

天津音乐学院音乐学系

# 音乐学论文集

郭树群 主编  
周小静

上海音乐学院出版社

## 目 录

序言 .....	姚盛昌( 1 )
调式音动律 .....	孙从音( 1 )
戏曲唱腔和语言的关系 .....	孙从音( 61 )
三种传统七声音阶的问世先后、彼此关系及记谱诸问题 .....	徐荣坤( 83 )
“同均三宫”是一种假象和错觉 .....	徐荣坤(105)
《敦煌琵琶曲谱》刍议 .....	唐朴林(117)
唐代音乐的音高体系及其语境 .....	姚盛昌(131)
论朱载堉的旋宫思想 .....	郭树群(140)
琴曲《墨子悲丝》研究 .....	王建欣(156)
关于姜白石歌曲译谱中的几点商榷意见 .....	麻丽冰(181)
“NAI”之源.....	唐朴林(189)
杨荫浏先生与古琴音乐研究 .....	王建欣(198)
缪天瑞先生的学术人生 .....	高燕生(210)
《阿里山之鼓》与施光南的器乐创作 .....	靳学东(218)
略论中西音乐文化中的科学精神和人文精神 ——参与“艺术与科学”的讨论 .....	郭树群(228)
十六世纪复调技法概况 .....	许勇三(255)
巴托克创作的立足点与创作道路 .....	许勇三(313)
埃利奥特·卡特音响结构中的时间和空间 .....	姚盛昌(341)

---

谢德林歌剧《死魂灵》的结构特征 .....	高燕生(363)
李斯特的宗教音乐创作 .....	周小静(376)
库谢维茨基和他的低音提琴协奏曲 .....	张蓓荔(417)
方法:在实践中开创,在交流中开拓 .....	王 晔(433)
欧洲浪漫主义音乐商品化进程—兼及我国音乐发展的若干思考 .....	杨雁行(469)
对美国密西根大学的音乐教育和音乐生活的考察 .....	靳学东(476)
浅谈古典吉他及其乐曲的特性和与之相关的几个问题 .....	何 青(491)
苏联作曲家对“第三潮流”音乐的讨论 .....	罗秉康译(501)
斯特拉文斯基和他的芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》 ...	罗秉康译(519)
编后语 .....	(543)

## 序 言

学术研究是音乐学院学术水平的根基,如同血脉涌动,贯注在各项活动中,学术研究和创作、表演成三足鼎立之势,支撑起整体教学的大厦,为培养高水平的音乐艺术人才添彩增辉。

音乐学系编此论文集,收录了我院教师近年来已发表的部分学术研究成果,反映了老师们在教学之余勤奋笔耕的情趣和进展;自然也反映出他们的研究深度和学术水平。为此,这本文集可使我们览往知来,为今后的学术研究作一路标。

昔者魏文帝曹丕言:“盖文章经国之大业,不朽之盛事。”我们学术研究的文章,虽无此伟大之功用,然而对提高教学质量,提高师生的整体素质,对繁荣学术,建设文化,功莫大焉。



2004.6.9

# 调式音动律

孙从音

## 引 言

我国是一个多民族的国家,音乐作品形式多样、体裁丰富,反映在调式结构也很多样。对于调式称谓,长期以来,存在着不同的看法。解放前,民族音乐的理论研究,没有得到普遍的重视,对调式问题,当然更谈不上展开讨论。建国初期,出现了两种看法。一种认为调式称谓要以曲调风格为依据。一种认为调式称谓应以曲调中所使用不同的音和各音之间的音程关系为依据。两种看法都有一定的道理,但也都还有可商榷的地方。因为:以曲调风格区别调式,必然导致调式称谓的繁琐化;单纯以曲调中所使用的不同音和各音之间的音程关系区别调式,又会使调式称谓过于简单化。所谓调式称谓繁琐化,是指本来是共性的东西,硬要把它细分成若干类别,比如,中外音乐作品通用的大、小调式,如果按风格称谓,就要分出:柴氏大调、贝氏大调、冼氏大调、聂氏大调等等,而且同一个作家各个时期可能风格迥异,这又需要分出多种,那就太名目繁多了。同时,曲调风格是由于多种音乐要素(如拍子、节奏、调式、调高、力度、速度等)有机地结合而形成。调式只是要素的一种。所谓调式称谓简单化,是指本来是各具个性的东西,而把它们笼统划归同一个调式。例如“56712345”,既可能是清羽型宫调

式,又可能是变徵型商调式、也可能是清角型徵调式,还可能是米克索利地亚调式。

从50年代以后,调式理论研究在逐渐向完整、系统方面进展,这是十分令人可喜的。但是,从众多的已发表的论著来看,对如何明确调式方面,还很少提出较为切合实际的方法。正是由于缺乏明确调式的方法,所以有些人更多地从历史渊源、国家、民族、地区的不同来分析调式。

诚然,联系音乐文化发展历史来分析调式,无疑是十分重要,甚至是首要的。但是,众所周知,“美学史论”方面的研究和“技术理论”的研究是不可偏废的两个总领域(每个总领域包括着若干分领域)。建国后,在调式分析上的分歧意见,或多或少地也反映出是各自以这两个总领域为出发点去论证的。本文认为明确调式称谓应遵循其自身的内在规律。这种内在规律就是“调式音动律”(即:调式音运动规律)。调式音动律可以是形成曲调风格的一个因素(或谓“旋律进行法则”的一部分),但绝不是形成曲调风格的全部内容。有时甚至不是形成风格的主要因素。

本文拟从不同国家、不同民族、不同地区、不同时期的大量实例中进行比较,以探索调式音动律。

## 五声调式音动律

调式中两种性质(“正音”即“稳定音”或称“静音”和“副音”即“不稳定音”或称“动音”)的音关系,对音乐作品中的曲调进行,起着推动作用。七声调式是这样,五声调式也不例外。不同的音关系显示出调式的特色。

汉族五种五声调式中的正音在曲调中可以较自由地进行。

各调式中的副音可以出现在结构的任何部位(含小节中各拍的强弱位置),但是要按副音进到正音的倾向运动。其倾向如下:

1. 宫调式有两种型式:一种是以“1、3、5”为正音,一种是以

“1、3、6”为正音。

2. 商调式的正音是“2、5、6”。

3. 角调式有两种型式：一种是以“3、6、 $\dot{1}$ ”为正音，一种是以“3、5、 $\dot{1}$ ”为正音。

4. 徵调式的正音是“5、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ ”。

5. 羽调式有两种型式、一种是以“6、 $\dot{2}$ 、 $\dot{3}$ ”为正音，一种是以“6、 $\dot{1}$ 、 $\dot{3}$ ”为正音。

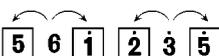
下列方框中的音是正音，箭头表示倾向(解决)：

例 1

宫调式：

商调式：

角调式：

徵调式：

羽调式：

副音除按上述倾向作正常运动外，也常作如下的一些不正常进行(解决)：

1. 反向解决。

副音不级进到正音，而反向跳到正音的八度上。

2. 装饰解决。

① 副音进到另外的副音(一个或几个)后，仍回到原副音应

解决的音上,这种情况,解决音可能是属于第一个副音,也可能是前后两个副音所共有。

② 副音先进到另一副音,再回到原副音,然后解决。

3. 副音转换解决。

副音先进到另外的副音(一个或几个),再按最后一个副音的倾向解决。

4. 延迟解决。

① 副音作同音重复后,再进到正音。

② 副音和解决音之间有休止符。

5. 跳进解决。

副音不按倾向级进,而跳进到另一正音上。

6. 综合解决。

副音进到正音时,综合应用了以上各项解决法。最常见的是应用两项。

下面根据上述的音动律分析我国汉族、少数民族和外国歌曲的曲调进行。

先看汉族民歌的实例:

例2 天津民歌:《八卦拳之歌》

$\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$  |  $\underline{5}$   $\underline{3}$   $\underline{5}$   $\underline{6}$   $\underline{5}$  |  $\underline{5}$   $\underline{5}$   $\underline{6}$   $\underline{3}$   $\underline{2}$   $\underline{1}$  |  $\underline{5}$   $\underline{3}$   $\underline{2}$   $\underline{1}$  |  
 $\underline{3}$   $\underline{5}$   $\underline{6}$   $\underline{5}$   $\underline{6}$  |  $\underline{1}$   $\underline{1}$   $\underline{6}$   $\underline{5}$  |  $\underline{6}$   $\underline{5}$   $\underline{6}$   $\underline{1}$  |  $\underline{1}$   $\underline{2}$   $\underline{3}$   $\underline{2}$   $\underline{1}$  ||

上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。↗是跳进解决。

前面已经讲过,宫调式和羽调式各有两种不同型式(区别于正音的不同)。有些曲子始终保持一种型式到曲终,也有一些曲子由于正音的转换,从而出现同调式的两种型式的交替。比如下例就是正音“1、3、5”和“1、3、6”两种型式交替的宫调式。

## 例3 湖南民歌:《看花灯》

5 1 2 | 5 5 3 2 | 5 3 2 3 5 3 2 | 1 1. |

2 5 3 2 | 1 2 1 6 | 1. 6 5 6 1 | 6 6 5 5 |

1. 6 5 6 1 | 6 6. | 5 1 2 | 5 5 3 2 |

5 3 3 2 | 3 5 1. | 2 5 3. 2 | 1 2 1 6 |

1. 6 5 6 1 | 6 6 1 | 5. 6 1 | 2 3 5 | 1 - ||

上例是宫调式。第一至第五小节的正音是“1、3、5”，第六至第十小节的正音转换为“1、3、6”，第十一至第十五小节的正音转回“1、3、5”，第十六至第十八小节的正音再转换为“1、3、6”，最后三小节的正音仍转回“1、3、5”。例中的<sup>1</sup>至<sup>6</sup>是跳进解决。<sup>7</sup>是装饰解决。

## 例4 广西民歌:《撑的歌》

5 3 3 | 5. 6 1 | 2 2 1 | 6 - |

3 1 2 2 | 6 3 2 2 | 3 1 2 2 | 6 3 2 2 |

3 2 6 3 | 3 1 2 2 | 6 6 3 3 | 2 2 | 2 0 ||

上例是以“2、5、6”为正音的商调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{2}{\curvearrowleft}$ 是反向解决， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 是装饰解决， $\overset{6}{\curvearrowright}$ 是延迟解决。

例5 江苏民歌：《一粒下土万担收》

$\underline{3\ 3} \quad \underline{3\ 5} \overset{1}{\curvearrowright} \underline{\dot{3}} \quad \underline{\dot{3}} \quad \underline{2} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{1}} \quad \underline{6\ 6} \mid \underline{6\ 5} \overset{5}{\curvearrowleft} \underline{3.} \mid$   
 $\underline{6\ \dot{1}} \quad \underline{\dot{1}\ 6} \mid \underline{6} \quad \underline{\dot{1}} \mid \underline{5\ 6} \quad \underline{5\ 3} \mid \underline{3} \quad - \mid$   
 $\underline{3\ 3} \quad \underline{3\ 5} \overset{2}{\curvearrowright} \underline{\dot{3}\ \dot{3}} \quad \underline{\dot{3}\ \dot{2}} \mid \underline{\dot{1}\ \dot{1}} \quad \underline{6\ 5} \mid \underline{6\ 5} \quad \underline{3.} \mid$   
 $\underline{\dot{1}} \quad \underline{3} \mid \underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{2}\ \dot{1}} \mid \underline{5\ 6} \quad \underline{5\ 3} \mid \underline{3} \quad - \quad - \parallel$

上例是以“3、6、 $\dot{1}$ ”为正音的角调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowleft}$ 是反向解决。

例6 江苏民歌：《放牛哥哥苦哀哀》

$\overset{①}{\underline{3}} \quad \underline{3} \quad \underline{5} \mid \underline{5\ \dot{1}} \quad \underline{\dot{2}\ \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{1}} \mid \overset{②}{\underline{6\ 6\ \dot{1}}} \quad \underline{6\ 5} \mid \underline{6\ 5} \quad \underline{3.} \mid$   
 $\underline{\dot{1}} \quad \underline{\dot{1}} \quad \underline{6} \mid \underline{\dot{1}\ 3} \quad \underline{6} \mid \underline{6\ 5\ 6} \quad \underline{5\ 6\ 5\ 3} \mid \underline{3} \quad - \parallel$

上例是角调式。其中的①是以“3、5、 $\dot{1}$ ”为正音，②的正音转换为“3、6、 $\dot{1}$ ”，全曲副音都是按倾向进到正音。

## 例7 广西民歌:《招兵歌》

5 5 | 6 1 6 5 | 5 6 1 5 | 1 1 |

2 6 5 | 5 5 6 2 1 | 5 5 |

5 6 1 | 6 6 5 | 5 0 |

6 2 2 | 2 3 1 | 5 2 1 1 | 2 1 |

2 6 5 | 5 2 | 2 1 | 5 5 |

5 6 1 | 5 6 5 | 5 5 5 0 ||

上例是以“5、1、2”为正音的征调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是跳进解决, $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是延迟解决, $\overset{3}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 都是跳进解决。

## 例8 广西民歌:《日头落岭落返西》

6 6 | 6 6 | 5 5 | 5 3 6 |

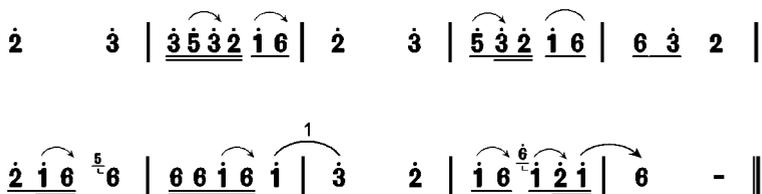
3 i | 2 3 | 3 2 1 | 1 6 |

6 6 | 6 6 | 6 5 | 5 3 6 |

1 i | 2 3 | 3 2 1 | 1 6 ||

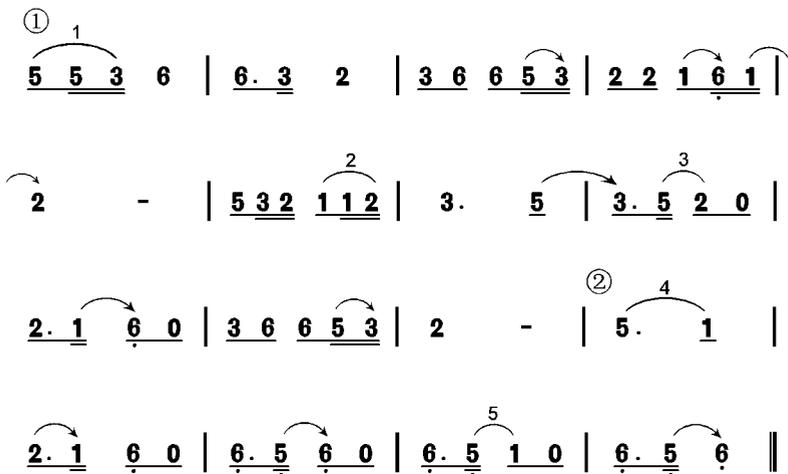
上例是以“6、1、3”为正音的羽调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 都是延迟解决。

例9 湘西民歌：《郎在高山打伞来》



上例是以“6、2、3”为正音的羽调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

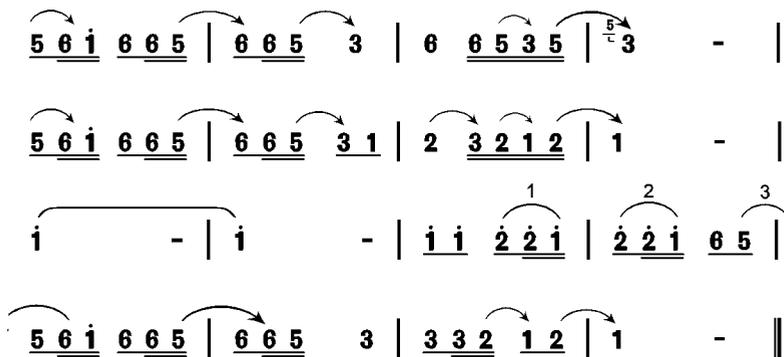
例10 云南民歌：《农夫怨》



上例①是以“6、2、3”为正音的羽调式，②的正音转换为“6、1、3”。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

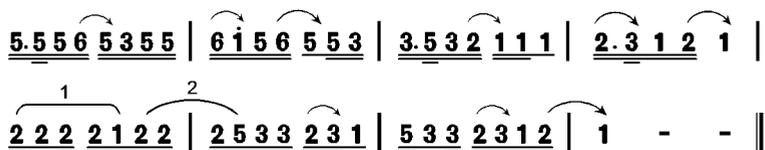
再看少数民族民歌的实例：

## 例 11 《藏族民歌》



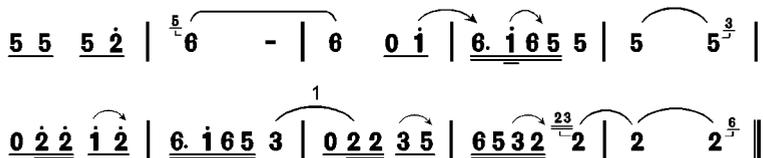
上例是以“1、3、6”为正音的宫调式。例中除<sup>1</sup>至<sup>3</sup>是延迟(副音重复)解决外,其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 12 新疆哈密民歌:《新疆是个好地方》



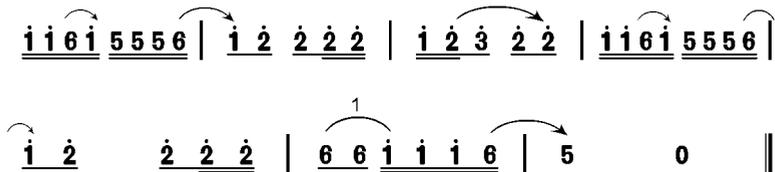
上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。例中的<sup>1</sup>是延迟解决,<sup>2</sup>是延迟和跳进的综合解决,其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 13 贵州苗族民歌:《太阳出来亮堂堂》



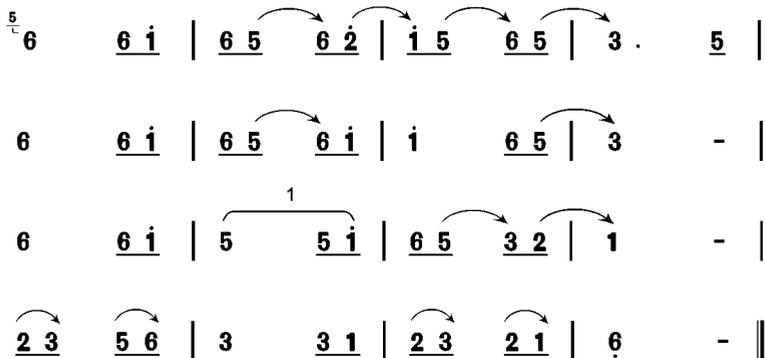
上例是以“2、5、6”为正音的商调式。例中除<sup>1</sup>是延迟(副音后出现休止)解决外,其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 14 贵州布依族民歌:《久不唱歌忘记歌》



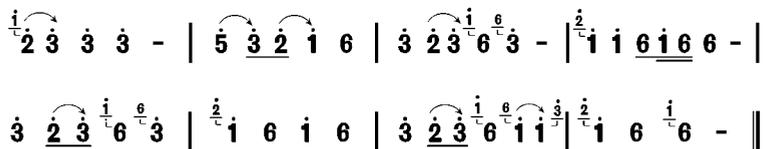
上例是以“5、 $\dot{1}$ 、 $\dot{2}$ ”为正音的征调式。例中除  $\overset{1}{\curvearrowright}$  是延迟(副音重复)外,其他副音都按倾向进到正音。

## 例 15 新疆塔塔尔民歌:《贾米拉》



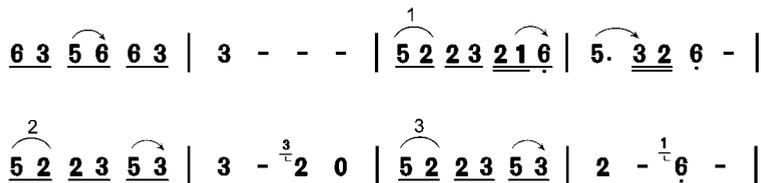
上例是以“6、 $\dot{1}$ 、 $\dot{3}$ ”为正音的羽调式。例中除  $\overset{1}{\curvearrowright}$  是跳进解决外,其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 16 贵州布依族民歌:《桂花开放贵人来》



上例是以“6、 $\dot{1}$ 、 $\dot{3}$ ”为正音的羽调式。全曲副音都是按倾向进到正音。

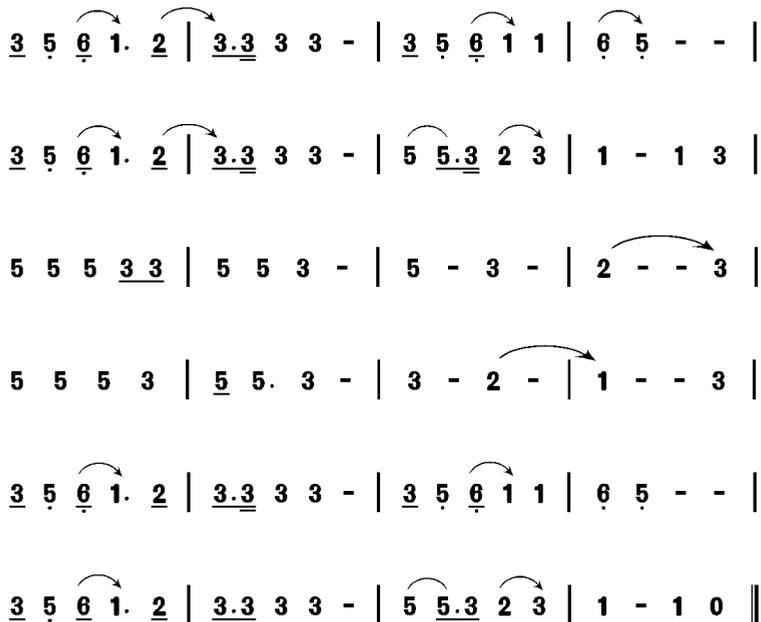
## 例 17 贵州苗族民歌:《贵人来到花才开》



上例是以“6、2、3”为正音的羽调式。例中除<sup>1</sup>至<sup>3</sup>是跳进解决外,其他副音都是按倾向进到正音。

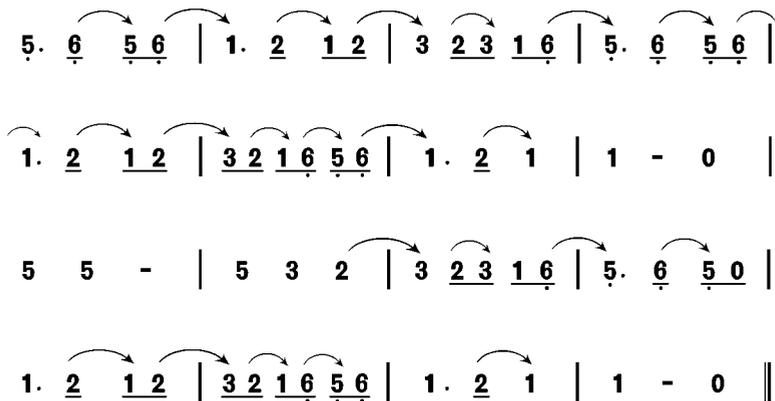
下面再举出外国民歌的实例:

## 例 18 美国黑人民歌:《没有人知道我的痛苦》



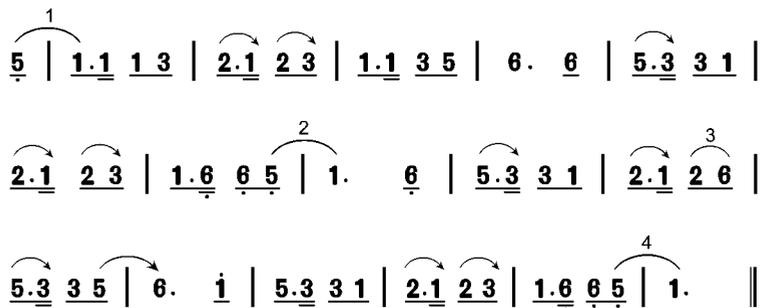
上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。全曲的副音都是按倾向进到正音。

## 例 19 朝鲜民歌:《阿里郎》



上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。全曲的副音都是按倾向进到正音。

## 例 20 苏格兰民歌:《友谊地久天长》



上例是以“1、3、6”为正音的宫调式。例中除<sup>1</sup>至<sup>4</sup>是跳进解决外,其他副音都是按倾向解决到正音。值得注意的,是<sup>1</sup>、<sup>2</sup>、<sup>3</sup>和<sup>4</sup>的跳进,完全符合中国五声调式三音组的运动规律:<sup>1</sup>是561三音组的减音式(省去6音);<sup>2</sup>和<sup>4</sup>是561三音组的转换式(651);<sup>3</sup>是216三音组的变体。

## 例 21 印度尼西亚民歌:《星星索》

$$\underline{0\ 3} \mid 5 - - - \mid \overset{1}{\underline{5\ 6\ 6.\ 5}} \underline{5.\ 3\ 3\ 2\ 1} \mid 3 - - - \mid$$

$$\underline{0\ 2\ 3.\ 5} \underline{5\ 3\ 3\ 2\ 1} \mid 3 - - - \mid \underline{0\ 2\ 3.\ 5} \underline{5.\ 3\ 3\ 2\ 1} \mid$$

$$1 \underline{\overset{\curvearrowright}{6\ 1}} \mid 1 - \mid 1 - 0\ 0 \mid \underline{1\ 1\ 1} \overset{2}{\underline{2\ 2\ 2}} \mid$$

$$\underline{3.\ 3\ 3.\ 2\ 1} - \mid \underline{1\ 1\ 1} \overset{3}{\underline{2\ 2\ 2}} \mid \underline{3.\ 3\ 3.\ 2\ 1} \underline{5} \mid$$

$$\underline{1\ 1\ 1} \overset{4}{\underline{2\ 2\ 2}} \mid \underline{3.\ 3\ 3.\ 2\ 1} \underline{1\ 2} \mid \overset{5}{\underline{3.\ 5\ 3\ 2\ 0\ 2\ 3.\ 5}} \mid$$

$$\underline{5.\ 5\ 5\ 5} \underline{5.\ 5\ 6\ 5\ 3} \mid 5 - - - \mid \overset{6}{\underline{0\ 6\ 6.\ 5}} \underline{5.\ 3\ 3\ 2\ 1} \mid$$

$$3 - - - \mid \underline{0\ 2\ 3.\ 5} \underline{5.\ 3\ 3\ 2\ 1} \mid 3 - - - \mid \underline{0\ 2\ 3.\ 5} \underline{5.\ 3\ 3\ 2\ 1} \mid$$

$$1 \underline{\overset{\curvearrowright}{6\ 1}} \underline{1} - \mid \overset{\curvearrowright}{\underline{i - - -}} \mid \overset{\curvearrowright}{\underline{i - - -}} \mid \overset{\curvearrowright}{\underline{i - - -}} \parallel$$

上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。除例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 为延迟解决外,其他副音都是按倾向解决到正音。

宫调式正音的转换,在外国歌曲中也是常见的。例如:

## 例 22 苏丹歌曲:《我是苏丹人》

①

0 1 1 2 3 5 | 5 3 2 1 3. 2 | 1. 1 2 3 5 | 5 3 2 1 6 1 |

0 5 6 1 1 1 | i. 1 1 | 2 1 1 6 6 6 | 5 3 5 3 2 2 1 |

1. (6 1 2 3 2 | 1. 1 1 2 1 6 | 1) 5 6 1 1 1 | 2 1 1 2 1 1 |

1 6 6 6 5 3 | 5 3 3 2 2 1 2 1 | 1. (6 1 2 3 2 | 1. 1 1 2 1 6 |

1) 5 6 1 1 | 2 3 2 1 1 2 1 | i. (6 1 6 1 6 | 1) 6 6 6 1 |

1 3 2 1 2 1 | i. (6 1 6 1 6 | i) 5 6 1 1 | 2 3 2 1 1 1 2 1 |

i. (6 1 6 1 6 | i) 6 6 6 5 5 | 5. 6 6 2 1 | i - |

i. 6 | 0 6 5 6 2 1 | 6 2 1 6 2 1 | 6 1 6 5 5. |

5 3 2 2 2 1 | 1 - | ③ 0 1 1 2 3 5 | 5 3 2 1 3. 2 |

0 1 1 2 3 5 | 5 3 2 1 6 1 | ④ 0 6 6 6 1 | i - |

$\dot{1}$  - |  $\dot{1}$ . 6 | 0 1 2 3 3 3 2 | 3 2 1 1 3 2 1 |  
 $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$  6 5 | 5 3 2 2 1 2 1 | 1. (6 1 2 3 2 | 1. 1 1 2 1 1 6 |  
 1)  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$  |  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{2}$   $\dot{1}$   $\dot{1}$  | 1 6 5 5 6 5 | 5. 3 2 1 2 1 |  
 1. (6 1 2 3 2 | 1. 1 1 2 1 6 | 1) 6 6 6 1 | 1 3 2 1 2 1 |  
1. (6 1 6 1 6 |  $\dot{1}$ ) 6 6 1 1 | 1 2 1 1 1 2 1 |  $\dot{1}$ . (6 1 6 1 6 |  
1)  $\dot{1}$   $\dot{1}$   $\dot{3}$   $\dot{1}$  | 0 3 2 2 3 2 1 6 | 0 6 5 5 6 5 | 0 6 6 6 2 1 |  
 $\dot{1}$  - |  $\dot{1}$ . 6 | 0 1 1 1 2 1 | 0 3 2 1 1 2 1 |  
1 6 6 5 5 3 3 5 | 3 2 2 2 1 2 1 | 1 - | <sup>⑤</sup>0 1 1 2 3 5 |  
5 3 2 1 3. 2 | 0 1 1 2 3 5 | 5 3 2 1 6 1 ||

上例是宫调式。其中的①、③、⑤是以“1、3、5”为正音，②、④的正音转换为“1、3、6”。除例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{8}{\curvearrowright}$ 均为延迟解决外，其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 23 马利歌曲

①

5 5 5 1 2 3 - | 5 3 2 1 6 5 6 - | 3 3 5 6 1 2 - |

②

3 2 1 6 1 5 3 5 - | 1 1 1 5 6 1 - | 2 1 6 5 3 2 3 - |

④

6 6 6 2 3 5 - | 6 5 3 2 3 1 6 1 - ||

上例是宫调式,其中的①和③是以“1、3、5”为正音,②和④的正音转换为“1、3、6”。全曲的副音都是按倾向进到正音。

## 例 24 越南古民歌:《贫寒的一生》

5 | 6 5 6 1 | 6 5 3 | 2. 1 6 1 | 2. 5 | 6. 5 6 1 |

0 6 5 2 | 3 2 5 | 0 5 6 2 3 | 5 2 3 2 | 0 2 3 5 6 |

5 2 3 2 | 0 2 3 5 | 5 2 3 2 | 0 2 3 5 | 6 5 3 2 |

1 1 3 | 0 2 1 5 | 6 - | 6 0 3 2 | 1 1 3 |

6 1 5 | 3 2 3 6 1 | 2 2 | 0 2 1 | 2 3 5 |

0 6 1 | 2 0 1 | 1 5 | 5 6 1 | 3 5 6 3 | 2 0 ||

上例是以“2、5、6”为正音的商调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是延迟和装饰的综合解决， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是跳进解决， $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是装饰解决， $\overset{5}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 是跳进解决， $\overset{7}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决。其他副音都是按倾向进到正音。

例 25 蒙古民歌：《母亲的恩情》

5    5 6 | 1    1 2 3 | 5 i 6 5 3 1<sup>1</sup> | 2.    3 |

5 i    6 1 2 | 3 5 2 3 2 1 | 6 i 2 3 5 | 5    -    |

5    5 6 | 1    1 2 3 | 5 i 6 5 3 1<sup>2</sup> | 2.    3 |

5 i    6 1 2 | 3 5 2 3 2 1 | 6 i 2 3 5 | 5    -    ||

上例是以“5、1、2”为正音的征调式。例中除 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是跳进解决外，其他副音都是按倾向进到正音。

例 26 马利歌曲

2 i 6 5 6 3 | 5 3 i 6 0 | 2 i 6 5 6 | 5 2 5 3. |

6 5 3 2 3. | i 6 3 2 6<sup>2</sup> | 5 3 2 i 2. | i 5 i 6.<sup>3</sup> ||

上例是以“6、i、3”为正音的羽调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是装饰解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 27 蒙古民歌《荷英花》

上例是以“6、2、3”为正音的羽调式。例中的<sup>1</sup>和<sup>2</sup>是延迟解决，<sup>3</sup>是延迟和跳进的综合解决，<sup>4</sup>是装饰解决。其他副音都是按倾向进到正音。

羽调式正音的转换，在外国歌曲中也是常见的。例如：

## 例 28 日本民歌：《索兰调》（拉网小调）

上例是羽调式。其中的①和③是以“6、2、3”为正音，②和④的正音转换为“6、1、3”。例中的<sup>1</sup>是跳进解决，<sup>2</sup>是延迟解决，<sup>3</sup>是如音转换解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 以五声为基础的七声调式音动律

用五声调式的任何一个音作为主音而构成七声调式时，如果曲调是以五声调式为基础的话，那么，这些调式的音动律和前面所

说的五声调式的音动律是完全相符的。但是,由于增加了两个副音(清角型的“4”和“7”、变徵型的“ $\sharp 4$ ”和“7”、清羽型的“4”和“ $\flat 7$ ”)以后,每种调式就有了“直接倾向”和“间接倾向”的区别。

下面以清角型为例举出各调式的音动律。例中  $\curvearrowright$  表示直接倾向,  $\dashrightarrow$  表示间接倾向。有间接倾向的副音,可以通过同方向的另一副音进到正音,也可以省略另一副音,跳进到正音。

## 例 29

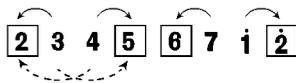
宫调式:  $\boxed{1} \boxed{2} \boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{6} \boxed{7} \boxed{1}$  (正音: 1、3、5)



商调式:  $\boxed{1} \boxed{2} \boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{6} \boxed{7} \boxed{1}$  (正音: 1、3、6)



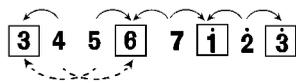
商调式:  $\boxed{2} \boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{6} \boxed{7} \boxed{1} \boxed{2}$



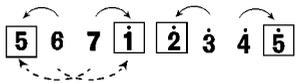
角调式:  $\boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{6} \boxed{7} \boxed{1} \boxed{2} \boxed{3}$  (正音: 3、5、1)



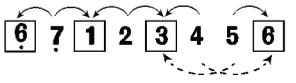
角调式:  $\boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{6} \boxed{7} \boxed{1} \boxed{2} \boxed{3}$  (正音: 3、6、1)



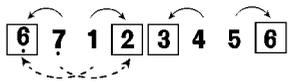
徵调式:  $\boxed{5} \boxed{6} \boxed{7} \boxed{1} \boxed{2} \boxed{3} \boxed{4} \boxed{5}$



羽调式:  $\boxed{6} \boxed{7} \boxed{1} \boxed{2} \boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{6}$  (正音: 6、1、3)



羽调式:  $\boxed{6} \boxed{7} \boxed{1} \boxed{2} \boxed{3} \boxed{4} \boxed{5} \boxed{6}$  (正音: 6、2、3)

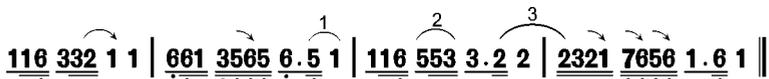


五声调式中的不正常进行,也存在于以五声调式为基础的七声调式中。

曲调中只出现 6 个音时,实际是七声调式省略其中的一个副音,不必称为六声调式。

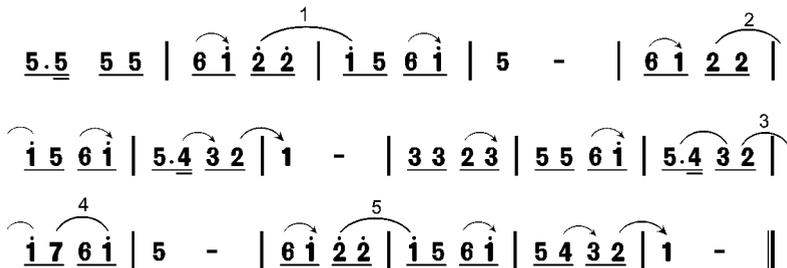
先看汉族民族的实例:

例 30 河北民歌:《数蛋歌》



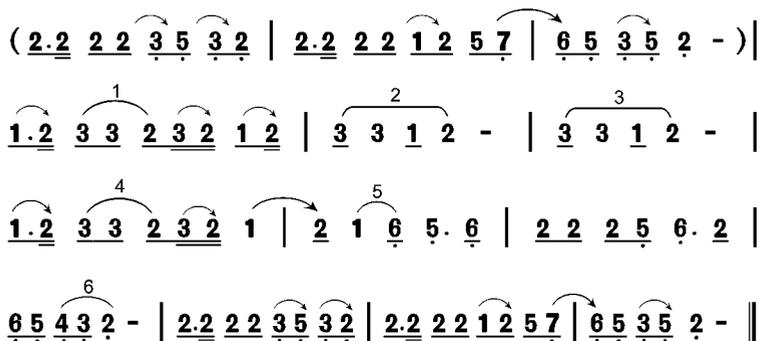
上例是以“1、3、6”为正音的宫调式。例中的  $\overset{1}{\curvearrowright}$  是跳进解决,  $\overset{2}{\curvearrowright}$  和  $\overset{3}{\curvearrowright}$  是延迟解决。其他副音都按倾向进到正音。

例 31 山西民歌:《回家》



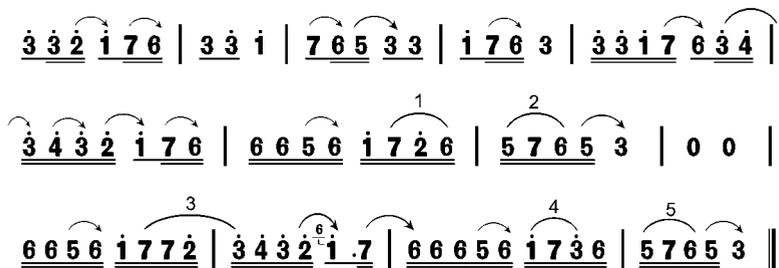
上例是以“1、3、5”为正音的宫调式。例中的  $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{2}{\curvearrowright}$  和  $\overset{5}{\curvearrowright}$  是延迟解决,  $\overset{3}{\curvearrowright}$  是反向解决,  $\overset{4}{\curvearrowright}$  是装饰解决。

例 32 宁夏民歌:《冻冰》



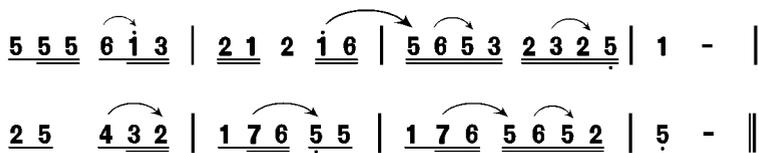
上例是以“2、5、6”为正音的商调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是装饰解决， $\overset{5}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 是间接倾向。

例 33 山西民歌：《歌唱俱乐部》



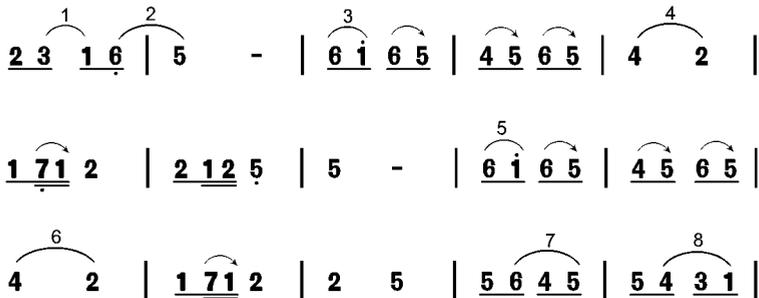
上例是以“3、6、1”为正音的角调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 是装饰解决， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决， $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

例 34 陕北民歌：《秋收》

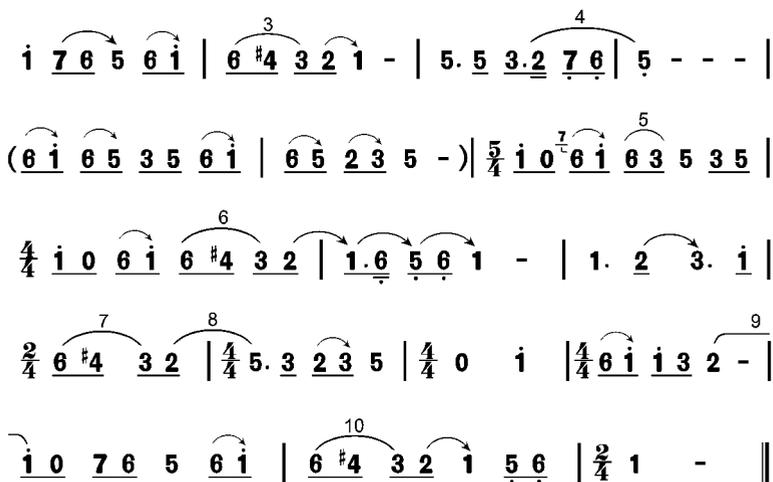


上例是以“5、1、2”为正音的徵调式。全曲副音都是按倾向进到正音。

例 35 云南民歌：《绣香袋》

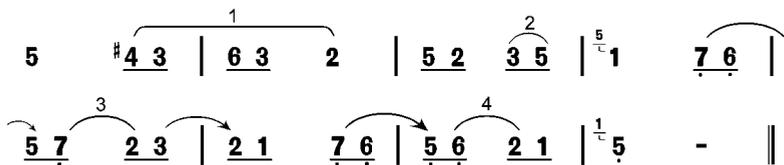






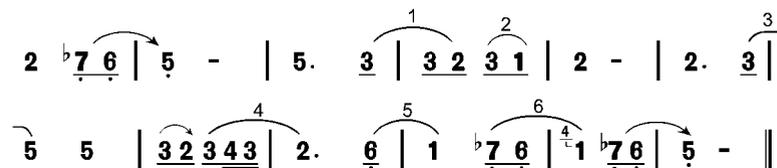
上例是以“1、3、5”为正音的变徵型宫调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{8}{\curvearrowright}$ 是跳进解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{7}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{10}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决， $\overset{9}{\curvearrowright}$ 是反向解决。

例 38 歌剧：《刘胡兰》选曲



上例是以“5、1、2”为正音的变徵型徵调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是间接倾向， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

例 39 陕北民歌：《老号子》

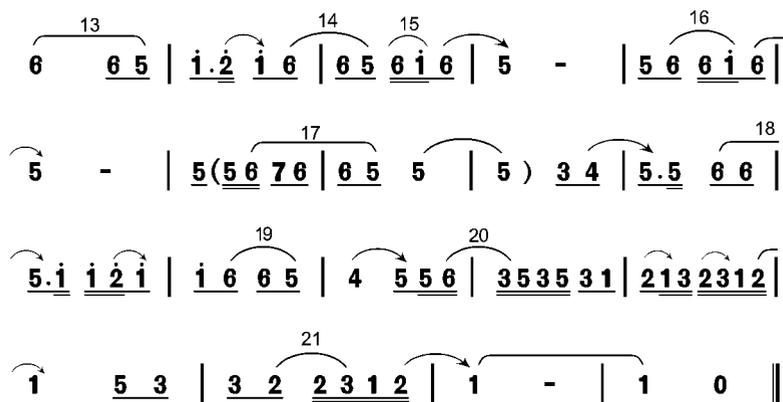


上例是以“5、1、2”为正音的清羽型徵调式。例中的  $\overset{1}{\curvearrowright}$  是延迟解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$  是跳进解决， $\overset{3}{\curvearrowright}$  和  $\overset{5}{\curvearrowright}$  是间接倾向， $\overset{4}{\curvearrowright}$  和  $\overset{6}{\curvearrowright}$  是装饰解决。

再看少数民族民歌的实例：

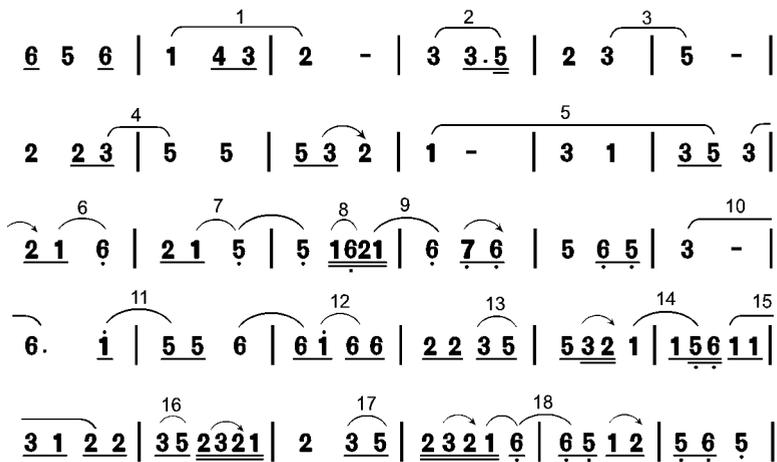
例 40 新疆哈密民歌：《瓦依达代》

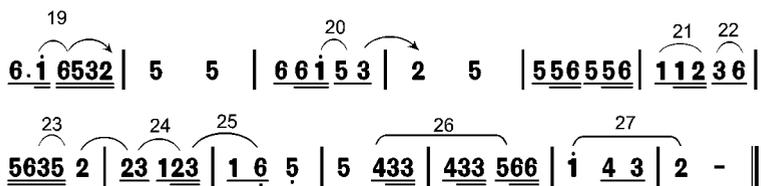
$(\underline{1} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid \overset{1}{\curvearrowright} \underline{2} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{5} \quad \underline{3} \quad \underline{1} \mid$   
 $\underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{1} \underline{5} \quad \underline{5} \quad \underline{3} \mid \underline{3} \underline{1} \overset{2}{\curvearrowright} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{1} \quad - \quad \mid \underline{1} \underline{1} \underline{3} \overset{3}{\curvearrowright} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid$   
 $\underline{1} \quad - \quad \mid \underline{1} \mid \underline{1} \underline{2} \mid \underline{3} \overset{4}{\curvearrowright} \underline{5} \quad \underline{3} \underline{2} \mid \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \mid \underline{3} \cdot \quad \underline{2} \overset{2}{\curvearrowright} \mid$   
 $\underline{2} \quad \underline{5} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{5} \quad \underline{3} \quad \underline{1} \mid \underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{3} \mid \overset{3}{\curvearrowright} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid$   
 $\underline{1} \quad - \quad \mid \underline{1} \quad \underline{3} \underline{4} \mid \underline{5} \underline{5} \quad \overset{4}{\curvearrowright} \underline{6} \underline{6} \mid \underline{5} \underline{1} \quad \underline{1} \underline{2} \underline{1} \mid \overset{5}{\curvearrowright} \underline{1} \underline{6} \quad \underline{6} \underline{5} \mid$   
 $\underline{4} \quad \overset{6}{\curvearrowright} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \mid \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{5} \underline{3} \underline{1} \mid \underline{2} \underline{1} \underline{3} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid \underline{1} \quad \underline{5} \quad \underline{3} \mid \overset{7}{\curvearrowright} \underline{3} \underline{2} \underline{2} \underline{3} \underline{1} \underline{2} \mid$   
 $\underline{1} \quad - \quad \mid \underline{1} \quad \underline{1} \underline{1} \mid \underline{1} \underline{1} \quad \underline{1} \underline{2} \underline{3} \mid \underline{3} \underline{3} \quad \underline{2} \underline{3} \underline{2} \mid \overset{8}{\curvearrowright} \underline{1} \underline{1} \quad \underline{7} \underline{6} \underline{7} \underline{6} \mid$   
 $\underline{6} \underline{6} \quad \underline{6} \underline{5} \mid \underline{1} \underline{1} \underline{2} \quad \overset{9}{\curvearrowright} \underline{1} \underline{6} \mid \underline{6} \underline{5} \quad \underline{6} \underline{5} \mid \underline{5} \quad - \quad \mid \overset{10}{\curvearrowright} \underline{5} \underline{5} \underline{6} \quad \underline{7} \underline{6} \mid$   
 $\underline{6} \underline{5} \quad \underline{5} \mid \underline{5} \quad \underline{1} \underline{1} \mid \underline{1} \quad \underline{1} \mid \overset{11}{\curvearrowright} \underline{2} \underline{4} \quad \underline{3} \underline{2} \mid \underline{1} \cdot \quad \overset{12}{\curvearrowright} \underline{6} \underline{1} \mid$



上列是以“1、3、5”为正音的清角型宫调式，例中的  $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{6}{\curvearrowright}$  和  $\overset{20}{\curvearrowright}$  是跳进解决。 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{7}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{9}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{13}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{14}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{18}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{19}{\curvearrowright}$  和  $\overset{21}{\curvearrowright}$  是延迟解决， $\overset{8}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{16}{\curvearrowright}$  和  $\overset{17}{\curvearrowright}$  是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{10}{\curvearrowright}$  和  $\overset{11}{\curvearrowright}$  是装饰解决， $\overset{12}{\curvearrowright}$  和  $\overset{15}{\curvearrowright}$  是间接倾向。

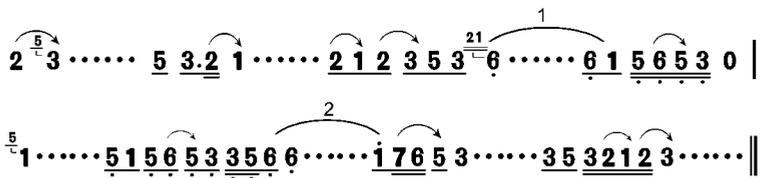
例 41 云南撒尼族民歌：《放羊调》





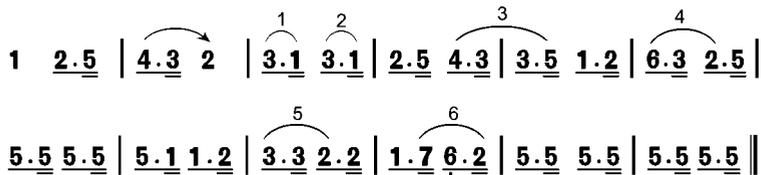
上列是以“2、5、6”为正音的清角型商调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{15}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{24}{\curvearrowright}$ 是装饰解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{8}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{9}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{13}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{16}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{19}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{23}{\curvearrowright}$ 是间接倾向， $\overset{5}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{27}{\curvearrowright}$ 是副音转换和间接倾向的综合解决， $\overset{7}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{10}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{12}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{14}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{20}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{22}{\curvearrowright}$ 是跳进解决， $\overset{21}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{25}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决。 $\overset{26}{\curvearrowright}$ 是装饰和间接倾向的综合解决：

例 42 云南彝族民歌：《山药腔》



上例是以“3、5、i”为正音的清角型角调式。例中除 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是间接倾向外，其他副音都是按倾向进到正音。

例 43 云南彝族民歌：《跳乐舞曲》



上例是以“5、1、2”为正音的清角型徵调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是跳进解决， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是装饰解决， $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是副音解决， $\overset{5}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{6}{\curvearrowright}$ 是副音转换和跳进的综合解决。

## 例 44 云南彝族民歌：《海菜腔》

①

3 ····· 4 3 2 1 7 6 5 6 1 2. 3 4 3 1 2 3 2 ····· 2 1 6 ·····

5.3 2 3 5 6 ····· 5 3 3 4 3 2 1 7 6 5 3 4 3 2 1 ····· 6 5 6 3 3 5 3 2

②

3 3 1 1 3 1 3 2 3 2 1 6 5 6 5 5 5 3 3 3 3 5 3 2 ·····

3 4 3 2 3 2 2 1 ····· 6 5 6 5 3 6 ····· 7 6 5 6 ····· ||

上例是清角型羽调式。的正音是“6、2、3”，②的正音转换成“6、1、3”。例中的<sup>1</sup>至<sup>6</sup>和<sup>8</sup>、是间接倾向，<sup>7</sup>是延迟解决。其他副音都是按倾向进到正音。

下面再举出外国歌曲的实例：

## 例 45 美国歌曲：《铁锤之歌》

0 5 6 1 6 | 1 - 1 - | 0 3 2.1 6.5 | 1 - 1 - | 0 1 1.2 3.4 |

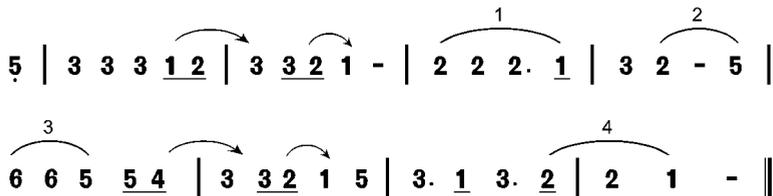
5. 5 5 - | 0 5 6 5 6 | 5 - - - | 5 0 5. 5 6. 5 6 | 1̣ - 1̣ - |

0 6. 6 5. 3 2. 1 | 3 - 1 - | 0 3. 3 2. 1 6. 5 | 1. 1 1 - |

1 1 3 5. | 1 - 1̣ - | 6 5 3. 1 2 | 1 - - - |

上例是以“1、3、5”为正音的清角型宫调式。<sup>1</sup>至<sup>3</sup>是间接倾向，<sup>4</sup>是延迟解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 46 英国民歌:《离开它吧,佐尼》



上例是以“1、3、5”为正音的清角型宫调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是延迟解决, $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 47 美国民歌:《念故乡》

①  $\frac{4}{4}$

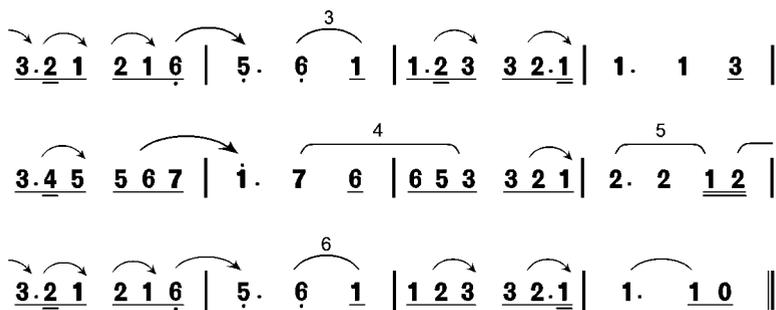
②

③

④

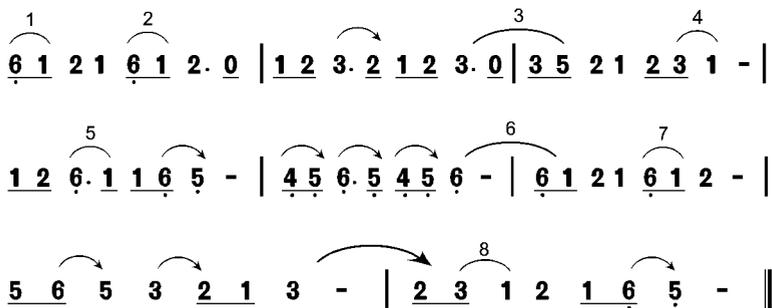
上例是清角型宫调式。例中的①和③是以“1、3、5”为正音,②和④是正音转换为“1、3、6”。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是装饰解决, $\overset{5}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 48 爱尔兰民歌:《是否忧伤使你的青春黯淡》



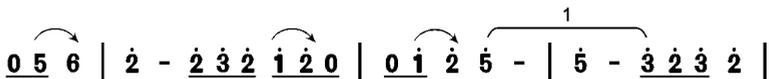
上例是以“1、3、5”为正音的清角型宫调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 是间接倾向， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 是延迟解决， $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是延迟和间接倾向的综合解决。其他副音按倾向进到正音。

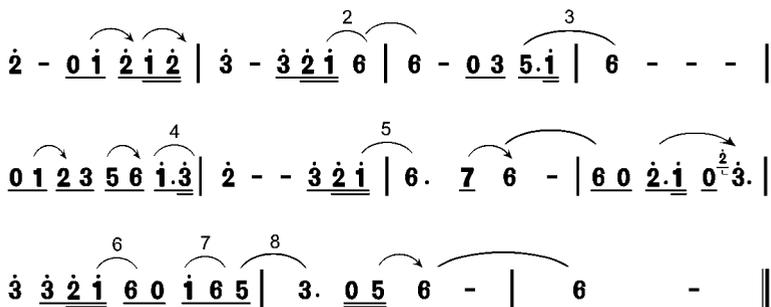
例 49 马利歌曲



上例是以“5、1、2”为正音的清角型征调式。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{7}{\curvearrowright}$ 是间接倾向， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{4}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{8}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。其他副音都是按倾向进到正音。

例 50 日本民歌：《箱根八里》





上例是以“6、2、3”为正音的清角型羽调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{7}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{8}{\curvearrowright}$ 是间接倾向， $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是副音转换和间接倾向的综合解决， $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。其他副音都是按倾向进到正音。

### 非五声基础的七声自然调式音动律

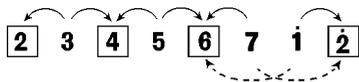
非五声基础的各个七声自然调式，虽然是由两个四音列构成，但在曲调进行中，副音仍按倾向进行到正音。早期的欧洲音乐（含中世纪教会歌曲）、外国的民间歌曲和我国少数民族歌曲在调式音动律上有着共同的特点：

例 51

爱奥尼亚调式：  
(Ionian)



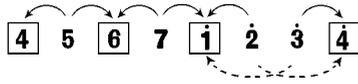
多利亚调式：  
(Dorian)



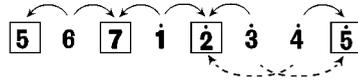
弗利基亚调式：  
(Phrygian)



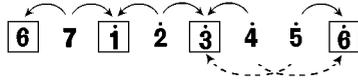
利地亚调式：  
(Lydian)



米克索利地亚调式：  
(Mixolydian)



伊奥利亚调式：  
(Aeolian)



先看中世纪宗教歌曲和外国民间歌曲的实例：

例 52 古赞美诗(17 或 18 世纪)

||: 1 - 3 - 5 - 5 - 5 - 5 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1 - 1 - :||

5 - 5 - 6 - 7 - i - i - 7 - 5 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 | 2

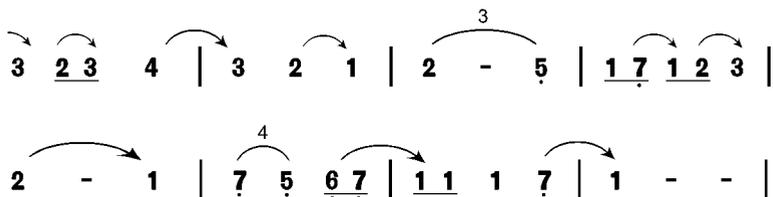
3 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1 - 2 - 3 - 1 - 2 - 1 - 1 - ||

上例是以“1、3、5”为正音的爱奥尼亚调式。全曲的副音都是按倾向进到正音。

例 53 16 世纪的法国曲调

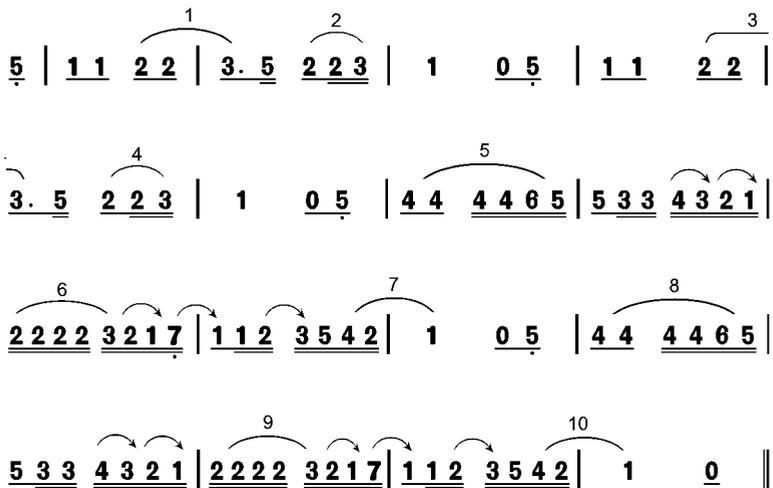
5 | 1 1 2 3 4 2 | 3 2 3 4 3 | 2 1 2 1 5 | 1 1 2 3 4 2 |

3 2 3 4 3 | 2 1 2 1 3 4 | 5 - 6 | 5 - 4 |



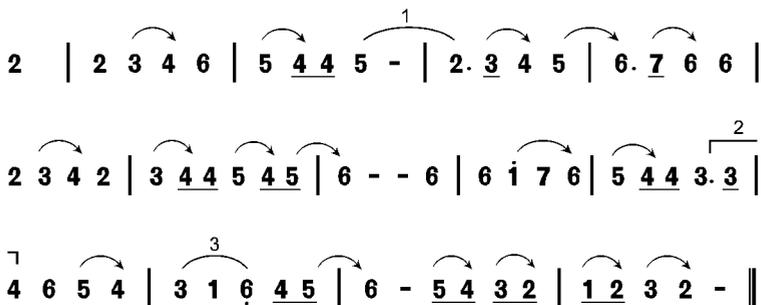
上例是以“1、3、5”为正音的爱奥尼亚调式。例中的上例是以“1、3、5”为正音的爱奥尼亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 和 $\overset{2}{-}$ 是装饰解决， $\overset{3}{-}$ 是跳进解决， $\overset{4}{-}$ 是间接倾向。其他的副音都是按倾向进到正音。

例 54 意大利民歌：《乘风破浪的渔夫》



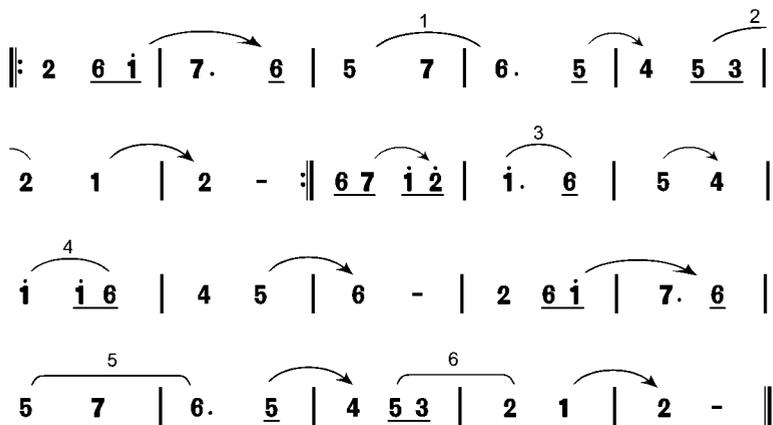
上例是以“1、3、5”为正音的爱奥尼亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 至 $\overset{4}{-}$ 、 $\overset{6}{-}$ 和 $\overset{9}{-}$ 是延迟解决， $\overset{5}{-}$ 和 $\overset{8}{-}$ 是延迟和装饰的综合解决， $\overset{7}{-}$ 和 $\overset{10}{-}$ 是副音转换解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 55 17 世纪歌曲



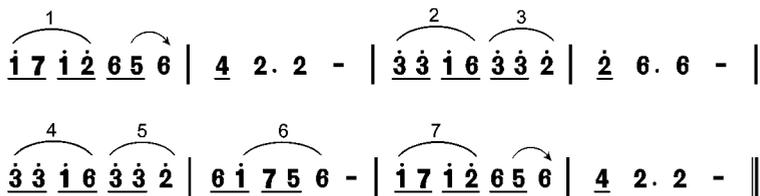
上例是以“2、4、6”为正音的多利亚调式。例中的<sup>1</sup>是跳进，<sup>2</sup>是延迟解决，<sup>3</sup>是副音转换和间接倾向的综合解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 56 巴斯克歌曲



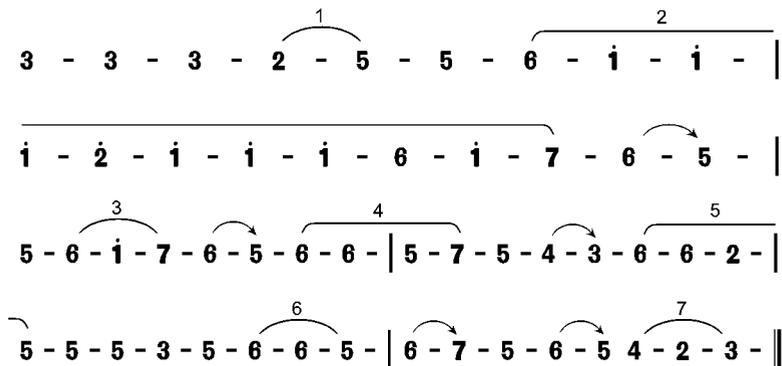
上例是以“2、4、6”为正音的多利亚调式。例中的<sup>1</sup>和<sup>5</sup>是装饰解决，<sup>2</sup>和<sup>6</sup>是副音转换解决，<sup>3</sup>是间接倾向，<sup>4</sup>是延迟和间接倾向的综合解决。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 57 匈牙利民歌



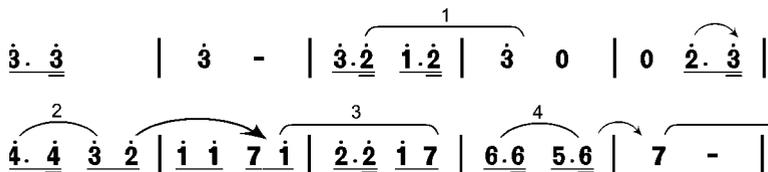
上例是以“2、4、6”为正音的多利亚调式。例中的 $\overset{1}{\text{—}}$ 和 $\overset{7}{\text{—}}$ 是装饰解决， $\overset{2}{\text{—}}$ 和 $\overset{4}{\text{—}}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{3}{\text{—}}$ 和 $\overset{5}{\text{—}}$ 是延迟解决， $\overset{6}{\text{—}}$ 是副音转换解决。其他副音按倾向进到正音。

## 例 58 古赞美诗：《庞杰·林古阿》



上例是以“3、5、7”为主音的弗里亚几调式。例中的 $\overset{1}{\text{—}}$ 是跳进解决， $\overset{2}{\text{—}}$ 、 $\overset{3}{\text{—}}$ 、 $\overset{5}{\text{—}}$ 和 $\overset{7}{\text{—}}$ 是装饰解决， $\overset{4}{\text{—}}$ 和 $\overset{6}{\text{—}}$ 是延迟解决。其他副音按倾向进到正音。

## 例 59 叙利亚歌曲：《我的故乡》

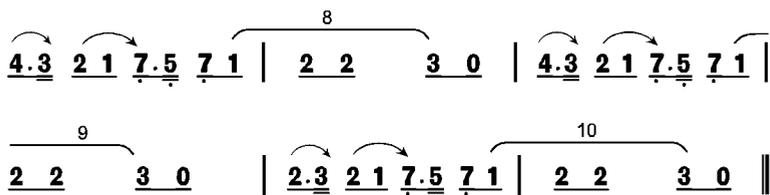


$\underline{7} \underline{6} \underline{6.5} \mid 5 - \mid 5 \underline{\overset{5}{i.i}} \mid \underline{\overset{6}{i.7}} \underline{2.i} \mid 7 \underline{7.7} \mid$   
 $\underline{7.6} \underline{i.7} \mid \underline{6.6} \underline{5.6} \mid 7 - \mid \underline{7.5} \underline{6.4} \mid 3 - \mid$   
 $3 \underline{3.3} \mid 3 - \mid \underline{3.2} \underline{i.2} \mid 3 \quad 0 \mid 0 \underline{3.4} \mid$   
 $\underline{5.6} \underline{5.4} \mid \underline{3.3} \underline{2.2} \mid \underline{i.7} \underline{i.2} \mid 3 \quad 0 \mid 0 \underline{3.4} \mid$   
 $\underline{5.6} \underline{5.4} \mid \underline{3.3} \underline{2.2} \mid \underline{i.7} \underline{i.2} \mid 3 \underline{i.7} \mid \underline{i} - \mid$   
 $\underline{i} \underline{7.6} \mid 7 - \mid 7 \underline{6.5} \mid 6. \underline{7} \mid \underline{i} \underline{2.i} \mid$   
 $\underline{7.6} \mid 5 \underline{4.3} \mid 6 - \mid \underline{6.5} \underline{5.4} \mid 3 - \mid 3 - \parallel$

上例是以“3、5、7”为正音的弗利基亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 、 $\overset{3}{-}$ 、 $\overset{7}{-}$ 、 $\overset{10}{-}$ 和 $\overset{11}{-}$ 是装饰解决， $\overset{2}{-}$ 、 $\overset{4}{-}$ 、 $\overset{5}{-}$ 、 $\overset{6}{-}$ 、 $\overset{8}{-}$ 是延迟解决， $\overset{9}{-}$ 是副音转换解决。其他副音都是按倾向进到正音。

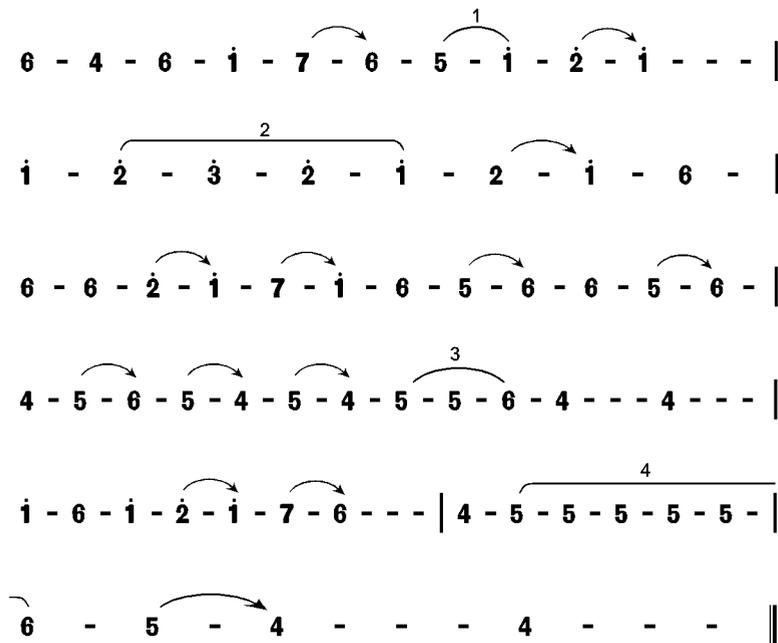
例 60 阿富汗民歌：《田野的鲜花》

$\underline{2} \underline{2.} \underline{5} \underline{4} \underline{3} \underline{4} \underline{3.} \mid \underline{2.3} \underline{2.1} \underline{7.5} \underline{7.1} \mid \underline{2} \underline{2} \quad \underline{3} \underline{0} \mid$   
 $\underline{2} \underline{2.} \underline{5} \underline{4} \underline{3.3} \underline{4} \underline{3.} \mid \underline{2.3} \underline{2.1} \underline{7.5} \underline{7.1} \mid \underline{2} \underline{2} \quad \underline{3} \underline{0} \mid$   
 $(\underline{2} \underline{2.} \underline{5} \underline{4} \underline{3.4} \underline{3} \underline{2} \mid \underline{2.3} \underline{2.1} \underline{7.5} \underline{7.1} \mid \underline{2} \underline{2} \quad \underline{3} \underline{0}) \mid$



上例是以“3、5、7”为正音的弗利基亚调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{3}{\curvearrowleft}$ 是跳进和延迟的综合解决， $\overset{2}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{7}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{8}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{9}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{10}{\curvearrowleft}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{6}{\curvearrowleft}$ 是延迟解决。其他副音按倾向解决到正音。

例 61 教会对唱曲



上例是以“4、6、 $\dot{1}$ ”为正音的利地亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 是跳进解决， $\overset{2}{,}$ 是装饰解决， $\overset{3}{,}$ 和 $\overset{4}{-}$ 是延迟解决。其他副音都是按倾向进到正音。

例 62 17 世纪歌曲

1 4 | 3. 4 5 5 | 6 5 4. 4 3 | 2. 1 2 3 | 4 - 1 2 |

3. 4 5 5 | 6 5 4. 4 3 | 2. 1 2 3 | 4. 4 5 6 1 |

7 6 5 4 6 7 | 1 4 5 6 1 | 7 6 5 4 6 5 | 4 - ||

上例是以“4、6、 $\dot{1}$ ”为正音的利地亚调式。例中除 $\overset{1}{-}$ 和 $\overset{2}{,}$ 是延迟解决，其他副音都是按倾向进到正音。

例 63 乌克兰民歌

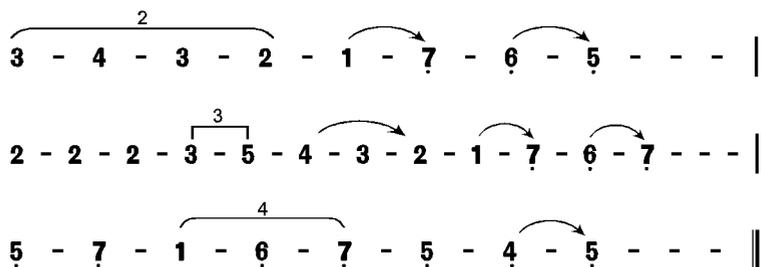
1 4 4 3 4 | 3 4 2 | 2 3 4 3 4 2 | 1 4 6 |

5 6 7 6 7 2 | 1 7 6 5 5 | 5 3 3 2 3 | 4 4 4 |

上例是以“4、6、 $\dot{1}$ ”为正音的利地亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{2}{,}$ 是装饰解决， $\overset{3}{,}$ 是延迟和副音转换的综合解决。其他副音都是按倾向进到正音。

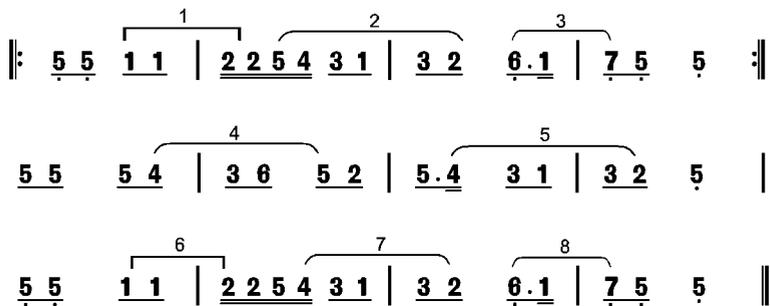
例 64 古赞美诗

5 - 7 - 1 - 2 - 3 - 7 - 1 - 2 - - - |



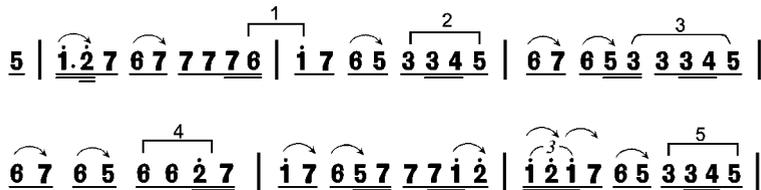
上例是以“5、7、2”为正音的米克索利地亚调式。例中的<sup>1</sup>是跳进解决，<sup>2</sup>和<sup>4</sup>是装饰解决，<sup>3</sup>是间接倾向。其他副音都是按倾向进到正音。

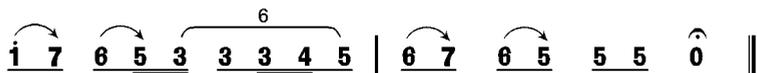
例 65 匈牙利民歌



上例是以“5、7、2”为正音的米克索利地亚调式。例中的<sup>1</sup>和<sup>6</sup>是延迟解决，<sup>2</sup>、<sup>5</sup>和<sup>7</sup>是副音转换解决，<sup>3</sup>、<sup>4</sup>和<sup>3</sup>是装饰解决。其他副音都是按倾向进到正音。

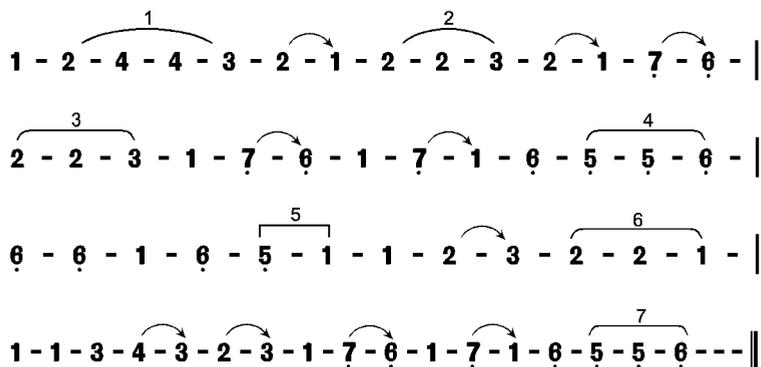
例 66 俄罗斯民歌





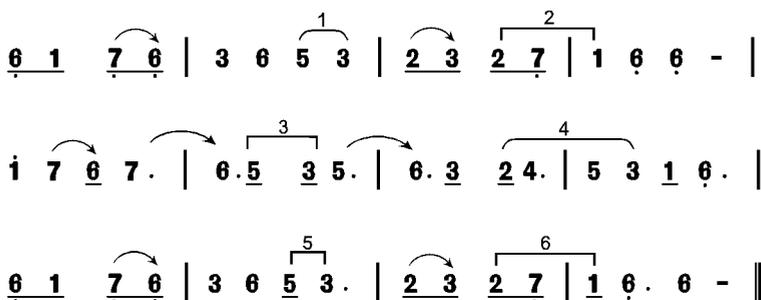
上例是以“5、7、2”为正音的米克索利地亚调式，例中的 $\overset{1}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 是装饰解决， $\overset{2}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 、 $\overset{3}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 、 $\overset{5}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 和 $\overset{6}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 是延迟和间接倾向的综合解决。其他副音按倾向进到正音。

例 67 古赞美诗(六世纪)



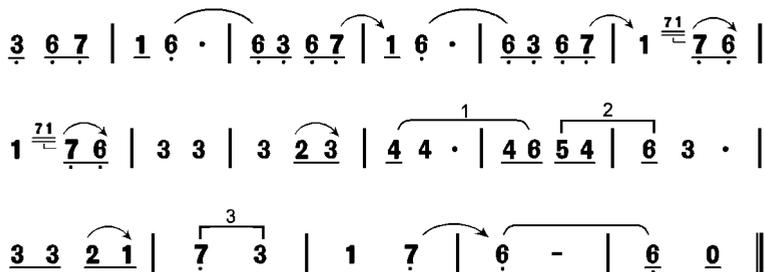
上例是以“6、1、3”为正音的伊奥利亚调式。例中的 $\overset{1}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 是装饰解决， $\overset{2}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 至 $\overset{4}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 、 $\overset{6}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 、 $\overset{7}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 是延迟解决， $\overset{5}{\rule{0.5em}{0.4pt}}$ 是跳进解决。其他副音都是按倾向进到正音。

例 68 匈牙利民歌



上例是以“6、1、3”为正音的伊奥利亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 、 $\overset{3}{-}$ 和 $\overset{5}{-}$ 是间接倾向， $\overset{2}{-}$ 和 $\overset{6}{-}$ 是装饰解决， $\overset{4}{-}$ 是副音转换和间接倾向的综合解决。其他副音按倾向进到正音。

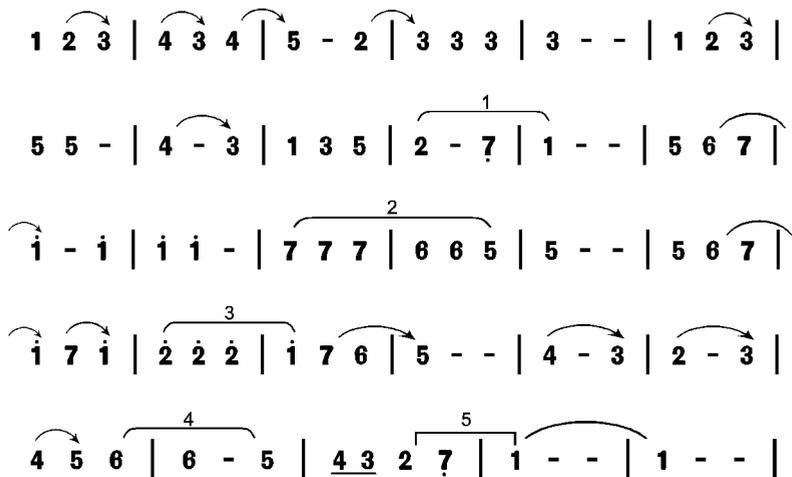
例 69 意大利民歌《啊，朋友》



上例是以“6、1、3”为正音的伊奥利亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{2}{-}$ 是装饰解决， $\overset{3}{-}$ 是跳进解决。其他副音按倾向进到正音。

再看少数民族的实例：

例 70 新疆哈萨克族民歌：《有马群的巴依住在部落旁边》



上例是以“1、3、5”为正音的爱奥尼亚调式。例中的 $\overset{1}{\underline{\quad}}$ 和 $\overset{5}{\underline{\quad}}$ 是装饰解决， $\overset{2}{\underline{\quad}}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{3}{\underline{\quad}}$ 和 $\overset{4}{\underline{\quad}}$ 是延迟解决。其他副音按倾向进到正音。

例 71 新疆维吾尔族民歌：《阿瓦日古里》

2 2 2 | 2 5 | 6  $\overset{1}{\underline{\dot{1} \cdot \underline{6}}}$  |  $\overset{2}{\underline{7 5 6}}$  | 4 3 2 |  $\overset{3}{\underline{4 3 \cdot \underline{1}}}$  | 2 \cdot |

$\overset{4}{\underline{2 0}}$  | 2 5 6 |  $\overset{4}{\underline{\dot{2} \dot{1} 7}}$  |  $\overset{4}{\underline{5 \dot{1} \cdot \underline{\dot{1} 7}}}$  | 6 \cdot |  $\overset{5}{\underline{6 0}}$  |  $\overset{5}{\underline{\dot{1} 6 6}}$  |

$\overset{6}{\underline{7 5 6}}$  | 4 3 2 |  $\overset{7}{\underline{4 3 \cdot \underline{1}}}$  | 2 \cdot | 4 2 |  $\overset{8}{\underline{3 1 2}}$  | 4 3 4 2 | 2 \cdot | 2 0 ||

上例是以“2、4、6”为正音的多利亚调式。例中的 $\overset{1}{\underline{\quad}}$ 和 $\overset{5}{\underline{\quad}}$ 是间接倾向， $\overset{2}{\underline{\quad}}$ 、 $\overset{3}{\underline{\quad}}$ 、 $\overset{6}{\underline{\quad}}$ 是装饰解决， $\overset{4}{\underline{\quad}}$ 是副音转换解决。其他副音按倾向进到正音。

例 72 新疆维吾尔族：《太孜间奏曲》(选自《乌夏克木卡姆》)

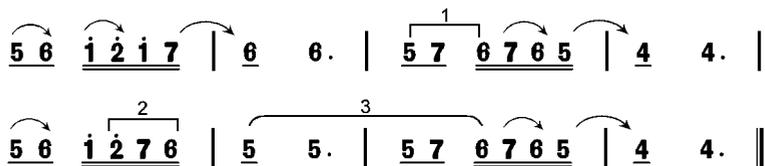
$\overset{1}{\underline{0 1 3}}$  | 3 3  $\overset{7}{\underline{4 \overset{\flat}{5}}}$   $\overset{6}{\underline{5 \cdot 4}}$  | 3 3 0  $\overset{1}{\underline{0 \dot{1} \dot{1}}}$  |  $\overset{1}{\underline{1 6 7 7}}$   $\overset{3}{\underline{5 4 3}}$   $\overset{1}{\underline{7 7}}$  |

$\overset{2}{\underline{7 5 5 \cdot 4}}$  3  $\overset{2}{\underline{4 6}}$  | 3 ( $\overset{4}{\underline{3 3}}$ )  $\overset{2}{\underline{0 7 5}}$  |  $\overset{3}{\underline{5 \cdot 5}}$   $\overset{3}{\underline{7 7 6}}$   $\overset{3}{\underline{\dot{1} \cdot 7}}$  |

$\overset{4}{\underline{7 7 5}}$   $\overset{5}{\underline{5 4 3}}$   $\overset{4}{\underline{0 5 4}}$  | 3 3 3 0 1 |  $\overset{4}{\underline{3 2}}$   $\overset{5}{\underline{4 3}}$   $\overset{7}{\underline{5 4}}$  | 3 3 ||

上例是以“3、5、7”为正音的弗利基亚调式。例中的 $\overset{1}{\underline{\quad}}$ 、 $\overset{2}{\underline{\quad}}$ 、 $\overset{3}{\underline{\quad}}$ 和 $\overset{5}{\underline{\quad}}$ 是装饰解决， $\overset{4}{\underline{\quad}}$ 是间接倾向。其他副音都是按倾向进到正音。

## 例 73 新疆锡伯族民歌:《思念出征的丈夫》



上例是以“4、6、i”为正音的利地亚调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 是装饰解决, $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决, $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是延迟和装饰的综合解决,其他副音按倾向进到正音。

## 例 74 云南苗族横箫曲

$\frac{4}{8}$   $\frac{3}{8}$

3 2 | 2 3 | 2 i 6 5 4 | i 6. | 2 3 | i 6. | i i 4 3 |

i 4 3 | i 4 4 i | 4 i 7 6 5 | 4 i 6 | i i 6 |

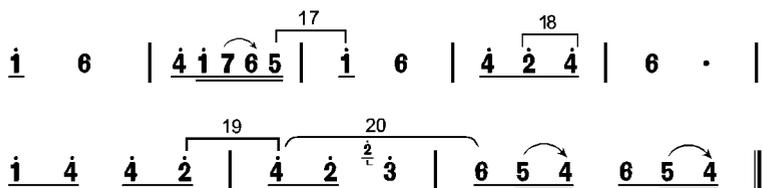
4 i 4 4 | i 6. | i 2 6 5 4 | i 6. | 4 i 4 4 |

i 4 2 3 | i 6. | i 4 3 | i 7 6 5 4 | 4 2 3 |

4 3 i | i. | 4 i 6. | 2 4 4 | i 7 6 5 4 |

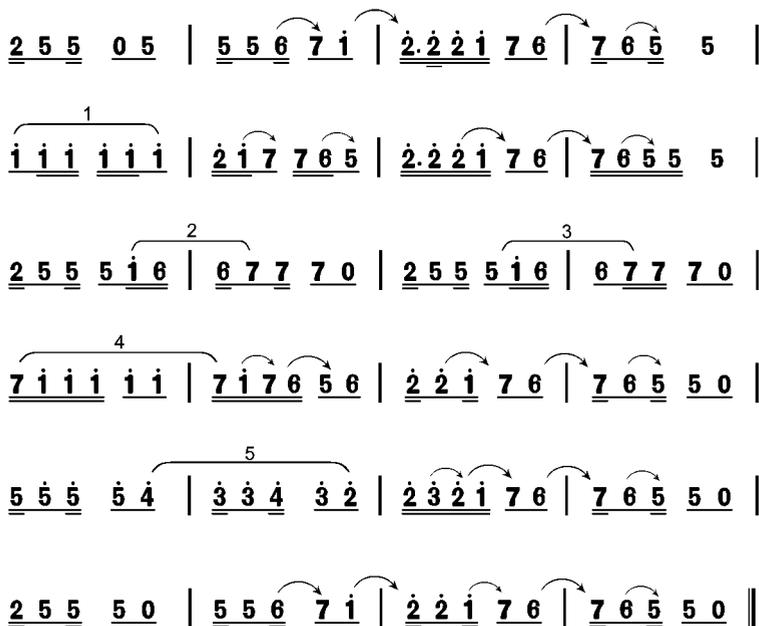
2 i 6 | 2 4 2 3 | 4 2 4 | 6. | 4 i 6 |

3 i 6 | 3 i 7 6 5 | i 6. | 4 2 4 | 6. |

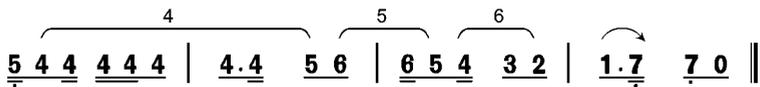


上例是以“4、6、 $\dot{1}$ ”为正音的利地亚调式。例中的 $\overset{1}{-}$ 是延迟和间接倾向的综合解决， $\overset{2}{-}$ 、 $\overset{7}{-}$ 和 $\overset{26}{-}$ 是副音转换和跳进的综合解决， $\overset{3}{-}$ 、 $\overset{4}{-}$ 、 $\overset{3}{-}$ 至 $\overset{10}{-}$ 、 $\overset{12}{-}$ 至 $\overset{16}{-}$ 、 $\overset{18}{-}$ 和 $\overset{19}{-}$ 是间接倾向， $\overset{5}{-}$ 是反向解决， $\overset{6}{-}$ 、 $\overset{11}{-}$ 和 $\overset{17}{-}$ 是跳进解决，其他副音都是按倾向进到正音。

例 75 新疆乌孜别克族民歌：《亲爱的妈妈》







上例是以“7、2、5”为正音的洛克利亚调式。例中的 $\overset{1}{\text{—}}$ 是装饰解决， $\overset{2}{\text{—}}$ 是跳进解决， $\overset{3}{\text{—}}$ 和 $\overset{6}{\text{—}}$ 是复倾向， $\overset{4}{\text{—}}$ 和 $\overset{5}{\text{—}}$ 是延迟解决。第四小节和第八小节的副音“1”按倾向进到正音。

### 非五声基础的七声变音调式音动律

本节主要探讨新疆地区少数民族音乐中带有变音记号的调式称谓。对于带有变音记号的非五声基础的七声调式称谓，多少年来，一直是意见分歧。近年来，有人根据新疆地区的某些少数民族和波斯——阿拉伯的历史渊源，主张用阿拉伯调式名称作为我国新疆地区某些少数民族（例如维吾尔族、塔吉克族和乌孜别克族等）调式的称谓。这个观点无疑是较为合理的。但是，由于当前我们对于波斯——阿拉伯的音乐研究还很不深入，从现有的资料来看，还不能完全解释我国新疆地区某些少数民族的调式结构。

在埃及音乐学家萨米·哈菲兹所著《阿拉伯音乐史》一书中，提供了构成现代阿拉伯音乐调式的常用的四音音列种类和音程序列。这些音列名称，以不同的音名为主音。它们就有如下例所举各种可能。下例括号中的数字“6”表示三个半音（例如1— $\sharp 2$ ）、“4”表示两个半音（例名1—2）、“2”表示一个半音（例如1— $\flat 2$ ）、“3”表示 $1\frac{1}{2}$ 半音（例如 $\downarrow 2$ 、 $\downarrow 6$ — $\flat 7$ 、 $\downarrow 7$ — $\dot{1}$ 等）。

## 例 79

## 1. 努哈万德

( 4 2 4 )



1 2  $\flat$ 3 4  
 2 3 4 5  
 3  $\sharp$ 4 5 6  
 4 5  $\flat$ 6  $\flat$ 7  
 5 6  $\flat$ 7  $\dot{1}$   
 6 7  $\dot{1}$   $\dot{2}$   
 7  $\sharp$ 1 2 3

## 2. 哈贾兹

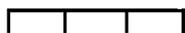
( 2 6 2 )



1  $\flat$ 2 3 4  
 2  $\flat$ 3  $\sharp$ 4 5  
 3 4  $\sharp$ 5 6  
 4  $\flat$ 5 6  $\flat$ 7  
 5  $\flat$ 6 7  $\dot{1}$   
 6  $\flat$ 7  $\sharp$ 1  $\dot{2}$   
 7  $\dot{1}$   $\sharp$ 2  $\dot{3}$

## 3. 阿吉姆

( 4 4 2 )



1 2 3 4  
 2 3  $\sharp$ 4 5  
 3  $\sharp$ 4  $\sharp$ 5 6  
 4 5 6  $\flat$ 7  
 5 6 7  $\dot{1}$   
 6 7  $\sharp$ 1  $\dot{2}$   
 7  $\sharp$ 1  $\sharp$ 2  $\dot{3}$

## 4. 库尔德

( 4 2 4 )



1 2  $\flat$ 3 4  
 2 3 4 5  
 3  $\sharp$ 4 5 6  
 4 5  $\flat$ 6  $\flat$ 7  
 5 6  $\flat$ 7  $\dot{1}$   
 6 7  $\dot{1}$   $\dot{2}$   
 7  $\sharp$ 1 2 3

## 5. 乃瓦艾塞尔

( 2 6 2 )



1  $\flat$ 2 3 4  
 2  $\flat$ 3  $\sharp$ 4 5  
 3 4  $\sharp$ 5 6  
 4  $\flat$ 5 6  $\flat$ 7  
 5  $\flat$ 6 7  $\dot{1}$   
 6  $\flat$ 7  $\sharp$ 1  $\dot{2}$   
 7  $\dot{1}$   $\sharp$ 2  $\dot{3}$

## 6. 拉斯特

( 4 4 2 )



1 2 3 4  
 2 3  $\sharp$ 4 5  
 3  $\sharp$ 4  $\sharp$ 5 6  
 4 5 6  $\flat$ 7  
 5 6 7  $\dot{1}$   
 6 7  $\sharp$ 1  $\dot{2}$   
 7  $\sharp$ 1  $\sharp$ 2  $\dot{3}$

7. 欧拉格 ( 3 4 3 )	8. 白雅蒂 ( 3 3 4 )	9. 哈扎姆 3 4 2
┌───┬───┬───┐	┌───┬───┬───┐	┌───┬───┬───┐
1 ↓ 2 ↓ 3 4	1 ↓ 2 $\flat$ 3 4	1 ↓ 2 ↓ 3 ↓ 4
2 ↓ 3 ↑ 4 5	2 ↓ 3 4 5	2 ↓ 3 ↑ 4 ↓ 5
3 ↑ 4 ↑ 5 6	3 ↑ 4 5 6	3 ↑ 4 ↑ 5 ↓ 6
4 ↓ 5 ↓ 6 $\flat$ 7	4 ↓ 5 $\flat$ 6 $\flat$ 7	4 ↓ 5 ↓ 6 ↓ $\flat$ 7
5 ↓ 6 ↓ 7 $\dot{1}$	5 ↓ 6 $\flat$ 7 $\dot{1}$	5 ↓ 6 ↓ 7 ↓ $\dot{1}$
6 ↓ 7 ↑ $\dot{1}$ $\dot{2}$	6 ↓ 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$	6 ↓ 7 ↑ $\dot{1}$ ↓ $\dot{2}$
7 ↑ $\dot{1}$ ↑ $\dot{2}$ $\dot{3}$	7 ↑ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$	7 ↑ $\dot{1}$ ↑ $\dot{2}$ ↓ $\dot{3}$
10. 绥 巴 3 3 2	11. 希 卡 3 4 4	
┌───┬───┬───┐	┌───┬───┬───┐	
1 ↓ 2 $\flat$ 3 $\flat$ 4	1 ↓ 2 ↓ 3 ↑ 4	
2 ↓ 3 4 $\flat$ 5	2 ↓ 3 ↑ 4 ↑ 5	
3 ↑ 4 5 $\flat$ 6	3 ↑ 4 ↑ 5 ↑ 6	
4 ↓ 5 $\flat$ 6 $\flat$ 7	4 ↓ 5 ↓ 6 ↓ 7	
5 ↓ 6 $\flat$ 7 $\flat$ $\dot{1}$	5 ↓ 6 ↓ 7 ↑ $\dot{1}$	
6 ↑ 7 $\dot{1}$ $\flat$ $\dot{2}$	6 ↓ 7 ↑ $\dot{1}$ ↑ $\dot{2}$	
7 ↓ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\flat$ $\dot{3}$	7 ↑ $\dot{1}$ ↑ $\dot{2}$ ↑ $\dot{3}$	

采用上列音程序列名称作为调式称谓的方法,是将乐曲中所使用的音,从主音往上排列成音阶形式,然后视前后两个四音音列

的音程关系,找到和上列音程序列相符的名称作为这一乐曲的调式称谓。比如下例等:

例 80

1. 音程: ( 4 4 2 ) ( 4 2 4 )

音阶:  $\overbrace{1 \quad 2 \quad 3 \quad 4} \quad \overbrace{5 \quad 6 \quad \flat 7 \quad \dot{1}}$

调式名称: 阿吉姆——努哈万德

音程:

2. 音程: ( 2 6 2 ) ( 2 4 4 )

音阶:  $\overbrace{3 \quad 4 \quad \sharp 5 \quad 6} \quad \overbrace{7 \quad \dot{1} \quad 2 \quad 3}$

调式名称: 哈贾兹——库尔德

3. 音程: ( 2 4 4 ) ( 2 4 4 )

音阶:  $\overbrace{\dot{6} \quad \flat 7 \quad 1 \quad 2} \quad \overbrace{3 \quad 4 \quad 5 \quad 6}$

调式名称: 库尔德——库尔德 (简称: 库尔德调式)

例 79 所述各种四音列构成的调式,其副音进到正音的倾向和非五声基础的七声自然调式相同。在这种调式体系中所出现的变音:例如“升”(♯)、“降”(♭)、“微升”(↑)、“微降”(↓)等,不能看作大、小调式体系中的临时变化音。它们在本调式中是“自然音”。我们在本节标题中称它作变音,是为了便于和前一节所讲的七声自然调式有所区别。因此,本节中所说的变音,实际上,仅仅是谱面上的一种标志。

下面先看外国歌曲实例：

例 81 巴基斯坦民歌：《春之歌》

0 5 7 | <sup>1</sup> 1 3 3#2 | 3 0 5 7 | <sup>2</sup> 1 3 3#2 |

3 0 5 #4 | <sup>3</sup> 5 6 6 5 5#4 | 3 0 5 #4 | <sup>4</sup> 5 6 6 5 5#4 |

3 0 5 7 | <sup>5</sup> 1 3 3#2 | 3 0 5 7 | <sup>6</sup> 1 3 3#2 |

3 5 6 | <sup>7</sup> 1 3 - | 3 ||

上例是以“3、5、7”为正音的“哈努万德——哈贾兹”调式(1 2 3 4 5 6 7 1̇)。例中的<sup>1</sup>、<sup>2</sup>、<sup>3</sup>和<sup>6</sup>是间接倾向，<sup>3</sup>和<sup>4</sup>是延迟解决，<sup>7</sup>是副音转换和跳进的综合解决。其他副音都是按倾向进到正音。

再看少数民族民歌实例：

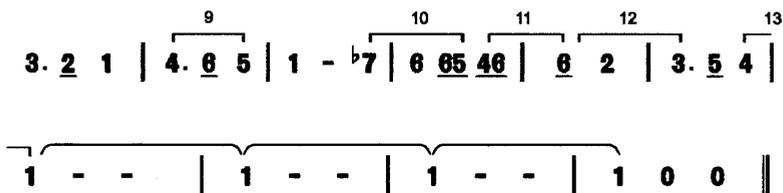
例 82 新疆柯尔克孜族民歌：《我怎能把你遗忘》

( 1 3 5 | 1 3 5 | 1 3 3 | 3. <sup>1</sup> 2 1 | 4. 6 5 | 1 - 6 |

6 <sup>2</sup> 6 5 <sup>3</sup> 4 6 | 5. 6 <sup>4</sup> 2 | 3. 5 <sup>5</sup> 4 | 1 - - | 1 - - | 1 - - |

1 - - ) | 1 3 3 | 3. <sup>1</sup> 2 1 | 4. 6 5 | 1 - 1̇ | 1̇ <sup>6</sup> 7 6 |

6. 5 <sup>7</sup> 4 | 6. 1̇ <sup>8</sup> 7̇ | 5 - - | 5 - - | 5 (5 5) | 1 3 3 |

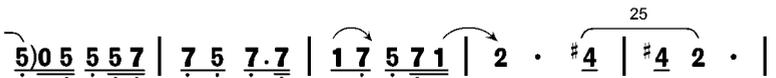
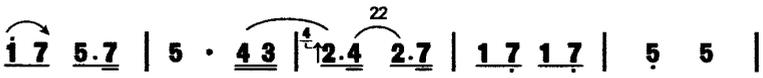
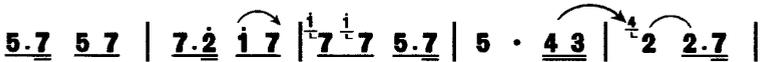
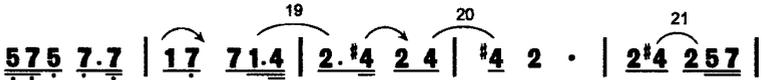
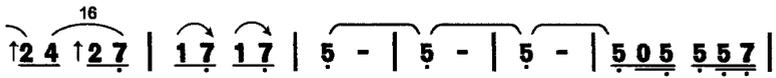
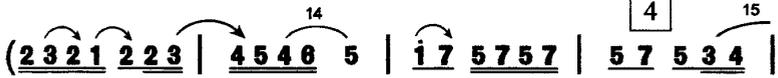
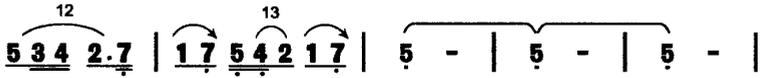
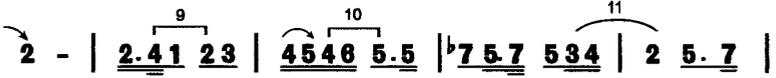
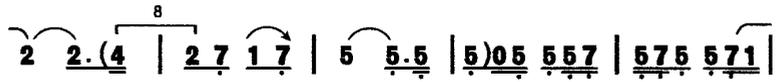


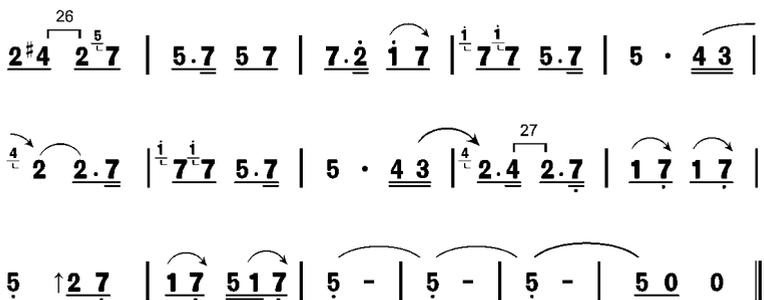
上例是以“1、3、5”为正音的“阿吉姆——努哈万德”调式(1 2 3 4 5 6  $\flat 7$   $\dot{1}$ )。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{3}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{6}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{10}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{12}{\curvearrowright}$ 是装饰解决。 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 是延迟解决, $\overset{4}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{13}{\curvearrowright}$ 是转换解决, $\overset{5}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{14}{\curvearrowright}$ 是跳进解决, $\overset{7}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{11}{\curvearrowright}$ 是间接倾向和延迟的综合解决, $\overset{8}{\curvearrowright}$ 是转换和跳进的综合解决, $\overset{9}{\curvearrowright}$ 是间接倾向。

值得注意的是,是新疆地区的某些少数民族音乐中,其曲调经常不是自始至终保持在同一调式中,而是不同的调式综合应用。有时,在同一个作品中,这种综合还非常频繁。

下面分析一首调式综合的例子:

例 83 新疆维吾尔族民歌:《春天里的果园》

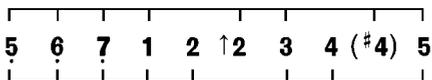




上例是七声自然调式和七声变音调式的综合应用。例中的[1]是以“5、7、2”为正音的米克索利地亚调式。[2]是以“5、7、 $\uparrow 2$ ”为正音的“阿吉姆——哈扎姆”和米克索利地亚的调式综合：

阿吉姆——哈扎姆

米克索利地亚



在第五小节掺进了哈扎姆的因素“ $\uparrow 2$ ”但是“4”没有升,仍保持了米克索利地亚的特征。

例中的[3]是以“5、7、2”为正音的多利亚调式。[4]和[2]相同。 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{2}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{7}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{10}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{12}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{14}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{15}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{18}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{19}{\curvearrowright}$ 是装饰解决, $\overset{3}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{9}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决, $\overset{8}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{13}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{16}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{17}{\curvearrowright}$ 、 $\overset{20}{\curvearrowright}$ 至 $\overset{27}{\curvearrowright}$ 是间接的。其他副音都是按倾向进到正音。

## 结 语

总结本文所举大量实例,使我们清楚地看到:

1. 辨析调式,不能仅凭历史渊源考虑,也不能单从国家、民族、地区去划分。实例表明:文化交流虽然可以影响音乐风格,其中也包括构成风格的音乐要素之一——调式。但是,不同国家、不



上例[1]和[4]是米克索利地亚调式。[2]是利地亚调式。[3]是爱奥尼亚调式。例中的 $\overset{1}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{4}{\curvearrowright}$ 是装饰解决, $\overset{2}{\curvearrowright}$ 和 $\overset{5}{\curvearrowright}$ 是副音转换解决, $\overset{3}{\curvearrowright}$ 是跳进解决。

3. 相对因素是推动事物发展的动力。曲调中的每一种表现手段都包含着相对因素的依存关系。例如:乐音的高低、拍子的强弱、节奏的松紧、调式的正副音关系等等。“调式音动律”就是以调式音客观存在的相对因素在曲调中的互相依存、互相映衬、互相补充、互相对立的内在规律为依据的。以调式音的运动规律作为辨析调式的根据,从而确定调式的称谓,是较为合理的。有了这个前提,中国的歌曲就可以借用外国的调式名称。外国的歌曲如果在其本国、本民族没有专门的调式名称,也可以借用我国的调式名称(这一点,本文已经这样做了)。有的同志对中国音乐借用外国调式名称还能同意,但要对外国歌曲冠以中国调式称谓,则觉得难以接受。这种观点可能是受旧习惯影响太深的缘故。笔者认为,既然和外国大小调式音动律相同的中国歌曲,我们可以习惯地称之为大调或小调,为什么和中国五声调式音动律相同的外国歌曲就不能叫做宫调式、商调式、……呢?有人说,这是因为中国音乐和外国音乐的风格不同。中国(特别是汉族)音乐的曲调是以三音组为核心、五声为基础。是的,正是由于某些外国音乐作品的曲调也是以三音组为核心、五声为基础,所以,我们才主张用中国的调式名称来称呼它。

在没有分析外国音乐作品中的三音组前,我们先来看一下中国音乐中的三音组原型、变体及其在曲调中的作用。

三音组是由三个音合成的各种“音高型”的总称。三音组是构成曲调(包括声乐和器乐)的主要因素。三音组作用于五声调式和以五声调式为基础的七声调式。三音组的概念和三音列的概念不是等同的。三音列是指邻近三个音的顺序排列。三音组除包括三音列的内容外,还可以有多种变体。

每种五声调式都有四个原型三音组(指从主音到上方八度)。  
如下：

例 86 五声调式的原型三音组：

宫调式：	$\begin{array}{cccccc} \overbrace{\quad\quad\quad} & \overbrace{\quad\quad\quad} & & & & \\ \mathbf{1} & \mathbf{2} & \mathbf{3} & \mathbf{5} & \mathbf{6} & \mathbf{\dot{1}} \\ \underbrace{\quad\quad\quad} & & & & & \end{array}$
商调式：	$\begin{array}{cccccc} \overbrace{\quad\quad\quad} & \overbrace{\quad\quad\quad} & & & & \\ \mathbf{2} & \mathbf{3} & \mathbf{5} & \mathbf{6} & \mathbf{\dot{1}} & \mathbf{\dot{2}} \\ \underbrace{\quad\quad\quad} & & & & & \end{array}$
角调式：	$\begin{array}{cccccc} \overbrace{\quad\quad\quad} & \overbrace{\quad\quad\quad} & & & & \\ \mathbf{3} & \mathbf{5} & \mathbf{6} & \mathbf{\dot{1}} & \mathbf{\dot{2}} & \mathbf{\dot{3}} \\ \underbrace{\quad\quad\quad} & & & & & \end{array}$
徵调式：	$\begin{array}{cccccc} \overbrace{\quad\quad\quad} & \overbrace{\quad\quad\quad} & & & & \\ \mathbf{5} & \mathbf{6} & \mathbf{\dot{1}} & \mathbf{\dot{2}} & \mathbf{\dot{3}} & \mathbf{\dot{5}} \\ \underbrace{\quad\quad\quad} & & & & & \end{array}$
羽调式：	$\begin{array}{cccccc} \overbrace{\quad\quad\quad} & \overbrace{\quad\quad\quad} & & & & \\ \mathbf{6} & \mathbf{\dot{1}} & \mathbf{\dot{2}} & \mathbf{\dot{3}} & \mathbf{\dot{5}} & \mathbf{\dot{6}} \\ \underbrace{\quad\quad\quad} & & & & & \end{array}$

实际上,五声调式的每个音上都可以构成三音组。所以每个调式都有五个原型三音组。如下：

例 87

$$\begin{array}{cccccc} \overbrace{\quad\quad\quad} & \overbrace{\quad\quad\quad} & & & & \\ \mathbf{1} & \mathbf{2} & \mathbf{3} & \mathbf{5} & \mathbf{6} & \mathbf{\dot{1}} & \mathbf{\dot{2}} \\ \underbrace{\quad\quad\quad} & & & & & \end{array}$$

五种原型三音组的音程结构是：

大二加大二 例如 1 2 3

大二加小三 例如 2 3 5、5 6  $\dot{1}$

小三加大二 例如 3 5 6、6  $\dot{1}$   $\dot{2}$

原型三音组包括上行和下行。下例是下行三音组：

## 例 88



无论上行或下行,原型三音组都可以有下列各种变体:

(1) 转换式(颠倒原型三音组中各音的顺序)

## 例 89

①	{	原型: <b>1 2 3</b> (上行)		<b>3 2 1</b> (下行)	
		变体: <b>1 3 2</b>    <b>2 3 1</b>    <b>2 1 3</b>    <b>3 1 2</b>			
②	{	原型: <b>2 3 5</b> (上行)		<b>5 3 2</b> (下行)	
		变体: <b>2 5 3</b>    <b>3 2 5</b>    <b>3 5 2</b>    <b>5 2 3</b>			
③	{	原型: <b>3 5 6</b> (上行)		<b>6 5 3</b> (下行)	
		变体: <b>3 6 5</b>    <b>5 6 3</b>    <b>5 3 6</b>    <b>6 3 5</b>			
④	{	原型: <b>5 6 1̇</b> (上行)		<b>1̇ 6 5</b> (下行)	
		变体: <b>5 1̇ 6̇</b>    <b>6 1̇ 5</b>    <b>6 5 1̇</b>    <b>1̇ 5 6</b>			
⑤	{	原型: <b>6 1̇ 2̇</b> (上行)		<b>2̇ 1̇ 6</b> (下行)	
		变体: <b>6 2̇ 1̇</b>    <b>1̇ 2̇ 6</b>    <b>1̇ 6 2̇</b>    <b>2̇ 6 1̇</b>			

(2) 重复式(重复原型三音组中的一音或数音)

## 例 90

原型: **1̇ 6 5** ||

变体: **1̇ 6 1̇ 5** || **1̇ 1̇ 6 5** || **1̇ 6 6 5** || **1̇ 1̇ 6 1̇ 5** ||

**1̇ 6 1̇ 1̇ 5** || **1̇ 1̇ 6 6 5** || **1̇ 6 1̇ 6 5** ||

**1̇ 6 1̇ 6 5 1̇ 6 5** || ..... 等等。

## (3) 连环式(两种或两种以上三音组的混合)

例 91

$$\begin{array}{l}
 \dot{1} \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \ 1 \parallel \dot{1} \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \parallel \dot{1} \ 6 \ 5 \ 3 \parallel \dot{1} \ 6 \ 5 \ 3 \ 2 \ 1 \ 6 \parallel \\
 3 \ 6 \ 1 \ 2 \parallel 5 \ 3 \ 2 \ 1 \ 6 \ 3 \parallel 6 \ 5 \ 6 \ 1 \ 2 \parallel 1 \ 2 \ 3 \ 5 \parallel \\
 5 \ 3 \ 2 \ 1 \parallel 2 \ 5 \ 3 \ 1 \parallel 1 \ 5 \ 3 \ 2 \parallel \dots \dots \dots \dots \dots \text{等。}
 \end{array}$$

## (4) 减音式(省略原型三音组中的某音)

例 92

$$\begin{array}{l}
 \text{原型: } \dot{1} \ 6 \ 5 \parallel \\
 \text{变体: } \dot{1} \quad 5 \parallel \dot{1} \quad 6 \parallel 6 \quad 5 \parallel
 \end{array}$$

## (5) 增音式(增加原型三音组以外的自然音或变化音)

例 93

$$\begin{array}{l}
 \text{原型: } \dot{1} \ 6 \ 5 \parallel \dot{2} \ \dot{1} \ 6 \parallel 6 \ 5 \ 3 \parallel 5 \ 3 \ 2 \parallel \\
 \text{变体: } \dot{1} \ 7 \ 6 \ 5 \parallel \dot{2} \ \dot{1} \ 7 \ 6 \parallel 6 \ 5 \ 4 \ 3 \parallel 5 \ 4 \ 3 \ 2 \parallel \\
 \text{原型: } 2 \ 3 \ 5 \parallel 3 \ 5 \ 6 \parallel 6 \ \dot{1} \ \dot{2} \parallel 2 \ 3 \ 5 \parallel \\
 \text{变体: } 2 \ 3 \ 4 \ 5 \parallel 3 \ 5 \ 6 \ 7 \parallel 6 \ 7 \ \dot{1} \ \dot{2} \parallel 2 \ \sharp 2 \ 3 \ 5 \parallel
 \end{array}$$

增音式和连环式是有区别的。增音式中所增加的三音组以外的音,在曲调中具有明显的、由于语言或情绪需要而附加的装饰性色彩特征(参见本文例 96)。连环式中的各个音,则不具备这种特征。

三音组中的各个音可以换用高八度或低八度的音。例如“ $\dot{1} \ 6 \ 5$ ”可以改成“ $1 \ 6 \ 5$ ”或“ $1 \ 6 \ 5$ ”等。

三音组的各种变体可以单独使用,也可综合应用。例如转换式和重复式就是经常结合在一起使用的。又如在陕北民歌中,可以看到由于转换式、连环式和减音式等变体的综合应用,而使曲调出现大量的四、五度大跳音程。这种四、五度大跳音程对曲调风格的形成有着重要的意义(比如陕北民歌《对花》的第一、二小节:  $\underline{2\ 5\ 2\ 1} \mid 2\ 5 \mid$ )。

例 94 连环式和减音式(省略的音用括号表示)

原型:  $1\ 2\ 3 + 2\ 3\ 5 \parallel 5\ \dot{6}\ 1 + \dot{6}\ 1\ 2 \parallel$

变体:  $1\ 2\ (3)\ 5 \parallel$  或  $1\ 2\ (3)\ 5 \parallel 5\ (6)\ 1\ 2 \parallel$

例 95 连环式、转换式和减音式(园括号表示省略的音)

原型:  $1\ 2\ 3 + 2\ 3\ 5 \parallel$

变体:  $2\ 1\ (3)\ 5 \parallel$  或  $2\ 5\ (3)\ 1 \parallel$  或  $5\ (3)\ 1\ 2 \parallel$  或  $2\ (3)\ 5\ 1 \parallel$

七声调式是以五声调式为基础,因此,上述各种三音组的原型和变体在七声调式的唱腔中仍然是主要的。但由于七声调式中增加了“小三度间音”,三音组就更加丰富了。例如“ $2\ 3\ 4$ ”、“ $2\ 3\ \sharp 4$ ”、“ $3\ 4\ 5$ ”、“ $3\ \sharp 4\ 5$ ”、“ $4\ 5\ 6$ ”、“ $\sharp 4\ 5\ 6$ ”、“ $5\ 6\ 7$ ”、“ $5\ 6\ \flat 7$ ”、“ $6\ 7\ \dot{1}$ ”、“ $6\ \flat 7\ \dot{1}$ ”、“ $7\ \dot{1}\ \dot{2}$ ”、“ $\flat 7\ \dot{1}\ \dot{2}$ ”等。

原型三音组或变体三音组的最后一个音,叫做“组结音”(简称“结音”)。组结音对明确调式,有很大的作用。因为曲调进行中,以调式正音作为结音的三音组,在唱腔中常被多次使用,特别是逗、句、段等可以稍事停顿的地方,更被明显地强调出来。比如商调式的正音是“ $2、5、6$ ”,以这三个音为结音的原型三音组就是:“ $\dot{6}\ 1\ 2、2\ 3\ 5、3\ 5\ 6$ (以上均上行)  $5\ 3\ 2、\dot{1}\ 6\ 5、2\ 1\ 6$ (以上均是下行)”

等。如果把其中有些原型三音组改成“转换式”,就意味着调式有了改变。例如“ $\dot{6} 1 \dot{2}$ ”转换成“ $\dot{6} \dot{2} 1$ ”,就有可能是转到宫调式了。同理,宫调式的“ $\dot{3} \dot{2} 1$ ”转换成“ $\dot{3} 1 \dot{2}$ ”,也就可能是转到商调式了。当然,“可能”并不是“肯定”,因为以“2”为结音的,还可能出现在徵调式或羽调式。最后的确定还要根据整个曲调的进行。

下面先分析一首中国民歌:

例 96 广东平海渔歌:《哭妻歌》

$$\begin{array}{l}
 \underline{\underline{5.3}} \overset{\frac{3}{\text{t}}}{5} \mid 3 \overset{\frac{1}{\text{t}}}{2} \mid 3 - \mid 3 \overset{\frac{1}{\text{t}}}{6} \mid \boxed{5} \mid \underline{\underline{3.2}} 3 \mid \underline{\underline{23}} \overset{\frac{1}{\text{t}}}{6} \underline{\underline{1}} \mid \\
 1 \underline{\underline{65}} \mid \underline{\underline{12}} \underline{\underline{32}} \mid 1 - \mid 1 \underline{\underline{60}} \mid 1. \underline{\underline{2}} \mid \overset{\frac{35}{\text{t}}}{3} 3 \mid \\
 5 \underline{\underline{35}} \mid 3 \overset{\frac{1}{\text{t}}}{2} \mid 3 - \mid 3 0 \mid \underline{\underline{12}} 3 \mid \underline{\underline{23}} \overset{\frac{1}{\text{t}}}{6} \underline{\underline{1}} \mid \\
 1 - \mid \boxed{20} \mid 1 \overset{\frac{67}{\text{t}}}{6} \mid 5 \overset{\frac{16}{\text{t}}}{1} \mid 3. \underline{\underline{6}} \mid 5. \underline{\underline{6}} \mid 1 - \mid \\
 \boxed{25} \mid 6 \quad 5 \mid \overset{\frac{5}{\text{t}}}{3} \underline{\underline{35}} \underline{\underline{32}} \mid \overset{\frac{7}{\text{t}}}{5} \underline{\underline{67}} \underline{\underline{6}} \mid 5 - \mid 5 - \mid \\
 \boxed{30} \mid \overset{\frac{2}{\text{t}}}{5} \overset{\wedge}{3} 0 0 \mid 1 \underline{\underline{12}} \mid 3 3 \mid 5 \underline{\underline{35}} \mid \boxed{35} \mid 3 \overset{\frac{1}{\text{t}}}{2} \parallel
 \end{array}$$

上例第一小节至第四小节是 $3 5 6$ 三音组和 $2 3 5$ 三音组的转换式和连环式,第五小节至第七小节是 $3 2 1$ 三音组和 $1 \underline{\underline{65}}$ 三音组的重复式、转换式和连环式,第八小节至第十小节是原型 $1 \underline{\underline{23}}$ 三音组和 $2 1 \underline{\underline{63}}$ 三音组,第十一小节至第十二小节是 $1 2 3$ 三音组的重复式,第十三小节至第十六小节是 $5 3 2$ 三音组的重复式,第十七小节至第十九

小节是1 2 3三音组和2 1 6三音组的重复式、转换式和连环式；第二十小节至第二十一小节是1 6 5三音组的重复式和增音式（“1”是重复音、“7”是增音）；第二十二小节至第二十四小节是3 5 6三音组的转换式，并和5 6 1三音组构成连环式；第二十五小节至第二十六小节是原型6 5 3三音组和原型5 3 2三音组；第二十七小节至第三十小节是6 5 3三音组的转换式、重复式和增音式（“7”是增音）。第三十二小节至第三十三小节是1 2 3三音组的重复式；第三十四小节至第三十五小节是5 3 2三音组的重复式。

下面再分析一首外国民歌。在本文例 18 所举美国黑人民歌《没有人知道我的痛苦》中，我们已研究过这首民歌的副音进到正音的规律，它完全符合我国宫调式的进行。现在再用三音组来分析：第一小节的前两拍是 3 5 6 三音组的原型；第三拍起，至第二小节止，是 1 2 3 三音组的重复式；第三小节的前两拍，是 3 5 6 三音组原型；第三拍起，至第四小节止，是 1 6 5 三音组的重复式；第五小节的前两拍是 3 5 6 三音组的原型；第三拍起，至第六小节止，是 1 2 3 三音组的重复式；第七小节和第八小节，是 5 3 2 三音组和 3 2 1 三音组的连环式；第九小节至第十二小节，是 5 3 2 三音组的重复式；第十三小节至第十六小节是 5 3 2 三音组和 3 2 1 三音组的连环式；第十七小节至第二十四小节和第一小节至第八小节完全相同。

用三音组理论分析了上面这首美国黑人民歌以后，我们会得到这样一种印象：它和中国民歌在调式上是有共同特点的。因此，笔者认为称它为宫调式，是完全有理由的。

关于“三音组”的理论，笔者是在建国初期提出的。请参看中央音乐学院民族音乐研究所编的《民族音乐研究论文集》第二集（北京音乐出版社，1957年第1版）。

（原载《音乐研究与创作》，1985.12 及 1987.3，总第 4、5 期，广州市文艺研究室编辑出版）

## 戏曲唱腔和语言的关系

孙从音

### 一、前 言

戏曲唱腔是我国民族音乐宝库中的重要财富,它有着悠久的历史 and 丰富多彩的曲调。戏曲唱腔作为我国民族声乐作品,它和另外两大类民族声乐作品说唱唱腔和民间歌曲一样,“音乐音调”和道白的“语言音调”,总是和语言有着极为密切的联系。戏曲唱腔中的各种声腔在各地流传、发展而形成多种流派时,除了受到各地民间音乐的影响外,同时还和地方语言以及某一流派的创始人和继承人等在发展戏曲唱腔时对某个地区语言的习惯和爱好,都是分不开的。例如早期京剧老生行中的三个主要流派,即所谓有“三鼎甲”之称的程长庚、余三胜和张二奎三人。这三位京剧表演艺术家由于口音不同,在唱念方面就形成了三种不同的流派:程长庚是安徽人,在唱念中带有安徽音,继承的有汪桂芬;余三胜(余叔岩的祖父)是湖北人,唱念以湖广音为基础,继承的有谭鑫培,其后又有余叔岩、言菊朋,再后又有马连良和杨宝森等;张二奎是河北人,在唱念中运用北京音是从他开始的,继承的有孙菊仙、杨月楼(杨小楼之父)、韦久峰、许荫棠、双处和时慧宝等。后来,继承余三胜的谭派唱腔在全国盛行,京剧界形成“无腔不谭”的局面后,湖

广音的唱念方法就成为京剧的主流了。京剧的旦角采用湖广音是从王瑶卿开始,后来程砚秋加以发展,特别是他晚年的作品,在很大程度上吸收了湖广音的语言音调。从早期京剧流派的形成,使我们清楚地看到,语言音调对戏曲唱腔的影响是很深远的。而且,这些音调一直被某些表演艺术家保留到现在。

## 二、唱词对曲调进行和调式的影响

语言音调对于曲调进行的影响,在唱腔中有时表现得十分明显。这里不妨以京剧《三娘教子》中的一句唱腔“王春娥坐草堂自思自叹”和蒲剧《三娘教子》中的一句唱腔“王春娥坐机房自思自叹”作个比较。在京剧中,这一句唱腔是这样的:

例 1.

京剧:《三娘教子》

王 春 娥 坐 草 堂 自 思 自 叹, (下略)

在蒲剧中,这句唱腔是:

## 例 2.

## 蒲剧:《三娘教子》

王 春 娥  
坐 机 房 自 思 自  
(下略)  
叹,

由于京剧唱念的语言音调和蒲剧唱念的语言音调不同,因而使唱腔和唱词结合时,在曲调的进行上就有了明显的区别。比较例 1 和例 2 后,可以看出,二者最突出的区别,是唱词“自”字到“思”字的进行。“思”是阴平字,无论湖广音或北京音都应该高唱,所以京剧唱腔中“思”字比“自”字(去声)高,而在蒲州话中,“思”字的读音比“自”字低,这和京剧唱法恰恰相反,因而在蒲剧的唱腔中,随着语言音调的特征,“自”字到“思”字的曲调进行,就使用了一个六度(5—↓7)的下行跳进。如果京剧唱腔的“自”字到“思”字也使用下行曲调,就会出现“倒”字,“倒”字在任何一种剧种中都是竭力避免的。

语言音调不仅影响着唱腔的曲调进行,有时还影响着调式色彩的变化。例如京剧老生二黄原板的下句唱腔,随着唱词的四声声调就有两种不同的结束音:落在阴平字的用高唱,结束在商音(参看例 3)落在阳平字的用低唱,结束在徵音(参看例 4)。

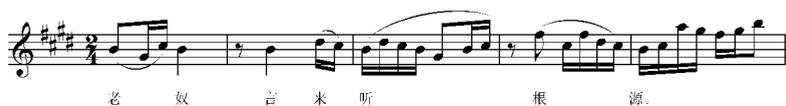
## 例 3.

## 京剧:《搜孤救孤》

卑(呀)人 言 来 你 是(暗) 听。

## 例 4.

京剧：《三娘教子》



京剧老生二黄原板的基本调式是商调式,例3“卑人言来你是听”的“听”字就是用高唱,结束在商调式主音上。例4“老奴言来听根源”的“源”字,就是用低唱,结束在徵音。

有时可以看到这样的情况:曲调随着语言音调的景况,在唱句的中间或开始部分,应使调式发生变化。比如在京剧老生西皮慢板中,基本形式的上句是在商调式上进行,并结束在商调式的主音上:

## 例 5.

京剧：《卖马》



而有些唱句,例如《取成都》的一段西皮慢板中,“听说是一声要钱行”的“听”字是阴平字,这个字被处理成较高的“徵”音(比例5第一个音高纯四度)后,就使整句唱腔的音高都移高了,并且一直保持在徵调式上进行,然后结束在徵调式的主音上:

## 例 6.

京剧：《取成都》



### 三、戏曲唱腔处理四声的规律

历代的戏曲艺术表演家和乐师们,在唱腔设计方面积累了丰富的经验,创造了成套的作曲技法,他们在创腔时,不仅根据戏剧内容去考虑板式(或曲牌)的布局和人物形象的塑造,具体到唱腔的曲调创作时,非常重视根据唱词的四声声调而进行创腔。

汉字之有四声声调的区分由来已久,从晋张谅撰写过《四声韵林》南齐沈约撰写过《四声谱》和隋陆法言撰写过《切韵》等情况来看,古人总结汉字的四声规律,比南宋初年标志着我国戏曲艺术正式形成的“南宋戏文”(简称“戏文”,又称“温州杂剧”或“永嘉杂剧”)要早得多。汉字的四声声调是人民在生产劳动和日常生活中,为了准确地表达自己的思想情绪而创造出来的,戏曲唱腔在舞台上演出,更需要准确地表达剧中人的思想情绪。因此,戏曲唱腔要根据汉字四声声调进行创作,二者的结合是十分自然的、是非常必要的。

自从元代周德清于公元1324年撰写了《中原音韵》后,除江南部分地区的方言还保存了入声外,大部分地区的汉语都采用了《中原音韵》中所划分的阴、阳、上、去四声。《中原音韵》一书对戏曲艺术的提高创造了条件,不少戏曲剧种是根据《中原音韵》的四声划分(根据当时北方语言没有入声字的实际情况,而把入声字分别归到平、上、去三声中,同时又把平声字分为阴、阳二声)来进行唱腔设计的。

探索戏曲唱腔在处理唱词中四声的规律,不仅对于掌握、提高戏曲创腔的技能有利,而且对于我们在创作其他形式的现代声乐作品(例如群众歌曲和艺术歌曲等)也大有裨益,能起到“古为今用”的作用。

板腔体剧种(例如京剧、河北梆子和评剧等)的唱词对四声的运用是有规律的,即所谓“上仄下平”。如果不根据上仄下平的规律就容易发生“倒”字。除了“平仄”混乱可能造成倒字外,“阴阳颠倒”也会造成倒字。倒字一语的原意,就是指四声声调中的阴

平和阳平颠倒了。为了避免倒字,就要注意唱词中各字的四声声调。

下面以京剧、河北梆子和评剧为例,来探讨一下这几个剧种在处理四声、避免倒字的方法。从唱腔上说,所谓倒字,是指唱词中的某一个字的曲调和其前后邻近的曲调而说的。因此,我们要研究的就是各声字曲调音的连接规律。

### (一) 阴阳相连——阴高阳低

阴平字和阳平字相连时,有两种情况:

(1) 阴平字在前时,阴平字的最后一个曲调音要高过后面阳平字的第一个曲调音。

(2) 阳平字在前时,阳平字的最后一个曲调音要低于后面阴平字的第一个曲调音。

#### 例 7.

河北梆子:《琼花》

(红莲唱)



#### 例 8.

评剧:《金沙江畔》

(珠玛唱)



#### 例 9.

京剧:《玉堂春》



不同地区的汉语虽然四声的分法相同,但是它们的声调却不能不同。例如京剧所用的湖广音和北京音的四声声调就不完全相

同,下面把两种声调作一比较:

(1) 阴平——湖广音和北京音的阴平声调完全相同,都是高而平。

(2) 阳平——湖广音的阳平比较曲折,从中到底,再由低转高。北京音是由中到高。

(3) 上声——湖广音是由高而低,北京音则较曲折,从中到低,再由低转高。

(4) 去声——湖广音是由中往高,北京音是由高而低。

如果用音符来表示,两种声调的音高,大致如例 10(音符中所示音高,只是近似,并非绝对准确)。

例 10.

在京剧唱腔中,对于阴平字和阳平字的处理方法,大多数情况都是按照“阴平高唱、阳平低唱”的原则进行的。这个原则对于湖广音和北京音都是适宜的,因为湖广音和北京音的阴平声调相同,而阳平声调也相似。上面所举例 9 的“都”(阴平)字和“察”(阳平)字的连接,就是京剧唱腔中最常用的原则。

但是,京剧唱腔对于阳平字还有一种“阳平高唱”的处理方法:

例 11

京剧:《桑园寄子》

例 11 的“藤”(阳平)字的音比攀(阴平)字的音还高。这种处

理方法,是根据安徽音声调而来的。安徽音的声调除“去”声和北京音相似外,其他各声都不一样,和湖广音的“阳平”声调更有明显的区别:

例 12.

安徽音声调



现在我们再来看一下谭鑫培是怎样用湖广音来演唱“攀藤”这两个字的:

例 13.

京剧:《桑园寄子》

(谭鑫培唱)



在京剧旦角唱腔中(如陈德霖、梅兰芳等),采用阳平高唱的方法,也是常见的:

例 14.

京剧:《彩楼配》

(陈德霖唱)



(二) 阴上相连——阴高上低

阴平字和上声字相连时,也有两种情况:

(1) 阴平字在前时,阴平字的最后一个曲调音要高过后面上声字的第一个音。

(2) 上声字在前时,上声字的最后一个曲调音要低于后面阴平字的第一个音。

## 例 15.

## 河北梆子 :《秦香莲》



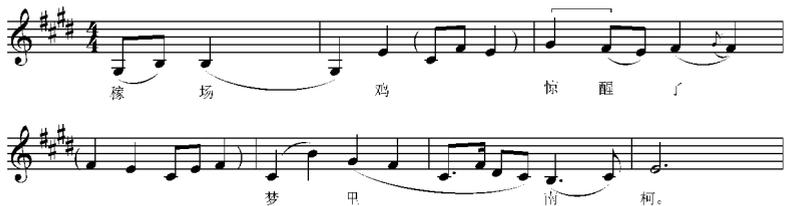
## 例 16.

## 评剧 :《秦香莲》



## 例 17.

## 京剧 :《打渔杀家》



在京剧唱腔中,对于上声字的处理,基本上有高唱和低唱两种,这是因为北京音和湖广音的上声声调不同所造成的。北京音是“√”形,湖广音是“h”形。过去,在谭派唱腔占据主要地位时,上声字是必须高唱的。而有的人则认为这样唱法太死板,应兼用低唱。我们同意后一种意见,应根据曲调进行的流畅性而兼用两种唱法。

京剧唱腔对于上声字的运用,还有一种极富特色的处理,就是把上声字唱成上滑音。这样的处理不但可以加强唱调的语气,还能充分地表达剧中人的情绪。例如《空城计》中诸葛亮为了在司马懿面前表现自己十分镇定的情绪,就把“诸葛亮在敌楼把驾等,等候了司马到此谈谈谈心”的后一个“等”字处理成“上滑音”:

## 例 18.

## 京剧 :《空城计》

请 葛 亮 在 敌 楼 把 驾 等, 等  
候 了 司 马 到 此 谈 (呐) 谈 谈 心;

京剧老生唱腔中,只有上声字可以用滑音,平声字和去声字都不用滑音。而且,过去虽有“逢上必滑”的说法,在实践中,除根据剧情的需要外(没有必要就不要滑),还要看上声字在唱词中所处的位置。一般地说,每句的末字是不宜于唱滑音的,因为每句的末字常带有停顿、稳定的作用,同时,在唱腔的末字常有拖腔,运用了滑音,效果就不好了。

把上声字处理成滑音,这本来是属于演唱方面的问题,我们在这里研究它,是为了提醒创腔者应该充分考虑到滑音后的曲调进行。上声字处理成上滑音是很常见的,但是,也有上声字处理成下滑音的。这种唱法也很有特色,如下例“保”字下滑,使曲调更能表现萧何忠于刘邦,求贤若渴的心情。

## 例 19.

## 京剧 :《追韩信》

我 也 曾 连 三 本 保 持 与 汉 (呐) 君

## (三) 阴去相连——阴高去低

阴平字和去声字相连时,也有两种情况。

(1) 阴平字在前时,阴平字的最后一个曲调音要高过后面去声字的第一个音。

(2) 去声字在前时,去声字的最后一个曲调音要低于后面阴平字的第一个音。

## 例 20.

## 河北梆子 :《六出祁山》



## 例 21.

## 评剧 :《秦香莲》



京剧唱腔对于去声字的处理,是根据曲调进行的需要而兼用湖广音和北京音两种声调的。湖广音的去声声调是向上扬起,所以它适宜用在阴平字的前面;北京音的去声声调是向下垂落,所以适宜用在阳平字的前面,比如例 33 中的两个“不”字就是很能说明对于去声字的两种不同用法。前一个“不”字的后面是“教”(jiào)字,“教”字按阴平唱法,应高唱,所以这个“不”字应该用湖

广音声调,曲调向上进行



不 教

后一个“不”字的后面是“能”(néng)字,“能”字按阳平唱法,应低唱,所以这个“不”字

应该用北京音声调,曲调向下进行



不 能

## (四) 阳上相连——阳高上低

阳平字和上声字相连时,无论阳平字在前或在后都应比上声字高。如下例等:

## 例 22.

## 河北梆子 :《红嫂》



## 例 23.

评剧：《夺印》



在京剧唱腔中除了“阳高上低”外，还兼用“阳低上高”的处理法。下面举出程砚秋在《玉堂春》的〔西皮流水板〕中的两种用法：

## 例 24.

京剧：《玉堂春》



## (五) 阳去相连——阳低去高

阳平字和去声字相连时，无论阳平字在前或在后，都应比去声字低。如下例等：

## 例 25.

河北梆子：《红嫂》



## 例 26.

评剧：《在烈火中永生》



## (六) 上去相连——上低去高

上声字和去声字相连时，无论上声字在前或在后，都应比去声字低。如下例等：

## 例 27.

河北梆子 :《游龟山》



## 例 28.

评剧 :《昭君出塞》



以上所说的各声字曲调音的连接规律,是最一般的情况,在实际运用上,要比这些原则复杂得多。相邻的两个音(无论前后两个字是哪一“声”)可以前高后低,也可以前低后高,至于前后用同音重复,那更是常见的处理法。

## (七) 同声相连——前高后低

这里所说的同声字相连。包括两个阴平字、两个阳平字、两个上声字和两个去声字的相连。如下例等：

## 例 29.

河北梆子 :《红灯记》



## 例 30.

评剧 :《金沙江畔》

(珠玛 唱)



同声字用“同音重复”(比如例 30 的“牺牲”二字都是阴平字,曲调音都是“do”)或“前低后高”也是常见的。

在京剧唱腔中,对同声字的处理,手法也是多样的,下面是阴平字(官司)相连的三种唱法：

## 例 31.

京剧 :《玉堂春》

头 堂 官 司 问 得 好,  
堂 官 司 就 变 了 心。

## 例 32.

京剧 :《玉堂春》

(程砚秋 唱)

头 场 官 司 问 得 (呀) 好,

例 31 对“官司”二字的两种唱法,显然是由于刻划人物当时的心情所致。

在京剧唱腔中,两个阳平字连在一起,如果都直接用“阳平低唱”的方法,就会产生单调、无力的效果。所以常采用“阴出阳收”的唱法。“阴出阳收”的唱法,是使连在一起的两个阳平字的前一个(或后一人),先唱成阴平音,然后再转成阳平音:

## 例 33.

京剧 :《宝莲灯》

有 道 是 子 不 教 不 能 够  
成 人。

例 33 的“成”字先唱成“撑”字(阴平),然后再转成“成”字,就比“成”字一开口就用阳平低唱的效果好。“阴出阳收”的唱法始闻于谭鑫培的“唱腔”,他处理阳平字时,常在将声母略为高唱

后,韵母即稍下降,而韵母的收音又略高上去,形成一种十分优美悦耳的音调,用在旦角唱腔中更能丰富其歌唱性。“阴出阳收”本来是属于演唱技巧上的问题,但是我们在创腔时,如果能够注意到这个问题,就会使曲调进行更加符合这种要求。

下面是两个上声字相连,为了突出后一个上声字而用“前低后高”的实例:

例 34.

京剧:《卖马》

提 起 了 此 马, (下略)

在京剧唱腔中,对于去声字连用时,可以根据湖广音和北京音两种声调处理:

例 35.

京剧:《黛玉葬花》

正 行 走 来 至 在 这 院 外

例 35 的“至”字用的是北京音去声声调,曲调下行;“在”字用的是湖广音去声声调,曲调上行。这样兼用两种声调处理,可以避免唱腔的单调,丰富曲调的华彩。

#### 四、如何解决语言四声和音乐形象的矛盾

戏曲界常常以“字正腔圆”四个字来评价演员的歌唱技巧和音乐工作者的创腔水平。从演唱方面来说,“字正”包括掌握吐字、咬字方面的各种演唱技巧,如分清“尖团”、辨明“清浊”、区别“四呼”和掌握“五声”等。“腔圆”包括演员的声音条件和部分演唱技巧,如“喷口”的掌握和“归韵收音”的方法等。从创作方面来

说“字正”是指在语言文学方面的修养和能创作出与唱词语言音调相适应的唱腔旋律的能力。“腔圆”是指不仅能根据语言四声处理唱腔旋律的进行,更重要的是能从生活出发,根据本剧种音乐的特点,塑造人物的音乐形象。

字正和腔圆之间的关系处理得好,就有可能创作出优秀唱腔。处理不好就难收预期的效果。

在前面我们强调了唱词对曲调进行的重要作用,说明戏曲唱腔继承了民族声乐作品的特点之一——避免倒字。但这并不等于说,戏曲唱腔中不允许有倒字。常常可以看到这种情况,由于运用典型音调或保持终止音而造成倒字。

比如,在河北梆子二六板下句的末句,有这样一种典型音调:  
例 36.



这种典型音调的实例,如下:

例 37. 河北梆子:《琼花》



例 37 最后一个字“层”(阳平)字的“sol”音比阴平“一”的“do”音低,既保持了典型音调,又避免了倒字。再看下例:

例 38. 河北梆子:《琼花》



为了阴平“乡”字就是为了保持典型音调而唱倒了。如果为了既使“乡”字不倒,又保持典型音调,可以把前面的“红石”二字改成这样的旋律:

## 例 39.



不过,这样就使“红石”二字不突出了。为了突出“红石”二字,象例 38 这样处理,把“乡”字唱倒,也是允许的。

由于保持终止音而造成倒字,也很常见。例如河北梆子流水板下句的“5”,如果唱词末字是阳平字,一般不易造成倒字。如果唱词的末字是阴平字,常会造成倒字。比较下例的“心”字和“人”字:

## 例 40.

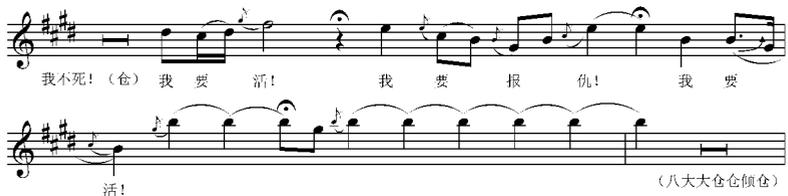
河北梆子:《琼花》



从大量的实际作品中,可以看到:戏曲唱腔十分注意避免倒字,但是倒字又不是绝对禁止的。象以上所举为了运用典型音调 and 保持终止音时,倒字是允许的。在其他情况,例如在拍子的较弱部分、占时又较短,唱倒一两个字也是可以的。特别是当处理语言四声和塑造音乐形象之间发生矛盾时,一定要放弃“以腔就字”的手法,不能使音乐形象受到损害。例如:

## 例 41.

京剧:《白毛女》



例 41 为了刻划白毛女强烈的求生愿望和报仇雪恨的决心,唱词中的几个阳平字(“活”字和“仇”字)都倒了,但音乐形象是完整的,所以效果还是好的。又如:

例 42.

河北梆子:《革命自有后来人》



这里为了表现铁梅决心继承先烈的遗志,做好革命接班人的革命精神,放弃了“阴阳相连,阴高阳低”的处理原则,而使曲调连续上行,造成饱满、激昂的情绪。

倒字,虽然由于种种原因而被允许存在,但是,如果我们能更多地想些办法,使字正和腔圆之间的矛盾辩证地统一起来,岂不更好吗?在这方面是有经验可供参考的。

(一) 加装饰音:

例 43

评剧:《金沙江畔》



例 43 阳平“原”字的  $\dot{i}$  音比阴平“高”字的  $\dot{6}$  音高,本属倒字,但加装饰音  $\dot{6}$  音后,“原”字就被扶正了。

(二) 移动典型音调

例如京剧《西皮快三眼》下句结束时,有一种典型音调,是:

例 44



这种典型音调的实例如下:

## 例 45

京剧：《红嫂》

彭林我思念首长 (过门略)  
同志们。

在彭林这段唱腔的后面,还有一个和例 45 的曲调、结构基本相同的下句,但是为了既要突出阴平“心”字,又要保持典型音调,就采用了典型音调往前移动的办法来解决:

## 例 46.

京剧：《红嫂》

我不能去战斗 (下略)  
焦急在心。

例 46 将典型音调前移两拍后,“心”字就不倒了。

(三)改换典型音调:

我们先来看一个实例:

## 例 47.

京剧：《汾河湾》

一马儿来至在柳家村

这里的“家”字是阴平,本应高唱,但一般为了保持典型音调 (  ) 的进行,就把这个字唱倒了。这种唱法叫做“以字就腔”。“以字就腔”的办法是在不得已时才偶尔用到。我们在创腔时应尽力避免。许多著名的京剧艺术家都是十分重视这条原则的。比如谭鑫培在演唱“一马儿来至在柳家村”时,就把“柳家村”三字改唱成老生〔西皮流水〕下句第三逗(有人把“逗”

叫做“分句”)的另一种典型音调(  )进行,这样,“家”字就不倒了。如下例:

例 48.

京剧:《汾河湾》

(谭鑫培 唱)



#### (四) 换字就腔

这是保持典型音调的另一种方法。比如《玉堂春》中苏三所唱的〔西皮流水板〕中有这样一句唱腔:“七孔流血他就命归阴”。有些人为了保持典型音调就把“归”(阴平)字唱倒了:

例 49.

京剧:《玉堂春》



程砚秋在演唱这一句时,就采用了“换字就腔”的方法,既不出出现倒字,又保持了典型音调:

例 50.

京剧:《玉堂春》

(程砚秋 唱)



#### (五) 先正后倒

这是为了保持终止音的一种方法。比如京剧老生二黄原板下句的结束音是2。这个2音一般都是用在唱句末字是阴平字上;唱句末字是阳平字时,都结束在5音(参看例3和例4)。如果遇到末字是阳平字,同时又要它结束在2音上。这时,就可唱成 $\dot{5}-1-2$ 。如下例“甜字”:

## 例 51.

京剧：《烈火中成长》

见此景 怎能不忆苦 思甜。(下略)

例 51 如果唱成：那么，“甜”字

就倒了。现在，出口音先低唱成 6，然后再经过 1 转到结束音 2 上，听起来就自然了。这就叫做“先正后倒”。

先正后倒的处理法，在其他剧种也是常用的。例如：

## 例 52.

河北梆子：《红灯记》

到如今 你爹爹 已落陷阱。

这是河北梆子反调二六板的上句，结束音是 5 音，如果直接唱成 4—3—5，那么“阱”字就倒了。现在把“阱”字唱成 2—5，阱字的出口音 2 和“陷”字的 3 音关系，是符合“上去相连，上低去高”原则的。

## (六) 先倒后正

这也是京剧唱腔中常用的一种解决倒字的办法：

## 例 53.

京剧：《文昭关》

且听愁人言。

例 53 的“内”字(去声)出口音 1 后,又进行到 6,这两个音都低于“言”(阳平)字的 2 音,不符合“阳去相连——阳低去高”的原则,应视作倒字,但是“内”字又从 6 音跳到 3 音后,就高于“言”字的 2 音。这样,听起来就顺当了。这就叫做“先倒后正”。

## 五、结 束 语

我国的民间音乐极为丰富,地方语言也十分复杂,因此,戏曲唱腔在这些因素影响下,曲调也是非常丰富多彩的。探索各个剧种唱腔和语言的结合规律,是很有必要的。前面已经提到,这项研究工作不仅对发展、提高戏曲唱腔的设计水平有重要的意义,同时对现代声乐作品创作也会提供良好的借鉴。

本文只是对在北方部分地区流行的几个剧种中唱腔和语言的关系作了初步的探索,还有很多剧种没有涉及到,特别是象昆曲这样一种源远流长的剧种,数百年来,在发展中积累了一整套作曲技术,这对于我们今天在音乐创作上是很有参考意义的。本文限于篇幅,只能另文专述。

过去,论述、分析和介绍戏曲音乐的专文不少,但是探讨唱腔和语言结合规律的论著不多。本文希望能起到一些抛砖引玉的作用,引起民族音乐理论工作者特别是戏曲音乐工作者对词与曲结合规律的研究工作的重视。同时,诚恳地盼望同志们对本文的缺点和错误提出批评与指正。

(原载《戏曲音乐丛书·语言与音乐》,人民音乐出版社,1983年,北京)

## 三种传统七声音阶的问世先后、 彼此关系、结构特性及记谱诸问题

徐荣坤

数十年来,在几乎所有的中国古代音乐史、基本乐理教程以及其他的有关种种著述中,关于我国的三种传统七声音阶,基本上都是按照以下的一种说法来进行诠释的。

古音阶:“汉以前,我国宫廷音乐通常都是用的一种半音在四、五度与七、八度之间的宫阶音阶。这种音阶特别是在祭祀天地祖先的‘雅乐’中始终占据优势,所以后来就把它叫做‘雅乐音阶’。”<sup>①</sup>“20世纪20年代以来称为‘古音阶’”。<sup>②</sup>(本文中称之为“古”音阶。)

新音阶:“魏晋南北朝以来,由于各民族民间音乐大量进入宫廷,乐府音乐中逐渐为一种不同于雅乐音乐的新音阶所取代。其特点是半音位置在三、四度与七、八度之间,类似现代所说的自然七声音阶。这种音阶在南北朝流行的‘清乐’中曾广泛运用,故称为‘清乐音阶’”。<sup>③</sup>“20世纪20年代以来称为新音阶”<sup>④</sup>(本文中

① 夏野:《中国古代音阶,调式的发展和演变》载《音乐学丛刊》1981年第1期

② 荣世生:《论我国传统的三种七声音阶形式》载《中国音乐学》1998年第1期

③ 夏野:《中国古代音阶,调式的发展和演变》载《音乐学丛刊》1981年第1期

④ 荣世生:《论我国传统的三种七声音阶形式》载《中国音乐学》1998年第1期

称之为清角音阶。)

清商音阶：“在五声音阶的基础上加上清角和闰，称‘俗乐调’”。<sup>①</sup>“从汉魏南北朝以来逐渐扩大其影响，以致成为隋唐燕乐中最常用的音阶，所以把这种带‘ $\flat 7$ ’的宫调音阶直呼为“燕乐音阶”或“燕乐调”。<sup>②</sup>“即‘清商音阶’”<sup>③</sup>（本文中称之为清羽音阶）。

以上的这种说法，似已成为一种得到我国音乐理论界普遍认同而无可争辩的不刊之论。然而，实事求是地说来，上述说法基本上是因袭前人所言，实在是经不起认真的思考和推敲的。譬如从理论的角度讲，这三种音阶产生的时间，究竟孰先孰后，孰古孰新？这三种音阶彼此是何种关系？三种音阶之间彼此有几种不同的调式、在谱面上结构形式“全然”相同，应该如何区别和如何记谱？凡此种种，应该说迄今为止似乎尚无令人信服的合理说法。理论上既识之未详，在记录和分析实际乐调时，自然会“时常发生同一乐调在音阶属性认识上的分歧和抵牾。”<sup>④</sup>等现象。对此，近一、二十年来，有些学者已著文表述了自己的各种看法。这里，笔者也想谈谈自己对此一问题的比较系统的认识。

一、根据出土乐器的测音和对古籍的正确考辨，以及对传统音乐的实际研究，可以确定清角音阶是问世最早和最为根本的传统七声音阶

1. 应该说，出土乐器的测音及相关的铭文等等，是了解三种传统七声音阶问世的时间孰先孰后问题的最有说服力的佐证。近年来有的专家明确地认为：“若文物测音及其认识与以往依赖之

① 荣世生：《论我国传统的三种七声音阶形式》载《中国音乐学》1998年第1期

② 夏野：《中国古代音阶，调式的发展和演变》载《音乐学丛刊》1981年第1期

③ 荣世生：《论我国传统的三种七声音阶形式》载《中国音乐学》1998年第1期

④ 蒲亨建：《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》载《音乐艺术》1990年第4期

文献或约定俗成的观念相悖,产生的疑问自应首先从文献记载本身的可信程度考虑而不是反之。”<sup>①</sup>笔者同意此种认识。因此,这里首先选用几种出土古代乐器的测音情况及有关资料,用以说明这个问题。

前些年在河南省舞阳贾湖地区,出土了一批迄今所知我国最古老的乐器——距今七千多年到八千年以前的十六支七孔骨笛(籥)。黄翔鹏先生等一批专家从中选择了一支最为完整、没有裂纹的编号为M282 20的骨笛,进行了测音和研究。黄先生在《舞阳贾湖骨笛的测音研究》一文中<sup>②</sup>,列出了该乐器自筒音起由低到高的音阶和按工尺谱与宫商阶名标明的两种可能性和音阶结构的图表。图表如下:

表 1

筒音	7孔	6孔	5孔	4孔	3孔	2孔	1孔	结 论
$\sharp F_5$ 或 $G_5$	A <sub>5</sub>	B <sub>5</sub>	C <sub>6</sub>	D <sub>6</sub>	E <sub>6</sub>	$\sharp F_6$	A <sub>6</sub>	
工角	六徽	五羽	下乙闰	上宫	尺商	工角	六徽	清商音阶六声
	合宫	四商	乙角	上和	尺徵	工羽	凡变宫	五商
								下徵调音阶七声

请注意以上表格中的结论:这支骨笛能够奏出七声齐备的下徵调音阶(注:即清角音阶)。六声的清商(清羽)音阶,而唯独没有提到“古”音阶。

在甘肃境内出土的三音孔陶埙,据说产生于“从新石器时代的晚期到商的早期,为有关黄帝、尧、舜和夏代的传说时期。”<sup>③</sup>五具陶埙中,三具发音为不同高度的宫、角、徵、羽四声音列;而编号为田野号 201 和 193 的两具,发音为不同高度的宫、角、清

① 修海林:《远古至西周四声音阶观念的形成》载《中央音乐学院学报》1991年第3期  
 ② 黄翔鹏:《中国人的音乐和音乐学》1997年山东文艺出版社出版  
 ③ 黄翔鹏:《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史》载《音乐论丛》1978年第1期和1980年第3辑

角、徵、羽五声音列。五具陶埙的发音都没有变徵这一个音。

根据贾湖骨笛和甘肃陶埙的测音,我们可以断定,远在晚商和周初,甚至远在七、八千年以前,有的乐器已能奏出七声齐备的清角音阶或具有清角音的五声音列,这说明当时已经具有清角音阶或已经具有清角音阶的可能。反之,当时的乐器还都不能奏出“古”音阶的这一事实,则从一个方面说明当时还没有“古”音阶这样的一种七声音阶。

如果说贾湖骨笛和甘肃陶埙还只是未成体系的个别乐器的话,那么,1978年在湖北随县出土的、具有完整乐学体系的曾侯乙编钟,则无可争辩地说明,早在两千多年前铸成的曾侯乙编钟,“它的音阶形式是新音阶(注:即清角音阶)的体系,不是旧音阶(注:即“古”音阶)的体系。”<sup>①</sup>“新音阶在先秦的音乐实践中早有巩固的地位。”<sup>②</sup>

## 2. 下面再谈谈对某些古籍进行正确考辨后的认识。

令人欣慰的是,笔者对一些古籍进行了考辨后,得到的认识是,从古籍中也并不能得出“古”音阶比其他两种七声音阶率先问世的结论。

众所周知:《左传》是一部史料价值很高的重要古籍。在这部古籍中,曾经说过“五声、六律、七音、八风、九歌以奉五声”这样的一句话。对于这句话,许多专家都一致诠释为:

九歌	闰和宫徵商羽角变(变宫)中(变徵)
八风	和宫徵商羽角变(变宫)中(变徵)
七音	和宫徵商羽角变(变宫)
六律	和宫徵商羽角

① 黄翔鹏:《曾侯乙编钟、磬铭文乐学体系初探》载《音乐研究》1981年第1期

② 黄翔鹏:《曾侯乙编钟、磬铭文乐学体系初探》载《音乐研究》1981年第1期

## 五声 宫徵商羽角<sup>①</sup>

请注意 这里所说的“六律”指的是五个正音外再加左方的一个“和”而并非右方的变宫,可见“和”(清角)是可以因宫音上移五度而在左方产生的;“七音”则是更为明确地指明是清角音阶而非“古”音阶,及至“八风”时才在右方出现“变徵”。也就是说“七音”时先有的是左方的“和”(清角),及至“八风”才在右方增现“变徵”的。

更具说服力的是先秦时期曾侯乙编钟的乐学体系也是这样诠释的:“在曾侯乙编钟中,宫商徵羽是最基础的四个音。宫的左方还有一个音,叫‘和’。……这个音非常重要……是生律法的关键,所以曾侯乙编钟专门给(它起)了一个(不采用变化音名的)阶名。”<sup>②</sup>

下面我们还可以再考辨一些其他的有关古籍来说明这个问题。

郑祖襄先生在载于《艺苑》1997年第2期上的《雅乐七声考辨》一文中曾指出:“在先秦的文献里,提到七声音阶概念的除《国语·周语》(‘自鹑及駉七列也,南北之揆七同也,凡人神以数合之,以声昭之。……于是乎有七律’)这条以外,还有《春秋左传》的‘七音’,但都没有说明是什么样的七声音阶。古籍中提到宫商角徵羽之外的阶名有‘变徵’(《战国策·燕三》)、“清角”、“清商”、“清徵”(《韩非子·十过》),但也没有说明这些音是什么样音阶里的哪一级音。……(最早列出)以黄钟为宫、太簇为商、姑洗为角、林钟为徵、南吕为羽、应钟为变宫、蕤宾为变徵(这一音阶形式的是西汉的京房——公元前77——前37年),是在他的‘六十律’学说中提出的。……但

① 杜亚雄:《中国民族基本乐理》第18页

② 黄翔鹏:《中国传统音调的数理逻辑关系问题》载《中国音乐学》1986年第3期

他(京房)并没有说这是周代的雅乐七声。”这里需要指出的是:京房所提出的这个用“三分损益法”相生而成的七声音阶,虽然其中含有变徵音,表面上看来正是一个地地道道的“雅乐音阶”或“古”音阶,但实际上这个音阶中的宫音是在上方纯五度的林钟律位上(黄钟律位上的“宫”实为“和”)。这个音阶实际上是前面表1中曾经提到过的下徵调音阶,亦即是曾侯乙编钟所采用的清角音阶。然而我国古代的一些乐官或文人音乐家(例如东汉的贾逵、郑玄、三国时期的韦昭以及隋代的郑译等等),由于他们囿于“大不逾宫”、“宫为君、商为臣、角为民……”等封建伦理意识,使得他们不敢和不可能去正视或理解音阶构成中、宫音可以移动和变换律位而不一定必须在黄钟律位上等等现象和规律,错误地把实实在在的下徵音阶斥之为“以林钟为调首、失君臣之义……乖相生之道。”(隋、郑译《开皇乐议》)在他们的错误影响下,“一个认为有变宫、变徵的雅乐七声自周代产生的观念就滋生、蔓延了。贾逵误注和后学盲从的以讹传讹,千百年来就形成了这样的一条错误的定论。”<sup>①</sup>从而长期以来,使得人们误把以林钟为宫的下徵音阶、认做是以黄钟为宫、四级五级音之间具有变徵音的“雅乐音阶”、“正声音阶”,并把这个误解而成的音阶,说成是问世最早的七声“古”音阶,这实在是一件令人十分遗憾的事情。

3. 如果对传统音乐的实际进行一番考察的话,我们更不难发现:清角音阶在我国各类体裁的传统音乐中,始终都占有绝对的优势地位。而且,如果我们对这三种音阶再作一番对照研究的话,我们便可以进一步地发现,实际音乐中的变徵音阶(不是所谓的“古”音阶)和清羽音阶,实际上都是清角音阶因与上、下方五度关系调发生调接触而派生的两种特殊的综合调

<sup>①</sup> 郑祖襄:《雅乐七声考辨》载《艺苑》音乐版1987年第2期

式音阶。关于这,笔者将在后面分别再作更进一步的具体的阐述。

二、这里所说的变徵音阶和“古”音阶并不是同一个概念:“古”音阶是前人对下徵音阶的误解;变徵音阶是传统音乐中实际存在的、一种因与上方五度调发生调接触而形成的综合调式音阶

古籍中反映音乐中使用变徵音阶情况的记述并不多,人们比较熟悉的是《史记·荆轲传》中有几句话提到“为变徵之声,士皆垂泪涕泣……复为羽声慷慨,士皆瞋目,发尽上指冠。”许多专家都认为:这几句话中的“变徵之声”和“羽声”,所指并不只是个别的音,而是一种“转调及调式对比”性质的现象。

诚然,乐调中凡是出现变徵音的,除了装饰音外,其他的都与“移宫犯调”有关。但是,出现变徵音并不一定都是变徵音阶,而需看具体情况而定。譬如说,这个变徵音有时可能是上方大二度调(重属调)的角音,例如下例江西民歌《拉车号子》:

例 1

拉 车

江西进贤县



\* 自此处转入上方大二度调。摘自《中国民歌集成》江西卷

这个变徵音有时则可能是因为曲调比较肯定地转入或暂时转入上方五度调(属调)、而成为上方五度调中的变宫音。下面是曲调比较肯定地转入上方五度调的例子:

## 例 2

## 落 三 嗨

(夯 号)

河北东光

噢 嗨 · 哟 嗨, 嗨嗨哟 嗨嗨 嗨 嗨 嗨嗨哟嗨嗨嗨

嗨 呀哈哟嗨 呀嗨, 哟 哟 上这悠 哎, 嗨嗨哟嗨嗨嗨哟嗨嗨嗨!

田树森等演唱 根据中国音乐研究所录音记谱

下面则是一个比较明确肯定的、曲调向上方五度调暂时转调的曲例：

## 例 3

## 沙 家 浜

(五、坚持)

看 起 来 人 有 文 章。

口 蒋 江, 睛 勾 结。

和上述几例比较肯定的转调或暂时转调的情况不同,变徵音阶中出现的变徵音从音高到调式意义都是不很稳定的,这是因为变徵音阶本身就是一种由一个五声音阶或具有变宫音的六声音阶、与其上方五度调的清角音阶因调接触(不肯定的转调)而形成的特殊的综合调式音阶。

例 4



黎英海先生在《汉族调式与和声》一书第三章中第 27 页和第 31 页上所举的两对实例,极能说明这个问题。<sup>①</sup> 第一对例子是京剧中西皮原板的过门:

例 5



上例第二行谱中的变徵音显然是从第一行谱中的徵音“压上”<sup>②</sup>变化而来。

第二对例子是“黄梅戏演员王少舫在唱《梁山伯与祝英台》中《楼台会》一场时,很巧妙地用了‘变徵音’。本来黄梅戏‘平调’男腔的基本曲调是(谱例 6 中的 A 那样的,而在悲痛的时候,王少舫唱成了谱例 6 中 B 那样的曲调)”

例 6



① 黎英海:《汉族调式及其和声》上海文艺出版社 1959 年出版  
② 压上:民间旋宫转调术语之一。即将五声音阶中“上”(宫)降低半音、使之成为“变宫为角”转入上方纯五度调上的五声音阶。(例如 Sol La Do Re Me 变成 Sol La Si Re Mi——上方五度调之 Do Re Mi Sol la)

各类传统音乐中类似的例子并不罕见,此处不再多举。

附带说明一点的是:在潮州音乐等民间乐种中,对肯定的转调、暂转调和不肯定的游移的调接触是有所区分的,且有不同的名称。对比较肯定的转向下属调中的转调,称之为反线调;对比较游移不很肯定的转向下属调的转调,则称之为轻三重六调。向上方五度调作比较肯定的转调和游移不肯定的调接触,似乎还没有特定的专门名称(也许有,只是笔者不知道而已),不过实际音乐中是存在着这两种不同情况的转调的。

三、清羽(清商、燕乐)音阶即“苦音”<sup>①</sup>音阶,是“欢音”音阶与下方五度调的清角音阶、因调接触而综合的、调性较游移、有时甚至具有一定程度多义性的一种特殊的综合调式音阶相对而言,古籍中关于清羽音阶的记述比较多

其中有些是关于这个音阶表情特性方面描述的。例如:春秋时,晋国乐师旷就曾说过“清商”是一种悲惨哀怨的新声;三国时期曹丕所作的《燕歌行》中,则有“不觉泪下沾衣裳,援琴鸣弦发清商”之句;《古诗十九首》之《西北有高楼》中,更有“清商随风发,中曲正徘徊,一弹再三叹,慷慨有余哀”之叹。

关于这个音阶构成方面的记述,则有《文选》卷四十五《宋玉对楚王问》中“引商刻羽,杂以流徵”(将前调的商音变为后调的羽音,即宫调转入下方五度调;杂以流徵四字,系指原调清角音,不仅成为下方五度新调的宫音,而且有时还进一步成为重下属调——下方大二度调的游移不稳定的徵音)等说。《宋史乐志》引述宋蔡元定关于燕乐音阶的那段话,则说得更为明确而具体:“一宫、二商、三角、四变为宫、五徵、六羽、七闰为角。五声之号与雅乐同。惟变徵以于十二律中阴阳易位,故谓之变。变宫

① 民间音乐家将 La、(Si)、Do、Re、Mi、(Fa) Sol La 称为“欢音”音阶;将 Sol(La)  
<sup>b</sup>Si Do Re(Mi)Fa Sol 称为“苦音”音阶。

以七声所不及,取闰余之义,故谓之闰。四宫居宫声之对,故为宫。俗以闰声为正声,以闰加变,故闰为角,而实非正角。此其七声高下之略也。”

从以上两个方面来看,古代所说的清商音阶、燕乐音阶,无论从表情特性或从构成方面来看,都毫无疑问地可以说明它就是今天我们民间所说的苦音音阶。

关于苦音音阶的构成,民间音乐家们就说得更清楚明确了,即苦音音阶是由欢音音阶(五声音阶或五声性七声音阶——即清角音阶)“借字”(借用 Fa 和  $\uparrow^b$ Si 两音)而成。亦即是说:由一个五声音阶或五声性七声音阶与其下方五度的一个清角音阶综合而成。以最常用的徵调式为例:

例 7

欢音音阶徵调式 :Sol La (Si) Do Re Mi (Fa) Sol

苦音音阶徵调式 :Sol La  $\uparrow^b$ Si Do Re Mi (Fa) Sol

下面举两个实例来加以说明。

下列是一个苦音音阶与欢音音阶对照的、秦腔过门音乐片断的例子:

例 8

苦音音阶

欢音音阶

选自陕西人民出版社出版《秦腔音乐》第 80—81 页

下例则是一个从五声音阶逐渐转入苦音音阶的曲例:

## 例 9

自此处起为F宫, (Re, Mi, Sol, La, Do)

自此处起出现清角音, 并有清角为宫意味

\*下面小节中出现苦音阶中的 $\flat si$

此音一定程度上具有下属调 $\flat B$ 宫中的清角音意味, 同时也具有重下属调 $\flat E$ 宫的宫音意味。

这里有必要就上例中有 \* 记号处的注释再稍作一些补充。苦音音阶中的 $\flat si$ 音,在音高方面几无例外地都有不同程度的微升,在调式调性中的地位和意义则常常游移变化而具有一定程度的多义性。它有时像是下属调的清角音,有时则像是重下属调中的宫音。民间谓之“一音双韵”。苦音音阶中的 Fa,在音高方面虽然比较稳定,但在调式调性中的地位和意义也常常游移而具有一定程度的多义性。它有时可能是原调的清角音;有时可能是下属调的宫音,所谓“清角为宫”;有时还可能是重下属调的徵音。民间的说法谓之一“一音三韵”。所以古籍中同是《宋玉对楚王问》一文,对清羽音阶的解释就不完全相同:《新序·杂事一》<sup>①</sup>中写为“引商刻角,杂以流徵”;而《文选》<sup>②</sup>卷四十五中则写为“引商刻羽,杂以流徵”,说明这两书的作者都是各自只看到了清羽音阶调性游移多义性方面的一个调,而没有看到它有

① 见《音乐研究》2002年第2期郭莹《对“引商刻羽、杂以流徵”史料研究中几个问题的思考》一文

② 见《音乐研究》2002年第2期郭莹《对“引商刻羽、杂以流徵”史料研究中几个问题的思考》一文

可能游移为另一个调的另一面。这样的情况在实际的传统音乐中是经常可以遇到的。

当然,需要说明的是:凡是曲调中出现 $\flat$ Si音的,并不都是苦音音阶,需要根据实际情况而定。例如山西祈太秧歌中的《布儿换花》就是转调结束于下方大二度调宫音上的例子(见例10);例11苏州评弹开篇《好工长》则是转入上方小三度宫调(相差三个降号)的曲例。

例 10

布 儿 换 花 山西祈太秧歌调



(原谱为D宫)王效瑞唱 闫定文记谱

例 11

好 工 长(评弹开篇)



上海评弹团演唱 廖胜京记谱

四、三种传统七声音阶关系近密,彼此有几种调式在谱面上结构相同,在确定调式调性和记谱等方面,有时确实比较困难,但并不能因此而否定变徵、清羽音阶的存在

三种传统七声音阶关系近密,彼此间有三种不同的调式在谱面上结构形式“完全”相同(其实不全相同:首先是彼此调号不同;其次是同一个音,有的需要加 $\flat$ 记号,有的则无此需要)。

## 例 12

其一

清角音阶徵调式	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol
变徵音阶商调式	Re	Mi	$\sharp$ Fa	Sol	La	Si	Do	Re
清羽音阶宫调式	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	$\flat$ Si	Do

其二

清角音阶徵调式	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re
变徵音阶商调式	La	Si	Do	Re	Mi	$\sharp$ Fa	Sol	La
清羽音阶宫调式	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

其三

清角音阶徵调式	La	$\sharp$ Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
变徵音阶商调式	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi
清羽音阶宫调式	Re	Mi	Fa	Sol	La	$\flat$ Si	Do	Re

此外,清角音阶的宫调式和变徵音阶的徵调式、清角音阶的角调式和清羽音阶的羽调式在谱面上结构形式也“完全”相同。

## 例 13

其一

清角音阶徵调式	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do
变徵音阶商调式	Sol	La	Si	Do	Re	Mi	$\sharp$ Fa	Sol

其二

清角音阶徵调式	Mi	Fa	Sol	La	Si	Do	Re	Mi
清羽音阶宫调式	La	$\flat$ Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La

综观例 12 及例 13,我们可以得知:三种传统七声音阶之间,彼此有三种不同名称的调式,在谱面上结构形式“完全相同”;这三种音阶中,任何两种音阶之间,都有四种不同名称的调式,在谱面上结构形式“完全相同”名称不同的调式,在谱面上结构形式“完全相同”的如此之多,对于某些曲调的调式调性的确定来说,

这确实是一件相当为难的事情。但是,我们并不能因此而断言:“用三种七声音阶表述同一对象,具体到调式这一层次,除了唱名的变易外,并不影响其旋律实质。……三种七声音阶的形式‘差异’,实际上并不存在,一落实到音乐实体上,便具有了互可替换的同一性,‘差异’也就随之荡然无存了”<sup>①</sup>。究竟是不是这样,那么,我们就以三种传统七声音阶的音乐实体来验证一下,看看它们是否真正可以毫无差异地互可替换?

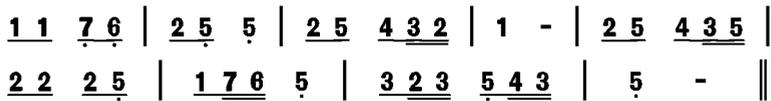
1. 先从清角音阶说起:典型的七声清角音阶是没有调性转换因素的五声性七声音阶;而变徵音阶和清羽音阶则都是具有调接触因素的综合性调式音阶,两者性质是不尽相同的。因此,比较典型的五声性七声音阶——清角音阶构成的曲调,如把它改记为变徵或清羽音阶时,则后两种音阶所改记的曲调,会明显地感到勉强生硬而不合理,有如用固名唱法在唱一首不是C宫系统的曲调似的。下面以山西民歌《一铺铺的杨柳树》为例,用三种不同的传统七声音来记谱:其一采用清角音阶;其二采用变徵音阶;其三采用清羽音阶,看看它们的效果孰优孰劣、孰最为合理?

例 14

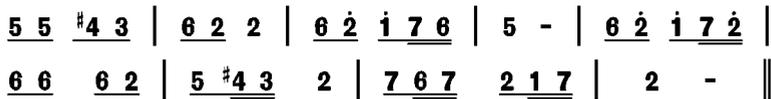
一铺铺的杨柳树

山西民歌

其一、清角音阶

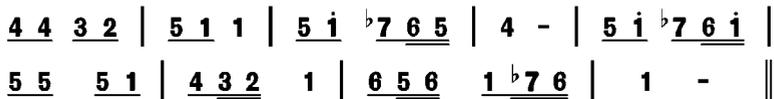


其二、变徵音阶



① 蒲亨建:《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》载《音乐艺术》1990年第4期

## 其三、清羽音阶

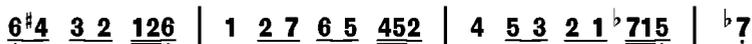


毫无疑问:上例中其一选用的音阶最为妥切,其二、其三生硬勉强,所选音阶在宫系和调式的定位上都有明显的错误。——将单纯的五声性七声音阶硬记成有转调因素的综合调式音。类此的例子很多,不再一一援举。

2. 再来看看变徵音阶的例子。通常情况下变徵音阶的变徵音在曲调中出现得并不多,往往只是画龙点睛似地出现一两次,使曲调在调式色彩上有所变化和具有新鲜感。因此,如果要把变徵音阶的曲调替换为清角或清羽音阶,那也是比较生硬勉强而不合情理的。这里试把前面例5中的旋律片断来作一次试验,看看它们的效果。

## 例 15

其一用变徵音阶 其二用清角音阶 其三用清羽音阶



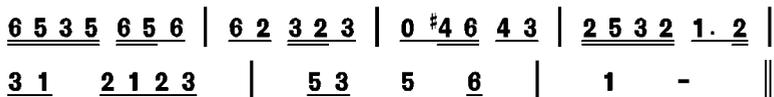
显然,上例中其二、其三勉强生硬,在选择调式、调高及音阶等方面均存在不足。

考虑到采用变徵音阶的实例平时较少见,所以下面再举一个例子。

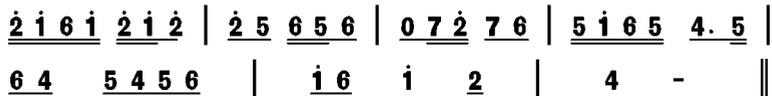
## 例 16

唐山皮影唱腔

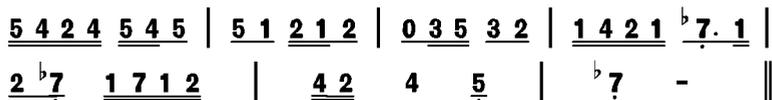
## 其一、用变徵音阶记谱



其二、用清角音阶记谱



其三、用清羽音阶记谱



上例其一的曲调基本上是在五声音阶中进行的,只是在第三小节中出现了两个变徵音,才显示出这是一个有短暂调接触的变徵音阶,记成其一那样是最合理的;替换为其二时,后四小节中清角音地位突出,实际上构成了“清角为宫”,总体上说不如其一合理;其三曲调中第一第二小节有“清角为宫”意味,而第三、第四小节接唱第二小节时比较拗口,后四小节记谱实际上记为转入重下属调,与其一比就有点“舍近求远”了。

3. 相对而言,清羽音阶情况比较复杂一些。清羽音阶,特别是不完全的清羽音阶,例如 $5^b7\ 124$ 等不完全的清羽音阶所构成的曲调,往往可以替换改记为清角音阶的另一些调式(改记为变徵音阶则往往显得勉强和不合情理)。陕北民歌《有一个媳妇受折磨》则是一个常为人们援用的典型的例子。

例 17

有一个媳妇受折磨

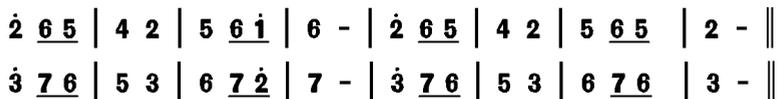
陕北民歌

其一,用清羽音阶(苦音音阶)记谱:

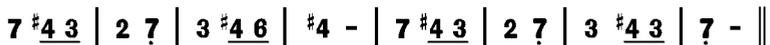


其二、其三、其四用清角音阶记谱





### 其五、用变徵音阶记谱



例 17 中其一是常见的一种例子 ;其二也比较多见 ,从记谱法角度看毫无瑕疵可以挑剔 ,甚至可以说比其一还更为“规范” ;其三、其四所用的音都没有超过清角音阶所具有的七个音 ,似亦有一定道理 ,但究竟比较勉强 ,尤其是其四 ;其五采用变徵音阶来记此谱 ,显然很不合理 ,亦未曾见人用这种方式记过这首曲调。

不仅是短小的民歌 ,即使是秦腔音乐中的某些片断 ,也常常存在类此的情况。例如下例这个秦腔音乐中的片断 ,虽然通常被记为清羽(苦音)音阶 ,但从谱面上看 ,把它记为下方大二度调上清角音阶的羽调式似乎也是完全合理的。

### 例 18

秦腔《火焰驹·花园悲怨》中片断



应该指出的是 :人们把例 17 和例 18 记为苦音音阶徵调式是并非偶然和盲目的 ,也即是说采用这样的记谱是并无错误的自觉行为 ,这是因为人们觉得采用这个 7 音常有不同程度微升的苦音音阶来记录和演唱(奏)这些音乐 ,更能表达一种哀怨凄苦的情绪和特定的地方风格。这也是已为广大听众审美习惯所普遍认同和非常容易理解接受的事情。如果用清角音阶来演唱(奏)这两例音乐 ,就不一定能取得同样的效果。实际上 ,专业的秦腔演员也决

不会用清角音阶来演奏例 18 这个音乐片断的。

这里还可以援举一个很典型的例子：解放初期，人们普遍习惯用六声羽调式(La、Si、Do、Re、Mi、Sol)。亦即是带有一点“欢音”色彩的调式，来记录和演唱(奏)新民歌《绣金匾》的(一般情况下，很少见人用 Re Mi Fa Sol La Do 这个六声商调式来记谱)。而 1976 年周恩来总理去世时，郭兰英同志用这首曲调填写了《歌唱敬爱的周总理》，因为整个歌曲所表达的情绪和《绣金匾》完全不一样了，因此采用了苦音音阶，对这一点，人们普遍能够理解接受而觉得非常合适贴切，尽管一般听众并不一定都懂得“欢音”“苦音”这些乐学方面的道理。

下面再谈谈七音齐全的苦音音阶的音乐实例。

有的同志认为：将清羽音阶徵调式的陕北民歌《高楼万丈平地起》“改记为新音阶商调式甚或古音阶羽调式，也不损原曲的既有韵味”<sup>①</sup>并以此来证明我国三种传统七声音阶的差异实际上并不存在，以及说明“我国音阶观念的重叠性。”<sup>②</sup>我们不妨用这首曲调来实际地体验一下。

例 19

《高楼万丈平地起》

陕北民歌



① 蒲亨建：《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》载《音乐艺术》1990 年第 4 期

② 蒲亨建：《传统七声音阶三分说证伪问题的提出》载《音乐艺术》1990 年第 4 期

应该承认,这首曲调分别用清羽音阶徵调式、清角音阶商调式和变徵音阶羽调式来演唱,都还是比较上口的,特别是学过固定唱名法的人来唱,更是不会感到有什么困难。但是,这中间还是存在着更合适一些,稍差一些的区别,并非平分秋色,完全一样。这就需要从曲调、音阶的内涵、曲调的地方风格特色、曲调的表情韵味等几个方面来进行分析考察。

虽然清角七声音阶完全可以涵覆这首歌曲所用的全部的乐音,但是,这首歌曲采用的并不是清角音阶那样的不包涵转调因素的五声性七声音阶,它是一首包涵首 F 宫、 $\flat B$  宫和 $\flat E$  宫三个宫系因素的综合调式音阶构成的曲调。歌曲开始时的两个乐句、中间的第 16、17 两小节以及最末的两小节,都可以读为 $\flat E$  宫系的六声羽调式(变宫只在弱拍位上短暂地出现了两次,基本上是五声羽调式);第 9 至第 14 小节基本上在 $\flat B$  宫系的六声商调式中进行(清角音仅短暂地出现了一次,基本上是五声商调式);第 19、20 小节则在 F 宫系中进行。当然,以上的分析基本上是以五声音阶来归纳和划分的,如果用六声或七声音阶来划分,那么,有些片断在调式调高上则可能是多义的。总之,三个宫系的因素非常有机灵活地综合在一个七声音阶里面。因此:

① 用清角音阶商调式来记这首曲调,以一般的记谱法角度来看毫无问题,无可挑剔(1959 年中国音乐研究所编、人民音乐出版社出版的《中国民歌》一书中,就以 $\flat B$  宫系七声商调式来记这首曲调的)。但是,这首曲调并不是真正的清角音阶,而是一种蕴含着三个宫系因素的综合调式音阶构成的。因此,用清角音阶商调式来记谱,可以说在一定的程度上掩盖了这种特性音阶的特点,或者说至少没有有意地突显这种特点。另外,用清角音阶记录这首曲调,从开始起就有种“清角为宫”的感觉,好像调性定位不够正确,记高了五度似的,并不十分理想。

② 用 $\flat E$  宫羽调式记谱,开始八小节是五声音阶,当然无可争

议。第9、10两小节有“变宫为角”感，问题亦不大。但第19、20小节中的 $3 \sharp 4 3 | 2. \sharp 4 |$ 虽可解释为变徵音阶，但显然有些突然和勉强，一般人唱起来也会觉得比较难一些。因为有着这么些原因，因此基本上没有见过有人用这个音阶记录这首曲调的，大概并非偶然。

③前曾提及，清羽音阶有时实际上蕴含着连续三个五度的三个宫系的因素，因此，用清羽音阶徵调式来记这首蕴含着三宫因素的曲调当然是最为妥切合适；而且，用清羽音阶徵调式来记首曲调，Sol、Do、Re三个骨架音始终贯穿全曲，加以又多次出现微升的 $\flat Si$ 音，陕北民歌的地方特色十分鲜明浓郁，这是其他两种音阶所无可比拟的；其三，这首民歌曲调原先的歌词是描述光棍哭妻内容的，情绪凄苦。后来虽然改填了革命内容的新词，演唱时情绪高昂节奏铿锵，但从调式音阶的角度来看，似乎还未能摆脱苦音音阶的影响，激昂铿锵之中，多少还含有一种悲壮的感觉。

综上所述，用三种不同的传统七声音阶来记写这首民歌曲调，其韵味是并不完全相同的。以品茶为喻：虽然碧萝春、龙井、瓜片都是绿茶，但精于茶道的人细细品味起来，它们的风味是不尽相同而略有区别的。

还需要进一步指出的是：如果对秦腔等剧种的音乐或其他乐种的传统音乐再稍多了解一些的话，我们当能发现，苦音唱腔中有许多唱腔或过场音乐，进行中往往频繁地出入于上、下方五度关系调之间，既不是明确肯定的转调和暂转调，却又明显地有一种调性、调式的转换接触的感觉，有些曲调片断在调式调性方面存在一定程度的多义性，正如潮州音乐艺术家们所说的那样：“一音双韵”、“一音三韵”、“你中有我”、“我中有你”，是一种很有民族特色和地方特点的艺术创造。对于这种富有特性的苦音音阶构成的音乐，当然也只有采用这种苦音音阶来记录和表达才最为妥贴和方便。下面请看一个很普通的秦腔音乐苦音唱腔的片断，当能比

较切实地体会到这一点。

例 20

选自秦腔《起解》(何振中唱)

上例中音乐灵活自由地出入于 F 宫、 $\flat$ B 宫和 $\flat$ E 宫三个宫系,调式调性比较游移,或者说可以说的有的片断在调式调性方面具有一定程度的多义性。像这样的曲调,除了用上例那样的苦音音阶记谱外似别无他择。用其他两种音阶来替换似亦难以胜任。因此,我们不应因为某几首民歌或某几支曲调,在记谱时可能会发生被某一两种调式或音阶差可替换的现象,而就轻率地否定苦音音阶的实际存在。那样做是并不符合我国传统音乐的实际情况的,也是对前人在长期的音乐实践中所创造和积累的成果,采取了轻率否定和虚无主义的态度,应该说那是不足为取的。

(原载《天津音乐学院学报(天籁)》2003 年第 1 期)

## “同均三宫”是一种假象和错觉

徐荣坤

上世纪 80 年代,黄翔鹏先生提出了“同均三宫”理论。这个理论问世后,在我国音乐学界引起了广泛的关注和强烈的反响。正如一篇文章中所说的那样:“相当多的学者对此理论欣然接受,有的还将其运用到研究工作中,试图解释或解决中国音乐史和传统音乐理论与实践中的某些疑难问题。但是也有相当一部分学者,对此理论持审慎态度……随着时间的推移,已有不少学者在不同程度上表示了否定意向,甚至提出了证伪问题。”<sup>①</sup>作为音乐学界业内人士,特别是因为黄先生和周沉先生(黄先生的夫人)是笔者尊敬的师辈,因而对“同均三宫”理论自是十分关注。但是,在问题没有取得较有把握的认识时,笔者一直采取比较审慎的态度,不断思考和探讨求索。前些时候,笔者在修改《三种传统七声音阶的问世先后、彼此关系、结构特性及记谱诸问题》一文时(该文发表于《天籁》2003 年第 1 期,以下简称《音阶》),由于对三种传统七声音阶的上述种种问题,特别是对于它们之间的彼此关系及各自的结构特性等问题,有了比较全面透彻的了解后,原先对于“同均三宫”问题所有的种种困惑,忽然水到渠成、瓜熟蒂落似地有所感悟。这

<sup>①</sup> 见杨善武《关于“同均三宫”的论证问题》,《中国音乐学》1999 年第 1 期。

里,本着“爱吾师,更爱真理”的精神,谈谈自己对此问题的一些看法。

要论述“同均三宫”,当然首先得弄清楚什么是“均”。

刘勇先生在《何为“同均三宫”——“同均三宫”研究综述》<sup>①</sup>(以下简称《综述》)一文中这样说道:“均”是一个比较抽象的术语。黄先生对它是这样解释的:“什么叫‘均’?在‘五度圈’的连续音高序列中摘取七律(古书中叫做‘以七同其数’),构成音阶(古书中也把七声音阶称作‘七律’)这七个律高所构成的绝对音高位置与各律间相对的音程关系的总和就是‘均’。这个定义如果绞人脑汁,不好解释,我们只好简单地说,‘均’就是七律在‘五度圈’中的位置。”

《中国音乐词典》中关于“均”的条目解释得比较通俗:“与‘韵’字音同字通。……就是同属一宫的各种调式所共有的一种调高关系。一般意义与宫相同,有时合称‘宫均’”。

综合以上两种说法,笔者认为似可更加通俗平易地说:“均”就是五度圈中连续的一组七律。或者可以更加干脆简单地说:“均”就是一个普通的七声音阶或音列。

一个均通常可能就是一个没有调接触因素的单纯的五声性七声音阶(清角音阶,亦即下徵音阶和所谓的“新”音阶)。在这种情况下,均与宫的意义相同,“宫”“均”合一,应是同一个层位上的概念。民族民间音乐中采用这种“宫均合一”的五声性七声音阶的实例极多,例如山西民歌《交城的山来交城的水》、《开花调》等等。因为这些歌例大家都比较熟悉,此处不再一一援举。

<sup>①</sup> 刘勇《何为“同均三宫”——“同均三宫”研究综述》,《音乐研究》2000年第3期。

一个均也可能是具有调接触因素、蕴涵有两个宫或三个宫的综合调式性七声音阶。<sup>①</sup> 民族民间音乐中采用这类综合调式性七声音阶的例子也并不罕见,不仅比较复杂的戏曲音乐中经常采用,而且在篇幅并不十分长大的民歌中也常能见到。请看下例:

## 例 1

## 推大锅锥

(补缸调)

天津静海(领)



(李文志等演唱,宫心颖、杨淑琴记录)

上例中 C 宫与 G 宫频繁交替,第 8 小节中又短暂地与 F 宫接触,旋律构成中七声内综合着三个不同宫的五声音阶。对于这种综合调式性七声音阶,黎英海先生在《汉族调式及其和声》的第四章中这样概括道:“从广泛的意义上讲,综合调式性七声实际上是属于调或调式交替的范畴的,只是由于它的特征是能以七声来归纳这种调或调式的交替,构成七声音阶旋律的特殊形态,因而才有必要给它以专门的名称。”“综合调式是‘调接触’发展的雏形”。“综合调式性质的旋律中如果接触新调的意义较大,实际上便是‘移宫犯调’了。”至于“综合调式性质七声中所综合的到底是什么调式,这是很难讲的,因为它并不是真正

<sup>①</sup> 见黎英海《汉族调式及其和声》第四章,上海文艺出版社 1959 年出版。

的转调。一般是综合同名(同主音)调式或宫音四、五度关系的宫调因素。”

从字面意义上讲,“同均三宫”和三宫综合调式性七声音阶是相通的(从已发表的探讨文章中看,有的学者确实是把这两者搞混了)。但是黄翔鹏先生所说的“同均三宫”实是“同均三阶”,两者的内涵并不相同,因此还是各用各的概念不相混同为好。

综合调式性七声音阶不同于一般的五声性七声音阶,它们在概念上是否需要分成均、宫、调三个层次?均、宫、调是否又需要各有各的、分别称之为均主、音主及调头的称号?笔者认为似无此种必要,只要按照我们近几十年来已经习惯的用法——知道这是一种双宫或三宫的综合调式性七声音阶,并知道其内涵宫调的主次关系就足足可以了,不必人为地搞得异常复杂难懂。

## 二

前面曾经提到过,黄翔鹏先生所倡说的“同均三宫”,实际上是“同均三阶”,即指一均七律中可以涵括三种不同类型的传统七声音阶——清角音阶、变徵音阶和清羽音阶。

下面是黄先生用来表示黄钟均的三种音阶的列表。

表1 (引自刘勇《综述》一文)

	黄	大	太	夹	姑	仲	蕤	林	夷	南	无	应
	c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	♯f <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	b <sup>1</sup>					
古音阶:	宫	商	角	中	徵	羽	变					
新音阶:	和	徵	羽	变	宫	商	角					
清商音阶:	闰	宫	商	角	和	徵	羽					

上表中均主是黄钟,与此均主相对应的分别是古音阶的宫、新音阶的和、清商音阶的闰。

为了让读者更容易明白,同时也是为了匡正这三种音阶的关系,笔者下面以清角音阶为基准,用线谱列出上述同均的三种七声音阶(顺便在此说明一下笔者的看法:笔者认为历来所谓的“古音阶”实为下徵音阶,亦即是清角音阶。实际音乐中以变徵为四级音的变徵音阶,则是一种因与上方五度调接触而派生的综合调式性七声音阶。详见本文以下部分)。

表 2

清羽音阶  
和 徵 羽 闰 宫 商 角

清角音阶  
宫 商 角 和 徵 羽 变宫

变徵音阶  
徵 羽 变宫 宫 商 角 变徵

从以上两表看,似乎一均之中确可含有三种不同的音阶。“同均三宫”理论似乎可以确立。但是,有一个情况特别值得我们重视和思考,这就是迄今为止,在实际的传统音乐中,始终还没有见到过一个能够令人信服的实例。这也就是说:“同均三宫(阶)”理论在实际的传统音乐中并未得到真正的确证。刘勇先生在《综述》一文中说:“最早撰文对同均三宫理论表示支持的可能是王耀华先生……但是王先生举的例子(《妾身受禁》次章‘谗臣’)却有值得商榷之处。”笔者在《福建南音初探》一书中找到了这个例子:

## 例 2

## 《妾身受禁》次章“谗臣”

(引自《南音指谱大全》,晋江县文化馆编。

谱例中有括号的临时升降号及还原记号系本文作者所加)

显然,正如《综述》所说:“这个唱段只是同一种五声音阶的几次旋宫,与同均三宫无涉……。旋宫仅指宫音位置的转移,不涉及音阶形式,同均三宫是三种音阶,二者不是一回事。”

此外,《综述》还分析了另外几位学者运用同均三宫理论研究传统音乐的情况。但是,情况亦都不乐观,他们或是在“用于分析乐曲时,却并不十分得心应手。”或是认为“由于谱字和符号的限制”而导致某些宫位三种音阶不全……。总的情况是都还没有能够找到足以令人信服的同均三宫的实例。

那么,黄翔鹏先生自己有没有找到足以令人信服的、有关“同均三宫”理论的实例呢?杨善武先生在《关于“同均三宫”的论证问题》(刊于《中国音乐学》1999年第1期,以下简称《论证》)一文

中论证了黄先生用以作为同均三宫重要例证的两首乐曲片断：一例是山东道曲《醉太平》，另一例是内蒙古西路二人台牌子曲《出鼓子》。《论证》对这两个谱例进行了认真的分析后，认为前例实是“由含润饰性清角的 G 宫六声与 D 宫五声综合而成，亦即……综合调性——综合七声”，而并非黄先生所说的同均三宫；至于后一例，《论证》则认为“乐谱在极其关键的偏音音高上判断有误……（乐曲的）三段不是同‘均’的三种不同的音阶，而是同一个音阶的三种调高，即三个‘均’了。从所用的音数看，不再是七律，而是九声了。”关于这，《论证》结束部分已进行了较为详尽的分析与评述，此处不再赘述。

为什么在实际的音乐中找不到同均三宫的实例呢？它的症结又是什么呢？笔者为此曾苦苦思索而不得其解。但是，后来由于笔者在研究三种传统七声音阶的问题上有所进展，终于对“同均三宫”问题的上述一些困惑得到了比较清楚的答案。现在分述如下：

（一）清角音阶是一种五“正音”加两“偏音”、不具调接触因素的五声性七声音阶。根据对湖北随县出土的曾侯乙编钟乐学体系的考证（黄翔鹏先生在《曾侯乙钟、馨铭文乐学体系初探》<sup>①</sup>一文中曾明确指出：“曾侯乙钟铭的乐学体系……它的音阶形式是新音阶的体系，不是旧音阶的体系”。“新音阶在先秦的音乐实践中早有巩固的地位”），以及对古籍的正确考辩和对传统音乐的实际分析研究，可以确认清角音阶实际上是问世最早和最为根本的传统七声音阶（更详尽的诠释可参看《音阶》一文）。

（二）实际音乐中具有变徵音的变徵音阶（指不是过去一般书上所说的、由于古人对下徵音阶不理解而误读所致的“古音阶”或“雅乐音阶”），乃是一个五声或具有变宫的六声音阶与其上方

<sup>①</sup> 黄翔鹏《曾侯乙钟、馨铭文乐学体系初探》，《音乐研究》1981年第1期。

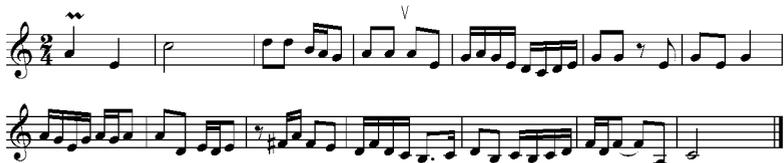
五度调的清角音阶因调接触而导致的综合调式性七声音阶：

Sol La Si Do Re Mi  $\sharp$ Fa  
 Do Re Mi Sol La (Si)  
 Do Re Mi  $\sharp$ Fa Sol La Si(变徵音阶)

下面举一个比较典型的变徵音阶构成的实例：

例 3

### 冀东皮影戏甩腔



上例原在 C 宫六声(含变宫)音阶中进行,中间第 10 小节出现了上方五度调的变宫( $\sharp$ Fa),导致了 C 宫与 G 宫七声清角音阶的短暂接触,从而构成了一种特殊的综合调式性的七声音阶——变徵音阶。

根据上述变徵音阶的构成原理和实际的乐例,下面我们试着来观照分析一下“同均三宫”理论中的变徵音阶:以清角音阶作为基准来看,“同均三宫”理论中的变徵音阶是 Fa、Sol、La、Si、Do、Re、Mi。乍一看来,这个七声音列与变徵音阶 Do、Re、Mi、 $\sharp$ Fe、Sol、La、Si 在音程关系上完全一致,但实际上两者有所不同,不能等而观之:变徵音阶 Do、Re、Mi、 $\sharp$ Fe、Sol、La、Si 是由 Do、Re、Mi、Sol、La、(Si)与 Sol、La、Si、Do、Re、Mi、 $\sharp$ Fa 综合而组成;而 Fa、Sol、La、Si、Do、Re、Mi 则是由 Fa、Sol、La、Do、Re、(Mi)与 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si 综合组成。后者比前者低一个纯五度,在后者音列中不可能出现 $\sharp$ Fa(变徵)这个标志性的特性音,因而它不可能成为真实的变徵音阶。下面我们可以援举一个实际的乐例来加以说明,问题就可以看得更加清楚些。

## 例 4

## 打 酸 枣

山西忻州民歌



(引自《中国民歌》(一)之第 235 页,

上海文艺出版社 1980 年 11 月第 1 版)

上例前 7 小节在 C 宫中进行, C 宫为该曲调的基调, 第 8、第 9 小节离调到 F 宫, 第 10 小节中出现<sup>b</sup>Si 返回原调 C 宫, 第 12、13 小节又复回到 F 宫。原谱这样记是完全正确合理的, 没有任何错误。为了说明问题, 如果假设自第 8 小节起将调号改写为 F 宫, 那么, 第 10 小节中的<sup>b</sup>Si 就将变为<sup>#</sup>Fa。亦就是说, 从第 8 小节起, 音阶将转为变徵音阶。不过, 前面曾经提及过, 这首曲调开始时的基调是 C 宫, 虽然第 8 小节曾转入下属调 F 宫, 而第 10 小节又出现了一个<sup>b</sup>Si, 这个<sup>b</sup>Si 确实有点像 F 宫的变徵音, 但它同时又是原调 C 宫的变宫, 从整首曲调来看, 它不应记成<sup>#</sup>Fa, 而只能记成<sup>b</sup>Si。通过这个例子, 我们可以更加明确地认识到: 在一个音阶的清角音上, 是不可能真正构成一个变徵音阶的。Fa、Sol、La、Si、Do、Re、Mi 看似变徵音阶, 但实际上是一种并不真实的假像。

(三) 清羽音阶也是一种综合调式性的七声音阶, 它是由一个五声或具有清角音的六声音阶与其下方五度调的清角音阶综合而成。请看下表:

Fa Sol La <sup>b</sup>si Do Re Mi

Do Re Mi (Fa) Sol La

Do Re Mi Fa Sol La <sup>b</sup>si (清羽音阶)

清羽音阶中的闰(<sup>b</sup>Si)如果稍稍得到强调, 便又会立即构成又

一次的“清角为宫”，进一步转入重下属调(下方大二度调)。许多清羽音阶曲调中的 $\flat$ Si，有时听起来似是下属调中的清角音，有时听起来又似重下属调中的宫音，有时很难截然区分，具有“一音双韵”的多义性。下面的例子就相当典型。

## 例 5



(选自《窦娥冤》，中国唱片 4 - 2875 甲)

上例为秦腔《窦娥冤》苦音唱腔片断，曲调中有 $\triangle$ 处 $\flat$ Si 为宫的感觉较强，而有\*处 C 宫的感觉较强，其余的部分则在 C 宫、F 宫以及 $\flat$ B 宫三个宫调中频繁有机地交替中进行，很难截然断分。应该说这是一个比较典型的综合调式性七声清羽音阶的例子。

对照上述清羽音阶的构成原理及实例，下面我们再来谈谈“同均三宫”理论中的清羽音阶。“同均三宫”理论中的清羽音阶 Sol、La、Si、Do、Re、Mi、Fa，按通常的理解，它只是一个清角音阶中的七声徵调式，谈不到是清羽音阶；退一步说，即使把它看成是 Sol、La、Do、Re、Mi、(Fa)和 Do、Re、Mi、Fa、Sol、La、Si 相综合而构成的“清羽音阶”，但是这个音阶中没有清羽音阶必具的特性音 $\flat$ Si(闰)，人们也不会承认它是清羽音阶。关于这一点，下面我们也可以援举一个很有说服力的实例来加以说明。

## 例 6

## 《梁山伯与祝英台》主题

何占豪 陈 钢



(注 原谱为 G 宫)

上例开始为 C 宫,自 \* 处进入上方五度调 G 宫,至 ⊗ 处又返回 C 宫。如假设自 \* 处改记为有一个升号的 G 调,那么,⊗ 处小节中的 Fa 便相应得改为<sup>b</sup>Si,其所用音阶当亦相应改为清羽音阶。但是,应考虑到这个曲调片断的基调是 C 宫,不能因为它在中间曾一度转至 G 宫,而将后面又回到 C 宫曲调中的 Fa 记成为 G 宫的<sup>b</sup>Si(闰),那样做显然是有悖常理的,也是不可能的。

从上例看,我们也可以肯定地说:在一个清角音阶的徵音上,也是不可能构筑成一个真正的清羽音阶的。

## 三

综上所述,我们可以断定:一个七律的均,决不可能涵括三个任何类型的七声音阶。只有含闰和变徵的九声音列——闰、和、宫、徵、商、羽、角、变宫、变徵,才有可能涵括三个五度关系(例如 F 宫—C 宫—G 宫)的五声性七声音阶,或三个不同类型的七声音阶。需要指出的:其实三个五度关系同一类型的清角音阶和三个不同类型的七声音阶所用的音是完全相同的九个音。只是后者中间的两种音阶——变徵音阶和清羽音阶,它们是一种我国特有的综合调式性七声音阶。而且,正是因为它们是一种含有双宫或三宫的综合调式性七声音阶,所以在列成音阶形式时,仍以原调(或

---

可称之为基调)的宫音放在左端的最低音位置上作为主音。现在看来,这不只是一种记谱的习惯而已,亦不是记谱的不规范,而是体现了原先的基调在这种音阶中的重要性。

(原载《音乐研究》2003年第2期)

## 《敦煌琵琶曲谱》刍议

唐朴林

挖掘、研究我国历史久远的古远音乐,不能不说这是一件艰辛的工作。目前我们所进行的研究,只是根据有限的资料而作的并非全面而准确的研究工作,充其量,有的大约也只是“近似值”而已。任何一项关于我国古代音乐研究的成果,(不管其“近似值”如何)都是值得称赞的。

叶栋先生在前人研究的基础上,进一步解译了距今千年以上的《敦煌琵琶曲谱》,虽然褒贬不一——褒者有理,贬者有据,但她是作者花了相当心血的研究结果,并已初见成效。近年来仍有人从各个不同的角度阐述自己对“敦煌琵琶曲谱”解译的看法。本文以叶栋解译的《敦煌琵琶曲谱》为例,从一个角度发表一管之见。由于我对中国古代乐谱从未进行过研究,故本文只能是刍议吧。

### 一、《琵琶曲谱》——琵琶……曲谱

这或许是一个无稽之谈。“琵琶谱就是琵琶谱”,然也。但在古代各种音乐形式中(如独奏、合奏、歌唱伴奏等)都有可能使用琵琶而有不同的琵琶谱,她可能是独奏的琵琶谱,也可能是合奏中的琵琶分谱,也可能是为歌唱伴奏的琵琶曲……。在古代,这么细致的分谱或许尚未形成,但这种可能也不是不存在的。这是其一。

其二,从所解释的二十五首乐曲来看,其最短者仅二十四拍(第一曲《品弄》),最长者也不过一百三十六拍(第二十五曲《水鼓子》),大量的则是四十拍至六十拍左右的乐曲。试想,在音乐昌盛、发达,且琵琶音乐有着高度发展的唐代,其时的琵琶独奏曲,一般是有了高超技巧和一定艺术意境的乐曲,其乐曲的长度是相当可观的。这从有关史料的记载中便可见一斑。如唐代大诗人白居易的长诗《琵琶行》,其所描绘的演奏技巧和对乐曲的描述,绝非三、五十拍的乐曲所能容纳;《乐府杂录》记载的八世纪末、九世纪初在长安举行的一次比赛,琵琶高手康昆仑、段善本在不同的调上演奏《羽调绿腰》。从所描述的场景来看,这《羽调绿腰》也系一首技巧复杂而长大的乐曲。而以上两者均与《敦煌琵琶曲谱》抄录的时间——长兴四年即公元933年较接近。这说明在唐代琵琶独奏艺术(独奏曲)已发展到相当的规模,仅三、五十拍的小曲较少可能作为独奏曲演奏。当然,这样的小曲在民间或许尚有流传。而《敦煌琵琶曲谱》则很少可能会把民间小曲抄录留存的。

第三,从已解译的二十五乐曲来看,笔者以为大致可分为三部分,一是有标题实无标题的乐曲,如《品弄》、《慢曲子》、《急曲子》等;二是有标题的乐曲,如《倾杯乐》、《撒金砂》、《水鼓子》等;三(可能)是由歌唱曲演奏变而来的乐曲,如《伊州》、《长沙女引》、《又慢曲子西江月》等。从以上三部分乐曲的标题和长度来看,这些乐曲更象是宫廷的“宴乐”。“宴乐”一般包括各种艺术形式如歌唱、器乐、舞蹈甚至百戏等。而上例第一类可能是舞蹈伴奏曲;第二类可能是器乐演奏曲;第三类则可能是为歌唱伴奏的乐曲。无论那一种艺术形式,在宫廷和“宴乐”里,则很少是琵琶独奏而是有多种乐器的合奏,所遗留下来的乐谱——《敦煌琵琶曲谱》就可能是这些合奏中的琵琶分谱而非琵琶独奏谱了。这从叶栋先生认为可能配上歌词的两首曲子——《伊州》、

《又慢曲子西江月》中得到佐证。但歌词如何配曲调,倒是要仔细推敲的。

认定曲谱的类别是至关重要的,这关系到音的进行(音调)和(原始)音调的节拍,而这两点正是目前仍有人对《敦煌琵琶曲谱》提出疑意的关键所在。

## 二、“唐乐”的推测

随着古代音乐的挖掘、古谱的解译和从不同角度的深入研究,所获资料、依据虽不完整确切,但各家初步认定与“唐乐”有关系的如由唐代《大曲》发展而来的“西安鼓乐”;继承了唐代《大曲》中“遍”和“破”的形式发展而来的“福建南曲”;以及日本国视为“国宝”的、由我国传去、并保留至今的“唐代雅乐”……等等。其间真伪混杂的现象难以避免。而叶栋先生解译的《敦煌琵琶曲谱》系出自唐代手抄本,真迹难觅,这就更容易引起人们的关注了。

“音乐是条河流”。在历史演变过程中,必然有所舍弃、有所增益,同时又有所保留,有所发展。舍弃何在?增益何在?保留了些什么?又发展了些什么?如果把这些问题能够理清,或许更能求得“近似值”。而达到这一点,纵观历史音乐之发展和用“比较学”的方法,或许是一条可行之路。

(一) 音乐总是在继承前人的基础上而发展的。唐代的音乐也然。

《旧唐书·音乐志》写道:贞观二年(公元628年)(祖)“孝孙又奏:‘陈、梁旧乐,杂用吴、楚之音;周、齐旧乐,多涉胡戎之伎’。于是斟酌南北,考以古音,作为大唐雅乐”。——这是很好的一条关于“唐乐”的注释,它既有继承前人的“古音”,又“斟酌南北”之乐,再加上大量吸收他族之声,这可能就是“唐乐”了。

(二) 如上所述,《敦煌琵琶曲谱》二十五首,大约可分为三部

分,前两部分由于资料短缺,依据不足,暂不论述。其第三部分——疑为歌唱伴奏谱。因其标题明确(如《伊州》、《西江月》)、且各学者又指出可附予词,这样就可以通过曲与词的关系及其他一些方面来推测“近似值”的唐曲。

第一、歌唱与乐器演奏不同,首先它应具可唱性,即流畅动听。一些大跳音程,对乐器演奏是轻而易举的,但对歌唱来说则不能不说是有一定困难的。如:

第13曲“又慢曲子西江月”



第24曲“伊洲”



第24曲“伊洲”



第21曲“伊洲”



这样的进行到处可见,有的如第16曲《又慢曲子伊州》(疑原始亦有歌词)这类的进行几乎贯穿了全曲。用现代语言来说,她更具器乐化而少歌唱性。这样大量,甚至连续不断的大跳和增减音程的进行,不要说千年以前的歌唱家,就是今天未经过训练的歌唱家唱起来也不是太容易的。所以看来此谱——《又慢曲子西江月》、《伊州》是歌唱谱的可能性是较小的。

第二、节奏与速度。目前关于歌词配音大致有两种不同的说

法,一是任二北先生(及叶栋先生)认为:“唐之俗歌绝非一字一声”;是(日)林谦三氏之一字一声、一拍一音之说。此二说大相径庭、各执一词。

从后人继承前人的传统来看(尤其是宫廷音乐),我从(日)林氏之说;从隋唐音乐大量吸收各族乃至外族的音乐,从而使音乐有了较大的发展来看,我从任二北先生之说。这是因为:(1)音乐不可能割断历史而孤立地存在。各朝代的统治者总是标榜自己继承了前人的什么什么,虽然他们就个人爱好来说,并不一定喜爱前人所遗留下来的音乐,但为统治阶段的需要和顾及他们的尊严,很可能继承了前人的某些音乐。如唐代的“雅乐”则是“先王之乐”(沈括《梦溪笔谈》),保留了“肃庄”、“平和”之风,并“不可妄造”、“不可妄易”(阮籍“乐论”)。此“风”在其他音乐里或许也有遗痕。(2)各族音乐的输入、借鉴,不拘泥于前人的音乐,突破前人的某些传统并注入新的因素,也是各朝代——尤其是唐代的特点。如“宴乐”则是吸收了“胡乐”、“俗乐”形成了独树一帜、别开生面的艺术形式。

节奏是众多古谱学家解译古代乐谱时最感棘手的一件工作。这是由于古谱节奏标记模糊甚至无节奏标记的缘故,而我国古代音乐遗产极为丰富,并且很早就形成了不同的派系,各派各家都有自己的一套记谱法和曲目,而后人则由于资料不足、知识所限和从不同角度出發,对同一首乐曲的解译则产生了不同的音调、不同的节奏,对这些乐曲目前暂不能说“谁对”“谁不对”,只能说“近似”程度如何了。

近来有赵晓生在《音乐艺术》(87年第二期)发表《敦煌唐人曲谱 节奏另解》一文,对叶栋之《敦煌琵琶曲谱》所解译的唐曲之节奏出质疑,亦可谓一家之言,但赵文是从诗词的韵律、节奏来反证音乐的节奏的,这虽无可,但:(1)诗词节奏毕竟不等于音乐的节奏。有诗词的乐曲,虽然有时(仅仅是有时)须受

着诗词节奏的制约,但由于音乐有自己的运动规律,她也常常脱离诗词的节奏而按照音乐自己运动的规律布局节奏,这在歌唱作品里是屡见不鲜的。(2)在《敦煌琵琶曲谱》二十五首乐曲中,可能有歌词者大约仅有七、八首,系少数,而大多数无歌词的乐曲则无须受歌词节奏的制约而独立存在,那么依诗词节奏所设立的“口、、”符号,就无存在的必要了。(3)我国民间所流传的谱式,就节奏而言,虽然曾经有过多种多样的形式,但其后流传下来的(包括和唐乐有一定联系的《西安鼓乐》、《南曲》等)大多采用了“□、、”的节奏记录形式,这种节奏记录形式大约是从前人那里继承下来的。在继承、流传过程中,书写形式可能会有所变迁(如从口到○),但其节奏(强弱)规律一般是不会改变的。

至于赵文所设想的“弹性记谱”更有商榷之处。

众所周知,对乐曲节奏具有制约作用的敲击乐器,在我国的产生极为古远。有的在演奏中占有重要的地位。如古代之“祝”,乐曲起始非击祝不可;而“敌”却是在乐曲结束时必用。在我国民族、民间音乐中,无论是器乐演奏、无论是演唱(包括戏曲、曲艺、琴歌等)都非常讲究“板眼”的规范,其后虽然也产生了“散板”的形式,但一经“上板”则节拍运动规律是相当严格的。据传系1763年手抄的《一素子琵琶谱》中,关于板眼也称:“不可妄自增减,以贻误世”。相信这种严格的板眼之说,越古远则越趋严格。同时,在唐代已经有了掌握节拍的敲击乐器——拍板、羯鼓等,这在唐代“宫乐图”中已有所示。设想:如果采用“弹性节奏”,拍板是不大好敲击的;如无严格的节拍,史料中记载的“女乐三万人,晨噪于端门,乐闻于三衢<sup>①</sup>”;齐宣王喜听三百人竽齐奏……如何奏法?

<sup>①</sup> 《管子轻重》甲：“昔者乐之时，女乐三万人，晨噪于端门，乐闻于三衢”。

如何记录古代乐谱中的时值,目前也有两种记法,即(日)林谦三氏以全音符解译一谱字,叶栋则使用了二分音符至三十二分音符的细微标记法。前者林氏认为:“拍子问题甚多,有待进一步研究<sup>①</sup>”和其后(1969年)所译之谱均用全音符标记,后者记录则显得有些紧密而不合“肃庄”、“平和”之风,却有活跃、急促之感。

当然,音符标记法是和乐曲速度相联系。以四分音符为一拍可以把速度定为每分钟60拍,而以二分音符为一拍可以定为每分钟120拍,这虽然在听觉上近似,但在视觉直感上和理解乐曲上是有所不同的。古代乐谱节奏标记模糊,更无速度标记,后人只能在分析了各种资料和理解了乐曲以后,定出一个“近似值”的节拍和速度。

阴法鲁先生1982年访美期间,曾和一位英国的中国音乐学家毕铿教授研究我国唐代音乐,毕铿教授认为:“日本保留的‘雅乐’就是中国的‘唐乐’,只是由于日本宫廷乐人非常尊重这种音乐,节奏便越来越慢了;如果加快节奏,就大致可如恢复唐乐的面貌<sup>②</sup>”。香港中文大学崇基学院音乐系吕炳川先生,在一篇题为《台湾的传统音乐》文中,说到了台湾的宗教音乐,其中有“祭祀音乐即为中国雅乐,极为单调,是典型的一字一音唱法,……每音长达数秒……”。此说虽不是为据,却有参考之需。

我的看法:

(1) 从“口、丶”板眼之说,并严格之。

(2) 《敦煌琵琶曲谱》中带有诗词的几首曲子,非演唱谱,疑系带有支声复调因素的琵琶伴奏歌唱之分谱。

(3) 每一拍用(相当于今之)二分音符标记为宜。

① (日)林谦三、平出久雄《琵琶古谱之研究》

② 《中国音乐》1984年第二期

(4) 乐曲采用中慢速度(相当于现代乐曲速度之 Largo, ♩ = 46) 这或许能接近“肃庄”、“平和”之风,而又不致呆板。

### 三、试撰一稿

#### (一) 前提

(1) 以叶栋解译之《敦煌琵琶曲谱》为基础。

(2) 从“口、\、”板眼之说。

(3) 仅以二十五曲琵琶曲谱中(可能有歌词的)“又慢曲子江西月”和“伊州”为例。

#### (二) 看法与作法

(1) 《敦煌琵琶曲谱》中每首乐曲最后一小节疑系模仿上古时期演奏乐曲之最后的散声,无非是音乐化了。有“散”必有“祝”,所以有的乐曲开始,第一个“口”之前的几个音,则疑系“散”声的模拟。

(2) 为保持古代音乐“肃庄”、“平和”之风又不致呆板,把《敦煌琵琶曲谱》之记谱适当增值,即把四分音符改为二分音符记录。

(3) 参阅福建《南曲》,推测以上所举两首曲子之演唱谱。《敦煌琵琶曲谱》和福建《南曲》虽无直接的证据说明其有血缘关系,但却存在着某些共同之处。

① 标题:《敦煌琵琶曲谱》有歌词的几首曲子,除《西江月》、《伊州》为词牌名外,其他一些标题则题意不确,可能是将原词头几个字作为标题的,如“心事子”、“胡相问”、“长沙女”等。这种现象与留传至今的《南曲》相同。如“孤栖闷”、“珠泪垂”、“谢小姐”、“泥金书”等,均是唱词头几个字作为标题的。

② 音阶:两者均采用了古音阶(一称雅乐音阶)。

③ 音调:《敦煌琵琶曲谱》中以古音阶构成的乐曲(即后十五曲)和《南曲》有着某些共同点。

## 第12曲“倾杯乐”



## “月照芙蓉”



## 第13曲“又慢曲子西江月”



## 第21曲“伏名”



## “桃柳残春”



## 第21曲“伏名”



## “告大人”



## 第23曲“背富”



## “山險峻”



第24曲“伊洲”

“山险峻”

“当初奠”

“把鼓乐”

“三哥智施”

“巾中说”

“人生一世”

“融余行”

注：① 本文所摘录之《南曲》谱例，均选自福建人民出版社《南曲选集》（1962年版）。

② 为了便于比较，《南曲》谱例均移至和《敦煌琵琶曲谱》谱例相同的调号。

④ 演唱与伴奏，如上文所述，《又慢曲子西江月》、《伊州》疑是为歌唱伴奏的琵琶谱，我以为在此谱中使用了——用现代音乐语汇说即支声复调，在《南曲》中琵琶与演唱也是这样。所不同的

是琵琶为主干音,演唱则是经加花润饰的唱腔。

唱腔

琵琶

桃 德 残

春 天

春 天

V

⑤ 引唱音:即在唱腔之前有一个(或几个)音把唱腔引出来。《南曲》如此(如上例,其他均如此);疑《慢曲子西江月》开始二音即为引唱音(如前所述疑为模拟古代之“祝”而音乐化)至“口”才是唱腔起处。

所以,看来两者有一定的联系。故以《敦煌琵琶曲谱》为基础,《南曲》为参考,并综合古代、唐代音乐的有关论述,试将“及慢曲子西江月”、“伊州”推测出一演唱谱。

推测演唱谱

敦煌琵琶谱

女 伴 同 寻 烟 水, 今 宵 江

女 伴 同 寻 烟 水, 今 宵 江

南 分 明， 舵 头 无 力 ， 船 横 ，

波 面 微 风 暗 起 。 风 暗 起

拔 掉 乘 船 无 定 止 ， 渔 歌 处

处 闻 声 ， 连 天 江 浪 浸 秋 星 ，

误 入 蓼 花 丛 里 。

注：(1) 琵琶谱较原记录时值延长一倍。

(2) 音乐除去前两个引唱音，反复记号中共二十五拍，与“西江月”词每叠二十五字，正合一字一拍。

(3) 乐曲采用“换头”形式的乐段构成。二部分相同之第三、四句，在乐曲结构上和与词相配上，都应处于相同的位置。

推测演唱谱

渭城朝雨邑轻尘，

敦煌琵琶谱

客舍青青柳色新，渭城

朝雨邑轻尘，客舍青青柳色新

渭城朝雨邑轻尘，客舍青

青柳色新劝君更进

一杯酒西出阳关无故人

注：(1) 琵琶谱较原记录时值延长一倍。

(2) 乐曲由乐段的重复构成。第一段八小节，第二段因二、三句略有变化，扩充为九小节。

(2) 第二段的开始音与乐曲的开始音相同，所以，看来此曲没有“引唱音”。

又：(唐)诗人王建在《宫词一百首》中有“侧商调里唱伊州”。是否指明该曲之调式，也未可知。

(原载《音乐艺术》1988年第1期)

## 唐代音乐的音高体系及其语境

姚盛昌

在民间保存流传的中国古代音乐的遗响是极其丰富的。“礼失求诸于野”、“今乐犹古乐”，这些古代智者的话，正是看到了音乐的实际传承不仅是实际可以记录的，更重要的却是无记录的口传心授，是实际可以发声的音响的再现。在福建南音、潮州音乐、西安古乐、新疆十二木卡姆，甚至遥远的库车的民歌中，我们都可以听到唐代音乐的回声。而敦煌琵琶谱、古代歌曲和琴曲的研究成果，更呈现了已被记录的那部分音乐和那未被记录的、亦即只在民间流传而且已被历史的积淀掩藏了的那部分之间的深层结构的血缘关系。这一切可以听到的音乐，犹如一条穿越历史的“时间隧道”，带领我们穿越朝代的更迭、战争的劫掠、“文明”的进展，走向那辉煌的盛唐之音。这一切为当前已获高度发展的唐代音乐理论的研究作出了丰富而有趣的注释，同时也使我们获得新的启示，提出新的问题。

(一) 按照同均三宫的理论，郑译所谓的“清乐黄钟宫以林钟为调首”的“八音之乐”，可以是三种不同的记谱法：

清商调：	徵	羽	闰	应	宫	商	角	和
下徵调：	商	角	和	应	徵	羽	变宫	宫
正声调：	羽	变宫	宫	应	商	角	变徵	徵
	林	南	无	应	黄	太	姑	仲

简谱记为：

清商调：	5̣	6̣	♭7̣	♮7̣	1	2	3	4
下徵调：	2	3	4	♯4	5	6	7	1̣
正声调：	6̣	7̣	1	♯1	2	3	♯4	5

从理论上讲,这三种记谱法反映的音高是一致的。但是,这三种记谱法却是三个不同的音高体系,来自三个不同的语境,因此,在实际的演奏中,那些异名同音是有着很大的音高差异的。我们以上列表中的“无射”音为例,假定它的理论记谱音高为 $\flat B$ ,那么,在清商调中它就是音阶中的“闰”,实际演奏略低于 $\flat B$ ;在下徵调中,该音为音阶中的“和”,实际演奏略高于 $\flat B$ ;只有在正声调中的音阶的“宫”时,它才是真正的 $\flat B$ 。这样,我们可以看到,理论上的同音无射,由于宫音和音阶结构的差别,实际演奏中是不同音高的三个音,以此相推,三宫系统中该有多少记谱相同而实际不同的音高呢?除了林钟,黄钟、太簇三个音是稳定的,在三个宫调系统中音高相同外,其余的音都是根据不同的音阶结构而变化的。

这使我想起了俄国语言学家巴赫金及其学术小组成员, V. N. 伏罗什诺言夫在《语言哲学》一书中所说:“语言的实际真实性,即言语行为,并不是由语言规范因素构筑的抽象系统,也不是导致该系统实现自己的心理——生理行为,它只是在言谈中完成的言语交响反应”。也就是说,一切活的语言的实践,是以“言谈”的方式进行的,都具有社会性、历史性、对话性与具体语境,因而都是充满矛盾的“杂语”;它们的肮脏、浑浊、易变与倾向性,显然区别于“干净、中立、自在的系统”。(转引自《读书》1993年8期P114)

以上同均三宫理论和实际演奏的差异,正反映了语境所形成的风格的差异。上表三个八声音阶,如果各自都把应声去掉,便是纯粹的中国特有的三个七声音阶,如果以大部分人较熟的称呼便是燕乐音阶、新乐音阶和雅乐音阶。如果我们再进一步把三个音



这是以南吕为商的下徵调,按音阶为:

商 角 和 应 徵 羽 变宫 宫

此曲风格明显带着北方中原地区的气息,曲名尽管使人联想到印度,音乐上却并未表现出印度音乐的痕迹,第四级应声的用法显然和雅乐体系的变徵风格迥然不同,确实是清乐七声音阶加应声而形成的很为特殊的风格。

福建南音中五空管《短相思·为伊割吊》与上例的记谱形式(指五线谱的高度)完全相同,但它是以南吕为羽的正声调,音阶为:

羽 变宫 宫 应 商 角 变徵 徵(见例2)

正因为二例属于不同的音高体系,因此风格和音的关系自然完全不同。委婉温情的南国气息和上例形成鲜明对比。应声这里是如此流畅自然,更可证明同均三宫的三个各自不同音高体系的特色及语境在此所起的作用。

#### 例2. 五空管(短相思)

为 伊 割 吊 得 阮 病 成 和  
思, 头 眩 口 暗, (不 论) 头 眩  
日(十) 暗 阮 举 都 不

(二) 语境造成音响实际面貌的差异,也可从音高体系相同,而地域背景、传统渊源相异的音乐中看到。

我们知道,今天新疆的库车就是古代龟兹国的所在地。库车的民间音乐中是否还有盛唐之音的遗响呢?答案是肯定的。仅从表面来观察,那些表现维吾尔民族年青人如痴如醉、情感热烈奔放的爱情歌曲,难和金钿宝髻、霓衣锦披的唐代仕女联想到一起。但仔细研究这些民歌的深层结构,即可发现,在音高体系方面,这些民歌和唐的正声调八声音阶以及远在万里之外的福建南音是一致的,请看库车的维吾尔民歌《古尔亚里汗》中的一段(选自上海文艺出版社《中国民歌》四集 P444)

例 3

想起 情人 昨夜 的 菜点, (安拉) 陶醉了 我 的 心 田,

(古尔亚里汗 你的 身材 多 窈 窕 外 达 呆)

The musical score consists of three staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains the melody with lyrics: '想起 情人 昨夜 的 菜点, (安拉) 陶醉了 我 的 心 田,'. The second staff continues the melody with lyrics: '(古尔亚里汗 你的 身材 多 窈 窕 外 达 呆)'. The third staff is a bass line in bass clef with a key signature of one flat, showing the harmonic accompaniment.

上例音阶为：

羽 变宫 宫 应 商 角 变徵 徵

和例二完全一样,只是在调性上低了一个大二度。

唐代西域音乐盛行,王建《凉州行》谓:“洛阳家家学胡乐”。李欣《听安万善吹鬲篥歌》则好象专门要解决今人的疑问:“南山截竹为鬲篥,此乐本自龟兹出,流传汉地曲转奇,凉州胡人为我吹”。我们不能断言福建的南音和库车的龟兹古乐有着直接的联系,但它们的血缘关系却可以从音高体系的同一中得到证实。“流传汉地曲转奇”的说法,正说明了语境的变迁,使深层结构的

一致演化为表层外观的异态。

(三) 在实际音乐中,理论的概括总不能全然尽意,总有些特别的富于个性的东西游离于理论之外。

唐时除了和理论体系相一致的五声、七声、八声音阶外,另有一些个别存在的独特的音高体系。例四是吴钊、刘东升著《中国音乐史略》中所引明初龚稽古《浙音释字琴谱》中所保存的《阳关三叠》传谱,因原引为简谱并且未标明调性,因此我也以简谱记之:

例 4

6.1 2 6 | 3 2 | 2 - | 2.1 2 2 | 3 2 | 2 - | 6 1 |  
渭城 朝雨 浥 轻 尘, 客舍 青青 柳色 新, 劝君

6.7 7 6 | 1 6 | 6 - | 6 7. #1 | #1 7 6.5 | 3 3 | 3 - :||  
更 尽 一 杯 酒, 西 出 阳 关 无 故 人。

6 7 1 #1 2 3 5

音阶为:羽 变宫 宫 应 商 角 徵

这是一个用了应声而缺羽调第六级音的七声音阶,假定这空缺的第六级音为变徵,则可明确归入正声调八声音阶;如第六级音为和,则与本文初列的同均三宫的三个八声音阶不相符合,因此,我以为将其归为个别的音高体系更为合理。吴钊先生将应声作为变化音,但鉴于此音的特殊位置和风格特征,我认为还是将它归入八声音阶以外的特殊音高体系更有说服力。

(四) 超出八个音的音高体系也可以从新疆库车维吾尔族民歌《百灵鸟》的后半段(选自上海文艺出版社:《中国民歌》4集 P443)得到证实:

## 例 5

远远看到情人走来 不知他可把我 把我看到 (哇哎

达 呆 爱情的火焰在我心中 燃烧, 亲爱的人 你 知道,

哪怕海枯石烂, 哪怕地覆天翻, 我的心 上除去你 不会爱另一个

非常有趣的是 这段旋律在音高上是 将同均三宫中所出现的音阶全都包括了 这个音高结构体系实际上包含了十个音。由此我联想到陕西迷胡牌子音乐的音高体系亦是 将清商调的闰和正声调的变徵 统统包容进来的音阶：

徵 羽 闰 宫 商 角 变徵

此处的闰偏低 变徵偏高。

无独有偶 潮州音乐的轻重三六 也是将两种不同的音阶混用了。从中 我们可以看到前辈艺术家的融汇贯通的整合能力。我们可以清楚地感觉到 在实际传承中 前代音乐的丰富性是很难用标准的理论体系加以涵盖的。只有这种超越理论体系范畴的新鲜语言 才更给我们以惊讶和新鲜感 才使音乐语言所负载的整个文化背景更加深厚而无法言说。

(五) 福建南音、潮州音乐、西安古乐等古老的历史遗留下来的汉唐之音 是被称作“活化石”而得到广泛研究的。人们在注意

它们各自特点的同时更多地注意它们的共同规律。本文却是意图从八声音阶和同均三宫的高度概括的理论出发,更多地发现在统一的深层结构之上的丰富多样性,以适应实际运用于音乐创作的需要,这样自然更多地去注目于那些超越了理论规律的东西,从这个原则出发,潮乐中的“活五调”就更加引人注目了。

据花城出版社《潮剧音乐》(1981年版)介绍:“活五调”也称“秋五调”。“五”是指“二四谱”中的“五音”(即简谱“2”音)，“活”潮语中指弹奏上的活指或揉弦的意思,根据该曲调用音上的研究,不单是“2”音有了变动,比西乐“2”高 $1/4$ 至 $1/2$ 音上下,而且“4”比普通潮乐用的4略高,7音又比原来潮音7降低了些(当然不合于西乐的7音)这些音其滑指上下不稳定倾向更为明显。故艺人多说“从乐谱(指二四谱)上看,活五调只有五音,但弹唱之,则一音数韵,圆润变化不止十音”是有其道理的。并以《泣荆花》为例:

例 6

四 四 四 三 三 四 五 六 七 六 七 八 七 六 五 六 七 六  
x x x x x x x x x x

五 六 四 三 二 四 三 二 二 四 三 四 三 六 五 六 五 四  
x x x x x x x x x x

三 四 三 四 五 六 五 六 七 八 七 六 七 五 六 七  
x x x x x x x x x x

上谱在原书上以简谱记载,为方便读者,我将之移到线谱上。在移到线谱的过程中,我坚信,有谁不懂潮乐,照线谱上的音高演

奏出的潮乐,潮州人绝不会认可;谁要在钢琴上照此谱演奏,必然会觉得怪诞无比;可谁要是听了潮州音乐家们的演奏,必定会感到妙不可言。我又问,设若用准确的记谱法记下这《泣荆花》以活调演奏的音高体系,那是一个那么困难的工作。倘若我们以传统的宫、商、角、徵、羽及其变音的记谱体系或是五线谱的记谱体系来标明这首乐曲的音高体系,能反映出多少真实的面目呢?事实上,我们真的面临着中国音乐记谱的重大课题。

由此联想开去,就愈加认识到在实际音乐生活中,丰富的音高体系和语境有着多么重要的联系,音乐语言的神秘力量只能在原始状态的语境中才能得以敞亮,才能令人心迷神醉,孔老夫子“闻韶乐而三月不知肉味”,必定是在这样特殊的、充满心灵震撼力的语境中获得的感动。再联想开去,古代留传下来的各种乐谱中又幽闭着多少充满精神原质冲动的神秘力量啊!

(六) 综上所述,我们可以感到盛唐之音的丰富正在于音高体系的多样和语境的变迁。广袤的国土,大度的开放,使各种文化、民族历史的背景以各种方式,或以融合的方式充分地影响音乐本体的自系统,使盛唐之音如神龙在天,只见其尾而难见其首。我们应该时时通过继续保存并被演奏着的传统音乐,来穿越“时空的隧道”,去体味那些语境和人的心境。那些超越出理论范围的活的语言,一定会使我们捕捉到盛唐之音的新的秘密!

后记 因要创作《唐明皇》的音乐,我深入地研究了与唐乐有关的东西,因为要用于创作,我更多地注意活的语言和个性风格独特的东西,从而又深入理解了语言和语境的不可分割性。我想以自己的方式为现有的唐乐研究增加些问题,因此写了此文。请专家和识者指正。

(原载《音乐学习与研究》1996年第4期)

## 论朱载堉的旋宫思想

郭树群

朱载堉(1536—1611)的旋宫思想是其乐学理论中的重要内容,在其乐律学思维中,由旋宫实践而孕萌其新法密率的律学成果,近年亦已为有关学者注意(丁承运文《朱载堉琴律研究》)。因此,阐述其旋宫思想,并探究其思维内涵,应当说是一个十分有意义的课题。笔者不揣浅陋,试作如下探讨。

### 一、朱载堉的旋宫思想

我国民族音乐中传统的旋宫方法兆自先秦。《礼记·礼运篇》有明确的记载:“五声、六律、十二管还相为宫也。”曾侯乙墓出土的编钟乐器,以其精确的音律关系,证实了旋宫实践的存在。《管子》书中记载的下徵调五声音阶,以其宫音居中的位置,透露着古法旋宫,宫声不拘清浊的信息。我们可以从这些片断的材料中得知,远在先秦的旋宫方法,有两个很重要的特点:其一,旋宫在十二律约定的框架内进行;其二,宫声作为“音主”、“均主”并不拘泥于律高上绝对最低、最浊的位置。但是,两汉以来,律学上“三分损益”独尊的地位,导致了以多种变律寻求黄钟还原的一系列律学成果出现。如京房六十律,钱乐之三百六十律,蔡元定的十八律等等。这些成果虽然在律学史上有其足够的意义,但给旋宫实践带来的不便是十分明显的。再则,“黄钟至尊”的思维观念,使

得宫音只能处于最浊位置,亦造成一大批宫廷音乐家对于古已有之的旋宫传统,莫衷一是。作为中国传统乐律学的“集大成者”,朱载堉全面审视了中国传统乐律学成果之后,其思维观念确认了先秦旋宫理论的如下两个特点:

他首先认为:“聆音察理,并无变律”<sup>①</sup>。而“自汉以来,术家以数求其法,是故碍而不通。京房之六十律、钱乐之三百六十律,衍之益多而无用,徒欲附会于当期之日数云耳。殊不知古之圣人所以定律止于十二者,取诸自然之理而已。苟不因自然之理,而但以三分损益之法行之,殆不止三百六十,终不能合还原之数”<sup>②</sup>。

朱载堉首先确认了“定律止于十二”之说,这似乎是律学史上螺旋式思维轨迹的一个终点,在经历了诸多变律理论时代后,朱载堉回复了先秦旋宫理论的第一个基本条件。

此外,朱载堉认为:“十二律吕旋相为宫,宫无定位,岂可拘于清浊大小之说。”“盖旋宫法,宫羽无定。或宫浊而羽清,或宫清而羽浊,认清浊为宫羽,其谓之不知音。”<sup>③</sup>他还说:“大抵乐家所谓宫者,谓均主耳,非清浊之谓也。长律为宫,短律为羽,则宫浊而羽清。短律为宫,长律为羽,则宫清而羽浊。……夫旋宫之法废,盖由先儒泥于宫浊羽清之说,是故不可不辨。”<sup>④</sup>由此可知,朱载堉的乐学思想确认了古法旋宫的第二个基本条件。因此,朱载堉才在古琴上实现了他的旋宫理想。

朱载堉的旋宫实践主要体现在“旋宫琴谱”中。他进行了五音琴旋宫、七音琴旋宫的理论探讨,并以操缦谱为依归,进行了音乐实践,使得六十调、八十四调旋宫理论得以全面展示。

① 《律学新说》卷一 论有变音无变律第十二。

② 《律学新说》卷一 立均第九。

③ 《律吕精义》内篇卷六 七弦琴五音详论。

④ 《律吕精义》内篇卷七 旋宫琴谱下。

他首先以“律位相同”，分别下、平、高的思维观念，将各自为均的十二律分别纳入琴调当中：

律 高	e	f	♯f	g	♯g	a	♯a	b	c <sup>1</sup>	♯c <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	♯d <sup>1</sup>
均 主	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
所属琴调	正调(平)	正调(高)	慢宫调(平)	慢宫调(高)	紧羽调(下)	紧羽调(平)	紧羽调(高)	慢角调(平)	慢角调(高)	清商调(下)	清商调(平)	清商调(高)

众所周知，上表中五个琴调，是从民间“紧角为宫”和“慢宫为角”法得到的。朱载堉以正调黄钟律位为中心，依照“紧角为宫”和“慢宫为角”的民间经验性旋宫方法，实践了五音琴旋宫六十调的理论，详见46页表：

下表<sup>①</sup>中十二宫的“宫”位变化，依照“紧角为宫”和“慢宫为角”的旋宫方法而来，朱载堉将这种旋宫程序概括为：

〔紧角为宫〕

黄钟宫紧五弦一律为仲吕宫；仲吕宫复紧二、七弦各一律，为无射宫；无射宫复紧四弦一律，为夹钟宫；夹钟宫复紧一、六弦各一律，为夷则宫；夷则宫复紧三弦一律为大吕宫；大吕宫复紧五弦一律，为蕤宾宫；蕤宾宫复紧二、七弦各一律为应钟宫。

〔慢宫为角〕

黄钟宫慢三弦一律，为林钟宫；林钟宫慢一、六弦各一律，为太簇宫；太簇宫慢四弦一律，为南吕宫；南吕宫慢二、七弦各一律，为姑洗宫。<sup>①</sup>

“紧角为宫”的仲吕、无射、夹钟、夷则、大吕、蕤宾、应钟、诸均，实即上四度宫均的连续转换。而“慢宫为角”的林钟、太簇、南吕、姑洗诸均，实即下四度宫均的连续转换。如果从“紧角为宫”

<sup>①</sup> 《律吕精义》内篇卷六 七弦琴五音详论。

法得到的应钟宫转而施以“慢宫为角”法,则可循序还原到黄钟宫。同样,从“慢宫为角”法得到的姑洗宫转而施以“紧角为宫”法,亦可循序还原到黄钟宫。这样,上下四度旋宫,可以循环往复,尽相合和。这种旋宫方法可以衍为如下图谱:

五音为均旋宫图(此图见下页)

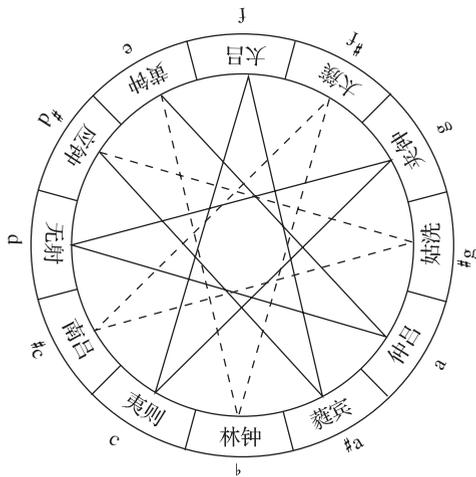
五音为均之琴旋宫音位表<sup>①</sup>

	弦序	一	二	三	四	五	六	七
正调	空弦阶名	徵	羽	宫	商	角	徵	羽
	黄钟宫							
	大吕宫							
慢宫调	空弦阶名	角	徵	羽	宫	商	角	徵
	太簇宫							
	夹钟宫							
紧羽调	空弦阶名	商	角	徵	羽	宫	商	角
	姑洗宫							
	仲吕宫							
	蕤宾宫							
慢角调	空弦阶名	宫	商	角	徵	羽	宫	商
	林钟宫							
	夷则宫							
清商调	空弦阶名	羽	宫	商	角	徵	羽	宫
	南吕宫							
	无射宫							
	应钟宫							

(本表所列音高参照景蔚岗《晋北笙律考》,以黄钟为  $e^1$  林钟为  $b^1$ 。)

<sup>①</sup> 参见《律吕精义》内篇卷文 旋宫琴谱上。

如下旋宫图,以黄钟以始,实线为“紧角为宫”的旋宫顺序;虚线为“慢角为角”的旋宫顺序。其紧角为宫正与朱载堉的左旋隔六相生吻合,慢合为角与朱载堉的右旋隔八相生吻合(参见《律学新说》卷一 论大阴阳小阴阳第十一)。



将此旋宫法顺次衍为乐谱如下：

紧角为宫

黄钟

慢角为角

黄钟

在如上旋宫法产生的十二宫均中,各宫均分别施以同宫系统的五声调式,即构成朱载堉的“五音琴六十调旋宫新说”。其为说之新则在于：

(一) 朱载堉使得史籍所载六十调、八十四调的理论在琴上得以完满的展示,并辅以操缦演奏的实践,使得这种理论成为“体

用兼备之说”。这种“以管弦之浅事,喻律吕之深理”的尝试,当是朱载堉乐学思想中的闪光点。

(二) 朱载堉主正调三弦为宫说,恢复了古法旋宫中下徵调音阶的实际(正调以林钟倍律为始)。从而他反驳了姜夔《乐议》中的“一弦为宫说”。朱载堉的这一决断,有着较全面的思维积淀。他曾注意到《管子》书中,关于下徵调音阶存在的文献基础;他也曾注意到“今太常笙尺字簧长,合字簧短,此所谓林钟为调首也”,他还曾注意到“民间笛六孔全闭,低吹为尺,即下徵”<sup>①</sup>。这些下徵调音阶广为流传运用的民间基础。朱载堉由此感知,古琴三弦为宫而形成的正调定弦模式渊源久远,对此明确的认同,使他能够更深入地理解古法旋宫的传统。

(三) 这种利用上下四度循环实现旋宫的方法,使朱载堉格外重视琴律中赖以产生纯四度的十徽。朱载堉反复强调定弦只用十徽,“十徽为‘律母’”,十徽为“群音会合之际”,这乃是实践“紧角为宫”和“慢宫为角”旋宫方法的反映。在五音为均之琴的定弦法中,他明确提出:“解弦更张,先吹合字,上第一弦按第十徽弹之,令与笙音相同,是为黄钟;次吹四字上第二弦,按十徽弹之,令与笙音相同,是为太簇;次吹上字,上第三弦,按十徽弹之,令与笙音相同,是为仲吕;次吹尺字上第四弦,按十徽弹之,令与笙音相同,是为林钟;次吹工字,上第五弦,按第十徽弹之,令与笙音相同,是为南吕;其第六弦、第七弦散声与第一、第二弦散声相应,此五声为均之琴也”<sup>②</sup>。这里明确记述了朱载堉实践着“紧、慢调弦法”的四度定弦。其在第三弦上实现了“仲吕顺生黄钟”的夙愿。因为三弦十徽为仲吕,全弦散音即当其下四度黄钟。朱载堉所看到在“弹丝吹竹,击拊金石”的音乐实践中,仲

① 以上两条引文均引自《律吕精义》外篇卷四。

② 《律吕精义》内篇卷六 旋宫琴谱上。

吕、黄钟之交,声音流转自若,正当是这种旋宫实践的反映。上述材料还透露出这种旋宫方法在律学关系上受到“以笙代律”的民间经验性律学规范的信息。为此,下文拟对朱载堉赖以实现旋宫的“琴律”进行律学拟测,以探讨其乐学思维与律学思维间的有机联系。

## 二、朱载堉琴律的律学拟测

朱载堉在《律吕精义》“旋宫琴谱上”中明确提到:“(盖)笙犹律也。吹律定弦,古人本法也。以笙代律,今人捷法也。于世俗乐家,择其新点好笙用之。”可见,朱载堉实践旋宫法的定律器采用了民间的笙。因此,朱载堉的琴律进行律学拟测,当离不开用以代律的笙。

为了寻找可资比较的实测音响资料,笔者选择了景蔚岗所撰《晋北笙律考》中发表的测音数据。晋北笙曾为晋北佛家和俗家笙管乐队的定律之器。据测音结果表明,晋北笙律的绝对高度,稳定在大二度范围之内:大尺(林钟) $a^+—b^+$ ;大合(黄钟) $d^+—e^+$ ;它们与中古期北魏、北齐,以及隋水尺律、宋大晟律等颇相吻合。可见其绝对音高具有久远的传统<sup>①</sup>。景蔚岗同志通过扎实的实地调查,提出了“晋北笙律”为,“母律居中,八、五度调律法”,这种调律法在中原一带民间亦有传承。其法如下:

上五度下八度循环相生,  
 大尺合大四(上五度)\*“林倍生太正”;  
 大四合清工(上五度)“太正生南正”;  
 清工合大工(下八度)“南正生南倍”;  
 大工合大乙(上五度)“南倍生姑正”;

<sup>①</sup> 景蔚岗《晋北笙律考》,载《音乐舞蹈》1989年第1期。

大乙合小乙(上五度)“姑正生应正”；  
 小乙合大凡(下八度)“应正生应倍”；  
 大凡合勾凡(上五度)“应倍生蕤正”；  
 勾凡合清背四(上五度)“蕤正生大半”；  
 清背四合背四(下八度)“大半生大正”；  
 背四合哑工(上五度)“大正生夷正”；  
 上八度下五度循环：

大尺和清尺(上八度)“林倍生林正”；  
 清尺合大合(下五度)“林正生黄正”；  
 大合合小六(上八度)“黄正生黄半”；  
 小六合大丰(下五度)“黄半生仲正”；  
 大上合哑凡(下五度)“仲正生无倍”；  
 哑凡合清哑凡(上八度)“无倍生无正”；  
 清哑凡合背一(下五度)“无正生夹正”；  
 背一合哑工(下五度)“夹正生夷倍”；

(注：上文引自景蔚岗《晋北笙律考》。“\*”所示，引号内的内容为笔者所增。)

依据本法调出的晋北笙律，以乐谱表示为：



(注：谱表亦引自景蔚岗《晋北笙律考》。)

朱载堉在《律吕精义》中记录下来的十九簧笙上下相生的生律口诀如下：

黄正生林正；林正生林倍；林倍生太正；太正生南正；南正生南倍；南倍生姑正；姑正生应正；应正生应倍；应倍生蕤正；蕤正生蕤倍；蕤倍生大正；大正生夷正；夷正生夷倍；夷倍生夹

正 ;夹正生无正 ;无正生无倍 ;无倍生仲正 ;仲正生黄半 ;黄半生黄正<sup>①</sup>。

如果按照晋北笙律律高林倍(大尺)定为 b,黄钟(大合)定为 e<sup>1</sup>,以黄钟为起始律,上述生律法可以下谱来表示:



从生律法上看,两相对照,朱载堉笙的生律法以黄钟为始,用“上五度下八度相生法”沿一个方向生律,会合于黄钟。晋北笙律以林钟倍律为始,兼用“上五度下八度”和“上八度下五度”相生法,会合于夷则律(高于林钟一律)。如果使晋北笙律从母律林钟倍律开始,仅照“上五度下八度相生法”,同朱载堉笙律的生律方向一致;则除个别八度相生位置略有不同外,均可与朱载堉笙的生律法相合。这就是将晋北笙律依“上五度下八度相生”,而终于哑工的夷则正律,继续沿“上五度下八度相生”。即有:夷正生夷倍;夷倍生夹正;夹正生无正;无正生无倍;无倍生仲正;仲正生黄半;黄半生黄正;黄正生林正;林正生林倍。这正是朱载堉十九簧笙夷正生夷倍,以下的相生程序,其音高又正与晋北笙律“上八度下五度”的生律部分相合,衍为乐谱如下:



① 《律吕精义》内篇卷八 乐器图样。

以此谱与朱载堉笙律生律谱相较,只要将朱氏笙律生律谱中开始两次生律“黄正生林正”,“林正生林倍”移至最后(即以林倍生太正为始),则两个笙律生律谱则基本一至(“应倍生蕤正”以后,两次八度相生略有不同)。为此,我们可以认为:朱载堉所用笙的调律与民间笙的经验性调律办法相吻合。而这种民间笙的调律办法得以从晋北笙律中考见。因此,依据晋北笙律的测音结果,可以对朱载堉的笙律,以及由笙定琴的“琴律”进行律学关系的拟测。

根据晋北笙律实测的测音数据,取五位笙师对于同一工尺字笙簧演奏的平均值,选取以朱载堉以笙定律有关的笙簧音律,列成下表(见下页)。

由该表可知,晋北笙律主要笙簧的音律关系,虽然由八度、五度辗转相生而来,没有脱离五度相生的框架,但民间流传的以耳齐其声的结果,已使它们之间的邻音关系具有向十二平均律靠拢的倾向。其间除了清尺、清工二律的测音由于音区较高,误差稍大而外,其他大二度、小二度、小三度等音程均更接近十二平均律的音程关系。这种民间经验性调律所具有的十二平均律倾向,给予朱载堉的影响是很大的。他的旋宫琴谱中所定的琴律,在五音为均的琴中取十徽实音,以民间笙的合、四、上、尺、工,依次定一、二、三、四、五弦的实践,已见上文记述。其在七音为均之琴的黄钟均定弦中,明确提出如下方法<sup>①</sup>

对此黄钟均音阶律学关系的拟测,可取“晋北笙律律学分析表中提供的仲吕倍律(将大上移低八度)、林钟倍律、南吕倍律、应钟倍律、黄钟正律、太簇正律、姑洗正律之音高,各律分别减去498音分,即得该均全弦散声的音高,其结果如下表:

<sup>①</sup> 《律吕精义》内篇卷七 旋宫琴律下·子琴七音定弦捷法。

晋北笙律实测律学分析表

笙、簧	大尺	大工	大凡	大合	大四	大乙	大上	清尺	清工
对应律名	林钟倍律	南吕倍律	应钟倍律	黄钟正	太簇正	姑洗正	仲吕正	林钟正	南吕正
实测音分值	4616.2	4816.6	5014.8	5114.4	5318.2	5515	5611.8	5846.75	6020
音高	$\#a^1 + 16.2$	$\#b^1 + 17.2$	$d^2 + 14.8$	$\#d^2 + 14.4$	$f^2 + 18.2$	$g^2 + 15$	$\#g^2 + 11.8$	$\#a^2 + 49.25$	$\#b^2 + 20$
邻音间值差	0	200.4	198.2	99.6	203.8	196.8	96.8	234.95	173.25
十二平均律邻音间值差	0	200	200	100	200	200	100	200	200
五度相生律邻音间值差	0	204	204	90	204	204	90	204	204
纯律邻音间值差	0	182	204	112	204	182	112	204	182

注：表中“音高”一栏取相对对应音名，并非实测音的绝对音高音名，以下各表同此。

弦序	一	二	三	四	五	六	七
吹笙簧	上字	尺字	工字	凡字	合字	四字	一字
按十徽弹之为	仲吕	林钟	南吕	应钟	黄钟	太簇	姑洗
空弦所应之律	黄钟	太簇	姑洗	蕤宾	林钟	南吕	应钟
黄钟均阶名	宫	商	角	中	徵	羽	和

朱载堉七音为均之琴黄钟均律学拟测表

弦序	笙簧	十徽按音阶取律	音高		全弦散音所得律	音高		与十二平均律的比较值	邻音间值差
			音高	音分值		音高	音分值		
一	大上	仲吕倍	$\#g^1 + 11.8$	4411.8	黄钟倍	3913.8	$\#d^1 + 13.8$	$\pm 0$	$\pm 0$
二	大尺	林钟倍	$\#a^1 + 16.2$	4616.2	太簇倍	4118.2	$f^1 + 18$	4.6	204.6
三	大工	南吕倍	$\#b^1 + 16.6$	4816.6	姑洗倍	4318.6	$g^1 + 18.6$	4.8	200.4
四	大凡	应钟倍	$d^2 + 14.8$	5014.8	蕤宾倍	4516.8	$a^1 + 16.8$	3.2	198.2
五	大合	黄钟正	$\#d^2 + 14.4$	5114.4	林钟倍	4616.4	$\#a^1 + 16.4$	2.2	99.6
六	大四	太簇正	$f^2 + 18.2$	5318.2	南吕倍	4820.2	$\#b^1 + 20.2$	6	203.8
七	大乙	姑洗正	$g^2 + 15$	5515	应钟倍	5017	$d^2 + 17$	2.8	196.8

基于以上拟测可知：

1. 朱载堉取十徽,以笙定琴产生的黄钟均正声调音阶,虽以笙的八度、五度为生律框架,但以耳齐其声的结果已具有向十二平均律靠拢的倾向。表中与十二平均律比较值一栏提供的数值与十二平均律的音分值差在0—6音分之间。邻音间值差所反映出的五个大二度,一个小二度,均明显地接近十二平均律。

2. 从音高的比较上看,琴律中十徽按音与空弦散音相对应的各组音高关系,如黄钟正(按音)与黄钟倍(散音),音律能准确应合。这是其琴律实现旋宫转调的基本条件。

若就同一弦上按音所取五音而论,朱载堉在《律吕精义》“七弦琴五音详论”中说:“自岳山至龙龈为宫,其商当在十三徽外,角在十一徽,徵在九徽,羽在八徽,此五音之正位也”。这是朱载堉于同一弦上,按音的取音准则。现以七音为均之琴一弦为宫的黄钟均和五弦为宫的林钟均为例,进行律学拟测,结果如下:

黄钟均徽位按音的律学拟测

一弦为宫	宫(黄钟)	商(太簇)	角(姑洗)	徵(林钟)	羽(南吕)
徽位	全弦	十三徽外	十一徽	九徽	八徽
音分值	3913.8		4299.8	4615.8	4797.8
可应空弦散音的音分值			4318.6 (三弦散音)	4616.4 (五弦散音)	4820.2 (六弦散音)
与空弦散音的比较值			- 18.8	- 0.6	- 22.4
徽位按音音高			$g^1 - 0.2$	$\#a^1 + 15.8$	$\#b^1 - 2.2$

林钟均徽位按音律学拟测

五弦为宫	宫(林钟)	商(南吕)	角(应钟)	徵(太簇)	羽(姑洗)
徽位	全弦	十三徽外	十一徽	九徽	八徽
音分值	4616.2		5002.2	5318.2	5500.2
可应空弦散音的音分值			5017 (七弦散音)	5318.2 (二弦散音)	5519.2 (三弦散音)
与空弦散音的比较值			- 14.8	$\pm 0$	- 19.2
徽位按音音高			$d^2 + 2.2$	$f^2 + 18.2$	$g^2 + 0.2$

在以上二表所列黄钟均、林钟均的按音音位律学拟测结果中,因为朱载堉未明确记述商音在十三徽外的准确位置,故其取音当以与空弦散声音高应合而定,故表中未予列出。而二均中的徵音,与以民间笙律定弦的空弦散声相合,比较值不超过 $\pm 1$ 音分。处于十一徽和八徽的角、羽二音当为纯律大三、大六度位置,故按音与以民间笙律定弦的散声相较,均偏低。这种十一徽、八徽按音偏低的情况,在朱载堉的琴律中是如何解决其与空弦散声相合的呢?丁承运同志在《朱载堉琴律研究》(载《艺苑》1987年第3期)一文中曾认为:宋元时,徽间按音音位有略而不述的情况。他引用明代杨嘉森于1547年所撰的《琴谱正传》“上弦势”说“先上五弦,次上一弦,八徽上合。”说明羽音的音位在一弦八徽偏上。因此,丁文认为“朱载堉是采用的宋元沿传的定弦法,实际演奏时按音徽位受听觉的自然调节,十一徽按音略偏徽上。”这一情况表明,上述对于弦上按音的律学拟测结果,亦可能根据听觉的自然调节,让角、羽的徽位按音略高,使其与空弦散音应合,因此,朱载堉琴律中的按音同样可以纳入具有十二平均律倾向的民间经验性律规范。

通过律学拟测可知,朱载堉付诸于旋宫实践的琴律,无论在琴的散音、按音,以及以散音、按音合弦的音高关系中,都可以取得与民间笙律相一至的律学规范。因此,朱载堉的琴律既非严格的三分损益,亦非三分损益和纯律兼而有之的折衷律制,而是建立在适合于民间旋宫的,具有十二平均律倾向的民间经验性律制规范之上。这种民间经验性律制的大量实践,使朱载堉获得了大量的接近十二平均律音高关系的音响积累,这种积累对其密率理论的产生有着不容忽视的影响。

### 三、值得思考的两个问题

#### 1. 关于“琴中本然音均”的思考。

律学界关于朱载堉“琴中本然音均”的讨论,曾经是一个热门话题。例如:陈应时在《朱载堉和古琴》(《中国音乐》1985年第3期)一文中暗示,“琴中本然音均”为“琴徽本身所示的‘四分损益律’(即纯律)”。其后,丁承运《朱载堉琴律研究》一文认为,琴律渐次“发展成为三分律为主体而兼含纯律成分的复合律制。”因此,朱载堉所说的“琴中本然音均”乃是“明代琴乐中应用九、十徽调弦法(三分损益律调弦法,笔者注)所决定的各徽音的按音音位。”也就是体现为朱载堉为了克服八徽、十一徽的纯律倾向,而采用的八徽、十一徽“偏上”的合律手法(合三分损益律)。这些意见都是从琴律涉及到的纯律音程关系上去寻找各自的答案,应当说不无道理。但如果从定弦、按音、按音与散音的应合以及在旋宫琴谱中的实际运用,综合考察朱载堉琴律的音律特征,似乎又不能全面反映朱载堉的本意(容另文专论)。

此外,冯文慈先生在《律学新说》点注本中,对于“琴中本然音均”两次审慎地注以如下文字:“朱载堉未能明确区别十二平均律与琴律”,“这里似乎又抹煞了十二平均律与琴律的区别。”这些注文从根本上注意到了朱载堉所言“琴中本然音均”的存在,并从实际上提出了应予进一步深入研究的问题:“琴中本然音均”与十二平均律之间存在着什么样的区别和联系?

由于有了对朱载堉琴律的律学拟测结果,我们可以说:朱载堉所谓“琴中本然音均”,是他在琴乐旋宫实践中由民间笙律定音而建立起来的一个具有十二平均律倾向的音律系列。它以民间“紧角为宫”和“慢宫为角”的旋宫方法为载体,以十徽为主要生律要素,建立了一个接近十二平均律的音高体系。故而,当他的“新法密率”问世后,以“密率”与他的琴律相较,才达到了新法律位“与琴中本然音均自相吻合”的理论境界。

只有这样,我们才能更深刻地理解朱载堉所言:“新法所算之律,一切本诸自然之理,而后以数求合于声,非以声迁就于数也”<sup>①</sup>。朱载堉推崇自己的新法,言其本诸自然之理的本源是民间旋宫实践中的笙律。它辗转流传于民间数千载,孕化了多少民间音乐的旋宫经验,故朱载堉尊崇其为自然之理。朱载堉所言“以数求合于声”则是以准确的数理逻辑阐释了这一适用于旋宫实践的属于“自然之理”的音律关系。这就使得民间经验性的平均律规范,达于科学化的理想境界。因此,“新法密率”的产生,并不是“以声迁就于数”的凑合,而是以科学的数理规律对民间具有十二平均律倾向的音律实践所给予的理性总结。

2. 对朱载堉琴律进行律学拟测的结果,有益于揭示其“新法密率”赖以产生的思维轨迹。朱载堉萌发于民间旋宫实践中的具有十二平均律倾向的律学思维,是其“新法密率”得以产生的思维前导。大量的旋宫琴谱的演奏是其“新法密率”理论产生前的实践基础,应当说,它们是属于“密率”理论问世前感性认识阶段的成果。因此,他的以笙定琴的旋宫实践仅见于旋宫琴谱。他在《律学新说》卷一“吹律第八”中谈到过以笙定新律的实践,只是将笙作为其新律与旧律相较的实验工具。还不能算作其运用十二平均律的记载。正由于朱载堉未有将其“新法密率”付诸音乐实践,所以他才只在律准上将“新旧二法所算尺寸,俱载于此”,并谨慎地讲到“以俟后世明理善数知音之士,将此说与琴音仔细校定,审而辨之,则真理自见矣。”<sup>②</sup>因此,孙玄龄同志在《对朱载堉实践十二平均律的探讨》(见《中国音乐学》1987年第1期)一文中,笼统指出朱载堉“以笙调律”、“以笙代律”中调出的笙律,已在实践十二平均律,并得出“朱载堉不但是第一位提出平均律计算的人,也是第一位取得了十二平均

① 《律学新说》卷一 立均第九。

② 《律学新说》卷一 论准徽与琴徽不同第十。

律实践的人”这一结论是值得商榷的。因为上文已分析到朱载堉调出的笙律,仅仅是基于民间旋宫实践基础上的具有十二平均律倾向的经验性律制。

纵观朱载堉的旋宫思想,他以恢复古法旋宫为追求目标,在使用民间“紧角为宫”和“慢宫为”的旋宫方法中,实践了琴上旋宫六十调、旋宫八十四调的理论。透过其旋宫实践可知,他的琴上旋宫法受到民间经验性还宫的律制规范,具有明显的十二平均律倾向。

对朱载堉旋宫思想的探讨,可以证实我国音乐学界对于传统宫调理论的律学基础问题所作的最新结论:“中国律学史中律制理论的发展过程,起于西周的十二律理集结,经过广泛运用多种变律的各个阶段,最终复归于朱载堉新法密率限用十二正律的体制,始终围绕着宫调关系的理论与实践而发展着。这个历史过程充分说明传统律学理论正是传统宫调体系的理论基础。”<sup>①</sup>

(原载《音乐研究》1993年第4期)

---

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》,P221“宫调”。

## 琴曲《墨子悲丝》研究

王建欣

春秋战国之际,墨家是和儒家并称的著名学派。韩非说:“世之显学,儒、墨也。儒之所至,孔丘也;墨之所至,墨翟也。”<sup>①</sup>孔、墨在当时都是“从属弥众,弟子弥丰,充满天下”,“后学显荣于天下者众矣,不可胜数。”<sup>②</sup>墨子在当时也是圣人,“杨朱、墨翟之言盈天下,天下之言,不归杨,则归墨。”<sup>③</sup>他高举“兼爱”的大旗,栖栖皇皇,奔走救世。为了兴利除害,他提倡实行极端的苦行,“子独自苦而为义”。<sup>④</sup>墨子认为,一切人间的怨恨、篡夺乃至天下大乱,其根源在于人们彼此不相爱,“凡天下祸篡怨恨,其所以起者,以不相爱生也。”<sup>⑤</sup>汉兴,由于墨家思想不适合刘汉封建地主政权统治的需要,日渐衰微。至汉武帝的“罢黜百家,独尊儒术”,儒家以外的诸家已无任何地位。《汉书·艺文志》载“《墨子》七十一篇”,而到了清代,据《四库全书总目》载,则仅存五十三篇,较《汉书·艺文志》所记已缺十八篇。

“墨子悲丝”的本事见于《墨子·所染》:

- 
- ① 《韩非子·显学》。
  - ② 《吕氏春秋·当染》。
  - ③ 《孟子·滕文公》。
  - ④ 《墨子·贵义》。
  - ⑤ 《墨子·兼爱中》。

子墨子言见染丝者而叹，曰：“染于苍则苍，染于黄则黄，所入者变，其色亦变，五入必，而已则为五色矣！故染不可不慎也！非独染丝然也，国亦有染。舜染于许由、伯阳，禹染于皋陶、伯益，汤染于伊尹、仲虬，武王染于太公、周公。此四王者所染当，故王天下，立为天子，功名蔽天地。举天下之仁义显人，必称此四王者。夏桀染于干辛、推哆，殷纣染于崇侯、恶来，厉王染于厉公长父、荣夷终，幽王染于傅公夷、蔡公毅。此四王者，所染不当，故国残身死，为天下谬。举天下不义辱人，必称此四王者。齐桓染于管仲、鲍叔，晋文染于舅犯、高偃，楚庄染于孙叔、沈尹，吴阖闾染于伍员、文义，越句践范蠡、大夫种。此五君者所染当，故霸诸侯，功名传于后世。……非独国有染也，士亦有染。其友皆好仁义，淳谨畏令，则家日益，身日安，名日荣，处官得其理矣。……《诗》曰“必择所堪，必谨所堪”者，此之谓也。

墨子见到洁白的丝被染成各种颜色，引发了他关于社会、人生的哲学思考。他认为，不但丝会很容易地被染成各种颜色，一国之君也会受到各方面的影响，无论是“功名蔽天地”的“仁义显人”，还是“为天下谬”的“不义辱人”，无不是外来的影响所致。“士”也不例外，交友不慎，是人生最大的不幸。因而发出了“故染不可不慎也”的感叹。这与中国传统文化中所一贯强调的“人之初，性本善，性相近，习相远”，以及“孟母三迁”等是一脉相承的。发展到晋代的傅玄那里，便有了“夫金木无常，方员应形，亦有隐括，习与性成，故近朱者赤，近墨者黑。”<sup>①</sup>的理论。

<sup>①</sup> 《北堂书钞》卷六五之《少傅箴》。

### 一、琴曲《墨子悲丝》的流传情况

琴曲《墨子悲丝》又名《墨子悲丝》、《墨子》、《悲丝》等,相传为战国时鲁国墨翟作。历史上收此曲的琴谱计有:《杨抡伯牙心法》(1609)、《太古正音》(1611)、《乐仙琴谱》(1623)、《古音正宗》(1634)、《徽言秘旨》(1647)、《愧庵琴谱》(1660)、《德音堂琴谱》(1691)、《徽言秘旨订》(1692)、《蓼怀堂琴谱》(1702)、《诚一堂琴谱》(1705)、《五知斋琴谱》(1722)、《琴书千古》(1738)、《治心斋琴学练要》(1739)、《琴剑合谱》(1749)、《颖阳琴谱》(1751)、《兰田馆琴谱》(1755)、《琴香堂琴谱》(1760)、《研露楼琴谱》(1766)、《存古堂琴谱》(1726)、《自远堂琴谱》(1802)、《袞露轩琴谱》(1802)、《二香琴谱》(1833)、《悟雪山房琴谱》(1836)、《张鞠田琴谱》(1844)、《蕉庵琴谱》(1868)、《天闻阁琴谱》(1876)、《响雪斋琴谱》(1876)、《绿绮清韵》(1884)、《枯木禅琴谱》(1893)、《琴学初津》(1894)、《雅斋琴谱》(清代)、《诗梦斋琴谱》(1914)等。

下面将部分琴谱中对此曲的解释,择要(重复者略)列示:

《杨抡伯牙心法》:“按斯曲,乃梁惠王时人墨翟所作也。子出行,见素丝,乃悲曰:“人湛然同于圣体,为习俗所移,如油集面。盖犹丝体本洁也。而染焉,则成或黄或黑,本同末异。故尧染许由成圣君,纣染崇侯为谄王,则染之不可不慎也。审音君子能因乐而绎其旨,以墨子之悲自悲,则思所以置身于清白者,自不能已矣。宁独听其节奏云乎哉?”

《枯木禅琴谱》:“曲意激扬,音韵悲思。一种感慨之情流露指下,而洁己自爱之意,含蕴其中。须凝神作之。”

《古音正宗》:“其意切而其情悲,似乎有励人卓然之想。轻重疾徐,清浊高下,互下照应,出自徐门正音。人不得自恃而缓之,又不得因其急而骤之。音走圆珠,声碎金玉,商曲中评为悠扬悲慨

微妙之音耳。”

《诚一堂琴谱》：“高中铿锵，幽中凄婉，此墨子为商音之楷模也。”“悲丝惜纬，古人大有深意，今于是操见之。”

《张鞠田琴谱》：“《墨子》之奇，节奏出乎意外。抚弦者当知曲中抑扬起伏之妙，有敲金戛玉之声，枕石漱流之致。一种凄然感慨、洁己自爱之德，隐隐吐出，传之指下，诚为旷世之奇调。但必用熟调派作主，加以金陵之顿挫、蜀之险音、吴之含蓄、中州之绸缪，则尽得其旨，而众妙归焉矣。”

《琴学初津》：“是操为墨翟所作。师孔圣《猗兰》之体，音意缠绵，天然别具，而曲之命名悲丝者，以气韵合其题也。摹写其丝之本洁，被色之污染，而悲人之稟性于天，为人欲所蔽，感慨而作也。悲丝二字，均著显然，其悲字者，在于气韵之高激，非用是气，则凄清悲哽，无由发现也。盖音有虚实，气有俯仰，反之则曲之起伏逆矣。音律气韵，微妙难言，而急求之得，则万不能得。而不拘拘乎得，忽一旦豁然，自是一得永得。谚云：‘踏破铁鞋无觅处，得来全不费工夫’。亦可为琴中气韵咏之，古人制曲之神妙所不易得者，而题神不同故也。然而全在不同，否则调始于一，终于五，极于九，律止十二，音止五，岂能括诸万物万事之情，皆在乎题神所分也。或以音义、律义、调义；或以五行、时令、应象；或以气韵、指法、轻重、洪纤。总之，一举一动之间，皆有义理所关，是以琴曲，非尽依咏和声而已矣。”

《雅斋琴谱》：“幽怀若渴，雅韵如流。作者何其多情，弹者焉肯释手？”

以上所列，是从四个方面论述此曲。一是讲述乐曲创作背景及曲情大意，“悲丝惜纬，古人大有深意”，“而洁己自爱之意，含蕴其中”；二是谈论演奏的艺术特色和方法，“抚弦者当知曲中抑扬起伏之妙，有敲金戛玉之声，枕石漱流之致”。要“音走圆珠，声碎金玉”，“高中铿锵，幽中凄婉”；三是讲流派，

此曲是“出自徐门正音”<sup>①</sup>,但要综合浙、中州、熟、金陵、蜀、吴等派,方能“众妙归焉”;四是讲调式,“商曲中评为悠扬悲慨微妙之音耳”,“为商音之楷模”。《琴学初津》属借题发挥,在论乐曲的同时,引出有关琴乐的气韵、阴阳及“制曲之神妙”、“义理”等。

## 二、分析琴曲《墨子悲丝》所据版本的交代

本文对《墨子悲丝》所做的音乐学分析,依据的版本主要为徐元白五十年代录音、许健记为五线谱者,收入《古琴曲集》<sup>②</sup>。据古琴演奏录音而记录成五线谱,是有一定难度的。这主要是因为琴曲的律制、装饰方式、独有的技法、节奏律动再加上琴家随意性较强的演奏,常常使记谱者束手无策,也可以说古琴音乐与五线谱这种用来记录西方音乐的记谱方法有较大的隔膜,套用一句当今社科术语,两者不是一个话语系统,硬为之,则是勉为其难。许健据徐元白演奏录音所记的五线谱,准确性较高,已实属不易。徐氏所据谱本是《五知斋琴谱》,但如用《五知斋琴谱》来对照徐元白的演奏,便会发现两者出入很大(原因容后探讨之,出入处会在“乐曲分析之正文”段落尽可能随处注明)。为了能最大限度地准确再现该曲的原始面貌(这应是我们分析古曲时所应遵循的基本原则),笔者以许健记录的徐元白演奏谱作为蓝本,又据《五知斋琴谱》,同时参考吴景略的演奏录音,将该曲重新打谱一遍,所以自认为是已接近了《五知斋琴谱》时代(1721年)的该曲面貌。

① 南宋琴家徐天民及其后人共四代(徐秋山、徐晓山和明初的徐和仲)均以琴名世,影响甚广,被尊奉为“徐门正传”,从者弥众。

② 中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编,人民音乐出版社1962年8月版。

《五知斋琴谱》为清代周鲁封据徐祺传谱,编印于康熙六十年(1721年)的一部重要琴谱,共八卷。所收三十三首琴曲多注明出处,指法细致详尽,在旁注中写有徐氏加工发展之处及评语。后记也比较有特点,从中可以了解徐氏对作品的独到见解。另外,该谱的校讎、刻印(这里指初版,因该谱流传广泛,版本较多)也甚是精审,几近无可挑剔。以其中所收《墨子悲丝》为例,洋洋数千个字符,笔者出于打谱的需要,反复翻检多遍,只发现有四处标错了弦位或徽位<sup>①</sup>。《五知斋琴谱·指法》云:“琴之为道,在乎音韵之入妙。而音韵之入妙,全赖乎指法之细微。兹谱于左右应用之指法,纤悉毕备,不特操缦之所必有者,详注以示适从。即曩昔之所可删者,亦存录以备去取。辨擘托之定名,列吟猱之差等,缓急有度,上下有分。历观前人之旧刻,自觉粗细悬殊耳。”说得一点不错,用谱字将琴乐记录得如此详尽的琴谱,确不多见,这也是它自刊印以来,渐成为流传最广泛的琴谱之重要原因。仅以“吟”的手法为例,我们便可感受到该谱的详备,谱中将其分为长吟、淌吟、定吟、绰吟、注吟、细吟、游吟、荡吟、急吟、缓吟、少吟、略吟、缓急吟、双吟、落指吟、飞吟等,这里有文人们所玩弄的繁琐哲学,甚至是无病呻吟的成分,但也可从中窥见古琴在韵味上的追求,确实细致入微。另外,由于《五知斋琴谱》的最大特色是字谱记录极其详细,因此将打谱者发挥的可能性降到了最低。减字谱虽都无节奏,但面对《五知斋琴谱》,通过仔细揣摩其蕴涵节奏意义的谱字提示,相对于其他琴谱来说,较准

① 一处是“其三”中部的“撮名九三散六”误为“撮名九六散三”;一处是“其五”中部的“大六二罨五”误为“大六二罨六”;一处是“其六”中部的“大三三挑七”误为“大三三挑三”;一处是“其十二”中部的“名七七掐起”误为“名七掐起”。以上四处经笔者反复按弹确认,提出供琴界参考。另外,《琴曲集成》(中华书局1989年版)所收《五知斋琴谱》虽称善本,但仍有脱落处,如卷一的“历代圣贤名录”,少收了最后8人。

确地将其揭示之,并不是很困难的。因此说,该谱成为近三百年来流传最广的谱集之一,并不是偶然的。这也是笔者在前文敢称自己在徐元白、吴景略之演奏基础上重新打谱的《墨子悲丝》是“已接近了《五知斋琴谱》时代(1721年)的该曲面貌”的原因。

徐元白先生(1892~1957)的琴学,师承有绪,据《今虞琴刊》<sup>①</sup>之《琴人问讯录》载,他“始受传于大休开士,继游学四方,向无派别”,三十年代能演奏的曲操便有《高山》、《潇湘水云》、《渔樵问答》、《春山听杜鹃》、《墨子悲丝》、《洞天春晓》、《平沙落雁》等十余曲。他藏有雷威制的唐琴及各朝代古琴十余张和多种古琴谱。他还善听琴,曾制琴五十余张。另外,兼善诗词、书画、考古、琵琶、三弦等,还创作改编了多首琴曲,如《海水天风》、《烟波双桨》、《西冷话雨》、《叮咛曲》等,可见他是一位优秀的传统文人型琴家。徐元白演奏的《墨子悲丝》,是自己打谱还是从师友处学得,现已无从得知。听其演奏录音,确已“得古人深意”,“音走圆珠,声碎金玉”,于“悠扬悲慨微妙之音”中,可感受到他深厚的功力和严谨的法度。

古琴大师吴景略先生(1907~1987),世称“虞山吴派”,其古琴演奏以气韵见长,落指成珍,挥掌可范。他曾据《神奇秘谱》、《风宣玄品》、《五知斋琴谱》、《松弦馆琴谱》等十余种明清古谱,挖掘整理了近四十首古代琴曲,为我国的古琴事业做出了不朽的贡献。1960年吴景略据《五知斋琴谱》打出了《墨子悲丝》一曲,其后该曲便成为了吴氏的代表性曲目。比较徐、吴两家弹奏的《墨子悲丝》,笔者认为,后者与《五知斋》谱更接近,更华丽动人。

《墨子悲丝》载《五知斋琴谱》卷三,题记曰:“商音,凡十三

<sup>①</sup> 1937年5月今虞琴社编印。

段,吴派。原稿于康熙甲子岁得之燕山,参考久矣,今公同好。按此曲,乃梁惠王时人墨翟所作也。翟出行,见素丝而悲曰,人湛然同于圣体,为习俗所移,盖犹丝体本洁,为五色所染。本同未异,清浊悬殊,人不可不慎也。审音君子,能因乐而绎其旨,以墨子之悲自悲,则思所以置身于清白者,自不能已矣,宁独听其节奏之音哉?”

### 三、乐曲的段落、句读及调式

《五知斋琴谱》中的《墨子悲丝》结构为:全曲加“尾”共十四段。断句处均以“。”号标记,使演奏者在“按谱寻声”时,至少在分句方面,免掉了许多繁琐推敲的工夫。为尽可能地揣摩古人制曲之本意,笔者认为,分析古曲,最好是用其系统内部的语言来表达今人能够理解的意思,本文的分析即以“。”号处为乐句(此“乐句”非西洋曲式学中之“乐句”的概念)的划分。虽有时会觉得不甚合适(如过长或过短),甚至有些地方仅短短的两个音,也被以“。”号断开,显然是不宜视为“句”的,但出于尊重原谱,也是为行文的统一,仍以“句”称之,而不另造新说法,姑且认为是我们自己没有真正领会古人的深意。各段句数不等,少则两句,多则十句,全曲计六十八句。其他收有此曲的琴谱,在段落的划分上,为十二至十八段不等。《颖阳琴谱》中还注有“句”、“点”,并于曲终注云:“总计十三段,七十六句,七百四十点。”这也是一种独特的结构记录方式,值得注意。

有些琴谱还特别注意该曲为“吴派”<sup>①</sup>,如《五知斋琴谱》等。

多数琴谱均将《墨子悲丝》列为商音或商调。例外者,有如下几种情况并分见于以下琴谱:《自远堂琴谱》将其归为宫调、徵音;《二香琴谱》将其归为宫音;《悟雪山房琴谱》中的《墨子悲

<sup>①</sup> 是对吴越地区琴人的演奏特点、琴曲风格的一种概括。

丝》是黄钟均宫音,用中吕均弹;《张鞠田琴谱》是角调宫音,并注工尺。《蕉庵琴谱》、《绿绮清韵》均是徵音。《天闻阁琴谱》是商音。徵调。而这本谱集中的有些琴曲则注明是徵音,商调,令人不解。显然,在古琴谱中,音、调、均以及宫、商、角、徵、羽等字所表达的概念是比较混乱的,有的根本没有音高、调式、调性的含义,而只表示了该曲在谱集中的顺序。《五知斋琴谱》中的《墨子悲丝》,题下只注明“商音”,而没有紧慢哪些弦的说明。通过按弹得知,编者将此曲定为商音是错误的,只有《悟雪山房琴谱》之标记是正确的,即黄钟均,宫音,用中吕均弹<sup>①</sup>。

#### 四、乐曲分析之正文

传统琴曲多以泛音开始,此曲亦然。“其一”<sup>②</sup>为泛音,原谱提示:“起手泛音,必加诚意,方得其旨。”音虽不多,但却被划分为十句,所蕴涵的节奏特征为自由、跌宕。开始处标明的“缓作”二字,意为慢起。前四句为四组八度(徐元白的演奏、许健的记谱均为四、五度)音程(每组二音),两句间以琶音连接。五、六、七句基本上是同音型的反复,且逐句下行,似在叹息,但又不失哲人的睿智。从调式上看,第五句结束在徵音上,第六句结束在商音上,第七句又转回到宫音上。第八句为过渡。自第九句起上行,结束于角音。末句的前半句是上一句五声音阶的二度模进,后半句的五个谱字<sup>③</sup>才应视为真正的结束句,在倒数第三个音 Sol<sup>④</sup>下面注一“妙”字,煞是细腻委婉,结束在宫音上。这一段的十个短句构成了全曲的引子,一个有趣的现象是:以 C 为

① 参阅《吴景略古琴艺术》,香港龙音制作有限公司 1998 年版。

② 《五知斋琴谱》所收琴曲,手段落划分,均用“其某”表示,本文沿用之。

③ “谱字”一词,笔者在这里指包含有右手触弦动作的一个减字谱,下同。

④ 此曲为 F 宫调式, Sol 音所指为 C,下同。

宫,各句的结束音向上构成了一幅五度相生图,即 C、G、D、A、E,其作用是明确调式,并确立了音乐情绪的基调。

“其二”的提示为:“泼伏<sup>①</sup>之好,妙在戚然。”全曲的主旨,在于抒发哲人之悲,因此在这一段的最后,用“泼、刺、伏”的手法来突出“戚然”之情,很是传神。开始的第一个音 Mi,右手仅一“勾”的动作,左手却用“注”、“缓退”、“复”、“长吟”、“上”、“慢进”和“复”等一系列手法,形成“音少韵多”的局面,似沉思。这一段共七句,第一句结束在宫音上,但似意犹未尽,第二句实是一个小的补充。第三句借前面的铺垫,以双弦奏出一个大三度音程,顺势到角音,再到徵音。第四句较长,用了十三个谱字,结束在最低的宫音(一弦散音)上。从音乐进行上看,三、四两句是全曲的骨干,类似西洋音乐的主题,富有歌唱性,姑且称其为 a 第五句为 b,与 a 形成对比,也结束在宫音上。第六句是 a 的变化重复,结束在宫音上。第四、五、六三句的结束音原谱字下均有一“轻”字,在进行中还出现有“重”、“坚劲”等表情提示,看得出,这三句是在强调力度的对比。另外还有一个共同的特点,便是每句均较长(每句均由十余个谱字构成,再加上吟、猱、进、复等)。第六句虽是第五句的重复,但在中部经过音的位置出现了全曲的第一个“清角”音,这个 Fa 音有试探性质,虽立足未稳,但已使得乐曲在色彩上渐趋多样。最后一句先是用“泼”的指法弹出 Sol、Re 的五度双音,接以“刺”、“伏”指法结束,收徵音。

“其三”起处标有“入调”二字,按一般琴曲规律,从这里才算进入正题,可从音乐逻辑上看,这里显然是“其二”的继续,而不是刚刚进入正题。那么“入调”做何解释?看来是指音乐情绪和速度。本段提示为:“末句取坚劲,方得流畅。”自此始,乐句愈加绵

① “刺”、“伏”指法,前者弹如一声似扫弦的噪音,后者应随即“以掌下鞞定弦声,无形迹可见,使其自然不响为妙”(《五知斋琴谱·指法》)。

长,段落长度虽与“其二”相仿,却仅四句(“其二”为七句)。如与“其一”相比,长度是其四倍,可“其一”却有十句之我。这更加说明将“。”号做“句”解释有时显得牵强。这一段的四句,应是典型的起、承、转、合结构。一、二、四句均结束在宫音上,第三句有转调的感觉,结束在徵音上。第一句是a的变化重复,在重拍上有一“清角”音,谱字下注有“要灵活”三字,伴以“落指猱”,因上一段已有“清角”出现,虽只是处于经过音位置,但作为铺垫,此处为重拍上出现,便不觉突兀,且颇值得玩味(可惜徐、吴两家的演奏将其处理成Mi,则显得平淡无奇,原因容后分析),给人的感觉是音乐要往下五度关系调发展。但紧接着,便在下一句中用强调角音的方法,将乐曲要往下五度关系转调的感觉冲得无影无踪了。在其后的进行中,这一手法频繁使用,极类似民间器乐的“凡工交错”,但每次都是角音站上了上风,并通过角音回归到宫音。在绵长的第二句(共二十九个谱字)中间,有一处提示为“九字音气连络贯穿为妙”,在句子的结尾处用“应合”<sup>①</sup>的手法,巧妙地形成复调,其下还标有“用意作”字样,可见作者在这个地方是费心经营的。作为“转”的第三句,其实与“其二”的第一句末尾极其相似,所不同者,是中间用了“剔七”加“散六如一”手法,奏出Do的八度双音,增强了力度。视第四句为“合”,原因是它实际上是第一句的变化反复,并有文字提示“实作又起”,前半部分完全重复第一句并出现“清角”音,末尾改为八度双音,细辨之,这一句又与“其二”的倒数第二句极其相似,只是有较大的扩充,情感的抒发酣畅淋漓,减字谱旁注有“轻活,末句无限悲情,能奏者,令人心醉神畅矣。”值得注意的是,在这一句将结束时出现一个“清羽”(降Si)音(徐、吴的演奏将此音改为La),与接下来Mi形成增四度,这可能

① 《五知斋琴谱·指法》释“应合”为“按弦后而指或上徽或下徽有音,以应次弦有声,曰‘应’;次弦之音合前声曰‘合’。”

是“无限悲情”的具体表现吧。

“其四”仅两句,开始处标有“字字起”字样,作为对演奏者的提示,应理解为对新段落的强调。第一句可分为五个小句,其共同特征为,均用“大七绰勾四”的指法开头,前两小句相同,只是弦位稍有差别,后面的三小句均运用了“换尾”的手法,在第五小句 La、Sol、Fa、Re 的谱字下特注有“灵妙”二字,结束在徵音上。第二句结束在宫音上,按段首的提示“未句字字悲切,令人心醉”来理解,确实觉得深沉凄婉,音域也随之降到了全曲的最低点。以“招撮三声”指法结束该段,这也是古琴音乐在段落结束时最常用的指法<sup>①</sup>。另外,这一手法的使用,常常改变琴曲的律动,如将二拍子改为三拍子。

“其五”共四句,均结束在宫音上。该段没有文字注释,综观全曲,没有文字注释的仅有其五、其八、其十二,其八很短,仅二十七个谱字,是典型的过渡段落,而其十二已是尾部,没有注释也属正常。第五段不但较长,还多有新材料。第一句的起法承“其四”之余绪,仍用“大七绰勾四”奏出 Sol、La 两音,经几个音的过渡后,再以“大七绰勾四”起,然后用“仰托”加“细吟”的手法奏出较强的高音 Mi,从旋律进行上看,与前面有较大不同。《五知斋琴谱·指法》:“仰托者,大指仰天托弦击于琴面,太重而浊且无意趣。如欲用之者,必宜不轻不重,取清脆之声,庶几可听。此当以激节处用之,不可概而见也。”可见这里的情绪起伏是比较大的。第二句自角音起,用了两个“放合”<sup>②</sup>的手法再次形成一小句复调,然后旋律继续上行,同样结束在宫音,但为了与前一句形成对比,将十六度音程的两个宫音调换了位置。第三句是第二句的完全重复,只

① 《五知斋琴谱·指法》释“招撮三声”是“结束声也”。

② 《五知斋琴谱·指法》释“放合”为“按前弦放起有声曰‘放’,弹后弦合前有声曰‘合’”。

是改变了弦位。第四句是第三句的变化重复,这次的重复部分甚至连弦位都是相同的。这三句都来源于 a 段。

“其六”的文字注释为“前六句起伏,末句字字多情,不忍释手。”前四句基本上是“其二”前四句(a段)的变化反复,变化之处在于,一是移高了一个度,二是有所紧缩。正是由于这两点而造成情绪的动荡起伏。第五句是第四句的变化紧缩,也可看做是补充结尾,一个“抓起”造成了十七度的大跳,紧接着用两个八度的泛音,结束这一句。个别泛音穿插在旋律中,使得乐曲活泼跳跃。最后一句其实可作为两句来看,音乐形象起了变化,中间在注明“何其多情也”处为一句,紧接着重复,结尾处再次出现新材料,并提示“重弹重作方得入神”。从全曲看,这里应是第一次高潮,且高音集中,主要旋律基本上在五徽至二徽内展开,已到了古琴音域的极限。

“其七”注云:“头半句跌,下半句声声如说话;二、三句达意;末二句悲叹不已。”共五句,第一句极长,确可分做两句,但正如要求是“一气连络,神气贯通为妙”,开始部分与“其六”的第一句形成“合头”,然后音乐调头下行,到羽音处有“大少息”——较长之停顿。“如说话”的后半句与“其二”和“其六”的第四句基本相同,结束在宫音(以上仍是 a 的变化)。第二句有一处值得推敲,即在“大七四挑三”得 Mi 音之后,紧接着是“上六二”得升 Sol,如果原减字谱无误的话,这个音是耐人寻味的。第三句又回到宫音。第四句短小,用“泼刺”指法结束在八度徵音上。最后一句较长,以“招撮三声”结束在宫音上。

“其八”仅两句,均短小,显然是过渡段落。第一句是“其七”第三句的变化重复,第二句的尾部与“其七”最后一句的尾部相同(或称“合尾”)。结束音均落宫。值得注意的是,从这一段开始, a 的部分再也没有比较完整地出现过,而只有从每句开始的 Mi、Sol,或 La、Do 中,尚可感受前面段落的余风。

“其九”较复杂,从大致轮廓上看,应是“其二”的再现(自开始一直到第三句的前半,用音与“其二”相同,长度与“其二”相仿;又同是用“刺伏”结束)。从情绪上看,本段应为全曲的高潮。注云“前三句抑扬,四句之好未可轻作,五句应接之妙,六句应接不暇,末三句音舒畅美”。第三句的后半旋律急转,谱字中共出现了十一次“急”字,在降 Si 音的下方注“此声要轻松脆滑,仙音自得”,看来是有意强调,结束在商音上。所谓“轻松脆滑”者,为冷谦①《琴声十六法》之首四法,其说初见于明项元汴的《蕉窗九录》②。第四句与“其三”结束句的后半部分相似,结束在宫音上。第五句结束在徵音上,第二弦的徽外“荡猱”加“带起”,造成低沉婉转、荡气回肠的效果。第六句是第五句的变化重复,仍结束在徵音上。第七句部分地重复了“其八”的一部分。七、八两句运用了十二次“撮”和一次“泼”的指法,形成大量的同度或八度双弦,有时还构成了简单的复调并过渡到散板。这一点与《蕉庵琴谱》所收之《龙

① 明初琴家,字起敬,号龙阳子。洪武初奉诏定雅乐,为协律郎。

② 全文如下:“一曰轻,不轻不重得,中和之音也。起调当以中和为主,而轻重持损益之,则其趣自生。盖音之轻处最难。力有未到,则浮而不实晦而不明,虽轻亦不嘉。惟轻之中不爽清实,而一丝一忽,指到音旋,幽趣无限。乃有一节一句之轻,有间杂高下之轻,种种意趣,皆贵于清实之中得之。二曰松,松即吟猱妙处,婉转动荡,无滞无碍,不促不慢,以至恰好,谓之松。吟猱之巨细缓急俱有松处,故琴之妙在取音。取音婉转则情联,松活则意畅。其趣如水之兴澜,其体如珠之走盘,其声如哦咏之有韵,可以名其松。三曰脆,脆者健也,于冲和大雅中,健其两手,而音不至于滞。两手皆有脆音,第藏之不见,出之不易。右指靠弦则音滞而木,故曰指必甲尖,弦必悬落。在指不动,则音胶而格,故曰响如金石,动如风发,要知脆处即指之灵处。指之灵,自出于健。而指之健,又出于腕。腕中之力既到,则为坚脆,然后识滞气之在弦,不为知音厌听。四曰滑,滑者溜也,又滞之反也。音尝欲滞而指常欲滑。音本喜滑,而缓缓出之,若流泉之呜咽,时滴滴不已。故曰滞。指取走弦而涩则不灵,乃往来之鼓动,如风发发,故曰滑。然指法之运用,故贵其滑,而亦有时贵乎留。盖其留者,即滑中之安顿处也。故有涩不可无滑,有滑不可无留,有在耳。”

翔操》几乎如出一辙,笔者认为这是传统琴曲创作程式化的一种表现。

“其十”注明是“重复前意收音”,只两句,确可视为上一段末两句的重复,只是将“刺伏”换为“滚拂”,以“掐撮三声”结束。其功能是使高潮趋缓而结束之,再引出“结尾”段的泛音,所谓“承上启下”者。

“其十一”是一个极短小的泛音段落,并注明“结尾”。由六句泛音构成,部分重复了“其一”。前两句用“打圆”的手法造成七次同音反复,“盖打圆之妙处,全在急作三声内得力,声欲明亮,弹欲匀和,机欲圆活,无一毫阻碍为妙。今人挑多重,勾多轻,不得匀和,故不能出其圆者也,宜细审之(《五知斋琴谱·指法》)。”接下来的四句是五声音阶的模进,加了一个小结尾,结束音分别是徵、商、角、宫。

“其十二”注明是“初慢入跌”。前两句与“其十一”的前两句相同,只是将在泛音上的“打圆”改为“按散”音“打圆”。第三句自低音 Do 直冲上至中音 Sol,跌宕起伏,又用了“仰托”的手法,后接一句十三度的大跳做补充。末两句仍是跌宕起伏,分别结束在徵音和和宫音上。

“其十三”的提示是“末段字字悲音,声声怨语”。起处标有“正慢”,显然在速度上与“其十二”起处的“初慢”有微妙的不同。共三句,每句的结尾处用“应合”的手法,这也是“悲怨”之所由出吧。从音乐材料上看,三次的“应合”构成了五声音阶的模进,第三句与第二句相似,只是在起处用“背锁”<sup>①</sup>的手法,与第二句形成换头,然后又扩充了一个结尾。这两句都有 a 的痕迹,但已是蛛丝马迹了。

最后是“尾”段,真可谓“一唱三叹”,荡气回肠,由此也引发了

① 《五知斋琴谱·指法》：“同弦用‘剔’、‘抹’、‘挑’连弹三声。”

我们对古人的乐曲分段规律进行深一步探讨的浓厚兴趣<sup>①</sup>。这一段为泛音,共三句。第一句与“其十一”之第一句相仿。第二句自“清角”音起,结束在羽音,这样的旋律进行,是全曲惟一的一句,使乐曲的调性显得更加丰富。末句的结尾是三个不同奏法的宫音,很是凝重、庄严,有稳定的终止感。

从乐曲速度、节奏的布局上看,这是一个具有中国传统曲式特征的散、慢、中、快、散结构;从音乐材料上看,也可以将全曲做如下的划分(括号内为原谱段落):引子(一);A(二、三);B(四、五);A1(六、七、八);A2(九);尾声(十、十一、十二、十三、尾)。

下面再来看看《五知斋琴谱》中该曲的“后记”：“《墨子》之奇,其节奏出乎意外,乃浙与中州之派也。然熟派亦尊之久矣。抚弦者当知曲中之抑扬起伏,实有敲金戛玉之声,枕石漱流之致。而一种凄然感慨,洁己自爱之怀,隐隐吐出,传之指下,诚为旷世之奇调。但必用熟派作主加以金陵之顿挫,蜀之险音,吴之含蓄,中浙之绸缪,则尽得其旨而众妙归焉矣。余从髫年习之,亦未尽其秘奥,今参考揣摩,呕尽心血,方为全美,以俟后之君子,庶几有可采择耳。”这里仅琴派,便提到浙、中州、熟、金陵、蜀、吴等。显然,同一琴曲各派是有区别的,而琴谱编撰人主张一首琴曲可以广参各派以求“全美”的观点,也是很鲜明的。编撰者在这里既承认不同流派的客观存在,又强调了各流派间相互借鉴的必要性。另外,也可看出编撰者于此曲之用心,是“参考揣摩,呕尽心血”,认为已臻“全美”,是琴曲中较成熟者。

《墨子悲丝》一曲的基本特点为:1. 曲作者的思路是很集中

<sup>①</sup> 仅从此曲看,作为段落结构提示的文字便有“缓作”、“入调”、“起”、“初慢”、“正慢”、“结尾”、“尾”等。“缓作”我们可以理解为“慢起”;“入调”与“起”,前者意为进入正题,后者则多是新段落或段落中的另起;“初慢”与“正慢”的区别,显然是程度的不同,前者有渐慢的含义;“结尾”与“尾”,前者常标在尾部的开始处,而后者常指全曲的最后几句。

的,这表现在音乐逻辑性严密,高潮安排合理、巧妙,旋律的发展手法多种多样等方面。2. 音乐进行中,在旋律、调性、律动以及音乐形象、情绪等方面所做的各种改变,都不是突如其来的,一般前面均有铺垫,后面还要有所补充,使人觉得这一切都是在不知不觉中完成的,由此体现了创作者的理性思考。3. 中心乐思的运用和变化也是值得研究的。如果我们将“其二”的前四句视为中心乐思的话,这个材料在全曲中出现达十一次之多(如以此为a,围绕着a不断出现的便有b、c、d、e、f、g、h等,似变奏曲式),且没有一次是完整的重复,变化方法计有:改变音色(用散、泛、按不同的手法)、音域;打散原结构只取其中某一句或一个片段;旋律进行中的“凡工交错”以及调式、调性的转换等。4. 高潮(其九)的处理也具匠心,先是“缓起”,不但在用音上与“其二”相同,在节奏、速度上也要尽量一致,然后速度逐渐加快,并出现前面的音乐素材,最后用同度和八度双音伴以自由节奏,结束高潮(再现)并引出尾声。

## 五、琴曲结构研究引发的思考

### 1. 如何看待演奏谱与原始琴谱的差异

这里的“演奏谱”指当代琴家的演奏及记谱,如《古琴曲集》等现代出版物,“原始琴谱”指琴家所据、历代流传下来的古琴谱,如《神奇秘谱》、《大还阁琴谱》、《五知斋琴谱》等。琴家的演奏虽都明示据自何谱,但很多时候与原谱不尽相同,甚至相差较大。这多数是由于琴家在自某师某派学得某曲,或是自原始文字谱、减字谱将某曲打谱后,在长期的弹奏中,已对原谱有所超越,并加入了个人的东西使然。当然也不排除有遗忘或记忆错误的可能性<sup>①</sup>。古琴音乐

<sup>①</sup> 七条弦,十三个徽位,繁杂的左右手指法与徽位、弦位的复杂组合,尝言古琴“难学易忘”,这便是主要原因之一。

本身在结构上所暗示出的多种可能性,客观上也给了演奏者较大的发挥余地。古琴音乐的特点是强调个人化,一般以随心所欲、无所拘束为追求。因此,对操缦者忠实于原谱之程度的要求,也打了比较大的折扣。另外,古琴音乐重韵轻声,重心领神会,轻实际音响,再加上其旋律的游移性、不确定性等等,正是由于古琴音乐在记谱、演奏、音乐型态本身的这些特征,便造成了琴人演奏谱与原谱有时可能会有较大出入。当然还有一种情况,即打谱时的多谱合参,则应另当别论,有的学者对这种做法持保留态度<sup>①</sup>。

徐氏演奏的《墨子悲丝》所不足者(仅从分析古代琴曲结构的角度视之),便在于与原谱的出入较大。不但有旋律进行的改变(音符和节奏安排多有不妥处,如“大少息”、“糅”、“撞”有时没有在所打的谱子中反映出来),还有段落结构的改变。这便为我们欲窥古代琴曲的真实面貌设置了人为的障碍(笔者在这里不涉及打谱者或演奏者的二度创作问题)。当然,我们在分析古琴曲时,也不应唯原始琴谱是从。如考虑到师承关系,我们有理由相信,当代琴家演奏的琴曲,也可能会保存有较多的古代成分。因此笔者在重新整理琴曲《墨子悲丝》时,便以最大限度地尊重徐元白的演奏录音为原则,遇有与《五知斋琴谱》明显相抵触的地方,谨慎微调之。如果我们一味地去追求音乐的原始面貌,这种改变是不能容忍的,但试想即使我们面对的是原始乐谱(如古琴的字谱),由于多方面原因,又能多大程度地感受到音乐的原始面貌呢。可何况前人按谱鼓琴,重主观感受,强调自适,而不拘泥于某处是否多了几个音,或是少了几段。一切以自然而然为妙,于不经意间与古人的意趣相契。一曲《平沙落雁》,几百年流传下来会有48种不同的传本,就是这个原因。另外,“传统是一条河流”,我们应该承认,即使是依《五知斋琴谱》一路师承下来,所做的某些改变也是情理之中的。更何况,两相对照,也能

<sup>①</sup> 杨荫浏在为《古琴曲汇编》所做的序中,对这种做法提出异议。

从中发现同一琴曲在不同历史阶段中的发展变化,这也应是我们今天的音乐学家研究的内容之一。

分析琴曲最棘手的问题,是如何对待某家的演奏谱与原谱的出入——这一情况几乎无时不在,而遵照琴乐传统,这种出入是允许甚至是被肯定的。因此在做传统琴曲分析时便有必要厘定分析对象,有条件的话应对照所据琴谱的减字谱。否则,只能说你所分析的只是某人的演奏谱,很可能与古曲的面貌不同。另外对于打谱,笔者有一不成熟的建议,即对同一部琴谱的同一首乐曲,相同的谱字应对应相同的音乐形态(请注意笔者的前提是三个“同”,才要求第四个“同”)。这样容易感受到古人制曲时是如何于一首乐曲中运用相同的音乐材料的。尽量贴近古人,体会古人的精神,这应是打谱所遵循的原则。从目前所出版的为数不多的古琴打谱看,很遗憾情况并非如此。这也是笔者在做琴曲分析时最感头痛的问题。它极易产生误导,一些琴曲分析的文章,其分析对象实际上不是古代的琴曲,而是加有了很多今人成分的“古曲”了,其结论的科学性常常因此而大打折扣。以笔者为例,在做琴曲分析时,虽有某家现成的演奏录音和出版的乐谱,但很多时候,还要透过现代乐谱的“遮蔽”,去窥探古曲的原貌,这就不得不将刊有原减字谱的琴谱找出来相对照。

## 2. 传统琴谱的优劣观

《五知斋琴谱》几百年来受到琴家们的普遍好评,并不是偶然的。首先,其琴论部分言简意赅,不似有些琴谱繁简失当,多罗列无端的古人言论。其次,乐曲部分则细致入微,每一曲都有详细的考订,指法精研。甚至哪里有吟猱、哪里不要吟猱,也都随谱注出。减字谱虽无法体现节奏,但细读琴谱是不难体会其节奏韵律的。笔者认为,这种做法比之现代乐谱在节奏方面的记录手段,从某些层面上讲还要高明。简言之,它既给了弹琴者以必要的节奏提示,又没有将节奏限制死,二度创作的空间相对

比较大,更符合艺术规律。其具体做法是:1. 节奏速度的直接提示。在段落开始或段落间常见有如“急”、“缓”、“紧”、“慢”、“跌宕”、“连”、“少息”、“顿”、“入拍”等,这一类字作为琴曲节奏速度的提示,其意是不难领会的。2. 右手指法中蕴涵的节奏因素。如“历”、“轮”、“掐撮三声”、“滚拂”、“打圆”、“索铃”、“背锁”等,在具体的演奏方法中,均规定了相对的节奏速度<sup>①</sup>。3. 左手指法中蕴涵的节奏因素。“吟”、“猱”、“绰”、“注”、“撞”、“逗”、“唤”等,表面上看,这些都是单纯的左手指法,但在具体使用时,多数还伴有“急”、“缓”、“长”、“少”、“略”等的规定,如“急吟”、“缓吟”、“长猱”、“略猱”,这里面的节奏因素也是显而易见的。即使没有后者的规定,根据乐曲情绪或上下谱字,以及不同流派,“吟”、“猱”等的长短、快慢也是有区别的。例如《墨子悲丝》“其十三”第一句的减字谱是“中十一勾一,猱,上九放合,散挑四”,第二句仅以“再作”表示反复,同时有“不猱”二字,意为反复时不猱,也意味着反复时旋律要有适当的紧缩(因不猱)。另外,就是同一种指法,有时也会有两种甚至两种以上可能性。我们仍以《五知斋琴谱》中的《墨子悲丝》为例,徐元白、吴景略对“掐撮三声”、“双吟”等的不同处理,也可看出减字谱给予琴家的限制是有限的,在这种限制中琴家仍可做多种可能的变化处理,而并不违背古人初衷。这个过程便是老一辈琴家在打谱时经常慨叹的“小曲仨月,大曲三年”,强调的是要反复体味,乐曲中要凝聚着弹琴人的学识、情操和趣味。这也便是古人所说的“琴中有无限滋味,玩之不竭”的最好注脚。

① 如“掐撮三声”一法,在吴景略著《琴学常识》中称:“凡得八声,节奏则前三声一顿,后五声缓连。”见《吴景略古琴艺术》,香港龙音制作有限公司1998年版。其余指法所体现的节奏因素,可参阅管平湖等编《古指法考》,中央音乐学院中国音乐研究所1963年油印。或古代琴谱,如《乌丝栏》、《琴书大全》等

记录古琴音乐,没有使用在音乐上被高度抽象、概括出的“乐”谱(如五线谱、简谱、工尺谱),而是用“字”谱。两种谱式的根本区别在于,前者记录的是可唱的旋律,是音乐。而后者所记是极其繁复的左右手指法、弦位和散泛按三声,基本体现不出“乐”,更不能演唱<sup>①</sup>。但减字谱是古人智慧的结晶,是古琴音乐的宝贵财富,我们籍着它,得以与古人做音乐上的交流,使古乐复活。有人嫌其不简便、麻烦,其实,这不是琴谱的麻烦,而是古琴音乐本身的复杂性所致,也应视为古琴音乐高度发展完善的标志,因为没有任何一种乐谱能够像减字谱那样准确记录琴乐的神韵。所以,在目前没有找到更简便、科学、能够替代减字谱的谱式之前,对减字谱不能轻言放弃。对减字谱所做的改革尝试应谨慎为之。

### 3. 传统律制与现代记谱问题

老一辈琴家的演奏会自觉或不自觉地回避某些看起来比较特殊的音程进行,如《五知斋琴谱》中的《墨子悲丝》一曲,依谱字看,多次出现的 Fa 音和降 Si 音,在徐元白、吴景略的演奏中均被去掉了,这恐怕是时代的听觉习惯使然,更与传统观念有关。据可靠的乐谱文献看,自唐人抄六朝时的《碣石调·幽兰》到明代的《神奇秘谱》,再到清代的《五知斋琴谱》,古琴音乐中变化音的使用是比较频繁的(有逐渐减少的趋势)。但到了清代后期直至民国初年,保守意识、复古观念日甚,“人心不古”的慨叹充斥于知识界。琴曲旋律中,五正音以外的音,很自然遭到排斥,所以,读老一辈琴家的打谱,或听其演奏,一般是将谱中的 Fa, Si 改为 Mi, La, 并将变化音还原。

另外,据《五知斋琴谱》中《墨子悲丝》的减字谱分析, Mi 和 La 两音,以今天的听觉习惯看,明显偏低。例如:六、七弦为二

<sup>①</sup> 传统琴学,某些流派虽有“唱弦”之法,但与现代意义的唱谱有本质的区别。

度定弦,六弦上 Re 的徽位是六徽四分,七弦上 Mi 应是分毫不差地标在六徽四分上,但谱子却标在六徽半上,偏低。古谱是这么记的,很显然古人也是这么弹的,因为多数老一辈琴家的演奏亦如此,这可从今天尚能听到的老一辈琴家的录音中感受到。现代古琴出版物在处理这一问题时显得束手无策,如《古琴曲集》<sup>①</sup>,在五线谱与减字谱的对照时,为照顾五线谱(或者说适应人们的听觉习惯),将偏低的 Mi、La 两音之徽位,径改之<sup>②</sup>。这应是我们今后在为古琴音乐(包括其他传统音乐、民间音乐)记谱时,给予高度重视的问题。

附:《墨子悲丝》音乐结构图:

结构功能	段落及提示	句数	起落音	音乐材料	原谱提示	说明
散 引子	其一、起手泛音,必加减得其旨。	一	徵、徵		缓作	散板,均为泛音,起确立调性、明确情绪之作用
		二	羽、羽			
		三	徵、徵			徵音开始前有一起自羽音的装饰性琶音
		四	羽、羽			
		五	徵、徵		轻连	
		六	角、商		轻连	
		七	角、宫		轻缓	
		八	徵、宫			
		九	宫、角			
		十	商、宫		妙	

① 1937年5月今虞琴社编印。

② 《五知斋琴谱》中之《墨子悲丝》原为“七徽七分”、“六徽半”、“五徽七分”、“八徽”、“十一徽”处,在《古琴曲集》中已改为“七徽六分”、“六徽四分”、“五徽六分”、“七徽九分”、“十徽八分”。

(续表)

结构功能		段落及提示	句数	起落音	音乐材料	原谱提示	说明	
慢	A	第二、 发 伏 之 好 ， 威 然 。 妙 在 。	一	角、宫	头		节奏仍然较散	
			二	宫、角			为句一的补充	
			三	角、徵	a	轻	开始的角音下方十度，还有一 Do 音	
			四	徵、宫				
			五	羽、宫	b	轻		
			六	羽、宫	a1	一气连活、坚劲、轻		
			七	羽、徵	尾			
	中		其三、未 取 得 坚 脆 ， 方 得 流 畅 。	一	羽、宫	a2	入调、要灵活	
				二	商、宫	c	轻、九字音气连络贯穿为妙	
				三	角、徵	a3	起、用意作、轻	
				四	羽、宫	a4	实作又起 轻、活，未句无限悲痛，能奏者令人心醉神畅矣	
		B	其四、未句 字字悲切 令人心醉	一	徵、徵	d	字字起、 灵妙	
				二	宫、宫	e	轻、活	招撮三声结束
			其五	一	徵、宫	d1		
二				角、宫	a5			
三				角、宫	a6			
四				角、宫	a7			
A1	其六、前六 句起伏未 多 情、不 忍 释 手 。	一	角、宫	a8	起			
		二	宫、角					
		三	角、徵					
		四	徵、宫		起			
		五	徵、宫	a9	起			
		六	角、羽	a10	何其多情也，佳妙，重弹重作方得入神			

(续表)

结构功能		段落及提示	句数	起落音	音乐材料	原谱提示	说明	
中	A1	其七、头半句跌,下半句声声如说话,二、三句达意未二句悲叹不已	一	角、宫	all	一气连络、	神气贯通为妙	
			二	羽、徵	F			
			三	羽、宫	g		在经过处出现升 Sol 音	
			四	角、徵	h			
			五	羽、宫	i	一气连络	以掐撮三声结束	
		其八、	一	羽、宫	fl	一气连络		
			二	宫、宫				以掐撮三声结束,总括前,引起后面
快	A2	其九、前三句抑扬,四句之好,未可轻作,五句应接之妙,六句应接不暇,末三句音舒畅美	一	角、言	与“其二”开始处形成合头	缓起		
			二	宫、角		此声要求轻松脆滑、仙音自得		
			三	角、商		开始的角音下方十度,还有 Do 音		
			四	徵、宫				
			五	羽、徵				
			六	羽、徵				
			七	羽、商				
			八	羽、宫		无声也	此三字在结束处	
散	尾声	其十、重复前意收音。	一	角、商			节奏开始转自由	
			二	羽、宫				
		其十一、结尾。	一	徵、徵			整段为泛音,部分重复“其二”	
			二	徵、徵				
			三	徵、徵				
			四	角、商				
			五	角、角				
			六	商、宫				

(续表)

结构功能		段落及提示	句数	起落音	音乐材料	原谱提示	说明
散	尾声	其十二、	一	徵、徵		初慢入跌	
			二	徵、徵			
			三	宫、宫			
			四	徵、宫			为句三的补充
			五	羽、徵		跌宕	
			六	徵、宫			宫音后“虚上八”成 Re
		其十三、 末段字字 悲音，声 声怨语。	一	角、徵		正慢	
			二	角、宫			
			三	徵、宫			
		尾	一	徵、宫			
			二	清角、羽			此句颇奇
			三	徵、宫			

注 1、“结构功能”左栏是据乐曲的节奏速度划分，右栏是据音乐材料划分。2、“原谱提示”只记标于减字谱下没有指法含义的文字。3、因以句划分牵强故，这里的“音乐材料”的划分仅供参考。

(原载《中国音乐学》2001 年第 2 期)

## 关于姜白石歌曲译谱中的几点商榷意见

麻丽冰

杨荫浏先生根据前人研究旁谱的成果,结合现存音乐的类比研究,使绝响数百年的姜白石词调音乐得以复活,被世人所认识,这无疑在中国音乐史研究中占有极其重要位置。杨荫浏、阴法鲁两位先生合著的《宋·姜白石创作歌曲研究》(1957年音乐出版社出版)(以下简称《研究》),是目前公认的较系统、较全面的译本。笔者愿就《研究》中的一些问题,提出自己的看法,以供商榷。

### 一、有关姜白石取曲中音阶、调式的理解和记谱问题的商榷

对照《研究》中的译谱,去听音响,会产生谱面调式与听觉调式概念不统一的效果。经分析发现,姜白石的十七首歌曲,系用宋·俗字谱(即管色应指字谱)记谱,是一种表示绝对音高的古工尺谱,它使用了古音阶,由宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫(半音在第四度音与第五度音之间及第七度音与第八度音之间)七音构成,并采用了之调式。而杨先生在译谱时,使用了新音阶,“译后的调名,便必须常比原来宫音所在的位置,低一个纯四度。”<sup>①</sup>这样,正好差一个升降号,虽然实际音高效果与姜白石原谱是相同的,但为

<sup>①</sup> 杨荫浏、阴法鲁《宋·姜白石创作歌曲研究》。

了更好地再现原作的面貌,同时考虑到有利于清晰地体现调式、调性的特征,笔者认为应在杨先生译谱上多加一个降号或减去一个升号为妥。

黄翔鹏认为:“中国传统音乐中,同均可以有不同的宫,同宫可以有不同的调。均、宫、调是三个层次的概念。”<sup>①</sup>这对于解释姜白石歌曲宫调问题很有帮助。史书上没有“均”的定义,但《国语》中春秋时代史料有如下记载:伶州鸠(周景王的宫廷乐师)说:“律所以立均出度也。”意思是:律(音高标准)给均提供度量数据,使均的位置得以确定。

什么叫“均”?到目前为止,虽无统一公认的定义,但笔者发现有人做过解释,黄翔鹏讲:“在‘五度圈’的连续音高序列中摘取七律构成音阶,这七个律高所构成的绝对音高位置与各律间相对的音程关系的总和就是‘均’……‘均’就是七律在‘五度圈’中的位置。”<sup>②</sup>梁爵讲:“隋书音乐志就有用‘均’这个术语了,‘一均之中间有七声’里的‘均’是很容易理解的,它是音高音列概念。”<sup>③</sup>可见,“均”具有双重意义。调式主音在传统音乐理论中被称为“调头”,即排列成一定的调式音阶中的首音。

例如:《石湖仙》

“原注‘越调’,即无射商,合今G调”。应理解为:以无射之商——黄钟( $d^1$ 音,经考证,姜白石所处时代的黄钟律频率约为308.465V. D.比现今的 $d^1$ 略高一点)这个律作为调头,构成古音阶的d商调式。其音列相当于G大调音阶所用的七个音(见例1.的虚线对应部分),但并非G大调音阶本身。即两个音列同均,不同宫,G大调主音为 $g^1$ ,而d商调式主音为 $d^1$ 。

① 黄翔鹏《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》。

② 黄翔鹏《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》。

③ 《民族民间音乐》1988年第二期第16页。

The image shows a musical score for two staves in G major (one sharp). The notes are: re, mi, fa, so, la, si, do, re. Above the first staff, two '半音' (half-tone) markings are placed over the intervals between fa and so, and between si and do. Below the notes are labels: re, mi, fa, so, la, si, do, re. Below the second staff, two '半音' markings are placed over the intervals between fa and so, and between si and do. Below the score is a keyboard diagram with eight keys labeled: d<sup>1</sup> 黄钟 (re), e<sup>1</sup> 太簇 (mi), #f 姑洗 (#fa), g<sup>1</sup> 仲吕 (sol), a<sup>1</sup> 林钟 (la), b<sup>1</sup> 南吕 (si), c<sup>2</sup> 无射 (do), d<sup>2</sup> 清黄钟 (re).

图一 《石湖仙》用均音位图

可见,例1和例2的共同点是:①两个音列含有升号的音只有 $\#f^1$ 。②两个音列使用了同样的均,即使用了同样的音,音程关系也相同。不同在于:调式的主音位置不同,所以宫音的位置也不同。

《石湖仙》当译作两个升号的调,而非三个升号。同理,杨先生所译姜白石的降号调的歌曲中,都应再加一个降号,由于古音阶升四级音的存在,可将歌曲中的最后一个降号音还原,如《鬲溪梅令》(当译为两个降号调,但所有的 $\flat e$ 音,都应为 $\flat e$ ),但调号中绝对不可缺少一个降号。

## 二、有关姜白石歌曲中增四度问题的商榷

杨先生参考箫上的音位与吹奏的技术,认为在箫上任何两孔之间,无论如何,是产生不出准确的增四度音程来的,故而对《扬

州慢》、长亭怨慢》、《淡黄柳》三曲的增四度音程进行了一些改动。我认为,这是不大妥当的。

### 1. 从历史上分析

据《晋书·律历志》记载,晋泰始十年(274年)荀勖“依典利用十二律造笛”,每支笛都可吹奏出荀勖所称的“三宫二十一变”。即三种七声调声所需各音,如此丰富的宫调转换,增四度的出现不可避免,因此,八百年后,姜白石歌曲中出现增四度音程则不足为奇,是有其理论基础的。

### 2. 从乐器形制上分析

姜白石诗《过垂虹》中:“自作新词韵更娇,小红低唱我吹箫。”姜《角招》序云:“予每自度曲,吹洞箫,商卿辄歌而和之。”姜白石也是遵循宋·沈义父《乐府指迷》中提到的“按箫填谱”作曲方法的。

杨先生在《研究》中说:公元274年,晋·荀勖见到魏时的邃(即笛)与现在流行的洞箫在音阶上完全一样,六个指孔是等距离的,加上全按时的出音孔为七孔。现在的洞箫六孔全按为“合”字,即 $d^1$ 音,处于魏和现代之间的姜白石所吹奉的箫不会另作别样。我们推知,宋代的箫与现在、未改良的传统洞箫,在开孔和绝对音高方面是相同的。既然现存的箫可以吹奏出增四度音程,则姜白石所处时代的箫也能吹奏出增四度音程式。

### 3. 从演奏者角度分析

一个训练有素的箫演奏者,通过控制口风、口劲及运用半开孔指法、交叉指法等途径,在传统箫上完全能吹奏出准确的增四度音程。

例如:《扬州慢》和《长亭怨慢》都是一个降号的F宫古音阶,以G调箫(筒音作6)吹奏之(见图二)

吹孔	指法	发音 (首调)	备注
D	●●●●●●	6̣	
D	●●●●●○	7̣	
D	●●●●●◐○	1	第一种指法,呼气适当减缓 第二种指法,呼气大幅度减缓
D	●●●●○●		
D	●●●○○○	2	
D	●●○○○○	3	
D	●○○○○○	#4	
D	◐○○○○○		
D	○●●●○○	5	第三种指法,呼气适当减缓
D	○●●○○○		

图二

可见,演奏升四级音,不需特殊指法就能很容易吹奏出来。但是,如果仅仅为了避免增四度的出现,而人为地将个别的第一级音改译为升高半音演奏,指法为:

吹孔	指法	发音 (音调)	备注
D	●●●●○○	#1	呼吸要急

则指法和口劲、口风都需改变,给演奏者增加额外负担。改译后的同一曲调中既有还原第一级音,又有升高第一级音,很明显前后不统一。尤其是《扬州慢》第20小节,杨先生为了避免增四度音程出现,将第一句的结尾押韵处,也是一个乐句结束处的还原第

一级音,改译成升高第一级音,这一点从理论上亦难解释。

既然杨先生在该曲中的第一级音和升高第四级音没有连用的地方,遵循了原谱来译谱,实为承认了升高第四级音的存在,那么,在这两上音先后连续出现时,也必然能吹奏出准确的增四度音程。况且,增四度音程的存在,正是古音阶的特色所在。现代人的审美观点并不能代替古人的审美观点,还是依原作意图更妥。

### 三、有关音乐与音韵关系的商榷

杨先生在《研究》中讲:“姜白石的字调系统,是道道地地的‘平、仄’系统,而不是四声系统。”“一般人是将上、去、入统归入仄声一类,以与平声成对比;姜白石则是将平、入分在一边,上、去分在另一边,使平、入与上、去各为一类,而互成对比。”语焉不详,笔者试进一步讨论:

在姜白石的歌词句子当中,可归纳以下两个主要方面:

1. 以入代平:词中入声字有时可作平声用。《疏影》中“江”(平声)、“玉”(入声)前后阙互相重叠,且所配音调完全相同一句,就是很好的例证。

例3.《疏影》(仙吕宫,即夷则宫,古音阶的 $\flat$ B宫调式)

但 暗 忆 江 南 江 北  
又 却 怨 玉 龙 哀 曲

### 2. 去声的应用

在词中换韵处、承上启下的领句或上下句相呼应处,多用去声字。如《长亭怨慢》:“树若有情时”、“第一是早早归来”、“算空有并刀”等句的第一字皆为去声,这些地方是音律要紧处,而去声又具有“激厉劲远,其腔高”(《词律·发凡》)的特点,适于表现悲壮、激越的情绪。

在歌词韵脚处,姜白石遵循以下原则:

1. 上去通押:即韵脚处任意用上或用去。这在姜白石的八首歌曲中均出现,更为自由地表现复杂的思想感情。

2. 一韵到底:指整首词以同一押韵方式贯穿始终。在姜白石歌曲中又分为两类:

① 押平声韵:即整首词的韵脚处均押平声韵。

② 押入声韵:即整首词的韵脚处均押入声韵。特别需要指出的是,韵脚处出现的入声字,必是断句处。在当今的昆曲演唱中同样遵循此原则,俗称“逢入必断”,结构上相截断,但韵味不可断。入声字以[P]、[T]、[K]收尾,特点为“短促急收藏”,是一种欲扬先抑的感觉,适于表现苍凉、悲切、郁闷的情绪。

姜白石 17 首歌曲押韵表如下:

押韵	数量	歌曲名称及序号
平声韵	2	(1)《鬲溪梅令》 (6)《扬州慢》
入声韵	7	(5)《霓裳中序第一》 (8)《淡黄柳》 (10)《暗香》 (11)《疏影》 (12)《惜红衣》 (14)《徵招》 (16)《凄凉犯》
上去通押	8	(2)《杏花天影》 (3)《醉吟商小品》 (4)《玉梅令》 (7)《长亭怨慢》 (9)《石湖仙》 (13)《角招》 (15)《秋宵吟》 (17)《翠楼吟》

姜白石被公认为最精通音律的格律派词人,他长期生活在江南,至今,江南的许多地方方言中仍存在入声,姜白石生活的年代,入声字的存在和使用当勿容置疑。宋词不仅讲求平仄,而且讲求四声,同时兼用方言。

笔者认为,姜白石的歌曲用韵既参照了诗韵,又结合方言而成。在歌词句中主要讲究平仄,在非领字处、非字眼处可通融用

---

韵,而在韵脚处则很讲究四声的运用。姜白石的歌曲不仅注重平仄,而且更讲究四声。

(原载《音乐研究》1998年第2期)

## “NAI”之源

唐朴林

在世界乐器库中,有一种饶有趣味的现象,即在不同地区、不同国家、不同民族和不同语言中,有不少乐器都带有同一发音为“nai”的乐器。粗略地翻阅《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》(1989年4月版),发音“nai”(或nay)或发音相近的乐器,在伊朗、土耳其、阿拉伯、埃及、尼泊尔、叙利亚、突尼斯、罗马尼亚、匈牙利、吉普赛人和中国的塔吉克族、维吾尔族中流行;发音“zour na”(sur na),或发音相似的乐器在古波斯、伊朗、阿拉伯、保加利亚、叙利亚、土耳其、伊拉克、越南、日本和中国的汉族、藏族、维吾尔族等国或民族中流行;发音“ka nayi”或发音相近的乐器在阿根廷、秘鲁、智利和中国的维吾尔族中流行;发音“sha naiyi”或发音相似的乐器国家有尼泊尔、印度、巴基斯坦等。此外还有泰国的“chanai”、缅甸的“hne”、中国维吾尔族的“kumuxÜnaiyi”和并非吹管乐器的有印度的“vina”,阿拉伯一种碗形单面鼓“na jiala”和土耳其的“naqiala”、“qiana”等等。

以上这些发音带有“NAI”音的乐器,可谓分布之广而响遍全球,几乎包揽了地球的各大洲,即亚洲、非洲、欧洲和拉丁美洲,而这些国家又属于不同的语系,大体上涵盖了汉藏语系(中国、泰国、缅甸、越南、尼泊尔等);阿尔泰语系(土耳其、保加利亚、罗马尼亚、吉普赛人和中国的维吾尔族);闪含语系(阿拉

伯、叙利亚) ;印欧语系(伊朗、巴基斯坦、印度) ;阿拉伯语系(埃及、伊拉克、突尼斯) ;西班牙语系(秘鲁、阿根廷、智利) ,乌拉尔语系的匈牙利和日语等。这就使人们有理由提出一个问题 :在这么广阔的地域 ,在不同的民族、不同语言中却流传着一种大体相似发音的乐器 ,这种乐器极可能是采用了始自某国、某民族、某种乐器的音译而流传全球。那么 ,这种带“ NAI ”音的乐器源自何方呢 ?

(1) “纳伊(nay) ,是阿拉伯艺术音乐中最重要的管乐器之一。12 世纪以来 ,一直是伊斯兰古典音乐中的重要乐器。”(《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第 47 页)。

(2) “唢呐。唢呐是阿拉伯语‘sur na’(祖尔纳)的一种音译。……金元时传入中国。”(《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》第 625 页)

(3) “唢呐 ,原是波斯乐器 ,在波斯语中作(sur na)”。(《中国音乐》93 年第 4 期 ,胡根兵《唢呐漫话》)

(4) 中国《音乐研究》1998 年第 2 期 ,有金文达《伊朗的音乐》一文 ,文章最后列一“波斯乐器的东渐与西传”表 ,在“乐器类别”下 ,明确记载波斯管乐器有“呐伊”(nay ,竖笛) ,唢呐(surnay ,双簧 ,多种)。按其文及图表来看 ,唢呐最早是在波斯萨珊王朝(公元 226 年—651 年)有此乐器并传到中国。

(5) 《大陆音乐辞典》(康讴主编)在“波斯”的条目下 :“Ⅲ. 乐器及形式”。人们“仍然偏爱一些本国乐器……。波斯的长笛(nay)”。(本辞典 939 页)

(6) 同上 ,在“阿拉伯音乐”的条止下 :“今日最重要的乐器为……‘纳依’(nay)”。(本辞典 65 页)。

(7) “Sona ,唢呐 ,是我国喇嘛教在 14 世纪时 ,由印度传来的‘莎奈衣’(Sanai)演变而来的”。(《大陆音乐辞典》,1214 页)

(8) “中国的唢呐 ,出自波斯、阿拉伯的打合簧(复簧)乐器苏

尔奈(zorna)”。(日本·林谦三《东亚乐器考》407页)

(9)“奈伊”(Nay)，“波斯亦系纵笛，此与印度之佛教结合，殆在大月氏之时，此纵笛经过中亚细亚，由西域入中国”。(日本·田边尚雄《中国音乐史》165页)

……

纵观以上，人们似乎可以下结论了。具有“NAI”音的诸多乐器源自大约在公元226年—651年的古波斯时期的萨珊王朝。而传入中国则大约是在中国金元(公元1115年—1368年)时期。

确否？

成书于公元1854年的(维吾尔族)《乐师史》(艾斯木吐拉穆吉孜著)中称：“唢呐是武士艾尔迪西丁创制的”。

新疆拜城克孜尔石窟寺第38窟有中国两晋时期(公元265年—420年)吹奏唢呐的壁画。(如图 见文后附录图一)

山西大同云岗石窟(开凿于北魏，约公元386年—534年)第10洞中，也有演奏唢呐的乐会雕刻。

一幅壁画基本上否定了以上之说。古波斯时期的萨珊王朝的石刻乐器——唢呐与中国新疆两晋时期的吹奏唢呐的壁画发生于同一时期，孰先孰后？

但，事情到此并未终止。

诚然，在中国的音乐史料中，并未见有关“NAI”的乐器记载，但却有一种发音近似的乐器——籁。

籁(中国)今人多读作“lai”，但在中国汉族一些地方的方言中，却是“lai”、“nai”不分。中国古代汉语籀字发音亦无“lai”、“nai”之分。此字读音与以上所列举“nai”或“nei”的乐器读音近似。而籁字本意，在中国也可作为乐器名解。

《说文解字》：“籁，三孔翕也”。(《说文解字》系中国东汉经学家、文字学家许慎所著，其时大约在公元58年—147年)。

《风俗通》：“籁，谨按《礼·乐记》三孔翕也”。

再往上溯则是中国战国时期的思想家庄子,其在《庄子·齐物论》中有以下名言:“地籁则众窍是已,人籁则比竹是已,敢问天籁?”庄子在这里把吹管乐器统称为“籁”:有“比竹”,即排比编列竹管的排箫;有“众”(三)“窍”(孔)单管的“龠”。其时则在约公元前369年—前286年间。

龠(yue)籁同器,此器在中国可谓久远矣。且不说在成书于公元前1000年左右的《逸周书》、《穆天子传》、《诗经》及《左传》中都明确地记载了龠,是先秦时期一种重要而显赫一时的乐器,它不仅可演奏,更由于当时的人们受到神学观念的影响,将其尊为祭祀中的礼器而持龠舞之,并代代相传至今。而中国河南省舞阳县贾湖遗址于公元1986年5月~1987年6月出土的一批骨质乐管,更把龠的年代推向了距今9000年(详见中国《音乐研究》1996年第3期刘正国《笛乎 筹乎 龠乎——为贾湖遗址出土的骨质斜吹乐器考古》和中国《音乐研究》2000年第1期,萧兴华《中国音乐文化文明9000年——试论河南舞阳贾湖骨笛的发掘及其意义》(如图,见文后附录图二)。

查,世界音乐文化发展较早的国家(或民族),此前所见资料大体如下:

距今约6000年,在古埃及王室旧址希拉孔波利斯留存有竹制竖笛(sepi)。

距今约5000年留存在苏美尔地区的古国乌尔的利拉(lyre),留存在海法吉(今伊拉克境内)的石刻上,双手拨奏的竖琴(harp)和留存在南巴比伦比斯马亚的一种花瓶上绘有竖式拱形竖琴(HARP)。

距今约4800年,留存在地中海和西南亚国家的一种双管并列的簧管乐器(AULOS)。

……

中国河南省舞阳县贾湖遗址出土的骨质乐器(即龠或

籥) ,据河南省文物研究所发表在中国《文物》上的《河南舞阳贾湖新石器时代遗址第二次至六次发掘简报》中称:“贾湖遗址的碳 14 年代测定数据 ,……从总体上看都在(距今)7000 年—8000 年范围内”。张居中在中国《音乐研究》1988 年第 4 期发表的《考古新发现——贾湖骨笛》一文中称:“根据贾湖遗址出土的木炭、泥炭标本测定出碳 14 年代数据……为距今 8000 年到 7000 年。若按经树轮校正过的数据则为 8500 年到 7600 年”。萧兴华发表在中国《音乐研究》2000 年第 1 期,题为《中国音乐文化文明 9000 年——试论河南舞阳贾湖骨笛的发掘及其意义》的文章中,明确地表示:“通过对河南舞阳贾湖出土的骨笛所进行的 12 年研究和测音表明,这批骨笛距今已有 9000 年的历史”。

在全世界众多发音“nai”的乐器中,中国的籥—龠(或骨笛),较世界上其他发音有“nai”的乐器,最少也早了约 7000 年。(请注意,以上所列举世界上其他音乐发展较早国家的乐器,即“Sepi”、“lyre”、“Harp”和“Aulos”均不含发音“NAI”)。

生活在地球上的人类,无论经济、文化并非都是“齐步前进”,而由荒蛮进入文明更是参差不齐,甚至相去甚远。任何一个国家(民族)的发展,一方面靠自己的力量、才智解决自己在前进路上的种种问题,另一方面也要与其他国家、民族的交流得到新知识而获取新的动力。

中华人在约 40—50 万年以前(中国北京周口店遗址、北京猿人)就直立行走、打制石器、骨器及人工用火等等,从而结束了“茹毛饮血”、人类生食的生活。“火”的运用为中华骨龠的产生——从吹火筒到骨龠提供了久远而深厚的基础,使中华音乐较早地进入了文明时期。

中华与外域、外族的交流可谓久远矣。据美国律师亨莉埃特·默茨(Heinricnit Moz)女士的考证,成书在中国夏禹时代

的《山海经》,是一部包括中国大陆和世界一些地区的地理著作,如书中的“夸父逐日”、“后羿射日”、“羲和浴日”等都发生在美洲。美国有些考古专家进一步考证,认为中华人早在20000年以前就到了美洲;6000年左右又有一批中华人去了美洲。而夏禹派出的探险队(即《山海经》所披露的)已是第三批中华人到达美洲。这样的交流,想来不会空手而去,空手而归,其中或许也包含了音乐、乐器(如夏禹时代的龠—籥)的交流,也未可知。

中国夏禹(约公元前21世纪~前16世纪)是中国历史上建立奴隶制社会的第一个朝代。大禹不仅是被人们赞颂的贤王——治理洪水、造福人民。其时也是音乐文化极其发达的时期。据成书于公元前239年左右的《吕氏春秋》中载:“禹立,勤劳天下,日夜不懈……于是命皋陶为《夏龠》九成,以昭其功。”其乐舞则以龠(籥)为主要伴奏乐器和舞之道具。大禹功德世人称赞,并与周边友好相处,故大约在公元前2015年左右,有一称作“夷”的部落,向夏王的后裔——少康敬献乐舞(《竹书纪年》:“少康即位,方夷来宾,献其乐舞”)。好客而大度的中华人,当然不会让献乐舞的朋友空手而归,把包括其时已经很流行的龠(籥)赠送来宾,是有这种可能的。

公元前约964年,周穆王曾带领宠大中华乐队西行周游各地,乐器有琴、瑟、龠(籥)、竽、荻、管、鼓等。曾在一个叫“玄池”的地方休憩,演奏“广乐”三天;又曾在一个叫口山的地方休憩,也演奏了“广乐”,还曾在一个叫“漯水”的地方,为了祭祀死去的白鹿,又隆重地演奏了“广乐”……以上记载于《穆天子传》中。《穆天子传》是于西晋太康二年(公元281年)在战国时期的魏襄王墓中发现的竹简,可能是战国(公元前403年~前221年)时期的著作。而穆天子则是西周朝代的第五位帝王。关于周穆王西行奏“广乐”的地点,中国各专家、学者尚有不同的看法,但其带领乐队(有

龠一籟)西行各地,象播火种一样,或许把龠(籟)已传播到各地,也未可知。

闻名于世的“丝绸之路”是古代中国与外域、外族进行交流的通道。通常以为“丝绸之路”是西汉张骞(公元前?~前114年)出使西域时开辟的,于公元前126年曾到达大夏(今阿富汗)。事实上,希腊人早在公元前七世纪已到达中国。在春秋战国(公元前772年~前221年)时期就已经形成了“丝绸之路”,并已形成规模而有较大的发展。其时,中国的绸通过游牧的方式,大约在公元前5到6世纪,在其后的“丝绸之路”稍偏北的路线,从中亚西北迁到黑海西北的塞人部落,在中国和希腊之间进行了最古老的丝绸贸易。在希腊的古代雕刻和绘画中,其衣着显然是中国制造的丝绸,可作为佐征。

在中国的西南尚有另一条“丝绸之路”——“蜀身毒道”,即由四川(或云南)商人在云南省的保山(古称永昌)与印度商人进行贸易。印度商人则带着物资沿布拉马普特拉河谷或顺伊洛瓦底江出海进入印度境内。

此外,在中国唐代前后还开辟了一条海上“丝绸之路”,由广州、泉州起始,过东南亚、从印度到波斯湾、到红海而埃及。据中国宋·赵汝适《诸番志》载,其时通往的地区有印度支那半岛、印度尼西亚、菲律宾、波斯湾沿岸、阿拉伯半岛、埃及、东非、地中海沿岸等几十个地区和国家。

诚然,在这些交流中,大多系生活用品和一些生产工具等,有关音乐(乐器)交流的记载寥寥无几,但不等于说乐器的交流就一件皆无,在大批物资交流中,人们带上一件不被人们注意而新奇的乐器(龠或籟)也是有可能的。

对西方音乐曾产生过重大影响的古希腊哲学家、数学家和音乐学家毕达哥拉(Pythagoras,约公元前580年~约前500年)在乐律上被认为作出过卓越贡献(五度循环定位法)。但德国传教士

钱德明认为毕德哥拉的乐律系统不少是从古代中国引进的,朱谦之也提出希腊的乐律受了中国的影响。康讴主编的《大陆音乐辞典》也认为(三分损益法)“西洋学者通常相信毕氏得此法于埃及(Egypt),实际上埃及是得自迦勒底(Jialeidi),迦勒底得自苏美尔(Sumere),苏美尔则是得自中国”。此说然也。毕氏一说,较中国《国语·周语》(约公元前552年)明确记载的“十二律”晚了约百年;比中国《礼记·礼运》中提出的:“五音、六律、十二管旋相为宫”的理论晚了大约200年;比(中国)黄帝乐官伶伦制律管晚了2500多年;比称作中国“十二律吕之本源”(中国明代律学家朱载堉《律吕精义》)的古龠(籥)则晚了6500多年。

中国河南舞阳贾湖遗址骨龠(籥)出土以后,引起众多中国学者的关注,仅就乐律方面提出论证就有:黄翔鹏《舞阳贾湖骨笛的测音报告》、吴剑《中国音乐文明之源》、童忠良《舞阳贾湖骨笛的音孔设计与宫调特点》、刘正国《古龠与十二律吕之本源》、陈其翔《舞阳贾湖骨笛研究》、萧兴华《中国音乐文明9000年——试论河南舞阳贾湖骨笛的发掘及其意义》等。虽对其器之称谓尚有歧议(骨笛或骨龠即籥),但对其测试报告的结果:其时人们已经跨越了制作乐器的随意性,而是有数学根据的以固定音高而设计音孔,至少是六声音阶,也有可能是七声音阶等,均予以认同。龠(籥)是中国(世界——据《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》载)第一管乐器,是中国(世界)第一有七孔七音的乐器。是中国音乐律吕之本源,是中国文明之滥觞,并对世界上发音“nai”等管乐器产生过深远的影响,此说恐怕不是过分之言吧?!

