



音乐分析学学术研讨会
Symposium of Musical Analytics

首届全国音乐分析学学术研讨会 学术论文集 下

The Selected Articles of the First National
Symposium of Musical Analytics

贾达群 主编



上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

首届全国音乐分析学学术研讨会学术论文集

下 册

上海音乐学院出版社

图书在版编目(CIP)数据

首届全国音乐分析学学术研讨会学术论文集:全2册

/贾达群主编. -上海:上海音乐学院出版社,2011.7

ISBN 978-7-80692-643-7

I. ①首… II. ①贾… III. ①音乐-分析-学术会议-文集 IV. ①J-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第112686号

- 书 名 首届全国音乐分析学学术研讨会学术论文集(上、下)
主 编 贾达群
责任编辑 陈 欣
封面设计 运平设计
出版发行 上海音乐学院出版社
地 址 上海市汾阳路20号
印 刷 江苏省南通印刷总厂有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 50.75
字 数 1075千字
印 数 1,300册
版 次 2011年7月第1版 2011年7月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-80692-643-7/J.621
定 价 110.00元(上、下册)

本社图书可通过中国音乐学网站<http://musicology.cn> 购买

目 录

下 册

谭盾歌剧之多重结构力研究 杨和平 / 1

音乐体裁的审美寓意

——以叙事曲“语法”及“语义”含义分析为例 李小诺 / 16

试论前古典时期奏鸣风格与协奏风格的相互影响 邹彦 / 29

频谱音乐的曲式原则 肖武雄 / 47

浅释构成织体的结构要素

——以钢琴作品为例 王庆 / 68

民间传统戏曲音调与西方现代作曲技法的巧妙结合

——贾达群《蜀韵》的创作技法 段文晶 / 81

高为杰现代音乐创作技法概览 卢璐 / 101

亨策“移动和弦”的结构与功能 冶鸿德 / 108

和声分析——音乐分析的基础 王晔 / 124

曲式结构图与符号的科学运用 李方 / 126

西方音乐作品分析的“中国角度” 陈新风 / 128

基于音阶的琵琶单音主管协和度分析 邓志勇 / 130

尺度控制

——音乐结构发展的重要思维方式 扈滨 / 132

音级集合的移位反演与不变关系 齐研 / 134

斯特拉文斯基《春之祭》节奏思维特色研究 张友刚 / 136

关于大型歌剧《太阳雪》与说、唱、剧《解放》音乐创作上的异同分析

——分会发言概述 胡净波 / 141

衔接传统 探求未来

——斯克里亚宾交响诗《普罗米修斯》音乐分析 徐平力 / 145

《离梦》:与昆曲融为一体的音乐 李向京 / 147

罗忠镕《钢琴曲三首》分析 张忠平 / 149

泽纳基斯室内乐《EONTA》中的形态语言与节奏组织(摘要) 郭 龙 / 152

肖氏协奏奏鸣结构中的常量与变量

——对肖斯塔科维奇 $\sharp c$ 小调小提琴协奏曲第一乐章的作曲技术分析 秦庆昆 / 154

利盖蒂中后期作品中的音高组织方式及其作用 缪薇薇 / 157

奏鸣曲式呈示部中连接部与结束部的划分探讨

——以贝多芬《钢琴奏鸣曲》为例 陈 雷 / 163

风格分析

——以施尼特凯复风格作品为例 胡筱铮 / 165

鲍元恺第一交响曲“纪念”音乐分析(摘要) 黄 飞 / 167

鲍元恺《台湾音画》研究摘要 廖美群 / 169

论“细胞音响”在弹拨乐三重奏《丝》中的应用 刘 颀 / 171

京剧《二进宫》《沙家浜》三人对唱唱段的音乐分析 卢爱华 / 173

比例节奏的结构力探微

——分析泽纳基斯大型管弦乐《灯芯草》第二部分 庞 莉 / 174

坎切力的交响思维研究

——以最后三部交响曲为例 檀革胜 / 176

普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》中的循环主题结构及曲式功能转换 邢晓林 / 178

韦伯恩《五个乐章的弦乐四重奏》Op. 5 第一乐章立体分析 郝 艳 / 181

纪念勋伯格《五首乐队作品》诞生 100 周年

——“往事”音乐分析 李 洋 / 183

《探索曲式分析公共课教学的新模式》摘要 童 昕 / 186

我国的第一部曲式与作品分析教材

——陈洪先生的《曲式与乐曲》研读(摘要) 丁 好 / 188

源于寂静 归于纯净

——阿沃帕特钟鸣作曲法与早期钟鸣音乐作品研究 许 琛 / 190

“多重结构”思维及其分析理论

——陈怡《第二交响乐》结构分析 李 涛 / 205

莫里斯·奥阿纳和声观念

——音块技术初探 刘 奇 / 218

简述 90 年代国内序列音乐的发展及其特征 吴雪源 / 231

螺蛳壳中做道场

——达拉皮科拉《安娜莉贝拉的音乐札记》的结构组织分析 陈俐月 / 242

多维作曲技法的融合

——姚恒璐的《追忆》音高结构思维方式研究 张宝华 / 253

传统素材 现代阐释

——陈其钢《逝去的时光》创作思维与技法研究 李美丽 / 279

简论考维尔创作中的传统性

——以三首钢琴小品为例的研究 姜 扬 / 293

脱胎于传统,走向今天

——论莱蒂“主题的过程”分析法如何运用于现代音乐作品分析 鲁 立 / 302

调性思维与印象主义表达

——以德彪西钢琴曲《意象集〈运动〉》为例 李 诚 / 311

“乐之为体,以心为主”

——高为杰第二弦乐四重奏《远讯》分析 卞婧婧 / 324

论施尼特凯《钢琴五重奏》对传统作曲技法的借鉴 康长安 / 341

黄土地上的舞步

——张大龙室内乐作品《探戈》音乐分析与创作思维探析 杜 娟 / 348

卡特《碎片2》的创作技法研究 邓连平 / 357

论《山河回响》中单细胞的核心结构力 吕朋朋 / 372

鲍罗丁《第二“勇士”交响曲》第一乐章的形象分析 王 寿 / 381

“寄现代于传统,溶民族于交响”

——赵季平《乔家大院》交响组曲总谱研究 张智军 / 388

蒙特威尔第“激情风格”作曲理论浅析

——以第八卷牧歌《战争牧歌》分册为对象 严逸澄 / 398

16世纪末至17世纪初英国世俗声乐音乐风格探微

——以英国牧歌为例 潘安婧 / 412

试从三部管弦乐随笔看巴伯的音乐写作手法及对结构的影响 施吟云 / 426

中国当代早期钢琴变奏曲变奏手法与结构研究 孙 洋 / 442

卡特“织体分层”技法研究 纪德纲 / 444

谢德林《复调手册》中的对位技法研究 孙晓烨 / 446

从方法论回到认识论

——关于20世纪音乐分析理论的认知 朱宁宁 / 448

从施托克豪森《交叉演奏》看整体序列主义特征 李 铮 / 450

权吉浩音乐作品中的京剧风格与创作技法研究

4 首届全国音乐分析学学术研讨会学术论文集(下册)

——以《京剧印象》、《窦娥冤》、《写意,锣鼓经》为例 任丹丹 / 452

形散而神不散

——略论乔治·克拉姆《四个月亮之夜》的音高、音色、节奏 黄轶媛 / 454

试谈歌剧序曲中的形象分析

——以韦伯的歌剧《自由射手》序曲为例 吕 丽 / 456

里盖蒂《第一弦乐四重奏》的音乐分析 左延芳 / 457

韦伯恩无调性音乐创作的起航

——Op. 3, no. 1 的音高分析 邬希婧 / 459

灵魂的碰撞,“死亡”的交响

——梅西安《图伦加利拉交响曲》与肖斯塔科维奇《第十四交响曲》的音乐比较分析

朱 倩 / 461

20 世纪音乐传统的调性回响 袁 鑫 / 463

歌剧《原野》音乐音响之表现性的三度解构

——对“三联音乐分析”的探索性研究 王旭军 / 465

舒曼艺术歌曲套曲《妇女的爱情与生活》音乐分析 单 良 / 467

拉赫玛尼诺夫第一钢琴协奏曲曲式结构探究 黄金城 / 468

电子音乐图形化分析方法研究 王则灵 / 470

谭盾歌剧之多重结构力研究

杨和平*

内容摘要: 结构力设计体现了作曲家在作品陈述过程即音响“纵横运动”上的一种控制,通过它们,来确立作品结构形态的最终形成。谭盾歌剧中的音乐结构力包括多种形式,如用打击乐控制整个作品、主题贯穿、音响信号贯穿、动机音程贯穿等等,这些结构力形式常常是二重或多重并行,形成不同结构力形式共同作用的结果,通过它们来加强歌剧内在的逻辑性与统一性。

关键词: 结构力;主题贯穿;音响信号;动机音程;结构对位

一、概述

歌剧是一种规模庞大的音乐体裁,其结构与结构力设计是加强作品内在逻辑统一的重要手段,而结构力设计体现了作曲家在作品陈述过程即音响“纵横运动”上的一种控制,通过它们,来确立作品结构形态的最终形成,因此,本论文把谭盾歌剧中结构力的设计作为探究的重点。

歌剧创作有剧本在前,剧本有自身的文学逻辑与结构,谭盾歌剧中的音乐结构既有与剧本相承的结构设计,也有诸多“破局”的安排,即音乐另置一条叙述逻辑,因而与剧本形成“结构对位”的格局。

从谭盾五部歌剧的整体结构特点上来看,《马可·波罗》将京剧与西方歌剧两种不同的陈述结构作“交织镶嵌”处理,《九歌》的结构则借鉴了中国戏曲与民间音乐中“板式变速”的做法,《牡丹亭》的结构则体现了“框边”布局的原则,作品开篇从主题 1 开始,每一场结束用

* 作者简介:杨和平,男,武汉音乐学院讲师,博士。

它收尾,如同给五个段落装上了清晰的“框边”,每场界域十分清晰,同时,在场景内部的结构设计上,又借鉴了戏曲“连缀体”的做法。《茶》与《秦始皇》二剧虽然故事情节有意向传统靠拢,但在结构设计同样精心布局,《秦》剧让动机音程与人物形象相结合,让作品形成诸多“栅格”,故事就在这些“栅格”中迂回发展;《茶》在结构设计上也采用“框边”布局的作法,在写作上,将一个西方圣咏风格的段落置于作品开始、当中、结尾,形成“倒述”与“插述”的结构设计,同时,又赋予水、纸、石头等不同的寓意,在三场中各自布局。

一些场景结构虽然具有了传统曲式的某种形态,但谭盾赋予了它们鲜明的个性特征。如果说,材料是曲式结构的决定因素之一,那么,这些结构往往因为材料的个性化而呈现不同于典型的曲式范式。

比如有的结构具有回旋曲式特征,但有这样一些特殊情况,如用音型化材料作为叠部,《秦始皇》第一幕第三场的主体段落三是把包含增四度的音型化材料作为叠部。如用预制材料作为叠部,《牡丹亭》第Ⅱ场的D(m. 110-213)部分结构具有回旋曲式的特点,谭盾用了三个插入的“C&I”材料(作曲家的声音与即兴演奏)承担了叠部的功能,它们都是以预制CD形式出现的等等。

关于变奏曲式的运用,谭盾歌剧中有如下一些设计,(1)围绕一个特定集合作纵横发展,如《马》剧第二场“海”部分的中部就是以集合4-23为基础,在旋律与和声上作纵横发展,形成四个变体。(2)以某一主题作为固定低音进行变奏,如《秦》剧第二幕第一场中就有这样一个结构设计:它是一个以长度为两小节的主题8为固定低音的小型变奏曲,主题8由合唱队演唱,变奏部分是秦王、高渐离、栎阳三人的对唱。另外,在变奏手法上,谭盾歌剧中有这样的处理,即变奏先行,原形在后,原形与变奏最后以对位结合,在《茶》第一幕第二场中,谭盾用管钟与奶头锣演奏两小节的固定旋律,该旋律是主题b的变体,它单独呈示之后,不断与主题b原形以及音型化材料形成对位结合。

有的结构具有单三部曲式的特征,其音乐材料也比较特殊,如《马》剧“喜马拉雅”部分有如下设计,其呈示部与再现部的主要材料为模仿僧侣念经的吟诵材料,由忽必烈、但丁、鲁斯蒂切罗三人一边摩擦诵钵,一边吟诵“Hi Ma La Ya”四个音节,中部则是拼贴的藏号特殊音响。《九歌》的第八段:呈示部与再现部是以大鼓主奏的打击乐段落,中部为拼贴材料,即琵琶曲《十面埋伏》片段等等。

回到关键词“结构力”^①,这一概念虽然出现在诸多中文的著述当中,但给它下一个清晰定

① 而该词的英文翻译也五花八门,有 Structural Force, Structural Strength, Power of Structure 等等,这些译词在西方一些重要的学术性音乐期刊、辞典中,诸如 *The New Grove Dictionary of Music and Musician* (2nd ed.), *Music Analysis*, *Journal of Music Theory* 等等,鲜有学者提及,西方学者尤其是美国学者更多是从具体的角度来探讨结构力的问题,诸如从动机、和声、节奏、音色、音集集合等方面来探讨,因此类似的概念或者它们和结构一词合成的概念比较多,如主导动机、音响信号、节奏结构、和声结构等等。

义的不多,诸多著述者把它当作一个习以为常、心照不宣的词汇,觉得不需要加以注解。而实际上,厘清该词之所指对于分析者而言具有重要意义,何况,给它下一个清晰定义并非易事。

对于何谓“结构力”,李先生认为:“音乐的结构力问题是把研究的重心集中到较窄的方面——即只研究音乐的宏观支撑力。即看乐曲在进行中是如何产生张力来促其发展,又如何通过松弛来达到乐曲的收束,并实现整体平衡。”^①李先生在表述中强调了“宏观支撑力”与张弛的平衡。贾达群教授认为结构力是“对作品结构的形成具有决定性作用的结构元素及其组合形态的逻辑方式及其相互关系。”^②

两位学者都立足于结构元素来探讨结构力的问题,并认为,结构力因素对作品结构的形成具有决定性作用。不同的结构力因素有着不同的出发点,但有一点是共同的,即它们都是将一个音乐作品结构成为一个整体的力量。

具体论及谭盾歌剧,理论上存在两种类型的结构力:文学结构力与音乐结构力。文学结构力主要是指文学剧本中,由情节、人物等因素之间的相互关系而形成的一种戏剧结构力,而关于情节、人物等因素之间的相互关系限于篇幅,本文不做探讨。谭盾歌剧中音乐结构力的实现手段则包括多种形式,如用打击乐控制整个作品、主题贯穿、音响信号贯穿、动机音程贯穿等等,这些结构力形式常常是二重或多重并行,形成不同结构力形式共同作用的结果,通过它们来加强歌剧内在的逻辑性与统一性。

二、主题贯穿

1. 双主题贯穿

《九歌》:《九歌》中,谭盾为了刻画想象中的远古祭祀过程,用打击乐与吟诵材料组成作品材料的基本面,打击乐与吟诵材料各自均有较多的、独立陈述的段落,除此之外,打击乐贯穿运用在绝大部分的伴奏织体当中,鼓类乐器演奏的节奏材料更是作为背景层面的材料加以运用。在这样一个基本面上,再进行“线、点”布局,线的因素为两个贯穿主题:全剧贯穿的、人声演唱的主题1;局部贯穿的、由唢呐、箏等演奏的、具有北方吹打乐风格的主题2。点的因素有:拼贴琵琶曲《十面埋伏》片断;添加由低音大管演奏的单音持续音等等。点、线、面的结合即保证祭祀风格的统一,又具有灵动性,而且从结构力的角度而言,基本面的统一让作品构成一个牢固的整体,主题材料贯穿形成另外一种、具有不同色彩的结构力,两种不同层次的结构力加强了作品材料之间的内在逻辑。

全剧贯穿的主题1是一个具有山歌特征的徵调式主题,节拍自由,展衍过程中,借鉴说

① 李吉提:“中国传统音乐的结构力观念”(之一),《中央音乐学院学报》,1994年第1期。

② 贾达群:《结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论》,上海音乐学院出版社,2009年第106—107页。

话的语气、语调,将主音 G 升高半音、增加下滑音。歌词全是衬词,无具体词义。它的贯穿是建立在集合 3-9 的变奏与展开基础之上的,3-9 是一个五声性的集合,音程级只有大二度与纯四度,音调上围绕它来进行展衍,如扩展至 7 音,形成 G 徵调式(七声燕乐);作语调化的处理;增加装饰音等等,速度比较舒缓,节拍以自由居多,富有抒情性。主题 1 每一次出现,其人声设计或器乐演奏上均不相同,主要由人声来演唱,演唱形式上有独唱、重唱、合唱三种,用器乐演奏较少,仅在段落 4 中用马林巴与颤音琴、笙分别演奏了该主题,具体设计见谱例 1。

谱例 1:

谱例 1 展示了两个乐段的音乐片段。上方乐段包含以下部分：

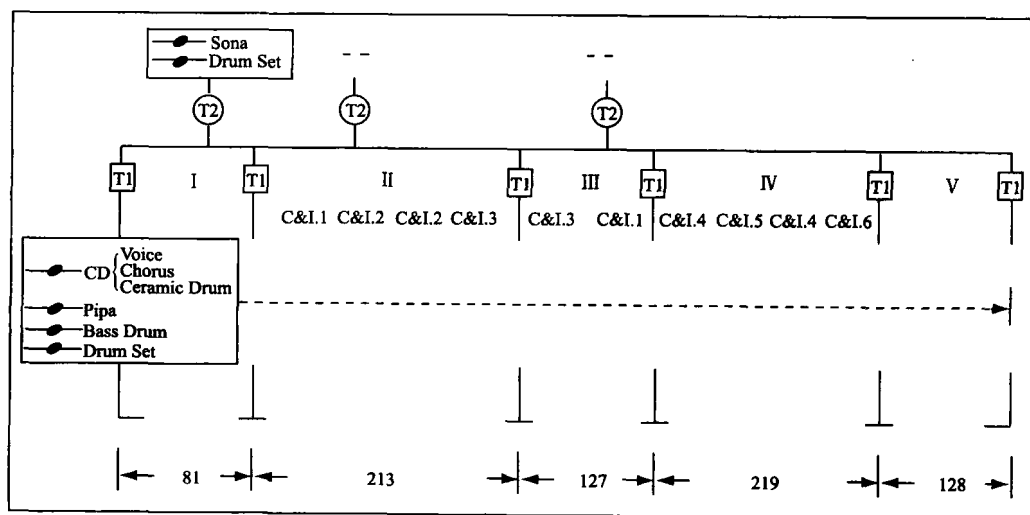
- 排练号: 18 男声独唱
- 19 女声独唱
- 21 男声独唱
- 34 马林巴 颤音琴
- 34-36 女声合唱
- 39 笙

下方乐段包含以下部分：

- 40 男女二重唱
- 42+44
- 51 女声独唱
- 62 女声四重唱
- 85 混声合唱

《牡丹亭》:《牡丹亭》也具有双主题贯穿的特点,除了把主题 1 作为全剧“框边”运用之外,谭盾又将主题 2 局部贯穿于部分段落之中。具体贯穿情况如下图表(表中“C&I. 1…”表示插入的“作曲家的声音与即兴材料”,最底层数字表示每一场小节总数量):

【图表 1】



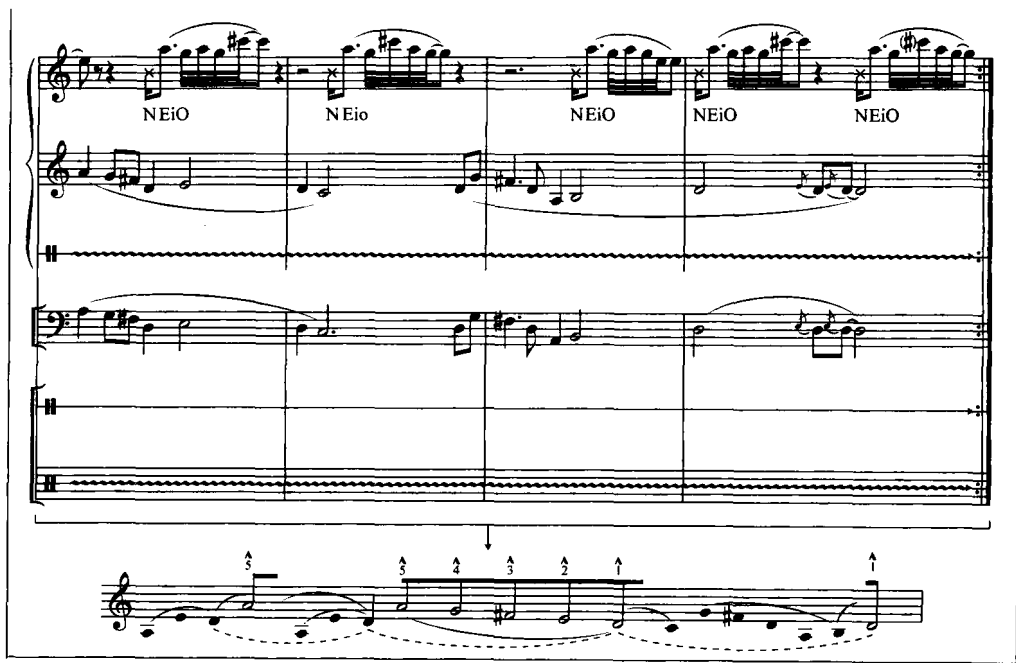
谭盾有意识将主题 1 通篇贯穿运用,作品开篇从它开始,每一场结束用它收尾,给五个段落装上了清晰的“框边”,“框边”中的主题音调固定地由男中音合唱队演唱,并预制在 CD 上,用它作为隔断,将五个场次彼此分开。

《牡丹亭》主题 1 具有 D 混合利底亚调式的特点(见谱例 2),主题旋律由男中音合唱队演绎,是全剧的核心材料,具有西方圣咏的风格。主题节拍为 $\frac{5}{4}$ 拍子,节奏舒缓,由四个分句组成,前三个分句的起音均从属音 A 始,落音除第三分句外,则均落在主音 D 上,并以上方大二度音不断加以“润色”。在主题音调的长音处有一个衬腔的设计,即用男声演唱无词义的音节“Ei O”作为填充,材料由 AGE $\sharp$ C 四音组成。

从配器上看,尽管主题 1 在每一场结尾出现时,配器保持“两个基本不变”,一是预制在 CD 上的三种素材基本不变(歌词变化除外),它们是:合唱队演唱主题 1 的旋律、衬腔、陶鼓的节奏;二是非预制的三种素材基本不变:琵琶重复主题 1 的旋律、大鼓的节奏、架子鼓的节奏,这“两个基本不变”确保了主题 1 每次出现时的音响特征基本一致,人声、琵琶、大鼓与架子鼓等四件乐器可以称之为该主题在配器设计上的核心音色组合。

谱例 2: (总谱 P1, m m. 9-16)

The musical score for Example 2 is presented in five staves. The top staff is for the Voice, featuring two instances of the syllable "Ei O". The second staff is for the Chorus, showing the main melody. The third staff is for the Wu Ceramic Drum, with a rhythmic pattern. The fourth staff is for the Pipa, which repeats the main melody. The bottom two staves are for the Bass Drum and Drum Set, with their respective rhythmic patterns. The score is marked with "mp" (mezzo-piano) for the instrumental parts.



局部贯穿的主题2由五个音构成,纵向排列为一个小九和弦,主题基础为一个乐句,节奏为散板,多以重复的手法来延长,伴奏上用唢呐作跟腔伴奏,架子鼓在给定节奏的基础上作即兴演奏,人声与唢呐(即旋律声部)的速度相对舒缓,架子鼓的速度相对稍快,二者结合具有机遇对位的特点。该主题专门为剧中人物——石道姑而设,用京剧/昆曲女旦演唱。

这两个贯穿主题既有对比性又有共同性,其对比性体现在:主题1为西方圣咏风格,主题2在演唱上用昆曲女旦演唱;主题1的节奏与节拍相对规整,主题2则为散板,各声部间有机遇对位的处理。共同性体现在:跟腔伴奏的处理手法上保持一致,主题1采用了琵琶跟腔伴奏,主题2采用了唢呐跟腔伴奏;打击乐器都运用了架子鼓。

2. 多主题交织贯穿

歌剧音乐牵涉到众多的音乐材料,如何让材料更经济、更集中是困扰诸多作曲心智的问题。谭盾通过材料的循环交织使用,既达到了材料“经济”、“集中”的目的,同时又富有变化。多主题的交织贯穿是他在《马可·波罗》、《牡丹亭》、《茶》、《秦始皇》中的一个惯用手法,它让不同的结构单位之间形成较为紧密的内在联系。

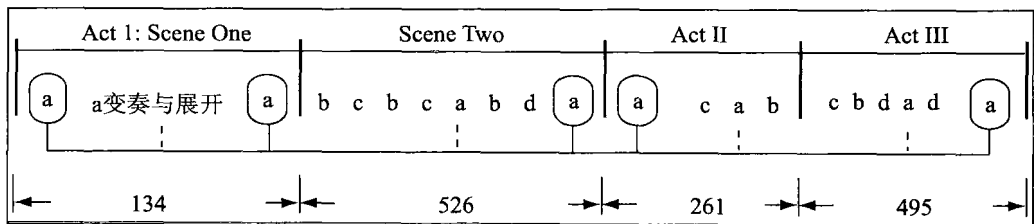
这里的“多”指三个或三个以上的主题,各主题安排往往有主次之分,通常以一个主题全局贯穿,其他主题局部贯穿为特征。主题在不同的结构单位之中不断地与其他材料相结合,自身也常做变奏或展开,由此形成环环相扣的、层层折叠的材料组织手法。

《马可·波罗》:《马可·波罗》中有三个主题贯穿全剧,这三个材料均不是为某一特定人物、场景而设,而是比较自由地运用。主题a是一个宣叙材料,主题b、c均为咏叹调材料,三个主题在全剧中具体交织贯穿的情况是:Ⅰ=a+b+c+b+a+b+c+b;Ⅱ=b+b+a;Ⅲ=

$c+a+c+b$; $IV=a+c+a+b$ 。这样,在京剧风格与西方歌剧风格两条陈述结构之中,存在各自不同的结构力形式,京剧风格结构即四个季节段落中,通过音响信号、类韵白的贯穿运用来加强作品的内在联系,西方歌剧风格结构是歌剧的主体结构,它采用了三个主题交织贯穿的方式来加强作品的内在联系。

《茶》:在《茶》剧中,四个主题 a、b、c、d 在全剧之中交织贯穿,形成了较为复杂的结构网络。主题 a 是全剧贯穿,其余三个主题是局部贯穿,整体结构布局见下图表:

【图表 2】



全剧贯穿的主题 a 具有 A 多利亚调式的特征(见谱例 3),每一次出现多与回忆相关,其音区较低,由低男中音合唱队演唱,情绪上具有怅惘、悔恨之情,主要服务于圣响这一个人物。主题 a 在写作上强调了 C-F 形成的增四度,三次咏叹,乐句的起法相同,即 A 音向上八度大跳接大二度下行。词曲结合上,前面三句词与曲相互对应,最后一句词采取切割处理,“dream”这个单词在第三个乐句收束时先现,句意残缺,在最后一句中词意才得以完整表达。人声处理上,有两处突出了辅音音节“s”的发声效果。

谱例 3: (总谱 P19, mm. 115-132)

《茶》的结构也有“框边”布局的设计(【图表 2】),主题 a 在全剧中贯穿出现,其中有五次以主题原形呈现,除了第四次为二重唱外,其余一致采用低男中音合唱队演唱,唱词不变,均

伴随场景重现,由此形成的五个“框边”将全剧分割成三大部分,第二幕与第三幕被合并成一个部分,从而出现与原有幕场设计不一致的结构错位布局。

《秦始皇》:《秦始皇》中的多主题交织贯穿比较复杂,下表中列举的七个主题至少在三个场景中出现(【图表 3】),这里主题 1 在两幕五场之中均有运用。

【图表 3】

幕与场		贯穿主题						
第一幕	I	T1	T2	T4	T5			
	II	T1		T4	T5	T7		
	III	T1	T2		T5		T10	T12
第二幕	I	T1		T4		T7	T10	T12
	II	T1	T2	T4	T5	T7	T10	T12

全剧贯穿的主题 1 是一个动机化的主题(谱例 4),它建立在增四度的基础之上,在作品伊始出现,由弦乐器奏出。从寓意上而言,它是“悲剧”主题,它的出现总是预示着不祥的征兆。其纵向和声设计也比较特殊,主要由两个音集组成(由五部弦乐器奏出):8-6、4-27,8-6 是一个具有对称性特点的音集,音程函量中包括 6 个半音与 3 个增四度,4-27 是一个大小七和弦,音程函量中包括了 1 个增四度,4-27 作为子集包含于 8-6 之中,配器上,增四度音程以重复的方式得到强调。

谱例 4:(总谱 P1-2,mm. 4-8)

增四度

VI.I div.

ppp 纵向和声

sf

ppp

fff

sf

ppp

VI.II+Vla.+Vc.+Cb.

