

山东师范大学

硕士学位论文

丁善德《中国民歌钢琴曲三首》创作与演奏研究

姓名：张冰

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：葛晓明

20090409

中文摘要

丁善德是我国著名的作曲家、钢琴家、音乐教育家、音乐理论家和活动家，他用独特的音乐创作手法把西方作曲技术与中国的民族性结合起来，他所创作的钢琴作品为我国本民族的钢琴音乐创作作出了巨大的贡献。对《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36)的分析研究，阐释丁善德在融新创作时期的创作特点，对中国钢琴音乐作品的创作具有重大意义。

本文分三个部分对这三首中国民歌钢琴曲进行研究总结。

第一部分 首先介绍了丁善德先生的生平简介及其作为一个作曲家、钢琴家、音乐教育家、音乐理论家和活动家取得的巨大成就及对中国音乐文化事业的巨大贡献；其次简要阐述了丁善德先生三个阶段的创作特点，丁善德先生音乐作品中传统创作手法和现代音乐的创作手法相互融合，并从传统创作手法中不断探索、发展，以形成自己独特创作风格的过程，这使得他的钢琴作品在我国音乐创作中占有着特殊的地位并具有重大的学术价值。

第二部分 对丁善德的《中国民歌钢琴曲三首》进行了详细的分析。从丁善德先生振兴、弘扬民族音乐文化的历史责任感；运用民族音乐元素创作是丁善德先生音乐创作的主线之一；《中国民歌钢琴曲三首》中三首民歌历史价值；三方面论述了作品的创作背景和意义。然后研究了三首民歌的曲式结构，并着重研究了《中国民歌钢琴曲三首》旋律、和声的创作技法特点，得出了丁善德先生在继承和发扬了古典主义曲式结构和创作技法的同时，又把这些宝贵的创作经验与本国、本民族的音乐紧密结合在一起，与此同时进行了必要的改革与革新，使之适应了 20 世纪音乐审美的需要。丁善德先生的钢琴作品无论在曲式结构、和声方面，还是在其他创作技法方面，向我们展示的是一种既有中国传统音乐文化底蕴，又有鲜明现代开放意识和现代文化知识的中国新一代作曲家的创作风貌。

第三部分 对丁善德《中国民歌钢琴曲三首》体现出的作品性格特征从民族主义倾向、浪漫主义的原则、现实主义的创作、多种表情的结合四部分阐述，得出《中国民歌钢琴曲三首》这首钢琴作品中即可看到民族主义倾向、浪漫主义的原则、现实主义的创作三者的结合，亦可看出“乐观、赞颂、抒发”是此作品的表情基调。

第四部分 对《中国民歌钢琴曲三首》进行演奏分析。先详细讲解了三首民歌的指法编排的方法，然后阐述了三首民歌演奏时应注意的演奏技法、踏板的运用，音乐形象的塑立、情景的描绘、微妙的变化情感等演奏提示。

丁善德先生的音乐创作技法，振兴、弘扬民族音乐文化的精神为中国年轻作曲家们提供了学习、借鉴。当传统与现代在音乐创作技法中巧妙的融合并一展新颜时，当中西文化在这里强烈的碰撞迸出火花时，丁善德先生的创作经验和开拓的先驱精神，无疑将成为我们珍贵的财富！

关键词：丁善德；曲式；和声；民族主义；浪漫主义；现实主义

Abstract

Ding Shande is a famous composer, pianist, music educator, music theorist, and an active participant of social activities in China. His unique way of composing music is to combine western ones with those representing Chinese nationalism. His composition of piano music has contributed greatly to Chinese national piano music composition. The study and analysis of "The Three Pieces of Chinese Folk Song Piano Music" will list the composing features of the music by Ding Shande at the period of composing new music pieces, which will be of great significance to the composing of Chinese piano music.

The paper is divided into three parts.

Part I. First, it makes an introduction to the life story of Mr. Ding Shande and his great achievement and dedication to the cause development of Chinese music and culture. Secondly, it lists the composing features of him at three periods. Mr. Ding Shande has combined traditional ways with the new creative ones in his musical works. He has also continued to explore and improve the composing methods so as to form his own style, which makes his piano musical works occupy a unique position and have a great academic value in Chinese music composition.

Part II. A careful study and analysis is done on "The Three Pieces of Chinese Folk Song Piano Music" by Ding Shande from three aspects: his sense of historical responsibility towards reviving and promoting national musical culture, composing music with the use of national music factors as one of the main music composing areas, and the historical value of the three folk songs in "The Three Pieces of Chinese Folk Song Piano Music", which reflects the composing background and significance. Afterwards, the musical form especially the composing features in melody, chord on "The Three Pieces of Chinese Folk Song Piano Music" is discussed. It is concluded that Mr. Ding Shande has not only inherited and promoted the composing technique and classical musical forms but also combined them with Chinese national music. At the same time, Mr. Ding Shande has done some reform and innovation so as to

cater to the necessary aesthetic demand in the 20th century. In the regard of both the structure of the musical form and the chord in composing, the musical works by Mr. Ding Shande have showed us his profound understanding of Chinese traditional musical culture, his obvious modern sense of opening-up and rich cultural knowledge as a composer of new generation in China

Part III delivers from four aspects the features of Mr. Ding Shande's musical works presented by "The Three Pieces of Chinese Folk Song Piano Music" through the elaboration of nationalism, romanticism, realism and mixed use of various expressions. So it is clearly seen the combination of the tendency of nationalism, the principles of romanticism, and the composing of realism is reflected and "optimism, praise and expression" have formed the basic theme of the musical works of "The Three Pieces of Chinese Folk Song Piano Music"

Part IV. The analysis of playing the "The Three Pieces of Chinese Folk Song Piano Music" is done with the first explanation of the way of the fingering arrangement, the notices for playing them, the suggestions for using pedals, shaping musical figures, describing situations and expressing delicate change of feelings.

Mr. Ding Shande's composing technique and his spirit to revive and promote national musical culture set a good example for the Chinese young composers to learn and follow. Mr. Ding Shande's composing experience and pioneering spirit have undoubtedly provided us with treasure when the combination technique of composing modern music with the classical ones is tactically utilized and the eastern culture meets western ones with striking force to bring about inspiration.

Key Words: Ding Shande, Musical form, chord, nationalism, romanticism, realism

独 创 声 明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的
研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其
他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得_____（注：如
没有其他需要特别声明的，本栏可空）或其他教育机构的学位或证书使用过的材
料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明
并表示谢意。

学位论文作者签名：张冰

导师签字：姜晓明

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，有权保
留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。
本人授权学校可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可
以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。（保密的学位论文在
解密后适用本授权书）

学位论文作者签名：张冰

导师签字：姜晓明

签字日期：2009年6月2日

签字日期：2009年6月2日

引 言

一、选题目的与意义

中国音乐文化源远流长，可考的音乐历史达 8000 多年。在春秋时期，孔子曾把音乐列为教育课程“礼、乐、射、御、书、数”六艺之一。到了西周时期，我国使用的乐器已达到 70 余种。然而就键盘乐器之一的钢琴来说，则完全是一种外来乐器，由西方传教士于清朝时期传入中国后，被称为“兴隆笙”。它在中国的出现，可以说是东西方经济文化交流发展的结果。1840 年，鸦片战争爆发，中国的大门也被彻底敲开。随着外国商人和西方传教士纷纷涌入，现代钢琴也被带入了中国。随后，钢琴的流行逐渐出现于上海、广州、宁波等地。

1904 年，意大利钢琴家梅·帕契在上海举办了第一场钢琴演奏会，并长期定居上海从事钢琴演奏、钢琴教学工作，带来了严格的钢琴手指技术。这一时期，中国的钢琴音乐创作也开始发端。1915 年，赵元任发表的钢琴曲《和平进行曲》是迄今所见中国人写的最早的钢琴音乐作品。1916 年，中国第一位音乐学博士萧友梅在留学德国期间也创作了《哀悼进行曲》、《小夜曲》等钢琴音乐作品。至今中国钢琴音乐作品的创作不足百年。

在中国钢琴音乐作品创作不足百年的历程中，最初为中国民族钢琴音乐作品起到推动作用的应是 1934 年俄罗斯作曲家、钢琴家齐尔品在中国举办的“征求有中国风味之钢琴曲”的活动，共有 11 人，20 件作品参赛，最终贺绿汀创作的作品《牧童短笛》脱颖而出获得第一名。此后更多的作曲家投入到中国民族钢琴音乐作品创作的实践，丁善德先生就是其中代表人物之一。

丁善德先生 1945 年创作的《春之旅组曲》、1948 年创作的《中国民歌主题变奏曲》是建国前具有代表性的中国民族钢琴音乐作品。

建国初期许多作曲家满怀美好的希望和向往投入到中国民族钢琴音乐作品创作中，创作了大量的钢琴作品：丁善德的《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》儿童组曲《快乐的节日》、汪立三的《小奏鸣曲》、黄虎威的《巴蜀之画》、朱践耳的《序曲第一号》和廖胜京的《火把节之夜》等等。其中丁善德创作的作品以形象鲜明、富于想象、勇于探索、时代气息浓郁等特点，成为这一时期的佳作。

文革时期中国民族钢琴音乐作品的创作除了钢琴协奏曲《黄河》之外，大多以改编中国传统器乐曲和“红色”民歌为主。如：王建中的《浏阳河》、《百鸟朝凤》、《梅花三弄》、储望华的《二泉映月》、陈培勋的《平湖秋月》等。

文革后，随着我国的对外开放，大量的西方现代作曲理论涌入我国，中国民族钢琴音乐艺术之花也呈怒放之势，这一时期中国许多作曲家进行了西方现代作曲技术与中国的民族性相结合的探索。如：汪立三的《梦天》、《他山集》、陈铭志的《钢琴小品八首》、罗忠镕的《钢琴曲三首》、高伟杰的《秋野》等。丁善德先生自 1984 年卸任上海音乐学院副院长的行政职务后创作了《儿童钢琴曲八首》、《钢琴三重奏》、《小序曲与赋格四首》、《中国民歌钢琴曲三首》等 10 部钢琴作品。并像其他作曲家一样在西方现代作曲技术与中国的民族性相结合方面做出了许多大胆的探索和尝试，他在作品中大量使用各种综合调式、调式叠置和多样化的和弦，许多变体曲式和边缘曲式结构也出现在丁善德先生的钢琴作品中。

丁善德先生是我国老一辈的著名作曲家、钢琴家、音乐教育家、音乐理论家和活动家，47 年的创作历程中创作了 18 首钢琴作品。他孜孜不倦的对音乐创作手法进行了积极的探索，形成了不同于他人的独特创作风格。在他的钢琴作品中，不仅集中体现了作者创作风格上的特点，而且也体现了作者丰富的创作技巧。在许多中国作曲家试图把西方作曲技术与中国的民族性结合起来的探索过程中，他所创作的钢琴作品为我国本民族的钢琴音乐创作作出了巨大的贡献。《中国民歌钢琴曲三首》是丁善德先生晚期的作品，也是探索西方作曲技术与中国的民族性相结合的结晶。对《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36)的分析研究，阐释丁善德在融新创作时期的创作特点，对中国钢琴音乐作品的创作具有重大意义。

二、国内研究现状

随着丁善德先生的音乐作品和著述产生的越来越大的影响，20 世纪末、21 世纪初有大批学者加入到研究丁善德先生的音乐作品和著述中。比较有代表性的有：汪毓和载于人民音乐 1996 年第 1 期《丁善德——为中国音乐事业奉献终生》；钱亦平载于人民音乐 2002 年第 4 期《金声玉振 一代宗师——丁善德先生的创作成就和人格魅力》；戴鹏海载于音乐艺术 2001 年第 4 期《音乐家丁善德先生行状(1911—1995)——为〈丁善德纪念画册〉作》；王伟载于音乐艺术 2001 年第 1 期《丁善德钢琴作品的调思维研究》和载于黄钟(武汉音乐学院学报) 2000 年第 3 期《丁善

德钢琴作品的和声语言》；魏廷格载于《丁善德及其音乐作品》上海音乐出版社1993年版《丁善德钢琴独奏曲的风格特征及创作成就》；童忠良载于《丁善德及其音乐作品》上海音乐出版社1993年版《互补组合性十二音级一试析丁善德钢琴简易练习曲十六首之八、一、五首》等。

学者们一致肯定了丁善德先生作为著名作曲家、钢琴家、音乐教育家、音乐理论家和活动家对中国音乐文化事业的发展做出了不可磨灭的贡献。

王伟认为:1、调式、调性方面:调式,有单一、有综合,可谓色彩纷呈;调性布局,有主调与从属调,也有主调淡化与无主调,更有带有互补组合性、对称性以及连续小二度顺行的特殊调性布局;2、和声语汇方面:传统、五声性、平行、不协和、固执、多样化的终止等和弦序进,可谓丰富多彩。

汪毓和认为:丁善德在自己的创作实践中大胆探索,如何运用现代西方作曲的技法与中国民族传统音乐的结合。这种勇于不断探索的精神以及他的音乐作品本身都给予许多后来的作曲家以深远的影响。

钱亦平认为:丁善德音乐创作风格最突出的一点是将西方先进的作曲技法与中国民族风格紧密结合在一起。

魏廷格先生认为:丁善德80年代的音乐作品有着更为扩大的、综合的调式思维更为自由、多变的调性转换,以及更新颖的纵向结合。

童忠良先生则从《钢琴简易练习曲十六首》的独特风格中归纳出“丁氏十二音级体系”说,认为这“是一种新的扩展了的十二音级整体。它和当代十二音级体系集合的无调性也有所不同,不同之处在于它的扩展了的单一调性及其组成部分的相对独立性。……为我们创造具有现代风格与民族特色的音乐作品开拓了宝贵的实践与理论的新天地。

从国内学者的研究成果不难看出:丁善德先生在中国近代音乐史中具有重要的历史地位,他的创作风格对中国音乐创作产生了深远的影响。但国内学者大多从宏观的角度研究丁善德先生的音乐作品,单一研究的作品大多是1989年以前的作品,不知什么原因学者、专家还未对《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36)单曲进行分析研究。到目前为止,笔者还未查阅到关于《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36)单曲分析研究的相关材料。本文在借鉴前辈研究成果的基础上,尝试着对丁善德先生的《中国民歌钢琴曲三首》从音乐分析、性格特征、演奏提示等方面进行研

究，也为国内研究丁善德先生音乐作品的工作尽一份绵薄之力。

第一章丁善德生平及其钢琴作品创作的三个阶段

丁善德先生钢琴作品创作的 47 年,是他将音乐作品中传统创作手法和现代音乐的创作手法相互融合,并从传统创作手法中不断探索、发展,以形成自己独特创作风格的过程,这使得他的钢琴作品在我国音乐创作中占有着特殊的地位并具有重大的学术价值。

第一节 丁善德生平

丁善德(1911-1995),作曲家,钢琴家、音乐教育家、音乐理论家和活动家。长期在上海音乐学院执教,历任作曲系主任、副院长。先后担任中国音协上海分会副主席、上海音乐出版社社长、中国音协副主席等职。

丁善德出生于江苏省昆山。在家乡读书时,即广泛接触民间音乐,学习了二胡、笛子、三弦、琵琶等乐器,为以后的成才以及音乐创作风格打下了深厚的民族底蕴。1928 年考入上海国立音乐总院(后改为国立音专)琵琶主科师从朱荇青,后改为钢琴主科,受教于俄籍钢琴教授查哈罗夫,并师从黄自学习和声、配器。在国立音专的读书期间连续 6 年获得优等生奖学金,成为国立音专独一无二获此奖励的学生。因登台演出最多,被誉为国立音专“四大金刚”之一。1934 年,贺绿汀的两首钢琴曲《牧童短笛》及《摇篮曲》,在俄籍作曲家齐尔品征求“有中国风格的钢琴曲”比赛中获奖。贺绿汀请丁善德为百代唱片将这两首作品录制唱片,唱片出版后,行销全国,受到广泛的欢迎。而丁善德成为中国音乐史上第一位录制唱片的钢琴家而载入中国音乐史册。

1935 年 5 月,丁善德分别在上海、北平、天津举行了毕业音乐会,这是中国钢琴家举办的第一个个人独奏音乐会。同年 6 月,丁善德毕业于本科钢琴系后,先后在天津女子师范学校音乐系、上海国立音乐专科学校任教师,上海私立音乐专科学校任校长。抗战胜利以后,丁善德筹办了上海音乐馆,并亲自主持该馆工作,从事音乐教育活动。1946 年任南京国立音乐学院教授。

上海国立音专毕业后,丁善德虽然作为一位钢琴演奏家和教育家,已经展示

出远大的前程。但是胸怀大志、自强不息的丁善德认为：一个国家音乐水平的高低，主要要看音乐创作的数量和质量，于是决心将专业定位于作曲。1947 年他远渡重洋，赴法国巴黎音乐院学习作曲。为了踏上赴法学习的旅程，甚至变卖了心爱的钢琴。在法国巴黎音乐院学习作曲期间，先后师从奥班（Tony Aubin）教授、加隆（Noel Gallon）教授、奥涅格（Arthur Honegger）教授、布朗热（Nadia Boulanger）教授，大量地接受了西方的作曲技法尤其是印象乐派的作曲手法。尤其布朗热教授及涅朋教授的远见卓识使丁善德在专业作曲的道路上获得了极大的收获。丁善德在作曲领域留下了众多的传世之作，其创作领域非常广泛，艺术歌曲、钢琴作品、室内乐和交响曲等题材都有所涉猎。在早年为女高音与长笛创作的《神秘的笛音》中，就充分显示出勇于探索的志向和能力，大胆、新颖地运用了印象主义的手法，同时蕴含着民族的音调与意境。他的艺术歌曲常常别出心裁地运用新的构思，收到匠心独运的效果。他的钢琴曲《春之旅》组曲、《序曲三首》、《中国民歌主题变奏曲》等在我国钢琴曲发展初期独当一面；《新疆舞曲》、《快乐的节日》组曲、《托卡塔》等在新中国成立初期的钢琴创作中独领风骚；《小序曲与赋格四首》、《前奏曲六首》等在改革开放时期的钢琴曲创作中独占鳌头。他的《长征交响乐》是一部取材于中国共产党领导的二万五千里长征的交响乐作品，雄伟壮丽的交响诗篇荣获“金唱片”称号。他的创作成果，充分展示出他的艺术创造能力。

新中国成立后，丁善德先生历任上海音乐学院作曲系主任、上海音协副主席、全国文联委员、上海音乐出版社社长兼总编辑、上海音乐学院副院长、对外友协副会长等职。他在副院长的职位上充分展示了他组织协调能力，为上海音乐学院的学科建设、教学管理做出了不可磨灭的贡献。1960 年他担任上海音乐学院教学改革小组组长领导起草了“新教学改革方案”；1961 年他主持审议了中外音乐史、民族音乐学概论、作品分析、和声、复调、配器等教材；1965 年他组织上海音乐学院各系教师重新编写了教材和修订了教学计划；“文革”结束后，作为负责管理教学的常务副院长，他又立即重拟学校的教学计划、教学大纲，并开展整顿恢复教学秩序的工作；1988 年在全国高等音乐院校复调音乐学术会议上，他以新作钢琴曲，《小序曲与赋格四首》（作品第 29 号），论证了近现代作曲技法与民族音乐风格相结合的可能性。在今天的上海音乐学院的教学体系中仍延续着

丁善德先生的切实工作的成果。

丁善德先生在国内外音乐事务中起到了举足轻重的作用。曾十几次应邀担任国际音乐比赛的评委,以及作为友好使者出访、参加国际及地区学术会议。自1979年担任对外友好协会副会长后,他在国内外音乐事务中起着更大的作用,仅1980年就出席国内外音乐活动50余次。为中外音乐文化交流、弘扬民族音乐文化做出了巨大的贡献。

第二节 丁善德钢琴创作的三个阶段

丁善德先生的深刻的见解、高超的技艺、丰富的学识及全面的修养使他在我国国内和国际乐坛上都享有声望。在47年的创作生涯中,丁善德先生的创作了多种音乐体裁的音乐,但他更偏爱创作钢琴音乐。在他有编号的36部音乐作品中,钢琴作品占有18部,时间跨度47年。在法国巴黎音乐学院学习期间,大量地接受了西方的作曲技法尤其是印象乐派的作曲手法。回国后,他依旧孜孜不倦的对音乐创作技法进行积极的探索,形成了不同于他人的独特创作风格。在他的钢琴作品中,不仅集中体现了作者创作风格上的一些重要特点,而且也体现了作者丰富的创作技巧。在中国作曲家试图把西方作曲技术与中国的民族性结合起来的探索过程中,他创作的钢琴作品为我国本民族的钢琴音乐创作作出了巨大的贡献。

由于丁善德钢琴作品创作的时间跨度大、间隔长,并且在不同阶段均有其不同的创作特色和风格,国内学者桑桐先生将丁善德先生的创作活动大体分为了四个阶段,^[1]孙丝丝将丁善德先生的创作活动分为三个阶段。^[2]作者与孙丝丝老师经过交流沟通,本文更倾向于孙丝丝的阶段分法,因此我们在这里采用孙丝丝的观点,将他的创作活动大体分为以下三个阶段:

第一,初创阶段,即1945—1949年,国内创作和法国巴黎音乐学院学习时期。这一阶段的作品仅有四首,即《春之旅》组曲(Op.1)、《E大调钢琴奏鸣曲》(Op.2)《序曲三首》(Op.3)和《中国民歌主题变奏曲》(Op.4)。这一时期,虽然丁善德运用了大小调式、民族调式和中古调式进行综合创作,但在曲式结构和音乐语言陈述结构等方面仍延用传统手法。

第二,探索阶段,即1949年—1962年,丁善德先生赴法国巴黎音乐学院学

成回国至文化大革命之前。《第一新疆舞曲》(Op. 6)、《托卡塔》(Op. 13)等都是在这时期创作的。在这时期的作品中,丁善德先生主要运用五声调式进行创作,同时注重了曲式结构及其他音乐要素如节奏、节拍、速度等方面的运用,其钢琴作品中仅有的两首自由曲式作品就来自于这一阶段。

第三,融新阶段,即1984年—1992年,是丁善德先生卸任上海音乐学院副院长后最高产的一个时期。《钢琴三重奏》(Op. 21)、《钢琴协奏曲》(Op. 23)、《儿童钢琴曲八首》(Op. 28)、《简易练习曲十六首》(Op. 31)、《回旋曲》(Op. 33)、《前奏曲六首》(Op. 34)、《谐谑曲》(Op. 35)等10部作品都是在这时期创作的。在这时期,西方20世纪现代音乐的新理论、新技术蜂拥而至地进入我国,丁善德先生也像其他作曲家一样做出了许多大胆的探索和尝试,除了在作品中大量使用各种综合调式、调式叠置和多样化的和弦以外,许多变体曲式和边缘曲式结构的作品都来自于这个时期。

从以上的三个阶段可以看出,丁善德先生钢琴作品创作的47年,是他将音乐作品中传统创作手法和现代音乐的创作手法相互融合,并从传统创作手法中不断探索、发展,以形成自己独特创作风格的过程,这使得他的钢琴作品在我国音乐创作中占有着特殊的地位并具有重大的学术价值。本文以丁善德1992年创作的《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36)为例,分析此作品在曲式结构、和声、及其他创作手法等各个方面所具有的独特创造性。这对于我们学习、借鉴前人的创作经验,开创我国音乐创作的新局面是十分重要的,尤其是对我国钢琴作品的创作更是如此。

第二章《中国民歌钢琴曲三首》的音乐分析

《中国民歌钢琴曲三首》是丁善德先生晚期的作品，也是探索西方作曲技术与中国的民族性相结合的结晶。对《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36)的分析研究，阐释丁善德在融新创作时期的创作特点，对中国钢琴音乐作品的创作具有重大意义。

第一节 《中国民歌钢琴曲三首》创作中的相关问题

一、人文情怀、高度的历史责任感是丁善德先生创作《中国民歌钢琴三首》的原始动机。

(一)人文情怀换句话说也就是以人为本，主张以“人”为根本，强调把人的价值放在首位，强调人与人之间的谐和。

善良的本性、强烈的正义感、对任何事物公正的态度、周到的处世方法的人格魅力使人文情怀贯穿在丁善德先生的创作历程、音乐活动、学术研究、行政事务中。

1963年丁善德先生参加所谓的“德彪西问题”讨论时，不顾当时的政治环境，正确、公正的评价了德彪西的贡献，及中国音乐创作应借鉴之处。

丁善德先生作为评审委员会主任主持的历届音乐作品评选的赛事中，他所持的并一以贯之的认真负责、秉公办事、一丝不苟、不徇私情工作态度，一直为乐坛称道。

文革中文艺界大反“封资修”和强调“大写十三年”丁善德先生在被打成“反动学术权威”和上海界的“南霸天”的情况下，依然坚持自己的学术理念，不随波逐流，使人生的黄金时段(52—66岁)音乐创作、著述搁笔十五年。

虽然丁善德先生在文革中相继受到抄家、批斗、蹲“牛棚”、强制劳动的“待遇”，但从20世纪70年代末、80年初他的《赞周总理》、《中秋寄怀》、《上高山望平川》、《交响序曲》《C大调钢琴三重奏》等作品中依然未发现不平、愤怒、

阴暗的音乐情调。

丁善德先生任上海音乐学院副院长 39 年来，脚踏实地，不务虚名，顾全大局，运筹帷幄，公平合理地处理好每一件事务，为上海音乐学院创造了良好的治学环境。

（二）丁善德先生振兴、弘扬民族音乐文化的历史责任感：

虽然丁善德先生从创作的初期就坚持发扬民族风格，体现民族精神作为音乐创作的原则，但在整个 20 世纪中国音乐的发展道路上，一直有这样的一种观点：近几百年来，中国音乐文化无论从各方面来说，无不落后西方音乐文化，20 世纪中国音乐的发展基本上是走了一条全盘西化之路，学习西方音乐文化是历史的必然。虽然此观点带有较大的片面性，尤其是“全盘西化”。20 世纪 80 年代中国改革开放以来，随着西方现代音乐新理论、新技术传入中国，一些不良的西乐思潮也在冲击中国音乐的发展。从丁善德先生创作的历程来看：丁善德先生并不反对学习、借鉴西方的优秀音乐文化成果，承认这仍然是中国音乐所要面对的事实。在继续学习外来音乐包括西方音乐文化的同时，应走中西音乐融合的发展道路。钢琴作品《小序曲与赋格四首》（作品第 29 号）的创作就是丁善德音乐作品中西音乐融合的典范结晶。纵观丁善德先生的音乐创作历程，笔者认为丁善德先生一直有着振兴、弘扬中国音乐文化的高度历史责任感。

以上材料是丁善德先生的人文情怀、高度历史责任感在诸多事务中的体现，同时丁善德先生的人文情怀、高度历史责任感亦在他音乐创作中一流露。

二、运用民族音乐元素创作是丁善德先生音乐创作的主线之一。

自幼酷爱民间音乐，少时学习的锣鼓、琵琶、二胡、三弦等民族乐器，尤其是对家乡流行的评弹、江南丝竹的情有独钟，为丁善德先生运用民族音乐的元素进行创作打下了深厚的民族底蕴。

在丁善德先生早期的创作中就已经体现出了这种倾向。1945 年创作的《春之旋组曲》和 1946 年创作的《E 大调奏鸣曲》两首钢琴作品中虽音乐构思严谨规整，处理手法较传统，但就音乐元素的运用已体现出运用民族音乐元素的倾向。1948 年创作了直接选用中国民歌旋律为音乐主题旋律的《中国民歌主题变奏曲》，并运用五声调式创作，主题和五个变奏全都是徵调式，结尾处运用了五声性的和弦，结束全曲。同年创作的《序曲三首》低音声部奏出具有民歌风格的哀

婉音调来表达对祖国的思念之情。第二创作阶段运用印象主义手法创作的《神秘的笛音》，其主题并非取材于民歌，但曲调中亦蕴含着民族的音调与意境。这一时期 1950 年创作的《第一新疆舞曲》、1955 年创作的《第二新疆舞曲》1958 年创作的《托卡塔》亦充满了民族音乐的元素。《第一新疆舞曲》、《第二新疆舞曲》运用小二度音程的“尖锐不协和性”来模仿典型的新疆手鼓节奏。《托卡塔—喜报》中高音声部节奏型是运用了锣的典型节奏，低声部运用持续的空五度模拟鼓的音响。1953 年创作的儿童组曲《快乐的节日》运用了五声调式创作的技法。

第三阶段丁善德先生在作曲的技法上进行了大胆的探索和尝试，运用了多种综合调式、调式叠置等西方现代作曲技术。但民族音乐元素的身影一直没有离开丁善德先生的作品。《儿童钢琴曲八首》（1987 年创作）中的《疑问》、《晚歌》运用了同主音五声调式综合的作曲技法，《晨曲》《担忧》运用了五声调式的旋律与综合调式叠置的现代作曲技法。《中国民歌钢琴三首》运用了典型地域特色的中国民歌旋律作为音乐的主题，创作中运用了五声性调式，并运用了大量具有民族特色的和声音响，与现代音乐作曲技法相结合，在探索西方现代作曲技法的同时继承了和声风格民族化的优良传统，大大增强了五声性调式和声的音乐表现力。从以上材料中我们不难得到结论：民族音乐元素是丁善德先生音乐创作中主要的元素之一。

三、《中国民歌钢琴三首》中三首民歌历史价值

《蓝花花》是根据延安临镇的一个真实的爱情悲剧故事编创出来的。蓝花花的原名叫姬延玲，小名叫叶子，到十五六岁时已出落得亭亭玉立，像雨后马兰花一样惹人喜爱，人们给她送了个绰号叫“蓝花花”。蓝花花与一位红军战士一见钟情，偷偷相爱，发誓要死死活活相伴终身，因红军奉命东征，红军战士只得和蓝花花难分难舍地暂时告别。但是贪图钱财的蓝花花父母却将蓝花花嫁给有钱的任家，蓝花花在任家受尽折磨，她日夜思念自己的红军情人，因精神过于苦闷，终于病死。红军战士东征胜利后回到陕北，听闻蓝花花的遭遇，悲痛欲绝，一病不起。在医院治疗中，暗自构思怀念蓝花花的相思之歌。后将在住院时编的蓝花花歌曲整理出来，把任家改为周家，教学生娃娃和村民演唱，传诵。《蓝花花》很快在固临、延安、宜川、绥德等地传唱开来。后经延安鲁艺音乐工作者收集整

理,迅速传遍了陕甘宁边区和大江南北。歌曲以优美流畅、开阔有力的信天游曲调咏唱,并吸收了叙事的手法,用分节歌的形式,深刻地表现了歌词的内容,成功地塑造蓝花花的形象,是陕北民歌中流传最广的典范作品之一。《蓝花花》曾改编为钢琴独奏曲、二胡协奏曲等多种体裁。

2、歌曲《小河淌水》旋律的原形是作曲家高粱1943年创作的歌曲《大田栽秧》的旋律。在创作技法上,高粱先生运用了欧洲古典音乐的作曲技巧,借用《蒙古小夜曲》中开头的L a D o R e M i四个音作为主题动机,用倒影式技巧,低回模进构成上下乐句后,加入特殊的经过句完成创作的。《大田栽秧》由于旋律优美便被云南弥渡地区的人民广为传唱,后被原云南民族出版社社长尹宜公先生当作民歌收集,加以改编、整理命名为《小河淌水》。1947年刊于云南大学“南风合唱团”《教学唱》第二辑《民歌专集》(油印本)中。原来的《小河淌水》仅有一段歌词,在原有基础上黄虹、林之音补充了第二段歌词,从此《小河淌水》有了两段词。《小河淌水》以浓郁自然的乡情和流畅优美的旋律传唱半个多世纪以来,成为享誉海内外的“东方小夜曲”,被誉为中国文化的音乐与自然之“美神”。曾被改编为多种民乐独奏曲、民乐合奏曲,甚至有些出版商用“小河淌水”来为民乐专辑冠名。

3、《擀毡歌》民间劳动号子的一种,主要流行于甘肃省裕固族、藏族等少数民族牧业地区。擀毡常是两人以上的集体劳动,劳动者并排跪在地上,一边擀一遍唱,用歌声统一动作,调剂情绪,也用来计算擀的次数。以数字为词,曲调短小,热烈红火,节奏清晰,常作即兴性的自由发展。

裕固族是一个能歌善舞的民族。本民族文字失传,反而使其民间口头文学十分发达,特别是其中的民歌,不仅保留了古代丁零、突厥、回鹘等民族民歌的许多特点,而且与今日匈牙利民歌有许多相似之处。

裕固族人民喜爱唱民歌。裕固族有句俗话:“当我忘记了故乡的时候,故乡的语言我不会忘;当我忘记了故乡语言的时候,故乡的歌曲我不会忘。”裕固族民歌分为东部民歌和西部民歌。前者较多具有粗犷、奔放的气质,音调接近蒙古族民歌;后者则较平和、深沉,更多地继承了回鹘民歌的传统。裕固族民歌采用五声音阶,以羽、徵、商三个调式最为常见。民歌中常出现前短后长的节奏型。

随着社会的发展和裕固族生活方式的变化等,作为民歌承载体的裕固族歌手

越来越少,大多数民歌已随歌手的去世而消失,裕固族民歌的传承已受到严重的威胁,正经历着时代的考验。

裕固族民歌是研究古代北方少数民歌,特别是突厥、蒙古族民歌以及古代北方游牧民族文化历史的重要依据,也是挖掘、发展北方少数民族音乐的基础。2006年,裕固族民歌经国务院批准列入第一批国家级非物质文化遗产名录。

通过以上材料我们可以看出三首民歌具有共同特点:“来源于生活、具有一定的历史价值”。《小河淌水》、《蓝花花》可以说是中国南北民歌代表作之一,在中国民歌中具有较高的价值和历史地位毋庸置疑。《擀毡歌》作为裕固族民歌虽流传的区域有限,但它有它自身的历史价值:保留了古代丁零、突厥、回鹘等民族民歌的许多特点,与今日匈牙利民歌有许多相似之处。并且传承已受到严重的威胁,急需进一步的挖掘、保护。

人文情怀、高度的历史责任感、运用民族音乐元素进行音乐创作的传统,使丁善德先生在晚年的音乐创作中义无反顾地选择了中国南北民歌代表作之一的《小河淌水》、《兰花花》,具有较高历史价值的裕固族民歌《擀毡歌》作为《中国民歌钢琴三首》的创作素材,来赞美、歌颂东方女性的聪慧、美丽、善良的优秀品质,赞美祖国水乡的秀色,歌颂纯洁的爱情,歌颂劳动人民的质朴。深入挖掘中国传统音乐的精髓,运用中西作曲技法创作,进一步探索中西音乐融合之路,振兴、弘扬中国音乐文化。

第二节 旋律特点分析

一方水土养育一方百姓,一方语境(运用自然语言进行言语交际的言语环境)孕育一方民歌。丁善德先生的《中国民歌钢琴曲三首》的音乐取材《蓝花花》、《小河淌水》、《擀毡歌》都是有着丰富地方韵味民歌,其旋律特点各有不同,现将三首民歌在丁善德先生的《中国民歌钢琴曲三首》的旋律特点进行分析:

一、《蓝花花》的主题只选用了陕北民歌《蓝花花》中描写“蓝花花”聪慧、美丽、善良的音乐,其它描写“蓝花花”悲惨遭遇和与封建礼教反抗斗争的音乐通通没有被采用。歌曲中4/4拍的形式被丁善德先生改为2/4拍的形式,旋律音符的时值也相应缩短,将旋律进程中的装饰音去掉,并在第5小节乐句小分句结尾处做了倚音的处理,使旋律不失“信天游”的韵味,更加紧凑简练,增强了肯

定、朴实的语汇。旋律中大量运用了小连音的音乐语汇和丰富的音型组合，表达出了音似断、意未断、绵绵悠长的意境，使旋律更加悠扬柔美、流畅自然、情真意切。整个旋律以赞美、歌颂的情调为主线，内在含蕴的表达了对东方女性的赞美之情。

民歌《蓝花花》谱例，例 1:



《中国民歌钢琴曲三首》中《蓝花花》谱例，例 2:



变奏 2 中主题旋律中表达的音似断、意未断、绵绵悠长的意境，旋律的悠扬柔美、流畅自然、情真意切全然失去了踪影。旋律的音型变为了以八分音符为主的音符组合，贯穿在每一小节具有“碰撞性”小二度不协和音响中。第 19 小节第 2 拍后半拍旋律发生了细小的变化，将主题中的 d、c 音做了高八度的处理。并将 c 音变成了降 b 音，这一变化配合和声音响预示着蓝花花苦难经历的开始。

例 3:



第 26 小节第 1 拍旋律做了反向处理，使原来的旋律突然短暂迷失方向，第 2 拍和第 2 个小节才在不协和音响中出现了旋律的隐隐身影。这一手法的运用，将“蓝花花”的苦难经历表现的淋漓尽致，让人不仅为“蓝花花”的命运而担忧。

例 4:



变奏 3 旋律以八分音符为基础单元, 十六分音符重复旋律音为主的音型组合贯穿在每节拍中的双音音响中, 旋律时而处于双音的冠音, 时而处于双音的低音位, 此起彼伏。

例 5:



力度也达到了全曲的最高的层次 (由 *mf* 发展到 *f*), 表现出了“蓝花花”坚韧的毅力、不畏艰难的斗争精神和斗争的复杂性。第 36 小节主音和弦的转位上行表现了胜利曙光的出现和胜利即将来临。

例 6:



变奏 4 将半段旋律继续延用了变奏 2、变奏 3 以八分音符为主的音型组合, 随着第 42 小节第 1 拍附点音型的出现, 有力的推动了旋律向主题厚型旋律的回归, 第 2 拍就完全再现了主题原型旋律的厚貌。

例 7:



变奏 5 则完全再现了主题旋律。旋律恢复了悠扬柔美、流畅自然、情真意切的特征，音似断、意更浓、绵绵悠长的意境，在加厚的和声音效的衬托下，“蓝花花”的形象变得在经历风雨后，变得更加楚楚动人

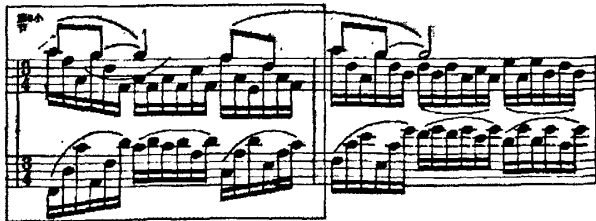
全曲丁善德先生将《蓝花花》的旋律巧妙布局在同一音区，通过音型变化，配合和声、伴奏织体的运用，通过的音乐发展，树立了经历风雨洗涤而成长起来的东方典型女性聪慧、美丽、善良“蓝花花”的音乐形象。

二、《小河淌水》的旋律基本采用了云南民歌《小河淌水》四个乐句的旋律，并保持了原旋律从容舒展比较自由的节奏和回环起伏、清新优美的云南民歌特色。丁善德先生在民歌《小河淌水》4/4 拍，3/4 拍混合拍子的基础上采用了 2/4 拍，3/4 拍形式的混合拍子进行创作，通过节拍重音的变化第 8 小节和第 9 小节将原旋律的两个切分音型拉宽变化，更贴切的表现出阿妹不相信分离，不相信离别，更要一程一程地相随的心情，更深刻的刻画出“人心常在”的信念。夸张的表现了旋律中情真意切的思念之情，使旋律中心思念情绪更加悠长，意切，有如水般百转千回的柔情。

民歌《小河淌水》例 8:



《中国民歌钢琴曲三首》中《小河淌水》谱例，例 9:



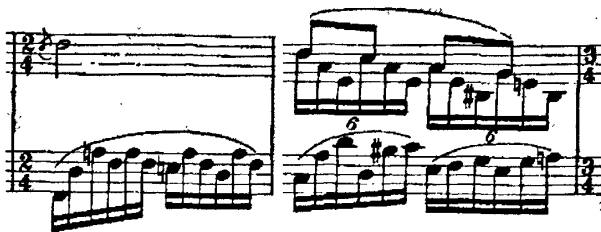
第 2 乐句中第 12, 13 小节丁善德先生将原旋律 4/4 拍 1 小节中的 4 拍拆分为 2/4 拍的 2 小节，并将前八后附点二分音符演变为倚音音型。同时因节拍的变

化第 13 小节的升 d 音得到了强调，淋漓尽致的刻画了阿妹对阿哥的真挚情谊及阿哥在阿妹心中不可动摇的地位。

民歌《小河淌水》例 10:



《中国民歌钢琴曲三首》中《小河淌水》谱例，例 11:



第 3 乐句丁善德先生运用的创作手法与第 1 句基本相同，通过力度层次的变化，使旋律表现出的思念情绪更加强烈，对第 4 乐句全曲的高潮部分做好了充分的铺垫。

第 4 乐句丁善德先生先是将民歌《小河淌水》中的旋律第 1 小节的 4 拍，通过拍号的变化缩减为 2 拍，然后将第 2 小节的 4 拍扩充到了 7 拍的旋律。这一张一弛的变化，将阿妹发自心底呼唤阿哥的思念情绪表达到了极致，将全曲推向高潮。

