

十大音乐家

二十世纪世界名人丛书

杨燕迪 主编

26.11
19

十大音乐家

二十世纪世界名人丛书



杨燕迪
主编

A SERIES OF WORLD EMINENCE IN
THE 20TH CENTURY

上海古籍出版社

十大音乐家

二十世纪世界名人丛书

杨燕迪
主编

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

十大音乐家 / 杨燕迪主编. —上海:上海古籍出版社,
2001.1

(二十世纪世界名人丛书)

ISBN 7—5325—2837—5

I. 十... II. 杨... III. 音乐家—生平事迹—世界
IV. K815.76

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 59092 号

二十世纪世界名人丛书

十大音乐家

杨燕迪 主编

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272号)

上海发行所发行 上海古籍印刷厂印刷

开本 850×1092 1/32 印张 7.5 插页 5 字数 155,000

2001 年 1 月第 1 版 2001 年 1 月第 1 次印刷

印数:1—5,500

ISBN 7—5325—2837—5

J·152 定价:12.00 元

出版说明

二十世纪是人类历史上最为绚烂的一个世纪。人类在这一百年中所经历的变故和取得的进步,几乎是以往人类文明的总和。于此新世纪到来之时,为了对二十世纪世界文明的发展脉络作一个大致的梳理,在我社“世界‘十大’丛书”的基础上,我们又组织编写了这套“二十世纪世界名人丛书”,以飨读者。

“二十世纪世界名人丛书”既作为“世界‘十大’丛书”的延续,考虑到体例的统一,并没有收录中国在诸领域中堪入世纪“十大”的人物,尽管他们已经取得了令世人瞩目的成就。这套丛书,也无意在各领域内搞什么排行榜,而只是见仁见智,以这些人物在世界范围内的影响及本领域的成就为标准,在保证相当的客观性的前提下,也允许有编著者个人的倾向性。

本丛书的编纂只是我们的一种尝试。如果读者能从中受到教益、得到启发,我们的目的也就达到了。

上海古籍出版社

2000年12月

绪 论

杨
燕
迪

—

选出“十大”杰出人物，介绍他们的生平事迹，以此作为了解某个领域的入门途径——这种做法既是有效的，又是有风险的。其有效性在于，这“十大”人物既然经过精心挑选，则一定具有权威代表性。无论音乐、文学、美术，还是外交、军事或政治，每一领域中最有感召力的鼎鼎名家往往代表着该领域中人类心智能力所能企及的至高成就。通过这些名字及其所体现的人格，我们直接感受到人类创造的伟力、自强不息的辉煌和勇于探险的无畏精神。

但是另一方面，仅仅知晓“十大”而忽略其他人的贡献也可能造成不公正的“偏食”。任何领域的发展，绝非仅靠某几个天才英雄的努力所能成就。“十大”之外

尚有很多一流人物,而其他的二流、三流人物,乃至所有默默无闻的广大群众,他们组成一个巨大的网状结构,辛勤劳作,贡献各自的聪明才智,由此推动人类社会和生活的进步。伟大人物依靠周围的给养才能得以成长,正如鱼儿离不开水,鲜花离不开绿叶。

具体到二十世纪的音乐,如何在这刚刚过去的百年时间中挑选最有代表性的“十大音乐家”,如何保持“十大”的有效性同时又尽量避免有失偏颇,编者似乎有必要在此作一简要的说明。

与其他文艺门类一样,音乐在二十世纪的发展呈现出陆离幻眩的复杂局面。世界范围内的音乐创作和音乐生活在这百年中如果说有什么总体的风貌,唯一合适的描述只能是“多元化”。尽管存在一些极富影响的思潮,也出现了不少具有辐射力的技法语言,但纵观整个二十世纪,没有任何音乐风潮或音乐风格能够长时间地占据稳固的统治地位。十八世纪末古典时期或十九世纪浪漫时期,在很长一段时间中整个音乐世界具有相对稳定的审美标准,所有作曲家共享某种相对统一的音乐语言体系,这种情形在二十世纪一去不复返。政治革命风起云涌,社会结构发生裂变,价值观念扑朔迷离,科技革命日新月异,所有这些社会、文化现象或多或少都在二十世纪的音乐中激荡回应。

二十世纪社会的复杂格局决定了二十世纪音乐的复杂面貌。因此,本书所选的十位音乐家应该是这种复杂面貌的公认代表和具体体现。编者选了二十世纪的七位作曲家和三位演释家。在这十位大师之间,不论审美意念、音乐风格,还是价值准绳或具体手法,他们的相异之处都

