

DING SHANDE COMPLETE WORKS VOL.VII THESES

丁善德全集

卷七·文论卷



 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

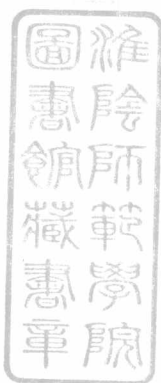
 **SLAU**
上海文艺音像电子出版社
WWW.SLAU.CN

DING SHANDE COMPLETE WORKS VOL. VI THESES

1523274

丁善德全集

卷七·文论卷



淮阴师院图书馆 1523274

目录

Contents

对于中国音乐的感想	1
关于中国风味曲调及民谣的和声配置问题	3
和教师们谈谈少年儿童音乐表演上的几个问题	20
和教师们谈谈儿童歌曲创作	23
对改进中小学音乐教学的几点意见	25
德意志民主共和国的音乐教育	27
校庆的回忆	37
让音乐艺术为祖国的社会主义建设作出更大的贡献	39
贝多芬的《热情奏鸣曲》	44
发挥潜在力量 繁荣音乐创作	51
谈谈开展音乐创作的几点经验	53
中国人民为什么能接受和理解肖邦的音乐	56
《长征交响曲》创作札记	62
——兼谈交响乐创作中的几个问题	

独唱独奏音乐的创作和表演问题 68

西双版纳纪行 77

第四届“上海之春”的二胡、小提琴独奏比赛 83

漫谈德彪西的创作技巧及如何借鉴问题 86

对音乐创作民族化问题的探索 93

音乐的春天又来到了 99

——为第八届“上海之春”开幕而作

回忆青年钢琴家顾圣婴同志 101

写在创刊的时候 103

——为《音乐爱好者》创刊而作

回顾建国30年来的音乐创作 104

——在中国音协第三次代表大会上的发言

历史与现状 109

——答《音乐艺术》编辑部问

鼓点——起点 115

听，云雀在放声歌唱 116

——参加第八届“乔治·埃内斯库音乐节”纪事

琴韵依旧当年情 119

——参加第十届“国际肖邦钢琴比赛”纪事

重视儿童美育 121

迎接第十届“上海之春” 122

难以忘却的回忆 124

——怀念萧友梅先生

珍贵的记忆 127

深入研究弹词音乐 128

——在江、浙、沪“两省一市弹词音乐座谈会”开幕式上的
讲话

在萧友梅博士铜像落成仪式上的讲话 129

交响乐的创作思想、风格、技巧 130

交响乐队的形成发展和一般配器原则 134

我们曾经是同学 153

——记与贺绿汀的往事

可贵的探索 可喜的收获 156

——为第十一届“上海之春”胜利闭幕而作

作曲技术中的若干基本问题 158

悼钢琴家王纪音 171

忆齐尔品先生 172

祝愿和希望 173

开创音乐创作新局面 适应人民和时代的需要 174

我怎样写《长征交响曲》 178

创作回忆 199

上海音乐学院和中国现代音乐的发展 213

——在香港大学亚洲研究中心“第二次中国新音乐史研讨会”
上的讲话

我走上音乐之路 221

愿江南丝竹这朵奇葩永放光彩 223

也谈音乐人才出国 224

谈“中国风格钢琴作品创作及演奏比赛” 226

回顾与期望 228

我和周小燕“三同” 229

——为周小燕从事演唱与教学40周年而作

两岸作曲家的心声 231

重视作曲理论课程 提高音乐创作水平 232

——在全国高等音乐院校复调音乐学术会议开幕式上的讲话

什么是中国的现代音乐 235

为进一步繁荣上海的音乐事业而奋斗 236

——在上海市第五次音代会开幕式上的讲话

从为丰子恺先生《音乐入门》重版作序说起 239

台湾音乐家在上海 241

校庆感言 242

纪念前人 学习前人 246

——《萧友梅纪念文集》代序

交了60年的老友去了 250

——悼念黄贻钧

对于中国音乐感想^{*}

丁 冬

音乐是人类精神上的饮料,对于人生关系的密切,自不待言,故欧西各国均努力提倡,其进步之速,颇堪惊人。至于我国呢?不要说吧!老大的中国,反正事事都不如人,现在我们应当十分谨慎地认清我们的使命。我们除提倡普及高尚音乐外,对于国乐的整理,也是个极大使命。中国人最易犯的通病,是一味盲从,只喜欢模仿人家,反把自己好的东西抛弃,这是绝大的谬误。好似一般醉心新文化的人,为了新文化的传播,就排斥旧道德;以为有了新文化,就不要旧道德,这是多么危险啊!我们乐艺界中也有同样之错误,往往因觉得西乐的美妙、复杂,就把国乐抛弃,以为它是简单、幼稚,不足与西乐媲美。其实我们国乐的优点很多,如旋律的自然、幽雅,曲体之妙,也不亚于西乐,那么我们为什么忍心任其消沉湮没呢?况且我们是负有普及音乐的使命,试问在这样贫穷的中国社会里西乐有普及的可能吗?乐器和琴弦的昂贵,除少数有产阶级外,一般的民众是决无能力购置的。那么我们要使正当的音乐能流行到民间去,惟有整理国乐,所以对于国乐的提倡和改革,更是刻不容缓了。

最近几年来,主张提倡和改革国乐者,亦不乏人,可惜都没有取得相当的成功。原因大概有二:第一种是盲目的改革,他们除照着自己的理想,造出几种不合科学方法的无聊乐器外,再把以前的乐曲删头接尾,毫无计划地变更一下,这种所谓改革,当然不会成功的;第二种是西乐化的改革,这也是十分危险,很多人因为学了西洋音乐,随便作几首关于中国乐器而又西洋化的乐曲,既无西乐之妙,而又损国乐之美,这种改革,我想也是错误的吧。这两种既然如此,那末我们应当怎样呢?我想现在的中国音乐,好似大海中的孤舟,我们要另辟新的航路。我们要有西洋音乐那样神妙的变化,同时又要保存着我们东方音乐固有的美丽,这是改革国乐的最重要的原则。同志们,努力吧!西乐的精妙,确实值得我们研究,但是改革国乐也是我们的重大使命。中国音乐虽简单,亦自娓娓动听,我们怎肯把它丢掉呢?学校有鉴于此,已早有国乐组之设立,但同学中入国乐组者几寥若晨星。这固然是同学的不注意国乐,然环境亦有莫大的关系。我们的四周到处是流利、婉转的琴声、歌声,在没有把国乐改造以前,相形之下,的确会自惭形秽的。然我们哪能因噎而废

^{*} 载 1934 年 1 月 15 日音乐艺文社《音乐杂志》创刊号,丁冬系笔名。

食。我们应当振作精神,战胜环境,努力研究。国乐的美,好似沙里的黄金,没有相当的苦功是找不到的。我们不能把它放弃,我们要努力。

前星期学校里请来维思(John H. Levis)来讲演中国音乐,他是极端赞美中国音乐的,而且他已有多年的研究了。你想一个西洋人,对我国音乐尚如此热心,我们哪能不佩服,而又怎能不惭愧呢!最后,希望同学、同志们,能以一部分时间,对于国乐加以研究和改革,使其在世界乐坛上放一异彩,这是我国乐艺界莫大的荣幸,我在此预祝着中国音乐前途的光明。

关于中国风味曲调及民谣的和声配置问题*

中央音乐学院上海分院(20世纪50年代初上海音乐学院前身——编者注)作曲系及音教班的同学们,提出了一些关于中国风味曲调及民谣的和声配置问题。在上学期结束的时候,曾将我个人的经验及意见,作了一次讲演。关于这些问题,我想不仅是音乐院同学们的问题,也是整个中国音乐界在创作上的共同问题。在新的时代里,音乐创作运动已蓬勃地展开;创作方向上,大家有一个共同的要求,这个要求,就是不论创作任何作品,都必须有现实的内容和民族的风格。要使我们的作品有民族的风格,除了在曲调及节奏上,应该多多吸取民间音乐的素材以外,更须注意如何适当地运用和声技巧。中国音乐有独特的风格,其和声的配置也就需要有特殊的方法。如果一首中国风味的曲调或民谣,依旧按照着西洋传统和声学上所指示的规则处理,则有时非但不能发挥和声的效果,反而要破坏曲调的民族风味;因此如何解决中国音乐的和声问题,是目前最迫切的工作。现在将我上次在音乐院所演讲的内容,写在下面,希望引起全国各地音乐同志们的注意,大家提出意见和经验,共同来研究这个问题,俾能早日找出一个正确的方向。

一、西洋教会调式的和声及终止型“Cadence” 是否适用于配置中国的民谣

在中国民间流传的许多民谣中,有绝大多数的调式,都不同于近代西洋音乐中所常用的大调 Major,和小调 Minor 的两种调式,而与西欧中古时期所盛行的教会调式 Ecclesiastical mode 相类同。当时的教会调式,是以普通大音阶中第二音“2”字开始和结尾的“多利阿”(今译多里亚——编者注)调式 Dorian mode、第三音“3”字开始和结尾的“夫利基阿”(今译弗里吉亚——编者注)调式 Phrygian mode、第四音“4”字开始和结尾的“利堤阿”(今译利第亚——编者注)调式 Lydian mode、第五音“5”字开始和结尾的“密克索利堤阿”(今译混合利第亚——编者注)调式 Mixolydian mode 等四种为最常用,而以普通大音阶中第六音“6”字开始和结尾的“伊俄利阿”(今译爱奥利亚——编者注)调式 Aeolian mode 及第一音“1”字开始和结尾的“爱俄尼阿”(今译伊奥尼亚——编者注)调式 Ionian mode 次

* 1951年3月7日在《上海音乐》第1~4期连载。

之。至于以普通大音阶中第七音“7”字开始和结尾的“洛克利阿”(今译罗克利安——编者注)调式 Locrian mode 则极为少用。而在我国民歌中,亦往往以普通大音阶中第二音“2”字开始和结尾、第五音“5”字开始和结尾及第六音“6”字开始和结尾的三种调式为最多,在曲调的组织上也和西洋的教会调式相类似。如下面几首陕北民歌,都是以“2”字,“5”字,及“6”字等音开始和结尾的,相等于西洋的“多利阿”Dorian、“密克索利堤阿”Mixolydian 及“伊俄利阿”Aeolian 等调式。



在我国的民歌中,有些曲调也许是因为记谱时的错误,常常粗看好似某一种调式,其实是另一种调式的转调。如下例:



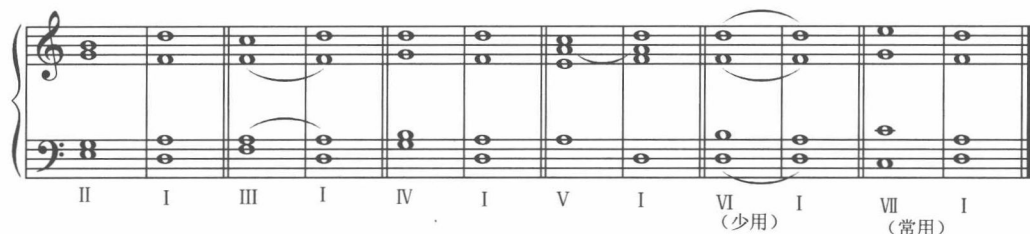
上例的两首民歌,开始和结尾均为普通大音阶中第五音的“5”字,粗看好似相等于西洋的“密克索利堤阿”Mixolydian 调式,但是上例中的“7”音均有一个降低记号,因此其实际的调性是 F 调并不是 C 调,所以上例两首民歌都是属于 F 调的“多利阿”Dorian 调式,应该改记如下:



