



第二届全国音乐分析学学术研讨会
The Second National Symposium Of Musical Analytics

中国当代音乐创作 研究文集

高佳佳◎主编

中国青年出版社

中国音乐学院资助

第二届全国音乐分析学学术研讨会

中国当代音乐创作研究文集

主编：高佳佳

中国书店出版社

(京)新登字083号

图书在版编目 (CIP) 数据

中国当代音乐创作研究文集/高佳佳主编. —北京:

中国青年出版社, 2015.1

ISBN 978-7-5153-3132-4

I. ①中... II. ①高... III. ①音乐创作-中国-现代-学术会议-文集

IV. ①J604-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2015) 第022611号

出版发行: 中国青年出版社

社 址: 北京东四十二条21号

邮政编码: 100708

网 址: www.cyp.com.cn

责任编辑: 张皓 曾熠

编辑电话: (010) 57350413

营 销: 中国青年出版社 音像出版社

电 话: (010) 84031463 64010114

印 刷: 北京信彩瑞禾印刷厂

经 销: 新华书店

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 24

字 数: 480千字

版 次: 2015年3月北京第1版 2015年3月北京第1次印刷

定 价: 72.00元

本图书如有印装质量问题,请与出版部联系调换

联系电话: (010)57350415

编者的话

2013年5月18日至21日,由中国音协音乐分析学学会与中国音乐学院共同主办的第二届全国音乐分析学学术研讨会在京举行。这次会议云集了全国艺术院校的知名专家学者和从事音乐分析教学、研究的师生。第二届全国音乐分析学学术研讨会组委会主任、中国音乐学院院长赵塔里木教授,中国音协音乐分析学学会会长、中央音乐学院副院长叶小纲教授,中国音协音乐分析学学会常务副会长、时任上海音乐学院研究生部主任贾达群教授,中国音协音乐分析学学会副会长、武汉音乐学院院长彭志敏教授分别在大会上致辞。

大会的主要议题有院校之间交流音乐分析学科的教学现状与课程设置,以及就“中国当代音乐创作研究”为专题展开的学术研讨。“中国当代音乐创作研究”专题也是本次大会学生论文比赛的题目。由此,关注当代、研究当代、影响当代,成为本次研讨会上一个突出的学术亮点。

为促进中国当代音乐理论研究与音乐创作成果的推广,加强音乐理论研究与教学实践的结合,推动中国当代音乐创作与评论的健康发展,我们将“中国当代音乐创作”专题研究论文结集出版。

本文集入选文章均为在第二届全国音乐分析学学术研讨会期间征集的论文,由于文集篇幅所限,征集到的论文没有全部收录。研讨会后,我们特别编辑了应邀参会的多位专家学者与文集作曲家们的精彩发言,以“音乐分析学纵横谈”为题,发表于《音乐研究》(2013年第4、5期),并把这部分内容收录于本文集的第一部分以飨读者。

序一

贾达群

在中国音乐学院的大力支持和精心安排和辛勤劳作下,由中国音协音乐分析学学会与中国音乐学院共同主办的“第二届全国音乐分析学学术研讨会”于2013年5月18日至21日,在北京隆重且富有成效地举行了。此次研讨会的成功举办,将对我国音乐分析学学科的建设向纵深发展起重要的助推作用。

回想5年前——即2009年秋天,在上海音乐学院召开的“首届全国音乐分析学学术研讨会”上,中国音乐分析学学会在全国数十所音乐院校的专家学者们的倡议和共同努力下成立了;其间在2011年秋天又经中国音协批准更名为“中国音协音乐分析学学会”;之后到2012年6月,上海音乐学院“当代音乐创作研究中心”与学会共同承办了“全国首届音乐(分析)理论大师讲习班”,邀请到国际著名学者、美国耶鲁大学音乐系系主任丹尼尔·哈尼森教授(Prof. Daniel Harrison)做了为期4天的讲学,来自全国24所音乐院校的专家教授及青年学者、学生参加了此次讲习班,大家都获益匪浅。

这数年间,虽然经历了许多事情,但在老一辈专家学者的扶持与帮助下,在各理事单位的合力推动及全体会员专家和学者的辛勤耕耘下,学会依然在进行自身的建设和工作。我们也高兴地看到音乐分析学学科从学科观念的创新、研究视域的拓展、研究工具的开发,以及教学实践的层层推进不断深化等各个方面都有了长足的发展,收获了许多富有学科内涵与学术价值的教学与研究成果。

本届研讨会将主题聚焦于“音乐分析的教学与研究”及“当代中国作品分析研究”,不仅充分体现了分析学会在学科建设方面的务实精神,也反映了学科发展的必然需求,更是学者们自2009年来对音乐分析学学科存在或面临的诸问题所做的学术思考的再次反馈,以及对音乐分析学学科近年来的发展态势和所取成果的阶段性总结。这本论文集恰好可以作为表征这一事实的部分佐证。

本论文集分为教师论文和学生论文两个部分,集中刊发了23篇具有相当学术价值的论文,其中教师16篇,学生7篇。这些论文分别选自中国、中央、上海、武汉、四川、星海、沈阳音乐学院,首都师大、福建师大、江西师大、华东师大、广西师大、山东艺术学院、济南大学、云南艺术学院等大学的音乐学院,以及华侨大学、内蒙古科技大学的参会论文。

本论文集所刊发的论文选题都集中在对中国当代音乐创作的分析研究领域,这无

疑对中国的音乐创作是一个极好的宣介和推广,也表现出当今国内作曲理论学界对本土作曲家及其音乐创作的关注、兴趣、支持及期望。

经过30多年的新音乐创作实践,中国的作曲家无论在音乐观念,还是在形式技法方面都已经日趋成熟,不少作曲家甚至已经达到相当高的艺术境界并得到国际乐坛的一致认可和推崇。对优秀中国作曲家音乐创作及其风格特征的体系化研究,并将其进行卓有成效的国际化推广,已经成为一项重要并具有深远意义的工作和任务摆在中国音乐理论学界面前,摆在我们音乐分析学学会面前。

对中国当代音乐创作的研究,一是要探究其承载的传统文化本源,二是要提炼出深藏的当代精神气质,三是要揭示其隐秘的逻辑构建秩序,四是要梳理出观念与形式间的有机关联。这样的研究思路和目的不仅能够深刻地揭示出所研习对象的本体特征及本质属性,而且也给分析研究自身的工作营造了宽广的空间。我认为这样的音乐分析和研究才是有意义的,因为它既尊重了所研习的对象,又确保了自身的学术独立。

综观本论文集的文论,我有如下几点想法供大家分享、参考和批评:

1. 尽管音高关系在音乐创作中仍然十分重要,但其统治地位早已被打破,作曲家们对此不仅“心知肚明”,且不遗余力地通过个性化的手段去寻找和创造新的结构力以完成对音乐结构的逻辑构建,这是一个不争的事实。面对这样的情势,是否可以真正唤醒我们的自觉,不再继续千篇一律地将音高关系作为音乐作品分析研究的第一要素,而是深入关注各结构元素、各结构层级间的特征及相互关系,并探寻其逻辑程序?!

2. 艺术讲究的是通感联觉,着力的是对能表情达意的艺术符号的创造。因此,探究艺术品观念及形式化程序间的逻辑关系其实是对艺术创造最为直接的认定。换句话说,这也是鉴别艺术品是否具有创新性、创造性的试金石。我们的研究及表述能否在此方面多花工夫,改技法或形态的罗列为厘清其观念与形式化间的关联脉络?!

3. 音乐作品是个性迥异、特色多元、色彩斑斓、风格万千的,每个作品都是变幻莫测浩瀚世界的某个音响图景,每个作品都体现出性格鲜明的个体特征。面对这样鲜活的艺术品,作为艺术品媒介转换形式之一的分析文论,我们的行文方式,笔墨修辞能否与所研习及表述的对象实现大致的乐文对应,以丰富以往太过一致的类似“八股”的行文格式或所谓规范的束缚?!

明年将在武汉音乐学院举办“第三届全国音乐分析学学术研讨会”,我们期待有更深厚学术积淀的成果问世,期待中国音乐分析理论界产生的具有原创价值的理论和著述能够逐渐进入国际视野;我们希望有更多年轻的音乐理论学子加入我们的队伍,希望我们的音乐分析学学会能健康成长,以自身的学术见地、水准及成就引领学科不断地向前发展,为民族复兴的宏伟大业做出我们的贡献。

序二

彭志敏

中国音乐分析,已走过了不短的历程,取得了不少的成果,形成了不小的声势。第二届全国音乐分析学学术研讨会的圆满举行和主要成果结集出版,就是一个鲜明的例证。展望未来,为了中国“音乐分析学科”的高水平建设,为了中国“音乐分析学家”的高质量产出,为了中国“音乐分析学生”的高效率学习,我觉得,有以下几个方面的问题需要更好地加以注意。

一、要有效把握好音乐分析的“三要素”

这里说的“三要素”,指的是音乐分析的“目的”“方法”和“比较”。

首先是目的。所谓“目的”,通常是指行为主体根据自身的需要而预先设想的行为目标和结果。作为观念形态,目的反映了人对客观事物的实践关系。人的实践活动以目的为依据,目的贯穿实践过程的始终。对于音乐分析来说,一个具体目的的确立,依赖于对问题的认识、提出、发现、确认。问题的意义,能够表明分析者之判断能力的大小,也能决定分析对象之分析价值的高低。因此,音乐分析,必是一种有“目的设定”和“目的到达”的逻辑性行为,必是一种有“问题确定”和“问题解决”的程序化行为。没有目的就没有音乐分析,没有问题就不是音乐分析。有情况表明,尤其是一些学生的分析报告情况表明:其中设定分析目的的自觉意识不够强;所提出专业问题的价值标准不够高;有时甚至是既没有明确目的,也没有发现问题,甚至还没有聆听一次,就确定了分析对象——他们所持的理由是:“这部作品还没有被分析过。”由此可见:要更加注意强化音乐分析的目的意识,要更加注意培养音乐分析的问题意识。如果从这个意义上看待音乐分析则明显可见:发现问题仍然比解决问题更重要。不妨自我试问:如果没有作曲家的“自我解密”,分析者可从作品中发现多少问题?如果没有他人文献的启发暗示,分析者又能发现多少问题?

其次是方法。所谓“方法”,可理解为是达到目的的路径、步骤、工具、手段。对于中国音乐分析学学科建设来说,强调方法至少有三方面的意义:一是“学习”方法(这可以伴随读书和实践的过程不断地熟悉和把握);二是“创新”方法(这将伴随目的加强、问题增多和分析深入而与时俱进);三是“选择”方法,这是应该要强调的重点——方法的自身无好坏。方法的意义或价值,与实现目标或解决问题的程度成正比。正所谓“杀鸡不

用牛刀”，它的意思在于“不用牛刀杀鸡”。但现在的问题是：容易盲目醉心于新方法、新名词、新符号、新公式；更多缺失于方法与目的、方法与问题之间的对应性。由此可见，要更加熟知不同分析方法的自身特点与使用价值；要更加注意所用分析方法与目标或问题的对应性。

第三是比较。著名音乐分析学家I·本特曾经指出，“音乐分析的本质在于比较”。因为有比较才有鉴别，有鉴别才有判断，有判断才有目标的实现和问题的解决。而比较的技术关键，在于建立恰当的参照系。而建立参照系又有三点值得注意：第一是古今参照；第二是中外参照；第三是问题参照：与目的或问题的相同、相关、相近、相异性参照——例如，把大卫·勒温的“网络转换”理论与单因素的调性、无调性理论进行比较则有所失当。

二、要自觉避免分析的行为“不是音乐分析”

模仿莎士比亚的话来说：是“分析”，抑或“不是分析”？这是一个问题。

“什么是音乐分析？”要回答这个问题不很容易，取得共识更不容易。而“什么不是音乐分析？”这个问题是美国音乐分析学家约翰·怀特提出来的（参见他的《音乐分析》，张洪模译，上海文艺出版社1981年版）。注意怀特的这个提醒，将大大有利于我们音乐分析的学科建设、学者产出、学习进步。我认为，至少有三种情况不是音乐分析：

第一种，“描述”不是音乐分析，因为它是对直观现象和音乐过程的描绘性叙述；

第二种，“概述”不是音乐分析，因为它是对问题对象和表象特征的概括性叙述；

第三种，“综述”不是音乐分析，因为它是对分析材料和相关情况的综合性叙述。

一切了解情况的过程都不具有分析的意义！

一切介绍情况的工作也不具有意义的分析！

因为前面说过：音乐分析是一种有“目的设定”和“目的到达”的逻辑性行为；音乐分析是一种有“问题确定”和“问题解决”的程序化行为。也就是说，音乐分析，必须是以目的为引导、以乐谱为依据、以实证为基础、以透视为要求、以方法为手段、以逻辑为保障的解决问题的过程。也就是说，在“类似”分析的行为过程中，可以不要“言必称分析”！

