

硕士学位论文

论我国重奏音乐的发展

作者：陶亚兵

指导教师：汪毓和研究员

请
赵
宗
光
先
生
指
正

学生陶亚兵
一九八七年六月

中央音乐学院音乐学系

1988.6

目 录

第一章 绪言

第二章 我国民族传统器乐合奏中的重奏因素

第三章 我国近现代音乐发展初期的音乐思想与重奏创作

第一节：音乐思想

第二节：重奏创作

第四章 民族乐派的理论与重奏音乐创作

第一节：音乐思想

第二节：重奏创作

第五章 近现代音乐中民族器乐重奏的最初发展

第六章 无产阶级音乐思想的形成发展以及四十年代重奏音乐创作

第一节：音乐思想

第二节：重奏创作

第七章 建国后十七年间音乐思想与重奏音乐创作

第一节：音乐思想

第二节：重奏创作

第三节：关于“文革”十年间重奏音乐创作的说明

第八章：当代音乐思想与重奏音乐创作

第一节：音乐思想

第二节：重奏创作

结 语

第 一 章

绪言

“重奏，器乐演奏形式之一。指每一个声部均由一人演奏的多声部器乐曲及其演奏形式。”——《辞海》。（声乐可以做为一件乐器；一个人可以先后或同时演奏多件乐器——笔者）。

本文研究对象：“五四”时期以来我国音乐家创作的重奏作品。

重奏音乐与其它音乐形式相比，有其特点。它擅长表现细腻、丰富的情感，被称为作曲家的“心灵日记”；它也适于施展高深的作曲技术和探索新技法，可喻为衡量音乐发展水准和音乐时代风格的标尺。从我国音乐家萧友梅1916年创作的我国近现代第一首重奏音乐作品《弦乐四重奏》（OP 20）起，直至当代重奏音乐创作的繁荣，其间重奏音乐创作发展的轨迹，在一定程度上反映了我国近现代音乐历史发展的基本历程。

我国重奏音乐创作中表现出的对民族音乐传统的继承发扬和对西方音乐文化的学习借鉴，以及对新的音乐风格的创新探索，反映了我国近现代以来的音乐家在中西两种不同的音乐文化体系的交流、借鉴、融汇、贯通和创新发展中所走过的^道路和作出的努力。而这种传统与外来，继承与发展的辩证发展，也正是中国几千年来音乐发展在新的历史条件下的继续。本文拟通过对近现代以来重奏音乐创作的分析研究，探索重奏音乐历史性发展的规律。

我国近现代音乐的形成发展，与我国近现代社会历史的发展是密切联系着的。而音乐创作实践与社会的联系主要以音乐思想为媒介。本文以近现代以来音乐思想的发展以及与之相应的重奏音乐创作实践的发展为基本线索，来探讨重奏音乐在几个主要的历史时期所表现出的基本特征和连续性历史发展的基本规律。

另外应当说明：1. 本文中列举、提及的重奏作品，主要限于具有一定影响，同时又适于例证的作品。但由于客观条件的限制，肯定会有一些这样的作品在本文中沒有提及。2. 对例举的作品的具体分析，主要是笔者对这些作品的个人的认识，或引用已有的分析成果，而没有征得作品原作者的意见。如有谬误，恳请指正。3. 本文用语内涵：①“近现代音乐史”，指二十世纪初到1976年的音乐发展，“当代音乐”，指1976年至现今的音乐发展。②“音乐传统”，指以往音乐创作中形成的相对稳定的风格样式，它可以随时代而推移。例如指三、四十年代的音乐风格、建国后十七年的音乐风格等。

中国近现代音乐，特别是当代音乐，是人们普遍关心的课题，也是存有意见分歧的课题。笔者感谢曾予我以启发的主张，同时也敬重与本文不同的观点，更欢迎对本文采自各方面的批评教正。

第 二 章

我国民族传统器乐合奏中的重奏因素

清代中叶以后，社会经济文化的发展，和明清以来传统音乐的积淀，形成了这时期至清末民初音乐艺术的大发展。“我国的地方戏曲先后形成了昆腔、高腔、梆子、皮黄四大声腔系统的三百多种大小不同的剧种；说唱音乐有上百种不同的曲种；器乐演奏方面，除了乐器独奏外，各地也发展了各有特色的、不同组合的器乐合奏。（注①）可以说，在我国近现代音乐开始之前，中国传统音乐已经形成了从创作表演到欣赏的完整的音乐体系。这个体系从艺术形式到表现内容也都随社会的发展变化而自我更新。如艺术形式上的剧种发展。“表现内容方面，鸦片战争以后，也开始运用这些艺术形式进行反帝、反封建的爱国主义启蒙宣传。”（注②）如京剧《林则徐》、《狮子孔》、《瓜种兰因》等。而就其中的器乐合奏形式而言，在1984年出版的《中国音乐辞典》器乐合奏形式条目之下就有四十二种之多，而且许多种类的内部还有更细的分类。这些合奏形式绝大部分在清末以前就已形成。它们以其广泛、普及的影响和艺术成就，成为民族音乐的重要组成部分。这些传统器乐合奏音乐，即便在当代音乐生活中也仍然占有一定地位。

用重奏音乐的定义来审视这些传统器乐合奏形式，尚不合于“多声部音乐”这一重要特征，但在另一些方面已经体现了重奏音乐的一些因素：

1. 音色的对比、统一关系。这些合奏中大多是吹管乐器与弹

弦乐器的组合，如《江南丝竹》，丝与竹的合奏和交替演奏突出了音色的对比，而一些同类乐器的组合形式如《弦索十三套》、《十番锣鼓》、《西安鼓乐》中的“净锣鼓”、《辽南鼓吹》、《冀中管乐》等，则更强调音色的统一，当然在这音色统一之内还有同类而不同形的乐器的音色对比。如同是打击乐，就有板、鼓、钹、锣四大类乐器。而锣又可分为大锣、小锣、云锣、包锣、狮锣等。

2. 对位声部的运用。诸乐器在同一主旋律之下，演奏者可以按乐器的性能充分发挥变奏技巧，以此达到丰富乐曲，加强旋律对比的目的。这种自由的加花变化常常局部地脱离主旋律而形成较独立的声部进行。这种包括乐器音色对比因素在内的对比性的变奏常常可取得“对位声部”的地位。

民族器乐合奏中的重奏因素较集中地体现在清人荣斋1814年编的《弦索十三套》（以下简称《十三套》）中。如因变奏而形成的各声部独立的发展，使音乐总体上具有多声部因素。例如其中《十六板》和《清音串》这两首乐曲以“汇集板”（即总谱）的形式，标明了两个不同的曲调旋律的对位法合。即《十二板》与《八板》，《清音串》与《竹子》旋律的对位结合。（谱例2）这种对位结合有自始至终的，如前者；也有时断时续的，如后者。原编著荣斋在“汇集板”谱下有注：“十三套内此套（指“十六板”）最难，皆因字音交错强让之妙。”并说明这种对位方法“古已有之”。

《十三套》的乐器组合，以弦索为主，吹管乐器为辅，即吹管被视为“外附”、“非正宗也”，显然这是为了突出弦索乐器琵琶、弦子、箏、胡琴较为统一的音色。在《十六板》中对位的《八板》旋律由吹管乐器演奏，而与弦索乐器演奏的《十六板》形成旋律和音色上的双重对比。

表现在《十三套》中的这些重奏音乐因素，是在我国这一时期单音旋律加花变奏基础上向着复音音乐（复调的、和声的）发展的有成效的探索，与欧洲音乐发展初期的“第斯康特”的做法相似。这一探索尽管带有机遇性和游戏性，并不具有普遍意义，但它自发地提出，音乐发展的复调化要求，有了对复调音响效果的认识，它显示了中国传统音乐向复音音乐发展的必然性和可行性。

民族器乐合奏音乐做为传统音乐形态，在自身的发展同时，又为近现代以来我国的西方乐器重奏形式创作的民族风格提供了广泛的借鉴，也为近现代我国民族器乐重奏的发展提供了基础和经验。而民乐重奏形式也是传统器乐音乐在近现代的新发展。

第三章

我国近现代音乐发展初期的音乐思想与重奏音乐创作

第一节：近现代音乐发展初期的音乐思想。中国近代思想史的发展，主要体现为三个阶段，即“洋务运动”向西方工业技术学习；“戊戌变法”、“辛亥革命”的政治体制改革；“五四”时期的新文化

