

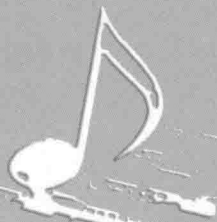
西方当代音乐创作研究

——结构思维与当代走向

陈鸿铎 等著



Study on Western Contemporary Music Creation
Structural Thinking and Current Trends



人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

西方当代音乐创作研究

——结构思维与当代走向

陈鸿铎 等著

项目负责人

陈鸿铎

项目参与者(按章节顺序排名)

冯欣欣 陈 沛 朱宁宁

杨珽珽 鲁 立 李鹏程

Study on Western Contemporary Music Creation
Structural Thinking and Current Trends

贵州师范学院内部使用



人民音乐出版社 · 北京

图书在版编目(CIP)数据

西方当代音乐创作研究：结构思维与当代走向 /
陈鸿铎著. —北京：人民音乐出版社，2018.12
ISBN 978-7-103-05593-9

I. ①西… II. ①陈… III. ①音乐创作—研究—西方
国家—现代 IV. ①J604

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第248744号

责任编辑：韩 杰

责任校对：张顺军

人民音乐出版社出版发行

(北京市东城区朝阳门内大街甲55号 邮政编码：100010)

Http: //www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京隆昌伟业印刷有限公司印刷

787×1092毫米 16开 36印张

2018年12月北京第1版 2018年12月北京第1次印刷

定价：89.00元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：(010) 58110591

网上售书电话：(010) 58110650 或 (010) 58110654

如有缺页、倒装等质量问题，请与本社出版部联系调换。电话：(010) 58110533

内容提要

本课题聚焦西方自二十世纪至今音乐创作中出现的新观念、新技法、新流派、新人物，以及新作品。意图通过对这些“新”内容的分析与研究，为人们展现一幅西方当代音乐创作发展的丰富图景。在这一图景中，包括对西方当代音乐创作中的结构思维研究，各国音乐创作发展历史的回顾，当代主要发展趋势，以及重点人物与作品的探讨。显然，要想全面详细地把整个西方当代音乐创作中的各种结构思维模式，以及所覆盖的地理范围全包含进来是不必要也是不可能的。为此，本课题列举了六种结构思维模式，挑选了最具有代表性的国家、重要的音乐流派、主要作曲家及其作品，以从纷繁复杂的现象中理出重要的发展脉络。课题的写作内容包含十二章，以及绪论和结语共十四个部分。绪论是对本课题探讨的问题做一个历史回顾，结语是展望未来，正文十二章则按上下两篇各六章分别讨论结构思维和论述各代表性国家或地区的当代音乐创作发展，并总结其主要发展特征。本课题在写法上注意突出重点、强调问题意识、重视作品分析、观照历史语境。从专题研究的角度，对西方当代音乐创作中的主要倾向进行梳理、做出判断并说明观点。

关键词：西方音乐；结构思维；当代走向；创新与多元；分析与反思

序

陈鸿铎教授是当代以音乐分析手法研究西方近现代音乐最重要的学者之一。多年来他倡导以音乐分析学的方式，探讨乐曲结构、音乐思维结构，深入作曲思维逻辑形成的因素及人文环境，且结合音乐理论以严谨的论述来研究近现代音乐的作品。他一系列有关马勒交响曲研究的论述，多部探讨利盖蒂的论文、专著，专论音乐修辞学的论文，分析现代华人音乐作品的论述，以及多项重要的译著如美国学者罗伯特·摩根的《二十世纪音乐——现代欧美音乐风格史》、英国学者尼克拉斯·库克的《音乐分析指南》，在学界早已引起广泛注意。这部由陈教授及其六位博士共同执笔的《西方当代音乐创作研究——结构思维与当代走向》，耗时多年完成。此书不论是理论思维分析还是历史论述，足以代表陈教授在西方现代音乐研究的学术建树。受陈教授之托作序，深感荣幸。

