

祝贺铭志教授八十大庆

腹中贮书一万卷

伏枥犹存万里心

钱仁康拜贺

二〇〇五年四月

後調大師
銘志兄八秩大壽誌禧

特立獨行
執苑常青

朱鐵肩贊

二〇〇五年八月乙酉朱肩

祝銘志仁兄

八秩華誕之庆

精研細琢

深修復調典諦

碩果豐盈

彰顯為超世績

甲申年秋

桑相賀



目 录

钱仁康教授题词

朱践耳教授题词

桑桐教授题词

贺铭志师八十华诞	倪瑞霖(1)
陈铭志	林 华(2)

对复调思维的思维	陈铭志(5)
----------------	--------

十二音和声的表层结构	陈铭志(25)
------------------	---------

俯视一切 抗怀千载

——简析林华的钢琴曲《高古》	陈铭志(42)
----------------------	---------

安东·威伯恩的《钢琴变奏曲》作品 27	陈铭志(48)
---------------------------	---------

一次成功的探索和创造

——赵晓生的钢琴曲《太极》	陈铭志(56)
---------------------	---------

理论与实践的对位

——著名作曲家、复调理论家、教育家陈铭志先生

创作与学术研究综述	徐孟东(71)
-----------------	---------

复调理论的新硕果

——陈铭志教授《复调音乐写作基础教程》学习札记	饶余燕(79)
-------------------------------	---------

陈铭志《钢琴小品八首》简释	郑英烈(82)
---------------------	---------

评陈铭志的声乐套曲《聊斋志异》三则	林 华(91)
-------------------------	---------

论陈铭志《序曲与赋格曲集》的演奏	赵晓生(99)
------------------------	---------

陈铭志和他的声乐作品	李 颖 吴 浩(107)
------------------	--------------

勇于创造的生命力

——学习陈铭志先生钢琴作品心得 叶思敏(110)

陈铭志的大提琴作品 田艺苗(117)

贺铭志师八十华诞



当年民智聚一堂，
拉犁歌吟声悠扬，
东风化雨师恩深，
嫩竹露尖生机旺。

半个世纪飞矢过，
几度春秋园丁忙，
功成名就八十庆，
曲韵乐论铸辉煌。

2005. 4

55 年前 ,铭志师在上海音乐专修班教我们合唱、作曲 ,教材中有他的作品《拉犁歌》等。当时上课是借威海卫路民智小学二楼的教室。

陈 铭 志

林 华

在上海音乐学院 57 周年校庆纪念日的那天,一批执教 30 年以上的音乐界老前辈荣获该院颁发的奖章。第一个走上台的就是作曲系主任、上海音协理事、上海市六届政协委员陈铭志教授。全院师生员工爆发出热烈掌声,祝贺他在漫长的教学生涯中所取得的成就。

1925 年,陈铭志生于河南西平县,这个京汉线上的小站虽不繁华,但每年总有些戏班子在这里演上三五天的戏,陈铭志是那样地迷上了豫剧、坠子之类的腔调。但此时他还没有一点关于音乐的知识。16 岁的那年,他来到了信阳师范学校,他的启蒙老师李永刚先生(曾于台湾一所音乐学院任教)发现这个会唱戏的孩子,颇有音乐的资质。在李先生的鼓励之下,陈铭志决定献身音乐。1946 年他来到了上海,进入当时全国惟一的高等音乐学府——上海国立音专。

他以优异的成绩在谭小麟、邓尔敬班上修完了对位与和声。他师承丁善德教授,专攻作曲与赋格。在丁教授的严格指导下,他踏踏实实地做完了几厚本的法国教材习题,为日后的写作打下了坚实的基础。

“那时候整个国立音专只有几架破钢琴,”陈先生常常语重心长地向我们提起过去学习音乐的艰难。“因为没有闲钱去听音乐会,我们几个穷学生不得不围着手摇唱机,逐段逐段地听完许多名作。也许是来之不易罢,听后印象特别深刻,很久都不会忘记呢。”

当时,整个中国的学生都在饥饿线上挣扎。陈铭志和许多正直的人们一起,走上街头,参加了反饥饿、反迫害、反内战的游行。因此,上海一解放,强烈的翻身感使陈铭志以高涨的热情写下了像《送军粮》、《农民小唱》那样的歌曲,这些歌在当时广为流传,还被制成了红唱片。1952 年几个参加在

柏林举行的“世界青年联欢节”的朋友告诉他,中国代表团抵达的时候,迎宾乐队所奏的音乐就是他的《农民小唱》。从他的一大堆节目单来看,他毕业的时候,居然能凑成一台个人作品音乐会。这在当时是少见的。

陈铭志是作为上海音乐院第一届毕业班上的优秀生而被留校任教的。在两部相继问世的《序曲与赋格》中,可以看到他自己的风格正在形成:以民歌音调中某一富有特征的动机加以发展和衍变,从而产生自己的旋律;与地方色彩紧密结合的变音,扩展了调式结构功能,加强了发展动力;横向条纹的清晰、主复结合的间插段织体和富有独创性的调性布局,表现了他深厚的功力和创新的想象力。

此外,他还写下了各种各样的作品,从电影《地下少先队》、《铁树开花》一直到大合唱《种田为革命》、管弦乐《风雷颂》、音画《春江花月夜》等,甚至还有欢迎美国前总统尼克松的杂技音乐。

1973年陈铭志路过安徽。农村生产的一派形势给他留下了深刻印象,他写下了大提琴独奏曲《支农车队进山来》。在乐曲中他采用了无终卡农技法,描绘了各路人马络绎不绝下乡支援三秋的情形。它和《湘江之歌》《草原赞歌》等另外3首大提琴曲合在一起,由美国大提琴家尤金·卡尔介绍到了大洋的彼岸。《密尔沃基哨兵报》音乐评论热情赞扬了它的“高度的抒情性”。行家们则十分欣尝乐曲中模信东方乐器的笔触,如琵琶式的弹指奏法、马头琴式的颤音、滑音。尤金·卡尔则接连在美各地演出了一百多场。大概这是中国作曲家的室内乐独奏作品在美演出次数最高的纪录了。

另一组作品选自《复调小曲十一首》同样受到美国曼哈顿音乐院师生的高度评价。这本小册子类似巴赫的二三部创意曲那样,只是为孩子们学习而作的,但复调技巧在其中用得十分贴切,与五声音调水乳相融。因而作品演出后,该院的学生纷纷要求正在那里工作的中国专家能给予辅导,并希望能得到乐谱,然后这本小册子在国内短短一年内两次印刷还不够销售。

现在,国内外都知道作曲家陈铭志的名字了。欧洲、北美洲、日本、新加坡等地的听众从他的作品中了解了中国人民的心声;日本胜利唱片公司把他的一些室内乐作品录音灌片、并在全球发行;一些外国演奏家来信向他约稿、期待着他的新作;侨胞从我国对外广播中听到引起他们无限乡恋的男声四重唱《渔歌》;香港音乐杂志撰文介绍他的生平……

然而他的名字还作为许多重要理论文献的作者而出现在国内外图书馆的目录卡上。1959年,他发表了《对我国民间音乐中复调因素初步探讨》一

文,在国内同行中引起了极大的兴趣,它也很快被译成英文,被美国国会图书馆收藏。在这篇文章中他用了大量的例子分析、归纳了我国民间音乐中的复调现象。经过几年的悉心研究。在完成了《复调音乐写作基础》一书后,他又发表了另一本重要著作:《赋格曲的写作》。深入浅出地把西洋乐中最艰深的技术——赋格——作了阐述之外,还对这一领域中许多课题作了探讨和补充。如关于主题的写作、关于间插段的写作等。这些章节在同类著作中常常只是被简略地一带而过,而学生们感到困难的往往正是这些地方。这本论著最能引起国外学术界兴趣的还是关于同宫系统答题形式这一问题,因为它把传统古老的技法与民族特色结合起来了,而这在国外的同类著作中是没有的。因此这本著作既是一本实用教材,又是一篇解决许多尖端课题的论文。它的出版填补了我国赋格教材的空白,因而最近该书荣获上海高校科研成果奖。

陈铭志教授并不满足于过去的成就,仍然孜孜不倦地创作探讨。近年来他先后作了关于帕莱斯特利那、肖斯塔科维奇以及贺绿汀、丁善德复调手法和现代无主音作曲法等专题学术报告十余次,翻译了关于巴赫和亨德米特的研究论文。1982年他收到挚友罗忠镕寄来的一首用十二音技法写的艺术歌曲:《涉江采芙蓉》,这使得陈铭志雅兴大发,他遵照中国文学的传统“协韵唱和”,用同一音列挥毫写了一组风格上与罗忠镕所写的迥然不同的作品。这就是最近在《音乐创作》上发表的《钢琴小品八首》的写作经过。他把这部作品赠送给当时正在上海音乐学院讲解十二音技法的美国专家森托里亚教授。中国作曲家的十二音技法作品使得森托里亚教授十分惊讶。在连夜仔细分析研究之后,他钦佩地对陈铭志说,这是一部既有高超技巧,又有民族特色和个人风格的好作品。最近又把它改成了管弦乐,采用点描手法,使全曲更具色彩斑斓的新异效果。

几十年来陈铭志不仅是一个善识良马的伯乐,更是一个善于把美玉从璞胚中雕琢出来的能工巧匠。西安音乐学院作曲系主任饶余燕,便是他的高足;著名作曲家王酩初到他门下时,还是个业余音乐爱好者;而资质聪颖的葛甘孺,经他短时间的点拨,现已成为美国哥伦比亚大学的博士研究生。至于向他学过复调的学生,真可谓是桃李满天下,不可胜数了。

每当我和他闲下无事小酌一杯之时,看到他渐增的白发,又想到他的种种成就,总禁不住要再斟上一杯,祝他身体康健攀登不止。

(原载《乐坛》1985年第3期)

对复调思维的思维

陈铭志

几个世纪以来,许多理论家撰写了不少著作,不厌其烦地详尽介绍创作复调音乐所需要的种种手段。对学习者来说,这固然是十分重要的入门津梁,但当今个性写作时代的读者所关心的不仅是前人怎样写作,更重要的是怎样创造自己的技法,写作自己的音乐。因此,如何透过各种历史风格变迁的现象,寻找出复调音乐领域中万变而不离其“宗”的本质,就成了每个作曲家——特别是和声崩溃之后——所必须进行的思考。而这个“宗”,便是近年来人们谈论甚多的“复调思维”。

复调思维的历史形成及其特征

倘若对欧洲复调发展历史作一个简短的回顾和原则性的思考,我们就会发现西方作曲家们的复调思维是在长期的艺术实践和汲取民间音乐的过程中逐渐形成和完备起来的。

公元9世纪出现的奥尔加农(organum),可谓最早出现的以乐谱形式记载下来的多声织体形式。如果我们把复调音乐的概念简单地界定为“多旋律合奏”的话,这种平行复音形式是算不上复调音乐的,它充其量只是主旋律及其变体的齐奏。然而,它的多线条进行——纵使它们没有质的差异——的特点,却为作曲家的思维确定了水平方向的心理定势。线条在听觉艺术中所体现出来的种种特征,例如它的节奏性,这里指的是线条波状起伏图形以及它的横向延展性等等,为这种思维的发展提供了物质基础。

我们可从平行进行向着反行、斜行进行过渡,以及同步节奏向一音对数音的演变过程中发现早期作曲家思维的目标在于寻求统一中的差异。惟有

增加各线条的不同特性,才能克服支声织体的单调性。在作曲家长期的艺术实践中,其复调思维逐渐形成三种规律:

一、对抗律

它的本质是以对立作为双方能够同时存在的先决条件,在早期阶段里,它主要表现为奥尔加农中声部非同步型的时间差,后来逐步发展向空间的不一致——产生各种音程。最终,人们意识到对抗愈剧烈——无论是时间差还是空间差——就愈能显示各自的独立。换言之,欲增加各声部的独立性,就要增加对抗的程度,故各声部在争取独立的历史过程中,“对抗律”有着重要作用。

二、置换律

为了使对抗的双方能够发生某种联系,不致于使对抗由于过分绝对而显得风马牛不相及,人们用了新的手法,增加音乐进行的趣味,出现了“置换律”,即织体中各声部的音调相互变换所处的地位。它是复调思维的又一重要特征。

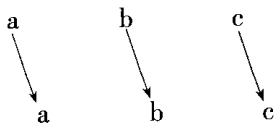
例 1

贝罗丁:《Sederunt》(坐下意)



上例中,黑线划出的部分,即属于置换的处理方法(中间两个声部互相交换)。

置换律的本质是抗衡,即使对立双方以同样的质地进行平衡性的对抗。早期的置换常常是发生在空间范畴的,后来也可应用在时间范畴中,复对位技术是这种置换律的一种表现,但置换律作为一种思维原则可应用的范畴是多方面的。例如模仿技术亦可看成是它的一种在横向上的变化体现。如后页的图示。



置换律的形式,是建立在音乐节奏模式化基础上的,经过置换律处理的某种节奏——音调模式,由于它在空间、时间上的重复而得到强化,因而明显地有异于声部的其他部分。这就使这一部分仿佛从整个线条上被截段,具有封闭性。这种封闭性,使线条思维逐渐成为线段思维,亦即作曲家对漫长线条的泛泛趣味最终集中到一个较小的范围内,这就使它们有可能以横向上的线段为基本单位,作为基本建筑材料,用以进行纵向上的叠置了。

众所周知,人类的日常生活语言,总是先有语音、词汇,然后形成语言的。倘若和声学的基本词汇是和弦,它们的序进是语法的话,那么,复调语言的基本词汇便是一定形态的线段,它在时间与空间上的排列规律,便成了语法规则。因此,线段思维必然引起复调织体的格律化。

线段的符号化,又给复调思维带来了概括性的特征,以一定篇幅的线段是不可能作漫无边际的情感铺陈的,它同样也不允许作细节的形象刻画。对于作曲家所要表现的任何内容,都必须“以一言以蔽之”。这高度浓缩的宗旨在不同环境中多次出现,便在格律化的音乐进行中具有了论证性。为了适应这种格律性、论证性和符号化的线段必须符合既有变化、但又不失本身禀性的审美要求,因此,又出现了变形律,即人们所熟悉的增时、减时、倒影、逆行和逆转等一系列的写作技巧。它们也可看作是置换律单声部中的运用,例如逆行构成了行进次序上的置换,倒影则是线行方向上的置换等等。

三、互补律

则是对立的双方相互补充而使整体趋于完善。例如在处理单声部节奏时,长时值后宜有短时值流动的补足,这是横向上毗邻着的两个时间单位的互补。在空间上也有“大跳后应反向进行”的规则体现互补的精神。在声部关系上,不协和向协和解决,正是紧张与和谐的互补,而留音的七度到八度在简单的对位写作中之所以被禁止正是因为二者反差太大,不能构成互补的缘故。在不同声部的节奏对比运用方面,互补律使它们必须相互兼顾,长期共存,所以在支声逐渐被多声代替的大势基本形成时,体现平衡、有序等意义的互补律就变为复调思维的主导方面。

可以这样说,横向心理定势在对抗律、置换律、互补律复调思维三大规律的影响下形成了线段思维。线段的符号化使复调思维有格律化的倾向,形成了概括性、论证性的性质。上述种种,便是复调思维的本质。它因着线展和堆砌的方式显示出发展不间断性和织体部分坚实的外部特征。

复调思维与个性

人类审美意识,产生于原始社会向文明社会过渡的阶段,那时人摆脱了所谓集体表象——即原始意识,产生了现实意识和自我意识。只有在这一条件下他才有可能分清主观世界和客观世界。也只有在社会的生产力能够在一定程度上控制大自然的情况下,人类意识才有可能超越存在而提出自己的价值观和自由理想,并在这种超越中表现自己的情感。

因此,可以说,人类审美意识是充分个性化的。然而在人类尚未从外部的生产活动中解放出来以前,他们的内部的精神生活是不可能享有充分自由的。换言之,个人的意识活动就必然受到社会意识限制。社会生产力不能使社会财富平均分配时,最真、最善、最美的理想莫过于克制欲望,和谐相处,使全社会意志统一起来。

中世纪时期,人们在宗教文化中寄托了自己的理想,它成了这一时期的最高精神规范。上帝就成为一切专业艺术的惟一主题。人们既不可能超越这个规范,认为幸福就寓于人生之中,更不可能在艺术中表现自己的个性。正因为如此,格里哥利教皇钦定的唱腔——格里哥利圣歌——以统一人们思想,统一人们的意志和感情,这是合乎历史逻辑的。然而当人们异口同声赞扬上帝时,尽管用的是同一旋律,却难免差异性的存在:最早期的平行复音的形成,都雄辩地说明了正是由于这一部分歌手怀着更丰富情感的缘故。可以说,这种表演形式上的差异性中,潜伏着个性表现因素。

因此,前文所述的求异思维定向所产生的对抗律,亦可套用一句我们曾是十分熟悉的话来说,那是人类个性顽强地表现自己的一种反映。被恩格斯称为文艺复兴曙光的但丁(1265~1321)鼓吹了人文主义,而也正是从他所处的13~14世纪里,复调织体开始摆脱了格里哥利腔的严格控制。它虽然在14世纪的等节奏经文歌中阴魂不散,但终究人们不再受那冗长拖腔的桎梏所限。在孔杜克图斯(Conductus)形式中,人们更是早就享有写作旋律的自由。当然出于时代意识的局限,作曲家还不可能在旋律舞台上表现自

我精神世界。但这种基于同一主题范围内的差异性雏形状态可谓达到了极盛,在那种被称为“夹馅歌曲”的经文歌里,出现了节拍不一致,节奏不一致,纵向上的不协和,甚至还包括了音调风格的不一致和歌词语种的不一致等等有趣的现象。

例 2



从上例中,我们从中可以看到,声部间的差异是有了,而且形成了真正的多声部,但其内部组织仍非常松散、无序,使作品很难形成一个鲜明的特点给听众以深刻的印象。因此,为了使作品获得个性,15、16 世纪复调思维的主要任务是建立一个良好的多声秩序。

文艺复兴时代开始了,人们不再以苦修和向往来世为寄托,他们开始注意人生和现世,追求更为丰满的音响和美好的音调,向往有秩序的音乐进行。在这样的社会意识影响下,审美意识的最高境界是严肃、单纯、和谐,在它们的规范下,前几世纪所取得的各种成果(不协和音、节奏对抗等等)在互补性的协调下,趋向有秩序的平衡。帕里斯特吕那(1526 ~ 1594)之所以能超越他的同时代人,是由于他的创作风貌符合当时社会意识对音乐提出的

新要求。但是帕里斯特吕那的名字,未能像他同时代的莎士比亚(1564 ~ 1616)为现代人所了解,看来,原因不能仅仅推诿于这位音乐家比大文豪早逝世 22 年,恐怕归根结底,还是由于帕氏的音乐有失于千篇一律——过于平衡的作风使作品缺乏各自的特性。但不管怎样,个性将要大显身手的场地已经廓清了,格律化形成的条件也逐渐成熟。在格律化发展的过程中,同样经历了以对抗律为主导的形势向着由互补律占上风的转化。帕氏的合唱曲和 16、17 世纪的一些器乐曲,都是一些含有多主题的模仿曲。这种主题之间的对抗,使线段思维的符号作用抵消了,于是互补律发挥了它的作用,去芜存菁,使作品集中于某种特性的发挥并与间插段各构成互补。尼德兰作曲家舍林克(1583 ~ 1643)第一开始了主题兼并的过程。布克斯武德(1637 ~ 1707)、弗米斯考巴弟(1583 ~ 1643)等人为单主题赋格的形成作出了贡献。但人们总是将巴赫的名字与赋格联系在一起,这不仅是因为他的技法娴熟,更重要的是在他的笔下,作品有了特性。

巴赫的平均律集被称为钢琴音乐的“圣经”是有道理的:在这两本著作中他为人们提供了各种情感形象用复调体裁表现的典范,但这里无论是史诗的、田园的还是悲剧的、嬉戏的,都是人类关于某种情绪的一般反映而不是某个具体个性的体现。须知,尽管巴洛克晚期资本主义因素在封建内部开始萌芽,但个人意识还没有成熟,在这样的背景下,作曲家并无意在作品中显示自己的情感个性。我们可以从巴赫经常采用别人的主题,或者把自己主题多次重新谱曲的做法得到明证。如他的平均律集下册第九首赋格曲,即是借用菲瑟(1660 ~ 1738)的一首赋格曲的主题写成的。

下例 a 是菲瑟的赋格曲的呈示部分, b 是巴赫的平均律集下册第九首赋格曲的呈示部分。如将两者相互比较一下,我们从中便会发现,两首赋格曲虽同用一个主题,但在处理上后者更为精巧、有趣,音乐也更为紧凑、集中。

当时的作曲家们,认为人类情感都是相同的,没有什么本质的区别,而他们之所以重新谱写,正像奥尔加农合唱班的歌手那样,感到自己可以比别人表现得更强烈些更激动些而已。

尽管作曲家们主观上无意表现自我,但人们仍可以从大师们对格律运用的不一,区分他们的作品差异,可能一般音乐爱好者很难把无论在主题音调、旋法、织体等方面都十分相近的巴赫与亨德尔分清楚,但老练的听众仍可从亨德尔喜爱以主复织体对照突出效果,而巴赫注重主复技法融合、声部进行逻辑严密等方面的不同,辨认出两位大师的迥异风貌。看来赋格——

这种复调思维的最高形式——对于表现还不是个性的“个性”，亦即某种情感抽象——是相当适合的。因此，巴洛克时代成了古典审美意识时期中复调音乐的最高峰。

例 3

a.

菲 瑟:《赋格曲》



b.

巴 赫:《平均律集》下册第九首赋格曲



维也纳古典时期是音乐作品中个性成熟时期,如果说还处在洛可可时期影响下的海顿与莫扎特的作品风格多少有些相似的话,那么处于资产阶

级走上政治舞台、打出个性解放旗帜向封建主义作决死斗争时代的贝多芬作品中的个性就十分鲜明了,他的沉思,他的热情爆发,他的种种情感,完全是他贝多芬式的、无可取代的。故再用高度概括性、论证性的复调格律去表现高度具体、个性化的情感,就显得不能适应了。当初在主题领域中的兼并过程,现在又在声部的从属关系上重演了一次;众多声部的分立与对抗是不利于主题为所欲为地显示自己的,接踵而至的浪漫主义时代也发生了同样问题;严密的论证性逻辑,妨碍了文学式的情节发展,篇幅有限的主题线段限制了作曲家们无拘无束的情感放纵。因此,复调织体一度被冷落了,但作曲家并没有放弃复调思维,它的对抗律、置换律、互补律与主调思维方式融成一体,或以更复杂的方式,或以隐蔽的形式出现在作品中。我们在肖邦的升g小调八度练习曲的中段里听到了隐伏的重唱。他的升c小调练习曲,可看成是带伴奏的二部赋格,而舒曼的交响练习曲、叙事曲、奏鸣曲的许多展开片断又是一种“暗示式”的赋格。

几百年来复调思维的本质并没有什么根本性的变化,但复调织体却是不断地变换着自己的面貌,究其原因,也不难发现,造成这种发展的动力,在于社会意识对个性意识不断地让步(它的背景是生产力不断地发展提高)、个性在作品中不断地表现的缘故。尽管在很多情况下,它是以差异或是特性的面貌出现的。反过来,复调织体的变化,又推动了个性的显示。从这个辩证观点来看,19世纪以来的复调织体——某些理论家称之为假复调——就其本质而言,也是适应音乐中个性表现的一种新形式而已。

20世纪的西方艺术发生了根本变革。生产和科技的进步已基本上解决了那里人们的生存温饱问题,实现人的精神自由就被历史提到了议事的日程上,人们有了充分的可能发展自我、超越现实。从文明社会开始以来的理念时代转为感性时代,古典审美意识的静态美——平衡、秩序、和谐、规范——为现代审美意识的动态美——冲突、模糊、紧张、无常所替代。公元9世纪以来,个性从支声音乐的夹缝里萌芽,至19世纪达到顶峰,这漫长的10个世纪的路程,不可不谓艰巨,每一步都是从仰人鼻息的地位进行反叛的。奥尔加农的主旋律重轭,固定调的桎梏,模仿的程序,格律的羁绊,和声逻辑的规范。因此,当历史的发展使个性意识有可能不再受社会意识所约束的条件成熟时,在音乐上所体现出来的便是作曲家对传统音乐中所剩下的最后羁绊——共同语言,例如调式、调性、传统和声、曲式等的反叛。

自15世纪和声技法形成以来,它成了作曲家处理音与音之间关系的宪

法。而一旦崩溃之后,作品中的声部结合处于完全自由的状态。这很像 14 世纪前的情形,因此,线条对位、不协和对位的重新被提出决不是偶然的。历史已经作出示范,在为着冲破某种过于统一、令个性窒息的努力中,对抗律总是起着先锋的作用。

如今复调思维的定势,不仅仅只是在横向流程的处理或是声部相互关系的安排方面了,它重新审视了音乐表现诸元素的各个方面。具体地说,可有以下几种不同的处理形式:

1. 调性结构的基本分子的绝对对抗,形成了无调性(如勋伯格的钢琴曲作品 11 及 19,贝尔格的弦乐四重奏作品 3,威伯恩的小提琴与钢琴曲五首作品 7 等)。

2. 采集几种音程关系不断转换而形成程式化的所谓有限移位音阶形式。

例 4

a. 梅西安:《钢琴曲》



b.



