



西方 现代音乐 概述

钟子林 编著

人民音乐出版社

西方现代音乐概述

钟子林编著

人民音乐出版社

责任编辑：韩建邠

2016/03

西方现代音乐概述

钟子林编著

*

人民音乐出版社出版发行

(北京翠微路2号)

新华书店北京发行所经销

北京计量印刷厂印刷

850×1168毫米 32开 158千文字 6.75印张

1991年6月北京第1版 1996年8月北京第2次印刷

印数：3,216—9,230册

ISBN 7-103-00702-Q/J·703 定价：10.20元

写在前面的话

1981年起，我在中央音乐学院开设了一门课程《西方现代音乐》。鉴于学校另有《苏联音乐》选修课，我的这门课程就没把苏联音乐包括在内。它的范围主要涉及印象派以后的西方各种不同流派和风格的音乐。本书就是在这个讲稿的基础上编写而成的。

这些不同流派和风格的音乐，是否都属于现代派？就看对这个名词怎么理解。对西方来说，它没有贬意，音乐辞书中一般也没有这个条目。它主要来自苏联。《苏联音乐百科全书》1976年版对它的解释是：“或多或少地用来指与古典艺术的美学原则和传统决裂的20世纪各个流派”。文中提到，各个历史时期对现代派概念的理解是不同的。当初，德彪西、拉威尔、理查·斯特劳斯的音乐都曾被称作现代派。20世纪中期，这个概念通常是指现代音乐的“先锋派”现象。条文还说，有的学者建议不用现代派这个词，因为它的伸缩性太大，解释太随意。

如果说现代派就是指先锋派，那么，本书所介绍的不只是先锋派（当然，这词的用法也是不够确切的，一般是指1945年以后带有实验性的作品）。在这里，我们笼统地称20世纪音乐为现代音乐，不论有派无派，没有褒贬之意。广泛地说，现代音乐还应包括流行音乐，但本书只涉及严肃音乐。

怎么把这些不同流派和风格的音乐叙述得很有条理，是编写中的一个难题。流派、国家和作曲家三者关系纵横交错，不容易

分得既清晰而又不重复。现在本书的体例突出了流派，但是也有缺陷：把某个作曲家仅仅放在某一个流派中进行介绍，这容易使人误解，好象这个作曲家就仅仅是属于某个流派似的。而实际上这个作曲家完全有可能也与其他流派有关。20世纪，特别是20世纪下半叶，许多作曲家经常采用多种风格进行创作，不同时期也往往发生变化，不能简单地给他们贴上一个标签，固定在某个流派中。本书之所以把他们放在某个流派下面叙述，是因为没有找到更好的体例，另外，也只是想说明他们的创作曾经和某个流派有关而已。同样道理，书中所列作品选介也只是某个作曲家的作品举例，并不意味着这首作品就一定属于某个流派。

在我授课和编写本书过程中，曾得到中央音乐学院领导、许多老师和同学们的鼓励和帮助。特别是姚锦新、李春光、潘必新、何乾三、司徒幼文、叶琼芳、俞人豪、杨洸、冯金华、黄晓和、金文达、马景舒等老师，或为我提供资料，或为我校正文稿。我愿趁这个机会，谨向他们表示深切的谢意。由于资料有限，特别是缺少音响和乐谱，加上水平不高，书中错误难免，殷切期望读者们指正。

编著者

1988年12月30日

目 次

写在前面的话	(1)
序言 20世纪音乐的变化及其原因初探	(1)

第一部分 1945年以前

第一章 民族主义音乐	(9)
第一节 概 述	(9)
第二节 匈 牙 利	(13)
1. 简 况	(13)
2. 巴托克	(15)
作品选介:《神奇的满大人》	(19)
第三节 英 国	(21)
1. 简 况	(21)
2. 沃安·威廉斯	(25)
作品选介:《伦敦交响曲》	(28)
第四节 美 国	(23)
1. 简 况	(29)
2. 艾夫斯	(33)
作品选介:《新英格兰的三个地方》	(36)
《第四交响曲》	(37)
第二章 新古典主义音乐	(39)
第一节 概 述	(39)
第二节 斯特拉文斯基	(43)
作品选介:《浦契涅拉》	(49)

	《诗篇交响曲》	(50)
第三节	德 国	(52)
	1. 简 况	(52)
	2. 兴德米特	(54)
	作品选介: 交响曲《画家马蒂斯》	(58)
第四节	意大利	(61)
第五节	法 国	(64)
	1. 简 况	(64)
	2. 奥涅格	(69)
	作品选介: 《火刑堆上的贞德》	(72)
	3. 米约	(74)
	作品选介: 《屋顶上的牛》	(76)
第三章	表现主义音乐	(78)
第一节	概 述	(78)
第二节	奥地利	(82)
	1. 简 况	(82)
	2. 勋伯格	(85)
	作品选介: 《期待》	(88)
	《月迷彼埃罗》	(98)
	《一个华沙的幸存者》	(100)
	3. 贝尔格	(105)
	作品选介: 《沃采克》	(106)
	《小提琴协奏曲》	(113)
	4. 威伯恩	(114)
	作品选介: 《五首管弦乐小品》	(116)
	《交响曲》	(118)
第四章	其他	(121)
第一节	布里顿	(121)

	作品选介:《彼得·格兰姆斯》	(124)
第二节	微分音音乐、噪音音乐	(126)
	1. 微分音音乐	(126)
	2. 噪音音乐	(127)

第二部分 1945年以后

第五章	序列音乐	(133)
第一节	概 述	(133)
第二节	梅西安	(140)
	作品选介:《图朗加利拉交响曲》	(144)
	《异国鸟》	(146)
第三节	布列兹	(147)
	作品选介:《没有主人的锤子》	(150)
第六章	电子音乐	(153)
第一节	概 述	(153)
第二节	斯托克豪森	(159)
	作品选介:《青年之歌》	(162)
	《金 粉》	(164)
第七章	偶然音乐	(166)
第一节	概 述	(166)
第二节	凯 奇	(169)
	作品选介:《方塔娜混合曲》	(172)
第八章	寻求新的音色	(175)
第一节	概 述	(175)
第二节	希纳基斯、潘德雷茨基、利盖蒂、贝里奥、 克拉姆	(179)
	1. 希纳基斯	(179)
	2. 潘德雷茨基	(180)

作品选介:《广岛受难者的哀歌》	(181)
3. 利盖蒂	(182)
4. 贝里奥	(184)
作品选介:《交响曲》	(186)
5. 克拉姆	(189)
作品选介:《孩子们的原始呼声》	(190)
第九章 其 他	(195)
第一节 亨 策	(195)
作品选介:《第四交响曲》	(198)
第二节 简约派、第三潮流、新浪漫主义	(198)
1. 简约派音乐	(198)
2. 第三潮流音乐	(200)
3. 新浪漫主义音乐	(200)
结束语 回顾与展望	(203)
附: 主要参考书目	(208)

序言 20世纪音乐的变化及其原因初探

一部音乐史就是记载音乐形式和内容如何随着时代、生活和作曲家创作个性的不同而不断变化的历史。这种变化有时少些，有时多些。

对比前几个世纪的音乐，20世纪音乐的变化空前剧烈，常常使人感到意外、惊讶。这一切究竟是怎么回事？

20世纪音乐的内容、题材固然与以前有所不同，出现了更多的表现自然科学或抽象概念的作品，如《光谱》、《电离》、《三种气体》、《圆圈三角四个正方形》、《计算机素描》、《声音的图案》等，以及出现了更多的描写非人间的幻想世界的作品，如《神秘的宇宙》、《天国的吹奏》、《月亮上的银苹果》、《空间的幻想》、《向太阳启航》、《星星的音响》等。有的作品内容抽象，缺乏感情，不知所云。但是，20世纪音乐之所以不同于过去，主要还在于作品的形式和表现手法的变化。这里，按传统使用的音乐表现手段举例说明如下：

旋律：不流畅、不声乐化，很少曲线起伏，很多大跳进行，且呈棱角形线条；不对称，不呼应，有的没有句逗，缺少规律。

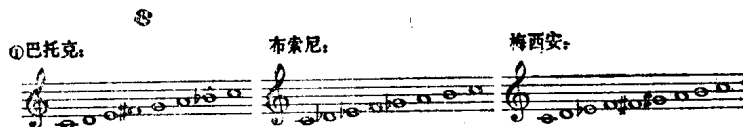
和声：频繁出现各种不协和音响，不协和和弦不再需要解决（勋伯格称之为“不协和音的解放”）；频繁使用 11 和弦、13 和弦等；除三度结合外，还有四度、五度、二度结合等。

复调：两个或更多的主题出现在不同声部时，各有不同的调性，由此形成多层次的复杂织体。

调性：不明确，有的虽仍有中心音，但自由使用12个音级，没有自然音与变化音的区别，也没大小调的区别；转调不必过渡，甚至不转调就引入陌生和弦；使用教会调式，欧洲民间音乐音阶，以及印度、爪哇、远东各种音阶；自己创造音阶，如巴托克、布索尼、梅西安的音阶等；①有的没有调性，没有中心音，甚至音与音之间互不连贯，只是强调单个的、孤立的音响。

节奏：自由多变，捉摸不定，有时频繁变换节拍，不限于单一的节拍形式；有时多奇数拍子，如7拍子、9拍子，甚至11、13拍子；有的有小节线，有的没小节线（即便有，有时也只是为了便于读谱），把节奏从小节线中解放出来；如果说，过去的音乐经常从乡村舞曲和大自然风光中获取节奏的话，那么，现在是从城市生活，从工厂和机器声中获取节奏，它更有动力，更有现代气息；也有的是从非欧洲的、特别是东方原始艺术、爵士乐以及欧洲古代自由诗中寻找不寻常的节奏。

配器：管弦乐队室内乐化，突出个别乐器，重新讲究各个声部线条的清晰，从和声织体转向复调织体；弦乐不再占有主导地位，以避免过分的浪漫主义倾向，管乐突出，打击乐成为主要乐器，不再处于从属位置；不断寻找新乐器以及新的发声器械（包括噪音），探索不寻常的演奏方法，发现独特的音响、色彩，如使用极端的音区、新的乐器组合等；音色的重要性被提到前所未有的高度。



曲式：传统曲式中统一和变化的原则仍然十分重要，但如何统一、变化，各有新的办法。有的如从乐谱分析，结构很规则、对称，听觉却不易辨认；有的则很不规则、不对称，很少有2、4、8小节的方整性结构形式，句逗也不清晰。由于“偶然”因素的引入，还产生了不固定的形式。

以上是就一般而言。20世纪音乐的变化是如此多样，难于全面概括。而且，所有这些变化也只是限于使用传统的乐音体系和传统的音乐表现手段的音乐。至于有些具体音乐、电子音乐、音色音乐、非歌唱性的“新入声音乐”(New Vocalism)等，没有传统意义上的旋律、和声、节奏等，因而也很难用传统的音乐分析方法加以说明。

为什么会有这样的变化？

这是一个比较复杂的问题。一种观点认为，音乐的变化是从生活的变化而来的。马克利斯在《现代音乐概论》中说：“艺术，作为生活的不可缺少的一部分，就象生活本身变化一样，也必须变化。柴科夫斯基和普契尼的旋律是19世纪的一部分；斯特拉文斯基、勋伯格、巴托克和他们的同时代人不再生活在那个世界。他们必然要前进，要发现能表现现实的声音，这种声音就象曾经表达了过去时代的大师们的声音一样有力”。^①另一种观点是从音乐历史发展的本身规律去寻找答案，即所谓“钟摆”理论。戴维·伊文说：“一种风格被引入极端之后，作曲家必然要以另一种极不同的音乐风格与之对抗”。^②不少作曲家认为，音乐发展到19世纪末，已把各种表现可能性发挥尽了，必须另找出路。

① 马克利斯：《现代音乐概论》(Machlis, Introduction to Contemporary Music) Norton出版公司，1979年，第5页。

② 伊文：《现代音乐》(David Ewen, Modern Music), Chilton出版公司，1962年，第18页。

列宁说：“在分析任何一个社会问题时，马克思主义理论的绝对要求，就是要把问题提到一定的历史范围之内”。^①怎样认识20世纪西方社会历史是一个许多学者正在研究的新课题。这里仅从与音乐、特别是与作曲家（创作音乐的正是他们）直接有关的三个方面加以探讨：

1. 社会动荡、矛盾加剧，引起社会心理发生变化，产生了更多的紧张、不安等情绪。

本世纪经历了两次世界大战，战争规模之大，对物质、精神文化的毁灭性破坏是19世纪任何战争所无法比拟的。资本主义的基本矛盾，造成经济危机，如1929—1933年的特大危机，引起经济萧条、生产力破坏、社会混乱。直到今天，很多社会问题如盗窃、凶杀、吸毒、失业、种族歧视等仍然严重存在。现实告诉人们，生活不是那么光明、美好，到处都有黑暗、丑恶。在这种情况下，旧的思想、观点、趣味很容易被否定，被认为是不可信的，靠不住的，从而产生信仰危机、精神危机。

特别是在20世纪上半叶，这样一种社会环境，使有些敏感的知识分子很容易产生诸如紧张、不安、压抑、忧郁、恐惧等心理。我们可以在巴托克、勋伯格、贝尔格、斯特拉文斯基（早期）、奥涅格等人的某些作品中感觉到这一点。他们的音乐所表现的不是恬静的田园生活，不是充满幻想的内在世界，也不象印象主义那样追求瞬间飘忽不定的感觉。匈牙利作曲家萨博在巴托克逝世十周年时谈道：“巴托克生活的年代，正值法西斯黑暗势力损害摧残一切美好和人道的东西，使全世界陷入集中营残酷的兽性和暴行之中，把史无前例的恐怖急流注满了大地。巴托克对这一切是深有体会的，他在个人的音乐里以无比巨大的激情表现了遭受苦难的

^① 《列宁全集》，人民出版社，第20卷，第401页。

人类思想感情的境界，他们渴望自由世界的来临”。^①德国作曲家艾斯勒认为勋伯格的音乐“有着一种绝望的基本的音调”，它“不使人舒服，不崇高”。^②艾斯勒说勋伯格“没有使他出生的社会秩序变形，他没有将它美化，他没有给它涂脂抹粉。他在他的时代、他的阶级面前举起了一面镜子。镜子里所照出的是不美的，但却是真实的”。^③

第二次世界大战以后，西方经济增长，创造了高度的物质财富，生活水平普遍提高。但是，人们并不因此感到幸福和安逸。拿美国来说，近一、二十年来，实际上在走着下坡路。60年代末、70年代初，成千上万的青年人为什么会离开舒适的家庭，奇装异服，到处流浪，形成所谓“嬉皮士”运动？一定程度上，也是因为他们不满现实，不愿顺从传统的生活方式，企图寻找新的人生涵意。1968年法国的“五月风暴”，1981年英国的“青年暴乱”，都是些突出事例，说明西方社会的不安定，部分群众要求变革现实。

2. 社会发展速度加快，作曲家创新的心理要求加剧。

艺术贵有新意，哪个时代都一样，但是20世纪更明显。工业化在第二次世界大战后十年达到顶峰，接着所谓第三次浪潮的到来：信息革命，材料革命，生物革命。科学技术的迅猛发展，影响到了生活的各个方面。新的观念、新的生活方式、新的工作条件、新的人际关系、新的艺术趣味……新事物层出不穷。反映在音乐上，追求新的材料、新的语言、新的技法、新的内容。

有的作曲家把自然界的音响、电子音响、非歌唱性的人声、打击乐器的音响作为音乐表现的基本材料；有的作曲家采用东方音乐语言，从印尼、印度、日本、朝鲜等音乐中汲取素材，借鉴

① 1955年6月1日《自由人民报》。罗秉康译，《巴托克研究论文集》第177页。

②③ 《阿诺尔德·勋伯格》，姚锦新译，《外国音乐参考资料》1980年第1期，第17—22页。

表现方法，与19世纪做法不同，不只是在欧洲音乐基础上增加一点“异国情调”；有的作曲家采用新的调式、新的和声、新的音程（微分音）、新的织体以及新的记谱法、新的作曲法、新的表演形式等等。无疑，在具体作品中，决不是所有新的表现手法都与乐曲的内容相符合。有的求新成为目的，甚至走向极端。

3. 个人主义充分发展，作曲家自我意识空前增长。

很多作曲家把音乐创作看作是单纯的自我表现、自我欣赏、自我娱乐，不在乎群众的反应和社会的效果。这与历史上很多作曲家把自己的活动与群众联系在一起形成对比。贝多芬说：“音乐当使人类的精神爆出火花”。^①肖邦说：“我愿意使我的作品——至少我的一部分作品——能够成为约翰·苏比耶斯基的部队所唱的战歌”。^②舒曼因此把肖邦的音乐比作“隐藏在花丛里面的大炮”。^③穆索尔斯基认为音乐家必须“反映俄罗斯人民的全部的、真实的生活”。^④直到20世纪初，仍然有很多作曲家坚持这种进步的艺术观点。沃安·威廉斯说作曲家应该“使他的艺术成为整个社会生活的表现”。^⑤布里顿说：“我希望我的音乐对人民是有用的，使他们高兴，提高他们的生活”。^⑥奥涅格说：“音乐应当面向人民”。^⑦但是类似的言论，除了出自政治观点明显左倾的作曲家，如诺诺、亨策等以外，1945年以后就很少了。相反，20世纪有些重要作曲家很明确地把作曲当作纯粹个人而与听众无关的行为。勋伯格说：“作曲家力求达到的唯一的、最大的目标就是表现他自

②②③④ 何乾三选编：《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，人民音乐出版社，第110、155、130、188页。

⑤ 马克利斯：《现代音乐概论》(Joseph Machlis, Introduction to Contemporary Music) Norton出版公司，1979年，第293页。

⑥ 罗西和乔特：《我们时代的音乐》(N. Rossi and R. Choate, Music of Our Time), Crescendo出版公司，1969年，第136页。

⑦ 史涅尔松：《法国音乐》，莫斯科音乐出版社，1958年，第128页。

己。”^①“单纯就音乐来说，能够理解音乐需要说出来的东西的人，比较起来，是很少的。这种有训练的听众从来就不是大量的，但这并不妨碍艺术家只为他们而写作”。^②为此，他组织了“私人演出协会”，只对极少数人举行音乐会。斯特拉文斯基说：“广大的群众决不会对艺术有一点点贡献；他们没有能力去提高艺术的水平。假如一个艺术家有意识地要表现人民的感情，那他只有降低自己的水平”。^③利益蒂说：“我从不考虑听众。这不是看不起，而是不想取悦于他们。我始终感到我的音乐不是为听众写的，甚至也不是为我写的，而是它自己，它就在那里”。^④凯奇说：“让声音就是声音本身，而不是人为的理论或人的感情表现的工具。”^⑤巴比特在1958年发表一篇文章，标题是“谁管你听不听”。^⑥他认为作曲家不应关心他是否得到广大的听众，而应该把他的孤立作为现代生活的事实而加以接受。

当然，这只是言论。言论不能代替创作。但是，不管怎么说，把音乐孤立起来，把作曲当作与社会无关的个人事业这种现象是相当普遍的，由此造成了20世纪音乐与群众的巨大隔阂。

20世纪音乐变化的原因，说明了现代音乐在西方特定社会条件下的发展有一定的必然性。其中，有合理的成分，也有不正常的地方。弄清这一点，有助于我们更好地认识西方现代音乐。

① 富兰克林：《勋伯格和其他人的音乐思想》(Peter Franklin, *The Idea of Music, Schoenberg and others*), Macmillan 出版公司, 1985年, 第80页。

② 马克利斯：《现代音乐概论》，Norton出版公司，1961年，第334页。

③ 《音乐文摘》(Musical Digest)1956年9月号，第152页。

④ 《纽约时报》1986年11月11日。

⑤ 马克利斯：《现代音乐概论》，Norton出版公司，1979年，第502页。

⑥ 《高保真度》(High Fidelity)，1958年2月号，转引自罗西和乔特：《我们时代的音乐》，第350页。

