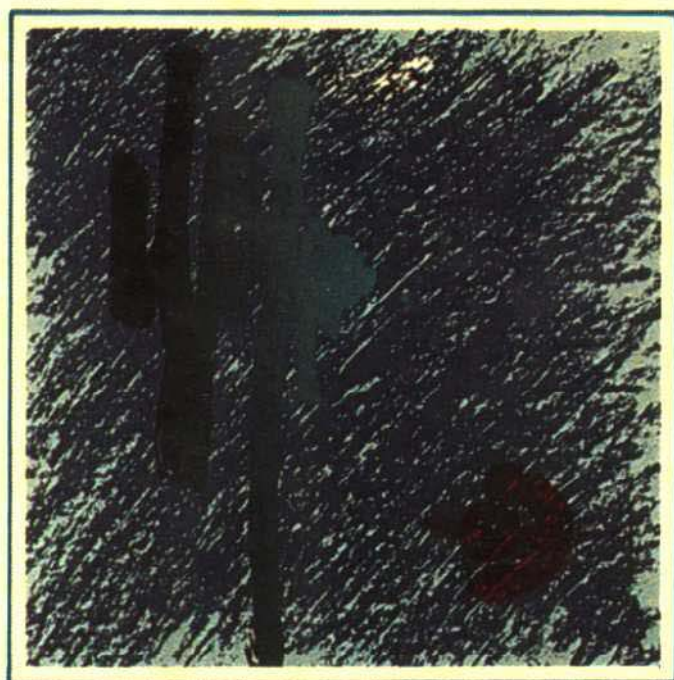


現代樂派

作者／Harold C. Schonberg

譯者／陳琳琳



自華書店

495 系列 32

腹有詩書氣自華

作曲家生涯〈五〉
現代樂派

Harold C. Schonberg 著

陳琳琳 譯

自華書店

現代樂派

作者 Harold C. Schonberg

譯者 陳琳琳

校對 陳寶雪

發行人 張 琰

印行 自華書店

台北市和平西路二段八號五樓

(〇二)三〇三四九一七、九

新聞局局版臺業字第三七一九號

總經銷 久博圖書股份有限公司

台北市敦化南路三八五號五樓之四

(〇二)七七六三一四一

排版 紀元電腦排版股份有限公司

印刷 沈氏藝術印刷股份有限公司

初版 七十五年十月

特價 四九·五元

原序

這本書是爲業餘的愛好者而作；涵蓋文藝復興時代的蒙台威爾第，直到二十世紀的荀白克，因爲音樂史是一縷不絕的過程，無論音樂家如何才華橫溢，都不能全然摒棄先賢的影響。

我在創作此書的同時，也嘗試著把這些音樂大師更人性化，讓他們更平易近人，以便讀者體會他們的感受和想法。許多音樂學者認爲這種筆法已經顯得不合時宜了，並堅持唯有談論音樂作品，才能切中要義，音樂家其人則無足輕重。詮釋一件音樂作品，必須顧及「音樂」本身純粹的和聲與結構分析，才是唯一適當的「詮釋」，其他皆爲感時傷情的賣弄文筆，對音樂一無幫助。我極不贊同這種論調，因爲我堅信音樂可以藉由認識作曲者其人其事，而得到更好的詮釋；事實上也唯有經此管道，才能詮釋得毫釐不差。我認爲音樂只是作曲者個人的一部份，反映其對當時

環境的感覺。正如我們在觀賞林布蘭特、塞尚，或畢卡索的作品時，透過他們的心、眼觀察世界；同理，我們在聆賞貝多芬、布拉姆斯，或史特拉汶斯基的音樂時，也透過他們的心、耳體會世界。我們無時不與創作者的心靈交通，也必須嘗試去認同對方的心靈，唯其如此，才能拉近彼此的距離，體會作品的況味。這就是爲什麼法國鋼琴家阿弗烈得·柯爾托（Alfred Cortot）堅持要他的弟子們在研習一闕作品之前，必事先閱讀該作曲者的多種傳記、信函，和同時代人士的信函，好讓學生們藉著作曲者的生活背景，來了解樂曲的內涵。

故此書側重於大音樂家的生平，至於分析和術語一類，則減至最低程度，除非像在討論二十世紀十二音音樂和音列作品，才不得不詳加介紹。常令讀者陷入五里霧中的形式和分析，是不是應該留給音樂系的學生和教授去傷腦筋？坊間那些給業餘讀者閱讀的書籍，往往艱澀難懂，常令我百思不解。因爲其中的範例——像某些裝飾節奏——恐怕連鋼琴聖手霍洛維茲（Vladimir Horowitz）都要感到棘手。

最後，目次表上的大多數偉大音樂家，都有完整的專文介紹。另有些音樂家，其對樂壇的貢獻最好由其他同時代音樂家烘托，文中就將他們歸爲一章。第三類章節專闢爲解說特定時代或地點，以一般性資料補足傳記上的不足。

目次

原序……………三

變色龍

伊果·史特拉汶斯基……………九

神祕主義與憂鬱哀傷

史克里亞賓與拉赫曼尼諾夫……………三三

在蘇俄的統治下

浦羅高菲夫和蕭士塔高維契……………六五

德意志的新古典主義

布梭尼、懷爾、亨德密特……………九一

美國傳統的崛起

從高夏克到柯普蘭……………一一一

新維也納樂派

荀白克、貝爾格、魏本 ····· 一四七

一九四五年以後

國際間的音列運動 ····· 一七九

現代樂派

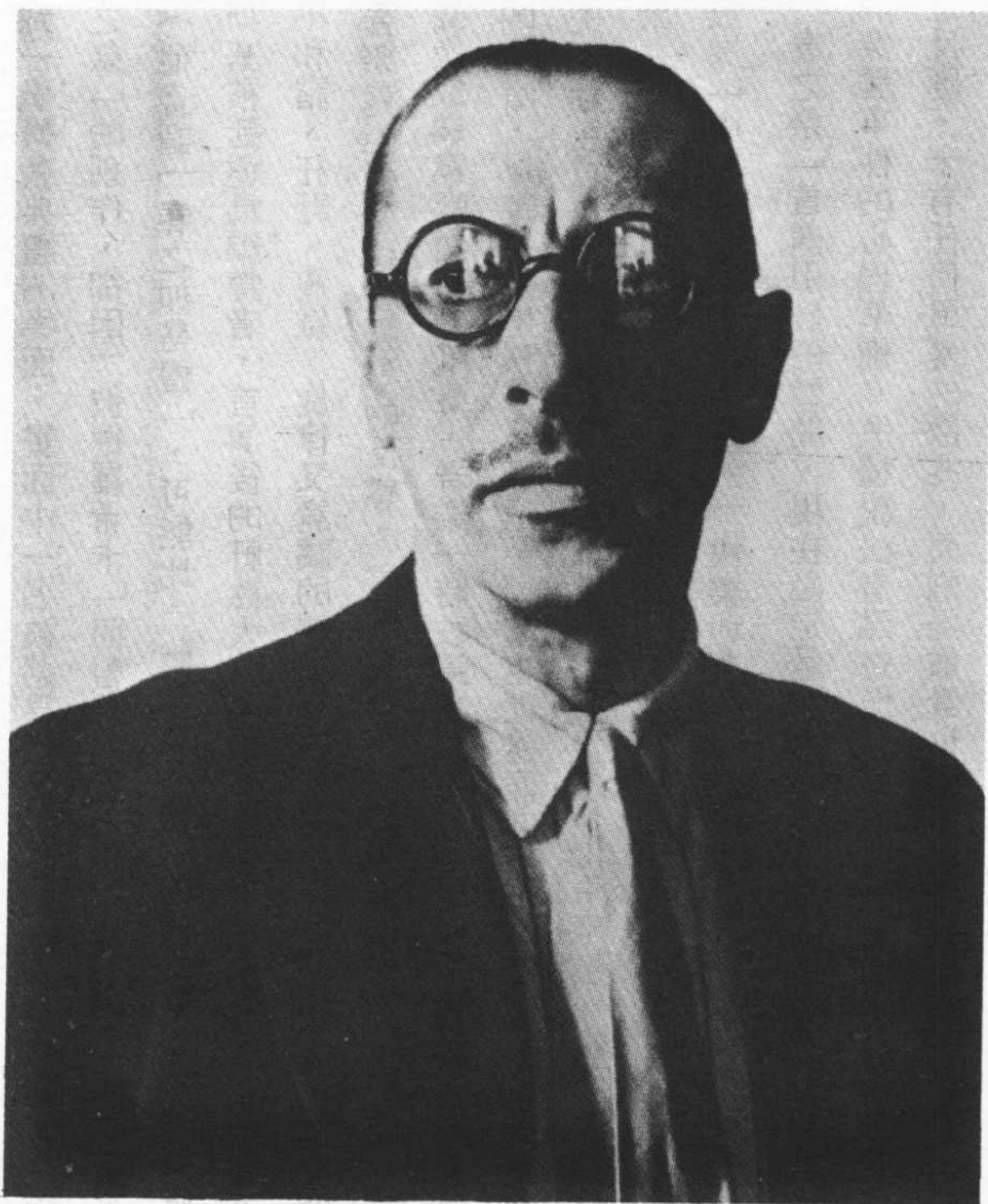
變色龍

伊果·史特拉汶斯基

一八八二年六月十七日誕生於聖彼得堡的伊果·史特拉汶斯基（Igor Stravinsky），長大成人後，成爲世所公認的一代作曲家。他一開始即駁駁日上。史特拉汶斯基在一九一〇年到一九一三年間爲瑟其·狄雅吉列夫創作的三首俄羅斯芭蕾舞曲，爲他在樂壇上奠定了無可動搖的根基。一九一〇年六月二十五日首演的「火鳥」，是其初試啼聲之作，讓這位年僅二十八歲的青年作曲家成名於一夕，狄雅吉列夫在表演前的預言果然應驗了。「火鳥」的總譜是一闢藉俄羅斯主義而大加發揮的成功練習曲，大約可說是由林姆斯基-高沙可夫的作品衍生而來，尤其「金公雞」的

痕跡特別明顯，祇不過較林姆斯基的任何作品都要大膽、別出心裁。「火鳥」一出，人人都意識到又有一位大作作曲家誕生了。德布西聰靈的雙耳立即擷獲了「火鳥」的基本特質，「這不是一闕完美無瑕的樂曲，不過細究某些部份，卻可發現它確實清澄優美，因為其中所表現的並非屈居於舞蹈之下的音樂。從中偶或可以聽見韻律的罕見組合。」一九一一年的六月十三日，更有「彼德羅希卡」再讓史特拉汶斯基為歐洲音樂衣鉢傳人的地位穩固不少。像「火鳥」一樣，「彼德羅希卡」也是一齣以俄羅斯為本的芭蕾舞曲，但是其中蘊藏了更大的信心，與更臻圓熟的技巧，其中的若干樂念後來影響了歐洲音樂的軌跡，尤以複調性為然。該曲裏一段音樂以兩種不相干的和聲鋪陳，一為C大調，一為升F大調，珠聯璧和，相得益彰，產生的效果啓迪了歐洲新一輩的作曲家。其後二十年間，有自「彼德羅希卡」衍生的複調實驗不計其數。對一九一一年的愛樂者來說，史特拉汶斯基的芭蕾舞曲帶有一種粗獷的特色，讓俄羅斯早先所有樂曲黯然失色，詎料這位身軀矮小的作曲家，竟能造就如此雄偉巨曲。甚至連狄雅吉列夫也未嘗料到「彼德羅希卡」，竟能引來廣大回響。它的成功，令當時有關人士都訝異不已。

不過和一九一三年五月二十九日初演的「春之祭」，所引起的狂瀾巨浪比較起來，以上的回響簡直是小巫見大巫。史特拉汶斯基在埋首於「火鳥」的同時，就有了「春之祭」的構思。「我



一九三二年時候的史特拉汶斯基／新韻律，新響度，處理音樂的新方式。

似乎臆想到一場異教典禮的場面，畫面中一名被選爲祭品的處女，一面跳舞，一面邁向死亡。」不過「春之祭」的創作，卻因「彼德羅希卡」而暫時擱置，俟「彼」劇完成，旋又重拾這齣新芭蕾舞劇。（他嘗謂「春之加冕禮」，可能比一般「春之祭」的翻譯更能接近於原意。）伐斯拉夫·尼金斯基被延邀爲編舞者，首演後的軒然大波，堪稱爲樂史中僅見。觀眾羣裏誰都未有即席接受如此不和諧、狂野、複雜、旋律又詭譎的總譜之心理準備。與這次演出有關的人士裏，誰也沒有料到音樂竟能引發這麼強烈的反感。一待芭蕾舞曲開始的巴松管吹完高音的樂句，全場哄然，由笑聲換成竊竊囁語和噓吼聲，音樂一時被這嘈雜聲浪所掩沒。狄雅吉列夫於是命電工把電燈弄得一閃一暗，以維持現場秩序。連尼金斯基也從邊廂向下叫喊，爲台上的舞者打節拍。狄波他勒伯爵夫人站在專用包廂上猛舞扇子，叫道：「這是六十年來第一次有人膽敢和我開這種玩笑。」觀眾在席上喧嘩鼓噪。以拉威爾爲首的「阿帕契」們卻哭叫喝采。史特拉汶斯基在他的「呈示與發展」中，形容這名噪一時的「快樂地劇院」之夜：

「春之祭」首演引發的醜聞，現在必定是無人不知，無人不曉了。雖說我在事先未有接受此一突發事件的心理準備。這種說法有點奇怪，不過確是實情。從參加管弦預演彩排的樂師們之反應，未有任何風暴的徵兆，而劇場佈景也未引起任何暴動。舞者已經賣力地預演了

數個月，他們應該清楚自己在做些什麼，雖然他們所做的往往與音樂無涉。……從表演的一開始，就可以覺察到觀眾反對音樂的溫和抗議聲。嗣後，當幕起時一羣兩腿內彎，梳著長辮的羅莉塔們出場（少年之舞），風暴於焉暴發。「停止」的吶喊聲從我身後傳來，不絕於耳。我聽到施密特喊著「別叫！別叫！」

不過喧亂無視於任何干擾，仍舊持續下去。幾分鐘後，我再也按捺不住地含憤離開了。我坐在靠近樂池的右手邊，還記得自己把門弄得砰然作響。我這一生當中，還未再次發過如此的怒火。在我聽來音樂如此熟悉，我愛它，我實在不能理解為何有人在還未持平諦聽以前，就先發言抗議。我滿腔怒火地回到後台，眼見狄雅吉列夫把燈光弄得一明一滅，做著平息觀眾的最後嘗試。從這時一直到終場為止，我都留在邊廂，站在尼金斯基身後，手握他的外套，看他站在椅上為舞者大聲數著節拍，活像個舵長一樣。

「春之祭」為歐洲帶來前所未有的軒然大波。它為二十世紀前半人士所帶來的震撼，不啻貝多芬的「第九號交響曲」對十九世紀的沖擊。其後數十年間不斷有來自世界各地的作曲家，摹倣史特拉汶斯基的新式韻律與響度。從浦羅高菲夫的「塞西亞人組曲」，從巴爾陶克的「怪異的中國官吏」，從米堯的「小型歌劇」，從世界各角落的音樂裏，都可以聽到「春之祭」別樹一幟的

韻律。這些韻律已儼然進入了每位作曲新秀的潛意識中。這首富含韻律變化，力勢不均，幾乎全部由不諧和音組合，完全突破正統和聲與旋律藩籬的「春之祭」，著實是樂壇的一大突破。總譜在波士頓初演過後，「論壇報」上出現了一首詩，後爲人廣爲轉載，代表時下聽衆對史特拉汶斯基這首作品的一般態度：

誰人寫了這齣厲鬼似的「春之祭」，
他有何權利寫這種東西，

全然不顧及我們無助的雙耳，公然
作聲砰砰，碰碰，嘩，啦，啦。

隨後又稱它爲「春之祭」

在那季節中本該有怡人的春風

吹向巧辯和諧歌唱的鳴禽

也應有和聲盪漾在夜空中！

創作「春之祭」的人

如果依我的看法，真該處以吊刑！

史特拉汶斯基成爲現代主義的新使徒，將光華漸晦的理查·史特勞斯取而代之。史特拉汶斯基爲人討論的機會，甚至凌駕在德布西之上，因之引起了這位法國作曲家的妒意，對史特拉汶斯基的風言風語直到史特拉汶斯基晚年與羅伯·克里夫特聯手撰寫了一連串有關音樂家的書籍，其中尖酸刻薄的語氣這才算找到了旗鼓相當的對手。往後德布西與史特拉汶斯基相遇，彼此熟識了起來，終有史特拉汶斯基把「春之祭」完整的鋼琴二重奏版送交德布西過目的情事。他與德布西一起從頭演奏到尾（德布西是一位能力罕見的視奏者），後來德布西更主動參與「春之祭」的每次預演，他對史特拉汶斯基由衷的感佩顯而易見。同時他也留意到「春之祭」裏不乏自己的音樂神韻。史特拉汶斯基也在一九六二年於「呈示與發展」中指出：「對『春之祭』有功的人，除了我本人之外，就當屬德布西了，他對我的影響有好（如「前奏曲」）、有壞（第二部中首度出現的喇叭獨奏以及「艾流的榮耀」間的音樂）。」「春之祭」一開始——著名的巴松管獨奏——與「牧神的午後」的主旋律相去不遠。然而，德布西與史特拉汶斯基二人關係也有弛張的時候，這一點我們可由一九一六年德布西寫給羅伯·葛得特的信裏，又是刻薄、又是抱怨的讚美中看出：

我近來與史特拉汶斯基見過面。他說「我的『火鳥』」，「我的『春之祭』」，口氣就好像「我的玩具，我的滾箍鐵環」。這就是他的真面目——一個偶而對音樂表示鄙夷的嬌哥兒。同時他也是一個頸繫光鮮領帶的莽撞青年。他一旦步入老年，一定是個令人難以忍受的怪老頭，無視於其他音樂的存在。到現在為止，他的爲人簡直不可理喻。他願意接受我的情誼，因爲我可以幫他爬上更高的梯子，好讓他引發還未完全爆開的爆竹。不過還是那句話，他真是不可理喻。閣下對他的瞭解猶不在我之下，必定能夠明白他腦海中到底動些什麼念頭。

毫無疑問地，在聖彼得堡上下，沒有人臆測史特拉汶斯基終有一天會成爲樂壇的「紅人」。童稚時的史特拉汶斯基雖小有才氣，卻決非不可一世的小神童。至於他的初作，也未予人任何革命性創新的預感。不過他入音樂之門甚早。一九〇二年過世的父親曾任「聖彼得堡歌劇院」的男低音，家中經常麤聚著來自俄羅斯本土或外地的音樂家。年輕時代的史特拉汶斯基雖然聽遍了各種音樂，自己也拜師學習琴藝，但是年屆二十三歲時，仍是大學中的法律系學生。約莫一九〇〇年，當他還是學生時，得窺林姆斯基—高沙可夫的堂奧之美，並向後者表白了自己的作曲興趣，於是幸蒙林姆斯基收爲入室弟子（一九〇三年），二人間的師生關係一直維持到一九〇八年，林姆斯基辭世爲止。他的成就之一，就是一九〇七年完成的「降E大調交響曲」，這是一首華麗