上例 a,上方声部可分为三组,每组的结构组织相似,但音程关系各有所变换。下方声部可分为两组,虽然其空间相同,但进入时间却有所变化。

上下又是以互补律的角度处理的。其时值单位比例为 2:3,而且是先后进入的。b 是这段音乐内节奏轮廓的图示。

3. 通过置换律的处理,形成线段对称的形式。

例 5

贝尔格:《抒情组曲》(第三乐章)

1 *amsteg* *pp* *sempre* *amsteg* 2 *amsteg* *pp* *sempre* *amsteg* *sempre*

3 4

5 6 *pizz. molto p*

最后的七小节

The musical score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has two flats. The score is divided into two systems. The first system contains measures 132 and 133. The second system contains measures 134 and 135. The third system contains measures 136 and 137. The fourth system contains measure 138, which is marked with 'Dpf ab.'. The score is labeled '最后的七小节' (The last seven measures) at the top left.

上例是贝尔格的抒情组曲第三乐章中开始的6小节与最后结束的6小节。如将前后对照一下,即可看出后者是前者的逆行反复,前后形成“镜射结构”。

4. 一首旋律中的各音在一声部进入的同时,又先后出现在其他声部,并通过节奏置换衍生出新的线条。

下例,即是一种基本结构的置换,高音部中的各音,又在低音部与中音部逐次出现,但节奏、音高完全不同,从而衍生出两个新的音线。也可以说,这是卡农技术的一种变体形式。

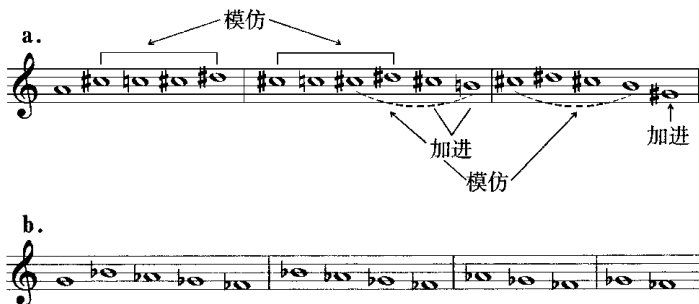
例 6



像一千年前那样,在对抗律打破原有的秩序之后,互补律、置换律便上升为思维的主要方面,以图建立某种新的秩序。许多理论家、作曲家作了这方面的尝试。上例即豪尔所创造的置换技术,并通过这种方法来延展乐思,并获得乐曲内部的统一性。

5. 采用变形卡农模式的处理,即是将一个动机型中的音,在模仿时按照一定的规律作增、减的写法。利盖蒂在他的《距离》一曲中,即用了各种变形卡农模式的写法。

例 7



上例 a 其最后一模式是前一模式的去头加尾,形成轮转。b 则是采取了紧缩卡农,每次都省去首音。

6. 根据线段所形成的卡农变体形式,通过改变时值、节拍、节奏等形成各种互补的结合。

下例是达拉皮科拉为他 8 岁的女儿写的一部钢琴曲集《安娜莉别尔的音乐练习簿》中的第 3 首,是用十二音技法写成的一首卡农曲。

例 8



在斯特拉文斯基的《悲歌》中,则将线段分成复卡农的写法,这里并不受节拍的束缚,而是按时值单位进行模仿的。

例 9

T.I
Haec re - col - lens

T.II
Haec re - col - lens in - cor - de

B.I
Haec re - col - lens in - col - de me - o

B.II
Haec re - col - lens

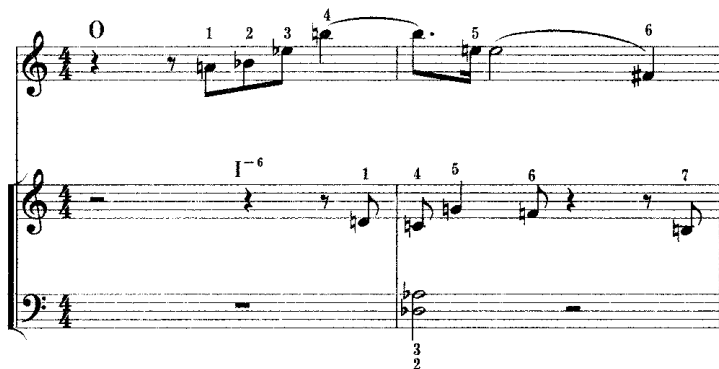


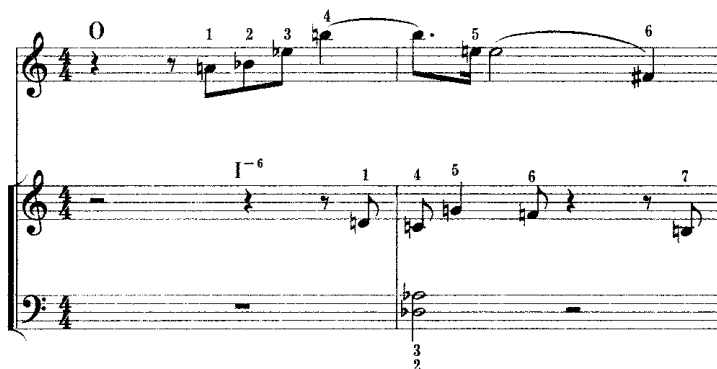
上例也是采取十二音技法写成的,其中内声部一部卡农的音调是外声部音列的后半截断。

7. 基本线段的不同形式相互置换。这里仍是指十二音技法中,音列的不同形式在声部中互换的写法。如我们所知,勋伯格的十二音技法,则是音列的基本形式中的原形与其三种变形(倒影、逆行与倒影逆行)作各种组合。这可以说是基本线段的四种形态,构成了互为补充的关系。而同一形式顺序的指数之和都等于12。互换是指音列的不同形式的相互转换(非旋律音调的互换)。

下例是勋伯格的《小提琴协奏曲》,小提琴的音调采用了原形的材料,伴奏则采用了倒影移位。从第三小节起两者互换所使用的音列材料,但旋律却完全不同。这正是十二音写作的特点。

例 10





例 11

215 (♩ = ca 80)

Vni. 1 div.

Vni. 11 div.

Vle. div.

Vc. div.

The score for Example 11 (continued) shows measures 215-217. The tempo is marked (♩ = ca 80). The score is for Violin 1 (div.), Violin 11 (div.), Viola (div.), and Violoncello (div.). The music is in 3/4 time. The Violin 1 and Violin 11 parts feature triplets and slurs, with dynamics *p* and *pp*. The Viola part also features triplets and slurs, with dynamics *p* and *pp*. The Violoncello part features a triplet and a slur, with dynamics *pp*. The score includes a *rit.* marking and a 3/2 time signature change at the end of measure 217.

8. 在一个声部中横向延展的线段,可以改为纵向线段,也可分散于几个层次的空间、时间之中。这里值得注意的是复调思维基本规律的运用,已打破了时间的界限。我们可以从卢托斯拉夫斯基的一首乐队作品中看到这种处理。

上例的处理是非常有趣的。这里采取了同一线段分散在各声部形成微分音的进行。而每个声部的线段又在逐次的减少,最后一小节的纵向结合,又体现了横向线段所出现的音。若从外形上看,却又带有支声写作的特点。

9. 通过高音、时值、力度、音色的变化组织乐曲。

例 12

施托克豪森:《钢琴曲》



上例,则是新的秩序对旧的秩序的反思,这里所体现的复调思维是以节奏、音区的变化造成音色与力度上的对比。

10. 一个音先后在不同声部出现,也能产生复调结构,即通过单音置换的处理,形成纵向重叠。

下例,采取了一个音在不同声部中滑奏进行,我们从中可以看出,这里所形成的织体形式,则是倒影卡农的复调思维。

例 13

潘德列茨基:《长短音节置换》

Consordi

The image shows a musical score for a piece titled 'Consordi' by Penderecki. The score consists of eight staves, each with a unique, non-standard clef. The notation is minimalist, featuring only whole notes and rests. A large horizontal bracket spans across the fourth, fifth, sixth, and seventh staves, indicating a specific section of the music. Several lines with arrows point to specific notes on different staves, highlighting the polyphonic and contrapuntal nature of the composition. The title '潘德列茨基:《长短音节置换》' is written in Chinese at the top right, and 'Consordi' is written on the left side of the first staff.

复调思维的创造是无限的,它可以造成不同织体的对抗,甚至用在录音技术中,也可以用在噪音为原料的组织中。如利盖蒂在他的《探险》一曲中采取了节奏对位的处理,其中没有音高的进行,各声部都是采用清晰的发音,通过节奏的对比,而形成了复调的结合。

现代音乐中的格律化,比起 18 世纪的格律——赋格实在是有过之而无不及。对于一个放纵感性的时代而言,似乎是极其矛盾的,我们可以把这种现象与 19 世纪的浪漫主义者作一对照。他们无论何等地放纵自己的情感,但它的背后仍然是向往着一个理念——亦即贝多芬在第九交响乐的“欢乐颂”中所表现的内容——无论他们在技法上如何突破,但都遵守着一个共同的写作规则语言。而 20 世纪的作曲家,无论如何要求助于理性,以编缀起他们那些互不相干的音调和协和的音程结合等;但这些音乐所说明的是——正如弗洛伊德宣扬的那样——意识仅仅是冰山的顶部,而潜在水下的潜意识部分才是主宰人们行为的真正驱动力。因此,理智是对人类本性

的虚伪和反动。而真实的人性——潜意识世界是不可知的、黑暗的、无秩序的。藉着复调思维规律所形成的现代西方音乐种种格律,正是为了适应个性从社会意识下解放出来后所享有的绝对自由的需要而产生的。例如在无调性音乐中,音符与音符之间,既没有阐明它们的基本关系——调性——的编织,也没有它们互相碰撞时所遵循的和声规则的约束,便成了一堆散沙,而对这种情形,作曲家就必须以完全崭新的规律把它们组织起来。从以上种种手法来看,尽管形式各异,甚至在效果上是刺耳的,但对一个抛弃了共性的写作时代,连音乐语言都享有个性化权利的反叛时代而言,人们却又不得不承认它是合乎逻辑的。

复调思维与形象思维

艺术家以形象思维的方式进行艺术创作活动的理论,似乎已经得到学术界大部分学者的公认了。既然作为一种思维方式,它当然是不能脱离思维的一般规律的,即从感性到理性,去芜存菁,达到对事物本质的认识。但它又是有自己思维逻辑的,可惜的是,关于这种特殊的逻辑,在许多有关的阐述中都说得比较原则化,而例举的说明材料,绝大部分又集中在对造型性、情节性较强的艺术门类——例如文学——的解释中,而对于非具象化的、抽象性较强的艺术门类,例如音乐,就很少有令人满意的解释。

艺术起源于原始巫术的说法,近年来得到愈来愈多研究者的支持。一般把原始文化分为巫术礼仪和神话传说两大类。前者通过巫术经文表达情感意志。这种手段,由原始语言符号化形成,如音乐起源于语调的表情夸张,舞蹈起源于帮助说话示情的手势动作等。尽管最初它具有某种具象性,但由于它的最根本目的是服务于情感意志,而不在于论述,因此,逐渐向抽象性发展,最后,音乐脱离了咒语颂词,舞蹈脱离了动作模仿成为单纯的音调、姿态变化的艺术门类。后者则通过对生活形象的描绘,表达原始人对世界的认识,逐渐形成了叙事性的艺术:如文学、戏剧等。因此,人类的审美意象——亦即审美意识的形式方面——按感性材料区分,可划成两种类型:一种是以色彩、线条、音响材料、动作等为基本符号,这些凝聚着情感的符号又按照特定的规律构成某种艺术语言的抽象形式。另一种则以生活形象本身作为符号,人们通过这些符号所构成的艺术语言认识生活的具象形式。

当然,这两种审美意象既有区分,又有联系,抽象艺术在历史发展过程

中有过力求具象化的意图,例如浪漫派所热衷的与文学结合的情节性倾向,具象艺术也有相反的情形,特别是近代的戏剧中,常常可以看到抽象性的倾向。

作曲家在创作主题时,确实存在从生活音调中提炼的过程,例如巴赫的《离别随想曲》第一段主题音调的最小音域和末尾前16小节奏出的四度下行音调,实际上是生活中婉转、语重心长音调的提炼。第六段更是注明了模仿马车夫号角。但主题符号一旦形成乐曲,便要按照音乐逻辑进行思维。再如该曲第六段赋格,它的主题,虽然具有一定的造型意义,但我们很难向听众这样去解释,主题在3个声部上的进入,代表有3辆马车驶来,或者解释为马车夫一路号角吹个不停。如果按照“形象造型的线索去理解音乐”,听众可能还会期待马车停下,主人公上车,然后,挥泪告别等等情节。事实上巴赫只是通过调性布局、音区安排、色彩对比、动机展开、线段延展、高潮布局等复调思维各种逻辑对主题符号作能动性的变化,充分挖掘这个符号内部音与音的各种潜在表现力的。而上述种种环节,又无不是根据对比、互补、置换等原则进行处理的,正因为基本符号是某种情节的象征物,故对这些符号的多种处理,也就使这种情绪得到充分的表现。

我们从贝多芬、布拉姆斯等大师在晚年作品中愈来愈多地出现赋格形式的史实中,可以看到他们在创作实践中愈来愈深刻地体会到复调思维的逻辑性、概括性、格律化、延展性等等特征,是多么真实地反映了作为时间艺术,作为表现性艺术,作为抽象性艺术的音乐的本质的。

从巴赫和贝多芬的许多赋格主题都可被认为是某种情感的抽象的事实上,还可以看到有不少作品的主题并没有什么情感内容,乐曲也不可能是按照生活本来面目反映生活,按照形象自身规律进行思维的,相反,音乐的发展完全靠复调思维的逻辑进行,例如巴赫的赋格艺术主题,贝多芬晚年的大赋格四重奏以及钢琴奏鸣曲作品106、110等赋格主题,作曲家的思维,也很难说是按照形象为其根据。巴赫在他的创作思维中常常与数字有着密切关系。他认为数字3是圣灵、圣文、圣学三位一体的象征。而13是不祥之兆。故在那些与宗教内容密切联系的乐曲中常常采用3段体结构,三连音织体,组曲的段数也常常是3的倍数。而在表现基督受难的“磔刑”中,固定音型则反映了13次。他认为14是自己姓氏字母顺序数的总和,因此,有些主题都只有14个音,而BACH 4个音更是直截了当出现在赋格艺术最后未完成的四重赋格中。这些作品充分显示了复调思维所有的抽象性质。它的逻辑

在于向人们显示的是作品的线条,色彩如何变幻,各种线段如何组合。当然敏感听众的心理引力场会与音的力度运动引起异质同构,从而产生情感波动,并可以在这些符号中代入自己的情感。进而在这些情感运动中得到满足,然而这种情感是否是作者本意,却很值得怀疑。

现代音乐中,复调思维的格律特征被高度地强调,线段思维达到了绝对化的程度。序列原则注重应用于节奏、音色、时值、力度等各个参数方面,而这种结果使音乐的抽象性质更突出了。因此,就音乐的原始发生以及复调思维的发展而言,这种高度的抽象化却又是合理的。

中华民族对于抽象艺术是并不陌生的,许多古典、民间乐曲不具描绘性而具抽象发展性——如“三五七”、“三六”等,都是读者们早已了解的。我们的同胞也善于从龙飞凤舞、铁划银钩的书法艺术——纯是线条组合的艺术——中激发起象征欲求,为作品所表现的气韵、风骨中得到极大的心理满足。但是,我们也不得不承认,对于一般听众而言,他们对音乐更多的期望是从欣赏中得到的,不是那种不由自主的、随着音符运动而产生的盲目的心理力度的起落,而是有更深刻意蕴内涵的情感满足。因此,就需要加强关于现代审美意识的普及与宣传,而且更主要的是如何使音乐中复调思维的运用,既符合它抽象性的形式规律,但又不失去它的情感内容——例如巴赫在他的杰作《平均律集》中所创作的那样——尽管我们使用的是现代的语言,但仍能使听众在欣赏中得到美感。这也正是我们创作者努力的目标。

(原载《中国音乐学》1992年第2期,1995年获国家教委全国高校人文社会科学研究优秀成果奖)

十二音和声的表层结构

陈铭志

在音乐世界中,和声现象是一种普遍存在。它不仅随着多声音乐的产生而产生,而且,在支声音乐、甚至单声音乐中,它就以某种隐匿的形式潜伏存在着。

实践的发展,促使理论的诞生。和声学作为一种和声现象的规律总结,又反过来对产生了它的音乐实践起着指导作用,然而当这种作用,渐渐演变成反作用的时候,实践又推翻了这种理论,艺术发展的历史,就是如此无情。

传统和声现象及其规律在音乐发展中不再起统治作用了,但新的音乐实践在不断地产生新的和声现象,例如,在十二音体系中,就仍然存在着种种和声现象,然而,当“和声”这一概念用于十二音音乐(这里指十二音体系)的范围中时,需要从两个方面加以补充说明。

1. 和声作为研究纵向上音高关系的体系来说,并没有从十二音音乐中消失。
2. 和弦与和弦关系要求新的解释,因十二音音乐环境给它们打上了特殊的印记。

斯特拉文斯基说:“威伯恩的众赞歌似的和声给我一个奇怪的印象,例如《第一康塔塔》结束的“自傲”和《第二康塔塔》第五乐章中平行音程的那些段落,我仿佛窥见了音程的逻辑和这些段落的“纯净”……但是这仍不失去为和声,尽管把它叫作“横向音程结构的折射反映……”。

因此,十二音音乐中的“和声”一词,可以说是:既保留传统含意,又引入非传统的内容。

表层形态

十二音音乐的和声是建立在“音列”的基础上的,音列是按照特定次序排列的十二个音,其中只有音的顺序与音程关系,而各音之间都无主、次之分。

音列一出现原形(Original 缩写“O”)——第一次排列的形式,就开始变形发展,其中有逆行(Retrograde 缩写“R”)——将原形的音倒退着写。倒影(Inversion 缩写“I”)——将原形的音反向写,倒影逆行(Retrograde Inversion 缩写“RI”)——将倒影的音倒退着写。原形与变形加起来共计4种形式。一般称之为基本形式。

每种形式,都可以建立在十二个音级中的任何一级音上,也就是说,每种形式都有十二种移位,这样可得48种形式。移位的标记是在每种形式缩写字母右上方加上移位音程的半音数,如将原形移高一个大二度——包含两个半音,其标记为“O²”,其他以此类推。

音列虽非传统意义的主题,但是主题功能,它构成音响素材的音调单元,确定织体中各元子的相互关系。

和声素材在取自音列音的结合中,可看到不同的表层形态。表层陈述的原则是直觉的,不起重要的生成作用,而且由不同形式的音集聚而成的样式,也是经常变换的。

1. 纵向合成,由音列中两种以上的形式或一种形式作同步结合与非同步结合。

我们从威伯恩的《康塔塔》作品29中,可以看到第一乐章合唱的处理,和声素材取自音列的原形与变形及其移位形成的同步结合。

这段音乐的开始,完全是简单的主调音乐写法,接下去出现了一些节奏分化,给人明显的复调音乐的感觉。

下例a,是这段音乐中所采用的音列材料。b是合唱部分,各个形式的音均按照排列的顺序,由4个声部同时唱出。

在什尼特盖的《弦乐四重奏》中,又可看到采用音列的一种形式构成的非同步结合。四重奏的4个乐器同时奏出原形的第一音,然后通过节奏的分化形成多层发展。这种处理方法,既节省材料,又获得统一的效果,织体形式也非常简练。

例 1：

Example 1 shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure is marked with a dynamic of *f* and the second with *p*. The bottom staff is in bass clef and also contains two measures of music, with the first measure marked *f* and the second *p*. The notes are primarily whole and half notes, with some accidentals.

b 合唱

Example 1b is a four-part vocal setting (SATB) in 3/4 time. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is divided into four measures. The first measure is marked *f* for all parts. The second measure is marked *f* for S, A, and T, and *p* for B. The third measure is marked *p* for S, A, and T, and *mf* for B. The fourth measure is marked *mf* for S, A, and T, and *p* for B. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some accidentals.

例 2：

a 音列

Example 2a shows a single staff of musical notation in treble clef. It contains a sequence of notes, primarily whole and half notes, with some accidentals. The dynamic marking is *ppp*.

b 四重奏

Example 2b is a four-part instrumental setting (VI, VII, Va, Vc) in 3/4 time. It consists of four staves: Violin I (VI), Violin II (VII), Viola (Va), and Violoncello (Vc). The music is divided into four measures. The first measure is marked *ppp* for all parts. The second measure is marked *ppp* for VI, VII, and Va, and *p* for Vc. The third measure is marked *p* for VI, VII, and Va, and *mf* for Vc. The fourth measure is marked *mf* for VI, VII, and Va, and *p* for Vc. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some accidentals.

2. 横向合成,由音列中的一种形式或几种形式根据互补的原则组合而成。

威伯恩的《传统诗歌三首》作品 17 第 1 首中,伴奏与歌唱声部形成互补的组合,音列音按顺序在各声部先后出现,在线性进行中产生和声音响,伴奏由小提琴、单簧管、低音单簧管 3 种乐器组成,声部此起彼伏,色彩鲜明。

例 3:



3. 纵横合成,其组合形态、形式不一。

a. 将横向进行的音列音再按顺序分成若干小组,形成截段叠合作纵向补充。

b. 重复横向进行的旋律动机作纵向互补。

勋伯格的《弦乐四重奏》第四首第一乐章的开始部分即包括以上两种方法。

乐曲一开始,将使用的原材料分成 4 个三音组,现以 a、b、c、d 为标记,当第一小提琴作线性进行时,其他几个乐器分别演奏由三音组构成的和弦,作纵向互补。到了第 6 小节则又采取了第二种方法,第二小提琴采用了倒影移位(I^{-5})的材料作线性进行,其他几个乐器很快地将这个已出现的动机形作纵向叠合重复一次。接下去仍采取相同的方法伴随着由第二小提琴奏出的旋律。

由音列音构成的和声表层形态,能产生音响相似的效果时,却是一个重要的统一因素。如果采用移位的处理,则宛如“调性布局”。这是由移位的相互关系所形成的。如勋伯格的《钢琴奏鸣曲》作品 33a 主部主题的处理

例 6 :



音程、和弦

音程,作为音列中建立的音的关系的一个因素,投射到音列实用音域的横向与纵向方面,往往具有重要的结构功能。但无特定音程或音程类可以在横向时属于一种功能,而在纵向时属于另一种功能。因先后排列的东西,也可以同时排列。在创作线条时,必须清楚地表现音程的时间排列,在表现和弦时,必须同时表现适合和弦的音高类的音区的选择。

关于音程的性质,克谢内克在他写的“根据十二音技巧的对位研究”一书中作了细分。他把同度、五度、大小三度归为协和的一类,而八度在十二音和声中是被排除的。

对于不协和音程,克谢内克又把它分成两类:

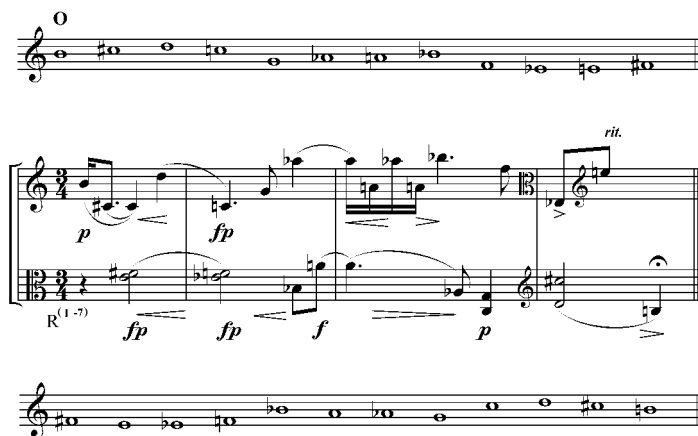
1. 低紧张度的不协和音或“温和”的不协和音包括大二度、小七度和大九度。
2. 高紧张度的不协和音或“尖锐”的不协和音包括小二度、大七度和小九度。

至于三全音克谢内克认为是一个“中性”音程,因它将八度分为两个相等部分。

协和与不协和音程的层次与差别,对指示相对和声紧张度是十分重要的。除纵向结合外,还要注意在横向进行中,大跳要比小跳更富有动力,将

两者有机地结合,才会使紧张度流动产生更好的效果。此外,还要注意力度、发音法、音区与音色的变化,不过这些只是表面现象,是增添物,而本身不起重要的生成作用。下面是为两个中提琴写的一个十二音的乐句。从中可以看到纵、横之间的有机结合。

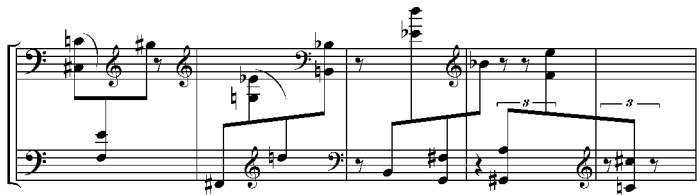
例 7:



我们在威伯恩的作品中,可以看到许多和声音程构思特别精细,审美观特别苛敛,如他的《协奏曲》作品 24,其中音程是不断变化的轻盈透明织体中的主要单元。以大七度出现的次数最多,小九度与小六度次之。在这段不协和的气氛中,作曲家有效地采用了一些协和音程,从而创造了若有若无的和声紧张度的脉搏,却别有情趣。

例 8:

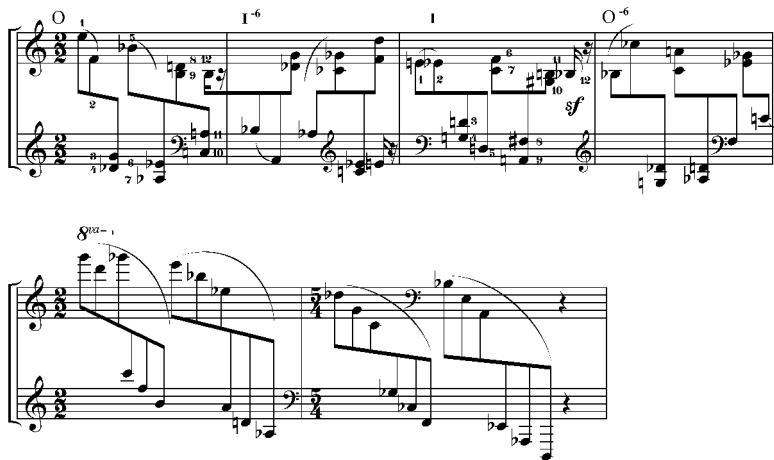




在勋伯格的《钢琴组曲》作品 25 最后一首吉格舞曲中,可以觉察到非常明显地呈现出音列中的二音同响。特别是前 4 小节,采取音列的原形(O)、倒影移位(I^{-6})、倒影(I)及原形移位(O^{-6})的连接中,三全音与纯五度(或纯四度)的交替出现,形成了内在的环链。并贯穿到以后的段落中,而且直到结束前的琶音织体里面仍保持了这个音程的交替进行。

例 9:

尾声,三全音、纯五度交替进行



关于和弦,就其结构组织来说,在两个方面决定于音列:

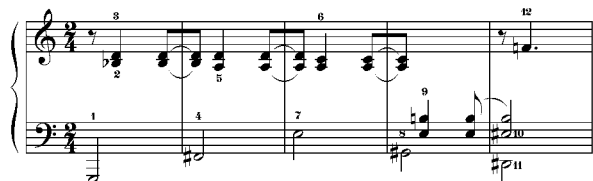
1. 较“外在”的性质——音的排列、截段之间的相互关系等。
2. 较深层的“内在”的性质——音关系的组织原则。

音列(包括原形、变形及其移位)因素的垂直化是和弦组织的最普遍采用的方法。和弦可以是相邻或不相邻音列音的纵向投影,基本可分为 3 种方式:

1. 按照音列各音次序垂直化。
2. 截段音自由排列的垂直化。
3. 综合上述两种方法垂直化。

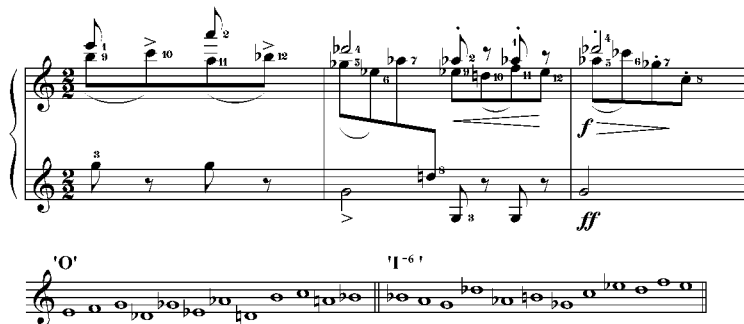
由相邻因素构成的和弦,也是较为常见的,如例3、例5中的排列,下例是贝尔格的《小提琴协奏曲》第一乐章中的一个片断也是这样处理的。

例 10:



采用这种方法产生的和弦,并不保证实现所期望得到的效果。因此,更常见的是在音列截段的范围内自由地排列其中各音的方法。如勋伯格的《钢琴组曲》作品25第三段“风笛舞曲”的处理。

例 11:



又严格又自由分配音列因素的情况,也是灵活调动素材的一种方法。如勋伯格的《小提琴幻想曲》作品47中,伴奏部分按照音列前六音的顺序依次进入,独奏声部是音列后六音的自由分配。(见下页例12)

关于和弦的紧张度的问题,主要取决于形成和弦中的构成音的音程紧张度。

克谢内克曾在他的《根据十二音技巧的对位研究》一书中,按照音程紧张度逐步上升的次序把和弦分为6类。

1. 3个协和音程。
2. 2个协和音程和1个温和的不协和音程。
3. 1个协和音程和2个温和的不协和音程。
4. 2个协和音程和1个尖锐的不协和音程。
5. 1个协和音程、1个温和的和1个尖锐的不协和音程。

6. 1 个温和的不协和音程和 2 个尖锐的不协和音程。

例 12 :

The musical score for Example 12 consists of three systems. The first system is marked 'Lento' and 'pp'. The second system is marked 'ppp' and features triplets. The third system is marked '8va' and features octaves. The voice part is a single line with a melodic line and a bass line.

至于含有纯四度与三全音的三音和弦,其协和或不协和的性质由构成和弦的第三音决定

对上述的分类,克谢内克讲得很明确,他认为这种区分不应该当作绝对的,但“应用这些标准是可以决定一般和弦的紧张程度的”。他特别强调“不要在实际作品中应用这里所解释的紧张度的区分来卖弄”。事实也是如此,因在创作中作曲家也不可能机械地按上述的分类顺序来处理 and 弦的紧张度的。主要还是根据内容的表现要求来安排。如达拉皮科拉的钢琴曲《安娜莉贝拉的音乐札记》第十首的处理,乐曲开始构成和弦的紧张度是较大的,后来由于和弦的多次变化重复,更突出了色彩性,这种纵向的可变性。主要是音列音结合的结果。是音列音构成和弦音可能性的表现(见下页例 13)。

在多音和弦的结构中,虽然音的数量增加了,但其紧张程度,仍取决于组成和弦音的音程的紧张度。下例是乔治·罗切伯格的《小曲》第五首的

一个片段。我们从中可以看到,开始是连续的三音和弦,第二小节逐渐叠合成六音和弦,第三小节仍由6个音组成六音和弦,构成一个新的和弦结构,从和弦的紧张度来看是逐层递紧的。(见例14)

例 13 :



例 14 :



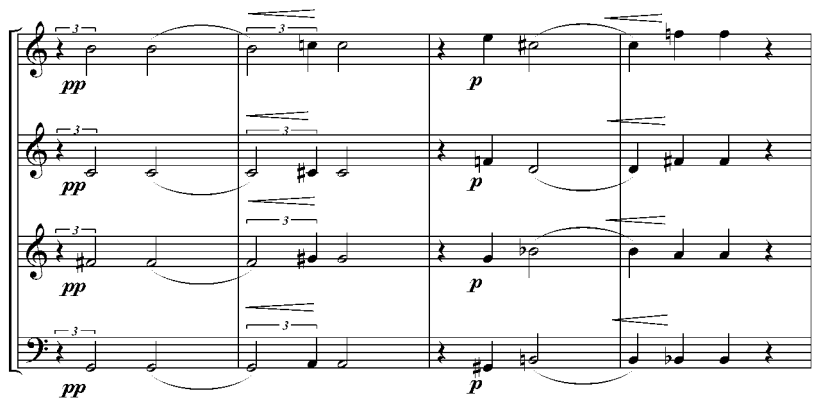
和声中的复调

复调在十二音作品中占重要地位,复调体现在各种各样的织体形态中:有线性的、有点描式,还有各种各样的纵向、横向结合,在织体的时空展开过程中,将复调音响转为和声,将和声音响转为复调,产生特种织体节奏,支配人们对全曲的感受。这里是指如威伯恩的作品(作品26、29)中实现织体集

中化原则的曲式段落。这不仅可理解为旋律集中、主题集中等,还可体会到和声集中,也就是将同步节奏中响出的复调线条压成和声垂直体。

在威伯恩的康塔塔《视野》作品 26 中,这类织体布局成为曲式基础,其中主部与副部相应地获得复调与和声形态。主部采取节奏模仿的处理,第一句中女高音采用原形(O)先进入、男高音采用逆行(R)后进入。两者形成节奏模仿,第二句中女低音采用倒影(I),男低音采用倒影逆行(RI),两者仍作节奏模仿,同时又是第一句的转位,前后两句形成复对位的结合,副部的写法实际上是四声部的同步卡农,但和声效果非常鲜明。所使用的音列材料,都是用移位、女高音— RI^{-2} ,女低音— RI^{-3} 男高音— O^{-10} ,男低音— O^{-11} 。下例是副部的开始部分。

例 15:



上例选用这样的音列移位,使上下两对声部(女高音与女低音,男高音与男低音)均保持了大七度的音响。而中间声部(女低音与男高音)被可变顺序分割。从而在副部中构成恒定不变而又略有变化的和声音响与主部的复调写法形成对比。

这种“同中有异”的处理方法,在威伯恩的《康塔塔》作品 29 第一乐章的合唱中表现得尤为明显(参看例 1),从中可以看出这种机动灵活的复调、和声结构,一方面保持既选定的原则(柱式合唱织体),另一方面又不断地变化其外形。

除复调同步结合而得的垂直体外,还可以看到按照互补原则综合而成的垂直体。

在只用音列的一种形式的写法中,互相增补是通过截段形成的,特别是

第一与第二个六音音列的垂直结合,形成十二音的叠合体。如勋伯格的《小提琴幻想曲》中的一段音乐,在旋律与伴奏之间的主调音乐织体中所建立的相互补充的关系是:旋律奏出音列的前6个音,伴奏则奏出后6个音,上下叠合一起,形成互补,然后,旋律奏出后6个音,而伴奏又奏出前6个音。从这段音乐中,可以看出,在互补的结合中所产生的节奏变化,仍增添了一定的对位效果。

例 16:



叠合并不限于音列的一种形式,有时可以是两种或两种以上的形式。勋伯格的《管弦乐变奏曲》作品31变奏I开头的两小节,即采取了多形式的叠合而构成的垂直体。

例 17:

十二音叠合体的织体有一个前提,即音列以不同形式陈述一线性、垂直

二者混合式。把叠合体作为结构单元考虑时不可把它比作和弦,因和弦由音程构成,而这种叠合体则由旋律组成。在音乐进行中呈具线性关系如上例的结合形式。

和声单元的组合

随着有调性单元建立在音高关系的等级上的和声功能结构的破灭,很自然地会产生这样一个问题:即和声语言单元在十二音音乐中的相互作用如何!是否还存在和声单元之间有规律可循、有条有理的组合?

首先应认识到和弦间相互作用的深层性质——因单元的非同一性而产生的线性(也即章法)关系——这一性质并不消失,虽然以不同方式表现在不同的环境中,与不同织体的关系犹如“音乐音响的变形”。不过,当和声语言分割为一个个单元的特点取消时,可能削弱相互之间的线性关系。如果一个和弦由共同节奏加以强调而分别响出,自成一套“语言链”,那么由相对自由的音高配成的一个个十二音叠合体,就有可能很自然地联系在一起。

其次是音列中可能隐含和声,直接受音列调度,换言之,和弦的先后在许多方面由音的先后所决定,服从于一个事先构思的布局。

在威伯恩的《钢琴变奏曲》作品 27 中,可以看到极度简约的和声承担根本性的结构布局功能和表情功能:

例 18:



上例是第一乐章开始的部分,采用了音列的原形(O)作三音截段,最初进入的三个音,包含一个三全音与十一度(纯四度),构成一个鲜明的动机形,并在发展中多次出现。这段音乐的后半部分是前半部分的逆行进行,形成对称的“镜射结构”,当上、下声部的三音组叠合一起进行时,又形成了一个十六分音符的四连音的节奏环链,借以加强内在的统一性。

从上例中可以看出,音列虽然是一切音程结构与和声结构的决定因素,但是仍旧出现和声现象的逻辑“链”,而这些和声现象从结构和音调表情功能来说都是十分得体的。

在该曲第二乐章中增加了一个音调突出的“标记”——对称和弦的连接,对称和弦出现在卡农式的结合中。

例 19:



这些和弦在不同音高、不同音区、组成因素的不同空间关系上重复出现,经力度和高潮位置加以烘托强调,大力促成了全曲的音调过程的动力积聚。

决定于音列结构的和声单元的组合,与作曲家对这些单元的解释,与补充组织因素的增加相互依存。为了避免和声单调,常采用蜕变(变奏)原则,不仅和声素材蜕变,和声素材的运用方法也发生蜕变。作为和声单元,不仅音程、和弦,音列截段也可发生华彩变化。

和声截段的组合法中,各种协和与不协和音块的运用,既可按横向坐标,也可按纵向坐标构成这一特定的和声过程。

这种组织形式在威伯恩的晚期作品中尤为多见,特别是他的《管弦乐变奏曲》作品 30。这音乐曲包含 1 个主题和 6 个变奏,其结构独特之处在于全曲由对称音列的 6 个音生化而成。主题经历一系列蜕变,汇成新的统一体,使曲式获得完整性。和声是第一、二、四、五段变奏和尾声的主要表情手法。

对称音列的三个截段则是可变和声素材的源泉,一方面呈现出纵向叠

合体结构的动的性能,另一方面,呈现出稳定的不变的音的结构将三个截段联系在一起。

这里仅以第一变奏为例,其织体呈主调音乐特点,有旋律片段与和弦组合,截段中的音排列的结果产生三组四音和弦,由于每个和弦的组合音程不同,如将尖锐与温和的不协和同比较协和的和音结合在一起,就很易识别和声紧张度的“脉搏”。

例 20 的伴奏部分采用逆行(R),旋律部分的 1~3、与 7~9 小节采用原形(O)的前四音与后四音。4~6 小节则采用了原形移位(O^{-1}),这里是以音色旋律原则为主,由于线性地发展,也使伴随旋律的和弦一个接一个(包括发音方式、和声节奏不断变化)制造时而稀疏,时而浓密的音“斑”。

例 20 :

The musical score for Example 20 is presented in three systems. The first system shows a single melodic line with notes labeled 'O' and 'R'. The second system shows a piano accompaniment with a bass line labeled 'R' and a treble line with notes labeled 'O' and 'O^{-1}'. The third system shows a piano accompaniment with a bass line labeled 'pizz' and a treble line with notes labeled 'O' and 'O^{-1}'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f, dim, arco), articulations (pizz, arco), and time signatures (2/4).

研究和声单元及其在音列布局中的组合后,可得到以下的结论:

1. 由音列截段形成的和声音块的变奏,通过合理地重新排列各音而得,目的为求得有特定结构的和弦,特别是四音音响中对称的音程位置。
2. 在和声单元离散性(结构可变性)的基础上创造线性连续,通过扩

大对称原则的作用调节这一和声进行。

3. 在和弦法的一些共同特点基础上求得特殊织体,通过横向、纵向、深度三维坐标来体现的时空关系在其中起的作用。

总的说来,和声规律乃音列规律之继续与具体发展,不过并不反映在最表层音的顺序性的观察中,而是体现在结构规律的内在深度,特别是涉及到对称原则的作用。从这层意义上讲,音列真正是组织微观与宏观布局的“法则”。

本文提到的十二音和声的表层结构,只是一种对在新的音乐实践基础上产生的新的和声现象的初步归纳而已,进一步地研究各种音响组合之间的关系,还有待理论家们的努力。阿伦·福特的定量分析方法是一种尝试,也是有一定的普遍意义,但目前为止,它仅仅还只是一种分析的方法,还未能完全上升成为具有指导实践意义的创作技法。但在现代艺术思潮的背景下,某种被普遍接受的创作技法,是否可能诞生、人们是否需要它的出现,这还是很可思考的问题。这一切正呼唤着我们和声理论专家们的回答。

(原载《音乐艺术》1990年第1期)

俯视一切 抗怀千载 ——简析林华的钢琴曲《高古》

陈铭志

《高古》系林华《24 诗品集注》中的第五首。这是作曲家根据唐代文艺理论家司空图的《诗品》创作的钢琴复调曲集。

原作“高古”一节如下：

畸人乘真，手把芙蓉，
汎彼浩劫，窅然空踪，
月出东斗，好风相从，
太华夜劫，人闻清钟。
虚佇神来，脱然畦封，
黄唐夜碧，落落玄宗。

上述诗句，可归纳为超然，高对卑言，古对纷言。高则俯视一切，古则抗怀千载。

乐曲采用帕萨卡里亚题材形式。帕萨卡里亚原始于西班牙、意大利，后盛行于巴洛克时期，是一种三拍子的慢速舞曲，常建立在小调上，主题多为 8 小节长度构成一个固定低音的旋律，依据复调变奏技术作各种变化发展。20 世纪以来，尤为欧洲现代派音乐家喜用。近年来也常出现在我国的音乐创作中。

林华的这首帕萨卡里亚是应日本一位右手不幸残疾的钢琴家之约而作的。全部由左手演奏。乐曲采用十二音技法写成，音列设计颇具特色，下页例 1 是音列的原形。

该例的结构组织较为复杂，其中包括 5 个不同宫的五声音阶截断交错而成，此外尚含有 3 个七声音阶的形态前后连锁在一起，从整体上看，且具

例 1



有一定的可唱性,因而这个原形中可以说兼有五声音列、调性音列和旋律音列多种结构的组合,从而保证了五声风格和调性因素的存在。

整个乐曲包括主题的呈示和 6 个变奏,音乐材料均来自音列的 4 种基本形式与移位。

下例是该曲所用的音列的 4 种基本形式:

例 2



在创作中还可根据音列的 4 种形式作不同高度的移位扩展,这种移位的处理,在该曲中尤为多见。

下面仅就每个段落的特点和音列材料的应用,作一些简析。

主题由 6 个小节组成的旋律,虽以音列为骨干,但经过装饰变化,特别是第一、第三小节的音型,让我们听来仿佛是夜深人静之时,一位鹤发垂髯的老者,静心拨弹着古琴,这首乐曲的意境即刻被映现。

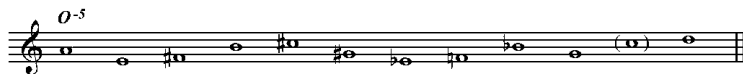
例 3



主题的每次进入(包括 6 个变奏),一直保持原有的形态,除了变奏 V 与 VI 外,其他均从低音部进入。而上方声部作自由的变化衍展。

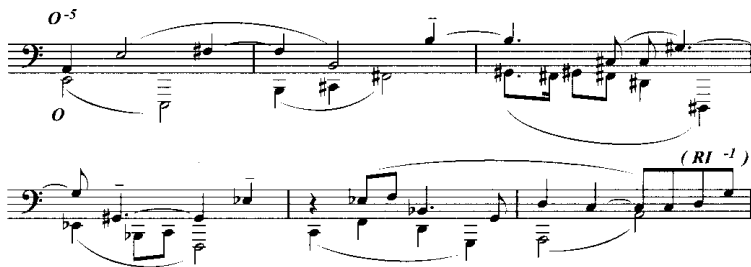
变奏 I,主题继续在低音部出现,高音部奏出了一个对位线条,其材料来自原形音列的移位,标记为 O^{-5} 。

例 4



O^{-5} 的标记即是将原形 O 移高 5 个半音,来加强乐曲的层次感。

例 5



上例是变奏 I 的写法,采取了二声部对位的形式,声部间此起彼伏,疏密相间,结构严谨,对比鲜明。

变奏 II,在音列材料的使用上有所发展,上方声部连续出现了两个基本形式的移位。先是将倒影逆行移高 1 个半音,标记为 RI^{-1} ,与 6 小节的主题同时进入。到了第四小节的后半部又将原形移高 4 个半音,标记为 O^{-4} ,紧接在 RI^{-1} 后面与主题同时进行形成对比。这里有趣的是变奏 I 上方声部的 O^{-5} 最后两音为 C、D,与变奏 II 上方声部 RI^{-1} 的开始两个音完全相同,所以看起来变奏 II 的 RI^{-1} 与变奏 I 交错在一起,等于变奏 II 提前半个小节进入(参看例 5 最后一小节上方声部最后出现的 3 个音)。

例 6



上例是变奏 II 上方声部所用的两种移位,其织体仍然保持了二声部对位的形式与变奏 I 十分接近。

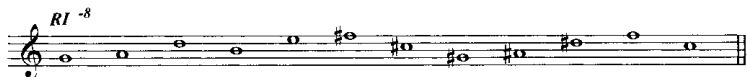
例 7



乐曲出现了八分音符,帮助了情绪的发展,仿佛是随歌起舞,月影迷乱。

变奏 III 音列材料使用方面,对位声部也出现两次移位。先是 RI^{-8} ,后是 O^{-4} 。下例是 RI^{-8} , O^{-4} 在变奏 II 中已出现过其移位形式,这里省略。

例 8



上面的3种移位与八度进行的主题同时进入。主题的每两个小节对应一个移位形式,为了构成和弦结构的组合,序列的顺序常有所变化和重复。

例 11



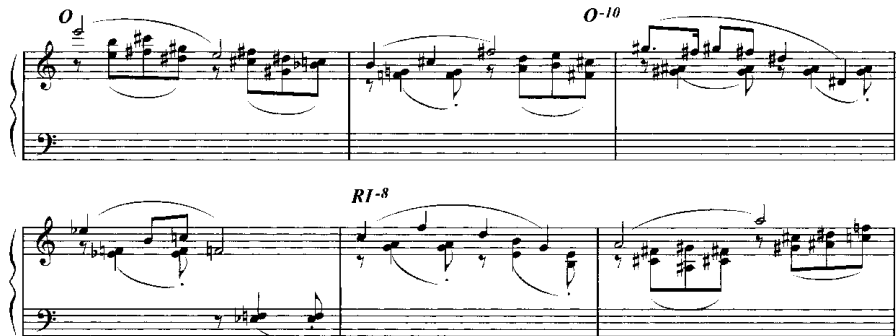
变奏 V,主题变换音区出现在上方声部,对位出现在下方声部。音列材料的使用也在不同形式上出现了3次移位,下例是 O^{-10} ,其他两种形式 O 与 R^{1-8} 在前面已出现过,这里不再重复。

例 12



主题与3个移位形式的对应与变奏 IV 相同,参看下例中标记移位的地位。

例 13

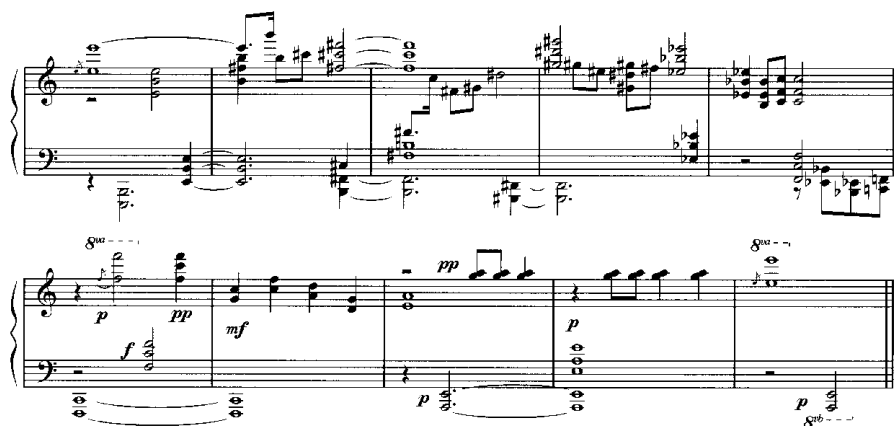


上例的组合,声部丰满,色调柔和,抑是几百年几千年悄然无声地映照着深沉大地的清冷明月吧!

变奏 VI,是乐曲中最后一个变奏,带有总结的性质。整个段落均建立在音列的原形上。织体的形式是将原形中的十二个半音通过各种处理:线条式的进行或和弦式的组合等,分散在不同的音区之上,犹如钟鼓之声,在

山谷旷野回荡。

例 14



上例尤为有趣的是作者在低音区不同的音高上安排了连续的纯五度持续音,特别是最后一个纯五度(由 A、E 两音构成)连续出现 3 个小节直到乐曲的结束。这里明显地加强了调性的因素,犹如 a 小调,色彩柔和清新,使乐曲结束在杳然空踪的音响之中。

(原载《音乐艺术》2004 年第 1 期)

安东·威伯恩的 《钢琴变奏曲》作品 27

陈铭志

安东·威伯恩的《钢琴变奏曲》作品 27, 写于 1936 年, 这是他惟一的一首钢琴曲, 也是较常演奏的一首作品。

关于变奏曲式, 却是威伯恩在创作中经常思考的一个问题, 他不仅研究传统音乐变奏曲的写作(包括贝多芬、勃拉姆斯和雷格等), 还接受了勋伯格的将变奏曲大加发展的思想, 所以, 变奏曲逐渐成为他创作的基本原则。

作为一位教师, 威伯恩的观点是: 在教学生曲式时, 应该尽早地让学生掌握变奏曲式。他还认为研究变奏技巧的发展可以通到音列技巧。关于主题或音列的关系, 勋伯格也曾这样说过: 音列“或多”、“或少”像是变奏的主题, 说它“或多”, 是因为整首曲子和音列关系更加严格; “或少”是音列提供的变奏可能比主题要少。

这首钢琴变奏曲由三个乐章组成:

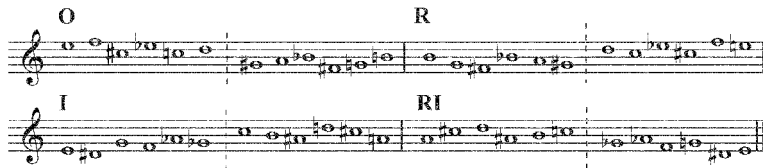
第一乐章 很适中(Sehr massig)

第二乐章 很快(Sehr schnell)

第三乐章 平静、流畅(Ruhig fließend)

该曲所用的音列的基本形式如下:

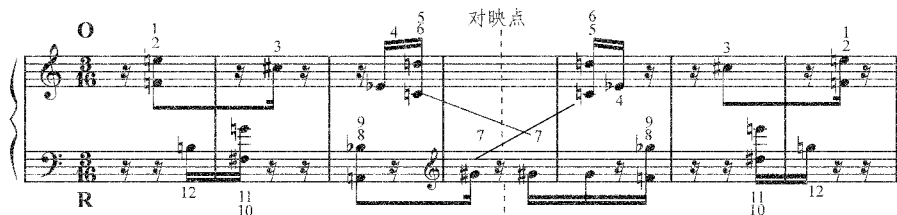
例 1



在一乐章中除采用了音列的基本形式外,尚用了各种移位的形式。

在威伯恩的《交响乐》作品 21 的创作中,说明有旋律意义的主题由音列生化而成——指定作主题用,并在段落分明的变奏中展开。这种情况在这首钢琴曲作品 27 中是没有的。这里的音列变成了主题,甚至可以说音列的第一次出现已经也就是第一次变奏。

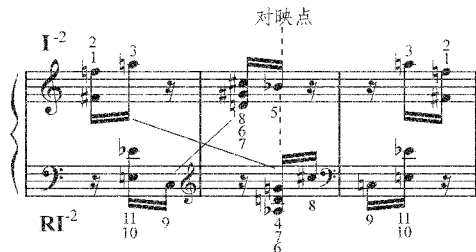
例 2



上例是第一段(第 1 至 7 小节)采用了原形 O 与逆行 R 的重叠,上下声部的动机型,都由音列中的 3 个音组成,只是进入的顺序有所变动。在第 4 小节一半的地方为汇合点,把音乐分为前后两个部分,后部分是前部分的“对映”。从而使他们在第 11 小节回复时特别是从第 37 小节以后,听起来就容易理解。

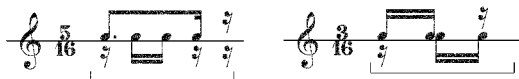
威伯恩的变奏方法,还可清楚地看到在第 8 至 10 小节的继续展示。

例 3



上例共占用 3 个小节,这样的压缩得自节奏因素的变化。在前面 7 个小节中(参看例 2)动机为 5/16 的乐句,在第 8 至 10 小节中变成了 3/16 的乐句。

例 4



第一乐章的织体形态,甚为有趣,作曲家将这个乐章分为14个段落,每个段落都采取了“对映形式”。所谓对映形式是指一个段落的后半是前一半的倒置进行,如逆行卡农的写法。开始声部自左而右,模仿声部自右而左,两者在中部汇合,汇合的地方称“汇合点”(或“对映点”)。以汇合点为标尺,将前后衡量一下,即可看出“对映形式”的写作特点。在各个段落之间,尽管小节的数目不一样,有长有短,但“对映点”总是居中。前后部分的长短相同,前部分的结束音,也是后部的开始音(但也有变化),故两者的关系,犹如照镜子一样,后部分是从前部分反射出来的,所以这种写法,又称“镜射结构”,这里又是交叉的形式(参看例2、例3)。

该乐章的曲式结构也非常清晰明确。这与所用的音列材料有着密切的关系。我们知道,有调性音乐中的结构形式是靠调性布局显示出来的,无调性音乐经勋伯格创造的十二音后,采用音列作为乐曲统一的基础。

音列音乐写作,从某种意义来说:

材料的应用是——“不断重复”

节奏的处理是——“不断变化”

因而,它所构成的结构形态,富有更多的自由。

根据第一乐章中所用的音列材料及其安排,却具有三部曲式的特点。乐曲可分为ABA三个部分。

A、包括4个段落,从第1~4段。乐曲从音列的原形开始,然后转入其他的形式,其顺序为:

$$O \quad I^{-2} \quad R \quad I^2$$

这个部分中的动机音型比较接近,其中第2与第4段的材料是重复的,这样就更加强了其内在的统一性。

B、包括6个段落,从第5~10段,这个部分没有使用音列的原形,而且动机型也有所变化,音乐情绪比较活跃,因而与第一部分形成对比,所使用的音列形式如下:

$$I^{-7} \quad R^{-6} \quad I \quad R^{-11} \quad I^{-5} \quad R^{-4}$$

A、包括4个段落,从第11~14段。在这个部分中一开始就用了原形,结束部分再次用原形(都是移位),而且动机型及织体都是第一部分的变化形式,因此,这里具有再现的性质,所使用的音列形式其顺序如下:

$$O^{-4} \quad I^{-6} \quad RI^{-11} \quad O^{-9}$$

以上3个部分的篇幅是相等的,各个部分都是18小节,惟其内部有长

有短。声部组合主要是采取重叠法,但在具体安排上又有所变化,结构上的对称与平衡,集中的体现在“对映形式”(或交叉镜射结构)的应用上。

第二乐章,全长为 22 小节,结构简短、清晰,情绪欢快、活跃,具有谐谑曲的风格特点。音列的安排与第一乐章有些相仿,但却别有趣味,整个乐章均采用纵向正反程序。

乐曲的第一部分,从第 1 至 11 小节,上方声部采用原形移位,下方声部采用倒影移位(参看例 5 中排出的音列形式)。

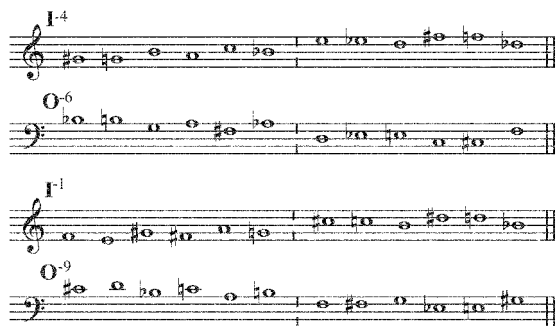
例 5

前 6 小节

O⁻⁴

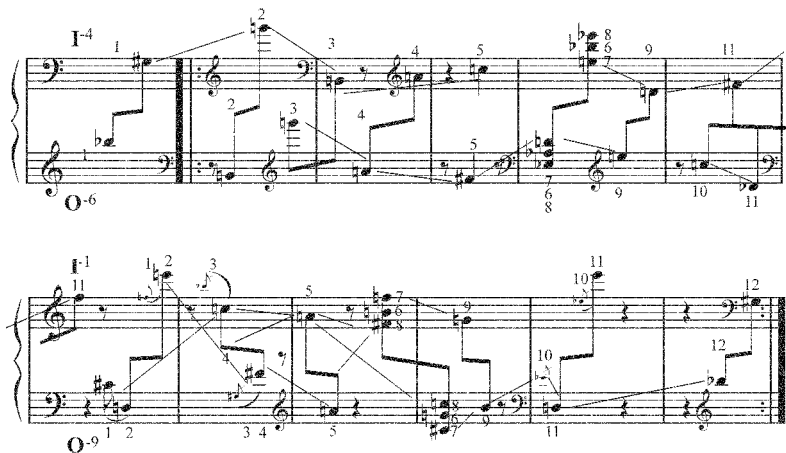
第二部分中,上方声部采用倒影移位,下方声部采用了原形移位,与第一部分调换了一个位置,但非纵向可动对位,因各自移位的数目不同。前后也出现两次移位。

例 7



下例是第二乐章第二部分的音乐,又是根据例 7 中排出的音列形式写成的。

例 8



上例开始的两个音是第一部分最后两音的重复,因它们既是前面形式的结束音又是第二部分开始两个音列形式的第一音。如果将例 7 与例 8 连起来看,即是第二乐章的全部内容了。

从第二乐章整体乐曲来看,我们可以从中归纳为三个特点:

1. 采取正、反向程序,构成上、下完全对称的音列,从而加强了音乐的纵向对比(可参看例 5、例 7 中所排出的音列形式)。

2. 通过乐曲中上、下声部的先后进入(参看例 6 的开始处),非常明快、自然地形成了倒影卡农的写作。

3. 音乐中不断地变换音高、音区,较为清晰地获得了星罗棋布的点描织体。进一步增添了音乐的色彩性(参看例 6、例 8 中音的进行)。

第三乐章,全长 66 个小节,所用的音列材料最多(包括基本形式与移位形式),其织体均采用穿线法。

所谓穿线法,即是采用的音列材料,按照十二个音排列的顺序,先后出现在不同的音高上,犹如穿针引线。在处理上大体有两种样式:

1. 连横。所用的音列材料均作音声部的横向进行。

2. 合纵。在单声部的横向进行中,有时会出现二音叠合(音程)或三音叠合(和弦)等。

该乐章中由主题和 5 个变奏部分组合而成。

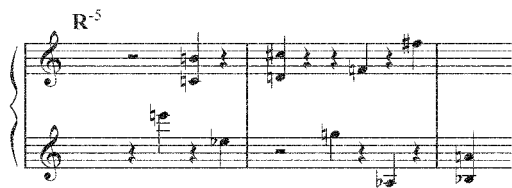
主题(1 至 12 小节)。音乐自然清晰,音列材料采用 R^{-4} 、 RI^{-6} 、 O^{-4} ,用穿线法的连横形式先后由左、右手交替奏出,其中以大七度、小九度的进行占主要位置。下例是主题的开始部分。

例 9



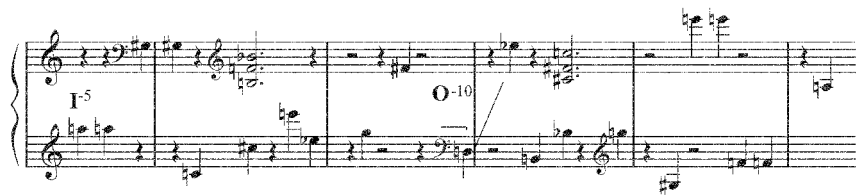
变奏 I(12 ~ 23 小节)。所用音列材料按先后次序为: R^{-5} 、 I^{-6} 、 R^{-4} 、 I^{-7} 、 I^{-1} 、 I^{-7} 、 I 。其中在主题中出现过的横向大七度在这里都形成二音纵向叠合(音程)。如下例的织体形态。

例 10



变奏 II(23 ~ 33 小节)。音列材料的应用有 I^{-5} 、 O^{-10} 、 O^{-5} 、 I 、 O^{-5} 。其织体形态除重复主题中的连横形式外并在合纵结合中出现了三音叠合(和弦)。

例 11



变奏Ⅲ(33~34小节)。所用音列材料包括 O^{-5} 、 RI^{-3} 、 I^{-3} 、 RI^{-2} 、 I^{-2} 、 R^{-4} 。其形态除保持了变奏Ⅱ中的三音叠合外,而原来作为横向进行的大七度和小九度的四分音符,在这里均变为八分音符,同时组成了两个镜射结构。下例是该变奏的整体部分,可连贯的识别前后形成的镜射结构。

例 12



变奏Ⅳ(44~55小节)。音列材料的应用包括 I^{-5} 、 R^{-7} 、 I^{-8} 、 R^{-10} 、 I^{-11} 、 R^{-1} 、 R^{-2} 。这与所采用的织体形态有其一定的关系,这里出现四分音符的切分,促进了节奏的动力,当四分音符变为八分音符出现时,前后又构成了紧接模仿的结合,使音乐更加紧凑富有动力。并3次在不同的节拍地位出现最高音的la,致使音乐达到了最高潮。例13为八分进行的开始处直到变奏Ⅳ的结束。

例 13



变奏 V(56 ~ 66 小节)。所用的音列材料为 R^{-4} 、 O^{-4} 、 RI^{-7} 、 I 、 O^{-4} 、 RI^{-6} 。织体形式由连横(单音进行)、合纵(三音和弦)连贯组成。速度逐步放慢,音量渐次减弱,以平静、柔和的色调结束全曲,下例是变奏 V 的开始形式。

例 14



总的说,在该曲的构成中,所表现出来的严谨、朴实、简洁、透明的处理原则,正是安东·威伯恩音乐创作的主要特征。

(原载《音乐艺术》2004 年第 3 期)

一次成功的探索 and 创造 ——赵晓生的钢琴曲《太极》

陈铭志

一个民族要使自己的文化跻身于世界之林,仅仅依靠自身的传统营养是远远不够的。迄今为止艺术发展史的全部进程雄辩地说明了一个真理:惟有那些善于吸收外来文化精华,并能改造它,使其适应本体的心理结构和审美意识的民族,才有可能创造出绚烂繁荣的文化艺术。

当然,这种改造的过程不是一朝一夕就能完成的。西方作曲技术自“五四”时期传入中国至今,海内外音乐界的仁人志士一直在探讨,如何使它与中国传统的音乐文化结合起来。尽管在过去的一段时间里,我们已经取得了一些成绩。但在经历了“十年动乱”之后,我们发现,整个世界的音乐已发展到了一个新的境地,许多人为此陷入困惑。于是,这个永恒课题——要不要吸收、改造外来文化的问题,重新被理论界提出,进行着严肃的理论探讨。

与此同时,作曲家们也并未袖手旁观。尤其是青年一代,他们中的绝大多数并不满足于上一代已经取得的成就,大胆地尝试着在自己作品中运用各种现代技法。毋庸讳言,能够使乐坛内外都满意的雅俗共赏的作品还不多见,即便是被作曲界公认为比较成功的试验性作品,在它的音响背后恐怕更多的还是给人一种彷徨、困惑之感,与其说是探索,不如说是摸索。究其根本,正是在如何使现代技法适应于传统审美意识表现的问题上缺乏主见所致。

在最近举办的上海国际音乐比赛中,赵晓生以一曲钢琴独奏曲《太极》,作了一次大胆的尝试,作品受到了人们的赞扬与好评,并荣获小型作品作品比赛一等奖。

依照《易经》的“八卦”变易规律创作音乐,或可称作一种“奇思怪想”。

可是,赵晓生却由此作出了在学术上有意义的探索并取得了成功。

在创作钢琴曲《太极》之前,赵晓生先设计了一个不同于以往作曲方法的《太极乐旨》,它从一个作为核心的“太极和弦”出发,按照六十四卦的排列组合,把“太极和弦”里与六十四卦中“阴爻”相对应的音符舍去,与“阳爻”相对应的音符留存,于是产生了六十四个音的数目与紧张度大小各不相同并有规律增减变化的“六十四音集”。整首《太极》实际上就是“六十四音集”的原型呈示。

从曲式结构上看,《太极》也与传统的欧洲音乐曲式截然不同,它是由互相连贯、一气呵成的“破、承、起、入、缓、庸、急、束”八节构成一个完整的整体。这八节之“八”,既与八卦之“八”相关,又符合中国传统民间音乐中固有的曲体规律,例如与在唐大曲或戏曲成套唱腔中所反映的“散—缓—中速—快速—散”的结构原创相印证。

乐曲第一部分“破”,开始在钢琴最低音区出现两个缓慢而低沉,既空洞又浑浊的“C”与“ $\sharp C$ ”,不但使人联想起古琴演奏效果,而且给人以混沌世界一片迷茫之感。

这两个音非常重要,犹如细胞不断分裂、不断延伸、重新组织、重新联合。在《太极乐旨》中,C被称作“阴极”, $\sharp C$ 被称作“阳极”。这十分不协和的“阴阳两极”合在一起,构成了全曲的中心。通常,我们所说的“调性中心”,只有一个音,例如C大调以C为中心,G徵调以G为中心等等。但在这里,“中心”是由两个音合在一起共同构成的。阴阳两极在低音区、中音区、高音区分成四个层次反复多次,鲜明地体现了宇宙间“空灵”的抽象境界。

第二部分“承”是在一个由相隔三全音的二个半音不规则反复的背景奏出飘逸的曲调。

轻柔的力度,悠扬的线条,纯澈的音色,给人以太空般的空间感,虚无似的朦胧感。霎时间,音乐突兀而起,铜钟般洪亮光辉的降E大小复合和弦留下久不消逝的轰鸣。

第三部分“起”的主要音乐素材在铜钟的余音中徐徐透出。相隔四个八度的同音旋律尤其给人以透明的纯净感,再联想起古琴奏出“泛音”的美妙效果。

这一音乐素材不断在各个音区反反复复出现十次之多,给人留下深刻的印象。

第四部分“入”将音乐逐步推向高潮。节拍记号呈现出 7/8、11/8、6/8、9/8、8/8 等十分复杂的形态(几乎每小节都在变换)。音区逐步从中音区向高音与低音两边延伸,音的密度也由单音到和弦逐步加厚,使音乐在“散中有序”“形散神序”的严密形态中合乎逻辑地发展到高潮。

第五部分“缓”是全曲的中心位置,音乐发展到这一高潮点由十二音序列组成。乐曲巧妙地在低音区再次出现了沉重的“阴阳两极”,而所有双和弦的连续进行竟全部由“起”的主要音乐因素纵向叠置而成,于是产生音乐材料之间严密的相互联系。最高潮处,猛烈而浑浊的低音与响亮而空泛的五度相交织,相呼应,汇合成一股充满“原始人”野性的呐喊。

第六部分“庸”中,音量急剧而有层次地递减,清脆的颤音使音乐回到透明晶亮的音色,后面出现的跳连相间的三连音也与第二部分“承”相呼应。

第七部分“急”是个重要的间插段,急速的节律,来回跳跃的低音,似乎繁乱而无规则的高音区音流,在空间和时间两方面交织成巧妙的“网状”织体。

最后一部分,亦即第八部分“束”,作曲家采用了带有“倒装”的方式使音乐首尾相应;“万物始于而归于—”,终在“阴阳两极”的“合聚”中,残留下来的最后一个中央 C 也消失在宇宙无边无际、无始无终的时空中。

总之,《太极》一曲的成功,体现了作曲家长期以来执著而可贵的探索。它不但在理性上具有严密的逻辑,而且在音响上同样动听而迷人。正如瑞士指挥家、联合国国际音乐比赛委员会主席科龙博指出的:“凡是不熟悉中国的人,只要听了这乐曲,就可以从了解中国文化的背景与传统。倘若过去对中国有所了解,则更能够每一次都从这首作品中所出某些新的东西”。

我曾为赵晓生的《太极乐旨》题诗以表祝贺:

乱,不乱,轮回对称转。
乐,即乐,悟中窥仙缘。
太极生两仪,两仪生四象,
四象生八卦,阴阳、天地旋。
敢创新篇。

(钢琴曲《太极》乐谱附后)

(原载《音乐爱好者》1987 年第 4 期,现重写发表)

太 极

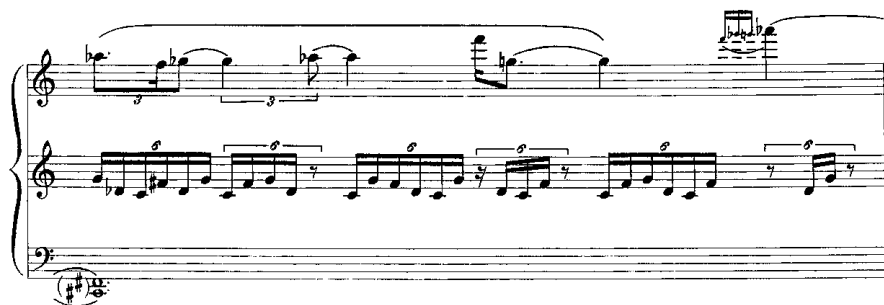
I 破
Very slow (♩ = ca. 30.6)

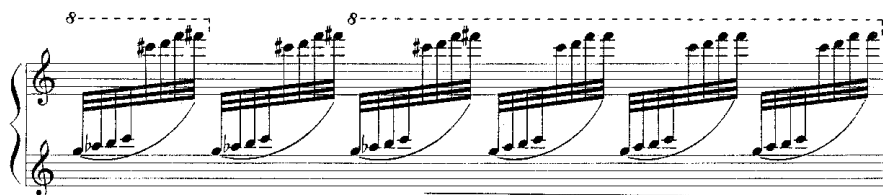
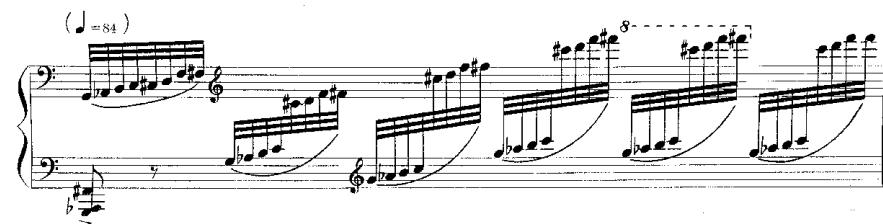
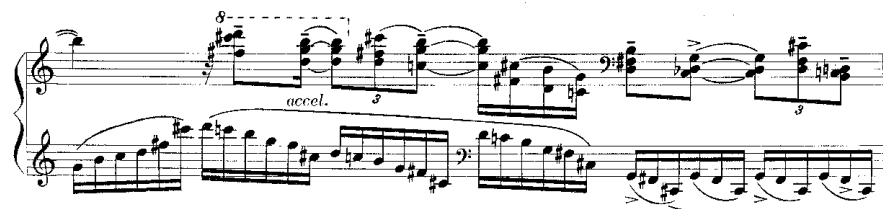
赵晓生

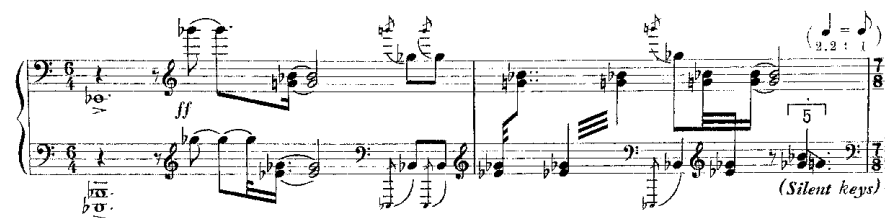
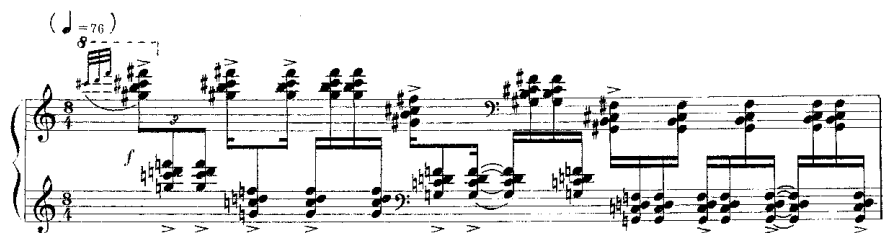
The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of music. The first system shows the piano introduction with a very slow tempo. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, while the voice part is mostly silent. The second system continues the piano part with more intricate rhythmic figures and includes a 'l.h.' (left hand) marking. The third system shows the voice part entering with a melodic line, while the piano part continues its rhythmic accompaniment. The score is marked with various dynamics like 'ppp' and includes performance instructions such as 'Very slow' and a tempo indication of 30.6 beats per minute.

The musical score is divided into four systems, each containing piano accompaniment for a vocal or instrumental line.

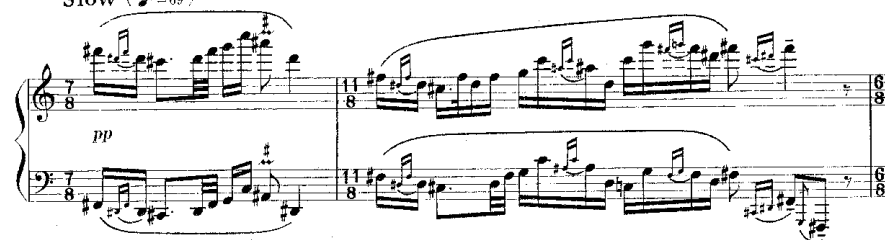
- System 1:** Features three staves. The top staff has a melodic line with triplets and slurs. The middle and bottom staves provide harmonic support with similar triplet patterns.
- System 2:** Consists of three staves. The top staff continues the melodic development, while the middle and bottom staves maintain the harmonic texture.
- System 3:** Contains two staves. The top staff begins with a section marked "承" (Cheng), indicating a continuation or a new section. The bottom staff is marked "legato", suggesting a smooth, connected playing style.
- System 4:** Also consists of two staves. The top staff features a key signature change to B-flat major, indicated by a flat symbol on the B line. The bottom staff continues the accompaniment.







