钢琴小品八首

陈铭志

· 上海音乐出版社 ·

钢琴小品八首

陈铭志

上海音乐出版社

责任编辑：叶维修
封面设计：于文盛

钢琴小品八首

陈铭志
上海音乐出版社出版、发行
（上海绍兴路74号）
新华书店经销　江苏吴县教育印刷厂印刷
开本787×1092　1/16　印张1.25　曲谱8面
1989年9月第1版　1989年9月第1次印刷
印数：1—4,500册
ISBN 7-80553-181-1/J·151　　定价：1.20元

前　言

一九八二年，罗忠镕兄在沪期间，我拜阅了他为古诗《涉江采芙蓉》谱写的歌曲，那是一首序列音乐作品，其音列设计令人赞赏。他说不妨采用同一音列写作风格回异的曲子，倒也别有情趣。于是，我取其音列在同年写就这组乐曲《钢琴小品八首》。

运用十二音技法作曲，有利于拓展音乐风格及技巧领域，然需力求与民族音乐思维和审美心理相适应。为此，本人用心于以下三点：一为“音列主题化”，即强调民族之“我”，以相对完整的旋律充实常见分割式动机进行，这一非属纯粹无调性的自由处理，意在加强音乐可听性；二为“节奏性格化”，即赋予节奏以某种民族特性，如注入民间锣鼓节奏和戏曲音乐中板内有板的律动因素，再加上复合节拍的运用，力使音乐抑扬顿挫相当，声部进行流动，织体布局富于立体感；三为“结构程序化”，亦即有序地、逻辑严密地组织音乐语言。在传统二段式、三段式等结构中，不仅采取音列反复、节奏反复等手段造成变化统一，且在反复时渗进新素材，以增强音乐发展的活力，在平衡与不平衡的交错中显示形式美感。

忠镕兄看了拙作之后认为，我与他的作品虽同出一种音列，但写法与风格却“相差十万八千里”。本人也从创作实验中得一体认，十二音音列具有无穷的可变性，倘能反映出时代的民族的风骨、情致、意蕴，则又可说成万变不离其宗了。本人愿与音乐界朋友们共同研讨这一课题。

顺此谨向编辑出版这一探索性作品的上海音乐出版社，以及给予热忱帮助和理论解说的郑英烈、钱苑同志致以深切谢意。

陈铭志

一九八九年五月于上海音乐学院

目　　录

前　言

1. 田　园 …… 1
2. 诙　谐 …… 2
3. 山　歌 …… 3
4. 对　话 …… 4
5. 叙　事 …… 5
6. 固定低音 …… 6
7. 吟　唱 …… 7
8. 舞　曲 …… 8

附：《钢琴小品八首》简释 …… 9

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

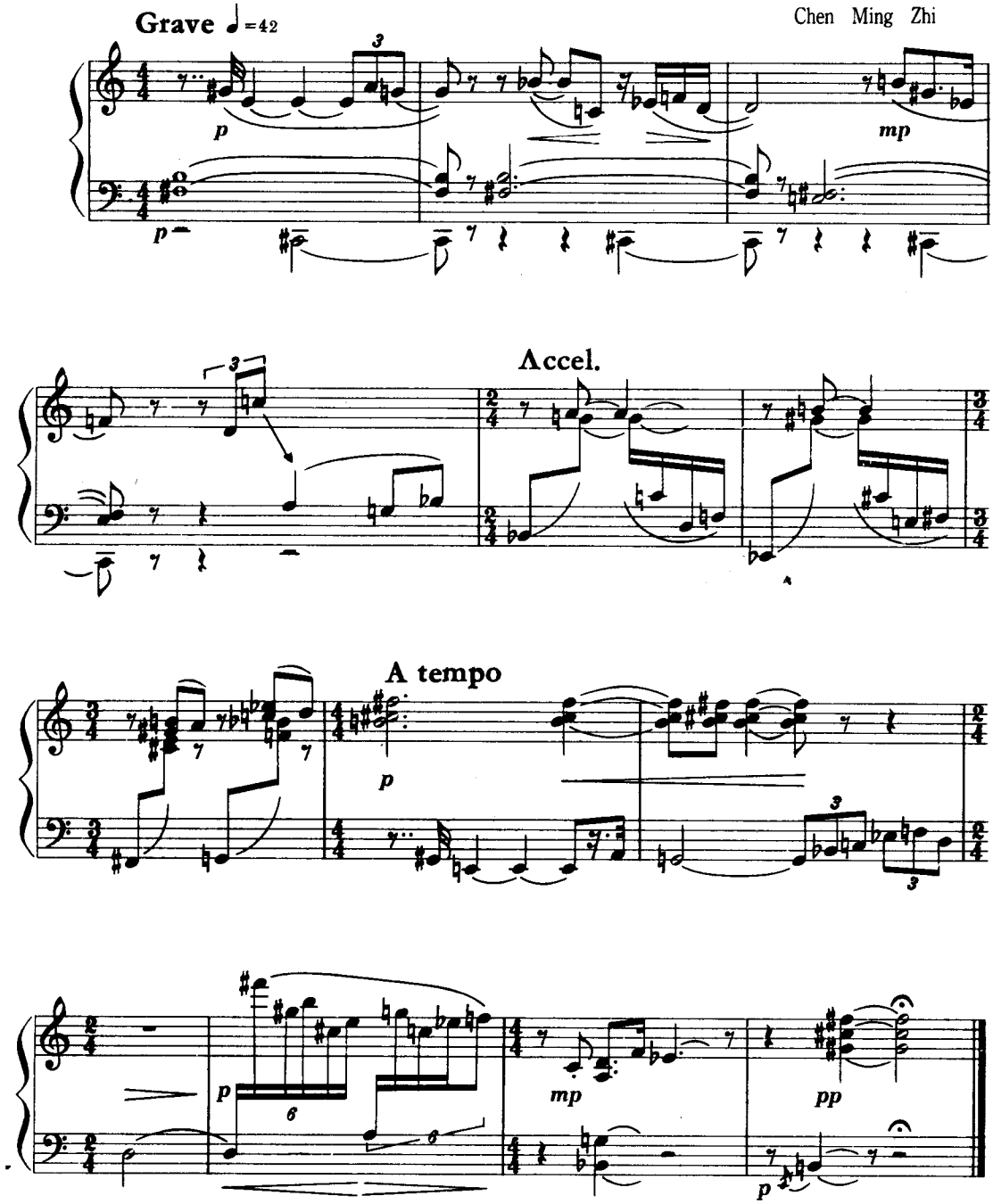
钢琴小品八首

Eight Pieces for Piano

I

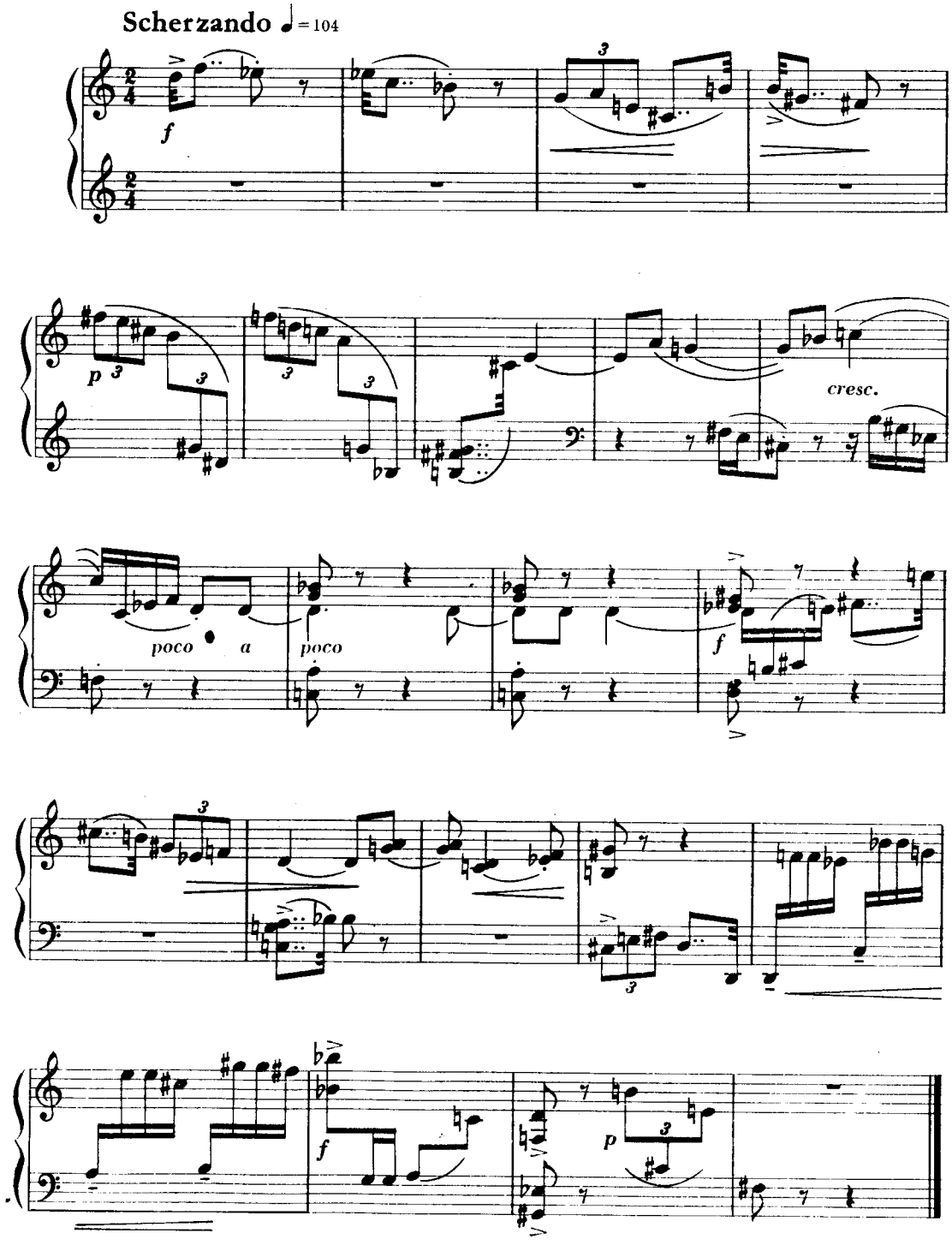
田　　园

陈　铭　志
Chen Ming Zhi



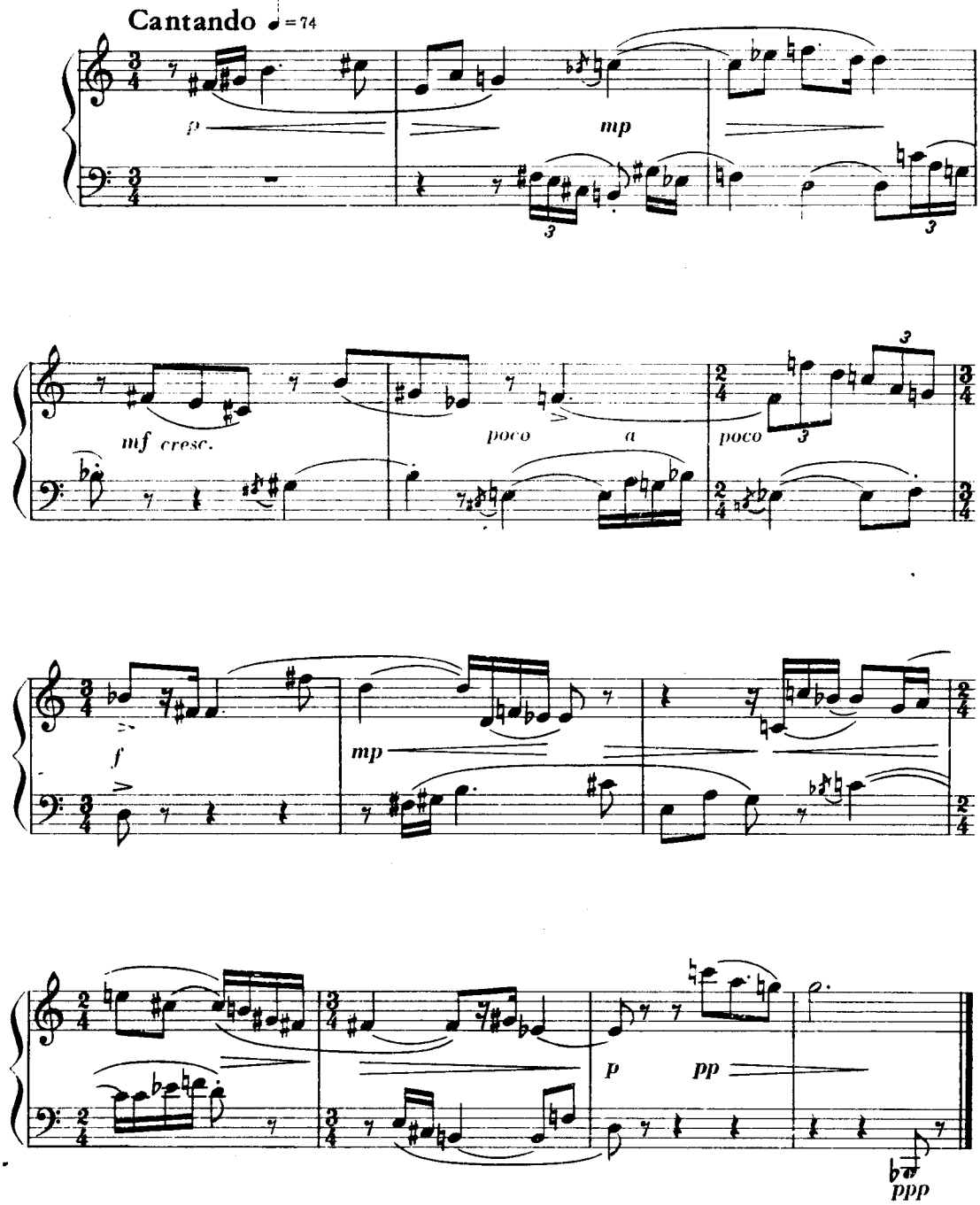
Ⅱ

诙　　谐



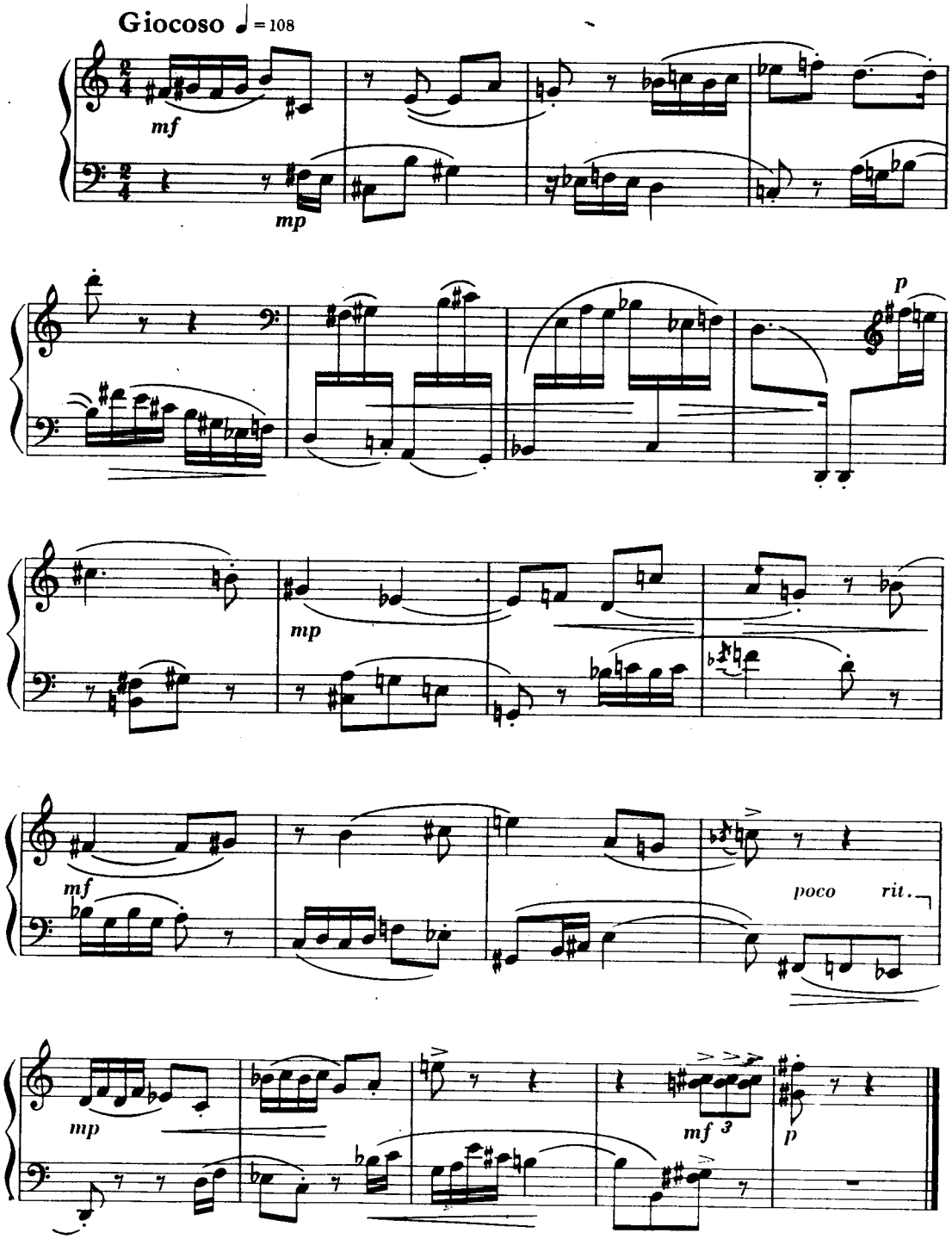
Ⅲ

山　　歌



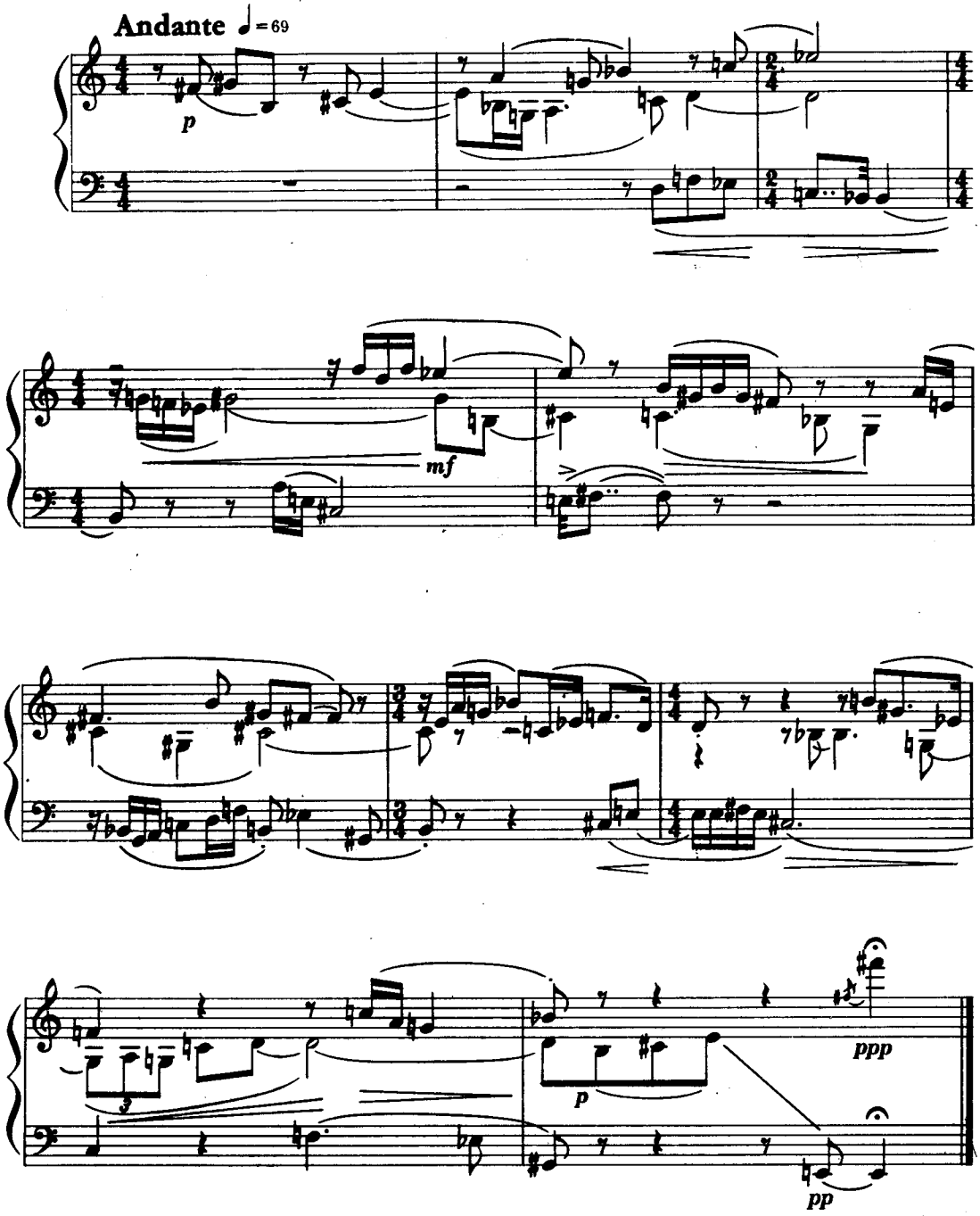
Ⅳ

对　　话



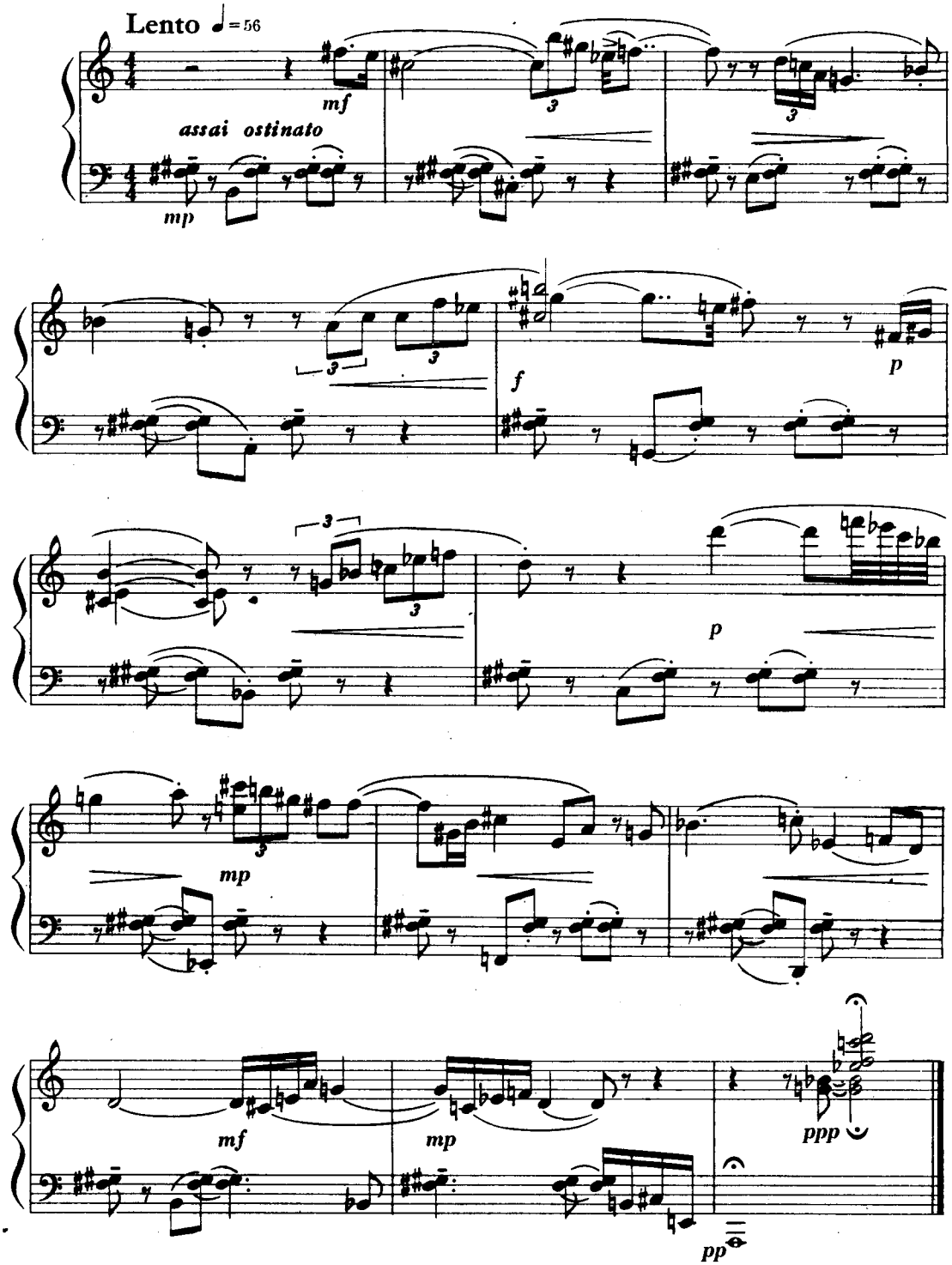
V

叙　事



Ⅵ

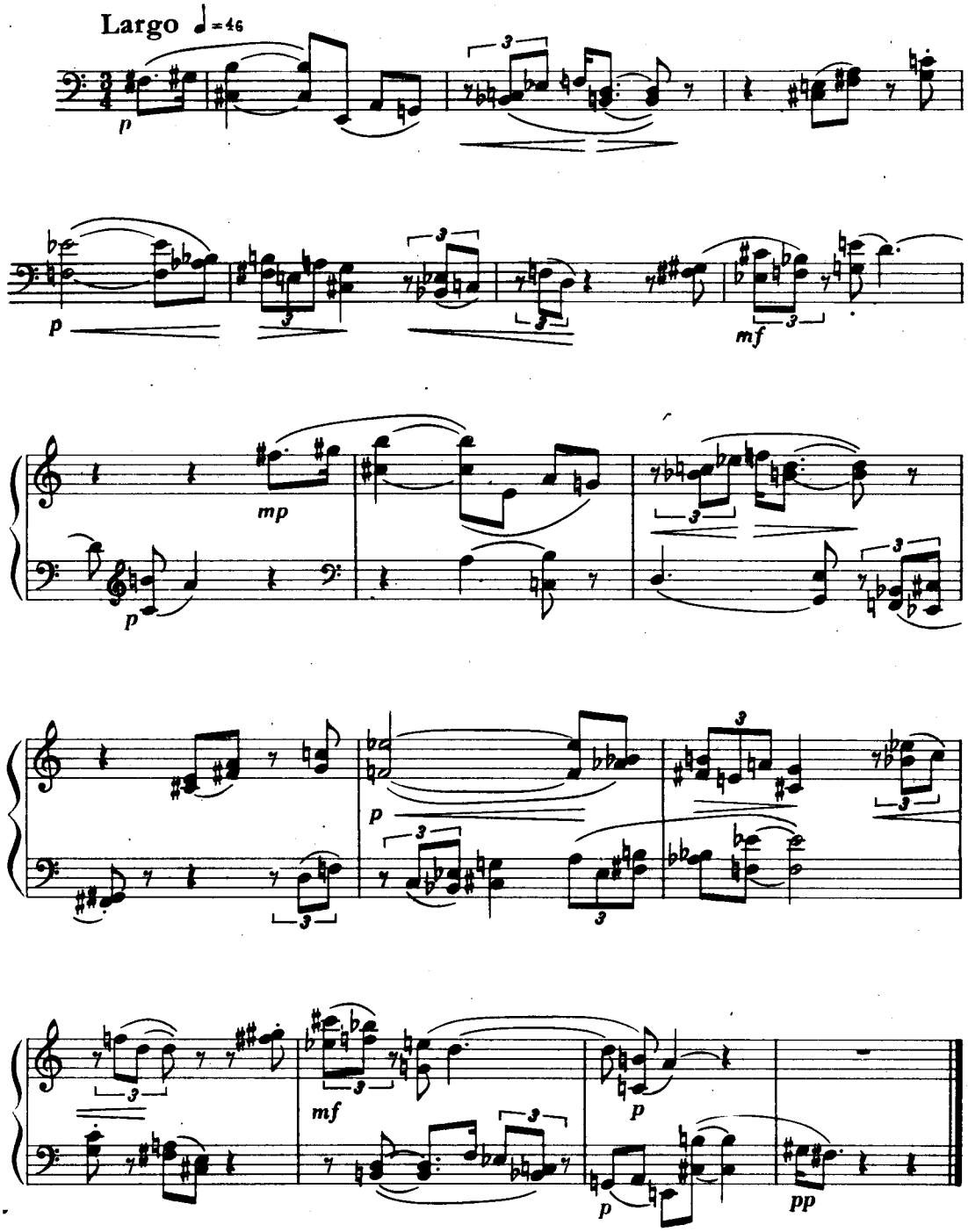
固 定 低 音



此为试读,需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

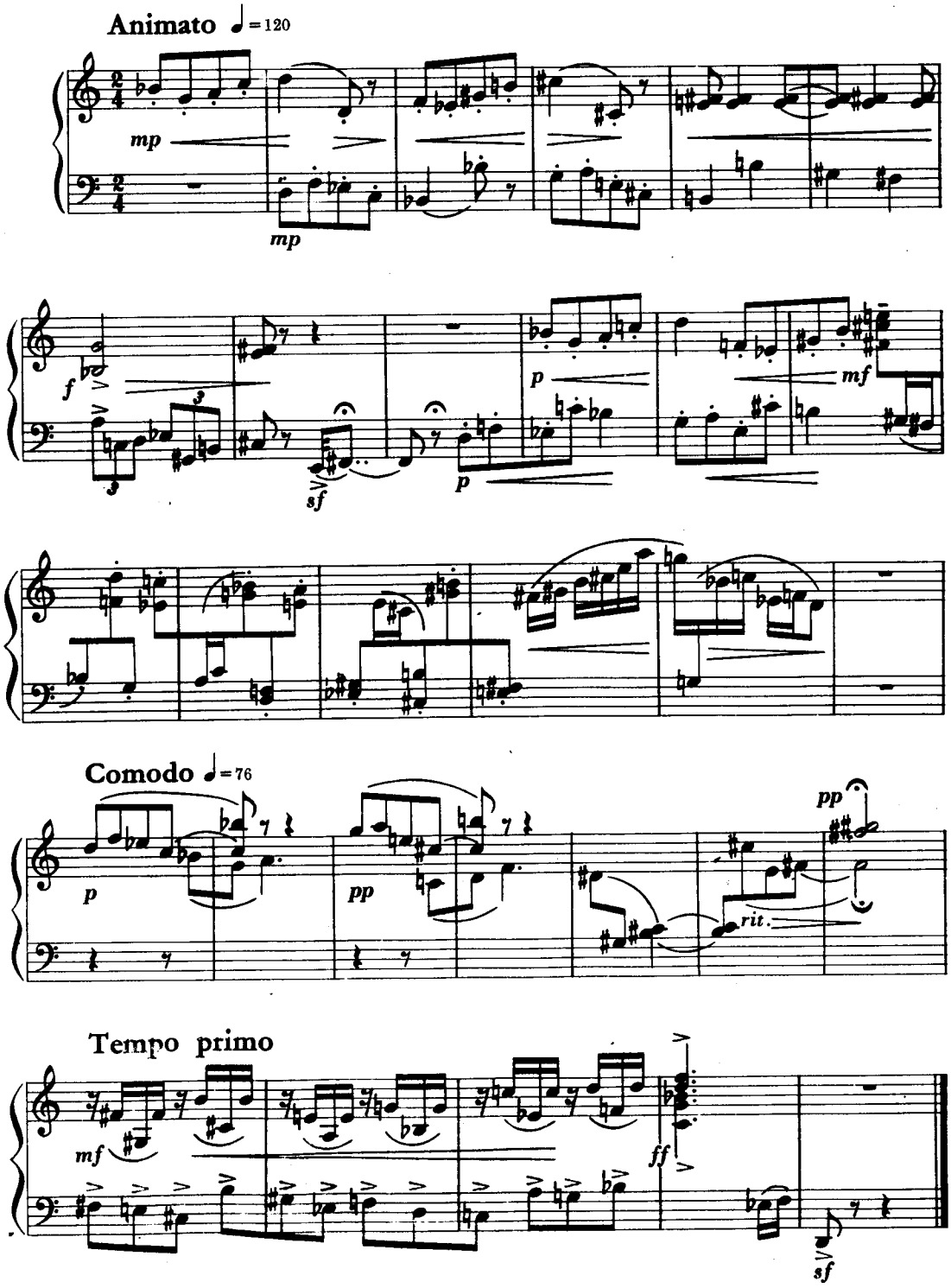
Ⅶ

吟　唱



Ⅷ

舞　曲


Animato ♩=120
mp
mp
f
sf
p
mf
p
Comodo ♩=76
p
pp
rit.
pp
Tempo primo
mf
ff
sf

《钢琴小品八首》简释

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。创作十二音音乐时，作曲家须先将半音阶中的十二个音排列成一个基本序列，即原型，标记为"O"，然后派生出三种变形，即逆行、倒影和倒影逆行，分别标记为"R"、"I"和"RI"。上述四种序列形式尚可以半音阶中任何一音为起点，作移位扩展。这样，4×12=48，一个基本序列便能派生和扩展成四十八种序列形式。在实际创作中，可根据表现需要而选用其中若干种，无需用遍四十八种。为最大限度地确保作品的半音风格，不使任何音处于突出的、象主音那样的地位，在十二个音尚未完全出现之前，除同音反复、音组重复、隔音重用等情况外，不得重复使用其中任何一音。这组乐曲借用罗忠熔先生《涉江采芙蓉》一歌序列为主题材料，但两者的意境、感情、性格和技术处理却迥然相异。

用此序列写成的曲子，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，使十二音音乐具有不同程度的表现意义，这样便不是一般情况下数学计算式的唯理式思维了。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

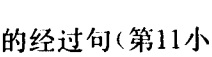
一个牧歌式的主题（用"O"的材料）在双四度"持续音层"（*C—*F—B）的衬托下缓慢地呈现，勾画出一幅宁谧的田园素描。是为该曲第一乐句（见第1-2小节）。

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(*C—*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(*G—*C—*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，主题中两个短句都是用这个音型来约束的，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

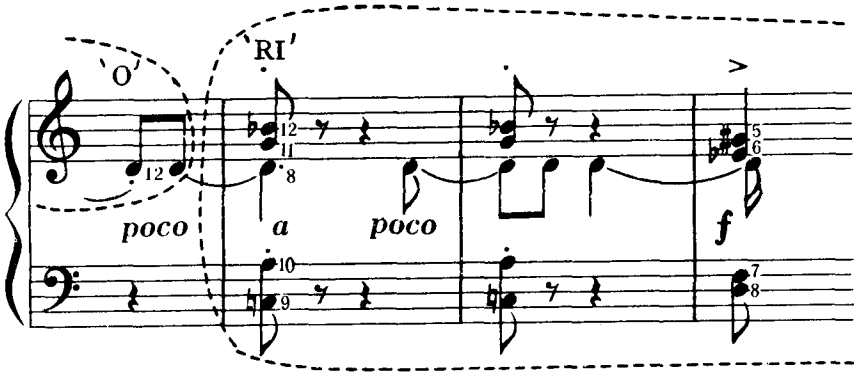
这是一首欢快、风趣的诙谐曲，音乐的性质与"曲一"适成对比。作为最初动机的那个被强化了的切分节奏" "，对于塑造诙谐的形象是十分重要的。与之相配合的是这个节奏型的逆行形式" "以及富于动力的三连音，一个完整的主题就是用这三种节奏表现出来的(见第1-4小节)。

这三种节奏在短短的篇幅中出现达十七次之多，使整首曲子显得异常活跃。

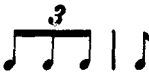
用单声旋律的形式来呈示主题，无疑是"序列主题化"的最有效的手段。有趣的是，这个四小节主题本身就包含有"a+a′+b+a′"的结构关系或"起、承、转、合"的性质，简直是单二部曲式的缩影或微型的单二部结构。

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")纵向重迭与横向交替的作法。

在10-13小节里，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：



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♭B音)。从这里开始的最后三小节，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。

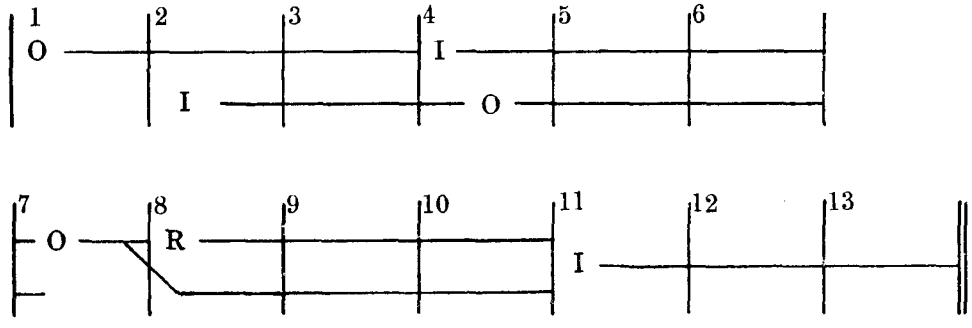
曲三——山歌

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。所以，演奏时一定要注意把握好层次感。

这种纯复调的十二音作品，在序列音分配上常采用所谓"序列重迭法"，即不同的声部(线条)采用不同的序列形式，让它们在纵向上相重迭(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。如果演奏的是两件音色不同的乐器，则从听觉上辨认序列走向的可能性也就更大。

以下便是该曲序列走向的图解：



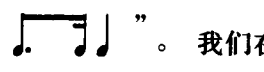
第7小节，"O"自右手转移至左手，而右手的旋律线，由"R"接替下去。

最初六小节，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，有点类似传统变调中的"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)，最后三小节是“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16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。

上列a是原作开始的片断，由局部的倒影卡农(见上例b)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(♭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。⑫

上例第一小节的左手部分，2、3号音的顺序被颠倒过来，主要是为了避免两个B音过份靠拢而违背十二音写作的原则。第二小节左手的5号音被挪动了，主要是为了避免因♯c - e- g的同时出现而形成♯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：

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com