



赵晓生学术著作系列

通向音乐圣殿

TO
MUSIC
HOLY PALACE

 **SMPH**
上海音乐出版社

赵晓生学术著作系列

通向音乐圣殿

赵晓生



 **SMPH**
上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

通向音乐圣殿 / 赵晓生著. —上海: 上海音乐出版社, 2006.12

(赵晓生学术著作系列)

ISBN 7-80667-946-4

I. 通... II. 赵... III. 音乐—文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 129914 号

责任编辑: 梅雪林

封面设计: 郑 艺

赵晓生学术著作系列

通向音乐圣殿

赵晓生 著

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海文艺大一印刷有限公司

开本: 787 × 1092 1/18 印张: 19 $\frac{1}{3}$ 插页 5 页, 谱文 342 面

2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月第一次印刷

印数: 1-3,000 册

ISBN 7-80667-946-4/J · 905

定价: 52.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
电 话: 021-54483425



赵晓生，作曲家、钢琴家、音乐理论家与教育家，上海音乐学院教授，博士生导师。1981年至1984年，美国密苏里哥伦比亚大学客席教授。《钢琴艺术》杂志副主编、中国音乐家协会会员、上海音乐家协会理事、现代音乐学会副会长和东方音乐协会、日本音乐研究会会员。

曾在中国三十余个主要城市（一百八十场以上）及美国（二十余场）等地举行钢琴独奏音乐会，擅长即兴作曲演奏，创立“太极作曲系统”及“音集运动”理论系统，创作数十部作品，在国内外产生广泛影响。主要有钢琴协奏曲《希望之神》（1985年）、《太极》（1987年）、《阴阳三阙》（1987年）、《绿腰》（1989年）、《唤凤》（1989年）、舞剧《大荒的太阳》（1991年）、《听松随想》（1993年）、《新翻〈霓裳羽衣曲〉》（1999年）。

1999年录制钢琴独奏专辑有《依心集——中国钢琴家赵晓生作品演奏专辑》（2CD）包括《啸雪》、《阿炳随想》、《琴韵》、《西湖八景》、《钟鼓》、《空谷回音》、《62343314》等十四首作品，出版教学影碟《小巴赫教会你弹钢琴》（2VCD）。

出版著作有《太极作曲系统》（1990年）、《钢琴演奏之道》（1991年、1999年修订）、《琴诀》（1994年）、《琴禅》（1997年）、《走进音乐》（2000年）、《传统作曲技法》（2003年）、《钢琴考级技术指南》（2003年）、《时空重组——巴赫〈平均律键盘曲集〉新解》（2005年）、《太极作曲系统（新版）》（2006年）、《通向音乐圣殿》（2006年）。

曾获1986、1991年“上海之春”音乐舞蹈节优秀创作奖及优秀演奏奖，1987年上海国际音乐比赛一等奖，1988年中国艺术歌曲比赛奖，1989年上海文化艺术奖，1997上海市高等学校优秀教育成果一等奖，1999年第七届上海国际广播音乐节“金编钟奖”（集体），2001年上海市“育才奖”。

被载入英国剑桥世界传记中心的《世界名人辞典》（第23卷），《世界音乐名人录》（第17卷），《知识名人录》（第16卷），《杰出成就男士录》（第11卷），美国世界传记研究院的《500位有影响的领导人物》，《杰出领导人名录》及“20世纪成就奖”等。

作曲与钢琴学生在国际、国内的作曲及钢琴比赛中获奖数十人次。



卷前詩



染什日月勤星鋤，終率一錢



聚散珠。中樂西曲探秘構，名

家新人說掌故。音觀顯隱從

橫覽，聲聞清濁逍遙舞。思

接心宇天地闊，進謁聖殿有

通途。



趙曉生



丙戌觀音成道日

目 录

第一辑 西乐解析	1
----------------	---

超时代的“创意”——巴赫《创意曲》解析	3
巴赫《平均律键盘曲集》中前奏曲与赋格主题之间的内在联系	21
巴赫C大调、C小调前奏曲音集运动分析	37
浪漫·自由·组织：一个创造者的不安灵魂——勋伯格钢琴小品解析	41
韦伯恩不协和中的协和与巴赫协和中的不协和	74
乔治·克拉姆音乐的抒情性格与戏剧意识	78
火山·清泉·太空	86
钢琴教学的六个基本问题	90
实现基本乐课教学的飞跃	97
演奏室内乐的核心是合作	101
发现人才·教育人才·培育人才·发展人才	104

第二辑 中乐探秘	107
----------------	-----

中国钢琴语境	109
《太极》的演奏特点	167
论陈铭志《序曲与赋格曲集》的演奏	172
持恒求变——《二泉映月》的结构特征	179
《敦煌唐人曲谱》节奏另解	189
敦煌曲谱是唐大曲结构吗？	196

第三辑 名家纪事 203

饮水思源——丁善德教授访谈录	205
严密·超前·系统·高瞻——桑桐教授树立的学术楷模	215
通向音乐圣殿——吴乐懿教授访谈录	224
乐中自有无穷乐——周广仁教授访谈录	231
刻苦钻研业务 富有创造精神——纪念钢琴教育家范继森教授	244
焕发新的艺术青春——刘诗昆先生访问记	249
圣彼得堡·北京·纽约——殷承宗先生访谈录	254
再现霍洛维茨的辉煌——香港钢琴家蔡崇力先生访问记	264
以己昭昭,方能使人昭昭——李名强教授访谈录	270
珍惜光阴,为中国的钢琴音乐——鲍蕙荞女士访谈录	278
钢琴天使——纪念许斐平	284
遨游音乐海洋——青年钢琴家许忠访谈录	286
用手指塑造独特的个性——谢亚鸥小姐访谈录	294
从俄罗斯学成归来——卞萌博士访谈录	303
新蕾初绽——江晨小姐访谈录	307
灵魂从此岸到彼岸的升华 ——记侯颖君“贝多芬晚期奏鸣曲专场音乐会”	314

附录

爱妻秀芝百日祭	赵晓生 317
我的职业每天都给我带来新的快乐 ——著名作曲家、钢琴家、音乐理论家赵晓生教授访谈录	鲍蕙荞 319
组织和智慧:音乐创造的核心 ——著名作曲家赵晓生教授访谈录	梅雪林 327
我们每个教师在教学中必须做示范演奏 ——上海音乐学院附中校长赵晓生教授访谈录	梅雪林 334
钢琴演奏使用“原始版本”的必要性 ——著名钢琴教育家赵晓生教授访谈录	梅雪林 337

第一辑

西乐解析

超时代的“创意”

——巴赫《创意曲》解析

序

将约翰·塞巴斯蒂安·巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685—1750)喻为西方“极乐世界”的乐祖、乐圣、乐佛亦绝不为过。巴赫的音乐之所以具有永恒的价值,不仅仅因为它体现了巴洛克后期复调音乐的最高超、最成熟的技术水平,更重要的在以下两点,难有第二位音乐家的成就能与之相提并论:第一,在巴赫的音乐中,预示了包括维也纳古典主义、浪漫主义、晚期浪漫主义、十二音序列技术、无调性乃至爵士乐和流行音乐等等各种音乐风格的显著特征;第二,巴赫的音乐往往比他的后人更清晰地体现出平衡与失衡、和谐与对抗、对称与非对称、有序与无序之间相反相交、相对相合、相易相和的运动规律,与宇宙秩序的最高自然境界获得同构。

仅仅从对巴赫十五首二部创意曲(Invention)和十五首三部创意曲(Sinfonia)的研究,即可证明如上论点。

析

这部巴赫在三十五到四十岁之间创作的键盘教本的确充满“创意”。十五首二声部乐曲与十五首三声部乐曲处于相同的调性布局原则之下:1. 同主音大小调成对排列,如同他在《平均律键盘曲集》中所做的一样;2. 只取四升四降之内的大小调;3. 进一步省略了若干虽在四升四降范围内却在当时极少使用的大小调,如: A^b 大调、 $F^\sharp$ 小调、 $C^\sharp$ 小调。所以,在二十四个大小调中剩下十五个调。这是与平均律曲集使用全部二十四个大小调的不同之处。

调性次序: C(大一小)

D(大一小)

E^b (大)

E(大一小)

F(大一小)

G(大一小)

A(大一小)

B^b (大)

B(小)

所省去的是: C[#]、F[#]、A^b 的大、小调及 E^b、B^b 小调和 B 大调。这或许与当时键盘乐器调律未能达到完全的平均律,故极少使用这些键上的多升、降调号的调有关。

