



艺术馆

审视二十世纪音乐的语言与形式
关注二十世纪音乐与其它艺术的关系
探索二十世纪音乐的发展历程
.....

TRAJECTOIRES DE LA MUSIQUE AU XX^e SIÈCLE

[法] 玛丽-克莱尔·缪萨 著

二十世纪音乐

艺术出版社
Art Publishing House

缪萨著

丛书主编 丁亚平

丛书统筹 李世跃



艺术馆

TRAJECTOIRES DE LA MUSIQUE AU XX^e SIÈCLE

二十世纪音乐

[法] 玛丽-克莱尔·缪萨 著

马 凌 王洪一 译

曹利群 审校

文化艺术出版社

Culture and Art Publishing House

图书在版编目 (CIP) 数据

二十世纪音乐 / [法] 玛丽-克莱尔·缪萨著; 马凌, 王洪一译. - 北京: 文化艺术出版社, 2005.5

(艺术馆丛书 / 丁亚平主编)

ISBN 7-5039-2645-7

I. 二... II. ①缪... ②马... ③王... III. 音乐史-世界-二十世纪 IV. J609.15

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第041273号

版权登记号 图字: 01-2004-5695

根据Klincksieck 2002年版 Trajectoires de la musique
au XX^e siècle 译出

二十世纪音乐

著 者 [法] 玛丽-克莱尔·缪萨

译 者 马凌 王洪一

审 校 曹利群

责任编辑 王红

责任校对 李惠琴

设计制作 刘宝华 廖安亚

出版发行 **文化艺术出版社**

地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029

网 址 www.whyscbs.com

电子邮箱 whysbooks@263.net

电 话 (010)64813345 64813346 (总编室)

(010)64813384 64813385 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 北京人卫印刷厂

版 次 2005年6月第1版

2005年6月第1次印刷

开 本 787 × 1092毫米 1 / 16

印 张 15.75

字 数 230千字

书 号 ISBN 7-5039-2645-7 / J · 714

定 价 42.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

【目录】

第一章 对音乐语言和形式的重新审视……1

- 1· 世纪之初新维也纳乐派(勋伯格、韦伯恩、贝尔格)发起了一场音乐革命……2
- 2· 十二音体系(dodécaphonisme)……8
- 3· 无调性和十二音体系是否是新维也纳乐派所特有的……13
- 4· 法国的音乐家们提出的解决方案……20
- 5· 多调性(polytonalité)……26
- 6· 平均律是否也在这次质疑的范畴之内……31
- 7· 节奏在作曲家所要解决的众多问题中的地位……35
- 8· 传统音乐的贡献……40

第二章 二十年代：一种新的思想状况……45

- 1· 二十年代思想状况的定义……46
- 2· 音乐领域有影响力的作曲家和知名人物……51
- 3· 二十年代音乐是否具有新古典主义的特征……56

- 4 · 爵士乐在二十年代音乐领域中的地位……60
- 5 · 一战与二战之间外国音乐家被巴黎吸引……66
- 6 · 德国二十年代音乐的特征……72

第三章 对其他艺术的特别关注……77

- 1 · 音乐家与其他创作者之间是否存在特殊关系……78
- 2 · “蓝骑士社”(Blaue Reiter)……83
- 3 · 俄国的芭蕾艺术是否是一种新的综合艺术的尝试……89
- 4 · 瑞典芭蕾艺术的独创性……96
- 5 · 鲍豪斯艺术学校的奥斯卡·史雷默工作室……100

第四章 寻找一个新的“声音世界”……103

- 1 · “声音的艺术”的内容……104
- 2 · 从二十世纪上半叶的作曲家身上能否看出一种对音乐进行反思和扩展的渴望……109
- 3 · 埃德加·瓦雷兹在寻找新的“声音世界”的过程中的作用……114
- 4 · “青年法兰西小组”在各式各样的反思潮流中占有的特殊地位……119
- 5 · 第二次世界大战前夕的音乐创作情况……123



第五章 思考音乐……127

1. 在第二次世界大战结束之初对音乐创作起决定性推动作用的人和团体……128
2. 序列音乐(musique sérielle)……132
3. “开放式作品”的定义……136
4. 作曲家们借鉴的文学作品或造型艺术作品的模式……140
5. 凯奇与偶然音乐的关系……145
6. 格塞纳基在偶然音乐中的特殊地位……150

第六章 发现一个闻所未闻的声音世界……155

1. 具体音乐(musique concrète)和电子音乐(musique électronique)之间存在历史性差别吗? ……156
2. 电声音乐的发展概况……160
3. 磁带音乐和器乐之间是否建立了特殊的联系……168
4. “实时”(“temps réel”)表达的含义……173

第七章 从新素材到声音的魅力……179

1. 新素材意味着什么……180
2. 六十年代以来一些运用人声的新方法受到了重视……185
3. 频谱音乐……190
4. 新科技在增加声音吸引力的过程中扮演的角色……193

第八章 不同类别的音乐……197

- 1 · 图表文字记谱法……198
- 2 · 现代音乐是否对音乐传统提出了质疑……201
- 3 · 在二十世纪后半叶，结合东西方特色的音乐流派的地位……204
- 4 · 音乐剧……208

第九章 回归……213

- 1 · “新简约主义”……214
- 2 · 重复式音乐代表什么……219
- 3 · 引用手法具有的意义……223
- 4 · 后现代音乐的特点……227

第十章 做自己……231

- 1 · 中欧和东欧的作曲家是否也参与到了创作热潮之中……232
- 2 · 代表了二十世纪下半叶音乐创作的独立作曲家……236
- 3 · 流派这一概念是否还有意义……240
- 4 · 今天大家是否面临着一个共同的挑战……242

[第一章]

对音乐语言和形式的重新审视

◎ / 世纪之初新维也纳乐派 (勋伯格、韦伯恩、贝尔格)

发起了一场音乐革命

◎ / 十二音体系 (dodécaphonisme)

◎ / 无调性和十二音体系是否是新维也纳乐派所特有的

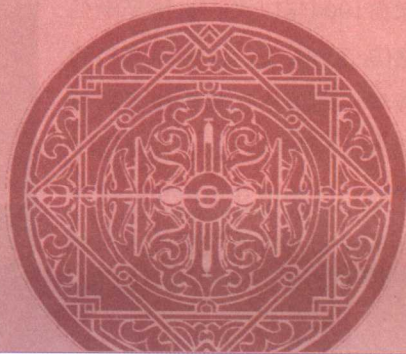
◎ / 法国的音乐家们提出的解决方案

◎ / 多调性 (polytonalité)

