

引言

19世纪中叶以后，随着基督教的传入和欧洲侨民移居我国的增多，特别是教会学校的兴办，钢琴开始在中国较多地使用，客观上起了更广泛地传播西洋音乐的作用。钢琴这一键盘乐器，包括以它为主而创造、积累起来的钢琴音乐艺术主要来源于欧洲，当时在西方已经有了100多年的发展，经过了巴洛克时期、古典时期、浪漫主义时期，正处于创作和演奏最为活跃、成熟的年代。因此中国的钢琴艺术是在高度发展的欧洲钢琴艺术基础上建立起来的，整个20世纪近100年来中国的钢琴创作、演奏、教学一直都是以西方钢琴艺术的成就作为基本，而且在以后更长的时间里，西方的钢琴艺术仍然会作为中国钢琴艺术发展很重要的组成部分。

另一方面，中国作为一个历史悠久的国家，也有着极为深厚和丰富多样的民族民间音乐传统，这份文化遗产在其发展过程中通过代代相传也不断地吸收着外来的音乐文化，如在我国有些地方的民歌、民谣中可以找到与中亚甚至西亚音乐有一定血缘上的联系；我们通常认为的一些民族乐器如胡琴、琵琶、唢呐等也都是从国外传来的。因此钢琴作为一种外来乐器，在中国发展的初期就注定会与民族的精神气质及音乐传统相结合，最终形成与传统音乐一脉相承，但又带有新时代特点而有异于旧有传统音乐的中国钢琴艺术。中国钢琴艺术这一概念，应当涵盖中国钢琴曲创作、钢琴演奏和钢琴教学三个方面，而其核心则是钢琴音乐的创作。

艺术学中关于艺术创作有这样的理论：在艺术学研究中，艺术创作是一个重要命题，它是艺术活动最初始而基本的形式。音乐艺术是各艺术门类中以听觉为特征的重要种类，它的发展也依赖于各种类音乐创作的发展，同时与音乐有关的一切事物的发展也基于创作的发展，因此音乐创作的发展是音乐艺术产生和发展最根本的原动力，也是与音乐相关的一切事物得以产生和发展的根本的原动力。中国钢琴艺术的研究是艺术研究的一个侧面，一个分支，其研究的基本方法和基本理论也必然与后者一致，因此研究中国钢琴艺术应从创作研究开始。

从中国第一首钢琴作品问世至今近百年时间里，中国的钢琴曲创作一

直受到各个不同年代的政治及社会条件影响，既有相对繁荣的时期，也有低潮期。有些作品能够流传几十年成为经典，也有些作品从创作出来之时就无人理会，被束之高阁，得不到被演奏出来的机会。在专业钢琴教学及近年来渐火热的业余钢琴教学中，经常使用的中国钢琴作品总是那么几十首，与中国钢琴总的发展状况极不相称。这一方面与教师不重视选用中国作品有关，另一方面是因为钢琴界多年来对中国钢琴曲创作的关注不够，对它的挖掘，整理和总结做得较少。中国钢琴曲创作研究的相对滞后，不可避免地制约着中国钢琴艺术的健康发展。本文将尝试在这一领域进行一些粗浅研究，期望为我国钢琴创作的理论研究贡献一点微薄之力。

第一章 建国以前的钢琴曲创作

从 20 世纪初期到中华人民共和国成立这几十年，是中国社会经历大变革的时代，在帝国主义军事入侵的背景下，以钢琴为代表的音乐文化逐渐被中国的知识分子接受并开始在中国扎下根。在上海等一些大城市，钢琴活动从早期单纯的学习慢慢过渡到有了本国自己的教师和演奏家。标志着中国钢琴艺术开始形成的钢琴曲创作也有了第一次的发展，产生了一定数量的优秀作品，为中国钢琴艺术今天的繁荣开了好头。

一、中国钢琴曲的早期创作

中国早期的钢琴教学采用从西方或日本带来的一些初级钢琴教材，这些教材有很好的使用价值，但钢琴教师们不满足于仅用这些，因为对于刚刚开始接触西方音乐文化的中国人来讲，这些用大小调体系写作的曲目显得生涩了些，不太容易被接受，因此，创作为教学服务、有民族特色、符合中国人审美需要的钢琴曲，就成为早期中国钢琴创作的主要动机。由于当时条件所限，那些为教学而创作的小曲都是手写、传抄，没有被印刷出版，因此难以得到流传，现在能够看到的只是极少数。

在现存资料中，已知最早发表的曲目是1915年发表在《科学杂志》第一期上的《和平进行曲》。作曲者赵元任（1892—1982）是中国近现代著名的语言学家，其音乐创作始于“五·四”运动之前，主要的作品多为歌曲，器乐小品只有几首，且主要为钢琴小品。除《和平进行曲》外，赵元任还分别于1917年、1919年创作了《偶成》和《小朋友进行曲》等共四首钢琴小品。另外，他还给自己大多数的歌曲作品写了钢琴伴奏谱，这些伴奏运用了具有民族特征的和声，富有东方音乐的色彩。

由于从事语言学的研究工作，赵元任对我国民族音乐以及各地语言音韵上的特点等方面，比当时其它的专业音乐家有更深的理解，因此在音乐创作上他能够比别的音乐家有更多民族风格上的探索，也能够以大胆创新的态度来对待自己的创作。他主张应该大胆探索“中国化”的和声，并且应注意以五声音阶为基础的“中国派”曲调的特点。约1913年，他在美国康奈尔大学读书时就开始尝试将西方多声理论、技巧与中国风格相结合，创编了一首风琴曲《花八板与湘江浪》，此曲旋律是中国古老的传统曲调，并用了大量倚音来追求中国风格，但双手合奏形成的和声却完全是西方的。他那首具有特殊地位的《和平进行曲》，篇幅不大，结构紧凑，声部规整，情绪坚定有力、朝气蓬勃，但是仍明显地带有西方风格。赵元任的钢琴作品虽然构思简单，曲式短小，技巧方面仅相当于初级钢琴教学水平，但如果我们想到这是世界钢琴音乐的新事物，就不能不钦佩他的勇气和贡献。

在赵元任之后，这一时期创作的钢琴作品还有1921年《音乐杂志》第一期上刊登的李荣寿创编的钢琴曲《锯大缸》。据作者自述，他写作时意图把“三和弦法子”与戏曲曲调相结合。

1923年音乐教育家萧友梅创作了《新霓裳羽衣舞》，这部作品初为管弦乐曲，后以钢琴曲的形式出版。乐曲是根据白居易的诗作《霓裳羽衣舞歌》中对唐代《霓裳羽衣曲》的结构、各段音乐特点的描述，结合作者的想象和发挥创作的。包括序和尾在内，全曲共14段，约280小节，为当时中国钢琴曲长度之最。乐曲为五声性调式，和声低音经常五声旋律化，欧洲的和声功能大为削弱，很多段落都有中国古典式的端庄、典雅之美，当然西方的审美情趣还存在。



谱例 1: 《花八板》



谱例 2: 《锯大缸》 1



谱例 3: 《和平进行曲》 1



谱例 4:《新霓裳羽衣舞》序奏主题

二、专业音乐教育建立之后的钢琴创作

如果说赵元任等人的钢琴曲创作是一种探索和尝试的话，那么当 1927 年中国第一所规模较大的独立的音乐教育机构——（上海）国立音乐院成立后，钢琴艺术的发展就随之进入了稳步而有序的发展时期。国立音乐院是近代音乐教育家萧友梅在上海创建的，是中国第一所独立建制的音乐教育机构。由于当时的上海荟萃了许多中外音乐家，因此音专的教学水平很高，就为中国钢琴艺术的发展奠定了基础。这里培养出了我国第一代钢琴家，也培养出了一批对中国钢琴曲创作做出巨大贡献的作曲家，其中首先要提到的是贺绿汀。

贺绿汀（1903—1999）湖南人，二十世纪中国杰出的作曲家、音乐教育家、音乐理论家、音乐活动家。1934 年俄国著名作曲家、钢琴家齐尔品来沪举办“征求有中国风味的钢琴曲”比赛，贺绿汀的两首应征作品获奖：《牧童短笛》荣膺头奖；《摇篮曲》获得名誉二等奖。也因与此，奠定了他在中国钢琴艺术创作史上重要的地位。分析《牧童短笛》我们可以看出，作者借鉴了欧洲古典复调、和声的某些基本原则，把它写成典型的三部曲

式。具有江南特色的旋律线条清新、流畅；呼应、对答式的二声部复调手法与中段的主调写法交替使用，使得这首采用民间风味主题，具有浓郁的民族风味的钢琴曲，成为我国近代钢琴音乐创作上一个具有创造性的范例，也标志着中国钢琴艺术创作从早期的探索阶段进入到真正的艺术创作阶段。钢琴曲后来由齐尔品亲自演奏介绍给国外听众，成为第一首享誉世界乐坛的中国钢琴作品。贺绿汀一生共创作了五首钢琴小品，且都是这一时期创作，另一首获奖钢琴曲《摇篮曲》在写作技巧上也较为成熟，同样是一首优秀作品。另三首分别为《晚会》、《怀念》和《小曲》，在《晚会》中作者还首次将民间锣鼓特点的节奏写进钢琴曲。

这次比赛征集到其它作品还有老志诚的《牧童之乐》、俞便民的《C小调变奏曲》、陈田鹤的《序曲》和江定仙的《摇篮曲》。所有这些获奖作品均是具有典型民族风格特征的作品，为以后的中国钢琴创作指明了方向，做出了典范。

同一时期另有一位在钢琴创作领域有较突出贡献的作曲家，他就是江文也（1910—1983）。在中国近代钢琴音乐的创作历史中，江文也是他同时期的音乐家里写作钢琴曲数量最多的一位，总共有22部，约占他全部作品的四分之一。江文也在其创作早期大胆探索各种风格和体裁，使用从带有明显的浪漫色彩和19世纪民族乐派到印象派、20世纪初的新民族乐派（以巴托克和早期的斯特拉文斯基为主）等西方当代主流风格的写作方式，作品主要以小品套曲的形式反映自己对现实生活中所得到的各种主观感受，其中多数是属于对日本风土人情的速写，代表作有《五首素描》（作品4）、《三首舞曲》（作品7）、《16首断章小品》（作品8）。