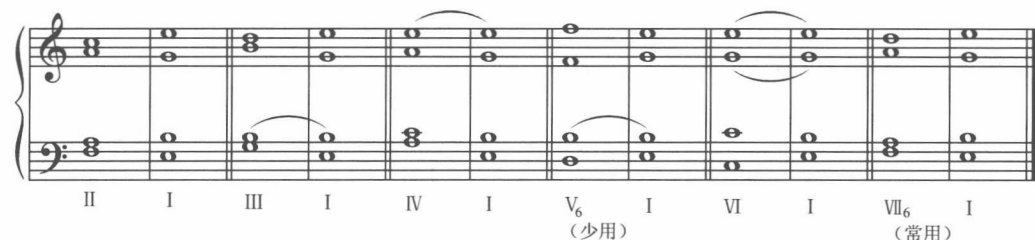
西洋的教会调式,有一个最大的特点,就是没有导音。我们知道在近代的西洋音乐中,最常用的两种调式(大调与小调),都是必须有导音的(即音阶的第七音与第八音之间

成半音)。而在我国的民歌中,也和西洋的教会调式相像,一般地讲,都是没有导音的。因此如果我们将西洋教会调式的和声及终止型(Cadence)来配置民谣的话,是比较合适的,在风格上也可以相互协调。下面是西洋教会调式中最常用的几种和声“终止型”。在和声的音色上,很符合我国的民谣风格,我们将它作为参考是有益处的。

