《音乐教学与科研》

音乐美学（第10号）

上海音乐学院音乐研究所编

曲式的两重性与音乐感知

〔苏〕V.V.梅杜舍夫斯基著

陈本谦译

1983年1月

曲式的两重性与音乐感知

〔苏〕V.V. 梅杜舍夫斯基

基于科学的系统性，在科学的任何一个方面所出现的新观念，都理所当然地要引起知识改造的分支过程。本文中，笔者所要说明的是：在围绕这本论文集主题（即《音乐感知》，译注）所探讨的某些问题的范畴之中，在论述具有内容的曲式结构的某些理论概念时，如何更加准确地得出答案。

对曲式的看法是各不相同的。在音乐学史上，曲式的概念可划分为两类：相对地来说，即“教学性的”与音调性的。发展传统教学理论（这种理论促使三门课程——和声、复调、曲式－作曲——典范地结为一体），目的在于实用教育：指导爱好音乐者迅速地理解声音世界。传统教学理论所描绘的曲式学的外貌是——明确、具有纯理性主义性质、清晰地区分出各个要素、将各要素的功能关系调整得准确无误。看来，曲式学这门课程似乎是由天才的数学家的头脑创造出来的。音调性曲式理论是在作曲与演奏演唱这两种创作的总的理解基础之上提出的一种要求。自文·伽利略（〔1520－91〕意大利作曲家、诗琴演奏家、音乐理论家、数学家；著名物理学家、天文学家伽·伽利略之父。译注）于1581年发表了那篇论文（即《古今音乐对话录》，译注）起，在由教学法科学所制定的音乐语言规范遭到破坏的时代，音调的概念在那个时代就已具有重要意义。当时，原先的音乐基本原理短时期内被重新提起。至于说到音调性曲式结构，则很少为人所知。正是在结构这个方面，音调性曲式与教学理论的过细的详加说明是完全相反的。人所共知的是，最主要的一点却在于：音乐作品由于借助于音调经验和运动的塑造术，便能反映人类的性格、感觉、社会关系这个无边无际的世界。由此可见，作为“音调性”曲式基础

的具体感觉思维原理应是无可质疑的。

音调学说的方法论观点，近年来，意外地获得了来自神经生理学方面的证实：为数众多的研究著作指出——音乐，正如语言的音调方面那样（！），从它存在的第一天起，就被规定以大脑的非优势半球的活动为目标。众所周知，大脑非优势半球是具体感觉思维的基础，它与作为绝对逻辑思维支柱的优势半球（大脑的左半球）是不同的。实验证明：大脑非优势半球（大脑的右半球）活动不通畅，感知音乐就变得完全不可能；而当（同时抑制着大脑右半球活动的）大脑的左半球被切断时，基本音乐能力甚至变得敏锐起来①。

音乐与大脑非优势半球密切的联系，这并不意味着另一半球不参预音乐活动。须知，只有在某些病态的状况下（由于患病而引起的大脑气质性损坏，触电休克或化学作用造成的大脑半球活动受阻，整个大脑半球中的某一半球局部的、甚至是整个的丧失机能），参预感知、演奏演唱、创作音乐的，才仅仅是大脑的右半球，而左半球甚至不可能参预感知音乐。可是，在正常的情况下，音乐活动是由联成整体的大脑给以保证的。显而易见的是：由曲式中教学性学说所揭示的、被十分清晰的分析着的音乐语法结构，其历史上的发展不乏大脑左半球的帮助。关于这个问题，在记谱法与乐谱印刷术发明之后，可根据对音乐语言区分的深度做出间接的判断（口头传统的东方专业音乐中的曲式大多是难于区分的）。在分析了对音乐的语法结构说来特别重要的音高、节奏关系的整个形式后而得出的线条记谱法，虽然使用的时间相当短暂，但它却为音乐家有根据的思考乐曲结构及曲式发展的途径提供了可能性。某些神经符号学研究著作的成果，引起了大脑左半球参预音乐作品的分析性曲式的构成（其中包括参预构成音乐的节拍—节奏方面）这样一种想法。大脑左半球的功能是在一定的时间之内与音乐作品的结构联系在一起的，而右半球的功能却是超越时间的限

制与对音乐作品的感知相联结的（参阅：V.V.伊万诺夫《音乐研究的神经符号学观点》，1977年，手稿）②。不过，应当知道的是，一定时间之内的声音结构是音乐语法的最主要的功能之一。

虽然我们认为曲式中教学性理论并不完整，而且，还具有局限性，但我们毕竟不能怀疑由这种理论所创建的某些定律的真理性。显而易见，共同存在数世纪之久的这两种理论，反映着曲式中产生于分析思维与具体感觉思维的某些实质性的和无法排除的方面。通过这两种理论的相对独特性，可以发现曲式在这个方面的明显的独立性。

当前的任务在于使这些观念在完整的理论范围之内整体化。在二十世纪的今天，我们不能总共只满足于这样两种理论。对我们来说，具有内容的音乐形式是如何形成的——是个非常重要的问题，因为这个问题是与（形象地反映着现实的）音乐思维的某些课题、与音乐思维发展的某些规律、与艺术教育的某些原理、与音乐教育的状况、与整个音乐文化的构成密切地联结在一起的。

究竟是通过什么方法而使所论及的这些概念联系在一起的呢？如果我们说：曲式的一切手法（和声、复调、节奏法、句法、作曲法）都具有音调基础，而对这些手法中的每一种手法，我们又都准备进行分析——这样做，仍然不能算作理论上的综合。这只能作为一种断定，而这种断定并未说明：音乐的整个机体究竟是怎样从音调的原始基础中成长起来的。音乐的整个机体，是像橡树从地里长出、或像橡籽发芽长成橡树那样成长起来的吗？上述这种比喻能使音乐的起源这门课程的教学大纲维持不变吗？音调与和声、或与作曲法究竟是怎样联系在一起的？要知道，把和弦或别的专门音乐手法简称为音调，实际上是无可非议的。

下面所提出的综合的不同做法，是以两种概括范畴——对曲式的分析方面及曲式的音调（音调的戏剧性）方面的理解——为基础的。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

而占优势的却是后者。构成——或者说，可能构成——于曲式内部的分析方面是一种用简单概括的方式来说明的结构。它是构成于具体作品之中的。在研究曲式的某些方面时，曲式的分析方面有可能构成于音乐语言的结构之中（例如，奏鸣曲式作曲法力图根植于戏剧性的冲突之中；没有解决的和声趋向极力深入到困苦的音调之中）。实际上是统一的音调曲式，通过两个可以独立存在的因素——音乐的潜在的原先基础（此处，分析性曲式的具体不同处理方法尚未纳入这个基础之中）和音乐的新生基础——在表现其自身。曲式、曲式功能及其历史发展、曲式中的生活方面与特殊方面的音乐体验的紧密结合的主要奥妙，就存在于这种辩证法之中。笔者将对所提出的这种理论的初步看法进行较为详尽的研究③。

通过对某些音乐的感知，两重性的曲式形态已为人们识透。我们是能以两重方式来感知某些声音的：当我们对某些乐音的音高、响度、时值、音色、清晰度进行区分时，可进行分析性感知。与此同时，我们也可对完整的、多节奏的、富有表现力的音调进行混合感知：纵然是音调中一个“参数”的改变，也会导致涵义的数据改变，其结果是使音调变为完全另外一种音调了（例如，如果把重音移至末端，则沉痛的呻吟声就变成了带有威胁性的音调）。

两重曲式思想的本质在于——这个具有原则意义的两面性并未随同曲式转变到高级规模水平而消失。相反地，正是在这种两重性的基础之上，两个具有交互作用的结构——分析性与音调－戏剧性结构，在特别地发展着。毫无疑问地存在于音调、可塑的与造型的符号之中的混合的具体感觉思维结构，在较高的曲式水平上演化出某些令人惊异的、颇为有趣的现象，而现代音乐学对这些现象则仅仅开始涉及而已。音乐在历史发展的进程中已深入发展到对音乐语言进行分析性的

区分阶段了。音乐的混合结构也同时得到了发展与巩固。在数世纪的过程中，音乐把一切方式的人类沟通功能的经验全部吸取了过来。在这些方式的人类沟通功能经验之中，舞蹈、戏剧、文学、电影是通过音乐而使表现力（通常多指音乐的体裁、每个时代对各种人物都不重复的运动方法）具有共同的生活与艺术的某些源泉的。所有这一切：无数的涵义财富正是通过音调的形式——即通过音调的多样化、雕塑与造型符号的多样性，通过某些戏剧性手法及音乐戏剧性的整个类型而被保存了下来。而曲式教学理论所研究的分析性曲式只是这些财富中的平淡无味的一小部分而已。

曲式的两重性不仅是就音乐作品的构成而言的，而且还涉及其他的音乐符号结构——音乐语言、风格、体裁的构成。然而，曲式的两重性在这些客体中的表现却是各不相同的。曲式的这两个方面相对独特地存在于音乐语言的某些范畴之中。例如，在我们的音乐语言意识中，下述概念——关于曲式的类型（奏鸣曲式、变奏曲式等等）的概念，关于曲式的戏剧性的种类（激动的、冲突性的、沉思的……）的概念，关于织体的构成的分析类型（模仿型复调、声音的分歧现象等等）的概念，关于织体的音调表现力的不同种类（谐谑曲式写法、色彩化写法、冲突性写法）的概念——是一些邻近的概念。分析性曲式，同样是通过具体作品，构成于音调性曲式之中的。

这两种曲式的区别何在？它们又是如何互相影响的呢？

第一个区别在于音质运用的广度与性质。因为对分析性曲式来说，只有音高与时值才是特别重要的。然而，音调性曲式，其本身就包含着声音的一切属性——甚至包括应用音域的某些色调变化、包括颤音的某些细微差别。而所有这一切，都必须一起来考虑，应该结合起来思考，而不是一个一个地分开去思索。音调性曲式中的任何“参数”，原则上都是可以排除的。音调性曲式似乎是借助于声音的一切属性的多座标、多节奏的空间而得以存在的。（按照分析性曲式的观点）看

来，完全无关紧要的手法——例如，奏法——的改变，都能歪曲音调的塑造符号的涵义和打乱戏剧性整体的全部逻辑。音调的内在完整性如此之巨大，以致正如某些试验所证实的那样，实际上并不存在的声音的某些过多的节奏变化（例如，在演奏钢琴时所采用的应用音域中的某些色调的渲染、音高的色调变化法以及其他表演手法），幻觉般地被纳入了感知之中。

第二个区别在于符号学的特点。音调性、戏剧性曲式的符号，从其（所说明的、所表现的）涵义方面来看，是可被论证的。分析性曲式符号所处的情况却与之相反。

例如，作为分析性曲式要素之一的三和弦，它首先是作为按照特别的规则组成的声音的客体而存在的。可是，就是在这种场合，三和弦产生了某些表现作用并成为一种符号——尽管这些作用并不是作为结构单位的三和弦存在的条件。就逻辑涵义这个方面而言，物质方面是先于理想方面而产生的，正在说明着的事物是先于正被说明着的事物而产生的。

在音调性、戏剧性曲式中，正相反，被说明着的事物却是第一性的。在节奏与音色之间、清晰度与应用音域之间，并不存在着内在的、结构逻辑上的联系。那些通过音调、塑造性符号或戏剧性手法而被联结在一起的因素，完全取决于下列情况：即，此时所表现的究竟是什么。宏伟性要求能与纤细性相比较的另外一些手法，而不可避免的劫运形象要求能与乐观愉快的形象相比较的另外一些手法④。

符号决定论的方向问题，对解决美学的基本问题来说，具有十分重要的意义。须知，如果承认——在一切音乐符号之中，源于声音联系的内在逻辑的物质方面是第一性的；正被说明着的事物，其本身就和原先正在说明着的事物是接近的⑤，从而引起了音乐手段的多义性的产生，那么，由这里发展到隐藏的形式主义立场上去，是近在咫尺

的：这时候，作曲家的事情就是创作至善尽美的声音结构，而听众则可随意地对待这种结构，在他们的头脑中所唤起的任何联想⑥。实际上，曲式中声音方面的第一性仅仅是分析性曲式符号的特点，即便如此，这种第一性也是相对的：因为某些声音手段的声音方面是由内容的某些动因间接决定的，而正是这些内容动因才使思维本身的完整声音体系得以形成（参阅：拙著《音乐文化需要怎样的科学？》，该文刊于《苏联音乐》1977年第12期）。既然在音调性－戏剧性曲式中含有真正的语义学的财富，音调性－戏剧性曲式的全部符号又是按照表现艺术的符号类型构成的（表现艺术的结构是由其所表现的东西来确定的），那么，具有内容的曲式概念就完全恢复了其理所应得的权利。顺便说一句，正是音调性曲式——这种曲式对内在的曲式最感兴趣，善于"曲折地"去适应内容的逻辑，同时，能够支配在其内部构成的分析性的、呆板的公式的形成——成为了两个世界（人类的感受世界与结构上的声音逻辑世界）在历史上的相互影响与协调一致的中介者。

两种曲式的第三个极重要的区别，是在功能性方面。在分析性曲式范围之中，正在说明着的事物（声音的物质结构方面）的结构占第一位是根据哪一点来说的呢？在这里，自然而然地要指出某种另外的、并不属于语义学方面的功能的影响。记忆定向（B.V.阿萨菲叶夫曾不止一次地论述记忆的功能——记忆的某些方向性）就是这种不属于语义学的功能。为了实现这种功能，声音的整个两种属性——音高与时值，原先就已够用。关于这个问题，古老的经验是可为佐证的：一支由各种不同的乐器演奏的旋律，通过不同的音区、应用音域、速度，运用不同的响度、清晰度与分句法，在涵义方面能发生巨大的变化，但这支旋律从结构上仍然是能听得出来的（当然，不仅是从旋律方面、而且还可从整个作品方面得出这种经验）。如果进行一次完全相反的

试验的话——我们将旋律保持不变，而只改变其音高与节奏，例如，使用小提琴中柔和悦耳的颤音音色，采用歌唱性的分句法，运用中间音区，使用适中的速度——那就不一样了，我们虽然能使通过抒情方式表达的温柔形象保持不变，但曲调、旋律和作品本身都将会变得各不相同。然而，听众所感兴趣的，不仅是带给他们的一般情绪，而且还能使他们对音乐作品的声音内部结构牢记不忘，以便并不困难地了解这些音响，能将这个曲调与另一个曲调区分清楚，可以猜测出音乐的流派，能使正在响彻的声音与将要响彻的声音发生联系。这种牢记声音与理解声音的要求，促使分析性曲式得以产生，引起了在时间上调节着音乐的展开的语法的多样化——这种多样化中包括有：和声功能体系、节拍结构、范围广泛的主题的织体、使作曲的方式和手法相结合的主题原理、曲式功能体系以及与这些功能相适应的某些描述方法的体系。因此，也可把具有内容的曲式的分析性方面称为分析性语法方面。

现在，我们要从对二重曲式结构的论述转到探讨下列问题了：二重曲式是怎样“工作”的？它是怎样参预作为一切音乐活动——感知、演奏演唱、创作、分析——的基础的音乐思维（艺术地反映生活的音乐思维）过程的？

可把论述具有内容的曲式科学的这一章节称之谓程序性心理符号学。音乐符号学的重要课题——“声音”与“涵义”之间的关系问题，在这一章节里通过心理过程的进程而得到展开⑦。

对具有内容的曲式的感知，往往被描绘成为数众多的、各式各样的过程。这样做，会使完整感丧失掉的。为了不把对音乐的感知说成是对某些作曲家的花哨的混合物的感知，而是把对音乐的感知当作一种体系来理解，就必须对音乐思维的某些本质性过程加以区分，因为

某些比较具体的程序正是源于音乐思维的这些本质性过程的。

有两种对称的过程属于这种本质性的过程：即，声音涵义的收缩与声音涵义的扩展。

为什么恰恰是声音涵义的收缩与扩展属于音乐思维的本质性过程呢？因为它们是（通过声音与涵义之间的关系）与极重要的心理符号学课题联系在一起的；只有这两种对称的音乐思维过程才能毫无矛盾地将这个课题解释清楚。实际上，如果艺术内容与声音的形式是统一的，如果某种形式中所增添的现成的内容并不存在的话，那么，在创作和感知的某些过程之中，音乐思维究竟是如何形成的——就是个不难明白的问题了。假设只可能有一个：即，音乐作品的可变声音涵义形象是能被收缩和被扩展的。在原先的作曲构思和听众对从前听过的作品的回忆之中，音乐作品的可变声音涵义形象曾被极大地收缩。在作曲家、演奏演唱家、音乐学家及听众与正在响彻着的或想像中正被发出声音的作品直接接触的瞬息间，音乐作品的可变声音涵义形象曾被扩展③。

然而，作品中被收缩为“垂直线”的、一瞬间的（正如人们所说的心理上同时存在的）形象，不仅仅存在于创作过程的开始和感知中有节制的沟通阶段，这种形象驾驭着各种音乐活动。

对作曲家来说，形象构思是明亮地照耀着光辉目标的、指航的灯塔，是保证着所探索的明确方针与创作中各阶段的继承性的指路明灯。在对整个作品的最初几稿和定稿中的某些细节进行涵义上的一致性的检查时，就是按照形象构思的要求进行的。

即将演奏的作品中的瞬间形象，从最初几个小节开始就已在听众的心坎中闪闪发光，它支配着听众的感知活动：因为音乐语言与风格方面的知识是从无数的记忆储存中预先获得的（在心理学上，人们把在某种情况下发生的知觉－行为的这种准备状态称之谓定向）；正在

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

响彻的东西与不再作响的东西复归为一体。

收缩结构的行为甚至被扩展到作品的范围之外，正是借助于收缩结构行为，音乐家与听众才能在自己的心目中保持着全部风格、体裁以及整个音乐时代的各种形象！由此可见，将音乐的瞬间形象的符号学本质认识清楚是何等的重要⑨。

曲式的两个方面究竟是如何参预声音涵义的收缩与扩展过程的？曲式的两重性思想极其有助于阐明难以猜测的收缩与扩展结构，尽管这些结构在心理学著作中早已作过研究（参阅：E.V.那查依津斯基《论音乐感知心理学》，莫斯科，1972年版；B.M.杰帕洛夫《音乐才能心理学》，莫斯科－列宁格勒，1947年版）。

音乐理论思想的研究工作，对音乐中的程式性观点和超时间观点，并未采取回避的态度。程式方面是和音乐的音调本质相联系的，而同时存在的超时间方面是与构成法特性、结构上的特性、形式上的纯净、呆板的公式联结在一起的。这种答案的似是而非是表现在与神经符号学的某些事实的比较之中的。还是让我们回忆一下吧——正是大脑的右半球（曲式的音调方面也正是扎根于这个右半球之中的）具有实现整个环境同时被揭示的综合能力。相反地，分析性的大脑左半球是负责认识那些时间上的过程的。

由此可见，主要的问题是——早就非常需要将程式性与艺术思想的语法发展联系起来，而完整的瞬间形象则应当与音调的戏剧性方面结合起来。

正是这个可能会使音乐家感到意外的后一个论题，才是笔者所要力求阐明的论题。

曲式的两个方面都能被集中于瞬间的表象之中。但曲式中的音调方面才真正具有令人惊异的收缩性特点。

下面我们将举出这类作品为例，以说明那种非常强烈的“叙事

曲”性音调。然而，为了使叙事曲体裁的许多作品收缩为某个极其明晰的因素——叙事曲性音调，我们的意识应当进行规模多么宏大的概括工作啊！而贝多芬、勃拉姆斯的音调就是这样表现的！或者说，浪漫主义完美无比的、苦闷的、尚未尽情表达的音调就是如此表现的……

具体作品的音调概括，同样也是存在的。作为最后结果的音调是保存于作品的形象化声音的完整性之中的。拉赫玛尼诺夫的《这里真好》、莫扎特的《费加罗的婚礼》、门德尔松的小提琴协奏曲都具有独特的、简明化的音调。因此，在分析作品时，非常重要的是——不要脱离音乐的这种音调上的完整性，不要对某些局部的因素视而不见。

音调上的收缩与构成法上的收缩的不同之处，还在于其自身的某些结构方面。曲式中分析方面的收缩依据的是空间的联想。实际上，当我们以某种方式将三段体的一些乐段置于想像中的空间以后，我们即不可能再按照别的方式去想像三段曲式。曲式的分段性、类别性和等级性削弱了这种结构的作用。

然而，对下列细节加以注意是颇为有趣的：许多音乐家谈论过这样一种可能性——不仅有可能想像出整个作品，而且还可能同时听到它。音调塑造简明化——具体感性概括——的结构可以轻而易举地解释这种效应。

此处关于声音的某些概念，丝毫也不带有直观视觉的或是概括性空间的概念痕迹，而且，后者也不可能取代声音的某些概念。相反地，作为这些声音概念的基础的，恰恰是涵义性声音的概括。既然音调与音乐塑造符号是以物体运动的某些感觉为依据的，那么，就可把音调的简明化作为物体的声音概括来描述。除了物体的某些联系之外，音调的概括尚能带有大量触觉的、视觉的、味觉的、嗅觉的以及其他方

面的联想。例如，我们所说的温暖的和冰冷的声音、明亮的和漆黑的声音，光彩夺目的、或是惨淡无光的、毫无光泽的声音，刻薄的、温柔的、坚硬的和柔软的音调，即是如此。但，所有这一切，仅仅是对声音的基础的烘衬而已。

音乐学方面的分析，证实了声音材料在音调概括的某些过程中的基本作用。任何被概括的音调特征体系，都是能被十分明晰地表达清楚的。例如，我们可举出下述叙事曲音调为例，以便进行说明。这是一种具有速度平稳、旋律写法上起伏广阔的特点的叙述性音调。正如说话时叙述性语句比感情洋溢、作用明显、态度坚决的语句要长一些那样，音乐中叙述体的长音调（动机、短句）也具有扩展性特点。为了使人确信这种特点的重要性，举例将里姆斯基－科萨科夫《舍赫拉扎达》第三乐章开始时，计有九个音的核心旋律与柴科夫斯基（第四交响曲第一乐章结尾中）的由于激动而使音乐语言硬咽的、几个短促的动机相比较，就足以说明问题了。《舍赫拉扎达》第三乐章开始时的音调的侧面轮廓是平静而宽广的，正是在这个侧面，一连串的长音调得到了发展。这个音调的侧面轮廓不是被扩展为一根横向的轴状音列，就是稍微地向下倾斜（这使我们回忆起所列举的里姆斯基－科萨科夫的旋律、普罗科菲叶夫的套曲《坛花一现》中的第一首乐曲）。叙述性音调的发音通常是柔和的、音量适中。它的旋律展开得从容不迫，不带有明显的分段休止（这些分段休止比较具有慷慨激昂的朗诵特点）。叙述性音调采用匀称的节奏写法，它不是突然的、一拍接一拍地进入，音区与应用音域的宽度常常是中等的，在音色与声音的渲染上毫无尖刺感。叙事曲音调本身与其他种类的叙述性音调——史诗性－民间故事性、童话性——的区别，在于由某些中音区造成的一些比较阴暗的色调、调式上的低沉（采用小调）、和声上的某些色泽。此外，叙事曲音调在声调上还具有较大的紧张度（这种状况，通过不

同的方式，在音调的许多方面都有所表现）。相反地，童话性叙事小说式的音调的特点是较少激昂性与紧张性，它比较明朗、朴实，而这些是借助于音色、应用音域、调式上的某些色彩和音调上的其他方面来体现的。在描写方面的不同之处是显而易见的，例如，把格里格的乐曲《有这么一天》中的第一主题与普罗科菲叶夫的为数众多的童话性—叙事小说式的主题——可举《坛花一现》、第九奏鸣曲的主部为例——进行比较，即能区分它们在特点方面的不同之处了。

音调中同时存在的概括结构也可在表现风格的材料方面显示出来。例如，李斯特的作品即是如此。一位演说家在自信而威严地发表意见，他的富有特点的声调，穿透着李斯特的某些作品的各种各样的结构。这位演说家真实的一生是在千百双异常兴奋的目光前度过的。不仅在李斯特的高傲自负的呼喊中、热情奔放的朗诵中（此时作者的音调，当然，是最暴露无遗的），而且，甚至在他的那些最温文典雅的作品之中，都能听到上述音调。在李斯特作品中的最抒情的乐曲——例如，在著名的夜曲《爱之梦》——中，难道就没有蕴藏着这种"铜质的"音调吗？在与舒曼的音调的隐秘性（这种隐秘性是通过标题，在《儿童情景》中的一首乐曲——《一个诗人的议论》里得到揭示的）相比较时，可特别清楚地感到这种叙事乐曲在发音方面的坚韧性。叙事乐曲的曲式与创作正是从李斯特的叙事乐曲音调之中自然而然地发展而成的：在这种故意夸大自由自在的叙事乐曲曲式中，可感觉到那种习惯于使听众倾倒的演奏家的毅力（相反地，舒曼作品的自由却是产生于抒情的感觉的自生性之中的）。

收缩和具体感性概括的某些过程（这些过程导致不同类型的瞬间音调形象的产生），在聆听音乐时和在感知的有节制的沟通阶段，显示得特别清晰。这种结构还在创作或演奏时起作用。作曲家（或演奏演唱家）所探索的新的色调变化对有深度的音调是有影响的，它使音

调变得明晰，并能按照新的形象轨道，把音调引向创作（演奏）过程。有深度的音调不仅存在于创作过程的结束阶段，而且还存在于创作的开始阶段。甚至当作品、作品的某些主题与动机已为人们遗忘的时候，有深度的音调也不只是留存于人们心灵中的一种美好的特征。当人们的意识中任何具体作品都不存在的时候，有深度的音调也不仅仅是在表现着作品的风格精髓。有深度的音调就是音乐思维的起始和萌芽；它是突然照亮了未来作品中某些神秘的穹窿的一线希望之光；它是正在成熟的风格的预兆。

现在我们来研究第二个过程——对收缩来说是对称的、具体化的展开过程——以及音调的演化功能。

苏联作家阿·尼·托尔斯泰在论述创作过程的规律性时，不厌其烦地重复写道："语言是作为手势的终结而出现的火花"，"手势使语句明确化"（参阅：阿·尼·托尔斯泰《艺术思维》第18、124页，莫斯科，1969年版）。音乐作品的主题性确实也是这样产生于造型观念和原始音调的。

音乐中的音调预感本身是以不寻常的轻巧性产生于意识之中的：因为音调性曲式与内在的形式（即理想的艺术形象）的相近，保证着精神上的声音因素与物质上的声音因素实际上的瞬息间的紧密结合。正如通过口头思维来集中某些词义特征以选择所需的语词那样（例如，比人们用菜刀切割还要锋利的刀具＝尖刀），音调思维是以理想的外在声音形象、深入到音调的声音特点的多节奏体系之中为基础的。对世界的看法是通过构成着音调塑造符号某些特点的不可重复的组合而得以具体化的。

主要音调的预感、杂乱的"节奏轰鸣"（马雅可夫斯基）、要求体现某种"粗野的"、或者是"荒诞的"以及"温柔的"因素——这

就是正被写作的作品的最初的、也即通常所说的潜在的阶级。然而，这个阶段的任务，是要通过音乐语言，而不是通过口头语言才能感受到的。具有内容的预感音调是一种带有“可以抽取出来的”核心的音调，或者比较确切地说，这种音调不带有硬塞进去的结构上的核心部分，对这个核心部分来说，这是一种具有被预先规定着地位的音调。

因此，还是在写作主题之前（譬如说，写作叙事的或英雄性格的主题之前），在有了写作主题的最初念头的时候，预感音调即已存在于作曲家的意识之中。而且，预感音调成为了涵义与声音的统一体。不过，此时的预感音调是模糊不清的。主题的写作——是通过对预感音调的分析性曲式的深刻体验而使预感主题得以明显化的过程。不加思索而构成的预感音调，对分析性曲式的某些样式的选择是有影响的，这样构成的预感音调是与涵义结构风马牛不相及的。例如，英雄性预感音调是排除对旋律所做的某些琐碎的、螺旋形变化音修饰的，但在描绘虚伪的甜言蜜语时（如描写《沙皇的新娘》中的御医波美里时），螺旋形变化音修饰法不但可以采用，而且是运用得非常适当的。

从原始音调内部产生出来的音调，与带有从细胞内部结构分裂出来的细胞核的有生命的细胞相比，有着令人惊奇的相似之处。音调与细胞的历史渊源也是类似的：正如细胞核的形成那样，分析性曲式也不是一下子就形成的；分析性曲式是形成得比较晚的（依照某些假设中的一种说法，细胞核好像是在细胞内部依赖寄生虫生存的细菌）。

脱胎于原始音调深处的音调之出现，使某些戏剧性能力与作曲能力，在环绕着对原始音调的处理问题上，明晰地显露出来。可将具体化的思想“辑录”如下：当把音调的几种样式进行比较时，我们要探寻音调的逻辑，追寻涵义的某些细微之处，而为了这些细微之处，我们还要重新探索声音的表达方法。从音乐上得以确定的思想，在寻求

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com