

您现在的位置：中国音乐学网 > 音乐论文 > 音乐美学 > 正文

论协奏曲中的“谈话”特性

2012-2-3 来源：本站原创 作者：魏昇 人气： Emus论坛

论协奏曲中的“谈话”特性

——以普罗科菲耶夫《D大调第一小提琴协奏曲》为例

魏昇

协奏曲，“一词最早来源于16世纪初的意大利语concertare，意为‘协调一致’，用以称呼当时形式自由的各类声部组合……，17世纪，concerto一词又产生了拉丁文涵义‘竞争’、‘斗争’，接近于现代意义上的协奏曲”。^[1]可见，协奏曲作为一种体裁，其本质属性上体现为独奏乐器或乐器组与乐队之间一种关系的“两重性”

(duality)^[2]。美国音乐学家约瑟夫·科尔曼 (Joseph·Kerman) 在其著作《协奏曲谈话》(Concerto Conversations) 中围绕并针对协奏曲这一特性，按照十八世纪早期巴洛克和十八世纪晚期、十九世纪以及二十世纪的历史时序的三种模式“极对性”(Polarity)、“互应性”(Reciprocity)和“交融”(Diffusion)分别展开了全面的论述。

作者在其著作中指出，所谓“极对性”是指“两种介质(agent，或译之为“代言者”)并没有打起来；拳击手提前碰到了手套——它们根本没有交战”。^[3]并认为，这种性质“决定了巴洛克协奏曲的结构”^[4]。换言之，“极对性”就是指作为独奏乐器与乐队之间的音响、速度和各种音乐要素之间的对比，从而造成各自音乐性格上的反差，甚至在独奏与合奏之间会出现完全不同个性的音乐语言。如果“极对性”“可以被看做是18世纪早期巴洛克协奏曲结构的组织原则……”^[5]，那么，

“互应性”则“成为18世纪晚期和整个19世纪协奏曲的主要组织原则……，(它)包括了音乐对话的所有方面。协奏曲的介质之间彼此聆听，从而作出回应……。这样不仅便于记忆，同时还建立了一种关系”^[6]。在“关系”这个层面的问题的上，科尔曼认为，“互应性”“不仅仅包括协奏曲介质之间相同材料的互换；更不止是一种介质‘反复’了另一种介质的音乐”^[7]。它“并不一定需要模仿或呼应，它还可以包括反驳、反作用、反击、反射、说明等多种方式”。^[8]因此，“互应性”所建立的一种“关系”，不仅仅是体现为协奏曲中独奏和合奏之间的一种音响材料上的主题呼应的简单的原样“复述”(replay)，它还包括一种变化的甚至有时具有“模仿”性的呼应以及相互之间互相“反驳”的一种音响对话。在此基础之上，独奏和合奏之间才形成“导师与助手”、“仆人和奴隶”等多种“角色”“关系”，从而进一步的演化成为一种由音响叙事构成的“关系情节”。除这两种模式之外，科尔曼认为“交融”可以被看作是协奏曲双重性的另一种模式”^[9]。作为“交融”的实现方式，乐队可以从其中抽离出和独奏乐器相同或不同的乐器，从而“通过把个别乐器提高到第二独奏的位置上”^[10]来。因而，通过协奏曲乐队中这种织体的改变，则意味着一方面第二独奏的出现实际上削弱了管弦乐队的效果和能量。也的确起到了破坏独奏特性的作用，从而产生了“交融”的可能性。而另一方面，它强调了独奏仍然具有有效的支配



中国音乐学网 上海 徐汇区

+ 加关注

【台湾大学沈冬教授上海音乐学院系列学术讲
时间：2013年10月30日-11月5日，题目：台
市流行音乐文化(共八讲)；1. 绪论：音乐台
形成；2. 音乐文化双城记：音乐台北vs. 音乐
海；3. 由《嘉陵江上》到《美丽宝岛》：乐人
萍的漂泊人生；4. 《绿岛小夜曲》传奇……
t.cn/zRGWUhk
10月12日 03:27 转发(4) | 评

“2013上海音乐学院音乐分析学科博士学者
坛”即将举行，论坛邀请到帕特里克·麦克利
斯、@高为杰、李吉提、彭志敏等专家学者
们和上音该学科的博士生导师@赵晓生大狮
子、钱亦平、贾达群、陈鸿铎、张巍、@倒
回声 一起与博士学者们交流。详见http://t.cn
OsDd http://t.cn/zRGOGDp



TA的粉丝 (3398)

热门

- 1 言之乐与无言之乐
- 2 形象思维中折射的理性思维
- 3 音乐符号行为中的“物”“身”“音”
- 4 从“音乐美学史”的研究视野看“汉语音
- 5 移植还是嫁接?——试谈音乐美学学科语
- 6 判断力批判：置疑音乐美学学科语言并及
- 7 “交融”与“互应”的光影世界——拉威
- 8 论协奏曲中的“谈话”特性
- 9 乐者如诗、视者如斯——以巴托克《乐队
- 10 从音乐自身开始——以格里埃尔《声乐
- 11 独奏的力量——对西贝柳斯《d小调协奏
- 12 2010-2011学年第二学期上海音乐学院音

热图



追问音乐意义的存…



博士研究生伍继

乐队的作用，且通过此减轻独奏的负担，从而又达到了乐队突出独奏的效果。而在独奏方面，则可以“通过弱音和重复，改变或削弱了独奏的状态”[11]。在此种意义上，科尔曼认为，“交融需要的是结合而不是改变其性质或者扩散”[12]，并且，“这种模式的内容正把双重性削弱成实际上是复合体的织体”[13]。需要指出的是，虽然“两重性”的三种模式科尔曼在其著作叙述中是按照相应的历史时序进行分别阐述的，但从其协奏曲的本质特性来讲，三种模式并非在绝对意义上是相互隔绝独立的，且在一定的历史时期都可能有所体现，只是从整体上而言有所侧重而已（如在谈及“极对性”问题时，对维瓦尔弟的协奏曲进行分析的同时，其历史跨度也涉及了新古典主义时期的斯特拉文斯基的《钢琴与管乐协奏曲》，并在其中对其进行了详尽的分析）。这是需要说明的。

那么，协奏曲作为一种具有双方“对话”或多方“谈话”（conversation）进行的音响语态，在其“谈话”过程中，作为声音的物理层面的“音响事实”和主体心理层面的“音响经验事实”[14]又具有怎样的变化？面对这样一种音响姿态，人的感性直觉经验又是如何切入的？作为主体的感性直觉经验面对音响声音属性在其“谈话”特性中又具有什么样的作用与地位？就此相关问题，本文试图以普罗科菲耶夫的《D大调第一小提琴协奏曲》为例，并结合科尔曼《协奏曲对话》中相关理论，对其进行一定的理论分析和相关阐述，以期在此基础上能对问题进行进一步的深入研究和充分挖掘。

二

普罗科菲耶夫《D大调第一小提琴协奏曲》创作于1913-1917年，一般认为，这部作品属于普罗科菲耶夫第一创作阶段时期的作品[15]。从音乐语言的特点来看，鲜活的节奏特性、幽默的音乐语言和充满调性感是这首作品的主要特点。而从作品的结构特点来看，整部作品是典型的三个乐章，但和大量传统协奏曲结构中的快-慢-快的速度安排有所不同的是，这三个乐章分别是小行板（Andantion）、谐谑曲（Scherzo）和中板（Moderato）。这首乐曲虽然创作于二十世纪初期，但它作为并未和传统的浪漫主义音乐完全脱离的第一时期的作品，其作品的风格和结构形式、音乐语言在很大程度上都延续了十九世纪的传统。因此，对于处在二十世纪初期风格交汇时期的普罗科菲耶夫《D大调第一小提琴协奏曲》来说，其作为“18世纪晚期和整个19世纪协奏曲的主要组织原则”[16]的“互应性”和二十世纪的“交融”特性的协奏曲的“谈话”特性在作品中应该也是有所体现的。

对于协奏曲中的“互应性”特点来说，“感应”和“关系”显然是其特性的核心概念。而这在普罗科菲耶夫《D大调第一小提琴协奏曲》的第二乐章谐谑曲（回旋曲式）中体现得尤为明显。此乐章的第一部分材料A采用乐队为“背景”的方式提前两小节进入，富有朝气、幽默充满动力似乎是这个乐章的基本音调个性，这里没有气息悠长的线条，有的是直接闯入的急促、不断串动的音型，它时而被乐队带有模仿性质的“互应”特点并具有讽刺意味的快速下行音阶所打断，同时又被随后的独奏小提琴的拨弦所中止：

在材料A的第二部分材料中，这种“互应性”关系仍然延续，作为独奏乐器的小提琴和乐队的低音弦乐在音调结构上的具有变化性质的“感应”是显而易见的。在这里，独奏小提琴的“严肃”的“斥责”，与乐队第一小提琴的“漫不经心”的装饰音和第二小提琴以及中提琴的“敷衍”的快速经过句相呼应，这种简洁、明朗的“谈话”，颇具有“赋予协奏曲介质以人性化”的特点。而之后的乐队的低音弦乐对独奏小提琴的回应，使得独奏乐器和乐队的“关系”得以进一步确立。在音响事实上，抑扬顿挫的节奏和快速跑动的音型与“纵向”行进的织体相互交织，形成了“错乱有序”的节奏律动性。乐队的纵向结合的织体使整个乐章的节奏保持着不断向前的涌动，在动力上它始终保持着一种均匀音步的方整结构，这种声音态势的纵横结合，构成了乐队和独奏之间就形成了一种“导师与助手”关系。这种“关系情节”一直贯穿

推荐

- 1 言之乐与无言之乐
- 2 从“音乐美学史”的研究视野看“汉语音
- 3 移植还是嫁接？——试谈音乐美学学科语
- 4 判断力批判：置疑音乐美学学科语言并及
- 5 “交融”与“互应”的光影世界——拉威
- 6 论协奏曲中的“谈话”特性
- 7 乐者如诗、视者如斯——以巴托克《乐队
- 8 从音乐自身开始——以格里埃尔《声乐状
- 9 独奏的力量——对西贝柳斯《d小调协奏曲
- 10 2010-2011学年第二学期上海音乐学院音
- 11 一种尝试性的音乐阐释——对莫扎特第
- 12 交融·艰涩·节制——布拉姆斯d小调《



博客

成了乐队和独奏成了一种“关系”——关系情节——一直贯穿于整个乐章：

同样值得注意的是此乐章的B部分材料，独奏小提琴在进行自己的变奏素材时，单簧管快速迂回串行的半音阶性质的音响素材和材料A部分独奏小提琴的主题材料具有一定的“互应性”关系。B部分是一个和A部分呈现对比的材料，音响结构不再像A部分那么不断的涌进和串动，相反，音响结构步入一个相对稳定的音响型态，平稳的趋步行进，独奏小提琴的声音变得粗犷，严肃，有厚度，并与小军鼓、铃鼓和定音鼓并置而行，坚定有序的节奏和音色宽度的不断前行和拓展，不断突显音响张力。在这里，独奏与乐队之间的语态显然是一致的。单簧管的半音进行像“旋风”一般的不断干扰着独奏小提琴和乐队的稳定音型步态，这样，就在音响事实上，把独奏小提琴和乐队形成的音色“缝隙”进行了有效的填充，除了在音响经验事实的感受层面形成一定的扰动和不稳定性之外，比较明显的是，这使得独奏小提琴和乐队之间在音色层面上有所丰满，均匀、灵动的音响像一串锁链，把独奏小提琴和乐队很好的进行了无缝衔接，并产生了一种动静结合的音响空间：

另外值得注意的是主题材料最后一次出现（A2）时，与A部分主题材料第一次呈现时正好相反，此次主题材料再现时先由长笛引入，随后小提琴充当类似“打击乐”的伴奏“背景”，与此同时，木管与弦乐的先后交替的呼应，共同完成A2部分材料的音响陈述。最后，作为“互应性”的“谈话”的另一方——独奏，才正式接过乐队主题材料的旋律开始演奏。显而易见的是，和乐章第一次出现时的材料A的作为“轮廓”的独奏和作为“背景”的乐队的“伴奏织体”相比，正好产生了逆转。然而，作为“互应性”特点的独奏乐器和乐队的“关系”的进入方式，显然是“令人愉悦的”。由于木管和弦乐共同支撑起的旋律架构，丰富了整体音响的音色和音层，与乐章开始进入时由独奏乐器自身的音响陈述的清晰与单薄相比，这里显得更为模糊和浑浊，音响厚度和音色的交织互动，由独奏与乐队的“对话”方式转变为乐队与独奏以及乐队各乐器之间的多方“谈话”，由此形成最后一次主题材料A2的主要音响特点，一直奔延至曲终：

如果说第二乐章具有更多的“互应性”特性的话，那么，第一和第三乐章似乎在协奏曲特性上体现得更多的是“交融”特性。首先，以第一乐章为例，音乐先由引子般的中提琴奏出，声音轻微、柔弱，建立在以弦乐器惯用的碎弓快速演奏的方式和pp（很弱）的音量控制之上的演奏，把本应具有一定厚度的中提琴音色明显打薄，三度进行的音响结构方式又赋予了音响行进线条的平稳性，织体单一，声音纯净毫不混浊，这种以伴奏方式“准备开始”的结构作品的方式简洁、直接，同时也让人很快想到了浪漫主义时期常用的结构音响方式和配器风格，而在其后木管组的旋律线条的架构组织也证明了这一点。两小节之后，是独奏乐器小提琴以同样的声音强度直接进入，旋律出现在和中提琴音色具有一定融合性的中音区，旋律宽广，不乏调性色彩，气息悠长的线条与中提琴的快速碎弓形成了音层和速度上的反差，乐队和独奏乐器的“轮廓与背景”的织体模式得以形成并相对固定成形，奠定了整首作品的织体形态和相互关系。独奏小提琴仅奏出一个乐句之后，出现了单簧管从独奏小提琴那变形而来的旋律，这样，“第二独奏”便正式出场，它首次和独奏小提琴形成了“交融”的第一个局面，同时也可以看出，作为独奏的小提琴也“并不情愿充当背景”，仍然在诉说着自己的故事，声音由原来的中音区开始走向纤细的高音区，与其后依次加入的单簧管和长笛交相辉映，这种平铺直叙的声音走向，开始拉开独奏和第二独奏的音色距离，显然，这一方面“削弱了独奏的特性”，另一方面，又形成了两个独奏交融的“轮廓”与乐队为“背景”的模式进行。由于木管乐器的先后加入（单簧管和长笛），织体的密度也由疏至密，声音空间由宽变狭，整个旋律线条由直变曲，让人感觉到一种悠柔、带有暖色调的音响经验事实。这种独奏与第二独奏以及乐队这三者的

关系交融并置的不断出现，成为了整个作品的“关系”的核心。

副部主题在音响结构组织上似乎和刚刚前面出现的呈示部材料完全不同，音乐进入一种音响怪异，尖锐，充满动力的逻辑进行上，大量的装饰音和三连音以及打乱的重音强调所带来的节拍移动，使本来个性突出的音形成一组游走的音群，它们独立却又彼此牵连，富有律动性。乐队方面由管乐和低音弦乐的“固定音型”所支撑。因此，独奏乐器飘在高音的律动行进和作为和声功能的管乐与加强音色厚度且在节奏性上进一步对独奏进行填充的大提琴共同构成了这样一种局面：接近白色亮度的小提琴和靠近灰色的大提琴的声音属性并置行进，形成了一种奇特的综合景观。随着节奏律动的加速和织体密度的进一步增强，音响结构形成了一种涌动的激流，预示着之后高潮段落的潜在喷张。

再现部主部再现之前，乐队弦乐的引入是以二度上行模进为主要特点，大提琴和低音提琴出现了加强了音响的厚重感，相比呈示部的首次呈现，无论是音色的厚度、音响的色彩都发生了明显的变化，混浊、昏暗、沉闷的音响延续伸展，终于迎来了长笛和其它木管乐器主题旋律的再现，加上弱音器的小提琴独自飘在乐队主旋律的上空，弥漫在整个音响结构的缝隙之间，虽然明显增加了织体的厚度，但由于音色（加弱音器之后音色更为纤细）和音区（高音区）的特点，使之对独奏自身的特性的削弱，很好的和乐队形成“交融”，不断更迭出现的木管乐器和呈示部一样，持续以“第二独奏”的身份回顾着主题，它不断强化着人们对主题旋律的记忆，同时也似乎暗示着一种隐喻的眷恋，薄薄的音响织体逐渐去掉了引子般的起始部分的厚重感，由暗走向明，由浓走向淡，由沉重走向轻飘，由惆怅走向澄明。

协奏曲中的“交融”作为“20世纪管弦乐协奏曲中所发生的状况”，在这部作品的第三乐章同样得到了集中的体现。由乐队引入独奏的“准备开始”方式是普罗科菲耶这部小提琴协奏曲的典型特点，在这五个小节的引子中，先由大管以“第二独奏”的身份率先登场，沉闷而富有节制的动机性乐句使整个乐调呈现出一种稳健而不乏幽默之感的音响样态，很快，小提琴便以“互应性”的方式取代了大管并接过大管的旋律（大管旋律变形而来）开始了独奏，由此，音乐的性格得到了一定的发挥扩充，色调由灰暗逐渐明朗，竖琴伴奏织体的加入使得这种抒情性进一步明显，音乐很快由块状呈示出一种点（乐队弦乐的伴奏音型）、线（独奏旋律）结合的律动走向，层层堆积。

很快，双簧管重复独奏小提琴的旋律并再次以“第二独奏”的身份出现时，就形成了和独奏乐器的第一次“交融”，显然的是，音色明显得到了进一步的丰富，音响色彩的空间进一步充实，减少在独奏与齐奏乐器之间的中空距离。

而这种色彩感在单簧管以变形主题旋律出现时，便是第二次“交融”，音响由双簧管的扁平感转换成一种空灵、带有预兆性的音响暗示。

而在这个乐章的最后，在由第一章和此乐章的复合动机构成的旋律以及此后的尾声中，通过乐队弦乐小提琴与独奏小提琴的共同演奏的方式，使其独奏特性抛至底线，只有颤音的演奏还保持着独奏乐器一点点自身的音响特性，木管乐器的点缀和竖琴的伴奏织体萦绕包围穿插在主旋律之间，独奏的小提琴弥漫在整个乐队音响的空间之中，交融互合，交织渗透，“双重性”受到“交融”的伸展延绵的旋律气息的最大限度的挤压，几乎消失，音响结构的空间立体性逐渐向平面性转变，音响的棱角基本不见，快速经过的琶音和音阶建立在轻盈、微弱的音量之上，再一次形成一股瞬间经过的音流，仿佛告诉人们，之前的一切都已成往事，而最终终结在半音进行的幻象

三

由普罗科菲耶夫的《D大调第一小提琴协奏曲》可以看出，协奏曲中的“谈话”特性显然是丰富多样而又复杂的，独奏乐器和乐队之间不仅有着双方之间的“对话”，更有着多方“谈话”的可能性。其模式上可以是“互应”的，也可以是“交融”的（当然，还可以是“极对”的）。并且，由于独奏乐器和乐队之间的各种“关系”模式和特性的转变，音响结构自身的物理属性和主体的感性体验也会得到相应的调整。另外，可以明确的是，无论是“互应性”还是“交融”，从音乐素材结构本身来讲，在很多情况下仍然包含着一种内在关系，“抵触”（dontradiction）、“退却”（recoil）、“反驳”（retort）、“反思”（reflection）、“引申”（explication）^[17]等等“拟人化”的表述方式都可以表明，音乐是“多语义性”的，这种“多语义性”不仅确立了主体感性和理解上的差别，而且确立了音乐理解的可能性和相关的“语义范畴”及其特定的“语义关系”，从而“直觉”才有了辨别“互应性”和“极对性”的可能。进而，“对比演奏”（conunterplay）才可能和“极对性”并不完全相同。而这种“多语义性”正是建立在感性识别的基础之上，可以说，这是由音响结构的自身属性和特点所决定的，这样彼此之间便建立了这样一种关系：协奏曲中的“谈话”特性不仅仅体现于独奏和乐队之间的音响物质材料属性及其相互结构模式上，而且建立在感性识别基础上的音响“语义关系”的辨认识别之中，不同的“谈话”特性方式以及相互“关系”和“织体”的转变，其作为物理现象的音响事实的声音自身属性和作为心理现象的音响经验事实的心理体验亦会有所不同。这是值得肯定的，更为重要的是，正是这种对音响结构的感性把握，成为识别协奏曲“谈话”特性模式的一种重要通道。

参考文献：

- [1] Joseph · Kerman, *Concerto, Conversations*, Harvard, University, Press, Cambridge, Massachusetts, London, England. 1999.
- [2] 约瑟夫·克尔曼著，马英珺译：《协奏曲对话》，人民音乐出版社，2007年5月北京第1版，2007年5月北京第1次印刷。
- [3] 卓菲娅·丽莎著，于润洋译：《卓菲娅·丽莎音乐美学译著新编》，中央音乐学院出版社，2003年12月第1版，2003年12月第1次印刷。
- [4] 韩锺恩著：《音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究》，上海音乐学院出版社，2004年7月第1版第1次印刷。
- [5] 单士锋：《普罗科菲耶夫第一小提琴协奏曲结构研究》，西南大学硕士学位论文，2007年4月。
- [6] 孙红杰：《协奏曲的体裁属性与哲学寓意——评约瑟夫·克尔曼的〈协奏曲对话〉》，《音乐研究》，2008年第5期。

【作者简介】

魏昇：男，上海音乐学院2009级音乐学专业音乐美学方向硕士研究生，导师：韩锺恩 教授。

载 沈阳音乐学院学报《乐府新声》2011年第4期

^[17] 钱亦平、王丹丹：《西方音乐体裁及形式的演进》，上海音乐学院出版社，2003年12月第1版，2003年12月第1次印刷，第267页。

⑫ 案，约瑟夫·克尔曼著，马英珺译：《协奏曲对话》（*Concerto Conversations*）中，把duality一词译为“两重性”（第18页）和“双重性”（第76页），有些学者对此译法持有不同意见，认为此译法不太贴合书中语境，并改译为“二元性”。详见孙红杰：《协奏曲的体裁属性与哲学寓意——评约瑟夫·克尔曼的〈协奏曲对话〉》，《音乐研究》，2008年第5期，第115页。为此，在本文中，其特定术语的翻译在叙述上，除了给出英文原文之外，其术语的中文给出，亦包含笔者自身的理解，故并非固定一概采用某个版本的译法为标准，而是兼而有之，适而取之。

⑬ 约瑟夫·科尔曼著，马英珺译：《协奏曲对话》，人民音乐出版社，2007年5月北京第1版，2007年5月北京第1次印刷，第22—23页。

⑭ 同上，第23页。

⑮ 同上，第35页。

⑯ 同上。

⑰ 同上，第37页。

⑱ 同上，第38页。