

“现代技法”与中国现代音乐创作

舒泽池

第一个话题：历史脉络

1. 热门话题——我们也来凑热闹

W：“现代作曲技法”算得是当今中国音乐界的热门话题了。我们也来凑个热闹好吗？

S：老实说对于这个话题，许多搞作曲的人都和我一样，觉得很难谈清楚。与其花许多时间争来争去，还不如多写些作品，让作品来说话吧。

L：我倒觉得这个问题不是不能谈清楚的。只是近一两年来，在我国这个问题显得很突出，很敏感。不仅音乐界议论纷纷，文学界和其他艺术界，以及新闻界、理论界，对此也都十分关注，议论之声有时甚至高过音乐界本身。不过就我看到的文章来说，似乎切中要害的力作还不多。

W：议论纷纷总是好事嘛。我看这个问题的确不容易说清楚。首先因为“现代技法”这个概念太模糊，太混乱。

2. 德彪西和凯奇——

怎么可以摆在一起？

S: 比较普遍的说法是把“现代技法”同“二十世纪作曲技法”等同起来。也就是从德彪西到约翰·凯奇（John Cage）都包括在一起。

W: 先从极端的例子谈起吧。凯奇的《四分三十三秒》大家都已经知道了，实际上是没有声音，叫它“无声音乐”吧。凯奇还有一个作品叫做《芳坦娜的混搅》，完全是由噪音组成的，听起来好象一个人在旋转短波收音机的调谐盘，尽是“的的咕咕”，充满了可怕的静电干扰，此外还可以听到笑声和狗叫声。

S: 美国有一位朝鲜籍作曲家南忠白（Nam June Paik），有一个作品《小提琴独奏第一号》。演出时一个穿着黑衣服的人站在一张桌子面前，两手拿着小提琴，伸长胳膊把小提琴高举在头顶上，然后慢慢地向桌面降下来，小提琴突然由于一阵剧烈的抽搐而在桌面上裂成碎片。于是演出结束。

L: 你们举的例子还不是最极端的。美国还有一位比南忠白更有名气的作曲家，名叫拉·蒙特·扬（La Monte Young）。他的《一九六零年作品第五号》是这样的：在演出场地放一只蝴蝶（或任何数目的蝴蝶）。一定要让蝴蝶飞到外面去，作品才算完了。所以这个作品的演出时间是

没有一定的。可长可短。

S: 如果延长的时间没完没了呢?

L: 那么在放蝴蝶之前, 可以先把门窗打开。——据说这位先生是斯托克豪森 (Stochhausen) 的学生。

S: 这样极端的作品, 怎么能和德彪西的《牧神午后》、《大海》那样的作品一起, 摆到同一个“现代技法”的概念里面去呢? 难怪许多人认为二十世纪音乐出现了观念、技法、流派和风格的“爆炸”, 总之这是一片前所未有的混沌与混乱。

3. 爱因斯坦说——

“理论决定着你到底能够观察到什么。”

W: 我看这还是缺乏正确的、必要的理论为指导的缘故。我想起了爱因斯坦的一段话: “你能不能观察眼前的现象, 取决于你运用什么样的理论。理论决定着你到底能够观察到什么。”从宇宙、地球到社会、人类的一切, 在未开化的、没有科学的理论指导的人看来, 也是充满了混沌与混乱。因此我认为, 从德彪西到凯奇, 不, 应该是从贝多芬到凯奇, 必然地可以找到其中的发展脉络, 找到把贝多芬和凯奇连结在一起的一根“热线”。

L: 的确是这样。美国科学史家托·库恩说过：“看一张气泡室的照片，学生看到的是混乱而曲折的线条，物理学家看到的是熟悉的亚核事件的记录。只有有了许多次这样的视觉印象之后，学生才能成为科学家世界的一个居民，见科学家之所见，行科学家之所行。”在二十世纪行将结束的今天（按：本文作于1986年），我认为已经可以对所谓“现代技法”或“二十世纪作曲技法”的“混乱而曲折的线条”作出科学的分析和判断，因而也就能够找出从贝多芬到凯奇之间的发展脉络，就象你说的连结一根“热线”。

S: 你认为问题的症结在哪里？

L: 在于充分认识勋伯格（Schoenberg）创造无调性音乐的重大的、划时代的历史意义。

W: 我希望我们着重讨论一下这个问题。

4. 六个“台阶”—— 看贝多芬怎样走向凯奇

L: 当前对于近数百年西方音乐史的材料已经介绍得不少了，需要串一串。现在我们试着换一种视角，从作曲技法的发展，来看一看从贝多芬是怎样走向凯奇。照我看来，这个进程并不十分遥远。

S: 你是说凯奇和贝多芬相距不远?

L: 是的, 只要经过六个“台阶”, 贝多芬就走向凯奇了。

W: 这倒是很有意思的说法。

L: 第一个“台阶”, 是功能的扩展与突破。这里所说的功能, 是指从维也纳古典乐派到浪漫主义早期的以自然大调和和声小调为基础的大小调功能和声。其中的核心问题是强化导音的倾向性, 从而造成属和声的优越地位。因此, 许多作曲家的革新一开始就表现于属和声的削弱和破坏。

S: 这个过程大家比较清楚, 不用多说。

L: 第二个“台阶”, 是调式的扩展与突破。这个过程大约从浪漫主义中期就开始了。贡献较大的是一般被称为“民族乐派”的俄国“强力集团”和格里格、德沃夏克等。到以德彪西为代表的印象派作曲家, 已经摧毁了功能大小调的“一统天下”。简略地说, 到本世纪(按: 指二十世纪)初期, 已经出现了各种调式的音阶——包括中世纪自然音阶、五声音阶等“东方”音阶, 和全音音阶、半音音阶以及其他人为的音阶, 还有越来越丰富、越来越自由的调式交替, 真是“百花齐放”啊! 这就不仅影响到功能, 也影响到和弦结构。

S: 我想, 接下来应该是三和弦的统治地位被动摇了吧?

L: 是的, 随着不协和音的逐步解放, 以及和弦独立音响色彩的强化,

三和弦的被突破也就势在必然了。四度、五度、二度叠置和声，都逐渐地在本世纪（按：指二十世纪）初得到普遍地、规律地应用。这就是第三个“台阶”——和弦结构的扩展与突破。

5. 经过三个“台阶”——

贝多芬已经走向德彪西

W：到这时，贝多芬已经走向德彪西了。这里应该说明一下，如你刚才所说的功能、调式和和弦结构的扩展与突破，并不都是先后的、分别的过程，而是互相交织、互相影响的。

L：不错。“台阶”只是一个比喻，而比喻总是蹩脚的。补充说明一下很有必要。再往下发展：半音化程度的逐渐加强，平行和弦、复合和弦的频繁出现，复调思维的复苏，直接导向复合调性，即多调性和泛调性。另一方面，调式交替直接导向混合调式，因而构成巴托克后来所总结的“不同调式同时运用所构成的综合体”，即“调式半音体系”。正如《格罗夫音乐辞典》所描述的：“二十世纪初，传统调性功能的衰微引起人们系统地探索运用无功能差别的音高组合来建立整个音乐结构。”这时距离调性的突破只有一纸之隔。因此，1908-1912年间勋伯格写出了第一批无调性作品，应该说是非常自然的了。

6. 无调性“台阶”—— 划时代意义的一步

S: 这就是第四个“台阶”了吗?

L: 不, 作为第四个“台阶”——调性的扩展与突破, 最有决定意义的一环, 不是上述勋伯格的第一批无调性作品, 而是1923年勋伯格创立的“只有一音和另一音相互联系的十二音作曲法”。

S: 为什么这样说呢?

L: 因为只有勋伯格提出十二音作曲法之后, 无调性音乐才能不再是音乐中偶然出现的少数“例外”, 而是成为必然, 成为一种潮流(虽然是在他死后才形成的)。这是第一。第二, 因为只有勋伯格确立了无调性音乐的历史地位, 才使得第五、第六两个“台阶”成为可能和必然。从而使贝多芬走向了凯奇。

S: 这后两个“台阶”是什么?

7. 还有两个“台阶”—— 贝多芬终于走向凯奇

L: 第五个“台阶”是音律的扩展和突破。先锋是捷克作曲家哈巴

(Haba)，他从1923年起就在布拉音乐学院讲授四分之一和六分之一音作曲。但是真正造成影响，还是勋伯格的无调性音乐得到确认的第二次世界大战以后，例如哈里·帕奇（Harry Patch）。

S：第六个“台阶”包含什么内容呢？

L：到第六个“台阶”，就只剩下乐音材料的扩展和突破了。包括三个方面：一是非常规的乐器音色的开掘，例如利用新乐器、新演奏法，发明电子乐器、电子音乐等等。二是引入噪音，从使用打字机、报警器开始，直到取消乐音和噪音的区别，完全用噪音构成作品。三是打破无声与有声的界限，搞所谓“无声音乐”。这就到达了从一开始提到的凯奇、南忠白、拉·蒙特·扬的例子了。

S：再以后呢？还会不会有第七个“台阶”？

L：很难想象。连声音都没有了，还有什么可以扩展和突破的呢？

**（说明：本文作于1986年11月，尚未问世即遭学霸博导Jv君
恶意肢解，至今未能全文发表。）**

COPYLEFT 作品

版权所有·自由传播

