

张干一 著

碰撞、对话与交融

——就尹一桑《第二交响乐》论其后期创作思维的主要特征

人民音乐出版社

张千一 著

碰撞、对话与交融

——就尹一桑《第二交响乐》论其后期创作思维的主要特征

人民音乐出版社 · 北京

PENGZHUANG DUIHUA YU JIAORONG

图书在版编目 (CIP) 数据

碰撞、对话与交融：就尹一桑《第二交响乐》论其后期创作思维的主要特征 / 张千一著. -- 北京：人民音乐出版社，2018.8

ISBN 978-7-103-05521-2

I. ①碰… II. ①张… III. ①交响曲－音乐创作－研究 IV. ①J614.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 108176 号

责任编辑：刘沐粟

责任校对：马 慧

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲 55 号 邮政编码：100010)

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京新华印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 16 开 10.75 印张

2018 年 8 月北京第 1 版 2018 年 8 月北京第 1 次印刷

定价：88.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：(010) 58110591

网上售书电话：(010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题，请与出版部联系调换。电话：(010) 58110533

目 录

引 言	(1)
第一章 尹一桑与“主要音”(Holon)	(3)
一、“主要音”与作曲家特殊人生经历的关系	(3)
二、“主要音”与中国哲学思想及东方文化的关系	(6)
(一)“主要音”与阴阳原则	(6)
(二)“主要音”与线性思维	(9)
三、“主要音”与西方现代作曲技法的关系	(21)
(一)“主要音”与音色音乐	(21)
(二)“主要音”与序列音乐(十二音技法)	(24)
小 结	(27)
第二章 尹一桑的创作分期	(28)
一、东亚时期	(28)
二、欧洲时期	(31)
(一)音色音乐作品阶段(1960—1971)	(31)
(二)器乐独奏、重奏和协奏曲作品阶段(1970—1981)	(33)
(三)交响乐作品阶段(1982—1987)	(36)
小 结	(42)
第三章 尹一桑《第二交响乐》分析	(44)
一、“主要音”结构形态分析	(45)
(一)次序符号	(45)

(二) 阴阳式主要音	(53)
二、时间特性与空间特性分析	(64)
(一) 速度	(64)
(二) 力度	(78)
(三) 线条	(87)
(四) 声场	(101)
小 结	(153)
不算结束的结束语	(155)
参考文献	(157)
附 录：尹一桑主要作品目录	(162)
后 记	(166)

引言

在十七世纪至二十世纪中叶这三三百年音乐艺术（特别是交响乐、室内乐）发展的历史进程中——尽管也有着像德彪西那样偶尔将目光投向东方的作曲家，但是，从总体来看，这期间西方音乐文化一直居于中心的位置，起着绝对的主导作用。从上个世纪五十年代中期开始，以周文中、武满彻、黛敏郎、尹一桑等为代表的一批亚裔作曲家用自己个性鲜明、风格独特的作品在一贯排他的西方现代音乐中打开了一个突破口，引起了世人的瞩目，而且在国际乐坛上占有很重要的地位；这种现象一直发展到二十世纪八十年代以后中国年轻一代作曲家的崛起，他（她）们在国际乐坛上的影响日益扩大，令西方音乐界“刮目相看”……到底是什么因素和“机遇”的作用把这些作曲家推向了历史的“前台”，甚至冲击着西方音乐文化的主导地位？潜藏在这个现象后面的深层次原因到底在什么地方？因此，对这一现象的背后根源和其中具有“规律性”的东西进行探讨和研究必然会有很重要的理论意义。如果能够梳理得比较清楚，对于我们进一步发展自己的音乐文化也应当会具有一定的学术参考价值。国内外许多人曾预言：二十一世纪将是东方音乐的世纪，甚至是中国音乐的世纪。而在当今音乐世界的“格局”中，我们看到的不仅仅是东亚音乐、中国音乐，而且还包括了非洲、南美洲等音乐，甚至探戈、伦巴等“娱乐音乐”的体裁形式都登上了许多重要音乐节的舞台。这表明，所谓“世界音乐”的观念越来越深入人心，向着“世界音乐”发展的趋向在当今乐坛越来越明显，西方与非西方音乐相互渗透、相互融合的程度也越来越高。

就尹一桑这一具体的“研究对象”来说，他的“基本目标是利用西方音乐的方法来发展朝鲜音乐，把远东的演出实践与欧洲乐器相结合，用现代西方的技巧来表达亚洲人的想象力。”^①“事实上，西方音乐界所以对尹一桑的主要音技法寄予很

^① 原载自陈怡译：《格罗夫辞典》“尹一桑”条目。

大的关注，除技术方面的原因之外，在很大程度上是关注其中所包含的不同于西方的观念，这也是尹一桑作为亚洲作曲家在欧洲获得成功的重要原因之一。”^①而拿尹一桑和武满彻、周文中相比，亚洲的烙印、亚洲的哲学思想及人生观（包括艺术思想和音乐观）对其创作的影响都更为明显、更为“彻底”。比如，在武满彻身上（除《十一月的阶梯》等若干部“日本特色”特别鲜明的作品外）我们常常可以看到印象派的影子和法国式的优雅、精致；在周文中那里，（中国）文人音乐和文人精神的影响（如：《渔歌》《柳色新》等）当然对他的创作观的形成具有决定性的意义，而且，他的音乐观乃至他的作品本身都对近现代作曲家的成长起着十分积极的作用。但是，我们也还是可以在他的一部分作品中看到一些颇为“西方化”的特色；而在我个人看来——若不论创作成就的“大小”——与前二者相比，尹一桑是将他独特的“主要音”（Holon）观念身体力行、以一贯之，因而创作个性和东方色彩也显得更浓的一位作曲家。特别是尹一桑把中国道家思想、中国书法原理和朝鲜民族“摇声”特色作为他创作思维和技法的核心支撑点，写出了一大批具有鲜明个人特色及东方烙印的作品，在国际乐坛产生了重要影响并取得了很高的地位。从这个意义上来说，选定他作为研究对象对于我们中国作曲家如何确定自己的发展定位（包括前几年关于“中华乐派”的讨论），建设具有鲜明民族特色的音乐文化应当会有很重要的现实意义和应用价值。

① 罗新民著：《主要音透视——尹一桑音乐创作的观念与技法研究》，《中央音乐学院学报》1997年第1期。

第一章 尹一桑与“主要音”(Holon)

毫无疑问,尹一桑对音乐的最大贡献就是通过他的作品全面地体现了他的“主要音”思想,而且,这一独特的音乐思维方式对他的创作有着终其一生的影响。那么,“主要音”到底是一个什么样的理论?“主要音”产生的根源又在哪里?

一、“主要音”与作曲家特殊人生经历的关系

“我是一个生活在东西方之间的人。”“我来自东亚,生活在欧洲。”^①

——尹一桑

一个作曲家的人生经历对其创作思想和创作风格的形成来说非常重要。和其他作曲家相比,韩裔德籍朝鲜作曲家尹一桑(1917—1995)的一生更加充满传奇色彩:他39岁(1956)到欧洲留学;49岁(1966)以管弦乐队作品《礼乐》(*Reak*)成名于西方,可谓大器晚成;50岁时(1967)由于“擅自”到朝鲜民主主义人民共和国(当时称“北朝鲜”)“采风”的原因而被韩国(当时称“南朝鲜”)当局逮捕到汉城(今首尔)并判重刑;65岁时(1982)才开始创作第一部交响乐……更为奇特的是:在尹一桑78年的人生历程中,前39年生活在亚洲,而后39年(除1967年至1969年在汉城被羁押外)则生活在欧洲,正好一半对一半。也许这是一种巧合,也许这是上天对尹一桑人生经历的一种特殊安排,他的生活经历和艺术经历本身就像韩国国旗的太极图一样,亚洲和欧洲作为不同的阴阳两极在尹一桑的音乐中和生命里相互发生作用,从而完成了不同于他人的艺术使命。这种特殊的、不同地域的生活经历和艺术体验,使尹一桑的音乐始终处在东西方文化的碰

^① Leo Karl Gerhartz, Zukunft soll ahnbar werden Yun im Gespräch vor der fragmentarischen Uraufführung seines 1. Violinkonzerts (1981).

撞、对话与交融之中。由于他的作品根植于亚洲（特别是中国）的哲学、语言和传统文化艺术，充满东方韵味却基本不使用东方乐器（少量打击乐除外），并大量采用欧洲古典音乐的传统体裁（交响乐、歌剧、协奏曲、各类重奏等），因此，他在音乐的形式方面可能是西方的，但他的音乐本质却是东方的。“尹一桑是东西两方的产物”^①，他是一个把宏观的东方哲学思想和微观的西方作曲技法相结合，把东方思维模型的方法和西方物质模型的方法相结合，从而形成尹式“主要音”作曲技术理论的作曲家，这在亚洲裔作曲家中是比较少见的，甚至是独一无二的。和西方音乐家的作曲理论相比，尹一桑更像是一位“中医”，他把中国“道”的哲学思想和阴阳原则作为自己每一部作品和每一个“音响”细节的核心，从音乐的最小单位——单音出发，逐步繁衍成一个庞大的、丰富的音乐宇宙体系，形成一个所有的元素机理相关、脉息相通的有机体。在西方传统音乐中单音（包括单个和弦）并没有什么实际意义，只有音与音之间、和弦与和弦之间发生连接关系时才产生意义，这和尹一桑的“主要音”思想有着根本的不同：在尹一桑的音乐里，单音是种子，具有强大的生命力，是作品中所有元素的本源。其实，对尹一桑创作具有直接影响的中国汉语就是单音节语言，一字一义，甚至一字多义，比如一个“道”字，即可衍生出跨越多个领域的不同含义。这和西方多音节连读的语言相比较，有很大的不同，西方的单音字母是不成语义的。在与语言具有“同根并蒂”关联的音乐领域中，我们也可以看到这种不同文化的差异。比如：中国音乐中的单音同样具有丰富的、甚至是独立的表现作用，华裔美籍作曲家周文中先生曾这样论述道：“一些作曲家不仅在乐谱上极其详细地规定了某一音的物理特征，还规定了在这个音的发声时间内这些特征的可能的变化或偏离。这反映出人们愈来愈多地在听觉上感到有可能创作出新的资源——即所谓在音响特征中的‘偏离’（deviation）……在东方，所谓‘偏离’，和音响的物理特征一样，是音乐的必要的组成部分，也具有与表情功能同样重要的结构功能。”^②周文中先生对音乐中单个音“偏离”现象及其作用的论述，和尹一桑的“主要音”思想有“异曲同工”之处。尹一桑在和日本作曲家武满彻的对谈中曾这样说：

所谓“主要音的概念”在我所有的作曲中都是作为基本的要素而存在着，也可

①〔菲〕弗朗西斯科·F. 费利西亚诺著，陈怡译：《四位亚洲当代作曲家——在他们作品中的传统影响》“亚洲当代作曲家尹一桑”（上），第2页。

② 茅于润摘译：《周文中对单个音的论述》，《音乐艺术》（上海音乐学院学报），1985年第1期。

以说是我音乐的基础。我所写的乐曲—独奏曲也好,室内乐也好,小合奏、管弦乐也好,“主要音”是连续不断地延续下来。如果有人问“主要音”究竟是什么,按字面讲,就是“主要的音”,因为我的音乐是由“线”组成的。比如说某一位乐器演奏家吹奏旋律,他一口气的长度,这用西洋的语言来说叫做“乐句”,就在一个乐句之中,会发生各种各样的变化。

举一例来说,首先将某一个音并不是一下子就响出来,而是经过准备再让它出现,这个“准备”就是装饰音。经过两个一个或三个装饰音之后再把一个音固定下来,这个音为了发展自己的生命,开始时不让他颤动,作一个平直的音响,然后逐渐增加它的颤动,这样一来才产生真正的音色,才能产生紧张感。这个颤音颤抖的最大幅度有时扩展到四度音程的间隔,当他不能再继续延长时就要做一些曲折、转弯和装饰的动作来进入一个展开阶段,在这里就又获得了新的力量。然后在这一口气之内,在这一乐句之内再一次用颤音构成紧张感,最后在装饰音的陪伴下结束这一乐句。

在这个具有音乐特点的形态中,我就给它起个“主要音”的名字。大体来说东洋的音乐是单音的吧!可是其中却使用了装饰音化的 heterophony (指支声——加注) 因素。使用了这一因素,于是就形成了一个集团性的主要音,我就把它称作“主要音响”。单音的场合就是“主要音”,复音的场合就是“主要音响”。所谓“音响”有为三部乐器演奏的,也有为管弦乐演奏的,这样一来所谓“主要音”可以由一个演奏家形成自己的风格,也可以由一个演奏家团体来形成一个共同风格的主要音。^①

就像施尼特克的血统(德、俄混血)、德奥和俄国的文化背景及生活经历在一定程度上“催生”了他的多元复合风格一样,源自于东方文化的“主要音”(Holon)和“主要音响”(Hauptklang),作为尹一桑音乐特性的基本标志和一贯遵循的创作原则,同时却又在他的作品中折射出西方十二音序列技法的影响(详见本章第三节第二部分),这与他在东亚及欧洲各居一半的生活经历有着必然的联系。如果用一个不太恰当的比喻:这两种文化的影响对于尹一桑,就犹如一个钱币的正反面,或大千世界的阴阳两极,或大自然中的阳光与阴影是密不可分的。只有尹一桑这样的特殊人生经历,才能从东西方文化的碰撞、对话与交融之中找到他自己发展的方向,这个方向的标志性特点就是“主要音”。

^① 金继文译:《武满彻与尹一桑的对话》,《外国音乐参考资料》(内部刊物)1985年第1期,第13页,原载日本《音乐之友》1984年10月号。

二、“主要音”与中国哲学思想及东方文化的关系

（一）“主要音”与阴阳原则

“我的音乐作品与‘道’的思想之间存在着紧密的联系。”^①

——尹一桑

老子在《道德经》第二十五章论述道：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”在第四十二章又论述道：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”老子所说的“道”，是一个既非常重要，又非常复杂的哲学观念，“指的是浑然一体的宇宙本体，永恒存在的天地万物之源，运动不息而对立转化的规律和法则。”“道一而生天地阴阳二气，阴阳交合而生成和谐之气，阴阳和三气生成万物，因此，道是‘天地之母’，‘万物之宗’，是一切事物产生的动力和最后的归宿。”^② 尹一桑的“主要音”理论在思想上正是源自于中国“道”的哲学思想和阴阳原则，在他的作品中，大与小、长与短、静与动、高与低、强与弱、明与暗、纵与横、快与慢、张与弛、瞬间与永恒等不同的对立因素作为阴阳关系始终相互影响，相互作用。“我们能使巨大的空间变得很小；很长的变得很短；或者使一瞬间变为永恒。这是一种亚洲哲学，是道教中的阴阳学说。如冷就是热，热就是冷；大就是小，小就是大。多数者等于一，或反之。拿一个短东西来说，对更短的，它却是长的。而长的也一样，对更长的，它又是短的。静止的事物对于更为静止的来说，它还在动。正所谓动中有静，静中有动。由此可见，虽然阴与阳是对立的，但又是统一的。”^③ 对于尹一桑来说，“道”的哲学思想和阴阳原则是他音乐创作的思想基础，也是他在音乐创作具体手法方面的指导性法则。他常常使思想和技法浑然一体，形成其独特的“主要音”语汇。下面引用的几段尹一桑论音乐创作的谈话既能进一步说明主要音技法与“道”的渊源关系，也能帮助我们更加深入地了解 and 认识“主要音”技法和语汇的特性：

①〔德〕汉斯·厄斯著，尹耀勤、赵志扬编译：《源自道的精神的音乐》，《中国音乐》1996年第1期。

② 饶尚宽译注：《老子》，中华书局2006年版，第11—12页。

③ 朱劭武根据记录整理：《尹一桑先生论音乐创作》，《音乐艺术》（上海音乐学院学报）1987年第2期。

1. 欧洲音乐中一个音不能成为音乐,要成为音乐必须加上纵向、横向关系的音。在亚洲,一个音就能构成音乐,一个音的本身就是力量。这个音不是固定不动的音,而是以这个音为中心,形成一条线型的结构。这个线条有力的向前发展,装饰音不断出现,给它以新的力量帮助它前进。在乐句中形成了静止、运动、静止的状态,也就是阴与阳的对比。^①

2. 关于大小宇宙的观点,不仅仅是用在对某个音的处理上,还可以用在配器上。如果把 $\sharp F$ 作为主音,而我们把每件乐器也当作一个主音来看,也就是当作一个小宇宙来看,那么每件乐器在作品中将起着一个主要音的作用。如木管中的每一件乐器,对木管来说,它是个小宇宙,而把它们加在一起便形成了大宇宙。而木管组的本身又是一个小宇宙,如果与铜管组结合,也形成了一个宇宙。但是它们在乐队中,却还是个小宇宙。在乐曲中,每件乐器都有它自己的世界,它们互不依赖。还有,每个声部中有一个主要音,当然不是只有一个音,而是包括了装饰音、滑音等。这么多的小宇宙汇集在一起,就形成了大宇宙。在这里面,每个声部既是小宇宙,又是大宇宙。因此,大、小宇宙的概念不是一成不变的,而是相对的。^②

3. 什么叫和声,就是纵向的关系,在我的作品中,纵向的音最多处可超过30个,人们如何把它们称作和声呢?我有我自己的和声规则。……非常简单地,在和声的进行中,总是有紧张度与松弛度。如果说大三和弦为松弛的,那么小三和弦就是紧张的。五度听起来是松弛的,如果加以比较的话,四度又是紧张的了。这种紧张度的增加与减少,我就把它叫作“阴和阳”。如果这有30个音,都分布在不同声部上,它们有的很响,有的很轻,轻的就是阴影,强的就是光线。^③

4. 音乐中不仅仅有旋律和节奏,音响的本身就有一种力量,因此没有明确的旋律结构。但在音响中有一股暗流,它们像潮水般的向前涌进,这当中有几个主要音响组成,它们汇集在一起又形成一个主要音响。这里面有各种各样的色彩,它从音堆中生长出来,成为音乐向前发展的主要动力。^④

① 朱劭武根据记录整理:《尹一桑先生论音乐创作》,《音乐艺术》(上海音乐学院学报)1987年第2期。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

5. 东洋人的“时间感觉”与西洋人的完全不同，西洋人是准确无误的时间概念，也就是说时间是绝对的东西。某一时间必定是某一长度，在某一长度之内也必须就是这一段时间。因此音乐也就必须在这个范围内加以变化，这样就产生了西洋音乐的形式，所以快速的音乐必须全用快板，慢的音乐也必须用慢板。

东洋音乐虽然也是这样，但是快板的音乐和慢板的音乐却是分不清楚的。在我的音乐中我是从实用的意义出发，比如说♩=60的速度，或♩=50，或♩=80的速度，我虽然是不同地标写出来，但实际上并不是不同的速度。像刚才所举例中的“主要音”里，这两种速度——快与慢是同时并存的。如把它整个缩小的话，就在一秒钟之内也有两种速度。这里并不只是“速度”的问题，也可以说是整个音乐色彩、性质方面的问题。

上述这种阴阳关系，不管是永恒的、不管是瞬间的，它总是共存的。在这阴与阳之间并不互相排斥，假如排斥就会毁灭了，它会使人看到这两股力量成为相互对立的势力，但是它们又保持着谐调和融汇，保持着两股力量的均衡。这样一来宇宙才能成立，这就是从道教传下来的阴阳哲学。这一点可作为东洋音乐的动力来加以解释，在我的乐曲中这一点是表现得最为显著。^①

从上面尹一桑论音乐创作的谈话中可以强烈地感受到尹一桑作品中的所有元素：从线条、和声、节奏、速度，到乐器的分配等，基本体现了“阴阳”观念中既对立，又统一；既矛盾，又融合的相互依存关系：“‘阳’的存在和作用必根于‘阴’，‘阴’的存在和作用必根于‘阳’，两者相反相成，即阴生于阳，阳生于阴，也即阴中有阳，阳中有阴，太极图的意念就充分表达了这种思想。”^②因此说，“道”的哲学思想和阴阳原则是尹一桑“主要音”技法的思想根源。正因为如此，“主要音”技法虽然也受到西方现代音乐（主要是音色音乐和序列音乐）的影响，但从根本上来说它是东方的，是尹一桑的。

① 金继文译：《武满彻与尹一桑的对谈》，《外国音乐参考资料》（内部刊物）1985年第1期，第13—14页，原载日本《音乐之友》1984年10月号。

② 张维耀编著：《中医的现在与未来》，天津科学技术出版社1994年版，第185页。

(二) “主要音”与线性思维

1. “主要音”与书法

“我创作音乐的时候总是首先考虑线条……”^① “我创作音乐不靠素材，而是靠直觉，我不创作旋律或者主题。我需要音乐的流动……”^②

——尹一桑

中国书法是典型的以线性思维为核心的艺术。一部书法作品的创作过程实际上就是一条线的流动过程，这条线在其流动过程中以曲、直、上、下、旋、转、方、圆等笔法呈现出气脉相通、气象万千的势态。其实，中国绘画（包括古代朝鲜绘画）技法的总体特征也是以线条作为最基本的造型手段。宗白华先生说中国古代的绘画是“从线条中透露出形象姿态”^③的，难怪中国人常把中国古代书法和绘画视为一体，并称之为书画艺术。但中国绘画是“以线条为主要语言”的艺术，而中国书法则是“以线条为唯一语言”^④的艺术。尹一桑曾用了五年时间致力于中国书法的研究，毫无疑问，这对于他的“主要音”技法来说非常重要。“书法能通过运笔体现道的主要线条，同时也能在传统形式的基础上发挥独特性。谁要是不能理解笔画的丰富内涵，不知道下笔的先后，就不太可能领会艺术的本质。”^⑤“从某种意义上说，书法之线正是古代哲学辩证法的符号和暗喻形式，书法之线将粗细、长短、方圆、欹正、松紧、疾涩、连断、主从、藏露、刚柔、敛放、动静等对立的审美属性统一于广阔的审美视域，在相互对立、相互排斥又相互依存、相互联系中实现线条的和谐之美。”^⑥尹一桑正是从中国书法（包括中国和东亚绘画）中发现了“主要音”在体现“道”的精神方面的具体技法原理，其重要特征之一就是明显区别于西方纵向思维的线性思维。尹一桑曾说：

一个旋律不是平面地流动，首先是斜行的、又向上、又向下地流动，应该指出

① 金继文译：《武满彻与尹一桑的对谈》，《外国音乐参考资料》（内部刊物）1985年第1期，第12页，原载日本《音乐之友》1984年10月号。

② Rainer Sachtleben/Wolfgang Winkler, Gespräch mit Isang Yun.

③ 宗白华著：《中国美学史中重要问题的初步探索》，见《艺境》，北京大学出版社1987年版，第335页。

④ 陈龙海著：《中国线性艺术论》，华中师范大学出版社2005年版，第140页。

⑤ [德] 汉斯·厄斯著，尹耀勤、赵志扬编译：《源自道的精神的音乐》，《中国音乐》1996年第1期。

⑥ 陈龙海著：《中国线性艺术论》，华中师范大学出版社2005年版，第131—132页。

这不是美学方面的，而是力学方面的，说起来这就是一个音的妙处……^①

人们可以把我们的音和毛笔的笔触相比较。从起奏直到逐渐衰减每一个音都经受了变化，它也被赋予了各种装饰音、倚音、悬留音、滑奏和力度上的改变。重要的是，每个音的自然震动都被有意识的作为一种表达手段。一个音在音高上的改变很少被看作是旋律形成的音程，而更多的涉及它的装饰的功能和被看作是一个同样的音的一部分。^②

在亚洲音乐中，从来没有和声与对位的概念，只有偶然的对位现象。如五个演奏家坐在一起，完全无误地进行同一声部的演奏，其效果肯定是极为单调的。因此，在演奏中出现了一些变化，偶然出现了类似支声复调的东西。我的音乐就是用了这种方法，它们就像中国书法中的枯笔一样。这枯笔中蕴藏着巨大的，艺术上的含意，音乐也是如此，几股音流虽时分时开，但最后还是汇集在一起了。^③

的确，我们从尹一桑作品中所感受到的音的线条魅力是极具特色的。正是由于尹一桑“对旋律结构特点非常（有时几乎是绝对）重视”和“对和声以及对形式起决定意义的重要关系在很大程度上的忽视”，^④才使得“主要音”模式具有“与众不同”的特殊意义，那就是：以线条作为基本结构的基础，形成一部作品在形式设计方面的整体的全面组织，并使之互相关照。线条结构组织可能始终是单一的，也可能是复合的，还可能是网状的；它们可能是一个由较小部分组成的整体，也可能是较大整体的一部分，这就形成了多层次的线条结构原则。罗丹说：“一个规定的线（文）通贯着大宇宙，赋予了一切被创造物。如果他们在这线里运行着，而自觉自由自在，那是不会产生出任何丑陋的东西来的……低能的艺术家的很少具有这胆量单独地强调出那要紧的线，这需要一种决断力，像仅有少数人才能具有的那样。”^⑤“中国古代书法家正是这‘少数人’之一，他们本能地找到了‘通贯大宇宙’的‘线’”。^⑥而尹一桑则是自觉地通过中国书法（包括中国和东亚绘画）找到了“通贯大宇宙”的“线”。（见下例）

① 金继文译：《武满彻与尹一桑的对谈》，《外国音乐参考资料》（内部刊物）1985年第1期，第14页，原载日本《音乐之友》1984年10月号。

② Peter Revers, Hauptton Holon Zu einer Basiskategorie der Kompositionen Yuns.

③ 朱劭武根据记录整理：《尹一桑先生论音乐创作》，《音乐艺术》（上海音乐学院学报）1987年第2期。

④ Peter Revers, Hauptton Holon Zu einer Basiskategorie der Kompositionen Yuns.

⑤ [德] 海伦·娜斯蒂兹著：《罗丹在谈话和信札中》，原载自宗白华著：《美学散步》，上海人民出版社1981年版，第165页。

⑥ 陈龙海著：《中国线性艺术论》，华中师范大学出版社2005年版，第139页。

谱例 1-1 尹一桑《维度》第 165—176 小节 (弦乐声部)

1. *f* Ca. 60 [166]

2. *p* *mp*

Vla. *p* *mp* *p*

Vcl. *p* *mp* *p*

Kb. *p* *mp* *p*

[170]

1. *p* *mp* *f* *mf*

2. *p* *mp* *p* *mp* *p* *f* *p* *f*

Vla. *mp* *p* *mp* *p* *f* *p* *f* *p*

Vcl. *mp* *p* *mp* *p* *f* *p* *f* *p*

Kb. *mp* *p* *f* *p* *f*

1. *mf* *p* *mp* *p* *mp* *p*

2. *p* *mf* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Vla. *f* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Ob. *mp* *p* *mp* *p*

Vcl. *f* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

Kb. *p* *f* *p* *mp* *p* *mp* *p*

谱例 1-1 是尹一桑 1971 年创作的大乐队作品《维度》中一段弦乐声部的例子,第 166 小节低音提琴(E 音)、中提琴(♯C 音)、大提琴(C 音)、第一小提琴(B 音)和第二小提琴(♯G 音)在一拍之内先后以极其细微的节奏差异进入,这五个音“暂时”构成一个长音和弦后开始形成线条式的上下流动和对位式的节奏律动。这些声部之间的关系,会使我们自然而然地联想起中国书法艺术中的“直笔”、“顿笔”(第 166 小节)和第 167 小节开始的上、下的“曲”线。

谱例 1-2 尹一桑《第二交响乐》第 36—41 小节(弦乐声部)

The musical score for Example 1-2 consists of two systems of staves for string instruments. The first system covers measures 36 to 38, and the second system covers measures 39 to 41. The instruments are Violins 1 and 2, Viola, Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The notation shows a melodic line that rises across the measures, with various dynamics (f, mp, mf, p) and trills indicated. The score is in 4/4 time.

上例第 38—41 小节是一条上升的音线,由于第 38 小节大提琴、低音提琴和第一、二小提琴、中提琴的上升线条是音区“跨越”式的。因此,给第 39 小节留下了“跨越”和“非跨越”向上流动的线条之间产生支声对位的伏笔,并由此形成了两条虽然律动不同,但同向流动的“线”。