

武汉音乐学院

---

硕士学位论文

---

十字架符号的视觉构成原则在古拜杜丽娜作品《七言》的音乐  
形态中的体现

---

姓名：刘江

---

申请学位级别：硕士

---

专业：音乐学

---

指导教师：刘健

---

20070601

## 学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《十字架符号的视觉构成原则在古拜杜丽娜作品〈七言〉的音乐形态中的体现》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：刘江 日期：2007年5月16日  
导师签名：刘健 日期：2007年5月16日

## 学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名：刘江 日期：2007年5月16日  
导师签名：刘健 日期：2007年5月16日

## 内容摘要:

索菲亚·古拜杜丽娜(Sofia Gubaidulina)作为一名当代最伟大的作曲家,创作了大量的优秀作品。在这些作品中关于黑暗与光明、压抑与释放、受苦与拯救等宗教象征性意义的表达,从内涵及其技法方面来看,都有着深入与细致的体现。

在作品《七言》中,无论从局部还是整体来看,符号的视觉构成原则都溶入到了音乐的构成之中,而这种建立在创新原则下的高度逻辑性结构思维亦增添了该作品的艺术魅力。本文将从符号学的角度切入,考察古拜杜丽娜作品中大量运用的十字形符号在音乐形态中的体现形式;对符号的音乐以及音乐的符号之间关系进行阐述。通过对音乐组织手段的分析,发现古拜杜丽娜如何将宗教十字架符号与音乐创作结合起来的。

## 关键词

符号 所指 能指 解构 重构

## **[Abstract]**

Sofia.Gubaidulina was the greatest composer in modern society, and she had made the massive outstanding works. In her works, dark and bright, damp and puts, hardships and saves, and so on the religious expressions are manifested in detail,which contain the technique aspect and connotation.

In Seven Words the constitutive principle of the mark all dissolve into the music constitution looked from the whole and the partial . This kind of highly logical structure thought has also increased this work artistic charm under the innovation principle.In this paper ,a lot of forms of the cruciform mark in music in Gubaidulina'woks are probed from angle of mark study. The relation between mark music and music mark is elaborated.I found that Gubaidulina how to combined religious cruciform mark with music through analysis about music organization method.

## **[Key Items]**

**Sign      Signifier      Mental concept      Deconstruction      Reconstruction**

## 引言

索菲亚·古拜杜丽娜 (Sofia Gubaidulina) 1931 年出生于前苏联鞑靼 (Tatar) 共和国的奇斯托波尔 (Chistopol) 镇一个混血的家庭。她的父亲是鞑靼人, 母亲有着俄罗斯、波兰和犹太人的血统。四岁开始学习钢琴, 1948 年 17 岁入喀山 (Kazan) 音乐学院跟随科岗 (Grigory Kogan) 学习钢琴, 跟随莱曼 (Albert Iman) 学习作曲, 1954 年毕业。1954 年至 1959 年在莫斯科音乐学院跟随当时肖斯塔科维奇的一名助教佩科 (Nikolai Peiko) 学习作曲, 之后随谢巴林 (Vissarion Schebalin) 于 1963 年完成作曲研究生学业。

“在她的音乐中有着一种超越音乐本身的内在涵义, 或是在宗教仪式上祈祷, 或是一种其它的某种乐器发出的声音, 在她的作品总谱中可以看到某些具有神秘色彩的隐喻和宗教的象征” [1]. 这些作品中关于黑暗与光明、压抑与释放、受苦与拯救等宗教象征性意义的表达, 从内涵及其技法方面来看都有着深入与细致地体现。

古拜杜丽娜本人信仰东正教, 归纳形成其音乐宗教特性的原因大致分为以下三点: 首先来自于俄罗斯传统文化影响: “她的作品中的宗教特性来自某种俄罗斯的传统……对于 ‘在俄罗斯的艺术中宗教的传统和对象征的思索是非常明显’ 的这种观点, 古拜杜丽娜是非常赞成的, 尤其是在世纪交接时这对于她是非常重要的。” (英国作曲家杰拉德·麦克伯尼 Gerard McBurney 1954-) 在 1988 年三月《音乐时代》上发表“相遇古拜杜丽娜” Encountering Gubaydulna); 其次来自于其家庭生活环境的影响: 除了其所居住地喀山的那种东西方交融的城市文化环境对她的宗教信仰有一定的影响外, 来自她的家庭, 特别是她的祖父对她的宗教信仰产生了极大的影响。尽管她自己信仰俄罗斯东正教, 但她并没有显露出对其他宗教的排斥性。还有前苏联的政治环境和意识形态对古拜杜丽娜也产生了很大的影响。

古拜杜丽娜的音乐作品中最显著的特点之一, 就是同宗教的紧密联系。在对东正教的宗教涵义理解与感受并进行音乐创造的活动中, 宗教所包涵的二元性常被古拜杜丽娜通过其音乐创作中的技术手段表达出来。古拜杜丽娜 2005 年 10 月在中央音乐学院讲学时说道“我想在作品中表达出对 ‘十字架’ 的感受。十八、十九世纪, 人们更注重精神和宗教需求, 二十世纪, 人们丢失了这些崇高的追求

而变得更现实。十字架所指的正是这些崇高的追求。没有了精神追求是灾难，艺术家所要做的正是唤起人们的这种追求。”她认为从宗教来看，体现其教义的最明显的符号就是十字架。在音乐中，宗教层面的“光明与黑暗”等具有哲学涵义的“二元性”特征被引伸为两种要素的体现，简称为二向性。

本文首先对符号的音乐以及音乐的符号之间关系进行阐述，然后将以作品《七言》为例，考察古拜杜丽娜在作品中运用的宗教十字符号及其在音乐中的体现形式，再通过符号学的释义找出古拜杜丽娜是以何种方法将音乐作品与自己的宗教语言结合起来的。

## 第一章 十字架符号在音乐创作中的运用

从符号学的角度来看，一切事物都可以通过符号来表达，人们需要做的则是了解各个符号所透露出来的信息并用何种方法加以解读。现代符号学研究内容涉及面非常广。此处引用皮尔士对符号的解说：“一个符号，或者说象征是某人用来从某一方面或关系上代表某物的某种东西”。在通过索绪尔开创的符号学理论直到后现代符号学中，从符号的涵义到其分类情况具体如下：

1、符号的涵义：它必须有一个具体的形式（例如文字）；它必须表示它本身以外的某一事物或现象；它必须被人认为或用来作为有此含义的符号。

2、能指与所指：在语言学中，索绪尔认为符号由“能指”和“所指”构成。能指是符号的具体形式，而所指则是符号所指向的事物在人脑中的概念，但并不是这一具体事物本身。在人类学中，能指和所指扩大到社会和文化的领域。除了语言，任何一种象征物都能够作为能指。而能指与所指之间的关系同样是不确定的。

3、历时（DIACHRONIC）与共时（SYNCHRONIC）：是指观察事物的两种对立的视角。历时视角重视事物之间通过时间产生的关系，共时视角重视事物在同一时间内的相互关系。结构主义是一种持共时视角的研究方法。

4、组合（SYNTAGMATIC）与聚合（PARADIGMATIC 或 ASSOCIATIVE）：在语言学中，这指的是词语之间的语法关系。“组合”指的是同一句子中各字词之间的横向关系。

5、语言（langue）和言语（parole）：语言在音乐领域内于其对应的是乐理法

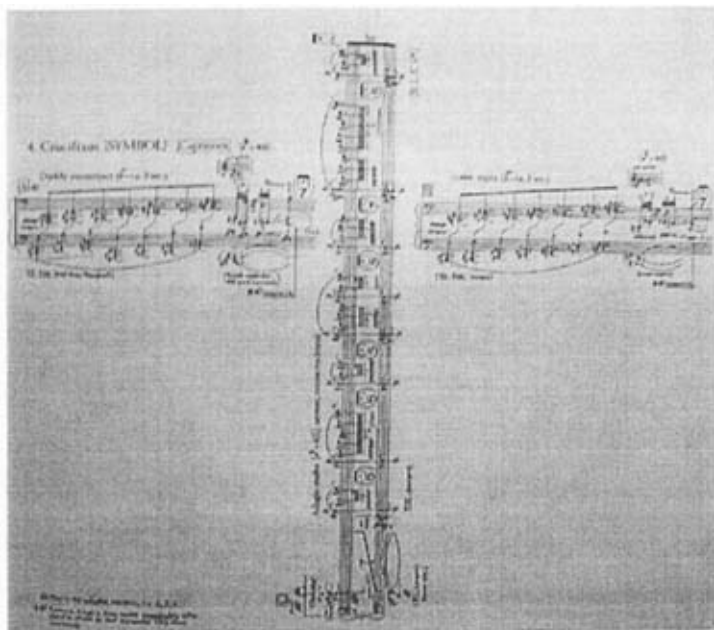
则、形态规律，以及在更广层面上的音乐文化的深层结构、模式和“共同规律”。言语就是各个具体的演唱、演奏、听赏或其他各种音乐活动。

6、互动视角：互动观念认为历时和共时必须相结合，它既反对共时分析法中静止地看待事物的做法（例如结构主义的分析法），又反对简单的历史推论（例如社会文化进化论）。人类学中的后现代主义和后结构主义所持的就是互动视角。

## 第一节 音乐创作中十字架符号的使用情况

在艺术创作领域当中，古往今来有许多艺术家们运用过宗教十字架的符号来表达自己的理念，在音乐创作领域内借它来作为创作手段的也是不胜枚举，而其中又大致分为两类：一是借助十字架符号“所指”类要素进行创作的。该领域内最具代表性的为梅西安，他利用数字象征手法将 Bach 的姓氏数对应到了谱面，从而形成由四种谱表构成的十字架[2]。二是通过十字架符号“能指”类要素进行创作的。其中最典型的是克拉姆作品《大宇宙》[3]第一卷第四首，（见例 1）该作品利用五线谱在谱面上十字式的纵横排放来达到表达其创作的理念。

例 1：



以上两种十字架符号的运用手法通过符号学的角度进行了归类，梅西安使

用的方法是从十字架符号所指向的数理角度进行组织。研究者通过对符号所具有的“言语”类特质进行了“解构”的分析手段，最后达到将音符还原成十字图形的目的。在这个分析过程中，符号完成了一个从其自身的“所指”方面到与十字架符号相结合的统一。由于在作品中所形成的结构力本质是 Bach 名字所引伸出来的数字，而数字并不等同于十字架形式，它的出现是符号“言语”类涵义的体现，从分析者角度来看，通过具体音高符号逐渐推导出了其所指中蕴涵的十字形象。从创作者角度来看，十字架符号经历了一个从视觉形象到通过数理逻辑抽取其构成，到最后由这些要素构成具体乐音的这么一个过程。也就是说十字的视觉形式被数字给“转化”成了乐音。整个过程属于十字架符号视觉方面的所指类体现，因此将该方法归类于符号视觉的所指类运用。在该过程中，音响由于经历了“数理逻辑”的转化过程，以至该作品中通过音符表现的十字从听觉上来讲是不具备图形感的。

克拉姆所使用的方法则是将十字架符号从视觉的角度对其符号视觉方面的“能指”类要素进行了组织。该手法通过对五线谱的纵横安排，使得其视觉上看起来如同一个大十字。而音乐的本质首先属于时间的，五线谱与音符成了构成视觉类符号的要素而不是听觉类的，如此直接导致听觉上的构成在整体上服从于视觉的构成。克拉姆的该作品与其说是一首音乐作品不如说它是一首几何作品。所以说十字符号在视觉方面的显现构成了该作品的“几何化”内涵。

由以上两个例子可以看出，通过符号的所指与能指，艺术家们试图通过符号来作为沟通音乐与思想、音乐与其他艺术门类之间鸿沟的尝试是非常清楚的。它们分别体现了符号通过不同分类进行作品组织的创作手法。这些创作手法在音乐中的表现地位不尽相同，如通过对音的组织所体现的十字架符号与通过视觉符号所体现的音乐形式之间，前者通过音乐来表达十字架符号内涵；后者则因其符号表现的重点在视觉上，从而淡化了它的音乐功能。

那么如何能够在音乐创作中将符号的形式与音乐的内容更加紧密地结合起来呢？这点在古拜杜丽娜的作品中得到了充分地展示。在她的作品中，十字架符号从其视觉方面的能指直接与听觉上的能指对应了起来。由于音乐是时间的艺术，它的本质属于时间，它会在人脑中产生相应的映像，这些映像又通过思维的辨识逐渐转化出其符号所包含的结构要素。在她音乐的创作中，各种诸如“线条



式旋律”、“块状音响”、“线性陈述”等技法的呈示均被这种思维形式“解构”后“重构”了起来。这也是形成作曲家作品中材料运用的“新”与“多”而听觉上又高度统一的深层原因。

## 第二节 作品《七言》简介

下面本文将对古拜杜丽娜音乐中通过作品《七言》(《Seven Words》)十字架符号要素的构成方式及其在音乐中的组织手法进行研究。

《七言》是为大提琴,巴扬(手风琴)和弦乐队而作,共七个乐章,古拜杜丽娜带着对宗教传统文化的敬畏和尊重,选择了一个很早以前德国作曲家许茨(Heinrich Schutz 1585—1672)和海顿(Joseph Haydn 1732—1809)都曾在作品中使用过的题目,也就是曾在不同的宗教福音书中被记载的,耶稣基督在十字架上最后的七句话作为每个乐意的标题:1. 父啊!赦免他们,因为他们所作的,他们不晓得;2. 母亲,看你的儿子!儿子,看你的母亲!3. 我实在告诉你,今天你要同我到乐园里了;4. 我的神!我的神!为什么离弃我?5. 我渴了;6. 成了!7. 父啊!我将我的灵魂交在你手里。

作曲家认为一首纯为乐器创作的作品不能作为宗教福音书内容的图解或者说明,这里涉及的更多的则是纯粹音响和乐器隐喻的表现形式,在这个框架构思之下,她采用了大提琴和巴扬(手风琴)及弦乐队这样一种丰富的组合。她在在大提琴上用由两个邻近的琴弦相交错产生出的滑音和手风琴独有的控制风箱的音效来表现十字架在人们心中的种种概念;乐队通过长的滑音由齐奏到不同八度的延续后又回到齐奏产生出十字形象;通过大提琴的弓子琴马后演奏的音响使人感受另一个世界的幻象。这种乐器式的隐喻组成了作品的主题内容,在前六个乐章中,音乐的不断展开和逐渐增加的紧张度是此作品以乐器隐喻形式构成全貌的基础主线;在第六乐章(成了)结束处,作品的紧张度随大提琴的弓子演奏到琴马上而突然终断;在第七乐章中大提琴的弓子又越过琴马在其后演奏,这种做法试图通过乐器的分界来表现人间和天堂的界线。

整个作品在两件独奏乐器同弦乐队相对应的过程中完成,乐队的音响可使人们联想到人声合唱的效果,在独奏乐器和乐队这两条线索向前发展的同时,作品中三次出现许茨(Heinrich Schütz)著名的七言作品中“我渴了!”这一乐章中五

小节的旋律，作曲家所强调的音乐形象在其作品中起到了非常重要的作用。[4]

## 第二章 十字架符号中的四种构成内涵

在平面中，十字架符号的能指就是两根垂直相交的线条所构成的图形。该图形中两根线条首先体现了“二向性”的原则，在音乐中所指的则常是两种不同组织方式的并置。

在共时角度下，从符号“言语”类涵义来看，十字形象在符号中包涵着交叉、纵横、镜像、对称四种组织内涵，其中交叉与纵横手法是二向性通过共时角度在作品中进行的体现，在音乐的发展中又逐渐产生了镜像内涵与对称内涵。这种手法变化的现象从符号的构成方面来看，它是从平面视觉构成特点、听觉构成特点再深入到符号本质构成特点的体现。在这个从具像到隐性、从个别到整体、从原形到完形层层深入的组织过程中，古拜杜丽娜组织音乐的逻辑得到了充分的体现。

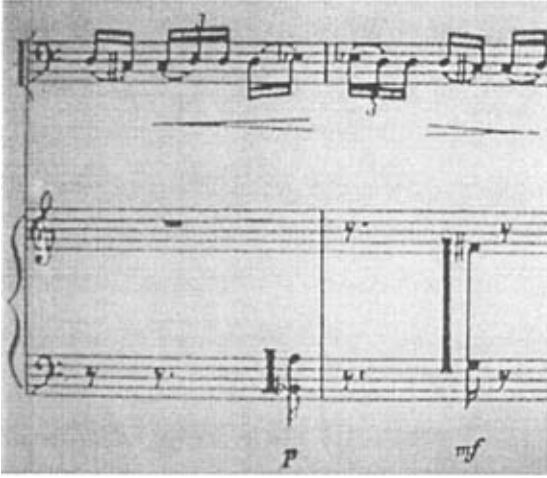
### 第一节 十字架符号的纵横手法

纵横手法指的是无论在平面中或者是在空间中两根线条垂直相交所产生的结构形式。而两条垂直相交的线条所呈现出来的结构形态在古拜杜丽娜音乐中的具体体现方式则在下面进行说明。

#### 一、大提与手风琴之间形成的纵横手法

在下例中从织体构成方面来看，材料是由完全不同的形态所构成，独奏大提琴声部的旋律音型在 D、升 C、降 E 中做快速往复运动，在这个过程中，音响由于音高变化幅度不大、并以匀速进行的节奏方式从而呈现出一种相对“横向”的特征，而手风琴则在大提琴声部第一次出现降 E 音处用“音丛”技法以八分音符时值从低到高快速地奏出降 B 到 A 的音型。从音区方面来看，手风琴的“音丛”音型以相对“纵向”的形态穿越了由大提琴声部演奏的区域。从而使得该形态从音高方面来看其纵向结构要素与大提琴旋律的横向要素之间形成了纵横式十字文本。

例 2:



## 二、独奏大提与风琴+弦乐组之间体现的纵横手法

在例 3 中，横向特征依旧体现在大提声部，纵向特征则从手风琴声部拓展到了弦乐组声部，其纵向特征部分是由震音与持续音构成。

例 3:



## 第二节 十字架符号的交叉手法

交叉手法指的是无论在平面中或者是在空间中两根线条相交错产生的结构形态，交叉本身具有着纵横手法的构成内涵，它们都会有一交汇点，但与纵横不同的是两条线的交错呈现出的是斜向而不是垂直的。

两条斜向相交叉的线条特性所呈现出来的形态在古拜杜丽娜音乐中的具体体现方式在下面进行说明。

### 一、显性交叉十字

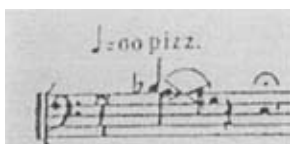
显性交叉指的是在作品中能够以最直接明确的十字形视觉形象体现出来的交叉形式。

## 1、同类材料所构成的交叉形态

### ①直线交叉

这里的同类材料是指的构成音乐中十字架符号的素材都属于一种类型。在作品开头第一小节，大提琴声部相邻两弦之间的滑音相交错后显示出来的十字形，在A音向上滑奏，降B向下滑奏的过程中，构成十字的二向性以滑音技法呈现出交叉的形态。其同时发声的双音进行在音响效果中亦有着明显的十字感。

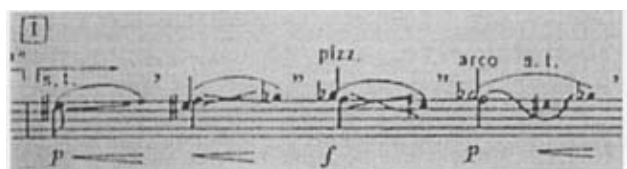
例 4:



### ②弧形交叉

在例 5 中，大提琴声部在第一排练号中出现时，从其素材的发展过程来看经历了如下几个过程，首先从升 G 产生向上滑奏的直线素材，然后加入 A 音向下滑奏形成交叉形态，之后使用的 PIZZ. 技法将该形态进行了逆行处理。最后在 arco. 的处理值得注意，因为符号中直线交叉在视觉上产生了变化，它从降 B 音下行滑奏的直线被弧线代替并且在穿越持续的 A 音后回到了降 B 音。在这个连续运动中，降 B 音向不同方向做了一个周期形态的运动，这使得弧线进行在听觉上形成了弯音效果。

例 5:



## 2、异类材料所构成的交叉形态

异类材料指的是构成交叉的音乐材料不属于一个类型。

### ①大提与手风琴间体现的异类交叉

在例 6 中所显示的大提 ric.（抛弓）部分与风琴部分的演奏技法。其中大提是以抛弓演奏持续性低音进行构成下行要素。它在音高上穿过以波浪式往复音型演奏的手风琴声部，构成了由不同材料体现的交叉形态。

例 6:



### ②独奏大提、手风琴组与弦乐组之间的异类交叉

在例 7 中，独奏大提与手风琴构成的音响层与弦乐组之间构成了音域之间相交叉的形态。

例 7:

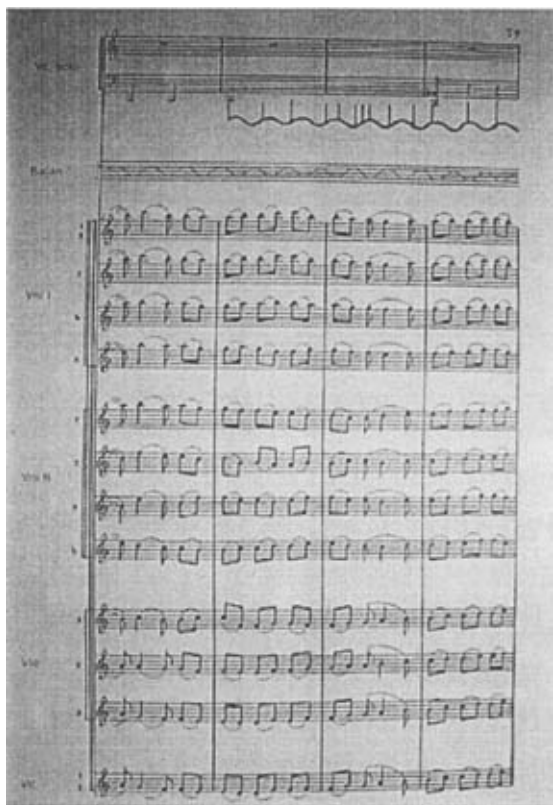


## 二、隐性交叉十字

隐性交叉指的是十字的交叉形态非常隐晦，是不能通过视觉直接观察出来的。下面对第六乐章的片段进行分析。

在该乐章的开始处，手风琴声部的块状音响以从低到高再到低的态势做着持续的波浪形交替运动至排练号 14 的结尾处。大提的低音声部以长音形态从第三排练号处进入，在经过 4 个 C 音之后，第五个发音点处出现了第二个以弧形线条进行交替运动的低音声部，该声部与手风琴声部之间形成了统一的波浪式运动层。而大提另一高音声部层则与弦乐组的持续性和声式织体的音响层之间形成联系。这样的织体安排使得大提声部具有了弦乐组和风琴各自的形态特点，从声部形态上来看就使得独奏大提部分如同纵横两种特征的结合。这种交叉由于处于交叉部分的大提声部是通过对手风琴与弦乐组之间的织体模仿来完成，所以是隐性的交叉。

例 9:



### 第三节 十字架符号的镜像手法

镜像手法是从符号所指中的视觉特性引申出来的，这在音乐中则体现为通过某一中线为轴其上下或左右的织体均呈镜像组织形式。

#### 一、显性镜像十字

显性镜像十字的构成从视觉上来看是能够比较清楚地明了进行划分的。见下例中大提与手风琴声部所体现的显形镜像十字。

例 10



将上图音高变化的骨干音抽出来进行排列，可以清楚地看到两件乐器均从同音区 A 音同时开始演奏，在向两端发展以后又回到了 A 音。其中独奏大提琴声部持续地 A 音声部就如同十字架中的横线，手风琴声部的音高进行是一连串从中音区向两端扩展的音符，将其起点与峰值点再到结束点连接起来，可以看到一个清晰的菱形图案。而将菱形的四个角用直线进行对接后就是一个完整的十字架。由于构成十字形态的大提琴与手风琴声部的初始音高相同，其各声部进行形态是明显以大提琴持续 A 音声部为中轴进行的镜像运动，所以将该类型十字称之为显性镜像十字，见例 11：（注：红线为菱形的四个角之间的对接线，虚线是音高进行的形态）

例 11

## 二、隐性镜像十字

该类十字从视觉效果方面来看并不是非常的清晰。见例 12 与例 13 中弦乐组

通过各声部运动体现出隐性的镜像手法。

在例 12 中，弦乐被分成了第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴与贝司等 4 个弦乐组，从每个弦乐组内部的旋律构成方面来看，各声部间是以齐奏的方式演奏相同旋律，这样就使得每个声部组自身构成了一个统一的旋律进行线条，再将四个乐器组各自的线条进行观察，4 根线条又可以因第一与第二乐器组旋律进行方向的一致性而将其简化到 3 根线条。在例 13 中，第一与第二小提琴所组成弦乐组，其声部通过 A 音到 C 音再到 A 音的组织过程呈现出一个先上后下的旋律进行线条。中提琴声部组以 G 音的重复及微弱变化呈现出水平横向的进行线条，大提琴与贝司声部组 G-D-F 的进行则呈现出先下后上的旋律进行线条。这种旋律进行形态以中线为轴，则可以看出其前后两个部分形成的镜像手法。

例 12

例 13



The image displays two pages of a musical score, labeled '例 12' and '例 13'. Each page contains a system of five staves, representing the string section: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation is in a standard musical format with clefs, time signatures, and various musical symbols. The score is presented in a grayscale format, showing the intricate details of the musical notation across both pages.

## 第四节 十字架符号的对称手法

这里的对称是指：从记谱法来观察，构成一个音乐文本的两个部分通过某一中轴互为映射对等的形态。

### 一、显性对称十字

在例 13 中，将构成三线条的骨干音提取出来后会发现，G 音构成了十字的横向线条，从 G 音向两个相反方向出发的音在低声部到 D 音高声部到 A 之后形成了十字的纵向线条。再从音高方面来看，整个弦乐组的初始发音点均发出相同音高的 A 音，并且在各自发展后又回到了 A 音。从音高进行的角度来看它是通过对称手法进行了体现，见例 14

例 14



### 二、隐性对称十字

这种对称的组织手法通常存在于曲式结构层面之中，主要在古拜杜丽娜的另两部作品中出现，例如作品《十字架》中呈示部分属十字二向性的高音风琴声部与低音大提两个声部，在通过展开部作为整曲的中轴进行交叉后到再现部时呈现出大提在低音部分、手风琴在低音部分的对称形态。例如作品《奉献》中对巴赫《音乐的奉献》主题的处理手法：作品中主题每次呈示后都减少一个音，到只剩下一个音时再以逐次回加一个音的方式将主题在乐曲结尾时完整呈示。由此整个曲式结构方面呈现出了对称形态。

由于该对称手法在《七言》中的体现情况不如以上两个作品那么明显，所以在此不予举例说明，对于上两部作品从曲式结构中体现出来的对称特点则将另写文章进行论述。

### 第三章 十字架符号构成原则的演变

在上两节的论述中，研究的立足点主要是建立在共时的视角之下，对各文本的体现作为个别、独立地分析，说明了音乐素材是如何通过交叉、纵横、对称、镜像等原则在音乐中进行组织的，本节中，研究将从各文本中十字构成通过历时的角度入手，对上文中各类组织手法的变化及其衍展形态进行观察。

#### 第一节 交替手法在音乐中的体现

交叉形式的多次连续重复在音乐中则形成了交替手法。下面从音乐发展的角度对十字构成原则的变化现象进行观察，可以看到交替手法的两种体现形式。

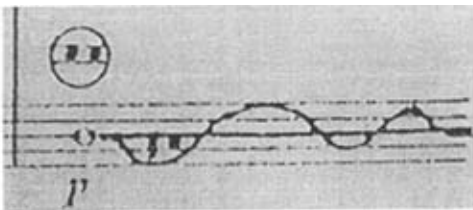
##### 一、弧线往复运动形成的交替手法

这里的弧线往复运动指的是，从记谱法角度来看，音符与音符之间运用弧线的标记进行的来回多次重复。

###### 1、同音引申出的弧线往复运动

在例 15 中，手风琴声部的 D 音一经产生立即分裂出两个互为对比的素材。一是 D 音持续发声素材，一是围绕着它进行往复正弦波似运动的音高素材。二者从共时角度构成了一个完整十字弧形交叉文本，从历时角度看该文本在运动中，以往复运动幅度逐渐减小的趋势交替出现数次后逐渐平息。所以该文本是通过相同音高体现的交替手法。

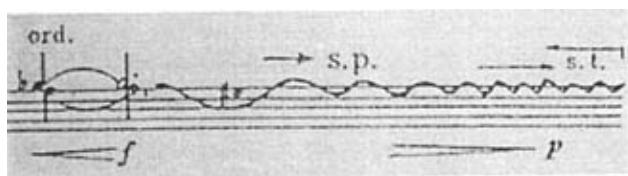
例 15



## 2、不同音高引申出的弧线往复运动

在例 16 中，两个在不同声部中出现的降 B 音与 A 音体现出了音高不同而技法一致的形态。在演奏中，降 B 音通过滑奏进行到升 G 音，然后再滑奏回降 B 音，并围绕着 A 音进行着多次的重复，所以从历时角度来看该文本是由不同音高体现的交替手法。

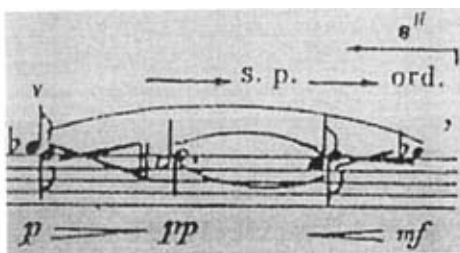
### 例 16



## 二、直线式运动形成的交替手法

下例独奏大提琴声部中单一十字交叉文本在持续了 7 个八分音符发音点后又以逆行的方式回到了初始音高处，整个过程呈现出一个直线十字文本的往复进行。

### 例 19



## 三、交替手法在曲式层面的体现

该交替手法在作品中的体现通常是以曲式段落的部分交替出现的形式体现出来。

在作品七言中它形成了连接起各个乐章之间的结构力。从对作品的分析可以发现，该作分为七个乐章，每一乐章都是由 A、B 两个部分组成，A 是以独奏大提琴与手风琴的音响性运动为主要部分，B 是以弦乐组的圣咏式齐奏为主的部分。这两个部分在整个曲式的层面上以对称的形式出现，从作品整体来看呈现出

ABABABABABAB 的交替组织形态。

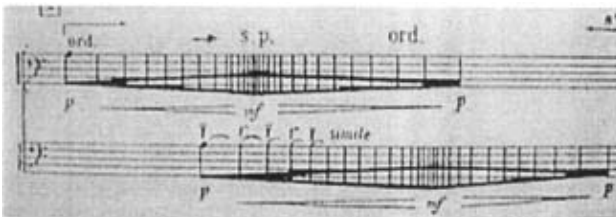
## 第二节 交错手法在音乐中的体现

共时角度下的对称手法在历时中则通过交错手法进行了对应。下面从音乐发展的角度对十字构成原则的变化现象进行观察,可以看到交错手法的两种体现形式。

### 一、不同声部先后进入所形成的交错

下例是特定音型通过不同声部的先后进入从而在时间上所产生的错位现象。该例中大提琴声部从 A 音开始由慢到快再到慢地演奏出一个以 s. p. 部分为中轴两端是对称关系的音型,该音型在手风琴声部以 6 个发音点的间隔通过同样的音高与疏密度进行了错位处理。

#### 例 20



### 二、不同声部节奏分布体现的交错

下例是节奏型通过等差递减手法呈现出来的交错现象。独奏大提琴声部 A 音从 16 分音符到 8 分 3 连音、到 8 分音符再到 4 分音符的各类音型时间值呈现出依次递减的形态。而手风琴声部 A 音从 16 分三连音、到 8 分音符、到 4 分音符、到 4 分附点再到 2 分音符的各类发音点时值也呈现出依次递减的形态。由此可以看到独奏大提琴与手风琴两个声部均以音型时值依次递减为共通点,通过不同的节奏安排在横向的时间中产生了两个声部的发音点交错的效果。

## 例 21



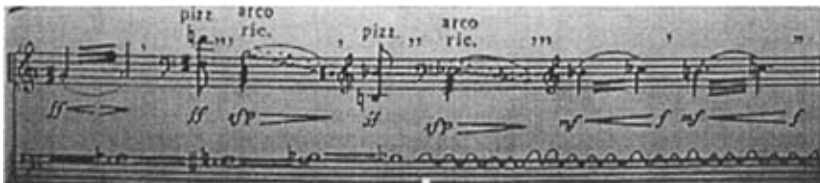
### 第三节 对比手法在音乐中的体现

在阐述对比手法之前首先回顾在共时角度下十字符号的纵横手法：它是由平面中的两条相互垂直相交的直线构成，这种相对垂直形式具有两种本质上相对立的因素，这种对立性在历时中通过对比的原则体现出来。由于音乐中各文本所包含对比因素太多，涉及面也非常宽泛，下面将通过具有代表性质的例子进行阐述。

#### 一、直接在音域间产生交汇的对比手法

例 22 中，独奏大提琴以震音、pizz 技法、ric 等技法在各音区的分布规律如下，其中最高音 A 通过 arco. 技法到达最低升 D 音，运用震音技法穿过了左手横向音高运动音区，在其后的进行中这种音型不断重复，从而使得素材在时间中的运动产生了高一低，高一低的运动轨迹，体现了对比的手法。

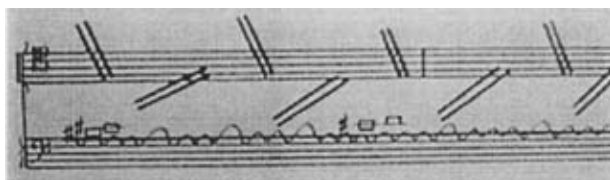
#### 例 22



## 二、间接在音域间产生交汇的对比手法

在例 23 中,右手声部两条相平行的线条所代表的是刮奏型音响。从共时角度来看呈 90 度的两组刮奏平行线,它们在平面中各自的延伸会产生交叉。而该音型在运动过程中亦从音区角度不断往复穿越由手风琴左手声部构成持续声部。从而——无论是由同类型音型角度出发来看待右手声部通过锯齿型运动形态交替出现的音乐发展手法,还是由不同类型音乐素材发展的角度来看,围绕着左手持续音型的音高运动为轴的右手交替刮奏音型的交替手法——在该文本中均体现出以对比手法作为素材组织的出发点。

### 例 23



## 三、没有在音域间发生交汇的对比手法

在例 24 中大提琴声部升 C、D 音型的横向进行与风琴低声部升 C、E、A, 升 C、E、B 的和弦进行在音区布局之间形成了高低两个声部层,这两个声部层在谱面之间还存在着一个由手风琴右手以十六分音符时值构成的五连音音型声部。该声部起始音的 F 与处于相同位置大提琴部的升 C 之间是增五度关系,与风琴左手低声部 A 之间是小六度关系。这种音程关系使得各音所属的声部在音区的分布上处于上、中、下三个部分,加上由上、下两声部与中声部之间呈现出来的相对应的疏密节奏关系,从而构成了视觉上十分清晰的十字形象。该例中十字从音域分布角度来看是没有相交的。其中第一与第三声部通过同时发音、缓慢的节奏型、音区间的布局构成了十字的纵向要素,而第二声部的快速音型、处在谱面上下两声部之中的音域运动则构成了十字的横向特征。这个形象内部的音高分布与之前的不同,横向声部的音域并不在上、下两个声部的音域范围之内,而是高于它们。从音乐发展的历时角度来看,这说明了纵横手法在音乐的发展过程中逐渐形成了以对比手法为更深层面的组织手法,从而对音乐发展进行控制。



## 例 24



### 第四节 模仿手法在音乐中的体现

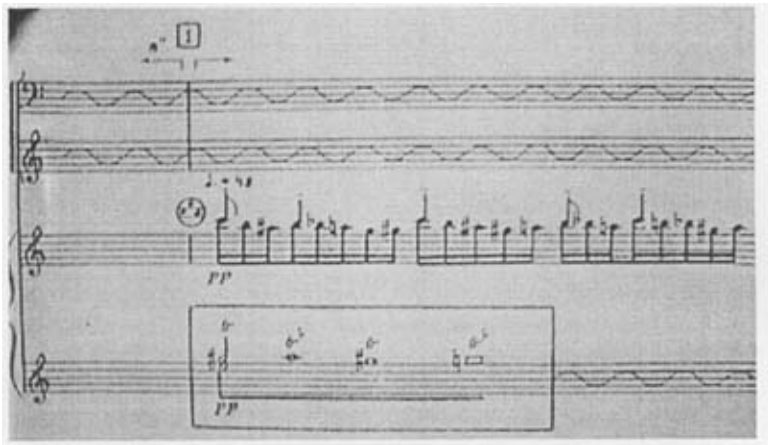
共时角度下的镜像手法在历时中则以模仿手法进行了体现。

在例 25 中大提琴声部与手风琴左手声部间产生的带状音响在音域中形成了一个横向运动的形态,而手风琴右手声部的线条式音响则以单音旋律做着往复式运动。从织体构成方面来看,带状音响占据了音域分布的大部分,总体呈现出一种从低到高分布广阔的音响效果,其自身的弧线往复状运动体现出交替的构成原则。同样,在手风琴右手声部的情况也是如此。往复状的单旋律式进行在整体音域的高频部分呈现出来,在其 E 音到 G 音由上到下的倾向性进行中首先与带状音响间构成了汇合,然后在 G 音与升 G 音短短地交错中又立即分离,在旋律线条自身的往复交替进行的现象之下,说明各文本间存在着模仿的手法。在手风琴出来的时候,右手的 C 音与左手的 E 与升 G 音之间构成了纵向和声式织体形态,它与独奏大提琴横向音型之间产生出来一种共时角度下音区间的纵横形态。但由于其纵向音程所占音域太窄,没能贯穿整个音响层,又因为和声式的发音时值太短,所以对比手法不是该文本中的主要构成手法。

再看手风琴右手部分的旋律形态,女高声部旋律发音点以相隔 3、5、5、3、5、3、5 个十六分音符的规律出现,女低声部则以十六分音符的节奏连续出现。每当女高声部发出一个音时女低声部都是以向下方进行的旋幅形态交替出现。整体的音响体现出一种在波浪型音色大背景下的偶尔散发出一些点状音型的形态。

所以从历时的角度来看，该文本是以模仿手法为体现的。

#### 例 25



## 第四章 十字架符号在音乐中混合形态的体现

随着音乐的发展，各种组织手法的产生了复杂的交融形态。这也是作曲家通过对符号中的各类组成要素进行重组从而进行发展的手段，下面将对这些形态的具体体现进行说明。

### 第一节 对比手法为主导的混合形态

#### 一、对比为主、错位为辅的混合形态

在例 26 中手风琴的音丛与刮奏技法依次出现，该音型在音域中亦呈现出由低到高再到低的往复锯齿状进行。该音响构成了一种断续、短促的动态音响层。在谱面力度显示 *sfp* 的位置上，弦乐组出现了由大字组 E 音到小字 1 组 A 音的和声长音。该持续的长音和声构成了一种静态稳定的音响层。通过手风琴的“动态”音型与弦乐组的“静态”音型的显现，可以看到该处是通过对比手法进行的组织，而通过其弦乐组交错进入的方式来看，该例属于以对比手法为主导、交错手法为

辅助类的文本。

### 例 26

The image shows a musical score for Example 26. It consists of seven staves. The top staff is labeled 'Vc. solo' and contains a single melodic line. The remaining six staves are for a string ensemble: 'Viol. m.' (Violin middle), 'Vni I' (Violin I), 'Vni II' (Violin II), 'Vla' (Viola), 'Vc.' (Violoncello), and 'Cb.' (Contrabasso). The string ensemble parts are written in a way that suggests mirroring or imitation of the solo violin's line. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'ord.' (order) and 's. p.' (soprano part).

## 二、对比为主镜像为辅的混合形态

在例 27 中大提琴与手风琴声部以同样的持续性震音音型在不同声部的模仿形成了横向上相对静态的错位式音响。弦乐组以和弦齐奏的形式通过镜像手法从纵向上构成了相对动态的音响形态。之所以说它是通过镜像手法来构成，是因为以第二小提琴组中的第 2、3 把小提琴声部为横轴，弦乐组被镜像地分为了上、下两个部分，其技术的体现形式可以参照本文前面的“镜像手法的体现”一节，此处不予多述。

该文本从整体上来看其手风琴+独奏大提琴声部通过错位原则所构成的静态音响层与弦乐组镜像手法下所呈现的动态音响层之间形成了由对比为主、镜像为辅的音乐形态。

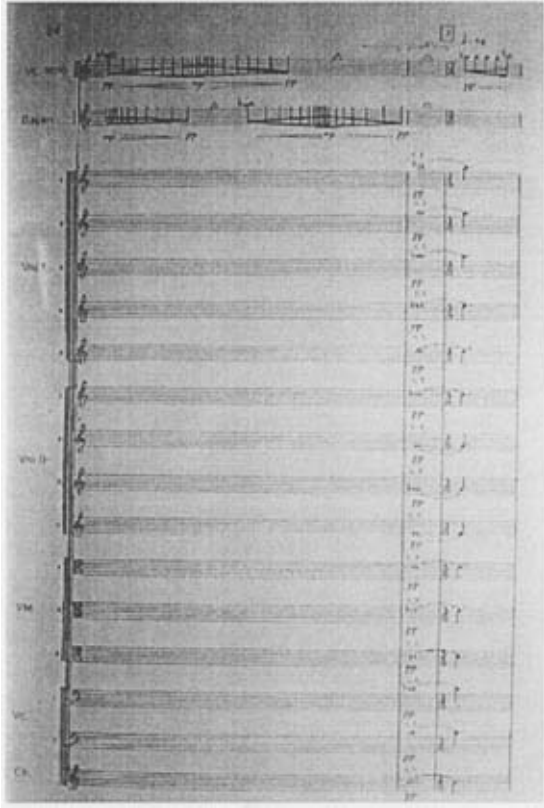
### 例 27



### 三、交替为主对比为辅的混合形态

在例 28 中手风琴与大提琴声部之间首先通过同音型的错位进入产生了横向单一音响,而在它结束之后紧接着就是弦乐组从大字组 C 音到小字 1 组的降 B 音的齐奏的、丰满的带状音响。这两者之间构成了音响上的对比形态,并且在弦乐组还未结束时大提琴与手风琴组又以横向单一的音响进入,这就使得该文本具有了以交替手法为主导、对比手法为辅助的音乐形态。

例 28



#### 四、对比手法与镜像手法混合的形态

以下的融合形态多指的是在文本中各手法体现出来一种相对平衡相互渗透的现象，很难从音响上明确判断以何种手法为主。

##### 1、通过模糊声部先后进入所形成的混合

下例中在独奏大提琴与手风琴组中产生的声部依次进入的现象体现出了声部交替的手法，手风琴声部从升D音持续上行到B音的音型，在第2小节最后一个音开始升高3个半音后在降G音上出现。移位以后与之前音型统一构成了符号镜像手法中的中轴部分，而在中轴上下部分出现的音则以交替对称的手法呈现，进而构成了文本中的镜像形态。

从整个文本来看，通过镜像手法构成的独奏大提琴与手风琴声部又属于对比性手法中的横向特征部分，而在第 3 小节处弦乐组的两个快速 16 分强奏音型上，出现了文本中的纵向特征组成部分。

### 例 29



## 2、通过多样手法产生的混合

在例 30 中，由独奏大提琴演奏，从低音区 D 音到高音区升 C 音往复滑奏运动所构成的声部，是以手风琴声部中升 C 到 D 音的运动为中轴，运用镜像手法与对称手法所构成。而弦乐组声部的齐奏式音型又与上两个声部之间产生了一种动静对比的形态。

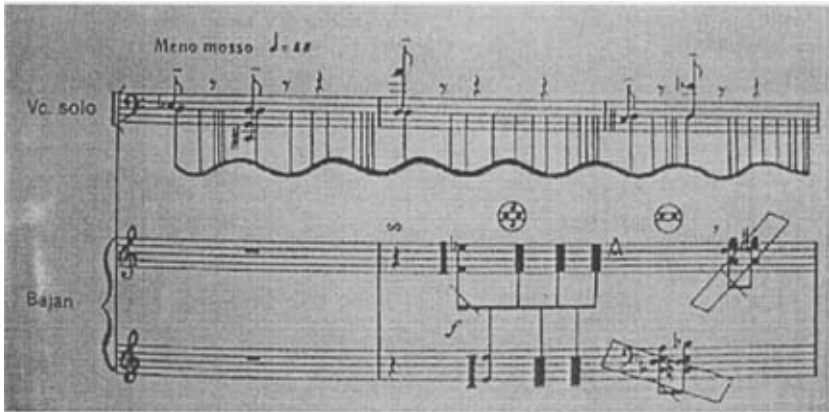
### 例 30



### 3、通过密集的素材形态交替形成的混合

下例中大提 solo 声部的横向持续形态首先与自己声部内的纵向和声之间产生了音响效果之间的对比，然后又与手风琴声部的块状音色运动之间产生了对比，风琴块状音色自身又存在着镜像对称的构成手法。

例 31



## 五、对比要素的逐渐弱化形态

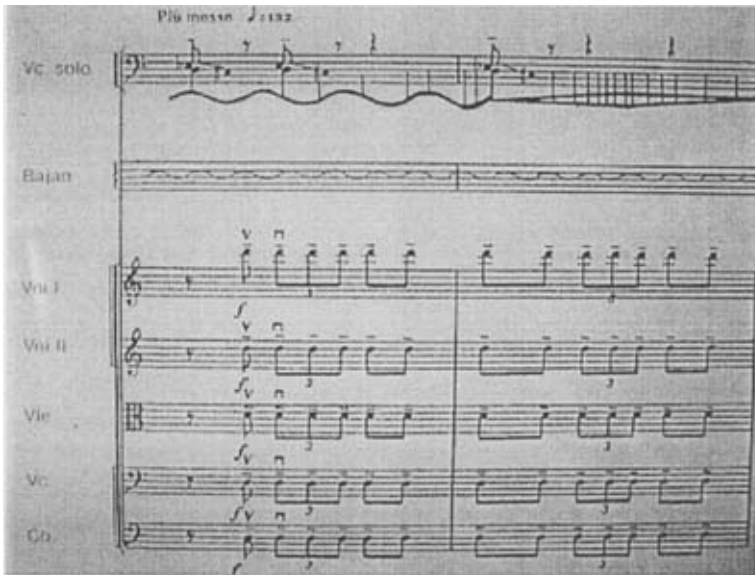
音乐的对比要素在发展过程中逐渐呈现出逐渐减弱的形态,之前具有强烈对比性质的二向性在这里逐渐趋向于内涵的和谐。

### 1、通过过渡手段的弱化

在例 32 中与独奏大提琴和手风琴音响声部之间形成对比形态的弦乐组声部由柱状音响逐渐向持续性声部的构成特点之间过渡,形成了由演奏技法构成的音响形态。

例 32





## 2、通过动与静的对比体现的变化

在例 33 中，从音响的角度来分析，手风琴由低音 E 通过 32 分音符的时值级进进行运动到高音升 C 的快速音响，构成了音乐“动”的一面，而由弦乐组长音齐奏的音响则构成了音乐“静”的一面，从视觉层面来看，它的构成与例 3 的十字纵横形态十分相象，但不同之处在于构成十字纵横要素的音响产生了变化，例 3 中纵向构成的音响发声时值比较迅捷，在这里就逐渐向持续性音响进行了过渡。横向构成在 3 中是以平稳进行来体现的，这里则是以音区大幅度变化来完成，从而该文本从音响上产生了一种相对于 3 的整体不同，这种过渡也是音乐发展中通过保持符号视觉构成原则的基础上进行听觉构成原则变化的例子。

### 例 33



## 第二节 符号的视觉构成与听觉构成的完美统一

### 一、以视觉为先导的十字构成

在例 34 中从历时角度来看,弦乐组通过声部镜像对称手法构成的声部进入、声部退出的动态组织手法与独奏大提+手风琴组的静态音响层之间产生了对比的形态,而弦乐组从共时角度上来看本身就是典型的十字文本。该例亦清楚说明了十字架符号的视觉构成原则为先导在作品中的体现。

例 34



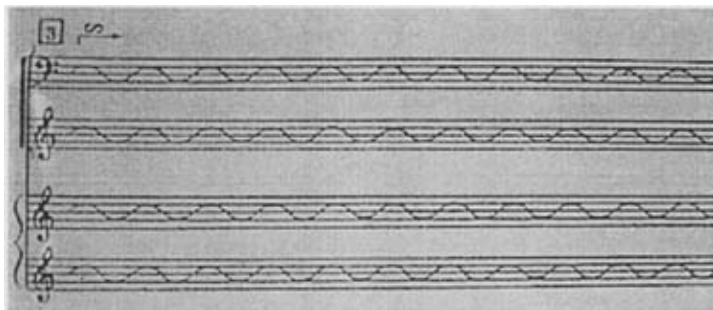
## 二、以听觉为先导的十字构成

音乐在通过一个巨大的发展后结束。在这个过程中，经历了由独奏大提+风琴构成的波浪型音响层运动、由弦乐组构成的震音音型形成的音高层运动、再通过以逐渐减少声部发声数的方式结束，从而使得该部分通过混合对比手法形成了一个从内容到形式之间的完美统一。

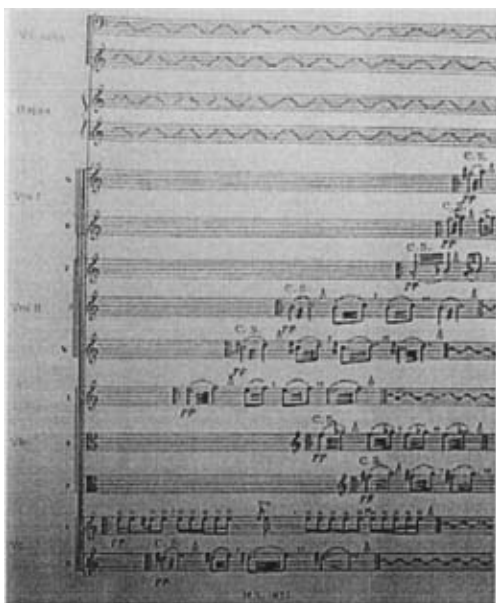
在例 35 处的开始可以看到音乐形态是呈现出波浪形的，在结尾的例 38 处音乐也是以波浪式的形态结束，而在开始与结束的中间部分，可以看到弦乐组各声部依次以震音、特定音型的不同形态做出了螺旋式进入。之所以说其为螺旋式进入是因为从例 37 中可以看到从第一中提声部进入时紧接的连续 3 个同向进入声部，然后是连续两个下行声部、再是连续 3 个上行声部。整体上呈现出 3、5、8

的数列，这与菲波拉契数列是吻合的。该组例证亦清楚说明了十字架符号的听觉构成原则为先导在作品中的体现。

例 35



例 36



例 37



例 38



## 结语

### 一、关于“重新—连接”概念与后现代艺术“重构”现象之间的关系

“重新—连接”一词是古拜杜丽娜在对俄罗斯音乐家瓦伦提蒂娜·赫洛波娃的会面中所谈及的：“…宗教我的理解就是‘重新—连接’的结合，是完整生活的重写。生活把人分成了许多碎片，人应该恢复自己的完整性—这就是宗教。我之所以创作，除了为了恢复人类精神的完整性之外，没有其他更重要的原因了。”

通过该段话语可以看到作曲家在创作中的宗教态度。从她的生平来看，其困窘的早年生活与现实理想之间的矛盾以及集权制度对人性制约所产生的叛逆心理，是作曲家通过宗教、通过创作来达到内心活动的重要原因。在音乐创作中，她借助对生活抽象出来的符号系统为自己精神上希望表达的语言进行着辛勤地耕耘。在这个过程中，音乐重新被组织的是其结构手法，连接的是构成该作品的“结构思维”。

现代音乐中的一个重要现象就是对音乐材料构成的“解构”上，而后现代音乐中的一个重要现象则是对材料在解构的基础上进行“重构”[5]。而就其表现形式来看，无论从古拜杜丽娜的要将碎片似的人性恢复到完整境地的宗教观。还是从音乐创作中通过其作品中结构思维进行组织的作曲法，它们均体现出一种将以往材料进行解构后重构的常识。

古拜杜丽娜音乐创作中的一个独特的地方就在于对符号素材在解构后的重构思维。她曾说“…最初那些愉悦和灵感就像一个纵向排列的多彩的声音，不停地移动，互相碰撞，复杂地混合在一起，那是精彩和美丽的，但不是真实的。我的工作就是把这些纵向的声音排列变成横向的。当我作曲时我认为，那两个方向，纵向和横向，我会使他们交叉…”这段话中对揭示其创作中的构成很有帮助。这种纵向排列多指的是精神方面从音乐的体现。而将纵向排列成横向则属于形式逻辑的组织过程。在这过程中，纵横的方向这一概念又属于几何逻辑的。也就是说，古在音乐创作中是有着鲜明的“几何”式思维的。这种将音乐的组织过程中加入非音乐要素的类型有很多，从体裁方面来看标题音乐就是其中一个重要类别。

## 二、“预制构思”思维

通过对古拜杜丽娜作品的分析,可以发现她音乐组织中有着如科斯所提出的“预制构思”[6]思维,她的预制是在确定了音乐所要表现内容的基础上引入了符号中的几何构成原则对素材进行交叉,交替,对比的各种技术处理。

该符号在本文中以十字为例通过对作品七言进行的分析进行了分类阐述。在研究中通过符号学方法来观察符号的体现及其发展,其目的首先是将以几何为代表的视觉艺术与以音乐为代表的听觉艺术之间的鸿沟通过符号学研究的方法进行联系,然后从十字符号所特有的内涵中找到音乐与视觉原则中的交集,最后从音乐创作的角度出发,揭示出作曲家是以什么样的手法将符号内涵通过音乐进行组织,进而达到表达其独特音乐语言的目的。

在具体的创作中,十字符号内涵的体现是在抽取其具像构成的基础上对这些材料从音响构成、织体形态、发展脉络等方面来实现的。在将十字符号从视觉角度所具有纵横、交叉特性进行抽取后,放在音乐中它又逐渐演变出了对比、交替、对称的结构手法。以上各类组织形式本来分属于符号形式及其内容等不同领域的。在通过作曲家高超的组织手法之后该作品从视觉与听觉、形式与内容等方面均显示出了高度统一。

这是种将符号听觉与视觉方面结构手法进行解构再重组的艺术创造。在后现代艺术创作中,这种思维普遍存在于各类艺术的发展当中。

在音乐中将符号所属不同领域的构成原则进行拆分重组的有不少途径,如在本论文第一章中梅西安的数理逻辑式拆分重组。而通过文中论述则可以发现在作品《七言》中,无论是从音乐的局部还是整体、显性还是隐性、视觉还是听觉,十字架符号的各种构成已经溶入到音乐的构成之中去了。这种建立在创新原则下的,通过高度逻辑性结构思维所体现出来的与不同学科间的紧密连接与重构理念,是古拜杜丽娜独特音乐语言形成的重要方法。通过对这种方法的研究与认识也将为其他作曲家将来的创作提供启发性思路。

## 参考文献

1. 彭志敏. 新音乐作品分析[M]. 湖南文艺出版社 2003 年
2. 赵晓生. 太极作曲系统[M]. 上海音乐出版社 2006 年版。
3. 钱仁平. “情绪结构、组织结构、音响结构的整合——温德青《小白菜：为二胡与弦乐四重奏而作的变奏曲》的结构途径” [J]. 中央音乐学院学报 2003(4).
4. 杨沐. 回顾结构主义[J]. 中央音乐学院学报 2002(1).
5. 杨沐“后现代音乐理论及研究” [J]. 中央音乐学院学报 2001(2)。
6. 钱仁平. “‘风的回声’的音色织体与结构途径——兼论现代音乐创作中织体的结构功能” [J]. 上海音乐学院学报 2003(3)。
7. 陈鸿铎. 利盖蒂的结构思维特征、表现形式及其意义[J]. 中国音乐学 2005(4)。
8. 甘璧华. “恢复和声音响的自然属性——索菲亚·古拜杜丽娜音乐作品中的和声与风格探究” [J]. 音乐艺术 2002(4)。
9. Fay neary, "Structural Symbolism in the Music of Sofia Gubaidulina" f.neary@ukonline.co.uk 1999
10. The new Grove Dictionary of Music and Musicans, London 2001

## 全文尾注

- [1]曹晓青译自德国权威版本。
- [2]研究成果引自彭志敏《新音乐作品分析教程》[M] [上], 第 106 页。
- [3]谱例摘自彭志敏《新音乐作品分析教程》[M] [上], 第 203 页。
- [4]《索非亚·古拜杜丽娜国际大师班及作品音乐会》节目单——古拜杜丽娜个人对作品的介绍, 由曹晓青翻译整理, 2005 年 10 月 11—14 日。
- [5]刘健于 3.30 武汉音乐学院的讲评记录。
- [6] 彭志敏. [J]. 中央音乐学院学报 2002(4). 第 13 页。