

沉思音乐

——挑战音乐学

Joseph Kerman

Music

Challenges

〔美〕约瑟夫·克尔曼/著

朱丹丹·汤亚汀/译

汤亚汀/校订

to
Musicology

人民音乐出版社

外国音乐学术经典译著文库

沉思音乐

——挑战音乐学

〔美〕约瑟夫·克尔曼/著

朱丹丹 汤亚汀/译

汤亚汀/校订

上海高校音乐人类学E—研究院资助项目



人民音乐出版社

图书在版编目(CIP)数据

沉思音乐：挑战音乐学/（美）克尔曼著；朱丹丹，汤亚汀译。
—北京：人民音乐出版社，2008. 4

（外国音乐学术经典译著文库）

ISBN 978 - 7 - 103 - 03310 - 4

I. 沉… II. ①克… ②朱… ③汤… III. ①音乐学—
研究—英国②音乐学—研究—美国 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2007）第 072002 号

选题策划：苏兰生

责任编辑：王丽君

责任校对：刘慧芳

著作权合同登记

图字：01—2001—5261 号

Contemplating Music: Challenge to Musicology

本书经哈佛大学出版社独家授权出版

人民音乐出版社出版发行

（北京市海淀区翠微路 2 号 邮政编码：100036）

Http://www.rymusic.com.cn

E-mail: rmyy@rymusic.com.cn

新华书店北京发行所经销

北京美通印刷有限公司印刷

787×1092 毫米 特 16 开 14.75 印张

2008 年 4 月北京第 1 版 2008 年 4 月北京第 1 次印刷

印数：1—4,000 册 定价：45.00 元

版权所有 翻版必究

凡购买本社图书，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)68278400

承 谢

基本上可以说,本书是一个音乐家对音乐的现代观念和意识形态的分析,涉及音乐学及音乐研究的其他领域,分析基于自己对二战以来英美这些学科的理解。首先,应该承认,或者只是告诉读者,我在回顾这一时期时,大量利用了自己有关这一宽泛题目的著述。其之引证可见于书后所附“注释”和“主要引用著作”的部分。

看看现状——如我通过广泛阅读当前文献而力图去做的——我发觉最令人印象深刻的是,有各种各样新奇的迹象、新方法的证据,当然不是所有人,而是许多人,正在努力尝试这些新东西。也许这种印象仅仅是我比人们更加密切关注的结果,但我不能苟同。当前,有关音乐的思考似乎正在经历快速的变化。最新的期刊和出版社书目不断让人惊喜,我认为,本书甚至具备了广告商所谓的“时间价值”。因此,我特别感激那些送给我出版样本的人,这样在正式出版前,还可以借此思考一些问题。此外,如果不算太无意义的话,我还想感谢那些年轻的音乐家和学者们,他们似乎正在将音乐研究移向新的方向。以下各章会提到其中一些人的名字。

本书写得很艰难。许多朋友和同事阅读了本书部分或全部草稿,从他们的意见里,我受益匪浅。这类场合下最常见的、马上能够想到

的最合适的俗套,就是让作者开列出那些阅稿人名单、并感谢之,此外还要强调,若还有任何错误或不当之处,概由作者本人负责。可是,还有另外一种俗套,似乎更加适合本书的情况。本书有意写成一种个人的、乃至特异的风格,常常是,我既不接受忠告(“弃之不用”),也不响应朋友们殷切希望的那些建议。不提他们的名字倒更好,这样他们不会背上与我共谋观点和分析的恶名——当然,如若他们感到因之而无法评论我的观点和分析,那会特别令人遗憾。但是,没有提及他们,并不是说我会减少对他们的感激。若非设法从他们的帮助里得到鼓励,我也许真的放弃本书的写作了。他们的帮助总是那样有益,那样敏锐,有时关注得令人感动。他们的指引和纠正,常常确实能为我接受。

这样,我只提名感谢那些不得不与我共谋的人:维维安·克尔曼和加里·汤姆林森。

本书写作得到的帮助,来自国家人文学科资助项目的一笔研究基金,以及加利福尼亚大学伯克利分校的人文学科研究基金。写一部这样的书,必须要有一流的图书馆——几乎同样重要的是,还要有使用便利的图书馆;迈克尔·A. 凯勒领导的伯克利音乐图书馆再次充当了我写作的生命线,也给了我乐趣。劳伦斯·阿奇博尔德和托玛斯·S. 格雷,在收集文献、准备注释和索引、核对细节等方面,给予了非常内行的帮助。

作者

1983年12月

目 录

第一章	引 言	(1)
第二章	音乐学与实证主义——战后的年代	(20)
第三章	音乐分析、音乐理论和新音乐	(46)
第四章	音乐学与批评	(97)
第五章	民族音乐学与“文化音乐学”	(136)
第六章	历史表演运动	(161)
第七章	结 语	(194)
注 释		(206)
主要引用著作		(220)
译后记		(227)

第一章 引言

1

“音乐学”(Musicology)是一个相当晚近才创造出来的词汇——尽管《音乐季刊》(*Musical Quarterly*)早在 1915 年创刊时就发表了著名的社论“为音乐学进言”(On Behalf of Musicology),而《牛津英语辞典》(*OED*)认为最早出现这个词是在 1919 年——所以,仍然有少数有点儿敌视这个词语的纯粹主义者反对使用它。而其含义在早先则经历了修改与压缩。英语中的“音乐学”来源于较古老的法语术语 *musicologie*, 法语这个词本身又类似于 19 世纪的德语 *Musikwissenschaft*, 英语中原来对这个词的理解(正如 *Musikwissenschaft* 具有的含义一样),认为其含义包括思考、研究,以及了解与音乐有关的所有可能的方面。音乐学涉及的领域包含从西方音乐历史到“原始”音乐的分类系统(如当时所称的),还包含声学 and 美学,以及和声、对位法和钢琴教学法。从 19 世纪的胡戈·里曼(Hugo Riemann)和圭多·阿德勒(Guido Adler)创立经典的学科构想开始,就对知识进行了细致的分类,后来不少德国学者将这一传统延续至今。在英语世界,最后一位认真从事“体系音乐学”(Systematic musicology)研究——执著于这样一个漫长又伟大事业的学者是查尔斯·西格(Charles Seeger),他亦是当代美国民族音乐学的精神领袖。他整理了自己一些公开发表过

的关于音乐及音乐研究的综合分类的据称是初步构想的文章,重新汇编成集,并在 90 岁时出版,在去世前的几年时间中,西格又对其进行两次更大规模的修订〔即《音乐学研究,1935—1975》(*Studies in Musicology, 1935-1975*),加州大学出版社,1977 年版——译注〕。

然而在学术实践,以及在普遍、广义的使用中,音乐学的含义逐渐变得更加局限,它开始意味着在高雅艺术传统之中的西方音乐历史的研究。学院里的音乐学家教授的课程不外乎文艺复兴、交响曲、巴赫、贝多芬以及巴托克等等内容。面向大众的音乐学家有时会为室内乐音乐会撰写曲目说明,还为歌剧的电视录像播放编写幕间专题介绍。此外,在多数人——以及在许多学者的心目中,音乐学不仅限于它所涵盖的内容,同时还包括针对这些内容的研究方法〔在这里我说“限定”(restricted)、而不是“压缩”(constricted),是因为这种研究方法并不是对之前的概念进行任何缩减后的结果〕。人们认为,音乐学基本上是研究事实的、有文献记载的、可考证的、可分析的、实证主义的东西。人们尊敬音乐学家,是因为他们了解有关音乐的事实,而不是因为他们把音乐看做审美体验的洞见。

本书的主题是什么?是理想化的、综合的、具有原初定义的音乐学,还是具有限定意义的、更为日常化和现时的音乐学?是广义的还是狭义的?我想答案就在两者之间。在今天,几乎无人可以声称自己能以足够的权威,就当初由阿德勒和西格所构想的范围甚广的音乐知识进行著述。即使有人能够做到,也可能需要写一本巨著来应对如此之大的一个主题——无论如何,显然本人决不属于这类人。而且,读者如果略微看一眼本书的目录,就会发现我关于西方艺术音乐史的观点并非如人们想象的那样狭窄,何以至此,我马上会在下文中解释。在这里首先需要说说其他几个与音乐研究直接相关的学科:音乐理论、音乐分析,以及民族音乐学。

