

近现代音乐研究文集



中国音乐家协会辽宁分会

4514

近现代音乐研究文集

孙学武 编
谢力成

中国音乐家图书馆辽宁分会

·一九八五·

近 现 代 音 乐 研 究 文 集

目 录

我国对外开放政策与音乐建设问题·····	丁 鸣 (1)
外国近现代音乐技术手法简介·····	许勇三 (5)
从晚期浪漫派到现代管弦乐法的发展概述 ·····[德]海·克·沃尔夫 杨立青译 (9)	
和作曲家谈新样式与普遍性 ·····[日]石井真木 谷音译 (12)	
二十世纪二十年代与三十年代的法国音乐 ·····[苏]费连科 陈敏译 (15)	
一部杰出的革新作品《彼得鲁什卡》 ·····[苏]米哈依洛夫 张怀惠译 (24)	
用十二音作曲 (1) (2) ·····[奥]勋伯格 叶纯之译 (28)	
试析《春之祭》和声手法·····	刘学严 (39)
旋律：二十世纪音乐的线状形态 ·····[美]弗农·L·克莱沃 周勤如译 (49)	
泛调性的概念、形成及发展·····	郑英烈 (63)
谱例·····	(81)
附：新记谱符号·····	锋炎译 (163)
外国现代音乐音响文献索引·····	编 者 (175)
编后记	

我国对外开放政策与音乐建设问题

丁 鸣

(一)

在当今世界上,科学技术和生产率的迅猛发展与提高,形成一个势不可挡的洪流,猛烈地冲击着每一个国家和民族的大门,也冲击着文化艺术的大门,为了自身的繁荣与发展,必须迅速作出正确的抉择。

邓小平同志鲜明地指出:“技术问题是科学、生产管理是科学,在任何社会,对任何国家都是有用的。我们学习先进的技术、先进的科学、先进的管理来为社会主义服务,而这些东西本身并没有阶级性。”(《邓小平文选》第三一〇页)

最近胡耀邦同志也指出:要把发展经济的视野从本国的范围扩大到全世界,利用国内和国外的两种资源,打开国内和国际两个市场,学会组织国内建设和开展对外经济活动两套本领,博采天下之长,为我所用。

在独立自主、自力更生的基础之上,坚持实行对外开放,积极发展对外经济技术合作与交流,努力加快我国的社会主义“四化”建设。这是党中央、国务院科学总结了国内外经济建设方面的经验教训,分析了国际政治经济形势,经过深思熟虑制定的一项长期的基本国策。这就是粉碎“四人帮”以后,党的十一届三中全会以来,对国内经济建设和社会发展总方针的选择,也是对当今世界潮流的回答。

这一长期的基本国策,是从我国社会历史的客观情况和“四化”建设的迫切要求出发的,是真正中国式的;但同时它也是对马克思、恩格斯、列宁经典理论的继承和发展。马克思、恩格斯早在一百多年前就指出,由于资本主义的发展开拓了世界市场,过去那种地方的和民族的自给自足的闭关自守的状态,已经被各民族各方面的互相往来所代替,一切国家的生产和消费都已经成为世界性的了。列宁于一九一八年四月,在全俄中央执行委员会会议上,就驳斥过那种认为“不向资产阶级学习也可以建成社会主义”的观点。列宁说:“我认为,这是中非洲居民的心理。我们不能设想,除了庞大的资本主义文化所获得的一切经验为基础的社会主义以外,还有别的什么社会主义。”

(《列宁全集》第二十七卷二百八十五页)。列宁提出了一个著名的公式:“苏维埃政权+普鲁士的铁路秩序+美国的技术和托拉斯组织+美国的国民教育等等等等++=总和=社会主义。”(《列宁论苏维埃俄国社会主义经济建设》)。时光过去了六十六年,世界科学技术和社会情况都有很大的变化,但列宁这些闪耀着光芒的伟大思想,就好象是针对着我们今天的现实生活而发的。

上面,我们简略地引述一下我国现时社会主义“四化”建设所处的历史条件、内外形势和客观环境,以及我们的总任务、总的理论思想和指导方针,其目的是要简略说明,我国现阶段文艺的发展和音乐的建设所居于其中的历史条件、内外环境、总形势、总任务和基本方针政策。文艺必须服从于它并受它制约,又必须为它鸣锣开道,这是须臾也不能割裂和背离的,否则就会犯错误,就会受到惩罚。这是辩证唯物主义和历史唯物主义的世界观和文艺观所教导我们必须遵守的基本原则。这也正是我们当今研究和指导音乐建设问题时必须思考的各种因素和出发点。上述我们在

广度和深度上所面临的这种情况和面对的这些任务，可以说是过去从来不曾遇到过的，不仅建国以来，就是在近代史上，也未曾出现过，可以说是史无前例的。这也展示了解决这些问题的艰巨性和光荣感！

（二）

当前，我国社会主义音乐文化建设和发展所面临的一个核心问题，一个全面性的、战略性的、长期性的问题，仍然是毛泽东同志在四十年代所提出来的“一个屁股、两支手”的问题。就是屁股坐在工农兵，一手伸向西洋（外国），一手伸向古代的问题。据现在的情况来说，就是把脚跟站稳在由工人、农民、知识分子和全国各族人民轰轰烈烈进行着社会主义“四化”建设的大道上，一方面努力学习西洋、东洋、亚非拉美各个国家民族音乐文化中一切有益于我们的东西；一方面努力继承和革新我国民族音乐的优秀遗产和传统，并把它们两者有机地结合和溶化在一起，发展我们社会主义的、民族的新音乐文化。这里既有纵的继承和发展，又有横的比较和汲取，纵横交织错落万端。这必然是一个有胆有识地、经过口腔咀嚼和胃肠消化、取其精华弃其糟粕的科学分析的过程。

上述这个“核心”问题，当然不是一个新问题，而是一个老问题。从音乐发展史的角度来说，几乎所有的国家和民族，在音乐发展的每个历史阶段，都或多或少遇到这种相同或类似的情况。而资本主义的兴起，把这个问题推进到更加广阔和深远的范围。我国历史上的汉代、唐代，在处理这类问题上，是有着极其丰富的经验和取得了辉煌成果的，可资我们现在思考和借鉴。今天，我们处于继往开来前所未有的有利条件，而任务的紧迫性和艰巨性也更加突出了。

又是屁股，又是两手，问题既广又深相当复杂，这篇短文仅就其中的一支手，即学习外国的问题，讲点粗浅的看法。

（三）

我国自鸦片战争前后至今，在一百五十年左右的时间里，中国的先进分子、先进阶级，学习西洋、学习东洋（实质上也是经过东洋学西洋，经过日本学欧美，同时也学习日本如何学习欧美）。总之，学习资产阶级产业革命后的近现代科学文化。这种学习的最初虽带有很大的即兴性和一定的盲目性，缺乏计划性和系统性，但这种学习仍然是很努力的很认真的，也是有成效的。通过这种学习，使中国的社会发展产生了巨大的进步性的变化。尤其是马克思主义传入中国之后，这种学习就产生了一个质的飞跃。由于把学习同我国的历史和现实的实际相结合，走上了健康发展的道路，取得了革命和建设的一个又一个的前所未有的伟大胜利，并把社会发展推向迅猛前进的新境界。当然，这种学习并非一帆风顺，而且栽过筋斗吃过苦头，也曾付出过高昂的学费，但是在曲折前进。

音乐艺术领域学习外国（主要也是学习西洋），是有成绩的部门之一。当时学习涉猎到的范围：从时间上说，主要是十八、十九世纪和二十世纪上半叶，包括巴洛克后期，古典乐派、浪漫乐派、民族乐派、印象派以及苏联社会主义现实主义等音乐文化；从地域上说，主要是西欧、北欧、东欧、俄罗斯和苏联；从学习的内容上说，包括各类音乐作品文献和音乐家，各种理论著作和教科书（史学、美学、技法理论等），各种类别的音乐体裁形式（交响乐、室内乐、歌剧、舞剧、民间音乐等），各种乐器和音乐技术器材，以及直接引进聘用专门人才等等。可以说是五花八门无所不包。应当说，从广度深度和历程来说，已具有相当的规模了，这种学习借鉴是卓有成效的。我们不应忘记最早介绍西洋音乐到中国的几位开拓者如肖友梅、王光祈、黄自、廖尚

果、丰子恺等，他们的功绩对我国现代音乐文化的发展起到推动作用。这种介绍、学习和借鉴，对一些新的音乐体裁和形式的创造，对传统音乐和乐器的整理革新和发展、对新的音乐教育体制的建立和大批人才的培养，对我国时代变革潮流产生的巨大作用，都可明显看出这种学习借鉴的威力。我们应该认真系统地总结这其中的丰富经验、和剖析其中的教训与不足，以利于端正今后学习和指导思想方法。

应当客观地承认，由于历史时代的、社会阶级的各种复杂情况和局限性，过去音乐领域的对外国的介绍和学习，基本上仍是处于片断、散乱，带有一定程度的盲目性的状态，缺乏总体上的主动自觉、统筹规划、有领导有步骤地安排和行动。这自然会影响到它的效果。而现在有条件有可能全面而系统地自觉地完成这一历史任务了。比较地说，日本自一八六八年明治维新以来一百二十年左右的时间里，他们在介绍西洋方面所作出的努力和取得的成果，要比我们大得多好得多。这是值得我们认真思考的，当然，他们所走的道路也不是笔直的，也是付出了学费的。

在学习外国音乐的时候，我们应当特别珍重我国几千年来丰富的音乐文化。中国是世界音乐文化的宝库，近现代许多外国作曲家把目光注视着东方，不少作曲家已经把中国音乐的素材或题材以及创作方法吸收到他们的作品里，如普契尼的《图兰多特》、马勒的《大地之歌》、布里顿的《中国之歌》都是。前不久，我随中国音乐家代表团访问日本期间，在与日本作曲家团 伊玖磨先生交谈中，他介绍了他以中国题材写的歌剧《杨贵妃》、交响曲《丝绸之路》。今年五月，意大利当代作曲家焦尔基·卡斯里尼访问中国，他特意创作了一首体现中国民族打击乐器的钢琴曲《中国的天空》组曲。相信在今后在外国作曲家的作品中，还会出现更多这类中国风格的作品。

众所周知，由于诸多历史原因，致使我们对十九世纪下半叶以后欧洲的音乐，包括以瓦格纳为代表的后期浪漫派和世纪末崛起的以德彪西为首的印象派音乐缺乏深入研究。对二十世纪初第一次世界大战前后出现的斯特拉文斯基的原始主义，斯克里亚宾的神秘主义，勋伯格、理查·施特劳斯发展起来的表现主义，以及卢梭洛的噪音主义等流派的了解与研究也是很薄弱的。至于在两次世界大战期间发展起来的新古典主义、民族的新古典主义、新神秘主义、十二音技法、新即物主义、击乐器主义、微分音乐和电气乐器的发明与使用等了解的更少。尽管他们当中有的是短命的，我们也应知其所以然。即或对第二次世界大战后庞杂的所谓先锋主义各流派，诸如整体序列音乐、具体音乐、电子音乐、电子计算机音乐、偶然音乐等等，做为科学技术高度发达时代所出现的这些现象，我们应有了解研究。

对二十世纪向多元化发展的外国近现代音乐各流派的介绍，并不意味着介绍什么就是提倡什么，那种不顾国情和生吞活剥的教条主义是我们反对的。我们介绍的目的是，为专业音乐工作者开阔视野，提高鉴别能力，去判断、选择和舍弃，对某些流派背离音乐传统、搞耸人听闻的、怪诞离奇的、违背常人美学欣赏习惯、甚至违反生理状态、使人听后感到精神倍受煎熬的所谓“先锋派技法”之类这些东西，只需专人进行了解后让人们知其然，而后加以扬弃。切不可把新奇当做唯一的标准，更不可把荒诞当做神奇。

我们所走的是一条建设社会主义的民族音乐的康庄大道，曾经借鉴了俄罗斯格林卡及“强力集团”，波希米亚的斯美塔那、德沃夏克，挪威的格里格，芬兰的西贝柳斯为代表的各国民族乐派的有益经验。须知，除了十九世纪中、下叶的民族乐派大有作为地发展了各自民族音乐文化外，进入音乐流派繁杂的二十世纪以来，尚有一些尽管人们不称他们为民族乐派的、致力于发展本民族音乐的作曲家，他们的成功经验仍可借鉴。如西班牙的法雅，英国的沃恩-威廉士，波兰的席玛诺夫斯基、捷克的扬那切克等，他们都是以印象派开始，最后走向发展本民族音乐的道路。

我们还应特别提到的是匈牙利的巴托克和柯达伊，以及巴西的维拉-罗鲍兹，和墨西哥的恰

贝斯等,他们都是处于二十世纪世界音乐派别纷纭繁杂的时代,举起发展自己民族音乐的大旗,走自己民族音乐的道路。以巴托克为例,他和柯达伊不仅搜集整理了本民族的民间音乐,还囊括了东欧邻近各国的民族音乐作为自己创作的深厚基础,他不但对古典主义浪漫主义乐派有高深的修养,而且运用了十九、二十世纪以来近现代音乐各流派中有益的各式各样诸多技法。比如他学习古典音乐并没有被欧洲传统的大小音阶调式所束缚,他坚持有调性地自由运用十二个半音是为了加强音乐的表现力并不同于勋伯格的十二音作曲技法。他不但学贝多芬、勃拉姆斯,还学习德彪西、勋伯格、斯特拉文斯基、贝尔格,甚至比他年轻的兴德米特,目的是使自己的作品能充分反映匈牙利人民的现实生活,从而给匈牙利音乐创出一条新路——既是民族的,又是现代的。他曾说过:“音乐在国际之前,应先是国家的。国家,首先又该是民族的。”他的主要作品如管弦乐《第一组曲》、《第二组曲》、歌剧《兰胡子公爵的城堡》、哑剧《神奇的满大人》、三首《钢琴协奏曲》、《世俗大合唱》、《为弦乐、打击乐和钢片琴写的音乐》、《两架钢琴和打击乐奏鸣曲》、《乐队协奏曲》以及六首《弦乐四重奏》等,都可以被世界各族人民所共同接受。

当谈到要了解、研究、介绍西方近现代音乐的同时,还应该注意到苏联,即当代苏联五十年代以后的肖斯塔科维奇临近晚期的作品,以及和他同时代的作曲家如修特卡连柯(1902—)、舍巴林(1902—1963),卡巴列夫斯基(1904—)伊凡诺夫·拉特柯维奇(1904—1962)、哥图里夫(1907—1978)等诸多社会主义现实主义作曲家的作品。至于对以谢德林(1932—)和卡琳·哈恰图良(1902—)为代表的后起之秀并享有国际声誉的苏联当代作曲家的作品更应重视。

世界各国的音乐艺术,都是在继承传统的基础上不断推陈出新的。衡量一个国家音乐文化高低的标志之一,就是看这个国家对传统音乐的继承和发展得如何。一个国家的音乐史总是本民族的音乐源远流长向前发展的。那种凭空创造、任意标新立异终究会脱离人民。每个有成就的音乐家,总是传统的儿子,又是传统的叛逆,他必须在继承传统的基础上革新发展才能有所作为。即使是脱离过传统的勋伯格,在他逝世前的1947年10月自洛杉矶给日本京极高锐的信中曾说过:“西欧的音乐家们决不能忘记一直成为文化基础的悠久传统。我是个现代作曲家,如何写符合现代思维方法所需要的作品,是我应尽的义务。然而,即是如此,我仍绝对不会忘记我从许多前辈所接受下来的一切……”。这一段讲话,对我们有极其深刻的启迪。

介绍和学习外国近现代音乐文化是一件巨大复杂的事情,从工作安排的角度来说,可以分清层次,区别对待。我认为至少可以分三个层次,第一个层次是专门研究家的理论队伍范围,他们的任务应该是全面系统地、多侧面多角度地、广泛深入地接触近现代外国音乐;第二个层次是专业音乐工作者和知识界音乐爱好者,他们可以比较广泛地、但应稍加选择地接触和学习;第三个层次是向广大群众尤其是对中青年群众的,这种介绍更需选择近现代外国音乐中许多较通俗的优秀作品,有分析地进行普及工作。

希望宣传、文化、教育、科学、出版等主管部门,总揽全局统筹规划,组织全国各方面力量,分工协作,对近现代外国音乐,包括发达国家的、亚非拉国家的一切音乐文化现象,有计划、有步骤地、分期分批地加以介绍研究,这是建设和发展我国社会主义新音乐文化所必须具备的基本条件之一。在现今的我国,这一基本条件的重要性比过去任何历史时期都极大地突出起来了。

这本《近现代音乐研究文集》的编印是在艰难的条件下去进行的,希望继续努力,把介绍外国近现代音乐的工作坚持做下去。

一九八五年七月一日于沈阳音乐学院

外国近现代音乐技术手法简介

许 勇 三

事物总是不断向前发展的。音乐领域中的作曲技术手法也总在不断更新。一个世纪以来，由于时代的变迁，人们要求表达新的内容，要求与新的内容相一致的新的形式，于是，纷纷从各种不同的角度进行探索，许多新的各种尝试性的技术手法应运而生，音乐语言因此而有了很大变化。认真研究外国近现代的音乐作品，从中吸取有益的经验，这对于推动我国音乐事业的发展，有着十分重要的意义。

对于“近现代”的时间划分点，人们的看法不太一致。一般是以十九世纪末期的1890年作为“近现代”开始的界限，因为在1890年左右出现了一系列具有划时代意义的作品。这些作品大致可分为两种类型：一种是顺着浪漫派的音乐风格继续发展，被称为“晚期浪漫派”的作品。其中有：瓦格纳的歌剧《特累斯坦与伊索尔德》(1857—59)；理查·施特劳斯的交响诗《英雄的生涯》(1898)。另一种是在手法上有突破、有创新的作品，其中有如：穆索尔斯基的歌剧《鲍里斯·戈都诺夫》(1874)；德彪西的交响诗《牧神午后》(1894)。这两种类型的作品，在一段时间内曾是并存的。后来，晚期浪漫派的风格影响日渐衰落，而新的表现手法、新的音乐风格则逐步向前发展，表现出旺盛的生命力。

为了对这个发展过程得到比较系统的认识，现从旋律、和声、配器和曲式等四个方面，分别概述如下。

第一方面，旋律技法的发展：

〔例1〕是贝多芬《第五交响乐》第二乐章开始的主题。这条旋律是建立在传统的大小调基础上的典型乐例。

〔例2〕是勃拉姆斯《第三交响乐》第三乐章中心的主题，它建立在传统的和声小调上。

〔例3〕是西贝柳斯《小提琴协奏曲》第一乐章的主题，这条旋律建立在多里亚调式上，调号上的 $\flat$ 不起作用，因为在这段音乐中这个音总是还原的($\flat$)； $\sharp g$ 是临时变化音，最后出现了 $\flat b$ ，意味着转调。从这三个例子中，我们可以看出古典——浪漫时期的风格是怎样过渡到近现代音乐的准备阶段的。

〔例4〕是普罗科菲耶夫的《小提琴协奏曲》第一乐章中心的旋律片段。在这里，作者通过扩展音域的手段来探索新的旋律写法。象这样的旋律大跳（有些地方甚至超过了两个八度），在传统手法中是见不到的，这正是作曲家的出新处。

〔例5〕是德彪西的交响诗《牧神午后》的主题。我们可以清楚地感觉到这条旋律受到了全音阶的影响。开始的 $\sharp c$ 滑到下面的 $\sharp g$ ，形成增四度。这个三全音味道比较新鲜，在传统音乐中是难得听到的。

〔例6〕是德彪西的钢琴前奏曲《帆》，整段音乐都建立在全音阶上（全音阶是指将一个八度均分为六个音，邻音之间都是大二度的音阶）。

〔例7〕是巴托克《第二小提琴协奏曲》的副题。第一行从a开始，最后还结束在a上。但在这两个a之间，八度中的十二个音都出现了一遍。这种旋律手法是以十二个半音为基础的，在这

