

曲阜师范大学

硕士学位论文

理想、无限与永恒——杜鸣心钢琴作品的创作与分析

姓名：许淳

申请学位级别：硕士

专业：艺术学

指导教师：马东风

20060301

摘要：杜鸣心先生是我国享誉国际乐坛的著名作曲家，现任中央音乐学院作曲系教授、博士生导师。

在五十年音乐创作生涯中，杜鸣心先生逐渐形成了以功力深厚的传统作曲技法为基础，融入现代音乐思维方式，以格调高雅、飘逸、亲切感人的音乐语言为特征，以调性音乐体系与民族民间音乐素材相结合为切入点，以视角独特、清新、具时代感的旋律写作而见长的、融入个性化世界观的音乐创作风格。

杜鸣心先生的作品涵盖面很广，包括大型交响曲、交响诗、交响音画、歌剧、舞剧、影视剧配乐、钢琴、小提琴独奏、重奏、协奏曲和声乐作品等。总体来说，经过五十年的历练，杜鸣心先生在音乐创作上是相当成功的。鉴于杜鸣心先生本人曾是钢琴演奏家，钢琴作品在其音乐创作中占有极其重要的地位，本文以杜鸣心先生的三首钢琴独奏曲、三套组曲和一首协奏曲作分析基础，谨对创作于不同时期、跨越五十年的三首代表性作品《变奏曲》、《托卡塔》和协奏曲《献给鼓浪屿》，做历史性回顾和系统性音乐分析。力求贴近作曲家的创作意图和艺术观，旨在让人们站在理性的角度、用历史的眼光对其钢琴作品的产生年代、历史背景、创作初衷、个性风格、时代意义，特别是作曲技法与艺术特征等方面有比较深刻的了解。由点及线、由线而面，通过本文，可进一步对作曲家的整体音乐创作提供理论依据，并对其内心世界、音乐人生与艺术情怀有所“透视”。

关键词：杜鸣心；钢琴作品；音乐分析；技法论述；
艺术特征；时代意义；

研究方法：1、选择杜鸣心独立完成且正式发表、出版、公演、获奖的钢琴独奏曲、组曲和协奏曲共十一首作为研究曲目，分为早、中、晚期，按照创作年代排序，以独奏曲代表作《变奏曲》、《托卡塔》和协奏曲《献给鼓浪屿》为重点，其他曲目为辅，做定向性、多角度的比较分析论述。2、从传统曲式与作品分析的角度出发，注重作曲技术理论的定向分析，包括和声、复调、配器和旋律写作等方面。3、杜鸣心的作品旨在以传统作曲技法表现民族音乐风格，故本文以作品为本、从实际出发，分别以大小调体系和五声性调式体系分析和声。4、鉴于高声部和低声部两概念不能完全准确的说明旋律、副旋、内声部、外声部在高低音区的准确位置，特别是跨越式交叉、交替、隐伏声部等特殊情况，本文加入上方声部、中间声部和下方声部作为补充说明方式。5、每首作品均在音乐分析之后，总结其个性风格与艺术特征。

Abstract

Mr. Du Ming xin is a professor and doctoral tutor in the Composition Department of the Central Conservatory of Music, and he is a well-known composer in the world's musical circles as well.

During the past 50 years of his composition career, Mr. Du has gradually developed a composition style characterized by elegance, grace and affection, which combines the system of tonality music and folk music, reflecting his distinctive perspective and world outlook.

Mr. Du covers a wide scope in his works, including symphony, symphonic poem and tone picture, opera, ballet, background music in film & plays, piano and violin solo, ensemble and concerto, as well as vocal music. In general, he has succeeded a great deal in musical composition by hard work within the 50 years. In view of the important role of his piano music in his composition career, this thesis based on an analysis of Mr. Du's three piano solo, three suites, and one concerto, aim at a historical review and systematic analysis of three masterpieces which were composed in different periods in a 50-year career, namely《Variation》, 《Toccata》, and 《For Gu Lang Island》. It intends to interpret the composer's creation intent and his artistic idea, which may provide a historical perspective for the understanding of the creation background and intention, the individual style, the epochal character and the artistic style of the three pieces. Through such an analysis this thesis will hopefully provide a theoretical basis for the composer's composition, as well as insight into his inner world, his music life and his artistic feelings.

Key words: Du Ming xin, musical writings for piano, musical analysis, exposition of pianism, artistic character, epochal signification.

序言

杜鸣心简介及音乐创作历程

作曲家杜鸣心，1928年出生于湖北潜江。父亲是一位正义、善良的旧军人，抗日战争中光荣殉国于淞沪会战。杜鸣心从小就对好听的声音极为敏感，非常喜欢看社戏、戏曲等民间演出，表现出良好的音乐天赋。儿童时期，曾一度在艰苦的条件下，自己模仿、摸索着学习器乐演奏。1939—1948年就读于陶行知育才学校，先后师从于贺绿汀、任光、范继森、查哈罗夫、吴乐懿、黎国荃，学习钢琴、小提琴和基础音乐理论知识。

1949年在中央音乐学院任教。1951年，曾以钢琴家的身份参加“布拉格之春”国际音乐节。

1954年，受到国家公派在前苏联莫斯科柴科夫斯基音乐学院作曲系，师从著名作曲家、理论家、音乐社会活动家米哈伊尔·伊凡诺维奇·楚拉基教授学习作曲。1958年学成回国，在中央音乐学院作曲系历任讲师、副教授、教授、系主任、硕导、博导至今。在55年的教学生涯中，教授了包括屈文中、陈能济、郑秋枫、石夫、王立平、叶小钢、瞿小松、刘索拉、姚盛昌、徐沛东、温中甲在内的十几位国际知名作曲家，和来自海内外的数十名理论作曲硕士、博士研究生，并为国家培养了大量高等音乐人才。他们当中有些在中央、上海、中国、天津等音乐学院任教，有些以职业作曲家的身份旅居国外。

杜鸣心先生的音乐创作以器乐作品为主，从1955年写作第一首钢琴作品《练习曲》至今，经过了50年的音乐创作历程。时至今日，共创作了包括大型交响曲《青年》、《长城》、交响序曲《节日》、交响幻想曲《洛神》、交响音画《祖国的南海》、交响诗《飘扬吧，军旗》、交响组曲《洪湖赤卫队》、京剧交响乐《杨门女将》在内的十余部交响乐作品，芭蕾舞剧《鱼美人》、《红色娘子军》、歌剧《唤凤》等多部歌舞剧作品，电影《原野》、《伤逝》、电视连续剧《冼星海》、徐志摩《再别康桥》等十余部影视剧、诗词交响配乐，包括第一钢琴协奏曲《春之采》、第三钢琴协奏曲《献给鼓浪屿》在内的三

部钢琴协奏曲和两部《小提琴协奏曲》，另有钢琴、小提琴、长笛等独奏、重奏、组曲等二十余首器乐作品。其大部分作品被国内外著名演奏家、指挥家与交响乐团演奏过无数次，并经常作为音乐会的保留曲目。多次在北京、香港、台北等地成功举办个人作品音乐会，并多次荣获国际、国内音乐比赛的高奖。其音乐作品体裁众多、题材丰富，传统作曲技法功力和艺术修养尤为深厚，对我国民族民间音乐乃至京剧、戏曲的交响化创作进行了大胆、有益的探索。他的作品以清丽、洒脱、大气辉煌的旋律写作和简洁、洗炼、浓淡适宜的配器技法见长，音乐风格严谨、清新、优美、高雅，浪漫气息浓郁。更为难能可贵的是，杜先生在 50 年的音乐创作过程中，始终坚持走自己的艺术道路，即立足传统音乐体系、吸收现代作曲技法，扎根传统、面向未来。

值得一提的是，杜鸣心先生曾于 1969 年参与钢琴协奏曲《黄河》的集体创作组工作，但很快被调入芭蕾舞剧《红色娘子军》的主创工作。杜先生竭力推荐了中央音乐学院的同事盛礼洪先生加入创作组。虽然《黄河》第一乐章的某些钢琴和声织体及转调片断保留了他的想法，但仍不免对自己留下些许的遗憾。

可以这样说，音乐是杜鸣心先生最重要的工作与生活，诸如创作、教学、研讨、交流讲学等，每日的活动安排几乎全部围绕着音乐来进行。即，音乐早已自然而然地转化为他的全部心境与整个灵魂。杜鸣心先生是新中国音乐史上最重要的、跨世纪的作曲大师之一。

第一章 《变奏曲》的音乐分析

第一节 作品创作简介

钢琴《变奏曲》创作于 1956 年，当时杜鸣心先生尚在前苏联莫斯科柴科夫斯基音乐学院留学，师从楚拉基教授。这是继 1955 年成功创作《练习曲》之后，又一首代表性的钢琴独奏曲，也是其学习成果的展示。

此时，年轻的杜鸣心已显露出对“乐器之王”——钢琴的详尽了解、演奏技术的掌握、传统大小调与民族五声性调式的结合技巧、已近成熟的音乐创作技术。作者旨在对上一首作品的超越，因此，作品规模远大于《练习曲》，在音乐创作过程中，所用技法和个人情感都十分投入，作曲技术应用更广泛，特别是某些现代作曲技法的大胆使用，音乐创作思想与美学观念更趋成熟。作品当然写得相当成功，于 1986 年发表在《音乐创作》第四期，给予作曲家以极大的回报。

作者曾成功的在音乐学院期末考试中，为楚拉基、卡巴列夫斯基、恰恰图良、夏波林等著名音乐家演奏这首作品。

第二节 音乐分析

《变奏曲》，变奏曲式，结构图式如下：

主题	变奏 I	变奏 II	变奏 III	变奏 IV
a(9)	a ¹ (10)	b(21)	a ² (26)	a ³ (12)
F	F	F	f ^b A	F
变奏 V	变奏 VI	变奏 VII	变奏 VIII	动力再现
c(11)+c ¹ (10)	d(24)	e(20)	a ⁴ (34)	a ⁵ (15)
^b b b	^b E	[#] g	^b A	F

F 大调的民族音乐风格主题（4+4+1），由反复结构的双乐句构成。方整性的乐句式主题由作者自创，略带锯齿形起伏的旋律清新、舒展、从容，带有亲切的民族音调特征。旋律从调式属音出发，跳至上方纯四度主音，经切分节奏、调式二级音回落至主音，以同主音小调稍作停留。这一充满朝气切分节奏、调式二级音回落至主音，以同主音小调稍作停留。这一充满朝气

和阳刚之美的上方纯四度跳进，构成了主题部分主导动机最重要的音程关系，这个标志性的主题四度在随后的数个变奏里得以极大发挥，主题——动机对音乐的推动力和结构力作用是显而易见的。联想作者的前一首作品《练习曲》，引子旋律从E徵调式主音开始，跳进到下方四度B音后，再跳回到调式主音，预示了主题旋律的展开方式和行进方向。

主题后续部分的音乐经过 II_2 与小属六和弦的连接，旋律节奏加密，下方内声部作卡农式模仿，半终止于属音。第一乐句前半和声从主四六和弦开始，以属持续音支持，经下属、小属、属、属二和弦到小主和弦，完成了一组T—S—d—D—t复式功能循环。前两小节下方内声部与后两小节外声部自然交接，构成一条悠长的、与主旋对位化的回转下行旋律声部，呈现出半音化的发展方向。乐句后半和声复杂化，用 bVI 和弦连接变体属五六与导三四和弦，向和声大调迈进一步。在第六小节第三拍、第七小节第二拍接连使用 bVI 和弦，显然是主题部分的一个特色。第二乐句主体部分与第一句相似，但和声复杂化，引入主调小属和弦、 bVI 和弦与连续的调式变音，为丰富音乐的色彩性，在某种程度上削弱了和声的功能性。下方声部保持原型引入的第二乐句后半，以小主六和弦开头，离调至 bA 大调，一连串非严格功能性的和弦连接，使和声变得更加复杂。

主题最后一小节从导五六和弦转回主调，两个内声部作反向进行，使用主调 bIII 和弦与小主和弦对置，终止于调式主和弦，音乐趋于稳定。旋律声部以五声性C徵调式代表性和声的CGFC四音作结尾，揭示出有效穿插在大小调体系中的民族调式。在CGFC四音的下方声部所对应的，是由调式主持持续音支持的半音上行的 FG^bA^bA 四音。如此巧妙而又用心良苦的和声配置，完全符合传统和声的发展方向——半音化趋势。目的还在于暗示了此种多重调式融和的手法，将成为此曲音乐发展的重要手段之一。这一小节补充结尾是作为一条主线，以原型、扩大、变形等手法共出现五次，对全曲的影响很大。特别是分别设置在多个变奏乐段里，起到主要乐思贯穿、暗示回顾主题、乐段间连接过渡的多方面作用。

（谱例1）



“做工精细”且中西合璧的主题，特别是对仗式句法结构组织、严密的四部和声推进式写法，与柴科夫斯基的《F 大调变奏曲》有异曲同工之妙。随着时代的发展，超越之处是乐句间巧妙、别致的双调式转接。主题部分最大的“亮点”就是大小调体系和声与五声性调式的有机结合。同主音大小调交替是主题部分音乐的重要发展手法。变体的主、属、导和弦共存，小属与属和弦、小主与主和弦并列，多次间插 $\flat VI$ 和弦及调式 $\flat VI$ 级音，引入和声大调，并向 $\flat A$ 大调离调，也是对传统意义上的同主音大小调交替的超越。同主音大小调的反复交替，加上熟练的三度关系调转换，可见浪漫主义乐派创作手法对作者的影响。他的作品《水草舞》和《珊瑚舞》，就是使用同主音大小调、平行大小调和连续上方三度移调，来实现调式交替、调性对置，

讲究音乐作品光与色的结合，颇有几分印象派音乐的特征。在综合调式及其变体结构中，着重发挥主要调式结构力的作用，即主调占优势、统一性居主导地位。在不削弱调式结构力的前提下，极大发展了音乐的动力与色彩。调性布局的逻辑性与连贯性，还体现在多重调性色彩方面，以“F”音为调中心音，“次”调性、辅助调性围绕其宗、交相辉映。

变奏 I，F 大调，扩充性装饰变奏。整体上基本保持了主题的原有线条、轮廓和构成。主题部分的主体结构稍作扩大，将大乐句割裂为方整小句，主题交给低声部陈述，高声部通过环绕旋律骨干音的助音、经过音来修饰主题旋律，加强其流畅性。主题的四度音程动机由两组十六分音符的首音连缀而成，并向下方移位。和声嵌入半音关系做细节变化，低声部采用模进式的节奏贯穿写法，直至最后一句变形，向下属方向离调。低声部同一音型作八度跳跃，后经变换节拍进入收束，补充终止保持了主题结尾的音型和结构。

变奏 II 为复乐段结构，自由变奏。首段将主题演变成活泼、跳跃、民族风格浓郁的新材料，保持了主题的旋律线条形态，但与主题的联系减弱，最能够展示作曲家创作技巧的自由变奏手法，在此变奏及后面的变奏中大显身手。作曲家得心应手的频繁调性游移、特别是半音化手法在此段初露端倪。音乐从主调 F 大调出发，采用乐句式模进和向下方移位手法展开。与变奏 I 一样，将象征着主题的标志性四度音程细分设置在首句。途经 bE 、 bA 大调，转回 bE 大调，期间向 bC 大调闪现，利用 b3DDVII_7 和弦于后一乐段回归主调。音乐至此本该结束，但乐思意犹未尽，有继续发展的需要。遂运用前面的新材料与主题材料结合，随着情绪的递进，以自然音模进、主题节奏型半音模进、离调方式展开。利用等音调转换进行大小调交替 ($^bD=^{\#}C$)，从 bD 大调转为 $^{\#}C$ 小调。乐段尾部旋律“突停”，转入低声部主调主长音，似乎是话未说尽、留有余地。尾部节拍增值、节奏扩大、速度放慢，以同主音调式交替平稳引出下一个变奏。

变奏 III 转为主题调性的同主音 f 小调，扩增为三个声部，自由变奏。通

过两小节引子交待出和声序进模式、和声节奏与基本音型。首段低声部旋律采用来自主题的材料发展变奏，主题四度增值处理，后续部分变形后扩大化，结合广板速度形成长大的旋律线条和悠然自得、缓缓铺开的姿态。全部旋律演奏时皆用踏板保持，上方两声部则以相同节奏辅之大量丰满的附加音、倚音等五声性复合和弦，主要以平行调式展开。

(谱例 2)

此变奏在声部方面大做文章。上方两声部看似伴奏声部，但时常各自分离，间插独立意义的隐伏声部或装饰性支声声部。经两声部扩充为三声部、四声部，丰满的和声支持低声部旋律，并添加对位化的装饰性短小旋律。第 9、10 小节，采用旋律和声化处理方式，除低声部主旋外，上方由和弦八度

音高低音声部，在不同音区连缀而成与主旋同步的两条副旋—— $\flat B^b A G F$ 和 $G F^b E D^b D$ 。即，在和声中“提炼”旋律，实现旋律的和声化、立体化写作。第二段上方小三度移位至主调的平行 $\flat A$ 大调，三个声部依照原样继续发展。向上方半音调性 A 大调渗透，在功能性序进的和声中平添了短暂的半音对置。色彩性插入的两小节连续的琶音和弦如灵光闪现一般，使缓慢行进的音乐霎时流动起来，在一片沉寂中流露出少有的浪漫气息和斑斓的色彩。最后，主题再现时，由中间声部派生出隐伏式高八度主题旋律，造成两条旋律线平行移动，第二、三声部以相邻八度的重叠和声支持旋律声部。尾部回归主调，以主题尾部原型遥相呼应式的与主题相扣。

变奏IV为扩大化的装饰性华彩变奏，F大调，典型民族风格的复调思维方式。作曲家通过此变奏展示了自由的华彩对位复调技法。首先，将主题节奏细分、音型复杂化，连续的切分音导致主题节奏摇晃、没有稳定感，小句式分句不明显。来自主题的四度跳进主导音程，多次在不同音区、不同调性上展示。低声部整体节奏极为复杂，以丰富的节奏“资源”配合旋律声部展开。不断运用变换节奏的密集音型与上方构成两声部复合节奏，有意识作上下不同节奏的繁简互补。由某种独立意义的低声部设计成有趣的、被大量十六分休止符间隔的点缀性小的音群，句断而气不断，紧紧跟随高声部延展。在大乐句间不时穿插“填空式”的华彩连接句填充长音、过渡。中部变为双音旋律，向小属调转移。尾部调性回归，延长的降五音属七和弦至主音终止，补充的低八度属音“突变”的小附点节奏，预示着下一变奏的基本节奏型。

此变奏虽然属于复调技法乐段，但作曲家与生俱来的、流畅的旋律感给人的印象颇深。两个声部乐句长短搭配、此起彼伏，在华彩对位中紧密相伴、互为补充，整体推进顺利、浑然天成。

变奏V由两个等量乐段组成，复乐段结构。第一段是由变奏IV引导出低声部同一节奏模式的自由变奏，开放性结构。记谱方式采用现代技法之一的非调性的调号记谱，一个降号看似 F 大调或其平行小调，但由主音和主属关系 ($\flat B - F$)、提取临时变音记号 ($\flat B$ 、 $\flat E$ 、 $\flat D$ 、 $\flat G$)、导音倾向性 ($A -$

^bB) 等方式, 可以确定为 ^bb 小调。首段为 4+4 方整性乐句, 长大的旋律由杜鸣心特有的和声手法, 标志性的四、五度和弦连接而成, 上方另辟声部, 布置有规律的短促八度旋律点缀。低声部由调式主属音组成的特性附点节奏作持续性贯穿处理, 在主属固定音程中间插三全音, 并保持这种特色节奏型的低音进行到乐段末尾。过渡性的两小节作紧缩模进, 旋律在最后的弱拍三度下行到后调三音 D, 展开新的装饰性变奏。

(谱例 3)

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is written in bass clef with a 2/4 time signature and a mezzo-piano (mp) dynamic marking. It features a complex rhythmic pattern in the bass line and a melodic line in the upper voice with various ornaments and dynamics. The second system is written in treble clef with a 3/4 time signature. It continues the melodic and rhythmic themes from the first system, showing a transition to a new key signature and a more complex rhythmic structure.

充满激情的 ^b小调第二段, 是首段的装饰性变奏, 也是全曲的高潮部所在。首段变奏主题在下方小六度原型陈述, 但“闯入”式的突然调转换, 色彩对比强烈。上方内声部填充“堵空”性质的连续附点节奏的新材料, 与下方声部短暂的模仿交接, 再回到原声部扩充。下方庄严、有力的八度低音四度跳进, 使音乐的整体力度加强。后面两声部随即延展、扩充为三个声部。中间声部旋律音区稳定, 上方节奏复杂化的八度跳跃进行华彩装饰, 低声部

坚持强有力的八度跳进，上下声部向两极音区大幅拓展，搭建起交响性、立体化的声部结构。技法与二十世纪的“点描”手法相似，将节奏音型的线性构造全部打乱，“微型化”处理，与三连音节奏做三个声部的再次细分，构成整体节奏复合，并形成与前后声部的变奏主题特性双重附点节奏的对比，突出了由节奏对音乐发展产生的强大动力。尾部以第一段补充的新材料上行紧缩，与下方构成激烈的反向模进，音乐情绪愈发紧张，至强有力的减七和弦嘎然而止。以后调的属预备做开放性终止。

节奏意义是此变奏的重要特征。旋律与伴奏声部完全处在宏观节奏框架之内，而大的节奏框架已由最初的变奏主题陈述预先设定。在此框架内，乐段、大乐句或某一局部的节奏形态可适当调整，即，微观节奏的设置、处理、修饰、润色皆有章法。宏观节奏布局与微观节奏处理，本着从大处着眼、由小处入手的原则进行，特别是细微之处见功夫。此变奏极其丰富多彩又自由组合的节奏形态，表现出作者对各种复杂节奏音型的有效掌控，由节奏细微复合对音乐产生深层意义的理解。

$\flat E$ 大调的变奏VI从高潮部跌落，与变奏V速度对比巨大。音乐主要采用围绕主题骨干音加入大量助音、经过音，在同主音大小调和近关系调之间循环交替、主题移调、和声节奏加快、连续离调等手法展开。代表性的主题四度跳进音程已转化成隐伏旋律，并汇聚成一串串的音流，由忽强忽弱的演奏力度配合着奔涌不息。全部由三连音组成的旋律进行中，偶尔做饶有趣味、音型化的音区对比，低声部将和声分解开、保持同一琶音伴奏音型不变。同一素材在多种调上展示，新鲜感倍增。此变奏有两个特点：

1、是全曲最流畅的乐段，只有四处短暂间歇，从头至尾一气呵成。

2、围绕降种调进行转换达十余次，是全曲调转换最活跃的乐段。由于调式

主音不断游走、转移，使音乐烙有深刻的泛调性印记。

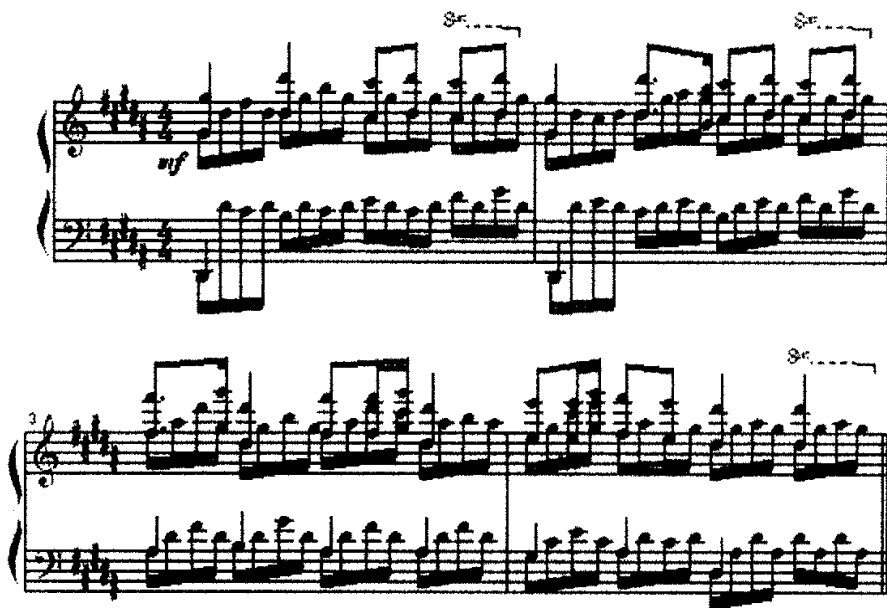
关于同一素材模进式的半音离调，典型的还有《练习曲》的展开型中部，对比并置第二乐段的第三部分，调性以一小节为单位，从 F 宫 \rightarrow $\sharp F$ 宫 \rightarrow G 宫 \rightarrow $\flat A$ 宫 \rightarrow A 宫快速转换，构成连续五小节上方小二度的半音离调模进。

杜鸣心用之得心应手的频繁调转换手法，在小型音乐作品里也不例外。《新世纪少年进行曲》，三声中部的第三乐段，采用呈示部主题变形、音区移高、紧缩模进，结束于 T_4^6 和弦。

变奏VII由等音转调 ($^bE=^{\#}D$ 、前调主音=后调属音) 进入，有再现单二部曲式。首部 $^{\#}g$ 小调，经下行音阶导入后，将主题精减，并改变主题动机的音程关系，以主题的倒影变形陈述，内声部半音化和声支持。第五和第七小节旋律骨架构成为下方四度音程，形成主题倒影式的音程关系。低声部跨小节连续切分的属持续音，与上方节奏互补形成复节奏。上方声部有机分离与下方持续音“貌合神离”，即，声部间的和声分层处理，与变奏III的手法如出一辙。

中部是首部的装饰性变奏，音乐情绪激烈化。隐伏八度旋律宽广、大气，在陈述主题的基础上进一步扩充、富于变化。两声部音符密度陡增，对主题加以华彩型的对位化修饰，可谓变奏之变奏。

(谱例4)



再现部主题移至低声部，上方辅以五声性模进式颤音装饰。来去自由的 \flat II级和弦丰富了和声色彩。结尾主题动机扩大，和弦纵向排列音域多达六个八度，尽显宽阔、深邃和包容之美。

变奏VIII \flat A大调，大调色彩令人眼前一亮、豁然开朗。减化的主题（主题骨架）由快速八度奏出，音乐形象挺拔、俊朗，明显的大调特征主题四度音程跳进直接有力。随后的展开将主题形态、结构减化，突出棱角，但不改变音程构成关系，使主题——动机的结构力作用得以延续。低声部相差一拍低八度非严格模仿，与主题形成对答。半终止后转成同主音小调如法炮制，效仿柴科夫斯基《F大调变奏曲》的变奏IV和变奏VIII中，八度和弦的强力度进行，并紧紧把握住“黄金分割”法则，利用双八度反行级进把音乐带入高潮。由复调转为主调写法，下方声部音区跳动填充中音区，两声部节奏错落有致。音乐渐趋平缓，突现的颤音音型，预示再现部的发展动机。终止处为后调的 \flat VI和弦引导出主题再现。

再现部回归F大调，声部“增容”扩充为四个声部，中间声部主题第一乐句近乎原型再现，两端声部以变奏VIII尾部新材料做动机式的对称加花、装饰。第二句“借题发挥”，结构扩充、旋律激进、增强动力、超越主题。柔和、安静的尾部和声稍作变化，高声部作隔开两个八度的四度跳进，与主题相同方式收束。画龙点睛般的三个高声部结束音落于调式属音，轻巧、飘逸，回味无穷。

第三节 个性风格与艺术特征

此曲作者主要采用自由变奏手法，根据主题写出八个变奏和再现部。传统变奏曲的主题应短小、精悍，创作手法洗炼、精致，才有变奏、展开的多种可能。但这首变奏曲主题相对较大，包含结构、和声、声部的复杂性。这样就对作曲家的创作能力提出考验，主题即可看作是一首完整的小曲，还有那么多变奏的可能吗？回答是肯定的。

1、坚持变奏原则的同时，强调变奏的连续发展原则，即突出对比性的同时强调音乐的统一性，使音乐行进的自然、流畅，更有凝聚力。全曲设计为中部凸起的“拱形”结构，高潮部遵循“黄金分割法则”合理设置，整体结构洋溢着平衡对称式的美感。每个变奏都不断发展“壮大”，具备相当的规模，且变奏之中另有变奏，运用复式变奏手段扩充结构。乐段间作有准备、紧密的衔接，演奏起来一气呵成。

2、非常注意旋律的发展、走向、演变、繁衍，主题和主要旋律做多声部交接和声部之间的过渡性旋律交接，适当配置隐伏声部和内声部和声支持。声部间做“对答”、呼应，两声部及多声部的节奏复杂化，特别是独具匠心的声部有机扩充、分离、聚合。作者运用擅长的钢琴交响化写法、交响性展开手法，进行多声部的立体化建构。

3、采用主题——动机贯穿式写法，将主题材料“粉碎”，进行有效分割、扩充、衍展，使多种主题形式与其它素材综合于一体。同时，将同一素材在不同音区、不同声部展示，利用半音模进、变形、缩减模进、模进次数的有效递增、调性游移和“突发性”的调转换等手法，进行音乐的多样化发展。多声部各种音程关系的模进、各种调式调性的频繁交替、游离反复使用，非但不觉厌烦、手法单一，反而常用常新、屡试屡爽。实为作者将这两种看似不难的作曲技术，进行深层次的挖掘，以小见大，以理性为本、以感性示人。

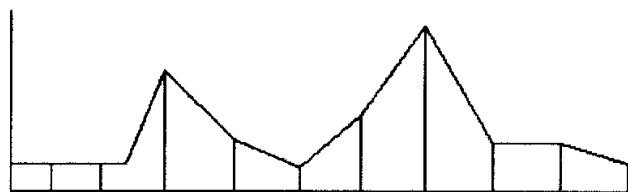
主题搭建起的和声布局，在随后的变奏中依照“链式”结构逐次展开。以同主音、平行大小调及调性半音化等模式频繁转换，并设置渗透性的多调性乐段。在最突出的调式调性方面，应引用民族音乐理论家、作家田青的观点：“‘出去’是‘放’，‘回来’是‘收’，收放自如才是艺术”。^①正是作品的艺术特征之所在。

全曲调性变化趋势图如下：

Tema.	Var.I	Var. II	Var.III	Var.IV
F (f)	F	F (bE^bA^bE^bD[#]C)	f (bA)	F
Var.V	Var.VI	Var.VII	Var.VIII	Rep.
b^b, b	bE (F[#]FG^bAA)	#g	bA	F

^①刘索拉. 行走的刘索拉[M]. 北京: 昆仑出版社, 2001 (96).

全曲调性变化及和声起伏图示如下：



Tema. Var. I II III IV V VI VII VIII Rep.

作者极力使大小调和声与五声性和声有机融合，变体的主、属、导和弦及附加音、倚音、四五度和弦共存，并大胆引入非调性的色彩和弦。以和声支持旋律，并将旋律和声化处理方式，从而实现了“流动的和声”——和声旋律化与“立体的旋律”——旋律和声化。特别是复调技法变奏手段的运用，提升了作品的写作技巧、作品档次、艺术价值与欣赏品位。

4、作曲家本人在青年时期曾是钢琴演奏家，熟知各种钢琴演奏技术。因此，每个变奏皆改变钢琴语言、变换演奏方式，做到了由浅入深、复杂、多样化的钢琴演奏技巧的综合运用。

作为一名留学生在前苏联学习时期的早期作品，难免受到西方音乐思潮的影响，作品中可以看到带有俄罗斯民族主义作曲家，诸如柴科夫斯基《F大调变奏曲》的变奏X与变奏XII的某种写法，当代作曲家拉赫玛尼诺夫的某些音型、织体、“肖斯塔科维奇八度”等音乐创作手法的痕迹。但人们看到更多的是，作者在前辈的基础上寻突破、求创新，彰显个性化的音乐思维和艺术情趣。

著名音乐学者魏廷格先生把钢琴作了透彻、概括性的总结：钢琴可以独自成为一个完整的音乐世界。综上，我们可以认定这首作品，是西方大小调体系与五声性调式的有机融合，是西方传统作曲技法表现中国民族风格特征的充分展示，也是西方当代音乐思想、审美观念与中国民族化钢琴音乐理念、时代精神、乃至作曲家自我意识的强烈碰撞。这首《变奏曲》可称为杜鸣心早期钢琴音乐的代表作，是我国较早的一首将钢琴演奏的技术性与音乐创作的艺术性成功结合的、中国风格的钢琴独奏精品。

第二章 《托卡塔》的音乐分析

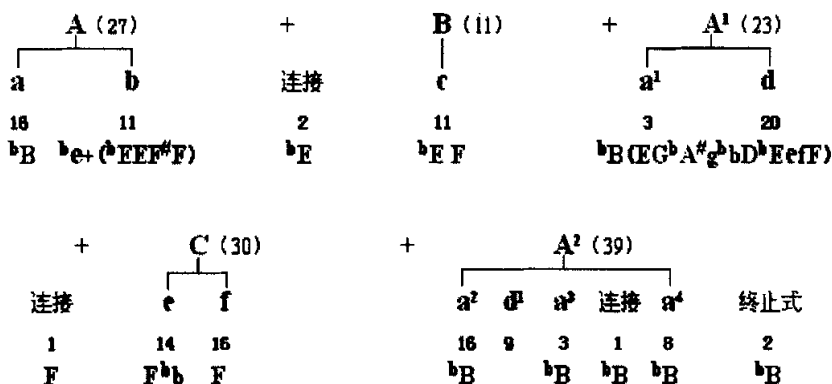
第一节 作品创作简介

“托卡塔”是一种形式较为自由的、器乐作品的曲式体裁，在钢琴演奏方面主要表现为，以多声部反复快速演奏同一音、同一音型、同一结构的高难技术。很多中外钢琴作品都运用这种技术写成，特点是敲击性效果明显，节奏紧凑、速度较快，音乐动力性强。从某种意义上体现出钢琴的“打击乐器”特点，具有独特的艺术魅力。

杜鸣心创作于1999年的钢琴作品《托卡塔》，由中央音乐学院钢琴系卞萌博士首演于中央音乐学院音乐厅。随后，发表在《钢琴艺术》2000年第一期，并荣获第二届全国音乐“金钟奖”。

第二节 音乐分析

作品为回旋曲式，结构图式如下：



A部分， $\flat B$ 大调，快板速度。以一个颇具张力、强奏的主七和弦宣告演奏开始。两声部在同一音区叠置，交替反复陈述调式主音，这一小节作为重要的主题动机——主持续音贯穿全曲。

(谱例1)



真正的主题音调是从第二小节开始，热情、积极的纯四度回旋跳进音型，与后面纯四度音程的倒影合成音乐的主体结构。四度跳进音程主要表现阳刚之美，是杜鸣心偏爱的一个音程。倒影关系构成的主题，与作者以往的同类型音乐风格迥异。可以推断，作者用心良苦的在创造着新意，力图在主题旋律、结构方面超越以前的作品。随后主题再次陈述，经过一系列以一小节为单位的上行半音模进与一次重复，在第 16 小节进入过渡性主导动机，音乐转为 $\flat E$ 小调，持续音 $\flat B$ 在低八度出现。主题音型改变音程关系得以延续， $\flat E$ 、 E 、 F 、 $\sharp F$ 大调“闪现”其间、与主调复合，实现了调性的半音化游移。第 27 小节，以二度叠置的半音和弦与五度音程快速下跳结束第一部分，低声部半音下行进入连接部。音阶式的半音上行模进，是杜鸣心代表性的创作手法之一，用之娴熟、炉火纯青。这也是一种预示，音乐将以旋律半音模进和频繁调转换方式展开。

两小节前奏性质的过渡，明确了第一插部——B 部分调性为 $\flat E$ 大调。性格突变的对比主题从第 30 小节开始，旋律以主题四度跳进模式增值展开。

(谱例 2)





此乐段并非典型的托卡塔风格。纯四度叠置的四度和弦，以纯四度回转上移，透露出某种神秘感的柔和、抒情又不失舒展、大气。一个半八度左右、加入半音处理的琶音伴奏平添了些许浪漫色彩。第二乐句两声部同时作上方大二度移位，转入F大调。旋律变换节奏上行至高点后，大幅跳进回落。尾部稍做放宽处理，两小节四度和弦动力性序进，随情绪递进造成一个小高潮。至第41小节主调主和弦顺理成章叠入，宣告主部回归。

A¹部分，主题原型降低八度陈述，小二度模进后，进入六小节上方和弦式隐伏声部与调式主音构成的托卡塔音型。托卡塔结构设计巧妙，很自然的由主调经E、G、^bA大调，等音转调（^bA=[#]G）过渡到[#]g小调。后面的四小节八度与和弦两声部逐级半音序进，调性大面积扩张，调域拓宽、膨胀，支持上方八度模进旋律的低声部轰鸣着推进，再度掀起小高潮。叠入的主调平行小调复合和弦将此部分“劈”成两半。两小节密集的对称音程再度酝酿，采用主题的音程结构关系扩大展开，经D、^bE、e、f半音模进上行。第61小节八度半音与大七和弦构成新的、两声部有独立意义而有机结合的模进音组，向两端反向展开，至第63小节第三拍形成后调（F大调）的属十三和弦半终止。最后一拍及下一小节的五个降五音属十三琶音和弦，音乐突变，情绪舒缓、柔和，期待感倍增，音乐就此打下一个“伏笔”，似乎又一个抒情乐段即将开始。但第65小节的强拍强势闯入的和弦，打破短暂的宁静，最激动人心的第二插部即将开始。

这一部分最大的“亮点”在于精心设计的双层和声——离调与潜调性。主题回旋展开之后，两声部和声分层平行流动，上方调性呈现调性半音关系序进。下方保持及变形保持的主调持续音^bB，调性核心音的不断持续，突

出了 $\flat B$ 音的调性骨架之巨大的功能性作用，并暗示出潜在的主调与其它副调的多重复合构成，从整体调性方面加强音乐的结构力作用。

(谱例 3)

离调与潜调性结构图示如下：(谱例 4)

相似离调与潜调性手法在后面紧接着出现，在 A^2 部分仍以小结构方式再次展现，使音乐的现代气息愈加浓厚。

第二插部——C部分，F大调，调性结构性布局的非托卡塔与托卡塔对比式二部性结构，篇幅远大于第一插部，彰显气势、魄力与激情。首部短小的抑扬格旋律紧张、刺激，带有尖锐的节奏促动性。以旋律微调和变形模进展开，与下方声部双调式复合。保持主持续音的伴奏音型同第二插部手法一样，任由上方声部如何演变，大有“我自巍然不动”之势。第79小节叠入的五声性主和弦，标志着第一乐段结束和“激情乐段”的到来。

作者紧紧抓住“黄金分割点”，将第二乐段设置为全曲的高潮部。音响丰满的调式主和弦以 *ff* 拉开了高潮的序幕。由 *d* 和 *b^be* 双调性重叠、令人“窒息”的、强烈的“音墙”式和弦震音扑面而来。随着“音墙”二度下移，更多半音化重叠的不同调性参与进来，音响摇晃、不稳定，是这一部分的最重要特征。第 88 小节，声部骤减，是高潮前的最后酝酿、准备。上方八度上行模进与下方半音下行和弦，构成两声部层次性的反向分离，向最高点冲击。第 93 小节上方八度模进旋律与低声部半音下行的三全音和弦的结合，看上去稍显怪异、偏离，但音效出奇的强烈。冲至第四拍高点处嘎然而止，后面强拍的延长休止符，尽显“此时无声胜有声”，实乃画龙点睛之笔。经两声部反向级进，回归主调。

(谱例 5)



A^2 部分为复乐段结构，篇幅占全曲的百分之三十强，规模、比重尤为突出，音乐最激动人心，且一浪高过一浪。作者在这一部分着实下了一番功夫。

第一乐段 F 大调，主题以原有面貌回旋再现。五小节后，转为一系列倒影结构的主题音型半音上行模进。行至第 103 小节，主题低八度以 A^1 的姿态回应着紧密衔接。隐伏声部、八度模进等 A^1 部分的材料在此乐段继续延伸。第 120 小节，主题原型陈述完毕，似乎结尾将至。但作曲家乐思尚在、意犹未尽，不甘心就此终止。遂以一小节乐曲仅有的移高八度琶音，并缩减节拍，紧凑的将音乐带入第二乐段——尾声。第二乐段，主题低两个八度最后一次陈述，运用相同材料作四个八度跳进。四度音程的主题材料离调模进，

向最高点发起最后的冲击。至第 131 小节冲至主和弦后，逐渐放宽，复合和弦四、五度循环下跳，以复式华彩型终止式结束于最低音区的主和弦。

第三节 个性风格与艺术特征

作品具备以下两点艺术特征：

1、作品基调欢快、热烈，动感十足且情绪高昂。篇幅虽大但结构讲究、细致到位，主题每次出现皆有所变化，充满新意。在遵守典型回旋曲式格局的基础上，大胆创新，突破性的引入非托卡塔技术与风格的对比乐段。细小的结构性填充式过渡、连接，饶有趣味。两个呼应式的插部，设计得张弛有度，结构控制得法，使托卡塔的形式意义更丰满，注入了新的内涵和生命力。调式主音的托卡塔音型不断出现，用以强调主题——动机的优势地位，以及曲式的结构力作用。尾部复合和弦的华彩型终止式，是作曲家浪漫主义风格的手笔之一。

2、主部与插部采用调性与结构的对称性布局，带有自由展开特点的、频繁的半音模进、调转换明显刻有杜鸣心印迹，是作曲家用之纯熟的创作手法之一。多重调式、调性的重叠、复合，促使音乐如潮水般奔涌发展，即便是主题重复也不安于静止，常用常新。在传统作曲技法基础上，合理运用对称音程、和弦音八度转换与多调性复合等新技法，造成神秘、怪异的音响，加深了作品的时代感。打破以往托卡塔所注重的节奏意义和炫技演奏，保持托卡塔的强烈节奏和快速的同时，赋予其旋律与抒情性，使音乐优美、生动、更具可听性，突出了音乐的浪漫主义特征。

第三章 钢琴协奏曲《献给鼓浪屿》音乐分析

第一节 作品创作简介

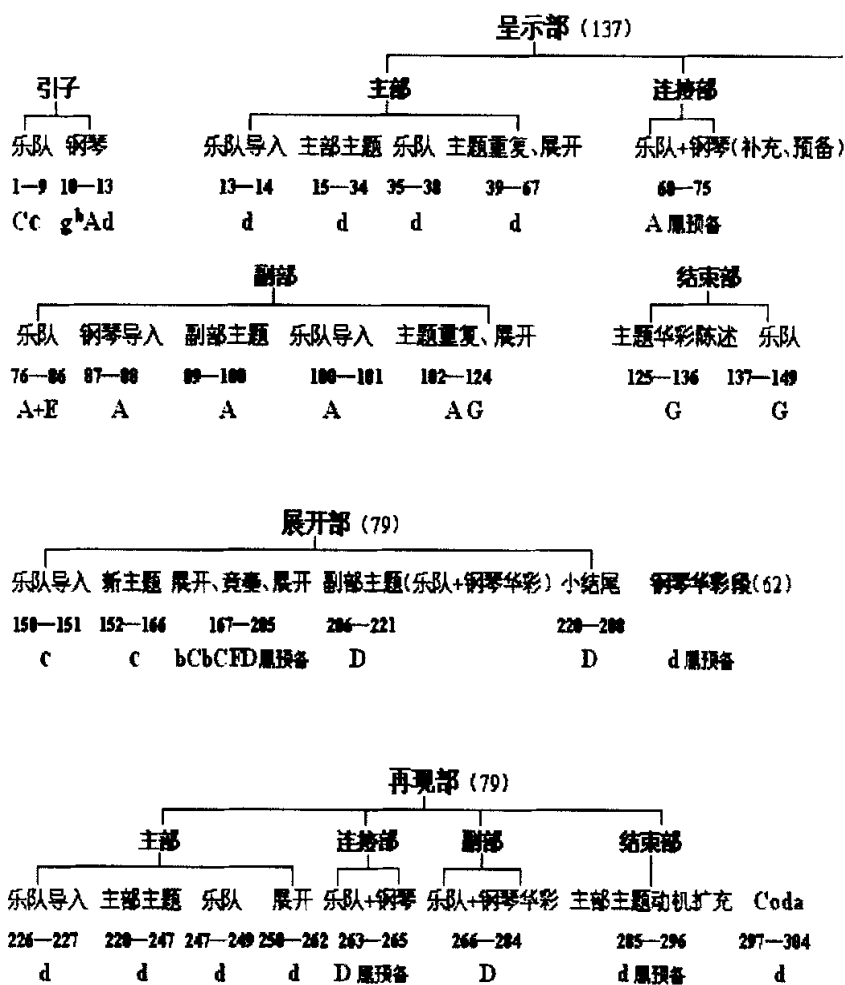
鼓浪屿是我国音乐的故乡，有“音乐摇篮”和“钢琴之岛”的美称。这里诞生了林俊卿、殷承宗、卓一龙、陈佐湟、许斐平、杨鸣等数位享有国际声誉的音乐家。为弘扬钢琴文化，让鼓浪屿走向世界，从2000年起，每两年举办一次国际钢琴艺术节。

著名作曲家杜鸣心先生于2001年，应福建省厦门市鼓浪屿区政府委约，为第二届鼓浪屿钢琴艺术节创作一首钢琴协奏曲。为一个艺术节专门委约作曲家创作钢琴协奏曲，这在我国音乐界尚属首次。杜先生被鼓浪屿区政府和人民深深地感动，尽管此时已年逾七旬，但他不顾身体疲劳和音乐学院的教学任务，依然保持严谨的创作思想和旺盛的创作情绪，以极大的热情投入到音乐创作中。协奏曲的钢琴部分于2002年春完成，2003年2月完成第二稿的修改。同年夏，杜先生带着协奏曲的钢琴谱来到鼓浪屿，请当地艺术学校的钢琴教师试奏，并虚心征求多位专家同行的意见。有专家建议杜先生不要在第二乐章里使用歌曲《鼓浪屿之波》的曲调，婉转、抒情的旋律完全可以由作曲家本人创作出来，在避免让人误以为乐曲是由歌曲改编而来的同时，又使作品富有新意、更具艺术价值、更具魅力。杜先生听取了中肯的建议，毅然推翻了第二乐章的原稿，直抒胸臆、重新创作，并对第一、第三乐章进行技术调整，交响乐总谱于2003年7月正式完成。这是杜先生本人所创作的第三首钢琴协奏曲，又是为鼓浪屿钢琴艺术节所作，杜先生把它命名为第三钢琴协奏曲——《献给鼓浪屿》。作品在2003年7月30日首演于鼓浪屿音乐厅，由美籍华人青年女钢琴家许兴艾担任钢琴演奏，厦门爱乐乐团协奏，指挥朱晖。随后在北京、上海、广州、香港举办了该作品的巡演音乐会。一首作品自诞生之初就频繁公演，可见其影响力之大。

第二节 音乐分析

乐曲由传统的快慢快三个乐章构成。

充满热情的快板第一乐章为奏鸣曲式，结构图式如下：



引子由乐队做先导，采用 C 大小调式交替的手法，伴随强附点节奏的四度序进，如翻卷的海浪猛烈撞击礁石发出击鼓般的阵阵轰鸣声。紧接钢琴四

小节引子，以有力的双八度从 g 旋律小调切分进入，半音化大小调交接上至主调属音 A，色彩过渡、愈加明亮。经下属七和弦与主四六和弦“互动”，至 d 小调主和弦终止。音乐性格坚毅、果断，气氛营造得生动、贴切。

(谱例 1)



呈示部主部主题骨干部分由三个动机组成，动机 I 由两小节半音化的双重移位分解八度构成，富于某种抽象性的、风格化处理的音高关系简约而富有个性，凸显出旋律的清新、空灵、飘逸且饶有趣味。主题材料的音程和调性关系构成，已做出某种暗示，后续多个部位将以此为参照。动机 II 是一串回转下行音阶，恰似浪花的流动、奔涌；动机 III 是两小节音型化的复合四度双音。

(谱例 2)



主题后续部分采用半音模进和调性游移继续发展，这是杜鸣心的习惯用法。两声部机智、俏皮的模进颤音，好似浪花追逐、嬉戏。下方空五度音程支持的平行四度和弦环绕上行，与动机 I 表现的艺术气质吻合，仿佛大海的空旷、深邃、圣洁之美，也是其和声手法的绝佳体现。经下属七和弦琶音，半终止于主调属音，结束主题陈述。融多种素材于一体的主题，形象塑造准确、用心，建构严谨、巧妙，多种节奏逻辑性组合，织体形态新颖、搭配适当，并作细腻的变化。

主题重复六小节后立即展开，以过渡作用的琶音为动机上行模进扩展。并引入五小节对称式小二度音程模进，以对称音程震音将音乐带至高点。

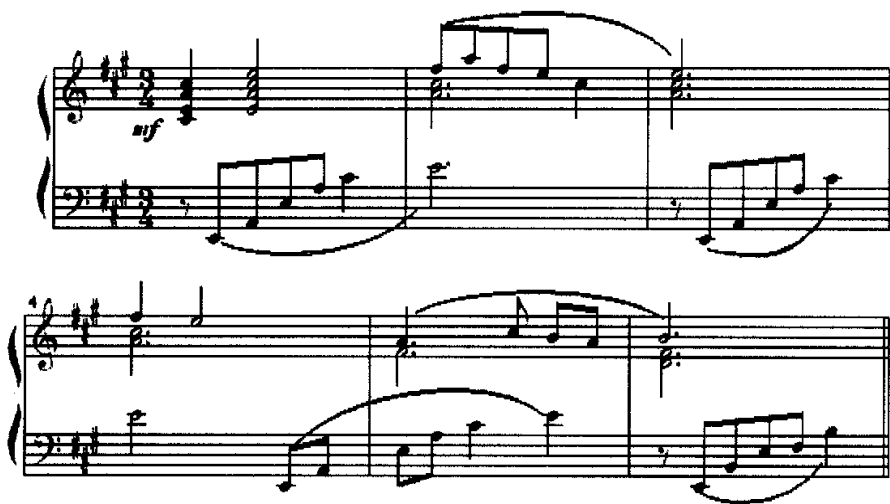
(谱例 3)



主题动机III在主调紧接展开。引入回旋式半音阶新材料，以两拍为单位半音上行模进并高八度重复，低声部保持同一和弦连接模式。音乐气氛和情绪愈加紧张、高涨。快速的分解八度上行将音乐掀起一个小高潮，以主调^{b5} VII₇和弦开放性终止。音乐趋向缓和、平静，以轻巧、舒缓的叠置琶音和弦作为副部主调A大调的属预备。

对比抒情的副部主题在第76小节进入，音乐呈现出柔和、歌唱的美妙时刻。主题陈述经过巧妙的调性设计，先由圆号在E大调完整演奏主题，伴奏声部为A大调，形成独奏与乐队的双调性有机融合。钢琴经两小节简短导入主题，与圆号形成上方纯四度调性转换，新鲜感倍增，也预示了第二乐章的主题动机。

(谱例4)



和声支持的旋律在摇曳的律动中陈述，低声部辅以琶音伴奏音型。主题重复时，旋律由弦乐演奏，钢琴以固定音型点缀，与乐队如恋人般的对句回应、互诉衷肠。音乐素材采用的是鼓浪屿当地家喻户晓的渔歌，音乐的亲切感与“亲和力”油然而生。略有少许异域风情的曲调，表现出鼓浪屿人民欢乐、富足的幸福生活，及对未来美好的憧憬。

钢琴以八度扩充主题并上行模进，向 G 大调过渡，情绪逐级递进，进入结束部。主题变换节拍华彩重复，双八度旋律辉煌、大气。乐队将主题材料稍作延续，平缓、安静的结束呈示部。

乐队下行级进，四度跳进到后调主音，引出 C 小调展开部。钢琴以崭新的姿态在新调主和弦进入，新材料凝聚成的新主题令人耳目一新，音乐全面铺开。

（谱例 5）



“运动”式的音型化主题，使音乐一上来就有强烈发展的要求。大幅回转的音阶、声部隐伏的旋律、规律性重复、半音上行激进，两次与乐队形成激动人心的竞奏、交相呼应，音乐依然保持发展的势头，不能遏止。恰似滚滚涌进的波涛，勇猛无畏、直冲向前。

以双八度半音紧接间歇式、华彩型密集的八度震音向高潮挺进。大量精彩的快速双八度犹如灼灼放光、跳动的火焰在聚集蔓延，渐成燎原之势。谱面的视觉冲击力就让人激动不已。作者旋即在此处加快和声进程，充分发挥和声对音乐戏剧性的推动作用，经色彩性用法的增三和弦转位琶音、主调^{b5} V₇和弦，进入同主音 D 大调的高潮部。

(谱例 6)



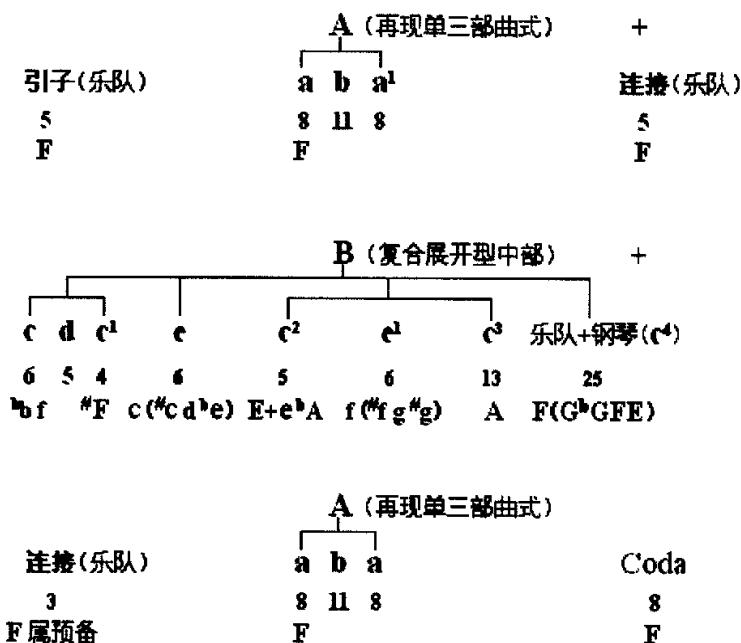
高潮部节奏放宽、速度转慢，乐队演奏副部主题，钢琴华彩双八度装饰性“堵空”。音乐形象明亮、俊朗、气势恢宏。此乃大乐思转成大乐句带来大手笔、大气魄，好似国画中的泼墨大写意，酣畅淋漓的尽情挥洒。随后，钢琴采用主题尾部材料独奏渐慢、渐弱，低声部连续切分节奏，在第 229 小节进入钢琴华彩段。

华彩段从 d 小调出发，由轻柔舒缓，转为紧张激烈，情绪不断递进，可谓心潮逐浪高。调性多变且不断对置、半音模进、杜鸣心标志性的两声部四、五度和弦、大量的双八度技术汇聚、垒积，不仅是各种钢琴演奏技术的综合运用，而且是对呈示部和展开部的材料的大胆超越。最后以复式解决、调性回归，钢琴反向八度终止于调式主音。

总谱第 226 小节为再现部，先将主部主题原型再现，再省略主题重复做动力性缩减再现。短小的连接部“灵光乍现”，出现八度上跳的、主调属七和弦半分解的新材料，体现出作曲家对稍纵即逝的瞬间灵感的敏锐捕捉。D 大调副部主题由乐队完整陈述，钢琴加进大跨度下行三连音琶音华彩式填充，手法与展开部高潮处如出一辙。钢琴五个八度琶音大幅上行，进入以主题动机展开的尾声后，主题节奏紧缩，以强力度再次与乐队竞赛。急速下行、

密集的八度震音与双四度音程结合，半终止于调式属和弦。尾部向主题核心再次聚焦——主题动机 I 最后一次再现，并高八度重复强调。钢琴双八度三连音突进，以宏大、辉煌的气势与音效终止于调式主和弦，乐曲在热烈、欢腾的气氛中结束。

第二乐章，柔板，复三部曲式，结构图式如下：



首部的乐队序奏，寥寥几笔勾勒出海洋的深邃博大、辽阔无边，竖琴演奏的 $\flat D$ 、 $\flat G$ 和弦透露出某种神秘感。钢琴在主调 F 大调奏出古朴、纯真的歌唱性主题，基调确立为杜鸣心式的音乐“唯美主义”写作风格，悠扬如歌、诗情画意般的乐句飘荡耳际，徜徉其间、遐思无限。

(谱例 7)



主题为乐句式方整性（4+4）结构，作曲家自创的诗一样美的旋律，宛如一首淳朴柔美的夜曲，发自内心、缓缓道来，引领人们走进花香四季、海浪如歌的美丽岛屿，描绘出波光粼粼、涟漪荡漾、朴实无华的海岛风情与人文景观。

首段旋律在中音区陈述，低声部是保持主持续音的主属和弦交替。中段与再现段和声复杂化，依次包括 IV_7 、 II_9 、 bVII_7 、 VI_7 、 V_9 、 I_7 、 V_7^{+6} 等功能性和弦，与旋律沉着应对，运用自然、妥贴，平缓终止于主和弦。尾部的几个琶音和弦润饰了主题音调，无限缠绵、娓娓动听。旋律看似简单，实则暗含着丰富的和声语汇，让人反复捧读、流连忘返。

复合展开型中部先由乐队转入快板，钢琴以回应乐队的姿态在下属小调闯入，音乐性格突变，情绪欢快、激动。这一部分以多种素材自由组合、展开，在对比并置的基础上，融入了变奏和回旋原则，好似多个小的自由幻想乐段（插部）并列组合而成的“自由幻想部”。

（谱例8）



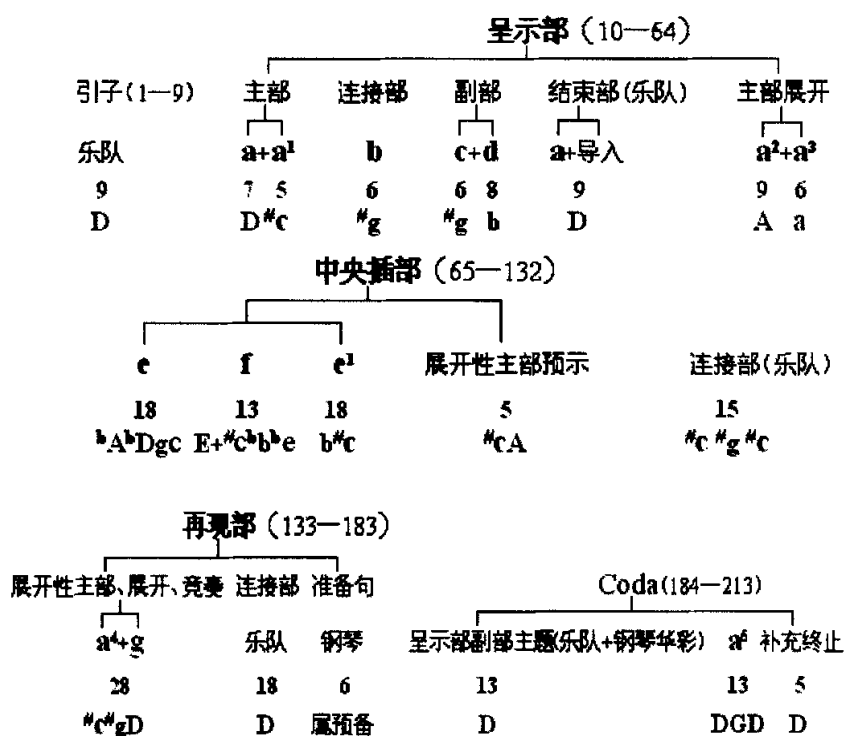
节奏加密，速度快了近一倍，取自第一乐章的半音回转音型结合连续附点音符的新材料，以密集的连音方式回旋进行。新材料随即动机式扩展成一连串减小七和弦的转位连接，换调做对比并短暂间歇之后，经过 c 、 $\sharp c$ 、 d 、 $\flat e$ 、 e ，调性做半音序进，出乎意料的再做上方增五度转移，音调新奇、炯异。高潮部调性经过 f 、 $\sharp f$ 、 g 、 $\sharp g$ 、 A ，与前面构成对称结构的移位式半音序进，调式多样化并列、复合。借用第一乐章相似手法，连续六连音快速上方纯四度模进，采用四度音程关系的双增三和弦震音，增强音响的紧张度。继而发展为增三和弦的和声块状移动，再次用震音造成小高潮。分解式增三和弦八度向下转移，停留在主调导音。乐队和钢琴作结构性对答互动，分别演奏两个主导动机。调性做下方小二度序进，音型重复着渐慢、渐弱，节拍增大，节奏舒缓，音乐渐趋平静、缓和，好比激情过后、浪花远去，退潮的涓涓细流之感。缓慢的半音阶上行至主调导音 E ，引导出主题再现。

极大扩充的中部，音乐内容设计为联想从前、回顾历史，因而，与首部形成强烈戏剧性对比，矛盾性的冲突频发，音响持续摇晃、尖锐、不稳定，直到尾部也未能得以解决，而是自然的融入再现部。

第三部分是首部的完全再现，主调回归，抒情、柔美的音乐再次回荡，透露着无比亲切的归属感。对首部的超越在尾部，钢琴的伴奏音型交由大提琴声部演奏，摇曳、飘荡地衬托着钢琴主旋。

补充部分好似月夜之大海，木管声部规律性重复的短促节奏，令人联想到海上夜空中，点点繁星闪烁，忽隐忽现。最后四个和弦冠音都落于主和弦三音，犹如缕缕月光洒在海面上，意犹未尽，回味无穷，多么宁静、安详的海岛夜色！

第三乐章为 D 大调，快板的变体回旋奏鸣曲式，结构图式如下：



乐队序奏在激动人心的快板节奏中铺开，钢琴在主调 D 大调上奏出欢

快、热情的舞蹈性旋律。主题材料采用具有福建地域特色的闽南南音的音调，性格朴实、欢畅，配以简洁、明快、具有典型节奏意义、对旋律发展起到重要支撑作用的和声音型，并作为占有优势的主题——动机贯穿整个乐章。

(谱例 9)



风格朴实、亲切的主部主题，以最佳的状态融大小调式与民族调式为一体，形成全曲最强的结构力。音乐着重描写鼓浪屿人民欢庆幸福生活、载歌载舞的热烈场面。随后，转入 $^{\#}c$ 小调发展，引入两声部反向短琶音、上方隐伏的半音上行旋律、分解八度等新材料。副部以和声支持的大跨度华彩型分解旋律展开，低声部大七度和弦充满张力和音响的撞击力。经短暂酝酿和增加声部积蓄力量，两声部双八度反行冲向旋律最高点，以有力的属主上四度进行结束于 b 小调。

回旋性主题先由乐队在 D 大调上奏出，钢琴在 A 大调上换调继续展开，

新调赋予主题新意，带来新感觉。第 55—58 小节与第 61—64 小节构成四小节同主音大小调对置型发展手法，隐退主和弦，巧妙地在琶音高点隐伏半音上行旋律。回旋性主题尽管有调性变化，但延续了主题特有的节奏音型，使节奏作有序性循环再现，成为控制作品结构力的重要参数之一。

以单三部曲为基础的中央插部主题，由并置的新材料组合而成， bA 大调。音乐形象英气、挺拔，以相同手法在 bD 、 g 、 c 等调性上展开。声部增加、音区上移，主题小有变化并插入 E 与 $^{\#}c$ 复合和弦的色彩性用法。多种调性交替、大小调式和弦复合，特别是数个远关系调的“即兴”插入，再加后面的增三和弦琶音，光彩、绚丽的旋律愈表现出大海的斑斓色彩。 $^{\#}c$ 小调新材料以三小节为单位，移高八度重复，密集的八度旋律飞奔着向“潮头”挺进。最高音区旋律的切分节奏，来自于第一乐章钢琴引子材料，预示展开性主部主题节奏。经大幅回旋的琶音回到 $^{\#}c$ 小调主音终止陈述。

切分节奏动机在乐队连接部中继续移调发展，乐队木管声部与弦乐声部交替演奏旋律。

再现部，钢琴与乐队齐奏展开性主题旋律，进入难度极大的两声部同向“一对一”回转式旋律，以一连串音响碰撞、妙趣横生的音群半音模进方式发展。最后，模进上行强拍终止于 D 大调的三音 $^{\#}F$ 音，明确了乐章的主要调性。乐队与钢琴竞奏后，弦乐声部将主题分割、分别予以延续展开。乐队层次性的拉宽节奏、力度渐强，烘托气氛、营造气势。让人感受到音乐内在动力源源不断的汇集，在寻求一瞬间的“爆发点”。钢琴紧接乐队的铺垫，激烈的双八度托卡塔引导出并列乐段结构的尾声。

尾声的写作可谓浓墨重彩，也是全曲最后的高潮，由乐队和钢琴华彩在主调同奏第一乐章的副部主题，火一样的热情在膨胀、在蔓延，此时的音乐蔚为恢宏、壮丽，是本乐章最大的“亮点”，可以视为最耀眼、最光彩的辉煌。

（谱例 10）

主题最后一次动力再现，与 G 大调转换后，变格终止于主调。补充部分，附加六度音的主和弦琶音华丽回旋，好似浪花翻卷、奔流不止，在欢快、祥和、热烈的情绪中结束全曲。此时的鼓浪屿已成为欢乐的海洋，呈现出天下大同、“涅槃”的境界。

乐章整体结构稍做自由化处理，淡化曲式意义。各乐部、乐段衔接自如、顺畅，一切皆顺理成章，尽显作者纯熟的作曲技法，突出作者发自内心的为鼓浪屿尽情讴歌。

第三节 个性风格与艺术特征

通过以上分析，作品具备以下几点艺术特征。

1、结构特征：纵观全曲，可以直观的体会到作曲家对大型音乐作品极强的结构控制能力，以及对结构美原则的把握。

协奏曲三个乐章严格按照奏鸣——交响套曲原则，遵循内容决定形式的创作思想来结构音乐，使曲式体现于内容，体现于音乐的进程之中。各乐章融叙事与抒情为一体的主题或自创、或改写，均保持千丝万缕的联系，注重整体艺术形象的统一性。音乐按照曲式原则主要呈现出抒情陈述型结构、动力发展型结构和变化再现型结构，三种各具特色的结构搭建起音乐的整体轮廓，局部的微观结构设计具有浓厚的自由展开和即兴发挥的“味道”。根据调性结构原则设计的主题动机多次复现、变化复现，主题材料的有效增值、扩充，作者常用手法之一的乐部、乐段结构性叠入，都从不同程度上增强了曲式的内聚力和结构力作用。“黄金分割法则”运用得当，起到对整体结构设计的指导性作用，兼具艺术作品的结构美感意义。

对作品结构的掌控能力还体现在诸多小结构的搭建方面。通过一系列各种形式、充满张力的模进，促使小的结构扩充，看似手法简单的动机移位重复，意义却很重大。打破方整型四平八稳句式，讲究非对称性句读结构，再以规律性节奏重音求得平衡。采用大乐句和乐段的复合结构逐级展开，对比并置材料的突然闯入也属有意识建构之列。第二乐章的复合展开型多段体中部极大扩充，打破了传统复三部曲式各部分的构成比例。

作者不过分在乎作品的形式意义，常采用意外的手段大胆创新，显示出对既定形式逻辑的个性化思维，以现代曲式的求异思维和自由结构理论，对陈旧的结构施以理性化颠覆。最有创意的突破和结构意义最突出的曲式特征重点凸现在第三乐章。变体回旋奏鸣曲式之变体主要表现在以下两个方面。

(1)、结构组合性变体：主要是对传统曲式结构组合的突破。

比如，第二乐章极大扩充的中部，在三部曲式结构的基础上，综合变奏与回旋原则，以e（新材料）为中心向两端折射，又形成两个单三部曲式结构，总体构成对称式布局。加上乐队与钢琴的高潮部，形成包括两个单三部曲式在内的再现复四部曲式结构。

第三乐章呈示部结束，由乐队替代主奏乐器钢琴陈述主部；在中央插部之后少一个主部，而是以展开性主部代替原型主部的原始陈述。致使作品略看上去像是大的复三部曲式，实为回旋奏鸣曲式的变体结构。另一特征在于，具有自由展开特征的各部、各乐段紧密衔接，不做明显的结构性分割，是该乐章曲式布局的一大特色，也是对传统曲式结构划分规则的突破。

打破曲式结构常规的例子，还有作品《军民一家亲》第二部分的两个乐段，音乐语言相仿、艺术形象统一，自然合并成一体化的“中部再现部”。

(2)、材料展开性变体：第三乐章主部主题在不同音区离调、移调陈述，以主部展开为音乐发展原则，新材料层出不穷。技法巧妙之处在于，使新材料与主、副部主题保持千丝万缕的联系。中央插部之后设计为展开性主部预示，这一妙手在不间断、流畅的音乐进行中显得愈发重要。正是有了这种预示，再现部的非主部主题原型再现、而是源于主题的展开性再现顺理成章的进入，听来似曾相识、不觉唐突，反而觉得“柳暗花明”更有新意。

2、旋律特征。正如兴德米特理论所倡导：旋律力起到至关重要的作用，和声力与节奏力次之。^①作曲家从对自然景观的描写转为内心情感的抒发，表达对鼓浪屿的歌颂、对朴实的劳动人民的热爱，就是通过旋律作为最佳媒介，表达出音美、情浓、意深的至高境界。

音乐的可听性强，正是以旋律为主导、旋律线性思维导向明确、形象性格塑造准确清晰为前提。主要动机材料简要、节约，陈述方式直率、明了又不失细致，展开手段张弛有度，由点及线、由线而面。适当控制旋律线条轮廓的增大与收缩，突出主要旋律的大线条、大手笔和大气度，旋律力始终占优势并起到结构乐曲的重要作用。注重主题节奏的贯穿写法，并注意调转换的预备，以保持作品的多方面统一。作品《快乐的女战士》那耳熟能详、欢快的主题，就是将一个简单的动机，充分运用乐句高八度重复、伴奏织体变化、模进、不同调式调性交替、转换等多种创作手法，将简单的主导动机做最深层次的挖掘，在不同乐章、乐段插入相同旋律，能够加深主要旋律的印象、保持音乐的整体逻辑统一。这种同一创作背景下的旋律“互通”手法，

^①保罗·欣德米特·罗忠镕译.作曲技法第一卷[M].上海:上海音乐出版社, 2002.(201).

还应用在《红色娘子军组曲》中。《快乐的女战士》引子部分，就是采用《军民一家亲》的叙事性旋律主题。

杜鸣心能够较好的将“中西结合”这一通用艺术原则，应用到旋律的挖掘与探索方面。譬如，第三钢琴协奏曲第三乐章，主题采用闽南南音的音调。作者多次运用阶段性调变化，将这一欢快的地域特色旋律在不同调性上展示，并稍作声部增减，让人每次听到都有新鲜感。主题被多次分裂、变形展开，配合大小调体系的和声，并适当融入新的、与之相通的民族风格材料，使主题旋律得以扩充，有更多的发展趋向。这也是杜鸣心在钢琴作品中，使用民族音乐素材的一个成功之处。

该作品的旋法技巧主要包括旋律音高组织、节奏变化与乐句内部的结构细分；旋律声部间隔连缀而成的跳跃性旋律，看似断续，实则隐含着大乐句式的旋律线性构思，即小跳跃汇成大流动；多种形式的模进和结构性移位；自然音旋律中“突现”大量变音和意外变音的旋律色彩化；高度半音化的音阶式密集音群回旋发展；大气宽广的抒情性句式，兴致所至、情绪气氛渐趋激烈的动力性句式，神采飞扬般奔突冲击的华彩性句式，并间隔性的“闪现”出五声性民族音乐特征；相同旋律不同调性、焕然一新的频繁调转换；注重休止符使乐句收尾干净、利落的句逗作用和节奏力量；声乐性、歌唱性的和弦旋律化连接；旋律的钢琴语言化和伴奏织体的综合使用；通过调式渗透、渗透性和弦配置，构成多调性旋律横向结合；非调性色彩和弦的连续使用，造成旋律声部飘摇游移、光怪陆离的色彩音效；等等。体现了被誉为“旋律大师”的作曲家旋律写作功夫。

特别是第二乐章主题，典型“杜鸣心”风格的歌谣体旋律。感人至深、极易“上口”、听过即能记住。乃是作者的后积薄发、天性使然，实现了“以最简单的手法达到最佳的艺术效果。”突出了旋律——音乐中最有表现力的因素，也反映出作者高尚、纯洁的艺术情趣。

3、和声特征。三个乐章总体调性布局为三度结构的 d—F—D，按照平行、同主音大小调和三度关系调设置。从大方向上看，是遵从传统奏鸣——交响套曲调性布局原则，即调性布局结合曲式结构，主调或调中心占优势。

但从局部多角度观察，便会发现调性走向有很多新颖之处。譬如，第一乐章副部转为属方向同主音大调，展开部再转为平行小调；第二乐章中部多段调性做半音序进；第三乐章副部调性转为下属方向，回旋主部却在属调上展开，再现部与主部形成半音调关系；等等。

整体保持调中心占优势，主调占统治地位，其它从属调、副调与主调保持千丝万缕的联系。发挥调式音列的基石作用，以调性音乐的公共背景——主音为主导，做拓展性的飘忽、游移，调式、调性转换直接、快捷，省略中间环节，并多次构成双重复合。类似用法还有作品《奋勇前进》的第二部分，这一部分四十四小节有八次调转换，平均不到六小节转换一次，并与中部贯穿延续。频繁的调变化，使作品的调式调性和调域极大拓宽、膨胀和扩张，调表现力更丰富，也是现代音乐作品重要的作曲技法之一。

半音模进是作曲家最为透彻掌握、得心应手的作曲技法之一，在乐曲中被发挥得淋漓尽致。多种半音手法的综合运用，使音乐呈现出半音化调性布局和音乐的半音化发展态势。调性的半音化布局讲究调关系间的融合性，经常有一个调式主音、或延长其结构值作为主线贯穿其中，用以协调各调间的有机连接与复合，并不断构建起新的调性骨架。还可以维护基本调式音列的首要地位，随机引入同音列中的其他调式，即，主音和同主音、同中音、平行调式及其大小调的双重复合调式。发挥调性布局原则与曲式的结构力作用的结合，调性变换即产生新的结构力。大量充斥的、各种泛调性特征的半音模进，阐明了调性的半音组织逻辑，经过快节奏的和声转换，达到片断性、结构性的频繁调变化。设置逻辑性、可移动的调中心作有机贯穿，使音乐的对比度得以调控。积极谋求多方面、广义的调关系思维方式，乐句、乐段、乐部间调关系进行复杂化处理。局部采用小结构方式，忽视主调性，以调式主音的断续、潜在持续等隐性手法将潜调性设置其中，副调性环顾左右，依然可以看出明确的调性指向。以节奏华彩支持的和声华彩不断闪现。多种多样的调性布局，看似即兴式的自由挥洒，实际上依然遵循缜密逻辑思维的逻辑性控制。调性写法给音乐打下牢固的根基，可以确保音乐的自然流畅和悦耳动听。多调性、泛调性手法的“加盟”，又赋予音乐新的音响和综合作曲技法的实效运用。音乐整体遵循了“协和——紧张——协和”这一传统音乐作

品公式化的规律。

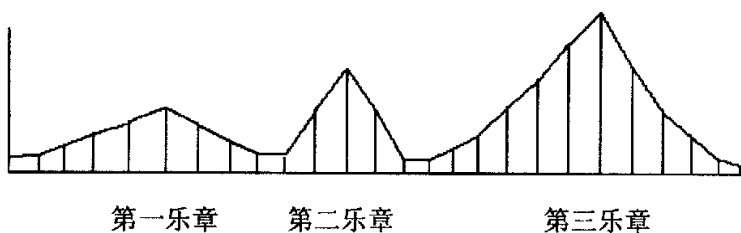
全曲调性变化趋势图如下：

第一乐章—— $dAA+EAGcbCbCFDdDd$ ；

第二乐章—— $F^{\flat}b^{\flat}f^{\sharp}Fc^{\flat}(cd^{\flat}e)^{\flat}Af^{\flat}(fg^{\sharp}g)AF(G^{\flat}GFE)F$ ；

第三乐章—— $D^{\sharp}c^{\sharp}gbDAa^{\flat}A^{\flat}DgcE^{\flat}b^{\flat}eb^{\sharp}cA^{\sharp}c^{\sharp}c^{\sharp}gDGD$ ；

全曲调性变化及和声起伏图示如下：



杜鸣心在大型作品中较少使用纯理性的赋格段，并非对高超技法陌生，而是作者的天性使然，其内心世界不愿受到过分理性、数字计算等非感性成分的拘束，即便是在复调技法乐段、乐部中，也尽力体现明晰、人性化的旋律之美。

在和声层次的构建与声部设置方面，基本遵循声部与音响的比例关系设计。比如，作品《憧憬之歌》采用并置、对比的双主题变奏手法，结合声部的合理增减，伴随音乐情绪层层递进、梯次展开。《奋勇前进》的主题旋律即由 $E G^{\sharp} F D$ 四个音在上方声部连缀而成，下方声部将 $E G^{\sharp} F D$ 四个音设置为和弦上方音，构成支持性内声部隐伏旋律。但也有例外。作品《军民一家亲》就一反常理，根据所塑造的音乐形象和场景，使声部数量、和声层次与实际音响形成反向增减。即声部逐段缩减，音响却逐段增强，二者之间成反比。可见作者别具匠心设计的和声层次与音响搭配。

有所保留的借鉴和使用现代技法，诸如和声功能性异调配置；设置同主音、平行调式强拍复合和弦；统一调性下的调式多重交替、重叠；间插半音化过渡调性和同中音调转换；平行或并列乐段做较远关系的直接调变化；两声部和声流做音型化分层处理；远距离音程跳进与平行四、五度和弦连接；大胆使用异构和弦、极音和弦及其转位，增加调式、调性的装饰性变音；对

称音程、二度和弦和增三和弦的堆集与块状移动；多调复合的同名半音化和弦；横向流动性的线性和声与丰满厚重的复合和弦；高叠和弦与四、五度和弦的自由连接；等等。以多种手段扩展调性网络结构，使得调域宽泛、覆盖面增大，以实现调性与多调性音乐的有机结合。

比如，第一乐章主部主题半终止前，连续四、五度和弦的平行进行，就是杜鸣心的典型和声手法之一。两声部分层设置，上方平行四度和弦，下方平行五度音程，两声部形成平行运动的和声流，并有机融合构成连续离调，既富有民族风韵，又有现代感。

(谱例 11)



第二乐章中部的第三个大乐句，两声部构成一串减小七和弦转位的连接。

上方平行小三度，下方平行大三度，以减小七转位和弦为基点，使用来自引子动机的连续附点节奏的写法，四个声部复合，构成平行运动关系。理论依据建立在求异性和声思维基础上，并注入和声的半音化倾向。通过分析骨干音、节奏位置、环绕的半音辅助音等，可以判断出上下方的两个调中心，分别是 E 和 G。这种旋律与和声的融合既平行七和弦的用法，介于古典的平行三和弦与印象派的平行九和弦之间，是软化不谐和程度的中性手法。平行的七和弦连接，听上去隐含着些许和谐，产生了某种幽默、诙谐的效果，也表现出调性的愿望。

(谱例 12)



第二乐章中部后半音乐的高潮处，采用平行的双增三和弦半音化复合，

密集级进，声音尖锐、刺耳、碰撞，音效剧烈抖动、震荡，以达到高潮的效果。

(谱例 13)



这是第三乐章呈示部副部中使用的和弦。G 与 $\sharp G$ 音同时出现，包含了减八度与增四度两个不协和音程关系。看上去好像是传统和声学禁止的“对斜”和弦。但此处是 $\sharp g$ 小调，G 音处理为调式变音，有纯五度作为根基，使和弦的不协和度减弱，“对斜”所产生的半音关系，在某种程度上恰好表现了民族音乐风格。

(谱例 14)



第三乐章回旋性主部运用短琶音式的离调模进，作为不同调性主题间的过渡。上方设计为连缀而成的半音化的隐伏旋律声部，是杜鸣心常用的半音模进手法的一个例证。

(谱例 15)



还有多个乐段、乐句的调式主音与主和弦虽多次被隐退、遮掩，但调性依然存在，音乐仍保持在以主调为主导的范畴之内。色彩性和声的运用虽然削弱、淡化了和声的功能性，但和声重心没有失去，和声力对旋律的支持与发展起着举足轻重的作用，并在乐曲关键部位仍然做功能性结构布局，明确对调中心的支持。音乐主体坚持在调性音乐范畴，理性控制和声音响的不和谐度，有限度的做突破性延伸。特别是对于双重调式、调性结合、色彩性复合和弦使用的比例掌控。

在充分使用大小调体系和声的同时，有效运用四、五度和弦、平行四度和弦、换音和附加音和弦等，以娴熟的技巧达到和声语言民族化，在和声结构和表达方面中西合璧，增强了作品的民族色彩，使杜鸣心的典型性和声语言有新的发展，也是作曲家努力寻求并凸现出来的“闪光点”。

4、配器特征。以传统管弦乐法为本，各声种乐器以效率为前提调配得法，声部结构搭建合理、规范，乐队整体配器手法简洁、明快、清晰、流畅，可以解释为“乐如其人”。

乐队提供给钢琴的不只是点缀和陪衬，更是协奏与烘托，所使用的音乐语言皆有理有据、言之有物，突出音乐的造型性功能，与钢琴语境保持整体上的高度统一。无论是涨潮时的汹涌澎湃，还是退潮时的涓涓细流，都描述得多姿多彩、栩栩如生，具有幻想色彩的音乐语言浓淡适宜、悠悠展开。

特别是在描写浪涛翻卷、激流勇进之处，乐队与钢琴全奏第二主题，展

开交响竞奏、结构性的对答、互动之处，音乐设计准确、到位，扑面而来的音效丰满强烈、浓厚大气，配器浪漫不失严谨，璀璨夺目、熠熠生辉，极大增强了音乐的戏剧性和感染力。各声部走向、交接自然、流畅，动静结合并保持平衡，注重乐队连接部的结构逻辑。

比如，第一乐章乐队序奏部分，木管声部连续的半音模进，密集节奏与圆号声部稳定的长音音型搭配得错落有致。随后，小号与长笛隔开八度齐奏象征海浪击鼓的附点节奏动机，增强音乐的号召性。特别是第一乐章副部的乐队导入部分，采用和声的异调配置，先由圆号在E大调完整演奏主题，伴奏声部为A大调，形成独奏与乐队的双调性有机融合。展开部中段，两次使用木管加弦乐声部齐奏，与钢琴形成强力竞奏，推动音乐走向高潮。

配器手法上的简明、高效，使音乐挥洒自如、抒情流畅，同时，恰如其分的融入现代风韵。并在适当部位使用复调编配技法，提升作品层次和欣赏品位。

比如，第二乐章中部中段，大管声部演奏前面钢琴的主题乐句，与演奏新材料的钢琴声部此起彼伏、交相辉映。

综上，钢琴协奏曲《献给鼓浪屿》是作曲家杜鸣心晚期的一部问鼎力作。

乐曲宛如一首颂歌，表达了作者对鼓浪屿和鼓浪屿人民的热爱和祝福。曲中许多透露着诗意、大气磅礴的精彩之处，均如神来之笔，体现出作曲家对艺术灵感的敏锐觉察和瞬间捕捉。乐曲将现代技法与传统相结合，恰如其分的使用现代作曲技术“为我所用”，以加深作品的“时代感”。并对当地民间音乐予以加工、润色，辅之以风格化的典型性和声，尽显民族音乐之魅力。正如作曲家本人所言：“主要用四、五度叠置同反向低声部的结合，从效果上听起来，铿锵有力、具有民族气派”。^①不难看出，作者在艺术道路上向着高峰继续奋力攀登之势。

生活是艺术的源泉。艺术来源于生活、高于生活并反作用于生活。通过音乐让人感受到作者对生活的渴求探寻、对情感的深度挖掘、对内心世界的剖析表白。只有发自肺腑的乐思流淌、深深地沉醉于情感之中，方能以乐明

^①杜鸣心. 致刘念劬[J]. 人民音乐. 北京: 人民音乐出版社, 1981(12).

志、凭乐抒怀。好的作品也是个人文化素质、创作思维、个性风格 and 世界观等多方面因素沉集的产物。唯有如此，才能谱出这样好的音乐。在创作过程中，作品经历了肯定、艰难的否定、更艰难的否定之否定这样不平坦的孕育过程，也赋予作品的音乐“传记性”特征和传奇色彩。作者本着从音乐本体出发，坚持内容决定形式、形式服务于内容、技术是艺术之载体的创作理念。更令人感动的是，作者身为国际知名的大作曲家，始终坚持音乐作品为大众服务、为人民群众所喜闻乐见，贴近广大平凡人的艺术审美心理特征，强调艺术的美感与时代感的紧密结合。坚持高雅艺术不脱离群众，阳春白雪应建立在社会现实之上，满足艺术欣赏需求的多样性和广泛性。这是杜鸣心先生终身保守的、强烈的艺术责任，即，对作品、本人、同行、听众尽皆负责。如果说作者在潜意识中恪守着某种艺术原则的话，那就是包含艺术美学特征的、音乐创作的价值取向原则。

民族音乐学家田青有言：艺术感觉就像马。只有当年追风闯阵、青史留名的“飒露紫”们，才是既有个性、又善解人意，并能沿着它该走的途径奋力奔腾的骐骥。^①乐如潮涌、鼓浪鸣心、思吟万千。当今时代，能够听到这样好的音乐，美丽的缪斯女神也会露出迷人的笑容。这里，笔者引用作曲家赵晓生教授的诗句来比喻杜鸣心先生的音乐：“音者有魂，乐者依心，音由心出，是为至乐”。^②

^①刘索拉. 行走的刘索拉[M]. 北京: 昆仑出版社, 2001. (96).

^②赵晓生. 钢琴演奏之道[M]. 上海: 世界图书出版公司, 1999. (封二)

第四章 杜鸣心钢琴音乐的艺术特征与时代意义

杜鸣心从小在民间音乐环境中长大，深受民族文化的熏陶。青年时代追随多位名师苦学钢琴、研修理论，并在前苏联柴科夫斯基音乐学院多年留学，传统作曲技法愈发深厚、西方文化思潮影响颇深。杜鸣心正是在中西不同音乐文化的氛围和环境成长起来，他的大多数钢琴作品都打下了中西音乐文化不断交融的深刻烙印，承载着中西音乐文化不断发展的心路历程。“风格即人”，是艺术家长期凝聚而成的艺术个性的真实写照，也是艺术家所处时代、民族和自我风格的统一。在五十年余的音乐创作实践中，杜鸣心在风格的绝对性与相对性之间自由游走、掌控平衡，逐渐形成同行公认的“杜鸣心风格”。即，以功力深厚的传统作曲技法为基础，融入现代音乐思维方式，以格调高雅、飘逸、亲切感人的音乐语言为特征，以调性音乐体系与民族民间音乐素材相结合为切入点，以视角独特、清新、具时代感的旋律写作而见长的、融入个性化世界观的音乐创作风格。

第一节 旋律特征

旋律居于音乐诸要素中的主导地位，是塑造艺术形象、抒发内心情感的重要因素。众所周知，杜鸣心的音乐作品以旋律见长。通过《献给鼓浪屿》第二乐章主体的音乐分析可以看出，作者通过作品表现出个性化的音乐创作唯美意识。特别是旋律写作，历经五十年的积累，逐渐演绎成一种音乐创作方面的“唯美主义”，并贯彻了作者终生的音乐创作。

他非常讲究旋律线条轮廓与句幅大小的有机结合，旋法线性起伏伸缩皆自然考究，特别是主题旋律的巧妙建构，舒展豪迈、大气磅礴又不失流畅细腻、婉约深情。充分发挥旋律因素的主导作用和表现力，透过旋律表达出情思萦绕、怡静安谧的艺术效果，就是以抒情性为至上原则进行创作。为保证鲜明个性化的旋律特征，即便是大型作品，主、副部主题对比主要在情感、力度、色调等层面上形成对比，而较少采用“贝多芬式”的强烈戏剧性的矛盾冲突。他偏爱明亮、爽朗的音乐色调，作品中不多的色彩性对比、冲突，也是建立在明朗的基调之上。所以，有音乐学者称杜鸣心的作品更与舒曼、

门德尔松、德沃夏克等浪漫主义作曲家接近。用之得心应手的、多种形式的半音模进和调式调性的频繁转换,辅以民族特色的四、五度和声与现代技法,给旋律带来绚丽多姿、色彩斑斓的音响效果,描绘出诗一般的意境,继而表达出诗的气质和风格。他的两部钢琴协奏曲《春之采》和《献给鼓浪屿》,音乐传递出的交响性、戏剧性的感染力和震撼力无比巨大,彰显气势、魄力与激情且卓尔不群。在尽情挥洒交响性创作手法的同时,渗透着杜鸣心式的、人文主义倾向的音乐“唯美主义”写作风格,时刻闪现着杜鸣心那富于情感、人性化的笔触,发自内心、动人肺腑的旋律,并带给人们艺术上的美感和精神上的愉悦。

他在旋律写作方面所付出的努力和所下的功夫是无比巨大的,对个性化旋律风格的追求也是无比坚定的。他所做的每一段优美的旋律都是其乐智聪颖、乐思奔涌的展示,也是对其心灵的透视。很多作品的旋律声部看似简单平和、清晰明了,却因耐人寻味而值得深入研究,旋律线条中往往乐思的凝聚、技法的演变和借题发挥式的尽兴展开,因而蕴含着深入浅出的道理。这与他本人在生活中总是那样平易近人、平和随意的平常心态直接相关。“旋律的写作,关乎作曲者全面修养的体现,反映着作曲者对民族音乐和世界音乐文化的理解程度、掌握的程度,以及作者的文化修养与人格的力量”,“写作旋律的基本功,其根基仍然是在做人上”。^①此番话语用来形容杜鸣心的作品再恰当不过。

第二节 内容与形式

作者本着从音乐本体出发,坚持内容决定形式、形式服务于内容、技术是艺术之载体的创作理念,以形式再也不是对内容的约束,而形成了内容展开的依据为艺术指导思想。

作者在青年时期曾是钢琴演奏家,熟知各种钢琴演奏技术。在音乐展开过程中,常适时改变钢琴语言、变换演奏方式,做到由浅入深、复杂、多样化钢琴演奏技巧的综合运用。在坚持传统技法的同时,有意识挣脱传统形式的羁绊和束缚,在深刻的构想之下进行合理的再创造。他的作品题材与体裁

^① 杜兆植.被忽视了的精灵——旋律[A].赵宋光.旋律研究论集[C].北京:文化艺术出版社,2000(39).

都恰如其分、默契相容，采用明晰的曲式与简洁的配器，为作品铺开清新、流畅的基调。所做的一切都有理有据，都是从实际出发、从音乐本体出发，注重形式为内容服务、为音乐的发展服务。音乐家贺绿汀曾说过：“我们总不能忘记一句至理名言：‘伟大的艺术家必然是传统的儿子，同时又是传统的叛逆。’这里面包含了很深的道理。任何艺术家必须深入学习传统，没有传统你就不可能有所创造，同时你也必须从传统的规范中突破缺口冲出来，才有可能创造你自己的艺术”。^①在艺术创作上，技术性、思想性与艺术性是一个共同体，它们合力支撑起一部艺术作品，三者互为犄角、缺一不可。

作曲家是在音乐领域里始终冲在最前面的人，是音乐创作的主体。“传统是一条河流”，杜鸣心正是在传统与现代之间找准了自己的坐标、音乐创作的定位和方向。运用传统作曲技法结合精美的艺术形式，加之极富个性的“唯美主义”艺术观，就是对这种艺术精神最好的明证。正是在这种艺术精神的指引下，杜鸣心创作出大量题材广阔、形式多样、手法独到、风格唯美的艺术作品。

第三节 民族风格

致力于创作民族风格的钢琴作品是杜鸣心的不懈追求。在中国风格钢琴音乐的创作方面，着重注意“继承世界音乐文化的传统，并与中国民族音乐的精华融会贯通，同时吸收和借鉴优秀的现代钢琴音乐创作技巧，在钢琴音乐创作与演奏两方面努力探索中国风格，创造出既是中国自己民族的、又是世界性的钢琴音乐，进而形成中国自己的民族钢琴学派”。^②杜鸣心的钢琴曲从一定程度上奠定了中国钢琴音乐的基石，并相继予以巩固、建设和增添新鲜血液，他本人也正是在这样的道路上努力实践、奋力前行。

他的钢琴作品，以讴歌崭新的时代和奋发向上的民族精神为主要题材，不仅具有中国民族风格，有些还成为中国钢琴曲中的精品，在中国乃至世界音乐舞台占有重要位置。正如音乐学者的称赞“质朴、深情、纯净之美，正

^①张旭良. 试论贺绿汀的钢琴曲[A]. 童道锦、孙明珠. 中国钢琴作品的分析与演奏[C]. 北京：人民音乐出版社，2004（4、5）.

^②张旭良. 试论贺绿汀的钢琴曲[A]. 童道锦、孙明珠. 中国钢琴作品的分析与演奏[C]. 北京：人民音乐出版社，2004（4、5）.

是同中华民族音乐文化优秀传统是一脉相承的。……愈来愈鲜明地显示出它作为一位中国作曲家的艺术个性。……在他的音乐语言、思想内涵以及音乐逻辑中，主要贯注的是中国人的气质和中国式的诗意”。^①诞生于上世纪八十年代末的第一钢琴协奏曲《春之采》就是最好的一例，它是杜鸣心创作高峰的问鼎作品之一。此时，作者的艺术手法与个性风格已完全成熟，作曲家已全然摆脱任何外来因素的干扰，他的自我已与国家、民族和社会息息相通，以崭新的姿态、最佳的笔调、饱满的热情进行创作。作品抒发了作者的个人艺术思想和追求，在艺术道路上不懈努力、积极探索、奋发攀登的志向，这样的作品一定是具有鲜活持久的生命力。并通过作品验证了只有运用世界性的音乐语言，才会产生世界性的杰作。

第四节 时代意义

尽管艺术创作没有顶峰之说，也没有终极目的而言，但任何艺术的发展过程，都不可避免的受到当时社会的政治、经济、文化环境大气候的制约和影响。“艺术家理解了现实，将现实体现在艺术形象里”。^②不知是哪一位艺术家有过这样的感慨：艺术家的工作不是炫耀技术，不是职业需要，而是一种神圣的使命，一种发自内心的召唤。正是时代给与艺术家以使命和召唤，艺术家个性化的艺术审美意识、风格和情趣与时代特征紧密相关。

纵观杜鸣心各个历史时期的钢琴作品，明显感受到其作品中时代留下的历史痕迹和时代脉搏，以及个性风格的形成过程。特别是在对杜鸣心写于“文革”时期的几首作品进行历史性回顾时，通过系统的音乐分析，会惊喜地发现多处超越时代的闪光点，这几首乐曲的时代意义已大大超出了作品本身。作曲家常常在历史与社会现实、个人的理想中艰难的选择。是理智与内省的哲思，是对人生的思考与探索，也是对自我的超越与突破。艺术家的个性与风格确为同胞手足，对其艺术作品起着决定性的影响。艺术作品的风格定位在某一时期、某一时段，可能会有所变化、偏离，但与时代的结合不可或缺，要切合实际，与时代共融。即，在大环境下形成的“时代风格”。旅美作曲

^①汪毓和. 质朴、深情、纯净[J]. 人民音乐, 1989(4).

^②勃·阿拉波夫. 音乐作品分析[M]. 北京: 人民音乐出版社, 1959(1).

家谭盾曾说过：“个性在平凡的环境中找到很难，在大家都熟悉的文化背景上去创造个性更难”。^①但杜鸣心正是在平凡的环境中、遵循着时代进步的轨迹、在大家都熟悉的文化背景上，执著追求真诚、高雅和纯挚的艺术理想，突破性的创作出个性化的、充满进取精神的、带有“杜鸣心印记”的优秀钢琴作品。一句话以概之——追求真正的音乐美。

由杜鸣心执笔的钢琴版《红色娘子军组曲》于1975年完成。当时，那场史无前例的浩劫尚未结束，音乐创作与其它艺术一样，受到形形色色的制约，局限性很大，致使艺术家们不能完全放开手脚进行艺术生产。但杜鸣心正是在此种情况下，发挥自己的聪明才智，想出很多突破种种约束的、行之有效的“方法”，创作出多首在当时“与众不同”、艺术生命力持久旺盛的钢琴曲。其作品在数十年的传播过程中，艺术的情感价值、人文价值和社会价值被不断“放大”，并带来难以估算的“附加值”。这些典型意义上的中国风格钢琴曲就是无可辩驳的事实。因此，他的很多作品经过数十载，仍能够历久弥新、长盛不衰。

作品也引起我们对当前音乐创作现状和发展方向的思考。

在这个人类文明发展到前所未有的阶段，科学技术日新月异般突飞猛进的崭新历史时期，紧跟时代潮流的艺术家们，在快马加鞭的追求多元化且高度个性化的艺术创作和审美实践的道路上，充满竞争意识的脚步从未停歇。由此涌现出大量新奇的现代派、先锋派、炫技派等新潮音乐家俯拾即是。在他（她）们的现代音乐作品中，极具强烈的反叛意识和冒险精神，敢于藐视权威、经典、已有的定律、规则，并嘲笑制定规则的历史人物，对传统的即成体系采取抗争、颠覆的态度，不惜一切向极端化发展，拼命寻求在艺术领域里为自己“立法”，敢于“冒天下之大不韪”，丝毫不顾及旁人的感受，为技法而技法、为理念而理念、为创新而创新。

诚然，现代派音乐家为音乐的发展做出了很大的贡献。但是，很多作品中却充斥着极其强烈的个人思想和鲜明的政治倾向，过多装载着“个人主义”、“自我主义”和“虚无主义”，几乎完全放弃音乐的听觉效果，以超前

^① E树在“我国现代的音乐创作之路究竟怎么走”座谈会上的讲话[J]，中央音乐学报.北京：中央音乐学院学报社，1987（2）。

的、“超时代”的意识，以近乎自然科学实验式的探索，极力表现自我、个性、精神和难以触摸的“冥想世界”。作曲技法“高深”、激进，音乐语言神秘、玄奥，“没有创造冲动，单凭钻研和计算就能创造出艺术作品来”。^①此类作品必然会异常脱离人民群众，脱离国人的艺术审美心理、承受力和情趣。主要原因在于，在生活和情感经历皆不足的层面上，未能贴近生活、扎根生活，向往“唯我”的自由境界，并非以人为本，不是以受众群体的欣赏水平、审美承受能力为出发点，不考虑本国国情、民情、艺术教育程度和艺术趣味的差异，忽视了艺术作品应反映社会生活中的本质现象，以及艺术市场对艺术作品的需求和脉络走向。不间断地、每时每刻的出新、变化，也违背了正常人的音乐记忆能力，很容易形成狼狈不堪的“审美疲劳”，长此以往，甚至会导致人们内心世界的“审美衰竭”和“审美拒绝”。

音乐终究是声音的艺术，是一种高级的审美活动，离开了悦耳的声音和美的本质与感受，谁也说不清楚艺术为何物。然而，虽拥有现代意识、现代思维、现代风格、现代技法和现代工具，却少有公认之“大作”诞生。遂有人俯首嗟叹，当今时代“先锋者多而大师者少”。

从其他角度来看杜鸣心的作品，也有白玉微瑕之处。比如，音乐发展手法稍显单一，过多依靠模进和调变化，使主题后续部分小结构无序分散，导致大结构不够凝练、集中。主要旋律声部的潜意识隐藏、层次性处理不够细致。大型交响乐作品中复调技法乐段比例不够，缺少独立意义的赋格段。作品中包括无调性、序列、十二音等现代作曲技法运用较少。可能会有人这样认为，杜鸣心的作品未能追随新音乐时代的发展，有“过时”和“保守”、“落后”的嫌疑。

其实，杜鸣心对西方音乐创作思维、观念和技术绝不顶礼膜拜，盲目的“偏爱”、跟从，也不一味的拼命钻研“现代技法”。而是做到心中有数，有选择的加以吸收、为我所用、为音乐服务。他认为，“评价一首（部）音乐作品，不应以作品中是否有现代作曲技法为衡量标准，重要的是看作品中有没有好的音乐，即作品是否能准确地表现出创作者的情感、真正做到用音乐

^①杨通八. 关于调性与无调性的独白[J]. 中国音乐学, 1988(2).

与人交流、真正感动听众”。^①艺术作品的内容与形式有其自身特定的、客观存在的艺术规律，以此为背景不断进行探索和挖掘是每一个艺术家的天职。艺术家是为顺应时代的发展、为革新而革新，还是持之以恒的严守己律、“逆流”前行？详阅过杜鸣心的作品，明显感受到他的确是一位勇敢的“反潮流者”。更何况“音乐的调性形态，并不是一部作品时代属性的唯一标志，更不是衡量其艺术水平高低的准则。在优秀的作曲家笔下，调性音乐同样可以写的生龙活虎，现代气味十足”。^②他不缺少现代气质的“炫技”型作品，但他认为技术是艺术之载体，技术最终要为艺术服务，即任何一门艺术的技法都不应是炫耀艺术家本人的工具，而应当作为艺术创造的方式与手段。

反观传统，耐人寻味。特别是新生代作曲家们一味求新、求异、求变、求突破的今天，杜鸣心始终脚踏实地、不故弄玄虚，不搞花拳绣腿式的“炫技”表演，其作品乃真正符合时代发展的潮流、颇具崇高深邃的艺术修养和纯真浪漫的艺术情趣、具有强大生命力和独特魅力之所在。

第五节 乐为心声

时代呼唤真实的、发自内心的艺术情感和由此产生的艺术作品，没有触及内心世界，就不可能有好的音乐。艺术作品没有顶峰，艺术创作道路亦没有尽头。一个优秀的音乐创作者应具备较好的文化根基，以此来充实自己的头脑，以传统音乐和民族音乐为基础，完善自己的创作思维能力，并拥有比常人更为广阔的想象力、丰富的情感和坚强的意志。杜鸣心一生追求高尚的人格和精神品位，秉承着艺术来源于生活、高于生活并反作用于生活的宗旨，坚信音乐艺术具有强烈的社会推动作用，牢固自己勇于负责的社会历史责任感，心中时刻装着人民，铭记艺术作品须贴近群众，符合民族的、人民群众的审美承受力。正所谓“乐为心声，器为心物”。

由于杜鸣心有着深厚的生活积淀和扎实的文化底蕴，他在创作音乐之时，往往是有感而发、发自肺腑，遂以钢琴为媒介，借用心物抒发情感、谱写心曲。既坚持创作的技巧性，阐释个性化的艺术观，又兼顾作品的实际音

^①苏澜深. 杜鸣心先生访谈录[J]. 钢琴艺术, 1998. 5 (8).

^②杨通八. 关于调性与无调性的独白[J]. 中国音乐学, 1988 (2).

效和大众的审美接受。因此，他的作品中没有不切实际、极端夸张的费解之想象，没有孤芳自赏、痴人说梦般的“呓语”，没有晦涩难懂、犹豫踟蹰的音调，一切尽在情感的宣泄、自然的流淌，在自然流畅的音乐进行中塑造形象、抒发感情。以心灵创作理想的音乐，表达无限的心声和时代气质，继而带给人们永恒的记忆。能够五十年如一日保持良好的心态和技法，不为新潮、现代的某种诱惑所动，是一种战胜自我、升华自我的精神。这也是杜鸣心先生终身恪守的、强烈的艺术责任感，他的《第二钢琴协奏曲》就是最好的佐证。这首作品于台湾公演一次后，作者略感不满意、没有达到预期目的，当即将其束之高阁，待以时日再作修改，以全新面貌示人。

尤为可贵的是，始终坚信“艺无止境”的杜鸣心先生年已七十八岁高龄，仍然志在千里、壮心不已，坚持音乐创作、笔耕不辍，以博大的艺术情怀和旺盛、饱满的创作热情和精力，完成了电视连续剧《洗星海》和芭蕾舞剧《牡丹仙子》的交响配乐和创作，不断攀登艺术高峰，续写辉煌的音乐人生。这种献身艺术、专注事业的锲而不舍精神，着实让人钦佩之至。不由想起美术大师刘海粟的一句话：“非性格伟大，绝无伟大人物，也无伟大艺术家”。^①

我们有理由相信历史终有轮回，当音乐艺术发展到看似“尽头”的时候，必然会产生强烈的大逆转。至今，调性音乐依然保持着不可撼动的主流地位，主宰着当今世界的音乐舞台。

“音乐是川流不息的生命”，“音乐是人生的艺术”。

在此，借用作曲家瓦格纳的一句名言，来总结杜鸣心先生的钢琴音乐创作：“音乐所表现的东西是永恒的、无限的和理想的”。

^①沈虎.刘海粟艺术随笔[M].上海：上海文艺出版社，2001（165）.

参考文献:

- [1] 吴祖强. 谈钢琴独奏“鱼美人”选曲[J]. 钢琴艺术, 1999 (1).
- [2] 潘一飞. 朱工一谈钢琴教学[J]. 中央音乐学院学报. 北京: 中央音乐学院学报社, 1985 (3).
- [3] 缪天瑞. 音乐百科词典[Z]. 北京: 人民音乐出版社, 1998.
- [4] 谢嘉幸. 音乐分析[M]. 北京: 高等教育出版社, 2000年.
- [5] 钱仁康. 钱亦平. 音乐作品分析教程[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2001.
- [6] 杨儒怀. 音乐的分析与创作[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003.
- [7] 谷志成. 音乐句法结构分析[M]. 北京: 华乐出版社, 1998.
- [8] 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析[M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000.
- [9] 秦西炫. 兴德米特和声理论的实际运用[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2002.
- [10] 姚恒璐. 现代音乐分析方法教程. [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003.
- [11] 彭志敏. 新音乐作品分析教程. [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2004.
- [12] 喻宜萱. 关于法国艺术歌曲[J]. 中央音乐学院学报. 北京: 中央音乐学院学报社, 1984 (2).
- [13] 杜鸣心. 在“我国现代的音乐创作之路究竟怎么走”座谈会上的讲话[J]. 中央音乐学院学报. 北京: 中央音乐学院学报社, 1987 (2).
- [14] 杜鸣心. 音乐的旋律与创新[N]. 北京: 文艺报, 1988.10 (22).
- [15] 汪毓和. 质朴、深情、纯净[J]. 人民音乐, 1989 (4).
- [16] 梁茂春. 深入开掘旋律之美[J]. 人民音乐, 1989 (4).
- [17] 李吉提. 谈杜鸣心的长笛、竖琴二重奏《水乡吟》[J]. 人民音乐, 1989 (4).
- [18] 石夫. 论钢琴协奏曲“春之采”的艺术手法[J]. 中央音乐学院学报. 北京: 中央音乐学院学报社, 1989 (2).
- [19] 王安国. 新的时代需要新的作品[J]. 中央音乐学院学报. 北京: 中央音乐学院学报社, 1989 (2).
- [20] 卞祖善. 杜鸣心的舞剧音乐[J]. 中央音乐学院学报. 北京: 中央音乐学院学报社 1989 (2).
- [21] 储望华. 《黄河》钢琴协奏曲是怎样诞生的? [J]. 人民音乐, 1995 (6).

- [22] 谢涛. 兼收并蓄与推陈出新——朱践耳《第二交响曲》与杜鸣心钢琴协奏曲《春之采》比较研究[J]. 中国音乐学, 2002 (4).
- [23] 胡净波.《春之采》创作技法中的民族意识和现代意识[J]. 人民音乐, 2003 (4).
- [24] 修海林. 杜鸣心的钢琴协奏曲“春之采”[A]. 童道锦、孙明珠. 中国钢琴作品的分析与演奏[C]. 北京: 人民音乐出版社, 2004.
- [25] 蒲方. 论中国钢琴协奏曲创作的发展[A]. 童道锦、孙明珠. 中国钢琴作品的分析与演奏[C]. 北京: 人民音乐出版社, 2004.
- [26] 王安国. 20 世纪中国交响音乐创作的发展[A]. 中国民族文化促进会. 回首百年——20 世纪华人音乐经典论文集[C]. 重庆: 重庆出版社, 1994. 12.
- [27] The New Grove Dictionary of Music, Edited by H. Wiley Hitchcock & Stanley Sadie, Macmillan, 1986.
- [28] Introduction to Schenkerian Analysis, New York, Norton, 1982.
- [29] A Guide Musical Analysis, Nicholas Cook, J.M. Dent & Sons, 1987.
- [30] Serial Composition and Atonality, fourth Edition, by University of California Press, 1977.

附录:

杜鸣心主要器乐作品目录

钢琴独奏曲《练习曲》	1955年
钢琴独奏曲《变奏曲》	1956年
芭蕾舞剧《纺织女工》 合作者刘霖 刘廷禹 陈能济 许宜彰	1956年
芭蕾舞剧《鱼美人》 合作者吴祖强	1957年
芭蕾舞剧《红色娘子军》 作者吴祖强 施万春 王燕樵 戴宏威	1959年
芭蕾舞剧《沂蒙颂》 合作者刘廷禹 刘霖	1972年
交响乐《青年圆舞曲》	1976年
交响组曲《洪湖赤卫队》	1977年
交响乐《青年》	1979年
芭蕾舞剧《巴黎的曙光》	1979年
交响音画《祖国的南海》	1981年
交响诗《飘扬吧,军旗》	1981年
电影《原野》、《伤逝》交响配乐	1981年
电影纪录片《海峡情思》交响配乐	1982年
交响幻想曲《洛神》	1982年
《第一小提琴协奏曲》	1982年
交响诗《秋思》	1982年
交响序曲《节日》	1987年
第一钢琴协奏曲《春之采》	1987年
长笛、竖琴二重奏《水乡吟》 合作者姚盛昌	1987年
交响乐《长城》	1988年
小提琴独奏曲《新疆之旅》	1989年
第二钢琴协奏曲	1991年
《第二小提琴协奏曲》	1993年
大型民乐交响组曲《丹青韵》	1994年
交响组曲《台湾民歌组曲》	1995年

芭蕾舞剧《玄凤》	1996年
交响乐《1997序曲》	1997年
交响诗《刘三姐》	1998年
民乐四重奏《飘红玉》	1999年
徐志摩诗词《再别康桥》交响配乐	2000年
钢琴曲《托卡塔》	2000年
《新世纪少年钢琴组曲》	2000年
京剧交响乐《杨门女将》	2001年
交响序曲《春天的故事》	2001年
交响乐《长城颂》	2001年
第三钢琴协奏曲《献给鼓浪屿》	2003年
电视连续剧《冼星海》交响配乐	2004年
芭蕾舞剧《牡丹仙子》	2005年

在校期间的研究成果及发表的学术论文

作品、论文题目	刊物名称	发表时间	级别
《有爱就有希望》	《琴童》	2004年第1期	省级
《天地之间有正气》	《音乐周报》	2004年第29期	省级
《贝多芬钢琴奏鸣曲中分解八度的理论与应用》	《全国高师音乐教育研讨会论文集》	2004年8月	高师学术研讨会
《透析钢琴考级之怪现象》	《音乐生活》	2004年第8期	省级
《如何弹好二胡曲目的钢琴伴奏》	《音乐天地》	2004年第11期	省级
《到太空握手》	《中国金曲大集锦评选》	2004年11月	一等奖
《如何当好钢琴陪练》	《琴童》	2004年第12期	省级
《约定北京》	中国首届群众创作歌曲大赛	2005年4月	金奖
《阳光·少年》	《校园歌声》	2005年第3期	省级
《关于小提琴独奏曲的钢琴伴奏》	《广西师范大学学报》	2005年第3期	省级
《杜鸣心两首钢琴小品的分析与演奏》	《中外教育探索》	2005年第5期	省级
《妈妈的牵挂》	山东省青年歌手大赛	2005年8月	优秀创作奖
《高师配器课教学问题之所在与改革之几点建议》	山东省首届大学生艺术展演论文评比	2005年9月	一等奖
《叶落归根》	全国歌曲创作比赛	2005年10月	晨钟奖
《杜鸣心练习曲的创作分析》	《广播歌选》	2005年第10期	国家级
《叶落归根》	《歌曲》	2005年第10期	国家级
《今夜的星光下》	《音乐周报》	2005年第44期	省级
《无所谓》	《广播歌选》	2005年第12期	国家级
《高师配器课教学问题之所在与改革之几点建议》	全国高校音乐教育论文评选	2005年12月	二等奖
《相聚北京》	《音乐天地》	2006年第1期	省级
《高师配器课教学问题之所在与改革之几点建议》	《中国音乐教育》	2006年第4期	国家级

后记

从 1988 年我学弹杜鸣心先生的《水草舞》、《珊瑚舞》开始，他在我心目中树立了慈祥、善良的音乐大师的形象。清晰地记得在 2000 年，去北京家中拜望杜先生，有幸聆听他老人家的教诲，他慈祥地对我说：“……现在年纪大啦，身体经常不适、精力有限，但我还将继续向前走，继续写下去。”多么令人感动。就在那时起，有一个梦想在心中不停的缠绕、升腾，那就是将杜先生有代表性的钢琴作品，作历史性回顾和系统性音乐分析，以纪念杜先生从事音乐创作五十周年。今天，梦想终于变成了现实。俄罗斯钢琴“泰斗”涅高兹曾说：“长时间的深入领会一位作曲家，是极有益处的”。通过钻研杜鸣心先生的钢琴音乐，使我在学业上更进一步，在艺术思想方面感触颇深。钢琴音乐历经 300 年的发展，中外钢琴文献浩如烟海、数不胜数。杜先生的钢琴作品犹如一颗颗璀璨闪亮的明珠镶嵌其间、魅力持久。希望这篇论文能够达到作者所寄予的意义和厚望。

真诚感谢我的导师、音乐理论家、音乐教育家——马东风教授多年来的谆谆授业和悉心关爱，特别是在论文的选题、修改、成文等方面倾注了大量心血和汗水。感谢杜鸣心先生提供大量详实、珍贵的谱例、图片和有声资料；感谢青岛大学音乐学院张旭冬教授对论文提出的宝贵建议；感谢在曲阜师范大学乔羽音乐学院学习期间，给予我许多关怀和帮助的谢安庆校长、王翼亭院长、王福生副院长、肖桂彬老师和其他领导、老师与同窗好友。

最后，让我们衷心祝愿杜鸣心先生健康长寿，音乐人生丰富多彩，艺术情怀永远年轻！

2006 年春于曲阜师范大学乔羽音乐学院