

	跨界族群音乐文化研究的开放性视野 ——代栏目主持人语	杨民康 (3)
中国与周边国家 跨界族群音乐 文化研究专题	西方学者藏人音乐研究举要	杨晓 (9)
	论低音审美 ——以藏族同钦声响为例	吕钰秀 陈子平 (18)
	跨界族群语境中的“盘索里”表演 ——中国延边与韩国传统说唱音乐表演的历时性比较研究	宁颖 (28)
	与对位法对话的人 ——写于段平泰教授从教 60 周年之际	杨勇 (38)
作曲技术理论	《记忆的弦动》 ——梁雷、陈必先、邵恩、樊慰慈谈钢琴与民族乐队协奏曲的创作与诠释	陈仰平 梁雷整理 (44)
	基于功能和声与调性思维的 1/4 音作曲技法 ——以艾夫斯《1/4 音钢琴曲三首》为例	钱仁平 (51)
	用二胡书写的“四种字体” ——温德青二胡协奏曲《痕迹之五》作曲技法分析	孙晓烨 (59)
民族音乐	云南个旧市大屯镇洞经音乐三首套曲分析	张伯瑜 (73)
	北京通州运河号子中的山东音乐渊源	周青青 (83)
音乐学讲坛	无知—有知—认知: 学术研究之返本归真 ——曹本冶教授中央音乐学院讲演录	何华录音整理 (89)
	文艺复兴音乐的两种灵魂说 ——反思亚里士多德式与柏拉图式的心理学	[美] 朱塞佩·哲比诺 柯扬译 (98)
中国音乐史	基督教传教士与晚清中国的盲人音乐教育 ——以安格妮丝·郭士立、穆瑞为例	宫宏宇 (104)
表演理论	二胡演奏提琴改编曲之左手指法探究 ——以《流浪者之歌》为例	卜晓妹 (111)
书评	《中国近现代音乐史》(汪毓和编著) 《中国近代音乐史简述》(刘再生著)	张斯絮 (121)
	《中国传统音乐结构学》(王耀华著)	施咏 (124)
学术报导	虚拟世界 追求艺术无限 ——2011 年北京国际电子音乐节综述	王鹤霏 (130)
	第六届世界音乐周 ——“中日国际音乐研讨会”综述	赵亮 (134)
	中国传统音乐学科建设的战略构想 ——“首届传统音乐与当代中国学术研讨会”专家讲座述评	蒲亨强 陈开颖 (139)

CONTENTS

- The Open View in the Study of the Music of the Transnational Ethnic Groups YANG Min-kang (3)
- Western Scholars' Studies of the Tibetan Music: A Survey YANG Xiao (9)
- A Study of the Sound of the Tibetan Instrument *Dungchen* LÜ Yu-xiu CHEN Zi-ping (18)
- The Performances of *P'ansori* in the Context of the Transnational Ethnic Groups
..... NING Ying (28)
- Professor Duan Pingtai:
- The Man Who Holds a Dialogue with Counterpoint YANG Yong (38)
- Tremors of a Memory Chord* for Piano and the Grand Chinese Orchestra:
A Discussion about the Composition and Interpretation by Lei Liang, Pi-Hsien Chen,
En Shao, and Wei-Tsu Fan
..... ed. by CHEN Yang-ping (Yeung-ping Chen) LIANG Lei (Lei Liang) (44)
- The Quarter-Tone Techniques Charles Ives Used in His *Three Quarter-Tone Pieces*
..... QIAN Ren-ping (51)
- An Analysis of Wen Deqing's *Erhu Concerto Traces V* SUN Xiao-ye (59)
- Three *Dongjing* Music Sets of Datun Town, Gejiu City,
Yunnan Province: An Analysis ZHANG Bo-yu (73)
- The Shandong Source in the Grand Canal *Haozi* Music of Tongzhou, Beijing
..... ZHOU Qing-qing (83)
- Back to the Fundamentals of the Academic Studies:
- A Speech Given in the CCOM CAO Ben-ye ed. by HE Hua (89)
- The Two Souls of Renaissance Music:
- Reflections on Aristotelian and Platonic Psychology Giuseppe Gerbino (98)
- Enabling the Disabled: Missionaries and Their Efforts to Educate the Chinese
Blind in the Cases of Agnes Gützlaff and W. H. Murray GONG Hong-yu (104)
- The Left Hand Fingering in the *Erhu* Arrangement of Sarasate's *Zigeunerweisen*: A Study
..... BU Xiao-mei (111)
- Book Reviews
- Wang Yuhe, *A History of Modern Chinese Music*
- Liu Zaisheng, *A Brief History of Modern Chinese Music* ZHANG Si-xu (121)
- Wang Yaohua, *The Structure of the Traditional Chinese Music* SHI Yong (124)

《记忆的弦动》

——梁雷、陈必先、邵恩、樊慰慈谈钢琴与民族乐队协奏曲的创作与诠释

陈仰平、梁雷整理

受台北市立国乐团委约，旅美中国作曲家梁雷创作了一首钢琴和大编制民族管弦乐队的作品《记忆的弦动》。这首作品由旅德台湾钢琴家陈必先应台北市立国乐团邀请，于 2011 年 4 月 14 日在台北“国家音乐厅”首演。演出前，台北中国文化大学邀请梁雷在校园的大新馆圆型演奏厅进行讲座，并和陈必先对话，担任作品首演的指挥家邵恩亦出席。几位老师与在场师生就创作者和诠释者的中西音乐观、文化定向、美学融合和发展等问题展开讨论。讲座由樊慰慈教授主持。讲座和对话的记录如下，并经过讲演者的审阅和修改。

樊慰慈（民族音乐学者，美国西北大学博士，台北中国文化大学中国音乐系教授兼主任，以下简称樊）：这场音乐会将有一首新创作的曲子，由两位老师分别创作和首演，标题叫做《记忆的弦动》。我想请教梁老师，协奏曲的形式在西方从巴洛克时期发展至今，并迈入 21 世纪，你这次为钢琴与民族乐队这个特别的组合创作，有没有一些创作构思可以跟我们分享一下？

梁雷（作曲家，中央音乐学院附中校友，美国哈佛大学博士，“罗马奖”获得者，美国加州大学圣地亚哥分校副教授，以下简称梁）：为钢琴与民族管弦乐队创作有很大的挑战性，因为这个组合凸显了中、西音乐之间的一些根本的区别。首先要解决的问题就是音乐材料的本身。简单地讲就是钢琴要用什么样的材料跟乐队进行对话？

传统东亚音乐的立体性常常展现在单音和线条的丰富变化上。一个独奏乐器能够通过右手指法变化和左手的吟揉体现出一个室内乐队具有的表现力。我对古琴或是琵琶等有文人参与的传统音乐一直很感兴趣。从相关的研究中，我注意到中国音乐对声音本身的要求是非常复杂的。比如我们弹奏一个音，对钢琴或长笛等西方乐器来说，奏一个音就是一个点，信息主要集中在音高上；但在中国音乐，一个音除了音高的问题，必然带有音色上的考虑。正因此，才形成只有在中国这样的音乐文化里面会产生的古琴音乐，出现像古琴这种虽然只奏同一个音高，但是因为指法和弦法的变化，创造出优美旋律的现象。这旋律不是由音高构成的，而是通过运用不同指法所产生的不同音色所造成的。几年前我受到它的启发，发展了一个技法叫“一音多声”（one-note polyphony）。探索的是传统东方音乐中单音细腻丰富的色彩变化以及其潜在的多声功能。

另外，对杂音的巧妙应用。古琴或琵琶演奏家在音色上的处理，在乐音中参杂杂音，并且非常精确地将杂音进行定量。古人发明文字谱和减字谱等记谱体系来表达杂音的复杂成份，而不以音高和音值为主。很多中国传统曲目用杂音作为基本要素，比如在琵琶古曲《十面埋伏》中有些乐段使用大量的杂音，把它的潜力和音乐表现力发挥到极致。

最后，中国传统乐音音频的变化和灵活性，也是西方古典音乐中很难找到的。钢琴八十八个键一个也不能动；而中国的音乐家能很自然丰富地奏出

收稿日期：2011-11-17

整理者简介：陈仰平（1983~），男，美国加州大学圣地亚哥分校作曲博士候选人。

各种各样吟揉的可能性。中国音乐的乐音是流动的，是鲜活的。

为了能够在音乐材料上进行对话，我在钢琴部分用了少数的特别演奏法，包括泛音、压弦、和吉他滑音棒（slide bar），希望打破钢琴音色与中国乐器之间的界限，使钢琴有中国弦乐器的音色以及吟揉的变化。

陈必先（女，台湾第一位获国际大奖、包括“巴赫奖”的钢琴家，德国弗莱堡音乐学院钢琴教授，以下简称陈）：我想差别正是由于钢琴有了平均律（Equal Temperament）后所形成的固定调音。中国的音乐，每一个音奏出来都有它自己的生命，好像是活着的和自由的。这一点如果用西方的眼睛来看是有可能“不标准”的。而人们总想办法在弹琴的时候强调要弹得“准”，我们大量的弹琴和练习就是为了要固定这个结果。但中国的音乐则好像是在到演奏的时候才自己生出来，感觉就是在奏音乐的时候我们要冒险。而且我们也不知道会有什么结果。这个理念却在西方从约翰·凯奇（John Cage, 1912-1992）开始提及，并令全世界现代音乐都受到影响，而这个影响其实是源于东方的。

每当我听到胡琴的时候就要落泪。我在九岁的时候便出国。出国之前那时社会并不富裕，很少家庭有收音机，所以在街上工作的人都哼唱自己的音乐。他们哼唱的大部分是中国戏曲。我从他们当中听到的是一些地道的中国传统音乐，很有家乡的味道。但为什么我当时要选择弹巴赫、贝多芬和莫扎特呢？这大概是因为外国的音乐严谨的音乐理论和处理，令我感受到另一个不同的世界。他们的这个世界就好像有上帝存在其中，就像一个建筑呈现出完美的形式（perfect form）。中国和西方音乐的这种不同之处，促使我在很小的时候，就把它们两者区分得十分清楚：中国音乐是比较重感情方面的，而外国的音乐则是自成一个完整的世界和形式。

而钢琴作为乐器而言，可以称为西方音乐文化的象征。我知道现在在外国，如果你找作曲家为钢琴写作品，他们大都害怕，没有人喜欢写；原因就是我在钢琴上无论弹哪一个音或哪两个音也好，它们总是很容易被人们联想到舒曼的某某曲子，或是贝多芬、巴赫的某某曲子。这就说明钢琴的乐音和曲目本身在很大的程度上涵盖了西方音乐的历史。

现在我们把钢琴和中国乐器的声音合在一起，就像将我童年的两个相反的世界变成一个世界。对

我来说，正是这首协奏曲最重要之处，也是最特别的一件事情。而在尚未开始听乐曲里中国乐器的音乐部分，我已经可以在写给我的独奏部分中听出了中国的音乐味道。我也弄不清这是因为什么原因，我听到了在梁先生这首曲子当中有着跟我到现在为止所弹奏过的其它乐曲中所没有的以及完全不同味道的东西。

梁：没想到您跟我们分享这么一段感人的回忆。我写的每一个音符，每一个声响也都盛满了记忆，或者说是对记忆的向往。我生在文革末期。那时的中国，精神和文化被我称为“零点地带”。这是一段用暴力抹杀自己文化记忆的时代。我把这部作品的标题叫做《记忆的弦动》，因为“记忆”两个字对我有很深的意味。

1990年我17岁离开北京去美国后，在异国他乡寻找、回想着遥远的、自己心灵故乡的声音。我认为中国这一、两百年来是在为自己建了一道新的“长城”，这是把我们和我们过去的记忆切断的一道长城，而我们这一代人要做的，便是要打破这道长城。所以一到美国，我便到当地的图书馆里查找我在中国看不到的书。我逐渐发现很多从前学校里没有教授的东西，涉及到包括文化和其它各方面的问题。有一段时间我自己手抄中国文化的经典和著作——从音乐到佛教，尤其是有关中国传统绘画的经典。在抄写典籍的过程中学会了写繁体字。我觉得这些都是我小时候在中国被拒绝了的文化记忆，我要把这些失去的文化自己努力挣回来。我觉得生为一个中国人，我国籍是中国，但并不会意味我具有中国文化的记忆；相反的，文化的记忆是要靠自己一点一点挣来的。

创作音乐作品对我来说有一层意义，就是寻找记忆。这是个幻想的过程：在记忆中幻想，也在幻想中回忆。文化的记忆也不限于现代的中国。中国音乐和其它亚洲音乐（包括从蒙古到东亚的音乐），以及我热爱的西方不同时期的音乐，各种各样的音乐记忆都在音乐创作中表达出来。

樊：我希望进一步了解一下刚刚梁老师提及到中西方在音乐材料上的三点相异之中的第二点，有关杂音的见解。杂音其实也就是指音乐当中所包括的噪音，比如古琴演奏中左手在揉弦时所产生的杂音是十分重要的，而在弹奏琵琶的时候也同样会有这样的杂音产生出来。但事实上，现在我们当中有些年轻一辈的中国音乐学习者和演奏家却拼命地把这些所谓的杂音去除掉。他们似乎没有注意到这些

杂音是中国传统音乐中自然融和的一个成分。还有一点有趣的观察,我听过一些巴洛克时期的羽管键琴(harpsichord)音乐,发现羽管键琴在机械功能的设计上没有现代钢琴的那么完美,所发出的声音其实也像是包括了杂音;当大家仔细听的时候便会留意到当中有一些叮叮当当,好像不太好听的声音,但这也正是这些乐器的独特之处。

梁:樊老师刚才所说早期巴洛克时期中很多的乐器中都带有这类杂音,比如说用羊肠作弦线的拉弦乐器(gut strings),像维奥尔琴(viola da gamba)等,或是木笛(recorder)这些乐器等,它们比起现代的乐器来说,声音没有这么纯,带有复杂的成分。很多中国传统曲目用杂音作为基本要素,乐音与杂音相辅相成,辩证性地结合成为音乐表达的有机组成部分。在古琴的乐曲如《潇湘水云》中,琴家为了延续一个长音会以吟揉的方法,产生相关的杂音。如果仔细分析,当中的杂音是带有节奏的律动,还有轻重缓急等各种微妙变化。杂音本身就具备支持乐音的特性,并带有为之赋予生命的作用。古琴音乐中无声与有声的部分构成辩证的关系,就像呼吸一样。所以在我看来古琴中的乐音和杂音之间有着一种生生相关的联系,而且两者是互相依赖的。

陈:在今早排练时,我从梁先生的作品中感觉到我童年时在台湾听到的声音,这是一种在人家送葬时用的音乐。我记得每当听到这些音乐我都会觉得一种莫名的害怕,令我要躲藏到桌子下边的。我想是唢呐的声音令我有这样的反应,这声音尖锐得像会穿透我的身体一样。在这首协奏曲里面,也有一个段落有着这样的声音,令我想起像德国作家卡夫卡(Franz Kafka, 1883-1924)在他的文章提到“好的艺术应像一个榔头敲到你的头上面,让你醒来!”梁先生在那段用的声响效果,不是榔头敲到头上面,而是骨头插入心坎里面,对不对?(哄堂大笑)

我在弹奏时发现在你这乐曲中的钢琴部分,有的时候真的变得像古琴一样,说真的,我很高兴!

梁:您讲的那一段是钢琴变成古琴那样安静,紧接着是唢呐狂放地吹奏。两者演奏的是同一个音,D。这是我对单音的表现张力的兴趣。我前面提到“一音多声”的技法,而我在这首作品中继续探索,将这个技法延伸为一个音具有多重性格。一个音就像人一样也具有不同性格的侧面,而且可能

充满了矛盾的性格转化。比如一个人平静的心情可能被一件小事打乱,转眼从平静变为暴躁。刚才陈老师讲的那个段落,就是至静与至动的极端对比。一个音就把你带到另一个世界去。这是单音的闪现,单音的高潮,也是单音的棒喝!

一个音有多样以至极端的变化,它可以有不同的个性。比如钢琴上一个音可以听起来像锣鼓,也可以变成弦乐。可金可石,可丝可竹。音色之间的变化可以渐变,也可以突变,渐宗与顿宗双修。在这首作品里,琵琶、古筝的轮指、摇指衍变成钢琴双手快速交叉的震音,用指法构成乐曲中的一个基本音乐材料,使中国传统器乐中的弹奏指法在钢琴键盘上展开。

在快板与慢板乐段,我把它们粗略地分成“外篇”与“内篇”两部分。内、外大概可以与座部伎、立部伎相呼应。杨荫浏先生曾写到座部伎的音乐更相近于室内乐,技术上较立部伎复杂。我这首作品中间的慢板乐段把钢琴融入在中国的传统室内乐形式之中。乐器之间和而不同的交谈就像我们现在这一刻座在一起聊天的一种感觉。每一个乐器都成了独奏者。钢琴成了这小型室内乐的一部分。甚至可以说钢琴“消失”在乐队中。

樊:说到这一点,梁老师,我又想问你一个问题。你刚刚提到在写这曲子的时候,你最初的出发点和中心思想是审视中国的音乐材料以及研究如何可以将这些材料放到乐曲里面;之后再指出一些传统中国乐器,例如琵琶和古琴乐音中的复杂性。我发觉这其实是牵涉传统国乐中的音律问题。你怎么可以把钢琴这种运用十二平均律定音的乐器去配合我们的传统乐器?

梁:这是个挑战。音律的冲突最明显是在中音区。我这首作品开始是“无拍游声”(借用唐大曲《苏合香》的结构安排),之后为人拍的快板乐段,钢琴部分主要集中在高音区和低音区,为的是避免中音区音律的正面冲突。钢琴部分用12个音,但整体音集分成不同层次,右手限制在黑键,左手限制在白键。右手五声,左手七声。五声如同花蕊,七声如同追随围绕着花蕊旋转飞动的蜜蜂。两者交叉结合成为有层次的12声。这部分集中在钢琴最高和最低的音域,中音区一直被空出来。当然,空白的地方最重要——直到慢板乐章才发挥。在慢板这个部分,钢琴用压弦演奏,音色浑浊,接近民族弦乐器复杂的带有杂音的音色。音色互相贴近也缓解了音律间的矛盾。

我觉得如果生搬硬套西方的三和弦，民族乐队一定听起来不谐和。我创作时避免这样的和声语言，而试图找到另一种音乐语言，以传统中国音乐中的单音，和由单音变化产生的音块为主体的语言。并且，我希望打破民族乐队的传统西方配器模式，把大型民族乐队分解变成大、中、小各种不同的组合。我们的民族乐器本身并非与西方乐器的分类平行。比如，西乐的木管组乐器花样很多，民乐用这个模式来搭配就很吃力，会让笙组特别忙；同时民乐的弹拨乐器非常发达，西乐不能媲美。我们可以把民族乐队分成大、中、小多种不同组合，每个组合可以与一些原生的传统亚洲器乐音乐——包括中国的弦索、丝竹、南音、鼓吹等等，还有亚洲其它地区如韩国与日本的传统器乐组合——联系起来。这样一来，每个组合都有原生的根基，有了生命的来源。在创作过程中我意识到，为民族乐队创作产生的很多问题（包括音律或配器问题）并不一定是因为乐器间有难以磨合的冲突，更多是由于我们过于依靠西方古典交响乐团的套路和创作思维。创作还可以更大胆，想象可以更自由！

另外我们是否可以向邵恩老师请教一下？今天我听乐队的排练，觉得乐队的音准非常好，这归功于邵指挥训练乐队有他特别的方法。

邵恩（指挥家，中央音乐学院校友，台北市立国乐团音乐总监，斯洛文尼亚广播电视交响乐团首席指挥，以下简称邵）：梁先生的这个作品是地道的中国的。它的中国内涵不在于表面上的中国式旋律和表面上的中国四度和声。相反，他是把中国传统文化的内涵、中国的历史和中国的的人文和美学观念的精髓用音乐表现出来。我所指的这精髓是中国深层的美学观念。梁先生这作品是一个非常好的范例引起我们的讨论。

我们在民族乐队训练方面，多年来都面对着一个难题，就是我们民族乐队的音不准。这成为很多西乐人士批评我们国乐时常用的说辞。实际上，根本的问题并不是应该指出民族乐队的音不准；反而是应该指出什么是准？准的标准是什么？假如我们把民族乐队的音准用西方音乐的理念去套用，它的音永远是不会准的。因为中国乐器声部之间都是相对音准，而非绝对音准。中国音乐在过去都是属于单音部音乐。就像刚才梁先生所说，中国的传统音乐是靠着音色和指法等变化来表现音乐。这种单声部的中国音乐，到后来便发展出小型的小组合奏音乐。而当中最常用的便是通过即兴加花、减花的

手法去将音乐铺展开。除此之外，还有透过支声复调等变奏方法，把音乐中的情感和色彩表现出来。

我对民族乐队的训练是以追求和谐，追求悦耳好听为原则，但不完全照搬西方音乐的大小调体系。我们根据中国的调式体系，包括中国古代和民间音乐中的调式转化，来应对调音的问题。人们常说我们中国音乐只是基于五声音阶，这是一个很片面的说法。实际上，中国音乐有七声、九声甚至十一声音阶！这些音阶中的音都不是以半音音程来排级的，而是透过不同音级之间的音程游移，来完成一个完整的音阶组合。民族乐队的演奏家遇到 fa 和 xi 这样半音音程，我是不会用西方的半音的理念。但当你运用中国的调式和音乐语言，把调式中的主音作灵活地游移变换，它们的音表面上是一样的，但当中音距却是不一样的。在这里，中国的音乐会用民族乐器上特有的指法作不同调节。民族器乐家不是靠乐谱来决定演奏时用的指法，而是靠要演奏的乐曲中所属的调式来决定的。这种转换其实对他们来说并不是一件难事，因为他们从传统的训练中得到了熟练的技巧。所以，如果我们能够运用调式游移和不同指法的调节办法，民族乐队的乐器在融合时，所产生出的音就会准，声也自然会好听。

樊：对于这方面，相信陈必先老师也会有一些东西跟我们分享。陈必先老师是在国际乐坛上最著名的“两把刀”，从非常纯正德国的古典曲目，像巴赫和贝多芬，到现代的音乐，都有着非常深的涉猎和造诣。对于20世纪中叶以来的现代音乐，她有着大量演奏和研究的不同尝试，也是她在乐坛上著称之处。陈老师，你拥有着这么丰富的演奏现代音乐的经验，在经过这几天的排练后，想必可以跟我们分享一下你的感想。

陈：这是我第一次跟邵先生合作。在过程中我感到非常快乐，因为他排练的方法，既是热心，但也轻松。昨天跟邵先生排练合作的时候，我忽然明白了中国人的好处，就是尊敬，就是礼让，就是创意（creativity），就是认为艺术是从自由出来，靠逼是逼不出来的。邵先生在排练的时候会说：“噢！我错了。”这个是在欧洲不可能发生的。在那里，假如一个指挥家说“我错了”，人家就会看不起他。但事实上，自己肯为自己做错的事承认错误，这人才是真的。

在我任教的大学里我负责现代音乐，有责任教授和介绍现代音乐给学生，希望吸引多些学生从事现代音乐的工作。但是，虽然我推广现代音乐，我

发现外国的当代新音乐变得好像愈来愈不自由。想起当年跟威廉·肯普夫(Wilhelm Kempff, 1895 - 1991)学习贝多芬的音乐的经历。他的教法很特别,首先他会吩咐每一个学生先把奏鸣曲弹一遍,之后会不发一言,径自在钢琴上也把整部作品从头至尾地弹一遍。可是假如你仔细听的话,他弹的其实跟你的所有演绎是刚刚相反的。乐曲中你哪里加速,到他弹时,他会在相同地方慢下来。我从中明白到,音乐并没有特定的速度,重点是讲求平衡和配合。

现在,新音乐的演奏速度被固定了,就变得很不自由。有一回,我跟施托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928 - 2007)合作,他会问演奏家:“假如四分音的速度是60,那七连音相应的速度是多少?”等。这在他看来不过是基本技巧,所有演奏家都应该具备和熟悉。要做到这样,是要下苦工努力地训练出来。这又说明,在演奏现代音乐时,我就是作音乐的奴隶。当然,有能力把握音乐不同的速度和细节也是演奏家的本领。

演奏现代音乐跟演奏巴赫不同。巴赫在乐谱上几乎没有记下除了音符以外的细节,甚至连音符间的触键标记(articulation)也很少写。少得当我们把巴赫在他所有手稿中写有衔接标志的乐段收集整理后,只能印成一本薄薄的小册子。我跟学生说,假如你弹奏巴赫时,能发现巴赫在乐谱上记下了一个触键标记或是一个小小的连音线,你应当跪下来跟巴赫说声多谢了。总而言之,巴赫其实是挺宽大的,跟我们中国人一样。巴赫本人其实是不太喜欢在音乐上标明音乐的各处细节。因为他认为这样仔细标明细节是属于法国音乐的处理手法。跟德国的传统相违,所以,他的音乐越到晚期越纯,记下的细节愈来愈少,愈来愈真。

樊:我想这是与现代音乐从20世纪中叶到现在,五十年来的发展的两个极端的趋势相仿。一个是像约翰·凯奇希望在艺术中表现中国禅宗中“空”的思想,在音乐中放进了空间,以及机遇(chance)等原素;另一个是你刚才所说的,像施托克豪森和布莱兹(Pierre Boulez, 1925~),有着复杂数学和精密计算概念在音乐中间的另一极端。

陈:空间是非常宝贵的。以《歌德堡变奏曲》(Goldberg Variations, BWV 988, 1741)中的第25号作例子。在这首萨拉班德舞曲(sarabande)中,巴赫将所有的第二拍——这原本应该是有重拍的地

方,都只用单一个音表达。在这个例子上,巴赫运用减少的手法来强调此拍的重要性。用“减少”来讲重要,而不是用“加多”来讲重要。高级的作曲家都这样表达。一直发展到约翰·凯奇的时候,在他的音乐中甚至是什么都没有(指的是《4分33秒》,作于1952)。连一个音都没有,只有空间的存在,这样极致的表达真正令我们明白空间的重要性。

樊:真的有趣,刚刚邵老师也讲到国乐中的“减花”“加花”,陈老师现在又提到在西方音乐中的也有“减花”!当空间中能量增加到某一水平,时间便像是停下来,这的确是一个很高的境界。

陈:是的,有时当我们感到很高兴的时候,也会觉得时间像停止了似的。

邵:或者一个人非常痛苦的时候,不哭也没有眼泪。

梁:提到萨拉班德,对我也曾有很深的启发。陈老师说得对,巴赫音乐中情绪的高潮常常展现在萨拉班德上。打个比方:我喜欢欣赏西藏的唐卡艺术。有些唐卡布局是中间一个慈眉善目的菩萨,而菩萨周围常常围绕着面目狰狞的护法,更突出了菩萨的慈悲可亲。这个中间的菩萨就好比是音乐中的萨拉班德。清幽柔软的部分恰恰是作品的核心。有一件事我顺便提一下,就是日本《正法眼藏》的作者道元禅师(1200 - 1253)的故事。他到中国学成曹洞宗禅法后,别人问他在中国学到了什么,他回答说,“别无所获,只修得柔软心。”中国近现代历史充满了暴力和斗争,“柔软心”三个字在现代的中国已经久违了!我曾讲我在想象中回忆,也在回忆中想象。“柔软心”是我们传统中最珍贵的东西,也是我在音乐中特别召唤与回忆的。我这部作品的情感高潮可以讲是中间的慢板,它就是我的“萨拉班德”。这段钢琴独奏的角色有很大的变化。它不是像西方传统协奏曲那样强调独奏与乐队竞奏、对比、冲突,而是融合,甚至消失在其它乐器中间。有如传统中国山水画中的人物,不是自我膨胀地张扬,而是缩小成一粒种子,隐藏到大自然中。

樊:我虽然现在也有一些问题想提出,但在座的听众朋友如果希望跟台上两位老师谈谈的话,也请借着这个难得的机会提出来。

听众:两位老师好,我是位热爱国乐的大学

生,现在想请教你们两个问题。第一就是请问两位老师,我们未来若想创作同类型钢琴跟民族乐队合奏的作品时,应该要循那一个角度和方式来写会比较合宜一点?另外,第二个问题就是,两位老师,一个移居欧洲,一个移居美国。那关于西方人是怎样看待中国音乐,以及中国音乐在未来需要怎样发展,请跟我们分享一下。多谢。

陈:我可以先回答你提的第二个问题。在近代,从约翰·凯奇开始,西方艺术就开始对亚洲产生兴趣。令我感觉到西方人也开始认识到我们亚洲传统文化和中国音乐中有好处。比如像梁老师之前所提到,在中国音乐,一个音里面便含有很多味道。现在,很多欧洲的乐曲真的只是停在一个音上面。我现在经常都觉得,听他们的音乐,像是需要手拿着一个放大镜去看一般。有时是要停在同一处去看音乐的花纹,就是声音自身的花纹。

梁:我补充一下。我认为当今世界的文化已经不能按国籍来分辨。日本作曲家武满彻(1930-1996)早期对日本音乐非常反感,因为他认为日本的传统音乐代表了日本的落后,而着迷于西方音乐。直到认识了约翰·凯奇,因这位朋友的启发,武满彻回到日本的传统音乐去研究,才创作出像《十一月的阶梯》(*November Steps*)等重要作品。让我再说远一点,关于古琴音乐,近代我特别喜欢的一部关于古琴的书是荷兰的汉学家高罗佩(Robert van Gulik, 1910-1967)写的《琴道》(*The Lore of the Chinese Lute*, 1940)。

我之所以在此举这些例子,就是想指出我们不能只想因为我们是中国人,我们就要做中国音乐,等等。问题不那么简单。在西方,有些人可能比我们更了解中国文化。我有一次在北京大学讲学,曾问台下的二百多位学生有谁读过全本的《论语》。当时没有一个学生举手。但我在哈佛大学发现那里竟然有不少学生都读过全本的《论语》!我当时便对北京大学的学生说:“那你们还凭什么为自己身为中国人而骄傲呢?有着这样强烈民族自豪感,可是美国学生可能比你读的文化典籍还要多。所以,我们不能带着这样狭隘的民族主义心态。假若你是真正爱这个文化就应该问问自己,对中国丰富的文化内涵到底了解和认识有多少,有多深?”要注意,这种并不是单指生长于中国的理解,而是要靠自己真正去反省,靠自己的努力挣来的对中国文化的内在体验。

此外,我还想谈谈关于创作的看法。全世界的

音乐文化都是我们现代人的资源。西方不同时期的音乐——不论是现当代的,还是早期音乐如蒙特威尔第(Claudio Monteverdi, 1567-1643)等——对我都有非常深的影响。另外我一直对中国之外的亚洲音乐,特别是韩国、日本、蒙古、印度等音乐有着浓厚的兴趣。它们不断促使我继续分析,学习,得到新的领悟。

一方面我们有这么多的资源,另一方面,我们需要有分辨的能力。之前陈老师特别讲过一个字,就是“真”。我的儿子就取名叫“真”。我喜欢这个字。一个人要找什么是真的东西,要问自己,“我对东、西方文化的感受到底有多少真正的内涵?”真假深浅,自己要能分辨。现在的环境,人很容易陷入幻觉,知其然却不知其所以然,这确实是很危险的。

至于每一个文化本身的资源该怎么发掘,我的前辈和很多重要的亚洲作曲家都作过相关的努力。像陈老师所说的,西方作曲家向我们展现他们怎样融会亚洲美学到其音乐之中。他们甚至在研究亚洲文化方面给我们很多重要的启发。过去我在学作曲时,发觉有很多中国作曲家在他们的作品中用中国旋律去表达中国文化。他们把旋律作为中国音乐最重要的资源。问题在于有些停留在“改编”而不是“原创”的层面上。然而,另外有些作曲家从理论的角度来研究,比如调性问题,或者是乐器的演奏法,以及非常重要的美学问题等方面。在懂得利用这些资源后更深一步,不再对表面的旋律素材有所依赖了。

这同时也打破了很多过去的神话。正如邵老师所说的,很多人误认为中国音乐只有五声音阶,其实中国音乐比五声音阶要丰富很多。像《碣石调幽兰》,便不是用五声音阶作的,而是用到八个音。如果研究微分音的应用,就更复杂了。现在,我们从利用旋律的方式走到对理论的研究和思考,是一种实质性的跨越。这是将一个原来是属于表象的东西,演变为抽象。假若我们找到这个内在的美,表面上是不是五声音阶就不重要了。只要你抓住了最真实、内在的那一点,你可以选择用一种全新的音乐语言去表达。这是从文化当中衍生出来,一种带有生命力的精髓。就像你抓住了根,而不是表面上的东西。对中国和对世界其它文化的研究,都要做到这一点。可能你虽是亚洲人,但对非洲音乐感兴趣,那也可以变成你发挥想象力的地方。

邵:我也想补充一下。我在指挥大量的现代作

品之后,发现有很多作曲家并没有抓住音乐创作的实质。这类作曲家在创作的时候,拼命挖空心思地要创作一个很奇怪,而且是没有别人曾听过的声音或用过的作曲技法。仿佛若不这样做,同行会耻笑和看不起他似的。所以,他们这样做最后便会变成“无源之水,无本之木”,而他们的作品大都只是一堆新颖但奇怪的音响组合而已。

这次指挥梁先生的作品,我很受感动。他这作品当中有很多现代作品的技巧,我真的从来没有见过。但我却并不感到陌生,这是因为那些技巧都不是“无源之水,无本之木”,而是能令你在作品中联想到中国的古琴和雅乐等我们所熟悉的原素。整首作品是以这些原素做种子,继而发展起来的。它不是原型,而是已经发展变化了的。

我刚刚一开始便说,梁先生在作品中写的是中国音乐实质的部分。其实,即使是最现代、最新的写作技巧,也应该为作品服务。当然,在写作品的时候,也有可能不经意地引申出一些创新的技法,但技法必须要能表达音乐所要表达的内容。现代音乐创作技巧和发展是不应走上单纯的追求怪诞以及标新立异的道路的。而是要更强烈和更深入地去理解一个民族的文化,从文化当中做出新的音乐。

陈:之前听众提出的第一个问题,就是有关将来的钢琴协奏曲的创作问题,我们是不能回答的。这是每一个作曲家自己要去寻找的道路,而这道路是要靠自己通过试验去发掘的。这个寻找的过程需自己去亲自做,从而去创作属于他自己的曲子。我们是没有办法就此给一个标准的答案。

樊:陈老师这样说是因为艺术创作是没有一定的模式,它甚至没有一定的方向。好像说你作为一个在台湾生活的作曲家,问该怎样创作具有台湾精神与风格的钢琴协奏曲一样。其实这是个不应存在的问题。

刚才梁老师提及“真”,我觉得正是画龙点睛的精髓。在我个人和同行的一些创作经验中,我发现不是说你用上了一首台湾的民谣,把它发展成一首交响曲或国乐组曲等,这便能称之为台湾的音乐。因为这样出来的音乐有时是一些表象浮面的声音,没有真正的生命存在其中。所以作为一个作曲家,他本身的掌握力还是最重要的。

梁:我到了美国后,重新自学有关中国历史的书。我比较欣赏唐朝中国人的天下观。唐朝的十部伎大都是外来的音乐。那时候的中国有一个博大的

胸襟,有着天下都是兄弟的开阔思维。我们现在看西方音乐,它们发展得非常优秀,有很多值得我们学习。但这优秀的音乐是怎么会出现的?以利盖蒂(György Ligeti 1923-2006)作例,像他这样了不起的音乐家,也受到非洲音乐的影响。

陈:还有梅西昂(Olivier Messiaen, 1908-1992),他是世界性的!

梁:对!他们的眼光是超凡的,梅西昂是受到印度音乐的影响。这些作曲家能够在全世界找材料去丰富自己,所以他们的文化才富有这么大的生命力和这么多的想象力。而我们华人音乐家每当提到文化想象的时候,为什么总是只抓着所谓中国音乐不放?

在现在 21 世纪,中国是转变了。20 年前我出国的時候,中国是个第三世界很贫穷的国家。但现在我回中国,我成了穷人。的确,中国变得富有了,但我们要问自己,作为世界第二大的经济体,我们在精神方面有多少贡献?在世界文化上我们代表什么?除了有经济实力外,在文化上到底提出了什么新的理想和理念?为人类的文化和心灵带来了什么新的答案?现在,我们中国人应该要开放心胸,不要抓着“中国”的表面这一根拐杖。到头来,无论中国还是西方、现代还是古代,都可能成为我们思想的拐杖。要想发现一条真正属于自己的路,我们就不能靠拐杖走路。我非常热爱中国文化,但我不依赖它;我非常景仰西方文化,但我不跟随它。

国学家陈寅恪(1890-1969)在论及他学问的时候,说自己的是“不中不西,不古不今”之学。他求学要做到不论中西古今都融会贯通,但他的着眼点在于“不中不西,不古不今”!也就是说一种在精神上绝对的自由。这自由并不是没有根的自由;这自由实际上充满了张力,是要靠自己挣的自由。作为一个音乐的工作人,虽然是跟音符和声音打交道,但是我们也应该找到真正独立的思维,真正独立的表现方式。

(台下发出一阵掌声)

陈:希望大家来音乐会欣赏这首作品,因为这首作品实在是伟大,很棒!梁先生这作品是超过我想象的。

梁:对我来说,创作这首作品很简单。因为当你跟一位了不起的音乐家合作时,(下转第 103 页)

微妙区别，我们必须进一步研究作为对音乐经验之反应的愉悦感，但这大大超出本文的话题。就目前而言，我们不得不满足于一个较为审慎的结论：文艺复兴文化所关注的音乐的力量和危险，不仅反映了音乐不稳定的文化身份——这是人类行为一个出了名难以被精确限定的方面——同时，也反映了灵魂概念本身的不稳定性，这个概念制约着近代初期人们对具有认知能力的人类存在状态的反思，人们相信这些认知能力独一无二地处在物质和非物质的中间。除这种概念的不稳定性外，人们也缺乏关于（作为感觉和理解对象的）音乐的认知价值的令人满意的共识。在音乐语义学领域对亚里士多德式与柏拉图式灵魂理论之间的复杂关系的历史研究，还有待今后进行。但可以肯定的是，在文艺复兴的意大利，将任何一种哲学模式凌驾于另一种之上，都可能得出关于音乐是什么？音乐对我们有什么影响这些问题的不同答案。

作者简介：

朱塞佩·哲比诺（Giuseppe Gerbino）：美国哥伦比亚大学音乐系主任、副教授，音乐学博士，研究兴趣集中在意大利牧歌，早期现代史中的音乐与语言的关系，早期歌剧，文艺复兴时期的认知和感觉理论。其专著包括《文艺复兴意大利阿卡迪亚德音乐与神话》（剑桥大学出版社2009年版）等。其论文发表于《音乐学杂志》《中世纪与早期现代史研究杂志》《音乐季刊》《音乐研究》等。曾接受美国音乐学协会、哈佛意大利文艺复兴研究中心、

（上接第50页）

问题都能迎刃而解。跟陈老师和邵老师合作，不可能的事情都变成了可能！我写的这首乐曲在钢琴技巧上来说，确实非常有挑战性。而我能够有信心这样写，是因为当我与一位真正的艺术家合作时，我会感到很自由。因为这位艺术家不会放弃。只要我想象到的，她会无论费多大力量也要实现出来。我这次跟陈老师和台北市立国乐团音乐家们的合作便有这种自由的感觉。这是一种大家一起把心注入到音乐中的感觉，这种快乐是只有在这种合作中才能得到的。

陈：我要讲，为什么我们一定要做到呢？原因是它有“必要”要做到！很多不好的作曲家在音乐中所要求的根本是无聊，没有意思和原因。而在演奏梁老师的作品时，我和邵老师没有感觉到苦，因

美国文艺复兴协会、梅隆基金、美国哲学协会和意大利国家研究中心的科研资助。

① 吕克·布里松（Luc Brisson, 1946 -）是当代法国哲学家，供职于法国国家科研中心（French National Center for Scientific Research），出版多部关于古希腊哲学及宗教的著作。——译注

② 拉姆达是古希腊的数字11，其字形如三角形，大写字为“Λ”，小写字为“λ”。柏拉图在《蒂迈欧篇》中所提及的构成宇宙创生之比例的七个数字，其中的奇数、偶数分立左右，正好组成一个三角形，形状近似于拉姆达，因此得名。——译注

③ 此拉丁文语句为中世纪意大利经院哲学家托马斯·阿奎那（1224 - 1274）所言，即“脑海中的一切东西都是先通过感觉的”。——译注

④ “Common sense”一词，今多译为“常识”，但它源于拉丁文“Sensus Communis”，早在古希腊、罗马时期便已存在。该词最早出现在亚里士多德的著作中，指某种整合各独立感官感觉信息的能力。随后，阿奎纳（Thomas Aquinas）、笛卡尔（René Descartes）也在近似的意义上使用该词。康德（Immanuel Kant）则以此指人类审美中的某种共通的能力。鉴于哲学界一般将其翻译为“共通感”，本文暂沿用此译法。——译注

⑤ 逍遥派是古希腊哲学家亚里士多德创立的学派，又称亚里士多德派。因亚氏喜欢和学生散步、讨论学问而得名。亚氏死后，该派由其弟子继承下来。——译注

（责任编辑：温永红）

为他的音乐中的一切都是既自然又必要的。

① 《记忆的弦动》的录音已由台北市立国乐团，指挥家邵恩，钢琴家陈必先录制，将收入于2013年由Naxos唱片公司出版的梁雷作品专辑在全球发行。作品的现场录音可以在作曲家梁雷的个人网页上欣赏：www.lei-liang.com。梁雷的全部音乐作品由纽约舒特公司（Schott Music Corporation, New York）全球代理销售。

② 生于德国，20世纪伟大的钢琴家之一，也是诠释德奥古典音乐，特别是贝多芬和舒伯特音乐的权威。

③ 源自中美洲西班牙殖民地的缓慢的三拍子舞曲。

④ 1969年受纽约爱乐委约，为日本民族乐器和西方管弦乐队而作。

（责任编辑：温永红）