

彭志敏 著

新音乐作品分析教程 (上)

湖南文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

新音乐作品分析教程. 上 / 彭志敏著. —长沙: 湖南文艺出版社, 2004. 10

(现代作曲技法丛书)

ISBN 7-5404-3405-8

I. 新... II. 彭... III. 现代音乐-作品-分析-高等学校-教材 IV. J605

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 114832 号

现代作曲技法丛书
新音乐作品分析教程 (上)

彭志敏 著

责任编辑: 孙 佳

*

湖南文艺出版社出版、发行

(长沙市雨花区东二环一段 508 号 邮编: 410014)

湖南省新华书店经销 湖南新华印刷集团有限责任公司(南)印刷

*

2004 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开本: 970×680 1/16 印张: 30.5

字数: 564,000 印数: 1—5,000 册

ISBN 7-5404-3405-8

J·950 定价: 49.00 元

若有质量问题, 请直接与本社出版科联系调换

总 序

音乐史上的二十世纪,是一个大破大立、探索创新的世纪,也是一个离经叛道、五彩缤纷的世纪。其中,代表着二十世纪各时期专业音乐发展前沿的先锋队,也就是被泛称作“现代派”(the Modernism)或“先锋派”(the Avant Garde)的作曲家们,以及他们所创作的现代音乐(the Modern music)或新音乐(New music)作品,还有他们所发明的和新音乐创作密切相关的新兴作曲技术,更是在史册上留下了浓墨重彩的遗痕,给人们提出了众多有待思考和解决的问题。回眸既往,正像人们所看到的那样,二十世纪的新音乐家们大都在“为创新而疯狂地奋斗”^①;其间,“新的流派和新的运动以惊人的速度(大约每五年一次的周期)涌现出来”^②;种种听所未听的音响、见所未见的谱式、用所未用的方法、前所未有的现象和行为、闻所未闻的理论或口号等,在百年上下竞相沓来,层出不穷;形形色色的主义、纷繁复杂的体系、个性迥然的技术、离奇古怪的事件和创举等,在音乐生活中争奇斗艳,各领风骚。上述种种,一方面在无形而深刻地影响着人们的思想,改变着人们的观念,拓展着音乐的内涵和外延空间;另一方面,它们的超前式发展或跨越式挺进,又使新音乐与其受众间的距离在不断加大,使人们感到问题愈来愈多,进而成为人们和它们相互贴近的客观障碍(乃至对立)。因此,对二十世纪的新音乐有所解释,且这种解释是技术的而不是描述的,是系统的而不是孤立的,是透视的而不是浅表的,是可供专业教学的而不是一般阅读的,就像我们在百年之前对待所引入的西方传统作曲技术那样,便成了继往开来的当务之急,也成了我们编写这套丛书的主要动因之一。

作为教程,我们在编写的过程中,力求执行以下几条原则:

首先是关于“时间”的原则。我们把二十世纪的时限,具体界定为1900-2000年。因此,除了必要的历史回顾、相关的情况类比或少数虽作于十九世纪但却能显现二十世纪新风格(如德国作曲家R.瓦格纳、法国作曲家E.萨蒂、美国作曲家C.艾夫斯等人)的作品之外,本丛书所涉及的主干内容,大都在上述时限之内。在具体的选题过程中,只要条件允许(如乐谱和音响是否齐备,以及在现行情况下实现分析的需要与可能等),我们也求能够挑选出二十世纪不同时期、不同流

派、不同风格和不同作曲家创作的,在作曲技术方面最具代表性的作品,以求能较均匀地反映出新音乐在作曲技术方面发生发展的百年概况。

第二是关于“风格”的原则。应该特别强调指出的是,作为特定概念的“现代音乐”或“新音乐”,虽然有其具体的时间界限,但更有其独特的风格内涵。这是因为,同在二十世纪这一时间段里,还有许多作曲家(如俄国的 S.拉赫玛尼诺夫、前苏联的 D.肖斯塔科维奇、美国的 S.巴伯、R.塞兴斯、R.哈里斯、H.汉森等)仍在继续使用传统或共性的方法写作,还有那些与专业性的“新音乐”平行存在的“大众音乐”或“民族音乐”等其他品种。相比之下,属于特定风格范畴的现代新音乐——这主要是指那些在专业音乐领域里直接针对着“既往”或“共性”写法标准而力求突破、大胆探索、刻意求新,并且广及音乐思想、观念、形式、语言、工具、方法、程序和效果等诸多方面,因此能够明显区别同在二十世纪里出现的其他音乐而大步在先的一种音乐。据此,本丛书的内容,将主要述及上述意义的新音乐,并力求指出它们的新意所在,与传统写法的区别所在,以及彼此之间的关联所在,从而使这种意义上的新音乐在风格标准上与二十世纪的其他音乐区别开来。对于某些在二十世纪新音乐创作历程中持续时间较长、运用范围较广、发展脉络比较清楚的作曲技术类型,本丛书也将尽可能从风格的角度努力梳理出它们的技术演变过程(诸如从调性到无调性、从音高序列到整体序列、从有量记谱到时间记谱、从乐音到噪音、从音高到音响、从控制到偶然、从声学媒体到数码媒体等)。

第三是关于“教程”的原则。应该说,关于二十世纪新音乐的编年史记叙、不同时期或技术类型的专题性研究、代表性作曲家的传记或作品的分析介绍等,已经有不少的著作或成果;相比之下,特别是结合我国专业音乐教育的情况来看,以二十世纪新音乐作曲技术为内容的系统教科书,特别是由国人自己撰写(而非翻译或编译)的系统教科书,则显得鲜见少有乃至如凤毛麟角。二十世纪已经过去,更加开放的二十一世纪已经到来,人们对于二十世纪新音乐的看法将随着时间的推移而愈来愈趋向冷静、客观和深入,加上中国专业作曲家的创作在新兴作曲技术的探索和运用方面也日渐广泛、多样和成熟,因此,在专业教学中有目的、有步骤、有把握地引入二十世纪新音乐的内容,满足日益发展的音乐创作和人才培养的需要,也日渐成为一项紧迫的任务。正因如此,我们才决定在新千年伊始,以二十世纪的新音乐为对象,以其作曲技术为重点,编写一套可

供我国高等音乐艺术院校作曲或相关专业教学参考或使用的教程,并在编写过程中,力求注意使丛书各教程与现行高等音乐教育相关课程在内容上的衔接和区别,同时也注意所选内容的典型性(是否有利于说明某种作曲技术的最基本特性)和定型性(用法上的基本确定和看法上的基本趋同),兼顾被纳入教学的可能性(诸如乐谱与音响配套、典型和定型性程度较高等),以及能方便教学使用的单元性(诸如单个知识点的相对独立、相关知识点的相对集中,使章节的规模与课时的长短对应,加强作为作曲教程的可操作性等)。在各教程及其每章节之后,还相应给出了习题和提示性的参考答案,以加强其教程特性,方便读者使用。

第四是关于“技术”的原则。应当指出,在二十世纪特定条件下产生的新音乐及其种种流派,是一系列特殊而复杂的历史或文化现象,它们所涉及到的方面之多,可能超过了历史上的任何一个时期或任何一个流派。本丛书则主要是从作曲技术的角度讲解二十世纪新音乐的。这不仅仅因为本丛书的使用对象主要是作曲专业人员,更重要的是因为二十世纪新音乐与新兴作曲技术的密切关系——这种重要的客观事实、存在方式或依赖关系——所决定的。从某种意义上说,音乐作品是一种技术化的产物;没有必要的技术保证,就不可能有专业作曲。相比之下,更加复杂而高度个性化的二十世纪新兴作曲技术,更是这种新音乐赖以存在的深层基础和必然条件;没有这些技术的支撑,就没有所谓的新音乐;不能了解和掌握这些作曲技术,也就难以真正贴近它们以至深入,自然就更谈不上在以后的创作实践中借鉴、发展或超越它们。这不仅决定了本丛书的编写重点,也决定了它的编写难度。事实上,攻克新音乐作曲技术这道难关,是新世纪专业音乐创作、研究和教学中无论如何也不能回避的重要课题,它既不是一两个人在短时间内写一两篇文章或一两本书就可以解决的问题,也就自然超越不了由表及里、由此及彼、逐个击破、集腋成裘这样一种必然的过程。因此,我们希望上述事实 and 看法能引起更广泛的共识,并在这种共识的基础上更积极地行动起来,把对新音乐及其作曲技术的研究广泛、深入、持久地继续下去,也希望本丛书的这种做法能在认识和推介新音乐方面起到一定的促进作用。

第五是关于“互补”的原则。由于作曲技术和音乐创作所涉及的各种参数在音乐作品中是相关存在的,而本丛书的各教程又各有其重点,因此,同一作曲家、同一作品、同一现象或同一技术等在不同教程中重叠出现,也就不能彻底避

免。但是,为了加大本丛书的信息量,使本丛书各教程分别具有独立的品质,我们力求在上述方面,特别是在作曲家和作品的选择上,最大限度地避免这种重叠或重复,使各教程的内容相互补足,以更全面地反映新音乐在二十世纪中的各种情况。对于某些不可避免或需要重复的内容,这主要是那些在二十世纪新音乐发展中出现时间较早、发展过程较长、涉及范围较广的技术类型(如无调性、序列音乐、音级集合理论等),则力求使它们在不同的教程中以不同的重点出现,这样既可避免简单的重复,又可凸显其客观地位,并使读者加深印象,进而使丛书的各个教程关联起来。

参加编写本丛书的作者,绝大多数是武汉音乐学院作曲系的专家和学者,其中有不少是中青年后起之秀,此外还有部分是中央和上海两家著名音乐学院的专家教授。这些作者的平均年龄虽然不高,但却是长期从事新音乐创作和研究的行家,书中的内容,也都是他们在新音乐领域里辛勤耕耘、认真思考而厚积薄发的研究成果,内容中的不少部分(诸如上海音乐学院杨立青教授关于现代管弦乐配器的研究成果、武汉音乐学院童忠良教授关于现代乐理的研究成果、赵德义教授关于现代复调的研究成果、彭志敏教授关于现代音乐分析及其方法的研究成果、中央音乐学院姚恒璐教授关于现代音乐分析方法的研究成果等),还以不同的方式多次付诸教学实践,并有良好的教学效果。这就保证了这套丛书在技术水准上的基本底线,保证了其中内容能被纳入专业教学实践的可能性。当然,由于二十世纪新音乐及其作曲技术的复杂多样,加上学力、视野、时间和资料等方面的限制,结合理想的标准而言,本丛书难免不当不到甚至挂一漏万,这都有待于读者批评和行家指正,有待于在使用的实践中不断发现、改进、提高和完善。

在此,要感谢湖南文艺出版社,特别是该社前社长曾果伟先生和责任编辑孙佳先生,他们能够下决心出版本丛书,并在出版过程中为作者提供种种便利,表现出了可贵的胆识和勇气。倘若中国新音乐在今后能够有所发展,能够在国际新音乐舞台上占有一席之地,人们是不会忘记他们的。

童忠良、赵德义、彭志敏
2002年初夏于两湖书院

① Felix Salzer(1904-):*Structural Hearing* (New York, 1952, 2 / 1962)。

② Hans Heinz Stuckenschmidt(1910-):《20世纪音乐》,人民音乐出版社,1992年版。

绪 论^①

——20 世纪的新音乐及其作品分析中值得注意的若干问题

00. 基本的观点和原则：说明与强调

一般来说，20 世纪的“新音乐”，是一种探索性、技巧性、特殊性乃至“不确定性”^② 都很突出的新兴专业音乐，与之相应的“新音乐作品分析”——对于这个名称来说，或可把它看作是针对“新音乐作品”开展的分析，也可把它理解为一种“新的”音乐作品分析方式——便是一种综合性、技巧性、特殊性乃至“不可知性”^③ 也都很突出的新兴专业行为。为此，有很多问题值得思考，有很多问题值得注意，也有很多问题值得商榷，还有很多问题值得了解、讨论、澄清、完善……为了更好地执行这种意义上的新音乐作品分析，以下几个基本的“观点”或“原则”值得首先强调：

第一，20 世纪的新音乐，不是从天上掉下来的；因此，它和一切生发存在的客观事物一样，也是特定历史条件下的特定产物，也是对既往传统的继续、延伸、拓展或在此基础上的变异。因此，对于每一部具体的新音乐作品来说，在分析中都不能离开其产生的特定背景，也不能割裂其与历史的联系。这就是“历史现实相关联”的原则。

第二，20 世纪的新音乐作品，大都具有某种异于常规或超越经验的新颖外貌；但是，这并没有，也不可能彻底改变其“仍然是音乐”的那些本质或特性，即：听觉艺术的本质、时间艺术的本质、声音艺术的本质、表演艺术的特性，以

① 这部《新音乐作品分析教程》，是彭志敏负责的“文化部·全国艺术学科规划课题·20 世纪作曲技术发展史研究”（01BD31）的结题形式之一。

② 所谓“不确定性”，不是单指那种所谓的“不确定音乐”，而且还指其中的某些因素是否能作为“经典”被“积淀”下来，时下还不能够确定。

③ 所谓“不可知性”，不是指认识上的极限或禁区，而是指其中的某些因素可能在一定时间内还暂时不能认识清楚或深入，某些类型的新音乐作品，也还暂时不能被纳入现有的音乐分析方法论体系。详见后文。

及用特定符号表达特定思想情感或题材内容的特性等等。因此，需要防止用“经验的眼睛”浅表地观其外貌，也没有必要用“第三只眼睛”去“异样地”看待它们。这就是“平等平静相对待”的原则。

第三，因此，人们在面对 20 世纪“新”音乐的时候，不要塞上耳朵^①，不要闭上眼睛，不要拒绝接受，不要轻率褒贬、简单臧否、武断取舍，也不要放弃思考或停止分析：因为它们毕竟是 20 世纪人类文明中的一个组成部分。况且辩证法指出，需要理解的东西，必须先去了解它；先被了解的东西，才能更好地理解它。这就是“接受了解为基础”的原则。

第四，从某种角度上看，20 世纪的新音乐作品，在很大程度上都是在新兴作曲技术作用下的产物（其道理在某种程度上如同“科学技术是第一生产力”一样）；从这个意义上讲，20 世纪的新音乐史，就可看作是以新兴作曲技术为主导的生发史。为此，本教程提倡把分析的重点，放在对具体作品的作曲技术解析上，并强调用关联的眼光，看待具体个案中的技术现象，以求厘清它们的来龙去脉。这就是“技术分析为主导”的原则。

以下就是我认为 20 世纪的新音乐及其作品分析中值得注意的若干问题。

01. 关于“多元”和“等价”：一个突出的现象和一个重要的观点

人们常把迅疾发展、突飞猛进的 20 世纪，看成是革命的、创造的、探索的、挑战的或超越的……实际上，对于人类历史上这样一个前所未有的世纪及其日新月异的发展来说，要用简单有限的语言做出全面准确的概括，是非常困难的。然而，在这个世纪显出的诸多特性中，有一个特性尤其突出、醒目而带有普遍意义，那就是“多元”！它意味着构成这个世纪的多种因素同存共在、并驾齐驱；既相互影响，又各自独立；虽朝着未来方向与时俱进，又能以辐射方式离散存在；既没有贯穿始终的主流，也没有统领一切的中心；构成这种世界的各种元素可能增加、减少、异变或衰退，但却无可替代而不可轻视……总之，存在于 20 世纪的“世界之多元”，构成了 20 世纪巨大而广阔的“多元之世界”。

20 世纪的音乐也不例外。美国音乐理论家萨尔策曾经在其《结构听觉·前言》中描绘性地指出：20 世纪的新音乐家大都在“为创新而疯狂地奋斗”^②；德国音乐理论家施图肯什米特更是以统计的数据具体指出：在 20 世纪中，各种“新的

① 加拿大戴维·沃尔登《现代音乐任你听》一书（人民音乐出版社 2003 年版，王今译），其正名为“别塞上耳朵”；余丹红《约翰·凯奇传》一书（上海音乐出版社 2001 年版），其正名为“放耳听世界”。

② 萨尔策（Felix Salzer, 1904—1986）：《Structural Hearing》, New York, 1952, 2/1962。

乐派和新的运动以惊人的速度（大约每五年一次的周期）涌现出来”^①。这就导致了那些听所未听的音响、见所未见的谱式、用所未用的方法、闻所未闻的理论或口号等，在百年上下的时间里像雨后春笋般地竞相涌现、层出不穷，致使各种各样的主义、纷繁复杂的流派、个性迥然的技术、离奇古怪的事件或行为等，在实际上并不广阔的专业音乐领域里诸色杂陈、各领风骚。用“宏大”来描述巴洛克时期音乐的基本特点、用“理性”去概括包括贝多芬在内的古典主义时期音乐的基本特征、用“情感”以表述浪漫主义时期音乐的主流特质——这种在整体上“可描述的时代”已经去而不返，在风格意义上呈多元化的“个性时期”已经到来。为此，不苛求在认识中“以点带面”（这虽然是可能的），不企望在发现时“举一反三”（这或许是可以的）——这就是人们面对的 20 世纪新音乐及其七彩纷呈的多元现实，也就是人们在对 20 世纪新音乐作品实行分析之前所要了解的基本情况以及在分析之中所要持有的基本态度。

由于整个 20 世纪音乐发展的迅猛和多元，自然导致人们在接触音乐的方式、看待音乐的观念、理解音乐的标准、分析音乐的规程等方面，也相应发生了很大变化。一个重要的变化是——人们强调用“等价”（而不是“分主次”）的眼光，去看待音乐作品中的每种“元素”或“事件”。譬如说，美国当代音乐理论家和音乐分析学家玛丽·温纳斯特罗姆就曾强调指出，“要了解 20 世纪的（新）音乐，首先要对所用的材料有所了解。听众必须从这样的思想入手，即（20 世纪新音乐作品中的）任何参数（诸如音高、音值、音色、力度等）中的任何事件，都可在音乐中产生曲式形成功能，并对乐曲的最终形成产生作用”^②。也就是说，被置于这种观念之下的音乐元素或音响事件，无论是其艺术表现、结构形式，还是整体功能，都是相同相等或等值等价的。所谓“音乐是乐音的运动”、“旋律是音乐的灵魂”、“节奏是音乐的生命”、“主音是调性音乐的公共背景”^③ 等形容、强调或“分主次”的既有说法，在今天条件下如不予以适当扩大或辩证理解，就有可能在那些噪音而非乐音、数字而非声学、散点而非线性、寂静而非律动、偶然而非预制、图谱而非乐谱，以及无主音或非调性一类的新音乐作品分析中，找不到解释的路径，得不到所需的答案。因此，在新音乐作品分析的实践中，用冷峻客观的眼光，用实事求是的标准，平等而平静地看待音乐中可能出现的一切，尽力摆

① 施图肯什米特（Hans Heinz Stuckenschmidt, 1910—1988）：《20 世纪音乐》第 206 页，人民音乐出版社，1992 年版，汤亚汀译。

② Mary H. Wennerstrom：《20 世纪音乐中的曲式》，杨儒怀译，《中央音乐学院学报》1988 年第 1 期。

③ 这是奥地利音乐理论家申克尔（Heinrich Schenker, 1868—1935）及其音乐分析体系中的一个重要观点。

脱“经验标准”、“习惯认识”或“个人偏好”等可能产生的束缚与限制，将有助于在分析中扩大视野、采取主动、增进发现，也将能使分析的结果最大可能地贴近新音乐作品的实际而最终揭示它们的本质。

02. 关于“新音乐”和“新的结构力”：专业音乐分析的新任务

首先需要区分的是：作为 20 世纪特定概念的“新音乐”（New Music/Neue Musik），和 14 世纪法国作曲家、诗人和理论家维特里（Philippe de Vitry，1291—1361）提出的“新艺术”（Ars nova）无关，和 17 世纪意大利作曲家卡奇尼（Giulio Caccini，1550—1681）所指的“新音乐”（Le Nuove Musiche）无关，和虽然在 20 世纪创作，但却不属于这个概念范围的其他音乐类型也无关（因为在多元的 20 世纪中，还有许多作曲家继续使用传统手法写作；而在这个世纪新兴的各类“大众音乐”也十分多样而盛行）。作为 20 世纪专业音乐发展的先锋队，也许现在的认识还不足以准确界定这种“新音乐”的内涵和外延，区分它的能指和所指，甚至连“新音乐”这个概念是否合用还有待斟酌，但是，20 世纪的新音乐有这样两点特质是和前文表述相应的——

第一是反叛性。

新音乐作曲家们的“反叛”对象主要是“传统”。这就使他们中的不少人在创作中力求回避，甚至坚决不用已经“过去了的”东西（这虽然在客观上很难绝对做到，但至少有人在主观上这样提倡和追求）。不仅如此，新音乐作曲家所追求的一切，还主要是“直冲着”共性时期的“旧秩序”而来的。他们要“烧毁旧世界”，要“打倒瓦格纳”（米约语），为“勋伯格死了”而喜形于色（这情形和藐视神权而主张权力意志的尼采宣称“上帝死了”何其相似乃尔）……如此种种，不仅使新旧两种音乐在风格上楚汉对垒而泾渭分明，进而使“新音乐作品分析”，也和传统的“音乐作品分析”体系拉开了距离。

第二是实验性。

通过“疯狂奋斗”而产生的这种音乐之所以“新”，是因为它们广泛涉及新的观念、新的思想、新的语言、新的技法、新的手段、新的工具、新的规则、新的逻辑、新的声效以及新的结构形式和新的组织程序等诸多方面。可见，新音乐的主要任务，就是要在“反传统”的大纛下，以“探索”为手段，以“求新”为目标，去努力开辟前所未有的新领域。为此，“实验”也就成了新音乐创作中不可或缺的必然。一言以蔽之，一个“新”字，是新音乐及其作曲家们全部的最高的美学规范；而“实验”，又使他们在 20 世纪的每个历史时期或风格时段上，都处在音乐探索的最前沿位置；进而，所谓“先锋派”（Avant Garde）的桂冠也由

此戴在了他们头上。当然，新音乐这种实验求新的结果，也使相应的作品分析面临着极大的挑战，甚至成为20世纪音乐理论的“当务之急”和首要任务。为此，美国学者莫里斯·怀特（Morris White）从哲学的高度，把20世纪称作“分析的时代”^①。

正因这样，20世纪的新音乐由于“探索·实验·求新”而破坏了传统写作规则可能产生的“结构力”。如何能使这种音乐在新的条件下，能像既往音乐那样被有效地组织起来，并同样能成为一种有秩序的有机体，即在新的条件下寻求“新的结构力”，便成了20世纪新音乐作曲家和理论家共同面临、共同关心和共同探索的一个问题。其中有一些领域尤其备受关注，诸如——当勋伯格学派及其十二音体系最终突破了调性堡垒之后，如何在非调性条件下使音高秩序得以重建；由于调性的丧失，与之密切相关的传统曲式也面临着“解构”，在这种情况下，如何使音乐作品在整体上被“结构”起来；随着噪音地位的日渐上升、非十二平均律音高的日渐多用、非声学媒体音响的日渐发展、非西欧风格或非传统观念范围的日渐扩大、非音乐因素的日渐渗透、传统意义上非主要因素地位的日渐提高、作曲家创作时的极端个性或非公众意识日渐加强^②，在这种情况下，加上音乐作品内部的多元并存甚至离散相悖，如何能使之实现“有意味”而“有意义”的整体融合，等等。既然新音乐作曲家在创作中围绕着这些问题进行思考、探索或实验，新音乐作品的分析，自然也应当围绕同样的问题进行破译、发现或解析；也就是说，围绕着“新的结构力”而展开，既是新音乐作品分析和传统作品分析的主要区别，也是这种分析的主要任务或特色之一。

03. 关于“形式”和“技巧”：新音乐的倾向和倚重

和巴洛克时期的音乐“注重象征”、古典主义时期的音乐“注重理性”、浪漫主义时期的音乐“注重情感”相比，“注重形式”，也就是注重音乐作品在“构思意义”和“构成结果”方面的“形式化”，是20世纪新音乐比既往音乐更显突出的一种现象。所以施图肯什米特才感慨而肯定地指出，音乐历史上“没有哪一个时代像20世纪这样在音乐形式和技巧方面提出如此众多的问题”^③。对此，有几方面的问题值得特别注意。

① 参见〔美〕M. 怀特主编的20世纪哲学文集《分析的时代》之《前言》，商务印书馆1981年版。

② 为了个性的充分体现，新音乐作曲家似乎都不太顾及其作品的“可听性”。虽然贝尔格早在1924年就曾撰文向听众解释“勋伯格的音乐为什么如此难解”，但美国作曲家巴比特（Milton Babbitt, 1916—）却在1958年撰文回答新音乐的反对派说“谁管你爱听不爱听”！

③ 参见其《20世纪音乐》第206页，人民音乐出版社，1992年版。

第一是内容和形式的关系及其在音乐艺术中的特殊体现。

一般来说，形式总是和内容联系在一起的，就二者关系来看，人们也一直强调一定的形式为一定的内容服务。但是，音乐艺术作为一种特别倚重形式的艺术，作为一种以“抽象符号”为载体的时间过程，既“看”不见，也“摸”不着；这样的“东西”如果离开了严谨、缜密、有个性而有意味的形式，所剩下的，可能就是一无所有，所要表达的内容，自然也就荡然无存了。因此，德国人汉斯立克关于“音乐的内容就是其运动着的形式”^①这一大胆命题，虽然长期以来一直被人们争论不休，但结合音乐尤其是结合20世纪新音乐及其形式化倾向的实际来看，这个属于“音乐自律论”的命题被证明至少是一条相对真理。举例来说，贝多芬《第五交响曲》第一乐章的主导动机之所以能在内容上被称之为“命运”，主要依赖其“同音反复”的音高形式和“弱起强收”的节奏形式；也正是因了这种特定的形式，才使这个动机获得了特定的“语义”功能或公认的“内容”象征——因此，不论是舒伯特的《死神与少女》和《未完成交响曲》第一乐章主部中的伴奏音型，还是柴科夫斯基《第四交响曲》Op.36第一乐章和《意大利随想曲》Op.45、里查·施特劳斯《钢琴奏鸣曲》Op.5第一乐章以及马勒《第五交响曲》第一乐章等作品中那些含有同音反复的主题设计，还是拉赫玛尼诺夫《浪漫曲》Op.21 No.1和艾夫斯《康科德奏鸣曲》第一乐章等作品对它的直接引用，由于它们都涉及到那种“同音反复”的进行形式，所以都被认为在“内容”上主要和“命运”（而不是和“贝多芬”）有关。

第二是关于形式与技巧的关系。

先从抽象思辨的意义上讲，可以根据以下事实做相应的逻辑推理——由于听觉艺术的音乐是“无形”的，音乐和音乐作品的形式也都是“无形”的；而“形式”只有通过视觉才能感知，因此，音乐及其作品形式的“有形”性，也只能通过“乐谱”来显现，通过“读谱”才能看得到；而总谱上的“能见因素”，除了一般的“物质性”材料（如音高、节奏、拍号、调号、力度和速度标记等记谱法符号）外，更重要的，是那些组织、使用、发展而最终使一般性材料变得有意义的“技巧性”因素（其中包括那些特别值得注意的演奏、演唱方法和演出形式）。可见，音乐的“形式”和音乐的“技巧”是密不可分的。结合20世纪的实际来看，新音乐及其作品的形式（或谱式）不仅具有精巧、工致、新颖、独特、复杂、缜密、陌生、怪诞甚至是“不可知”等诸多性质，而且还具有明显的非常

^① 参见〔德〕汉斯立克（Eduard Hanslick, 1825—1904）《论音乐的美》（1854），杨立治译，人民音乐出版社1980年版。

规、非传统、非音乐、非直观、非手工化等技巧特性；20世纪新音乐中的各种形式不仅与作曲家特有的美学思想、创作观念、表现内容等有关，更重要的，是与作品所用的具体技巧类型（包括主题手法、发展手法、组织手法、音响手法等）有关。所以说，新音乐作品分析，在本质上可以看作是一种形式分析，它的核心，便是直接关乎新音乐创作方法的技巧分析。

再从西方文化发展的历史背景上看，我们又可得出这样的认识——从总体上说，西方音乐文化可以看作是一种“技术性”文化。在古希腊时期，“艺术”这个名词被表述为 *Techne*，而 *Techne* 又被亚里士多德定义为“运用理性而合乎规则地生产或制作能力”。可见，从古希腊文化摇篮中孕育出来的欧洲文化观念中，技术是文化产生的根源，没有技术就没有文化。20世纪的新音乐作为20世纪西方的一种文化现象，其对技术的倚重当是一以贯之的。由此可以反推：对于20世纪新音乐的分析应当注重其技术性分析，而技术性分析也就是文化性分析。因此在对新音乐作品的分析中当十分注重其写作技术。

第三是关于“内容”的“形式功能”。

由于新音乐作曲家对作品形式的极度追求，除了在形式领域里广开标新立异之路外，还把形式探求的触角，伸向“题材”或“内容”，从中寻找可能获得的形式启迪。这就是说，有些新音乐作品的形式所依赖的不是“题材的内容”，而是“内容的形式”。例如斯托克豪森在1970年为两架电声扩大钢琴所作的 *Mantra*^① 中，其十二音序列的原型和声部的起伏状态，均按标题 *Mantra* 的第一个字母那样，被设计成高低宽窄长短比例不同的几个“M”形。中国青年作曲家桑雨为二胡与民族乐队所作的《纳兰容若词意》，其结构形式包括内部的段落比例与句法关系，均和清代名家纳兰氏《河传·春浅》一词的段数、句数和字数相应^②。而彭志敏1998年的钢琴作品《八山璇读》，其形式和技巧全部来自明人郭景合的《八山叠翠诗》^③ 等等。这种用“内容的形式”写成的作品，它们的形式和内容便真的像汉斯立克所说的那样，成了“同一种”东西。对于音乐分析来说，也是因为20世纪的新音乐创作看重形式而追求“形式化”，因此在相应的分析中，解析其形式，破译其构成的“形式密码”，就成了一个重要、艰难但具有无限吸引力的问题。

第四是关于新音乐作品的谱式。

① The title comes from Indian word for a mystical repetition, or “a sound which makes one see”.

② 其乐谱可见《黄钟》1989年第2期，并可参见同期彭志敏文。

③ 其乐谱可见《音乐创作》2002年第4期，并可参见《人民音乐》1999年第6期所载朱敬修的文章和《黄钟》1999年第2期所载彭志敏的文章。

前面曾经指出，音乐作品的“能见因素”是乐谱；因此，关于新音乐作品的“谱面形式”即“谱式”如何，便成了新音乐作品分析首先碰到的问题之一。

先从新音乐谱式的“符号用法”上看。

新音乐作品不仅常以“怪”或“错”的方式沿用传统记谱法符号，从而使它们违背传统记谱法特别是“有量记谱法”的各种规则，还创用了许多特殊的记录、演唱和演奏符号。诸如同节奏的多声部用“同一条符杆”串联起来（这在20世纪的新音乐作品中几乎随处可见）；用“单行谱表”记录钢琴音乐，如美国作曲家凯奇1943年的预制钢琴作品《一间小屋》^①或考威尔1925年的钢琴独奏曲《斑希》^②；而用“双行谱表”记录独奏音乐，如法国作曲家玛莱克（Ivo Malec，1925—）1987年为独奏大提琴所作的《拉奏·I》^③；放弃调号、拍号、小节线，甚至放弃谱号，如法国作曲家萨蒂的《六首戈诺希安舞曲》^④和德籍匈牙利作曲家里盖蒂80年代创作的《钢琴练习曲》；使用“附加时值”而使同拍号小节的时值量不同，如法国作曲家梅西安、美国作曲家里德（Gardner Read，1913—）和意大利作曲家巴尔托洛齐（Bruno Bartolozzi，1911—1980）等人的作品就常这样。

再从新音乐作品的“谱式类型”上看。

为使乐谱能有标新立异的视觉感或具有“内容”上的象征性，新音乐作曲家们又创造出许多“新的”谱式类型——

譬如“造型谱”（Frame notation）。这类乐谱虽然继续沿用传统“有量记谱法”体系的各种符号，但却把谱表绘制成既有视觉效果，又有象征意义的各种形状。如美国作曲家克拉姆为电声扩大钢琴所作《大宇宙》第一、二卷，为和某种神秘内容相应，特意在每卷第四、八、十二乐章的位置，分别使用了单圆、双圆、螺旋、十字、日字、网络等谱式造型。而另一位美国作曲家赫勒曼（William Hellermann，1939—）还专门提出所谓“视觉总谱”（Eyescores）^⑤的概念，他的创作，

① 其乐谱可见《音乐创作》1990年第2期，并可参见同期彭志敏文。

② *The Banshee*，其乐谱可见《音乐创作》1987年第4期。

③ 其乐谱可见《音乐创作》1988年第4期。

④ *Gnossienne*，又作《裸男之舞》。其乐谱见世界图书出版公司1998年版《萨蒂钢琴作品集》。

⑤ 从一定程度上讲，“视觉总谱”的概念和萨蒂在20年代提出的“墙纸音乐”（Wall-paper music）有关，但又不完全相同。1920年，为了一个画廊开幕，萨蒂设计了一种音乐形式并把它称作《家具音乐》（*Musique d'ameublement; furniture music*）。这部作品是用法国作曲家马斯涅的歌剧《曼侬》（1884）和圣-桑交响诗《骷髅之舞》Op.40（1874）中的片段，再加上一些不断反复的单调短句构成，用一架钢琴、三支单簧管和一把长号演奏。萨蒂的意图是想把音乐当成“墙纸上的图案”那样作为背景，以证明这种像墙纸一样“只是摆在那里”——而“不是为了听”——的音乐，而它们也是现代世界中的一部分。萨蒂的不少作品包括最著名的芭蕾舞剧《炫技》（*Parade*，1917）在内，都具有这样的特点。参见〔美〕彼得·斯·汉森《20世纪音乐概论》上卷第116—120页，孟宪福译，人民音乐出版社1981年版。

也被看作是“介于视觉和听觉之间的艺术”。例如他在1974年“创作·绘制”的“造型谱”作品《为了最后一滴》(*To the Last Drop*)，让简约风格的六个声部从一只瓶口汩汩流出，是这类谱式的典型^①。应当指出，与上述相似的“谱面造型”，在西方音乐史上既非20世纪才有，也非上述几位作曲家的首创；但历史上的谱式造型一方面是为了证明“绘制乐谱”的非凡能力（这有些类似中国书法的意义），同时也有记谱法本身尚不定型的原因。而现在的“谱面造型”，则既为了形式求新，又为了内容象征，还为了表明音乐观念的改变。这，在一定程度上和西方先锋派文学的某些做法相类似，例如美国诗人和画家肯明斯(1894—1962)，他就常常不按规则拼写单词（譬如他常把自己的姓名全部小写为 e. e. cummings），创用一些不具备逻辑语义的词汇，并用非常规的方式书写文本等等，以此显示与传统的决裂，并强化其在表现功能上的象征意义。

又譬如“图表谱”(Graphic notation)。这是50年代以后出现的一类新谱式，它们基本上不使用传统记谱法符号特别是有量记谱法符号，而用图形、表格、肖像、网格、坐标、线条、数字、短语或其他自创符号等，简单示意音乐的基本成分、大致走向或结构轮廓。J. 凯奇1952年《想象中的风景第五号》，其总谱就是在网格坐标纸上用少量几条直线构成的图形。这类作品及其谱式，通常与战后兴起的“偶然音乐”、“机遇音乐”、“不确定音乐”或“即兴音乐”等有关。正因如此，有人认为它们是“不接受分析”的^②。至于像美国作曲家史密斯(Stuart Saunders Smith)为键盘乐器、弦乐器或混合打击乐器而作的“音乐—文本—戏剧”(Music-Text-Theater)作品《隧道》(*Tunnels*, 1982)那样的“总谱”，史密斯自称为“文本谱”(text/score)，但实际上只是一个以六种象征符号和文字构成的“剧本”。

还譬如“时间谱”(Time notation)，又作“比例谱”(Proportional notation)或“空间谱”(Spatial notation)。这种记谱法首先把“节奏的本质”——特定条件下的时间——作为一种具体的参数直接纳入谱面，它们或用直接标明“秒数”的方式，来表示某音响单位的延时效果，如波兰作曲家潘达雷斯基(Krzysztof Penderecki, 1933—)1961年为五十二件弦乐器所作《广岛殉难者的挽歌》^③；或用两音之间的“空间距离”来表明二者间的“时间比例”，如前苏联作曲家谢德林

① 实例可见《新格鲁夫美国音乐大辞典》“Notation”，还可参见《新格鲁夫音乐和音乐家大典》“Notation” fig.133，即英国作曲家兰茨(Bernard Randz, 1934—)1975年的“造型谱”作品…as all get out…。

② 参见〔美〕约翰·怀特《音乐分析》第一章，张洪模译，上海文艺出版社1981年版。具体说明详见后文。本教程虽不以此类音乐为主要分析对象，但亦不完全回避。

③ *Threnody for the Victims of Hiroshima*，其乐谱可见《音乐创作》1992年第4期。

(Rodion Konstantinovich Shchedrin, 1932—) 1972 年所作钢琴套曲《复调练习册》中的第五首《横向与纵向》^①。这类谱式在 20 世纪的五六十年代非常盛行。它们以精确的时间安排获得非精确的时间效果，与传统有量记谱形成鲜明的风格对照。

新音乐记谱法的复杂性和多样性还远不止于此。正如美国伊利诺斯大学佐恩教授 (Paul Zonn) 所指出的那样，为了满足新颖、独特、复杂、缜密的乐思和音响探索的需要，新音乐作曲家自然“就会创造一些属于自己的记谱法，于是，关于新记谱法符号的数量和解释的问题便陡然增加……然而，不论哪种记谱法又都是有用的和正确的，因为只有它们才有助于演奏者把作曲家的思想传达给听众，把作曲家写在谱面上的思想传达给读者”^②。著名的《科林斯音乐百科全书·记谱法》也说，新音乐记谱法的“符号或图表虽然看上去希奇古怪，随心所欲，但却很有价值”。为此，关于新音乐记谱法的梳理和研究，便成为新音乐领域中的一门带有攻关性质的“显学”。人们认识到，“记谱法就像任何语言一样，要想让人理解就必须规范”^③。所以在 1974 年，八十多位新音乐作曲家和理论家云集比利时西部的根特市，以专门会议的形式详细讨论和甄别了数百个新记谱法符号，并初步确立了它们的通用地位。除了里萨蒂的《新音乐语汇——现代音乐记谱法指南》外，G.里德的《现代节奏记谱法》(Bloomington, 1978)，斯通 (Kurt Stone) 的《20 世纪音乐记谱法》(W.W.Norton, 1980) 等著作，都是这方面比较系统又颇具影响的参考书。可见，如何加速普及各种新音乐记谱法符号，如何使特殊性极强的新音乐记谱法符号标准化，正日益成为新音乐作品分析的当务之急。而要实现对新音乐作品的分析，习惯、贴近并能解读其总谱，既困难而又具有挑战性意义，同时还是一个必备的前置性条件。

04. 关于数学与音乐：“形式与技巧”续

尽管早在公元几百年前，古希腊著名的毕达哥拉斯就曾向世界宣称“万物皆数”，但是在一般人的心目中，数学与音乐，仍然被认为是两种互不相干的“极地文化”：前者冷静、抽象而富于逻辑，后者则热忱、感性而长于抒情；作为艺术的音乐不能提出问题，而作为科学的数学则能不断提出问题、解决问题并由此发展；因此，数学的作用是实际而巨大的，音乐则显不出什么“实际作用”。这

① *The Polyphonic Book·The Horizontal and the Vertical*，其乐谱可见《音乐创作》1982 年第 2 期。

② 参见〔美〕里萨蒂 (Howard Risatti) 选编的《新音乐语汇——现代音乐记谱法指南》之《序》，人民音乐出版社 1992 年版。

③ 〔美〕布鲁斯·马欣《20 世纪音乐记谱法》，载《外国音乐参考资料》1983 年第 3 期。