三、要适度注意两种分析主张之间的协同

两种音乐分析主张是指“作曲技术理论”分析主张和“音乐学理论”分析主张。

对上述两种主张而言，前者重“乐谱”，后者重“乐本”；前者重“技术”，后者重“理论”；前者重“实证”，后者重“概括”；前者重“视点”，后者重“关联”；前者重“定量”，后者重“定性”；前者重“聚焦”，后者重“聚合”。总之，前者如“化学”，后者如“哲学”。两者都是“音乐的理论”，各自都有“一般性品格”。

问题在于：“没有”或“仅有”前者怎么行？若此则如盲人摸象。“没有”或“仅有”后者怎么行？若此则如瞎子算命。

因此强调，要适度注意两者之间的“协同”或“完型”。有一个十分恰当的范例：于润洋教授就《特里斯坦与伊索尔德》序曲所做的“音乐学分析”——之所以“称之为”且“成之为”范例的原因在于：第一，分析对象是西方音乐历史进程中能够意味重大风格转变的关键点；第二，分析对象所涉及的所有技术问题经几代人努力得到了比较彻底的解决；第三，仅仅如此还缺少像于润洋教授那样在前人基础上的音乐学家的分析。

由此可见，两者之间的差异是必然的、存在的！两者之间的协同也是必要的、可能的！正如毛泽东《念奴娇·昆仑》所说：“不要这高，不要这多雪。安得倚天抽宝剑，把汝裁为三截？一截遗欧，一截赠美，一截还东国。太平世界，环球同此凉热。”协同的结果，必然提升中国音乐分析的境界。

四、要自觉实现音乐分析的本土化关注

习近平总书记提出了要实现“中国梦”：音乐分析的中国梦就是要为中国音乐做贡献；我们要通过分析了解并证实“中国风”：从其音高和时间的运行中看出“风的形状”来；

我们要通过分析宣传并推介“中国化”：化者，彻头彻尾、彻里彻外者也！很令人高兴的是，第二届音乐分析学学术研讨会的学生论文中有不少研究中国当代作曲家的作品。但还不够，更要坚持！

国家号召我们要有道路自信、理论自信、制度自信；

我们当有创作自信、理论自信、方法自信和分析自信；

故而，使命和责任要求我们，应当自觉实践并实现我们音乐分析的本土化关注。

以上是我在第二届全国音乐分析学学术研讨会开幕式上发言的一些观点，应编者要求做了适当整理而代为序言，正确与否都待方家批评。

祝贺音乐分析的研究成果结集出版！

祝愿我们的音乐分析产出更好更多的新成果！

目 录

音乐分析学纵横谈

——第二届中国音乐分析学研讨会发言择要 高佳佳 王萃(整理)(1)

王西麟交响乐作品主题研究 高佳佳(28)

民间多声在中国现代音乐创作中的继承与创新 赵冬梅(49)

弦外·心声

——叶小纲《巴松错》中的文人意趣与当代风格 康啸(76)

贾达群音乐创作理念释析

——以打击乐独奏《无词歌》为例 朱琳(90)

东方线性思维及其在现代音乐创作中的个性化呈现 王萃(103)

二元构态与音场效应

——周龙歌剧《白蛇传》的音高组织分析 杨和平(114)

中国当代协奏曲创作中的传统音乐结构思维探析 杨正君(129)

“俗”到家时便是“雅”

——关于说唱剧《解放》音乐创作中的地域风情 胡净波(143)

真水无香 法道自然

——徐振民音乐作品的创作风格之综述 王进 徐维亚(158)

四季品茗

——赏《品茗四季——为箜篌三重奏而作》 徐璐(165)

一曲笙歌醉太平

——析林品晶《濠镜笙歌》的结构形式与创作语言 许琛(174)

后现代音乐语境与交响序曲《节日》的创作 孙志鸿(185)

散漫中的自治

——姚晨的三首二重奏《思凡》《骏》《婵娟》 王广宇(194)

音级集合在中国

——阿伦·福特、罗忠镕隔空对话 姜蕾(215)

金湘室内乐《冷月》中的纯五度复合和声探究 马学文(233)

“单细胞”与“撕裂式”复调形态	
——刘媛《为阿瓦山的记忆》“撕裂式”复调段落分析	翁静平(251)
生命的负重 人性的释然	
——王西麟《喜剧的对话》配器音色的人物化技术研究	杨静(261)
文化的“融入”与音响的“跳出”	
——从作曲技术角度阐释“单个音”在两首作品中的	
不同应用方式	卞婧婧(280)
京剧素材结合帕萨卡里亚手法创作谐谑曲乐章的特点	
——对鲍元恺《京剧交响曲》第二乐章“丑”的分析	代博(296)
中西合璧 古今合流	
——贾达群《漠墨图》的多重结构思维研究	唐大林(305)
西方技法下的中国景致	
——解析《道极》	李珺(324)
中国传统艺术与现代作曲技法的结合	
——贾达群《吟》之分析研究	段文晶(335)
论“线性基因”	
——以陆培《满江红·英雄传奇——为小提琴与钢琴而作的	
奏鸣曲》为例	张娟娟(355)



音乐分析学纵横谈

——第二届中国音乐分析学研讨会发言择要

高佳佳 王萃（整理）

由中国音乐家协会音乐分析学学会与中国音乐学院共同主办的第二届全国音乐分析学学术研讨会于2013年5月18日至21日在北京郁金香会议中心隆重召开。开幕式上，中国音乐学院院长赵塔里木教授、音乐分析学学会会长叶小纲教授、常务副会长贾达群教授以及副会长彭志敏教授分别发表热情洋溢的讲话，向来自全国各音乐院校的专家、教授、海内外的朋友们表示问候，并期待中国音乐分析学学会能够成为当代音乐研究领域的一块重要阵地、一个开放性的学术交流平台，使这门重要的音乐理论学科更加适应新时期音乐的发展。

本次大会议题为“音乐分析学科的教学与研究”；论文主题为“中国当代音乐创作研究”。大会主要由四个板块组成：国内专家发言、国外专家讲座、国内教学交流、论文宣读研讨。第一天发言的专著家中不仅有著名音乐分析理论家，还包括知名作曲家、资深媒体人、评论家等。发言中，专家们敏锐的思维、鲜明的观点、犀利的语言以及学术的高度成为本次大会亮点之一。本文整理了各位专家发言的主要观点，以飨读者。

一、关于学科、教学与历史追溯

郑英烈（武汉音乐学院）：《对“音乐分析学”学科建设的再思考》

1. “作品分析”作为学科名称应该废除

“曲式学”英文叫“Form”，“Form”是“形式”；也就是说，“曲式学”本来是专门研究音乐结构形式的一门学科，不涉及音乐的内容。20世纪50年代中期，我国音乐院校全面引进苏联教材。与40年代以前的同类教材相比，苏联教材的一些论点显得较为新鲜，兼之政治上的原因，便无条件的被我国学界所接受。根据苏联专家阿拉波夫1955年至1956年在中央音乐学院讲学记录整理并于1959年出版的《音乐作品分析》，开始将曲式学称为“作品分析”。1958年吴祖强从苏联学成归国后第一本曲式学教程著作（1962年

音乐出版社出版)正式命名为《曲式与作品分析》。从此,“曲式与作品分析”(简称“作品分析”)这个名称便在全国流行开来。这在当时来说无疑是一种进步,说明这门学科已不仅仅是讲授音乐作品的曲式结构,它还试图旁及作品的其他方面。年纪较大的同行一定还记得,当时在音乐领域里,“形式主义”是一个众矢之的的贬义词。“曲式”的称谓被“作品分析”所代替,也许与此有关。

“曲式”也好,“作品分析”也罢,指的是同一门课,几十年来两个名称都可随意称呼,相安无事。近年来,兴起了一门“音乐分析”新学科,问题就出来了。“作品分析”是分析音乐作品,“音乐分析”也是分析音乐作品,两个称谓完全是重复的,不能同时并用。既然有了“音乐分析”,就应该废除“作品分析”的称谓,将其还原为“曲式学”,以便与国际接轨。换句话说:“作品分析”应该(事实上是已经)分开成为两门课——“曲式”和“音乐分析”。

2. “音乐分析”分析什么

“音乐分析”首先是技术分析,也可加上不同程度的人文分析。1993年于润洋在《音乐研究》上发表了论文《歌剧<特里斯坦与伊索尔德>前奏曲与终曲的音乐学分析》,首次提出“音乐学分析”这个概念。该文已被学界公认为是“音乐学分析”的经典之作。此后,又出现了一些“音乐学分析”的论文。究竟什么是“音乐学分析”呢?近年来已有不少音乐学家撰文论述这个问题,按多数人的看法,似乎可以给出这样的定义:“在对音乐作品做技术性分析的基础上,进而揭示作品的人文意义,并做出历史的和现实的价值判断,就是‘音乐学分析’”。比较一致的看法是:音乐作品的分析,可以是纯技术的分析,也可以是技术分析加人文分析的音乐学分析。没有技术分析的纯人文分析是不能独立存在的。所谓技术分析,可以是全方位的,也可以是侧面的(如分析其音高结构、曲式结构)。后者往往是主要的。

3. “音乐分析”必须有预备课

我们的硕士研究生撰写的学位论文,大多数是分析某一个现代作曲家的某一个作品,主要是技术分析。这就面临一个非常实际的问题——怎样下笔?如果是分析传统音乐,学好传统“四大件”即已足够;但分析现代作品,传统四大件是远远不够的,甚至是无能为力的,尤其是传统和声。因为,分析一首音乐作品,首先是解读它的音高组织方法(即音高结构)。20世纪的音乐是多元化的,当你不知道作品是用什么方法写成之前,只能是一头雾水。当务之急,就是要尽量开设必要的预备课程。我想至少有四门课程是可以开的,他们能对分析现代音乐提供相对共性的基本原理。

勋伯格的序列写作原理——虽然近半个世纪以来,用严格的十二音技法写作的作品已经很少了,但序列的基本原理仍然影响着许多作曲家。20世纪80年代初,来我国讲学



的剑桥大学葛尔教授曾经说过：要了解现代音乐，最好从了解十二音写作入手。作曲大师梅西安也说过：序列的原则依然将影响着21世纪。

兴德米特的和声原理——任何音的结合都可构成和弦；和弦依有无不协和和不协和程度高低分成六等级，和声以紧张度起伏的循环代替功能和声中稳定与不稳定的循环。

阿伦·福特的音级集合原理——任何三至九个音都可构成集合。集合的构成与兴德米特的和弦构成有相似之处，但音乐“运动”的原理不同。起主题作用的核心集合及其具有一定关系的集合形成一个家族，这个家族以不同的织体分布在作品的不同部位，为作品提供结构力和统一感。

鲁道夫·雷蒂的“泛调性”理论——泛调性也称新调性，是传统调性音乐与无调性音乐之间的一种状态的音乐，在新音乐中占的比例很大。许多研究生的论文所分析的对象都必须涉及这种调性理论。

这仅仅是我的建议而已。并不是说学了这四门课程就能分析任何现代音乐作品了，但至少眼界和思路会开阔得多。

范哲明（沈阳音乐学院）：《从当下我国音乐院校作曲及作曲技术理论教学改革的必然性谈“音乐分析学科”建设的必要性及目的性》

我国音乐院校作曲及作曲技术理论教学改革的必然性基于以下三个越来越明显的现实问题：①现行作曲教学系统中占总学时数4/5的作曲技术理论（“四大件”）课程与作曲教学相脱节，其中以西方风尚时期（Common practice period）音乐为主要教学内容的传统和声学与曲式学（“作品分析”）体现得最为明显。②作曲技术理论（“四大件”）科目各行其道，教学内容（结合具体作品）虽有交叉但却竭力避免黏连，教学方法（特别是分析指导）虽有重叠但却难以形成覆盖，缺乏对创作实践的指导性与适用性。③以个别课形式进行的作曲教学，虽具有针对性和实用性，但缺乏系统性与规范性；随意性强，功能性（“合成”性）弱。

因此，建立与完善以能够体现当代艺术音乐创作特征的作曲教学为中心的，新的作曲技术理论教学体系势在必行，而这个新的教学体系中的核心课程应该就是“音乐分析”——一种对于音乐作品，特别是上一个世纪中的经典作品，从内在结构到外部形态，适度延伸到其形成过程至感知过程的全方位多视角的分析。目前我们对于建设（而非建立）“音乐分析学科”的必要性的认识基本上是一致的，但对于这个“学科”的目的性的理解却各不相同，甚至是风马牛不相及，这一点从上届会议的发言中多有体现。

“音乐分析”（Musical analysis）所要回答的问题即“这个音乐是如何产生的？”（“How does this music work?”）。但是“四大家族”（作曲家、音乐学家、音乐表演家与音

