

# 第三交响曲《京剧》赋格段中对位变奏思维模式的研究

徐 婧

## 引言

一切写得美好的音乐作品，即使它没有赋格曲的特性和形式，但至少它应该具有赋格曲的精神。

——凯鲁比尼

经历了数百年历史发展的赋格，作为复调艺术形式中最为古老及重要，也是最成熟的曲体形式之一，集中体现了复调音乐的思维与特征。从十九世纪的赋格曲开始，它不再是完整的结构，而是成为段落呈示或发展结构的一个部分，其精华的辩论性依旧存在，赋格段由此衍生而来。

许多大师在晚年对赋格形式的钟爱，体现了赋格所诠释的艺术真谛——深刻的哲学内涵和美学趣味。赋格形式中每个成份都有自己的功能和属性，并且它们必须按照一定的理性逻辑组装，才能达到感性的表述，这也是它吸引一代又一代作曲家的根本。

鲍元恺是华人作曲家中极为重视对位思维的一位作曲家，在他的大型作品中总是能循迹出对位思维在其创作思维中所起

到的核心推动力，尤其是自2004年开始，即他的第三创作阶段，在这些鸿篇巨制中都不约而同地用对位思维诠释着鲜明的鲍式风格，其中不乏有精心锻造的对位片段，还有严谨精致的复调曲体，如《纪念交响曲》中的多重卡农、帕萨卡利亚；第三交响曲《京剧》中的赋格段、帕萨卡利亚；《禹王交响曲》中的自由对位等，这些段落既“走出了学院派的桎梏，又不失学院派的精致”<sup>[1]</sup>。

本文所分析的第三交响曲《京剧》（以下文中简称《京剧》）建立在京剧中四个行当“生、旦、净、丑”以及四种音乐类型“昆曲、曲牌、二黄、西皮”结构并结合交响曲悲壮、诙谐、深情、辉煌的四个乐章的整体布局构思基础上。鲍元恺创作此交响曲的原则是“求表现，不求再现；求神似，不求形似”。第四乐章以周瑜和孔明为音乐形象，“辉煌的快板。生。西皮。以打击乐为主，高扬生行之神采。煌煌大度，气魄绝凡，能纵横捭阖，傲立世间。挥洒自如，镇定坦然。亦睿智，亦果敢，踌躇满志，谈笑阵前，纵论人生，立地顶天”<sup>[2]</sup>。

## 一、关于主题

主题如何表现诠释的音乐内容、表露的情绪、刻画的性格、渲染的艺术意境、塑造的艺术形象等，这些都是在创作赋格段时需要考虑的核心问题。

从《京剧》创作伊始的理念来看，其音调来源有据可循，笔者认为，主题来源的分类，在这里是按照该主题保留“母体”音乐风貌的多寡程度来判断，当然这种划分就像是要厘清历史的脉络一般，任何相“毗邻”的两个年代，或长或短的都会有某个相重合的时间段。但如何划分，其基本的判断是在引用的基础上依靠听觉能否辨别出音乐的根脉，是否摆脱了传统音乐素材的束缚？依照这个依据可以将主题来源分为三种形态：原始形态、改编形态、创作形态。

《京剧》第四乐章赋格段的主题属于改编形态，主题的音调是由西皮小开门<sup>[3]</sup>的曲牌发展而来。改编形态的主题在整体的呈示上遗传了“母体”音乐的风格与气质，这些气质依靠听觉便可找寻出此主题的根脉，但作曲家根据个人风格和表达情感的需要，在具体的旋法以及句读之间进行了改编。

主题以十六音符急速迂回上行时，中提琴以四分音符mp的力度呈级进上行直线状，长笛在主题进入第二个密集音型状时以四分三连音和长音的搭配烘托主题，这两个在节奏上与主题形成鲜明对比性的旋律，恰到好处的烘托着主题的主导性。此赋格段主题一直延续，直至以它为第一主

题的双主题赋格段。小提琴声部在D宫调域中保留单主题赋格段的主题作为双主题赋格段的第一主题，在八度内呈现以b音为底谷的V字形态，大管声部于后两拍呈示第二主题，同样在D宫调域内以均匀的八分节奏和第一主题形成鲜明对比。由单主题赋格段的主题为已知材料的背景下，逐渐加入新的对位材料，通过对位变奏的思维既起到了延续呈示部的呈示功能，又添加了即将进入展开部的发展动力。

