

刘健 王岚 收稿日期: 2003-08-20

追寻新音乐的足迹——《现代记谱法教程》评述

内容提要: 本文是对青年学者童昕的阐释现代记谱法的专著《现代记谱法教程》(湖南文艺出版社2003年版)所写的书评。

关键词: 书评; 童昕; 音乐; 记谱法; 《现代记谱法教程》

中图分类号: J605 **文章标识码:** A



青年学者童昕的著作《现代记谱法教程》(湖南文艺出版社2003年版;以下简称《记谱法》)是一部全面、深入、系统地阐释现代记谱符号和记谱方式的专著。虽然早在公元前3世纪,中国就已有一套自己的记谱法体系[1],但是,国内关于记谱法的专题性研究著作却显得凤毛麟角,传统记谱法专著仅能见到一本译著(前苏联纽恩堡《记谱法》[2]),现代记谱法专著更是尚付阙如(虽然人民音乐出版社1992年出版了一本关于现代记谱法的《新音乐语汇—现代音乐记谱法》,但此书基本上是各种符号的罗列、汇编,而不是供专业作曲教学的教程)。所以,《记谱法》可谓是由国人自己撰写的第一本有关二十世纪音乐记谱法的教科书;它的完成出版,不仅对现代音乐的创作、分析、演奏具有指导作用,而且对国内音乐基础理论学科的建设与发展具有补白的重要意义。

《记谱法》是一部综合性很强的著作。它不仅涵盖适用于所有乐器的通用记谱材料(音高、时值、力度记号、框形记谱法、图表谱和文字谱、电子音乐谱),而且还包括适用于各类乐器(打击乐器、竖琴、钢琴、弓弦乐器、管乐器)和人声的专用记谱材料。

作为教程,《记谱法》的特色之一,在于体例安排的科学合理。内容安排上,“上篇”综述通用记谱材料,“下篇”分论专用记谱材料,上、下篇的内容既相对独立又相互关联。譬如,在阐述“音簇”——这一现代音乐创作中使用相当频繁的表现手段时,作者在上篇“音高”一章中做了整体论述,在下篇“钢琴”专用记谱法章节中又分别讨论了“有固定音高的音簇”、“无固定音高的音簇”的记谱。这种内容上的前后呼应、互相补充,不仅使每个知识点的理论阐述更为清晰、透彻,而且可使读者获得对现代记谱法全面、深入的了解。

谱例安排上,由于上篇概述的是具有一般性、普适性的通用记谱法,所以作者多选用实际作品中的片断,以求体现出书中的每种记谱法都来源于对实际作品中出现的新符号、新标示的归纳和总结,从而增加了该书的学术价值和水准。如上篇第四章“框形记谱法”中,为说明不同作曲家所赋予“方框”的各种不同含义和用法,分别列举了谭盾《鬼戏》、Witold Lutoslawski《弦乐四重奏》第一乐章、Helmut Lachenman《诗五节》、Sylvano Bussoti《表白》中的片断。而下篇专论的是各类乐器和人声的非常规演奏法记谱,涉及每种乐器的结构特点、用非传统的演奏手段在乐器的不同结构部位制造出的各种音响,以及如何记谱问题,因此书中多采用图解性谱例,以便能清晰明了、简洁准确地表明这三者的关系。

附录中,作者选编了13首完整作品和相对完整的作品片断(这些作品和片断或侧重于某种现代记谱法,或综合运用了多种记谱法),并附有简短的提示说明。如第一首“丹马瑞斯钢琴独奏《古希腊节日舞》”,提示为:“两种不同拍子结合在一起的复合拍。相关内容参见正文第二章第二节(‘拍号’)、

第三节（‘节奏组合’）”。又如第八首“Hans Werner Henze铜管五重奏《演出片断》”，提示为：“微分音记谱，铜管乐器的非常规演奏（如花舌、极限音高）的记谱”，框形记谱法。相关内容参见正文第一章第三节（‘其他变音记号’）、第四节（‘不固定的音高’），第四章（‘框形记谱法’）及第十一章第二节（‘铜管乐器非常规演奏法的记谱’）”。这些典型乐曲的选编及提示性的文字说明，不仅有利于读者加强对正文所讲理论知识的实际应用和深入理解，而且增加了附录的使用价值，使其成为该教程重要的组成部分。

正如学术上的许多真知灼见都是建立在前人研究成果的基础之上，虽然《记谱法》的内容编排及部分谱例的选编参考、借鉴了国外著作，但是作者并未简单地生搬硬套，使教程成为罗列记谱符号的说明和指南，而是通过对已出现的现代记谱符号和记谱方式的分析，归纳出八条通用的、重要的记谱原则。这些原则涉及五个方面：关于记谱方式的原则（第一、二条原则）；关于记谱观念的原则（第三、四条原则）；关于记谱与演奏的关系的原则（第五、六条原则）；关于乐器符号及缩写的原则（第七条原则）；关于乐器非常规演奏法记谱的原则（第八条原则）。如第三条原则是：“作为读谱者，必须仔细阅读作曲者对每一种在作品中出现的现代记谱法所作的文字解释；作为作曲者，在遵循某些原则的前提下，可以按自己的意愿创造任何一种新的现代记谱法”（第9页）。这条原则既告诉读谱者如何读谱，也告之作曲者，现代记谱法如同现代音乐一样，是相当个性化（作曲者的个性、作品的个性）的产物。但这是否意味着现代记谱法的创新可以不受任何约束，作曲者在现代音乐的创作中可以完全摒弃传统记谱法而无限地寻求新的记谱法呢？对此，作者在第四条原则中有明确的回答：“正视在现代音乐中传统记谱法的新角色，在材料不变的前提下，提倡根据改变原有材料的使用规则以适应新情况，而不提倡没有节制地发明和使用新符号（第18页）”。这条原则实际触及到现代记谱法的观念问题，即现代记谱法是手段，还是目的？关于这个问题，书的“前言”中已指出：“对于任何时代的作曲家而言，记谱法都应该是一种力求忠实准确地反映自己所寻求的声音的工具，而不能视其为一种追求新奇视觉效果的手段”。“只有当传统记谱法确实不再能够准确记录想要的声音时，我们才会转而开发新的记谱法。一个老练的作曲家，会尽量运用传统的记谱法（前提是简便易懂，不给演奏者制造麻烦），哪怕他创造出的音乐是前所未有的新奇”。

又如，作者通过对管乐器种种非常规演奏法记谱的列举和分析，归纳出乐器非常规演奏法的记谱原则：“对于任何乐器的非常规演奏，作曲者都应尽力而为地在该乐器上事先试验，与演奏者共同探讨。音乐创作与乐器演奏技巧的丰富拓展总是相辅相成，互相促进的”（第83页）。这条原则明确了现代记谱实施的前提，是“使表演者能准确无误地将作曲家的意图表达出来”（前言）。因为，作为记谱法的第一评判的演奏者，若能通过视谱准确地再现作曲家内心的声音，作品的记谱无疑是成功的。

由此可见，这些原则乃是全书的精华所在，其重要性、普遍性如同数学中的公理一样。它们不仅帮助读者掌握现代音乐作品的读谱方法和技巧，建立一种科学的记谱理念，而且作为音乐界对现代记谱法的规律和本质特征的首次归纳和总结，具有创新性价值并将产生重要影响。

当然，由于此教程是国内关于现代记谱法的第一本著作，难免有不周全之处。如现代记谱法和现代作曲技术是息息相关的，教程在现代作曲技法上虽有所涉及，但并未深入下去，若能进一步探讨记谱法和作曲技术之间的关系，会更有意思。还有书中部分记谱法所标记的特殊演奏法发出的声音，以及附录中选编的典型作品缺乏实际音响资料，若能录制成唱片，则更能加强读者对现代记谱法、现代演奏法及新音色的感性认识。

本书的作者童昕是中央音乐学院青年教师，她从小学习作曲，研究生期间开始从事中国现代音乐创作的分析和研究，并陆续在《中央音乐学院学报》、《黄钟》、《爱乐》、《人民音乐》等期刊上发表过有关现代音乐创作的论文和乐评。所以，这本教程虽然是作者的第一本著作，但却显示出她对新音乐创作理念、创作手法、记谱方式的熟知，以及良好的文字驾驭能力。更难能可贵地是，作者在教程中，颇具创新性地提出了现代记谱法的一些原则，这些原则给读者提供了了解和认识现代记谱法的钥匙。正如作者所言，“领会这些原则，比认识某种具体的记谱符号更为重要。就象我们不可能、也没有必要学会每一个汉字，只要学会查字典的方法就行了”。

参考文献：[1] Stanley Sadie: the Grove Concise Dictionary of Music, New Update Edition, 1994 by the Macmillan Press Ltd.p.564. [2] [前苏联]纽恩堡著、陈登颐译.记谱法[M].北京：音乐出版社，1958.

作者简介：刘健（1954~），男，文学硕士，武汉音乐学院作曲与音乐音响导演系教授（武汉 430060）；王岚（1974~），女，文学硕士，武汉音乐学院作曲与音乐音响导演系教师（武汉 430060）

