

彭志敏 收稿日期: 2003-06-20

为了学科建设的当务之急——写在《现代音乐作曲技术理论丛书》出版之际

内容提要: 本文旨在介绍由童忠良、赵德义、彭志敏主编、由湖南文艺出版社新出的《现代作曲技术理论丛书》这套丛书,它是文化部主持的“全国艺术科学规划课题”(01BD31)和湖北省教育厅主持的“社会科学研究项目”(2001Z077)结题成果之一,该丛书在整体构想、编撰原则等,对音乐学科建设,有积极的意义。文章强调了对20世纪新音乐开展研究、并把新音乐和现代作曲技术理论纳入专业教学的必要性。

关键词: 《现代音乐作曲技术理论丛书》; 现代音乐; 新音乐; 作曲技术理论;

中图分类号: J614 **文章标识码:** A

(一)

音乐历史上的20世纪,是一个大破大立的世纪,探索创新的世纪,也是一个离经叛道和七彩纷呈的世纪。其中,代表着20世纪各时期专业音乐发展前沿的“先锋队”——也就是被泛称作“现代主义”(the Modernism)或“先锋派”(the Avant Garde)的作曲家、以及他们创作的“现代音乐”(the Modern Music)或“新音乐”(the New Music)作品、还有他们“探索”、“发明”的那些与新音乐创作密切相关的新兴作曲技术——更是在史册上留下了浓笔重墨的遗痕,给人们提出了众多有待思考和解决的问题。回眸既往,正像人们所看到的那样,20世纪的新音乐家们大都在“为创新而疯狂的奋斗”[1];其间,“新的流派和新的运动以惊人的速度(大约每5年一次的周期)涌现出来”[2];那些听所未听的音响、见所未见的谱式、用所未用方法,以及那些有所未有的现象与行为、闻所未闻的理论或口号等,在百年上下竞相沓来而层出不穷;更有那些形形色色的主义、纷繁复杂的体系、个性迥然的技术、离奇古怪的事件或创举等等,在音乐生活中争奇斗艳而各领风骚,令人“时而愉快,时而苦恼,时而愤怒,时而困惑,时而又惊讶”[3]。上述种种,一方面在无形而深刻地影响着人们的思想,改变人们的观念,不断拓展音乐的内涵意义和外延空间;另一方面,又由于它们的“超前式发展”或“跨越式挺进”,在使人们惊讶、疑惑、并感到问题愈来愈多的同时,还使新音乐与其受众之间的距离不断加大,以至成为人们向它们贴近的客观障碍(甚至使二者对立起来)。因此,对20世纪的新音乐有所解释,且这种解释是客观而不是偏激的、是技术而不是描述的、是系统而不是孤立的、是透视而不是浅表的、是可供专业教学而不是一般译介的——就像人们在百年之前积极对待新引入的西方传统音乐及其作曲技术理论那样、也像我们在十年之前编写传统作曲技术理论丛书(共9种10部,全部已由人民音乐出版社出版)那样——再编写一套20世纪现代作曲技术教科书,便成了学科建设继往开来的当务之急。

作曲技术理论,作为音乐艺术学科中的一个重要分支,作为高等专业音乐教育中的一组重要课程,也作为能够剖析音乐作品、有助于音乐创作的一种重要手段和实效工具,在新中国成立半个多世纪以来的日子里,应该说,已获得了长足的发展,也取得过骄人的成绩。在前置性课程——(西方)《音乐基础理论》的支撑下,《和声学》、《曲式学》、《复调音乐》与《配器法》所谓“四大件”,不仅成为现行作曲技术理论教学体系中的主干课程,也成为人们解释20世纪之前西方大小调音乐的全套工具;当把上述来自西方的作曲理论或技术方法,与中国音乐、尤其是和发展着的中国当代音乐创作相结合,以及在此基础上对“四大件”内容所作的“五声化”、“民族化”或“中国化”的“适应”、“改造”与“拓展”,其结果,又使作曲技术理论逐渐有了较明显的“中国特色”;特别是随着新时期改革开放的深入扩大,交流引进的不断增多,译介研究等工作的逐步进展,部分新音乐内容被适当转化成作曲技术理论,也使“四大件”内容在传统基础上,各自有了相应的延伸。但从总体上讲,尤其是对比着20世纪国际新音乐突飞猛进的发展与学科建设日渐紧迫的需要来看,我们的作曲技术理论构架,还没有突破前苏联时期音乐理论体系给定的基础,我们的作曲技术理论视野,还没有均衡地(或等价地)扩展到世界范围,我们的作曲技术理论研究,还没有同步地跟上时代音乐创作的跨越式发展,我们的作曲技术理论研究新成果,也还没有适时进入专业音乐教学内容的主体。结合高等专业音乐教育关于作曲技术理论教学用书的情况看,上述种种“还没有”,又显得更加突出一些,改观这种现状的紧迫性也更强一些。因此,如果能在以新音乐为对象的作曲

技术理论研究方面,进一步地加强认识、超越习惯、增加主动、整合力量、协调运作,及早把现有关于新音乐的研究成果集中起来,转化过来,编写出来,使之成为一套能够直接用于当前作曲技术理论教学的教科书,不仅是刻不容缓的当务之急,也是学科建设之需要所赋予我们的庄严使命。

武汉音乐学院的作曲技术理论学科,一直都在国内同行的关心支持和褒奖鼓励下、为了学科的建设与发展而勤奋地工作,因此能在全面、系统总结传统作曲技术理论成果的基础上,较早切入以新音乐为对象的作曲技术理论研究——譬如说,童忠良教授在上世纪60年代末就提出关于现代和声功能网的理论并于80年代初出版了专著、郑英烈教授从1983年起在国内首开序列音乐选修课并于1989年出版了国内第一部序列音乐教科书、彭志敏教授从1987年起开始讲授以现代音乐作品及其分析方法为主要内容的音乐分析学课程并于1997年出版了国内第一部音乐分析教科书等就是例证。为了实现上述构想,从新世纪伊始的2001年起,武汉音乐学院的作曲技术理论学科就开始着手拟订撰写整套“现代音乐作曲技术理论丛书”的具体工作计划,并由童忠良、赵德义、彭志敏三人担任主编;通过申报,这项计划又被分别纳入文化部主持的“全国艺术科学规划课题”(01BD31)和湖北省教育厅主持的“社会科学研究项目”(2001Z077),彭志敏为该两个课题的负责人;而整套丛书的出版,则从一开始就得到了在音乐、尤其是在专业音乐书谱出版方面极具眼光和魄力的湖南文艺出版的大力支持,特别是该社前社长曾果伟和现任副社长孙佳等出版家所做的决策与支持,更是重要而功不可没。两年时间过去,通过各个方面的努力,丛书的编写工作进行正常。从2003年4月起,丛书开始由湖南文艺出版社陆续推出:参加这项编写工作的作者,将陆续看到各自的劳动成果;作曲技术理论学科的教学需求,将陆续得到部分的补足;丛书所涉的各种内容,也将陆续得到国内同行和专业教学实践的检验——我们作为编者和作者,衷心希望这套丛书能为作曲技术理论学科建设有所作用,也真诚希望得到所有同行的关心、指正与批评。

(二)

整套丛书共含教程12种。它们是:1,《现代记谱法教程》,作者为中央音乐学院青年学者童昕;2,《现代音乐视唱教程》,作者为刘永平教授;3,《现代乐理教程》,作者为童忠良教授;4,《现代和声教程》,作者为童忠良、赵德义、彭志敏教授和朱爱国副教授共四人;5,《现代赋格分析教程》,作者为赵德义教授、刘永平教授;6,《现代音乐作品分析教程》,作者为彭志敏教授;7,《现代音乐分析方法教程》,作者为中央音乐学院姚恒璐教授;8,《现代乐器法教程》,作者为上海音乐学院杨立青教授;9,《现代配器法教程》,作者也是杨立青教授;10,《现代室内乐写作教程》,作者为周雪石教授、钱仁平副教授和赵曦讲师三人;11,《无调性和序列音乐写作教程》,作者为彭志敏教授;12,《计算机音乐写作教程》,作者为刘健教授、冷岑松讲师和冯坚讲师三人。

整套丛书作为一个教程系列,我们在编写的过程中,力求执行以下几条原则。

第一是关于“时限”的原则。

我们把“20世纪”这个概念的时限,具体界定为1900-2000年。因此,除了必要的历史回顾,必要的情况类比,必要的风格追踪——这主要是指少数创作于19世纪、但却能够“先现”或“影响”20世纪新风格(诸如德国作曲家R.瓦格纳、俄国作曲家A.斯克里亚宾、法国作曲家E.萨蒂、美国作曲家C.艾夫斯等人)的作品外——一本丛书所涉及的主干内容,大都在所规定的时之限内。在具体的选题过程中,只要条件允许(如乐谱和音响的是否齐备且方便易得、在当前情况下实现分析的需要与可能等),我们也力求能够挑选出20世纪不同时期、不同流派、不同风格、不同品种和不同新音乐作曲家创作的、在作曲技术方面能具某种代表性的作品,以求能够尽可能“均衡”反映新音乐创作在作曲技术方面发生发展的百年概况。但是,人们对于20世纪不同时期新音乐资料的获取、认识、把握和评价情况是不同的,就20世纪不同时期出现的各种新兴作曲技术自身来看,其运用、积淀、成熟和被接受认可等方面的情况也各不相同。一般来说,作为某种作曲技术,其出现时间“较早些”的,被认识的程度可能会更深些;而就各种技术的运用情况看,被使用时间“较长些”和被使用范围“较广些”的,被认可的程度自然显得更高些。因此,从具体的数量上看,本丛书对20世纪前50年内容的涉及,要比后50年的偏多。

第二是关于“风格”的原则。

应该特别强调指出的是,作为特定概念的“现代音乐”或“新音乐”,它们虽有具体的时间界限,但更有其独特的风格内涵。这是因为,同在“20世纪”这样一个具体时段里,还有许多作曲家(如俄国的S.拉赫玛尼诺夫、苏联的D.肖斯塔科维奇、德国的C.奥尔夫、美国的S.巴伯、R.塞兴斯、R.哈里斯、H.汉森等)仍在继续使用传统或共性的方法写作,同在20世纪中,也还有那些与新音乐平行存在的各类“大众音乐”或“民族音乐”等其它品种。相比之下,属于特定风格范畴的现代新音乐——这主要是指那些在专业音乐

领域里，直接对着“传统写法”、“习惯用法”、“常规做法”及其“共性标准”而力求突破、大胆探索、锐意求新，其所作所为又广及音乐思想、观念、形式、语言、工具、方法、程序和效果等诸多方面，因此能够明显区别同在20世纪的其它音乐并在技法上大步在先的那种音乐。据此，本丛书的内容，将主要述及上述意义的新音乐，并将力求指出它们的“新意”之所在、与传统写法的“区别”之所在、以及彼此之间的“关联”之所在，从而在“风格”标准与“技术”参数上，使这种意义上的新音乐能与20世纪的其它音乐区分开来。对于某些在20世纪新音乐创作历程中持续时间较长、运用范围较广、其发生发展过程在今天看来脉络比较清楚的作曲技术类型——诸如从调性到无调性、从音高序列到整体序列、从有量记谱到时间记谱、从乐音到噪音、从音高到音响、从语义到语音、从预制到随机、从控制到偶然、从声学媒体到数码媒体等——本丛书也将尽可能从风格的角度，努力梳理出它们的技术演变过程。

第三是关于“教程”的原则。

应该说，关于20世纪新音乐的编年史叙述、不同时期或技术类型的专题性研究、代表性作曲家的传记或重点作品的分析介绍等，已经有了不少的著作或资料；相比之下，特别是结合我国专业音乐教育的情况来看，以20世纪新音乐作曲技术为内容的系统教科书、特别是由国人自己撰写(而非翻译或编译)的系统教科书，则显得鲜见少有乃至如凤毛麟角。20世纪已经过去，更加开放的21世纪已经到来，人们对于20世纪新音乐的看法将随着时间的推移而愈来愈趋向于冷静、客观和深入，加上中国专业作曲家的创作在新兴作曲技术的探索和运用方面也日渐广泛、多样和成熟，因此，在专业教学中有目的、有步骤、有把握地引入20世纪新音乐的内容，以满足日益发展的音乐创作和人才培养需要，也日渐成为一项紧迫的任务。正因如此，我们才决定在新千年伊始，以20世纪的新音乐为对象，以其作曲技术为重点，编写一套可供我国高等音乐艺术院校作曲或相关专业教学参考或使用的教程，并且在编写过程中，力求注意使丛书各教程与现行高等音乐教育相关课程在内容上的衔接和区别，同时也力求注意：一，突出所选内容的“典型性”(指是否有利于说明某种作曲技术的最基本特性)；二，注重所选内容“定型性”(指“用法”上的基本确定和“看法”上的基本趋同)；三，考虑被纳入教学的“可能性”(诸如乐谱与音响的配套、典型和定型性程度较高等)；四，兼顾教学进度的“单元性”(诸如单个知识点的相对独立、相关知识点的相对集中、使章节的规模与课时的长短对应、加强作为“作曲教程”的可操作性等)。此外，在各教程及其每章节之后，还给出了习题及其提示性说明和参考答案(有的还给出了参考性的阅读材料目录等)，以加强其教程特性和使用方便。

第四是关于“技术”的原则。

应当指出，在20世纪特定条件下产生的新音乐及其种种流派，是一系列特殊而复杂的历史或文化现象，它们所涉及到的方面之多，可能超过了历史上的任何一个时期或任何一个流派。本丛书则主要是从作曲技术理论的角度讲解20世纪新音乐的。这不仅仅因为本丛书的使用对象主要是作曲专业人员，更重要的，是因为20世纪新音乐与新兴作曲技术的密切关系——这种重要的客观事实、存在方式或依赖关系——所决定的。从某种意义上说，音乐作品是一种技术化的产物；没有必要的技术保证，就不可能有专业作曲。相比之下，更加复杂而高度个性化的20世纪新兴作曲技术，更是这种新音乐赖以存在的深层基础和必然条件；没有这些技术的支撑，就没有所谓的新音乐；不能了解和掌握这些作曲技术，也就难以真正地贴近它们以至深入，自然就更谈不上在以后的创作实践中借鉴、发展或超越它们。这不仅决定了本丛书的编写重点，也决定了它的编写难度。事实上，攻克“新音乐作曲技术”这道难关，是新世纪专业音乐创作、研究和教学中无论如何也不能回避的重要课题，它既不是一、两个人在短时间内写一、两篇文章或一、两本著作就可以解决的问题，也自然超越不了“由表及里”、“由此及彼”、“逐个击破”、“集腋成裘”这样一种必由的过程。因此，我们希望上述事实和看法能引起更加广泛的共识，并在这种共识的基础上更积极地行动起来，把对新音乐及其作曲技术的研究，广泛、深入、持久地开展下去，也希望本丛书的这种做法，能在认识和推介新音乐方面起到一定的促进作用。

第五是关于“互补”的原则。

由于作曲技术和音乐创作所涉及的各种参数在音乐作品中是相关存在的，而本丛书的各教程又各有其重点，因此，同一作曲家、同一作品、同一现象或同一技术等在不同教程中重叠出现，也就不能彻底避免。但是，为了加大本丛书的信息量，也使本丛书各教程分别具有独立的品质，我们力求在上述方面、特别是在作曲家和作品的选择上，最大限度地避免这种重叠或重复，使各教程的内容相互补足，以更全面地反映新音乐在20世纪中的各种情况。对于某些不可避免或需要重复的内容(这主要是那些在20世纪新音乐发展中出现时间较早、发展过程较长、涉及范围较广的技术类型如无调性、序列音乐、音级集合理论等)，则力求使它们在不同的教程中以不同的重点出现，这样既可避免简单地重复，又可凸显其客观地位并使读者加深印象，进而使丛书的各个教程关联起来。

本丛中首批出版的有以下三种^①。

第一种是童昕的《现代记谱法教程》。把这部教程列为整套丛书的首批出版物，一方面和丛书的结构体系与内容的进阶安排有关，另一方面则和接触20世纪新音乐作品可能碰到的第一道难题——如何阅读新音乐作品的总谱——有关。为了表达新乐思、创造新音响、追求新形式，20世纪的新音乐作曲家创用了大量独特、陌生、如不解释就有可能不知所云的新记谱法符号，其中也包括对传统规范记谱法符号的有意“错用”，以及属于发音发声法、甚至是属于演出安排与舞台调度之类的特殊复杂记号与文字说明。因此，关于新记谱法的问题，就自然成为接触新音乐不可或缺的必要条件；与之相应，在收集、整理、比较、甄别的基础上，编写一套新记谱法教程，也就成为新音乐作曲技术理论研究的必要前提——这不仅在中国如此，即便是在新音乐大本营的欧美地区，也是一项有意义的补白性工作。譬如说，在20世纪的70年代，比利时根特大学就曾举行过专门研讨新音乐记谱法问题的国际性会议，而关于新音乐记谱法问题的研究，也成为新音乐研究中的一门显学。《现代记谱法教程》的作者童昕，是中央音乐学院音乐教育系的青年教师。她不仅是一位关于中国当代新音乐作曲家及其作品的研究者，一位关于中国当代新音乐创作的关注者，也直接担任作曲和音乐基础理论课程的教学工作，同时还从事新兴的教学法研究，这就保证了她编写《现代记谱法教程》所要的专业基础和知识结构。此外还应指出，这部《现代记谱法教程》的意义可以作两方面的理解：第一，它是一部适用于现代新音乐记谱的教程；第二，它是从乐理体系中独立出来的一种专门性教程(在此之前的教学体系中，记谱法通常被作为乐理课程中的单元性内容)。全书含有上、下两篇和一个大型附录。其上篇(第1-6章)的内容，旨在突出新记谱法符号的“通用性”，也就是说，上篇主要讲授那些能够普适于不同乐器、乐种和乐风的新记谱法符号，诸如非和弦音簇、非固定音高、非常规音符、非传统拍号，以及比例记谱法、偶然记谱法、图表记谱法、框形记谱法、文字记谱法等，特别难能可贵的是，第6章专门讲及新兴的电子音乐记谱法。相应地，《教程》的下篇(第7-12章)，则依次按照“打击乐器、竖琴、钢琴、弓弦乐器、管乐器与人声”的顺序，分别讲述了适用于不同发声媒体的新记谱符号及其“专用性”。全书的附录多达70余个页码，内中包含数十个与正文内容相应、互补、且相对完整的各类实例片段，每个实例都有简短而必要的提示性说明。因此，这个大型附录既可作为全书各章的补充练习，又可作为整套丛书的参考用例。在新音乐作品乐谱资料比较匮乏的情况下，这套附录的信息意义就显得更加突出。

第二种是童忠良教授编写的《现代乐理教程》。从整套丛书的内容及其结构关系上讲，《现代乐理教程》和上述《现代记谱法教程》，可以看作是一对相辅相成而关系密切的“姊妹篇”^②；对于治学领域广泛的童忠良教授来说，音乐基础理论，则一直是他潜心研究而著述颇丰的一个方面。前面曾经讲过，作为作曲技术理论主干课程的“四大件”，是以音乐基础理论为前置性支撑的；而现行教学体系中的《乐理》，其内容又主要限于西方大小调体系的音乐；如果结合我国当前音乐生活的实际来看，其所需和所涉的乐理知识又远不止于此。因此，童忠良教授很早就提出要在西方《乐理》内容基础上作“两极拓展”的构想，即：一方面朝着中国传统音乐、民族民间音乐、戏曲说唱音乐、而尤其是中国传统乐律学等方面拓展，从中引申出属于音乐基础理论学科范畴的《中国传统乐理》^③；另一方面则是面向20世纪的国际新音乐拓展，其结果之一，就是这部《现代乐理教程》，一部含5章39节另加6个附录构成的体系性教科书。童忠良教授认为，以19世纪后期瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》为序幕的欧洲现代和声，及其所引发的“模糊调式”与“悬浮调性”，导致了20世纪初期音乐在音高关系方面的重大变化与种种革新；而从根本上讲，这些变革又是从脱离西方大小调体系及其功能关系的约束、而同时引入种种新的音阶结构开始的。因此，《现代乐理教程》把“新的调式音阶”作为第一章。按照作者关于“两极拓展”的构想^④，第一章所含8节的内容分别涉及到各民族民间音乐中的特殊音阶、中古时期的合成音阶，又涉及到包含梅西安有限移位调式在内的各种人工合成性音阶等等。与第一章关于“悬浮调性”的概念相应，教程的第二章引入了“飘忽节奏”^⑤的概念；进而指出，如同“悬浮调性”是从“音阶的解放”开始的那样，“飘忽节奏”则是从“小节的解放”开始的。在此基础上，这一章以12节之多的篇幅，详细阐述了令20世纪新音乐作曲家为之心醉的种种“时间-节奏”新观念与新手法。有必要指出的是，从创作实践的角度看，20世纪新音乐在节奏方面的探索、突破与革新，其深度、广度和成果都不亚于音高方面之所得；但从理论研究的角度看，对节奏研究的重视和所得则明显逊于对音高的研究。正因如此，童忠良教授才以全书中最大的篇幅，从乐理的角度，补白性地集中讲述了20世纪新音乐所引发的、接触20世纪新音乐作品所必须了解的新节奏现象，从而成为整部教程中的一个醒目的亮点，也使得整部教程由此获得更多的资料意义、学术意义和学科价值。《教程》的后三章，依次讲述了“现代和弦与和音”、“现代调性与调关系”以及“有关现代作曲技法中

的乐理”等内容。这种安排的意义在于：从《教程》内部的关系上讲，后三章从更具体的角度和更宽广的层面进一步呼应了第一章，从而使整个教程的内容能够满足“基础性音高关系—节奏—扩大的音高关系”的顺序并呈三部性关系；另一方面，后三章、特别是第五章中包括有MIDI、计算机或电子音乐的内容，这既是一种乐理性的补白，又和《现代记谱法》的第六章的内容相关联；第三，这几章从不同的角度并结合不同的作曲法体系引入要讲的问题，既扩大了乐理的范围，又成为本丛书后续诸教程的一个综合性提纲——前文所讲关于本丛书在内容安排方面的“互补性”，就此可以略显一斑。

第三种是刘永平教授编写的《现代音乐视唱教程》。显而易见的是，它不仅和前两部教程一道共同作为本丛书的首批出版物，从教育、教学、教材的角度讲，这三部教程又自然形成本丛书中能够独立用于新音乐教学的一组基础性单元。结合我国高等音乐教育视唱教学的实情来看，其重点在于严格训练单声部音高演唱的准确性，其教材，也以专门编写的、能和上述训练目的相适应的进阶性单声部视唱练习曲为主。从它们具体涉及的音高内容上看，现行视唱教材内容并不完全限于西方大小调体系，十二个“半音级”也能全部涉及到。但问题在于：第一，按照上述做法所安排的主要教学内容，一定程度地割裂了视唱教学内容与实际音乐作品的联系；第二，按照上述方式进行教学，将一定程度地影响被训练者在多声部环境中演唱单声部的实际感和立体感，进而也将间接影响被训练者的实际合唱、合奏能力；第三，按照由易到难的音程组合与由少到多的进阶步骤所引出的十二音，不同于20世纪新音乐那种体系性的十二音；第四，表演专业的学生怎样接触且能实际演唱新音乐，在当前似乎还未被提上教学内容改革的日程，而新音乐作品的演出、推广和普及，又将从根本上依赖于表演者的观念和演唱能力。为了应对这些问题，本丛书不仅把这部《现代视唱教程》——它本不属于纯粹的“作曲技术理论”范畴——纳入其中，而且决定由在复调音乐、现代音乐和视唱练耳几方面都是专家的刘永平教授担任其编写任务。因此，作为“现代作曲技术理论丛书”中的一种，而且是首批出版的一种，全书的6章内容，基本上是按照20世纪新音乐创作及其在音高关系方面进行变革的主要进程编排的，诸如第一章是关于“调性扩展”时期的视唱，第二章是关于“泛调性”风格的视唱，第三章是关于“自由无调性”内容的视唱，第四章是关于“十二音序列音乐”的视唱，等等。与此相应，《教程》各章的内容也大都选自20世纪前50年^⑥有代表性的作曲家及其作品的声部或截段，且广及交响曲、协奏曲、管弦乐、室内乐、独奏曲、独唱曲、歌台剧、清唱剧等不同体裁。而这些来自实际音乐作品的内容，又完全根据视唱教学的规律和需要(包括与传统视唱内容的衔接)，进行了严格的挑选和精心的编排，其中不少还把原作的伴奏声部一并纳入(最后两章全部如此)，这既可加强视唱练习中的整体感，又增加了“自弹自唱”和“二声部视唱”的教学形式。各章之前都配以简要的提示性讲解，其中包括风格、背景、训练重点及方法等。这样，就使全书既是一部能满足视唱练耳课程要求的教科书，又是一部有利于具体推介新音乐风格、手法和作品的教科书。对于整套丛书来说，由于它是由大量实例构成的，而20世纪新音乐作品的节奏关系比之传统音乐要复杂得多，因此，作为“视唱”教程所要训练的音高和节奏两大主要方面，也就自然溶在其中了。此外，整部《教程》中的实例，也自然成为本丛书各教程能够通用的补充性材料。

参加编写本丛书的作者，绝大多数都是武汉音乐学院作曲系的专家和学者、其中有不少是中青年的后起之秀，此外还有部分是中央和上海两家著名音乐学院的专家教授。这些作者的平均年龄虽然不高，但都是有志并长期从事新音乐创作和研究的行家，书中的内容，也都是他们在新音乐领域里辛勤耕耘、认真思考而厚积薄发的研究成果，内容中的不少部分(诸如上海音乐学院院长、著名作曲家和配器学专家杨立青教授关于现代管弦乐配器的研究成果、刘健教授等关于计算机音乐和算法作曲等方面的成果、彭志敏教授关于音乐分析方法论和新音乐作品分析等方面的成果等)，还以不同的方式多次付诸教学实践，并取得了积极而良好的教学效果。这就保证了这套丛书在技术水准上的基本底线，保证了其中内容能被纳入专业教学实践的可能性。当然，由于20世纪新音乐及其作曲技术的复杂多样，加上学力、视野、时间、资料、信息等方面的限制，结合理想的标准而言，本丛书难免不当、不到乃至挂一漏万之处。这都有待于的读者批评和行家的指正，也有待于在教学实践的过程中不断发现、改进、提高、增补和完善。于此，还应再次感谢湖南文艺出版社的历任领导和出版家、特别是该社的孙佳同志(他还是本丛书的责任编辑)，他们能够下决心出版本丛书，并在出版过程中为作者提供种种便利，无不表现出用实际行动扶持新音乐并支持新音乐研究的学术眼光与出版战略，表现出在今天条件下尤显难能可贵的胆识和勇气^⑦。倘若中国新音乐在今后能够有所发展、能够及早且更大范围地溶入国际新音乐主流并在其舞台上占有一席之地，人们都不要忘记了他们。

注释：

①由于新音乐作品的绘谱、制谱较之传统音乐更加困难，周期较长，因此，丛书的另外9种将陆续出版。

②顺便提及：这两部教程的作者童忠良和童昕还是父女二人。

③由童忠良、崔宪、彭志敏、胡志平合编的《中国传统乐理教程》，已纳入人民音乐出版社出版的作曲技术理论丛书，并已纳入武汉音乐学院的选修课系列。

④《现代乐理教程》中的“两极拓展”和《中国传统乐理教程》在指导思想方面同一而具体做法各别。它们虽然都涉及到“传统”，但前者的内容并不限于“中国传统”，且这些内容大都和当代音乐创作的实际情况相联系；后者则限于中国传统且重于知识性讲解或理论性阐述。

⑤童忠良教授书中原文所用的是“漂浮的调性”与“漂浮的节奏”两个概念，它们是同构、对称且清楚易解的。而我则习惯从调性与节奏两者“漂浮”的不同状态入眼，把它们分别称作“悬浮调性”和“飘忽节奏”：因为，属于音高体系的调性可以有“纵向”的层次，因此可表现为“悬浮”；而属于时间体系节奏则主要表现为横向的运动，故而区别性地表述为“飘忽”。此外，与这两个概念相关、相似的称谓还有“泛调性”和“泛节奏”等。

⑥一般来说，在十二平均律条件下的“音高关系变革”，即从调性到无调性、从自由到序列等，都发生在20世纪前50年。同一时期已经出现的非十二平均律(如捷克作曲家哈巴的作品等)，在那一时期并不是主流。但是，各种非十二平均律、各种微分音、乃至非乐音的视唱该不该纳入教学或怎样纳入教学，仍是一个值得思考并有待解决的问题。

⑦特别值得一提的是，该社从欧洲许多著名音乐出版公司大量购买了与本丛书所涉内容相关的音乐作品总谱出版权，并以“高等音乐院系教学总谱系列”为主题正式出版，其中包括勋伯格《五首乐队作品》op.16、萧斯塔科维奇《弦乐器四重奏》系列、蒂佩特《科雷里主题复协奏曲》等百余部。这不仅有利于我国音乐事业、音乐教育事业的繁荣、发展和提高，也将大大有利于本丛书的使用。

参考文献：[1] [美]萨尔策(Felix Salzer,1904-): Structural Hearing, New York, 1952, 2/196 2。 [2] [德]施图肯什米特(Hans Heinz Stuckenschmidt,1910-),汤亚汀译.20世纪音乐[m].人民音乐出版社1992,p206. [3] [加拿大]戴维·沃尔登,王今译.别塞上耳朵：现代音乐任你听[m].北京：人民音乐出版社，2003，P1.

作者简介：彭志敏（1955），男，武汉音乐学院作曲与音乐音响导演系教授（武汉 430060）。

点击次数：520