2018这一年对我而言十分特别。因为应邀参加陈教授所主持的上海音乐学院“西方音乐分析研究团队”访沪数次，渡过许多在汾阳路成排梧桐树下人行道上，匆匆来回于课堂和旅馆之间的日子。有幸得到较多机会接触上音从事音乐分析的学者们及研究生，对于上音学术风气鼎盛、研究成果丰硕印象深刻。透过音乐分析理论的讲座，我也重新以中文母语思考美国音乐理论这门学科，梳理其各个理论议题发展的历程及趋势，并且以这个平台来进一步讨论及了解国内相关议题的研究现况。在这十分难得的与国内学者及学子交流过程中，逐渐理会国内音乐分析研究的方向、专注的题目。这样的经历，让我更加地了解《西方当代音乐创作研究——结构思维与当代走向》一书的独特性及重要性。

中文著作中已有多项对西方二十世纪及二十一世纪音乐研究的重要成果，包括了针对其某新音乐潮流如英美实验音乐、后现代主义音乐思潮、从现代到后现代等历史形成发展的专论，以及对二十世纪多位大师，如梅西安、贝里奥、施托克豪森、利盖蒂、鲁托斯拉夫斯基、考埃尔等其使用技法或音乐作品全面的分析及个案研究。在现代音乐理论上，也已出版多本专著介绍西方二十世纪音乐的各式分析法，如音集合分析法、和声研究法和节奏分析等，总之音乐学术上成果

十分丰盛。其中，较少见的却是对于二十世纪西方音乐作较为整体的论述，特别是一方面深入探讨音乐思维，另一方面又能兼顾历史文化发展的中文论述。坊间能够看得到的这类书籍，多为译作。本书的出版，适时地弥补了这方面中文著作的缺乏。本书整体地梳理论述了二十世纪西方新音乐重要思维和趋势，深入浅出。最大的特色在于其结构框架和内容安排上能够对于音乐结构思维及文化历史叙事两者兼顾，抽丝剥茧，梳理脉络，以加强读者对新音乐创作了解的层面，并从中认识其交错复杂的关系。对于有心深入了解西方新音乐的读者，特别是希望在二十及二十一世纪琳琅满目的作曲风格中能厘清出较明确的线索的读者，本书值得仔细研读。

本书分为上篇和下篇两个部分，从两个方面来探讨西方当代音乐在二十世纪以来的发展。第一部分针对六个思维模式种类，详尽地介绍这几个当代最重要的新音乐发展的领域，第二部分则综述西方六个国家其新音乐发展的个别文化历史及现况。这种分两方面进行论述的编排方式有极多优点，其中最重要的就是能够较完整地呈现多个独立视角，不至于因为专注某个议题的阐述，或着力凸显作曲家最重要的创新手法而省略其他较为次要的发展。这个结构促使作者能够作较为完整的论述。本书上篇逐项引领读者掌握六个主要音乐创作思维的发展脉络：序列音乐—偶然音乐—电声音乐—音响音乐—拼贴音乐及—简约音乐。其论述涵盖了各个主要新音乐发展领域的特色、全貌，甚至某些细节比较，并且思考在这个领域发展过程中的主要作曲家及重要音乐作品之间的传承，进而比较其异同，等等。在详细研读本书这一部分之后，读者除了能掌握这六个主要思维领域的特色历史及作品之外，还能对涉及多项创作思维领域的作曲家从多角度进行认识。

本书对约翰·凯奇在序列、偶然及拼贴等三个创作领域不同程度涉猎的分别详述，读者因此得以了解他早期在十二音列音乐方面的学习对他后来发展偶然音乐创作思维的影响，绽放出如建立《变化的音乐》里繁复的音高、时值、速度、力度等各式材料列表的独特样式。字中完整的探索极为独特珍贵，因为凯奇在偶然音乐方面的建树之特殊，往往让人忽略了他许多手法实际上与看似背道而驰的序列音乐思维模式隐隐相互呼应。因此我们要确切了解像凯奇这样一位作曲家的历史定位，从思维基础脉络为起点最理想不过。有兴趣的读者可以进一步循线追问，为什么表面上凯奇的音乐创作领域与已跨出整体序列写作第一步的布莱兹似

