

西方音乐的轨迹

WESTERN MUSIC

陈小兵◎著
南京师范大学出版社



西方音乐的轨迹

陈小兵◎著

南京师范大学出版社

183924

图书在版编目 (CIP) 数据

西方音乐的轨迹 / 陈小兵著. —南京: 南京师范大学出版社, 2002. 10

ISBN 7-81047-781-1/J·33

I. 西... II. 陈... III. 音乐史—西方国家
IV. J609.1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 083535 号

书 名	西方音乐的轨迹
作 者	陈小兵
责任编辑	林荣芹 徐 蕾
出版发行	南京师范大学出版社
地 址	江苏省南京市宁海路 122 号(邮编:210097)
电 话	(025)3598077(传真) 3598412(营销部) 3598297(邮购部)
E - mail	nmunips@public1.ptt.js.cn
照 排	江苏兰斯印务发展有限公司
印 刷	扬中市印刷有限公司
开 本	787×960 1/16
印 张	14.25
字 数	270 千
版 次	2002 年 12 月第 1 版 2002 年 12 月第 1 次印刷
印 数	2000 册
书 号	ISBN 7-81047-781-1/J·33
定 价	22.00 元

南京师大版图书若有印装问题请与销售商调换
版权所有 侵犯必究

第一编 漫语西方音乐文化特征

东方意蕴：西方音乐文化的开放倾向/3

欧美当代音乐的都市特性/11

西方音乐历史的跳跃发展与整体观/19

第二编 管窥西方现代作曲技法

12音序列的集结态/31

12音序列集结态的几个问题/43

12音的不变量/49

第三编 体悟西方音乐的意味

难觅莫扎特之魂/63

莫扎特歌剧的戏剧性与古典风格/67

勃拉姆斯钢琴创作对传统的参照与变异/80

马勒的《千人交响曲》/93

巴托克与他的两部传世之作/99

勋伯格的境遇及其音乐的意义/107

走向表现主义/112

第四编 让往昔恢复生命

古风踪影/121

婢女与金箭/129

世界与人的发现/140

巴罗克的奇异/153

奏鸣曲的时代/173

人生的花朵/193

艺术与“艺术”/212

第1编

漫语西方音乐
文化特征



东方意蕴:西方音乐文化的开放倾向

西方音乐是在独特的文化背景和地理环境中生成的,同中国音乐一样具有自发或自生的特点。文化传统的形成需要相对隔绝,但文化传统的发展必然趋向开放。从欧洲文明的起点——古希腊文明开始,欧洲音乐就到异己的文化范畴中吸收养分,从文化成果的采撷,异国情调的浸润,到哲学思想的渗透,在音乐理论、乐器、音乐形态的发展历史上留下了变迁的痕迹。

希腊是个半岛国家,本土贫瘠,不得不意识到埃及、巴比伦等先进国家的存在,这迫使希腊人早就有了同异族交往的强烈愿望。以乐器为例,古希腊最重要的乐器都是从东方输入的。《伊利亚特》中记述了在阿喀琉斯的盾牌上,赫费斯托斯描绘了一个男孩弹着里拉琴^①在唱“利诺斯之歌”。这种利诺斯/阿多尼斯的信奉者在收获季节举行祭祀活动的习俗,在更早的埃及、腓尼基和巴比伦就已见到,不过演唱的悼歌有不同的名称。显然,里拉琴是伴随着自然神崇拜传入希腊的。阿喀琉斯的盾牌上还有另一个图案,几个青年合着阿夫洛斯管与里拉琴在跳舞。阿夫洛斯管是小亚细亚弗里几亚人的乐器,在荷马时代之前7至8世纪,希腊人对它就有所知^②,但大约到公元前700年才传入希腊。小亚细亚吕底亚人的乐器 pektis,及另一种吕底亚人的20根弦的乐器 magadis,在约公元前6世纪,希腊诗人萨福、阿尔凯奥斯与阿纳克里乌恩都提到过。这两种乐器实际上就是竖琴,传入希腊后常由妇女演奏。在古希腊,描绘竖琴的图案最早见于公元前6世纪的陶瓶上^③,而最早的竖琴至少在公元前2800年苏美尔乌鲁克文化第Ⅳ时期就已出现^④。中世纪流行欧洲的琉特琴(lute)、双簧管的前身肖姆管(shawm)、提琴的前身古提琴(rabab,vielle)等,都可以在更早的亚洲阿拉伯民族乐器中找到原型。无怪乎英国著名评论家、《泰晤士报》音乐主编

① 荷马史诗中提及的 phorminx 实际上就是 lyre。参见格拉尔德·亚伯拉罕姆:《简明牛津音乐史》,牛津大学出版社1985年版,第2页。

② 参见格拉尔德·亚伯拉罕姆:《简明牛津音乐史》,牛津大学出版社1985年版,第12页。

③ 参见《新哈佛音乐辞典》,哈佛大学出版社1986年版,第371页。

④ 参见《新格罗夫音乐与音乐家辞典》,第12卷,麦克米兰出版公司1980年版,第196页。

保罗·格里菲思感叹道：“音乐的东方风格有悠久的历史——大部分标准的西方管弦乐队乐器，都可以追溯至阿拉伯的渊源……”^①

古希腊毕达哥拉斯定律法（即五度相生律）是否受到他曾游历过的埃及、巴比伦等东方国家文化的影响尚无确凿资料证实，但古希腊人曾使用的五声音阶和七声音阶，分别自小亚细亚和埃及输入已可推测^②，而半音阶和四分音阶等“各种复杂的手法无疑源自东方”也可找到根据^③。公元4世纪后兴起的拜占庭赞美歌中，许多旋律来自叙利亚和巴勒斯坦。这种东方旋律由一些曲调型构成，在拜占庭文化中称这种曲调型为 echos，有8种，分为4对，分别用D、E、F、G作为结音，这与8、9世纪欧洲基督教会歌曲所用8个调式的特性完全吻合。鉴于欧洲教会音乐家（如米兰圣安布罗斯主教）将拜占庭赞美歌及交替圣歌的演唱形式引入欧洲的事实，美国音乐学家唐纳德·杰·格劳特断定，西方调式体系的基本原则是从东方输入的。^④

15、16世纪，欧洲人发现了新大陆，随之殖民地的开发、世界市场的开拓、宗教的传布等，使东西方文化的交流在客观上增强了。“过去那种地方的和民族的自给自足和闭关自守状态，被各民族的各方面的互相往来和各方面的互相依赖所代替了。物质的生产是如此，精神的生产也是如此。……民族的片面性和局限性日益成为不可能……”^⑤18、19世纪，欧洲音乐充分汲取了欧洲各民族文化的养分之后，向东方这一古老文明的发源地再次寻求新的生命灌注。一些欧洲人戴上“欧洲中心论”的眼镜，声称“发现”了“神话般的东方”；^⑥另一些欧洲人则承认欧洲艺术世界此时开始受到遥远的亚洲文化的滋润。^⑦东方的信息，通过战争、布道、艺术作品和其他各种渠道传入西方。“对中国的狂热渗透到欧洲的文化情趣和生活之中，从文学到服饰，从歌剧本到化妆舞会和芭蕾，从园艺设计到瓷器工厂。”^⑧此时欧洲作曲家对东方文化的兴趣，主要囿于异国情调与题材。库泊兰第27古钢琴组曲第三首《中国人》，音乐语言完全是欧洲式的，尽管轻盈飘逸的罗可可风格或许正得益于中国艺术空灵清奇、

① 保罗·格里菲思：《现代音乐》，泰晤士与哈得森1978年版，第124页。

② 见王光祈：《东西乐制之研究》，上海中华书局1930年版，第123页。

③ 保·朗多尔米：《西方音乐史》，人民音乐出版社1989年版，第4页。

④ D·J·格劳特：《西方音乐史》，诺尔顿1988年版，第28页。

⑤ 《马克思恩格斯选集》第1卷，人民出版社1972年版，第255页。

⑥ ⑧ G·佩斯台利：《莫扎特与贝多芬的时代》，剑桥大学出版社1984年版，第52页。

⑦ E·普罗科奈尔：《欧洲音乐史》，维也纳1958年德文版，第533页。转引自蒋一民：《音乐美学》，人民出版社1991年版。



自然天成的意趣。意大利舞剧编导安乔利尼假托格鲁克之名推出的芭蕾《中国孤儿》^①，以中国元朝纪君祥的杂剧《赵氏孤儿》为题材，仅在情节与服饰上展示异域风情。格鲁克根据梅塔斯塔西奥的脚本写的独幕歌剧《中国人》中掺和的“中国风味”，主要体现在剧末一段“中国舞曲”，以及序曲中加入钟、三角铁和其他一些色彩性打击乐器。编配这些打击乐器的总谱并未幸存下来，可见对格鲁克及其同时代人而言，中国人如何运用这些乐器，乃至是否运用这些乐器，都无关紧要，重要的是在总谱完成后，加入一些能让欧洲人觉得新鲜可人的“调料”。

18世纪中叶，英法殖民战争又使欧洲人注意到印度的宗教、哲学和艺术。1721年在荷兰出版的法国作家孟德斯鸠的《波斯人信札》，反映出欧洲人对东方游记、书信集等介绍异国风情的作品的浓厚兴趣。1704—1711年间，《天方夜谭》首先以安托尼·嘉兰德编的法译本传入欧洲。拿破里作家弗朗赛斯柯·切尔洛奈以《天方夜谭》为蓝本，构想了许多歌剧脚本和喜剧，由于东方的幻想性而广为流传。东方小说和寓言式的童话，也往往因其伦理和认识的价值而深受欢迎。1786年出版的德国诗人、小说家克里斯托弗·维兰德编的《伊斯兰神怪故事集》，成为莫扎特歌唱剧《魔笛》素材的来源。威尼斯作家卡罗·戈齐的戏剧《图兰多特》(1762)、《三桔之爱》(1761)，到20世纪重新展示东方小说和童话的魅力^②。

18世纪对东方文化的汲取，也涉及到音乐本身。如莫扎特的歌唱剧《后宫诱逃》，尽管整部作品可以感觉到“法国文化的背景”^③，但也通篇交织着东方风情，音乐呈现出奇异的色彩：增减音程，所有声部一起运行的沉重的半音进行，快速灵巧的倚音，别具一格的土耳其军乐音色——大鼓、钹、三角铁和短笛的重奏。“土耳其风格”成了流行色调，在莫扎特的A大调钢琴奏鸣曲K. 331第三乐章、A大调小提琴协奏曲K. 219第三乐章，海顿的《军队交响曲》，贝多芬的《雅典的废墟》、《威灵顿的胜利》等作品中频频出现。后来柏辽兹的《葬礼与凯旋交响曲》中还引入土耳其打击乐器铃杖(Jingling Johnny)。甚至在18世纪的拨弦古钢琴和早期钢琴上，还装有模仿土耳其军乐音色的音栓(Janissary stop)。

19世纪，法国作曲家费里西安·大卫(1810—1876)对东方音乐的接触更进了一步。1833年起，他到中东采集民歌，在安拉赞美歌的基础上创作了交响颂歌《荒漠》(1844)，后又创作了克什米尔风格的喜歌剧《拉拉鲁克》(1862)。他在法国名噪一时，

① K·霍兹坎科基：《克里斯托弗·维利巴尔德·格鲁克作品中的模仿与借用》，柯隆出版社1973年版，第268页。

② 普契尼、布索尼分别写过歌剧《图兰多特》，普罗科菲耶夫创作了歌剧《三桔之爱》。

③ C·罗森：《古典风格》，诺尔顿出版公司1972年版，第317页。

得到柏辽兹极高的评价。大卫开了 19 世纪异国主义音乐的先河,对比才、古诺、雷耶尔、德利布、圣-桑斯、鲁塞尔等作曲家产生了很大影响。然而,19 世纪民族主义浪潮中的仿东风格,对外来素材的原有价值并未充分重视。里姆斯基-柯萨科夫的歌剧《金鸡》,以及被德彪西讥讽听后令人联想起的“与其讲是东方,不如讲是货场”^①的管弦乐组曲《舍赫拉查达》,异国色彩的笔触未能脱出表面化的窠臼。

19 世纪末 20 世纪初,东方热风自法国再度刮起。1889 年巴黎博览会上,第一次直接聆听东方音乐演奏的德彪西,被东方神韵深深地吸引,这引发了他一批五声音阶作品的问世:《帆》(中部)、《原野的风》、《塔》等。布列兹说:“正如波德莱尔的一些诗无疑成为现代诗歌之本,我们完全可以说‘牧神午后’唤起了现代音乐”^②。《牧神午后》并非“先锋”之作,其新颖之处在于突出的木管音色(包括象征牧神之梦的 3 支长笛以及英国管和 4 支圆号,而不用小号、长号、定音鼓)和瑰异的阿拉伯风旋律(切分倦怠的旋律轮廓,强调“C—G 三全音音程而削弱 E 大调的模棱调性”),可以说,木管音色与东方意蕴揭开了 20 世纪西方音乐史的第一页。拉威尔在其声乐套曲《舍赫拉查达》(1903)中也倾注了对东方的热中之情,特里斯坦·克林索尔的歌词写道:“亚细亚,亚细亚,亚细亚!这古老奇异的童话之境,幻想像女皇沉睡在神秘的森林!”阿尔贝·鲁塞尔则在其歌唱芭蕾剧《帕德马瓦蒂》中,创造出一种音乐、戏剧、舞蹈结合的古印度场面。但直至此时,还没有西方作曲家真正深入研究过东方音乐,东、西方音乐文化的接触,尚未达到“有意识地在其间进行取舍选择的时代”^③。

20 世纪 30 年代后,情况开始改变。表层现象是,东方音乐通过唱片和音乐人类学家的报告,更为广泛深入地西方人所了解。战后,“航空旅行为西方与东方的裂罅架设了桥梁,移民(巴基斯坦人移居英国,犹太人移居以色列,中国和日本移居美国)和占领军(在日本、韩国和越南)都促成了民族和文化的迅速交融”。^④但深层的原因是,西方人对欧洲音乐传统乃至整个西方文化的延续力缺乏信心。德国哲学家奥斯瓦尔德·施本格勒(1880—1936)在《西方的没落》(1922)一书中,从文化类型论出发,研究了世界上 8 种文化的诞生、成长、衰微和灭亡的生命周期,证明西方文明正濒于必然的没落,而对东方文化有了新的评价。美国音乐学家保罗·亨利·朗在其不朽巨著《西方文明中的音乐》中,将“西方的没落”作为最后一节的标题,指出当浪漫

① 保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,诺尔顿出版公司 1941 年版,第 952 页。

② 《新格罗夫音乐与音乐家辞典》,第 5 卷,麦克米兰出版公司 1980 年版,第 297 页。

③ 大隈重信:《东西方文明之调和》,中国国际广播出版社 1992 年版,第 2 页。

④ 雷金纳德·史密斯·布尔德尔:《新音乐》,牛津大学出版社 1975 年版,第 133 页。



主义时期结束时,西方人“发觉西方音乐正处于无望的困惑之中”^①,而欧洲以外未遭破坏的艺术,“带着粗野的活力和无尽的强悍震撼了衰微的世界”。^②面临音乐和文化传统的穷途末路,西方人“第一次为着自己的生存及其音乐表现试图从异国文化及其音乐中找到能挽救自己的内在动力”。^③

也许是美国的文化历史较短,20 世纪的美国人较少受欧洲文化传统的束缚,而更多到东方国度寻求新的视野。美国作曲家、音乐学家,瓦雷兹的学生科林·麦克菲(1901—1964)化了几年时间,到印度尼西亚的巴厘岛研究加美兰音乐。麦克菲将这种以持续不断的节奏型和金属打击乐器的编配为特征的加美兰乐队,看作是钢琴的延伸和扩大。在他为两架钢琴与乐队写的《塔布—塔布汉》(1936)和为两架钢琴写的《巴厘礼仪乐》(1940)等作品中,不仅借用了加美兰音乐的音色、节奏和五声音阶旋律,而且在表现因素的多方面已形成远缘杂交。另外几位美国作曲家也很快向东方追寻新的天地,亨利·考埃尔(1897—1965)、艾伦·霍瓦内斯(1911—)、卢·哈里森(1917—)、哈里·帕奇(1901—1974)和约翰·凯奇(1912—1992)都试图用打击乐器来唤起一种对东方文化的联想。他们把锣、盘、印度鼓、桶子鼓及玻璃碗都用上了。凯奇在其老师考埃尔实验的基础上,创用了具有柔和、质朴的音质和打击乐色彩的预制钢琴(prepared piano)。从 1933 年第一部作品到 1950 年的弦乐四重奏,其音乐中的东方气息都远比西方风味浓厚。他的音乐常令人想起印度的拉伽(raga)^④和塔拉(tala)^⑤构成的旋律,巴厘与爪哇加美兰音乐中那种柔和的音响和平静的音型、中国戏曲中清晰鲜明的打击乐。他的音乐不是建构于和声之上,而是更突出线条或节奏,或者将单旋律性与打击乐性结合在一起。如他为两架预制钢琴与打击乐三重奏写的《爱神》(Amores,1943),左手非功能性和声仅仅作为一种浮置静止的背景,右手迂回反复的旋律型与夹置了螺栓、螺母或橡皮块的琴弦发出的柔和纤细的打击乐般的色彩结合,形成一种独特的音响织体。至此,西方音乐开始从移宫换羽发展为脱胎换骨的改造,尽管改造的形式与途径各有所异。

凯奇的同时代人,法国作曲家梅西昂(1908—1992)走了一条不同的路。梅西昂对东方音乐,尤其是印度音乐作了十分深入的研究^⑥,分析了音阶与调式,归纳出节

① ② 保罗·亨利·朗:《西方文明中的音乐》,诺尔顿出版公司 1941 年版,第 1030 页。

③ U·米歇尔:《dtv 音乐图集》,第 2 卷,慕尼黑 1985 年德文版,第 523 页。转引自蒋一民:《音乐美学》。

④ 印度音乐的曲调型。

⑤ 印度音乐的节奏型。

⑥ 参见梅西昂:《我的音乐语言技巧》,巴黎雷杜出版社 1944 年版。

奏结构。他将拉伽的变奏技巧用于管风琴曲《享天福的圣身》(1939)中的第三乐章《芳香天使》，而塔拉节奏则首次出现在他为管风琴与乐队写的《基督升天》(1933)中。但梅西昂运用塔拉时，剥离了它们原来的功能及与其他因素的特定联系。因此印度节奏的运用，并未使梅西昂的音乐听起来特别像印度音乐，更没有原来节奏的象征意义。他的《图伦加利拉交响曲》用了钢片琴、颤音琴、钟琴和其他金属打击乐器，配器类似加美兰乐队，色彩听起来是巴厘岛的，但结合了印度节奏与独特的和声，总体效果只能说是梅西昂的。梅西昂的旋律常基于拉伽的原则之上，但作为背景的却常常是复杂的半音化和声。有时他运用有确定音高的打击乐器(如钟琴，马林巴，颤音琴，木琴，管钟等)模仿加美兰乐队音响，和声则随着曲调型平行进行，如《时值色彩》(1960)中的有些段落，这时方才品尝得出东方的原汁原味。不过梅西昂对东方音乐技巧的借鉴，往往带有人为改造的印记，如在塔拉的原型上，变通创用不可逆行节奏，不对称增长时值。在对东方与古希腊、中世纪调式的广泛研究基础上，创造有限移位调式，即在八度的12个音中对称选择调式音，在这种人工调式上建立一种甜美、新鲜的和声，既远离斯特拉文斯基的新古典主义刺耳的音响，又摒弃勋伯格12音序列阴暗混杂的效果。在吸收东方的养分，从本质上改变西方音乐的传统面目上，梅西昂与凯奇殊途同归。

东方文化对西方音乐的影响，除了直接的音乐语言和结构范式之外，也体现在东方的宗教与哲学思想的渗入。佛教强调禅定，追寻一种超意识的心理状态，认为音乐的目的是使思想清静，有利于进入完全受动的人定状态，以“如是观己，颠倒想灭。心性清静，所苦消除”。^① 美国作曲家莫顿·费尔德曼(1926—)的创作正是从这一目的出发，使得音响悠长微弱，音调与音色的变化几难觉察。梅西昂的学生、德国作曲家斯托克豪森(1928—)承认，他的练声曲《心境》(stimmung, 1968)受到东方宗教禅定修养原则的影响。该曲6个演唱者(女高2，女低，男高2，男低)通过隐蔽的扬声器来演唱6个不同的声部，构成一个重复根音的九和弦。每个声部可以根据指令变换元音，并可以从6个音中的一个音换为另一个音，但需始终保持这个九和弦的延续。如此持续75分钟，求得一种托虑禅门、澄心定水的境界。偶然音乐的出现，也是东方思潮冲击的产物。美国作曲家费伊·埃伦·西尔弗曼指出：“偶然音乐旨在将声音从作曲家的桎梏中解脱出来，由此排除作曲家的绝对自我。这种观念与东方哲学，特别是禅宗有关，并构成对过去数个世纪西方音乐传统的背弃。”^② 凯奇通过美国作曲家克里斯蒂安·沃尔夫的介绍，读了中国的《易经》，根据这本西周占卦的古书，写

① 《唐高僧传》卷21。转引自任继愈：《汉唐佛教思想论集》，人民出版社1973年版，第65页。

② L·罗森科梯尔主编：《希尔默音乐史》，麦克米兰出版公司1982年版，第824页。



了为钢琴作的《变之乐》(1951,共4卷)和为12台收音机“作”的《臆想的景色Ⅳ》(1951)等作品,都是由掷币来决定“创作效果”的机遇音乐。在他“作”的可以由任何形式“演奏”的《4'33"》和《0'00"》中,完全解除了记谱的限制,作品的一切都由偶然因素构成,甚至仅仅是缄默无声。但在凯奇看来,“让声音自身存在于一个时间片断之中”^①正符合禅宗主张的无念为宗、一切皆虚空的修持方法,可以在审美观照中达到物我两忘、离形去智的境界。不过对这类作品,听众感兴趣的往往在于其无拘无束的新奇思想,而不是音乐本身。

接受东方文化影响的西方作曲家,在创作实践中往往各执一端,自出机杼。有的是对东方音乐的文化精神与手法的吸收改造;有的几乎是纯粹的模仿,如梅西昂为钢琴与小乐队作的《俳句7首》,完全是对日本皇宫雅乐的仿制;有的则兼容并置,如斯托克豪森1966年会见过日本能乐音乐家后,试图使自己适应一种异己的文化,作于东京的磁带电子音乐《远距音乐》(Telemusik,1966)中,力图去“写不是‘我的’音乐,而是全球所有国家与民族的音乐”^②。磁带录制的乐曲片断分别取自西班牙、越南、巴厘岛、南撒哈拉、日本和匈牙利,所有片断走马灯式地瞬间闪现,并通过电子手段来造成相互作用,就像从一台超短波收音机中听到全世界的音乐。当然,也有的止于贴标签,对东方文化一知半解,为出奇而胡闹,造成“消极的艺术至上”。^③

有一点毋庸置疑,即当今西方音乐界,东方文化的影响正逐渐扩大,东方思想的渗透已日趋深入。中国人在艺术想像的心理活动中,讲究空明虚静的精神状态,追求“淡兮其无味”^④的审美趣味,而今许多西方音乐作品已成为这种思想的产儿。西班牙作曲家托马斯·马可(1942—)的《弦乐四重奏》(1968)中,竭尽技法之可能来演奏惟一的音符——中央C。美国作曲家拉·蒙特·扬(1935—)的《1960年作品7号》,全曲仅有B与[♯]F两个音,总谱上仅有的术语是“长时间持续”。这种艺术思维方式,客观上正体现了中国人“虚”、“实”统一、“有无相生”^⑤的哲学观念和“澄怀味像”^⑥这种对审美观照的实质性把握。美国作曲家特里·赖利(1935—)的《弯曲天空中的彩虹》(1969)和菲利浦·格拉斯(1937—)的《浮冰》(Floe,1981)、《亚马逊孔雀》(Uakti,1993)中连续不断的固定音型与静止的调性,似乎在刻画天地万物流动变化,生生不息,而又着墨简约地将绚烂之极归于平淡,这与中国人归结的“外师造化,

① ② 保罗·格里菲思:《现代音乐》,泰晤士与哈得森1978年版,第129页,第138页。

③ 施图肯什密特:《20世纪音乐》,人民音乐出版社,第180页。

④ 《老子》第35章。

⑤ 《老子》第2章。

⑥ 宗炳:《画山水序》。引自《中国美学史资料选编》上,中华书局1985年版,第177页。

中得心源”^①的审美创造规律一脉相承。莫顿·费尔德曼的作品刻意追求节制情感、超脱世俗的空明,苏轼道“空故纳万境”^②,正是这种澡雪精神的虚静之境,可以蕴含思接千载、视通万里的丰富想像和内涵。

当今世界东西方的交往日渐增多,多元文化共存成为普遍的价值观。这提供了一个良好的机缘,使不同民族心理所产生的不同性质的文化,从碰撞之后形成的新的关系中获得发展动力,在对现代出路的寻求中“交相和谐,共同创进,然后直指无穷、止于至善”。^③ 保罗·格里菲思指出:“假如音乐再来一次新的解放,那么它将不是来自西方,而是来自东方。”^④这至少代表了当代部分西方音乐家通过实践确立的一种信念。

① 《历代名画记》卷十。引自《中国美学史资料选编》上,中华书局1985年版,第281页。

② 《苏东坡集》前集卷十。引自《中国美学史资料选编》下,中华书局1985年版,第35页。

③ 《方东美新儒学论著辑要》,中国广播电视出版社1992年版,第84页。

④ 保罗·格里菲思:《现代音乐》,泰晤士与哈得森1978年版,第124页。



欧美当代音乐的都市特性

尽管 18、19 世纪欧美的作曲家通用共同的调性观念甚至和声素材与处理手法，但接踵而至的 20 世纪欧美音乐却再未呈现出划一的图景。当代欧美音乐所标明的时代特征，正是艺术风格的纷然杂陈、多元并立。然而，在复杂的文化变异进程中，20 世纪欧美音乐产生于一个相似的社会环境，即从工业社会走向后工业社会的历史转折，这又使它们获得在某种维度上具有共性的外部条件。当代欧美的许多音乐作品具有都市特性，这一客观现象正是符合环境与文化变异之间辩证关系的一种结果。

19 世纪后期，加速的工业化进程改变了欧美社会，城市越来越大，人口越来越多。德国在统一前仅有 3 个城市的人口超过 10 万，到 1903 年，这样的城市已有 15 个。柏林在 1860 年只是个 50 万人口的城市，到第一次世界大战时已有 200 万。从 19 世纪中叶到第一次世界大战，巴黎的人口由 200 万增至 300 万。伦敦在 1880 年已拥有 500 万人口，比 1800 年增长约 4 倍，而到 1914 年则成了有 700 万人口的特大城市。大都市的出现是人类创造的奇迹，它集中了庞大的人口，聚合了雄厚的物质财富，凝结了巨大的智能，成为政治、经济、科技、文化的发展中心，人类世界为之改观。

如果说现代世界的面貌是科学技术所塑造的，那么都市机械文明，无疑对 20 世纪欧美音乐文化产生了极大的影响。体现机器支配力的都市景观，包括电影艺术、大众传播媒介、摩天大楼、工业机械、汽车运输以及火车、飞机组成的市际交通等等，成为艺术家灵感的源泉。美国艺术评论家罗伯特·休斯曾这样写道：在欧洲农业占压倒优势的 1850 年，“大多数英国人、法国人和德国人，更不用说意大利人、教皇或西班牙人，都住在农村或小村镇里。40 年之后机器以及它绝对必要地把生产和生产过程集中，使人口失去平衡，涌向城镇。波德莱尔关于异化了的灵魂‘蝼蚁之城’的诗篇——‘蚂蚁密集的城市，充满梦幻的城市，那里，光天化日之下幽灵拖曳你的衣袖’——开始排除田园的景象”，^①而那种自然风光在 J·施特劳斯的圆舞曲、瓦格纳的歌剧、民族乐派作曲家和 R·施特劳斯的交响诗中，就像在马内与雷诺阿的绘画作品中一样，达到了最后的顶峰。“文化对环境的适应并不是被动的适应，而是一种主

① 罗伯特·休斯：《新艺术的震撼》，上海人民美术出版社 1989 年版，第 4 页。

动的适应,适应本身也就包含了改造。”^① 20 世纪文化的发展加速了环境的变化,艺术家的观念也产生了剧变。他们开始认为“一辆奔驰的汽车就像一挺机关枪,它比萨莫斯雷斯胜利女神更加美丽”。^② 一位未来主义画家起草了关于“机械美学”的宣言,要颂扬齿轮、滑车、活塞、飞轮的审美价值和精神品格。

1913 年,意大利作曲家、未来主义运动的先驱路易吉·鲁索洛(Luigi Russolo, 1885—1947)为他的 19 件噪音乐器组成的乐队写了一部 4 乐章的组曲《噪音网》,其中第二乐章的标题为《汽车与飞机的集会》。在 1903 年莱特兄弟制造成功第一架载人飞机 10 年之后,第一次在乐曲的标题中出现“飞机”的字样。到 20 年代,“机器音乐”大为膨胀。瑞士作曲家奥涅格写了一部久演不衰的管弦乐曲《太平洋 231》(1924),这一标题暗示当时在美国问世的一种新型火车头,乐曲从模仿火车头排气、启动开始,以车轮滚动的轰鸣声和尖厉的汽笛声结束。美国作曲家埃默森·惠索恩(Emerson Whithorne, 1884—1958)取法鲁索洛,为管弦乐队写了《飞机》(1926 年)一曲。德裔美国作曲家、钢琴家乔治·安塞尔(George Antheil, 1900—1959)创作的钢琴作品包括《飞机奏鸣曲》(1922)、《小奏鸣曲“机器之死”》(1923)、《机械装置》(1924)等,他的舞剧《机械芭蕾》(1925)中用了 8 架钢琴、1 架自动钢琴、8 架木琴、2 个门铃及飞机螺旋桨声,1927 年在纽约首演时用了真的螺旋桨并加入了汽车喇叭。美国作曲家 J·A·卡彭特(J. A. Carpenter, 1876—1951)的舞剧《摩天大楼》(1926)中,用加了班卓琴、萨克斯管的大型管弦乐队、复合的节奏、狐步舞节拍、地铁的律动、百老汇叙事曲的格调,表现了高楼林立、喷着烟的廉价汽车来回穿梭、匆忙的行人熙来攘往的美国都市纽约的生活场景。

声乐作品中时常染上机械风采。德国作曲家库特·魏尔(Kurt Weill, 1900—1950)与剧作家 B·布莱希特合作创作了广播康塔塔《林德伯格的飞行》(1927),咏赞了美国飞行家林德伯格 1927 年首次驾机横渡大西洋的创举。美国作曲家克热内克(Ernst Krenek, 1900—1991)在他的爵士歌剧《容尼奏乐》(1926)中讴歌了工业技术的奇迹。奥地利作曲家马克斯·布兰德(Max Brand, 1896—1980)则在三幕歌剧《机械师霍普金斯》(1929)中叙述了纽约工厂中发生的一起机器伤人的悲剧性故事。德国作曲家欣德米特的讽刺歌剧《当日新闻》(1929)中,一对夫妇唱着《憎恨二重唱》,合唱队唱起《离婚进行曲》,妻子裸露全身,坐在浴缸里唱咏叹调,一个侦探装扮成情人来查证一桩通奸案,打字机节奏怪诞地发出咔塔声。这部被纳粹宣传部长戈培尔破口大骂为“无调性作曲家的道德败坏”的歌剧,当然与表现天神、国王、公爵夫人的浪

① 吕斌:《文化进化导论》,学林出版社 1994 年版,第 13 页。

② 威廉·弗莱明:《艺术与观念》,陕西人民美术出版社 1991 年版,第 711 页。