

武汉音乐学院学科建设丛书

20世纪 音乐分析文集

彭志敏 著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

20世纪中国音乐史论卷

20世纪 音乐分析文集

郭乃安 著

学苑出版社

武汉音乐学院学科建设丛书

20世纪 音乐分析文集

彭志敏 著

 **SMPH**
上海音乐出版社
WWW.SMPH.SH.CN

图书在版编目(CIP)数据

20世纪音乐分析文集 / 彭志敏著. — 上海: 上海音乐出版社, 2007.6

(武汉音乐学院丛书)

ISBN 978-7-80751-138-0

I. 2… II. 彭… III. 音乐—文集 IV. J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 141542 号

书名: 20 世纪音乐分析文集

著者: 彭志敏

责任编辑: 杨海虹

封面设计: 陆震伟

上海音乐出版社出版、发行

地址: 上海市绍兴路 74 号 邮编: 200020

上海文艺出版总社网址: www.shwenyi.com

上海音乐出版社网址: www.smph.sh.cn

营销部电子信箱: market@smph.sh.cn

编辑部电子信箱: editor@smph.sh.cn

印刷: 上海文艺大一印刷有限公司

开本: 787 × 1092 1/18 印张: 28 $\frac{2}{3}$ 谱、文 508 面

2007 年 6 月第 1 版 2007 年 6 月第 1 次印刷

印数: 1—3,000 册

ISBN 978-7-80751-138-0/J · 110

定价: 58.00 元

告读者: 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

电 话: 021-64511411



彭志敏，音乐理论家、教授。
现任武汉音乐学院院长。
中国音乐家协会委员、
中国青年音乐家协会副主席、
湖北音乐家协会理事、
湖北文艺理论家协会副主席、
湖北省学位委员会委员。
出版《音乐分析基础教程》
《新音乐作品分析教程》等著作多部，
发表专业论文百余篇，
作有《山民印象》《风景系列》
《八山旋读》等探索性音乐作品。
现主要从事新音乐作曲技术
及方法论研究。

目录

1. 音乐新技法探索中的盲然、偶然与必然说 1
2. 音乐有限运动过程矢量在无限数集系统中的闭合区间
——《音乐数控理论》导言 11
3. 论音乐进程中“第一完全数”现象
——兼谈现代音乐的一种结构力实践 28
4. 作为结构力量之一的对比及其风格演变 44
5. 基于音级可动性原则的布鲁斯风格系统
——对布鲁斯以及相关音乐中某些独特现象的描述与浅见 53
6. 20 世纪音乐中的微型曲式 78
7. 民歌音乐形态分析中的“多法取证”问题
——关于方法论的思考与试验 98
8. 动机和它的结构生成力量
——音乐分析笔记 109
9. 巴赫《哥德堡变奏曲》的逻辑意义与数字结构
——音乐分析笔记 123
10. 回归与超越
——贝多芬晚期弦乐四重奏探微 132
11. 一花一世界 一叶一如来
——贝多芬钢琴奏鸣曲读谱琐记 147
12. 由柴科夫斯基《小提琴协奏曲》的末乐章所想到的几个问题 159
13. 从 $\flat E$ 大调交响曲》到《第七交响曲》
——纪念柴科夫斯基诞辰 160 周年 171
14. 普罗科菲耶夫早期创作中的兼容风格
——以作品 22 号为例 188

15. 溯源与解密

——巴托克《第三弦乐四重奏》分析 203

16. 关于贝尔格的两首歌曲:1900/1925 218

17. 必然的对称

——贝尔格《露露·间奏曲》分析 235

18. 论质数映射

——兼论乔治·克拉姆音乐作品的组织结构 250

19. 贝里奥和他的双簧管独奏曲《Sequenza VII》

——兼谈其旋律构成的新途径 262

20. 数列与序列的双重结构力验证

——《风景系列: $F = \frac{1}{\sqrt{5}} \left[\left(\frac{1+\sqrt{5}}{2} \right)^n - \left(\frac{1-\sqrt{5}}{2} \right)^n \right]$ 》创作札记 271

21. 形式的映射及其他

——与《Bagatelle·八山旋读》有关的一些问题 281

22. 我看桑雨的《纳兰容若词意》

——也谈内容与形式的关系及其他 296

23. 《纹饰》:一个独特的“马尔可夫过程” 303

24. 枯滴、使命、融合及其他

——听刘健的新作《盘王之女》 309

25. 混合与预制

——与电子音乐有关的一些问题并兼及刘健的电子音乐创作 313

26. 开拓者的礼赞

——关于钟信明的《第二交响曲》 326

27. 探索·选择·思考

——关于小剧场歌剧《再别康桥》的音乐创作 332

28. 超越与无界

——贾达群的特种混合室内乐《融》I 344

29. 歌曲主体·西部系列·第三风格

——论王原平独唱歌曲创作的某些意义与特点 351

30. 歌曲体裁·红色题材·时尚风格
——方石歌曲创作三议 360
31. “一基三阶”的综合教学模式
——武汉音乐学院作曲系曲式教学十年谈 373
32. 关于改革《曲式与作品分析》考试题型的建议 381
33. 无形的变化,有限的更新
——关于《曲式学》或《曲式与作品分析》课程内容的扩展与选择 392
34. 注重预制构思,拓展风格范围
——关于科斯的《作曲法》及与作曲教学有关的问题和思考 405
35. 传统作曲技术内容的科学延伸与学科综合
——关于赵晓生教授的《传统作曲技法》及所引发的某些思考 417
36. 为了学科建设的当务之急
——写在《现代音乐作曲技术理论丛书》出版之际 428
37. 关于强化《乐理》课程建设与改革的几点思考与建议 440
38. 关于研究生学年论文宣讲和选题的思考 446
39. 在题目的要求和限定中写作 450
40. 关于《20 世纪的帕萨卡里亚研究》
——徐孟东博士学位论文读后 453
41. 共同的追求,个性的体现
——聆听香港“2003 华人作曲家音乐节·新室内乐作品音乐会”
的某些感想 465
42. 开拓新领域 创作新音乐 470
43. 关于“主旋律”和“多样化”问题的一些断想
——以音乐创作的风格及我国音乐生活中的声乐与器乐状态为例 474
44. 人品、文品与学术批判精神
——写在孟文涛教授《成败集续集》即将出版之际 485
45. 一种特殊的独唱歌曲样式
——《音乐会练声曲》前言 504

音乐新技法探索中的盲然、 偶然与必然说

所谓偶然,从哲学的意义上讲,是指事物的非本质联系和发展过程中的不稳定现象。大千世界,瞬息万变。任何事物在其发展过程中,除了必然的东西以外,都会有偶然的現象发生。音乐创作也是这样。所谓“灵感火花的闪烁”、“临时激情的迸发”、“意外乐思的产生”、“即兴技巧的发挥”等等,对每一位有经验的作曲家来说,都不会是未尝经历过的。但是,这里所指的关于音乐新技法探索中的“偶然”,并不完全等同于哲学上的意义,它与美国作曲家凯奇(J. Cage, 1912—)、德国作曲家斯托克豪森(K. Stokhausen, 1928—)诸人所曾力主过的那种“偶然音乐”(Random Music)及其有意识反动于“理性”的那种“偶然”,在本质上也不尽相同。这里所指的是,在音乐新技法的探索过程中,可能出现的那种缺乏必然的逻辑性、完备构造力、内在的有机性和以特定内容为依据的可理喻性因素,包括在创作过程中可能是无意识涉及到或侥幸摸索出的某些盲目、突兀或孤立的组织成分(即便它们有所光彩或特点),即所谓“对偶然因素的失控”所导致的“盲然”因素。它们有时可能表现在局部音响的处理或个别技法的选择方面,有时可能表现在对整体结构的控制或总的艺术平衡方面,有时则可能表现在形式与内容的配合方面。然而,不论这种“偶然”或“盲然”因素以什么形态或方式存在于音乐中的什么地方,对于音乐创作来说,特别是对于当前以强调个人风格为主,并具有多元性特点的“新”音乐创作来说,它们的存在,将直接影响到所追求的特定风格的统一,影响到某些特殊结构力的发挥,影响到一部作品可能具有的艺

术价值。可以这样说:一位作曲家,他的技术功力的强弱深浅,与他在创作中控制偶然因素并促成其向必然方面转化的能力大小成正比;一部音乐作品,它的艺术质量的高低优劣,与“偶然”失控而来的“盲然”因素在其中存在的数量多少成反比。那些在20世纪艺术革命中诞生,又在实践和理论上得到世界性认可的音乐新技法是多种多样的;近年来,我国年轻一代作曲家为了表现我们民族的神韵、人民的精神和时代的风采,在大胆借鉴与深入探索中所取得的成功也正在为世人所瞩目。艺无止境,如何在今后的创作中进一步克服盲目性,增强自觉性,在技术上完成从“偶然”向“必然”的转化,在艺术上完成从“成长”到“成熟”的飞跃,在避免盲然因素方面取得从“少”到“无”的长足进步,这对有志于立足在时代新潮前列,将中国音乐推进于世界优秀文化之林者来说,实在是一个势在必行的历史性任务和起码的要求。

二

那么,“必然”又是什么?

同样用哲学上的话来说,必然,是指与事物本质相联系的确定的发展趋势。与前文中特定的“偶然”或“盲然”的意义相对,这里的必然,当是指音乐创作中从宏观的结构布局到微观的技法选择,以及这二者之间任何内在的层次与细小环节上,都能表现出来的确定方向性,特有目的性,以及彼此间所具有的高度有机性与严密逻辑性。它既有助于特定内容的表现,又有助于特定风格的统一,更重要的是,它将符合于音乐艺术自身的发展规律。

怎样做到这一点?怎样才能有效地捕捉住那一刹那间闪烁出的“灵感的火花”,使它不至流于盲然,却能充分发挥其自身的潜在能量而最终成为一种“必然”?在这个问题上,由于艺术修养、技术功力、创作经验和个人喜好诸因素的不同,每个作曲家都会有区别于他人的习惯或做法。然而,在判断其做得成功与否的标准上,有一点是一致的,那就是:看一部作品是否已经避免了那种难以理喻的“偶然”或“盲然”因素,作者在内容构思与技法选择方面,是否已经合理地解答或完成了这样两个既定的问题:第一,是关于“是什么?”,第二是关于“为什么?”。感谢斯托克豪森为我们及时而精辟地指出了关于这一问题的实质,他说,“方法,是要依赖于素材和作品当时的构思的”,这种“意识发展愈高,他的思想感情才可能在他的音乐中反

映得愈清楚”。也就是说,与某种内容相适应的“素材”所能有的发展趋势,某种“构思”所提出的发展要求与方向,以及这二者的相互协调与彼此适应,是保证“必然”的三个基本前提。对于作曲家来说,对所选定的素材作充分的预见,对所表达的内容作深入的理解,也就是对前文所言有关“是什么?”与“为什么?”的完成,是十分重要的,绝不能少的。

举例来说:谭盾的弦乐四重奏《风·雅·颂》,是为了把中国式的古典美与现代人的哲理观结合起来,为了把东西方的文化传统贯通起来,为了把含蓄节制与文明开化融于一体,才选用了非律动性节奏与贯串全曲的主导音程相结合的手法,才选用了“弦乐四重奏”这种欧洲室内乐的经典体裁形式,和许多特属于中国古代琴曲以及分属于不同民族民间音乐的发音发声方法。武汉音乐学院的吴粤北,曾写过一部名为《思变》的钢琴四重奏,它的四个乐章在速度上采用“慢—中—快—急”的“直线式”布局,其他的表现手段也相应地做出由简到繁的“增长式”安排。这种布局与处理,似乎因袭了早在贝多芬《月光奏鸣曲》中就已出现过的手法。然而,不正是这种有目的的借鉴,才从这个角度上生动地印证了他的创作构思,印证了关于“在这块古老的土地上”曾经发生、正在发生和即将发生的各种变化,进而印证出作家对这些变化所做的各种思索么?同样,青年作曲家叶小纲,为他的《第一小提琴协奏曲》设计了一个初看平淡无奇的节奏型(一个八分音符加两个十六分音符的简单组合)。然而,作曲家充分发挥了这一音型的潜在趋势,配合音乐情绪的起伏和紧张度的流动,使之产生了多姿多态、令人耳目一新的变化。否则,这部在方法类型上容量较大的音乐作品将怎样获得统一?那“平淡无奇”的节奏又将怎样与其他“新”的音乐语言要素相协调?

再举例说:斯特拉文斯基(I. Stravinsky, 1882—1971)的舞剧《春之祭》(1913),为什么用大管在极高音区上的独奏开始,而在狂乱已极、复杂异常的全奏后戛然告终?音乐的开始为什么进行在以C为中心的调域之内,结束时又停止在以D为根音的和弦之上?在此之中,为什么又经常出现“C调”(或“C”音)的浮动与干扰?这三者间所形成的“神秘三角关系”究竟说明了什么?这一切,只能从斯特拉文斯基与舞剧内容相一致的戏剧性构思中寻找答案。大管在极高音区奏出的古朴曲调怪诞而幽远,象征着“原始森林的召唤”,最初的生命将会从那里开始(其主要调域为C);疯狂舞蹈的结局,是被选中作为春祭少女的倒地死去,生命已在这里终了(其主要调域D)。从具体技法的选择上看,用以象征“生”与“死”——舞剧

中最核心的内容——的调域“C”与“D”，加上其中象征“非生将死”或“从生到死”之意义的调域“ $\sharp C$ ”，这三者的关系便构成了那个“神秘三角形”，这不正好高度浓缩出舞剧的内容，并清楚地表示出这内容发展的必然结果么？而肖斯塔科维奇(D. Shostakovich, 1906—1975)1941年的《第七交响曲》(“列宁格勒”)第一乐章，再现部中的主副部调性从呈示时的C-G纯五度关系，改变为 $c\sharp f$ 的三全音关系。这种非常规而带有戏剧性的变化，一方面是对呈示部主部第2—3小节中那个令人瞩目的三全音进行，作出的合乎逻辑的远距离呼应；另一方面，也在一定程度上表明了作曲家对于那场毁灭性的战争及其残酷性的深刻认识。

从“是什么？”与“为什么？”的着眼点上看问题，对于凯奇在1952年所作的钢琴“曲”《四分三十三秒》，这部被人们认为在极限程度上否定了关于音乐意义的“作品”，虽然其“不可取”的成分也许更多，但对其可取成分——在打破“有声”与“无声”的界限上所作的大胆尝试及其精神，却不能简单、武断地斥之为“乱来”，进而报以不屑一顾的态度。毕竟他让人们在这段有意味的“四分三十三秒”中静坐着，“欣赏”由钢琴家手臂三次起落构成的三个“无声乐章”，在一无所获之余，却从这“无声的结构”中“静”、“尽”听到那些在正常环境内实际存在、而平时又未加留心的“偶然”之声。这不是与作曲家“以相对论为理论基础”(斯托克豪森语)的某些艺术见解相一致么？不是与他所推崇的一个印度传统观念、认为音乐(欣赏)的目的是“先安神静心，然后则神意可入”相一致么？当然，一部作品能够存在，它所具有的“是什么？”与“为什么？”，唯其作者最有发言权。对于第二者说来，一部作品所表现出来的特殊逻辑与必然性，不一定是过去所有过的，或现时理论所能认识和解释的，故此不必苛求它们一定要在“我”的经验范围之内。问题的实质不在于一部作品已经、正在或将要采用哪种逻辑，而在于它在实际的执行过程中，怎样始终如一地被所选定的逻辑所支配，如何顺乎“素材”的趋势，服从“构思”的需要。

三

该怎样对待音乐创作中那些表面上看来“偶然”的结果、实际上却具有必然性的因素呢？

其实,这也不过是哲学上一个老生常谈的话题,前人早有过精辟的论述:那些“被断定为必然的东西,是由纯粹的偶然性构成的,而所谓偶然的东西,是一种有必然性隐藏在里面的形式”(《马克思恩格斯选集》第4卷第204页)。可见,“预先确定”和“偶然”这两个名词,不过是同一事物的两个方面。“我们需要预见、规律和可能性;但在细节上,我们要依靠偶然”(斯托克豪森谈话录,引自《音乐研究》1984年第3期)。

艺术是富于创造性的。对于严格的技术规范来说,对于已有的审美标准和现有的理解能力来说,一部作品从它的整体到局部的各个细节,其中总有一些东西难免是“意外的”或“偶然的”,其内在的理性与必然的逻辑,也常会因为其处理的巧妙与奇特而隐伏在貌似平淡的外表之中。例如,巴赫在他的《马太受难曲》(BWV 244, 1729)中描述基督死后发生地震的地方,使用了一些用低音表现出来的“音响造型”。其中有三处与“地震”歌词相关的位置,音乐的音符数分别为“18”、“68”和“104”个。简单看来,这几乎纯属偶然。然而,巴赫的本意却在于以此象征《圣经·诗篇》中先后谈到地震的第18、68和第104篇。这种简朴标题性表现手法,今天看来已不是什么惊人之举,甚至会认为它也是出自于偶然;但是,这种关于“数”的象征性表现手法,却是巴赫经常用以构成音乐结构的重要原则(例如歌颂“三位一体”的音乐采用“三拍子”和“三声部”;歌词中出现“日”或“时”的地方,器乐部分的音符数相应会是“24”或“365”个等等),它们体现了“把音乐作为数学”的那个时代的观念与风格。更重要的是,巴赫“在音乐中运用数并不是为了好玩,更不是为猎奇或心血来潮所致,而是追求真理的表现”。巴赫“用43个音符表现‘信念’,用121小节象征基督,其目的在于向神提出一种祈祷,并不是为了直观的听觉。如果不认识这一点,就等于失去了研究巴赫音乐价值的一种手段”([日本]羲山雅。转引自《外国音乐参考资料》1985年第2—3合期)。又如,现代音乐开山大师之一的勋伯格(A. Schoenberg, 1874—1951),他的第一部完整的十二音作品《钢琴组曲》Op. 25,竟采用了两百多年前在巴洛克艺术时期盛行的所谓“古代组曲”形式,所设计的作品十二音序列中的第9—12号音^bB-A-C-B,又恰好与德国体制中的B-A-C-H即巴赫(Bach)的姓氏相一致:因为前者似乎与勋伯格的创新精神不相符,后者则似乎出于偶然的巧合。但音乐与大量的史料表明,勋伯格之所以这样做,一方面,是为了保证这部完整的十二音处女作在实

验时的精力集中,才采用了人所共知的古老体裁;二方面,是为了保证这部无调性风格的作品获得更大的结构力,才以“巴赫”动机在全曲中贯串出现;三方面,也是为了表明对以巴赫为顶峰的巴洛克传统的敬意与继承(这对勋伯格的创作来说是很突出的。仅就采用“巴赫”动机为例,在其作品二十五号之后不久的《管弦乐变奏曲》Op. 31 中,又以相近似的方式出现过。而在十二音作曲法中,“序列”[series]的“原型”[O]及其三种变型“逆行”[R]、“倒影”[I]和“倒影逆行”[RI],它们作为一种方法,则是对巴赫传统的直接继承)。上述那些虽属“想象之外”(甚至是“始料不及”)、但却在“情理之中”的事情,音乐史上是屡见不鲜的。至于说为了某种目的对某种规范所作的“越轨”,那当是自不待言的事了。艺术的规则是“被”人创造的,而不应当“为”人所创造。正如英国作曲家布林德尔(R. S. Brindle, 1917—)所说的那样,规范“绝不是预制好了的标准模子,只要作曲家将他的乐思浇灌进去便可以获得精确的产品”。规范“只能是乐思在形成过程中创造出来的,而不是为迫使乐思去适应它而虚构出来的抽象公式”。事实上,音乐的“规范”可以说从来就没有被严格地遵守过(当然也没有被全盘否定过)。因为,至少可以像这样认为:任何作曲家,都有他自己的独特个性;任何作品,都有它本身的特定内容;任何一次为表现这内容所做的突破,都有它关于“为什么?”及其可靠性作为依据。对于“规范”的突破,也许是偶然的;而规范终将被“突破”,却是必然的。

鉴于上述,有必要指出另一个方面,那就是把真正的非理喻性因素误作或自诩为“突破”,甚至把创作可能的成功,寄希望于在实验与选择中偶得的东西。虽然,“瞎猫子”就未必只能抓“死老鼠”,柴科夫斯基当年迫于生活压力,在匆忙中完成的钢琴套曲《四季》竟成了后世音乐珍品的事,也并非只那一次,今后不再发生。但这绝不是我们探索的起点,更不是我们创作的目的。艺术中的“偶然”是难免的。重要的在于艺术家如何控制着难免的“偶然”而使之不流于“盲然”、相反能引导它成为“必然”。

四

稍具体地谈谈为避免盲然因素所能想到的某些着眼点:

1. 能否在材料的选择与主题的构造上,再慎重些、再集中些、再精粹些?

从理论上说,能够在一定程度上代表、反映或概括某种内容的素材是很多的。从比较的角度上看,恐怕又只有某一种特定的素材,才最适合表现那一特定的内容。这里将要进行选择是如何重要,就不言而喻了。至少不可能是轻轻松松、马马虎虎,甚至是抱以侥幸之心,以偶然之得的心态去“写着试试看”所能做得了的。而将所选定的素材提炼、加工、锻造成真正的主题或直接用于写作的主题性材料,此乃是作曲过程中至关重要的环节。作为能够概括音乐基本思想,能够提供音乐发展依据的主题,除了它所必要的直观美与新颖独到之处外,还应具有另一种更重要的价值,那就是可以进行多样化发展的“可塑性”,及其与内容表现需要相适应的“可能性”。从纯音乐和纯技术的角度上讲,当一部作品在纵横交织、错综复杂的构造中,其每一个细节都能够直接或间接地与主题相关联时,这部作品一定是合理的,其可能出现的盲然因素也已经被减少到可能减少的最低程度。巴赫、贝多芬、勃拉姆斯、李斯特和勋伯格等大师的音乐,已经证明了这一点,证明了用“一元化”主题作曲的可能性,证明了“被强化的主题一致性”是一种牢不可破的结构力。此外还证明,作为音乐核心的主题,它在构造上一定是十分精粹的,它像格言、警句那样,具有易听易记、常听常新,并能作无限演释等特点的。如果不在较高的层次上对主题的功能有一个相应的认识,如果不对主题的可塑性给予充分的发挥,相反却漫无目的地、急不可待地、不加节制地在作品中引入新材料,它或者可能由于连续而缺乏逻辑的变化给人以疲劳感甚至反感,或者可能由于喧宾夺主而缺乏中心,或者可能在发展中由于头绪太多、照应不暇、顾此失彼,让那些未及照应的成分,终成为游离、多余的盲然成分,作品所需要的和所可能具有的合理性、统一性、必然性以及艺术美感,也将因此大大减退了。

2. 能否在音乐的陈述或组织方式上,在材料的发展方法上,再纯粹些、再经济些、再统一些?

讲到这里,自然使人想起斯特拉文斯基为纪念德彪西去世而作的《管乐交响曲》(1920)。那是一部以高强度的对比及其高速度的变化所构成的一部类似“音调集装箱”式的作品,它似乎完全不具备前文所讲有关主题的精粹或材料一致性的特征。然而,它的音乐存在着,其合理性也得到人们的承认。这里的重要原因就在于,作品中的若干主题彼此间具有特定风格的统一性,而且在陈述的方式

上,也具有高度的统一性。众多的主题仅仅是“呈示”、“对比”和无周期地“交替”,而没有主题的“发展”。法国当代大作曲家梅西安(O. Messiaen, 1908—)有一首名叫《节奏的韵味》的钢琴曲,其“复杂的”发展手法却可以简单地归结为两个方面,即“二度音块的持续”与“节奏的逐渐叠加”。这种陈述与组织方式的一致性,实际上也是一种结构力。从某种意义上说,它比那种在二次大战后在欧洲兴起的所谓“整体”或“全面序列”(Integral Serialism)作曲法所提供的结构力也许更大。因为,在全面序列化作品中,分别用以控制音高、节奏、力度、发音法等要素的“序列”,它们的内在逻辑并不是一致的,它们只能各自控制着音乐要素的某一方面,当它们彼此结合时,还需要更高层次上的结构力来对它们之间可能产生的“互斥力”进行调和与再控制。这也就是梅西安采用了三个不同的音高序列所写的全欧洲第一部全面序列化作品《时间与力度的列式》(1949),在音乐组织的统一性上,不如他自己的学生布列兹(P. Boulez, 1925—)在六年后,仅借用梅西安《时间与力度列式》中第一音高序列所写的《结构 I》(为两架钢琴而作)的原因。可以这样说,在音乐的陈述与组织方式上,那种“头在山东、脚在江西”的混合性做法,是需要有条件的。最重要的条件,还是满足于作品的内容、构思。艾夫斯(C. Ievs, 1874—1954)的《第二钢琴奏鸣曲》(1909—1915),是印证这一说法的有力依据。在这部作品中,大量的、在风格上迥然不同的“主题”,在无节拍的进行中无逻辑地拼接,它们所造成的喧闹密集的效果和所达到的“杂乱无章”的程度,可以令人头晕目眩、瞠目结舌。作品的这种随意、散漫、畸形的超验式组织,是以特定的内容构思为条件的:它将以此反映 19 世纪四五十年代活跃在康科德(Concord)地区的几位“超验主义”作家——埃默森(Emerson, 1803—1882)、霍桑(Hawthorne, 1804—1864)、奥尔科特父女(The Alcotts, 1798—1888, 1833—1888)和梭洛(Thoreau, 1817—1862)及其特性。否则的话,其杂乱的风格混合与任意的材料拼贴,与小孩玩积木时那种盲目的材料堆砌又有何异?!可以说,这种超验式的“反逻辑”,正是这部世界名作唯一而重要的组织原则。

3. 能否在结构的布局上,再严谨些、再精密些、再讲究些?

正如前文曾多次提到的那样,20 世纪的新音乐是以多元性为特征的。作为传统音乐中最重要结构力之一的调性,又常常是新音乐家们最主要的冲击对

象。在这样的情况下,要使这样的音乐语言得以合理的组织,除了“被强化的主题一致性”、“被强化的风格一致性”、“被强化的陈述方式一致性”外,严密精确、独具匠心的结构布局,即在结构上造成“被强化的逻辑一致性”,也是十分重要的。

迄今为止,人们在新音乐结构方面的探索,所碰到的难题是最多的;在这方面失控于偶然的几率,也许是最大的。诚然,音乐作品的结构不可能也不应该千篇一律。与特定内容相适应的特定音乐语言,以及它们有方向的特殊流动过程,必然产生特别的结构形态。问题在于怎样使这个特别的形态更加合理化。威伯恩(A. Webern, 1883—1945)以贯彻始终的“镜像结构”来组织他的《钢琴变奏曲》Op. 27; 巴托克(B. Bartok, 1881—1945)以“黄金分割律”(Golden Section)和“菲波纳契数列”(Fibonacci)来控制其《两架钢琴与打击乐的奏鸣曲》之段落划分、和声处理与高潮布局;斯托克豪森为声乐和各种键盘乐器所写的组曲《Tierkreis》(1975—1976),也以复杂但又是具体而严谨的“黄道十二宫”作为控制“每一曲调长度与比例”的内涵,从而使音乐中每一个细节都获得合理的平衡。固然,倾注于结构上的匠心是不易为直感的听觉所领略的,也不像其他表现手段的探索那样,易于得到或接近预期的结果。但是,我们并不因此就可以放弃探索,或者是不注重这方面的探索。

还应指出,关于结构的探索,并不意味着每次创作,都要有一个别出心裁、独一无二的“结构逻辑”,甚至不惜为此去牵强附会、无中生有地“生造”或“杜撰”出绝对超验的结构组织方式。从理论上说,只有能够顺乎“素材”的趋势,应乎“构思”的需要的结构及其逻辑,才是我们所需要的。只要能满足这一点,哪怕对传统的、既往的结构逻辑的直接继承与借鉴,也是具有一定程度上的“创新”意义的。有谁能说勋伯格使用巴洛克组曲体裁是因循守旧呢?有谁能说贝尔格(A. Berg, 1885—1935)在他的《小提琴协奏曲》中继续使用再现原则和调性调号是墨守成规呢?这就如同美国作曲家与教育家帕尔默(R. Palmer)说的那样:“为了发挥现代音乐的巨大艺术潜力,作曲家必须详细了解它的所有流派(包括先锋派),然后像他的兄辈一样严格要求自己,潜心研究过去和现在,以这样的方式掌握他所选择的材料(包括结构),他的探索才可能达到预期的目的”。