



現代音樂史

● 從莫步西到布雷茲 ●

葛利菲斯／著

林勝儀／譯

7100.535

153042

全音樂譜出版社

現代音樂史

中華民國七十八年十月廿日二版發行

著者 葛利菲斯 譯者 林勝儀

發行所 全音樂譜出版社有限公司 發行人 張紫樹 台北市汀州路75號

登記證 行政院新聞局局版台業字第〇九三四號

總經銷 大陸書店 台北市衡陽路79號 郵撥帳戶：0001548-5號

電話 三一·一三九一四·三三一〇七二三號

版權所有·翻印必究

定價新臺幣150元

現代音樂史

●從德步西到布雷茲●

.....

葛利菲斯／著

林勝儀／譯

全音樂譜出版社

譯者前言

本書係葛利菲斯手著『現代音樂小史』（Paul Griffiths: A Concise of Modern Music）之全譯本。原書刊行於1978年，為Thames & Hudson 的『世界藝術文庫』（The World of Art Libray）之一冊。作者葛利菲斯，生於1947年，早年就讀牛津大學，1971年起，便投入現代音樂領域，涉足研究評論。在國內，其著作之介紹，本書雖屬首次，但截至目前，葛氏已有『布雷茲論』、『柯吉論』、『戴維斯論』及『李給替論』等現代作曲家系列論書出版，此外亦有『電子音樂入門』（A Guide to Electronic Music）、『絃樂四重奏曲』（The String Quarte）等啓蒙書，以及『現代音樂——1945年以降的前衛』（Modern Music—The avant garde since 1945）等詳盡的研究書發表，故今後想必有更多翻譯介紹其著作的機會。目前，葛氏除擔任「泰晤士報」（The Times）的音樂主筆外，尚有頻繁引人注目的著述、評論活動，誠然是當代英國精力最為充沛的音樂評論家。

以「圖文並茂」為特色的本書，雖名為「音樂史」，但實則是一本筆調極其自由的概說書，篇章中既無死板的羅列，亦無教科書的單調，而且談論中常與姊妹藝術和時代潮流的關係結合，故不但適合一般現代音樂愛好者閱讀，其涉獵之廣，更可為廣大的藝術愛好者參考。

當今，現代音樂的發展雖然五光十色，令人炫暈，但歷史告訴我們，大凡藝術皆是在不斷創造的革新中演進，所以它既然開花了，必然也有結果的一天。且讓我們平心以待吧。

一九八五年九月 林勝儀

目 次

譯者前言·····	3
1 前奏曲·····	7
2 後期浪漫派的背景·····	15
3 嶄新的和聲·····	29
4 新節奏、新形式·····	47
5 風土性·····	61
6 新古典主義·····	75
7 音列主義·····	97
8 近代社會·····	117
9 邁向東方·····	139
10 音列主義的繼續·····	157
11 電子音樂·····	175
12 偶然性——機遇性·····	191
13 劇院與政治·····	203
14 多樣性·····	219
中、西文人名對照表·····	225

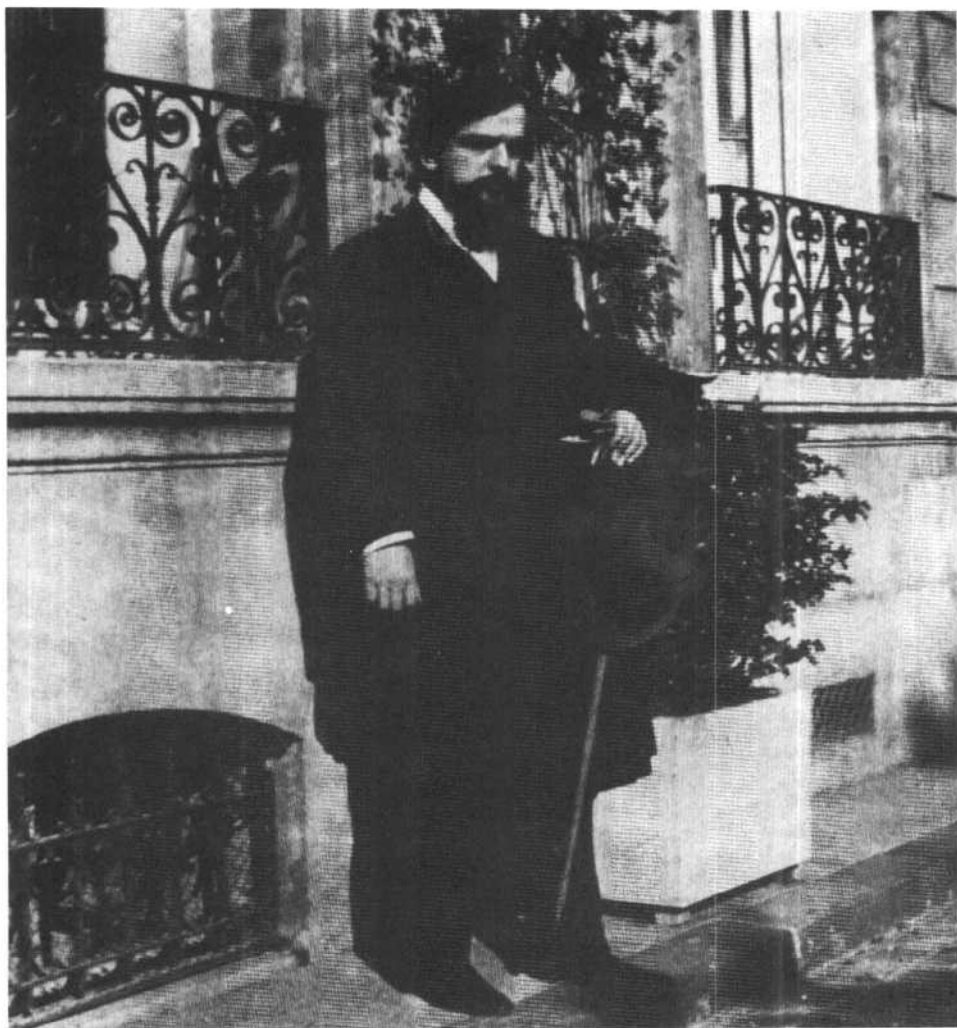
1 前奏曲

談到現代音樂真正的開始，德步西（Claude Debussy. 1862～1918）的《牧神的午後・前奏曲 *Prélude à l'après-midi d'un faune*》開頭的長笛旋律，可說明白的展示其開端。



欲在80年前以上的音樂，也就是在前世紀所作的音樂上冠上「現代」一語，或許需要些正當的理由。特別是德步西的《前奏曲》，只要想到在其1892年至94年的作曲時期裏所誕生的其他新音樂中，還包含德佛亞克的《新世界》交響曲及柴可夫斯基的《悲愴》交響曲時，更是必要。當然，在藝術的文脈中，所謂「現代的」之概念，乃意味着美學與技巧上的問題，而非年代上的問題。是故，本書「現代音樂小史」表面看來或許有些矛盾，但追溯到近約一世紀開始記述，乃有其理由。另外即使作曲日期上屬於現代的音樂，但方法與感覺卻未必如此，這種作品我們也有理由無視於它。

若離開嚴格的年代順序表來舉出一個現代音樂的主要特徵，那就是不依存於十七世紀以來幾乎在整個西洋音樂上給與動機，使其首尾一貫的大、小調體系。這一點，德步西的《前奏曲》無疑已預告了所謂現代的時代。此一旋律，係在幾個全音階的（大、小調的）調性基礎上作自由寬緩的浮游。雖然不能說是無調或缺乏調性，但重要的是



世紀末巴黎街角上的德步西。

古老的和聲體系在這裏已不重要了。一如在譜例上所引用的長笛旋律中最初小節所看到的一般，德步西就時常把這種朦朧不清的調原封不

動的放着。而在這 2 小節中，德步西只在升 C 音與 G 音的音程間進行填充，換句話說，幾乎已包括了此兩音間的所有半音階，所以找不到一音可以用來清楚決定是甚麼大調或甚麼小調。此外，此一旋律的外廓音程係為 3 個全音，此又被中世紀的理論家稱為「魔鬼音程」，因為這在全音階的體系中是最為陌生的音程。不過，這種音符的處理，德步西並非一直持續使用，在第 3 小節裏便呈現出 b 小調的影子。但無論如何，在這裏全音階的和聲雖然還是作曲語法上幾個可能性中的一個，但至少已不是最重要的，而且也未必就是音樂形式與機能的決定要素。

關於形式，《前奏曲》也播下了一個革新性的種子。以本曲來說，德步西並未選擇明確的主題，然後在連續的流動中展開。而是每每猶豫不決的，於展開之前又原封不動的重現那朦朧不清的樂想，亦即德步西所處理的樂想並不太合於傳統上所謂「理論性」的展開。此一長笛的樂想，雖然幾乎是本《前奏曲》一貫的主要主題，但仍舊依裝飾而被擴大，不然就是被分裂成獨立的斷片。換句話說，也就是從主題的脫離到回歸主題的反復。不過，德步西並未長期將此一主要主題帶入前進的展開之中。以整體來說，此一效果可說是一種卽興的效果。

《前奏曲》的自發性，並不只是來自和聲上的曖昧性及形式上的自由性而已，還基於流動性的速度，不規則的節奏及微妙的色彩等點上。傳統性的主題操作，乃是以和聲及旋律的造型來吸引集中聽者的注意力，所以節奏上乃要求某種等質的規則性，另在速度上亦須選擇能夠保證向音樂的目標推進者。但德步西的音樂，由於和聲及形式變化無常，所以當然也就不受這種測量性的時間所束縛。

於色彩上，德步西也是位管絃樂法——纖細的描影法之巨匠，同時也是將創作上的本質特徵貫徹置於管絃樂法上的先驅者。所以將德

步西的音樂用其他的媒介來編曲時，比起他以前的任何音樂——恐怕只有白遼士的音樂例外——想必都有較大的損失。這一點，只要聽聽《前奏曲》的鋼琴版應該就可以確認。因此，《前奏曲》的長笛主題在限定的意味上乃是澈底為長笛的主題。因為當我們聽到用其他的樂器演奏此一旋律時，本質上就會感覺到有所不同。確認這一點後，我們就可以判明為甚麼德步西會在《前奏曲》中，將限定於長笛的主題例外的各一次給豎笛及雙簧管演奏，這種構造上重要的意圖。亦即在長笛以外的這兩次提示中，豎笛演奏者係展開的最後階段中的主題之提示，雙簧管演奏者則是以回到幽靜的曲頭時的變動之保留為意圖。這樣的管絃樂法，無疑已成就了樂想與構造兩者的確立，而其任務更超乎在所謂強調裝飾或修辭的手段之上。

德步西之所以能在管絃樂法上引出新鮮的指標（誘導），乃在於他的音樂形成法是完全新穎的。他並不拘於所謂澈底或持續這種德奧傳統的交響性手法，換言之，他幾乎不採用將在音樂上給與敘述效果的樂想做「理論性」的展開之手法。對德步西而言，所謂的音樂，一如同時代的批評家對貝多芬的作品所持有的想法一樣，抑或如理查·史特勞斯（R. Strauss, 1864~1949）等同時代的作曲家在自己的交響詩中所明白敘述的一樣，並非是個人感動故事的代替物。德步西的音樂，除了毀棄敘述的方法外，同時也毀棄了依自我意識尋求統一歸納音樂的意圖。換句話說，德步西的音樂是一種心像（image）的喚起，其「圓運動」暗示了更自由的心像領域和夢幻領域。德步西自己就曾如下說道：「音樂具有喚起幻想世界的力量，無論是不可能有的地方或令人懷疑的影像。這樣的世界，從夜裏神秘的詩，從沐浴在月光下的樹葉那無數莫名的颯颯聲，都可受得悄悄的作用。」此段文章是一個典型的「謎語」，雖然充滿着各種映像，但文中有「夢」的形象是充分明瞭的。

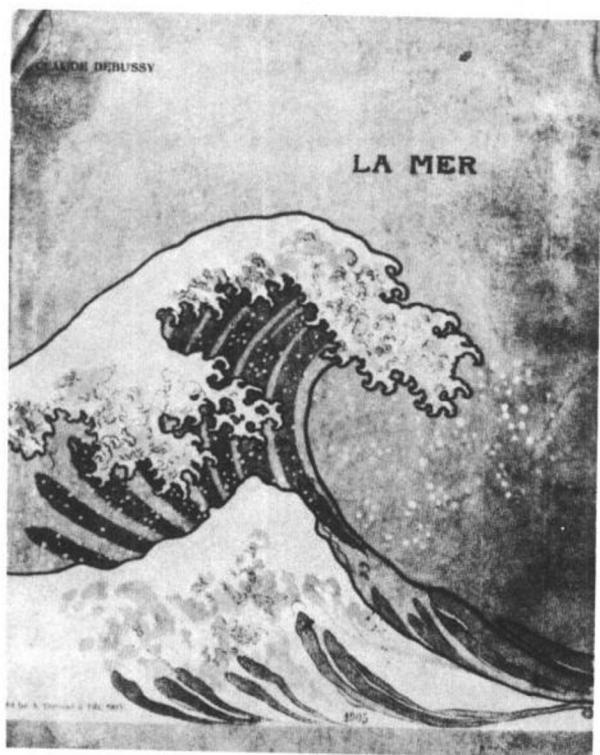
換言之，德步西的音樂已呈現出類似夢，類似一般所謂心中自發性的纏合觀念，以及類長期間分散開來的印象派繪畫。事實上，德步西就經常選擇印象派畫家所喜歡的主題。譬如為鋼琴的《映像 Images》，單從標題來說，莫奈（Claude Monet, 1840~1926，法國印象派畫家）的畫布上就有許多，這並不足為怪。話雖如此，但音樂究竟是時間藝術，本質是不同於繪畫的。德步西的形式法與節奏技法，或



以德步西的《前奏曲》為基礎的佛金（M・Fok-in）的舞劇，雷翁・巴克斯特所設計的牧神衣裝。此齣舞劇，1912年由戴亞吉列夫的俄國芭蕾舞團初演於巴黎。牧神由尼金斯基飾演。

許已減低了時間的進行，但無論如何「運動」對他而言還是最重要的。即使被反復，他也不想描繪音畫。關於這一點他自己就曾說：「我最切望的，就是一種自由的音樂。而這種自由、音樂恐怕要此其他任何藝術包含更多。總之，音樂並非是自然的摹寫。只是很可能受到自然與創造力之間的神秘照應所左右」。

拿《前奏曲》來說，就強烈暗示出是以午後悶熱的森林為特定地點。但德步西主要的關心點，乃基於此一狀況和此一音樂，尋求與馬拉梅（Stephane Mallarme, 1842~98，法國詩人）——若根據波特萊爾（Charles Baudelaire）所言——。然後才在這種「對應」的關



交響詩《海》初版的封面。德步西選用日本畫家北齋的版畫《波浪》。

心下形成了《前奏曲》。若據德步西本人所言，此部作品，乃是牧神的欲望與幻夢所帶來的一連串的「連續的背景」。

此外，像交響的素描《海 La mer》(1903~05)等德步西其他的作品，由於並未透過詩人的想像力，所以被認為恐怕是直接以自然為基礎。儘管如此，自然仍舊只是單純的出發點而已，這在與作曲家的內在世界擁有更深關係的「神秘的照應」之最終性的創造中，乃是被棄置不顧的。德步西在論寫「作曲秘訣」時，就有了許多的啓示。——「海的聲音、水平線的曲折、鳥鳴、吹過樹葉中的風、這許許多多的印象都留在我們心中。然後在我們毫無任何的請求下，這些記憶中的一個會突然浮現在我們腦海中，使我們找到可用音樂語言來表現的東西。」這種刺激，並非是原有的自然現象「印象」，而是第二精神現象的「記憶」。同一隨筆中，德步西也這樣寫道：「我是用孩童那種天真無邪的個性來歌唱自己心中的情景」。

在他的見解裏，所謂既成的技巧無非就是既成的表現法，所以是一種陳腐的表現和強迫動腦的東西，也就是主要以表現情感的反應為目的所開發形成的技巧。而他所達成的所謂的更自由的流動形態，就是在技巧與同樣的感覺中——此二者蓋密不可分——具有映出另一種心靈幻影的可能性，也就是一種難以捉摸的內在動態。這一點便是他的音樂惹人注目的地方，而在其技巧與美學的新穎性上，不諱言也帶了些模糊的理解。因此《前奏曲》能夠馬上獲得聲望。而不像荀白克與史塔溫斯基等其他作曲家們最初的革新作品那樣遭受到暴動的拒絕。《前奏曲》的醜聞，則是從初演一直到二十年後才發生。那是尼金斯基的舞蹈提示此首作品中的「色情的倦怠」時所引起。實質上，德步西已啓開了現代音樂之門，他放棄了傳統的調性，在嶄新節奏上的複雜發展，色彩本質的承認，以及為各作品的嶄新形式之創造上，在在都有了更深入一層的心理性探究。但德步西卻是在悄悄中進行。

2 後期浪漫派的背景

德步西的革命本質與重要性，一直到第二次大戰後仍未被充分認識。縱使他的直接影響範圍是廣泛的，但仍舊有限。易言之，能喚起想像力的標題，或革新性的和聲法及管絃樂法雖被大舉模仿，但卻沒有人能做出德步西音樂中那種自在的運動和輕盈的手法，以及難以捉摸的首尾一貫性。而與他幾乎在同時代中活動的人們，特別是奧地利與德國的同時代者們，在基本的心態上，與其說是向新方向探討，倒不如說是繼續支持十九世紀的浪漫派傳統才是。但問題是，華格納與李斯特雖然擴大了和聲的容許範圍與轉調的速度，但在首尾一貫的和聲機構所依存的各種形式的範圍內，仍然很難找出適應此一新半音階主義的方法。德步西就是以捨去一般在和聲上與構造上的慣用手法，而為此一難題帶來解答的人。但如果仍舊要保持舊式的繼續性展開技法，此時也必須結合新的要素，縱令只是為了滿足承續傳統的作曲家之形式觀也是必要的。

眾多的作曲家，都是在文學的節目表中找到自己所求的模型。這正如李斯特，實質上他所考案的主要種類就是文學性的器樂曲，譬如其交響詩中可見的一般。理查·史特勞斯 (Richard Strauss, 1864~1949)，在1890年代也寫了一連串的交響詩，其中就包含了為這一種類帶來豪奢頂點的《查拉圖如是說 Also sprach Zarathustra》及《英雄的生涯 Ein Heldenleben》。而在將故事風格的映像翻譯成音樂的能力上，理查·史特勞斯可說是蓋世無雙，所以如果能對故事的主題有些許認識，在聽他的交響詩時，就可以把它當做「故事」來解讀。然，音樂如此成為情感與故事流程的表現媒體，在十九世紀中不