

# 陈其钢钢琴曲《京剧瞬间》的调性镶嵌<sup>①</sup>

孙志鸿

(山东艺术学院音乐学院, 山东 济南 250014)

**摘要:**通过对钢琴曲《京剧瞬间》调性思维特点的分析,总结出作曲家创造性的调性扩展手法——调性镶嵌的运用,并阐述了调性镶嵌的基本概念以及同调性浮动等调性现象的异同,分析了调性镶嵌在该作品中应用的不同类型、特点及作用。最后指出,运用这种调性扩展手法,不但增添了作品本身的民族韵味,而且其作品的音响效果也体现了鲜明的时代风貌。

**关键词:**陈其钢;《京剧瞬间》;调性镶嵌;多调性;调性浮动

**中图分类号:**J624.1 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-2236(2010)02-0064-05

## 一、概述

《京剧瞬间》是陈其钢2000年为第二届梅西安现代钢琴比赛<sup>②</sup>创作的参赛必弹曲目。作曲家在深谙传统音乐神韵的基础上,运用京剧音乐素材,以极为简练而有效的多声写作手法,创作了这部富有民族韵味的钢琴作品,在曲式结构、和声、调性、复调技术的应用方面都有鲜明的特点,表明了中国作曲家

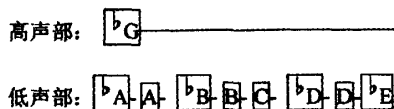
在吸收传统音乐和西方现代作曲技法的运用方面已经达到了一个新的阶段。

《京剧瞬间》的曲式结构是变奏曲式,但是它不同于西方的变奏曲,而是在速度和音高方面更加强富有中国传统音乐特点的渐变原则,而且,变奏原则的应用不仅贯穿于作品的整体结构中,还作为一种发展手法应用于局部结构中。该曲结构图表如下:

	引子	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四	变奏五	变奏六	变奏七	主题
小节数	1-8	9-11	12-50	51-72	73-102	103-130	131-157	158-183	184-192	193-
速度与表情	Lento, discreto	Flou, espress	Piu lento fondu			Nervoso ma precoso		Vlvissimo - luminoso	Largando	Flou, poco mosso
主题		T1 T2	T1	T1	T1 T2	T1 T2	T2 T1	T1	T2 T1	T1 T2

在变奏一(第12-50小节)中,第一主题在高声部不断变化重复,按照2-4-6-10-8-14-15的数列增减音数,具有微变奏(tiny variations)<sup>③</sup>的技术特色,这种特色恰恰与京剧中的移步不换形的手法相似。在该变奏中,低声部与高声部构成平行旋律,并不断以小二度关系向上移动调性,改变平行结合的音程关系,造成了一种闪烁不断的音响效果。

同时,低声部调性不断以半音方式向上移动,与高声部调性的静止构成了一种动态的多调性对比。其调性结构如下图所示:



①中国音乐学院赵冬梅老师曾经在《中国音乐》2003年第4期上发表《陈其钢最新钢琴作品〈京剧瞬间〉的艺术创造》一文,对此曲的整体艺术特点进行了分析研究。

②奥立佛·梅西安现代钢琴比赛始于1967年,是为向法国著名的现代作曲家奥立佛·梅西安(1908-1992)致敬所创立。最近一届是2008年12月3日为纪念梅西安诞辰100周年而在巴黎举行。

③见 *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, P2, Keith Potter, Cambridge University Press 2000,也可参看上海音乐学院2008届博士论文《微变奏——简约主义作曲技术之纲》,作者——顾之勉博士。

该曲在纵向和声方面也较有新意,和音结构类型按照先后出现的顺序排列如下:

### 谱例 1



其中序号 1、2、3、4、5、6、7、8、9、10、11、12、16、19、20、21 为缺乏半音和三全音的五声性和音;13、14、15 是传统七和弦的转位形式,包含半音和三全音;17、18 为包含半音的混合结构和音;22、23、24、25 为全音阶和音,其中 22、23、24 为第一种全音阶和音,25 为第二种全音阶和音。在这些和弦结构中,五声性和音的使用,使该作品充满了东方民族韵味。

从以上和音结构宏观布局中也可以看出,作曲家在使用和声材料时,是遵循了和声紧张度渐进发展的原则的,比如从序号 1 到 12 和音,未从出现半音和三全音,属于五声性和音材料。从序号 13 开始,三全音和半音出现的次数明显增多,最后四个和音出现在全曲的高潮部分,其不协和性和紧张度也相应达到了高峰。

在该曲中,对位技术也得到了较多的应用,主要有对比复调、模仿复调、以及同步倒影模仿、扩大与缩小等变化模仿,以及双调性、多调性对位等复调技巧。

在该曲中,还有一种调性现象值得关注,这种极有特点的调性现象,基于 20 世纪以来西方音乐中调性思维不断发展而形成的调性扩展、无调性、十二音技术、泛调性、潜调性等后调性思维基础之上,和作品中的中国传统意蕴相结合,使作品具有了鲜明的艺术个性和民族特色。这种调性现象笔者称为调性镶嵌。

## 二、调性镶嵌在《京剧瞬间》中的应用分析

### 1. 调性镶嵌概念的确立

在西方音乐发展史上,调性的观念是从调式体系到调性体系逐渐完善的过程中发展起来的,它以

法国音乐理论家拉莫的《和声学》的出版为标志。自此以后,西方艺术音乐中的结构以调性为基础建立起来。这种与功能和声理论相联系的调性观念大约在 20 世纪初开始瓦解,西方音乐进入后调性<sup>①</sup>时期,形成无调性、多调性、泛调性、潜调性<sup>②</sup>等多种调性现象并存的局面。

陈其钢,作为梅西安最后一位弟子,在多年留法期间,广泛吸收西方作曲技术之长,创作出一系列具有独特个性而又富有民族风格,并在西方被广泛认可的作品,包括《蝶恋花》、《三笑》、《逝去时光》等作品。

在钢琴曲《京剧瞬间》中,作曲家在音乐的发展方式、结构方式、调性布局以及和声思维等方面进行开拓,使作品具有了较高的艺术性和浓郁的民族性。

在该作品中,经常出现这样的调性现象:在以五声音阶为基础的调式体系内,一个调性内的一个到多个音,被镶嵌于关系较远的另外一个调性中而使该调性具有了新的音高因素和特征,或者在音乐织体中纵向或横向并置两个乃至多个调性,形成对传统调性的一种扩展。这种手法,笔者概括为调性镶嵌。下面举例说明:

### 谱例 2 陈其钢《京剧瞬间》,第 103 小节



以旋律中的宫-角大三度确立宫音,是中国传统音乐中调性的确立方法。这个宫音虽然未必是旋律的主音,但是在本文中,为了方便起见,笔者将宫音作为某旋律的调性中心。一段旋律中若没有出现大三度音程,该旋律就会具有调性游移和不确定性,比如 C/F 就表示该音列缺少宫-角大三度,存在着在 C、F 两个调性间游移和不确定现象。

在上例中,旋律层第一个调性为 #F/B,第二个调性为 F/C。两个调性横向镶嵌在同一条旋律中;

<sup>①</sup>“后调性”(post tonal),西方学者将蒙特威尔第之前的调式时期称为“前调性”,将自蒙特威尔第至勋伯格之间的共性时期称为调性时期,将勋伯格之后的非调性、泛调性、多调性等称为“后调性”,详见《西方前调性时期音高组织思维研究-绪论》,作者陶辛,发表于《音乐艺术》2003 年第三期。

<sup>②</sup>“多调性”(polytonality),多个调性纵向叠置,是 20 世纪一种基于复调思维的调性扩展手法。“泛调性”(pantonality)一词为奥地利作曲家 A. 勋伯格所创用,表示“综合所有调性”之意,以说明他的作品中调性处理的特点,而不称为无调性,但泛调性一词并未得到普遍应用。1958 年,美国音乐评论家 R. 雷蒂在其所著《调性、无调性、泛调性》一书中,又应用了泛调性这一名词,以概括 20 世纪音乐作品中一些既非传统调性又非无调性的新的调性语言特征。泛调性的主要标志是“流动的主音”,即在一种音乐结构中,同时有若干不同主音在发挥作用,但这些主音本身也是游移不定的。泛调性在斯特拉文斯基、兴德米特、巴托克等人的创作中有所体现。“潜调性”,详见姚恒璐先生的《自由作曲中的潜调性内涵》论文等。

在左手的伴奏部分,第一个调性为 B/E,第二个调性为  $^bE/^bB$ ,第三个调性为 C/F。三个调性横向镶嵌在伴奏层中。

调性镶嵌不是调性浮动<sup>①</sup>,它们之间既有区别又有相同之处:调性镶嵌首先是基于五声性调式体系的,而且调性镶嵌中的两个或多个调性处于同等级别,不存在一个调性装饰另一个调性,或者一个调性向另一个调性解决的主次关系。它不但在旋律中应用,也可以在非旋律层应用。纵向上,常构成两个调性或多个调性叠置。

调性浮动,又叫错音技巧,在 20 世纪作曲家诸如普罗科菲耶夫和布里顿等作曲家的创作中较为常见。在调性浮动中,旋律中的两个或多个调性有一个为主要调性,另外一个或一些调性则处于装饰的、从属的地位,调性浮动通常不具有多调性意义。如下例:

#### 谱例 3 布里顿《战争安魂曲》IV 尾声



由上例可以看出,调性浮动是在一段音乐(在旋律层次体现得较为鲜明)中,通过首尾音确立调性,然后在旋律进行中,自由变化至其他(多是上小二度)调性上,从而使旋律具有了新的半音化色彩和现代风格。

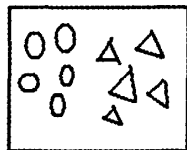
调性镶嵌与调性浮动也有相同之处,它们都是在 20 世纪“后调性”时期对传统调性扩张的结果,都形成了既不同于传统半音阶,也不同于无调性半音阶和综合调式半音阶的新的半音体系。

调性镶嵌与多调性也有异同:相同的是,调性镶嵌中的纵向镶嵌是基于多调性思维的,不同的是调性镶嵌可以形成主调织体,也可以形成复调织体,甚至是混合型织体,而多调性则是基于复调思维的。调性镶嵌可以以单一调性为基本组合单位,也可以以多个调性构成的调性组或调性群为基本组织单位,而多调性是以单一调性为基础进行纵向叠置的。

#### 2. 调性镶嵌在《京剧瞬间》中的应用类型:

从该曲中调性结合的程度和方式来看,调性镶嵌主要有如下几种类型:

①并置型调性镶嵌,是指两个或多个调性泾渭分明地横向并置在音乐片段中,如图所示:



小圆圈代表 A

小三角代表 B

上例小圆圈代表调性 A 的组成音,小三角代表调性 B 的组成音。可以看出,两个调性平衡地并置在一起。下面举例说明:

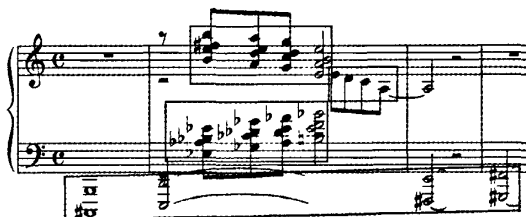
#### 谱例 4 陈其钢《京剧瞬间》93-94



上例为横向并置型调性镶嵌, $^bG$  和  $G$  两个小二度调性并置在一起交替出现。

例 1 也属于横向并置型调性镶嵌,具体分析见前文。

#### 谱例 5 陈其钢《京剧瞬间》3-5



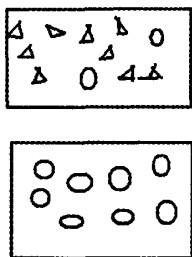
上例为纵向并置型调性镶嵌,从低到高的四个层次中依次镶嵌了四个调性层:最底下(第一层)是由平行小七度构成的 D/E 双调性;第二层为  $^bD/^bC/^bG$  平行调性;第三层为 C 调;最上面(第四层)为 D/C/G 平行调性。不同的调性群被纵向镶嵌在一起,构成了复杂的织体形态。

此例中的对位思维也很突出,两个主题共有的四音组动机以模仿手法结合在一起:最底下是四音组动机的扩大,第二层和最上层构成同步倒影模仿,第三层也是四音组动机的模仿。

②扩散型调性镶嵌,是指调性镶嵌中一个调性的某些音,超越该调性所在织体层次,扩散到另外一个调性里。使这个调性获得了组成音的扩展。如图

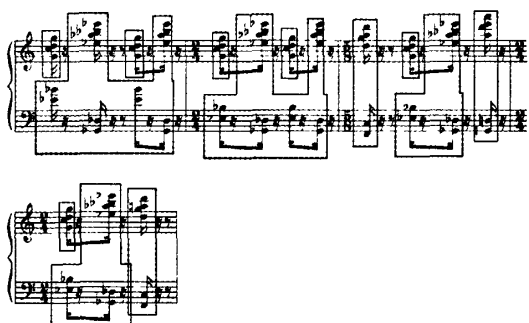
<sup>①</sup>“调性浮动”(side-slipping)的概念首次出现于 The Piano Sonatas of Prokofiev, D. L. Kinsey, 参看中央音乐学院 2009 届博士论文《普罗科菲耶夫的协奏曲创作研究》,第 126 页,作者——杨正君博士。

所示:



上图示意图为上下两层调性织体层次,其中下层织体中的调性音扩散到上层织体调性中,使得这个调性在音的组成上增添了新的因素,如下例:

谱例 6 陈其钢《京剧瞬间》88-92



上例为纵向扩散型调性镶嵌。在前两小节中,右手  $g-c-d-g$  调性为  $C/F$ ,左手调性为  $^bG$ ,其中的  $^b e-^b a-^b b-^b e$  等音扩展至右手层次中,使右手横向的音响效果新意盎然。

谱例 7 陈其钢《京剧瞬间》128



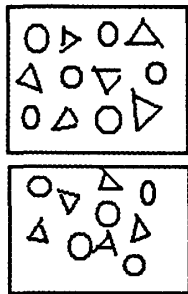
上例也属于纵向扩散型调性镶嵌。右手调性为  $C$ ,左手调性为  $^bD/^bG$ ,该调性组的  $^bB、^bD$  音扩散至右手  $C$  调织体层次中。

谱例 8 陈其钢《京剧瞬间》188



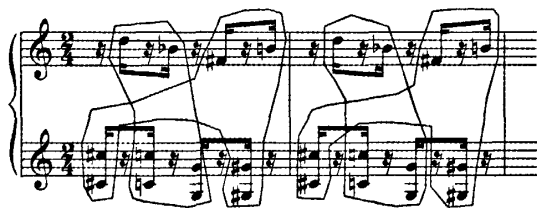
上例为横向扩散型调性镶嵌。 $G(\#f$  为变宫音)和  $\#F(\#c$  为变徵音)两个调性横向并置,镶嵌在一起,其中  $b$  和  $a$  两音扩散至  $\#F$  调性中,表现出了新的音高色彩。

③融合型调性镶嵌,是指两个或多个调性互相融合,你中有我,我中有你,既不是  $A$  调性,也不是  $B$  调性,而是构成了新的音高组合,如图所示:



上图中上下织体层的两个调性音均匀混合,使得两个调性融合为一个新的音高组织。下面举例说明:

谱例 9 陈其钢《京剧瞬间》180-181



上例是融合型调性镶嵌, $^bB$  和  $B/E$  两个调性融合在一起,构成了富有色彩的新的半音体系。

谱例 10 陈其钢《京剧瞬间》11



上例是两个主题结合呈现,在右手的第二主题中, $\#F$  和  $F$ (圆圈内的  $f、a、c$  三个音)两个调性融合在一起,产生了新的音高色彩。

④综合型调性镶嵌,是指以上两种或更多调性镶嵌方式的结合应用,如下几例:

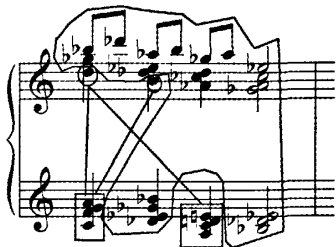
谱例 11 陈其钢《京剧瞬间》108-109



上例综合运用了多种调性镶嵌手法,在左手伴奏层中应用了  $E/A$  和  $^bE/^bA$  横向并置的调性镶嵌。在右手旋律层中应用了  $^bB$  和  $A$  两个调性的横向并

置的调性镶嵌,其中 $bB$ 调性的 $c$ 音扩散至 $A$ 调性组织中,构成了扩散型调性镶嵌。

#### 谱例 12 陈其钢《京剧瞬间》192



上例也是综合型调性镶嵌,右手层次是 $bG$ 调性,左手层次由 $F$ 、 $bG$ 、 $C$ 三个调性并置而成,其中 $F$ 和 $C$ 的调性音 $d$ 和 $b$ 扩散至右手层次,使得右手层次的音响效果并不单一。

#### 谱例 13 陈其钢《京剧瞬间》188



上例也是综合型调性镶嵌。音乐织体共分三层,最上层为 $d-a$ 持续音, $F$ 调性。最下层为第二主题, $\#F$ 调性,但是其中的 $a$ 、 $b$ 、 $e$ 是由最上层的 $F$ 调性向下扩散的结果( $b$ 为变徵音, $e$ 为徵音)。中间层次的对位旋律表面看是全音阶结构(先是第一种全音阶,最后一个和音改变为第二种全音阶),但是实际也是由上层的 $F$ 调性和下层的 $\#F$ 调性音共同融合而成( $c$ 、 $d$ 、 $e$ 为 $F$ 调性音; $\#f$ 、 $\#g$ 、 $\#a$ 为 $\#F$ 调性音)的。

### 三、调性镶嵌在《京剧瞬间》中的应用特点

1. 调性的数量、关系及其织体分布。在调性镶嵌中,调性的数量至少在两个以上,多可三、四个调性。单一调性的调性镶嵌关系也具有一定的规律性,即多由相距小二度关系的调性镶嵌组合在一起,而以多个调性构成的调性组为单位的调性镶嵌,其调性关系比较复杂。

2. 调性镶嵌的应用。此曲中,调性镶嵌既可以用在引子部分中,如第3-8小节主题四音动机的发展,也可以用在变奏曲主题的陈述中,如第11小节,

在两个主题同步陈述之后的八度复对位中,第二主题声部的调性镶嵌处理(详见例10),又可用于音乐的连接部分,如在变奏三和变奏四之间连接部分中(第88-102小节)的并置型调性镶嵌,或者是变奏四和变奏五之间连接部分的融合型调性镶嵌(第120-126小节),甚至可以将此种手法应用于某一主题的变形展开,如在变奏四中并置型镶嵌和综合型镶嵌,或可以用于乐曲的高潮部分,如变奏七(第188小节)。此变奏是全曲的高潮,在节拍处理上,使用了中国传统音乐中的散板形式,在调性上,运用了融合型的调性镶嵌处理手法(见例13)。

### 四、调性镶嵌在《京剧瞬间》中的作用

在《京剧瞬间》中,将五声性旋律与新的调性思维相结合,构成了本曲中的调性镶嵌。它的作用如下:

1. 旋律中的调性镶嵌,实质是对中国传统音乐中的调性游移、中立音等效果的模拟,这种用法强化了乐曲的中国韵味,这是对中国传统音乐因素内在特质的把握和吸收。

2. 调性镶嵌扩展了调性思维,形成了基于五声性调式体系的新的半音化音高体系。

3. 调性镶嵌,使纵向的和声效果产生了一定的紧张度和新的色彩,形成了新的和音类型和效果,同时,使横向的旋律线由清晰趋向模糊,由具体趋向抽象,由单一色彩趋向多色彩。

### 三、结语

在20世纪的中国作曲家中,探索将西方调性思维与中国调性相结合,创作富有民族特色的作品的尝试一直没有停止过,如五声调式的功能和声化处理<sup>①</sup>,将五声调式与无调性或十二音技术的结合<sup>②</sup>,五声调式与泛调性技术的结合<sup>③</sup>等等。这种探索,显示了中国作曲家在艺术创作上勇于创新的精神。

陈其钢《京剧瞬间》中的调性镶嵌手法以五声性旋律为基础,是对传统调性思维的一种变化与突破。这种变化,表明了作曲家在音乐技术和风格领域不断进行创新的尝试。这种在民族化基础上不断创新的探索,对我们当今的音乐创作多有启发意义。

(责任编辑 郑铁民)

<sup>①</sup>黎英海等老前辈对五声调式和声进行了深入研究,著有《五声调式及其和声手法》理论论著,并在《民歌小曲五十首》等作品中加以实践。

<sup>②</sup>罗忠镕先生是较早进行十二音体系五声化尝试的中国作曲家,他在20世纪80年代创作的艺术歌曲《涉江采芙蓉》即是代表作。

<sup>③</sup>陈铭志教授《序曲与赋格三首》的主题即是采用了此种调性手法,详见《中国音乐中复调思维的形成与发展》,第108页,作者朱世瑞,人民音乐出版社,1992年版。