

中国近现代音乐家评传



汪毓和 著

艺术出版社

下册 ● 现代部分

J6E2.5

W082

(BK166020)

中国近现代音乐家评传

(下册·现代部分)

汪毓和 著

文化艺术出版社

166020

中国近现代音乐家评传

(下册·现代部分)

汪毓和 著

*

文化艺术出版社出版

(北京丰台区万泉寺甲1号)

新华书店经销

北京朝龙印刷厂印刷

开本850×1168毫米 1/32 印张10 字数260,000

1998年9月北京第1版 1998年9月北京第1次印刷

ISBN 7-5039-1737-7 / I · 764

定 价: 16.80元

目 录

序	李焕之 (1)
第一章 总 论	(1)
第二章 贺绿汀	(30)
第三章 吕 骥	(47)
第四章 马思聪	(63)
第五章 江文也	(86)
第六章 丁善德	(103)
第七章 江定仙	(123)
第八章 李焕之	(139)
第九章 瞿希贤	(159)
第十章 朱践耳	(175)
第十一章 马 可	(192)
第十二章 罗忠谔	(208)
第十三章 李 群	(224)
第十四章 吴祖强	(236)
第十五章 杜鸣心	(255)
第十六章 汪立三	(269)
第十七章 屈文中	(280)
第十八章 施光南	(294)
后 记 (编者)	(309)

序

李焕之

音乐史学家汪毓和曾悉心研究我国近代音乐文化的发展史，长期以来积累了相当丰富的史料。最近他完成了一部以评述音乐家的创作活动为主要内容的《中国近现代音乐家评传》。我很赞赏这种著述，可以说，比较广泛而系统地评述我国近现代作曲家的（而且还不限于已故去的作曲家的）评传，这还是第一部，也可以说是以音乐创作为核心的中国近现代音乐发展史的论著。

我认为，人类文化的发展，无不以创造性的建树作为推动历史前进的动力。音乐文化的历史长河，就是包括在人类创造精神财富的历史之中。这就是说，音乐创作是研究音乐历史的核心，也是体现音乐文化进步的主要标志。我国近现代音乐文化的发展进步，如果以作曲家的创作活动为核心来加以评述，那是很有意义，也是非常必要的。当然，音乐创作活动在整个音乐事业中不是孤立的，它必然要受到音乐活动的各种条件的扶持——如音乐教育、音乐表演艺术与音乐传统、外来音乐的继承、借鉴，尤其是社会音乐生活对创作的支持等等，音乐创作才能得到长足的发展。但是如果没有自己国家、民族的创作，也就谈不到自己国家、民族的音乐文化。

对我国近现代作曲家及其作品的评述，曾经由于出发点及评论角度不同而有过各不相同的见解。不过，我认为对历史的发展要有一个公正的态度，也就是说要给作曲家以一个客观的、公允的历史地位，要恰当地评价每位作曲家在我国近现代音乐文化

史中所作出的贡献,不用夸大乃至神化,也不必以某种不适当的观念来极力加以贬低乃至否定。我想,随着当前的社会变革和观念更新,在音乐理论领域中已经开始了音乐史学的更深层次的理论探索,对于音乐的艺术规律与审美意识也不断出现了新的见解。譬如关于音乐的阶级性与现实主义传统问题,音乐的时代与历史特征,民族传统音乐、民族音调体系与民族性格的继承与发展,以及对外来音乐成果的吸收与借鉴等等,无不启迪着我们对历史的估价作多方面的探讨甚至重新认识。

从这个意义上来说,汪毓和同志这部音乐家评传将给我们提供可贵的研究成果。他通过对史料的分析 and 研究,阐述自己的观点,对我国近现代作曲家及其作品作出评价,这些都有利于推进音乐史学向深度和广度进行探讨。

近现代音乐史的研究工作,是长期以来音乐理论界所共同关注的重要课题,这又是一项科学性很强的学术问题。当然,历史的发展离不开各个时期的政治背景和社会经济生活的基本情况。但对于学术问题的探讨,还是本着百家争鸣的方针,各家的见解难免有偏颇之见,这是完全正常的现象。不同见解的讨论正有利于使大家的认识逐步深入而趋于一致,以求对音乐文化的历史发展作出科学的、实事求是的判断。

以上就是我对汪毓和同志这部著作的问世所寄予的希望。

1987年9月写于北京

人才的成长。中国现代音乐创作的发展渐渐以其独特的面貌引人注目地展示在世界乐坛。

其次，由于党的文艺政策在五六十年代主要强调“为工农兵服务”、“为政治服务”的方针，当时大多数作曲家都以“人民代言人”的角度抒发自己的感受，选取群众性和社会性较强的题材、形式和风格。但经过“文革”的冲击和反思，到80年代党的文艺政策改为“为人民服务”、“为社会主义服务”的方向，在美学观点上开始强调文艺的审美、享乐作用，适当改变过去过分强调文艺对社会的功利作用的偏向。不少作曲家开始努力探索发挥个人的主体意识，尤其对各类艺术音乐创作题材和形式的选取以及艺术构思和风格的体现，都突出表现出偏重个人的爱好和感受，而较少考虑政治的需要和群众的要求。与此同时，由于西方及港台娱乐性通俗音乐的大量涌入，国内新闻媒介的积极鼓吹，和在演出、出版等方面商业化影响的加深，使我国各种各样通俗性音乐获得了迅速、空前的发展，一度甚至对严肃音乐的发展形成不小的压力，对广大青少年的思想教育和审美教育也形成一定的冲击。从总的看，80年代后由于文艺政策的调整 and 人们对文艺创作要求的观念的改变，中国音乐创作不仅在体裁、形式上日益走向多样化，在作品的题材内容和艺术风格上也日益朝着广泛多样的方向发展了。

第三，在民主革命时期，除了只有少量专业音乐院校（它们大多规模不大）外，专业音乐演出团体极少，因而群众性的、适合于普及的音乐活动和音乐创作在整个人民音乐生活中占的比例较大，而专业性的音乐活动和音乐创作则比例较小。新中国建立后，由于音乐事业的不断发展（特别是大量专业音乐演出团体的建立），人民的音乐生活也发生明显的变化。群众自娱性的音乐活动和音乐创作相对有所减弱，而供群众欣赏的、以舞台表演为主的音乐活动和音乐创作，其数量 and 影响则愈益有显著的增强。

但是，在建国后的30年间，音乐活动主要作为向群众进行思

想教育的手段，因而大多数都采取由政府有关部门来组织开展群众性歌咏活动和非营利性演出的方式（即使有些收费的演出，也实际属于象征性的，当时所有音乐表演团体的一切活动开支主要都靠政府供给）。到80年代后，音乐活动已逐渐改为满足群众精神生活需要和娱乐享受，因而各种音乐活动（特别是演出和出版等）受商业性的影响愈益加重，音乐事业的发展也不得不面对这种影响。这一点的具体反映特别是演唱、传播娱乐性的通俗音乐已成为群众音乐生活中影响最大的一类音乐活动，而专业性的、严肃音乐的活动则困难重重。

第四，上述群众音乐生活和音乐活动方式的变化，使音乐创作的风格也相应发生了一定的变化。在建国后17年间，基本上继承民主革命时期的音乐传统，英雄性、战斗性和歌颂性的音乐成为当时最典型的音乐风格。即使是抒情性的作品也大多寻找与之相接近的比较明朗、阳刚的风格，而比较委婉的、阴柔的、以抒发个人内心为主的音乐风格则常常不受重视，甚至还可能受到批评。80年代后，不少作曲家开始对哲理思考性的、象征寓意性的题材发生兴趣，并进行了大胆的探索，对英雄性、战斗性和歌颂性的风格不甚重视，而对温柔、伤感、热闹、风趣或古朴、典雅等风格则更为喜欢。

对音乐民族风格的不断追求，是建国后17年间绝大多数音乐创作的总趋势。各种民间音乐（尤其是各族民歌）的音调已成为音乐创作最主要的语言宝库。民歌风的群众歌曲，小调式的抒情歌曲，以及民族风味的器乐创作，已成为当时最典型、最普遍的音乐民族化的具体体现。当时只在一部分音乐创作中开始注意到对戏曲、说唱音调的吸取（主要在60年代以后）。到80年代，人们已不满足于这一步了，特别在器乐创作领域，不少作曲家进一步对古代器乐遗产和比较原始的民间音乐文化进行新的挖掘。他们已不满足于直接引用民间的音调，而是向存在于民间或古代文化中的民族神韵、民族审美情趣等作深层的探索。应该说，这也

是一种对音乐创作民族化更为深入的思考和实践的具体表现。

第五，建国以来，运用欧洲多声写作的技法已逐步遍及各类音乐创作。即使对主要源自我国古代的各种民族传统器乐形式，也逐步从过去主要是单声独奏或多部齐奏的方式，转变成独奏加伴奏或多声合奏的方式。尤其是借鉴西洋管弦乐编制所创编的民族乐队合奏的出现，更标志着我国民族器乐从单声音乐向多声音乐的一个飞跃。应该指出的是，在五六十年代，我国绝大多数作曲家对欧洲多声创作技巧的借鉴和运用，主要仅局限于欧洲十八九世纪古典主义和浪漫主义音乐的范畴，即以大小调功能和声体系的调性音乐作为我国多声音乐创作的理论基础。对这些源自欧洲的多声音乐创作的理论和实践经验如何与中国民族音调相结合，当时基本上继承过去由萧友梅、赵元任、黄自等人所摸索的经验，并在此基础上进行进一步的丰富和发展。当时只有个别作曲家（如马思聪、江文也等）较早试图适当吸取20世纪以来西方音乐创作的新技法和新理论，但他们的尝试没有得到当时音乐界有关领导和广大音乐工作者的重视和接受。

“文革”结束后，中外经济、文化交流以空前的规模迅速发展，这就为广大音乐工作者广泛接触过去长期被隔绝的20世纪以来的各种现代文化和现代音乐创造了条件。如何进一步突破传统的束缚进行更为大胆的创新和探索，已成为大多数作曲家（尤其是年轻的作曲家）所追求的目标，出现了音乐创作发展的所谓“新潮”。这一类风格的音乐主要发生在艺术音乐的领域，集中体现在以交响音乐为主的各类器乐体裁，在艺术歌曲和民族器乐创作方面也受一定的影响。总的讲，“新潮”音乐创作除了在题材内容、艺术构思上有大胆的探索外，主要在创作技巧上明显地借鉴西方有关多调性、泛调性、无调性、十二音序列等新的作曲方法，同时也对各种新的音色组合和新声源的挖掘等发生浓厚的兴趣。这些大胆的探索一方面大大扩大了音乐自身的表现力，另一方面也在一定的程度上加深了音乐创作与广大音乐爱好者之间

的审美距离。因此，如何正确对待音乐创作的这些探索，已成为当前中国音乐界不少人所十分关注的一个新课题。

(二)

建国以后各类声乐创作仍是中国现代音乐创作中影响最大的一个领域。专门从事声乐创作（或以声乐为主）的作曲家也是中国现代作曲家最大的一支队伍。在五六十年代，直接表现人民群众三大革命斗争现实的群众歌曲创作，反映了绝大多数作曲家表达自己对祖国、人民（包括对党和领袖）和对世界进步人民的深厚的爱，对帝国主义和国内反动派的痛恨，以及对新时代、新生活所带来的欢欣。不少著名的作曲家（包括一些业余的作曲者在内）曾写下了一大批为中国广大群众所欢迎、并得到历史考验的优秀作品。如瞿希贤的《全世界人民心一条》、《全世界无产者联合起来》，王莘的《歌唱祖国》，周巍峙的《中国人民志愿军战歌》，岳仑的《我是一个兵》，张风的《全世界人民团结紧》，李群、张文纲的《在祖国和平的土地上》，庄映的《我爱我的祖国》，晓河的《刺刀歌》，刘兆江的《来一个歼敌大竞赛》，晨耕的《英雄的阵地钢铁的山》，王永泉的《打靶归来》，李劫夫的《我们走在大路上》，孟波的《高举革命大旗》，生茂的《学习雷锋好榜样》，朱践耳的《接过雷锋的枪》，柴本尧的《南京路上好八连》，瞿维的《工人阶级硬骨头》，彦克的《进军号》，王双印的《大海航行靠舵手》，朱南溪的《中国，中国，鲜红的太阳永不落》等。其中以瞿希贤、李劫夫、王莘、生茂的歌曲社会影响最突出。

抒情性的齐唱歌曲及小型合唱曲也是广大群众十分喜欢的歌曲体裁。这类作品的音乐风格大多接近于传统的民歌，但由于内容的改变，它们大多比原来的民歌更富于新的时代特色。因而这类歌曲不仅可以提供群众自娱演唱，还经常作为舞台表演的曲

目。其主要的代表作有时乐濛的《歌唱二郎山》，罗宗贤、时乐濛的《英雄们战胜了大渡河》，麦丁的《远方的客人请你留下来》，王玉西的《社员都是向阳花》，金砂的《毛主席来到咱农庄》，李劫夫的《为女民兵题照》，李群的《学大寨、赶大寨》，田光的《北京颂歌》，周巍峙、罗忠镕的《十里长街送总理》，谷建芬的《年轻的朋友来相会》，施光南的《在希望的田野上》，金凤浩的《金梭和银梭》，王世光的《长江之歌》等。其中以王玉西、施光南的作品具有较大的影响。

抒情性的独唱歌曲大多从个人的角度抒发作曲家对时代、生活的各种感受。一般说，词曲作者可以从生活的不同侧面去选取题材内容，可以以第一人称的方式来构思，也可以以第三人称通过客观描述的方式来构思。这类作品大多配以钢琴或民族小乐队的伴奏。因此，尽管在五六十年代“左”的思潮的影响下有些作品曾多次遭到“讨论”或批评；但是，由于这类作品在题材内容和形式风格上的灵活多样，它们仍然是既为作曲家所爱写、也为广大群众所爱听、爱唱的一种艺术品种。这方面的主要代表作有美丽其格的《草原上升起不落的太阳》，郑镇玉的《闺女之歌》，罗宗贤的《岩口滴水》，瞿希贤的《蝶恋花——答李淑一》，朱践耳的《唱支山歌给党听》，史掌元的《请到我们山庄来》，穆传永的《俺是公社的饲养员》，王玉西的《李双双小唱》，生茂的《马儿啊，你慢些走》，吕远的《克拉玛依之歌》，石夫的《解放军同志请你停一停》，施光南的《祝酒歌》、《洁白的羽毛寄深情》，傅庚辰的《请允许》，王酩的《边疆的泉水清又纯》，刘文金的《像大海一样的深情》，谷建芬的《那就是我》，王立平的《大海啊故乡》，铁源的《在那桃花盛开的地方》等。这些歌曲大多旋律优美流畅，民族特色鲜明，充满生活气息。“文革”结束后，随着“双百”方针的全面贯彻，促使一部分作曲家对艺术性的独唱歌曲的发展作出了新的努力。这10年来的艺术歌曲的创作基本上朝着三个不同的方向在摸索前进。有些作曲家仍

按传统的艺术歌曲的路子、以调性音乐为基础作进一步的开拓，代表性的作品有屈文中的《春神》、《故乡有条清水河》等。有些作曲家主要朝着国外现代室内艺术歌曲的路子靠近，采用现代无调性音乐的技法进行大胆的探索，代表性的作品有罗忠谔的《涉江采芙蓉》、《舒婷诗两首》等。而有更多的作曲家则是朝着向通俗歌曲的路子靠近，出现了一大批介乎于艺术歌曲与通俗歌曲之间的作品，例如苏越的《黄土高坡》，徐沛东的《篱笆墙的影子》等，都可归属这一类。

少年儿童歌曲创作的发展跟普通中小学音乐教育的发展有密切的关联。建国后社会生活趋于稳定，随着普通教育事业的建设，中小学音乐教育也作为一个紧迫的课题提上了日程。有些作曲家如李群、张文纲、潘振声、汪玲等纷纷以自己的主要精力投入于少年儿童音乐创作的事业（包括创办刊物和成立专门的学术组织在内），并逐步形成了一支专门的音乐创作队伍。另外，许多著名的作曲家如瞿希贤、郑律成、刘炽等也为之写下了不少优秀的少儿歌曲。40年来，受到少年儿童喜爱的我国少儿歌曲有马思聪的《中国少年儿童队队歌》，张文纲的《我们快乐的歌唱》、《我们的田野》，李群的《快乐的节日》、《我们是雷锋式的好少年》，瞿希贤的《我们是春天的鲜花》、《听妈妈讲那过去的事情》，郑律成的《我们多么幸福》、《绿色的祖国》，寄明的《中国少年先锋队队歌》（原名《我们是共产主义接班人》）、《少年，少年，祖国的春天》，刘炽的《让我们荡起双桨》，傅庚辰的《红星歌》，黄准的《在老师身边》，金月苓的《我爱北京天安门》，金复载的《小号手之歌》，潘振声的《嘀哩嘀哩》，王玉田的《白帆》，吴大明的《春雨濛濛地下》，戴予吾的《春雨沙沙》等。这些作品大多曲调优美、形象生动、节奏明快，其中有不少配以简单的合唱，符合少年儿童生理和心理的特点。这些作品曾对我国少年儿童的健康成长起了不可低估的积极作用。因此，建国后我们在这方面的成绩是明显的，但面对我国有几亿

少年儿童的现实，又明显地感到这些成绩还远远无法满足客观的需要。尤其是近10年来，这方面的差距显得更为突出。

大型声乐体裁在民主革命时期我国经过赵元任、黄自、冼星海、马思聪、郑律成等许多作曲家的创作实践，已形成了具有我国自己特色的艺术传统。中国的大型声乐体裁除了少数作品基本上接近于欧洲世俗清唱剧的形式外，多数作品在形式上接近于欧洲的世俗康塔塔。而其音乐语言和艺术风格则受中国民歌和革命歌曲的影响较明显。其中以带有具体情节贯穿和主要人物形象塑造的黄自的清唱剧《长恨歌》，带有朗诵穿插的史诗性的冼星海的《黄河大合唱》，以及不带朗诵的交响性的声乐套曲《祖国大合唱》，可以说是建国前这方面的三种典型的代表作。建国后我国绝大多数大型声乐套曲作品基本上沿着上述三类创作的模式作进一步努力。最初出现的代表作有张文纲的《飞虎山大合唱》和瞿希贤的《红军根据地大合唱》、以及马思聪的《淮河大合唱》和郑镇玉的《闺女之歌》。前两部作品都是以写实的方式、生动的音乐形象，反映在革命斗争中人民群众的可歌可泣的英雄事迹；后两部作品则以写实和抒情相结合的方式反映人民群众在改造自然、建设祖国中奋发图强的精神和乐观向上的情绪。60年代以来，则以晨耕、生茂等集体创作的《长征组歌“红军不怕远征难”》和中央乐团集体创作的交响合唱《沙家浜》（“文革”期间曾改名为交响音乐《沙家浜》）影响最突出。这些作品的题材内容同50年代上述作品基本上是一脉相承的，但在音乐风格上则更明显地朝着民族化和群众化的方向作大胆的探索。在《长征组歌“红军不怕远征难”》中，作曲家按照各乐章不同内容的要求广泛吸收民族民间音调和演唱方式使乐曲充满民族色彩和生活气息。在这部作品中成功地体现了革命性与抒情性的结合，是我国大型声乐套曲领域继《黄河大合唱》之后群众影响最大的一部作品。交响音乐《沙家浜》则是主要根据同名京剧的唱腔所改编移植的一部有情节、人物的清唱剧。运用京剧的音乐语言来创作多声性的

大型声乐体裁，这是一个创举，也曾引起了人们的注目。

在50年代末至70年代，出现了一批以毛泽东的诗词进行谱曲的声乐曲和大型声乐套曲，其中以朱践耳的交响合唱《英雄的诗篇》和郑律成、田丰等人谱写的作品较突出地表现了作曲家力图以革命浪漫主义和革命现实主义相结合的原则来反映在革命战争中人民的英雄主义气概和乐观主义精神。

80年代的大型声乐套曲以田丰的合唱组曲《云南音诗》，屈文中的合唱诗篇《黄山，奇美的山》，金湘的交响合唱《诗经五首》等作品引人注目。可以看出，随着文艺思潮的演变，在这些大型声乐套曲创作领域，从题材内容、音乐风格和创作技法等方面也发生了较深刻的变化。前两部作品成功地用合唱的形式来描绘朴实生动的民间风俗和引人入胜的祖国自然风光；后一部作品则成功地以合唱的形式遐想再现我国古代生活和风情。另外，这些作品的作曲家都有意识在创作中去寻求运用现代创作技法与中国民族传统的结合，因而在和声语言、调性思维、以及合唱与乐队的配置上都力求有新的突破。

为了探讨合唱音乐的民族化，有些作曲家曾对各地的民歌或古代琴歌等音乐遗产加工改编，写成无伴奏或带伴奏的合唱。这些创作上的探讨曾受到音乐界的重视。最先在50年代初就有一批以少数民族民歌作为素材改编的合唱曲，如程云的《炉边合唱毛主席》、麦丁的《远方的客人请你留下来》、李仝民的《毛主席派来了访问团》等。接着李焕之、李群、王方亮等进一步对汉族民歌合唱做了有意识的探讨。主要的代表作有王方亮根据陕北民歌改编的无伴奏合唱《兰花花》、《三十里铺》和李焕之根据东北“二人转”音调改编的领唱与合唱《生产忙》、李群根据河北民歌改编的无伴奏合唱《茉莉花》等。瞿希贤也利用这种形式写下了著名的无伴奏合唱《牧歌》和《乌苏里江》等一系列民歌改编合唱。以古代歌曲作为素材创作的合唱改编曲最先有王震亚的《阳关三叠》，后来以李焕之为主在这方面进行了多方面的探

索，写下了弦歌合唱《苏武》和琴歌合唱套曲《胡笳吟》等。这些创作上的探索不仅使许多民间的和古代的音乐遗产以新的面貌为群众所赏识，同时也使我国的合唱艺术增添了新的光彩。

(三)

以钢琴、小提琴为主的器乐创作在民主革命时期已开始发展，但它们的发展相当缓慢，创作的数量也不多，并大多为独奏性的小品。当时这方面的代表性作曲家主要是马思聪与江文也。特别在小提琴创作方面马思聪是中国的主要开拓者，他曾对小提琴音乐的各种体裁都作过一一的探讨。其他像冼星海、丁善德、贺绿汀等也在这方面作出自己的贡献。建国后，由于音乐教育和音乐演奏事业得到了规模空前的发展，器乐独奏创作也随之得到相应的拓展和提高，但主要仍集中在钢琴和小提琴这两个领域。

在五六十年代，影响比较突出的钢琴音乐作品有：丁善德的《儿童组曲“快乐的节日”》、《新疆舞曲第一号》、《新疆舞曲第二号》，陈培勋的《广东小调“卖杂货”》、《双飞蝴蝶主题变奏曲》，江文也的《乡土节令诗》、《渔夫舷歌》，以及马思聪的《舞曲三首》（鼓舞，巾舞，杯舞）等。这些作品除了个别作品由于客观原因没有得到一时公认外，大多数均已列为各音乐院校的教学曲目和音乐会的演出曲目。这期间有些中青年作曲家也写出了令人瞩目的钢琴作品，如桑桐的《内蒙古民歌主题小曲七首》，朱工一的《序曲》，朱践耳的序曲《告诉你》和《流水》，黄虎威的组曲《巴蜀之画》，吴祖强、杜鸣心的《舞剧“鱼美人”组曲》，蒋祖馨的组曲《庙会》，廖胜京的《火把节之夜》，以及汪立三的《兰花花》和《小奏鸣曲》等。这批作曲家的崛起为中国钢琴音乐的发展展示了可喜的未来。这时期的钢琴作品大多属于标题性的小品套曲或根据民间音调所作的主题变奏曲，而主要作为作者个人感情抒怀的无标题的作品则写得极少。

“文革”期间殷承忠改编的《钢琴伴唱“红灯记”》，尽管不是钢琴独奏曲，但它对如何将钢琴音乐与京剧音乐相结合是一次有意义的尝试。另外，中央乐团集体创作的《钢琴协奏曲“黄河”》曾得到非常广泛的演出，在国内外有过相当大的影响。但是，这部作品的基本艺术形象和创作构思都取自冼星海的原曲《黄河大合唱》，在艺术上没有突出的创新。

七八十年代以来，中国钢琴音乐创作在艺术风格和创作技巧上开始朝着多层次、多样化的方向进行更为大胆的探索。有些作曲家以民歌或民族器乐为素材作钢琴化的移植改编，并借此尽可能正确表达深藏在这些传统音乐遗产中的民族神韵。代表性的作品有黎英海的《夕阳箫鼓》、《筝箫吟》，王建中的《绣金匾》、《百鸟朝凤》，储望华的《二泉映月》，刘庄的《三六》等。汪立三在这时期对通过钢琴创作进一步促进中西（也包括东西）两种音乐文化的结合进行了新的大胆的探索。他从70年代末就开始通过组曲《东山魁夷画意》、《梦天》、序曲与赋格曲的套曲《他山集》，鲜明表现出他那为了将东西方音乐文化的交融所作的创造性的努力和他独特的创作个性。此外，一批年轻的作曲家在现代“寻根”意识的影响下，从一些少数民族音调和节奏中寻找新的灵感，力图再现更为朴实、粗犷的民族性格和人性美。其代表性的作品有黄安伦的《序曲与舞曲》，陈怡的《多耶》，权吉浩的《“长短”的组合》等；个别作曲家则屏弃一切生活具象的描绘，完全以抽象的数的观念或哲理性的考虑去寻找音乐本身逻辑的美，代表性的作品为彭志敏的钢琴组曲《数》、赵晓生的《太极》等。这说明80年代以来在中国钢琴创作领域，

“新潮”影响的反映也比较明显。80年代以来一些作曲家开始对钢琴协奏曲创作进行了认真的探讨，其中以刘敦南的钢琴协奏曲《山林》受到音乐界一致的好评，被认为是中国近现代音乐史上第一部真正艺术上有分量的钢琴协奏曲。此外，饶余燕的《钢琴协奏曲——献给青少年》、罗京京的《钢琴与乐队》、谭盾的

《钢琴协奏曲》也引人注目。后来则以杜鸣心的钢琴协奏曲《春之采》获得了突出的成功。

关于小提琴创作，在五六十年代，最重要的代表性作曲家仍只是马思聪，如他写的《山歌》、《抒情曲》、《慢诉》、《跳龙灯》、《跳元宵》、《青春舞曲》等都是音乐教学和演出中的保留曲目。他还创作了一些无标题的大型独奏曲和多乐章套曲，如《第二回旋曲》和《新疆狂想曲》等。这些作品基本上沿着他从《第一回旋曲》和《内蒙组曲》以来所奠定的突出旋律、突出民歌风格的抒情性特色作进一步的开拓。其他像茅沅的《新春乐》、杨善乐的《夏夜》、马耀先和李中汉的《新疆之春》，以及司徒华城改编的《良宵》、许述惠改编的《渔舟唱晚》等也都是比较常用的小提琴独奏曲目。70年代则以陈钢根据民间音乐或歌曲改编的小提琴独奏曲有较大的影响，如他编曲的《金色的炉台》、《苗岭的早晨》、《阳光照耀着塔什库尔干》等。80年代后，一批青年作曲家对小提琴的创作表现出很大的兴趣，写了不少此类作品，其中以瞿小松的《山之女》、夏良的《幻想曲》、敖昌群《b小调奏鸣曲》等比较突出。

关于小提琴协奏曲的创作虽然从40年代就已经开始，但数量极小。建国后最先在这方面取得重大影响的作品是50年代末何占豪、陈钢的《小提琴协奏曲“梁山伯与祝英台”》。这部作品以其题材内容、音乐风格的鲜明的民族特色和优美动听的旋律给国内外听众留下极广泛和深刻的印象。80年代以来，又产生了一批小提琴协奏曲作品，其中以杜鸣心的《第一小提琴协奏曲》、许舒亚的《小提琴协奏曲》、宗江与何东的《小提琴协奏曲“鹿回头传奇”》等较突出。

马思聪在七八十年代曾创作了不少各种类型的小提琴音乐作品，其中以小提琴独奏《阿美组曲》和《双小提琴协奏曲》等较突出。

关于各种类型的民族器乐创作，在民主革命时期除了刘天