乎迥然不同、毫无关联，然而，两人在上世纪五十年代书信来往密切，俨然是一对跨大西洋的现代先锋派战友；并且更可以从他们两位的钢琴作品，来追溯美国钢琴演奏家图多（以及其他多位新音乐演奏家）在二十世纪音乐思维表现的发展上所扮演的重要角色。

本书下篇对六个国家或地区的人文历史背景及地理环境分别论述，将其与该国或地区新音乐发展自成一体的情况相联结，凸显不同的民情及新音乐发展的特色，并且进一步论述其他在上篇音乐结构思维模式的章节里尚未有机会提及的许多重要作曲家，更涵盖了跨入二十一世纪后的种种传衍、发展及流变。下篇也是分为六章，包括了德国、美国、英国、法国、意大利等国，最后一章统论波兰、俄罗斯与东欧。当然西方现代音乐的发展实际上是十分国际性的，还包括了更多国家的贡献以及更多作曲家，但这里选取了最重要的几个国家，足以让读者掌握到西方最重要的新音乐趋势，循线追问更多的议题。

任何一个新音乐领域的形成及音乐结构音响实验手法等等思维的发展都是与其地域性和国家文化、历史、政治息息相关的，文化历史渗入新音乐的肌理，这部分的综论将上篇的新音乐思维及灵感与其促生的大环境联结起来，使得读者对音乐思维及实践的探讨不仅仅停留在一个主要关注“音响”“结构”“技法”或“美学”研究的历史真空状态，而能将之落实到家国历史的现实层面上来认识及思考。也许有的读者会觉得这些历史背景是“音乐之外”的，因此之于专注“音乐内的思维”或“作曲技术”的读者而言并不重要。其实不然。我们对于一个音乐思维的了解，必须全面才能透彻，不但要深入其内容，还要了解其衍生的大环境及文化政治的刺激。而在这样全盘了解后，才能让这些音乐思维模式为中国现代音乐创作注入灵感。

在音乐思维模式的研究上，我们可以借鉴贝多芬学者也是音乐手稿研究权威之一的威廉·金德曼在谈到作曲家手稿研究的范围时提出的论点。他认为若要真正有意完全了解贝多芬一个伟大作品从乐思维形到完成作品的创作过程，那么进行研读作品的初稿、手迹、修改过程等等的“文本”虽重要，但仅是探索研究过程的其中一个环节而已。我们应该把贝多芬的创作心态，周遭社会环境，整个乐思的周边文化、思考、灵感都作为广义的“手稿研究”的范围和资源。也就是说，针对“乐谱”文本的分析成果多半不足以让我们了解作品的深层意义及音乐想象的真谛。陈教授曾在瑞士巴塞尔著名的收藏了大量二十世纪音乐大师手稿

的 Paul Sacher 基金会档案馆里,潜心研究利盖蒂的手稿,他的研究方针、思路手法,显然与金德曼同出一辙。

本书的下篇虽然是各国历史、政治、文化的概述及新音乐成型历史阶段的梳理总结,但是给读者提供了一个了解音乐思维很重要的切入点。譬如,以移民文化众多的美国而言,二十世纪的新音乐即是在这个特殊的社会文化基础上发展出来的,其现代性的发展流动、周折不已。其多元文化社会对大胆有异于传统的前卫新音乐有很大的包容性,而其多民族的特性也很早就让许多非欧洲音乐文化(譬如爵士、蓝调或亚洲移民音乐)融入现代音乐创作思维里,甚至主导前卫音乐的发展方向。这一点在书中第八章有关美国音乐里的第二节“东西融合性”一段中有所阐述。又如,有关意大利一章里,对历史上重要的作曲家及理论家,如普拉泰拉、卡塞拉及马利皮埃罗等详细的论述,政治情况对现代大师达拉皮科拉、诺诺的影响,或达姆施达特对贝里奥等作曲家等影响,深刻地反映出意大利二十世纪现代音乐的基础与特色,也莫立其后来断层发展的讨论。总而言之,许多二十世纪新音乐的特色来自历史文化、社会群体及其地域性,这是仅仅专注“音响的创新”的论述无法顾及的重要视角。由此可见,本书在结构框架和内容安排上的审慎构思及详细论述,具有完善性及启发性,难能可贵。它能够引导读者在最完整的情况下对新音乐的历史发展、美学形成的经过,以及作曲手法与音乐结构的特色做透彻的探讨。本书对西方新音乐的分析 and 史学专业的教学以及业余学习者定会产生积极的影响。

无疑地,本书内容涵盖之广泛深入,及在理论上的重新梳理、推陈出新,它引发了我对一些议题的进一步思考,下面举两个例子。

1. 勋伯格系列音乐的古典性渊源

1952年,才27岁的布莱兹迫不及待地以《勋伯格死了》一文宣称新音乐必须放弃对古典传统的依赖,重新寻找新颖的音乐美学时,他激烈的宣言,以及企图心可说是比勋伯格当年宣称《十二音列作曲法》足以代替大小调性逻辑还更加的“前卫”。为什么有这一说呢?首先,我们必须了解勋伯格的确是对古典音乐传统无比崇敬的,他于1933年发表的著名的演讲“激进的勃拉姆斯”(后由1947年修改写成文章发表)即明显的是他对自己在新音乐发展中之角色的一个影射。文中,他自指受益莫扎特甚多,“认为我不可思议的人们现在应该了解到,当我说我是莫扎特的弟子时,我并非胡言乱语。实际上这不但帮助

他们了解我的音乐，也帮助他们了解莫扎特的音乐。”^① 他分析莫扎特及布拉姆斯作品里许多非对称的乐句，且详述虽然一般以为布拉姆斯是传统守旧的，但是他的音乐动机运用巧妙，且这些运用与对位手法关系深厚，导致他在音乐语言上不受束缚的自由运用，走在时代前端，挑战了当时调性音乐的传统。后来勋伯格在介绍他自己以十二音列创作的音乐时，也同样以音乐动机分析、对位处理的角度撰述，强调其与赋格写作手法的相似性，而对于他自己创作时的一些无调性音高处理上的复杂计算和列表只字不提。^② 本书所探讨的勋伯格钢琴组曲（Op. 25）里的《前奏曲》充分反映出这种思维模式，此曲虽以其十二音列思维著称，然而其音高的结构性主要是建立在四音动机的对位写作基础上，无论音列的序列选择逆型或逆反型等都是四音动机为主的考量。这种特色在该《前奏曲》第一和第二小节，乐曲展开的部分就已经清晰地呈现出来。换言之，以深层结构而言，勋伯格应用了赋格对位的写作方式，以十二音列所含三个四音动机来对位写作，兼而加入了序列的因素。

以此看来，这个钢琴组曲的古典性是反映在多个层面上的。首先，最明显的是巴洛克舞曲乐种的使用，依着各式舞曲的节拍重音及社交风格等特色创作，在体裁形式上承继了传统。其次是在乐句语法上的安排，带有其非对称性乐句的特色。然更为传统的是其对“赋格写作法”在根本作曲技法基础的依赖。后者是勋伯格根深蒂固的写作思维，并一直延续到他所有的十二音列作品。本书中所提到的郑英烈教授讲述的十二音列“分割法”，即是十二音列分割成数个短小音型，进而采其为音乐动机为作曲主要材料的方法。如此可以在对位写作基础上衍生出的各式变化。勋伯格从进入十二音列写作成形之前的无调性作品的特色，在钢琴组曲（Op. 23）里就已经明显地表现出来。勋伯格十二音列作品中除了 Op. 25 之外，钢琴组曲（Op. 33a）里所运用的也是三组四音动机。当然，十二音列也可以“分割”为四组三音动机。勋伯格在《第四弦乐四重奏》（Op. 37）里所尝试的就是各式三音动机对位。在这里值得一提的是，正如布拉姆斯以音乐动机的高度运用挑战了调性的稳定度，勋伯格对所谓“音乐动机”的运用也颠覆了前人对这个概念的

① Arnold Schoenberg, “Schoenberg the progressive” in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein with trans. Leo Black, (Berkeley: University of California Press, 1975/1984), 414.

② Arnold Schoenberg, “Composition with Twelve Tones” in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein with trans. Leo Black, (Berkeley: University of California Press, 1975/1984), 216 - 244.

认知。在一篇介绍十二音列作曲短文里勋伯格做了一个重要的论述，宣扬所谓的“可作为伴奏的音乐动机”。^①认为音乐动机不但是可以用来作为横向展开的动机音型，也可以同时以纵向的方式叠起来，成为和声音型，作为伴奏来使用。在这个运用的方式下，勋伯格重新界定了“音乐动机”的概念，它既可以是旋律性的，也可以是“和声音响”性的。总之，十二音列的写作法让勋伯格可以更深入“音乐动机”的赋格对位写作，甚至延伸到其他相关方法概念，而在本质上他并未远离传统。（在动机的使用上，与勋伯格相对应的是他的学生韦伯恩对音乐动机的处理。虽然韦伯恩也同样在十二音列“分割法”下采用三音或者四音的音乐动机为主写作，但是因为他在结构上的处理以及布局只是吸收了巴洛克的对位精神，而不是对位的手法，所形成的音高结构以对称思维为主，产生了核心动机的高度对称性。这在本书中有关韦伯恩的部分有实际的谱例及讨论。）

除此之外，从乐句到句法、节奏等构思，勋伯格也很明显地沿袭了许多传统的结构。不论是在钢琴协奏曲（Op.42）里旋律性极高的主题，还是在《第四弦乐四重奏》里非常传统性的小三段式的主题，虽然都以不协和音程写作，又以倒影及逆行为音高结构的依据，但主旋律沿用了调性音乐里的典型乐句结构，其古典性十分强，桥段的特色、终止式等等也都保持了固有的传统音乐逻辑的神韵。因此，在聆听和演奏上都大可按照着传统音乐里发展出来的方式来聆赏和诠释。这足以说明为什么气血方刚的布莱兹要跳出来，高呼勋伯格并未开辟出崭新的音乐美学，不足以代表真正前卫新音乐对传统的挑战！

2. 美国三十年代的前卫现代乐派的“滑音”概念及其影响

本书对“滑音”（即音响的持续性移动）的这个概念在不同的作曲思维领域上发展的情况，有着十分精彩的阐述。虽然本书以各种不同的方式及研究框架中呈现这个概念，其丰富的谱例展现出各个作曲家在这个方面的构思，并且做了精辟的分析。一般西方二十世纪音乐的研究，对“滑音”这音乐概念并不十分重视，然而它构成作曲家发掘新音响之基础的例子俯拾皆是，譬如利盖蒂“如飘浮在天空的‘云’一样的音响”的想象，或者泽纳斯基的“整体化的，自由移动的音响运动”，等等。各个作曲家作品里对这个概念的独特实验及其所得到的成功音响效果经常成为研究的对象，然而这些作品之间有什么连贯性、相同性及相异

^① Arnold Schoenberg, "Twelve-tone Composition (I)," in *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein with trans. Leo Black, (Berkeley: University of California Press, 1975/1984), P.226.

性呢？显然，用“滑音”的这个概念作为一个相通性视角来探索它们的相异性，甚至做一个二十世纪音乐的议题来研究也十分有意义。美国作曲家考埃尔在其重要著作《新音乐资源》（*New Musical Resources*，1919年完成，1929年出版）中已经提出以滑音的概念来奠定崭新音乐体系和理论基础。^①他并以在钢琴琴弦上各式拨弦滑奏所产生的不同层次和音色作曲，造成钢琴音乐的声响创新，最著名的即《女妖》（*Banshee*，1925）。此概念也塑造了考埃尔《第11号交响曲》（1953年）中一整段弦乐的设计。滑音概念甚至可说是考埃尔最具独创性的思想之一，在考埃尔之前虽然也有作曲家对滑音作实验性的尝试，譬如查尔斯·艾夫斯的《钢琴五重奏》（*In Re Con Moto Et Al*，1913）或帕西·格兰杰（Percy Grainger）的两架钢琴的组曲《胡桃壳里》（*In a Nutshell*，1916），等等。但是考埃尔的确是第一位系统性地大幅度地使用滑音作主要作曲手法的作曲家，在理论上奠定了基础，并将其延伸到音高之外的另两个层面——节拍速度与音响的力度——使滑音成为能在三个领域各自发展的概念思维，成为美国现代音乐中具前瞻性的声学 and 美学基础，本书分析了多首以不同音乐元素达到各色呈现“滑音”效果（即音响的持续移动性）的作品。在“偶然音乐思维模式”一章里有凯奇的《变化的音乐》（1951）与《想象的风景第四号》（1951）。在“电声音乐思维模式”一章里有施托克豪森的早期电子音乐作品《第二电子音乐练习曲》（1954）。在“音响音乐结构思维”一章里，则有瓦雷兹惊人之作《电离》（1931），泽纳斯基“音群”思维的《变形》（1954），彭德雷茨基“音块”思维的《广岛受难者的挽歌》（1960），及利盖蒂“微复调”思维的《大气》（1961）。这些都是二十世纪西方音乐里具有指标性的作品，而且都在“滑音”的基础概念上发展出各种特色。作者在书中对于同样造成持续移动性音响的名作之技法和逻辑，利盖蒂的“微复调”和彭德雷斯基“音块”思维两者之间的比较，有中肯的论述。

除了本书所提及的作品之外，我们也可以观察到还有更多二十世纪重要的美国音乐作曲家也受此启发，如影响后世深远的作曲家科隆·南卡罗（Conlon Nancarrow）的《机械钢琴练习曲》（*Studies for Player Piano*）、鲁思·克劳福德（Ruth Crawford）一鸣惊人的《弦乐四重奏 1931》（*String Quartet 1931*）、艾略特·卡特（Elliott Carter）的大型管弦乐作品《管弦乐变奏》（*Variations for*

^① Henry Cowell, *New Musical Resources* (New York: Alfred Knopf, 1930).

Orchestra)、詹姆斯·坦尼 (James Tenney) 的打击乐作品《从未为打击乐写下一个音符》(*Having Never Written a Note for Percussion*) , 莫顿·费尔德曼 (Morton Feldman) 的歌剧《二者皆无》(*Neither*) , 等等。它们都以不同的方式在作曲上对“滑音”概念做了或繁复或精简的各式变化使用。虽然我们无法完全证实这些作曲家之间相互影响的情形, 但不可否认的是, “滑音”这个音乐想象模式在二十世纪现代音乐里的确占有不可忽视的一席之地, 且在音乐历史上留下很不寻常的印记。

从上述两个议题可见, 《西方当代音乐创作研究——结构思维与当代走向》一书深具启发性, 读者会因为不同的兴趣及视角而得到各式的启发和追寻研究的线索。二十世纪的西方音乐包罗万象、丰富多元, 音乐家以各式思维逻辑尽可能地拓展表现技法、美学概念, 至今已发展出一百二十余年的“新音乐”历史, 其间高度融合, 涵括各式文化。到了最近几十年, 它已经不再专属于西方, 其观念技法都已深刻地融入现代华人作曲家的音乐语汇和思维逻辑里, 这也是任何希望对华人作曲家现代音乐语境有所了解的读者所必须学习的一部分。身为在美国从事二十世纪音乐分析研究已逾三十年的学者, 看到如此丰富精彩的、能在宏观及微观层次上都有细腻的陈述, 且十分具启发性的、有关二十世纪音乐新观念及新流派的中文著作即将问世, 脑中浮起的是这一年作讲座时, 从讲台上望去的一张张认真的脸孔及努力思考的神情, 为本书即将出版, 并影响、激励这一代优秀的学子而感到由衷的高兴。

饶韵华

2018年12月于罗格斯大学

目录

课题说明.....	1
绪论 西方当代音乐创作现状总述.....	6

上篇 西方当代音乐创作中的结构思维

第一章 序列音乐结构思维.....	26
第一节 序列结构思维的产生.....	27
第二节 十二音序列结构思维.....	51
第三节 整体序列结构思维.....	65
第二章 偶然音乐结构思维.....	78
第一节 从偶然性因素到偶然音乐.....	80
第二节 布莱兹、施托克豪森的偶然结构思维.....	84
第三节 凯奇等人的偶然结构思维.....	95
第四节 泽纳基斯、鲁托斯拉夫斯基的偶然结构思维.....	107
第三章 电声音乐结构思维.....	114
第一节 最初的电子音乐设想与实践.....	115
第二节 法国的“具体音乐”——对自然声音结构的重组.....	117
第三节 德国的“电子音乐”——创造想象的声音结构.....	122
第四节 电声音乐的新发展——综合的声音结构思维.....	132
第四章 音响音乐结构思维.....	139
第一节 德彪西等人的前音响音乐.....	140
第二节 谢尔西的“单音音色”音响音乐.....	146
第三节 泽纳基斯的“音群”音响音乐.....	150
第四节 彭德雷茨基的“音块”音响音乐.....	154

第五节 利盖蒂的“微复调”音响音乐162

第六节 拉亨曼的“乐器的”音响音乐175

第五章 拼贴音乐结构思维179

第一节 从“引用”“借用”“仿作”到拼贴的产生182

第二节 艾夫斯“自然主义式”的拼贴194

第三节 齐默尔曼“球形时间理论”基础之上的拼贴195

第四节 贝里奥的“荒诞性”拼贴201

第五节 施尼特凯的“复风格”拼贴205

第六章 简约音乐结构思维213

第一节 泰瑞·赖利的“即兴”简约217

第二节 斯蒂夫·赖克的“相位”简约221

第三节 利盖蒂的“炫技性”简约226

第四节 帕特、戈雷茨基的“神圣”简约234

下篇 西方当代音乐创作的主要发展倾向

第七章 德国当代音乐创作的主流倾向及其影响248

第一节 序列音乐250

第二节 电子音乐267

第三节 当代德国音乐的多元化发展272

第四节 与德国当代音乐发展相关的音乐传播282

第八章 “二战”后美国当代音乐创作的全面崛起288

第一节 20 世纪上半叶的美国音乐291

第二节 20 世纪下半叶的美国音乐303

第三节 美国当代作曲家个案分析312

第九章 英国当代音乐创作中的“实验音乐”338

第一节 20 世纪上半叶339

第二节 1945 年之后346

第三节 其他现象	365
第十章 法国当代音乐创作中的“频谱音乐”	372
第一节 频谱音乐的发展背景	372
第二节 频谱音乐的雏形与发展	382
第三节 回望与思考	399
第十一章 意大利在当代音乐创作上的衰落与复兴	403
第一节 1945 年以前的意大利音乐创作	404
第二节 1945 年以后的意大利音乐创作	423
第三节 对意大利当代音乐创作的思考	438
第十二章 “波兰学派”及俄罗斯与东欧各国当代音乐发展	447
第一节 苏联当代音乐创作概况	447
第二节 战后十年的波兰音乐	458
第三节 华沙之秋国际现代音乐节	462
第四节 音响主义	468
第五节 转向多元融合	481
第六节 彭德雷茨基 1962 年之后的合唱音乐创作	491
结语 西方当代音乐创作的未来发展	512
参考文献	516
后 记	525
作者简介	527
附录一：人名及作品索引	529
附录二：专用问汇及术语索引	555

课题说明

一、本课题研究的意义

本课题以西方当代音乐创作为研究对象，重点聚焦于 20 世纪以来西方音乐发展过程中所发生的重大音乐事件，包括在不同音乐思潮影响下出现的各种音乐流派、音乐作品、重要的有代表性的作曲家和理论家，通过细节分析与整体归纳，对已有的现状进行总结，对今后的发展进行展望，最终使中国的现代音乐发展从中获得启迪。

