

中央音乐学院图书馆藏书

书号	Z.3/tCAZ18
登记号	147223

二十
世纪
音乐
概论

彼得·斯·汉森著



3200.356^{v2}
147223

3200.356 v₂

147824

二十世纪音乐概论

〔下册〕

〔美〕彼得·斯·汉森著
孟宪福译

人民音乐出版社

DX42/14

Peter S. Hansen

An Introduction To
Twentieth Century Music

本书根据美国 Allyn and Bacon, Inc., 波士顿 1977 年版译出

二十世纪音乐概论

〔下 册〕

〔美〕彼得·斯·汉森著

孟 宪 福 译

*

人民音乐出版社出版

(北京翠微路 2 号)

新华书店北京发行所发行

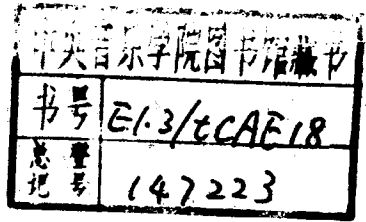
北京延文印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 190 千文字 8.25 印张

1936 年 4 月北京第 1 版 1987 年 12 月北京第 2 次印刷

印数: 4,036—9,000 册

书号: 8026·4444 定价: 1.95 元



目 次

第二部分：1920—1950

第十一章 勋伯格.....	1
十二音音乐；音列的用法；勋伯格的作品；风格特点。	
第十二章 贝尔格与韦伯恩.....	26
贝尔格：贝尔格的作品；风格特点；韦伯恩：韦伯恩的作品。	
第十三章 巴托克.....	54
巴托克的作品；钢琴音乐；风格特点。	
第十四章 兴德米特.....	72
兴德米特的作品；风格特点。	
第十五章 苏维埃俄国.....	83
普罗科菲耶夫：普罗科菲耶夫的作品；风格特点；肖斯塔科维奇：肖斯塔科维奇的作品；风格特点。	
第十六章 英 国.....	103
沃恩·威廉斯：沃恩·威廉斯的作品；勃里顿：勃里顿的作品。	
第十七章 美国的音乐.....	119
科普兰：科普兰的作品；哈里斯：哈里斯的作品；辟斯顿：辟斯顿的作品；塞兴斯：塞兴斯的作品；汉森：汉森的作品；汤姆森：汤姆森的作品。	

第十八章 埃德加·瓦列斯与哈里·帕奇…………… 148

第十九章 爵士乐与流行音乐…………… 154

芝加哥风格；大乐队风格；“比波普”。

第三部分：1950—1975

第二十章 开拓者和探索者…………… 160

民族学派的消失；唱片的影响；对二十世纪音乐的一般了解；1950—1975年的音乐“流派”；保守的作曲家；序列音乐作曲家；走向完全的控制；偶然音乐；电子音乐；“唯音”作曲家；最简单派音乐；环境音乐；概念音乐。

第二十一章 1950—1975年间有代表性的作曲家…………… 210

约翰·凯奇；卡尔海因兹·斯托克豪森；彼尔·布列兹；鲁契亚诺·贝里奥；雅尼斯·泽纳基斯；维托尔德·卢托斯拉夫斯基和克里斯朵夫·潘德列斯基；阿尔贝尔托·吉纳斯泰拉；汉斯·维尔纳·亨策；彼得·马克斯韦耳·戴维斯和哈里森·伯特维斯尔；埃里奥特·卡特；米尔顿·巴比特；乔治·克拉姆；乔治·罗克伯格；查尔斯·沃奥里农。

第二十二章 爵士音乐与流行音乐…………… 255

摇滚；新浪潮；第三派。

第二十四章 通向何方…………… 258

第十一章 勋伯格

1874—1951

十二音音乐，除为了使人易于理解外，没有其它任何目的。

——勋伯格

1917年勋伯格(Schoenberg)从军队中复员时，他发现奥地利处于贫困、混乱和被肢解的状态中。维也纳一度是一个辽阔帝国的光荣首都，有着许多歌剧院、剧场和大学，现在已经降为一个弱小的、不重要的国家的穷陋的中心。失去控制的通货膨胀耗尽了人们的积蓄和遗产，从而更增加了混乱和人民的绝望。

尽管如此，勋伯格却进入了可能是他一生中最幸福的年月。当时维也纳的音乐趣味是那样的过分保守，以致勋伯格没有得到官方的任何任命，但是他继续发挥他战前所发挥过的作用——作曲家、教师和理论家的作用。在他身旁聚集了一群热情的富有才华的青年音乐家，其中有阿尔班·贝尔格(Alban Berg)和安东·冯·韦伯恩(Anton von Webern)，他们俩在战前就曾经和他在一起。还有更年轻的一些人，如保尔·皮斯克(Paul Pisk)和埃贡·韦勒斯(Egon Wellesz)，钢琴家鲁道夫·泽尔肯(Rudolph Serkin)和爱德华·聚尔曼(Edward Steuerman)，以及小提琴家鲁道夫·科利希(Rudolph Colisch)等。

勋伯格的门徒们对他的敬畏和虔诚达到了只对宗教领袖才有的那种程度。当他搞出一套音乐上的新“理论”时，他的门徒们就

确信他是在指出他们必须要走的道路，他们对他的忠诚达到了盲目的地步，而且坚信在音乐上他们已经找到了归宿。他们中有些人他的作品写解说，而另一些人则忙着演出他的作品。有些人后来一辈子都是这样为他服务——甚至在勋伯格离开欧洲之后，以及在他去世后当新的一辈门徒、评论者和背离者终于出现时，也是如此。

将勋伯格的生涯比做一个宗教领袖的生涯，这并不包含讽刺的意味。在勋伯格身上和他的思想中确实有某种激发人们的献身精神和热情的东西。他的赤诚和献身精神，他的不顾官方忽视的勇气和毅力，他的音乐学说与过去的音乐学说之间存在的明显分歧（虽然他的门徒们最喜欢做的工作之一是企图“证明”这一分歧并不存在^①），他的音乐在演奏上的极大难度和极端复杂——所有这些因素都易于促成人们对他的崇拜。在1924年和1934年勋伯格五十和六十诞辰的时候所出版的颂扬他的若干纪念册是这一团体的重要文献。下边引用的贝尔格的这一陈述最具有代表性：

“确实，你从勋伯格那里学到的不仅是艺术的规则。凡是坦率的人在这里都能被领上正路。”

1925年，勋伯格被柏林的艺术学院聘为作曲教授。德国从战败和通货膨胀中恢复得比奥地利快一些，而且在魏玛共和国存在的那十几年（1919—1933）里，所有的艺术都曾充满了活力。所以，勋伯格这位最激进的说德语的作曲家被聘请到国家音乐学校教课是不足为奇的。然而这种延误已久的社会公认和经济上的保障，由于希特勒当选为政府总理而突然结束了。此后，很快所有先进的艺术都被盖上“布尔什维克”的印记而遭禁止，犹太人都都被解

① 见斯洛尼姆斯基(Slonimsky)的《1900年以来的音乐》(Music Since 1900)一书中贝尔格1930年在维也纳电台所作的题为《什么是无调性》讲话的译文。

——原注

除公职。这当然还是迫害犹太教徒的一种最温和的行动，但是从大批的欧洲犹太人开始移居到世界其它地方。这一政治行动的结果之一是大大增加了美国的文化和科学的繁荣气象，因为如此众多的杰出艺术家、学者和音乐家移居美国了。

勋伯格离开欧洲后再也没有回欧洲，而是逃往美国。中途在巴黎停留期间，他重新信奉了犹太教，因为他早年曾经是天主教徒。1933年10月31日他来到了美国，那时他五十九岁。他在波士顿住了一年，在马尔肯音乐学院任教，但是那里冬天的严寒对他健康所产生的影响使他相信他应该生活在气候更温和的洛杉矶。1934年，他到了洛杉矶，并且生活在那里直到1951年七十六岁时去世。

作为一个人，他并没有成为一位成熟的长者或者说一位宽厚年长的大师。他感到自己对音乐艺术作出了贡献，因而对他的音乐不被演奏感到十分愤慨。他对其他健在的作曲家都抱着嘲讽和极其挑剔的态度，同时对希特勒统治下的欧洲犹太人的可怕命运感到抑郁。他感到最满意的是他的家庭——他最小的儿子在他六十七岁时出生——和他的家能成为招待同他一起逃来美国的人们和美国人的殷勤好客的中心。

如果有人在本世纪二十年代预言两位欧洲伟大的作曲家，属于世界的斯特拉文斯基和奥地利的勋伯格，有一天将在加利福尼亚州的南部成为邻居，这种想法很可能被认为是胡思乱想而一笑置之。但是二十世纪的一些怪异的事情却促成了这事的实现。然而，尽管比邻而居，这两位作曲家之间却并未进行交往。他们的完全不同的性格，他们关于音乐的性质和功能的截然对立的思想，两人不同的声望，一个是世界知名，一个相对说来名声较小——所有这些都妨碍了他们之间的接触和交往。

十二音音乐

大家还记得，在第一次世界大战前，勋伯格已经经历过几个风格不同的时期——从早期作品的半音音乐手法到《期待》和《月神附体的丑角》中的表现派无调性手法。这种无调性手法是在战后他回到维也纳之后才研究出的一种手法。这种手法可以说是在悠久的音乐史中向前迈出的最引起人们争议和惊动的步伐之一。体现这种手法的作品虽然不到三十首而且很少上演，但这种手法却为音乐的视界和音乐的空间开辟了令人惊愕并感到不知所措的广阔天地。

在这里与外层空间探索作一比较也许不算过分牵强。外层空间探索的困难问题在于如何能够在地球心吸力和大气层之外自由活动和生存。在音乐上，勋伯格的困难问题是如何学会在调性的“吸引作用”力之外站住脚。他早期使用的一些解决这个问题方法，前边已经阐述过了。在1915到1923年之间他又研究出另一个方法：

“在经过几乎整整十二年的很多不成功的尝试之后，我打下了音乐构成上一种新方法的基础。这种新方法看来适合于代替以前的调性和声所引起的那些结构上的变异。我把这种方法叫做‘只有一音和另一音相互联系的十二音作曲法’(Method of Composing with Twelve tones which are related only with one another)。”

通常人们使用各种不同的简称和词组来表示这一作曲法，例如“十二音音乐”(twelve-tone music)、“十二音体系音乐”(dodecaphonic music)和“序列音乐”(serial music)。不过要注意，不是所有的序列音乐都必定是十二音的，因为作曲家们有时用六个

音的音列，十个音的音列或其它任何数量的音的音列。而且除音之外，其它成分也按序列使用。

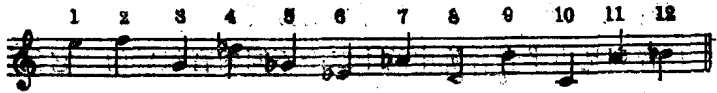
记住下面这一点很重要，十二音音乐源出于探求一种“音乐构成上的新方法……以代替以前调性和声所引起的结构上的变异”。音列和对它的控制、利用是解决非传统意义上的调性乐曲的作曲方法。

一首十二音乐曲是建立在从十二个半音音阶中选出一列音符上。这样的音符序列 (series) 或称音列 (row)，在某些方面所起的作用如同音阶在调性音乐中所起的作用一样，因为它可以作为原材料、导音或起任何功能倾向作用。每一音都和其它的音之间有同等的地位意味着真正的民主。此外，音列并不是单纯的半音音阶。它是一个以其本身所有的特点和特性可以构成旋律的包含十一个音程的序列。例如下面两个序列，它们构成了若干乐曲：

例70a《管弦乐队变奏曲》作品第31号



例70b《组曲》作品第25号

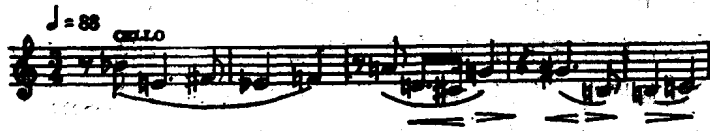


数学家曾经计算过有479,001,600个可以加以应用的不同音列。

音列是哪里来的呢？勋伯格向我们保证：音列就像其他作曲家的有调性的主题一样，也是灵感的一种产物。他承认一个音列有时要加以剪辑并像贝多芬和其他作曲家反复修改他们的主题一样加以修改，直到适合一首乐曲的使用。

我们必须把基本音列(Grundreihe)与基本的“型”(Grundgestalt)区别开来。音列只是一系列没有节奏变化的不同的音。人们从来不以这种方式使用它。只有各个音具有了节奏变化的关系,音列才能构成一个主题或成为一种“型”。上边引用的《管弦乐队变奏曲》中从基本音列产生出来的主题如下:

例71



音列的用法

十二音音乐作曲法的原理是从一首乐曲逐渐发展而来的。勋伯格并没有写过一本有关这种作曲方法的教科书或用这种方法教他的学生作曲。不过,最近几年中,他的几个追随者曾经尝试过阐述这种作曲方法。他的一个学生约瑟夫·鲁费尔(Josef Rufer)在他的《十二音作曲法》(Composition with Twelve Tones)一书中对这种风格作了全面的阐述。他提出了很多“规则”,我们在这里将加以引述,并举《管弦乐队变奏曲》中若干例子作为说明。后文将对《管弦乐队变奏曲》加以更详细的分析。

1. 音列是由半音音阶中的十二个不同的音组成的,它们的顺序是由其基本的“型”来决定的。一个音用过之后,在本序列其他音未完全出现之前不能重复。(重复一个音意味着给予它比其他的音更突出的地位。)但是在某些情况下,为了声音的宏亮或节奏上的需要(音的保持或起奏),当一个音作为一个持续音使用或在震音或颤音音型中使用时,它也可重复使用。

2. 音列(row)的使用有四种形式:原型(O),逆行(R),转位

(I) 和逆行转位(RI)。

例72

The image shows a musical score for Example 72, consisting of two staves. The top staff is divided into two sections: 'Original' on the left and 'Retrograde' on the right. The bottom staff is also divided into two sections: 'Inversion' on the left and 'Retrograde Inversion' on the right. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the transformations of a sequence.

3. 序列(Series)既可以横着用作旋律音,也可以竖着用作旋律及其伴奏,或者构成和弦。因此,序列中的音符不一定按顺序奏出,这一点可以从下例中看到。更重要的原则是,所有音列中的音都必须在音列再现之前奏出一次。

4. 序列在使用中可以作任何的移调,即,只要保持各个音程的模式,可以从任何一个音上开始。(这意味着在一个音列的四种形式中含有可能应用的48个不同的序列。)

5. 音列中的任何音都可以在它的任何一个八度上奏出。正是由于这一重要原则,基本音列才可能有无限的变化。

6. 一个音列有时被细分成一些小的音组,例如可以分成每组含六个音的两组或含四个音的三组或含三个音的四组。勋伯格经常使用的这种更加复杂的构思将在以后讨论他的《钢琴协奏曲》时加以说明。

从这一对十二音音乐的某些基本方法的扼要说明中,我们一定可以明显的看出,这一体系不仅不是一种使人受限制的方法,相反,它给作曲家提供了巨大数量的各种可能性。正如勋伯格在他的著作中所讲的那样:“采用我的十二音作曲法并不能在作曲上得到便利,相反,使作曲更为困难。”为了说明一个音列在处理上有多大可塑性,下面举《组曲》(作品第25号)各乐章的开头为例。每一例中作曲家使用了同一个音列,但是各段乐曲的面貌和特点

迥然不同:

例73a 基本音列

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Part Two 1920-1950

例73b

Præhodium
♩ = 80 Rasch

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

0.7 1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12

例73c

Cavotte ♩ = 72
Etwas langsam

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11 12

例73d

Musette Rascher
♩ = 88

1 2 3 4 5 6 7

9 10 11 12

3 5 6 8

例73e

Intermezzo

$\text{♩} = 40$

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

espress. *poco rit.*

例73f

Menuett
Moderato

$\text{♩} = 88$

5 6 7 8 9 10 11 12

innig *p*

例73g

Trio

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

martellato *f*

例73h

Gigue

Rasch $\text{♩} = 192$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

f

勋伯格的作品

勋伯格的成熟作品以他移居美国为界可以分为两组（第三时期风格和第四时期风格）。十二音作曲法是在他写前一组作品时产生出来的，而后一组作品则表明这一作曲法的理论有了某些修改和放宽，有时甚至部分地回到调性原理上来。

第三时期：十二音作品

《五首钢琴小曲》（作品23号）直到1923年才完成^①。这一组乐曲中的最后一首是他的第一首十二音作品。其它的作品有：

作品24 《小夜曲》（单簧管、低音单簧管、曼陀铃、吉他、小提琴、大提琴和男低音，1923）

作品25 《钢琴组曲》（1921—23）

作品26 《管乐五重奏》（1924）

作品27—28 混声合唱作品（1925）

作品29 《组曲》（两支单簧管、低音单簧管、小提琴、中提琴、大提琴和钢琴，1925）

作品30 《第三弦乐四重奏》（1927）

作品31 《管弦乐队变奏曲》（1927—28）

作品32 《从今天到明天》（独幕歌剧，1929）

作品33a、b 两首钢琴曲（1927，1932）

以上都是用十二音写成的作品的重要范例。我们可以从几方面对它们进行总的观察。也许大家注意到了勋伯格对钢琴音乐的偏爱。那首《变奏曲》是唯一的一首管弦乐作品，而且在他的全部

^① 勋伯格的很多作品号与写成的年代相同或接近。——原注

作品中，单纯的管弦乐作品寥寥无几。在前面所列出的作品中，勋伯格又回到了传统形式，作品 25 和作品 29 是按照巴洛克风格的组曲曲体写就的，而《弦乐四重奏》和《管乐五重奏》采用了奏鸣曲形式。这些作品已不再像第一次世界大战前他那些表现主义作品那样阴郁、沉闷。相反，这些作品表现出轻盈明快的色调，而且在音色上很考究，很注意对技巧的运用，在表情上也很活泼。

《管弦乐队变奏曲》可能是勋伯格这一时期中最重要的作品。在这首作品中，十二音乐曲的构成原理运用得如此富有创造性，以致这一作品已成为十二音手法提供的多种可能性的样本。但是，这首变奏曲远远不止是一本表现这种手法的教科书。它是一首具有极大表现力的作品，它的情绪对比变化范围很大，而且音色优美，全曲组织得十分完美。这是两次世界大战之间这一时期中最重大的作品之一。

不仅如此，这首作品的重要意义还在于它是为完整的管弦乐队所写的第一首十二音音乐作品。由于传统的八度和音和单纯追求响亮的效果是与这种乐曲的风格不相容的，这种作曲手法给管弦乐曲的写作带来了新的方法。这首乐曲所使用的是一个庞大的、不寻常的乐队：木管乐器各有四个，一大组打击乐器，竖琴、钢片琴，一个通常的弦乐组和一支曼陀铃。不过，像在前期的作品中一样，勋伯格轻易不使用厚密的音响。采用这一庞大乐队的目的是为了增强色彩和旋律的清晰，而不是为了增加音量。

这首《变奏曲》是建立在例 71 所示的那一音列上。

[前奏]：乐曲以最弱的弱奏开始。在木管乐器奏出一段起伏于 $\flat B-E$ （三全音），即音列的开头两个音之间的三连音之前，竖琴在小提琴的颤奏衬托下奏出的泛音造成了一种朦胧的气氛。然后，小提琴的宽广旋律，长笛的不寻常的吐奏，拍子的不断变化以及交错的节奏使乐曲逐步达到了一个激动人心的高潮。

当乐曲再度趋于平静时，独奏的长笛奏出一个非常优美的片段，在它的下面第一次出现了对 B-A-C-H(\flat B, A, C, \flat B) 这一主题的陈述。这个主题在结束乐章中变得十分重要。接着，前边开头部分的那个摇曳起伏的音型再次出现，并且由一个弦乐上拨奏的和弦结束了前奏。这个结束采用的是很常见的传统手法，使人联想起在《自由射手》(Der Freischütz) 序曲中相应的地方所使用的手法。“前奏”建立在这一音列上(全曲亦如此)，但直到前奏结束时，音列尚未在一个单一声部上以旋律的形式出现。

(主旋律)：主旋律由大提琴奏出。最初的十二个音按照基本音列的顺序出现。接着出现的是十二个音在十度移调上转位的逆行(RI) (比原来的音级高九个半音)。再接下来的十二个音是原音列的逆行(R)，最后十二个音(小提琴上奏出)则是十度移调的转位(I)。于是主旋律使用了音列所有的四种“型”。

例74

The musical score for Example 74 is presented in four staves. The top two staves are for the Cello (CELLO) and the bottom two for the Violin (VIOLINS). The Cello part begins with a sequence of notes numbered 0 through 11, with a '10' above the final note. This is followed by a retrograde sequence (RI) numbered 10 down to 1, and then a retrograde sequence (R) numbered 9 down to 1. The Violin part begins with a sequence numbered 9 down to 1, followed by a ten-degree transposition (I¹⁰) numbered 1, 2, 3, 4, 5, and finally a sequence numbered 6 through 12. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings.