

○温展力

乐 谱 的 解 放

——“具体乐谱音乐(Musique Concrète Partitionale)”的引论

摘 要:文章试图考证乐谱在其长期发展的过程中对于人们音乐生活中所处地位的变化,为一种通过对现有乐谱进行编辑而创作音乐的创作方法进行辩护。试图说明在当今的时代,作为音乐生活中不可或缺的元素之一的乐谱,如同音乐艺术中的声音元素一样,也是音乐艺术的一种表现形式。

关键词:具体乐谱音乐;声音;乐谱

中图分类号:J613.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1002-9923(2005)02-0108-04

一、序

1948年由法国作曲家皮埃尔·舍费尔(Pierre Schaeffer)所提出的“具体音乐(Musique Concrète)”,“指将录音音响经过特别处理而得到的音乐,其中既有自然音响(如鸟鸣),又有人工音响(如交通车辆声、乐器声等)”,并“用以区别由具体物体发出的音响集合而成的音乐同建立在抽象的记谱手段上的音乐。”^[1]

20世纪60年代,德国作曲家赫尔穆特·拉赫曼(Helmut Lachenmann)曾受益于具体音乐所带来的启发,他在极力地探索“由具体乐器所发出的各种声音的可能性”的同时,将音乐中“声音的选择与组织决定于该声音的产生方式”,并将这样的音乐作品称为“具体乐器音乐(Musique Concrète Instrumentale)”。^[2]

我于2004年8月创作的琵琶独奏曲《顿使东风遍几垓》是通过剪辑现有的乐谱而构成的音乐作品,从某种意义上讲,这是将具体的乐谱经过特别处理而得到的音乐。鉴于此种创作方式与具体音乐在创作逻辑上的相似性,我暂且将其称之为“具体乐谱音乐(Musique Concrète Partitionale)”。

以下文章并不是希望为我的创作行为构建一个所谓的“理论”,而只是想通过考证作为记录音乐艺术声音形态的逻辑符号的乐谱,在漫长的“艺术符号化”的进程中“符号艺术化”的演变,试图为“具体乐谱音乐”建立一个似乎可以被称之为“引论”的宣言而已。

二、未有乐谱之前

在未有乐谱之前,音乐作为一种声音的艺术形式的概念已经形成,人们对声音的不断追求一直是音乐艺术发展的原动力。哲学成为这一时代音乐理论的重要依据,而神学与巫术则成为这种音乐理论的主要组成部分。散见于人类文明史早期的众多哲学或是神学思想,对这一时代的音乐艺术的生产实践起着一定的指导作用。

即兴作为这一时代最为重要也是唯一的音乐生产方式,在创作与演奏行业的同一体中得到了充分的发挥。优秀的创作者便是优秀的演奏者,也同样是优秀的即兴者。比较乐谱诞生以后的历史来看,即兴这种不依据乐谱而临时创作音乐与演奏音乐的方式,在很大程度上与乐谱的发展程度成反比。就是说,即兴越是发达,乐谱必然简单而且原始,反之亦然。然而乐谱诞生后逐渐被精确的历史进程,致使即兴走上了濒临灭绝的、逐渐被人们遗忘的道路。

然而不可否认的是,即兴虽然在随后的欧洲主流音乐史中逐渐衰落,但依然作为这个时代之后几个世纪甚至十几个、几十个世纪音乐发展的组成部分,在亚洲、非洲以及美洲大陆上存活着,甚至在这些大陆上发展成为了某种具有唯一逻辑意义的音乐的生产方式。但是作为足以影响整个人类的音乐史,即兴的价值直到19世纪末20世纪初爵士乐的诞生才广为人知,这似乎是这种古老的音乐的生产方式发展的新阶段,当然还包括之后诞生的由美国作曲家约翰·凯奇(John Cage)所一度倡导的偶然主义音乐(Aleatory Music)。

收稿日期:2004-11-15

作者简介:温展力(1981-),男,中国音乐学院研究部2004级作曲专业硕士研究生。

在这个强调即兴意义的年代里,音乐始终是削弱了乐谱表达的需要的,当然记谱法的懵懂状态也始终保持其相应的规模而未得到足够的发展。然而人们日益增长的对优秀即兴重现的需要,使得对声音的逻辑测量成为不可抵挡的趋势,乐谱或者说是乐谱所依赖的记谱法就是在这种势不可挡的趋势下逐渐形成的。音乐史也因此翻开了它新的篇章。

三、被声音的统治

现代人对未有乐谱之前的音乐史研究只能停留在一种“猜想”的阶段,史学家们往往是通过相应的文字记录对当时的音乐进行适当的联想,然而,乐谱的出现停止了这种联想的研究方法。但是,作为人类音乐智慧结晶的记谱法,却诞生于人们对声音测量的需要,并使得乐谱以声音书记员的身份进入音乐的历史。由此可见,乐谱作为一个可以对声音记录,并可以依据记录对声音重现的逻辑符号在音乐史上的价值,或者说,乐谱的诞生为音乐史提供了一个“有据可查的历史”的开端。

当然,乐谱的诞生有赖于记谱法的发明,然而作为“将音乐写下来以便表演的方法”的记谱法,在很长的一段时间内,人们始终未感到其存在的必要性。古希腊的哲学家、音乐理论家亚里斯多塞诺斯(Aristoxenus)就曾认为,“对记谱法的了解根本不是音乐科学的主要内容”^[3]。此外,同世界上各个民族的语言文字一样,每个民族都有其自己的音乐与相应的记谱法。在记谱法产生后的一段很长的时期内,各民族不同的记谱法以及不同历史时期的记谱法的混乱使用,造成了对声音测量的统一以及乐谱流通的阻碍。因此,这些人们对记谱法的忽视以及记谱法本身的混乱状态,使得乐谱一直处于一个相对缓慢的发展阶段。

在乐谱诞生后的一段时期内,乐谱在为声音记录的精确性上花费心思的同时,音乐的声音形态作为音乐最早的逻辑概念由于被人们广泛认同而飞速地发展,这种不受束缚的发展使得乐谱的发展难于追赶。这也导致从诞生目的就寄在声音“篱下”的乐谱,在很长的历史时期内完全被声音统治的局面。

声音以其历史优势以及发达程度,成为声音和乐谱这个音乐共同体的股东。这种统治与被统治的局面甚至导致了人们对乐谱——这个自其诞生以后音乐生产过程中的组成部分的忽视。人们对乐谱的关注程度远远比不上对声音的关注。然而这种忽视,也同被人们遗忘的即兴一样,在以后的历史进程中遭遇其发展的新阶段。

在声音统治乐谱的时代里,乐谱的缓慢发展造就了创作与演奏——这两个原始的音乐生产要素的平衡发展。由于人类社会整体生产力的发展处于一个相对缓慢的时期,创作与演奏这一对在未有乐谱之前就由即兴创造的平衡,一直保持到了这个时代。创作技术的发展需要依附于演奏技术的提高,而演奏技术又成为展示创作技术的前提。与上一个时代对即兴的形容一样,这一时代优秀的创作者首先必须是一

个优秀的演奏者。同样,优秀的演奏者也必定发展成,或本身就是一个优秀的创作者。这一点从巴赫或是贝多芬的传记中便可得到简单的佐证。

乐谱在这个时代的开始似乎并不能尽显其重要性,它似乎只能是音乐生产过程中的附属品。因为相对平衡发展的创作与演奏的统一体,已经将音乐生产的全过程得以终结。乐谱只能是提供给一些非音乐生产者,参与音乐娱乐功能的帮助。然而,在随后的发展过程中,乐谱始终处在一个缓慢但发展加速度相对恒定的阶段。乐谱作为演奏家记录自己演奏事件的清单,在不断提高的演奏技术面前被不断地精确化。比较从巴赫逝世到贝多芬逝世这短短的近80年(1750-1827)的时间里,乐谱在力度以及演奏表情上被精确记录的过程,便足以说明。