中国资深音乐学家、中国古文字家阴法鲁先生在《全唐诗中的乐舞资料》中称:“在罗马尼亚,排箫现在还流行于民间,他们称为‘纳伊’(niau),纳伊可能是‘籥’的音译。”(该书第62页)。此话确凿无疑。前有出土9000年的龠(籥),今有中国新疆塔吉克族的仍保留原始形态——骨质、斜吹、三孔的“NAI”,可谓一脉相

承,延续不断!

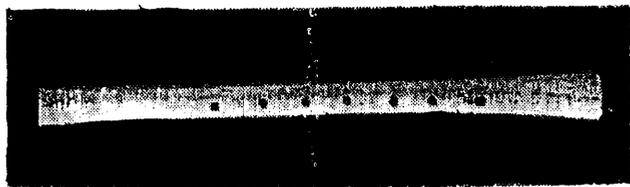
籁(龠),人类音乐活动的第一声,开启了人类音乐活动的新篇章,并由此人类音乐走向文明而响遍全世界。

(原载《乐览》2002年第37期)

附录:



(图一)



(图二)

## 杨荫浏先生与古琴音乐研究

王建欣

音乐学家杨荫浏先生毕生致力于中国传统音乐、音乐史学研究,著作宏富,且多发前人之所未发。其所取得的成就,虽是勤奋刻苦所致,更是与他博学多才有着直接的关系。他尝言,研究中国音乐史,最好是要懂得昆曲和古琴,如能演唱、演奏,则更佳。古琴音乐“表现了多样的生活情绪,……积累了历代丰富的技术经验,包含着适于刻画现实生活的种种手法,适于描写比较复杂的内容的种种曲体,以及其他在表达上及配器上的种种处理方法。与其他过去的文化艺术一样,它是我们的特别丰富的艺术宝藏之一。我们应当积极的予以发掘和介绍,让过去已逐渐成为文人们专有的这一古琴艺术,对于今日社会文化的发展,能够起它应有的作用。”<sup>①</sup>我们知道,杨荫浏先生的昆曲造诣极高,实际上他的琴学修养也是一般人难以望其项背的。本文仅就他在古琴音乐研究方面所做的工作,讲一讲个人的学习体会。值此杨荫浏先生诞辰一百周年之际,谨以此文来表达后学对这位学术大师的敬仰。

### 一、杨荫浏的琴学研究述略

<sup>①</sup> 杨荫浏、侯作吾整理《古琴曲汇编》第一集,音乐出版社,1956年版。

已故琴家张子谦先生的《操缦琐记》<sup>①</sup>中,曾记录了几条杨荫浏早年与琴人的交往,现择录五条如下:

“(1940年)四月廿八日,本社(今虞琴社)第十八次月集。假座中实俱乐部,到社友廿余人。有音乐家杨荫浏先生参加。”

“六月十六日,三时赴星集,杨荫浏偕曹女士来,嘱余一再弹《龙翔》。旋与明德、杨君等至某某家,听汪昱庭、吴梦飞弹琵琶。晚饭后散。杨君代阜西索《赢洲古调》谱二、三本,旧弦六、七根,允下星期交。”

“六月廿三日,午后赴星集,杨荫浏来,交《梅庵琵琶谱》二本,旧弦一包。长谈,傍晚别去。”

“(1953年)八月卅日,杨荫浏、曹安和由津来申,琴社发起聚餐招待。本日适星集,到社友甚多。余与杨、曹均系旧识,因亦参加。餐前餐后唱昆曲、弹琵琶,相当热闹。余奏两曲,琴声因气候潮湿,极晦涩,殊不惬意。”

“(1958年)四月四日,景略早有改良古琴决心。去年秋,旅京津时,曾一再商讨,并同往音乐研究所看外国乐器借作参考。一周前得其来信云已成功。……曾携京由阜西、雪(斋)老、荫浏、孟舒等试听、鉴审,一致认为满意。”

《查阜西琴学文萃》<sup>②</sup>有如下的记载:

“1951年4月天津中央音乐学院研究部民间音乐组长旧

① 张子谦先生于1938年至1966年所记录的有关琴事活动一部笔记,共十册,名《操缦琐记》,资料翔实,弥足珍贵。

② 见《查阜西琴学文萃》, P. 7, 中国美术学院出版社, 1995年版。

友杨君荫浏偕曹安和女士、侯君作吾来京，以钢丝录音机央诸琴人奏曲，录作院生参考，以取古旋律为作曲之助。所录以管平湖最多。杨葆元乾斋、汪君孟舒、谢君孝萍亦各数曲。余为奏《潇湘》、《渔歌》、《梅花》等六曲，并尽令转录张友鹤、郑颖孙、徐元白诸琴曲蜡片。”

《幽兰研究实录》第二辑<sup>①</sup>载著名琴家徐立荪 1954 年 6 月 13 日致查阜西书云：

“弟此次参加华东民族音乐演奏，私衷以为吾兄如能南下主持，则把晤之乐不可言喻，及晤杨荫浏先生，方知吾兄京未出。弟与杨先生神交多年，一旦晤面，亦甚下怀也。”

8 月 2 日致查阜西书云：

“前在沪晤荫浏兄，时谈及录音问题，荫浏兄允借寄钢丝采录弟所习弹诸曲，所以请吾兄向荫浏兄说明寄借钢丝一卷，以便将《幽兰》全曲录音（前所录即不必再存），并附录梅庵数曲，一并寄上，并另有信致荫浏兄矣。”

在杨荫浏先生的治学生涯中，琴学的撰述占有一定分量，下面择其要者，简述之。

1947 年，杨荫浏撰写了中英文对照版《琴谱》一书，并由他本人刻写、油印。准确地说，这个小册子里只包括了引言部分，分为四章：（一）琴之构造；（二）均调与和弦法；（三）弦间音位；（四）符号。早在三、四十年代，他就开始钻研如何准确地记录古琴音乐，

<sup>①</sup> 中央音乐学院民族音乐研究所 1957 年油印。

并着手改进传统的古琴谱式。在该书的第四章中,他借鉴西洋乐器的演奏符号,将传统的古琴减字谱删繁就简,新创了一种古琴“按指谱”。“本书所用新定谱式,以五线谱及按指谱各一行,记写一行乐曲。按指谱凡六线,七线由上而下,依次代表琴之一弦至七弦。”<sup>①</sup>他的这一创举,不仅在当时,即使在今天,对于我们改进古琴记谱法,仍具有重大启迪意义。书中杨先生将诸城派琴家王燕卿传谱的九首古琴曲(《古琴吟》、《关山月》、《凤求凰》、《秋风词》、《极乐吟》、《秋夜长》、《玉楼春晓》、《风雷引》、《长门怨》,均用这种新的谱式记录下来。前五首琴曲的唱词及司马相如《长门赋·序》,都被译成了英文。书中还有他亲手绘制的十八幅插图,包括琴的各部位名称、蝇头结法、各弦音位、弦长比值、按音音位图、泛音音位图、演奏手法图等。

杨荫浏有感于传统古琴谱式的不完备,经过深入研究,提出的这套完整的古琴谱式改革方案,连载于1947年《礼乐》第18、21、22、24期,名为《古琴谱式改革刍议》。文章从对古琴音乐本身发展的制约、琴曲流传与学习之不便等方面分析了古琴传统记谱法之不足,然后叙述了他的改革思路,将部分减字符号合并、简化、废止,共计百余个,保留了27个,再参以西洋乐器的某些演奏符号。查阜西先生评价杨荫浏的做法为:“只有杨先生那样肯去埋头苦干的匠心,渊博和才具才能得出这一成就,我要首先向他表示钦佩。……让我代表琴坛的朋友向杨先生致谢。”<sup>②</sup>

发表于《礼乐》1948年第一期的《七弦琴徽分之位置与其音程的比值》,是一篇专门探讨古琴律制的佳作。该文的特点是,不停留在计算和考据上来谈琴律,而是时刻结合弹琴,从不同的演奏手法入手,甚至将吟、猱、绰、注等技法量化,分析其中的律学规律,实

① 见《琴谱》,1948年油印本,中国音乐研究所藏。

② 同注3,775。

言前人所未言,颇多独到见解。

1954年5月,中央音乐学院民族音乐研究所编印的“油印资料之三十一”是杨荫浏的《七弦琴讲座提纲》。这份提纲共分为“略史”、“关于七弦琴的书谱”、“乐器制造”、“记谱法”、“琴的构造”、“琴的定弦和改调方法”、“琴曲介绍”等七部分。最后是琴曲《平沙落雁》和《关山月》的减字谱与五线谱的对照版。这是一篇通俗讲座的提纲,带有一定的普及性,特点是深入浅出,文献征引得当。即使是将近五十年后的今天读来,我们仍会觉得在文献工作方面,几乎无出其右者。

1955年音乐出版社出版了杨荫浏改编自琴曲的民乐合奏《潇湘水云》的五线谱版总谱。这本总谱包括五个部分:(一)乐曲的内容介绍;(二)关于古琴原谱的说明;(三)对所用合奏乐器的音位及演奏要求;(四)合奏谱;(五)古琴原谱、总谱的每一段落都详细注明了所据原谱的某一段,以便对照。即使是艺术创作,先生也是本着如此严谨的学术态度,极令人钦佩。改编成合奏曲的目的,是“结合了几种民族乐器表达的性能,利用了传统中相当高度的演奏技术,企图将原作者籍了对于自然美的描写所抒发的内心感慨,更集中地表达出来。”<sup>①</sup>为达此目的,他删掉了原谱中的第二、三、七、十二、十三、十四、十五、十六段,将第十七、十八两段综合,并巧妙地运用了和声、对位等手法,颇具匠心,在技术上也是成功的。这种将传统琴曲改编为乐队作品的尝试是极为可贵的,具有开创意义。

1956年音乐出版社作为中央音乐学院民族音乐研究所丛刊出版的《古琴曲汇编》第一集,只是杨先生古琴音乐研究成果极小的一部分。笔者有幸看到过此书的手稿,那是五册线装本,名《琴荟》,封面署“杨荫浏自存稿”。卷一、卷二记录的是琴家夏一峰先

<sup>①</sup> 见器乐合奏曲《潇湘水云》之“内容介绍”,音乐出版社1955年版。

生演奏的古琴曲,计有:《良宵引》、《阳关三叠》、《水仙操》、《普庵咒》、《渔樵问答》、《平沙落雁》、《渔歌》、《风雷引》、《静观吟》、《长门怨》、《释谈章》、《关山月》、《秋风词》、《泣颜回》、《忆故人》、《慨古引》、《鸥鹭忘机》、《大学之道》、《秋江夜泊》。卷三是为琴家程午嘉先生改定琴谱十一曲;《古琴吟》、《关山月》、《凤求凰》、《秋风词》、《极乐吟》、《玉楼春晓》、《秋夜长》、《风雪引》、《长门怨》、《平沙落雁》、《秋江夜泊》,和一首《理琴轩谱》的《普庵咒》、《百瓶斋琴谱》的《醉渔唱晚》。卷四是琴家凌其阵先生演奏的琴曲:《乌夜啼》、《碧润流泉》、《孤猿啸月》、《渔歌》、《渔樵问答》、《醉渔唱晚》、《平沙落雁》、《高山》、《流水》、《碧大秋恩》、《梧叶舞秋风》、《玉树临风》、《双鹤听泉》、《桃李春风》、《胡茄十八拍》、《慨古引》、《怀古》、《韦编三绝》、《秋夜读易》、《耕莘钓渭》、《万国来朝》。卷五记录的是张子谦先生的《蝶梦游》、吴景略先生的《潇湘水云》和谢孝莘先生的《墨子悲丝》、《梅花三弄》、《渔歌》、《忆故人》、《高山》、《阳春》。这些琴曲均用五线谱和减字谱对照记写,清晰工整,严谨准确,每曲均标明详细的记录日期(四十年代末)。更可贵的是,不但乐曲前和乐曲中都标有速度,而且为每首乐曲都标明全曲演奏时间,甚至连每个段落也注明了演奏时间,极大地方便了使用者。杨先生治学之严谨于此可见一斑。《古琴曲汇编》第一集约等于《琴瑟》的四分之一,共收十七首琴曲(其一是侯作吾演奏谱,其余为夏一峰演奏谱)。在乐谱的前面有一篇可以看作是琴学论文的说明,简明扼要地表明了杨先生当时对于琴学研究的心得。该文共分五部分:1. 古琴和琴曲;2. 琴曲之整理与发掘;3. 应否统一琴曲的版本;4. 介绍原始材料的意义;5. 关于本集琴曲的初步说明。

这里有必要一提的是杨荫浏先生做琴曲说明时的方法:首先是叙述历史背景、版本流传脉络。在这部分工作中,既强调考据,也强调辨伪,不是跟在古人后面亦步亦趋。如对《秋塞吟》的解

释,不盲从古人的“屈原泽畔行吟”或“伯牙、成连移情海上”之成说,而是以音乐情绪为转移,得出乐曲表现的是“王昭君谴嫁匈奴,临行时发抒的悲伤怨愤的心情”之正确结论;然后是尽可能客观地将音乐形象与曲名相结合,来谈作品的形象特征。不似我们今天的某些乐曲解说,或不着边际,或无限拔高而低估了欣赏者水平,不给人留有想象的余地,更有甚者是将撰写人的主观感受强加给欣赏者。杨先生的做法,颇值得仿效。

1956年杨荫浏曾撰文《对古琴曲(阳关三叠)的初步研究》<sup>①</sup>,文章分八个部分:1. 历史来源 2. 运用方面的普遍性 3. 对歌词的选择与删节 4. 曲调方面的处理。5. 调式和曲式 6. 改编的谱本; 7. 占琴原谱 8. 歌词译意。文虽谦称之为初步研究,实对此问题的把握已非常全面透彻,而且从文中不难看出杨先生对古琴演奏手法的熟悉。特别是文章的第三部分,他从文学、音韵学和音乐学的角度提出:从唐代王维的《送元二之安西》到《渭城曲》、《阳关曲》,再到《阳关三叠》,这一作品由于受到人们的喜爱而成为千古绝唱,在长期的流传发展过程中,除王维的四句原诗外,多数版本还配有歌词。有的歌词尚能起到深化主题之作用,有些则有蛇足之嫌。他指出:“‘掐撮三声’的指法,在古琴音乐里,是在句末延长音中所加进的花点,原来是不适宜于用歌字来填实了歌词的。”应去掉多余的歌词,以恢复原来歌曲中的“短过门”和“花点”。这样“反可增加黯然惜别的情绪”。文中在论述此曲自唐宋以来的流传情况时,引用了唐、五代、宋、明等各朝代的文献资料,将歌曲在流传过程中所出现的种种变体叙述得条分缕析。

杨荫浏对琴曲《龙翔操》也做过深入研究,见其论文《蝶梦游——从这一乐曲来看一般乐曲的史料、标题和艺术形象等问

<sup>①</sup> 见《民族音乐研究论文集》第一集 P. 41,音乐出版社1956年版。

题》<sup>①</sup>。这篇文章通过对明清以来存世的二十一种古琴谱的比较、鉴别,发现在这些琴谱中,实际只是两首乐曲,却以《龙朔操》、《龙翔操》、《昭君怨》、《昭君出塞》、《明妃曲》、《神化吟》、《神化曲》、《神化引》、《古神化引》、《蝶梦游》、《秋水》等十一个曲名出现了二十七次,这便是琴曲中同名异曲或同曲异名的现象。经考订他指出,自1425年(朱权编《神奇秘谱》)至1557年(萧鸾编《杏庄太音补遗》)的一百三十年间,是只有《龙朔操》(或称《昭君怨》、《昭君出塞》、《明妃曲》等)而没有《龙翔操》之名的。其后,有的琴谱刻本将“朔”误为“翔”字,并以讹传讹地出现了《龙翔操》的曲名。他认为,如欲正名,此曲应称《蝶梦游》(又称《神化引》、《神化吟》、《神化曲》、《秋水》、《龙翔操》等)为宜。而这个曲调最早出现在1602年郝宁、王定安的《藏春坞琴谱》中。正如文章副标题所讲,杨先生对此问题的研究是既重视理论,更重实践。在谈到音乐形象问题时,既有充分的案头考据,又不拘泥于考据所得,而是从艺术感受入手,甚至对乐曲标题也敢于提出怀疑,经缜密的论述,得出令人信服的结论。文章以音乐形象本身为据,首先肯定了乐曲名虽为《蝶梦游》,但又与老庄的出世无为思想无涉;更不是《庄子》一书中之“庄周梦蝶”的音乐化解释。他认为音乐所表现出的是“生活中轻松、愉快的具体感情”,是“一种高尚、乐生的精神”。这就为正确理解这首作品奠定了基础。他指出,古代琴谱的解题也不是理解乐曲的金科玉律。如清代《五知斋琴谱》解释此曲为:“其音有飘然脱洒,神与物化,想象乎浮空,如在林泉大麓之间,蜂蝶翩翩而忘于形体也。”杨先生在文中反驳到:“过去的文人,无论在诗文中,或音乐中间,是常爱借一些老庄哲学中的思想名词作为装点的;……其本身所反映的,却往往又是另外一些东西,他们对于乐曲应用这样名词的时候,似乎与他们写作诗文时爱

<sup>①</sup> 见《民族音乐研究论文集》第二集 P. 1,音乐出版社 1957 年版。

用典故、辞藻的情形相仿佛。”

另外,在《国乐概论》、《中国音乐史纲》、《中国古代音乐史稿》等著作中,也有专门的章节论述古琴,这里就不一一赘述了。

## 二、杨荫浏琴学研究给我们的启示

### 1. 实践精神

杨荫浏的治学,是以史料占有详尽而著称的。但他在研究工作中绝不仅止于此,而是在可能的情况下,多做实践,用来证实史料是否符合现实的逻辑。遇不合逻辑者,他敢于大胆提出疑问。就作品本身而言,他注重音乐所传达出的精神特征,以此来作为欣赏、分析的出发点,进而与曲名相印证。他在《蝶梦游》一文中写到:“对历史上曲名,亦即标题的考订以及对这些曲名所代表的音乐本身的比较,直接与对于曲调内容的理解有关。我们决不能让客观存在的由错误造成的分歧的标题来成为我们达到明确理解一个曲调的障碍。我们要尽量清除这样的障碍。我们不能无批判地接受古人留给我们的所有的名称,不分青白地同样给予‘标题’的价值,我们更不能不理睬曲调所表达的内容,仅仅依靠古人留给我们的或准或错的标题,为之就题发挥,写成与内容不相符合的说明,以使学者愈来愈与学习古人现实主义创作手法的目的有着距离。”

古琴的琴面上镶有十三个徽位,从魏晋时期的嵇康一直到今人所用的琴,在这一点上没有丝毫改变。但杨荫浏为了证实古人的琴律理论,在自己心爱的古琴上又标记了数十个徽位,来与律学演算相印证。他潜心钻研,产生出了大批极富实践精神的律学论著,为我国当代的律学研究奠定了基础。他还自己动手,设计制作了将古琴的减字谱翻译成现代乐谱的“万能尺”。

### 2. 辩证唯物主义精神

建国后,杨先生像大多数旧时代过来的学者一样,注意思想改

造,认真学习马克思主义,并自觉地将其运用到自己的研究工作中。今天我们在研读他的论著时,可能会发现有些地方犯了机械的、教条的或是对马克思主义生搬硬套的错误,那是时代的烙印。但总括来说,研究工作中,他自觉地运用马克思主义理论所进行的论述是令人信服的。如《蝶梦游》一文中对琴曲《渔歌》的分析便正是这样。对这首琴曲的解释,早期琴谱的解题是从“耻事异族”和对外族的入侵以不合作的态度来消极抵抗着眼的,这才有了清高文人的啸傲山林、隐逸不群。而到了清代的琴谱,解题中便只剩下片面强调烟波中的渔人生活。杨先生认为,这“一方面可能是由于编写者的阶级限制,使他看不到问题的重要方面,另一方面,也可能在清康熙惨杀文人之后,这类有关民族思想的说明,是被人有意隐藏了起来”。“史料虽然重要,但必须运用马克思主义加以分析批判,否则,它有时非但不能帮助我们理解一个曲调,并且还会歪曲对于一个曲调的理解,使我们更加模糊起来。”“史料不等于史实,它有时是准确与错误夹杂在一起的,在记写者的时代环境之中,阶级限制之下,它有时是与记写者自己的社会关系和阶级成见混在一块的,它有时说明了事物的本质,有时却又强调了事物的表面现象,反而模糊了本质。”<sup>①</sup>

### 3. 实事求是精神

杨荫浏先生强调,欲深入了解某一乐种,必须从大量的、准确的记谱工作开始,这确是真知灼见。对待古琴更应是这样,同时,还要尊重原始材料,尽可能保持原始材料的完整面貌。“多少的批评,将因有它作为具体分析的依据而更为正确,从各种角度出发的比较与研究,将因有它作为具体参考的对象,而更为实在;多样形式的删改和加工,将因有它这原始完整的母体的客观存在,可不断孳生,不致因失去了前后继承和演变的脉络,而使后来的验证与

<sup>①</sup> 《蝶梦游》,《民族音乐研究论文集》第二集, P. 5。

批评,成为无可依凭。加工的形式,可以多至无限,原始的材料,则只是有数的一些,而这一些原始材料,却正将是那无限的加工形式之所从产生。从具有历史性的古典曲调而言,原始材料的重要性就在这里。”<sup>①</sup>可以说,杨荫浏先生是近代以来,对古琴做过深入研究的可数的几位大师之一。由于在音乐史领域所取得的极高成就,他的琴学研究淹没在这巨大的光环之中,反而不为人们所关注。他精通西洋音乐,但在进行中国传统音乐研究时,从不生搬硬套西方音乐理论。他记录的古琴谱,对于小节线的处理甚为高明:不标出拍号,而是按实际时值记写,然后在句读间标点小节线,这样既保证了记谱的准确性,又更符合古琴本身的音乐逻辑。在谈到音乐史中疑点、难点问题,他说:“我们是实事求是的,决不强不知为已知,对于我们目前所还没有弄清楚的问题,我们不妨存疑。同时,我们也不是失望的不可知论者,我们决不松懈我们永久持续的求知的努力;只要我们能加进踏实的努力,我们一定能层层揭开未知的帷幕,逐步解决一些疑难的问题,逐渐增加已知,减少未知,使积累的已知成为以后深发未知的资本。”<sup>②</sup>

#### 4. 敏锐的学术眼光

杨荫浏先生对古琴音乐研究倾注了大量的心血。四十年代末至五十年代初,他记录了很多的古琴乐曲,一是用于研究,更主要的是出于杨先生对中国古代音乐的责任感和紧迫感。“有人能弹的琴曲,根据实际的弹奏记写,比较可靠,但因目前有些琴家,已在高年,这一工作,便已多少含有‘抢救’的性质,所以,对于年高琴家所弹的曲调,目前更应予以收集整理。”<sup>③</sup>对于琴学研究,早在五十年代,他便提出了亟待解决的三个方面问题:一是做索引工作,

① 见《古琴曲汇编》第一集之说明,音乐出版社1956年版。

② 见《民族音乐研究论文集》第一集P.41,音乐出版社1956年版。

③ 见《民族音乐研究论文集》第二集P.1。音乐出版社1957年版。

以帮助研究者掌握琴曲版本和它们的史料阶段的划分 ;二是琴曲的断代 ,由于古书的伪托 ,宋以前的作品和作者多不可信 ,这一工作显得尤为必要 ;三是“打谱” ,他认为对于琴家能够演奏的古琴曲 ,我们的整理工作做得不够 ;但对于丰富的古代琴乐 ,要从谱面转化为声音 ,我们的挖掘工作做得更不够。凭着敏锐的学术眼光 ,他认为“(‘打谱’工作)若能充分利用集体合作的力量 ,则各人在一定程度上 ,仍可以获得较丰富的补充。”同时 ,他反对统一琴曲的版本。不能用“集锦”的办法 ,从不同的版本中将同一曲调拼凑起来。这样的所谓统一的“最好”的版本 ,失去了其本身的完整性和统一性 ,同时 ,也失去了保留价值和艺术价值。“不像古代玩意式的‘集诗’ ,是破坏了每一首诗 ,其结果 ,集成的诗 ,非但并不能代表所集的各家诗句的价值的总和 ,甚至不能真有多少文学价值 ,因之不能被列为文学作品一样。”<sup>①</sup>他的这些言论和观点 ,对于我们今天琴学研究的学科建设 ,无疑具有深远的影响。

杨荫浏先生不仅为我们留下了丰富的琴学研究成果 ,还为我们今后的琴学研究奠定了基础 ,指明了方向。

(原载《中国音乐》1999年第3期)

---

<sup>①</sup> 见《民族音乐研究论文集》第二集 P.1。音乐出版社1957年版。

## 缪天瑞先生的学术人生

高燕生

1998年3月,欣逢缪天瑞先生九十华诞。同年10月5日,天津音乐学院主办《缪天瑞先生学术思想研讨会》,叶林、赵宋光、陈应时、乔建中、向延生等著名学者,以缪先生一贯身体力行的实事求是精神,客观评介并热情讴歌缪先生对当代音乐事业的杰出贡献。我获益良多。特写成本文。文中引用多位学者的论文处,谨此致谢。

缪先生于农历戊申年(光绪三十四年)三月十五日,出生在历史悠久的浙江省瑞安县(今改市)莘塍南镇(村)。11岁父亲病故后,在叔父抚养和祖父支持下,1923年入上海师范专科学校(吴梦非先生创办,后更名“上海艺术师范大学”)音乐科,师从吴梦非、丰子恺、宋寿昌、钟慕贞、毛月娥等,主修钢琴。1926年毕业后,在温州任音乐教师。次年与同学们一起创办温州艺术学院。该校一年后因债台高筑,被迫停办。1928年秋,得傅彦长先生(上海艺术师范大学教师)相助,为上海一家小书店谱写活页歌曲维生,又在几所学校教音乐。1929年1月首次出版个人创作和填词的《中学新歌》,7月首次翻译出版《钢琴基本弹奏法》。

1930年至1932年任武昌艺术专科学校教师,教乐理和钢琴,发表《西洋音乐故事》(《北新》半月刊连载,西洋音乐史共11章),译文《论音乐艺术的阶级性》(《北新》半月刊,署名穆天澍)等。

1933年至1938年,任江西省推行音乐教育委员会钢琴演奏员、中小学音乐教学视察员,接替肖而化先生任《音乐教育》月刊主编,集采编、征稿、撰稿和印刷出版于一身,五年共出版57期。此间结识李元庆、吕骥等音乐家,刊载多首救亡歌曲,介绍苏联音乐;又发行《中国音乐问题》、《小学音乐教育》等专号。著有《中国音乐史话》,译有《对位法概论》、《作曲法》等。

1939年10月,他赴重庆教育部音乐教育委员会参与主编《乐风》(双月刊),因创刊号载有介绍鲁迅艺术学院的文章和《新音乐》(李凌、赵沅主编)的广告,被停刊整顿;1941年至1942年改为月刊,他终因工作困难而离开。

1942年3月,缪先生应国立福建音乐专科学校的聘请,任该校教务主任、教授,主教和声、对位、曲式、作品分析、钢琴等多门课程。1945年夏,因同情并救助被捕进步学生遭“自请辞职”而被撤职。1946年10月,应台湾省交响乐团邀请,先后任该团编辑室主任和副团长,主编台湾省首种音乐期刊《乐学》(双月刊),其中连载专著《律学》开头几篇,具有特别重要意义。此后数年间,相继出版专著《小学音乐教材及教学法》、译本《乐理初步》、编译该丘斯原著的《音乐的构成》、《曲调作法》、《曲式学》、《和声学》、《对位法》和专著《律学》等。

1949年春,缪先生从台湾返回大陆,在天津任刚刚组建的中央音乐学院研究室主任和教务主任,后任该院副院长;1958年中央音乐学院迁京,他接受河北省政府邀请,留任天津音乐学院院长。至1983年7月赴北京任中国艺术研究院音乐研究所研究员,并作为硕士、博士研究生导师。1989年5月离休。此间为新中国音乐高等教育辛勤耕耘40载。同时陆续修订出版了他的全部重要著作和译著,参与主编《中国音乐词典》、《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》、出版专著《基本乐理》、为《英汉辞典》译部分音乐词目等。离休后仍笔耕不怠。他从1983年起主编的、全部由中国人自

己编写的、汇集音乐多门学科新成果并充分显示中国特色的首部《音乐百科辞典》(各项词目 6600 余条,200 万字,参与编撰者 200 多位),由人民音乐出版社于 1998 年出版。

缪先生为中国音乐事业,在大半世纪间竭尽心力,锲而不舍,贡献卓著,是备受尊崇的音乐教育家、理论家和翻译家。

缪先生对于中国音乐教育事业是一位开拓者。他从 1926 年(18 岁)任小学音乐教师起,直至 1989 年(81 岁)离休的 63 年中,从事中小学音乐教育(含中等师范教育和艺术中专教育,1926 ~ 1932,1938 ~ 1939)7 年,高等音乐专业教育(1941 ~ 1945,1949 ~ 1983,1983 ~ 1989)45 年,教遍钢琴演奏、作曲技术理论、音乐史、音乐教学法、基本乐理等众多学科的主干课程,亲手创建过艺术学院(温州,1927)和参与建立音乐学院(天津,含附中、附小,1959)并任过中小学音乐教学视察员(1933 ~ 1938)、文化局副局长(1955、1960)等职务。他对中国社会的深刻了解和异常丰富的音乐教育实践经验,是他形成科学的音乐教育思想和构建完整的音乐教育体系的根基。

缪先生撰写出版的第一部专著《小学音乐教材及教学法》(1947),是他集中阐述社会音乐教育(特别对少年儿童音乐启蒙教育)思想和方法的重要著作。书中论及唱歌教材选择法、听唱教学法、视唱教学法、唱歌一般教学法、发声法与音高矫正法、合唱教学法、其他音乐活动、音乐测验与记分法、设备及其他,强调歌唱与欣赏、唱游、器乐、知识、创作相结合;务求适合儿童(对象)兴趣、能力和发展的需要;提出“本国民歌,不能轻视,应视其性质,多多采用为教材”,教法要“以普及音乐教育为目的”,“使儿童对唱歌发生兴趣,从唱歌得到快乐”,“养成唱歌上听需的各种技术”,“以唱歌表现自我”,倡导“儿童的自发活动”和“创造性的表现”,“先有应用,后有理论”等等。综合体现出他在普通音乐教育思想方面力主实现的三个目标,即“首先是美感教育”、“必须适应

儿童特点”和“民族音乐的教育”。这一思想体系“旨在向青少年进行音乐审美教育,提高民族音乐文化素质”(详见他主编的《音乐百科词典》“普通音乐教育”条)。引用钱君匋先生为《小学音乐教材及教学法》所写的“序言”：“我们这样大的一个中国,而又有如此多的音乐教育了作者,前此竟无像这样一本好书出现,……对于音乐教学法谈得如此周详而新颖。”半个世纪后的今天看来,这个评介仍极贴切。缪先生那时的思想与当前“从应试教育向素质教育转轨”的教育方针又多么合拍。

缪先生的高等音乐专业教育思想体系,突出表现在他任天津音乐学院院长24年的成果中。他一整套科学的、行之有效的管理方法,其要点首先是从实际出发。在充分调研的基础上,对学校的性质特点、主攻方向、培养目标定位,并以此统一全院人员的认识。其二是制定相对稳定的教学进程计划。为确保稳定的教学秩序,完整地设计全学程课目门类的比重、总学时、学年课时分配(含作业学时)和考核方法等。他一贯强调应不断拓宽知识结构,鼓励一专多能和因材施教,以理论与实践的紧密结合,加强基础知识和技能培养,授课方式坚持少而精和启发式。其三是一贯重视师资队伍的建设。包括系统的师资建设长远规划,选定重点发展的专业学科,制定新老教师的培养进修计划,新课程正式开设的法定程序(确定足够的师资、先编出教材、经过研究或讲座试用、经教研室以上逐级审查合格后,纳入教学总计划),教研室工作以充分开掘艺术民主和教学个性、提高教育质量为中心等。其四是坚持一整套以实施授课计划为核心的教学管理制度。如强调要求教师对学生作充分调研,向教研室提出分析报告和教学计划,经广泛听取各方面意见建议,由教师修订教学方案后实施,授课记录定期接受主管部门检查等。

缪先生的音乐专业教育思想总体上把握4条原则。即在社会需要和实际可能之间准确定位,突出特色;在基础建设和长远规划

之间力求眼前短期行为与总目标的协调一致,注重决策的前瞻性和保持后劲;在办学不可或缺的人材物力方面坚持以教学为中心带动学院各项工作健康发展;在办学规模和效益的关系方面强调健康稳定持续的发展,力主大学、中学和小学“一条龙”(现阶段狠抓中小学打好基础,比抓大学更重要),以完善的管理机制和不断改善的教学条件作保证。正是由于他充分掌握音乐教育的自身规律,从长期的实践出发来认识真理,故而总是能够十分自觉地贯彻党的教育方针和文艺方向,并使之切实落到实处。其次,他从不追名逐利。虽然他的知识十分渊博,理论根基颇深,他却格外谦虚谨慎,虚怀若谷,故而能够紧密团结群众,最大限度地调动全体师生员工的积极主动精神,赢得人们的尊敬和信赖。

作为著名音乐理论家,缪先生尤其对乐律学的研究有突出贡献,他是举世公认的我国现代律学学科奠基人之一。

“律学”作为独立学科,在我国,早在明朝朱载堉已经提出。到现代刘复、王光祈、杨荫浏等学者也作出过不少贡献,但他们并未作系统而周密的考虑。在西方,对律学的研究,往往只作为音乐声学、音乐史学或和声原理研究的一部分,没有真正形成独立的学科。而缪先生最重要的著作《律学》从1947年成书,1950年出版,后3次修订出版(1965、1983、1996),历时半个世纪,记录了他呕心沥血为开拓现代乐律学学科所作的努力。该书从初版起一直保持的5方面基本内容(律学的研究范围和基本原理、律学的研究方法、律制的构成、律学的发展历史和律制的应用),为我们构建了现代乐律学学科完整体系的框架,从而把朱载堉创立的律学学科,开拓成为具有现代化和国际化的一门学科。同时,为把一般音乐学习者引进律学之门,该书独具教科书般系统全面和循序渐进的特征。

《律学》初版共8章,由浅入深地讲授律学基础知识和世界古今存在的种种律制,并教会初学者在掌握音律算法后,能较易识

别各种律制和理解各个学派的律学理论。缪先生在初版“自序”指出：“我相信本书是关于律(学)的全盘学问最浅显的书。读过本书,以后在别处看到关于律(学)的理论,就不致再发生困难了。”

如果说初版《律学》是一本“律学入门”,随着缪先生自己研究的不断深入,他为使该书成为普及和提高相结合的律学专著而一再修订。3次修订版本虽在总体结构有所调整,而编写体例无大改变。内容不断充实和更新,篇幅也由初版的80页扩展到首次修订为122页(调整章节布局,新增亚洲非洲若干民族乐制、今天律的应用问题和附录音律表)、第2次增订为263页(律史扩充为中国律学简史、欧洲律学简史、四分之三音体系史料,附录加入音分值和频率对照表、专名人索引),直至第3次增订达326页(按第2次增订版结构作内容修订和补充)。修订各版广泛吸收国内和世界范围内律学研究的新成果,使人们看到他一直站在律学研究的前沿,在为该学科建设而不懈努力。

缪先生的《律学》对东方乐制的论述,涉及中国、阿拉伯、伊朗、日本、印度、印度尼西亚、泰国、缅甸、土耳其等9个主要国家和地区的民族乐制研究,是其律学研究的独具特色的重要组成部分。这不仅是该领域独树一帜的贡献,更将为推动民族音乐学对东方音乐的研究,发挥持久的重要基础作用,奠定下坚实硕大的理论基石。

自从缪先生的《律学》问世,过去律学研究仅限于少数专家的情况根本改观。该书以其可读性和知识性,向广大读者有效地传授了律学基本知识,引导音乐界甚至科技界许多人士步入律学研究的殿堂,大批青年学者成长起来,并在80年代形成了我国律学研究的一次高潮。耐人寻味的是,一部《律学》著作造就出一批批律学研究的生力军,而他们研究的新成果又吸纳入《律学》的各次修订版。这不仅是缪先生治学数十载所始料未及的大收获,更是

当今世界一大奇妙美景。

缪先生作为著名翻译家,译书涉及音乐的各个方面。他精通日、英两国文字,21岁(1929年)出版首部译本《钢琴基本弹奏法》。此后为编辑和教学工作需要,翻译或编译过大量文献,涉及作曲技术理论、键盘演奏艺术与技巧、音乐史学、音乐美学等广泛领域,翻译音乐理论书籍多达11种,尤以该丘斯原著5种作曲技术理论教材(见上文)影响颇深。此系列编译本未出版前就曾用作福建音专(1942~1945)和声学、曲式学等课程教材。

缪先生译作一贯主张从实际需要和易被我国读者理解出发,强调在忠实于原著者学术体系和内容的前提下,力求文笔流畅,表述清楚,通俗实用。这一特点,在缪先生编译该丘斯一系列作曲技术理论的书书中表现得特别显著。为了便于读者,他常在书中加入“译者注”或小标题,必要时加入整个补充部分,以至调整其部分而重写。例如,他编译《曲式学》(修订本)全书一仍其旧的各节内,另加小标题,并于书末加入附录“参考曲目”,列出书中引述的乐曲,以便读者遇到时查阅。又如,《和声学》书末加入附录“和声学的应用”,这是译者从原著者另一本和声学中引来加入的,对读者从和声学进入学习作曲时可起桥梁作用。再如《音乐的构成》(第2次修订版)编译本,全书突出原著者对各种音乐表现手段的理论体系的总述,并把最后一章根据原著者曲式理论体系,用乐谱详加表述。诸如此类,可见缪先生的这套作曲技术理论的编译本,具有“再创造”的性质。

缪先生异常审慎对待译文观点和文字表达的正确态度,还充分体现在他主编《音乐百科词典》的众多词目释文中。他对撰写外国音乐部分的释文,无论人名或物名,都坚持要求撰文必须对照多种不同文字的外国音乐词典,特别要仔细对照英文《新格罗夫音乐和音乐人名词典》和俄文《音乐大百科词典》等。遇有相互矛盾处,更须经专门调查研究、分析论证,并亲自参阅多部外国语词

典和史料审定,务求去芜存菁,一丝不苟。

缪先生事业各方面的成就辉煌,贡献卓著。他的人格魅力和治学风范更是人所敬仰。他大半个世纪的埋首耕耘,从事每项工作的最根本目标,总在于为了推进中国音乐事业的健康发展而育人。在教学岗位,他一贯鼓励学生放眼全社会,用社会思考来指导音乐思考,强调音乐的历史内涵和社会内涵,与民族兴衰和社会同呼吸共命运。他洁身自爱,与世无争,虽一心治学,却以朴素的良知救助过进步学生。他朴实无华,平易近人,从不颐指气使,居位自傲。他对工作一贯实事求是,严肃认真,在知识和科学面前人人平等。他要求别人做到的必先自己做好。为抓教学质量,他曾亲自审阅批改过全部专业教师的授课计划;为确保他主编的《音乐百科词典》的质量,他亲自审定修改几乎全部的文字,以求尽量减少或防止错漏。他淡泊名利,正直不阿,高风亮节。在《音乐百科词典》中,凡由他审改的文稿,甚至由他重写的文稿,总要按原作者署名。凡由他主编的词典,从不列主编人自己的人名词目。

缪天瑞先生值得世人学习的方面还有很多很多。我敬佩他的灼见真知,尊崇他的治学风范,更仰慕他的人格魅力。他曾这样说过:“一个人本身及其著作(作品)能否留传后世,非由个人‘人造’决定,得由历史和后人决定。人不仅要放眼看世界,也应放眼看‘自己’。”

我衷心祝愿缪天瑞先生福寿无疆!

(原载高燕生、刘连捷主编:《缪天瑞音乐生涯》,  
河北教育出版社2000年12月版。)

## 《阿里山之鼓》与施光南的器乐创作

靳学东

施光南是我国当代最有影响的作曲家之一。然而人们更为熟悉和推崇的是他在抒情歌曲、歌剧等声乐体裁内的卓越建树,对他的器乐创作则了解较少。

施光南的纯器乐创作,都是为西洋乐器谱写的乐曲,主要包括小提琴曲《瑞丽江边》、弦乐四重奏《青春》、钢琴协奏曲《阿里山之鼓》以及其他形式的一些作品,多为他学生时代的创作。其中钢琴协奏曲《阿里山之鼓》是他器乐创作中规模最大的一部作品,可视为他几年来作曲学习的一份总结和“考卷”。走入工作岗位以后,由于多种原因,施光南倾心于声乐作品的创作,除歌舞、戏曲、电影、歌剧、舞剧中的器乐部分之外,像《打酥油茶的姑娘》那样的纯器乐作品,他写得很少,而大型器乐作品,他几乎更是未及涉猎。因此,在施光南的器乐创作中,钢琴协奏曲《阿里山之鼓》占有极其重要的位置,正是它在某种程度上反映着施光南器乐创作的特点和水准。

c 小调钢琴协奏曲《阿里山之鼓》(原标题为《不屈的台湾人民》)创作于1963年7月,于1964年6月在天津音乐学院礼堂举行的该院首届理论作曲专业毕业生作品音乐会上演奏出,由天津歌舞剧院管弦乐队协奏,施光南钢琴独奏。据我们所知,这既是这部作品的首演,也是它惟一的一次演出。

施光南在 60 年代初期,选取反映台湾人民渴望重返祖国怀抱这一重大的社会题材,并以大型器乐作品的创作加以体现,其初衷是不难理解的。大凡作曲家的创作观念、审美情趣和情感体验总要在他对题材的选择和具体的创作中得到显示,而事实上这些观念和情感不可能脱离作曲家所处的客观历史环境和个人的生活经历。身为新中国培养出来的作曲家,施光南全面接受专业的音乐教育恰逢 50 年代末和 60 年代初,新中国蒸蒸日上的面貌、人民奋发图强的精神状态、毛泽东文艺思想的深刻影响和中国革命音乐的传统,以及革命干部家庭的熏陶,都会在他的创作中留下深深的印记。施光南创作这部协奏曲的那个时期,正是我国以革命历史题材进行交响乐创作最为活跃的年代,可以想见,他的前辈作曲家对这一类题材的创作经验,当给年轻的施光南以怎样的震撼和影响。因此,把“不屈的台湾人民”作为他这部大型器乐作品的主人公,就成为非常自然的事情了。剩下的问题是,施光南是运用怎样的方法去表现他所选定的题材的。

这部作品采用了叙事性单乐章奏鸣曲曲式,结构较自由,兼有交响诗的因素。乐曲从序奏开始,在大提琴和低音提琴 C 主长音的背景下,乐队经过几个建立在下属功能与属功能叠置的复合和弦的序进,以半音级进逐渐加强紧张度,推出建立在 g 小调上的、由钢琴独奏的激情的主题。



这一序奏的旋律,像是人民对自由的渴望和呼唤,确立了全曲情绪的基调。简洁的乐队音响与钢琴旋律在调性上的矛盾,增添

了音乐情绪的动荡和不安,加之随后弦乐齐奏在 $\text{b}^{\flat}\text{a}$ 小调上的重复,使这呼唤备显凄楚和压抑。

乐曲的主部主题是热情的小快板。



上行的琶音与下行的级进音型构成了富于动力的音乐动机,它的曲调音型既含有显而易见的台湾高山旋民间音乐的调式特点,又颇具创作意味。这里 $\text{b}^{\flat}\text{a}$ 这个音用得很有特色,它在C小调中是六级音,以中国民族调式的传统,应视为清角音,色彩鲜明,印象突出。这个音在作曲家的创作构思中,起到模进方式展开的中介点和调式调性发展的关键作用。事实上,主部主题本身建立在c小调和f小调的复合调性上,这一方法构成了该曲调性和声处理法的主要特色。整个主题都是运用动机的不断扩充、派生、发展而得以展开的。

乐曲的副部实质上是一首变奏曲,它的主题及其五次变奏,揭示了人们丰富情感的各个侧面。这一首先由英国管奏出的建立在F大调上的主题与主部主题在性格上形成鲜明的对比,优美而略带伤感。



它的第一个变奏曲弦乐队奏出,曲调缠绵委婉,表达了人民对自由的渴望。钢琴独奏的第二变奏,更富浪漫色彩,在左手流动的三连音音型背景衬托下,旋律恬静而舒缓,像是一位诗人面对大自然的万千气象,由内心涌现出无尽的赞美。副部主题的第三次变奏,以钢琴“合唱式”琶音旋律为前景,加入弦乐队倾诉般的伴奏织体,把人们引入一个动荡不安的心境,音乐形象渐趋冲动。随

后,钢琴托卡塔式的自高而低的华彩乐句过渡到副部主题的第四次变奏,它从微弱而燥动的钢琴音型开始,哀婉而痛楚的旋律,是人民痛苦的呻吟。经过不稳定的调性转移,音乐渐渐演变到激动而具控诉意味的第五变奏。由于第四、第五变奏与前三个变奏的形象对比和本身的调性不稳定,给人以进入展开部的错觉,从结构布局分析,这里当是呈示部的结束部和呈示部与展开部的连接段。随着钢琴节奏愈发紧密,音区的大幅度跳跃,音乐在激动不安中迎来了描绘人民为自由而战的展开部。

展开部由单簧管奏出的主部主题乐句和急促的弦乐低音区拨奏导入。



它像深夜行军的脚步,带给人紧张与神秘感,接着,钢琴独奏出由序奏主题派生的展开部的主导主题。



它含有三个因素,先是冲击的动机,继而是紧张激烈的急促音型,这里,不时出现的十六分音符休止符和 $\frac{3}{8}$ 、 $\frac{4}{8}$ 节奏的变换,造成

动荡失衡的感觉,增强了音乐形象的冲击力和战斗气氛。第三个因素在主题的尾部,象征战斗的号角,与此同时,主题在乐队声部闯入,确立了卡农式展开的基本方向。由于呈示部中主、副部主题是主调(c)和下属(f)的对应关系,为取得调性布局的均衡,展开部从属(e)开始,并以向属方向的调性展开为主体。经过这一主导主题逐渐紧缩的卡农式展开,并渐与副部主题(作为对题)相交融,把斗争场面描绘得有声有色。当弦乐队齐奏G弦上的序奏主题时,展开部达到了悲壮的高潮。

紧接着,像呈示部的尾部造成的错觉那样,主部主题在钢琴声部的突然出现,又给人以再现部到来的错觉,而实际上乐曲仍在展开部之中。其理由有三:第一,它以e小调开始,经过 $\flat a$ 、a、e、 $\flat e$ 、 $\flat F$ 、G直至D等各调的频繁移动,显示出极不稳定性。第二,此前主部主题在展开部尚未获得处理。第三,在展开部达到悲壮的顶点以后,建立在五声调式基础上的主部主题,给人以豁然开朗的感觉,这当然导致斗争向着光明和胜利方面的转化,而这是展开部不可或缺的一个重要侧面。

呐喊的序奏主题,在钢琴华彩乐段中导入一大段象征理想与幸福的独白,它引向副部主题在主调上以辉煌的气势造成的高潮。这里,调性的回归,才是再现部的标志。它尽情地抒发了人民必将获得自由、祖国必将获得统一的信念和热情。其后的钢琴华彩具有欢欣鼓舞的性质,在阻碍终止处,几个主要主题紧缩在一起。综合的音乐形象,表达了一往无前的气势,这是全曲的结束部。整个乐曲在极富冲击力的强烈音响中结束。

## 二

这部作品反映出施光南在器乐创作上的主要特点。

施光南追求内容和情感,也重视形式与技巧,他的音乐形式是为他的音乐内容服务的,而他要表现的内容又总能在较传统的形

式规范中找到恰当的体现方法。正是为了表现“台湾人民斗争”这一重大的社会题材,施光南选择了最适于体现矛盾冲突和斗争发展的奏鸣曲曲式结构,在乐思发展的布局上,他选定主导主题动机展开式的手法,并不断派生出更新的主题素材。新的材料往往都源自前面的某个音型声部所埋下的伏笔,这使得整部作品既连贯统一、富于逻辑,又使音乐丰富多彩、充实深刻。为了突出作品的抒情性,他不拘泥于古典奏鸣曲式的结构模式,运用作品中三段钢琴的“独白”,创造性地妥善处理好形式与内容的关系,增添了乐曲的诗意,不仅使协奏曲体裁特征充分展示,也能和交响诗体裁特征相融合,这显示了作曲家丰富的艺术想象力和驾驭大型曲式的能力。

对于青年学生来说,通常最容易出现的问题,是总想把学到的各种技巧全部用于一部作品中去,从而犯为技巧而技巧、拼命堆砌技巧的毛病。而施光南这部作品,在选材上非常集中,手法精炼,几乎看不到习作的痕迹。他所选用的创作手段总是和他想要表达的内容和情感紧密联系。例如,为了表现革命斗争艰巨性的要求,其调性布局直至再现部结尾前的华彩乐段才真正回归主调。这样大胆突破传统调性布局均衡原则的设计,有效地表达了斗争的艰辛复杂,更加深化了通过艰苦卓绝的斗争才能迎得胜利的主题思想。又例如,乐曲中的钢琴华彩为数不少,却没有一处只为强调它的炫技性,而是充满了抒情的色彩,成为乐曲情感表达必不可少的重要组成部分,这当然是音乐内容和情感发展总体构思所决定的。

施光南注重从国外优秀作曲家的成功作品中汲取有益的营养。由于当时的历史背景,柴科夫斯基、拉赫玛尼诺夫、恰恰图良、卡巴列夫斯基等俄国作曲家的器乐作品风格,对他这部作品的创作影响较多,这些在钢琴织体的某些写法,副部主题不分乐句的连绵不断的伸展,以及全曲多层次高潮的处理手法等方面都有所反映。而施光南的借鉴是为我所用的借鉴、是必经改造的借鉴、是融

汇贯通的借鉴,这既成为他创作方法的一大特点,又是他创作思想的重要方面。在继承国际文化传统的同时,从民族化和时代感的需要出发,他以音乐主题的交替调式特征为依据,创造性地运用了二重调性的、复合和弦式的和声结构,又为了戏剧性发展的需要而广泛采用了调关系的半音化、同中音化、等音变换法、远关系对置法等手段,这在60年代初的当时,应视为中国音乐创作较“现代”的和声技巧,是大胆的创新。正由于施光南对国外各种创作技法的借鉴都采取有意识、有选择地为他的音乐内容服务的正确态度,才可能不显做作、运用得体,在塑造形象和发展乐思方面发挥积极的作用。

施光南对民族音乐的热爱与熟悉,以及对民族音乐素材信手拈来创造性地加以运用的能力是有口皆碑的。他尊重中国音乐崇尚旋律的传统,在进行交响性思维的时候,也绝不丢弃曲调的独特魅力,这恰恰使他得以充分施展杰出的旋律创作才华。这部作品的几个主题尽管性格各异,却都堪称是令人难忘的感人旋律,它们深深植根于民族音乐的沃土,听来既熟悉亲切,又新鲜独特。需要强调的是,施光南在运用民族音乐素材时,并非以现成民歌曲调稍加润饰,而是从民族音乐的情感和调式、语汇、节奏等方面的特征出发,经过自己的消化,创造性地谱写出新颖的、符合主题性格的、纯创作的旋律,从而赋予民族民间音乐风格以新的、时代的气质。

施光南努力探索用中国的音乐语言表现中国的气派和风格,并通过音乐的旋律、和声、调式及审美趣味体现出来。在这部作品中,他通过和弦结构的内部变化,在功能性和声之中融入了民族的色彩,通过4与 $\sharp 4$ 、7与 $\flat 7$ 的交替运用,造成调的游离,赋予小调式以羽调式、商调式的性质,并通过种种因素的综合,体现出中国美学所特有的情景交融、注重传神的气质特点。还是在附中读书的时候,施光南就努力尝试让钢琴这件洋乐器说“中国话”,他独树一帜地发明了一套适用于中国音乐五声调式和旋法的钢琴指法,

令人惊叹不已,这套指法在他的钢琴协奏曲中得到了充分运用,并在毕业音乐会上由他自由担任独奏而大获成功。

施光南的器乐创作,和他许许多多的声乐创作一样,随时心想着自己的听众,他无时不努力在作品的可解性和流行性方面下功夫,器乐作品的标题性就是主要标志之一。施光南有较高的文学素养,他常在音乐中加作一些文字提示,使作品能为更多的听众所理解和喜爱。但这仅仅是手段,事实上,施光南的创作绝不囿于标题,更不图解标题,而是以标题和文字提供一个线索、营造一种气氛。纵观这部钢琴协奏曲的创作,绝没有以“插标签”式的方法去图解政治口号,它所包含的内容、情感和价值取向都能从音乐自身中找到答案。在创作中,施光南不试图以音乐讲一个“明明白白”的故事,更不简单地去描写具体的战斗场景,而是按照音乐艺术自身的规律,用音乐的语言和方式来处理他的题材,他着重于对题材的概括理解和对总的精神气质的把握,他把人民的斗争、对自由的渴望、对祖国山河的挚爱凝结成性格鲜明的音乐主题,并按照音乐的结构规律和形式逻辑编织成交响性的器乐作品。那尤其醒目的、抒怀性极强的副部主题的一次次咏唱,掀起听众感情的波澜,倾注着施光南对祖国、对人民无限的爱恋之情,这是这部作品所以能够强烈拨动人们心弦的根本力量所在。

施光南对音乐的革命性与艺术性、民族性与时代性的得体把握,从他后来近30年的创作生涯中得到了充分体现。而这种艺术观、音乐观早在他的学生时代已经初步形成了,这是非常值得我们敬佩的。

### 三

60年代初期,大型体裁的钢琴作品在我国还极为少见,应该说,施光南的钢琴协奏曲《阿里山之鼓》在当时是规模宏大的、水平较高的。它的里面融入了施光南尊敬的导师苏夏先生的心血,

更体现着施光南本人的创作才华。遗憾的是,它终于因为没有机会公开演出而未能产生广泛的社会影响。不可否认,这部作品毕竟是施光南学生时代的习作,在创作手法上还存在着一些不足,如对钢琴织体的可能性还挖掘的不够、音乐主题发展的手法还不够多样、钢琴左右手过多的八度演奏对钢琴的多声特性也未能充分发挥,尤其是对乐队中各种乐器性能的把握尚欠准确,这些都在一定程度上对他丰富的想象转变为现实的音响有所影响。然而瑕不掩瑜,这部作品已经在严谨的结构、丰富的和声、清新的旋律以及对民族的和外来的音乐语汇的吸收和融合上,显示出施光南在大型器乐作品创作方面的才华。根据施光南的同学杨长庚回忆,当时他曾与施光南一起带着自己的毕业作品(杨写的是交响诗《风暴》)去拜见著名指挥家李德伦,李先生看过总谱后满意地说:“莫斯科音乐学院的本科毕业作品也不过如此。”并决定由中央乐团排演他们的作品,只是因为他们的毕业音乐会要在天津举行才没能实现。这至少可以表明,在当时的历史条件下,一位23岁的青年学生能写出这样的作品,已经是非常难能可贵的了。

施光南毕业分配到天津歌舞剧院以后,即参加了两年的“四清”,回来以后,又赶上“文化大革命”的开始,这些客观条件不可能允许他在大型器乐领域有所建树,再加上他对声乐艺术特殊的偏爱和敏锐,使他历史性地走上了在声乐领域纵横驰骋的创作道路。粉碎“四人帮”后的1977年,施光南曾设想对这部钢琴协奏曲进行修订,我们注意到,在乐曲总谱中留下了他本人对一些地方、尤其是乐队配器方面简略的文字修订意见,如某些乐器在某些片刻的音区不合适、某些地方的配器太单薄等等,这说明了此间十几年的艺术实践,施光南并未放松对器乐创作技术问题的探究。可惜还是由于多种原因,乐谱的修订没能最终完成,丧失了这部作品再次和听众见面的机会。

总之,施光南作为当代中国作曲家的杰出代表,其器乐作品在

60年代初期已经具有较高水平,如果不是主客观因素的诸多影响,他在器乐创作领域也会展示出犹如他在声乐领域的杰出和天才。正如苏夏先生在他的《施光南和他的音乐》(《音乐研究》1991年第四期)一文中所指出的:“光南是熟悉器乐或交响音乐创作原理的,若他毕业后能再在乐队音乐上多下功夫,他就会像声乐创作那样迎刃有余。……有人认为光南只不过是写单旋律的作曲者,这种估计显然是不公允的。”

(原载《音乐研究》1995年第3期)

## 略论中西音乐文化中的 科学精神和人文精神

郭树群

### 一、引言

迈进 21 世纪的第一个年头,科学家与艺术家联姻举办了“艺术与科学”国际作品暨学术研讨会。这是继 1993 年由著名艺术家黄胄和著名科学家李政道发起“艺术和科学”研讨会,1995 年中国高等科学技术中心与《科技日报》社联合举办“艺术与科学”研讨会后掀起的“第三次浪潮”。学界追寻艺术与科学关系大讨论的时代意义,在于洞察人类文化发展的新走向,从而为“代表先进文化的发展方向”提供新的坐标。在这次讨论中,李政道教授说:“艺术和科学是不可分割的,就像一枚硬币的两面。它们共同的基础是人类的创造力,追求的目标都是真理的普遍性。”而吴冠中教授则说“科学揭示宇宙物质的深层奥秘,揭秘的工作,其艰苦、其欢乐当相似。”<sup>①</sup>一位科学家、一位艺术家的卓见和感受使笔者深深地激动着,因为自己正在探讨的音乐文化中科学精神与人文精神的学术课题,应当说是这一学术大潮激起的些许涟漪。于是本文所述的这些思考也应当算是参与“艺术与科学”的讨论。

<sup>①</sup> 《艺术与科学都在寻求真理的普遍性》,《光明日报》2001 年 7 月 25 日 3 版。

## 二、科学·人文·音乐

笔者在检阅关于中西音乐文化的论著中,欣然注意到这样一些现象。

在中国,古人很早就认为“乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。”(《吕氏春秋·大乐》)可见对于音乐的产生,人们认识到既有科学的因素(度量);也有着人文的内涵(太一——一切事物的本源)。于是,由此演化出的“天人合一”思想,使得上古乐界沉沦在“协时月正日,同律度量衡”的文化氛围之中,音乐与古代天文、历法等科技亲和相融。

在古希腊,“人们相信(在)声响(音的组合)和宇宙现象——诸如季节、时辰、日月循环、兴与衰、男与女、生与死、康复、转世、再生等等——之间存在对应。他们认为,人的性情与这些对应之间也存在联系。”<sup>①</sup>

近世以来,又有青主所言:“不论哪一种的音乐原素,除了数理上的成分之外,还有它那种精神上的成分。”<sup>②</sup>李政道先生也曾坦言:“传统文化就是艺术、科学、哲学的统一。”

古、今、中、西音乐哲人的这些论说,使我们在观察中西音乐文化的特征中,又多了一重视角。我们看到,音乐作为艺术的一个部类,从其萌动的一日起便孕育在我们今天称之为科学与人文的襁褓之中。而其发展的悠悠岁月,更始终未脱离这两个人类赖以生存、发展的文化环境。

当今之世,人们称之为科学的概念,是反映自然、社会、思维等客观规律的分科知识体系。但人们习惯地将其指称“自然科学”这

① [美]保罗·亨利·朗著,顾连理等译《西方文明中的音乐》P.9,贵州人民出版社2001年3月版。

② 青主《音乐通论》P.35,王云五编《百科小丛书》1934年12月商务印书馆出版。

一范畴。自然科学是人们对自然规律的认识,具有无限深入自然现象本质的能力。从人类向自然界开始明确地提出认知要求,并萌发把握它的愿望时起,“科学”观念便存在了。在科学史上一般将这一时期判定在人类进入阶级社会以后。而真正近代意义上的欧洲文明中自然科学的产生则始自15世纪的文艺复兴运动。可见,“科学”在人类不同的历史发展时期有着十分不同的内容。但其探索自然界事物本质规律的基本方向则始终不渝。于是我们将这种不同时期探求自然界事物本质特征或客观规律的理念、方法称之为“科学精神”。笔者以为,音乐诞生、发展的始末离不开“科学精神”。

当今之世,“人文”一语已成时尚。究根溯源,在中国的《易经》中有言:“观乎天文以察时变,观乎人文以化成天下。”孔颖达作疏称:“言圣人观察人文,则诗书礼乐之谓,当法此教而化成天下。”<sup>①</sup>这里明确地将“人文”指称“礼乐教化”。于是历代沿袭,“人文”便泛指后代的各种文化。它类同于西方文化中的“人文科学”,意指人性、教养,即有关人类利益的学问。<sup>②</sup>于是在中西之间,“人文”一语都与相对于自然科学的各种文化相关。其体现在精神层面,诸如人生的追求、目的、理想、信念、审美、道德、价值诸种,我们当称之为“人文精神”。显而易见,音乐文化离不开“人文精神”的滋养。

什么是音乐?《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》的诠释如下:

“音乐是凭借声波而存在,在时间中展现,通过人类的听觉器官而引起各种情绪反映和情感体验的艺术门类。从社会学的角度讲,音乐是人类所创造的诸多文化现象之一;人类早期的音乐活动是混生性社会文化现象中的一个要素,到人类

① 《汉语大词典》第1册 P. 1036 汉语大词典出版社1990年12月版。

② 《汉语大词典》第1册 P. 1036 汉语大词典出版社1990年12月版。

进入阶级社会后,音乐又同时是社会意识形态之一。”

于此,我们理性地认识到,音乐文化的意识形态属性使它离不开政治、法律、宗教哲学、道德等在一定经济基础上形成的对于世界和社会的看法。也就是说它离不开“人文科学”的滋养,它浸润在“人文精神”之中。同时,从它的构成材料和展衍过程看,又离不开自然科学的滋养,它浸润在“科学精神”之中。

历史的发展十分清楚地描绘出音乐文化的这种发展轨迹。从某种意义上讲,我们是否可以说“科学精神”是音乐文化的内核,“人文精神”是它的外壳。如前所述,我们看到中华古训有“观乎天文以察时变,观乎人文以化成天下”的说法。实际上音乐手段在“观乎天文”(自然科学规律)和“观乎人文”(礼乐教化)的过程中是一个十分显赫的纽带,这就是作为“律”的乐音规范可以沟通“科学”(自然规律)和“人文”(各种社会价值观)。于是在那文明刚刚展露曙光的中华大地上,音乐文化就沐浴着“科学精神”与“人文精神”的光彩,而存在于大地之间。同时,我们也看到异域古希腊音乐文化亦认同“声响”(音的组合)与宇宙现象间存在对应;人的性情与这些对应间也存在联系。可见早期西方文明中的音乐也同样会受到“科学精神”与“人文精神”的观照。于是,我们可以历史地看到,世界上音乐文化的发展是“科学精神”与“人文精神”的结合。

### 三、中西音乐文化历史衍展中的 “科学精神”、“人文精神”

以下为了论述方便,笔者拟将中西音乐文化的发展历程划分为“古典时期”(从上古至欧洲文艺复兴时期)、“近代时期”(从欧洲文艺复兴至19世纪中叶)、“现代时期”(19世纪末叶以来)。

#### (一) 古典时期

##### 1. 中西音乐文化中“科学精神”与“人文精神”的结合 谈到

音乐文化的发展是“科学精神”与“人文精神”的结合,就是说音乐文化从诞生之日起,即是种种追寻自然规律的理念和方法,与人类不断发展的情感表现以及道德、价值观念等精神层面的东西相结合。在这一点上,无论中西音乐文化都是如此。例如:当今音乐构成因素是以十二律位的乐音体系为基础的。探寻这一观念的由来,笔者发现“古老的文明国度(古印度、巴比伦、中国)均有过用动物名纪历的实践过程。尽管所取的动物名不同,但均取十二以纪月,并与天上的星次相对应。”而这些文明古国早期对乐音的认识与这种图腾崇拜式的纪历方式可能发生过某种联系。受到“纪历十二兽”的影响,对乐音的把握便“附着着某种原始人文科学的思维表达方式。不同文明古国的人类对这种自然规律的把握,成为原始音乐产生并得以传承与传播的基础。”<sup>①</sup>如果再具体探及远古人类对乐音具体音高的把握,我们可以有充分的材料来说明这种把握来自于对自然倍音列的认识。近期,甘璧华撰文《自然泛音:东西方音乐共同的基础》<sup>②</sup>曾引述索·古贝多琳娜的论说:“在泛音中包含了整个宇宙,大自然把它给我们是作为绝对真理的隐喻。人理解泛音的关系既根据自己直觉的力量,又依靠自己精神的特性,并以此为自己的音阶选用泛音列中的某些材料。”笔者以为,这位学者的论说除了较准确地评价了泛音理论对于构成音乐基本要素的重要基础作用外,还应特别指出的是,作者还看到了早期人类对于泛音的把握既靠直觉,又靠精神特性。这是一种在认知方式、创造方式上“科学精神”与“人文精神”的合一。“甘文”通过论证,提出了“泛音是五声音阶(有半音、无半音)和大小调音阶共同的物理基础”这一重要理论命题。笔者亦曾将

① 参见郭树群、李瑞津:《从中西音乐的某些共性因素看音乐文化的传承与传播》,《交响》1999年4期P.19。

② 甘璧华:《自然泛音:东西方音乐的共同基础》,《黄钟》2000年1期P.15。

中国原始社会至春秋中晚期部分音乐文物的测音资料,逐个与对应的泛音列音程值做统计分析,通过对96例实测音程值与泛音列音程的比较,可以认为初民对乐音音程规律的探索可能围绕着对泛音列音程关系的感知而来。<sup>①</sup>这一结论从实践的层面为“甘文”的理论描述提供了例证。当然这里引述的材料只是想说明,音乐文化的孕萌,是建立在远古人类刚刚萌发的“科学意识”与他们所能反映出的“人文意识”相结合的基础之上的。

关于古典时期中西音乐文化中“科学精神”与“人文精神”的结合,我们还可以举出如下例证:

A、音阶理论。笔者曾认同过晋·荀勖的“正声调”、“下徵调”、“清商之调”的音阶理论(产生于公元3世纪)与意大利僧侣圭多·阿雷佐的“C本位六声音阶”、“F软六声音阶”、“G硬六声音阶”(产生与公元11世纪)几近相同。而它们之所以成为被中西音乐家把握的关键,主要在于与五度相生律(在中国称三分损益律)音响科学规律中的F—C—G的五度关系最为相近。<sup>②</sup>

B、记谱法。在中西音乐记谱法的发展历程中可以归纳出如音位谱、奏法谱、文字谱等不同类别。它们反映出人类把握音乐文化的“科学精神”,同时又附着着鲜明的“人文”色彩。

例如同为音位谱系列,在西方音乐文化中有纽姆谱、有量记谱等等,而在中国则有方格谱。以纽姆谱为例,它大约在公元6世纪

① 郭树群:《论自然倍音列对中华民族早期乐律思维的影响》,《天津音乐学院学报》1999年1、2期连载。

② 参见郭树群、李瑞津:《从中西音乐的某些共性因素看音乐文化的传承与传播》,《交响》1999年4期P.19。

前后即已在罗马教堂中使用,到了圭多时代始把纽姆符记写在线上,根据固定横线的不同位置记示音高。(参见本末图例 1.)

而中国的方格谱,则以方格自下而上注以律名,每格代表一个半音;自右而左每格代表一个相对长短的时值单位。这种乐谱使用的时代约在 1320 年前后的元朝。(见文末图例 2.)

这里我们看到以直观的音位标识、记写音乐的观众共存于中西音乐文化之中。

从奏法谱的类别来看,中西音乐中都有“手法谱”、“符号谱”、“品位谱”的类别。这是一种用字母、数字或符号记录音乐的谱系。欧洲的“符号谱”盛行于文艺复兴和巴洛克时期。它用字母、数字和其他符号表示使用哪一根弦、哪一个品、哪一个指孔、哪一个管风琴键。它传达给人们的可能是一连串没有精神时值的点,记写的是手的动作。(见文末图例 3.)

同样,中华民族萌生这种记谱观念始于公元 6 世纪以后,这便是古琴文字谱和盛行于唐代的古琴减字谱。(见文末图例 4.5.)

这样两种内涵相同的中西音乐记谱法的共存,恐怕也只能解释为人类为探求音乐文化的科学规律而作出的努力。

在以文字记谱的类别中,西方有古希腊的字母谱;中国则有律吕字谱、工尺谱等等。它们都是用文字或数字表示音高,并用其他符号表示时值和节奏,但却承载着中西音乐文化的不同信息。

古希腊的字母谱在公元前 3—4 世纪较早地得到运用,这种记谱法由表示两个八度自然音阶的记号组成,它最初可能用于基萨拉琴的演奏(见文末图例 6.)

有趣的是可确认为中国最早的文字记谱法,要晚至唐、宋之际才出现。这便是律吕字谱和燕乐半字谱(见文末图例 7.8.)律吕字谱以中国传统的十二律名记于歌词的每一字下以表示音高;燕乐半字谱则是早期的工尺谱。

中西音乐文化中字母谱的发展过程反映着异域文化在传承过

程中时空上的不同步性。

2. 中西音乐文化中“科学精神”、“人文精神”的特征 “科学”和“人文”的本质在人类认识领域是共性的,然而由它们衍生的科学精神和人文精神却反映为不同的认知方式和表述方式。

古典时期,中华民族的科学精神体现为在一种注重直觉、思辨式的思维模式中对事物自然规律的把握。例如,在震动世界的曾侯乙墓出土编钟中发现的一钟双音的物理现象,按照现代物理学的概念,是属于一种“节线”的声学原理。而我们的先人仅凭直觉,以其发音部位类比人的面颊,来指称科学地发出的这一双音的位置。这时的古人可能还不会描述这种科学的声学现象,但却直观地创造了这种符合科学规律的成果。而西方的科学精神,从古希腊时代起就弥漫着理性的色彩。例如对于古希腊四弦琴——福尔明克斯琴琴弦音的命名,就来源于它们离演奏者的距离。尼特(net,最低弦)弹出的音最高,希帕特(hy pate,最高弦)弹出的音最低,其次是帕拉尼特(paranete,次低音弦)、特里特(trive,第三弦)……<sup>①</sup>可见,其间体现着一种具有实证性的思维特征。

中西音乐文化在发展源头上的这种差异,来自各自哲学理念的不同。文化学者们将这种哲学理念的不同归纳为对于“天”、“人”关系的不同认识。这里,天泛指相对于人的客体世界,既包括自然物和自然法则,也包括诸如命运、机遇等外在力量,甚至包括人们观念中的神灵。所谓“天人关系”,也就是主体与客体的关系。中华民族的文化精神从整体上讲主张“天人合一”。就是不把外物当作对象化的东西来看待,人和外物可以是融为一体的。西方人的文化精神则为“天人相分”,他们是以一种对象化的眼光

<sup>①</sup> [英]杰拉尔德·亚伯拉罕著,顾连理等译《简明牛津音乐史》P. 29 - 30,上海音乐出版社1999年12月版。

打量外物,研究外物,将其看作客体世界,而不是同外物融为一体。<sup>①</sup>如上所言,中国古人可以将编钟上调制出的具有先进水平的科学成果与人的面颊融为一体去理解,而西方人对一件乐器弦音的命名,却要找到有根有据的把握。这就是以两种截然不同的视角思考、看待客观世界的结果。沿着“天人合一”的理念,古代中国人的科学精神与人文精神进入一种自然与人的主客不分,人心与天心融会相通的境界。这在音乐上的反映,可以从《国语·周语》伶州鸠答周景王问的历史记载中充分了解。伶州鸠在答周景王问“七律者何”的问题时,从周武王伐殷时天上的星象、先祖所凭的神位、以及地上邦国的分野之间所具有的对应关系出发,提出“凡人神以数和之,以声昭之,数合声和,然后可同也。故以七同其数,而以律和其声,于是乎有七律。”<sup>②</sup>这里明确说到,人和神是以七标志着同等的数,用律管表示应和的声,于是就有了“七律”。“以七同其数,以律和其声”,便达到了“天乐人合一”的文化境界。在这里,代表古人音阶观念的七律成为天、神、人之间相联系的媒介。这里音乐发展中典型的“天人合一”理念的反映,音乐的客观自然规律与人、神融为一体,其间既有朴素的科学精神,又有明确的人文内涵。伶州鸠答周景王问,事在公元前6世纪上半叶(前522年),而与此同时的古希腊毕达格拉斯时代,出现的是将音乐与哲学、数学结合起来思考的心路历程。他认为宇宙、天体和万物都是谐和的,存在着秩序与数的关系,在音乐中也存在着同样的数的关系,音乐反映了这种主宰宇宙的数的本质。“天”和“乐”的统一反映为一种客观规律上的一致。他和他的弟子通过测弦器上的测量来研究弦长与音高的关系,发现了八度音程的数

① 参见启良《西方文化概论》P.186-187,花城出版社2000年1月版。

② 《国语·周语下》,蔡仲德《中国音乐美学史资料译著》P.17,人民音乐出版社1999年12月版。

比例关系是“1:2”,五度关系是“2:3”,四度关系是“3:4”。并且根据五度相生关系推导出音阶各音。<sup>①</sup>这里,我们除了看到西方人沿着“天人相分”的理念,将音乐置于一个实实在在的客体层面,站在对面观照、打量它的思维起点外,还可以看到,西方人在对音乐的考察中是把它当作了一种哲学和科学的超功利的知识追求。因此,他们就可能将对乐音音响规律和音阶的把握,建立在明确的物理量的基础之上。虽然毕达格拉斯律与中国的三分损益律理论的出现,几乎在历史的同一坐标上,但中国对于三分损益律的数学表达,则是以“三分”和“损”、“益”这些经验性的把握为基础的。这就是同为科学精神与人文精神的结合,但认知方式和表述方式却截然两样的情况。于是在漫长的古典文化时期,中西音乐文化的发展因此而出现了或时空不同、或形式有异的种种现象。

前已述及,人类对倍音列自然规律的最初感悟是“科学精神”的反映。而其音对不同倍音的偏爱和看重,这种具有审美意义的人文精神则勾画着中西音乐文化不同的起点。中华民族的早期音乐考古成果说明,在中国音阶的发展过程中,小三度是一个极为重要“基因”;而西方的四音列理论说明,纯四度是西方古希腊调式的“基因”。<sup>②</sup>于是我们看到,中华民族的音阶观念得以在5倍音与4倍音所确立的音程框架中衍展,古希腊的音阶观念得以在3倍音与4倍音的框架中得以填充产生。这个事实告诉我们:科学规律虽然是绝对的,而人文精神则有时空的差异。于是音乐文化的发展历程中,便出现着反映科学本质相同,而时空内容、表述方式等人文因素相近或相异的各种音乐现象。

就中西音乐中的记谱法来看,这是中国和西方人类共同的科

① 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》P56,中国大百科全书出版社1989年4月版。

② 参见黄翔鹏:《新石器和青铜时代的已知音响资料与我国音阶发展史问题》,载《溯流探源》P.21—22。人民音乐出版社1993年2月版。

学追求——将音乐用某种科学的方式记录下来,以便传承和传播。从“科学精神”的层面看,这种理性认识是共同的。因此,我们才会看到中西音乐文化中都出现过音位谱、奏法谱、文字谱等不同的记谱法类别,但研究不同谱式出现的时间坐标,却又有不同。在音位谱的类别中,西方的有量记谱法出现在公元6世纪,同类的中国方格谱却要远至14世纪才有运用。在奏法谱的类别中,欧洲的符号谱盛行于14世纪以来的文艺复兴和17世纪的巴洛克时代;而在中国同类的文字谱、减字谱则早于公元6世纪至8世纪时即已出现。在文字谱的类别中古希腊的字母谱出现在公元前2世纪,而中国的燕乐半字谱要晚至唐代(公元8世纪)才出现。此外,当然也有时间坐标相同,而人文内涵有别的范例,如17世纪时中西音乐文化中都出现的总谱类的记谱方式。

在西方,“17世纪初,声乐接受器乐的节奏原则,二者的融合几乎已经告成,现代总谱的具体面貌已经呈现,小节线起初只是为了便于找到音乐在谱上的方位,如今发展为今天我们所熟悉的规律性组合的衡量尺度,从而有可能实现统一的上下对齐的大总谱。”<sup>①</sup>这种现代人所熟悉的总谱已欣然可见(见文末图例10.)。同一时间点上,中国16世纪末明·朱载堉的著述中,也出现了中国式的总谱样式。其间歌谱、舂牍谱、钟磬谱、琴谱、瑟谱各行从上到下依次排列,竖行的纵向长条格则是板眼位置的标记。(见文末图例9.)就它们的科学内涵来说,中西音乐文化的思路是一致的。歌词与乐队中不同的分谱实现了上下对齐的统一。所不同的是,西方的总谱更理性化一些,中国的总谱则更形象、直观。其间所蕴涵的不同人文因素显然可见。

我们所罗列如上的现象,旨在说明近代自然科学产生以前,中

① [美]保罗·亨利·朗著,顾连理等译《西方文明中的音乐》P.223,贵州人民出版社2001年3月版。

西音乐文化所集注的科学精神与人文精神,具有认知方式、表述方式的不同,却难以称孰优孰劣。它们以各自的方式传承、传播,其根本点在于符合科学精神,又充分地合理地展衍了各自的人文精神。对此我们还可以举出如下例证。以古代乐器钟为例,它在中国音乐文化中的地位曾与具有威慑力的皇权统治息息相关(所谓“王宫悬,诸侯轩悬”等),曾为上古期间王公大臣所推重。因此,当时的乐官、工匠倾其所能,集全部科学智慧铸造出代表中国科学水准的曾侯乙编钟等大批钟类乐器。它们所能达到的科技水准是中国式的古典科学精神的精彩发挥,西方科学理性的成分并不明显。但其编列之巨、音响之准、制作之精令今人叹为观止。这样一种文化成果由于人文环境的不同,在西方却没有象在中国那样骄人。钟在中世纪时传入欧洲,最早的形状呈圆锥形,大约在9世纪时始有用于音乐的小组钟。传入欧洲的钟在教堂中使用,多用于规范日常生活。除了记时性的信息传递外,还有传递收割、播种信息的“丰收钟鸣”和“播种钟鸣”;传达买卖信号的“市场钟鸣”等等。<sup>①</sup>其用于音乐表演的性能虽然不如中国,而其充分发挥的实用价值却又充分反映着西方文化看重物质生活的色彩。“钟”的文化演进集中展示了在不同时空环境中,由于科学精神、人文精神多层面结合而产生的不同文化价值。

## (二) 近代时期

西方近代科学体系是随着文艺复兴的涌潮一道发展起来的。这期间除了科技进步给西方音乐带来了构成方式、存在方式、传播方式等方面的根本变革外,其科学精神还带着实证性特征和力学机械思维的定式影响及于音乐的理性化进程。

<sup>①</sup> [美]保罗·亨利·朗著,顾连理等译《西方文明中的音乐》P. 54,贵州人民出版社2001年3月版。《简明不列颠百科全书》9卷P. 496,中国大百科全书出版社1992年3月版。

例如,保罗·亨利·朗格认为“文艺复兴把和声原则看作美的本质,它完全是数的关系和比例。”<sup>①</sup>因此,从毕达格拉斯时代就已占据音乐思维主流的“数谐和论”,在文艺复兴运动中发展为西方音乐的美学原则之一。如果深入思考一下,我们还会发现该时期欧洲音乐伴着力学机械论的思维约束,曾显示出一种按照既定程序运行的力学关系。这种科学精神影响到欧洲近代的和声法则,于是可见“主—属—主”的进行规律。而欧洲近代大小调理论体系中强调对称、平衡的一系列法式,如卡农、赋格、“呈示—展开—再现”的结构原则等都体现着一种和谐与秩序的循环,这却是科学世界一种守恒美的精神体现。欧洲音乐正是在这一系列科学精神的催化下,在“以人为本”,张扬“人性”的人文主义大旗下蓬勃发展,终于成为一种全球共享的优秀文化。遗憾的是历史老人没有将近代科学复兴的光芒尽早地惠及炎黄子孙,中国历史在近代科学进程中的错位,使得我们真正接触和融汇这一优秀文化的时间表推迟了2—3个世纪。直到萧友梅、赵元任、王光祈、刘天华、黎锦晖一代新音乐启蒙者展示才华的时候,欧洲近代音乐文化才沐浴着科学理性的熏风光顾华夏大地。正是在萧、赵、王、刘、黎一代音乐家的努力开拓中,这种近代欧洲音乐以浸润中华文化科学精神和人文精神为起点,开始了它以新音乐的面目描画中国20世纪音乐文化发展的历程。<sup>②</sup>于是,我们有了赵元任的艺术歌曲、王光祈的音乐学理论、黎锦晖的儿童歌舞剧、刘天华的民族音乐改革、以及萧友梅对专业音乐教育的开创。及至后世,中国新歌剧的诞生,民族交响乐的问世,民族音乐学理论的不断繁荣等等,中国

① [美]保罗·亨利·朗著,顾连理等译《西方文明中的音乐》P.195,贵州人民出版社2001年3月版。

② 参见郭树群《“五四”时期科学实证精神对新音乐的影响》,《人民音乐》1991年第4期P.13。

音乐文化借助西方近代音乐文化所赋予的科学精神与人文精神,融汇中华民族的人文精神,奏响着诸如史诗性大合唱《黄河》、钢琴协奏曲《黄河》、小提琴协奏曲《梁祝》等灿若星汉的时代乐章。它们以近代科学的灵光为内核,充分展示了中华民族的人文精神。

这一历史时期,西方文化中从古希腊以来长期蓄积的科学理性精神得以最大限度地发挥,科学技术成果日新月异。这些成果和科学理性精神最大限度地影响到音乐,催化着以大小调体系为代表的西方音乐文化,并使之走向成熟。科学技术的进步甚至使声乐艺术这种自古以来主要靠箴言和示范教学的艺术门类,得以理性地阐释。加西亚喉镜的发明,生理解剖学的应用,构建了嗓音发声学的科学理论基础,这使得人类探索声乐艺术的生理奥秘,并进而改进教学理念和方法成为可能。于是“机能”教学理念得以确立,并极大地推动了近代声乐教学的变革。从整体上看,西方浪漫派以前的音乐文化,在科学精神与人文精神相互结合的层面上,将人类的审美需求如对称、平衡、和谐的理念给予了科学地展示,西方音乐文化由于近代科学文化的繁荣而走向为世界各国人民所认同的繁荣。

这一时期中国音乐文化与西方音乐文化相比,首先出现了近乎300年的错位。面对欧洲文艺复兴以来的科学理性张扬,中华民族仍在经验理性的模式中前行。音乐文化中的科学精神与人文精神仍然以古典式的特征发展。值得我们注意的是,这种科学精神与人文精神古典式地结合,也书写着一些与西方近代音乐文化同步的篇章。如明代朱载堉的“新法密率”理论,堪称世界领先。再如当西方声乐艺术在近代科技的观照下出现了以轻重机能观念解释声区,并提出在系统综合意义上解决“声区转换”的“轻重机能平衡发展”的理论时,中国清代徐大椿在《乐府传声·高腔经过》中将同样的问题表述的既符合科学规律,又最简洁不过:“凡高音之响,必狭、必细、必锐、必深;低音之响,必阔、必粗、必钝、必浅。如此字要高唱,不必用力尽

呼,唯将此字做狭、做细、做锐、做深,则音自高矣。”<sup>①</sup>要将字“做”的“狭”、“细”、“深”、“锐”必得使真假声机能(即轻重机能)混合地运用,否则必然是“用力尽呼”。因此,这里一个“做”字就揭示了西方近代声区理论中强调“轻重机能平衡发展”的科学观念。这或许是可以与《易经》启迪了计算机的二进制原理一样,它可以说明注重直觉的经验理性也同样可以昭示符合自然规律的科学原理。中国人是随着西方科技文明成果的输入而了解西方近代音乐的。但中国音乐界的先哲们却深谙西方音乐文化是近代科学文明与欧洲人文精神结合的产物。所以,他们在吸纳这一先进文化的过程中,有着鲜明的主体意识。刘天华所说的“从中西的调和与合作中打出一条新路来”,恐怕正是那一代人的音乐文化心声。于是,中国接纳的西方音乐文化在这样的起点上开始了它的科学精神与人文精神相结合的崭新进程。

### (三) 现代时期

文艺复兴以来,西方科学获得了日新月异的发展。诚如马克思在《共产党宣言》中所言:“资产阶级在它的不到一百年的阶级统治中所创造的生产力,比过去一切世代创造的全部生产力还要多,还要大。自然力的征服、机器的采用,化学在工业和农业中的运用,轮船的行驶,铁路的通行,电报的使用,整个整个大陆的开垦,河川的通航,仿佛用法术从地下呼唤出来的大量人口,——过去哪个世纪能够料想到在社会劳动里蕴藏有这样的生产力呢?”<sup>②</sup>但是,正是在这人人崇拜科学的年代里,科学本身的异化给西方人带来了人文精神的缺省。启良在他的《西方文化概论》中说:“随

① 清·徐大椿:《乐府传声》,《中国古典戏曲论著集成》第7册 P. 178,中国戏剧出版社 1982年11月版。

② 马克思、恩格斯:《共产党宣言》P. 32,中共中央马克思、恩格斯、列宁、斯大林著作编译局译,人民出版社 1997年8月第3版。

着科学的发展,人们变成一颗颗螺丝钉。只能随着科学这架‘机器’的飞速旋转而旋转。他们一方面着魔似地拥抱科学,追逐科学,另一方面又被科学弄得精疲力竭,苍白无色。”<sup>①</sup>关于科学主义的负面意义,启良的《西方文化概论》中提及12种现象:人类中心主义;被奴役的形式;新的无知与愚昧;回到渺小;私人空间的失去;平面化的人生;文化的趋同化和齐一化;信仰的缺失;对传统的疏离;伦理道德的滑坡;爱情的淡化;艺术的退化。<sup>②</sup>当然,对这些问题做学术辨析已不是本文所论的内容。但罗列出的这些归纳提供给我们的思考却是显而易见的。20世纪80年代以来,当我们面对由科学技术日新月异而填充的现代化生活,不是经常发出信仰危机、道德危机、传统断裂、艺术退化的忧患吗?回想起西方世界近200年科学技术迅猛发展的历史岁月,这种积怨能不令人沉思吗?应当说近代科学改变了人类的生活,但由于它的发达而滋生的科学主义崇拜,也会让人类在其进步的阶梯上多走几个螺旋。就西方文化而言,科学技术带来的人类对光和色的知识,使西方人能够借鉴印象派绘画而生成追求音乐色彩变化的形象派音乐。使我们在浪漫乐派即将解体的时间点上,听到了德彪西清新、淡雅、飘渺的音乐色彩变化。应当说德彪西还是带来了西方人普遍乐于接受的新的文化样式。而此后,在科学技术成果的支持下,序列音乐、偶然音乐、电子音乐等等的相继出现则有所不同了。我们看到了“具体音乐和电声音乐探索一种纯粹声音的艺术,完全没有这些世纪以来正规音乐在不知不觉中获得的联想,……无法交流。序列主义音乐不再局限于旋律音列,(如今)已被应用于所有其他音乐因素:节奏、音高、节拍和力度。为逃避大脑的束缚,人们允许一种新的自由,或者说破格:机遇音乐,偶尔发生的过程的音乐。

① 启良:《西方文化概论》P.263,花城出版社2000年1版。

② 启良:《西方文化概论》P.257—270,花城出版社2000年1月版。

音乐用计算机程序创作。乐器可以违背自然的方式使用:钢琴的两弦间插入异物、乐队乐器也相似地扭曲使用,而歌唱演员则要应付惊人的不和谐进行。总谱由一些几何图象或空想的图案取代。”<sup>①</sup>这种西方人抽象的现代音乐境况,更能说明音乐的个性在向极端化发展,继承基础上的创新在被割裂,批判意识在淡化。于是,现代西方音乐文化在“科学精神”与“人文精神”的结合上亦同其他艺术一样出现了曲折和危机。

然而20世纪西方音乐文化中的“先锋派”亦并非始终如一地保持着主流地位。仅从对“调性音乐”的追求方面来看,从20世纪30年代起苏联几次对形式主义的批判,使得以肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫为代表的作曲家群体能够结合俄罗斯的民族音乐传统,使大小调的功能体系出现活力,西方传统音乐的中心一度从西欧移向前苏联。而60年代以来,在现代西方音乐的腹地美国也出现了以赖利、葛拉斯、亚当斯等人为代表的“简约派”。他们追求音调悦耳、调性稳定、和声简单的音乐风格,也具有一定的时代意义(见王振亚文《世纪回眸:20世纪西方专业音乐创作及其对中国的影响》,中国音协主办《音乐信息》第7期,2000年7月25日)。特别是“喉镜的发明者,以科学方法探究声乐教学的前驱者——加西亚,在总结了70年的教学实践经验之后忠告说‘躲开一切现代学说,坚持按自然法则办事吧’。”<sup>②</sup>加西亚从音乐文化的另一侧面,呼唤应当遵从自然规律,而不要在极端崇拜科学理性,背离近代科学传统的道路上越走越远。

值得一提的是,中国人面对西方现代文化了解上的断裂,应当增加科学理性的修养。随着改革开放以来,西方音乐文化中的现代技法理论的涌入,开启了中国音乐家的视野。但对该文化成果的人

① [英]杰拉尔德·亚伯拉罕著,顾连理等译《简明牛津音乐史》P.914,上海音乐出版社1999年12月版。

② 李维勃:《美歌教学漫谈》,《中央音乐学院学报》1988年第2期P.104。

文背景的了解,则缺乏主动性和深刻性。对于在科学理性精神和人文精神的结合上出现曲折与矛盾的某些西方音乐,一度被捧为圭臬。宁可远离观众,也要去追逐现代技法“趋新”的发展潮流,这是有悖于文化发展规律的。我们应当在新的时间坐标上,深刻领悟西方音乐文化某些层面上人文精神缺失的现实教训,应该向“五四”时期音乐家那样,以自己民族的人文精神去蕴化西方音乐文化的现代成果,只有这样才能推动音乐文化在历史进步的阶梯上少几圈螺旋式的登攀。

#### 四、结 语

有哲人认为,“理性是一个历史性的范畴,是一个变项”,“它既是一种认知方式,又是一种生活态度,更是一种精神面貌。”<sup>①</sup>以此来衡量音乐文化发展的历史过程,我们刚好看到作为社会意识形态之一的“音乐”,便充满了这种理性色彩。其集中地体现就是在中西音乐文化发展的历史过程中,充满着科学精神与人文精神的结合。因为当我们以一种认知方式打量它的时候,发现它既重经验,又重推理,它不仅仅停留在感觉、知觉上,而是深入到对音响世界自然规律的把握之中。这就是我们所论述的科学精神的反映。就生活态度而言,音乐的发展注重社会伦理,同时注重个体人格或利益。就精神面貌而言,音乐文化的历史发展注重明智和积极向上,反对迷信或颓废。这些又是我们所论到的音乐文化中人文精神的反映。因此,音乐文化发展中,科学精神与人文精神相亲相融,共筑它们的理性大厦。

在音乐文化的历史发展中,科学精神与人文精神的结合具有鲜明的时空印迹。从理性的意义上讲,这正是它作为一个“变项”的特征。古典时期,中西音乐文化沿着“天人合一”、“天人相分”的哲学理念,各自衍展为注重“经验理性”和“科学理性”的发展轨

<sup>①</sup> 启良:《西方文化概论》P. 321、P. 327,花城出版社2000年1月版。

迹。近代时期,科学理性使西方音乐文化臻于成熟,成为享誉世界的优秀文化成果之一。而中国音乐文化在经历过断裂的阵痛后,欣然以强化科学理性的努力,在自己民族人文精神的参与下,接纳并发展了这一优秀文化。现代时期,西方音乐文化由于非理性思潮的影响,出现了消解西方近代音乐传统的曲折。但作为人文层面的“理性”思考,从生活态度到精神面貌,又昭示着传统不可能消解的历史法则。于是就有了向东方寻求出路的新的“理性”探索。现代中国音乐文化在经过又一次与西方音乐文化断裂的阵痛后,正以“理性”的态度关注着西方现代音乐文化的发展。其间虽也有争鸣和曲折,但时空上的错位,不同人文环境的影响,已使中国音乐家们能够按照“理性”的约束,赋予现代中国音乐文化以新的时代内涵——具有现代科学意识的人文精神与充满人文关怀的科学精神相结合。从而,他们对实现中国音乐文化历史与现实间的沟通,以及中西音乐文化共时性的冲撞和交融充满了信心。

中西音乐文化的发展告诉我们,音乐文化是弘扬人文精神的最好载体之一。因为在音乐中,理性是通过人类情感的沟通才能够感悟的。而人类的审美和情感表达的亲和性,决定了人文精神以音乐为载体传播与传承的特殊效能。在全球经济一体化的时代,在人类感受“不同民族的人们‘物理上更接近,心理上更疏远’”<sup>①</sup>的现象<sup>①</sup>时,音乐文化承载的人文精神应当能够更好地承担起沟通调节的任务。因此,如果说以“天人合一”哲学理念构筑的中国音乐文化精神还有着它与时俱进的历史活力,那么在中华民族即将实现的伟大复兴中,我们就应当对中国音乐在历史演变中的文化优势,作以新的品评。从而在音乐全球化的发展中谋求它新的定位,以期为人类音乐文化的发展做出新的贡献。

---

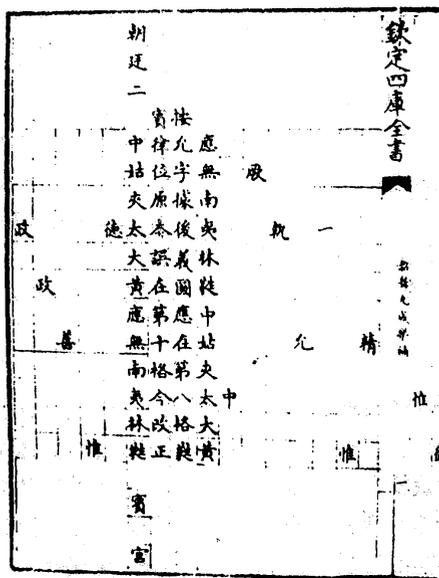
① 翁寒松:《全球化时代渴求人文精神》,《新华文摘》2001年7期P.33(原载2001年4月15日《深圳特区报》)

图例 1



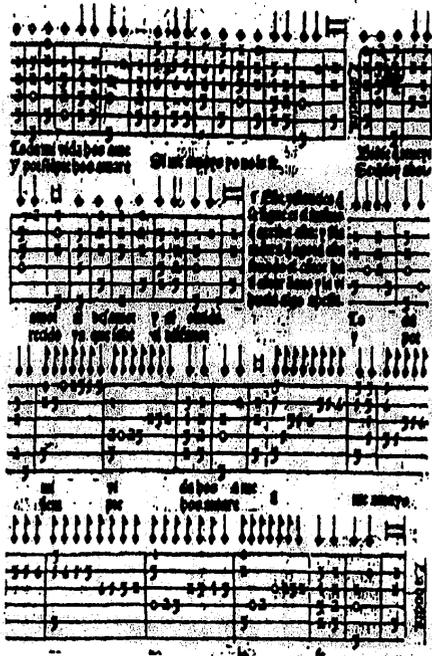
四线纽姆谱的格里高利圣咏(录自万木《外国音乐简史》  
P. 29。时代出版社 1989 年 1 月版。

图例 2



元余载韶舞九成乐补方格谱(四库全书本,录自中国音乐史参考图片第5辑,中央音乐学院民族音乐研究所编,音乐出版社1957年10月版)

图例 3



符号谱图例,取自路易斯·米连的《题为大师的比韦拉琴曲集》。谱上的线对应于比韦拉琴的弦,0表示空弦,其他符号表示空弦上的半音数,音值标明于符号谱的上方。(录自[英]杰拉尔德·亚伯拉罕著,顾焘译《简明牛津音乐史》P. 267,上海音乐出版社1999年12月版。)

图例 4

唐写卷子本碣石调幽兰古琴谱(《古逸丛书》影刊本,录自《中国音乐史图鉴》P. 59,人民音乐出版社1988年11月版。)











- 
- [8] 蔡仲德注译《中国音乐美学史资料注释》,人民音乐出版社1990年7月版。
- [9] 朱载堉著、冯文慈点注《律吕精义》,人民音乐出版社1998年7月版。
- [10] 黄翔鹏著《溯流探源》,人民音乐出版社1993年2月版。
- [11] 清·徐大椿著《乐府传声》,《中国古典戏曲论著集成》第7册,中国戏剧出版社1982年11月版。

十六世纪复调技法概况<sup>①</sup>

许勇三

## 一、调式

在16世纪声乐复调乐曲中，一共采用了十二个调式。

例 1

I. 多里亚  
终止音：D<sub>4</sub>，属音：A<sub>4</sub>

II. 变格多里亚  
终止音：D<sub>3</sub>，属音：A<sub>3</sub>

III. 弗里几亚  
终止音：E<sub>3</sub>，属音：B<sub>3</sub>

IV. 变格弗里几亚  
终止音：E<sub>2</sub>，属音：B<sub>2</sub>

① 本文系由 Merritt, Arthur Tilimann: *Sixteen-century Polyphony* 这部杰出专著摘译与编写而成，以方便青年朋友们对16世纪合唱曲的技术手法有个较透彻的了解。有关这部专著的情况，请参阅本书《音乐风格在美国音乐教育中的地位》一文。

The image displays twelve musical staves, each representing a different mode. Each staff begins with a treble clef and a common time signature. The notes are arranged in a sequence that typically follows the natural scale of the mode. Arrows point to specific notes, labeled as '终止音' (Final note) and '属音' (Dominant note). The modes are:

- V. 里第亚 (Lydian): Final note on G, Dominant on D.
- VI. 变格里第亚 (Mixolydian): Final note on F, Dominant on C.
- VII. 混合里第亚 (Mixolydian): Final note on F, Dominant on C.
- VIII. 变格混合里第亚 (Mixolydian): Final note on F, Dominant on C.
- IX. 爱奥利亚 (Ionian): Final note on C, Dominant on G.
- X. 变格爱奥利亚 (Ionian): Final note on C, Dominant on G.
- XI. 伊奥尼亚 (Dorian): Final note on D, Dominant on A.
- XII. 变格伊奥尼亚 (Dorian): Final note on D, Dominant on A.

在这十二个调式中不包括以 B 为终止音的罗克里亚调式与变格罗克里亚调式,这是由于其终止音与它的上五度音之间是减五度音程,它不能形成一个令人满意的终止式,所以这个调式从未被人们使用过。

然而以上列举的这十二个调式,也只是从理论上来讲的,在实

实际上并没有这么多。例如其中的里第亚与变格里第亚调式,它的终止音上方四度音 B 和弦是减和弦(b - d - f),这里不允许存在的,一般都把 B 改为<sup>b</sup>B。这样一来, F 音上的里第亚实际上就变成 F 音上的伊奥尼亚调式了。

另外一个值得注意的问题,是正格与变格调式这种关系在多声音乐中越来越失去了它的意义。在声乐作品中,任何一个声部的音域大致都在一个八度范围以内,女高音与女低音、男高音与男低音的音域大致相差一个五度。按照逻辑来推算,女高音、男高音与女低音、男低音之间的关系正是正格与变格之间的关系。按照当时的惯例,调式是由演唱格里高利圣咏的男高音声部来确定的。但有的曲子没有这个声部,或者这个声部演唱的并不是格里高利圣咏,那么这个曲子的调式到底应当以哪个声部来确定就很难说了。所以到了后来,剩下的只有多利亚、弗里几亚、混合里第亚、爱奥尼亚与伊奥尼亚这五个调式,那些变格调式就不为人们所使用了。

## 二、移 调

在那个时候只有一种移调法,即移高四度或移低五度。其标志是在调号上增加<sup>b</sup>B 音这个记号。这种移调的目的不是为了音域高低的需要(在当时还没有我们今天这种固定音高的概念,调门可高可低,怎样唱着舒适,音响好听,就唱多高),而是为了写谱方便、不必使用加线的原因。

## 三、临时升降号

当时的习惯作法是,不管一首乐曲是什么调式,最后一定要结束在一个大三和弦上(或者宁可把三音省略掉,也不能出现小三和弦),这就是产生临时升降记号的一个主要原因。

## 例 2



上例中的 $\sharp F$ 、 $\sharp C$ 与 $\sharp G$ 就是这样产生的。

另外,在格里高利圣咏中,凡是遇到 B 这个音,往往都改为 $\flat B$ 。那么在移调后, $\flat B$ 这个音就变成了 $\sharp E$ 。由于这种移调法,就产生了当时常见的五个临时记号 $\flat B$ 、 $\flat E$ 、 $\sharp F$ 、 $\sharp C$ 、 $\sharp G$ ,但它们的等音 $\sharp A$ 、 $\sharp D$ 、 $\flat G$ 、 $\flat D$ 和 $\flat A$ 是从来不曾出现过的,这是因为当时还没有平均律音阶。

#### 四、节 奏

节奏上的灵活与多样性、各个声部的高度的歌唱性,是 16 世纪声乐合唱曲最突出的两个特征。其流畅自如的优美的节奏往往使那些只熟悉 18、19 世纪音乐的人们惊讶不已。这种节奏的灵活性,不仅体现在乐曲的整体之中,在各个声部之间也有着这种灵活的节奏对比。

概括起来说,16 世纪的声乐合唱曲在写法上有两种不同的风格。一种是“常见的风格”。它与主调音乐极其相似,各个声部的节奏都是完全一样的,它形成一种和弦式的进行;另一种是赋格曲式的风格,即各个声部都是独立的,常用模仿的手法来写作。这两种不同风格的写法,在一首乐曲中掺杂着运用。

无论声部有多少个,在它们的背景上总有一个基本的节奏律动来进行总的控制。在一首乐曲中,通常是以二分音符为节奏单位,另外,也有用倍全音符、全音符、四分音符以及八分音符的。在那时没有比八分音符更小的节奏单位了。

16 世纪的作曲家们很清楚地知道,要创作出优美的旋律来,不仅要依靠变化多端的旋律音程,节奏上的多样化也是十分重要

的。在他们的作品中,很少看见一种音符的长时间的运动,连续两个八分音符几乎找不到,一连串的四分音符也不会持续很久。不过我们可以看到,在一首二声部或三声部的作品中,连续四分音符的用法比在更多声部的作品中要自由些,这是因为声部少,容易显得呆板的原因。请看拉索的第三首《忏悔诗篇》中第五段的例子。它是由两个声部构成的一段音乐:

## 例 3

在这个例子中较长时间地连续使用了四分音符,这就是由于声部数量少容易显得拖沓的缘故。

同一部作品的第十段中,有如下三声部的片断:

## 例 4



再看第八段中的一个四声部的片断：

例 5

Two systems of musical notation, each with two staves (treble and bass clef). The first system shows chords in the upper staves and quarter notes in the lower staves. The second system continues this texture with chords and quarter notes.

由以上两例可以看出,当声部数量逐渐增加时,四分音符的数量则相应地减少了。假如在例 5 中所有的声部都象例 3 中那样奔忙的话,将会令人感到那是多么的杂乱、不清晰。同时,我们还应该注意到,声部之间在节奏上的对比赋予了各个声部以个性,这是使它们各自显露出来的一个重要手段。

下面这个例子用来说明节奏的自由运用的另一种表现方式。这是一首用“常见风格”即和弦式的写法而作的乐曲,其中,声部之间的应答造成的效果在这里特别突出：

## 例 6

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa

Jux -

dum

ta cru - - - cen la - - - ery - mo - - sa

fi - - - li -  
pen - de - bat fi - li - us  
fi - - - li -  
fi - li - us

注意上例中小节线的划分法,它往往与音乐的实际效果不符。请看第一乐句,它并不是按一般的双拍子节律向前运动的,它的节律是有变化的:

## 例 7

$\frac{4}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{4}{2}$   
Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - - - sa - - -

第二合唱队的应答乐句的正确节律划分也应该是这样的:

## 例 8

$\frac{4}{2}$   $\frac{3}{2}$   $\frac{4}{2}$   
Jux - ta cru - cem la - cry - mo - sa

在第二合唱队第二乐句的最后一个音节(Lacry - mo - sa)尚未唱完时,第一合唱队就又进来了,在节律上的这种重叠现象很值得注意。

## 例 9

The image shows a musical score for two voices and piano accompaniment. The top system consists of a vocal line in treble clef with a  $\frac{3}{2}$  time signature and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has lyrics "dum pen - de - bat" and features a triplet of notes. The bottom system consists of a vocal line in treble clef with a  $\frac{4}{2}$  time signature and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has lyrics "mo - sa".

我们发现,节奏上的变化对于16世纪的音乐风格来说是很常见的,它们不象18、19世纪的音乐那样,永远以一种单一的节律向前行进。

16世纪赋格式的作品似乎总是肯定地按照双拍子(有时是三拍子)的节律向前运动的。特别是当各自声部的节奏越来越复杂,而彼此声部之间又形成强烈的对比时,这种固定节律则更为显著。请看下面帕列斯特里那这个例子,它是一个赋格式的乐曲,每个声部分别在不同的时候被引进来。

从整体上看,乐曲是按照每小节四拍的律动向前发展的,这个四拍子的感觉主要由不协和音响、特别是延留音的处理法造成。但在仔细地分析每一个声部时,我们会发现这里的音乐又常常与小节线的划分不相符合。在演唱时,指挥者固然不可能分别把各个声部中的重音都一一一点出来,但作为合唱队员来说,

他们就必须对这种旋律本身特殊的节律有清楚的感觉,不然的话,这首乐曲本身的节律就将被模糊掉,甚至被丢掉了。可是如果把每个声部都按照它自身的节律来划分小节的话,结果将变成一份极为复杂的总谱,不用说去指挥它,就是读谱也是极为困难的。

## 例 10

The musical score for Example 10 is presented in two systems. Each system consists of four staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (second), a piano accompaniment line (third), and a bass line (bottom). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line and are split across the staves. The first system covers the first four measures, and the second system covers the next four measures. The lyrics are: 'la - - - -', 'La - - - pi - da - bant Ste - - - -', 'La - - - pi - da - bant Ste -', 'pi - - - da - - - bant ste - - - - - pha -', 'pha - num Ste - - - - - pha -', and 'pha - num Ste - - - - - pha - num'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many rests and accents, illustrating the difficulty of reading the score if each staff is treated as an independent unit.

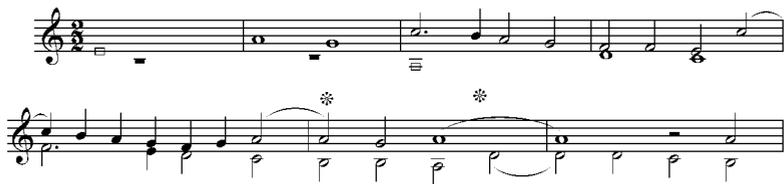
The image shows a musical score for a vocal piece, likely a Mass, with four staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The lyrics are: "num ste - - - - - Ste - - - - - pha - - - - - la - - - - - pi - - - - - da - - - - - la - - - - - pi - - - - - da". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like accents (>).

总之,我们需要记住一点,就是要看到16世纪声乐作品在节奏、节律上的复杂与多变,这是这类作品的风格特点的一个突出的表现。对于已经十分习惯于按照固定的节律向前运动的18、19世纪音乐的人们来说,特别应当注意16世纪声乐合唱曲中的这一特征。有许多近代作曲家对18、19世纪音乐的那种“小节专政制度”(指用固定节律而写的音乐)感到不满,转而到16世纪的音乐中去寻找和借鉴节律上的自由运用方法,这是丝毫不足为奇的。

前面我们已经看到,16世纪合唱曲整体的节律与单独声部的节奏常常是不相一致的,下面就来谈谈这些个别声部在节奏上的规律。我们把那个时期旋律的特点,从节奏的角度归纳为如下几条:

1. 双全音符总是出现在一部作品结尾处(即最后一小节)的所有声部里,也有时用在声部的开始,尤其是一首作品的开始。但在只有一个声部的时候则不用它,否则将造成停滞的感觉。另外,作为一个旋律线条的结束,为表示停顿也可以用它。

## 例 11



2. 全音符常用于一个单独线条的开始与结束(最后的终止除外),它们也可以在一个乐句的中间出现,正象其他音符一样,绝不能不停地连续使用它。

## 例 12

3. 在所有音符中,使用最多的是二分音符,首先,它是这类音乐中最常见的节奏单位。在宗教性质的作品中,用它作为乐曲的开始音是很少见的,但在乐曲的进行中,作为一个乐句的开始音,则常常可以遇到。可是把它用在一个乐句的最后一个音,出现在弱拍上是少见的,除非象下边这个例子在同一个声部中立刻开始一个新的乐句:

## 例 13



用一个二分音符作为乐句的最后一个音,并使它出现在弱拍上,跟在它后面的又是一个休止符,这样做的结果造成了一种置乐句于“弃而不顾”的感觉,但这是当歌词内容需要的时候,为了加强两个声部的特殊语气时才这样做的。拉索在他的第一首忏悔诗篇中就采用了这种方法:

## 例 14

Sed tu Do mi ne us que quo?

Sed tu Do mi ne us que - - - quo?

但请注意,这种手法毕竟不是经常运用的节奏处理法。

## 4. 四分音符常在以下情况中出现:

a. 在弱拍(第二与第四拍)而不是强拍(第一与第三拍)上的四分音符的快速运动,是经常出现的。如下例:

## 例 15



b. 在强拍上的四分音符的快速运动,在下例的特殊情况下,是可行的:

## 例 16



在这些例子中都含有节奏上的推动力量,因为那些在强拍上出现的快速运动的四分音符,与前面或后面的弱拍上的四分音符是连接在一起的。但下面这种情况很少见,尤其是当(第一拍)第一个四分音符是一个“地地道道”的重音的时候。

## 例 17



这样做的结果给人一种节奏上“颠簸”的感觉。可是,如果在两个孤立的四分音符的后面是一个全音符或一个带附点的二分音符的话,还是可以经常见到的。因为当跟在后面的音被作为延留音来处理的时候,这里的节奏就变强了,那些四分音符也就失去了它们的重音性质,而成为一个节奏组的最后几个音了:

## 例 18



5. 关于八分音符,一般说来用的不太多。它总是以连在一起的两个音符的形式出现,从来也不多于这个数目,也从单独地在一个带附点的四分音符后面出现。它总是处于强或弱拍的后一半

的地位。在下例的第一条中,这两个八分音符作为经过音并且按照开始时的旋律进行方向继续向前运动。在第二条中,第一个八分音符是一个短音值的助音,然后又回到它原来离开的那个音。第三条中的两个八分音符是不协和留音 C 的解决音 B 的一个装饰。

## 例 19

Example 19 consists of three systems of two staves each. The first system shows a melody in the upper staff with an asterisk marking a note, and a bass line in the lower staff. The second system shows a more complex texture with multiple notes in both staves. The third system shows a resolution of a dissonance with an asterisk marking a note.

