

“现代技法”与中国现代音乐创作

舒泽池

第二个话题：音乐构成技术

W：据我所知，勋伯格本人既没有搞过、也没有鼓吹过象你所说的第五、第六个“台阶”里包括的玩意儿。为什么要把这些也挂到勋伯格的账上呢？

L：这要从勋伯格创立十二音作曲法的初衷说起。

8. 无调性作曲法——音乐构成技术中

最本质、最深刻的变革

S：在勋伯格在创作了第一批无调性音乐作品之后，停顿了一年十年的时间，以研究、解决创作无调性音乐过程中所遇到的两个难题。一是从作曲者的潜意识里，要始终保持无调性是非常困难的，每时每刻都有调性意识的“威胁”，真是“一不小心”就要弄出调性音乐来。二是最根本的，正如美国音乐史家彼得·斯·汉森扬所说：“在音乐上，勋伯格的困难问题是如何学会在调性的‘吸引作用’力之外站住脚。”因为

调性是以往一切音乐中最基本的“结构力”，放弃调性以后必须寻找另一种“结构力”来代替它，否则他就无法开始、发展和结束他的音乐。无调性音乐也就不能在音乐史上落脚。

L: 勋伯格是正确的。十二音作曲法的本质是无调性的（尽管后人有时将它加以有调性的运用），而从有调性到无调性的变革是人类音乐史上最本质、最深刻的变革。变革的性质立即在十二音作曲的作曲技术中表现出来。

9. 旋律、和声、配器、曲式——

勋伯格创立了一种新的语言

S: 在旋律写作方面：首先，节奏以不重复、不匀称为特点，重音周期被打破，导致拍子名存实亡，节奏结构越来越复杂，无规律成为规律。其次，音程要求不规则的大幅度的频繁的跳动，“可唱性”应该回避，“不自然”成为自然。第三，休止的地位至少上升到与音符同等的地位，不仅是形象刻画的手段，而且成为形成结构（短句、乐段）的最有效手段。第四，旋律形态，不要方整性，不要界限分明，不要重复结构，要求自由、即兴和紊乱。

在和声写作方面：不存在定型的和弦结构（例如三和弦、七和弦、

或者四度、二度叠置和弦），不存在和弦的功能属性，不协和音取得绝对的、合法的、常规的地位，协和音反倒需要“解决”到不协和音。

在配器方面，由于旋律、织体、和声、节拍的“退位”，音色因素被提到突出位置，甚至首要位置。弦乐退居管乐之后，极端音色代替“常规”音色的地位，噪音乐器可以在乐音乐器之上。

在曲式方面，正如德国音乐学家汉斯·艾斯勒指出的：“取消了基本调性，就导致了曲式的瓦解。”一切在音乐历史上出现过的曲式和曲式原则（例如重复、模进、再现、回旋）都随之而消亡，或名存实亡。曲式的逻辑性和连贯性只存在于“强化了的主题一致性”（即单一序列）之中。“不断变化”成为时髦。

W：的确，从作曲技术的几个主要方面来看，无调性音乐与调性音乐在每一个方面都有着根本性的差别。

L：法国音乐理论家安德烈·奥戴尔有过这样的论断：“勋伯格的才能是他创造出了一种新的语言。”“新的语言”这四年字是用得很中肯、很妥贴的。它准确地说明了，勋伯格的音乐语言不同于他以前的任何音乐语言。

W：可以说，勋伯格与德彪西的差别，远远大于德彪西与贝多芬的差别。

S：而且是不同质的差别。

10. 炸毁“调性堤坝”以后—— 勋伯格开辟了一个新的时代

L: 可是另一方面，勋伯格在音乐观念和作曲技法上的突破，几乎是直接地导致了主要是在第二次世界大战之后席卷欧美大陆的、在音乐史上空前激烈、空前彻底的大变革、大动荡。日本音乐理论家船山隆评论勋伯格的历史功绩时说，“应该说是开辟了一个音乐的新时代。”我认为符合实际的。

W: 这个论点值得深入讨论。

L: 首先，尽管序列音乐技术在音乐史上大规模流传的时间很短——斯特拉文斯基早在1964年就宣布“真正的十二音作曲家实际上已经没有了。”可是刚才S君所分析的、由于无调性序列音乐而产生的在旋律、和声、配器、曲式各方面的许多技术特点，即不同于以往一切音乐的特点，大体上在二次大战后新出现的各种风格和流派的音乐中保存下来了。

S: 更多的情况是更加往极端发展。

L: 这是一个方面。其次，我们只要对勋伯格以后的音乐发展作一番梳理，就不难找到一条“因果链”，看出勋伯格是如何开辟出一个新时代来。

11. 顺理成章，水到渠成—— 一条“因果链”

S：关于这条“因果链”，我尽量简略地描述一下。

在（二十世纪）二十、三十年代被称为“新维也纳乐派”的勋伯格、韦伯恩（Webern）和贝尔格（Berg）三人中，真正继承和发展了勋伯格的精神的，是韦伯恩。正如勋伯格和韦伯恩的弟子、法国作曲家雷内·莱博维茨（Rene Leibowitz）指出的：“韦伯恩的天才是着眼于勋伯格作品中固有的、为将来所提供的各种可能性，因而能够成功地表现勋伯格作品中特别新颖和激进的因素。”如果要用最简单的话语来说明他与勋伯格的不同的话，那就是更极端。

由于某种社会的、政治的、以及科学的、技术的原因，勋伯格创立的序列音乐直到二次大战以后才得到广泛传播。韦伯恩的音乐成为二次大战后的“先锋派”的起点。有些评论家甚至把五十年代称作“韦伯恩时代”，实质上，也就是“勋伯格时代”。

四十年代末，梅西安（Messiaen）和巴比特（Babbitt）几乎同时在欧、美大陆推出不仅把音高序列化而且将音高以外的其他因素（如时值、力度、音色、发音法等）也加以序列化的所谓“全面序列”作品。很明

显，这是勋伯格音高序列方法的自然发展和延伸。

此后，“全面序列”作曲法迅速流行起来。高声宣告“勋伯格死了”的布列兹（Boulez），实际上只是在勋伯格、韦伯恩、梅西安的道路上走得更远而已。他的钢琴曲《结构》，正如他自己说的，已经“免去了一切旋律、一切和声、一切对位，因为序列结构已经使最基本的调式、调性概念不存在了。”斯托克豪森在许多方面又比布列兹走得更远。

音色旋律，点描主义，也是最早出现在勋伯格笔下，由韦伯恩加以发挥，并由布列兹和斯托克豪森等人在全面序列写作中得到高度发展。

全面序列发展到极端，音乐的每一个细节都预先完全确定和加以限制，作曲的主要的、本身的任务就是预先想出公式、数学程式、图表、表格等，这种极端的控制，自然地导向它的反面——极端的随意。因为正象美国音乐史家罗伯特·希柯克概括的那样：“对于一般听者来说，全面控制和随机应变的不控制所产生的结果难以区别，两者听来都同样是任意的。”于是有了以凯奇为鼻祖的现代偶然音乐。偶然音乐的运用有多种不同的程度，发展到极端成为“超级先锋主义”，利用掷钱币的正反面，利用纸张的疵点、纹路来创作音乐。

以上这些方面的发展，直接导向技术音乐的出现，因为由人演奏的乐器和人演奏乐器的能力都已经跟不上某些作曲家思维的需要了。随着科学的进步，发明了电子音乐。乐音材料几乎被无限地扩大了。噪音音

乐和具体音乐的引入，起初是作为乐音的丰富和补充，随后很快发展成无限制地使用。最后，直到取消声音——我们一开始就已经谈到了。

以上这一切又直接造成记谱法的改变。而作为极端的发展，出现了斯托克豪森的图表音乐和概念音乐。前者可以当成美术珍品，在纽约的画廊里展出，称之为“读的音乐”（以便和以往一切“听的音乐”相区别）。后者完全取消了乐谱，例如斯托克豪森的作品《一周间》的“总谱”就是这样一句话：“弹奏一个音继续弹奏它直到你感到你应该停下来为止。”

L：我们没有必要——也没有可能——列举极端派的一切五花八门的表演。这些确实不是勋伯格倡导的，但又确实是他摧毁了音乐的调性原则、建立了无调性音乐以后的“顺理成章”、“水到渠成”的自然结果。

S：我有一个形象化的感觉：这好比是一座堤坝（调性音乐的堤坝），被勋伯格炸开缺口以后，长期被禁锢的水流（无调性音乐的水流）顺着坡坎蔓延开来，很自然地、毫不费力地四处流淌。水流蔓延是结果，堤坝决口是原因。找到了原因，对于结果就不会感到迷惑、费解了。

12. 勋伯格时代—— 音乐史翻开了新的一页

L: 所以说, 在从贝多芬走向凯奇的六个“台阶”中, 主要由勋伯格完成的调性音乐的突破, 即无调性音乐的创立, 具有革命性的、划时代的意义。从音乐构成技术的观点来看, 勋伯格突破了一个时代, 开拓了一个时代——如果称之为“勋伯格时代”, 我认为也是当之无愧的。

W: 为了说明这个问题, 必须把勋伯格放到人类音乐发展的历史长河中去观察。

L: 人类音乐的发展(包括民间音乐和专业创作音乐, 这里主要谈专业创作音乐), 无论西方和东方, 都是从单音音乐(单声部音乐)发展到复音音乐(多声部音乐)。单音音乐必然是有调性的。

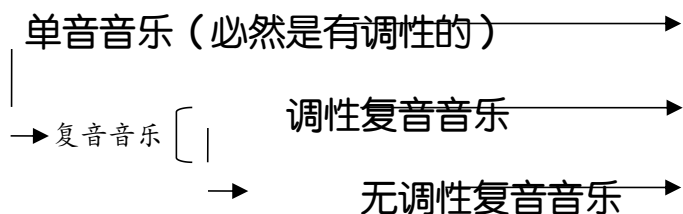
S: 复音音乐, 直到本世纪(按: 指二十世纪)初期勋伯格的创造以来, 也都是有调性的。

L: 一句话, 勋伯格以前的人类音乐史, 都是调性音乐的历史。自从有了勋伯格, 人类音乐的历史才开始书写新的一页——无调性音乐的历史。

S: 美国作曲家、音乐理论家辟斯顿(Piston)说过: “我们这一世纪(按: 指二十世纪)的音乐最有特色的方面、最有兴趣的历史事实, 就是无调性的出现。”——勋伯格的历史功绩就在于此。

L: 当然, 复音音乐由单音音乐发展而来, 单音音乐并未从此消亡; 无调性复音音乐由调性复音音乐发展而来, 调性复音音乐也并不因此结

束。我想用一个简单的图示来说明：



13. “现代作曲技法” —— 不再是“混乱而曲折的线条”

W：抓住了调性、无调性这个关键，所谓“现代作曲技法”或“二十世纪作曲技法”就不再是使人困惑的“混乱而曲折的线条”了。

L：首先，对于二十世纪音乐的发展，可以作出这样的划分，即大致划分为三个二十五年。

第一个二十五年——调性复音音乐高度发展和无调性复音音乐酝酿突破时期；

第二个二十五年——无调性复音音乐创立时期；

第三个二十五年——无调性复音音乐发展时期。

（作者注：本文作于1986年，所以，对于二十世纪第四个二十五年的分析阙如。）

S：其次，可以明了“二十世纪作曲技法”这个概念中，其实包括两

个不同质的阶段。对于第一个二十五年的主要流派——晚期浪漫主义、印象主义、表现主义、新古典主义和二十世纪民族主义等等，都应看作是前一个时期（调性复音音乐时期）的延续和发展。显然，历法上的世纪之交并不必然地和音乐史上的分期相吻合。

L：第三，可以明了第三个二十五年（准确地说应该提前几年，从全面序列的创立算起）中万花筒和走马灯般频繁变化的各种风格、流派或主义什么的，都是第二个二十五年的发展和继续。对于第二时期的研究可以使我们对于第三时期的认识更加清晰；对于第三时期的研究可以使我们对于第二时期的认识更加深化。所谓“现代作曲技法”，应该主要地指这两个时期出现的、新颖的、不同于以往的技法。

**（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