8-6

4-27

8-6

4-27

三、音响信号

音响信号(acoustic signal or acoustic design)是指:与主题相区别的、音色特征鲜明的、结构短小精悍的、在作品中贯穿出现的一种音响材料。在乐曲中不断加入所谓“音响信号”材料,如在乐曲行进之途上加入易辨认的标识,乐曲的不同段落会因为它的贯穿出现而被“串联”起来。它与传统的连接段落不同的是:传统的连接段落的主要作用是过渡,如调性的过渡、和声的过渡、配器的过渡等,让连接的前后两个段落衔接得光滑、熨贴。而音响信号的

每一次出现都要突出其自身的音响特征,把“信号”的棱角张扬出来,而这些音色特征在作品中往往具有排他性,为其独有。

音响信号的设计需要把握两点,即特征鲜明、易于识别。鲁托斯拉夫斯基的音响信号通常是由同音反复构成的,这种信号以粗暴的方式,不断地在乐曲行进之途上打入一个楔子,乐曲行进之途因此变得清晰可辨^①,旅德作曲家陈晓勇在《Wrap》中是将短小的打击乐片段作为音响信号^②,如是等等。音响信号对于听众而言具有重要的结构意义,一个特征鲜明的音响信号多次出现,听众在会在心理听觉上将这些前后出现的、音响特征相似的材料进行归类,它不仅减缓了受众对冗长作品的疲惫心态,而且从心里听觉上会将不同的音乐段落“串联”起来,增强了作品的紧凑感。

《马可·波罗》中的音响信号是一段富有特色的打击乐(谱例5),其乐器配置为:钹、京剧小锣、木琴、京剧大锣。与传统京剧武场的配器相比较,谭盾增加了木琴这一乐器。从节奏上看,钹、京剧小锣、京剧大锣以切分节奏为主,木琴则以密集三十二分音符与十六分音符为特征的节奏为主。该信号长度为22小节,内部结构具有三分性,前7小节与后八小节写法相近,首尾呼应,中间7小节音色设计具有点描的特征,第三部分除了再现的意义之外,力度渐增至 fff ,是一个小高潮的处理。

该信号在作品中四次出现,第一次与第二次出现分别在冬、春两场的开始,第三次与第四次均出现在最后一场“秋”的开始,其作用类似京剧里边的“夺头”、“四击头”,作为段落“开场”之用。

谱例5:

(1) m. 1-7

The musical score for Example 5, measures 1-7, is presented in four staves. The first three staves are for Chinese cymbals, Peking Opera small gong, and Xylophone (hard sticks), all marked with a forte (f) dynamic. The fourth staff, Peking Opera big gong, enters in measure 8, also marked with a forte (f) dynamic. The notation includes various rhythmic symbols and dynamic markings like 'f'.

- ① 关于鲁托斯拉夫斯基作品中音响信号的运用情况可参考姚恒璐博士归国后发表的诸多论文,以及撰写的两本著作:《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》,香港华文国际出版公司,2005年;《现代音乐分析方法教程》,湖南文艺出版社,2003年。
- ② 杨和平:“扭曲的音响时空——陈晓勇室内乐‘Wrap’的作曲技法与组织结构分析”,《音乐艺术》,2008年第1期。

(2) m. 8-14

(3) m. 15-22

与打击乐信号毗连的材料也在作品中贯穿,其写作手法也相对固定,它两种基本材料组成:弦乐器演奏的装饰音型以及人物演绎的类韵白。下表揭示了它们在作品中的具体运用情况,a表示打击乐信号,b表示类韵白与装饰音型组成的段落。

配器的安排上,a是一个单纯音色集合,四件乐器均为打击乐器;b为复合音色集合,包含弦乐器、人声、打击乐以及预制钢琴与竖琴,这是两个异质性的音色集合,仅有的一点联系是在b的前几小节,用a中的锣点缀几个音色点。

a与b一起构成了京剧风格结构即所谓“Opera I”主体,它们在音色上具有独特性,易于辨认,它们或组合或拆分,在全剧四场之中贯穿出现(在四个季节的段落中出现),加强了作品的逻辑统一性(【图表4】)。