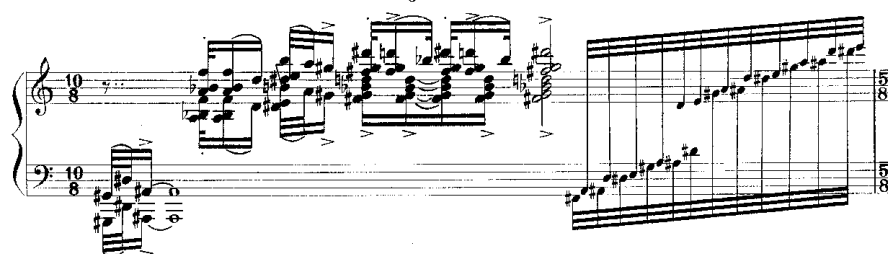
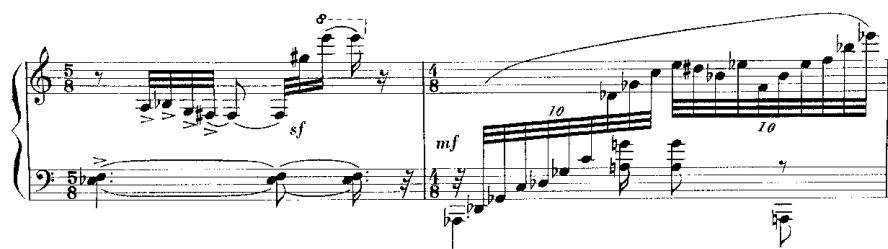
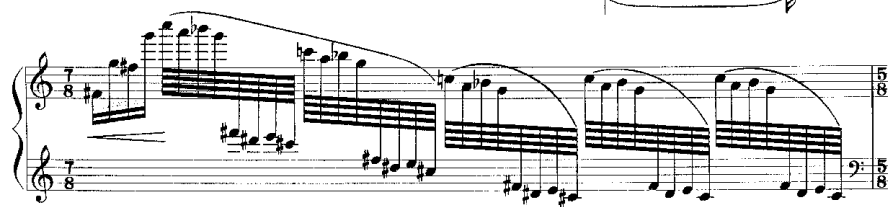
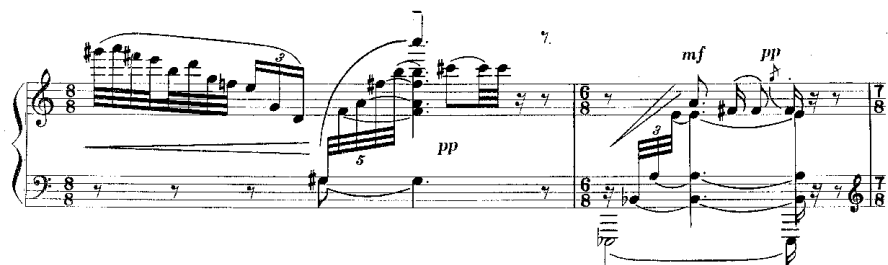
Ⅲ 起
Slow (♩ = 69)



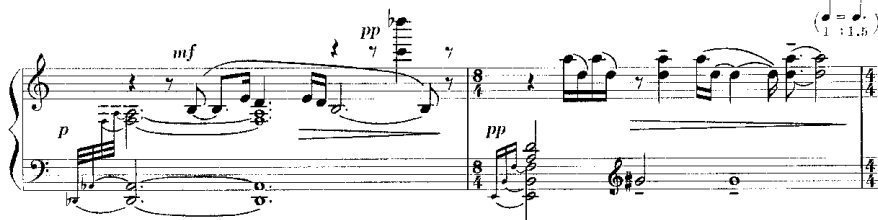
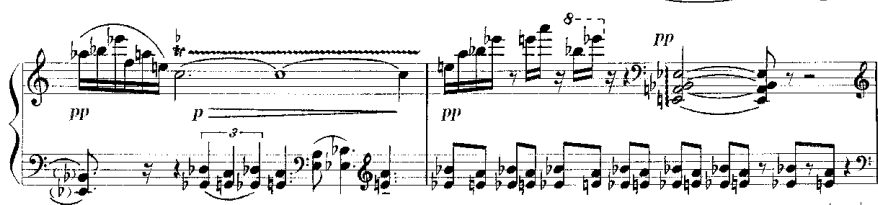
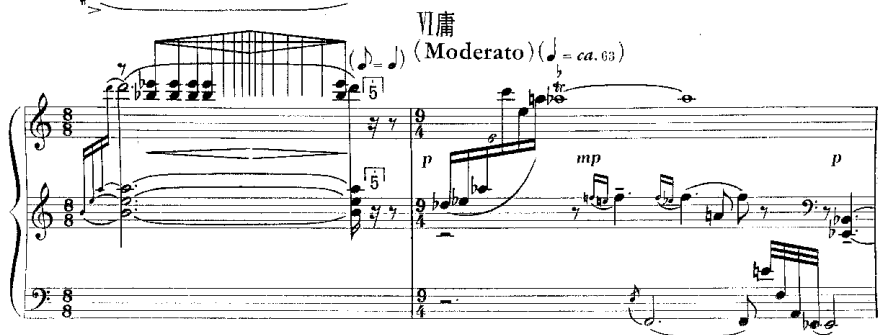
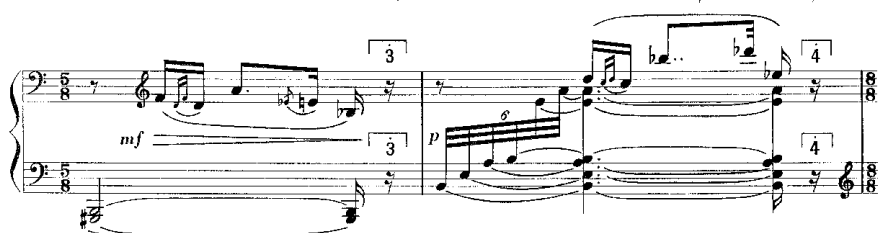
The musical score consists of five systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

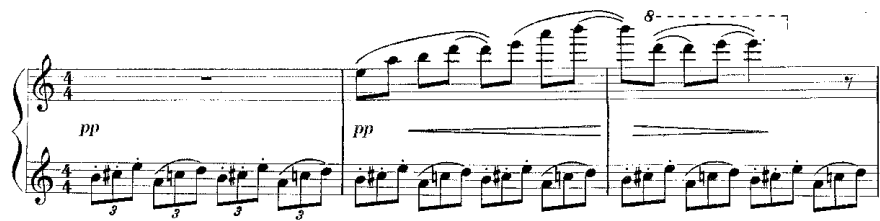
- System 1:** Treble staff starts with a piano (*p*) dynamic. Bass staff starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The system ends with a measure marked 6/8.
- System 2:** Treble staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Bass staff has a measure marked 14. The system ends with a measure marked 6/8.
- System 3:** Treble staff has a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a piano-piano (*pp*) dynamic. The system ends with a measure marked 7/8.
- System 4:** Treble staff has a piano (*p*) dynamic. Bass staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The system ends with a measure marked 10/16.
- System 5:** Treble staff has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Bass staff has a piano-piano (*pp*) dynamic. The system ends with a measure marked 8/8.

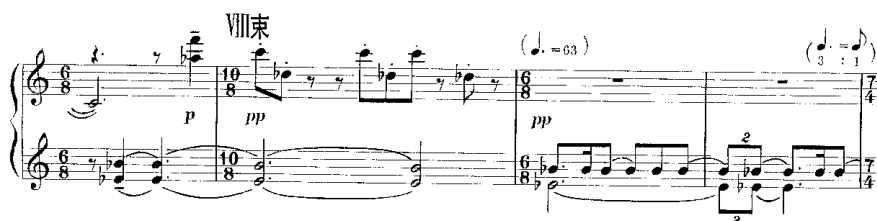
Additional markings include *dim.* (diminuendo), *poco* (poco), and a section marked *IV λ*.



The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The first system includes a tempo marking "(Lento)" and a dynamic marking "ff". The notation features various musical elements such as notes, rests, and slurs. The second system includes a dynamic marking "ff". The third system includes a dynamic marking "ff". The fourth system includes a dynamic marking "ff". The fifth system includes a dynamic marking "ff". The notation is complex, with many notes and rests, and includes various musical markings such as slurs, ties, and dynamic markings.







Prime tempo(I)
(♩ = ca. 90.6)

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system is in 7/4 time and features a melody in the right hand with slurs and a piano (p) dynamic, and a complex accompaniment in the left hand with triplets and a pianissimo (pp) dynamic. The second system changes to 6/4 time and continues the melodic and accompanimental lines. The third system returns to 7/4 time, showing a dynamic shift from mezzo-piano (mp) to piano (p) in the right hand. The fourth system, also in 7/4 time, concludes the piece with a final melodic flourish and a pianissimo (ppp) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings (pp, p, mp, ppp) to guide the performer.

理论与实践的对位

——著名作曲家、复调理论家、教育家陈铭志先生 创作、研究与教学成果述评

徐孟东

上海音乐学院近 80 年办学历程中取得的辉煌业绩总是与那些彪炳中国现当代音乐史册的著名人物——蔡元培、萧友梅、黄自、谭小麟、冼星海、贺绿汀、丁善德、钱仁康、桑桐、周小燕、陈铭志等——紧密联系在一起，我们在缅怀、纪念那些为上海音乐学院的建立、建设、发展并取得卓越成就而艰难求索殚精竭虑奋斗终生的逝去的先辈们的时候，又怎能不为我们至今还拥有一批仍然健在、且在音乐艺术各个领域渐至炉火纯青境界的大师们而倍感庆幸和自豪呢？！因此，我们在 2004 年隆重庆祝了我国音乐学界学术泰斗和一代宗师钱仁康先生的 90 华诞；也因此，我们今天又怀着深深的敬意，少长咸集，济济一堂，以学术研讨会、作品音乐会等各种形式，祝贺著名作曲家、复调理论家、教育家陈铭志先生 80 华诞和从教从艺 55 周年！

在西方文明中具有极其重要地位的复调音乐自 20 世纪初开始传入中国，经历了学习、吸收、传播、运用，以及逐步归纳、演绎、发展，进而在思维层面提出构建中国复调音乐理论与教学体系这样一个较为漫长的历史进程。赵元任、萧友梅、黄自、冼星海、贺绿汀、刘雪庵、谭小麟、丁善德等中国近现代专业音乐创作的先行者们，都曾在这一历史进程中发挥过各自不可替代的独特作用。而陈铭志作为新中国培养的第一批作曲家和专业理论教师，在其立志为此奋斗一生的青年时期，就显露出对复调艺术的浓厚兴趣和敏锐感悟，并于其后五十多年的学术生涯中孜孜不倦一以贯之地在这一领域辛勤耕耘，从事创作、教学和研究。作为承前启后、继往开来的一辈，陈铭志先生深刻地总结、弘扬“五四”以来中国复调音乐形成发展思路——借鉴欧洲 18、19 世纪古典主义、浪漫主义及民族乐派创作经验与传统，将中国音乐

与西方作曲技术交融结合,并在此基础上倡导建立民族复调音乐思维;为此,他在长期承担大量繁重的教学任务和行政工作的同时,从未停止对复调学科品格、复调学科建设发展、复调教学内容教学方法的思考、研究和探寻,并在复调思维、形态、技法研究以及创作实践中的运用等方面做出了创新性的贡献。从中国当代音乐发展这一宏观视野进行审视,陈铭志先生在复调音乐艺术领域数十年如一日的不懈追求努力,其意义已超越了他本人的丰厚学术成果所具有的重要价值,而影响到近数十年特别是改革开放以来中国现代音乐创作、研究、教学和整个作曲技术理论学科的建设发展。作为前仆后继、历经磨难的一辈,陈铭志先生曾有幸受教于谭小麟、丁善德等人,接受了当时中国最优秀的专业音乐教育,较全面系统地学习了西方近现代作曲与作曲技术理论;而新中国独特而崎岖艰难的建设发展历程与他的命运息息相关——心中充满希望和光明,张开双臂热烈地拥抱时代,但却历尽曲折坎坷!但最为可贵的是,所经历的一切不仅未消蚀他的理想,反而磨砺了他的意志。或许正因为如此,陈铭志先生才拥有如此生机勃勃而又历久弥新的创作生命、学术生命!

回眸陈铭志先生的艺术生涯,我们可以发现一个现象:他的音乐创作和复调理论研究正如其作品一样,也总是呈现出相互对比相互模仿相互呼应的对位趣味,始终互为表里、如影随形、相得益彰。

1958~1966年,从上海音乐学院毕业并留校不久,陈铭志先生在潜心教学之余,发奋努力,进入其音乐创作与理论研究的第一个阶段。

这一时期的作品主要有:《D大调弦乐四重奏》、以民歌为主题创作的《儿童钢琴曲七首》和《无伴奏合唱曲五首》、钢琴曲《序曲与赋格二首》、《大提琴曲二首》、大合唱《王杰日记》(与人合作)、管弦乐组曲《风雷颂》(与邓尔敬、桑桐等合作)等等,在这些作品中,贯穿他以后几十年的创作风格与基本特征——对中小型作品体裁、室内乐写作风格、中国韵致旋律及其特性衍展、以及明净而富有表现力的音色的偏爱喜好;对音高节奏组织结构、音响结构的高度关注与缜密处理安排等——已初见端倪。

这一时期陈铭志先生的创作中还有一点也值得我们注意,即他对中国民间音乐投入的极大兴趣与关注。这主要表现在他借鉴俄罗斯民族乐派和巴托克、柯达伊等人的创作实践而写作的一些民歌改编曲。在写作这些民歌改编曲时,鉴于许多耳熟能详的民歌在长期流传和反复传唱中早已形成了某种特定而完整的形态,故陈铭志先生主要依赖复调思维和技法赋予这

些民歌丰满的多声部音乐形象,使其发出再生般的熠熠光彩。即使今天审视这些乐曲,我们也欣喜地注意到它们虽为陈铭志先生创作前期作品,但倒影、倒影模仿、变格式主题写作、固定音型、隐伏声部等等各种复调技法和手段运用自如,结构巧妙,且自觉或不自觉的契合了音乐美学中的完形结构原理,初步展示了他丰厚精深的复调艺术造诣。

而1959年发表的《对我国民间音乐中复调因素的初步探讨》一文,无疑也体现了该时期陈铭志先生深入学习研究中国民间音乐之所获。这篇论文作为陈铭志先生学术研究生涯的发轫之作,反映出当时他在思考西欧复调技法民族化问题时,已清醒意识到将西欧技法与民族曲调的简单组合堆砌并不是中国音乐创作发展前行的完美之路;而在深入学习研究西方近现代各种纷繁复杂的复调技法并提炼抽象其思维特征的同时,将目光投向我国民间音乐中丰富的复调因素,并使它们在创作思维层面有机结合,或许是极为有益和必要的。这为当时的复调音乐研究带来了新的思路和方向,并引发出了建立中国音乐复调思维这一重大的核心问题。同时,这篇文章作为20世纪50年代中国复调音乐理论研究方面仅有的几篇学术论文之一,又具有珍贵的历史文献价值,折射出该时期我国作曲与作曲技术理论学科领域发展水平和研究现状。

十年浩劫中,陈铭志先生以“三军可夺帅,匹夫不可夺志”的决心矢志不渝地刻苦钻研,从而为“文革”后进入他音乐创作和理论研究的第二个阶段——也即持续至今已20余年的高峰时期——奠定了坚实的基础。

70年代末开始,陈铭志先生陆续创作出带有显著个人风格特征的一系列钢琴复调小曲,如《浏阳河》、《乌苏里船歌》、《子弟兵和老百姓》、《野营》、《号子》等等。这些构思奇巧、对位精致、结构严谨的作品,不但成为该时期中国复调音乐的经典之作,而且也被视为20世纪七八十年代中国钢琴音乐创作的精品广泛流传。至今,国内出版的一些复调教程仍将它们的精彩片断作为范例列于其中,许多钢琴教材也收入这些作品作为教学曲目。

进入20世纪80年代,陈铭志先生以“厚积薄发”的精神,积多年创作、教学、研究之所得而撰写的力作《赋格曲写作》(1980年第1版)、《复调音乐写作基础教程》(1986年第1版)相继出版。它们作为改革开放后我国作曲技术理论领域第一批复调音乐研究专著,不但是作者本人和上海音乐学院的重要学术成果,而且无疑也成为中国复调学科建设发展、进而逐步建立中国复调音乐理论体系教学体系并真正确立自己的学科品格的一个历史性

标志。《赋格曲写作》渐进而全面地论述了赋格曲各个部分的特点,特别在间插段写作、主题动力性问题、调性布局、赋格的多样曲式结构等部分所作的详尽阐释,在当时中外同类文献中十分独到。其内容安排、文本体例和论述讲授,均从创作实践出发,基本概念界定清晰,写作练习实用简洁,技法训练目的明确,章节布局严格有序,深入浅出,循序渐进。特别具有理论创新意义和实用价值的是,这本书关于五声性赋格写作的技术、方法与多种提示(如五声性旋律答题写作问题、运用同宫系统各调式写作赋格的调性布局问题,等等),传承并创造性地发展开拓了中国专业音乐创作的先行者们提出的西方音乐技术理论民族化的思想观念,并使之形态化、具体化和具有可操作性。这部著作因此获得多项殊荣:上海市高等学校优秀科研成果奖(1984)、上海市哲学社会科学著作奖、上海市文联音乐理论奖(1986)和国家教委全国高等学校优秀教材奖(1988),等等。

如果说《赋格曲写作》是我国学者撰写的第一部有关专著,着力于对赋格这一高度集中体现复调音乐思维特征的西方传统音乐体裁的研究分析和写作技法的论述讲授,那么1986年出版的《复调音乐写作基础教程》(曾获2000年教育部全国高等学校优秀教材奖)则堪称中国第一部经典的复调音乐教材。或许陈铭志先生在多年的教学生涯中切实体会到莘莘学子们在艰深繁复的对位学习途中跋涉的焦灼和艰辛,也意识到对于建立中国民族化的复调思维必须从最基础的对位写作出发,因此对于这本书的实效性 with 普遍的适应能力做了多方面的周密考虑,而多年勤奋的创作、教学与科研经验的积累,以及对复调学科建设发展的使命感责任感,又使这部著作获得一种历史的高度。我们看到,传统复调教材将严格分类对位与自由对位分别陈述讲授的体例被简练的综述代替,并把教学重点置于音乐创作中最为实用的自由对位内容,创造性地进行了对比式复调的织体分类,并辟出专门的章节予以阐述,探讨对比复调中不同五声调式结合和模仿复调中五声性风格旋律音调修正调整,并给出了令人信服的解决方法和写作技术,等等。凡此种种,使这部教程与复调音乐写作及其在音乐创作中的实际运用更为紧密相连。近20年来此书一版再版,跻身发行量最大的作曲技术理论类著作之列,被全国许多音乐院校艺术院校选为教材,受到作曲专业师生的由衷喜爱和欢迎。

林华教授1988年曾以《古老学科的新课题》为题撰文评述《赋格曲写作》与《复调音乐写作基础教程》,认为鉴于复调发展历史进程中的一些问

题,特别是复调教学史的种种弊端(主要如技法与创作的割裂、对位写作练习与审美创作完形的相悖等),陈铭志先生这两部著作所蕴含的创新意义、以现代思维规划组织复调教学的尝试、以及应用于音乐创作的普适性和在复调思维民族化方面的探索努力等,就显得尤为难能可贵。林华先生因此而提出“陈铭志复调教学体系”概念,预见其必将推动我国复调教学研究的发展,并深刻地影响我国复调音乐创作风貌。高为杰、饶余燕教授也分别在《人民音乐》上撰文对这两本著作及其在中国复调音乐创作、教学和研究领域的重要意义与作用进行了客观评述。

20世纪80年代,身心获得真正意义上解放的陈铭志先生开始逐渐步入他创作与研究的成熟时期。他不倦地钻研复调音乐技法和西方现代音乐创作,并介绍到国内。同时热切关注中国复调音乐创作发展动态。1980、1981年他相继在《音乐艺术》、《音乐研究》上发表了该时期我国复调音乐研究领域最早的两篇论文:《赋格段在音乐作品中的应用》和《支声音乐的应用》;随后在七八年时间里,连续撰写发表《贺绿汀的复调艺术手法》(1984)、《丁善德的复调艺术风格》(1985)、《安东·威伯恩的 交响曲(Op. 21)》(1985)、《我的 序曲与赋格》(1985)、《阿诺德·勋伯格的钢琴曲——Op. 33a》(1987)、《兴德米特的钢琴曲 调性游戏》(1987)、《安东·威伯恩的 管弦乐变奏曲》(1988)、《复调思维与形象思维》(1989)、《对复调思维的思维》(1989)、《安东·威伯恩的管弦乐曲 帕萨卡里亚》(1989)等十余篇重要学术论文,以及译文《巴赫的二声部创意曲》、《巴赫的三声部创意曲》等,并陆续写完《复调音乐作品分析》一书。这些论著用力之勤、资料之翔实、论述之精当、分析研究之深刻,令人喟叹、感动和折服,同时也进一步确立了陈铭志先生在中国复调音乐领域的重要学术地位。特别是他于1988年11月在西安音乐学院召开的全国首届高等音乐院校复调音乐学术会议上的学术报告《复调思维与形象思维》和次年发表在《中国音乐学》季刊上的《对复调思维的思维》,可以认为是这一时期陈铭志先生复调音乐学术研究的代表作。其中的主要观点,即文中提出的对抗律、置换律和互补律等三种复调思维规律,是他对漫长的复调音乐发展历史及复调音乐形态不断发展演变过程的高度客观的抽象、概括和总结;此外,文章还深入探讨了复调思维与个性的关系、复调思维对音乐创作及风格的影响等等。回顾近20多年中国复调音乐研究所取得的丰厚学术成果,我们可以发现,这两篇在思维层面对复调音乐本质进行如此客观、确切、深刻分析研究的论

文,确实具有重要的理论创新意义和价值。

这一时期,陈铭志先生创作了他的代表作品《钢琴小品八首》和《序曲与赋格三首》。与其学术研究相辅相成,他将20世纪一些新的技法、新的音乐组织结构原则,异常贴切自如地融入到自己的创作中。如《钢琴小品八首》可以说是十二音技法进入中国激起的最初回声。作品中序列手法运用严谨、精致、简练、有序、节制,成为新时期中国现代音乐创作的典范作品,同时也树立起音乐创作中民族性与时代感相结合的普遍意识。该作品的音列取自罗忠镕先生的艺术歌曲《涉江采芙蓉》,但陈铭志先生在各方面特别是在声部的横向运动和纵向结合等方面进行了全新的再创作。如有意识地在对位声部之间和声部自身衍展中构筑起远关系调之间的“饱和调性”;充分发挥音乐各种结构力,使其相互对抗又相互消解,构成乐曲在控制中不断推进张弛有致的动力,等等。考虑到可听性,或者从个人的审美取向出发,陈铭志先生有意汲取了某些经典组织结构原则,将复调写法与序列技术互相渗透。例如序列的复对位写法,序列与模仿、序列与固定低音的结合等。其中,序列与反向卡农结合生成的“镜像交叉结构”在作品中有极为精彩的音响效果和形式美感展现,高度的艺术性与严谨的技法实现了完美结合,令人颇有极尽雕琢而不露痕迹之感。《小品八首》曾受到国际著名作曲家尹伊桑、团伊玖磨的高度评价,他们在20世纪80年代访问上海音乐学院欣赏这部作品时,惊叹不已,称陈铭志先生为中国的“复调大师”。

20世纪90年代开始至今,陈铭志先生逐渐步入耄耋之年,但他的创作和学术生命绽放出更加绚丽的光彩,不断有新的作品、新的论著问世。主要作品有声乐套曲《聊斋·读后三则》(钱苑作词)、钢琴曲《卡农式赋格》及两首笙独奏曲《远草赋》和《笙之舞》。在短小简洁的《卡农式赋格》中,作曲家继续探索并验证赋格曲灵活的表现能力,而《远草赋》、《笙之舞》,则体现出陈铭志先生多年来致力于探寻研究中国民间音乐中的复调因素,并以复调思维将其从自在提高至自觉状态而成功运用到创作实践中的不懈努力。令人欣慰的是,《远草赋》因在艺术性、创新性、以及开拓挖掘民族乐器表现力和新音色等方面的卓越成就而入选“20世纪华人音乐经典”,从一定意义上说明陈铭志先生多年来在这方面的不懈努力,已获得了可喜的成果。

陈铭志先生这一时期的理论研究成果,如学术论文《十二音和声的表层结构》(1990)、《十九世纪以后的赋格曲》(1990)、《朱践耳音乐作品中的复调技巧运用》(1991,与林华合作撰写)、《丁善德复调思维的新发展——

浅释 小序曲与赋格四首》(1991)、《民歌与无调性和声的最早探索——析桑桐钢琴曲 在那遥远的地方》(1995)、《新时期音乐创作中的复调新织体》(1998)、《肖斯塔柯维奇的 24 首前奏曲与赋格》(1999、2000)等,不但反映出他仍继续致力于自己终身为之奋斗的复调艺术,并对中国当代音乐创作中复调音乐形态与技法的发展变化予以强烈关注,而且还把目光投向作曲和作曲技术理论学科的其他领域,以不断开拓自己的学术视野,丰富学科范畴。

近几年来,陈铭志先生将大部分精力投入《赋格曲新论》的写作。该专著是在已出版 20 多年来迭获好评、屡次再版、影响极大的《赋格曲写作》基础上进行大量的充实、调整、修改、增补而完成的。如从 20 世纪中外著名作曲家的优秀作品中遴选更具有典型意义的片断更换原来的谱例;增加了 20 世纪现代音乐创作中仍占有重要地位的传统复调音乐体裁形式“序曲与赋格”、“小赋格曲”的写作训练指导,等等。反映出陈铭志先生在学术研究、教学中非常关注知识更新与理论创新,始终着力于创作能力的挖掘与培养;尤其重要的是,在这部《赋格曲新论》中,陈铭志先生深入观察分析研究 20 世纪赋格在结构、结构力和形态方面的发展变异,并在教程中反复予以强调。

与此同时,陈铭志先生继续自己长期以来持之以恆的理论与实践密切结合的学术风格,将理论研究之所得融汇于自己的复调音乐创作——即将出版的《13 首序曲与赋格》——之中。这本赋格曲集收入了近十余年创作的 13 首序曲与赋格,其中有 12 首按照传统的十二种调性排列;再将每一曲赋格的第一个音构成一个十二音序列,并依此创作了第 13 首序曲与赋格。这样的编排既参考借鉴了巴赫、肖斯塔科维奇、兴德米特等人赋格曲集的体例,同时又别出心裁而自成一格。更值得关注的是《13 首序曲与赋格》在结构形态方面的创新和突破——如第 12 首运用了罕见的循环赋格曲式;第 6 首赋格以回旋舞曲形式结构而成;第 1 首二重赋格注入了奏鸣曲式结构和展开手法;以及其他各首赋格中呈现的三部曲式、单一调式结构、卡农式、序列式、同宫音调式、回旋曲式等等。这种不同音乐结构的交缘、混合、并置,构成了这部赋格曲集有别于他人作品构成的一个显著特征,具有重要的意义。

回顾自己 50 多年来在复调音乐艺术领域默默耕耘艰难求索不懈努力的漫长历程,也许陈铭志先生最为欣慰、最引以为自豪的并不是我们在本文

所列举的那如此众多的优秀作品和丰富学术成果,而是他数十年来辛勤培养的一大批学生——饶余燕、王西麟、杨立青、林华、赵晓生、徐仪、曹光平、徐占海、徐孟东、徐昌俊、邹建平、刘媛、尹明五、陈强斌、叶国辉、吕黄等,他们现已成为中国当代音乐创作领域和作曲与作曲技术理论各学科专业教学、研究领域中的中坚力量,这正是我们说陈铭志先生长期以来在复调音乐艺术领域的艰苦追求和努力,其意义已超越他本人的丰厚学术成果所具有的重要价值而影响到中国现代音乐创作、研究、教学和作曲与作曲技术理论学科建设发展的历史进程的一个重要原因!

作为在中国当代音乐创作、理论研究和教学等诸多领域均获得卓越成就的著名作曲家、复调理论家、教育家,陈铭志先生一直保持着一种严谨简洁、虚怀若谷、兼容并包、与时俱进的学术风范,和纯朴、幽默、豁达、与人为善的人生态度。这些也许用陈铭志先生谈论钢琴曲《浏阳河》创作时所说的一句话即可昭示无遗:“浏阳河是一条小河流,十六分音符的固定音型和区区数十小节就足够表达了。”

复调理论的新硕果

——陈铭志教授《复调音乐写作基础教程》学习札记

饶余燕

复调写作手法作为音乐创作中一种重要的多声部艺术表现手段,在近现代音乐创作实践中愈益显示出其重要性,无论是交织多采的线条结合、错综复杂的节奏律动,还是内在统一对比的技法变化、横向铺陈起伏的复调思维的深层发展,都已成为表现音乐内容、塑造各种形象不可或缺的部分,也是作曲和作曲技术理论家所关注、探索的紧迫课题。因此,上海音乐学院陈铭志教授的著作《复调音乐写作基础教程》(简称《教程》)在问世数月内,近五千册书立即销售一空,急待再版。

作为一本全面系统地对中外复调基本理论进行细致深入探讨的教科书,与同类的复调教本或专著相比较,陈铭志教授的《教程》有以下三方面的特点。

(一) 内容翔实而切合我国音乐创作实际:在我国已公开出版的有关复调音乐(包括单独论述对位、卡农、赋格)的编著或译著中,不乏全面系统介绍欧洲、苏联音乐中各种复调写作理论的优秀教本或专著,对我们借鉴学习传统复调技巧都起过积极作用。但所有这些论著都没有涉及到我国音乐创作实际,没有论及我国民族民间音乐的对位处理等内容。而复调音乐作为处理各种旋律结合的艺术,除了有其共性规律外,还存在着个性规律,也就是各民族音调旋律结合的规律。《教程》除了讲述各种复调写作的一般原理,对外国的经典杰作进行详尽的分析外,并结合我国民族音乐语汇的调式特点和创作成果,加以剖析归纳,在各章节中提出一系列处理民族风格旋律结合的技术原则,如旋律的调式处理、不同调式的对置交换等。更有意义的是全书始终采用了以民族音调旋律作复调结合的各种作业题,进行规范化教学。这种切合我国创作实际的规律总结与大量民族化的习题的笔头锻

炼,可以缩短读者在借鉴与实践之间的摸索过程,从而达到学以致用的目的,这是其他已出版的名作所未涉及的重要内容。

(二) 着重于切实掌握复调写作的各种技能与实用形态的各种训练:不少教科书将传统复调写作划分为严格写作与自由写作两部分,前者泛指按西欧16世纪帕莱斯特里那等作曲家的音乐风格写作,主要是声乐写作;后者泛指按西欧10世纪巴赫及其后的作曲家的音乐风格写作,主要是器乐写作。而《教程》却根据音乐实践的需要,采取综合的方式将两者结合在一起论述,既保留严格写作中声部进行、不协和音的运用、合唱织体写法等有实际锻炼意义的精髓部分,又着重于自由写作中对多声部进行的和声材料处理、器乐织体写法的多样化、不协和音的扩大应用等有实践意义的主要部分。这样的综合编写,既能加强复调写作的基础锻炼,又可使之与创作实践的联系更为紧密。

为了在整体安排上注意实用形态的训练,《教程》将古今中外的复调范例进行分析研讨,确立几种主要的旋律、织体形态,使读者便于学习掌握,从而克服一般同类书籍中只注重纵向规则的归纳、忽视横向的节奏律动、线条起伏,以及不涉及织体写法之不足。特别是为了便于读者切实掌握所学的各种复调写作技巧,除了在每个章节补充各种对位手法在创作中运用的内容外,并在该书的最后部分,详尽地阐述小型复调乐曲的写作,通过对复调乐曲的剖析,使读者的复调技能与复调思维得到全面的磨炼。

(三) 对传统复调写作技法进行合理的取舍、归并,并提出新的独到见解:有的传统复调教科书对某些对位卡农手法的阐述过于繁琐,如各种度数的复对位的章节,尤其是苏联复调教本中关于复对位、模仿二声部的繁复对位、无终卡农与卡农式模进的论述,引用了过于复杂化的指标公式和虚设谱表。陈书根据删繁就简的原则,择其要点作深入浅出的讲述,使读者一目了然。而对于传统复调技法中有关模仿的各种形态,作者简明扼要地加以分类,归纳为定格式卡农与变格式卡农两大类,使模仿的各种原形、变形的诸多形态得到合理的归并。根据同样的原则,《教程》大胆地将苏联教材中分别讲述的横向可动、纵横可动对位与倒影对位,都归类为复对位的变体形式,并将横向移动的对位以“蟹行对位”的名称冠之,这种归类虽不无商榷之处,但作为一种新颖独特的见解,从教学的合理性来说,其探索意义是显而易见的。

另外,《教程》根据理论与实践相结合的原则,在每个章节中都阐释该

手法在作品中的运用及其织体类型,提出许多有实践意义的新见解。如该书二部单对位写作部分,根据其声部组合形式归纳为三种织体类型:一为性格化的织体写法,其中包括主题并列式、固定音型式、长音衬腔式写法;二为呼应式织体写法;三为衬托式的织体写法,其中又包括等时值连续进行与点线结合的写法。这种将复调基本写作规则与织体类型、创作中的运用相结合的新的教学程序,并加以规范化,在中外现有的复调论著中极为少见,这不能不说是该书的又一重大突破。

陈铭志教授的《复调音乐写作基础教程》一书,是我国作曲技术理论领域中复调学术的重大成果。该书的出版,对于建立适合我国实际的复调理论体系与研究我国创作实践中复调手法的运用,都有重要的学术价值,其开拓意义是不可低估的。当然,作为一本着重重复调基础写作的教科书,该书并未涉及近现代复调技法的新发展,虽不应过于苛求,但仍感美中不足。据悉作者近年来的课堂教学中又有新的建树,已补充线形对位、直向对位、音色对位的处理与近现代音乐中复调手法的运用等内容,盼望能在该书的续版中有所体现,使这本内容翔实切合我国实际的复调专著更臻完善。

(原载《人民音乐》1987年第10期)

陈铭志《钢琴小品八首》简释

郑英烈

著名复调音乐导师陈铭志教授在长期从事理论作曲教学、著述的同时,创作了大量颇具独特风格和艺术价值的音乐作品,《钢琴小品八首》即为杰出范例之一。

这是一组采用十二音技法写成的钢琴曲,借用罗忠镕先生《涉江采芙蓉》的序列,但两者的意境、性格和技术处理却迥然相异。

用此序列写成的音乐,听来似乎是“五声”的,实际上却是“十二音”的,仿佛“有调性”,实际上却含有序列音乐所共有的“无调性”韵味。陈铭志教授在严格运用十二音技术的基础上,别具匠心地将所借用序列作了种种巧妙的处理。作品简洁洗炼,并使序列主题化,其意图十分清楚,一是要使人们易于欣赏,便于分析;二是量体裁衣,根据小曲的特点进行艺术构思和结构布局。每首小曲都写上小标题,使十二音音乐更具可理解性,而不是一般情况下数学计算式的推理式思维了。这套小品在如何使艰深的十二音技法服务于民族风格展现方面也为我们提供了可贵的经验。

下面拟对作品中的各曲依次作一简要介绍:

曲一——田园

一个牧歌式的主题(用“O”的材料)在双四度“持续音层”(♯C—♯F—B)的衬托下缓慢地呈现,勾画出一幅宁谧的田园素描。这是该曲第一乐句(见第1~2小节)。

第二乐句用“I”的材料作成(3~4小节),是第一乐句的继续和补充。这里,持续低音♯C已由原形序列的第4音转化成为倒影序列的第3音。上

下乐句由一个持续音贯穿着,构成第一乐段。

第5~7小节是第三乐句,改用“RI”和“O”的材料,速度逐渐加快(Accel.),音乐性格也发生了变化,具有对比与展开的性质。这里用了两对模进音型:第一对在5~6小节,第二对在第7小节。在十二音音乐中,传统的模进手法,对于情绪的增涨,仍然是有效的。

第8~10小节是第四乐句——主题再现,恢复原来的速度(a tempo)。这回旋律在低音部,三重的“持续音层”则在高音区,仍是双四度音程($\sharp C-\sharp F-B$),只是作了转位处理。主题的节奏也略有变化,但最初那个富有特点的节奏型“”被保持下来,而且被加强了。

经过一个短短的经过句(第11小节,用“O”的材料,省去8、12两音)之后,进入“尾声”(12~13小节,“RI”),最后用极弱的音量结束在另一个双四度音程($\sharp G-\sharp C-\sharp F$)上,与开始的那个双四度遥相呼应。

尾声中那个“”状音型(见第12小节),是该曲最富有特点的旋律型,主题中两个短句都采用这个音型,它的重现,似乎是对于主题的“回忆”。

这首曲子的结构是典型的单二部曲式,除了写作材料来自序列之外,处处都可见到“传统”的痕迹。

曲二——诙谐

这是一首欢快、风趣的诙谐曲,音乐的性质与“曲一”适成对比。作为最初动机的那个被强化了了的切分节奏“”,对于塑造诙谐的形象是十分重要的。与之相配合的是这个节奏型的逆行形式“”以及富于动力的三连音,一个完整的主题就是用这三种节奏表现出来的(见第1~4小节)。

这三种节奏在短短的篇幅中出现达17次之多,使整首曲子显得异常活跃。

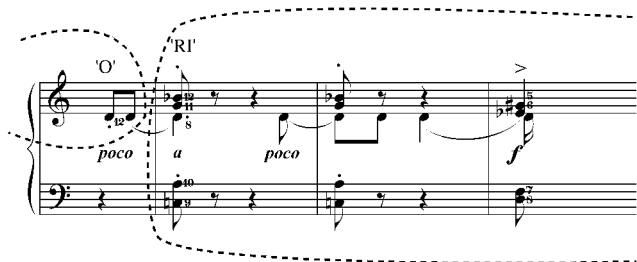
用单声旋律的形式来呈示主题,无疑是“序列主题化”的最有效的手段。有趣的是,这个四小节主题本身就包含有“a+a'+b+a'”的结构关系或“起、承、转、合”的性质,简直是单二部曲式的缩影或微型的单二部结构。

主题之后,是两小节音型模进的经过句,然后,音乐在有限的范围内进行展开。织体也逐渐复杂起来,序列音的分配采取了两个序列形式(“O”与

“I”)纵向重叠与横向交替的作法。

在 10~13 小节里(见下例),作者利用“O”的第 12 音和“RI”的第 8 音是等音的特殊关系,将这个 D 音加以延长、强调,作多种切分处理,并与强拍上的敲击性和弦相配合,打破节拍常规,产生一种十分有趣的效果,为乐曲的诙谐性增色不少:

例 1



第 17 小节,出现了主题材料的再现。在这样一首结构自由,无法套用传统曲式名称的曲子里,它的出现,仍然足以唤起细心的听者的回忆,对乐曲的统一感来说,不能不说是十分重要的一笔。

在另一个向上的音型模进的经过句(18~19 小节)之后,音乐到达高潮点(有重音记号的八度 $\flat B$ 音)。从这里开始的最后 3 小节,是乐曲的“尾声”,采用民族打击乐的节奏,结束在同样属于主题材料的、风趣的音型“”上。

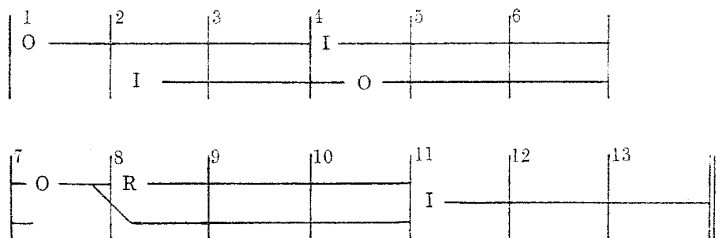
曲三——山歌

这是一首用二部对位写成的乐曲。音乐具有明显的歌唱性质,节奏自由,旋律潇洒,忽而高昂,忽而低回,犹如一首悠然自得的山歌。

因为十二音的复调写作不受“和声功能序进”与“不协和音解决”等古典原则所约束,作者可以不拘泥于古典对位中这方面的“清规戒律”,而把思维的侧重点集中在线条的设计与节奏的细微变化上,使复调的特点更加淋漓尽致地发挥出来。就此而论,用这种形式来表达“山歌”的形象,自有其得天独厚的优越性。这首曲子中的任何声部都是句逗分明的,但两个声部结合起来之后则使人感到环环相扣、一气呵成。

这种纯复调的十二音作品,在序列音分配上常采用所谓“序列重叠法”,即不同的声部(线条)采用不同的序列形式,(见第1~3小节)。这样做,不论是在听觉上还是在视觉上,都可清楚地听出或看出序列的走向。

以下便是该曲序列走向的图解:



第7小节,“O”自右手转移至左手,而右手的旋律线,由“R”接替下去。

最初6小节,先是“O”在高声部,“I”在低声部。继而互换位置,“I”在高声部而“O”在低声部。仅就材料应用而言,有点类似传统复调中的“二重对位”。这类传统因素(或痕迹)还有不少,下面再着重指出两点:

1. 前面我们说过,在十二音复调作品中,声部作纵向结合时本来是不受“不协和音解决”的原则约束,但实际上,作者仍然十分注意对于不协和音的处理,并未完全抛开古典的原则。从本曲第1~3小节中即可看出,其中几乎所有不协和音都得到解决或延迟解决。

2. 曲式结构非常清晰,1~3小节是主题呈示,4~7小节具有对比(或展开)的性质,8~10小节是主题的再现(改在左手声部),最后3小节是“尾声”。这是明显的古典单三部曲式。

现在,让我们来观察这个“尾声”,其中明显地重现了主题的节奏型,  和“  ”。我们在分析第一首曲子时,曾提到该曲的“尾声”重现了主题的旋律型,认为那是对于主题的“回忆”;而这里重现的是主题的节奏型,其作用也是相同的。

这段音乐是由两个发音时间彼此错开的复调声部构成的,作者采用了“纵横法”的序列音分配原则。所谓“纵横法”,就是在多声部中只用一个序列形式的材料,而各序列音按时间先后依次出现在各个声部中,同时体现在纵横关系上,如果跟踪每个音的出现,即可勾划出一条序列进行的路线来。在上述条件的复调织体中,采用这一方法,可以和在单声部中一样清楚地辨认出序列的走向。

曲四——对话

这是另一首欢快的音乐,与曲三形式对照。这里,一个由十六分音符构成的动机贯串全曲,轮流出现在不同声部中,与另一声部形成问答。

不难看出原作开始的片断,由局部的倒影卡农在低音部略去头两音而构成,它摆脱了严格模仿所不可避免的限制,使音乐更富于情趣。

这首曲子,有几个地方在序列音分配上是值得一提的:

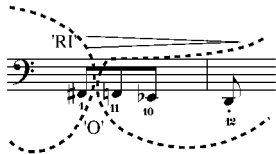
1. 主题(1~4小节)陈述完毕之后,一个用“**I**”写成的下行的经过句(左手第5小节)在进入**D**音之后,与右手(“**O**”)互相交织,作主题乐思的展开。值得注意的是,这时左手仍然构成一个独立的旋律线,这个旋律线又由于具有明显的调性($\flat$ **B**宫)和结束感,因而显得格外清晰,效果十分有趣。

2. 在通常的情况下,序列音的分配是按顺序进行的,不然的话,序列便会失去它本来的意义。但有时出于技术上或效果上的原因,序列音出现的先后是可以作适当改动的。

3. 该曲第9小节的左手部分,2、3号音的顺序被颠倒过来,主要是为了避免两个**B**音过分靠拢而违背十二音写作的原则。第10小节左手的5号音被挪动了,主要是为了避免因 $\sharp c-e-\sharp g$ 的同时出现而形成 $\sharp c$ 小调主和弦,因为这种由于技术上的失误而形成的调性,是十二音技法的“禁规”。

下面这个例子(摘自第16小节)中10、11号音的对调,则显然是为了构成一个渐次下行的良好的低音旋律:

例 2



第17~19小节(最后一个乐句)应用了自由卡农,是不那么严格的主题再现。较之乐曲的开端,这里两个声部都用“**R**”的材料,卡农效果更为明显。

这首曲子里,有几处五声音调特别突出,例如第8~10小节与第13~15小节的旋律,分别采取完整的五声音阶下行与上行的形式。

终止处的那个四音和弦和最后一个小七度音程也是纯粹五声性的。

曲五——叙事

这是一首三部对位的小型叙事曲,好像是在用最简练最生动的语言述说着一桩动人的往事。

较之其他各曲,这首曲子的织体比较复杂,要辨认序列的走向也显得困难一些。对于一首十二音的复调作品来说,只有对其中的序列走向了如指掌,才能更好地理解各声部线条错综交织的脉络,以及它们在特定时间内所应起的作用,演奏时才有可能表达得层次分明,起伏适度。

下面让我们来观察开头 5 小节中序列音的分配:

例 3

最先出现的是第二声部,当它把“O”的材料用到第 5 音时,便接用“RI”,而将余下的部分材料转让给第一声部。到第 4 小节,它又放弃这个序列的最后两音,把它们转让给第三声部,它自己再接用“R”的材料。

第一声部从第二声部接过“O”的部分材料并用完这些材料之后,紧接着用“R”的材料,但中间又经历过一次转让和接用第三声部的材料(“R”的 3、2、1 音)。

第三声部从“R”开始,中间曾把 7 号音转让给第二声部,把最后 3 个音转让给第一声部,而它自己却在第 5 小节处接过第二声部转让过来的“RI”

最后两音。

上述这些 ,都用虚线和箭头表示出来了。余下部分 ,读者可参照以上提示自行分析。

曲六——固定低音

这里 ,作曲家创造了一种奇特的混合体——十二音技术与固定低音相结合 ,效果十分有趣。

整个左手部分全用“O”的材料作成。其中 1、2 音(大二度)作为持续音 ,一直贯穿到终止之前 ,并穿插进 3~12 音作为每小节的低音 ,构成以两小节为单位的固定音型。如果把所有的低音连接起来 ,正好是一个完整的序列。

右手部分基本上是一个单音旋律 ,偶尔在强拍上用上一个二、三音和弦。它们依次用“I”、“RI”、“O”、“R”、“O”的材料作成 ,序列走向是再清楚不过的。主旋律的节奏十分精致而富于变化 ,与左手固定音型的节奏适成对照 ,但前者既不掩盖后者的独特效果 ,又与之相配合 ,共同构成生动有趣的总体节奏。从开始的 4 小节里 ,便足以看出作者这种别具匠心的节奏构思。

曲七——吟唱

缓慢的速度 ,偏弱的音量 ,自由的节奏 ,清晰的句逗 ,含蓄的感情 ,……这一切 ,都会使人联想到草原上手操马头琴轻轻吟唱的蒙古老艺人。

音乐的写法别开生面。主旋律的最初呈现被纪录在一行低音谱表上 ,时而单音 ,时而双音 ,酷似低音弦乐器的独奏。这段旋律本身 ,既是音乐的主题 ,也是“歌声”的引子。

第 9 小节 ,主旋律在移高两个度角的音区上 ,几乎是原样的重复了一遍 ,只是在临近结尾时 ,才由于终止的需要 ,音区逐步向下移动 ,以适应情绪的收拢 ,而第一次陈述时却是朝着相反的方向向上移动的。与此同时 ,左手弹奏的是这段旋律的逆行形式。于是 ,从第 9 小节至结尾 ,便构成了一个由反向卡农写成的“镜像结构” ;以第 13 小节和第 14 小节之间那条小节线作为中心点 ,往左右延伸 ,互为镜像。但从中心点开始 ,左边的上方声部转为

下方声部,下方声部转为上方声部,这种结构也叫“交叉镜像结构”。

例 4



注:“O”略去第2号音。

以上所摘镜像中心左右两个小节,写法基本上是严格的,仅两端三连音中的休止符位置略有改动。

其实,这首曲子只有8小节旋律,而另一个声部的旋律只不过是这个旋律的逆行形态而已。可见,通过巧妙的构思,简单的材料是可以组织成为饶有兴味的乐章来的。

曲八——舞曲

这是一首包括3个乐段和一个尾声的快速舞曲。第一、二段性质相似,可把第二段看成是第一段的变奏。第三段速度减慢(Comodo),虽然也用了第一段的材料(动机音型),但音乐的性质却是抒情的。最后,尾声恢复原速,在急烈的节奏中结束。

第一段的开头采用倒影卡农的写法,用“RI”和“R”的材料。

两个卡农声部相隔二拍(一小节)。从第5小节开始,“RI”的最后两音(E、 $\sharp F$)作“持续音”进行,与左手一拍一音的低音旋律相结合,构成一个五声色彩很浓的、非常富有动力的小段落。经过两个快速的三连音之后,音乐突然中断,然后结束在一个熟悉的音型“ FAB ”上(见第二首的动机),使这段音乐具有“谐谑”的性质。

第二段的开头同样是用倒影卡农的写法,主题也与第一段相同(略有压缩),但开始声部改为右手。

值得注意的是,由于两个声部只相隔一拍,2/4拍子的重音周期被打乱了。其中每个声部单独看来是3/4拍子的,但合起来却又好像是1/4拍子

的。接下去的4个小节,实际上是5/8拍子。这段音乐是在拍号没有改变的情况下,应用多种节拍从而改变了重音周期的写法,使节奏复杂化,音乐气氛显得更加热烈紧凑。

第三段虽然采用与第一、二段相同的动机,可以看成是“第二变奏”,但对比的效果是明显的。

最后,尾声以极其强热的节奏,渐强的力度把音乐推向高潮而结束。

这里出现了2/4与3/8相重叠的复合节奏,使节奏进一步复杂化。尾声不仅是这首舞曲的高潮,也是整套“组曲”的高潮。

《钢琴小品八首》与《涉江采芙蓉》是一对中国式十二音音乐的姐妹作,是一种“独特的唱和”(罗忠镕语)。这套别致的钢琴小品在国内外演出时曾受到普遍好评,它的出版,有助于丰富我国音乐会曲目,启示音乐家们的艺术创新,有助于更多听众对富于民族风格的十二音音乐的鉴赏,也有助于人们对陈铭志教授创作经验的研究、学习,可喜可贺。

一九八九年五月

评陈铭志的声乐套曲 《聊斋志异》三则

林 华

蒲松龄的《聊斋志异》这部我国文学史上的名著,已通过多种艺术形式被搬上银幕、荧屏、画幅和舞台。那些喻意深刻的鬼怪狐仙的故事虽然也同样使作曲家门感到激动,然而把它们用室内声乐、器乐套曲的形式表现出来却是一件令人煞费苦心的工程,他们不得不用最简练的手法完成造型和写情这两大艰巨任务,就我们所习惯的欣赏心理而言,二者似乎皆不可偏颇。陈铭志教授于1990年秋修订完成的声乐套曲《聊斋志异 三则》则开了独立的声乐聊斋创作的先河,令人激赏备至。

套曲的第一首《丽人》取材于《画皮》故事,以王生为妖艳美人所惑而几乎丧失了卿卿性命的教训,告诫人们万万不可为表面现象而迷蒙了自己的洞察力——套用一句今天的流行术语说来,即是独立思考的能力——善辨真善美和假丑恶。

两小节安详而缓缓流动的前奏迅即把我们带入规定情境:一位佳人款款步履,婀娜轻盈地向我们走来,……几个清淡温和的不协和音,仿佛是她腰间佩环的轻微互撞之声,委婉曲折的女高音旋律,勾勒了这位佳人的线条轮廓。作曲家在这里安排了几个色彩性的调式变音,似乎暗示着这位佳人正一股劲儿地在搔首弄姿呢。(见例1)

值得一提的是钱苑所作的歌词,它虽用白话自由诗风写成,但却不失原作的深刻惩戒意味。尤其是词作以第一人称叙述,使这一戏剧场面成为亲闻目睹的事件,因而更增加了它令人惊心动魄的戏剧性魅力,读来很有点歌德诗作的味道:

银色的月光下,
美女飘曳着衣裙,

婀娜娇媚,步履轻盈。
眉梢间,没有多少情,
却有一丝丝少女温馨,
正朝我走近。……

例 1 :

银 色 的 月 光 ³ 下 ,

摇曳的伴奏音型在歌词唱到“眉梢间,没有多少情”这一句时戛然停止,穿插在歌声空隙间的动机和低音区的模仿音调,或许是主人公“我”在心头中掠过的一丝疑云罢?

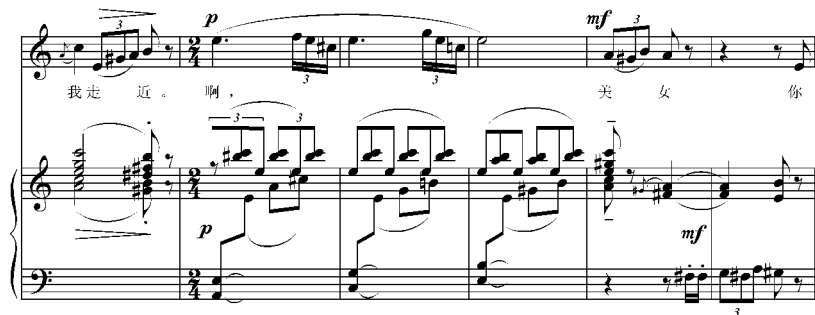
例 2 :

轻 盈 眉 梢 间 没 有 多 少 情 ,

却 有 一 丝 丝 少 女 温 馨 正 朝

美人可能已察觉了“我”的怀疑,因而更施展其蛊惑之能事,以充分显示女高音声音之魅力的几个长音,填补了刚才被怀疑所打断而造成的短促空隙,或者换句话说,作曲家用几个短句为这里的舒展作了铺垫:

例3:



音乐接着转入“我”的心理描述,怀疑的音调依然没有消除,急速的分解和弦以及提高了四度的旋律移位,刻画了主人公心中激烈的思索活动和随之不断增涨的不安:

你是凡人,还是天上的神,
这倩影我总觉陌生!

歌词的第一句或许使我们想起《欧根·奥涅金》中塔姬雅娜写信的场面。但同样的问句,在柴科夫斯基笔下却是安详、憧憬和希望,虽然是一个问句,但听众心中已有答案,塔姬雅娜已为奥涅金所倾倒。但在这里,作者却是一个真正的希区柯克式的悬念,不断地反复、加强,终于到了顶点——画皮被揭穿了:

你咯咯地狞笑,忽又啜泣,
不好,夜风骤起,
翻云覆雨,
寒气袭人,
魔爪紧逼,
欲将我窒息!

随着歌词韵脚和节奏转为短促、急迫,音乐也转入宣叙调的写法,低音区的变音音型刻画了魔鬼的狞笑,女高音向上的滑音,以及伴奏的急速震颤,更兼步步紧逼的节奏,确实让人感到毛骨悚然!

终于真相大白，“我”已从中得到结论：

你不是美人，
更不是天国之神，
而是吃生灵的蛇蝎！

音乐回到原速，最后的几个音符凝炼了沉重的教训，尤其是最后一个吐字，集中了主人公“我”对妖魔鬼怪的切齿痛恨。

套曲的第二首《望乡》取材于原作《耿十八》，故事的主人公虽然命归西天，但思乡之魂却未了，登临望乡台，不觉热泪盈眶，凄楚不自胜。深沉的低音和高音区的缓慢流动音型的结合，造成一种空旷、压抑的背景。中音区的音调为整个乐曲的悲哀气氛作了铺垫：

例 4：



散漫的拖腔式的旋律，游离于几个调式之间的音调，仿佛是那缕不肯散去的飘泊亡魂。

例 5：



如笼烟雾绕眼帘，
依稀见家门，

昔日恩和爱，
似落花流水春去，
奈何游魂不能归，
归也不共枕。

或许是亡魂见到了未亡人，不忍离去罢，伴奏改为宣叙调式的写法，时而休止，时而长音，时而三连音的衬托，把主人公难以言状的悲哀心情的揭止推上高点：

例 6：

如 笼 烟 雾 绕 眼 帘，

依 稀 见 家 门。

作者没有立刻让亡魂直接唱出自己的感想，而用一段无言的过门把这种激动抑制了下去，从而表现了一种无可奈何的心情，可望而不可及，或许这是世间最为深刻的悲哀罢。几个变音和弦在一串切分节拍的衬托下，仿佛正在心头上流淌的泪，或者说是血。（见例7）

在这段过门之后，乐曲并没有简单地回复，而是采用了自由变奏的手法，使旋律得到发展。作者用一个虚词对第二段尾部作了扩充，断断续续的音调片断，表现亡魂再也抑制不住这沉重的悲痛而泣不成声。（见例8）

然而，流水落花，一切终究是无可挽回的了。亡魂带着对人世的无限眷

恋,随着缓缓流动的高音区的音型,飘然而去。

例 7 :

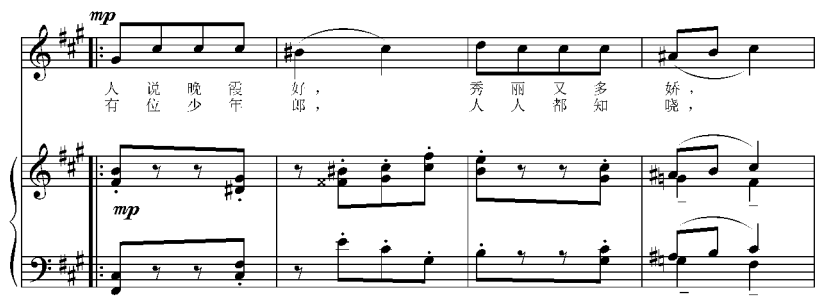


例 8 :



套曲的第三首取材于《晚霞》,马思聪先生曾以此作同名舞剧。原作叙述少年阿端与少女晚霞都是溺水身亡的遭遇者,他们在水下相遇,竟一见倾心,情真意切,因而感动了龙王,终于获得转生复生的故事。乐曲采用了民间说唱的形式,边叙边议。这里没有对水下宫殿光怪陆离、金碧辉煌的景象作任何渲染,也没有对阿端和晚霞的形象作正面的描绘。作曲家着意表现的是叙述者。三个倚音和鼓板似的伴奏节奏,把那略显夸张而又不失亲切的神情刻画得惟妙惟肖:

例 9 :





作曲家通过对虚词衬句的精巧有趣的处理,把人民大众对真挚爱情的歌颂和向往,表现得淋漓尽致:

例 10:

poco a poco *cresc.*
啊, 啊,
啊, 啊,
poco a poco *cresc.*
f 呀 依 哟, 呀 依 哟,
p 呀 依 哟, 呀 依 哟,
f *p*

陈铭志教授的聊斋套曲充分显示了这位艺术歌坛创作宿将的娴熟技巧。音乐不拘一格,作曲家十分熟练地把宣叙风格和抒情风格以及叙事风格揉成一体,转接自如,不露痕迹,变音的运用很有表现力,或为造型,或为烘托,既增加了色彩变化,又使音调平添新意的魅力。歌曲虽然有较为复杂的游移和声和音调,但听来仍然亲切感人。该套曲配有钢琴、管弦乐两种伴奏谱。整部套曲有鲜明浓郁的民族风味,然而作者并没有简单地套用既有的传统音乐素材,我们仍然可以感到古琴的韵味,说书人的神

采。毫无疑问,这是一部用现代手法创作的而又拥有广大听众爱戴的佳作。

1990 圣诞前夜于望街亭
(原载《音乐艺术》1991 年第 1 期)

论陈铭志《序曲与赋格曲集》的演奏

赵晓生

陈铭志教授是我国享有盛誉的复调音乐大师。他把近 40 年内写作的 13 首序曲与赋格结集出版,这无疑是我国复调音乐创作的一件大事。

将“序曲与赋格”结为套曲形式始于约翰·克里斯蒂安·巴赫。他的包含 48 套“前奏曲与赋格”的《平均律键盘曲集》犹如宏伟的里程碑,开启了后世作曲家复调音乐前进之路。沿着这条大路,先后走过肖斯塔科维奇、亨德米特、本特松、谢德林等人,均以不同调性(或音乐组织)结构结集成册。其中最主要的调性关系体系有三个:巴赫的同主音大小调以 12 个半音顺序排列;肖斯塔科维奇(始于肖邦《24 首前奏曲》,作品 28 号)的同调号大小调(又称平行大小调)五度循环顺序排列;亨德米特的以与“C”关系远近顺序排列的 12 个“12 音调”。陈铭志教授的 13 首《序曲与赋格》的核心音列是第 13 首赋格主题所采用的 12 首音列:B—A—D—C—F—G—A^b—F[#]—B^b—E—E^b—D[#]根据这个音列,前面 12 首的各首第一个起始音按这一十二首音列各音次序排列。整部作品由此结成一个有趣的网络,如同先在各个侧面展现了每一个美好的景点,最后聚合成一幅风景巨制长卷。

我有幸受陈铭志教授亲自热情信托,与我的研究生侯颖君合作录制了此部作品的 CD。我想从演奏角度谈些对陈铭志教授这部曲集的体会。

第一首 B 羽调,虽然序曲和赋格主题第一个起音都是 F[#],但因为调性是 B 羽,所以排在第一首。序曲以连贯的柱式和弦展示高贵而庄严的气质。在四个声部中,要充分注意每个声部横向的连贯进行及纵向各声部之间的平衡关系。内声部的半音进行与两组相临声部之间的平行五度进行都十分重要。正是这些隐含的声部横向进行,使整音序曲具有很强的粘合性,

第12、21~23小节出现的5声部和弦是全曲的两个高点,都通过充满张力的渐强推进来达到。第31~32小节犹若回声,形成B羽调的“属七和弦”,引出赋格主题。

赋格曲是首“双重赋格”。第一主题旋幅跨跃九度,有种大开大合、大起大落的气概。尤其上行九度大跳后经过下行迂回后又上行五度跳进,有异峰突起之感。对题中保持着大七度跳进音色,与主题的跳进形成扩大模仿,因而,在凡有主题出现的部分,这种主题与对题对话呼应性大跳音程成为该曲显著特点,与间插段(第39~42 47~49 54~55)相对平稳的声部进行形成对比。

第二主题抒情连绵,要用非常柔和的强奏连贯奏出。线条的起伏,穿插,对话,颇有趣趣。在这一段落,要尤其注意长时值音符的充足时值,使每个留音的和声结合点上的每个声音让人听清楚,避免形成漏洞。

从第79小节起,两个主题结合在一起,要将第一主题的突兀性质与第二主题的平缓性格形成对比。在经过四次两个主题复对位的复合后,从89小节第三拍起,出现全曲最高潮的三重紧接段(stretto),即由原型的第一主题,扩大的第一主题与第二主题的首部四次重复高度密集结合而成,构成一个宽阔而雄伟的音响。

第二首序曲由G徵调起,经由G角调,B羽调,G[#]角调,D^b宫调,最后到达A羽调。这一转调过程揭示了各个调性的不同色彩,每个乐句的句法、语法、断音、连音、弱奏、强奏,均有细致而鲜明的变化,都要充分地弹出来。序曲虽只有短短的33小节,但分为三个小段:第一节(1~9小节)是悠扬的山歌,声部逐渐由1个增加到3个,最后形成6声部和弦,每个声部的进入要十分清晰。第二节(10~20小节)山歌中溶入了舞蹈节奏,断奏与连奏要区分得十分鲜明。整个大乐句是个持续的渐强,达到第一个高潮点;第三节(21~32小节),音乐织体转变为柱式和弦,先推进到第24小节的最高点再逐步下降,在非常弱的赋格主题首部的暗示音响中幽远地飘去,自然引出赋格。

赋格主题在材料上来自序曲山歌调,在性格上却是与悠扬山歌成反比的热烈村舞。强烈的节奏,断奏的重复音,向上冲击的音型,为这音赋格定下了活跃而富有弹性的基调。这首赋格的所有 articulation,小连线、断奏,跳音,力度变化等都要奏得清晰分明,尤其要充分注意休止符的时值,重音

不要敲打,要有节奏感,有充分的弹性和余音。

第三首 D 羽调,序曲犹若一泓清泉,典型的五声音阶分解音型,低音与最高音构成相隔四个八度的长乐句主旋律,要清楚地勾画出来。中部经过低音旋律与高音旋律的对话(第 14~21 小节)后回到分解音型的第一乐句。但后半部分调性转到 D^b 宫作出对比,由 E^b 突然转到三全音的 A,引出赋格。

赋格主题就是序曲头五小节的音高连缀而成,因此二者之间有着紧密的内在联系。主题带有强烈的五声性,为避免单调感,在主题的第三小节增添了半音经过性变音,由于这一变音出现,给整首赋格带来了活力。这音赋格要弹得触键清晰,分句明确,声部进入的开端要让人都听清楚。

第四首序曲是 C 宫综合调式。此曲采用同主音五声音阶系统,构成十二音综合调式,使每小节调式色彩都有变化。演奏这首序曲需将每小节 6 个十六分音符的时值弹得十分均匀。由于两个声部之间运用综合节奏方式将均匀的十六分音符六连音分拆到不同声部上,所以,使两个声部综合起来成为均匀的节奏组合成为最重要的技术课题。

赋格主题隐藏着序曲的 C 同主音综合调式的音级,因而前后相联系相呼应。这首赋格类似亨德米特《调性游戏》中 F 调赋格,是以中轴为中心的“蝴蝶型”整体顺逆对称结构。在此首赋格曲中,中轴点是第 57 小节,以这一小节为中心,三个声部逆行到开端结束。三个声部的分句要清楚,主题要弹得十分歌唱,委婉曲折,声部进入清晰,长音符要充分保留时值,线条非常连贯。

第五首 F 调序曲采用两声部对话方式,一问一答。第一句(1~4 小节)以高声部发问,低声部作答,旋律为小二度音程;两声部之间为倒影(inversion)关系。第二句(第 8~11 小节)依旧高声部问,低声部答,旋律为大三和弦,两声部同样是倒影。第三句(第 12~15 小节)是低声部发问,高声部作答,旋律为四度,二声部也是倒影。第四句(第 16~19 小节),旋律为四度与增二度,第五句(21~24 小节)回到高声部发问,低声部作答,但这是第一句(第 1~4 小节)音高与节奏的整体倒转,高声部与低声部不仅在音高上,而且在节奏上整个调换了位置。在演奏上要把这种乐句转换的相互关系弹得

很清楚。

赋格主题实际是降低二度音的 F 调,从第 31 ~ 74 小节是严格卡农(有少量因调式引起的音高改变),从 75 小节起高声部高四度模仿冲向高潮结束。此曲可先用两手相隔八度齐奏练习,把两只手的强弱、断连、分句练得完全一致,然后相隔四个小节进行卡农模仿,但仍应保持各自的独立性。每个声部的节奏特征要鲜明突出,保持强烈的律动感,使音乐充满活力。

第六首是 G 利底亚(或雅乐徵调)调式,是升高四度音(变徵)的 G 宫七声调式。序曲十分缓慢但节奏尖锐,充满哀伤而沉重的情绪。从第 1 ~ 9 小节为带变徵的 G 宫七声调式,从第 10 小节起,音乐转向自由十二音性质的综合调式,基本上每小节处在不同的五声调式系统内,如第 10 小节为 G[#]角,11 小节为 A 羽,12 ~ 13 小节为 E^b宫,14 小节为 A^b宫,15 小节开始由高声部四度叠置和弦半音上行进行与低声部小七度音程下行进行形成反向,到 19 小节出现最具尖锐性的大七度,音乐转向充满切分节奏的中部,趋向高点后通过一个“属九和弦”性质的琶音导向过渡,导向再现部。序曲的“再现”是第一部分的自由倒影。基本保持节奏,音程有所改变。演奏这首序曲要将各种不同的节奏单位元素搞清楚,如:均匀的八分音符,带十六分音符的符点,带三十二分音符的双符点,三连音,切分节奏,四分音符,二分音符,五连音,等等。如此众多的节奏单位元素各具个性,应赋予它们不同的价值和意义。

赋格采用以三连音为基础的“基格”节奏形态,要尤其注意节奏的准确、活力和弹性。六连音与符点节奏必须每个音能对齐。从第 89 小节开始的紧接段(stretto)要把每个声部的节奏特征非常鲜明地演奏出来,形成相互“追逐”的效果。

第七首 E^b徵调,序曲是三段体 a 段由两个五声性的四音组连接成固定分解音型进行以二分音符为单位的音阶式运动。中段在低声部拨弦式跳音背景上出现京剧过门音调,作者采用了复节奏与复调式,如第 13 ~ 17 小节低声部是 3/4 拍, D^b羽调,而高声部却是 5/4 拍, A 宫(重降 B)转 E 宫(降 F),从节奏到句法,两只手都要十分独立,不受牵制。这一段落总共有三个乐句,两个声部进行倒转变换,最后引向 a 段宁静分解和弦性质的音型再现。从 35 小节起音高有所变化,作为过渡导向赋格。这首序曲总的特征是

所有十六分音符要奏得非常均匀,天衣无缝。

赋格主题具有评弹过门风味,因而要演奏得昂扬挺拔。这首赋格采用五度循环调性布局,以 A^b宫—E^b宫—B^b宫—F 宫—C 羽—G 羽—D 羽为序,再倒回去,以逆行主题在 F 宫—B^b宫—E^b宫—A^b宫上依次连接回到原调,在第 97~119 小节出现高度密集的紧接段,包括了①两次主题原型与倒影主题的三次卡农;②两次原型主题与一次扩大主题的卡农;③主题原型、倒影与扩大形式各自开端的卡农,达到全曲高潮。应当把所有这些主题进入的声音非常清晰地弹奏出来。

第八首 F^b羽调,序曲开端暗示着赋格主题的节奏。这个以平行五度构成的带两个三十二分音符的符点节奏同样是赋格曲的核心。这首序曲带有宣叙调风格,因此要如同吟诵一般把乐句的内涵非常有表情地弹奏出来。两只手相接的十六分音符既要富有语气,又要非常均匀。由于情绪与节奏均变幻多端,需要随情绪的变化不断有新的音色,使音乐更富有戏剧性。

赋格诙谐活泼,充满着鲜明的节奏脉动与力度对比,触键要干脆清澈,富有弹性,质地透明,充满活力。不同声部的不同节奏要有不特性格,在各个声部中的不同重音要相互呼应,有着内在联系,不仅仅是把某一个音孤立地砸响。

第九首 B^b宫调,序曲采用回旋曲式,a 段是热烈的锣鼓节奏,各种打击乐器,大锣、大鼓、小锣、钹、铃等等,分布在各个音区,形象鲜明。要弹得铿锵热闹,但声音应饱满而富有弹性,不能压死,不要粗糙。从第 25~39 小节第一插部,是复合节奏的“二部创意曲”,两个乐句两个声部交换,3/4 与 2/4 交替的节奏十分有趣。这一段落要弹得既歌唱动听又充满活跃的节奏形态,从 39~50 小节锣鼓节奏再起,引出行云流水般的第二插部(51~60 小节),高低声部各以四音组对话,要娓娓弹来,均匀无缝。从 61~70 小节是第三次锣鼓点,十分有力的结束。

赋格主题来自苗族山歌,大三和弦性质的起句,三度音与降低三度音的交替,鲜明体现了这一特征。整首赋格要弹得清新温柔。赋格曲采用巴赫式传统赋格的结构,先在大调的“主—属—主”(B^b—F—B^b)出现三次主题(第 71~84 小节),第一间插段(Ep. I)(第 84~89 小节),主要采用主题首部的三度音型;再小调两次主题(C 羽—G 羽)(第 89~97 小节),第二间插

段(Ep. II)(第97~104小节);展开段落(E^b徵—F羽)两次主题加两个间插段(第104~131小节)在B^b的小和弦上引出主调上的紧接段(第131~159小节)。这一紧接段有四个阶段:

①一正二反的结合(第131~135),②一个扩大主题与两个原型、与一个原型一个倒影的结合,③一个扩大主题与两个原型结合,④随后多种形态的主题首部不断重复,犹如漫山遍野歌飞笙舞的热闹场面,在一片欢腾的颤音中结束全曲。此音乐曲应当演奏得热烈欢愉,充满质朴的热情。

第十首E角调。序曲与赋格均来自《马灯调》,这就使这一套曲具有江南风韵。序曲开头4小节没有一个变音,没有一个三和弦,有的只是五声性以二度替代三度的音响。这使序曲的民间音乐风韵尤为突出。大二度在这首序曲中起着至关重要的作用,决定了色调基础。因此应将此首序曲弹得质朴无华。

赋格主题分为两个不同性格部分,因素a是连贯歌唱的“马灯调”;因素b是重复音。这使我们回想起巴赫在《平均律键盘曲集》第二册第五首(D大调)赋格主题来,只是a与b的位置在这里正好倒了一个个儿。这一主题性格的双重性贯穿在整首赋格之中,在主题音乐中先后出现的因素a与因素b经常在后面部分被纵向叠置起来,原来横向的时间性关系改变为纵向的空间性关系,过程性对比改变为主体性对比。在这种情况下出现时尤其应当把两重性格都演奏得非常鲜明清晰。

第十一首E^b宫调。前奏曲活泼清新,是精炼的三段体。a(第1~14小节)充满跳跃性,装饰音十分有趣,四度和弦带有敲锣打鼓的效果,上升音阶冲向高点犹若一道闪电。b段运用复合节奏将2/4与3/8相结合(第15~23小节),即使当两个声部都是3/8结构时,其节奏也是错位的。这使得这段音乐充满重心交错的活力。

赋格主题完全由序曲主题衍生而来各声部之间此起彼伏的呼应基本上在三种节奏形态下平稳地进行,所以,要随着乐曲的进行,随着音流的起伏,把每个声部的乐句一个一个交待清楚。从106~111小节是主题下五度严格模仿的紧接段,随后由反向五声音阶导向乐曲的结束。

第十二首降D宫调。低声部建筑在两小节固定低音基础上。这一固

定低音是带“闰”(降低七度音)的 D^b 七声宫调。这一固定低音一波三折,先出现五次(第1~10小节),然后剩下骨干(第11~13小节),变形(13~24小节),再现(低声部两次,第25~28小节,高声部二次变形,第29~32小节),扩大因素的结尾(33~36小节)。在这一背景上,出现先单声部(第3~13小节)的歌唱声部,随后发展为两声部歌唱(第13~28小节)。两声部歌也由齐唱进一步发展为对唱。第29小节实质上将原来的固定低音改变为主要歌唱旋律,在低声部另起双音对位声部。这一过程十分动人,尤其当固定低音由背景走向前台,异军突起,给人留下深刻印象。总之这首序曲层层展开,气息绵长,要不间断地向前推进,形成宏大的乐句和绵长的气息。

赋格采用声部间节奏错位的方法将两个声部相得益彰地组织在一起。特别是上行的均匀十六分音符分解音型与下行的切分琶音音型之间的穿插,使声部交换与节奏交错充满情趣。乐曲最高潮时,在上方两个声部紧接卡农的同时,低声部侵入了序曲结尾时在低声部出现的四音音组(最早出现在序曲第13、14、15小节)并被不断重复强调,在赋格曲的结尾达到辉煌的高潮。

第十三首十二音音列,这是一首无调性作品,但在片断中充满五声性。序曲是在四音和弦衬托下的男中音的宣叙调,其主要声部(中声部)充满朗诵的特征。在第1~4小节中声部线条中,只有11个音,其中 G^b 与 $F^{\sharp}$ 是重复的。剩下一个 G 音出现在低声部中。音的次序亦与赋格主题音列略有差异。无论如何,这一开端4小节的宣叙调定下了整首序曲与赋格的基调。这首序曲提供了最多钢琴音色变化的可能性。沉厚的男中音吟诵,轻而深的背景和弦,飘而逸的十六分音符,如大提琴泣诉一般的低音线条,突如其来的尖锐和弦音响,遥远而飘渺的高音旋律,拨弦般的低音,圆号一般的中声部和音,打击乐般的震音,使这段音乐宛若精细而深厚的室内交响乐。第24~26小节出现完整12音音列(但与赋格主题次序不同),并在高声部倒影卡农(不是12音),在非常弱奏中结束序曲。

赋格从突然的强奏开始。低声部奏出第12音 $C^{\sharp}(=D^b)$,赋格主题以完整12音出现,这一次的排列次序正是前面12首序曲与赋格调性主音的排列次序。尽管这个主题是“12音”的,但在每个片断中,都是五声性的。它们是 D 徵+ F 宫+带“闰”的 D^b 徵这样三个五声调式的综合。正因为如此,陈铭志先生这首12音赋格有着显著的“中国情结”和调式背景,不但不

使人感觉怪异,反而既新鲜又亲切。这首赋格相临音之间的音程关系绝大多数是大二度或大、小三度,或纯四度、六度等等协和强度高的音程。只有少量三全音,没有一个七度大跳音程,这也在很大程度上削弱了十二音技法所带来的音响的尖锐性。其节奏疏密相间,长短相宜,各声部间各具特性,这首先要求赋予每个节奏形态的不同的意义,并用不同音色予以体现。通过这种“立体化”的音色分离的演奏,使赋格曲的内部构架被清晰地揭示出来,让听众领略在十二音中所蕴藏着的平衡、对比、不协和中的协和之美感。

我希望,能有更多的人来演奏陈铭志教授独具一格的《序曲与赋格曲集》,使这部作品以实际音响与世长存。

陈铭志和他的声乐作品

李 颖 吴 浩

近年来学术界对于作曲家陈铭志教授的器乐创作颇为关注,各类学术刊物相继发表了不少专题研究和评析的论文。但对于他的声乐领域的创作研究似乎还未曾见到。显然,这一不能令人满意的现状是与我们共和国的声乐发展状况有关的。由于强调文艺的宣传鼓动作用,歌曲便成了最能结合即时政治斗争需要的武器,然而一旦形势变化,这些依附性极强的歌曲亦随着政策的更改而被人们所遗忘,作为上海音乐学院第一届毕业生的陈铭志,正是在令人热血沸腾的20世纪50年代开始自己创作生涯的。他抱着强烈的翻身感和饱满的政治热情,写下了大量歌曲,例如《手车》、《送军粮》、《农民小唱》等等。这些作品即刻随着解放大军的胜利步伐唱遍大江南北,甚至飘过千山万岭到了柏林。1952年我国青年代表团参加青年联欢节时,发现车站上铜管乐队高奏的迎宾曲竟是他的《农民小唱》。此外,他还写了大量的电影歌曲,例如《地下少先队》《铁树开花》等等,这些歌曲都曾脍炙人口,广为流传过。

60年代时兴集体创作,陈铭志和他的同仁们一起又写下了许多部大型声乐作品,诸如大合唱《种田为革命》(与陈钢、林华合作)、《王杰颂》(与桑桐、邓尔敬等合作)、《风雷颂》(与桑桐等合作)、《毛主席永远活在我们心中》(与桑桐合作)等。许多毕业于60年代的上海音乐学院校友们至今还能吟唱这些作品中的片断,例如气势恢宏的《春雷响》(《种田为革命》第一乐章)、深刻抒情的《我是一个革命者》(《王杰颂》)等,然而人们仍然不知道这些乐章是出自于他的手笔。

陈铭志根据民歌改编的几首无伴奏合唱例如《秋收》、《马车夫之歌》以及重唱《渔歌》等等在五六十年代里也是音乐会上经常演唱的保留剧目。

70年代以来文艺界出现的宽容气氛,使作曲家在创作题材和手法运用方面有了较为广阔的选择余地。陈铭志写下了一系列震惊海内外乐坛的室内乐器乐作品,与此同时他亦未中断声乐作品的创作,例如近年来创作的一组以聊斋为题材的声乐套曲等。然而由于某些宣传媒介忙于提倡流行歌曲和热衷于经济效益,使得作曲家的艺术歌曲只能在沙龙里和一小部分同仁乐友见面。

然而艺术作品终究是一种客观存在。一方面它是彼时彼地社会现实的反映,一方面它又是艺术家美学思想、写作技巧的结晶。因此掸去历史在作品封面上留下的积尘,对它们进行一番比较研究是很有意义的。

陈铭志的声乐作品和他的其他作品一样,有着鲜明的民族风格和强烈的地方色彩,他的幽默、豁达的个性渗透在每个音符之间。然而作曲家从不套用既存的民间曲调,而是努力通过旋法、节奏型等诸方面的模仿而组合成“自己的”民间音乐,例如民歌风的旋律《手车》(1949):



又如他自造的湖南花鼓戏音调《一条银河从天落》:



在《念奴娇》(1975)一曲中对大鼓书的仿造,可谓惟妙惟肖而又似是而非:



近年来随着理论创作界对民族化这一概念理解的扩大,陈铭志笔下的声乐曲亦不局限于民间音调的模拟,在《望乡》(1990,选自音乐套曲《聊斋

读后感》)中我们可以看到更为复杂的变化手法:



陈铭志的歌曲伴奏,极为精巧细致,节奏富于动力、和声色彩多变。他尤其擅长戏剧性的造型,他的《念奴娇》,每次演出都博得热烈掌声。对于音色的运用,他对歌唱者亦有许多独特的要求,例如《丽人》(1990,选自声乐套曲《聊斋读后感》)中,演唱者须用半声描绘妖女的媚态,而末尾又用气声表示画外音式的蔑视。在当年的艺术歌曲演唱会上,它的艺术效果引起同仁们的极大兴趣。

尤其值得仔细研究的是那几部不署名的大型作品中由他执笔的几个赋格片断,例如《种田为革命》(1964)的末乐章,考虑到群众的欣赏习惯,主题是个歌曲式的四句平衡结构,这在赋格写作上是极为罕见的手法,而固定对题伴随主题同时进入,以断续方式连成一个隐伏线,作者用了这一手法,使作品具有推动力。又如《毛主席永远活在我们心中》(1976),四声部的合唱,作者大胆地只用二次主答题进入后便转入主复调结合的织体,使音乐即刻成为雄伟有力的进行曲。

限于篇幅,本文在这里不可能更为详尽地分析陈铭志先生的许多精彩断片,但相信读者们一定会以热烈的心情期待作曲家有新的声乐佳作问世。

(原载《上海歌声》1990年第12期)

勇于创造的生命力 ——学习陈铭志先生钢琴作品心得

叶思敏

纵观数千年的文明艺术史,社会文化环境和作曲家才能的发挥有着极其密切的关系。文化环境宽松的年代里,那些作曲大师的个人命运无论是一帆风顺还是命多乖蹇,他的种种情感体验都能通过独特的创意或高超的符号技巧发挥出来,写出千古绝唱。然而问题是,对那些生活在文化思想严苛氛围下的人们,他们又能作些什么呢?

每当我看到那些墙脚下、屋檐上在砖瓦缝隙中挣扎而出的野草,总会为它们生命力的顽强而惊震,每当我在音乐史上读到肖斯塔科维奇、普罗科夫耶夫、哈恰图良等作曲家的名字的时候,心里总会产生更多一层的敬意,因为他们所面临的困境,我是非常熟悉的。特别是在最近参加整理我院学术发展历史的课题中,更是每有感触:因为人类进程总是向着一个方向发展的,某一地区、某一时代的历史,总有可能在另一地区、另一时代重新上演。回顾这段历史,我想我们是不应羞愧或忌讳的,因为每一个民族都得走过泥沼,才能走向彼岸。

一

20世纪50年代初,新中国刚成立,政治稳定,经济繁荣,广大人民革命热情高涨。在作为解放后上海音乐学院第一位毕业生的陈铭志,在院属音乐工作团工作了一段时间之后,回到理论作曲组从事专职教学工作。1956年,毛泽东发表了有关发展文学艺术的“双百方针”,大大地鼓舞了艺术家的创作热情。就在这一年里,陈铭志先生在担任繁重的教学工作之余,写下了他那两首著名的《序曲与赋格二首》。

在这两首作品中,陈铭志自由娴熟地发挥了他的赋格技巧,主题是以民族音调写成的,但设计精炼,形象生动,富有动力。例如《新春》的赋格主题,虽然用了脍炙人口的浙江民歌的《马灯调》,但是他并没有全部引用,只用了首部音调作为核心,然后加了一个尾部便构成简洁的主题。

例1:《新春》赋格主题



第二首《山歌村舞》的赋格主题是自撰的,这个更为简洁的主题甚至不考虑歌唱性、音调性,而是大胆借用了欧洲传统赋格的复合旋律形态,突出了动力。

例2:《山歌村舞》的赋格主题



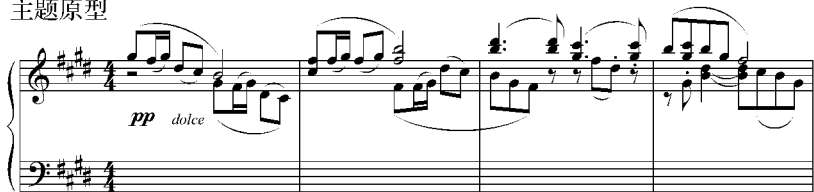
艺术家们开始感到紧张。很多人也就因此而偃旗息鼓,不再写作了。然而,陈铭志先生的生命却是一种“耗散结构”,隐藏在心底深处的心理能量是不能不发扬出去的。但面对这样的现实氛围,明智的艺术家不得不调整自己的艺术创作策略。

首先,他不再写作无标题的纯格律作品了,那是学院派的风格。为了适应环境,做革命人,就得站在群众的立场上,写作那些无须音乐常识就能听懂的作品。在内容上,不得不选择富有民俗风情的画面、最好是带有一些造型性的生活小景作为题材。1959年发表的《民歌主题儿童钢琴小曲七首》便属于这样的性质,如《踢绣球》、《打莲湘》、《愉快的劳动》、《草原牧歌》等等。

仅仅取材于民歌还不行,还得让群众听到完整的旋律,因此,不能再用前两首赋格所用的那种主题结构法加以提炼。但是,陈铭志并不甘心于四平八稳、原封不动的陈述。虽然在旋律呈示时,不得不基本保持原型结构,但在发展中,他通过各种变奏,使音调有所变化。例如,在《舞曲》中,主题在发展时,转入了异宫系统调。特别值得一提的是,《牧笛》最后的主题再现中,运用了一种独创的“节拍紧缩”形式,即乐思的音调、长度不变,但却以交叉侵入的方式分散在两个声部进行套叠,使平稳的结构有了变化。

例4:

主题原型



主题再现



或许在《草原牧歌》中,陈铭志终于有些沉不住气,在最初的呈示中就开始变奏民歌了;但他仍是谨慎的,保持音调和结构,但却把旋律分拆成两

个声部。真正的主题原型在第二次陈述时才出现。这种把变奏作为呈示,而呈示却作变奏的“逆行变奏法”,谢德林在他的《第三钢琴协奏曲》中也曾用过,可谓“英雄所见略同”,但后一位英雄的创作已是1973年的事了。

不了解历史背景,我们就不可能真正地理解作曲家的胆魄和创造力。这是一个连什么旋律要用什么和声配置都要过问的时代,尽管从今天的角度来看,如此现象令人啼笑皆非,我们甚至会觉得不可思议,然而一部作品如果露出西方作曲技巧的痕迹,是危险的举动,是很可能被套上“形式主义”帽子,被打成“毒草”的。然而在这套组曲中他还照样大胆地用了逆行模仿,但用得非常巧妙,如《画模型》,镜像式的反面对位也许还能和标题扯上一些关系;而《愉快的劳动》中的反向旋律,因为效果亲切流畅,没有理由让卫道者反感。

二

1966年开始的“文革”,使20世纪60年代末已经奄奄一息的我国钢琴领域的创作终于瘫痪了。后期阶段在所谓“中央文革”的批准下,开始启动器乐的创作,但却只能改编“革命样板戏”,或是当局钦定的《战地新歌》中的歌曲。可是,对于艺术家来说,这是一件比拆除雷管还要恐怖的工作,因为改编的工作一有疏忽,就可能被喜怒无常的江青及其爪牙认为是炮打“中央文革”而遭罪,甚至掉了脑袋。但对于一个把艺术创造看成是自己生命的作曲家来说,是毫无危惧的。正如容格说的那样,一个作曲家是要作曲的,只有这样才能体现自我实现。

1974年,陈铭志又回到钢琴领域的创作。可是放在我们生性幽默的作曲家面前,却是一个秩序严苛的时期。

审美艺术史告诉我们,一个强调秩序的时代,在形式、格律上会有严苛的规矩。热情和生趣,只能通过完形构造能力容易疏忽的枝端末节,例如前奏、连接、后奏,并在不破坏结构的原则上通过造型和装饰等手段,悄悄泄漏出来。陈铭志这时所写的《复调钢琴小曲十一首》也正谙合了这样的规律,恰好可以为这审美心理学的原理作一注解。

主题是绝对不能再轻易改动的了,特别是歌颂领袖的《浏阳河》、样板戏的旋律《子弟兵》,只能原封不动地呈示。但是,这同时也给一些复调技术的巧用创造了条件。例如,在《浏阳河》(后更名为《小变奏曲》)中,作曲

家设计了一个造型性的固定音型,但在不变中求变,营造了一种亲和的氛围。

某些乐曲,例如源于民歌的《谐趣》,在保持结构方整的基础上,大胆改去落音,并在结束时转调,这样就既增加了作品所需要的“谐趣”,又增加了主题的动力。

例 5 :民歌主题原型



作品主题：



其次,是为歌曲配写前奏和尾声。这些前奏或尾声往往带有造型性,如《引子与赋格》(原名《野营》),那是孩子们出行前的呼号;如《船歌》的末尾的琶音、波音,则表示乌苏里江的波浪。

在声部陈述中,形态也多有变化,如《山歌》中间有一段舞蹈场面,便是将低声部扩充为平行四度,来模仿芦笙的音色,同时,也充实了音响效果。

三

上世纪 80 年代,我国进入了拨乱反正的新时期,曾经笼罩在艺术家心灵中的阴霾也一扫而尽。音乐艺术发展的钟摆,从秩序摆向热情。

审美发展史告诉我们,在这样的时期中,心理能量会以强大的完形压力,冲破左倾时期留下的清规戒律,以新的姿态和秩序出现。

那么,这新的语言是什么呢?

中国作曲家对专业音乐创作手法的探索,在 1949 年之前,从某种程度上说来,是一直和世界现代音乐的发展息息相通的。勋伯格的学生马尔库斯、贝尔格的学生许洛士、以及师承亨德米特的谭小麟等人,相继在国立音专任教,给师生们带来新的启示,当时桑桐先生也开始了这样的尝试。只是解放以来的 50 多年中,这种探索中断了。

新时期的开始,结束了政治对艺术不恰当的直接干涉,艺术语言的探索

重新接续。1982 年开始写作的《钢琴小品八首》,是陈铭志先生探索十二音写作技法的一个成果。这种技法是对后浪漫主义游离调性的音响效果,用一种全新的秩序予以组合,但陈铭志先生在运用时却并不以此为追求,而是探索把这一秩序和传统审美的合理性相结合。因此在这套与罗忠镕先生唱和的作品中,处处体现了中国传统审美情趣。首先,是作品有所追求的意境,如《田园》、《诙谐》等,而不是抽象的音符的堆砌——这一出发点是和勋伯格完全不同的;其次,其紧张度的发展都有明确的指向,有呈示、展开,高潮也是层层披露的。在《山歌》中,甚至可以找到颇具传统意味的再现部;而《吟唱》中也有清晰的初呈和进一步的陈述层次。这些结构的布局,很好地组织了作曲家的情感表现。

从近年来推出的大型套曲《序曲与赋格曲集》中可以看出,陈铭志先生已经从十二音的探索中走了出来,继续寻求新的语言。奥地利心理学家爱伦茨维希说过,一个作曲家年老时的作品和年轻时的作品,有着同样的心理能量基因,但成熟时期的作品,更简练了。陈铭志先生平易近人,生性幽默,他的这种性格在各个时期的作品中都有所流露,只是每一次都用了不同的音乐语言。

在这部作品中,总的倾向是概括而不抽象、重神而不求形。因为不再受到秩序的干涉,无意识的热情可以直接以多义的面目出现。我们可以发现,作曲家对现有作曲技法的运用更加自由了。

在调性方面,作曲家不再拘泥于某一种语言,而是包括了大小调的扩展、民族调式的综合、泛调性、无调性等等,例如第四首是以 C 音为中心的综合调式。第十二首赋格主题是不同五声音列的结合;

在音调上,运用了各种民族音调,既有第七首序曲中的戏曲式的紧拉慢唱,又有第九首赋格中的苗族飞歌,还有第九首序曲中的民族打击乐;

在结构上,还有以音列作为整个套曲的编排次序(第十三首序曲的音列是曲集中各套曲编排的顺序)。

此外,在每首乐曲中,我们都能感到某种朦胧的语义,例如,一串串音流迎面而来,似雨似风似雾,然而却什么都不是,只是音乐的流动;在第七首赋格中可以听到评弹的音调,这是陈铭志先生第三次模仿评弹音调了,但其中夹带着的变音却让我们觉得“不似评弹,胜似评弹”。

陈铭志先生是我最敬仰的前辈之一,对他的生活经历和学术生涯,都较为了解。结合风云变幻的时代背景,结合知识分子曾走过的心路历程,认真

分析他的作品 ,并试图印证我在审美心理学的研究课题 ,是本文的宗旨。虽然这篇文章十分粗浅 ,但相信读者能够从中看到 ,一个具有生命力和创造力的艺术家 ,他的热情和智慧是不可战胜的。

陈铭志的大提琴作品

田艺苗

为大提琴写作一直贯串在陈铭志先生的作曲生涯。陈先生的大提琴曲主要有 1949 年的根据歌剧《血泪仇》音乐改编的《小曲》,1961 年的《大提琴曲二首》(《牧歌》和《欢乐舞曲》);1975 年根据现代京剧《海港》同名唱段改编的《一石激起千层浪》(与王砾合作);1979 年出版的《大提琴曲四首》(《湘江之歌》、《延河在歌唱》、《草原赞歌》和《支农军队进山来》)和 1986 年创作的《夜曲》。

(一)大提琴写作特征

在这些作品中,主奏乐器大提琴以演奏主题旋律为主,充分发挥其醇厚的歌唱性。同时在乐曲的引子、尾声或开放性结构部分,大提琴运用泛音、滑音、拨奏等等技巧以体现展开。其中,陈先生最喜爱的大提琴演奏法是带有持续音的双音曲调。

例 1:



上例选自《大提琴曲二首》中的《牧歌》,带有附点节奏的双音演奏,在大提琴的中低音区演奏,醇厚而充满弹性。除此之外,在《湘江之歌》、《延河在欢唱》等乐曲中都出现了相似的持续音用法,构成民间音乐中支声复调的效果。这种演奏法对于大提琴也较方便,即发挥大提琴技能,又令音乐充满朴实的乡间气息。这种手法至今我们仍可在马友友的《丝绸之路》专辑中大量地听见。

《板车》(也叫《支农车队进山来》)中的大提琴技法发挥得最为生动。作曲家在乐曲引子中运用持续十拍半的泛音逼真地模仿车队进山时由远及近的笛鸣声。在演奏轻快的主题音调时,大提琴运用滑音、模拟筝的音声等等手法,并且迅速地交替,轻松、诙谐的民间趣味呼之欲出。而在其后运用大提琴为钢琴伴奏时,要求放下琴弓以模仿琵琶扫弦的方式来演奏一种嘈杂的噪音效果(例2),作曲家在这首作品中初步探索大提琴音色的民族化,并取得简洁而出色的音效。

例2:



(二) 复调写作特点

作为复调领域的研究者,陈先生的大提琴曲同样浸润着他多年复调写作所累积的经验。与他的钢琴作品有所不同的是,在大提琴曲中,复调技法似乎显得更加隐秘。由于大提琴主要是单旋律线乐器,而钢琴在大提琴曲中主要担任伴奏,因此这些作品从表面上看很像旋律加伴奏的主调音乐,譬如钢琴的曲调部分总是以和声加厚形式出现。但究其两种乐器的织体组织却在更深层次体现复调思维。

首先在这些大提琴曲中,复对位的技法被广泛地运用,比如主题的旋律自然地在提琴与钢琴声部频繁流动,相互照应,并且这种复对位的运用往往并不等长对称,而通常进行简缩或展开,以使音乐获得开放性。

隐伏声部也是作曲家非常喜爱的织体写法,在他的《序曲与赋格三首》等等作品中曾多次使用。在大提琴曲《湘江之歌》的第88~100小节,作曲家运用单线条的琶音,其中可分出多个层次的隐伏声部,简洁、流动而富有意味。此外,在《草原赞歌》的前奏部分及其第一部分,作曲家运用跨度达两个半八度的单线琶音织体,其中进行具有民间特征的音调反复旋法及和弦变奏技巧,使隐伏声部更细密,也使表面规整的伴奏音型有了一种不确定的美感。

在陈铭志的大提琴曲中,几乎所有的复调技法都经过个人化的改造,打上了鲜明的陈氏烙印。比如说模仿复调,陈铭志的运用得心应手,除了一些大提琴与钢琴之间的严格模仿之外,非严格的模仿似乎效果更佳,特别是在《湘江之歌》的第34~41小节处,钢琴声部与提琴声部的倒影节奏模仿,虽然仅出现了5小节,但效果简洁而灵动,在整个伴奏音型中凸显了出来。在钢琴织体写作中运用得最为广泛的是一种对位式和声织体,即在和声织体中融入复调的线条感的写法。陈铭志喜欢将原本单线条的曲调进行和弦加厚,成为音层之间的对位,这种织体从细节看似属于主调和声织体,而整体上脱胎于复调写法。比如《牧歌》在整体上以复调技法为主,作曲家在复调的对比性配置中与主调结合,并且适当地调节主复调结合的对比度。此外,在大部分作品中,作曲家自如地交替主调与复调写法,往往以复调的形式作音乐展开,而音乐高潮部分多以主调写法。

而在复调技法的运用中最重要的莫过于作曲家多年积累的复调思维反映在音乐结构的控制和对织体变化的把握中。作曲家将多线条对位的“线条”扩展到“声部”或“音层”,将传统的点对点、线对线的对位组织扩展为音层之间或多重织体之间的对位。比如在《湘江之歌》中多处出现主题旋律与伴奏音型的对位结合,并且伴奏织体的改变与主题音调的转折常常并不同步,而是相互错开,这明显来自多声部对位中的句逗处理。而织体的灵活多变同样来自复调思维,比如在《欢乐舞曲》与《湘江之歌》中,织体多变,无定则、流动性,并且不对称的组织,符合了复调写作中的旋律要求。而织体之间的连接自由、生动、音区瞬时替换、织体形态疾速转换等等,虽然从细节上看是和声式写法,但宏观上看,却形成了一定程度的织体的“旋律感”,并

且各“音层”之间考虑了节奏和音区的对比或互补。

(三)改编曲的结构特征

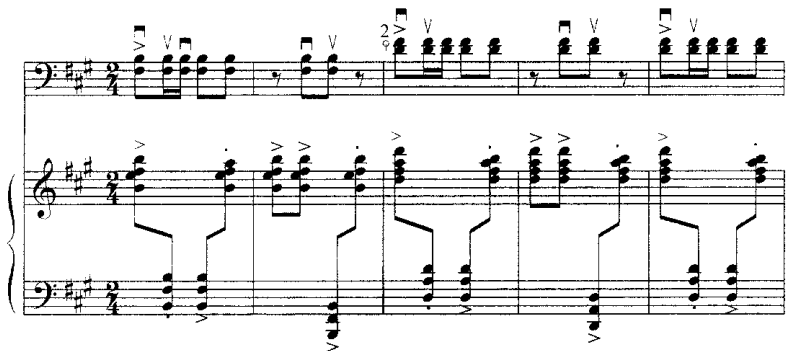
陈铭志先生一直在创作改编曲,以此磨炼写作技巧。这些大提琴作品分别创作于40、60、70与80年代,于是陈先生的改编技巧也在不断地演进。这种变化首先出现于曲式结构中,作曲家逐渐不再按照被改编原曲的二段体或分节歌曲式创作,除了较普遍的三段体结构之外,陈先生的改编曲中也出现了回旋曲式、变奏特征等等。而在结构细部,作曲家往往将原主题变化、展开,形成某种开放性的结构。

创作于1961年的《欢乐舞曲》就是一首回旋曲。作曲家将原曲中的3个曲调素材作展开,并交错呈现,形成了引子A B A C B A与尾声的回旋结构。而创作于1974年的《草原赞歌》中第一次加入了长段的节奏自由的华彩段。

创作于1973年的《板车》(也叫《支农车队进山来》)是作曲家本人比较满意的作品。这部作品曾经由大提琴家夏家宝演奏,由中国唱片厂灌制成唱片。这首乐曲可看作三部曲式,从第1~7小节是引子,从第8~61小节是A部,从第62~114小节是B部,第115~160小节是结合了A与B素材的再现部。引子运用大提琴2/4拍的长时间持续的泛音演奏,钢琴声部伴随以3/8拍的伴奏,构成节拍对位,模仿板车从远处开来。A部本身是一个小型的变奏曲,变奏主要体现在钢琴声部,在主题音调的每一次重复中变化伴奏织体。主题在第8~19小节呈现,主题的第一次变奏时运用陈先生喜爱的隐伏线条写法,线条多寡相间,在变奏中保持音乐轻快的风格。在第二次变奏(第20~25小节)时,大提琴的旋律线在一些弱拍加入三音和弦,突破了简单的旋律节拍律动,此时钢琴伴奏变成两手配合的分解和弦。在短小的发展之后,第三次变奏(第35~41小节)中主题在大提琴与钢琴声部进行严格模仿。第42~49小节是大提琴与钢琴进行节奏型的对位。(见例3)

其中,钢琴伴奏声部是和弦式隐伏线条,高声部与低声部因有不同的重音强调而构成节奏对位。第四次变奏稍微改变了音调,以大提琴的震音演奏作展开性发展。在短短61小节的主题呈现中,作曲家疾速地变换演奏法、音区和织体,音乐显得活力充沛,一气呵成。

例 3



从第 64 ~ 114 小节的 B 部分在呈现 B 主题的同时充满展开性,首先来看第 64 ~ 81 小节的 B 主题,其中,句首的长音来自引子部分,而中部的由上行大二度构成的音组以及音组间的下行模进特征都可看作主题 A 的另一种“变奏”,与主题 A 关系密切,在接下来的不规则展开部分是 B 主题的特点,以此区别 A 主题的方整性。B 主题在此之后(第 92 ~ 101 小节)转移到钢琴声部,同时大提琴声部进行极富效果的“琵琶扫弦”。除此之外,B 主题不再出现,B 部分更多的是大提琴与钢琴相互对答式的展开。

从第 114 ~ 160 小节的再现分别再现了两个主题。第 114 ~ 116 小节是 A 主题在大提琴与钢琴声部的紧接模仿。第 127 小节开始在钢琴声部出现 B 主题的片断,就是 B 主题中部的模进部分,之后此素材转移到大提琴。在此之后经过引子的长音,再次出现完整的 A 主题,并且最后以引子部分的大提琴持续泛音作结尾以构成首尾呼应。在再现部分再现了完整的 A 主题和 B 主题的片断,因为 B 主题的片断引申自 A 主题,因此 B 主题在这里可看作是 A 主题的展开,同时进一步表明了《板车》中音乐展开的逻辑性。

小 结

陈铭志先生的大提琴作品同样鲜明地表现出作曲家多年来的创作特点:精巧、朴实、幽默和浓郁的乡土气息。其中,精巧主要体现于乐曲精炼紧凑的结构、大提琴歌唱性的曲调、以及别致的钢琴织体等等,大提琴的演奏技法在上个世纪已经被竭力开发,至今几乎能够发出各式各样匪夷所思的乐音或噪音,而陈先生仍旧以写作传统的歌唱性曲调为主,其中对于大提琴特殊演奏法的运用显得慎重而简练,要求它们确切并尽可能地发挥效果。关于结构的紧致在上文第三部分已有详细讨论。而钢琴织体写作是陈铭志

得心应手的领域,他的钢琴织体具有浓重的个人“口音”,比如说他喜欢运用休止符,喜欢将弱拍与后小节的强拍相连而局部地打破节拍律动的对位手法,喜欢带有丰富隐伏声部的单线条伴奏音型,喜欢快速变化织体形态与音域等等,这些写作习惯无不与他个人化的精巧的特点紧密相关。作品风格与写作技法的精巧与朴实体现的是陈先生写作与为人的求实学者风范,就像他提到他的改编曲《浏阳河》的时候说:“浏阳河是一条小河流,十六分音符的固定音型和区区数十小节就足够表达它喽!”

再则这里需要提到的是改编曲的创作。从陈先生的大提琴曲目录来看,这些作品基本上都是改编曲。不仅是大提琴曲,可以说,陈铭志先生创作的大部分作品都是改编曲。改编曲是陈先生那一辈作曲家的主要成就,是那个特定历史时代所给予他们的格式化挑战。其中也不乏优秀的作品。陈先生的音乐创作始于改编,在改编中不断地磨炼技法,一直在改编是因为始终坚持音乐技能服务于大众的信念,那些耳熟能详的曲调,我们至今难忘。改编曲为我们的作曲技术教学提供了有效的学习模式,是锤炼作曲技能的一项有效训练。陈铭志那一辈作曲家对民族音乐风格与西方作曲技法的融合在改编民间乐曲的过程中获得了宝贵的经验与理论总结,这些作品是中国当代新音乐的有力的过渡,它们直接带来了八九十年代中国当代作曲家的崛起,带来了华人新音乐在全世界的繁荣与瞩目。