

**主持人语：**音乐的民族性与国际性交融的现象在现时代显得越来越普遍，音乐研究者的视野也拓展到了一个新的高度。在音乐发展史上，20世纪的一些作曲家逐渐超越传统音乐的音响表达，进而聚焦在一个乐谱无法表达的维度——音色。南京艺术学院的硕士生导师许志斌独辟蹊径，在与西方乐器音响音质的对比下，研究了东方作曲家武满彻的作品中对乐器音色的独特表达。对我国来说，形成于18世纪中叶欧洲的交响乐是器乐演出体裁中的舶来物，创作于2012年，为毛泽东“延安讲话”70周年献礼的交响合唱《东海情怀》，是近年来我国交响乐章中极具研究价值的作品，南京艺术学院的艺术学博士李其峰尝试运用“特征分析法”，探究作曲者的创作特色。国家级非物质文化遗产之一的“嵊州吹打”是我国多种濒临消亡的民间音乐形式中有代表性的一支，民间传统音乐往往重于演奏，理论性相对不足，作曲理论专业的唐大林博士通过对“嵊州吹打”的旋法及其特点做了作曲技术理论方面的总结与研究，为这种优秀民间音乐的传承提供一份理论支撑，在文本上提供一份参考和帮助。

## 略论武满彻作品中的乐器新音色探索

许志斌

**摘要：**20世纪以前的作曲家或许只把构成音乐的基本材料当作抽象的“音”（tone）来看待，而20世纪以降的许多作曲家开始逐渐认识到具体的“声”（sound）的表现作用。在这一新的声音观念为音乐打开一幅新的图景之时，东方作曲家武满彻也贡献了其独具一格的“色彩”。文章着重探讨武满彻如何运用乐器的特殊演奏效果来实现音色的拓展这一该作曲家最为突出的特征，以期例证乐器新音色探索乃作曲家实现其作品独特表现力与“东方”特质的创作美学观的一个重要手段。

**关键词：**武满彻；新音色；演奏法

**作者简介：**许志斌，男，副教授，硕士生导师，文学博士。（南京艺术学院音乐学院，江苏南京，210000）

**中图分类号：**G605

**文献标志码：**A

**文章编号：**1008-6552（2014）02-0107-05

如果说五线谱直观地表现了音乐运动的两个基本维度，即音的高低和长短，那么，20世纪尤其是“后威伯恩时代”的许多作曲家将他们的注意力聚焦在乐谱所“看不见”的维度——音色，进而，基于对音色概念的新认识，组合音乐中不同表现因素，以获得有别于传统音乐的音响表达。换个角度来看，20世纪以前的作曲家或许只把构成音乐的基本材料当作抽象的“音”（tone）来看待，而20世纪以降的许多作曲家开始逐渐认识到具体的“声”（sound）的表现作用。因而，新的声音观念无疑为音乐打开了一幅新的图景。这一追求新的音响表达的努力通过德彪西、斯特拉文斯基、梅西安、勋伯格、瓦雷茨、威伯恩、凯奇、里盖蒂、贝里奥、潘德列斯基、卢托斯拉夫斯基、希拉基斯、布莱兹、斯托克豪森等等西方近现代作曲家的创作，为我们展现了绚丽多彩的“音响图画”，而在这幅图画中，东方作曲家也贡献了他们自己的“色彩”，武满彻在这一方面的作用显然是非常重要的。

R. S. 布林德尔在《新音乐——1945年以来的先锋派》一书中归纳了现代音乐在乐器音色和乐队色彩的运用和开拓上所涉及的三个主要方面：“（1）用在点描风格上，每件乐器一次只奏几个音（常常只奏一个音），声音在有音色对比的乐器中连续推移；（2）将音色对比用在宽泛的创作领域（如在《时间颜色》里，梅西安将定音鼓、弦乐独奏、木管组等等轮流分配在整个段落中）；（3）音色的对比可以

通过对单件乐器各种各样音调可能性的探索来获得（例如，在威伯恩的弦乐音乐中，采用对比音响的快速连奏、拨奏、弓奏、震弓、泛音、似笛音奏法等，奏出音色多变如万花筒般的效果）。最后的这种用法——利用单件乐器演奏的效果已经使独奏乐器和混合的合奏得到更多的应用。”<sup>[1]</sup>这确实是对现代音乐中音色的探索所做的很符合实际的归纳，而布林德尔所谈到的三个方面的倾向在武满彻的创作中都有十分明显的体现。正像许多研究者共同认识到的那样，对音色（广义来说就是“音响”）的雕饰和用功是武满彻作品最为突出的特征。本文将重点讨论引文中提到的第三个方面，即利用乐器的特殊演奏效果来实现音色的拓展。

我们今天或许还对斯特拉文斯基的《春之祭》1913年在巴黎首演时对当时的听众所造成的强烈冲击记忆犹新，这当然与它激进的节奏运用有很大关系，但作品对乐器音色的开掘同样令人印象深刻，如乐曲开端大段的木管组乐器非常规音区的运用，当时的听众很难习惯这种“不美”的音响。然而，从今天的视角来看，这仅仅是作曲家们挖掘木管乐器新的音色和音响可能性的新起点，这样的“掘金”冒险在20世纪中叶之后先锋主义运动的喧嚣声中，达到了新的高潮。

在常规音色的基础上通过演奏法的各种变化实现的对乐器音色的进一步拓展，武满彻可以说是无所不用其极，尤其是在中期创作中，这一点自然使我们联想到当时在国际乐坛上盛行的先锋主义风潮。武满彻在上世纪60年代初获得国际声誉之后，有机会与当时最活跃的具有先锋探索精神的优秀器乐演奏家密切合作，为他（她）们创作独奏或室内乐合奏作品，这些特别“订制”的作品也成为武满彻探索器乐演奏的新的可能性、发展新的音响表现力的“试验田”。与武满彻保持密切关系的演奏家有瑞士作曲家和双簧管演奏家海因兹·霍利格（Heinz Holliger）、瑞士长笛演奏家尼科莱（A·Nicolet）、竖琴演奏家U·霍利格（U Holliger）、日本钢琴演奏家高桥悠志、以及尺八演奏家横山胜也、琵琶演奏家鹤田锦史等等，因而，武满彻的探索多半与这些乐器有关。他1976年创作的 *Waves for cl. - solo accompanied by hn. 2trbn. bass-drum* 对铜管乐器的演奏可能性进行了大量的探索。比如，铜管乐器被要求号嘴对着特意准备的小鼓或锣演奏，以模拟潮汐的声音，长号用不同把位演奏的“同音颤音”等等。

下例是 *Winter for orch.* 中的片段，铜管乐器组被要求向拿掉号嘴的管身直接吹气以此来模仿风声。

#### 例1: *Winter for orch.* 第六面

The image shows a musical score for the brass section of *Winter for orch.*, page 6. It consists of four staves: Trumpet (Tp), Horn (Hr), Trombone (Tbn), and Tuba. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics. A vertical dashed line is labeled 'laca'. A handwritten instruction in the Horn part reads: '\* Remove the mouth piece, then blow strongly into the instrument. It should be played as wind.'

此外，像弦乐器、色彩如钢琴、竖琴、手风琴、吉他等等，武满彻都进行了大量的探索。

竖琴是武满彻特别偏爱的乐器，他不仅为竖琴创作了独奏作品 *Stanza II for hp. & tape*，而且在许多室内乐作品中使用竖琴，在乐队作品中武满彻常常使用两架竖琴。打击乐器也在武满彻的作品中受到特别重视，不仅创作了打击乐独奏曲 *Munari by Munari*，打击乐重奏曲 *Seasons for 4perc. s (or 2 perc. s)*

& tape 和打击乐协奏曲 *Gitimalya* for marimba & orch., *Cassiopeia* for perc. -solo&orch 等, 打击乐器还被使用在不同配置的室内乐作品中, 如: *Bryce* for fl. 2hp. 2perc., *Waves* for cl. -solo accompanied by hn. 2trbn. bass-drum 等等。有意思的是, 武满彻还在 *Bryce* 中, 将水的声音作为“打击乐器”来使用。

武满彻从上世纪70年代早期开始, 在一些独奏或室内乐如 *Voice* for flute (1971), *Distance* for ob. with or without sho (1972), *Eucalypts I* for fl., ob., hp., str. -orch. (1970), *Bryce* for fl., 2harps, marimba and percussion (1976), *Waves* for cl. -solo accompanied by hn. 2trbn. bass-drum (1976) 等作品中, 大量运用了非常规的木管演奏技法以获得丰富的音色效果。对这些新的演奏技法的探索, 一方面受惠于与演奏家的密切合作, 另一方面, 像当时许多热衷于此的作曲家一样, 得益于布鲁诺·巴托洛兹 (Bruno Bartolozzi) 1967年出版的《木管乐器新音响》。

## 例2: *Voice* 乐谱第一面

对长笛各种新的演奏法及特殊效果的尝试集中体现在1971年创作的长笛独奏 *Voice* 这部作品中: 复音奏法、花舌、哼鸣、口哨、弹舌、四种不同“口风”、滑音、微分音、边吹边唱、音色“颤音”(不同指法交替演奏同一个音)等等, 在这部近7分钟的作品中, 极端到几乎没有几个音是按照常规奏法来演奏的, 从中我们也可以窥见武满彻对乐器音色的开掘和对乐器音响的概念是非常前卫和激进的。(参见例2)

在室内乐和乐队作品中, 虽然没有这么夸张, 但也有大量使用非常规演奏以获得丰富音响效果的实例, 例如: 1976年创作的 *Bryce* for fl., 2harps, marimba and percussion, 长笛声部主要演奏持续长音, 偶尔有短时值的装饰音群加入, 长音的表现力主要通过各种常规和非常规的演奏的交替所产生的丰富音色变化来实现, 开头持续40秒左右的长音升F依次采用了非常规指法不带颤音 (Non Vib.) —— 常规指法逐渐颤音 (Normal Fingering; poco Vib.) —— 非常规指法小二度颤音 (tr.) —— 非常规指法不带颤音 (Non Vib.), 在音高不变的情况下音色的表现意义得以突出。(参见例3)

## 例3: Bryce 第一页的长笛声部

当然,在乐曲的发展过程中所体现的音色变化要远比开头复杂,大量使用了更为多变和丰富的特殊演奏方法,如:复音、复音与单音快速交替的“颤音”、不同指法快速交替演奏同音的“颤音”、滑音、微分音等。(参见例4)

## 例4: Bryce 4-7 页的长笛部分

双簧管的特殊演奏手法及音色效果也在武满彻的多部作品中得以表现,如创作于1972年的 *Distance for ob. with or without sho*,由瑞士作曲家和双簧管演奏家海因兹·霍利格(Heinz Holliger)委约并首演,其中对双簧管演奏可能性及音色多变性的探索十分突出,大量的复音奏法、滑音、音色“颤音”、特殊口风、带唱的吹奏、唇压变化等充斥全曲。除了特殊演奏法所带来的丰富音色变化,该曲在演奏力度上的繁复标记也体现了武满彻对“音质”的着意追求。另外,与贝里奥创作于1969年的 *Sequence VII*(同样由瑞士作曲家和双簧管演奏家 Heinz Holliger 委约并首演)一样,Heinz Holliger 的姓名首字母(德国音名体系中的“b”音)成为乐曲的重要音高,在乐曲的开头、中间和结尾通过变化不同的指法和吹奏方式得到反复强调。(参见例5至例7)

例5: *Distance* 开头的双簧管声部

例6: *Distance* 中间 (乐谱第五面) 的双簧管声部

例7: *Distance* 结尾的双簧管声部

创作于1970年的 *Eucalypts I* for fl., ob., hp., str.-orch. (1971年将它改编为纯室内乐版的 *Eucalypts II* for fl., ob., hp.) 是为当时活跃于国际乐坛的三位杰出演奏家——双簧管演奏家海因兹·霍利格 (Heinz Holliger)、长笛演奏家尼科莱 (A·Nicolet)、竖琴演奏家 U·霍利格 (U Holliger) 而创作的三重协奏曲,集中体现了武满彻对这三件乐器的演奏法和音色的探索,通过各种非常规的演奏手法所达到的丰富的音色和音响效果依然是实现该曲表现力的重要途径。其中,双簧管声部的开头与 *Distance* 一样,“b”音反复运用不同的指法吹奏,以获得不同的音色效果。

例8: *Eucalypts I* 开头部分的双簧管声部

综上,武满彻对乐器新音响的挖掘与运用,在20世纪60—70年代“先锋主义”整体潮流中虽然具有某些“实验”的性质,但不可否认的是,对乐器音响音质的独特表现力的刻意突出和精细处理,与武满彻贯穿始终的具有“东方”特质的创作美学紧密相关,即使是在一个单纯的“音 (tone)”中也要试图表现出丰富的“声 (sound)”的世界,以至将“声”汇成“声音的溪流”,映射出我们丰富的内心世界。

## 参考文献:

- [1] [英] R. S. 布林德尔. 新音乐——1945年以来的先锋派 [M]. 黄枕宇译. 北京: 人民音乐出版社, 2001: 182-183.