里，音与音的地位几乎是均等的。这样做的明显后果，就是调中心（这个例子中心第一行，a 是中心音）的感觉被削弱了。

在旋律写作中，节奏与节拍是非常重要的因素。独特的节拍组织可以使旋律很有特点。保加利亚的民间音乐中，有一种不规则的节拍。巴托克《小宇宙》曲集里的最后几首曲子，就是根据这种节奏写的。

〔例8〕是其中一首的片断。这里，每小一节里有八拍：3 + 3 + 2，这种组合很特殊。

例9是科普兰的《墨西哥沙龙》，他采用了不断变换节奏节拍的手法：先是9拍子，变成6拍子，又变成2拍子。

〔例10〕是斯特拉文斯基的《火鸟》片断。人为地把重音转移，造成旋律在节奏上的灵活性。这是一种十分有效的办法。小节线还是以三拍为单位划分的，可是通过切分，重音就变了，加之演奏上的强调，则完全破坏了原来三拍子的律动感。以上这三种手法在近现代音乐中都是很常见的。

第二方面，近现代音乐中的和声手法：

〔例11〕是格里格《钢琴协奏曲》第二乐章的片断。这个音乐段落是建立在大小调基础上的，典型的十九世纪变音体系和声例子。

〔例12〕是瓦格纳《特累斯坦与伊索尔德》序曲。它体现了发展到极端程度的变音体系和声。可以把这样的和声语言看成是近现代和声诞生的前奏。

〔例13〕是普罗科菲耶夫《古典交响曲》中的《小步舞曲》。它和传统的差异，主要表现在不寻常的根音关系的和弦连接。这一手法虽然为近现代作曲家所常用，但它和传统的关系是比较接近的。

〔例14〕是巴托克《第三钢琴协奏曲》第二乐章片断，与例13的性质大致相同。

〔例15〕是拉威尔《G大调钢琴协奏曲》。这个例子说明，不寻常的和声终止式是造成新颖和声感觉的有效手法。

〔例16〕是拉威尔在《帕凡舞曲》中运用了大量的平行七和弦及九和弦。这是印象派作曲家们常用的一种色彩性手法。

我们知道，传统的和弦是以三度叠置为基础的。在近现代音乐中，和弦的这种结构被突破了，作曲家们尝试用四、五度、甚至二度或其他音程叠置成和弦。

〔例17〕是德彪西的前奏曲《沉没的教堂》，其中采用了大量的四度叠置的和弦。

〔例18〕是巴托克《第二钢琴协奏曲》第二乐章的片断，其中主要是五度叠置的和弦。

把两个关系较远的传统和弦结合在一起所形成的和弦，叫做复合和弦。在近现代的作品中，这种手法很常见。〔例19〕选自斯特拉文斯基的舞剧《彼得鲁什卡》，其中有一个 $\sharp F$ 大和弦与C大和弦结合在一起形成的复合和弦，这两个和弦的根音关系是减五度。人们称这个和弦为“彼得鲁什卡”和弦。

另外，近现代音乐家在调性上还作了很多文章。〔例20〕，巴托克在《第二弦乐四重奏》中，把两个不同的调性结合在一起，右手部分主要建立在a自然小调上，左手部分是建立在A自然大调上，也就是说，把同主音大小调结合在一起了。

〔例21〕选自英国作曲家布里顿的《英岛民歌》，右手是一首叫作《桥松》的民歌，在F大调上，而左手部分的旋律，一开始是在 $\flat B$ 大调上，于是F大调和 $\flat B$ 大调同时结合在一起来了。

另一种二十世纪的重要手法是“无调性”。这个名词一般来说，是指一些音乐里的调性被削弱，或者整个调性都不存在了。在这样的音乐中，没有调性中心音。勋伯格的很多作品都是无调

性的。他说，他这种手法是逐步形成的。他的钢琴小品第十一号，就是过渡到无调性的开始阶段的作品，参看〔例22〕。这里的调性很模糊，甚至找不出一个明确的中心音。

第三方面，配器法：

分析下列作品：1. 理查·施特劳斯的交响诗《唐璜》（1888）；

2. 德彪西的《牧神午后》（1894）；

3. 马勒的《大地之歌》（1908）；

4. 斯特拉文斯基的《春之祭》（1913）。

这四部作品是四位作曲家在一定时期的代表作。我们分别来研究一下它们的特点。

理查·施特劳斯通过自己的作品，为乐队演奏技巧提出了新的标准，新的要求。他要每个演奏者发挥技术上的最大极限，例如常常运用乐器上的最高音区，有时甚至超出了正常的音区范畴。使用乐队来进行造型，描写某些情景和模仿自然界的声，他几乎达到了维妙维肖的地步。例如交响诗《唐·吉珂德》中羊群咩咩叫声的模仿，以及《梯尔恶作剧》的末尾，用弦乐泛音的震音，对梯尔走上断头台时恐怖情景的描写，都很逼真。他让长笛演奏员打花舌，让铜管使用各种不同的弱音器，从而获得了新的音响色彩，这可以说是他在乐器演奏法上的创新与发展。1905年，他重新修订了柏辽兹的《乐器法》一书。这是一部很有价值的书，其特点是紧紧联系着乐器在音乐上的表现意义来讲技术。在配器手法上，他十分重视各个声部的独立意义，因此有人称之为“复调式”的配器法。最突出的例子是《梯尔的恶作剧》，在这里他一方面十分注意各声部的线条，使其有独立性，同时又把纵与横的关系处理得十分恰当，因此他的作品的总音响是十分丰富、饱满的。人们把他誉为晚期浪漫派的配器大师。

马勒属于晚期浪漫派作曲家，但长期的乐队实践，使他能丰富的经验指导下，大胆革新配器手法。例如，在他的《第四交响乐》第一乐章里，增加了乐器（主要是木管和打击乐）的数目。他用了四只长笛，三只双簧管，三只单簧管，三只大管，乐队编制虽然扩大了，但目的并不完全是为了获得强烈的音响，甚至恰恰相反，全奏的音响反而更加透亮了。有一位音乐评论家曾十分精辟地指出，马勒进一步提高了独奏乐器在乐队中的地位，他希望用穿透性强的、比较单薄的音响，来替代粗重厚实的音响，以使乐曲中的各种动机能够听得更加清晰。这种追求手法精练，音色透明的倾向预示了近现代配器手法的一个重要特征。马勒的配器十分细致，每一个乐句的句法，每一处力度的安排都要求得十分严格。在某些作品里，他还采用了特殊的乐器，如曼陀林等，他甚至还要求弦乐器改用特殊的调音方法。他使用这些特殊的手法并不是为了新奇，而是出于音乐内容的需要。根据中国古代诗词写成的《大地之歌》（其中有独唱声部），被人们看作是他最杰出的交响作品。其中的配器手法，很值得研究。

德彪西的配器手法可以说是开创了一个新的时代。他也使用大乐队，但不是为了发出强烈的音响。他常常把弦乐组细分为若干小组，并往往再加上弱音器，然后用竖琴为弦乐组的音色增添上一层轻微的、奇异的色彩；让长笛低音区中冰冷的音色飘荡在弦乐组的上面。他使许多管乐器以独奏的身份出现，并常常用极微弱的力度让管乐器来演奏一些很短的乐句。另外，各式各样的打击乐器也是他配器调色板上的重要音色来源。如他的《牧神午后》：长笛担当了重要的角色，竖琴的滑奏十分成功地勾画出了各个主要和声的顶端。这些手法所产生的是一种朦胧的、星云般的效果。乐队的明朗的音色，是由弦乐组奏出的，但弦乐组常常退到背景的地位上去。在第63小节处，以全奏达到高潮顶点。我们仔细研究一下这个全奏：主旋律在小提琴、中提琴部分；木管和圆号作为一组奏出三连音。但每小节中的九个三连音，并不以三个八分音符为一组，而是以两个八分

音符为一组，这种切分法破坏了小节中原来的节奏律动。这一段，可以说是主调与复调织体相结合的配器手法。德彪西使用这种由不同乐器演奏不同节奏的手法，可能是受了当时在巴黎的世界博览会上演奏的“加美兰”^{*}音乐的启发。

斯特拉文斯基的配器风格是多变的。在他的不少作品中，体现了二十世纪配器手法的另一个特点，即打破了传统的乐器组合关系。这些作品每部都有各自的乐器组合方式与配置手法。也就是说，组合与配置完全服从于每个作品本身的要求。在他的《春之祭》开始处，用了好几件木管乐器，其中的大管在极高音区独奏，发出一种怪诞的音响。

第四方面，曲式：

旋律、和声、配器、曲式这四个因素，在近现代时期变化最大的是和声，变化最小的是曲式。概括地说，近现代音乐中的曲式现象有以下四种情况：

第一种是完全继承传统曲式，如德彪西的《牧神午后》，这是一个大的三部曲式，沿用了几百年之久的三部性原则在这里仍然是作品结构的基础。

第二种是采用全新的曲式结构，主要表现在十二音体系的作品里，它们的结构与传统完全不同。

第三种是单乐章——分段结构，这种曲式在过去已有一些，后来尤为不少近现代作曲家所钟爱。如美国作曲家哈里斯的《第三交响曲》（1938），就采用了这种形式。这是一部感情强烈的富有戏剧性的作品。作曲家本人曾经指出，这部作品分为五个段落，第一段是悲剧性的，由低音弦乐器奏主旋律；第二段是抒情性的；第三段是牧歌性质，在弦乐组多调性的背景上，木管演奏主旋律；第四段又回到悲剧性，是一段赋格，第五段是乐曲的结束部分，是全曲戏剧高潮所在，连续不断的鼓声加强了乐曲动荡不安的悲剧性效果。

第四种是在传统的基础上加以改革。我们以巴托克在1943年写的《乐队协奏曲》为例：它名为“协奏曲”但实际上是一部交响曲。进入二十世纪以来，奏鸣曲式一直仍被作曲家们所采用。但巴托克这部作品中的奏鸣曲式却有着独特的地方。如第一乐章引子非常大，与后面的呈示部、展开部、再现部平分秋色，规模相当，再现部后面的结尾却非常短。这里有一个特点很值得注意，即引子里的某些主题成为后来呈示部的暗示。另外，在再现部里，是先出现副部，后出现主部，而这个主部只是寥寥几笔一带而过，与结尾紧相衔接。

从以上所列举的十九世纪末到二十世纪具有代表性的作品中，可以看出它们在音乐发展史上确实占有重要地位，但也并不意味着是完美的，即使是典范之作我们也应当用发展的观点去分析评价。当然，选出这些作品也未必能够概全，有的甚至未必合适。其目的仅在于供大家参考。

^{*} “加美兰”（Gamelan）音乐是印尼爪哇岛上特有的一种民族风格很浓的音乐，它以打击乐为主，各种打击乐器有自己独立的旋律与节奏，但主要的是从一个基本旋律出发，各人给以不同的“加花”。这种手法叫做“单声加花体”（Heterophony）。

斯特拉文斯基对其晚年屈尊师承十二音技法音乐时曾说：“在我的音乐序列中的音程是建立在调性上的……我写的是调性音乐。我用的是自己的音乐语言，我表现方式的文法将为每一位我国时代的和后来的音乐家所了解的。”

（史惟亮摘译）

从晚期浪漫派到现代管弦乐法 的发展概述

[德]海·克·沃尔夫 杨立青译

在十九世纪的音乐中，乐器的音响及管弦乐法起着巨大的作用。与同时代的画家德拉克罗瓦、图纳、门采尔及马奈的绘画以其新颖的色调配合取代了古老的素描艺术及线条画法的情形相仿，乐器的富于色彩性的音响，常常成为构成音乐效果的最本质的部分。如果说，十八世纪的音乐以弦乐队为基础，那么，在十九世纪，首先是管乐器的演奏技术和音响特性得到了巨大发展。人们使其各个不相同的特点进一步完善，提高了演奏技术。与维也纳古典乐派的弦乐居统治地位的音响相比，十九世纪更偏爱相互对比的乐器及乐器组的不同音色。

近代管弦乐法的创始人当推赫克脱·柏辽兹。他发现了大量新的色彩及音色对比的可能性。柏辽兹的《近代乐器法和管弦乐法》(1844)是有史以来第一部现代管弦乐法教科书。在这本书中，他介绍了他的经验——不仅是乐器的奏法及音域，而且还有对音色的美学效果的描述。此外，他还专辟篇章介绍了诸如低音大号，蛇形大号以及新发明的萨克管之类的管乐器。

复调性及主调性的乐队写法

从十九世纪沿袭下来的两种并存的乐队写法的主要形式是：交响性—复调风格写法和戏剧性—主调风格写法。理查·施特劳斯在他增订的柏辽兹《近代乐器法和管弦乐法》的新版本(莱比锡1905年版)，序言中指出，交响性—复调风格是由海顿和莫扎特的弦乐四重奏发展而来的，而戏剧性—主调风格则源出于歌剧。理查·瓦格纳将这两种风格综合起来，并最终使浪漫派的管弦乐队臻于完美的境地。古典的“以弦乐四重奏为基础的乐队”在瓦格纳的《特里斯坦》及《名歌手》中被继续运用，但通过色彩性的效果而得以发展。他用所谓“第三乐器”(如英国管，低音单簧管等)扩大了管乐器组，从而使完整的三和弦有可能用同族管乐器来演奏。瓦格纳也增加了圆号、小号和长号的数目，用它们来构成精美的复调性独立线条。《罗恩格林》的第二幕堪称瓦格纳以新方式处理木管效果的杰出范例。

如同里姆斯基—科萨科夫一样，理查·瓦格纳也充分意识到，良好的乐队音响的秘密正是寓于乐队的有声部的旋律化线条进行之中。每一个声部都形成“动人的起伏波动的旋律线”，并各自“位于良好的音区”——这成了晚期浪漫派乐队写法的一个主要标志。此外，瓦格纳还进行了一系列革新。例如，他运用了活塞圆号，使得铜管演奏员能够灵活地奏出完整的半音阶，并将具有高度技巧性的奏法用于管弦乐队所有的乐器之上。当年贝多芬在他的最后几首弦乐的四重奏中，对具有独奏水平的小提琴演奏者提出的要求，如今，却成为衡量管弦乐队中每个乐手的准绳。这样一来，任何旋律音型都可以由任何一件乐器奏出，以致于连管弦乐演奏员和低音弦乐器都必须具有演奏小提琴式的经过句的能力，它导致了所有乐器的特性在一定程度上的混合和乐队演奏技术的高度发展。然而，这种导致“整个乐队机体均匀加热”的交响性的乐队写作风格(理查·施特劳术语)，最终却陷入了音响的堆砌和腻人的饱和状态之中。就象人们在拿施特劳斯的乐队音响诙谐地打趣时所说的那样，它听起来“就象一大群金龟子的营营嗡嗡之声”。作曲家们受

到光线变化效果的启迪，创造出具有新颖特色的混合音响。如在《女武神》的《火焰的魔咒》一场中，飞驰的小提琴经过句由演奏员一人独奏时几乎不可能拉得十分干净，然而，在全奏中，却以令人信服的效果再现了火舌缭绕的景象。斯克里亚宾在他的《普罗米修斯》中，使用了一架真的可以投射出不同光线的钢琴，以配合音色的倏忽变换。施特劳斯为了更有利于烘托气氛的渲染，有时甚而不惜牺牲音响上的美，如在《莎乐美》（1905）描绘鲜血迸溅的场面中，中提琴演奏的乐句几乎是“信笔涂抹”而成，在约卡南濒临死亡的刹那间，独奏的低音提琴的高音则发出可怕的呻吟。

乐队音响的美和光泽，主要在德里布、比才等法国作曲家及鲍罗丁、格拉祖诺夫、柴科夫斯基和里姆斯基—科萨科夫等俄国作曲家的作品中获得了进一步的发展。里姆斯基—科萨科夫在他写于1905—07年间的《管弦乐法原理》（1912年由玛克西米里安·斯坦伯尔格出版）一书中，对主调音乐的旋律结构及其配器艺术，旋律声部与伴奏的“和声声部”的关系，管弦乐队不同的音色结合及其与人声的关系等问题进行了阐述，并以自己的音乐作品为例加以论证。

管弦乐队编制的扩大

后期浪漫派的管弦乐队的一大特点是演奏员数量的不断剧增。瓦格纳在《尼伯龙根的指环》中已将古典乐队的总数扩大了差不多一倍。从1900年至1920年间，增加演奏员数目的倾向更是盛极一时。弦乐组的扩大（第一小提琴从八人增加到十二人以至十六人以上），引起了管乐器组相应的膨胀。可以说，每个作曲家都发展了自己特有的音响风格和乐队组合，甚至每部作品都各具特色。这一点，就瓦格纳、布鲁克纳（见例1）以及理查·施特劳斯而言一无例外。如：施特劳斯在他的歌剧《埃列克特拉》（1909）中，就是通过八支单簧管的运用而赋予这部作品以一种特别阴暗的色调。古斯塔夫·马勒也应当在此一提。他使用越来越庞大的乐队编制，进而将贝多芬的交响曲也按这种方式重新配器，试图藉此使作曲家的意图能在面积变得越来越大音乐厅中获得清楚的体现。对于马勒来说，线条进行的清晰性是他的最高信条。但如同埃贡·维列茨*在他的《新管弦乐法》（1928—29）中曾论证过的那样，马勒在其第四交响曲的第一稿中曾一度走得太远，以致后来他不得不重新对乐器的数目进行了削减。管弦乐队乐器数目最剧烈的扩充也许当数阿诺德·勋伯格的《古列之歌》（1912）了，在这里，他用了八只长笛、五只双簧管、七只单簧管、五只大管、十只圆号、七只小号、七只长号，以及编制庞大，细分为十部的第一及第二小提琴。如果说，这种极其“宏大的效果”主要是德国作曲家孜孜不倦地追寻的目标，那么，在罗马语系国家中，大多数作曲家通过乐队的扩充都是为了探求音响上的细腻变化——例如德彪西，他喜欢让独奏的管乐器去演奏短小的动机，并加入短小的颤音、滑奏和震音，犹如印象主义绘画中精致细腻的色斑。早期的斯特拉文斯基，在他的《火鸟》（1910）中，也曾运用过这种技法。但在这部作品中，他已经引入了许多打击乐器，以造成更强烈的节奏效果。斯特拉文斯基在《彼得鲁什卡》（1911）和《春之祭》（1913）中，大大扩充了管乐的编制，以致弦乐的数目也因之剧增。但就他而言，与其将这种扩充视为对“宏大音响”的追求，莫如说更多的是着眼于音色的细腻变幻，就象新近的法国绘画一样。

在1900年以后的音乐中，音色间或取代了奏鸣曲、赋格等曲式的地位，而被直接应用于曲式构成的目的。这样，勋伯格（还有斯特拉文斯基）以迥然不同的写作方式，使晚期浪漫派的乐队

* 埃贡·维列茨（Egon Wellesz 1885—1974），奥地利作曲家、音乐学家和教师，勋伯格的学生及传记作者。

发出了表现主义风格的色彩缤纷的音响。在《五首乐队曲》作品第十六号（1909）的《色彩》（又名：《夏日清晨的海滨》）一段中，勋伯格用两组不同的管乐器先后轮流演奏同样的和弦。这里，纯粹音色的交替成为音乐进程的本质。稍后，阿尔班·贝尔格在他的某些作品，如《沃采克》（1924）的谋杀场面中的《一个音的创意曲》里，也有类似的做法。勋伯格在他的《和声学》（1911）一书中提出了“音色旋律”的概念，并赋予他的管弦乐作品以极其精致的色彩浓淡层次。在这些作品中，几乎常常完全排除了旋律及节奏的作用。这种执着于单一的音响的倾向，对于他的十二音作曲法来讲无疑也是具有决定性意义的。在这种作曲方式中，每个单独的音都作为纯粹的音响，而不是作为相互联系着的旋律和节奏来处理的。这一原则最后被安东·韦伯恩引伸到了极点。

新的室内乐风格的形成

与前述的那种编制的扩充，音响因素的混合，细腻化处理及无限膨胀的倾向相对应，大约自1920年以来出现了普遍采用小型乐队编制的回潮。它的序幕是由勋伯格本人的《室内交响曲》（1907）和安东·韦伯恩的《五首乐队曲》（1911—13）揭开的。这一发展的里程碑是斯特拉文斯基的只用很少几件独奏乐器演奏的《士兵的故事》（1918），兴德米特的《室内音乐》作品第二十四号（1922）和作品第三十六号（1924—27），米约的《为小型管弦乐队而作的六首交响曲》（1917—24），以及许多室内歌剧，如兴德米特的《往与返》（1927），米约的《俄耳甫斯的不幸》（1924）等。除了管乐器之外，打击乐器如今也赢得了新的意义，如果说，以往打击乐的作用往往仅在于强调其它乐器的重音，从1918年以后，它却承担了越来越具有独立意义的职责。在斯特拉文斯基的《士兵的故事》中出现了打击乐的大段独奏。贝拉·巴托克在他的《两架钢琴与打击乐奏鸣曲》的第三乐章中（1938），甚至将主要主题交给了打击乐器（见例2）。爵士乐的影响也是不容忽视的，它同时还将音乐从它的节奏基础上加以更新。

新的室内乐风格对那些为较大的管弦乐队而写的作品也产生了决定性的影响。如在斯特拉文斯基的《圣诗交响曲》（1930）或《纸牌游戏》（1936）中，各管乐器常常以独奏的方式演奏（参看例3），它们多次先后交替出现，变化不已的色彩充满了诱人的魅力。这种较有节制的管弦乐手法较之先前那种庞大编制的乐队处理方式，有更多的可能性使为数不多的几种乐器的音色更清晰地突显出来——在这里，也显示出一种与新崛起的法国绘画艺术，如马蒂斯、勃拉克，或毕加索，讲究配色的节制，追求效果的清晰的技法完全平行的现象。对丰满的音响、色彩的滥觞及图解说明式写法的过度追求，已让位于节制适度的清晰性，这正是大部分新艺术所探索的方向。

见三个谱例*。

（原载西德《音乐生活》杂志）

* 三个谱例的说明：文中所举的三个谱例，表明了截然不同的乐队处理方式。在布鲁克纳的例中，拥有一个巨大的管乐器组。它的编制（八只圆号）是从瓦格纳那里沿袭下来的。与此相反，在斯特拉文斯基稍后的一部总谱中（例3），却因管乐的独奏式的用法，展示出十分透明的音响。在巴托克的例中，打击乐器作为主要乐思的承担者，参与了音乐的发展进程，它已具有完全不同的功能，而不再仅仅是一种色彩或音响的因素了。

和作曲家谈新样式与普遍性

[日]石井真木 谷 音译

编者：本文作者石井真木，1936年出生于音乐、舞蹈世家，是日本当代著名作曲家。师承伊福部昭、池内友次郎、渡边晓雄。1958年留学德国柏林音乐大学，是约·鲁法与勃·布拉哈得意门生。在校期间，1960年和1961年参加了达姆施塔特现代音乐夏季讲习会。1961年以《前奏与变奏》获荷兰的毕尔特威国际作曲比赛奖。1968年创作的管弦乐与电子音响《响应》获明治百年纪念艺术节奖。1969年应柏林艺术家中心的邀请，致力于柏林艺术音乐节的活动，发表作品和向海外介绍日本传统音乐和现代音乐作品，经常往来于西德和日本之间。成功地以日本传统音乐为基础，运用西洋音乐技法，创作了很多闻名国内外作品，如为尺八所写的《遭遇》、雅乐《紫响》、《假面》（能、打击乐、电子音响）、《漂浮岛》（十七弦箏、打击乐）、《雅影》（箏、管弦乐）、《飞天乐》（雅乐）、《入破Ⅱ》（小提琴、钢琴、打击乐、尺八、十七弦箏、七台箏群）等等。

日本文化的特点

“日本人只要是他们喜爱的事物，不论是这么都想吸收，并把它发展成与原事物似是而非，又有自己特点的东西。有趣的是最先问世于美国，在欧洲也普遍存在的T型领衬衣，在日本却变为富于自己特色的样式。类此，便成为极其日本化的现象。”

这是最近在东京召开的关于日本文化座谈会上，某法国人发言的摘录。他为日本文化由于受来自外国的影响以及日本和日本人的自身向何处去而担心。同时把它做为难以理解的现象，做了这篇发言。以尊重创造力的西欧眼光看来，这的确是不可思议的现象。但他的这个发言却贴切地说出了日本文化的本质特征。

可以说，日本总是在向某处寻找可做效仿的模式，然后再根据求索到的模式加以发展。这种模式在古代有中国，近代以来则是欧美。

日本无论是技术的东西，或是样式的东西，首先都是模仿外国。然后，一经输入就把它“变为富于自己特色的样式”。确实，它是以独创的观念开始，最后却变成“与原事物似是而非，又有自己特色的东西”。这里所说的“独创性”概念，在日本确实与西欧不同。如果再引申来说的话，那就是一旦变成日本的东西，随之即固定化起来。日本文化的这一特点，同样适用于日本许多的传统音乐。下面举一个典型的例子：

雅乐渊源是来自古代中国，经朝鲜半岛输入日本。对于这种外来音乐的输入日本，正象《日本书记》（注①）中所详尽记述的那样，是七世纪前后的事。自此以后到九世纪半的二百五十年间，雅乐和其它输入的外来音乐（这时期除从中国、朝鲜外还从越南以及东南亚诸国输入各种各样的音乐），在边混合边自然地调整的过程中，形成了日本自己的雅乐。对外来的乐器、乐器编制和歌剧进行日本式的改造。乐曲和音乐理论也加以变化，换言之，是输入音乐的“日本化”。一旦实现了日本化，继而便“固定化”，这也是日本独特的现象。雅乐远在平安朝时就已经“日本化”了，

以后尽管它历经了漫长的时代变迁和波折,但千余年来,它既无变化,也没有发展的连绵不断地流传下来。例如传说在镰仓时代的战乱中,雅乐乐人几乎都四处逃散了。可是,他们所关心和最期望的是无论到任何朝代,要把平安朝的雅乐能原封不变地承袭下来。这足以说明,雅乐输入日本后经过二百五十年的变化过程,确实是“日本化了”。此后,经过千余年牢固的无变化时代——固定化时代,直至今日。循此,数百年后T型领衬衣也许会成为日本独特的传统时装。

这种输入(模仿)——日本化(变化)——固定化(不再发展)的图式,并不只是限于雅乐,很多日本传统音乐都如此。而且日本的这种独特的过程,特别是固定化的宗旨,是对“普遍性”的否定。日本的传统音乐,由于地处岛国长期与世隔绝,而且是在非常有限的范围内,如宫廷、寺院,做为特殊的音乐被世代相传。从雅乐和“声明”以外的传统音乐中,可以辨认出与雅乐有着相同的性格。普化宗(注②)尺八的理想是“一言成佛”。从这句话便可窥见一斑。这些正是与普遍的概念相对立的特殊典型。日本的这种“独创性”与基督教提倡的在普遍原理中进行发展,和惯以数理的客观原理做为标榜,以及追求普遍性的西洋音乐相比较,可以说是极端对立的吧。

日本的“融汇音乐”的历史背景

日本所说的近代化已经有一百年的历史了。西洋音乐也随近代化的洪流,输入日本。日本为吸收这些西洋音乐,耗费了巨大的精力。用如此短的时间进行吸收和消化,而且实行得如此彻底,说它是人类历史上罕见的,恐怕不为过分。在这里想不涉及演奏方面,只看一下作曲:

在日本,西欧管弦乐队开始出现于六十八年前的1914年。这期间据统计由日本作曲家创作和发表的管弦乐曲有1600余首,估计室内乐曲是它的数倍乃至数十倍。其比例大体上可能是两天或一天便有一首新创作的乐曲问世。这是对在六十八年间产生和发表的纯音乐的估计,不能不说这是一个显示惊人数量的数字。

但是,当我们看一下这些作品的质量,就会感到有应当引起注意的问题。所谓近代化的一百年,管弦乐在日本的诞生仅仅是六十八年,很多作品不可避免地存在着接受西欧作曲家的强烈影响。要模仿当然就得有模式,但我想强调的是它的“风貌”。输入进的不但有技术,也有西洋的“样式”,应该说在这个范围内创作出了日本式作品的风貌,而很少有例外。如果说所谓形成“样式”的“创造理念”这个概念,在输入时似乎是被遗漏了。我们从雅乐的自来不存在西欧意义的创造性来看近代日本化现象的再现,就不足为奇了。

给日本作曲家的这种风貌带来巨大变化的是战后国际间的先锋运动。五十年代以达姆施塔特(注③)为中心所兴起的世界主义潮流,成为日本作曲家认识到什么是创造性的最初契机。当然,是以勋伯格、韦伯恩为首的西欧作曲家给日本以强大的影响。在接受这些影响的同时,日本作曲家既尝试探求和发展自己的音乐语言,又影响对方。这就是所说的国际范围的同时性时代已经来临。从此开始,意味着过去的吸取(模仿)——日本化的图式的蜕变。日本作曲家们以新的创造风貌纷纷登场。

六十年代,有两件给日本作曲界以巨大冲击的大事。一件是一柳慧(注④)1961年从美国回国,对约翰·凯吉的音乐进行一系列介绍所引起的“凯吉的冲击”。另一件是曾活跃在前述的达姆施塔特、自认为是战后急先锋,似乎对音乐的国际性以及西欧的普遍性、合理性竭力追求的诸井诚(注⑤)。他突然热衷于处于相反一端的尺八音乐,并发表了为尺八写的作品,这是1964年的事。自那以后,武满微相继发表了琵琶与尺八的乐曲(1966)。根据这些已意识到“新的创造风貌”的作曲家们所认为的,对日本传统音乐的再发现、再认识的动向,与“凯吉的冲击”有联系,它预

示着日本作曲界将出现在全新的地平线上,是不为过言的。七十年代是日本作曲界的新时代;它依靠着“先锋与传统”的接触,由此,呈现出百花缭乱的时代,乃其佐证。

日本的“融汇音乐”之所求

在日本,“融汇音乐”——先锋和传统的接触——就是在这样的历史背景上产生的。可以说过去在日本的音乐史上,经常有过步某个模式后尘,而又摆脱了它的束缚,去追求和迈出自己的真正的创造步伐。但也曾面临着有形无形,各种各样的难题,这也是事实。当合理性的——西欧的音乐观——先锋技法接触到非合理性的——日本的音乐观——传统音乐技法,有时则发生互相排斥的反应,因对立而阻止融合。作为作品的统一的“秩序”来看,二者也是完全不同概念的偶然相遇,但是我在这里不可能具体地涉及它。根据七十年代以来与先锋音乐接触的“试验错误”,可以预感到某种新的积极的形式似乎正在出现。

“融汇音乐”从音乐史来看,出现的时间还很短。从其接触所及,今后将大大超过单纯是洋乐器加传统乐器这一范围,将要形成新的音乐领域。实际上这种可能性的课题是很多的。但是在日本即使取得崭新的形式,也不能断定它能与新的普遍性相关联。持有“合理性”这个强大的、有说服力的武器的欧洲中心主义音乐将面临崩溃,虽然已经叫喊了很久,然而除此之外,从另方面来看,还有普遍的相对比的问题。当世界文化进入了多极化、多样性的现代,“普遍”所包含的意义也成为多义的了。在这里是有时机的,但是对于“当今仍普遍”必不可少的是有形的,应当重视把自己的音乐“向样式世界输出”。对于这一点,如果认识不清,或不重视,那么做为岛国的特殊的音乐,说不定在当今的世界音乐史上只能遭遇到那种给以极少的记载与微不足道的命运。

“融汇音乐”的开拓,今后是势不可挡的。

(原载日本《音乐艺术》1982年第10期)

编者注:① 奈良时代官撰的一部最早的日本国编年史书,最初称为《日本纪》。

② 镰仓时代禅宗僧侣觉心(法灯国师,1207—1298),来中国宋朝学习,归国后创普化宗派。及至江户时代,信徒虚无僧以吹奏尺八,代之以念经,视尺八为法器。

③ 即“达姆施塔特现代音乐节”,亦称“达姆施塔特现代音乐假期讲习会”。1946年创建于西德的达姆施塔特,是现代派音乐家讲习作曲、演奏,以及新作品试唱、试奏,开展评论活动的中心,也可以说是战后现代派音乐的据报源。1970年以前每年夏季开班讲习,随着现代派音乐发展形势的变化,1972年后,改为隔年活动一次。

④ 一柳慧(1933—),日本作曲家。曾留学美国朱丽亚得音乐学校,曾从师凯吉。1961年归国后,与武满彻举办“现代音乐节”。1976年应西德邀请赴德,在欧洲各地的音乐节发表与演出自己和其它日本人的现代音乐作品。

⑤ 诸井诚(1936—),日本作曲家、评论家。著名作曲家诸井三郎次子。1956年与黛敏郎首次创作了日本的电子音乐《七首变奏曲》,其作品很多获国内外著名奖励。1969年以《竹籁五章》开始以尺八扩展自己的音乐表现。之后又有尺八音乐大作第一协奏交响曲《对偶》、第二协奏交响曲《交感》等。

*

*

*

*

勿庸置疑,“作曲”这一创作行为,当然常常是通过新形式的技法的推动而日趋进步的。当把具有意义的作品不断作为知识加以吸收时,也无疑能逐步提高听众的优雅程度。这样,作曲技法的自由程度便有了放松的根据和可能。于是,新的作曲形式不断出现,废旧、更新。这就是以往的音乐艺术能够不断进化的必然性。

——福永阳一郎(日本指挥家)