

中央音乐学院

《现代远程音乐教育丛书》

大学本科教材

可供研究生和专业工作者阅读参考

20世纪西方音乐

WESTERN **MUSIC**
IN 20th CENTURY

钟子林 著



中央民族大学出版社

20 世纪西方音乐

钟子林 著

中央民族大学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

20 世纪西方音乐 / 钟子林著. 北京: 中央民族大学出版社, 2006.12

ISBN 7-81108-201-2

I. 2… II. 钟… III. 音乐史—西方国家—20 世纪—高等学校—教材 IV. J609.5

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 148003 号

20 世纪西方音乐

作 著 钟子林

责任编辑 凌 弘

封面设计 汤建军

出 版 者 中央民族大学出版社

北京市海淀区中关村南大街 27 号 邮编: 100081

电话: 68472815 (发行部) 传真: 68932751 (发行部)

68932218 (总编室) 68932447 (办公室)

发 行 者 全国各地新华书店

印 刷 厂 北京宏伟双华印刷有限公司

开 本 850×1168 (毫米) 1/32 印张: 9.875

字 数 250 千字

印 数 3000 册

版 次 2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7-81108-201-2 / J·80

定 价 40.00 元 (随书赠送光盘)

版权所有 翻印必究

中央音乐学院
《现代远程音乐教育丛书》

策划编辑人员

策 划：王次炤 郭淑兰 袁静芳

主 编：袁静芳

副主编：苗建华

编 委：（按姓氏笔画排序）

杨明英 苗建华 修子建 袁静芳

编 务：刘红萍

《现代远程音乐教育丛书》序

中国共产党第十五次全国代表大会提出了跨世纪社会主义现代化建设的宏伟目标与任务，并提出以“科教兴国”的战略思想作为实现这一宏伟目标的基本方针，把教育的发展放在了整个中华民族振兴的突出位置。教育部又制定了《面向 21 世纪教育振兴行动计划》，把现代远程教育工程作为跨世纪教育改革和发展的重点工程之一，提出形成开放式教育网络，构建终身学习体系的目标。这一构想与目标，符合国际教育发展的共同趋势，是解决我国目前教育需求不断增长与教育资源相对短缺矛盾的有效措施。同时，也是贯彻党的十五大精神，落实“科教兴国”战略思想的重大举措。

中央音乐学院创建于 1950 年，已有 50 余年的教学历史，是我国国家级唯一的一所重点艺术院校和“211 工程”建设大学，对我国音乐教育事业的发展承担着重要的责任。为此，中央音乐学院于 1999 年 12 月 21 日成立了“现代远程音乐教育中心”（2001 年更名为“现代远程音乐教育学院”），2002 年 2 月 22 日中央音乐学院现代远程音乐教育学院被教育部审核批准为高等院校远程教育试点单位。

中央音乐学院现代远程音乐教育学院将通过远程音乐教育网络，把最新的、科学的、体系化的教学内容与方法，用最快、最有效的方式传递到全国的各个地区，促进全国音乐教育的民主化（即普及化，特别关注边远地区）、终身化（具有高度灵活性，不受校园教育的地域、时间、年龄限制）、多样化（面向社会音乐文化领域中多层次人才的知识需求）、个性化（创造精神与实际

能力的提倡与培养)、国际化(目前的跨地域教育,为以后跨区域教育创造条件)建设,使中央音乐学院在我国音乐教育事业的建设中,发挥更为积极的、创造性的重要作用,不断增强我国音乐教育在国际音乐教育领域中的地位,为全民族文化素质的提高做出应有的贡献。

为了多渠道促进我国各层次专门音乐人才的成长,适应社会主义现代化音乐文化事业发展的需要,提高在职音乐教师、音乐编辑、音乐研究、音乐管理人员的音乐理论素质与创新精神,以及社会实践能力,培养在音乐学方面具有一定学术水准和系统专业知识的音乐人才,现代远程音乐教育学院将根据网络开设课程的需要,编辑出版《现代远程音乐教育丛书(含电子课件)》。丛书的内容除中央音乐学院多年教学积累的传统优秀课程,如中国古代音乐史、中国近代音乐史、西方音乐史、20 世纪西方音乐、环球音乐采风、中国民间歌曲概论、中国传统器乐概论、音乐美学基本问题、音乐表演艺术概论、钢琴、合唱与乐队指挥、基本乐理、视唱练耳、和声学、曲式与作品分析等等课程外,还将推出一批社会发展前沿的新兴学科及社会急需课程,如电子乐器演奏法、歌曲作法、实用电声小乐队编配法、音乐治疗学、中国少数民族音乐文化、中国佛教音乐文化、中国道教音乐文化、中国音乐考古学基础、中国新疆维吾尔木卡姆音乐、中国少数民族多声部民歌等等课程,并将在音乐教育学与社会实用音乐领域逐步展开教育丛书的撰写工作。丛书的撰写除主要依靠本院从事多年教育工作的一批教授外,亦将聘请国内外有关专家、学者共同参与丛书的写作工作。

《现代远程音乐教育丛书》主编 袁静芳

2002 年 8 月

写在前面的话

《20 世纪西方音乐》这本教材与 1991 年由人民音乐出版社出版的《西方现代音乐概述》内容基本相似；而《西方现代音乐概述》是从 1981 年起我在中央音乐学院开设的一门课程的讲稿基础上整理而成的。无论是讲稿的编写还是原书的出版，都是很多年以前的事情。现在来看原来那本书，如果再版的话，它的内容理应进行更大的调整和充实。但因时间仓促，来不及全面修订。尽管如此，还是尽可能地做了补充和改动。

首先，书名改了，因为 20 世纪已经过去，它不能永远等同于“现代”。这本教材讲的只是发生在 20 世纪的事情，所以改成《20 世纪西方音乐》。其次，各章的顺序变了。这样做，可能会更好地体现它们之间的联系和对比。而且，还按照我院现代远程音乐教育学院对教材的统一要求，把教材分成十六讲。最后，也是最重要的，是内容方面的变动。主要包括：民族主义音乐中增加了西班牙和法雅；德国音乐中增加了韦尔；法国音乐中增加了普朗克；英国音乐中增加了霍尔斯特、蒂皮特；美国音乐中增加了科普兰、格什文；1945 年前还增加了苏联简况以及普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇；1945 年后增加了诺诺；20 世纪 70 年代以后，单独成为一讲，包括了原有的简约派、新浪漫主义、第三潮流和新加的“拼贴”；“结束语”里也增添了一些内容。至于零星的修改，就不在这里赘述了。

《20 世纪西方音乐》是西方音乐通史中的最后一个部分，主要涉及印象派以后的西方各种不同流派和风格的音乐。它应该接在“19 世纪西方音乐”以后来进行学习。学习过程中，需要强

调的是，一定要和音乐作品的实际音响欣赏和分析结合起来。

怎么把 20 世纪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，不容易分得既很清晰而又不重复。现在这本教材的体例与原来的《西方现代音乐概述》一样，突出了流派，但有很大缺陷：把某个作曲家仅仅放在某一个流派中来进行介绍，这样做，容易使人误解，好像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，不同时期也往往会发生变化，不能简单地给他们贴上一个标签，固定在某个流派之中。本教材之所以仍然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，教材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。

对于 20 世纪 70 年代以后的西方音乐，如何进行梳理和说明，也许过一段时间回过头来可以看得更加清楚。现在所做的，只是尽可能地向读者介绍一些新近的情况，是否恰当，比起其他章节来，更有待检验。

原书在编写过程中，曾得到中央音乐学院领导、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。在这次改动过程中，部分章节的写作又得到毕明辉的协助。我趁这个机会，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，教材中不妥之处一定不少，殷切期望读者指正。

钟子林

2005 年 5 月

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，缺乏感情表现，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。

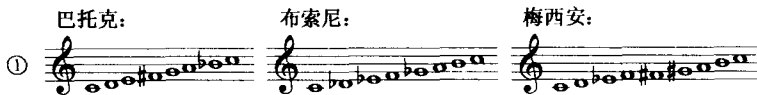
调性：不明确，有的虽仍有中心音，但自由使用 12 个音级，

没有自然音与变化音的区别，也没有大小调的区别；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 拍子、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），而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形态。

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。有的如从乐谱分析来看，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。

以上只是就一般而言，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“新人声音乐”（new vocalism）等，没有传统意义上的旋律、和声、节奏等，因而也就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，就像生活本身变化一样，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，这种声音就像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，已把传统语言各种表现可能性发挥尽了，必须另找出路。

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。”^③ 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

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。

③ 《列宁全集》，人民出版社，第 20 卷，第 401 页。

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。

20 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 年的特大经济危机，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，也不像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，把史无前例的恐怖激流注满了大地。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“有着一一种绝望的基

^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。

本的音调”，它“不使人舒服，不崇高。”^① 艾斯勒认为勋伯格“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。”^②

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，实际上在走下坡路。20 世纪 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义。1968 年法国的“五月风暴”，1981 年英国的“青年暴乱”，都是一些突出事例，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，借鉴表现方法。与 19 世纪做法不同，有的作曲家不再只是在欧洲音乐基础上增加一点“异国情调”，而是采用新的调式、新的和声、

① ② 《阿诺尔德·勋伯格》，姚锦新译，载《外国音乐参考资料》1980 年第 1 期，第 17—22 页。

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,做法不同,程度也不同,而且,绝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

① 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页。

② 同上,第155页。

③ 同上,第130页。

④ 同上,第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。

标就是表现他自己。”^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：“广大的群众绝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利盖蒂说：“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：《勋伯格与其他人的音乐思想》（Peter Franklin, The Idea of Music, Schoenberg and Others），Macmillan 出版公司，1985 年，第 334 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。

本教材以 1945 年为界，分成两个部分。第一部分（从第 1 讲到第 9 讲），1945 年以前；第二部分（从第 10 讲到第 15 讲），1945 年以后。最后一讲（16 讲）结束语。

目 录

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

第一讲 表现主义音乐 (上)	(3)
第一节 概述	(3)
第二节 奥地利	(7)
1. 简况	(7)
2. 勋伯格	(9)
作品选介:《月迷彼埃罗》	(14)
《华沙幸存者》	(16)
第二讲 表现主义音乐 (下)	(23)
1. 贝尔格	(23)
作品选介:《沃采克》	(24)
《小提琴协奏曲》	(29)
2. 威伯恩	(30)
作品选介:《五首管弦乐小品》	(32)
《交响曲》	(34)
第三讲 新古典主义音乐 (上)	(37)
第一节 概述	(37)
第二节 斯特拉文斯基	(41)
作品选介:《春之祭》	(48)
《浦契涅拉》	(49)