

中国美学研究

第七辑

朱志荣 主编

华东师范大学中文系 编
华东师范大学美学与艺术理论研究中心



商务印书馆
The Commercial Press

中国美学研究

第七辑

朱志荣 主编

华东师范大学中文系
华东师范大学美学与艺术理论研究中心 编



创于1897

商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目(CIP)数据

中国美学研究. 第7辑 / 朱志荣主编. —北京:商务印书馆, 2016

ISBN 978-7-100-12263-4

I. ①中… II. ①朱… III. ①美学—中国—文集
IV. ①B83-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 117386 号

所有权利保留。
未经许可,不得以任何方式使用。

中国美学研究(第七辑)

朱志荣 主编

商 务 印 书 馆 出 版
(北京王府井大街36号 邮政编码100710)
商 务 印 书 馆 发 行
山东临沂新华印刷物流集团
有 限 责 任 公 司 印 刷
ISBN 9 7 8 - 7 - 1 0 0 - 1 2 2 6 3 - 4

2016年6月第1版 开本 710×1000 1/16

2016年6月第1次印刷 印张 22.25

定价: 40.00 元

目 录

【艺术美学】

论纯音乐的社会批判功能

——阿多尔诺音乐哲学中一个未竟论题的展开…………… 曹俊峰 (1)

海外中国绘画研究概述

——以高居翰为线索…………… 罗筠筠 龙 进 (20)

没骨与简逸:南田花卉的画学审美意识…………… 杨明刚 (33)

情之于中国园林的本体论意义与功能论价值…………… 郭明浩 (69)

明代陶瓷审美特征…………… 高 正 (84)

【古典美学】

许慎六书说与中国古代学派形态

——兼论拼音文字与象形文字意含之比较…………… 劳承万 (92)

宋代“箕仙”诗考论…………… 何 蕾 (156)

诗词曲境杂谈…………… 李丕显 (177)

魏晋士人的审美与休闲生活…………… 汪振汉 (209)

论“外师造化,中得心源”中的内外关系…………… 邱克恩 (219)

【现代美学】

跨文化交流下的审美逻辑…………… 李小五 (232)

伦理生存审美的现代性意义

——以《心体与时间》为文本基础的阐释…………… 唐 圣 (243)

设计创意过程中视觉意象生成的逻辑·····	丁月华 (254)
-----------------------	-----------

【人物品评】

太虚大师佛学思想中的人生论美学与践行·····	王学海 (266)
-------------------------	-----------

“创造美学”与“美学创造”

——蒋孔阳“创造论”实践美学思想综论·····	江 飞 (277)
-------------------------	-----------

双重身份的审美阅读

——略论夏宇诗歌与大众文化·····	林 好 (293)
--------------------	-----------

“林涛海韵”，声声入耳

——李衍柱先生的文艺美学贡献·····	祁志祥 (309)
---------------------	-----------

史春堂先生绘画美学品性析论·····	于永森 (312)
--------------------	-----------

【美学译文】

审美交流：贯穿在艺术与生活之中的实用主义哲学

····· [美]理查德·舒斯特曼 著 王亚芹 译	(320)
---------------------------	-------

【美学书评】

古代哲学美学研究的新探索

——评《先秦儒道心性论美学》·····	晏 晨 (337)
---------------------	-----------

稿 约·····	(348)
----------	-------

CONTENTS

Artistic Aesthetics

- On the music's function of social criticism: an unfinished topic in the
philosophy of Adorno's music Cao Junfeng (1)
- 7 Overview of overseas Chinese painting research:
to Cahill for clues Luo Yunyun Long Jin (20)
- Boneless and Simplicity: painting aesthetic consciousness
of Nan Tian Flower Yang Minggang (33)
- The ontological significance and functional value of love
in Chinese landscape architecture Guo Minghao (69)
- Aesthetic features of ceramics in Ming Dynasty Gao Zheng (84)

Classic Aesthetics

- The six categories of Chinese characters of Xu Shen and ancient
Chinese School of thought; also on comparison between
alphabetic writing and hieroglyphical's meaning Lao Chengwan (92)
- An examination of the Song Dynasty "Ji Xian" poetry He Lei (156)
- On different realms of "Poetry, Ci, Qu" Li Pixian (177)
- The aesthetic and leisure life of the scholars in the Wei
and Jin Dynasties Wang Zhenhan (209)
- On internal and external relationship of "nature outside,
heart inside" Qiu Ke-en (219)

Modern Aesthetics

- The aesthetic logic under the cross-cultural communication

..... Li Xiaowu (232)

The modernity significance of ethical existence Aesthetics: an
interpretation based on the text *mind body and time* ... Tang Sheng (243)

The logic of visual image generation in the process of
creative design Ding Yuehua (254)

Character Evaluation

Taixu Buddhism thought of Life Aesthetics and Practice
..... Wang Xuehai (266)

“Creative Aesthetics” and “aesthetic creation”: review on
Jiang Kongyang’s “creation” of Practical Aesthetics Jiang Fei (277)

Aesthetic reading of dual identity: a brief discussion on
Xia Yu’s poetry and popular culture Lin Yu (293)

The contribution of Mr. Li Yanzhu’s literary and artistic
aesthetic Qi Zhixiang (309)

An analysis of the aesthetic character of Shi Chuntang’s
painting Yu Yongsan (312)

Translated Text of Aesthetics

Aesthetic communication: a pragmatic philosophy that
runs through the art and life Richard Schusterman (320)

Book Review

The new exploration of ancient philosophy and Aesthetics:
comment on “disposition theory” in pre Qin Confucianism
Aesthetics Yan Chen (337)

Notice to Contributors (348)

论纯音乐的社会批判功能

——阿多尔诺音乐哲学中一个未竟论题的展开

曹俊峰

(黑龙江省社会科学院文学研究院 150018)

摘 要：阿多尔诺作为法兰克福学派的代表理论家从美学高度提出音乐贯彻着艺术的社会批判原理,但没有区别阐述纯音乐和非纯音乐——尤其是只呈现乐音运动形式的纯音乐实现社会批判功能时的特殊情形。本文即是对阿多尔诺这一未竟论题的展开:首先指出纯音乐要生成为音乐美,有赖于人的情感 and 精神的参与,驳斥了以汉斯立克为代表的纯形式主义音乐美学的片面性,为论证纯音乐具有社会批判内容奠定了基础;之后,按照音乐社会批判功能的从强到弱,从明显到隐蔽,从直接到间接之次序,结合具体音乐家和音乐作品,对十九到二十世纪西方纯音乐的社会批判性做了分类阐述,详细论证了西方纯音乐如何实现其社会批判功能的各种具体情形;最终得出纯音乐以其微妙曲折的方式昭示出未知的自由王国,而对现存社会秩序提出无言批判的结论,从而为阿多尔诺的美学批判理论体系填补了疏漏的环节。

关键词：纯音乐 社会批判 音乐境界 审美解放

法兰克福学派前期的代表人物霍克海默在其发表于1937年的著作《传统理论和批判理论》中,最先提出了“批判理论”的概念,并明确指出“批判理论的每一个部分都以对现存秩序的批判为前提,都以沿着由理论本身所规定的路线来与现存秩序进行斗争为前提”^①。批判是一种“理论事业”,能够承担和完成这一事业的主要是哲学、政治经济学、社会学等学科,这是不言自明的。此外,法兰克福学

^① 渠东等译:《霍克海默集——文明批判》,上海远东出版社2004年版,第200页。

派中重视艺术作用、对艺术有所研究的成员也把这一理论用于艺术,努力发掘艺术的社会批判功能。这一学派后期的领导人泰奥多尔·阿多尔诺特别关注音乐问题,写出了许多讨论音乐的专著,此外他的《美学理论》一书也与音乐密切相关。在这些著作中,他总是有意识地贯彻社会批判理论。在他看来,音乐与其他艺术一样,也具有社会批判功能。阿多尔诺精通音乐,他知道在音乐这个总体概念之下,包含着许多性质各异的门类,从大处着眼就可分为纯音乐和非纯音乐,或者叫做无标题音乐和标题音乐。纯音乐在西方也被称为绝对音乐,主要是指不带唱词、没有提示内容的标题的器乐曲。为了方便称谓,这类乐曲前面也有一标题,但这个标题只标出调号、体裁、所用乐器、序号[如贝多芬的《降B大调第四交响曲》(作品第60号)、勃拉姆斯的《D大调小提琴协奏曲》(作品第77号)等],与乐曲的内容没有任何关系。另外还有一类乐曲虽然带有标题,但那个标题并非作曲家事先拟定的,往往是作品完成之后由别人凭感觉和臆断加上去的,还有出版商为促销而随意题写的容易吸引人的标题,如贝多芬的《月光奏鸣曲》《热情奏鸣曲》等,这类乐曲虽有标题,实际上也是无标题音乐。

纯音乐没有任何文字提示其情感、思想等内容,它们有无社会批判功能,实在是一个十分困难的问题。如果不能圆满地回答这个问题,法兰克福学派的社会批判理论在音乐领域就留下一个漏洞,这一理论的权威性就要受到挑战,其普遍有效性就要受到怀疑。在这个问题上,阿多尔诺的观点并不含糊,在他心目中,纯音乐和其他音乐作品以至全部艺术作品一样,也能发挥社会批判作用。但他是把音乐作为一个统一的艺术门类来处理的,没有分别阐述纯音乐和非纯音乐在实现社会批判功能时的特殊情形。不过,在他的论述中虽然没有在两大类音乐之间作出明确的区分,但他有关音乐的看法大多数都适用于纯音乐,这是因为他在讨论音乐问题时,心里装着的主要是纯音乐,他最清楚只有纯音乐才能体现音乐的真正本质,才能成为音乐美学研究的对象。

西方音乐美学界大多数人认为音乐有一个基本性质,可以作为我们论证纯音乐具有社会批判功能的基础,这个性质就是:音乐与情感和精神密切相关。极力提倡这种观点的首推黑格尔,他说:“音乐是心情的艺术”,“音乐就是精神,就是灵魂。”^①可见在黑格尔的美学理论中,情感(心情)和精神就是音乐所

^① 黑格尔著,朱光潜译:《美学》第三卷,商务印书馆1979年版,第389页。

表现的内容。到了20世纪,开创了十二音技法的勋伯格也认为音乐要表达内心的情感。但这种观点要上升为理论,还要克服一个巨大的障碍,那就是纯形式主义的音乐美学思想,这种思想的代表人物就是爱德华·汉斯立克。如果搬开这块巨大的拦路石,我们论证纯音乐也有社会批判功能这一任务就比较容易解决了。

汉斯立克在《论音乐的美》中提出了音乐史上尽人皆知的形式主义命题:“音乐的内容就是乐音的运动形式”^①;“音乐是以乐音的形式组成的,而这些乐音的行列和形式除了它们自身之外,别无其他内容。”^②我们应该公正地承认,汉斯立克的上述看法是正确的,因为音乐的各种形式要素不是罐头盒子,不能装进什么内容。为了证实自己的理论,汉斯立克以贝多芬的《普罗米修斯序曲》为例,实施他所说的自然科学式的分析,而最终结果不过是把乐谱换成了文字说明,其实也就等于把乐谱重写一遍,一大段描述所说的只是“这段乐曲就是这段乐曲”,即使追踪到音乐的物理基础,也得不出这段音乐还有其他内容的结论。^③这是千真万确的,谁也驳不倒。但汉斯立克忽视了一个关键性的问题:音乐美学不是物理声学,物理层次上的声音的确不包含自身之外的所谓内容,而在音乐美学领域情形就全不同了。汉斯立克有一个重大失误:他把音乐的存在方式简单化了,又把音乐的形式要素与美等同起来,像这样把不同性质、不同层次的问题搅在一起,必然纠缠不清。在此,我们必须注意,音乐与其他艺术相比有一个特殊性,即它的存在方式和实现的过程更为复杂一些,包括创作—指挥者的理解、处理、对演奏者的引导—演奏者对乐曲的认识、理解、技术处理和演奏—以空气的振动为载体的声波—听众的听觉器官接受声波的刺激并通过听觉神经传到大脑的听觉中枢—再被送到人类特有的先验统觉,最后产生音乐效应,也就是听者对音乐的感受、体验,到这一步音乐过程才算真正结束。很容易明白,在最后一个环节之前,从乐谱直到演奏出来的“乐音和乐音的组合”,都是物理存在,都不是真正意义上的音乐,美与不美还只是一种可能性,要产生和实现美,必须有听众参与,必须有接受活动。我们必须牢牢记住,人是全部音乐活动的中心,是声音及其组合这类物理现象生发出美或转化为美

① 汉斯立克著,杨业治译:《论音乐的美》,人民音乐出版社1980年版,第50页。

② 同上书,第110页。

③ 汉斯立克著,杨业治译:《论音乐的美》,第22—23页。

的关键环节,没有人这个决定性的中介,乐音的运动形式无所谓美不美。

这里有必要澄清听取乐音之后对其所作出肯定或否定的判断的性质,否则就会陷入我国美学界有些人在其中苦苦挣扎的泥淖。首先要认清审美不是认识,鉴赏判断不是认识判断。还要明确审美判断不可能是分析判断,而只能是综合判断,“美”这个宾词并未预先包含在主词之中,而是存在于被判断的对象之外,是审美主体从外面加上去的。主体是根据什么把美与对象联系起来的呢?他是根据自己的感受,也就是汉斯立克极力想否定掉的美的情感加上去的。所以汉斯立克反复强调的“审美探讨的研究对象,首先是美的物体,而不是感受着的主体”^①这种论断,只是未曾深入底蕴的人的直观认识,实际上,审美探讨只有从文化人类学的视角切入,才能逐渐接近真相。

由于与音乐艺术的真实的审美过程相悖,汉斯立克的绝对形式主义的美学观很难坚持到底,他不得不提出一些与前面的看法相反的意见,如“任何真正的艺术作品总是与我们的情感发生某种关系”^②,“乐音形式与精神内涵是有着最密切的关系的”^③,“音乐作品是有思想情感的人的精神所创造的,因此作品本身也有充满精神和情感的能力”^④。汉斯立克之所以提出两种截然相反的观点,是因为音乐的物理存在本身确实就是乐音运动的形式,它不是情感,也不包含情感,但却能引发情感,激发情感,因为这里有能被激发出情感的人,音乐的美就发生在有音乐感的人的听取活动之中。

以上对汉斯立克音乐美学的辨析不是多余的,它最后证明了绝对形式主义的美学观点是片面的,包括纯音乐在内的所有音乐作品都可能产生情感效应,都与思想精神有关,这是音乐艺术的本质属性,也是我们论证纯音乐的社会批判功能的最有力的支撑点。

音乐的这种基本属性是阿多尔诺所熟知和赞成的,他还进一步提出,音乐与社会之间具有不可分割的天然联系,这是因为音乐是人创造出来供人欣赏的,聚拢起来的人群就是社会,世界上不可能有脱离社会的音乐。

阿多尔诺的《美学理论》一书也涉及艺术(其中当然包括音乐)与社会的关系

① 汉斯立克著,杨业治译:《论音乐的美》,第16页。

② 同上书,第20页。

③ 同上书,第52页。

④ 同上书,第53页。

系问题,他赞同音乐即精神的断言,并认为“唯有作为精神、艺术方与经验现实相对立,这种精神趋于断然否定事物的现存秩序”^①。他坚信,在异化的资本主义社会中,“艺术乃是对社会的对立面”^②,由此很自然地就可以推导出艺术(当然包括纯音乐)的社会批判功能。

纯音乐不止一种,它们发挥社会批判作用的程度和方式也各不相同,有的较强,有的较弱,有的较为直接,有的较为间接。为了揭示不同门类的纯音乐实现社会批判功能时的特殊性,下面就对它们逐一予以简要的考察。

有些纯音乐作品产生于社会面临巨大变革、风云激荡的时代,在这样的历史关头,作曲家们也必然发生分化,有的站在旧势力一边,在艺术上采取保守的态度,有的则站在新生力量一边,成为革命的拥护者、鼓吹者、赞美者。法国大革命前后的一些作曲家就是这样一群人,他们痛恨封建制度,痛恨独裁统治,心中怀着对民主、博爱、平等、自由的强烈渴望,他们是新时代催生的具有独立人格和自我意识的所谓“个人主义者”。他们把对封建势力的愤怒,对专制王权的仇恨,对阶级压迫的抗议,凝结成音符、旋律、和弦,用以呼唤人们奋起向黑暗势力展开斗争,这样的乐曲当然具有明显的社会批判作用。

这类作曲家的代表是贝多芬。阿多尔诺很重视贝多芬及其音乐作品,经常提到贝多芬的名字,他曾敏锐地提出:“贝多芬的音乐,处于鼎盛时期的市民音乐,回响着那一阶级英雄时代的呼喊和理想。”^③他对贝多芬音乐的社会作用也有过恰当的概括:“贝多芬的交响乐具有妙不可言的潜移默化作用,是资产阶级生产过程的组成部分,表现了资本主义制度带来的那种循环性的灾难。”“贝多芬的音乐既是资产阶级革命解放运动的组成部分,也是后者的辩护书。”^④他充分理解贝多芬创作的目的是要“从人的心灵中打出火花来”^⑤,认识到“他的音乐是对人类的演讲,由于这些交响曲为人们阐明了生活的法则……也发展了一种鼓舞主体去进行创造性批判的原始质朴的要素”^⑥。这些话从多方面肯定了贝多芬那些纯音乐作品的社会批判和鼓动作用。贝多芬的格言是“自由无

① 阿多尔诺著,王柯平译:《美学理论》,四川人民出版社1998年版,第159页。

② 同上书,第386页。

③ 阿多尔诺:《新音乐的哲学》,苏尔坎普出版社1975年版,德文单行本,第123页。

④ 阿多尔诺著,王柯平译:《美学理论》,第412页。

⑤⑥ 同上书,第117页。

尚”,这也是法国大革命时代启蒙主义精神的核心。怀着自由无尚这种信念,贝多芬不能忍受任何歧视、凌辱、压迫、束缚、命令、禁忌,他总是率性而为,希望万事都像他笔下的音符那样听从他的摆布。这样的性格自然会显示出几分狂放甚至暴躁。古今中外的平民中,如果真有什么人敢于笑傲王侯,那就是贝多芬。他在给一位亲王的信中高傲地写道:“现在也好,将来也好,世间会有成千上万个亲王。但是在这世界上,贝多芬只有一个。”^①贝多芬向往自由、反抗专制的情绪当然会反映在他的作品中,特别是他的交响曲中。在他的九部交响曲中,社会批判倾向比较显著的是《c小调第五交响曲》。这部作品经常被称为《命运交响曲》,如果这一标题是贝多芬在创作时郑重地为这部乐曲所确定的名称,那么这首曲子就应该属于标题音乐而非纯音乐了。但实际情形并不是这样。“命运”这个标题来源于一个传说:有一次,有人问贝多芬《第五交响曲》开头的主题意义何在,贝多芬信口答道:“这是命运在敲门。”此后这首乐曲就与“命运”联系起来。但《西方音乐欣赏》的作者约瑟夫·马克利斯认为这个传说并不可靠,他的理由是“这不像一个大音乐诗人的语言”^②。笔者以为,即使这个传说是真的,那也只是贝多芬对那个主导动机的随意解释,并不是给这首交响曲命名,所以这部作品的正式名称应该是《c小调第五交响曲》,“命运”可能是贝多芬想要在这首乐曲中表现的诸多内容之一。我们把这首曲子当作纯音乐作品的一个例证,是有根据的。

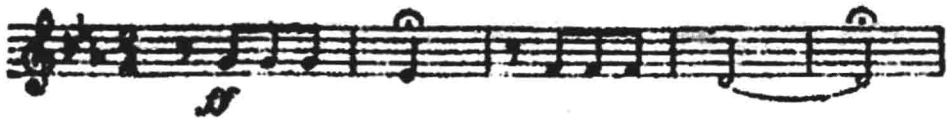
《c小调第五交响曲》的主要思想内容是表现失去自由的被压迫者,也就是当时的市民阶层或第三等级,不顾重重障碍,血战前行,终于获得胜利的艰难历程。这群人所面对的就是命运,而所谓命运不过是欧洲几千年来形成的世俗贵族和宗教势力勾结起来共同实施的残酷统治,是代表全部反动力量的王权;就他个人而言,则是他低贱的出身以及贫困、孤独、病痛、耳聋等艰辛的遭遇。贝多芬心中激荡着一个不可遏止的愿望,也可以说是他赋予自己的一个伟大的使命,那就是“扼住命运的咽喉”。创作《c小调第五交响曲》时,法国大革命已过去将近十年了,但“命运”所象征的反动势力仍然十分强大,摆在贝多芬和他代表的第三等级面前的还有漫长的战斗历程,还要经历一次次的挫折,还要流血

① 罗曼·罗兰著,陈实、陈原译:《贝多芬传》,生活·读书·新知三联书店1998年版,第18页。

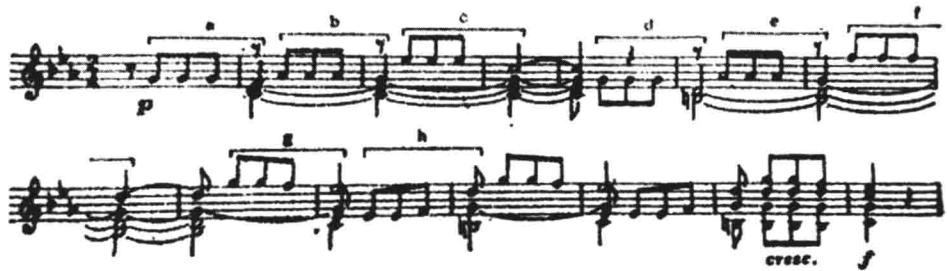
② 马克利斯著,刘可希译:《西方音乐欣赏》,人民音乐出版社1998年版,第266页。

牺牲。这就是《c小调第五交响曲》产生的背景和基本内容,这就决定了这部交响曲必然包含着社会批判的内容。有的音乐史家把这首乐曲的主题思想定为“从斗争到胜利,从黑暗到光明”^①,但在这之前必须对旧社会展开批判,才能使被压迫群众真确地意识到有理由摧毁旧世界,才能使他们聚拢起来为实现革命的目标而冲锋陷阵。

这部交响曲没有序曲,也没有通常意义上的呈示部,第一乐章一开始便在低音部奏出了人们都很熟悉那个由三短一长四个音符构成的动机:



这是命运在敲门吗?如果前面提到的那个传说属实,这个动机所表现的就是命运在敲门。命运打上门来,意味着它以逼人之势来讨债、催命,要人屈服于它,而被压迫者则要起而应战,与命运搏斗,奋力扼住它的咽喉。上引谱例中三个相同的八分音符(c小调的属音)构成了三连音式的结构,然后下跳大三度和小三度之后作暂时停顿,这个基本动机通过模进、改变音程、倒影形式等手法发展成为第一主题:



这个主题在呈示中未加任何铺垫,就把c小调的动机极为简洁地转为其关系大调(^bE大调),由开始时的低音区上升到中音区,下跳的音程也扩大到五度,又加上了ff、sf(很强)的演奏提示,这样就增加了光明的力量,同时也就增加了批判的力量。



^① 马克利斯著,刘可希译:《西方音乐欣赏》,人民音乐出版社1998年版,第132页。

到第三乐章的谐谑曲部分,光明似乎在战斗中占了上风,正义力量松了一口气,露出欢快的笑容,乐曲出现了一个新的主题,它仍从较为压抑的c小调的低音区开始,但在五个小节之后就直接转到明朗、雄壮、有力的C大调,表明力量在继续增强:



转调之后又引进了一个新动机,在西方音乐环境中成长的听众会觉得这个动机有些诙谐、幽默,它所表达的是胜利的喜悦,正如马克利斯所说,“在这个动机中回响着贝多芬的欢笑:这是震撼世界的欢笑,也是建造世界的欢笑”^①。

贝多芬的九部交响曲和三十二首钢琴奏鸣曲不管有没有标题,本质上都可以看成是纯音乐,它们都有意识地用音乐语言反映法国大革命时代火热的斗争和革命激情(《田园交响曲》也是“抒情多于写景”),都表露了他自己独特的思想感情,亦即对旧世界的愤怒,对新世界的渴望,都或多或少、或隐或显地带有社会批判的倾向。有说不尽的莎士比亚,也有说不尽的贝多芬,但在一篇短文中我们只能满足于蜻蜓点水式的匆匆一瞥。

在社会批判上与贝多芬等人相近的还有另一类作曲家,这些人不甚关心世事,不曾有意识地在音乐中反映社会上的重大事件和自己的政治态度,他们沉浸于自己的内心世界,用音乐表达自己的欢乐、忧愁、悲愤、仇恨,但感情中就有态度,就包含着判断和批判的因素。

本文开头结合黑格尔和汉斯立克的论述讨论音乐的一般性质时,实际上已经证明纯音乐中情感—精神—社会批判三者具有必然联系的问题,这里再补充一些实例,以使论据更加充分。

注重表达主观情感的是19世纪的浪漫主义者。浪漫主义作曲家在许多方面都与古典主义相对立,他们追求强烈的感情,把感情放在理智之上。酒神精神使浪漫主义作曲家与现存制度相对立,追求自由的强烈欲望也使他们从内心深处与专制政体相抗衡,这就构成了一股隐蔽的社会批判力量。

熟练地驾驭纯音乐形式表达情感的作曲家中,有代表性的是舒伯特、舒曼、

^① 马克利斯著,刘可希译:《西方音乐欣赏》,第271页。

肖邦等人,我们且以舒伯特的《未完成交响曲》为例稍作分析。歌曲之王舒伯特和贝多芬一样,也写了九部交响曲,其中最著名的就是只有两个乐章的《未完成交响曲》。这部乐曲的背景是作者自己贫困、凄凉的身世,带有浓重的抑郁色彩,以严肃的艺术态度欣赏音乐的听众立刻就能听出这种情调。这里,我们只就第一乐章的个别乐句的情感内容和批判倾向作一简要的剖析。

第一乐章是b小调,四分之三拍子,一开头由大提琴和低音提琴在很低的音区奏出一个作为引子的乐句:



这个乐句由于处在很低的音区,又微弱徐缓,带领全乐句的是b小调的主音,这使整个乐句透露出一种压抑、郁闷、凄楚、悲凉、无助的情绪,但又显出一种深沉哀婉的美。低回压抑的情绪不能长久地继续下去,于是后面出现了一个由单簧管和双簧管一同奏出的与开头乐句不同的另一主题:



这个主题一开头就是b小调高音区的延续三拍的属音,接下来的附点四分音符与前一个主题相比也高出两个八度左右,这是被压抑之后的呼喊、怨诉和有节制的反抗,感情是强烈的。舒伯特没有贝多芬那样激烈狂暴的性格,也缺乏后者那样高昂的政治热情和叛逆精神,他的处世态度有几分忍让和逆来顺受,但不管怎样,《未完成交响曲》第一乐章所表达的哀婉、控诉中必然反映出某种模糊的社会批判意识。

另外有些作曲家既不直接表达政治抱负和社会理想,其纯音乐作品也不执着于个人感情的抒发,而是竭力从总体和个别细节上革新音乐技法,试图彻底改造传统的形式规则,打破陈规旧套,代之以全新的作曲材料和方法。在这方面掀起巨大浪潮并产生了深远影响的是勋伯格及其追随者。

勋伯格在音乐革新上最大的功绩就是首创了十二音技法,这种技法可以代表20世纪西方音乐革新的主要方面和成就。十二音技法不是勋伯格突发奇想凭空臆造出来的,它是外在情势和音乐发展的内在逻辑催生的结果,而其最初的动因则是力图打破调性束缚的欲望。因此,革新的突破口就被选在调性上,

勋伯格创造的十二音技法是以十二个半音构成的非音阶性的自由系列代替一切调式。经过长期的摸索和实验,到1921年左右趋于成熟,但直到1923年勋伯格才完全用十二音音列创作出了管弦乐《小夜曲》的第四乐章。据勋伯格自己说,十二音技法的要点在于“用一种排列去取代那种永远和调中心发生关系的排列。在这种排列中,作品的每一单元都是与十二音发生关系的派生物”^①。它的构成方式是半音阶的十二个音任意排成一个系列,十二个音要全部包括在内,但又不能重复。按勋伯格自己的说法,十二个音的次序和音程是由灵感安排的,由哪一个音开始,继之以哪一个音,全无任何限制,作曲家的主观能动性就表现在这里。十二音音列是什么样子呢?我们且以勋伯格《管弦乐队变奏曲》的基础音列为例,认识一下音列的形态:



这段谱例只有顺序和音高,还不是乐曲,要使之成为乐曲,还须给各个裸音配上时值、强度、节奏等,勋伯格经过这样的操作,就把上述音列加工成那首变奏曲的主题:



为了把这个主题发展成为乐曲,勋伯格用“转位”“逆行”“逆行转位”“倒影”“逆行倒影”等手法使主题旋律派生出各种变形,这样十二音技法就可用于作曲实践。十二音技法没有止步于勋伯格,他的门徒以及起初反对这种技法后来又接受这种技法的斯特拉文斯基等人在勋伯格的基础上又作了多方面的发展,使之更加丰富和适用。

勋伯格所从事的是音乐技法的总体革新,此外20世纪有些西方作曲家在创作实践中时有“神来之笔”,常常不经意地在局部细节上突破习惯模式,似乎是偶然地从笔下流出了让人耳目一新的音乐形式,这些偶得的意外成果经过一段时间的积累,也形成了音乐技法上的重大改革。这些改革主要有以下几个方面。

一是音域的拓宽。传统音乐大都以小字一组为中心,向两端各扩展一个八

^① 勋伯格著,茅于润译:《风格与创意》,上海音乐出版社2011年版,第78页。