

前沿与对话

中青年音乐理论家论坛文集

黄汉华 冯长春 编

本书系2011年华南师范大学音乐学院音乐研究所联合
中国音乐美学学会、中国音乐史学会、西方音乐学会等音乐学术团体
发起主办的“前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”的会议论文集。

论题涉及音乐学研究的各个学科，
对中国当代音乐学研究具有可资借鉴的参考价值。

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

华南师范大学音乐学院
“广东省音乐学重点学科”建设成果

前沿与对话

中青年音乐理论家论坛文集

黄汉华 冯长春 编

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

前沿与对话: 中青年音乐理论家论坛文集 / 黄汉华,
冯长春编. —北京: 文化艺术出版社, 2015. 9
ISBN 978-7-5039-6035-2

I. ①前… II. ①黄… ②冯… III. ①音乐理论—文集
IV. ①J60-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 222244 号

前沿与对话: 中青年音乐理论家论坛文集

编 者 黄汉华 冯长春
责任编辑 王 红
装帧设计 姚雪媛
出版发行 **文化艺术出版社**
地 址 北京市东城区东四八条 52 号 100700
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)
84057691—84057699 (发行部)
传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)
84057690 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2015 年 11 月第 1 版
2015 年 11 月第 1 次印刷
开 本 700 毫米×1000 毫米 1/16
印 张 29.75
字 数 600 千字
书 号 ISBN 978-7-5039-6035-2
定 价 54.80 元

前言

当今世界，无论政治问题还是学术问题，对话总是解决问题的重要途径之一。在科学研究领域，特别是学科分工日益精细的今天，跨学科的对话显得尤为必要，音乐学研究也不例外。不同学科之间的相互隔膜与误读，同一学科之间观念与方法的闭塞与滞后，都在一定程度上反映出“自言自语”或“闭门造车”所导致的音乐学研究的某种“贫弱”。尽管不同学科依然需要有各自的质的规定性或曰学科边界，但这绝不是学科之间可以关起门来互不往来的理由，“宁肯跟内行人打架，也不跟外行人对话”的观念，除了表明某种专业精神和学术的清高姿态之外，似乎也显示出其不够宽阔的学术胸襟和理论视野。深感于此种音乐学研究的景观，华南师范大学音乐学院音乐研究所联合中国音乐美学学会、中国音乐史学会、西方音乐学会等音乐学术团体，于2011年11月29日—12月1日在华南师范大学音乐学院发起主办了“前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”的学术会议。会议的主旨很明确：中青年学者是音乐学研究中思想最为活跃的一支队伍，希望来自不同研究领域的中青年音乐理论家们能够立足音乐学研究的理论前沿，以对话的学术姿态，发表自己的学术心得，交流最新研究成果，共商学是！

为期两天的学术研讨圆满而成功，来自北京、上海、广州、天津、南京、武汉、沈阳、重庆、杭州、西安、福州、济南、哈尔滨、温州、开封、日照、曲靖等地的多家音乐学院、艺术学院和师范大学音乐院系的中青年音乐理论家50余人参加了此次论坛。他们有的是各自研究领域具有全国影响的学科带头人，有的是崭露头角的学术新生代。论坛发言题目涉及音乐学方法论、音乐美学、中国音乐史学、西方音乐史学、民族音乐学、音乐人类学、音乐教育学、音乐心理学、音乐考古学、乐律学、音乐作品分析等诸多领域。著名音乐学家张振涛、韩锺恩、杨燕迪在论坛开幕式的发言中都不约而同地提到了1986年在辽宁兴城举办的具有深远影响的“中青年音乐理论家座谈会”，认为可以将此次“中青年音乐理论家论坛”视为25年后的又一次以中青

年音乐学者为主体的学术盛宴！作为会议主办方，我们并没敢奢望此次论坛有如此之高的学术影响力，但它的确再一次以自由对话的方式，比较有代表性地展示了中青年音乐理论家在音乐研究中的学术激情与影响冲击力。借此机会，再次向与会的专家学者表示由衷的谢意！

综上所述，将参加此次论坛的文章或发言稿加以汇总出版，无疑具有重要的学术意义。因此，在征得与会学者和发表其中部分论文的学术期刊的同意之后，这本厚重的论坛文集终于要摆在读者面前了。

由于时间或其他原因，部分与会学者未能提供论文收入本文集，现收入的文章绝大多数已在学术刊物上正式发表，部分发表文章与大会演讲时题目已有所不同，特别要感谢《音乐与表演》副主编王晓俊博士的大力支持，他在该刊连续4期辟出专栏，发表了此次论坛的数十篇论文。为了更为概括、忠实地反映论坛的学术景观，我们特在书后附上了一篇此次论坛的综述文章，文中对每一位与会者的发言都作了简要的介绍。因故未能提供正式文稿的学者发言，可在综述文章中大致了解其主要学术观点。

文集集中的40篇文章涉及音乐学基本理论以及音乐学各子学科的诸多领域，读者从文章题目便可一目了然。因此，我们在编辑过程中没有再作学理和技术上的分类，而是按照作者姓氏拼音字母顺序作了简单的编排。至于文中主旨与立意，读者也自有体认，无须赘言。

最后，谨向文化艺术出版社特别是本书责编王红女士表示感谢！为使全书各篇体例统一她付出了辛苦的劳动。总之，她的热情支持和学术智慧已凝聚在这本精美的学术文集中。

编者

2014年1月于广州

目
录

- 1 艺术多棱镜中的派尔特——其他门类艺术作品对派尔特音乐的传播与
诠释/班丽霞
- 14 递薪传火 桃李争妍——哈尔滨苏联侨民高等音乐学校音乐教育研究
/陈 晶
- 21 音乐文本编辑：由实践到理论的提升/陈荃有
- 29 当下中国区域音乐研究中之“史”的问题/陈 永
- 35 中国古代乐教思想与当代音乐教育哲学构建/褚 颢
- 43 视角·对象·方法——有关音乐哲学的几个基本问题/范晓峰
- 52 试说周朝的黄钟律高/方建军
- 56 艰难的突围——“重写音乐史”史学思潮的回顾与思考/冯长春
- 77 在音乐的声音中究竟能够听出什么？——关于音乐美学与音乐学写作的教学、
科研以及学科建设的工作笔记/韩锺恩
- 88 20 世纪西方现代和声的审美现代性分析之一/何宽判
- 105 辽宁省博物馆藏九霄环佩琴的乐器工艺学初探/贺志凌
- 121 “新史学”视角下的《操缦琐记》研究——兼及对近现代琴史书写的
思考/胡 斌
- 132 西方音乐术语的中国化误释与创新/江 江
- 142 站在巨人的肩膀上——音乐心理学实验数据的收集与解释/蒋存梅
- 148 再论当代美国音乐美学研究的跨学科倾向/柯 扬
- 158 勤越二十载 励溶后学心——从《中国音乐文物大系》看中国音乐史学学科建

设/孔义龙

- 170 从“心理—物理关系”角度对律学研究若干问题的思考/李宏锋
- 187 当我们谈论音乐的时候,我们在谈论什么?——《从古典主义到现代主义——西方音乐文化与秩序的形而上学》译后/李晓冬
- 197 独上高楼——“民国·乐史”的现代性及前世今生/李 岩
- 219 三十年来的中日音乐比较研究/刘富琳
- 230 民间仪式音乐研究的功能视角——基于《蜥蜴求雨歌》展开的仪式音乐功能问题探讨/孟凡玉
- 241 古拜杜丽娜宗教音乐创作中的象征意蕴/明 虹
- 252 《剑桥西方音乐理论发展史》给我们的启示/任达敏
- 264 社会分工中艺术音乐的10个文本/宋 瑾
- 274 史蒂夫·瑞奇对“相位移动”技法的自我演进/唐小波
- 285 与中国乐律学建构相关问题之思考/王洪军
- 293 “豊”之字形出于祭祀之“壺”——“礼”自“乐”出考论之一/王晓俊
- 307 鲁托斯拉夫斯基《第四交响曲》双主题群交替衍展的“透视性”结构/魏 扬
- 333 国家意志与村落生活的逻辑演绎——赣南“卫东宣传队”四十年变迁研究/吴 凡
- 348 朱有燮杂剧作品的曲乐研究——以《九宫大成》收入的作品为对象
/吴志武
- 360 关于音乐学研究对象与方法的再思考/邢维凯
- 363 论《鲁斯兰与柳德米拉》序曲的文本、分析与演绎/杨 健
- 380 论西方音乐美学“心”、“物”二元论的分界与融合/叶明春
- 388 落脚陕北与中国经验/张振涛
- 401 关于姜白石俗字谱歌曲的宫调与音阶研究/赵玉卿
- 408 译著《节奏、色彩和鸟类学的论著——德彪西的音乐》所引发的思考
/郑 中
- 418 岭南文化特质与冼星海的文化品格/周广平
- 425 反思·叩问·启迪·观察——宇宙观思维与音乐理论的“跨学科性”/周凯模
- 438 贝多芬《^bE大调钢琴奏鸣曲》(Op. 31-3)的隐性叙事/邹 彦
- 457 “前沿与对话——中青年音乐理论家论坛”综述/葛雅琳

