

绪论

钢琴协奏曲《黄河》是国内、外音乐舞台上最经常被演奏的中国大型钢琴作品,也是拥有最多种音像制品版本和最大发行量的中国钢琴作品。这是中国钢琴音乐发展历史乃至中国音乐发展史中的一个非常值得我们注意的现象。

对于这个著名作品、这一现象,不少音乐工作者作了不同角度、不同深度的评论与研究,这些研究主要可以分为一般性研究与专题性研究两大类。

一般性研究: 在对中国现、当代音乐历史研究中,涉及钢琴协奏曲《黄河》的主要著作有:李焕之主编的《当代中国音乐》,汪毓和所著的《中国现代音乐史纲》,梁茂春所著的《中国当代音乐》,居其宏所著的《20世纪中国音乐》,汪毓和、陈聆群主编的《回首百年》,以及刘靖之主编的《中国新音乐史论集》等。这些论著对“文革时期”的中国钢琴音乐研究篇幅均较小,对钢琴协奏曲《黄河》所涉及的讨论并未深入展开;而对中国钢琴音乐做了较为细致的梳理、研究的专著主要有:卞萌所著的《中国钢琴文化之形成与发展》,赵晓生所著的《钢琴演奏之道》等,其中对“文革时期”的中国钢琴音乐创作做了一定程度的梳理,但并未就钢琴协奏曲《黄河》进行专门性讨论。

在一些篇幅较大的文章中也有涉及到钢琴协奏曲《黄河》的讨论:如魏廷格发表的《中国钢琴曲创作概论》和《我国钢琴音乐创作的发展》。这两篇文章中,对中国的钢琴音乐创作做了分阶段详细的梳理,并总结了我国钢琴创作的特点和不足之处。其中,对“文革时期”创作的具有代表意义的钢琴作品也做了具体的评论。肯定钢琴协奏曲《黄河》是“文革时期”的“重要钢琴创作实践”,指出这部作品在“揭示思想感情的深度、乐曲规模、乐器性能的发挥上,都达到了新的水平。”

又如汪毓和发表的《对半个多世纪以来中国交响音乐的回顾与评价》与《20世纪华人音乐创作概观》。前者对中国交响音乐

创作发展的轨迹进行了分阶段的概述,并总结了中国交响音乐的“现实主义创作思想、标题性艺术构思、旋律作为主要音乐语言因素、追求音乐的民族风格”四大艺术特色,最后提出两点评价性意见;后者对本世纪中国音乐创作进行了分种类的概述,指出“20世纪是中国新音乐从发生发展到壮大、初步繁荣的极其重要的阶段”,并在此基础上总结出了七点认识。以上这两篇文章均将钢琴协奏曲《黄河》放入中国交响音乐的范畴中进行讨论,指出这部作品是将“源自欧洲的艺术形式进一步作‘民族化’和‘群众化’的大胆试探”,“具有较突出的艺术质量”。

又如王安国发表的《20世纪中国交响音乐创作的发表》中对交响音乐创作也进行了分阶段的概述和总结。其中对钢琴协奏曲《黄河》四个乐章所表现的音乐内容,所运用的音乐材料进行了表述,指出“由于有原作的成功基础,比较充分的发挥了钢琴的演奏技巧,使这部作品仍然具有相当的艺术感染力,有一定的影响。”

再如蒲方发表的《论中国钢琴协奏曲创作的发展》,这篇文章对西方与中国钢琴曲的形成、发展情况分别做了概述,并且对中国钢琴协奏曲创作中的民族化追求做了深入的探讨。其中对钢琴协奏曲《黄河》在旋律、曲式结构、配器和钢琴技巧四个方面进行了讨论,指出作品的四个乐章“情绪安排上运用了我们传统音乐‘起’、‘承’、‘转’、‘合’的结构特点,与原作相比在结构上更为严密、并且有器乐音乐的特点。”“采用在乐队中增加几件民族乐器的方法”,以求音色上体现出民族气息。”“借鉴了民族乐器的演奏特点使之与钢琴技巧相结合,创造具有鲜明民族色彩的钢琴音乐语言。”最后文章还对中国钢琴协奏曲创作的有益经验做了几点总结。以上的几篇文章是将钢琴协奏曲《黄河》分别放入中国交响音乐、中国钢琴音乐、中国钢琴协奏曲三个范畴分别进行了不同的讨论,对这部作品的历史地位和时代特征做了一定客观的评价。

专题性研究: 储望华发表的《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的?》和《“集体创作”的年代》,这两篇文章以参与创作

者的身份,着重描述了这部作品的创作环境和过程。石叔诚发表的《钢琴协奏曲〈黄河〉的创作及修改》和《历尽沧桑话〈黄河〉》对作品的创作过程与演奏方面做了评述。明言发表的《对〈黄河〉“活本”的思考》,与陈旭发表的《关于钢琴协奏曲〈黄河〉修改之我见》这两篇文章对关于钢琴协奏曲《黄河》的修改发表了各自的观点。前者着重分析了修改原作的五种弊端及产生令一些弊端的深层次文化原因。指出应“站在对历史‘本文’应予尊重的角度”和“音乐本体审美的角度”,大力推崇“原汁原味”的文革版《黄河》。后者将“修改版”与“原版”的音响效果、旋法结构等音乐本体方面入手进行具体的比较分析,充分肯定了原作的音乐效果和艺术价值,重点指出“原版《黄河》协奏曲由于其自身的艺术魅力与无数次演奏实践的考验,影响之广,非同一般。”“由于具有优秀文艺作品所具有的永恒和艺术价值,因而将在中国音乐史上永葆其艺术的青春,将永远为中外听众所喜闻乐见。”陈立发表的《黄河之水天上来——听五款钢琴协奏曲〈黄河〉CD唱版》与《浅谈不同版本的钢琴协奏曲〈黄河〉》,魏宇发表的《〈黄河〉的几个版本》。这三篇文章主要是对不同的演奏版本进行音乐处理、演奏风格以及钢琴与乐队协奏的关系方面的比较评论。蒲方发表的《有关钢琴协奏曲〈黄河〉的史料述评》主要就以上提及的几篇文章进行了综合的评述,对作品的创作情况,有关作品的评论情况以及有关版本的情况进行了整理,并对研究钢琴协奏曲的研究现状进行了初步分析,指出“对于《黄河》的研究无疑是一个重要课题,我们不仅要把它放在当时的环境中去观察,还应看到它在当今社会存在的价值,从而来探究艺术作品在历史变迁中的存在方式及人们对其价值的认识。”这篇文章对有关作品的史料做了详细的整理,同时也对作品的历史地位、研究价值给予了充分的肯定。周润静发表的《钢琴协奏曲〈黄河〉的创作特点与曲式分析》从音乐作品本体出发,对作品的创作特点、做了四个方面的总结与分析,充分肯定《黄河》是“记载了中华民族历史命运的作品”。徐兆庆发表的《论钢琴协奏曲〈黄河〉的创作艺术》,对作品的“旋律创作、民族调式和声的运用、

配器手法的创新、曲式手法的灵活”方面做了分析,指出这部作品“对民族交响乐的创作有着重大的借鉴意义”。以上的几篇文章的研究内容有:创作背景、创作过程、本体研究及有关的评论和不同音响版本的比较等方面的研究。

此外,二十世纪九十年代以来专题性研究当中还出现了一些学位论文:河南大学张少飞的硕士论文《关于钢琴协奏曲〈黄河〉的两项比较研究》(约两万字),将钢琴协奏曲《黄河》(原版)分别与《黄河大合唱》、石叔诚修改版进行了比较。内蒙古师大周润静的硕士论文《钢琴协奏曲〈黄河〉的初步分析》。全文以钢琴协奏曲《黄河》的本体研究为中心,主要对这部作品的创作特点以及曲式、作品进行了分析。台湾吕钰秀教授指导,林卓逸撰写的博士学位论文《音乐政治学实例研究——极权政体对样板钢琴协奏曲〈黄河〉的影响》。全文共分为六章,从音乐政治学的研究角度对作品进行剖析,主要论述了音乐与现实政治的关系、钢琴协奏曲《黄河》中的政治要素及作品中的政治理论。力图通过对作品现实政治因素的分析,说明艺术与政治具有密不可分的联系。

综上所述,目前对于钢琴协奏曲《黄河》的研究,主要集中于其创作背景、过程,及其作品本身艺术特色方面的评述和分析,而对于这部作品影响力产生的原因及范围、传播领域等方面的专门研究和探讨还很薄弱。本文力图在前人研究成果的基础上,对钢琴协奏曲《黄河》的创作与评论、艺术特色、作品比较、传播与影响四个方面进行较为深入的分析 and 讨论。

根据目前掌握的文献资料及相关的乐谱、音响资料以及对参与创作的音乐家的采访材料为主要依据,本文主要从以下几个方面进行讨论:

1、研究方法方面 运用中国音乐史学研究常用的方法,即通过梳理文献资料,运用历史考证、文献研究、调查研究、比较研究等方法,再结合音乐作品本体研究的方法,紧密结合作品创作的时代、社会历史背景、音乐文化状况,力求对钢琴协奏曲《黄河》做系统的分析和评论。

2、研究视角方面 本文把钢琴协奏曲《黄河》与其他作品作不同角度、不同层面的分析和比较,并且从其传播的范围和意义方面着眼探讨作品所代表的民族审美价值。

3、研究内容方面 本文分四章。第一章钢琴协奏曲《黄河》的创作背景、创作过程、有关创作及作品本身的评论进行论述。第二章对这部作品的结构、音乐风格、编创的核心问题、钢琴与乐队的关系展开讨论。第三章将这部作品分别与《黄河大合唱》、《青年钢琴协奏曲》、拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》进行比较。第四章对这部作品在国内外的传播及其传播的特点进行论述。

对钢琴协奏曲《黄河》的进一步深入、全面研究,将有助于我们对中国当代钢琴音乐创作的整体认识;有助于我们对中国大型钢琴作品研究的推进;有助于我们进一步认识中国特色钢琴协奏曲创作的经验、艺术特色以及形成这种特色的历史、社会、艺术的原因;有助于我们对中国钢琴音乐发展的整体认识及研究;还有助于我们对中国现、当代音乐文化历史发展的宏观认识和研究。

第一章 创作与评论

第一节 创作基础

中国历史上第一台击弦古钢琴是明朝万历二十八年（公元1601年）由传教士利玛窦带入中国，并献给了当时的明朝皇帝。然而钢琴艺术作为西方器乐艺术的代表，在当时并没有在中华大地上得到有价值的传播、发展。钢琴真正被中国人使用并逐渐流传，是与清朝末年学堂乐歌的兴起紧密联系在一起。任何一种文化的孕育、任何一部作品的诞生都是时代、社会环境等多方面因素的共同结晶，钢琴协奏曲《黄河》的产生也不是偶然的，它的创作同样也离不开其赖以生存的主、客观基础，正是在这些主、客观因素的相互作用下，才诞生了这样一部受世人瞩目、值得做深入探讨的大型钢琴作品。

一、客观基础

1、时代影响

毛泽东曾在《新民主主义论》中指出文化民族性的深刻内涵：“民族性不仅表现在应有本民族的文化特征上，而且表现在吸收外来文化时的主体性上，而这种主体性不仅表现在吸收外来文化时的主体选择上，而且表现在消化外来文化的能力上。”这同样适用于对音乐艺术的民族性认识方面。中国钢琴音乐的创作历程反映了对一种产生于西方社会，并在其发展的鼎盛时期传入本土的具有代表意义的乐器，在中国博大精深的传统文化中不断有选择地吸收、融合、发展、创新的这么一个过程，这个过程本身就是中国音乐文化民族性的一种具体表现。钢琴协奏曲《黄河》就是其中一个典型的事例。

钢琴协奏曲《黄河》的创作始于1969年，首演于1970年2

月4日,这个时间属于中国“文化大革命”前期。这部作品与之前的革命现代芭蕾舞剧《白毛女》、《红色娘子军》,革命交响乐《沙家浜》相似,它们都是“样板”型文艺作品。值得注意的是,上述三部戏和《红灯记》、《智取威虎山》、《奇袭白虎团》都是“文革”之前产生的。“文革”前以现代戏创作、汇演为突出标志的文艺创作,反映了六十年代以来中国文艺思潮的主要特征——这可以用1963年8月,周恩来在人民大会堂对首都音乐舞蹈界提出的音乐舞蹈要进一步革命化、民族化、群众化的方针来概括。这个方针是对毛泽东《新民主主义论》中关于新民主主义文化“科学的、民族的、大众的”的思想,在新的社会环境中的进一步发展。紧接着在1964年春,以《光明日报》与《人民音乐》等重要报刊为主要阵地,在近两年的时间里,发表近百篇文章、发言摘要的大讨论,全面探讨和论述了“革命化、民族化、群众化”的涵义以及三者间的关系。作为当时中国音乐舞蹈艺术事业的根本原则和指导方针的“三化”,是对当时基本国情认识的基础上提出的符合当时社会要求的艺术发展的文艺方针,它也体现了时代对社会主义音乐舞蹈艺术工作所提出的基本要求。音乐学者居其宏认为:这场大讨论“从总体上说是促进了中国音乐艺术的发展和音乐创作的繁荣”^①,如音乐舞蹈史诗《东方红》与长征组歌《红军不怕远征难》就是在这场大讨论的背景下产生的,它们的出现不仅代表了中国音乐舞蹈艺术在“革命化、民族化、大众化”道路探索中的成就,也促成了中国音乐创作历史上的两部很有影响的作品。“文革”前夕,“左倾”思潮的影响在这场大讨论中也必然体现出来。到了“文革”时期,“左”的思想进一步影响,在音乐创作、表演方面片面强调突出政治和面向群众。

钢琴协奏曲《黄河》选择具有巨大影响的、表现中国民族解放战争的代表作《黄河大合唱》为创作基础,其思想与“三化”的方针、与突出政治和易于被民众接受的文艺思潮是相一致的。因此,“文革”之前数十年,中国新音乐创作的传统、冼星海等革命音乐家的创作经验以及毛泽东《延安文艺座谈会上的讲话》

^① 居其宏 著 《20世纪中国音乐》,青岛出版社1992年

和《新民主主义论》等文化、艺术方面的思想，都是新中国居于主流地位的音乐、文艺思想。这些都对钢琴协奏曲《黄河》的题材选择、创作方法、风格造就等方面具有基础性的意义。当然，“文革”中更强调的突出政治、被大众接受等，也是这部作品创作中具有基础意义的思想。

2、大型音乐作品的编创经验

“文革”以前，大型音乐创作中有一定影响的作品有：丁善德的《长征》交响曲，辛沪光的交响诗《嘎达梅林》，何占豪、陈刚的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》，刘诗昆、黄晓飞等《青年钢琴协奏曲》，中央乐团集体创作的（杨牧云、邓宗安等执笔）交响诗《穆桂英挂帅》等；大型芭蕾舞剧《白毛女》（严金萱等根据同名芭蕾舞剧改写），《红色娘子军》（吴祖强、杜鸣心、王燕樵、施万春、戴宏威作曲）；歌剧《洪湖赤卫队》（湖北实验歌剧团集体编剧，欧阳谦叔、张敬安作曲），《江姐》（阎肃根据长篇小说《红岩》编剧，羊鸣、姜春阳、金沙作曲），《刘胡兰》（于村、海啸编剧，陈紫、茅沅、葛光锐作曲）等。如小提琴协奏曲《梁祝》是“交响诗与协奏曲这两种音乐体裁的交融结合。”^①它“突出了我们民族传统的旋律思维的特点，自始至终充满了优美的、富有民族特点的曲调。”^②又如歌剧《洪湖赤卫队》与《江姐》，这两部作品在塑造主人公音乐形象方面取得了突出的成就——“学习、借鉴戏曲音乐的经验，运用戏曲板式变化的方式来组织大段咏叹调”^③。这些大型音乐作品大都注重题材的思想性，音乐语言和表现风格都具有一定的民族特色，艺术表现形式上都力求让听众易于接受，它们为钢琴协奏曲《黄河》的编创提供了不少宝贵的经验。

同时要指出的是：《黄河大合唱》这部作品的总体音乐风格是非常中国化的，它所反映出的民族精神也是具有典型意义的，更为重要的是这部作品在中国的影响力是无与伦比的，将这样一

^① 梁茂春 著《中国当代音乐（1949—1989）》，北京广播学院出版社，1993年

^② 同上

^③ 同上

部中国老百姓耳熟能详的大型声乐作品改编成钢琴作品无疑是为钢琴协奏曲《黄河》的传播奠定了无可厚非的基础。钢琴协奏曲《黄河》这部大型中国钢琴作品直接的素材来源是《黄河大合唱》。而这两部作品的形式均属于西方外来的大型艺术形式。《黄河大合唱》是一部以人声为主要音乐表现载体的作品，在体裁上属于合唱套曲，即 Cantata——这是常见的一种西方音乐形式，它常常用于表现叙事、抒情以及史诗题材的音乐作品。在《黄河大合唱》这部作品中几乎涵盖了所有的人声表现形式，如独唱、合唱、轮唱、对唱等等。这种艺术形式丰富、内容丰满的大型声乐作品为钢琴协奏曲《黄河》的改编提供了必要的前提、坚实的素材基础以及广阔的编创空间。

3、钢琴音乐的创作经验

中国钢琴音乐作品创作从 1915 年赵元任的《和平进行曲》到钢琴协奏曲《黄河》已有 55 年的历程。其中 1934 年美籍俄裔作曲家亚历山大·车列浦夫（齐尔品）举办的“征求中国风味钢琴曲”评奖活动，对中国风格钢琴音乐创作的发展起了重要历史作用。在这次活动中产生的佳作，如：贺绿汀的《牧童短笛》、《摇篮曲》；老志诚的《牧童之乐》等，成为至今仍活跃在钢琴音乐舞台上的代表作品。其中贺绿汀的《牧童短笛》是近代中国风格钢琴音乐的杰出代表，它是东方色彩对位化和声创作的典范之作，对其后的中国钢琴音乐，特别是中国风格的复调音乐创作提供了宝贵的经验，“堪称完全成熟的第一首中国钢琴曲”^①。与此同时，钢琴演奏艺术在中国也得到了较为系统、规范的传播。许多优秀的外籍钢琴演奏家和教育家被邀请至国内从事钢琴教学和演奏活动，如三十年代后期著名的俄籍钢琴教授查哈罗夫、拉萨列夫、帕契、阿萨科夫、皮里必可华夫人、列维宁等等，他们的到来促使国内的钢琴演奏水平在这一时期得到了相当程度的提高，培养了一批优秀的钢琴演奏家、教育家，如李献敏、丁善德、李翠贞、范继森、吴乐懿、易开基等等。1935 年 5 月 11

^① 魏廷格《中国钢琴曲创作概论》，《回首百年》1994 年

日,上海音专外籍钢琴教授查哈罗夫的学生丁善德举办了毕业钢琴独奏音乐会,这是由中国钢琴家首次独自举办的钢琴音乐会,这一举动所产生的影响和意义是非同一般的。由此可见,中国钢琴音乐在中西方音乐文化碰撞、融合的大背景下,逐步从萌芽发展到了初步繁荣,钢琴音乐创作和演奏水平的发展在二十世纪三十年代前后出现了第一个小高潮。

第二个发展高潮是出现在新中国成立至“文革”开始前。这一时期的发展是以两所音乐学院——上海音乐学院、中央音乐学院的钢琴教学、演奏以及钢琴音乐创作为主的。如果说前一个小高潮是以“请进来”为主要的办法,那么这一时期的发展则呈现出以“请进来,走出去”并重的特点。二十世纪三、四十年代中国钢琴演奏水平的迅速提高,为接下来出现的钢琴演奏、创作的第二个发展高潮提供了更为广阔的空间和巨大的潜力。这个时期不仅有许多优秀的外国钢琴家、教育家,尤其是来自东欧、前苏联的专家到音乐学院讲学、举办音乐会,30年代成长起来的国内自己的钢琴演奏家、教育家也在这个时期的钢琴音乐创作和教学中起到了中流砥柱的作用,除此之外,更重要的是有一大批年轻、优秀的钢琴家踏出国门,远赴国外学习、参加国际钢琴比赛,如丁善德、吴乐懿赴法国留学、李翠贞赴英国留学、李嘉禄赴美国留学;这一时期也出现了许多优秀的钢琴家,如周广仁、傅聪、顾圣婴、殷承宗、李名强、刘诗昆、李其芳、李瑞星等等他们在重大的国际钢琴比赛中崭露头角,取得了令人瞩目的成绩。(详见附录表一)

这一时期是中国青年钢琴家在世界的钢琴演奏舞台上迅速成长的时期,也是中国钢琴音乐创作发展的重要时期。钢琴演奏艺术的发展为同时期的钢琴音乐创作提供了相应的基础,在钢琴织体语言的运用方面提供了有力的保障。这一时期的钢琴音乐创作也出现了空前的活跃与繁荣的局面,出现了一大批优秀的作品,如丁善德的《快乐的节日》组曲、《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》;瞿维的《主题及变奏曲》、《洪湖赤卫队幻想曲》;桑桐的《随想曲》、《内蒙民歌主题小曲七首》;陈培勋的《卖杂

货》、《思春》、《旱天雷》；刘庄的《变奏曲》；朱工一的《E大调序曲》；汪立三的《蓝花花》、《小奏鸣曲》；蒋祖馨的《庙会》组曲；殷承宗的《快乐的罗嗦》；刘诗昆的《白毛女即兴曲》；孙以强的《谷粒飞舞》、储望华的《解放区的天》、《翻身的日子》；吴祖强、杜鸣心的《鱼美人选曲6首》等等。这一时期钢琴作品无论在音乐题材、作品体裁的拓展方面、还是在钢琴织体语言、和声语言的民族化探索方面都有了令人瞩目的新的成就。其中桑桐的作品《内蒙民歌主题小曲七首》与蒋祖馨的作品《庙会组曲》在1957年第六届世界青年与学生和平联欢节的作曲比赛中均获得了三等奖，这说明中国钢琴音乐创作已经初步完成了从最早的模仿到接下来的“真正艺术创作阶段的里程碑”^①式的作品《牧童短笛》的出现，再到对“民族音调加西洋和声”的许多大胆尝试，直到具有中国传统音乐艺术风韵的钢琴作品在国际上的获奖这一“中国风格”探索过程。可以说这是中国钢琴音乐创作道路上的又一次质的飞跃，它不仅表明中国钢琴音乐的创作水平在世界上得到了认可，更重要的是中国的钢琴音乐家们终于找到了一条与中国本民族的审美习惯、中国传统文化互相融合的创作道路。

“文革”时期，钢琴音乐在改编领域更是得到了重要的发展，改编成为这一时期钢琴音乐创作的主要形式。钢琴音乐创作在这个时期仍然在进行着“中国风格”的探索，只不过这种探索以更多样的形式表现出来——一如既有从原来对西洋和声语言、钢琴织体进行的“中国化”发展，还有从中国古典艺术、中国同时期其他艺术形式中汲取养分，吸收精华。这是两种探索的思维方式：一种将钢琴音乐这种西方的音乐艺术形式本民族化，通过对西洋钢琴音乐的认识以及改造，希望得到国人在音乐审美方面的认同；另一种将国人审美意识上已经颇为认同的东西在钢琴音乐这一艺术载体中展现出来，通过对古曲、传统民乐合奏曲、各种剧种、民歌、创作歌曲等其他艺术形式的改编，实现国人对钢琴艺术的审美认同。

^① 卞萌 《中国钢琴文化之形成与发展》，华乐出版社1996

歌曲作为最容易被广大人民群众接受的一种文艺形式也经常成为钢琴音乐作品改编的对象。早在“文革”前，就有不少的作曲家对改编歌曲这种创作方式产生了一定的兴趣，如瞿维改编的钢琴作品《洪湖赤卫队幻想曲》，构思宏大且严谨，形象生动；殷承宗改编的钢琴作品《快乐的啰嗦》、储望华改编的《翻身日子》等等，它们以其热情洋溢的感情、由衷的喜悦、明朗的色彩，赢得了广大人民的喜爱。这些由歌曲改编而成的钢琴作品无论是在向民族乐器演奏技法的借鉴方面还是在吸收民间音乐素材方面都有相当的探索，做出了大胆的尝试，并且产生了一定影响。

到钢琴协奏曲《黄河》诞生以前，许多的中国作曲家在钢琴作品的改编技法方面已经具有了丰富的经验，并且颇有成就——通过运用恰到好处的钢琴演奏技法，将具有浓郁民族风味的传统器乐、声乐作品成功地移植到外来乐器钢琴上，深受钢琴界及广大的音乐爱好者的欢迎和喜爱。也正是有了这些不断的、积极的尝试与积累的编创经验，才使得钢琴协奏曲《黄河》的编创在艺术感染力方面得到了有效的保证。

二、主观基础

1、殷承宗

作为演奏家出身的钢琴家殷承宗，可以说是这部作品创作集体的关键性人物。他不仅担任创作而且作为这部作品的第一诠释者，他在创作这部作品前的演奏、创作经历无疑是非常值得我们研究、讨论的，同时这些经历、经验也奠定了这部作品最为主要的创作基础。曾演奏了大量的中国钢琴曲、外国钢琴协奏曲、各种风格的钢琴作品，并且不断地进行着钢琴创作的尝试。1959年，年仅17岁的殷承宗参加维也纳第七届青年联欢节钢琴比赛，并荣获第一名。18岁时幸运的成为“文革”前最后一批留学前苏联的学生，在那里师从俄罗斯著名的钢琴教育家拉夫琴科教授。在俄罗斯学习期间，殷承宗不仅系统、规范地学习了俄罗斯

乐派的钢琴音乐，而且学唱了许多俄罗斯民歌，这就像他儿时学唱的三百多首基督教赞美诗一样，无论发音还是旋律都非常的纯正，也正是这些地道的俄罗斯音乐文化气息造就了殷承宗自己早期钢琴演奏的传统俄罗斯乐派音乐风格。1962年殷承宗代表中国参加在莫斯科举行的第二届柴可夫斯基国际钢琴比赛，荣获第二名的佳绩，许多评委给予了他极高的评价——“殷承宗有着对音乐的深刻理解和无懈可击的技巧”^①。此外，殷承宗本人很早便显示出了他对钢琴织体运用的情有独钟，曾在年幼时就已经创作出自己的小作品，并在青少年阶段的学习当中，也十分注意在创作方面的积累，以及对生活阅历、民族音乐方面的积累。从国外学成归来后，殷承宗在钢琴音乐创作方面也做了一些有益的新的尝试，如，创作钢琴曲《秧歌舞》、《农村新歌》等等。正是由于这些学习、演奏、比赛的经历以及创作的经历使得殷承宗本人在钢琴艺术领域中的才能日渐丰满，这为他日后进行钢琴伴唱《红灯记》以及钢琴协奏曲《黄河》的创作奠定了坚实的、极其重要的基础。殷承宗回国后不久，“文化大革命”的前奏就敲响了，“亡琴论”铺天盖地而来，这对于刚刚在国际上获得大奖的青年钢琴演奏家来说是非常迷惘的一个现实——“为什么钢琴这么好的一件乐器就不能用了？它能表现那么丰富的思想和感情！”（殷承宗语）——也就是这时候起殷承宗开始着手努力为钢琴这一“绝佳”的乐器在中国的“文革”时期争取一席之地。于是逐步地产生了殷承宗本人对钢琴音乐发展的“三步曲”的想法：第一步，要想让钢琴音乐得以继续存在，就必须结合当时的实际情况，“走工农兵路线”，和广大劳动人民喜闻乐见的艺术形式、题材、体裁相结合。出于这样的想法，殷承宗创作了大量的、由当时的“流行”歌曲改编而成的钢琴音乐作品，如《农村新歌》、《秧歌舞》等等，进行了大量的钢琴音乐创作上的尝试，直到1967年钢琴伴唱《红灯记》的大获成功，最终为钢琴艺术在“文革”时期，在某种程度上的发展打开了绿灯，通过为家喻户晓的

^① 张宗洽主编 《鼓浪屿文史资料》第七辑 音乐专辑，夏新出第（2001）内书第084号

样板戏伴唱这种形式,使钢琴得到了发展的一席之地,同时也为钢琴协奏曲《黄河》在创作上积累了较为丰富的经验。第二步,要想让钢琴音乐更好地发展,就必须有以钢琴为主奏乐器的大型作品。虽然在钢琴伴唱《红灯记》中,钢琴音乐的份量已经相当重要并且具有相对独立的地位,钢琴音乐本身也已经非常动听,而且具有完整地表现作品内容功能。但这离将钢琴音乐作为艺术作品的主体,还是远远不够的。于是就有了创作一部钢琴协奏曲的想法,也正是在这一时代背景和环境诞生了钢琴协奏曲《黄河》。这部作品所带来的巨大成功从根本上改变了“文革”时期钢琴音乐所处的一种“尴尬境地”的状况,获得了社会的高度重视与民众的广泛欢迎。第三步,钢琴伴唱《红灯记》和钢琴协奏曲《黄河》的成功,大大鼓舞了殷承宗和其他作曲家、音乐家,并产生了一系列为钢琴独奏而创作的作品,这些作品无论是在音乐表现手段还是在音乐内容方面都有了新的突破。如《十面埋伏》(殷承宗)、《春江花月夜》(黎英海)、《平湖秋月》(陈培勋)、《梅花三弄》和《百鸟朝凤》(王建中)、《三六》(刘庄)等一批具有中国传统文化气息的优秀钢琴作品。“这类作品多选用广为流传的古曲或其他乐器的乐曲移植在钢琴上改编而成,模仿古筝、琵琶、唢呐、二胡等民族乐器的音色与演奏,并使用适合与民族传统乐曲的和声和复调语言,大大拓展了钢琴的表现力。”^①“文革”时期钢琴音乐在改编这一艺术创造形式上,得到了重大的发展。

总的来说,殷承宗的这种“三步曲”想法是当时相当的一部分音乐家对于摸索中国钢琴艺术发展之路思考的典型代表。这种创作主体思想的付诸实现本身也就是一种最有力的证明。一方面,中国钢琴音乐想要获得发展首先就必须考虑的问题是如何能被中国人所接受,同时要使中国钢琴音乐作品具有更高的艺术水平;另外一方面,优秀的中国钢琴音乐作品一定是具有时代的精神基础,并且能够产生更为广泛的群众影响。那么钢琴协奏曲

^① 陈莘 《在中西文化交错的坐标上——中国近现代钢琴音乐创作的美学取向》,《星海音乐学院学报》,1997年第3期。

《黄河》无论从何种角度考虑都是当之无愧的，它既能够充分反映民族精神的中国大型钢琴作品，同时又是一部具有相当高水平的中国钢琴协奏曲。

2、创作小组其他成员

作为以作曲为主，又能演奏钢琴的音乐家储望华，早在 50 年代初，就考入了中央音乐学院附中主修钢琴，四年后转入理论作曲专业，师从音乐大家潜心研究创作。两年后，考入中央音乐学院作曲系，但因其父被划为右派而被取消资格，遂转入钢琴系，但他始终坚持进行着大量的创作实践。兼具钢琴音乐创作、表演才能的音乐家加入钢琴协奏曲《黄河》的编创小组，为这部作品的产生提供了强有力的保障。作为当时中央音乐学院作曲系的配器教师盛礼洪，在乐队配器方面的经验是相当丰富的。由于他当时是中央音乐学院的配器教师，因此在配器方面应该说是经过了比较严格、系统、规范的学习，并有大量实践的经验，他的加入对于钢琴协奏曲《黄河》的创作尤其是配器是十分有利的。作曲家刘庄女士的创作经验丰富，并且擅长运用丰富多样的钢琴织体语言，写作速度在当时也是闻名的，素有“刘快手”之雅称。殷承宗邀请当时正在参加样板戏音乐创作的女作曲家刘庄加入这一创作集体，可谓如虎添翼。

此外，石叔诚、许斐星、李德伦等在钢琴演奏、乐队指挥等方面是具有丰富经验的音乐家，他们也为这部作品的诞生贡献了自己的力量。

钢琴协奏曲《黄河》这部作品就是在这样的时代背景下产生的，它是大众化与艺术化的结合，更是外来艺术形式与中国内容的结合的成功范例；也是中国钢琴音乐界有识之士思考中国钢琴音乐发展，并付诸实践的成功范例。

第二节 创作过程

一、创作缘起

钢琴协奏曲《黄河》是殷承宗继钢琴伴唱《红灯记》之后的又一重要创作。钢琴伴唱《红灯记》的成功，激发了他进一步创作的动力，并且这部作品的创作经验也为其后的创作提供了借鉴的基础。

1、钢琴伴唱《红灯记》

1967年5月为纪念毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话发表二十五周年，全国各地都掀起了声势浩大的组织毛泽东思想宣传队到社会上的宣传演出热潮。此时，殷承宗与几个朋友将立式钢琴搬到天安门广场演出，主要弹奏了当时流行的语录歌曲，这一行动吸引了许多群众。针对当时在天安门演奏时群众提出的“听京剧”的要求，殷承宗决定尝试用钢琴为京剧伴唱。1967年的国庆，殷承宗和刘长瑜合作的钢琴伴唱《红灯记》（三段）在北京民族文化宫的演出，引起了较大的轰动。不久，由中国唱片社录音并上报中央，并得到了肯定与鼓励。从此，他开始了名正言顺的钢琴音乐创作。此后的几个月中，殷承宗潜心钻研了京剧《红灯记》中的唱段，特别是李铁梅、李玉和、李奶奶的唱段，每天坐在乐池中认真观看演出，将京剧中的锣鼓点和台词都背得滚瓜烂熟，仔细推敲锣鼓点的用法以及其中的韵味，至1968年春，完成了钢琴伴唱《红灯记》大部分段落（八段）的创作，经过认真排练后录音送交中央。1968年6月30日，钢琴伴唱《红灯记》也得到了肯定，并且决定做为建党四十七周年的特别献礼，1968年7月1日向全国广播。第二天的《人民日报》头版头条以特大号字通栏报道了这条新闻，并附上了毛主席、周总理等中央领导在台上与演员的合影。这是，钢琴在中国第一次大规模、高规格的传播活动，有许多中国人是第一次认识钢琴这件乐器，听到钢琴音乐。后来，殷承宗又创作了李玉和、李奶奶各两段的钢琴伴

唱，最终完成了包含十二个段落的钢琴伴唱《红灯记》的创作。

1968年钢琴伴唱《红灯记》的诞生在中国钢琴音乐发展史中，是一件非凡的创举，它用一件代表着西方艺术精华的乐器之王——钢琴来表现中国传统音乐中最具有民族神韵的艺术代表形式——戏曲，这是一件十分大胆的具有创新意识的活动。不仅作品本身获得了表演上的成功，广为流传，被大多数中国人所喜爱；它更是指中国钢琴音乐创作曲折道路上的一个成功典范，它为中国钢琴音乐创作民族化探索又开辟了一个崭新的领域。钢琴伴唱《红灯记》的成功同时也为钢琴协奏曲《黄河》的创作提供了可资借鉴的成功现实基础：一方面钢琴这一西洋乐器的表演、创作在“文革”特殊时期里争取到了可以继续发展的空间；另一方面为中国传统音乐与钢琴技法相结合的探索道路提供了技术表现手法上的宝贵经验。有学者这样评价这部作品：“应当说，《钢琴伴唱‘红灯记’》，不失为一次有意义的尝试。钢琴与我国音乐的有些领域曾有过几十年结合的历史，可与京剧却历来互不相干。现在它们相处了，还颇为融洽。京剧曲调被赋予了新的美学趣味；钢琴，由于表现出了戏曲音乐某些特有的旋法、节奏韵味，在许多听众耳里，就显得从未有过的亲切。虽然和声略显单调，织体也有些程式化倾向，但毕竟开创了二者结合的先例，应能启发我们从我国多种戏曲中探寻更多更美的蕴藏。”^①我个人认为，这种对钢琴伴唱《红灯记》的评价是比较客观，中肯的。因为，在当时那样的社会、历史环境中，如果没有钢琴伴唱《红灯记》的产生与成功，可能就不会有钢琴协奏曲《黄河》的诞生，以及其后一大批具有相当艺术水平的中国钢琴作品。因此，钢琴伴唱《红灯记》作为“文革”时期钢琴艺术发展的重要作品，其对钢琴音乐创作的探索、中国风格钢琴音乐的普及等方面的作用是毋庸置疑的。以致于在首演（1968年）36年之后，人民音乐出版社仍出版了这部作品，这从一个角度说明其历久弥新，仍有传播与研究等诸多价值。

2、创作方案的提出

^① 魏廷格 《中国钢琴曲创作概论》，《回首百年》重庆出版社 1994 年

关于钢琴协奏曲《黄河》以《黄河大合唱》为基础改编，这一创作方案的提出有多种史料：早在1964年11月18日，江青在《关于文艺革命的指示》中曾提出：“钢琴的表现力很强，现在只是没有群众喜闻乐见的曲目……如果能把京剧、梆子弹出来，群众就听懂了。《青年钢琴协奏曲》不错，但是用的都是民歌，为什么不用冼星海的《黄河大合唱》、《歌唱祖国》？”；储望华在《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的？》中提到“殷有了钢琴伴唱《红灯记》之经验，便想在‘钢琴革命’的步伐上再迈出新的一步。”^①在1968年10月的某天殷承宗在中央音乐学院看到陈莲女士的大字报，“陈莲在此大字报中第一次披露江青曾对她说‘《黄河大合唱》很有气势，可以写成钢琴协奏曲。’殷看了大字报后，约我陪他去看望陈莲。……从那次以后，殷便向江青写信，拟把冼星海的《黄河大合唱》改写为钢琴协奏曲，期望得之于江青的受命。……江青阅殷信后批复：‘很好。《黄河大合唱》可以留曲不留词。’”^②；石叔诚在《钢琴协奏曲〈黄河〉的创作及修改》中也提及江青对陈莲的谈话对钢琴协奏曲《黄河》的创作有一定促成的影响，并提到殷承宗得到江青的批复后曾找过石叔诚、储望华、许斐星等人，在中央乐团商讨此事；殷承惠在《著名钢琴家殷承宗艺术生涯五十年》中提到：“钢琴伴唱《红灯记》成功后，……他想创作钢琴协奏曲，记得有张大字报写到中央首长接见中央音乐学院学生是曾说过：钢琴应弹京剧，弹《黄河大合唱》、《歌唱祖国》。他找了一些音乐学院的学生一起商量，最后还是把着力点落在冼星海的《黄河大合唱》这部家喻户晓的现代中国最优秀作品上。”^③

由此可见，钢琴协奏曲《黄河》的创作是殷承宗等人抓住时代的契机，进行中国风格钢琴音乐创作的重要实践。在“文革”时期获得在艺术领域最高领导的创作许可，也就获得了十分优

^① 储望华 《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的？》，《人民音乐》1995年第1期

^② 储望华 《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的？》，《人民音乐》1995年第三期

^③ 张宗洽主编 《鼓浪屿文史资料》第七辑 音乐专辑，夏新出第（2001）内书第084号

越、有利的创作条件，同时为钢琴协奏曲《黄河》的成功奠定了重要基础。

二、集体智慧的结晶——钢琴协奏曲《黄河》的诞生

1、创作集体的组成与调整

从1969年2月《黄河》创作组正式成立到这首作品的正是公演，在这段期间内，创作组的成员经过了若干次调整。1962年2月7日成立的初始的创作成员有：殷承宗、储望华、杜鸣心，组长是殷承宗。不久后，在1969年3月作品初稿第一乐章的“动笔伊始”杜鸣心就被调到舞剧《红色娘子军》的创作组中；经杜鸣心的推荐，中央音乐学院教师、作曲家盛礼洪被借调到这个创作小组中，接替杜鸣心的工作。1969年9月殷承宗又邀请正在参加样板戏音乐创作的女作曲家刘庄加入了创作小组。此外，石叔诚与许斐星作为钢琴演奏部分的人员^①，李德伦作为乐队指挥也都参与了创作过程中的许多事务性工作并部分地参加了讨论，发表了各自的一些意见。

2、集体体验生活

1969年2月下旬，创作组前往天津专程访问冼星海在延安鲁迅艺术学院任教期间的学生之一、作曲家王莘。王莘向创作组回忆了“当年冼星海当年在延安创作及演出《黄河大合唱》的种种动人故事”^②，并提及“冼星海本人曾到过黄河风林渡”^③。此行人员有：殷承宗、储望华、杜鸣心、李德伦。

《黄河大合唱》表现内容是象征着中华文化的母亲河——黄河所引申出的包含着民族历史、民族精神以及抗战苦难、抗战胜

^① 据殷承宗、盛礼洪接受采访时回忆：许斐星为B角钢琴演奏人员，石叔诚为C角钢琴演奏人员。据石叔诚接受采访时回忆：石叔诚为B角钢琴演奏人员，许斐星为C角钢琴演奏人员。

^② 储望华《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的？》，《人民音乐》1995年1期

^③ 同上

利的中国抗战革命史。因此到黄河边体验生活便成为创作组不可缺少的内容。1969年3月29日,创作组到黄河边集体体验生活。参与人员包括创作组成员殷承宗、盛礼洪、储望华、许斐星,以及中央乐团“军宣队”李金生等。体验生活的地点是山西与陕西两省的黄河岸边,主要有:山西省吉县附近著名的黄河壶口大瀑布、山西河津龙门黄河段、山西省葭县境内的风林渡以及山西和陕西两省交界的军渡老根据地。体验生活的主要内容是:到当年抗战的故地参观、考察,通过同当地参加过抗战的老船夫的谈话,感受了八路军不畏艰险、不怕牺牲的革命气魄,在象征着中华民族精神“一泻万丈”的黄河之水面前,重温冼星海创作《黄河大合唱》的豪情壮志等;这次非同寻常的、极具代表意义的集体体验生活的经历丰富了作曲家们的创作灵感,黄河汹涌澎湃的波涛激荡着音乐家们的胸怀;也正是这样的生活,使钢琴协奏曲《黄河》的钢琴音乐部分尤其是钢琴织体语言,乐队音乐部分尤其是配器语言的创造方面更加生动形象、栩栩如生。

3、集体讨论与修改

钢琴协奏曲《黄河》的写作过程是一个比较特殊的过程,为什么这么说呢?除了它是集体创作的产物,由一个创作小组集体构思、写作以及讨论,更主要的是在整个创作期间,(主要是指开始动手写作的这个过程)一直都是先有文字稿,然后才有乐谱。“虽然是音乐创作,又是一件纯乐器的作品,但是,从《黄河》钢琴协奏曲的创作一开始,案头文字工作就从未停止过”^①,这样的一种创作情况在当时的社会背景和创作实际中有它存在的原因的:任何创作工作都要做得“有据可察,以便组内明确认识,统一见解”^②。

1969年初夏,钢琴协奏曲《黄河》的第一稿完成,其初稿是双钢琴谱。这个初稿是“以西洋古典钢琴协奏曲的模式作为依据,第一乐章的曲式结构是奏鸣曲式”^③。由殷承宗担任钢琴独

^① 储望华《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的?》,《人民音乐》1995年1期

^② 同上

^③ 同上

奏，储望华担任钢琴协奏，并根据两人的演奏作集体讨论。参加这次小组集体会议的有殷承宗、储望华、李德伦、严良堃、杜鸣心以及乐队各声部长等，会上对作品的曲式结构等方面提出了许多意见，根据这次会议的意见，创作小组重新考虑、调整了作品音乐结构。

1969年的8月至12月，创作小组进入了第二稿的写作。第二稿与第一稿的写作过程略有不同，主要体现在分工更加明确，即“由殷承宗、储望华、刘庄、盛礼洪四人负责执笔，日夜奋战。大家逐一讨论每人分别准备的每一部分方案，集中每一个人的智慧，取每一方案之长处，亦融入群众及集体讨论中的好建议。”^①到了1969年12月25日第二稿的录音便正式上报了，江青为此专门召集人员进行了讨论，并提出了一些意见。1970年1月3日，又经过修改的钢琴协奏曲《黄河》开始了试验性质的演出，为了便于观众理解，演出时加入了文字幻灯字幕。此后又经过了若干次的集体反复讨论、修改、录音、剪接，1月25日正式送审，并且顺利通过。整个创作过程中，创作小组进行了多次的讨论与修改，并且还经历了数次的不同层次的审查、送听。此外，在这个创作过程中的许多修改意见是由上级指示、传达的，具有一定的强制性。

“文革”时期之所以采用集体创作这一形式与当时一定的社会、时代背景密切联系在一起。一方面，反对个人名利的思潮在当时的社会环境中具有重要的影响，另一方面，这种集中众人智慧的办法，在当时的时代中比较常见，具有一定的传统。当然，钢琴协奏曲《黄河》的创作小组集演奏家、作曲家于一体，对更好地发挥每个人的长处，为这部作品的创作服务也起到了相当重要的历史作用。

4、钢琴协奏曲《黄河》的最终定稿与首演

1970年2月4日在人民大会堂的小礼堂安排了一次有中央领导参加的审查演出，出席的领导有：周恩来、康生、江青、姚

^① 同上

文元等，此次演出是由殷承宗担任钢琴独奏，李德伦担任乐队指挥，中央乐团担任协奏，储望华担任演出时的幻灯字幕工作。演出结束后，“在全场热烈的掌声中，周总理等人走上舞台，向演员祝贺。周恩来挥手高喊一句：‘冼星海复活了！’”^{①②}至此，钢琴协奏曲《黄河》完成了所有的创作过程，并且举行了这部作品的第一次正式演出。

值得一提得是，在整个“文革”期间，钢琴协奏曲《黄河》的表演方式都属于是比较特殊的：“按照江青的意思，在舞台的帷幕上悬挂毛泽东头戴八角帽到达陕北的照片，特别为演出绘制的巨幅油画。而且随着音乐的进行，不停地加进幻灯字幕打出的文字说明”^③。

^① 储望华《〈黄河〉钢琴协奏曲是怎样诞生的？》，《人民音乐》1995年1期

^② 1939年7月8日在延安，周恩来在看过《黄河大合唱》之后，曾为冼星海题词：“为抗战非常怒吼，为大众谱出呼声！”

^③ 蒲方《有关钢琴协奏曲〈黄河〉的史料述评》，《中央音乐学院学报》1999年第四期

第三节 创作评论

一、“文革”时期唯一标准之下的评论

1、报刊媒体中的评论

1970年2月4日钢琴协奏曲《黄河》首演以后，作为“样本作品”的它在社会上引起了巨大反响，社会各个不同阶层的人士纷纷在各大报纸上发表评论与听后感。《人民日报》和《光明日报》两大报纸中，1970—1972年间发表过的有关钢琴协奏曲《黄河》的文章、社论可归纳为以下几类：

（1）工人群体的评论。代表工人发表评论文章的有北京乐器厂工人评论组，他们于1970年5月20日在《人民日报》上发表《器乐的大革命——赞钢琴协奏曲〈黄河〉》等。

（2）人民公社、革命委员会的评论。如北京通县郎府公社于1970年5月20日发表在《人民日报》上《一堂生动的政治课》以及兰考县革命委员会1970年5月21日在《人民日报》上发表《黄河儿女颂〈黄河〉》等。

（3）人民解放军阶层的评论。解放军某部董诚、王金球及南京部队装甲兵何长海、张进孝于1970年5月13日在《光明日报》上分别发表了《人民战争胜利进行曲——赞钢琴协奏曲〈黄河〉》与《独有英雄驱虎豹》等。

（4）音乐学院、歌舞团等专业学生以及老师们的评论。如天津音乐学院红音文于1970年5月19日在《光明日报》上发表《革命的战鼓 时代的号角——赞钢琴协奏曲〈黄河〉》；天津歌舞团史南于1972年3月23日在《人民日报》上发表《气魄宏伟 激情澎湃——赞钢琴协奏曲〈黄河〉彩色影片》等等。

（5）专业评论人的文章。如丁学雷于1970年5月17日在《人民日报》上发表的《人民战争的壮丽颂歌——评钢琴协奏曲〈黄河〉》等。

由此不难看出，钢琴协奏曲《黄河》在其诞生之时就引起了

社会各阶层的广泛关注,产生了重要影响。这是当时中国音乐家,特别是钢琴家、作曲家在特定年代中探索钢琴音乐中国化道路上的新的尝试,正是这种大胆尝试使得钢琴音乐这一外来音乐形式在“文革”这一特殊历史时期中继续得到发展。

根据本人所收集的材料,最早发表的评论是:宇晓 1970 年 5 月 9 日在《光明日报》上发表的《翻江倒海卷巨浪——赞钢琴协奏曲〈黄河〉》。宇晓的这篇文章共分为四个部分:第一部份重点就钢琴协奏曲这一体裁形式做了一些评论,认为:“这种古老的外国音乐形式,只有遵造‘古为今用,洋为中用’、‘推陈出新’的教导下,对它进行脱胎换骨的改造,才能获得新生。”“钢琴协奏曲《黄河》彻底破除了资产阶级钢琴协奏曲严重程式化的结构,以及各种为了表现反动的政治内容,单纯炫耀技巧的形式主义洋框框。创造了和无产阶级革命政治内容相统一的崭新的艺术形式。”第二和第三部分分别以钢琴协奏曲《黄河》的四个乐章:

《黄河船夫曲》、《黄河颂》、《黄河愤》、《保卫黄河》为基础,对每一乐章的音乐内容在政治意义方面进行了详细的描述,文字性的描绘,提供了对音乐直观想象力的更为广阔的空间,并且将钢琴协奏曲《黄河》与《黄河大合唱》的音乐进行了一部分对比。第四部分主要对钢琴协奏曲《黄河》的音乐特色做了三个方面的总结:“1 革命的音乐主调和具有时代特征的代表音乐; 2 突出钢琴主奏,发挥交响乐队协奏的能力作用; 3 批判地继承和革新创造。”由此可看出宇晓的文章从形式到音乐内容再到音乐特色。做了初步的分析和评论,强调了钢琴协奏曲《黄河》的批判和创新。

此时在各大报纸中发表的评论文章中最有份量的是丁学雷于 1970 年 5 月 17 日在《人民日报》上发表的《人民战争的壮丽颂歌——评钢琴协奏曲〈黄河〉》一文。这篇文章曾载于《红旗》杂志 1970 年第五期。文章共分为三个部分:第一部分作者对钢琴协奏曲《黄河》四个乐章的音乐内容进行了详尽的描述,紧紧围绕着时代的主题——纪念《在延安文艺座谈会上的讲话》发表二十八周年而发表评论,并归纳出“钢琴协奏曲《黄河》是一首

无产阶级英雄形象的颂歌，中华民族顽强战斗精神的颂歌，毛主席人民战争思想的颂歌。”第二部分从钢琴协奏曲这一艺术形式方面着手进行一番评论。主要的观点围绕着钢琴协奏曲《黄河》的产生是对于钢琴协奏曲这种艺术形式的一次“大革命”来展开：

- 1、它使原来“对无产阶级毫无用处”的思想内容以及“同无产阶级的革命斗争内容根本不相适应的”艺术形式有了新的生命力，强调钢琴协奏曲《黄河》“每一段音乐都有醒目的标题和具体的文字说明，用以准确地表达特定的革命内容。而且塑造了鲜明生动的无产阶级革命英雄的音乐形象，把标题内容成功地体现出来。这是无产阶级文艺的鲜明地阶级性、革命性、群众性的标志，是我们的文艺区别于一切剥削阶级文艺的根本标志。”
- 2、在结构上钢琴协奏曲《黄河》“破除了西洋协奏曲必须由三个并无内在联系的乐章组成的洋框框”。而它的四个乐章的“内在联系表现在贯串着一根主线——人民战争，一个形象——在毛主席无产阶级革命路线指导下的中国人民。”
- 3、在曲式上的创新突出表现在第一和第四乐章。“破除了大型套曲第一乐章必须运用‘奏鸣曲式’的洋教条”，也消除了第四乐章用动力性主部和抒情性副部的“相互对立的刻板程式。”
- 4、在钢琴演奏曲方面，“用形象鲜明、简明扼要的表现手法，代替了过去钢琴演奏家特别是所谓‘华彩乐段’那种单纯炫耀技巧的资产阶级恶劣作风”。并且“独创地吸收了琵琶、古筝的演奏特色，为无产阶级钢琴革命提供了可贵的经验。”
- 5、突出强调内容与形式的关系，即一切服从于内容的观点。第四乐章《保卫黄河》是全曲的重点和高潮，即便如此它也是“一直保持着曲调的完整性、连贯，始终发挥曲调的丰富表现力”。

第三部分作者将钢琴协奏曲《黄河》与《黄河大合唱》进行了比字晓的评论文章更为全面的比较。不仅对钢琴协奏曲《黄河》将原作《黄河大合唱》中的音乐素材的运用，重新塑造予以充分肯定，而且对在第四乐章《保卫黄河》中增加《东方红》与《国际歌》音调，表示称赞。总结钢琴协奏曲《黄河》“是一次新的创造和飞跃，它不仅更本质地表现了抗日战争，并且把主题思想从爱国主义的基点上提高到了共产主义和国际

主义的新高度”。不愧为“无产阶级的大型器乐作品”。

丁学雷的这篇文章可以说是那个年代里在报纸上刊登的最系统、最全面评论钢琴协奏曲《黄河》的文章。它对钢琴协奏曲《黄河》的四个乐章做了较为深入的分析，比较了与《黄河大合唱》的异同，指出它是在原作的基础上有所继承和创新，总结了钢琴协奏曲《黄河》的音乐中所体现的无产阶级战斗精神，这也正是“时代”赋予音乐的重任。

此外，《人民日报》1970年11月12日的社讯报道：巴基斯坦伊斯兰共和国总统叶海亚·汗在周总理等国家领导人陪同下在北京市革委会举办的晚会上欣赏了钢琴协奏曲《黄河》。这次活动本身也是钢琴协奏曲《黄河》的一种高度评价，为钢琴协奏曲《黄河》此后更好地步入国际舞台奠定了良好的基础，开了个好头。

由此可见，“文革”中对于钢琴协奏曲《黄河》的评论应该说是基本一致的，都给予了充分肯定。这其中固然有当时最高当局充分肯定的官方影响因素，但是这部作品本身的艺术魅力也是其广受好评的重要基础。

此时关于钢琴协奏曲《黄河》在报纸上所发表的评论对于认识与研究这部作品具有重要的意义（有《无产阶级器乐革命的新成就——赞钢琴协奏曲〈黄河〉的胜利但是》等数十篇评论文章，详见附表二）。这些评论在整个新中国钢琴音乐乃至中国音乐的评论理论发展道路上也是值得重视的。

2、音乐家们心目中的钢琴协奏曲《黄河》

在“文革”刚刚开始的时候，钢琴艺术作为“资产阶级腐朽文艺的代表”，险遭扼杀的命运，许多优秀的外国钢琴作品被禁止演奏，许多文艺团体被迫解散，学校被勒令停课，教授、专家们被戴上了“反动学术权威”的帽子，“十年动乱，使正在大步前进的中国钢琴艺术同国际先进水平拉开了距离”^①。钢琴协奏曲《黄河》的诞生振奋了一代喜爱音乐，尤其是喜爱钢琴音乐

^① 卞萌 《中国钢琴音乐文化之形成与发展》，华乐出版社 1996 年

的人们。从来自社会各个不同阶层的人民的评论和感想可知，它的诞生使得人们所熟悉并为之振奋的旋律在新的艺术领域中得到进一步的继承和发展，从某一种程度上说是加速了钢琴音乐在中国人群中的传播；它的诞生对于许多钢琴演奏家、学习钢琴的人们，更是一件有着绝对重要意义的事，使他们所挚爱的钢琴艺术焕发出新的生命力。著名的音乐史学家、教育家汪毓和先生曾这样评价过这部作品：“钢琴协奏曲《黄河》是中国钢琴音乐创作这条探索道路中的一个新的起点。”^①；音乐史学家、中央音乐学院音乐学系副教授蒲方女士也曾指出：“钢琴协奏曲《黄河》的创作带到了整个中国钢琴音乐的发展，是里程碑式的作品。”^②著名钢琴家、钢琴协奏曲《黄河》的主要创作者之一殷承宗先生也曾这样评价过这部作品：“它的创作主导思想十分明确，用最简单的、最容易接受的形式来表现钢琴艺术，使钢琴音乐能够被更多人接受，这部作品的成功传播大大拓宽了钢琴音乐在中国的传播领域。”^③著名作曲家、钢琴协奏曲《黄河》的主要创作者之一盛礼洪先生也曾指出：“这部作品的钢琴部分写得特别好，尤其是第二乐章《黄河颂》，钢琴的织体运用得非常恰当，很抒情。”^④钢琴伴唱《红灯记》与钢琴协奏曲《黄河》的诞生对钢琴音乐、钢琴教育都起到了重要的促进作用，以致可以说钢琴协奏曲《黄河》就是那个时代中钢琴音乐的希望，是钢琴家们心中的一盏明灯。

二、“文革”结束后历史客观的评价——众说纷纭

1、是否算是一部严格意义的上的钢琴协奏曲——关于结构的讨论

^① 2003年7月，中央音乐学院汪毓和教授接受采访时语

^② 2003年7月，中央音乐学院蒲方副教授接受采访时语

^③ 2003年9月，殷承宗先生于福州接受采访时语

^④ 2003年7月，国家交响乐团作曲家盛礼洪先生接受采访时语

有学者认为：“应当说《黄河》协奏曲是成功的。它从‘大合唱’中找到了适合于‘协奏曲’形式的部分，用新的‘语言’阐发出来，而且在揭示思想感情的深度（这当然主要得力于原作）、乐曲规模、乐器性能的发挥上，都达到了新的水平。”^①

更有学者对这一问题做了进一步的讨论：“中国钢琴协奏曲的曲式结构基本上沿袭欧洲传统的结构原则，对此尚未有什么惊人的突破。然而值得注意的是，中国作曲家在对这些基本结构原则的运用上或多或少地渗入我们民族的审美意识。例如《黄河》钢琴协奏曲，作者没有按照奏鸣套曲的结构原则来组织音乐，而是基本按照原声乐作品的体例来组织音乐，而且全曲没有明确的华彩段，作者只是将华彩的因素散布在各乐章之中。值得注意的是，作曲者对它四个乐章的情绪安排上运用了我们传统音乐‘起’、‘承’、‘转’、‘合’的结构特点，使四个乐章之间的联系更为紧凑，整个作品一气呵成。与原作相比在结构上更为严密，并具有器乐音乐的特点。”

“从整个作品的创作经过来看，对于曲式上的突破时比较突出的，这主要表现为：一、对《黄河大合唱》原有组歌曲式框架的突破；二、对传统钢琴协奏曲曲式——双呈示部奏鸣套曲的突破。”^②

总的来说，笔者也是比较赞成钢琴协奏曲《黄河》的音乐结构，认为它是符合中国人审美习惯的，是中国化了的钢琴协奏曲曲式，用这样的音乐结构来表达中国人的民族情感是十分合适的。

2、是否是转瞬即逝的“时代产物”——作品意义的探讨

居其宏曾在《20世纪中国音乐》中这样评价过钢琴协奏曲《黄河》：它“真正属于交响音乐而又在艺术上取得一定成就。

^① 魏廷格 《中国钢琴曲创作概论》，《回首百年》1994年

^② 蒲方 《有关钢琴协奏曲〈黄河〉的史料述评》，《中央音乐学院学报》1999年第四期

冼星海的这部不朽名作同时也向同名钢琴协奏曲提供乐音乐美感的源泉。协奏曲当然较好地发挥了自身的表现优势，在乐队写法的交响化、独奏部分织体写法的钢琴化以及两者的相互映衬方面都达到了一定的专业水平，较好地揭示了作品的创作旨趣。在当时交响乐创作相对沉寂冷清的情况下，它的出现为沉闷的乐坛带来了生气，使人有耳目一新之感。”

还有其他一些学者也对这部作品进行了评价：“钢琴协奏曲《黄河》的成功首先应归功于冼星海的《黄河大合唱》，由于大合唱的广泛流传和深入人心，使人们在欣赏协奏曲时有了理解的依据。当然，钢琴协奏曲《黄河》在处理独奏乐器与乐队的关系方面也比较恰当，钢琴独奏的片断也能够发挥钢琴的特色。正由于这些原因，《黄河》协奏曲正越来越受到海外听众的喜欢，现在简直成了对海外影响最大的中国管弦乐作品之一了。钢琴协奏曲不失为‘文革’期间一部较为完整、较为感人的管弦乐作品。如说‘十年浩劫’是交响音乐的漫漫黑夜，《黄河》则是那黑夜中的一盏灯火。”^①

“钢琴协奏曲不仅保留了原《黄河大合唱》的艺术内容，而且运用钢琴技巧和协奏曲的手法，使原来的内容得以充分展开，在音响上达到一个新的高度，完成了中国钢琴艺术创作中的一次重要实践。”^②

“钢琴协奏曲《黄河》是这时期重要的钢琴创作实践。一定意义上，《黄河》协奏曲是改编领域中的一个高潮。”^③

钢琴协奏曲《黄河》是“将源自欧洲的艺术形式进一步作‘民族化’和‘群众化’的大胆尝试，具有较突出的艺术质量。”^④

钢琴协奏曲《黄河》这部作品“发挥了钢琴协奏曲的特长，从新的角度阐发原作的精神气概”^⑤

^① 梁茂春 《中国当代音乐》，北京广播学院出版社 1993 年

^② 卞萌 《中国钢琴文化之形成与发展》，华乐出版社 1996 年

^③ 魏廷格 《中国钢琴曲创作概论》，《回首百年》1994 年

^④ 汪毓和 《20 世纪华人音乐创作概观》，《回首百年》1994 年

^⑤ 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编，《中国音乐词典》续编，人民音乐出版社 1992 年

钢琴协奏曲《黄河》“由于有原作的成功基础，比较充分地发挥了钢琴的演奏技巧，使这部作品仍然具有相当的艺术感染力，在粉碎‘四人帮’后，还常被列入一些中外音乐团体的演奏曲目，有一定的影响。”^①

当时被列为“文艺革命样板”的音乐作品，有‘革命交响音乐’《沙家浜》和《智取威虎山》，钢琴伴唱《红灯记》及钢琴协奏曲《黄河》，共4部。按其艺术成就而论，钢琴协奏曲《黄河》无疑是这一时期器乐创作最高水平的代表之一，即使在‘文革’后依然被当作交响音乐中的‘红色经典’而活跃在当代音乐生活中”^②

当然，还有一部分学者对钢琴协奏曲《黄河》提出了自己的意见，如“该作品在乐队的交响性以及钢琴与乐队的相互配合、呼应和竞奏方面依然存在不少问题，某些地方又有模仿西方同类作品的痕迹。……虽然其整体气势和艺术魅力仍不及它的母体《黄河大合唱》，也与欧洲经典钢琴协奏曲有不小的差距，但由于它诞生在‘文革’中，这样的成就已经十分难得了。”^③

历史的实践有力地证明了一个不可否认的事实：钢琴协奏曲《黄河》的确是“时代的产物”，但它绝对不是转瞬即逝的，它已经成为迄今为止在世界上影响最大的中国钢琴音乐作品，成为中华民族伟大精神的代表性音乐、艺术作品。钢琴协奏曲《黄河》还是新中国成立五十多年来影响最大的大型钢琴音乐作品，在钢琴音乐创作尤其是中国气派、中国风格的钢琴音乐创作方面有着重要的历史地位。其在音乐创作中注重中华民族精神、中国音乐风格、为中国最广大的人们所接受，注重外来艺术形式中国化的应用与改造等在中国钢琴音乐乃是中国音乐、艺术创作方面具有深远的历史影响。

3、加入“东方红”、“国际歌”是否可取——作品内容

^① 王安国 《20世纪中国交响音乐创作的发展》，《回首百年》1994年

^② 居其宏 《新中国音乐史：1949—2000》，湖南美术出版社2002年

^③ 居其宏 《新中国音乐史：1949—2000》，湖南美术出版社2002年

的争议

有学者认为,“钢琴协奏曲《黄河》的末乐章中加进了《国际歌》和《东方红》的音调,意在拔高作品的主题。实际上这种在音乐作品中尤其是在纯器乐作品中滥用既成音调以增强其语义性和历史感的做法,乃是一种对自身创作使命采取走捷径的简便手法,回避对作品本身作更深入的开掘和更动人的表现。这种手法在‘文革’前即已成为时髦,曾遭到音乐界的公证的批评。‘文革’中极‘左’思潮的泛滥,又使这种‘贴标签’的手法故态萌发。钢琴协奏曲《黄河》创作演奏的实际效果证明,在纯器乐中滥用革命歌曲主题,到处贴标签,不仅无助作品主题思想的升华,反而显得生硬和造作,从而减弱了作品的真实性和艺术感染力。”^①

作为钢琴协奏曲《黄河》重要创作者之一的钢琴家殷承宗先生,对于在原作品《黄河大合唱》的基础上加入《东方红》有着自己独到的见解:“《东方红》曲调已经成为中国革命胜利的象征,把它加入全曲的高潮部分不仅是对全中国人民团结抗战并取得胜利的歌颂,更是全曲表现内容意义上的升华;并且从艺术表现的角度、从乐曲的情绪发展角度、作品本身的发展角度以及实际演奏作品的角度来考虑,加入《东方红》都是非常适合的,这样十分切合音乐表现力、艺术感染力的进一步发展需要。”

在抗日战争中无数军民高唱战歌、奋勇杀敌,歌声是战斗精神高涨的动力源泉之一,在艺术作品的一定结构中引入一些大家熟悉的代表性音乐,也是艺术创作的一种手段。如“柴可夫斯基在他的早期创作活动中曾经积极运用民歌,并在第一交响曲《冬日梦幻》末乐章中用了《花儿开放》这首歌曲。”^②又如“柴可夫斯基的第二交响曲大约在1872年夏秋之际写成。根据其中运用的两首民歌主题看来,它与企图交响曲不同,可以称为‘乌克兰’交响曲。”^③

^① 居其宏《20世纪中国音乐》,青岛出版社1992

^② 逸文译柴可夫斯基《论音乐创作》,人民音乐出版社1998年6月

^③ 逸文译柴可夫斯基《论音乐创作》,人民音乐出版社1998年6月

笔者认为，一部优秀的作品本身就应该是一个时代的象征，它能唤醒人们对那个年代的记忆，也能让人了解产生作品的时代环境、社会背景等等。一部作品的成功、合理与否应该完全取决于它的艺术感染力与影响力。钢琴协奏曲《黄河》在国内外音乐艺术舞台上获得成功正说明的这一问题，事实是胜于雄辩的。

三、国际舞台上久演不衰的中国大型器乐作品

如果追述钢琴协奏曲《黄河》首次在国际舞台上的亮相，应该要算是1970年4月间，钢琴协奏曲《黄河》在“中国广州商品交易会”上的对外正是演出。这次的演出反响是非同一般的，中国人终于有了代表自己民族精神的钢琴大型作品，这部作品在国际上的正式亮相是中国钢琴艺术民族化探索道路上的一次成功范例在世界人民眼前的展示。

自从1970年钢琴协奏曲《黄河》在北京公演获得轰动，30多年来一直是殷承宗国内外演出的保留曲目。在世界古典乐坛中，也成为代表中国形象的经典乐曲。许多人认为，黄河经历时光的检验，至今还为听众喜爱，正是因为它表现了抗战时期中国人民同仇敌忾的激情。千百年来黄河奔腾不息，任凭雨打风吹，用母亲的胸怀养育着中华儿女。经历了岁月的沧桑，遭受了无情的践踏。愤怒的母亲河泛起了汹涌的波涛。那是召唤，那是激励，那是回响，那是黄河母亲不屈不挠的呐喊，那是为我中华英雄儿女的胜利奏响的赞歌。只有了解中国近现代历史，了解中国人民的遭遇和抗争，才能容易理解它的深刻内涵。相信再经过几十年、上百年，钢琴协奏曲《黄河》仍会是代表中国一个历史时代的不朽作品。

第二章 艺术特色

第一节 作品结构

一、各乐章的结构

1、第一乐章《黄河船夫曲》

第一乐章，它是钢琴协奏曲《黄河》的开场亮相，其曲式结构没有使用西方传统钢琴协奏曲第一乐章最常使用的曲式结构——奏鸣曲式，而是采用了回旋曲式，它通过主部的变化再现以及主部与插部之间的反复对比，将第一乐章的音乐情绪不断推向高潮，并结束这一乐章。

这个乐章是由原《黄河大合唱》中的第一首歌曲作为素材改编而成的。它所采用的回旋曲式结构可表示为：A，B，A1，（B+C），A2，D，A3。（见下表）

主 部	A		A1		A2		A3
插 部		B		B+C		D	
小节数	1-16	16-24	25-38	39-74	75-83	84-92	93-113

这一乐章由单一调性 D 大调贯串始终，它无论在曲名、旋律还是音乐表现内容、意义方面都与原作相一致。在这个乐章中最显著的一个特点就是采用了我国民间劳动号子的节奏与音调。协奏曲一开始，乐队就用滚滚惊雷般的鼓声以及木管组由下而上、再由上而下的半音阶共同塑造出了气势雄伟的黄河水不停地翻滚、拍打河岸的生动形象，仿佛一下子把人们带到了汹涌澎湃、风狂浪险的黄河岸边。紧接着，弦乐组在主和弦位置上奏出了短促而有力的“划哟”、“划哟”的旋律，竖琴始终伴随着波浪起伏的琶音，仿佛正在翻滚的波浪。接着是钢琴的 solo 部分，创作者运用属七和弦与导音上的减七和弦的组合，采用分解和弦式的琶

第二章 艺术特色

第一节 作品结构

一、各乐章的结构

1、第一乐章《黄河船夫曲》

第一乐章，它是钢琴协奏曲《黄河》的开场亮相，其曲式结构没有使用西方传统钢琴协奏曲第一乐章最常使用的曲式结构——奏鸣曲式，而是采用了回旋曲式，它通过主部的变化再现以及主部与插部之间的反复对比，将第一乐章的音乐情绪不断推向高潮，并结束这一乐章。

这个乐章是由原《黄河大合唱》中的第一首歌曲作为素材改编而成的。它所采用的回旋曲式结构可表示为：A，B，A1，（B+C），A2，D，A3。（见下表）

主 部	A		A1		A2		A3
插 部		B		B+C		D	
小节数	1-16	16-24	25-38	39-74	75-83	84-92	93-113

这一乐章由单一调性 D 大调贯串始终，它无论在曲名、旋律还是音乐表现内容、意义方面都与原作相一致。在这个乐章中最显著的一个特点就是采用了我国民间劳动号子的节奏与音调。协奏曲一开始，乐队就用滚滚惊雷般的鼓声以及木管组由下而上、再由上而下的半音阶共同塑造出了气势雄伟的黄河水不停地翻滚、拍打河岸的生动形象，仿佛一下子把人们带到了汹涌澎湃、风狂浪险的黄河岸边。紧接着，弦乐组在主和弦位置上奏出了短促而有力的“划哟”、“划哟”的旋律，竖琴始终伴随着波浪起伏的琶音，仿佛正在翻滚的波浪。接着是钢琴的 solo 部分，创作者运用属七和弦与导音上的减七和弦的组合，采用分解和弦式的琶

第二乐章《黄河颂》，此乐章是根据《黄河大合唱》中的第二首同名男声独唱曲改编而成，整个乐章具有庄严、雄伟的气质。本乐章的结构为：引子、A、B、C、D、尾声。（见下表）

各部份	引子	A	B	C	D	尾声
小节数	1-16	17-35	36-49	50-59	60-66	67-73

整个乐章的调性都在降 B 大调上。乐曲一开始的引子部分是由乐队中大提琴奏出，它那雄厚、质朴的音色把我们带入了对历史的回忆中，紧接着钢琴左手部分以三连音式的分解和弦琶音引出了 A 部分的主题，这个部分的主题基本上是钢琴的 solo，它宛如一个巨人站在高山之巅，俯瞰着滚滚东去的黄河水；接下来的 B 部分的旋律较前一个部分更加流动，左手的伴奏由三连音变成了十六分音符的分解和弦，上下翻滚着，热情地赞美了黄河是中华民族摇篮；再接着的 C 部分主题，钢琴用了一连串的快速上型八度、和弦来烘托气氛，同时乐队与钢琴的齐奏更加突出了黄河一泻千里、浩浩荡荡的壮观；最后出现的 D 部分主题，钢琴用十分坚定有力的上行转位大和弦来表现正在觉醒的中华民族屹立于世界的东方，此时音乐到达了整个乐章的最高潮；做为乐章主体的这四个段落之间，音乐进行存在着递进的关系，无论是音乐所要反映的思想内容还是音乐所表现出来的情绪、气氛都是一层一层地不断向前推进，越来越浓厚。乐章的尾声部分是由管弦乐队独立完成，最后音乐在逐渐减弱、变慢的旋律中结束，仿佛奔流不息的黄河之水奔向了远方。

3、第三乐章《黄河愤》

这个乐章的结构为：引子、A、B、C、D、E、A1。（见下表）

各部份	引子	A	B	C	D	E	A1
小节数	1-3	4-55	56-83	84-90	91-107	108-136	137-159

音乐在进行中运用了多次转调来表现矛盾的不断深化。这个乐章的音乐主要是以《黄河大合唱》中的第五首《黄水谣》和第七首

《黄河怨》的素材进行组合的。在《黄河愤》中，音乐一开始，明朗而清澈的竹笛声吹奏出了陕北音乐风格的引子，开门见山地点明了这是在陕北的革命根据地，眼前豁然开朗，呈现出了一派阳光明媚的景色。接着钢琴的 solo 部分，用一串降 E 大调的五声音阶的琶音，模仿了古筝刮奏的演奏效果，制作出自下而上，再自上而下地如流水般的音响效果，表现出了清澈、欢快明亮的音乐形象。接着音乐进入 A 部分，这里采用了《黄水谣》的主题，整个乐段的调性都在降 E 大调上，前 14 个小节仍然只是钢琴的 solo，对古筝刮奏演奏效果的模仿依然是这里钢琴织体的主要特色。整个 A 部分的音乐通过乐队与钢琴间的协奏、竞奏，不仅描写了黄河水汹涌地向东方的气势磅礴，也描述了劳动人民在黄河岸边上开河渠、筑堤防，把千里河东变成平壤，土地肥美、麦苗嫩绿、豆花散发出清香的味道，一派生机盎然的景象，人民安居乐业，进一步表达了陕北革命根据地人民欣欣向荣，以及朝气蓬勃的战斗生活场景。突然，钢琴经过一串上行的音阶式单音，导出了带有悲愤色彩的和弦音响，音乐此时进入了 B 部分，乐队中的铜管组吹出了阴沉的阻塞音，钢琴不断出现下行双八度的音型，音乐情绪与前一段形成了鲜明的对比，表现了祖国大好山河惨遭日寇的铁蹄践踏，百姓惨遭蹂躏和摧残。此处的后半部分，钢琴织体运用了模仿琵琶轮指的演奏音响效果的技法，生动地表现出人们四处逃亡，流离失所，一片凄凉、惨不忍睹的景象。接着，音乐情绪在乐队中铜管组、木管组及弦乐组的间奏里产生了变化，由原来的凄惨转变为悲愤。音乐进行到 C 部分，《黄河怨》中一个妇女凄惨的呼叫声犹如晴天霹雳般地出现了，音乐的调性也随之变成了 B 大调。这里钢琴 7 个小节的 solo 采用了三连音式的分解和弦做为伴奏音型，在旋律的进行时不断地有“不安定”的五连音、四连音及附点八分音符等不同的音型，交织在一起。紧接着音乐进入了 D 部分，这时调性又转至降 D 大调，乐队演奏出的三小节旋律，在钢琴那有如排山倒海般气势的分解琶音的衬托下，音乐进行显得悲愤有力，表达出中国人民满腔的仇恨以及控诉了日本鬼子的劣行。紧接着又是钢琴的 solo 部分（14 小

节),此时的钢琴织体采用了三连音的柱式和弦为主的伴奏音型,音乐情绪上出现了这个乐章的高潮。在乐队部分加进之后,E部分的音乐情绪又开始从低向高进行了三次的向上推进,一次比一次坚定,表现出人民群众化悲痛为力量以及向日寇进行顽强抗争的坚定决心。最后,音乐进行又回到《黄水谣》的曲调,但这次的旋律先是由乐队奏出,钢琴则是以翻腾不息的琶音表现出汹涌澎湃的黄河之水,当旋律又回到钢琴部分的时候,此时的钢琴织体采用了六连音柱式和弦的伴奏音型,在连续上行的六连音柱式和弦中,仿佛黄河水正湍流不息地向东奔去,诉说着那许许多多英雄的故事。

4、第四乐章《保卫黄河》

这个乐章是带有插部的变奏曲式,此结构是由引子、主题、九次变奏和六次插部以及尾声共同构成的。本乐章是根据原作《黄河大合唱》中的第八首《保卫黄河》和第九首《怒吼吧!黄河》的音乐素材重新组织而成的,这个乐章也是整部作品的重点乐章与高潮所在,它体现了层层深入的斗敌场面。在变奏时,可以通过改变原来主题的旋律、变换和声或变换节奏、调式、调性及织体等不同的手段描述保卫黄河战斗的不断深入。《保卫黄河》的引子部分,是由铜管乐在C大调上奏出的,那庄严而嘹亮的富有战斗性的号角声,伴随着木管组两次上行急进音阶,引出了《东方红》的素材音调,此时弦乐组也加入到旋律中,音乐嘹亮而雄伟,它表现了毛主席和共产党发出的战斗号令,号召全国人民组织起来、武装起来,与侵略者顽强斗争,终将夺取民族解放战争的伟大胜利。紧接着,钢琴的一段solo,坚定有力的双手上行八度,形成了一股巨大的战斗冲击力,而后,双手以快速的属音开始的E大调音阶,导出由乐队奏响的,富于动力性节奏的“保卫黄河”的前奏,音乐进行也在这个时候转变成了A大调,明快而果敢的“保卫黄河”的主题出现在钢琴部分(共31个小节),它生动形象地刻画出了广大抗日军民在毛主席、党中央的战斗号召下,紧急动员起来的宏伟场面,我们仿佛看见了抗日军民团结一致,迈着刚毅而坚定的步伐,雄赳赳气昂昂地奔赴抗日

的最前方。主题一结束，非常紧凑地便展开了对这一的主题丰富多彩的变奏，不仅乐队与钢琴的织体语言在不停地变化，甚至主题的调性也频繁地变换着，使得音乐呈现出十分丰富的层次。通过这样的处理方式使音乐从各个不同的侧面表现出人民战斗的复杂场面：在音乐进行中有时如同战马驰骋、英勇杀敌的壮观场面；有时则像行军队伍由远而近；有时音乐声中仿佛夹杂着风声、急速的马蹄声，表现出战斗已经进行到了白热化的地步，音乐在一浪高过一浪的情绪中上升进行着。主题结束后紧接着的第一和第二变奏，在力度上与主题形成鲜明的对比，仿佛是那变化莫测的敌后战争、地下战争。钢琴与乐队部分先后奏出了第一、二个变奏的旋律（分别都是 22 个小节），钢琴的织体安排是以单音为主，而乐队的配器方面也只剩下了弦乐部分，整个音响效果带有神秘的色彩，但依然不乏紧张的气氛。再接下来的第三个变奏中，采用了钢琴与乐队的轮奏形式（22 个小节），乐队部分仍然只安排了弦乐组，此时的音乐形象地描绘出此起彼伏、热火朝天的战斗场面。在这之后出现了第一个插部（17 个小节），它以钢琴部分的表现为主，尤其是最后四个小节的钢琴上行音阶式双八度将音乐情绪向前推进，导入了情绪激昂、从容坚定的第四个主题变奏（31 个小节），此时的调性也转至 D 大调，在这个部分，乐队中的铜管组与钢琴部分展开了轮奏，而木管组与弦乐组则用有力的八分音符表现出沉着、坚定的革命步伐。接着的第二个插部（17 个小节）与第一个插部旋律相同，但这次出现则是由乐队单独完成，并且由木管组担任旋律声部，第五个主题变奏紧随其后（16 个小节），也是由乐队部分独立完成。在这个部分中，音乐进行转入降 B 大调，乐队的织体加进了本乐章中新的伴奏型节奏因素：x xx x xx，它在弦乐部分持续出现，与第一小提琴、长笛部分的上、下行半音阶共同塑造出风疾马蹄杂的战斗场面。在第六个变奏（20 个小节）中，音乐进行又转入 C 大调，旋律声部由乐队中的木管组担任，弦乐组依然持续着变奏五中的节奏音型，钢琴部分采用的是快速跑动的十六分音符。到了变奏七（21 个小节），调性又转至 F 大调，钢琴部分用 x · x x · x 这样的节

奏型展开了对主题的变奏,而乐队部分则用第一小提与第二小提快速跑动的音流加以气氛上的衬托。之后出现了第三个插部(21个小节),在这个部分的音乐进行中出现了三连音音型,它将音乐的情绪进一步向前推进,气氛更加紧张。在接下来的变奏八(20个小节)中,前四个小节由乐队部分在降D大调单独完成,其中大管声部的降G—G—降F—F的长音持续半音下行给音乐增添了紧张、不安的情绪,而后的八个小节则由钢琴部分在降A大调上独立完成,持续三连音伴奏音型与上下翻滚的分解和弦,塑造出热火朝天的战斗场面,接着的八个小节,旋律出现在降B大调上,由乐队中的弦乐组表现,钢琴则以音量不断递增的持续三连音,将音乐气氛推到了白热化的程度。紧接着的第四个插部(24个小节),是描写所有战争场面中最紧凑、最激烈的部分,以快速进行的三连音音型表现人民战争越战越勇、节节胜利。在第五个插部(24个小节)中,音乐进行最后一次的转调,转入整个作品一开始所采用的D大调,运用了“东方红”音调表现出中国人民取得了伟大的抗日民族解放战争全面的胜利,得到了大解放,音乐情绪也推向了最高潮,在这个部分的旋律表现中采用了乐队与钢琴的齐奏,音响极其宏伟、壮观。紧接着的变奏九(34个小节)中,钢琴与乐队采用了轮奏的表现方式。最后一个插部(6个小节)中,钢琴部分采用了“国际歌”的音调,表明在伟大领袖毛主席的领导下,中国人民向全世界宣布中华民族从此站起来了。最后在钢琴那一泻万丈般气势的三连音双手八度下行音型与大和弦震音中,完满结束了整个作品。

二、结构特点

1、打破西洋传统钢琴协奏曲结构形式

协奏曲,也称“‘独奏协奏曲’。由一件独奏乐器和管弦乐队组成的一种套曲体裁。以展示独奏乐器的技巧和管弦乐队的合奏交相辉映为特色。盛行于欧洲18世纪后半叶以来,广泛运用于

20 世纪。通常采用奏鸣曲的曲式原则，多数为 3 个乐章组成。”^①“欧洲钢琴协奏曲在 18 世纪末已逐渐形成其有别于一般交响乐的独特程式，但从贝多芬以后的欧洲作曲家在创作协奏曲时并没有完全拘泥于这一程式。他们的作品常常具有不严格意义的双呈示部和自由处置的华彩段，甚至将三乐章套曲结构改为单章性结构。”^②中国的钢琴协奏曲的创作道路中，曲式结构方面基本沿用欧洲传统的钢琴协奏曲曲式结构的原则，即采用多乐章或者单乐章的钢琴协奏曲曲式。但是，中国的作曲家们在使用这种曲式结构时，常常将这种结构与传统的中国音乐审美意识相结合，进行一系列较为自由的变化。

钢琴协奏曲《黄河》在打破西方传统的协奏曲曲式结构方面，最突出的表现就是第一乐章《黄河船夫曲》的曲式结构。“西方音乐的结构原则是对结构中冲突部分的强调，以及对结构逻辑严密性的追求。奏鸣曲式的特征是西方音乐的结构原则的集中体现，而奏鸣曲式最基本的原则便是体现戏剧性的冲突，并且这个冲突的本身就是一个辩证的逻辑过程。奏鸣曲式中的呈示部、展开部和再现部，可以理解成为一个矛盾由提出、激化到解决的逻辑过程。”^③而钢琴协奏曲《黄河》的第一乐章采用了带有一定自由程度的回旋曲式而非传统的奏鸣曲式，而这种曲式的运用在很大程度上，体现了中国传统的音乐审美意识，即追求统一、自然，而并非激烈的矛盾辩证体。在第一乐章中，除了在 D 部分中出现的短暂（八小节）的“休整”之外，其余的每个部分之间所表达的音乐内容、思想是一脉相承的，各个部分在音乐的表现手法方面也是比较一致的，并没有出现富于戏剧化的对比性冲突，也更没有体现出一个矛盾的提出、激化以及解决的过程。此外，在第一乐章的调性运用方面，整个乐章均使用一个调性——D 大调，这也更加说明这个乐章具有一个主题突出、追求统一的结构。

2、既相对独立又密不可分

^① 缪天瑞 主编 《音乐百科词典》，人民音乐出版社 1998 年

^② 蒲方 《论中国钢琴协奏曲创作的发展》，《回首百年》，重庆出版社 1994 年

^③ 王次炤 《中国传统音乐文化中的人文精神》，《音乐研究》1991 年第四期

钢琴协奏曲《黄河》四个乐章既相对独立，又密不可分。这主要是因为：一方面，在钢琴协奏曲《黄河》的四个乐章中，每个乐章可以成为一个完整的、相对独立的部分，表现一个完整的音乐形象。如第一乐章《黄河船夫曲》，使用的是回旋曲式，其中隐藏着“快—慢—快”的音乐表现框架。通过音乐情绪的对比以及强化主要音乐形象的手法，使音乐表现具有很强的独立性；同时它的标题使音乐内容了然于目，它的音乐选用了表现船夫劳动的代表性音乐形式——劳动号子，并且通过这种具象化的表达方式，将黄河边劳动的船夫形象以及这些船夫身上所代表的中华民族传统精神，完整地展示在我们的面前。又如第四乐章《保卫黄河》，使用的是带有插部的变奏曲式，采用这种强化主题的音乐发展手法与拓展、升华主题的音乐发展手法相结合的曲式，在一定程度上缓解了因单独使用变奏曲式所引起的单调感，同时也丰富了整个乐章所表现的音乐。此外，它的乐章标题点明了主旨，而音乐围绕着抗战主题，通过对战争场面、过程的典型性刻画展开，形象鲜明，中心突出，内容完整。

“中国传统音乐的结构原则，主要是体现在传统音乐的散体结构的特征当中，即具有‘散—慢—中—快—散’布局特征的套曲形式。而这种结构的基本原则就是追求整个作品的完整性和自然性。因此，也可以说中国传统音乐的结构原则是注重协调与自然的。”^①钢琴协奏曲《黄河》的四个乐章，在曲式结构的总体安排上恰好体现出中国传统的音乐结构审美标准，具有“散—慢—中—快—散”的特点。第一乐章《黄河船夫曲》中，音乐进行的速度变化较为丰富且频繁，从（Allegro molto agitato）每分钟大约168个单位拍到每分钟66个单位拍，再到每分钟152个单位拍，再到每分钟84个单位拍等等，因此这在一定程度上体现出音乐结构中“散”的特点；第二乐章《黄河颂》是一个抒情的慢板乐章，毫无疑问它是属于音乐整体结构中“慢”的部分；第三乐章《黄河愤》中，音乐进行的速度相对于第二个乐章，略有加快，因此它应该是对应音乐整体结构中“中”的这个部分；第

^① 王次炤《中国传统音乐文化中的人文精神》，《音乐研究》1991年第四期

四乐章《保卫黄河》是整部作品的重点部分，它前面三分之二部分的速度比较稳定，基本上保持在 Allegro 这个速度范围内，但到了“东方红”这个部分开始，速度一下子拉宽了，变为 Molto meno mosso（每分钟大约 56 个单位拍），接着又突然加快到 Presto，最后在每分钟大约 84 个单位拍中结束整个作品，这样看来，在第四个乐章的结尾部分中，速度的变化幅度是相当大的，因此，可以说在第四乐章中就已经包含了“快”与“散”两种结构特点。这样，我们从整个作品的结构角度来考察，钢琴协奏曲《黄河》每个乐章的曲式结构之间存在着一定的内在联系，它们是音乐表现完整性的必然载体，是密不可分的。

第二节 音乐风格

从作品音乐构思整体性方面来考察,西方音乐中的旋律构思往往带有和声与复调的思维因素,旋律与和声、复调往往交织在一起共同表现某一种音乐思想。然而,中国传统的音乐中,旋律进行往往是具有很明显的独立性,旋律通常就代表了音乐的整体,甚至可以代表音乐的全部。

“中国传统音乐在表现上体现出重情的特点,所谓‘散—慢—中—快—散’的结构,也往往与情感的自然发展相吻合。在旋律构成上,西方往往追求动机分裂的原则。这种旋律展开的原则比较注意音与音之间的科学联系,它不允许有过多的任意性,比较严格地遵循科学的规律性。中国传统音乐的旋律发展基本上没有动机展开的迹象,它往往是情感表达的自然流露,一环套一环,一气呵成。”^①钢琴协奏曲《黄河》的旋律来自大型声乐作品《黄河大合唱》,音乐的旋律发展本身已经十分声乐化,符合情感的自然流露。钢琴协奏曲《黄河》的四个乐章围绕着民族解放斗争这一主题,有机地结合在一起,整个作品无论是内容还是形式都是十分中国化的。

一、歌颂性的音乐内容

对中华民族勤劳勇敢品质的象征性歌颂。钢琴协奏曲《黄河》第一乐章《黄河船夫曲》在音乐内容表现方面,属于是对象征着中华民族传统的、优秀品质的歌颂部分。这个部分的音乐通过对黄河岸边船夫们拉纤勇渡险滩,这一劳动场景的描绘,将其中具有代表意义的“船夫精神”作为整个中华民族劳动人民优秀精神的象征,加以热情的歌颂。

对象征着中华民族之魂的黄河的歌颂。钢琴协奏曲《黄河》第二乐章《黄河颂》在音乐内容表现方面,属于是对象征着中华文明的发源地、中华民族精神的摇篮的歌颂部分。这个乐章的音乐抒发了作者站在黄河岸边,看到滚滚黄河水时,所联想起的“黄

^① 王次昭 《中国传统音乐文化中的人文精神》,《音乐研究》1991年第四期

河文化”的深情歌颂，黄河不仅象征着历史上灿烂的中华文明，还象征着中华民族在困难之时所体现出的雄伟气魄，更象征着整个中华民族的团结、统一，共创美好的未来。

二、记实性的音乐内容

对中国遭受侵略的记述。钢琴协奏曲《黄河》第三乐章《黄河愤》在音乐内容表现方面，属于是对中华民族惨遭外来侵略者践踏、蹂躏的苦难历史以及中华民族愤起反抗外来侵略的记实性描述部分。这个部分中，不仅有对陕北根据地军民共建美好家园的描述，也有对中国人民遭受欺凌的记述，更有对愤起反抗的决心表述。

对抗战过程及取得胜利的记述。钢琴协奏曲《黄河》第四乐章《保卫黄河》在音乐内容表现方面，是这个作品的画龙点睛部分。它不仅表现了中华民族团结一致，共同抗敌的斗争历史过程，也表现出对全世界无产阶级开展的民族解放运动的必胜信念。这个部分中通过对战斗场面的不同层次的反复表现，使音乐内容、情绪逐渐到达高潮，点明了这个作品的主旨，也反映出作品的中心思想。

三、有机统一的四乐章

钢琴协奏曲《黄河》在音乐表现内容方面，围绕着“黄河”这一具象化的主题，将颂黄河、爱黄河、述黄河、护黄河等不同的音乐内容贯串在一起，并且通过钢琴协奏曲这一种艺术表现形式，有机地将内容与形式完美地结合在一起，成为完整的统一体。从整个作品音乐内容的安排上来看，四个乐章的内容是逐层深入、由表及里的。第一乐章《黄河船夫曲》与第二乐章《黄河颂》抒发了对黄河的热爱，歌颂了黄河的历史以及黄河所代表的中华民族的传统精神与品质，是借黄河抒发作者对中华民族的深厚感情；而第三乐章《黄河愤》与第四乐章《保卫黄河》则表现了对伟大的抗日民族解放战争所取得的历史性胜利的讴歌，是借黄河来表现中华民族的崛起。这四个乐章，就仿佛是一幅历史长画，借滔滔不绝的黄河之水讲述了昨天的中华民族，展现了当今的中

华民族,更将对中华民族的期望与坚定信念寄托在奔流不息的黄河水之中。音乐在通过对黄河岸边拉纤的船工的描写拉开序幕后,视线向前拓展,通过黄河岸边的所观所感,展开对黄河本身的描绘、赞颂,接着视野又投向了黄河岸边的根据地,最后音乐将听众带到了全国上下统一抗战的斗争场面之中。整个作品通过这种空间上的以点到面的变换,用时间的线索加以组织和展开,形成了一个逐渐深入、由历史到现实的统一体。

从艺术完整性方面考虑,钢琴协奏曲《黄河》的音乐是围绕着“黄河”这一中心,展开了不同侧面、不同角度的赞颂了黄河,述说了以“黄河”精神为代表的中华民族的斗争历程,表达了对共产主义必胜的坚定信念。应该说在艺术表现上,这四个乐章之间存在着一个音乐思想上不断升华的过程:它从赞颂中华民族优秀的传统精神以及悠久的历史文化着手,发展到对今天的中华民族愤起反抗、顽强斗争的赞颂,到最后对领导中国取得全民族解放战争胜利的共产党的歌颂,以及对全世界无产阶级取得民族解放的必胜信念的称颂,从历史到今天、再到未来,从中华民族到全世界的无产阶级,艺术表现手法上逐渐升华,使整个具有了十分完整的艺术思想与表现力,是浪漫主义与现实主义完美结合的有机统一体。

第三节 器乐化处理——编创的核心问题

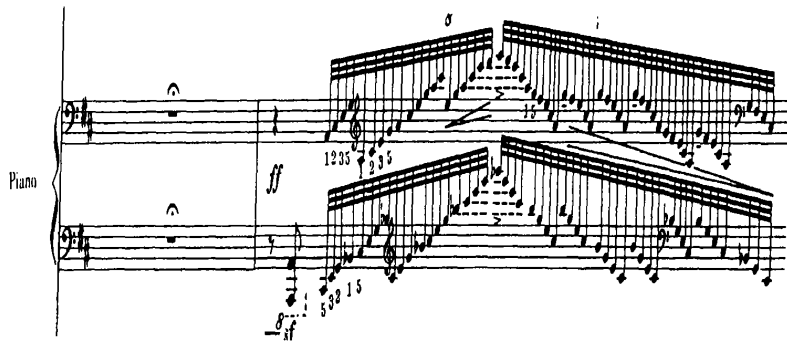
一、华彩乐段的特殊处理

华彩乐段一般是指“插在协奏曲某乐章或咏叹调等接近结尾处，通常由演奏（演唱）者根据乐曲的主题，以难度技巧即兴发挥的段落。节奏自由，效果辉煌。起初，作曲家制作乐谱的收束六四和弦处写出延长记号以表示华彩段的位置，演奏（演出）者即在此处作即兴演出。”^①常常有一些著名的演奏家为一些协奏曲创作过华彩乐段，“从 J.S.巴赫到莫扎特时期，广泛用于器乐曲与声乐曲的华彩段，常不根据乐曲的主题，通常只是华丽的经过句。自从贝多芬所作第五钢琴协奏曲，op.73（1809）起，华彩段由作曲家本人根据乐曲主题发挥而成，以保持作品风格的统一。”^②

在钢琴协奏曲《黄河》中，并没有采用西方传统钢琴协奏曲中，具有完整意义的华彩乐段，而是将华彩的因素放入钢琴 solo 部分的表现当中。在这部作品中钢琴部分的华彩，主要可以归纳为以下几种表现形式：

1、为表现音乐气势的华彩

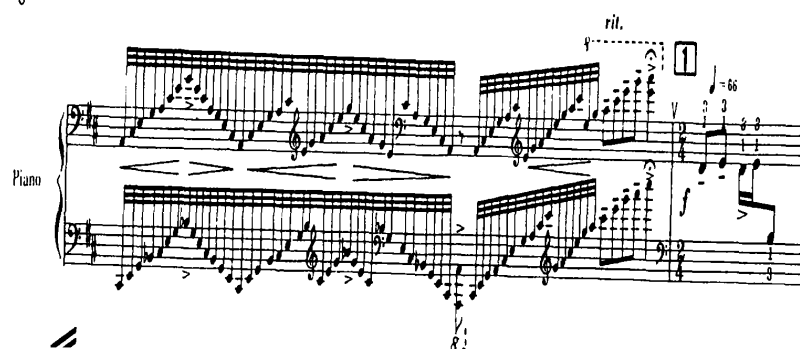
创作者们通过使用恰当的钢琴织体语言，使整个作品啊音乐气势表现方面，具有很好的演奏音响效果。如：



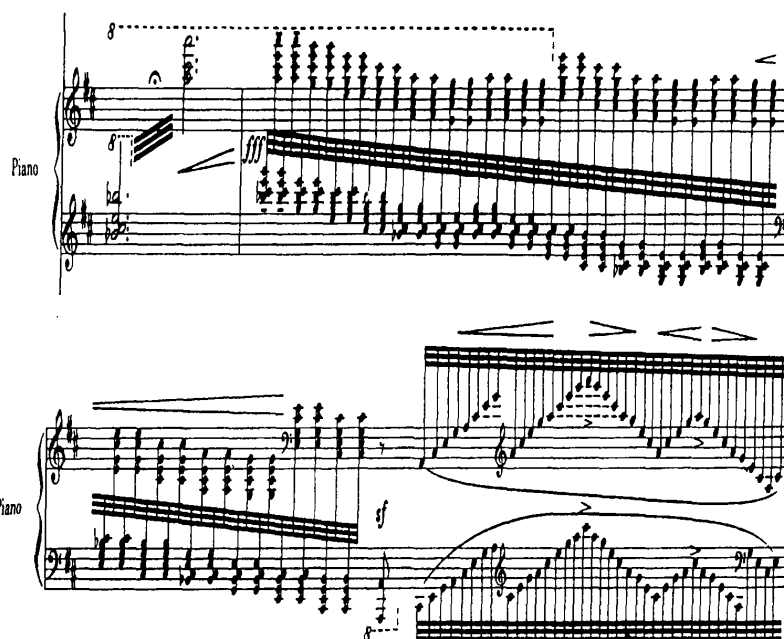
① 缪天瑞 主编 《音乐百科词典》，人民音乐出版社 1998 年

② 缪天瑞 主编 《音乐百科词典》，人民音乐出版社 1998 年

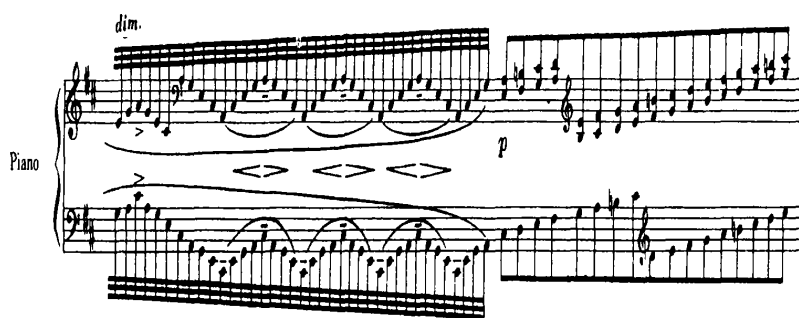
U



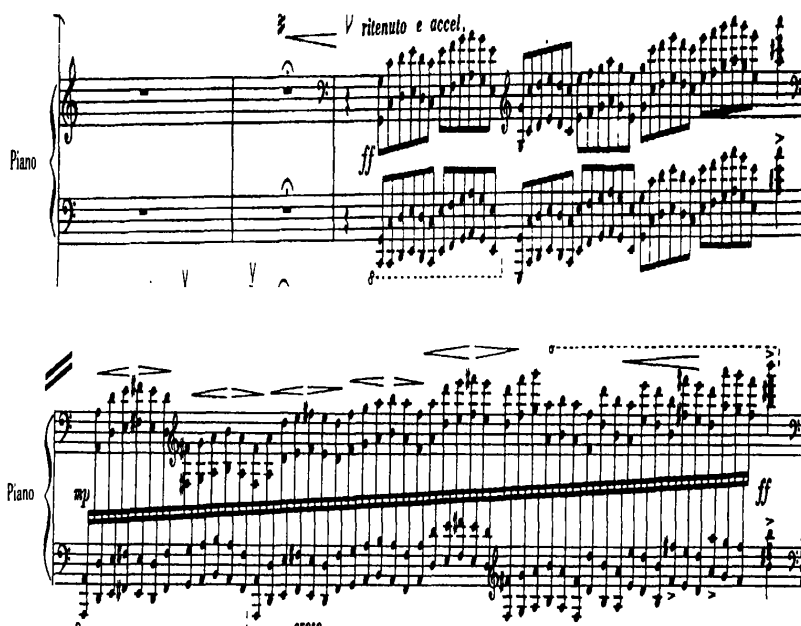
谱例 2-3-1⁽¹⁾



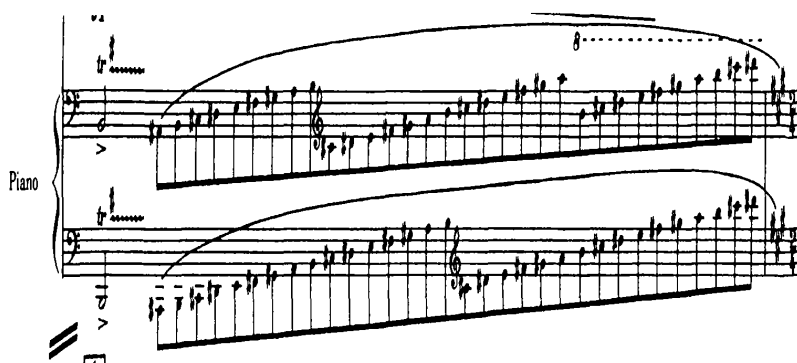
⁽¹⁾ 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社 2001 年

谱例 2-3-2⁽¹⁾

这两处的钢琴华彩部分,采用了钢琴织体语言中的分解和弦来回快速翻滚的音型以及柱式大和弦的快速交替下行,塑造出异常壮观的黄河水奔腾的音乐形象,使音乐气势在钢琴织体语言中得到了充分的体现。又如:



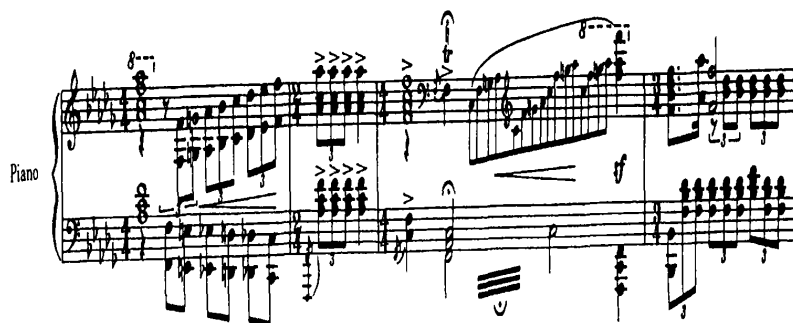
⁽¹⁾ 使用谱例为: 钢琴协奏曲《黄河》总谱, 人民音乐出版社 2001 年

谱例 2-3-3^①

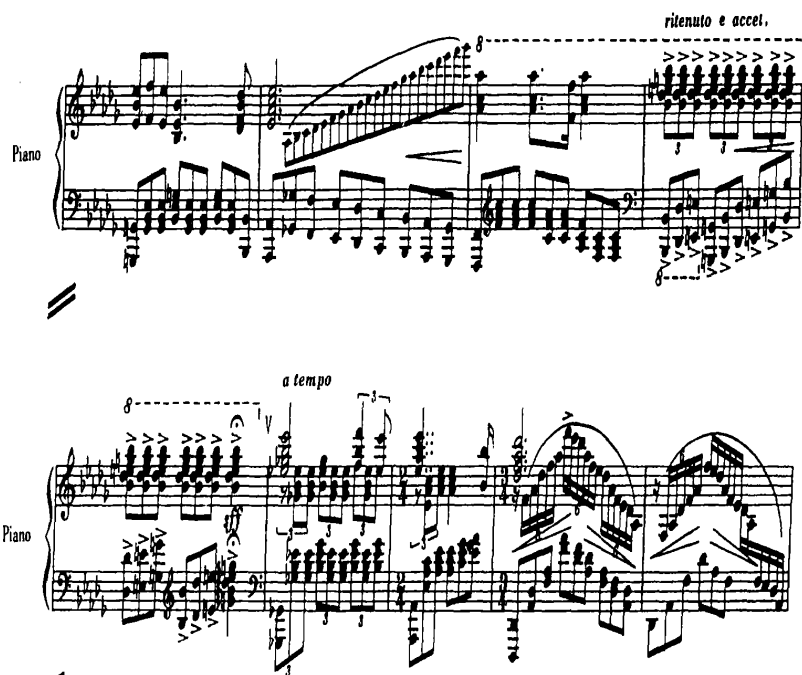
此处的钢琴织体,前面的部分运用了双手八度的快速跑动技法,表现出革命英雄前仆后继的英勇战斗形象,最后则用一串双手急速上行的音阶,犹如一阵旋风,使音乐情绪骤然提升,音乐的气势展现无疑。

2、与音乐发展需要相结合的华彩

在这部作品中,钢琴的华彩与音乐进行的主导动机相结合,既展现出钢琴独特的织体语言,又能使音乐进行不落入单纯的炫耀技巧之中,成为作品的音乐发展需要。如:



^① 使用谱例为: 钢琴协奏曲《黄河》总谱, 人民音乐出版社 2001 年

谱例 2-3-4^①

这个部分的钢琴旋律是建立在音乐发展主要素材的基础上，并通过对主要素材的提炼，发展而成的，是音乐进一步发展的需要。而此处的钢琴织体，运用了大量的三连音音型，它时而与快速上、下行音阶结合，时而与柱式和弦结合，时而又与分解和弦结合，制造出形式丰富的表现手法，更为重要的是，这些技法都融入到了音乐内容的表现需要当中。

二、钢琴部分的独特处理

1、对民族乐器音响的模仿

^① 使用版本为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社 2001 年 1 月北京第 1 版，2001 年 9 月第 2 次印刷

钢琴协奏曲《黄河》这部作品中，钢琴音乐表现技法上对符合中国人审美习惯的音色的追求方面，进行了一系列的大胆尝试。当然，这种做法在中国钢琴音乐发展道路中并不是首创的，在这之前产生的一部分作品中已经有了许多有益的尝试；但是，从音乐的表现内容与表现形式的结合上看，无疑《钢琴协奏曲黄河》在这种技法的创造性运用上是非常成功的，并且达到了相当的高峰。最显著的例子就是，又如，第三乐章中（见谱例 2-3-5）对琵琶轮奏技法的模仿、借鉴——运用钢琴技法中的同音反复模仿琵琶的单音轮奏，演奏时指尖果断、有弹性，并且依靠对重量的连续性的控制使人在听觉上达到“如泣如诉”般的琵琶轮奏音响体会。

在第三乐章《黄河愤》第 1 方块的钢琴部分中（见谱例 2-3-6）对古筝刮奏技法的模仿、借鉴——运用民族调式中的五声音阶以及对古筝刮奏时清脆、悦耳音响的形象模仿，演奏时指尖仿佛蜻蜓点水般恰到好处地“勾”起声音，使人在听觉上得到了极大的满足。



谱例 2-3-5^①

The musical score for Example 2-3-5 consists of four systems of music. The first system includes a piano (p) part and a violin part. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The second system continues the piano part with a triplet of eighth notes and a single eighth note. The violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The third system shows the piano part with a triplet of eighth notes and a single eighth note. The violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The fourth system shows the piano part with a triplet of eighth notes and a single eighth note. The violin part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as 'rit.', 'mf', and '80'.

谱例 2-3-6^②

^① 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》两架钢琴谱，人民音乐出版社 2001 年
^② 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》两架钢琴谱，人民音乐出版社 2001 年

由此不难看出，钢琴协奏曲《黄河》这部作品在移植、编创过程中不仅对原有西方钢琴技法进行了全新的演绎，而且在通过外来艺术形式表现中国的传统文化、传统审美情趣方面，有了艺术性上的新的突破。

2、对歌唱旋律的钢琴化处理

一方面，原作中人声在对歌曲进行演绎时需要考虑人声音域方面的特点，而将同样的旋律转化成用钢琴这样的一种具有较为广阔音域表现能力的乐器语言时，就必然拥有对旋律进行更为广阔的诠释空间，因此声乐旋律在做钢琴化处理时，可以在掌握原作旋律、风格的基础上，进行不同角度的调整，包括音区、节奏的调整，甚至旋律的移调、删减等等不同的手法；同时，我们也知道人声通常需要借助歌词来进行更好地表现，那么在同样的旋律中填上不同的歌词，是声乐中常见的手法，但是在以乐器为主体的表演中，不可能借助歌词来完成音乐的表现，因此在对声乐旋律进行器乐化处理时，也必须考虑怎样能有效地避免演奏时的旋律的简单重复。如第二乐章《黄河颂》，这是一个由原作中同名男生独唱曲做为素材改编而成的部分，原来大合唱中的这个部分包括乐队伴奏在内共有 92 个小节，而在钢琴协奏曲中的这个部分包括乐队协奏在内仅有 73 个小节；原作中的调性在 C 大调上，而钢琴协奏曲中的调性则在降 B 大调上；钢琴协奏曲中的引子与尾声都比原作的相对应的部分要更长，引子由原来的 4 小节发展成为 16 小节，尾声由原来的 4 小节变为 7 小节；钢琴协奏曲中也删去了原作中的 4 小节间奏，原来声乐主体部分的 80 小节在钢琴协奏曲中只剩下了 50 小节。钢琴协奏曲的移植、改编中采取了有选择性地加工，也就是说当有两句旋律进行差不多的乐句，在移植过程中只选择其中的一句做器乐化处理，如下面的两个谱例对照，原作中“浊流宛转，结成九曲连环。从昆仑山下奔向黄海之边，……”这两个乐句中，前一乐句的前半部分旋律因素在后一句中再次出现，而它的后半部分旋律因素在这两个乐句之前的句子中也以及体现出来，因此第一个乐句就未必需要留下来，这样的删减使钢琴的音乐表现更加紧凑。（见谱

例 2-3-7 与 2-3-8)

2. $\dot{1}$ $\underline{6\ 5}$ | $\underline{3\ 53}\ 2$ - | 1 2. $\underline{3}$ | 5 - $\underline{3\ 5}$
 掀起万丈狂澜，浊流宛
 $\overset{6}{\dot{1}}$ - $\underline{5\ 5}$ | 6 5 $\underline{3\ 53}$ | 2 - 1 | 2. $\underline{3\ 5\ 6}$
 转，结成九曲连环。从昆仑山
 3 - - | $\underline{5.6\ 3\ 5}\ \underline{6\ \dot{1}}$ | 5 - 1 | $\underline{2\ 3\ 5\ 63}\ \underline{5}$ | 5 - $\underline{5\ 6}$ |
 下奔向黄海之边，把中原大地劈成
 渐慢
 $\dot{1}$ $\underline{6\ 5.}$ | 6 2. $\underline{76}$ | 5 - - | 5 - - |
 南北两面。

谱例 2-3-7^①

^① 使用谱例为：《黄河大合唱》，人民音乐出版社 1978 年

谱例 2-3-8^①

另外一方面,原作中人声的艺术表现力还体现在不同的演唱形式的多样化上,作品可以通过独唱、对唱、合唱、轮唱等等不同的演唱表现形式使音乐内容更加饱满,艺术表现力更加丰富,那么在这样的情况下对旋律进行钢琴化处理时,就必须考虑进一步拓展编创思路,如在音色的创新、与乐队的协作等方面多做文章。如第三乐章《黄河愤》中选用了《黄水谣》的曲调进行钢琴化处理时,对古筝刮奏音响效果的模仿演奏,不仅丰富了钢琴的艺术表现力,同时也使原作的音乐内容得到了新的演绎,那流水般清澈的钢琴织体语言向我们展现了河东千里一派生机黯然,灵巧的钢琴触键演奏方式表现出劳动人民那银铃般的欢声笑语。

三、交响乐队部分的处理

1、在交响乐队中加入民族乐器

为了适应时代对创作者们提出的挑战——更加浓郁地反映民族文化、民族精神,于是就有了在传统的西方管弦乐队编制中加入民族色彩性很强的中国传统乐器的做法。这种做法在钢琴协奏曲《黄河》的创作过程中,可以说是一种开拓性创作思维理念的结晶。最好的例证便是在这部作品的第三乐章:乐曲一开始部分在对黄河两岸秀美风光以及根据地人民安居乐业美好生活的无限赞美是,采用了中国民族乐器竹笛吹奏出的引子,不仅在音色上很好地体现出了民族的韵味及鲜明的陕北地方特色,给人以一种亲切、自然的听觉感受,而且选择竹笛而不是其他的民族吹

^① 使用谱例为:钢琴协奏曲《黄河》两架钢琴谱,人民音乐出版社 2001 年

奏乐器，使作品在中西方乐器混和时，音色过渡得比较自然，使人容易接受。（见谱例 2-3-9）

The musical score for Example 2-3-9 is arranged in six staves. The top staff is for Fl. di Cin. (Flute di Cino), marked 'Andantino grazioso ad lib.' and 'mf'. It features a melodic line with many sixteenth notes. The second staff is for Timp. (Timpani), with a few notes. The third staff is for Piano, with a few notes. The fourth staff is for Vl. I (Violin I), marked 'div.' and 'pp'. The fifth staff is for Vl. II (Violin II), marked 'div.' and 'pp'. The sixth staff is for Vle. (Viola), marked 'div.' and 'pp'. The score is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

谱例 2-3-9^①

此外，在 1971 年出版的钢琴协奏曲《黄河》（总谱）中，作品在第一乐章的第 8 方块的第一小节至第四小节中（见谱例 2-3-11）以及第三乐章的第 7 方块第五小节至第八小节中（见谱例 2-3-10），加入了琵琶这一民族乐器，并且采用琵琶特有的轮指演奏方式，使作品在表现船工们通过搏斗“看见胜利的曙光”时的舒畅心情以及“敌寇铁蹄践踏祖国河山”时悲愤的情绪时更富有民族韵味；第四乐章的第 9 方块的第一小节至第八小节中（见谱例 2-3-12），也使用了民族乐器琵琶，此时则采用了琵琶

^① 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社，2001 年

演奏中比较特色的扫弦,形象逼真地模仿出战场中万马奔腾的战斗场面,使音乐情绪进一步向前推进。在2001年出版的钢琴协奏曲《黄河》(总谱)中,作为创作者之一的盛礼洪在乐谱重新出版前,受其他创作成员的委托对1971年的版本,在乐队配器方面做了部分调整,主要是将乐队编制扩大,铜管演奏部分做了一些修改,同时删去了琵琶这件民族乐器的演奏部分,仅仅保留了对民族乐器竹笛的使用。“后来版的钢琴协奏曲《黄河》在音响效果方面好于原来的版本,……由于改编后的乐队已经能够将音乐意思表达好,因此琵琶就没有留下来的必要了,所以就把它给删了。”(盛礼洪语)

长笛

圆号

琵琶

钢琴

小提琴 I

小提琴 II

中提琴

大提琴

低音提琴

谱例 2-3-10⁽¹⁾

长笛

双簧管

三角铁

琵琶

竖琴

钢琴

钢 琴

小提琴 I

小提琴 II

中提琴

大提琴

低音提琴

(字幕) 看见胜利的曙光

⁽¹⁾ 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社 1973 年

谱例 2-3-11^①

7

The musical score is written for a large ensemble. The instruments listed on the left are: 长笛 (Flute), 双簧管 (Oboe), 单簧管 (Clarinet), 大管 (Bassoon), 圆号 (Horn), 小号 (Trumpet), 长号 (Trombone), 琵琶 (Pipa), 钢琴 (Piano), 小提琴 I (Violin I), 小提琴 II (Violin II), 中提琴 (Viola), 大提琴 (Cello), and 低音提琴 (Double Bass). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark '7' is placed at the beginning of the first system. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 11.

① 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社 1973 年

谱例 2-3-12^①

2、表现人声呐喊时的独创处理

在钢琴协奏曲《黄河》这部作品中，有一项挑战性比较大的工作——如何在第一乐章《黄河船夫曲》中，用交响乐队的语言、钢琴的语言来表现合唱表演时的呐喊声。“在创作过程中，我们主要是希望通过在音型气势方面的塑造来代替人声的呐喊。”（盛礼洪语）作者通过运用 $\underline{x}x\ x$ $\underline{x}x\ x$ 这种与“划哟、划哟”语言相吻合的音型，并且在前六拍的每一拍中使用 *sfp* 的力度表情，以及在接下去的四个 2/4 的小节中使用了强、弱拍倒置的力度关系，通过运用乐队中长笛、双簧管、大管、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴一起演奏等一系列方法，共同塑造了船工拉纤时呐喊的气势。（见谱例 2-3-13）

^① 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社 1973 年

Fl. *cresc.* *a2*

Ob. *cresc.*

Cl. *a2* *a2* *a2* *cresc.*

Fag. *cresc.* *a2* *a2* *a2* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cor. *sf* *sf* *cresc.* *sf*

Trbe. *mf* *cresc.*

Trbn. *mf* *cresc.*

Timp. *mf* *cresc.*

Piat. *p*

Arpa *cresc.*

Vi. I *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vi. II *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vle. *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vc. *cresc.* *unia.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cb. *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

谱例 2-3-13⁽¹⁾⁽¹⁾ 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社，2001 年

Fl. *cresc.* *a2*

Ob. *cresc.*

Cl. *a2* *a2* *a2* *cresc.*

Fag. *cresc.* *a2* *a2* *a2* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cor. *sf* *sf* *cresc.* *sf*

Trbe. *mf* *cresc.*

Trbn. *mf* *cresc.*

Timp. *mf* *cresc.*

Piat. *p*

Arpa *cresc.*

Vi. I *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vi. II *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vle. *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Vc. *cresc.* *unia.* *sf* *sf* *sf* *sf*

Cb. *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf*

谱例 2-3-13⁽¹⁾⁽¹⁾ 使用谱例为：钢琴协奏曲《黄河》总谱，人民音乐出版社，2001 年

铺垫、积累后无论是音乐内容的发展还是音乐情绪的发展都逐渐形成一个高峰，最后在第四乐章接近结尾的地方迸发出来。全曲的这个高潮在钢琴织体方面运用了较多的柱式大和弦，同时配合乐队中铜管组与弦乐组的齐奏，使我们在音响上得到了极大的满足，并且在作品艺术发展方面强调了坚信共产主义，共创美好未来的决心这么一个音乐内容。此外，还可以注意到在每个乐章接近尾声的地方情绪都比较紧张或激昂，这样的音乐发展安排是符合人们审美习惯的，因此这部作品的演奏时能够很好地吸引听众的注意力，调动人们的情绪。

二、二者关系的主要特点

在钢琴协奏曲《黄河》中，交响乐队与钢琴之间的关系，表现为以下几个方面的特点。

1、背景式的烘托气氛

在协奏曲中钢琴与乐队合作时，乐队为主奏乐器钢琴做背景式的协奏，是十分常见的一种情况。如：

2

The musical score example 2-4-1 illustrates a background accompaniment for the piano. It features four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Harp (Arpa), and Piano. The piano part is the central focus, with a complex, rhythmic melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The orchestral parts provide harmonic support with sustained chords and melodic fragments. Dynamics markings include *mp*, *p*, and *mf*.

谱例 2-4-1

上面这个例子中，乐队主要是为钢琴的演奏做了音色层次的

铺垫、积累后无论是音乐内容的发展还是音乐情绪的发展都逐渐形成一个高峰，最后在第四乐章接近结尾的地方迸发出来。全曲的这个高潮在钢琴织体方面运用了较多的柱式大和弦，同时配合乐队中铜管组与弦乐组的齐奏，使我们在音响上得到了极大的满足，并且在作品艺术发展方面强调了坚信共产主义，共创美好未来的决心这么一个音乐内容。此外，还可以注意到在每个乐章接近尾声的地方情绪都比较紧张或激昂，这样的音乐发展安排是符合人们审美习惯的，因此这部作品的演奏时能够很好地吸引听众的注意力，调动人们的情绪。

二、二者关系的主要特点

在钢琴协奏曲《黄河》中，交响乐队与钢琴之间的关系，表现为以下几个方面的特点。

1、背景式的烘托气氛

在协奏曲中钢琴与乐队合作时，乐队为主奏乐器钢琴做背景式的协奏，是十分常见的一种情况。如：

2

The musical score example 2-4-1 illustrates a background accompaniment for the piano. It features four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Harp (Arpa), and Piano. The piano part is the central focus, with a complex, rhythmic melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The orchestral parts provide harmonic support with sustained chords and textures. Dynamics markings include *mp*, *p*, and *mf*.

谱例 2-4-1

上面这个例子中，乐队主要是为钢琴的演奏做了音色层次的

音响效果宏大的场面。如：

The musical score for Example 2-4-3 is a full orchestral arrangement. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Cor Anglais, Trombone, Trumpet), percussion (Timpani), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass), and keyboard instruments (Arpa, Piano). The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'f' (forte). The music is characterized by a grandiose and powerful sound, with dense textures and a strong sense of movement.

谱例 2-4-3

《东方红》音调的出现使整个作品的情绪进入了高潮，此时作曲家使用乐队的铜管组与弦乐组齐奏主旋律，钢琴部分也使用的极

为丰满的织体——跨越五个半音区的柱式大和弦,并且乐队的其他部分也全部参与了演奏,饱满的音响和情绪正是高潮表现之所需。

4、乐队与钢琴的轮奏

乐队与钢琴间采用轮奏的表现形式,在钢琴协奏曲《黄河》的第四乐章《保卫黄河》中,得到了较多的使用。如:

The image shows a musical score for a piano and string quartet. The piano part is at the top, with a treble and bass staff. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The string quartet consists of Violins I and II, Viola, and Cello. The Violins I and II parts have a melodic line with accents. The Viola part has a rhythmic accompaniment. The Cello part has a melodic line. The score is in 2/4 time and G major. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). There are also markings for *dis.* (dissonance) and *pizz.* (pizzicato).

谱例 2-4-4^①

此处,钢琴部分与乐队的弦乐组之间展开轮奏,表现出此起彼伏的战斗场面。并且在轮奏的乐段中,每个主导动机的出现时都使用了强调节奏重音的手法,使轮奏更加突出前仆后继的音响效果。

^① 第四节中所使用的四个谱例均为:钢琴协奏曲《黄河》总谱,人民音乐出版社,2001年

第三章 作品比较

第一节 与《黄河大合唱》的比较

由光未然作词、冼星海作曲的《黄河大合唱》完成于 1939 年 3 月 31 日,同年 4 月 13 日在延安陕北公学礼堂由抗敌演剧队第三队首演,郭析零担任指挥。当时的首演产生了巨大反响,之后便如雨后春笋般在全国迅速流传开来,在群众中长期广泛地被传唱,这部作品中的一些段落后来也常常被单独做为音乐会中的曲目演唱。1941 年冼星海在莫斯科对这部作品又进行了一定的补充和整理,全曲以“黄河”为背景展开,热情讴歌了中华民族悠久而光荣的历史以及传统的美德,充分展现了中国人英勇抗战的斗争豪情,塑造出了无与伦比的英雄形象,成为当时向着全中国、全世界发出了民族解放战斗号角的音乐作品典范。整个作品包括序曲(1941 年增加的部分)共分为九个乐章,分别为:一、《序曲》(管弦乐);二、《黄河船夫曲》;三、《黄河颂》;四、《黄河之水天上来》;五、《黄水谣》;六、《河边对口曲》;七、《黄河怨》;八、《保卫黄河》;九、《怒吼吧!黄河》。这九个乐章采取朗诵和乐队伴奏为背景贯串在一起的形式,各个乐章之间具有相对的独立性。它们不仅在表现内容、音乐形象以及演唱形式上相互区别、丰富多彩,而且这九个部分紧紧围绕着黄河这一共同的主题,成为在音乐上具有必然内在联系的统一整体。这部作品的音乐是以群众歌曲音调为基础,并汲取一些中国民间音乐素材,音乐语言通俗易懂、简洁明快,是一部具有交响性、史诗性的大合唱,它既有明显的民族特色,又有广泛的群众性特点,深入浅出地表现了中国革命的内容、思想,反映出鲜明的时代精神。《黄河大合唱》已经成为了深受中国老百姓,乃至全世界华人所喜爱的,具有中国音乐风格特征的,在国内、外广为流传的大型音乐作品。它不仅是冼星海所有音乐创作中最重要和影响力最大的一

部作品，也是二十世纪中国音乐创作中，最为杰出的作品之一，更是至今为止，影响力最大的中国大型声乐作品之一，它在中国现、当代音乐史上具有重要的历史意义，并且“对后来的大合唱及其他体裁形式的音乐创作，都产生了巨大、深远的影响”。^①

《黄河大合唱》作为钢琴协奏曲《黄河》的主要素材基础，我们对它的进一步认识，从某种意义上说也是对钢琴协奏曲《黄河》的进一步认识。它们虽然有着共同的音乐思想与内容，但做为不同表演形式的艺术作品，这两部作品都各自具有其独特的艺术魅力。

一、作品结构的比较

1、为不同的表演形式服务

《黄河大合唱》是一部以人声为主要音乐表现载体的作品，除了第一乐章《序曲》由交响乐队单独演奏外，其他乐章均以人声为主要的音乐表现手段。第二乐章《黄河船夫曲》为我们展现了黄河上劳动人民正与大自然搏斗，活灵活现地刻画出了黄河两岸人民奋勇向前的无畏气概，这正象征着伟大的中华民族冲破惊涛骇浪、克服重重困难、最终取得胜利的前景。这个部分概括了作品的中心思想，是整个作品真正的序言部分。它在音乐表现方面大胆地将劳动号子中一领众合的表演形式运用到大合唱的表演当中，并且通过领唱、齐唱、合唱等不同演唱形式以及劳动号子的主题动机、简单曲调的不断反复、自由发展等创作手法，在我们眼前展现了一幅中国劳动人民生动的劳动场面。第三乐章《黄河颂》是以男声独唱的形式对黄河的悠久历史进行了回顾，高度赞颂了炎黄子孙的伟大与坚强，是一首热情奔放的颂歌，采用了复二部曲式。第四乐章《黄河之水天上来》是一首朗诵歌曲，即由乐队伴奏的长诗朗诵，音乐是以古曲《满江红》和《义勇军

^① 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编，《中国音乐词典》人民音乐出版社1985年

进行曲》的音调作为组织素材的基础，它叙述了历史上和创作这部作品时中国人民英勇斗争的伟大事迹，分为带引子和尾声的三个段落。这个部分在首次演出时采用三弦伴奏——“中国歌曲用三弦来伴奏而表达歌词的内容，又可以独立成一曲的”^①——这种手法在当时可谓是一种首创。第五乐章《黄水谣》是一首民谣式的女生合唱，单三部曲式，它也是整个大合唱中的第一段抒情慢板，它先表现了河东人民幸福生活的场面，接着道出了饱受敌人摧残的现实，最后表达了对未来的光明充满希望的信心。第六乐章《黄河对口曲》采用了民歌中常见的问答式形式，运用了山西民歌的音调，由对唱、二重唱以及合唱等表演方式构成，描写了两个逃难在黄河岸边的农民互诉流离之苦和下决心回老家参加抗战，曲风严肃明朗、坚定而又不失轻松诙谐。第七乐章《黄河怨》是这部作品中的第二段抒情慢板，但它与前一段的风格截然不同，这是一首充满了激奋情绪的悲歌，代表了遭受敌人凌辱、压迫的妇女的悲痛倾诉，它是由四个乐段组成的复二部曲式，如果说《黄河颂》相当于歌剧中的男声咏叹调，这个部分则相对于一首女声咏叹调。第八乐章《保卫黄河》是以卡农手法创作的快速轮唱曲，它从一个声部逐渐发展成四个声部后，形成了整个作品的一个高潮，为末乐章的进入做了充分的准备，其中在三声部至四声部的轮唱时，伴唱声部的“龙格龙格龙格龙”来自民间打击乐的锣鼓经，运用得十分有特色，不仅使音乐显得饱满、有力，恰当地填充了和声声部，而且也表现出风趣的个性。第九乐章《怒吼吧！黄河》是这部作品一个最重要的主题，它是一首混声合唱，包括了二、三、四部等不同声部的组合形式，充满了热情和激昂的气氛，它也是整部作品的总结，整个部分运用了许多速度与调性上的变换手法，最后迸发出了整个作品的最高潮。《黄河大合唱》这部作品围绕着抗战这一题材，通过人声表演的不同形式，从不同侧面表现了中华民族英勇无畏的斗争精神以及在困难面

^① 冼星海《我怎样写〈黄河〉》，黄叶绿 编《黄河大合唱纵横谈》新华出版社 1999 年

前百折不挠的优良品质。这个作品完美地将各种演唱形式与音乐内容的表现、发展结合在一起，使音乐起伏、对比鲜明，主要方面与次要方面的表现相互映衬。如表现中华民族具有典型意义的传统的“船工”劳动精神时（《黄河船夫曲》），运用了“一领众和式”的劳动号子表演形式与四声部合唱形式的相结合，既突出描绘船工劳动的典型场面，又表现出中国传统民族文化的博大精深。又如在表现对黄河的赞颂时（《黄河颂》），采用了男生独唱的形式，黄河的雄伟、壮观、坚定的气质在雄壮有力的男声中很好的体现出来。再如在表现全民族愤起反抗外来侵略时（《怒吼吧！黄河》），运用了饱满的混声四部合唱，仿佛整个中国大地上都吹响了嘹亮的战斗号角，全民族武装起来誓死保卫国土，无论是音响效果还是运用情绪上都达到了整个作品的最高潮。

而钢琴协奏曲《黄河》则是通过钢琴与乐队之间通力的合作，采用钢琴主奏、钢琴与乐队竞奏、钢琴与乐队轮奏以及钢琴华彩等多种、不同的表现手法，以器乐演奏的形式展示了协奏曲音乐丰富的艺术表现力。如第一乐章中运用巧妙的配器和大二度前倚装饰音活灵活现地刻画出劳动号子中的呐喊以及气势雄伟的黄河水；又如第四乐章中，在表现革命战争前仆后继的场面时，巧妙地运用了钢琴与乐队的轮奏手法，音乐进行十分紧凑有序，音乐情绪不断推向高潮。

应该说这两部作品在其各自的表演方式领域内，都竭力发挥了各种音乐表现手段的最大功用，塑造了完整的音乐内容与思想。

2、取其精华，择要而入

既然钢琴协奏曲《黄河》是在《黄河大合唱》的基础上移植、编创而成的，那么它在音乐表现的内容、实质、精神方面也应该是继承原作的。原作通过九个乐章中不同演唱表演形式的表现，不同角度淋漓尽致地将伟大中华民族的大无畏形象，很丰满地展现在观众面前。而钢琴协奏曲《黄河》在对原作的编创过程中，出于对是否合适器乐协奏曲这种表演形式的表现的考虑，而对原作进行了精心的选择，二者的作品内容结构详图如下：

《黄河大合唱》	钢琴协奏曲《黄河》
I 《序曲》	
II 《黄河船夫曲》·····	i 《黄河船夫曲》
III 《黄河颂》·····	ii 《黄河颂》
IV 《黄河之水天上来》	
V 《黄水谣》·····	iii 《黄河愤》
VI 《黄河对口曲》	
VII 《黄河怨》·····	iii 《黄河愤》
VIII 《保卫黄河》·····	iv 《保卫黄河》
IX 《怒吼吧！黄河》·····	iv 《保卫黄河》（引子）

其中,《黄河大合唱》的《序曲》、《黄河之水天上来》以及《黄河对口曲》这三个部分没有做为编创的素材,钢琴协奏曲中的《黄河愤》是对原作中的《黄水谣》和《黄河怨》这两个部分的音乐素材进行了揉合,而钢琴协奏曲中的《保卫黄河》则是在原作相应部分音乐素材的基础上,加进了《怒吼吧!黄河》中第一句“怒吼吧!黄河!”的音乐素材做为第四乐章引子部分的旋律材料,同时第四乐章中加进了原作中所未有的新的音乐素材——《东方红》、《国际歌》的部分音调。

钢琴协奏曲《黄河》是对《黄河大合唱》中所反映的民族精神与民族抗战历史的概括与又一种艺术形式的表现,它选取了《黄河大合唱》中音乐内容表现最重要的几个章节,加以器乐化的处理,并且出色地表现了中华民族的历史和不屈不挠、不可战胜的民族自信心与民族解放斗争精神。《国际歌》的加入也包含着钢琴协奏曲《黄河》的创作者们在新的历史时期中从人类解放事业来讴歌黄河的思想。

3、高潮的设置

《黄河大合唱》与钢琴协奏曲《黄河》在作品高潮的设置方面,应该来说基本的框架是一致的,它们均将音乐的最高潮放在了整个作品最后的部分。但是从音乐表现的思想来看,二者间存在着一定的差别:前者最高潮处落在《怒吼吧!黄河》的结尾处——“向着全中国受难的人民,发出战斗的警号!向着全世界劳

动的人民，发出战斗的警号！”，表示全中国的民族解放运动已经浩浩荡荡的展开了，它要向世界人民表明战斗的决心与信心；而后者的高潮处落在了“东方红”、“国际歌”的主题上，表示中国抗战的胜利必将影响全世界无产者民族解放运动的开展，强调了全世界无产者的统一战线。因此二者在高潮处的音乐表现意义是有所区别的，这种差别不仅是时代的要求，更是历史的必然，反过来说，这种差别也说明了一部优秀的反映民族精神的音乐作品随着时间的推移，它所包含的音乐内容应该是不断的延伸、拓展的。

二、艺术特征的比较

1、音乐表现内容方面

《黄河大合唱》与钢琴协奏曲《黄河》这两部作品之间在音乐表现内容方面，有一层继承与发展的关系。也就是说钢琴协奏曲《黄河》在音乐内容方面不仅继承了《黄河大合唱》的所有音乐内涵与实质，并且在新的时代中赋予了它新的生命力，将中华民族的抗战精神与民族自豪感表现得更加淋漓尽致。

人民音乐家冼星海在创作这部宏篇巨作之前，就立志要努力通过自己所塑造的音乐形象来表现中华民族的苦难、挣扎、奋斗以及对幸福的追求和胜利的坚定信念，并且他本人早已创作出了许多反映时代要求、具有很强生命力的爱国音乐作品。正在此时，抗日战争爆发了，“这是全中国人民热情奔放的时代，作家艺术家更处于热情奔放的潮头。”^①《黄河大合唱》的诞生不仅是时代的呼唤，更是创作者蕴蓄已久的内在要求付诸实现的结晶。虽然《黄河大合唱》是在一个物质条件及其缺乏的条件中创作出来，它的歌词虽然相对比较“文雅一点”^②，但这都不会影响它的音

^① 光未然《〈黄河大合唱〉的诞生》，黄叶绿 编《黄河大合唱纵横谈》新华出版社 1999 年

^② 光未然《〈黄河大合唱〉的诞生》，黄叶绿 编《黄河大合唱纵横谈》新华出版社 1999 年

乐艺术性：它具有“伟大的气魄，有技巧，有热情和真实，尤其是有光明的前途。而且它直接配合现阶段的环境，指出‘保卫黄河’的重要意义。它还充满美，充满写实、愤恨、悲壮的情绪，使一般没有渡过黄河的人和到过黄河的人都有一种同感。”^①

钢琴协奏曲《黄河》正是基于这样的音乐表现内容，进行了符合器乐形式表现、社会发展需要以及与合唱作品不同的音乐创作。

2、音乐表现形式方面

“在此我顺便提出三个口号，音乐应当是大众化、民族化、艺术化。只有能够朝着这方向干下去，才能成为中国很好的音乐。”这是人民音乐家冼星海在《生产大合唱》座谈会上的发言。而《黄河大合唱》也正是按照这样的指导思想进行创作的，也就是说，这部作品虽然运用的是套曲式的音乐构思，但它并没有采取“格言式”的单一主题贯串全曲的创作方法，而是将富有创造性地将中国特色的旋律音调语汇变化、发展，使它们渗透在各个乐章的音乐表现中，采用从各个角度进行刻画以及艺术形象丰满化的创作思路。冼星海的《黄河大合唱》“是我们中华民族自己的音乐作品，它没有让外来的艺术形式俘虏中国音乐，而是用自己民族的风格占有外国的形式……用外来形式表现中国的东西，而没有留下复制‘外来’的痕迹，星海是第一个，这是中国音乐用外来形式，表达中国人的思想感情非常成熟的实践。”^②

《黄河大合唱》在艺术形式上的一个突出的创新和特色在于：诗朗诵和音乐并重。在整个作品当中不仅有专门的一个乐章是用乐队伴奏来表现诗人怀古之情与哭诉中华民族的沉重灾难，而且每个乐章之间也是用诗朗诵来贯串前后，承上启下的，可以说这是一部诗化的交响大合唱。这种艺术表现形式在当时（二十世纪三十年代末）的中国显然是一种新的探索与尝试。

此外，冼星海是音乐创作中进行和声民族化的杰出代表，他

^① 同上

^② 严良堃《我与〈黄河〉60年——答黄叶绿同志问》，黄叶绿编《纵横谈黄河大合唱》新华出版社1999年

所创作的《黄河大合唱》就是典型的代表作之一。这部作品充分利用了当时延安有限的人力和物力,“深入浅出地运用了十分简朴的音乐表现手法,其中也包括使用了有限的自然音级的和声,但却表现了整个时代的战斗豪情。”^①

钢琴协奏曲《黄河》中对民族化的大胆尝试则主要表现在钢琴织体语言与音乐内容表现需要的创造性结合历史,以及在西洋交响乐队的配置中大胆加入民族乐器,并且在经过了三十余年的舞台表演考验后,证明了这两个方面的尝试是十分成功的。

因此,《黄河大合唱》与钢琴协奏曲《黄河》在音乐表现形式方面都做了大胆的、不同的、合乎时代要求的民族化创作尝试。

^① 严良堃 《我与〈黄河〉60年——答黄叶绿同志问》,黄叶绿 编 《纵横谈黄河大合唱》 新华出版社 1999 年

第二节 与《青年钢琴协奏曲》的比较

《青年钢琴协奏曲》是刘诗昆、潘一鸣、孙亦林、黄晓飞等人于 1958 年集体创作的大型钢琴作品，自它诞生以来，曾多次在工厂、学校、部队、剧院演出过，迅速成为那个年代中，中央音乐学院演出节目中最受欢迎的曲目之一。《青年钢琴协奏曲》与钢琴协奏曲《黄河》这两部作品都属于是将钢琴协奏曲这一源自欧洲的音乐艺术形式，做“民族化”、“大众化”的大胆尝试的结晶，同时也都可以说，它们是诞生于特殊的年代中，通过集体合作这种特殊的创作方式而产生的两部具有代表意义的中国大型钢琴音乐作品。因此，通过将这两部作品某些方面的比较，使我们能够进一步加深对钢琴协奏曲《黄河》一些特质的了解和认识。

一、作品结构的比较

《青年钢琴协奏曲》是一部较为自由、具有混合曲式结构的钢琴协奏曲，作品的内容刻划了“社会主义革命和社会主义建设”中，我国青年的面貌：乐观、果敢、热情、活泼、对革命事业充满信心以及对祖国人民和党的无限热爱。”^①。全曲为单乐章结构，这个乐章结构结合了奏鸣曲式、套曲曲式、变奏曲式等的不同特点，可以分为连续演奏的三个大部分：第一部分的音乐具有古典协奏曲双呈示部的特点，在民间锣鼓作为引子后，由乐队和钢琴分别奏出第一呈示部的主、副题，其中音乐的第一个主题取自陕西革命民歌《打南岔沟》，它的雄劲、高亢与副题的抒情形成了一定的对比，而后进入的第二呈示部，它的主题音乐性质与第一呈示部的主题基本一致，它的副题则具有活泼、轻快的舞曲性质，在第一部结束前音乐进行形成一个小高潮；第二部分的音乐则

^① 吴祖强《曲式与作品分析》，人民音乐出版社 2001 年 5 月第八次印刷

是以“一道道水来一道道山”的曲调为基本主题通过运用变奏手法加以展开,这个部分相当于一个抒情的插部;最后一个部分先将第一部分的副题旋律进行变奏发展,通过五次不同性质的变奏,一直发展到 cadanza 部分,最后又再现了主题,这第三部分就好比是一个展开再现的段落。“由此可见,整个协奏曲就像一个单乐章性质的奏鸣曲:第一部分为呈示部,第二部分则是一个带展开的插部,第三部分既带有展开的意义,又带有再现的意义。”^①从以上简单的分析中,我们也可以比较清楚地看到,这部作品的结构大体上是建立在变化了的奏鸣曲式的基础上,同时变奏曲在原作中最明显的体现表现在作品的第三个部分当中。从整部作品三个部分的安排当中,我们又可以明确地把握它的基本脉络:热烈的快板部分——抒情的慢板部分——带有谐谑、欢腾性质的终曲快板部分,正好构架出套曲的基本特点。

《青年钢琴协奏曲》是钢琴音乐创作在民族化道路上的一种新的尝试,但它在音乐结构方面还是基本保持了传统奏鸣曲式的框架,以及欧洲音乐发展当中的常见的三部性特征,而这正是它与钢琴协奏曲《黄河》之间在探索的民族化道路方面的重要区别之一。

二、音乐风格的比较

由于《青年钢琴协奏曲》这部协奏曲是钢琴与民乐队的合作,因此,创作者们在创作中也注意了吸收民间音乐结构特点这个问题,如采用加花变奏的手法来展开音乐,以及采用民间器乐中“句句双”的句法来加强音乐内容间的对比性,使整部作品具有较为浓郁的传统器乐的音乐风格。尤其是在乐曲的开头以锣鼓音乐为开场白的引子,这是一种汲取了戏曲音乐中常见的开场锣鼓的做法,而这种做法能使听众一下子就被一种热情奔放的音乐气氛所包围,整部作品的音乐风格也是相当明朗化的。可以说《青年钢

^① 蒲方 《论中国钢琴协奏曲创作的发展》,《回首百年》重庆出版社 1994 年

琴协奏曲》的音乐风格整体是比较统一，音乐情绪的戏剧化对比较钢琴协奏曲《黄河》而言，也并不是那么鲜明。

钢琴协奏曲《黄河》的音乐内容包含了述黄河、颂黄河、爱黄河以及护黄河等不同的几个方面，在音乐情感的表现上较《青年钢琴协奏曲》而言，更加的饱满、丰富。

三、钢琴与乐队关系的比较

在钢琴协奏曲中，钢琴与交响乐队是一个互相交织在一起的有机整体。因此，在协奏曲的创作中处理好钢琴与乐队至今的“竞赛”以及“协奏”的辨证关系，充分发挥乐队的优势作用，发挥钢琴这件乐器的长处，扬长避短等方面都是密不可分的，并且是也是至关重要的。

《青年钢琴协奏曲》的创作当中，作者将西洋乐器与民族乐器作了大胆的、有益的结合尝试，这一举动在当时，不失为中西方两种音乐文化相结合的一种新的探索途径。由于《青年钢琴协奏曲》创作于二十世纪的五、六十年代，而民族管弦乐队在当时的环境中也属于一种新兴的艺术形式，因此在这部协奏曲中，钢琴与民族管弦乐队的合作方面也就随即出现了一些不可避免的问题，从一定程度上影响了这部作品的传播，主要总结为以下几个方面：

“（1）、当时的民乐队从乐器的组合来讲还缺少凝聚力。中国民间乐器本身的个性都很强，特别是吹管乐中的唢呐、笙等硬音质乐器，不容易与别的乐器在音色上相搭配；弹拨乐中的扬琴、箏，共鸣太大，又无制音器，经常产生一些不必要的噪音。

（2）、中国民族乐器真正作为演出乐器来发展只不过是近百年的事，许多乐器由于乐器本身制作的原因在音量上都不够洪亮。

（3）、由于中国地域辽阔，乐器分布较广，这就造成了一种乐器拥有多种流派的演奏方法，甚至一种音型（如笛子的吐音）各地的演奏方法也不相同。因而在乐队合奏中要求使用一致的演奏方法，这在民乐队发展的初期还不能完全做到。

（4）、由于民乐合奏起步较晚，致使在创作经验、合奏能力

和合奏方式上都显得过于简单,还没有完全突破过去‘大齐奏’的影响。

(5)、把钢琴与当时的各种民族乐器相结合还存在着由于双方律制的不同而造成的一些困难。”^①

《青年钢琴协奏曲》“以其独特的组合方式(钢琴与民乐队)在中国钢琴协奏曲的发展中获得重要的位置。”^②虽然在今天看来,这部作品“也许在深刻性上还稍嫌不足;但它基本是成功的,能以它的热情、朝气感染人。特别是钢琴与民族乐队的结合,提供了成功的经验。”^③因此这部作品的产生,在当时的情况下可以称作是一个大胆的创举,它为中西方音乐文化的交融在钢琴创作这一层面上提供了一种新的思维模式,并且为推动了当时中国钢琴协奏曲的创作起到了一定的历史作用。

而钢琴协奏曲《黄河》在钢琴与乐队关系方面所做的民族化尝试,则是另外一种思路——在西洋管弦乐队的编制中加入中国传统民族乐器,如竹笛、琵琶等。这种民族化思路在很大程度上避免了中西方律制方面带来的问题,这是音乐在整个作品中(虽然在2001年的修订版本中琵琶演奏的声部已经删去),琵琶所充当的角色仅仅只是色彩性乐器,而竹笛的出现也只有第三乐章的头一句 solo,因此在与西洋管弦乐队合作时,就不存在中西乐器在律制协调方面的障碍。

^① 蒲方 《论中国钢琴协奏曲创作的发展》,《回首百年》重庆出版社 1994 年

^② 蒲方 《论中国钢琴协奏曲创作的发展》,《回首百年》重庆出版社 1994 年

^③ 魏廷格 《中国钢琴曲创作概论》,《回首百年》重庆出版社 1994 年

第三节 与拉赫玛尼诺夫《c小调第二钢琴协奏曲》的比较

巴洛克时期以来所形成的钢琴音乐史上,到十九世纪为止还是基本上以德奥为中心的局面,到了十九世纪的晚期,这种局面开始发生了根本的变化:在德奥以外的国家和地区,钢琴音乐呈现出了蓬勃的生机,并且逐渐形式了钢琴音乐的民族乐派。做为民族乐派最早发源地的俄国,在十九世纪的六十年代以前,钢琴音乐几乎属于“空白状态”,但是,当以发扬民族音乐为宗旨的“强力集团”形成以后,俄国的钢琴音乐便开始了真正意义的民族风格的探索之路。从在十八世纪末开始,中、西欧就有不少钢琴家陆续赴俄进行演奏和教学的活动,其中包括著名的钢琴大师费尔德、李斯特等等。他们的音乐活动使得俄国的音乐家得以从西欧浪漫主义钢琴音乐中汲取大量的创作、演奏手法的精华,从而为他们创造出具有本民族特色的钢琴音乐提供了技术上的厚实基础;同时,俄国的音乐家们也对本国民间音乐进行了大量的深入细致的研究,从而进一步为俄罗斯钢琴音乐民族乐派的形成提供了无可挑剔的肥沃土壤。从十九世纪末至二十世纪初,俄罗斯涌现了许许多多的优秀的作曲家与演奏家,他们为俄罗斯钢琴音乐的创作和传播做出了巨大的贡献。在这其中,拉赫玛尼诺夫便是一位杰出的代表。

拉赫玛尼诺夫(1873—1943)生于诺伏格勒特。他四岁开始学习钢琴,九岁就进入了圣彼得堡音乐学院,并且以优异的成绩同时拿到了钢琴班和作曲班的毕业证书。拉赫玛尼诺夫无论是作为一名钢琴家还是作为一名作曲家,在他一生的创作、演奏的音乐生涯中,都是非常成功并且相对比较顺利的。拉赫玛尼诺夫一生作有大量的交响曲、室内乐以及声乐作品,但最能使他声名大噪还应属钢琴作品,这与他本人是一位杰出的钢琴家是密不可分的。拉赫玛尼诺夫的钢琴创作“既吸收了李斯特的辉煌技巧和肖邦的诗情画意,又继承了格林卡的亲切质朴和柴可夫斯基的真情

第三节 与拉赫玛尼诺夫《c小调第二钢琴协奏曲》 的比较

巴洛克时期以来所形成的钢琴音乐史上,到十九世纪为止还是基本上以德奥为中心的局面,到了十九世纪的晚期,这种局面开始发生了根本的变化:在德奥以外的国家和地区,钢琴音乐呈现出了蓬勃的生机,并且逐渐形式了钢琴音乐的民族乐派。做为民族乐派最早发源地的俄国,在十九世纪的六十年代以前,钢琴音乐几乎属于“空白状态”,但是,当以发扬民族音乐为宗旨的“强力集团”形成以后,俄国的钢琴音乐便开始了真正意义的民族风格的探索之路。从在十八世纪末开始,中、西欧就有不少钢琴家陆续赴俄进行演奏和教学的活动,其中包括著名的钢琴大师费尔德、李斯特等等。他们的音乐活动使得俄国的音乐家得以从西欧浪漫主义钢琴音乐中汲取大量的创作、演奏手法的精华,从而为他们创造出具有本民族特色的钢琴音乐提供了技术上的厚实基础;同时,俄国的音乐家们也对本国民间音乐进行了大量的深入细致的研究,从而进一步为俄罗斯钢琴音乐民族乐派的形成提供了无可挑剔的肥沃土壤。从十九世纪末至二十世纪初,俄罗斯涌现了许许多多的优秀的作曲家与演奏家,他们为俄罗斯钢琴音乐的创作和传播做出了巨大的贡献。在这其中,拉赫玛尼诺夫便是一位杰出的代表。

拉赫玛尼诺夫(1873—1943)生于诺伏格勒特。他四岁开始学习钢琴,九岁就进入了圣彼得堡音乐学院,并且以优异的成绩同时拿到了钢琴班和作曲班的毕业证书。拉赫玛尼诺夫无论是作为一名钢琴家还是作为一名作曲家,在他一生的创作、演奏的音乐生涯中,都是非常成功并且相对比较顺利的。拉赫玛尼诺夫一生作有大量的交响曲、室内乐以及声乐作品,但最能使他声名大噪还应属钢琴作品,这与他本人是一位杰出的钢琴家是密不可分的。拉赫玛尼诺夫的钢琴创作“既吸收了李斯特的辉煌技巧和肖邦的诗情画意,又继承了格林卡的亲切质朴和柴可夫斯基的真情

的基础上乐章进入了再现部分，音乐更加激越地进行着，乐章在突然爆发出一阵富有动力性节奏的乐声中结束。第二乐章则采用了三段体的结构，它像一首优美而伤感的夜曲，通过乐队的一串半音阶上行式明净的旋律引出了由第一个主题，这个主题在钢琴连续不断的三连音型衬托下显得格外的优美，使人产生了丰富的遐想；中段速度略为加快，情绪较为活跃，它是由第一主题派生出来的音调成为发展部分的基础，钢琴在这个部分占有主导地位，那种具有流光异彩性质的华彩乐段出现在这个部分中，它为这个作品带来了新的生气；最后一个段落则是第一部分的再现，它在一种沉思、安详而又恬静的情绪中逐渐结束了这个宛如美好幻想般的第二乐章。最后一个乐章是一个具有辉煌、明朗而欢腾性质的结束部分，它是由两个个性鲜明的主题构成的奏鸣回旋曲式。它的第一主题是通过乐队由弱突强的力度以及钢琴进行曲式的乐段引出的，气势雄伟，其旋律主要由模进构成，给人以欢腾、生气盎然的听觉感受。第二主题则是一段热情而又亲切、迷人的旋律，堪称拉赫玛尼诺夫最优美的旋律之一。乐章的展开部分是以第一主题为基础，采用赋格的写作方式，“使音乐富于动力，热情而豪迈”^①。最后的部分音乐在光彩夺目的急板中到达了全曲的最高潮，在钢琴强有力的音型衬托下，乐队全奏出了第二主题，音乐中既包涵着那令人难以释怀的抒情，又具有那宽广、奔放的激情，最终在无比磅礴的气势中结束了整个作品。（在以下的比较讨论中，对两部作品的比较仅限于双钢琴演奏的谱本）

一、相同之处

钢琴协奏曲《黄河》与《c小调第二钢琴协奏曲》这两部作品堪称是两个不同民族的优秀大型钢琴作品的杰出代表，它们的音乐不仅具有各自民族的特色，也带有世界经典钢琴音乐的共通

^① 孙国忠《拉赫玛尼诺夫：第二钢琴协奏曲》，《音乐艺术》1981年第三期

的基础上乐章进入了再现部分，音乐更加激越地进行着，乐章在突然爆发出一阵富有动力性节奏的乐声中结束。第二乐章则采用了三段体的结构，它像一首优美而伤感的夜曲，通过乐队的一串半音阶上行式明净的旋律引出了由第一个主题，这个主题在钢琴连续不断的三连音型衬托下显得格外的优美，使人产生了丰富的遐想；中段速度略为加快，情绪较为活跃，它是由第一主题派生出来的音调成为发展部分的基础，钢琴在这个部分占有主导地位，那种具有流光异彩性质的华彩乐段出现在这个部分中，它为这个作品带来了新的生气；最后一个段落则是第一部分的再现，它在一种沉思、安详而又恬静的情绪中逐渐结束了这个宛如美好幻想般的第二乐章。最后一个乐章是一个具有辉煌、明朗而欢腾性质的结束部分，它是由两个个性鲜明的主题构成的奏鸣回旋曲式。它的第一主题是通过乐队由弱突强的力度以及钢琴进行曲式的乐段引出的，气势雄伟，其旋律主要由模进构成，给人以欢腾、生气盎然的听觉感受。第二主题则是一段热情而又亲切、迷人的旋律，堪称拉赫玛尼诺夫最优美的旋律之一。乐章的展开部分是以第一主题为基础，采用赋格的写作方式，“使音乐富于动力，热情而豪迈”^①。最后的部分音乐在光彩夺目的急板中到达了全曲的最高潮，在钢琴强有力的音型衬托下，乐队全奏出了第二主题，音乐中既包涵着那令人难以释怀的抒情，又具有那宽广、奔放的激情，最终在无比磅礴的气势中结束了整个作品。（在以下的比较讨论中，对两部作品的比较仅限于双钢琴演奏的谱本）

一、相同之处

钢琴协奏曲《黄河》与《c小调第二钢琴协奏曲》这两部作品堪称是两个不同民族的优秀大型钢琴作品的杰出代表，它们的音乐不仅具有各自民族的特色，也带有世界经典钢琴音乐的共通

^① 孙国忠《拉赫玛尼诺夫：第二钢琴协奏曲》，《音乐艺术》1981年第三期

派钢琴音乐作品也经常见到。(见谱例 3-3-1)

23

II

Adagio sostenuto (J. su)

The musical score consists of two staves, labeled I and II. Staff I is the upper staff and Staff II is the lower staff. Both staves are in treble clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood marking is 'Adagio sostenuto (J. su)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific markings include 'cresc.' (crescendo), 'rit.' (ritardando), 'dolce e sempre espressivo', and 'a tempo'. The score is divided into measures by bar lines.

谱例 3-3-1^①

在钢琴协奏曲《黄河》中，也有类似的织体用法，如第二

^① 使用的版本为：拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，作品 18 号，人民音乐出版社，1986 年 3 月第 1 版，1990 年 11 月第 3 次印刷。

乐章《黄河颂》的钢琴部分开始时，也是采用分解式的三连音伴奏音型为气息宽广的旋律线条服务。（见谱例 3-3-2）

♩ = 65

I

II

mp

mf

p

f

mp

谱例 3-3-2^①

在表现情绪不断向前推进，激越、雄壮的曲调时，拉赫玛尼

^① 使用的版本为：钢琴协奏曲《黄河》，两架钢琴谱，人民音乐出版社，2000年7月第1版，2001年4月第3次印刷

诺夫运用了大块的柱式和弦与旋律进行相结合织体,如第一乐章展开部分的高潮。(见谱例 3-3-3)

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 10-15) is marked *a tempo* and includes dynamics such as *cresc.*, *marc.*, and *ritard.*. The second system (measures 16-21) is marked *Maestoso (Alla marcia.)* and features a *ritard.* marking. The score is written for piano and strings, with complex chordal textures and melodic lines.

谱例 3-3-3^①

钢琴协奏曲《黄河》的第四乐章高潮处，也正是采用了这种柱式大和弦与旋律进行相结合的手法来表现音乐的。（见谱例 3-3-4）

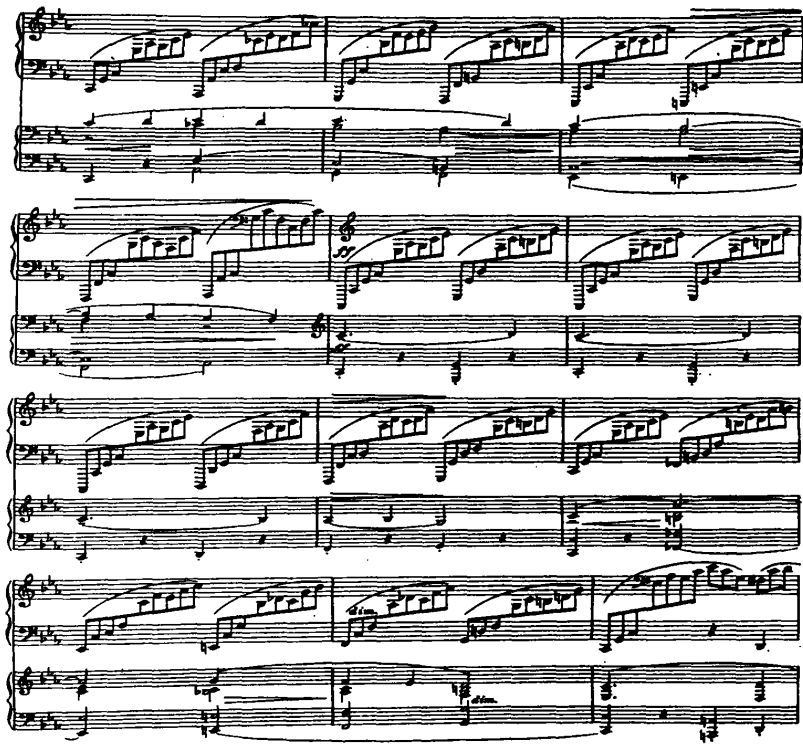
The musical score for Example 3-3-3 is presented in two systems. The first system shows a piano part with a steady eighth-note accompaniment and a right-hand part featuring a series of large, block-like chords. The second system begins with a tempo change to 'allargando' and includes a measure marked '20' with a fermata. The piano part continues with a similar accompaniment, while the right hand plays more complex, overlapping chordal structures. The score is written in G major and 2/4 time.

谱例 3-3-4^①

^① 使用的版本为：拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，作品 18 号，人民音乐出版社，1986 年 3 月第 1 版，1990 年 11 月第 3 次印刷。

2、民族调式的运用

在拉赫玛尼诺夫的很多钢琴作品中，时常采用了富有俄罗斯民间音乐风格的和声小调，使音乐进行极具民族特色，这一方面得益于拉赫玛尼诺夫对俄罗斯乐派先辈们的音乐创作风格的继承与进一步拓展，另一方面得益于，他对本民族音乐的学习及大量的积累。在《c小调第二钢琴协奏曲》中，我们也常常听到那富有俄罗斯民族音乐风格的音调，如第一乐章中的主部主题，采用bE和声大调与c和声小调这一对平行大小调之间的频繁交替，其中对bVI级与#vii的运用使旋律极富俄罗斯民间音乐的风格。（见谱例 3-3-5）



^① 使用的版本为：钢琴协奏曲《黄河》，两架钢琴谱，人民音乐出版社，2000年7月第1版，2001年4月第3次印刷。

谱例 3-3-5^①

在钢琴协奏曲《黄河》中，对于中国传统的五声调式的运用也是很频繁的，如第三乐章中的第一个主题，便采用了中国传统的五声调式。（见谱例 3-3-6）

The musical score for Example 3-3-5 is presented in two systems. The first system consists of a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The piano part begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The violin part starts with a '1' marking and a 'mf' dynamic. The second system continues the piano part with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic and the violin part with a 'p' (piano) dynamic. The score includes various musical notations such as 'rit.', 'mf', 'mp', 'p', 'f', and 'rit.'.

^① 使用的版本为：拉赫玛尼诺夫《第二钢琴协奏曲》，作品 18 号，人民音乐出版社，1986 年 3 月第 1 版，1990 年 11 月第 3 次印刷。

谱例 3-3-6^①

又如，第四乐章中引用的“东方红”曲调，这个曲调本身即采用了中国传统的民族调式（见谱例 3-3-7）

The musical score is presented in two systems, each with two staves (treble and bass). The first system, starting at measure 19, features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the upper staves and a more rhythmic bass line. A fortissimo (ff) dynamic is indicated. The second system, starting at measure 21, shows a change in texture and dynamics, with a piano (p) marking and a 'più mosso' (faster) tempo instruction. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

^① 使用的版本为：钢琴协奏曲《黄河》，两架钢琴谱，人民音乐出版社，2000年7月第1版，2001年4月第3次印刷。

谱例 3-3-7^①

二、不同之处

尽管这两部作品之间的确存在着不少共通之处,但我们仍应该看到它们之间的许多差异,这些差异主要体现在对不同民族文化、精神的表现方面,以及为不同民族审美习惯服务的表现手法、形式上。只有通过对二者的不同之处进行比较,我们才可以更加清楚了解钢琴协奏曲《黄河》的独特魅力之所在。

1、表现内容

首先,在音乐表现内容方面,钢琴协奏曲《黄河》与《c小调第二钢琴协奏曲》二者间有着很大程度的不同。前者是在以表现中华民族优秀的传统文化、精神为中心内容的《黄河大合唱》的基础上进行编创的,可以说钢琴协奏曲《黄河》的中心内容是歌颂中华民族的优良品质和优秀传统的,是为整个民族而作的。而《第二钢琴协奏曲》的创作——作曲家在他自己的回忆录中曾这样写道:“为了表达内心由衷的感谢,我把我的《第二钢琴协奏曲》题献给达尔博士”。这是由于在这部作品诞生之前,作曲家本人陷入了一个创作、乃至精神生活上的低潮,“1899年从伦敦旅行演出回国后,拉赫玛尼诺夫的疾病日益严重,任何事情都不能引起他的兴趣。”^②正在这样的情况下,作曲家得到了擅长心理治疗的达尔博士的帮助,并且逐渐恢复了对创作的热情。他的《回忆录》中曾提到,到了1900年的初夏,“我已经又能开始作曲了。新的乐思如泉喷涌,使我激动……”由此可见,这部钢琴作品虽然在音乐表现方面汲取了许多民族的养分,但从创作的出发点上看,它基本上属于一种个人情感的抒发,并不是整个民族所具有的代表意义的情感表达,也就是说并未升华到民族情感的表现上。

^① 使用的版本为:钢琴协奏曲《黄河》,两架钢琴谱,人民音乐出版社,2000年7月第1版,2001年4月第3次印刷。

^② 孙国忠《拉赫玛尼诺夫:第二钢琴协奏曲》,《音乐艺术》1981年第三期

2、表现手法

钢琴协奏曲《黄河》与《c小调第二钢琴协奏曲》这两部作品之间,在音乐结构、音乐高潮设置、音乐创作方式等诸多的表现手法方面也存在着不同。

首先在结构上,前者由四个乐章组成,而后者只有三个乐章。这是由于两个民族审美习惯的差异,而造成了欣赏角度,即接受者方面的满足感所决定的音乐结构框架。早在拉赫玛尼诺夫之前,俄罗斯这个民族就已经形成了具有鲜明的本民族特色的钢琴学派,并且俄罗斯的音乐发展从19世纪的三十年代开始进入了一个黄金时期,也就是说这部《c小调第二钢琴协奏曲》是诞生在一个有着较为扎实的群众接受群体当中——俄罗斯的钢琴音乐早已经历了接受、融合、创新的历史性客观必然过程,它已经成为了俄罗斯民族所有的艺术形式中不可缺少的重要组成部分,同时也形成了特有的俄罗斯民族钢琴音乐语言,那么钢琴音乐在俄罗斯民众中也就相应地有着广泛的接受群体的基础,并且它也为满足民族审美的基本需求而服务——进一步说,传统钢琴协奏曲的基本框架以及音乐的曲式结构已经具备了相当的接受群体之基础;而钢琴协奏曲《黄河》则产生在一个钢琴音乐尚未被民族群体中的大部分人所接受的社会环境当中,因此作品如何被大多数人所理解、接受便成为了创作的首要任务,由这样的创作目的所决定的音乐表现形式中,音乐结构的安排也成为了为传统民族审美接受而服务的一个重要的环节。

其次在音乐创作方式上,钢琴协奏曲《黄河》是一部集体智慧的结晶,而《c小调第二钢琴协奏曲》则采用的是常规的创作方式——一个人创作;另外一点,前者是以一部成熟的大型声乐作品的主要音乐素材做为编创的基础,而后者则是一部创作型的大型钢琴作品。

综上所述,通过两部作品间在音乐表现内容、形式方面的比较,我们可以得出这么一个结论:任何一部优秀的代表民族特色的作品,都应该是符合一个民族审美标准的,也就是说它必须是代表着一个民族审美要求的,否则音乐作品不可能在具有广泛的

民族接受群体，更不可能在音乐的舞台上闪烁光芒。钢琴协奏曲《黄河》正是具备了这样的基础，因此它能够在精彩纷呈的世界音乐艺术舞台中焕发着独特的、璀璨的光芒。

第四章 传播与影响

第一节 国内外的传播

一、国内的传播

1、“文革”时期的传播

众所周知，整个“文革”时期的中国音乐艺术领域，可以说就是样板戏的天下。一时间，全国上下所有的文艺表演只有八个样板戏，“八亿人口八个样板戏”是对当时中国文艺基本状况的一个非常形象的表述。钢琴协奏曲《黄河》“曾因被捧为‘样板’获得广泛演出的机会”^①。

时间	地点	演出单位
1970年5月2、5、6、10、12、13、15、20、22、23日晚7点15分	民族宫剧场	中央乐团
1970年6月4、5、11、12、18、19、25、26日晚7点30分	民族宫剧场	同上
1970年7月1、2、晚7点30分	民族宫剧场	同上
1970年8月1、2、4、5、11、12、18、19、25、26日晚7点30分	东方红剧场	同上
1970年9月12、14、26、24、28日晚7点30分	东方红剧场	同上
1970年10月2、3日晚7点30分	民族宫剧场	同上
1970年10月5、6、16、17、19、20、30、31日晚7点30分	东方红剧场	同上
1970年11月2、3、6、7日晚7	东方红剧场	同上

^① 汪毓和 《中国现代音乐史纲》，华文出版社1991年

点 30 分		
1970 年 12 月 4、5、8、9 日晚 7 点 30 分	东方红剧场	同上
1971 年 1 月 1、2 日晚 7 点	民族宫剧场	同上
1971 年 2 月 11、12、16、17、18、19 日晚 7 点	民族宫剧场	同上
1971 年 3 月 1、2、4、5 日晚 7 点 30 分	民族宫剧场	同上

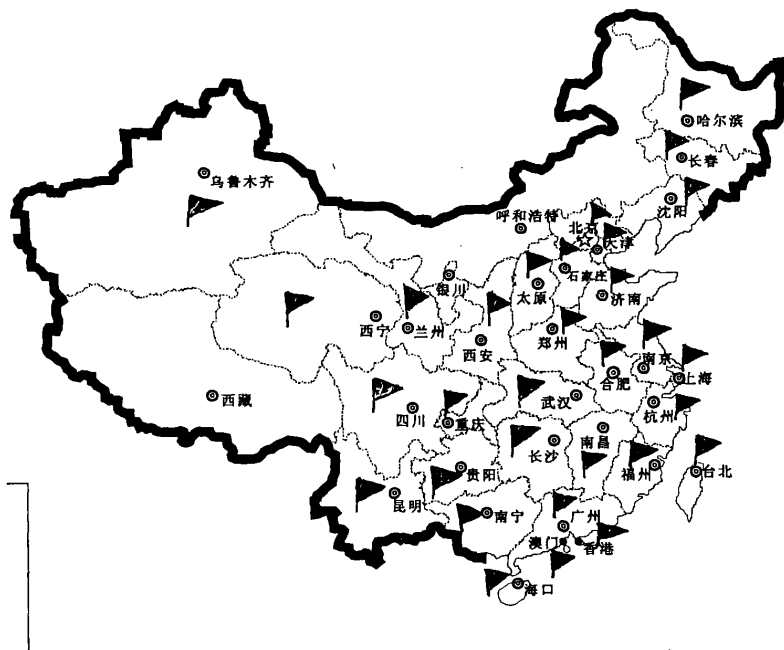
上表是关于钢琴协奏曲《黄河》的演出记录，摘自《人民日报》。从 1970 年 5 月至 1971 年 3 月间，中央乐团在民族宫剧场及东方红剧场共演出 66 场钢琴协奏曲《黄河》。通过这样的数据统计，我们可以更加直观地认识到钢琴协奏曲《黄河》作为“样板”在当时社会中的地位以及它强大的传播力度。

由于 1972 年美国总统尼克松的访华，使得中国文艺界开放了近一年时间，给它注入了“新鲜血液”。虽然 1973 年中央乐团原订去美国费城的演出被取消，但此年的 3 月至 9 月，英国伦敦爱乐交响乐团、维也纳爱乐交响乐团和费城交响乐团等世界顶级水平的三个交响乐团相继来中国访问演出，这次“文革”中少有中外音乐交流活动，为中国交响乐坛带来了新的生机，使沉寂多年的外国经典交响音乐作品，如贝多芬的《第六交响乐》等，重新回到中国音乐的大舞台上，在当时具有非常重大的意义。在此次“大规模”的中外音乐交流活动中伦敦爱乐交响乐团、美国费城交响乐团和维也纳爱乐交响乐团曾先后与殷承宗合作演出了钢琴协奏曲《黄河》，并在北京、上海两地多次演出。这是钢琴协奏曲《黄河》这部作品首次由外国的交响乐团担任协奏、指挥，当时的美国《纽约时报》、《华盛顿邮报》对此次费城交响乐团与殷承宗合作发表了评论，内容多是从演奏的角度出发，获得了一致的好评。其中，维也纳爱乐乐团与殷承宗合作，由世界著名指挥家阿巴多指挥的钢琴协奏曲《黄河》曾在原中央人民广播电台的录音棚中录制，这一珍贵的录音资料现存于中央广播电台。这是首次有外国音乐家参与的钢琴协奏曲《黄河》的录制。

此外，在“文革”期间向外国人传播这一作品的一个主要渠道就是：在广州举行的一年一次的“广交会”。每年的“广交会”上均由殷承宗为国内、外参加交易会的代表演奏钢琴协奏曲《黄河》。

2、“文革”结束后的传播

“文革”结束后，作为钢琴协奏曲《黄河》最具权威的诠释者——殷承宗先生，由于种种历史原因被审查了四年，在这“有生以来最痛苦的”^①四年岁月中，殷承宗被迫停止所有的钢琴演出、创作活动，这对于一个热爱钢琴胜过一切的青年钢琴家来说，无疑是一种严重的精神折磨。至今为止，殷承宗在国内演奏钢琴协奏曲《黄河》的足迹已经几乎遍布中国的所有省份、自治区，如下图所示：



^① 张宗洽 主编《鼓浪屿文史资料》第七辑 音乐专辑，夏新出第（2001）内书第084号

除了西藏、内蒙、宁夏等省份外（如图中小旗所示），钢琴协奏曲《黄河》伴随着殷承宗的演奏活动几乎遍布全中国。

其中，1996年应台湾有关方面的邀请，第一次在台北公开场合演奏钢琴协奏曲《黄河》，结束了长期以来，这部作品在台湾的“非正式”演出历史——只能是私人方面组织、策划，而非官方邀请的这么一种情况。此次演出受到了非常热烈的欢迎，许多人是从台南、台中等一些城市特意乘坐飞机前来欣赏，音乐厅内被众多的喜欢殷承宗先生演奏以及渴望听到钢琴协奏曲《黄河》的观众挤得水泄不通。演出结束后，观众反应十分强烈，喝彩的掌声经久不息，场面十分动人。在这次演出开始前，音乐厅播放了台湾政府执政党——国民党的党歌，而演出时，钢琴协奏曲《黄河》却奏响了“东方红”，这不能不说是一件非常有意思的事情，同时也是非常有意义的事情，从而更加证明这部作品的音乐魅力是无与伦比的，音乐艺术的感染力可以穿越历史所造成的种种障碍。

1993年殷承宗旅居美国十年之后，受到祖国的邀请，为中央电视台35周年台庆演奏，这是殷承宗旅居美国后，首次重返祖国的音乐舞台，并演奏了钢琴协奏曲《黄河》。在这次中央电视台台庆的演出录制过程中，殷承宗先生演奏第四乐章《保卫黄河》时动员了几千人的合唱队与之遥相配合，如此壮观的场面是史无前例的。

自从1993年应邀回国演出后，殷承宗先生每年都会安排两到三次时间回国举办音乐会。有时一次的巡回演唱会可达到四十多场次之多。1995年在西安的体育场演奏钢琴协奏曲《黄河》，当时体育场内八千多个座位均座无虚席，这次演出创下了一场音乐会所容纳的现场听众最多的记录。

1997年香港回归祖国的庆典上，中央电视台特地邀请殷承宗先生在北京的天安门广场上演奏钢琴协奏曲《黄河》，并在7月1日“庆回归”的大型庆典节目中通过卫星向全世界播放。殷承宗先生在这次演奏结束后曾激动地说：“我先后演奏《黄河》近五百场，唱片CD录制过四、五次，可是这次的演奏使我格外深

刻地感受到中华民族那种不屈不挠的精神。”^①

2001年4月殷承宗为北京的听众带去了钢琴协奏曲《黄河》与钢琴伴唱《红灯记》，演出得到了意想不到的轰动，临散场前听众涌上舞台与演员大声齐唱“浑身是胆雄纠纠”，这是钢琴伴唱《红灯记》在中国整整沉寂了二十五年后，重新在中国音乐艺术舞台上放射出光芒。

二、国外的传播

1、最早的传播

1971年中央芭蕾舞团原订去欧洲六国的访问演出，即阿尔巴尼亚、罗马尼亚、南斯拉夫、英国、法国、意大利，主要演出芭蕾舞剧《白毛女》和《红色娘子军》，并且每场演出前都安排加演钢琴协奏曲《黄河》，但由于“林彪事件”的发生，只去了前三个国家就临时取消计划，比原订的半年时间提早三个月回国。此次出国演出，一次性共演出三十多场，这也是这部作品在国外一次性演奏最多的一次。并且，此次访问演出可以说是钢琴协奏曲《黄河》第一次迈出国门，也是中国钢琴协奏曲第一次展现在世界人民的面前，标志着中国大型钢琴音乐走向世界的开始。从1915年第一部中国钢琴作品——赵元任创作的《和平进行曲》的诞生到1971年中国大型钢琴作品，钢琴协奏曲《黄河》首次在国外演奏，这是中国钢琴音乐发展历史上的具有划时代意义的事情。

2、传播的区域

1975年应日本方面的邀请，在中日友好协会的大力支持下，殷承宗与中央乐团去日本进行了巡回演出，每场演出除了日方要求演奏的钢琴协奏曲《黄河》以外，还演奏了“文革”时期改编的一些中国古曲，如《十面埋伏》、《春江花月夜》、《平湖秋月》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》等等，此次的巡回共演出十七场，演

^① 张宗洽主编《鼓浪屿文史资料》第七辑 音乐专辑，夏新出第（2001）内书第084号

出足迹几乎遍布日本全国,这一部反映抗日题材的音乐作品在日本演出是受到了热烈欢迎,大获成功,并有 NHK 电视台录影在日本全国播放。这说明了这部作品的音乐艺术魅力已经远远地超出了原来音乐内容的局限,同时也为这部作品之所以成为音乐艺术舞台上的常青树做了最充分的证明。这次的巡回演出是钢琴协奏曲《黄河》这部作品在国外短时期内最频繁被演奏的一次。

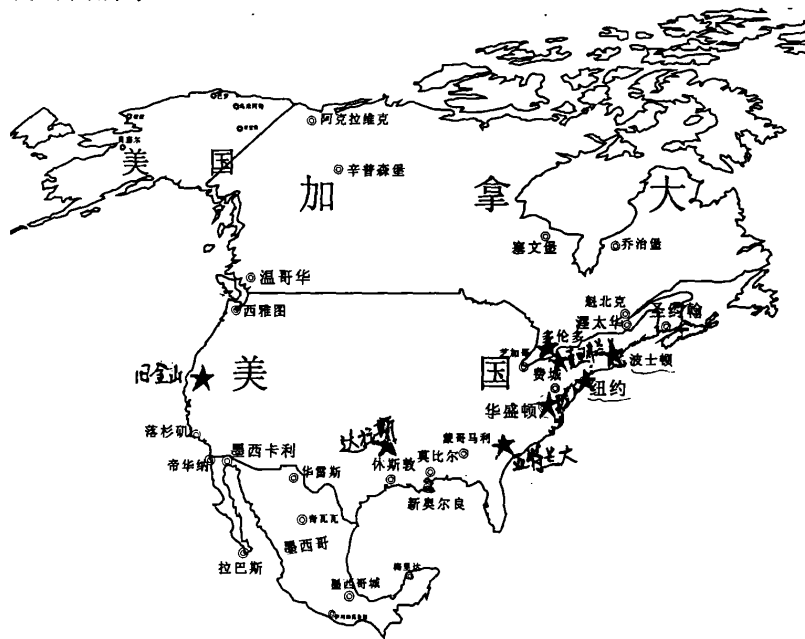
到美国后成为职业钢琴演奏家的殷承宗,他的演奏足迹遍及美国四十个州以及俄罗斯、英国、德国、芬兰、加拿大、韩国、新加坡等许多国家,并在众多的世界著名音乐厅举办过几百场的钢琴音乐会,其中包卡内基音乐厅(五次)、林肯中心(三次)、伦敦维格莫音乐厅、莫斯科音乐学院大厅、圣彼得堡爱乐大厅等等。他的演奏得到了各地权威的音乐评论家极高的评价,发表于世界著名报纸上的评论不计其数,如:《纽约时报》评论:“殷承宗对圆滑的连音和歌唱般的音色特别注意,实在很难得听到一位演奏家把钢琴的音色表现得如此动人,如此富有感情……这是以敏感的美感把琴音本身的美完全表现出来。”

1997 年殷承宗在世界上最著名的音乐厅——美国的林肯中心演奏了钢琴协奏曲《黄河》,听众反应十分热烈,并且舆论界给予这次演出极高的评价,说殷承宗是“将东方带到西方”的中国杰出的音乐家和“最令人兴奋的钢琴家”,而钢琴协奏曲《黄河》则已经成为了在全世界演奏的经典曲目。

迈入新世纪,在迎来了殷承宗钢琴艺术生涯五十周年之际,他本人筹划了在世界各地举行巡回钢琴演奏会,并精心准备了三套最具代表意义的曲目:第一套是 1983 年到美国后新拓展的曲目,如德彪西的前奏曲、舒伯特晚年的作品等;第二套是柴可夫斯基的《第一钢琴协奏曲》和钢琴协奏曲《黄河》,前一部是为殷承宗在 1962 年获得柴可夫斯基国际钢琴比赛第二名之殊荣的作品,而后一部则是与他的名字一起成为中国钢琴音乐的历史性标志,成为了家喻户晓的经典钢琴曲目;第三套是拉赫玛尼诺夫的《第三钢琴协奏曲》,这是一部全世界公认的最具有演奏难度的钢琴作品。殷承宗带着这三套曲目从美国的亚特兰大、波士顿、

2001年6月殷承宗为美国德州的听众带去了钢琴协奏曲《黄河》与钢琴伴唱《红灯记》，演出临场前观众欢呼着涌上舞台，沸腾的掌声久久不能平息。

这 20 年来殷承宗在北美与欧洲演奏过钢琴协奏曲《黄河》的城市主要有：纽约、波士顿、华盛顿、旧金山、达拉斯、多伦多、科里夫兰、亚特兰大、德克萨斯、莫斯科等等（如下图北美洲地图所示）



99

根据北美版权局的权威统计：截至 2001 年，全世界已有 41 个国家、地区曾经播放和演出钢琴协奏曲《黄河》这部作品；而至 2002 年底时这个数字已达到了 51，在这些国家、地区中，播放和演奏这部作品次数最多的国家是南非，在两次统计中，南非都名列第一。以下是 2003 年北美版权局的统计表格，如下图所示：

AUGUST 2003 INTERNATIONAL DISTRIBUTION

COUNTRY	SOCIETY	ALLOCATION OF ROYALTIES BY PERFORMANCE CATEGORY				
		GENERAL	RADIO	TV	TV FILM/SERIES	CINEMA FILM
ARGENTINA	SADAIC	MAY '02 - AUG '02	MAY '02 - AUG '02	MAY '02 - AUG '02	MAY '02 - AUG '02	
AUSTRALIA	APRA	Next Distribution Projected For November 2003				
AUSTRIA	AKM	Next Distribution Projected For May 2004				
BELGIUM	SABAM	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01
BRAZIL	UBC	SEPT '02 - DEC '02	SEPT '02 - DEC '02	SEPT '02 - DEC '02	SEPT '02 - DEC '02	SEPT '02 - DEC '02
BRITAIN	PRS	JUL '02 - DEC '02	JUL '02 - DEC '02	JUL '02 - DEC '02	JUL '02 - DEC '02	JUL '02 - DEC '02
BULGARIA	MUSICAUTOR			JAN '99 - DEC '00		
CANADA	SOCAN	Next Distribution Projected For November 2003				
CHILE	SCD	Next Distribution Projected For November 2003				
COLOMBIA	SAYCO	JAN '02 - DEC '02				
CROATIA	HDS	Next Distribution Projected For November 2003				
CZECH REP	OBA	Next Distribution Projected For November 2003				
DENMARK	KODA	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	
DOM REPUB	SGACEDOM	JUL '01 - MAY '02				
ESTONIA	EAU	Next Distribution Projected For November 2003				
FINLAND	TEOSTO	Next Distribution Projected For February 2004				
FRANCE	SACEM	Next Distribution Projected For November 2003				
GERMANY	GEMA	Next Distribution Projected For November 2003				
GREECE	AEPI	SEPT '00 - AUG '01	SEPT '00 - AUG '01	SEPT '00 - AUG '01		
HONG KONG	CASH	Next Distribution Projected For November 2003				
HUNGARY	ARTISJUS	APR '01 - JUN '01	APR '01 - JUN '01	APR '01 - JUN '01	APR '01 - JUN '01	APR '01 - JUN '01
INDONESIA	KCI	Next Distribution Projected For November 2003				
IRELAND	IMRO	Next Distribution Projected For November 2003				
ISRAEL	ACUM	JAN '00 - DEC '01	JAN '00 - DEC '01	JAN '00 - DEC '01		JAN '00 - DEC '01
ITALY	SIAE	JUL '01 - DEC '01	JUL '01 - DEC '01	JUL '01 - DEC '01	JUL '01 - DEC '01	JUL '01 - DEC '01
JAPAN	JASRAC	APR '02 - JUN '02	APR '02 - JUN '02	APR '02 - JUN '02	APR '02 - JUN '02	
KOREA	KOMCA	Next Distribution Projected For May 2004				
LATVIA	AKKALAA	Next Distribution Projected For November 2003				
LITHUANIA	LATGA-A	Next Distribution Projected For November 2003				
MEXICO	SACM	JUL '02 - SEPT '02	JUL '02 - SEPT '02	JUL '02 - SEPT '02	JUL '02 - SEPT '02	JUL '02 - SEPT '02
MALAYSIA	MACP	Next Distribution Projected For May 2004				
NETHERLANDS	BUMA	Next Distribution Projected For November 2003				
NORWAY	TONO	Next Distribution Projected For November 2003				
PANAMA	SPAC	Next Distribution Projected For November 2003				
PERU	APDA*YC	Next Distribution Projected For November 2003				
PHILIPPINES	FILSCAP	Next Distribution Projected For November 2003				
POLAND	ZAIS	JAN '01 - DEC '01		JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	
PORTUGAL	SPA	Next Distribution Projected For November 2003				
ROMANIA	UCMR-ADA	Next Distribution Projected For February 2004				
RUSSIA	RAO	Next Distribution Projected For November 2003				
SINGAPORE	COMPASS	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01	JAN '01 - DEC '01		
SLOVAKIA	SOZA	JAN '00 - DEC '00		JAN '00 - DEC '00		
SOUTH AFRICA	SAMRO	JUL '01 - JUN '02	JUL '01 - JUN '02			JUL '01 - JUN '02
SPAIN	SGAE	OCT '02 - DEC '02				
SWEDEN	STIM	JAN '02 - DEC '02	JAN '02 - DEC '02	JAN '02 - DEC '02	JAN '02 - DEC '02	JAN '02 - DEC '02
SWITZERLAND	SUISA	Next Distribution Projected For November 2003				
TAIWAN	MUST	JAN '00 - DEC '00				
TURKEY	MEBAM	Next Distribution Projected For November 2003				
URUGUAY	AGADU	Next Distribution Projected For May 2004				
VENEZUELA	SACVEN	Next Distribution Projected For February 2004				

Please note that if you have an inquiry about your royalties within this distribution, it must be raised within a period of three years from the date the distribution was made, irrespective of the date of the performance concerned.

第二节 传播的特点

由于钢琴协奏曲《黄河》的传播在不同的历史阶段、不同的区域中，呈现出不同的特征，因此本文在讨论这部作品的传播特点时，按照不同的历史阶段以及不同的区域进行分别论述。

一、国内的传播特点

1、“文革”时期的传播特点

“样板戏”在“文革”时期国内的传播，是其他任何一种音乐艺术形式都无法与之媲美的。由于钢琴协奏曲《黄河》作为“样板”，因此，它的传播便具有了政策性、强制性、辐射范围广的特点。

1970年2月4日钢琴协奏曲《黄河》在人民大会堂的小礼堂首次演出，周恩来等国家领导人对这部作品进行了集体审查，这是对一部音乐艺术作品进行的最高级别的审定。周恩来等人对这部作品的充分肯定对于钢琴协奏曲《黄河》的传播及其重要地位的确立是至关重要的。因此，钢琴协奏曲《黄河》在当时具有任何一部钢琴作品乃至其他所有器乐作品都无法与之相媲美的传播深度与广度，从“文革”时期在各大报刊上所发表的评论文章中（详见附表二），可以非常清晰地反映出，它作为“样板”的传播力度及幅度。

也正是由于钢琴协奏曲《黄河》诞生在“文革”时期，并且被确立成为“样板”的地位，从而使它获得了在短时期内进行高密度传播的“特权”，这也是迄今为止其他任何一部钢琴作品所不可能达到的传播力度。可以这么说，由于钢琴协奏曲《黄河》在“文革”时期的传播，从某种意义上带动了做为外来艺术形式的重要代表之一——钢琴协奏曲，在这个中国的特殊历史时期得到了史无前例、空前规模的大传播。

2、联系华夏儿女的精神纽带

在“文革”结束后，虽然钢琴协奏曲《黄河》因为曾作为“样板”等种种历史的缘故，在国内息演了近十年的时间，但是只要是金子就一定会有它发光的一天，钢琴协奏曲《黄河》终于又重返中国的艺术舞台。

更为重要的是钢琴协奏曲《黄河》这部作品已经成为了代表中华民族精神、联系华夏儿女重要的纽带之一。为什么这么说呢？一方面，钢琴协奏曲《黄河》这部作品中所体现出的中华民族的传统精神是任何一个华夏儿女都为之感到自豪、骄傲的，这恰恰为作品的传播提供了广阔的空间，如这部作品在台湾、香港以及澳门等地区的传播，在中国大型音乐作品中也算是比较频繁的，许多中国的钢琴艺术家或中国的交响乐团经常被邀请至台、港、澳地区，进行这部作品的演出活动。由于这些非中国大陆地区由于长期处于多种文化相互作用的背景中，民族认同感成为这些地区民众的一种十分迫切的需求，而钢琴协奏曲《黄河》恰好起到了这么一种桥梁的作用，将中、西方不同的文化通过音乐艺术形式巧妙地结合，并表现出中华民族优秀传统文化精神，因此这部作品在这些地区成为了非常受欢迎的音乐作品。比如，殷承宗、孔祥东、石叔诚等知名的钢琴家都曾经在台湾、香港、澳门等地区演奏过这部作品；又如，国家交响乐团（即原中央乐团）、深圳交响乐团、广州交响乐团等国内知名大型交响乐团也都曾在这些地区参与过这部作品的演出活动。

从另一个积极的意义上说，由于这部作品在台、港、澳地区得到了较好的传播，从而促进了这些地区与祖国大陆之间，在音乐艺术活动方面的交流与往来，并且也在一定程度上促进了台海两岸、港澳地区与珠江三角洲地区之间以及台、港、澳之间等不同范围、不同区域的音乐文化交流、往来，为这些地区间的音乐、艺术、文化的交流、繁荣做出了重要贡献。

钢琴协奏曲《黄河》当之无愧地成为联系华夏儿女的精神纽带。

二、国外传播的特点

做为钢琴协奏曲《黄河》的创作者这一，以及这部作品第一诠释者的殷承宗先生，他对这部作品的传播做出了非常重要的贡献。殷承宗先生自1983年3月踏入美国后，在国外二十年的演奏生涯中，对钢琴协奏曲《黄河》在国外的诠释经验十分丰富。可以说至今为止，在国外对钢琴协奏曲《黄河》的传播，殷承宗先生应该是首屈一指，无人能及的。

1、海外华人群体

海外的华人出于对祖国的思念，对故土的怀念，对这部作品的理解、感触特别深，可以说作品本身所反映的许多音乐内容在众多华人的现实生活中都能找到共鸣。华人在海外艰辛的奋斗历程以及在国外所受到的一些不公正待遇，都对他们在欣赏这部作品时有很大的帮助，使他们在聆听作品时很容易和自身的一些经历、感受找到结合的切入点，可以说这部作品在海外华人中已经成为了中华民族团结起来、奋发图强的代名词。钢琴协奏曲《黄河》所到之处大受欢迎，可以这么说，这部作品的影响力完全不亚于中国人听到国歌奏响时的油然而起的感情。

2、有类似困难经历的民族与国家

一些有着类似苦难经历的民族，如俄罗斯、韩国、日本等，这些民族都曾经历过苦难的岁月，有着痛苦经历的回忆，因此这些民族的听众在欣赏这部作品时也能在本民族的历史感情上找到很好的情感交流结合点，能产生很强的民族感情共鸣。如1975年在日本举行的巡回演出，钢琴协奏曲《黄河》的演奏受到了热烈的欢迎，连续演出了十七场；九十年代，纪念中韩建交的演出时演奏钢琴协奏曲《黄河》，由于韩国人有着与中国人类似的抗战苦难经历，因此听众的反映异常热烈。这些演奏经历都非常有力地证明了这部作品音乐艺术魅力克服了民族与民族之间的情感交流障碍，完全征服了异民族的听众。

3、欧美其他一些民族群体

除了上述的情况外，北美和欧洲其他的一些国家的听众对钢琴协奏曲《黄河》的演奏同样是非常感兴趣的，但是由于缺少民族情感的共鸣，因此这些国家大多数的听众在欣赏这部作品时，更多地是从演奏的角度去“观赏”，不可避免地抱有一种“看热闹”的心态。

总的来讲，钢琴协奏曲《黄河》这部作品为外国人了解中国钢琴音乐，特别是大型钢琴作品提供了一个很好的机会，同时也为了解中国革命的历史与中国传统文化开拓了一个艺术视角的窗口。

03年9月中国中央电视台国际频道通过卫星向全球播出大型艺术作品《黄河》，并且通过几种不同形式的表演，将《黄河》这部作品艺术魅力在声乐、器乐、舞蹈三方面综合表现出来。从《黄河大合唱》到钢琴协奏曲《黄河》，再到由钢琴协奏曲《黄河》做为舞蹈音乐而编排的大型舞蹈作品《黄河》，其中包括了中央芭蕾舞剧院的古典芭蕾舞、广州芭蕾舞团的现代芭蕾舞以及北京舞蹈学院的民族舞三种不同风格的舞蹈。这三种不同的表演形式经过艺术化的处理和加工，通过电视这一兼具了视觉效果艺术和听觉效果艺术的媒体，一齐展现在世界人民的眼中。

这不由地让我想起，在中华民族悠久的音乐文化历史长河中，歌、舞、乐做为一个不可分隔的总体已经具有相当长的可考历史，然而在二十一世纪各种艺术门类越来越细化、越来越专门化的今天，通过《黄河》中所凝聚的民族精神，又重新将歌唱、舞蹈、器乐这三种艺术形式紧密地联系在一起，这不能不说是一个十分有趣，也十分值得我们注意的现象。

《黄河》这部经典作品所表现出的民族精神在不断的延续，在改革开放的今天，它依然象征着伟大的、不屈不挠的中华民族仍在不断地顽强拼搏、奋勇向前。

第三节 各种版本的钢琴协奏曲《黄河》

一、音响、音像制品

目前本人所见到的钢琴协奏曲《黄河》音响、音像制品版本主要有以下几种，如下表所示：

编号	演奏者	发行号
1	殷承宗演奏，李德伦指挥，中央乐团协奏	1971 年中国唱片社录制
2	D·Epstein（爱泼斯坦）演奏，Ormandy（奥曼迪）指挥，费城交响乐团协奏	1974 年美国 RCA 唱片公司出品，唱片号：8·240158，以 MD 形式录音
3	孔祥东演奏，侯润宇指挥，上海交响乐团协奏	1988 年中国唱片公司上海分公司，唱片号：SCD—043，以 ADD 形式录音，1993 年再版
4	李坚演奏，汤沐海指挥，柏林广播交响乐团协奏（杜鸣心修改版）	1990 年 Sunny Music Co.LTD 出品
5	石叔诚演奏并指挥，中央乐团协奏	1990 年中国唱片公司与香港宝利金公司联合出品，唱片号：CCD90/096 (PHILIPS·422009—2)，以 DDD 形式录音
6	石叔诚演奏，胡炳旭指挥，中央乐团协奏（石叔诚修改版）	1990 年香港雨果唱片公司出品，唱片号：HRP783—2，以 DDD 形式录音
7	殷承宗演奏，艾德里安·里帕指挥，捷克广播交响乐团协奏	1991 年香港马可波罗公司出品，唱片号：8·223412，以 DDD 形式录音

第三节 各种版本的钢琴协奏曲《黄河》

一、音响、音像制品

目前本人所见到的钢琴协奏曲《黄河》音响、音像制品版本主要有以下几种，如下表所示：

编号	演奏者	发行号
1	殷承宗演奏，李德伦指挥，中央乐团协奏	1971 年中国唱片社录制
2	D·Epstein（爱泼斯坦）演奏，Ormandy（奥曼迪）指挥，费城交响乐团协奏	1974 年美国 RCA 唱片公司出品，唱片号：8·240158，以 MD 形式录音
3	孔祥东演奏，侯润宇指挥，上海交响乐团协奏	1988 年中国唱片公司上海分公司，唱片号：SCD—043，以 ADD 形式录音，1993 年再版
4	李坚演奏，汤沐海指挥，柏林广播交响乐团协奏（杜鸣心修改版）	1990 年 Sunny Music Co.LTD 出品
5	石叔诚演奏并指挥，中央乐团协奏	1990 年中国唱片公司与香港宝利金公司联合出品，唱片号：CCD90/096 (PHILIPS·422009—2)，以 DDD 形式录音
6	石叔诚演奏，胡炳旭指挥，中央乐团协奏（石叔诚修改版）	1990 年香港雨果唱片公司出品，唱片号：HRP783—2，以 DDD 形式录音
7	殷承宗演奏，艾德里安·里帕指挥，捷克广播交响乐团协奏	1991 年香港马可波罗公司出品，唱片号：8·223412，以 DDD 形式录音

		以 DDD 形式录制
17	王磊演奏,夏飞云指挥, 上海音乐学院民族乐团 协奏 《四大协奏曲》	九州音像出版公司出版,本 CD 母带经由美国太平洋微音 公司 HDCD 貳型处理器处理 发行号: ISRC CN-A65-02 -463-00/A·J6
18	李云迪演奏,丘英宏指 挥,深圳艺术学校管弦 乐团协奏	深圳音像公司出版 发行号: ISRC CN-F29-98-333- 00/V·J6 (VCD)
19	陈明演奏 《中国经典名曲》(第一 辑) 协奏、指挥不详	中国长城艺术文化中心出版 发行号: ISRC CN-A09-97 -313-00/A·J6
20	鲍惠莽演奏,民乐团协 奏	摘自石叔诚《历尽沧桑话<黄 河>》
21	艾斯坦演奏,费城管弦 乐团协奏 铬带录制 LC10704	摘自《中国艺术研究院音乐研 究所所藏中国音乐音响目 录》,山东友谊出版社 1994 年
22	殷承宗演奏,中央乐团 协奏 本所复制,1975 年, C5661	同上
23	萧奕庆演奏,群马交响 乐团协奏,香港唱片有 限公司出版 1985 年, LC5788	同上
24	《中国不朽名曲》(五) 演奏者、指挥、协奏不 详	中国青少年音像出版社 出 版 号 : ISRC CN-A71-99-305-00/A·J6
25	《黄河·梁祝》	星河娱乐股份有限公司出版

	殷承宗演奏，指挥、协奏不详	
26	《殷承宗钢琴演奏》 中央乐团协奏	中国唱片上海分公司出版 ISRC CN-E01-95-361-00/A · J6
27	《<黄河>钢琴协奏曲》 殷承宗演奏，李德伦指挥，中央乐团协奏	中国广播音像出版社，1971年摄制，1996年制作的 VCD ISRC CN-A05-96-383-00/V · J6
28	《2002 年殷承宗上海倾情演绎》上海交响乐团协奏（演出现场版 CD）指挥不详	上海音像出版社出 ISRC CN-E07-02-311-00/A · J8
29	《黄河 梁祝》 演奏、指挥、协奏不详	吉林文化音像出版社 ISRC CN-D15-94-312-00/A · J6
30	《<黄河>钢琴协奏曲》 （石叔诚修改版）石叔诚演奏 陈佐煌指挥 中央乐团协奏	中国唱片广州分公司出版 ISRC CN-F13-93-0077-0/A · J6

以上本人所见的 30 种音响、音像版本中，最受瞩目的有：殷承宗演奏，艾德里安·里帕指挥，捷克广播交响乐团协奏的版本；殷承宗演奏，李德伦指挥，中央乐团协奏的版本；孔祥东演奏，侯润宇指挥，上海交响乐团协奏的版本；孔祥东演奏，麦家乐（香港）指挥，中央乐团协奏的版本；石叔诚演奏，胡炳旭指挥，中央乐团协奏（石叔诚修改版）版本；石叔诚演奏，陈佐煌指挥，中央乐团协奏（石叔诚修改版）等等。一些音乐评论家、爱好者，从聆听的音响感受方面对上述这些音像制品版本作了一定的比较与评论，如陈立的《黄河之水天上来——听五款钢琴协奏曲〈黄河〉CD 唱版》与《浅谈不同版本的钢琴协奏曲〈黄河〉》，魏宇的《〈黄河〉的几个版本》等。其中，根据北美版权局最新的

资料统计显示^①：“文革”期间由殷承宗担任钢琴演奏，李德伦担任乐队指挥，中央乐团担任钢琴协奏，1971年中国唱片社录制的钢琴协奏曲《黄河》在全球的销售量已经达到了三百多万张，而1991年由香港马可波罗公司出品，殷承宗担任演奏，艾德里安·里帕担任指挥，捷克广播交响乐团担任协奏的钢琴协奏曲《黄河》在全球已经到达了五百多万张的销售量，至2003年12月，钢琴协奏曲《黄河》在全球的音响、音像制品销售量已达千万张以上。并且殷承宗先生已与中国唱片总公司签下合约，拟订于2004年将再次录制钢琴协奏曲《黄河》，所用的乐谱是2001年重新整理、修改出版的乐队总谱。

在这些音响、音像版本中，外国人参与录制的有7个版本，具体如下述：D·Epstein（爱泼斯坦）演奏，Ormandy（奥曼迪）指挥，费城交响乐队协奏版本；Hana Verd（维尔德）演奏，Elgar Howarth（豪沃斯）指挥，国家爱乐乐团协奏版本；A·Tellefsen（泰利夫森）演奏，T·Kucher（库车）指挥，乌克兰国家交响乐团协奏版本；殷承宗演奏，阿巴多指挥，维也纳爱乐乐团协奏；殷承宗演奏，艾德里安·里帕指挥，捷克广播交响乐团协奏的版本；殷承宗演奏，瑞维·马丁诺夫指挥，俄罗斯圣彼得堡交响乐团协奏版本；李坚演奏，汤沐海指挥，柏林广播交响乐团协奏（杜鸣心修改版）等。以上的7个版本中，前三个版本是外国音乐家独立完成录制的，而后四个版本则是中国音乐家与外国音乐家共同完成录制的。先后共有三位外国钢琴家、六位外国指挥家、七个外国交响乐团参与录制过钢琴协奏曲《黄河》。

最早录制的钢琴协奏曲《黄河》音响版本是，1971年由中国唱片社录制，殷承宗演奏，李德伦指挥，中央乐团协奏的。这个版本中所采用的乐队编制为“文革”时期的总谱版本，乐队的编制规模小，配器使用了琵琶声部。由于当时的录制条件受到一定的局限，因此音响效果也受到了一定的影响，但这并不影响这一音响版本成为最为权威的版本之一：首先，钢琴协奏曲《黄河》作为“文革”中诞生的一部作品，在这个音响版本中参与表演的

^① 殷承宗 语

所有音乐家都具有那个时代的生活、成长经历，因此作品中所表现出的时代、社会背景特征，对于每个音乐家而言都是非常熟悉且感触颇深的。在那样一个充满“内心激烈的矛盾冲突、热火朝天”^①的年代中，参与录制的所有音乐家都带着无比的激情全身心投入。其次，在这个音响版本中，参与录制的钢琴家殷承宗先生，是这部钢琴协奏曲的主要创作者之一，并参加了所有的创作过程；参与录制的指挥家及协奏乐队的各个声部长都参与过这部作品创作过程中的集体讨论。这些为把握、演绎这部作品提供了很好的前提与基础。

目前为止所有音响、音像制品出版物中发行量最大的版本是1991年由香港马可波罗公司出品，殷承宗演奏，艾德里安·里帕指挥，捷克广播交响乐团协奏的（全球已逾五百多万张的销售量）。这个音响版本是殷承宗在钢琴协奏曲《黄河》诞生21年后与外国的指挥家、交响乐队一起完成录制的，其中使用的乐队编制比“文革”时期演出、录制的乐队编制大，尤其表现在铜管组部分，它的气势、音质等方面都优于“文革”时期殷承宗曾参与录制的音响版本。更为先进的录音设备、录音手段，更强大的乐队编制阵容，拥有所有音响、音像制品出版物中全球最大的发行量等，都说明了这个版本成为至今为止，当之无愧的权威版本之一。同时，在这一音响版本中，存在着值得我们注意的地方：如参与录制的音乐家，除殷承宗外，其余均为外国人，那么他们在对这部作品的理解与诠释中，必然受到不同文化，不同社会、时代环境等方面因素的影响，因此在对钢琴协奏曲《黄河》的处理上也就必然带有外国音乐家对其理解的独特之处——更多地将注意力放在作品的浪漫主义因素当中，对作品中所反映的民族精神、时代特征的理解受到相当的局限。此外，“文革”结束后，作为钢琴协奏曲《黄河》主要创作者之一的殷承宗，具有了在国外不同的演奏、生活经历，因此对作品的理解也与“文革”时期有所不同，在作品的诠释中注入了他本人的一些新的思考与处理，比如在一些慢速度的抒情段落中，比原来的处理更加从容、

^① 殷承宗 语

成熟，特别是旋律进行时气息更加流畅。

从上面列出的表中，我们还可以看到一些音响、音像制品中，将钢琴协奏曲《黄河》列入“四大协奏曲”、“中国经典名曲”、“中国不朽名曲”等范畴中出版发行；同时它也常常与中国另外一部影响很大的大型器乐协奏曲——小提琴协奏曲《梁祝》一起灌制发行，并且我们可以注意到在这两部器乐协奏曲的顺序安排上，一般是钢琴协奏曲《黄河》在小提琴协奏曲《梁祝》之前。我想，这主要是因为钢琴协奏曲《黄河》中，所表现的是中华民族优秀的精神，相对于《梁祝》而言，更加大器，更具有民族的凝聚力量。将这两部放在一起，不仅表明它们是中国当代最有影响力的大型器乐作品，而且也展示出在西方传统艺术形式的枝干下盛开的代表着中华民族传统文化的绚烂之花，同时这两部作品也表现出中华民族古代与现代不同的社会、历史生活，它们可谓是涵盖古今，融贯中西。

二、乐谱出版物

钢琴协奏曲《黄河》这部作品目前所见正式出版的乐谱共有以下几种版本：

（1）1973年11月由人民音乐出版社出版，新华书店北京发行所发行，长春新华印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》总谱，32开本，102面乐谱，3.5印张，书号为8026·3050。

（2）1973年11月由人民音乐出版社出版，新华书店北京发行所发行，长春新华印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》双钢琴谱，8开本，58面乐谱，书号为8026·3051。

（3）1973年11月由人民文学出版社出版，新华书店发行，北京第二新华印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》总谱，书号为：10019·1881。

（4）2000年7月由人民音乐出版社出版发行，新华书店北京发行所经销，北京市美通印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》双钢琴谱，8开本，58面乐谱，8印张，ISBN 7-103-02137-6，IV.J647.413。

（5）2001年1月由人民音乐出版社出版发行，新华书店北

成熟，特别是旋律进行时气息更加流畅。

从上面列出的表中，我们还可以看到一些音响、音像制品中，将钢琴协奏曲《黄河》列入“四大协奏曲”、“中国经典名曲”、“中国不朽名曲”等范畴中出版发行；同时它也常常与中国另外一部影响很大的大型器乐协奏曲——小提琴协奏曲《梁祝》一起灌制发行，并且我们可以注意到在这两部器乐协奏曲的顺序安排上，一般是钢琴协奏曲《黄河》在小提琴协奏曲《梁祝》之前。我想，这主要是因为钢琴协奏曲《黄河》中，所表现的是中华民族优秀的精神，相对于《梁祝》而言，更加大器，更具有民族的凝聚力量。将这两部放在一起，不仅表明它们是中国当代最有影响力的大型器乐作品，而且也展示出在西方传统艺术形式的枝干下盛开的代表着中华民族传统文化的绚烂之花，同时这两部作品也表现出中华民族古代与现代不同的社会、历史生活，它们可谓是涵盖古今，融贯中西。

二、乐谱出版物

钢琴协奏曲《黄河》这部作品目前所见正式出版的乐谱共有以下几种版本：

（1）1973年11月由人民音乐出版社出版，新华书店北京发行所发行，长春新华印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》总谱，32开本，102面乐谱，3.5印张，书号为8026·3050。

（2）1973年11月由人民音乐出版社出版，新华书店北京发行所发行，长春新华印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》双钢琴谱，8开本，58面乐谱，书号为8026·3051。

（3）1973年11月由人民文学出版社出版，新华书店发行，北京第二新华印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》总谱，书号为：10019·1881。

（4）2000年7月由人民音乐出版社出版发行，新华书店北京发行所经销，北京市美通印刷厂印刷的钢琴协奏曲《黄河》双钢琴谱，8开本，58面乐谱，8印张，ISBN 7-103-02137-6，IV.J647.413。

（5）2001年1月由人民音乐出版社出版发行，新华书店北

年、2003年出版的乐谱中均已经删去。

2001年人民音乐出版社发行了2万多册的双钢版本钢琴协奏曲《黄河》以及9千多册的总谱版本钢琴协奏曲《黄河》。此外，澳大利亚、德国等国家也纷纷约稿，欲购买钢琴协奏曲《黄河》海外的出版权。这些有力地证明了这部作品历久弥新的艺术魅力以及它在国内、外的音乐舞台上的不可忽视的艺术影响力。

三、对钢琴协奏曲《黄河》的两种不同修改版本以及最后公证的著作权

“文革”结束后曾有一部分人对钢琴协奏曲《黄河》的部分片断做了一些调整，据我所知共有两种不同的版本：

一种版本是曾在钢琴协奏曲《黄河》的创作集体中参与过部分工作的，中国著名钢琴演奏家、指挥家石叔诚先生提出并创作、演奏的。他对作品的第四乐章中的“东方红”与“国际歌”部分的修改，将这个部分用《黄水谣》的曲调素材进行加工、改编。（见本文第四章音响、音像制品表第6、13项）

另一种版本也是曾在钢琴协奏曲《黄河》的创作集体初建时担任工作的一位作曲家杜鸣心先生提出并创作的，也主要是对钢琴协奏曲《黄河》中“东方红”、“国际歌”部分做了调整。（见本文音响、音像制品表第4项）

出于历史的原因，“文革”时期钢琴协奏曲《黄河》这部作品的署名为“中央乐团集体创作”，“文革”结束后特别是进入二十世纪九十年代，中国加入了世界版权协会后，对这部作品的版权归属也必须更加明确。对此，有以下不同的说法：一种是“殷承宗于1995年19月29日在广州报纸公开发表了《关于钢琴协奏曲〈黄河〉版权的说明》：一、创作组正式成员为殷承宗、储望华、盛礼洪、刘庄。二、1970年5月1日第一次公演带有《东方红》和《国际歌》的版本应该是正式版本，殷承宗、储望华、盛礼洪、刘庄为版权拥有者。未经作者同意的修改版都是不合适

的。”^①另一种是1995年“11月30日殷承宗参加创作《黄河》协奏曲时所在的中央乐团发表声明：一、由于《黄河》协奏曲与当时政治背景相关，为此，曾署名‘中央乐团集体创作’。二、《黄河》是一部职务作品。因此，该作品的版权应由中央乐团依法享有。殷承宗在未同中央乐团打招呼的情况下，以个人名义在美国登记版权，我团不予承认。三、《黄河》创作组的创作人员均享有署名权，但著作权的其他利益，即发表权、修改权、保护作品完整权和获得报酬权由中央乐团享有。四、创作组成员问题上，殷承宗排除石叔诚、许斐星都是不合适的。五、殷承宗置我国86—89年修改版为非法，我们当然不能接受。六、我国拥有对《黄河》继续完善和修改的权利。我们承认殷承宗等创作人员曾为它付出的劳动和心血，更尊重冼星海在《黄河大合唱》中讴歌我们中华民族的炽烈感情与崇高精神。关于版权如何登记，将依照有关法律程序进行。”^②

虽然，并未得到国家版权局对钢琴协奏曲《黄河》著作权认证的正式文件，但是国家版权局于1997年3月10日发布了“关于钢琴协奏曲<黄河>与<黄河大合唱>著作权关系的函”（见附录158页）。从这份文件中可以明确的看出：国家版权局至少在1997年3月10日之前已经对钢琴协奏曲《黄河》的著作权给予了法定的认证，即经中华人民共和国国家版权局的认证，钢琴协奏曲《黄河》这部作品的著作权属于殷承宗、储望华、盛礼洪、刘庄四人。这就以国家法律的形式，对这部作品的著作权给予了明确的规定。

^① 殷研 《钢琴协奏曲<黄河>版权问题》，《音乐研究》，1996年第三期

^② 殷研 《钢琴协奏曲<黄河>版权问题》，《音乐研究》，1996年第三期

结 论

钢琴协奏曲《黄河》诞生于当代中国的一个特殊年代——“文化大革命”中。特定的社会、时代背景造就了这部作品在创作过程、创作方式等方面的特殊性，同时中国博大精深的传统音乐文化以及创作者们的主观努力也赋予了这部作品的音乐，尤其是在独特的协奏曲结构形式、音乐织体语言等方面艺术的魅力。并且，这种特殊性与作品的独特魅力之间存在着千丝万缕的联系。

钢琴协奏曲《黄河》不仅继承了《黄河大合唱》的内容与精神，而且充分吸收了西方优秀钢琴协奏曲的创作语汇，汲取了《青年钢琴协奏曲》在钢琴协奏音乐民族化方面的经验，成为中国钢琴音乐创作中民族化、大众化、艺术化追求的成功实践，为中国钢琴艺术的发展做出了重要贡献。

音乐是一种伴随着传播而存在的艺术形式，音乐本身与传播具有密不可分的关系。从传播的角度对钢琴协奏曲《黄河》的研究使人们可以对其作出更为可靠的评价。钢琴协奏曲《黄河》自诞生之日起至今的34年中，无论是“文革”时期国内的强力传播，还是“文革”结束后在世界范围的广泛传播，都说明了这部作品的艺术价值及它在中国钢琴音乐作品中非同一般的历史地位。这部作品作为象征中华民族精神的大型音乐作品的杰出代表，在国外的传播影响力已经超过了其他中国大型钢琴作品及绝大多数中国大型器乐作品。

黄河的精神、黄河的文化随着钢琴协奏曲动人心弦的乐声回荡在国内、外中国人的心中，黄河是不朽的，《黄河大合唱》与钢琴协奏曲《黄河》也是不朽的！