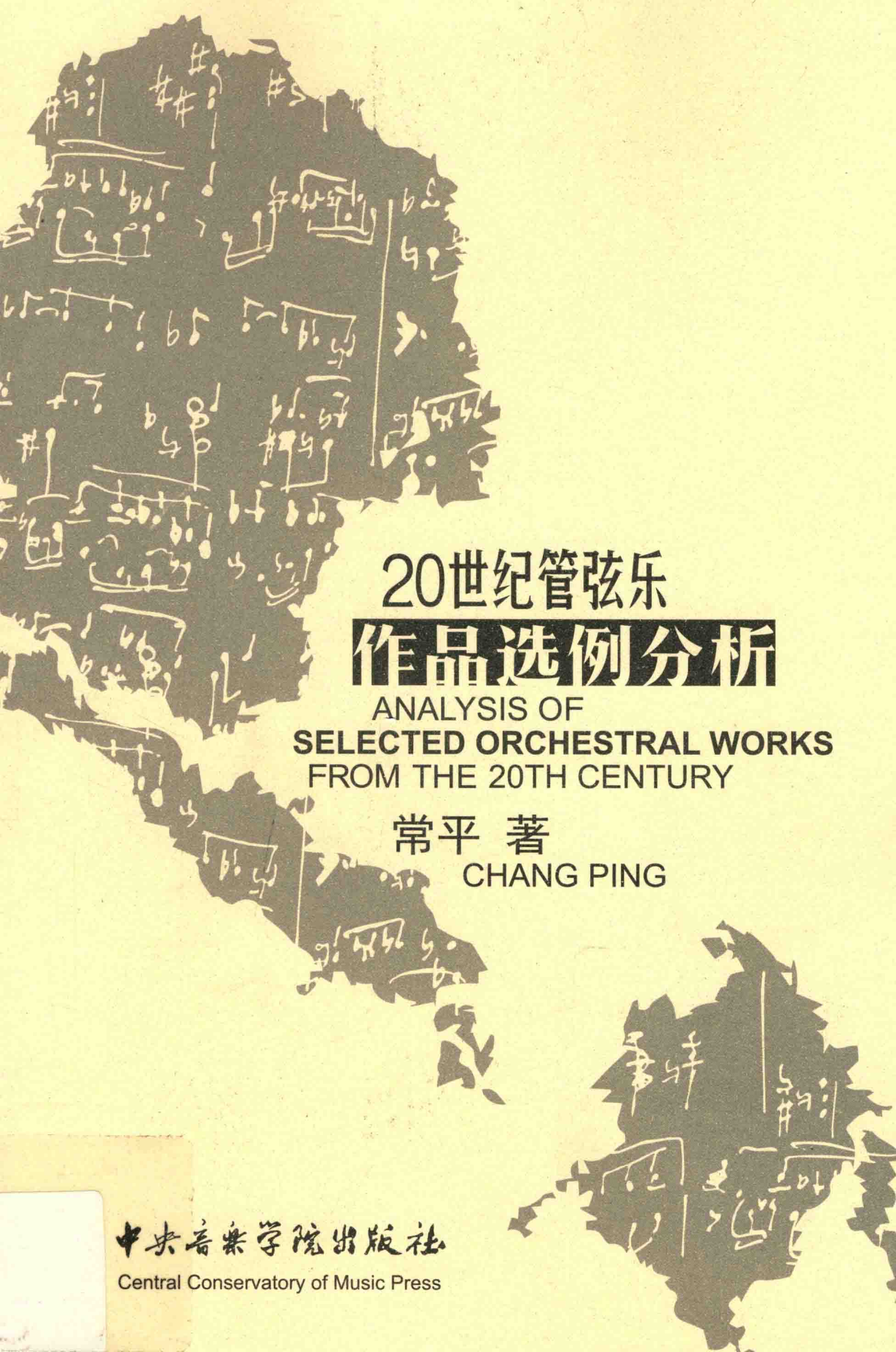




20世纪管弦乐 作品选例分析

ANALYSIS OF
SELECTED ORCHESTRAL WORKS
FROM THE 20TH CENTURY

常平 著
CHANG PING

中央音乐学院出版社

Central Conservatory of Music Press



20世纪管弦乐 作品选例分析

ANALYSIS OF
SELECTED ORCHESTRAL WORKS
FROM THE 20TH CENTURY

常平 著

CHANG PING

中央音乐学院出版社

Central Conservatory of Music Press

图书在版编目(CIP)数据

20 世纪管弦乐作品选例分析 / 常平著. —北京: 中央音乐学院出版社, 2016.6

ISBN 978 - 7 - 81096 - 667 - 2

I. ①2… II. ①常… III. ①管弦乐—器乐曲—世界—选集
IV. ①J657.61

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 055741 号

ÈRSHÍSHÌJǐ GUǎNXIÁNYUÈ ZUÓPǐN XUǎNLÌ FĒNXÌ

20 世纪管弦乐作品选例分析

常 平 著

出版发行: 中央音乐学院出版社

经 销: 新华书店

开 本: 787 × 1092 毫米 16 开 印张: 12

印 刷: 北京宏伟双华印刷有限公司

版 次: 2016 年 6 月第 1 版 2016 年 6 月第 1 次印刷

印 数: 1—2,000 册

书 号: ISBN 978 - 7 - 81096 - 667 - 2

定 价: 58.00 元

中央音乐学院出版社 北京市西城区鲍家街 43 号 邮编: 100031
发行部: (010) 66418248 66415711 (传真)

目 录

引 言	(1)
-----------	-------

【第一章 20 世纪管弦乐创作概况】

第一节 20 世纪上半叶	(5)
第二节 20 世纪下半叶	(8)

【第二章 乐队的形制】

第一节 乐队形制的意义	(15)
第二节 乐队形制的具体分析	(16)
一、瓦雷兹的《阿美利加》	(16)
二、里盖蒂的《大气》	(19)
三、彭德雷茨基的《第一交响曲》	(22)
四、施托克豪森的《群》	(24)
五、贝里奥的《交响曲》	(26)
六、克拉姆的《想象中的风景》	(29)
七、诺诺的《走自己的路》	(33)

【第三章 音响观念的发展】

第一节 乐队音响多方位化的倾向	(42)
一、施托克豪森的《群》	(42)
二、诺诺的《走自己的路》	(47)
第二节 乐队中的“新”音色	(55)
一、非常规“乐器”的引入	(55)
二、常规乐器的音色发展	(56)
第三节 “新”人声的运用	(83)

【第四章 音乐结构及展开的技术】

第一节 《阿美利加》的结构观念和思维	(101)
第二节 里盖蒂《大气》的音乐结构及其发展	(118)

【第五章 关于配器技术】

第一节 《阿美利加》的配器分析	(139)
第二节 《大气》的配器分析	(148)
第三节 彭德雷茨基的《第一交响曲》	(158)
第四节 卢托斯拉夫斯基的《第三交响曲》	(164)

结 语	(178)
-----------	-------

主要参考文献	(181)
--------------	-------

引 言

管弦乐的音乐表现形式，在巴洛克音乐时期的大协奏曲以及组曲等乐队体裁作品中开始成型，至古典时期由海顿（Franz Joseph Haydn）、莫扎特（Wolfgang Amadeus Mozart）、贝多芬（Ludwig van Beethoven）将其定型并基本完善。19 世纪经过浪漫主义、民族主义直至晚期的印象主义得到进一步发展，以一种极为特别的姿态呈现于 20 世纪。一方面，如巴托克（Bela Bartok）、肖斯塔科维奇（Dmitri Dmitryevich Shostakovich）等作曲家，在延续传统创作理念的同时加以个性化、民族化的发展；另一方面，这种由海顿、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯（Johannes Brahms）等古典大师延续下来的传统管弦乐创作方式，在 20 世纪更多作曲家的创作当中已经不再占有主要地位。随着创作观念的更新、写作技术的发展，更多的作曲家在管弦乐创作方面做出了大胆的尝试与探索，并取得了宝贵的成功经验：从新维也纳乐派的表现主义音乐、斯特拉文斯基（Igor Fyodorovich Stravinsky）的《春之祭》（*Rite of Spring*）到瓦雷兹（Edgard Varèse）的《阿美利加》（*Ameriques*）、哈巴（Alois Hába）的微分音音乐；从梅西安（Olivier Messiaen）的整体序列以及新古典主义、具体音乐、电子音乐、偶然音乐、直觉音乐、空间音乐、概念音乐等等到 70 年代的后现代时期——新浪漫主义、简约音乐、第三潮流等等，无不显示出 20 世纪作曲家的创新才能以及对时代发展的把握、社会进步