除了八分与四分音符以外,其他所有的音都可以加附点。由于这类乐曲的所有近代版本都有定时出现的小节线,因此一般的写法是在小节之间用音符连线,而不用跨小节的附点。比较下面两例,显然前者的写法是妥当的。

## 例 20

Example 20 shows a single staff with a melody and a bass line, connected by a slur.

## 例 21

Example 21 shows a single staff with a melody and a bass line, with a dotted note.



## 例 25



## 五、旋律——单独的旋律线条

旋律的运动与节奏是不可分割的,在这一节里,我们谈谈节奏以外的一些问题。

16 世纪旋律所用的音程主要是:大小二度,大小三度,纯四、纯五与完全八度,这些音程可以是上行的,也可以是下行的,小六度只作上行。变化音程与增减音程在当时是没有的。

下面我们来简单地分析以下旋律段落,这是拉索的第二首《忏悔诗篇》第五段的女高音声部:

## 例 26

De - lic - tum me - um co - gni - tum ti - bi

fe - - - - - ci de - lic - tum

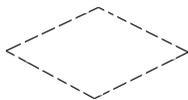
me - um co - gni - tum ti - bi fe - - - - - ci

co - gni - tum ti - bi fe - - - - - ci: et in Ju -

sti - ti - am me - am, et in In - sti - ti - am me - -



这条旋律整个的运动都局限在一个六度( $f^1-d^2$ )之间。旋律从 $a^1$ 音开始,先是在这个音的周围运动,在第一句中并没有低过 $g^1$ ,向上也只有一次触及到了 $c^2$ 。由于第二句的歌词与第一句是一样的,因此旋律也基本上一样,在这里 $c^2$ 音得到了强调。第三句从 $a^1$ 音开始,触及到了最低的 $f^1$ 音,并且向上到了最高音 $d^2$ ,这是整个段落中的高潮。从高潮以后,出现了音程逐渐收拢的倾向,最低的音是 $\sharp f^1$ ,最高的音是 $c^2$ ,在取得平衡之后, $\flat b^1$ 逐渐又下降到 $a^1$ ,最后终止在 $g^1$ 音上。整段旋律线的起伏状况,十分确切地体现了这个时期在乐句结构上的美妙的平衡原则,它就象是一把扇子的开与合那样对称。它的平衡状态用这样的图式可以表示:



正如素歌那样,16世纪复调音乐中各个声部的旋律线是比较平和的,它没有出现过激烈的运动。一般的进行方式是级进,有时出现的一些跳跃,也往往是为了在演唱中松一口气的缘故。在一首合唱曲中,声部与声部之间还存在着一种彼此制约的关系,因此任何一个单独的声部都不能说它是绝对自由的。特别是低声部,由于受到和弦进行的支配或牵制,这种自由要更少些。相对地说,在和弦式的作品中,这种自由比赋格式的乐曲又要少些。当然,在具体作法上各作曲家的手法也不完全一样。

总的说来,16世纪作曲家在处理各声部时,总是能够做到尽

量不受和声的牵制,因而使得各条旋律线十分流畅自如,这是我们在分析这类作品时应当非常重视的问题。

在本节的开头,我们介绍了旋律中常用的几种音程,它与素歌中所使用的音程是一样的。在素歌中,除了大小二度、大小三度、纯四、纯五度、小六度与完全八度以外,其他的音程用得非常少,但处在两个乐句之间(不是在一个乐句进行过程之中)这种特殊的情况下,是可能出现其他不常用的音程的。

## 例 27



大的跳跃,一般说来常常出现在乐句开头的地方:

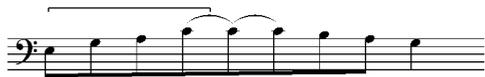
## 例 28



当然这也不是绝对的。

连续向一个方向的跃进很少见,请看下列中的两个三度跳进,中间还隔了一个二度进行:

## 例 29



在一个上行五度后面又跟着一个同向的三度,这种情况偶然也是有的:

## 例 30



在上例这种情况下,一般总是要重复或延长这第一个上行的音,然后再到更高的音上去。更多的情况是在向上五度跳跃之后,稍微向下移动一下,然后再往上跳进。如下例:

## 例 31



在一个乐句开始时,勾划出一个三和弦的轮廓,这种情况是有的:

## 例 32



必须注意,这种情况不可出现过多,否则的话会造成一种调性的感觉,而这与素歌本身的风格是不相容的。下面这样一些进行是常见的:

## 例 33

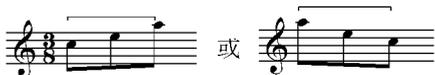


和



但这种进行就十分少见:

## 例 34



象下面这样的进行,则几乎是从未见过的了:

## 例 35



三全音是要力图避免的。象下面这种增四度跳进是从来不用:

## 例 36



如果要使用这个音程的话,必须十分谨慎。常见的作法是用一个高一级的音把增四度音程中的一个音遮盖起来:

## 例 37



把这个音程的骨架赤裸裸地显露出来,或是把它们放在节拍的显著地位,都是很刺耳而不适宜的:

## 例 38



关于旋律的结束问题,我们可以看到,一般的情况是结束在中音区或较低音区的音上。象下面这种从低处逐渐向上移动,结束

在高音区的音上,在那个时期是罕见的:

例 39



旋律的音域幅度,一般总是保持在一个八度的范围以内,开始和结束都是在这个音域中最舒适的音上。

旋律与和声的模进,在16世纪的作品中是极为罕见的。几乎找不到下面这种写法:

例 40



当然也有特殊的情况。请看下例。这是若斯坎(Josquin des Pre's)弥撒曲的一个片断:这里有模进以及大量的不协和音。我们应该把它看成一个例外。

例 41

一般说来,这时期的作曲家是很少把音乐割裂成这类模进式

的片断的。在旋律的处理上,他们更喜欢把它写成在音高与节奏上不断有变化地向前涌流的线条。前面援引的例 26 是这时期旋律写作的一个典型范例。

## 六、线条的结合

两个线条结合在一起,有这样三种运动方式:

例 42



例 43



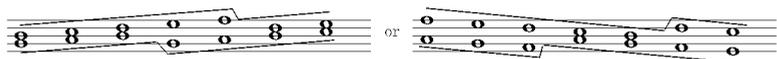
例 44



这三种运动方式是经常出现的,我们不能说哪一种方式用得最多,占“绝对优势”。

在二声部同向运动中,经常出现的是平行三度与六度,但这种连续的运动不可能持续太久,否则的话,就不成其为对位,而形成一条旋律在相隔三、六度基础上的重奏上。三度与六度交替出现而造成起伏,这在乐曲中是常见的:

例 45



但下面这种情况则是绝对不允许的:

## 例 46



在二声部以上的乐曲中,平行四度是允许的,只要它不是出现在低声部与某一个上声部之间。我们常见到这种进行:

## 例 47



下面这种进行是不可取的。

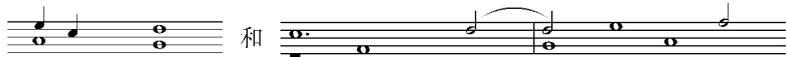
## 例 48



用一句话概括起来说,平行四六和弦是不许可的,而平行六和弦是可行的,但也不能持续太久。

平行五度与八度是不允许的,但下面这种情况很多:

## 例 49



上例中前者的五度,用一个协和音程(三度)来隔开,因此第二个五度就是通过反向运动而形成。后者,在两个五度之间各用一个六度音程,这使它们的和声基础都发生了变化。

可是下面这种进行却是不许可的,因为这里的留音丝毫掩饰不了这里平行八度的音响:

## 例 50



不过下面这种进行,偶尔还会有的:

例 51



反向的连续五、八度,特别在二声部乐曲中是不许可的:

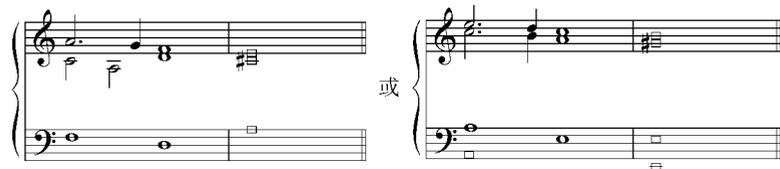
例 52



在三、四个或更多声部的乐曲中,有极个别的地方便用过这种反向的连续五、八度,但必须注意,作为一系列的模进是绝对不许可的。

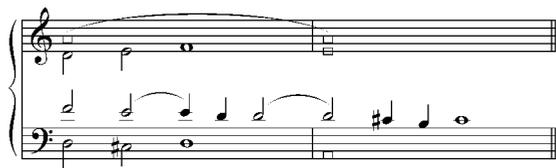
在对位式的乐曲中,各个声部可以不同的时间进入,而在最后的时刻各声部总要同时结束:

例 53



通常的情况下,最后的和弦是落在最后一小节的重拍上,而在这一小节里是不再有什么其他的活动的。偶尔,也会有不协和音在这最后一小节里才得到解决,在这种情况下,声部的运动是十分谨慎的:

## 例 54



## 七、对 斜

由于那个时期把乐曲的横向旋律线条的运动作为至关重要的原则的结果,我们可以在乐曲中看到许多极好的、美妙的、绝不生硬的对斜例子。拉索的第二首《忏悔诗篇》的第九段就是一个很好的例子:

## 例 55



请分别观察女低与男高声部的这两条旋律线,它们是十分流畅的。由于小三度唱起来比大三度要容易些,因此女低的 e、g 与男高的 c、b $\flat$  形成了对斜,可是这里显著的不是对斜的效果,而是更为流畅的旋律运动的效果,英国学派的作曲家对于对斜更感兴趣,请看伯德(Byrd)的 Ave Verum 中的一例:

## 例 56



关于对斜的使用方法并没有什么可循的原则,总之,不可用得过多,否则的话会使乐曲显得十分矫揉造作,甚至于令人讨厌,我们应当记住这样一句话:由于横向线条运动的需要产生的对斜是可以允许的,对斜本身并不是我们追求的目的。

## 八、和声

这个时期所使用的和声材料实际上是很少的。三个或三个以上声部的作品中,最常用这几个和弦:

- (1) 原位的大小三和弦;
- (2) 大小三和弦的第一转位;

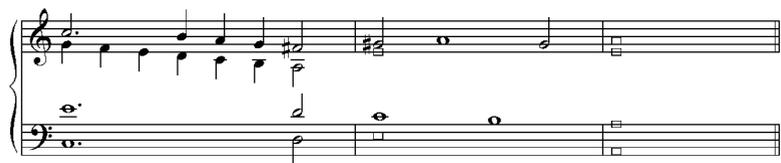
(3) 减和弦:只用它的第一转位。在宗教性的乐曲中它的根音位置是极少用的,偶尔可以在帕列斯特里那和拉索的作品中找到。它出现在弱拍上,并且常常在留音的运动过程中出现。如下例:

例 57



第一转位的增三和弦用得极少。后期的英国作曲家浦赛尔曾把它使用得非常有效果。下面的例子是从帕列斯特里那的作品中选出来的,它十分引人注目:

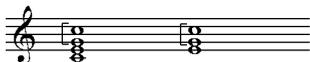
例 58 Missa: Final cadence of Christe



在二声部乐曲的写作中,协和的和声音程有:(1)同度,(2)大小三度,(3)纯五度,(4)大小六度,(5)纯八度,(6)以上各音程的八度扩大。其他所有的音程都是不协和的。

在二声部作品中不协和的纯四与增四度,如果出现在二部以上的作品中,而它们又不是出现在最低与某一上声部之间的话,就可以被认为是协和音程。也就是说,它们必须处在本位或第一转位的和弦中才是可行的。如下例:

例 59



除了我们在后面要谈到的特殊情况外,它们不得用在第二转位中:

例 60



至于每一小节中和声变换几次,这是没有什么规定的。但乐曲的最后一小节,必须有一个以本位的大和弦为基础的和声,这一点是明确了。

请看下面这些不同的例子:

一小节和声变换两次:

例 61



一小节和声变换三次:

例 62



一小节和声变换四次：

例 63



有时候我们还会遇到和声变换次数更频繁的例子。

一般来说,开始时和声变换不多,接近结束时,为了给最后一个和弦作准备,和声也不宜变换过多。和声变换最频繁的地方,是在乐曲的中间部。下面是一个极为少见的例子:拉索的《忏悔诗篇》这是由于歌词的需要才这样写的。

例 64



毫无疑问,16世纪作曲家们是很自然地具有“和弦感”的。但是在他们的作品中,尤其是在大多数宗教内容的乐曲中,旋律是主要的,和弦则处于次要的地位。他们从来不把和弦看成是目的,而是那些横向运动的旋律线条自然结合在一起的一种必然结果而已。为了使旋律各自突出,作曲家们使用了一系列产生不协和音响的手法。这些与和弦不相一致的不协和音,可以分为几种不同的类型,这些我们将在下一节中论述。

关于声部之间的间距,是一个很重要的问题。首先,各个声部必须限制在他们各自有效的音域内,否则的话,这首乐曲就无法演唱了。如果长时间的声部间隔过大,将会产生单薄、甚至可笑的效果。如果声部靠得过紧,又会阻碍各声部的运动,并且使得各声部无法显示出来。如果在只用男声部写作的时候,所有声部都集中在低音区,而又停留很久的话,就会造成浑浊的效果,什么都听不清了。

但是只要处理得好,在短时间内,声部之间的间隔极大,还会造成十分有特点的效果。下面请看西班牙作曲家维克多利亞作品中的一个片断:

例 65



在第6与第7小节中,女高音处于其他声部之上的地位。但是为了避免音响上的单薄,女高音声部不久就下降了,同时其他的各声部也都依次回到了它们各自的自然音域内了。

## 九、不协和音

没有不协和音的音乐就象没有调味素的食品,是很乏味的。但是音乐正象其他一切艺术一样,“节制”是一个基本的宗旨。对于不协和音的使用必须是适度的。通过使用一些简单的手段,取得十分宏伟的效果,是一个伟大艺术家的标志。而16世纪作曲家们在对不协和音的使用上,正好说明了这一点。他们在控制得十分严格的情况下,十分巧妙而有效地运用了这种手法。

为了避免由于一连串的和弦进行所造成的单调的音响感觉,这个时期的作曲家们采用了许多和声外音——即不协和音。这样作的结果,不但丰富了多声音乐的音响,并且使得各个声部能够更

加平稳地向前运动。

我们可以把不协和音的用法分为两大类：第一类是出现在弱拍上(即处于每一拍的后一半上)的和声外音,如经过音、助音、交替音组以及先现音等。第二类是出现在强拍上的骈枝音、延留音以及“协和四度”等。除了第一类中的交替音组是一个例外,其他所有的不协和音都是作级进运动,而不以跳跃方式来引进和离去的。

下面我们把各种不协和音分别作一介绍。

### 1. 经过音

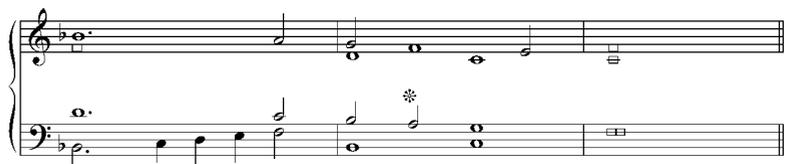
这是最常见的一种不协和音。它可以出现在任何一个声部里。它用于一拍的后半拍,不管和声是否改变,它总是沿着开始的方向继续向前推进。当时值为两拍的和声音程的间隔超过三度时,可以有两个经过音连续在一起出现:

例 66



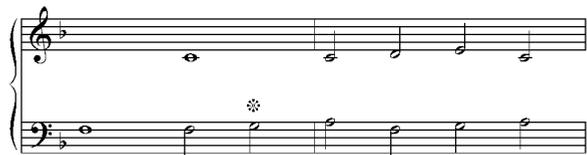
通常经过音总是以四分音符的时值出现,但二分音符的经过音也是有的。在这种情况下,它总是以下行方式出现在一小节的弱拍上(即第二、四拍上)。这种用法常常给人们一种情绪松弛下来的感觉,因此用在乐曲的最后终止最为有效:

例 67 Palestrina, Missa Christi munera: Cadence of the Christe



在较早的时期,也有过上行的经过音,尽管很少见,但在帕列斯特里那的作品里可以找到这种例子:

例 68 Palestrina, Missa Aelerna Christi numera. Kyrie I



## 2. 助音

和经过音一样,助音总是出现在一拍的后一半。它总是作向上或向下的级进运动,然后又回到原来的那个音:

例 69



## 3. 交替音组

这是那个时期一种常见而非常有效的手法。它是按照下列顺序、由四个音组合成的一个“音组”:

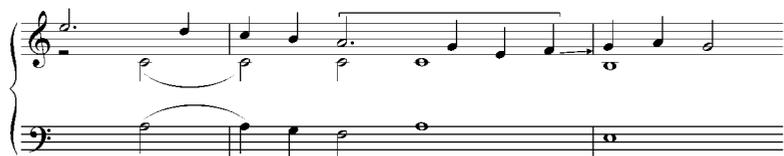
例 70



第一个音是和弦音,它可以是四分音符或带附点的二分音符,

不会再长了。第二个音是不协和音,它总是出现在一拍的后一半的四分音符。第三个音是协和音,它可以是四分音符,也可以是更长的音符,但不超过一个全音符。第四个音可以是协和或不协和音,如果它是不协和的话,一般总是拿它作为一个经过音来对待,并且以级进方式走向一个比它高的音上去。不管它是协和或不协和音,总是以上行为主。

## 例 71



在下面这个例子中,伴随着这一组中不协和音的是低声部里的一个经过音,二者之间形成了一个六度。

## 例 72



请看下面帕列斯特里那作品中的一个片断,在弗里几亚终止之前,他十分杰出地安排了两套紧密相接的交替音组:

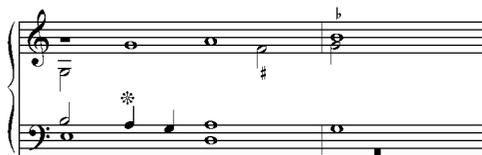
## 例 73



#### 4. 骈枝音

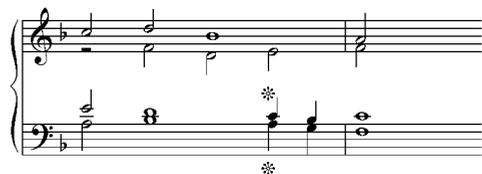
这个名词有着许多不同的解释。在这里我们指的是常常出现在第二或第四拍上的不协和音。它来自上边的大二或小二度,然后走向下边的大二或小二度。这个最后出现的音必然是个协和音:

例 74 Palestrina, *Lauda Sion salvatorem*



下例是在两个声部中同时出现的骈枝音:

例 75 Palestrina, *Loquebantur variis languis*



#### 5. 留音

是唯一在一小节的重拍(即第一与第三拍)上出现的不协和音。由于它处于小节里如此重要的地位,因此它是所有不协和音中最重要、最有效的。它的出现与进行分为三个步骤:准备、冲突与解决。全过程需要三个二分音符。准备总是在非重拍(即第二或第四拍)上出现,第二步的冲突在重拍上,第三步的解决是在下一个非重拍上。通过小节弱拍上的和声音作准备,然后用一个连线把这个音与后一个相同的音连接在一起,而这后一个在重拍上的音与和声的关系不相符合,因而形成了冲突,最后在非重拍上出现的则是解决音。

## 例 76

Figure 76 shows four musical examples (a, b, c, d) illustrating voice leading resolutions. Each example is written on a single staff in treble clef. Examples a and b are connected by the word '或' (or), as are c and d. Examples a and c show a melodic line with a slur over two notes, followed by a resolution. Examples b and d show a similar resolution but with a different intervallic relationship between the notes.

上面四个乐例的音响效果,显然 a、b 比 c、d 要好。在二部对位中冲突(或延留)与解决之间的音程关系,七度解决到六度、二度到三度要比二度到一度(同度)与七度到八度要好,由于后二种在解决之前已经预示了冲突音的去向,也就是说,提前出现了解决音,因而造成了单薄而无运动的感觉。但象下面这个九度解决到八度的例子,由于音程间隔较大,听起来效果还不算太差:

## 例 77

Figure 77 shows a musical example with a slur over two notes, followed by a resolution. The notes are on a single staff in treble clef.

在二部对位中,四度延留解决到三度,由于四度的不协和程度太弱,它的效果不很有效:

## 例 78

Figure 78 shows a musical example with a slur over two notes, followed by a resolution. The notes are on a single staff in treble clef.

但在三部或三部以上的乐曲中,由于增加了其他的声部,因而增加了纯四度的不协和程度,它的效果就大为不同了:

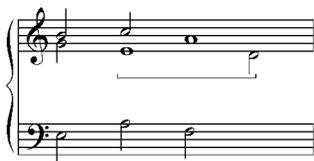
## 例 79



请看上例的第一拍， $d$  与  $a$  虽然是四度关系，但  $d$  同时还与低声部  $c$  形成九度关系。在第三拍，中声部  $a$  与低声部  $e$  虽然是个四度关系，但  $a$  与高声部的  $b$  又形成了二度关系。所以整个准备、延留与解决的音响效果，还是十分丰满的。

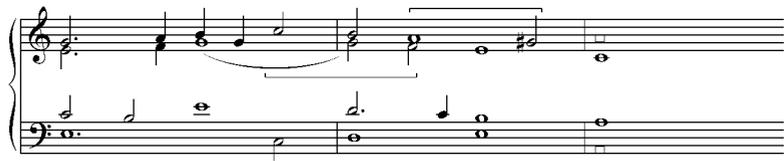
在二部对位中，四度解决到五度的音响效果则更差了。但在同样的声部较多的情况下，这种单薄的感觉还是得到了很大的改善：

## 例 80



关于延留音及其解决在实际作品中的应用，可看下面帕列斯特里那作品中的几个片断。最常见的是三个二分音符组成的准备、延留与解决。

## 例 81 In dicbus illis



对上面的手法稍加改变，把延留音的时值缩短成四分音符，然

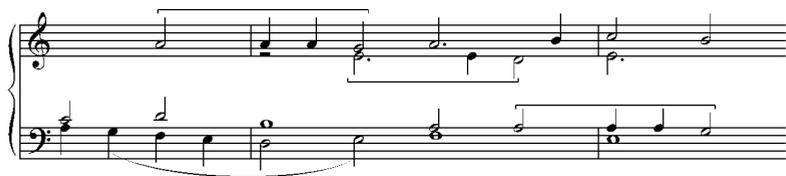
后再用一个四分音符来预示解决音：

例 82 *Benedicta sit sancta Trinitas*



注意第 2 小节第一拍最高声部的第二个四分音符 e, 它并不是真正的解决音, 而是解决音的先现, 因为那个时期的音乐运动是以二分音符为基本单位的。后面两个留音的解决在这一点上与第一个是相同的。

例 83 *Missa Quarta : Gloria*



上面的例子中, 在延留音的后一半又重复了一下这个音, 这只是在节奏上产生了一种动荡的感觉而已。

例 84 *I sti sunt viri sancti*



上例第 1 小节用连线连到第 2 小节的几个音并未形成延留音,

高音声部的 c、b、g、a 是一个交替音组。实际上在第 1 与第 2 小节中形成了新的节拍组合,它们通过连线使节律的轻重关系发生了变化,把原来四拍子的音乐临时改变为三拍子的了。

在一首乐曲中,常常把上述几种手法掺杂在一起使用:

例 85 Palestrina, O rex gloriae

为了使音乐的运动缓慢下来,特别是在最后终止的地方,把延留音过程加以延长的作法是有效果的:

例 86 Palestrina, Lamentation, Lectio III

### 6. 先现音

在那个时期的作品中,先现音常常以下行的四分音符作为协和音出现(见例 82)。下面这种情况是比较少见的,即作为不协和音的

先现音在后半拍上出现,当这个音反复时,由于和声的变换,使它变为协和音:

例 87 Palestrina, Missa Virtute magna: Kyrie II



7. 协和的四度音程

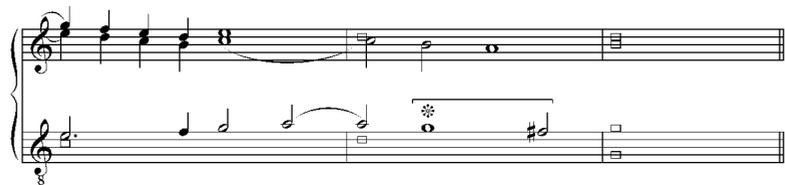
在 16 世纪,当四度与一个低声部形成一个和声音程时,总被看成是不协和的。因此它可以作为经过音、助音或留音出现。但在某种特殊情况下,却可以把它看成是一个协和音程,尤其是在终止中,这种用法很常见:

例 88 Palestrina, Ascendens Christus



在上例倒数第 2 小节的第二拍上,高音声部 g 与最低声部 d 形成了四度,再加上女中音声部的 b,共同组成一个四六和弦,这是整个延留的准备部分,接着在第三拍上是延留,第四拍是解决。按照正常的程序,第二拍的准备应当都用协和音程,而这里出现的则是不协和的四度。下面这个例子与前者很相似:

例 89 Palestrina, Confitemini Domino



上两个例子的共同点,是(1)这里的四度音程被当成协和音程来使用,因为它是为后来强拍上的真正不协和的效果作准备的。(2)这里的四度都是以级进方式引进来的,唯一不同的是前者从下方引进,然后又回到原来的音上去( $\sharp f$ 、 $g$ 、 $\sharp f$ )。后者是从上方邻近的音引进来的,然后又向下方移动( $a$ 、 $g$ 、 $\sharp f$ )。(3)这两个例子中都出现了一个第二转位的三和弦,这种用法常常出现在乐曲的最后终止中。这是第二转位三和弦在16世纪乐曲出现的唯一方式。

#### 8. 不协和音的各种结合

把各种不协和音的手法结合在一起,可以使各声部的运动与组合产生许多美妙的给人深刻印象的效果。我们通常所说的七和弦与它的各种转位就是这样形成的。下例的第2小节第四拍的中音声部,只不过是一个简单的骈权音,但是这里所产生的和弦音响却是 $g$ 音上的七和弦( $g$ 、 $\flat b$ 、 $d$ 、 $f$ )。

例90 Lassus, Penitential Psalm, V, sec. 25



例91 Palestrina, Sicut serus II Pars



例91中第2小节第一拍的中音声部 $f$ 是一个经过了准备的延留音,它应在第二拍上作下行解决。如果低音声部 $\flat b$ 不动的话,则将形

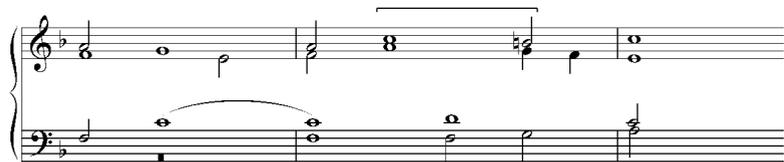
成一个第二转位的减三和弦,这是不允许的。为了适应这种需要,低音声部必须上行一步,形成原位的大三和弦。在第2小节第一拍上,实际上所形成的是一个第一转位的七和弦(g、 $\flat$ b、f,省略了d)。

例 92 Palestrina, Sicut Servus II Pars



上例中第2小节第一拍,在我们看来是一个第一转位的属七和弦,但当时的作曲家们却不这样看,他们认为第1小节第四拍和第2小节的一、二拍中的次中音声部有一个延留音。为了适应歌词的需要,第1与第2小节的次中音声部的 $\flat$ 未加连线, $\flat$ 应作下行解决到a。为了使第2小节第二拍的音响和谐,高音与低音声部必须移动,于是形成了第二拍上的f、a、c大和弦。

例 93 Palestrina, Missa Aeterna Christi munera : Kyrie I



上例与例92的情况大致相同,但在第2小节第三拍上是一个大调上的第一转位的II级七和弦的音响。

下面是一个音响色彩十分丰富的例子。在次中音声部有一个交替音组,它与中音声部作并列三度进行,在第二小节第一拍处成了十分尖锐的和声音响。在第三拍上,通过低声部的延留音又构成了一个第三转位的小七和弦的音响:

例 94 Palestrina , *Adjuro vos , Filiae Hierusalem* :

下面是几种常见的不协和音的其他处理手法 :

例 95 Palestrina , *Anima mea turbata est*

Lassus , *Penitential Psalm , IV , sec. 8*

在上面第一个例子中 ,第 2 小节高音声部的 g 是这里唯一的  
不协和音 ,作为在强拍上的延留音 ,它必须解决到 f ,但 e 却能够跳  
进 ,因为它与周围的任何音都是协和的关系。第二例中的中声部  
g 音是这里唯一的 不协和音 ,作为延留音 ,它在这里作了装饰性  
的解决 ,高音声部的 e 与它作平行六度下行到 c。

所有这一节中的例子,都显示出这类乐曲中的声部写作是十分流畅的,它们通过对简单三和弦和它的第一转位的使用,有时还穿插了一些不协和音响手法,形成了十分有效而动人的效果。这一切不但显示了不协和音的重要意义,而且也向我们表明了在处理这类音时作曲家们是多么仔细而审慎。

## 十、转调与终止

在16世纪结束之前,我们通常所熟悉的那种转调概念还未建立起来,从属于大小调体系的转调手法是17世纪以后的主调音乐的产物。当一首乐曲开始并结束在同一主调时,为了避免调性上的单调,作曲家必须设法使乐曲在整个过程中经过若干不同的调来维持听众的注意力。转调的手法是不断地变化与发展的,直到18世纪中叶,转调的范围很少超过近关系调,只有到了18世纪末,作曲家们才开始涉及到一些较远关系的调。

由于16世纪作曲家没有受到大小调和声体系的束缚,所以他们在和声的运用上有着更多的自由。一首乐曲由于不尽依附于一个调性,因此可以开始和结束在不同的和弦上。只要和声的进行是合乎逻辑的,并能引人入胜的话,和声的活动是不受限制的。在当时,旋律线条的运动占第一位,和声是线条结合的产物,这是16世纪作曲的基本原则。只有在乐曲的最后终止处,和声才越过了线条而处于重要的地位,这时的低声部的运动与后来时期的进行差不多:

例 96 Palestrina, Missa Aeterna Christe munera: Kyrie I



在乐曲进行的过程中,线条和伴随而来的和声常常显示出大小调时期的音乐无法与之相比的极大的自由。这时期的和声往往不是按照所谓“良好”的进行而移动的,象下面这些主调音乐的典型和声序列在当时的作品中十分罕见:

例 97

The image shows two musical staves, each with a treble and bass clef. The first staff shows a sequence of chords in the treble clef: G major, F major, E major, and D major. The bass line consists of quarter notes: G4, F4, E4, and D4, with arrows indicating the downward motion. The second staff shows a similar sequence of chords: G major, F major, E major, and D major. The bass line consists of quarter notes: G4, F4, E4, and D4, with arrows indicating the downward motion. The two staves are connected by the Chinese character '或' (or).

请参看所引帕列斯特里那诸乐例。级进式的运动在两个方面为乐曲的进行提供了方便的条件:一是使各个声部得以自然地移动;二是能使和声在不固定于任何一个调的情况下合理地向前推进。在最后终止处,这种方式比一首主调音乐的相应部分的作用还要大些,因为在这里它要把在乐曲进行过程中那些自由流动的线条集拢在一起,使它们共同汇集在最终的调式上。这类巧妙的线条处理手法,在某些近代作曲家的作品中也可以找到,他们当中有些人将古老的调式加以改造来适应现代的要求,有些人则对大小调进行一番自由的处理。

16 世纪的转调可以用一句话来解释:它不过是在调式不同的音级上安排一个终止而已。除了在乐曲的末尾或一个明显的段落处,这种终止的目的并不是要使整个音乐的运动停滞不前,它只会造成一种临时性的稍为安歇一下的意味,并且不会造成调中心改变的感觉。而在实际音乐中,这种短暂的临时安歇感也不常见,因为彼此重叠在一起的声部使音乐总是处于流动的状态中。

## 十一、最后的终止式

在乐曲最终结束的地方,有一些已经确立的终止式与各个不同的旋律调式联系在一起。由于它们是一首作品的终点,是所有声部自由运行以后的最后汇集点,所以显得特别重要。在这里,所有声部的行动必须统一,它们的音响组合听起来必须令人感到圆满。而旋律上的正格与变格调式(如本文第一节中所述)在这里已经没有什么差别了。

总的说来,已经确立的常用的终止式一共有三类:第一类是通常所说的完全终止,它的组成方式是从一个大的属三和弦进行到建立在终止音上的大三和弦。除了弗里几亚调式之外,其他所有调式的完全终止都是这样的:

### 例 98

Dorian	Mixolydian	Aeolian	Ionian
--------	------------	---------	--------

多利亚、混合里第亚、爱奥利亚、伊奥尼亚调式的最后终止和弦可以是完全的,也可以是不完全的,它们可以省略三音或五音,但是处于根音的位置这一点是不可改变的。

第二类是弗里几亚终止式。一般的完全终止组成方式对弗里几亚调式不适用。因为在完全终止中,倒数第二个和弦,必须是一个大三和弦,而弗里几亚调式的这个和弦是 b、d、f,是个减三和弦,在当时的条件下,♯d 这个音是没有的,因此这种一般的完全终止是不可行的。弗里几亚调式的终止式有着它十分显著的特色,请看它的典型进行:

## 例 99



它最终的和弦也是一个大和弦,同样,也可以省略三音或五音。倒数第二个和弦常常是第一转位和弦,低声部作下行半音进行,有时也可以是根音位置的和弦,这个低声部就作一个整音的上行进行。无论如何,其中的 f 音是从来不升高的。

第三类是变格终止。它是以建立在距离终止上方四度或下方五度音上的大或小三和弦构成的。这个和弦的大或小要根据不同调式的具体情况而定:在混合里第亚与爱奥尼亚调式中,这个下属和弦是大和弦,而在多里亚、弗里几亚与伊奥利亚调式中则是小和弦。无论是这个和弦还是最终的和弦都必须是根音位置。

## 例 100

Example 100 shows five modes, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The modes are: 1. Mixolydian: Treble: G4, A4, B4; Bass: G2, B1. 2. Ionian: Treble: G4, A4, B4; Bass: G2, B1. 3. Dorian: Treble: G4, A4, B4; Bass: G2, B1. 4. Phrygian: Treble: G4, A4, B4; Bass: G2, B1. 5. Aeolian: Treble: G4, A4, B4; Bass: G2, B1. The modes are labeled below the staves: Mixolydian, Ionian, Dorian, Phrygian, Aeolian.

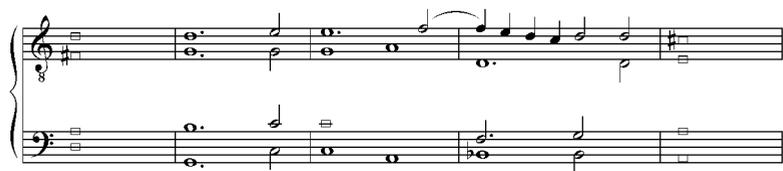
所有的终止都可以用适合于它们的各种不协和音来加以装饰。特别是延留音,它对于抑制乐曲的流动性能起到很好的作用,为了对一首乐曲的运动加以缓和,常常使用这种不协和音。关于这一点,凡是听过巴赫赋格曲的都会有所体会。

在当时的某些乐曲中,没有后来的主调音乐中那种把这一段与另一段音乐相隔开来的戏剧性的终止。在复调音乐中,即使有的话,也是比较含蓄的,它常常由于声部与声部交织在一起,使得

段落与段落之间的界线不很明显。尽管如此,在16世纪音乐中居间终止也还是有一些的,尤其是在那些以“常见的风格”即近似于主调风格写作的乐曲中,这种终止比在赋格风格的乐曲中要多些。

前面讲到的三类最后终止都可以作为居间终止来使用,但变格终止式用得比其他两类要少。在本调式和其他调式上的弗里几亚终止都可以作为居间终止来使用。请看下面拉索《忏悔诗篇》中的一个乐句,它的基本调式是多里亚,但在这里却结束在它的调上,即以a为主音的弗里几亚调式:

例 101



半终止同样也是很重要的,正如在后来的音乐中那样,除了弗里几亚调式以外,其他调式中的半终止总是建筑在其属音的大和弦上(由于没有 $\sharp d$ 这个音,所以在以弗里几亚调式中没有属大和弦)。在属和弦之前,可以用各种不同的和弦,下面是一些常见的进行:

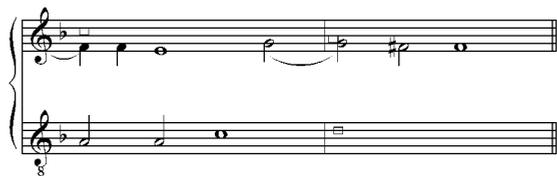
例 102 Palestrina, Hymn, christe Redemptor



Lassus, Penitential Psalm, I, sec. II

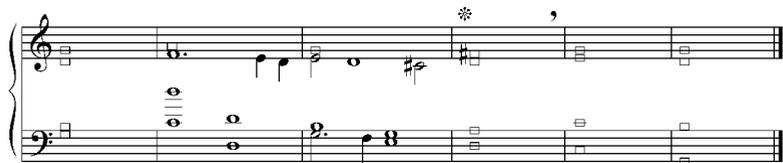


## Lassus , Penitential Psalm , I , sec. 3



下面这个帕列斯特里那的乐例很有趣,它是混和里第亚调式,在半终止的后面紧跟着一个变格终止:

## 例 103



阻碍终止的形式多种多样,最常见的有三种:

1. 倒数第二的属和弦可以进行到上方二度的三和弦(即我们习惯称之为下中音 VI 级的和弦)。

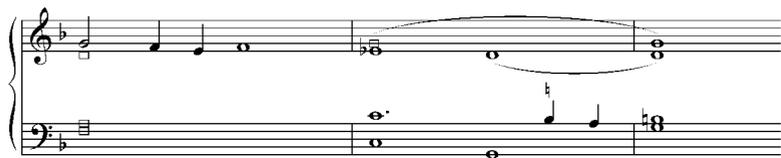
## 例 104 Palestrina , Jesus junxit



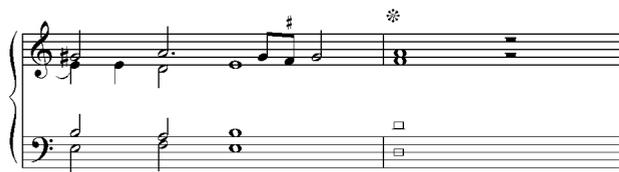
2. 倒数第二的属和弦可以进行到下属和弦。

当这两个和弦都处于根音位置时,对我们通常所说的“古典音乐”来讲,这种进行是很少见的,但在16世纪的乐曲中,这种进行则是不足为奇的。

例 105 Palestrina, Nativitas tua



Lassus, Salve Regina



3. 在下面这个乐例中比较独特的处理法,对后期的尤其是巴赫以后的作曲家来说是很少见的。它的一般作法是第二小节的g、b、d和弦解决到c、e、g或a、c、e、和弦上。但在这里它却解决到第3小节的f、a、c去,这种比较自由的手法,正是这时期音乐的一个重要特点。因为那些作曲家把线条进行放在首要的位置,而和声只是线条组合的结果而已。

例 106



## 十二、模 仿

正规的赋格曲,是从16世纪以声部模仿手法为主的声乐合唱曲开始,经过了17与18世纪的逐渐发展而完善起来的。古典赋格曲在程式化方面比它的16世纪时期的前身严格的多。但在16世纪中的类似“赋格式”的作品中,有许多地方与赋格曲相同。其中最主要的是声部之间的模仿。它虽然没有古典赋格曲呈示部中主题与落句出现时的种种严格规定,但在不同调式中,往往都有象在赋格曲中的那种终止与属音交替出现的情况,在下面帕列斯特里那的这个混合里第亚调式的经文歌中,四个声部按照从高到低的顺序分别在属音与终止音上交替地出现:

### 例 107 1. Soprano (Cantus)



### 2. Alto



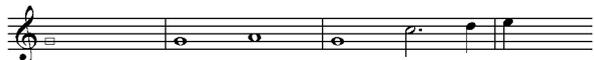
在下面帕列斯特里那的这个混合里第亚调式的乐例中,中音声部在属音上开始,其他几个声部则均从终止音上开始:

### 例 108

#### 1. Alto



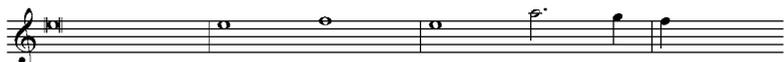
#### 2. Tenor



## 3. Soprano



## 4. Bass

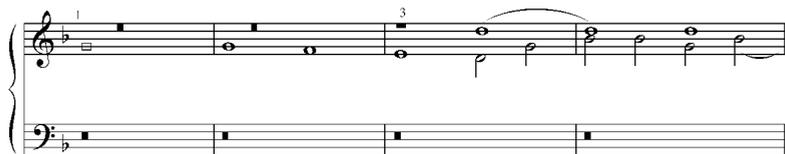


在对帕列斯特里那、拉索和维克多利亞的大量乐曲进行了总的观察以后,关于各种调式的主题开始音,我们用这个表来加以说明:

调 式	最常见的开始音	较少用的开始音
多里亚	A、D	E、F
弗里几亚	E、A	C、B
混合里第亚	G、D	C、A
爱奥利亚	A、E	D、C
伊奥尼亚	C、G	F、E

关于主题的长度并无一定的规矩,模仿的多少亦各不相同。例如在帕列斯特里那的某些乐曲中,主题的长度是三个半小半,然后其他几个声部依次地对主题进行严格的模仿,另一些乐曲中,只对主题头五个音作音程上的模仿,并在头三个音之后就出现了音值上的变化。

模仿手法的另一个重要方面,是相继声部出现之间的时距问题。为了避免节奏上的呆板,在宗教乐曲中的各声部不是按照固定的时距而出现的。假如一个声部在第一拍上开始引出主题(一般总是这样),通常第二个声部就不再出现在第2或第3小节的每一拍上,而是象下面帕列斯特里那的这个乐例那样,在小节的中间开始。

例 109 Palestrina, *Jesus junxit se discipulis*

上例中各声部引进的情况说明,由于主题在轻拍及重拍上不规则地交替出现,不仅使乐曲的节奏柔和顺畅,而且还使得各自得以保持其本身的独立性。

下面是帕列斯特里那写的一首短小而完整的乐曲。在这里,由于各声部不同的引进方式,给整个乐曲带来了美妙的柔和顺畅的效果。请注意高音声部是在第二小节第四拍上引进来的,为此还把主题的第一个音符的时值削减了一半。而如果在第三拍上引进的话,不但在节奏上与前一声部相同,而且整个音乐就会显得呆板,在和声上因为 f 这个音与中声部的 e 音发生矛盾后,也是不可能成立的。

## 例 110



在声部引进时还应当注意的一点,就是关于音域的问题。在通常的情况下,较有效的办法是让新引进的声部使用以往未涉及到的音域。拿例 109 来说,高声部的引进十分突出,因为这以前从未出现过 d 这个音,低声部的开始音也是前面没有出现过的;高声部在第 11 小节的再次出现又是很鲜明的,因为除了这个声部本身在一小节之前离开了这个音后,其他声部不曾触及过;中声部在 15 小节的引进音 a 只在前一小节被高声部略微触及,因此它的引进也还是很鲜明突出的(请参看原谱)。总之,这一手法是使各声部显得清晰的一条重要的原则。

### 十三、曲 式

经文歌是 16 世纪宗教乐曲所采用的主要乐曲形式之一。它是一种多声部的无伴奏声乐合唱曲,歌词主要来自圣经。关于它的处理法可以是赋格式或是类似主调式的。在后一种乐曲中,没有声部的模仿、歌词的反复和乐思的发展,乐曲的长短完全以歌词的长度为转移。下面就是帕列斯特里那用这种风格所写的一首四声部的经文歌。

## 例 111

o bo - ne Je - - - su, mi - - -

o bo - ne Je - - - - - su, mi

o bo - ne Je - - - - - su, mi -

o bo - ne Je - - - - - su, mi -

se - re - re no - - - stri: - - - - pui

se - re - re - - no - - - stri: - - - - qui -

se - re - re - no - - - stri: qui -

se - re - re - no - - - stri: qui -

a - tu - cre - a - sti - nos, tu

a - tu - cre - a - - sti - nos, tu

a - tu - cre - a - sti - nos, tu

a - tu - cre - a - sti - nos, tu

re - de - mi - - - su nos - - san - gui - ne - tu -

re - de - mi - - - sti nos - - san - gui - ne - tu -

re - de - mi - sti nos - - san - gui - ne - tu -

re - de - mi - sti nos - - san - gui - ne - tu -

o Pre - ti - o - sis - - - - - si - mo.

o Pre - - - ti - o - sis - sis - mo.

o Pre - ti - - - o - sis - - - si - mo

o Pre - ti - o - sis - - - si - mo.

对于我们致力于学习与研究对位的青年朋友们说来,应当把更多的注意力放在16世纪赋格式的经文歌中。在这一类乐曲中,将歌词中的乐句逐个地进行处理,每个乐句都有它各自的主题,并且对它进行一些适当的发展,乐句与乐句之间虽然不同,但作曲者也很懂得不要使整个乐曲产生一种支离破碎的感觉。

下面是一首帕列斯特里那用弗里几亚调式写的四声部经文歌。乐曲共分五段,由五个不同主题构成,第一段的主题是这样的:

例 112

主题是按照 B E E A E D A A 这些开始音依次出现的,每个声部各有两次引进主题的机会。第一段结束在 19 小节处 A 音终止上。但这里并没有一个明显的停顿,因为在第一段的某些声部还未完全结束的时候,第二段的主题就由低音部唱出来了。这种通过声部的交织把两段音乐很巧妙地连结在一起的手法是很值得我们仔细研究的。第二段的主题是这样开始的:

## 例 113



在这三个音出现之后,其他连续出现的音在主题数次呈示时就有所不同了。但这几个富有特征的音的组合就足以使听众在各声部演唱它的时候听得十分清楚了。这是五段音乐中最短的一个,具有第一与第三段之间的一个插部的性质,按照这个开始音的顺序 D A A A A 后主题被引进过六次。第二段音乐结束在第 25 小节的 C 音终止上。这里终止的效果再度是很短暂的,因此使它与下一段音乐之间并没有一个显著的中断的感觉。

第三段是建筑在这样一个主题上:

## 例 114



与上例一样,主题在唱完这五个音之后又有了许多不同的变化,主题从下列几个音开始: E B C G G G C A 共引进过八次,第九次是在 33 小节处由次中音声部唱出的,在这里除了一个大跳之外与原主题均没有什么相似之处。这段音乐结束在 34 小节的一个十分短暂的 G 音终止上。

由于第三段与第四段的歌词内容是很连贯的,因此这两段音乐之间也衔接得十分紧密,紧接在第 34 小节第三拍终止 G 大和

弦之后,在第四拍上就由中音与低音声部以三度音程引进了第四段主题。各声部共进入过八次,除了两次之外,其他六次都是以重唱的方式引进的,这都是为了更有效地表达歌词中恳切祈求的语气作曲者才这样写的。这段音乐在第 44 小节处的复格终止上比较短暂地结束在 A 大和弦上。

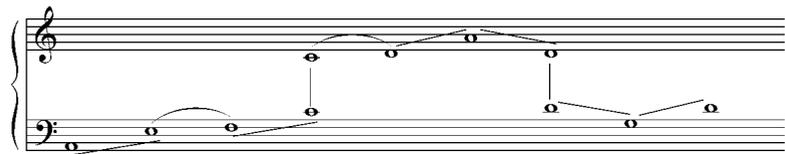
终段的主题是十分辉煌的:

例 115



具有大调性质的主题在这最后时刻给这首乐曲增添了更加明亮的色彩和对未来抱有希望的感觉。按照这些开始音的顺序,主题共引进了九次,这些开始音之间由于上行与下行五度所形成的逻辑上的关系应当引起我们注意。

例 116



整个经文歌在一个不太长的变格终止上结束。

整部作品在技术上并没有什么很不一般的地方,但是下列一些比较不太常见的手法应当加以指出:

1. 第 20 小节,中声部的 d 虽然是个延留过来的音,但却不是个不协和音,无需解决,所以许可以四分音符下行到 c,然后从那里再作跳进。

2. 第 24 小节,中声部的延留音与例 52 的情况是一样的,在第四拍上并未解决到一个大和弦而是一个减三和弦。

3. 第 29 小节与例 90 有类似之处。

4. 第 30 到 31 小节,在低声部中是这首乐曲中唯一的一个交替音组。

5. 第 54 小节,中音部的第四拍上有一个下行的二分音符 e,它与起低声部作用的 f 的关系是不协和的,在这里它是作为一个经过音而出现的。

6. 第 59 小节,虽然分别看来高音与中音线条是很合理的,但从音响的角度来看,最后这个向上的平行四度,没有另外一个声部在下方支撑而使它们构成一个平行六和弦的效果,对帕列斯特里那说来是很不一般的。

没有任何两个经文歌的结构是相同的,不同的歌词要求不同的处理法,甚至同一首歌词也可以作许多不相同的处理。不同的主题也要求有不同的对待。为使我们能对这时期的创作手法有一个比较全面而准确的认识,我们必须多分析一些经文歌,与此同时,还应当尽可能地进行一些唱奏的活动,没有感情认识作基础,单纯作理性上的分析往往会言之无物。

(原载许勇三著《攀登音乐艺术高峰的途径》,  
人民音乐出版社 1995 年 7 月版)

## 巴托克创作的立足点与创作道路

许勇三

今年3月25日是伟大的匈牙利作曲家、音乐学家、钢琴家巴托克·贝拉诞辰一百周年纪念日。巴托克一生的音乐活动,对世界音乐事业的发展作出了重大贡献。概括地讲,他最重要的成就,是立足于民族的土壤之上,以高超的技巧把西方作曲手法与民间音乐紧密地结合在一起,创作出一系列思想深刻、风格独特、并富于创新精神的音乐作品。这些作品给人们以极大的启发,引起了人们广泛而强烈的兴趣,在音乐创作上开拓了一条崭新的、广阔的道路。作为中国的音乐工作者,繁荣我们伟大民族的精神文化,将世界文化的优秀成果同我们民族的伟大传统结合起来,是我们多年来寻求的目标。因此,对巴托克的音乐创作进行一番探讨和研究,是很有借鉴意义的。

要想了解一个作曲家全部创作的意义,除了要系统地将他的作品逐一研究之外,重要的一点,是要了解他音乐创作的思想过程,这个背景恰恰又是帮助我们更深入地了解他的作品的最好的钥匙。非常可庆的是,巴托克不仅给人们留下了大量的实际作品,他还撰写了许多论文及有关他自己音乐创作的书信。这些宝贵的资料十分详尽地向我们展示了他的整个思想发展过程。在这里,我们从这些文字资料中,扼要地概括出以下几个方面来进行介绍,希望能有助于大家的进一步研究。

### (一) 巴托克对匈牙利音乐历史发展的认识

从十六世纪上半叶开始,匈牙利十分不幸地遭到了土耳其人的入侵和占领。这一包括对匈牙利首都布达佩斯的残酷的侵占竟持续了二百年之久,这是匈牙利历史上最黑暗的但也是很重要的时期。人们对于土耳其的侵占进行了长久不懈的斗争,终于挣脱了侵略者的魔掌,可是又不幸地落入了哈布斯王朝的统治和沉重的压迫之中。这一连串的灾难,对于匈牙利文化的发展是十分不利的,特别是在音乐方面,情形更为严重。

在早期,曾有过一些游吟诗人,他们曾经用一种原始的方法把他们的音乐记载下来,但这种活动并未起到多大作用。只有匈牙利土地上的农民,能够将他们传统的音乐保存并流传下来。但他们的生活是非常悲惨的,那些唯一受过教育的贵族阶层根本不可能注意到他们的音乐,在这些老爷们的眼里,农民只配为他们做苦工而已。

从十八世纪开始,音乐发展的情形略有好转。一些大地主在自己的庄园、城堡里建立起了乐队(作曲家海顿就曾在—一个名叫艾斯特哈奇的公爵的宫庭里服务了很多年)。不久,出现了著名的匈牙利作曲家李斯特(1811~1886年),他发现了吉卜赛音乐——他这样称呼这种实际上是被吉卜赛人所流传的匈牙利城市音乐。根据这些音乐素材,他写了那些著名的《匈牙利狂想曲》。紧接着,又出现了一位歌剧作家弗朗兹·艾凯尔(Ferenc Erkel,1810~1893年),他的作品是当时的意大利歌剧风格与所谓的吉卜赛音乐相结合的产物,尽管在国内举行了公演,但并未造成多大影响,对于国外来说,它们更是十分陌生的。

这个时期,创造出一种独特的、富有民族气息的匈牙利音乐的时刻似乎已经到来。可是人们的这一迫切期望却未能实现。有些

人在十九世纪后半叶,致力于发展匈牙利城市音乐,却并未做出能持久的成就。另一些人则成了瓦格纳的热切拥护者。这种拥护本身是无可指责的,因为要想努力使音乐跟上时代的发展是一件值得称赞的事。但真正的症结却在于某些崇拜者发展到了完全依赖于瓦格纳的地步。在他们所写的歌剧中,充满了已不再是新鲜的瓦格纳风格中的那些陈旧音调。盲目的模仿,对任何一个民族来说都是绝对要不得的,对匈牙利人来说更为有害,因为那种瓦格纳的精神与匈牙利音乐完全格格不入,因此绝不能拿前者来作为后者未来发展的出发点。又有另一些作家去模仿勃拉姆斯,虽然他与瓦格纳风格完全不同,但作为未来发展的出发点,也同样是不可取的。直到十九世纪末,匈牙利音乐大致就是处于这样一种相当可悲的情况之中。

知识分子阶层中的一些主要人物,越来越急于创造出真正的匈牙利风格的音乐,在他们的想象中,似乎应该有一些象捷克的斯美塔那、德沃夏克,象挪威的格里格,特别是象俄罗斯的那些民族乐派的作曲家。人们普遍感到不满足,心情急切,但却没有任何人知道应当如何着手去做。当时,匈牙利的乡村农民音乐仍然被埋藏着,正有待于人们去发掘它。

二十世纪初,出现了几位有远大理想的年轻作曲家。为了取得作曲所不可少的技巧,他们首先如饥似渴地向古典作曲家学习。但不久就发现,德国十九世纪浪漫派的风格对他们的思想感情是不相适应的,特别是瓦格纳的音乐,在结构上过于沉重,在精神上过于德意志化。因此,他们与瓦格纳的变音体系和声和浪漫主义风格渐渐脱离。他们在李斯特的某些富有独创性的作品中受到了启发,他们发现李斯特这些透明度较强的作品的精神实质与德意志风格是根本不同的。而当时法国印象派中的一些新的创作手法,对于他们也起到了十分珍贵而有益的提示作用。所有这些富有启发性的因素,对当时任何一个国家的作曲家来说都是可以随

意采用的。但是对这些匈牙利青年作曲家们来说,他们有着更为远大的目标,这个目标促使他们把注意力放到一个直到那时仍然未被人们所发现的源泉上去,这个对其他国家的人们说来无法加以利用的源泉,就是东欧的乡村农民音乐,尤其是匈牙利的农民音乐。

这个极其宝贵的源泉,与被吉卜赛人广为传播的匈牙利城市音乐大不相同。匈牙利城市音乐在当时是以李斯特的狂想曲与勃拉姆斯的匈牙利舞曲这两种形式在世界乐坛上流行的,它确实具有一定的价值,况且李斯特与勃拉姆斯写作得很出色。但这些青年作曲家本能地感到它的缺陷和局限性,这些作品在风格上太一般化,过于伤感,而且有些复杂化的倾向,不能拿来作为未来发展的依据。

总之,要创造出全新的匈牙利音乐,必须从两方面入手。第一:为了在作曲方面获得技巧,必须对过去的以及同时代的音乐艺术作一番通盘的、深入的了解与学习;第二:他们所要创作的音乐作品,必须以那种新发现的、无比美丽完善的乡村音乐的精神实质为依据。

在纵观了匈牙利音乐历史的发展情况后,巴托克正是选择了上述这样一条道路。关于他在这两方面的具体观点,我们可以从他对于同时代音乐家以及民族乐派的评论中看到。

巴托克曾说过这样一段话:“常常与当代音乐错误地联系在一起的一个名词是‘革命’。<sup>①</sup>凡是一个作曲家写出了比较新颖的作品之后,人们就称他为‘革命的’音乐家。艺术上的革命以音乐为例,从严格的意义上来讲,那就意味着把过去一切手法统统毁掉,倒退几千年,然后一切再从零做起。因此艺术上的彻底

---

<sup>①</sup> 这里的革命与我国通常的概念不同,这里指的是在音乐技术上将过去的一切彻底推翻。

革命是不可能的,至少说,作为达到某种目的的一种手段是不可取的。”

谈到勋伯格,巴托克认为,在他连续写成的作品里面就不曾出现突然背离或完全废弃过去传统手法的迹象。人们所看到的是他对前辈所使用的手法的逐步改革,并以此形成他自己的表现手法与风格。例如他的《净化之夜》和管弦乐与大合唱《古雷之歌》(Gurre—Lieder),可以说是对瓦格纳风格的发展或夸张。从风格上来讲,勋伯格的四重奏是对瓦格纳音乐的进一步发展,复调性和变音体系的使用都十分广泛。

作品十一号的三首钢琴曲是勋伯格向前发展所采取的一个连贯的步骤。在这里,勋伯格首次否定了调中心,但这并不是预先设计好了的一个作曲体系,而是通过不断的尝试性的实践,逐步建立起被他自己称为十二音体系的写作手法,其中包括若干应该遵循的规则。此后,他便严格地按照这个体系原则去写作。

再以斯特拉文斯基为例。他的创作的出发点与勋伯格就完全不同。众所周知,他很不喜欢瓦格纳。他的出发点是同时代的法国音乐,特别是他的前辈——俄罗斯音乐。他十分赞赏莫扎特那种透彻明亮的音乐风格,但在他的幼年期间,对贝多芬的音乐却不那么熟悉。在他早期的三部舞剧中第二部《彼德鲁什卡》里,采用了新的音乐因素,那就是俄罗斯的农民音乐,他以此作为写作的基础。在《春之祭》中,这种风格获得了进一步的完善。斯特拉文斯基的音乐风格是不断变化的。《木管八重奏》是他的新古典主义时期的开始阶段,当时他曾和巴托克谈到,他有权把他认为恰当的或适合于他的目的的任何素材吸收到他的音乐中来。对于这个问题,巴托克不象有些人那样,肤浅地认为斯特拉文斯基的新古典主义是直接建立在巴赫、亨德尔和那个时期的其他作曲家的基础之上的。他说:“我认为斯特拉文斯基是按照他自己独特的精神来运

用这些以往的手法的,因此他创造出了一种全新的、富有个人风格的音乐作品。”

谈到民族乐派,巴托克认为:为了建立音乐上的民族风格,这些作曲家在本民族的乡村音乐中寻找灵感,把其中的旋律、动机以及某些特征拿过来,与自己的个人风格结合,这在别人听起来,确实有些异国风味,这也无疑是一种成就。但总的说来,这并不意味着已形成了独特的个人风格。

巴托克深深地体会到,在匈牙利土地上,一首真正的农民歌曲就是一个最完善的艺术典范,它足以与一首巴赫的赋格曲或莫扎特的奏鸣曲乐章相比美,只不过它的规模较小而已。这些旋律同样是经典性的范例,它极其精确地表达了思想,排除掉一切多余的东西。从这种音乐中,可以学会怎样运用最简单的手法来表达乐思,特别是在经历了西欧浪漫主义乐派的那种形式过分庞大、处处强调夸张的宏伟气概的这样一个时期之后,尤其需要象农民音乐这样一类的典范来指导自己的创作。

以巴托克为代表的匈牙利青年作曲家们,深刻地体会到乡村音乐所具有的艺术上的巨大力量,他们把这种音乐作为创作的基本立足点,而不是象某些所谓民族乐派作曲家那样,仅仅以猎奇的态度从中获取一些表面上的“特点”,而丧失了民间音乐的精神实质。巴托克等人这种以民间音乐为基本立足点的艺术观,以一种全新的面貌出现在当时。巴托克说:“我们对东欧的纯粹乡村音乐的崇敬,可以说已经达到了一种新的音乐宗教式的信仰的程度”。

## (二) 巴托克对民间音乐的研究

对于民间音乐,巴托克下了这样一个定义:民间音乐是最少受到城市中外来文化影响的音乐,它是人们自发的音乐冲动和创造力的自然表露。而远离城市的农民阶层,是民间音乐最可靠、最忠

实的继承和传播者。

为了深入了解和掌握民间音乐的本质,获取准确的资料,巴托克作了大量的艰苦而又细致的现场采风工作。他不愿意走“捷径”,反对仅仅利用别人出版的民歌集或是保存在博物馆里的材料。固然,这些资料是有益的,但是不去与创作这些音乐的农民们接触,产生感情上的交往,就不可能抓住其最本质的东西。他多次来到农村,与农民们住在一起,观察他们的日常生活,请他们演唱民歌,并且把这些民歌录制下来,一丝不苟地记在纸上,哪怕是极细微的装饰音和各种几乎捉摸不住的小变化都不放过。巴托克再三强调资料的准确性,他反对在现场搜集时仅仅凭耳朵去记录。他说:“当我们遇到那些带有许多装饰音的、每一个小节都带有不同变化的歌曲时,如果没有录音仪器的话,一个最有经验的采集者,最多也只能对这个曲调记录个大概,换句话说,他所记下来的将是一个平均数字的记录稿。即使我们听到农民们把这支歌不加变化地反复唱上十遍、二十遍,但要把那些复杂的装饰音准确地记录下来,也是不可能的。”当时还没有我们现在所用的这种录音机,巴托克所使用的是腊制的筒子,运用旧式唱机录制,然后放慢速度进行记录。由此可见巴托克对待民间音乐的高度重视及其严谨的科学态度。

巴托克不仅重视当时所能搜集到的一切资料,并且研究了这些民间音乐的起源和相互关系。通过长期的观察与探索,巴托克总结了古老匈牙利农民音乐的特点:以不带变化音的五声音阶为基础,在结构上是由四个长度相等的乐句所组成。在结构上的特征,是后半旋律几乎等于前半在低五度上的近似的反复。

巴托克在1936年曾来到土耳其安纳托利亚(Anatolia)的阿达纳(Adana)地区进行采风。他发现那里的民歌与古老的匈牙利民歌极为相似(见例一)。

## 例 1

土耳其民歌

匈牙利民歌

本世纪二十年代苏联出版过的一本捷莱米斯人的民歌选集，以及稍后一位在维也纳的教授拉赫出版的捷莱米斯人的民歌集，都具有巴托克在前面所总结的那种调式、旋律和结构上的特点。可是近千年以来，匈牙利人与土耳其人、捷莱米斯人并未有任何接触，为什么在音乐上却有这么多的共同点呢？巴托克得出结论说：匈牙利民歌的历史是十分悠久的，早在七——八世纪，匈牙利人还未在今天称为匈牙利的土地上定居之前，就与土耳其人有着密切的接触，从那个时期起，这种音乐就被流传并保存下来，直至今日，甚至不仅在音乐上，就是在语言上，匈牙利语中的许多字都来源于土耳其语言。捷莱米斯人的历史也同匈牙利人一样，与古老的土

耳其有着密切的联系。巴托克最后的结论是：古老风格的匈牙利民歌是古老土耳其音乐的一个发展的分支。

在得出这个结论之后，巴托克又向自己提出了另一些新的问题：这种土耳其的风格是如何传播的？中国的五声音阶与古老的土耳其音乐又有什么关联？遗憾的是对这些问题他没有得出最后的确切结论。后来，柯达伊和匈牙利音乐学家撒伯奇（Bence Szabolcsi）进行了这方面的研究。在撒伯奇的《匈牙利音乐简史》一书中，他把一首中国民歌、一首马里<sup>①</sup>（也就是捷莱米斯）民歌以及一首匈牙利民歌并列在一起作了比较，发现了惊人的相似之处：

例 2

The musical score for Example 2 is presented in three systems. The first system consists of two staves, IA and IB, with a vertical dashed line indicating a measure-for-measure comparison. The second system consists of two staves. The third system consists of one staff labeled IC. The notation includes various rhythmic values and melodic contours, illustrating the similarities between the different folk songs mentioned in the text.

柯达伊在他的《匈牙利民间音乐》一书中曾这样论述：“时间虽然可以模糊匈牙利人在面貌上所具有的东方特征，但在音乐产生的源泉——心灵的深处，却永远存在着——一部分古老的东方因

① 马里是俄罗斯的芬兰族名，即今苏联的马里（Mari）自治共和国所在地。捷莱米斯（Cheremiss）是它的旧称。

素”。由此看来,巴托克的许多以古老匈牙利民歌为基础的创作,之所以引起我国人民的共鸣,绝不是事出无因的偶然现象。我们可以这样认为,巴托克好像是沟通东西方音乐文化事业的桥梁,他在将匈牙利民间音乐与西方音乐写作手法上的许多巧妙结合,对我们来说更是具有重要的借鉴意义。

巴托克之所以能够准确地找到古老匈牙利民歌与其他地区音乐之间的联系,而又能比较准确地追溯到如此悠久的历史,是因为他的研究方法的科学性。他从不被表面上一些现象所迷惑,而是透过这些现象,全面、深入地进行研究。他在进行这些研究时有一个准则:“在确立两条旋律之间的关系时,只有把五声音阶体系与它们在结构上的类似点相联系在一起考虑时,才有它的确切意义。”这种科学的研究方法,很值得我们注意。

在大量地搜集整理和研究民间音乐的原始资料的同时,在无比丰富的各地民间音乐的鼓舞启发下,巴托克进行了他那富有独创性的、充满了大胆探索精神的音乐创作。在这些作品中,到处可以感受到浓郁的民族风格。下面我们就来看看民间音乐对他音乐创作中的各种影响。

### (三) 民间音乐对巴托克在旋律写作上的影响

毫无疑问,匈牙利的古老农民歌曲对巴托克的旋律写作所产生的影响最大。在这里,我们先扼要地把这些匈牙利农民歌曲作一介绍,以便使读者了解这一影响的形成。

这些农民歌曲的旋律大多以五声音阶为主,也有一些以其他某种调式为基础。旋律常有逐渐下行的倾向,四度跳跃是典型的进行,由于受语言的影响,几乎没有弱起节奏的旋律。一般来说,这些歌曲是方整性的四部结构,乐句的安排大致有这几种:A B C D; A B B C; A B A B; A A B C。巴托克把这些民歌分为以下五类:

第一类是以五声音阶为基础的古老农民歌曲(见例三)。

## 例 3



第二类是调式(七声音阶调式)风格的歌曲(见例四)。

## 例 4



第三类是节奏很自由、类似朗诵调的歌曲,叫做 Parlando rubato(见例五)。

## 例 5



第四类是有固定节拍的歌曲：

## 例 6



第五类是产生时代较晚,受到其他民歌影响以后形成的混合体的歌曲:

例 7



巴托克所创作的富有民间音乐风格的独特的旋律,决不是对民歌的模仿或复制,而是把农民音乐的内在精神实质溶化到自己的音乐中,以高度的音乐修养为基础而进行的再创作。他的作品中有些主题与民歌的联系很明显,例如他在 1944 年所写的《乐队协奏曲》第四乐章中的旋律:

例 8



“多依那”是罗马尼亚民间音乐中最为重要的一种类型,它的节拍是自由的,旋律具有即兴式的风格,除此之外,常有一种类似“圣咏”(Chant)的那种不断重复一个音以及下行三度的特点。下面的例子就是一个罗马尼亚多依那风格的民歌。歌词大意是:嘿!我的情人,当我和你谈话的时候,你总怕我会把你迷惑住(见例九)。

## 例 9

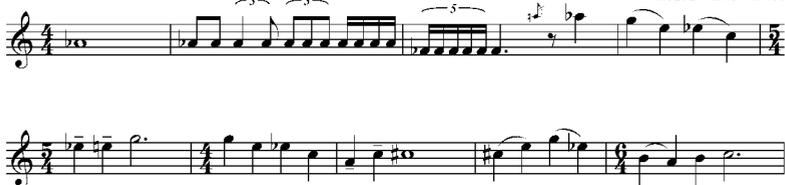
罗马尼亚《多依那》



巴托克的第六弦乐四重奏曲中进行曲的三声中部旋律,就是在罗马尼亚多依那音乐影响下创造出来的富有独特风格的旋律(见例十)。

## 例 10

巴托克 弦乐四重奏



七拍子或其他比较少见的节律,是保加利亚民间音乐重要特征之一。下面是一首保加利亚民歌:

## 例 11

保加利亚民歌



在这种风格的影响下,巴托克写了他那著名的六首保加利亚节奏的钢琴独奏曲(请看他的钢琴曲集《小宇宙》第六册的后面部分),例十二是其中一首的旋律。

例 12



在东欧民间音乐中,有着不断变换节奏的现象。巴托克把这个原则加以扩展,作为他许多作品中的一个非常突出的特征(见例十三)。

例 13

匈牙利农民歌曲中这几种节奏型很常见：特别是第一种最为典型。巴托克在创作中运用了这种节奏型(见例十四)。

巴托克也曾把这类节奏型变为一种较柔和的变体：或 如下例:(见例十五)。

## 例 14

Example 14 consists of two systems of piano accompaniment in 4/4 time. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with block chords. The second system continues the piece with similar textures.

## 例 15

Example 15 consists of two systems of piano accompaniment in 6/8 time. The first system includes dynamic markings like *p*, *f*, *mf*, and *f in rit.* The second system includes markings like *p sub*.

从上面的例八、十、十二、十三、十四及十五中,我们已经看到巴托克的创作与民间音乐的密切联系。在其另一些作品中,他采用了从民间音乐中汲取某一特征,然后即将其充分发挥的手法,同样,这些作品也具有浓郁的民间音乐特色。另,他的《乐队协奏曲》开始部分的旋律,就是充分发挥了匈牙利民歌中四度跳进的特点(见例十六)。

例 16



巴托克的《小提琴协奏曲》主题虽然没有采用那样多的四度跳进,但由于采用了匈牙利民歌典型的节奏,整个地听起来,匈牙利民歌风味还是很浓的(见例十七)。这个典型的节奏出现在第五小节及第八小节标出 a、b 的地方(这两小节开头的两个十六分音符和一个带符点的四分音符)。

例 17



巴托克还发现了在阿尔及利亚北部阿拉伯地区有一种音域很窄,其中又充满半音进行的民歌。举例如下:

例 18



巴托克的《舞蹈组曲》中第一首的旋律,就是在这类民歌旋律风格的影响下写成的(见例三十四)。他又进一步把这种充满半音进行的旋律进行多声部的纵结合,形成了更为复杂的音响:

例 19

The musical score for Example 19 is presented in four staves, all in 6/8 time. The top staff uses a treble clef, the second and third staves use an alto clef, and the bottom staff uses a bass clef. The music is characterized by a dense, multi-voiced texture with frequent chromaticism and semitone intervals, illustrating the concept of vertical combination of chromatic lines.

当巴托克研究这类音域较狭窄又充满了半音进行的旋律时,他想到,能不能把这类音域较窄的旋律按其原来音程的比例关系加以扩大而形成新的旋律?这正象我们可以按照增值的原则把一条旋律在时间长度上加以扩大那样。

其不同仅在于前者是纵的方向(音域)进行扩展,而后者是在横的方面(时值)进行扩展而已。

下面就是巴托克将旋律音域进行如此扩展的一个例子(选自《为弦乐、打击乐及钢片琴写的音乐》):

## 例 20



下面是按照同样的原则把音域加以压缩的例子：

## 例 21

在 a 例中,右手部分第一小节的 E 音到第二小节的 A 音,音程为四度。在 b 例中,这两个小节中则压缩为 E 音到 G 音,只有三度。a 例的第三小节第一拍 B 音到第四小节的 E 音为五度,在 b 例中则压缩为<sup>b</sup>A 音到 E 音,只有四度。左手部分也以这种方法压缩(请注意级进音程的压缩)。

巴托克曾说过他不喜欢照原样反复一个乐思或是一个音乐段落,在再现时总使它有些变化。“极大地变奏对民间音乐说来是很典型的,同时这也是我的本性的一种表现。”变化地反复出现一个乐思确实是巴托克作品中的一个重要特征,由此我们也可以看出巴托克和民间音乐的关系,已经达到了融为一体的地步。

从以上所举的例子中,我们了解到巴托克是如何灵活地运用这些民间素材而进行他的旋律创作的,但这只是一个方面,民歌在和声上给以他的启示同样是十分广泛的。

#### (四) 民间音乐对巴托克在和声手法上的启示以及他的创新

在前面已经谈到,古老的匈牙利民间歌曲旋律中有很多是以五声音阶为基础的。但其调式、组织结构以及其他一些方面的特征,使之与世界别的地区的五声音阶旋律有所区别。这种匈牙利五声音阶的音乐,是以中亚细亚、土耳其、蒙古以及中国的五声音阶为中心的一个分支。五声音阶除了有着旋律上的独特的推动力以外,还为人们提供了它在和声上特有的暗示。我们知道,在非大、小调体系的诸调式中,那种在大小调体系中十分明显的主属关系已经变得模糊不清了,而在匈牙利五声音阶中,这种主属关系则根本不存在。请看例二十二:

例 22



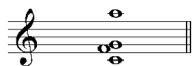
这就是匈牙利五声音阶,其中基础音、三级、五级、七级这四个音阶的重要程度几乎是均等的。四级常常以经过音的姿态出现,而七级还具有一种相对稳定——谐和的性质,这是由于匈牙利五声音阶中没有六级音,于是七级音也从不解决到六级音(例如上例这个





巴托克的第一首弦乐四重奏就是以这样的和弦来结束的。请看例二十九：

例 29



下面我们再举几个罗马尼亚民歌的例子：

例 30

parlando ♩ = 126

parlando ♩ = 100

parlando ♩ = 200

这些旋律的一个共同特点，就是有大量的增四度音程。其中第一首好象是带小六度的混合里第亚调式，另二首都是在里第亚调式上，这些旋律同样使巴托克受到启发。他一方面自然而然地采用了增四减五度音程的旋律，另一方面他又依此来结构和弦：

## 例 31



通过这种和弦的转位,甚至把若干这种和弦相互叠置在一起等手法,在目前这种以十二个半音为基础的音律体系中,更可以引出各种各样最自由的旋律与和声的处理方法。

在南斯拉夫达尔尼塔地区,有一种十分独特的二重奏音乐,下例是由两件管乐器演奏的民间音乐二重奏曲片断:

## 例 32



例三十二主要是一些平行的二度或七度。在这种手法的启发下,巴托克有时候就用平行二度与七度来加强一条旋律线。他的《乐队协奏曲》第二乐章,就是这方面的一个实例(见例三十三)。

## 例 33



总之,民间音乐中大量的多声方面的暗示,给巴托克以极大的启发,大大地扩展了他进行尝试的范围,增加了更多的探索可能性。他大胆地进行各种试验,毫不为传统的和声规则所束缚,在他的作品中,到处可以看到令人耳目一新的多声手法,这些创造性的手法成为他那独特风格中的一个非常重要的因素。

巴托克毫不犹豫地认为:旋律越简单,它的和声配置越应复杂、不一般化,这才能和旋律相配。举例来说,有的旋律只有两个或三个音(这在阿拉伯农民音乐中大量存在),很明显,这种情况比为一个十分复杂的旋律配和声时,有着更大的自由。在一些原始性质的旋律中,由于它们没有任何三和弦序进的迹象,因此就提供了充分发挥各种各样和声手法的可能性。我们以巴托克《舞蹈组曲》中的一个例子来说明这种情况:开始的旋律建筑在三个临近的音上,下面用了比较复杂的和弦来配置。请看例三十四:

例 34



巴托克还从旋律小调的二声部模仿进行中得到了启发。旋律小调由于上下行音阶中某些音的差异,而使模仿中的音响比较复杂(见例三十五)。

例 35



这是在以c为主音的旋律小调上的两个模仿声部进行的片断,在划有\*的地方同时出现了 $\sharp a$ 和 $\flat a$ 、 $\flat b$ 和 $\sharp b$ 、 $\sharp a$ 和 $\flat a$ 。由于各线条都沿循既定的音阶方式运动,有着台阶上的横方向的依据,所以这种小二度的碰撞是合理的。根据这个原则,巴托克把范围扩大到主音相同但调式不同的两个线条的结合上来(见例三十六)。

## 例 36



上声部是c音上的弗里几亚,下声部是c音上的里第亚。请注意这两个调式的上半部与前面所举的c旋律小调的上下进行是一样的:例三十六的上声部的开始是c、 $\flat b$ 、 $\flat a$ 、g;下声部的最后四个音是上行的g、a、 $\sharp b$ 、c。这两个进行与旋律小调的上下进行是一样的。由此可以看出,把主音相同而调式不同的两条旋律结合在一起的手法,只不过是民歌中旋律小调的上下进行原则的引伸。(请注意在这个片断里,八度中的全部十二个半音都具备了。但是这里的变化音级与传统中由于变化和弦而产生的变化音的意义是完全不同的)。有了这样的认识,就为更大胆地使用各种所谓不协和音或不协和和弦开辟了更广阔的境界。在巴托克《钢琴奏鸣曲》第三乐章127—137小节内,对上述手法作了进一步实践(见例三十七)。

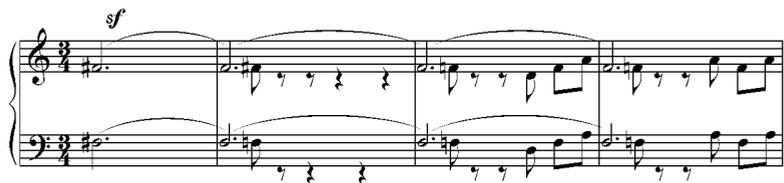
## 例 37





既然不同调式可以结合在一起,于是同主音上的两个大小和弦也同样可以结合在一起,也就是说在一个和弦里同时出现大三度和小三度:

例 38

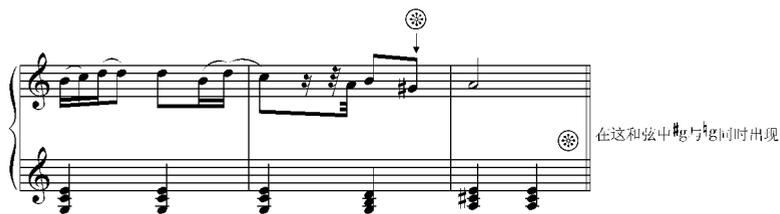


实际上,这种在一个和弦里同时出现大三度和小三度的手法,在民间音乐中早已存在。请看例三十九,这是一个匈牙利的乐器合奏曲的片断。

巴托克还将这种把同主音大小调的不同和弦相结合的原则推而广之,不但在一个片断中采用,甚至在一小节的每一拍上都用(除了第一小节第一拍与最后一小节以外,见例四十)。

例 39





例 40



值得强调的是, 尽管巴托克在创作中应用了各种各样多调手法, 但他的音乐却从未象勋伯格那样从根本上否认调性。他说过, 他曾走到了类似十二音体系的边缘。他的《小提琴协奏曲》副题中的旋律可以作为这方面的一个例子。这条旋律按一定顺序采用了十二个半音中的每一个音, 可以说, 他是用十二音写的, 但这里的十二音与勋伯格的十二音手法截然不同, 这里是有调性的。他曾说: “我们的农民音乐自然是有调性的, 尽管这种调性与传统的大小调体系不一样。”“在我看来, 无调性的民间音乐是不可思议的。”我们在研究巴托克所创造的各种多声手法的同时, 务必注意这一点。

回顾巴托克的一生, 使我们得出这样一个结论: 民间音乐这个丰富的源泉, 是使巴托克成为伟大的爱国主义音乐家的基础。正是出于这种对自己祖国的热爱, 他才能如饥似渴地研究这些民间音乐, 并把它们作为自己创作的基本立足点, 而又正是民间音乐强

大的生命力,使他能够以勇敢的探索和革新的精神逐渐摆脱德国浪漫乐派的影响,从各式各样现代派的手法影响下寻找出了他自己的独特道路来。

巴托克的创作道路,对我国音乐工作者有着一定意义的典范作用。在这里仅仅结合他自己的一些论述对他的创作道路作了扼要的介绍,希望能够结合这些论述,进一步研究他的音乐作品,这些作品将十分明了地向我们展示他在前进过程中所迈出的每一步和所取得的每一项成就。

(原载中国音乐家协会天津分会编:  
《巴托克研究论文集》1981年5月版)

## 埃利奥特·卡特音响结构中的时间和空间

姚盛昌

现代科学的发展,改变了人类的时空观念——时间可以伸缩、空间可以扩大。现代心理学对物理时间和心理时间、物质世界和心理世界关系的阐述,深刻地影响着艺术家们的创作。

美国著名作曲家埃利奥特·卡特(Elliott Carter 1908 ~ )的音乐手法新颖,个性独特,富于魅力,他处理音响结构的形式,凝聚着当代人类的新时空观。

本文试从作曲技术的角度,叙述卡特音响结构中时间和空间的存在方式。

### 一、卡特音响结构中的节奏

节奏属于音响结构中时间的范畴。

“任何对音乐技法和美学的考虑,必须从时间状态开始。经常性的基本问题是,音乐分析倾向于将音乐的要素看成是静态的,实际上,它们是从一个构成向另一个构成转化的时间的步骤。必须在时间的总体计划中来考虑所有音乐材料之间的关系,当然,要以时间来考虑,我的意思不是指视觉式度量‘钟表’时间,而是指在我们感觉、理解和经历事件时那种贯串的媒介或存在的方式。”(译自 *Flawed Words and Stubborn Sounds*, Allen Edwards, New York: Norton 1971)

卡特考虑的中心点在于音乐时间和人的心理时间的关系及其组织方式。卡特音响结构中的节奏充分体现了他的良苦用心。

### 1. 交错律动(Cross—Pulses)

在传统的调性音乐中,节拍是组织音乐的手段之一,它以一种基本的律动统一音乐。在这种统一律动的音乐中,仍然有其他活动的节律与其形成对比,使音乐生动活跃。各声部间的律动也可以形成简单的对比,但对比度小,比率简单,例如 2:1, 3:1 等,此时,节拍的律动仍然保持优势。

例如肖邦的《 $\sharp c$  小调幻想即兴曲》,用了交错的律动。其基本节拍为 4/4,各声部与节拍间的律动虽有对比,但很简单。而左、右手部的律动对比较复杂些,它们之间的比率是 4:3。

实际上这就是律动的交错。

卡特的交错律动是多层次的。首先,在记谱的节拍符号与声部的实际节拍间就可以形成交错律动。以《第二弦乐四重奏》第二乐章开始二小节为例:节拍标记为 5/4,每分钟 175,小提琴 I、中提琴和大提琴都遵循这个律动,而小提琴 II 的实际节拍应是 4/4,每分钟 140,两个节拍间形成了交错的律动 5:4(见例 1);

其次,每个声部间可以存在交错律动。

#### 例 1

The image shows two musical staves. The top staff is in 5/4 time, with a tempo marking of quarter note = 175. The bottom staff is in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 140. The two staves are connected by a vertical line, illustrating the 5:4 cross-rhythm.

例 2 选自《双重协奏曲》(《羽管键奏、钢琴和两个室内管弦乐

队的双重协奏曲》)的打击乐声部。在6/8的拍子中,打击乐的四个声部具有四种不动的律动,它们的比率是4:7:5:3。总体节拍与各声部,各声部之间,形成了复杂的交错律动,总体音响立体而富于弹性。

### 例2

The musical score for Example 2 consists of four staves. The first staff is in 6/8 time and features a sequence of notes with dynamic markings: *f*, *f*, *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *mp*, *p*. The second staff has a more complex rhythmic pattern with markings: *f*, *mf*, *sf*, *f*, *mf*, *mp*, *mf*, *p*. The third staff shows a series of notes with markings: *f*, *ff*, *f*, *f*, *p*, *pp*, *p*, *pp*. The fourth staff is simpler, with markings: *sf*, *ff*, *ff*, *ff*, *mf*, *p*, *fp*, *p*, *pp*. Accents (>) are placed above several notes in all staves.

在《第三弦乐四重奏》中,交错律动的比率更为复杂,小提琴Ⅱ和中提琴的律动比率在[127]为21:16,[157]—[161]为20:21,再加第一小提琴和大提琴的交错律动,总体音响更为错综。

### 2. 速度转调(Tempo—Moduration)

交错律动产生的音响尽管复杂,如果不变地重复,依然不能避免呆板,卡特以“速度转调”来解决这个问题。



Example 3 consists of three systems of musical notation for violin and viola. The first system (measures 123-126) is in 12/8 time, featuring sixteenth-note patterns with dynamics like *pp*, *ppp*, and *p*. The second system (measures 124-126) is in 9/4 time, showing a change in tempo and dynamics. The third system (measures 126-128) is in 3/4 time, with a tempo change to 80% and dynamics like *ppp*, *p*, and *mf*. The score includes various articulations and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *p*, and *mf*.

例3选自《第三弦乐四重奏》、 $\text{II}6$ 中,小提琴与中提琴的律动比率是9:7,律动速度为每分钟360个音符和280个音符; $\text{II}7$ 中,小提琴的前二拍律动速度仍是每分钟360个音符,但却将前一小节的八分音符的三连音,改成了十六分音符;在第三拍及 $\text{II}8$ 二个声部的律动速度分别为每分钟270个八分音符三连音与450个

十六分音符五连音(小提琴)和每分钟 360 个十六分音符(中提琴),律动比率为 3:4 和 5:4;[120]中,中提琴的律动速度依然是每分钟 360 个音符,但已变成十六分音符的五连音,小提琴的律动速度变慢成每分钟 288 个音符;两个声部的律动比率为 4:5;到 [121],小提琴的律动速度又变成 540 个三十二分音符的七连音,中提琴则保持每分钟 360 个十六分音符,两声部的律动比率为 7:5;到 [123],小提琴保持每分钟 504 个音符,但音符时值变成十六分音符的六连音,中提琴变成了每分钟 336 个十六分音符……

例3在其后的发展中,不断引出新的律动速度——每分钟448个音、588个音、420个音、525个音、540个音,一直到[146]出现了速度转调的目标——每分钟630个音,音乐以这个速度持续了六个小节。

由于每分钟所奏音符数不变,而音符的实际时值却不断变化,使音乐的节拍速度自然而流畅地改变了。这就是卡特的重要发明——速度转调。从上例中,我们可以看到,卡特常保持一个声部的稳定,在另一个声部作较大的时间上的变化,然后再将稳定声部作相应的改变,这就保证了速度转调中对比与统一的平衡,形成了良好的速度布局。

“速度转调”避免了节拍的机械性,又保持了节奏变化中的内在逻辑,并使卡特音响结构中的音乐时间富于伸缩性。

### 3. 节奏对位(Rhythme Counterpoint)

节奏对位的手位,在爵士音乐和斯特拉文斯基等大师的作品中是以复合节奏(Polyrhythme)的形式出现的。卡特的节奏对位是全方位的。在弦乐四重奏中,每个声都有自己的节奏特色,同时又结合在一起,创造出复杂的总体音响。这和歌剧中的众多角色同时演唱的情形极为相似。卡特也是从歌剧中得到启示而创造出此种手法的。

例4选自《第二弦乐四重奏》的第一乐章。

每个声部的节奏特点都具有卡特的记印。第一小提琴是幻想的自由节奏,基本律动处于变动中;第二小提琴是顽强的周期节奏,它以七个十六分音符为周期,与自然的6/8节拍形

成交错律动 ;中提琴是伸缩的弹性节奏 ,常以附点八分音符和附点十六分音符使线条的律动作 *rubato* ;大提琴是渐快节奏 ,虽有精确的记谱 ,但音响中却弥漫着自由的气息。

## 例 4

♩ = 163 · 3

123

127

*mf* *f* *mp* *mf* *f* *mf* *cresc. poco a poco*

The image displays a musical score for a four-part setting, likely a string quartet, illustrating rhythmic counterpoint. The score is divided into two systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system starts at measure 129 and ends at 130. The second system continues from measure 131. Dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp), with accents and hairpins indicating volume changes. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

上例的节奏对位,和中世纪以固定旋律为基础的自由对位相似。第二小提琴固定的周期节奏替代了固定旋律,其他的节奏是在周期节奏基础上的对位——线条的对位扩展到了节奏的对位。

在同一音乐空间中,卡特综合了多种音乐时间,概括了瞬间万变,丰富多彩的生活和心理节奏,表现出超越生活的非凡气度。他被誉为当代音乐中节奏创新的大师是当之无愧的。

## 二、卡特音响结构中的和声

和声属于音响结构中空间的范畴。

现代作曲家们具有新的空间观,他们认为,每一首非传统的作品,都以乐音和非乐音开拓着自己的空间。

他们更重视音响在占领空间方面的意义。

对于瓦莱斯《密度 21.5》(Density 21.5)这样的为长笛独奏而作的音乐,人们认为,长笛并非仅仅演奏一条旋律,更重要的是,它在时间的流逝中开拓了空间,并将不同的空间连接在一起。

每个作曲家都在开拓自己的空间。

卡特音响结构中实现空间构成的基础——和声,当然地具有自己的语言体系。

### 1. 泛音程化(Pan-intervallization)

序列主义的和声,以横向序列为音高体系,通过序列的纵横结合构成音乐。

卡特的音乐属于后序列主义范畴,具有泛音程化的特点。

在韦伯恩·巴托克的作品中,有些显示了强烈的音程化倾向。例如韦伯恩的协奏曲 Op. 24、弦乐四重奏 Op. 28,巴托克的第四和第六弦乐重奏、《两架钢琴和打击乐的奏鸣曲》、《管弦乐协奏曲》等。在这些作品中,某些音程得到强调,它们是作品音响材料的基础,也是它统一的媒质。

卡特从中吸取了营养,全面发展了这种手法。在巴托克、韦伯恩的那些音程化作品中,特性音程数目极少,而卡特却将所有的音程都性格化,分别使用,形成对比。

上引例 4 中,每个声部有自己的特性音程:

大提琴 I :小三、纯五、大九、大十;

中提琴 增四、小七、小九;

小提琴 II :小三、大六、大七;

大提琴 纯四小六、小十;

(二度音程大家共用,不计在内)

由于不同声部使用不同的音程和节奏,个性与色彩反差强烈。

## 2. 包括所有音程的四音列(All - interval tetrosets)

音程化的音乐需要内在的和声统一性。卡特应用了两个可以产生全部音程的四音列:

### 例 5

(0, 1, 4, 6) 小二 大 小三 大三 纯四 增四

(0, 1, 3, 7) 小 大 小三 大四 增四 纯四

(标记法请参考 *The Structure of Atonal Music*, Allen Forte)

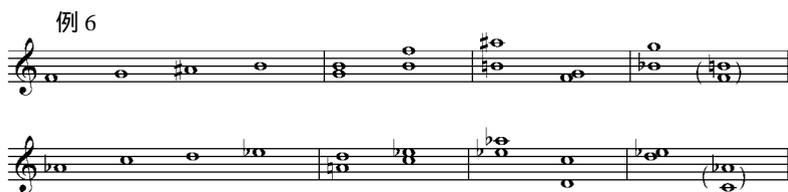
这是仅有的两个可以产生所有音程的四音列。(0, 1, 3, 7)和传统的小调主三和弦相似,它的逆行倒影则象大调主和弦,所以卡特较少用它。

这两个四音列可以为作品提供音高和音程材料,并为作品提供对比和统一的基础。

在《双重协奏曲》中,卡特同时应用了这两个四音列。

钢琴及其乐队用(0, 1, 4, 6),并用大三、纯五、大七、大三、大六作为特性音程;羽管键琴及其乐队用(0, 1, 3, 7),并用余下的增四、小三、纯四、小七、小二及小六作为特性音程,从而使两组音响各具个性和特色,形成对比。

这两个四音列用的都是逆行转位的形式,并作了移位:



这两个四音列的应用也是非常灵活多样的。四音列可以和它自身的变化形式组合在一起,两个音列可混合使用。使用时考虑的基点仍在音程,这与序列音乐的创作思路不尽相同。

例 7 显示了卡特使用这两个音列的情况。

这是《双重协奏曲》开头的一段。在十小节的打击音响后,由钢琴乐队的小提琴和大提琴、羽管键琴乐队的中提琴和低音提琴,共同奏出了基本四音列 $\flat B$ 、C、 $\sharp F$ 、G(0, 1, 4, 6), (未按原位形式出现),前者奏大二度,后者奏小二度。在第(12),钢琴乐队的小提琴和大提琴奏完整的基本四音列(0, 1, 4, 6),羽管键琴乐队的中提琴和低音提琴奏另一个基本四音列:  $g$ 、 $\flat A$ 、 $\flat B$ 、D(0, 1, 3, 7)。从(13)开始,音程加以充分的发展。

例 7

### 3. 所有形式的三音和弦(All Threenote Chords)

将各种音程性格化并作为音乐的基本素材,是卡特和声体系的基本原则。这个原则又扩大到三音和弦的使用上。三音和弦的不同结构是对比的音乐性格和色彩的基础。

#### 例 8

3-1(0.4.8.)      3-2(0.3.6.)      3-3(0.2.4)      3-4(0.1.2.)

3-5(0.5.10.)      3-6(0.3.7.)      3-7(0.1.6.)      3-8(0.2.6.)

3-9(0.1.5.)      3-10(0.2.5.)      3-11(0.1.4.)      3-12(0.1.3.)

三和弦存在的基本方式共有十二种(见上例)。卡特将它们分成两组,并编了顺序号。(卡特的标记法与 Allen Forte 的体系一致,顺序号不同。)

前面五个三音和弦为一组,它们有以下几个特点:原位和弦中各音程距离相同,原位和倒影的结构相同;除了 3—2(0 3 6)这个减三和弦,其余四个和弦,通过移位和转位,再与原位和弦结合,可以构成完整的半音阶。

其余七个三音和弦为二组,其特点是倒影形式改变了原形和弦中各音程间的顺序,但所包含的特点不变。如 C—D— $\sharp$ F 的倒影形式为 $\sharp$ F— $\sharp$ A—C 原位的音程顺序是大二、大三,倒影的顺序则是大三、大二,但两种形式都是包含一个大二度、一个大三度和一个增四度。

例 9 选自《钢琴协奏曲》。乐队演奏三和弦编号之 2、3、6、8、9 和 11,独奏钢琴和独奏组演奏三和弦编号之 1、4、5、7、10、和 12。每个和弦有一至三种固定的周期节奏,并有相对固定的表情特点,这样,在音乐的发展过程中,每个和弦都担任了明确的角色,并表现出强劲的结构功能。

## 例 9

The musical score for Example 9 consists of three staves. The top staff is for the piano, starting at measure 68 with a tempo marking of quarter note = 90. It features a melodic line with triplets and dynamic markings of *mf*, *f*, and *p*. The middle staff is for the solo piano, with dynamics ranging from *p* to *pp*. The bottom staff is for the solo group, starting with a dynamic of *mf (pp)*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.

## 4. 包括所有三音和弦的六音列(All-triad Chords Hexaset)

像包括所有音程的四音列一样,包括所有三音和弦的六音列是音乐作品的音响源泉,是作品中对比与统一的内在依据。

包括所有三音和弦的六音列有一个,其原形如例 10a,它所包含的音程,可以构成所有的三音和弦。一个三音和弦可以有许多变化的形式。如第七个三音和弦有三种变化形式,再用转位、移

位、倒影,同一和弦就可以产生多样的音响。

例 10 a.



b.

六音列给整部作品提供了统一的依据。

卡特的《居人的镜子》(Mirror on Which to Dwell)中的第一首《安那封拉》(Anaphora)是应用六音列的出色范例,其和声构思如例11:

例 11

两个结构不同的三音和弦为一组,共分十组。当织体的一个层次用一个三和弦,那么在另一层次则用同组中其余的那个三和弦,由此,卡特把特性音程的对位技术,应用于三音和弦的对位,又一次发展了自己的和声技法。

多于六音的音列,只要包括了(0 1 2 4 7 8)这种音程结构,除利用这个可以产生全部三音和弦的六音列外,还可产生更富变化的音响。

### 5. 主要音响,十二音和弦及其极点功能(Primal Sonorities, Twelve-note Chord and it's Polar Function)

特性音程和特性三和弦的特别使用,是卡特和声语言的基本特点。这些特性音程和三和弦构成了作品的主要音响。

在大型管弦乐队作品中,卡特对音响的空间效果提出了更广阔的要求。卡特将特性音程或特性三和弦结合在一起,形成十二音和弦,从而使作品具备了更丰富的主要音响。

经过选择的十二音和弦,作为作品的主要音响,一方面为音乐发展提供基本材料,是作品的音响源泉;另一方面具有中心极点的作用,对作品产生结构功能。

#### 例 12

例 12 展示了两个十二音和弦的音响结构。图 (a) 标注为“铜管乐队”，显示了由铜管乐器演奏的十二音和弦，其音程结构包含九度和三全音。图 (b) 标注为“独奏与独奏组”，显示了由独奏钢琴和独奏组演奏的十二音和弦。两个和弦均由特性三和弦构成。

例 12a 是《双重协奏曲》[619] coda 开始处的和弦,卡特强调小九度和三全音的音程结构。例 12b,是《钢琴协奏曲》所使用的两个十二音和弦,独奏钢琴和独奏组用自己的特性三和弦构成主要的十二音和弦,乐队则对应地构成另一个。

在《第三弦乐四重奏》和《三个乐队的交响乐》中,强调十二音和弦的极点功能,使作品逻辑鲜明、秩序井然。

当然,主要音响的极点功能与传统的调性具有相似的功能,但又一样。极点功能主要表现在结构上,却并不需要任何音去服从它。卡特并没有在作品中追求传统调性感的兴趣。

音程是卡特和声语言的基本细胞,由这些细胞构成的音响有机体是生机勃勃的。正是这些简单的细胞,使卡特的音响结构产生了各种各样的空间形态,峰峦叠嶂,蔚为奇观。

### 三、卡特音响结构中的织体

织体交织着音乐的时间和空间,构成音响的实体。

和声和音响的解放,要求织体的解放。旋律和伴奏,主题和对题那样的传统织体已不能适应卡特的表现要求。卡特认为纵向材料和横向进行在各自的领域中互相影响的可能性是极其宽广的,他从古典的自由对位,歌剧的重唱及艾夫斯把毫无关系的音乐结合在一起的处理方式中吸取了营养,形成他那各声部高度独立的多线条织体。照卡特自己的说法,他的作品是一种“根据专门的时间的度量”,同时呈现多种对比性格的“复合透视”(Multiple Perspective)。(译自 The Writings of Elliott Carter, P. 355)

#### 1. 分层对位(Stratified Counterpoint)

分层对位是一种自由的对比式复调织体,其原则和古典复调相反。古典复调强调统一和融合,因此,卡农、赋格的主题得到持续不断的模仿和反复。卡特的分层对位织体强调尖锐的对比,强调分离效果。卡特应用不同的节奏性格,不同的特性音程和三音和弦,创造出差异巨大的各个声部,形成多层清晰而独立的音响,对多侧面的生活作同时的“复合透视”。

例4是一个极典型的例子。

为了加强分层对位织体的间离效果,卡特常对演奏作特殊的

位置安排,以真实的空间来加强音乐中的空间。他要求弦乐四重奏的四位演奏家分散而坐,以使每个层次保持清晰和独立。《第三弦乐四重奏》以双重二重奏的形式演奏,以求特殊的空间组合效果。《管弦乐协奏曲》的乐队被分成四部分,环观众而演奏,强调不同音响层的不同方向。《三个乐队的交响乐》将一个管弦乐队分成三部分,从而产生与传统不同的音响组合。《双重协奏曲》强调多层的对抗,并以速度转调,让乐队顺时针或逆时针作渐快和渐慢,产生的空间效果确实是富有戏剧性的。

古典复调以不协和音向协和的解决,推动音乐的进行。在分层对位中,卡特通过各层次的自我变形(transformation),各层次间的相互作用(interaction)和相互交叉(intersection),使音乐在时间中得以展开。

“各音层的高度分离既非漫无目的,又非漠不关心,听起来,它们是强烈的,甚至是显示命运力量的性格的总体。”(译自(Writings of Elliott Carter, P. 271))正因如此,分层对位的总体构思是至关重要的,卡特特有的节奏与和声语言,为此提供了可靠的保证。

## 2. 镶嵌式(Mosaic)

分层对位织体强调分离和对比,镶嵌式织体强调统一和单纯。镶嵌式织体以一个短小的音型为基础。

例 13

The musical score consists of four staves. The first three staves are marked with *p cresc.* and the fourth staff is marked with *p cresc.* and *f*. A box containing the number 40 is positioned above the fourth staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the mosaic texture described in the text.

这是为本管四重奏写的《八首练习曲和一首幻想曲》中的第四

首练习曲。音型很有特点：小二度上行的两个音和一个休止符（休止符的时值常有变化）。它在不同声部的不同音高上，织出了一幅紧凑而闪烁的镶嵌式图案。卡特自己这样描述第四首练习曲的结构：“我们所站的嵌木地板非常相似，你瞧，它是由小木块镶成的——每个木块体积相同。”（译自 Writings of Elliott Carter, P. 245）

### 3. 节奏切割(Rhythmic Cross-cutting)

节奏切割织体，是把连续的节奏构思，切割成单独的发音点，交给各个声部或声层演奏，音乐时间在音响空间中穿行。

例 14

44 45 46

35  
31.5  
28  
24.5  
21  
17.5

35  
29 1/6  
25  
21 7/8  
19 4/9  
17.5

例 14 是《双重协奏曲》44 到 46 节奏切割织体的缩表。

每个声部都有等长的速度律动(例 14 左边的阿拉伯数字表示各声部每分钟奏多少个等长的律动),互相之间形成了复杂的交错。

每个声部的发音点是按先后次序的,两个乐队形成了各自的节奏特点。羽管键琴乐队形成总体的自由节奏,钢琴乐队形成总体的渐慢节奏。换句话说,就是两个特点不同的节奏构思,被切割后形成两层对比的音响,并且形成了更大范围的律动对位。

当然,这种节奏切割的织体,在这里是和分层织体结合在一起的。因此,音响的空间感更为突出。

卡特多线条的织体特点,与他在巴黎随布兰杰学作曲时对古典复调的深入研究直接相关。他按新的时空观念,新的技术原则,发展了音乐织体,实现了他对瞬息万变的多样性生活所作的“复合透视”。

#### 四、卡特音响结构中的时间屏幕

时间屏幕(Time Screen)是卡特音乐总体构思的基本框架。勾勒出音乐发展的基本脉络。

以《第二弦乐四重奏》为例,第二小提琴演奏的周期节奏律动与记谱节拍之间的关系,就是这部作品的基本框架:

第二小提琴律动速度	实际形成节拍	与记谱节拍的比率
 =70	 =105	2:3
 =70	 =140	1:2
 =70	 =112	5:8

 =70	 =112	5:8
	 =186.7	3:8
 =70	 =163.3	5:7
 =70	 =93.3	3:4
 =70	 =175	2:5
 =70	 =175	5:6
 =70	 =60	7:6

(记谱节拍速度为  $\text{♩} = 70$ )

在这个时间屏幕上, 加以其他三声部的对位节奏及各声部的和声构思, 就是作品的整体构思。例如《第三弦乐四重奏》的时间屏幕是以速度和表情术语构成的:

## 例 16

## Duo I (played continuously) Duo II (played continuously)

Furioso .....	Maestoso
(pa * use) .....	Maestoso
Leggerissimo .....	Maestoso
[ Leggerissimo .....	(pause)
Leggerissimo .....	Grazioso
Andante espressivo .....	Grazioso
[ Andante espressivo .....	Pizzicato giusto, meccancio
(pause) .....	Pizzicato giusto, meccancio
Pizzicato giocoso .....	Pizzicato giusto, meccancio
[ Pizzicato giocoso .....	(pause)
Pizzicato giocoso .....	Scorrevole
(pause) .....	Scorrevole
Leggerissimo .....	Scorrevole
[ Leggerissimo .....	Pizzicato giusto, meccancio
Furioso .....	Pizzicato giusto, meccancio
[ Furioso .....	Grazioso
(pause) .....	Grazioso
Pizzicato giocoso .....	Grazioso
[ Pizzicato giocoso .....	Maestoso
Andante espressivo .....	Maestoso
[ Andante espressivo .....	(pause)
Andante espressivo .....	Largo tranquillo
(pause) .....	Largo tranquillo
Leggerissimo .....	Largo tranquillo
[ Leggerissimo .....	Appassionato
Pizzicato giocoso .....	Appassionato
[ Pizzicato giocoso .....	Largo tranquillo
Furioso .....	Largo tranquillo
[ Furioso .....	(pause)
Furioso .....	Scorrevole
[ Andante espressivo .....	Scorrevole
Andante espressivo .....	Appassionato
(short pause) .....	Appassionato
Furioso .....	Appassionato
Coda ; Furioso ; Andante ;	
Leggerissimo ; Pizzicato giocoso ] .....	Appassionato

每一种类型的音乐有它自己的特性音程：

第Ⅱ二重奏：

- |                                |     |
|--------------------------------|-----|
| (1) Maestoso                   | 纯五度 |
| (2) Grazioso                   | 小七度 |
| (3) Scorrevole                 | 小二度 |
| (4) Pizzicatogiusto, meccanico | 减五度 |
| (5) Large tranquillo           | 大三度 |
| (6) Appassionato               | 大六度 |

第Ⅰ二重奏：

- |                        |     |
|------------------------|-----|
| (1) Furioso            | 大七度 |
| (2) Leggerissimo       | 纯四度 |
| (3) Andante espressivo | 小六度 |
| (4) Pizzicato gocososo | 小三度 |

大二度贯穿第Ⅰ二重奏全曲。

时间屏幕保证了音响结构在宏观上的严谨,并为构思提供了实现音响的可靠途径。

卡特作品中音乐时间和空间的存在方式,使我联想到当代的新艺术、新美学,联想到科学和哲学的新观念,更使我联想到当代生活的新特点——时间在超强度地缩短,空间在奇迹般地扩大。

卡特的音乐是和当代人的意识、感觉、情感、思想血肉相连的。

卡特的音乐是热情的哲理诗,是对当代生活的概括。

卡特的音乐开拓了技术领域和表现范围,但其本质依然未变。当我沉浸于他那富于个性的音响世界时,不仅惊叹先辈哲人对音乐的精妙直觉,而且更深切地感受到其定义的准确——音乐,流动的建筑!

(原载《音乐学习与研究》1987年1、2期合刊)

## 谢德林歌剧《死魂灵》的结构特征

高燕生

当代苏联杰出的现代派作曲家谢德林,以俄国现实主义作家果戈里的长篇小说《死魂灵》为依据,花费十年心血自编脚本并作曲,于1976年创作完成了同名歌剧。该剧于1977年6月7日在莫斯科苏联大剧院的首演成功,不仅为谢德林的音乐创作生涯又添一座丰碑,同时也是现代歌剧史上的一个重要事件。小说《死魂灵》通过帝俄文官契契科夫为收买已死亡但尚未注销户口的农奴而遍访某城四郊地主,从中骗取押金的故事,揭露了俄国农奴制改革前地主贵族的愚昧懒惰、贪得无厌,外省官吏的昏庸腐败以及新兴资产阶级的唯利是图。谢德林忠实于原著的思想内容和美学原则,通过剧中人民形象与歌剧主人公群体造型的强烈对比,使人民群众高踞于历史见证和评判的地位,以此反衬地主贵族和官吏等一小撮人丑态百出的表演,从而阐明了歌剧的深刻的思想内容,表现出耐人寻味的讽刺性艺术效果并具有深刻的社会教育意义。

《死魂灵》一剧以民间音乐、传统音乐和现代音乐有机结合的高度和广度,从新颖的多元化戏剧结构观念出发。既忠实地表达了原著的精神实质,又使其深刻的思想内容进一步升华,集中体现了谢德林创作思想的进步性、写作技巧的成熟性、音乐风格的民族性、艺术特色的现代性等鲜明的个性。

## 多元化的戏剧构思

谢德林的戏剧构思围绕着三条主线：

1. 从契契科夫到某城接受上层社会代表人物们的宴请开始,描述了他遍访四乡权贵、收购死魂灵的冒险行径。交易的一个个成功使契契科夫身价倍增。在《省长的舞会》上,他受到主人和宾客的热烈欢迎、祝贺和敬仰,好运已达峰顶。而当他奢望省长女儿青睐的时刻,因两个贸易伙伴赶来询问“死魂灵”的当日牌价,使在场的人大为震惊,契契科夫的阴谋也随之彻底败露。在街头巷尾耸人听闻的流言蜚语和人们把他拒之门外的压力下,契契科夫灰溜溜地悄悄逃遁,完成了歌剧《死魂灵》的情节主线。它由契契科夫冒险行为的顺利进展,取得辉煌的成功,又急转直下,走向穷途末路,从戏剧情节方面体现出一种典型的拱形结构。

2. 从歌剧艺术的特性出发,着力于揭示角色之间各不相同的典型性格,使一系列肖像式的唱段和场面居于歌剧的显著地位,构成了人物造型主线。

人物造型主线更重要的任务,在于深刻揭露地主贵族的可憎面目和腐朽、堕落、空虚与虚伪的心灵。为此,谢德林采用了多侧面综合披露的手段,以众多人物的形象对比和心理描述,汇聚成完整而充实的群体,最终完成了对这一阶层总体形象的典型塑造。

人物造型主线的过程十分清楚。第一阶段,在契契科夫分别走访五个地主洽谈生意的过程中,谢德林采用讽刺性的夸张手法,用五幅肖像揭示了地主阶级的五种嘴脸。在这一阶段里,契契科夫几乎没有表现出自己的个性,他的音调,实为五个地主音调的加花装饰。这一特点形象地揭示出这个新兴资产阶级冒险家的代表人物,实在是从没落地主阶级脱胎而来的。

以《省长的舞会》为转折点,人物造型的主线指向了相反的方面。如果说,在第一阶段揭示的人物形象多少还有一点儿生气,在此后的发展中,封建社会上层圈子的代表及其附属物们,旋即变成了一群喧闹、狂乱、歇斯底里的乌合之众。与此同时,契契科夫的形象渐渐表露出自己的个性。

剧中契契科夫及其同类者们的人物造型主线也呈现为一个拱形结构。

剧中戏剧情节主线和人物造型主线并列交织在一起,形成为舞台画面的基本骨架。

3. 谢德林从原著中精选出果戈里提到过的那首民歌《雪不是白的》,作全剧的序曲,采取民歌领唱与合唱的形式,用俄罗斯民间悠长的音调风格,以旁白形式唱来,颇具哲理意味。这首歌曲自始至终在全剧中多次出现,虽与剧情极少关连,却是对全剧起支配和决定作用的人民形象的基调。构成了戏剧构思的第三条主线。为塑造充满血肉的人民形象,作者设计了几个在舞台上露面的角色,安排了一些和剧情发展相关的场面。

其中最重要的人物,当推马车夫谢里凡。是他在契契科夫首次踏上旅途去走访马尼洛夫的时候,唱起“嗨,你们,我亲爱的!”的歌调,语义双关地嘲弄了车上的这位老爷。与此同时,乐池里的领唱者却在唱:“别哭了,姑娘,你的情郎没在部队上,他没在前线。”两种情调和两种心境对比鲜明,富有讽刺意味。谢里凡音乐形象的塑造,采用了以悠长民歌即兴性风格与现代派专业创作风格相结合的手法,起到了从音乐形象和戏剧内容上使两个对立的阶层相互沟通的桥梁作用。

在走访科罗包奇卡的旅途上,道路坎坷不平。天空浓云密布。交响乐队的轰轰雷鸣,交织着合唱队的大声呼喊(“主啊!你带来了暴风雨的黑云!”)和酷似沙沙雨声的默默祈祷暗喻了人民对黑暗社会的诅咒!

