２０世纪西方音乐回顾

钟子林字体：

【大中小】

人类已经迈入一个新的世纪。

回顾过去百年来的西方音乐，在整个西方历史发展中，它究竟起了什么作用?有什么意义?得失如何?这些问题也许几十年后回过头来可以看得更加清楚。

但是，任何事物都是相对的。

即便是现在，我们也能从回顾中提出一些问题来加以探讨，以利于我们更好地认识和借鉴西方现代音乐。

(一)1909年在20世纪音乐史中或许是很重要的一年。

那年8月，勋伯格完成了他第一首无调性作品《钢琴曲三首》(op.11)。

无调性音乐语言显得夸张、怪诞，是与世纪初流行于德奥的表现主义流派相联系的。

表现主义者面对黑暗现实，用极端主观的方式，把内心的苦闷、孤独、恐惧、绝望、悲痛等情绪表现出来。

欧洲音乐从此进入了一个新的时期。

自1600年以来，几个世纪所遵循的调性原则被打破了。

不过，调性原则的打破并不是突如其来的。

勋伯格之前，在德彪西印象主义作品里的模糊调性、斯克里亚宾的"神秘和弦"、理夏德·施特劳斯的乐队织体、瓦格纳的半音化和声中，调性已经趋于瓦解。

无调性音乐的进一步发展是十二音音乐。

勋伯格于1923年完成了他第一首十二音作品《钢琴组曲》(op.25)。

从此，十二音音乐作为一种作曲方法被确立下来。

十二音的原则在勋伯格的两个学生贝尔格和威伯恩--特别是后者--的作品中得到进一步的发挥。

威伯恩把勋伯格音乐中的序列原则应用到节奏、音色等方面，以发展了一种高度浓缩和简练的音乐语言著称。

与无调性相联系的是多调性。

斯特拉文斯基在舞剧《彼得鲁什卡》(1911)中创造了所谓"彼得鲁什卡和弦"，把C大调与＃F大调并置在一起。

艾夫斯早在19世纪末，在没有受到同时代其他作曲家影响的情况下，使用了多调性，如《美国变奏曲》(1891)。

卡赛拉在《11首儿童曲》(1920)中运用多调性，多少含有逗趣的意味。

多调性用得最多的是米约，特别在他的《屋顶上的牛》(19)中表现明显。

兴德米特也对传统调性的发展作出了贡献。

他的音乐是有调性的，但不同于大小调体系，而有他自成一家的、非常广泛的调性理论体系(有人称之为"泛调性")。

在节奏领域，斯特拉文斯基受俄罗斯民间音乐启发，在《彼得鲁什卡》(1911)中使用了不断变化的拍子记号。

在接着上演的《春之祭》(1913)中，不对称的节拍得到进一步的发挥。

巴托克在对匈牙利等地的民歌收集中，也发现了不对称的节奏，它们不同于欧洲传统音乐，如5/

8、7/

8、11/8等质数节拍，并将它们运用在自己的创作之中。

于是，几个世纪以来欧洲音乐中按照规则交替的重音思维习惯被打破了。

作曲家们不断地从斯拉夫舞曲、爵士乐、现代机械音响，或者复兴浪漫主义以前的复调风格音乐中获取包括复节奏在内的各种非常规的节奏形态。

至此，无论调性还是节奏方面的变化，仍是发生在传统的半音音阶体系之内的变化。

19年，捷克作曲家哈巴(AloisHaba)在一些前辈于19世纪末进行的试验基础上，依据他对摩拉维亚民间音乐的考察，用1/4音创作了他第一首微分音作品《第一弦乐四重奏》，继而又用1/6音创作了《第五弦乐四重奏》(1923)，从而实现了对半音体系的突破。

更为令人吃惊的变化也许来自音响和音响材料本身。

1913年，意大利未来主义作曲家鲁索洛(LuigiRussolo)主张把噪音用作音乐作品的基本音响材料，以表现现代机械文明，并为此创作了噪音音乐作品。（人声、乐器指标变化的来源）

这种扩展音源的想法却吸引了很多人，包括瓦雷兹。

在他为打击乐所写的《电离》这首作品中，节奏、音色和力度，而不是旋律，成为音乐表现的主要因素。

奥涅格的《太平洋231号》虽然没有使用噪音，而是用管弦乐来描写火车的运动，也是体现未来主义追求新的时代感的著名例证。

噪音音乐企图告诉人们：

在无限丰富的音响世界中，被作曲家用来建立音调体系的只是一小部分。

在我们的周围生活中，还有着许许多多可供采用的音响材料。

在声乐中，音响材料的扩展表现在勋伯格独唱套曲《月光下的彼埃罗》(1912)中采用了介于说和唱之间的音调。

它根据说话的语调构成旋律的走向。

这种念唱手法(sprechstimme)在贝尔格《沃采克》中得到发展。

在钢琴上，巴托克首先探索了它的打击乐效果。

考威尔于1912年使用"音块"(tonecluster，如《玛瑙瑙的潮水》)，扩大了钢琴传统的音响范围。

在音块中，分辨不出具体的音高，而只是一堆音的聚集，虽不是噪音，却很接近噪音。

凯奇于40年代在钢琴琴弦之间塞进各种小物件，即预置钢琴，改变了钢琴音色。

在管弦乐中，勋伯格提出了"音色旋律"(Klangfarbenmelodie)的思想，认为不同乐器先后发出同一个单音，可以产生类似旋律的效果。

在传统音乐中从来处于次要地位的音色，历史上第一次成为音乐表现的主要手段。

(二)第二次世界大战结束以后，新音乐的实验非但没有降温，反而愈演愈烈。

不仅流派繁多、风格各异，参与人数亦大为增加。

1945年以前，进行音乐实验的只是少数作曲家；1945年以后，继续按照传统风格写作的作曲家成为少数（变化开始体现在指标上），出现了一大批以进行各种音乐实验闻名于世的作曲家，如梅西安、布列兹、施托克豪森、凯奇、卢托斯拉夫斯基、潘德雷茨基、诺诺、亨策、利盖蒂、吉纳斯特拉、贝里奥、克拉姆等。

他们离开19世纪浪漫主义传统已经很远，却代表了西方音乐发展的主流。

在这纷繁杂多的现象中，我们仍然可以看出，战后的新音乐主要集中(不是惟有)表现在下列四个方面：

1.序列音乐如前所述，威伯恩的十二音作品已为序列音乐打下基础。

梅西安在把十二音音乐在音高上的序列原则全面扩展到节奏、力度、音色等方面起了关键作用。

他在1949年创作的钢琴曲《时值与力度的模式》成为战后影响很大的序列音乐这一流派的出发点。

序列音乐把节奏、力度、音色等从其原来附属于旋律的传统关系中独立出来，赋予它们新的结构形式和表现力。

布列兹著名的序列音乐作品《没有主人的锤子》(1954)，为女低音和六件乐器而作，织体透明，音响奇特，有东方色彩；时而安逸，时而狂野，大跳的旋律，七零八落的节奏，不可预测。

