

现代音乐 论译文选集

郑英烈 著/译

Selections of
New Music Article
& Translation



上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

现代音乐 论译文选集

郑英烈 著/译

Selections of
New Music Article
& Translation

上海音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代音乐论译文选集 / 郑英烈著、译 - 上海: 上海音乐出版社,
2015.10

ISBN 978-7-5523-0927-0

I. 现… II. ①郑… III. 音乐理论 - 文集 IV. J60-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 238819 号

书 名: 现代音乐论译文选集

作 者: 郑英烈 著/译

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 陈涵卿

封面设计: 何 辰

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 640×978 1/16 印张: 19.25 谱、文: 308 面

2015 年 10 月第 1 版 2015 年 10 月第 1 次印刷

印数: 1 - 2,000 册

ISBN 978-7-5523-0927-0/J · 0835

定价: 68.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

前言

1980年秋,正当我如饥似渴埋头学习研究十二音音乐的时候,一位作曲系的研究生告诉我:“《音乐创作》第三期上有一首罗忠镕的歌曲叫《涉江采芙蓉》,好像是十二音的。”接着他递给我那本杂志。我一看,兴奋得不得了,立刻上街跑了几家书店,终于买到了一本,如获至宝。我和罗先生的神交便从这里开始。我写了一篇介绍该作品的文章——《歌曲〈涉江采芙蓉〉的创作手法》寄给罗先生(那时改革开放刚开始,人们才从长期禁锢的“冬眠”中苏醒过来,文章标题还不敢直言十二音)。罗先生给我一封很长的回信,很高兴地加以肯定。这篇文章后来在《音乐艺术》(1981年第3期)发表了。这是我写有关现代音乐的第一篇文字。此后,又陆续写了数十篇有关现代音乐的文字,包括论文、译文和编译。

本书便是由这些文字中选出的十二篇组成。下面对其中第六至第十二篇作一些必要的说明。

六、《从调性到无调性——兼论勋伯格的集合意识与集合思维》:《音乐研究》1989年第3期发表这篇文章时可能因为篇幅太长,作了一些删节。删节部分恰是该文最关键的部分——过渡时期的部分。为

使该文恢复原貌,我曾将其收入在《序列音乐写作教程》的“附录”中。本书展示的即为该文原貌。

七、《*The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition*》:改革开放初期,我国出现了一些用十二音技法创作的作品,我在研究这些作品之后,及时总结,撰写了《十二音技法在中国音乐作品中的运用》一文,载《音乐研究》1986年第1期上。此后几年,我国作曲家创作的十二音作品更多也更成熟了,那篇文章已不足以代表我国十二音作品的现状。为了更全面准确地总结我国十二音作品的创作状况并向世界介绍这个状况,我研究了那10年里中国作曲家创作的有特点(必须有特点)的十二音作品,用英文撰写了《*The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition*》,发表在牛津大学出版社出版的《音乐季刊》(*The Musical Quarterly*)1990年第3期上。

八、《泛调性——调性发展的最高阶段》:我于1992年翻译出版的鲁道夫·雷蒂的《调性·无调性·泛调性》一书已绝版,许多需要的人士无法得到,尤其是一些研究生撰写论文时需要涉及泛调性(也称新调性)的知识,这便促使我将该书的基本内容概括成一篇文章——《泛调性——调性发展的最高阶段》,原书的精髓尽在其中,这似乎是一种补救的有效方法。

九、《匈牙利新艺术音乐的主要特征》(人民音乐出版社《巴托克论文书信选》):巴托克1942年曾到美国哈佛大学讲学,总题目是《匈牙利新艺术音乐的主要特征》,由于健康原因,只讲了八个课题中的四个。四篇讲稿后被收入本杰明·萨夫选编的《贝拉·巴托克文集》(英文版)。我的译文前两篇载《音乐译文》1981年第1期,1985年连同后两篇被收入人民音乐出版社《巴托克论文书信选》(增订版)。讲稿中巴托克对如何将匈牙利民间音乐发展成专业的新的艺术音乐,提出了很好的经验和见解,对发展我国新的民族音乐颇具借鉴价值。