当科罗包奇卡愿以每个农奴 15 卢布的价钱出卖死魂灵以后,作者有意穿插进小合唱的过场。人民重又唱起《雪不是白的》和《别哭了,姑娘》这两首歌,女声领唱增添了新的内容,“哎你这个苦苦的小蒿草,你不是自己长出来的,是我来把你栽种。”混声合唱应合着她:“噢,我多可怜,多么不幸!”这个过场的情调深化了对人民苦难的描述。

在契契科夫与普柳什金成交以后,作者插进了一个与戏剧情节本身毫不相干的角色(由合唱的领唱者担任)。她是一个士兵的妻子,一位生活贫困而孤独的农妇。在死一样的沉寂气氛中,她哭诉着自己悲惨的命运,痛苦的思念着亲生骨肉,表现出人民难以忍受的苦难。

象歌剧开始时由《雪不是白的》引出《检察长的午宴》一样,在《省长的舞会》剧情转向悲剧化结局的时候,又是这首歌担负起向导的使命。黑暗中,谢里凡套了马车,小合唱队又唱起了《雪不是白的》那首主题歌,领唱者接着唱:“你这个苦苦的小蒿草……”;谢里凡重又唱起“嗨,你们,我亲爱的!”……全剧在远远传来“白雪啊”的歌声中沉闷地结束了。在“纯净的田野”上,“雪”就要“变白”了。

谢德林戏剧结构这第三条主线,从序曲到尾声,象几根牢固的基柱,支撑起全剧的框架。它所经过的路线,也呈现为一个拱形。

### 构思的对比性原则

运用不同艺术形象的鲜明对比造成强烈反差,以体现艺术构思的讽刺性基调,是该剧的重要特征之一。

对比性构思也围绕着三条主线进行。其中,人民形象和人物造型间的鲜明对比,是整个构思的基础。它是通过直接的并置对比手段来实现的。第一场,作为核心主题的《雪不是白的》,用悠长而质朴的民间领唱民合唱风格来体现;紧接着的第二场《检察长

的午宴》,作为剧中人物首次亮相的造型,用现代派作曲风格的男声十重唱来体现。一面是古朴而深沉的情调,另一面是噪杂而华丽的场面描绘。这一强烈反差,在全剧开始,就给观众提出了一个重要问题:到底谁是死魂灵,又到底谁是活魂灵。随着戏剧的进程,人民逐渐加深了对这一问题的理解,作者也就达到了最终揭示出果戈里原著潜在的最深寓意的目的。

对比性构思原则同样也是场次划分的依据:第1场至第15场间,对比的两种音乐形象一直在交替进行。由于第8场《诺斯德列夫》和第9场《索巴凯维奇》的相连(但由幕次相分割),此后的交替顺序与第一阶段的顺序相颠倒。

人物造型主线的对比,是以依次陈述为原则的。从第4场《马尼洛夫》至第11场《普柳什金》,用五个场次分别揭示了五个人物的不同形象。这五个场次的不同处理方式和艺术特色,构成了五个人物形象的并置对比。

戏剧情节主线的对比,是把情节线索大约等分为两段来体现的。从第2场《检察长的午宴》到第13场《省长的舞会》的中部,戏剧情节沿着契契科夫冒险的成功之路直线上升。从第13场中部、诺兹德列夫和科罗包奇卡赶来询问“死魂灵的今日售价”开始,戏剧情节随着契契科夫阴谋败露而急转直下,直至走投无路的终点。这一起一落造成的强烈反差,有力地证明了契契科夫“成功”的虚假性和失败的必然性。二者的鲜明对比,同样表现出对契契科夫行径的尖锐讽刺性。

谢德林在运用并置对比原则的同时,密切注意应用贯穿发展的原则。首先,除了幕间的停顿以外,全部场次之间都是不间断地进行的。在各主要场次内,人物造型主线和戏剧情节主线不仅交替进行,而且强调了互相的沟通。例如,在《科罗包奇卡》这场戏里,作为人物造型的主线,在肖像式的咏叹调里,唱的却是情节描述的内容;在她和契契科夫谈生意的二重唱中,戏剧情节的主线又

紧紧依赖于人物造型音乐主题的发展和变化。

此外,作者在许多地方都安排了预示、过渡或转折的细节,使整个结构非常自然顺畅。例如,《检察长的午宴》十重唱的结尾与小合唱队“旁白”的歌声相叠,自然地过渡到《旅途》的场景;《马尼洛夫》的戏是在迷惑不解的矛盾心情下结束的。在这里,交响乐队描绘马尼洛夫不安心情的造型,与《道路坎坷》开场描绘浓云密布电闪雷鸣的造型相连接,预示了戏剧发展的悲剧性气氛;《科罗包奇卡》的结尾,由于她的哭诉音调具有俄罗斯歌曲和节拍自由的民间歌曲因素,与第七场《歌曲》的民间女声合唱的格调和情绪相接得非常顺畅。

类似的连接手法,使整个歌剧的戏剧结构和音乐构思,更加具有交响性的特点。这就大大提高了戏剧冲突的尖锐性和深刻哲理性。

### 音乐结构的对称性原则

与三条主线的戏剧构思相适应,音乐的构思必然也取对称形式。第1场《序曲》与第19场《终场》的民歌合唱之间、第一幕的引子(序曲)与第三幕的引子(领唱)之间、以谢里凡为主体的场次与相间的其他场次之间,都不同程度地体现了音乐结构的开始陈述经过对比中段而再现陈述的三部曲性原则。与此相对应,在场次部,呈示——再现的结构方法也有突出表现。如:《马尼洛夫》的肖像式咏叹调(独唱、二重唱)和主题再现性的三重唱之间、《科罗包奇卡》的肖像式咏叹调和再现的独白之间等。在《科罗包奇卡》的咏叹调中,也明显地采用了典型的带再现的三部曲式结构原则。

众所周知,三部曲式结构原则的扩展,自然导致回旋曲式原则的形成。谢德林在歌剧《死魂灵》的一些场次内,伴随着戏剧情节主线和人物造型主线的交叉,以主导主题作为链条,把性格

对比的多种主题音调穿插和交织其间,这就体现出匀称的回旋性结构特征。如:《检察长的午宴》和《马尼洛夫》一场的对唱(朗诵调)等。类似者如《科罗包奇卡》一场,“不太贱吗?太贱!”的二重唱,既具回旋特点,又具分节歌性质。而在《索巴凯维奇》这场戏中,由刻划索巴凯维奇形象两个侧面的主题材料的变化发展为主部、以洽谈生意的二重唱作为插部,加以索巴凯维奇主题派生出希腊统帅们肖像复活的轮唱和重唱,使这一类似回旋曲的音乐结构又增添了变奏发展的因素。

对称性原则还表现在交响乐的构思方面。除了一些场次是由管弦乐织体引进和收场外,作者还为地主阶级的五个代表人物设计了五种不同的乐器音色,既使他们的形象获得更明确的区分(这在现代风格的音乐作品中,显得尤有必要),又增强了音乐形象塑造的讽刺意味。只有契契科夫在尽力模仿,在音调上与贸易伙伴力求一致,从而始终保持着某种精雕细刻的形态。这就是最主要的角色却无相伴特定乐器音色的原因所在。

在声乐部分,声种的结构布局和不同形式的唱段编排次序,也体现了对称性的原则。

歌剧的体裁特点决定了声乐演唱的主导地位。而谢德林《死魂灵》政治讽刺性和人民性的主题思想,又决定了合唱形式的主导地位。在全剧共19个场次中,由领唱与合唱为主体的场次,分别处于在第1、3、5、7、10、14、19场的位置,具有稳定的匀称感;其深沉、庄重的气质,赋予全剧以史诗性的宏伟气势,确立了该剧的深刻思想性和哲理性的基调。作者又把这些场次区分作两类,第1、7、14场以纯歌曲形式作为框架,第3、5、10场突出马车夫谢里凡形象塑造的前景,并以第12场《士兵妻子的哭泣》的次女高音独唱(也有合唱背景的烘托),作为谢里凡形象的陪衬和补充。第19场为综合性的总结,这就既赋予人民形象主线更加鲜明具体的形象特征,又确保了在

结构匀称布局中不可或缺的生动活泼性。

《死魂灵》的戏剧情节主线,决定了许多场次以重唱(包括对唱)为主体。可以说,不同形式的重唱(从二重唱直至十六重唱),在所有有关的部位对剧情的发展都起到了重要作用。

这一原则也渗透在人民形象主线和人物造型主线中。民歌合唱(如《雪不是白的》)中的领唱与二重唱;谢里凡问路时与农夫的对唱、三重唱和四重唱;马尼洛夫与其妻里赞卡的二重唱;诺兹德列夫与男仆(他的影子)米茹耶夫的二重唱;《两位夫人》饶舌的二重唱等,都是明显的例子。

在男女场种的场次分布方面,以男声为主体的结构布局,除均衡穿插着民歌风的女声领唱与合唱外,第5场《科罗包奇卡》的次女高音为主,第11场《普柳什金》的次女高音(或女中音、具男高音性质)为主,第12场《士兵妻子的哭泣》次女高音的独唱与女声伴唱,第16场《两位夫人》的女声二重唱(安娜——花腔女高音,索菲娅——花腔女高音),以及马尼洛夫妻子里赞卡(抒情花腔女高音,第4场)、省长夫人(女低音,第13场)、从画面中复活的西班牙统帅包别琳娜(女高音,第19场)的唱段或帮腔,都起到了重要的声种搭配的调剂作用。

### 音乐风格的兼容性原则

歌剧《死魂灵》的音乐风格,牢固地建立在俄罗斯民间和民族音乐的深厚基础之上,并广泛地、有选择地引用了西方歌剧历史上那些有代表性的风格流派的艺术特征,又以20世纪音乐创作的新观念和新技巧加以改造和创新,使之充分体现出于时代感的苏联音乐的风格特征和作曲家本人的创作特征。

在这部歌剧的众多艺术特色之中,下述各项原则具有重要的意义:

1. 在人民形象主线的音乐刻划中,民间歌曲的即兴演唱风

格与现代化专业创作技巧相结合,突出强调专业创作的必要性。

《雪不是白的》这一核心主题的设计,严格保持着俄罗斯民歌的曲调悠长、节拍自由、调式清晰、感情深沉和即兴式复调的典型特征式歌词也取自民间创作。作曲家自《序曲》始,便采用新颖的二重调性的结构方法,不论是在每个曲调内还是在两条曲调线的纵向关系上,都表现为以主调为轴心的属方向和下属方向调的重叠和横向组合,使这一歌调更具朗诵调般伤感的气质(谱例1)。这个核心主题的每一次重现,作者都予以变奏,并引进新的处理方法,使之与戏剧发展不同阶段的内容需要相适应。直至《终场》的合唱,虽仍保留着曲调的最初印迹,但多声部织体已达到了高度的复杂化和现代化。

2. 对不同风格流派兼收并蓄,将俄罗斯歌剧传统与西方歌剧创作原则相结合,突出强调体现当代苏联的歌剧风格。

《死魂灵》富于政治讽刺性的情节、悲剧史诗性的风格、充满滑稽哑剧场景的手法以及幕次和场次的划分方法,使人联想到中世纪西方戏剧,特别是莎士比亚的悲剧;在以朗诵调和对唱、重唱为主的情节发展进程中,各主要场次均设有咏叹调和宣叙调,并居明显地位,使人联想到西方传统歌剧的结构原则;广泛采用散文台词以取代诗歌、用肖像式的唱段来着意刻画角色的内心感受和形象特征、借描写人们的日常生活的情节来反映重大的社会内容和表达现实主义的思想、引进电影蒙太奇式的手法(如《城里的传闻》和《为检察长安魂的祈祷》)、突出交响乐贯穿发展的重要作用、以及有时近似自然主义描写的尖锐矛盾和紧张冲突,使人联想到始于19世纪80年代以列昂卡瓦罗和普契尼为代表的意大利真实主义歌剧;宣叙化的声乐线条、半歌半白并有时加进呼喊声的曲折音调、力度对比强烈生硬刺耳的音响、着重渲染的紧张恐怖气氛以及怪诞的幽默,使人联想到勋伯格创始的表现主义歌剧风格;在《省长的舞会》一场契契科夫致

答词的咏叹调(揭示契契科夫形象和思想的核心唱段)里,在指责年轻人迷恋于自由的空想时,那段速度飞快的圆舞曲动机(谱例2),使人联想到欧洲古典歌剧咏叹调中的喜剧性音乐特征;在《城里的传闻》中,一再重复唱出的“怎么会有这样的怪事!”的这段主题使人联想到罗西尼歌剧《塞维勒理发师》中高度技巧性的、绕口令式的重唱风格……。

尽管如此,人们更多感受到的,还是苏联现代音乐风格的纯正的俄罗斯音乐气质。这首先是由于,该剧众多的富于个性的主题音调,充满着不容置疑的俄罗斯传统音乐的精神。这在最初几场戏里就奠定了坚实的基础:俄罗斯民歌风的核心主题《雪不是白的》和谢里凡的歌调自不待言,由抒情男高音演唱的马尼洛夫的咏叹调(谱例4)留有柴可夫斯基歌剧《奥涅金》中著名的《连斯基咏叹调》的明显印迹;由次女高音演唱的科罗包奇卡的咏叹调(谱例5),同样保留着俄国歌剧的抒情性风格和音调特征……不仅至于此,在交响乐织体写法方面,也不时可见普罗科菲耶夫式的诙谐、肖斯塔科维奇式的庄重、恰恰图良式的五彩缤纷……作曲家用他自己的多声语言、娴熟的现代化技巧、曲式结构的充分开放化和对比化、织体写法的异常复杂化、以及出色地运用属于20世纪的各种超常管弦乐法原则,将多样化的风格流派诸因素,组成一个形式完美的综合体,这本身亦构成了作曲家本人创作风格的一大特征。

#### 例 1





程为框架的结构特征。随着另一声部的进入,三度音程结构的重要作用也得到揭示(谱例1)。这样的几个音程结构作为种子,能够生长为枝繁叶茂的参天大树,创造出无穷尽的多声词汇已尽人皆知,无须赘述。在这里,仅有必要阐明几点与戏剧构思的音乐表述息息相关的、具有决定性意义的特征:减五度音程框架的明显不稳定性,在这部歌剧里相当于一个问号,它贯穿在整个音乐陈述和发展的过程中,不仅以和声形式也以曲调形式,不仅在声乐部分也在器乐部分,起着发人深省的表情作用,并用有深刻的哲学意味。第三场(《旅途》)内几次由双簧管奏出的疑问式动机和《终场》尾音微弱的减三和弦音响(合唱队与乐队的持续音)就是两处明证。二度音程结构不仅使和声音响确立起不协和性的基调,也影响到调关系的多样化结合,主题音调的形象多样化,和音乐结构发展的明确步伐等许多领域。它和三度音程结构的互相作用,在纵向和横向两方面同时奠定了全部音乐风格的基础。如在《雪不是白的》中,二度音程纵向叠置体现的民间二部复调风格;马尼洛夫与里赞卡二重唱中,沿上行二度模进的二部卡农,体现出夫唱妇随的形象;索巴凯维奇主题中,向上九度跳进又迫回原地的动机,揭示了他生硬、刻板的性格特征;诺兹德列夫与契契科夫为生意争吵时,同音重复的主题乐句依小二度上行级进交替进行,制造出紧张激烈的气氛;《终场》合唱(“别哭了”)从E音出发按二度、三度音程关系向上扩展、节奏交错的四声部音响,渲染出浓重的悲剧色彩(谱例2)……,都是明显的证明。

综上所述,歌剧《死魂灵》在戏剧构思和音乐写法方面的结构特征,集中体现了作曲家谢德林艺术思想的民族性、人民性和时代性。作为当今苏联现代派音乐创作风格的杰出代表,谢德林在《死魂灵》中恪守了艺术创作的内容决定形式、形式服从内容需要的准则,批判地继承和借鉴了古今各国优秀的文化遗产和创作经验,在社会主义的现实主义与浪漫主义相结合的法则指导下,充分

展示出自己的艺术才华和创作个性。因此,谢德林的歌剧《死魂灵》,堪称俄罗斯音乐文化、西方歌剧悠久历史、20世纪音乐观念与创作技巧的结晶,是苏联歌剧发展史在20世纪70年代的一个重大成就,也无疑是在歌剧艺术的创作思想和创作方法上,对世界音乐文化宝库的一大贡献。

(原载《音乐学习与研究(天津音乐学院学报)》1987年第4期)

## 李斯特的宗教音乐创作

周小静

### 引 子

弗朗茨·李斯特的同胞、钢琴家伊斯万·托曼<sup>①</sup>在回忆录中写道：

“李斯特一生的悲剧在于：他的创作未能在观众和报纸上引起应有的反响。倒是他的改编曲和炫技性钢琴曲，知道的人还多些。‘我可以等待’，他骄傲而内心辛酸地说。”<sup>②</sup>

晚年李斯特的期待距今已有一百多年了。他的期望是否实现了？他是否得到了我们这一代人真正的了解？

在听了所有能够找到的他的各种形式体裁的作品并写了一本他的传记之后，我心里产生了深深的歉疚感。真的，我们对李斯特这位音乐家的认识仍然停留在他那个时代——当我们在音乐会上为他音响华丽、技巧复杂的钢琴作品而大鼓其掌的时候，当我们为

---

① Thoman, Istvan(1862 ~ 1940)，匈牙利钢琴家、教育家，李斯特的学生。1888 ~ 1906年在李斯特创建的布达佩斯音乐学院任教。

② 摘自本采·萨波尔奇《李斯特的暮年》，顾连理译。人民音乐出版社1988年第1版。

他生活中的种种风流轶事而嘴角边浮起轻笑的时候,当我们在一些评论文章中、在音乐课堂上重复那不知什么人下的生动的定论“披着圣袍的梅菲斯特”的时候,他的在天之灵是多么的绝望!

人们总是以自己的偏好去“选择”历史(或者说“创造”历史),尤其是在必须用简洁的语言去论断一个历史现象、论断一个人物的时候。李斯特至今得不到真正的、全面的了解,正是因为这种出于偏好的“选择”——我们大多数人只知道他的钢琴作品如《匈牙利狂想曲》、《西班牙狂想曲》、《帕格尼尼大练习曲》、《梅菲斯特圆舞曲》、《爱之梦》以及《安慰》,管弦乐作品如交响诗《前奏曲》、《塔索》、《马捷帕》以及《但丁交响曲》、《浮士德交响曲》。其实,这些作品在李斯特创作总数中只占了极小极小的比例,他的作品号编到了768<sup>①</sup>,而常常一个编号并不只是一首乐曲。他所涉及到的音乐体裁也不仅仅是钢琴和管弦乐曲,还有将近一百部不大为人所知的声乐作品,其中有六十多个编号是宗教音乐作品。

出于对李斯特一生以及他的内心世界的浓厚兴趣,我尽可能深地迈进了他浩瀚的音乐天地。当我走出来的时候,我发现,李斯特的形象已不再象过去那样明确了,反倒变得难以形容了。也由此,他变得真切了。

最使我感兴趣的是李斯特的宗教音乐创作,比起他为自己的钢琴独奏音乐会和亲自执棒的交响音乐会而写的作品,从某种角度来说,它们更加深刻地披露了内心。同时,作为十九世纪音乐史上最典型性的作曲家之一,他的宗教音乐创作也是这一领域中的代表,由此我们得以管窥有着悠久历史的基督教音乐在这一时期的发展状况。

李斯特一共写有六十多部宗教音乐作品,其中有清唱剧、弥撒曲、安魂曲以及各种各样古老的或新颖的形式。从创作年代上来

<sup>①</sup> 见《新格罗夫音乐与音乐家词典》(第一版)第11卷 Liszt 词条的作品目录。

看,他从三十多岁开始一直到生命的最后时光都没有停止过这一类写作,期间延续了四十多年。它们与李斯特早期的钢琴炫技时代、中期的管弦乐创新时代以及晚期对音乐表现手段进一步探索的时代并行,当然也和他的爱情生活以及种种巨大的成功和严重的受挫并行。

大概很少有人会想到,在李斯特举行了一系列辉煌的独奏音乐会之后,或是在刚刚经历了一段风流之后他会在书房里埋头于一部虔诚、朴素的合唱曲,会让他笔下的音符唱出“我们慈爱的天父”或是“圣哉玛丽亚”。后来有人说,这是因为他需要一种内心的平衡,需要对自己在俗世生活中的过失有所忏悔。这话不无道理。

但并不是人人都会这么做的。

### (一)

李斯特的父亲亚当年轻时是虔诚的天主教信徒,19岁那年他成为圣方济各会<sup>①</sup>的见习修士,并且准备彻底献身宗教。然而教会认为在他的性格中有某种不安分的因素,这使他们对他的前途缺乏信心,结果他被除名了。然而他的信仰仍然是极其虔诚的,这反映在他的日常生活中。妻子安娜是穷苦人家的女儿,一生都保持着朴素的天主教信仰,她不象亚当那样会在灯下研读神学著作,她只是每日祈祷,在礼拜的日子里去教堂望弥撒。可以想象,这种宗教气氛对年幼的李斯特有着多么强烈的影响。

李斯特一生中的第一个真正的挫折来自他的初恋。他很不幸地爱上了他的钢琴学生——一个贵族的女儿,当时他俩都是十六岁。就在他们沉浸在幸福的憧憬之中时,那位贵族父亲粗暴地、干脆利落地终止了他们的交往。年轻的李斯特受到了毁灭性的打

---

<sup>①</sup> 一译“法兰西派”,天主教托钵修会之一,1209年由意大利人方济各得教皇批准而创立。

击,这位早已赫赫有名的音乐天才,从不认为自己有不及他人之处,而此时他却突然发现,自己不过是个贫民出身的艺人而已,那道无形的阶级鸿沟无情地将他关在了幸福的大门外。少年李斯特在剧烈痛苦之中,做出了他的决定:献身于宗教。因为只有在上帝面前,才能人人平等。

他的母亲反对这个决定(父亲刚刚去世不久),理由是他的性格不适合做一个神职人员。但是李期特很坚决,一时间他放弃了钢琴,整日埋头于圣经,或是狂热地在教堂祈祷,他在音乐界的销声匿迹使得一些人以为他突然去世了,甚至一本正经地在报纸上发了讣告。转机是由几个朋友带来的,他们拖他去听音乐会,又带他去巴黎著名的艺术沙龙里听名人讲演,这些方法的确有效,慢慢地,他内心深处郁积的痛苦不再那么沉重了。

而真正帮助他解脱的,是他崇敬的两位年长的朋友:拉梅内神父<sup>①</sup>和诗人拉马丁<sup>②</sup>。

李斯特从拉梅内神父这里听到的不是通常在教堂里听到的讲道。这是一位思想大胆犀利的神学家,有着自己独特的观点。他对教会当局完全不买帐,认为宗教与教会是两回事,理想的道路应该是把天主教教义与法国政界的自由主义结合起来,以此来推动社会的改革。拉梅内自己是贵族出身,但他的思想和感情是站在大众一边的,对陷于艰难困苦生活之中的农民他尤其同情。李斯特从他这里获得的启发极其深刻,几年以后(1834年)在论文《论未来的宗教音乐》<sup>③</sup>中,他特别强调了“人道主义的音乐”这个观点,他认为新型的宗教音乐,其灵感应该来源于上帝和人民。这种思想在他的宗教音乐创作中表现地更加具体。

---

① Abbe de Lamennais(1782 ~ 1854) 法国天主教司铎、哲学和政治著作家。

② Lamartine(1790 ~ 1869) 法国诗人、政治家。

③ Über die zukunfftige Kirchenmusik.

诗人拉马丁对李斯特的影响来自另一个角度。这位诗人大他21岁,年轻时是虔诚的天主教徒。在1820年以《沉思集》的发表成名,接着,他又发表了《新沉思集》、《苏格拉底之死》(1823年)、《哈罗尔德游记终曲》(1825年)、《诗与宗教的和谐》(1830年)等。在诗中他用优美的语句来阐述思想:人生是痛苦和失望的源泉,只有把理想寄托在对天堂的向往之中,或是纯净的大自然中,才可能得到心灵的安宁。

拉马丁出身于贵族家庭,他的信仰是温柔甜美的,充满了赞美与爱。相比较而言,李斯特的信仰却更多是赎罪的、苦修的。这一方面与亚当早年加入的方济各教派有关(创始人方济各<sup>①</sup>提倡以安贫、节欲的苦行生活来寻求上帝的宽恕),另一方面与他母亲朴素的农民式信仰也有关。拉马丁那种诗意的美好的信仰方式,对李斯特来说是新鲜而动人的,它不仅是信仰,也是一种艺术:

我听见你发出悦耳音调的水珠  
往下滴,往下滴,好象  
动人的叹息  
所一再打断的富于旋律性的歌声在回荡。

.....

随着你流水的每一阵呜咽,  
我感到在我的心坎里预告流水的来临并歌唱  
流水的一种不可名状的深沉的  
声音和你一起回响。

我这因无数思绪而变得开阔的心,  
像你水池中的流水一样,

---

<sup>①</sup> Francesco d' Assisi(1181 ~ 1226).

从我透不过气来的双唇上，  
感到爱情在我的灵魂深处荡漾。

渴望出现的祈祷  
以迅速的声调脱口而出，  
我恳求上帝 我所崇拜的你呀，  
请像收下香一样收下这些泪珠！

……

我还剩下多少岁月呢？  
这有什么关系呢？我走向你流去的地方；  
依我们看来 暮色紧接着曙光：  
流吧 泉水啊 请一直向前流淌！<sup>①</sup>

拉马丁理想中的“诗与宗教的和谐”，就是人与自然、与上帝奇妙造物之间的和谐。他在生活中处处看到上帝的显现，并为此由衷地赞美。李斯特从这些诗歌中获得了深刻的启示，这种宗教观也在他的创作中得到生动的体现，如他题献给拉马丁的钢琴曲《诗与宗教的和谐》，钢琴套曲《旅游岁月》中的《婚约》、《日内瓦之钟》，根据雨果的诗作而写的交响诗《山间所闻》，以及交响曲《但丁》、《浮士德》等。

除了早年来自家庭和少年时期的两位忘年交对李斯特的影响以外，在他生活中占有重要位置的一位女性——卡罗琳·维特根斯坦<sup>②</sup>——对李斯特的宗教信仰也有着十分重要的影响。维特根斯坦是波兰贵族后裔，在十六岁的时候嫁到了俄国，成为沙皇宫中的宠臣、德国贵族后裔维特根斯坦公爵的妻子。但她的婚姻生活

① 摘自《拉马丁诗选》中的《诗与宗教的和谐》：《林间的清泉》片断，作于1826年。

② Carolyne Sayn—Wittgenstein(1819 ~ 1887)

是失败的,在28岁时遇到了天才的李斯特之后,这个孤独的女人才真正找到了感情的归宿。这位头脑冷静而且颇有才气的公爵夫人对李斯特的感情是深沉持久的,这和当时常常聚在李斯特身边的大量女性崇拜者完全不一样。正是在她的影响下,李斯特下决心放弃了频繁的巡回演出生涯,放弃了使他红得发紫的钢琴演奏,进入他创作生涯中一个更有意义、收获更丰的时期。维特根斯坦并不象有些怀有恶意的人所形容的那样,是个“令人望而生畏的女人”,“独霸和操纵了李斯特”,实际上,她对于李斯特的影响是积极的,且不论其他,单就李斯特在魏玛时期的宗教音乐创作,就有不少是在她的协助下完成的。而李斯特晚年成为神父,和她也不无关联。他们的婚姻一直受阻,最后仍然没能如愿,在失望中维特根斯坦愤笔疾书,写了许多矛头直指罗马教会的论著,对其腐败和保守进行了尖锐的抨击。

毋庸置疑,老一辈大师如巴赫、帕勒斯特里那的信仰以及创作思想、写作技术对于音乐家李斯特的影响更为直接,这将在后面论及。

## (二)

十八世纪的启蒙思想和接踵而来的革命浪潮给天主教的打击相当沉重,甚至可以说是致命的,它使朴素的信仰受到彻底威胁,教会也丧失了原来至高无上的地位。为了恢复其权威和影响,欧洲的天主教会力图复兴它的文化和管理。从组织形式上来看,主要是1814年教皇庇护七世对耶稣会的重建<sup>①</sup>,从宗教文化形式上

---

<sup>①</sup> 耶稣会又名“耶稣连队”,天主教修会之一,1543年由西班牙人依纳爵·罗耀拉创立。它是十六世纪反对宗教改革的主要力量。十八世纪欧洲资产阶级革命时期遭到一些资产阶级思想家的抨击,1773年教皇克雷芒十四世解散了该组织,至1814年教皇庇护七世又予恢复。

来看,在绘画和音乐领域都表现出了一种回归倾向。

法国绘画界的“前拉斐尔兄弟会”<sup>①</sup>以恢复中世纪画风和朴素的信仰为目的,绘制了一批背离浪漫主义总体潮流的革命题材以及现实主义精神的作品。不过这些作品并没有引起多大反响,很快就在不断涌现的新的风格洪流中被淹没了。

相比较之下,音乐领域的成就要大些,“塞西利亚协会”<sup>②</sup>的努力使天主教音乐得到了复兴。这个以音乐的守护神圣塞西利亚<sup>③</sup>为名的组织早在18世纪初期就已经出现在维也纳和帕绍(德国城市),后来扩展到了欧洲的许多地方,如意大利、法国、比利时、爱尔兰、波兰、荷兰、波希米亚、匈牙利和北非。他们的宗旨是反对当时在教会音乐中大量使用管弦乐队,提倡恢复纯净的无伴奏合唱形式。他们潜心研究帕勒斯特里那等老一辈作曲家的技术,将格里高利圣咏和前古典主义的复调融合进自己的创作中,并出版了大量中世纪和文艺复兴时期的乐谱。在十九世纪这个组织的努力颇见成效,尤其是在一些较小的教堂里全面地恢复了无伴奏合唱形式。不过,反对的呼声也相当强烈,反对派认为这种教堂音乐和当代音乐艺术发展之间的界限越来越大,它是脱离时代的倒退行为。同时,它是背离启蒙精神、走向神秘主义的歧途。

具体到每个人,反映各不相同,有些人拥护塞西利亚协会的宗旨,有些人则顺应音乐发展的潮流和自己的兴趣,将交响乐的甚至是歌剧的因素大量运用于宗教音乐之中。后者如戈塞克<sup>④</sup>(《感恩

---

① Pre-Raphaelite Brotherhood.

② Cecilien-Bundnisse.

③ Saint Cecilia,音乐的守护神,她于公元176年左右因公开表示信仰基督而于西西里殉教。与音乐的关系大约开始于十五世纪以后,有许多作品是题献给她的,如普塞尔的《圣塞西利亚日颂》。

④ F. Gossec(1734~1829),比利时作曲家。

赞》)、凯鲁比尼<sup>①</sup>(《C大调安魂曲》),尤其是柏辽兹,他的《安魂弥撒曲》用了五个管弦乐队,达到了惊人的效果(他晚年在《回忆录》中不无得意地写道,演奏到“Tuba Mirum”<sup>②</sup>一章时有一个合唱队员竟然因为乐队的宏亮音响神经错乱了)。

李斯特的观念是怎样的呢?

在1835年的论文《论艺术家的地位》<sup>③</sup>中,他忧心忡忡地描绘当时欧洲宗教音乐的状况——许多地方的教会音乐退到了中世纪缺少生命活力的原始状态:

“您们听见了回荡在教堂拱顶的喃喃声音了吗?这是什么?这是赞美歌,修女们将它奉献给耶稣基督,这是粗野的冗长的毫不庄重的教堂歌诗班的圣诗朗诵。

……

教堂音乐我们已不再知道它到底是什么:图书馆里几乎没有帕勒斯特里那、亨德尔、马凯罗、海顿、莫扎特这些伟大的启示录。这些名作在任何地方都没能崛起,以便摆脱掩埋着它们的尘封。

天主教堂只忙于念叨它那些没有生命力的字母,……在它应该进行祝福和使人振奋的时候,却只知道将人革出教门和进行诅咒,对年轻一代的渴望丝毫没有同情。它既不懂艺术,也不懂科学,根本不能减缓这种对正义、自由和爱的痛苦饥渴。天主教堂原来怎样出现,现在仍是那样作为接待室和公共场所而存在……。我们可以毫不含糊地说,这种当代教堂已与崇敬和爱无缘了。”

---

① L. Cherubini(1760~1842),意大利作曲家。

② 安魂弥撒曲中《震怒之日》的一个段落。

③ 见俞人豪译《李斯特音乐论文选》,人民音乐出版社,1996年。

而另一方面,他对于世俗因素的侵入又表现出极大的不满:

“管风琴这个乐器之父,这个充满神秘的海洋,它一度是那样庄严地围绕着基督的祭坛轰鸣,以其谐和的声浪承载着祈祷和几个世纪的叹息。听,现在人们是如何将它们滥用于歌谣,甚至舞曲。你们在牧师举起圣饼时听到了管风琴演奏歌剧《窃贼喜鹊》和《弗拉·迪亚沃罗》的变奏了吗?这真是对这些喜剧的侮辱和嘲弄啊!”

针对这些混乱的状况,李斯特提出如下建议:每五年举行一次宗教音乐的大型音乐会;在学校里实施音乐教育,借以普及和创立新的教堂音乐;在巴黎和各省的所有教堂重建乐队,并改进合唱歌曲;出版自文艺复兴时代起一直到现代的新老作曲家最重要的作品。

李斯特的做法从表面上看是“折衷”的:他既反对彻底的“复古”,又反对彻底的世俗化。对于古老的宗教音乐传统他充满敬仰,同时又坚持要在宗教音乐领域中渗入当代人道主义精神和音乐表现手段的新成就——正如在他的信仰中既有神秘主义的一面,又有理想主义的一面。这种双重性表现在他的风格不同的宗教音乐中:有些相当古朴单纯,有些则音响辉煌。但如果我们进一步分析他的作品,就会发现,他实际上是走出了一条令人深受启发的新路。

1848年李斯特写了他的第一部弥撒曲,这是为男声合唱队与管风琴而作的<sup>①</sup>。一些评论家认为,这是一部倾向于“塞西利亚协会”宗旨的作品:采用圣咏风格的主题,伴奏部分相当简单,它事实上只是声乐部分的陪衬,完全可以被省略掉。但李斯特的和声运用很不寻常,他将富有表现力的浪漫时期常见的不谐和和声与

<sup>①</sup> Mass, for male chorus and organ

古老的圣咏结合在一起,产生了奇妙的效果。同样倾向的作品还有1865年的第三部弥撒曲<sup>①</sup>《合唱弥撒》<sup>②</sup>。它是由管风琴伴奏的四声部合唱,和前者一样,伴奏部分单纯到了完全可以去掉,因为它只是合唱声部的重复。主题是从圣咏中派生出来的,古老的旋律以及朴素的音色在大胆的和声——大量的减和弦和远关系转调——背景之上呈现出一种独特的味道。如果在今天,我们可以将他的这一类作品风格称之为“新古典主义”。

而他更为重要的作品,是为男声独唱、合唱、管弦乐队而写的《诗篇第XIII篇》<sup>③</sup>、清唱剧《圣伊丽莎白传奇》<sup>④</sup>、《基督》<sup>⑤</sup>以及《格兰庄严弥撒》<sup>⑥</sup>、匈牙利加冕弥撒<sup>⑦</sup>,它们表现出了李斯特更多的创新意识和时代感,它们是李斯特的同时也是欧洲十九世纪基督教音乐中的重要代表作。李斯特这段话或许可以说明他的创作观念:

“……形容新的宗教音乐的最合适的词汇是‘人道主义的’<sup>⑧</sup>。它应该是热忱的,强有力的,激烈的,是剧院和教堂音乐非同寻常的综合体——既是戏剧性的又是宗教性的,既壮丽又朴素,既有敏感不安也有自由无羁,既有狂暴也有安静,既有清澈透明又是情感饱满的。”<sup>⑨</sup>

---

① 李斯特共写有四部弥撒。

② Missa choralis

③ Psalm XIII

④ Die Legende von der heiligen Elisabeth

⑤ Christus

⑥ Missa Solemnis zur Einweihung der Basilika in Gran

⑦ Hungarian Coronation Mass

⑧ Humanitarian

⑨ 摘自《牛津音乐史》“浪漫主义”卷, P. 173。

### (三)

李斯特最伟大的宗教作品之一是清唱剧《圣伊丽莎白传奇》。它的构思始于1857年,完成于1862年。

圣伊丽莎白<sup>①</sup>是匈牙利公主,国王安德鲁二世之女。在童年时她就被许配给了图林根(德国的历史地区)领主赫尔曼一世之子路易四世。1221年路易继位,迎娶伊丽莎白。他们曾有过一段幸福的生活,但是不久路易就随第六次十字军东征,1227年在军中死于瘟疫。路易的弟弟亨利执政以后,伊丽莎白离开了图林根宫廷,投奔自己的叔父、班贝格的主教。她参加了方济各会,并且在乌尔堡建起了济贫院,收容贫民和病人,为他们服务终生。1231年她去世时,年仅24岁。

关于伊丽莎白的传奇相当多,人们把她看作是天使、圣女,而且教会在她去世四年多以后,正式宣布她为圣徒,于是她短暂的生平便成了艺术家们创作的兴趣点。

李斯特选择这个故事作为音乐题材,最初的启发来自奥地利画家施温德<sup>②</sup>的一组作品。这是画家为艾森那赫的瓦尔特堡大教堂所作的壁画,描述了匈牙利的圣伊丽莎白的故事。李斯特从这些画中得到的并不是视觉形象上的联想,而是真正的心灵的感动。作为穷人救星的伊丽莎白在理想上与李斯特是一致的——在他读过的拉梅内神父和圣西门等人的著述中对于社会上的诸多问题比如人与人之间的不平等、财富分配的不合理现象的讨论,给予李斯特深远的影响。伊丽莎白的种种善行与李斯特在生活中的实际做法也有很多共同之处,他这一生做过大量善事,如举行大量义演,为慈善机构、教育机构和受灾的祖国捐钱等等。内心深处的信仰

① Saint Elizabeth(1207 ~ 1231).

② M. Schwind(1804 ~ 1871).

是李斯特选择这个故事主要动因。

创建十九世纪新的宗教音乐风格也是李斯特写作这部作品的出发点之一。他十分赞赏亨德尔、巴赫和海顿的清唱剧,但这种体裁在浪漫主义时期已接近灭绝了。门德尔松的《圣保罗》、《伊利亚》和舒曼的康塔塔《天堂与仙子》、《罗斯朝圣》,以及柏辽兹的弥撒曲、安魂曲等,都不属于亨德尔传统的继承。李斯特认为,使伟大的宗教清唱剧传统在新的音乐环境中重焕生命力是很有意义的,这不仅是对一种音乐形式的继承与发展,而且也是改革宗教音乐的一个有力的措施。

清唱剧的文本是李斯特委托德国作家、诗人奥托·罗奎特<sup>①</sup>撰写的,而卡罗琳·维特根斯坦根据施温德的壁画所作的构思草案是罗奎特写剧本时的依据。此外李斯特还从亚诺什·N·达尼利克<sup>②</sup>的著作《匈牙利的圣伊丽莎白传奇》中得到许多启发。为了保证作品的“历史真实性”,李斯特请达尼利克为他从匈牙利寄来了原始的宗教音乐资料,他的德国学生、管风琴家哥特沙尔格<sup>③</sup>则为他找来了古老的、据说是十字军时代的德国圣咏。李斯特为这部巨作所作的准备工作相当充分而周密,除去外在环境因素的影响,长达五年的创作时间显然是有必要的。

清唱剧的文本叙述了圣伊丽莎白短暂一生中的五个重要时刻:(一)小女孩伊丽莎白来到异乡,开始了新的生活;(二)成为年轻的妻子和穷苦人的保护人,出现种种奇迹;(三)怀着极度的忧虑与前去参加战争的丈夫告别;(四)成为受辱的寡妇,被婆婆夺去孩子,赶出家门;(五)去世。在精神获得安息的一刹那发生了奇迹:天使带领她从痛苦的深渊中升上了天国的家园。

<sup>①</sup> Otto Roquette(1824 ~ 1896).

<sup>②</sup> Janos N. Danielik,年代不详。

<sup>③</sup> A. W. Gottschzlg,年代不详。

清唱剧的结构是各含三个乐章的两大部分,为清楚起见列出下表:

### 第一部分

#### 序曲(管弦乐)

#### 第一乐章. 小女孩伊丽莎白来到瓦尔特堡。

- a. 人民和领主赫尔曼欢迎她(合唱与男高音独唱)
- b. 陪同伊丽莎白前往的匈牙利贵族致辞(男中音独唱)
- c. 赫尔曼的回答(男高音)
- d. 路易与伊丽莎白初次见面(童声对唱)
- e. 孩子们的游戏与合唱(童声合唱)
- f. 人民再次表示对伊丽莎白的欢迎(合唱)

#### 第二乐章. 领主路易

- a. 狩猎之歌(管弦乐间奏及男中音独唱)
- b. 路易与伊丽莎白相遇(男中音与女高音对唱)
- c. 玫瑰奇迹(对唱与合唱)
- d. 感恩祈祷(二重唱与合唱)

#### 第三乐章. 十字军

- a. 十字军合唱
- b. 领主路易的宣叙调(男中音独唱与合唱)
- c. 路易与伊丽莎白告别(对唱、合唱)
- d. 十字军进行曲

### 第二部分

#### 第四乐章. 女伯爵索菲亚

- a. 女伯爵索菲亚与管家的对话(女中音与男中音)
- b. 伊丽莎白的悲歌(女高音独唱)
- c. 伊丽莎白被逐出宫廷(女中音、女高音对唱)
- d. 暴风雨(男中音、女高音和管弦乐段落)

### 第五乐章. 伊丽莎白

- a. 祈祷(重唱与合唱)
- b. 梦,想念家乡(女高音独唱)
- c. 穷人的合唱。行善。(合唱与女高音独唱)
- d. 伊丽莎白之死(女高音独唱)
- e. 天使的合唱

### 第六乐章. 伊丽莎白的神圣葬礼

- a. 管弦乐间奏曲
- b. 霍亨斯陶芬的国王腓特烈二世(男中音独唱)
- c. 穷苦人与人民的送葬合唱
- d. 十字军队伍
- e. 宗教合唱

剧本以叙述的口吻讲述了整个故事,其中有些地方还采用了对话形式。但李斯特所设想的并不是一部真正的歌剧,它是一部“宗教训诫”,在某种程度上可以说它是中世纪“神秘剧”<sup>①</sup>和“舞台清唱剧”<sup>②</sup>的后裔。作品通过音乐的写法同时展示了两个层面:写实的、生活场景的和抽象的、理想主义的。故事中激动人心的、富有画面感的、紧张的和节日性的各种场面对李斯特这样一个浪漫主义作曲家有着强烈的吸引力,而更让他着迷的是故事的深度,它具有一种精神冥想的性质。

李斯特在写作中所追求的“诗歌与宗教之和谐”的意境,集中表现在三个情感深刻的章节中:序曲,第二乐章“玫瑰奇迹”和第五乐章伊丽莎白面对贫苦人的动人的独白。与此同时,李斯特运用了一些歌剧性质的手法,比如半朗诵半歌唱的曲调,人物的对

① Mystery plays

② Rappresentazione

话,紧张的矛盾冲突,第四乐章中的戏剧性场面的渲染等等(这部作品曾几次在露天的自然生活环境中上演,但是李斯特并不赞同这种做法,他觉得作品的深刻性离开了舞台这个封闭式的特定环境会大打折扣)。

相比较而言,李斯特在魏玛时期的创作在风格和语言上是色彩丰富、音响辉煌,而在辞去魏玛宫廷乐长职务的1860年左右,他的音乐变得比较内心化了,这是他创作生涯的又一个新时期、新风格的开端,其转折原因之一是他与宗教的日益靠近。在潜心研究了大量早期音乐作品之后,他对格里高利圣咏、教会调式以及中世纪、文艺复兴时期的多声写作技法有了更加深刻的了解,这些素材和特殊的音乐思维成为他宝贵的资源,使他的音乐语言发生了重大变化。《圣伊丽莎白传奇》就是他这种发展倾向的第一部大型作品。他使用了以下古老而且知名的宗教曲调:

圣伊丽莎白节(In festo, Sanctae Elisabeth)的宗教曲调(谱例1)朝圣者之歌(A Pilgrims' Song)(谱例2);《圣母颂歌》(Magnificat)中的旋律(谱例3);匈牙利教会的圣伊丽莎白赞美歌(Ungarisches Kirchenlied Zur heiliben Elisabeht)(谱例4)。这些古老的曲调奠定了整部作品的风格基调。

圣伊丽莎白节(In festo, Sanctae Elisabeth)

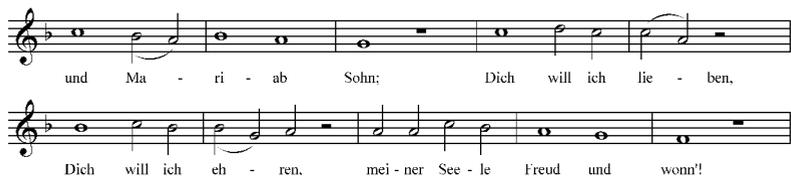
谱例 1



朝圣者之歌(A Pilgrims' Song)

谱例 2





## 《圣母颂歌》(Magnificat)中的旋律

## 谱例 3



## 匈牙利教会的圣伊丽莎白赞美歌 (Ungarisches Kirchenlied Zur heiligen Elisabeth)

## 谱例 4



至于作品的曲式结构,李斯特自己称之为“编号式”的,它包括合唱、独唱、重唱等等小段落,但与传统歌剧的“编号式”不同的,是李斯特通过调中心手段,将这些不同调性、不同性格的小段落紧密结合到了一起,这与他一贯的交响性思维是一致的,假如将这部清唱剧从“纯音乐”角度而不是从戏剧或文学化角度来观察,它的音乐逻辑是相当严密的。整部作品分为两大部分,各含有三个乐章(场景),这首先就获得了一种平衡感。两大部分的速度安排又都是快—慢—快,中心是抒情的段落。这两个抒情的慢速段落,在主题素材上又与全曲的两端——管弦乐序曲与终曲合唱——有着密切的内在联系,于是这四个部分(序曲、第

二、第五、第六乐章)成为整座“大厦”四个有力的支柱。使全曲富于内在逻辑的,除了结构上的对称、平衡以外,李斯特还运用了他最擅长的“主题变化”手法;以变奏的方式将一个主题在几个乐章中出现,这使得整部清唱剧又好象是一个巨大的奏鸣回旋曲式。

### 第一部分

---

序曲 第一乐章 第二乐章 第三乐章

(快) (慢) (快)

主题 I (I 的变形) 主题 I (I 的变形)

### 第二部分

---

第四乐章 第五乐章 第六乐章

(快) (慢) (快)

主题 I 主题 I

在序曲中李斯特用圣伊丽莎白节的宗教曲调(谱例 1)配以和谐纯净的和声,来象征伊丽莎白头上的神圣光环(谱例 5);在第一乐章描绘“伊丽莎白和路易初次会面”时,李斯特将这个主题变形,一方面表现出小女孩天真的样子,同时又给人以神圣的喻示(谱例 6);在第二乐章“玫瑰奇迹”中,这个主题十分柔和动人地出现在管弦乐队的中声部(大提琴和圆号)(谱例 7);第三乐章路易向伊丽莎白告别时,这个主题暗示了伊丽莎白的厄运(谱例 8);第五乐章,乐队为“伊丽莎白的独白”再次奏起这个动人的主题;而在第六乐章即终曲合唱中,这个主题被写成了激动人心的节日般的辉煌高潮。

## 谱例 5

A

B

## 谱例 6

C.

D.

## 谱例 7

Ro - ra - - - te cos - - - li - - de - su - per

## 谱例 8

*pp*

*p* Al - le - lu - ia, - Al - le - lu - ia, - Al - le - lu - ia.

O - Fi - li - i et Fi - li - ae,  
Rex - coe - le stis, Rex - gio ri - ae,

mor - te sur - re - xit ho - di - e. Al - le - lu - la.

受瓦格纳歌剧创作手法中“音乐标签”的影响,李斯特的主题也含有特殊的象征意义——如十字架的闪光、伊丽莎白丈夫的叹息、最后的葬礼场面等等,均采用了同一个三音动机,这就是“圣母颂歌”旋律的前三个音(见谱例3)。而女伯爵索非亚(路易的母亲)暴虐的性格则由一个带有攻击性的动机来表示(谱例11)。不过象征性手法并不是瓦格纳的首创,在几百年前的宗教音乐中就早已有之,尤其是在巴洛克时期更是常见的手段,所以李斯特也许不只是从瓦格纳那里得到启发。

《圣伊丽莎白传奇》中最精彩的段落是第二乐章,李斯特写得十分精心,也非常真挚,可以听得出来他自己已被这个故事深深打动了,他没有使用自己的习惯手法(如他的交响诗中很落俗套的浪漫式高潮),而是以极其细腻的笔触来描绘这个圣洁的场面以及他内心深处所受到的“灵的震动”。

第二乐章一开始的“领主路易”是一个富于戏剧性的段落。李斯特先写了一段快乐的器乐前奏,让狩猎的号角声此起彼伏,描绘了愉快的山间逐猎的情景。然后,青年路易唱起狩猎之歌,气氛始终是明朗欢快的。但当他发现身后树丛中的伊丽莎白时,情绪便急转直下了。这一段的歌词是这样的:

路易 晚星已升起在古老的城堡那边,  
我应该调转马头,踏上归程。  
不,等一等,有什么在绿叶间闪动?  
是逃脱的小鹿吗?  
——伊丽莎白?

伊丽莎白 我的丈夫,我迷路了!

路易 伊丽莎白,你的脸为什么红了?  
你在我的注视下发抖!  
坦白吧!你隐瞒了什么,

为什么如此惊慌不安？

伊丽莎白：亲爱的，请不要问！

路易：你做了什么错事吗？

你这样颤抖着，避开我的诘问。

不要再逃避了，你必须服从我，这是你的本分！

你拿着什么？快松开衣裙！

你不理睬我的话吗？

伊丽莎白：我服从你！

请等一等，我向你坦白。

我在路上采集了一些玫瑰，

它们的香气和美丽迷住了我，

使我迷失了回家的路。

路易：就是为了这个原因，你躲避我的目光？

伊丽莎白：请你怜悯我，请怜悯我！

路易：啊，真可耻！这张嘴在撒谎！

伊丽莎白！伊丽莎白！

伊丽莎白：请你看着跪在你脚下的可怜的人，请听我至诚的坦诉：

我的确隐瞒了事情，在上帝和你面前撒了谎，  
我没有采集玫瑰，而是一直跟在你后面，打算  
去那边的茅舍。

一位父亲死了，他的孩子们饿得直哭，却没有  
一点食物。

我从家里拿了面包和葡萄酒，要去送给他们！

（打开衣裙）

路易：啊！多么奇妙！玫瑰！

在这静谧的傍晚的空气中，

它们散发出迷人的芳香。

伊丽莎白 :噢 !上帝啊 ,玫瑰 !

路易 :告诉我 ,这是怎么回事 ?

怎么 ,有光环围绕在你的头上 ?

伊丽莎白 :我的确是拿着面包和酒 ,去帮助可怜的孩子  
们 ,

可是现在 ,它们却变成了玫瑰 !

我的头发昏 !

这一段紧张的对话逐渐把情绪推向高潮 ,而当伊丽莎白向丈夫坦白了真情之后 ,音乐一下子变成了抒情的 ,在竖琴明澈的琶音之上乐队奏出了优美安详的主题(即谱例 7) ,它代表着上帝的奇迹。合唱队欢呼着加入进来 ,然后是路易和伊丽莎白的祈祷 ,他们一起向上帝表达感恩之情。这是一段极为甜美和谐的二重唱 ,歌词是这样的 :

我们赞美他 ,因他降福给我们 ,创造出伟大的奇迹 !他将引领我们 ,当我们徘徊在黑暗中 ,他是我们的领路人。

合唱队轻声加入进来 ,最后达到赞颂的高潮 :

你将与天使一道分享快乐 ,看这玫瑰的象征那么美丽 !上帝祝福你们的家园 ,祝福你们的一切。光环围绕着你和玫瑰 ,它们开放在你的面前。

李斯特将那条主要旋律通过各种手段重复了一次又一次 ,营造了圣洁幸福的气氛。他没有像以往那样使用交响诗中夸张的手法以及浓重的配器 ,只是适度地、从容地让情绪自然流动 ,这一段细腻清澈的音响反倒获得了极其有效的震撼人心的力量。

和这段神圣的、深刻细腻的“奇迹”相比,接下来的各个乐章不免显得略微粗糙和表面化<sup>①</sup>,比如庄严的合唱“十字军之歌”,路易和伊丽莎白恋恋不舍的告别重唱,紧张的战斗气氛,路易的母亲、女伯爵索菲亚冷酷无情的音乐形象,她与伊丽莎白的冲突,雷鸣电将古老的城堡投入大海、恶人受到惩罚的场面等等。

第五乐章又是细腻内在的,李斯特以柔顺、和谐的音响来表现伊丽莎白虔诚的信仰和她的孤独处境。他为伊丽莎白写的大段独唱令人产生无限同情,从哀伤的倾诉开始,逐渐达到灵魂的升华。由于其中有一段对童年生活的回忆,使音乐出现了一个轻快而明朗的情绪瞬间,随即这回忆变成了更加热切的祈求,伊丽莎白为自己的祖国祈祷:

可爱的童年梦 那早已忘却的情景出现在我的眼前。在这金色的梦境中 我看到了故乡的土地,它一望无际。噢 匈牙利 我的祖国 透过碧蓝的天空 我感到我的灵魂乘着和风向上升去 我看到我的父母在流泪 为他们茫然迷失的孩子而哭泣。噢 天父 请你保佑我的祖国 让你的祝福有如洒自天国的甘露!

“伊丽莎白之死”很容易使人联想到瓦格纳的“伊索尔德之死”,它是崇高神圣的,深深迷醉于灵魂之升华和解脱之幸福中的。李斯特在这里强调了全曲的主题(谱例1),它是伊丽莎白的象征,也是神迹的象征,温柔美丽,闪烁着奇异的光彩。“天使的合唱”远远传来,带来了天国的祝福。这歌声越来越近,越来越响

---

① 爱德华·丹雷奥特(Edward Dannreuther,《牛津音乐史》第二版第六卷“浪漫主义”的作者)认为李斯特犯了一个错误:伊丽莎白的故事所提供的材料实际上只够写一首康塔塔,他却写成了一部清唱剧,就象舒曼和他的《天堂与仙子》一样,“玫瑰奇迹”之后的段落全都是多余和无力的。

亮,弦乐高音区飘逸的色彩与竖琴泉水滴落一般的声响叠置在一起,描绘出一幅迷人的天堂景色。

第六乐章整体上是辉煌的,得胜的,李斯特巧妙地回顾了前面出现过的各个主题,当听者已经相当熟悉了伊丽莎白圣咏旋律主题出现时,可以想象它会引起多么巨大的共鸣。最后在崇高壮丽的赞颂之中结束了整部清唱剧。

李斯特是一个真诚的天主教徒,他没有像柏辽兹那样把写作宗教音乐的兴趣单单放在音响效果和形式上,而是沉浸到了宗教内容当中。尽管他精心营造主题与曲式结构,但这一切都服从于他的宗教情感,因而全曲的纯净、虔诚是柏辽兹所无法达到的。它的宗教沉思使他始终把握住了整体气氛。

李斯特很小就离开了故乡匈牙利,他甚至不会讲匈牙利语,但他的爱国情感却相当深厚,他始终以自己是匈牙利人而自豪。在这部歌颂匈牙利女圣徒的作品中他采用了一个性格鲜明的民间音乐素材,分别用在伊丽莎白首次来到瓦尔特堡以及后来她的数次出场,借以表明这位女圣徒的匈牙利血统。在第五乐章中伊丽莎白为祖国而祈祷时,李斯特让乐队奏起这条匈牙利旋律,给人以明确的联想。通过这种音乐上的血缘关系,李斯特获得了一种在精神上返回故土的欣慰。

李斯特宗教音乐中的民族性更突出地表现在《匈牙利加冕弥撒》中。

在长久而无效的反侵略斗争之后,匈牙利政府最终决定采用联合的方式谋求和平。他们不顾在百姓中仍然蕴藏着强烈的民族情绪,向奥地利统治者伸出了和解之手。为了表示诚意,政府决定在1867年为奥地利皇帝弗朗西斯·约瑟夫一世在匈牙利的登基举行盛大的仪式,李斯特受约为这个仪式写一部加冕弥撒。

李斯特很高兴地接受了这份约请,对于政府许诺给祖国人民的和平前景他感到十分欣慰,很愿意为这庄严的仪式贡献一份力

量。在给好朋友、匈牙利作曲家米哈伊·莫索尼<sup>①</sup>的信中他写道：

“……我希望这部作品有如下两个方面的特点：宗教的和匈牙利民族的，它们应该明确地显示出来。”

一些典型的、在欧洲十分流行的匈牙利民歌曲调被李斯特运用于这部作品中，其中两条旋律我们曾在他的《拉科齐进行曲》中听到过，而一种特别的装饰性节奏更是常见于他的许多部钢琴作品《匈牙利狂想曲》中。

李斯特在整部弥撒曲中巧妙地运用这些民族音调，如“降福经”（Benedictus）中的一个段落采用的是谱例 15 中的“B”，“奉献经”（Offertorium）则结合了好几种因素。在匈牙利人听来，这种音乐语言是十分亲切的，但也有些音乐评论家认为它们和庄严的弥撒多少有点不协调之感，尤其是现代人——当他们发现李斯特和他同时代作曲家以为的“匈牙利曲调”不过是吉普赛人传唱的小调时。尽管如此，李斯特的尝试还是很有意义的，他为十九世纪的天主教音乐带来了一股新鲜的风，也在音乐中实现了他的理想：人民性和人道主义精神。

《匈牙利加冕弥撒》按照中世纪的模式，写有八个乐章：慈悲经、荣耀经、升阶经、信经、奉献经、圣哉经、降福经和羔羊经。除了前面谈到的民族特色之外，李斯特还特别强调了中世纪的音乐风格。最为显著的是《信经》，他去掉了管弦乐队，仅用一架管风琴为单声部齐唱（极少部分是两声部）伴奏。和他在魏玛时期以及更早的作为钢琴炫技大师时期的创作形成鲜明对照的，是情感上的纯朴，表现手段上的节制，他更加趋向于内心化，更重视精神体验，而非外在的音响效果。

李斯特最伟大的宗教作品是清唱剧《基督》和《圣伊丽莎白传奇》一样，也是写了整整五年（1862～1867）。它的歌词是李斯特自

<sup>①</sup> Mihaly Mosonyi

已从拉丁文的圣经和其他宗教文本中选的,以《马太福音》第五章3—10节的“登山宝训”(Beatitudes)为中心。比起《圣伊丽莎白传奇》,李斯特运用了更多的古老的音乐素材来作音乐的主题。整部作品中处处可以听到人们早已稔熟的圣咏曲调,它使作品带有一种朴素而亲切的特点。同时,李斯特还采用了文艺复兴晚期宗教音乐大师帕勒斯特里纳的写作风格,在和声处理上讲求纯净和谐,因而获得了大理石一般沉静庄重的特色。在结构上,李斯特没有采用天主教音乐模式,全剧分为三大部分,共14个乐章。结构如下:

第一部分:圣诞清唱剧<sup>①</sup>

第一乐章. 序曲

第二乐章. 器乐的田园曲和报信天使之歌<sup>②</sup>

第三乐章. 美丽的圣母<sup>③</sup>

第四乐章. 器乐的田园曲,牧羊人的音乐<sup>④</sup>

第五乐章. 器乐的三圣王进行曲<sup>⑤</sup>

第二部分:显现节后<sup>⑥</sup>

第六乐章. 登山宝训<sup>⑦</sup>

第七乐章. 主祷文(我们的天父)<sup>⑧</sup>

第八乐章. 教会的建立<sup>⑨</sup>

---

① Christmas Oratorio

② Instrumental Pastorale, and the Annunciation: 'Angelus Domini ad pastores ait'

③ Stabat Mater speciosa

④ Instrumental Pastorale, the music of the shepherds

⑤ Instrumental March, the Three Kings

⑥ After Epiphany

⑦ The Beatitudes

⑧ Pater noster

⑨ The foundation of the Church

第九乐章. 奇迹(暴风雨)<sup>①</sup>

第十乐章. 进发耶路撒冷<sup>②</sup>

第三部分: 受难与复活<sup>③</sup>

第十一乐章. 我心里甚是忧伤<sup>④</sup>

第十二乐章. 痛苦的圣母<sup>⑤</sup>

第十三乐章. 复活节赞美歌<sup>⑥</sup>

第十四乐章. 复活<sup>⑦</sup>

显然, 李斯特采用了亨德尔《弥赛亚》的模式, 在三大部分中分别以基督的诞生、成就、受难—复活为内容。在作品的开头, 李斯特抄录了《圣经》新约中“以弗所书”的第四章第15节, 由一位神父吟诵:

“惟用爱心说诚实话, 凡事长进, 连于元首基督。”

第一部分的整体风格是甘美安详的, 它从一首细腻柔和如田园诗一般优美的管弦乐序曲开始。李斯特用古老的格里高利圣咏“天降霖雨”(Rorate coeli)作的主题(它也是整部作品基本主题)写了一段赋格, 它的音乐形象正如李斯特抄录在旁边的圣经词句一般:

“诸天啊, 自上而滴, 穹苍降下公义, 地面开裂, 产出救

---

① The storm - miracle

② The entry into Jerusalem

③ Passion and Resurrection

④ Tristis est anima mea

⑤ Stabat mater dolorosa

⑥ Easter hymn

⑦ Resurrexit

恩,使公义一同发生。”

(以赛亚书 45 章 8 节)

李斯特在这里表现出了一种喜悦的情感。弦乐的颤音有如甜蜜的自上而下的甘霖,铜管与打击乐则代表着“公义”,它们的出现造成了从朦胧到光明的色彩变化。

接下来的第二乐章是一段以木管音色为主的民间风格牧歌,它仿佛是在闪烁着甘露的花草上飘荡着,在清新的田园空气中传播开来。这段管弦乐前奏曲写得极为精细,听上去就像是室内乐队般清晰。后半部分出现了欢快的田园舞蹈风格,木管如鸟儿一般鸣啭,这音响使人联想到十七世纪的田园曲,如巴赫与亨德尔清唱剧和康塔塔中的器乐间奏曲,它是那样安详,丝毫不带浪漫主义的夸张和躁动。李斯特在乐谱旁抄录了一段经文:

天使对牧羊人说:我报给你们大喜的信息,是关乎万民的。因今天在大卫的城里,为你们生了救主,就是主基督。忽然有一大队天兵同那天使赞美上帝说,在至高之处荣耀归于上帝,在地上平安归于他所喜悦的人。

(《路加福音》第二章第 10 - 14 节)

第三乐章“美丽的圣母”是第一大部分的中心,李斯特描绘的情景是:美丽的圣母满怀慈爱和喜悦,看着安睡在马槽里的小小圣婴。人们虔诚地祈祷:让你的圣婴保佑我们,给世界带来和平与安宁。乐章从无伴奏的女高音独唱开始,随后是童声与女声合唱队的应答,音响明亮而柔和,其精致和深情可以和《圣伊丽莎白传奇》中的“玫瑰奇迹”一章相媲美。在男高音的独唱之后,音乐逐渐丰满起来,达到了赞颂的高潮,然后降落下来,一大段喃喃的祈

祷似的合唱写得极其圣洁动人,除了低音乐器和管风琴轻轻的和声衬托以外,几乎是无伴奏的。

第四乐章又是一首器乐田园曲,单纯亲切,生趣盎然,使人联想到中世纪宗教绘画中常见的场面:牧羊人围坐在圣婴安睡的马槽边,吹奏起快乐的曲调,鸟儿和鸣,花草在微风中摇曳,田园一派和平的景象。后半段有一个情绪高潮,但最后仍以恬静安详的气氛结束。

基本主题在“三圣王进行曲”中变成了行进的音乐形象。这个乐章的前半段轻快明朗,后半段则以徐缓的节奏和舒展的旋律表现出由衷的赞美之情。李斯特描绘的情景正如他所抄录的圣经(在乐章中间由男声朗诵):

在东方看到的那颗明星突然在他们的前头引领,直到他们来到圣婴所在的地方才停了下来。……他们打开宝盒,拿出黄金、乳香、没药作为礼物献给他。

(《马太福音》第二章第9节)

后半段和前半段形成了鲜明的对比,弦乐以温暖的音色歌唱着,精细的复调写法从容不迫地使音乐达到高潮。然而令听者颇感遗憾的是这个乐章的末尾有落俗套之嫌,也许李斯特在写这一段时有些心力匮乏,他拿出了在交响诗中惯用的手法,响亮而喧闹的配器效果破坏了原本相当动人的圣洁而朴素的整体风格。

第二部分从庄严的“登山宝训”开始,李斯特运用了基本素材,但由于使用了庄重的管风琴音色,一下子使听者视觉的想象从明亮的田野转换到了教堂:高大深远的穹顶,透过彩绘玻璃的朦胧阳光,神龛前的烛火、阴影,穿着黑色长袍的神父……男中音缓缓地唱出著名的“登山宝训”,合唱队轻声应和着,歌声回荡在教堂

的廊柱与四壁间：

“虚心的人有福了，因为天国是他们的。哀恸的人有福了，因为他们必得安慰。温柔的人有福了，因为他们必承受地土。饥渴慕义的人有福了，因为他们必得饱足。怜恤人的有福了，因为他们必蒙怜恤。清心的人有福了，因为他们必得见上帝。使人和睦的人有福了，因为他们必称为上帝的儿子。为义受逼迫的人有福了，因为天国是他们的。”

（《马太福音》第五章第 3 - 10 节）

李斯特通过独唱与合唱的交替十分形象地描绘了耶稣在山上传道，众人围绕着他聆听的场面。这种音乐形式与古老的天主教应答圣歌形式有直接的联系：神父与众教徒以应和方式反复吟咏祈祷文。这个段落始终保持着柔和宁静的基调，但李斯特通过细腻的和声与调性的变化，旋律的装饰性派生，使情绪不断地在几次“Beati”（“有福了”）的重复中层层向上推进，达到了神圣的高潮。德国哲学家<sup>①</sup>尼采 1867 年在迈宁根听到这个乐章时曾说：“李斯特在其中找到了类似印度佛教涅槃的奇妙感觉。”

第七乐章是与前一乐章风格相近的合唱，歌词选自《马太福音》第六章第 9 - 13 节：

我们在天上的父，愿人都尊你的名为圣。愿你的国降临。愿你的旨意行在地上，如同行在天上。我们日用的饮食，今日赐给我们。免我们的债，如同我们免了人的债。不叫我们遇见试探，救我们脱离凶恶。

<sup>①</sup> Nietzsche, 1844 ~ 1900。

第八乐章“教会的建立”是气势更为宏大的合唱,它开始得十分威严,在铜管响亮的“召唤”下,先是男声的齐唱,然后是音响饱满的混声合唱,歌词为以下两段经文:

你是彼特,我要把我的教会建造在这磐石上。阴间的权柄不能胜过他。

(《马太福音》第十六章第 18 节)

约翰的儿子西蒙,你爱我么?你喂养我的羔羊吧。

(《约翰福音》第二十一章第 16 - 17 节)

李斯特在这里动用了整个管弦乐队,铜管和打击乐施展出巨大的能量,达到了辉煌的高潮。

从第九乐章起李斯特引进了戏剧性因素,他运用杰出的管弦乐造型手法生动地描绘了圣经中记载的奇迹:耶稣带领众门徒乘船渡海。在险恶的风浪中,他凭着对上帝的信念安然度过难关。

乐章由叙述者低沉的朗诵开始:

海里忽然起了风暴,甚至船被波浪掩盖了。

(《马太福音》第八章第 24 节)

弦乐队以急速的上行和下行半音阶来描绘狂风恶浪,木管尖锐地呼啸,然而,当叙述者说到“耶稣却睡着了”时,音乐变得平静安详了,仿佛对于耶稣来说根本不存在什么危险。风浪再次涌起,李斯特痛快酣畅地画了一幅“音画”,施展了他在交响诗体裁中练就的本领。男声合唱队喊道:

主啊,救救我们,我们要丧命了。

(同上,第26节)

突然一切喧嚣都停止了,男中音唱道:

你们这些小信的人哪,为什么胆怯呢?……风和海完全平静了。(同上)

乌云散去,阳光从天庭倾斜下来,照亮了大海和小船上所有人的面庞,在弦乐队和竖琴有如微波荡漾的背景上,合唱队轻声唱起赞美的歌。

基督教是一个战斗的宗教,“得胜”是基督教艺术中最为常见的内容之一。第十乐章“进发耶路撒冷”即带有英雄史诗般的气概,一方面表现了耶稣奋不顾身勇往直前的形象,同时又以独唱与合唱队崇高的赞歌“Hosanna”表达了信徒们的崇敬之情。在后半段我们会因其鲜明的节奏、带有典型的巴洛克特色的装饰性旋律以及赋格式写法联想到亨德尔的合唱《哈利路亚》,又会因处于高潮之中的柔和的四重唱联想到贝多芬的《欢乐颂》。

李斯特以色调阴暗的音乐开始了第三大部分“受难与复活”。他对耶稣和圣母的内心刻画是极富人性的,这反映出他宗教观念中的人文主义内涵以及浪漫主义时期基督教神学的特点——强调神性与人性的沟通。比如第十一乐章中耶稣在客西马尼园里的祈求(男中音独唱):

“我心里甚是忧伤,几乎要死。……我的父啊,倘若可行,求你叫这杯离开我。然而不要照我的意思,只要照你的意思。”

(《马太福音》第二十六章第38-39节)

起先痛苦的恳求和后来坚毅的决心,被李斯特用暗淡和清澈的管弦乐音响及调性、和声手段表现得极其感人。又比如第十二乐章中对悲痛的圣母的描写,半音化的哭泣音调和孤独的乐队音响使我们联想到这一题材的许多古老的宗教画。这是全曲最为暗淡的一章,彻底落入了痛苦的深渊中,直到临近结束时才以一个突发的极为辉煌响亮的高潮,以十字架“胜利”的而不是死亡的形象造成了对比,并预示了此后的“复活”(谱例 25)。

在终曲之前,李斯特插入了一段短小的合唱“复活节赞美歌”(谱例 26)。这是一首相当朴素的古老的赞美歌,仅用了女声合唱队,就仿佛是天使在云端的歌唱一样。李斯特为多次重复的旋律陪配以纯净的和声,几乎不带任何感情色彩和气氛渲染,却获得了极好的效果,令人不得不赞叹李斯特是一位优秀的心理学家,在情绪浓重强烈的“痛苦的圣母”和气势宏大的终曲“复活”之间给了听者这样一个精神得以放松的机会,并且也使人作好充分的准备,以迎接最后的高潮。

在最后的第十四乐章中,李斯特综合了整部清唱剧中的主要音乐素材(尤其突出的是谱例 19)构成了伟大的赞美篇章。合唱队与乐队发挥了最大的能量,在钟声鼓乐齐鸣和热烈的欢呼声中,结束了这部大作。

尽管李斯特本人是罗马教皇庇护九世的好朋友,他们多次在一起探讨神学问题和教会音乐,但由于教会方面一贯对音乐风格抱有保守态度,并且由于教堂条件所限,上演他的大型作品存在多方面的困难,这使他彻底改革教堂音乐的理想一直没有得到实现(除了《匈牙利加冕弥撒》和《基督》曾正式演出于教堂,其他作品都被当作音乐会节目搬上了世俗舞台)。于是,他在晚期的宗教音乐创作中更加强调仪式性,并努力克制自己的浪漫主义音乐趣味,追求表演上的简单纯朴。

1878年,李斯特被任命为罗马附近的阿尔巴诺教区神父,并任主教的名誉顾问。晚年的他对宗教音乐的兴趣以及改革的责任感更强了,在生命的最后十年里,李斯特又创作了将近二十部宗教音乐作品。其中有一组引人注目的应答圣歌《七大圣事》<sup>①</sup>,这是为女中音、男中音和混声合唱队、管风琴而作的,七个段落分别是天主教的七个重要仪式(即圣事):洗礼<sup>②</sup>、坚振<sup>③</sup>、告解<sup>④</sup>、圣餐<sup>⑤</sup>、终傅<sup>⑥</sup>、神品<sup>⑦</sup>、婚配<sup>⑧</sup>。这部作品只有最后一曲曾在布达佩斯出版,其余的都没有发表过。从内容上来看,它是比较严肃的仪式性音乐,由于仅用一架管风琴来伴奏,我们也可以推想,其音响效果是相当朴素和适于教堂环境的。

为独唱、合唱及管风琴(或钢琴)而作的《苦路》<sup>⑨</sup>完成于1879年,副标题是“对耶稣十四幅受难像的音乐描绘”。卡罗琳·维特根斯坦帮助李斯特从圣经、拉丁赞美诗和德国众赞歌中挑选了歌词。这十四幅耶稣受难像是天主教教堂里常见的壁画,标题分别是:

1. 耶稣被判死刑
2. 耶稣接受十字架
3. 耶稣第一次跌倒
4. 耶稣看见圣母

---

① Septem Sacramenta, responsories.

② 入教仪式。

③ 通过主教所行的按手礼和敷油礼,表示“圣灵”降于其身,以坚定信仰,振奋心灵。

④ 忏悔。

⑤ 通过被神父祝圣过的饼和葡萄酒来接受耶稣的圣体。

⑥ 临终时由神父敷以“圣油”。

⑦ 神职人员领受权力与职务的等级。

⑧ 在教堂内由神父主礼的结婚仪式。

⑨ Via Crucis, S. 53, R. 534。

5. 古利奈的西蒙替耶稣背十字架
6. 圣维洛尼卡为耶稣擦脸
7. 耶稣第二次跌倒
8. 耶路撒冷的妇女为耶稣而哭泣
9. 耶稣第三次跌倒
10. 耶稣被剥去衣服
11. 耶稣被钉十字架
12. 耶稣死在十字架上
13. 耶稣被放下十字架
14. 耶稣躺在墓穴中

在开始十四个小段落之前,李斯特写了一首十分朴素而感人的合唱,采用古老的格里高利圣咏曲调和单音风格,因此具有一种遥远神秘的气氛。它使人联想到天主教的圣诗班在深远的教堂穹顶下庄严的咏唱,管风琴简单地以和声衬托着(李斯特的确想把这部作品用于教堂的仪式中,可惜仍然被拒绝了)。这首合唱的歌词大意是:

为王者的标志显现了:  
神秘的十字架反射出光芒。  
在它之上,生命受折磨而死,  
它又从死亡将生命带回。  
正如大卫在他的预言中所唱:  
一切都实现了,  
上帝将因你统治万国万邦。

接下来是独唱小组柔和的咏唱:

哦,十字架,  
我们唯一的希望,  
在你受难的时刻  
它获得了奇妙的力量:  
宽恕世人的罪孽,  
坚定教徒的信仰。

李斯特的和声具有丰富的色彩,但它不是古典或浪漫时期而是文艺复兴时期的风格,尤其使人联想到杰苏阿尔多<sup>①</sup>充满情感表现的和声音响。

在这首动人的赞美歌结束后,李斯特便开始了一系列的画面描绘。第一幅《耶稣被判死刑》由管风琴强烈而阴沉的前奏开始,它象征着残酷的力量,当管风琴停下来时,代表耶稣的男中音唱道:

我是清白无辜的,  
是无罪之人。

耶稣的申辩不被理睬,管风琴阴沉的声音隆隆地回响着,然后,几个非常不和谐的和弦强烈地结束了第一幅“画”。

《耶稣接受十字架》,由耶稣(男中音)的无伴奏独唱开始,他呼喊道:“啊,十字架啊!”这是凛然而又痛苦的呼喊。管风琴随后以残酷的声音独奏,它代表不可逆转的命运。《耶稣第一次跌倒》由合唱队在管风琴跌绊似的节奏音型之后唱道:“耶稣跌倒了!”

随后,管风琴的音响变得柔和起来,画面转向十字架下,女声柔和地唱道:

---

<sup>①</sup> Gesualdo(1560 - 1613),意大利文艺复兴时期的作曲家。

悲伤的圣母站在十字架下流泪，  
在那儿，他的儿子将被高高悬垂。

第四幅画《耶稣看见圣母》是管风琴独奏，和声十分出色地刻画了耶稣内心的情感：痛苦而又坚定的、充满希望的信仰，以及对母亲的留恋与悲怜。李斯特的手法很简洁，但是极有效果，尤其是在高音区的一个凄凉的长音，像一把利剑刺向心灵，使人倍感忧伤。

第五幅画《古利奈的西蒙替耶稣背十字架》也是一首管风琴独奏曲，它以缓慢沉重的行进节奏来描绘西蒙艰难的步伐，而周围是一片死寂。在这表面的平静之下，悲剧性的力量积蓄着，和声的不协和性造成了紧张感。

在《圣维洛尼卡为耶稣擦脸》中，李斯特采用了一首非常著名的德国众赞歌（巴赫曾在许多作品中引用过），它庄严而朴素，由整个合唱队虔诚地唱出：

流血的、伤痕累累的头啊，  
忍受着疼痛与世人的轻蔑，  
在四周的嘲讽与唾骂声中，  
他戴着荆棘做成的冠冕。  
这可爱而无上荣耀的头啊，  
如今多么使人悲怜。  
让我向你致意，  
献上我的诚心一片。

《耶稣第二次跌倒》，再现了第三曲中的跌绊似的短促音型，歌词也和第三曲相同，只是感情的强度增加了。

在《耶路撒冷的妇女为耶稣而哭泣》中,李斯特运用了古老的宗教音乐中“哭泣”的典型音调:半音下行。管风琴哀鸣着,造成了悲哀的气氛。随后,耶稣(男中音)唱道:

不要为我流泪,你们  
应该为自己流泪,  
为你们的孩子流泪。

这是充满慈爱与怜悯的忠告,是耶稣最后的教诲,李斯特让管风琴完全静默。之后,它响亮地奏起,达到了崇高壮丽的高潮。

与第三和第七曲同样的节奏型和歌词出现在《耶稣第三次跌倒》之中,但显然,旋律与和声的细微变化使情感又有所升华。

《耶稣被剥去衣服》,是管风琴以半音下行音调为主要素材的一首独奏曲,它表现出无限的悲哀,整体音响是朦胧暗淡的,但高音区的几个单音令人毛骨悚然。

男声合唱重复着冷酷的字眼:“钉死他!钉死他!”管风琴一下又一下的重击,正如锤子落下,这是对《耶稣被钉十字架》画面简洁而生动的描绘。被钉在十字架上的耶稣向天呼喊道:

我的上帝,我的上帝啊!  
你为什么离弃我?  
父亲啊,我把灵魂交在你的手里!

管风琴以极轻的声音应和着,它仿佛是遥远天庭里的回声,明亮纯净。这是《耶稣死在十字架上》的第一部分,以耶稣最后的叹息“成了!”告一段落。男高音、女高音和女中音领着合唱队唱起哀歌:

哦,多么悲伤,多么悲痛,  
天父唯一的儿子,  
将睡在坟墓中。

《耶稣被放下十字架》又是一首管风琴独奏曲,它描绘了这一令人痛心的场面:耶稣的信徒、圣母以及妇女们围在受尽折磨的救世主身边,为他擦去血迹,然而他们的泪水却不断地滴落在耶稣的身上。曾有无数画家就这一情景作画,如意大利佛罗伦萨画家乔托<sup>①</sup>的《哀悼基督》。李斯特用音乐来描绘的这一情景有着更加感人的力量:耶稣庄严的死容,哭泣的众人,祈祷的天使……都在音乐声中展现于眼前。

最后一曲《耶稣躺在墓穴中》,是典型的天主教圣咏风格。女中音与合唱队唱道:

啊,十字架啊,我们唯一的希望,  
救世主和世界的荣光  
使我们的信和义更加坚强,  
使世纪的罪人得到救赎和解放。  
阿门。

柔和虔敬的合唱最后结束在喃喃的“阿门”之中,管风琴浑厚的音响长长地回荡。

#### (四)

通过以上的分析,可以将李斯特宗教音乐的写作特点总结如下:

---

<sup>①</sup> Giotto(1266 - 1337).

1. 将宗教的内省、沉思与世俗的舞台戏剧性、矛盾冲突相结合；
2. 将天主教传统的圣咏曲调和现代和声手法相结合；
3. 将庄严的宗教音乐气质与民间音乐生动的旋律、节奏特性相结合；
4. 将歌剧式的分段结构和交响化的逻辑发展手段(主导动机)以及对称结构相结合；
5. 将文艺复兴纯净的合唱风格和浪漫主义的辉煌音响(管弦乐)相结合。

在结束这篇文章之前,我列出几个自己颇感兴趣的研究视点,希望引起些共鸣:

——李斯特在整个欧洲宗教音乐发展史上的特殊地位和贡献。

——在了解了李斯特的宗教音乐之后,以新的视角来看待他的世俗作品乃至他的整个创作思想。

再扩展一些:

——其他十九世纪欧洲作曲家诸如柏辽兹、舒曼、门德尔松、威尔第、福列、柴科夫斯基……对欧洲十九世纪宗教音乐发展的贡献。

——十九世纪欧洲宗教音乐与同时代神学思想发展的关系。

——十九世纪欧洲宗教音乐创作在整个宗教音乐历史上的地位和意义,包括在宗教思想和情感上的体现、对宗教体裁本身的运用与改革等等。

——十九世纪欧洲基督教新教、天主教、东正教音乐的异同。

——十九世纪欧洲宗教音乐与世俗音乐的关系。

——十九世纪欧洲宗教音乐与中国及世界上其他宗教音乐的异同。

……

---

在对李斯特这个作曲家或者说一个“个案”的研究过程中,我得到“警示”要从尽可能全面的音乐作品中去理解一个人,否则我们会失之片面。

(原载《中国音乐学》1998年第1期)

## 库谢维茨基和他的低音提琴协奏曲

张蓓荔

### 一、库谢维茨基生平及贡献

美籍俄国指挥家和低音提琴演奏家库谢维茨基·谢尔盖·阿历山德罗维奇(Koussevitzky Serge Alexandrovich, 1874 ~ 1951)于1874年出生在俄国的维什尼·沃洛契克。14岁进入莫斯科音乐爱好者协会主办的音乐戏剧学院,随拉姆布塞克(Rambusek)学习低音提琴。1894年他20岁时,以优异的成绩从该校毕业,参加了莫斯科大剧院乐队,1896年举行了独奏音乐会,并在欧洲各地广泛地举行独奏音乐会,他很快就成为了自波泰西尼后世界最杰出的低音提琴演奏大师。1900年库谢维茨基回到他的母校担任低音提琴教授,他自己创作了一些小品演出,如《幽默曲》、《瞬间圆舞曲》、《农民舞曲》和《悲歌》等,在作曲家格利埃尔(Gilere)的帮助下,他写了著名的《 $\sharp f$ 小调低音提琴协奏曲》,于1905年在莫斯科首演。

库谢维茨基在一次有机会细心观察了著名指挥家尼基什(Nikisch)演出后,获得了一些指挥知识。他先是在柏林高等音乐学校指挥学生乐队,1907年,33岁的库谢维茨基首次指挥柏林爱乐乐团,同年还以低音提琴独奏家的身份首次在伦敦演出,1908年又在伦敦指挥了伦敦交响乐团,这些成功的演出为他跨入指挥家的领域开辟了一条新路。从此,他便把自己艺术精力

的重点移到了指挥方面,为了实现自己心中的艺术目标,库谢维茨基于1909年在莫斯科亲手创建了一个高质量的交响乐团,以演奏俄罗斯作曲家的作品为宗旨,同时也包括一些古典音乐名曲,该团首演了许多俄国作品,其中如斯克里亚宾的交响诗《普罗米修斯》。他带领这个乐队三次沿伏尔加河而下,举行了大量的交响音乐会,他的听从包括知识分子、工人、士兵甚至孩子。除此之外,他还分出一半精力去指挥当时的彼得格勒交响乐团、莫斯科国立交响乐团和莫斯科大剧院的演出,频繁的艺术活动,使他成为当时俄国最活跃的指挥家之一,这期间他和当时俄国的音乐家梅特纳(Medtner)、普罗科菲耶夫、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾和斯特拉文斯基交往密切。十月革命后,他先后到了柏林、罗马和巴黎,1920年,他在指挥完为纪念斯克里亚宾逝世五周年而举行的五场音乐会后,于当年的5月离开俄国移居到了巴黎,从此再也没有回过国。库谢维茨基一到巴黎就积极地开展了他的指挥艺术活动,创建了管弦乐团,主办了以他的名字命名的“库谢维茨基音乐会”(1921~1928年),演出了许多法国及俄国作曲家新作,其中有拉威尔配器的穆索尔斯基的《图画展览会》、奥涅格的交响诗《太平洋231》,以及普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基的一些作品。他欧洲的许多歌剧院一起演出俄国歌剧,经过他的不懈努力,使得许多的俄国歌剧及交响乐作品被西方所了解。经过一段转折之后,库谢维茨基最终在美国定居下来,1941年加入了美国国籍。

库谢维茨基在指挥方面的伟大成就是从1924年起,继法国著名指挥家皮埃尔·蒙特之后,开始担任美国具有悠久历史的波士顿交响乐团的音乐指导和常任指挥拉开帷幕的。由于他所具有的特殊性格、崇高的威望和高超的技艺,使得他成为这个举世闻名的大乐团有史以来任期最长的指挥大师,到1949年他卸任为止,他与波士顿交响乐团一起整整度过了25个年头,在他

那高雅的艺术趣味和风度的熏陶下,以及他的独特艺术观点和方法的训练下,波士顿交响乐团发生了根本的变化,一举成为全世界最令人瞩目的大交响乐团,不仅如此,他还主持了斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫和拉威尔等人的重要作品的首演,以及为包括科普兰、哈里斯、辟斯顿、巴兰廷、巴伯、威廉·舒曼、汉森、希尔、戴蒙特、弗斯、格里弗斯、格伦贝格、索尔比、斯坦内特和坦斯曼等人在内的许多美国作曲家的作品举行首演。库谢维茨基时代是以一连串异乎寻常的委约作品为标志的:斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫、拉威尔、巴托克、欣德米特、奥涅格、贝鲁佐夫斯基、布里斯、布里顿、格雷查尼诺夫、伊贝尔、马里皮埃罗、米约、科普兰、格什温、车列普宁、维拉·罗伯斯、鲁塞尔和沃尔顿等等一系列在20世纪音乐创作中占有极其显赫位置的作曲家纷纷为波士顿交响乐团写作。库谢维茨基把毕生的精力都专注地投入到波士顿交响乐团身上,因此他不仅是波士顿交响乐团历史上影响最大的指挥大师,而且也为美国的交响乐事业作出了巨大的贡献。1949年库谢维茨基以退休的方式辞去波士顿交响乐团的常任指挥,两年以后,77岁高龄的库谢维茨基在美国的波士顿逝世。

库谢维茨基是一位具有新思维的艺术家的,他一生始终致力于推广现代音乐作品,早在1909年他还在俄国时,就与他的第一位妻子娜塔利娅·库谢维茨基一起创办了“俄国音乐出版社”,专门用来出版俄国现代作曲家的作品,并把赢利济助俄国作曲家。当时的斯克里亚宾、拉赫玛尼诺夫、格列恰尼诺夫、斯特拉文斯基、和普罗科菲耶夫等作曲家的一些新作品,都由这家出版社首次出版过,1915年,他购买了古特海尔公司的图书版权。库谢维茨基到美国担任波士顿交响乐团的常任指挥以后,他一刻不忘扶持年轻作曲家的新作,这时他不仅仅扶持俄国作曲家的新作,对美国及欧洲许多作曲家的新作都大

力加以扶持。他在指挥波士顿交响乐团的音乐会时,总是有意在节目单上加入这些新作品,甚至在听众极少的情况下也不改变这种做法。在他看来,人们不应该仅习惯于听古典主义和浪漫主义时斯的音乐,对于现代音乐作品,人们应该去熟悉它们,而在这个方面,作为一个向听众介绍音乐的指挥家是负有十分重要的责任的。因此,在他从事指挥生涯的几十年中,先后首演了包括俄国、美国和其他国家许多作曲家的新作品,这其中有一部分是作曲家题献给他的作品以及他委托作曲家而创作的作品,如斯特拉文斯基的《诗篇交响曲》(委托创作),威廉·舒曼的《美国节日序曲》(首演)、《第三交响曲》(题献、首演),罗伊·哈里斯的《第三交响曲》(首演),阿伦·科普兰的《第三交响曲》(首演)等等。

1943年库谢维茨基创设了库谢维茨基基金会,这个基金会以委约创作或提供补助的方式来支持美国乃至世界各地的作曲家,他的第二位妻子(1947年结婚)奥尔加是基金会的积极主持者,巴托克的《管弦乐协奏曲》(1943年)、布里顿的歌剧《彼得·格莱姆斯》(1945年)、以及梅西安的《图郎加利拉交响曲》(1948年)等就是受这个基金会的委托而作的。库谢维茨基热心扶持新音乐,许多情节是感人的,仅以他委托巴托克创作《管弦乐协奏曲》为便,就可看出他为人的坦荡胸怀和崇高精神:1943年,身患白血病的巴托克已到了极为虚弱的地步,而且他的经济状况也到了非常恶劣的境地。这时,库谢维茨基代表他的基金会前往医院探望巴托克,他内心非常希望帮助巴托克,但又十分了解巴托克的性格,他是决不会无故接受别人的特质援助的,于是库谢维茨基便想了个办法,他对巴托克说想委托他创作一部管弦乐作品,用以纪念他已故的妻子娜塔利娅·库谢维茨基,就这样,他将一千美元的支票交给了巴托克,而且还怕巴托克拒绝,而称这件事是他的基金理事会所

决定的,巴托克接受了这笔援助之后,身体的治疗与恢复得到了很大的改善,为了报答库谢维茨基的善意,巴托克倾注了全部精力写出了著名的《管弦乐协奏曲》,这部作品在第二年由库谢维茨基指挥波士顿交响乐团进行了首演,以后这部作品便成了巴托克一生中最重要的代表作之一了<sup>①</sup>。

库谢维茨基除了以上提到的功绩之外,还有一个重要的艺术贡献,那就是他十分注重对后代音乐家的培养和为他们创造条件。他在马萨诸塞州坦格伍德创立了伯克郡音乐中心,并在每年夏季举行伯克郡音乐节,以实现波士顿交响乐团创始人希金森组建培养音乐家的学校之理想。这所暑期音乐学校每年都聚集着来自世界各地的青年学生,由乐团的演奏家对他们进行面对面的授课。迄今为止,这所学校已经向全世界输送了大量优秀的演奏人才。库谢维茨基基金会还对伯克郡音乐中心指挥比赛的获奖者给予奖励。1942年,美国指挥家伯恩斯坦荣获首届库谢维茨基大奖,1960年,日本指挥家小泽征尔荣获第八届库谢维茨基大奖。而且,在库谢维茨基时代,波士顿交响乐团还开创了一项传统,即夏季的音乐活动,在音乐季之间的间隙,乐团都要在坦格伍德举行为期6周的伯克夏音乐节,专门演出轻松的管弦乐作品,在此期间,曾广泛邀请世界各地有才能的青年指挥家和演奏家,为他们走向世界舞台提供了良好的机会。库谢维茨基所做的一切,都是对于世界音乐艺术的发展极为有益的贡献,而且这一切也都成为波士顿交响乐团以后半个世纪经历中的主要艺术活动。

库谢维茨基是20世纪出现的一位音乐巨人,他为20世纪音乐艺术的发展所做出的特殊贡献,已被人们广泛认识,并以一种突

---

<sup>①</sup> 景作人著:《20世纪世界指挥大师风采》,北京,世界图书出版公司,2003年4月增补修订版,第22页。

出的地位而载入史册,他生前为发展新音乐和培养新人所持的艺术观点和作风已被后人继承下来,他对现代音乐艺术所产生的影响,也随着以上的一切而显得更加深远和巨大。

## 二、低音提琴作品综述

在介绍和分析库谢维茨基的低音提琴协奏曲之前,我们有必要对整个低音提琴的演奏曲目作一个概括的了解。

总的来说,低音提琴的作品大致分为三类:第一类是低音提琴的原作,它包括有声望的作曲家所写的低音提琴作品和低音提琴演奏家们自己为这个乐器所写的作品;第二类是从别的弦乐器的乐曲改编过来的作品,占低音提琴作品的很大一部分;第三类是乐队困难片段曲集,这是其他弦乐器很少注意的部分,但却组成低音提琴作品的重要部分,如齐默尔曼(F. Zimmerman)编写的《从巴赫到斯特拉文斯基三百多年来乐队作品中有关低音提琴演奏的困难片段》。

如果将低音提琴的作品按时期归类的话,最早专为低音提琴独奏写作的乐曲,大约是1690年左右的奏鸣曲,现存英国剑桥的伯德莱恩博物馆,作者不详。巴洛克时期有一大批低音提琴和键盘乐器(羽管键琴)奏鸣曲,例如科列里、维瓦尔迪、塔尔蒂尼、马尔切罗(Marcello)、泰勒曼(Telemann)、埃克尔斯(Eccles)、巴赫、亨德尔等人的奏鸣曲或协奏曲。这些作品大多数是从古中提琴或大提琴以及其他弦乐器的作品中改编过来的。

古典时期有了许多低音提琴原作,如卡普吉(Cupuzzi)、西麦德(Simador)、万哈尔(Wanhal or vanhal)、安东·齐默尔曼、霍夫梅斯特尔(Hoffmeister)、斯帕格尔(Sperger)、皮切尔(Pichel)等人都为低音提琴写了协奏曲。1791年,莫扎特在他为男低音和乐队写的一首音乐会咏叹调《由于这美丽的手》(Per Questa Bella Mano, K. 612)中,伴奏声部除了用其他乐器外,专门写了一个低音提琴

的独奏声部,由当时的歌唱家盖尔(F. X. Gerl)和低音提琴演奏家皮什尔伯格(F. Pischelberger)演出。这部作品是历史上出版的第一首技巧性的低音提琴作品(1822年)。

之后,在贝多芬、舒伯特、胡麦尔(Hummel)、罗西尼、昂斯洛(Onslow)、斯波尔(Spohr)、门德尔松、德沃夏克等人的作品和十九世纪上半叶其他作曲家的室内乐中,也都使用了低音提琴。法国的作曲家圣·桑在他的《动物狂欢节》中用柏辽兹的歌剧《浮士德的沉沦》中《风精之舞》的一个乐句作为主题写了一首圆舞曲,由低音提琴演奏,塑造了生动的“大象”形象,这首小曲很快就成为低音提琴最流行的小品。

二十世纪由于有像亨德米特、米约这样的作曲家,低音提琴在一定程度上有了独立的生命。普罗科菲耶夫也在他的一首五重奏中写了极为优美的低音提琴声部。作曲家冈瑟·舒勒(Gunther Schuller)为四把低音提琴写了一部很好的四重奏。

如果你随便翻开哪一本音乐字典或百科全书查看低音提琴的历史,你都可以找到三个名字:德拉戈涅蒂(Dragonetti)、波泰西尼(Bottesini)和库谢维茨基。这些演奏家兼作曲家,还有布拉格音乐学院的几个毕业生,如,西门德尔(Simandl),都为低音提琴作品的创作和改编作出了重要的贡献。特别是二十世纪伟大的指挥家、作曲家和低音提琴演奏家库谢维茨基,他创作的《低音提琴协奏曲》、《幽默曲》、《小圆舞曲》、《农民舞曲》和《悲歌》等低音提琴作品,是现代低音提琴演奏家们最喜爱演奏的保留曲目。

### 三、库谢维茨基的作品风格

浪漫主义之后的时代,大约从1890到1910年,这段时间的作曲家中,一些人继续走传统的道路,另一些人则开辟新的方向,当然也有人试图在旧的和新的之间走一条中间道路。库谢

维茨基的指挥活动一直延续到二十世纪的五十年代,但他的创作集中在1900~1905年间。如前文所述,由于他的协奏曲是在俄罗斯保守的后期浪漫主义作曲家莱因霍尔德·格利埃尔(Reinhold Gliere, 1875~1956)的帮助下完成的,因此受其影响,创作手法上保持了晚期浪漫派的创作风格和音乐观,与俄国音乐艺术传统,特别是与柴科夫斯基的音乐风格有着密切的联系。库谢维茨基的音乐中有大量充满感情的旋律,具有丰富的抒情意味,力度对比强烈,戏剧性的高潮和浓密厚实的管弦乐音响,特别是库谢维茨基本人技巧高超,气势宏大的低音提琴演奏风格直接影响到他的低音提琴作品的创作。他的其他几首小品也都有着音乐浓凝深沉,性格刚毅和不作无谓炫技的特点。作为二十世纪最伟大的低音提琴演奏家,他以极高的鉴赏力和后期浪漫主义风格为他所演奏的乐器,写作了几部脍炙人口的作品,特别是他的《 $\sharp f$ 小调低音提琴协奏曲》以极富俄罗斯民族气韵的深沉而优美的旋律和充分发挥了低音提琴这件乐器在深厚丰满的音色表现力上的潜能,成为20世纪低音提琴音乐艺术中的经典之作。

#### 四、《 $\sharp f$ 小调低音提琴协奏曲》分析

这是一部由单章化套曲结构写成的协奏曲,连续地把对比更新的三个乐章在横向延伸张累积起来,其中每一个乐章都具有相似的分量、规模和独立的音乐内容,但以主要的音乐形象贯穿全曲,构成一气呵成的整体。

作品在结构上虽然采用了在浪漫主义时期获得空前使用和发展的单章化套曲(这种结构的典型代表如:李斯特的《 $\flat E$ 大调第一钢琴协奏曲》、圣桑的《 $a$ 小调第一大提琴协奏曲》等),但由于是演奏家并非专业作曲家的创作,因此又具有十分独特和自由的特点:第一乐章采用带有引子和尾声的四部并

列曲式写成;第二乐章是再现三部曲式,第三乐章又是采用带有引子和尾声的四部并列曲式写成。如把三个乐章看成是一个整体的话,第三乐章是对前面乐章的再现——第一乐章前两个部分、尾声以及第二乐章的主要主题都有再现。每个乐章之间的各组成部分既有对比,又保持内在的联系,三个乐章之间同样是除了首尾结构内容雷同,中间对比更新之外,各乐章在主题材料的联系上,又明确地体现出矛盾统一的辩证原则,第一乐章的基本动机在整个作品中消融在连锁式的引伸发展中,形成一个有内在联系的、完整统一的陈述结构。因此,充分认识第一乐章的基本动机在全曲所起的主导地位,有助于我们加深对这部作品的理解:



下面是各乐章的分析:

第一乐章:快板(Allegro) 4/4拍子,  $\sharp f$ 小调,采用带有引子和尾声的四部并列曲式(ABCD),即“起、承、转、合”的形式写成,其中AD的调性关系上相互呼应,具有一定的统一性。

一开始有20个小节的引子,由两个因素构成:(1)乐队以强劲有力的开场奏出号召式的基本动机,此动机不仅在第一乐章中起着很重要的连接过渡作用(之后的三个乐队连接部分均以此动机变化构成),同时是这个乐章各组成部分,乃至整个作品构成的基本材料。(2)低音提琴独奏出像史诗一般气势宏大的宣叙调式旋律,展现了俄罗斯强大、悲壮的民族气韵。引子部分就是以这两种材料的交替进行而构成。

A部分(21—40小节),以二分音符为单位,在 $\sharp f$ 小调上。低音提琴奏出气息宽阔、阴郁深沉的旋律A:



这一动人而极富歌唱性的旋律充分发挥了低音提琴作为弦乐器所特有的抒情能力和歌唱性特点,它贯穿于全曲,奠定了这首作品的主要音乐形象,因此给人留下深刻的印象。源于基本动机的旋律 A,其风格特点有二:第一,具有俄罗斯自然小调的特点(前后均在 $\sharp f$ 小调自然小调上,中间小高潮的第三句转入 $\sharp c$ 自然小调),第二,旋律的级进与线条的上行、下行起伏特点。这一特点也是整个作品中所有旋律的共同特点。而整个 A 部分的发展也具有同样的特点:从浅吟低唱的旋律开始,以四小节为单位不断扩展,在第 37 小节达到第一个小的高潮,之后平息下来,并完全终止在 $\sharp f$ 小调的主和弦上。

第一连接部分(40—44 小节),乐队奏出的基本动机(加以变化)在这里起着转调过渡的作用。

B 部分(45—61 小节),一开始在 D 大调上,材料源于旋律 A。但四个小节后(从第 49 小节起),连续四次七度和八度上行大跳、切分节奏的运用以及调性、和声的变化,是音乐变得活跃、跌宕起伏,体现了矛盾冲突,与旋律 A 离散的力量。值得注意的是库谢维茨基延伸一个曲调的才能,他使一个曲调上升,达到顶点,然后下降,构成宽阔的曲线。他利用这样一个简短的材料扩展出像川流不息的宽广进行,这是他从柴科夫斯基那里继承来的技巧。同时代的格拉祖诺夫和拉赫玛尼诺夫在他们分别于 1904 和 1901 年完成的《a 小调小提琴协奏曲》和《c 小调第二钢琴协奏曲》中也运用了同样的旋律扩展手法。

B 部分结束在 e 小调上。

第二连接部分(61—68 小节)回到 4/4 拍子,从 e 小调开始,

采用了三连音节奏型,音乐具有某种不稳定性,引人遐想,使人感到柔和……,乐队部分持续的 e 音则更加剧表现了动荡不安的因素。

活泼、生动的 C 部分(69—77 小节)从 b 小调开始,快速的十六分音符音型以及更加不稳定的调性与和声,使之与 A 部分产生更大的对比,并达到第二个小的高潮(77—80 小节),此时乐队再次出现基本动机,并以此作为第三连接部分的开始。第 82 小节再次变为以二分音符为单位的拍子,音乐变得宽广,热烈的情绪渐渐平息下来。

D 部分(86—127 小节)是该乐章并列四部分中篇幅最长的一个部分。从表面上看,D 部分有着全新的内容,但实际上是 A 部分的变化与呼应:(一)调性的呼应(\*F 大调上);(二)深沉、舒展的旋律所塑造的音乐形象;(三)旋律线条的上行、下行起伏;(四)旋律的不断延伸、扩展方法。



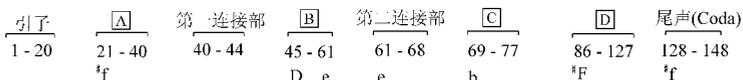
整个 D 部分将旋律 D 作了比较充分的发展,在第 118 小节达到整个乐章的高潮。

尾声(128—148 小节)回到 \*f 小调。低音提琴双音段落的出现,给人的感觉似乎是人们经过前面的艰苦跋涉,突然达到胜利的坦途,使人们不禁朝着光明前程速跑。这里将低音提琴的演奏技巧发挥得淋漓尽致,让人叹为观止,在低音提琴的独奏作品中,古典主义时期的德拉戈涅蒂和浪漫主义时期的波泰西尼等人的作品中也出现过双音的演奏,但像库谢维茨基这样大段地运用快速的双音技巧造成辉煌的效果,这是还第一次。当然,这里三度与五度以及三度与六度的之间的频繁交替,对低音提琴来

说具有相当的难度,但用每半个音一个把位的“十二把位”的观念去演奏,还是通够解决得比较好的。从笔者搜收集的四个版本的演奏录音上看,美国著名的低音提琴演奏大师加里·卡尔(Gary Karr)演奏的这一双音段落不仅音准到位,而且音质饱满、颗粒性极强。

这个乐章的结尾处并没有迎来胜利的曙光,而是由乐队连续五个小节的D属七和弦直接引入第二乐章的引子。

第一乐章结构图示如下:



第二乐章:行板(Andante) 3/4 拍子, A 大调,采用再现三部曲式(aba<sup>1</sup>)写成。这一乐章以其明净的沉思同第一乐章激昂奋进的热情相对照,在人们的想象中展示出一幅俄罗斯大自然的画面,同时也深刻地揭示出作者的感情世界。

一开始三个小节从容不迫的和弦紧接第一乐章(一系列的七和弦连接转入 A 大调的属九和弦),奠定了这一乐章凝神的气氛。

第一部分(4—26 小节)在 A 大调上。旋律 a 与第一乐章的基本动机和旋律 A 有着内在的联系——旋律线条的上行和下行起伏以及旋律的扩展、延伸手法。不过这里不是激昂奋进的热情,而是内心平静,浸透着深刻的抒情。优美、抒情的旋律有着俄罗斯浪漫主义长气息旋律的风格,缠绵悱恻、非常动情,再次展示了低音提琴如歌的表现力。很明显,这种气息宽广,起伏很大的旋律气质,同俄罗斯伤感而悲壮的浪漫曲调有着联系——这种音调在从格林卡、柴科夫斯基、到塔涅耶夫、格拉祖诺夫和拉赫玛尼诺夫等许多俄罗斯作曲家的创作中有着相当广泛的反映。



值得注意的是此旋律中的下行叹息式动机,不仅在這一乐章的各个部分中多次被强调,而且在后面的第三乐章中成为C部分和尾声所构成的主要材料,而加以再现和发展。实际上,这个动机以及由它构成的旋律成为这首协奏曲中第二个主要材料。

第一部分完全终止在A大调的主和弦上。

在经过乐队五个小节的转调过渡之后,中间部分(32—66小节)从D大调开始,流动的十六分音符音型,以及不断变化的节奏、力度、织体、调性、和声等都与第一部分形成鲜明的对比。此部分以三个层次(第一层 32—41 小节;第二层 42—48 小节;第三层 49—66 小节)的发展更加自由地展示了低音提琴多方面的演奏技巧与丰富的音乐表现力。这部分在结束时回到了A大调。

在乐队先再现的旋律a片段的四个小节之后,第一部分由低音提琴完整地再现。此时织体变化,在乐队部分波浪型的背景下,低音提琴奏出的旋律a更加富有浪漫主义气质。的确,这一乐章是作曲家内心激情的表现,真切、深厚的音乐内涵,只要你用心倾听,不会不被感动的。第91—103小节是由旋律a扩充而成的尾声(持续六个小节的属音解决到持续七个小节的主音上)。

第二乐章结构图示如下:



第三乐章:快板(Allegro) 4/4 拍子, #f 小调—#F 大调,采用带

有引子和尾声的四部并列曲式(ABCD)写成,其成BCD部分以及尾声较第一乐章都有变化。

引子、A部分和第一连接部分完全同第一乐章。

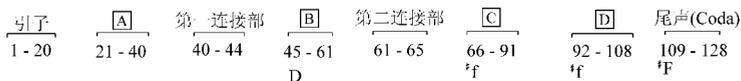
B部分的开始四个小节与第一乐章一样。从第49小节起,连续四次的七度和八度上行大跳变成连续四次的八度下行大跳,且乐队部分的织体变成了对低音提琴的模仿,这样更增添了音乐发展的紧张度,所以在第二连接部分再现时,所达到的小高潮较第一乐章更强烈(marcatissimo:每一个音符都被强调)。

C部分是由第二乐章旋律a中下行叹息式动机发展变化而来,从 $\sharp$ 小调开始,并结束在 $\sharp$ 小调上,但期间将这一动机作了充分的发展。库谢维茨基在这里所用发展手法依旧是旋律内部的不断延伸、扩张手法。

第三乐章的CD两个部分似乎与第一乐章的A和B两个部分调换了一下顺序,此时的D部分是由快速、活跃的十六分音符音型构成,从 $\sharp$ 小调开始,音乐的激流滚滚向前,在第107—110小节达到全曲的高潮(ff)。

尾声在 $\sharp$ F大调上,低音提琴和乐队交相呼应,此时再被度强调的第二乐章第一部分的旋律a已变成具有激昂奋进和气势恢宏的特点。全曲最后在灿烂辉煌的音响中结束。

第三乐章结构图示如下:



也有分析认为此部作品的三个乐章又含有奏鸣曲式因素,即第一乐章为呈示部——有两个主要主题,其中第二个主题(上文所述的第一乐章D部分)与通常的副部主题不同,它在再现部并未出现,但从总体上还与主部主题形成了对比;第三乐章为展开

部——这部分出现的新主题实际上与呈示部的两个主题有着内在的联系,新主题不仅在再现部作为副部主题再现,并在全曲的尾声中再次加以强调,第二乐章是再现部。无论是哪一种分析结论,虽然有助于我们对作品的构成有所了解,但对库谢维茨基在创作上所运用的手法,特别是从演奏家角度所构思的极为奥妙的演奏技法(低音提琴在音域、音色、音响等方面独特的表现力),要想作出说明,并不是一件很容易的事情。尽管如此,我们通过以上对库谢维茨基低音提琴协奏曲的粗略分析,还是不难看到这部作品在艺术上也许还有不完美之处,比如,由于每个乐章中各组成部分之间以及全曲的三个乐章之间对比幅度太小,各主要乐思的发展手法单一,缺少变化,因此,整个作品的动力感、变化的张力以及音乐表现的深刻性等方面显得比较薄弱。但是作为优秀的低音提琴演奏家,库谢维茨基在这部协奏曲中充分发挥了低音提琴作为弦乐器的歌唱性技巧,此外,由于宽阔的音域所带来的准确而流畅的音准难度,加上各种弓法技巧和丰富的音域、音色、音响变化,以及特别给人留下深刻印象的那些极富俄罗斯民族气韵的深沉而优美的旋律,使这部作品仍然成为20世纪低音提琴音乐艺术中的经典之作。这部作品曾由库谢维茨基本人以及美国最著名的低音提琴演奏家加里·卡尔(Gary Karr)等录制过唱片。时至今日,世界各国的演奏家们还经常把它作为音乐会演奏的重要曲目之一。

低音提琴由于本身的庞大体积,使它在音准上难于演奏得像其他独奏乐器那样准确而流畅。但是,随着时代的不断发展和进步,以及世界各国低音提琴演奏家的不懈努力,低音提琴的演奏技术得到了飞速的发展。因此,20世纪比历史上任何时期都更多地涌现出优秀的低音提琴演奏家,如库谢维茨基、卢卡斯·德鲁(Lucas Drew)、加里·卡尔(Gary Karr)、霍默·门什(Homer Mensch)、斯图尔特·桑基(Stuart Sankey)、巴里·格林(Barry Green)、丹尼斯·特莱姆布雷(Dennis Trembly)、斯特雷克(Streiker)、佩特拉西

德(Petraccid)、霍特内格尔(Hortnagle)等。但低音提琴家毕竟没有像小提琴家或大提琴家们可以使用那么一大批优秀的作品,所以一些低音提琴演奏家只好利用那些音乐上有价值的、又动听的作品进行移植或改编。

研究和介绍 20 世纪低音提琴演奏家库谢维茨基及其杰作《#f 小调低音提琴协奏曲》的目的之一是希望在此基础上,创作出更多、更好的低音提琴作品来,同时也使我们从事这件乐器演奏和教学的教师、学生及演奏家更多地了解世界优秀的低音提琴演奏家及其作品。

---

参考文献:

1. 《20 世纪世界指挥大师风采》景作人著,北京:世界图书出版公司,2003 年 4 月增补修订版。
2. 《世界著名弦乐艺术家谈演奏》(二)[美]赛缪尔·阿普尔鲍姆著,张世祥译,上海:上海文艺出版社,1983 年 10 月第 1 版。
3. 《外国著名指挥家词典》陈贻鑫、龚琪编著,北京:人民音乐出版社,1999 年 6 月第 1 版。
4. 《牛津简明音乐词典》北京:人民音乐出版社,1991 年 11 月第 1 版。
5. 《论曲式与音乐作品分析》中杨儒怀:《探求更有机和完整的作品分析教学体系》,北京:人民音乐出版社,1997 年 4 月第 2 次印刷。

(原载《黄钟》2002 年第 3 期)

## 方法 :在实践中开创 , 在交流中开拓

王 晔

到 20 世纪末 ,中国人对西方音乐史的理论探究已经走过了约 70 年的历程 ,在世纪末作一次全面的回顾 ,反思我们的得失 ,提出一些有价值的问题 ,开拓新的方法 ,以便尽力描画一幅中国的西方音乐史学学科蓝图 ,为在新世纪对作为全人类文化之一的西方音乐 ,“直书”一个接近于全方位和全时性的 ,比较“如实”的中国人特有的认识 ,是一种历史的责任。

### 一、中国的西方音乐史学史

从王光祈到第三届“全国西方音乐史学术研讨会” ,中国人的西方音乐史研究的历程 ,是我们西方音乐史学学科的一笔宝贵遗产 ,也是我们对中国的西方音乐史学史作一次回顾和评估的依据。对它作一个分析 ,不管这样的分析有无或有怎样的水平 ,都是我们无法回避的 ,因为不认识过去 ,就不清楚现在 ,也无法预见未来 ,也就不可能前进。

近代 ,西方音乐进入中国 ,到现在为止 ,中国人对西方音乐的认识 ,总体上一直是在“演进”——一种具有进步意义的发展中 ,具有学科意义的西方音乐史研究可以从王光祈的一系列音乐史学著作作为起点。

### 先辈的开拓和意念

本世纪初,西方音乐随着西方文化、基督教和学堂乐歌进入中国,可以说在中华书局1937年出版王光祈的《西洋音乐史纲要》前,是国人的西方音乐史学的史前期,这部书则是起始点(在此书之前还有王光祈的一些有关著作,其中主要的是《欧洲音乐进化论》,上海中华书局1924年印行,55页,10章,和俞寄凡的《西洋音乐史纲》)。这部在新文化运动中出现的著作,可以说是创建了中国的西方音乐史的重要史著,是中国的西方音乐史学的开端。它前有“总绪”和“提纲契领”,下分3章,第一章“绪言”包括3节:“治音乐史之方法”、“音乐史之种类”、“与音乐史有关之各种学术”,后面的两章,一章是“单音音乐流行时代”,一章是“复音音乐流行时代”,后附“中文名词索引”和“英文名词索引”<sup>①</sup>。王光祈在“总序”之后的“提纲契领”中介绍书的内容“系以历代西洋音乐‘作品结构’进化为主,旁及乐器、乐制、字谱、线谱、各种沿革”。<sup>②</sup>其中对史学方法的重视——虽然似乎还不是那么深入和哲理,却是开宗明义在绪言第一节中就明确提出来的——可能会让我们吃惊。当50年后的今天,我们这些可以说都是王光祈的子孙们,又郑重其事地坐在这里重新讨论与50年前这一学科发端时的同一论题:西方音乐史学方法时,不由得让我们叹服先人的睿智;而且这一主题的回归,这并非简单重复的事实本身也充分证明了史学方法的重要意义,经过半个世纪的实践和坎坷,我们这些后辈现在开始和我们的前人一样自觉地进入同一意念中,只不过更理智、更清醒了。

在王光祈之后,除了丰子恺介绍西方大音乐家、萧友梅有关中西音乐比较、青主的介绍欧洲音乐家、黄自的西洋音乐进化等论著外,由于西洋和东洋人的侵略引起的中国的长期战乱,由于中华民

① 王光祈《西洋音乐史纲要·卷上》,中华书局,1940年第三版,第1页。

② 王光祈《西洋音乐史纲要·卷上》,中华书局,1940年第三版,正文第1页。

族不得不以决死的斗争来争取自己的生存、独立和解放,一切人的社会活动理所当然地都必须服从和服务于战争,直到民族独立后恢复经济初期的艰苦奋斗,我们的西方音乐史学,到20世纪50年代为止,没有也不可能有的建树。

### 前期的追求和失误

1961~1962年,中央音乐学院的几位老师在张洪岛先生主持下编写了《外国音乐史(欧洲部分)》作为音乐学院试用教材,1964年在内部印发了这个版本,由于是大字16开本,边白又特宽(据说是为了适于毛主席作批注的习惯),因而有个绰号叫“大白本”。文革后,人民音乐出版社在1982年“基本保持原书内容”<sup>①</sup>改名为《欧洲音乐史》公开出版。此书与马克思主义对人类社会发展的分析同步,把西方音乐史分为“古代奴隶社会时期”、“封建社会时期”、“从封建社会向资本主义社会过渡时期”和“资本主义社会时期”。这本专著是我国音乐学家试图以中国的马克思主义者的身份来认识和叙述西方音乐,努力以马克思主义的立场、观点和方法来写西方音乐史的第一次较为全面的实践,不但有重要的学术和历史价值,还表现出一种可贵的“明知山有虎,偏向虎山行”的追求和执拗地要求探索真理的精神。而且事实上从60年代到现今,它为我国的西方音乐史教学提供了最为详尽的资料和论述,其功不可没。但是,由于当时我国的整体意识形态受到苏联“左”的严重影响,因此书中不可避免地存在相应的问题,如未体现音乐史作为一种文化形态与社会发展中不完全重合的相对的独立性,对音乐史事件和人物的过于偏重政治性取舍和阶级性评价的倾向,对20世纪社会、文化、思潮和音乐的过“左”的批判<sup>②</sup>,及20世纪

① 张洪岛主编《欧洲音乐史》,人民音乐出版社,1982年出版,“出版说明”。

② 张洪岛主编《欧洲音乐史》,人民音乐出版社,1982年出版,361页,第五章总论,及以后的几节。

音乐,特别是美国音乐内容的缺欠<sup>①</sup>等。所以,我们在充分肯定其意图——写出中国的符合马克思主义原理的西方音乐史——的同时,必然不可回避对它作实事求是的分析,必不能躲开对它作学术和政治性的批评,否则,它将会造成阻碍我们前进的消极结果。因为这种实际影响在一部分年轻的音乐学子身上是相当严重地存在着的,要避免年轻一代重走弯路,我们就不能含糊其词,也不能粗率了事。

### 极左的挫折和教训

“理性酣睡产生妖魔”。<sup>②</sup>“文革”中,西方音乐差不多完全被“四人帮”一伙一脚踏倒,唯余《国际歌》和阿尔巴尼亚等少数国家的革命歌曲等得以幸免。几位接受过学院西方音乐教育的上海的年轻作曲家,只不过在交响音乐《智取威虎山》中借鉴了一点普罗科菲耶夫的技巧,“天机泄露”,被打成破坏样板戏的“反革命奚(其明)杨(懋)小集团”。“文革”后期(从1973年起的几年中)中央文化组从全国抽调一些外国音乐史资深专家和部分年轻教师组成“外国音乐史组”,编写新的外国音乐史。几年下来,由于极左思想的统治性干扰(史组中人戏称“查三代”),所有的西方音乐家几乎都被“枪毙”,只剩下贝多芬大致上得以幸免,其理由还是由于他是“资产阶级上升时期”代表。歌曲体裁,由于被作为可以代表人民大众的音乐,和与历次“革命”有关而备受青睐,占有了重要的篇幅(后来有一些介绍西方歌曲的出版物也与此时的积累有关)。“历史的教训值得注意”。我们在20多年后再回顾这些,心里别有一股酸楚。事实上集中那么多专家和人力、时间(在目前

① “大白本”的前言中记录“外国音乐史课程包括欧洲部分和亚洲、非洲、拉丁美洲部分”,在地域上排除了北美。

② 阿伦·布洛克《西方人文主义传统》,三联书店,1997年10月,第127页。这是西班牙浪漫主义先驱画家戈雅(F. Goya, 1746~1828)在约1798年的一幅画上的标语和这幅画的标题。

讲“经济效益”的市场经济时代简直无法想象),结果并未完成哪怕是一本“外国音乐史”(内部曾有油印本《外国音乐简史》),这和史组中大部分人的某种程度上的抵制不无关系。这一段会使我们铭刻在心永远难忘的“中国音乐历史”,其言外之“义”是重大的。在一种占统治地位的潮流,一种能够裹挟一切的汹涌潮流之下,个人或少数人,无论思想水平、学术功底和表达能力,或者个人品质怎样,都很难抵挡得住而取得有价值的成果,更不用说在西方音乐研究这个特殊领域中必不可少的文字、乐谱、音响资料等起码条件的缺乏,和其他学科配合的无望等对这个学科建设的制约了。“文革”中的无数事实,特别是有关西方音乐的一些遭遇(也包括1973年的对“无标题音乐”的所谓讨论)给我们以惨痛的教训,国不宁则事不举,只有在正常的社会政治格局中,才会有正常的文化工作,而这一切只有在拨乱反正之后才有可能。

#### 当代的进展和拓新

改革开放以来,中国的西方音乐史研究得到前所未有的发展。本世纪80年代中期,部分音乐院校开始有准西方音乐类型的课程,80年代后各个院校相继开设欧洲音乐史课;各个学报和学术性刊物的西方音乐研究文章和论文逐渐增多;1986年之后,全国性西方音乐类的学术会议召开有六七次之多;一些篇幅不太大的西方音乐家的专题论著、西方音乐史的专著和译著也渐次出版;更重要的是西方音乐研究的队伍在不断扩大;尤其在80年代中期以后,对西方音乐的观察性进步不断被推进,以至终于到这次会前,有关西方音乐史学方法的论题被广泛接受,正式成为研讨会的主题。应该说,不管这次会有多大的成果,确定这样的主题本身就是我们的西方音乐史学走向成熟的一个重要标志。

社会转型以来出版的几本西方音乐史著和召开的几次会议,可以说明我们的西方音乐史是怎样逐步前进和发展的。1988年在人民音乐出版社出版的李应华的《西方音乐史略》以其简明、条

理和理性分析见长,书中比较注意对音乐家创作特点的分析 and 风格的总结,还专门在最后一章介绍了 20 世纪现代音乐,书后的几个附录也颇有价值。此书多次重印,成为许多音乐院校最主要的西方音乐史课本之一。它的遗憾是容量较小(32 开,121 页,8 万字),除了文字,没有谱例和图片,整体体系尚未完全摆脱以往的影响,另外似乎对如何把音乐史深入文化背景中把握得也还不够。

钱仁康的《欧洲音乐史话》和《欧洲音乐简史》先后在 1989 年和 1991 年出版于上海音乐出版社和高等教育出版社,后者已经具有中型篇幅(29 万字)。两书都以音乐风格的演变作为主要线索,这是我国西方音乐史书中的一个重大的前进,其中文艺复兴前的内容的扩展,体裁形式、人物、作品在不同阶段的不同篇幅的安排,分析的透彻和内容的详略得当等都充分体现了先生的博学和严谨,特别是其中大量图片(及后者中的谱例)的加入所具有的音乐图像学的意义,显然也是一个突破(前者附录中的音乐家人名索引,在中国的音乐史著中可能是绝无仅有的,在其他学科的著作中也不多见,其规范性和应用性意义不言自明)。可惜后者的纸质和书中校对(如第一图即倒置,人名译名有一些不统一等)的问题,影响了图片的质量和书的外在质量。

刘经树 1991 年 12 月在人民音乐出版社出版的《简明西方音乐史》给了我们一种新的启示。他在前言中归纳了西方音乐史学史中史著的方法演变,申明自己定位在文化史和风格史的结合上。这本篇幅与李应华那本相仿的史著,借鉴西方权威的“日神、酒神”说的精神,用以解读西方文化中的音乐,全书文风凌厉坦直,有一种自然鲜活的西风之灵气。书中虽然有时显得过于冲动,因而偶有不够平衡之虞,但其生动和观点鲜明,确实读来使人颇受感染,这种风格在一般的史书中也是不多见的。书中有关把民族乐派作为“浪漫主义音乐的外围”的观点,我们可以从格劳特和帕利斯卡的《西方音乐史》和其他比较近的西方人的音乐史学观中看

到。这种借鉴或者认同对中国人来说应该是特别有启发的。

除了这几本主要的中国人的西方音乐史著作外,还有一些已出版或尚未出版的通史性著作,其中上海音乐学院沈旋(第一部分与谷文娴合作)的《西方音乐史》(上、中)特别有价值。本人有幸先学为快,感到这书非同一般,不仅在体例上有特点,在巴赫和亨德尔之前的每个阶段的综述之后特别把音乐体裁、音乐风格(按各个要素)、乐器、音乐理论和音乐家提出来专门叙述,这对于一向对西方音乐前期生成知识偏于贫弱,对其发展过程常常语焉不详的中国人来说是尤其多助的。书中语调平和亲切、娓娓道来,却论述准确、内涵丰富,具有学术深度,一些主要的音乐家的论述也有自己特别的观点,很值得研究和探讨。

最近十年中,中国的西方音乐史从一律通史向断代史、国别史、专业史和类型史发展,是一个显眼的史学进步,这一转变直接给我们的西方音乐史学带来了在历时性和共时性上的深入和拓展。在这些史书中,蔡良玉、钟子林的两本是特别引人注目的。钟子林的《西方现代音乐概述》是1991年在人民音乐出版社出版的,此书在序言中用近五千字论述了20世纪音乐的变化及其原因。在这个总纲下,以1945年为界的前后两个部分,共分九章全面介绍了本世纪的西方音乐,近16万字的篇幅,却以简练的语言,以丰富的内容对我们的西方音乐史中长期缺欠的一个学科性课题作了很好的填补。对后者,1992年在人民音乐出版社出版的蔡良玉的《美国专业音乐发展简史》,我在书评中称它“凝聚了思想解放运动以来在外史研究中有代表性的学术成就”,“既体现出音乐学的独立学术品格,也为我们学科建设的进展显示了实力和水平,树立了一个楷模”。<sup>①</sup>这个得到许多人认可的评价,在五年以后再来看,或许也还是恰当的。如果苛求一点,这两本书,前者如能更

<sup>①</sup> 王晔:《开拓新大陆——评〈美国专业音乐发展简史〉》,《人民音乐》1993年9月。

多地联系 20 世纪现代西方人的观念变化和科学技术的发展与音乐的联系,并更多一些音乐分析;后者如能按照美国音乐的实际更多地涉及流行音乐,那就会更理想了。

中国西方音乐史学的进步还突出地表现在 1986 年以来的几次学术会议,从中国音乐史上第一次以一个国家为范围的音乐学术会议和组织——美国音乐研讨会和美国音乐研究会,到后来的苏联音乐研讨会、上海的现代音乐学会的几次年会,在北京的音研所举办的基督教音乐读书会,在北京电影学院召开的第二届外国音乐研讨会,1995 年冬开封会议的西方音乐专题讨论等,音乐史学研究范围的扩展和专题性的深入,对翻译出版西方音乐资料的高度重视及有关的规范(其意义并不亚于对某一个人物或作品的介绍)都是重大的收获。在 80 年代开始了中国的“美国音乐热”,音乐学家比作曲家晚一步投入的这个潮流,持续到了 90 年代前期,这是中国音乐史的一个特殊现象。以后几年中,美国音乐的学术研究虽然还在不断进行,原来的热情似乎逐渐减退了,研究会也始终未能再形成大的学术会议,没能使美国音乐研究的热潮持续下去。这固然有市场经济制约,国内外形势发展和中美关系变化的影响,但是更重要的,这种态势还是一种标志,一种象征,它表明了中国音乐学界已经能够以一种平常心对待美国音乐,对 20 世纪现代音乐了。这种把美国音乐作为整个西方音乐的一部分,作为整个人类音乐的一部分的平常心,正是中国音乐学界意识上的重大进步和成熟的标志之一,它也是中国的西方音乐史学走上正常发展的一个象征。

近 20 年来中国的西方音乐史学最重大的成果应该说是观念的进步。1986 年起,从一些中青年音乐学者开始,一系列有深度的有关音乐学元理论的学术论文相继在几家音乐学院学报和音乐刊物上发表,尤其是 1987 年以来的《中国音乐年鉴》上连续刊登的有关音乐学方法论和西方音乐研究综述的文章,着实使我们对

20世纪外国的文化思潮和史学进展大开了眼界。我们对西方音乐学科界定的认识直接受到影响,人们广泛地接受取代“外国音乐”的“西方音乐”这一个词,两个字的变化,反映了我们在观念上的转变。随着讨论的深入,对过去我们的音乐史学的反思,对音乐学作为一个独立的知识体系的本体论的认识,对西方学者音乐史学方法的介绍和分析,对音乐学方法和元理论的归纳,对音乐学的人文学科性质的肯定,对西方音乐的分析理论的介绍,对音乐分析学学科建设的讨论和实践,直至向音乐史学方法论题的集中,无一不给我们留下无比深刻的印象和激起我们情绪的振奋。虽然我们不怕太过乐观,因为在方法论上的进步,音乐史学不但比相远学科(如社会学、民族学),而且也比相近学科(如一般史学、文学、电影学)幼稚得多,但是在本学科中作历时性的比较的话——更不用说对我们前景的瞻望,我们完全有理由好好地庆祝一番。因为从目前的情况看,音乐史学元理论的研究某种程度上是走在史学实践前面的。因此,的确可以有把握说,我们的前途是无限光明的。

这正是我们回顾中国的西方音乐史学史所得到的结论。回顾自己是史学研究的必要过程,也是史学学科历史意识的必然,但回顾并不是目的。虽然作这样的回顾是一个困难而危险、有时甚至是会使人伤心的事,我们也必须鼓起勇气去做,而且要尽力在一些重大问题上得到共识,因为舍此我们便无法正确迈步。

## 二、为什么要讨论音乐史学方法

为什么现在我们必须提出音乐史学方法这个课题?回答这个问题也许须从西方音乐史学的整个发展历程说起。

### 西方的音乐史学史

西方音乐史在西方经历了长期的发展。古希腊的先哲们毕达哥拉斯、亚里斯多塞诺斯、亚里士多德和柏拉图在音响学、音律学和音乐美学上开拓了主要可以归类于体系音乐学的领域,并在中

世纪得到继续。但直到文艺复兴之前,与音乐史有关的只是一些事件回忆和故事记录型的非历史性陈述。文艺复兴时期的历史意识,导致了音乐史的起步。15世纪末、16世纪初开始出现音乐史学的萌芽。到17世纪,卡尔维修斯在他的著作《音乐技能训练》中依年代叙述“音乐的起源和进步”,已经是音乐史学的开端。这时,也出现了最初的史料编纂型的著作(普雷托里优斯:《音乐大全》,1615年),以有关作曲家、作品和作曲理论的若干论文构成的著作(克歇尔:《音乐泛论》)和最早的包含了音乐家传记的独立的音乐乐书(普林茨:《高贵的歌唱艺术和音乐艺术的历史叙述》,1690年)。18世纪,在启蒙运动影响下,真正的音乐史著开始形成,卡菲欧、马蒂尼、马特森、霍金斯、伯尔尼和福克尔出版了各自的音乐通史,这些史书各具不同的史料、纪实风格和方法上的特点,这时音乐家的传记也开始出现。19世纪,音乐史学发展到成熟阶段,古代和中世纪音乐研究的成果和历史主义的倾向推动了对巴赫这样的音乐家的重新认识,还出现了大规模的音乐史料集、大量大音乐家的传记和音乐家个人全集,在音乐史的撰写中,出现了有相异的方法论指导意义的著作(基瑟维特、菲提斯和安布罗斯分别在1830、1870和1880年代出版了音乐通史)。20世纪初,里曼撰写了风格史性质的《音乐史纲要》,阿德勒在他的同样是风格史性质的通史中更表现出强烈的史学方法论意识,比克恩则以文化中的精神史和风格史的结合而著称。近几十年来,在音乐学的全面发展中,产生了大量新全集、文献性辞书和各种专史、通史,其中如朗格、格劳特和帕利斯卡的著作,以两种典型的史学方法而成为权威和西方的标准教本。在音乐史学家们通力合作下,规模空前的音乐史系列著作和容量浩大的《图片音乐史》、《新牛津音乐史》、音乐百科全书(德文的“MGG”,英文的《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》)相继出版或新版,甚至联合国科教文组织也组织了规模空前的《世界音乐通史》写作。从1919

年阿德勒提出把作品及其风格发展作为音乐史的主体以来(《音乐史的方法》),西方音乐史学方法呈现了多元的状态,以音乐作品(及其技术理论)为主要内容的音乐作品史,以音乐家为主要线索的音乐传记史,把文化作为音乐发展的主要背景的音乐文化史,强调音乐作为社会发展的一部分的音乐社会史,以及把音乐创作的风格演变作为主体的音乐风格史等,近代最主要的发展是其中的音乐文化史和音乐风格史两种倾向。这样的归纳也许会有些不可避免的偏颇,但是在历时性的叙述和分析为其共同点的历史学科中,字里行间所透露出来的史学方法和观点却可能会有巨大的差别,更要紧是,你可以置这些元理论于不顾,但是不同的史学方法所呈现的完全有可能是面目完全不同、甚至差别相异到了完全对立的“历史”,所以我们不得不作元理论的分析 and 探讨。这就是我们之所以高度重视史学方法而从史学史本身得到的理直气壮的理由。

从20世纪西方的西方音乐史学史的一些最近的进展中,我们可以明确地总结出一些对我们极富启发的新意,如他们对音乐史研究领域历时性的全面扩展(特别是在时区两端及民间和流行音乐种类上),对西方“常规音乐史”在地域和音乐品种的局限性的清醒认识<sup>①</sup>,对音乐本体(音乐要素和技术)发展在历史长河中地位的高度重视,对科学技术、经济、政治、社会与音乐发展关系的客观评述,对从新的角度(如种族、区域性、性别、意识形态、性等)关注音乐史的总结,对自己的方法论的直陈和对不同的方法论和学术见解的如实评介<sup>②</sup>对相异的政治体制下的音乐的直言不讳的分

① 格劳特、帕利斯卡《西方音乐史》,汪启璋等译,人民音乐出版社,1996年1月,“序”第1页。

② 杜克勒斯等《音乐学》(中),《艺苑·音乐版》,1996-01,第20页;(下),1996年1月,第14页。

析,对非西方音乐体系的不带偏见的尊重,以及音乐资料的专门化和学科性的独立发展等等。同样以严肃的科学态度和严谨的学术作风来理解和尊重西方的西方音乐史学史,总结他们的史学方法,于我们的西方音乐史学史的学科建设有着极其重大的实际意义和借鉴作用。

一般的近代西方史学,在人文主义历史学家的引导下,成为一个成熟、繁茂的学科。在200多年间,从“理性主义史学奠基者”伏尔泰(F. M. A. Voltaire, 1694 ~ 1778)的“历史哲学”——历史不应只是史实的铺陈,而应以哲学和理论给予思考和解释;到“近代科学历史学之父”兰克(L. v. Ranke, 1795 ~ 1886)的“如实直书”——依靠经过辨析的文献证据,使客观历史还其真相,以揭示历史的本质;直到现代的马克思主义的唯物史观、西方新史学、西方马克思主义史学,当代克罗齐的“一切历史都是当代史”言、汤因比的“文明形态”说、亨廷顿的“文明冲突”论、巴勒克拉夫的“全球历史”观等,元理论的进步,带来了近代西方历史学的繁荣。近代历史上,1580年意大利传教士利马窦把西学带到中国,直到约100年前梁启超开始输入西方史学,其后胡适、何炳松、李大钊、傅斯年、张荫麟“战国策派”,周谷城、耿淡如、齐思和、吴于廑、张芝联、陈启能等,绵延不绝,在近一个世纪中把介绍西方史学作为一个学术文化运动在中国大力推展,对于中国学者“开阔视野,深化认识,更新观念,拓展方法,有利于推进中国历史学的现代化”<sup>①</sup>起了重大作用。音乐史是人类历史中的音乐。在西方音乐史学研究中,直接了解和吸收一般西方史学的理论和实践成果,是非常必要的。相形之下,西方的音乐史学,在一定程度上还是始终存在与一般史学在元理论上的差距。因此,直接从一般西方史学中吸取营养,也应该是我们的西方音乐史学方法论建设的目标之一。

<sup>①</sup> 张广智、张广勇《现代西方史学》,复旦大学出版社,1996年5月,第394页。

### 我们的史学难题

中央电视台不久前播放的电影《一曲难忘》,曾引起不少讨论,这之后不久,又播放了一部《即兴之作》(Impromptu)。同一个肖邦,两部传记片,看起来却决不是一回事,怎么会这样呢?这难道不是不同的方法论和历史观指导下的不同结果吗?对于中国人来说,我们惯于把肖邦当作波兰民族主义者和爱国主义者,各国的民族主义(和音乐上的民族乐派)也一向被中国人特别推崇,这是有道理的。鉴于近代中国历史的特殊性:长期处于被外国侵略和奴役,要独立,要实现在世界民族之林中的自立地位,重振历史的辉煌,因此,产生这种和民族主义的强烈共鸣,不但是历史的必然,也是发展的必须,中国 and 任何国家一样以爱国主义为自豪。但是,肖邦既不是一个我们意义的“革命者”,很大程度上也不完全是某种意义上的民族主义者,毕竟他一直远离祖国,处在上层社会、文化淑女和贵妇人的包围、抚爱之中,他的音乐作品的主流是诗意和抒情——抒浪漫之情,而非专属的爱国之情。真实地面对历史,如实地反映历史,才会使我们得到真理。这样的事例,足以让我们注意史学方法问题。否则,由于《一曲难忘》引起的年轻人的逆反心理之类,只会造成更深刻的思想混乱,从长远看,对我们的事业肯定是不利的。

格劳特和帕利斯卡的《西方音乐史》中,在第156页上有一个不太引人注意的注解<sup>8</sup>,说的是“不用羊皮纸而改用纸张”可能是约1435年记谱法演进中黑符头变成白符头的原因,因为改换了的记谱材料会使墨水洇污谱纸和造成破损,不涂黑而只画符头轮廓则可以避免,这样,黑符头就变成了白符头,西方音乐记谱法则因此向前迈进了一大步。这样纯粹是对材料技术方面的细节研究,有说服力地解释了音乐技术的变化,怎能不使我们惊诧?这样的文字在许多西方人的学术著作中会常常见到,它起码让我们看到了两点,一是有关实证主义方法的应用效果,一是有关科学技术与

音乐发展的关系。这也是一个有关史学方法的论题。

格劳特和帕利斯卡的《西方音乐史》共 791 页,巴赫开始出现在书中是在第 453 页中,也就是说从古代、中世纪、文艺复兴到巴洛克早期,占了全书篇幅的近 2/3(张洪岛的《欧洲音乐史》文字部分 460 页,巴赫、亨德尔前只有 72 页,约占不到 1/6,李应华的约占不到 1/5,刘经树的约占 1/3)。巴洛克前的十几个世纪不仅是西方音乐史发展的重要阶段,而且是西方音乐的源泉之所在,是西方音乐的初期阶段和雏形,是西方音乐形成的过程。缺乏对它的认识,我们了解的就仅只是成型了的西方音乐,而不了解西方音乐是如何形成的,不但会有知识性的缺损,而且对西方音乐史发展的基础、成因和文化意义等会造成观念性的浅薄和误解。缺乏对早期西方音乐的知识,不了解基督教文化对西方音乐的源泉作用,不了解中世纪音乐在西方音乐史中的地位,就不可能真正了解西方音乐。如果清醒地认识到西方音乐与基督教文化、两希(希腊、希伯来)文化的关系,肯定西方音乐是基督教文化的产物,我们就决不会在音乐通史中给巴赫以前的只有那么少的篇幅。关于西方音乐来源的讨论,正体现了我们对这个课题在方法论认识上的深入。

为什么搞西方音乐研究一定要明确借鉴的目的?为什么论说巴赫一定说他“连宗教作品中都渗透着世俗的情感”才能证明他的伟大?为什么我们在肖邦的绝大多数音乐中只看到“鲜花”而见不到“大炮”,而音乐史著中却不这样说?为什么我们常常把“形式美学”当作形式主义的代名词?为什么我们无法理解现代音乐曾被前苏联人斥为“颓废没落”的资本主义货色,怎么却又被希特勒说是“文化布尔什维克主义”<sup>①</sup>?拉赫玛尼诺夫总被认为到美国后失去了灵感和创作力,连他自己也有类似的话,但是实际上

<sup>①</sup> 格劳特、帕利斯卡《西方音乐史》,汪启璋等译,人民音乐出版社,1996年1月,第723页。

从《帕格尼尼主题狂想曲》到包括最后的《交响舞曲》都是他的最重要的作品,这又怎么说?萧斯塔可维奇生前和嗣后(包括回忆录)那些言论到底可靠不可靠?如果说60年代后能够自主写作时的悲剧性作品才能反映出他的本质,可靠吗?人们总解释科普兰的《阿巴拉契亚之春》的音乐如何表现了舞剧的内容,可根本连舞剧的标题都是音乐完成之后才加上去的,到底应该怎么理解音乐形式和内容之间的关系?许多作曲家讲自己的作品时,一会儿这么说,一会儿那么说,老没个准,如格什文解释《一个美国人在巴黎》那样,那么还有可信的人吗?音乐作品还能不能解释?在有关西方音乐的困惑中总有一些“原则性”的难题我们长期以来“搞勿清爽”。这些许多显示出了方法差异导致的结论差异,归结到底,还是史学方法的问题。

70年了,现在我们可以说已经有了一个“西方音乐史学”学科。因为我们已经有了明确的学科界定、有了清晰的学科目的指向,有了一支队伍,有了一些成果,也有了一些有特别的史学方法。这些是学科建设的一些基本依据。但是,这一切都还不完善、不成熟、不强,这个学科还是稚嫩的。现在,我们离拥有能在世界站得住脚的西方音乐史学权威相差还相当远。而解决方法问题,是我们能够达到这一目的绝对前提和唯一途径。我们没有经历过20世纪西方世界在史学方法论上各种学派百花齐放、百家争鸣的盛况,不但没有经历过,而且在不短的一个时期中根本就不知道中国之外所发生的一切。因为这世纪上半叶中国人在为反抗外国的奴役而流血,以后又在为自己的脱贫而流汗,加上伟大文化传统的重负、文化政策上的偏差,与世隔绝使我们曾经那样惊人地闭塞、狭隘和短视。学术研究在前,方法论在后。之所以我们能够对“现在我们必须讨论音乐史学方法问题了”这一命题给以如此高的评价,根本原因即在此。要是我们在方法上得不到突破,我们就将会长期徘徊、踟躇,在以往的圈子中走不出去。讨论史学方法

的必要,就在于“科学的发展,按其本质来说,就是方法的发明与应用的历史”<sup>①</sup>。音乐学是一门艺术科学,方法的前进决定了学科的前进。具有清醒的方法论意识,才会是一个清醒的学者,也才会有学科的建设和成果。

### 三、西方音乐研究对中国人的意义

中国人为什么要研究西方音乐?

我们可以有把握地回答:洋为中用。西方音乐和中国音乐一样是人类文化的结晶,为发展中国音乐我们可以从西方音乐中吸收可供借鉴的东西。这是一个普通的命题,一个人人都可以接受的道理。西方音乐,从乐器到乐器的制造方法,从乐队的组成到它的组织和训练,从现成的乐谱到写作乐谱的作曲理论,从音乐史著到史学方法,从音乐教育体制到原则和教科书,从音乐表演成果到训练方法等等,研究它以便取用,促进我们的音乐创作、表演、教育,丰富我们的文化生活,这都可以是我们的目的。直接对西方音乐作工具性取用的借鉴,看起来不难。但是,一个易于理解的命题并不等于深究下去一定不会有麻烦。

比如记谱法。西方音乐有精确记谱的传统,从某种意义上说,西方音乐的发展也是记谱法的发展。从11世纪开始,“记谱法的发明使人们可以用明确的形式把音乐记下来”,“作曲缓慢地取代即兴表演成为创作音乐作品的方式”<sup>②</sup>。音乐从表演的艺术变为创作的艺术,这一个重大的转变,通过定量记谱法的完善得以完成。那么有了完善的记谱法,音乐肯定就是进步了吗?最近几十

① 李春泰《论被忽略的方法及其在科学文化中的作用》,《大庆师专学报》1988年4月。转引自《方法学导论》(刘啸霆、崔在莹著,黑龙江教育出版社,1991年2月,第2页)

② 格劳特、帕利斯卡《西方音乐史》,汪启璋等译,人民音乐出版社,1996年1月,第88页。

年许多西方音乐家不再愿意被传统记谱法所束缚,他们把传统的乐谱大大加以象征性地“歪曲”(如 G. 克拉姆的《夜之乐 II》[Night Music II]和《大宇宙》[Makrokosmos]中“4、十字架——摩羯宫”用十字交叉的三段五线谱,“8、无尽的魔圈——狮子宫”用同心圆的三行五线谱,“12、螺旋形天河——宝瓶宫”用螺旋形的两行五线谱),作出了仅有“准乐谱”的音乐(如 M. 萨博特尼克的《直到春天》[Until Spring]<sup>①</sup>,图形谱音乐(如 J. 凯奇的《咏叹调》[Aria])<sup>②</sup>或根本就没有谱的音乐(如 J. 凯奇的《44 分 33 秒》[4' 33"]),我们可以理解其目的很明显是程度不同地把音乐从乐谱中脱开去,从作曲家的操纵下解放出来,变成非作曲家的音乐。记谱法使音乐从表演家的艺术变为作曲家的艺术,而抛弃记谱法又使音乐从作曲家的艺术重新变回为表演家(或兼作曲家)的艺术。五线谱可以准确地记录作曲者的乐思,无论是单旋律还是多声部,无论是简单的儿歌还是复杂的交响乐,无论是中世纪的素歌还是 20 世纪初的印象派,用五线谱大都能够比较准确地让识谱人理解、让表演的人还原音乐文本。“任何记谱手法都应该是有用的和正确的,它应能使演奏者准确地把作曲家的思想传达给听众,或把谱面上的作曲家的思想传达给读者”。<sup>③</sup>而中国的传统记谱法却不行,有的谱子让你看不出音的高低和(特别是)时值长短,有的谱子让人把握不住音的力度和色彩。如同一首《幽兰》,打出谱来却差别很大。20 世纪初,西方音乐随同西方文化进入中国以来,五线谱(及同样是外来的简谱)如海啸般地占领了中国的专业音乐领域,而且使中国人得出了我们比西方落后的结论。同样,西

① C. R. Hoffer: The Understanding of Music, 1989, by Wadsworth Inc. U. S. A., P. 466.

② H. H. Stuckenschmidt: Twentieth Century Music, 1969, by McGraw - Hill, New York Toronto, P. 230 ~ 231.

③ 保罗·佐恩。转引自霍华德·里萨蒂编《新音乐语汇·序》,人民音乐出版社,1992年2月,II页。

方乐器、西方表演技术和作曲技术等等我们都可以作为工具直接取用。工具拿来了,但同时西方比我们先进的观念也如恶魔般成了我们的思想定势。近代中国科学技术的滞后、国力的衰落使我们在洋枪洋炮面前兵败国辱。世纪初的被迫开放,西方的文化和意识也被视为先进的东西而估价。从此中国的传统音乐也被作为落后的东西而一蹶不振。记谱法就是一个例子。如今除了乐理书中、音乐学家的书案上、极少的民间乐队之外,有多少人还在用减字谱、半字谱或工尺谱呢?但是,且慢!难道就因为中国的传统记谱法没有把音高系统之外的其他一切,如节拍、时值、速度、力度、表情等等全部死死地规定下来,那就是落后的吗?也许并非如此。音乐本来是人类表达自己情感的一种方式,而完善的定量记谱法却把音乐异化了,音乐成了音乐家的特许物件和专利,而不是人类各个“不懂音乐的”人的生命之一部。作曲家用乐谱记录自己的情感,但乐谱不是声音,不是音乐的实在物,所以作曲家的音乐不是真的音乐。表演家用声音表达情感,但他所作的主要是演释乐谱,也就是表达作曲家的情感,这种音乐的实在物并不属于他自己,所以表演家的音乐也不是真的音乐。而只有非定量记谱法能够削弱这种异化,缓冲和淡化这个矛盾。非定量乐谱以其开放性为表演家预留了更多的表达自己的可能性,使音乐不再彻底地异化,恰好比起完善的定量乐谱更接近于音乐原本的意义,更回归音乐的本质。这恰好说明中国的传统记谱法在一个特殊的侧面和一个重要的意义上比西方的完善的定量记谱法更完善和先进,而不是相反。也正因此,比几百年前进步的聪明得多的20世纪现代人才会排斥“完善的”定量记谱法。研究记谱法,而不是单纯地取用记谱法,才会使我们得到非工具性的思考。研究西方音乐,使我们得以借鉴西方音乐的工具、成品和技术,也可以借鉴西方音乐家创作和表演的方法、原则及思想。但是,这一切借鉴都决不会是无条件的。西方的文化传统和意识形态与我

们有极大差别,洋为中用,是我们研究西方音乐的目的,但并不是唯一目的和全部目的。

音乐史作为一种人文学科的知识体系,要去理解和认识它是人的本性。音乐学的求知就是音乐学本身的实践过程和领域。无止境的好奇心、无休止的求知欲,这就是知识学科领域研究的根本动力,对未知要去了解、理解和解释,向着一个可以逐步深入但却无法完全达到的目标,不停歇地走去,不问结果,不求功利,这就是想作一个人文主义者的我们的终极目的。历时性决定了知识的非穷尽性。因此,永远求知西方音乐,就是我们研究西方音乐的意义。

音乐的一个重要的效用是创造美。西方音乐有一种与中国音乐不同的美,把西方音乐拿来作为中国文化生活的一个组成部分,让我们也能享受、欣赏这种美,使我们的生活更加丰富多采,这是我们研究西方音乐的一个很直接又非常精神化的目的。即使在非常不正常的文革时期,也很难想象完全没有西方音乐(包括作品、乐器)会是一个什么样的社会,更不用说已经改革开放的现在的中国了。西方音乐是西方人的创造,我们欣赏西方音乐,不但享受到异国情调的美,而且从西方音乐的悲喜愤激可以了解到西方人的喜怒哀乐,甚至了解到他们对世界的感受和反映;研究西方音乐,可以为人类的互相了解和友谊建造一个感情的基础。音乐是人类表现自我的艺术,各个不同时期的西方音乐表现了西方人的精神世界,从而反映了西方的社会。中国文化和西方文化正处在人类文化差异最大的东西方文化的两端,通过对西方音乐的研究,我们可以更深刻地认识西方历史、西方文化、西方人。通过双向交流和反馈,更深刻地理解西方文化和西方人,这在全球化取代了对抗和冷战的现时代更有着文化和文化以外的重大意义。

对西方音乐的研究还可以让我们通过比较,更深刻地理解中国音乐。西方音乐是在一种什么样的背景下产生于中国的,这是

一个需要认真分析的实际。20世纪初和80年代,两次西学东渐,我们都是处在与西方相比,在一种科学、经济、军事和社会的弱势中,西方音乐一旦进入中国,就以其不平等的态势在相当一部分中国人的心理中造成中国音乐落后与西方音乐进步的不平等的价值判断,从而造成两次相当严重的中国传统音乐的危机。只有我们真正深刻认识了西方音乐,通过比较更深刻地认识中国音乐,才能在相同的价值依据中判断不同民族的音乐价值,在不同的形态规律中总结不同民族的音乐规律。不会只看到五线谱记录音乐的准确性,而忽略中国古谱给予音乐的自由度;不会只承认西方多声结构的复杂性,而否定中国单声音乐在情感表达上的深度;不会只褒扬西方音乐的激情外露,而无视中国音乐的内涵和底蕴。这样,研究西方音乐,不仅不会导致“崇洋媚外”,反而对我们光大自己祖国的优秀音乐文化传统,会是一个极大的促进。

毛泽东思想和邓小平理论关于中外文化关系的论述,不是简单的拿来主义,更不是排拒主义。我们只有全面地把握这些符合马克思主义真谛的、体现了人类智慧结晶的真理,更深刻地理解和解决研究西方音乐的深层目的,才能使我们的史学方法得到进步,因为目的本身就是方法的一个组成部分,目的又时刻制约着我们为达到它所运用的方法和所走的途径。关于研究目的的讨论,是讨论史学方法的重要基础。

#### 四、西方音乐史学方法的瞻望

进入西方音乐史学方法的研讨,对于史学实践具有突破性的意义。

音乐学的方法一般分成两类:即实证性的方法和思辨性的方法。实证性的方法是经验的方法,依赖于与事实材料有关的调查,验证和分析性操作;思辨性的方法是理论的方法,它依赖于理性的思考、逻辑的归纳和综合的比较。这些方法都可以是音乐史学的

方法,而音乐史学又可以使用或吸收许多外学科方法,例如民族音乐学的方法,社会学、人类学方法,一般历史学的方法,如文献学方法、传记学方法、考古学及史料判别方法,也可以运用相远学科,如20世纪自然科学方法(老三论:信息论、系统论、控制论;新三论:未来学、协同学、耗散结构理论)。我们还可以把全部方法分为“三个层次:程序—操作性方法,学科—体系性方法和哲学—认识论方法”。<sup>①</sup>在哲学—认识论的层次,对方法可以分类为马克思主义方法和外马克思主义方法。

### 外马克思主义

很长一个时期中,我们以为世界上只有马克思主义真理和与之对立的非马克思主义,或者叫反马克思主义谬论这样两种意识形态。在思想解放运动后,我们逐渐明白,在马克思主义产生以前,人类就有真理,在马克思主义产生后,在马克思主义之外也存在真理。以后,又逐渐明白,以前曾经以为是马克思主义真理的一些理论,其实是误解。还有,马克思主义的基本原理虽然不会变,但它也要随时代的发展而发展。马克思主义与中国的实际相结合产生了毛泽东思想和邓小平理论,这是中国的马克思主义,但是我们又不能“唯我独革”,以为马克思主义是“独此一家,别无分店”。实际上,正是毛主席在42年前对中国的音乐工作者说:“马克思主义是放之四海而皆准的普遍真理,我们必须接受。但是,这个普遍真理还必须同各国革命的具体实践相结合。”<sup>②</sup>它和任何一个国家的实际相结合都可以产生有别于中国的毛泽东思想和邓小平理论的真理,即使是西方人也可以有他们的马克思主义,而且其中也会包含有真正的马克思主义真理。中国人民大学书报资料中心出版各种专题的“复印报刊资料”,从1996年起“西方马克思主义”从原来的“外国哲学与哲学史”专题

① 王晔:《中国音乐年鉴·音乐学方法》1991年卷,第143页。

② 《毛泽东思想胜利万岁》1969年,浙江,第200页。

中移至“马克思主义、列宁主义研究”专题,它透露给我们的是“西方马克思主义”被承认为马克思主义的一个组成部分这样一个信息。而“外马克思主义”的概念告诉我们的是:可以把所有的意识形态划分为两大领域,一个是科学马克思主义,它是真理,另一个是马克思主义以外的主义,其中也有真理。“外马克思主义”的观念给了我们一个完整的命题:马克思主义是真理,马克思主义不是唯一真理,马克思主义之外还有真理。承认“外马克思主义”这样的一个概念,就为我们可以利用人类的全部智慧来从事某一个领域的事业打开更大的大门。当代哲学正在由世界观走向方法论。在西方音乐史学学科中运用“外马克思主义”的观念,可以让我们的范围里去寻找和把握新的哲学方法,得到打开许多原来模糊不清的问题的认识之门的钥匙。

对西方音乐史的历史分期,在西方已经有一种基本共识,分成“古代时期(—约公元450年);中世纪时期(—约1450年);文艺复兴时期(—约1600年);巴洛克时期(—约1750年);古典时期(—约1820年);浪漫时期(—约1910年);现代时期,或称20世纪(—至今)<sup>①</sup>7个阶段。这种分期大致与西方文化的分期一致,代表了并非是马克思主义者的西方音乐学家对音乐作为一种文化的历时性认识。与简单地把音乐作为社会、政治或经济的附庸的方法相比,它更重视音乐的主体性;与把音乐作为孤立的一种技术、技艺的发展比较,它又具有对音乐的人文主义本质的认识。虽然在某种意义上也可以说分期“只是一种形式,并不代表音乐史本身”<sup>②</sup>,但是有时仅仅分期也可以提供出一些形式以外的信息,起码,这样的音乐史分期肯定是音乐风格史的结果和起点。近年

① 杨燕迪、孙国忠:《西方音乐断代史研究导论》(I),《中央音乐学院学报》1995-02,第15页。

② 转引自刘经树:《史学与美学结合的一次新尝试》,《中国音乐学》1995-01,第116页。

来,有关中国音乐史历史分期和断代问题有了一些新进展,“改变原来按历史朝代划分中国古代音乐史的思路,提出新的历史断代思路,比如以音乐基本形态为基础的划分”。<sup>①</sup>可以说这是中国音乐史学学科的一个大的动向,也许,它会引起有关整个中国音乐史(包括近代以来的历史)的一系列学术观点的讨论。面对“圈内人”——“唯我的”音乐史的中国音乐史学界的这种观念,对于我们这些“圈外人”,面对着“非我的”西方音乐史的中国西方音乐史学界众人,会有另外一个启示,那就是作为“圈外人”,我们应该尊重“圈内人”——面对“唯我的”音乐史的西方音乐史学界的观念。虽然“圈外人”的独特视角,肯定会有不同于“圈内人”的价值,但无视“圈内人”的“圈外人”,绝对不会是一个有理性的清醒的学者。西方人对社会发展史与我们有不同的看法,有关音乐史的分期就是一种表现。

在西方音乐史中,我们可以得到许多史实来证实音乐的发展与社会的状况并非同步的结论。“格莱戈里艺术产生于世界历史最混乱的时期之一。我们很难想象:罗马帝国的分裂和历次大规模的并吞,以及那古代文明的动荡、战争、劫掠,杀戮与毁灭会成为有利于艺术发展的条件。事实上,正是在屠杀、瘟疫、饥馑以及各种各样的灾殃之中,(圣格莱戈里从中得到了世界的末日和最后审判即将到来的先兆),破天荒第一次产生了这些和平的歌曲,它们充满了纯朴光明的希望和如此温柔甜美的感情”。<sup>②</sup>在上世纪末和稍后到20世纪初的欧洲的社会大动荡大灾难中,“成为音乐史上一股巨大的潜在力量”<sup>③</sup>的德彪西和深刻表现了现实本质的

① 《“跨世纪议程”的对策与方略》,《中国音乐学》1995-03,第139页。

② 朗多尔米:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1989-03,第12页。

③ 格劳特、帕利斯卡:《西方音乐史》,汪启璋等译,人民音乐出版社,1996-01,第716页。

表现主义音乐,结束了西方音乐的一个时代,为20世纪开辟了一个全新的天地。以前我们把印象主义和表现主义音乐看作是颓废没落或反动的音乐,其中一个因素也许就是与那时对西方世界政治和意识形态认识的同步化一致的。马克思有“在腐朽的时代出现过辉煌的文学”的论述,为我们对音乐史分期的思考澄清了认识,也证实了外马克思主义的确也有真理。

### 西方马克思主义

杨燕迪通过《西方音乐研究的主要领域及其代表著述》(《艺苑》,1992.2~3)和《西方音乐断代史导论》(与孙国忠合作,《中央音乐学院学报》,1995.2~3)，“对西方学人在西方艺术音乐研究上的具体方法和成就予以描述和概括性评价”<sup>①</sup>,对300多种西方音乐史研究的代表著述作了简单的评注介绍,大致归纳出在史学方法上的一些类型:文化史方法、风格史方法、分析批评方法、文献学方法、实证性方法(档案研究、草稿研究、器物学、图象学)、乐谱释译方法、历史唯物主义方法等。

在全面地引进西方音乐史学权威著作还不可能很快实现的目前,我们特别需要以方法为线索去梳理各种外马克思主义的思潮,特别是对西方马克思主义的评介。

于润洋在《对一种社会学派音乐哲学的考察》(《中国音乐学》,1995.1~2)对阿多诺的“以西方马克思主义著称的法兰克福学派在音乐美学思想领域中的一篇最重要的理论宣言”《新音乐的哲学》的解读和评论,以及《释义学与现代音乐美学》(《中央音乐学院学报》,1990.4~1991.1)、《杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题》(《音乐研究》,1997.1~2)等,已经成为对现代西方马克思主义思潮介绍的一个系列。

现代西方马克思主义思潮在一次世界大战后的产生,到二次

<sup>①</sup> 《艺苑》,1992-02,第2页。

世界大战后的发展,其中含有深刻的历史背景。一次大战结束后,俄国“十月革命”成功,而一些西方国家(如德、匈、奥等)的工人运动和革命失败,整个资本主义世界进入相对稳定时期。二次大战以后,科学技术的进步和生产力的发展、发达的资本主义空前的物质丰富和人的异化、苏联社会主义模式的弊端等,给世界带来了一系列新问题,产生了在哲学、政治、经济和文化上的各种新的思潮。“作为一种流派,西方马克思主义属于批判的马克思主义,以区别于科学的马克思主义(或正统的马克思主义)”<sup>①</sup>,它具有“坚决反对教条主义”、“批判性地审察一切”和“强调利用资产阶级思想的成就”这样一些基本特点。一般学者在哲学上把它的主要流派概括为法兰克福学派、存在主义的马克思主义、结构主义的马克思主义、新实证主义的马克思主义等。在音乐史学领域,西方马克思主义的基本理论有许多是值得借鉴的,特别是新释义学(承认作品的意义价值不是文本所固有的,而是在具有不同历史、文化、心理背景的吸收者的差异中实现的)、艺术符号学(艺术是人类情感的符号形式)、新批评派(以文本中心主义反对作者中心的“意图谬误”理论)和解构主义(排斥作品的终极意义,重视文本以外的活的多元的认识)等,将会给我们对音乐作品的理解,从而认识整个音乐史带来全新的面貌。特别是当我们能够以中国人的文化视角去看西方音乐史时,运用马克思主义和外马克思主义的方法,必定能在西方音乐史学学科中“不断地总结经验,有所发现、有所发明、有所创造、有所前进”。<sup>②</sup>

音乐史学方法目标的前景是对史学对象、范围和目的的规定,它的背景是要探索音乐发展的规律和意义,也就是求知和求道。但是,西方音乐史是写给谁看的?西方音乐史面对的是什么人?

① 王勤田主编:《现代西方文化思潮鉴评》,当代中国出版社,1993-12,第285页。

② 《毛主席语录》第174页。

这是我们必须首先要明确的。除了音乐家以外,音乐史还面对着一般人。识字的人能看懂外国文学史,有文化的人会理解欧洲美术史,而音乐史,特别是西方音乐史,并不是一般人能轻易弄得明白的。一般来说,如果不能领会西方音乐史中的西方音乐,也就不可能看懂西方音乐史。音乐具有与其他所有艺术形式不同的特殊性,即非语义性、非符号性、非造型性以及不确定性、抽象性和技术性。对于现时的公众来说,音乐只是单一体所需求的非必须的陪伴物。音乐的历时性并不是他们的关注点。可是公众对音乐的理解不是凭借对音乐技术理论的掌握,而是靠非音乐技术的人文的背景知识。因此,运用新的方法去解读音乐史就有特殊重要的意义。如果我们能从根本方法去改变对音乐审美的理解,我们就将会把音乐史学和普通人紧紧地联系在一起,实现音乐学的社会性意义,使“圈外人”,面对西方音乐史的普通中国人和非音乐学者,都能够和我们一起走进西方音乐学这块人类的艺术瑰宝之地。

科学的进步要以民主的精神为前提。史学研究在方法上的拓展,正体现了民主的精神。拓展方法,可以突破“历史学、分析、民族音乐学三足鼎立”式的格局,真正实现历史、美学、分析和批评的综合。<sup>①</sup>在方法的哲学层次上我们可以走向几个方法:发掘马克思主义方法,了解和利用外马克思主义方法(包括西方马克思主义方法),借鉴外学科方法(包括音乐学的其他分支学科方法),掌握一般现代历史学方法和总结西方的音乐史学方法(实证主义方法,风格史方法、理论、分析和批评的方法)。“工欲善其事,必先利其器”,有了方法的拓展,音乐史学的进步就是势必的了。

## 五、再构我们的西方音乐史学

再构,意思是作再一次努力,而且先从学科结构作起。

---

<sup>①</sup> 杨燕迪:《实证主义及其衰落》,《中国音乐学》,1990-01,第113页。

西方音乐史学在中国有一个特定的文化圈,这个圈就是学科建设。进入这个圈,不但意味着进入显形的人物联系和交流,也包括语域的建立,语域是表达思想、表述认识的工具性符号领域,它本身也意味着隐形的学术思想交流的层次结构。在学科建设上,利用每一次难得的学科会议,提出、研究和规定一些具体的有关建议,是一项重要任务。

学科建设,首当其冲的是学科队伍的建设。除了早有共识的我们的学科队伍中在知识结构、语言上的欠缺外,我们还必须正视中国人研究西方音乐的一些天生缺憾。西方音乐源于基督教文化,我们长期与基督教隔绝,很难体会西方宗教那种无处不在、又平平常常的氛围。即使是宗教,中国的儒教、道教和佛教都有和基督教极为不同的形态和内涵,在某种意义上中国的宗教在群众层是文盲文化,我们许多人连这种宗教体验都没有,而对基督教就离得更远了。只凭想象和理论去看基督教,而没有体验(我们也缺乏体验的客观条件),我们就更难真正把握西方音乐传统的文化背景。对于这点,我们只能是时时作有心人,利用一切可能,创造一切条件,抓住一切机会去靠拢基督教,尽量积累经验来弥补文化隔膜,以不可知的勇气去严谨地求知,不求质变,但求累积。

对西方文化的态度容易被社会、政治、经济和外交所左右,这是中国传统的文化功利主义影响和长期的社会现实带给我们的又一个磨难。在两次主要的西风东渐中,我们经历了中西关系的两次失误。在“五四”运动中,我们接受了西方先进的马克思主义思想,但政治信仰的蓬勃朝气并不能掩盖面对西方列强强大的军事力量和先进科技时的沮丧,随之相当大程度上产生了对中国传统文化信任危机。第二次,在长久封闭和十年动乱后,国门打开,看到了真实的西方世界,巨大的经济实力和生活水平的差距,加上国际共运的走入低谷,又产生了一次对共产主义的信仰危机。这其中,文化观念上的摇摆是明显的。现在,虽然由于改革开放的国

策保证了社会稳定和经济的高速增长,但是许多新的问题又接踵而来,使中西关系,尤其在文化上的问题并没有真正解决,在西方音乐研究领域,危机仍然潜伏着。而这只有通过音乐学主体性的主观把握和得到和平发展的主题长期延续的客观条件,才会使学科建设避免功利主义的反复,得到正常进展。

音乐史研究的对象,首先还是音乐本体,音乐作品的创作、演绎和接受,音乐风格的演变,同时密切地联系音乐发展的文化、社会、经济、政治、宗教、哲学、技术和科学背景,其中对音乐创作的技术理论的掌握永远是音乐学者必不可少的工具。目前,这在音乐学的教育体制中已经是一个越来越恼人的问题了。“圈外人”介入音乐欣赏,已经引起了音乐学术界的注意,<sup>①</sup>而从音乐以外的领域进入音乐学,缺乏独立的对音乐作品的技术分析和领悟能力的学子增多,将会对音乐学研究的本体性造成威胁。逐渐进入和发展音乐学分析,是音乐风格史方法的反映,也是当前我国西方音乐史学的一个新进展。音乐史学实际上可以说就是历时性的音乐学分析。通过音乐形式分析,作出意义阐释,得到风格评判,给予史学定位,是音乐史学研究的一般程序。如果对音乐作品不能独立地作出形式分析,或分析不准确、不深入,其他的思辨性研究将无从谈起,或者将会得出错误结论,如果躲开技术分析,更将大大降低音乐研究的学术价值和说服力。以往,带有这种被认为是“空谈”或图解音乐的倾向,就是音乐学研究者作曲和音乐表演技术理论欠缺的结果,这是我们必须极力避免的。从音乐学教育体制上,包括招生标准和教学体系等,作出相应的改革,加强技术理论和音乐美学修养,才能改变这种偏差。

除了手段(硬件)落后之外,缺少可供实证性研究的基本资料,是我们在西方音乐研究中无可改变的客观局限,而中国传统文

<sup>①</sup> 参见杨燕迪:《探索音乐史:方法论反思四题》(《中国音乐学》98—1)中的评介。

化的弊病,靠灵感、感情,非理性,重技术轻理论,求适应轻改造,倾向保守缺乏开拓,明哲保身,不敢为先等,始终会在实际运作中纠缠我们。西方的“启蒙运动主要不是一个政治运动,而是一个思想运动<sup>①</sup>”。也因此,它对西方社会的发展发挥了长期的、全面的、根本性的作用。中国政治运动频繁,也有过大规模的文化运动,但是始终没有一次彻底的思想运动,这可能就是我们和西方首先是在精神上有那么大差距的基本原因之一。如果我们能够认识和尽量避免传统文化的弊病,把历史的辉煌作为工具而不是文物,我们就会充分发挥传统的潜能,弥补缺乏思想运动的负影响,以平和的方式走向新的辉煌。

我们必须把中国的西方音乐史学放在世界的西方音乐史学界中,准确地给予定位,准确地评价我们的状况,这样,我们才能和世界接上轨,同步前进。鉴于我们这样一个特殊的“圈外”学科,如果没有整体参照物,没有一个大背景,我们就会是无根之木,难以得到有价值的发展。因此,了解世界仍然是我们在学科建设上的一个有压倒性意义的任务。1989年第一届音乐翻译研讨会(第四届音乐学读书研讨会),第二届外国音乐研讨会,和多次有关会议,关于建立音乐翻译组织,确定翻译选题(通史、断代史、专题史、类型史、音乐百科词典)、编辑出版工具书(译名词典)等,都有过重要的结论,但是实际进展并不大。中国的西方史学家认为:“即便在当今中外交往频繁、现代信息发达的时代,加强译书工作,加强西方史学尤其是西方古典史学名著的翻译工作”,“也是深化西方史学研究的基本工作。”<sup>②</sup>而西方音乐史学著作的翻译出版,相对一般史学就更贫弱得多了。虽然市场经济对学术研究的支持力度永远不会达到理想的境界,但是,

① 阿伦·布洛克:《西方人文主义传统》,三联书店,1997-10,第124页。

② 张广智、张广勇:《现代西方史学》,复旦大学出版社,1996-05,第392页。

我们还是应该继续努力,加强宣传和与出版单位的交流配合,选择引进翻译有影响的权威西方音乐史著作,包括早期的史学著作、断代史和类型史等,以彻底改变对史学史认识的肤浅状况。这种基础性工作(包括经典著作翻译,文献目录出版,规范人名、专用词、术语译名和基本概念,方法综述)的重要意义无论怎样强调也是不会为过的。

除了把音乐翻译作为一个子学科来扶持,还应该发展其他史学子学科,如音乐图象学,记谱法研究,音乐表演史研究等,并加强与外学科(如音乐美学、民族音乐学、中国音乐史学)的联系。

在写史中对于历史分期、史书内容、史书类型的研究也都有学科建设的意义。许多西方国家的音乐教育中把简明通史作为一门课,更重要的是由各位教授分别讲授断代史。由于分期短、专题窄,有可能在断代史和专题史中作深度开掘,这样每一部分都是精的,整体音乐史就有可能是高质量的。而通史可以作为一种弥补,又防止了见树不见林的弊病。

多元化是当代世界的主要现实和趋之一,音乐史的现代性通过多元化来体现。把民间音乐和流行音乐纳入西方音乐的研究范围,不仅体现了对“欧洲中心论”影响的破除,也体现了音乐史的现代性,因为流行音乐从民间音乐发展而来,是20世纪工业和科学技术发展的产物,是人类社会城市化的产物,它和乡间音乐相互影响、平行发展,不仅在现代音乐生活中占有很大比重,而且对乡间音乐和各国文化都有广泛而深刻的影响。把艺术音乐之外的所有音乐都放在音乐史中,把音乐表演和音乐接受也包括在内,才能使音乐史成为整体音乐史,成为活的历史。

我们在对史学方法的研究和评判中,必须注意不要轻易地否定某种方法,必须客观地给各种方法以存在的许可。在史学史上,每一种方法都有产生的原因和存在的理由,从分析中多少都可以发现值得吸收的因素。如传记学方法,“根据真人真事选取的历

史学传记是通向音乐理解之路的辅助材料”<sup>①</sup> ,实际上任何一部音乐史都离不开这种起码的严肃的传记学方法。音乐风格史方法把作品作为音乐史的主体 ,但是过于片面强调作品地位的话 ,有时也会引起麻烦。音乐史上同一部作品在不同的时代具有极为不同的意义是常见的 ,许多音乐家也都遭遇过生前死后或相隔一段时间之后的相差极大的不同评价。如果不联系作品以外特别是接受者的一方 ,就会无法解释音乐 ,因为作品本身并没有变 ,何以音乐史变了? 音乐史上一件著名的常常被人们津津乐道的事件 :巴赫《马太受难乐》在创作 100 年后再次上演 ,前后两次的不同反映 ,及时复兴巴赫的重大影响 ,连带促进了回顾历史的倾向 ,就是一个典型的事例。我们一般都把作品视为从作曲家到乐谱再到音响(表演家的演绎)到接受者这一个全过程 ,但是乐谱本来就不是音乐的全部 ,作品还应该包括有比全部的乐谱加起来还要多得多的没有乐谱的那种形式的音乐 ,音乐史还包括非音乐家(专业和非专业)的那个更为广阔的领域 ,所以简单地只把音乐作品及与作品相关的那些问题作为音乐史的唯一研究对象 ,也可能会失之偏颇。实证主义曾被许多人所批评 ,在最近的一些年中在西方也已经呈衰落之势 ,但它毕竟有过辉煌 ,从实证主义指导下产生的大量音乐学术成果(如几乎我们每个作西方音乐研究的人必不可少的《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》) ,可以看到实证主义方法的合理性是显而易见的 ,实证主义方法使音乐史学摈弃了演义式和图解式的“普及”音乐的作风 ,给史学以可靠和准确的信息基础 ,面对我们中国的西方音乐史学的实际 ,应该说至今为止也仍是一种有益的方法 ,把它作为我们的史学方法的基础之一仍然是必要的。当我们从颇为复杂 ,难以准确把握的各种史学方

<sup>①</sup> 转引自刘经树 :《史学与美学结合的一次新尝试》,《中国音乐学》1995 - 01 ,第 117 页。

法的乱麻交错中定下心来,由繁到简,蓦然回首,也许会意识到把和音乐——成品和非成品——有关的更宽泛的人——音乐家和非音乐家)的历时的动态进程作为音乐史的主体,这种更多地与民族音乐学接轨的方法作为音乐史学的方法,所具有的特别的方法论意义。作品文本是一个客观存在,但是如果主体决定一切,就不存在对意义探究的必要,实际上也会取消作品本体,因为活的音乐将不复存在。单一的方法不可能穷尽音乐中,我们应该把音乐史学方法约定为全方位的方法。这样的方法约定性既体现了存在主体的合理性、必要性,也给予多种方法存在的可解释性,这种对方法的宽泛态度,对史学的发展是只会有好处的。

对于学科队伍来说,方法的扩展正是一个对我们的世界观的检验。首先,我们必须重新学习科学马克思主义,澄清误读,纠正不求甚解的语录式的“引用”法和教条主义的倾向,真正把握马克思主义批判的本质和基本原理,同时又不失马克思主义的原则立场。另外,我们确实需要打开眼界,极大地扩展视野,了解和认知原来我们未接触过的一切人类的思想精华和方法理论,警惕极左思潮,不抱偏见地分析和吸收有用的东西,不被表面的政治意识形态的外壳所蒙蔽,从外马克思主义那里去取用和收获,力求在方法论上有较大的突破,根本改变中国的西方音乐史学学科贫弱的原由,以适应世界人文学术事业的发展,为创造学科成就打下坚实的基础。

理想的中国人的西方音乐史(真正的马克思主义的)可以设想一些基本的特性:

1. 注重音乐本体分析、注意音乐风格演变、注视音乐传播与接受。特别体现“没有受众就没有音乐”的观点。
2. 把音乐作品作为音乐史的主体,同时认识到音乐作品是由人创作的,是由人演绎的,是由人接受的,因而尊重西方人文主义传统,高度重视全体人在音乐史中的地位。
3. 全面地认识西方音乐的源泉:基督教文化、人文主义和科

学技术。

4. 以思辨性的分析(而不完全是实证)作为基本架构的主线。

5. 既理解“圈内人—西方人”的认识,又体现“圈外人—中国人”独特文化视角和背景、观念的参照。

6. 具有历史意识,把西方音乐史看作是以接受前人、创造自己、影响后人为主要脉络的延结性过程。

7. 具有现代意识,高度重视20世纪和当代音乐的发展特点,高度重视音乐与科学技术发展的关系。

8. 从非通史性课题作起,重视国别史、断代史、类型史等研究的意义。

还可以设想取得这样的成果的途径:

1. 科学的头脑、理性的思维。

2. 冷静而不带感情色彩地分析剖解以往中国人的西方音乐史观。

3. 在平等的地位上进行学术性讨论。

蓝图应该怎样规划,这是我们这个文化圈的永久课题。

## 六、中国人的西方音乐史权威

中国应该有一部能够被西方音乐史的主人——西方人所器重的西方音乐史,它既不是单纯以阶级斗争为主线的“社会史”,也不是西方权威的音乐风格史、音乐文化史的简单套用或仿制。这是以我们独特的文化视角去审视,在东方文化的基点上去比较地分析,保持了批评的距离的一部真正现代中国人的西方音乐史。它应该体现“一切历史都是当代史”的历史观,把现时的“我的”或“我们的”眼中的西方音乐的历史反映出来。我们的根本目的并不是要一个经典,而是要参与。一个美国音乐学家耐费斯(Virginia Newes)1988年在北京曾对中国的音乐学家讲过:“我盼望在美

国的杂志和会议上看到你们研究西方音乐史的成果和观点”，“我希望中国的音乐学界能早日进入国际世界。”<sup>①</sup>西方音乐学家的这种愿望，其实质是希望得到一个东方的学术对话者，而我们的研究如果不能体现中国特色，也就失去了对话的意义，抽掉了对话的本质，就不会是一个有价值的对话者。

近年来，中国的西方音乐史学研究呈现与音乐图象学、美学的结合，同时音乐学分析兴起，史学方法也开始拓展，这些新的气象是和钱仁康、于润洋这样的学术权威和许多中青年学者的努力分不开的。中国音乐学界的老一辈学者中，有一些学贯中西、学识渊博的学术权威，他们的出现，完全是得助于全程教育、个人经历和社会情势。照理说，客观条件，无论是社会环境、信息传播和人文理想，后来都优于以前，但是实际结果大体上却是一代不如一代，这就给我们提出了一个很严酷的问题，我们的音乐教育到底怎么了？虽然解决它肯定不是西方音乐史学的主部主题，但是，我们的确有可能从西方音乐史中得到一些音乐教育方面的启示，如果我们能够注意并总结出一些经验，促进了我们的音乐教育改革，那就不但得到了可贵的副产品，而且也会为收获我们的西方音乐史学权威创造条件。

在对音乐学学子的引导中，认真地提倡“一要读书、二要怀疑、三要提出新见解”，鼓励对方法的注重和方法的开拓；针对中国学生的普遍弱点，特别注意培养创造力和独创精神；在我们的大环境中，把追求真理、不逐名利作为立身的尺度；在专业领域中，树“严肃的学术态度、严谨的研究作风、严整的写作规范”为座右铭；以学术讨论的平等态度为基础，建立民主和真诚的师生关系，对造就品格和专业造诣同样看重，这样，就有可能青出于蓝而胜于蓝，一代优于一代，出现中国人的西方音乐史学权威，而这对于我们的

<sup>①</sup> 蔡良玉：《西方音乐风格史谈话录》，《人民音乐》1988 - 08，第46页。

西方音乐史学学科建设来说无疑会是最大的收获。

## 七、音乐史学者的世界

音乐学的学科性质是双重的,它既是一个作为艺术的科学,又是一个作为科学的艺术,但在中国它始终被装在音乐学院这个单一的艺术学科中,久而久之,常常会使我们淡漠了自己是干什么的了。音乐学是非精密科学学科,作为人文科学,它和人结为一体,它应该和作为艺术实践的音乐学科有相异之处。因此,音乐学不易被“音乐家”理解是正常的,而不被自己所理解,那就会是一个悲剧了。

音乐学者和任何普通人一样,又和普通人不一样,音乐史学学者也和普通的音乐学者有不同。世界存在他的心中,历史存在他的心中,对历史的关照,使他更理智地认为他必须在他的事业中努力向前,实现他的价值,实现他在这个世界的历史上存在的意义。科学促使人类进取,科学也通过理念和理性使人高尚。科学知识、科学精神和科学方法,让我们在世界上的存在意义得到升华。

理论的本意是沉思、旁观、思考。在这个空前的市场化世界、史无前例的商品化时代,音乐史学者所作的一切,就是在冷眼旁观中,在对历史的冷静思索中,认准自己的现实位置和立足点,明白自己作为一个历史研究者的历史责任,提出一个冷峻的自我箴言:“知天命”,专注其事。

音乐学家本应该是一个思想者。但并不是每一个思想者的真知灼见都会在当代被承认,每一种思想都能被传播,在文明史留下印记而不会被湮没甚至消失,但是,思想者并不把这些作为自己的价值前提。孔子说:“学者为己”,不是为得到别人的赞许,而是要完善自己,不是为对自己有利,而是要发挥自己,不是要获得一个摆设,而是要指引自己的作为。学术思想是对人类文明的高度概括,是人类文化的精华。靠学术思想,音乐学的发展必将对音乐的其他学科(作曲、音乐表演、音乐教育)发挥影响,进而把这个影响

扩展到社会的音乐生活、甚至音乐生活以外的领域中去,以完成这一学科的终极目的——丰富人类的文化和精神,我们每个音乐学中人都将是这个事业中的一分动力。当我们“作为具有世界四分之一人口的大国,应以巨人般的气魄,站在世界的高度来审视和检验一切人类的文化,包括历史上不同时期的和本世纪不同流派的文化”<sup>①</sup>时,如果我们只抱定一个主义、一种方法,我们就必不能对这一切得到真正符合实际的认识,这已被过去的经验所“实证”,也会被将来的发展所证实。中国的西方音乐史学者们努力在实践中开创方法,在交流中开拓方法,以求在音乐这门最浪漫的艺术学科中绽开出灿烂的科学之花,这就是我们聚在这里冥思苦想讨论西方音乐史学方法的意义。

本文系作者在第三届全国“西方音乐史”研讨会的书面发言。

(原载《中央音乐学院学报》

1998年第3、4期)

---

① 蔡良玉:《对西方现代音乐的思索》,《音乐研究》1984-04,第99页。

## 欧洲浪漫主义音乐商品化进程 ——兼及我国音乐发展的若干思考

杨雁行

1998年10月,李岚清副总理视察天津音乐学院,在与院领导和部分教授座谈时,提出一个音乐史上值得研究的现象。他说,为什么古典主义时期就是海顿、莫扎特、贝多芬少数的几位大师,而到了19世纪浪漫主义时期,一下子就涌现了这么多优秀的作曲家?我们要认真研究这个现象,找出原因,借鉴成功的经验。的确,19世纪一百年整个欧洲包括东欧、北欧、南欧。产生了比古典主义时期多出数倍的音乐家群体,其创作体裁繁多,作品浩瀚。关于这个现象的产生原因,专题论文所见甚少,只在西方音乐史专著中不同程度的谈及,大体概括为:1. 政治原因。“整个19世纪的欧洲政坛风云变幻频繁……欧洲的一些外围国家或民族在19世纪里掀起争取民族解放的和民族独立的运动……”<sup>①</sup>2. 文化思潮原因。“18世纪启蒙学者卢梭的尊重人的本性与独立价值的号召,成了法国19世纪浪漫主义艺术的预言……如果用启蒙运动所提倡的‘理性’来代表18世纪,那19世纪的浪漫主义就是在强烈的反叛一切‘理性’的束缚”<sup>②</sup>。3. 音乐风格演变原因。“浪漫主

① 参见于润洋主编《西方音乐通史》P.217。

② 参见于润洋主编《西方音乐通史》P.218。

义时期的音乐风格对于古典主义来说有革新的一面,也有承袭的一面……出于浪漫主义时期精神对于古典主义限制的反抗,出于浪漫主义作曲家对综合艺术、对强烈表达和亲密交谈的喜好。浪漫主义时期的音乐体裁形式和音乐语言有不少系的发展创造”<sup>①</sup>。

4. 音乐家地位的原因。“18世纪末的法国大革命虽以封建复辟告终,但他为后来的一个世纪提供反抗压迫的方式,也赋予音乐家要求挣脱约束,获得自由和表露个性的精神。这是新的时代要求,它使音乐家与社会形成了新的关系。原来,音乐家受雇于宫廷,教会,城市和剧院,按雇主的要求为特定的目的和场合写音乐。现在,则随贝多芬之后走上“自由”音乐家的道路,音乐家的地位从奴仆一跃为时代的先导”<sup>②</sup>。

5. 社会生活原因。“19世纪的社会音乐生活也有了巨大变化。随着贵族政体的衰落,像海顿时代的贵族音乐赞助人已经被新生的资产者所替代,音乐出版商、音乐会或剧场的经理人不仅掌握作曲家的命运,而且成了主宰音乐生活及艺术趣味的大人物,……歌剧院音乐厅的公开演出,上流社会的沙龙音乐会,音乐爱好者组织的私人音乐会,一些适应当时人们对历史和古代音乐兴趣的专题音乐会,以及钢琴在业余生活中的普及等,不仅使音乐和音乐家的社会地位空前巩固,而且促使标题乐曲,艺术歌曲,小型器乐曲等体裁的以充分发展。此时期的作曲家需要考虑如何增加自己作品的听众与买主,这与实际的经济利益相关……”<sup>③</sup>除了上述理论的专著涉及的原因与背景外,李岚清副总理还提出19世纪音乐家之间的“文人相亲”,讲团结,讲协作,互相扶持也是使这一时期人才辈出的原因。这一观点也极有理论见地。笔者认为,以上论述有关浪漫主义时期音乐兴盛的原因或

① 参见沈旋、谷文娴、陶辛《西方音乐史简编》P. 197。

② 参见沈旋、谷文娴、陶辛《西方音乐史简编》P. 195。

③ 参见于润洋《西方音乐通史》P. 219。

从政治文化背景谈,或从风格衍变规律谈,或从经济社会环境谈,虽然他们是构成浪漫主义音乐兴盛的诸多因素,但未能更深刻的揭示浪漫主义音乐兴盛的本质原因。辩证法告诉我们,事物是复杂的,由多种矛盾构成的,但决定事物性质是由主要矛盾和主要矛盾方面。那么,哪个原因是形成浪漫主义时期音乐人才辈出音乐兴盛的根源呢?马克思主义给了我们一个观察问题的基本方法,那就是用经济的观点、用生产力的观点去观察一切社会现象。笔者认为运用这一观点和方法来理解上述问题是完全正确的。笔者认为:音乐家把音乐作品作为商品推向市场,适应市场需求,营造和完善音乐市场,并在音乐接受环节上依然保持贵族化审美方式是造成浪漫主义时期人才辈出音乐兴盛的根源。概括为商品化的杠杆推动,贵族式的审美接受。笔者高度赞扬在欧洲音乐史上很不起眼,几乎不上史书的一个事实:1672年英国小提琴家兼商人班尼斯特(Banister)最早提出以往只能是王公贵族欣赏的音乐,让平民花钱买票也能欣赏。(当然这里所说的平民是日渐强大的资产阶级和中产阶级)。在他的建议下,建立了欧洲第一座音乐厅,获得了精神和物质的巨大成功。一方面音乐这个艺术殿堂最神秘的女神走向社会、走向平民,精神获得更大的解放;另一方面迈出了建立音乐艺术产业的步伐。正是后者作为艺术生产力运作中,商品利益和市场效益使欧洲各大城市争相效仿。大量的音乐厅、歌剧院的建立必然需要大量的管弦乐队,而管弦乐队则必然需要大量的创新作品。这样在市场经济的杠杆作用下,就必然地历史地和符合逻辑地大量涌现产生众多音乐家,造成了浪漫主义时期音乐的兴盛繁荣。班尼斯特的主张是撒在欧洲古典主义时期的商品种子,而市场的形成、产业完善的开化结果正是在浪漫主义时期。

关于商品化促进欧洲浪漫主义音乐兴盛在一些专著中也有学者论及,如《西方音乐史简编》(沈旋、谷文娴、陶辛著)第三部分

“浪漫主义时期的音乐”第十一章,论及“浪漫主义音乐的历史背景和风格特征”中的第四个小标题“业余音乐的发展和音乐的商品化”。“音乐的商品化”一说极为精彩,文中说“由于音乐向更广泛的群众普及,由于手工业发达和技术进步能更多更快的生产乐器,在家中弹奏和演唱音乐成了人们主要的娱乐方式。业余音乐生活的活跃带来对乐谱需求的剧增,乐谱的价值商业化,记谱法也发展得详尽完善。在众多的市民进入音乐厅而缺乏判断音乐优劣能力的情况下,报刊杂志的音乐评论文章对听众作‘专门’指导。音乐经济人、出版商、音乐评论家成了音乐与听众之间的桥梁。经纪人和出版商热心让公众接受音乐的活动,对不少作曲家和演奏家是很强的动力,评论家的文章不仅向听众宣传音乐家和解释作品,也树立了音乐趣味的标准。”这段文字论及不少浪漫主义时期音乐商品化的现象,只可惜没有论透音乐作品本身及音乐家作为商品的价值意义和历史推动作用,更没有将这一原因列为浪漫主义音乐兴盛的根本性原因,故而该文除了在概述中做了一般的论述外,整个第六部分“浪漫主义时期的音乐”就再也不详尽地论述音乐的商品化了。因此,我以为这样还只是把商品与音乐两层皮式的、背景式的论述,不是融为一体的、深刻的认识音乐作为商品的重大意义。

音乐作为艺术的一种,本质上属于意识形态范畴是毫无疑问的。但是在商品社会形态中艺术也有商品属性,这是因为:

其一,任何艺术都有物质载体。绘画需要画布和颜料,雕塑需要石膏或金属,建筑需要灰沙石料,电影、戏剧需要场景服装,音乐需要舞台和乐器,这些艺术的载体是实实在在的物质,是必须在市场上进行交换的,因而使附着在物质载体之中的艺术有了商品属性。

其二,任何艺术家、音乐家只要是以艺术、音乐为某谋生手段,就必须使艺术品、音乐作品具有商品属性,因为谋生首先是靠劳动

索取衣食住行的物质产品,其次才是信仰、道德、艺术等精神产品。这些物质产品和精神产品的索取是靠物质的交换形式完成的。

其三,在今天艺术市场经济成熟的条件下,完善的艺术市场、音乐市场中,艺术产品的艺术价值越高,市场价值也就越高。换句话说,越有艺术性就越有商品性,而不是相反。比如“三大歌王紫禁城音乐会”票价高达两万元人民币,一幅名人字画可开出6位数以上的天价。

包括音乐在内的艺术作为商品推向市场是抑制了艺术的发展还是促进了艺术的发展呢?笔者以为恰恰是后者,欧洲音乐的发展史就证明了这一点。中国京剧的发展也证明了这一道理。200年前徽班进京为乾隆祝寿,随后,它便迎接了市场的挑战,在城市演出市场上不断发展,不断获益。四大须生、四大名旦并非政府扶持,也非商人赞助,就是在各大城市码头的票房收入和名角可观的“包银”收入,促使京剧的成熟发展。不少有识之士,对艺术商品化嗤之以鼻,将艺术与商品完全对立,他们认为商品化导致艺术的迷茫、亵渎、媚俗,甚至“逼良为娼”。的确,在不可避免的艺术商品化进程中,出现了以上问题和弊病,这些问题是否就可以作为反对艺术商品化的理由呢?笔者以为包括艺术在内的精神文明建设和市场经济,除非不发生联系,只要发生联系,就要产生效应。只要有效应,就必然是正、负两方面的效应。市场经济对精神文明建设的正效应,表现在有利于人们树立独立意识、效益意识、法制意识、拚搏意识等积极先进的思想观念;负效应则表现在不可避免地产生拜金主义、享乐主义、极端个人主义等腐朽观念,而在市场经济刚刚建立的初期,常常表现为负效应大于正效应的倾向。随着市场经济完善、法制建设、道德建设的完善,在新的生存环境、新的思想基础上,正效应会逐渐显示出来并压倒负效应成为主要倾向。所谓两利相权取其重,两害相权取其轻。不能因为建立艺术市场过程中(尤其是一开始)产生诸多弊病,艺术家就放弃市场经济

这一根本性规律的原则,隐入违反规律的盲目自在之中。只有认清规律和形式,主动迎击市场挑战并在艺术商品化进程中自为的趋利避害,完善自身,发展艺术。

在明确的指出音乐作为商品推向市场对浪漫主义音乐兴盛繁荣的重大作用同时,还有一方面的问题值得我们注意和深思,即十八世纪末欧洲专业音乐从封建王公贵族豢养中解脱出来开始步入商品化进程中,始终保持着贵族式的审美欣赏方式。这种贵族式的审美方式表现在:1、音乐厅、歌剧院等聆听场所豪华考究,有的胜似皇宫(如维也纳金色大厅),有的是国家建筑象征(如悉尼歌剧院);2、音乐作品创作继承古典音乐(即经典艺术音乐)传统,严肃高雅、庄严热烈、气派非凡;3、欣赏过程中礼仪不俗,如:观众衣冠整洁讲究、着节日礼服,不准迟到、走动、说话甚至咳嗽,按规定有节制的鼓掌,听音乐过程是个循规蹈矩的讲求贵族礼仪的过程;4、高额的票房价格;5、听古典音乐是人们社会文明程度的象征,它标志着人们的文化程度和审美标准的高低,甚至是社会地位的展示。这种贵族式的审美欣赏方式的产生,其原因可粗略归纳为:1、18世纪新兴的资产阶级在经济上取得胜利,理所当然享受政治上、文化上的统治地位,也要享受过去封建贵族所独享的艺术形式;2、随着城市化、工业化进程和中产阶级的扩大,具备享受贵族式的审美欣赏的阶级和阶层越来越多,而这种艺术欣赏方式已经约定俗成地成为资产阶级生活方式的一种表现形式,这与住豪宅、穿名牌、做名车、打高尔夫球等形成了一整套的密不可分的生活方式;3、二、三百年的音乐审美方式形成了顽强固定的形式传统,也形成了相对独立观众欣赏群体;4、由于社会地位、生活水平差异的刺激,也使得中产阶级以下的一般市民也趋之若鹜的乐于接受高雅的音乐欣赏,这又为贵族式审美群体不断的增加大量的新的成员,在听音乐会的过程中他们虽然不是中产阶级也必须看上去像中产阶级。

贵族式的审美欣赏方式与音乐商品化进程,这两者看似相悖的逻辑,却历史地、巧妙地结合起来,造成了欧洲经典艺术音乐在浪漫主义时期即获利又高雅(即赚钱又不落俗)的兴盛发展并保持至今。

对比起来,我国艺术音乐发展就艰难的多了,比较成熟的典型形式是中国的京剧。京剧是可以与西洋歌剧相媲美的艺术形式,以最值得中国人骄傲的艺术瑰宝。200 百年前徽班进京为乾隆皇帝演出时,必定贵族式的欣赏环境。京剧的发展得益于它走向市场,迎接了商品经济的挑战。但可惜的是,京剧以进入市场,在欣赏方式上却走了一条世俗道路,看京剧可以喝茶水、聊大天、吃零食、抛面巾、叫好喊骂、捧角找乐等现象司空见惯,欣赏京剧过程几乎是娱乐消遣的过程,蔑视艺术的市民风气使京剧欣赏蒙上粗俗阴影。建国后我国文艺发展方针长期突出革命化、民族化、群众化,对艺术的经典化、高雅化没有引起高度重视,甚至在普及交响乐中也大搞群众运动,不注意寻找经典艺术的市场定位和培养高雅欣赏方式。这形成了中西方音乐的差距。中国 20 年的改革,使得社会阶层有了很大的分化,中国产生了很大的艺术高消费群体,适时地培养这个市场的时机已经来临。在这种形势下,认识西方音乐发展的规律,借鉴其成功经验,形成有中国特色的艺术市场理论,培养大批成熟的市场经营人才已成当务之急。愿中国音乐艺术在商品化进程中不断完善,创造出无愧于这个时代的作品,为中国人的精神生活提供良好的产品和环境。

(原载天津音乐学院编《“中西音乐文化学术研讨会”论文集》,  
中国文联出版社 2002 年 9 月版)

## 对美国密西根大学的音乐教育 和音乐生活的考察

靳学东

考察综合性大学中的音乐教育和生活状况,多年来一直是我心向往之的一件事情。然而由于工作和环境所限,竟始终没能如愿,总也走不出“音乐圈”里看音乐的套路。直到2001年6月至8月,我作为天津市高校第二期赴美研修班的一员对美国密西根大学进行了为期两个多月的考察后,才多少弥补了这一缺憾。当然,那次考察的主要内容并不是音乐,我只是出于职业的敏感和偏爱,才对该校的音乐教育和音乐生活给予了较多的留意。需要说明的是,毕竟时日短暂又恰逢假期,这种利用“业余”时间“东张西望”、“明察暗访”式的所谓考察,不可避免地会带有许多浮光掠影、东鳞西爪的痕迹。故此名之为“感受”倒更为客观准确。

这些观感大抵来源于以下渠道:与全班同学一起走访密大音乐学院并单独拜会该院院长 Karen Wolff 教授,数次单独访察音乐学院;与该院音乐学系系主任、华裔音乐学家林萃青教授、该院著名华裔作曲家盛宗亮教授以及部分师生进行多次交往与交流;聆听陈佐湟博士及其他教授的讲座、授课;在音乐学院图书馆借阅并观赏其“特殊收藏”;多次探访设在中心校区的柏顿钟楼及“大学音乐社”;多次在密大亚洲图书馆查阅一些在国内难得一见的音乐资料;多次赴北校区的历史档案馆查询有关密大音乐状况的历史踪迹;多次到该校著名的希尔礼堂参观游历,借阅多本密大音乐

会演出手册及其他资料,亲历密大艺术节和校园音乐生活等等。

### 一、密西根大学的音乐教育

密西根大学成立于1817年。63年后的1880年,该校建立了自己的音乐学院。于是,一座加入了音乐艺术学科的综合性和一座依托于文、理、工、法等体系完整的综合性大学音乐学院同时诞生了。因此,我们今天谈起密大的音乐教育,实际上要包含专业音乐教育和综合性大学中的普通音乐教育两层含义。不过,由于综合性大学各个专业间的相互影响和校园资源的充分共享,我们有时很难把这两层含义截然分开。

美国的高等音乐院校基本上可以分为两种类型:一类是独立的音乐学院,象纽约的朱利亚音乐学院、费城的科蒂斯音乐学院等。这些学校的结构与我国音乐学院大致相同或近似。另一类则是设在综合性大学中的音乐学院和音乐系,如耶鲁大学音乐学院、哈佛大学音乐系等,其数量要远远超过第一类学校。显然,密西根大学音乐学院属于这第二类学校。

密大音乐学院是全美国最古老、最著名的音乐学府之一。从互联网上查到的有关统计显示,该院在2000年全美上千所音乐院校的综合排名中,位列第四。一百多年来,密大音乐学院培养出大批的杰出音乐人才,如当代世界最伟大作曲家之一的克拉姆(Crumb);世界著名的研究美国音乐的权威理查德·克劳福德(Richard Crawford)等等。该院还和我国不少著名音乐家的名字连在一起,如中国近代最早介绍和研究欧洲声乐艺术的歌唱家、教育家和作曲家应尚能,原燕京大学音乐系主任、后任美国音乐研究会理事长、天津音乐学院的许勇三教授;中国第一位指挥系主任、上海音乐学院的杨嘉仁教授,原中国国家交响乐团首席指挥、音乐总监陈佐湟等都曾在密大音乐学院就读。

密大音乐学院是在1960年由中心校区迁址到现在的北校区

的。其主楼座落于花树掩映与湖景喷泉之间。外表看来它并不奢华壮观,但当你留连于其装饰简朴却又博大精广的联体建筑之中时,就总会有一种以蠡测海的感觉。主楼中琴房、排练厅、演奏厅与教学室、管风琴小礼堂、各种诸如管风琴实验室、音乐技术实验室、钢琴教学法研究所、计算机音乐工作室、古乐器陈列厅、佳美兰乐器室、声音与视频服务部、钢琴修理室等应有尽有,而且设备一流。走廊和展厅中陈列的1800多种世界各地的古今乐器以及玻璃罩下的硕大的早期曲谱引起我极大的兴趣,它们好似在无言地讲述着世界各地的音乐文化和从古至今的艺术发展,给观赏它的人们以艺术的熏陶和感染。

密西根大学音乐学院除了传统的作曲、音乐学、指挥、音乐教育、声乐、歌剧、音乐剧及各类乐器演奏等系科外,也设有舞蹈系、戏剧系、艺术管理系等建制。和美国其他大学一样,密大音乐学院实行学分制,专攻音乐专业的学生可以选修其他专业的课程,非音乐专业的学生也可以选修音乐类的课程,各个学科之间没有一个不可逾越的鸿沟。我国近代著名声名家应尚能1923年到密西根大学留学时是学习机械工程的,但他不断选修有关音乐方面的课程,并在该校的铜管乐队中吹奏长号。获得理学学士学位后,他确立了向音乐方面发展的志趣,又转到密大音乐学院专攻声乐,并选修了歌唱家必备的德文、意大利文等课程,参加了密大男声合唱俱乐部,终于在1929年又获得了音乐学士学位。回国后,应尚能受聘于中国第一所高等音乐院校上海国立音乐专科学校,担当起培养中国第一代新式声乐专业人才的重任。

实际上,这种其他专业的学生选修音乐类课程以及音乐学院的学生选修其他学院课程的情况,在密西根大学一向是非常普遍的。在密大历史档案馆,我查阅了有关这方面的资料。仅以许勇三、杨嘉仁同在密大求学时的1939~1940学年为例,当时音乐学院注册的学生不过才276人,而在其他学院注册、又在音乐学院听

课要学分的学生就有 326 人。密大音乐学院院长 Karen Wolff 女士也曾和我谈起现在该院与其他学院学生间相互选课的情况。比如她提到该院音乐教育专业的学生,除了需修毕大约一半的音乐课程外,另一半课程,则需学习  $1/3$  的文学、历史和语言, $1/3$  的其他社会科学, $1/3$  的自然科学。显然,许多课程必须到其他学院学习,方可获取学分。非音乐专业的学生选修音乐类课程的情况至今也仍很普遍,尤其是选修各类音乐史学课程与钢琴演奏的学生遍及各个院系。为此,该院音乐学系的不少教师至今还留在中心校区的柏顿钟楼中办公,以便于为其他学院学生开设一些音乐课程。这些诸如“初级音乐欣赏”之类的课程深受学生欢迎,这一点倒是和我们国家一些综合性大学中的音乐讲座有着近似的效果。

此外,密西根大学音乐学院还设有一种双学位(与其他学院联合),学生经过 5 年的学习,修毕所属两个学院本科设置的全部课程,即可获得任何其他专业(主要是工程和英语)与音乐专业的双学位。音乐学院与商学院也有着提供一个提供艺术管理课程的联合协议项目,设置了商业管理硕士和音乐硕士两种学位。

密大音乐学院各个专业除了自己的核心课程外,其他课程多采用“自助餐”式的自由选课模式,因此其对“菜肴”的“量”和“质”都提出了更高的要求。该院可供学生选修的课量很大,不提选修其他学院的课程,单是音乐学院开出的各类音乐艺术课程也足以让人感觉出内容之丰富。仅以该院开设的“音乐学”类课程为例,课程表中就列出了音乐文化概论、音乐历史(一战后美国欧洲音乐、中世纪巴洛克音乐、前古典主义到一战)、音乐艺术简介、歌剧的过去和现在、美国殖民地的夏威夷音乐、交响乐史、歌剧史、19~20 世纪歌剧史、乐器史、爵士乐史、文艺复兴音乐、巴洛克音乐、古典时期音乐、19 世纪音乐、20 世纪音乐、艺术歌曲、音乐与语言、女性和音乐、音乐哲学、17 和 18 世纪音乐表演实践、美国音乐、亚裔美国音乐、非洲裔美国音乐、文化中的音乐、非洲和南美音

乐、欧洲的美国民间音乐和流行音乐、亚洲音乐、日本音乐、东南亚音乐、加勒比音乐、非洲音乐、太平洋岛屿的音乐、音乐与舞蹈、有量记谱法与乐谱释义等等。

再如舞蹈类和戏剧类的课程,前者包括有:现代舞简介、芭蕾舞简介、爵士舞简介、现代舞基本方法、现代舞表演技巧、芭蕾舞(1、2、3)、芭蕾舞法、拉丁舞、刚果舞、舞蹈创作(1、2)、舞蹈创作(3、4)、高级舞蹈创作、现代舞理论与实践、芭蕾舞理论与实践、舞蹈音乐、20世纪舞蹈历史与哲学、舞蹈舞美、世界舞蹈论题、舞蹈文献、中小学舞蹈教育、美洲爵士舞探源、美国黑人舞蹈等等。后者则包括有戏剧表演简介、场景(分幕)、表演、声音(人声)、戏剧简介、世界戏剧、美国黑人戏剧、编剧、舞台设计、戏剧导演、舞台策划、戏剧舞台(剧院)技术、灯光设计、戏剧演出、演出服装设计、舞美设计、舞台格斗、戏剧史、美国当代女剧作家、交叉文化合作、剧院音响、场景设计、动作设计、表演艺术管理、舞台方言语调、戏剧主题、美国戏剧、美国当代戏剧、戏剧主题写作、导演研讨、服装制作、服装史、戏剧写作草案、戏剧布景与舞台设计的历史、化妆、化妆史、心理学与操作、新纺织品技术、摄像以及帽子的历史与制作技巧等等。

不难想象,课程的繁复多样,组合出更多的适用于各类人才需要的知识搭配,给学生的学习带来了更大的选择空间。学生可以根据自己的理想和志向,更有针对性地选择必要与合理的课程,建立科学合理的知识结构,为日后成才奠定坚实的基础。

除了专业教学外,该学院显然非常重视学生的舞台实践能力的培养,这从学院开设的意在培养学生相互协作与实践能力的各种类型的合奏和室内乐课程中就可略见一斑。从“课程菜单”上可以看到,仅“室内乐”一类课程,该院就开列出弦乐四重奏、艺术合唱、歌剧合唱、男声合唱、女声合唱、宗教合唱、爵士竖琴演奏技巧与即兴演奏、木管乐重奏、小型爵士重奏、铜管乐重奏、打击乐重

奏、混合乐队重奏、即兴演奏合奏、早期室内乐、现代室内乐、管弦乐弦乐经典、管弦乐竖琴经典等许多门课程、学院的学生每周要上三次合奏课和许多重奏课程。声乐系的学生每年要排练两部歌剧。这些必然会给大多数学生日后的工作奠定扎实的基础,使其更快地完成从学生向演员(毕竟独奏、独唱演员是极少数)的过渡。

考察一所学校的学术实力与水平,自然不能忽略它的图书馆。音乐学院的图书馆是密大19个图书馆之一,也座落在学院主楼之中。其藏书总量为18万余册,包括乐谱37760册,单页曲谱10万余张、缩微胶片3300件,录音资料22000件。从收藏数目不难看出,该馆比较注重音乐本体资料的收藏,而人文音乐学科的一些论著则可以在学校研究生图书馆及其他图书馆找到,所有中、日、韩文的音乐书刊可在密大的亚洲图书馆查阅,这就避免了重复建设,显现出资源共享的长处。

笔者曾多次前往密大音乐图书馆借阅书刊。还曾在有关人员的热情接待下,走入该馆的特别收藏室,欣赏了18世纪的早期曲谱、J. S. 巴赫儿子们的乐谱、德彪西写于1880年的一份钢琴三重奏手稿、照相制版的200多年前的圣咏以及女作曲家的作品汇集和20世纪初美国街头音乐(jazz的前身)的活页乐谱等该馆的一些珍贵收藏。这些独特而珍贵的资料以及工作人员对资料的了如指掌和信手拈来都给我留下了难忘的印象。而密大随处可见的以人为本的管理理念和热情周到的服务意识,也让我在借阅图书的过程中多次领教。比如在北校区音乐图书馆借阅的图书,不必要一定还回该馆,只要还回几公里以外的、离我们的住所很近的研究生图书馆即可。几天后再往音乐图书馆借阅时,发现那本图书已经又悄悄地立在书架的原处了。

我也曾多次去过该院的琴房,想了解一下那里的管理及学生的练琴状况。时值暑假,在琴房中授课或练琴的师生不是太多,但

还是可以看出学生练习的专注和校方的管理理念。比如,该院的琴房虽然也有各系别专业的大致所属划分,但每间琴房并非为固定学生所使用。在许多琴房的门上都张贴着这样的字条: Any room left unattend for 15 minutes or longer can claimed by a waiting student(大意是:琴房 15 分钟以上无人使用,即归等候者所用)。这样,除了促使学生抓紧时间练琴外,也使得学院 150 余间琴房得到更充分的利用。当然,学院也注意到对贵重乐器的保护,如在一些贵重三角钢琴琴房的门口,特意有着这样的提醒: The grand piano rooms are only to be used by piano majors and principals(大意是:台式钢琴琴房只供钢琴主科师生使用)。在这一松一紧之中,学院的 120 余架立式钢琴和 101 架三角钢琴既得到了充分的使用,也得到有效的保护。

## 二、密西根大学的音乐生活

通过查阅资料、与人交谈及亲历其间,我深深地感受到音乐在密西根大学的无所不在及在丰富校园文化、打造大学品牌方面的独特作用。

密西根大学的各类音乐演出团体共有 20 多个。包括大学交响乐团、学院学生乐队、校园乐队、大学管弦乐团、弦乐四重奏组、密西根室内乐团、数字乐队、行进吹奏乐队、大学吹奏乐队、交响合唱队、女声合唱队、女子合唱团、艺术合唱团、密西根歌咏队、室内合唱团、歌剧合唱团、男声合唱团、爵士乐队、木管乐队、钢管合奏组、管乐室内乐队等等。这些音乐团体中,除了部分是由音乐专业的师生组成之外,很多是由非音乐专业的学生组成的。比如密大于 2000 年组建的第 4 个交响乐团,其成员就主要来自生命科学类(医学院)的一些学生和老师。学校的军乐团中也只有 7 名同学来自音乐学院。值得注意的是,密大许多音乐团体已经涉及到比较专深的音乐领域。比如有的乐队专门演奏巴洛克时期的音乐,

名为“巴洛克三重奏乐队”；有的乐队则专门演出当代的一些音乐作品。学校还各有一个乐器齐备、规模可观的印尼爪哇哇美兰乐队和日本古典音乐演奏组。当然，最让人们称道的还是这些音乐团体的表演水准。就拿隶属于“大学音乐社”的“合唱联盟”(Choral Union)来说，这个合唱组织共有150人，以专门演唱为合唱与交响乐队而作的大型艰深作品而闻名。他们曾与世界上许多著名的乐团和指挥合作，演出过贝多芬的《第九交响曲》、勃拉姆斯的《德意志安魂曲》、马勒的《第八交响曲》(《千人交响曲》)和格什温的《波姬与贝丝》等大型作品。

密西根大学有各种演出厅场7座，每年举办的各类音乐会竟达350场以上。其中座落于中心校区的希尔礼堂(Hill Auditorium)以其声学品质的杰出而闻名于全世界。三层观众席和装有大型管风琴的舞台使整座礼堂显现出不同凡响的气派。

希尔礼堂在建成以来的89年中，曾为各式各样的演出提供优质服务并与其保持长久的演出联系。经过数次翻修，它的舞台已经增大到可以容纳一个大型交响乐团和一个合唱团，增加了为残疾人服务的轮椅座位，这使礼堂由最初的4597个座位减少到目前的4163个。我曾到过礼堂二层的大型休息厅，只见玻璃柜窗中悬挂着数十张大幅的黑白照片，那是曾在这里演出过的一些音乐家的照片和题字，几乎每一位都是世界音乐界的大师级人物，象指挥家卡拉扬、伯恩斯坦、奥曼迪，作曲家科普兰、拉赫玛尼诺夫、斯特拉文斯基，小提琴家海菲兹、奥依斯特拉赫、梅纽因，歌唱家卡鲁索、萨瑟兰、帕瓦罗蒂等等。

密西根大学的所有音乐演出，几乎都是由“大学音乐社”(University Musical Society)组织的。该社成立于1879年，有着120多年的辉煌历史。它是一个独立的、非营利性组织，通过售票、组织和个人的捐赠、基金和政府补贴来维持运转。它把校园文化与市场运作完美地结合在一起，通过请来一系列的世界级艺术家来

吸引、教育和服务于学校的师生和密西根的观众,在密大的音乐生活中发挥了举足轻重的作用。春夏秋冬每个季节,“大学音乐社”都要主持 90 多场演出和大约 175 个教育项目。1999 年,该社被美国著名的《Musical America》杂志评选为全美最具影响力的 5 个艺术主办者之一。在“大学音乐社”设在柏顿钟楼办公室门前的一个木牌上,我见到一行奇怪的文字,后借助于外文词典才得知,那是用拉丁文书写的——“生命有限,艺术无穷”(ARS LONGA VITA BREVIS)。

在密大历史档案馆,我曾查询了“大学音乐社”的有关历史资料和该校从 1894 年即已开始的每年一届的“五月音乐节”演出情况。发现历年的演出,尤其是近几十年来的所有演出,都有详尽的照片、媒体报道、乐评、节目单等资料存档,体现出学校对学生音乐生活的重视和学校音乐文化品牌的维护。时至今日,在每个音乐演出季之前,“大学音乐社”都为师生免费提供印制精美的一本演出说明。出任我们此次考察翻译的王正绪博士曾送给我几本这种资料。这些书都是 84 页,其中除了一些票务方面的说明、音乐团社的介绍外,主要是音乐演出的节目单和详尽的乐曲说明、演员介绍等等。从这些节目单中可以看出,密西根大学的音乐演出,并不限于一般的古典音乐和传统音乐,更不是一般的文艺汇演,而是品种繁多、色彩纷呈。仅以 2000 年冬季演出季为例,涉及到的品种就有 J. S. 巴赫的《马太受难曲》音乐会、《勃兰登堡协奏曲》音乐会,女高音歌唱家奥卓·麦克唐娜演唱会,爱尔兰“酋长乐队”的民间器乐音乐会,西部非洲有着千年历史的 10 场传统歌舞《Mandinka》,印度赛洛特琴(sarod)演奏家、作曲家 Ali Akbar Khan 独奏音乐会,Trisha Brown 舞蹈团的现代舞表演,根据中国传统京剧《伐子都》编创的、由中日韩演员联袂演出的新型音乐戏剧《宽恕》。从这些演出中可以看出主办者艺术胸襟之宽广,音乐视野之开阔。

说来也巧,我曾意外地在安娜堡(Ann - Arbor)的一家旧书店

花 50 美分买到一本大型纪念册,这是为纪念“大学音乐社”成立 100 周年于 1979 年出版的系列纪念册中的一本,打开这本大 16 开 184 页装帧精美的书册,里面密密麻麻全是这 100 年来“大学音乐社”所组织的音乐会的演出曲目。该书没有按照每年音乐会的节目单顺序排列,而是打破时间、场次,依据演出形式将这些作品分为交响曲、管风琴曲、合唱、芭蕾与现代舞等 27 类。在这本书册里,你几乎可以见到音乐艺术的所有形式、所有世界级的著名音乐团体、所有世界级的大指挥家和演员。而当你想起这只是一所大学中的音乐演出记录时,你不得不为密西根大学丰富多彩的音乐世界而赞叹,也不能不由衷地钦佩“大学音乐社”卓有成效的工作。

柏顿钟楼(Burton Memorial Tower)座落在希尔礼堂的附近,是密西根大学标志性的建筑之一。它的外表用印第安那石灰岩建成,高达 10 层(212 英尺)。柏顿钟楼对我的吸引不仅仅是因为它一刻钟一次的鸣钟报时,还在于它是“大学音乐社”和学校“合唱联盟”的办公所在地,更在于它的上部设置的那架结构奇特的钟琴(Carillon)。钟楼顶部层层挂满大大小小的乐钟,它们通过一些金属线与键盘连接在一起。演奏者戴上手套,通过拳击木键而使乐钟奏出一段段美妙的乐曲。据说密西根州有这种钟琴 11 架,全世界有 500 多架。密大除了中心校区柏顿钟楼上的那架 55 个钟折大型钟琴,北校区的钟楼上还有一架 60 个钟的钟琴。每天都有一次固定的时间,由音乐学院的钟琴演奏家登楼演奏,每到那个时刻,叮叮咚咚的奇妙乐钟声就弥漫了整个的校园。

本来,平日里的密西根校园也不乏音乐之声,尤其是每天的下午、傍晚或是节假日,在图书馆前的广场上,在一些街区的道路边,在不少学生的公寓里,总有人在吹着口琴、弹着吉他、拉着提琴,或是边舞边歌。我注意到,其中的不少演奏演唱,绝非一般的课间娱乐,而是象模象样,有着很高的水准。如果再赶上青年人的婚礼或

是星期天的教堂礼拜,那柔情似水的轻歌曼舞和美妙协和的宗教合唱一定能给你留下深刻的印象。

由于在密大期间恰逢暑假,我们还赶上了该校的两次内容有别“艺术节”,一次是学校艺术节,形式接近国内大学的文化艺术节,几天的时间,各类演出轮番登台献艺。我们曾观看了一些演出,其中一台在露天的表演场表演,乡村歌曲风格的女子三人组合和摇滚风格的男女弹唱很有现场效果,而给我留下印象最深的倒是观众的热情和参与。试想,平日里安详静谧的安娜堡一下子人声鼎沸、热闹非凡,当你看到那满场胖的、瘦的、男的、女的、白的、黑的人们随着演员的乐声边扭边喊的时候,你不能不被这率真的美国式文化所感染。

另一个“艺术节”我们把它翻译为安娜堡艺术节,其实倒是英文的原义“安娜堡艺术集市”(Ann - Arbor art fairs)更准确些。那几天,安娜堡的大街小巷(包括密西根校园)都被一个个艺术摊位所占据。这个艺术节已有42年的历史,据说是美国最早的以集市的方式出卖艺术品的“节日”。我注意到,除了那些风格迥异、构思奇巧的玻璃、陶瓷、石头、木头制品和油画、水粉、摄影等美术作品外,也有不少街头音乐家利用这个机会展示自己的才华。他们中有典雅的弦乐四重奏、有美洲黑人的鼓乐、有火爆异常的劲歌狂舞、有歌乐相间的缠绵倾诉。但无论哪种样式都具备“专业”水准,他们在唱奏的同时,也在推销着自己的唱片。

### 三、由“考察”所引发的几点思考

1. 在我国专业音乐教育的初创阶段,留德归国的萧友梅博士也曾设想将音乐学院设在综合性大学之中,创办“北京大学音乐学院”,但由于种种原因,终于没能成功。新中国成立后的1952年,我们在进行高教院系调整的过程中,还将燕京大学音乐系等,并入到单科的音乐学院之中。应该说,建立单科性的音乐学院,有

其显著的优点,就是比较有利于音乐技术性的训练和基本音乐技能的掌握。实际上,美国的大多数音乐表演人才,也多是出自单科性的音乐学院。问题是,音乐作为一种文化,技术问题远不是它的全部。因此,在培养音乐理论、音乐创作等较“综合性”的人才时,单科性的音乐学院往往就会暴露出在人文科学知识的深度和广度上的欠缺。

当然,这并不意味着我们现在就一定照搬美国的模式,因为毕竟两个国家的国情不同。就中国来讲,我们音乐本科生的培养目标是从从事专业音乐工作的专门人才,而美国的这一目标的责任则基本落在了研究生以上的办学层次上,本科生的专业目标其实只是培养有音乐文化修养的普通公民,因此美国音乐院校本科的专业就业率比我国要低得多。所以,在我们国家综合国力还不甚强大、人力物力资源还不甚丰富的状况下,建立单科音乐学院,国家拿出有限的投入去集中培养少量的人才,使其日后能够专门从事音乐职业,对国家的音乐事业发挥特殊作用,这并不失为一种明智的做法。

只是,我们的音乐院校在保持技术优势的前提下,应该在提高学生的科学文化素质,尤其是人文素质方面下更大的工夫,最大限度地弥补这方面的不足。目前,我国综合国力迅速提高,高教入学人数也急剧增多,我们的音乐本科培养目标实际上也在悄然发生着变化。随着当今社会各学科相互渗透、相互介入的发展趋势,未来的学生只有具备包括科学文化在内的综合素质(并非是歌手大赛那种肤浅、零散的所谓“综合素质”),才有可能成为合格的“职业”音乐家。我想,能否考虑各高校之间相互承认学分,允许音乐学院的学生到综合性大学中选修部分课程。当然也应允许其他高校的学生到音乐学院选修课程。这样既可以丰富学生的知识,又可以节省资金、资源共享。

2. 除了科学文化素质,我们的专业音乐教育即使在音乐专业

内部的涉猎面,与密大音乐学院相比,也还过于狭窄。我们也在强调学习“古今中外”,但我们所讲的“外”,更多所指的是西方,既没包括非洲音乐、南美音乐、大洋州音乐,甚至也不含盖西亚、东亚和东南亚的音乐,并没有真正建立起一种全球眼光的多元音乐文化的视角。就西方音乐而言,我们的音乐教育更多接触的仅仅是西方古典音乐范畴内的专业音乐创作,既不熟悉西方的民间音乐,也绝少涉猎西方最为时兴的流行音乐和更为极端的现代音乐。这种差距只要把我们的课程表与密大的课程表作一比较,就能非常清楚地体现出来。前不久刚刚获得麦克阿瑟50万美元大奖的密大音乐学院华裔作曲家盛宗亮(这是华裔作曲家第一次获此大奖)在和我的几次交谈中,也反复谈到这一点。比如国内的音乐教育有关现代音乐的课程太浅太少,几近空白;传统的作曲“四大件”(和声、复调、配器、曲式)教学过于陈旧和分散,不利于学生融会贯通地综合运用于创作之中。而象“申克教学法”等较新而又非常重要的内容,国内涉及的也比较少。

我注意到,盛宗亮在谈及我们的音乐教学知识面窄的时候,其实也包括我们对民间音乐的漠视。他认为我们的学生不仅学习国外的那只手伸的不够长,学习中国民族音乐的这只手也伸得不够深。想想的确是这样,我们的学生恐怕只是在毕业实习的时候才有可能去民间“采风”,平日里更多是在课堂上、图书馆里和曲谱之中“学习”民间音乐,这样的音乐,既谈不到“民间”的鲜活,也没有风味的纯正。听着盛宗亮这位身在异国的华人作曲家神采飞扬地大谈他对“榆林小曲”的研究、对青海“花儿”的采集,我总在想,我们国内音乐界的朋友如果在“深入民间”上也做不过盛宗亮们,怕是有些说不过去。

尽管盛宗亮对祖国的音乐宝藏情有独钟,但中国音乐在密大似乎还没有得到普遍的关注。最明显的是,在密大音乐学院异常丰富的课程设置中,竟然没有中国音乐的一席之地。为此我曾询

问过该院音乐学系主任、来自香港的华裔学者林萃青先生。林教授的回答是他本人就可以开设这方面的课程,只是由于种种原因,一直还来不及做这件事。事实上,该院所以开设许多日本、印尼课程,很大程度上得益于曾有这两个国家的专家在该院任教。今天,随着中国综合国力的提高、随着中国音乐文化的历史性复兴,中国音乐理应在世界音乐的总体格局中占据显要的位置。而穷尽中国音乐之学理并将其弘扬于全球的每个角落的重任,就历史性地落在了国内和海外所有华人音乐家的肩上。应该说,我们前面的路还很漫长。

3. 记得爱因斯坦曾说过这样一句话:“如果我在早年没有接受音乐教育的话,那么,我在事业上将一事无成。”改革开放以来,音乐在完善人格、陶融性情、改善智力等方面的独特作用逐渐受到国人的关注,随之而来的是不少有识之士和文化领导力主将音乐纳入普通高等教育之中。现实结果似乎也验证了他们这一主张的正确。据清华大学、上海交大等学校的调查,经常接触音乐的学生,不仅学习效率高、富于创造性,而且往往是品德高尚、心理健康、关心集体的佼佼者。

但客观说来,尽管这些年我们的普通高校音乐教育及生活已经发生了可喜的变化,但与密西根大学相比,我们还有很大的差距。一是我们还没有真正把对音乐重要性的认识上升到综合性大学科目设置中必不可少的高度;二是我们校园文化中的音乐还有着很强的“造势”色彩和作表面文章的倾向;三是已在普通高校中开设的音乐课程从学术性、系统性和融通性方面都还存在许多欠缺。尤其需引起我们警觉的是,因为中考、高考科目的限定与压力,从中学时段起,音乐往往就被置于可有可无的境地,以致于我们的大学生音乐水平与素质普遍偏低,难于真正成为“知音”。而我们的不少高教管理者至今也没能将音乐科目在学校发展中作出准确定位,全社会更没有形成不懂音乐即是没有文化的共识。

21 世纪已然来到我们身边。要使我们的高等教育赶超世界水平,要使我们教育真正实现从应试教育向素质教育的转折,包括音乐在内的艺术教育终究不该被遗忘。2001 年底,李岚清副总理在视察我国一所音乐学院时再次指出:“音乐不是单纯局限在艺术领域中的,音乐与科学、音乐与创造、音乐与发明都有着直接关系。”为此我们要再次高声急呼:只有让音乐在学校教育和学生成才中发挥更大的作用,我们的高等教育才能无愧于时代的重托。

(原载于《环球音乐》第 2 辑 华乐出版社 2003 年 6 月)

## 浅谈古典吉他及其乐曲的特性和 与之相关的几个问题

何 青

古典吉他(Classical Guitar)是一件具有相当久远历史的弹拨乐器。它最直接的前身可以追溯到盛行于文艺复兴和巴洛克时期的鲁特琴(Lute)。鲁特琴是起初是当时世俗音乐中为歌唱和舞蹈伴奏的主要乐器。但在那个时代,器乐已经基本上从声乐中独立出来,在加上复调音乐的高度发展,因此鲁特琴很快就拥有了大量的独奏曲目,并且很多乐曲具有丰富的多声性。古典吉他继承了上述鲁特琴的特性,作为独奏乐器,它具有很高的音乐表现力——它既可以演奏优美动听的旋律,又可以演奏色彩丰富的和声和逻辑严密的复调,而且它还是一件最简便实用的伴奏乐器。它那灵活多变的演奏手法,以及因之而形成的各种独特的音响,是同类及其他乐器所无法替代的。近一个多世纪以来,西方重新认识到了古典吉他作为独奏乐器的魅力与价值。在国外的许多音乐院校,都开设了古典吉他演奏专业,各种类型和规格的比赛、演出和艺术交流活动也十分频繁,从而使这件古老的乐器在今天焕发出了特有的生命力,并日益在国际艺术舞台上占有越来越重要的地位。

古典吉他演奏是一门独立性、科学性和系统性很强的学问。同时,这件乐器本身和它的乐曲也具有许多特性。对于学习古典吉他的人来说,了解这些特性将是十分有益的。本文试图从对这

些特性的分析入手,阐述与之相关的几个问题。目的是使人们对古典吉他及其乐曲有一个较为全面的了解,在较高的层次上进一步认识和挖掘它的艺术价值。

### 一、古典吉他与演奏者的“亲密性”和与之相关的音色问题

“亲密性”指的是古典吉他作为乐器,具有能和演奏者形成最直接、最亲密的关系的特性。这种特性直接来源于乐器本身构造上的无机械性。具体来说,古典吉他既没有钢琴上的踏板和一系列发音装置,也没有小提琴用于发音的弓子;即使与同类或其他弹拨乐器相比,也无需使用拨片或指甲套。这样古典吉他就能最大限度地去除由于机械装置和附属物所造成的演奏者与乐器之间的中介和障碍,从而使演奏成为一种类似于歌唱的“纯人工”的活动,即发音、延音、止音、音色的选择、力度的控制与变化等都通过人的手指直接作用于琴弦来完成。从某种程度上讲,这给演奏者带来了诸多的不便与困难,特别是演奏复调乐曲时,各个声部时值的延留与终止都要靠左右手来完成,而不能象钢琴那样,通过踏板来控制得以解决。但是,如果从另一方面考虑,这种“亲密性”又能使乐器更加贴近演奏者,为演奏更加自由、更富于创造性地运用乐器提供了极大的可能和广阔的空间。同时,这也使演奏者能够获得更多的音乐表现的方法与途径,有利于他们个性特征的塑造和发挥。

古典吉他的发音主要是靠右手的弹拨。由于上述古典吉他构造和演奏上的特性,就使这种乐器的音色变化十分丰富,而且变化的显著程度也远远大于其他乐器。拨弱时前后位置的挪动可以产生明显的音色变化,这是与其他弹拨乐器相似的。而古典吉他在同一位置上拨弦时,也会由于多种原因而使音色发生各种微妙的变化。如,拨弦角度的变化,指甲与琴弦接触时点的位置的变化,由点的位置及角度的变化所引起的拨弦瞬间指甲厚度的改变,以

及肉与指甲不同比例的使用等等。上述这些原因所造成的音色的变化,有时是十分微妙的,但它们却往往能够产生强烈的艺术效果,从而使音乐变得生动、感人。据说,举世闻名的塞戈维亚大师可以在一根琴弦的同一个位置上演奏出多种不同的音色;而法国的居梅先生则更善于赋予吉他一些非常新奇的音响。如,他演奏的《仿委内瑞拉的民间乐队》、《非洲素描》等。这些大师对于古典吉他音色的潜心研究、自如运用和创造性的开发,无疑对乐曲在表现上起着直接而有效的作用。它能更定奏者更全面、更生动地向听众展开乐曲中深刻的内涵,丰富的情感,和多彩的画面。华裔冰岛吉他演奏家约瑟夫·冯先生在信中曾经对我这样说到:“我们应该为能够成为吉他演奏家而感到庆幸,因为它有丰富的音色和多彩的和声……”。的确,作为一名古典吉他演奏者,我能深深体会到演奏中由微妙的音色变化而产生的巨大艺术效果。出色的吉他演奏家正是由于能够自如地运用诸如音色等的各方面技术,才能使他们的演奏达到“传神”的境界。相反,音色单一无变化,则只能使演奏平庸、乏味,再复杂、再华丽的乐曲也会令人感到黯然无光。

我认为,作为古典吉他演奏者必须重视上述古典吉他特有的“亲密性”,否则,他的演奏就会大打折扣。

## 二、如何对待改编的和非吉他演奏家创作的作品

古典吉他拥有大量的作品,从文艺复兴前后到现代,各个时期的音乐都可以在古典吉他上得以表现。专门为古典吉他而作的作品可以追溯到18世纪中后期。当时第一流伟大的吉他演奏家、作曲家有费尔南多·索尔(Fernando Sor 1778 ~ 1839)和毛罗·朱里亚尼(Mauro Giuliani 1781 ~ 1828)。到了18世纪,吉他在欧洲已十分流行,象博凯里尼(Bocherini 1743 ~ 1805)、柏辽兹(Berlioz 1803 ~ 1869)、帕格尼尼(Paganini 1782 ~ 1840)这样一些作曲家都

曾演奏吉他并为之作曲。如帕格尼尼曾为吉他写过大约 150 首作品,其中包括吉他独奏、重奏,吉他和提琴的重奏等多种形式。当今吉他的复兴是由西班牙吉他演奏家、作曲家弗兰西斯科·泰雷伽(Francisco Tarrega 1852 ~ 1909)开始的,以后专门为吉他写作的人越来越多。如,维拉·罗伯斯(Villa Lobos 1887 ~ 1959)、曼努埃尔·庞塞(Mannuel Ponce 1882 ~ 1948)、卡斯泰尔诺沃·泰代斯科(Castelnuovo Tedesco 1895 ~ 1968)、霍亚金·罗德里戈(Rodrigo 1920 ~ )等等。

上述这些作曲家为古典吉他作了大量的作品,这些作品都成为古典吉他音乐的重要的文献。但很值得我们注意的是,这些专门为吉他而写的作品,只是全部古典吉他音乐文献中的一部分,还有相当数量的古典吉他曲是由其他器乐曲改编或移植过来的。如,所有在古典吉他的演奏的巴赫的作品,基本上都是由提琴和鲁特琴作品改编的,倍受人们喜爱的《阿斯图利亚斯的传奇》,本来也不是为吉他而作。诸如此类,不胜枚举。这些改编的乐曲,在全部古典吉他曲中占有及其重要的地位,其中成为保留曲目的也不在少数。更有意见的是,许多经过改编用吉他演奏的乐曲,比用原来的乐器演奏更具魅力,更受欢迎。上面提到的《阿斯图利亚斯的传奇》本来是钢琴曲,然而甚至有人从来没有听到过用钢琴演奏此曲的录音版本;西班牙作曲家格拉纳多斯(Granados 1867 ~ 1916)为钢琴写的《西班牙舞》也更多地是以古典吉他独奏或重奏的形式来表演的。另外,还应注意,古典吉他还有一部分作品是来自于非吉他演奏家出身的作曲家。由于它们不太了解古典吉他演奏手法和表现力,所以在这些作品中,有很多处不适于甚至根本无法在吉他的演奏。上述这两部分作品,改编的或由非吉他演奏家出身的作曲家创作的,我们姑且不恰当地把它们称为古典吉他的“外来作品”。那么,我们如何对待它们呢?

