

“现代技法”与中国现代音乐创作

舒泽池

第六个话题：中国现代音乐创作

W：下面，我觉得可以将话题转到我们自己，转到“现代技法”与中国现代音乐创作这个题目上来了——当然，我们刚才谈到的那些，尤其是关于西方“现代技法”的音乐观念、思维方式以及现状和趋势的分析，对于下面这个题目都是密切相关、不可分割的。

29. 高度发展的单音音乐——

中国音乐的伟大贡献

L：中国有着历史悠久、高度发展的音乐文化，这是世界上所公认的。但是，至今基本上仍处于单音音乐的阶段。

S：这不但表现于自古流传下来的作品基本上是单音音乐作品，更重要的是作为一种音乐思维方式，至今继续延续在中国作曲家的深层意识之中。音乐理论家李西安在《中国民族音乐美学三题》的论文中着重谈到中国特有的“线的艺术”，“体现在音乐中就是旋律，就是纵贯中国

几千年音乐史、主宰一切的旋律艺术。”这是中国音乐文化对于世界音乐文化所作出的独特的、伟大的贡献之一。

L: 相比较来说, 西方音乐的复音音乐则发展较早, 而且发展形态较为成熟、完整。因此, 在东西方文化日益融汇、交流的近现代, 中国在发展复音音乐的过程中比较多地接受西方音乐的影响, 是正常的, 有益的, 也是不可避免的。

30. 百年之内的两次“潮峰” —— 学习西方复音音乐过程的特点

W: 但是回顾中国音乐学习西方复音音乐的过程, 我认为有如下特点:

一是起步晚。真正有影响的传入, 始于本世纪(按: 指二十世纪)初。

二是范围窄。不但长期局限在调性复音音乐范围之内, 而且主要局限在调性复音音乐中的自维也纳古典乐派到早期、中期浪漫派之间, 即大小调功能体系之中。

L: 造成上述特点, 有历史的、社会的、人为的因素。这里不能细加分析。总之是直到七十年代末期, 中国音乐界不要说对于斯特拉文斯基、

巴托克、勋伯格和斯托克豪森可以说几乎一无所知，甚至对于德彪西和瓦格纳也所知甚少。

S: 这从“样板戏”的音乐中，可以很清楚地看出来。

L: 因此，西方复音音乐从世纪之交（按：指十九世纪与二十世纪的世纪之交）的后期浪漫派到二十世纪现代派（勋伯格及其以后）的发展，正象我们已经分析过的那样，是顺理成章，水到渠成。中国音乐则不然。

S: 一方面，中国的调性复音音乐尚未来得及得到充分的、成熟的、富于个性的发展。在由调性复音音乐向无调性复音音乐发展的天然链系中，缺少好几个必不可少的链环。

L: 另一方面，不等这些链环自然地产生、形成，西方现代派的音乐作品、技法和音乐观自1978年以来，如同潮水般的大量涌入，形成了本世纪（按：指二十世纪）以来第二次学习西方复音音乐的“潮峰”，或者说是西方复音音乐对于中国音乐的第二次大冲击。

S: 可以设想，中国的调性复音音乐如果能在适当的条件下任其自然发展，也必然会导向调性的扩展和突破，即导向无调性音乐的发生。当然，现在是没有必要也没有可能“自然发展”为无调性了。

L: 由于共性必然寓于个性之中，因此本世纪（按：指二十世纪）以来西方复音音乐对于中国音乐的两次冲击，不可能“纯粹”是调性和无调性复音音乐的作曲技法，必然带来了西方音乐文化的“个性”的影响

（包括每种文化自身必然会有的局限性和消极面）。目前的情况，与世纪初学习调性复音音乐的“潮峰”时的情况是很相似的。当时存在着“食古不化”的问题，现在也存在着“食今不化”的问题。“纯粹”而抽象的“现代意识”是不可能存在的。西方古典音乐传统不能等同于中国传统音乐（音乐理论家钟子林几年前就对此发表过非常好的意见），西方现代音乐传统也不能等同于中国现代音乐。如果有人说，中国老一辈作曲家走了“十九世纪西方音乐型制加中国旋律”的道路，因而未能获得世界性的成功的话，那么如果中国新一代作曲家走了“二十世纪西方音乐型制加没有中国旋律”的道路，恐怕也一定不能获得世界性的成功。幸好，历史和现实的事实都未必尽然如此！

31. 中国的“新潮”群体——

革新的一群，开放的一群，具有明晰的自我意识的一群

W：所以说，如果孤立地就中国论中国，就“新潮”论“新潮”，如果不是将中国现代音乐创作当作一个子系统，放到世界音乐创作这个母系统中来观察，那么，在研究近十年来中国现代音乐创作中出现的新现象时，就会缺乏必要的参照系——也就是说，只能是同中国传统音乐相比较，同中国七十年代以前的专业音乐创作相比较，那么，对于新与

旧、进与退、洋与土、今与古、雅与俗等等概念，也就难以得出一个准确的，客观的判断。

L: 中国的“新潮”作曲家群体的出现，必然会在中国现代音乐创作的历史上大书一笔。他们对于发展中国现代音乐创作所作出的不可替代的突破性贡献，在现在就可以作出定评。整个中国音乐界，无论具体持什么音乐观点的人，都应该举起双手欢呼他们，尽心尽力帮助他们。中国的“新潮”群体，从来不是，至今也不是真正意义上的“现代派”。从接受西方复音音乐影响的角度来说，他们身上同时接受了两种音乐的影响，并不是光喝西方无调性音乐的奶。只是因为西方“现代派”在昨天和今天之交的中国尚鲜为人知，显得新鲜，才格外引人注目。

S: 有些论者似乎不重视这一点，于是在有些评论文章里给他们帮倒忙。他们并不是封闭的一群，他们的观念是开放的，他们的活动也是开放的，严肃音乐的各种领域（不仅仅是纯音乐）他们都积极参与。说他们“与‘俗’音乐界——流行音乐了无相通”，更是出于无知的想当然。其实，往来于“土洋”之界，驰骋于“雅俗”之间，正是他们的优点之一。

L: 他们从来还不曾绝对化地割断历史，说他们“必然地表现出完全不同于以往的创作观念”（“必然地”三字还打了着重号，真不知何从说起），大概也是出于同样的无知的想当然，结果却恰好是用他自己的

传统思维方式来要求他们。说他们“表现出极其强烈的反‘复制’倾向”，只能是将他们“复制”成西方现代派中的极端派。从今年（按：1986年）在香港举行的“现代作曲家音乐节”中可以看出，他们受西方现代派中的消极因素的影响，其实是最小的。开放性、多向性思维才是他们获得成功的重要原因。

W：现在，他们普遍在已有的成绩的基础上，进一步纵览历史，放眼世界，进行积极的反思。他们正在音乐的进程上，由最初的首先是技术层次的引进和突破，进而寻求更深刻、更隽永的创造与升华，以求得真正能够在世界（而不仅在中国）范围内，留下一些真正独创性的东西。他们是具有明晰的自我意识的一群，可以期待和信赖的一群。过多的担忧和议论，是不必要的。

32. 多元、多轨、多向—— 二十世纪音乐的最大特点

L：自从十九世纪后半叶开始，西方音乐出现了引人瞩目的分离现象，其中包括技术性与艺术性的分离，传统音乐与非传统音乐的分离，纯音乐与实用音乐的分离，作家群和作品类型以及听众群的分离。发展的结果，形成了二十世纪音乐不同于以往任何时代的最大特点——多元，多

轨，多向。所有关于二十世纪音乐将走向“大一统”的预言，无论出自多么伟大的音乐家之口，都失验了。

S：举两个例子、普罗柯菲耶夫曾经预言过：“一种更加朴素、更有旋律性的表现方式是将来音乐艺术发展的必然趋势。”而勋伯格作过方向相反的另一预言：“未来的音乐不一定始终是无调性的、十二音体系的，在个别场合它会又回到有调性。”（在这里他总算很宽宏大量地为调性音乐留下了“个别场合”的一线生机）显然，两位大师的预言都没有应验。

33. 普遍的借鉴意义——

“两种类型”和“三种源泉”

L：从本世纪（按：指二十世纪）三十年代开始，美国的现代音乐创作中已经明显地出现了两种类型的分离。一种是更多地依据于传统的、即基本上站在调性音乐立场上的音乐创作，另一种就是更多地背离传统，即基本上站在无调性音乐立场上的“实验主义”的音乐创作。从某种观点来说，前者的重心在艺术创造，后者的重心在技术创新，这不是两个阵营，而是两种传统、两种类型。同一位作曲家可以同时具有两方面的传统，可以先后甚至同时写作两种类型的作品。科普兰就是一个最典型

的例子。他既有《墨西哥沙龙》、《阿巴拉契亚之春》那样的第一类型的作品，也有《钢琴变奏曲》、《乐队内涵》那样的第二类型的作品。音乐理论家蔡良玉评论说：“他容纳了通俗性与专业性、民族性与现代性、传统与革新这些方面于一身。”这样的体现了多元化精神的作曲家，只可能出现在二十世纪。

S：我还想介绍一下东德（按：当时德国还没有统一）音乐理论家特劳德·埃贝特-奥伯迈尔关于波兰音乐发展情况的一段论述：“波兰当代的作品基本上是以作曲方面的遗产和本国丰富多采的民间音乐为基础的；自从转入本世纪（按：指二十世纪）以来，在国际上产生的某些具有独创性的音乐现象也构成了波兰当代作品的基础。”他把这些称为“三个源泉”。简单地说，就是民间音乐传统，调性复音音乐传统和无调性音乐传统。

W：美国现代音乐中的“两个类型”，和波兰现代音乐中的“三个源泉”，我看对于发展我国现代音乐创作，都有普遍的借鉴意义。

S：从理论上讲，也许还是梅西安说得对：“在创作中，为什么要排除这一种或那一种手法？”今后的创作，固守“两个阵营”，实行“门户关闭”，似乎是前景不够宽阔的。几乎绝大多数作曲家都在融汇、吸收各种作曲技法，或是以调性音乐为基点（例如巴托克），或是以无调性音乐为基点（例如贝尔格）。可能性是无穷的。目前，更多的作曲家似

乎是更愿站在前一个基点上。

34. 多元、多轨、多向—— 走向二十世纪的世界

L: 正因为二十世纪世界音乐潮流是多元、多轨、多向，所以“走向世界”也是多元、多轨、多向的。“走向世界”包括两方面的含意，既是向世界吸收，又是向世界贡献。而这两方面的每一个方面，都应该是多元、多轨、多向的。那种狭隘的价值观——以为只有某一种风格、某一类音乐作品才有价值，才能走向世界，其他的不是粗俗，就是荒唐，不值一顾——不合当今时代潮流，也不符合当今世界音乐发展的事实，实质上是传统观念的折射。

S: 关于“世界大师”，也是近两年来议论得较多的。首先应该明确，在当今多元、多轨、多向的音乐世界里，象贝多芬那样的一个人代表一个音乐时代的现象，永远不会出现了。二十世纪的“世界大师”，只能是多元、多轨、多向的“世界大师”。在当前，我们还是少谈“世界大师”，用“具有世界影响”这种说法为好。例如在美国，科普兰是具有世界影响的，格什温是具有世界影响的，约翰·凯奇是具有世界影响的。可是看一看这三个人是多么不同罢！不同点大大超过了共同点。也许他

们没有一个人能被全体“公认”，也许“不被公认”倒是二十世纪“世界大师”可能具备的特点。但是如果我们说这三个人都具有世界影响，恐怕就没有人能够反对了。我看在当今中国，任何一位作曲家，能有任何一种类型的作品产生世界影响，就都是值得称道的。所以，“走向世界”的道路应该宽阔，再重复一遍，是多元、多轨、多向的。

35. 如何肯定和否定——

关于“新潮”的音乐批评

L: 当前关于“新潮”的音乐批评，我认为有两点不足。一是光谈技术，不谈艺术，更不谈观念，罗列一串新技术，哪个作品新技术用得多作品就好，用得少作品就不好。这种批评方法其实是西方曾经流行过的一种过了时的方法。1977年联邦德国（按：那时德国还没有统一）的康诺尔德在一个报告中说：“如果说在五十年代，六十年代，在中等创作水平上，只要把新素材用目录的形式加以罗列就够了，但是在今天这样就不行了。”仅仅在作品中“发表新的素材”就不行了，“艺术作品的价值还是要从别的考虑上取得。”

S: 我们确实常常不自觉地去做外国人以前爱做的事情。

L: 批评的第二个不足，就是常会遇到一些文章对“新潮”提些不适

当的要求，以至指责，实际上是用旧有的观念，十九世纪浪漫主义的观念来要求某些新创作。举个例说吧，巴托克曾经讲过：“不可能把毫无疑问的有调性的农民音乐当作无调性专业音乐的基础。”那么我们怎么能够独独要求中国的无调性专业音乐一定要有许多“民族风格”以及感情刻划和通俗性等等，那不但是“缘木求鱼”，而且是太强人所难了！

S: 北京的臭豆腐，重庆的怪味胡豆，大家都知道吧？有人特别喜欢，有人特别不喜欢。这都好办。“愿者上钩”就是了。你爱吃臭味、怪味你就去吃，你怕吃臭味、怪味你就别吃，反正食品商店里实行“多元化”，别的好吃东西多得很。可是你一定要吃，却又嫌它臭、嫌它怪，这就有点不讲理了。

L: 对待北京臭豆腐和重庆怪味胡豆的批评标准应该是“不臭不要钱”、“不怪不要钱”。文学界不是有祖慰的“怪味小说”吗？音乐界为什么要回避呢？

S: 有人会以贝尔格《小提琴协奏曲》为例，证明对于无调性作品可以如此这般的要求等等。可是这首作品究竟算无调性还是有调性，理论界还有不同意见呢。再说，不能以一个作品为模式来要求其他嘛。批评上的划一、类比，是最叫作者啼笑皆非的。

36. “反传统”和“远交近攻”——

再谈反对封闭性

L: 西方现代主义艺术家最爱高举“反传统”的大旗。其实，无论怎样激烈、怎样彻底的“反传统”，总是摆脱不了“远交近攻”——它所反叛的，其实只是与它最近的传统，而为了反叛与它最近的传统，它少不得要到离它较远的传统——地域上远的，如东方文化，时间上远的，如中古远古——去搬救兵。一句话，它到底还是在人类文化积淀中打转转，跑不到“天狼星文化”里去的。因此，自我封闭实在愚蠢，也是自欺欺人。所谓“完全不同于以往”，只不过是属于“时髦的好听话”或者“好听的时髦话”之列，其实谁也办不到。打破封闭，提倡开放，是现代思维特征之一。

37. “民族性”与“全球化雷同”——

再谈反对趋同性

S: 由于共性寓于个性之中，“民族性”的退化将会带来“全球化雷同”的危机，这不符合多元、多轨、多向的大趋势，事实上也不可能发生。“民族性”并没有在二十世纪音乐中消失，只不过与十九世纪表现不同，一般来说，是由外在特征（例如民歌旋律）更深入到民族的精神内涵（神韵）。“民族性”不会消失，正和作家的个性不会消失一样。

作家的个性里，包括着他所属的群体的共性、时代的共性和民族的共性。

“世界主义”音乐并不真的是世界各国人民都能接受的音乐，从最好的方面来说，“世界主义”也代替不了绚丽多采的各民族的音乐文化，至多不过在各民族音乐文化之外增添了一个新的品种——叫做“联合国乐派”吧，就象语言中多了一种“世界语”一样。

W：更进一步地说，这是因为人类本能的审美要求要求新鲜的、无止境的审美信息，总是“求新趋异”。而“全球化雷同”只能使音乐信息量减少到最低限度。这是思维上的趋同性造成的恶果。大家都赶时髦，大家都拥挤在一条狭窄的羊肠小道上，何苦呢？

38. 简单、痛快和荒谬——

再谈反对单向性和先验性

L：任何艺术都不是自然，因而都是“不自然”，甚至连“照相写实主义”也是对自然“歪曲”的结果（因为把立体变成了平面）。但因此认为离现实越远越好，离现实越远价值就越高……却是荒谬的。这就是“单向性思维”的结果。刚才我们已经谈到过协和与不协和概念作为例子。其实可举的例子还多得很。例如创新问题，作家自我意识问题，淡化情感问题，控制与反控制的问题，等等，真是举不胜举。单向性思维

是最容易的，最痛快的，也是最荒谬的——它可以把一切正确的命题都变为荒谬，所以也是害处最大的。以后如有机会，我希望我们能好好深入议论——不这个问题。

S：音乐作为艺术门类之一，究竟是不能等同于科学的。科学规律尚且要从客观事物中抽象，艺术当然就更要靠实践中创造。因此，先验地规定音乐如何如何必然成功，如何如何必然错误，动不动就上升到什么“道路”、“方向”，甚至不恰当地冠以或贬或褒的政治帽子，难免不走进死胡同。古今中外，概莫例外。这是先验论思维的必然后果。

39. “现代思维”和“作家的棺材钉”

——关于宽容

W：现代作品，现代技法，核心是现代思维。以开放性代替封闭性，以多向性代替单向性，以创造性代替趋同性，以实践性代替先验性，中国现代音乐创作才能生机勃勃，才能走向世界。

S：鲁迅先生有一段名言：“我想，普遍，永久，完全这三件宝贝，自然是了不得的，不过也是作家的棺材钉，会将他钉死。”对待一个作品，对待一个作家，对待一个群体，对待一种风格流派，要是说它好——是因为具有普遍性，永久性，完全性；要是说它不好——是因为缺乏

普遍性，永久性，完全性。这样的批评方法，至今仍在流行。至少，是期望过高、要求过急了。由于我国的复音音乐创作相对的不发达状态，当前我们仍是应该把重心放在观念和技法的突破。因此对于新的探求，尤其要格外宽容，切忌求全。有些现象如果现在不好作结论，就不要急着做。否定与肯定的结论都不要急着做。有些问题在事后回顾，比较容易看得清楚，而且不那么激动。有什么不好呢？

40. “布里丹的驴子”和“辩证法的运动”—— 寻找合适的位置

L: 人类由对于音乐的最朦胧、最初级的追求开始，由单音音乐发展到复音音乐，由协和领域扩展到不协和领域，由调性音乐进展到无调性音乐，到了“现代技法”极端派（例如凯奇）那里，绝对地否定了以往创造的一切，使音乐看来正好走完了一个圈子，一个“轮迴”，似乎重新又回到了它所脱胎而出的那种原始的、混沌的散乱状态。这就给当代作曲家提供了前所未有的广阔的、近乎无穷的施展天地。贝多芬可没有得到这样的方便。

S: 但是同时，也就给当代作曲家背上了一个前所未有的“选择”的重负——贝多芬可没有遇到这样的麻烦——也就是在无比广阔的观念和

技法的海洋中选择自己合适的位置。是创造还是荒唐？是进步还是时髦？是革新还是倒退？在各种可能性很难分清优劣的情况下作出抉择。作曲家们有时不免陷入“布里丹的驴子”的困境。

L：“布里丹的驴子”，是说一头驴子站在两堆同样大小、同样远近的干草之间。因为没法决定吃哪一堆干草而饿死。当代作曲家所面临的，可远远不止两堆干草啊！

W：这里有个信心问题。我们应该相信“同样的辩证法的运动在无数错综复杂的变化中发生作用。”（恩格斯语）从宏观的、历史的视角看问题，相信每个严肃的、具有社会责任心的作曲家都会在“同样的辩证法的运动”中找到自己合适的位置。因此，中国现代音乐创作的发展，是非常、非常乐观的。

（全文完）

（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