班丽霞

艺术多棱镜中的派尔特

——其他门类艺术作品对派尔特音乐的传播与诠释

20 世纪 60 年代以来,随着哲学解释学、接受美学、艺术社会学等学科的兴起,西方音乐学界长期以作曲家和作品文本为中心的研究模式遭到质疑。在这类研究中,音乐学家们深受施莱尔马赫(Friedrich Schleiermacher, 1768—1843)解释学理论的影响,坚信作品中存在着某种永恒不变的意义,由作曲家固化于乐谱之中,所有属于接受范畴的演奏、欣赏、分析和诠释都以寻求和再现此意义为己任。同时,他们还将这种先在的意义与作曲家的创作意图联系在一起,认为“只有返回到思想产生的根源,这些思想才可能得到真正的理解”^①。因此,作曲家所处的社会环境、生平经历、文件书信,尤其是他就创作意图所作的陈述,都成为解释其作品意义的主要途径。这也是我们当下通行的西方音乐史著作始终围绕作曲家与作品文本而展开的主要原因。尽管这一研究模式依然有其不可替代的学术价值,并得到德国音乐学家达尔豪斯的有力辩护^②,但另有一些学者却针对其弊端提出了批评,波兰音乐学家卓菲亚·丽萨曾指出,音乐史学“一直错误地把音乐产品看做是史学研究的惟一对象,使音乐史学成为一种音乐作品拜物教的史学”^③。最早触及这一艺术问题的解释学大师伽达默尔(Hans-Georg Gadamer, 1900—2002)在《真理与方法》(1960)一书中,突破作家与作品的关系范畴,着重探讨了作品与受众之间的关系。他提出“我们所阅读的一切文本都只有在理解中才能得到实现。而被阅读的文本也将经验到一种存在增长,正是这种存在增长才给予作品完全的现在性”^④。也就是说,作品的意义不是一个自律自足的客观存在,而是在对当下与未来无限开放的过程中,由作者、作品和受众共同建构的意义

① [德] 伽达默尔:《诠释学 I: 真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆 2010 年版,第 268 页。

② [德] 卡尔·达尔豪斯:《音乐史学原理》,杨燕迪译,上海音乐学院出版社 2006 年版,第 65—66 页。

③ 转引自于润洋《现代西方音乐哲学导论》,湖南教育出版社 2000 年版,第 493 页。

④ [德] 伽达默尔:《诠释学 II: 真理与方法》,洪汉鼎译,商务印书馆 2010 年版,第 25 页。

世界。

这些关于方法论的争议和探讨无疑为音乐研究带来新的启发和视角，在研究爱沙尼亚作曲家阿沃·派尔特（Arvo Pärt, 1935—）的新课题中，我想尝试从音乐接受的层面考察派尔特的宗教音乐在当代的意义呈现。一旦进入接受领域，发现这里也有一个相当广阔的世界，它不仅包括作品的诠释，也包括作品的传播。就作品的诠释而言，其诠释主体可分为大众爱乐者、职业乐评家和音乐学家，他们对作品不同程度的理解和诠释，是实现作品审美价值的关键。同时，作为作品与受众之间的必要中介，传播也是值得关注的重要环节，其中涉及的层面更加复杂，如作品的演奏演唱及音乐会、音乐节的举办，乐谱、CD、DVD 的出版发行，电视、音乐台、网络媒体的转播，音乐报刊、期刊、著作的书写出版，等等，这让人联想到社会学家霍华德·贝克尔的一个重要理论命题：艺术是一种“集体行动”（collective action）的产物，多方参与者的协作互动构成了形形色色的“艺术世界”（Art worlds）。^① 在这个命题中，研究者不再纠缠于“艺术是什么”，而是关注“艺术何以可能”（What Makes Art Art?）^②。

一、阿沃·派尔特与“钟鸣”风格

阿沃·派尔特是当今世界备受瞩目的宗教音乐作曲家，其音乐的宗教气质主要出自一种称作“钟鸣”（Tintinnabuli）^③ 的创作风格，其语言简洁、单纯，亲近中世纪的宗教音乐。这一风格源自派尔特创作生涯中的一次重要转折：20 世纪 60 年代，年轻的派尔特因执着于序列、拼贴等西方现代音乐技巧，在当时苏联治下的爱沙尼亚显得特立独行并备受打压。至 70 年代初，创作与生活的双重危机促使派尔特放弃先锋性的音乐创作，重新思考生命与音乐的实质。这一时期，东正教修道院的钟声给了他极大启发。他认为，仅仅一声钟鸣就已具备他所努力寻求的完美、统一和永恒，此外一切纷繁复杂的事物都毫无意义。他决心将自己的作品建立在极简的素材即一个调性明确的三和弦之上，它的声音就如同钟鸣。关于钟鸣风格的语言特征与具体运用，可以《柏林弥撒》^④（Berlin Mass, 1990）的“荣耀经”为例（谱例 1）。

谱例 1：派尔特《柏林弥撒》“荣耀经”第 1—4 小节^⑤（p. 4）

① Howard Becker, *Art world*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982, p. 360.

② 严俊：《艺术何以可能？》，《中国农业大学学报》（社会科学版）2010 年第 2 期。

③ 有关派尔特的“钟鸣”风格可参见笔者的另一篇文章《论阿沃·派尔特宗教性音乐的神圣与显圣》，《中国音乐学》2011 年第 1 期，第 121—126 页。

④ 《柏林弥撒》为合唱队（或四位独唱者）和管风琴而作，共有八首分曲，除常规弥撒的五个固定分曲（依次为慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经）外，另有两首短小的哈利路亚和一首圣神降临继叙咏，可供表演者根据教会不同节日的需要自主选择。

⑤ Arvo Pärt, *Berliner Messe*, Wien: Universal Edition, No. 19567. 1990.

GLORIA

The musical score for 'GLORIA' is presented in a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a keyboard accompaniment. The key signature is G minor (two flats), and the time signature is 4/4. The lyrics are 'Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o'. The vocal parts are written in a style that suggests a choral or chamber ensemble setting, with the Soprano, Alto, and Tenor parts having a more melodic line, while the Bass part is more harmonic. The keyboard accompaniment provides a steady harmonic foundation, with the right hand playing chords and the left hand playing a more active line.

所有“钟鸣”作品的音乐织体均由两个基本声部构成，一个是以级进为主的“旋律声部”（M-voice），一个是由分解和弦构成的“钟鸣声部”（T-voice）。两个声部始终围绕一个固定的三和弦（也称“钟鸣和弦”）以音对音的方式同时进行。《柏林弥撒》的“荣耀经”以 g 小三和弦为核心，合唱中的 S、T 声部属于“钟鸣声部”，仅由 g 小三和弦分解的三个音交替组成，这种上下不断跳进的“锯齿状”音调使“钟鸣声部”明显具有器乐化的特点。合唱中的 A、B 声部及管风琴的低声部都属于“旋律声部”，均在 g 小调自然音阶的范围内展开，经文歌词中的每个词语都配以严格的级进旋律，只有词语变换时才可以中断并由另一个级进旋律接替。管风琴的两个双音声部由“钟鸣声部”与“旋律声部”交叉混合而成，均可以拆分成 g 小调的分解和弦与音阶级进。整体来看，因乐曲始终围绕单一的 g 小三和弦展开，它的相对静止与循环往复给音乐带来钟声弥漫的宗教气氛。此外，尽管横向进行的各个声部极其简单纯净，但纵向的和音却常常出现不协和的二度、七度甚至音块的效果，如谱例中的第一串和音就同时出现 B、C、D、E、G 各音，直到第 2 小节不协和的和音才解决到完满的钟鸣和弦，这种织体设计有其独特的弹性与张力，造成钟鸣风格既传统又现代的奇特混合。

自1976年的钢琴小品《致阿丽娜》(Für Alina)迄今,派尔特已完成近80部作品^①,无论是器乐还是声乐,也无论作品的规模大小,作曲家坚持运用他的钟鸣风格,使其音乐始终具有浓郁的宗教气息。不仅如此,派尔特在20世纪80年代之后的作品大多采用宗教题材,如《约翰受难乐》(Passio, 1982)、《圣母悼歌》^②(Stabat Mater, 1985)、《我是真葡萄树》^③(I am the True Vine, 1996)、《悲歌》(Lamentation, 2002)、《天主经》^④(Vater unser, 2005)等。如此这般的题材“陈旧”和语言“返古”,必然招致一些乐评人的质疑。早在20世纪80年代派尔特于西欧初露头角之际,就有人批评他的音乐属于“anachronism”(时代错误,完全落伍)和“fundamentalism”(原教旨主义)^⑤。然而,与这类批评相对的另一端却给予派尔特热诚的赞誉,美国女诗人莉卡·蕾瑟(Rika Lesser)在写给派尔特的信中,以充满诗意的笔调写道:“您的音乐是我唯一想要居住于其中的音乐。有时,我希望音乐能够停止、凝结,在我身边搭建起一个永恒的建筑,让静默的振动与共鸣将我包围,直至永远。”^⑥进入21世纪,派尔特在欧美的声誉与日俱增,各类奖项、荣誉、委约、音乐会邀请纷至沓来。在流行音乐铺天盖地、艺术音乐日趋小众化的今天,罕有作曲家像派尔特这样,在职业乐评家、音乐出版商和大众爱乐者中间,均获得极高的关注和评价。那么,究竟有哪些因素让他的音乐受到如此广泛的关注呢?这个问题将笔者的思考引向派尔特音乐的接受领域。

二、阿沃·派尔特与“艺术多棱镜”

在对派尔特音乐接受范畴的考察中,有一种现象尤其引人注目,那就是其与当代电影、纪录片、舞剧等视听艺术门类的协作与互动,其中的某些经典之作不仅强有力地推动派尔特的音乐在全球范围内的传播,还以新的文本和语境深化了对派尔特音乐内涵的诠释。笔者将这些与音乐密切互动的各门类艺术比喻为“多棱镜”,它们从多重角度折射出我们通常在音乐内部看不到的景象。

① 参见派尔特的官方网站: <http://www.arvopart.info/compositions.html>。

② 《圣母悼歌》(Stabat Mater)是一首13世纪献给圣母玛利亚的圣诗,1727年后被纳入罗马天主教礼拜仪式,历史上曾有多位作曲家为之配乐。

③ 《我是真葡萄树》(I am the True Vine)源自《新约·约翰福音》第15章:“我是真葡萄树,我父是栽培的人。凡属我不结果的枝子,他就修理干净,使枝子结果子更多。……”(基督教《圣经》和合本)

④ 《天主经》(Vater unser)又名“主祷文”,出自《新约·马太福音》第6章:“我们在天上的父,愿人都尊你的名为圣。愿你的国降临,愿你的旨意行在地上,如同行在天上。……”(基督教《圣经》和合本)

⑤ Rachel Cowgill, *Sacred Music in Secular Times: Arvo Pärt, an anachronism in the twentieth century?* BMus. thesis, Goldsmiths College, University of London, 1989.

⑥ Andrew Shenton, ed., *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge University Press, 2012.

在西方现当代音乐中,有许多作曲家的作品与其他门类的艺术存在着各式各样的联系。如法国作曲家萨蒂(Erik Satie, 1866—1925)与诗人、剧作家科克托(Jean Cocteau, 1889—1963)在艺术见解上的共鸣;美国作曲家约翰·凯奇与现代舞蹈、观念艺术、前卫剧场的互动;莫顿·费尔德曼(Morton Feldman, 1926—)曾在抽象表现主义绘画中汲取灵感;菲利普·格拉斯(Philip Glass, 1937—)与电影、纪录片和舞台戏剧的频繁合作,等等。阿沃·派尔特也是一位与其他艺术门类关系密切的作曲家。与其音乐相关的电影、舞剧、戏剧、纪录片等不仅数量众多,而且关涉全球近30个国家的艺术家与作品。一位名叫平克顿(David Pinketon)的青年音乐学者在互联网上创建了有关派尔特的信息资料库^①,其中列出的约120余部电影、舞剧和戏剧作品均采用了派尔特的音乐。按照大致时期和配乐方式可将这些作品粗略分为两类:

第一类是20世纪六七十年代派尔特在爱沙尼亚广播电台供职时所写的配乐,其中包括动画、卡通、纪录片、电影,以及儿童戏剧、木偶剧等。尽管这些实践让青年时代的派尔特积累了不少创作经验,但在他后来所列的作品目录中^②,却完全略去了这些配乐作品,这似乎表明他并未将它们视为能够体现其个人风格的独立创作,而只是他在那个阶段必须完成的工作而已。

第二类是20世纪90年代迄今的80余部电影和舞台作品,以2000年之后的作品居多。这一时期,派尔特极少作为专门的配乐作曲家参与其中,而是由其他艺术家选用派尔特的某一部或多部作品作为配乐,并根据表现需要作适当的改编。最常被选用的配乐以他“钟鸣”风格的作品居多:首先是1976—1978年创作的纯器乐小品,如《致阿丽娜》(*Für Alina*, 1976)、《兄弟》(*Fratres*, 1977)、《白板》(*Tabula Rasa*, 1977)、《镜中镜》(*Spiegel im Spiegel*, 1978)等。其次是1980年之后创作的一些宗教声乐作品,如《自深深处》^③(*De Profundis*, 1980)、《圣母悼歌》(*Stabat Mater*, 1985)、《求主怜悯》(*Miserere*, 1989)、《连祷》^④(*Litany*, 1994)、《又圣母经》(*Salve Regina*, 2001)等。本文标题中提到的“艺术多棱镜”正是由第二类的艺术作品构成。

这些作品与派尔特音乐的关系包含多种方式、多重维度。按照伽达默尔的“视域

① David Pinketon, *Pärt on Film*, David Pinketon's Arvo Pärt Information Archive, (<http://www.arvopart.org/>). 平克顿收入的都是已发行影像制品的作品,根据笔者的进一步调查,未被平克顿统计的电影和舞台作品尚有十余部之多。

② *List of Works by Arvo Pärt*, 转引自 Paul Hillier, *Arvo Pärt*, New York: Oxford University Press, 1997, pp. 208—210。

③ 《自深深处》源自《旧约·诗篇》第130篇的首句 *De Profundis Clamavi*: “耶和华啊,我从深处向你求告。”(基督教《圣经》和合本)。我国天主教徒称此篇(《圣咏篇》第130篇)为《哀悼经》。

④ 派尔特这首《连祷》(*Litany*)的歌词取自希腊教父圣约翰·克里索斯托(St. John Chrysostom, 347—407)的24首短祷文。圣约翰又称“金口若望”,他生前制定的礼典是后世东正教礼仪的基础。

融合”之说，在作者—文本—读者（受众）这三者关系中，笔者所关注的不再是作者与文本的关系，而是文本对读者的意义显现，也就是要将“文本所具有的意义指向置于‘读者’自己所开辟的意义宇宙之中”^①。在对文本的不断“返回”与“倾听”中，达成笔者与派尔特的音乐、与这些相关电影与舞剧文本的“视域融合”。

三、电影、舞蹈作品对派尔特音乐的传播与诠释

本文在其他门类艺术作品对派尔特音乐的传播与诠释中择取的实例，均出自当代世界最杰出的艺术家之手，其中包括法国“新浪潮”电影导演戈达尔（Jean Luc Godard, 1930—）的短片《在时间的黑暗中》（*Dans le noir du temps*, 2002）；匈牙利电影导演贝拉·塔尔（Béla Tarr, 1955—）的长片《撒旦探戈》（*Sátántangó*, 1994）；中国台湾舞蹈家林怀民（1947—）编创的舞蹈《竹梦》（2001）。

（一）戈达尔《在时间的黑暗中》与派尔特《镜中镜》

戈达尔《在时间的黑暗中》是电影集锦片《十分钟年华老去：大提琴篇》（*Ten Minutes Older: The Cello*）^②的最后一部。原本只有10分钟的黑白短片又被断分成10个片段，分别由戈达尔、帕索里尼、爱森斯坦的影片及二战时期的资料片剪辑拼贴而成。按照字幕的提示，影片试图用10个短瞬的场景，记录有关“青春、勇气、思想、记忆、爱情、沉默、故事、恐惧、永恒和电影”的“最后几分钟”。这10个场景几乎浓缩了人世间最悲惨的经历和命运，充斥着触目惊心的残酷和沉痛。尽管记忆中的所有苦难都有始有终，都有它们“最后的几分钟”，但更沉重的问题却是如果时间本身也沉陷在黑暗中呢？“最后的几分钟”之后就是光明吗？时间能否在暗夜中拯救自身呢？其实影片一开头就对这个问题作出了回答：在漆黑的旷野中，一个孩子问老人：“为何要在黑暗中点燃火把？”老人回答说：“或许是这世界缺少光明，需要火把来照亮，用来驱走什么，带来什么。特别是面对人群，我总觉得有这个需要。”那么这火把与光明的寓意又是什么？

影片主体部分的配乐选自派尔特的器乐小曲《镜中镜》（大提琴与钢琴版^③）。音乐在火光照亮孩子眼睛的那一刻响起，一直延续至“最后的意象”之前。在感官层次上，音乐所带来的听觉感受与影像的视觉冲击形成截然相异的“声画对位”关系，但内在精神上二者却达成了一种契合与呼应。当大地呈现出一幕幕残忍狂乱的末日景象

① [德]伽达默尔：《诠释学Ⅱ：真理与方法》，洪汉鼎译，商务印书馆2010年版，第25页。

② 《十分钟年华老去》是由全球15位知名导演分别执导的15个短片集锦而成，他们以各自独特的方式诠释时间与生命的意义。集锦又分两篇：小号篇（七部）与大提琴篇（八部），以乐器来区分和命名既与短片衔接过渡时的配乐有关，也与各篇的总体色调有关。整部集锦的主题配乐由Paul English负责。

③ 《镜中镜》有两个配器版本，另一版本由小提琴和钢琴演奏。

时，钢琴以澄明、宁静的姿态萦绕在夜空之上；面对人类存在的荒谬与绝望，大提琴略带忧郁的音调饱含悲悯与抚慰；当所有罪孽的瞬间都湮没在时间的洪流中时，唯独乐声还在至高处鸣响，散发着永恒而神圣的光芒。借用波兰作曲家普莱斯纳（Zbigniew Preisner）的一句话：“音乐在电影里是唯一完整的形而上”（music in films is the only complete metaphysics）^①，派尔特的音乐正是在另一处空间，以另一种叙事语言呈现了影像背后所寻求的神圣寓意，即老人所说的火把的寓意。

