Vivace* 开始的乐段中，运用持续音型作伴奏，恰似笙乐器吹出的持续长音，在这个背景上，旋律声部以不同类型的装饰音和十六分音符的音群奏出，如同唢呐清脆的吐音。演奏时，触键要灵巧有弹性，不同音区出现的旋律，要奏出不同的音色，加上踏板的运用，就能充分表现出此起彼伏的各类鸟鸣声，欢快雀跃，富有情趣。186 小节长达“六行半”的华彩性片段，两手交叉动作要灵敏，指尖力量集中，尽可能贴键，力度变化幅度要大，速度有紧有松，充分运用并发挥钢琴特有的快速、激越的强烈效果，与唢呐特技性吹奏相媲美。

1973 年，王建中还根据同名传统古琴曲改编了《梅花三弄》，这是又一首中国钢琴曲创作史中的杰出作品。“允称王建中钢琴改编曲最成功之作。”<sup>(1)</sup>

钢琴曲《梅花三弄》是将古琴演奏古曲的情调，在钢琴上的体现。乐曲开始的引子，在

---

注：(1) 魏廷格《论王建中的钢琴改编曲》，载于《魏廷格音乐文选》，北京：人民音乐出版社 2007，页 285。

低音区以跨越三个八度的带八度小装饰音手法，仿古琴音色，营造了深沉、儒雅的气氛。而与古琴音色对置的是，从29——48小节，主题音调在相隔两个八度的高音区第一次出现时，右手旋律配以五、八度的分解和弦，左手以色调明朗、轻盈的和弦琶音伴奏。62小节主题第二次在中音区重复，而伴奏在高音区，以音色透亮、晶莹的三、四、五度音程的双音平行进行作陪衬。作曲家运用钢琴所固有的高、低音区音质的强烈反差，勾画出摇曳在严寒中高洁、清纯的梅花“气节”。弹奏时，特别是低音区，仿古琴音色的处理，（如引子部分）左右手的触键动作都要缓慢，力量下落要柔软，无论是左手的装饰音或右手的和弦音，触键后，手指离键的速度也要缓慢。为了达到作曲家要求的平静的效果，指尖下键较深，而手臂却稍松提，同时使用弱音踏板和延音踏板，使低音区的一系列和弦泛音声，在空气中交融回荡。而高音区主题声部弹奏时指尖力量集中，下键既柔又深，所有伴奏音声部要保持轻柔、融合的色彩，让主旋律突出在上。表达出挺拔、俊俏的梅花默默报春的意境。

作曲家以毛泽东诗词《咏梅》的诗情画意作为改编的宗旨，运用丰富的织体变奏手法，带有中国民族音乐支声复调的多声部手法，结合五声调式内在联系的转调手法，将古曲《梅花三弄》的精神内涵，以栩栩如生的音乐形象在钢琴上体现，既不减古曲古风，又赋予了“古为今用”的新意，使乐曲《梅花三弄》又增添了钢琴版，曲情富于生气，更具感染力。

## 第二节 “文革”后的钢琴教育

“文革”期间，“四人帮”打着“把学校变成无产阶级专政工具”的招牌，推行极左的文艺与教育路线，学校在中国钢琴音乐教学方面存在许多困难，教学秩序十分混乱，学生在学习钢琴时都只能弹奏改编过的革命歌曲和样板戏，外国作品不允许弹奏。由于钢琴教学不系统，练习时间没保证，能够接触到的钢琴作品少之又少，对中国钢琴教育事业和中国钢琴

音乐艺术的发展造成很大的负面影响。

“文革”结束后，中国大地得到了建国后的第二次“解放”，开启了广大音乐工作者为重新建设具有中国特色的社会主义音乐文化的伟大航程。首先恢复了音乐学院的专业教育。北京、上海两所音乐学院及附中的钢琴专业率先开始招生。两校新建立的领导班子，重视教师队伍建设和改革招生制度两项基本工作。

第一，在北京、上海两所专业音乐学院的钢琴系，既充分发挥第一代钢琴家（吴乐懿、李嘉禄、张隽伟、易开基、洪士~~士~~等）的积极性，又放手让第二代中年钢琴家们（朱工一、周广仁、李名强、李瑞星、洪腾、李名铎、谭露茜、郑曙星、林尔耀、李其芳、赵屏国、潘一鸣、应诗真、杨峻等）担任专业教学工作，发挥骨干作用，从而组合成继往开来、富有凝聚力和高质量的师资队伍。这支队伍为开创教育新局面做了大量工作。他们重新修订了教学大纲，确定招生和考试标准，恢复了学术交流活动。

第二，1977年与1978年中央音乐学院、上海音乐学院先后恢复招生时，确立了“自愿报名、择优录取、政治审查主要看个人表现”的招生新原则。取消了原来“左”的唯成分论的招生路线。这一改革，为大批音乐素质良好而有发展前途的青少年创造了学习机会，全国报考音乐院校的考生人数达两万多。特别是报考音乐学院附中的考生，每年几乎多于招生录取数的100倍，使附中与本科各专业的新生质量明显提高。学校也由此开始严格管理制度，正常的教学秩序得以顺利恢复，使得严谨治学、重视基础训练、勤于艺术实践的教学传统得到继承和发扬。1979年又恢复了附小和研究生的招生，使原已形成的自小学4年纪到研究生毕业为止的十六年一贯制教学结构体系恢复运转。中央音乐学院、上海音乐学院的钢琴系，除每年招收本科钢琴学生和硕士研究生，担负培养国家钢琴表演艺术人才外，还负责对全国新建的各音乐艺术院校和师范大学音乐系培养钢琴专业师资的任务。因此，又开办了钢琴助教进修班，钢琴骨干教师和演奏员短训班等。使这两所高等学府成为全国钢琴教学的核心，

其不断提高的教育质量享誉海内外。

第三，钢琴教学理论的研究也在这一时期开始萌生。1979年3月，上海音乐学院音乐研究所研究员廖乃雄发表的《试论钢琴教学的几个基本环节》，是中国教师基于自己的经验，首次对钢琴教学规律提出了系统性的认识。对于长期缺乏理论研究风气的钢琴教育界，起到了启示和推动作用。



## 第四章 1980年以来的中国钢琴音乐与钢琴教育

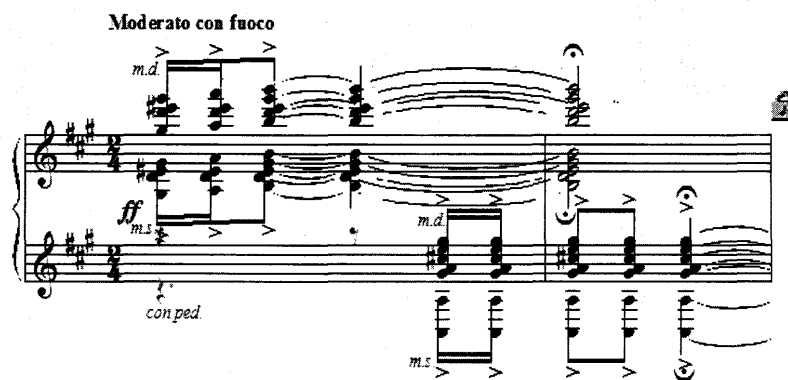
### 第一节 1980年以来的中国钢琴音乐

进入新时期以来,中国在全国范围内实行了改革和开放,使音乐界充满了清新的气氛和自由的文化氛围。中外音乐文化频繁的交流,既让中国的传统音乐走出了国门,使外国人了解了中国的音乐文化;又让外国的创作思维和创作技法传入了中国,使中国传统的创作思维和模式受到了前所未有的冲击。新时期使中国的音乐事业走向了繁荣,给予了音乐创作宽阔的空间,中国钢琴音乐创作在作曲技法与音乐风格上又有了新的发展和突破。使中国钢琴音乐创作进入了多元化的时代,涌现出大量各类题材的钢琴作品。如:储望华的《新疆随想曲》,汪立三的《梦天》、钢琴组曲《东山魁夷画意》、钢琴套曲《他山集——序曲与赋格五首》,罗忠镕的《钢琴曲三首》,王建中的《彩云追月》、《大路歌》、《樱花》、《谐谑曲》,朱践耳的《云南民歌五首》,石夫的《即兴曲》、《第二新疆舞曲》,倪洪进的《壮乡组曲》,黄虎威的《欢乐的牧童》;孙以强的《春舞》,陈铭志的《钢琴复调小品八首》,权吉浩的《长短的组合》、《宴乐》,陈怡的《多耶》,周龙的《五魁》,崔文玉的《第一奏鸣曲》,杨衡展的《但曲》,姜小丽的《寒号鸟》,蒋祖馨的《箴言》、《第一奏鸣曲》、钢琴组曲《山花烂漫》,崔世光的《山泉》、《山东风俗组曲》,高为杰的《秋野》,彭志敏的《风景系列》,丁善德的《儿童钢琴曲八首》、《小序曲与赋格》、《小奏鸣曲》、《前奏曲六首》,夏良的《西双版纳风情》,赵晓生的《太极》,刘郭南的钢琴协奏曲《山林》,杜鸣心的钢琴协奏曲《春之采》等。这些钢琴作品或是以声乐曲风格的旋律、民族音乐的音调为基础而改编的钢琴曲,或是运用无调性、十二音技法等现代作曲技术而创作的钢琴曲,或是根据作曲家自创的作曲技法而写成的实验

性钢琴曲，这些作品的共同之处都是追求中华民族音乐的神韵。下面尝试分析其中几首。

储望华（1941—）的作品《新疆随想曲》（1978）中的主要音乐素材来自郑秋枫创作的歌曲《美丽的孔雀河》。作品的音乐风格热情洋溢，乐曲构思辉煌宏大，作曲家充分发挥了“随想曲”的艺术特征，用一个主题贯穿、变奏的手法将其自由展开和即兴发挥，这部作品的和声语言新颖、情绪起伏有致，充分发挥了“钢琴语言”的技术特征。

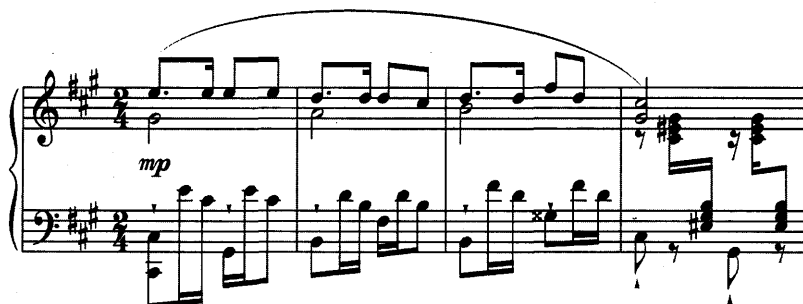
作品开头的引子（1—5小节）和主题旋律的第一次出现（6—22小节）的音响，开门见山的为我们展现了新疆独特的自然景色和地域风貌。作曲家在第一小节



#### 谱例 4: 储望华《新疆随想曲》的主题旋律

就利用高、低两个音区音色对比的饱满和弦，及具有内声部增二度叠置的变化和弦将我们带入到新疆奇丽广阔的地域中。高、低音区的对比展现了高大巍峨的天山与塔里木盆地之间的落差。一开始三个和弦，让人联想到新疆舞蹈音乐或民歌开头常用的新疆木唢呐主奏，以嘹亮而又略带苍凉的声音仿佛让人在瞬间扫过了天山、草原、戈壁滩。在主题旋律部分，作曲家大量使用了变化和弦来表现，使旋律音调在横向发展和纵向音响上都充满了异域风情。左手的琶音织体伴奏带有减七和弦的色彩，使其具有张力与起伏，在流畅的起伏中偶尔带出一小节手鼓的鼓点节奏。让人置身于广阔的草原上驰骋，心潮澎湃，耳中还时而响起隐约的鼓点声。

作品的第 49—74 小节展现了一段活泼、欢快的舞蹈场面。



谱例 5: 储望华《新疆随想曲》的舞蹈场面

舞蹈在新疆少数民族人民的生活中是十分普遍的，在放牧、狩猎、丰收和节庆的时候，人们都会用歌唱和舞蹈的方式来表达自己的各种情绪。在这里，音乐把我们带到了成片的葡萄园，在浓密的葡萄架下，我们会突然发现几个辫着小辫的长发姑娘在热瓦普、手鼓等乐器的伴奏下翩翩起舞，她们和着富有弹性的节奏，时而移颈，时而旋转，让她们的辫子随之飘散，加上她们昂首、挺胸、立腰的美丽姿态和撩人的眼神的巧妙配合，不仅让舞者和观者都乐在其中，更让观者深深地被她们所吸引。

