

陈铭志音乐论文选

倪瑞霖 编



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

陈铭志音乐论文选

倪瑞霖 编

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈铭志音乐论文选/倪瑞霖编. —上海:上海音乐学院出版社,2005. 6

ISBN 7 - 80692 - 148 - 6

I. 陈… II. 倪… III. 音乐 - 文集 IV. J6 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 052756 号

书 名: 陈铭志音乐论文选

编 者: 倪瑞霖

责任编辑: 范进德

封面设计: 周同法

出版发行: 上海音乐学院出版社

地 址: 上海市汾阳路 20 号

排 版: 东方出版中心海峰电脑照排公司

印 刷: 中共上海市委党校印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 8

插 页: 6

字 数: 130 千

版 次: 2005 年 6 月第 1 版 2005 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 2,100 册

书 号: ISBN 7 - 80692 - 148 - 6/J · 141

定 价: 20.00 元

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

後調師
銘志兄八秩大壽誌禧

特立獨行
巍然常青

朱踐旬賀
二〇〇九年己丑春

祝銘志仁兄

八秩華誕之慶

精研細琢

深修復調典諦

碩果豐盈

彰顯為超世績

甲申年秋

桑桐賀

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

倪瑞霖

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”。行家们则十分欣赏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学院师生的高度评价。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,祝他身体健康攀登不止。

(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

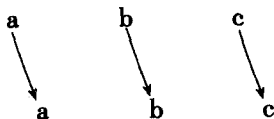
为了使对抗的双方能够发生某种联系,不致于使对抗由于过分绝对而显得风马牛不相及,人们用了新的手法,增加音乐进行的趣味,出现了“置换律”,即织体中各声部的音调相互变换所处的地位。它是复调思维的又一重要特征。

例 1



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维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