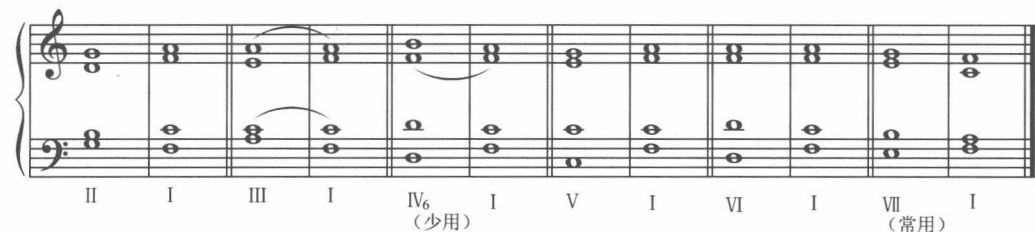
多利阿调式 Dorian mode



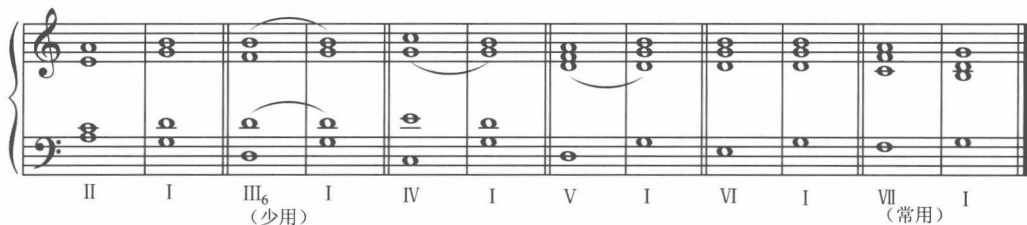
夫利基阿调式 Phrygian mode



利堤阿调式 Lydian mode



密克索利堤调式 Mixolydian mode



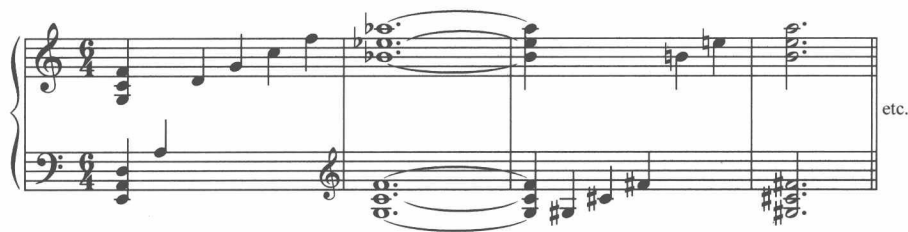
上例的各种调式“终止型”,都非常柔顺,只有几个有减三和弦及“增四度假关系”(假关系今译交错关系——编者注)的“终止型”比较生硬,所以在西洋教会调式中较为少用。如果在中国民谣中应用的时候,亦宜注意避免采用这几个比较生硬的“终止型”。至于其他的各种“终止型”则均可自由采用,但是对于民谣曲调的属于何种调式,必须详细分析,不然会造成调式的错误。并须注意一首民谣的开始,并不是一定用调式的第一音,也可能在其他各音上开始的。

二、中国风味曲调及民谣怎样配置和声

上面谈了一些关于西洋教会调式的和声“终止型”，是很适宜于作为我们某些民谣终止时的参考。但是在一般的和声配置问题上，依旧会感觉到有些无从下手的苦恼。最大的原因是因为中国风味曲调或民谣中的音阶、调式、风格都与西洋的不同，因之如果我们将一首中国风味曲调或民谣，按照西洋传统和声学的方法去配置和声，则一定会感觉到有些格格不入，好像西洋人穿了中国的长袍一样，很不相称。有人甚至于为了要符合西洋的和声规则，在曲调结束的时候，加个临时升高记号，造成一个导音，增加和声上的合法化，这是完全不必要的。

既然西洋的传统和声学不能适用于配置我们的民谣曲调，那么是不是就不需要学习西洋呢？这当然不是的。一切西洋的传统作曲技术，是必须学习的，而且一定要熟悉它。因为这些传统的作曲技术，已经积累了多少人的实际经验，我们必须重视。但是在应用的时候一定要加以批判，决不能受这些规则的拘束，否则就做了西洋和声学的俘虏。例如在乐曲结束的时候，必须有导音，而且导音一定要向上级进到达主音。一个和弦必须有三度音，不准发生五度或八度的平行等规则。其实这些规则与教条，对于配置中国风味曲调及民谣的和声，是最大的敌人，我们必须大胆地挣脱这些教条与规则的锁链。要配置符合中国曲调及民谣风格的和声，恰巧与这些规则相反，最好不要有导音，如果有了导音也切不可向主音解决。如果用三和弦，最好省略三度音，采用五度平行有时会有极好的效果。打破这些西洋传统和声的规则，并不是从现在开始的，早在 19 世纪末叶，欧洲的作曲家们，都已经开始在打破这些传统规则。本来任何一个和弦，总是按照三度音程重叠上去的，但是有人创用了按照四度音程及五度音程重叠上去的和弦。如下例：