169—190 小节是在 6/8 拍和 9/8 拍的混合拍子基础上写成的。这是一段舒展的舞蹈片段。它的织体在流畅的进行中也带着跳动的鼓点，形成了张与弛的结合；进行与停顿的结合如同维吾尔舞蹈中的动静结合，大动作与小动作的对比。这种舞蹈在热情奔放的同时又不失细腻妩媚的风格。

作品的第 126—151 小节让人不由自主的对新疆千年的丝绸之路和那里交融的文化联系在了一起。首先看左手的两种织体：





谱例 6: 储望华《新疆随想曲》的两种织体

第一种织体的和弦是由四度和五度的音程组成, 并且在、高音区, 所以听起来会比较空灵、清脆。第二种织体的节奏从前面第一种均匀的八分音符转到轻松愉快的切分与八分音符的组合, 情绪上递进了一层。这些织体都让人想到了铃鼓等声音清脆的打击乐器。而第二种织体由于节奏的关系, 让人又能感受到马蹄的“蹄嗒”声。右手的旋律形态呈平稳的起伏状, 迂回进行。仿佛是吹奏乐器如新疆的横笛等乐器中飘出的声音。这一幅图画可以表现在漫漫的丝绸之路上长长的商队, 有马有骆驼, 它们的脖子上挂着马铃和驼铃, 在行进的路上叮当作响。而商人们除了运送货物, 在路上也会带着自己的乐器排忧解难, 有的打着手鼓和铃鼓, 有的吹着横笛、管子或者唢呐。就在这一路乐声中走向波斯。

从《新疆随想曲》的结构来看, 除了开头 5 小节的引子和最后 17 小节的尾声外, 中间可以分成 5 段。全曲以中板的速度起, 发展到第五段到全曲的高潮, 最后是一个急板, 在热烈几近疯狂的气氛中结束了全曲。

《新疆随想曲》在钢琴演奏上发挥了八度、和弦、快速跑动的装饰句, 慢速的富有歌唱性的旋律以及托卡塔等多种演奏技巧; 创作上结合了西洋作曲理论与新疆少数民族音乐的传统特征; 内容上展现了丰富多彩的新疆少数民族地域风貌、民间音乐、歌舞等生活、文化现象。正如作者自己所说, 其中包括着“梦想+幻想+冥想+畅想+狂想”从而组成了“随想”。可以说《新疆随想曲》是从 50 年代以来众多新疆题材的钢琴作品中较为成功的一首。和 50、60 年代丁善德和郭志鸿所创作的《新疆舞曲》比较, 《新疆随想曲》在情绪上更加热烈奔放,

气势上更加宏伟、壮观，称得上是新时代的“狂想曲”。

汪立三在“新时期”创作了几部很有影响的钢琴作品，在创作风格上有了很大的创新。他大胆吸取现代作曲新技法，并把现代作曲技术与民族传统音乐相结合。汪立三《梦天》（1980）的创作灵感来自唐代诗人李贺的同名诗，他在这部作品中把十二音技法和中国民族音调结合起来，准确地表现出原诗的意境，《梦天》是我国最早运用十二音技法进行创作的钢琴作品。

罗忠镕在作品《钢琴曲三首》（1986）的《托卡塔》、《梦幻》、《花团锦簇》中，同样运用了十二音技法，分别对音高、节奏、力度、音区进行了序列对比，特别是在第三首《花团锦簇》中还采用了数学的“菲波拉齐”数列对节奏加以控制，用以加强节奏在音乐中的作用。他还在十二音技法中加进了“五声性”的民族音调，并取得了很好的效果，这部作品在1987年“上海国际音乐比赛——中国风格钢琴作品创作”中获小型作品三等奖。

赵晓生（1945—）的《太极》（1986）是以中国古代周易六十四卦逻辑系统为基础，并将古代阴阳哲学中的辩证逻辑关系与现代音集理论中的音高关系相结合自创了“太极作曲系统”而创作的。由于这部作品能够很好地表现出中国现代的民族韵味，使这部作品在1987年“上海国际音乐比赛——中国风格钢琴作品创作”中获小型作品一等奖。

进入新时期以来，中国钢琴音乐创作有了新的面貌。首先，体现在钢琴音乐创作思维的转变。新时期钢琴音乐创作已从“文革”时期单一的改编曲创作模式转向了多元的个性化创作模式，创作思维开始由面向外部世界的描绘而转为对人的情感抒发，作曲家更加关注对音乐内涵的挖掘。由于摆脱了非音乐因素的影响，使作曲家增强了创作的主体意识，在他们的作品中充满了强烈的自我意识和真实的心灵张扬，使新时期的钢琴音乐创作向深层次发展。其次，体现在钢琴音乐创作中对民族化理解的深入。新时期钢琴音乐创作改变了以往对于民族化理解的狭隘，不再是简单地在创作中采用民歌旋律加和声织体的手法，而是更深层次地

认识到民族化的根本问题,就是在作品中如何体现民族精神和时代精神。对于民族化思路的拓展也使得创作的路子开阔了,特别是在运用现代作曲技法与中国民族五声音阶相结合来刻画音乐意境和表现民族韵味方面的能力已达到了很高的程度。再次,体现在钢琴音乐创作语言的变化。新时期作曲家的创作手法普遍丰富了,特别是一些青年作曲家在钢琴音乐创作中大胆探索,他们勇于充当传统的叛逆者。他们通过创作实践来反映他们在新时期的心态和精神状态,从而引发了全社会对这种文化现象的思考,这种新的创作手法和技巧对于我国钢琴音乐创作的发展,无疑是具有开拓性意义的,使新时期的钢琴音乐创作风格呈现多元化的趋势。