本课题之所以把对西方当代音乐创作作为研究重点，是因为在现今的中文著述中，有关 20 世纪以来西方音乐创作的论述虽已经有了一定数量的积累，但这些论述大多散见于各种著作和文章中，集中论述的专著极少，且论述的内容也不平衡。从目前中国专业音乐院校的教学，以及大众音乐读物的情况看，这方面内容相当缺乏。在当今全球化发展的大环境下，对西方当代音乐创作现状的不了解，不仅影响了中国与西方的音乐文化交流，同时也极大地妨碍了广大的中国专业音乐学者及一般音乐读者对西方当代音乐的深入了解和认知，因而也就迫切地需要有这样一本有关西方当代音乐创作的著述来满足这一需求。

这一需求的迫切性不仅体现在对西方当代音乐创作的一般了解层面，更重要的是对其发展的脉络作出理性的思考，从而在引领人们接受和评价这些创作成果时，提供一个相对合适的尺度或标准。本课题研究所具有的学术价值和实践意义正在于此。

二、本课题国内外研究现状

前面提到目前国内对此课题所涉及的内容没有较为完整的论述，而且与此

相关的研究成果也很有限,其中可以提及的较为重要的有:杨立青的《梅西安作曲技法初探》(福建教育出版社,1989年)和《西方后现代主义音乐思潮简述》(《中国音乐年鉴》,1999年)。前者是20世纪80年代中国对西方当代重要作曲家的音乐创作进行专题研究较早的一本专著,书中对梅西安的写作技法做了非常深入和全面的分析,涉及作曲家20世纪70年代创作的作品。而后者则是对20世纪60年代前后在音乐创作中出现的“后现代主义”思潮进行了从概念、表现特征、代表性人物及音乐写作手法等方面的阐述和总结,为人们正确理解和认识西方现代音乐中的后现代主义提供了一个理论的指导。姚恒璐的《二十世纪作曲技法分析》(上海音乐出版社,2000年)、《现代音乐分析方法教程》(湖南文艺出版社,2003年)和彭志敏的《新音乐作品分析教程(上、下册)》(湖南文艺出版社,2004年),这四本书都从音乐分析的角度切入,涉及了一定数量的20世纪60年代以后的西方音乐作品。姚恒璐的《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》(香港华文国际出版公司出版,2005年),集中研究了波兰现代作曲家鲁托斯拉夫斯基作品中的偶然写作手法;宋瑾的《西方音乐——从现代到后现代》(上海音乐出版社,2004年),以观察现代主义向后现代主义的转变为线索,探讨了西方当代音乐在20世纪后半叶以来的演进过程;徐昌俊的《鲁契亚诺·贝里奥的十三首“模进”》(上海音乐学院出版社,2005年),以意大利现代作曲家贝里奥的十三首名为“模进”的作品(除第一首外均为20世纪60年代后创作)为研究对象,对贝里奥的创作风格特征进行了总结;杨燕迪的《音乐的“现代性”转型——“现代性”在二十世纪前期中西音乐文化中的体现及其反思》,从中西文化结合的角度,对20世纪音乐中“现代性”产生的原因、表现形式及这种转型对20世纪后期西方音乐和中国音乐发展的影响进行了分析和思考;郑中的《梅西安钢琴作品研究》(人民音乐出版社,2006年),是研究法国作曲家梅西安钢琴作品的专著,其中对于梅西安创作于20世纪60年代后的钢琴作品进行了研究;陈鸿铎的《利盖蒂结构思维研究》(上海音乐学院出版社,2007年),对主要活跃于20世纪60年代后的匈牙利作曲家的音乐作品的结构思维特征进行了专门的研究。此外还有冯欣欣的《序列音乐的笃行者——施托克豪森14首钢琴曲研究》、朱宁宁的《英美实验音乐:1950—1970年代——传统边界之外的探索》(上海音乐学院出版社,2013年)、鲁立的《谢尔西四首弦乐四重奏中的声音主义观及其实现》、陈沛的《亨利·考埃尔创新理论及其作曲实践研究》等近几