1935齐尔品影响了其后他音乐风格的转向，鼓励他朝“民族主义”的路线继续创作，并引导他去认识中国的民族传统。这种民族意识的觉醒最先就在江文也当时创作的《16首断章小品》中得到反映，组曲中最后五首中的三首都加上了来自中国印象的标题：《午后的胡琴》（11）、《月夜琵琶》（15）、《北京正阳门》（16），音乐也带有明显的中国风味。他逐渐以五声音阶为写作中心，多以线条为出发点，在和声的运用上也不用当时流行的混合五声音阶与类似功能性三和弦的作曲方式，乐曲织体方面也越来越单

纯。1938年8月他完成了《北京万华集》(作品22),这部套曲的十首小曲几乎都是他对北京地区风土人情的描写,所用的音乐语言较之《16首断章小品》中最后五首也进一步“中国化”了,如《天安门》、《紫禁城之下》、《龙碑》等作品的音调已完全是中国式的旋律。尽管作者在这部作品中采用了中国的题材内容和音乐语言,但是他在艺术上还没有真正掌握中国音乐的风格。这时期其它的作品还有《曼都林奏鸣曲》(op13)、《第一钢琴协奏曲》(op16)、《第一奏鸣曲》(op19),均未出版。他后来的钢琴创作持续到五十年代,越来越带有明显的中国特色。主要作品有《小奏鸣曲》(op31)、《钢琴叙事诗“浔阳月夜”》(op39)、《第四钢琴奏鸣曲“狂欢日”》(op54)、《钢琴奏鸣曲“典乐”》(op52)、《乡土节令诗》(op.53)、《钢琴绮想曲“渔夫舷歌”》(op56)等。包含十二首独立乐曲的大型钢琴套曲《乡土节令诗》写于五十年代,其中每一首乐曲的篇幅、结构、形象都比以前任何一部套曲中的小品庞大、完整、复杂。

当时的脚步走入40年代,开始有更多的作曲家进行钢琴曲创作。

丁善德(1911—1995)是我国著名作曲家、钢琴家。1945年,丁善德写出了自己的第一部钢琴曲集《春之旅》组曲,组曲由《待曙》《舟中》《杨柳岸》《晓风之舞》四首带标题的小曲组成。通过不同调性、调式的交替运用,强调色彩对比,加强意境的表达。有些段落使用了多种不同性质、不同结构和弦的色彩对比以及尖锐不协和的小二度平行和声。这组乐曲在风格上通俗易懂,得到广泛流传。1946年创作的《E大调钢琴奏鸣曲》是中国钢琴曲创作领域无标题乐曲的最早的探索,也是早期钢琴创作中成功体现民族风格的一个范例。全曲由三个乐章组成,其中的几个主要主题,都有鲜明的中国风格和丰满的艺术内涵。从丁善德这两部最早的作品中,已经充分显示出他的创作个性:一方面运用质朴、洗练的音乐语言,追求音乐中的民族风格,另一方面又大胆地运用新颖的和声、调式、调性转调等手法,追求音乐的动力性、和声色彩的丰富性及音乐形象的鲜明性等。如果说前两部作品在一定意义上还受到欧洲浪漫派风格影响的话,写于法国的《序曲三首》和《中国民歌主题变奏曲》则更富于中国民族性和现代性,成为作曲家在钢琴创作道路上走向成熟的标志。

《序曲三首》写于1947、1948年之交。乐曲的情感意境凝重、深远。三首序曲的主题，无论是取自民间传统音乐的第一、三首还是创作的第二首，都是在典型的中国风格音符中饱含深情。在写作技术上，作者采用了精炼、干净的和声手法，每个和弦的色彩，每个变音、不协和音的引入，都获得了特定的、不可替代的表情意义，而且有些和声的使用，突破了欧洲古典传统理论的规范，显示出作者对中国民族风格和声的试验尝试。《序曲三首》运用现代的多声语言与深情优美的五声（或虽非五声但同样富有民族性的）旋律密切配合，创造出现代而又中国化的新的音乐美学风格。写于1948年的《中国民歌主题变奏曲》，是后来出现的大量民歌主题变奏曲的第一部。全曲由主题及五个变奏组成，主题旋律取材于四川《藏族弦子舞曲》。这首作品的作曲手法干净、简洁，多声技巧的纯熟及浓郁的中国风格，使它至今也是最优秀的变奏曲之一。

当时的延安鲁迅艺术学院音乐系也活跃着一批富有才能的音乐家。瞿维(1917—2002)早年也在上海学习音乐，是延安时期不多的几位会弹钢琴的音乐家之一。由于经历了长期而又丰富的社会实践，瞿维对民族民间的音乐特征极为熟悉，1946年他第一次在钢琴曲的创作上进行尝试，写出了表现民间热烈的歌舞场面的作品《花鼓》。这首乐曲开头的引子模拟民间锣鼓的节奏和音响，一段开场锣鼓过后，《凤阳花鼓》的主题出来，中间段曲调是《茉莉花》的演变，过后再现第一段的曲调，但通过新的钢琴织体，音乐比开始时更为热烈、欢腾。在写作手法上，作者把歌声与锣鼓点、复调与主调、功能和声与非功能和声自然地结合起来；中段结束处有复合和弦的因素，还在“民间锣鼓”中引进三连音节奏，这一切都在彻底的中国式的热烈气氛中融为一体。与此前的中国钢琴曲相比，《花鼓》具有更浓重的民间气息，是用钢琴这件洋乐器表现中国乡土气的成功创作，开拓了钢琴音乐的新天地。

这一时期运用民族音调和节奏素材创作的钢琴曲还有陆华柏于1946年写作的《浔阳古调》和1948年的《农作舞变奏曲》。前者有一种古朴的民族音韵和格调，后者则流露出中国人勤劳、乐观的朴实情感与品性。

西方的浪漫主义到了十九世纪末期逐渐走向没落。其中一些音乐家继

续走传统的道路，另一些人则开辟新的方向，那些找寻新方向的人努力摆脱传统音乐的表现手段，在旋律、和声、调性、节奏、配器、曲式等方面作大胆尝试，引入社会和自然中的各种音响，并且借鉴最新的科学技术手段创造出新的声响，形成以追求新材料、新语言、新技法、新内容为特点的先锋派音乐。这种音乐创作的新潮流不可避免地也影响到中国的作曲家。当时仅 24 岁的青年作曲家桑桐刚刚开始其创作生涯，他立志探索如何将中国民歌与无调性和声有机地结合，钢琴独奏曲《在那遥远的地方》便是这一尝试的成果。在这首作品中，作者将青海民歌《草原情歌》的素材与自由的无调性手法相结合，保持了原曲调徐缓、抒情的特征。在写作手法上采用分节变奏的结构，每一节织体不同，情趣各异，通过不协和和弦、半音化和声和无调性技法的运用，深化了原民歌悠远、缥缈的抒情意境。这首作品写于 1947 年，第二年在上海首演，反映强烈。当时的音乐评论认为作品的真正价值是他对中国主题的个性化处理。《在那遥远的地方》充分体现了桑桐对无调性音乐的热忱和探索，而且自 20 世纪四十年代这首作品产生直至八十年代，在约四十年的中国钢琴曲创作中，没有再出现过无调性手法与民歌相结合的作品，这一现象到八十年代才有所转变。

三、钢琴音乐民族化初期的创作手法

钢琴是立体、多声的乐器，而中国传统音乐思维主要是单声的。当我们在钢琴上弹出一条中国曲调时，立刻就遇到一个如何处理多声结合的问题。欧洲虽然已经有了多声音乐的系统技术体系，但却往往不适合中国的曲调。二十世纪前二十年间，中国作曲家一直都在探索如何克服这个难题，从早期的乐谱中，可以看出一方面在曲调上加了许多装饰音，以求保持中国风格的韵味，同时又非常小心谨慎地加上一点和声因素。

和声的运用上，作曲家们着意于在西方传统和声体系基础上加以变化，淡化功能性，强化五声性。赵元任等前辈作曲家做了多方面大胆试验，如使用加六度的方法，或平行四、五度的进行等。贺绿汀等作曲家继承了对和声民族化的探索成果，把自己的和声写作总体上归纳在大小调功能范围内进行，同时运用一些细微、精巧的和声处理来避免大小调功能结构与民

族音调之间风格的矛盾。如《牧童短笛》中段，平行三度下行与持续低音的使用，减弱了功能性。《摇篮曲》以五声纵和性和声结构作为和声骨架，四个声部层次都是五声风格，互相映衬。丁善德的和声运用在创作初期受到欧洲浪漫派风格的影响，功能性和声比重较大，而从《序曲三首》以后的作品，和声手法更简练而有效，既富民族性，又具现代性，例如使用平行五度或将减三和弦的六和弦作为主和弦，终止和弦等。桑桐的《在那遥远的地方》由于使用了现代作曲技法，因此和声中有更多不谐和和弦及半音化和声，充满个性特点。

旋律曲调是最能体现乐曲民族气质的部分，这一时期的中国钢琴曲大多是原创小型作品，另有一些改编曲。作曲家们在选择曲调时有时不直接引用现成的民歌或民间小调，而是以五声音阶作基础，运用熟练的音乐形象思维对题材内容直接概括，创作出既蕴含民族审美情趣，又有新鲜感的中国风格曲调。这与作曲家深厚的民族、民间传统音乐修养密切相关，是他们身上民间音乐“遗传基因”的反映。例如《牧童短笛》，它的旋律结构类似民间乐曲中的“句句双”，旋法具有呼应、对答、重复特点，主题再现时又采用了“”装饰加花的手法，从而给整首作品定下了民族风格的基调。引用民族、民间现成曲调写作钢琴曲在这个时期还未大规模出现，从《中国民歌主题变奏曲》以及《花鼓》到《在那遥远的地方》均属此类，且各有特点，开创了后来大批钢琴改编曲的先河。

这个时期的作曲家已经开始把中国传统乐器的音色引入钢琴中，如《花鼓》开始模拟民间锣鼓的节奏和音响的段落；《牧童短笛》中模仿中国民间乐器一笛子的音色等等。钢琴织体的选择也愈加丰富，有多声复调织体，有分解和弦的各种伴奏织体，还有托卡塔式的钢琴写法等。曲式的选择也涉及到了二部曲式、三部曲式、变奏曲式、奏鸣曲式等几乎所有的小型曲式结构。

可以这样说，这一时期的中国钢琴曲虽然数量不多，篇幅不大，但在写作技巧和体裁运用等方面已经充分预示了其若干年钢琴曲创作的大致方向，为中国钢琴创作的发展打下良好的基础。

第二章 建国以后 30 年间的钢琴曲创作

一、 解放初期钢琴曲创作的初步繁荣

1949 年新中国的成立使多年来饱受战乱和压迫的中华民族重新焕发出蓬勃朝气，政府对音乐文化事业给予了应有的重视，加上日益安定的社会环境，作曲家们有了更多的创作激情和更广阔的创作空间。一批新的青年作曲家由各音乐院校加速培养，教学、演奏事业蒸蒸日上，诸多有利因素汇合成五十年代钢琴艺术领域的初步繁荣。

打着鲜明的新中国印记的第一部作品是丁善德写于 1953 年的《儿童组曲—快乐的节日》。这部作品是为数不多的实现了艺术内容、民族风格与艺术技巧完美结合的中国钢琴独奏佳作，是作者又一部堪称中国钢琴艺术创作中最出色作品之一。整部组曲共有五首有单独标题的小曲，分别为《郊外去》、《扑蝴蝶》、《跳绳》、《捉迷藏》、《节日舞》。在组曲各章的写法上，作者采用的音乐材料单一、集中，并且也用了一些能丰富音乐材料和结构的写法，即在传统的曲式图式内安排一些附加或插入的音乐结构和音乐片断。和声方面，作者对不协和音的运用很谨慎，多采用五声音阶和附加音式的大二度音程。旋律清新优美，每一首都有着鲜明的中国化风格，更重要的是所有的主题都是汉族音乐风格，而且没有借用任何已有的民间曲调。从这个意义上来说，这部组曲继承和延续了《牧童短笛》的传统。

五十年代丁善德还分别创作了两首《新疆舞曲》，这是作曲家在民族化创作中的新尝试，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。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方面以及驾驭钢琴技巧的气魄上，在当时的中国钢琴创作中都占有突出的位置。《第一新疆舞曲》写于 1950 年，作品的主要旋律来源于舞蹈《马车夫之歌》的音乐，作为钢琴曲第一段和再现部分的主题，而乐曲的中间段落是作者的原创曲调。乐曲十分巧妙地使用了大量不协和音和多变的复合节奏，在技法的探索上有重要意义。《第二新疆舞曲》写于 1955 年，这首乐曲的音乐写作原则与《第一新疆舞曲》大体相同，也是采用一个主题来变奏引申的，但在这里演化出更多新的曲调，和声与音乐结构上也更

复杂，华彩写法更多样。1958年丁善德写了他五十年代的最后一首钢琴作品《托卡塔—喜报》。此曲主题用音精炼，形象准确，富有动力，再次显示出作曲家那种高度的概括力，敏锐的感受力和善于创造“合理”的不协和音的技巧。丁善德到这时候的钢琴创作水平已经进入很高的境地，然而由于历史的原因，在以后的约30年间，他再也未写作钢琴作品，这不能不说是一种遗憾。

与新疆风格的豪迈粗犷相比，蒙古族民族音乐中朴实、深情、辽阔草原的气息也吸引着作曲家们，40年代展露头角的作曲家桑桐在1952年写了《内蒙民歌主题小曲七首》，七首小曲分别为由宣叙调和悲壮的合唱组成的《悼歌》；以内蒙的《满冻通拉格》和《四海》两首民歌为主题的《友情》；以民歌《兴中岭》为基调的抒情小曲《思乡》；用变奏手法处理民歌《小情人》曲调的《草原情歌》；典雅的《孩子们的舞蹈》；如泣如诉的《哀思》及三段体的《舞曲》。在写作技巧上，作者探索了对民歌的比较单纯、朴实的手法处理，犹如巴托克的《为孩子们》一类的钢琴小曲。和声手法上以自然调为基础，应用了一些复合和声的处理。这套组曲1957年作为第六届国际青年联欢节的参赛作品获得了创作铜奖。在学习了亨德米特的作曲技法后，桑桐于1954年创作了《序曲三首》，并在这个具有大胆创新意识的作品中进行了很多尝试。1959年桑桐创作了《随想曲》，这首乐曲在运用中国民族音乐的调式、和声语言及节奏方面均有很多突破，并且一改过去较多使用三部曲式、变奏曲式结构的习惯，采用了自由的奏鸣曲式。主部主题富有活力，带有谐谑风格；副部的舞蹈性主题，由于运用了固定低音交错节奏、复合和弦等手法，显得颇具活力。中间的插部，引用了藏族民歌的旋律。整首作品巧妙地将谐谑性、舞蹈性与抒情性熔为一炉，是民族化语言与现代技法结合的又一成功范例。此外，桑桐五十年代创作的钢琴作品还有《小曲二首》（包括1958年作《舞曲》、1959年作《春风竹笛》）、《儿童小组曲》（1958）、《苗族钢琴小曲32首》（1959）。这些作品的共同特点是：对于五声调式、和声的探索，以及为同一主题写作性格变奏曲的尝试。

与《内蒙民歌主题小曲七首》同时在联欢节获奖的还有蒋祖馨（1930—1996）的《庙会组曲》。《庙会》是蒋祖馨1955年上学期间的力作，表现

了中国传统的民间节日里，人民聚集于市中心的庙堂里游玩和观赏杂耍表演的情景，成功地塑造了典型的民俗风情画面——艺人小调、双人舞、老人的故事、笙舞、社戏。从音乐中可以听到用低音模仿庙堂里轰鸣的钟声，用四度、五度音程模仿民间乐器笙的吹奏，也有锣鼓的喧闹和弦乐齐奏的效果，每首都扎根于民间节奏与民族旋律，且又各有独特的风格和结构。

五十年代作曲家陈培勋（1921— ）把广东音乐成功地改编为钢琴作品。广东音乐是二十世纪初形成的器乐乐种，经过一些民间音乐家对民间流传的乐曲和粤剧、说唱曲调等进行的创作和改编活动，很快在广东乃至全国流传开来，成为一个拥有一百多首演奏曲目，饮誉海内外的优秀音乐品种。作为来自粤语地区的作曲家，陈培勋对广东音乐在钢琴上的移植，不但最大限度地保持了广东音乐的风格，更是把广东音乐的素材与钢琴演奏的技巧有机地结合了起来。1952年陈培勋创作了第一首粤调钢琴曲《卖杂货》，不久又写了《思春》，1954年完成《早天雷》和《双飞蝴蝶变奏曲》，再加上1973年写的《平湖秋月》，作曲家共创作了五首粤调钢琴曲。这五首作品是中国钢琴创作中的经典曲目，是对中国钢琴学派的一大贡献。

解放后各音乐院校培养的一批青年作曲学生，也投入到钢琴曲的创作中，他们的作品经常显现出中西音乐交融的艺术光彩。毕业于上海音乐学院的汪立三（1933— ）就是其中的代表性人物之一。1953年他创作了第一首显露自己创作才能的钢琴作品《兰花花》，引起音乐界的瞩目。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，运用变奏性的原则进行创作，但汪立三在使用时并没有简单地套用西方传统的变奏曲式，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，全曲贯穿一气，富于逻辑地将纯朴、优美和抗争、悲愤等多种情绪纳入整体结构之中，以大胆的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。钢琴曲《小奏鸣曲》是汪立三五十年代最突出的一首代表作，完成于1957年。全曲共分三个乐章，每个都有标题：《在阳光下》、《新雨后》、《山里人之舞》。作品的形象具有淳朴、天真、明朗、朝气蓬勃的特性，钢琴织体也力求简单、清晰、灵活。全曲的旋律部分，除第三乐章以一首四川的民歌曲调作为素材外，其它两个乐章都没有具体

引用现成的民歌，但是由于作者特别重视民族音调在多声音乐中的融会贯通，因而整个作品的风格仍具有明显的民族特色。相比之前创作的《兰花花》，这首作品更加注重对现代多声技法的运用，风格也更加新颖。

五十年代几批留学生到苏联及东欧国家学习音乐，他们的创作多采用无标题音乐，在技巧上比较工整，结构上较严谨，受到了俄罗斯—苏联乐派的深刻影响，同时又都带有中国的民族风格。吴祖强、杜鸣心于1959年合作的《舞剧鱼美人选曲》，包括《人参舞》、《珊瑚舞》、《水草舞》、《草帽花舞》、《二十四个鱼美人舞》和《婚礼场面群舞》等钢琴独奏曲。除《鱼美人》外，两位作曲家还分别有其它钢琴作品问世：吴祖强写有《主题与变奏曲》；杜鸣心则有较多作品，如1955年创作的《练习曲》在较多的转调中实现了五声风格的丰富性，是最早将钢琴技术性与艺术性成功结合的中国钢琴练习曲，此外还有《前奏曲》、《变奏曲》、《钢琴三重奏》等。

建国以后的17年中，仅公开出版的各类创作钢琴曲即达363首之多，其它代表性作品还有：

朱践耳：序曲《告诉你》、《流水》、《主题与变奏曲》、《思凡》、《云南民歌五首》；邹鲁：《青春之诗》奏鸣曲；林尔耀《社员都是向阳花》；孙以强《送红榜》、《谷粒飞舞》；胡伯亮《即兴曲之二》；朱工一《序曲三首》；江静《红头绳》；罗忠镕《第二小奏鸣曲》；陈铭志《序曲与赋格两首》；谢直心《民歌主题创意曲》；饶余燕《引子与赋格》；廖胜京《火把节之夜》；田丰《高山族组曲》；沈利群《蚌与渔夫》；刘福安《采茶扑蝶》；章纯《花灯舞》；尚德义《喜丰收》；邓尔博《新疆幻想曲》；殷承宗《快乐的罗索》、《秧歌舞》；刘诗昆《白毛女即兴曲》；郭志鸿《新疆舞曲》、《春到公社》、《喜相逢》；储望华《解放区的天》、《翻身的日子》、《江南情景组曲》；杨儒怀《八首民歌短曲》；马思聪《三首舞曲》；刘庄《变奏曲》；徐振民《变奏曲》；苏夏《淮南调》、《苏北组曲》、《前奏曲》、《民兵队列》、《谐谑曲》《黎族农村音乐素描》；石夫《喀什噶尔舞曲》、《塔吉克鼓舞》；

二、文革时期的民族钢琴曲创作

1966年开始并历时十年的文化大革命，是新中国成立以后一场空前的

全国大动乱。在这场运动中，包括钢琴在内的整个音乐领域都受到了很大的冲击，使得正在大步前进和发展的中国钢琴创作几乎停滞。在当时文艺创作要群众化、民族化的指导思想下，一些音乐家开始尝试利用各种客观可能性，为钢琴艺术寻找出路。如青年钢琴家殷承宗将京剧曲调与钢琴表现手法结合起来进行创作，发现了钢琴与中国古典戏曲艺术相融合后产生的新的韵味和美学价值。此后几年，“钢琴伴唱京剧”这种文革环境下产生的特殊艺术品种传遍全中国，也使在文革后已被禁止的钢琴艺术重又相对地恢复起来。

这一时期的钢琴创作的主体是各类改编曲，这几乎是当时条件下唯一被获准生存的创作形式，其中有对“样板戏”音乐的改编，如《甘洒热血写春秋》（储望华编曲）、《家住安源》（赵晓生编曲）、《北风吹》（殷承宗编曲）《红色娘子军》（杜鸣心编曲）等；其次是对各种歌曲（包括创作歌曲、填词歌曲、革命民歌）的改编曲，如、《松花江上》（崔世光）、《陕北民歌主题变奏曲》和《台湾同胞我骨肉兄弟》（周广仁）、《北风吹》（殷承宗）、《挑担茶叶上北京》（赵晓生）等；第三类是对传统古曲的改编，主要来自于古琴、琵琶、唢呐、二胡等民族乐器的传统乐曲，如《十面埋伏》（殷承宗）等。除了这些改编曲外，真正的原创作品屈指可数。赵晓生、倪洪进在钢琴练习曲的写作上，作了一些探索。赵晓生写了《音乐会练习曲六首》；倪洪进写了《京剧曲牌练习曲四首》，虽取材于京剧曲调，但采用了与“钢琴伴唱”完全不同的方式。此外还有黄安伦的《序曲与舞曲》、田联韬的《塔吉克舞曲》等。

王建中（1933—）是这个时期出现的一位在钢琴教育和作曲领域都成就卓著的音乐家。王建中的钢琴作品多为改编曲，具有典型的民族风格和民族语汇，而且能将中国音乐的风韵、风味、音调特征以及意境等在相对比较新的手法中体现出来，对钢琴这件乐器的性能和表现手法也发挥得恰到好处，弹起来很顺手。

他最早的钢琴作品是五十年代写的《云南民歌五首》，分别是《大理姑娘》、《跟哥》、《猜调》、《山歌》、《龙灯调》，五首小曲篇幅都不长，却各具特色，变化多样，很有趣味，这部作品初步显现出王建中钢琴作品民族化

与钢琴化并重的突出特点。1972年王建中根据唐壁光创作的歌曲《浏阳河》写成了同名改编曲，这是他最早最有影响的钢琴改编曲之一。1973年完成了由四首可独立演奏的乐曲组成的《陕北民歌》，主题均为散发着浓郁乡土气息、在质朴中显现美丽的陕北地区民歌。1975年根据任光的同名乐曲改编的《彩云追月》，旋律优美，织体单纯却流畅、清丽，较为通俗易懂，使得它成为中国钢琴曲中最普及，最为普通听众所喜闻乐见的作品之一。

王建中钢琴改编曲的旋律都是五声音阶的，根据旋律所能容纳的多声材料的范围，又恰当地引入五声音阶之外的音配置多声织体，从而既避免了单调，又保持了风格的协调。在钢琴织体的写法上也多种多样，如《陕北民歌》的四首乐曲中，第一首《山丹丹开花红艳艳》有多种多样的和弦结构，多声色彩相当丰富。值得注意的是在快板段出现了带有固定音型的伴奏手法，这是我们的传统音乐（特别是戏曲音乐）中常用的手法。第二首《军民大生产》乐曲结构严谨，节奏有力，非常富于动力感。钢琴织体由简练逐渐转变为华丽，同时又很有魄力。第三首《绣金匾》是被演奏最多的作品之一。这里出现了一种他的钢琴作品中新的钢琴织体。开头段落双手相距八度陈述旋律，仅以箏式装饰音、轻淡的支声式复调、节奏支点上的或对旋律加以少许补充性的有限和弦，形成立体音响。中段有点托卡塔味道，但与扬琴式织体更为接近，华美而又亲切，给人以“纯正、地道的”中国风格感。第四首《翻身道情》，和声十分丰富，还有非三度结构的各种中国式和弦。此曲使用了大量的固定音型伴奏，而且注入了更多的和声变化。

王建中还在用钢琴模仿民族乐器音响方面做了不少探索和研究，最有代表性的是《百鸟朝凤》和《梅花三弄》。《百鸟朝凤》原是流行于河北、河南、山东、安徽一带的一首优秀的民间唢呐曲。唢呐的音色和演奏技巧虽与键盘乐器钢琴有很大距离，但作曲家却成功地在钢琴上表现出唢呐那种带金属性的嘹亮音质。乐曲洋溢着鲜明的中国音乐风格，其中的欧洲音乐审美痕迹则降低到了最低限度。钢琴曲共分五段，中间插以三处自由节奏的鸟鸣声，各段的速度总是按照由慢而逐步且非常富于逻辑地转变到快，最后达到高潮的布局。与那种有明显分段的传统音乐不同，此曲各段

间的过渡与衔接紧密又自然，使分段感大为削弱，一气呵成、贯穿发展。第一段优美如歌的前奏保留了原唢呐曲的旋律特色，采用了民族乐器笙的四五度特性交替和音，右手小二度的倚音则突出了唢呐奔放的音色。乐曲的第二段音乐直接表现了北方人直率的性格特点，作曲家在此曲中所使用的重音记号或切分音，就是模仿北方语言中独特的声调重音。他通过运用各种装饰音、不协和音、半音进行等钢琴织体在各段中穿插进各种鸟鸣声，形象极为生动。

王建中根据同名传统古琴曲改编的《梅花三弄》，在篇幅和规模上超过了他以往的作品，有了更丰富的音乐形象和更多的艺术内涵，并且作品的精神境界、气质品格和多声技法风格，都是当时突破性的创造。《梅花三弄》是部较多文人气质的作品，钢琴曲以古琴曲的几个主题音调为基础，运用创造性音乐思维，充分发挥钢琴的巨大表现力而创作出具有崭新品格的中国钢琴曲。这已不是一般意义上的古曲改编，因为无论是曲体结构、乐音材料、艺术内涵，都已大为超出原曲幅度和范围；这也不是单纯词意的音响再现，因为乐曲能引起我们更丰富、更生动的联想。

储望华（1941— ）是另一位集作曲家与钢琴家于一身的音乐家，他很早就开始进行钢琴创作。1958年储望华写了第一首作品：钢琴变奏曲《海淀是个好地方》，随后他根据采风时搜集的素材又写了《江南情景组曲》，1964年改编的钢琴曲《翻身的日子》被认为是真正标志他走上中国钢琴曲创作道路的作品。这首改编曲的原作是朱践耳写的同名民族管弦乐曲，具有浓郁的民族风格。储望华在改编时使用一些小二度“碰音”以及各类装饰音等手法，成功地将原曲中板胡的曲调与管子独奏段落进行了模仿，各种钢琴织体的恰当使用也使得旋律饱满，明快有力，高潮迭起，又富有钢琴表演效果。这个时期储望华还写了《解放区的天》等二三十首类似手法的改编曲。1972年储望华改编了著名的二胡曲《二泉映月》。民间音乐家华彦钧的这首代表作深入人心、脍炙人口，是具有最高艺术成就的二胡曲之一。储望华充分发挥了钢琴特有的和声、织体、高低音声部及层次等特点，将单旋律中那未尽之言、未达之意，从立体关系中同步地表现出来，使得音乐更加丰富，成为一首用音乐说话的、用钢琴来感人的新的钢琴作品。

作曲家的其它作品还有《红星闪闪放光彩》、《南海小哨兵》等。

写作广东风格钢琴曲的陈培勋于1975年写出了他的第五首粤调钢琴曲《平湖秋月》，原同名乐曲旋律古朴优美，格调悠扬细腻，是一首明朗而稍慢的抒情曲。陈培勋改编时除加上一小节半的引子之外，在旋律和结构上可以说未作任何改动。编配时采用自然调式的和声手法，除三度结构的和弦外，还依照旋律风格采用了一些五声纵向结合的和弦，而没有配置任何一个变化和弦。三十二分音符及六十四分音符构成的波状音型使得和声背景非常丰满，色彩极其明丽、华美，整首乐曲听来颇有印象派音乐的韵味，但又却是完全中国化的。

这一时期的钢琴作品中，《夕阳箫鼓》绝对是不应被忽视的。虽然这首乐曲也是由古典名曲改编而并非作曲家原创作品，但是作品中既蕴涵有现代音乐审美意识，又散发出古色古香的传统审美气息，使之成为流传广泛的中国钢琴经典曲目。作者黎英海（1927— ）一直从事音乐理论教育及研究工作，致力于和声民族化研究，探索中国民族风格的多声部写法，代表作除《夕阳箫鼓》外，还有《阳关三叠》（据古曲改编）、《中国民歌钢琴小曲50首》以及组曲《杂技速写》等一些民族风格的钢琴作品。《夕阳箫鼓》原为琵琶古曲，又名《浔阳琵琶》、《浔阳月夜》、《浔阳曲》。二十世纪二十年代被改编为丝竹乐合奏时又取名《春江花月夜》，是以优美、抒情为基调的多段体传统名曲。钢琴曲作于1975年。

三、民族化钢琴创作手法的进一步发展

应该说建国以后30年间的钢琴创作是有较大发展的时期，概括起来有以下基本特点：1、题材广泛而风格多样，内容丰富新颖而群众化，既有精炼短小的小品，又有规模较大的套曲，甚至还出现了几部大型协奏曲题材作品；2、感情淳朴而充满乐观向上、明朗的新时代精神气质；3、创作技法上，民族音调的使用鲜明、突出，对和声的民族化有较多新的探索，乐曲结构较严谨，对钢琴性能的发掘和钢琴化手法的运用比以往更为丰富。尽管受“左”的文艺思潮影响，对现代创作技法的借鉴还有顾忌，但部分作曲家的有些作品实际上已经有所突破。如汪立三在《小奏鸣曲》的创作

中借助于五声音阶在调性、调式的复合写法上自由性较大，各种不同音程关系的调式、调性在一定条件下都可以相结合的特点，开始了多调性运用的探索。桑桐在《序曲三首》中尝试在调性体系半音阶的各音上进行自由组合的和声与五声性旋律的结合；多种音程叠置的和弦；和声紧张度的起伏设计；复合和弦的运用等等。

十年的文化大革命对钢琴创作产生了一定的冲击，但是在当时特定的情况下，改编曲这种形式却得到了充分的发展。作曲家和钢琴家在夹缝中进行创作，成功地将一些著名的传统民族、民间器乐曲改编成出色的钢琴曲，这些作品尽管在写作技巧上受到很大局限，大都带有明显的政治色彩，比较注重外在气氛的刻画，但作曲家们通过精巧的钢琴表演技法将浓郁的民族风格表现于其中，并在多声写作民族风格方面做出了有益的探索，写出深为钢琴界和广大国内外听众所喜爱的作品。其中的这些优秀作品，是中国钢琴曲库中不可夺得的经典曲目。

改编曲这种类型，并非将原来的音乐素材直接搬到钢琴上就可以，而是一项极富创造性的工作，因为无论是声乐曲旋律还是器乐曲旋律，都需要经过作曲家的创造性处理才能适合钢琴演奏。曲式上，没有一首中国钢琴改编曲与原曲是完全一样的，通常两者之间有较大或是很大的差别。至于创作中最重要的多声处理及织体方面，那更是需要创作者有综合广泛的中外音乐知识和修养，对民族化多声思维高度敏感，以及拥有足够的钢琴演奏能力，并在此基础上进行全新创造。

以陈培勋为例，他的五首广东风格钢琴曲所选择的原始素材全部是广东音乐的小调或者器乐曲，旋律脍炙人口，在音乐上又有个性。在写作技法上他摆脱了欧洲自然大小调体系的和声手法，使用了有自己特点的主调性和声配置：1、采用与旋律调式风格统一的和声配置；2、采用调式音级纵向结合的和弦；3、采用多种含有不协和音程的和弦，很少用三和弦。这三种手法常常结合起来使用，产生出模仿广东音乐小乐队民族乐器的音响效果。陈培勋还善于利用多声部的复调手法编配抒情性的主题段落，他将模仿手法与支声手法结合起来，再添加一些和声声部，使那些甜美、秀丽的旋律在融洽的和声背景上交织流动，在调性布局上，陈培勋根据我国民

族、民间音乐中的调性原则也采取了自己的调性手法。主要有三种：1、用同宫调式交替；2、等音替换的转调方法；3、采用西方和声中的四、五度关系转调与等音三度关系转调法陈培勋独特的调性手法还体现于在处理段落间的转调时，让旋律的前后衔接均在五声音阶上，因此转调没有生硬、茫然之感。在这几首作品中，陈培勋为了表达广东音乐的内容、意境以及民乐队各种乐器的演奏特色，使用了复调奏法；长短琶音；多种装饰音等多种钢琴技巧。

再如《阳光三叠》，作者黎英海在改编时基本保留了原曲的段落结构，但进行了一些压缩，使之更紧凑。在对琵琶演奏手法进行模仿的同时，也充分发挥了钢琴演奏技巧的特点，吸收中国支声复调织体写法。空泛的四、五度和声，描绘出一幅水墨画般的意境。从乐曲中，可以体会到笛、箫、琴、筝、琵琶等多种民族乐器在钢琴上的表现，气韵生动，情景交融。在乐曲的整体布局上，仍按照中国传统音乐结构特点进行设计。总的看是多段体结构，但段落间的衔接、转换非常富于逻辑性，其中主要主题出现多次，大体上按着由慢到快、由缓至急的布局展开。该曲的多声织体，也倾注了作曲家极大的创造性，这里有更多种类的五声纵合，更多种类的和弦外音和和弦附加音，三度结构和弦，以及变化音和弦，尤其是更多的不协和和弦和音程，为五声音阶旋律创造出了在当时听来非常新颖和丰富的多声织体，而且总体上不失民族风格，显示出作曲家娴熟的和声复调手法。

这个时期的中国钢琴曲创作，还有一个令人瞩目而且振奋的趋势，即：不但这些作曲者都熟悉钢琴这件乐器的演奏技艺、音乐处理、织体层次等专业技法，而且还有不少的钢琴家参与钢琴曲的创作，无疑这将使新的中国钢琴作品更加专业化。因为整个钢琴音乐作品史表明：创作出屹立于世界乐坛的大批经典性民族钢琴传世之作的责任，必须由身兼优秀钢琴演奏家和伟大的民族作曲家于一身的一批音乐艺术家去担当和完成。王建中、储望华、汪立三等人，都是在创作、演奏等多方面具有才能的艺术家，由于他们对钢琴演奏技巧及文献非常熟悉，因此他们的作品通常在钢琴织体的选用和对钢琴表演技巧的发挥方面较为突出，在写作技法方面，他们也不比其它专职作曲家逊色。如汪立三在《兰花花》中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不太敢用的不协和和声以及调性变化。他还很重视作品音乐的民族风格和浓郁的地方色彩，运用了大量色彩性的民族风格和声，例如用七、九度的不稳定和音，惟妙惟肖地模仿民间唱法中非十二平均律的某些音阶，表达出十分亲切、纯朴的感情色彩。另一部作品《小奏鸣曲》在调性变换上非常灵活、自由，各调之间的色彩对比很鲜明，转调进行得很自然，并不因为调关系远而产生转调的生硬感。

以上事实充分说明：外来乐器钢琴，不仅能够很好地胜任对中国民族风格音乐的表现，而且其表现手法的适应力和潜力都很大，其在中国的前景令人鼓舞。

第三章 改革开放后钢琴曲创作的新发展

一、新时期中国钢琴曲创作

随着“文革”结束，改革开放，拨乱反正，钢琴界变得空前活跃，改编曲一统天下的局面也渐趋完结，西方从二十世纪初直到现代、当代的最新风格、技巧都开始被重视。更多的作曲家立足于对新风格的大胆探索，追求新的音响结构，还有一些人则自己独创技法体系，使理性的思考与实践同步进行，产生了不少风格狂放不拘的钢琴曲作品。

曾经在钢琴曲创作方面显现过杰出才能的作曲家这时又开始了新的尝试。汪立三 1979 年根据日本现代著名画家东山魁夷的绘画创作了《东山魁夷画意》组曲，共分四个乐章：《冬花》、《森林秋装》、《湖》、《涛声》。组曲虽然不是完全中国风格的作品，但它在意境上、技法上表现出当时大多数钢琴作品中缺乏的新风格，对 80 年代的钢琴音乐创作具有开创性意义。在音乐上，作者着重从东山的绘画所获取的灵感，去表现一种新的意境及曲作者自己的感受。作曲家不仅对全曲和每个乐章都加了文字性的标题，还在每个乐章附一首作者自写的题诗，这里所体现的标题性更接近于印象派式的标题性，和声语言、织体写法也更接近于印象派，却又着意于对钢琴音乐哲理性的追求。为了体现音乐中的日本风格，汪立三以日本传统的

“都节调式”为其音乐的基本调式。创作手法上运用了自由的复调结合、错落的复合节拍、不协和和声、多调性等较现代的手法。前奏曲与赋格曲集《他山集》由五首序曲和赋格组成,写于1981年。这部作品力图通过借鉴比较古老的欧洲复调音乐体裁和复调风格的作曲经验,同中国的民族音调、中国的生活现实,以及中国传统文化的神韵相结合,用以发展中国现代的复调新风格。汪立三还尝试运用“十二音体系”写作,这种作曲技法长期以来在中国被当作反动的事物加以禁止,八十年代禁锢破除后,汪立三根据唐朝诗人李贺的诗作写了《梦天》和《秦王饮酒》,为了表现诗篇中的神秘气质,汪立三有意识地在十二音序列中融入五声性音调。自《蓝花花》开始,汪立三共计创作了九首钢琴曲,其它作品还有《兄妹开荒》(1977)、《叙事曲—游击队歌》(1977)、《二人转的回忆》(1981)、组曲《小弟的画》。

作曲家储望华于1978年创作了《新疆随想曲》,乐曲发挥了“随想曲”自由展开和即兴发挥的特点,采用多段集锦式的曲式结构,以同一主题进行贯穿、变奏。从1979年开始,储望华受到肖邦24首前奏曲的启示,也开始了自己的前奏曲的创作,并准备按大小调体系,每个调性写一首,至今已完成十几首。为了让听众更好地领会乐曲的形象和意境,作者给每首都加了标题,这些小品每一首都像一幅中国的山水画或抒情诗,富有民族特色。如《箏箫吟》利用钢琴黑键比较柔和、淡雅的音色模仿箫的吹奏,并利用黑键的音阶和刮键来模仿箏的特色和韵味。其它如《隔江相望》、《悼歌》、《幽谷潺音》、《摇篮曲》等都是首首动听且风格各异。在二十余年的时间里,《第一钢琴奏鸣曲》、《小奏鸣曲》、《即兴曲》、《前奏曲与托卡塔》等既有现代作曲技巧,又蕴含民族气质的作品相继问世,显示出作曲家音乐语汇的多彩多样和不断成熟的作曲手法。

1985—1986年对作曲家蒋祖馨来说是两个不平凡的丰收年,他除完成了由20个不同场景组成的大型儿童钢琴套曲《园中一日》(共四组)外,还为中国乐坛奉献了一部珍贵的现代杰作《第一钢琴奏鸣曲》,这是作曲家在80年代重新开始创作活动后所作的新探索。这个时期他自创了“音阵作曲法”,即按一定规律组织起来的六音组成的六声音阶。《第一钢琴奏鸣曲》就是他运用新技法写作的第一首自由无调性成功之作,也是唯一一部无标

“都节调式”为其音乐的基本调式。创作手法上运用了自由的复调结合、错落的复合节拍、不协和和声、多调性等较现代的手法。前奏曲与赋格曲集《他山集》由五首序曲和赋格组成,写于1981年。这部作品力图通过借鉴比较古老的欧洲复调音乐体裁和复调风格的作曲经验,同中国的民族音调、中国的生活现实,以及中国传统文化的神韵相结合,用以发展中国现代的复调新风格。汪立三还尝试运用“十二音体系”写作,这种作曲技法长期以来在中国被当作反动的事物加以禁止,八十年代禁锢破除后,汪立三根据唐朝诗人李贺的诗作写了《梦天》和《秦王饮酒》,为了表现诗篇中的神秘气质,汪立三有意识地在十二音序列中融入五声性音调。自《蓝花花》开始,汪立三共计创作了九首钢琴曲,其它作品还有《兄妹开荒》(1977)、《叙事曲—游击队歌》(1977)、《二人转的回忆》(1981)、组曲《小弟的画》。

作曲家储望华于1978年创作了《新疆随想曲》,乐曲发挥了“随想曲”自由展开和即兴发挥的特点,采用多段集锦式的曲式结构,以同一主题进行贯穿、变奏。从1979年开始,储望华受到肖邦24首前奏曲的启示,也开始了自己的前奏曲的创作,并准备按大小调体系,每个调性写一首,至今已完成十几首。为了让听众更好地领会乐曲的形象和意境,作者给每首都加了标题,这些小品每一首都像一幅中国的山水画或抒情诗,富有民族特色。如《箏箫吟》利用钢琴黑键比较柔和、淡雅的音色模仿箫的吹奏,并利用黑键的音阶和刮键来模仿箏的特色和韵味。其它如《隔江相望》、《悼歌》、《幽谷潺音》、《摇篮曲》等都是首首动听且风格各异。在二十余年的时间里,《第一钢琴奏鸣曲》、《小奏鸣曲》、《即兴曲》、《前奏曲与托卡塔》等既有现代作曲技巧,又蕴含民族气质的作品相继问世,显示出作曲家音乐语汇的多彩多样和不断成熟的作曲手法。

1985—1986年对作曲家蒋祖馨来说是两个不平凡的丰收年,他除完成了由20个不同场景组成的大型儿童钢琴套曲《园中一日》(共四组)外,还为中国乐坛奉献了一部珍贵的现代杰作《第一钢琴奏鸣曲》,这是作曲家在80年代重新开始创作活动后所作的新探索。这个时期他自创了“音阵作曲法”,即按一定规律组织起来的六音组成的六声音阶。《第一钢琴奏鸣曲》就是他运用新技法写作的第一首自由无调性成功之作,也是唯一一部无标

弦乐法及浓厚的民族气息作为其独特的个人特征。其作品几乎涵盖严肃音乐的全部领域，包括歌剧、芭蕾舞、电影、合唱、声乐、室内乐、器乐独奏、百老汇音乐剧及二十余部交响音乐，堪称作品最多的中国作曲家之一。他的主要钢琴独奏作品有《钢琴独奏曲三首》Op. 1、《山鹰之歌》Op. 6、《钢琴前奏曲十二首》Op. 5、《中国畅想曲 NO. 1》Op. 12、《塞北小曲三十首》Op. 13、《C 小调钢琴奏鸣曲》Op. 21、《中国畅想曲 No. 2》（《序曲与舞曲》）Op. 18a、《二首钢琴伴唱〈杜鹃山〉》、《夜深沉》（1975）、《b 小调钢琴奏鸣曲》Op. 23、《舞诗 No. 3》Op. 40、《c 小调第二钢琴协奏曲》等。

八十年代初，文革后培养的一代青年作曲家开始崛起，他们的作品大都带有青年人敢于创新、敢于思索的特点。例如陈怡的《多耶》以广西侗族人民传统舞蹈“多耶”的音调为素材，不受束缚，自由发挥，对原始素材进行了新的处理，取得较好的效果。1982 年作曲系学生周龙以我国东北满族的传统舞蹈形式为题材，创作了钢琴独奏曲《五魁》，乐曲采用单乐章形式，分为三部分。朝鲜族作曲家权吉浩创作中充分运用和发展了朝鲜族民间音乐的节奏元素，以现代和声、复调手法来处理民间素材。代表作有《“长短”的组合》、《宴乐》。

其它作曲家及作品还有：老一辈钢琴家、作曲家丁善德以调式音阶与无调性因素结合为基础的几首新作品《儿童钢琴曲八首》（op28）、《小序曲与赋格四首》（op29）、《小奏鸣曲》（op32）、《前奏曲六首》（op34）、《回旋曲》、《谐谑曲》；黄虎威《嘉陵江幻想曲》、《我爱雪莲花》；朱嵩《双鹤听泉》；沈传薪《云南民歌五首》；崔世光《夫妻识字》、《山泉》、《山东民俗组曲》、《嘉陵江上》；孙以强《春舞》；倪洪进《壮乡组曲》、《圆明园漫步》、《幻想曲四首》；张丕基《滨海抒情》；姜小丽《寒号鸟》；罗忠镕《五首五声音阶前奏曲与赋格》、《三首小品钢琴曲》；高为杰《秋野》；杨衡展《但曲》；石夫《第二新疆舞曲》、《即兴曲》、《数之一》、《娃哈哈变奏曲》；彭志敏《风景系列》；夏良《西双版纳风情》；邹向平《侗乡鼓楼》；于苏贤《三首赋格曲》；杜鸣心《新世纪少年钢琴组曲》、《托卡塔》；徐振民《唐人诗意两首》；崔炳仁《川西高原素描》；王建中《情景》；廖胜京《登山海关》；黎英海《移宫变奏曲》；朱践耳《童嬉》；王千一《托卡塔》等。

二、多元化的民族钢琴曲创作手法

进入新时期后，音乐艺术哲学观和钢琴曲风格不再局限于改编既有的歌曲、器乐曲，开始摆脱单一模式，并进入多元化时代。这种多元化体现在：题材体裁多样化，形式风格多样化，审美趣味多样化，技术技巧多样化。总之，过去有意无意地遵循的原则也好，框框也好，现在都可以自由取舍，甚至完全抛弃。

在旋律曲调的选取与创作方面，作曲家们将视野放到了更大的范围，他们不再只关注民族、民间传统音乐中那些名曲及熟悉的旋律，也不再把五声音阶作为旋律写作的唯一基础，而是使用了更多的音乐语汇。如陈怡在《多耶》中，采用了侗族古老舞蹈形式的原始素材。合唱“呀多耶”的音调经过提炼形成本曲的核心音调 E、#C，京剧风格的旋律原型也源于曲首核心音调扩张发展中的七度大跳，这两种旋律形态贯穿全曲，在带复杂装饰音的山歌腔与以奇数划分组合的线条中相互辉映、交织，并淋漓尽致地发展。陈铭志的《序曲与赋格》是十二音作品，作者在设计音列时，渗入含有五声音组的调性因素；将十二音写成一个完整的主题，尽量避开“音色旋律”的写法，同时通过变换音列排列的顺序来加强旋律的歌唱性。汪立三旋律写作的手法更为多样，为了表现民间玩具世界，他采用了“音束”构成的旋律，具有不协和和音性质的复杂音响；为了表现波涛，旋律以十六分音符组成的六连音为音型，以分解八度音程和分解和弦琶音为手段，将骨干音藏在中间，使人感受到巨大的旋律性音流。

民族节奏语汇在中国钢琴创作中也占有重要地位，以往的作品中已有成功之作，如借鉴常规锣鼓节奏的《花鼓》、《晚会》；有新疆节奏特征的《第一新疆舞曲》等。新时期的作品进一步挖掘丰富多彩的民间节奏，《多耶》中运用了中国民间打击乐合奏音乐“十番锣鼓”中的结构逻辑，对全曲的结构组合、节拍变化、音区调配等做了全面的设计。《“长短”的组合》中，作者按照朝鲜族特有的节奏音型“瞪得孔”、“漫长短”、“晋阳照”、“恩予哩”划分段落。《序曲与赋格》在节奏处理上吸取戏曲音乐中“有板无眼”、“板内有板”的写法，借以减少单纯节拍化的旧规。

由于创作中现代作曲技法的广泛应用，作曲家们在和声运用上更为大胆、自由，仅用“五声性”和弦以表现民族性风格已经远远不能适应民族传统不断发展的趋势。例如汪立三在《兄妹开荒》中，为了表现陕北民歌那种“土嗓子”的独特风韵，借助两个音的小二度音程碰撞，去寻求民歌中存在的接近微分音的效果，同时在和弦中，突出二度音程和四、五度叠置的和弦结构，从而使音乐的地方色彩更加鲜明突出。在另一首作品《他山集》中汪立三则综合了固定和声持续、非三度叠置和弦、音束和弦、平行和弦以及纵横多调重合等多种手法，显示出作者在民族风格和声语言上的探索成果。邹向平在《侗乡鼓楼》中将侗族音乐中原本具有的多声因素展现在钢琴曲中，如平行二度、四度、五度以及八度，有带持续长音称腔以及分合多变的装饰多声部进行，甚至还有十分自然的游离转调现象。

在曲式的安排上，作曲家们除继续运用西方传统曲式结构来创作外，还多了多种尝试。赵晓生在《太极》中将乐曲设计为八个段落：破—承—起—入—缓—庸—急—束，暗示了“八卦”、“八股”，实际上来自隋唐时代开始形成的传统音乐曲式，另一方面，这八个段落又隐含着拱形对称或倒装再现的奏鸣曲式。周龙在《五魁》中采用单乐章体裁形式，乐曲的三个部分以前后两部分与中间部分形成对比，另外从主题材料的发展上，还具有变奏曲的性质。

这个时期钢琴曲的体裁选择表现出改编曲较少的特点。也许有种误解，以为写作改编曲比较容易，不能充分发挥作曲家的创造才能，而事实上，许多中国钢琴改编曲都已超出了一般改编的程度，包含了作曲家巨大的创作性劳动。另一方面，中国有世界上最丰富多彩的传统民间音乐，这些为创作者提供了无穷无尽的音乐素材和十分广阔的艺术想象空间，将其改造成具有多声思维的现代音乐作品，从而挖掘和挽救民族音乐传统，是每个音乐家义不容辞的责任。因此，各种形式的改编曲不是多了，而是远远不够，还应积极提倡，热情鼓励。

第四章 中国钢琴协奏曲的创作

钢琴协奏曲是专业音乐创作中两种最具特色的、发展水平最高的形式——钢琴音乐与交响音乐结合起来的形式，在西方音乐发展进程中占有相当重要的地位。许多著名作曲家都留下了具有深刻而丰富的思想内容和精湛、高超艺术水平的经典作品。

20世纪以后钢琴艺术在中国发展和所取得的成绩，为中国钢琴协奏曲的创作提供了一个良好的基础。就目前所能收集到的材料看，1949年之前的作品仅有两部：一是江文也于30年代在日本创作的《第一钢琴协奏曲》，另一首是张肖虎在1945年秋应一位法国朋友之邀而创作的《钢琴协奏曲》。由于当时的社会历史条件所限以及种种客观原因，这两部作品在当时均未能在中国音乐界产生实际影响。

1958年由刘诗昆、黄晓飞、潘一鸣、孙亦林四人共同创作了《青年钢琴协奏曲》，这是一部试图探索钢琴与民乐队结合的作品，全曲为连续演奏的三大部分，具有不严格的曲式结构，就像一个单乐章的奏鸣曲。主题旋律选用了陕北民歌《打南沟岔》以及歌剧《刘胡兰》的唱段，调式风格上全部采用五声性的汉族民间调式，并注意按照五声调式的三音组的旋法规则，使整部作品表现出纯正的汉族风格。另外作者注意吸收民间音乐的结构特点，如运用加花变奏的手法展开音乐，用民间器乐曲中“句句双”的句法特点来加强音乐的对比等。但由于在当时民族管弦乐队这种形式还是一个新生事物，因此这个作品的配器部分较为薄弱。

钢琴协奏曲《黄河》是迄今为止最脍炙人口的中国钢琴协奏曲，改编自冼星海的《黄河大合唱》，虽然它产生于特定的历史时期，被称为“文革”期间的御用音乐作品，但由于作品本身所具有的恢弘气势，中西结合的音乐手法以及源于《黄河大合唱》的深刻的思想感情，《黄河协奏曲》仍然不失为二十世纪的经典乐曲。作品采用四乐章的套曲结构，运用了传统音乐“起、承、转、合”的结构特点，使得整个作品一气呵成。四个乐章《前奏曲》、《黄河颂》、《黄河愤》、《保卫黄河》，分别根据原来合唱中的七段乐曲改编组合而成。改编者在大量引用原作的旋律基础上，也注意了钢琴与乐队之间“竞奏”和“协奏”的关系，充分发挥钢琴辉煌、宏伟的音响效

果，以及在塑造音乐形象，展开乐思、表现民族色彩方面的作用。配器方面，《黄河》没有像《青年钢琴协奏曲》那样采用民乐队协奏，而是基本用西方管弦乐队与钢琴合作，但在其中增加了竹笛、琵琶等几件民族乐器，以求在音色上体现出民族气息。

《黄河》产生的同一时期还出现了几首大同小异的改编性协奏曲作品，如王强的《红色娘子军》，朱工一、储望华、杨峻合作的《南海儿女》，另外当时的青年作曲家田丰、施万春、施光南等也都创作过此类作品，但它们都不及《黄河》的影响。

70年代后期至今的二十余年，一连涌现了20多部钢琴协奏曲作品，这一时期的钢琴协奏曲从创作方法上可以分为两大类：一类是基本按照传统创作方式进行构思的作品，如刘敦南的《山林》、丁善德的《降B大调钢琴协奏曲》、饶余燕的《钢琴协奏曲——献给青少年》、杜鸣心的《第一钢琴协奏曲——春之采》、《第二钢琴协奏曲》等；另一类是在传统的基础上大胆综合了新的创作观念和技法来进行构思的作品，如黄安伦的《g小调钢琴协奏曲》、《C小调第二钢琴协奏曲》、徐纪星的《第一钢琴协奏曲》、赵晓生的《钢琴协奏曲——希望之神》、谭盾的《钢琴协奏曲》、罗京京的《钢琴与乐队》、唐建平《第一钢琴协奏曲》等。

在旋律创作方面，有些作曲家采用吸取某地区民间音乐的某些有特性的音调作为写作自己作品主题旋律的基础的方法，如旅美作曲家刘敦南在1979年创作的《山林》中抓住苗族“飞歌”调式的特性音调，运用专业技法，进行了创造性的处理；丁善德《降B大调钢琴协奏曲》的主部主题吸收了彝族民歌《阿细跳月》的特点。另外在中国音乐中，各地区都有自己独特色彩的民间音乐，它们的独特色彩常常是通过对于调性的独特运用表现出来的。作曲家在创作中就用这个特点来达到丰富自己旋律的民族色彩的目的。如徐纪星的《第一钢琴协奏曲》中，作者利用湖南民间音乐中强调羽调式和调式中的特性音（#G、#D），以及运用中大跳音程的运用创作了一个具有鲜明湖南民间风味的旋律。

和声方面，运用四、五度音程结构的和弦的目的是避免传统和弦结构中的“三度间音”削弱和声的功能性，从而使和声适应五声调式弱功能性

的特点，符合中国人的审美习惯，更好地体现民族风格，这种方法得到了广泛的应用。如在赵晓生的《钢琴协奏曲——希望之神》中，就用了平行的四度叠置和弦。在许多作品中，作曲家吸收西方现代音乐的创新观念，在调式的运用上更加自由、灵活，并利用五声调式的结构特点，追求多调的重合效果。此外，现代的和声观念更注意和声的横向感，作曲家追求和声的线性运动，通过声部的运动方向及相互关系体现和声力度的发展和色彩变化。这种和声思维与中国音乐追求“线条美”的审美观念比较接近，因此得到很多中国作曲家的重视。

中国钢琴协奏曲的曲式结构，基本上仍沿袭欧洲传统的多乐章或单乐章协奏曲的结构原则，但中国作曲家通过他们的创作实践在对这些基本结构原则的运用上，或多或少地渗入了我们民族的审美意识。而且不同的作品在结构上也有差别，例如黄安伦的《g小调钢琴协奏曲》为三个乐章，但其整体框架比《春之采》和《山林》都要庞大。《希望之神》是一部连续演奏的四乐章协奏曲，但在结构上它却具有单乐章奏鸣曲的特点。

协奏曲是钢琴与管弦乐队相结合的有机整体，因此如何处理好两者之间的关系是协奏曲创作中的难题。《山林》是以写景抒情为主要内容，因此在配器上较注意发挥各种乐器的音响色彩和钢琴的抒情性音色，同时又注意表现我国西南少数民族生活风俗的独特色彩。罗京京、黄安伦等人在配器中则表现出较突出的个性，追求新的音响和复杂的组合方式。

在中国钢琴协奏曲创作发展的近半个世纪间，中国作曲家为使“钢琴协奏曲”这一具有西方钢琴音乐代表性的体裁在中国的大地上生根、开花、结果，做了大量有益的探索。这些探索一方面同整个近现代音乐创作，特别是近现代器乐创作所取得的成就分不开；同时也为今后整个中国现代器乐创作的发展提供了有益的经验。

第五章 中国钢琴曲创作的特色和启示

纵观近一个世纪以来中国钢琴曲创作的发展历程，我们可以说，已经取得的成就虽称不上辉煌，但至少表明中国的钢琴音乐已经以其顽强的生

命力，在这个东方大国扎下了根，并日益显现出蓬勃的生机，自贺绿汀创作《牧童短笛》以来，已有千首以上的中国钢琴曲发表出来。虽然这些作品良莠不齐，但钢琴音乐与中国本土文化结合后所形成的鲜明特色还是值得骄傲的。

一、中国的传统美学讲究情景交融，寓情于景，借景抒情，情总是与一定的景联系起来，景又总是在情中之景，反映在中国钢琴创作中就形成了标题音乐较多的特点。在中国钢琴音乐中，多数曲目都使用中国传统器乐标题特性的曲名，另有部分曲目只以曲体和调名来命名，如《变奏曲》、《练习曲》、《序曲与赋格》、《奏鸣曲》或《a小调序曲》等，但其乐曲都有明确的内容。还有兼用无标题音乐与标题音乐两种命名法相结合的曲名，如汪立三的《小奏鸣曲》的三个乐章都加了中文标题：“在阳光下”、“新雨后”和“山里人的舞蹈”，还有邹鲁的奏鸣曲取名《青春之诗》等等。但是纯粹中国特色的标题与欧洲浪漫主义音乐中的标题有一定的区别，欧洲音乐中的标题总是与具体、特性的情况相联系而具有某种定向画面性，而中国音乐中的标题所预示的不只是画面，也表现人的心理、情感和大自然本身的诗意。因此，中国音乐在表现人的心理与情感方面，常常富于抽象性和预示性，对标题的使用常常立足于“似与不似之间”，往往为人们感受音乐提供了有益的暗示或启示。由于中国人欣赏习惯的作用，虽然作品标题与音乐内容之间的内在联系不能简单而直观地理解，但它们总是能够使中国钢琴作品的演绎、欣赏、传播与普及变得更加容易。

