

中央音乐学院图书馆藏书

书号 Z1.3/tCAZ17

总登记号 129581

# 二十 世纪 音乐 概论

彼得·斯·汉森著





# 二十世纪音乐概论

〔上册〕

〔美〕彼得·斯·汉森著  
孟宪福译

人民音乐出版社

一九八一年·北京

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

(上册)

[美]彼得·斯·汉森著

孟宪福译

\*

人民音乐出版社出版

(北京朝内大街 166 号)

新华书店北京发行所发行

北京新华印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 133 千文字 5.75 印张

1981年10月北京第1版 1981年10月北京第1次印刷

印数: 1—6,000 册

书号: 8026·3872 定价: 0.96 元

## 序 言

本书的目的是通过对二十世纪最有影响的那些作曲家的重要作品的研究，来向大家提供一个本世纪音乐发展的主要轮廓。本书作者设想读者在音乐的主要倾向方面已有一些认识，并了解音乐的基本原理（例如调性、和声、形式等等），因为各种新的风格特点都是从这一较熟悉的音乐中派生出来的。另一方面，阅读本书也不需要详尽的技术方面的知识。

从对本世纪的考察和试图对这一世纪的音乐成就作出评价中，我们发现，二十世纪的前半叶像万花筒一样，有很多不断变化的格式和花样。在现时强把它们纳入一个格式是不可能的，而且专门研究这一题目的各种不同著作反映着各种各样的观点。有些是向我们提供一种音乐大事的逐年纪录，另外一些是描述了各个地区的音乐活动，还有些是通过编写作曲家的传记、分析一些重要作品或者阐明音乐理论的某些方面来讨论这一时期的音乐。所有这些方法都是有根据的和有益的。

对于这些被涉及到的首要关键问题——人物、史实的年代排列、风格，本书试图以能说明音乐发展的基本趋向以及各种相互关系的方式加以探讨。在编写当代文化历史时，一个特别的困难问题是必须对那些尚未经过时间考验的人物、事件和艺术作品进行评价，而时间的考验才是唯一可靠的检验审美价值的试金石。因此，对于像本书这样的著作所强调的重点和所作的平衡，显然会有不同的意见。同时，本书中对于一些问题所作的结论，比起人们在概述，譬如，十六世纪前半叶的音乐时所作的判断，也显

然会有更多的个人的一己之见。本书写作主旨受作者个人对二十世纪音乐的体会和偏好所影响，并决定仅限于讨论那些在这时期中最有影响的作曲家。

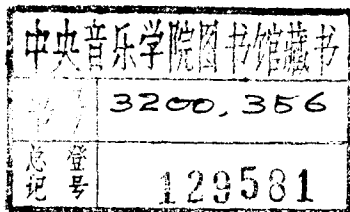
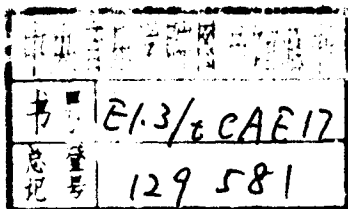
本书的基本体例是编年体的，这一点已由划分的三大部分表明，即 1900—1920；1920—1950；1950—1975。由于第一次世界大战从 1914 持续到 1918 年和第二次世界大战从 1941 持续到 1945 年，这种划分大体上与第一次世界大战前时期、第一次世界大战到第二次世界大战之间的时期、第二次世界大战后的时期相符合。在这些大的时期划分之内，对每个作曲家的贡献都结合着他们的具体文化环境来叙述。这并不是一个绝对合理的方法，因为有些在三个时期都在世的作曲家将不止在一章中遇到。但是，这一方法却适用于作者的主要目的，即不仅便于作者在介绍一些重要作品时可以结合它们的时代背景，而且便于说明大的趋向和时代的风格。附在书末的年表将帮助读者把一些有时在相隔很远的章节中所叙述的同时发生的事件联系起来。书中按年代排列的作曲家人名表将进一步说明与本书其它地方没有提到的作曲家之间的其它关系。

本书所采用的各种方法——编年的方法、文化史的方法、传记性的方法、分析的方法——只有一个目的：使读者鉴别、理解和进一步欣赏二十世纪的音乐。本书中所有讨论过的乐曲都已经录制了唱片或磁带。这些录音材料应该准备在手头，而且要细心地听，因为没有比只读乐谱而不听演奏更属无益的了。

## 第四版序言

在本书第一版问世后的十七年中，整个音乐界发生了很多变化。新的作曲家、新的流派活动已经变得具有重要意义，而旧的作曲家、旧的流派活动则已告衰落。这些变化将在本书这一版中得到反映。本书第二部分（1920—1950）已经作了某些删节，同时第三部分（1950—1975）也作了大的扩充。传记材料和历史年表都增加了最新的材料，参考书目也补入了最近的重要著作和文章。本版如同前几版一样，把注意力放在特别重要的具体作品上，尽量避免概括性的叙述。

作者在这里要向他在图伦大学纽科姆学院音乐系的学生和同事们表示谢意，感谢他们提供了很多宝贵的意见。



## 目 次

序 言.....	1
第四版序言.....	3

### 第一部份：1900—1920

第一章 十九世纪的背景.....	3
贝多芬的地位；瓦格纳派乐剧的重大意义；其它流派；风格上的不同特点；浪漫派作曲家与社会；十九世纪与二十世纪的关系。	
第二章 巴黎.....	10
世纪末——象征派与印象派；德彪西；音乐的经历；德彪西的作品；风格特点。	
第三章 巴黎：其他作曲家.....	35
拉威尔；拉威尔的作品；风格特点；贾季列夫与年轻的斯特拉文斯基。	
第四章 德国和奥地利 .....	58
表现主义；维也纳与表现主义；勋伯格；第一次世界大战前勋伯格的作品；其他作曲家；风格特点。	
第五章 音乐的各种实验 .....	83
噪音音乐；微音音乐；后来的发展。	
第六章 音乐在美国 .....	88
艾夫斯；艾夫斯的作品；风格特点。	
第七章 爵士乐和流行音乐 .....	103
“拉格泰姆”；早期的爵士乐。	

## 第二部份：1920—1950

### 第八章 第一次世界大战后的巴黎 .....111

科克托；萨蒂；六人团；几首有代表性的作品。

### 第九章 三人团 .....127

米约；米约的作品；风格特点；奥涅格；奥涅格的作品；风格特点；

普朗克；普朗克的作品。

### 第十章 斯特拉文斯基 ..... 150

斯特拉文斯基的主张；关于风格上各种变化的问题；与毕加索的关系；斯特拉文斯基的作品；风格特点。



# 第一部份

1900—1920



## 第一章 十九世纪的背景

听过《佩列阿斯和梅丽桑德》(Pelléas et Mélisande, 1902)、《苍白的月色》(Pierrot Lunaire, 1921) 和《春之祭》(Le Sacre du Printemps, 1913) 首次演出的大多数人, 曾经认为他们亲眼目睹了音乐在感受、理解和寓意等方面遭受着一场狂暴的冲击。音乐历史的连续统一看来好象被破坏了, 过去所有的美被放肆的、变幻莫测的丑恶代替了。批评家们把这看作是音乐风格上的完全改变。在这一印象下, 他们谈论起“neue Musik”(新音乐), 犹如他们的先辈在 1600 年和 1300 年——也是音乐风格上发生变革的两个时期——谈论起“nuove musiche”<sup>①</sup> 和“ars nova”<sup>②</sup> 一样。

现在, 二十世纪的四分之三已经过去, 我们听音乐的耳朵已经不同了。原来看似杂乱无章的不和谐的音调, 今天我们听来已经不感到吃惊, 过去曾经是骇人听闻的一些手法, 现在在教材中已经加以分析和系统化了。而且, 现在我们认识到历史的连续统一并未受到破坏。德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格各自在一个特定的环境中获得了发展。他们的音乐, 如同贝多芬的音乐一样, 都是他们所处的时间、地点、条件所形成的结果。

---

① 指十七世纪在意大利兴起的一种新的音乐, 原来卡西尼在 1602 年出版的一本歌集的题名《Nuove Musiche》。——译注, 下同。

② 意为新艺术; 指十四世纪中在法国和意大利兴起的一种新音乐和代表这一新艺术的时期。这一名词是由菲利普·德维尔特约在 1320 年间写成的一本理论小册子的题名《Ars Nova》而来。

因为与邻接的过去存在着密切的联系，在我们讨论二十世纪的作曲家和音乐风格时，将要先对十九世纪的音乐作一简短的评述。本书显然不宜于全面讨论十九世纪音乐，所以这一简短评述的目的只是为了使读者重温一下二十世纪作曲家们曾在其中产生和发展的音乐环境。

十九世纪的音乐从贝多芬延伸到瓦格纳，这一时期当然是属于浪漫派的一个世纪。作为各种艺术中最富有浪漫性的音乐艺术取得了压倒一切的地位，而且获得了远远超过它过去早期所享有的声誉。音乐已经不再几乎是完全与宗教和宫廷相联系了，它已成为新中产阶级最为珍视的财富之一。那时的人们，不管是作为一个业余钢琴家演奏《无言歌》，或者是根据莫扎特的交响乐所改编的四手钢琴作品，还是作为客厅中的歌唱家演唱当时出版的爱情歌曲一百首中的一首，或是作为市立合唱队的成员，他们都是为了自己的乐趣搞音乐；这种情况，在先前是从来没有过的。各种公共音乐会的大量演出，也为广大听众提供了欣赏迷人的艺术大师们和交响乐、歌剧的机会。

### 贝多芬的地位

贝多芬是屹立在整个十九世纪音乐之上的巨人。他的影响之巨大，在关系上相隔最远的拥护者身上也可以觉察到。例如，瓦格纳和勃拉姆斯，尽管他们的理想是如何不同，他们两人都可以称作是贝多芬的继承者。乐剧作家瓦格纳曾依赖《第九交响曲》的最后一章作为表明器乐需要有词才能具有真正的表现力的证据，而被拥立为“B”三世<sup>①</sup>的勃拉姆斯则认为按照贝多芬所最喜爱的形式——奏鸣曲和各种变奏曲体——来写他的大部分作品是很

---

<sup>①</sup> 意指巴赫、贝多芬、勃拉姆斯，他们的名字第一个字母都是B。

自然的事。

贝多芬在技术上对音乐艺术的贡献，可以总结为“扩展”二字，因为他打开了音乐的所有天地。他把音高向高处和低处开拓到极限，把力度的强和弱扩展到极限。他的作品在篇幅上更长了，在节奏上更加有力和更加复杂了，在配器上比十九世纪其他任何作曲家更富有色彩变化。

由于这一扩展，他的音乐开始成为独自的、个人的感情的有力表现，而且这一音乐功能的发展和利用也许是贝多芬留下的最宝贵的遗产。我们通常说贝多芬的音乐崇高、悲壮、激越、富有戏剧性；虽然这些词并不能确切地形容他的音乐，但仍然在含有深意地使用着。贝多芬的大部音乐是严肃的，他和瓦格纳两人都批评莫扎特写了像《唐·璜》那样以猥琐的故事为基础的歌剧。他们认为音乐应该是提高和培养听众的崇高理想的艺术，而不应该为了次要的目的。

例如，瓦格纳的乐剧都不是为了一个晚上的偶然娱乐而写的。他坚持他的《指环》一剧不得在传统的歌剧院中演出，而要在没有任何商业气氛的、这一乐剧本身所有的一个神殿中演出，以便使“朝拜者”像古希腊人参加每年的祭礼一样，为心灵的提高而来。节日演出厅在拜罗伊特建成以后，数年中瓦格纳把他的《帕齐法尔》限定在这一神圣的礼堂里演出。1876年热情的听众接受了瓦格纳的条件去欣赏露天演出，并非出于偶然。听众中很多人事前熟记各个主导旋律（与歌剧中角色和紧张场面有关的音乐主题）作为体验的准备，据说有些特别热心的听众甚至事先进行了斋戒，以便在观剧时充分保持严肃的心情。

### 瓦格纳派乐剧的重大意义

要求受到这样尊重的是歌剧（瓦格纳所写的特种歌剧），这

一事实加强了十九世纪音乐的另一强大趋向——音乐与文学的愈来愈密切的关系。在这点上，有一条贝多芬（第九交响曲）——柏辽兹——李斯特——瓦格纳的明显的线，因为他们每人都曾为这一概念增色：音乐不知怎地如果讲说一个故事，描绘一个图景，刻画一个人物就会更好一些。虽然交响诗、描述性的钢琴作品和故事歌曲都能很好地达到这一目的，但是只有歌剧才提供了一个把各种艺术结合起来的完美的环境。“Gesamtkunstwerk”（综合艺术作品）的理想是把诗、姿态、动作和色彩同音乐结合起来，以创作出比各个单项艺术所能达到的总和更为伟大的作品。这一打破各种艺术的界限的想法曾经是一种典型的浪漫主义的念头。

### 其 它 流 派

在前述十九世纪音乐的简单概况中，只提到了一些更为引人注目的、更为前进的趋向。由于音乐界的情况任何时候都不是完全一致的，所以我们不要忘记在舒曼、勃拉姆斯和布鲁克纳的室内乐作品和交响乐中仍然坚持了绝对音乐（无标题音乐）的理想。

到了十九世纪末，另一类作曲家，人们称之为民族乐派，如斯美塔那、德沃扎克、格里格和俄国的“五人团”（巴拉基列夫、鲍罗丁、穆索尔斯基、居伊、里姆斯基-科萨科夫），他们之吸收民间曲调、节奏和丰富多彩的配器法对音乐作出了强有力的贡献。

### 风格上的不同特点

配器 音乐，由于在技术上取得新的进步，开始有了新的表现。这句话倒过来说也是同样确实的，就是说，作曲家们所体验

到的强烈感情也要求在表现上有新的音响和技术上的进步。在这方面，大大扩展了的、色彩更加丰富的管弦乐队就是其中之一。这条线又是贝多芬——柏辽兹——李斯特——瓦格纳，连同威柏和门德尔松从侧面所作出的某些重要贡献。新乐器的增加（长号、英国号、竖琴、低音单簧管）和各种乐器在数量上的增加说明了自海顿和莫扎特以来管弦乐队在音响上的变化。例如，海顿只用了两个喇叭，而瓦格纳用了八个，又如海顿的乐队只有三十多人，而柏辽兹所追求的是由 467 人组成的乐队。

想起十九世纪的音乐就想起那富有表现力的音色——舒柏特的《未完成交响曲》第二乐章中的双簧管与单簧管的二重奏、《第七交响曲》开头处响起的喇叭声、《奥贝龙》序曲中的喇叭、《仲夏夜之梦》“夜曲”中的喇叭三重奏、《幻想交响曲》第三乐章中英国号的独奏和英国号、双簧管的二重奏、《向斯卡福尔进军》中的定音鼓——有无数的例子。瓦格纳首先在瞬间音色的神奇变化方面表现特别丰富，如他的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》开头部分的大提琴、第二幕中的喇叭、第三幕中如泣如诉的英国号，例子也是不胜枚举的。

**半音阶和声** 随着和弦与和弦关系的愈来愈复杂，音乐在另一意义上变得更加丰富多彩了。实际上，十九世纪的每一作曲家在这方面都作出了贡献：舒柏特对大小调的交替和混合使用；肖邦的一些非和声半音，有时是未解决的，或者，李斯特所用的增和弦以及对增四度关系的利用。

又是瓦格纳把这丰富的和声发展到了最大可能的限度。《特里斯坦与伊索尔德》被普遍认为是半音阶和声手法的顶峰。全曲从第一小节到最末一小节自由变化的各种和弦形成了闪烁发光、难以捉摸、不断变化的音响织体，与剧中表现的激荡的热情配合得十分理想。在乐曲中自由转调也得到了充分的发展，并且

在歌剧的一些大乐段中没有任何明确的调性。动摇不定地从这一调转向另一调成了正常的情况，最后的终止，通常出现在每幕的结尾。

心理体裁 通过避开各种终止的方法，瓦格纳能够写出了空前宽阔、持续大段时间的音乐。在这些扩展了的、延长了的体裁中（它们是一些交响诗和浪漫派钢琴音乐）对前一世纪音乐所形成的大量的各种体裁形式，实际上一点也不予考虑。一种最好称之为心理体裁的类型诞生了，代替了各种奏鸣曲式、回旋曲或小步舞曲及各类三重奏。这意味着乐曲的构成——不管是一首交响诗，一首李斯特所写的奏鸣曲，还是一幕歌剧——是按照它的戏剧性而不是严格地按照音乐上的考虑。常常是通过主导旋律的变化取得统一。不管把它叫做“*idée fixe*”（主导旋律），还是叫作具有特征的乐句，那些具有特殊意义而且随着乐曲的进行而变化的音乐主题已成为很多音乐作品的借以结合为一体的手段。

### 浪漫派作曲家与社会

属于贝多芬——瓦格纳这一条线的作曲家在社会上所发生的作用与他们的先辈大大不同。作为“自由”的、亦即不受他人雇佣的艺术家，他们的写作是由他们的灵感所驱使而不是去完成契约的义务。巴赫、海顿、莫扎特的大部分作品都是按照别人的订购要求写的，而贝多芬写了九个交响曲、三十二个钢琴奏鸣曲连同很多其它作品，则是按照自己的意愿。巴赫的那些大合唱是他因为演出新的音乐的需要而写的，而瓦格纳的各个歌剧则是在几个不会有上演可能的情况下写的。由于不受外界的制约，这位浪漫派作曲家的想象力得到了充分发挥。由于从不停下来考虑他的作品是否可以演出，他无限地丰富和扩大了音乐的语汇和范围。

另外，十九世纪的艺术家可以放荡不羁。贝多芬能够生活在



纷扰混乱之中；舒伯特可以过着一种放逸的生活；李斯特玩世不恭地对中产阶级的道德进行嘲笑；瓦格纳作为一个显赫的人物，由于极端利己主义，可以任意欺压别人；这些都是浪漫派作曲家的特性。

### 十九世纪与二十世纪的关系

后来的历史事实已经证明了十九世纪晚期的作曲家们是达到了浪漫派音乐最高峰的人物。因为他们如此完满地体现了浪漫主义的理想，以致继他们之后，不可避免地要出现一个新的在理想上、风格上的改变。

寻找这一改变的方向就成了下一代以德彪西、斯特拉文斯基、勋伯格（他们都出生在1862—1882之间）的作曲家们的任务。这些作曲家们都具有两重性。他们每个人都曾深深地扎根于他们各自的民族遗产之中，而且都成长于瓦格纳和绚丽多彩的民族乐派的全盛时期。随着在新的世纪中成熟起来，他们逐步显示了他们自己的具有高度独创性和影响力的风格，部分作为浪漫派的继续，部分作为对浪漫派的一种反动。在下一章中我们将叙述他们的贡献。