远远超过共同点。尽管在十九世纪后半叶,布拉姆斯和瓦格纳两位作曲大师的创作观念和审美指向针锋相对,但相形之下,马勒和德彪西、斯特拉文斯基和勋伯格、梅西昂和凯奇之间在音乐观上的不同显然更为剧烈。他们可能彼此并不理解(如马勒对勋伯格的激进试验的反应),或鄙夷不屑(如德彪西对马勒交响曲完全不以为然),甚至相互敌视(如斯特拉文斯基和勋伯格之间),但这并不妨碍他们各自成为某个时代、某种风格或某种创作思路的突出代表。

由此出发,就音乐创作家而言,编者挑选人物的标准有如下三点。首先,该作曲家应该是所处时代音乐创作中获得突出艺术成就的人物;其次,该作曲家应该是某种重大音乐思潮或某种重要音乐风格倾向中最具代表性的权威人物;最后,该作曲家应该具有广泛的社会知名度和深远的艺术影响。二十世纪刚刚离去,我们无法依靠时间——这个最为公正的艺术审判官——来进行必要的远距离审视,因而编者在挑选人物的判断过程中自然无法避免个人的主观因素。尽管如此,编者在挑选过程中尽量遵循上述原则和标准,因而我们相信,本书为读者引荐的人物不仅因为他们自身的成就而将永垂青史,而且也典型地折射出二十世纪音乐的多元倾向和纷繁状况,确能代表上个世纪音乐的总体风貌。

二

在二十世纪的作曲家群体中,首先“入选”的是奥地

利的马勒(1860—1911)和法国的德彪西(1862—1918)。上个世纪之交,二人同为“跨世纪”的音乐代表。此时,欧洲处于“世纪末”的焦灼和混乱之中,传统的观念和标准风雨飘摇,文艺思潮空前活跃。音乐在经历了十九世纪的浪漫主义冲刷后,正在发生深刻的转型。统治西方音乐近三百年的传统语言系统开始土崩瓦解,德奥音乐的支配地位趋于丧失。至第一次世界大战爆发之前,音乐世界呈现出风格剧烈动荡的局面:传统的审美理念仍然“死而不僵”,但新潮的音响和技法已在形成。后浪漫主义、印象主义、表现主义、原始主义、未来主义等等,各种音乐流派和音乐思潮层出不穷,相互重叠。作曲家们依据各自对传统和未来的理解,在创作中采取了明显不同的策略和技法。俄国的拉赫玛尼诺夫(1873—1943)和芬兰的西贝柳斯(1865—1957)属于保守派阵营,拉氏以俄罗斯深厚的旋律歌唱延续传统的风范,而西贝柳斯则在保持明晰调性的前提下,在音响感觉、形式结构和叙述句法等方面创造了新颖的境界。另一位俄罗斯大师斯克里亚宾(1872—1915)在其后期创作中抛弃调性,“发明”所谓“神秘和弦”,期望用音乐来表现他主观心目中的宇宙和谐。德国当时最有名望的作曲家理查德·施特劳斯(1864—1949)曾在歌剧创作中为了表达极端的情感状态,对音乐语言进行激进的改造,但他很快又回归传统,并在大多数作曲家认为传统已不可能有再生能力的环境中继续推进传统。与此同时,奥地利作曲家勋伯格正在对音乐进行全面反思,他决意背弃传统,大胆闯入“无调性”的禁区。

这是音乐史中一个让人兴奋、也令人迷茫的时刻。新旧交替,似有无穷的可能性,但前进的道路上又布满荆

棘。而在所有这些基本属于同辈的作曲家中,马勒和德彪西最终成为连接新旧时代的最重要的桥梁。马勒的音乐,就语言和风格而言,多半属于十九世纪浪漫主义的旧有财产。但其对二十世纪人文层面的征服,近来已经得到越来越多的承认。马勒的音乐从某种意义上说,是“世纪末”人类心理状态的典型写照,一方面是对过去时光的无限缅怀、对崇高理想的执著向往、对乡间自然的心醉神迷,但另一方面充斥其间的却是死亡的阴影、反讽的口吻、扭曲的音调和粗厉的进行曲节奏。正是这种悲喜交加、欲哭还笑的音乐意韵使马勒成为二十世纪的精神先知之一。二十世纪中,人类对自身存在的荒诞感和窘迫感有了越来越深切的认识和体会,因而对马勒的音乐才会产生强烈的共鸣。

德彪西在乐史中很早即被公认是一位顶尖级大师人物。这种地位的确立主要是因为他的音乐具有极其独特的审美性质和完美无缺的创新语言。作为印象主义在音乐上的旗手,德彪西的重要意义在于,他是第一个成功地在传统的功能和声体系之外形成了一套极富个性而又非常完善的创作思路的作曲家。他彻底拒绝德奥传统以主题动机的逻辑发展与和声功能的深层联系为上的音乐标准,从而为二十世纪音乐的创造打开大门。在德彪西笔下,音乐的音响特质——特别是那些神秘莫测、微妙含蓄、不可捉摸的音响——成为最重要的创作要素,由此产生了全新的音乐概念和音乐风格。德彪西充分挖掘音响的心理暗示作用,因此他所关注的心理和情感领域更多属于潜意识或下意识层面。就细腻和敏感而言,可以说德彪西在某种程度上达到了音乐的极致。因此,尽管还有很

多人的创作风格都带有印象主义的印迹——如法国的拉威尔 (1875—1937)、英国的戴留斯 (1862—1934) 和意大利的雷斯皮基 (1879—1936), 但真正能代表印象主义音乐精粹的只有德彪西一人。

三

从总体上说, 两次世界大战期间的音乐状况比世纪之交的情形显得较为稳健、平和。浪漫主义对音乐的美学规定遭到全面抵制, 传统的调性语言被大多数作曲家所抛弃, 但所谓的“新古典主义”运动成为这一时段在音乐上的标志性事件。世纪初在音乐上的全面探索和激进试验此时让位与较为稳定、成熟的音乐语言建构。尽管此时并没有出现所有人都认可的统一风格和技法体系, 但几乎所有重要的作曲家都倾向于有节制的、理智不惑的、着重音乐本体意义的表述方式。“回到巴赫”是当时一句著名的口号: 作曲家有意识地回归古典、前古典乃至巴罗克的传统体裁和样式; “纯音乐”的理想以压倒优势支配创作的想象; “不协和音的解放”受到控制以符合音乐对逻辑和结构力的要求。大胆的实验和激进的突破仍时有所闻——如美籍法国人瓦雷兹 (1883—1965) 对噪音的全面起用, 美国作曲家考威尔 (1897—1965) 在钢琴上的音响发现等等, 但总的说来处于边缘地位。

这一阶段中, 音乐界和学界公认, 有五位作曲家获得了最具有深远意义的音乐成就: 奥地利作曲家勋伯格 (1874—1951) 和他的两大弟子贝尔格 (1885—1935)、韦

伯恩(1883—1945),匈牙利大作曲家巴托克(1881—1945),以及音乐上的世界公民斯特拉文斯基(1882—1971)。考虑到本书篇幅的限制以及入选人物的代表性,编者只能舍去贝尔格和韦伯恩两位,尽管从音乐创作的质量和对后人的影响而言,这两位学生并不在老师勋伯格之下——贝尔格在其杰出的歌剧作品中赋予无调性音乐以浪漫主义的温暖和人道主义的同情,而韦伯恩则深入挖掘了勋伯格的音乐概念和十二音作曲技术中最精髓的潜能。

无论从什么角度评价,勋伯格都应列入音乐史中的巨人之列。这不仅因为他本人的创作成就和理论造诣,而且也由于他对二十世纪音乐的进程产生了几乎无人可以比拟的巨大影响。出于对西方艺术音乐传统的深刻理解,勋伯格自认担负着推动音乐创作继续发展的历史使命。在传统调性的语言资源贮备趋于枯竭的关口,他义无反顾,果敢向前,终于踏入极度危险的音乐领空——“无调性”,一种丧失聚合中心、音响效果极不协和的音乐。不仅如此,勋伯格依靠自己强大的心智能力和对传统心领神会的贯通,对无调性音乐的语言机制进行全面整理,发明“十二音序列作曲法”,从而保证这种反传统的音乐仍然具有传统音乐所要求的统一性和结构力。自此,二十世纪的作曲家中,或多或少无一不受到勋伯格的影响,“十二音”在相当程度上几近成为“现代音乐”的代名词。他与两大弟子被誉为“新维也纳乐派”,以和著名的“维也纳古典乐派”(海顿、莫扎特、贝多芬)相对应,足见其在乐史上的地位之高。然而,很多后人在接受勋伯格影响时,仅仅关注他在形式语言上的贡献,恰恰忽略勋伯格在审美观念

上极端注重情感的体现和人性的表达。勋伯格的音乐创作从来不是纯粹数理计算的结果,尽管他的作品结构符合作曲法规则的严格规定。德国著名哲学家和社会学家特奥多·阿多诺(1903—1969)竭力推崇勋伯格,认为他的不协和音乐“无情地、逼真地表明了现代人所受的苦难”,其精神内涵是将现代人的烦恼、孤独、恐惧和绝望转化为音响结构,将社会的冲突转化为音乐中的冲突,从而用音乐向社会发出抗议。勋伯格对二十世纪的意义由此可见一斑。

随着艺术音乐的传统发生资源危机,民间音乐的给养和补充便显得愈来愈重要。十九世纪所开创的民族乐派运动在二十世纪以新的面貌得到更为广泛和迅猛的发展。在古往今来所有向民间音乐吸取养料的专业作曲家中,巴托克取得了最令人瞩目的伟大成就。可以说以前作曲家只偏重从表面效果和“异国色彩”的角度吸收民间音乐素材(如李斯特等人),而巴托克则不然。他深入到匈牙利、罗马尼亚和南斯拉夫等东欧各地民间音调的内核中,通过艰苦的田野采风 and 独具慧眼的专业分析,不仅从形式上吃透民间音乐的规律,而且在精神上与民间音乐蕴含的健康生命力和质朴气质形成认同。另一方面,巴托克以受过良好专业音乐训练的听觉去整合西方音乐传统中最优秀的艺术遗产:巴赫严谨的对位织体,贝多芬富有动力性的主题展开,以及德彪西对音响色彩的敏感捕捉。由此,巴托克将东欧民间音乐最本质的精髓和西方艺术音乐最高级的形式融于一炉,形成一种富于“野性”但又具有高度逻辑的个人音乐风格。巴托克的音乐具有强劲的节奏、纯正的民间曲调、变化多端的音色处理、极富表

现力的和声和错综复杂的对位线条,他粗犷、健康的趣味对于已经趋于疲软的艺术音乐传统不啻是一剂有力的强心针,而他对神秘自然夜景天籁的音乐描摹、对人类悲哀心理的尖锐勾勒和对节奏生命力的不懈追求成为了乐史中无法替代的独特创意。

斯特拉文斯基常被比作二十世纪音乐中的毕加索。这个比喻的合理之处是,这两位现代艺术大师在漫长的一生中历经各种技法和语言探索,贯通上个世纪最具典型代表性的一些风格阶段,但又从不丧失自己的独特禀性。斯特拉文斯基在二十世纪初即已形成早期风格,创造力直到六十年代末未见衰竭。又由于他是两次大战之间“新古典主义”运动的头面人物,五十年代后又突然开始运用自己的对手——勋伯格——所创建的“十二音”技法,因而从某种角度说,斯特拉文斯基是二十世纪最具有全面代表性的作曲家。从美学倾向上看,斯氏真正完全摆脱了十九世纪浪漫主义,从而彻底具备了现代的艺术立场。他否认音乐是作曲家自我主观情感的表露,将创作看作是一个不断提出问题又解决问题的“手工制作”过程。因此,斯氏音乐的价值并不在其刺激、唤起感情的能力,而在于其引起思索并促发想象的功能。他的音乐中一个突出的特征是与往昔音乐的积极对话——就此而言,他是迄今为止历史视野最广阔的一位作曲家。在他的创作中,十二世纪的中世纪复调、巴罗克的活跃节奏、浪漫主义时期的柴科夫斯基,到二十世纪的爵士乐和刚刚过世的韦伯恩,所有这些均成为他笔下的交流对象。他通过或隐或显的模拟,用自己的个性语言与以往的大师和风格要素进行艺术嫁接和音乐碰撞。然而,尽管斯氏一生运用

各种风格元素和技法语言,但其音乐中个人的强烈印迹却从未减退:干脆冷静的音响色彩、韵律独特的节奏运作、短小凝练的旋律片断和刺激强烈的和声效果。在目前所谓“后现代”的艺术创作中,大量出现引录前人作品、混用各种不同风格的手法,斯氏的影响和意义因而显得愈加突出。

四

如果说前面重点所谈的五位作曲家均是世所公认的二十世纪音乐巨匠人物,则入选本书的后两位作曲家——法国作曲家梅西昂(1908—1992)和美国作曲家凯奇(1912—1992)——却还没有获得乐史的最终定评。其原因首先是他们刚刚去世不久,其音乐和思想的价值和影响究竟如何,尚无法进行客观和可靠的“盖棺论定”。编者所以最终挑选他们二人,是仔细掂量二十世纪后半叶的整体音乐状况和他们各自的音乐成就及音乐观念后所做出的抉择。

第二次世界大战的巨大劫难给人类造成永远无法愈合的精神创伤。人类处在迷惘和反思中,价值重估和观念创新又一次成为艺术领域的主导旋律。在音乐中,对传统反叛的激烈态度和技法试验的激进程度比世纪之交时有过之而无不及。西方艺术音乐传统面临土崩瓦解,传统观念中一些最基本和最深层的价值前提遭到质疑。如果说一次大战前,音乐界追问的是“取消功能调性后,音乐可能是什么”,则现在的问题更加直逼音乐的本质——“在

打破一切规范束缚后,音乐是什么”。但另一方面,仍有为数不少的“保守”作曲家继续坚守二十世纪上半叶所开创的“新传统”阵地,不断创作出优秀的作品,显示了“新传统”的生命力。音乐界迎来真正的多元化时代,统一中心被完全打破,音乐生活进入价值分立、权威分立、风格分立、技法分立的格局,但又同时出现各种要素和材料(调性与无调性、东方与西方、民族与世界、过去与现在、严肃与流行)的异质大融汇。至此,所谓“后现代”的状态在音乐生活中全面展露。

在这些纷乱的音乐现象中,每个具体时段中仍存在一些具有“主流”意义的流派或思潮。五十年代早中期,是所谓“整体序列主义”(意即在创作中将音乐的所有参数包括音高、节奏、音色、力度、结构等全部列入数列性的计算控制)的短暂统治时期。这种彻底排斥人性内容的纯粹智力计算为音乐拓展了新的天地,但它违反自然听觉和人类心理的性质势必导致短命的结局。随后,钟摆从一个极端摇向另一极端。“偶然音乐”提倡在创作中完全或部分放弃对音乐的控制,从而达到彻底解放音乐本体的目的。这种以美国音乐家凯奇为代表的创作思想从五十年代后期吸引了很多音乐家和艺术家,其影响至今未衰。整个六十年代,音乐界的各种实验达到高潮。其中较重要的现象和“流派”有:以音响的织体和层次变化为结构基础的“音响音乐”、以高科技手段作为支撑的“电子音乐”、以概念新意和艺术家本人行为过程为创造出发点的“音乐剧场”实验、以无穷重复中的微妙变化作为音乐逻辑铺设的“简约派”,等等。所有这些音乐类别或音乐技法形成共时存在,相互平行、交错、重叠或影响,但无一成为主导

风格或居于统治地位。

七十年代乃至八十年代至今,所有上述音乐手法、类别、流派和观念依然继续存在和发展,但在这幅复杂图景之上又开始逐渐增添了新的内涵:西方音乐的传统因子和世界各国民族的音乐元素越来越明显地渗入作曲家的创作之中。调性的重新发现、“复合风格主义”的形成、引录和拼贴的大量起用、以及原有“雅”“俗”音乐类别之间的界限模糊成为二十世纪晚期“严肃音乐”创作中较为突出的特征。直至今日,由于音乐生活的高速发展,由于唱片录音的异常普及,由于学术研究的飞速进展,由于人类交往的迅速便捷,音乐已经到达这样一种境地:人类在以往历史中和所有地域里所创造的各种音乐,现在从理论上讲几乎都可以做到“唾手可得”。传统的音乐时空概念已经发生彻底转型——如果说二十世纪之前,每个作曲家的创作依据是耳濡目染的自身固有传统,而到了二十世纪末,任何作曲家都面对着彼此不同、有时甚至是相互冲突的多个文化传统的冲撞。这就好比原先的人行走在一条狭小的胡同里,其行动选择和价值取向不是进就是退,除此别无他路。而现在,人被抛在一个空中的立体交叉口,或前或后、或左或右、或上或下,可以随意抉择。其优势显然是方向选择的多样性,但潜在的危机是手足无措。

这是音乐历史发展的终结吗?我们耳边已经听到过所谓“历史的终结”(日裔美籍历史哲学家弗朗西斯·福山语)的预言。但是,对人类的艺术和生活作出任何预言其实都是僭妄。我们不妨借用美国著名音乐学家伦纳德·迈尔在《音乐、艺术和观念》一书中的论述作为对今