诺诺为独唱、合唱与乐队而作的序列音乐作品《被打断的歌》(1955)，根据抵抗运动战士控诉法西斯暴行的几封书信写成，结构严谨，不乏激情和诗意。

70年代以后，尽管作为一个流派，严格意义上的序列音乐逐渐走向衰落，但是影响依然存在。

很多人的作品中，在旋律、节奏、和声等形态方面寻求变化，避免重复，几乎成了一条规则。

梅西安本人，在后来的作品中，继续吸取和发展了《春之祭》、印度音乐、佳美兰音乐中独特的节奏手法，如非逆行节奏、附加时值等。

他的"有限移位调式"构成了他自成一家的和声体系。

其他作曲家也经常从非欧洲音乐的节奏、音响中获取创作灵感。

2.偶然音乐的代表人物凯奇于1951年根据《易经》写成了第一首偶然音乐作品《变化的音乐》，依靠扔硬币和查八卦来决定音乐的各种参数。

如果说，序列音乐是把创作的权力一定程度地交给了数学的话，那么偶然音乐是把它交给了"随机"的方法或演奏家。

凯奇是个有争议的人物，但他无拘无束的思想还是吸引了一部分年轻的作曲家。

施托克豪森的《钢琴曲XI》(1956)，共有19段音乐，演奏者可随意演奏他所看到的部分乐谱；又规定了6种不同的速度、力度和演奏法，供演奏家选择。

偶然音乐不仅改变了演奏者的作用，改变了记谱法，改变了传统的曲式概念和结构法则，而且影响了直觉音乐(以施托克豪森为代表)、即兴音乐(以佐恩JohnZorn为代表)等其它音乐类型的产生。

3.电子音乐是战后科学技术飞速发展的结果，也是噪音音乐在新条件下继续实验的产物。

电子音乐的发展经历了录音带音乐(1948年起)、合成器音乐(1955年起)和计算机音乐(1957年起)三个阶段。

法国作曲家谢菲尔(PierreSchaeffer，1910-1995)于1948年创作了第一首具体音乐作品《火车练习曲》，把车轮滚动、喷气、汽笛等声音用录音的方法拼接而成。

施托克豪森的《青年之歌》(1955-1956)为童声和电子音响而作。

童声在电子音乐实验室里经过变形、加工，变得支离破碎，再与电子音响相结合，十分奇特。

现场演出时，《青年之歌》还使用了5个拉开距离的扩音喇叭，从而把"空间运动"的概念引入音乐，这也是第一首所谓的"空间音乐"作品。

50年代后期合成器的出现，简化了电子音乐的制作过程，扩大了声音的范围和性能，还可现场表演，即兴作曲。

合成器音乐的代表作如苏博尼克(MortonSubotnick,1933--)的《月亮上的银苹果》(1967)。

计算机音乐比合成器音乐又进了一步。

它不仅可以逼真地模仿各种乐器，而且可以产生和制作自然界的和非自然界的(人工造就的)奇妙的甚至出乎人们意料之外的声音效果。

希勒(LejarenHiller，1924-)于1957年发表了他第一首用计算机作曲的弦乐四重奏《依利亚克组曲》，引起广泛注意。

计算机音乐的优越性以及它所展示的广阔前景正在被越来越多的人所认识。

但是，原先由噪音音乐等提出的、并未受到普遍关注的问题再次被有力地提了出来：

任何声音都成了音乐的基本材料，有可能改变人们对音乐主要由乐音所组成的传统观念；远远超出了任何传统音乐的结构方式；取消了演奏者，或者演奏者本人也常常是作曲者；改变了记谱法。

电子音乐的这些特点又进一步影响非电子音乐，也在常规音乐中表现出来。（Electronic的演化历史）

4.新音色威伯恩、梅西安、瓦雷兹都对新音色的开发作出贡献。

（7~11页的内容可以作为炫技部分在摘要、结论等对模型工作进行总结升华）

战后，在很多作曲家的作品中，音色和相应的力度变化突出起来，甚至代替了传统音乐中旋律与节奏所处的地位。

作曲家们或是使用新的乐器和新的发声手段，如使用非西方的像巴厘、印第安、非洲、印度及其它亚洲地区的乐器，使用可以发声的器械、物品像汽车零件、链条、铁皮等；或是发掘传统乐器的新的表现力，如音块的使用。