就音乐自身来讲，《镜中镜》（谱例 2）属于派尔特典型的“钟鸣”风格，以单一的 F 大三和弦为核心，钢琴右手演奏 F 调内三和弦的分解琶音，左手则交叉演奏 F 八度持续低音与超高音区的 F 和弦音，它们共同构成了作品的“钟鸣声部”；大提琴演奏的是级进的“旋律声部”，始终围绕 F 音阶上下游弋。F 三和弦的萦绕反复，给音乐带来一种永无止息之感，既像教堂钟声的无限弥漫，又像时间之河的静静流淌。在与指挥家希利尔谈论“钟鸣”作品的声部关系时，派尔特解释说：“旋律声部总是象征主观世界，即日常的以自我为中心的生活，充满了罪恶与不幸；钟鸣声部则是宽恕的客观领域。旋律声部看上去是在徘徊，但总由钟鸣声部坚定地引导。这就像是永恒的二元论：肉体与灵魂，人间与天堂；但这两个声部其实是一个声部，是一个实体的两个部分。”^②可见，派尔特的音乐自身即拥有一个二元对立的小宇宙。

谱例 2：派尔特《镜中镜》第 1—12 小节^③

Arvo pärt
(1935)

♩ = 100

The musical score is written for piano and cello. The piano part consists of a right hand playing a continuous arpeggiated F major triad (F4, A4, C5) and a left hand playing a sustained F octave (F2 and F3) with occasional high F notes (F5) in the final measures. The cello part plays a simple, stepwise melody in F major, starting on F2 and moving up and down the scale.

① 转引自罗展凤《必要的静默：世界电影音乐创作谈》，生活·读书·新知三联书店 2011 年版，第 23 页。

② 转引自 Paul Hillier, *Arvo Pärt*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 96。

③ Arvo Pärt, *Spiegel im Spiegel for cello and piano*, Wien: Universal Edition, No. 30336. 1978, p. 2.



在戈达尔的电影中，这个小宇宙由影像与音乐共同承载，只有在乐声扬起的那一刻，这个由罪孽与宽恕、苦难与抚慰构成的二元世界才得以完整显现。深谙电影音乐奥秘的波兰导演基斯洛夫斯基曾说过：“有些东西即使在银幕上看不见，但一旦乐声扬起，它们便开始存在。能够汲取那些不单单存在于影像或音乐之间的东西是极耐人寻味的一件事。当你把两者合二为一，某种特殊的意义、价值观，以及能够营造特殊气氛的东西便突然开始存在……”^①《在时间的黑暗中》，通过影像的“召唤”与对比，派尔特“钟鸣”音乐所隐含的神圣性得以充分彰显。

（二）贝拉·塔尔《撒旦探戈》与派尔特《又圣母经》

最初选择贝拉·塔尔的《撒旦探戈》纯粹是个误会。在国外音乐网站上寻找派尔特的作品时，看到一个为《撒旦探戈》片段“配乐”的视频，音乐采用的是派尔特的宗教声乐作品《又圣母经》（*Salve Regina*, 2001）。由于从未看过这部影片，“配乐”的情绪、色调、节奏又与片中的氛围极其吻合，便认为这就是塔尔电影中的原有配乐。但是，当我把塔尔的电影原作完整看过之后，才发现其中根本没有派尔特的音乐。原来，这是一位名叫 Zentaylor 的 Youtube 用户自己制作的一段音乐视频（Home-made music video）。确切地说，他是为派尔特的《又圣母经》配上了《撒旦探戈》的画面剪辑。之所以还是坚持谈论这部作品，是因为我在前文已经交代过，本文主要关注的不是作曲家与作品的关系，而是作品与接受者的关系。尽管塔尔与派尔特之间没有任何形式的艺术合作，但这部由受众制作的视频短片却将他们的作品结为一体，并

① 这是世界著名的波兰电影导演基斯洛夫斯基（Krzysztof Kielowski, 1941—1996）在传记中谈及普莱斯纳的音乐时所说的一段话。普莱斯纳是与他长期合作的电影配乐大师，其音乐在全球有着非常广泛的爱好者。转引自罗展凤《必要的静默：世界电影音乐创作谈》，生活·读书·新知三联书店 2011 年版，第 18 页。

被数万网友点击播放。从视频的数百条评论中，可以看出大多数观众对这段视频的肯定与赞赏。如新近的一条评论说：

我曾经看过许多视频，这个作品真正令人感动。谢谢你。音乐引人入胜，影像也很强大。它们的结合甚至胜过它们的单独之和。^①

《撒旦探戈》是匈牙利当代著名导演贝拉·塔尔的鸿篇巨制，长达七个半小时的影片共分12个部分，以20世纪90年代匈牙利的集体农庄为背景，展现了人们颓败、绝望、封闭的现实生活和内心世界。这段视频的制作者 Zentaylor 在视频中主要截取了影片第5部分《未装订》的场景：一个天真朴实的小女孩被哥哥骗去了所有的钱，并一直被家人和所有村民冷落。似乎被整个世界抛弃和忘却的她，虐待并毒死了唯一陪伴在她身边的猫咪，最后在一处坍塌的教堂里服毒自杀。Zentaylor 还在女孩的故事中不时穿插酗酒医生用木板封窗的场景。当女孩整理好破旧的衣装，在教堂中静静地死去之后，医生也在窗户上钉上最后一块木板，派尔特的音乐就在这一片黑暗和死寂中结束。

在我看来，很难说派尔特的音乐对塔尔电影的诠释有多大影响，毕竟《又圣母经》只有12分多钟。但反过来说，《撒旦探戈》对于我们理解派尔特音乐的内涵及意义却有着深刻影响。在看这段视频之前，我虽听过《又圣母经》的唱片，但并未留下特别深刻的印象，甚至连“万福母后”（“Salve Regina”）这个拉丁词语的意思都没弄明白。但伴随塔尔的电影画面再次聆听这个作品，却深深地被音乐所打动，几乎才听到作品的一半时，我便猜出它的歌词一定与圣母有关，因为这是绝望中的孩子向母亲发出的哀呼，让人联想到波兰作曲家格雷茨基《悲歌交响曲》^②的第二乐章。

《又圣母经》^③是天主教用于敬礼圣母玛利亚的四首赞美诗之一，产生于中世纪晚期，通常在圣三主日到基督降临节主日之间的晚祷结束时唱诵。^④派尔特的这部乐曲是2001年为四部合唱与管风琴而作，采用完整的拉丁语经文。音乐依旧沿用以三和

① 这段评论的原文是：(I have seen a lot of videos and this is a truly moving work. Thank you. The music is spellbinding and the video is powerful. Combined they are even better than the sum of their parts. —Amy Brown) 评论时间：2012-07，网址：Arvo Pärt—Salve Regina (Full)，(<http://www.youtube.com/watch?v=f1CNNf9iU9Y>)。

② 《悲歌交响曲》(*Symphony of Sorrowful Songs*)是格雷茨基(Henryk Górecki, 1933—2010)的第三交响曲，创作于1976年，三个乐章都含有女高音的独唱，歌词内容均与伟大的母爱和战争导致的分离有关。

③ 《又圣母经》也是天主教传统“玫瑰经”的最后一部分。“又”这个字是为了与“圣母经”(Ave Maria)的译名加以区分所加。

④ Jeannine Ingram and Keith Falconer, “Salve Regina”, Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

弦为主导的“钟鸣”风格。《又圣母经》始终围绕的是e小三和弦，人声演唱以级进为主的“旋律声部”，管风琴则主要演奏分解琶音的“钟鸣声部”。在罗马天主教礼仪中，《又圣母经》属于交替圣歌（Antiphone），派尔特在创作中有意延续了它的传统，整部作品十分接近早期赞美诗的风格。其歌词经文是：

万福母后！仁慈的母亲，我们的生命，我们的甘饴，我们的希望。
厄娃子孙，在此尘世，向你哀呼。在这涕泣之谷，向你叹息哭求。
.....^①

在《撒旦探戈》中，塔尔用他闻名于世的长镜头将女孩自杀的过程转化为一场平静而庄严的受难仪式，影片用字幕打出无声的旁白：

是的，她轻轻告诉自己
天使看到了，天使知道了
她的内心平静了，树、路、雨
夜晚，一切都安静了
.....
她没有理由担心
她知道她的天使已为她出发

这段场景和旁白会在观众心中引发强烈的悲悯之情，而派尔特的音乐无疑满足了观众的“期待视野”^②（姚斯）。在派尔特所有“钟鸣”风格的作品中，《又圣母经》是相对比较感伤的一首，充满了“叹息哭求”的音调和情绪。与戈达尔影片中的“声画对位”相反，在Zentaylor的视频中，音乐与《撒旦探戈》的画面在语言形式上基本同构，例如，缓慢的音乐节奏与长镜头的画面推进、类似早期赞美诗的风格与黑白的影像、悲伤的曲调与影片的悲剧情节等。同时，声画在内在情绪与精神层面既构成呼应又形成对位：具有宗教神圣性的《又圣母经》似乎回应了小女孩对天使的呼求；而音乐的悲悯哀伤与小女孩自杀前异乎寻常的平静之间又形成鲜明对比，也可以说是一种反比，即小女孩表现得越平静，音乐就显得越悲伤，反之亦然。

可见，以上所举的这两部电影作品都对派尔特音乐的诠释产生了重要影响，通过对位或同步、或召唤或应和的声画互动，派尔特音乐的隐性内涵在观众的接受与理

① 《又圣母经》中译文节选自维基百科的“玫瑰经”词条。

② “期待视野”是德国接受美学创始人姚斯提出的概念，“主要指由接受主体或主体间的先在理解形成的、指向本文及本文创造的预期结构。”参见胡经之主编《西方文艺理论名著教程》第二版（下），北京大学出版社2003年版，第417页。