例如《梅花三弄》这首古琴改编曲，旋律简单朴素却又清高瑰丽，表现出古代文人清高、孤傲的气质，同时钢琴中多变的织体和丰富的音色，塑造出风雪严寒中傲然挺立梅花形象，又或者是毛泽东诗词里“待到山花烂漫时，它在丛中笑”的高洁意境。

又例如《夕阳箫鼓》，描绘了中国秀丽的山川景色，音乐飘逸潇洒，风格新颖别致，是一首富于东方情调的夜曲。乐曲像中国的水墨画一样，以细腻的渲染和润色，变化出一个纯净美妙的乐音世界。开始的引子音乐交织着鼓声和箫声，使人联想起江面水波的荡漾，把人带进乐声悠扬的黄昏景色，也符合了乐曲的标题内容。

中国钢琴曲所表现的内容概括起来有：对祖国山河、自然风光的描绘，对生活画面、风俗民情的展示，对内心活动、特定情绪的表达，对英雄主义与爱国主义精神的颂扬，等等。在内容与结构上与民族传统音乐一脉相承，表现出健康积极的音乐内容与相对完美的艺术形式的统一，以及浓郁的民族特色与强烈的时代气息的结合。这些作品或优美、典雅、含蓄，或明朗、热情，都透着中国式的美感，也反映出作曲家各自不同的创作个性：贺绿汀的作品以真挚的情感、朴实无华的形式、精致的笔法著称；丁善德的作品以热情洋溢、形象鲜明、强烈的动力性见长；杜鸣心的作品诗意浓郁、形式严谨；汪立三的作品充满着探索的热忱；王建中的作品善于细心体察调式风格，亲切、优美、感人。每位作曲家都有自己独特的、他人无法替代的对现实生活的情感体验，这种情感是真挚、深刻而且富有诗意的，正是因为艺术家被所表现的内容深深打动，表达出了其中富于诗意的那些情感，才使作品产生持久的生命力和魅力。

二、中国传统音乐与外来的和声、复调等作曲手法互相渗透，逐步结合，使中国钢琴作品初步显示出较为独特的创作手法及其钢琴织体。在广博精深的中国传统音乐中，旋律是主要的表现手段，是中国传统音乐内容的基本存在和陈述方式，是传统音乐得以传承繁衍与发展出新的主要依据。因此中国作曲家写作钢琴曲时，除继承了传统音乐中旋律线条十分突出的特点外，将重点放在了如何在这件多声乐器上将中国化的和声、复调、织体节奏等手法与旋律融为一体。创作者们最初只是尝试在功能和声中加入五声性因素，而如今更现代，更多元化的创作实践也使得中国钢琴创作有了更广阔的前景。应当承认，外来技术理论有其体系性和自身的逻辑严密性。欲将其改造成适合于中国音乐实践的需要，绝非易事。为此，发展中国钢琴创作，一方面对外来技巧要力求深知透解，另一方面则必须熟知我们的音乐传统，深刻理解它的美，从而有能力实现对外来技法的消化。

钢琴这件西方乐器在其发展过程中，始终将其它乐器的声音兼容并蓄，丰富其音响色彩的变化可能性。从斯卡拉蒂作品中的小提琴、长笛、铃鼓、喇叭等丰富的意大利、西班牙民间乐器，到贝多芬、李斯特的弦乐、木管、铜管、打击乐等各种组合而成的交响乐队音响，钢琴音乐的发展过程就是

模仿其它乐器音响的过程。自从钢琴传入中国，民族乐器的音响也成为钢琴音乐的模仿对象，由于声韵、气韵、装饰的特点，中国各个民族乐器的音响使钢琴这件乐器发出了不同于西方传统钢琴音色的音响效果。不管是吹管乐器，拉弦乐器还是弹拨乐器、打击乐器在中国钢琴作品中都有反映。

如吹管乐器中，箫最具文人特征，音量小，音色偏暗，演奏速度较慢，适用于表现恬静，优美的情绪，在钢琴上表现箫的音色，主要通过滑音和吟音的手法，例如储望华的《箏箫吟》。笛的音色嘹亮、清脆，音量强弱幅度大，富有变化，演奏即可悠扬，又可快捷。钢琴作品中，常采用颤音，倚音等变化制造出笛子演奏中的特殊音色效果，例如《牧童短笛》、《夕阳箫鼓》等。笙是我国唯一能吹奏多声和音的管乐器，以平行四、五度为主，音色柔润、甜美、均匀，例如蒋祖馨《庙会》组曲中第四段《笙舞》；唢呐是中国北方广大地区应用极广泛的民间乐器，音色极亮，音量大，强弱幅度大，紧张尖锐，雄厚刚健，例如王建中的《百鸟朝凤》。芦笙是流行于我国西南少数民族地区的吹管乐器，比笙的音色更透明，一般用于载歌载舞形式中，舞蹈性强，常有大三度和小三度音程的交替及二度音程出现。

钢琴的颗粒性基础音色决定了它远离弦乐器绵延连贯的音色本质，但胡琴曲在改编为钢琴曲的过程中，仍极大地影响了钢琴演奏风格的变化。板胡的音色坚实刚劲、明亮尖锐，《翻身的日子》中通过小二度的装饰音使用再现了板胡演奏中滑音或半音滑指的风格特点。二胡的声音较柔和且偏暗，富有歌唱性，在钢琴上改编二胡的乐曲，并不在于模仿音色的一致，而更多地在于意会、传神，通过对乐句的解析，传递音乐之神韵。其它的拉弦乐器还有高胡、中胡等，只是音区不同，演奏技术大致相似。

在中国的民族器乐中，弹拨乐器是种类最多，特点最鲜明，表现力最丰富的一类。1、箏的声音明亮，变化丰富，演奏手法多样，中国的钢琴创作经常借用箏的演奏手法，模仿箏的音质变化，均产生了突出的效果。如《黄河》第三乐章、《绣金匾》、《箏箫吟》等，使用的奏法及效果大致相同。2、古琴文化在中国文化史上占有独一无二的重要地位，因此中国钢琴曲深受其影响。古琴音域宽阔，表现力极丰富，由不同的基本发声方法，可获得及其丰富多变的音响，作曲家们在《阳关三叠》、《太极》等作品中运用

保持音，装饰音等手法，采用虚虚实实的多变奏法使古琴音乐在钢琴上成功再现。3、琵琶是表现力很丰富的乐器，轮、滚、扫、拂、弹、挑等奏法无所不用，被用于钢琴上加以模仿的，多是片断性的效果段落，如《黄河》第三乐章、《夕阳箫鼓》等。4、扬琴的发声原理与钢琴十分相似，其声音跳跃性强，便于演奏重复音、八度散打、加花装饰等带有特征性的音响，钢琴曲中出现的扬琴效果段也是围绕这几种技术来使用，如《绣金匾》、《百鸟朝凤》等。

各类打击乐器的音响在钢琴音乐的创作中也起着作用。中国民族打击乐器种类繁多，内涵丰富，在节奏、音区、音色、力度等参数上均有大量变化。如《涛声》中很有特征的钟声乐句，在高低音区分别表现大钟和编钟的音色。再如许多乐曲中出现的锣鼓点子，表现出不同民族、不同时代各地浓郁的风土人情。

以上实例足以证明，中国钢琴音乐为世界钢琴宝库增添了很多有价值、有表现意义的新鲜音色，使得钢琴音乐印上了鲜明的中国民族烙印。

在总结中国钢琴艺术创作成就的同时，我们应保持清醒的头脑，看到不足，找出差距。首先，上千首的中国钢琴乐曲中，大多是中小型单乐章作品，真正能全面发挥钢琴演奏技巧的作品，特别是高难度的大型作品还较少，远远无法满足客观的要求，这一点对于中国钢琴音乐能否在世界音乐园地中占领其应有的地位有相当大的影响。其次，现有的作品能得到广泛演奏，并应用于在日常的钢琴教学的比例仍相当低，特别是近20年来所创作的钢琴曲被采纳的更少。这里有创作本身的问题，也有钢琴演奏者及广大钢琴教师和学生重视不够的问题，他们总是认为中国钢琴作品绕手、不好弹，没什么可学的，却没有认识到中国钢琴音乐中含有的民族意蕴和其中无可替代的特点及特殊演奏技法。因此创作的繁荣需要在作曲家、演奏家及欣赏者的共同努力下才能实现。

结语

中国钢琴曲创作是中国钢琴艺术的根本，作为西方的音乐表演艺术，钢琴艺术要想真正融入中国的音乐文化中，要想形成具有中国特点风格的钢琴乐派，就应当也必须创作出相当数量的本国作品作为凭借。另一方面，中国的音乐应当为世界音乐文化作出贡献，这种贡献不能仅局限于古代的传统音乐，更应当在现代的音乐创作上有所作为。当我们学习钢琴这类西方表演艺术时，这些人类文化财富性质的音乐作品也就成为了中国人音乐文化生活的一部分。我们应当把这些西方的作曲、演奏技法消化、吸收，用来丰富民族音乐的表现力，最终作为一种科学的精神融入到我们的生命之中，成为我们音乐思维的一部分，成为一种对民族音乐的自觉把握，从而促进中国民族音乐的新发展，这也正是中国钢琴曲创作总的指导思想，即走中国化、民族化道路，使钢琴艺术真正地融入中国音乐文化，并为世界钢琴音乐宝库继续增添新的乐章。