

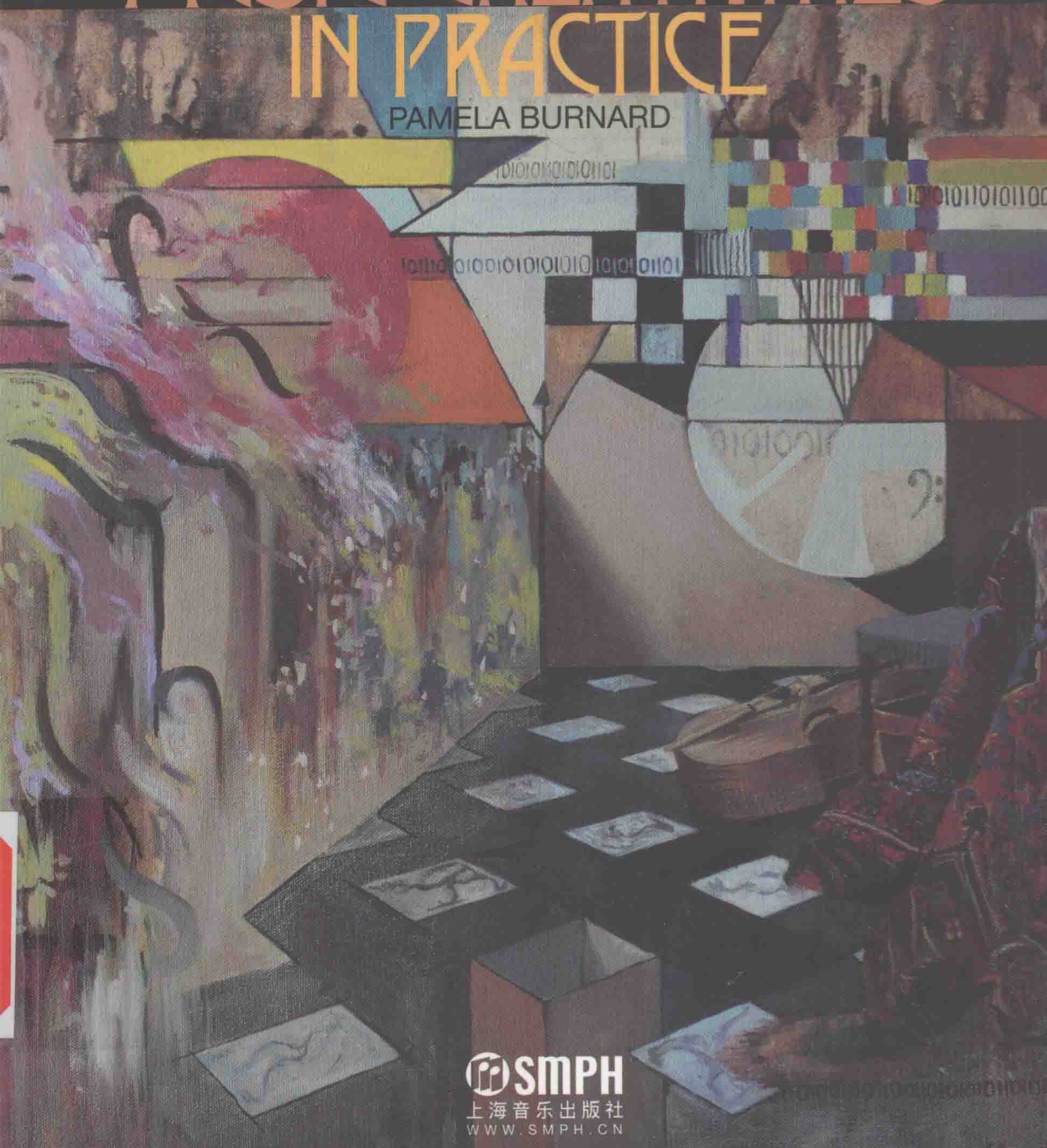
SMPH
原版引进
ORIGINAL EDITION
LICENSING

帕梅拉·伯纳德 著 喻意 译

实践中的音乐创造

MUSIC CREATIVITIES IN PRACTICE

PAMELA BURNARD



SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

帕梅拉·伯纳德 著 喻意 译

实践中的音乐创造

IN PRACTICE

PAMELA BURNARD

上海音乐出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

实践中的音乐创造 / 帕梅拉·伯纳德著; 喻意译 -

上海: 上海音乐出版社, 2015.11

ISBN 978-7-5523-0839-6

I. 实… II. ①帕… ②喻… III. 音乐创作 IV. J604

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 098678 号

© Oxford University Press 2012

Chinese Version © Shanghai Music Publishing House 2015

"MUSICAL CREATIVITIES IN PRACTICE, FIRST EDITION" by Pamela Burnard was originally published in English in 2012. This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

书 名: 实践中的音乐创造

著 者: 帕梅拉·伯纳德

译 者: 喻 意

出 品 人: 费维耀

责任编辑: 段劲楠

封面设计: 陆震伟

印务总监: 李霄云

出版: 上海世纪出版集团 上海市福建中路 193 号 200001

上海音乐出版社 上海市绍兴路 7 号 200020

网址: www.ewen.co

www.smph.cn

发行: 上海音乐出版社

印订: 上海图宇印刷有限公司

开本: 700×1000 1/16 印张: 24.75 字数: 416 千字

2015 年 11 月第 1 版 2015 年 11 月第 1 次印刷

印数: 1-2,000 册

ISBN 978-7-5523-0839-6/J · 0760

定价: 58.00 元

读者服务热线: (021) 64375066 印装质量热线: (021) 64310542

反盗版热线: (021) 64734302 (021) 64375066-241

郑重声明: 版权所有 翻印必究

谨以此书献给布伦特

作者致谢

在本书的写作过程中,我得到了很多人的帮助。本书介绍的19位音乐家来自不同领域,他们都取得了卓越的成绩。感谢他们从本书写作之初直到出版,慷慨地向我提供帮助、接受采访并与我互通邮件。

感谢安娜·威廉姆斯(Anna Williams)在早期研究中做出的贡献,感谢苏珊·伯纳德(Susan Barnard)和苏·康拉德(Sue Conrad)的转录工作,同样,我要感谢剑桥大学的同事坚持不懈的付出,特别是迈克·杨格(Mike Younger)、保罗·安德鲁斯(Paul Andrews)、莫拉格·莫里森(Morag Morrison)以及理查德·希克曼(Richard Hickman)。

感谢同事与朋友们在本书写作过程中给予我的支持。感谢利兹·特雷(Liz Tray)、塞西莉亚·比约克(Cecilia Bjork)、加里·斯普鲁斯(Gary Spruce)、马丁·克鲁南(Martin Cloonan)、莉亚·卡多斯(Leah Kardos)、加斯·斯塔爾(Garth Stahl)、迈克尔·皮尔森(Michael Pearson)、格兰·拉德纳(Glen Ladner)以及查理·福特(Charlie Ford)在关键时期为原稿的不同部分提出的意见和反馈。特别感谢克里斯汀·姚(Christine Yau)、安娜·汪(Anna Wong)、罗伯托·瓦朗特(Roberto Valente)以及克里斯汀·瓦茨(Christine Watts)在本书结稿过程中做出的重要贡献。

感谢剑桥大学出版社工作人员马丁·鲍尔(Martin Baur)、夏洛特·格林(Charlotte Green)、艾比盖尔·斯坦利(Abigail Stanley)以及兼职工作人员洛特卡·辛哈(Lotika Singha)和金·斯特林格(Kim Stringer)为本书出版提供的支持及付出的热情。

最后,也是最重要的一点,感谢家人对我的爱,感谢丈夫布伦特(Brent)对我的耐心和信赖。

原著书评

P. 伯纳德教授因研究创造力享誉世界，此书语言优美，对音乐创造力的社会属性作出了客观中肯的评价，定将不负众望。作者从多种音乐的创作背景入手，探索了“现实世界”中的音乐创造力，给音乐教学活动带来了很大启发。未来，此书将成为教学活动的必读书目，对于致力于多元音乐世界中创造力的研究人员而言，该书也不可 unread。

伦敦大学教育学院，音乐教育学教授

露西·格林 (Lucy Green)

此书探索分析了各种各样的音乐创造实践，意义非凡。此书研究方法扎实，通过参访多个音乐创作人进行实证研究，并对研究材料进行全面的理论分析。P. 伯纳德教授在书中提到多种音乐创作实践，既包括创作型歌手、DJ 和原创乐队的创作活动，也涉及经典音乐创作、即兴创作和互动性音频设计等活动。她将这些看似与音乐场域不相关的创作活动联系起来，从社会文化角度探讨了音乐创造力。结合创造力大师米哈里·奇克森特米哈伊 (Mihaly Csikszentmihalyi) 和皮埃·布尔迪厄 (Pierre Bourdieu) 的相关理论，此书破除了人们对音乐创造力的误读，为音乐教学提供了有益的指导。伯纳德教授开音乐创造力研究之先河，为音乐创造教学活动提供了方法上的指导，巧妙地让诸多创意成为现实。从诸多方面来讲，该书都是音乐创造力研究的前沿之作，也丰富了该领域的著作。

纽卡斯尔大学教授、《创造力与文化生产》一书作者

菲利普·麦金太尔 (Phillip McIntyre)

此书内容精彩，语言优美，不仅对音乐创造力研究充分，理论依据也颇为详实。对喜欢音乐的任何人来说，该书都不失为饕餮盛宴之作。

剑桥大学教授

戴安·雷伊 (Diane Reay)

此书极大地改变了我们对当代音乐创作活动的认识，它着眼于音乐创作的社会环境，通过实证研究和理论分析，加深了人们对音乐创造力的理解。该书文风优美，论证充分，不仅为音乐创造力研究提供了理论框架，而且列举了不同领域音乐家的创造性活动，为其论证提供了实例支撑。对当今复杂的音乐创造活动感兴趣的任何人来说，此书都不可错过。

美国西北大学本尼音乐学院音乐研究处处长、音乐教育学教授
约翰·贝蒂（John Beattie）和皮特·韦伯斯特（Peter R. Webster）博士

长久以来，对贝多芬的过度崇拜使我们对音乐创造力产生了误读。本书通过广泛剖析不同类型的音乐创作活动，生动形象地阐述了创造力是如何在日常创作实践中产生的。同时，书中也探索了音乐创造力对音乐教育的影响。伯纳德对“音乐创造力”的详尽论述无人能及。

不列颠学会会员、剑桥大学音乐教授
尼古拉斯·库克（Nicholas Cook）

无论从深度还是从广度来讲，本书都堪称一流。伯纳德采访了19位世界知名的音乐家，足迹遍布英国、欧洲和澳大利亚，采访对象包括原创乐队、创作型歌手、俱乐部DJ、当代古典音乐作曲家、即兴演奏家以及创作游戏音乐的音频设计师。这必定花费了数年时间。本书最精彩的部分在于接受采访的各位音乐家对自己创造实践的叙述。伯纳德教授以敏锐的思维捕捉到了每位音乐家独特的创造力，并据此认为，当今世界不存在唯一的音乐创造力。相反，我们应该称之为“多样的音乐创造力”。同时，接受采访的音乐家也指出了音乐创造力的合作性和社会性。此书一经出版，便消除了人们对19世纪浪漫主义天才作曲家的过度“神化”。

美国圣·路易斯华盛顿大学教育学副教授
《团队天资与创造力解读》一书作者
凯斯·索绪尔（Keit Sawyer）

P. 伯纳德教授的新著从社会学的角度阐释了音乐创造是如何产生的，对音乐教学有何影响，它挑战了传统观点，加深了人们对音乐创造力的理解。本书内容安排精妙，研究全面，关注读者需求，能够引发读者共鸣，对社会背景中的音乐创造力

探索实践具有很强的实际指导意义。

英国艾克赛特大学和开放大学教授

安娜·克拉夫特 (Anna Craft)

当下,对音乐创造力的研究不断深入,《实践中的音乐创造》一书改变了我们对音乐创造力的看法,它对音乐学习产生了巨大影响,因而在竞相涌现的新一代著作中占有独特地位。该书将创造力与所谓的“艺术”、天才和标新立异分割开来,从团队、观察和学习的角度研究创造力的产生。因此,在音乐教学过程中,我们对创造力的理解不能再局限于传统的教学模式。

我们往往认为音乐天才不需要接受专业学习,他们天资过人,遥不可及。该书为我们真实地展现了音乐创造实践中的习性,将我们从盲目崇拜中解放出来。同时,本书也让我们开始关注音乐学习和演奏中的创造性,这在我们日常生活、学习和工作中十分常见,我们也可以不断学习借鉴。伯纳德教授的研究解开了复杂的音乐创造力的神秘面纱,我们由此可以在教学过程中有意识地致力于音乐创造活动。

昆士兰科技大学ARC创意产业研究中心副教授

艾瑞卡·麦克威廉姆 (Erica McWilliam)

此书破除了人们对儿童音乐创造的误读,弥补了该领域的不足,意义重大。该书提供了一个框架,阐述了不同创作背景中的音乐创造力以及音乐创造力是如何在现实实践中产生的。对此,我尤其欣赏。这种创造性的思维不仅能够激发音乐教育领域中的创造意识,还将对该领域的理论研究产生深远影响。

澳大利亚墨尔本大学墨尔本音乐学院奥蒙德学院院长

盖瑞·迈克匹森 (Gary McPherson) 教授

此书理论依据充分,实例丰富,纠正了西方社会对创造力单一狭隘、先入为主的认知,为音乐教育中多元的音乐创造力提供了框架,奠定了基础。

澳大利亚格里菲斯大学昆士兰音乐研究中心

黑博·西博思 (Huib Schippers) 教授

原著序言

在成为教育家、研究者以及作家之前，我还是一名音乐家。我诠释和演奏过的大名家作品成百上千。我熟知作曲家的作品，就像音乐学家熟知音乐、人类音乐学家熟知文化、社会学家熟知社会、心理学家熟知作曲家内心世界一样。从小与音乐结缘，我一直都在学着了解我是谁，我的希望是什么，成为音乐院校培养出来的一名钢琴家会帮助我建立什么样的事业轨道。我把许多名作曲家以及名演奏家奉为榜样，收集了很多他们的肖像与半身像。那时候我对巴赫与贝多芬的关注度远远超过了对女性作曲家、流行歌作曲家或是爵士乐音乐家的关注度，但后者后来对我产生了巨大的影响。这些是我早期的一些实践，可是在我的学习生涯发展过程中，几乎没有给予它们应有的重视。

无论是在大学前还是大学中，我受到的教育只是教我怎样演奏和表演。至于如何去创作，如何像音乐家那样将自己的创意、发现和领悟融为一体，却从未被涉及。我演奏的音乐很少是自己创作的，演奏自己创作的曲目一只手都可以数得过来。但与所有的孩子和年轻人一样，我也曾在家中创作自己的音乐。我甚至还在一个音乐艺术节上演奏了自己创作的曲目，可那次却罕见地没有获得任何奖项，回到家中，我失望至极。于是，我很快学会了其中的“法则”，明白了众多音乐机构主观持有的强权观点——我们必须重视现实社会的品味构成。

我在音乐学院学习了四年。最后一年，我和交响乐队演奏了贝多芬的《皇帝协奏曲》，获得了第一名。但是，我虽然获得了诸多的成就，作曲和即兴创作却从未得到认可。我从小在澳大利亚长大，曾在乡间学校读书。我对音乐学习的长久记忆是老师教课学生上课，以分数为评判标准的考试，在音乐艺术节上的成功表演，参加交流活动，以及去大城市的音乐学院为国际钢琴大师的讲习班进行演奏。

每个人过去的经历都会现实中影响着个人的行动和态度。从音乐学院毕业几年后，我作为一名专业音乐人，在现实面前措手不及，深感挫败。后来我加入了摇滚乐队，用键盘和音乐合成器表演声乐声部。而在获得这样一种创新性身份之前，我作为音乐人的性情和习惯都已经养成。我沉浸在流行音乐的世界中，新的活动让我认识到音乐的多样性、独立性、创新性，它增强了我的身份认同感，为我的音乐

生涯提供了全新的视角。我热爱乐队的活力，热爱音乐、观众和媒体之间的相互作用，热爱音乐的集体创作。高水平的专业技能及多方面的才能使我能够在流行音乐领域担任客席音乐家，我过渡到一个全然不同的音乐世界里，这里有摇滚乐和流行乐。那是我第一次感受到自己和他人的创造带来的喜悦。

一直以来，不管是作为有资质的社会机构，还是从其课程的主导知识形式来说，音乐学校的高艺术姿态在起初即阻断了能打破西方古典音乐垄断局面的其他音乐的发展可能性。在音乐学校，西方“艺术”音乐准则、对贝多芬的崇拜以及对音乐创作的狂热，界定了音乐专业的一些规则。音乐学校重视名作曲家，因此得以保留高品位准则。^[1]

现在回想起来，我的学习生涯能一直持续到攻读儿童音乐创造力专业的博士学位一点都不奇怪。我确实是通过上学才了解音乐的。把音乐老师视为次要及“二等”存在的错误观念助长了音乐专业等级制度的形成，而这些制度仍然约束着现今音乐专业毕业生的发展。我自身的音乐学习就只局限在音乐史和听力训练上。等我真正挣脱这些束缚，尤其是开始在学校教授音乐课程以后，我才意识到，为什么孩子们惧怕创造及其失败。有的孩子（像我一样）选择沉默地逃离、退出或是尽量避开施加在他们身上的创造期望，有的孩子则抱怨制度问题，开始搞破坏，挑战传统。写这本书的经历让我认识到，研究音乐创造并非易事。

在某一领域进行研究，需要追根溯源，展现多方观点，采用能够激发讨论和深度倾听的问询方式，忠实地体现人们的实践与经历——我深知其重要性。所以我去过酒吧，去过爵士乐和摇滚乐的亚文化演唱会，参加过聚会和一些其他场合的活动。这些体验使我开始认识到，音乐专业的等级制度反映在特定音乐类型的定位及地位上。我不断研究在日益复杂、竞争日益激烈的社会文化环境中，我们的生活与工作是多么的制度化。而这种环境中，特定类型的音乐及从属音乐类型的定位要求音乐家打破个人态度及等级制度的障碍。

本书集中讨论研究了现实世界中20位当代音乐创造实践专家的实践行为，追溯了音乐创造力含义的不断变化，并尝试从当代社会学、文化及心理角度，对音乐创造力这一概念进行扩展。书中对音乐创造力的社会构建提出了全新视角，介绍了多

[1] 请参见班尼特 (S. Bennett, 2010) 的一本非常优秀的著作，涉及音乐高等院校、培训中的困境与机遇、古典音乐家的职业准备以及古典音乐职业方面的内容。还请参见珀金斯 (Perkins, 2012) 撰写的对音乐学校学习文化的详尽分析，以及特里安塔弗拉基 (Triantafyllaki, 2008) 的作品成果，他揭露了已证实的有关音乐学校教与学的研究成果，涉及我们对音乐家们在音乐高等院校的教育及培训观念的探究。

种创造实践,帮助构建了音乐行业与教育、艺术家与教育者之间的桥梁和合作关系,促进了虚拟和真实社区的文化发展。虽然我不是研究布尔迪厄的学者,但在研究音乐的多样化创造力方面,我会采用他提出的多种工具方法。

本书强有力地纠正了过去被人们所误读的观念,这些观念仅仅把创造概念看作是单一的活动。书中提出,当音乐创造力在文化历史时空的主体客体间传播接力时,要把它变成多形式的表达概念,对其进行概念扩展。本书以霍华德·贝克尔(Howard Becker, 1984)和麦克·格伦菲尔(Michael Grenfell, 2008)的作品为基础,审视音乐创造力的概念发展历史,探索我们作为生产者以及消费者所相信、所实践的以下几方面内容:

(1) 膜拜浪漫主义陈规,视创作者为天才;

(2) 盲目崇拜^[1]音乐创作,误视其为固定模式,此观念深深植根于其发展历史;

(3) 把高姿态的音乐类型(或“高级艺术”正统观念)奉为圣典,表现在以下方面:主流西方音乐、爵士乐以及流行音乐论述的霸权力量,^[2]个人误识在公众观念养成中的作用,以及把创作人看作是珍视独创性/原创性论述的天才圣人的局限性观点。

关键问题包括:什么原因导致特定类型的音乐创造力与众不同?音乐创造力如何帮助明确生产与消费之间的关系(不管这种关系是来源于社会或宗教资助、市场交换、公共及受补助的文化机构,或是后期资本主义中的多极文化经济)?虽然我知道“音乐”既是单数名词,也是复数名词,但音乐创造力的单数概念并不能反映音乐创造力社会生产的复数概念。本书中,我会讲到音乐创造力的一个复数概念,它兴起于过去的三百年间,在当今占主导地位的、普遍存在的音乐实践中起着重要作用。

本书对“音乐创造力”这一概念进行了扩展,并对把创造者视为天才的浪漫主义陈旧观念以及主流西方音乐和流行音乐论述的霸权力量进行了批判性分析。本书在实验的基础上,深入调查了与多类型音乐创造力相关的主要观点,为超越理论认识与实证研究根深蒂固的地位打下了基础。本书试图阐明:音乐创造不是一个人拥

[1] 请参见高尔(Goehr, 1992)的《音乐作品的幻想博物馆》(*The Imaginary Museum of Musical Works*)。书中作者提出了一个强有力的论证,那就是“基于作品”的实践,这种实践的中心观点是音乐作品完美地形成深受历史与误识影响渗透的杰作。

[2] 请参见布朗宁(Blanning, 2008)的观点,他检视了从对浪漫主义的膜拜到技法等一切因素是如何造就了音乐在西方不可阻挡地崛起之势,使音乐成为最普遍的主导艺术形式。

有或者没有的东西，而是人们一起做的事情。

本书直捣西方音乐传统研究的核心，坚持认为不存在适用于所有音乐的单一音乐创造力。摆在中心位置的是对现代音乐家实践行为的记述，这些专业音乐家包括数字音乐家、电子游戏音效师、社区音乐家、创作歌手、唱片制作人、原创乐队、DJ、表演艺术家以及现代古典及先锋派作曲家。他们的实践记述使我们对多元音乐创造力的推测走向明确与具体。本书挑战了束缚著名作曲家的专有高级艺术正统观念，指出了与单一音乐创造力概念相关的其他观念与认识的错误之处。本书力主进一步研究多元音乐创造力，不应只局限于个人创造天赋理所当然的假设和陈规概念，但同时也要认识到这些概念的历史影响力和持续吸引力。

本书分为三部分。第一部分在概念上对音乐创造力的历史进行了重点介绍，追溯了音乐创造力含义的发展变化，批判了那种把创作者视为天才的浪漫主义陈旧观念。本部分运用了皮埃尔·布尔迪厄（Pierre Bourdieu）的思维工具——场域、习性和资本，同时借鉴了社会现实主义的观点，来说明“正式的”音乐创造不是像它本身所宣称的那样，而是反映了主导社会群体所隐藏的兴趣和经历，并提供了不同创造力类型存在价值差别的例子。

第二部分则采用了布尔迪厄提出的“场域”“习性”“资本”和“实践”思维工具，展现了19位音乐家的现代创新型音乐实践，他们都捍卫了音乐创造力的多样性。有时，他们的工作很难用任一领域或特定行业的简单划分来解释。为了理解这些真实世界的实践，我们需要着眼于音乐家的思考、行动及创作方式，了解他们的实践基础以及实践过程和原则发生的资本基础。

第三部分强调了音乐中教与学的含义。为了更好地理解多元化音乐创造力以及有社会反响的音乐教学实践的发展，我提出了一个理论框架。该框架研究了音乐教育领域怎样与行业经验关联更紧密，至少要知道音乐家在现实世界实践中是如何进行创作的。本部分还讨论了在互联网、数字化学习以及虚拟领域，音乐创造力扩展概念的实施方式。

附录一（方法论与方法）与附录二（理论）对研究这一领域的学生会很有帮助，他们可以从中学到“权威人士”对音乐创造力研究中涌现出的问题与困境的描述。附录三提供了一些补充性资料，包括对已明确创造力的总结以及本书中提到的音乐家参与者的详细信息。附录四指出了儿童音乐创造力的十大误解。

先于本书出版的近代大多数书籍都是关于在实体层面对音乐创造力进行解释的

内容，如人格特质，或者是源于个人努力的创作产品，这种情况是在个人思维的独立运作下发生的。一些书则是关于久已不在人世的西方艺术作曲家们的传记[约翰·斯洛博达(John Sloboda)的《探索音乐思维》(*Exploring The Musical Mind*, 2005)]或是音乐的创造性过程[安·麦卡琴(Ann McCutchan)的《歌唱的缪斯》(*The Music that Sings*, 1999)];还有一些书的受众定位在对不同爵士音乐家世界感兴趣的读者[保罗·柏林纳(Paul Berliner)的《爵士乐思考》(*Thinking in Jazz*, 1994)],或是对摇滚乐团向我们呈现的特定音乐创造实施方式感兴趣的读者[如露西·格林(Lucy Green)的《流行音乐家如何学习》(*How Popular Musicians Learn*, 2002)],或是对文化实践与现代实践感兴趣的读者[如安德鲁·福特(Andrew Ford)的《作曲家对作曲家:现代音乐谈话录》(*Composer to Composer: Conversations about Contemporary Music*, 1993)],或威廉姆·达克沃斯(William Duckworth)的《谈论音乐》(*Talking Music*, 1995),或安东尼·德克蒂斯(Anthony DeCurtis)的《换句话说:艺术家谈论生活与工作》(*In Other Words: Artists Talk about Life and Work*, 2005);另外的一些书提供的还是早已不在人世的作曲家个人世界的奇闻轶事[如安东尼·司多尔(Anthony Storr)的《创造的动力》(*The Dynamics of Creation*, 1991),或者讲述我们是如何与即兴创作及表演的创新活动融合的[凯斯·索伊尔(Keith Sawyer)的《表演中的创造力》(*Creativity in Performance*, 2006)]]。

同样,汇编而成的多学科研究文集则专注于我们如何从不同的科学优势角度,如心理、认知科学、人工智能、计算机建模以及实验心理学方面,来阐释音乐创造力[艾琳·德里格(Irene Deliege)与杰伦特·威金斯(Geraint Wiggins)的《音乐创造力》(*Musical Creativity*, 2006)]。大卫·柯林斯(David Collins)或者奥斯卡·奥德纳(Oscar Odena)主编的书籍,综合介绍了对单一概念的“音乐创造力”的科学研究。然而,所有上述提到的书中都没有对音乐家实践中多元化音乐创造力的固有存在方式进行探索研究。

本书另外一个特点是意图表述创造性的音乐实践,如合作创造力、社区创造力以及集体创造力。非特定领域的书籍[如凯斯·索伊尔(Keith Sawyer)的《创造力解释》(*Explaining Creativity*, 2006)],特雷莎·阿马比尔(Teresa Amabile)的《语境中的创造力》(*Creativity in Context*, 1996),或多元智能理论学家霍华德·加德纳(Howard Gardner)的《创新思维》(*Creating Minds*, 1993);重点介绍了斯特拉文斯基或对贝多芬的狂热崇拜[就像艾丽卡·麦克威廉(Erica McWilliam)在《创新劳动

力》(*The Creative Workforce*, 2008)中所描述的那样]中,没有一本用足够吸引音乐专家、音乐研究者、作曲家、词作者、音效师及音乐教育者的明确度和关联性来论述音乐创造力这一概念。而这本《音乐创造实践》就是为了帮助填补这个空缺而著。

本书尝试提出一项多元化音乐创造力的社会研究,进一步了解创造力的社会脚本、我们置身于社会群体的方式、我们作为个体在维持或提高我们在该领域地位时采用的战略,以及个人在确定什么能构成受到高度重视的活动方面所拥有的力量。它不仅仅局限于音乐创造力的个体层面,而且通过概念扩展,来阐明创造性实践及区别性特征的多样性,它们构成了音乐创造力的多元表现形式。

中文版序

创造性和创业性的活动被视为科技进步、事业扩展、财富积累的基本要素，它们也是工作创新的主要来源。成功的音乐人同样也被视为创业者，他们将高超的技巧融入形式多样的音乐活动中，在激励他人和与他人的合作中展现出领袖精神。那些敏锐的音乐家在机会和挑战面前能够迅速感知环境，并因地制宜地解决问题，在传统和创新之间搭建桥梁，在音乐世界中如鱼得水般畅游，这就是音乐创造力最为关键的体现。

我们对新世界的想象力和创造力当属人类最伟大的天赋，也是所有人类成就的源泉。然而，那些让职业音乐人成为个性独立的个体，并向他们提供前进动力的各种创造力，其种类和重要性并不为人熟知，不曾为人称颂，因此，也难以被学院派视为高等音乐教育的课程内容，不会被编入本科生的教学大纲之中，更不会列入那些即将踏上职业生涯的研究生的必修课程。传统上，正统的高雅艺术由于其历史和定义的局限性，只以浪漫的笔触颂扬个人的创造力。在浪漫主义的范畴中，个人创造力与文化阶层性互相依附，伟大的音乐家必定是天赋异禀，如神下凡，可以受到缪斯女神的点拨，甚至能直接与其对话，这就将伟大艺术家与普通音乐人区分开来了。然而，当我们考虑到如何改革当今的高等教育，让专业音乐人的培训更适合于未来的音乐领域，我们首先要做的就是认识到：在当今这个现实世界中，职业音乐人的创新实践活动有哪些？成功音乐家缔造的各种创造特色是什么？对于这些音乐人来说，创造力是他们创新和实验活动的催化剂。

在本书中，我坚持我们要做的不仅仅是简单地意识到拓展音乐创造力概念的重要性。由创新性研究、教学以及其他实践活动组成的特定音乐创造力的前沿实践，通过聚焦于特定的实践活动，可以激发、拓展特定的创造力，比如即兴表演以及歌词写作的创造力，或者创业的创造力。成功的音乐家必定是运用了种类繁多的音乐创造力，才开辟了自己成功的职业道路。

例如，在定位和定义即兴表演的创造力、移情的创造力或者职业以及其他创造力时，我们可以延伸并拓展音乐创造力的语境和实践，引入新的实践活动。要重新定义创造力以及技术的多元性，需要落脚于实践之上，这就要求研究不仅仅要围绕

技术专家、合作创造力、跨学科创造力和领袖创造力，还需要探索创业型创造力。在21世纪的创造和文化领域中，以上所有这些创造力对于一个成功的音乐家来说，都是必备的。

创业，在此被定义为一种独特的创造力，而它早已被归类于商业、技术和工业领域。在这些领域，创新来源于思想和实践的相互作用，又被用于创造对公众有价值的产品。创业型创造力从失败中吸取教训，鼓励奇思妙想，不循规蹈矩，不安于教条、现状，敢于冒险、跨界，敢于超越传统的保守认识，探索意料之外的境地。创业是实践与思考交织的过程，在其中不乏思考、实践、失败、分析、再思考、修正以及再实践这样充满激情的轮回，就是为了在实验的学习中找到解决问题的灵丹妙药。就本书述及的音乐家而言，他们的创业模式可谓各具特色：他们激情四射而又客观求实，他们野心勃勃而又刚直不阿，他们快乐至上而又不失原则，他们自成一体而又亲密无间。显然，高等音乐院校想要在课程中纳入各种创造力的发展教学，激发创业型创造力，他们需要设置特定的任务，执行相关的活动评价，鼓励学生去冒险，并从失败中学习，那就意味着宣扬激情，鼓励学习经验并激励创业型创造力。这并不是一件容易的事。

在本书中，我解释了为什么高等音乐院校需要接受挑战，来推进多种创造力以及创业的教学，以及为什么我们需要在高等教育中做出改变，来推动利益目标与非利益目标的结合。在高等音乐教育课程中，需要添加以创造力和创业力这种前沿理念模型为基础的特殊训练。这种解释为教学模型提供了多种可能，这些教学模型可以连接（或跨越）创造领域和学院的理论（在学院中，合作关系往往是由合作和社会因素组成的）。

21世纪成功的音乐家所需要的多种创造力被视为有进取心和创造性的实践活动，它们不仅与当代的环境相关，也与我们如何培养成功的音乐家来进行有创造力的工作息息相关。

在研究多种创造力（以及创业力）时，本书有两大目标：其一，本书致力于研究这些独特的音乐创造力有何特点；其二，本书探索了音乐创造力与创业之间的关系是如何应用于音乐教学与学习中的。

柏拉图曾说：“一个社会所推崇的东西，就必然会存在于社会之中”。为了培育创造力（对那些准备以音乐为职业的人，在为音乐表演和创作做练习和准备的人，想要从事艺术管理或音乐教学的人，或者做其他职业选择的人来说），音乐院校需要

为学习者提供一个环境，在这个环境中，创造力可以被激励、被培养、被规范，被予以资助。虽然我们可能会将创造力的历史遗产视为某些特定的音乐程序、产品或人的专利，但是正如本书将要证明的，一所院校的成功要素就在于领导力。本书自始至终认为音乐院校的环境往往被视为由领导者所决定，这些决策事关人、程序、实践以及专业性，决策过程相当复杂，它需要创造力来保驾护航，来激发创作力、原创力、想象力、创业力以及创新力。

尽管人们对创造力的兴趣有所增加，但是在音乐院校的教育中如何构建音乐创造力的问题仍然没有得到解决。这便引出了新的视角和问题：谁是职业的音乐创造者？他们在哪里创造？为谁创造？这一视角与实践固有的创作视角，如采样、重采样、混音、打碟、歌曲创作，以及作曲、改编、即兴和表演同样重要。在当今社会中，职业音乐人又以怎样的形式进行合作性的、公共性的、集体性的探索与实践创造？

因此，本书中文版的付梓出版对我来说是极大的荣幸。我在此论证的观点是“音乐创造力”的概念要从之前过时的、单一的形式扩展开来，成为能够体现创造力多样性的概念，要探索的是学校如何能应运而变。我由衷感激喻意女士能够完成此书的翻译，我最真诚的谢意同样也要给您，我亲爱的读者。

帕梅拉·伯纳德