

音乐知识文论选萃

白燕 编

音乐的基本知识

中国文联出版社

19794

音乐知识文论选萃

白 燕 编

音乐的基本知识

中国文联出版社

音乐的基本知识
——音乐知识文论选萃
白 燕 编

中国文联出版社出版
(北京农展馆南里10号)
文联印刷厂印刷
新华书店总店北京发行所经销

787×1092毫米 32开本 11.25印张 2插图 241千字

1986年3月第1版 1989年8月北京第1次印刷

ISBN7-5059-0655-0/J·207 定价: 3.10元

目 录

思维, 语言, 语义学

..... [苏] M·Г·阿拉诺夫斯基 杨 洸 译

- 一、“音乐思维”的概念..... (1)
- 二、音乐语言的体系性..... (5)
- 三、音乐语言中的符号..... (13)
- 四、老套在音乐语言形成中的作用..... (18)
- 五、初始的或音乐内的语义学..... (23)
- 六、示意单元的语义..... (29)
- 七、“中间环节”在音乐内容形成中的作用..... (38)
- 八、音乐思维体系及其功能..... (41)

噪声科学四题..... 王士谦 (48)

- 歌手共振峰概念的由来及一些讨论..... (48)
- 现代噪声研究的范围、意义、
方法、特点和分类..... (59)
- 几个与噪声有关的概念探讨..... (65)
- 现代噪声研究的主要方面和实验手段..... (73)

大师们写作的艰辛..... 薛 良 (81)

音乐现象..... [美] 伊·斯特拉文斯基 韦郁佩译 (87)

年华、创作、生活 薛 良 (102)

作品最后完成的阶段

..... [日] 矢岛繁良 卫德全译 (109)

艺术和技术 [美] 罗·艾尔 贾乐松译 (117)

给音乐表演者的68条建议

..... [美] 巴·马利斯 贾乐松译 (121)

色彩与音乐 李江源 (128)

节奏及其它 [西] 简·施密特 孙国荣译 (137)

旋律的收尾乐句 白 燕编 (150)

戏曲改革与戏曲音乐 薛 良 (166)

音乐的录制 章玉和 文 英编 (188)

选购钢琴试弹事项 [日] 宇都宫诚一 李 靓译 (204)

从购买到替钢琴作健康检查

..... [日] 上野和子 李宇光译 (215)

论上古俗乐郑声淫 王镇庚 (222)

怎样领略诗词 韦翰章 (227)

谈民间歌曲的性质和特点 文 英 (231)

音乐感受力的扩展

..... [罗] 康·布雷洛伊 韩燕平译 (235)

音乐中的异国情调 [日] 船山隆 王北成译 (243)

语言与嗓音训练 宋承宪 (254)

论歌唱技巧 刘安煌 (267)

歌唱的呼吸 黄源尹 (276)

乘着歌声的翅膀 [美] 米·斯科特 程 鹰译 (282)

美声唱法的声音 [日] 饭田幸子 王北成译 (290)

乐队与指挥的关系	〔日〕金子建志	李冷西译 (301)
至卡拉扬为止的		
指挥界历程	〔日〕三浦淳史	李冷西译 (309)
访指挥家卡拉扬		
.....	〔联邦德国〕斯赫密特	卫德全译 (317)
管弦乐配器法	〔美〕韩德尔森	薛良译 (329)
谈民族管弦乐队		林振豪 (334)
民族乐队常用乐器及其编制		王志伟 (343)
后 记		编 者 (356)

思维，语言，语义学

〔苏〕阿拉诺夫斯基

杨 洗 译

一、“音乐思维”的概念

音乐思维的概念早已成了科学的词汇，然而它的意义和应用界限依然十分模糊。通常它标志着某种特殊类型的思维，比如说，“用音乐来思维”。很明显，这只不过是叠语而已。

我们认为，要弄清音乐思维的实质，只能从它做为服务于各种不同音乐活动的思维器官所发挥的那些功能着手。众所周知，音乐活动分三种：音乐的创作，音乐的感知和演奏。但在研究音乐思维的功能时，只考虑前两者就足够了，因为后者（演奏）在进一步研究时会发现原来它是派生的。

音乐思维，首先是一种独特的、要求相应能力的、能产生型的、创造性思维。

然而，把音乐思维只做为创造性活动器官来理解，显然是不够的，因为这只考虑到现象的一个方面。艺术作品是为了让它们被感知而创作的。但是只有在音乐感知所用的那些

规律符合音乐创作规律的情况下，作品才可能被感知。换言之，只有在音乐创作规律和音乐感知规律在某一重要部分上一致，并形成这种社会活动整体统一基础的条件下，音乐才可能存在。如果把音乐视为一种特殊的沟通活动，而把音乐作品视为作曲家发出的并为听众所接收的沟通物、通讯，那么就可以理解这一统一基础的性质了。在这点上，音乐是最强大的、原则上席卷整个社会的信息过程之一。然而，众所周知，任何一种沟通活动，只有在具备能够形成通讯文词列昂齐耶夫并为发出者和接收者^①都熟悉的语言的前提下，才可能实现。所以，为了实现音乐沟通活动，就得有构成（确切说是产生出）音乐通讯文词的某种音乐语言。这并不意味着音乐语言与口头语言无异。语言的类型与沟通的类型有关。后面我们将更准确地说明“音乐语言”概念，在我们看来可在何等范围内、在何等意义上使用。

从上面概述中得出的音乐思维概念就不再像过去那样模糊不清了。用音乐语言的标准给它下定义，使它含有“语言

① 必须更准确地说明“发出者”和“接收者”的概念，它们在音乐沟通活动的条件下具有独特的意义。在这里，这两个概念始终并存于它们的参加者之一，并相应地把它们中的每一个“一分为二”，成为“发出者”兼“接收者”。这种现象的根源在于音乐必须演奏，演奏是对通讯进行“破译”的特殊形式。正是由于这一过程的特殊性，它才能脱离创作而构成沟通活动的一个独立环节——演奏。演奏者，一方面以作曲家的名义出现，分享发出者的功能，但另一方面他本人又是接收者。在这种意义上，他与听众分享这一功能。因此，当作曲家演奏（解释）自己的作品，或是当听众为自己而演奏音乐时，作曲家和听众都能“一分为二”。

的内容”。该语言的成分和规则就变成了它的材料，并做为“音乐思维”，做为“实现”而出现在特殊“音乐语言能力”活动中。

这样来理解音乐思维，完全符合马列主义哲学关于思维本质的著名原理：思维是在与语言的联系中并在实践（此处是音乐实践）活动的基础上发展着的。

由于感知者必须拥有（至少）是最低限量的音乐“语言储备”，以理解他享受到的音响文词，所以可认为：音乐思维不是作曲家或一般职业音乐家的特权，而是原则上为一切人所固有的；否则，音乐沟通的过程就不可能实现。差别在于音乐思维发达的程度。所以，有理由设想，音乐思维表现为两种活动形式（而音乐思维自身又是这两种形式所产生的）：能产的形式和知觉的形式。虽然它们有极大的区别，但有一个共同的基础——音乐思维的“语言层”。正是这个“语言层”形成了全部一切音乐活动基础中的基石，并使音乐沟通活动成为可行的。这时，“语言层”一方面保证作曲家拥有可靠的、历史上形成的成分连接和文词结构的原则，另一方面，形成听众的感知体系，向听众提供解释文词的必要手段。换言之，正是语言决定着音乐沟通链条两端环节（“作曲家”与“听众”）的联系。

应该注意能产型和知觉型音乐思维与“语言层”的相互关系。这些关系，特别是“语言层”与能产型思维之间的关系，是复杂辩证的。如果说前者（指“语言层”——译注）构成创作活动的基础，保证创作活动实现的可能性，那么后者（指能产型思维——译注）则保证创作活动的进化。前者做为稳定化体系而出现，后者是前进的动力。一旦创作屈

服于稳定化体系，保守主义、传统主义的时代就会来临。

音乐思维的知觉活动更加取决于稳定化的“语言层”，因为这个“语言层”确定感知的水平和限度。它们（知觉活动和“语言层”——译注）不相符合，有时会导致作曲家的创作与听众之间发生戏剧性的脱节。而音乐思维的知觉形式反过来又会（通过多产型思维）影响“语言层”，促进其稳定化，因为感知时常提出自己的要求并使自己得到重视。

任何一种语言，包括音乐语言在内，都是传递特殊信息的密码体系。所以，制造信息乃是音乐思维的首要功能。我们把音乐思维活动的这一方面称之为语义方面。然而在这种情况下信息的传递并不局限于借助收集公认符号而进行的单纯的译码。正如下面我们将要看到的那样，这类符号简直没有（确切说，几乎没有）。因此，通讯的传递过程每一次都是与文词独一无二结构的创造相关的。

很明显，它的独一无二乃是艺术信息自身独一无二性的结果。而音乐作品结构的创造过程也不是完全不受外界影响而自生的无意识的、只听从于灵感的过程。在一定的意义上而言，这一过程与解题相近似。作曲家要在思维中完成对材料选择、组合、对比和发展的工序，同时考虑每一组成成分的“重量”，它与其它成分的联系。当然，如果认为创作是纯理性的过程，那也走上了另一极端。但是无论如何（这一过程是有意识地进行也好，直觉地进行也好），音乐思维要“建造”做为物质客体的音乐作品的结构，并把必要的信息译入该结构之中。因此，在各组成成分的结合与联系中，在时间上展开这些成分的动态中，留下烙印的不只是思维过程的结果，而且还有思维过程的自身。音乐思维的这一功能，

我们称之为结构形成功能。

信息应转化为物质结构，而音乐语言仿佛处在信息与这一物质结构本身的中间。这也就是为什么音乐语言问题在研究音乐思维时成了中心问题。

众所周知，语言是符号体系。做为体系，语言具有为产生文词所必不可缺的规则和模式。“语言体系，就是各可能手段的体系，就是带有实格和空格的栅栏，这些格子囊括实现特定语言的理想形式，亦即相应语言活动的技巧和标准（埃·克塞里乌语）。语言体系就是存在于语言中的各类型的体系”^①。做为符号体系，语言就是符号的集合，其中的一个都具有一定的、稳定的意义。

所以，只要我们发现借助于符号而形成文词的那一体系，我们就能够证实音乐语言的存在。我们暂且有条件地运用音乐语言的概念——做为客体的标志，而这一客体的特点还有待辨别。

二、音乐语言的体系性

我们从体系性问题谈起。我们称之为音乐语言的那个东西是能产体系吗？回答这一问题，要有十分广泛的研究，但是可以用另一方式来提它：该客体是否像类似体系那样活动，它是否表现出这种体系的特点？

在回答这些问题之前，我们先说明一下，我们的论断将

^① 依兹科维奇著：《规范及其编纂》，载于《语言文化的迫切问题》一书，莫斯科，1970年版，第16页

以主调和声风格的音乐为依据，虽然体系性问题的某些论点超出了这一范围，这种局限是必要的，因为过去曾有过的，和现在存在着的音乐语言五花八门多得很。

如果我们从上述风格入手，那么看来它会对肯定的回答提供论据。这种风格所特有的音乐语言显示出一个组织完善、全面发达、拥有亚体系水平、能产的体系所表现出的特征。做为体系基础的大小调调式组织具有体系的特点，这已无须证实。这种调式组织以古典功能和声形式所做的纵向投影，加强并发展了体系特性。在音乐语言史中，功能和声是最完善而又无伸缩余地的体系之一，它的全部组成成分，都以音段和变位为轴心而彼此联系着，并服从特定的结合规则。实质上，古典和声体系是能产体系，因为它固有的组成成分（和弦）起着音乐形式的建筑材料（砖）的作用，而它们的结合规则，甚至在艺术任务之外，都能用于建造具有一切音乐特征的文词。其次，大小调体系与功能和声体系以“横向”（即文词在时间上的展开）构成的原则相互校正。它们的相互影响就是组成分离的各种水平微型结构（动机、乐句、乐段）的基础，这些微型结构即为句法单元，并以此形成更大的结构。换言之，横向与纵向音乐结构是相互联系着的。

