

J614.2
1

陈铭志

复调论文集

 上海音乐出版社

chen min zhi hui fu diao lun wen ji

陈铭志

复调论文集



上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈铭志复调论文集/陈铭志著. - 上海:上海音乐出版社,2002.10

ISBN 7-80667-102-1

I.陈… II.陈… III.复调-研究-文集 IV.J614.2-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 096227 号

责任编辑:沈庭康

封面设计:麦荣邦

陈铭志复调论文集

陈铭志 著

上海音乐出版社出版、发行

地址:上海绍兴路 74 号

电子邮件:csbcm@public1.sta.net.cn

网址:www.sbcm.com

新华书店经销 上海港东印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 10.75 插页 1 谱、文 341 面

2002 年 10 月第 1 版 2002 年 10 月第 1 次印刷

印数:1—3,100 册

ISBN 7-80667-102-1/J·99 定价:28.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T:021-59671164

自序

我的第一篇复调论文发表于1959年,从此开始了对这门学科的研究。近五十年来,不知不觉已经积聚了四十余篇,散见于国内多种学术期刊,其中有些篇章已被译成英文,介绍到国外。承蒙上海音乐出版社厚爱,让我将它们整理后结集出版,以期引起海内外学者对我国复调音乐学术发展的概貌有个印象。

为此,我从不同时期撰写的论文中遴选了十八篇比较有代表性的文章,分成四辑付梓。从这些论文中,可以看到我的复调学术研究侧重于以下方面:

一、对复调思维本体和复调技法的研究(第1至第3篇)

这里收集了我的两本有关复调技法写作论述专著以外的一些文章,主要是对现代技法,特别是新时代以来我国创作实践中的复调的概括论述。

二、对中国传统民间音乐中复调因素与手法的研究(第4至第5篇)

这一部分虽只有两篇,但在我国民族音乐理论的研究中尚不多见,国外同行对这一问题的研究也不是很多。

三、对中国当代作曲家复调音乐作品与技法的研究(第6至第12篇)

这主要是对我国音乐创作界的前辈和师长创作技法的一些学习心得,其中也包括了一篇对自己作品创作得失的检讨。这些创作经验,相信对读者来说不无意义的。

四、对 20 世纪西方现代复调音乐作品与技法的研究 (第 13 至第 18 篇)

这部分可以说是我在改革开放以后对现代音乐中的复调技法进行研究的笔记,主要是对新古典主义、表现主义等作曲家的风格与作品的探讨。

真诚地希望这本论文集能对那些目前仍执著于复调音乐创作、研究、教学的同行及后来者们能有些许参考价值!

陈 铭 志

2002 年于上海音乐学院

目次

自序	(1)
1、对复调思维的思维	(1)
2、新时期音乐创作中的复调新织体	(26)
3、赋格段在音乐作品中的应用	(51)
4、对我国民间音乐中复调因素的初步探讨	(87)
5、支声音乐在创作实践中的表现形式与特点	(110)
6、我的《序曲与赋格》	(127)
7、贺绿汀的复调艺术手法	(132)
8、丁善德的复调艺术风格	(150)
9、丁善德复调思维的新发展	
——浅释《小序曲与赋格四首》	(174)
10、朱践耳音乐作品中的复调技巧运用	(185)
11、罗忠镕的《管乐五重奏》	(201)
12、民歌与无调性和声结合的最早探索	
——析桑桐钢琴曲《在那遥远的地方》	(214)
13、兴德米特的《调性游戏》	(224)
14、布里顿的《帕萨卡利亚》	(250)
15、肖斯塔科维奇的《24 首前奏曲与赋格曲》	(256)
16、安东·威伯恩的管弦乐曲《帕萨卡利亚》	(297)
17、安东·威伯恩的《管弦乐变奏曲》	(307)
18、安东·威伯恩的《交响曲》(Op.21)	(324)
后记	(339)

对复调思维的思维

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性,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。

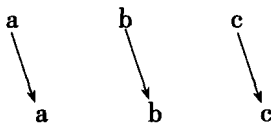
例 1

贝罗丁:《Sederunt》(坐下意)



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。如下面的图示:



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雏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

马 肖:《让我去冒险》

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新要求。但是帕里斯特吕那的名字，未能像他同时代的莎士比亚（1564—1616）为现代人所了解，看来，原因不能仅仅推诿于这位音乐家比大文豪早逝世二十二年，恐怕归根结底，还是由于帕氏的音乐有失于千篇一律——过于平衡的作风使作品缺乏各自的特性。但不管怎样，个性将要大显身手的场地已经廓清了，格律化形成的条件也逐渐成熟。在格律化发展的过程中，同样经历了以对抗律为主导的形势向着由互补律占上风的转化。帕氏的合唱曲和16、17世纪的一些器乐曲，都是一些含有多主题的模仿曲。这种主题之间的对抗，使线段思维的符号作用抵消了，于是互补律发挥了它的作用，去芜存精，使作品集中于某种特性的发挥并与间插段各构成互补。尼德兰作曲家舍林克（1583—1643）第一开始了主题兼并的过程。布克斯武德（1637—1707）、弗米斯考巴弟（1583—1643）等人为单主题赋格的形成作出了贡献。但人们总是将巴赫的名字与赋格联系在一起，这不仅是因为他的技法娴熟，更重要的是他的笔下，作品有了特性。

巴赫的平均律集被称为钢琴音乐的“圣经”是有道理的：在这两本著作中他为人们提供了各种情感形象用复调体裁表现的

典范,但这里无论是史诗的、田园的还是悲剧的、嬉戏的,都是人类关于某种情绪的一般反映而不是某个具体个性的体现。须知,尽管巴洛克晚期资本主义因素在封建内部开始萌芽,但个人意识还没有成熟,在这样的背景下,作曲家并无意在作品中显示自己的情感个性。我们可以从巴赫经常采用别人的主题,或者把自己主题多次重新谱曲的做法得到明证。如他的平均律集下册第九首赋格曲,即是借用菲瑟(1660—1738)的一首赋格曲的主题写成的。

下例 a 是菲瑟的赋格曲的呈示部分, b 是巴赫的平均律集下册第九首赋格曲的呈示部分。如将两者相互比较一下,我们从中便会发现,两首赋格曲虽同用一个主题,但在处理上后者更为精巧、有趣,音乐也更为紧凑、集中。

例 3

a.

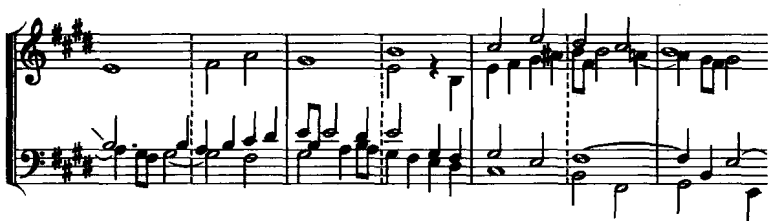
菲 瑟:《赋格曲》





b.

巴 赫:《平均律集》下册第九首赋格曲



当时的作曲家们,认为人类情感都是相同的,没有什么本质的区别,而他们之所以重新谱写,正像奥尔加农合唱班的歌手那样,感到自己可以比别人表现得更强烈些更激动些而已。

尽管作曲家们主观上无意表现自我,但人们仍可以从大师们对格律运用的不一,区分他们的作品差异,可能一般音乐爱好者很难把无论在主题音调、旋法、织体等方面都十分相近的巴赫与亨德尔分清楚,但老练的听众仍可从亨德尔喜爱以主复织体对照突出效果,而巴赫注重主复技法融合、声部进行逻辑严密等方面的不同,辨认出两位大师的迥异风貌。看来赋格——这种复调思维的最高形式——对于表现还不是个性的“个性”,亦即某种情感抽象——是相当适合的。因此,巴洛克时代成了古典审美

意识时期中复调音乐的最高峰。

维也纳古典时期是音乐作品中个性成熟时期，如果说还处在洛可可时期影响下的海顿与莫扎特的作品风格多少有些相似的话，那么处于资产阶级走上政治舞台、打出个性解放旗帜向封建主义作决死斗争时代的贝多芬作品中的个性就十分鲜明了，他的沉思，他的热情爆发，他的种种情感，完全是他贝多芬式的无可取代的。故再用高度概括性、论证性的复调格律去表现高度具体、个性化的情感，就显得不能适应了。当初在主题领域中的兼并过程，现在又在声部的从属关系上重演了一次；众多声部的分立与对抗是不利于主题为所欲为地显示自己的，接踵而至的浪漫主义时代也发生了同样问题：严密的论证性逻辑，妨碍了文学式的情节发展，篇幅有限的主题线段限制了作曲家们无拘无束的情感放纵。因此，复调织体一度被冷落了，但作曲家并没有放弃复调思维，它的对抗律、置换律、互补律与主调思维方式融成一体；或以更复杂的方式，或以隐蔽的形态出现在作品中。我们在肖邦的升g小调八度练习曲的中段里听到了隐伏的重唱。他的升c小调练习曲，可看成是带伴奏的二部赋格，而舒曼的交响练习曲、叙事曲、奏鸣曲的许多展开片断又是一种“暗示式”的赋格。

几百年来复调思维的本质并没有什么根本性的变化，但复调织体却是不断地变换着自己的面貌，究其原因，也不难发现，造成这种发展的动力，在于社会意识对个性意识不断地让步（它的背景是生产力不断地发展提高）、个性在作品中不断地表现的缘故。尽管在很多情况下，它是以差异或是特性的面貌出现的。反过来，复调织体的变化，又推动了个性的显示。从这个辩证观点来看，19世纪以来的复调织体——某些理论家称之为假复调——就其本质而言，也是适应音乐中个性表现的一种

新形式而已。

20 世纪的西方艺术发生了根本变革。生产和科技的进步已基本上解决了那里人们的生存温饱问题,实现人的精神自由就被历史提到了议事的日程上,人们有了充分的可能发展自我、超越现实。从文明社会开始以来的理念时代转为感性时代,古典审美意识的静态美——平衡、秩序、和谐、规范——为现代审美意识的动态美——冲突、模糊、紧张、无常所替代。公元 9 世纪以来,个性从支声音乐的夹缝里萌芽,至 19 世纪达到顶峰,这漫长的十个世纪的路程,不可不谓艰巨,每一步都是从仰人鼻息的地位进行反叛的。奥尔加农的主旋律重轭,固定调的桎梏,模仿的程序,格律的羁绊,和声逻辑的规范。因此,当历史的发展使个性意识有可能不再受社会意识所约束的条件成熟时,在音乐上所体现出来的便是作曲家对传统音乐中所剩下的最后羁绊——共同语言,例如调式、调性、传统和声、曲式等的反叛。

自 15 世纪和声技法形成以来,它成了作曲家处理音与音之间关系的宪法。而一旦崩溃之后,作品中的声部结合处于完全自由的状态。这很像 14 世纪前的情形,因此,线条对位、不协和对位的重新被提出决不是偶然的。历史已经作出示范,在为着冲破某种过于统一、令个性窒息的努力中,对抗律总是起着先锋的作用。

如今复调思维的定势,不仅仅只是在横向流程的处理或是声部相互关系的安排方面了,它重新审视了音乐表现诸元素的各个方面。具体地说,可有以下几种不同的处理形式:

1. 调性结构的基本分子的绝对对抗,形成了无调性(如勋伯格的钢琴曲作品 11 及 19, 贝尔格的弦乐四重奏作品 3, 威伯恩的小提琴与钢琴曲五首作品 7 等)。

2. 采集几种音程关系不断转换而形成程式化的所谓有限移位音阶形式。