运动对传统文化的反思和新文化的开拓。这个发展也是向西方经济、政治、文化学习的由浅入深、由表及里的过程。中国近现代音乐思想和实践的最初萌芽，便在这个过程中产生、发展的。1898年康有为《^清开学校折》中关于学校唱歌课事及几年后发展起来的学堂乐歌。随着资产阶级民主思想的深入发展，在音乐界开始形成了具有批判性和创造性的新音乐思潮。其代表是1903年匪石《中国音乐改良说》一文。文中第一次旗帜鲜明地对民族传统音乐加以否定，发出了“古乐今乐，皆无所取”、“必尽弃旧乐也”、“当博采东（指日本）西乐经，以为中乐革新之先导。”的主张。这种对待中西音乐的思想，见^诸文字的一直持续到“五四”运动以后，而其影响则还要长远。同时这种态度也是与二十世纪初社会思潮相呼应的。“主张彻底抛弃固有传统，全盘输入西方文化，也是新文化运动基本特征之一。”③这种中西音乐观念，主要来自这时期有着较大影响的进化论的世界观和欧洲中心论影响下的中西音乐比较。即简单地认为传统音乐属于落后的封建文化，西方音乐是先进的科学的文化。“旧乐”与“新乐”（指西方式的音乐）如同封建专制与科学民主被对立起来。1918年钱玄同就曾把中国戏剧比做君主政府，把西洋派戏剧比做共和政府，而不可同日。④

这种观点虽然简单、片面，失之偏激，但它对我国近现代音乐形成、发展却有着重要意义——它提出了改良传统音乐，创建新音

乐的主张，提出了向西方音乐学习这一近现代音乐本质性的问题。而重奏音乐形式正是在这一思潮的作用下，连同西方音乐文化体系一起被介绍到中国来的。对欧洲音乐形态的借鉴，是我国近代以来音乐历史形成和发展的重要标志。

与上述否定传统音乐的思潮相反，从李叔同1905年提出“上述毛诗、下逮昆山曲，靡不禀理而会粹之”到1918年郑觐文创办的“大同乐会”，则形成了“保存国粹、复兴雅乐”的思潮。对于西方文化、西方音乐之于中国近代文化、音乐的重要影响认识不足，并较多地表现出封闭保守和复古的倾向。但这一思潮的理论和实践，也是近现代音乐史朝着向民族音乐学习、发扬民族音乐传统迈出的新的的一步。而广泛地继承发扬民族音乐文化，是我国近代以来音乐创作中民族性的根本所在。还应该指出，当时这一思潮具体的理论与实践也是受到了当时社会新的世界观、方法论和西方音乐文化的影响的，这在其论著和音乐作品中可以看到。

上述的两种思潮各自的偏颇是显见的，主要表现为把中西音乐相互对立起来，而不是相互结合起来。从宏观上看，中国近现代音乐从开始到现今的发展是受着西方音乐思维的制约的，对西方音乐的认识和借鉴，也制约着我们在创作中对民族音乐的理解和运用。因此，向西方音乐学习，一直成为我们音乐理论和实践的重要任务。特别是近现代音乐发轫伊始，向西方音乐学习更显得重要。1916

年萧友梅《弦乐四重奏》是我国重奏音乐的处女作，也是这时期向西方音乐学习深入发展的标志。

第二节：早期的重奏音乐创作

萧友梅（1884~1940）早年留学日本，学习教育及钢琴。一九一二年至一九二〇年赴德国，在莱比锡音乐学院学习作曲理论。这首四重奏是他在德学习四年后创作的作品。全曲共有四个乐章。第一乐章《小夜曲》，D大调，变奏曲式。第二乐章《浪漫曲》，G大调，再现三部曲式。第三乐章《小步舞曲》，^DF大调，再现三部曲式。第四乐章《回旋曲》，D大调。全曲以欧洲早期古典音乐风格写成。这主要表现在作品的调性结构和音乐发展手法等方面。如音乐段落和乐章之间的四、五度调性关系，大小调色彩性转换。以及音乐动机统一、流畅、和谐发展。其它作曲技巧的运用也服从于这一音乐风格。如旋律平衡、对称性发展，严格的和声功能进行。对位声部之间短小的呼应性的卡农模仿，以及末乐章结尾使用第一乐章的主题材料，加强全曲统一的手法等。这首乐曲没有明确的民族音乐风格的流露。这一现象有着我国近现代音乐发展初期模仿西方音乐的必然性。也有出于作曲环境、目的、构思等方面的偶然性。如这首乐曲作于在德国留学期间，并注有“献给多拉·莫兰多尔女士”的副标题。

这首作品与同时期稍早一些的赵元任在美^国创作的小型风琴(钢琴)曲《花八板与湘江浪》(1913)《和平进行曲》(1915)是中国近现代音乐史上第一批以西方音乐技法创作的器乐作品,它们标志着我国近代音乐创作已在外来的西方器乐领域展开。而萧友梅这首弦乐四重奏作为第一首运用西方音乐思维、技法创作的大型器乐套曲,又具有近代中西音乐交流里程碑式的意义。

