

华东师范大学出版社

# Music: Healing the Rift

伊凡·休伊特(Ivan Hewett) 著 孙红杰 译 杨燕迪 校

## 修补裂痕：

音乐的现代性危机及后现代状况



# 修补裂痕：

音乐的现代性危机及后现代状况

Music:Healing the Rift

伊凡·休伊特 Ivan Hewett 著

孙红杰 译 杨燕迪 校

## 图书在版编目 (CIP) 数据

修补裂痕: 音乐的现代性危机及后现代状况 / (英) 伊凡·休伊特 (Ivan Hewett) 著, 孙红杰译, 杨燕迪校, 一上海: 华东师范大学出版社, 2006.3

ISBN 7-5617-4660-1

I. 修... II. ①伊...②孙...③杨... III. 古典音乐—文化—研究 IV. J60

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 027987 号



VI HORAE

上海六点文化传播有限公司

企划人 倪为国

特约编辑 / 李琳子

封面设计 / 吴正亚

## MUSIC : Healing the Rift

By Ivan Hewett

© Ivan Hewett 2003

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any information storage or retrieval system, without prior permission in writing from the publishers.

First published 2003

Simplified Chinese Translation Copyright ©2006 East China Normal University Press

The work is published by arrangement with The Continuum International Publishing Group, Incorporated.

ALL RIGHTS RESERVED.

上海市版权局著作权合同登记 图字 09-2004-673 号

六点学术

**修补裂痕:** 音乐的现代性危机及后现代状况

(英) 伊凡·休伊特 著

孙红杰 译 杨燕迪 校

统 筹 储德天  
责任编辑 审校部编辑工作室  
责任制作 李 瑾  
出版发行 华东师范大学出版社  
社 址 上海市中山北路 3663 号 邮编 200062  
电 话 021-62450163 转各部 行政传真: 021-62572105  
网 址 www.ecnupress.com.cn www.hdsdbook.com.cn  
市 场 部 传真 021-62869887 021-62602316  
邮购零售 电话 021-62869887 021-54340188  
印 刷 者 商务印书馆上海印刷股份有限公司  
开 本 890 x 1240 1/32  
插 页 2  
印 张 8.75  
字 数 200 千字  
版 次 2006 年 6 月第 1 版  
印 次 2006 年 6 月第 1 次  
书 号 ISBN 7-5617-4660-1/J·075  
定 价 20.00 元  
出 版 人 朱杰人

(如发现本版图书有印订质量问题, 请寄回本社市场部或者联系电话 021-62865537)

本书是对古典音乐走完 20 世纪旅程后的历史反思。作者伊凡·休伊特[Ivan Hewett]敏感地意识到,在音乐呈现出前所未有的多元格局,以及电子工业和互联网技术已迫使音乐接受方式发生巨大转型的当下,音乐文化的面貌已不再是丰富多彩,而是扑朔迷离——我们已进入了“新新音乐”时代,艺术已没有“雅、俗”之分和“是、非”之别,我们时时刻刻被形形色色的“音乐”所包围,却不幸地已丧失了评判其优劣的意识和准绳,甚至连体验音乐的激情也在日益麻木。音乐,是否还持续具有可供标榜的价值?如果有,它是什么;又该如何评判?这正是本书的核心论题之一。

休伊特对此采取明朗的肯定态度,认为:音乐是一种饱含价值的话语体系,具有与人性类似的“升华性”或“超越性”,因此不能对之采取漠不关心的随意态度和回避价值评判的中庸眼神[参见第一章];引领我们通向音乐价值的可靠向导不是别的,正是古典音乐以及与它一脉相承的现代精神。在休伊特看来,古典音乐和现代音乐并非通常所谓的“敌对关系”,而是解决同一问题的两种方案,即,当曾经统一的音乐领域迫于社会变革而四分五裂时,如何“修补裂痕”以使其复归统一。音乐领域过去曾掺杂着宇宙数学、经院哲学和社会功能,既不独立、更不统一,古典音乐是这第一道“裂痕”的催生物,它“弥合裂痕”的办法是在不脱离传统和社会现实的情况下发展形式规范,从而孕育普适性的公众音乐话语;但随后由于其内部的扩张[如和声的发展、文学的渗入]和外部的融合[与流行音乐和世界音乐等“他者”],艺术音乐重又走向了分裂,

于是诞生了新音乐。现代主义者前赴后继所苦心探索的，也正是能够弥合裂痕、以使音乐领域复归统一的最佳方案[这同古典音乐相像]。而由于这些方案均有缺陷[或是脱离传统，或是脱离社会，或是缺乏形式价值，详见第六章“本真性”]且各自独立、相互轻蔑，故终未如愿，由此出现了第一段描述的种种“病态”。正是在这种境遇下，休伊特真挚地呼唤古典音乐的“超越”理想，并主张这种音乐精神应成为我们认识当今音乐文化的最佳向导。

不过作者坦言，时下乃是流行音乐派系纷呈、世界音乐异军突起、古典理想正位处边缘并日渐消融之际，把古典音乐视为价值准绳无异于冒险挑衅之举，但作者通过对各种音乐样式所主张的“本真性”[即某种音乐样式借以标示其不可替代性的品质]、以及这种“本真性”在各样式的代表性曲目中的实现状况进行分析 and 评介，最终说明了“古典”准绳的合理性。

## 中译本序

[诊断音乐:病理与处方]

杨燕迪

### 一、古典音乐的当下困境

“在音乐世界如此火爆、闹腾、骚乱的今天,古典音乐犹如一潭死水。从CD销量来看,在西方和日本只有约8%的市场份额,其他地方更是少得可怜:音乐厅的听众们头发花白,数量不断减少。年轻人大多乐意在收音机里听听古典音乐,却不大去购买唱片和音乐会门票,因此他们的兴趣对一个作为‘活生艺术’的古典音乐而言没有多大帮助。在严肃音乐里,新音乐的听众更是‘小众’。”[页 190]

这是《修补裂痕》一书作者休伊特对世界范围内所谓“古典音乐”[在本文中,“古典音乐”、“严肃音乐”、“艺术音乐”三个术语被看作是同义语]的市场现况的描画,口吻相当坦率,但也透出不少无奈。或许,国内读者对这幅惨淡图画的感同身受,

远不及作者的切肤之痛。毕竟国内的音乐市场在数以百万计的“琴童”带动下，正处于方兴未艾的上升阶段。国内音乐厅里的听众，放眼望去，跃入眸子都是黑发人，哪里见得“衰落”的迹象？

但是，如果曾在西方国家有过听音乐会或买唱片的经验，无需进行深入普查和研究，只要粗略估算一下就明白，听众的老化和缩水已是不争的事实，而且情势每况愈下。就笔者自己的感觉，欧洲的情况比美国普遍好一些，但总体而言，音乐厅和歌剧院里依然是白发人居多。在宽敞明亮的唱片店中，“古典音乐”这个类目总是被“流行音乐”、“爵士乐”、“世界音乐”、“电影音乐”等等挤在最不起眼的边角旮旯里，不仅显得落落寡欢，甚至有点可怜兮兮。至于“古典音乐”中的最新创作——所谓的“现代音乐”或“当代音乐”，虽说“依然有实验作曲家忙不停歇，不时拿出新作……”，但也只是“在通风良好、观众稀疏的音乐厅里上演”[页 119]，赢得几声出于礼貌的掌声。

祸不单行。不久前，一本以耸人听闻的标题《谁杀了古典音乐》命名的著作[(英)诺曼·莱布雷希特著，查修杰等译，上海：世界图书出版公司 2003 年版]不客气地宣告，古典音乐的演艺界已经病入膏肓，使古典音乐文化濒临绝境。书中指责音乐明星利欲熏心，经纪公司幕后操控，唱片业主唯利是图，从而联手将严肃音乐推向死路。

看来，处于“后现代”条件下的严肃音乐在西方确乎已经身患重病。从外在表征观察，听众年龄老化，市场份额缩小；就社会支撑而论，体制运转不畅，财政危机四伏；以内在机制评说，曲目普遍保守，新作缺乏冲击。凡此种种都表明，“古典音乐正处在转折关头……为什么新音乐在一个重要的时期显得曲高和寡、难于交流？这是当下我们所面临的严峻问题”[前言页 1]任何具有文化关怀的音乐人和具有音乐兴趣的文化人，都不能无

视这个已经近在眼前的危机。

## 二、病根寻源：“现代性”危机

《修补裂痕》一书以罕见的无畏勇气和批判精神直面这个危机。不少行内人或行外人都具有模糊的表层观感[如上述关于观众老化和新音乐乏人问津的印象]，但他[她]们并不想、也不能从学理上对其进行论证。难能可贵的是，休伊特作为一个资深的作曲家、乐评家与音乐活动家，倚靠自己对西方音乐世界的第一手感性体验以及丰富的历史/文化识见，在剖析这个危机时，没有采取《谁杀了古典音乐》那种“头痛医头、脚痛医脚”的局部策略，而是从音乐的内在肌理入手，并且综合运用社会学、艺术哲学、音乐史学、音乐美学、音乐批评、文化批判等多种方法的复合路径，从而获得了有效的病理诊断。

为了切中要害，找准病根，作者不惜笔墨，在全书一开始兜了很大一个圈子——事后我们才发现，这次“兜圈子”所论并不是题外话，其实就是正题，并且是极端重要的音乐美学/史学正题：音乐的价值判断与音乐的社会功能之间的关联。20世纪以来的现代严肃音乐之所以出现危机，病因起源不在当下，而是潜伏于所谓“现代性”[modernity]的肇始之时——音乐价值与音乐功能之间的断裂。在“传统”的音乐生活中，音乐与其完成的社会功能[无论民间的婚丧嫁娶，还是崇高的祭祀礼仪]之间从不分离，因而价值判断也不会出现混乱和偏差。“但在近代的某个时候，认为音乐可以脱离社会功能并随意加以移植的观念开始萌芽”[页13]——因为闲暇时间的增多，因为音乐作为“形式本体”的产生，因为仅仅为了愉悦而聆听的观念，因为音乐最终成为了独立的“艺术”——总之，在“现代性”条件下，西方世界中所谓“自律性”[autonomy]的音乐观念不断成型和发展，最终成



为音乐艺术界的支配性意识形态系统[必须指出,在汉语文化界,“自律性”的音乐观念至今并不是共识]。与之相适应,艺术音乐中孕育出了一系列似乎“不言自明”的价值准绳,作为统治这一独立王国的法规限定:内涵的深刻性,审美的普适性,文本的支配性,规则的限定性,灵感的个人性,语言的变化性,等等。

但可谓“成也萧何,败也萧何”,正是这种“自律性”的音乐意识,导致音乐生产和音乐生活走向自身的“异化”——音乐成为一个独立于人的“对象”,从而服从于不断强化的“规训”,扭曲为“工具性”的存在。其具体表征是,艺术音乐中的“音响材料”被分解为旋律、节奏、和声、对位、配器等等各自相异的“科目”;完整意义上的音乐人则分化为作曲家、演奏家、歌唱家等等彼此有别的“专家”;我们所熟悉的“音乐学院”教学体制正是建筑在上述分解和分化之上——“斑斑裂痕”已经深入骨髓,难怪古典音乐后来会感到周身不适。

音乐获得“自律性”的后果之一是,其明确的社会功能逐渐消解。随之而来,音乐需要在“应景场合”之外寻找新的身份定位。在这其中,社会学意义上的“公共空间”成型是关键性的进程。“18世纪诞生了新型的‘公共空间’,它比较持久固定,也完全摆脱了附带某种特定功能的‘场合性’:主宰这类领域的是报纸、学术组织、咖啡屋,以及其中最重要的——音乐会建制”[页34]。正是通过音乐会[以及歌剧院]这一独特的“现代性”建制,中产阶级[也即所谓“资产阶级”]掌控了音乐的主动权,并培育出自己的审美道德和价值伦理:以重要的“天才”作曲家万神殿为轴心[特别是从巴赫—亨德尔开始,一路经过海顿—莫扎特—贝多芬—舒伯特—门德尔松—舒曼,并以布鲁克纳—勃拉姆斯—瓦格纳—马勒—理查·施特劳斯压阵的“德意志”伟大族系],以交响曲/奏鸣曲、歌剧/大型合唱为“宏大叙事”重镇,现代意义上的“严肃音乐”城堡终于建构完毕。果然辉煌壮丽,令人叹为

观止。

但上帝的辩证魔手已经将病毒植入其内。既然音乐作为“自律性”的存在,废除了功能性的“应景意识”,那么它的“公共意义”何在?危险在于,答案出现了巨大的分歧。一方是所谓的“形式美学”派,可举斯特拉文斯基为代表——“这个热切的古典主义者和‘纯音乐’的倡导者声称:‘音乐,就其本质而言根本无力表现任何东西’;在他看来,音乐之外别无他物,其唯一任务就是在人和时间的关系之间创造秩序”[页 38]。另一方则是所谓的“情感美学”派,以斯特拉文斯基的著名同时对家勋伯格为旗手——“[他]坚持这样一种宣言:‘和声即情感,舍此无他’。该理念无疑是他从自己的音乐中领悟出来的,勋伯格本人的音乐就在‘用极限的强度’表达‘最深的情感’。”[页 39]争论的双方各执一端,互不相让,输赢至今未果。

由“自律性”病毒所催生的不祥裂痕还不止一处。“早在 19 世纪的第二个十年,当贝多芬的中期奏鸣曲问世以后,我们便看到,艺术音乐已超出了业余表演者的能力所及的范围……当音乐爱好者由原来的‘积极参与者’沦为‘被动消费者’时,他们与刚刚萌发的‘新音乐领域’之间本能的、活生生的联系被割裂了。”[页 42]音乐从一种“公共话语”转变为“私密表述”,并在“个人原创性”这一典型“现代性”诉求的驱动下,在不断征服新领地的同时,越来越成为“晦涩难懂”的“私人密码”。体裁的共享期待开始衰落,形式语言的“共同实践”成为过去。于是乎,“音乐有史以来第一次萌发了向‘消费者’解释的需要。”[页 43]这表明,听众和音乐之间的裂痕已经不可缝合,以至于需要用文字语言——它本来是音乐的对立面——来从中搭桥。

如果说上述的音乐病症都是源自肌体内部的病毒发作,那么,自 19 世纪末以来,西方音乐因为来自外部“他者”的文化冲撞而产生了进一步的分歧和裂变。19 世纪中叶之前,西方艺术

音乐作为一个自足、自为的文化整体，出于无知状态和排异心理，不无傲慢地俯视所有“他者”特别是东方的音乐资源，至多是以友善的心态不经意地予以装饰性的利用——例如莫扎特和贝多芬各自都写过一首相当著名、但其实乏善可陈的《土耳其进行曲》。随着 19 世纪中叶以后西方“现代性”社会发展的步伐不断加快[特别是因为交通和通信方式的改善，移民浪潮的增强和西方势力的扩张]，“他者”的音乐不仅“日益靠近本土”，而且“最终跨过门槛，登堂入室”[页 53]。面对日益让人眼花缭乱的“异国音调”，西方音乐家的态度或是主动的接纳，或是试探的改造，或是警惕的焦虑，或是冷静的回避。不妨举例：德彪西曾为印度尼西亚的“加美兰”乐队倾倒；普契尼以“西式和声”配置中国和日本旋律；格什温试图嫁接爵士乐和交响语言；斯特拉文斯基“努力使西方传统转为他者”；巴托克“对待他者的方式是积极寻求”；勋伯格的态度则是“予以拒绝”[页 71]。凡此种种都意在宣告，在 20 世纪中叶到来之际，艺术音乐已经不可逆转地逼近了“分崩离析”的“后现代”局面。

### 三、扑朔迷离的“多样性”：“后现代”状况

虽然目前学界对“后现代”的内在性质尚存争议，但“统一性的丧失”作为“后现代”的主要表征，却已成为共识。作者休伊特哀叹道，“即使在勋伯格和巴托克最不受欢迎的作品中，也回荡着‘西方艺术音乐曾作为一个活生生的统一体而存在’的声音”[页 72]。然而，转至当下，“音乐的命运在我们的时代注定呈现出‘多样性’的格局。”[页 73]尽管作者宣称，所有现代音乐的“拯救方案”都是力图在“多样性”中构建一个具有秩序法则的独特世界，但他不得不承认，“虽然这些体系在本意上希望具有普适性，但其实际影响却往往是非常个人化和地方化的……它们

各自所构建的世界在一定程度上是彼此排斥的。”[页 92—93]——如英国作曲家伯特威斯尔[H. Birtwistle]的神怪世界,丹麦作曲家讷尔戈尔[P. Norgard]的个人神话,美国作曲家卡特[E. Carter]的节拍转换技术,匈牙利作曲家利盖蒂[G. Ligeti]的“微型复调”手法,法国当代音乐的掌门人布莱兹[P. Boulez]彻底诉诸数字理性的统一性观念,以及美国音乐界著名的传统反叛者凯奇[J. Cage]放弃所有人为控制所打开的“潘多拉之盒”……

在这幅已经相当扑朔迷离的混杂画面上,还必须加上针对各种音乐范畴不胜枚举的极端探索:例如,德国作曲家施托克豪森[K. Stockhausen]利用电子计算机技术对不同维度上的音乐参数进行相互转化,“正如机械能可以转化为热能”[页 100]。在推进表演者的能力限度上,现代音乐同样不遗余力,诸如“可动曲式”、“图表形式”,乃至英国著名的“复杂派”作曲家费尼霍夫[B. Ferneyhough]对表演者提出的几近疯狂的困难要求。更别提诸多试验“是要驱散音响里任何关乎记忆或习惯的东西……旨在寻求‘无重状态’和‘解放的瞬间’带来的快感”[页 116]。但作者尖锐指出,所有这些通过“文本”指令和“机器”操控的努力导致了不良的后果,即剥夺了音乐中的“身体”[body]维度——所谓“身体”,这里指的是一种经过社会建构的人的感官文化积淀,如“圆舞曲的微妙摇曳,进行曲的坚定步态”[页 104],以及调性终止式中“欲望和解决”中隐含的“情欲效应”[页 112]。而“身体”的维度一旦中断,音乐与社会现实的联系和沟通必然陷入瘫痪。

但“后现代”的全球化进程正像癌细胞一般在无情扩展。“在过去的大约 30 多年里,艺术音乐在世界范围内普遍呈现出惊人的多样性。”[页 120]就地域覆盖而论,“以欧、美两洲为根据地,日本是边区村落,在拉丁美洲有一小部分活动……当苏联

解体时,不少曾经鲜为人知的作曲家突然引起了广泛关注……数年后轮到了中国,突然之间我们听到了谭盾和盛宗亮的声音。”[页 120]以风格幅度而言,“艺术音乐呈现出了‘跨文化’的全新面目……它向世界敞开了怀抱,随心所欲,不拘一格地吸纳着各种资源——无论高下、不分东西。”[页 121]亚洲的、非洲的、澳洲的、爪哇的、中国的、日本的音调和节奏,乃至西方巴罗克的、文艺复兴式的材料和风格,以及女性主义的理念和思路,悉数进入到音乐创作家的视野中。使情况更加复杂的是,上述异质材料和不同风格不仅可能并行共存于同时代的音乐作品中,甚至可能同时出现在某位作曲家的同一个作品中。

如此丰沛而混杂的饮食,这样自由而失重的存在,这是没有主题的狂欢盛宴吗?还是无人倾听的嘈杂喧闹?在这些杂乱无章的实践背后,“古典音乐”内在的“统一性”究竟何在?休伊特冷冷地写道,“唯一的‘统一性’只在于建制方面。正是同样的管弦乐队,同样的钢琴家,同样的基金会,同样的文化部门,同样的私家赞助商,以及同样的演出[播]场所——演出场地和广播电台——等建制把勋伯格、费尼霍夫、谭盾和迈克尔·道尔蒂[Michael Dougherty]联系在了一起。”[页 123]不难察觉,上述文字的冷峻口气中带有一丝嘲讽。如果古典音乐仅仅依靠“建制”的力量来维系自身的统一性,它的肌体不免显得过分脆弱,内部循环也不免显得过于勉强。

基于此,休伊特开始逼问,如果“建制”不能作为艺术音乐统一性的内聚力核心,那么,这个至关重要的核心又应该从何处找寻?于是,他提出了一个有点新奇的概念范畴:本真性[authenticity]。

可惜,在笔者看来,这个概念不仅暧昧含糊,而且软弱乏力。休伊特自己也没有对这个概念进行准确而周密的限定和论述。所谓“本真性”,似乎指的是一种“货真价实的”、“不必依靠任何

他物而具有独立解释价值的”、“深刻的”、“别出心裁的”、“地道纯正的”品质[页 125],是一种“看待音乐材料的积极意念,浸透着形式创造的意味”[页 141]。籍此,休伊特认定,诸多“世界音乐”中对民间音乐的廉价僭取、现今爵士乐中的商业化污染、音乐表演中的本真派运动都不是真正的“本真性”表达。倒是凯奇的批判立场、巴雷特[R. Barret]的荒谬揭示、拉亨曼[H. Lachenmann]的解构风格、卡特的直觉交流、格瑞瑟[G. Grisey]的“频谱音乐”等等这些坚守现代主义立场的“愤怒”姿态,反而更加具有“本真性”,因为他们拒绝与“大众”妥协,极力抵制“对既有表达式的套用”——这里,我们看到,在作者休伊特背后,阿多诺的身影不时闪现。正是阿多诺,这位 20 世纪重要的德国社会学家、哲学家和音乐思想家,在他的代表性论著《新音乐的哲学》中宣布,现代音乐的孤立、刺耳恰恰是这种音乐的存在理由,因为这种孤立、刺耳正是“现代性”社会的本质反映,而平庸的一般大众对身在其中的困境却麻木不仁。

#### 四、调性复归:正道还是迷途?

然而,恰恰在阿多诺逝世[1969 年]前后,世界范围内的严肃音乐走势却出现了重大的方向扭转——其突出标志是,“调性”复归:开始时有些羞羞答答,但随即变得不遮不掩,最近甚至是大摇大摆,有时几近咄咄逼人。那么,“调性”[tonality]是什么?为何如此重要?此处无暇细说。一般公众只需了解,“调性”作为西方音乐的语法/表述系统,经过几百年高度发展中的能量消耗,至 19 世纪末开始趋于瓦解。经过“无调性”和“十二音体系”的拼杀,到 20 世纪 50 年代,“调性”的死亡似乎已成定局。但历史似乎开了个不小的玩笑,就在“调性”行将就木的当口,它却出现了强烈的反弹。

不少人热切地欢迎“调性”复归所带来的音乐“表现性”的回升。的确，由于“调性”的带动，音乐中的“传统”和“记忆”获得复苏，现代音乐开始有了“人气”，当代音乐逐渐增加了“温度”。1993年，波兰当代作曲家戈雷茨基[H. Górecki]的《第三交响曲“悲歌”》[作于1976年]荣登西方市场中的古典唱片排行榜首，当年销量达上百万张之巨。这一事件或许可被读解为当代艺术音乐发展的一个暗示性标志：在该曲中，作曲家以传统调性/调式和声为语言主线，全曲贯穿哀怨、抒情的浪漫式如歌旋律，旨在表达对二战期间死难者的伤感怀念。在经过了多年现代音乐阴冷、刺耳、怪诞、奇异的音响之后，听众突然听到一个当代作曲家居然敢于写作如此“悦耳”的交响乐作品，不禁有些“喜出望外”。

但是，作者休伊特却以忧心忡忡的矛盾心态，满腹狐疑地看待眼下这个由于“调性”复归而带来的更加复杂的局面。他警告，“调性”本是历史建构，承载着文化重负，而不是什么自然给定[页145]。因而，重新启用“调性”而不顾及这种语言体系中的文化/历史内涵，所造成的恰恰是“本真性”的丧失——因为“本真性”所要求的，正是音乐语言材料和当下文化处境与社会语境的关联与贴合。这就是为何戈雷茨基的《第三交响曲》虽然“好听”，但却给人以奇怪的“单调”和“苍白”感觉的原因。斯特拉文斯基、贝尔格，乃至布里顿和肖斯塔科维奇，这些从未在自己音乐中彻底抛弃调性的现代作曲家[所谓的“第一代”现代调性作曲家]，之所以能够在“调性”中找到新的生命，关键在于他们能够使调性变得“个人化”，让“调性”成为“现代音乐”的一个组成部分，而不是简单地回到“调性”。作者认为，为了廉价的“可听性”，向实用的“表现性”投降，这是放弃使命和责任[页149]。

以此为基点，休伊特一一评点最近几十年来西方音乐创作中的代表性潮流和人物，毁誉不一，喜忧参半。从美国兴起并产

生很大辐射影响的“简约派”[minimalism],从某种程度上看,是现代音乐发展中的一个异数,其材料极端简单,其过程坚持反讽性的扁平式进行,但音响结果因时间上的不断错位而高度复杂[页 151]。美国眼下的当红作曲家约翰·亚当斯[J. Adams]作为“后简约派”的代表性人物,已用丰富的调性资源大大充实和丰富了简约派的表现贮备,但在音乐材料与当下语境的关联这一关键问题上,仍然存在问题[页 152]。另一位“简约派—后简约派”的风头人物菲利浦·格拉斯[P. Glass],则干脆以最传统的调性材料——三和弦、七和弦——为音乐因子,但又以简约派惯用的无穷重复对调性音乐的原有语法进行扭曲和重铸,给听众造成奇异的刺激[页 179]。与美国“简约派”异曲同工、但更加靠近西方本根传统的是来自欧洲的所谓“新简单性”。如英国的塔文纳[J. Tavener],是以简洁、寂静的笔法“拒绝”进步、发展和变化的宗教性作曲家[页 167]。爱沙尼亚作曲家帕尔特[A. Part],作品中贯穿神秘的东正教倾向,材料以简易的素歌为主干,但在音乐进程中,坚持机械的单一、规律和固执[页 170]。匈牙利人库尔塔克[G. Kurtg]的“音乐在织体方面往往禁欲式地节制,由微小、纤细的旋律与和声片段组成,笼罩于静默之中。”[页 174]而意大利的谢尔西[G. Scelsi]的“作品里才真正有‘节制主义’的意味,音乐的实体好像变成了碎片补丁……”[页 174]

可以说,上述的“后现代”倾向是将传统调性与当代意念以一种奇特方式予以结合。第二条“后现代”路数,则是在“调性”/传统与“无调性”/现代之间构成对峙和碰撞——在此,音乐风格本身变成了音乐组织的材料。前苏联重要作曲家施尼特凯[A. Schnittke]是这一路数最著名的代表,他以病态的悲剧眼光看待“后现代”状态下的人类境况,或用极端方式将传统调性语言推向令人不堪忍受的极限,或“在甜美清纯的成分中突然闯入浑



浊不协和的现代性织体”，以此昭示，“希望”恰恰就是“绝望”[页 156]。美国作曲家科利基亚诺[J. Corigliano]，因其为纪念死去的艾滋病友而创作的《第一交响曲》[其音乐背景中大段引用了 19 世纪西班牙作曲家阿尔贝尼斯的钢琴曲]近年来名声大噪，但作者休伊特却不以为然，认为该作品音乐性不够，仅仅是利用调性语言做出一些空洞的“表现性”姿态[页 157]。

在上述两种试图打通传统和当代、连接“调性”与“先锋”的举措之外，还有第三种更具“后现代”性格和意味的举动：“跨界音乐”的兴起。“跨界”[cross-over]的范围，不仅在流行和古典之间，也在东方和西方之间。正所谓“无论高下，不分东西”。随着数码采样的技术成熟和拼贴手法的广泛运用，可以毫不费力、“便捷而且便宜”地将来自世界任何地方的、属于完全不同背景的“音源”混合在一起，构成一场“众声喧哗”的“跨文化”/“跨时空”对话与交流。因此，威尔第的安魂曲与鞑靼人的民间歌曲同时出现在英国女作曲家普克[J. Pook]的电影配乐中[页 184]；“政坛的演讲，庙宇的圣歌，合成的嗡嗡声，还有一个[日本]尺八”[页 188]被用于梦幻般的“影射”，以“召唤”出“另外一些场所，另外的时代或另外的文化”[页 185]。至此，休伊特几乎有些按捺不住，他怒斥这些不负责任的“多元文化”表面文章是“以同样的漠不关心的态度吞噬着万事万物”[页 186]，它们不仅“蹩脚”，甚至“有害”[页 189]。

## 五、诊治药方

病理似乎已经查清，现在该是开药的时候了。

不出所料，面对古典音乐自“现代性”发生以来就已经出现的多处“裂痕”，企望开出“药到病除”的“灵丹妙药”，绝非易事。在当代的“后现代”条件下，严肃音乐一方面受到“消费主义美