## 二、对位变奏思维模式

“对位变奏”(Countrapuntal Variations)是指依靠对位法在对已知材料保持原型或进行变形甚至变异原则的基础上解构音乐的一种技术手段或意识活动，它强调的是已知材料在结构音乐过程中的格律性发展，它不仅适用于独立的复调曲体和变奏曲，它还广泛适用于其他多声音乐创作中。对位变奏思维模式指作曲家通过对位的手法在变奏原则的基础上解决结构音乐材料过程中体现的思考方式，它是作曲家在组织音乐材料时解决问题的一种门路，它与对位变奏技法的形式活动相伴随。模式的作用是不能忽视的，某些时候，它甚至比动机还要重要。在《京剧》第四乐章呈示部中的赋格段体现了对位变奏思维模式中增减式、更替式、置换式、间插式等思维模式。

### 1. 增减式

增减式是指已知材料在基本保持不变的情况下，运用对位法在原材料上方或下方，即在空间维度中增加单层、叠加多层或

由多层次褪变成单层声部的思维模式,包括逐增式、突增式、逐减式和突减式。在《京剧》第四乐章呈示部的赋格段中,非常鲜明地体现了增减思维模式,以单主题赋格为例(见右图):

如例1所示,从时间维度异质材料进入的层次来看,空间维度整体的变化趋势是微小的,但增减思维模式对于音响流整体色彩的转化是具有控制力的。如果单簧管所引入的主题可以认为是函数中的自变量,那么其他所有的相对应的对位材料都是它的因变量,在此单主题赋格段中的自变量S成为紧接其后双主题赋格段中的S1,因变量随着增减模式的开启变得愈加多样。

单簧管在**B**宫调中独领疏密结合的主题,中提琴声部后一拍半以四分音符为主、间插灵动的八分音符并结合长音拖嵌,既具有和主题形成鲜明对比,又以恰到好处的力度中和了即将出现的浓密的声部组合。长笛声部以相对独特的跳跃式八分三连音搭配长音的背景性起到绝对烘托主题的作用,此时由单声部逐渐叠加至三声部。双簧管将S自变量由**B**宫调域引入F宫调域中,空间维度再次增加,在第40小节由3声部逐增至4声部,其他已知的材料仍然延续,由于长笛声部以间歇性



例1: 单主题赋格(第37—46小节)

的绝对烘托主题的形态填充音效,声部之间的厚度(如第41小节)偶有削薄,但总体趋势依逐增模式发展。当材料成为显性的已知条件,双簧管、单簧管和中提琴声部一直保持强劲的发展势头,经过短暂的连接(第42小节Con.)单簧管和双簧管由演

例2：双主题赋格段（第46—53小节）

奏主题S及其自变量A引化为第二对题，与演奏主题S的大管声部相辅相成，主题由F宫进入<sup>b</sup>B宫，与此同时第二小提琴以大九度模仿中提琴的起始材料，第一小提琴以后一小节非严格模仿

形态加厚音层直至此单主题赋格段进入下一个阶段，此时由长笛扮演的八分三连音搭配长音的背景转交给小号，在进入双主题赋格段之前，由最初的单层逐渐演变为异质六层，六层中主要以连接状的音型为主。在连接双主题赋格段时，由多层直接锐减成第二小提琴呈示主题S的单层，不仅从音响厚度上鲜明对比，并从<sup>b</sup>B宫直接对置D宫调域（第47、48小节），正式进入双主题赋格段。

由上例1来看，增减式是建立在主题材料为核心，并以此作为基础进行空间维度上延展乐思、增添厚度或稀释浓度等情态的有效手段。

## 2. 更替式

更替式是指在保持已知材料不变的情况下，用新的对位材料替换已知对位材料的思维模式，此模式强调的是异质形态之间的替代格式，最典型的是帕萨卡利亚：在固定主题保持不变的情况下，不断涌现的新的对位声部更替旧的对位材料。以双主题赋格段为例，

将例1、例2单双主题赋格段综合来看，以主题S为核心的已知材料，在其基础上的更替思维模式是推动材料更新，有目的性发展乐思的有效手段。

综合上来看，单主题赋格中

的主题S穿梭在整个赋格段中，包括双主题赋格段。以它为原材料与之形成空间维度的对位材料不断的更替，从第37后半小节讫始由长笛所演奏的带有烘托性的对比性声部(B.S.I、B.S.II)被单簧管以平均疾驰的四十六节奏霸气替代，在此片段中主题S由单簧管转移至双簧管声部。单簧管主题初次亮相结束后，它紧接着延续主题小结尾的特色音调：短距离的迂回快速跑动（第39小节），至第42小节双簧管作为第二对题C.S.II替代由前单簧管担任的第一对题C.S.I的角色，此时的主题S由大管在低音区顽强的延续。单主题赋格段发展至第46小节进入另一个阶段，即以它的主题为S1的双主题赋格段落。在D宫中第二小提琴直接对置前段<sup>b</sup>B宫调域遗留的音响流，坚定踏实的接手前段大管担任主题的任务，相隔两拍后，大管开始演奏此双主题赋格段的第二主题S2，从更替性质来看，S2替代的是第42小节双簧管和单簧管相融合的第二对题，第二主题S2以均分的八分音符、点缀性的十六节奏融合活跃的跳进式音程，它不仅与主题S1形成浓淡对比，也以新的姿态对抗着已知的对位材料。至第51小节大提琴与低音提琴与中提琴完成交接，在弦乐器持续对位材料的背景下，单簧管声部以第四对题较为悠长的双声部材料更替前句大管跳跃式活泼的材料。

更替式的关键是体现出异质形态之间的布局连接，这些异质形态实际上与最初呈示的已知材料之间有密切的亲缘关系，新的对位材料可以干脆利落的替代旧的对位材料，或者展衍已知的对位材料，正是为

了避免声部之间总是处于剑拔弩张或者过于平淡的状态，更替式可以恰到好处的将新材料与已知材料进行调和。用如此有章法的隐性思维模式使得此赋格段在短容量内得到充分拓展。

### 3. 置换式

置换式是指在已知材料保持不变，或做空间维度交换，时间维度增减、等差镜像式的变形基础上，新的对位材料与已知材料形成的对位结构再次或多次的进行时空重组。其中涉及到的主要形态有：同比时值的扩大或缩小、不同比时值的局部或整体变形；镜像结构中倒影、逆行、倒影逆行；纵横可动对位。此模式强调的是同质材料间的关系。在《京剧》第四乐章呈示部的赋格段中主要体现的是置换式的纵横可动模式。

此赋格段的置换式中所体现的材料，其本质上是一种对抗，只是表现为同质材料之间的置换形式。第37小节弱起至第39小节（参考例1），单簧管主题S与中提琴演奏的第一主题烘托声部B.S.I之间的关系是鲜明的对比复调，中提琴作为烘托背景于主题呈示后在其下方声部后一小节进入，这两条异质线条进入第43小节时不仅进行了空间上的置换：原处于上方声部单簧管的主题S被大管低音声部置换，第二小提琴承担的B.S.I置换进入主题上方；时间维度的置换体现在：原两声部关系是对位声部B.S.I等待主题呈示核心音组后进行烘托，在即将连接双主题赋格段时，两者之间进入的关系几乎处于同步。例2在小提琴呈示第一主题S1的核心四音组后，大管紧

接着呈示第二主题S2，两者进入的时间差是两拍，双主题结合的模式经过A宫调逐渐思维模式的再次发展后，大提琴和低音提琴将第一主题S1置换到低音区，双簧管承担的第二主题在其上方，时间差由两拍扩充至四拍，这相对于传统的双主题赋格写作是具有创新性的，它不按照已知双主题材料相结合的模式作为截断，为第52-55小节分别发展主题得到了相对的“扩张力”。

实际上同质材料之间的置换是由它们相结合后的截断组成，此截断具有“封闭性”。主题与背景对位声部之间的结合样式、双主题之间的对比融合样式等都是置换思维模式的基础，在此赋格段中它的关键是在对已知对位结构变化循环时，使得段落布局更为平衡和有序，置换律起到了不可替代的作用，它也为此赋格段在格律性的发展中增加了对位的趣味。

#### 4. 间插式

间插式是指将已知材料通过保持原型或融入新的对位结构来过渡或分隔非对位结构的模式。《京剧》交响曲呈示部是由呈示A段、呈示B赋格段两部分组成，按照赋格段所处的前后逻辑，其表现形式为：以对位结构来间隔前后非对位段落，其本质的思维是创作多声音乐形态中的思维切换模式。

间插模式表现的是对位结构在整体逻辑中的间隔性和断续状态，它起到的是在不同织体形态、不同结构类型之间的切换作用，它可由非完整的片段式的形式断续出现，也可以是独立的对位段落甚至是

位曲体插入全曲的结构中。

### 三、结语

《京剧》第四乐章呈示部的赋格段所体现出的娴熟高超的对位技法是该乐章的点睛之笔，这两段密不可分的赋格段不仅扮演着性格迥异的角色，更承担着作品结构布局的责任，此赋格段的主题或叠层性、或伴随着对比的烘托性声部呈示，为对位思维的最高形态在作品中的构建、延展和深化起到了基础性的作用。帷幕之后的对位变奏思维模式：空间维度中层次的增多或减少的增减式；同质材料在时空组合中的置换式；原材料延续而以新材料替代已知对位材料的更替式；用对位结构将前后非复调音乐隔离的间插式等为音乐材料的整体布局起到了不可小觑的操纵作用。它们以显性的旋律波动、多声部间繁简、段落安排以及乐器衔接等为坐标，悄无声息地通过对位变奏思维重组、展开或过渡至非复调音乐之中，也为音乐的延伸添加了动力，达到近距离的启承，远观的呼应，并使得复调音乐和主调音乐之间的糅合、渗透用不动声色的方式成为相辅相成的共同体。

从属于音乐创作的对位变奏思维模式，它与具有独特鲍式风格的音乐特征共同促成了“鲍元恺现象”<sup>[4]</sup>。“鲍元恺现象”中最为关键的核心是“立足传统”：立足于不同风格民族音乐的传统，立足于音乐历史上占据主流地位的作曲技法的传统。在他的交响曲中，他时刻表达着对各

时期音乐大师的敬意，我们看到他从谙熟于心的巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、肖斯塔科维奇、巴托克的作品中汲取精华，将西方古老的复调曲体如赋格、帕萨卡利亚以及相关的对位技法和线性思维自然地渗透到他交响曲创作的各个角落，虽然面对“新潮音乐”的重重壁垒，鲍元恺依然不忘初心，从容稳健的向前阔步。正如雷格尔所说：“虽然进步的音乐不可再造过去，但也不可抛弃过去，最可靠的方法是当代富于创造的作曲家应该从过去吸取教训，即有志向的作曲家应该掌握过去的创作技法：赋格、卡农、帕萨卡利亚、巴洛克以及各种常用形式，无论他们自己的艺术目标将他们引向哪里，他会感到无视过去会导致无实质内容的小题大做。”<sup>[5]</sup>

#### 注释：

[1]引自《炎黄风情》首演十五周年天津音乐学院采访录像。

[2]啥都中，新浪博客：[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4ea08a5f01000am7.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4ea08a5f01000am7.html)

[3]西皮小开门是属于京剧胡琴曲牌，胡琴曲牌一般不用锣鼓伴奏，有时只用单皮鼓或大小堂鼓击奏花点，西皮小开门多用于配合帝王、后妃升殿时的仪仗、先导，以及他们本身念引、入座和大臣们参拜等动作。

[4]2014年1月，“首届海峡论坛”杨通八教授提出了“鲍元恺现象”，从上世纪80年代“新浪漫主义”的调性回归、情感回归等方面，论述“鲍元恺现象”，梁茂春教授对“鲍元恺现象”所产生的背景做了详述，见：梁茂春.“鲍元恺现象”漫论[J].艺术评论, 2014 (3).

[5]Adalbert Lindner,Max Reger,Regensburg,1938 , P73.

#### 参考文献

1. 鲍元恺.“中国风”的理想与实践[J].中央音乐学院学报.2000 (1).
2. 鲍元恺.不是只有一条小路可通——在苏夏教授教学、学术座谈会上的发言[J].中央音乐学院学报.2005 (1).
3. 苏夏.智者们艰难的求索[J].人民音乐.2007 (12).
4. 梁茂春.‘鲍元恺现象’漫论[J].艺术评论.2014 (3).
5. 徐婧.坚守调性、立足传统[J].音乐创作.2014 (4).

徐 婧：中国音乐学院作曲系博士

责任编辑：陈 瑜