

SMPH
原版引进
ORIGINAL EDITION
LICENSING

诺顿音乐断代史丛书

二十世纪音乐

现代欧美音乐风格史

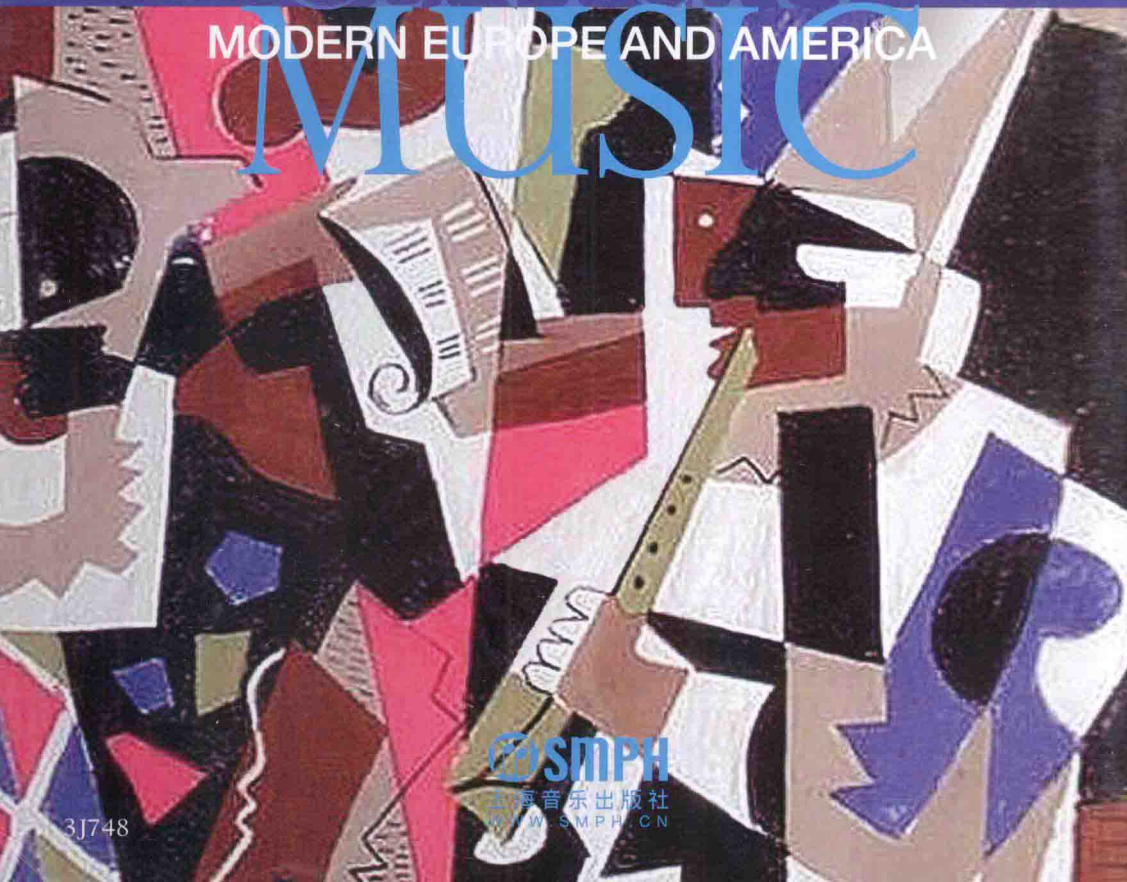
罗伯特·摩根 著

陈鸿铎 甘芳萌 金毅妮 梁晴 译

杨燕迪 陈鸿铎 刘丹霓 校

Robert P. Morgan

TWENTIETH-
CENTURY
A HISTORY OF MUSICAL STYLE IN
MODERN EUROPE AND AMERICA
MUSIC



SMPH

上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

3J748

诺顿音乐断代史丛书

二十世纪音乐

现代欧美音乐风格史

罗伯特·摩根 著
陈鸿铎 甘芳萌 金毅妮 梁晴 译
杨燕迪 陈鸿铎 刘丹霓 校

Robert P. Morgan

TWENTIETH
CENTURY
MUSIC

A HISTORY OF MUSICAL STYLE IN
MODERN EUROPE AND AMERICA

W.W.诺顿出版有限公司
提供版权

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史 / 罗伯特·摩根 (Robert, M.) 著;
陈鸿铎等译; 杨燕迪等校 - 上海: 上海音乐出版社, 2014.1

(诺顿音乐断代史丛书)

ISBN 978-7-80751-813-6

I. 二… II. ①罗… ②陈… ③杨… III. 音乐史 - 世界 - 20 世纪 IV.
J609.15

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 025446 号

二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史

罗伯特·摩根 著

陈鸿铎等 译

杨燕迪等 校

出品人: 费维耀

责任编辑: 于爽

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.cc

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海书刊印刷有限公司

开本: 640×935 1/16 印张: 41.5 插页: 4 图、谱、文: 664 面

2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-80751-813-6/J·748

定价: 98.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

诺顿音乐断代史丛书

二十世纪音乐

现代欧美音乐风格史

“十二五”国家重点图书出版规划项目
上海音乐学院国家特色重点学科建设项目
上海音乐学院音乐研究所课题项目

“诺顿音乐断代史丛书”中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般“音乐通史”横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司 [W. W. Norton & Company] 系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认为是高质量的具有“官方标准”地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。¹ 二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套

1. Paul Henry Lang, *Music In Western Civilization*, New York, 1941. 顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000年版；2009年重印。

至今仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》²和《文艺复兴音乐》³，曼弗雷德·布考夫策的《巴洛克时代的音乐》⁴，阿尔弗雷德·爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》⁵以及威廉·奥斯汀的《二十世纪的音乐》⁶。这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是“诺顿老版音乐断代史”的一个缺憾。于是，诺顿公司从1970年代开始，约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版“诺顿音乐断代史丛书”——该丛书的英文原名为 *The Norton Introduction to Music History*。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自1978年面世以来，全部六本迟至2005年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德·霍平的《中世纪音乐》⁷，列昂·普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲的音乐风格史》⁸，罗伯特·摩根的《二十世纪音乐：现代欧美的音乐风格史》⁹，菲利普·唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》¹⁰，阿兰·阿特拉斯的《文艺复兴音乐：西欧的音乐，1400—1600》¹¹，约翰·沃尔特·希尔的《巴洛克音乐：西欧的音乐，1580—1750》¹²。这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集 [*Anthology*]，以进一步

2. Gustav Reese, *Music in the Middle Ages*, New York, 1940.

3. Gustav Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954.

4. Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era*, New York, 1947.

5. Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era*, New York, 1947.

6. William Austin, *Music in the 20th Century*, New York, 1966.

7. Richard H. Hoppin, *Medieval Music*, New York, 1978.

8. Leon Plantinga, *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York, 1984.

9. Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York, 1991.

10. Philip G. Downs, *Classical Music: the Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, 1992.

11. Allan W. Atlas, *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400-1600*, New York, 1998.

12. John Walter Hill, *Baroque Music: Music in Western Europe, 1580-1750*, New York, 2005.

加强读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义、音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史从书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套从书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者提出批评指正。

2012年12月于上海音乐学院

反叛·标新·多元

——对西方二十世纪音乐发展进程的分析与反思¹ (代导读)

陈鸿铎

二十世纪在人类历史的长河中无疑是在各方面发展最快的一个世纪，科学技术的进步使得整个世界变成了一个“地球村”，以至于发展到今天，任何在这个星球上发生的事件，只需要轻触一下手指，就可以即刻呈现在你的眼前，时空距离在二十世纪已被超乎人们想象地缩短了。音乐方面的发展也是如此，不过在这里，音乐的快速发展是指在相对短的时间范围内在观念、风格、手段等方面所发生的数量众多和反差巨大的变化。如果我们回顾一下西方音乐从二十世纪到二十世纪的发展历史，会发现二十世纪在音乐上所发生的变化要超出之前各个断代所发生变化的总和，当然，这与二十世纪在社会科学、自然科学以及技术发明方面的快速发展是相一致的。这一特点造成了今天人们在总结二十世纪音乐发展时所面临的一种困境，即，很难像对之前各时期那样，用一种风格定位的词汇对其加以界定。“新音乐”（New Music）或“现代音乐”（Modern Music）是人们最常用来指代二十世纪音乐的两个词汇，虽然“新”和“现代”在某种程度上表示出了这一时期音乐的革新性和现代性，但除了它们不能完全概括这一时期音乐的整体特性外，这些词汇本身还是无法像“巴洛克”、“古典”和“浪漫”那样表达出一种统一的风格特征。“新”和“现代”在时间上也是相

1. 本文通过三个重要方面即“反叛、标新、多元”的归纳与总结，试图对二十世纪音乐这一历史断代的发展梳理出一个清晰的路径，并对如何判断新的历史断代的出现提出自己的看法。此文也是笔者在翻译罗伯特·摩根《二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史》一书后的一篇学习心得，虽然并未以该书的叙述过程为线索写成，但放在该书中译本中或许可以起到一种“代导读”的作用。

对的，因为任何一个新的历史阶段都可以被赋予这样的称呼。好在人类的聪明总是超出人们的想象，面对这一难题人们似乎找到了一种无需约定的共识——“二十世纪音乐”（20th Century Music），这一表述不知从何时起逐步被确定了下来，它似乎解决了如何对这一历史时期的错综复杂现象进行一个概括的问题。

二十世纪已经成为“过去时”，但当我们（特别是中国人）谈论西方二十世纪音乐的时候却发现，我们对于它的了解其实很少很少！这究竟是什么原因呢？

应该看到，在中国，西方的二十世纪音乐确实面临着一个尴尬的事实，即，大多数人很少听那些构思奇特、音响怪异的所谓离经叛道的现代音乐作品（指非调性、个性突出的实验性作品，它们是二十世纪音乐发展中的主流），原因当然很多，但重要的不外乎两点，那就是一无机会，二无兴趣，或者虽有机会也有兴趣，但就是听不懂，继而不想再听。这也导致了很少有中国音乐学者愿意积极地就西方这一历史时期的音乐著书立说，教化读者。然而，想不想了解是一回事，应不应该了解是另一回事。当中国人从把握全球文化发展的需要出发开始认真对待西方这一时期的音乐时，发现已不得不把它当作一种历史现象来进行审视，危机感顿然产生了。因为我们错过了很多近距离甚至零距离观察音乐历史事件的时机，丧失了把握其历史“当下”的机会。因此，现在摆在中国音乐学者面前的一个紧迫问题是，当今天身处二十一世纪的中国人回过头来探讨整个西方二十世纪音乐发展的时候，究竟应该以怎样的一种态度来看待它，并对它进行一个怎样的全面梳理和给予一个怎样的完整评判呢？

在西方，有关论述二十世纪音乐的著作虽然已有相当数量，但目前在国内所能见到的西方作者完整以断代史方式写作的二十世纪音乐史却也并不像人们想象的那样多。²而且从目前所能见到的这些论著看，不同国家的作者所写的方式和侧

2. 这里所列是到目前为止在国内可见到的几本二十世纪音乐断代史著作：西文：（1）R.P.Morgan: *Twentieth-Century Music* (W.W.Norton & Company, New York, 1991); （2）E.Antokoletz: *Twentieth-Century Music* (Englewood Cliffs, NJ, 1992); （3）Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople: *The Cambridge History of Twentieth-century Music* (Cambridge University Press, 2004); （4）Richard Taruskin: *The Oxford history of Western Music Volume 4 The Early Twentieth Century, Volume 5 The Late Twentieth Century* (Oxford University Press, 2005); （5）Hg. von Hanns-Werner Heister: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert* (Laaber-Verlag, 2000-2006)。中译：（1）彼得·斯·汉森：《二十世纪音乐概论》（上下册），孟宪福译，人民音乐出版社，1981—1986年；（2）施图肯什密特：《二十世纪音乐》，汤亚汀译，人民音乐出版社，1992年；（3）玛丽-克莱尔·缪萨：《二十世纪音乐》，马凌、王洪一译，曹利群审校，文化艺术出版社，2005年。

重点也有所不同。以现状来看，在中国影响较大的仍然是两部较早翻译成中文的著作，即，美国音乐学家彼得·斯·汉森著、孟宪福翻译的《二十世纪音乐概论》（上下册），和德国音乐学家汉斯·海因茨·施图肯什密特著、汤亚汀译的《二十世纪音乐》。这两部著作虽因作者的国籍和经历不同而对二十世纪音乐发展中的重大事件采取了略有不同的观察角度和叙述方式，但他们对二十世纪音乐中各种现象的梳理与洞见以及对各种创作观念和技法的分析与定位，都对音乐学者和一般读者对西方二十世纪音乐的研究和了解产生了积极而深刻的影响。但是，这两部著作毕竟成书于1970年代前后，二十世纪的最后四分之一左右的音乐发展它们都未能涉及，这就有了不断引进新书的需要。而美国音乐学家罗伯特·摩根撰写的《二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史》，³正是对这一需要的及时补充。为了配合这部著作中译本的出版，下文将从三个角度，对西方二十世纪音乐发展历程中出现的一些问题做出分析和反思，以期从中获得经验，推进中国二十一世纪音乐的健康发展。

反叛——从勋伯格的调性革命开始

西方二十世纪音乐（这里所讨论的是代表二十世纪艺术音乐发展主流的一切反传统音乐）发展的一个巨大动力，来自于二十世纪初一批富于创新精神的作曲家对自文艺复兴以来所形成的几百年音乐传统观念和创作原则进行根本性突破的决心。其突破的路径是，先拿掉传统音乐最重要的“堡垒”——调性，再对节奏、音色、织体等音乐要素的功能作用逐一重新定位，最后建立起一种在本质上与传统音乐割断联系的“新音乐”，即二十世纪音乐。用“反叛”一词来概括这一批作曲家的行为特征是非常贴切的，因为他们所进行的“根本性突破”，打破了以往各时期更替时常见的“渐变”模式。众所周知，在西方音乐史

3. 该书是美国诺顿出版公司于上世纪出版的六本西方音乐断代史之一，作者为美国音乐学家、作曲家和大学教授，曾在坦普尔大学、芝加哥大学和耶鲁大学任教。2001版新格罗夫词典评价该书为“就该论题所作的标杆性论著之一”。

中，每个特定的风格时期（目前通常划分为中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫和二十世纪这六个断代）都是由于前后时期在音乐的思想观念和处理方式上发生了转变后而形成，这种转变通常是渐变的，因为构成音乐的核心条件（即调性）并未被废除。然而，相对于所有这些不同的时期而言，促使二十世纪音乐时期形成的转变比任何其他时期都更具颠覆性质。如果说，之前各时期的更替多表现为一种常见的“变革”模式的话，那么，二十世纪音乐时期的确立，则是通过“革命”这一模式而实现的。

所谓变革，在这里指的是改良、革新。具体来讲，这种变革就是对音乐的思想观念和处理方式不做触及其根本的改变，这正是二十世纪音乐之前各时期更替的一个典型特征。在这些时期转变的过程中，音乐的本质从未被改变，而是在沿用以往一贯做法的基础上，进行改良和革新，以适应新的需要，最突出的一点就是表现在对调式调性的始终保留上。而所谓“革命”，则是指从根本上进行改变，它不仅涉及对调中心地位的废除，还包括对音乐的定义、功能、创作过程、表演方式以及接受形式等诸方面的重大改变。至于为什么会发生这种革命，原因当然很复杂，如果只用一句最简单的话来概括这些原因，那就是“Ending is Better than Mending”（意为“终结比修补强”）。⁴这是《剑桥二十世纪音乐》在论述两次世界大战期间音乐上发生变化时所引用的一句口号，它很好地说明了当时的作曲家们为什么要对传统选择革命的原因。

二十世纪音乐正是在这样一种翻天覆地的变化中诞生的，并且也正是因此而得以确立其作为一种新的音乐发展时期的。换句话说，无论我们今天以何种方式来划分西方音乐发展的历史，二十世纪音乐都会以其独特的性格从历史的连续发展中被划分出来。比如，当我们以音乐的组织逻辑来观照从古到今的音乐发展阶段时，或许就可以把西方音乐发展的历史按“前调性音乐”（Pre-tonality，出现在巴洛克之前），“调性音乐”（Tonality，自巴洛克至浪漫主义时期）和“后调性音乐”（Post-tonality，自单一调中心瓦解后）划分成三个时期，二十世纪音乐的独特性在这里一目了然，这种划分虽然并不一定全面，但却抓住了音乐语

4. 引自 *The Cambridge History of Twentieth-century Music*, p.212, Edited by Nicholas Cook and Anthony Pople Cambridge University Press, 2004.

言的核心差异。⁵

由于二十世纪音乐自身显现出的不同更替方式和反叛性质，导致了一个问题的出现，那就是，以精确的时间点（即1900年）作为这一时期的开端，显然不可能实现了，因为二十世纪音乐语言方式的改变并不正好发生在1900年（实际发生在1900年过后）。那么我们究竟应如何确定二十世纪音乐这一时期的时间起点呢？其实，只要我们稍微对目前大家所公认的六个断代史的名称做一个简单的观察，就会发现一个有趣的现象，那就是，所有时期的划分其实都不是以某个准确的时间点为依据的。如中世纪音乐，作为一个历史断代，中世纪（the Middle Ages）虽是一个时间概念，但指的是西方封建制度占统治地位的整个一个时代（约公元476年—公元1453年），时间的起讫点并不确定。文艺复兴（Renaissance，约1430—1600）、巴洛克（Baroque，约1600—1750）、古典（Classical，约1750—1827）、浪漫（Romantic，约1827—1908）等各时期则完全不用时间命名，以致它们的开始与结束的具体时间点有更大的伸缩空间。从这些名称的使用上反映出一个道理，即，是音乐语言的风格变化，而不是时间，决定了各个时期的形成和划分。因此，二十世纪音乐不以二十世纪进入的时间即1900年算起，也是有据可循的。对于二十世纪音乐从何时算起，一些相关论著都把1907—1908年作为一个时间界限，来分隔浪漫主义音乐与二十世纪音乐这两个时期。如德国著名音乐学家施图肯什密特就把勋伯格的声乐套曲《空中花园之篇》看作是从浪漫主义时期跨入二十世纪音乐的一部转折性作品，在论及这部套曲的第13首《你靠着一株银柳》时他这样说：“它是勋伯格第一部不用任何调性的作品。在这组歌的其他歌曲中，几世纪以来所奉行的调性原则也被中断了。欧洲音乐进入了一个新时代。”⁶也就是

5. 需要说明的是，这三种类型虽都以调性作为核心词，但在内涵上却不尽相同。前者指调式化音乐，中者通常指功能和声建立以来的巴洛克至浪漫主义时期的音乐，后者则指打破调中心后而产生的多调性、泛调性、无调性等音乐类型。这一划分法说明，二十世纪音乐具有无法与前面两种音乐调和的本质，它本质上是反调性（anti-tonality）的，而前两种音乐则在调中心方面具有共性。

6. 引自施图肯什密特《二十世纪音乐》，汤亚汀译，人民音乐出版社，1992年，第20页。此外，在这本《二十世纪音乐》的序言中，作者罗伯特·摩根认为，“1907—1908年似乎标志着一个唯一最重要的转折点，因为正是在此刻，勋伯格第一次完全打破了传统的调性体系。”另外，虽然脚注2中所列断代史著作均从1900年前后开始论述二十世纪音乐，但在涉及真正体现二十世纪音乐精神的音乐作品时，也都是从勋伯格的自由无调性作品算起的，这里不再具体说明。尽管如此，几乎所有西方二十世纪音乐史论著都从1900年的音乐现状讲起，笔者认为，这是著者在叙述上的一种铺垫写法，不影响把1907—1908年当作二十世纪音乐的起点。

说，自勋伯格的调性革命始，才真正启动了西方二十世纪音乐发展的进程。不过，这样一来，“二十世纪音乐”又成了一个音乐风格的指称了，这与其所代表的具体时间界限的矛盾会不会带来新的问题呢？而且，当下一个音乐史断代出现的时候，我们又将以一种什么样的标准来加以确定呢？这一点在本文结束时或许才会得到一个明确的答案。

由于勋伯格调性革命的重大意义，使他成为了一位推动西方二十世纪音乐发展的旗帜性人物。为了解决调性缺失后如何使音乐作品获得逻辑性的问题，勋伯格创造出的一套不同于传统的作曲方法，即十二音序列作曲法，这是他对西方音乐发展所作出的一个特殊贡献，改变了数百年来音乐所赖以生存的基本法则。从这个意义上讲，勋伯格被当作最具反叛精神的二十世纪作曲家是当之无愧的。不过，这里需要作出一点说明的是，勋伯格创造十二音序列写作方法的本意或许并不是真要反传统，因为在摩根的《二十世纪音乐》第九章中写有这样一段文字：“1921年，勋伯格对他的一个学生私下透露，他有一个发现，这能‘确保德国音乐在下一个世纪中保持优势地位’。这个发现就是十二音体系，他认为，这种体系可以通过与二十世纪音乐发展所走过的道路相一致的方式，让传统的音乐价值得以延续。”⁷除此之外，勋伯格本人并不赞成无调性这一提法。然而，勋伯格对传统的那份熟知和尊敬固然为世人所了解，但这种深厚感情并不能改变他的音乐反传统的事实。

尽管今天仍然有许多人并不喜欢听勋伯格的音乐，但几乎没有人不承认，他是二十世纪现代音乐的一位伟大的创始者，他在改变西方音乐历史的进程方面是一位关键性的人物，从人类文化发展的总体意义上看，他对西方音乐传统的反叛是具有建设性和进步意义的。正是在他这种反叛精神的引领下，才催生了那么多在二十世纪音乐发展中起重要推动作用的后继者。如贝尔格、韦伯恩、斯特拉文斯基、巴托克、施托克豪森、布列兹、诺诺、利盖蒂、彭德雷茨基等等，他们都直接或间接地受到他的影响，在自己感兴趣的创作领域，进行了对音乐传统不同层面的反叛并做出成绩，从而推动着二十世纪音乐不断地向前发展。

7. 本书第 199 页，文字下的着重号为笔者所加。

标新——二十世纪作曲家面临的必然抉择

勋伯格对西方传统音乐的存在基础——调性——所进行的反叛，导致了数百年来所形成的音乐创作的“共性写作”时代的终结。西方传统音乐如同一座宏伟的大厦，尽管装饰华丽，但由于地基已被掏空，整个建筑也就随之垮塌了。然而，就像人们常说的那样，要打破一个旧世界并不难，难的是如何重建一个新的世界。二十世纪的作曲家们所处的正是这样一个新旧世界交接的局面，他们面临着以往的作曲家从未面临过的挑战，那么他们又是如何开始建立一个新的音乐世界的呢？

标新——就是他们在建立这个新的音乐世界时所采取的一种必然选择，也是二十世纪音乐创作发展中的一个普遍现象。所谓标新，也就是“标新立异”的一个简称，这个词汇的意思并不需要多解释。

当调性体系被瓦解之后，西方音乐世界立刻呈现出一片混乱的景象。首先，激进的作曲家是赞成打破调性的统治的，并且也把写作非调性音乐⁸看作是一种进步的象征，但如何写这样的音乐却一时找不到一种有效的方法。此外，勋伯格打破传统的调性体系只是迈出了“反叛”的第一步，这也启发了别的作曲家寻求其他“反叛”传统的道路。于是，作曲家们各显神通，力争根据自己的兴趣和探索，尽可能去写与其他人不一样的作品。由于“新”成为评判一位作曲家作品有无价值的一个重要标准，因此，如何“标新”也就自然成为作曲家们所面临的最大挑战，并且成为他们的立身之本。关于这一阶段作曲家们如何创新，现有的各种论著均有论述，为了方便读者，这里不妨根据笔者的理解再做一个简要归纳。以下我们可以从音乐创作的观念和技法两大方面来看二十世纪作曲家是如何“标新”的。

一、音乐观念上的标新

所谓音乐观念上的标新，是指作曲家在创作的理念上表现出与传统以及与其

8. 这里所谓“非调性音乐”是笔者为了与“无调性音乐”相区别而采用的一个词，意指一切不以传统调性思维为原则创作的作品，它不一定无调性，但一定没有一个统一的调中心。所以，非调性音乐也可以称作“无调中心音乐”。

他已经成型的创造流派的不同。具体地讲,就是涉及作曲家如何看待音乐的问题。而在二十世纪初,如何不同于浪漫主义之前的观念来看待音乐,成为那些欲在音乐创作上进行创新的作曲家们首先需要思考的问题。音乐究竟是什么?音乐作品应该怎样构成?音乐表达什么?可以表达什么?能够表达什么?这些问题在二十世纪比在任何其他时期都更加困扰着作曲家。勋伯格虽然提出了十二音序列写作这样一种新的音乐作品构成方法,但并没有解决上述剩余的其他问题,不过,这也为后来的作曲家们的创新实验留出了广阔的空间。

当一些作曲家继续勋伯格的道路,从十二音序列的音高序列化,走向包括了各种音乐参数的整体序列化时,他们发现,必须从勋伯格的表现主义音乐思维(这一思维在本质上有延续浪漫主义音乐风格的一面)中解脱出来,才能真正走上一条通往与传统彻底决裂的道路。这方面的代表人物是法国作曲家布列兹,他虽然非常尊敬勋伯格,但更推崇勋伯格的学生韦伯恩,以至于勋伯格死后他在报纸上发文,迫不及待地宣布勋伯格时代的终结。如果说勋伯格的音乐仍然在一定程度上沿承着浪漫主义以表现人的主观情感为已任这一思维模式的话,那么布列兹所推崇的韦伯恩则已经把音乐的情感内容降低到了最低限度,不仅浪漫主义音乐的风格余韵荡然无存,而且连表现主义音乐风格中的那种扭曲的夸张表现也毫无踪迹,以致音乐的形式成为音乐作品的唯一内容。音乐究竟是一种艺术还是一门工艺?在韦伯恩的作品中所表现出来的自然是倾向于后者。音乐作品表达什么、可以表达什么以及能够表达什么,这样的问题可能已经不需要再回答了。

随着音乐观念的突破,一些新的创作思维也就接踵而至了。从客观主义、⁹未来主义、原始主义、电子音乐,到新古典主义、新浪漫主义、简约主义、世界音乐等等,无一不是对二十世纪音乐内涵的一次新的挖掘和重新释义。¹⁰在这

9. 这是笔者杜撰的一个词,指以整体序列技法创作的思维方式,因它在创作中摒除主观控制。由于整体序列仅是一种技法,所以要表现出它所代表的一种观念,笔者以为用客观主义比较贴切。

10. 德国音乐学家乌里希·迪贝柳斯(Ulrich Dibelius)在其所著《现代音乐 II/1965—1985》一书中,把到1985年为止西方现代音乐创作现状按观念与技法分为十二类进行论述,如“音响音乐派”、“政治表现派”、“异国情调及冥思派”、“实验派”等,从而在纷繁多变的创新实践中找到了一条归纳的路径。这些划分今天看来不一定完全合理,但具有参考价值。

一进程中，有两个人物应该重点提出，他们是法国出生的美国作曲家埃德加·瓦雷兹和美国本土作曲家约翰·凯奇。前者的著名论断“音乐就是组织起来的音响”(Organized Sound),是对构成音乐作品本身的声音材料所作的一个全新界定。后者则以“我们所做的一切都是音乐”(Everything we do is music)的认识，完全打破了音乐作品与生活的界限。瓦雷兹的观念是对音乐作品本身构成问题的一个“终极式”表达，而凯奇的观点是对音乐的存在形式问题的一个“终极式”表达，二者都对二十世纪音乐的发展产生了极大的影响。

二、写作技法上的标新

在二十世纪，新写作技法的出现总是离不开新的音乐观念的，而且，这里的写作技法所包含的内容与二十世纪之前也有所不同。浪漫主义时期及之前的写作技法创新通常涉及的是比较细节的微观层面，“共性写作”的基本准则不会变。而二十世纪音乐创作中的写作技法创新主要涉及的是音乐作品建构的宏观层面，因为一种新技法的运用，可能就会产生一种新的音乐类型。比如，依预制程序进行客观创作的整体序列写作技法就导致了“点描音乐”类型（如重要的整体序列作品布列兹的《结构 I》）的产生，开放的曲式结构处理导致了“偶然音乐”类型（如施托克豪森的《钢琴曲 XI》）的产生，简约主义的重复手法导致了“简约音乐”类型（如特里·赖利的《C 调》）的产生等。

当然，在新的音乐类型形成后，再对其中的写法进行进一步的发展，这也是二十世纪写作技法标新的一个方面，下面是笔者对一些标新内容所作的归纳与分析。

（一）从音高体系上标新

虽然勋伯格用自己的音乐告诉人们，再用传统调性写作已不合时宜，而且出现了一大批热衷于其所创立的“十二音序列”手法的追随者，但也并不是所有的作曲家都喜欢或善于用这样的方式来达到“标新”的目标。具体来讲，除了“十二音序列”这一创作方法得到继续发展外，其他从音高关系上进行标新的做法还有如双调性和多调性、协和的无调性、微分音调性等。

在二十世纪初，调性对于许多作曲家来讲可以说是一个爱恨交织的对象。一方面，在他们的心里对调性仍然充满感情，但另一方面，现实已迫使他们不能再写明确清楚的调性音乐了，因为调性在一夜之间似乎已经成为“过街老鼠”落到