

现代音乐鉴赏



王凤岐



安徽文艺出版社

14648

责任编辑：蔡正菁
封面设计：韦君琳
绘 谱：任强强

现 代 音 乐 鉴 赏

王凤岐

安徽文艺出版社出版

（合肥市金寨路283号）

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本：787×1092 1/32 印张：4.75 插页：1 字数：100,000

1990年1月第1版 1990年1月第1次印刷

印数：1500

定价：2.00元

ISBN 7-5396-0239-2/J·23

前 言

中国音乐是世界音乐的组成部分。特别是坚持改革，对外开放以来，我国音乐界与国际间的交流呈现出前所未有的繁荣，西方现代音乐也随之大量介绍给我国听众，我国的作曲家也开始进行着现代音乐创作的尝试，并多次在世界性音乐作品比赛中获奖。

我们的听众接触了现代音乐，随之也会产生什么是现代音乐？如何鉴赏现代音乐？等等问题。为了帮助广大音乐爱好者理解和鉴赏现代音乐，特编写此书。这本小册子试图以简明的文字对现代音乐作概括性地叙述，反映出二十世纪音乐发展的轮廓，并将其代表性作曲家及其作品，作一简要地介绍，以供欣赏时参考。

编 著 者

目 录

前 言	1
概 述	1
二十世纪初至第一次世界大战	2
印象主义	3
原始主义	4
神秘主义	4
表现主义	5
未来主义	6
两次世界大战之间	7
新古典主义	8
新即物主义	9
十二音音乐	9
民族的新古典主义	11
新神秘主义	12
社会主义现实主义	12
第二次世界大战以后	13
序列音乐	14
具体音乐	15
电子音乐	16
偶然音乐	17
作品选介	19

德彪西.....	19
《月光》.....	20
《水中倒影》.....	22
《亚麻色头发的少女》.....	25
《水妖》.....	27
《牧神午后前奏曲》.....	28
《大海》.....	30
歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》.....	35
拉威尔.....	38
《达夫尼斯与克罗埃》.....	39
斯特拉文斯基.....	44
《春之祭》.....	45
勋伯格.....	53
《月光下的皮埃罗》.....	55
《净化之夜》.....	59
《管弦乐变奏曲》.....	63
《钢琴组曲》.....	70
韦伯恩.....	76
《钢琴变奏曲》.....	78
《九件乐器的协奏曲》.....	80
贝尔格.....	83
歌剧《沃切克》.....	84
弦乐四重奏《抒情组曲》.....	91
《小提琴协奏曲》.....	99
巴托克.....	103

《第四弦乐四重奏曲》	104
《两架钢琴和打击乐器奏鸣曲》	110
理查·施特劳斯	116
《玫瑰骑士》	117
梅西安	123
《图伦加利拉交响曲》	124
《时值与力度的样式》	134
《异国之鸟》	137

概 述

顾名思义，现代音乐就是现代的音乐。广义来说，它包括爵士乐和流行歌曲等流行音乐(或称通俗音乐)在内，但更主要的是指现代艺术音乐而言。通常称之为“近代音乐”、“新音乐”、“先锋音乐”、“二十世纪音乐”等。如以时间划分，“近代音乐”是指十九世纪到二十世纪的 音乐；“新音乐”是指第一次世界大战后兴起的音乐；“先锋音乐”则往往是指第二次世界大战后兴起的音乐。但具有广泛意义的现代音乐，可以说是“二十世纪音乐”的同义语。

二十世纪艺术音乐最大的特点是各种各样的主义或学说与各种形式的并存。它向我们展示了前所未有的多样性，并引起相互否定等分裂现象。如二十世纪前半叶出现的印象主义(德彪西)、原始主义(斯特拉文斯基)、表现主义(勋伯格、贝尔格)、民族主义(巴托克)、神秘主义(斯克里亚宾、萨蒂)、噪音主义(L·路索)、十二音主义(勋伯格)、新古典主义(斯特拉文斯基)、新即物主义(亨德密特)、社会主义现实主义(肖斯塔科维奇)、打击乐器主义(E·瓦列兹)等。其次，二十世纪的作曲家往往一人兼有各种主义和各种形式的创作，如斯特拉文斯基既有原始主义，又有民族主义、新古典主

义、十二音主义的创作。特别是二十世纪后半叶以来的音乐，这种倾向越趋强烈，进入了所谓的“复数的音乐”的时期，各种主义名目繁多，一般称之为“某某音乐”，如序列音乐(梅西安)、电子音乐(施特克豪森)、具体音乐(谢飞尔)、磁带音乐(贝里奥)、偶然音乐(凯奇)、计算机音乐(希拉)、盖然性音乐(库赛那斯基)、密集音响音乐(潘达列茨基)、临场电子音乐(凯奇)、骰子音乐(布莱兹)、直观音乐(施特克豪森)、根据集团即兴演奏的音乐(V·格罗保卡尔)、反复音乐(S·莱希)等。

面临“复数的音乐”的时代，阐述如此众多的主义，不能不说是很困难的，至于如何划分这个时期，也尚无定论。不过大体上可以两次世界大战为座标，分为三个时期，即从二十世纪初至第一次世界大战、两次世界大战之间和第二次世界大战之后等三个时期。

二十世纪初至第一次世界大战

一般说浪漫主义的解体大约在1890年。此后，在继承丰富的浪漫主义音乐遗产的同时，新的音乐流派也在兴起，迎来了第一次世界大战之前和之中的鼎盛时期，却又与大战一起急速地衰落。从整体上来看，这些新的流派，可以说是后期浪漫主义在各国的扩散以及被个性化的产物。其实，早在十九世纪三十年代，就已经出现了模糊调性的征兆，至十九世纪五十年代之后，又被新浪漫派进一步推进，特别是李斯特和

瓦格纳。进入现代音乐的初期阶段后，有不少作曲家积极地使用了大、小调以外的音阶，以及含有许多半音阶的无调性的作曲法。同时，也应当看到，这个时期的音乐也受着文学，特别是美术上各种流派的强烈影响。

印象主义

(Impressionism)

此语原指美术上的一种流派。1887年，法国的阿卡德米在评论德彪西的管弦乐曲《春》的文章中，使用了“音乐上的印象主义”一语以后，就被转用在音乐中来了。另一方面，与上一世纪末唯美主义典型的象征主义文学也有着近亲关系。印象主义音乐是客观的，强调捕捉描写人对外部世界的瞬间的印象，在作曲技法上不以旋律为其生命，采用全音音阶、五声音阶、教会调式、平行和弦、自由节奏以及被细分的管弦乐法等等，削弱了调性结构和节拍结构，固有的功能和声也不再是唯一的了。

印象主义音乐以法国作曲家德彪西(1862~1918)为其代表人物。他的音乐有如雾里看花，具有朦胧的意境，捕捉对无定形的流动体(如云、风、气味等)运动时的瞬间的印象，将其用绝妙的音色、和声等表现出来。固有的音乐秩序，在印象主义音乐中被解体了。这个乐派及其技法，对二十世纪音乐产生了极为深远的影响，波及到许多现代作曲家的创作。然而，在德彪西去世前的一段时期，却远离了印象主义，转而具有新古典主义的倾向了。如其所作的三首奏鸣曲(1915~

1917)、《练习曲十二首》(1915)等。

印象主义音乐的代表作有德彪西的管弦乐曲《牧神午后》(1892~1894)和《夜曲》(1897~1899)、交响素描《大海》(1903~1905)、歌剧《佩利亚斯与梅丽桑德》(1893~1902),拉威尔的交响组曲《达夫尼斯与克罗埃》(1909~1911)等。

原始主义 (Primitivism)

原始主义音乐与美术上的野兽主义有着同一思想基础,即一种对原始生命力的憧憬的思潮,也是十九世纪民族主义音乐异国情调的更激进的表现。这一流派的代表作曲家斯特拉文斯基(1882~1971)创作了芭蕾舞音乐《火鸟》(1910)、《彼得鲁什卡》(1911)和《春之祭》(1913)等,这些作品具有最鲜明的民族舞曲般灼热的活力和非常特异的音色,音乐以节奏为中心,以动机和节奏的统一为契机而展开,成为原始主义音乐的代表作。这个时期巴托克和普罗科菲耶夫的一些芭蕾舞音乐也同属这一范畴。

神秘主义 (Mysticism)

企图将艺术感觉和宗教体验合一的斯克里亚宾(1872~1915)的神秘性,在后来为复活神秘主义的梅西安的音乐中

显得特别重要。在作曲技法上，斯克里亚宾率先进行了各种试验，如所谓的“神秘和弦”，即由C、*F、B、E、A、D等六个四度叠置的音构成。他从这个神秘和弦导出和声和旋律的构思，在时间上，可以说是勋伯格音列作法的先驱。其代表作品有：第五交响曲《普罗米修斯——火之诗》（1910）和第七钢琴奏鸣曲（1912）。斯克里亚宾在晚年则更进一步地使用了独特的音阶，为梅西安的“限定移调的调式”的前兆。他还试图创作甚至包含光、气味等在内的神秘剧，未完而终。

表现主义 (Expressionism)

表现主义与印象主义相反，追求潜意识的表现，即个人内在的宣泄，表现极度的主观世界，极度的兴奋、恍惚、怪诞的幻想、预言式的或莫名其妙的事物等。表现主义无视既往的美学原则，以追求新的技法为其特色。它破坏了传统的调性音乐的秩序，使用僵硬而又有棱有角的旋律、完全脱离调性体系的和声、极端的高低音域、从一极端至另一极端的强弱法、语调唱法（又译“道白体歌唱法”）、音色旋律、自由节拍与节奏，以及内部结构上新颖的曲式等，企图使音乐承担心理记录的功能。这一切均为十二音技法铺平了道路。表现主义音乐的代表人物是勋伯格（1874~1951）和他的学生韦伯恩（1883~1945）、贝尔格（1885~1935）。其代表作有勋伯格的弦乐合奏曲《净化之夜》（1917）、歌剧《期待》

(1909)、《月光下的皮埃罗》(1912), 贝尔格的歌剧《沃切克》(1917~1921), 以及斯克里亚宾、斯特拉文斯基、韦伯恩、巴托克等人的一部分作品。R·施特劳斯有一时期的创作也近乎此, 如其所作歌剧《厄勒克特拉》(1906—1908)。R·施特劳斯后与马勒等人滞留美国时则陷于一种折衷主义。

未来主义 (Futurism)

未来主义是二十世纪初在意大利兴起的一种文艺思潮, 其理念以否定传统的美, 建立适应新时代的素材和主题, 以及强烈的力动和色彩感等引人注目。主要倡导者为意大利诗人马林涅蒂(1878~1944), 尚有作曲家兼画家的卢索洛(1885~1947)等人。1909年在巴黎的《费加罗报》上发表了“未来派宣言”。继之, 卢索洛于1913年发表未来派音乐宣言《噪音艺术》, 主张“必须跳出纯粹乐音这一狭小的圈子, 而征服噪音这一无限变化的王国”, 并制作了许多噪音乐器, 于同年六月举办了自己的音乐会。其音乐会虽未取得成功, 然而其方法论却为后来的电子音乐、具体音乐、偶然音乐所接受。他们的音乐不用乐音, 而模仿日常的交通和机器的噪音, 也给瓦列兹的创作以很大的影响。他还制订了未来派乐队的配器法, 并能机械地产生六种噪音。未来主义于1914~1915年就大部分消失了, 向着新现实主义、新古典主义分散发展。

两次世界大战之间

1918年斯特拉文斯基的歌剧《士兵的故事》的首演，继之有法国“六人团”的辉煌的活动，多瑙厄申根和萨尔茨堡现代音乐节的举办，美国的爵士乐进入欧洲等一连串富于生气的现象的出现，使这时期的作曲界非常活跃、充满生机。

这一时期大约近三十年光景，其音乐方向是反浪漫主义、反印象主义、反表现主义的，以新古典主义音乐为代表。斯特拉文斯基等作曲家，以“回到巴赫”为座右铭，主张音乐应回复到明确的调性感，应用对位法，复活奏鸣曲形式，使用巴洛克时期的音乐形式(如托卡塔、大协奏曲等)，使用与全音音阶相对的半音音阶等。与第一期作曲家们重视“印象”或“表现”相反，这一时期的作曲家们则喜用“客观的音乐”、“纯粹的音乐”等用语，追求“从人间独立出来的客观的、且是抽象的”音乐。布索尼所著的《音乐的一元性》(1922)和斯特拉文斯基所著的《自传》(1937)等著作，被称为这一时期新古典主义音乐理论的标志。同时，受德、意的国粹主义以及苏联的社会主义现实主义的影响，更趋向于古典，表现浪漫情感的音乐和大型的音乐，也得到世界性的公认。

新古典主义

(Neo—classicism)

作为对晚期浪漫主义音乐的主情性、标题性的反动而产生的作曲流派之一。以“回到巴赫”为口号，主张音乐应回复到明确的调性感，使用古典音乐，特别是巴洛克时期的音乐形式(如托卡塔、大协奏曲、帕萨卡里亚、帕蒂塔等)和对位法等。好比是二十世纪的人穿着十八世纪的服装，但感情与思想却是现代的。第一次世界大战后主要为布索尼所提倡，并形诸体系。他在其所作的《喜剧序曲》(1897)和《钢琴小奏鸣曲》等作品中曾进行过试验。但影响最大的还是二十年代的斯特拉文斯基，其在大战末期以来的作品，特别是以意大利作曲家佩戈莱西(1710~1736)的旋律(一说无名氏)编曲的芭蕾舞音乐《普尔钦奈拉》(1920，又名《矮胖驼子》)，则向新古典主义音乐迈出了决定性的一步。该剧当时曾被斥之为“对十八世纪音乐的歪曲”、“在古代版画上戴假胡子”等，他还作有新古典主义音乐作品《钢琴协奏曲》(1925)、芭蕾舞音乐《艺神的主宰阿波罗》(1927)等。此外，亨德密特、卡塞拉、普罗科菲耶夫、马林皮艾罗、辟斯顿等人也展示了同样的风格。布索尼的《音乐的一元性》(1922)和斯特拉文斯基的《自传》(1937)等著作，被称为此时期新古典主义音乐的理念。

新即物主义 (Neue Sachlichkeit)

新即物主义是美术界与文学界反表现主义思潮的产物。与表现主义那种纯粹主观的相对为客观的，特别表现在倾向于建筑艺术上的合乎目的性及彻底的实用性上。德国作曲家魏尔(Weill, 1900~1950)以这种文学创作为素材，写作了戏剧音乐和歌剧，如其所作的独幕歌剧《三分钱的歌剧》(1928)。同时，亨德密特也在倡导“实用音乐”(Gebrauchs-musik)。在音乐上，新即物主义更多地是表现在演奏领域中。与十九世纪的浪漫主义主观、恣意地诠释相反，以排斥主观性，确立“忠实于作品”的演奏风格为目标。从二十年代至三十年代先后登上乐坛的著名演奏家们，都或多或少地接受了这个影响，如指挥家托斯卡尼尼，小提琴家海菲兹和西盖蒂，大提琴家卡萨尔斯，钢琴家许那贝尔和巴克豪斯等。

十二音音乐 (Twelve-tone Music)

十二音音乐系用十二音技法写的音乐，即使用在一个八度内的所有的十二个音，这些音相互间没有隶属关系而各自独立存在，相互间的关系是平等的，是无调性音乐的技法之一。以勋伯格为代表，他自称这种技法为“只有一音和另一

音相互联系的十二音作曲法”。他为了使音乐从调性音乐的桎梏中解脱出来，他从1908年以来，就探索无调性的手法。为了在无调性中得到乐曲的统一，必须要有一种组织手段，结果勋伯格在1921年完成了这种组织手段，即十二音技法。这种技法始于其所作《三首钢琴曲》(op.11, 1908)。使用同一音列统一全曲的作品尚有所作的《五首钢琴曲》(op.23)中的第五曲、《小夜曲》(op.24)中的第四乐章、《钢琴组曲》(op.25)、《管乐五重奏曲》(op.26)等等。以上诸作多完成于1923年，可以说这就是十二音音乐的初创时期。他的学生韦伯恩与贝尔格也相继发表了用十二音技法创作的作品。

这种技法是以按不同顺序组成的十二个音的音列作为乐曲的基础，十二个音必须按此顺序出现，中间不得有相同的音再次出现，也不得缺少十二个音中的任何一个音。这样做就不会强调某一个音，使之成为中心音位置的可能，从而得到有组织的无调性。由这个基础音列构成乐曲的全部，达到全曲的统一。另一方面，为了避免由于强调统一而陷于单调，为了获得多样性，在音列(即各音相互间的音程关系)不变的状况下取得变化，而使用了四种变化音列。第一是音列的原型；第二是其逆行，即从最后一个音开始作反方向进行；第三是原型的转位(音程上行作下行，或下行作上行)；第四是转位的逆行。这四种音列，又可从十二个音中的任何一个音开始，共可构成48种异型。于是，十二音音乐不仅取得了统一，而且获得了多样性的可能(例1)：

例 1



其乐曲的和声也由音列中各音构成，如原型中的各三个音即可构成一和弦。

十二音音乐开拓了音乐的视野，开辟了令人惊愕并感到不知所措的广阔天地，可以说是音乐上的一场空前的革命。但其开始也只是在勋伯格及其学生的小范围内进行，带有实验性的探索的意义。直至第二次世界大战后，它才产生世界性的影响，并得到进一步发展，形成种种技法。目前，严格意义上的十二音音乐已经很少见了，一般也多用于作品中的一部分。

民族的新古典主义 (National Neo-classicism)

与勋伯格的只是音高方面的序列化相对，匈牙利的作曲家巴托克(1881~1945)却从多方面确立了独自的音乐语法。