



杨柳成 著

危机时代的 自我救赎

勋伯格音乐作品研究

杨柳成 著

危机时代的 自我救赎

勋伯格音乐作品研究

广西师范大学出版社

· 桂林 ·

图书在版编目(CIP)数据

危机时代的自我救赎:勋伯格音乐作品研究/杨柳成
著. —桂林:广西师范大学出版社, 2015. 5

ISBN 978 - 7 - 5495 - 6693 - 8

I. ①危… II. ①杨… III. ①勋伯格(1874 ~ 1951) -
音乐评论 IV. ①J605.521

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 104208 号

出 品 人: 刘广汉

责任编辑: 解华佳 李 昂

装帧设计: 胡 斌

广西师范大学出版社出版发行

(广西桂林市中华路 22 号 邮政编码: 541001)
(网址: <http://www.bbtpress.com>)

出版人: 何林夏

全国新华书店经销

销售热线: 021 - 31260822 - 882/883

江阴金马印刷有限公司印刷

(江阴市滨江西路 803 号 邮政编码: 214443)

开本: 890mm × 1 240mm 1/32

印张: 7.5 字数: 240 千字

2015 年 5 月第 1 版 2015 年 5 月第 1 次印刷

定价: 48.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

目 录

1	导 论
14	第一章 勋伯格音乐的文化背景
14	第一节 十九世纪末维也纳的文化背景
21	第二节 早期勋伯格
28	第三节 《升华之夜》的创作过程
34	第二章 《升华之夜》的音乐本体分析
34	第一节 主题材料分析
50	第二节 “诗歌体”的自由曲式
67	第三章 《升华之夜》音乐内涵的社会历史分析
68	第一节 世纪末“现代人”的危机
77	第二节 “升华”的本质与深层的精神内涵
85	第四章 对《升华之夜》的总体评价
85	第一节 个性化的作品与独特的风格
90	第二节 形式与情感的完美结合
98	第三节 哲理性的主题思想

105 结 语

110 参考文献

113 附录一 国内期刊有关勋伯格研究的论文

120 附录二 与《升华之夜》相关的外文论文

123 附录三 《升华之夜》手稿

127 附录四 阿诺德·勋伯格

——现代音乐的起源与基础

229 后 记

导 论

回顾刚刚过去的二十世纪,勋伯格无疑是这一百年中音乐史上最重要的作曲家之一。他对二十世纪音乐风格的转变起到了不可估量的开创性作用,这种历史性意义在二十一世纪看来已凸显得越来越清晰。由勋伯格独创的“十二音作曲技法”在音乐史上产生了深远的影响,这种技法最终终结了三百年以来西方音乐赖以构建的基石——大小调体系。勋伯格从早期的晚期浪漫主义风格到后来的自由无调性时期(或称之为表现主义时期)再到十二音序列,从表面上看,这条道路的转折之激烈令人诧异。但从本质上看,“他改变的只是外化形态。不论采用何种语汇和技术,其内心感受却始终未改变^①”。赵晓生教授曾指

^① 赵晓生:《浪漫·自由·组织:一个创造者的不安灵魂(上)》,载《音乐艺术》2004年第2期,第32页。

出这就是“他那充满古典传统的浪漫本性^①”。

勋伯格的音乐创作被看作西方音乐史上的一座里程碑,他和他的两位弟子贝尔格、韦伯恩并称为“第二维也纳乐派”。只要谈及二十世纪音乐,无人能绕过勋伯格这个“路口”。然而,勋伯格的历史性突破并不是偶然的,虽然他最终消解了调中心,这可以说是作曲家个人的天赋与创造力,但从大历史观来看,这也可以说是德奥传统其内在逻辑发展的一个必然结果。如同勋伯格自己所反复强调的,他是德奥音乐传统的忠实继承者。瓦格纳、勃拉姆斯、马勒等人的音乐创作对他的风格形成产生了重要的影响,甚至巴赫、莫扎特也成为其创作的楷模。他的发展是渐进式演变过程,其真正的内核与源头是德奥音乐的传统。

而中国人对勋伯格及其音乐的理解则经历了一个曲折的过程。国内的研究可以分为这样三个阶段:(1)二十世纪初建立初步学术观念的萌芽阶段;(2)1949年至七十年代在苏联文艺理论影响下的疏离阶段;(3)八十年代以来在现代学术思潮影响下的复苏与发展阶段。

一、“现代派音乐”学术观的初步建立

中国近代专业音乐教育体系是在十九世纪末至二十世纪初“西学东渐”的大文化背景下建立的,其具体的标志是1927年上海国立

^① 赵晓生:《浪漫·自由·组织:一个创造者的不安灵魂(上)》,第32页。

音乐院的建立。当时在西方专业音乐教育背景下成长起来的第一批专业音乐家萧友梅、黄自等主要还是将目光投向欧洲古典和浪漫时期以及之前的音乐,而对西方已经兴起的“现代派音乐”则较少关注,作为现代派音乐的代表之一——勋伯格在专业课堂上没有得到研究。但当时西方现代派音乐的热潮还是让国人有所觉察,据目前的资料显示,国内对勋伯格的最早接触可以追溯到1928年柯政和在《新乐潮》^①上发表的《申伯克的音乐》^②,他首次向国内读者介绍了现代派音乐大师勋伯格。其后,曾经留学德国的著名音乐家青主显示了其独到的学术眼光,1934年在《音乐杂志》上发表了一篇《反动的音乐?》^③,介绍了勋伯格无调性和十二音音乐的特点。但这些文章尚属介绍性,还未作深入、细致的研究。

真正第一次系统地向国人介绍勋伯格及其音乐的是犹太籍作曲家沃尔夫冈·弗兰克尔(Wolfgang Franker)。由于受希特勒排犹政策的影响,他于1939年来到上海,先是在上海工部局乐队中任中提琴师,后于1941年受聘于上海音专教授作曲,因此他更深入地从实践的角度向师生们介绍了新维也纳乐派的音乐与十二音技法,后于1947年赴美。(之后,其工作由朱利叶斯·舒乐斯(Julius Schlos)接

① 音乐类杂志,月刊,北平爱美乐社编。

② 柯政和:《申伯克的音乐》,载《新乐潮》(月刊)二卷一期,1928年版。引自李诗原:《“新音乐”,一个全新的概念——现在主义音乐1949年以前在中国的传播》,载《黄钟》1992年第2期,第39页。

③ 青主:《反动的音乐?》,载《音乐杂志》一卷一期,1934年。

替,1948年赴美^①。)当时还是学生的桑桐首次创作了一些具有自由无调性特点的作品^②,这是国人在音乐创作方面对勋伯格技法的首次尝试。1946年,赴美师从欣德米特学习作曲的谭小麟学成回国,在上海国立音乐专科学校任作曲教授兼作曲系主任,开始教授欣德米特的作曲技法。至此,国人初步建立了现代派音乐的学术观念。

二、对“形式主义”的批判而导致的疏离

1949年后,中国受到当时苏联文化政策的影响。苏联在1936年和1948年曾针对现代派音乐进行批判,其理论基础是当时安德烈·亚力克山德罗维奇·日丹诺夫在文艺界大力提倡的僵化的、极左的文艺路线。日丹诺夫把苏联当时出现的现代音乐端倪一概斥为“资产阶级颓废、没落的反人民的现代主义倾向”,导致当时整个“社会主义阵营”的国家对西方现代音乐的各种流派采取了全盘否定的片面态度^③。1936年1月28日,苏联《真理报》上发表了一篇名为“混乱代替音乐”的文章,将矛头直接指向作曲家肖斯塔科维奇运用一些

① 李诗原:《“新音乐”,一个全新的概念——现在主义音乐1949年以前在中国的传播》,第39页。

② 例如:歌曲《相见欢》《林花谢了春红》(1943);小提琴独奏曲《夜景》(1947);钢琴曲《在那遥远的地方》(1948)。

③ 《对日丹诺夫文艺理论的反思——本刊召开第三次“回顾与反思”研讨会》,载《人民音乐》1989年第2期。

现代技法创作的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》(*Lady Macbeth of the Mtsensk Distrist*)。宣称“优秀音乐争夺群众的能力在这里被小资产阶级的、形式主义的卖弄和痉挛所扼杀^①”。第二次批判在1948年2月20日,苏联在联共(布)中央决议中写道:“早在1936年,当肖斯塔科维奇的歌剧《姆钦斯克县的麦克白夫人》上演时,《真理报》就曾对肖斯塔科维奇在该作品中所犯的形式主义、脱离人民的错误进行过严肃批判,他在这方面使苏维埃音乐蒙受危害和损失……问题在于,作曲家们继续坚持形式主义和脱离人民的方针。这种趋势在一些作曲家的作品中表现得尤为突出,比如在肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫、哈恰图良、波波夫、米亚斯科夫斯基以及其他人的作品中,十分明显地表现出对苏联人民和艺术鉴赏力来说十分陌生的形式主义的扭曲和反民主的倾向……”^②因此当时中国的文艺界对“颓废的、庸俗的、形式主义的^③”资本主义现代派音乐也是持批判态度的。1963年“四人帮”中不懂音乐的姚文元在上海《文汇报》上首先发难,运用庸俗社会学的观点,从简单粗暴地否定德彪西及他的《克罗士先生》入手,对出版社在资产阶级音乐文化的猖狂进攻面前“丧失警惕”提出措辞激烈的批评,对音乐界所谓的“阶级斗争”和“思想斗

① 德特勒夫·戈约夫:《肖斯塔科维奇》(葛斯译),北京:人民音乐出版社,2003年版,第88页。

② 同上,第111页。

③ 《从群众展开向苏联音乐学习的热潮》,载《人民音乐》1950年第3期,第6页。

争”形势作了十分错误的估计^①。此举进一步引发了对德彪西以及现代派音乐的激烈批判,因此勋伯格的音乐少有人问津,对其作品的研究也就此搁浅。

三、现代学术观念下的研究

1978年关于“实践是检验真理的唯一标准”的大讨论以及对于“两个凡是”的否定,在全党全国揭开了思想解放的序幕,十一届三中全会确立的“解放思想、实事求是”的原则和“文革”后音乐界的“拨乱反正”为现代派音乐的传播提供了相应的指导思想;奥地利音乐学家汉斯立克的名著《论音乐的美》(1979年第一版)和波兰音乐学家卓菲娅·丽莎(Zofia Lissa)的名著《论音乐的特殊性》(1980年第一版)的翻译与出版则为人们从本体上认识音乐艺术的特殊规律和反对“形式主义”的批判提供了理论依据。借着这股春风,国人对勋伯格及其音乐的再次接触始于1980年剑桥大学音乐系教授亚历山大·葛尔^②的访华。“今年五月下旬至六月中旬,中央音乐学院作曲系师生高兴地接待了英国剑桥大学音乐系葛尔教授。”^③葛尔共作

① 居其宏:《新中国音乐史》,长沙:湖南美术出版社,2002年版,第71页。

② “葛尔教授早年就学于英国皇家曼彻斯特音乐学院,以后又去法国巴黎音乐院从当代著名作曲家梅西安学习。他曾在英国广播公司,波士顿新英格兰音乐学院、耶鲁大学等处任职,1976年被任命为剑桥大学音乐教授。”(徐源:《亚历山大·葛尔教授在中央音乐学院》,载《人民音乐》1980年第10期,第39页。)

③ 徐源:《亚历山大·葛尔教授在中央音乐学院》,第39页。

了十次专题的讲演,扼要而又系统地介绍了现代派音乐的发展概况。“葛尔指出,如对勋伯格不了解,你就不知道世界乐坛发生了什么事情。他认为勋伯格既接受了瓦格纳外向的、华丽的特点,也接受了勃拉姆斯内向的、富于表现力的特点……葛尔分析了勋伯格的十二音作品《两首钢琴曲》(Op.33)和他的学生韦伯恩的钢琴《变奏曲》(Op.27),并对这种作曲技法作了简要的介绍。”^①葛尔的讲座由两部分组成:一部分是以小班制形式开设作曲课;另一部分是讲座,对二十世纪现代派音乐进行介绍,内容涉及从德彪西到布列兹和施托克豪森的创作,其中也包括勋伯格及其乐派的音乐。此次讲学吸引了全国各地的音乐界人士,据说当时旁听讲座的有近五百人^②。

现代派音乐的再次传播掀起了国内二十世纪八十年代对勋伯格及其音乐研究的热潮,其研究的重点主要体现在以下几个方面:

1. 相关理论与书籍的引介

专业院校开设与勋伯格及其音乐相关的现代音乐课程:1981年钟子林教授在中央音乐学院开设“现代音乐”课程;同年郑英烈教授在武汉音乐学院开设“十二音序列音乐”课程。与勋伯格及其音乐有关的外文专著也陆续经翻译与国内读者见面,如:《二十世纪音乐》([德]施图肯什密特著,汤亚汀译,人民音乐出版社,1993年