乐评论家)由于分析的目的各不相同,回答这个问题的方法以及给出的结论当然也是各种各样的。所以,我仅从作曲教学的角度,谈谈自己对“音乐分析学科”学术目的性的理解。

1. 音乐分析的本质与路径

中文“分析”一词的语义为:“将一个事物、现象或概念分成较简单的组成部分,并找出这些部分的本质属性和彼此之间的关系”;而英文“analyze”(analyse)一词从构词法上看,前缀“ana-”意为“从头至尾的”、“彻底的”,词根“lyze”·(lyse)的意思是“使……分解”、“使……裂解”,译为“分析”(彻底解体)也是准确的。至于“分析学”(数学的分支学科)完全是一种中文表述方式,因为“分析学”的英译还是analysis,无法做到像其他学科的英文名称那样,加上后缀-logy。分析是“解惑”的过程,分析的目的在于透过事物表层的复杂现象去发现其深层的本真属性。为了分析而分析,特别是通过分析将简单的事物复杂化都是对分析的误读。而当下音乐分析领域中,这种性质的分析文章越来越多,但对创作实践的理论指导功用越来越小。对于作曲教学及创作实践,我认为音乐分析的目的主要在于“解码”(破解作品中的“编码程序”,即核心材料的组织与运行方式),太多与此无关的“分析”只能使“解码”的过程与结果复杂化,不仅不会使学习作曲的人直观地了解到作品的创作构思与方法,还会使他们对作品的理解产生严重的偏差,甚至是反感。许多职业作曲家都曾表示出对“非解码式”的“音乐分析”之不屑,瓦雷兹就曾说过:“借助分析来解释(音乐),是在瓦解和毁坏作品的精神”,但他所指的“分析”一定不会是“解码式”的音乐分析,很可能是唐纳德·托维(Donald Tovey, 1875—1940, 英国音乐分析家、音乐学家)那种“随笔式”的音乐分析。

2. 音乐分析的技术与情境

分析的技术(techniques)。以作曲教学为目的的音乐分析应以“离散化分析”(The analysis of discretization)为主。所谓“离散化分析”就是在分析的过程中将作品分解为相对简单和细小的部分,然后再仔细检查这些部分组合在一起的方式与它们的相互关系,以及“内在层次”(immanent level)的特点。正如让-雅克·纳捷(Jean-Jacques Nattiez, b. 1945, 法国音乐符号学家)所言:“这个离散或分割的过程对于音乐变得易于分析是必要的”。再者,这样的技术操作更能体现“分析”的本质。但我们要注意的是,现有的分析技术,无论是福特的还是申克的,以及库尔特的、雷蒂的(这次来参会的英国音乐学家尼古拉斯·库克在他的《音乐分析导论》中就曾批评过雷蒂过于想证实他的方法之有效性,从而破坏了对于个性化的作品作出令人信服的分析),都有一定的局限性,特别是针对当代一些不以标准的乐音作为音响材料创作的音乐。

分析的情境(situations)。以作曲教学为目的的音乐分析应从音乐创作的视角来完整



地分析作品,而不该以任何先入为主且与具体作品无关的实践法则作为分析的标准,即雅克·沙耶(Jacques Chailley, 1910—1999, 法国音乐学家、作曲家)的主张:“既然分析形成于‘将自身置于作曲家的处境中’(put oneself in the composer's shoes),来解释他在写作时所体验到的,很明显,我们就不应该有以与作者本人关注的事情无关的准则来研究作品的想法,无论是在和声分析中还是在调性分析中”。作曲家(作曲教师)对他人作品的分析更多关注的是结果而不是过程,换句话说,我们只想找出作品中存在着的结构特点,而对于这些特点如何引发听众来了解作曲家的创作意图并无兴趣。布莱兹在他的《春之祭》分析中就讲过:“我必须再重复一次,我没有声称找到了创造方法,尽管本人关注这个结果,这个创作方法仅有的实际内容就是数学关系吗?如果我能找出所有这些结构上的特点,这是因为它们存在,我不在乎它们是否自觉还是不自觉地出现在那里,或它们以怎样的激烈程度渗透了(作曲家的)构思上的认识;我对作品和‘天才’之间所有的相互作用不大在意。”

3. 音乐分析的目的与作用

作曲可说是一种“工艺”(或说是“手工制作艺术”),如同制作钟表和制作皮鞋一样;因此,作曲的教学方式也只能采用瑞士钟表业和意大利制鞋业那种手工作坊中的学徒制,以便通过操作实践将那些“非理性”技术传授给学生,因为这些“非理性”的手工技术难以用“流水线”的标准操作取代和复制。尽管如此,在工艺技术的传授过程中,“理性分析”仍是非常重要的基础环节,只是这种“理性分析”并不是以系统的理论传授形式实现的。以钟表制造工艺为例,学徒伊始,师傅们并不会给他们介绍太多有关钟表构造的知识,更不会一上来就为他们系统地讲授有关钟表设计的课程,徒弟们要做的第一件事就是反复地拆装各种品牌的钟表产品,拆装的过程即是“分析”的过程。因此,对于作曲教学来说,分析就是一种“拆装”——学生在教师的指导下,通过对各种风格的经典作品的“拆卸”与“组装”来了解它们的基本构造,以便在其他技术成熟之时,“设计”“制造”出自己独特的“品牌”。因此,这种以“组装”为前提的“拆卸”,其目的是为了创作音乐,而不是为了解释音乐。

