

二十世紀的音樂觀和千禧年的新展望

迪諾·康士坦丁尼狄斯

美國路易斯安那州立大學

音樂學院榮譽教授

美國 CMS 作曲家協會董事委員

E-mail: cconsta@lsu.edu

摘要

新紀元的來臨，音樂正面臨它的一個困境。此文論及作曲家和觀眾之間，以及作曲家相互間之隔閡。此外，本論文也談到現代音樂疏離傳統的問題以及創作速食教育的後遺症。此不但說明了為大眾創作或為學術而作的困境，也更呼籲二十一世紀之創作者，應該提出個人發自內心而排除各種外在壓力的真誠創作。

關鍵字：音樂學、音樂創作、音樂教育、當代音樂

壹、序言

多年來，音樂藝術創造了許多重要的學術課程，例如：音樂理論、音樂學、演奏和音樂教育。然而，我們不該忘記其中最早、也是最重要的一門學科，那就是作曲本身。從古至今，作曲一直是其他學科發展的原動力。

眾所皆知，從有人類以來，音樂創作即是人類生活的寫照。原始人類藉由歌唱和使用不同種類的樂器來製造聲響，以表達其個性和行為模式。因此，作曲本身是一種內在思想的表達方式，每一個獨立個體都擁有他自己獨特的表現力。的確，每位作曲家都想展現別人從未有過的藝術新思想，而這不僅是在追求個人自我滿足而已；它其實也是每個人自我內在的聲音，希望將此訊息傳遞給另一個人。簡單說，它就是一種溝通的過程。

此外，對於作曲家來說，渴望運用一個有意義並具說服力的方式，去傳遞這個自我訊息，其思緒的發想，是與上述具有異曲同工之妙的。基於此點，其他學科便開始介入：理論穩固了此內在聲音的條理、音樂學審視研究它、而表演藝術則會展現它最具可能的完美風格；還有，音樂教育大體說來是教導人們如何去瞭解這個聲音。當然，以上幾項論述也會因不同的地域性、文化性和各自的傳統背景而有執行上的差異。

對於大多數人而言，我們對音樂情感表達的基礎乃繼承了十七、十八和十九世紀的歐洲古典音樂傳統。許多偉大的音樂確實創造於這些時期，而鄰近的區域性亦可產生特殊的作曲法。而今，由於二十世紀的通訊成就和發展，創意透過科技例如電腦、無線電台、電視，與激增的旅行機會等等，人們現在可以利用全球性資源作為他靈感來源的財富，諸如此類是前幾世紀的音樂家所意想不到的。資源豐盈造就了無數的選擇。因此，所有的音樂相關學科也受到了影響與擴展，同時許多的爭議也因此產生了，但是，作曲的基礎仍舊不變。它是根本的、也是最重要的一門學科。它永遠是內在思想的一種表達以及個體獨特的表現之道。所有其他的變動皆關係到這些想法或訊息的傳達。奇特的是，這些變動在溝通上卻造成了作曲家之間的嫌隙，並拉遠了聽眾對此音樂的距離，這種疏離感是二十世紀作曲的一種獨特性—彼此間老死不相往來的音樂創作。

此篇論述並不是要探討它的原因，而是期望在新的紀元裡，能夠尋求一個確切的彌補方式。它也是我對音樂工作者以及作曲家們的呼籲，並期許能夠參與這個補救的方式，重新拉回那份融合並重新喚回觀眾。

貳、新音樂和觀眾

我在 CMS 作曲家協會董事委員（CMS Board Member for Composition）的就職演講中，就已提出了關於整個二十世紀以及當代作曲家的音樂創作導致了音樂會聽眾分歧的看法。它處於沒有和其他藝術如戲劇、藝術、雕塑、詩歌和舞蹈等相互分享的狀態。相反地，其它的藝術似乎與它們的贊助人有比較友好的關係。這是我們作曲家們在千禧年應該要討論與解決的問題，就此事，我期待能與大家分享我的觀點。

我認為，導致上述觀眾分裂的一個主要理由應歸咎於現代作曲家對觀眾的態度，以下為我的一些見解：

在課程不斷的擴充之下，它已限制了我們對過去傑出作曲家的作品研究與了解的程度。一般而言，他們的音樂對於年輕一代的作曲家已經變得陌生且常常不被他

們所賞識。許多年輕作曲家相信他們可以藉由對過去音樂形式的完全忽視之態度手法，來創造出具現代感的當代音樂。於此，釐出一條適當的研究捷徑，在各擁其主的時局中就變得十分重要，此觀點也為許多重要的學府所認同與鼓勵。就在這種動盪不定的狀況下，如果此類新式課程的宗旨或需求，是要包庇「世界音樂」，則它同時勢必要刪減許多傳統的音樂課程，其中也就當然包括了作曲課程。不單只是上述這些現象，我們所熟知的那些缺乏古典經典作品節目的大眾媒體們，也都正在不斷地削弱、啃食年輕一代作曲家的知識背景與素養。

然而觀眾並不會去關心這些問題。實際上，他們開始在古典音樂的作品中尋找他們所喜愛的及有興趣的好音樂，直到他們對樂曲可以瞭若指掌後，才會再轉向新音樂的領域。因此，觀眾和年輕作曲家有著不同根本的音樂經驗，彼此的分裂於是乎產生。以我所見，「世界音樂」一詞並不意涵著繁盛的歐洲古典音樂在內。為何會如此呢？歐洲不也是世界的一部分嗎？歐洲的古典音樂之風靡不只是被歐洲人所熱愛，它同時也被全世界所熱愛。一個遠從中國或日本來的小提琴天才，經由多年的鑽研與苦練，卻只演奏世界音樂，排除了任何一首孟德爾頌、莫札特或者貝多芬的小提琴協奏曲？就只因他們的國家不在歐洲，這會顯得極為荒謬吧。

長期以來在我的記憶中，大家的觀念是，如果美國的音樂作品中含有歐洲的元素，而當它又與卓越的歐洲音樂作品相較時，就會被視為是較不重要的作品。但這之間的差別與關聯是非常含糊不清、也不是和善的。所謂的關聯，無非是在於歐洲的音階形式、和聲學的結構、配器、或者是熟悉的曲式？但是這又如何呢？作曲家的風格才是區別其差異的指標。例如，我們都可以辨別出柯普蘭(Copland)的作品，同時我們也可以看出其它美國音樂的獨特之美。所以，根本不需要去管所謂的「歐洲關聯性」這回事，美國作曲家的作品絕非次於歐洲的作曲家作品。

現今承襲傳統音樂手法的作品，會被年輕作曲家視為「保守」，因此，這類的作品就被視為不好、沒價值的。這種現象甚至於出現在重要學院裡的資深作曲家身上，他們並且還鼓勵這樣的作風。然而，他們卻是承襲傳統脈絡的資深作曲家，這其實是極為矛盾的一種心態。我常常提醒我自己的學生，在二十世紀裡最成功的作曲家，無論是美國人或歐洲人，皆應該知曉如何奠基傳統素養與承先啓後。

再回到作曲教育的主題。以我所見，大多數的年輕作曲學生們不僅不瞭解且漠視了貝多芬的四重奏、也對莫札特的歌劇或是舒伯特的藝術歌曲，皆所知無幾。我甚至在無數次的場合經驗中聽到老師對學生說：「不需對此擔心，作曲教學手法總是不斷的推陳出新」。難道現在的藝術家已不再鑽研達文西了？或者當代戲劇研究也不再重視莎士比亞了？

總而言之，有些大學或學院的老師們略過了應有的基礎傳統訓練，而直接躍進到新音樂的詮釋與創作，但是聽眾並未作好面對此種突變的欣賞準備，所以我們因

此失去了他們。我懇切地期望在這新的紀元裡，作曲家是可以再次的贏回他的觀眾的一那一群可以支持我們的好聽眾。我已經厭倦重複聽見他們禮貌又善意式的欺騙說：「哦，這將是一場當代音樂會，抱歉我沒辦法去，我剛好有別的事要做。」

參、二十一世紀的音樂創作

接續著我先前兩篇有關二十一世紀新音樂的未來發展之見解，在此，我想要再從不同的角度來分享關於這方面的見解。如上所述，二十世紀下半葉的作曲家，尤其是 1950 年代末期的作曲家們，由於過往作曲家的成就對他們產生壓力，他們便創作某些特定作曲方式和風格的音樂。想要佔有一席之地的作曲家一定要採用 12 音列法（12-tone system），而正宗的音樂更專橫地將複奏、民俗音樂以及調性（tonal considerations）排除在外。這樣的情況引起了一股反抗的風潮，並有許多「主義」隨之產生，例如極簡派（minimalism）。這股顛覆傳統、開拓新路的風潮造成許多特別技巧（extended techniques）的濫用，使得許多作品只是純粹為了展現新音響效果，而毫無音樂意義。這個趨勢尤其在學院裡被過度縱容，而完全忽視了聽眾。而近來又盛行另一股反向的風潮：超理智主義（super-intellectualism）作品以及特別技巧，現在都被娛樂產業的平民主義取代，這與電腦資源唾手可得是同時並進的潮流。

學院派人士對於這些「主義」總是三分鐘熱度。我常聽到我同事們說這句話：「…這是一種新的作曲方式…」。這種作法由於常被電視、廣播電台等媒體播放，它所獲得的商業成功受到交響樂團、社區樂團甚至歌劇院的主事者重視。亟需票房大賣的因素，便是促使了在音樂製作中利用流行樂、爵士樂以及搖滾樂的元素來吸引觀眾的作法。商業角度的想法是：「去聽流行音樂會的聽眾也會來聽古典樂。」也當然不幸的是，事實上剛好相反。古典樂聽眾之所以也會轉去聽流行音樂會，是因為流行音樂聽起來較為平易近人。而反之結果：當音樂廳演奏貝多芬、莫札特、巴爾托克和史特拉文斯基作品時，就會出現有一半以上空席的現象，類似的音樂社交對話也是差不多如此冷淡。

這種情況影響到企圖博得更多掌聲的年輕作曲家們。為了得到重視，前文提到所謂的「輕音樂」或「流行樂」便成為他們非常重要的靈感來源。當然，巴爾托克和其他偉大的作曲家也採用民俗音樂，但他們會去蕪存菁後再以自己獨特的作曲風格呈現出來。但今日，在商言商，這樣的作法還是不夠有效的：民俗音樂、搖滾樂、黑人舞曲（zydeco）的元素應該立即就能聽得出來，所以將知名曲調改編成交響樂便有快速成名的可能。關於這點我有兩個經驗想跟讀者分享。

我故鄉希臘約阿尼納（Ioannina）市的一個協會希望我寫一齣有關亞歷山大大帝

母親奧林匹雅絲（Olympias）的歌劇。奧林匹雅絲出生於約阿尼納市所在的伊皮魯斯（Epirus）區，因此所有參與者都對這個想法興致勃勃，直到協會給我許多應該如何創作這部作品的意見：「應該沒有任何不和諧音…沒有複調…使用希臘皮魯斯區的民俗音樂…很簡單…就像流行音樂…每個人都懂也都會喜歡…」，一個月前我按照我對於這類觀點的想法回了信給他們，至今沒有收到任何進一步的回音。

另一個故事發生在去年四月，我擔任指揮的路易斯安納交響樂團（Louisiana Sinfonietta）演出了一場音樂會，演奏與路易斯安納相關的作曲家曲目，這所謂的相關可能是其出生地、求學或居住地等。兩天後，本地報紙的娛樂版主筆便教育本地認真的作曲家該如何作曲，應該要使用像是黑人舞曲、藍調、卡將樂（Cajun）、流行樂等類型的音樂元素。他建議我們如果想要被當成與路易斯安納有關的話，應該要使用這些元素作為靈感來源，否則我們的音樂在今日的樂壇上將無立足之地，尤其是在路易斯安納州。

在上述所有的因素及潮流的影響下，我不禁懷疑作曲家抒發己見的空間何在？他或她的生活、背景、想法、想表達的訊息、個人特質在哪裡？難道作曲家們一定得受今日商業活動及物質社會的影響、或者受制於 1950 年代晚期的知識分子潮流嗎？讓作曲家自由發揮、不受時代潮流的壓力、自在地表達自我、使用自己的語言及思考方式，這樣難道不是最好的方式嗎？所有既往的偉大作曲家們都是在樂曲中融入自己獨特的聲音詮釋。聽眾們能夠感受到他們的偉大之處，並對於他們的呼喚做出回應。作曲家自我聲音的理論在音樂中創造出許多方向，而不是反而讓它變得狹隘了。

儘管有上述的諸多壓力，我們還是該留一個空間讓當代作曲家們擁有自由表達個人意念的自由創作。如果這樣的期待真的能夠實現，那麼二十一世紀將會有極豐富、又無可限量的重要音樂創作作品問世。

肆、另一種思考脈絡

我願祈神賜福給那些從小就註定要為音樂奉獻一生的天才們。而阿瑪迪斯·莫札特，當然爾是其中的一位。誠如大眾一般，這些人要找尋自己未來的專業發展期盼，可謂是一種從童年起就非常個人化的經驗；並且，他們也很難為自己將來的前途方向作出選擇，甚至是要如何去面對以後不可知的未來結局，這都是一種掙扎。不過，這難道說：這些奉獻在音樂工作上的人們，最好是應該要去選擇從事諸如法律、醫學、經商的賺錢工作，甚或是去當個數學家也好？因為從事這些事業的收入，肯定是比從事藝術工作更能讓他們在生活經濟上無憂。而既然選擇了音樂這條路，

也或許，他們也應該要開始學著去做一些賺錢的小生意，以便來支撐他們對藝術的渴望與夢想。在音樂領域的職業中，理論作曲這一行的未來名利前途，總是模糊不清、沒有保障；因此，一般人在理論作曲之外，若能同時選擇比較容易謀生賺錢的專長，例如攻讀演奏學位或是取得音樂教育學位等，這會讓他們在財務上得到一些比較穩定的收入保障，如此也才得以安心的透過作曲創作，來成就他們對音樂的最終夢想慾望。但也或許，他們這樣的天籟作曲美音，在有機會傳遞給任何人聆聽之前，即被埋葬於荒煙蔓草中也說不定。

此外，對於理論作曲家的專業與生存問題，身兼多職也是一種生涯的選擇，就像查爾斯·艾維斯（Charles Ives）一樣，一方面以一個普通的職業來謀生，而另一方面也同時當個創作出不朽作品的兼職作曲家。不可否認的，除了藝術之外，是有更多值得選擇的專業工作可以從事。就以目前許多學習機構以及政府部門也都提供了不少就業的可能性來說，一個音樂人要身兼多職，在現今是相當普遍的。就一般音樂領域職業中比較特殊的理論作曲家來說，其未來的出路可能會在於：（1）學術界的理論教學研究，或是（2）當個自由作曲家。前者的工作因為有固定的收入，所以可以讓生活有更多的保障，因此，這類的作曲家可以盡情鑽研於新曲樂的實驗作品上，但同時這也將更難以判斷出其在音樂上的才華能力是否有所不足。而相較之下，聽眾對自由作曲家的期待，則是想紮紮實實的聽到其嘔心瀝血的經典樂曲，而不是那種把自己當成是實驗聽眾的實驗樂曲，所以沒有足夠實力的理論作曲家，是無法從事後者的職業的。

學術界的音樂作品往往過於深奧堅硬（或許只適合某些知識分子），這種作品好比怪異又難以理解的無字天書一般，這並非是一般普羅聽眾所期待聆聽的東西。但是如果當一位學院派的作曲家需要群眾來認同他的作品時，則他就有可能會立刻採取一些創作手法上的改變；他當會捨棄冷僻的學院教條法則，改而寫作出以迎合大眾的音樂，而那些苛刻的研究就留給他的學生們繼續埋頭苦幹下去。通常在這種情形之下，這些作曲家們是絕對需要優異的資質才得以成就好作品的，但他們往往卻是明顯地缺乏了這種天賦。也因此，這種為迎合聽眾品味所做出來的作品，便會是相當極端而難以欣賞的，其通常的結果是出現一些不和諧的聲音被以極度簡化的手法處理了或是被沒有和聲結構的東西頂替了，甚至這些不和諧的聲音被以節奏律動來掩飾掉了，並且，也沒有了對位聲部和其它足以增添音曲美妙幻化的元素存在，此也就更別提能讓樂曲更加悠揚的旋律轉換了。簡而言之，此類作曲家們誤以為聽眾們會較偏愛這種簡易的音樂，但其實，這類曲樂就只有一字「單調」足以形容之。

最近另一種作曲手法也引起了我的注意：想腳踏兩條船的跨界創作作曲；也就是作曲家想右抓學術風格而左攬大眾品味。但其結果是：前者凶多吉少，而後者也索然無味。但對於一位長袖善舞的作曲家而言，為了生存，這是一個顯然可以接受

的妥協模式！但反觀身為自由作曲家者，其就少了如此的奢華福報，也因此自由作曲家們唯有盡全力地，由如往常用最誠懇的手法去努力創作以獲得公眾對他的作品肯定。

以上對當今學術作曲界的敘述或許是尙無歷史典據可比擬的。在本質上，這些現象應當是現今的文化產物。我不相信過去會有作曲家是以上述的方法去思考其創作路線的。他們只是單純地創作其所愛，而毫不受到任何曲樂風格的約束妥協；他們只想以他們最真誠的能力所及方式，透過由衷的作曲將他們心靈的語彙美音，傳達到聽者的心坎裡。總之，好的經典作品，足以流芳百世；有所不及的，至少他們曾經努力活過。

伍、結語

真誠的曲樂是源自作曲家的心靈深處，就讓我們的音樂創作回歸樸實，然後，秉持著我們每一位作曲家的個人特質，將之深深烙印在人音合一的曲目上吧。二十一世紀的音樂作曲，也許是需要回歸到這種獨特的個性化作曲家典範上，就如同巴哈、莫札特、貝多芬、史特拉汶斯基、巴爾托克等人。在最近一些學院音樂協會的作曲研討會期間，我很榮幸又愉悅地聆聽到了一些頗有質感的音樂。從中，我很明顯地意識到了：個人風格的作曲動力已經逐漸投射在新一波的作品上了。真期待這種氣象能擴及到樂壇的每一處角落，也更渴望隨後繼起的年輕作曲家們的音樂作品，也都能不受學院派或世俗風的拘束，而真誠盡情地揮灑出美麗的樂章。

參考文獻

- Avni, T. (2001). *Music in Time: Special Issue Following the Symposium on the Art of composition*. Jerusalem Academy of Music and Dance.
- Brindle, R. S. (1987). *The New Music: The Avant-garde Since 1945*. Oxford University Press, 3-6.
- Cann, S. (2007). *Building a Successful 21st Century Music Career*. Thomson Course Technology Published.
- Chadwyck-Healey, Inc. (1946). *Music Journal*. Elemo Publish, 38.
- Council of Europe. (1983). *Music Industries and Creativity : Papers Presented to the Symposium*. Council of Europe Published.
- Dahlhaus, C. (trans. by Clayton, A. & Puffett, D.), (1987). *Schoenberg and the New Music; Essays*. Cambridge University Press, 42-44.
- Dolfsma Wilfred, (2004). *Institutional Economics and the Formation of Preferences: The Advent of Pop Music*. Edward Elgar Publishing, 21-52.
- Ewen, D., (1949). *American Composers Today: A Biographical and Critical Guid*. H.W Wilson Co. Published.
- Mary, S. (1977). *The Composer, His Audience, and Musical Understanding*, University of Cincinnati Published.
- Pavlakis, C., (1974). *The American Music Handbook*. Free Press. Original from University of Michigan, 311.
- Storey, J. (1998). *Cultural Theory and popular Culture: A Reader*. University of Georgia Press, 200-212.
- Whittall, Arnold. (2000). *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press.