

郑方 收稿日期:2001-09-28

谢德林现代复调音乐思维及其演奏风格——钢琴套曲《24首前奏曲与赋格》探讨

内容提要: 前苏联作曲家谢德林的《24首前奏曲与赋格》，是20世纪钢琴复调音乐中的重要文献。文章通过对该作品的分析，来探讨谢德林的现代复调思维和钢琴演奏风格。

关键词: 谢德林；复调音乐；钢琴；《24首前奏曲与赋格》

中图分类号: J624.1 **文章标识码:** A

一、引言

当时间已推进到20世纪末，大部分作曲家都已完成了努力掌握20世纪音乐语言的进程，并将其大量地用于自己的作品中时，对于钢琴演奏家和钢琴教育家来说，这一过程却来得比较缓慢，20世纪已为数可观的现代作品被演奏和被纳入教学曲目的机会仍是屈指可数，与时代脉搏拉开了一段不小的距离。本文希望通过当代前苏联作曲家谢德林的钢琴套曲《24首前奏曲与赋格》的分析与研究，来探讨谢德林在这部作品中所运用的现代复调思维以及由此而带来的新的音乐表现和演奏方法，以期对现代钢琴演奏与教学提供一些有益的参照。

关于作曲家的创作风格：

谢德林(1932年~)是当代一位非常多产的作曲家。由于不断创作出大量杰出的音乐作品，如今他已成为一位蜚声世界乐坛的作曲大师。

谢德林属于苏联三大流派中既不过分激进、又不过分保守的中间派，西方评论家称之为“官方现代派”，也是这三派中最有实力的主流派，而谢德林可谓是这一流派的领袖。他所代表的这一音乐流派在世界音乐中拥有着强大的生命力和影响力。

谢德林创作风格的最大特征是：将俄罗斯民间音乐语言与现代音乐技法天衣无缝地融为一体。他在大量继承西方音乐传统和苏联音乐文化传统的同时，吸收、运用现代作曲技法，并在此基础上进行了大胆的创新。

关于《24首前奏曲与赋格》的产生背景：

进入20世纪以来，“新古典主义”的出现，说明人们的思维有一种回归的愿望，巴洛克时期的复调手法重新被许多作曲家所运用，而复调思维也成为现代作曲技法中音乐组织的主要依据之一。四五十年代，肖斯塔科维奇的《24首序曲与赋格》与亨德米特的《调性游戏》——两部与巴赫《平均律钢琴曲集》相似的杰作，成为本世纪复调音乐重新兴起的有力代表。在其他作曲家的作品中，精彩的对位也随处可见。但他们有一个共同的特征，就是不再重复巴洛克时期的和声法则及调性思维方法，而是另辟蹊径地运用了多种新的逻辑方式，产生出新的音响、新的风格。

比肖斯塔科维奇和亨德米特更年轻的谢德林，同样有着突出的复调才能，于1963~1970前后七年的时间里，在前人的基础上，运用更新的思维和创作方式，写下了这部优秀的钢琴套曲——《24首前奏曲与赋格》。这部作品，成为本世纪复调音乐重新兴起的发展和延伸，也成为本世纪钢琴复调音乐中的重要文献。

由于钢琴演奏与把握钢琴作品的创作思维有着密不可分的关系，“作曲家的创作冲动——力求敏锐把握时代的脉搏，向人们揭示新的世界，作家本人及其艺术发展道路的新成就——是理解音乐内涵的途径，也是从事研究谢德林作品和其它现代作家的中心教育课题。[1]”因此，本文拟从这部套曲的现代复调思维以及演奏风格两方面来对这部作品进行探讨。

一、这部套曲的现代复调音乐思维

在这部套曲中，作曲家的创作思维集中体现在他的现代复调思维上，同时也体现了他在大量继承传统的基础上进行大胆创新的创作风格。

(一)对西方音乐传统的继承

1.传统的整体调性布局

与巴赫按照十二平均律、大小调排列的整体调性构思相类似，在谢德林的《24首前奏曲与赋格》中，同样是24个大小调依次出现。这体现了谢德林继承传统的一面。并且，谢德林与他的前辈肖斯塔科维奇相同，在继承传统将“24个大小调依次出现”的基础上，对整体调性布局作了一定的调整。虽也是以C为基音，但不再是以半音阶为顺序，而是以平行调及纯五度关系排列的。第一首是C大调，第二首是a小调，第三首是G大调，第四首是e小调……，依次排列。这再一次显示出他的这部套曲是以传统调性概念为基础的。

2.传统的赋格形式结构

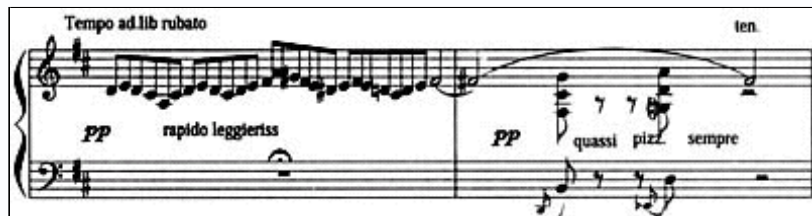
谢德林的赋格，在形式结构的运用上，主要是继承传统。即使有个别属于个人风格的灵活处理，也仍然没有脱离传统轨道。以下将以套曲中较为典型的第二十首c小调赋格为例。这首赋格的结构图示如下：

图1

第一主题的呈示与展开		第二主题的呈示与展开		第一主题与第二主题的结合
呈示部	展开部	呈示部	展开部	再现部
I T ¹ < a ^b	T ¹ < a ^b T ¹ < a ^b	I ²	T ² T ² T ²	T ¹ < a ^b T ¹ < a ^b
II		T ²	T ² T ² T ²	T ² T ² Coda
III		T ² T ²	I ² I ² I ²	T ¹ < a ^b T ²
IV	T ¹ < a ^b T ¹ < a ^b I ¹ < a ^b	T ² T ²	I ²	T ¹ < a ^b T ²
小节 1 2	4 6 8 10	13 14 16 18 18:20	22 22 22 24 25 25	26 27 28 29 30 32 34
调 c d	b d a f	d a c c e	b b a a b e e g	c d d e b e c

这是一首四声部的二重赋格，结构清晰。第一部分(1—12小节)为第一主题的呈示与展开。第一主题如下：

例1



这一主题包含两个声部，在发展中有时构成复对位。节奏宽松，带着幽怨的音乐情绪。

第二部分(13—25小节)为第二主题的呈示与展开。第二主题如下：

例2



这一主题快速的十六分音符律动，构成了一种冲动的行动。

第三部分(26小节——结束)为综合再现部和尾声，是第一主题和第二主题的结合，具有强大的气势。

从以上分析可以看出，这首规模宏大的赋格虽然音响复杂，但依然是按照传统赋格“呈示—展开—再现”的形式写成的。

(二)对现代作曲技法的运用和创新

1.扩展的调式调性

由于谢德林在音阶材料上的扩展，他的套曲中调式结构出现了多元化的情况。其中，有一部分前奏曲与赋格具有清晰的大小调调式特征(例如，第二首前奏曲)；有一部分具有明确的调性主音，但却没有调式结构(例如，第二首赋格)；还有的是无调性的(例如，第二十二首赋格)。

上述的第一种，是完全符合传统的调性调式排列原则的。第二种情况，则由于高度半音化的音阶材料而掩盖了调式特性。这表明，谢德林的创作原则是在继承中创新，传统是创新的基础。

谢德林套曲中有调性无调式的情况，与亨得米特《调性游戏》中的调性情况是有区别的。它们二者不是基于同一思维体系。亨得米特的理论明确否定调式的存在。他是通过调性的设计，建立在十二音组织上。例如，在C调中，以C为基音，按照泛音的原理，依次产生与C关系渐远的音：G—F—A—E—bE—bA—D—bB—bD—B—#F，以此为基础，来建立调思维体系。谢德林的有调性无调式的情况，则是在他所继承的调式思维体系的基础上进行拓展的结果。因此，即使是调式结构已很模糊，却还是以一条链条的姿态出现在整体调性调式序列中应有的位置上，起着逻辑上的调式功能作用。

例如第十五首赋格，在呈示部中，调性为较常见的主一下属调；展开部中，进行到主调的属调、平行调；(但开始的一次主题，扩展到属调的重同名调，)再现部中，回归到主、下属调。可以看出，除了一次调性扩展外，整个赋格都建立在传统的调性布局上。

2. 高度不协和的音响

音响上的高度不协和性，是这部作品突出的特点。作者是通过多种方式产生这一效果的。如：

(1)对主题结构十二音化的处理。在这部套曲中，有不少主题的结构是用十二音来写的，主题本身就已充满不协和因素，在主题的发展中，这种不协和因素得到了更大的发展。

例如第二首赋格的主题：

例3



虽然这个主题的起音和尾音都在a小调的主和弦音上，但中间却历经了十二平均律中的所有半音。

(2)对位中不协和音程的支柱和骨架作用增强。在这里，不协和音程不再象在传统对位中所要求的一般放在弱拍弱位，并且必须解决。这一传统规则已经被谢德林的前辈作曲家打破，并在他这部套曲中有所发展，使不协和音响得到加强。

3. 富于创新的音乐语言

(1)首尾对称的套曲整体性逻辑构思。套曲中的最后一首(第24首前奏曲与赋格)是第一首前奏曲与赋格以bB(B)音为轴的严格倒影。由于节奏、织体、力度等因素都基本未改变，因此第一首前奏曲与赋格轻快、俏皮的音乐形象基本保持。只是第一首前奏曲活跃的十六分音符音型多在右手，倒影后移至左手，所以稍感沉稳。

(2)对前奏曲与赋格套曲模式的突破。按照这种套曲的传统模式，结构布局应为：前奏曲—赋格，而第十一首却是：前奏曲—赋格—后奏(前奏曲提高八度的再现)。谢德林的这种“新结构”观念，是他创作革新的一个重要方面，表现在他的许多作品中。例如，他的第二交响曲，不是按照传统的、带有奏鸣曲式、回旋曲式等的“快—慢—快—终曲”结构写成，而是由25个前奏曲组成。

(3)运用“风格对位”。

所谓“风格对位”，就是将两种以上、具有风格反差的旋律结合在一起，形成对位的一种现代复调语言。

在第二十一首的前奏曲中，倒数第二行左手四个跳跃的音程在自言自语般的一段音乐后，轻轻、但坚定地出现，其旋律音巧妙地拼出四个字母：B-A-C-H，预示着赋格中将有巴赫的音乐出现。可能是为了表达对巴赫的崇敬之情，谢德林将巴赫《平均律钢琴曲集》第二册中的第二十一首bB大调赋格的主题(见例4)前两小节扩大三倍，用来作为“定旋律”贯穿于他的第二十一首赋格、运用于四个间插段和尾声中。第四次出现的“定旋律”与这首赋格的主题结合，如同两个人的对话。

例4



(4)非属调答题。谢德林在赋格的呈示部，常常采用现代作曲家经常采用的非属调(或下属调)答题的进入形式。如：使用平行调答题(第六首)；大六度答题(第八首)；大三度答题(第十五首)；大二度答题(第十八首)；小三度答题(第二十一首)；增四度答题(第九首)等，大大地打破了传统的主属答题形式。

(5)前奏曲中的“自由节奏”。在前奏曲中，有一部分是用“自由节奏”写成的(第五首、第九首、第十四首、第十五首、第十七首、第二十首、第二十一首、第二十二首)。这些前奏曲不是部分的“Rubato”，而是整首乐曲都需要演奏者根据文字说明来定速度。因此，笔者在这里称之为“自由节奏”。例如，第五首的前奏曲是一个起承转合的四句式乐段。整首曲子没有节拍、也没有节拍意义上的小节线。类似于小节线的实线相当于分句，而虚线则相当于句中的两种音乐形象。

(6)专为左手而写的前奏曲与赋格。

谢德林的奇妙构思还体现在第二十二首g小调前奏曲与赋格中。它是目前绝无仅有、专为左手而写的前奏曲与赋格。也正因此，它拥有一些独特的个性。例如，它对左手力度、速度、控制能力的要求非常高，几乎可以看作一首专门的左手练习曲。

前奏曲是用“自由节奏”写成，大体可以分为三个部分：带倚音的和弦部分(慢)、中间部分(快)、带倚音的和弦部分(慢)。中间部分又可以分为三段：(a)第一次三连音的单音段，如一段有表情的朗诵。(b)出现双音与和弦的部分，如一个笨拙却情绪激动的初学者的表演。(c)第二次三连音的单音段，仿佛是熟练的演员炫技般的示范。第三部分是第一部分的紧缩再现，又回到开头的感叹。

赋格具有以下特点：(a)这首赋格主题的发展相当不明显，从第二个主题的呈示开始，就已经打破了主题原形的节奏以及音型。后面的变化更是使人难以辨认。这可能在很大程度上是由于要顾及到用左手来演奏。(b)这个主题主要是以半音级进下行组成，带有很强的悲剧色彩，平均律中的十二个半音全都出现。因此在分析中，笔者以主题的这个最重要的特征来确定主题。(c)在呈示部中，主题不是主属答题，并且在第四次呈示时，主题以倒影的形式出现。

从前面的论述中可以看出，这首前奏曲与赋格在写作中，作者打破了许多常规，以一种非常有创意的逻辑来进行创作。

二、这部套曲的演奏风格

在了解了谢德林的创作特点后，对他这部充满现代气息作品的演奏风格才能有个比较清晰的理解。演奏者必须体会到作品、尤其是现代作品的创作思想后，才有可能真正把握住作品的灵魂所在。对作品理解得越透彻，对作品的演绎也才越有生命力。

因此，以下，笔者将从三个方面来探讨它的演奏风格。

(一)由创作特点产生的演奏特点

1.演奏者对不协和音响的理解和掌握。

由于现代生活步伐的加快，人们的神经日益被绷紧，以及机器噪音的大量充斥，这种生活中的不协和越来越多地被真实地反映在现代音乐作品中。谢德林的这部作品便正是如此。因此，演奏者应该努力去了解这些不协和音响产生的背景，以理解的态度去对待，再弄清它们的音乐构成和所表达的音乐内涵，这是演奏者要演奏好这首作品首先要突破的一关。

2.把握调式调性的扩展。

由于音阶材料的扩展，和弦外音的大量使用，因此，调式变得非常模糊，已经不能用传统的大小调来衡量调的变化，句尾和段落的结束处也常常不再是传统的三和弦。演奏者要用新的音乐分析方法来研究和倾听这些作品。

3.处理“风格对位”。

首先要找出“风格对位”所在的位置，再去了解这些风格的背景和出处，研究它的风格特征，鲜明地将

其表现出来。

(二)谢德林的个性风格

1.戏剧性的对比。

谢德林的钢琴作品充满了相互对置的戏剧性因素。作曲家年轻时的作品中就有这一特点，而它们后来成为大师风格的一个标志。因此，要演奏好这些作品，既要做到有对比，又要做到有机结合，避免支离破碎。

2.刚毅机敏、感情细腻。

谢德林的音乐常常带有冲突性、含有理智的紧张性，并且敏感而灵活。他不是用外在的渲染去增强音响，而是运用钢琴的自然表现力去打动听众。谢德林并不追求飞快的速度，大量的经过句和音阶式进行都很清晰，所有音调，都如同浮雕般的鲜明。因此，在演奏中，应该在非常稳重的基础上去表现乐曲中丰富的内容。

3.现代的敲击手法。

谢德林继承了他的前辈——普罗科菲耶夫所喜爱的那种敲击钢琴的手法，这在他的作品中，表现为两种独特的形态，即托卡塔式和坎蒂莱娜式。它们和持续而流畅的旋律线相对立地结合，构成了他的钢琴织体特点和表现风采。

4.较为复杂的音乐语言。

由于音乐语言和乐谱记法的复杂化等因素，使他的作品较难理解，因而较少被演奏。所以，演奏者应努力去了解作曲家的创作意图、创作冲动、创作道路和创作成果以及时代背景。这是理解作曲家音乐内涵的途径，也是研究谢德林和其他现代作曲家的重要课题。

5.与肖斯塔科维奇和其他作曲家风格的区别。

首先，在我们较为熟悉的肖斯塔科维奇《24首序曲与赋格》中，可以听到俄罗斯抒情歌曲、史诗歌、民间舞蹈等具有特性的音调。这些充满民间音乐乐汇的创作风格，是肖斯塔科维奇和许多苏联作曲家所共有的一个特点，而肖氏又有着自己独特的处理方式。例如，整首乐曲全部运用自然音调式(如C大调赋格曲)；利用调式冲突音的对峙(如自然小调的导音与和声小调的导音、和声大调的六级音与自然大调的六级音等)；运用革命歌曲、民间舞曲中的典型音调等等。因此，谢德林在构思这部套曲时，避开了这些已有的经验而另辟蹊径。他在这部作品中，基本上没有那种模仿穆索尔斯基和包罗丁歌剧中人民场面的洪亮音响，而更注重对民族民间音乐的深层内涵的发掘，以及对古老的复调传统、现代人的精神风貌和内心感受的揭示，这形成了谢德林将现实主义、理性主义、浪漫主义、表现主义等观念手法融为一体的独特个性(例如，第二十一首前奏曲完全象说话式的音调进行；第五首前奏曲模仿民间音乐即兴演奏的表现形式等等)。谢德林在这些乐曲中，对苏联作曲家传统的旋律法、和声法、结构、节奏都作了大胆的突破。当然，苏联作曲家中，不仅仅是谢德林才采用新的技巧，但他却是苏联当代音乐中较为突出的代表。尤为难能可贵的是，他在吸收现代音乐表现手法的同时，保留了相当有价值的东西——俄罗斯音乐大师们、苏联的作曲家前辈们所创作过的手法。

6.高度的复调技巧。

对谢德林来说，复调音乐是天然的语言，不仅仅是音乐、而是生活本身。因此，在演奏中，清晰的声部进行，准确的情绪起伏和分句，高度集中的听觉，熟练的演奏技巧等，这些高度的复调演奏技巧都是必须的。

(三)对现代演奏技法的广泛应用

在谢德林的钢琴音乐中，经常运用现代演奏技法。例如，运用偶然派音乐。在他的第二钢琴协奏曲中，在节奏上使用了偶然派音乐；在他的第三钢琴协奏曲中，开始正式运用偶然派音乐。可以说，谢德林是最先在苏联的钢琴协奏曲领域提出运用偶然派音乐的新课题。

在这部作品中，现代演奏技法主要体现在前奏曲中对“自由节奏”的处理。这里的速度由演奏者根据作曲者的演奏提示自由处理。这须要演奏者通晓作曲家的创作规律，并具有一定的即兴演奏能力。

结 语

本文通过对谢德林钢琴套曲《24首前奏曲与赋格》的分析与研究，探讨这部作品的复调音乐语言特点以及由此而带来的演奏风格特点，以此来进一步探讨现代钢琴音乐的演奏问题。

须要特别强调的是：对现代钢琴作品创作思维的认识在对其演奏中占据着比以往更加重要的位置，现代作品的创作思维与演奏思维之间的联系越来越紧密，要求演奏者不仅要有熟练的技巧，更要有过硬的对现

代音乐语言的分析能力。

本文希望通过以上的分析，对谢德林的这部钢琴套曲、以及对其它现代钢琴作品的演奏与教学起到一个抛砖引玉的作用。

参考文献： [苏]梅利采尔：《谢德林的钢琴艺术及现代钢琴音乐教学》，载《乐府新声》1989年第1期。

作者简介： 郑方(1970~)，女，文学硕士，现在福州师范大学音乐系任教(福州 350000)

点击次数：589