但从中仍可看出,巴赫的同主音大、小调作为“阳—阴”成对的观念却是根深蒂固。这一点与后来(如浪漫主义的肖邦,甚至20世纪的肖斯塔科维奇)的“同调号大、小调五度循环”观念迥然不同。应当说,巴赫的概念更接近于20世纪的“半音音阶”(如欣德米特)的概念。在巴赫的心目中,以下两点无可置疑地具有相当的“现代意识”:一是大、小调成对,阴阳环抱,出于一体;二是半音之间各音平等,各自独立。由此引申出巴赫创作中大量的不协和现象的存在,以及20世纪前半叶无调性和序列音乐对调性的否定,从中可以获得令人满意的解释。

1. C大调

C大调在巴赫的音乐感觉世界中是一个中庸的、平稳的、白色的调性。从二部与三部两首创意曲基本一致的音乐材料中可得佐证。

这两首C大调创意曲都建筑在音阶式连续十六分音符的核心材料基础上,且充满着声部之间的运动与静止、原形与倒影、疑问与回答的对话。二部创意曲的材料更集中,两个相对比的四音组概括了全曲的基调。第一个四音组:上行音阶方式的C—D—E—F,分别以十六分音符和扩大的八分音符两种形态出现;第二个四音组D—E—C—G则以级进一小跳一大跳的音程变化方式给全曲注入勃勃生机。整个动机(两个四音组的相加)不断以原形与倒影方式的对话赋予音乐机智与情趣。第7—14小节是第1—6小节的扩充颠倒,但对位声部改变了句尾的落音并省略了下行的八度(如第8小节第一拍上声部“应当”为d²—d¹,依次类推)。第15—18小节的先倒影后原形的“对话”使这首创意曲大可冠以这一“标题”。第19—20小节的高潮由连续三次“主导动机”的模式所形成,低声部却是第一个四音组扩大的倒影。材料之集中与统一使之韵味隽永,至今使每个琴童从中受益。

第16—17小节间的高潮点比二部的第20小节略为提前（两首乐曲的长度基本相同），但均不在传统概念上的“黄金分割点”上。二部共长达22小节，高潮在第20小节，为0.9的位置；三部共长达21小节，高潮在第17小节第一拍，为0.8的位置，相距0.618甚远。

巴赫在C小调上往往显示出超乎寻常的灵感。在巴赫的心目中,C小调是庄严与忧郁混合的调性。两首C小调的创意曲显示出截然不同的性格,却都体现出超人的智慧。

例1:

段落 [A]

材料: a — b — c — d — e

小节: (1 - 2) (3 - 4) (5 - 6) (7 - 8) (9 - 10)

调性: C ————— E^b —————

[B]

a — b — c — d

a — b — c — d — e

(11 - 12)(13 - 14)(15 - 16)(17 - 18)(19 - 20)(21 - 22)(23 - 24)(25 - 27)

[C]

~ (d²) a — b

(d²) ~ b — a

(cadence)

g — c

这既有点像十四行诗的韵脚,又有点像DNA双螺旋体相互缠绕的形状。有些分析视这首乐曲为“主题与对题”是不确切的。这首乐曲没有主题,只是一条不可斩断的河流,如两股水流先后注入同一条河床(如同黑白尼罗河或苏州河与黄浦江一般)。两个声部无所谓谁比谁更重要,而是一个向前行走着的人与他的紧相随、不离身的影子:先后有别而性质无异,是两物出于一体;似分而实合,是同一个乐思的错位。及曲将终,两体终于合为一体,而且颠鸾倒凤一般地上下交错了一番,更显示出巴赫不欲将两个声部分出主次的本意。这首乐曲以极为特殊的方式表现出高度的平衡与对称,其复对位技术之高超令人惊叹!

全曲共出现二度、七度、三全音等不协和音程三十三处,虽不属不协和程度特别高的,但较多地出现了三全音——这一在中世纪被认为“魔鬼音程”的怪物。在今天看来这是相当普通的,但在巴赫的对位中却颇少见。若想鸡蛋里挑骨头,在第10小节最初的两个十六分音符出现平行五度,经过复对位,在第20小节改变为平行四度,皆属传统严格对位规则所不允。

三部创意曲是首伤感的抒情诗。构成这首乐曲的“建筑材料”是三块“砖”:

① 主要材料,在高声部先出现(1—2小节)。由两个部分组成:a. 分解和弦上行及极富特性的八度下行;b. 减七度上行、跳进加下行的小调音阶。这一形态在二部创意曲的首部中也同样出现过。

② 第5小节高声部出现的顿、连相间的下行跳进动机。

③ 连续十六分音符的音阶进行。

除去极少数情况之外(如1—2小节低声部对位),全曲的每个细节皆由上述三块“砖”所搭砌而成。不同于前述三首创意曲的是:这三个材料之间的重要性有所差别。**[a]**为主要动机,不但在全曲始终占据主导地位,而且具备“主旋律”的品格,为全曲定下基调。**[b]**亦颇具特性,但只处于**[a]**的补充、陪衬地位。**[c]**更弱,只是上述二者的背景及全曲转折关头的连接。在大多数情况下,这三个材料同时出现,相互交错。因为三个材料性格各异,在三个声部上构成极为鲜明的“高架立体交叉”,音响丰满,变化多端,效果极佳。就钢琴技术训练而言,这种在三个声部上用三种指触、三种音色、三种形象展示三个层面的高度控制训练,是每个钢琴家的必修之课。

3. D大调

在五度相生的调律体系中,D大调是最明亮、通透的调,其音响最纯净。这可能与弦乐器的定弦有关,使G、D、A诸大调显得最纯粹、透明。这种感觉无疑影响了巴赫在用D大调写作时对主题设计的情绪确定。

更具意义的是这首乐曲的结构。稍微细心观察,我们可称它为“微型奏鸣曲”。其结构为:

主部	连接部	副部	副部的扩充及小结尾
(1-4)	(5-11)	(12-25)	(26-38)
—————“呈示部”—————			
D	D - A	A - b	A

——展开——主部——连接部——副部（紧缩）——结尾
 (39-43) (44-47) (48-54) (55-58) (58-61)
 ┌───────────────────“再现部”──────────────────┐
 —————D—————D—————

三部创意曲则在明朗的基调中增添了一份妩媚和典雅。在曲体上,这首乐曲是一首真正的赋格曲,除去主题在第一次呈示时即伴随对题出现这一点不符常规。

真正的对题从第3小节起,由低声部伴随着中声部的第二次主题同时出现。就低声部而言,对题出现在主题(第6—7小节)之前也是颇有意思的。由此而来,当低声部出现主题时,对题声部不在“常规”的中声部,而是在高声部,使声部之间的相

互关系出现了有趣的新组合。

倘若将第8—9小节看作“第一间插段”，在高声部及低声部连续三次出现的“号角声”极有个性，在全曲中处于十分突出的地位。随后，主题在B小调上出现后，引出“第二间插段”（第12—14小节），从B小调转到F[♯]小调，充满缠绵的十六分音符应答，这是全曲中比较抒情的片断。

从第14小节第三拍起，是十分密集的紧接段。连续八次主题头的紧接出现导入三次主题的完整出现；声部次序与呈示段相反，为B(G)—A—(D)—S(D)，从低声部到高声部，首尾呼应地结束了全曲。

4. D小调

D小调历来是阴暗的、忧愁的。这两首创意曲也不例外。如果说柴科夫斯基后来在D小调上写下了他的多愁善感的《秋之歌》，那么，这两首创意曲可谓巴赫的“秋之歌”。

二部创意曲由“一句话”写成。第1—2小节是在音阶中插入减七度大跳的核心动机，呈  形态。这一动机具有两种相反的形态：原形与倒影（）。这两种形态在两个声部上连续交替出现，贯穿全曲始终。

在这首乐曲中，存在着四层意义不同的“正反比”：

- ① 上行与下行的正反比。这是运动方向的对比。
- ② 级进与大跳的正反比。有级进必伴有跳。
- ③ 短音符与长音符的正反比。这是运动与相对静止之间的对比。
- ④ 十六分音符与八分音符的正反比。十六分音符多为音阶型，用连奏；八分音符多为分解和弦，用顿音。连奏与顿音二者造成乐曲的基本表现手段之对比。

以上四方面对比因素使乐曲在高度统一（单一动机贯穿）的基础上变化多端（在核心动机之外的另一声部上实现），使守恒与变易巧妙地共存于一体之内。

三部创意曲则更倾向于—首浪漫主义的悲歌。对半音的强调和充满祈求的六度上行大跳，使音乐尤其阴暗、委婉、伤感、悲切。第13—14、第21、第23—24小节中多次出现的半音阶，是巴赫常常喜爱使用的语汇之一。

5. E^b 大调

E^b 大调的二部创意曲尤其具备刚毅坚定的英雄气概。不知这一点是不是影响

了后来贝多芬等人对E^b大调的处理。巴赫的这首创意曲写得简朴明了、节奏强烈、形象突出,4小节的主题与对题从头至尾相互缠绕,形成十分方整的螺旋形,只是整中有不整。两个声部相互交换的小节数分别为:

例3:

4 - 4 - 3 - 4 - 4 - 3 - 2 - 2 - 5 + 1 (终止式)

E^b B^b A^b → Cm Fm B^bm → Fm A^b E^b →
 └── 大调 ──┬── 小调 ──┬── (小) (大) 原调 (再现)
 └── 声部倒转 ──┘

三部创意曲是首十分特殊的乐曲。多情、委婉、曲折的二重唱带着分解和弦固定音型的背景,完全是一首主调性格(相对于复调音乐)的浪漫曲。其音乐形象与《平均律键盘曲集》第二卷第四首序曲(C[#]小调)十分贴近,只是节奏的处理有所不同。

值得注意的是,高声部与中声部的节奏常常处于平行状态,但事实上却是独立不倚的两个声部。中声部第2—5小节是高声部第1—4小节下方四度的卡农(严格模仿);第7—9小节第一拍是高声部第5—7小节的变形模仿。从第9小节第二拍起改由中声部领头、高声部模仿等等。因此,这首乐曲的上方两个声部应当是独立的声部歌唱,而不应演奏成平行的“和声”。

这首乐曲的魅力还在于其绚丽、繁复的装饰。在每个长音上出现的颤音、回音、历音、倚音体现了巴赫音乐的即兴、自由、华丽的一面,也是一般学生所最难以妥善掌握的。

6. E大调

E大调的二部创意曲在这册曲集中犹如一颗闪光的明珠。连续切分基础上的舞蹈节奏简直预示着将近两百年后才出现的爵士乐。这首乐曲在声部上的特点是:除去第29—32小节两个声部为同向进行外,其余几乎所有细节均处于菱形的反向状态。倘若将每个声部的音符用线条连接起来,即显现出这种内部高度对称而平衡的菱形连续◇◇◇◇◇◇◇◇。

与其他大多数创意曲一样,这首乐曲的材料也十分精简。它们是由相关的两组核心材料所构成:

① 音阶型。上行音阶在拍子上;下行音阶在切分位置上。在第二段落声部尽管

交换,这一特征却并不交换。

② 分解和弦型。又分为简单的分解和弦与装饰的分解和弦两类。装饰都用助音型。

在演奏上,音阶用连音,分解和弦用断音。

所以,正拍与切分,音阶与琶音,连音与断音,简音与装饰音,构成了乐曲的内部对比与变化。

在人类音乐发展史上出现爵士乐是必然的。倘若巴赫这首创意曲还不足以为证,那么,贝多芬最后一首《C小调奏鸣曲》(Op.111)第二乐章的Ⅲ变奏,或许是更有力的证据(贝多芬的《第三十二首奏鸣曲》创作于巴赫创意曲的一百年之后,新奥尔良出现第一支爵士乐队的一百年前)。

三部创意曲则是一首充满恬静田园风味的小曲。作为三部创意曲中最简单的一首,此曲主要是三连音与长音符之间的对比。流畅的连续三连音与几乎成为和声性的长音符组织成一幅精美的水彩画,简单而不乏韵味。

7. E小调

E小调的二首创意曲“碰巧”都是全部创意曲中最具情感化特征而在写作上较具任意性的乐曲。不像其他创意曲那样以一个常被称之为“主题”的核心材料加以上下正反、颠来倒去的“把戏”构成乐曲,这两首创意曲却流露出跟随乐思自由向前流动的意向。

二部创意曲,虽然开始的6小节低声部完全是高声部“核心动机”的模仿,但在相当程度上显露其“补充”的价值,而由高声部独立形成了完整的歌唱性旋律。在这里,两个声部之间出现了“主次”之别,低声部失去了独立存在的性质,而成为高声部的陪伴与附庸。尤其值得注意的是,这一以某一声部为主、另一声部补充的关系还突出在两声部的音程关系上。纵观全曲,除少量由于倚音或经过音形成二度或三全音之外,几乎所有重要位置上的音程都是三度、五度、八度等协和程度很高的音程(顺便说一句,倒数第3小节第三拍出现的同向七度—八度进行显然是这位对位大师巴赫“任意性”的笔误)。

这首创意曲在结构上相当自由、松散。除调性的常规布局e—G—D/e—e作为乐曲的骨架外,乐思变形甚多、甚大,从第15—19小节完全出现新材料,这种完全离开“核心材料”的做法在“创意曲集”中是少见的。在乐曲的其余部分,被最“彻底”地保持着的材料仅仅是由下助音构成的四音组“G—F[♯]—G—E”。