第 四 章

民族乐派的理论与重奏音乐创作

第一节: 三十年代音乐思想

1. 对西方音乐的学习日益广泛深入。国内创办的音乐期刊,大量介绍了外国音乐知识、音乐家及其作品,从古典乐派到现代派音乐,从贝多芬到勋伯格。1927年在上海创办了我国近代第一所音乐学院,主要学习西方音乐。继萧友梅之后,又有一批留学生在国外学习(或兼习)西方音乐,并有音乐创作和音乐学论著。如赵元任、黄自、王光祈、冼星海、马思聪等。

2. 注意到了音乐创作的民族性问题。这时期肯定传统音乐和民间音乐的民族性,并在音乐创作中追求民族性,已逐渐为音乐界一些有识之士作重视。他们大多主张在继承民族传统音乐的同时,向西方音乐学习,在中西结合之中创造出体现中华民族特色和当代

民众情感的民族音乐。这是民族性观念的一个新发展。

3. “民族乐派”主张的形成。随着对西洋音乐和民族音乐的进一步认识，这时期音乐思想突破了“五四”前后中西音乐的简单对立关系，而发展成为中西音乐融汇贯通，相互合作的理论和实践。如1921年陈仲子提出：“欲国乐之复兴，宜通西乐说”（北大《音乐杂志》1卷9号）。1927年刘天华在《国乐改进社缘起》中提出：“必须一方面采取本国固有的精粹，一方面容纳外来的潮流，从东西的调合与合作中，打出一条新路来。”这种主张中西音乐融合，主张音乐中民族性的音乐思想，逐渐具有了主流地位，并在三十年代，由黄自发展成为“民族乐派”的理论。

黄自在《怎样才能产生吾国的民族音乐》⑤中运用音乐发展的一般规律，结合中国音乐实际，同时也分析了“五四”以来音乐发展中存在的关于中西问题的偏颇，对“民族乐派”做了较全面的论述。“一部分人以为旧乐是不可雕的朽木，须整个打倒，而以西乐代之，这些人的错误是在没有认清凡是伟大的艺术都不失为民族与社会的写照。旧乐与民谣中流露的特质，也就是我们民族性的表现，那么当然是不容一笔抹煞的。文化本来就是流通的，外族的文化，只要自己能吸收融化，就可以变为自己的一部。……再者，一国文化，要不与外族的文化相接触，就永远没有进展的可能。”接着，黄自又列举了我国唐朝的音乐之所以繁盛，就是与外来的西域、印

度音乐相接触的缘故。接下去，他又以俄国为例，明示中国民族乐派的道路：“俄国音乐将自己固有的民谣用德国科学化的作曲技术发展起来，结果就造成了一种特殊的新艺术！我们中国将来的民族音乐，自然也会走上这条路……我们现在所要学的是西洋好的音乐的方法，而利用这方法来研究和整理我国旧乐与民谣，那么，我们就不难产生民族的新音乐。”

三十年代以黄自为代表的民族乐派的理论和音乐创作实践，符合我国近现代音乐发展的基本规律，是近现代音乐发展进程中第一个有所建树的时期。而其理论与实践，又为后来的音乐理论和创作的进一步发展奠定了基础。

与三十年代（主要指1937年抗日战争以前）较为开放的中国文艺思潮相同，“民族乐派”在对待外来的艺术、民族传统文化以及音乐风格等问题上表现出很大的宽容度。多种音乐形式、多种音乐风格的音乐创作都得到了初步发展。

继萧友梅的弦乐四重奏之后，三十年代重奏音乐创作除了体现出向西方音乐学习的不断深入，以及开始对西方现代音乐发展的追随外，也开始了在重奏音乐中探索表现民族风格。

第二节：三十年代重奏音乐创作。这时期重奏作品主要有：马思聪《C小调弦乐四重奏》Op. 2 (1931)、《 \flat B大调钢琴三重奏》Op. 3 (1933)、《G大调第一小提琴奏鸣曲》Op. 4

(1934)、《第二小提琴奏鸣曲》Op 6。(1936)、
《F大调弦乐四重奏》Op 10(1938)(后定名为第一弦乐
四重奏1955年音乐出版社出版)、冼星海《d小调小提琴与钢
琴奏鸣曲》Op 3(1934)、弦乐四重奏《萨拉班德》
(1935)已佚失)、赵元任的长笛钢琴二重奏《无词歌》等。
下文着重介绍其中的两首作品。

一、冼星海《d小调小提琴钢琴奏鸣曲》

冼星海(1905—1945)1928年入国立上海音乐学院，
1929年赴法国学习小提琴和作曲，1934年考入法国著名作
曲家保罗·杜卡主持的巴黎音乐学院高级作曲班。该曲作于1934
年12月，首演于1935年1月23日巴黎音乐学院。

乐曲采用单乐章奏鸣曲式。除了主要主题副部主题有比较稳定
明确的调性显示外，其它其式部分调性富于变化，并多有泛调性、
多调性出现。副部再现时有截截，并没有如常规统一于主调或上方
小三度的关系大调，而是归于下方小三度的主功能延伸的 \sharp 四级B
调。(注：童忠良称之为 \sharp 级的高位重同名和弦，功能不变)乐曲
的和声以三度叠置为基础，间以有半音变化的变音和弦、复功能和
弦来丰富和声音响。例如主部主题(谱例4)。从这例中也可以看
出织体声部进行比较自由，以新的音乐观念对待不协和音程。乐曲
在较大的结构上体现出功能进行的同时，在和弦的具体连接上还表

现出了对西方近现代和声功能扩展技法的掌握与运用。如(例5),连续重属进行之后,由 $\flat A$ 七和弦连接D七和弦,根音是三全音关系,但仍可视为属列主的功能进行。即 $\flat A$ 视为A的低位同名和弦。而含有变音的三度关系的和弦连接,则视为同功能和弦的进行。如(谱例6),⑥这种作法,一方面扩展了和弦的功能范围,另一方面削弱了基本功能进行,而增加了和弦的色彩对比。这也是欧洲晚期浪漫派和法国印象派常用的手法。在(谱例4)中还可以看到,小提琴与钢琴以对位的结合共同构成主部主题,并使用短小的卡农模仿、模进、片断的倒影、扩大、紧缩等复调手法,使音乐获得统一的发展。(谱例6)的后半部分是主部主题中小提琴声部的两倍半的扩大。钢琴仍以原形节奏的重复加以填充,使音乐由原形的一小节扩充为五小节,而仍有张力、不觉松弛,有似于戏曲的“紧打慢唱”。这首奏鸣曲是以传统的主题贯穿手法发展音乐的。主题动机在全曲中的变型发展十分多样。另外,这首乐曲在段落结构的布局上也很有章法。仍以(例6)为例。富于^动功力的三连音分解和弦卡农模进;之后是半音阶的推进,音乐爬到高峰嘎然而止,等待两个和弦的短促有力的总结,之后是相距减五度模进,达到了紧张度的高峰。小提琴独白状地大音程环绕犹如跌跌撞撞,从高峰上滚落下来,进入“紧打慢唱”的另一音乐状态。这样的布局,很好地表达了具有戏剧性冲突的乐思和跌宕起伏的激情。

从冼星海的这首作品可以看出我国音乐家追随世界音乐发展潮流的进取精神，同时也表明了我国近现代音乐向西方音乐学习的继续深入。

这首乐曲也没有表露出明确的对我国民族风格的追求。

二、马思聪(1912—1987)《F大调弦乐四重奏》

在二、三十年代“民族乐派”理论与实践的发展过程中，学习西方音乐的同时，音乐创作中对民族性的探索也取得了很多成就。如声乐作品中黄自、赵元任、聂耳等人的作品，器乐曲如刘天华的十首二胡曲、^萧友梅的钢琴曲《新霓裳羽衣舞》、贺绿汀钢琴曲《牧童短笛》等。马思聪《F大调弦乐四重奏》是把中国民族民间音乐作为素材，运用到重奏音乐创作之中，自觉、有意识地追求探索重奏音乐中民族风格的第一首代表作。当然，这种追求和探索，首先取决于作曲家对民族音乐的认识。

马思聪1924年11岁赴法国学习音乐，1931年归国。1936年马思聪北平之行，使他对北平大鼓产生了浓厚兴趣。以此为契机，他对民族音乐的认识以及他的音乐风格都开始了深刻的变化。这首作品“是在广州失陷后(1938年)在香港完成的。音乐中没有利用民歌，但风格有民歌的气质和北平大鼓的影响。在北平带回的大鼓的感触，留下痕迹在我的两个作品上，其一是在这四重奏。”⑦