四、乐谱的解放

随着机械化时代的到来,印刷术从原始的手工复制技术逐渐发展为机械复制技术,乐谱出版行业也从原始的手工作坊模式发展成为工厂流水线生产的模式。与此同时,作曲家作为乐谱制造的最源头,成为乐谱出版行业全新的生产资料,被不同的出版商互相掠夺。乐谱出版代理成为乐谱制造业新兴的部门。乐谱出版行业的商业化行为,使得乐谱的总量以及人均占有量形成快速递增的趋势。

同样受到社会化大分工的影响,创作与演奏这一原始的平衡链条,在新的时代出现了难以愈合的裂口。创作行业与演奏行业的分离成为不可争辩的事实。雄驾于创作与演奏之间的,诸如版权代理、乐谱出版、演出经济、乐队管理等等,成为音乐生产中不可取代的第三行业。作曲家与演奏家的原始的音乐生产逻辑链条被重新界定:作曲家与演奏家从原始的统一与同一体中被分离出来,成为被第三行业隔开的、一条全新的音乐生产链条的两个端点。

这种创作行业与演奏行业的分离而导致的传统音乐生产链条的破坏,促成了两个行业自身发展的黄金时期。然而,为了保持相对传统而又有逻辑的音乐生产方式,使作曲家对由演奏家所产生的音乐的声音,以及演奏家对作曲家创作音乐的意图,进行一定的控制与理解的权利,乐谱成为这两个行业发展的交叉项得到了充分的重视。

在创作与演奏的行业分离之后,对乐谱的创作成为创作者唯一的音乐生产手段,这也使得记谱法这一将声音记录成乐谱的方法被逆行处理,音乐从原始的声音先于乐谱的模式被倒置为乐谱先于声音的模式,原本乐谱依据声音而产生的模式演变为声音依据乐谱而产生的模式了。乐谱成为音乐生产的龙头。声音这种滞后于乐谱的局面,使得在音乐生产过程中乐谱的地位对声音的地位的超越。声音成为对乐谱的解释,而使得乐谱成为可以不依赖于声音而对声音的创造。这一事实从诸如十二音序列技术的普遍应用而导致的演奏困难,与各种为先锋派音乐(Avant-Garde Music)设计

的难于被演奏家按传统意义理解的图表谱(Graphic Scores),以及演奏行业以乐谱为唯一依据的演奏模式中,便可得到简单的证明。声音与乐谱之间的矛盾已经达到了原始统一因素不可挽回的境地了。

如果把声音和乐谱看作一个矛盾的统一体M,其中声音与乐谱的统一因素称做a,而其矛盾因素称做b,则可以形成一集合 $M = \{a, b\}$ 。在统一因素大于矛盾因素的前提下,即 $a > b$,则M由于其统一因素的主导,其内部各元素之间的引力大于斥力,则M为一整体,其元素间的互相制约的成分较高,不可单独将各元素分割看待;但当M中矛盾因素大于统一因素的情况下,即 $a < b$,则M在矛盾因素的主导下,其内部各元素之间的斥力大于引力,则M内部的各元素之间相互制约的成分相对较少,可将各元素分割看待,但M作为一整体仍是不可分割的。

因此当上述论证所形成的声音与乐谱之间的矛盾因素大大提升的状态下,乐谱与声音之间的矛盾因素一跃成为音乐生产链条中的主要矛盾,而其统一因素退居其次,成为次要矛盾。乐谱作为单独被研究的对象则完全有理由可以脱离声音而存在了。作为记录声音的逻辑符号的“声音的载体”,已经不是乐谱唯一可以存在的模式了,乐谱可以有权利摆脱它长久以来在音乐社会活动中被声音统治的局面。

如果把以往以声音形态存在的音乐艺术形态称为“第一音乐”,那么当今时代的乐谱便可以因为具备足够的、在不同形式上“量”的积累而有可能被称为“第二音乐”了。这便形成了乐谱从“量”的积累到“质”的飞跃的哲学转变。乐谱也已经作为“第二音乐”而成为人们音乐生活的基础需求品。越来越多的初学音乐的人是从学习乐谱知识开始的,便是这一论断最有力的证明。

“第二音乐”概念的形成,使得当乐谱在不具备被转换为声音形态的条件时,仍具备其作为音乐的价值。美国作曲家米尔顿·巴比特(Milton Babbitt)于1958年喊出的“谁在乎你听不听”的口号似乎是在为难于演奏并且难于被人们接受的全面序列音乐的狡辩,然而恰恰是这一类似狡辩的口号,却是一直喊到了今天。如今众多的我们同时代的音乐(Cotemporary Music)仍然不被人们所知,更多的我们同时代的音乐的乐谱还受困于演奏技术的局限而难于被演奏。但音乐创作不会以演奏技术的相对被动而停滞。所以,把乐谱归咎于“第二音乐”的论断是有足够并且不需要一一列举的事实为依据的:在那些浩如烟海的音乐世界里,许多未被演奏的乐谱依然有被称为音乐的价值。

五、跋

在我创作《顿使东风遍几垓》之后,与别人一起讨论与思考中发现,“具体乐谱音乐”最大的存在悖论,便是乐谱的音乐价值问题。所以以上所有的论述,都是在为乐谱的音乐艺术价值做相应的抽象的逻辑考证。乐谱作为音乐艺术品的

逻辑标记符号,在其漫长的发展过程中具备一个符号艺术化的过程。这一点,对于今天随处可见的、已经不可以被人类音乐生活所抛弃的乐谱来说,具备了足够的事实论据。

当然,在乐谱知识还只能被少数人了解与运用,而且在很多音乐未被堂而皇之地被记录成乐谱的今天,“具体乐谱音乐”完全有理由成为一种难于被普遍接受的创作方法。但就其本身在创作逻辑与创作技术上和“具体音乐”的相似性与同源性来说,“具体乐谱音乐”还是具有广阔的发展前景与无限的发展空间。

从创作逻辑上来看,“具体音乐”的创作源于对具体声音的编辑,即对世界上任何由振动而发出的声音的编辑,而“具体乐谱音乐”则是对具体乐谱的编辑,即对任何表达音乐的乐谱的编辑,这种乐谱可以是任何状态的,当然目前最常见的是以纸张形态存在的乐谱。其实,目前大规模流通于音乐市场上的激光唱片(CD)也是一种通过高科技数码设备来记录与解读的乐谱。

值得一提的是,“具体音乐”作为电子音乐的发端,在随着电子技术的飞速发展而使得“具体音乐”的创作技术逐渐被人们所淘汰,然而“具体音乐”的主要创作技术却与“具体乐谱音乐”的创作技术有着惊人的相似。这也使得我放弃了好多可供选择的名称,而使用“具体音乐”作为“具体乐谱音乐”的诨名。

总之,无论“具体乐谱音乐”在创作概念和创作技术以及其他尚未开发的部分与“具体音乐”的相似性,还是其在创作原材料与组成音乐的方式上的无限性,都使得“具体乐谱音乐”充满了广阔的发展空间以及在音乐风格上的无限。当然,与其他的任何创作方式一样,“具体乐谱音乐”依然需要许多优秀的音乐作品来给予支持。

附录:《顿使东风遍几垓》分析

作品是对现有的乐谱进行复制、剪切、粘贴等工序,创作出一个新的音乐作品。我将这种通过对现有乐谱创作而得到的音乐,称为具体乐谱音乐(Musique Concrète Partitionale)。琵琶独奏《顿使东风遍几垓》是我用这种方法创作的第一个作品。

乐谱来源

作品创作于2004年8月间,作品选择了由人民音乐出版社出版的《民族乐器传统独奏曲选集——琵琶专集》(中央音乐学院、中国音乐学院编,1987年10月北京第一版)中《十面埋伏》(汪煜庭传谱,李廷松演奏谱)与《浔阳琵琶》(樊伯炎演奏谱,樊愉整理)的乐谱。

主要创作技巧

作品主要采用了具体乐谱音乐中被我归类称为“拼贴(Collage)”的组织方法,即将不同的乐谱进行剪切加工后,按

一定的逻辑拼贴在一起的方法。

值得强调的是,此种被称为“拼贴”的方法,并不是近现代音乐中所常见的对音乐中声音元素的直接拼贴,而是对写有音乐的乐谱的拼贴。然而这种被拼贴的乐谱如同传统意义上用手写出的乐谱一样,都是通过传统的读谱演奏的模式被转化为音乐的声音形式。

材料

乐曲的材料有两个:一个是乐谱,一个是休止。休止来自乐谱被剪切后留下的空白。

材料的加工与发展方法

“乐谱”材料直接从原始的乐谱上剪切得到,成矩形的纸块,分为横切(图1)与纵切(图2)两种。横切是指矩形的长边平行于五线谱,而短边不跨越一行谱表以上(一行或两行五线谱);纵切是指矩形的长边与五线谱垂直,并跨越多行谱表。就“横切”与“纵切”相比较,当矩形纸块内部必须先完整演奏时,“纵切”所得到的“乐谱”材料可以打破原始乐谱的原先的阅读顺序,使得音乐的连接不局限于原始乐谱所提供的音乐连接顺序,而“横切”是遵照原始乐谱所提供的阅读顺序。现以巴赫《平均律钢琴曲集》第一册中第一首前奏曲举例(下同)如下图:

横切:



图 1

纵切:



图 2

横切与纵切是对乐谱材料最为原始的挑选与加工的方法。这两种对材料加工的主要方法,类似但又区别于具体音乐(Musique Concrète)中磁带剪贴技术上的“直切(Straight Cut)”与“斜切(Diagonal Cut)”。

“休止”材料是以秒为单位的时间块,以 $1/7$ 换算成小数

后($1/7=0.142857\dots$),小数点后提供的数字为使用的长度。即以1秒,4秒,2秒,8秒,5秒,7秒为休止的时间长度。

针对上述两个材料均分别各自有一个不同的发展方法,对“乐谱(图3)”的发展方法为“对乐谱的翻转(图4)”,即将乐谱倒置,类似又区别于具体音乐中对磁带的倒放(Reverse/Backwards Masking);而对“休止(图5)”的发展方法为“对休止的分割(图6)”(参见我的学士学位论文《“休止”中的逻辑与艺术——约翰·凯奇〈4分33秒〉分析》)。

乐谱:



图 3

对乐谱的翻转:



图 4

休止:

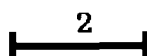


图 5

对休止的分割:



图 6

作品结构及材料的组织方法

作品共7页。全曲均以数字7以及 $1/7$ ($1/7=0.142857\dots$)所提供的数字进行逻辑的安排。现分别称“乐谱”为A、“对乐谱的翻转”为A’、“休止”为B、“对休止的分割”为B’,则各页对如上四个材料及材料发展的分配及分配数量(括弧内的数字)如下:

- 第1页: A(7)
- 第2页: A(7) + B(7)
- 第3页: A(7) + A’(7) + B(7)
- 第4页: A(7) + A’(7) + B(7) + B’(7)
- 第5页: A(7) + B(7) + B’(7)
- 第6页: A(7) + B(7)
- 第7页: B(7)

其中B以秒为单位,分别以1秒,4秒,2秒,8秒,5秒,7秒为一个循环,每页内部头尾相咬各自为一个循环,各页之间逐次向右错位循环,如下:

- 第2页: 1,4,2,8,5,7,1
- 第3页: 4,2,8,5,7,1,4
- 第4页: 2,8,5,7,1,4,2
- 第5页: 8,5,7,1,4,2,8
- 第6页: 5,7,1,4,2,8,5
- 第7页: 7,1,4,2,8,5,7

B’为该页B的逆行,并将各数字均拆解成由1,4,2,5共

(下转第143页)

南小调《茉莉花》(包括作为其“变体”的上举例 8 的《茉莉花》)中,这类“圆滑连唱”也很多见,为歌曲增添了缠绵和妩媚的意味。

“波音”在一般乐理是指本音与其上方或下方二度音的一次快速交替,用“ \sim ”记号表示,这种装饰性处理在民歌演唱中也很常见。但民歌中的“波音”还有多种变化,譬如有本音与邻音“连续快速交替”而形成的“波颤”,其“颤”的幅度、速度也多种多样,效果也有种种细腻微妙的变化。如湖南民歌中常见的所谓“带升徵的羽调式”,其低音区的徵音总要升高半音,并以“波颤”形式演唱(俗称“麻音”),效果十分别致,很耐听。又如前举例 6《黄河船夫曲》中,一种演唱处理是把后面那句中的“船公嘴哟”音区移高,其中“公”字加儿音并用喉音滚动(小舌颤动)唱法,颇显幽默,也别有风味。

上面说到的各式各样的用声和润腔手法常常是综合使用的。如滑音、“波颤”等细部润饰处理常与真假声、直音等用声变化相结合,实际演唱效果即多种多样。此外还有音色的明暗刚柔(涉及发音和共鸣位置等),音量的洪细强弱,以及语音、语气及表情等诸多因素的种种交织变化,故民歌的实际演唱效果和艺术风格可说是千变万化,其中种种精微与美妙难以用言词形容。需要特别提到的是,很多细致入微的

处理变化在乐谱中无法一一记录(包括本文中的谱例),因此民歌在完全按谱直唱时常显得索然寡味,远不能像民歌手的实际演唱那样富于变化,充满“灵性”和韵味。

记得一位西方音乐家曾这样论述中西音乐的不同:在西方建造了一批严丝密缝的音乐建筑,它是将七个音级像城墙的石块那样,进行了几何般的叠垒而组成;在东方,取而代之的是被纺织成精致的金丝银线的装饰物,音响被极为精细地伸展开,它是一根光滑的色彩斑斓的丝线,每一毫米都表现为一个充满感受和印象的世界。用这位西方音乐家的“色彩斑斓的丝线”的妙喻来形容中国民歌的演唱,实际上再形象不过了。乐谱上民歌的音符常显得那样简单,但一旦从民歌手口里唱出来,便立时成为五光十色的金丝银线,其中的“每一毫米”都充满了歌手们对音乐、对生活的独特领悟和对声音的独特把握。蕴藏在这根飞动的“丝线”中的种种奇特与美妙,永远值得我们探究和学习。

注 释:

①为便于读者寻找歌曲的背景介绍和录音资料,本文中的谱例均选自乔建中编著的《中国经典民歌》及其所附 CD(上海音乐出版社 2002 年 5 月版)。

(上接第 111 页)

四个数字两两相加而成的组合形式,由于第 4 页上数字 2 的重复,以及第 5 页上数字 1 无法再分割,所以将该两页上的数字 7 和 8 分割成 3 份用来补偿其“对休止的分割”的次数。各页具体安排如下:

第 4 页:2,4,1,7,5,8,2(1+1,2+2,1,2+4+1,1+4,2+1+5,2)

第 5 页:8,5,7,1,4,2,8(4+4,1+1,2+2,1,2+5,1+4,1+5+2)

演奏阅读顺序的安排

乐曲引用了偶然主义音乐(Aleatory Music)的技法,将乐曲的演奏时间、部分的演奏力度及其部分页中各个“段落”的连接顺序,交由演奏者自行决定,并在不同的页中,将演奏的阅读顺序进行了不同的处理。在创作时将每页内部各段落的连接上采用了“不安排阅读顺序”、“部分地安排阅读顺序”

和“严格地安排阅读顺序”三种不同的形式。将如上 3 种形式分别称为 a、b、c,则各页按页数顺序的具体安排如下:a—b—c—b—a—b—c。

材料在页面上位置的安排,注重在视觉艺术中所比较强调的布局的概念,便于演奏者通过视觉对演奏内容的选择,同时注意了视觉上的简单与复杂的变化与对比,其中引用了一些中国传统文化中的图形布局以及几何图形等等。

参考文献:

- [1] 迈克尔·肯尼迪、乔伊斯·布尔思,唐其竟,等. 牛津简明音乐词典(第四版)[Z]. 北京:人民音乐出版社,2002. 802.
- [2] Stanley Sadie, John Tyrrell. The New Grove Dictionary of Music and Musicians II[Z]. New York: Oxford University Press, 2001. 92.
- [3] 杰拉尔德·亚伯拉罕,顾森.《简明牛津音乐史》[Z]. 上海:上海音乐出版社,1999. 35.