① 徐源:《亚历山大·葛尔教授在中央音乐学院》,第40页。

② 王丽君:《对国内勋伯格及音乐研究状况的述评》,载《南京艺术学院学报·音乐与表演版》2005年第1期,第72页。

版)、《二十世纪音乐概论》([美]彼得·斯·汉森著,孟宪福译,人民音乐出版社,1986年版)、《调性、无调性、泛调性》([奥]鲁道夫·雷蒂著,郑英烈译,人民音乐出版社,1992年版)、《西方现代音乐概论》(钟子林编著,人民音乐出版社,1991年版)、《二十世纪的音乐语言》([美]韦尔顿·马达斯著,蔡松琦译,人民音乐出版社,1992年版)、《二十世纪音乐家精粹》([美]玛丽·赫·温奈斯特朗著,蔡松琦译,人民音乐出版社,1989年版)、《论西方的三种和声体系》([苏]尤·霍洛波夫著,罗秉康译,人民音乐出版社,1988年版)、《当代和声——二十世纪和声研究》([英]莫·卡纳著,冯覃燕、孟文涛译,人民音乐出版社,1983年版)、《二十世纪和声——音乐创作的理论与实践》([美]文森特·尔西凯蒂著,刘烈武译,人民音乐出版社,1990年版)、《序列音乐写作基础》(郑英烈编著,上海音乐出版社,1989年版)、《序列作曲和无调性》([美]乔治·波尔著,秦元平译,中央音乐学院报社,1989年版)、《十二音序列》(王震亚著,人民音乐出版社,1991年版)等等。勋伯格本人所著的四部理论著作已有两部被翻译出版,分别是:《和声的结构功能》([奥]勋伯格著,茅于润译,上海音乐出版社,1958年版)与《作曲基本原理》([奥]阿诺德·勋伯格著,吴佩华译,上海文艺出版社,1984年版)。

2. 散见于各期刊的学术论文

笔者将散见于各期刊的与勋伯格及其音乐有关的论文作了一个简单的整理(参见附录一)。

自1980年《人民音乐》在第十期上介绍了亚历山大·葛尔教授在中央音乐学院的教学活动以来,国内掀起了一股学习研究勋伯格及其音乐的热潮。通过这些研究可以总结出以下特点:

(1) 对勋伯格及其音乐的认识、评价等观念在逐渐转变。以前勋伯格的音乐是被当作“形式主义”而批判的对象,现在对勋伯格的评价则逐渐转变。特别是著名哲学家阿多诺对勋伯格十二音音乐的肯定评价^①。阿多诺指出了勋伯格的音乐是不粉饰太平、真实反映社会矛盾的进步象征。勋伯格的学生汉斯·艾斯勒(Hanns Eisler)也有中肯的评价:“勋伯格的音乐对尚未入门的听众来说并不美丽,因为它们不加粉饰地反映了资本主义世界。在他的作品中,资本主义的面目直接暴露在我们面前。”^②1982年5月14日上海音乐学院召开的“如何对待‘二十世纪作曲技法’”座谈会上也对勋伯格的音乐有了新的认识:“例如勋伯格的十二音技法,在有的作品中我们难以接受,而在《一个华沙的幸存者》中,他成功地运用十二音体系刻画了法西斯的残暴和灭绝人性的恐怖,表现了被压迫者的愤怒和坚信正义必将战胜邪恶的信心,是一部有艺术感染力的作品。”^③因此将勋伯格的十二音技法看作是“形式主义”的观点慢慢得到了纠正。

① 王路:《否定、矛盾与出路——阿多诺对勋伯格十二音音乐的分析》,载《中央音乐学院学报》1992年第2期,第40页。

② 汉斯·艾斯勒:《论勋伯格》(杨易禾译),载《南京艺术学院学报》1992年第1期,第32页。

③ 于庆新:《上音作曲系召开座谈会》,载《人民音乐》1982年第8期,第28页。

(2) 关注于十二音技法的研究及表现主义音乐的美学探讨。勋伯格在国人的眼中是与“序列音乐”和“表现主义”联系在一起的,因此研究热点由“十二音技法”肇始,因为运用十二音技法来进行创作对此时大多数中国专业音乐工作者来说尚属新鲜事物(尽管在二十世纪四十年代已有萌芽)。另一个关注的焦点是表现主义。有关“表现主义音乐”词条的翻译也在增多,特别是《新格罗夫音乐和音乐家词典》中的“表现主义”词条。总体看来,与十二音技法相关的论文占大多数,其中包括具体的作品分析和部分探讨音色旋律的论文。对表现主义的研究则集中于对它的美学探讨上,对个体作品的研究尚少见。

(3) 勋伯格早期作品的研究尚未深入。勋伯格在我们眼中是作为一名革新者和现代派音乐的大师而闻名于世的,人们多将目光集中于他的十二音作品和更早些的自由无调性作品,而对其早期的作品则涉猎不多,早期的勋伯格更像是一位成熟的晚期浪漫主义作曲家,从中我们可以看到他与德奥古典传统的传承关系。但目前的研究尚未深入,对其早期最著名的一部作品《升华之夜》(*Verklärte Nacht*)也只是介绍性地蜻蜓点水。

3. 运用十二音技法进行创作

现在一般认为罗忠镕 1980 年发表于《音乐创作》第三期上的《涉江采芙蓉》为第一首完全运用十二音技法进行创作的中国作品。自此以后,运用了“十二音序列”的作品不下百部,其中真正的序列

音乐也有数十部之多^①,代表作除了《涉江采芙蓉》还有汪立三的钢琴曲《梦天》、许舒亚的《小提琴协奏曲》、芦世林为科教片《丹顶鹤的一家》创作的部分音乐、葛甘孺的《室内交响曲》等等^②,并由此形成了二十世纪八十年代后期“新潮音乐”的独特现象,也带来一系列的对这种现象的理论探讨^③。这种对“十二音技法”的热衷到了二十世纪九十年代后期逐渐降温^④。

综上所述,国内对勋伯格的研究是在现代学术思潮背景下的二十世纪八十年代才全面展开的,经历了一个从“反对”“不理解”到“理智对待”“逐渐理解”的过程。随着乐谱和音响资料的增多,也开始系统地研究其具体作品,特别是阿伦·福特(Allen Forte)的音集集合理论的引入为人们从音乐本体上分析无调性作品提供了具体的技术手段,逐渐告别了以前庸俗社会学的观点。九十年代后期对待“十二音技法”开始由八十年代的新鲜感逐渐回落,人们慢慢认识到技法

① 李诗原:《中国现代音乐:本土与西方的对话——西方现代音乐对中国大陆音乐创作的影响》,上海音乐出版社,2004年版,第81页。

② 石夫:《关于音乐新潮理论的思考》,载《人民音乐》1988年第12期,第42页;戴嘉枋:《新潮音乐的得失生成及历史方位》,载《人民音乐》1989年第1期,第2页。

③ 郑英烈:《“序列音乐”的概念及其他》,载《人民音乐》1983年第6期,第14页。

④ 其实十二音体系在国际上早已过时,参见许勇三《攀登音乐艺术的高峰》中美国音乐学家凯尔·路易思写给许勇三的信件:“已经过去五十多年了,现今世界与当时相比早已变成另外一个地方了,特别是在音乐方面,变化特别多。一度十分时髦的嘈杂音乐与十二音体系早已过时了。”

背后的含义。毕竟,如同勋伯格自己所言,他写的是音乐而不是数字游戏。对其音乐背后相关文化背景的了解将有助于我们真正理解和认识勋伯格及其音乐。因此,九十年代的研究立足于更高的学术视野,在充分理解音乐背后的文化背景的基础上,从更高的层面揭示勋伯格音乐中所蕴含的深刻精神内涵。

二十一世纪的到来,为人们研究勋伯格的音乐提供了技术上的便利,各种文字资料、乐谱及音响资料不再像以前难以获取,各种新的研究成果也不断涌现,国际、国内间的学术交流也通过发达的资讯和交通能及时为研究人员所掌握。而目前国内对勋伯格的早期作品的研究还未系统深入,这也是本文立论的意义所在。

弦乐六重奏《升华之夜》是勋伯格早期创作中的一部杰出的作品,作曲家本人对这部作品也十分喜爱。即使是纵观其所有的创作,这也是一部非常重要的作品,并成为人们耳熟能详的经典作品。它创作于十九世纪的最后一年,正是欧洲音乐史上音乐风格复杂纷呈、急剧变化的年代。虽然拿今天的眼光来看,《升华之夜》算是一部传统的作品,即使在当时它也不是最激进的作品,但它的新颖的音响显然已超出了当时保守的听众的审美习惯。就如同勋伯格后来所戏言:“从此,责难和诽谤就再也没有停止过。”^①《升华之夜》也是勋伯格个人创作中的一个重要的转折点,一方面它继承了德奥晚期浪漫

① “Schoenberg,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*(2001), p.578。