的敏锐察觉。

这一系列新的观念及创作技术，对传统管弦乐创作的发展轨迹产生了巨大的冲击。体现在乐队形制方面，可以看到乐队编制的变化、乐队形态的改变，甚至可以看到多个乐队的组合以及乐队方位的改变；体现在音响观念方面，可以发现非常规音色的加入、对常规乐器新音色的挖掘、对人声的挖掘以及声音方向的变化；在结构音乐方面，由于作曲技法、音乐语言以及审美取向的不同，无法按照传统的分析习惯去归纳。他们经常打破固有的曲式结构，乐段乐句的构成成分也各有不同，运用非常个性化的方式去结构、组织作品。这些新的创作观念对配器技术的影响恐怕不仅仅停留在配器观念的转变上，而是进一步将配器技术提高到前所未有的重要程度，直接地参与到作曲技术当中去，成为创作最直接的出发点之一，从而使配器在 20 世纪成为一项更具创造性的技术。本书正是希望通过对 20 世纪管弦乐创作发展中若干要素的分析，来实现举其一二以观其胜，窥一斑而见全豹的目的。

第一章

20世纪管弦乐创作概况

20 世纪初新维也纳乐派的出现，在音乐创作思想、思维观念、风格技术、音乐语言等方面为音乐发展开拓了新的空间。在 19 世纪末晚期浪漫主义、印象主义、民族主义音乐创作基础上，同时也在 20 世纪新的音乐观念的强劲推动下，20 世纪的管弦乐队创作逐渐显示出新的风范。经历了近百年，特别是第二次世界大战之后，管弦乐创作在众多作曲家的作品中形成了鲜明的时代特征。

第一节 20 世纪上半叶

20 世纪的上半叶，是音乐创作发展交替的时代。正如上述，这一时期的管弦乐创作是在 19 世纪末晚期浪漫主义、印象主义、民族主义音乐的基础上，同时也在 20 世纪新音乐观念的影响下逐渐显示出新的倾向的。

在世纪之交，马勒（Gustav Mahler）、斯特劳斯（Richard Strauss）的音乐创作对于管弦乐创作的发展有重要的影响。他们是在沿袭德奥交响乐写作传统的基础上，进一步开拓乐队的艺术表现力和挑战乐队的音响极限，发展和扩大交响乐队的表现空间。

尽管在 20 世纪很长的历史时期内,管弦乐队的丰富音响曾经被极端理性主义音乐创作思潮所冲击,他们音乐中的恢弘效果被抽象的理性逻辑所排斥。但是从更为宏观的视角来看,就会发现他们注重管弦乐宏大音响表现力的创作精神,在 20 世纪交响乐队发展中,特别是在 20 世纪中后期所出现的“新马勒主义”,以及当前管弦乐队作品中恢弘音响的复归,这雄辩地揭示了充分发挥管弦乐队的音响表现力,将永远是交响乐队发展的主体。

在这一时期德彪西(Claude Achille Debussy)的印象主义音乐,在法国乃至整个欧洲仍然具有相当大的影响,他的乐队作品改变了古典乃至浪漫主义音乐作品中的“音响”。他以法兰西人特有的色彩感受,赋予了管弦乐队缤纷斑斓的色彩。1905 年交响素描《大海》(*La Mer*)作为印象主义标志性作品载入世界音乐史册。与此同时,拉威尔(Maurice Ravel)也推出了充满印象主义艺术特征的芭蕾舞剧《达芙尼与克洛埃》(*Daphnis et Chloé*)。舞剧一经公演,其音乐便以其绚丽多彩的音响效果轰动欧洲。印象主义的音乐音响,开辟了管弦乐音响和音色新的领域,对于声音色彩的崇尚,一方面确立了印象主义音乐学派的历史地位,同时,也延伸到 20 世纪的音乐创作中,即便对在管弦乐创作中所体现出的最为极端激进的音响观念而言,也可以说有印象主义音响观念的历史印记。

众所周知,真正标志音乐创作进入 20 世纪的重要学派是新维也纳乐派。被马勒称为“音乐创作新一代”的勋伯格(Arnold Schoenberg)不仅提出一系列新的音乐创作观念,而且以彻底摆脱古典大小调功能体系为目的,创作了一批自由无调性音乐作品,并最终和他的学生们建立了十二音体系。新维也纳乐派的音乐主张,对于后世的影响巨大。一方面,音高组织关系的变革影响了管弦乐队的写作技术。例如:在乐队配器中同一和弦音的不重复原则,不仅源于他对乐队音响构成的考虑,不可忽视的是,这种非三度叠置的和弦结构深深影响了管弦乐配器的观念。另一方面,勋伯格在 1909 年完成的《五首管弦乐曲》(*Five Orchestral Pieces*)当中第一次提出了“音色旋律”的概念。在作品的第三乐章,同样的音高被不同的音色先后接替、延续。这样的创作手法,在后来的 20 世纪作曲家作品中司空见惯。如:卡特(Elliott Carter)的木管五重奏中,四件木管在 G 音上依次铺开;里盖蒂(György Ligeti)《大气》(*Atmosphere*)的开始部分,以及从头到尾的音响流动,虽然配器方式有很多变化,但是从每个变化部分音块的持续

中都可以看到音色旋律的影子。

这一时期,除了锐意追求创作变革的20世纪作曲家之外,仍有相当数量的作曲家坚持以古典音乐传统为基础,特别是在交响乐领域诸如西贝柳斯(Jean Sibelius)、普罗科菲耶夫(Sergey Sergeyevich Prokofiev)、拉赫玛尼诺夫(Sergei Vasilyevich Rachmaninoff)、奥涅格(Arthur Honegger)等等,尽管他们的作品仍然延续古典主义精神,但或多或少在不同程度上受到了新音乐观念的影响。1923年,瑞士作曲家奥涅格完成了管弦乐作品《太平洋231》(*Pacific 231*)。这部作品的乐队配器以及音乐语言都相当有特点,很容易赢得听众喜欢。普罗科菲耶夫1924年完成的《第二交响曲》(*Symphony No. 2*),音响尖锐刺耳、旋律进行扭曲且不自然、和声复杂、乐队配器个性鲜明,显示出超凡的才华,正是这部作品引起了西方音乐界对他的注意。

在这一时期最引人注目并最具革命性的作品是斯特拉文斯基在1914年创作的《春之祭》。这部作品在当时引起的轰动——因首演引起的骚乱而迫使作曲家跳窗逃跑不必多述,他的音乐写法、乐队配器以及音乐中蕴涵的巨大能量至今仍然是作曲家们悉心研习和膜拜的典范,对于后世的影响之大是无法估量的。

瓦雷兹的《阿美利加》也许是最为直接受到《春之祭》影响的作品,曾经有评论称之为“第二个《春之祭》”。尽管从它的很多片段中可以感受到《春之祭》的某种影响,但二者的创作观念是截然不同的:《春之祭》是舞蹈题材的组曲形式,由若干段落联合构成,而《阿美利加》则按照交响曲的结构原则创作完成,整体结构安排与交响化布局与《春之祭》有着根本的区别;从文化观念的角度看,《春之祭》可以看作传统创作在20世纪的新峰点,而《阿美利加》则可以看作20世纪新音乐的另一个开端。依据所处时代的音乐创作状况,我们只有把这部作品放回它所处的时代,才能发现它的价值。《阿美利加》的结构设计在这一时期显得非常独特,运用音乐素材来发展音乐,作充分的展开而不运用旋律材料,不遵循传统的调性习惯,这都是在当时不多见的写作方式。其中新音色的追求、新音响的尝试,包括非常规乐器的使用对后来的作曲家有着重要的影响。

进入三四十年代,由于第一次世界大战的影响,新古典主义音乐成为主流,代表人物为俄国的斯特拉文斯基、德国的兴德米特(Paul Hindemith)和法国的“六人团”。

同时巴托克、柯达伊 (Zoltán Kodály) 则坚持民族主义的创作理念, 并且对后来的年轻作曲家有着颇为深远的影响。1937 年苏联作曲家肖斯塔科维奇成功上演了《第五交响曲》(Symphony No. 5), 延续了俄罗斯民族主义交响乐的创作。1949 年 12 月美国波士顿交响乐团首演的《图伦加利拉》(Turangalila Symphony) 交响曲可以算得上这一时期的一部音乐巨著, 这部十个乐章的交响曲由梅西安花了两年多的时间创作完成, 为 20 世纪上半叶的管弦乐创作填上了精彩的一笔。

第二节 20 世纪下半叶^①

20 世纪五六十年代, 是音乐创作的一个新高峰, 音乐观念已经进入更加自由、开阔的时期, 作曲家的创新思维异常活跃。科技的进步、工业的发展对音乐创作产生了相当程度的影响, 并出现了具体音乐、电子音乐, 同时还有偶然音乐、直觉音乐、空间音乐、概念音乐等等。新维也纳乐派的十二音技术, 在 20 世纪 40 年代已经有了进一步的发展, 在韦伯恩 (Anton von Webern) 的《管弦乐变奏曲》(Orchestral Music Partita)、贝尔格 (Alban Berg) 的《抒情组曲》(Lyric Suite) 中, 序列的控制技术已经开始从音高方面向节奏延伸。到 1949 年, 梅西安的《时值与力度的模式》(Mode de valeurs et d'intensités) 将序列技术发展到了新的阶段——整体序列。20 世纪 50 年代美国的约翰·凯奇 (John Cage) ——这位美国先锋派音乐的核心人物, 根据中国的《易经》创作了第一首偶然音乐作品《变化的音乐》(Music of Changes)。50 年代中期, 德国的施托克豪森 (Karlheinz Stockhausen) 创作了电子音乐作品当中的早期代表作《青年之歌 (为童声与电子音响而作)》(Gesang der jünglinge)。

1958 年在德国科隆上演的《群》(Gruppen) 是一部大型的序列作品, 也是施托克豪森的重要代表作品之一, “空间音乐”的范例之作。作品使用了三个乐队, 并注重强

^① 作为时间的概念, 下半叶应当延续到 20 世纪最后的年代。作为文化历史的概念, 由于本文距离 20 世纪较近, 世纪末的音乐事件尚需时间的积淀与历史的印证, 所以本文研究的中心仅限定至 20 世纪 80 年代。

调乐队之间空间方面的协作关系,对欧洲音乐界产生了巨大的影响。

1961 年,里盖蒂完成了他为大型管弦乐队而作的《大气》。这部作品将管弦乐队的每种乐器细致的分部,以各种不同的方式构成密集的音块,并对每件乐器的演奏法、力度、节奏有着精确的控制。

《大气》的同时期,将音块作为音高材料的作曲家还有希腊的伊恩内斯(Xenakis Iannis),他认为音乐理论与建筑理论是相通的,音乐是用声音来体现人类的智慧。因此,他经常运用自然科学中的普遍法则、数学公式或抽象的概念来创作。他发明了一种“随机音乐”(Stochastic music)，“随机”是一种科学概念,运用概率等方法,使音乐作为一种物质被结构。他的管弦乐作品《概率的作用》是随机音乐的代表作,完成于1956年。这部作品为两支长号、一架木琴、一支木鱼与46件弦乐器而作,每一件乐器为一个声部。伊恩内斯根据17世纪瑞士数学家伯努利的“大数定律”组织音高材料;根据物理学家麦克斯韦尔的“气体分子运动论”来确定音块的密度与作品的结构。这样的创作要借助于计算机生成图表,然后将图表转译成为乐谱。

另外一位同时代喜欢将音块作为音高材料的作曲家是被人们熟知的彭德雷茨基(Krzysztof Penderecki),他在1960年创作的《广岛殉难者的挽歌》(*Threnody to the Victims of Hiroshima*)或许可以称作使用音块手法创作的最广为人知的作品。而彭德雷茨基的音块用法与里盖蒂还是有很大区别的,在技术层面最显著的区别在于:里盖蒂的音块使用更注重音色的变化、音块内部声部关系的变化、构成音块织体的变化以及通过声部的细分对每一件乐器的演奏法、力度、音色等方面精确的控制;而彭德雷茨基的音块并没有内部音色的变化以及复杂多层次的织体,这为音块的运动提供了方便,使他的音块可以产生丰富的音区以及厚度的变化。

1968年10月10日,由卢恰诺·贝里奥(Luciano Berio)指挥纽约爱乐首演的《交响曲》,被誉为“新浪漫主义”音乐的代表作。其中对人声的运用远远超出了传统演唱的范畴,这种用法被称作“新人声音乐”。

从70年代起,音乐创作进入“后现代”时期。对试验与探索的兴趣逐渐淡漠,音乐创作更加多元化、个性化,没有哪一种风格独领潮流。正如这一时期有着重要影响的美国作曲家乔治·克拉姆(George Crumb)所讲的:“我认为,我们生活在一个可能过分的强调音乐理性的时代。我并不关心一部作品是否运用完全序列,或者十二音,

或者凭直觉写作，重要的是它产生了一种相当有效的表现力。”^① 20 世纪以来，音乐创作进入了一个空前繁荣的时代，之前没有哪个时代具有如此眩目的音乐现象：表现主义、序列音乐、电子音乐、偶然音乐等一系列流派与现象相继出现。每一位作曲家都在寻找个人创作道路的同时力图摆脱前人的影响，克拉姆无疑是他们当中最杰出的人物之一。他很多具有代表性的作品有着独特的个性及强烈的个人风格，洋溢着惊人的创作才华、充分展现着现代音乐的魅力。安托克莱茨（Elliott Antokoletz）在《二十世纪音乐》中提到：“克拉姆的音乐不能简单地归结于某一种纯粹的风格或技术范畴当中，各种各样的音乐对他都有吸引力，并且在影响着他的创作。”^② 在他作品的演出现场，总是会吸引很多听众，并给大家留下深刻的印象。无论你是否接触过 20 世纪音乐，无论你是否听得懂歌唱者的诗句，他音乐中所表现出来的真诚足够与听众的心灵沟通，并在听众的心灵当中留下深深的印记。正如我国古代《乐记》当中所提到的“唯乐不可以为伪”的美学思想，乔治·克拉姆音乐当中所表现出来的真诚与激情，加之音乐当中奇妙、神秘的色彩，丰富的音响，浪漫的音乐气息，深深地吸引着听众。不仅如此，由于他在创作领域的突出贡献，在 20 世纪 60 年代以后逐渐得到了学术界的认可，并获得了美国文学艺术研究院奖金；1968 年的普利策奖金；1971 年库塞维茨基基金会奖金；1971 年联合国教科文组织颁发的国际作曲家论坛奖；古根海姆奖金等等。作品在英国、法国、日本、澳大利亚等许多国家演出，并录制唱片在世界各地发行，逐渐扩大了国际影响，成为继凯奇、巴比特（Milton Babbitt）、卡特等人之后又一位杰出的美国现代作曲家，在 20 世纪乐坛获得了稳固的历史性地位。

从具体创作技术的角度讲，在 20 世纪管弦乐写作中，一成不变的传统习惯几乎都被打破过：从内容方面，结构音乐的方式、对音色及音响的认识、对音乐的构成要素、配器技术、音乐发展的方式等等都可以在不同的作品中看到新的发展；从形式方面，传统的乐队结构中有可能纳入任何新的音响，也可能会缺少任何一件乐器，改变习惯的排列方式，可能会被要求行进中演奏，也可能会由多个乐队共同演奏……但我们往

① 肯尼思·特里（Kenneth Terry）：《乔治·克拉姆 大宇宙绘图员》（George Crumb: *Makrokosmic Cartographer*），《强拍》（*Down Beat*），第 43 期（Vol. 43），1976 年 10 月 21 日，第 18 页。

② 埃利奥特·安托克莱茨（Elliott Antokoletz）：《二十世纪音乐》（*Twentieth-Century Music*），普伦蒂斯霍尔出版社（Prentice-Hall），1992 年，第 522 页。

往可以在“最前卫”的作品中看到传统音乐写作技术，通过对“最刺耳”的音乐进行分析，可以发现当中非常传统的美学观念。比如十二音、序列写作尽管使用的音乐语言肢解了传统的音高关系、调性被打破、倾向关系彻底被斩断，但结构音乐所运用的技术是最典型的传统方式：原型、逆行、倒影、扩大、紧缩、移位……在彭德雷茨基《广岛殉难者的挽歌》当中，尽管我们听到的音响尖锐刺耳，但在总谱上可以清楚地看到由不同音响、音块构成的乐句，以及与这个乐句的逆行所构成的镜像结构……这一切正像美国作曲家乔治·克拉姆谈到 20 世纪音乐所讲的那样：“未来是过去和现在的孩子，即使是叛逆的孩子。”^①

^① 乔治·克拉姆 (George Crumb): 《音乐：他还有未来吗?》(*Music: Does it have a future?*)，引自《乔治·克拉姆：一位作曲家的简介》(*George Crumb, Profile of a Composer*)，纽约 C. F. 彼得斯音乐出版社 (New York: C. F. Peters)，1986 年，第 16 页。