施托克豪森和里盖蒂于50年代最先把钢琴上的音块手法移植到了管弦乐队，如里盖蒂的《大气层》有着独特的音块结构效果：

许多人演奏几乎相同的音乐材料，但在速度上稍有不同，于是形成一种静态的、极为复杂的"微型复调"音响。

新的演奏、演唱技法，无论在弦乐、管乐、钢琴、打击乐或人声中，都有惊人发现。

如人声，可以模仿各种乐器的声音，还可发出嘘嘘声、嘶嘶声、喘气声、哭笑声、耳语声等各种效果。

从勋伯格《月光下的彼埃罗》开始的音乐与语言的结合，得到了比较系统的探索。

这特别明显地表现在意大利作曲家贝里奥和诺诺的所谓"新人声音乐"作品中。

以上所举各例，无论是出现在1945年以前，还是1945年以后，通常都被人们称作"先锋派音乐"、"现代派音乐"、"实验音乐"或"新音乐"。

那么，人们是如何看待这种音乐的呢?(三)对于"新音乐"的各种看法，可以大致归纳如下：

1.新音乐最终是会被接受的，只是时间而已。

就像西方历史上中世纪的"新艺术"(Arsnova)、文艺复兴时期的"新音乐"(NuoveMusiche)、古典主义早期的"华丽风格"(goutgalant)一样，一开始，也不被普遍接受，但逐渐地，它们就站住脚了。

持这种观点的人认为：

"从一个音乐时代转向另一个时代，总是伴随着进步人士的主张和保守阵营的反对意见。

"当蒙特威尔第从文艺复兴时期风格逐渐向早期巴洛克风格发展时，当时的评论家对于他使用没有预备的不协和音，就发出警告，认为这是一种"最危险的革新"，难道因此而奏效了吗?持这类观点的人还进一步指出，即便在20世纪的前后不同时期，我们的耳朵也已经有了变化。

"原来看似毫无规则的不协和音调，我们现在听起来一点都不吃惊。

原来那么骇人的各种语言，现在都在课本中加以分析和分类"。

2.与第一种观点完全相反，认为新音乐是形式主义的、脱离大众的，"反映了古典精神的衰颓"。

甚至认为这是一种"反人民的艺术流派，它反映了帝国主义时代资产阶级的颓废没落思想"。

这种看法主要流行于四五十年代的社会主义国家，它的影响直到现在还继续存在，只不过没有先前那么极端，带有那么浓厚的政治色彩而已。

3.20世纪新音乐与历史上的新音乐不一样，它之所以不能被听众所接受，是因为西方整个严肃音乐传统正在走向衰亡。

严肃音乐正在被听众越来越多的流行音乐--爵士、波普、摇滚、布鲁斯以及它们的各种混合物--所代替。

持这种观点的主要以美国音乐评论家普莱曾茨(HenryPleasants，1910-)为代表。

普莱曾茨认为：

这种音乐不仅成为"今天的音乐"，而且开始了"美国黑人时代"。

就像"欧洲时代"曾代替"中世纪时代"(就其发源地来说，也可称作"东地中海-近东时代")一样，"美国黑人时代"正在代替"欧洲时代"。

当世界文明中心向西移动的时候，音乐语言的材料也在向西移动。

4.以德国哲学家、社会学家和评论家阿多诺(TheodorW.Adorno,1903-1969)为代表，他也认为现代音乐面临危机，但不认为美国黑人音乐将代替它。

阿多诺认为：

现代音乐同它所处的社会之间的关系本质上是一种否定的关系，它与统治阶级意识形态相对立。

作曲家面对异化的社会，"无情地、逼真地表现了现代人所受的苦难"，是向社会发出的一种"抗议"和"反叛"。

因此，阿多诺肯定勒伯格及其学派的创作，不仅抨击美国黑人音乐，指出这是一种商业音乐，也反对像肖斯塔科维奇和布里顿那样的作曲家，认为他们代表了美学上的一种妥协。

5.20世纪音乐处于"一个正在被开拓和探索着"的过程之中。

上述的每一种看法都不是没有一定的道理，即便是

第1、2两种截然对立的观点，我们也可分别找到足够的事实依据来加以说明。

例如：

1913年3月和5月，分别在维也纳和巴黎上演威伯恩《六首管弦乐曲》(op.6)等作品和斯特拉文斯基的《春之祭》，前者引起一场武斗，最后只好叫来警察维持秩序；后者引起了本世纪音乐会中最大的骚乱之

一。

可是今天，这两首作品都已成了音乐会的保留曲目。

同样，我们也可举出一些荒诞的例子：

乐队指挥看着画有五线谱的玻璃缸内蝌蚪的上下游动来决定乐队演奏的音高变化；钢琴家上台，爬到钢琴里面，坐在琴弦上，意味着这首作品不是由钢琴家来弹钢琴，而是由钢琴来弹钢琴家。

作曲家企图用一些无聊的偶发事件和耍弄小把戏来掩盖自己创作上的无能。

难道这样的"音乐"将来有一天也会得到公众的承认吗?不过，就个人来说，对上述5种看法，我更倾向于第5种。

20世纪虽然产生出一批堪称优秀的作品，它们已被列入音乐会或舞台表演的保留曲(剧)目之中；但是，对比19世纪，20世纪留给我们的更多的不是伟大的作曲家和他们的优秀作品，而是各种创新的思想和技法。

经过长达一百年时间的探索，经过几代人的努力，无论如何，现在的音乐调色板色彩缤纷的程度，是历史上任何一个时代所无法比拟的。

"几乎没有哪一个时代像20世纪这样在音乐形式和技巧方面提出了如此诸多的问题。

"20世纪富有创新精神的作曲家们，每个人都为此作出了自己的贡献。

开花结果有的在今天，但大量的也许会在明天。

就像有的作曲家往往有他的探索期和成熟期一样，20世纪音乐在整个西方音乐历史发展长河中就是另一个重新开始的探索期。

比起成熟期来，探索期显得稚嫩，但是如果没有前期的探索，哪来后期的成熟?就20世纪本身来说，音乐也在发展。

今天，我们可能赞赏某些发出奇妙音响的电子音乐作品，但是它们之所以有今天，离不开当初以失败告终的噪音音乐试验；我们也可能赞赏潘德雷茨基那首震撼人心的《广岛罹难者的哀歌》，但是它的成功离不开当初考威尔"可笑地"用拳头敲击钢琴发出的"音块"声响效果。

(四)70年代以来，严格地说，60年代末以来，作曲家们很少再固守什么教条，忠实于某一特定流派，达姆施塔特(暑期班)独领风骚的时代过去了。

不少作曲家继续运用以往的音乐语言写作，各种流派和风格仍然存在。

与此同时，出现了新的动向，即一定程度的所谓"回归"现象，传统又受到重视。

例如，50年代时，威伯恩是那么受人推崇，而同属新维也纳乐派的贝尔格却因为他的作品更多的结合了19世纪浪漫主义传统而显得"陈旧"，如今，当传统再次受到重视的时候，贝尔格又变得"新鲜"起来；美国作曲家巴伯，曾被认为是一位守旧的浪漫派，如今，也被当作"先知"受到重新评价。

回归，既是对传统的肯定，本身也是一种发展。

它不是简单的重复，而是另一个层次上新与旧的融合。

既然传统又成为可以接受的事实，那么，什么是新的?什么是旧的?界线已经不清。

简约派是最先起来反"反传统"的。

它既是一种标新立异，又是标新立异的对立面。

它是有调性的，甚至是悦耳的。

简约派是对序列音乐的反叛，同时也受到非西方音乐的启发；"重复"是它的基本特征：

通过自始至终保持同一节奏类型，在旋律、和声、织体等细部不断变化，从不变中求变，从平淡中求新奇。

后期的简约派作品远比它刚开始时复杂、精致。

现在，简约派已发展成为很有影响的一个流派，不仅有器乐曲，也有舞台作品，如格拉斯(PhilipGlass,1937--)的歌剧《爱因斯坦在海滩上》(1975)、亚当斯(JohnAdams，1947--)的歌剧《尼克松在中国》(1985)等。

新浪漫主义更是以现代主义与浪漫主义相结合的产物。

它是七八十年代出现的一个新流派。（7、80年代的变化可以扯上这个理由）

它要求音乐有调性，以传统的功能和声为基础，比较注重感情表现，而且经常引用19世纪浪漫主义作曲家的音乐材料。

但它又不同于19世纪的作品，经常使用20世纪才有的语言和手法。

70年代前后，不少作曲家退出实验音乐创作，重新写起有调性的或有调性与无调性相结合的音乐，如美国作曲家罗克伯格(GeorgeRochberg)。

潘德雷茨基是另一位"往回走"的重要作曲家。

1964年左右他的创作风格也从先锋派转向传统，如《小提琴协奏曲》(1976)、《波兰安魂曲》(1984)等。

另一位波兰作曲家戈莱斯基(HenrykGorecki，1933--)，曾经长期使用各种先锋派手法，转折点的到来是在1976年创作了一首以抒情见长的《第三交响曲》("悲痛之歌")，歌词采用了二战时囚徒刻在奥斯维辛集中营墙上的诗句。

阿根廷作曲家卡盖尔(MauricioKagel)的管弦乐曲《没有赋格的变奏曲》(1972)、德国作曲家亨策的《特里斯坦》(1974，为钢琴、管弦乐队和录音带而作)、俄罗斯作曲家谢德林的舞剧《安娜·卡列尼娜》(1972)也都是与新浪漫主义有关的作品。

第三潮流也是一种"融合"的音乐。

它主张把西方现代专业音乐的创作手法和特点与各民族的流行音乐形式结合起来。

最初主要是指爵士乐与西方艺术音乐两者的结合，后来又有所发展，融进了美国黑人音乐及其他民族的传统音乐。

今天，随着各种音像器材的普及，流行音乐的传播达到空前规模，摇滚乐无处不在。

在西方很多音乐院校里，都开设有爵士乐课程，学生们也可以很方便地接触到非洲、印尼、日本、印度和其他地区的音乐，这是二战前所无法想象的。

与第三潮流有关的作曲家有的来自严肃音乐领域，有的来自流行音乐领域。

其实，如果借用第三潮流这个名词，来包括严肃音乐与流行音乐之间正在涌现的、日益扩大的中间地带的话，那么还可以提到新时代音乐(newagemusic)、世界音乐(worldmusic)和其它各种各样轻型音乐。

尤其值得注意的是90年代刚刚在美国兴起的一种流派"全能主义"(totalism)。

它的主要特点是：

作曲家的作品既要使一般听众觉得好听，能够打动他们的内心，又仍然保留了足够复杂和高难的音乐技巧，以吸引趣味更为高雅的音乐听众。

全能主义音乐现在方兴未艾，有相当一批作曲家在从事可以被称作全能主义的音乐创作。

最有代表性的如劳斯(MikelRouse，1957--)，他的《快速挺进》(QuickThrust，1984)是一首十二音的摇滚乐。

十二音的音列出现在几个不同声部，音高没有变化，但在节奏上，按照希林格体系，有着极为细致、复杂的多重组合。

总之，在今天西方音乐创作中，传统与现代、东方与西方、严肃与流行，科技与(音乐以外的其他)艺术等各种成分的采用，使音乐呈现出空前互相融合的性质。

但是这种融合，并不导致另一种统一的风格，或另一种统一的流派称谓，只是出现了更多的不同成分的混合体。

它有点像数学上的无重复全排列，不同的混合体往往又进一步互相融合，又会产生出更多的不同的混合体，以致于当今的许多音乐很难再用流派的概念进行分类。

也有不少作曲家继续循着自己原有的风格进行创作。

西方音乐中的多元化局面，由于现代社会的发展、个性自由的强调而得到进一步的肯定。

越来越多的作曲家认识到：

"真正自由的人将采取一切在他看来是有用和必要的东西，而不管它们是过去的还是现在的。

"确实，音乐风格和语言选择的这种极大自由，使音乐创作领域的多样化倾向超过以往任何时候。

20世纪是一个充满各种音乐实验的世纪，是一个开拓、融合、多元的世纪。

开拓，主要体现在20世纪一二十年代和五六十年代；融合，主要体现在70年代以后。

不同领域的探索和开拓，带来了多元化的局面；随着作曲家自主意识的加强，材料吸取范围的拓宽，以及听众审美趣味的多样化，这种多元化的趋势很可能会进一步发展。

像19世纪那样基本上由一种风格和语言--浪漫主义的音乐风格和语言--占据统治地位的现象，至少在可以预期的未来，很难再现。

人们寄希望于21世纪--它或将是一个比20世纪更为"成熟"的世纪?