任达敏(星海音乐学院):《音乐分析理论的早期历史及其在中国的传播》

1. “音乐分析”的定义

大约在1896年出版的英文版《里曼音乐词典》(Dictionary of Music by Dr. Hugo Riemann; 英译者谢德洛克)是最早(甚至可能是第一部)给出音乐分析定义的词典之一。《里曼音乐词典》的“Analysis”词条内容如下:“音乐作品‘分析’是对音乐作品的结构进行研究,这既涉及了将主题细分成乐句、片段和动机,也涉及了乐句、片段和动机的组合方式与变化方式,此外还涉及了乐段构成和转调次序等等。”但是,到了20世纪中期,

音乐分析的定义有了变化。请看2003年《哈佛音乐词典》第四版中Analysis词条的定义：

“(音乐分析)是对应用于实际作品或演出作品的音乐结构的研究。在音乐学领域,音乐分析包含了对音乐结构、演出和文化的相互关系的研究。西方艺术音乐的分析主要涉及了技术问题,因而被认为是音乐理论的一个分支,显而易见的是,它涉及了已经写好的或演出的音乐作品。”《哈佛》第四版对analysis的定义则区分了两个范畴,一个是“音乐理论的一个分支”,另一个是“音乐学领域”的音乐分析。这就是说,到20世纪末,音乐分析的含义已经扩大。

2. 音乐分析理论的早期历史

(1) 萌芽阶段: 音乐分析理论并非凭空产生,它实际上起源于中世纪和文艺复兴时期的复调音乐分析传统。例如,11世纪的加洛林王朝的教士编订分类圣歌集(tonaries)的分类工作就是分析性的,这项工作的特点就是确定圣歌曲目中每一首应答圣歌的调式,分类的依据是格里高利圣咏的8种诗篇诵唱模式(psalm tones)。

(2) 17世纪的音乐修辞理论奠定了音乐分析的术语基础: 从17世纪开始,音乐修辞理论开始在德国得到了迅猛发展,在音乐修辞理论的发展中,“曲式”(form,或“形式”)的概念逐渐进入音乐分析理论。在这个时期之前,音乐被区分为“理论音乐”和“实用音乐”,因为当时的音乐主要是声乐,因此,理论家自然会在音乐写作与诗作或演讲写作之间进行类比,因而产生了“音乐诗学”。音乐与修辞艺术的类比是多层面的。例如,在宏观层面上,德累斯勒建议把音乐作品的结构按照演说的结构进行划分,把音乐作品划分成绪论、中部和结论。在微观层面上,就是把音乐作品的规则或语法比做演说的规则或语法。最重要的是,音乐中的个别旋律的、和声的或技术手法开始与古典演讲术的修辞“格”(figures,后来演变成音乐的“动机”)相联系。到18世纪末,音乐修辞学传统开始衰退。与此同时,里佩尔、基恩贝格尔和科赫等作曲家兼理论家开创了旋律创作理论,也就是我们今天所说的曲式理论。

(3) 科赫对音乐分析理论做出重要贡献: 德国作曲家和理论家科赫(1749-1816)在18世纪80和90年代对旋律句子结构的论述,对音乐分析理论的发展至关重要。科赫在结构描述方面配备了一整套术语,这些术语源自语法学和修辞学。他认为旋律是“音响语言”(tonrede),也包含了语法和标点符号。他试图确立一种“音乐言辞”(tonsprache)的“自然法则”,他将其称作“句子逻辑”。科赫的论述确立了一个“结构分级”框架,其中的两小节的“片段”可以成对地组合成四小节的“乐句”(satze),乐句再组合而形成“乐段”。在这里科赫表达的是乐句内的功能概念,而不是旋律材料的功能概念。

(4) 其他理论家也为音乐分析理论做出贡献: 有几位移居法国的理论家继承了科赫的“结构分级”分析法,同时还吸收了其他取得重大进步的分析法的长处。入藉法