## 第二节 发展音乐专业教育、完善钢琴教育体制

为了适应全国音乐事业蓬勃发展的需要,20世纪80年代以来,除了同时恢复各地原有的音乐专门学校及艺术院校、师范院校音乐系的钢琴专业教育之外,又陆续扩大发展,增加了不少新的钢琴专业教育机构,形成了全国规模空前的钢琴专业教育网点。这一钢琴专业教育网点主要分两大类:一类培养专业演奏人才和钢琴专业师资;另一类培养适宜大、中、小学普通音乐教育的师范人才。其中培养专业演奏人才主要集中在全国8所音乐学院钢琴、键盘系和7所艺术学院音乐系。8所音乐学院是:中央音乐学院、上海音乐学院、天津音乐学院、沈阳音乐学院、武汉音乐学院、星海音乐学院、四川音乐学院、西安音乐学院。7所艺术学院是:解放军艺术学院、吉林艺术学院、南京艺术学院、山东艺术学院、广西艺术学院、云南艺术学院、新疆艺术学院。培养大、中、小学音乐师资主要集中在全国91所高等师范院校音乐系科。同时全国107所中等艺术学校、各音乐学院附属中小学在源源不断地为高等教育输送生源。另外,随着社会的进步,对高精尖人才需求量加大,全国主要音乐、艺术院校

有条件的还招收音乐教育方向的钢琴研究生，发展成硕士培养点。陆续为国家培养了成批的钢琴专业人才。

根据中国音乐研究所 1990 年的有关不完全统计，当时山东省的曲阜师范大学、德州和青岛两所师范专科学校；吉林省的长春师专；安徽省的阜阳师范学院、滁州和宿州两所师专；广东省的肇庆师专；河南省的河南大学音乐系和安阳、南阳、开封、洛阳四所师专；黑龙江省的齐齐哈尔师范学院；浙江省的杭州师范学院、浙江师范大学；福建省的集美师专；江西省的赣南师专；山西大学音乐系；西藏师大艺术系；甘肃省西北师范大学；银川师专；湖南省的郴州、衡阳、怀化三所师范专科学校等 25 所师范院校中的音乐系科均设置共同必修的钢琴基础课程。

中央音乐学院、上海音乐学院附属小学是国家保留小学阶段钢琴专业教育的基地。它们的主要职能是尽早发现好苗子，为他们提供专业学习机会。一般学制三年（从小学四年级开始）。全国各中等艺术学校、各音乐学院附属中学主要为本科钢琴专业培养中等学历人才，使他们具备大学要求的入学标准，达到中等以上专业程度，能直接进入文艺团体或中等教育单位担任独奏、伴奏及教学等工作。一般学制六年。各音乐、艺术院校的钢琴专业，则着重于培养全方位的钢琴人才，要求掌握钢琴演奏专业技能，具有良好音乐修养和素质，能从事独奏、重奏（室内乐）、伴奏和教学等各项工作。一般学制四年。另外，各音乐院校还都设有钢琴共同课教研室，主要担任作曲、音乐学、声乐等系学生的钢琴必修课教学，以便使这些专业的学生掌握一定的钢琴演奏、伴奏技能，辅助本专业学习。钢琴硕士研究生培养点则是培养高级专门人才的基地。研究生在学期间，将确定专业研究方向，在二到三年的学习中，以此为中心，在导师的指导下从事专项课题研究、学习。

另外，中、高等音乐师范教育的学制也大致同此。它的教学目的是为大、中、小学培养具有多方面实际工作能力的师资。因此更注重学生弹、唱、表达、创作、组织教学等综合能

力的训练。随着生源整体水平的提高，师范类钢琴教育也取得了可喜的进步。根据中国音乐研究所 1990 年的有关资料不完全统计，当时山东省的曲阜师范大学、德州和青岛两所师范专科学校；吉林省的长春师专；安徽省的阜阳师范学院、滁州和宿州两所师专；广东省的肇庆师专；河南省的河南大学音乐系和安阳、南阳、开封、洛阳四所师专；黑龙江省的齐齐哈尔师范学院；浙江省的杭州师范学院、浙江师范大学；福建省的集美师专；江西省的赣南师专；山西大学音乐系；西藏师大艺术系；甘肃省西北师范大学；银川师专；湖南省的郴州、衡阳、怀化三所师范专科学校等 25 所师范院校中的音乐系科均设置共同必修的钢琴基础课程。

20 世纪 80 年代以来，中国的钢琴教育，已由音乐院校、艺术院校和师范院校为主体，形成了空前规模的教学网络，有力地促进了全民族音乐文化水平的提高，使钢琴教育向着专业化、普及化发展。

### 第三节 建设钢琴教材、繁荣教学理论研究

随着新时期钢琴教育的广泛开展，社会对教材的需求量猛增，极大地推动了钢琴教材的引进和创编。改革开放的便利条件为钢琴教材的引进提供了更畅通的渠道。教材的引进范围也从解放初期以苏联为主的东欧国家扩展到今天的欧美日等各个钢琴流派。特别是一些形式新颖、内容丰富的教材为教学提供了更多的选择。以初学者为例，以前多采用《拜厄钢琴基本教程》、《哈农练指法》等，现在则可选用《钢琴天天练》、《汤普森现代钢琴教程》、《钢琴趣味练习》等教材。这些教材各有侧重，形式多样，练习内容富于趣味性、形象性，更注重技术的循序渐进和重点环节的训练，同时演奏效果和音乐表现力更好，能够激发初学者的学习兴趣，使学习者在潜移默化中达到学习的目的。另外，一些长期未出版的世界优秀钢琴



文献也相继问世，满足了不同层次学习者对教材的需求。如：《拉赫玛尼诺夫音画练习曲》、《德彪西钢琴练习曲》、《肖邦作品全集》、《舒伯特奏鸣曲集》等。在高等音乐院校的教学中，不同时期、不同风格的作品已被广泛使用。练习曲有：凯斯勒、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾、普罗柯菲耶夫、斯特拉文斯基等人的作品；复调方面已采用二十世纪作曲家肖斯塔科维奇、亨德米特等的作品；乐曲方面更为丰富，二十世纪前半叶的作曲家有：法国的萨蒂（Erik Satie 1866-1925）、米约（Darius Milhaud 1892-1974）、普朗克（Francis Poulenc 1899-1963）；英国的伯克利（Berkeley Sir Lennox 1903-1989）；美国的巴伯（Barber Samuel 1910-1981）、格什温（George Gershwin 1898-1937）；西班牙的法雅（Manuel de Falla 1876-1946）、阿尔贝尼兹（Albeniz Isaac 1860-1909）；匈牙利的巴托克（Bela Bartok 1881-1945 20世纪最伟大的音乐家之一），奥地利的贝尔格（Alban Berg 1885-1935）、勋伯格（Arnold Schonberg 1874-1951）、韦伯恩（Anton von Webern 1883-1945）；前苏联的普罗柯菲耶夫（Sergei Prokofiev 1891-1953）、肖斯塔科维奇（Shostakovich Dmitry 1906-1975）、谢德林（Rodion Shchedrin 1932-）等；以及二十世纪后半叶法国的梅西安（Clivier Messiaen 1908-1992）、美国的科普兰（Aaron Copland 1900-1990）、阿根廷的希纳斯特拉（Alberto Ginastera 1916-1983）等。

从中国钢琴教育伊始，探寻中国音乐语汇与西洋创作技法相结合，创作出中国自己的钢琴作品，丰富中国钢琴教材，就一直是我国众多作曲家的理想和奋斗目标。今天，经过多年努力，中国钢琴教材的创作编写已延伸到各个层面，从儿童教材到中高级中国钢琴作品及师范专业教材，都已成为钢琴教材建设不可缺少的重要组成部分，特别是作曲家的大胆尝试和创新，以及对钢琴这件乐器潜在表现力的挖掘，为教材建设开辟了更为广阔的空间。如：《多耶》（陈怡）、《情景》（王建中）、《“长短”的组合》（权吉浩）（以上三首为 94 ‘中国国际钢琴比赛选用曲目）、《东山魁夷画意》组曲（汪立三）等，都是极具新意的作品，这些作品很快

成为了钢琴教材中的重要曲目。另外,一些中国著名作曲家都整理出版了个人钢琴作品专集,如:贺绿汀、丁善德、瞿维、王建中等。近年来,一些钢琴工作者所编写的教材也颇具针对性,如:《钢琴基本技术练习》(李嘉禄编著,人民音乐出版社,1998年1月北京第1版)、《儿童钢琴手指练习》(李斐岚编著,人民音乐出版社,1987年12月北京第1版)、《中国风格复调钢琴曲选》(人民音乐出版社编辑部编,人民音乐出版社,1997年12月北京第1版)等。他们都能总结多年教学经验,有目的地编写教材,解决教学中的问题,填补教材中的空白。

引进与创编教材相互补充,为学生全面掌握钢琴技巧、驾驭不同风格流派的钢琴作品提供了必要的载体。

随着科技手段的迅速发展,电子出版物大量发行,逐渐走进百姓家庭。这既是时代的进步,也是教材立体化的标志。人们可以通过录音、录像、光盘等新的媒介,辅助教学。这些出版物一般由名师名家担任主讲、示范,人们足不出户就可随心所欲反复欣赏、学习,在一定程度上促进了钢琴教学的发展。

中国有关钢琴演奏、教学研究的第一部专著是应诗真于1990年10月出版的《钢琴教学法》(人民音乐出版社1990),全书分为八章,作者力图用美学、心理学、教育学的一些观点认识钢琴教学中的问题。此后,许多钢琴工作者的钢琴教学研究专著陆续出版,如:《钢琴演奏之道》(赵晓生,湖南教育出版社,1991年12月第1版)、《少儿钢琴学习辅导》(童道锦、孙明珠,人民音乐出版社,1992年5月北京第1版)、《钢琴伴奏艺术纵横》(李斐岚,人民音乐出版社,1996年8月北京第1版)、《钢琴表演艺术》(李嘉禄)、《钢琴教学指南》(魏廷格)、《钢琴考级与钢琴教学》(周铭孙)、《少儿钢琴学习辅导》(但昭义)、《简明钢琴教学法》(吴铁英、孙明珠)、《朱工一钢琴教学论》等等。首次将中国钢琴曲创作、钢琴演奏艺术、钢琴教学及理论研究等方面整合为一个有机整体,运用史论叙述的方式进行研究的是

卞萌的博士论文《中国钢琴文化之形成与发展》，是至今最具综合性的中国钢琴艺术研究。

通过学习研究，许多在钢琴界长期被误解的概念得以澄清，对问题的研究也更加深入、系统。随着期刊书籍等媒介的广泛传播，在短期内使全国各地从事钢琴教育的工作者都能较快地接受新的理论研究成果，有效地指导了教学实践。世界各国的钢琴文化发展历史告诉我们，只有用科学的理论武装头脑、指导实践，才能让钢琴音乐沿着正确的方向健康有序地发展。初步的理论研究极大地促进了教学实践的发展，中国钢琴界逐步认识到了理论研究的重要意义。

在这一时期，中国钢琴界更为重视引进吸收国外钢琴理论研究的经验和成果，改革开放也为此提供了便利条件。一批优秀外国钢琴论著被介绍到中国，如：《论钢琴演奏》（约·霍夫曼，人民音乐出版社，1984年3月北京第1版）、《钢琴踏板的使用及标记法》（埃·格尔蒙，人民音乐出版社，1992年8月北京第1版）、《钢琴演奏中的触键与表情》（克·格·汉密尔顿，人民音乐出版社，1995年5月北京第1版）等等，为中国钢琴理论研究提供了颇具价值的参考和借鉴。

1991年10月4—8日在北京召开了全国音乐院校钢琴主科教学研讨会。这次会议对全国各音乐学院的主科教学具有深远意义，为主科教师提供了交流学习的良机。同时，会议的召开有力地推动了钢琴教育理论专业化的发展进程。会上8所音乐学院的主科教师共宣读了30篇论文。对于教学中出现的问题，作者们不再仅仅停留在表面，而是将其总结、上升到理论高度，深入挖掘其成因，提出切实可行的解决办法。真正做到了从实践中提取理论，并用理论指导实践。中国钢琴界在理论研究方面进行了一次可喜的交流探讨，形成了相互学习、共同提高的良好风气。

1996年2月10日，由人民音乐出版社出版的《钢琴艺术》（双月刊）创刊。中国第一家也是唯一一家自己的钢琴音乐艺术期刊的诞生，为钢琴理论研究开辟了一块全新的天地。《钢