十、《20世纪和声语言的演化概况》:美国南加州大学西姆斯

(B.Simms)教授在他的专著《20世纪的音乐——风格与结构》的头三章中,集中介绍了自20世纪初以来西方音乐中以调性发展为主线的和声语言演化过程,并提出一些新概念。我的译文已在《黄钟》分期连载,但每期相隔时间较长,恐怕很少有人保存有这三期的杂志。我将三篇译文改写成一篇《20世纪和声语言的演化概况》,保留了原文的精髓,读起来更加方便。

十一、《非调性音乐的结构》(上篇·缩简版):阿伦·福特的代表作《*The Structure of Atonal Music*》,上海音乐出版社2009年已出版了罗忠镕的译本——《无调性音乐的结构》,今日的读者很容易得到这个译本。但早在1986年,当我刚得到这本原文书(1977年第2版)时,我当时的研究生杨衡展君便将其译成中文——《非调性音乐的结构》。限于条件,只出少量的油印本。鉴于原书涉及许多数学问题,以致一般学音乐的读者读起来有一定的困难;故此,20年前我曾将该译本的上篇改写成“缩简版”(也许可称“简化版”),现将其纳入本书的组成部分,希望对读者阅读原译本时有所帮助。

十二、阿诺尔德·勋伯格年谱(《黄钟》2011年第1期):我曾根据欧文·斯坦编辑出版的《*Arnold Schoenberg Letters*》一书的有关材料编译过一篇《勋伯格年谱与作品目录》,发表在1989年1期的《黄钟》上。17年后再读,觉得某些方面仍有不足之处,便趁2007年北京现代音乐节“勋伯格研讨会”之机,又根据其他有关的材料,编译补充,写就这篇《阿诺尔德·勋伯格年谱》。新版本的《年谱》尽量加进了每首作品创作(或首演)的日期,这对有志进一步研究的读者来说,更具参考价值。

承蒙叶国辉、钱仁平两位先生的鼎力相助,使本书得以顺利出版,在此向两位同行表示最衷心的感谢。

郑英烈

2014年12月于武汉音乐学院

目 录

前 言	1
一、歌曲《涉江采芙蓉》的创作手法(《音乐艺术》1981年第3期)	1
二、罗忠镕《第二弦乐四重奏》试析(《音乐艺术》1988年第4期)	14
三、民歌主题与无调性和声的巧妙结合——贺桑桐钢琴曲 《在那遥远的地方》创作60周年(2007《第二届中国现代音乐 创作研究年会论文集》,《音乐艺术》2007年第4期)	24
四、朱践耳第一、二、四交响曲中的十二音用法 (《中国音乐学》1992年第2期)	35
五、基本集合对十二音和声的控制 (原载于《中国音乐学》1986年第4期)	53
六、从调性到无调性(《音乐研究》1989年第3期)	78
七、The Use of Twelve-Tone Technique in Chinese Musical Composition(<i>the Musical Quarterly</i> 1990年第3期)	99
八、泛调性——调性发展的最高阶段	115
九、匈牙利新艺术音乐的主要特征 (《巴托克论文书信选》,人民音乐出版社)	145
十、20世纪和声语言的演化概况	192
十一、非调性音乐的结构(上篇·缩简版)	230
十二、阿诺尔德·勋伯格年谱(《黄钟》2011年第1期)	281
附 录	296

一、歌曲《涉江采芙蓉》的创作手法

罗忠镕同志用十二音技法为古诗《涉江采芙蓉》谱写的歌曲(见1980年《音乐创作》第三期)发表之后,引起了作曲界的广泛注意。这是一首试验性序列音乐作品。序列音乐没有调号,多变音,多跳动,写成声乐作品,演唱难度大;歌曲主要以人声表达思想感情,要求具有较强的旋律性和歌唱性,这方面与传统音乐相比,序列音乐有其弱点;歌曲的旋律依附于歌词,而序列音乐的旋律又需适应序列的要求,就给谱曲者带来很大的技术上的困难。在我国,创作十二音体系的作品,尤其是声乐作品,往往是“吃力不讨好”的。这里有人们的欣赏习惯问题,有因忌“现代派”之嫌而不敢沾边的想法,当然也有个如何运用序列技术的问题。近年来,一些同志为扩大音乐表现手段,重又进行了十二音体系的创作实验,瑕瑜互见,效果不一,乃是不足为奇的现象。罗忠镕的这首歌曲,只有短短的二十九小节,既有序列的严谨布局,又容纳了调性因素,体现了民族风格,较好地解决了前面所说的几个难题,值得我们作一番研究。

古诗《涉江采芙蓉》(以下简作《涉江》)流行于东汉末年(公元2世纪末、3世纪初),后由南朝梁萧统收入他的《昭明文选》。这一类五言诗富有生活气息,语言朴素自然,描写生动真切,是我国古代五言诗创作的范例,在诗歌发展史上具有划时代的意义。运用“自由”的、无调性的处理方法表现诗的内容和诗人的情怀,写得好倒也别有风味。下面我想对歌曲的写作手法作一粗浅分析。

一、序列的设计

十二音音乐的写作材料不是来自某一调式,而是来自十二个作用相等的半音。首先,作者得把它们按一定顺序组织起来,排成“序列”。《涉江》的“基本序列”(见例1),也称为序列的“原型”。再由“原型”派生出“逆行”“倒影”“倒影逆行”^①。它们分别以字母O、R、I、RI为标志。序列的这四种形式都可移位至不同的高度上,共48种,这就是写作的全部材料。

序列设计是否得法,事关作品的成败。

序列有特点,有“潜力”,就有可能发展成为具有独特风格和个性的作品;反之,则显得平淡无味甚至杂乱无章。至于序列中是否要容纳一定的调性因素,容纳到什么程度,这都因作品需要或作者偏好不同而异。例如十二音体系发明者勋伯格的两位高足,著名十二音作曲家贝尔格和韦伯恩,在这方面便各有所好。前者偏爱在序列中容纳较多的调性因素(其著名的小提琴协奏曲就是例证);后者则以其作品的“绝对无调性”而自居。而勋伯格本人,在其早期序列作品中,调性中心对他来说几乎是无法容忍的;而在其后期作品中,却转而探求序列主义与传统因素相结合的可能性。

例1

原形O

逆行R

倒影I

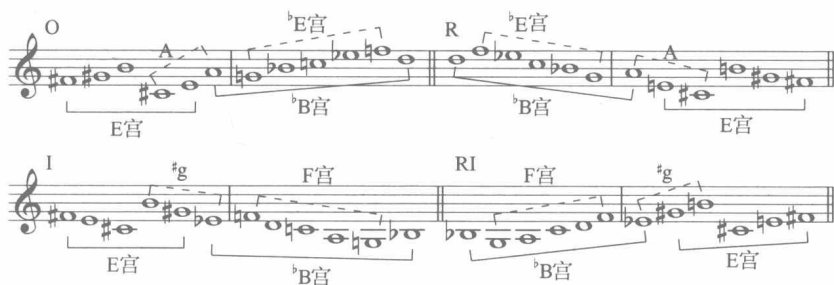
倒影逆行RI

^① “倒影逆行”也有被译作“逆行倒影”的,其实,“倒影逆行”是由“倒影”派生出来,即倒影的逆行;而“逆行倒影”则由“逆行”派生出来,即逆行的倒影。以《涉江》的序列为例,“逆行倒影”的开始音应该是D而不是降B。两者形态相同而乐音及意义均不相同,在研究序列写作时应严加区别。

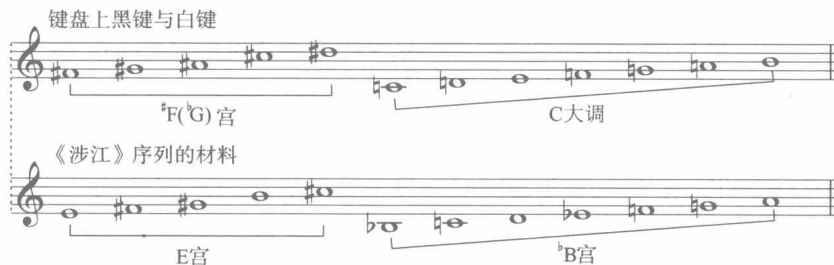
现在,让我们回过头来看看《涉江》的序列(例2)。

此例中,作者将序列分成两部分,即E宫五声音阶和 $\flat$ B宫七声音阶两个音组。两个宫音相隔三全音,其关系犹如键盘上的五个黑键和七个白键,合起来正好是十二个音(见例3)。

例2



例3



从前面第二例图解可看出,其中五声音阶、七声音阶,音的顺序均按五声音阶中音级之间的关系(大二度和小三度)进行排列,从而为作品的五声风格提供了可靠的基础。依据序列的五声性排列次序,我们可以从O、R中找出 $\flat$ E宫和A大调的调式特点,从I、RI中发现F宫和 $\sharp$ g小调的调式特点。这样的序列,使作品有可能较接近于调性音乐。但必须指出的是,序列O和R中,A宫和 $\flat$ E宫是三全音关系,E和 $\flat$ E、A和 $\flat$ B都是半音关系,用这样的序列写出来的音乐。调性的感觉往往是似有似无,若隐若现的。这正是序列

音乐的特点之一。

西方的十二音作曲家,在长期实践中创造出多种不同类型的序列结构原则,如所谓“调性序列”“无调性序列”“对称序列”“全音程序列”“短序列”“长序列”等,但尚未听说过有从五声音阶的角度去考虑序列结构的。

二、旋律的塑造

十二音音乐中的旋律,是用事先设计好了的序列来进行写作的。可以只用序列的一两种形式,也可以四种形式一一用遍,如还嫌不够,可再扩大至各种移位,这应视作品的规模或需要而定。主旋律通常可严格保持序列的完整性,但序列与曲式并不一定有直接的联系,主题的结束与旋律的终止也不一定要落在序列的最末一音上,具体应用十分灵活多样。

《涉江》共八句歌词,曲作者把每两句歌词谱成一个乐句,将音乐结构处理成方整性的单二部曲式,四个乐句依次应用序列的四种形式。这就使歌词、旋律和序列取得了形式上的一致(见例4)。

例4

涉江采芙蓉, 兰泽多芳草; 采之欲遗谁? 所思在远道。



例5



这里,序列材料在旋律中的严格应用已十分清楚,只要把乐谱与序列相对照,便可一目了然。关于旋律写作,我想指出以下几点:

1. 旋律结构的方整性本是传统音乐的特点,在“现代音乐”中已非常少见,但作者为了让音乐与歌词在结构上尽可能谐调统一,仍想将旋律处理成方整性结构,而不是对现代音乐的特点作教条式的生搬硬套。

2. 旋律本身包含着音高关系与节奏关系的组合,若从两方面分头观察,可见传统音乐通常有一种基本节奏的贯串,而旋律则是多变的;序列音乐恰恰相反,旋律来自序列,他的音高次序是“固定”的,而节奏则是多变的。《涉江》的作者在这方面也没有生搬硬套,而是按五言古诗的格律去安排旋律的节奏,每句歌词所配的旋律都围绕着例5的基本节奏型,使音乐与歌词在节奏上取得了谐调统一。

3. 作为现代音乐的另一特点,旋律常作幅度较大而频繁的跳动^①。这方面《涉江》的作者也没有生搬硬套,而是紧紧把握住旋律的流畅性。旋律的大幅度跳动常常是某些序列音在旋律中作八度

① 可参考《独特的二十世纪旋律实践》,《音乐译文》1980年第3期。

移位的结果;《涉江》的作者运用了这一手法,但处理审慎,绝不滥用,只有在十分需要的情况下才用,从而起到画龙点睛的作用。歌曲第三句便处理得很有说服力:这里,作者把序列第三音 $\sharp C$ 和第六音 $\sharp D$ 作高八度移位,构成上行模进而把旋律推向高潮点“F”,这不仅是情绪发展的需要,也与歌词的四声完全相吻合(例6)。

例 6



《涉江》的旋律虽然是用十二音方法作成的,但由于包含有结构的方整性,基本节奏的贯串性、旋律的流畅性、词曲声调的密切配合,明显的五声风格以及内含的调性因素等多种传统因素,使得这首序列旋律听起来既有现代风格的特征,又不失古色古香的风味;因而也就较接近中国听众的欣赏习惯。作为带有试验性质的创作这是最可宝贵的。

三、和声的运用

十二音体系和声与传统和声不同,既不存在和弦结构是三度叠置还是四、五度叠置的问题,也不存在功能序进及解决的关系;它的基本原则是在序列制约下的和声紧张度起伏。

任何音与音的纵向结合都可构成和弦,从二音和弦、三音和弦、四音和弦……直至十二音和弦,其数目是无穷尽的。所有和弦都可

根据其中所包含的音程的质和量按紧张程度进行分类。有属于“协和”的,有属于“不协和”的,也有介乎协和与不协和之间的所谓“中性”的。这三大类又可再细分为许多更小更具体的等级。一个“不协和”和弦,如将其中的不协和音程分散到不同音区,便可能变成“协和”和弦;一个“协和”和弦,如其前后都是比它更协和的和弦,也会显得比较地不协和。此外,“协和”与“不协和”还随着音色、音区、音量、织体的不同而起着变化,等等。作曲家必须按作品中情绪发展的需要来安排和声的紧张与松弛的关系,以保持和声流动的连贯性不受破坏。这就是十二音体系和声的基本原理。

在分析具体的和声运用之前,先让我们从与五声风格有关的方面来看看《涉江》的序列给作品提供了什么样的和弦构成的可能性。

如将序列音按顺序作纵向排列,把含有小二度和三全音的结构统统排开,再减去其中完全重复的和弦(图中用虚线连接的和弦),一共可得出七个“二音和弦”,十二个“三音和弦”,七个“四音和弦”和一个“五音和弦”。这些和弦加在一起一共是27个;如果连同它们的“转位”也算在一起,则一共是83个,如果再加上大小三度和四、五度的二音和弦以及其他不按顺序排列的同样结构的和弦,其数目更多。这些和弦都符合五声的音响结构,可作为这首歌曲的五声风格的和声基础(见例7)。

例7

Example 7 shows musical notation for two staves. The top staff is labeled "二音和弦" (Two-note chords) and the bottom staff is labeled "三音和弦" (Three-note chords). The notation includes various chords and intervals, with dashed lines indicating connections between corresponding chords in the two staves.



这些和弦的应用都能直接体现出五声风格,它们对这个作品的和声写作显然是十分重要的;但是,只用这类和弦又是远远不够的,这是因为:如只用这些和弦,一方面序列便会残缺不全,甚至失去序列和声的特质;另一方面是,不可能满足和声紧张度的需要。事实上,《涉江》在应用这类五声性和弦的同时,也应用了许多不同程度的非五声性不协和和弦。

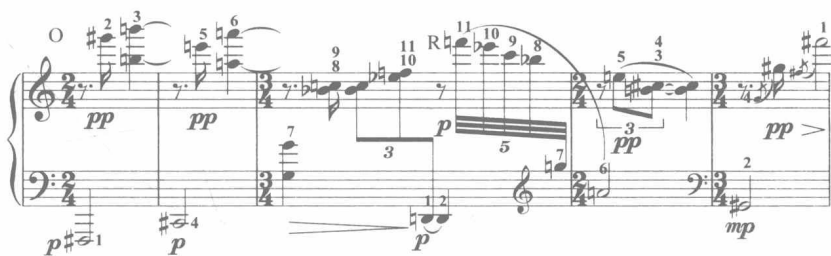
在十二音体系和声中,和弦的构成本可按序列的顺序去进行排列,或自上而下,或自下而上,或自左而右,或自右而左。这种严格排列虽有很强的逻辑性,却不一定能符合紧张度的需要。此外,和声与旋律不同,即使是严格排列,也无法听得出来;况且,严格排列还常常不能符合织体写作的需要和演奏时手指的距离或演唱时声部的音域。所以,在实际写作中,既有采取“严格”的方法,也有采取“自由”的方法。所谓“自由”,就是当严格排列中出现上述各种不符合需要的情况时,可将某些音省略掉,或将序列的顺序作适当变动,颠倒一下,等等。但不管怎么个自由法,都应保持序列中各音在作品中的均匀分布。这种序列在和声中的自由运用,叫“自由十二音写作”,为当代许多作曲家所乐于使用。上述各种不同的用法都在《涉江》中有所体现。

要对整个伴奏作全面细致的分析显然是没有必要也是不合适的。下面我只想通过这个伴奏的开头,结尾和中间三个片断来分别说明和声运用中三个不同方面的问题。

1. 作品开头,是5小节的引子。这时歌声尚未出现,织体透明,和声清淡,为和声的严格排列提供了可能性。所以,作者在引子中让序列O和R原原本本地呈现一遍,让听者对这个序列获得初步的印象

(随后歌声进入时,第二次完整地呈现同样的序列,使这个印象得到进一步加深,见例8)。

例8



引子中贯穿着带附点的动机式节奏音型,这个音型使人联想起“涉”的形象,它在整个伴奏中共出现十一次之多,对作品的统一感起了很大的作用。第三小节还出现模仿箏的音型,又使人联想起“水”的形象。

可见作者在采用严格排列的方法时,很注重和声效果及形象塑造;只有当严格排列显得“力不能及”时,才改用自由排列。

2. 十二音体系和声最讲究紧张度的起伏。这就是说,和声的紧张度(也包括松弛的程度)必须与音乐中情绪的发展相适应,力求和声进行的连贯性和逻辑性。如果在颇具紧张度的片断中,突然无缘无故地插入一个松弛的和弦,就会破坏这种连贯性和逻辑性。《涉江》这首歌没有戏剧性冲突或明显的激情段落,一般地说,情绪起落对比不太大。但相对来说,第三乐句中情绪的逐步上升是较明显的,其中第1至第3小节的伴奏,乐谱的音量记号是 *p* — *mp* — *mf*, 到达高潮点(第3小节)之后才又回复到 *mp*。现在我们就以此乐句为例,通过局部解剖来看看作者是如何处理这里的和声起伏的。

这个片断的和声用了序列I的材料和自由排列的方法(见例9)。

例9

还 顾 望 川 乡, 长 路 漫 浩 浩。

我们只要对前3小节的和声图式(见例10)进行分析比较,便可看出这里的和声紧张度是直线上升的,在第3小节旋律的高潮点处到达顶峰。

例10

E 宫 bB 宫

(a) (b) (c)

p mp mf

DDII9

第1、2小节的第一拍,右手是分散和弦织体,难以代表实际音响的紧张度;而且这两拍的和弦又有点近似倚音和弦,在计算和声紧张