

Lento $\text{♩} = 56$
cantabile
p

拉赫玛尼诺夫歌曲研究

林育 著

首都师范大学出版社

Lento $\text{♩} = 56$
cantabile

Lento $\text{♩} = 56$
cantabile

责任编辑 / 俞斌

У КО. С. ГО ОР - БЕ

封面设计 / 郑珏

У КО. С. ГО

音乐学院

сгесс.

ДУМ ЧЕ - БО ПОД РУ - КОЙ СЕ - РЕ - БРЕ -

И ДУ - ШЕ. СТОЙ

ИИ - Я

И ДУ

О. ИИ - ЛЕС

ISBN 7-81039-887-3



9 787810 398879 >

ISBN 7-81039-887-3/G · 78

定价: 15.00 元

拉赫玛尼诺夫歌曲研究

林 育 著

首都师范大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

拉赫玛尼诺夫歌曲研究/林育著. —北京:首都师范大学出版社,1999.4

ISBN 7-81039-887-3

I. 拉… I. 林… Ⅱ. 拉赫玛尼诺夫-歌曲-研究 N. J614.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字(97)第 25213 号

LAHEMANINUOFU GEQU YANJIU

拉赫玛尼诺夫歌曲研究

首都师范大学出版社

(北京西三环北路 105 号 邮政编码 100037)

北京国马印刷厂印刷 全国新华书店经销

1999 年 4 月第 1 版 1999 年 4 月第 1 次印刷

开本 787×1092 1/16 印张 8.5

字数 180 千 印数 0,001—1,000 册

定价 15.00 元

序

苏 夏

拉赫玛尼诺夫是近现代最伟大的钢琴演奏家之一,他的艺术歌曲与钢琴音乐之间有着直接的联系,两种音乐体裁之间互相渗透互相补充。歌曲的钢琴伴奏具有一种细致入微的风格。

拉赫玛尼诺夫的歌曲是一种浪漫的声乐抒情诗。他的音乐悠长宽广、充满俄罗斯式特有的忧郁;他选谱的诗歌和生活联系紧密,具有人民的气息,体现了一种进步的时代潮流。旋律与语言的结合如水乳交融,在声腔中表达出细腻的心理刻画。因此,他的歌曲被公认为俄罗斯歌曲中的珍品。

林育老弟的《拉赫玛尼诺夫歌曲研究》一书的问世,对于当前中国的音乐理论界、演唱演奏界和音乐爱好者们无疑是个好消息。我有幸先拜读过原稿,看得出作者治学认真、理论功底扎实和博学。作为他的先学者,我祝贺本书的出版,也相信他继续在拉氏作品的系统研究中有能力百尺竿头更进一步,获得新的成绩。

绪 言

20 世纪的前 10 年,也许是音乐史上最为喧闹与繁杂的 10 年。这一时期,以瓦格纳—理查·斯特劳斯—布鲁克纳为代表的德国晚期浪漫主义已因其过分地“浮夸、狂热”、“几乎总是与英雄主义、战争和激动有关的内容”以及他们在技术—艺术风格方面的雷同,已失去了往日的辉煌。相反,以肖邦、李斯特、格里格甚至塞撒·弗兰克和普契尼的名字为各自代表的民族——浪漫主义却因其独特的艺术魅力而继续保持着勃勃生机,这时,以德彪西—勋伯格—兴德米特—巴托克和斯特拉文斯基为代表的多元化的 20 世纪音乐拉开了序幕。

处在这个主义迭出、流派纷呈的时代,拉赫玛尼诺夫却依旧走着他自己的路。

作为一个生活在跨越 19 世纪—20 世纪两个时代的浪漫主义钢琴大师指挥家、作曲家,他为后世留下了一批宝贵的音乐财富。其中包括于 1890 年至 1916 年之间创作的 83 首艺术歌曲(浪漫曲)。随着时间的推移,他的作品越发受到人们的喜爱,同时,其作品的内在价值也为世人重新认识。

就音乐语言和表现技术而言,拉氏的作品中所用的音乐材料并不很复杂——这种情况与莎士比亚的创作颇有些相似。然而,蕴含于拉氏作品中的许多为他的同代人所不能企及的方法与技巧,直至今天,也仍然有着不可忽视的重要价值。

鉴于此,本书将对拉氏的歌曲创作进行一些技术分析,希望这些创作经验能对提高中国的艺术歌曲写作水准有所裨益。

本书所依据的是莫斯科 1965 年版《拉赫玛尼诺夫浪漫曲全集》。

目 录

序	苏 夏
绪 言	(1)
理论篇	(1)
第一章 结构特点	(11)
第二章 和声技巧	(11)
一、线条思维	(11)
二、持续音	(21)
三、下属功能组的变和弦	(27)
四、 ^bIII 与 ^bVII	(34)
五、三度关系与调性扩张	(35)
六、其它的和声技法	(38)
第三章 织体	(41)
一、音型对位化或动机音型化	(46)
二、和声音型+平行声部	(49)
三、单音重叠构成的音型	(53)
四、对位化织体	(54)
第四章 旋律特征	(55)
一、曲首冠音	(55)
二、支点音	(61)
三、动机与模进	(63)
分析篇	(75)
1. 无作品号 单二部曲式 g小调	(75)
2. 无作品号 单三部曲式 C大调	(75)
3. 无作品号 回旋曲式	(76)
4. 无作品号 单三部曲式 ^bE 大调	(76)
5. 无作品号 单三部曲式 G大调	(77)
6. 无作品号 复三部曲式 f小调	(78)
7. 无作品号 复二部曲式 a小调	(78)
8. 无作品号 单二部曲式 E大调	(79)

9. 无作品号	单二部曲式	F 大调	(80)
10. OP4—1	单三部曲式	d 小调	(80)
11. OP4—2	单二部曲式	F 大调	(81)
12. OP14—3	单三部曲式	D 大调	(81)
13. OP4—4	单三部曲式	a 小调	(82)
14. OP4—5	乐段的变化重复	d 小调	(83)
15. OP4—6	单三部曲式	g 小调	(83)
16. OP8—1	重复结构的单乐段	G 大调	(84)
17. OP8—2	乐段	^b E 大调	(84)
18. OP8—3	不带再现的单三部曲式	d 小调	(85)
19. OP8—4	单三部曲式	g 小调	(85)
20. OP8—5	乐段的变化重复	^b E 大调	(86)
21. OP8—6	单三部曲式	C 小调	(86)
22. OP14—1	单三部曲式	F 大调	(87)
23. OP14—2	单二部曲式	G 大调	(87)
24. OP14—3	单二部曲式	[#] f 小调	(88)
25. OP14—4	单三部曲式	^b E 大调	(88)
26. OP14—5	单三部曲式	E 大调	(89)
27. OP14—6	单二部曲式	g 小调	(89)
28. OP14—7	单二部曲式	C 大调	(90)
29. OP14—8	单二部曲式	f 小调	(90)
30. OP14—9	单二部曲式	^b E 大调	(91)
31. OP14—10	复乐段	D 大调	(91)
32. OP14—11	单二部曲式	^b E 大调	(92)
33. OP14—12	单三部曲式	^b e 小调	(93)
34. OP21—1	复三部曲式	c 小调	(94)
35. OP21—2	单二部曲式	^b e 小调	(95)
36. OP21—3	单三部曲式	c 小调	(95)
37. OP21—4	变化重复的乐段	^b D 大调	(96)
38. OP21—5	单二部曲式	^b A 大调	(96)
39. OP21—6	单二部曲式	[#] f 小调	(97)
40. OP21—7	单二部曲式	A 大调	(97)
41. OP21—8	单三部曲式	c 小调	(97)
42. OP21—9	单三部曲式	^b B 大调	(98)
43. OP21—10	复三部曲式	^b e 小调	(99)

44. OP21—11	单二部曲式	$\flat E$ 大调	(99)
45. OP21—12	单二部曲式	g 小调	(100)
46. 无作品号	单三部曲式	a 小调	(100)
47. OP26—1	单二部曲式	$\flat D$ 大调	(101)
48. OP26—2	单二部曲式	$\sharp f$ 小调	(102)
49. OP26—3	复乐段	d 小调	(102)
50. OP26—4	复三部曲式(Rondo)	c 小调	(103)
51. OP26—5	单三部曲式	$\flat A$ 大调	(104)
52. OP26—6	乐段复杂化	f 小调	(104)
53. OP26—7	单三部曲式	F 大调	(105)
54. OP26—8	复乐段	a 小调	(106)
55. OP26—9	单三部曲式	d 小调	(106)
56. OP26—10	单二部曲式	A 大调	(107)
57. OP26—11	乐段	D 大调	(107)
58. OP26—12	单二部曲式	b 小调	(108)
59. OP26—13	单三部曲式	d 小调	(108)
60. OP26—14	单三部曲式	b 小调	(109)
61. OP26—15	乐段	$\flat e$ 小调	(109)
62. 无作品号	单三部曲式	$\flat E$ 大调	(110)
63. OP34—1	单二部曲式	e 小调	(111)
64. OP34—2	单三部曲式	C 大调	(112)
65. OP34—3	单三部曲式	e 小调	(112)
66. OP34—4	复二部曲式	c 大调	(113)
67. OP34—5	复二部曲式	d 小调	(113)
68. OP34—6	单二部曲式	f 小调	(114)
69. OP34—7	一部曲式	$\flat e$ 小调	(114)
70. OP34—8	单二部曲式	$\flat e$ 小调	(115)
71. OP34—9	单二部曲式	g 小调	(115)
72. OP34—10	乐段	$\flat A$ 大调	(116)
73. OP34—11	单二部曲式	c 小调	(117)
74. OP34—12	单三部曲式	A 大调	(117)
75. OP34—13	复三部曲式	$\flat e$ 小调	(118)
76. OP34—14	单二部曲式	$\sharp c$ 小调	(119)
77. 无作品号	乐段	$\sharp C$ 小调	(120)
78. OP38—1	单二部曲式	g 小调	(120)

79. OP38—2	单二部曲式	(120)
80. OP38—3	单二部曲式 F 大调	(121)
81. OP38—4	复三部曲式 C 大调	(121)
82. OP38—5	单二部曲式 \flat B 大调	(122)
83. OP38—6	单二或单三部曲式 \flat B 大调	(123)
后 记		(125)

理 论 篇

第一章 结构特点

拉氏歌曲与其它浪漫主义作曲家的最大区别在于,不用通俗歌曲或城市民谣常用的分节歌形式,即便重复,也是作变化重复或织体变奏(如 OP4. №5, OP8. №4)。他善于运用器乐化陈述—发展手法及器乐曲式,其结构以小型居多(乐段、单二或单三),最短的只有一句(见《全集本 №77》,无作品号),这一点,使他的创作风格既有别于前人(如舒曼、李斯特),不同于同代人(如福列、格里格),也不同于俄国浪漫派作曲家(如柴科夫斯基)以及某些浪漫主义作曲家(如沃尔夫、R·斯特劳施)。

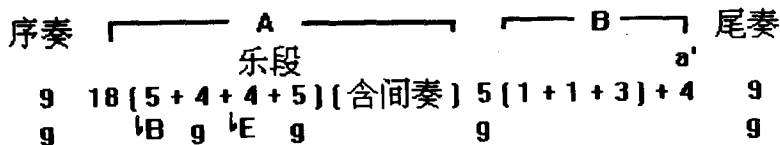
具体地说,这一特征表现为:

1. 细致丰富的音乐节奏与语言节奏的完美结合,通过长、短句的灵活组合而得以体现;
2. 器乐化主题陈述—发展过程中,大量运用多层次线条组合及随乐思展开而不时变化、流动着的音乐织体,在曲式形成过程中起重要作用;
3. 结构内部的扩充、展开,常使结构轮廓变得模糊,亦不时超越了 CODA(尾声)的功能,而直接参与了曲式构造;
4. 以非方整性的写法构成方整性结构,而占主导地位的则是非方整性结构;在主题陈述中,亦多用不按比例长度的句法结构。这一切,显示出作曲家强烈的个性色彩及审美趣味,亦为作品增加了曲式构造的内在张力和节奏动力。

现举例详析如下。为查找方便,本书全部按全集版(莫斯科,1965)曲目编号顺序排列。

【1】 无作品号 单二部曲式 g 小调 (1890)

这是长、短句构成的非方整结构。图式:



如图所示:

- (1) A 部分乐句之间比例不对称;

(2) B 部分由长、短句构成；

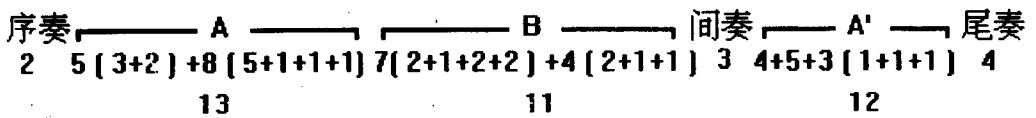
(3) A—B 两部分之间的结构不平衡。

总体的均衡由于采用以序奏材料作为补充的尾奏而实现，同时，这一材料亦被用于 B 部分，以造成结构的统一与连贯。

谱例 1

【4】 无编号 单三部曲式(1891)

图式：



从上图可见到结构内部被一次次扩充的情形。虽然结构不方整，但总体上是均衡的。

【15】 OP4. №6 单三部曲式

图式：

┌─── A ──┐
┌────────── B ─────────┐
┌─── A' ──┐
尾奏

16 (4 + 4 + 8)
7 (1 + 1 + 1.5 + 1.5 + 2)
10 (8 + 2)
4

g
b^b
G

如图所示,上例各部分之间结构不方整。值得注意的是中部处于调性游移的状态,其和声语言亦令人费解;我们可以视旋律为^bD大调第VI级或^bB小调的I;在低音与音型之间又夹着一层调性不明的四音音节;我们可以试图将其解释为F小调;3小节以后,此音节又在旋律位置出现,和声则变为[#]F音上的大三小七和弦,可认为B大调外调插入,亦可视为^bB小调的第VI级大三小七和弦;最后两小节中性化的旋律可分别视为^bC: I; ^bd:([#]C) I;和弦则为^bE7,既可视作^bA大调的属九和弦,又可视作G大调^bVI级九和弦。倘若用重中音功能来分析,则可视作t—s—M,它与[#]F7只是平行七和弦进行,而[#]F7则可分析为^bB小调第V级高位和弦,即[#]V。需要说明的是,这是1893年的作品,作者的和声思维已出现现代和声的雏形。

谱例 2

accel.

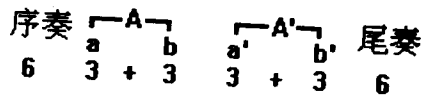
Но вихрь свиданья на - бе - жал...

Agitato

Мы вме - стевновь, и дни несут - ся, как мо - ре волн лету - чих

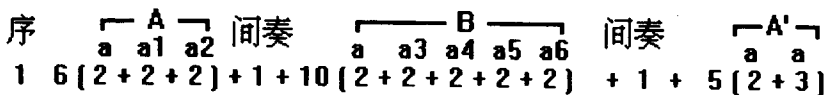
【16】 OP8. №1 重复结构的单乐段 (1893)

图式:



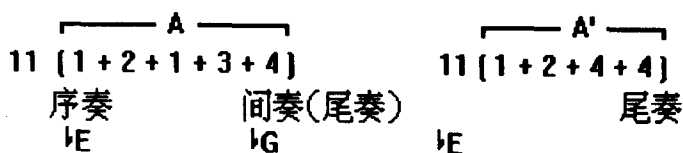
音符作为情感的载体,周期性陈述是普遍的规律。在这里,由3小节构成的乐句的本身虽不方整,但其产生的结果却是均衡的。与此形成对照的是№【17】OP8. №2,这是拉氏歌曲中少见的方整性结构,唯一不同的是,每一句仅为两小节。

【19】 OP8. №4 用变奏原则写成的单三部曲式



如图所示,由3个乐句构成的a在再现时被紧缩,原因是在中部已经被大大地扩展了。同时,间奏实际上也起扩充的作用。

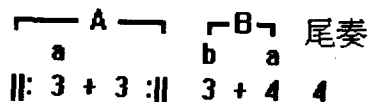
【20】 OP8. №5 变化重复单乐段



这确实是一首十分精致的《梦》：序奏与尾奏相加的总和等于间奏的长度（实际上是主题材料）；而前后两个部分的结构不同，总和却是相等的。（请比较另一首《梦》，【82】OP38. №5）

【23】 OP14. №2 单二部曲式（1896）

图式：

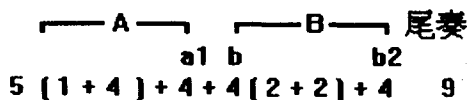


在这里，A 为重复乐段，因为伴奏织体已改变。尾奏材料取自 B。

除了结构内部的扩充，拉氏歌曲的一大特点在于极为出色的补充。具体体现于尾奏。（见 P88）。

【28】 OP14. №7 单二部曲式 C 大调（1896）

这是一首以拉氏特有的“乐句链”式的手法写成的佳构。图式为：



实际上，B 部分的 b 材料与 a 的区别并不十分明显。这是因为：作为简单曲式，单二—单三的 a 与 b，通常都是单主题的内部发展。在这里，值得注意的是：第 2 句材料为 a 的移位逆行；第 3 句将“新”材料加以重复；第 4 句是 a 材料的移位逆行与第 2 句后半部分材料移位的综合。随之而来的补充则以恢宏的气势，震人神魄，大有气吞山河之概（见 P106）。

严格地说，并非每一位作曲家都认识到尾奏的重要性，也不是每一个人都可以将它写得十分出色。然而，这却似乎是拉氏的一大特长。从这本歌曲集中找出例子是十分容易的。

【29】 OP14. №8 单二部曲式 f 小调（1896）

图式：

序奏 — A — — A' — — B — 尾奏(补充)

6 10 [4+5] 1+9 [2+1+3+3] 11 [5+6] 7

调性 F D-A f 间奏 f-b-D-b-D-f f-b-c-A-f f

[乐段的变化反复]

此例的结构耐人寻味:由于 A 部分在反复时,被加以和声、织体等方面的变化发展,极易造成单三的 B 的错觉。然而它仅仅只是变换终止(结尾)的旋律反复。(同样的例子可见 №【41】OP21—8. P152)。B 为音乐的进一步展开;级进上行的宽阔低音及并行的上行级进和弦将全曲推向高潮(整个部分亦是一个密不可分的乐句链),尤为精彩的是落潮的处理;在这里,序奏材料的出现,起到情绪的补充和结构平衡的作用。

谱例 3

rit. Tempo I

кликнулась отсюда на зов души

col canto

твоей болейшой.

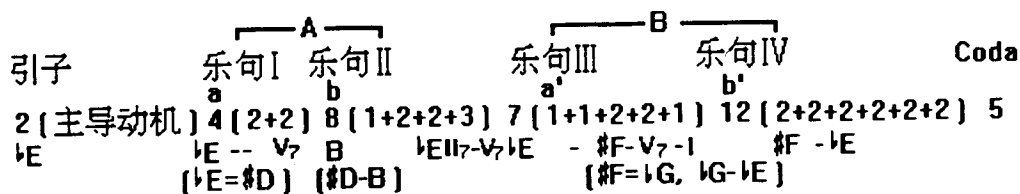
p mf f cresc. dim.

作为音乐与文学两类艺术的综合体,歌曲写作具有相应的难度。除了歌词的选择可显示出作曲者的艺术趣味及修养,对歌词的处理(以旋法结构及曲式结构来体现)也可看出作曲家的功力。不必讳言,许多大师在歌曲写作方面常常暴露出致命的弱点。最重要的一点就是曲式僵化,而一个萎缩了的外形结构是无法很好地作为情感载体的。

拉氏歌曲之所以具有活力与动力,除去它宽广悠扬,时而如行云流水,时而又于雄浑激越中透出潇洒清丽的旋律本身,灵活自如地运用结构内部的扩充及器乐化展开手法,乃是其奥妙所在。

【32】 OP14. №11 变化重复的单二部曲式 (1896)

图式:

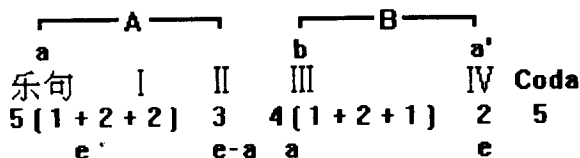


应当说,这是结构内部十分模糊的器乐化的声乐作品。除了结构本身的特点,和声(尤其是调性布局)在曲式形成中具有重要意义。(见图式)第 II 乐句的三度调性对置,极易造成“中部”的错觉。

如果说扩充(结构内部)和补充(既可被拉氏用作尾奏,又可用于完成曲式结构,如 OP21. №7. №8.)是人们常用的技法,那么,在拉氏手中,则被赋予了全新的表现意义,同时,体现出拉氏独特的浪漫主义美学情趣。因此,如果说重复(小到乐句、乐段,大到整个结构)是易于掌握的简单技术,展开则体现出更为复杂的创作技巧。

【35】 OP21. №2 单二部曲式 (1900)

图式:



如图所示,这是一个极不方整的结构,所以,5小节尾奏才至关重要;甚至,都可将其视为第 4 乐句的一部分。

【36】 OP21. №3 不再现的单三部曲式

图式: