

“现代技法”与中国现代音乐创作

舒泽池

第五个话题：现状和趋势

24. 无调性音乐的幼年期——

尚未成为主流

W：勋伯格开拓无调性复音音乐的新时代，至今已经半个多世纪了，客观地说，并没有成为二十世纪音乐创作的主流。

L：日本音乐理论家汤浅让二讲到有一种曾经产生在五十年代到六十年代，并且在七十年代达到高峰的看法：“调性音乐已经死去，我们的音乐通往无调性是当然的事情。”五十年代初期，美国音乐评论家斯洛尼姆斯基编了一本《音乐界抨击用语词典》，搜集了大量针对伟大音乐作品的抨击和漫骂，以证明伟大作曲家的伟大作品赢得听众的接受是需要时间的，以此作为对无调性的先锋派音乐的支持。但是他忽略了一个问题：他所搜集的材料都是属于调性音乐的，因而对于无调性音乐恰恰无效。于是象联邦德国音乐理论家（按：当时德国还是一分为二，没有统一）康诺尔德所概括的：“七十年代：许多方面都不免感到一种普遍

的无可奈何和不安定的印象——创作走进了死胡同……”或者，就象美国音乐评论家安纳林·斯旺所描述的。“旧现代派肯定的东西——理性在感情之上，传播手段高于内容——不再那么有把握了。现代主义作为一列豪华的、一往直前呼啸着进入未来的列车已显得十分象‘二十世纪有限公司’一样过时了。”结果是，“一度被看作陈腐、倒退的作曲风格（如调性音乐之类）重又受人欢迎了。”“对‘音乐的进步’应如何理解已经成了问题。”“换句话说，可能到了新东西出现的时候了。”

（见美国《国际先驱论坛报》爱德华·罗思坦的文章）

S：这是“现代音乐”方面的情况。而另一方面，在无调性音乐创立和发展的半个多世纪里面，继续坚持调性复音音乐传统的作曲家无论在人数上或是作品的影响力方面都始终保持着优势。其中包括巴托克、拉赫玛尼诺夫、兴德米特（Hindemith）、普罗柯菲耶夫、萧斯塔科维奇、沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）、本杰明·布里顿（Benjamin Britten）、科普兰（Copland）（兼有两类作品）、哈里斯（Harris）、巴博（Barber）、格什温（Gershwin）等具有世界影响的作曲家。这还是局限在“纯音乐”领域里说的，如果讲到歌剧、舞剧音乐、电影音乐，调性音乐传统的优势就更大了。更不用说通俗音乐领域，那里当然是调性音乐的一统天下。至于民间音乐——巴托克说过：“至少在现代条件下不可能存在无调性民间音乐，这是完全正常的。”所有这一切，构成了二十世纪音乐的全

景——仍然是一片调性音乐的汪洋大海。

25. 然而重要的是—— 它的生命力是无可置疑的

W: 然而重要的是: 无调性音乐已经产生, 已经在人类音乐生活中牢牢地占据了一席之地, 已经不可能消失。从专业音乐创作的历史来讲, 调性音乐已经有了几千年, 而无调性音乐才仅仅产生几十年。因此, 如果我们能从宏观的视角来看问题, 过去了的两个二十五年只不过是调性音乐的幼年期, 甚至可能是婴儿期; 那么, 幼稚、粗拙、不完善、甚至荒唐, 就都是难免的, 可以理解的, 更不必为之勃然大怒。重要的是看到它是调性复音音乐高度发展的必然产物, 它的生命力是无可置疑的。

S: 勋伯格说过: “十二音音乐, 除为了使人易于理解外, 没有其他任何目的。”确实, 许多“现代技法”作品, 从谱面上看来是很有讲究、很有道理的。可是为什么许多人听来觉得混乱和难于理解呢? 这要从人的听觉本质说起。在人类全部知觉系统中, 最强的是视觉, 占70% (按: 另外一个数字是83%), 听觉比视觉要差得多。音响工程师在鉴别音频放大器功率输出的失真度时, 要用示波器, 就是把听觉对象转换成视觉对象, 辨别力就极大地增强。从理论上说, 十二个音可以构成479,001,600

个不同的音列，从视觉上有可能分辨，在听觉上，有多少人能够听辨呢？所以从某种意义上讲，无调性音乐的出现，对人类听觉的要求提出了前所未有的难题。我想，这是会对人类听觉的发展有积极意义的。

W：对于包括现在在内的无调性音乐的第三个二十五年，能不能提出一个粗略的看法呢？

S：我看可能是“无调性音乐的反思时期”。在极端派已经把音乐推进到与非音乐接壤的地步之后，一味地“前卫”事实上已不能再前进一步。近年来出现的，部分地肯定情感和调性为特征的“新浪漫主义”的出现，以及对于“合力论”的探求，都可以看作是“反思时期”的征象。经过这个时期，无调性音乐将会有更成熟的发展。

26. 历史长河——调性音乐的客观依据

L：当然，也有不少人认为，在可以预见的将来，无调性音乐不可能成为人类音乐创作的主流（自然更不可能成为二十世纪音乐创作的主流）。主要有两方面的理由：

第一，调性音乐（包括调性单音音乐）的存在，几乎是与人类文明的开拓同时的，总有几千年了吧？这样长期形成的对于调性音乐适应和喜爱的音乐美学观，作为历史的、民族的、心理的“文化积淀”，不是朝夕可变的。

第二，调性音乐的原则，不是某个音乐家随心所欲的主观随意性的产物，它有着人类听觉——即生理学的、而且归根结底是物理学的依据。

S：后一点需要解释一下。

L：人类在史前状态，也就是在还没有音乐的状态下，就已经由于听觉的生理感受，将自然界的音响不自觉地分为“好听的”（如鸟鸣声、溪水声）和“不好听的”（如风啸声、狼嚎声）。而这种区分，实际上是受这些音响的物理性质——波形——所制约。人类由于审美能力的成长，逐渐地不满足于天然存在的“好听”的音响，而加以重复和模拟。于是终于产生了音乐。作为音乐存在的基本条件之一，产生了音律。而音律实际上是受声音的物理学原理——泛音原理和倍频原理所制约的。这就是为什么在远古时期地球上各人种长期隔绝、丝毫也没有“横向交流”的情形下，最终产生了如此相近的律制和音阶，至少八度关系是共同的，而且差不多都是七声音阶。这些声学的即物理学的原理，不但朝夕不可变，而且永远不可变——至少在地球上是如此，如果在天狼星上，天狼星的音乐，当然可能完全不同。

27. 开拓“外层空间技术”—— 不是取代而是扩展

W: 经过以上分析, 我们可以看到: 以无调性音乐为主要特征的“勋伯格时代”的出现, 不是对于以往的调性音乐时代的否定和取代, 而是补充与扩展。所谓“扩展”, 或者比喻为开发了边陲不毛之地, 并不会因此荒芜了中原良田; 或者比喻为外层空间技术的开拓, 那么只有在最狂放的科幻小说里, 才会有将全体地球居民都迁移到天狼星或什么星上去的奇想。

S: 关于“现代技法”, 我们已经从发展脉络、作曲技法、音乐观念、思维方式以及现状与趋势几个方面进行了递进式的讨论。还有没有什么别的角度可以谈谈呢?

28. “现代技法”与社会现实—— 曲折而变形的联系

W: 还可以从社会学的角度来说。这里涉及整个文学艺术界的“现代主义”的共性问题。经过我们刚才对音乐的“现代技法”问题的讨论和分析, 我觉得已经可以粗略地归纳出与其他现代主义艺术共同的几个特点, 作为问题提出来, 以供日后讨论。

S: 我提一点。尽管大多数“现代技法”作曲家站在极端的自律论立场上, 否认他们的作品与内容、与情感的关系, 但是实际上, 即使是许

多听来不知所云的作品，也不可能是纯“客观”或“超脱”的，只是他们对于情感和自然的反映的方式，有一个特点，就是基本上取抽象和变形状态。因而常常被掩盖，被忽略。

W：从大量的“现代技法”作品中，可以看到明显的非社会化和非现实化倾向：迷茫感、失落感、荒诞感、冷漠感、孤独感，强烈的自我中心，不顾及社会效果。

S：现代主义者有一个思维定势：傲视尘世。

L：说得对。这一切，无疑与二十世纪、尤其是西方世界的高技术未能与高情感相平衡的社会现实有关。西方现代音乐除了具有时代的烙印，同时还具有社会的、区域的烙印。这也是我们在研究，分析时不可忽略的。

**（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