琴艺术》以时效性见长，无论钢琴教师、学生、家长都能在杂志丰富多彩的栏日中发表自己的见解，获得最新的信息，探讨热门话题。它既能满足普通读者对钢琴艺术了解、认知的需要，又为专业人士提供了了解钢琴理论发展现状的窗口。这种喜闻乐见的形式必将有助于钢琴文化的普及和专业研究的纵深发展。

#### 第四节 钢琴业余教育社会化、普及化

改革开放三十余年来，随着人们观念的更新、进步和物质的极大丰富，钢琴已经走进千家万户，钢琴热潮席卷神州大地，“钢琴热”作为一种文化现象引起了全社会的关注。通过学钢琴，让孩子获得音乐的感知力、鉴赏力、表现力，促进其音乐文化素养的形成与发展成为广大家长的迫切愿望。特别是近年来在国家大力提倡素质教育的氛围中，音乐教育以其健全儿童个性发展、早期开发智力和审美的生动感人受到广大家长欢迎，钢琴作为乐器之王自然成了家长为孩子进行智力投资的首选。众多琴童利用课余时间练习钢琴。由于新琴童的不断加入和各种原因的退出，这支队伍难以计数，但它已经形成庞大的基数和规模。孩子们学琴不但与家长、老师息息相关，也极大地带动了钢琴生产、音像图书出版等行业的发展，触及学校、家庭、社会教育各个层面。孩子们学琴、考级、升学等等也常常成为舆论界的热门话题。

为了使钢琴业余教育健康发展，促使其教学质量不断提高和达到规范化，中国音乐家协会成立了全国乐曲演奏（业余）考级委员会，从1991年起，开始试行钢琴（业余）考级制度。如火如荼的钢琴（业余）考级其本来目的是为了适应中国改革开放以来的声势浩大的钢琴潮（据保守的估计，全国有近两千万学习钢琴的学童）。规范业余钢琴教学，使之科学化、正规化、讯息渐进并有章可依。十几年的钢琴（业余）考级也为中国钢琴事业培养了大批后备

力量和演奏人才。考评内容也遵行了教学中的科学合理组合，除基本练习（音阶、琶音）外，还有练习曲、复调音乐、大型作品（奏鸣曲快板乐章等）、中外乐曲。堪称考级“四大件”。中国钢琴作品在考级曲目中的分量，随着时间的推移，也愈发重要和引人注目。在高级别练习曲项目中，已有杜鸣心、倪洪进的作品入选。复调作品中，从低级到中级，都不断有各具特色中国作品入选。如：二级中有黎英海的《盼红军》、陈铭志的《子弟兵和老百姓》。三级中有朱晓宁的《京剧小段》、屠鸿铎改编的《康定情歌》、陈铭志的《打莲湘》。五级中有翟希贤的《听妈妈讲那过去的事情》。六级中有丁善德的《赋格“喜悦”》。七级中有于苏贤的《赋格“儿童舞”》。这些复调作品手法也十分丰富，有民族化的五声多调，有卡农式，有对比式，更有西方多调经典的“赋格”式。大型乐曲由于各种原因中国作品选得较少，但还是有罗忠镕的《第二小奏鸣曲》入选。中外乐曲部分是选入中国作品最多的部分，广为流传的精品大量入选。我们不妨作一个粗略的分类：从风格上看，一是根据中国民族音乐（器乐、民歌、歌曲）改编的作品占绝大多数。有王建中的《绣金匾》、汪立三的《兰花花》、桑桐的《孩子们的舞蹈》、江静的《红头绳》、谭盾的《看戏》、崔世光的《对花》等。二是具有民族风格的创作曲目。有汪立三的《小奏鸣曲》第一乐章、王晓光的《Re Mi Sol La》、杜鸣心《鱼美人》中的《婚礼场面舞》、孙以强的《谷粒飞舞》等。从创作手法、技术上看，除极少采用西方传统方法外，大量则是运用了五声性质的和声（包括四度叠置、带附加音的和弦等民族和声手法）。还运用了现代和声、横向旋律、纵向和声等。还有多调性和泛调性的运用。如：王仁梁的《儿童组曲选段》，两个声部完全是两个不同的远关系调，描写的是两群儿童正在玩不同的游戏；朱践耳的《童嬉》中高低音和旋律，不仅是两个远关系调，还运用了卡农复调方法；汪立三的《小奏鸣曲》开始主部，双手都围绕着A，但左手是A大（宫），右手是A羽，可以看成是泛A调。从节奏运用上看，就更多样化了。围绕中国语言的语调、戏曲的板式变化，都使节奏的多样性成为可能。混合拍子、多节拍、多节奏等都融于其中。

西方“托卡塔”手法也有精彩表现。如王震亚的《老六板》、竹岗岗的《瑶寨风情》的中段、孙以强的《谷粒飞舞》等都为乐曲的形象塑造增添了不少光彩。总之，中国钢琴（业余）考级作品的几次改版和重新设计，就是中国钢琴作品分量逐渐加重和深化的过程，这无疑对中国钢琴作品的普及和教学，都带来了新的繁荣和新的教学课题。教师和学生都无疑要重新审视、熟悉和研究中国的民族音乐以及钢琴化带来的新理念、新思维，都是一个再提高、再认识、再创新的钢琴教学的升华过程。将钢琴业余学习水平由低到高分级为十级，由专家委员会选定每级统一的考核曲目，每年定期举办考试。凡是参加报考某级曲目的演奏合格者，发给该级的合格证书。这样，既检验了学生的学习程度，又加强了教师的责任感。中国钢琴业余教育在社会化的基础上逐渐走向正规化。国内一批资深钢琴家、教育家，通过考级活动来到音乐文化还不发达、钢琴教学薄弱的地区进行指导，促进了当地钢琴教学水平的提高。由于各大城市音乐院校、省市艺术学院和师范院校的钢琴教师们热心施教，全国各地已经培养了不少小钢琴手，有许多已经考入音乐专门院校深造。

周广仁（1928—），这位热心于国家钢琴艺术普及教育的著名教授，多年来在承担繁忙的主课教学和紧张的国内外音乐艺术工作的同时，还抽出时间关心普及教育。她努力探索在钢琴教学中的规律，编写教学材料，形成出色的教学方法。她常去全国各地指导基层刚教师们的教学，不但创办了全国最早的“星海青少年钢琴学校”，而且举办短期教师培训班和通过卫星电视、录像进行钢琴基础教学的示范，推动全国各地的钢琴教育。她自己说：“我小时候的志向是做个钢琴家，现在我认为最有意义的不是个人的成就，而是把我的知识贡献出来，用在为社会造福上……我一辈子干的想的就是发展中国的钢琴事业！”孩子们亲切地称她为“钢琴妈妈”，中国音乐界尽人皆知她在中国钢琴事业上的贡献。

## 第五章 中国钢琴作品在钢琴教育中的运用

在本世纪三十年代,第一批中国钢琴作品问世,其中最具有代表性的,当属贺绿汀的《牧童短笛》。而后,虽不断有作品问世,但尚未形成规模。中国钢琴音乐发展的第一个高潮,是中华人民共和国成立初期的十七年间。新中国的成立,使我国钢琴文化的发展也充满生机,国际间的交流日益频繁。在此形势下,我国钢琴音乐的创作出现了欣欣向荣的景象,新作品的数量和质量都达到了前所未有的水平。如丁善德的《快乐的节日》组曲、《新疆舞曲第一号》等有代表性的优秀作品,至今被人们喜爱并演奏,而且成为优秀的教材。

“文革”期间,钢琴音乐的发展受到限制。但许多音乐工作者,凭借着对祖国钢琴事业的挚爱,仍在夹缝中求发展,创作出象钢琴协奏曲《黄河》这样高水平的、至今具有震撼力的优秀作品。与此同时,作曲家们还创作了一些高水平的改编曲,如黎英海的《夕阳箫鼓》、储望华的《二泉映月》、陈培勋的《平湖秋月》、王建中的《百鸟朝凤》、《山丹丹开花红艳艳》、《绣金匾》、《浏阳河》等。

改革开放以来,钢琴界出现了空前活跃的局面,作曲家们思路开放,拓展了题材和新的创作技法,对新的风格进行了大胆的探索,创作风格也各有特色。如刘庄的《三六》、王建中的《彩云追月》、《樱花》、汪立三的《叙事曲》、《他山集》、《天问》、黄虎威《欢乐的牧童》、孙以强的《春舞》、权吉浩《长短的组合》、赵晓生的《太极》等等,这些作品为今后中国钢琴音乐流派的形成与发展奠定了较好的基础。中国钢琴音乐发展至今,我国的作曲家、钢琴表演艺术家将西洋作曲理论技术和钢琴演奏技术,融入到我国民族优秀的音乐文化元素,取得了丰硕的成果。中国钢琴音乐作品,以其浓郁的民族特色和清新的艺术情趣,越来越多地在中外乐坛展现,为中外听众所瞩目。同时也为我们提供了较为丰富的文库,同时在弹奏技术上提出了更新的要求。中国钢琴作品在教学中也有了不可取代的重要位置。我们可以从以

下几个方面来认识中国作品在钢琴教育中的运用:

### 1、中国钢琴作品在我国钢琴音乐领域里应有的位置。

钢琴音乐传入中国不过百年,中国钢琴音乐的创作虽仍显薄弱,但也具有不同于世界各地区的独有特色。在祖国钢琴文化领域,本民族的作品理应占有重要地位,钢琴教学中广泛选用中国作品为教材,是达到这一目标的重要途径。我国的钢琴教育工作者在这方面都作了不同程度的努力,并取得了可喜的成绩。历次不同级别的钢琴比赛、演奏会,中国作品都占有一定的比重。特别是由人民音乐出版社与青岛双星集团发起,并与中国音乐家协会、国家教育委员会艺术教委,中央电视台青少部、中央音乐学院等代表国家最高层次的单位共同主办了“96双星全国青少年中国钢琴作品邀请赛”,以中国钢琴作品作为比赛曲目的赛事,中国“卡丹萨”杯已经在中央音乐学院举办了好几届,为创作中国钢琴作品的大赛“帕拉天奴”杯也已举办并出了获奖作品集。这些都说明社会各界对中国钢琴作品的重视,同时也展示了中国钢琴作品在创作、演奏与教学上的可喜成果。

### 2、中国钢琴作品的民族性、标题性,有利于启发初学者的音乐理解力与表现力。

做为炎黄子孙,我们的学生自幼接受中华民族风土人情与艺术的熏陶,对民族音乐有天然的亲受力,又由于中国钢琴作品多数所具有的标题性特点,使初学者非常容易理解。如周广仁、应诗真编写的《钢琴初级教材》,多以民歌、儿歌为题材,受到初学儿童的喜爱,其中不少是他们熟悉的旋律,加上形象的标题,很容易激发孩子们弹奏和表现的欲望,在这个前提下,再具体教给他们正确的弹奏方法,乐句的划分、起伏、段落分析,讲解乐曲的高潮与如何收尾等音乐表现手法,能够取得良好的教学效果。

3、中国钢琴作品中对各种民族乐器的模仿,有利于训练学生掌握丰富多彩的音质和音色的弹奏方法。

中国钢琴作品中,很多是从民歌和民族器乐曲改编而成,因此,模仿不同民族乐器的独特



音色,成为演奏中国作品的特殊技巧。如《牧童短笛》的笛声,要求用指尖敏感的独键,触键点明确,手腕平稳、肩、臂放松,以弹击干净透明的音色,清晰流畅的旋律线条。《夕阳箫鼓》中对箫、琵琶、古琴、古筝、鼓等多种音色的模仿,或暗淡悠远,或结实挺拔、或清亮高远、或虚实有别。尤其是模仿箫与古琴的清高淡雅音色与意境,需要用手指的肉垫部分似轻轻抚摸琴键,发出“泛音”般的音色。而《二泉映月》、《翻身的日子》、《百鸟朝凤》中又要模仿二胡、板胡、管子、唢呐、蝉鸣的音质和音色等,都需要用不同的触键方式及细致的内心听觉才能做到。上述各例,说明中国钢琴作品为我们提供了丰富多彩的弹奏方法和表现手法,给中国钢琴教学增添了新的内容和课题,我们在教学中必须加以不断的探索和研究。

4、中国钢琴作品与西方不同时代、风格和作家的作品在演奏技术与音乐表现上的融会贯通,有利于教学中的互相借鉴。

从艺术感染力的角度来说,音乐是一种不分国界的艺术,优秀的音乐,可以说是世界语言。钢琴音乐也不例外,在中外优秀的钢琴作品中,很容易找到相通的东西。如前面所述《牧童短笛》的弹奏,使人很自然地联想到海顿、莫扎特的触键法与优美流畅的旋律;《兰花花》、《巴蜀之画》、《谷粒飞舞》又与格里格的《抒情小曲集》有一脉相承之感,同属浪漫派小曲,一样的轻巧、细腻、生动、旋律优美、形象鲜明、织体精致;《黄河》协奏曲的深刻革命性、社会性,对命运的抗争、对美好理想的追求,对大自然的深切感受,又使我们不由得感到贝多芬的存在。中国作品丰富的题材与多姿多彩的风格,与西方浪漫主义风格作品又是如此接近。《二泉映月》与肖邦夜曲有同样优美的长线条旋律;《百鸟朝凤》、《翻身的日子》与李斯特狂想曲相似的热烈壮观气势;都为我们的教学提供了互相借鉴的弹奏方法和音乐表现手法。如:手指触键的不同部位、不同方向、不同深度与速度,即可产生不同的力度与多变的音色;歌唱性连音乐句用手指肉垫较厚的指面触键、丰满深厚的声音可慢而深地下键,快速的华彩乐句要快而轻巧的触键,强有力的双音、八度、和弦需要整个身体全身心地投入,这一系列的

弹奏技术,可以说是中外钢琴曲所共同的。我们再看《夕阳箫鼓》、《平湖秋月》这类作品是否又与印象派音乐有某种相通之处?用光感、色感、动感来进行意境的描绘;弱音范围内丰富的层次感和音色的变化,声音的特殊效果,或朦胧、或飘逸、或柔和、或透明;寂静的夜晚、如银的月光、波动的涟漪、水中景物的动感等如诗的画面,这些相近的音乐内涵,都需要特殊的触键法及踏板的运用,在教学中都可进行细致的比较和借鉴,使学生产生联想,会取得意想不到的教学效果。

总而言之,积极、认真、合理地选择使用中国优秀钢琴音乐作品,是每个从事钢琴教学工作的教师所应承担的职责和使命。学习、演奏中国钢琴作品,必须熟悉中国的五声调式和丰富的民族音调,在传统钢琴演奏技法的基础上运用中国传统的音乐美学原则,才能表现出中国钢琴作品中所蕴含的民族性和艺术性。

## 结 语

中国的钢琴教育与中国钢琴音乐创作经过了一个世纪的发展,使钢琴在中国成为一件较为普及的乐器。中国钢琴音乐在与欧洲文化不断碰撞和交融中积累了丰富的创作经验,繁衍出了一系列的创作模式,逐步建立了具有中国特色的钢琴音乐创作规律,使中国钢琴音乐被人们理解、接受并获得迅速发展。

百多年前钢琴教育在中国出现时有着特殊的历史渊源,那时它是那么微不足道的一粒种子;在中国音乐教育家的大声疾呼和呕心沥血的栽培下,它以顽强的生命力存活下来;在新中国党和政府的关怀、扶持下,它茁壮成长;直至改革开放的春风吹来,它终于绽放出了鲜艳夺目的花朵。

新中国成立以来,特别是改革开放以来,中国钢琴教育在国家的高度重视下,在体制建设、理论研究、师资力量、教材运用、举办比赛、对外交流、业余教育等方面都发生了巨变。从来没有哪一项音乐活动能象学习钢琴一样吸引如此众多的参与者。也正是在广泛的群众性和社会性基础上,中国钢琴教育逐步走向正规化、科学化。在钢琴教育中,随着愈来愈多的中国钢琴作品的加入,使中国钢琴教育又多了一面镜子,多了一个对坐世界钢琴文化的参照系,使中国钢琴人才的发展,多了一条民族文化的途径。从人类文化史的角度看,各民族文化,包括诗歌、绘画、音乐、舞蹈、戏剧在最高层次的界面,其境界是相通的,正如傅雷先生说的“读唐诗才能理解肖邦”。进入二十一世纪的中国钢琴作品内涵和外延已经得到极大的扩展。作曲家更注意内心世界的抒发,更注意五千年文化在自己作品中的映照。中国所有文化的精粹,如:易经、民族器乐、戏曲、国画、书法等艺术手法和境界都会或将会在钢琴作品中得以体现。或许这就是中国钢琴界对世界钢琴文化的贡献。在这个层次上的钢琴教学,要求已近极限,不论是教者还是学者,除了不断学习研究不断发展着的世界音乐文化,还要

回过头来，研究、学习中国几千年文化的精髓。包括意念、形式和手法。作为一个学者型的教育家和演奏家，是时代和历史的需要，是中国钢琴教育在更高层次上的目标。中国钢琴作品是中国文化的代表之一，中国文化有多么博大，我们所期望的中国钢琴作品的内涵就一定会有多么博大。这一趋势是不可逆转并值得期待的。中国的作曲家、钢琴家们已经意识到，中国钢琴学派的形成，不仅要培养高水准的演奏人才，更需要大量优秀的中国钢琴作品。他们正以更加勤奋的创作和探索，追求和实践着这一理想。在肯定成绩是主流的同时，也要清醒地看到中国钢琴作品整体水平偏低的事实，钢琴教育中仍存在中国钢琴教育民族化、中国乐曲演奏技巧的把握、中国钢琴作品在教学中应用的比重较低等亟待解决的问题。客观地分析、正确地对待和解决前进中出现的各种问题，进一步提升我国钢琴音乐创作水平，努力提高师资队伍的整体素质。这样才能更有助于这项事业的长久发展和深入人心，能够更好地发挥其在提高全民族音乐文化素质中的独特功效。中国的钢琴教育只有以中国传统文化为底蕴、以中国钢琴音乐作品为其中一项主要教学内容，才能形成中国风格，使中国的钢琴音乐更好地走向世界。