第一,认真研读乐谱,熟悉原作

改编乐曲的版本是比较多的,作为演奏者,到底应该遵从哪个版本呢?我觉得,更主动的做法还是应该找到原谱来读一读,这是最直接地了解原作的方法。比如,在演奏巴赫的《a小调赋格》时(这是巴赫无伴奏小提琴第一组曲中的第二首,原曲为g小调),我们有必要先找到小提琴乐谱来读一读,分析一下原作中各声部的进行,时值的保留,句法的划分等等,然后再看一看现有改编版本于原作的区别与联系。如,改编中加入了哪些原作中没有的音,同样的音型在不同的乐器上演奏手法的差异等等。这样一来,能够使我们在开始弹奏之前对乐曲形成一定的理性认识,从而避免只是被动地去接受别人的思路。同时,通过这种比较分析,也可以使我们了解到弓弦乐器的特点及它和弹拨乐器的差异。我曾听过维廉斯、帕肯宁、布里姆等几位演奏家弹奏此曲的录音。他们都很好地体现了原作的风格,但又非同出一辙,在改编和处理上是有差异的。这些差异,使他们的演奏各具特色,从不同侧面展示出每位演奏家对巴洛克时期音乐的理解与表现。

## 第二,作符合古典吉他演奏手法的改动,并充分发挥其特色

上面我们曾经提到过,有些非吉他演奏家的作曲家创作的乐曲是不适合古典吉他演奏的,这就需要在演奏之前对它进行某些改动。当然,这要求演奏者对古典吉他的特性与演奏手法有充分的了解,并有长期的演奏经验和基础。一方面,要使原作可能或易于演奏;另一方面,也要充分展示吉他的特色和魅力。我曾阅读过发表在美国弦乐期刊《美国弦乐教师》(American String Teacher)1994年春季号上,美国吉他演奏家肯·奇顿(Ken Keaton)的一篇文章,介绍分析卡斯泰尔诺沃·泰代斯科的《D大调第一吉他协奏曲》。在这篇文章中,作者作出:“《D大调吉他协奏曲》的演奏和录音中,有多处是被改动过的,其中以塞戈维亚的版本最为突出……”。作者结合谱例,指出了原作中不适合、或根本无法在吉他上演奏的段落,并在与其他吉他演奏家改动的比较

中提出了自己的见解。他说：“作曲家写的某些段落在吉他上无法演奏或有太多的困难，如果能在不失原意的前提下把它们改得易于演奏一些，那么这些改动将被我们欣然接受……”。奇顿先生的这篇文章，为我们在这一讨论的问题提供了一个很好的例证。当然，我们在此必须指出，那种单纯为了简化乐曲而使音乐毫无色彩并丧失古典吉他特色的改动是不可取的，它们只能满足那些能力不够完善而又充满好奇心的爱好者。

古典吉他的特色在于它那纤细柔美的音色和粗犷豪放的气质，虽然它的音量有限，但同样可以表现气势恢弘的作品。在改编和演奏“外来作品”时，我们一定要尽量把古典吉他的特色表现出来。比如，《阿斯图利亚斯的传奇》的快板段落中，有许多的和音在吉他上是扫弦来处理的，而原作中同样的音型在钢琴上是整齐响亮的和弦。我觉得，古典吉他的处理方法，能够更真实、完美地表现出浓郁的西班牙民间音乐风格。像这样的例子是很多的。

著名的翻译家严复先生提出过“信”、“达”、“雅”的三字翻译原则。“信”是指不失原意，准确无误；“达”是指通达易懂，符合常规；“雅”是指文字优美，极富文采。我觉得，这对于我们改编和演奏“外来作品”是很有指导意义的。首先，应严格地遵照原作的意图、风格，真实地再现它；其次，要使乐曲演奏起来更符合古典吉他的习惯和表现手法，从而更易于表达和被人接受；再次，应尽量发挥古典吉他的特色，赋予原作以新鲜而不过分的美。《阿兰胡埃斯协奏曲》是古典吉他协奏曲中的经典保留曲目，但演奏家们的处理依然各不相同。比如，第一乐音开始时的一组和弦，大多数演奏家用扫弦来处理，而亚历山大·拉高亚则把它们处理成整齐的和音。前者粗犷、豪放，具有浓郁的西班牙民间音乐风格；后者庄重、典雅，给人一种特有的高贵的气质。

实际上，音乐表演的本质就在于它的创造性，它是表演者在一个“度”的范围内对作品多角度、多层次的重新认识与实践的过

程。它应该是积极的、有意义的。波兰音乐学家英格尔顿在他的《音乐作品及其同一性问题》一文中指出：“音乐表演作为作品与听众之间的媒介是十分重要的，但是它并不能达到和原作的同一。音乐作品存在于人类的一向活动中，是意向活动的产物，演奏者和欣赏者都会丰富和扩充音乐作品本身……”。我们不妨以他的观点作为我们改编和演奏“外来作品”的理论指导。

### 三、演出作品数量少风格不够广泛怎么办

我们应该看到，在独奏、重奏及协奏等形式中，古典吉他作品在音乐舞台上出现的数量要远远少于钢琴、小提琴。18世纪中叶，由于现代钢琴的兴起与巨大影响，使古典吉他一度落入低谷。它所影响的范围也大大减小，拥有的作曲家及作品数量也很有限。此外，历史上各个时期音乐风格与流派的出现与演变，在古典吉他的音乐中体现得也不够明显。这无疑给古典吉他演奏在时代风格的把握和表现上带来一定的困难。如何解决这个问题呢？我认为，认真、广泛地借鉴其他器乐作品是解决上述问题的极佳途径。比如，在演奏巴赫组曲时，我们最好先听一听他的无伴奏小提琴奏鸣曲、组曲，无伴奏大提琴组曲。其次，他的其他重要代表作我们也应该有所了解。如，《平均律钢琴曲》、《勃兰登堡协奏曲》等。此外，同时期其他作曲家，如亨德尔的器乐作品、魏斯等的鲁特琴作品也是很值得借鉴的。通过对巴洛克时期这些重要代表人物作品的了解，我们可以比较准确地把握住这个时期音乐的总体风格；而从巴赫的作品中，我们可以抓住它们的个性特征。又如，在演奏泰雷伽、巴利奥斯的音乐会练习曲时，我们不妨从李斯特、肖邦、帕格尼尼等人的同类作品中寻求一些启示。钢琴的宏大、丰满，小提琴的绚丽、灵巧，不仅可以使我们对不同乐器的特点有所了解，更重要的是，它们可以在很大程度上拓宽我们表现音乐的思路。实际上，不论是创作者还是演奏者，首先都应该是一个很好的听众。

他应该广泛、认真地了解各种乐器在表现同一风格和不同风格的音乐时所显露出来的各自的突出特点,并善于在这些特点中发现相同或近似之处——即同时把握共性与个性。各种乐器或多或少都有自己独特的表述方式和特色,如果能够对它们进行比较全面的了解,融会贯通,并且在可能的情况下借鉴利用,会有利于我们提高对音乐语言的总体感受和运用能力。

20世纪以来,人们重新认识到了古典吉他的价值与魅力,这件乐器被广泛地介绍到世界各地(其中,塞戈维亚大师的贡献是巨大的)。特别是,来自不同国家、民族的许许多多专业音乐创作者纷纷对它发生兴趣,并为之进行创作,从而涌现出大量的新作品。1996年8月,冰岛吉他演奏家约瑟夫·冯来津演出。在独奏会上,他为听众演奏了来自9个国家的作曲家创作的吉他曲。这不仅让听众领略到各民族吉他音乐的特色,同时也充分展示了演奏家对各个民族音乐风格的熟悉、了解。对于现代吉他演奏家来说,只会演奏传统乐曲是远远不够的,他应该把更多新风格的作品介绍给听众的能力。这当然要建立在大量接触具有各民族特色和具有各种体裁、形式、表现方式登音乐作品的基础之上。1987年珠海国际吉他艺术节上,日本吉他演奏家福田进一先生曾对记者这样讲过:“作为青年吉他演奏家,我要更多地注意到今后的听众希望听到什么样的音乐……。”应该说,这是一种进步的艺术观。

#### 四、把握正确的古典吉他音乐风格作有价值的新探索

古典吉他音乐的风格与特色,在于它华丽、典雅的高贵气质,缠绵、委婉的浪漫情调,热情、奔放、挥洒自如的淳朴性格。这也正是其巨大的艺术魅力之所在。对于任何一位学习者和演奏者来说,了解和表现这些特色是树立正确的演奏风格的重要前提。1992年夏,西班牙吉他演奏家慕尼奥斯先生来津演出。在交流活动中他曾坦率地指出,他个人不太欣赏某些日本吉他演奏家的演

奏,认为他们过分重视技巧,过于机械,从而失去了古典吉他传统的风格与特色。我想,这也是包括我在内的众多吉他爱好者和各位演奏家们的同感。这种似乎已在人们意识中形成了的所谓的日本风格,的确过于机构、乏味了,它只是演奏者某一方面能力的体现。这也很像我们中国传统的京剧艺术,不论如何革新与发展都不能失掉其他那古朴典雅的韵味,否则就无法保持其强大的艺术生命力。诚然,上述对传统特色与风格的强调,决不是要求演奏者的演奏风格单一、僵化。在尊重传统的基础上,我们还应该做更多的探索和尝试。各个国家、民族的音乐都有自己的风格与特色。因此,各种有价值的探索和尝试都是意义重大的。

在这里,我想对中国风格的古典吉他乐曲提出一些个人的想法和建议。古典吉他在中国的普及是比较晚的,中国风格的古典吉他也是近些年才开始出现。这其中最有代表性的应该算是《春江花月夜》和《彝族舞曲》这两首琵琶曲改编曲。它们为古典吉他音乐创作在中国的发展开辟了一个崭新的领域。这不仅能够让许多人更加容易地了解并接受这件还比较陌生的乐器,而且还可以从另一个侧面让人们重新认识到中国传统音乐的艺术价值。演奏这类乐曲,需要演奏者对中国传统音乐,特别是琵琶曲有深入的了解,无论是从手法上还是从韵味上都要把握得准确、恰当。但是,我们也不得不承认,改编后的吉他乐曲很难达到与原作同样的艺术表现力。因为在古典吉他上既不具有琵琶“轻拢慢捻抹复挑”的手法,也无法达到“大珠小珠落玉盘”的效果。因此,我觉得上述的改编曲,只是属于有益的器乐作品移植的尝试,还不是真正意义上的创作,那些流于形式和附庸时尚的改编是意义不大的。我们真诚地希望能有象《梁祝》、《黄河》这样高质量的创作作品早日与大家见面,从而填补中国古典吉他音乐创作的空白。

古典吉他的艺术魅力是巨大的,它正在受到全世界越来越多的人的喜爱,人们对它的欣赏品位也在日益提高,这无疑对古典吉他

演奏是一个巨大的挑战。它不仅需要演奏者深入地了解并合理运用古典吉他的特性,也需要他们具有丰富的文化底蕴,敏锐的音乐洞察力和深厚的音乐修养。

以上我所阐述的几个问题是我在古典吉他和音乐学习中的一些体会和想法,它来自于我对古典吉他和音乐艺术深深的热爱。我衷心地希望它能够对喜爱古典吉他的朋友们有所帮助,同时也希望吉他界的各位有识之士给予诚恳的批评、指正。

(原载《吉它艺术》2000年第3期)

## 苏联作曲家对“第三潮流”音乐的讨论

罗秉康 译

《苏联音乐》编者按：

近来许多人发表文章,谈论关于“按照志趣”建立作曲家联盟的必要性。在俄罗斯联邦作曲家协会,实际上已存在着一个这样的团体——第三潮流实验室。它是一个什么样的组织?什么目标和理想把其成员联合在一起?他们的创作成就如何?为了回答与实验室非同寻常的活动有关的问题,我们设立了一个“圆桌会议”,供发表意见。参加者既有实验室成员,又有从各个不同角度甚至完全相反的观点来看待这一事物的批评家。我们希望读者不仅要了解他们的见解,还要亲自参加通信讨论。

格·格拉德科夫 这件事始于60年代末。几个年轻作曲家创作了一些不属于游艺歌曲和学院派浪漫曲等惯用体裁范围的作品:他们的音乐融汇了古典体裁和群众体裁的特点。我们认为,叶吉科夫把自己在这方面的试作称之为室内游艺音乐绝非偶然。记得,我曾用智利诗人聂鲁达的诗歌《记忆的列车》创作了一部声乐套曲。现在很难说这是歌曲还是叙事曲。在这部套曲里使用了爵士乐、摇滚乐、南美民间音乐(如,巴西流行舞曲博萨诺瓦 bossa nova)的因素,演出这部套曲,不是单纯地站在舞台上唱,还要看看乐

谱 ;它需要另一种表演方式。结果 ,在原有基础上摄制了由 A. 弗赖恩德利希和 M. 博亚尔斯基配音的动画片。

应该说 ,对这种电影和戏剧的音乐发生了争论。我在为电影《速度—29》配乐时 ,力求用交响乐发展手法来概括对句歌的歌腔(其中部分地采用谢德林的韵律)。达什凯维奇在电影《本巴拉什》配乐中提出了相同的任务 ,并进行了出色的处理。阿尔捷米耶夫在交响乐、游乐音乐和电子音乐的结合方面做了大量工作。雷勃尼科夫在摇滚乐歌剧《约诺》(罗马神话中 ,初为月亮女神 ,妇女的保卫者 ,后来衍变为尤比特的妻子 ,天地女神——汉译注)和《侥倖》以及其他作品中采用了同样方法。

确实 ,应该授与塔利韦尔季耶夫冠军的荣誉桂冠。他比我们年长 ,在许多方面走在前头。他的歌曲—宣叙调、室内吉他音乐 ,显然并未拘泥于惯用体裁的呆板公式。这是面向有文化修养的听众 ,这种信赖和亲切的态度是以被今人接受为目的 ,而不是为等待后代理解和评价。

我们都关注着彼此的创作 ,逐渐明确了把我们结合在一起的东西。因此 ,决定联合起来已经不是“杂烩”(de facto) ,而是“誓言”(de jure)。谢德林同样支持我们。

于是 ,1986 年建立了俄罗斯联邦作曲家协会第三潮流实验室。顺便说一下 ,这个名称同样应归功于谢德林。作曲家成就展(ВДК)组织的第一次音乐会 ,引起我们团体内的一些担心和不安 ,这些问题能否解决 ,是否会产生不如人意的后果 ?总之一句话 ,我们的正式活动是在一片喧嚣声中开始的。

很多人问我 ,第三潮流反对谁 ?我过去说过 ,现在再重复一遍 :既不反对谁 ,也不拥护谁……我们过去没有 ,现在也没有专门制订详细的纲领。我们邀请所有欲想成为我们的志同道合者参加活动。例如 ,苏联著名音乐大师之一 ,瓦因伯格打算把他新创作的音乐剧让我们演出。第三潮流实验室的作曲家有 :茹尔宾、明科

夫、列别杰夫、索科洛夫、卡日拉耶夫、库普里亚维丘斯等。我们还关心这类问题的外国作曲家建议了联系。

伊·叶吉科夫 第三潮流最重要的一点就是为听众而斗争,或者说是与听众建立联系。严肃音乐在我国失去并继续惨重地失去社会各阶层包括知识界、也包括人文科学家的听众,这就十分严重了。诚然在“莫斯科之秋”联欢节上显示出一定进展,中等规模剧场上座率达三分之二,甚至有的客满(其中包括第三潮流的音乐会)。但说实在的,在数百万人口的大城市,现代严肃音乐只有区区几百名爱好者,难道说这是成就吗?

我认为,第三潮流最理想的作品应该是,无论在音乐学院的音乐厅,还是在任何体育馆,为任何阶层听众的演出都能获得同样成就。我承认,我厌恶那种以尽可能短的时间获取大量钞票为唯一目的而在体育馆举办的音乐会。对我来说,听这样的音乐简直是活受罪,更不要说参加演出了。但我并不害怕这些坐满体育馆的音乐会的“怪物”(我指的是那些捧场者)。我们这个小小的音乐团体,“两个人和一首歌曲”,包括我和女歌唱家伊琳娜·沃伦佐娃,准备为任何观众演出。我们还准备了儿童节目,同样包括第三潮流的作品。不久前,我们甚至到幼儿园演出。你看那里的听众,那种反映,透彻的理解,非常愿意接受任何复杂的音乐印象,只要不是枯燥无味的。他们这样“吸收”音乐,使你在音乐会之后离去时真正感到“精疲力竭”。当你在某学院的音乐会上欣赏到根据阿赫玛托娃、茨韦塔耶娃、曼杰尔施塔姆和布罗茨基的诗歌创作的作品时,如同得到一次积极的休息和不可多得的馈赠。遗憾的是这样的礼品太少了……

符·达什凯维奇 不久前,对于按流派划分作曲团体问题,我是不赞成的。难道可以说创作了《我的利佐切克是这样小》的柴科夫斯基没掌握他那个时代的游艺体裁吗?《黑桃皇后》的作者享有最丰富的音调宝库。在他的创作中,法国浪漫曲与用俄罗斯

诗人列·梅伊(1822~1862)和 N. 苏里科夫(1841~1880)的诗歌谱写的歌曲并存,分节歌(他们经常在阴雨绵绵的日子里相聚)与《儿童歌曲集》中的《那不勒斯短歌》并存,以及其他等等。上世纪各种层次的日常生活音调都得到生动的刻画和描绘。

苏联群众歌曲泰斗杜那耶夫斯基正是按这种体裁法则创作了电影《格兰特船长的儿女》序曲。恰恰图良的《马刀舞》则是现代超级流行小曲。我再重复一遍,作曲家在所有领域和流派的创作中都获得了同样的成就。

为什么现在产生了建立第三潮流实验室的必要性呢?要解释清这个问题,应该探讨一下近几十年来我国文化发展的特点。

俄罗斯音乐继承地汲取了诗歌、戏剧、散文的精华……例如,如果没有普希金和他的《鲁斯兰和柳德米拉》、《水仙女》、《石客》、《黑桃皇后》、《金鸡》,就没有俄罗斯歌剧,因此也就没有交响乐。因为,只有经过声乐的“烹调”之后,日常生活音调才能具备交响乐体裁所必需的概括程度。

革命后的一段时期,有相当一部分优秀的苏联诗歌被禁止流行,其中包括阿赫玛托娃、茨韦塔耶娃、帕斯捷尔纳克、曼杰尔什塔姆、扎勃洛茨基的抒情诗中的许多作品。甚至马雅科夫斯基的抒情诗都未能获得广泛流行,因为,通常只把他看作是《向左进行曲》这类诗歌的作者。俄罗斯音乐在许多方面失去了在传统上养育过它的诗歌源泉。

因此,对于第三潮流的实质是什么这个问题,我的问题是:我们正从事制造砖瓦的工作,我们或者其他人,将用这些砖瓦建成最现代化建筑术的大厦。我肯定地说,如果没有二十世纪诗歌音乐的传播和演出,交响乐体裁就不可能自然地发展。

如果把人造的音调作为大型交响乐作品的基础,听众在领会过程中就仿佛置身于迷宫,分不清是第几层、门窗在哪儿……

大约在 60 年代,肖斯塔科维奇感到由于音调出了“废品”之

后,开始采用年轻诗人叶甫图申科的诗歌进行创作绝非偶然(如,第十三交响曲,交响诗《斯捷潘·拉辛之死》)。

苏联著名交响乐作曲家之一康切利取得了某种规律性,在戏剧和电影创作方面有丰富的经验。还可举施尼特凯的电影《乘务员》的音乐为例,这部音乐后来收在康塔塔《浮士德医生的故事》里。无论康切利,还是施尼特凯,虽然使用了同样的作曲技法,但都不承认自己是第三潮流实验室的代表人物。正是在康切利的歌剧《为生者的音乐》中,使人感觉到他出色地掌握了游艺音乐体裁。

我还想提请注意一个重要情况,即关于听众问题。我对叶吉科夫就此问题发表的见解提出异议,我认为,我们的音乐不是为任何一种听众的。我们的音乐毕竟要求一定的文化修养水平(不要和上流社会的修养混同)和幽默感。

我和基姆合作创作了一首短歌(后来收在民间歌剧《臭虫》里)。歌词大意是:“今天心情特别愉快,比昨日更爽朗。你们问:‘事情怎么样?’我们回答:‘一切顺利!’迈着矫健步法,齐心协力,如钢铁长城,我们排成一行前进,决不左顾右盼。我们为自己的一切自豪,放眼前方,“为了幸福,我们贡献力量!”结尾是“我觉得,朋友,永远象胳膊和肩膀那样。从未有过今天这样友谊,明天更地久天长。”很多听众非常认真地领会我们这首短歌。

应该说,凯尔特游吟歌手的音乐对第三潮流的创作起了特殊的作用。正是他们培育了60—70年代那些有文化修养的听众,消除了缺乏音乐诗歌的音调,并把马雅科夫斯基的《大街》收在自己的作品中。

基姆、加利奇、维索茨基、奥库贾瓦的“街头”音乐结出了辉煌和具有美学价值的成果。然而只有加利奇的歌曲《圣母玛利亚》在曲式构成上是真正具有创新精神的范例。我认为这类作品是当今的一个流派。

第三潮流的奠基人不仅有上面已经提到的塔利韦尔季耶夫,而且还有鲍里斯·柴科夫斯基、彼特罗夫,而赫连尼科夫在某种程度也应算作奠基人,这里指的是他根据加利奇的诗歌创作的歌曲。

不能忘记介绍鲍里斯·柴科夫斯基同萨莫伊洛夫合作写出的那些作品。鲍·柴科夫斯基具有罕见的幽默感,我认为他抑制了自己这种幽默感,结果使我们听众失掉了很多理应得到的东西。

而同名电影歌曲《我漫步在莫斯科》怎么样?彼特罗夫确切地表达了施帕里科夫诗歌的外表看起来朴素无华但却异常精细的典型的“街头”音调。

很多作曲家都创作了独唱歌曲。但这些歌曲的思维却是器乐性质的。例如,让我们低声唱一唱普罗科菲耶夫的歌剧《对三个橙子的爱情》中的选曲,感觉如何(我非常喜欢他的音乐)?著名的进行曲……学院派观点的作曲家现在是抽象地对待诗词,他们对诗词的理解是作为器乐幻想曲的根据。真正第三潮流作曲家的楷模是格林卡,他创作了浪漫曲《我记得那美妙的瞬间》,它是与普希金每首诗歌具有同等价值的令人惊讶的音乐珍品……

我认为使用话筒演出比较好。二十世纪诗歌的动感强,在大厅里如不使用话筒就听不清,它的韵律就会表达不出来。但用话筒演唱的人不要矫揉造作,面向音乐厅的听众就象日常生活中谈话一样。我们要继承轻歌舞剧的传统。我们志同道合的表演者沃龙佐娃、坎布罗娃、伊特金娜都信奉同样的美学观。

我对现代交响音乐的形式持根本不同的意见。我认为,交响乐应该用最大众化的水平进行创作,可以使用综合法、爵士乐和摇滚乐的色调。总而言之,把现代生活和现代音调概括起来,而不是对技巧做更精细的加工,不必担心分解了一个完整的和音。我们专业作曲家目前仍用各种语言同“街头”交谈。我们实验室的主要任务就是找到共性。

符·科玛罗夫 我认为,我们联合在一起是为了发现自我。

而存在于我们作曲家协会以及文化部、广播电台、电视台里的、按体裁特点划分的官僚主义机构,促成了我们的联合。如果一个作曲家只以某些限定的体裁进行创作,那么,他将永远不称职,“与这些框框不协调”。现举个人的经验为例。

音乐学院毕业后,我参加作曲家协会工作,提交了室内乐和交响乐作品。由于为电影配乐,不知为什么,我产生了把游艺音乐、电子音乐和协奏曲交响音乐结合起来的愿望。据我所知,其他作者也有类似情况。当然,我们创作的东西不符合创作委员会那些公式化的准则。可以说,我们第三潮流实验室的建立是绝路逢生。

至于谈到如何对待优秀诗歌的问题,我与达什凯维奇的看法不同,我不认为这是实验室的绝路逢生。不防让我们回想一下肖斯塔科维奇·施尼特凯、杰尼索夫、谢德林、西杰尔尼科夫等人的声乐作品。

一般认为,第三潮流仅仅是声乐,其主要区别之一是优秀的诗歌……可我认为,最本质的是,也用其他体裁进行实验。例如,电子音乐做为独立的创作形式,在全世界获得了富有成效的发展,而在我国却未得到培植。第三潮流实验室完全可以创造出各种综合的新的类型。总的来说,我把第三潮流看作使听众理解严肃音乐的阶梯,我认为,它的基本任务就在于此。

叶·多琳斯卡娅 在某种程度上,对第三潮流的态度正重复着爵士乐的历史,在它的萌生当时,并未被作祖国文化中应予系统地认真研究的对象,却已忧为拥有广大观众的社会活动,第三潮流的代表作品并未引起现代音乐编年史编纂者的注意,而在广大听众(尤其青年)中获得了广泛的流行。有一位研究者(泽姆佐夫斯基——汉译)指出的、具有吸引力的、第三潮流作品范畴的全貌,无疑是正确的。他说:“一个第三潮流的作品作曲家不需要异国情调的音调,他探讨的是为大多数人所理解的表现力,积极吸收融化各种影响,采用国际上,蕴藏丰富的各种风格” :这里既有城市浪

漫曲,又有‘吉他弹唱曲’,还有现实主义(普契尼)、爵士乐、勒格朗(Michel Legrand, 1932 ~ ,法国作曲家兼指挥家—汉译注)的《瑟堡的伞》、尼诺·罗塔(Ninono Rotha 1907 ~ ,英国电影导演)的电影歌曲、甲壳虫音乐、法国歌谣,以及从达尔戈梅日斯基到拉赫玛尼诺夫的具有俄罗斯传统的优秀浪漫曲”<sup>①</sup>

我想还需要补充一点,即在70—80年代发展起来的、惹人喜爱并在很多方面具有创新精神的戏剧音乐(指一系列大型作曲结构),也属于第三潮流;同样应指出,一些为首的第三潮流作曲家在影视艺术方面积极进行的创作。

在上述问题范围内强调多风格,同时突出它与现代艺术创作的其他某些主要过程相适应,实质是作为第三潮流音乐美学观的起始环节之一,这显然是很重要的(众所周知,第一潮流的代表人物同样感到极需借助多风格同广大听众“搭桥”)。

现举达什凯维奇根据罗杰尔什塔姆的诗歌创作的音诗《请记住我的话》或明科夫根据萨沙·车尔内的诗歌创作的《居民之歌》为例,每部作品都有自己的风格特点,它们不仅具有直率、热情洋溢的感染力,而且具有明显的音乐见解力。作者以最伟大的崇敬感,把世界经典杰作中的名句引用在曼杰尔什塔姆的长诗中,呼吁永恒,长远,真实!在这方面,它们同现代创作的这种重要倾向的联系,显而易见是创作大型文献的方法。

众所周知,这个过程恰恰是在学院派范围内开始的(在70年代初的声乐与合唱创作中可找到令人信服的例子)。今天,这个过程对其他领域的创作同样具有重要意义,其中包括第三潮流作曲家积极“熟悉”各种新的人物,尤其是二十世纪前半叶俄罗斯诗歌悲剧人物中的新人物。

在这种联系中,我想着重指出,第三潮流的美学观点明显不同

<sup>①</sup> 泽姆佐夫斯基:《道路和风格》,载《苏联音乐》,1985年,第11期,第16页。

于传统的游艺音乐。我们说,首先不同于作为特殊的“音乐梦幻工厂”、某种“声音好莱坞”的古典爵士乐(也包括交响爵士乐)。在题材方面对第三潮流作曲家具有吸引力的尖锐的社会主题,特别要求注意歌词并发现其富于特色的音,二者具有同等意义。

我还想提请注意音乐创作各个领域的一个共同特点。这里指的是现在相当频繁地出现在各个创作领域的戏剧性。适合于实验室作曲家艺术观的戏剧性具有特殊的意义。

看来,如果这个领域不具有强大推动作用的外在的戏剧性,怎能获得广泛发展?然而,恰恰是在这种情况下,几乎没有外在的戏剧特征。请看一看舞台吧。实验室音乐会的舞台形式,怎样也绝不会使人想到,我们观看的并非不是学院派的晚会。在我们面前的,往往是普通的“严肃的二人表演”——一架钢琴和一个歌唱家。“两个人和一首歌曲”……。

同时,在第三潮流作曲家的作品中,还为主要因素表现出来的是内在的戏剧性,这首先是通过戏剧作品的标题一题材全过程的作用所致。听众往往被吸引到尖锐的社会事件、思考、自白或说教的轨道上来,我们感觉到亲身参加了音乐独角戏,那里的每一段情节不是一首孤立的歌曲或浪漫曲,而仿佛是一场戏。

我同意科玛罗夫的意见:现在没有任何理由把第三潮流作者的“实验作品”仅限于声乐形式范围。器乐音乐对他们来说同样是一块肥沃的土地。学院派和娱乐音乐相结合的不少令人信服的例子,提供了本世纪后半叶管弦乐发展可资借鉴的经验,例如,谢德林、艾什帕伊、斯洛尼姆斯基、西杰尔尼科夫、彼特罗夫以及其他许多作曲家的交响乐作品。

如同过去几百年的艺术实践一样,由电视电影、通俗戏剧中的音调所产生的音乐形象,在现代器乐文化中已开始“定居”和扎根,这些音乐形象都是今天最典型的。确实,第三潮流作曲家的创作在很大程度上能成为这一过渡中的连接环节。

但我不完全同意达什凯维奇的主张,即交响乐“应该用极大众化的水平进行创作”。当然,交响乐“可以使用综合法、爵士乐和摇滚乐色调”(当代最成功的范例是卡雷恩的第四交响曲)。总的来说,一号召“极大众化的水平”,就使人神经紧张起来,我作为一个音乐史学家,立即联想到三十年代向交响乐作曲家发出的众所周知的悲惨的、处方式的“指令”。当时指定在大型哲理壁画和概念化的交响乐之间必择其一,结果培植出所谓歌曲交响乐,这种交响乐具有轻松的戏剧性,对内容做了最大限度的“精雕细琢”,简化了表现手段。我希望,我们的创作体裁应向多渠道甚至相反的渠道发展,才能产生优秀的和多样化的交响乐作品。

亚·符拉索夫“第三潮流”这个鲜明醒目的、给人深刻印象的名称,初看起来无需解决,众所周知。似乎,第三潮流就是在第一潮流学院派代表的许多作品中所表现的“过于复杂化”和“同听众疏离”与第二潮流群众性游艺作品的粗鲁和单调乏味之间取其二的选择。目前,对二者取其二的选择和兼收并蓄的选择受到竭力鼓励。但第三潮流作曲家提出过什么样的二者取其二的选择呢?他们提出过这个问题吗?

……创作出既能在音乐学院大厅又能在体育馆演出的音乐……

这个口号是所有作曲家由来已久的愿望。可是并未考虑到,爱乐大厅和综合体育馆音乐会的听众业已形成了各自不同的欣赏准则。在体育馆要求上演自千百万人中产生和发展起来并已驰名的音乐作品,观众在原则上只听那些已经非常熟悉的乐曲,不是潜心细听,而是对熟悉的音乐“一掠而过”;不是很仔细地欣赏,而是“马马虎虎”地随便听听。用录音机欣赏音乐最理想的方法是多次重放用一盘磁带。爱乐音乐会的听众则截然相反,他们更加追求创新一新的作品和新的演绎。当然,这些区别被我夸大了,我有意强调出它们之间的差异,虽然只是一种倾向,但不得不考虑到这

些问题。

第三潮流作曲家在力求同听众联系时,还在自己的作品中加注了独出心裁的欣赏指南。但遗憾的是,他们的“注释”几乎仅仅是从第三潮流的库存中借用来的(在《莫斯科共青团员报》上,我曾对作曲家成就展举办的实验室声乐晚会发表过评论文章)。

现在让我们把两类听众对这些作曲家作品的反映加以分类。

依我看,成千上万名体育馆音乐会的常客,首先对第三潮流所依据的游艺—交响乐队的声响有些迷惑不解,因为它使人联想到苏联游艺歌曲而决不是对体育馆音乐会热烈爱好者具有吸引力的摇滚乐。因此,后者完全有理由提出这样的问题:这种综合到底依据什么?我再补充一点:如果讲的是在同交响乐队结合时使用综合法(请原谅,我无意中做了文字游戏),那么,第一潮流作曲家的作品比库普里亚维丘斯的交响曲(曾在上一季度的一次第三潮流音乐会上演出)要动人心弦得多。阿尔捷米耶夫的交响音画《大洋》,包括它的标题,同样引起迷惑不解,它虽然主要依据一些典型的“弗洛伊德式的”进行,但未增加任何新的东西。

大概,“体育馆”听众对第三潮流作曲家作品的节奏也会感到很诧异。这种节奏往往依据游艺音乐节奏,而不是摇滚乐节奏(打击乐声部尤为明显,它重复着我们流行小调那种忧郁单调的节奏)。听众的迷惑不解可能还有许多,让我们试一试再提出另一方面的问题。

爱乐音乐会的听众爱过第一潮流作曲家最细腻而丰富的管弦乐手法的培育,尽管这些手法有时也有些离奇古怪,但他们也象体育馆听众一样对第三潮流乐队的声响感到诧异。施尼特凯、古巴伊杜琳娜的创作,喜欢创造性地使用现代电声手段,库普里亚维丘斯的交响曲由于使用得不平衡而使人有些难以忍受(对此应负责的主要不是作曲家,而是录音师);当节奏计算机在“启动”时刻,指挥者对这部作品的作用可能使人迷惑不解,因为不是指挥者指

挥演奏者,而是演奏者(甚至不是演奏者,而是乐器)主使一切;在同一场音乐会中演出的达什凯维奇的《安魂曲》听起来有些刺耳,这是因为乐队、合唱和由于使用话筒而加大了歌唱者的音量而使这几种不同音色未能融为一体。

毫无疑问,第三潮流作曲家目前还未达到自己的总目标——创作既能在体育馆又能在爱乐大厅演出的音乐。在其综合中,实用的、大众化的组成因素居得要地位。他们的作品是为范围相当狭窄的一类听众——电影音乐厅“混合”音乐会的听众创作的。确实,这些作品无疑比充斥(尤其近一个时期以来)我们游艺音乐舞台的那些玩意儿在质量上要高得多。因此,它们能促进该创作领域正常的音乐感准则的恢复。

……把第一潮流的成就同第二潮流的节奏和音调结合起来……

看来,在实验室的所有作曲家中,使用单一风格者为数不多,如格拉德科夫、雷勃尼科夫,他们的作品大多仍为游艺音乐音调。在力求平均使用第一潮流和第二潮流成就的作品中“混合性质”仍占优势,这在大型作品尤为明显。当然,应该考虑到在如此繁多的不同特点相结合时产生的客观困难,但主观原因仍起主要作用。

按照第三潮流自己的意见,体裁和手法并无高低之分。从这个观点来看,他们作品的“混合性质”(一些人程度多些,另一些人少些),是合乎规律和显而易见的。不加分析批判地选择手法,虽然对材料严加筛选,将会导致“施尼特凯式”的音调与“严格浪漫曲”的动机,“平克·弗洛伊德式”的和声配置与和声练习的性质的转调非常离奇古怪的结合。在使用一般化进行并认为这种用法合理时,作曲家并未注意到这点,而导致落入他们编织的网,几乎不可避免地“陷入”音乐发展思维千篇一律的轨道。

第三潮流作曲家作品的音乐发展思维显得尤为薄弱。如果这些缺点在室内乐曲(由于规模小)或声乐作品(歌词是连接的因

素)中不太明显,那么,在交响曲和交响音画中就会非常明显地感觉出来,并将更加暴露出结构连接点的破绽。

各种体裁、技法、流派在一部作品里混合的结构原理绝不是创新。看来,第三潮流作曲家只有一个方向,即电影音乐。上述作曲家的作曲技法则是由此产生的。电影音乐首先必须而且要求写出一些显示作曲家思维明显印记的片段,这种思维倾向于作为原则的片断性,可不必更多地关注“各块”的联系。(不久前,施尼特凯在会见莫斯科音乐学院师生时,谈到了作曲家从创作电影音乐过渡到大型交响曲式的困难之处和这种转变的害处。)

现在我们再返回来谈谈第三潮流创作的综合问题。按照达什凯维奇的说法就是,他们力求“把经典作品所特有的优秀传统和对素材的严格要求,同现代游艺音乐的大众化和富于生活气息结合起来”<sup>①</sup>。大概,达什凯维奇由于自己不喜欢准确的定义(例如,他不同意我把第三潮流列为群众文化),而把凯尔特吟唱歌手的歌曲称作“游艺音乐”(按他的意思,第三潮流很多因素应归于它)。然而,正如第三潮流的音调词汇所表明的,很遗憾,他们所依据的恰恰是游艺音乐的“生活气息”和“大众化”。不知道为什么,二十世纪优秀诗歌与被排斥的大众体裁的音调相结合,由于新的歌词和追求新的音调而显得特别出众。

实际上,应该建成新的交响曲、新歌剧、新音乐大厦的“砖瓦”,往往被极其一般化的旋律进行与和声进行所代替,仅以高深的音乐手段稍加点缀而已……

克服专业作曲家与“街头”作曲家之间脱离的现象,找到不偏不倚的中庸之道……

第三潮流的这个意愿并不是他们独自发明或奋斗的成果,恰

---

① 达什凯维奇,《我们第三潮流不是多余的——一个作曲家对批评者的回答》。载《莫斯科共青团员报》,1989,1月12日。

恰相反,这个意愿很准确地反映出当今音乐界不同程度地明显表现出来的一种倾向,即50—60年代先锋派拆毁“象牙之塔”的倾向,他们认为“一部作品应象迷宫一样,任何人在那里都可能迷失方向”(布列兹语)<sup>①</sup>。

联邦德国现代音乐主要作曲家之一曼弗雷德·特罗扬属于所谓非浪漫主义流派,他的主张在当今具有代表性,他说“一个牢记自己负有沟通使命的作曲家,应该力求找到听众能够理解的语言,而这里所指的听众绝不是一小群训练有素的、在专业上与联欢节音乐会有密切联系的听众,对他们来说,一场新作品音乐会几乎是一次自家人的亲切聚会<sup>②</sup>。

然而,第三潮流的出现与其说是我们优秀传统文化向着不可思议的顶峰腾飞,不如说是祖国群众文化跃入粗俗趣味的深渊。实验室作曲家采用表现真情的诗歌,表明他们不愿接受群众文化的“诗体”,因为,这种诗体把毫无意义的东西弄到绝对化的程度。

完全自然的力求被理解,在第三潮流作曲家创作中转变成追求通俗易懂,而这绝不是同一种含意。前者想要唤起听众的理解力,后者则不许给听众造成哪怕很少的紧张状态。前者依据听众相当高的修养水平,并尽可能同他们平等地交谈,后者则迁就缺乏修养的艺术趣味,并不由自主地降低到这样的水平。

第三潮流的出现和为生存而斗争的历史本身,就能写成一篇极有趣的、情节复杂的故事。在这段历史中,就象在水中一样,映出我们音乐生活光怪陆离的幻影,当然,这是另一个话题。

塔·季坚科 我想,“第三潮流”之父,美国作曲家、指挥家兼

① 引自舒库罗娃,《资本主义现代艺术的某些概念》(后期现代派)。载《学术论文集》,1983,第二辑,第18页。

② 引自符拉索夫,《70—80年代联邦德国作曲家创作中“新的质朴”问题》,毕业论文,莫斯科音乐学院,1989,手稿第45页。

教育家冈瑟·舒勒(Gunther Schuller, 1925 ~ ) , 如果知道在大洋彼岸有一些志同道合者为他们的创作联盟选用了相同的名称 , 一定会感到非常欣慰。但莫斯科第三潮流实验室的成员未必愿向他们的同行和前辈伸出友谊之手。我相信 , 将来会相识的 , 无疑 , 这无论对哪一方都是有益的。莫斯科人选用这个名称与在明确的美学观原则上的联合是最重要的。这些原则根本不同于舒勒最初所阐述的那种最有意思的理论探讨 , “第三潮流”一词据此于 1957 年起 , 闻名全世界。舒勒对爵士乐和“艺术”音乐(请读作 : 学院派音乐 20 年代正是阿萨菲耶夫使用这个词)的综合特别感兴趣 , 更确切地说 , 是把 20 首作曲技法引用于爵士乐。在 50 年代取得同样名称的第三潮流 , 对这一用语含义的解释要广泛得多 : 即兴演奏和书面谱曲、“西方的”(专业的)和“人种的”、土著的音乐的综合……为实现“第三潮流”主旨思想的有 : 拉里·奥斯汀和奥涅特·考尔曼、唐·埃利斯和斯蒂夫·赖希、乔恩·路易斯和利奥·史密斯、塞斯尔·泰勒 , 当然还有冈瑟·舒勒以及为这个新潮流的发展做出不少贡献的钢琴家兼作曲家赖因·布莱克。这些人中不少是爵士乐手。然而“第三潮流”完全不同于三十年前在美国产生的“交响爵士乐”。

我国的“第三潮流”拥护者在信守学院派与非学院派语言范畴综合的同时 , 力图为各种不同类型的听众创造出“文笔相同的”音乐。他们整理并恢复采用日常生活音调有价值的东西 , 即在“高深的”音乐领域夹进“底层的”语汇 , 而这种语汇向来就是俄罗斯经典音乐作品的音调基础之一。但近几十年来 , 曾被作曲家关注的那些似乎是低下和不体面的东西 , 几乎从“学院派”音调规程中完全消逝了。这里不得不重新回忆一下阿萨菲耶夫的话 : “并未深入社会 - 音乐生活而就断言 , 凡同‘街头’有关的一切都是卑贱的。街头的东西成了某种卑污的同义语 , 高尚的趣味最好不要同它有任何联系。记得罗赞诺夫非常恰当地指出 , 我们把街头仅

仅看做是倾倒污水的地方。怎么,难道还要这样继续下去?”<sup>①</sup>

是的,我们的“深入社会-音乐生活”,实际上仿佛是在两条平行的互不交叉的“走廊”进行着。但无论在哪条道上都试图“打开一个窗孔”,以促进几百年来自然的“新陈代谢”。由于这种“新陈代谢”,莫扎特、舒伯特、勃拉姆斯、马勒以及其他作曲家的歌曲和交响曲,实际上是用一种音乐语言创作的。说起来,这真是一个有趣的问题:各种语言手段流向不同的方向(更确切地说,是“往上”和“往下”)。日常生活的歌调可以成为中世纪弥撒曲或肖斯塔科维奇交响曲主题的固定旋律(Cantus firmus)之一,而在城市民间音乐创作(如“粗糙的浪漫曲”、阿根廷探戈等)的音调语汇中,则可见到“下放到”民间、并被他们按照自己的特点改造了音调的“深奥的”(指专业性质的——汉译注)进行,但仍完全能听得出来。然而,从上世纪起,终究出现了一种界限:“上”和“下”、“严肃”和“轻松”,在艺术中开始使用截然不同的语言进行陈述。

在上世纪中期,“广大的资本主义集团无论是巨头富商,还是市民阶层)都大声申明他们各自的审美情趣,而专业歌剧-交响音乐都深深陷入哲理问题,并具有理解起来非常复杂的外在表现形式,于是,就必不可免地产生了一种轻松的(加重号为作者所加)、纯娱乐性质的音乐。这种音乐并非以震撼人的心灵、唤起精神上的深思为目的。恰恰相反,它的目的就是愉悦、欢快、嬉笑,深刻感情的变化和具有典型特色的”市民的多愁善感“。科宁在《爵士乐的产生》(苏联音乐出版社,1984年版,第256页)一书中谈到这个新的音乐范畴时,就是这样写的。

依我看,“轻松”、“市民的多愁善感”、“深刻的感情变化”,从其社会历史观点来看,标志着大众文化罕见现象的萌生。无论偷

<sup>①</sup> 阿萨菲耶夫《作曲家们,赶快行动起来》载《著作选集》,第五卷,音乐出版社,1957年,第20页。

悦、欢快,还是嬉笑,在艺术中,很久很久以前就已存在,只要回想一下古代宗教、中世纪狂欢节文化、以及中世纪的喜剧艺术等,就足以证明这点。但这些形式从来就不是“轻松”,从未否定过真实的感情,也从未以“市民的多愁善感”来代替这种感情(难道这一切都是由于出现了人类的、“第三阶层”的、新的社会共同性的必然结果?请原谅,我不知不觉地做了文字游戏)。大概,正是大众意识促进了确定不移地划分为“两种音乐”,并特别突出了“轻松形式”作为……包罗万象的、从最“高”到最“低”(实用的)的、为现代“贵族市民”所发挥的全部职能。

现在让我们返回来谈谈我们的第三潮流。我认为,第三潮流的基本任务是,恢复上面提到的各个范围之间自然的、音乐所必须的(就象需要空气那样)平衡,恢复它们之间互相丰富和互相补充的过程。在实验室建立之前创作的作品,无疑属于这类作品,例如,拉曼的乐队协奏曲、斯洛尼姆斯基的乐队、三把吉他和打击乐协奏曲、库普里亚维丘斯的《格言》、卡雷恩的第四交响曲、康格罗的《敲击风格音乐》和钢琴协奏曲,当然还有第三潮流当今首领雷勃尼科夫、阿尔捷米耶夫、格拉德科夫和达什凯维奇的作品。达什凯维奇根据阿赫玛托娃的诗歌创作的《安魂曲》,是日常生活音调能够闪耀发光和真正震撼心灵的杰出证明。仿佛使用了“平淡的”语言,然而,阿赫玛托娃的创作韵律正是基于这种语言。

女歌唱家叶琳娜·卡姆布罗娃把产生第三潮流的综合作为象征,达什凯维奇在《安魂曲》中专为她写了独唱声部(无怪乎莫斯科小组的名称用“实验室”一词,进程在继续,欲寻找的东西尚未找到,而已找到的则应完善和继续发展!)。“高深”和“街头”、“室内”和“广场”、学院派和非学院派的综合(用“艺术的”学院式的歌喉演唱阿赫玛托娃的诗句是不可能的),简言之,今天,已经再找不到仍旧残存的各种界线了。

依我看,达什凯维奇的《安魂曲》在被符拉索夫如此鄙薄评价

的第三潮流实验室的音乐会上,给人留下非常强烈的印象。作者们自己把此次演出称作“音乐首演晚会”,其中还包括库普里亚维丘斯的新作——一部毫不逊色的交响曲。我的意见不同于符拉索夫,库普里亚维丘斯恰恰成功地把难以结合的东西结合起来,把70年代“西方电声摇滚乐”(如,克劳斯·舒尔茨的创作)所特有的音色效果和发展手法,同传统的风景画般的交响乐创作原则结合在一起。

最后,我要补充说句公道话,这种在组织结构上的语言综合,在祖国音乐文化另一分支代表人物的创作中已经存在,例如,维尔纽斯三重奏团的钢琴空奇日克、萨克管演奏家瓦皮罗夫及其他爵士乐作曲演奏家的创作获得完全独立的艺术效果,完全可与外国“第三潮流”信徒们的成就相媲美。激励上述所有作曲家的主旨思想是新颖的、具有现实意义的。我们等待着令人感兴趣的、丰硕的创作成果。

译自《苏联音乐》,1990年1月号  
(原载《中国音乐学》1991年第3期)

## 斯特拉文斯基和他的 芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》 [苏]德米·罗加尔—列维茨基 罗秉康译

伊戈尔·费奥多罗维奇·斯特拉文斯基(Igor Feodorovitch Stravinsky)于1882年6月17日出生在彼得堡附近的奥拉尼延包姆,1971年6月在美国去世。他的父亲费奥多尔·伊格纳季耶维奇·斯特拉文斯基(Fedor Ignatievitch Stravinsky,1843~1902)是当时著名的歌剧男低音,具有惊人的音乐才能,是一位精细而又敏感的歌唱家。小伊戈尔在家庭里一直接触一些杰出的音乐家——父亲的同事和朋友,在很早的童年时代就已显露出异常明显的音乐才能,父母对他关怀备至,防止他受到外界的有害影响。斯特拉文斯基的父亲发觉到儿子非同寻常的才能之后,就千方百计地促进他在音乐上的发展。可是父亲对音乐家的社会地位非常清楚,所以对孩子学习音乐认为没有什么实际意义,但抱有希望儿子能在法律学方面成为一个大活动家的理想。小斯特拉文斯基将近十岁时钢琴已经弹得不错,甚至自己打算作曲了。

伊戈尔中学毕业后,对父亲的坚决要求作了让步,进入了圣彼得堡大学法律系,开始非常认真地研究法律学。他同放弃大学学业的这种无法遏止的思想斗争着,但在情绪上一直是不满意的,内心深处总是渴望把自己完全献身于音乐事业。一个偶然的机帮助他实现了深藏在心里的愿望。十九岁的伊戈尔·斯特拉文斯基

在德国偶然遇到了里姆斯基-科萨科夫(1844~1908),这才有幸把自己青年时期的许多作品拿给这位伟大的作曲家看。里姆斯基-科萨科夫立刻就断定这年青人是一个有才干的音乐家,并坦率地对他表示同情。但在斯特拉文斯基青年时期的作品中,和声与对位的用法存在着很多缺点,里姆斯基-科萨科夫托付维·普·卡拉法蒂(V. P. Calafati, 1869~1942)帮助斯特拉文斯基,并从1907年起,开始亲自教他配器和自由创作。经过几年埋头苦干、深入钻研和顽强学习,他成为一名知识渊博、技艺十分精湛的作曲家。1910~1920年斯特拉文斯基主要生活在瑞士,1920年以后住在巴黎等地,从1939年起定居美国,直到去世。

果然不出所料,斯特拉文斯基深刻地体会到当时俄罗斯学派的精神特性,在他早期作品中不仅反映出尼·阿·里姆斯基-科萨科夫本人和阿·克·格拉祖诺夫(A. C. Glazunov, 1865~1936)的多方面影响,而且还受到接近他老师的一些其他比较杰出的作曲家的影响,如:安·卡·李亚多夫(An. C. Liadov, 1855~1914)和恩·恩·切列普宁(N. N. Tcherepnin, 1873~1945)。所以伊戈尔·斯特拉文斯基的所有早期作品,虽然鲜明地表现出作者异常独特的才干,但这些作品远未离开上述的影响。属于这类作品的有:献给里姆斯基-科萨科夫的神圣交响曲,用普希金(1799—1837)的诗所写的奇异而美妙的独唱组曲《牧神和牧羊女》(管弦乐队伴奏),还有1908年创作的两部辉煌的管弦乐作品——《焰火》和《幻想谐谑曲》。在所有这些作品中,斯特拉文斯基绝不是想抛开曾经培育过他的音乐学派的影响,但已经顽强地显示出总要表现自己具有更坚强、更果敢的个性。同时代人在他青年时期的作品中所感觉到的,不仅是独特的艺术写作手法,而且还有作者音乐构思和所使用的素材的巧妙。在配器方面,年青的斯特拉文斯基大大前进了一步。如果把他的前几部管弦乐曲的创作意向看做是完全以里姆斯基-科萨科夫的教导为根据的话,那

么在以后的作品中可以毫无疑问地认为他很快就显露出自己明显的“热情迸发向上”的特点。

里姆斯基 - 科萨科夫的突然去世,使年轻的作曲家极为震惊和悲恸。他当即创作了《墓前悼词》,或叫《安葬歌》,这部作品只保留了手稿,未正式出版。还在里姆斯基 - 科萨科夫生前,斯特拉文斯基就根据安徒生的童话题材写出了戏剧草稿,后来以此作为骨架创作了抒情歌剧《夜莺》,这部歌剧于1914年5月在巴黎上演。稍早一些时候,命运使得斯特拉文斯基同斯·普·佳吉列夫(S. P. Diaghilef, 1872 ~ 1929)相会,后者在彼得堡有机会听了《幻想谐谑曲》。佳吉列夫注意到了这位年轻的作曲家,并立刻向他建议由自己的“俄罗斯芭蕾舞团”(Ballets Russes)上演这部作品,同样还向斯特拉文斯基预约了肖邦的两首乐曲——《夜曲》和《辉煌的圆舞曲》(Valse Brillante)的配器,作为他构思的那部芭蕾舞剧《仙女之吻》(Sylph)的音乐。斯特拉文斯基愉快地接受了佳吉列夫的建议。从此之后,这位著名的戏剧艺术活动家在斯特拉文斯基未来音乐生活中所起的作用,变得几乎和斯特拉文斯基同里姆斯基 - 科萨科夫相遇时的意义相等了。

佳吉列夫具有把很多杰出的艺术活动家团结在自己周围的能力。他是著名的“艺术世界”小组的组织者之一,又是使俄罗斯艺术在“巴黎的俄罗斯艺术节”上获得辉煌成就的鼓舞者,并且是剧院经理。佳吉列夫在个人活动的年代里,举办了俄罗斯画展,向西方观众介绍了从十八世纪中期到二十世纪初期的俄国艺术,组织了五场“俄罗斯历史音乐会”,在这些音乐会上演奏了从格林卡(1804 ~ 1857)到斯克里亚宾(1872 ~ 1915)时期的很多作品,还上演了由沙里亚辛(1873 ~ 1938)参加演出的很多歌剧,从1909年起,又演出了好几部俄罗斯芭蕾舞剧。这些不同凡响的演出所取得的声望,很快就冲昏了这位多才多艺的经理的头脑,他牺牲了在开始时点燃起来的俄罗斯爱国主义的热情,离开了正确的轨道,醉

心于个人纯表面性的花里胡哨的东西。佳吉列夫越来越脱离了俄罗斯的音乐题材,在他演出中经常破坏了艺术真实性的规律,他的活动终于以理应受到不仅是象里姆斯基-科萨科夫这样一些音乐家的谴责而告终,而且也同不久前对他最为崇拜的斯特拉文斯基完全分道扬镳。

卢那察尔斯基(1875~1933)在1914年战争前,有机会观察了佳吉列夫在巴黎的戏剧活动,尖锐地谴责了他的艺术无原则性,谴责他纵容那些有钱观众的低级趣味和追求庸俗的强烈反响,为此佳吉列夫竟公然变得俯首听命。1917年以后,侨居国外的地位使他同俄罗斯完全失掉了联系,完全走到很快就跌入抽象派艺术泥塘的现代主义一起去了。虽然佳吉列夫处于徘徊状态,但在他的私营剧团里上演的“俄罗斯芭蕾舞剧”,却向西欧展示了俄罗斯艺术的真正伟大之处及其在俄罗斯精神文化发展史上所起的作用。

伊戈尔·斯特拉文斯基正是应佳吉列夫的邀请而参加巴黎演出而开始了个人在国外的活动,根据佳吉列夫的请求他写了童话芭蕾舞剧《火鸟》。这部芭蕾舞剧的总谱于1910年5月后半月写完,过了五个星期,1910年6月25日在巴黎正式上演。芭蕾舞剧《火鸟》是用优秀的俄罗斯童话“舞蹈哑剧”的题材创作的,在这部作品里一方面感觉得出里姆斯基-科萨科夫伟大传统的气息,另一方面,在音乐配合下的舞姿变化又有大胆的创新。在《火鸟》音乐中,斯特拉文斯基显示出十分出色的管弦乐队配器的才能,这部芭蕾舞剧的乐队音乐是作曲家早期创作活动的顶峰。这类配器的“线条”起源于阿那托里·李亚多夫的《金鸡》和一些美妙的童话音诗,这样说不算夸大,后来它又出现在莫里斯·拉威尔(1875~1937)的《达芙尼斯与克罗埃》(Daphnis et Chloë)及奥托里诺·列斯皮吉(O. Respighi, 1879~1936,意大利作曲家)的交响诗里。

一年后,二十九岁的伊戈尔·斯特拉文斯基以自己独创的、异

常优美而新颖的作品震动了整个音乐界。这就是芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》(Petroushka)——四幕滑稽木偶戏,1911年6月13日由佳吉列夫的私营剧团上演于巴黎古堡剧院,由当时还比较年轻的法国指挥家彼耶尔·蒙特(Pier Monte)担任乐队指挥。

从《彼特鲁什卡》上演之日起,伊戈尔·斯特拉文斯基就毅然地走上了独立创作发展的道路,并且成为一个完全独立自主、具有独创精神的作曲家。他博得了西方同时代人誉为音乐大师(maitre a)的称号。他的创作成了所有比较年轻的音乐家的法则,这些人不惜任何代价地追求所谓“现代的东西”——在国外往往意味着追求“耸人听闻的新奇”或“荒唐地独出心裁的东西”……

随着《彼特鲁什卡》获得巨大成就,和在后来使人更为惊愕的《春之祭》扬名之前,斯特拉文斯基用巴尔蒙特(К. Д. Бальмонт, 1867~1942,俄罗斯现实主义诗人)的诗《鸽子》和《琉璃草》,为独唱和钢琴伴奏写了两部音诗,还为独唱、男声合唱和管弦乐队伴奏写了一部大合唱《群星之王》(《Le Roi des Etoiles》)。献给德彪西的这部不太著名的作品,是对法国印象派表示崇敬——斯特拉文斯基在很多方面受惠于这一流派。在这次创作休息之后,斯特拉文斯基立刻就异常热情地专心致志于新的芭蕾舞剧的创作,写出一部上、下集的“偶像崇拜的古俄罗斯景象”,即芭蕾舞剧《春之祭》,这部芭蕾舞剧注定将再一次震动音乐界,仿佛发生了一件社会“丑闻”,当时报刊杂志都详细地进行了报导,甚至迫使不久前还热烈拥护斯特拉文斯基的那部份人同他都断绝了来往。1912年,斯特拉文斯基在这部新的芭蕾舞剧上花了整整一年时间,1913年3月写完了总谱。

《春之祭》的音乐非常冷酷、异常森严和极度紧张。从开始具有深刻诗意的大管独奏到最后祭祀舞蹈结尾“丧失理智的疯狂”,整个具有如此创新意义的音乐残酷地进行着,使得因感到出乎意外而震惊的艺术界在下列二者之间必择其一:或者是把这部音乐

作为喜怒无常的年轻人稀奇古怪的产物予以拒绝,或者是将这部作品的音乐作为革命的新鲜事物接受下来。众所周知,第二个观点占了上风。《春之祭》的总谱乃是一个飞跃,当时它确定了斯特拉文斯基未来的道路。关于这部作品,现代意大利作曲家阿尔弗列多·卡捷拉(Alfredo Casella, 1883 ~ 1947)形象地说它是“昨天刚刚点燃了闪闪发光的灯塔,但是已经驱除了年轻音乐家们走向未来道路上的黑暗”。而斯特拉文斯基本人——这部“野蛮音乐”的作者——却无意中成了完全不可思议的“荒唐事情”的发端者,1913年5月29日,由主要扮演者在观众中非常起劲地进行了表演。法国批评家由于震惊而不知所措,对发生过的“荒唐事情”的详情一致议论纷纷,但是在第三次演出之后,就承认斯特拉文斯基是一位杰出的音乐家了,他的大胆革新的进发,不仅是在本人《春之祭》的创作上而且在整个西欧艺术创作上揭开了新的一页。简言之,斯特拉文斯基的名字从此成了那个时代艺术“先锋”的象征。

斯特拉文斯基未来的创作发展道路变得异常复杂和充满矛盾。他用所有的音乐体裁大胆地试验个人的创作能力,并且不怕失败,这次创作的巨大成就下一次可能就是明显的失败,而醉心于这一种音乐流派,转瞬间就可以把作曲家引到了异常热情地沉湎于另一种流派上去,并且往往完全排除了前一种流派。但是斯特拉文斯基一直是勇往直前地冲向前去,他在很多西方同时代人中总是居于首位,他宣称自己是最“先进的”音乐体系的拥护者。当然,这儿不是深入研究这一复杂过程细节的地方,但是在斯特拉文斯基的创作中,他那早期的“俄罗斯时代”及其俄罗斯芭蕾舞剧是完全毋庸置疑的。因此可以毫不夸张地断言,斯特拉文斯基的才能及所获得的巨大声望,只是由于他的俄罗斯时代和他的俄罗斯芭蕾舞剧才诞生的,其中《彼特鲁什卡》闪耀着宝石般的鲜明而绚丽的光彩。没有他的俄罗斯芭蕾舞剧,就没有斯特拉文斯基其人。

即或这种结论听起来有些奇怪,但它是合乎实际情况的,在斯特拉文斯基的创作上所有好的东西都是俄罗斯式的……

现在该回到本题——即芭蕾舞剧和它的第一种版本的管弦乐总谱上来了。斯特拉文斯基开始时并未打算写芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》,而是为已经构思的《春之祭》寻求灵感,独自隐居在瑞士一个安静的城市里。他在这里着手写作一部诙谐的协奏曲,木偶——钢琴同整个街头乐队的决斗是这部作品主要的“主要核心”,决斗以所有乐器所向无敌的嘈杂声音的“攻击”而结束。当佳吉列夫听完作者演奏了音乐作品中称作协奏作曲(Konzertstück)的这部滑稽作品的几个片断之后,表现出一种无法形容的惊喜,他大声喊道:

——这不就是《彼特鲁什卡》吗!……

当时就象佳吉列夫本人和他的很多亲密朋友所说的那样,这是一个极其偶然的事件,或者叫奇闻。芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》就这样诞生了,至今都不能完全确切地讲清这部二十世纪真正的舞蹈杰作的主要创作者和主要鼓舞者是谁。由“俄罗斯芭蕾舞艺术”最有才干的艺术家和当时世界上最优秀的戏剧演员集体创作的芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》,有多少活动家参加了它的创作,就有多少个作者。谢尔盖·佳吉列夫是演出的主要鼓舞者,伊戈尔·斯特拉文斯基既是音乐作者,又是题材脚本的作者,亚历山大·贝努阿(A. Benoit, 1870 ~ 1960)是本剧的舞台设计画家,米哈伊尔·富金(Mikhail Foking, 1880 ~ 1942)是最天才的导演,而一流的男女明星是这部芭蕾舞剧的表演者,其中首席舞蹈家有塔玛拉·卡尔萨维娜(T. Karsavina)和瓦茨拉夫·尼任斯基(V. Nizhinsky, 1890 ~ 1950)。

很容易令人深信不疑,《彼特鲁什卡》这次上演不仅完全使同时代人大为震惊,而且真正使他们冲昏头脑,这是一次最驰名的戏剧演出。首次演出之后,《彼特鲁什卡》曾在世界各地很多优秀的

剧院多次上演,并始终不渝地得到观众最动人、最热烈的喜爱。当然,这里不可能把所有效果比较好的演出都一一列举出来,只能提一提《彼特鲁什卡》几场最成功的演出,即:1932年在布宜诺斯艾利斯“科隆剧院”(《Teatro Colon》)由勃罗尼斯拉娃·尼任斯卡娅(B. Nizhinskaya)演出,1936年在蒙的卡罗剧院由米哈伊尔·富金主演,1948年在巴黎的“大歌剧院”由尼柯莱·兹维列夫(N. Zverev)主演,1957年在伦敦科文特花园剧院由谢尔盖·格里哥里耶夫(S. Grigoriev)和柳波娃·车尔尼雪尼娅(L. Tcherneshnya)主演。

从《彼特鲁什卡》诞生之日起,已经过去了整整五十年(此文为1962年所写——译者),为了冷静地对待当时如此轰动一时的作品,这么长的时间是够充分的了。最使人惊异的是,《彼特鲁什卡》做为一部交响乐作品既未衰萎也未黯然失然,而恰恰相反,以其灿烂的光辉使芭蕾舞剧显得逊色了。在《彼特鲁什卡》诞生的最初时刻,人们对它就谈论得很多,并且写了很多评论文章,当时是作为大胆的和不同凡响的芭蕾舞剧来评论的。鉴于这一原因,回忆一下当时批评界某些比较有价值的评论意见是令人愉快的,首先是卡尔沃科列西(M. D. Kalvocoressi, 1877 ~ 1944)的文章,刊载于《喜剧插画》(《Comedia Illustré》),1911年6月15日的《音乐杂志》作了摘录登载,他在这篇文章中写道:“这次音乐节,斯特拉文斯基所表现出来的个性,向我们揭示了一个光耀夺目的新世界,他的新的芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》证实了:在《火鸟》中显示出来的最可贵的特点是强烈地表现出艺术的生命力,人们主要认为《火鸟》——这部真正的梦幻剧——是一部梦幻、玄妙、幻想的作品,是一部绘声绘色、美丽如画的作品,但这丝毫并未降低它的价值。这部作品的童话性质并不排除感情的真实性。在激发我们抽象的理解、感受方面,它对我们感情所施加的影响是不小的。同《火鸟》比较一下,《彼特鲁什卡》使我们更加感觉到,这种有生气

的、忐忑不安地蠕动着的生命,世界上活动着的生命,一些普通人民群众以及有人的感情的木偶的生命,只有他们才是人类真正的主人公。不要把这看成是似是而非的奇谈怪论:当彼特鲁什卡最后以一个突然动作倒毙时,只是一小块破布,从他身体里面撒出来一股锯末,它的灵魂永生地飞走了。他所爱恋着的巴列琳娜是一个有着女人所有特点的木偶,这个木偶如同她无忧无虑地卖弄风情一样,也可以突然冷若冰霜。这不就是不寻常的音乐创新的威力证明吗?甚至当她只是机械地动作时,也能向我们的主导人物表现出内心的活动。最重要的是,《彼特鲁什卡》同《火鸟》相比,在很大程度上是继承了一系列最富有俄罗斯学派特色的杰作的一部作品。这部作品的精神实质同表面特点一样,把俄罗斯学派所具有的一切有重要意义的东西都结合上了。这种多方面的、同时也是直率的想象,这种轻巧的技艺高超的技巧,这种形式的有力和纯正,使我们想起了俄罗斯学派的极盛时期,当时情况是,个性处于自觉和渴求解放的状况,他们可以毫无顾忌,也不必夸张,并且毫无拘束地表达个人的思想。表达的诚挚以及令人惊异的真实性,无疑是属于鲍罗丁和穆索尔斯基的继承者(这里是指里姆斯基-科萨科夫——汉译者)。在《鲍里斯·戈杜诺夫》之后,在《萨特科》市场的一场戏或《姆拉达》(Mlada)之后,任何人都没能这样生动、准确、透彻地描写过群众的生活。在最微末的情节上非常精细并有大胆创造的《彼特鲁什卡》的音乐(如果能够这样说的话),同时又是“筋肉很发达的”。线条确切有把握,色调异常鲜明,没有任何毫无意义的、不必要的或相同的东西,无论是幽默感还是激情方面,看不出强加的东西,总而言之,这是一部杰出的作品、快乐的作品”。

阿·贝努阿对于《彼特鲁什卡》所发表的某些见解特别非同寻常。这是登在《语言》杂志上的一篇“通信”,转载在1911年8月份的《音乐杂志》上,这里若援引全篇通信显得太长了,但贝努

阿的某些评论论点理应知道。贝努阿本人不仅是拟制草图、布景和服装的设计者,而且还是脚本的“共同创作者”,这在管弦乐总谱的扉页上已经载明。然而他自己说,他只是参加了“帮助斯特拉文斯基修改整理剧情”,并为有关几幕的音乐情节作了插图”。贝努阿写道:“关于《彼特鲁什卡》我认为需要说明一下,主要因为《彼特鲁什卡》——这次音乐节上‘这道菜’(Piece de resistance),在俄国报刊上总的来说没有得到好评。[... ]”

贝努阿继续谈道:“不知怎么我把《彼特鲁什卡》称作街头芭蕾舞剧,确实,它的构思(除关于彼特鲁什卡的情节所具有的人类共同思想及他对巴列琳娜不幸的爱情之外)正是由于在街头上而出名。[...]他使自己的主人公——彼特鲁什卡生活[...]在街头背景上并遭受苦难。作者对待这位主人公的态度,几乎完全是隐晦的讥刺,在某种程度上是自我嘲讽。因为人群和“大自然”的天然情景,以及孤身一人去冲击一切和一个人被大家所抛弃的情景,对于斯特拉文斯基这样一位真实的艺术家,这两者完全同样可贵,否则别无其他办法。这部芭蕾舞剧的这种双重心理状态使很多人困惑不解。[...]欣喜和讽刺在《彼特鲁什卡》的总谱里有机地交织在一起,甚至都不可能把它们互相分开。一刻不停的讽刺变成了真正的同情,而且是一种嘲弄的同情。在所有这种‘五光十色的感情里’有某种迷人的东西。不是题材神秘莫测,而是艺术家本人的特性异常神秘莫测。他不是模仿霍夫曼或果戈里,而是用内心最紧密的联系同他们结合在一起。整个芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》演出三小时另一刻种,在此期间内不仅是一个人的生活好象变魔术似地一掠而过,而且是一个人同其他所有人的生活冲突的全部悲剧”。

尼·亚·米亚斯科夫斯基(1881~1950)从旁看起来有时貌似有些严厉和孤僻,但当他确信这部作品经过自己研究有不容置疑的优点时,就表现出满腔热情和极端欣喜。大概他是第一个俄

国音乐家,对于《彼特鲁什卡》在俄国举行首次戏剧和音乐会的演出进行了相当详细的评论分析。这篇评论文章刊载于1912年1月份的《音乐杂志》上,实际是他把芭蕾舞剧的内容做了一次热情洋溢的复述。但是在此情况下,米亚斯科夫斯基文章的主要之点并不在此。他自问自答道:“斯特拉文斯基的《彼特鲁什卡》是艺术作品吗?不知道。是啊,我不知道。——他继续往下解释自己的观点说:——能否把生活称之为艺术作品?就是把喧嚣在我们周围的这种生活称作艺术作品?它时而愤怒、时而高兴、哭泣、发狂,时而又象一条宽阔的急流一泻千里。而《彼特鲁什卡》这就是生活本身嘛!它的整个音乐充满了热情、新颖、机敏,充满一种强壮有力、意志坚定的愉快情绪和遏止不住的英勇精神,所有这些故意强调的世俗行为和毫不新奇的东西,这种永久不变的手风琴声的背景,不但没有使人感到厌倦,而恰恰相反,却更使人心向往往,在雪后阳光普照、周遭闪耀发光的狂欢节,他自己好象以青年人的满腔热情置身于节日欢笑的人群里,向他们融汇成一个连绵不断的欢腾的整体。是啊,生活本身既然就是这样,那么我们所有毫无价值和平凡的艺术标准、良好的审美标准等等,好象就变成了不需要的、枯萎的和毫无容身之地,就象听到鼠疫传染消息似地,为了保住性命更远地离开这个泥潭,不加思索地投身到真正生活的欢腾漩涡中去,用沃尔特(Oscar Woartt, 1856 ~ 1900, 英国颓废派作家——汉译者)的话说,就是真正的艺术漩涡中去。这部不同凡响的芭蕾舞音乐是那样地完美,从第一个音开始,直到最后一个音,都充满着这种占据整个身心的热情和无穷尽的幽默感,对于这样的音乐使你一点儿都不会不愿意进行更详细的分析研究,就好象准备解剖一个活的生物机体一样。”

所有这些论点,是米亚斯科夫斯基还是一个青年人时即刚刚三十一岁时写的,但是他所谈的关于《彼特鲁什卡》的见解确实使人信服。还应提一提这部优秀作品音乐的讽刺性和悲剧性,关于

这点,阿·贝努阿谈出了个人如此精辟的艺术见解。

芭蕾舞剧《彼特鲁什卡》是一部“四幕滑稽戏”,它很自然地成为一部交响曲的四个互相对比的乐章。这不是误解。这部芭蕾舞剧的音乐完全是交响乐性质的,在这个音乐里感觉到的不仅是组曲形式的结构,而且正是交响乐形式的严谨结构的轮廓。在此情况下,第一幕可以作为交响曲的 Allegro,第二幕是慢乐章,第三幕类似于“谐谑曲”,第四幕是末乐章。各乐章之间内部紧密地连接在一起——整个芭蕾舞剧的四幕连续不断地进行,由于具有明显的标题性和特殊的音乐表现力,就决定了《彼特鲁什卡》在音乐会舞台上必将获得非常惊人的成就。

1947年,斯特拉文斯基在美国结束了《彼特鲁什卡》乐队总谱的第二次修订工作。有一个时期,大概不是无根据地猜测,新的总谱在节拍结构和乐队组织上,斯特拉文斯基需要进行一些压缩和简化,以便摆脱库谢维茨基出版社的压榨。这种说法当然也许有一部分道理。然而,仔细地对照一下这两种版本的总谱,就会产生如下的想法:斯特拉文斯基所修订的芭蕾舞剧总谱的第二种版本,完全符合于它“在乐队音乐织体写法上的那种节省的论点”所表示出来的新的信条(credo),这种新信条得到了广泛的承认。斯特拉文斯基建议年轻的作曲家仿效他的榜样,他说:“需要学会在音乐创作上的节省”。实际上他在创作一部新的作品时,就是用高度的技艺实现了自己的主张,不仅是大大压缩了乐队组织,而且在很多地方改变了音乐织体的写法。斯特拉文斯基过去所有的“浪费”都烟消云散了,高明的“节省”占了首位。在音乐会上所演奏的《彼特鲁什卡》结尾的第二遍引子,同原来的版本相比有了很大的不同。某些音乐家认为,这种增加的东西同人所共知的芭蕾舞剧结尾相比是不太成功的,正如常言所说,这种结尾作为一个纯交响乐作品,总是形成一种令人神往的印象。这里所谈的是芭蕾舞剧的第一种版本,四倍大的乐队组织是它的基本原则。

第一幕：狂欢节，以急剧、汹涌的 *vivace*（介乎快板和急板之间）开始，保持着轻松愉快的狂欢情景，一直延续到不仅是第一个幕布拉开，而且到第二个“特制的”幕布也拉开为止。确实应该有一个“乐队的魔法师”，两支单簧管和两把圆号在八度上用五度和三度的交替造成这种令人心向神往的音画。尖声刺耳的长笛声招徕着游人，四把大提琴在某个地方拼命地高声呻吟，竖琴的声音在空中回荡，由于这三个声部——长笛、大管和嘹亮的竖琴与钢琴音调的抑扬婉转——“乐队背景”转瞬间变得更加复杂了。仿佛确实使人看到了狂欢纵酒整个象“地狱一般的情景”。少女们尖声叫了起来，时而传来卖东西的翘鼻子胖女人拖长声调的叫卖和热闹的呼喊，时而传来粗鲁无礼的小贩们的“逗嘴话语”和“鬼话连篇”的叫骂与喊叫声，这些言谈笑语，用狂欢节人们谈笑时异常轰动一时的特殊语言来说，叫做“真正有生命力的土著‘国粹’语言”，无论在人群之中，还是人群之外，周围到处是节日欢乐的漩涡，到处是如醉如狂、波涛汹涌地奔驰着的人群。在服从大师意志的乐队中——在无与伦比的音流中，多么光辉灿烂，多么壮丽辉煌，这位大师敏锐地观察到现实的生活，观察到狂欢节这个令人惊奇的死者经受痛苦的遭遇，突然又复活了的偶像崇拜的生动场面。人群彼此拥挤着、沸腾着，向前移动，又退了回来，时而这里，时而那里，偶然碰到分散在各处狂饮的游手好闲的人们。他们手舞足蹈地走了过去，这时乐队里轰隆响着的 *g* 小调和弦巧妙地使三个长号用密集平行三和弦所奏出的舞曲更加浑厚有力。这时响起一首雄赳赳的俄罗斯歌曲的旋律片断，大家都熟悉这首歌曲，但没有任何人及时想起它的名称，不用管它！……现在眼花缭乱，上气不接下气，那里还顾得上歌曲名称！周围充满一片混乱的无谓奔忙。不知是谁用农村那种粗犷的、精疲力尽的喊叫声非常厌烦地唱起了“美丽的月亮在河上升起”……这时不知道从哪里忽然出现了一个滑稽的老爷爷，他用诙谐的俏皮话逗引着由于心情愉快

而哈哈大笑的群众……围绕着木管乐器,乐队里响起了小提琴和中提琴连续不断的短促的二度。时间长吗?不长。它们被小号时断时续的声音弄得模糊不清,一会儿又回复了开始时汹涌澎湃的一片喧嚣声,只是节奏和配器复杂了,好像是里朝外翻过来似的。为什么这样呢?你们看,那不是摇着手风琴的流浪乐师和街头跳舞的少女来了!现在那个热闹劲儿,真好玩的不得了!喂,注意!娱乐正舍地点,乐队受欢迎!必须注意,整个令人惊异的音响织体——“时而分开,时而以自由的连绵不断的对位交织在一起”——在白胡子手风琴手的“风箱拉开合上”连续不断的呻吟声中,非常富有表现力。非常巧妙和多样化的乐队配器,只有魔力才可以做到,不过用十二页的总谱,获得这种源源不绝的奇迹般的乐队源泉!如果这仅仅是开始,那么接下去怎么样呢?下面就开始了真正的“幻影”……跳舞的少女用三角铁打着拍子跳舞,流浪乐师摇着由于受凉而喘息着的手风琴,同时他还吹着短号,远处传来了圆舞曲的乐声,它是由被人遗弃了的一个破旧不堪的八音盒所奏出的,围着八音盒跳舞的是另一个街头跳舞的少女。可想而知,在总谱里这样巧妙的编织,看起来非常复杂,但事实根本并非如此,配器的简朴明晰是令人惊异的,开始时管乐器呜咽地吹奏,然后钢片琴四手联弹叮咚作响。毫无疑问,所有这些都带有装饰性,但却很微薄,稍微加上一点儿弦乐器和钢琴,仅此而已!不,不完全仅此而已……这个真正的“仅此而已”开始于斯特拉文斯基无法摹仿的技巧把两个跳舞少女的舞蹈结合在一个舞曲里的时候,开始于把“两种音乐”——手风琴和八音盒——结合在一个对位支声里的时候。总谱好象是晶莹透明的,一切都那么鲜明、纯朴、晶莹和简洁!精巧的舞蹈突然中止了。老爷爷又把群众的注意力吸引到新的娱乐上去了。乐队重新表现出沸腾的街道情景。游手好闲的人们在手风琴的伴奏下又返回来了,手风琴用嘶哑的声音认真地奏出街道酒馆的歌调《在一个秋雨绵绵的夜晚……》,

同时又恢复了往昔的欢乐。乐队的音乐出现了一个同不完全的再现部相类似的东西,这次的配器更细致、更精炼、更辉煌。所有这些都是为了以突然加进来的鼓声而中断另一个场面的进行,并引起所有参加的狂欢者的注意。

“魔术”开始了,这不仅是舞台上的“魔术”,而且是真正的乐队魔术。大管、单簧管和低音大管共同奏出升F这个音。在紧接着下边的两小节里,“魔术”的变化结果已经融汇在钢片琴、竖琴的魔术般的音型之中,融汇在使用弱音器的带有细碎的震音(tremolo)和断奏(spiccato)泛音的魔术般的音型之中。为了迷惑和吸引观众,魔术师用长笛奏出“动人心弦的”华彩乐段,在这个华彩乐段里音乐上世俗的东西近似于灵感的独创精神。斯特拉文斯基善于用这种极其朴素的手法达到滑稽的近似于嘻笑的异常惊人的感觉。小戏台的幕布拉开了,人们看到了彼特鲁什卡、巴列琳娜和阿拉普。魔术师以自己热情的魔笛声使木偶有了生命而活动起来。在配器上异常出色、使人十分激动的“俄罗斯舞曲”响起来了,钢琴奏出了这首舞曲中令人惊讶的声部。这首急速的舞曲充满热情和无比新颖,而中间部分则充满温柔妩媚,这首舞曲迥然不同于过去构成这种舞曲的刻板公式。这是用乐队巧妙构思并出色地绘制成的一幅俄罗斯民间木版画……舞台上忽然暗了下来。单簧管和双簧管痛苦地奏出了尖锐刺耳的二度,它预示着彼特鲁什卡未来的苦难。小戏台的幕布落下来了,在侧幕后边鼓声(小鼓和布罗温斯鼓)哒哒地连续敲打着,布景需要换多长时间,鼓声就继续多长时间。

第二幕,“在彼特鲁什卡房间里”。这场戏开始时就有些异样。彼特鲁什卡的房门突然打开了,不知谁的一只脚把他踢进了房间。房门砰的一声又关上,一切重归寂静。这个仅八小节的极短的插段使整个乐队迅速改变了色调。彼特鲁什卡刺耳的尖声喊叫,除大管外,是用所有木管乐器和带弱音器的短号来表现的。长

笛和英国管在双簧管伴奏下奏出了彼特鲁什卡沉痛而微弱的叹息声。第二次比较明显的轻声叹息,是除低音提琴以外用所有的弦乐器表现的,钢琴和三件打击乐器——钹、三角铁和铃鼓——奏出彼特鲁什卡思想上的完全困惑不解。可以说,彼特鲁什卡从这种突然意外事件中“神智清醒过来了”,但他仍然处于严重的惊愕状况。彼特鲁什卡开始悲伤痛苦地呻吟,这时乐队用双簧管和悲戚的大管的令人异常惊奇的二度和富有异常怜悯心的、加用弱音器的小号来表现。在木偶的叹息声中,紧接着又加上了清晰锐利的钢琴声,仿佛刹那间迫使彼特鲁什卡以罕见的粗鲁行为发起怒来。难道这是开玩笑吗?不知在谁的粗壮的大腿“协助下”飞进了房间!整个乐队用升F和C大调的两个三和弦的巧妙震音重新奏出了连续不断的短促声音。在这种急剧结合交替中,弦乐器激怒了,长笛在双簧管的伴奏下吱吱作鸣,单簧管在大管伴随下由于激动而喘息着,急剧地奏出流水似的汨汨声,圆号的阻塞音作为“中心”吼叫起来,在小号的伴随下,短号用C大调奏出了可怜的彼特鲁什卡的主题。这不就是运用多调性结合最光辉的范例吗?但是彼特鲁什卡的愤怒时间是很短暂的,他已经微笑着翘动起自己的长鼻子,开始作出丑角的滑稽动作了……这时,响起了大家已经忘却了的彼特鲁什卡的第一首悲伤的舞曲——小柔板(Adagietto)。这首舞曲在乐队里是用柔和的长笛奏出,伴以单簧管和钢琴的奇妙花饰。小号、英国管和大管所奏出的叹息声在某些地方协助了长笛,低音单簧管的鸣响好象平静下来了。然后长笛在短笛的伴随下以最大的力量吹奏起来,接着是用弱音器的中提琴加了进来。整个这部“传奇剧”的乐队还是这么纯朴简洁,它的音响还是这样富有表现力!……但是彼特鲁什卡还能遭受太长时间的痛苦,他又精神振作起来,乐队随着他的情绪变化而激动,突然迸发出无限美好的光芒。这没有什么可奇怪的,因为彼特鲁什卡全心爱恋着的巴列琳娜朝他跑了过来。彼特鲁什卡那好象“阴间地狱”似的

第二首舞曲——Andantino(小行板)变成了高兴发狂的 Allegro(快板),他的第三首庄严的舞曲很快就奏完了。这时整个乐队都处于一种幸福的不可抑制的感情冲动状态之中。它的音响色调接着出现在水流湍急的漩涡里,使人无可能赶得上,反正它们都灌注在一个共同的高昂情绪之中,并在一刹那间猝然中断,莫名其妙地也可能是在感情上得不到满足的巴列琳娜突然消失不见了。彼得鲁什卡非常吃惊,他呼唤她回来,但毫无反应……主人公这种心情通过单簧管的急速华彩乐段以及中间被钢琴所截断的音型鲜明地表现了出来。悲伤情绪重新笼罩了彼得鲁什卡的思想,乐队用几个声部奇妙地表达出这种情绪,无论是从总谱表面来看,还是在乐队的音响中,这种表现非常象最精细的“音响花纹”。完全的绝望笼罩着彼得鲁什卡的整个心灵,它是通过乐队中使人感觉愁闷的和弦和木管乐器——单簧管和大管——吹奏出来的急速的“装饰性花边”而表现的,就好象在急速进行中不得安宁似的。短号、小号和长号在高声吼叫,使人重新想起了节日盛况,回到了现实生活中。手风琴的风箱“拉开合上”地在远处叹息着,舞台渐渐暗了。不知什么地方又响起鼓声,远方不停的鼓声宣布了正在换布景。

第三幕,“在阿拉普的房间里”。野蛮怪异的四度 - 五度引子,应该用声音表达出想象中的东方式的富裕安乐感,但在音乐里实际是连提都未提到。阿拉普跳着简单笨拙的舞蹈,用单簧管和低音单簧管两个八度的不寻常结合作它的伴奏。但不知什么事情使阿拉普心神不定,乐队一个跟着一个地演奏着众所周知的曲调,显然,阿拉普是在等一个人。果然不出所料,过了一会儿,巴列琳娜轻轻地来了,在连续不断的有节奏的军鼓“哒哒声”中和小号奏出的鄙俗曲调伴奏下,她开始跳起“诱人的舞蹈”。巴列琳娜用故意引人注目的优美姿势跳着舞。阿拉普完全被迷惑住了。这时奏起被故意歪曲了的著名的维也纳圆舞曲的旋律,这首圆舞曲的配器具有最凶狠的和毫无顾忌的滑稽模仿的特点。在大管故意减

慢速度的“装饰性花边上”，还是那个短号多情善感地呻吟和叹息着。巴列琳娜做出一种媚态，阿拉普被迷住了，他拙笨地（同圆舞曲的动作正相反）跳起了两拍子舞蹈。英国管和低音大管通过两个八度的奇异结合，为这个情人不象样的舞蹈作伴奏。巴列琳娜和阿拉普的圆舞曲，在舞台上特别是在乐队里随意地发展着。但命运是残酷的。不知什么地方发出了一片不愉快的嘈杂声，传来了一片令人惊疑的喧哗。这时乐队中出现了中提琴不吉祥的分弓奏法，这是用相距二度的两个三和弦的惊慌不安的交替来演奏的。小号突然奏出了从远处传来的彼特鲁什卡的呻吟声，这种呻吟声越来越近，随着这种呻吟声，怒气冲天的彼特鲁什卡闯了进来。用弱音器的小号声，断断续续，异常短暂，长号衬托着小号，小号重新发出了呼声，彼特鲁什卡和阿拉普由于背信弃义的负心女人开始激烈地争吵。巴列琳娜咕咚一声晕倒在地。乐队婉转地奏出不祥的二度。他奔跑着、吼叫着，力量不均的搏斗在急促的喘声声中结束了，阿拉普把彼特鲁什卡踢了出去。舞台上的灯光第三次暗了下来，又响起鼓声，换布景。

第四幕，“傍晚的狂欢节”。又恢复了已经冷却下来的欢乐情景。彼特鲁什卡个人的悲惨遭遇，被街上热烈的狂欢掩盖下来。乐队以无限富丽堂皇的新的色调汹涌澎湃地鸣响起来。帷幕升起，从欢乐喧闹的人群里走出几个傲慢而肥胖的奶妈，她们跳起了雄壮美丽的舞蹈，这首舞曲是以著名的俄罗斯歌曲《沿着彼切尔》的英勇曲调为基础的，它被出色地改编为管弦乐曲。在乐队中隐藏着实际上并不存在的巴拉莱卡（三角琴）和手风琴的声音，始终为舞蹈者伴奏着，这些舞者已经准备在热情的曲调《啊，绿荫，我的绿荫》（《Ах, вы сени, мои сени》）声中开始跳粗犷的民间舞蹈。在低音弦乐器的拨弦（pizzicati）伴奏下，“忧伤叹息的”大管开始奏出这一独特的旋律，小号以无比的热情奏出这首歌的主题，它虽然沉重但却非常起劲地着重强调了歌词中每个字的音节。重

新响起了“手风琴声”，突然出现了一个牵着熊的耍熊人，他吹着质量不太好的木笛，在乐队里是用单簧管的高声齐奏来表现的，熊用后爪走路，做着跳舞的优美姿势。对它来说这个不寻常的动作，是用大号的轰轰喘息声表现的，大号甚至试图吹奏得灵巧一些……熊很快就厌烦了这套玩意儿，人们也需要新的游艺和娱乐。乐队重新奏起了“街头音乐”。一个剽悍的商人带着两个吉普赛少女闯进了欢乐的人群。这首舞曲不祥的带有邀请性质的旋律集中表现在弦乐器上，弦乐器以急速的级进滑音，确实造成一种蛮横无礼、自以为是的感觉，穿插以纠缠不已地叮咚作响的巴拉莱卡——竖琴的声音，给人留下了年轻商人狂欢滥饮、不能自制的印象。这两个吉普赛少女开始跳舞，剽悍的商人拉着手风琴，尽情的欢乐即将迸发出新的明亮的光辉。吉普赛少女感到有些厌倦了，剽悍的商人把她们从情绪热烈高昂的人群包围中领走了。还听得见远去的小号奏出的旋律，伴随着温柔的总还是有些纠缠不已地叮咚作响的巴拉莱卡——竖琴的声音。只有一会儿工夫的平静！已经听到临近了的马车夫和饲养员的沉重脚步声。他们跳着踢踏舞闯进了人群。他们的靴子吱扭作响，左耳上戴着耳环，穿着质地很好的呢上衣，宽阔的腰带几乎速到了腋下。乐队呈现出一片混乱嘈杂之声。这里是应有尽有！以最大胆的创造性把乐队最精细的所有表现手法都运用上了。对位织体由于两个主题——马车夫和奶妈的主题——的卡农交织而复杂起来。当他们跳起粗犷的舞蹈时，长号奏出轰隆的声音，好象由于吃惊而赞叹……

旋风似的舞蹈进入了高潮。乐队发出低沉的隆隆声，以汹涌澎湃之势，好象行将溢出“声音的狂喜”。突然间一阵铃鼓声响起来，有几个化了装的人连滚带爬地来到了街头，他们诙谐地装扮成羊和猪，在无法遏止的舞曲声中跳着舞，这首舞曲即将转换为粗犷的民间舞蹈。如果没有人群的骚扰，大概还会继续下去。人们也想跳舞，但他们没有化装人那么热烈。乐队经过这样急剧的演奏

之后,好象声音突然地衰微下来了。彼特鲁什卡被阿拉普追击着,他发狂似地喊叫。群众的集体舞突然被加用弱音器的小号奏出的声嘶力竭的声音所打断,紧接着由于第二小号的奏出而加强了原来的声音,然而两个小号轮流吹奏。被阿拉普追赶着的彼特鲁什卡从小戏台里飞奔出来,巴列琳娜想拦住阿拉普。这种强行制止一种行为的意图,在乐队上也有表现,木琴的级进滑音特别强调地突出了已经非常熟悉的二度。激怒了的弦乐器被极端紧张激动的小号和单簧管在长笛的伴奏下所奏出的呼唤所打断,被突然急剧的 *glissando sul ponticello*(靠近琴码的级进滑音)所中断。阿拉普赶上了彼特鲁什卡,一切杀死了他。彼特鲁什卡的颅骨被打碎而倒在地上,根据作者的意愿,这时乐队中的铃鼓声转到小戏台下。吃惊的群众围着被杀害了的彼特鲁什卡。中提琴用冷淡无表情的泛音上的震音表现群众的惊呆。魔术师走了过来,他抱起彼特鲁什卡的尸体。双簧管和圆号停滞不前的缓慢而悲戚的声音,使人想起可怜的彼特鲁什卡的悲惨命运。在小戏台的上空突然出现了彼特鲁什卡的影子,他用手指愤恨地吓唬魔术师,并把长鼻子显示给他看。魔术师害怕地后退着,把一直抱在手里的木偶彼特鲁什卡丢在地上。乐队最后一次用短号尖声地奏出彼特鲁什卡的主题,最后两小节用小号加强了主题。圆号的“手风琴音响”再次发出了悲哀的叹息,这时所有弦乐器都轻轻地触弦……

芭蕾舞剧结束了,灯光已经熄灭。总谱合上了,仿佛经过一场紧张的战斗之后,指挥悲哀地摇摇晃晃抬起头,从好象空旷无人的乐队旁边走过去。在内心里突然产生了某种悲伤的情绪和空虚感……怎么,难道是怜悯受虐待的可怜的彼特鲁什卡玛?还是他的木偶戏使人在思想上留下了痛心的印象?不,问题不在于此……悲伤在于这部令人惊异的音乐作品的最后声音终止了,这部音乐完全吸引住了听众的注意力,它使听众异常惊愕和心醉神迷。事实很难使人相信,作曲家仅用150页的总谱就能展开如此华美的

镶满各种各样的金钻石、钻石和宝石的魔毯，这些宝石在他创作的幻想光芒中闪烁着多样的无比独特而又独具风格的音响色彩！即或在一瞬间，声音色调的变换也非出偶然，而是有充分的根据和详细周密的考虑。要知道，不是一次就能构思出一部大型作品，所有的东西都要考虑好，都要加以陈述，都要表现出来。然而斯特拉文斯基善于多方面地、异常吸引人地进行陈述，在《彼特鲁什卡》里甚至连一页相同的地方都很难找到，连一小节相同的地方都没有。一切都是创新的，一切都是令人神往和新颖的。甚至在一定程度上是出乎意料的。当然，《彼特鲁什卡》的戏剧构思是出乎意料的，因此芭蕾舞剧的音乐也是出乎意料的，乐队的音响更是出乎意料。问题不在于斯特拉文斯基在乐队里使用了某些新的乐器，而在于他力求使这些乐器音响的技术特点达到新的结合、新的对比和新的解释。换言之，当他还年轻时，就完全清楚地知道乐队中所使用的这些乐器的艺术演奏手段在某种程度上是有限的。如果这种说法确实可靠，那么就不应强使这件乐器去从事不合乎它本身特点性能的事情。斯特拉文斯基摒弃了这种公认的说法，他的做法是尽可能地估计到各种乐器的实际有效手段，而这些手段是它们本质上所具有的，只取其能够达到的那点。只要对这具有魔力似的音乐听过一次，或者看一看总谱，每个人都会知道结果如何。

只能为这类情况的作品而高兴。这是毫无疑问的！这就是为什么当性格急躁而热情的格热戈什·菲特尔贝尔格(Grzegorz Fitelberg, 1879 ~ 1953)，波兰指挥家兼作曲家——译注)在交响音乐会上，或是出类拔萃、异常热情并总是有些激动的尼柯莱·戈洛瓦诺夫(Nikolai Golovanov, 1891 ~ 1953)，苏联指挥家、钢琴家兼作曲家——译注)在芭蕾舞剧演出之后，都是漫不经心而又疲惫不堪地把指挥棒扔到一边，合上了总谱，激动和精疲力尽地离开指挥台而显出悲伤的原因。就是因为在他们的思想上还保留着斯特拉文斯基完全独特的管弦乐总谱的印象。可以了解熟悉这部作品，

应该了解、熟悉和研究它,但不可能模仿它。任何企图使自己的音乐“仿效彼特鲁什卡”的都会遭到彻底失败。有一些不能模仿的作品,《彼特鲁什卡》就是这类作品之一,有一些应该学习的作品,无与伦比的《彼特鲁什卡》就是这样的一部作品。

《彼特鲁什卡》的总谱非常简单,其中没有任何使人不懂或不能理解的东西。但是它那令人震惊的复杂性,正是在于这的简单,有时甚至是难于克服的。从前有一位圣哲说过“微小之中蕴寓着伟大,简单之中存在着复杂……”他的配器艺术在于:当看起来好象是复杂时,实际是简单的,或者正相反,看起来简单,可实际上却非常复杂。

在里姆斯基-科萨科夫的教育指导下,伊戈尔·斯特拉文斯基非常熟悉“配器的这一秘诀”,从来都未违背过这一秘诀,因此获得了辉煌的成就。《彼特鲁什卡》的总谱就是他青年时期的成就之一。了解这部作品是非常有益的,认真地研究它,相信乐队各种色调的威力。在多样化方面,乐队色调是无穷的,但是更确切地说,是体现这些色调的人在对待它们时是热忱的。应该善于运用有限的乐队手段,那么在它音响上的新发现便将是无限的。斯特拉文斯基在《彼特鲁什卡》的总谱中掌握运用了这一简单的真理。应该熟悉这部作品,虽然可能在一定时期内不得不仿效斯特拉文斯基……。

### 附:《彼特鲁什卡》 ——四幕木偶滑稽戏剧情简介

在狂欢节时,东方式的老魔术师表演了活的木偶:彼特鲁什卡、巴列琳娜和阿拉普,他们在惊讶的人群中表演了一种狂烈的舞蹈。

魔术师的魔法使木偶具有了真人的感情欲望。彼特鲁什卡的感情比其他木偶更丰富。他所遭受的苦难比巴列琳娜和阿拉普更

深。他痛苦地感觉到魔术师的残忍、个人被奴役的地位、同外界的隔绝状况以及自己的丑陋而滑稽的外貌。于是他就到爱情里(对巴列琳娜)去寻找安慰,自认为在她的心坎上得到了反响。然而事实上巴列琳娜害怕彼鲁特什卡的古怪脾气而避开他了。

阿拉普外表打扮得很漂亮,但性格愚蠢而凶残,他和彼特鲁什卡的性格完全相反。巴列琳娜很喜欢阿拉普,她百般地诱惑他。巴列琳娜终于如愿以偿。由于彼特鲁什卡的妒忌,引起了凶暴事件,并妨害了对于爱情误会的解释。阿拉普盛怒之下,把彼特鲁什卡赶了出去。

狂欢达到了最高潮。参加狂欢的年轻商人带着吉普赛少女,将成捆的钞票抛向人群。宫廷的马车夫同打扮漂亮的奶妈在跳舞,化妆的人群的粗犷的集体舞吸引了所有的游人。在狂欢的最高潮时刻,从魔术师的戏台里传出来号叫声。阿拉普和彼特鲁什卡之间的争吵变得异常激烈、尖锐。活的木偶跑到了街上。阿拉普用刀砍了彼特鲁什卡,可怜的彼特鲁什卡死在雪地里,狂欢的人群围在他的周围。看守人找来了魔术师,他急忙让大家安静下来。在魔术师的手里,彼特鲁什卡重新恢复了木偶的原来形状。当人们知道了彼特鲁什卡被打破了的头颅是用木头做的,而身体里却填满了锯末时,他们就散去了。但对于狡猾的魔术师来说,事情还不能就这样简单地结束,他同木偶一起单独留下来。彼特鲁什卡的幽灵可怕地出现在小戏台的上空,他吓唬折磨过他的人,并讥讽嘲笑一切信以为真的魔力。

## 概 况

事情发生在彼得堡海军广场上,时间为1830年。除剧场的普通幕布外,还有为表现魔术师高踞云端时风光宏伟壮观的特别画面的特制幕布。戏台的普通幕布在音乐开始时即行打开,全剧结束时幕落。“木偶滑稽戏”的特制幕布稍晚一些时候打开,并在各

场之间要落幕。

1. 冬季晴朗的一天,在海军广场上。左边是两层楼的游艺场,带有一个“老爷爷”呆的凉台,凉台下面有一张桌子,上面放着一个大茶炊。在魔术师小戏台的右边,有几个卖甜食的小摊,还有一个拉洋片的。游艺场再往里边有一个秋千和人工的冰山。参加狂欢的有平民百姓,也有贵族老爷,还有一群互相搂抱着的醉汉;孩子们围着拉洋片的,乡下妇女们聚集在卖甜食的小摊旁。

2. 彼特鲁什卡的房间。纸板墙漆成了黑色,上面画着星星和月亮。在通往巴列琳娜房间的门上画着一些线条,墙上挂着威严的魔术师的画像(在这张画像下边稍许偏右的地方,彼特鲁什卡挖了一个小孔,他充满悲观失望情绪)。

3. 阿拉普的房间,墙上糊着漂亮的纸,上面绘有绿色的棕榈树和离奇古怪的果子。阿拉普穿着时髦讲究的服装,躺在低矮的沙发榻上,用椰子练习平衡表演。右边是通往巴列琳娜房间的门。

4. 布景同第一幕。暮色更浓了。随着化装人群的出现,舞台后边燃放起五颜六色的焰火。在彼特鲁什卡临死时,暮色越加昏沉,天在下着雪。

(原载《音乐译文》1981.2)

## 编 后 语

天津音乐学院音乐学系成立已近八载。八年来,音乐学系在成长的阶梯上不断登攀,如今终于能够在国内音乐学界占有了自己的一席之地。回忆这不能算短的历史,我们深深感到是教师的精诚、敬业支撑了这叶已在扬帆的“小舟”;是缪天瑞先生为首的老一代音乐学家所奠定的学术传统滋养了这株正在伸展枝条的“小树”。为了纪念,我们不能忘记学术;为了发展,我们不能忘记学术。为此,我们将老中青三代音乐学人近年的部分学术成果结集刊行,意在总结我们所走过的学术道路,意在发扬和倡导一种执著、求真的学术精神,从而激励老师和同学们更加勤奋地献身音乐学事业,去营造更加浓烈的学术氛围,去迎接更加辉煌的学术成功。

编者

2004年7月

图书在版编目(CIP)数据

音乐学论文集/郭树群,周小静主编. —上海:上海音乐学院出版社,2005.5

ISBN 7 - 80692 - 140 - 0

I. 音... II. ①郭...②周... III. 音乐学 - 文集 IV. J60 - 53

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第042343号

书 名:音乐学论文集

作 者:郭树群 周小静

责任编辑:范进德 王小龙

出版发行:上海音乐学院出版社

地 址:上海市汾阳路20号

电脑排版:东方出版中心海峰电脑照排公司

印 刷:中共上海市委党校印刷厂

开 本:850×1168 1/32

印 张:17.25

字 数:380千

版 次:2005年4月第1版 2005年4月第1次印刷

印 数:1—2,100册

书 号:ISBN 7 - 80692 - 140 - 0/J · 133

定 价:35.00元