◎ / 平均律是否也在这次质疑的范畴之内

◎ / 节奏在作曲家所要解决的众多问题中的地位

◎ / 传统音乐的贡献





1 / 世纪之初新维也纳乐派 (勋伯格、韦伯恩、贝尔格) 发起了一场音乐革命

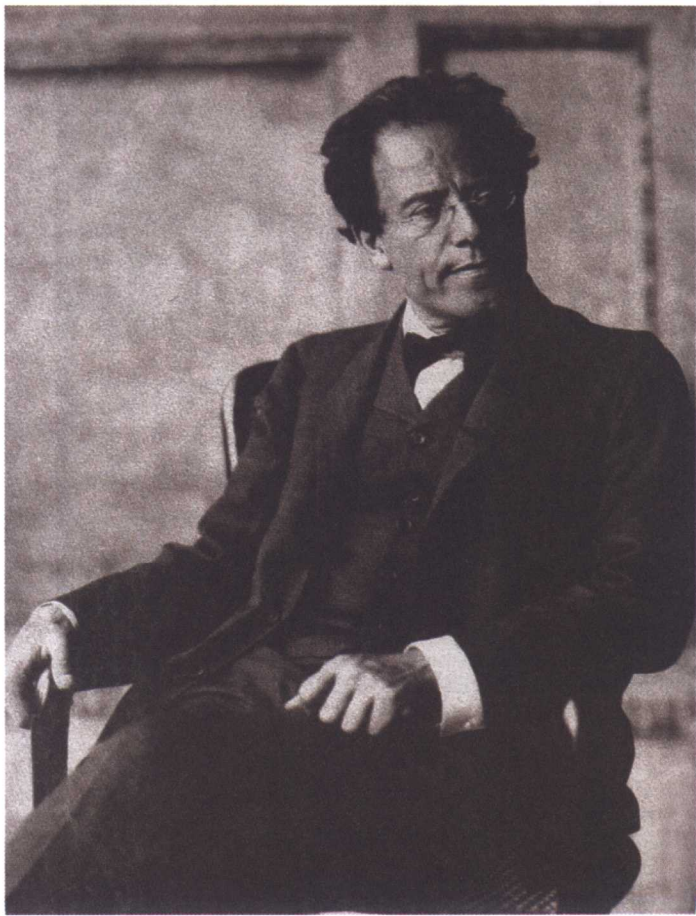
对调性和主题的放弃所带来的对一些简短乐曲形式的运用，对音色的重新分配以及始于1923年的对半音音列的运用，共同成为第二维也纳乐派被称为革命者的主要原因。而这个流派真正成型则始于1908年——当韦伯恩 (Webern, 1883-1945) 和贝尔格 (Berg, 1885-1935) 的第一批作品面世之时。这两位音乐家自1904年以来一直接受勋伯格 (Schönberg, 1874-1951) 的教导。勋伯格作为该流派的带头人，对“革命”这个词提出了异议，因为他并不清楚这些深刻的变革是音乐发展的必然结



布鲁克纳画像 贝拉顿作

果，将被载入史册。

在世纪之初，新维也纳乐派还没有彻底摒弃勃拉姆斯(Brahms, 1833-1897)和布鲁克纳(Bruckner, 1824-1890)。总体上看，日耳曼音乐在很大程度上被后浪漫主义和瓦格纳乐派所支配，只有勃拉姆斯一人逆潮流而动。其中，马勒(Mahler, 1861-1911)的作品就明显地具有两派的特征：过多地运用以过激的变化音体系为基础的音乐语言，明显或含蓄地带有标题音乐的特点，结构被拉长，手法宏大(如被称为“千人交响曲”的“第八



马勒

交响乐”，1906）。这是一份具有双重性质的音乐遗产：一部分来自瓦格纳（Wagner），另一部分来自勃拉姆斯。同样，这种双重性质也体现在勋伯格的第一批作品中，因为它们仍然保留了调性[《升华之夜》(*Nuit Transfigurée*, 1899)；《古雷之歌》(*Gurre-Lieder*, 1901-1911)]。



马勒《第八交响曲》在慕尼黑演出的海报

《室内交响曲》(*Symphonie de chambre*, op.9, 1906)，由十五件乐器演奏。它通过呈现由四度音程的重叠形成的六种声音的和谐，在调性关系的弱化过程中迈出了关键的一步：这样，就可以使旋律和和声简约为一个公分母，减少各种音调之间的配合，还可以使作品的所有素材浓缩成一

个乐章。两年后，在带有人声的《第二四重奏》(Quatuor n°2, op.10, 1907-1908)的终曲中，明显出现了调性的“暂停使用”；一般称为“无调性”，尽管勋伯格对这种术语十分不满。无调性最主要的特征是：使古典音阶的倾向性不再明显，以利于发挥半音阶的整体效果；拒绝使用功能和弦；抛弃使用调性中心和转调，从而从不协和和弦中解脱了出来。

就这样，所谓维也纳三杰的“无调性时代”开始了，这期间的主要作品包括勋伯格的《三首钢琴曲》(Trois pièces pour piano, op.11, 1909)；根据斯迪芬(Stephan George)的《空中花园之篇》(Das Buch der hängenden Gärten)写的《十五首艺术歌曲》(Quinze mélodies, op.15, 1908-1909)；《五首管弦乐曲》(Cinq pièces pour orchestre, op.16, 1909)；独幕剧《期待》(Erwartung, 1909)；《幸运之手》(Die glückliche Hand, op.18, 1910-1913)；《六首钢琴小曲》(Six petites pièces pour piano, op.19, 1911)；《月光下的皮埃罗》(Pierrot lunaire, op.21, 1912)。韦伯恩创作了用弦乐四重奏演奏的《六首钢琴小曲》(Six Bagatelles pour quatuor à cordes, op.9, 1913)，《五首管弦乐曲》(Cinq pièces pour orchestre, op.10, 1913)以及从op.12-op.16的众多歌曲。而此时，贝尔格却正在创作著名的歌剧《沃采克》(Wozzeck, 1914-1923)。

当然，新维也纳乐派惯用复调的手法，坚持变奏原则。而正是他们对调性的摒弃造就了非主题音乐，并通过摒弃对情感的展开与倾注，促进了小型作品的发展。而这一点则以韦伯恩的格言式作品(《六首钢琴小曲》)为典型。这种对简洁手法的偏爱，方式方法的简化，甚至韦伯恩在作



贝尔格和韦伯恩

曲上严格而朴素无华的风格和他对沉静的表达方式所表现出来的兴趣(在结构上和表达方式上)都是难以解释的,这似乎仅仅是对后浪漫主义冗长风格的一种反动。于是,作品的页数是预先确定的,以保证其长度不会妨碍作品的统一性。其中,只有贝尔格被宏大的形式所吸引,正如他的两部歌剧——《沃采克》和《璐璐》(*Lulu*, 没有完成的一部序列音乐作品)所体现的一样。据布赫尼(Büchner)所说,为了写好《沃采克》并保持音乐的连贯和统一,他重新启用需要精心制作的形式,并增加了对主导动机的运用,对连续的或插曲形式的十二首音乐的应用,以及纯粹的器乐形式(如赋格曲、帕萨卡里亚舞曲、组曲、奏鸣曲形式等等)的应用。同时还重新启用了非常深刻的音程象征体系。另外,整个第三幕就以创意曲为基础:建立在一个音符(B)、一个和弦、一种节奏、一个音程,甚至还有某个调性上。

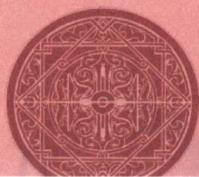
对维也纳乐派来说,音色是声音的基本要素,例如,勋伯格的《五首管弦乐曲》(op.16,1909)的第三部就是以一個和弦的变幻为基础;而韦伯恩的《五首管弦乐曲》(op.10,1913)则是运用“旋律音色法”或是音色旋律取代高音旋律的典范。相应地,还有一种对管弦乐和它的声响的构想:为独奏乐器作曲,运用不常用的乐器(曼陀林、吉他、风琴、低音单簧管),采用新的演奏方式,对声音力度进行加工,有时几乎超过了人的听力极限。在有二十一首被分为三组套曲的音乐剧《月光下的皮埃罗》中,勋伯格在应一位经常谈论柏林夜总会的人的要求创作,他在每一幕的配器和构造上都有很多变幻。从中他提出了一种系统化的应用人声的新方法,称为“说话的音乐”(Sprechgesang)或是“说唱”艺术。这种用法,我们可以在他后来的作品中看到[如《摩西与亚伦》(*Moïse et Aaron*)、《拿破仑颂》(*Ode à Napoléon*)、《一位华沙幸存者》(*Un Survivant de Varsovie*)],而这在贝尔格的《沃采克》中也有体现。新的发声法初次显露后,《期待》中女主角使用这种方法淋漓尽致地表现出了她内心的幻觉和焦躁不安。不管它涉及的是这出独幕剧,还是《月光下的皮埃罗》,亦或是《沃采克》,我们现在所看到的都属于表现主义极具代表性的作品。用这种目光来看人类的命运:温柔、嘲笑、焦躁、悲惨和病态,都在梦想和现实边缘的紧张气氛中交替上演。