民歌《小河淌水》例 12:



《中国民歌钢琴曲三首》中《小河淌水》谱例，例 13:



后半句将民歌《小河淌水》中 3/4、4/4 混合拍子的组合变为 3/4、2/4 混合拍子的组合，24 小节将原前八后附点的音型改为倚音音型，与第 2 乐句形成呼应。结尾处两个长音的渐慢、渐弱、使旋律更加回味无穷。（同例 10、11）

三、《擀毡歌》丁善德先生运用了裕固族劳动号子中曲调短小、热烈红火、节奏清晰,长做即兴发挥的自由发展等特征,又借鉴了裕固族东西部民歌前者粗犷、奔放,后者平和、深沉的旋律特点进行创作,同时根据裕固族语言的特点:单词重音都落在最后一节音上,节拍采用 $2/8+2/8+2/8$ 的节拍组合,使第 1、3 乐段的旋律每一小节尾音处于相对强位,具有浓郁的民族风情。

第一乐段两个乐句旋律的特点是:以两小节为一个基本单元并作重复,体现了裕固族民歌曲调短小、节奏清晰的特点。

例 14:



第 5—6 小节开始在尾音上出现了先扬后抑的变化并保持到乐段结束,

例 15:



第 9—12 小节每小节的音头、节奏加密由原来的八分音符变为了十六分音符。

例 16:



第 13—16 小节一个基本单元的旋律,融合了 5—6 小节与 9—10 小节的节奏特点,节拍采用了 $2/8+2/8+2/8$ 的形式,每小节的最后 1 拍都是八分休止符的音型组合,使每小节的尾音处于了相对节拍强位,与裕固族表现的其言语习惯:单词重音都落在最后一节音上相吻合。经过 3 小节旋律较平稳的连接部,第 2 乐段

再现了第 1 乐段的旋律。整个乐段旋律表现的热烈红火、粗犷、奔放，是典型的裕固族东部民歌的特征，换言之，第 1、2 乐段主要运用了裕固族东部民歌的特点创作的。

中间段落旋律变得平和、深沉，特别是第 39、40 小节，第 48、49 小节运用小二度不协和音响，丰富了色彩的变化，使旋律的意境变的更加悠长深沉。此乐段主要运用了裕固族西部民歌的特点创作。

例 17:



最后一乐段是第 1 乐段的变化再现，旋律提高了一个八度，并用双音的音响贯穿整个乐段，是全曲的高潮部分。生动的表现了裕固族热烈的劳动场景。

通过以上分析，可以看出《中国民歌钢琴曲三首》旋律的创作特点是：在采用民歌旋律为素材，保持民歌韵味特征的前提下，根据音乐表现的需要运用丰富的创作手法，扩展原民歌的表现力。

第三节和声的创作技法特点

和声是作曲的重要基本技术。和声在作曲中的实际应用也尤其重要，它对作品表现力的丰富充实、音乐形象的生动等方面，都起着十分关键的作用。随着音乐创作的不断发展，和声的结构功能及色彩变化也越来越丰富。丁善德先生在他的《中国民歌钢琴曲三首》中，也遵循了这一原则，使和声成为表达作品内容、塑造音乐形象和体现作品民族风格的重要支柱。正如他在《作曲技法初探》一文中所说的“和弦的结构要尽可能多样化，要避免单一的使用功能性进行及其终止式。不然，与民族风格就会发生矛盾。”^[3]同时，他还提到“可以多增、减三和弦及七、九、十、十三等高度叠置的和弦，尽可能采用各种和声外音，各种包含不协和音程的变化和弦，色彩性的附加音，大小调叠置的复合和弦，以及各种调式、调性互相并置的色彩性和弦。这些和声材料对中国民族风格较浓的旋律不但更为合适，而且也更能弥补旋律中存在的和声力度不足的弱点。”^[4]

《中国民歌钢琴曲三首》是丁善德先生最为晚期的作品之一，他的和声特点不仅体现在和弦结构的多样化方面，更体现在和声语汇的多样性方面。

一、和弦结构的多样化

由于丁善德在其钢琴作品中十分注重对色彩性和声的追求，因此大量的使用了不协和和弦、复合和弦、五声性和弦等，这些丰富的和弦结构所带来的音响上的变化，为进一步表现作品的内容和情绪提供了全新的角度。

（一）复合和弦的使用

复合和弦即两个音级不同、功能不同的和弦叠置在一起。这是一种近现代音乐创作中发展起来的和声手法，主要是通过不同和弦的多层叠置而求得音响上的复杂化和立体感。

1、三和弦与三和弦、七和弦与七和弦的复合

例如《小河趟水》中第7小节的第一拍，前半拍下声部是调式的属三和弦，上方声部是调式的主三和弦，形成了三和弦与三和弦的复合；而后半拍中，下方声部是省略五音的一级七和弦，上方声部则是省略五音的三级七和弦，从而形成了七和弦与七和弦的复合。

例 18:



2、同根音大、小七和弦的复合

《蓝花花》中的第49小节，是这一特点的典型实例。体现了以主音D为根音的大、小七和弦的复合，同时C和 $\sharp C$ 所形成的不协和音响，体现出了民歌改编曲中特有的和声效果。

例 19:



3、同主音大、小三和弦的紧密连接

《蓝花花》中的第 23 小节中，依次出现了以主音 D 为根音的大、小三和弦，两个和弦的对置关系使作品的明、暗度在瞬间产生变化，音乐色彩更为丰富。

例 20:



(二) 二度音响的使用

在丁善德的钢琴作品中，常常使用具有“碰撞性”的二度音响使音乐中的不协和程度及色彩的浓度大大提高，以达到丰富音乐个性的效果。在《蓝花花》的 19-27 小节中，小二度的不协和音响就始终贯穿在每一个小节的音乐进行中。再如《擀毡歌》的第 19 小节。

例 21:



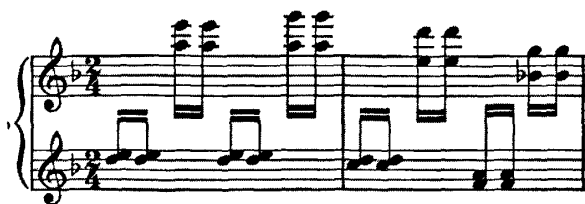
再如，《擀毡歌》中第 48-50 小节，虽然相隔小二度的音连接并不那么紧密，但是同样起到了变换色彩的效果。

例 22:



在《蓝花花》中第 30、31 小节中还使用了大二度音程。由于大二度音程是包含在我国五声音列之中的，并且在我国的民间音乐中也时常见到。因此，这里大二度音程的出现，既将原主旋律的骨干音包含在其中，又使作品的民族风格更加突出。

例 23:



二、和声语汇的多样化

(一) 多样化的终止式

在音乐作品的传统创作和声进行中，以 V—I 的完满终止式为最为根本的标志，但随着音乐创作不断的发展，和声的结构功能及色彩的变化也随之更为丰富。丁善德先生正是本着这种原则，在其创作实践中根据不同的音乐内容、音乐情绪、音乐形象在安排适合于各种不同要求的终止式，同时对和声的应用进行了一系列的革新。采取多种和弦结构的终止式、作品结束在不协和和弦上等等，都是他在创作实践方面对和声进行积极探索的贡献。

1、高叠和弦作为终止式运用

在《蓝花花》这一作品的终止式中，以大七和弦来配合作品中表现的音乐情绪，并以大七和弦的变和弦所带来的不稳定感来结束全曲，使整个作品具有了回味无穷之感，仿佛将人们的思绪又拉回到了旧中国民间故事中。

例 24:



2、五声性综合和弦作为终止式

将五声音阶中的任何三个（或者三个以上）骨干音叠置在一起，即成为五声性综合和弦。在《撷毡歌》中，最后一小节使用了调式中的 I、III、V、VI 音，使民族风格的旋律和和声达到了高度统一，大大丰富了和声的表现力。

例 25:



(二) 固定音型进行

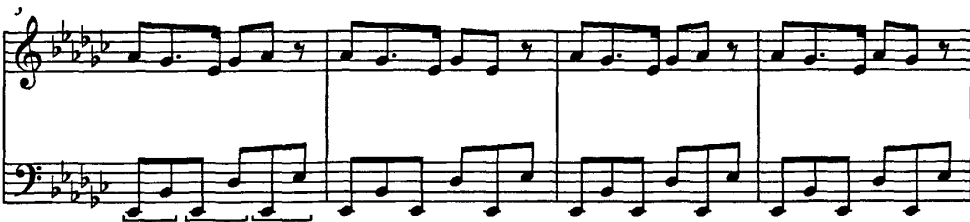
固定音型进行是指一种固定音调的反复,是丁善德在其钢琴作品的伴奏织体中较常用的一种手法。

最典型的例子出现在作品《撷毡歌》中,乐曲一开始的下声部就大篇幅的运用了这种形式。虽然在感官上为 3/8+3/8 的形式,但实际上应为 2/8+2/8+2/8 的组合。乐谱 1—4 小节下声部为纯五度、大六度、纯八度的循环组合;5—8 小节下声部为纯五度、小七度和纯八度的循环组合。这样的固定进行,与高声部的节奏重音形成交错,使乐曲有了别样的生气与风格。

例 26: 1—4 小节



5—8 小节:



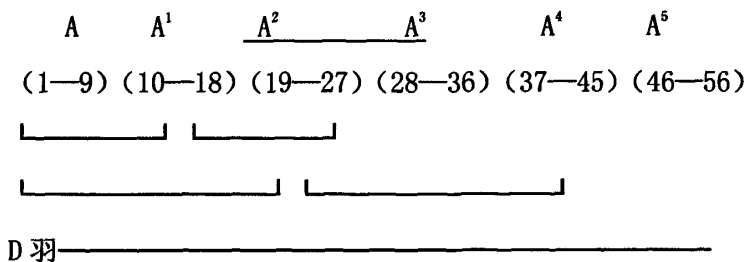
第四节 曲式结构分析

《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36) 属于集曲性套曲的作品。集曲性套曲是不按任何多乐章创作中的统一性构思原则而集成起来的套曲曲式。这种形式从古典乐派一直到今天都大量存在, 尽管这种套曲的各分曲之间没有任何音乐基本要素

和整体要素之间的必然联系和布局规律，但是既然它们能够“集合”在一起，总还是有一定的因素可以追寻。《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36)《蓝花花》是以赞美、歌颂中国伟大女性劳动人民，《小河淌水》是以西南人民的爱情、秀丽的水乡美景为主要内容，《擤毡歌》以粗犷、奔放的旋律、平和、深沉、婉转的曲调描绘了裕固族人民劳动生活的场景。

一、创作于 1992 年的《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36) 中的《蓝花花》，是由主题和其他的五个变奏构成的变奏曲，所谓“变奏曲式”乃是音乐材料发展中所经常使用的变奏手段，在接连不断反复应用时，纳入到某种曲式组合原则中来，使接连不断的变奏具有某种曲式结构轮廓而已。^[6]所以，“变奏曲式”并没有自身特有的曲式结构原则，而只有特有的音乐材料发展原则或手段。由于这些接连不断的变奏曲目在整体布局上常常体现出某种曲式结构原则，我们就把这种曲式称为附生性曲式。在丁善德用变奏曲式结构创作的 8 首作品中，有 7 首属于单主题变奏曲式结构这一类型。

《蓝花花》中每个曲目都是较为规范的对比两句体乐段结构。而为了避免多个变奏曲目古板的、串联性的罗列，作者在每个变奏中都使用了不同的变奏手法：A¹、A⁴、A⁵、均为织体变奏，其中 A¹、A⁴都以十六分音符为伴奏音型，A⁵左手声部柱式和弦的伴奏音型和主题伴奏中音程的进行较为接近；A²、A³两个变奏将主题旋律直接埋藏在十六分音符的快速跑动中，变奏手法十分相似。由于 A²、A³变奏手法的相似、A⁵和主题的遥相互应，A¹、A⁴变奏手法的相似，整个变奏曲则形成以 A²、A³为中轴的集中对称的附生曲式，其曲式结构图示如下：



二、《中国民歌钢琴曲三首》(Op. 36) 中的《小河淌水》属于两句体乐段结构的一部曲式结构的作品。

在丁善德的钢琴作品中，一部曲式的作品几乎占到了作品总数的 1/3 (包括套曲中的每一个组成乐章)，充分体现出了丁善德对这种短小曲式的偏爱。在这

引子

A A'

a b a' b'

#D 羽.

三、《中国民歌钢琴三首》(Op. 36)之《撷毡歌》曲式属于变体曲式结构,变体曲式结构是指在不改变单一的、原本的结构组合原则之下,由部分间的调性改变或主题内容的改变而形成的各种与规范化曲式结构类似的曲式结构,也就是我们通常所说的“不典型”的规范化曲式。《撷毡歌》中,为了音乐紧张度的减退,曲式部分在再现时进行了减缩所形成的变体曲式

呈示段

[— — — —]

双乐段

$$\overbrace{A \quad A^1} \quad \text{连接} \quad \overbrace{A^2 \quad A^3} \quad \text{连接} \quad \overbrace{B} \quad \overbrace{A^4 \quad A^6}$$

(1—8) (9—16) (17—19) (20—27) (28—35) (36—38) (39—52) (53—60) (61—69)

$\text{b}^{\flat}\text{G}$ 宫 ————— $\text{b}^{\flat}\text{E}$ 宫 — $\text{b}^{\flat}\text{D}$ 徵 — $\text{b}^{\flat}\text{G}$ 宫 —

通过前面分析论述,我们看到了丁善德先生在其钢琴作品中对曲式结构、和声等各个方面的独特运用,使我们感受到了作曲家在借鉴西欧传统曲式结构、中国民间音乐艺术形式方面的成功掌握,以及在曲式结构、和声等方面所做的大胆的、灵活的尝试。同时,也使我们深切的体会到,丁善德先生在较多的、较直接的继承和发扬了古典主义曲式结构和创作技法的同时,又把这些宝贵的创作经验与本国、本民族的音乐紧密结合在一起,与此同时进行了必要的改革与革新,使之适应了 20 世纪音乐审美的需要。因此,丁善德先生的钢琴作品无论在曲式结构、和声方面,还是在其他创作技法方面,向我们展示的是一种既有中国传统音乐文化底蕴,又有鲜明现代开放意识和现代文化知识的中国新一代作曲家的创作风貌,他所体现的是他作为“中国的”作曲家而体现出来的中国风格,以及作为“现代的”作曲家而体现出来的现代精神。

第三章《中国民歌钢琴曲三首》的性格特征

桑桐先生认为：丁善德的创作历程40余年，而作品的题材、体裁、手法、风格亦甚多样，从整体上来看他的作品性格有如下共同的特征：民族主义的倾向、浪漫主义原则、现实主义的创作方法、五种表情基调。^[6]笔者认为在《中国民歌钢琴曲三首》中亦可看到以上特征的身影。

第一节 民族主义的倾向

民族主义的倾向，是指在音乐创作中以发扬民族风格、体现民族精神为作品的风格精髓的倾向。在音乐史上，以这种倾向作为音乐创作的风格导向，并在具体音乐中体现出各自的民族音乐风格特色的作曲家们，被称之为“民族乐派”。民族乐派的作曲家常常在作品中反映祖国历史，表现民族性格，描绘人民的风俗生活，或采用本国的民间故事和文学作品作为题材以激起民众的民族自豪感和爱国思想，与民族的音乐语汇相得益彰。

创作具有民族风格的中国音乐作品，在中国音乐的创作历史中有深厚的理论基础。1938年10月毛泽东在中国共产党第六届中央委员会第六次全体会议上所作的报告中，提出了文艺创作要创造“为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”的号召。^[7]冼星海随后提出了“大众化、民族化、艺术化”应是中国音乐的发展方向，^[8]并提出了创造具有民族形式的中国音乐需要：保留代表着民族音乐灵魂的中国民族音乐丰富的旋律、音调，参考西洋最进步的乐曲形式，发明中国的新和声原则并加以应用，增进中国音乐的民族形式与作风的观点。^[9]李凌认为，新音乐民族形式的创作应“基于民族音乐遗产上”。^[10]毛泽东在《新民主主义论》一文中指出：“中国文化应有自己的形式，这就是民族形式。民族的形式，新民主主义的内容——这就是我们今天的新文化。”^[11]

丁善德先生无论在音乐理论思想方面，还是音乐作品的风格方面，都一贯坚持这种发扬民族风格、体现民族精神为作品的风格精髓的思想倾向。正如他自己谈到，在法国深造时，学习运用新的手法，但“‘要有民族风格，要用民族音调’这一想法仍然不变”。在法国学习时坚持这种想法，回国后在强调民族化作

为中国音乐创作的指导思想的情况下,更是努力贯彻这种思想。1950年丁善德先生发表《关于中国风味曲调及民谣的和声配置问题》一文,揭开了新中国研究和声民族化问题的序幕。^[12] 从他的作品中,我们也可充分感受到其中洋溢着民族精神与风格特点,在法国深造时期的作品亦如此,即使在并非以民歌为主题的为女高音与长笛创作的《神秘的笛音》中,亦蕴含着民族的音调与意境。回国后创作的《第一新疆舞曲》(Op. 6)、《托卡塔》(Op. 13)等民族风格鲜明多彩的作品更是无需多提了。即使在融新创作时期手法新颖的作品中,民族风格和音调也是随处显现。因此,在他的创作中,无论哪一时期,都具体地体现出这种思想倾向。

桑桐先生认为:尽管丁善德先生非常强调学习和借鉴西方音乐的理论、手法和技巧,尽管亦有人从不同的角度评论他的作品如何如何的“洋”,但都不能否认他作品风格上的发扬民族风格、体现民族精神为作品的风格精髓的民族主义思想倾向。^[13]丁善德先生在他的《对音乐创作民族化问题的探索》一文中指出:“有些人对创作中借鉴运用任何外国的表现形式和技巧一律反对或认为不民族化,破坏了民族的传统风格,这种狭隘保守的态度也是不恰当的。”^[14]

丁善德先生创作的《中国民歌钢琴曲三首》不仅选材上采用了中国民歌的旋律作为音乐的创作素材,作品内容上也是赞美东方女性的聪慧、善良、美丽,劳动人民纯真的爱情、秀丽的水乡,热烈、奔放的劳动场景。描绘出了具有民族特色的风俗人情,表现了坚韧的民族精神。

创作手法上运用了大量的具有民族风格的和声音响:

在《蓝花花》中第30、31小节中使用了大二度音程。由于大二度音程是包含在我国五声音列之中的,并且在我国的民间音乐中也时常见到,因此,这里大二度音程的出现,既将原主旋律的骨干音包含在其中,又使作品的民族风格更加突出。(见例20)

《蓝花花》中的第49小节,运用了以主音D为根音的大、小七和弦的复合,同时C和[#]C所形成的不协和音响,体现出了民歌改编曲中特有的和声效果。(见例19)

《擀毡歌》中最后一小节使用了调式中的I、III、V、VI音,构成五声性综合和弦,使民族风格的旋律和和声达到了高度统一,大大丰富了和声的表现力。

(见例 25)

丁善德先生创作的《中国民歌钢琴曲三首》如第二章所分析的无论从音乐的取材方面,还是音乐的主题、创作手法及和声运用方面都洋溢着中华民族的精神与音乐传统民族风格的特点。

第二节 浪漫主义的原则

浪漫主义起源于中世纪法语中的 Romance (意思是“传奇”或“小说”)一词,是文艺的基本创作方法之一。从音乐方面来说,浪漫主义的美学原则,简而言之就是:讲究感情的表现,强调个性的发挥,注重音乐的抒发和描绘功能,突出音乐的色彩和表情作用,不受古典形式的束缚或结构严谨的限制。^[15]

丁善德先生的《中国民歌钢琴曲三首》,无论就其音乐特色和内容而言,就其表现要求和创作手法而言,大都深深地显示出浪漫主义美学原则的烙印。《蓝花花》第 5 小节主题旋律中倚音的运用,

例 27:



变奏 4 中大段落的以半音阶为织体的伴奏飘扬在高音区描写包围着蓝花花的雾霭已经变成了淡淡的薄雾,并渐渐地散去,随之左手声部蓝花花的主题旋律逐渐清晰、明朗、自信,表现了经历过风雨的蓝花花更加美丽动人;

例 28:

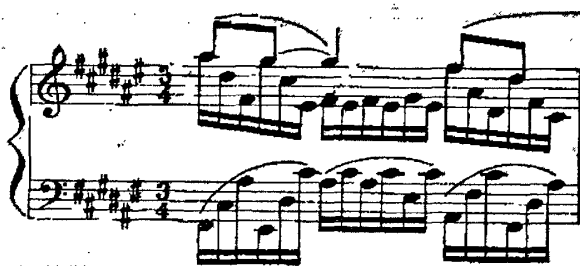




《小河淌水》中第 8 小节：例 29：



第 16 小节：例 30：



第 19—21 小节运用节拍的变化将旋律节奏拉宽、扩充，使旋律更加缠绵、悠长，这些抒情动人的段落就是富有浪漫主义色彩的强调个人的抒情性，偏重幻想和夸张的手法的运用。例 31：



《蓝花花》这一作品的终止式中，以大七和弦来配合作品中表现的音乐情绪，并以大七和弦的变和弦所带来的不稳定感来结束全曲，使整个作品具有了回味无穷之感，仿佛将人们的思绪又拉回到了旧中国民间故事中。亦是富有浪漫主义色彩手法中：音乐中情感表达往往留给人们一种意犹未尽的感觉地体现。

《小河淌水》引子部分用六连音音型描写的潺潺的小河流水；

例 32:



第 7 小节（见例 1）开始运用的大三和弦与大三和弦重叠，大七和弦与大七和弦重叠的和声音响配合六连音音型，描写的银色月光透过微风吹动的树叶洒落在悠悠的河面上，浪漫主义色彩梦幻般的诗意被表现得淋漓尽致。

《擀毡歌》中那些欢快、活跃旋律，富有动感的固定音型地进行描写出了劳动人民热烈的劳动场景，表达出广大劳动人民对幸福生活向往的火热激情，B 段中那悠长、平和、深沉的旋律突现的小二度进行使美丽的草原风光充满了梦幻般的诗意。

例 33:



《中国民歌钢琴曲三首》抒情动人的旋律、色彩斑斓的和声音效、变幻丰富

的音乐形象,亦倾注着丁善德先生丰富的浪漫主义想象力、表现力和细腻的创作技巧。

丁善德先生在《作曲技法探索》序言指出:“音乐创作要靠作者的艺术灵感和激情,不能过于理性化。新的表现方法和创作技巧不能脱离对人类思想感情和符合音乐的美学原则,不然就不能成为艺术品。”^[16]桑桐先生认为其中所谈论的虽为音乐的表现方法和创作技巧,但也可说是丁善德先生在创作中坚持浪漫主义美学原则的宣言。^[17]

第三节 现实主义创作

现实主义,亦称“写实主义”,原意为“提倡客观地观察现实生活,按照生活的本来面目精确地描写现实”,恩格斯曾说:“除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型性格。”这是马克思主义的现实主义创作方法观。简而言之现实主义就是指音乐创作要有现实的内容,要反映人民的生活,要刻画和表现人民的精神面貌和思想感情,要创造有鲜明表现力的音乐主题和音乐形象,音乐语言要易于为群众所理解等等。^[18]

现实主义的创作方法在我国音乐创作运用可追溯到30至40年代。1933年,周杨发表文章对苏联文艺界提出的“社会主义的现实主义”的创作方法进行了较为概括地介绍。周杨认为“社会主义的现实主义”的一个重要特征就是:“大众性,单纯性”,站在文学创作的角度上讲,他必须是“为大众所理解”的“大众的文学”。“社会主义的现实主义”这一概念在引进中国不久,随即在左翼音乐运动中成为指导性的创作纲领。^[19]1936年,吕骥在《中国新音乐的展望》一文中明确提出了新音乐的创作方式应是来自苏联的“新写实主义”(或译现实主义)。同时指出这一创作方法一定会随着新音乐的发展成为中国新音乐创作的理论基础。冼星海后来提出的“从实际生活中创作新兴音乐”的理论主张是现实主义创作方法的最为通俗的阐释。^[20]现实主义的创作方法后来成为许多音乐家自觉遵循的重要创作原则。

丁善德先生在他的《作曲技法探索》一书的附录《我怎样写“长征”交响曲》一文中谈到了他是怎样应用现实主义创作方法来创作《长征交响曲》的。由此可见现实主义创作方法亦是丁善德先生运用的音乐创作方法之一。

《中国民歌钢琴曲三首》亦表现出了现实主义创作方法的特征:

《蓝花花》中主题和五个变奏尽管和声色彩变化不同,主题旋律在各段落中也有不同的发展,但“蓝花花”的主题旋律始终保持在同一音区进行。这一手法的运用,使“蓝花花”这一聪慧、美丽、善良的典型东方女性形象更加鲜明。《蓝花花》不仅仅表现了东方女性的聪慧、美丽、善良,经过五个变奏的发展,更深层次的表现出了东方女性坚韧、不畏艰难、乐观的精神面貌。

《小河淌水》优美的旋律,诗情画意般的多彩和声变化,刻画出了银色的月光、微风吹过的树叶声、潺潺的小河流水、多情的阿妹富有诗意般的音乐形象,表现了多情的阿妹对阿哥的思念、幸福的回忆、期盼等多种思想感情,展开了一幅美好爱情的画卷。

《擀毡歌》中描绘了热烈愉快的劳动场景,B段中那悠长、平和、深沉的旋律表现了美丽的草原风光,真实再现了裕固族人民幸福的劳动生活。

以上三方面是丁善德先生作品中音乐风格、美学原则和创作方法上的特征。三者之间,民族主义与浪漫主义或现实主义在观念上无甚矛盾,均可结合。但浪漫主义与现实主义之间在思想观念上存在一些矛盾,即表现与再现上的差异,主观性与客观性的不同,在西方音乐创作的思想观念方面,较少提倡二者结合的理论与实践。但在20世纪50至60年代的中国,由于毛泽东文艺思想上革命化的畅想,曾号召文艺家们将浪漫主义与现实主义的创作方法在革命内容的基础上相结合,因此对中国艺术家的创作思想有很大影响。^[21]我们在丁善德的作品《中国民歌钢琴曲三首》亦可看到这三者结合的成果。

第四节 多种表情的结合

音乐作品中的表情基调与性格特点和作曲家所处的时代、生活环境、人生观、美学观、思想倾向、题材内容等有密切关系。丁善德先生为人处世乐观豁达,爽朗大度,“文如其人”,这种性格亦必然表现于作品的性格之中。桑桐先生在《简论丁善德音乐作品的性格特征》中认为丁善德先生在他的音乐作品中体现出来的表现基调既非“金刚怒目”式的躁动狂热,亦非“徘徊低吟”式的多愁善感,而是乐观、清新、欢愉、抒发、赞颂这五类表情基调。^[22]在《中国民歌钢琴曲三首》中体现出来的是这五类表情基调中的乐观、赞颂、抒发表情基调。

乐观情调，是丁善德先生在《中国民歌钢琴曲三首》贯穿始终的基调之一。反过来说，就是丁善德先生在《中国民歌钢琴曲三首》中没有那种晦涩阴暗的情调，这与丁善德先生乐观、豁达的处世精神是分不开的。从法国留学归来后，因当时的条件所至，丁善德先生的居住条件一直不好，但是他从没有动过向组织提出调换房子的念头。“文革”中又遭受动乱冲击迫害，被迫让出中间的房间，致使一个家庭的住房被分隔为东西两个部分。在如此逆境中，仍保持乐观之心态，戏称自家的住房变成了“东巴基斯坦”和“西巴基斯坦”。这正映照出丁善德先生的处世哲学和坚韧乐观的性格。

我们在《E大调奏鸣曲》、《第一新疆舞曲》、《快乐的节日》、《序曲三首》等诸多音乐作品的旋律中听到了丁善德先生的乐观情调。跨度40余年的三个创作时期，创作手法亦不相同，但其中“乐观”之情的基调，始终保持，显示出作曲家的乐观个性历经沧桑而未变。

《蓝花花》中丁善德先生只选择了描写“蓝花花”聪慧、美丽、善良的主题旋律作为变奏的素材，蓝花花的悲惨遭遇以及斗争的音乐主题统统没有被丁善德先生选择，《小河淌水》美丽的水乡景色和《擀毡歌》中热烈愉快的劳动场景。从丁善德先生选择的创作素材中就可以看出丁善德先生乐观的创作表情基调。

《蓝花花》中“蓝花花”的主题旋律始终保持在同一音区进行。这一手法的运用，不仅使“蓝花花”这一聪慧、美丽、善良的典型东方女性形象更加鲜明。更各深层次的表现出了东方女性坚韧、不畏艰难、乐观的精神面貌。同时也体现出了丁善德先生乐观的创作表情基调。

赞颂也是丁善德先生作品中主要的表情基调，20世纪后半叶的中国作曲家都会情不自禁地赞颂祖国，赞颂人民，赞颂领袖，赞颂党，赞颂一切美好的事物。《中国民歌钢琴曲三首》中《蓝花花》，表达赞颂经历风雨洗涤仍然聪慧、美丽、善良东方女性坚韧的意志、乐观的精神，《小河淌水》表达赞颂美丽的水乡景色和情真意切的爱情，《擀毡歌》表达赞颂劳动人民热爱劳动、向往幸福生活、美丽的草原家乡之情，都是丁善德作品中主要的赞颂表情基调典型的写照。

丁善德先生的《中国民歌钢琴曲三首》中，抒发性的情调也是一类重要的表情基调。抒发性情调与他作品中优美抒情、富有韵味的民族风格旋律相谐合，表现人生的多种情怀。《中国民歌钢琴曲三首》中抒情动人的音乐形象（蓝花花、

幸福的恋人情景、朴实的劳动人民劳动的场景），表达的是多种内心的感受，刻画的是不同表情的境界，它与乐观、赞颂表情基调，相辅相成，相互结合。

以上所述“乐观、赞颂、抒发”这几方面是丁善德先生《中国民歌钢琴曲三首》中的表情基调。

第四章《中国民歌钢琴三首》演奏分析

演奏指法的编排对一首钢琴乐曲的弹奏是至关重要的,科学的指法编排,可以使演奏流畅、通顺,乐思表达完整,能够帮助手指对音色控制得体、到位。反之不科学的指法编排,就会使演奏流畅性大打折扣,不能够完整的表达乐思,破坏原有的语汇,甚至人为地增加了乐曲的技术弹奏难度。

第一节 演奏指法编排分析

下面是笔者在研究了丁善德先生《中国民歌钢琴曲三首》演奏指法的心得:

一、《蓝花花》演奏指法编排要点,《蓝花花》主题加上五个变奏可分为6个乐句。

(一)主题(1—9小节)主旋律声部用右手弹奏,全句可分为两句小乐句,第一小乐句1—5小节,6—9小节为第二小乐句。第一小乐句中1—3小节可以小字一组d为中心用二指弹奏,并保持五指手位弹奏,4—5小节需要通过连续两次缩指手法将手位转移至中音区,具体方法为第4小节第一拍的由前附点的八分音符后十六分音符组成的附点节奏音型中小字一组c音用1指弹奏,小字一组d音用4指弹奏;第二拍前八后十六的节奏音型中第一个小字组a音用1指弹奏,第2个小字组a音用4指弹奏,同时将手位转成1指在小字组d音上,2指在小字组f音上的六指控制手位,完成手位在键盘上从小字1组到小字组的移动。6—9小节为第二小分句,也要运用缩指的手法完成两个手位的连接。第6小节用手位整体移动的方式用1指弹奏第1拍的小字组的g音并保持五指控制手位完成6—7小节的弹奏;第8小节第1个音符小字组的g同样用1指弹奏,第2个音符小字组的a运用缩指的手法,将手位收缩用4指弹奏,并以小字组d音用1指为中心,保持五指控制手位。第8小节第2拍后半拍的中央c可运用越指的手法,2指从1指上方跨越用2指弹奏,3指弹奏第9小节的小字组d音。

左手低音伴奏第一小分句中,可用3个手位完成。1-3小节用一个手位,第4、5小节要分别变换手位;第二小分句中,6、7小节分别要变换手法,8—9小

节用 1 个手位完成, 弹奏中要注意连音的连贯。

(二) 变奏 1 (10—18 小节) 主旋律声部仍用右手弹奏, 指法可沿用主题部分的编排, 这一乐句的指法编排的重点应在左手弹奏的伴奏部分, 左手伴奏织体采用了十六分音符连续跑动的音型, 音区跨度大, 指法如果安排不好的话, 十分容易造成手位的来回跳跃, 影响织体衔接的流畅。在此乐句中要大量的运用越指和穿指的手法, 将各音区的手位连接起来。具体编排为第 10 小节的第 1 拍中大字 1 组中的 D、A 和 B 用 5 指、1 指、4 指, 大字组中的 D 用 2 指, 其中大字组的 A 和 B 之间运用越指的手法完成 1 指到 4 指的过渡; 第 2 拍大字组的 G、D 和大字一组的 B、A 分别用 1 指、2 指、4 指、1 指; 其中大字 1 组的 B 和 D 要运用穿指的手法来完成 4 指到 1 指的过渡, 同时完成第 10 小节手位的准备工作。第 10、11 小节的指法可参照第 9 小节指法来编排。第 12 小节第 1 拍中大字 1 组的 F、大字组的 C、D、A 分别用 5 指、3 指、2 指、1 指来弹奏, 第 2 拍小字组的升 c, 大字组的 A、E、D 分别用 2 指、1 指、2 指、3 指来弹奏, 其中第 1 拍最后一个音大字组的 A 和第 2 拍第 1 个音小字组的升 c 之间要运用越指的手法来完成 1 指到 2 指的过渡。第 13 小节第 1 拍中大字 1 组 F 和大字组 C、D、A 可分别用 5 指、3 指、2 指、1 指来弹奏, 第 2 拍大字组的 B、A、F、D 分别用 2 指、1 指、2 指、4 指弹奏。要注意的是 12 小节后 1 音大字组的 D 用 3 指弹奏, 距离 13 小节第 1 音大字 1 组 F 音用 5 指弹奏, 距离稍远, 手位需做一个重心滑动的动作来完成两手位之间的连接, 13 小节的第 1 拍与第 2 拍之间同样要运用越指、穿指的手法来完成连接。第 14 小节第 1 拍中大字 1 组 B 和大字组 F、升 F、G 分别用 5 指、3 指、2 指来弹奏, 其中大字组 F 音和升 F 音, 运用越指的手法来完成 1 指到 3 指的连接。第 2 拍可依据第 1 拍的手位做好五指手位的指法安排。第 15、16、17 小节音型跨度都可在 1 个把位中安排, 每组音型可分别用 5 指、2 指、1 指、2 指来组合, 但是第 15 小节与 16 小节之间因音区跨度较大, 手位也需做一个重心滑动的动作来完成两手位的连接。

(三) 变奏 2 (18—26 小节), 变奏 3 (27—35 小节)。每一组音型都可可在一个手位之内安排, 又因其演奏的手法都为左、右手交替弹奏的手法, 各手位之间的交替难度不大, 故在此不再做详细的阐述。

变奏 4 (36—44 小节) 主题旋律变为完全用左手在小字组、小字 1 组音区中

演奏,右手用半音阶音型为主要织体。右手弹奏的指法可用半音阶的指法规律来编排。左手演奏的旋律部分可运用缩指、扩指的手法来完成各手位的连接。第36—38小节可用2指弹奏小字1组的d音,利用虎口的跨度用1指弹奏小字1组的g音为基本手位来编排此3小节的弹奏指法。第39小节第1拍中的两个八分音符小字1组的c、d音要运用缩指的手法分别用3指和1指弹奏,第2拍的小字组a音运用扩指的手法用2指弹奏,并保持五音手法下行。第40小节第1拍小字组f、d音要运用扩指的手法完成4、5指的连接。第41小节要利用第39小节的长音将手位跳跃到以3指弹奏小字组g音的手位上,并利用六指手位控制的区域用1指弹奏小字1组的c音。第42小节要综合运用缩指的手法和六音手位用4指、1指、2指、3指弹奏小字组a音和小字1组的c音。第43小节要运用缩指的手法用4指弹奏小字组g音,用1指弹奏小字组a音,并用五音手位下行完成乐句的弹奏。

(四)变奏5(46—55小节)主旋律又回到主题乐句中相同的音区,并用右手演奏,可参照主题乐句中的指法编排。左手伴奏织体运用了和弦柱式音型,手位之间的变化不大,可用同一手位就近的原则编排,值得注意的是第46小节第2拍柱式和弦各音音区距离较大,分别是低音是大字2组的B音,中音是大字1组的升C音,高音是大字组的D音,此三音应用5指、2指、1指来弹奏,最后1小节小字1组的d音要运用左手跨越右手的方法弹奏。

二、《小河淌水》按乐句划分可简单的分为引子(1—5小节)第一乐句(6—10小节)第二乐句(11—14小节)第三乐句(15—18小节)第四乐句(19—28小节)。全曲的伴奏织体采用了十六音符六连音的音型。

(一)引子部分可采用左、右手交替演奏的方法,但本曲的调式为升D羽调式,手指太多在黑键上弹奏,所以引子部分的指法编排要打破谱面上直观的左右手分配。第1小节第1拍可以乐谱上的左右手分配用左手的4指、2指、1指弹奏小字组的升f、升a和小字一组的升c,右手用1指、2指、3指弹奏小字1组的升d、升e、升f三音;第二拍就必须打破左右手各弹奏三音的形式,用右手5指、3指、2指、1指弹奏小字1组的升a、升f、升e、升d四个音,左手用1指、2指弹奏小字1组的升c和小字组的a两个音,只有这样才能为左手5指弹奏第2小节第1拍第1个音小字组升e做有充分的手位准备。这种情况还出现

在第3小节的第2拍,与第1拍不同的是,在这里要用右手的5指、1指弹奏小字2组的升c和小字1组的升d两个音,左手用1指、2指、3指、5指弹奏小字组的升a、升f、升e、升c四个音。第4小节两拍和第5小节的第2拍也是这种情况,需要右手弹奏两个音,左手弹奏四个音,有所不同的是第3小节的两拍中音区跨度比较大,左手加了一个穿指的手法。右手5指、1指弹奏小字1组的升g、升c,左手用2指→1指→5指的组合弹奏小字组的升f、升e和大字组的升B、升G。第二拍也可以用这个组合。第5小节第2拍为了做好第6小节弹奏的手位准备,也要在手指编排中做一个手指穿指的处理,用右手的5指、1指弹奏小字1组的c和小字组的g,左手用1指→2指→4指→1指的组合弹奏小字组的升e、升d和大字组的升A、升E。

(二)第一乐句(6—10小节)第六小节是右手附点二分音符3拍的长音,指法编排的重点是左手弹奏的第1拍急进的音型。可连用两次越指的手法弹奏:用5指→2指→1指→3指→1指→2指的组合弹奏大字1组的升F和大字组的升D、升E、升F、G、升A,通过越指手法的连接,将左手的大指定格在小字组的升d,2指定格在大字组的升A上,并保持此手位弹奏完本小节。第7小节至第9小节,左、右手都承担着六连音的伴奏织体,旋律声部飘在高音区,大多为4指或5指弹奏,右手的指法组合为4指→2指→1指或5指→2指→1指,5指→3指→1指的组合。左手可用5指→2指→1指组合弹奏音区跨度大的音型,2指→1指组合弹奏密集的音型组合。要注意的是十度手位跨度时,手位要配合重心滑动弹奏。第10小节可参照第6小节指法编排。

(三)第2乐句左手的指法编排规律与第1乐句相同,可互相参照。右手第11小节和第13小节需要用连续的缩指手法编排,将手指的弹奏由小字1组音区过渡到小字组音区。如第11小节第2拍后半拍用4指→2指→1指组合弹奏小字1组的升c和小字组的升a、升f,第3拍的前半段用缩指的手指将4指回收到小字组升a的位置,用2指、1指弹奏小字组升E和大字组升B。

(四)第3乐句、第4乐句的指法编排规律与第1乐句、第2乐句也相同,也可互相参照,应注意的是第16小节右手最后1音小字组升c与第17小节第1音小字1组升a构成了13度的大跳,左手第21小节最后1音小字组升c与第22小节第1音大字1组升F构成了12度大跳,弹奏时应注意首位中心的移动。

第 19 小节最后 1 音大字组升 G 用 3 指弹奏, 要以 3 指为轴心重心向 5 指移动, 用 5 指弹奏第 20 小节第 1 音小字组升 D。

三、《擗毡歌》简单可分为 4 个大乐段, 两个连接部。1—16 小节为第一乐段, 17—19 小节为第一连接部, 20—35 小节为第 2 乐段, 36—38 为第 2 连接部, 39—52 小节为第 3 乐段, 53—69 小节为第四乐段。旋律声部本曲通过由右手来演奏, 左手弹奏的是伴奏织体。

(一) 第 1 乐段 (1—16 小节) 可按 4 小节再细分为 4 个小乐句。右手弹奏的旋律声部指法相对简单, 基本上采用了五音手位或六音手位的控制。第 1 小乐句 (1—4 小节) 中第 1 小节第 1 拍的小字组降 d 用 2 指来弹奏, 1 指弹奏第 3 拍后半拍的大字组降 B, 构成六音控制手位, 其他音符可遵循六音控制手位来编排指法。第 2 小乐句 (5—8 小节) 和第 4 小乐句 (13—16 小节) 也是采用六音控制手位来编排指法。第 2 小乐句中第 5 小节第 1 拍小字组的降 a 用 3 指弹奏, 同样第 4 小乐句中第 13 小节第 1 拍小字组的降 a 也是用 3 指弹奏, 并以此为基础, 编排六音控制手法的弹奏指法。第 3 小乐句 (9—12 小节) 可采用五音控制手法来编排指法, 第 9 小节第 1 拍小字组的降 b 音用 2 指弹奏, 编排其他音符的指法。在第 1 乐段中左手弹奏的伴奏织体为固定音型的织体, 每一小节可采用相同的指法。可用 5 指→2 指→5 指→1 指→5 指→1 指的手指组合来弹奏。值得注意的是第 1 小乐句和第 2 小乐句之间, 第 3 小乐句和第 4 小乐句之间都有十度音程的跳跃, 应注意手位的移动

(二) 第 1 连接部 (17—19 小节) 和第 2 连接部 (36—38 小节) 旋律音型和伴奏织体都极为相似, 指法编排可按照连接流畅、移位方便的原则来编排指法, 此两个连接部指法可相互参照。

第 2 乐段 (20—35 小节) 右手弹奏的旋律声部与第 1 乐段相同, 可延用第 1 乐段的弹奏指法。左手弹奏的虽然还是固定音型的伴奏织体, 但音符发声的改变故弹奏指法也要相应的作出调整。第 2 乐段和第 1 乐段一样可按 4 小节为 1 小乐句划分为 4 个小乐句。第 1 小乐句 (20—23 小节) 和第 3 小乐句 (28—31 小节) 左手伴奏织体的固定音型音符相同, 课用 5 指→2 指→1 指→2 指→1 指→5 指的指法组合来弹奏, 以此为大字 1 组的降 G、大字组的降 D、D、降 E、降 G 5 个音符组成的固定音型。第 2 小乐句 (24—27 小节) 和第 4 乐曲 (32—35 小节)

左手伴奏织体的固定音型音符相同可用3指、2指、1指、2指、1指的指法组合来弹奏依次为大字组降B、大字组降D、D、降E、降G5个音符组成的固定音符。应注意这两组手指组合都运用了越指的手法。

(三)第3乐段(39—52小节)此乐段左手弹奏的伴奏声部由分解和弦、柱式和弦、和声音程音型组成,音区跨越不大,可按照前文所提的指法编排规律来进行指法的编排,其它的在45小节5指要保持大字1组降B音6拍的情况下,大字组降G、降A、降B的连接,可用2指→1指→1指的方式弹奏,在此就不一一列举。右手旋律部分可采用越指、缩指、扩指等手法综合编排,应特别注意的是第48小节第5拍的小字组降e与第6拍小字组的d可同用1指的弹奏,采用1指从降e(黑键)滑落到d(白键)的弹奏方法。

(四)第4乐段(53—69乐段)也可按4小节划分1小乐句,分为4小乐句。右手旋律变为双音进行,钱亦平编写的《丁善德钢琴作品集》中有指法提示,按照此指法提示编排的指法应是基本流畅的。笔者建议第61小节第4拍的双音小字组的降g和降b的指法变为1指和2指,弹奏起来更为舒适、流畅。左手可用5指→2指→1指→5指→2指→1指的手指组合弹奏依次为大字组降G、大字组降D、降B、大字1组降B、大字组降G、小字组降e的固定音型伴奏织体。要注意的是每小乐句内部每小节之间都有一处13度音程的大跳,每小乐句之间都有一处14度音程的大跳。弹奏时要注意连接的准确性和重心转移的迅速性。

第二节 演奏技术及音乐提示

一、《蓝花花》全曲力度分布是最弱为mp,最强为f,力度对比不大,很显然没有描写你死我活矛盾冲突的语汇,换言之全曲是以赞美、歌颂的情调为主线,赞美歌颂的对象是被称为普天下最聪明、最美丽的好姑娘“蓝花花”也是典型东方女性的代表。因此赞美歌颂的情调并非是赞美祖国美好河山,歌颂伟大领袖具有宏伟气魄气壮山河式的情怀,而是更加内在、含蓄、温情的表达赞美、歌颂之情。是发自内心的对女性劳动人民朴实的歌颂、赞美。

(一)《蓝花花》的主题在歌曲《蓝花花》中运用了4/4拍的形式,丁善德先生将其在2/4拍中创作运作,使旋律显得更加紧凑、简炼,少了些矫情做作、无病呻吟的情调,多了些肯定、朴实的语汇。每当弹奏此旋律时,就好像听到了丁

善德先生在说：“关于蓝花花的问题，无需再言，她就是普天下最聪慧、最美丽、最善良典型东方女性，是中国广大女性劳动人民的代表……”

演奏时要很好的把握好这种由内心自然流淌的、朴实无华的歌颂赞美之情，控制好音色及力度的大小，刻画好美丽、善良、聪慧、东方女性的代表“蓝花花”这一形象。

虽然丁善德先生将旋律创作的更紧凑、简炼，但并非失掉了陕北民歌“信天游”那旋律悠扬柔美、流畅自然、情真意切的特征。丁善德先生在主题中大量运用了小连音的音乐语汇，表达出了音似断、意未断，绵绵犹长的意境。可以说将“信天游”的风格特点发挥的淋漓尽致，更上一层楼的意味。因此弹奏时一定要用心体会，严格把握旋律中、伴奏中小连线的弹奏，第2小节至第3小节小字1组的d音的同音连线的保持，并甩到小字1组g音，这一“信天游”标志性的音调的控制，第5小节倚音的弹奏也要表达出自信、潇洒的情调。6—9小节除了小连线的严格弹奏外，更要借助mf力度层次弹出1—5小节，已塑造的“蓝花花”形象的再次肯定，要弹得更加悠扬柔美、情真意切。

(二)变奏1(10—18小节)主题的旋律仍然没有变化的飘扬在高音声部，基本演奏要点与主题相似，但此句的赞美，歌颂的情感要体现的更为自信。左手十六分音符连续跑动，手指对音色的控制要求要细腻、连贯。第15小节左手突然出现的短暂半音阶音型的伴奏织体，似乎在预示着什么，半音阶后伴奏织体在16—17小节发生了变化，并且力度也从第14小节变成了mf。这一切都为变奏2、变奏3的发展做好了铺垫，弹奏时情绪可稍稍激动些。

(三)变奏2(19—27小节)具有“碰撞性”小二度不协和音响贯穿在每一个小节的音乐进行中，似乎在向人们讲述蓝花花与常人不同的不凡人生经历。主题旋律在次变奏中以平稳的八分音符连接为主，旋律隐藏与和声进行中，主题中丰富的音型变化，如前八后十六音型、附点音符、连续跑动的十六分音符在变奏2的旋律中几乎难以寻觅，有的前八后十六音型出现在变奏2的第1小节，也就是全曲的第19小节第2拍，但旋律发生了变化，将原来的c音变成了降b音。尤其是第26小节第1拍旋律以小字组g为中心旋律走向做了反向处理，弹到这里给人一种忽然迷失方向的感觉，找不到蓝花花的主题旋律。26小节第2拍、27小节才在不协和音响中找到了蓝花花主题的隐隐身影。在这一变奏中我们可以深

深体会到蓝花花苦难的人生，弹奏此变奏时有一种想法时时萦绕在我的脑海中，那就是丁善德先生似乎在淡化蓝花花的苦难人生经历。力度的分布还是于主题一样由 **mp** 发展到 **mf**，蓝花花的主题旋律在不协和音响中更显得坚韧有力。

（四）变奏 3（28—36 小节）双音的音响贯穿了每小节的音乐进行中，蓝花花主题旋律时而处于双音的冠音位，时而处于双音的低音位，此起彼伏。力度分布降 **mp** 到 **mf** 的发展，提升到了 **mf** 到 **f** 的发展，旋律音型的构成虽然还较单一但在变奏 3 中“信天游”长音上甩的特征音型已经出现。弹奏此变奏，虽然不协和音响造成的紧张气氛时时围绕在你身边，但仍然体会不到你死我活敌我矛盾冲突的残烈，只感觉到蓝花花的主题在苦难中磨练的更加坚强，随着第 36 小节同和弦转为上行，预示着即将冲出雾霭的包围，光明已经不远了。

（五）变奏 4（37—45 小节）蓝花花主题旋律清晰的出现在左手声部中，力度分布也恢复了由 **mp** 到 **mf** 的发展。此时的蓝花花主题旋律还是以单一的八分音符连接为主开始的，第 42 小节第 1 拍附点音型的出现，有力的推动了旋律向主题段落旋律的回归，自第 42 小节第 2 拍开始已经完全再现了主题段落旋律后 7 拍的面貌。右手在高音区弹奏以半音阶音型为主的伴奏织体，这时变奏 3 包围着蓝花花的雾霭已经变成了淡淡的薄雾，并渐渐地散去，随之蓝花花的主题旋律应表现的逐渐清晰、明朗、自信。

（六）变奏 5（46—56 小节）蓝花花主题旋律已在右手声部完全再现了主题段落的蓝花花主题旋律。那个美丽、善良、聪慧的东方女性典型形象，重新又站在了我们面前，不过与主体段落不同的是：随着左手弹奏和声织体的加厚，站在我们面前的是经历了苦难磨练成长起来的更加成熟的美丽、善良、聪慧的蓝花花。结尾处，具有强烈不稳定感的大七和弦给我们带来了无穷的回味，使我们陷入深深的思绪中……

纵观全曲，丁善德先生在《蓝花花》一曲中尽管和声、伴奏织体做了多种变化，但始终将蓝花花主题旋律从头到尾布局在同一音区，这也在变奏曲体裁的钢琴作品中是不多见的。从这一点上也看出了丁善德先生创作布局的精妙之处，同时表达出了丁善德先生对广大女性劳动人民的赞美、歌颂之意不可动摇。

二、《小河淌水》丁善德先生描绘了一个充满诗情画意的深远意境：银色的月光透过树叶的缝隙洒落在小河上，周围一片宁静，只有微风吹过树叶的沙沙声

和小河不时发出潺潺的流水声。聪慧美丽的阿妹依坐在竹楼旁。洁白的月光、悠悠的河水，勾起了阿妹对阿哥的无限思念。阿妹把对阿哥的思念之情倾注在优美的旋律中，情深意切的内心呼唤，随着小河的流水、微风，飘向远方的阿哥。

(一) 引子(1—6 小节)在 p 的力度下，运用流畅的十六分音符六连音的音型，多变的和声音响，刻画了小河的流水声和银色月光透过微风吹动树叶的缝隙，不规则的洒向小河的动态意境，弹奏时要手指控制好力度和音色的变化，同时踏板可采用 $1\backslash 2$ 深度的踩法，稍保持住营造出淡淡的混音响的效果，来增加朦胧的意境。1—2 小节主要描写了悠悠的小河淌水；3—5 小节描写的是小河淌水、月光洒落的动态意境，所以每拍的高音音头要做稍稍的强调，增强月光由上方向下洒落的动态意境。

(二) 第 1 乐句(7—10 小节)丁善德先生运用了 $2\backslash 4$ 、 $3\backslash 4$ 混合拍子的形式，力度布局为 mp ，将歌曲《小河流淌》第 1 句运用的切分音型拉宽，使旋律中的思念情绪变得更加悠长、情切。旋律声部高高的飘在伴奏织体的上方，大多用 4 指、5 指弹奏，这时演奏者 4 指、5 指相对的弱指提出了较高的音色控制要求。伴奏织体同样是六连音的音型，和声运用了三和弦与三和弦、七和弦与七和弦复合的手法，来刻画月光、小河淌水的意境。旋律为长音时，伴奏织体的和声变化也相应简化(与旋律流动强的片断相比)，生动地刻画出了阿妹对阿哥思念情绪的微妙变化：时而思念心切，时而甜蜜回忆……

踏板的运用可沿用引子的用法，但旋律为长音的时候，踏板如果换掉，就会使旋律断掉，如果按 $1\backslash 2$ 深度用法，又会使伴奏织体浑浊，所以这里的踏板运用要十分小心，只能踩 $1\backslash 3$ 深度并逐渐收到 $1\backslash 4$ 或 $1\backslash 5$ 深度，同时要加强手指对伴奏织体的控制，可配合踏板做一个稍稍的渐弱处理，全曲的长音位踏板用法均可参照此用法，下文就不再一一阐述。

(三) 第 2 乐句(11—14 小节)同样运用 $2\backslash 4$ 、 $3\backslash 4$ 混合拍子的形式， mp 力度；丁善德先生将歌曲《小河淌水》相同的部分由 $4\backslash 4$ 指中 1 小节的四拍，折分成 $2\backslash 4$ 拍的两小节，并将前八后附音二分音符的音型演变成了倚音音型。同时将第 13 小节的升 d 音变成了强位，得到强调。这一变化将第 1 乐句通过和声变化描写的“时而思念心切，时而甜蜜回忆”，阿妹对阿哥思念情绪的微妙变化，通过旋律刻画的淋漓尽致。第 12 小节的倚音甚至表达出了阿妹甜蜜回忆中的幸福、

窃喜的心情。

(四) 第 3 乐句(15—18 小节)描写的意境和运用的手法与第 1 乐句极为相似,但表现出阿妹对阿哥的思念情绪更加强烈,通过力度布局就可以明显的感觉到,虽然这里只有第 15 小节旋律和声的运用与第 1 乐句不同,但通过 *mf* 力度的阐释与 *mp* 力度上的对比,可以明显感到情绪的强烈化,并对全曲的高潮部分做好了充分的铺垫。弹奏手法可参照第 1 乐句的方法,但要稍显激动。

(五) 第 4 乐句(19—28 小节)是全曲情绪变化最大的一个乐句,力度布局也从 *mf* 发展到 *p*。19—22 小节是全曲高潮部分。丁善德先生将歌曲《小河淌水》对应的旋律由 4/4 拍 1 小节中的四拍扩充到由 2/4 拍的 6 拍和 3/4 拍的 3 拍共 10 拍旋律,将阿妹发自心底呼唤阿哥的思念情绪表达到了极致。和声表现方面也一改前几乐句长音时和声简化的手法,在这里旋律长音时,和声依然保持了丰富的音响变化,增强了思念的情绪,甜蜜的回忆被深深的思念所取代,生动刻画了阿妹对阿哥思念、盼望早日相见的急迫心情。弹奏时情绪可激动,伴奏织体可有加紧的感觉。23—28 小节,力度分布又回到了 *mp* 力度层次,并通过渐慢、渐弱处理,力度层次发展到 *p*。虽然 19—22 小节已经将阿妹对阿哥的思念之情推到了极致,但 23—28 小节尤其是结尾处三个长音及渐慢、渐弱的处理,表达出的思念之情显得更加深了,甚至表现出了因见不到阿哥思念中的淡淡哀愁。同时也刻画出了阿妹美好的期盼:让小河的流水、清风告诉阿哥,阿妹在家等待阿哥早日归来。

三、《擗毡歌》描写的是劳动人民热烈劳动的场景和享受自己劳动成果的幸福生活,表达了丁善德先生对劳动人民的赞颂之情和敬意。本曲运用了裕固族劳动号子中热烈红火、节奏清晰、常作即兴发挥的自由发展等特征来进行创作,具有浓郁的民族风情。

(一) 第 1 乐句(1—8 小节)旋律在右手高音部分,前四小节节奏以两个小节为一个基础单元并做重复,后四小节虽然节奏特征与前四小节相同,不同的是旋律走向也以两小节为一个基础单元布局,1 小节旋律走向为上扬,1 小节旋律走向为下抑,形成了相互呼应,同样做重复演奏。左手伴奏织体采用的是固定音型进行,1—4 小节为纯五度、大六度、纯八度的循环组合;5—8 小节为纯五度,小七度和纯八度的循环组合。应注意的是《擗毡歌》感官上虽是 6/8 拍子、3/8+3/8

的结合形式,但在实际演奏中应弹奏为 $2/8+2/8+2/8$ 的节奏组合。这样左手低音的重拍与高声部旋律部分的节奏重音形成交错,才能弹奏出热烈劳动场面的生气,使乐曲有了别样的风格。

(二)第2乐句(9—16小节)左手伴奏织体采用了与第一乐句相同的手法,可参照第1乐句;右手旋律部分节奏特点分布也与第1乐句相同,但每一基础单元节奏做了发展。9—10小节这一单元中,分别将第9小节的第1拍和4拍,第10小节中第1拍的八分音符变成了十六分音符;13—14小节,分别将第14小节的第1拍、第4拍的八分音符变成了十六分音符,旋律也进行了进一步的发展,增强了推动力,更好的描绘出劳动的热烈场面。

(三)第1连接句(17—19小节)右手旋律前8拍节拍由原来的 $3/8+3/8$,变为 $2/8+2/8+2/8$,以二连音的音型出现,在第9拍上恢复了 $3/8+3/8$ 的组合。左手伴奏织体变为了柱式和弦,在柱式和弦中运用了具有“碰撞性”的二度音型使连接部的色彩大大提高。同时与第1、2乐句的和生音响形成明显的对比,为第3乐句伴奏织体组合的改变做好了铺垫。

(四)第3乐句(20—25小节)第4乐句(26—35小节)这两乐句的旋律部分完全再现了第1、2乐句,弹奏可参照第1、2乐句。左手的伴奏织体虽然还是运用了固定音型进行,但在6/8拍子的感官上做了一组五个音的循环组合。第20小节第1拍先开始的是大字1组的降G、大字组的降D、D、降E、降G五个音做循环组合;24小节第2拍变成了大字1组的降B、大字组的降D、D、降E、降G五个音做循环组合;28小节的第3拍大字1组的降B又变成了降G,并与其他不变的四音形成五音循环组合;第32小节第4拍再将大字1组的降G变为降B与其他不变的四音形成五音循环组合。弹奏中五音的循环组合在每小节都会产生不同的强拍音,大大增强了伴奏织体的流动性。

(五)第2连接部(36—38小节)与第1连接部相同采用了二连音音型,伴奏运用了二度音响效果,可参照第1连接部。

(六)第6乐句(39—52小节)描写了劳动后的欢愉心情和对幸福生活的憧憬。右手的旋律部分继续运用了2度音响的效果,小二度不协和音响,丰富了色彩的变化,表现出了劳动人民在劳动之余惬意、幸福、欢愉的心情,本乐句随着旋律的走向做出先渐强后稍稍渐强的力度变化来增强旋律的流畅、优美。本乐句的力

度布局为 **mp** 渐强到 **mf** 再渐强到第 7 乐句的 **f** 层次。左手的伴奏织体不再是固定音型的进行, 改变为分解和弦、柱式和弦、双音、短小的半音阶组成的综合性织体。可随着右手旋律的发展, 控制好音色的变化, 此乐句可用延音踏板来增强旋律的流畅性, 采用音后踏板的使用法, 以 $1/2$ 深度为主。

(七) 第 7 乐句 (53—60 小节) 第 8 乐句 (61—69 小节) 旋律是第 1、2 乐句旋律的变化再现, 旋律在原来的音区基础上提高了一个八度, 并用双音音型来演奏, 力度层次也发展到 **f** 层次, 是全曲的高潮部分。左手伴奏织体又变化为固定音型进行, 与第 1、2 乐句不同的是不再是 $2/8+2/8+2/8$ 的节拍组合, 而是 $3/8+3/8$ 的组合。此两乐句的应弹奏的奔放、热烈, 将全曲的情绪推向高潮。

结 语

众所周知,西方传统的创作手法和中国传统音乐文化中的结构思维及创作手法是作曲家们开垦不尽的一片沃土,丁善德先生亦是这些传统中走来。当现代曲式结构及创作技法为中国作曲家们提供了学习、借鉴、乃至发展与创造的新天地时,当传统与现代在这里巧妙的融合并一展新颜时,当中西文化在这里强烈的碰撞迸出火花时,当中国的新一代作曲家已形成一个引人注目的创作群体时,作为老一辈作曲家的丁善德无疑是这一时代的开拓者和领头人。

一、《中国民歌钢琴曲三首》对西洋创作技法的借鉴

笔者通过对丁善德先生《中国民歌钢琴曲三首》的研究,首先对音乐本体从创作动因、曲式结构、和声创作特点三方面进行了分析,总结出丁善德先生的人文情怀、民族精神、高度的历史责任使他选择了具有中国代表性和历史价值的民歌作为创作材料,运用了传统与现代作曲技法相结合,西方作曲技法与中国民族风格相结合的创作方法,运用了复合和弦、二度音响、五声性综合和弦等丰富的和声技法,使音乐形象更加生动,作品表现力更加丰富充实,中国民族风格更加浓郁。这些都使我们感受到了作曲家在借鉴西欧传统曲式结构、和声等方面所做的大胆的、灵活的尝试。

二、《中国民歌钢琴曲三首》的音乐价值

丁善德先生《中国民歌钢琴曲三首》体现出的民族主义倾向浪漫主义原则和现实主义的创作方法及多种表情基调的运用,使作品音乐形象鲜明,表现手法丰富,亦表现出了丁善德先生乐观的精神、丰富的想象力和细腻的创作技巧;是丁善德先生探索西方作曲技术与中国的民族性相结合的结晶;是丁善德先生运用毕生所学振兴、弘扬民族音乐文化的产物。

正如钱仁康先生在《丁善德的音乐的创作——回忆与分析》一书的序中所说:“丁善德作为一名成功的作曲家,不是偶然幸致的。他在创作上的成就,不仅是个人的成就,也显示了中国新音乐开始成熟阶段的一代人的成就。从他身上,

可以看出中国民族音乐怎样从西方音乐吸取有益的养料而获得了新的发展。”^[23]
他的创作经验和开拓的先驱精神，无疑将成为我们珍贵的财富！

由于笔者水平有限，对丁善德先生《中国民歌钢琴曲三首》的研究还不够深入、细致。文章写到这里，总觉得研究仿佛刚刚开始，还有许多问题有待进一步研究。笔者谨以此为契机，开始人生新的学习旅程。

注 释:

- [1] 桑桐. 分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2007:19.
- [2] 孙丝丝. 丁善德钢琴作品的创作技法研究[D]. 山东艺术学院, 2004
- [3] 丁善德. 作曲技法探索[M]. 上海:上海音乐出版社, 1990: 24
- [4] 丁善德. 作曲技法探索[M]. 上海:上海音乐出版社, 1990: 35
- [5] 杨儒怀. 音乐作品分析论文集[M]. 北京:中国文联出版社, 2000: 109.
- [6] 桑桐. 分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2007:20-24.
- [7] 转引冯长春. 中国近代音乐思潮研究[M]. 北京:人民音乐出版社, 2007:324.
- [8] 同[7]
- [9] 同[7]
- [10] 转引冯长春. 中国近代音乐思潮研究[M]. 北京:人民音乐出版社, 2007:327.
- [11] 转引冯长春. 中国近代音乐思潮研究[M]. 北京:人民音乐出版社, 2007:331.
- [12] 李诗原. 中国现代音乐:本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2004:56.
- [13] 桑桐. 分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2007:21.
- [14] 转引桑桐. 分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2007:22.
- [15] 同[14]
- [16] 桑桐. 分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2007:23.
- [17] 同[16]
- [18] 同[16]

- [19] 转引冯长春. 中国近代音乐思潮研究[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2007:322.
- [20] 同[19]
- [21] 桑桐. 分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集[M]. 上海:上海音乐学院出版社, 2007:24.
- [22] 同[21]
- [23] 钱仁康、钱亦平. 丁善德的音乐创作——回忆与分析[M]. 1986:1.

参 考 文 献

著作类

1. 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000.
2. 丁善德. 作曲技法探索[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1990.
3. 牛宏宝. 西方现代美学[M]. 上海: 上海人民出版社, 2002.
4. 钱亦平, 王丹丹. 西方音乐体裁及形式的演进[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2003.
5. 姚恒璐. 现代音乐分析方法教程[M]. 湖南: 湖南文艺出版社, 2003.
6. 杨儒怀. 音乐的分析与创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
7. 吴祖强. 曲式与作品分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
8. 谷成志. 音乐句法结构分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
9. 王次昭. 音乐美学[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1994.
10. 李诗原. 中国现代音乐: 本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004.
11. 钱亦平. 音乐分析 学海津梁[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007.
12. 韩踵恩. 音乐意义的形而上显现平及意向存在的可能性的研究[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2004.
13. 桑桐. 分析 探讨 纪念 随感——桑桐音乐文集[M]. 上海: 上海音乐学院出版社, 2007.
14. 冯长春. 中国近代音乐思潮研究[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2007.
15. 戴鹏海. 丁善德及其音乐作品[M]. 上海: 上海音乐出版社, 1993.

论文类

1. 汪毓和. 丁善德—为中国音乐事业奉献终生[J]. 人民音乐, 2002, 4.
2. 魏廷格. 丁善德钢琴独奏的风格特征及创作成就[J]. 中央音乐学院学报, 1992, 1.
3. 林华. 丁善德音乐创作的审美特征[J]. 音乐艺术, 1991, 2 .
4. 戴鹏海. 音乐家丁善德先生行状(1911—1995)——为《丁善德纪念画册》作[J]. 音乐艺术, 2001, 4.
5. 钱亦平. 金声玉振 一代宗师——丁善德先生的创作成就和人格魅力[J]. 音乐艺术, 2001, 4.
6. 王伟. 丁善德钢琴作品的调思维研究[J]. 音乐艺术, 2001, 1.
7. 王伟. 丁善德钢琴作品的和声语言[J]. 黄钟, 2000, 3.
8. 钱明慧. 浅析丁善德钢琴作品的创作特征[J]. 杭州师范学院学报, 1998, 5.

在读期间发表的学术论文

“丁善德钢琴音乐创作技法探微——《中国民歌钢琴曲三首》分析”，发表于《山东理工大学学报 社会科学版》2008 年第 6 期。

致 谢

衷心感谢导师葛晓明老师两年来给我的无私关爱和帮助。从理论学习到研究方法,从演奏艺术到社会实践,我都得到了长足的进步和宝贵的机会。两年的师生相处,老师的学识和人品使我在学习和生活中受益匪浅。再次表示最诚挚的谢意!

感谢陈一鸣老师在我的学习和论文写作期间给与我的无私的指导!

感谢山东师范大学音乐学院各位领导以及各位导师对我学习和工作上的关心和支持;研究生院各位老师以及我的同事们对我学习过程中的帮助和鼓励;感谢我的学生们对我的信任和支持;也感谢我的同学们陪我共同度过了日日夜夜。谢谢你们!正是因为有了这些可敬的老师、可爱的同学们才使得我能够顺利完成我的求学之路。

感谢所有关心和帮助我的老师、亲人和朋友们!

最后,我要感谢我的夫人赵海莹和我的可爱的女儿。谢谢你们这么多年来默默的支持和付出,使我能够完成我的理想。

由于水平和时间所限,很多问题未能更为详尽地展开和深入,还有待在今后的学习和工作中将其拓展和完善。文章不足之处,恳请各位专家、老师批评斧正。

张 冰

2009 年 4 月