至少在一般的层面,每个人都明白音乐学的含义。而对于音乐理论的了解程度,即使是音乐家,能够理解的人也少了很多;而对非音乐

家来说,音乐理论更可谓是一扇紧闭的大门,对他们,很难去责备,因为音乐理论其实质上永远是技术性的,有时候的确令人望而生畏。而音乐家们,对于音乐理论同音乐学之间的关系,以及对于其模糊的附属学科——音乐分析,持有很多不同的判断和看法。

根据《新格罗夫音乐与音乐家辞典》(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)所述,音乐理论,“如今被认为主要是对音乐结构的研究”。另外一种解释——几乎在信息量上没有什么增加——认为音乐理论探究的是如何使音乐“运转”起来。因此,这个学科所涉及的问题相当广泛,从音阶与和弦的形成,到音高在时间上的分布程序——如对位法和十二音或序列技法——再到音乐形式、甚至符号学的原理。也许可以不无谨慎地说,理论在音乐中所涉及的各方面问题,类似语言领域中的词汇、语法、句法以及修辞。而分析,作为一种技术程序,则类似语言中的语法解析、语言归纳以及语篇分析。很清楚的是,理论是研究世界上任何一种音乐体系时不可或缺的一部分,但称自己为理论家的音乐家几乎总是局限于过去与现在的西方艺术音乐中。同样,即使理论家在研究过去的音乐时,也拒绝使用历史的措辞。

民族音乐学被普遍认为是对非西方音乐的研究——或如民族音乐学家比较偏爱的解释一样,研究“各种各样的音乐”。而事实上,对于这个学科,民族音乐学家们持有自己的包容一切的定义,即阿兰·P. 梅利亚姆(Alan P. Merriam)所谓的“对文化中的音乐的研究”。他们把整个音乐世界看做自己的研究领域,包括西方艺术音乐、西方民间音乐以及流行音乐,还有从简单到复杂的非西方音乐;绝非巧合的是,体系音乐学家西格同时也是当代民族音乐学之父。当然,民族音乐学家真正最关注的,是高度发展的印度尼西亚、日本和印度的艺术音乐,以及发展程度次之的美国印第安与撒哈拉以南的非洲人的音乐。有关这些音乐的研究不仅提供了精确的技术性描述,另一方面还使人们获知了有关音乐在社会中所起作用的信息。对于那些研究西

方流行音乐(如爵士、摇滚或雷吉)或欧洲民间音乐(现在,此领域的研究在东欧尤其活跃)的学者来说,没有什么得到广泛认同的称谓。有人认为,民族音乐学可能会乐意把这些音乐学者都纳入进来。

音乐学家喜欢将自己看做是史学家,类似于艺术史学家或文学学者,而且认同传统人文学科的意图、价值观以及风格。〔所以尽管某个音乐学家加入这个学术圈子较晚,但他(甚至她)却可以相对感到自在一些。〕典型的音乐学家一般会用标准的学术化英语来写作,或者这也是他们所追求的,这样,与理论家和民族音乐学家相比,他们的作品可以更容易地得到本专业领域以外人士的阅读。民族音乐学家联合的则是人类学;他们同样也很容易对自我以外的民族、“世界”或阶层产生特殊的同情。他们的文章和报告中除了专业行话外,几乎没有不采用社会科学方法的。音乐理论家是最难加以概括的。他们当中,一些人倚靠哲理的导向,还有一些写论文时运用的是一种自创的、高度专业化的、类似于符号逻辑的语言。然而,在根基上与音乐理论联系更为紧密的是音乐创作:因为如果理论家对音乐结构产生了思辨的兴趣,那么作曲家也会从自己极其实际的观点中产生同样的兴趣。

而且事实上,尽管人们早就着迷于理论(只要音乐存在具有某种层面的复杂性),在所有有文字的文化中,许多世纪关于音乐理论的著述都先于音乐史或批评的著述——但是本世纪,在艺术界所发生的所谓现代主义的运动,使得理论变得尤为紧要。本书将有大量篇幅来探讨现代主义;无论用何种方法探讨,这在许多音乐家——尤其是那些我们必须考虑其观点的音乐家——的意识形态中,仍是一个具有决定性意义的问题。在音乐中,现代主义可以分为两个主要阶段,第一个阶段恰好形成于第一次世界大战以前,主要的作品如德彪西的《游戏》,斯特拉文斯基的《春之祭》,以及勋伯格的《月迷皮埃罗》。而第二阶段直接出现在第二次世界大战以后,以布列兹、施托克豪森以及凯奇的创作为代表。

与艺术界在过去发生的巨大变革不同,现代主义并没有获得新的

共识,而实际上,这个消极的事实也是现代主义纲领的一个组成部分。我们对新音乐的“运转”方式不再持相同看法,因此,作曲家们仍要积极地探寻新的方法以求其运转。这样,现代理论在有些时候并不(或不仅仅)具描述性,而(或同时也)是规定性的。至少直到最近,理论大部分的影响力和威望,都源自与其同代音乐景观中创造性的、实践的结合。

因此,以上我所概括的三个学科似乎很均衡地划分了音乐研究的课题。音乐学家研究 20 世纪之前的西方艺术音乐,理论家研究 20 世纪以后的西方艺术音乐,民族音乐学家研究的领域则是非西方音乐和精英传统之外的西方音乐——民间音乐以及流行音乐。做这种层面上的概括,即使按惯例可以说是专门留给一本书的引言的,也是令人头疼的事,然而这可能比较充分地描述了在日复一日的研究和年复一年的出版中所发生的情况。

音乐学、音乐理论和民族音乐学不应以它们涉及的内容来定义,而是应该以它们的基本原理与思想体系来定义。即使在这一点上不去探究细节,我们也可能看到,以后一种方式定义,这三个学科所涉及的音乐领域会明显地相互重叠。此外,令人疑惑的是,往往上述两个、甚或三个学科体系都在竞争,为了从精神上控制我们发觉最具前途的研究领域。

然而学科重叠的板块也不是完全平衡的,正如前面所说的,民族音乐学家倾向于认为他们的学术研究对象是整个音乐世界,这其中包含了音乐学家和音乐理论家各自相对有限的领域。尽管没有对西方艺术音乐的作品进行深入研究,去表明他们的用意,一些民族音乐学家还是多次呼吁用“民族音乐学的方法”来研究西方艺术音乐。对这一信息,音乐学家反复声明自己非常关注,在某些情况下,他们也确实为了自己研究的基本取向而从中吸取了实质内容。而理论家,非但没有仅仅着眼于作曲家最关注的问题——现代主义音乐,而且也为所谓的经典音乐曲目创造了强有力的学说。通过提供一些对经典杰作的

分析模式,如对巴赫、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯,以及其他熟悉的大师的作品分析,他们提出了有关音乐作品的、不同于历史音乐学家的观点,后者在一个更宽广的经验式的语境中去审视这些作品。尤其是对 19 世纪的作品,正如我们应该看到的,两种观点之间的对峙与调和,为全新的理解提供了渠道。

历史学、人类学、结构分析学……大家会发现,到目前为止,还未曾提及另一个十分传统的思考艺术的方法。此即批评——对艺术作品的意义与价值的研究,它并未出现在历史音乐学或音乐理论明确的纲要里(此刻,请读者相信这一点,而这将在之后加以详述并得以证实)。民族音乐学包含了音乐的意义和价值观,以及其他所有与音乐相关的内容,但在这些内容当中,得以思考最多的往往是这两类关系:即一种音乐体裁对其文化的意义,以及某个音乐活动对其社会的价值。这一点与莎士比亚批评那类东西,或是围绕着英国诗人弥尔顿的史诗《失乐园》,或美国诗人史蒂文斯的诗歌《关于最高虚构的札记》所发展起来的文学批评主流,差别很大。在音乐学术圈中,“批评”(criticism)一词运用很少。事实上,这个术语的含义肯定受到了怀疑。

部分问题在于,“批评”一词在日报或周刊上的泛滥已经到了令人恼火的程度,即用音乐的用语来评述音乐会演出——仅此而已。新闻界所作的乐评在业界口碑很差。报刊文章充斥着有关乐评人的流言飞语,说他们某一天突然改换门庭,从体育版跳到乐评版,沉迷于充满无知和诽谤的生活[这里作者部分暗指乐评人汉斯·凯勒(Hans Keller)详见第三章第 5 节——译注]。人们容易忘记的是那些在现存记忆中的作曲家和音乐学家,如著名的弗吉尔·汤姆森(Virgil Thomson)和杰克·A. 韦斯特拉普(Jack A. Westrup),他们曾在报界做过一段时间。还有像安德鲁·波尔特(Andrew Porter)一样知识渊博和有修养(或者说有人文气息)的人,他们投身于报业长达数十年。¹ 然而无论做得好坏与否(实际上通常是比较糟糕的),用新闻眼光来表达的批评,总是使作者处于极其有限的空间和技术性论述的层次。仅仅提

及一个简单的迹象：在其他的艺术批评中，如诗歌批评中会引用部分诗句，美术批评中常利用展出的艺术作品的粗略的复制品，然而音乐批评却从未运用乐谱来说明演示，这样就使批评家几乎无法完成一项简单却又必要的事，那就是他的批评很难涉及细节。

我所称之的严肃音乐批评——学术性的音乐批评（如果你更倾向于后者的说法的话）——其作为学科的地位，既比不上音乐学和音乐理论，比不上文学批评或美术批评。音乐界没有如英国诗人批评家阿诺德、艾略特、柯莫德、拉斯金，或如美国诗人批评家布莱克莫尔、沙皮罗这样的人物。在这种情况下，仅仅去抱怨、哀叹音乐批评思想在概念上远远落后于其他艺术门类的话，是徒劳无益的。事实上，总体来看，几乎所有的音乐思想家，都同（知识界）精神生活中最前卫的战车（或“时尚宣传车”）保持一定距离，这一点，我们将在以下的篇章中多处看到。在今天，仅仅是那些最大胆前卫的人才将符号学、解释学以及现象学运用到音乐研究中。后结构主义、解构以及严肃的女权主义还未来得及亮相于历史音乐学和音乐理论的研究中。

当然，还有音乐分析——尽管大多数人不愿称其为批评。“分析”一词在音乐中渐渐意味着对某个作品的结构进行详细“内在性的”阐释（这样的阐释实际上是一种高级的技术程序，其伴有精良的印刷、整理过的谱例、表格数据、简化的图表，以及偶尔出现的数学计算的附录），正如我已经说过的，音乐分析与音乐理论之间关系密切，而且音乐分析时常被归入音乐理论的范畴，似乎分析仅仅是理论论证过程的附庸一样。如果真是这样——如果理论是主体活动的话——那么就不能抱怨分析家所做的工作太局限。合乎逻辑的是，理论的论证也许如同论证者阐明观点时所需要的那样抽象。

然而，若试图反过来看，把理论归入分析的范畴，并作为其有效支持构架的话，问题就会随之产生（这种看待事物的方式有着充分的历史原因，这些将在第三章加以说明）。根据此观点，分析变成了主体的活动，而且一旦分析成为解读艺术作品的主要方式，那它就不得不被

看做是形式主义批评的一类。这样,指责音乐分析也就合乎逻辑了,可以说它超越了其自定的参照系。为什么音乐分析的学者只关注作为自律实体的每个作品的内部结构,而不考虑诸如下列这样明显的问题,如历史、交流、影响、文本、表演曲目内容,及艺术作品的存在等方面?

作为批评,音乐分析既受限制,也限制其他因素;然而它也能在自身的空间里做出更严密以及更有影响力的结论,超出任何其他艺术门类的形式化的批评。这就是分析往往令严肃的批评家既着迷、又恼怒的原因所在。分析这一学科的潜力是巨大的,但唯一的前提是它能够走出理论的温室,并能步入现实世界。

在自己的研究中,我有时努力这样做,但更多的时候,我会发现自己总是处在批评与音乐学的结合点上,即处于内容宽泛、而不是用纯实证主义方法的音乐学,与内容同样宽泛的、而不用纯粹形式主义方法的批评之间。对于音乐作品和曲目,最主要的“事实”是它们的审美性质(两方面都包括过去的与现在的)。有一种广泛的看法,认为音乐学家即使不是失败的音乐家,那至少也是音乐敏锐感相当有限的人——他们了解很多关于音乐的客观事实,却对“音乐本身”所知甚少。一些音乐学学者可能的确是这样。然而在我的经验中,他们大多数,与其说问题在于缺乏天生的乐感,还不如说是因为他们刻意将自己对音乐的洞察和热情与研究工作分割开来。我相信这是一个极大的错误;音乐学家应该努力通过融合,而不是分离二者的方法来进行研究。一旦与批评的主题——音乐的审美核心丧失关联,音乐史研究会非常容易陷入一种肤浅的活动层面。同时,我还相信,批评最稳固的基石,并不是音乐理论或民族音乐学,而是音乐史。

之前我曾提到,本书对于音乐学的观点要比其原本可能的(若笔者接受有关这个题目当前传统的观点的话)更加宽泛一点。这种广度来自于前面提及的对于音乐史和批评的种种看法,而并非出自我所实际掌握的音乐知识领域,对于这些,我将在以后的章节中探讨。无论是好是坏,我对非西方音乐,或西方流行音乐不是很感兴趣(从不好的

方面来看,这样一定会暴露出我在心智和情感方面的局限;而好的方面是,也许这样可以强化我在这样的局限中所从事的研究)。然而,我对西方传统之内的艺术音乐感兴趣,非但感兴趣,而且还投身于其中,此外我还会把一些批评的手段尽可能多地引入西方艺术音乐的研究中。在实践中,这需要做大量的分析实验,也必定会令人无法忍受传统上那种枯燥的“历史的”观点。而另外一种解释可能就是,我对于历史的观念比传统的音乐学家更为全面。

我们在一开始介绍了两种熟悉的,或至少是标准的关于音乐学的定义,即广义的和狭义的(见本章开头第一、二段——译注)。当然,它们所对应的是关于这个学科的两点观点,而这两种观点决定了现时的学者所进行的研究;对我来说,广义的观点太泛,狭义的观点又太局限。广义者由于其过分纲要化,以及随之而来在学术追求上的某种懈怠,而狭义者的问题在于其不可否认地倾向于避开“音乐本身”,二者都令人怀疑。我所坚持和努力实践的则是,一种以批评为取向的音乐学,一种以历史为取向的批评。第四章将有更多这方面的内容。

2

我们思考音乐的方式——不论从专业角度还是业余角度;不论作为批评家、历史学家还是理论家——都是重要的,至少部分原因是由于其影响了音乐的创作、表演以及聆听。观念能够影响音乐,反之,音乐显然也促使观念的产生。音乐的观念之所以产生,是作为对已存在的音乐的一种回应。由于本书是记述自二战以来,本人所理解的英美的音乐观念及意识形态的,所以,在开始回顾那段时期的音乐发展的主要脉络是很有必要的。

在思维和艺术表现的许多领域——也许是所有领域——战争的结束总是标志着巨大变革时代的来临,在这个时代,音乐的几乎所有方面都转变了。几乎所有的转变都发生在战后的十五年左右;在此之

后的状态则相对静止,甚至可能静止得令人失望。然而很难再想出另一个这样的时代,在不到一代人的时间里,音乐艺术的众多领域发生了如此多的变化,这就是 1945—1960 年这段时间。

我所谓的现代主义音乐的第二阶段,是在 1945 年之后以惊人的速度突现的。顺便提及,从历史进程来说,这与一战之后的情况形成很大反差,一战之后,战前的那一代人目睹了另一个主要的发展,即现代主义在第一阶段的发展。到 1950 年,青年激进的欧洲发现勋伯格、韦伯恩、德彪西以及梅西安等人,已经是陈年旧事了;达姆施塔特和多瑙厄申根(Donaueschingen)成为(新音乐)公认的力量,还有巴黎音乐学院不可思议地成了梅西安讲授其革命性的分析理论的课堂。电子音乐最早的录音室已处于建设的高级阶段。理论也在蓬勃发展。梅西安和艾默特(Eimert, Herbert)发表了完整的专论,而布列兹和施托克豪森所写的篇幅略小却更为激烈的文章也开始出现。《序列》(*Die Reihe*)始出版于 1955 年,就在这一时期,布列兹和施托克豪森的首批重要作品,巴拉凯(Barraqué)、亚纳基斯(Xenakis, Iannis)、普瑟尔(Pousseur, Henri)、里盖蒂、贝里奥、马代尔纳(Maderna, Bruno)以及诺诺等人都已为人们所知,而且开始产生影响。

《序列》是这类能说明刊物全部内容的期刊名称之一〔就像维多利亚时代表现瓦格纳主义精华的季刊,名称为《大师》(*The Meister*)一样〕。欧洲的先锋派音乐颂扬了勋伯格,尤其是韦伯恩的十二音序列思维。序列主义的原则从音高延伸到其他的音乐“参数”,诸如时值和力度。《序列》绝对是少数德语专业杂志之一,在其几年的出版中,每一期都被翻译,以在英语国家流传。然而,早先,英语国家的作曲家较少直接加入欧洲大陆的先锋派行列。以英国来说,在 20 世纪 30 年代,还未出现现代主义的音乐创作,没有人参与其中。而美国人则乐意继续局限在自己国家创作。一定数量的美国本土作曲家在—些时候写过十二音音乐——当然勋伯格本人也在美国,在那儿教学,同他一起工作的他这一流派的音乐家,其人数超过当时任何其他国家。弥

尔顿·巴比特在 1947 年构思并创作了第一首音高序列—时值序列的作品,实际上,这比梅西安的独立序列创造还要稍微早一点。

巴比特严密的数学式的音乐理论风格,使来自于达姆施塔特的各种抽象的、自白式的,以及马克思主义的倾向失去了生存的空间。他写于 1946 年的专论从未发表过,然而这绝没有妨碍他作为一个教师的影响。巴比特与罗杰·塞欣斯(Roger Sessions)激励了普林斯顿大学一批年轻作曲家和理论家,这些人后来便加入了《新音乐视角》(*Perspectives of New Music*)刊物的编撰,这是美国对《序列》期刊的一个回应。

美国战前的另一种音乐倾向在这一时期得以定位并壮大。对艾夫斯的重新发现,一般认为是从他去世的 1954 年开始的,这一时期恰逢人们对如下事物趋之若鹜:凯奇,不确定音乐,偶然音乐,简约主义,以及(还有)以讲座、非讲座、短文、采访和“沉默”为方式的创作。这同样是一种“理论”——而且相比其他方式更易接受,这一点必须承认。而且这种创作更为媒介化。伴随着对序列和偶然音乐快速兴起的兴趣,比较保守的音乐衰落了,至少其威望是衰落了。似乎具有代表性的是,美国那些东海岸的主要权势人物如罗杰·塞欣斯和阿伦·柯普兰,他们在五十多岁时都转向了序列主义,然而,与西海岸的斯特拉文斯基在七十多岁时的类似转变所产生的影响相比,前者就算不了什么了。

保守的现代音乐的衰落,是造成处于现代主义第二阶段的新旧音乐生活之间的两极化的部分原因,这似乎比第一阶段时更为强烈。几十年过去了,音乐爱好者发现在音乐会上,以及新上市的慢转唱片上,能听到的都是同样的老音乐,而且反复再三地听到。听赏最受尊崇的普契尼歌剧和马勒交响曲至今已有半个世纪以上了。看来,前卫的 20 世纪音乐要被接受,还是件比较遥远的事。激进人士责备交响乐团、歌剧院,以及其他标准的音乐会机构,都把自己转变成不带现代展厅的博物馆(至少人们还可以浏览一下的那些现代展厅都没有)(这是由