由此可见，我们有依据把主调和声风格的语言视为体系，并且还是能产体系，因为那一时代的音乐作品的织体恰恰是由该语言成分和联系构成的。

能产型音乐思维的实践说明：音乐语言恰恰是体系，而不是通常所说的表现手段的总和。例如，大家都知道，旋律的写作一般立即配以和声伴奏。这种伴奏乃是统一的、多值

的音乐结构。这种多值性归根到底是以大小调调式体系的特点为先决条件，因为这种调式体系具有在功能体系中的纵向投影。实际上，整个音乐的一切组成成分都不是彼此孤立地出现，而是在与其它成分以及整个上下文的永恒联系中出现。音乐思维运用多值的完整性之所以可能，恰恰因为音乐语言是体系——一个能把构成文词时发挥各种功能、同时协调工作的几个相互影响的亚体系加以整体化的体系。

体系性还有另一特点。音乐语言不单是各可能手段的体系，而且也是各种禁止的体系。可能与禁止是一枚奖章的两面。一个是另一个的后果。这就是说，音乐语言要对借助于它而传递的信息加以特定的限制。它的可能手段并非漫无边际。所以并非偶然，音乐语言的进化总是与废除禁令联系着。因为“正在敲门的”新信息在现有的音乐语言的图圈中感到窒息。

做为能产体系，音乐语言与口头语言有相似之处。第一点，它和口头语言一样为沟通的目的服务。第二点，它同样不是专门编造的，而是自然地在历史的道路上（在音乐活动的进程中）产生的。第三点，它在存在方式上与口头语言相似。

和掌握口头语言一样，每一个人在他个体发育过程中通过与音乐的接触，无意识地掌握了音乐语言。以口头传统音乐为例，可十分清楚地看到这一点。音乐环境自身形成每个人的音乐意识——亦即赖以产生不仅使感知而且还使新音乐作品创作成为可能的那一体系。民歌的诞生和变体的存在是这一点最好的证据。然而，即或在写作传统的音乐文化中，音乐意识的主要来源也不是教科书，而是与艺术的直接接触。教科书只是编纂规则，以抽象的、蒸馏的形式提出这些

规则，并（像语文课本那样）把无意识掌握的东西引到意识的水平上。由此可见，对音乐语言的掌握，至少在最初，乃是“无意识的了解”（我们认为这一原理十分重要，后面还要谈）。

音乐语言是在音乐历史实践的进程中产生、形成和发展的。在这种意义上，它是音乐活动进化的产物。但同时，它经常暴露出一种要求独立存在的倾向，要在传统中、规则汇编中、“手艺准则”中、教科书中表现出来，并且在相当长的历史时期内显示出高度的稳定性。在每一个别创作活动中实现的各种规模的结构单元及其结合（整体组成）的标准积累在规则汇编之中，加以系统化，奉为不可改动的典范，以备未来之用。在这种意义上，对每个人的意识而言，音乐语言也是客观存在，正如口头语言一样（A·索哈尔）。它先于每一个别创作活动和感知活动，它做为受该社会文化发展和状态制约的社会现象而发挥功能。

此外，音乐语言的体系性还具有一系列特殊性。

上面已谈过，音乐语言的一个很重要特点是合法固定的倾向，并反映在作曲（形式）、和声、复调等等的规则汇编中。然而相反的倾向（破坏规则、拆毁典范）表现得也不逊色。如果说前一种倾向促进语言体系的形成（从而使创作活动和沟通活动可行），那么后一种倾向则保障语言的发展。所以，前者构成了音乐语言的同期论点，后者构成音乐语言的贯时论点。它们的冲突（较之在口头语言中的要尖锐得多）反映音乐语言进化的内因与外因之间的矛盾①。

① 虽然严格说音乐语言的内在特点也有其社会渊源，后面将谈到这一点。

音乐语言的概念与风格的概念处于复杂的相互关系之中。这两种现象具有不同的贯时动态。它们的界限可能重合（例如“斯克里亚宾的和声与风格”），这与其说是规律，莫如说是例外。语言多半比风格的寿命长，并且经常成为许多具体风格（或同时，或先后）发展的基础。例如，功能和声体系对于十八、十九世纪的单个作曲家的风格而言，就显示出这种稳定性、长寿性；整个大小调体系则更是如此；音乐形式（整体结构体系）在历史上也有同样的地位，尽管这三者在其存在的时间内历经了可观的进化。

由此可见，语言是风格的基础，但它在艺术内部形成时，又受到风格的影响。所以，可给音乐风格下的定义是音乐语言体系的具体历史状态。在风格中永远有属于体系整体所有的东西，也有使该文词超出体系范围并能说明语言存在历史形式的东西。“语言的东西”与“风格的东西”的相互对比关系，在不同的历史时期亦有所不同（例如，在海顿和瓦格纳的和声中）。“风格的东西”的比重比对于大家都是重要的“语言的东西”有所增加，则证明语言进化的加速。在这一或那一音乐语言体系的历史中，也能有“语言的东西”与“风格的东西”相吻合的时期。看来，它们属于语言定形的时代，即语言体系反映风格审美指令的时代。在那样时代里，标准化语言的东西的作用增强，相反，个人风格的东西的意义降低了。

早期古典主义可做为语言的东西与风格的东西之间分歧最小的范例。分歧是后来发生的（在浪漫主义时期），而到二十世纪初达到了激烈冲突的地步，那时业已尖锐化的主观主义倾向与十八、十九世纪形成的音乐语言标准发生冲突。

那时期这种音乐语言实际上只是在教科书中继续存在。艺术思维的进化形成了大量的个人语言以取代统一的音乐语言。因为，如果说语言是能产体系，那么在二十世纪这种统一的体系则没有出现过。风格的概念和语言的概念重新吻合了，不过是在另一个基础上，是在每一位艺术家创作的独树一帜的基础上。

音乐语言，做为具有特定规则能产生文词的体系，无疑是口头语言的功能相似物，因为它自身含有形成文词所必需的一切。但是它在艺术创作之外，却不能在社会上发挥功能。它是艺术语言，它本身与口头语言有显著的差异。

音乐语言体系，较之口头语言，寿命要短些，这证明它对控制艺术发展的非音乐因素的大量依赖，也说明音乐语言体系的“栅栏”具有像似较少的硬性。对于它的全部历史上的和各民族的变体而言，它的亚体系的数目是不固定的。它的各种水平的相互对比关系随着时间而变化。简言之，音乐语言的体系性善变，并且表现得很不平衡。而且它的波动也存在于同期性和贯时性之中。音乐思维的不同领域在同一时间内显露出不同程度的体系性。如：在主调音乐的古典时期，调式的与和声的思维表现出具有高度规定的细则，而形式、节奏、尤其旋律，虽然有其标准，还是允许较多的自由。

其次，音乐思维的同一领域在其历史发展的不同时期可显露出不同程度的组织性。以严格风格和自由风格的复调音乐为例，可清楚地看到这一点。在这方面，和声的命运也很可观，在它的发展中既经历了极严格的经典时期，也经历了最广泛自由的时期（例如在二十世纪），现在的配器形式以

其个别独特的解决与十九世纪的标准相对立（不过是在某种程度上）。

在不同民族文化之间也存在着体系性程度上的差异，在一种民族文化中受到极严格细节规定的东西，在另种民族文化中可拥有高度的自由。不仅如此，在一个民族集团内部与其不同的社会审美力之间也有这种差异。我们回想一下娱乐音乐声调语言的标准性以及使其在“严肃”音乐领域中个性化的努力。所以，音乐语言的体系性善变易动，然而（这一点必须再次强调指出）恰恰是通过这一特点才使它表现为音乐思维稳定性倾向的固定因素。

稳定性倾向与多变性倾向是怎样相互影响的呢？

音乐语言的进化给我们提供了两个十分明显但又相互排斥的事实，不承认它们是不行的。其一，就是各种手段对内容无可争议的依赖性，而内容又与艺术家的世界观联系着，通过世界观又与特定历史时代和社会环境的精神“气候”联系着；其二，就是音乐语言逐渐发展的各个阶段同样无可争议的继承性。这两种事实很难共居，如果共居，要么就得否认音乐语言发展中十分明显的继承性，要么就得承认在艺术内容的发展中也平行存在着继承性，这种绝对的形式会显得十分荒谬。而这两种现象的交互作用毕竟是历史的事实。只要承认它们的相互制约性，就可解释这一历史的事实了。

艺术家所遇到的那一语言状态，提供给他使用的特定手段体系。不论他的革新意图如何，出于表现自己、表现自己对现实的理解而不得不在语言中进行的一切改进，都必然偏离现有手段的方向，从而无论如何也成为语言发展中与前一