

赵晓生 编著



太极作曲系统

赵晓生音乐论集

俞飞题



科学普及出版社广州分社

太極作曲系統

趙曉生音樂論

俞敏題



太极作曲系统

——赵晓生音乐论集

赵晓生 著

责任编辑:张唐生 姚钜 封面设计:冯树恩

科学普及出版社广州分社出版发行

(广州市应元路大华街兴平里3号)

广东省新华书店经销

广东新华印刷厂印刷

开本:850×1168毫米1/32 印张:13 字数:300千字

1990年2月第一版 1990年2月第一次印刷

印数:1—3000册

ISBN 7-110-01352-9/J·101

定价:6.50元

太古極
先生輝

趙曉

生同品雅正

李煥之

戊辰年冬

李煥之 著名作曲家 中国音乐家协会主席

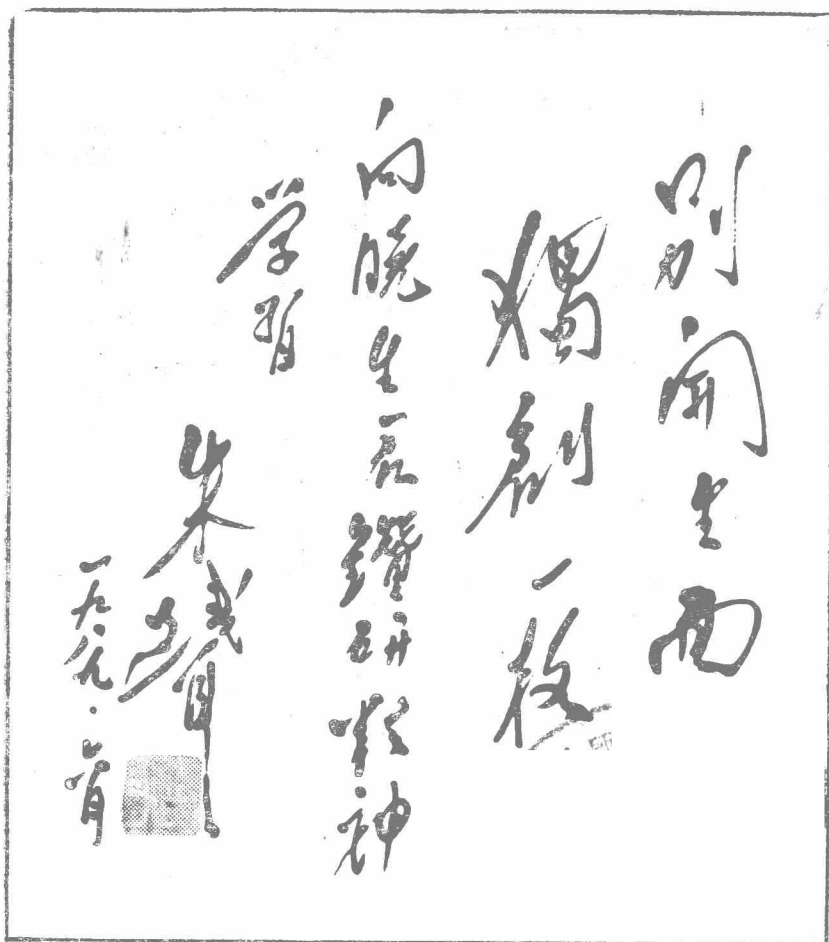
晓生《太极作曲系统》
出版

寓民族神韵
于现代意识
之中

丁善德

1989.8月

丁善德 著名作曲家 中国音乐家协会副主席、上海音乐学院教授



朱践耳 著名作曲家 中国音乐家协会上海分会 主席



《啸雪》 钢琴独奏曲谱 1989年5月28日及6月11日两次于上海音乐学院音乐厅公演 (赵晓生 作 张平杰 绘)

太極樂旨

東日月陰陽之氣

窮四象八卦之秘

乾坤交融

音韻美矣

誠獨創之作也

桑桐題贊



桑桐 著名作曲家 音乐理论家

中国音乐家协会上海分会副主席、上海音乐学院
院长、教授

乱，不乱，轮回对襟襟。

乐，即乐，悟中窥仙缘。

太极生两仪，两仪生四象，

四象生八卦，阴阳天地旋。

敢创新篇！

加页

晓生仁弟《太极乐旨》问世

河南陈铭志

一九八七·四

陈铭志 著名作曲家 上海音乐学院教授。作曲系主任

太 极

晓生兄

属书福堡

岁在戊辰

月迷堂



《太极》 饶宗颐教授书

饶宗颐 香港大学中文系教授 博士生导师 著名音乐学者

TAIJI SYSTEM IN COMPOSING

CONTENTS

Part I Neoromanticism

- Section A: Twenty Century Music and Rebellion
To Romanticism
- Section B: Twenty First Century Music and Rise
Of Neoromanticism

Part II Tai Ji System In Composing

- Tai Ji Musical Purport
- Tai Ji Musical Purport (cont.)
- Tai Ji System In Composing
 - Section A: YIN YANG Music Theory
 - Section B: Tone Set Technique
 - Section C: Tone-Field Function
 - Section D: Tai Ji System In Composing
 - Section E: Exercises for Composing
- The Book of Changes, Symbol, Music
- My Own Way--Tai Ji System in Composing
- How Did I Write " Tai Ji"

Part III Random Articles

- Chinese Music and Oriental Aesthetic

Somniloquy of A Contemporary Composer
Mental State
Concept and Taste
View of Mine to Piano Music in Chinese Characteristic
Having No Appearance But Spirit, Forgetting
No Spirit But Appearance
Consonance In Dissonance of Anton Webern and
Dissonance In Consonance of J.S.Bach
Lylic Character and Dramatic Consciousness In
George Crumb's Compositons
A Pioneer of Twenty Century's Music--Charles
Ives
Women Pianists Whom I Love
Is the Dunhuang Music Structured In the DAQU
Form of the Tang Dynasty?
A Different Rhythmic Decipherment of the Dun-
huang Caves' Notation
On Electronic Music (A Random Notes)
A Brief Statement On Technique of Electronic
Music

《太极作曲系统》的理论与实践

(代自序)

本文集所辑录之论文，大部均已公开发表，现在汇集起来，可算作笔者自1986年以来在现代作曲理论方面的学术成果的一个总结。文集的中心论题是第二编《太极作曲系统》，以及这一系统的教程。第一编《合力论》实质上是前奏。第三编《杂论》搜集了能从某一方面体现笔者观点的文章，所涉颇广，长短不一，故称之为“杂论”。

转眼已是第四个年头了。这一切的开端皆始于1985年8月创作钢琴协奏曲《希望之神》。酷暑盛夏加上热情冲动，在略为过火的音乐中萌发了“合力论”的念头。于是，一篇篇地往下写去，乐曲文章齐头并进，互为补映。现在的编目基本保留了各篇论文的本来面目，即使前后有所修正，亦不复更改。

其间发生了许多事情。1986年5月，《希望之神》在第十二届《上海之春》音乐舞蹈节上首演，并获作品、演奏、钢琴独奏三项奖。随后，借天津音乐学院举办第一届美国音乐研讨会之机，与该院交响乐队合作演出。同年8月在兴城“中青年音乐理论家座谈会”上，“合力论”首次引起国内同行的关注。然而，“合力论”仅仅提出一个比较空泛的目标，却尚未寻找到有效地达此目标之途

径。1986年夏，笔者第一次尝试用“音集技法”写作了管弦乐组曲《简乐四章》。尽管这一技法的研究当时尚处初始阶段，但我仍自我偏爱其第一、二两个乐章，窃以为包含着颇有意义的新东西。从1987年元旦开始，工作重心转向“以《周易》所包含的阴阳哲学与数理逻辑为基础，创立一个自治的作曲系统”上来。4月，《太极乐旨》上篇写成。6月，完成钢琴独奏曲《太极》。8月，又写了《太极乐旨》下篇。9月，蒙《音乐艺术》编辑部鼎力相助，该文以前所未有的最快速度问世。11月，《太极》在1987上海《中西杯》国际音乐比赛中获中国风格钢琴曲创作的首奖。我一直自认为在各类音乐比赛中不会有好运气，并且向以玩世不恭的态度豁达处之。而这次居然交上好运，不能不感谢上帝的厚待与恩赐。比赛一结束，马不停蹄地应邀去武汉音乐学院“游说”，折腾整整一星期，首次全面公布了当时称之为“合力、音集、太极”的“三论”。那是1987年12月，作为《太极作曲系统》，其基本骨架已初备规模。

随后，是创作上与理论上进一步发展与丰富的阶段。1988年1月，为《黄钟》特撰《太极乐旨续篇》，以示对武汉音乐学院所给予我学术上大力支持的感激之情。四、五月间，接连写了数首作品，力图尝试进一步揭示《太极系统》所包涵的不同风格“兼容量”的可能性。6月，《太极乐旨新述》在香港民族音乐学会、香港大学亚洲研究中心合办的“中国音乐与亚洲音乐”国际研讨会上作为入选论文宣读。由于签证的延误，本人未能成行，劳驾叶纯之先生代读，颇有“不见其人，但闻其声”之憾。8月，《太极作曲系统》全文首次在纽约哥伦比亚大学举行的“中国音乐的传统与未来”海峡两岸作曲家座谈会上发表。紧接着，又参加了10月在香港举行的1988国际现代音乐节（由“国际现代音乐协会”与“亚洲作曲家联盟”合办），引起中外作曲家们广泛关注与兴趣。中国音乐家协会主席李焕之先生在题为《中国音乐创作在深化探

索中前进》的在1988年香港国际现代音乐节与亚洲作曲家同盟大会上的发言中说：“作曲家们运用新的技法，创造新的风格则各有自己的独特创造，尽管相互间难免有不少雷同之处，然而各人都有各自的探求，有的还逐步形成一套创作技法体系的理论，如赵晓生的《太极作曲系统》就是其中的一例，也许在不久的将来，他会自成一个特别的作曲流派也未可知”。

经过近四年时间的惨淡经营，在1989年1月由东方音乐学会举办的“东方音乐风格”国际研讨会上首次发表的“三、二、一寰轴”，为称之为“太极作曲系统”的“圆环”上画上了最后一笔，创作于上半年的《唐诗乐境》则是将这一理论付诸实践的产物。至此，作为理论构架的工作暂告段落。今后几年，重点将转入创作更多的作品与使这一系统教材化两项工作上来。

二

将“太极作曲系统”称为“系统”而不是“体系”，是为了表达如下愿望：永远保持它的开放性格，永远在不停顿的流动中变易，发展，永不自我封闭，永不处于凝固的僵死状态。尽管“体系”在英文中用同一个单词“SYSTEM”表示，在中文中却大相庭径。“体系”的高度自我完善使之具有排他性而往往容易走向自我封闭。而“系统”则始终可以处于不断扩张，不断发展的运动态势之中。是为取“系统”二字的理由。

笔者从自身的实践中，感觉到“太极系统”确实提供了实现“合力论”的目标的一种途径，提供了贯通古今、融汇中西的一种可能。到目前为止，这一理论的注意目标主要在于音高组织关系方面，尚未更多地涉及节奏、音色等范畴。但即使在音高组织这一老生常谈的论题范围内，这一系统的最大特点在于进一步揭示了在调式音阶与无调性两极之间存在着广阔的“中间地带”，而它

们互相之间是有机联系着而不是截然对立的，从而更广阔地拓展了从调式音阶到无调性的新的音高组织可能性。

在音乐发展史上，对于音高组织关系主要出现过三个不同的“系统”，或可称为“台阶”：第一台阶为中古调式系统（包括四声的，五声的，六声的，七声的）。第二台阶为大、小调功能系统（将多种音阶归结成具有统治意义的两种）。第三台阶为十二音技法（宣布了十二个音相互之间的完全独立自主）。“太极作曲系统”的基础：“阴阳律”及由此而引申而来的“三、二、一寰轴”（即“纪之以三，平之以六，成于十二”寰体轴心音阶），包含着与上述三个“台阶”——中古调式、大小调、十二音——既相联系又相区别的显著特点。这就为作曲家提供了将上述三个“台阶”的思维特征在一个新的统一体中加以综合的实际可能性。

作为《太极作曲系统》的技术基础，是“音集技法”。音集本身亦是一个十分开放、十分宽阔的概念。这是与阿伦·福特“集合论”的不同之处。从“音集”角度看，大调音阶或小调音阶皆可看作一个特定的音集。转调可看成音集的移位。调式的变换可看作音集的变易。大调音阶可看成“2，2，1”四音音集及其7号移位。旋律大调可看成上述四音音集及其倒影的合成。多利亚调式是“2，1，2”及其7号移位。如此等等。

扩大了音集观念可以解释各种风格的、任何时期的音乐作品。当然，严格地运用音集技法写作不同于这类宽滥的分析。它仍有着不同于其他技法的独特写作方式。

总之，《太极作曲系统》的要旨在于其“综合性、多元性、变易性”。所谓“综合性”，指它兼容并包历史上几种主要音高组织系统的主要特征，而不仅仅与其中某一种组织系统相联系，并在“音集技法”的基点上将它们综合为一个统一体。“多元性”指这一系统可能将同一个被称为“音乐思维细胞结构”的“音集”，处理为不同风格、不同音响的结果，表现出相当广阔的风格兼容量。所谓“变易

性”，指这一系统处处体现了《周易》的阴阳两个对立面之间的“不易，简易，变易”规律。了解了这一点，便掌握了本书的钥匙。

三

运用《太极作曲系统》创作的音乐作品，迄今正好八首。每一首又都体现了该技法中某一方面的尝试。

1.《阴阳三阙》(为十六位演奏员而作)，1987年1月

这是刚萌生“太极乐旨”时的第一首作品，十六位演奏员分为各为八人的两片。乐器不定，可中可西，可同类可异类。乐谱仅注明音集，有的规定节奏形态，有的不规定节奏形态。一切变化均由演奏员即兴处置。这是一首非限定因素较强的乐曲。全曲分为三段：(一)六交——暗示了音高上的阴阳对置。由六音音集构成。(二)天地——暗示了和弦结构的阴阳对置：以内藏之大三和弦及小三和弦表示和弦的阴阳。(三)方圆——暗示了调式的阴阳变易。外圈的“圆”是七种不同调式的阴阳逐渐变易循环。内圈的“方”是由七种调式构成的不同音集或动机。内外相交，可出现相谐、相错、相背等各种不同调式交替或复合的多重状态。此曲的演奏带有极大的即兴性与偶然性，要求演奏员发挥高超的创造能力。

2.《太极》(钢琴独奏曲)，1987年6月

此曲完整显示了“六十四音集”由纯阴按卦位变化逐步发展到纯阳又逐步回到纯阴的过程。音乐的内在组织力由音集所包含的音程涵量的变化所控制。在织体上运用了广阔的音域变化，力图将古琴韵味、点描手法与传统织体相结合。在结构上，既是唐大曲结构的浓缩，体现了“散—缓—庸—急—散”的大原则，又在某种意义上吸取了奏鸣曲式的结构原则，在音乐形态上表现出“倒装再现”的隐结构，具有 $\underbrace{ABC}_{\text{发展中心段落}} \boxed{D} C^1 \underbrace{E}_{\text{插部}} B^1 A^1$

的意味。此曲可称为“六十四卦音集的周易体”。(在这里,“周易”为“周旋而变易”之义。)

3.《嫦娥》(女声独唱曲), 1988年1月

为李商隐诗谱曲,是《唐人绝句声乐套曲》中之一首。这首乐曲运用了“补卦”的原则。(详见《太极乐旨续篇》)。

4.《碧霄排云》(长笛与木鱼), 1988年4月

此曲乃“自由十二音的阴阳对置”。中段运用长笛的泛音演奏技术。末段是首段全方位倒影逆行(即将第一段的谱子颠倒过来略加整理),因此,首段处于“阳位”的音在末段全部变为“阴位”,反之亦然,使“阴”与“阳”全部交错易位。

5.《一》(高胡、二胡与双重民族乐队协奏曲), 1988年5月

这是一首结构独特的乐曲。每一乐思均有其“倒影”与之相呼应。而每一乐思本身又可分割成互为倒影的阴阳两部分的“音集”所构成。乐曲发展到中心点达到高潮,然后整体逆行,第一乐队与第二乐队交换,高胡与二胡交换,倒回到乐曲的开头时的状态结束。颇具“迴文诗”体的格局。序列音乐中作为基本结构形态的“原型、倒影、逆行、倒影逆行”四种方式,在此曲中均在对称位置上遥相呼应。音乐的结构从微观(如音高及乐句)到宏观(如全曲结构),都既“一分为二”(由阴阳两部分互为对映),又“合二而一”(时空两方面,即纵与横的合一)。因而,我称这一结构为“三维全息双螺旋体对映结构”。

6.《绿腰》(琵琶独奏), 1989年1月

7.《听琴》(二胡与钢琴), 1989年2月

8.《唤凤凰》(笙独奏), 1989年5月

以上三首均属《唐诗乐境》,而且出自同源都用同一技法——“三、二、一寰轴”写成。乐曲内容有“题解”附后。从写作技术而言,意图在于:1.在不同层面上揭示“三、二、一寰轴”的内涵。第一首《绿腰》结构和音响均更倾向传统民族器乐曲。第二首《听

琴》有不少在二胡上属较新颖的写法，尤其“呢语”一节，用二胡的任意律和钢琴平均律的卡农，表现了“对吟”的境界。第三首《唤凤凰》音响独特新奇，既在笙上借鉴了电子音乐的音响结构，又使音乐具有民族内涵。“既是现代的、又是民族的”，寓民族神韵于现代意识之中，是这三首乐曲的主旨。2.在演奏技术上，向演奏员提出新的挑战，以扩大民族乐器的表现能力。

上述八首曲子，应当成为本书的一个组成部分。由于篇幅和制谱的困难，只好从略。但它们的存在或可使本书所议之“作曲技法”不致成为空论。

“作曲技法”的生命力唯存于创作之中，祈愿日后能继续不断写出更多的作品，以为佐证。

四

本书中最重要的话大概是《太极作曲系统》第二部分“音集技法”结尾处的四句近乎禅语的话：

“不可无法。不可有法。无法乃大法。至法不循法。”

我心存一个秘愿：若干年（少则五、六年，多则一、二十年）后，本人能够有充分的力量把本书中所阐明的“系统”亲手粉碎，这将是我的希望，我的意愿，我的最大快乐的时刻。

赵晓生 谨记

公元1989年6月12日