Schönberg: Kammer-symphonis Op. 9



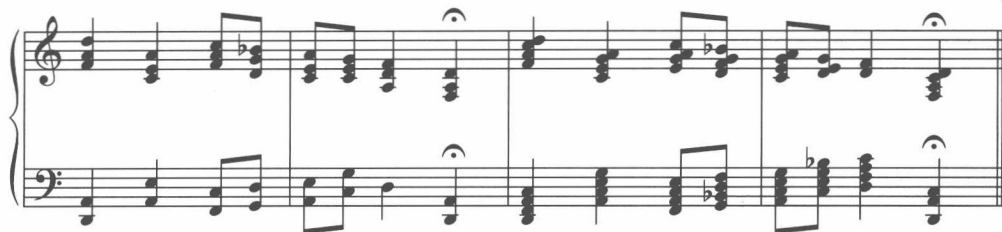
Milhaud: Cinq Symphonies No. 1



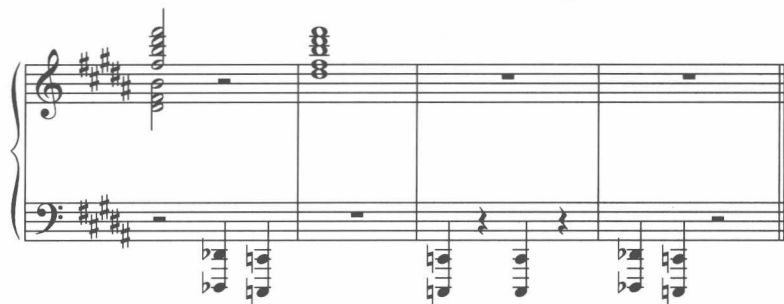
上面第一例是用四度音程的重叠而构成的和弦,第二例是用五度音程的重叠而构成的和弦,同时也采用四度音程的重叠而构成的和弦。第二例的曲调有些中国化,Mihaud用这种形式的和弦,在风格上是一致的。

按照和声学的规则,凡是不协和弦及不协和的和声外音是必须解决的。但是有些作家早就打破了这些规则。有时为了获得一种特殊效果,故意连用了许多不解决的不协和弦,或者故意将不协和的和声外音不予解决。如下例:

Bartok: Bagatellen Op. 6 No. 4



R. Strauss: Also Sprach Zarathustra



上面第一例,Bartok 在同一个曲调上第一次用三和弦,第二次用不解决的七和弦,而且在开始的低声部分,用了连续的五度平行。第二例 R. Strauss 在低声部分用了倚音的和声外音,照例应该解决到主音 B 音上,但是故意不予解决,造成两种调性的感觉(B 大调与 C 大调)。这种两种调性的感觉以后就发展成为某些双调性 bitonality 的作品。如下例:

R. Strauss: Elektra



上例开始的下面两个声部是 D^b 大调的主和弦。上面声部却是 B^b 大调的主和弦,因此同时产生了两种调性的感觉。

既然有了双调性的作品,逐渐有些作家再发展下去,创造了所谓多调性 Polytonality

的作品。这种多调性的作品,就是同时有很多的调性混合着进行。如下例:

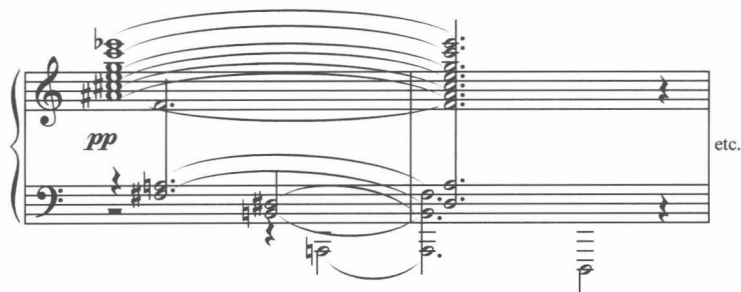
Szymanowski: String Quartet Op. 37



上例有4种不同的调性同时进行,第一小提琴的曲调是A大调,第二小提琴的曲调是升F大调,中音提琴是降E大调,大提琴是C大调。

再从多调性发展下去,就产生了所谓无调性 atonal。这种无调性的作品,就是12个音任意应用,没有明确的调性。Schönberg 许恩堡甚至在他的作品中,同时采用了11个不同的音,如下例:

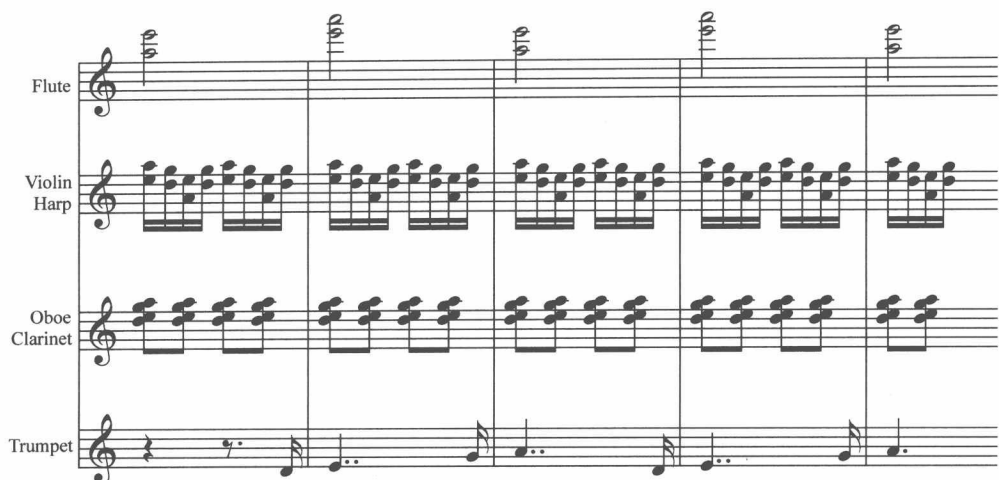
Schönberg: Erwartung Op. 17



20世纪以来,西方许多没落的资本主义国家里,更是标新立异,五光十色,青年作曲家们,都在卖弄技巧,自成一派,似乎每人都有一套与众不同的理论,有什么“惟美派”,“表现派”,“立体派”,“未来派”;有什么“四分之一音”的音乐,“六分之一音”的音乐;完全变成了在形式上寻求出路,这种没落资本主义国家里所产生的“形式主义”音乐,当然不是我们所需要作为参考的。

19世纪末叶及20世纪初期,也有一部分作曲家,从古代教会调式的基础上展发,采用了东方风味的五声音阶。这些作家在和声的配置上都非常美妙,如果我们把他们的作品作为参考,加以研究的话,我相信可以获得不少帮助的。例如普契尼(Puccini 今译:普契尼)在他的歌剧《多郎独》(Turandot 今译:图兰多)中,有一段音乐完全充满了东方风味。如下例:

Puccini: Turandot(Act 3)



在上例中,我们可以看出一个和声上的特点,就是避免采用完全的三和弦,不用三度音,各声部间的音程距离,都是二度、四度、五度及八度的居多。这种情形对于配置中国风味曲调的和声,是可以参考应用的。瑞士作曲家蒲克哈特 Burkhard 在他的神乐 Oratorio (今译清唱剧——编者注)中,有一段五声音阶的曲调,他也用了这种和声方法。

Burkhard: Oratorio(Das Gesicht Jesajahs)



我们中国作曲家的作品中,如老志诚的《牧童之乐》,开始两小节亦采用了四度、五度及二度等音程,因之有浓厚的中国风味。



最近《人民音乐》发表张文纲所作的《歌舞组曲》,有若干和弦也避去了三度音,采用四度及二度音。这样处理是可以获得良好效果的。



有时采用对位的方式,纯粹用五声音阶的曲调,在主调之外,加一个或两个附加调,这样也是保持中国风味的好办法,如贺绿汀的《牧童短笛》就是用对位方式写的。



法国印象派的作曲家,如特皮西(Debussy,今译德彪西——编者注)、拉凡尔(Ravel,今译拉威尔——编者注)等,有很多作品也富有浓厚的东方色彩。和声的配置,美妙而良好。如拉凡尔的《母鹅》Ma mère l'oye 及特皮西的《塔》Pagoda 等作品,都是我们很好的参考材料。

特皮西在音阶方面也打破了传统的大调及小调音阶,而创造了一种所谓“全音音阶”Whole tone scale,如下例:

Debussy: Prelude No. 3



上例特皮西的《序曲》,所有曲调的进行完全是全音的,没有半音进行。这种全音音阶的和声,也很适合配置中国风味的曲调。但也不能滥用,因为全音音阶只有两种形式,在调性色彩上缺少变化。



根据以上所述,在近代音乐的发展中,有很多作家的作品可以作为我们的参考。尤其是法国印象派的作家以及匈牙利作曲家巴托克(Bartok)等的作品,都有浓厚的东方色彩。当我们要为中国风味曲调及民谣配置和声的时候,可以多多参考这些作家的作品,吸取他们的经验,一定能够获得不少帮助。

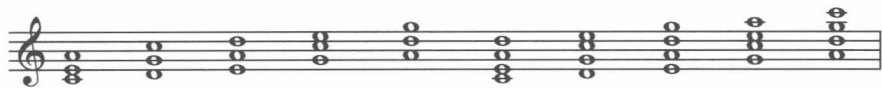
三、谈五声音阶的和声

关于中国风味曲调及民谣怎样配置和声的问题,上面已简略地谈了一些,并且也介绍了一部分实际的例子。在叙述我个人对于这个问题的具体意见之前,先谈一谈关于五声音阶的和声问题。

中国有很多曲调及民谣,都是属于五声音阶的,因之有很多人都觉得要配置中国风味

曲调及民谣的和声,应该采用五声音阶的和声。但是西洋传统的和声学是根据七声音阶为基础的,所以只能另外以 do、re、mi、sol、la 5 个音作为基础,建立一种五声音阶的和声系统。所谓五声音阶的和声,到目前为止,据我所知,大概有下列几种方法。

1. 按照西洋的和弦组织方法,在音阶中每隔一音重叠起来,以 3 个音及 4 个音构成一个和弦,五声音阶中的 5 个音可以构成 10 个和弦。



2. 按照五声音阶的音,依次重叠起来,以 3 个音及 4 个音构成一个和弦,也可以构成 10 个和弦。



上面这两种方法所构成的五声音阶和弦,与西洋传统的以七声音阶为基础的和弦,在组织上,是有基本的不同处。西洋传统和声学上所有的和弦组织,都是以三度的音程重叠起来,而五声音阶的和弦组织,则大多是四度音程的重叠,或者是三度音程加一个二度或四度的音程,五度音程加一个二度或四度的音程。没有仅以三度重叠的方式而构成的和弦。中国乐器中的古琴、琵琶,常常用几根空弦同时弹奏,这些空弦的音程距离,也是四度及二度,而不是三度音程的重叠。所以如果用五声音阶的和声方法,配置若干五声音阶的曲调及民谣,在风格上是可以协调的。

前面所举的许多有中国风味曲调的例子,其和声的处理,也是采用四度二度等音程关系,而避免三度重叠的音程组织。

五声音阶的和声法,虽然可以达到与曲调风格相协调的目的,但是和弦的组织与变化是简单而贫乏的。上面两种和弦的构成方法,表面上好像有 10 个或 20 个不同的和弦,其实际只不过是一个和弦。五声音阶中的五个音,相互都是协和的,虽然大二度的音程,在理论上还是称为不协和音,但是在实际作品中早已成为一个协和音程了。如果像第二种的和弦组织方法,将五声音阶的音,依次重叠起来,以 5 个音构成一个和弦,那么五声音阶中的五个音就成为同一和弦了。上面的两种方法所构成的 20 个和弦,其实际就是这一个和弦的一部分,以及这一个和弦的各种转位形式而已。

一首乐曲,如果仅采用同一和弦的各种转位形式来配置和声的话,其和声效果的贫乏与单调,是不难想象的。所以配置中国风味曲调及民谣的和声,如仅仅依照以上的五声音阶和声方法来处理,是不够的。因之有人想出了第三种的五声音阶和声方法。这种方法,俄国作曲家齐尔品(Alexander Tcherepnin)也曾想过,(齐先生是侨居巴黎的作曲家,曾来过中国两次,喜爱中国音乐,对五声音阶也研究了一个时期。)这个方法是将五声音阶中的 5 个音依次重叠,作为第一个和弦。这个和弦有 4 种转位形式: