

和而不同与不同而和

——中国传统多声部音乐的思维特征与中西多声结构差异原因之探究

○ 樊祖荫

摘要:中国传统多声部音乐的思维方式,从总体上说是与整个传统音乐相一致的,主要表现为:各声部以同一旋律的变体在横向进行时作纵向的叠合,体现了分合相间的线性多声思维特征。中西多声思维与多声结构有着极大的差异,其产生的根本原因在于美学观念的不同,文中借用“和而不同”与“不同而和”两个词语对此进行了初步的阐释。

关键词:中国传统多声部音乐;线性思维;和而不同;不同而和

中图分类号:J607 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2016)01-0078-17

DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2016.01.008

中国音乐界经过从20世纪50年代开始的、对侗族大歌等多声部音乐的陆续发掘、整理、研究和深入的讨论,时至今日,大家对我国各民族传统音乐中广泛存在多声形式的问题,业已取得共识,国外音乐界的某些人士也表达了相同的看法^①。近年来,学者们除了继续对存在于我国民歌、歌舞、器乐、戏曲、说唱及宗教音乐中的多声形式进行更为深入的研究并总结其规律之外,已有不少人开始关注多声观念与多声思维的问题^②。这些问题的提出和研究,不仅涉及多声音乐本身,而且还会引起对整个中国传统音乐思维方式及其形成原因的进一步思考。下面是我对中国传统多声部音乐思维特征与中西多声结构差异原因的一些探究和认识,提出来供大家讨论批评。

一、中国传统多声部音乐的思维特征

中国传统多声部音乐是整个中国传统音乐一个不可分离、也不可或缺的组成部分,因此,其思

收稿日期:2015-10-05

作者简介:樊祖荫(1940-),男,中国音乐学院教授、博士生导师。

基金项目:本文为2012年度国家社会科学基金艺术学项目重点课题《中国传统多声部音乐形态研究》(批准号:12AD005)的阶段性成果。

维方式,从总体上说是与整个传统音乐相一致的。其中,最重要的有以下两个方面:一是高度重视旋律的表现作用,体现出以横向线性进行为主的思维方式;二是在音乐的构成与发展上充分运用变奏方法,不仅将它作为旋律发展的主要手段、在曲体构成上作为最重要的结构原则,而且在纵向上也呈现为各声部多由同一旋律的变体叠合构成的形态。综合上述两个方面,似可用下面的文字来表述中国传统多声部音乐的思维特征:

各声部以同一旋律的变体在横向进行时作纵向的叠合,体现了分合相间的线性多声思维特征。

下面结合多声形态对中国传统多声部音乐的思维方式进行分析。

中国传统音乐的旋律高度发达,不仅在单声部的独唱、独奏中如此,在多声部音乐中也是首位的表现要素。由于如前所指出的那样,多声部音乐中的各声部多由同一旋律的变体构成,因此,各声部不同的变奏方式就形成了不尽相同的多声组合方式,这主要体现在织体与和声两个方面。

(一)旋律及其变体声部与织体形态

变奏方式影响织体构成的重要因素,除了在音高、节奏等方面变奏幅度的大小之外,主要在于旋律与变体声部出现的时间:变体声部若以较长时间相间隔出现,即构成接应型织体;同一旋律变体的各声部若在同一时间出现,即构成支声型织体或由支声型织体发展而来的主调型和音式织体;变体声部若以较短时间相间隔出现,即构成复调型的模仿式或派生性对比式织体。

1. 接应型织体

“接应型织体,是指不同声部首尾相交的短暂重叠现象”^③。这种在旋律与变体声部以较长时间相间隔出现的织体形式,是在“领”“和”声部的交替演唱过程中,由两个声部在首尾相交时重叠产生的,广泛存在于劳动号子、高腔剧种唱段以及某些民族的对唱歌曲之中,学界一般认为肇始于劳动号子。在这种音乐形式中,歌手们的着眼点在于各自声部横向陈述互有联系的旋律(和唱声部的旋律常是主旋律的变体),声部间的重叠部分很少,和音的构成更具有偶合性质,因此可视为多声部音乐的初级形态。下例选自福建畲族民歌^④:

谱例 1

月亮东边照过不

(男女声对唱)

福建宁德县畲族民歌
王 耀 华记谱

♩ = 162

(女) 月亮东边 照过来, 月亮一兜 嫦娥(啊)栽(啊),

(男) 月内一兜 嫦娥树, 嫦娥树下(啊) 水盖盖。

月亮东边

照过来, 月内一兜 嫦娥(啊)栽, 月内一兜



谱例1是一首男女声对唱歌曲,二声部的旋律为变唱关系。当女声部段尾结束的同时,男声部进入,形成声部间的短暂重叠;而当男声部段尾落音时,女声部也提前进入,同样形成短暂的声部重叠,周而复始,构成接应型织体。

2. 支声型织体

“支声型织体,是指各声部以同一旋律的变体在同一时间内作纵向结合发展的一种多声结构形式。依据不同的‘支声’方法,它又可分为分声部式与装饰性两种:各声部以基本相同的节奏进行纵向支声,在音高上形成时‘合’(同度和声音程)时‘分’(不同的和声音程或多音和音)关系的,称分声部式支声;各声部运用旋律音的邻音进行加花装饰,在节奏上形成疏密对比关系的(同时也在音高上也形成时合时分关系),称装饰性支声”⁵⁾。在我国的传统多声部音乐中,多声部民歌中的支声织体主要是分声部式的,而在戏曲、说唱和器乐曲中的支声织体则主要是装饰性的。下面按不同的体裁形式予以分述:

多声部民歌中的支声型织体,是在由两人或两人以上的演唱形式中,有人不时地进行纵向的支声变唱而形成的。我国大多数的民间合唱常以低音部为基础,高音部旋律则是领唱者向上支声的结果。下例选自壮族民歌⁶⁾:

谱例2

今年天旱多

广西大新县壮族民歌
启 中等记谱



演唱者: 凌兴祥 韦子文

谱例2是一首典型的分声部式支声型重唱歌曲,二声部的节奏完全一致,音高上以“合”为主,“分”的部分较少但极富特色:凡低音部出现re音(谱中为G,余类推)时,高音部即向上支声到mi音,而当低音部以re do re相连时,高音部也相应地以mi re mi相配,构成局部的大二度平行进行。

在戏曲与说唱中,多声部的形式主要发生在唱腔与伴奏之间,大多数的剧种与曲种,在伴奏上都采用托腔的方法,但所谓“托腔”,决不是与唱腔同一的齐奏,而是对唱腔曲调的不同程度的变奏形式,在戏曲界,常用“裹、衬、连、垫、补、托、保、随、带、入”等十个字来概括不尽相同的伴奏方法⁷⁾。这里包括了对唱腔曲调或简或繁的装饰衬托以及各种不同的过门构成方式,当唱腔与伴奏同时出

现时,即形成装饰性支声型织体,其中以“裹腔”的装饰最为典型,如下例^⑧:

谱例 3

京剧《贵妃醉酒》

黎英海记谱

好 似 嫦娥 下 九重 重

所谓“裹腔”,即是用旋律邻音装饰唱腔曲调,使伴奏的曲调华彩流畅、连绵不断地将唱腔包裹起来,形成唱腔与伴奏之间在节奏上的疏密对比和音高上的时分时合关系。从上例中可以看出,如何使用对唱腔进行装饰的旋律邻音是很有风格上的讲究的,其基本的原则是要符合唱腔采用的调式特点,京剧唱腔中常运用 I 类(雅乐)五声性七声音阶,上例伴奏声部所使用的旋律邻音,除了五声骨干音之外,还运用了 si(变宫)音与 \sharp fa(变徵)音,它们即是 I 类七声音阶的标志音。

当唱腔本身节奏较密时,伴奏也可用只奏旋律骨干音的简化方法。如下例四川清音第 2、3 小节的伴奏^⑨:

谱例 4

四川清音《小尼姑下山》

佛 珠 儿 胸 呵 前 哪 悬 哪 挂。

民间器乐中的支声型织体,其支声方式也与戏曲及说唱音乐相仿,各声部之间多采用“你简我

繁”的用音方法,形成节奏上的疏密对比,同时也更注重乐器性能的发挥,如同音重复、八度跳进以及特定技巧的运用等。下例选自江南丝竹《茉莉花》:

谱例5

江南丝竹《茉莉花》

姜元禄记谱、整理

中速 Moderato

江南丝竹是以曲笛和二胡为主奏乐器的,上例即以这两个声部为主旋律,其他声部都充分发挥各自的乐器性能进行或简或繁的装饰变奏,构成装饰性支声织体。

3. 主调型织体

“主调型织体,是指以主旋律(即主调)与陪伴衬托声部相结合发展的一种多声结构形式。”⁹⁰陪伴声部多由主旋律的音调派生而来,并表现为依附式的进行或是采用持续音、固定音型等方式,对主旋律起陪衬和烘托的作用。依据上述不同的陪衬方式,主调型织体又可分为和音式、持续音衬托式与固定音型衬托式三种。

和音式主调型织体,许多是由分声部式支声型织体发展而来的。所不同的是,其时在各声部之间已很少运用同度音程,除了中结音与终结音之外,其他地方各声部之间则结合成不同的和声音程或多音和音。如下例⁹¹:

谱例6

姊妹歌
(女声重唱)贵州独山县布依族小歌
刘文采、继昌记谱

中速 较自由



(独)五十岁(呢)以前,不点灯也亮,
三十岁来到,早不如从前。(重唱)五十岁以前(呢)不点灯(尤)
也亮(哎),三(喽)三十岁来到,
早不如从前(哎),早不如从前(文哎奈)。

从谱例6的重唱部分可以看出,其陪伴的低音声部的曲调与主旋律之间是一种依附性的变唱关系,二声部的节奏一致,声部进行以同向为主;同时也可看出,二声部之间在音高上“合”的成分已较少,大多已结合成各种不同的和声音程。可以说,这种织体形式的形成,是歌手们有意追求纵向和声效果的结果。

应当说明,在某些民族的和音式主调型合唱中,也有以异音相叠组成和音的例子,如高山族中的曹人《仪式之歌》以平行四五度音程构成,布农人的《祈祷小米丰收歌》则以泛音性和弦构成等^⑩,但它们的出现在中国传统多声部音乐中只是个别的例子。

以持续音或固定音型衬托主旋律的衬托式主调型织体,虽然陪伴声部使用的音较少,但它们同样生发于主旋律,是对主旋律简化后的变体。

在持续音衬托式织体中,其持续音多为调式主音,有时也将主音上方邻音一起使用。如下例^⑪第一段(女声重唱)的持续音为主音,到了第二段(男声重唱)时,其持续音改为了主音及其上方邻音,而这两个音的连接恰恰是主旋律每个句式和段式终止时的音调,因而使其与主旋律的音调和风格更趋一致;与此同时,上方邻音的运用还赋予持续音声部以更大的推动力:

谱例7

旁人莫讲我风流
(男女声重唱对唱)广西融水县汉族民歌
唐裕壮记谱

中速



I
(女) 试唱支歌 好不 好, 试点盏灯 明不(啊)
II
好(哟)
义 嘛明, 船到 江心跳下 水, 试探(个)龙的门

谱例8是一首摇橹号子,由领、和两个声部组成。领部的旋律采用羽调式,抒咏性的音调悠扬而朴实;和部则截取领部旋律中由“la do”相连的核心音调,组成一个与摇橹动作紧相配合的、不断反复构成的固定音型来衬托主旋律。领、和声部之间,既在音调上紧相联系,又以不同的节奏、歌词和旋律进行方式体现出各自不同的声部功能,共同塑描了形象而生动的、摇橹行船的劳动场面。

4. 复调型织体

复调型织体,“是指两个或两个以上先后出现的旋律性声部作纵向结合发展的一种多声结构形式。”^⑥尽管依据所使用的音乐材料而言,中国传统多声部音乐中的复调型织体也可分为模仿式 and 对比式两种类型,但在实践中已具有自身的鲜明特点,这主要体现为以下两个方面:

其一,模仿式复调运用广泛,在器乐、戏曲与说唱音乐中多为局部性模仿,而整体性的模仿则主要运用于多声部民歌,且很少出现严格模仿,其模仿声部往往采用主旋律的变体形式。歌手们为了克服机械和单调感,“往往在模仿中运用变唱的原则,加以适当的改变,从而形成声部间的自由模仿关系。”^⑦即使是严格模仿,中间也有许多创造性的变化^⑧。下例^⑨即是一首运用变唱方法构成的自由模仿歌曲:

谱例9

要捡同年同月生
(男女双音对唱)

福建宁德县畲族民歌
樊祖荫记谱

演唱者: 蓝美英 雷林香

谱例9是畲族双音对唱歌曲的女声部分,由两大乐句构成。第一句中,模仿声部的变化幅度较小,第二句的变化幅度较大,但在临近结束时,巧妙地运用节奏紧缩的方法,让二声部同时终止,使歌曲的段落感得以加强。

其二,在对比式复调的运用中,对比声部多数具有派生性质,其音乐材料常由主旋律变化而来,其音乐形象也多是同一形象的不同侧面。真正由不同的旋律材料组成的、在形象上具有对比意义的对比式复调,如纳西族民歌《窝热》^⑩所呈现的那样,在我国传统多声部音乐中仅是个例。

下例^⑪选自绍剧中的一个片断:

谱例 10

选自绍剧《芦花记》李忠唱段《急忙忙冒雪往婿门》

车文海记谱

The musical score is arranged in a system of seven staves. The top staff is the vocal line (唱腔) in 4/4 time, with lyrics '急忙忙' (Hurriedly) and '冒雪' (Through snow). The accompaniment includes bamboo flute (竹笛), douzi (斗子), da san zhen (大三弦), banhu (板胡), erhu (二胡), and zhonghu (中胡). The score is divided into three systems, with measure numbers 5, 9, and 13 indicated at the beginning of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

谱例 11 是〔抽头〕的一种打法。说明如下:

(1)谱例下面的“念法”,即锣鼓经。它是高度浓缩的总谱缩编,将总体节奏与突现的不同乐器的音响(含音色与相对音高)用状声字记成一个横向进行的“旋律”线条,当四声部同时奏响时,则取其音响最为突出者记之。锣鼓经的记法,如一个字中含几件乐器的音响,则已约定俗成,乐手们都谙熟锣鼓经,会念会背,并按状声字之提示,协同演奏。

(2)锣鼓点大多由头(预令)、腹(主体)、尾三个部分组成,有的锣鼓点在进入结尾之前还发出转换预令。预令由起指挥作用的板鼓奏出,主体部分由各声部同时奏出,可视表现需要不断反复,直至板鼓发出转换预令,接以结尾。〔抽头〕的主体部分由〔闪锤〕(| 仓台才台 |)变奏而来;其结尾则是由〔冲头〕(| 仓才 |)生发出来的〔住头〕(| 仓才 | 仓)变奏而成。

(3)锣鼓点各声部的节奏组合形态有四种:即同一节奏型、二重节奏型、三重节奏型与四重节奏型。上例为四重节奏型,四个声部以不同的节奏型构成节奏对位,其节奏的疏密程度依次为大锣、铙钹、小锣与板鼓,锣鼓经所呈现的节奏型则是各声部节奏型的综合。

(二)旋律及其变体声部与和声形态

中国传统多声部音乐中的和声,“主要是在各声部横向发展的基础上由纵向结合构成的,歌手、乐手们一般并不注重和声本身。因此,他们的和声思维不如多声织体的思维那样明确和成熟。”^⑧但经长期的多声音乐的实践,有些民族在某些乐种的和声运用上已呈现出了若干规律,可以说具有了初步的和声思维。

传统多声部音乐中的和声材料,主要是和声音程,其次是多音和音。

1. 和声音程

和声音程是由两个不同音高的音纵向结合所产生的,主要应用于二声部的重唱、合唱以及多声性乐器的独奏乐曲和一些重奏乐曲之中。中国传统多声部音乐中的和声音程,其结构多样,总体特点表现为:“以五声式自然音程为主;以四、五度以内的密集式音程为主,其中以大二度和纯四、五度及小三度的运用尤为频繁,更富特色。”^⑨

形成这一特点的原因,除了乐器构造(多适合演奏五声旋律及和声音程)、演唱组合方式(多为同声组合方式,声部间的距离不可能太开放)、多声织体构成方式(以支声型织体为多,支声的幅度一般较小)等因素之外,主要的有调式构成、旋律与声部进行两个方面:

从调式构成来看,由于我国绝大多数民族的音乐采用五声调式及五声性的七声调式,因而在多声部音乐中所构成的和声音程,也必然会以五声式的自然音程为主,而以其他音程次之。

再从旋律与声部进行来看,在五声调式中,如果旋律以级进为主,变体声部又以紧贴式的声部关系作同向进行时,就会较多地出现大二度和声音程,这对于壮、布依、毛南、瑶、羌、藏(阿尔麦人)的民间合唱有着典型意义。如谱例 6 布依族《姊妹歌》所示,再如下例瑶族民歌^⑩:

谱例 12

夜了没工要一会
(女声重唱)

广西富川县·留西拉咧
柳世庄记谱

7
呃), (留西拉咧) 没工(咧) 要下(咧) 微风(咳
13
呃啦) 吹 (呃), (依呀嘞 咳 呃),

谱例 12 是一首瑶族的重唱歌曲,其大二度和声音程的构成方式与谱例 6 相同。但在声部进行上,除了同向之外,有时还应用反向进行(见第 4、10、11 小节),正是这些局部的反向进行,使大二度和声音程出现的机会更多,以致让人们感觉到,这些大二度的运用更具有人为的“碰”的意义。

如果在旋律进行中多运用四、五度的跳进,那么在和声音程上也常会相应地以四、五度结构为主。这种特点在傣族、黔西北苗族、羌族及部分汉族民歌中表现得较为明显。谱例 13 是一首羌族民歌^⑩:

谱例 13

哈依哈拉
(男声重唱)

松潘县·山歌
樊祖荫记谱

♩ = 100
(用假嗓演唱)

hā gū lā hā nèi, hā hē ā yī āi yā yā ōu hā
yī gū lā hā nei yā hā

āi. hē hē, hā yī hā lā hē hē hā yī hā lā.
āi. hā lā hē āi hē.

“与上同理,如果在旋律中较多地出现三度进行,那么反映在和声音程上,也会构成以三度音程为主的特点来。”^⑩这种特点在以羽调式构成的侗族大歌中体现得更为突出,如下例^⑪:

谱例 14

嘎尼阿(流水歌)
(女声合唱)

贵州黎平侗族大歌
寒 枫记谱

稍快、较自由

谱例 14 是《嘎尼阿》的一个片段,采用了分声部式支声型织体形式,在“分”时所构成的和声音程均为三度音程。而三度和声音程的形成确与旋律进行有着密不可分的关系:即当旋律中出现三度进行时,下方声部要么采用同音反复与旋律形成斜向进行(见谱例 14 中第 2、3 小节的连接),要么跟随旋律也作三度进行(见第 4 小节),在二声部之间构成平行的声部进行方式,使三度和声音程得以建立或保持。

2. 多音和音

多音和音由三个以上不同音高的音纵向结合构成,它们出现于三声部以上的多声部音乐中。就其总体来看,多音和音的构成大都呈偶合状态,尚无形成规律。尽管如此,我们在部分的民间多声部音乐中,还是能发现某些带规律性的结合方式,这是由一些客观因素造成的。主要的结合方式有以下两种:

一种是由四五度、大二度及小三度和声音程组成的五声性和音结构。前已指出,在二声部音乐中所出现的和声音程,大多为纯四五度、大二度以及小三度的结构形式,当声部的数量多于三个声部之时,各对声部之间自然地由这几类和声音程构成,纵向叠合之后,即可组成不同形式的五声性和音结构。下例是一首壮族的四声部民歌^⑧:

谱例 15

八卦开天门
(混声四重唱)

广西上林县壮族“欢悦”
黄 文 东记谱

谱例 15 是该歌的前半部分,它由二声部民歌扩展而来:第、Ⅲ声部即是二声部壮歌的一般结构方式,而第Ⅳ声部与第Ⅰ声部则是第Ⅲ声部下五度与高八度的重复。各对声部之间由五度、四度、八度、三度及二度和声音程构成,四声部结合之后,呈现出以五度为框架的透明而嘹亮的和声音响。

另一种是泛音性和音结构。“在三声部以上的多声部音乐中,如若各声部的旋律均由 do、mi、sol 三个音组成,那么各声部纵向结合时,必然会产生由这三个音构成的泛音性协和音结构。”^⑨这种协和音结构在台湾高山族(布农)的合唱与云南的部分彝族器乐合奏中体现得很典型。下例^⑩是彝族器乐合奏《阿细跳月》的开始部分:

谱例 16

彝族《阿细跳月》

快 活泼、热烈

高音笛
中音笛
低音笛
月琴
三胡
小三弦
中三弦
大三弦
低音三弦

二、中西和谐观念之比较

上文阐述了中国传统多声部音乐的思维特征及其形态上的反映,从音乐形态上即可看出,中国传统多声部音乐与欧洲自中世纪以来直至浪漫乐派后期的音乐确实有着很大的不同^⑧,不过,要是与其早期的民间多声的情况相比较,二者的构成方式却也相差不大,它们也都是处在“自由而分散的状态”^⑨。如下例^⑩:

谱例 17

俄罗斯民歌《高山》

李涅娃记谱

$\text{♩} = 63$
rit.

谱例 17《高山》是俄罗斯最早用录音机采录的民间合唱,收录在于 1904 年出版的、由李涅娃收集的《俄罗斯民间合唱歌曲集》中。这首采用密克索-里底亚自然调式的二声部合唱,由低音部以短句起唱,然后在第一小节第三拍由高音部接唱主旋律,低音部以变唱关系相随,在织体上主要表现为支声型织体形式。

但是,当专业化的宗教音乐家介入之后,欧洲多声音乐的情况却起了根本性的变化。虽然据音乐学家们的推测和研究^⑨,最早用于教堂的平行四五度的“奥尔加农”,是受到了民间合唱的启示和影响的,可当他们制作这种音乐时,却遵循了以异音相叠追求和谐的原则。9 世纪最重要的两本音乐理论著作对此均有明确的阐述:“胡克巴尔德(Hucbald, 894-930 年)在《和声基本原理》一文中,最早提出了纵向协和音程与‘同时汇合音响’的概念:协和音程是两个音的有比例的和谐的混合,这种情况只有在两个不同的音汇合在一个音乐组合中时,如男声与童声的嗓音在同时演唱时,才能形成,那就是人们所称的制作奥尔加农”;“法国无名氏(9 世纪中后期)在《音乐手册》中也指出,‘以协和音程关系来演唱的奥尔加农,表现为在不同的声音中的一种协和和一致……尤其适合于四度或五度音程。’”^⑩在多数情况下,奥尔加农就是由圣歌旋律与一个附加声部以平行的四度或五度音程组成,有时也可用高(低)八度音程进行重复。下例^⑪即是一个在“不同的声音”中由协和的四度、五度与八度音程叠合而成的“混合奥尔加农”:

谱例 18



谱例 18 中,从上至下,第二声部为圣歌主旋律,第三声部为下五度的附加声部;第四声部是主旋律的低八度重复,第一声部则是附加声部高八度的重复。这样的音乐,似乎单调呆板,但符合当时教会的要求,同时也符合“和谐、比例、平衡、整齐的形式美”的欧洲古典艺术的审美趋向^⑫。

这种规范化的平行奥尔加农,为欧洲多声部音乐的建立和发展打下了基础。在经过百余年的延续之后,约从 10 世纪末开始,逐渐打破了原有的协和概念及其规范束缚,出现了若干过渡性的多声部音乐形式,应用了各种不同的和声音程和节奏形式,特别是三个声部与三、六度和声音程的应用,为 13 世纪在经文歌中三和弦的出现创造了条件,在经过 14 世纪的文艺复兴运动之后,欧洲的多声部音乐在大小调体系的形成过程中又建立了新的规范。但无论在哪个发展阶段,“异音相叠”的纵向结构原则一直没有改变。

中国传统多声部音乐的发展情况与欧洲迥然不同,它坚守着横向的线性思维定势,着眼于旋律及其变体的叠合进行,在纵向关系上则处于自由而随机的自然结合的状态。这种思维方式直接影响到多声音乐的结构、技法以及观众的审美选择。造成这种状况的原因,已经有不少学者从社会、政治、经济、意识形态、宗教、民族文化心理甚或是否存在合唱传统等方面予以分析^⑬。我以为,除上述之外,更重要的因素还在于哲学、美学层面,因此,有必要对中西和谐观念进行比较,以探究造成中西多声结构巨大差异的根本原因。下面我借用“和而不同”与“不同而和”这两个词语来对此做初步的阐释。

“和而不同”一词,出现于春秋时期。“在先秦时代,‘和’是一个非常重要的概念,它是指一种有

差别的、多样性统一,因而有别于‘同’”^④。“和”是指和谐、统一,“同”是指相同、一致。当时的不少政治家、思想家在不同的场合、从不同的角度对此进行过论述,如孔子(公元前551-公元前479年)说过:“君子和而不同,小人同而不和。”(《论语·子路》)这是从社会伦理和处理人际关系方面来讲的;而比孔子稍早的晏子(公元前578-公元前500年),则从哲学和自然规律的角度,并以音乐为例进行了论述,他认为音乐的“和”,应当是“清浊、小大、短长、疾徐、哀乐、刚柔、迟速、高下、出入、同疏以相济也”;并说“若以水济水,谁能食之?若琴瑟专一,谁能听之?”(《左传·昭公二十年》)。晏子的这两段话,第一段是讲音乐的一般规律,包括正确认识和处理在音高、结构、节奏、速度、表情、力度、开始与结束中存在的对立统一关系,适用于横向进行的旋律,并未涉及纵向组合问题;第二段中的“若琴瑟专一,谁能听之?”则是指琴瑟合奏中如果音高、节奏等方面完全同一,(就会产生单调而呆板的效果,)那还有谁能听得下去?这已涉及纵向关系,要求合奏音乐和而不同。但需要指出的是,这里对“不同”的要求是相对的(不求“异音相叠”),只要不“专一”(完全一致)就行。由于历史上没有留下琴瑟合奏谱,我们无法知道琴瑟合奏的具体效果,但从相类的、历史遗留下来的琴箫合奏等器乐作品来看,所谓的“不同”,主要体现为当不同的乐器演奏同一旋律时要发挥各自的乐器性能,在音高和节奏等方面不要专一,而需相互配合,补充协调,取得相辅相成和相得益彰的效果。在《国语·周语下·单穆公谏景王铸大钟》中有一段话,其所说可以印证这个意思:“夫政象乐,乐从和,和从平。声以和乐,律以平声。金石以动之,丝竹以行之,诗以道之,歌以咏之,匏以宣之,瓦以赞之,革木以节之,物得其常曰乐极,极之所集曰声,声应相保曰和,细大不逾曰平。”译文如下:“施政像音乐一样,音乐追求八音和谐,音乐和谐又追求高低音钧平。用五声制成的八种乐器来调和乐曲,用音律来钧平五声。钟、磬用来发动五声,弦、管用来演奏五声,诗句用来道志,歌声用来咏怀,笙簧用来发扬五声,埙、缶用来赞助五声,鼓、柷用来调节五声,各种乐器发挥它们的性能叫做乐声中和,中和之所会集叫做正声,声律相安叫做和,低音和高音不相掩盖叫做平。”^⑤用这种方法演奏的音乐,如同中国的绘画雕刻艺术一样,“不重视立体性,而注意在流动的线条”^⑥,表现出简朴、空灵、淡雅、和平且优美的意境,符合中国人和谐统一、和而不同的审美要求。

“不同而和”一词,是我根据古希腊哲学家赫拉克利特(Heraclitus,约公元前540-公元前480年)的一段话概括出来的。他说:“相互排斥的东西结合在一起,不同的音调才能造成最美的和谐。”^⑦赫拉克利特的理论借用了毕达哥拉斯的“和谐”概念,认为在对立与冲突的背后体现着某种程度的和谐,对立和矛盾统一起来才能产生和谐。赫拉克利特的和谐思想是很辩证的,其所谓的“和谐”不是相同,而是不同,是对立因素的协调和统一。本文在前面所引用的、9世纪两本重要的音乐著作中提出的“在不同的声音”中求协和的论点,以及欧洲多声部音乐自奥尔加农开始即以“异音相叠”的原则来组织纵向结构的方法,可以说就是以这种“不同而和”的和谐观念为指引的。

应当指出,“和而不同”与“不同而和”都符合事物的对立统一规律,在音乐上都以追求和谐为目标;但二者对“和谐”的认知不同,其出发点与着眼点不同,因而为达到目标的途径和手段也不相同,并因此造就了包括多声音乐在内的中西迥然不同的音乐文化。从中似乎也可窥见世界文化多样性的形成原委。

责任编辑:樊 荣

注 释:

- ① 参见(苏)阿尔扎曼诺夫:《高度的艺术潜力——论中国民间多声音乐》,罗秉康、高燕生译,《乐府新声》,1998年,第1期。
- ② 参见孙维权:《我国和声观念萌始于何时》,《音乐艺术》,1986年,第2期;杨善武:《中国传统音乐中多声的观念与实践》,《中国音乐学》,1996年,第3期。
- ③⑤⑩⑮樊祖荫:《中国多声部民歌的织体形式研究》,《艺术探索》,1991年,第1期,第1、2、5、8页。
- ④⑥樊祖荫:《中国多声部民歌研究》,北京:人民音乐出版社,2014年,第440、446页。
- ⑦ 参见李庆森:《戏曲伴奏的手法》,《中国音乐》,1983年,第3期。
- ⑧ 黎英海:《汉族调式及其和声》,上海:上海文艺出版社,1959年,第97页。
- ⑨ 苏夏:《和声的技巧》,上海:上海文艺出版社,1984年,第30页。
- ⑪⑬⑭⑱⑳樊祖荫:《中国多声部民歌概论》,北京:人民音乐出版社,1994年,第542、529、53、508、254页。
- ⑫ 谱例分别参见樊祖荫:《中国多声部民歌研究》,北京:人民音乐出版社,2014年,第459、341页。
- ⑯ 樊祖荫:《论变唱——中国多声部民歌创作方法研究》,《中央音乐学院学报》,1992年,第3期,第30页。
- ⑰ 参见樊祖荫:《中国多声部民歌研究》中对整体性模仿的论述,北京:人民音乐出版社,2014年,第466—468页。
- ⑲ 参见樊祖荫:《中国多声部民歌研究》中对纳西族民歌《窝热》的分析,北京:人民音乐出版社,2014年,第198—201页。
- ⑳㉑ 车文海、樊祖荫:《绍剧中的多声部音乐》,《中国音乐》,2014年,第2期,第69、71页。
- ㉒ 参见朱世瑞:《中国音乐复调思维的形成与发展》,《中央音乐学院学报》,1986年,第2、3、4期。
- ㉓ 参见杨善武:《“多声”的概念与中国传统“多声”——兼论我国民族打击乐的织体属性》,《中国音乐学》,1992年,第2期。
- ㉔㉕ 刘吉典编著:《京剧音乐概论》,北京:人民音乐出版社,1981年,第3—4页。
- ㉖ 例11及其说明文字中有关锣鼓经的三个组成部分与四种节奏型的观点均引自张筠青:《京剧音乐分析》,北京:中央音乐学院出版社,2011年,第35—44页。
- ㉗㉘㉙ 樊祖荫:《中国民间多声部音乐中的和声特点》(上),《星海音乐学院学报》,2012年,第2期,第1、1、8、9页。
- ㉚ 《中国民间歌曲集成》广西卷编辑委员会:《中国民间歌曲集成·广西卷》,北京:中国ISBN中心,1995年,第754页。
- ㉛ 寒枫:《贵州侗族音乐》,贵阳:贵州人民出版社,1985年,第87—88页。
- ㉜ 中国音乐家协会广西分会编:《多声部民歌研究文选》,南宁:广西壮族自治区群众艺术馆,1982年,第370页(内部刊印)。
- ㉝ 樊祖荫:《中国民间多声部音乐中的和声特点》(下),《星海音乐学院学报》,2012年,第3期。
- ㉞ 苏夏:《和声的技巧》,上海:上海文艺出版社,1984年。
- ㉟ 中国的民间多声与西方近现代音乐的某些方面又有着不少相似与相通之处,参见樊祖荫:《中国民间多声与近现代和声》,《中国音乐学》,1987年,第2期。
- ㊱ 姚亚平:《复调的产生》,北京:中央音乐学院出版社,2009年,第36页。
- ㊲ (苏联)库拉科夫斯基:《论俄罗斯民间合唱》,孙静云译,北京:音乐出版社,1955年,第43页。
- ㊳ 参见沈知白:《和声以往不能在中国发展的原因》,《音乐艺术》,1982年,第2期;戴定澄:《欧洲早期

(下转第128页)

的乐理、视唱练耳;音乐类硕士、博士还要考和声、作品分析、复调之类,即便是中国传统音乐方向的考生也不例外。可见欧洲音乐体系在中国音乐院校的影响根深蒂固,让这些作曲家们突然改变观念及创作习惯确实存在困难。

3.中国传统乐学教学体系有待于加速建设

从中国传统乐学这个学科本身来看,虽然各路学者的研究成果都硕果累累,但也争议颇多、各行其道。目前没有哪个音乐院校真正能把各路学说一起梳理成一个共同的教学体系,就是说,与欧洲音乐教学体系比较而言,中国传统乐学教学体系还不够健全。目前有针对本科生的教学任务开设一门中国传统乐学课的学校也不多,即便作曲系的学生们怀揣着一颗想去了解中国传统作曲技法的心也无处可学。可能某些院校已经尝试开设了“中国乐学”的选修课,或者在硕士、博士的教学阶段设置了关于中国乐学的教学内容,但是本科生的必修课才是普及课,没有量的积累就达不到质的飞跃!

此外,“五调朝元”“十调朝元”等既是民间常用的创作技法,又是带有一定即兴成分的演奏技法,但就读于音乐院校的民乐演奏专业的学生却对此类技法不甚了解,不会应用。大部分学生认为自己的任务就是按照乐谱所标示的音高、节拍、情感等进行精准的演奏,而“即兴”是万万不

可以的。战斗在民族器乐演奏第一线的继承者们尚且如此,我们又如何才能实现音乐民族化的目标?难道中国传统音乐的各种技法、知识就真的只能在民间艺人当中进行传承吗?

总之,我国民族音乐传统博大精深,需要一批有民族自信心的音乐人为之努力拼搏,他们要不趋时尚,下苦功夫,方可再造中华民族音乐之辉煌!

责任编辑:樊荣

注 释:

① 对棚:两个以上的鼓乐班子同时出现在同一场合演奏,通常会彼此较量一下技艺。

② 屈:辽宁鼓乐艺人读音如“楚”(chǔ)。

③ 批字:鼓乐术语,一般有两层意思:一是鼓乐老本谱多数只点板,不点眼,初学者看谱困难,需要师傅在乐谱上把板眼标示清楚;二是按原谱演奏困难,需要“翻调”改写老本谱。

④ 李来璋:《五调朝元》,《音乐研究》,1985年,第4期,第94页。

⑤ 艺人用语。指一些艺人并没有受到真传。

⑥ 此处的“关系调”,非欧洲乐理讲的关系调。

⑦ 《中国民族民间器乐曲集成》辽宁卷编辑委员会编:《中国民族民间器乐曲集成·辽宁卷》(上),北京:中国ISBN中心,1996年,第66页。

⑧ 缪天瑞主编:《音乐百科全书》,北京:人民音乐出版社,1998年,第118页。



(上接第94页)

和声的观念与形态》,上海:上海音乐出版社,2011年。

⑩⑪ 戴定澄:《欧洲早期和声的观念与形态》,上海:上海音乐出版社,2011年,第12、13页。

⑫⑬ 宗白华:《美学散步》,上海:上海人民出版社,1981年,第127、49页。

⑭ 参见沈知白:《和声以往在中国不能发展的原因》,《音乐艺术》,1982年,第2期;孙维权:《欧洲多声部音乐的早期发展——兼论中国多声部音乐没有充分发展的原因》,《黄钟》,2004年,第1期;戴嘉坊:《从系统论看中国传统音乐单声体系的长期延续》,《音乐研究》,1991年,第4期。

⑮ 引自百度百科“君子和而不同”词条,2015年8月20日。

⑯ 左丘明:《国语》(《周语下·单穆公谏景王铸大钟》),陈桐生译,北京:中华书局,2014年,第70页。

⑰ 引自百度百科“赫拉克利特”词条,2015年8月12日。