

上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

作曲理论研究卷

COMPOSITION THEORY

本卷主编

徐孟东

林华

主编 杨立青

副主编 杨燕迪

徐孟东

执行副主编 洛秦



上海音乐学院出版社

上海音乐学院学术文萃 1927-2007
ESSAYS OF THE SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

作曲理论研究卷

COMPOSITION THEORY

本卷主编

徐孟东

林华

J6-53
Y225
2

上海市重点学科建设项目资助 项目编号 Y0701

主编 杨立青

副主编 杨燕迪 徐孟东

执行副主编 洛秦

图书在版编目(CIP)数据

上海音乐学院学术文萃:1927~2007. 作曲理论研究卷/
杨立青主编;徐孟东,林华编. —上海:上海音乐学院出版
社,2007. 11

ISBN 978-7-80692-329-0

I. 上… II. ①杨… ②徐…③林… III. ①音乐-文集
②作曲理论-文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 162023 号

丛 书 名 上海音乐学院学术文萃(1927~2007)

主 编 杨立青

副 主 编 杨燕迪 徐孟东

执行副主编 洛 秦

书 名 作曲理论研究卷

主 编 徐孟东 林 华

责任编辑 夏 楠 王 赛 李 绚

封面设计 帝王设计机构

出版发行 上海音乐学院出版社

地 址 上海市汾阳路 20 号

印 刷 江苏省南通市印刷总厂有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 34.25

字 数 510 千

版 次 2007 年 11 月第 1 版 2007 年 11 月第 1 次印刷

印 数 1-3,300 册

书 号 ISBN 978-7-80692-329-0/J.317

定 价 80.00 元

出 版 人 洛 秦

总序

杨立青

就本性而言,音乐是一种诉诸听觉的艺术,具有难以言传的特质。但在高等音乐院校里,她同时又是一门可以(且必须)“论说”的“学问”,甚至,其论与其说的水准还代表着一所大学学术品格的高下。因为,音乐艺术(无论作曲抑或表演)的价值体现,固然重在实践,贵于创造,但理解音乐艺术的本质,挖掘音乐作品的思想深度与广度,并引领学科的发展走向,使之具备文化与人文的意蕴和高度,却又离不开理论的抽象和升华。应当说,这是我们这一代人的共识。

今天,我们为上海音乐学院建院八十周年而编集这部六卷本的学术文萃,正是基于这样一个视角。它不仅仅着意于纪念与庆祝,而且,其中还包含着一层更深邃的意义,便是为了打开读者的视阈,进行一次跨越时空的梭巡,在不同时代的上音学者、师生“论音说乐”的文字中遨游,检视学科所达到的思想—人文高度,捋出一条学院的学术发展沿革的“文脉”,使人们对于上音之所以成之为上音,有一重更加真切的认识。

就时间跨度来说,这部文萃涵盖了自建院初始直至本世纪初近八十年的时光;从稿源来看,它包括了从建院元勋、大思想家、大教育家蔡元培先生直至今天仍在就读的研究生在内的、来自不同学术层次的广大作者群;而文萃涉及的内容,则大体分属于音乐学理论、

作曲理论、中国音乐史研究(古代及近现代)、中国传统音乐研究、外国音乐研究及音乐表演艺术研究等多个领域,并依此分类,编为六卷;至于入选的不同文章所代表的思想、观念和论点,可以说,一定程度上比较客观地映射出了中国近现代音乐史和音乐思潮的一个重要侧面;这些文论,也相当充分地体现了“百花齐放,百家争鸣”的原则,具有典型的、善于吸纳多种养分的“海派文化”特征,由此而勾画出了上音学术园地的多姿多彩。

当然,由于篇幅的限制,一些具有重要历史意义和重大社会影响的“重量级”、“大部头”专著,在这里只能以节选的方式引用,甚至不得不忍痛割爱。再加以,任何集锦式的文萃,都只能起到“管窥”的功效,在搜集不同历史时期最具代表性的文论过程中,时时难免会有遗珠的遗憾。也许,所有的这些不足,只有待学院的九十周年校庆或百年华诞之时再行弥补了。此外,本文萃所收入的一些文章篇目是相关校友在走出校门后在其他工作岗位上的著述,但考虑到这些校友的学术影响力和学术建树,考虑到这些著述实际上进一步延续了上海音乐学院的学术传统和学术思想,所以我们本着“海纳百川”的初衷和目的,仍然收入这些文论,特此说明。

人们常说,上音有一个应当引以为自豪的传统,亦即:从她“开元”的“祖师”们——蔡元培、萧友梅、黄自起,到半个多世纪以来对中国音乐事业发展具有重要影响的学界巨擘——贺绿汀、丁善德、沈知白、钱仁康、桑桐、陈铭志,直至现今仍在第一线辛苦耕耘的许多专家、学者,他(她)们既是善于艺术实践与教学的“行者”,同时又是勤于学术研究与著述的“思者”。正是这种“形而下”与“形而上”(或者说,“行”与“思”)高度的有机统一,成就了上音的学术地位。置放于我们眼前的这部八十周年文萃,就是这方面的一个明证。我衷心希望,今日上音的莘莘学子自觉地继承这个优秀的传统,精于思索,努力实践,使学院的学科建设和学术发展再上台阶,走向更高的境界。

2007年10月22日

前言

徐孟东

上海音乐学院作为由著名民主主义革命家、教育家、思想家蔡元培先生创建并亲任首任院长的中国第一所高等音乐院校,在其成立初期即确立了具有中国特色的高等专业音乐教育基本体制——包括学科专业设置、课程体系、教育教学模式、人才培养模式以及教学管理等等。而也正从此时开始,通过数十年时间几代人的不懈努力积极探求,上海音乐学院作曲与作曲技术理论学科逐步明确了自己的研究对象、任务和学术规范、目标;涌现、培养了萧友梅、黄自、贺绿汀、冼星海、谭小麟、丁善德、桑桐、陈铭志、钱仁康等一大批载入中国现当代音乐史册的作曲家和作曲理论家;产生了大量令世人瞩目甚至影响了中国文化艺术历史进程的音乐作品和学术成果;并在长期的办学过程中形成了自己鲜明的学科特色——即上海音乐学院作曲与作曲技术理论学科教学、研究与创作实践三位一体密切结合的学科品格!

正因为如此,上海音乐学院院长杨立青教授于2002年在校庆七十五周年纪念文集序言中,将作曲与作曲技术理论学科及其鲜明的三位一体学科品格和丰厚学术积淀称之为上海音乐学院的“立院之本”。这深刻揭示了作曲与作曲技术理论学科在上海音乐学院长期奋斗努力跻身国内外一流音乐院校过程中的重要历史地位。

也正因为这个原因,值此上海音乐学院纪念建院 80 周年之际,我们从大量的优秀论著中,选取了不同历史时期上海音乐学院有关作曲与作曲技术理论学科的 39 篇论文结集出版。这些文章涉及作曲技法、和声、复调、管弦乐配器、曲式学和音乐分析等诸多领域,并从很多方面体现了 20 世纪国内外作曲与作曲技术理论学科建设发展的最新动态和趋势,在所在专业研究方向具有一定的学术建树、影响。而浏览这些论文的作者名单——黄自、贺绿汀、钱仁康、丁善德、朱践耳、桑桐、陈铭志、罗忠镕、黎英海、汪立三、饶余燕、卞祖善、樊祖荫、杨立青、林华、赵晓生、钱亦平、汪成用、徐孟东、贾达群、朱世瑞、杨燕迪、邹建平等——与文章目录,我们既可以清晰地追寻到从 20 世纪二、三十年代直至今天上海音乐学院作曲与作曲技术理论学科薪火相传绵延不绝日渐发展的队伍行列艰难求索踟躅前行的历史轨迹;同时也可从中窥见其所代表的大量丰厚学术成果之一斑。

衷心祝愿我们亲爱的母校上海音乐学院不断繁荣发展,在新的世纪通过内涵建设以更加年轻而充满生机活力的步伐走向自己的百年辉煌!衷心祝愿上海音乐学院作曲与作曲技术理论学科继往开来涌现出更多更好的优秀人才、优秀作品和优秀学术成果!!

2007 年 11 月

凡 例

1. 本卷编辑了1927~2007年间部分上海音乐学院校友撰写的有关作曲理论研究方面的文章,并按照作者的出生年月排序。

2. 本卷所收文章大部分为已发表的文章,文后均注明了文章原载出处及发表时间;对于部分从未发表过的文章,文后均注明“本文系初次发表”。

3. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,将每篇文章原文中的脚注均改为尾注,并根据“出版物文后参考文献著录规则”的有关规定,将尾注及参考文献的格式作了统一。

4. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对每篇文章中外国人名の中译名作了统一。

5. 为了《上海音乐学院学术文萃》六卷的体例统一,对个别文章中的地名、音乐形式名称等按照现在的惯称作了调整及统一。

6. 为了确保本卷的出版质量,对于个别文章中的原文错误,经作者认定后在本卷中做了修正。

7. 由于篇幅的限制,经本卷主编认可,对本卷入选的个别文章在文、谱、图、表方面作了适当的删节或节选。

目 录

杨立青	总 序 / 01
徐孟东	前 言 / 01
	凡 例 / 01
黄 自	调 性 的 表 情 / 1
贺绿汀	关于器乐作品创作问题 / 9
丁善德	作曲技法探索 / 17
钱仁康	曲式结构的“分”与“合” / 26
汪培元	于质朴中见深邃——《孔雀变奏曲》分析,兼谈柯达伊的创作特色 / 35
茅于润	从《牧神的午后》看德彪西的配器 / 47
朱践耳	取“对立”求“合一”——笔谈我的创作 / 62
秦西炫	兴德米特旋律理论的实际运用 / 65

- 桑 桐 多调性处理手法研究 / 71
- 罗忠铭 集合原型简便算法 / 104
- 陈铭志 对复调思维的思维 / 126
- 黎英海 民族五声性调式概述 / 146
- 俞 抒 面临转折 / 153
- 胡延仲 论奏鸣曲式的展开部 / 161
- 严庆祥 巴赫作品中的和声手法及其表现作用 / 181
- 汪立三 新潮与老根——在香港“第一届中国现代作曲家音乐节”上的专题发言 / 195
- 饶余燕 试论苏联复调音乐理论体系 / 204
- 卞祖善 对当前交响乐创作的一些看法——关于现代作曲技法的运用与旋律美 / 217
- 孙维权 我国和声观念萌始于何时 / 229

沈一鸣	民族调式中的音名、阶名与唱名——兼与刘永福、孙新财 二位商榷 / 233
樊祖荫	马思聪晚期小提琴作品中的和声技法 ——以四部小提琴曲为例 / 237
杨立青	管弦乐配器风格的历史演变概述 / 252
林 华	色彩复调 / 271
陈中华	音体系分析 / 283
赵晓生	作曲教学三原则——《传统作曲技法》绪论 / 296
甘璧华	核心和音技术 / 301
钱亦平	歌剧中的回旋曲式 / 330
汪威用	“神秘主义者”斯克里亚宾及其和声手法浅释 / 347
徐孟东	中国复调音乐形态新的发展与变异 / 371
徐坚强	民族器乐创作问题 / 402

- 朱世瑞** 二十世纪西方音乐中的赋格写作——兼谈赋格创作中的继承与创新 / 408
- 邹建平** 二十世纪赋格主题的特征 / 443
- 贾达群** 结构分析学导引 / 460
- 吴粤北** 作曲最初技术构成的网络思维
——硕士学位论文摘要 / 469
- 杨燕迪** 音乐分析的本质界定及历史回顾 / 482
- 张巍** 简论现代音乐创作的发展 / 495
- 李小诺** 拱形结构概念的界定 / 505
- 田艺苗** 帕萨卡里亚的现代内涵——读徐孟东《20世纪帕萨卡里亚研究》 / 519
- 叶思敏** 赋格研究的新动向——格罗夫辞典各版“赋格”条目注释比较 / 526

调性的表情

黄 自

作曲家表情的方法很多：或以曲调，或以和声，或用节奏及音色。但我以为最细腻而微妙的要推调性的表情。二千余年前的希腊人已经有某种调含某种道德意义之说，譬如 Dorian 调表示庄严英武，所以尚武的斯巴达人(Spartans)只许用这调的音乐来训一般少年们。他们觉得 Lydian 调是奢侈淫乐的象征。这种见解千余年后，还是有人表同情的。弥尔登的《L' Allegro》诗中不是有这样的话吗？

“Lap me in soft Lydian airs.”

德来顿(Dryden)也有同样的句子：

“Soft sweet in Lydian measures

Soon he soothes his soul to pleasures.”

17 世纪以来，西洋音乐运用两种主要音调——大调(Major mode)与小调(Minor mode)。这两种调给听者以不同的印象。笼统的说来，大调是快乐而欢腾，小调则悲伤而沉闷。我们或者也可说大调是阳性而近于刚，小调是阴性而近于柔。话虽如是，不过有时小调也可以含蕴轻快欢忭的情绪，如维瓦尔迪(Vivaldi)的《小提琴 a 小调音乐会曲》^①之首章，或巴赫(Bach)《平均律钢琴集》(Welltempered Clavichord)第二首《c 小调赋格曲》。这两曲都充满了和煦的阳光而无丝毫愁云的笼罩。反之，舒伯特(Schubert)二首最凄厉的歌《自己的鬼影》(Der

Doppelganger) 及《死神与少女》(Der Tod und Madchen) 临末了都用大三和弦结束(Tierce de picardie)而带些转入大调的意味。此处好像写出一种强自抑制而倍觉凄婉的深情。这样看来,与其说大调是快乐及小调是悲哀,倒不如说:大调表示一种有节制的情感,而小调则表示一种未经约束或无法约束的一种热情。我们试比较亨德尔(Handel)《扫尔》(Saul)圣乐中之《死亡进行曲》(Dead March)与肖邦(Chopin)之《丧礼进行曲》,就可以完全明了了。

大调的色彩是鲜明的——好似晚霞那般的红,晴空那般的碧。小调是幽晦的——或如薄暮的暝色,或如昏夜的漆黑。慈母的催眠歌与教堂里的颂圣曲,差不多没有用小调的。假使亨德尔写《Hallelujah Chorus》而用小调,其结果当不堪设想。此外,庄严的国歌、歌剧中嘹亮的花腔(Coloratura)歌曲都是非用大调不为功的。门德尔松(Mendelssohn)《以利亚》(Elijah)圣乐中最为精彩的一段合唱“Behold! God the Lord Besses by”,前半描写山崩海啸时完全用小调;及至上帝降临忽转至大调,使我们马上领会一种慰藉而镇静的意境。舒伯特的《夜曲》(Standchen)有几个地方倏而大调倏而小调,很足以表示爱情的两方面:快乐与痛苦。赵元任^②先生《海韵歌》^③(《新诗歌集》^④35页)中的过板^⑤,起先三次都在大调,待最后一次则改入小调,凄楚不成声。此处刻画女郎之悲剧可谓入木三分。还有法国《马赛革命歌》(La Marseillaise)也有一段大、小调表情得很淋漓尽致的。“Ils viennent jusque dans nos bras”用小调,实写神州陆沉、豺狼当道的一种凄凉丧颓景象;及至“Aux armes citoyens!”一句忽回大调,便似久经压迫的民众突然振作奋发起来,充满着“宝刀今在手,血溅仇人头”的气概。

有时不必整段转调,单一、二个和弦已可生色不少。舒曼(Schumann)《献词》(Widmung)歌中的第二句:

“Du meine wonn, o du mein Schmerz.”

Wonn(快乐)字上他用了一个大三和弦(Major triad),Schmerz(痛苦)字上就把原来的三度音降了半步。这样一来,一苦一乐的情绪就判然分明了。此处容我插一、二句题外的话。这首歌译成英文时成为:

“Thou both my joy and sadness art.”

这位译诗者因要押韵,所以将“art”字倒过来。可是这一倒,舒曼也就倒霉了——一番苦心微旨再也显不出来。我想这位译诗的诗人自己

也未必不知道这短处。可是要保持诗格，要押韵，他也就顾不得许多。但我确信世界上必有译歌者颠预®从事，这些微妙入细之处，他完全连梦也不曾做到过的。又要顾诗，又要顾乐，译歌的难真可谓两难。从此我深信最高深的艺术歌是不容易译，抑或是不可译的。世上译歌之所以流行者，一半是由于译者不知天高地厚，一半是因发行者之唯利是图。从纯粹乐艺立场上看来，他们多半是作曲者的罪人、艺术的蠹贼。

言归正传，小调虽说沉闷，但变化多而易使，故初学作曲者多喜用之。大调用得不小心就会俗气，而小调则不易有此流弊。况且悲哀的作品根本上就比快乐的易于动人而受欢迎。Corder 氏曾详细研究名作家用大、小调之倾向。珀塞尔(Purcell)的作品中小调较大调为多；巴赫则大、小调各半；亨德尔的音乐最堂皇富丽，所以大半是大调的；海顿的音乐好似天真烂漫的小孩子不知愁为何物，故只有十分之一用小调；莫扎特与海顿相仿佛；贝多芬与舒伯特的作品，四分之三用的是大调；最后肖邦与门德尔松也许两人都深得巴赫影响之故，大、小调的次数几相等。

现在让我们看大调之所以欢乐与小调所以沉郁，有没有科学工作的根据。研究声学的学乾告诉我们，一个基础音(Fundamental tone)发音时，上面同时发出许多泛音(Harmonics)。这些泛音都有一定自然的程序，是谓调相级数(Harmonicseries)如下表：

谱例 1



大调的主要和弦是大三和弦(Major triad)(在C大调为C、E、G三音)；小调的主要和弦为小三和弦(Minor triad)(在c小调为C、Eb、G三音)。我们参看上表即知大和弦是自然的——由第四、五、六三泛音所构成；小和弦是人为的——勉强以第十九泛音来替代第五泛音而成。我们听见C音，自然而然就会希望大三度的泛音在它上面，假定不能得到——如在小三和弦——那么我们就要失望。因为这个缘故，小调就暗示失望与悲哀。进一步说，c小三和弦的Eb音域基础音上的自然第五泛音E相矛盾，这就能使和弦不响亮而带些阴森的意味。大、小调表情的

物理根据是如此,但此外尚有更重要的心理作用。在先的几个作曲家用了大调表示欢乐,小调表示愁苦,后来者仿效之,久而久之遂成为牢不可破的习惯。所以我们今日一听小调就联想到悲哀,一听大调就联想到欢乐。

大、小调表示不同的情感已成为不可否认的事实。此外有许多作曲家还以为每一个调在表情上都有它特殊的色彩。贝多芬说:“b 小调是黑暗的调。”(H mollschwaze tonart)他还觉得^bD 大调最威严。格鲁克(Gluck)在《Alceste》及《Iphigenie en Aulide》两歌剧中凡祈神肃穆时,都用大调。韦伯(Weber)在《自由射者》(Der Freischutz)歌剧中以 c 小调描写恶魔;^bE 大调,虔诚寿祝;^bD 大调,天谴;^bC 大调,民众。

用调性表现最缜密的,总要推瓦格纳(Wagner)了。在《汤好色》(Tannhauser)歌剧中,荒淫的爱神(Venus)歌时总用[#](升种)调,圣洁的伊丽莎白(Elisabeth)则用^b(降种)调——尤其是^bE,而^bD^b大调则用以表示宁静肃穆的神情。在《罗汉格林》剧中,A 大调是代表豪侠的罗汉格林(Lohengrin),而^bA 与^bE 大调代表纯洁的爱尔莎(Elsa)。C 大调在《领袖歌者》(The Mastersingers)剧中表现领袖歌者的守旧与顽固;^bE 大调就暗示他的同情与新技术。在《特立司坦》(Tristan and Isolde)剧中,A 调代表爱情,C 调代表命运。这本歌剧的序曲不是 A (调) 与 C (调) 替换着用而终结在 C 调吗?这就是说爱情与命运常冲突,而命运终能克服爱情之意。* 在《帕雪法尔》(Parsifal)剧中,^bA 与 C 大调描写圣洁;[#]c 小调,痛苦;d 小调,死亡。此外在他的杰作《尼伯龙的指环》(The Nibelungen Ring)四套剧中,瓦格纳更有复杂的调性表情法,可惜限于篇幅,只得从略,不及细述。

不独创作家以为调性有特殊表情色彩,欣赏者往往亦有同样观念。德国诗人 Schubart (不是作曲家 Schubert) 说^be 小调好像一个白衣的少女,胸前戴了红结。这位诗人也许有点想入非非了。听了^be 小调而会唤起与他同样意象的,我恐百人中找不出一人来。我虽没有像 Schubart 那样敏锐的想像力,但对于格鲁克、韦伯与瓦格纳的选择其调以表示某种特殊情感则完全赞同。我还以为对于调的情趣,各人有各人的解释,见仁见智,不能尽同,亦不必尽同。譬如我个人以为 B 大调是浪漫的,最适于描写“月上柳梢头,人约黄昏后”^⑦一般的情景;b 小调最悲壮,写“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还”^⑧最为得力。此等个人私见,诸君尽可反对。然而有一点我以为凡有耳朵的人都不能否认的,就

是只要将一歌曲改高或改低半音(Transpose)时,它的意味就会大不相同——好像一幅看惯了的画忽然变了颜色的那般的可怪。谓余不信,可是钢琴上用原调 $\flat G$ 弹德沃夏克(Dvorak)的《Humoresque》曲,然后改至 $\sharp G$ 调。诸君立刻觉得此曲之温和,就牺牲了一大半。或者还可将舒伯特(Schubert)的《军乐》(Military March)改入 $\flat D$ 调,那么勇武勃发之气也就要减色不少。

舒曼说:“作曲家之所以用某调来描写某种情感实与其创作之同样不可思议。”又云:“作曲家每能于不知不觉中选择最适当的调,譬之画师之配合色彩本不必加以思索。”弗朗茨(Franz)不许人家将他的歌曲任意改调,因为他觉得自己所选的调就是传染歌词最适当的色彩。他这样说:“我死后当然无法;但只要我活着,我一定要起来反对的。”有的音乐书店,因为推销关系,不理他;弗朗茨竭力抗议,甚至于不肯再认那些经改调的歌是他自己作的。

以上所讲的也许有人以为太玄秘了。其实不然,调的特殊音色,至少有一部分是有科学根据。小提琴上最响亮的调是G、D、A、E四大调。因为这四调的音中好几个恰是琴上空弦(Open String)所能奏出的,空弦奏出的音要比“按”(Stopped)而奏出者为响亮,因为弦身长而振动幅大。再者我们知道与振动数有密切关系的弦能“共鸣”(Sympathetic Vibrations)。所以小提琴G弦上奏A时,A弦亦能自然响应,而使所发的音特别洪亮。在弦乐队作品中,我们找不出一首嘹亮的曲子而用 $\flat G$ 大调的。因为 $\flat G$ 大调完全用不着空弦,而空弦亦不能为之声援。

柏辽兹(Berlioz)在他名著《乐器配合法》^⑥书中,拟了一张小提琴各调音色表,兹录于下:

大调

- C 威重,但沉闷而略带模糊
- $\sharp C$ 较C调为优雅
- $\flat D$ 庄严
- D 欢乐,噪聒而略带俗气
- $\flat E$ 庄严、温雅、不甚响亮
- E 嘹亮,宏壮
- F 精劲
- $\flat F$ 响亮,勇决
- $\flat G$ 较为柔美
- $\sharp G$ 愉快,但略带俗气

小调

- c 幽暗而不响亮
- $\sharp c$ 悲惨,响亮,优雅
- $\flat d$ 严肃,不甚响亮
- d 阴郁,但响亮而略带俗气
- $\flat e$ 极模糊,但悲恻
- $\sharp e$ 有如哀号,但亦略带俗气
- f 阴森、不甚响亮,但颇猛烈
- $\sharp f$ 悲怆、响亮、坚决
- $\flat g$ 技术上不适用
- $\sharp g$ 抑郁、颇响亮、婉柔