勋伯格

然而，按照勋伯格的想法，调性只会存在于某一阶段。从1915年到1923年是平静和思考的时期。期间，作曲家则在努力寻找一种新的方式来创造音乐的新天地，并使一种宏大形式的运用成为可能：这就是即将上演的十二音体系。



2/ 十二音体系(dodécaphonisme)

“十二音体系”是由勋伯格和韦伯恩的学生雷内·莱波维茨(René Leibowitz)命名的，指的是“在十二种相互关联的声音基础上形成的作曲方法”(“十二音体系”的法文名称的词根“dodeka”就相当于希腊语中的“十二”)。这种作曲方法由韦伯恩逐步完善，并在第二次世界大战之后大力推广。如今这个名称主要指的是序列音乐的初级形式。

以任意一种自然顺序使这十二个半音阶依次出现(用这种方式演奏，绝对不会产生重复音)，勋伯格就利用这个十二音序列，组成了一个真正意义上的“音集”。这种独特的创作方式可以同时也在逆行、倒影以及倒影的逆行中运用。在它的四种形式中，这一序列可以随着另外十一种半音移位。所以，在四十八种不同形式中，我们都可以运用这一序列，因为这样移调根本不会改变使各种声音发生联系，并且组成了这个十二序列的音程。



其实，十二序列本来就属于音程范畴，而不是音高范畴。音高，我们在随便哪个八度音程中都可以听到，也不用担心十二音序列的特性会有什么变化。而且，这个序列可以完整地或零碎地运用于水平方向的连续性或垂直的聚合或是二者的随意结合中：这种旋律与和声的双重用途，使作品的旋律既优美，又和谐统一，彻底区分了序列与主旋律。十二音序列的各种不同形式可以同时运用，这时，复调声部还可以用自己的形式。它的呈现方式则应该持续变化，而且，它避免声音重复的原则只适合于最原始的形式。另外，半音列的陈列可以不配合音乐句子。确实，在维也纳三杰的作品中，音列只影响到了音高，而其他要素(如时值、音色、声响力度)仍然像以前一样进行选择、配合。所以，十二音体系只是序列音乐发展的第一阶段，但“序列音乐”这个名称却统指1945年之后写作的某类音乐，因为在这类音乐中，“序列”已经扩展到所有的音乐要素中去了。

作为作曲原则，序列明显地使作品简洁了很多，因为所有音素都来源于半音序列。它被设想成一种发音方式，并且引发了对浪漫主义灵感概念

萨尔茨堡



的质疑。它实现了和弦与旋律的“密不可分”，从而保证了素材的统一性。最后，它还可以充当各种变奏的基础，因为它既具有本身的独特性，又具有联合性。



萨尔茨堡老城

就在《华尔兹》(*Valse*, op.23, 1923)[《钢琴组曲》(*Suite pour piano*)中的第五首], 勋伯格第一次运用了十二音体系的作曲方式。整部《小夜曲》(*Sérénade*, op.24, 1923)都用它来为管乐七重奏配乐; 同样, 在《钢琴组曲》(op.25, 1924)里也有应用。他系统地运用了十二音体系, 甚至在他的一部很重要的作品《管弦乐变奏曲》(*Variations pour orchestre*, op.31)以及著名歌剧《《从今天到明天》*Von Heute auf Morgen*, op.32, 1929)中都有体现。在上述几部歌剧中, 有一幕运用了严格的十二音体系, 就像在他未完成的清唱歌剧《摩西与亚伦》(1930-1932)中一样。1933年流亡美国后, 勋伯格还写了几部伟大的十二音体系作品, 如《钢琴协奏曲》