

從「無調性」到「十二音列」： 荀貝格的心路歷程與達爾豪斯評論

卜致立

摘 要

1908 年，荀貝格 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 與魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 發表了一批具實驗性質的音樂作品。驚世駭俗的創作風格，日後被廣泛地稱為「無調性」(atonality)，也讓荀貝格成為廿世紀備受爭議的作曲家。除了晦澀難懂、不為廣大群眾所喜以外，一般人爭論的焦點是：無調性音樂是否違反調性的自然？而針對各項批評、指控，荀貝格的反應令人印象深刻：他摒棄「無調性」這個詞，他大聲疾呼「無調性」沒有違背自然規律，並在實務上具體地提出「十二音列作曲法」(Twelve-tone Method)，深信藉此可以代替由調性以及和聲所提供的功能。

本文以「無調性」音樂早期的紛擾為起點，試著蒐集當時輿論對「無調性」音樂的看法與態度，接著從荀貝格著作中摘錄要點，以窺其創作過程中的心路歷程，最後以德國音樂學家卡爾·達爾豪斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989) 的論述為中心，就下面兩個問題進行詮釋：第一，「無調性」是音樂的自然，還是歷史的結果？第二，荀氏後來發展出的「十二音列作曲法」，是否可以取代傳統和聲調性？

荀貝格作曲過程中的「無調性」與「十二音列作曲法」，一向廣為人知，本論文佐以達爾豪斯的評論與詮釋，希望提供國內相關研究一些新的觀察角度。

關鍵詞：荀貝格、無調性、十二音列作曲法、調性、達爾豪斯

From “Atonality” to “Twelve-tone Method”: Schoenberg’s Mind and Dahlhaus’ Comment

Chih-Lih PU

Abstract

In 1908, Arnold Schoenberg (1874-1951) and Anton Webern (1883-1945) published a number of musical works of an experimental nature. This creative shift, later widely known as “atonality”, also made Schoenberg become a controversial composer in the Twentieth Century. In addition to being obscure and unpopular, the common criticism of this the shift in musical approach is: “Does atonal music depart from humanity? Is atonal music against nature?” Schoenberg’s response to these questions was impressive. On one hand, he mercilessly abandoned the word “atonality”, whereas on the other, he defended so-called “atonality” and later specifically proposed a “Twelve-tone Method” in practice, in the firm belief that the method can replace the functions that the traditional tonal method provided.

This article begins from the early difficulties of atonal music, attempts to gather the views and attitudes regarding this approach, and then extracts some passages from Schoenberg’s writings, which may reveal his mindset during the course of his work. Particular comments regarding this issue made by Carl Dahlhaus (1928-1989) at the end of this paper will be elaborated upon. First, is “atonality” in the nature of music or the result of history? Second, can the “Twelve-tone Method” developed by Schoenberg replace traditional “tonality”?

“Atonality” and the “Twelve-tone Method” have been well known for those interested in music. With Dahlhaus’ comments, it is hoped that the interpretation of these issues can provide some perspectives for further research into Schoenberg.

Keywords: Arnold Schoenberg, Atonality, Twelve-tone Method, Carl Dahlhaus, Tonality

前言

1908 年，荀貝格 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 與魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 發表了一批具實驗性質的音樂作品。驚世駭俗的創作風格，日後被廣泛地稱為「無調性」(atonality)，也讓荀貝格成為廿世紀備受爭議的作曲家。除了晦澀難懂、不為廣大群眾所喜以外，一般人爭論的焦點是：無調性音樂是否違反調性的自然？而針對各項批評、指控，荀貝格的反應令人印象深刻：他摒棄「無調性」這個詞，他大聲疾呼「無調性」沒有違背自然規律，並在實務上具體地提出「十二音列作曲法」(Twelve-tone Method)，深信藉此可以代替由調性以及和聲所提供的功能。

本文以「無調性」音樂早期的紛擾為起點，試著蒐集當時輿論對「無調性」音樂的看法與態度，接著從荀貝格著作中摘錄要點，以窺其創作過程中的心路歷程，最後以德國音樂學家達爾豪斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989) 的論述為中心，就下面兩個問題進行詮釋：第一，「無調性」是音樂的自然，還是歷史的結果？第二，荀氏後來發展出的「十二音列作曲法」，是否可以取代傳統和聲調性？

研究結果顯示：不是所有調性現象都與自然有關，它也建立在歷史的前提上；而十二音列在形塑樂曲結構方面，的確可以取代傳統調性，但那畢竟不是「調性」本身的取代。因此，如果說「十二音列作曲法」完全能成為「調性」的分身，是失之偏頗的。

一、「無調性」一詞的紛擾

1909 年，在一封寫給布梭尼 (Ferruccio Busoni, 1866-1924) 的信裡，荀貝格提到自己正在進行一些作曲的嘗試。一方面，他要延續布拉姆斯與華格納的音樂語言，一方面又要和當時重要的德國現代作曲家有別——如：理查·史特勞斯 (Richard Strauss, 1864-1949)、馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911)、雷格 (Max Reger, 1873-1916) 和策姆林斯基 (Alexander von Zemlinsky, 1871-1942)。荀貝格強調工作時的信仰與理念 (belief and conviction)，因為這

些作品純屬想像，無法用外在的形象評斷。¹

事實上，早在一年以前（1908 年），荀貝格和魏本就已經發表了第一批實驗性質的音樂作品，² 只是他們並沒有為新風格定名。1918 年，德國新聞界為這種風格創造了一個名詞叫「無調性」（atonality）；³ 這個詞隨即和「複調性」（polytonality）一起，在二〇年代的法國音樂界掀起一連串的話題與辯論。⁴「無調性」的意涵言人人殊，魏斯特發（Kurt Westphal）表示：荀貝格的「無調性」，本質上是德布西「非功能和聲」（nonfunctional harmony）的延續，它反應了世紀末的緊張危機；⁵ 梅爾斯曼（Hans Mersmann, 1891-1971）認為與其說「無調性」是個人離群索居的發展，不如說它是廿世紀初，在藝術領域中常見的革命症狀（the symptom of a broad revolution）；⁶ 阿多諾（Th. W. Adorno, 1903-1969）把「無調性」和製造墮落資本社會的歷史的過程連結起來，視「無調性」這種焦慮的告白（an outpouring of anxiety），要麼是作曲家自己的傷痛宣言（a manifestation of trauma），要麼是第一次世界大戰前後社會矛盾的響亮回音（a resounding echo）；⁷ 契瑞乃克（Ernst Krenek, 1900-1991）則強調隱藏在荀貝格新音樂後面的「個體性」（individuality），他認為「無調性」音樂極端的個人性，讓聽眾有一種感覺，認為所有的人類皆處在相似的疏離之中。⁸

綜觀整個二、三〇年代，雖然不是所有作曲家、理論家都反對「無調性」作品，⁹ 但對它持保留態度的人還是佔大多數。¹⁰ 且不說年屆耄耋之年的聖

¹ Bryan R. Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923* (New York: Oxford University Press, 2000), 3。

² 荀貝格的《三首鋼琴小品》（*Drei Klavierstücke*, Op. 11），和魏本的《五首歌曲集》（*5 Lieder aus Der siebente Ring*, op. 3）。

³ Alban Berg, “What is Atonality?” in *Composers on Modern Music Culture: An Anthology of Readings on Twentieth Century Music*, ed. Bryan R. Simms (New York: Schirmer Books, 1999), 61。

⁴ François de Médicis, “Darius Milhaud and the debate on polytonality in the French press of the 1920s,” *Music & Letters* 86, no. 4 (2005): 573。

⁵ Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg*, 4。

⁶ Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg*, 4。

⁷ Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg*, 4。

⁸ Simms, *The Atonal Music of Arnold Schoenberg*, 4。

⁹ 比如說巴爾托克（B. Bartók, 1881-1945），他就曾經表示自己所處時代的音樂，要奮力地朝向無調性。並力陳「無調性」來自於傳統的「調性」，是歷史逐漸演化下的結果。參見 B. Bartók, “The problem of the new music,” in *Béla Bartók Essays*, ed.,

賞 (Charles Camille Saint-Saëns, 1835-1921)、丹第 (Vincent d'Indy, 1851-1931) 等人，¹¹ 正值壯年的音樂界人士也對「無調性」有很大的疑慮：1925 年，史特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 就曾預言十二音音樂將會走入「死胡同」(dead end)，並表示「調性一直是他堅守的原則」；¹² 米堯 (Darius Milhaud, 1892-1974)，這位當時法國音樂界的前衛代表，「複調」(Polyphony) 運動的激烈推行者，也承認無調性如果單單只是倚靠自己的自然本質，實在不是個有效的表現模式，而讓「無調」音樂真正起作用的，與其說是寫作的方法，不如說是旋律的功能。¹³

疑慮與責難紛至沓來。1930 年 4 月 23 日，無調歌劇《沃采克》(Wozzeck) 首演前一個月，貝爾格 (Alban Berg, 1885-1935) 在接受訪問時強硬地表示：荀貝格及其弟子們所創新的風格，和傳統音樂是類似的，他不認同「無調性」這個詞。任何音樂，只要使用了非傳統的和聲、旋律或節奏素材，就往往會被說成是「無調性」，因此這個詞是「妖魔反基督的發明，因為反對新音樂的人不在特殊的和聲意義上瞭解它，而讓它成為非音樂的整體概念。」¹⁴

但「無調性」作品所帶來的紛擾、「無調性」這個詞的爭議，卻一直沒有消退。直到 1937 年，亨德密特 (Paul Hindemith, 1895-1963) 在他的《音樂語法教程》(Unterweisung im Tonsatz) 中仍提到，「無調性」這個詞：

從否定中產生，其概念不明，以致於從一個原本技術的標誌，變成籠統的口號。有了這個口號，所有不瞭解的音樂都可以捧上天；有了這個口號，所有不適合的音樂都可以拒絕。不管它們是陌生的和聲、加

Benjamin Suchoff (New York: St. Martin's Press, 1976), 455。

¹⁰ 荀貝格作曲風格影響所及，主要是他的學生。事實上，只有少數作曲家採取荀氏的無調性作法。參見 Robert P. Morgan, *Twentieth-century Music: A history of musical style in modern Europe and America* (New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1991), 75。

¹¹ François de Médicis, "Darius Milhaud and the debate on polytonality in the French press of the 1920s," 585。

¹² Igor Stravinsky, *Dialogues* (Berkeley: University of California Press, 1982), 90-102。

¹³ François de Médicis, "Darius Milhaud and the debate on polytonality in the French press of the 1920s," 590。

¹⁴ (本論文所有外語資料的引述，除非另有標示，皆由作者逐譯)轉引自 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (München: Piper Verlag GmbH, 1991), 777。

弱音器小號，或是新的形式嘗試，全都可以歸屬於無調性。¹⁵

在一般人眼裡，「無調性」儼然成了離經叛道的代名詞。誠如亨德密特所說，「無調性」一詞中的這個「無」字，是在否定一首樂曲具備「調性」的意思，然而，當「調性」的概念沒有加以界定之前，所有非理性的指責、謾罵，很容易地就會淪為籠統的口號，這對荀貝格來說，其實並不公平。

荀貝格對於「調性」的解釋是廣義的。他曾表示：

我是音樂家，和無調性一點關係也沒有。無調性只能表示一些完全不符合樂音本質 (the nature of tone) 的東西。……一首樂曲總必須要有樂音的要素 (tonal)，就好像音與音之間必須要有關係產生。有了這一層關係，我們才能把一些樂音並置、重疊，也才能有後續的理解。¹⁶

在〈豪爾的理論〉這篇文章裡，他也有類似的話語：

音的連接必須是在調性上，任何兩個音的連續就一定存在調性，這是合乎邏輯、可以理解的。它的對立面無調性，在音與音之間以及各種音關係之間，並不存在。這就好像色彩和色彩的連續之間，並不存在無光譜 (spectral) 或無互補色的 (acomplementary) 一樣。¹⁷

細查荀氏話語的脈絡，我們可以看出荀氏的「調性」，其實指的是樂音的關係，只要是音樂，就有這個關係，如果沒有這個關係，那麼它就不是音樂，他把「調性」和「樂音關係」劃上等號了。埃格布萊希特 (Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999) 也認為荀氏的「調性」指的是「樂音的本質」(Wesen des Tons)，是「樂音性」(Tonlichkeit)，亦即樂音和其他樂音（賦予它們特性、內容和語言價值）之間的關係，而狹義的「調性」則是建立在「一個參考中心上的樂音關係」(die Bezogenheit der Töne auf ein Bezugszentrum) 上，兩者並不等

¹⁵ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1940), 186。

¹⁶ Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony* (Berkeley: University of California Press, 1978), 21。

¹⁷ Arnold Schoenberg, "Hauer's Theories" in *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, (London: Faber and Faber, 1984), 210-211。

同。¹⁸

二、荀貝格的心路歷程：從「無調性」到「十二音列」

（一）調性的自然

反對人士的「調性」概念是狹義的。他們的「調性」，無非是像 C 大調、a 小調、升 F 大調……等，分別以 C 音、a 音，以及升 F 音為參考中心的樂音關係。「無調性」沒有了這層樂音關係，這會和一般人的聽覺習慣相左。

調性源於造物者的恩賜，這個想法似乎根深蒂固。以亨德密特為例，他就認為調性，是在自然中建立起來的：

樂音的親緣關係在自然中建立起來。自然所指的是，發聲材料的性質，以及我們的耳朵。……我們無法避免樂音的親緣關係。和弦或音程連接之處，或多或少總會達成一種緊密的親緣關係；而在樂音親緣關係相互起作用的地方，則會出現調性關係 (tonale Beziehungen)。因此，要創造出沒有調性關係的樂音群組根本不可能。像地心引力一樣，調性是一種力量。¹⁹

作曲家皮斯頓 (Walter Piston, 1894-1976) 說：

人們在演奏、演唱時，哪怕只是一個樂句，他們或多或少都可以聽到某些調（也許對，也許不對），但重點是他們演奏，總帶著些調性的感知。²⁰

瑞士指揮家安塞美 (Ernest Ansermet, 1883-1969)，在其著作《人類意識中的音樂基礎》(*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*) 中表示，結構的清晰與和諧，是音樂語言表現時的先決條件，而這個結構必須根基於一個從五度演繹出來的樂音系統，藉此系統才能產生一致的音樂知覺。「無

¹⁸ Eggebrecht, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 777。

¹⁹ Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, 183。

²⁰ Peter Westergaard, "Conversation with Walter Piston," *Perspectives of New Music* 7 no.1 (1968): 15。

調性」音樂作品對安塞美來說，根本無法理解。²¹

（二）荀貝格的心路歷程

然而，對於調性自然的主張，荀貝格的想法大不相同。我們可以從他的《和聲學》(*Harmonielehre*)²² 以及論文集《風格與理念》(*Style and Idea*)中找到一些蛛絲馬跡。²³ 首先，荀貝格並不認為「要創造出沒有調性關係的樂音群組根本不可能」。他承認「調性」是一種「把所有會和基本音發生關係的連續 (succession) 結合在一起的藝術，而這連續可以是音，也可以是和聲。」²⁴ 他說這種藝術：

……雖然涉及的問題不會每次都一樣，但它的功能卻始終只有一個：所有的結果都和一個中心、一個基本音，亦即一個調性的解決點發生關係。這為作曲家的曲式結構提供了重要的服務。在一首樂曲中，所有的音的連續、和弦以及和弦的連續，由於它們和調中心以及彼此之間的相互關係，因而得到了明確的統一意義。²⁵

但荀貝格認為，「調性」之所以會變成這種關係，是歷代作曲家針對樂曲結構思考的結果，它「既不是自然的，也不是樂音結合的自動結果」，它不必然是「每一個音樂作品不可缺少的特徵。」²⁶ 所以：

調性沒有顯示出自然界的先決條件，而是利用自然界的可能性；它是藝術的產品，藝術技巧的產品。由於調性沒有被自然界束縛的條件，因此堅持自然的法則而保留它是無意義的。²⁷

²¹ 不僅如此，安塞美還在該書中聲稱，已經證明了十二音、甚至整個系列音樂 (serial composition) 的謬誤。參見 Harold Charles Schonberg, *The great Conductors* (New York: Simon and Schuster, 1967), 333。

²² Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony* (Berkeley: University of California Press, 1978)。此書原於 1911 年出版，1978 年時，由羅伊·卡特 (Roy E. Carter) 根據德文第三版英譯。

²³ Arnold Schoenberg, *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*, (London: Faber and Faber, 1984)。

²⁴ Schoenberg, "Problems of Harmony," in *Style and Idea*, 275。

²⁵ Schoenberg, "Problems of Harmony," in *Style and Idea*, 277。

²⁶ Schoenberg, "Problems of Harmony," in *Style and Idea*, 275。

²⁷ Schoenberg, "Problems of Harmony," in *Style and Idea*, 284。

關於「調性」的堅持與保留，荀貝格認為：在過去的一百年中，由於「半音化」(chromaticism) 的進展，人們對和聲的概念有了極大的改變。²⁸ 以前，人們習慣於一個基本音，主宰著和弦的建構以及它們的連續，但是現在：

人們開始懷疑，是否每個和聲、每個和聲的連續都必須與這個基本音有關連；還有，主音出現在樂曲的開頭、結束，或任何一個點上，是否真的有建設性的意義。²⁹

他以華格納和德布西為例，說明「調性」在這兩位作曲家筆下，「即使不在理論上，也在實務中被罷黜了」，³⁰ 罷黜調性並非他的創舉。在另一篇署名〈我的演變〉(“My Evolution”) 的文章裡，荀貝格清楚地告訴我們，「不協和音解放」(emancipation of dissonance)³¹ 後的結果，讓他義無反顧地走上所謂的「無調」之路：

《第二號絃樂四重奏》Op. 10……標示著進入到我第二創作時期的過渡。在這一時期中我放棄了調中心（這種做法曾被錯誤地稱為無調性）。在第一和第二樂章的許多段落裡，我讓個別聲部自己進行，而不去管他們有沒有遵守傳統的和聲規則。不過，在這裡，以及第三和第四樂章中，在曲式結構的主要劃分處都清晰地存在著調性。但是，偶然地回到有調性的三和弦，卻不再能讓排山倒海而來的大量不協和音建立調性，也不足以強迫一個樂章在無相應的和聲支持下，被擠進普羅克拉斯提斯的有調性的床上去。這一困境是我關心的問題，也應該是所有現代作曲家所關心的問題。我曾經是嘗試過這種冒險的第一人，但不會被公認為它是我的一種功績，這是一件遺憾的事，但我只能一笑置之。³²

這段文字至關重要，因為它生動地描繪出荀貝格當時的決斷過程（尤其是

²⁸ Schoenberg, “Composition with Twelve Tones (1),” in *Style and Idea*, 216。

²⁹ Schoenberg, “Composition with Twelve Tones (1),” in *Style and Idea*, 216。

³⁰ Schoenberg, “Composition with Twelve Tones (1),” in *Style and Idea*, 216。

³¹ 荀貝格主張協和音與不協和音之間，只有「程度」(degree) 上的差別，它們在「類別」(kind) 上是等同的，此即所謂「不協和音的解放」。Schoenberg, *Theory of Harmony*, 21。

³² Schoenberg, “My Evolution,” in *Style and Idea*, 86。

「普羅克拉斯提斯之床」的比喻)，³³ 在歷史的當口，他之所以放棄調中心，理由已如上述，人們一味地把荀貝格和恐怖聯繫在一起，是不公道的。³⁴

就是在這種氛圍下，荀貝格開始用新風格寫出了第一批作品（不久，魏本和貝爾格也相繼仿效）。他發現這些作品，不僅在和聲、旋律、主題、動機與過去所有的作品迥然有別外，也在表情上有著非凡的簡練。但就和許多革新一樣，新的改變往往會帶來新的破壞，荀貝格承認新的和聲色彩產生了，但是也失去了許多，他說：

例如，只有協和音才能考慮用來結束樂曲。建立功能（而不是游移功能）時，需要不同的和弦連續；一個橋段、過門（而不是一個小結尾），需要其他的連續；明智、邏輯地執行和聲的變化，只能借助和聲基本意義的正確考量。以上所有功能，現在幾乎沒有辦法由這些和弦【按：指無調性和弦】來確保，因為它們的結構價值尚未開發（可以和構成句子的標點符號比較，其能使句成段、使段成章節）。因此乍看之下，我們不能創作複雜或長大的曲子。³⁵

的確，觀察從 1908 到 1923 年的十來首荀氏作品，可以發現它們全都由短小、精悍的樂章組成，並且許多非純器樂作品，顯示作曲家藉著音樂以外的因素來彌補樂曲的內容，荀貝格本人甚至在創作過程中有長達七年（1913-1920）的空窗期。在邁向新風格的道路上，他「必須對自己的幻想與靈感有信心，相信它們是絕對正確的」，³⁶ 只不過調中心的放棄，的確讓他在樂曲形式這個部份傷透了腦筋。

1921 年夏天，荀貝格相信自己終於找到了一種能解決曲式上一切問題的

³³ 「普羅克拉斯提斯之床」(Procrustean bed) 的典故來自希臘神話。普羅克拉斯提斯開設黑店，攔截過路行人。他特意設置了兩張鐵床，一長一短，強迫旅客躺在鐵床上，身矮者睡長床，強拉其軀體使與床齊；身高者睡短床，他用利斧把旅客伸出來的腿腳截短。後來，希臘著名英雄提修斯 (Theseus) 遂以其人之道還治其人之身，強令身體魁梧的普羅克拉斯蒂躺在短床上，一刀砍掉他伸出床外的下半肢，除去了這一個禍害。

³⁴ 「如果人們談到我，他們會立即會聯想到恐怖、無調性，以及十二音作曲法」。參見 Schoenberg, "A Self-analysis" in *Style and Idea*, 76。

³⁵ Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 217。

³⁶ Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 218。

曲式，³⁷ 但預測到如果公諸於世，勢必引起一場混亂，於是他先選擇沉默，然後在猶豫了兩年以後，才在 1923 年召集了大約廿位學生，向他們講述了所謂「十二音列作曲法」(Twelve-tone Method)。³⁸

(三) 十二音列作曲法

「十二音列作曲法」的核心理念，是希望在一首樂曲中，避免突顯半音階中的任何一音，以確保十二個音的出現頻率相等。這麼一來，十二個音就會有了同等的重要性，進而讓該樂曲避免產生調性的感覺。³⁹

這個被亞伯拉罕 (G. Abraham, 1904-1988) 稱為「無調性正面、積極的形式」⁴⁰，荀氏認為藉此「可以代替過去由調性和聲所提供的結構差異」⁴¹，利用音列中的倒影、逆行及其變化，以創造並維持結構單位（如動機、樂句、樂段）之間的邏輯性。

荀貝格樂觀地相信，「從一個基本音列中發展成音樂的形式因素（旋律、主題、樂句、動機、音型，以及和弦）的可能性，是無邊無際的。」⁴² 雖然在用這個方法創作第一批作品時，荀貝格的確還存有些許疑慮與擔心（因為「不能肯定若只用一個音列，不會產生單調」⁴³），他反問自己：

它能允許我們創作大量性格迥異的主題、樂句、動機和其他的形式嗎？此時，我用了複雜的機制去保證它的多樣化。但沒有多久，我發現自己的恐懼是沒有道理的。我甚至可以單單用一組音列，來創

³⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schoenberg: His Life, World, and Work* (New York: Schirmer Books, 1977), 277。

³⁸ Schoenberg, "Schoenberg's Tone-Rows" in *Style and Idea*, 213。

³⁹ George Perle, *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 1977), 2。

⁴⁰ Gerald Abraham, 《簡明牛津音樂史》(*The Concise of Oxford History of Music*)，顧奔譯（上海：上海音樂出版社，1999），913。

⁴¹ Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 218。

⁴² Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 226。

⁴³ Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 224。

作一整齣歌劇《摩西與亞倫》(*Moses und Aron*)。⁴⁴

歌劇排練的成功，也讓他嚐到甜蜜的勝利果實：

以十二音方法來從事創作，其最主要的好處，是它所帶來的整體效果。這在與歌手們排練歌劇《從今天到明日》(*Vom Heute auf Morgen*)時，特別能經驗到這個效果，我非常滿意。雖然他們都有絕對音感，但所有聲部、節奏以及音準上的技巧卻仍然極其困難。然而，一位歌手突然跑來告訴我說，因為他熟悉了基礎音列，一切都似乎變得容易了。休息時，所有其他的歌手也分別地告訴我同樣的情況。這讓我非常高興。⁴⁵

至此，荀貝格認為「十二音列作曲法」徹底解決了當初不能創作很複雜或很長曲子的问题。意氣風發之餘，他甚至於誇下海口：「假以時日，從十二個音的基礎音列中去擷取主題材料的能力，將是獲得音樂院作曲系的入學許可證的先決條件。」⁴⁶

不過，後來歷史的發展卻證明：儘管荀貝格對「十二音列作曲法」信心滿滿，認為它可以代替由調性以及和聲所提供的功能，儘管他宣稱可以用一個音列來創作一整齣完整的歌劇，「十二音列作曲法」卻似乎從問世以來，就沒有獲得一般愛樂者的支持與青睞，不僅如此，它還在上世紀的中葉，在二次世界大戰後成為新音樂中的「前衛」(*Avantgarde*)，而與群眾漸行漸遠。在寫給阿蘭 (K. Aram) 的信中，荀貝格難掩失望之情：

我知道自己的作品要沈寂數十載，才能為人通盤瞭解。音樂家和聽眾的思想必須先臻至成熟，才能理解我的音樂。我深明這個道理，所以並不敢奢望有早到的成功。我也知道不論成功與否，把命運指派給我的靈思全寫出來，乃是我對歷史的義務。⁴⁷

音樂家和聽眾的思想未臻至成熟，是不是他們認為，就算有堅實的理論基

⁴⁴ Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 224。

⁴⁵ Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 244。

⁴⁶ Schoenberg, "Composition with Twelve Tones (1)," in *Style and Idea*, 226。

⁴⁷ Arnold Schoenberg, *Letters*, (Berkeley: University of California Press, 1987), 250。

礎，「十二音列作曲法」畢竟還是無法取代傳統調性？他們是不是對「調性」的自然，仍然有著無可動搖的信念呢？⁴⁸

三、達爾豪斯的評論

十二音列到底能不能取代「調性」？「調性」到底是自然的產物，還是如荀貝格所說的，沒有自然界的先決條件？德國音樂學家達爾豪斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989) 曾經針對上述問題，提出他的看法。

(一) 調性的自然

調性應該是音樂的自然嗎？針對這個議題，無調性音樂的支持者與反對者，討論時往往帶著偏見。他們爭論的點，要不是自然的秩序 (Naturordnung) 容不容許破壞，就是自然的約束 (Naturzwang) 有沒有必要干涉。⁴⁹

達爾豪斯認為，「調性」有時候的確呈現了音樂的自然，但不是所有「調性」的現象都與自然有關，爭論者不應該輕率地簡化問題：

和聲功能的大小調調性 (Dur-Moll-Tonalität) 應視為自然，因為局部音列 (Partialtonreihe) (亦即自然音列 Naturtonreihe) 裡的大、小三和弦，是大自然賦予我們的。⁵⁰

但是：

三和弦出現在局部音列中，並不表示前者以後者為依據。有人說，

⁴⁸ 以美國作曲家巴柏 (Samuel Barber, 1910-1981) 為例，他就是堅定調性作曲的知名人士之一，其調性作品曾經在上世紀五〇年代間，取得相當大的成就。巴柏雖然也運用「十二音列作曲法」，但卻是在調性的前提，調性的框架下進行的。參見 James Peter Burkholder, Donald Jay Grout, and Claude Victor Palisca, *A History of Western Music*, 8th ed., (New York: W. W. Norton & Company, 2010), 928。

⁴⁹ Carl Dahlhaus, "Alexander Skrjabin, Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik," in *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, Band 10, ed. Hermann Danuser, Band 10 (Laaber: Laaber, 2007), 158。

⁵⁰ Dahlhaus, "Alexander Skrjabin, Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik," 158。

在局部音列中，和弦的和聲功能關係事先被制定 (vorgeformt)，這個論點錯誤。⁵¹

達爾豪斯援引「屬功能」(Dominantfunktion) 的例子：

屬功能 (Dominantfunktion) 並非來自於五度的自然，而是由多聲部的作曲法推行出來的：和聲終止式 V-I 在十五、十六世紀時形成，其原因是旋律的高音聲部終止 (Diskantklausel，半音上行 Halbtonschritt aufwärts) 要和次中音聲部終止 (Tenorklausel，全音下行 Ganztonschritt abwärts)，以及低音聲部終止 (Baßklausel，五度下行 Quintschritt abwärts) 結合所致。⁵²

也就是說，「調性」的現象，部份取決於自然，部份則取決於人為的歷史。達爾豪斯雖然支持調性並非音樂的自然，但是論證的過程卻細膩許多。他要說的是：「自然是自然」，但「自然也不是自然」。自然之所以不同，是因為人在歷史的不同當下，會有不同的解讀，問題在人，在歷史，而不在自然本身。也就是說：「無調性既沒有犯下違反音樂自然這個罪，也沒有根據否定原則，恣意專斷。不如這麼說：無調性和調性沒有兩樣，是歷史前提下的結果。」⁵³

(二) 該不該邁向「無調性」？

達爾豪斯還認為，廿世紀初，當荀貝格處在一個歷史的當口時，他的確承受著極大的壓力，因為「傳統的文法已經不再能讓他去形成自己的樂念。」⁵⁴ 也就是說，他正面臨西方作曲技法上「樂念」(musikalische Gedanke) 發展的瓶頸：

荀貝格通往無調性的過渡，是一個作曲問題的解答，一個這樣難題的出口：一方面是華格納從短小的主導動機發展為悠長主題的最廣大進步的旋律構成，另一方面則是不要落於布拉姆斯所達到的主題—動機

⁵¹ Dahlhaus, "Alexander Skrjabin, Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik," 158。

⁵² Dahlhaus, "Alexander Skrjabin, Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik," 158。

⁵³ Carl Dahlhaus, "Von den Schwierigkeiten des Umgangs mit moderner Musik," in *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, ed. Hermann Danuser, Band 10 (Laaber: Laaber, 2007), 181。

⁵⁴ Dahlhaus, "Von den Schwierigkeiten des Umgangs mit moderner Musik," 180。

發展 (die thematisch-motivische Arbeit) 的狀態之後。⁵⁵

據此，達爾豪斯對荀貝格會走上所謂的「無調性」這條路，深表同情：

唯一可能反駁荀貝格（如果真有的話）的是：我們可以說他應該解開 (auflösen) 這個繩結，而不是選擇劈開 (zerhauen) 它，但要說荀貝格專斷、任性，是沒有道理的。⁵⁶

歷史的因緣讓作曲家走上「無調性」這條路，可說是無可厚非，亦無所苛責；荀貝格運用「十二音列作曲法」，使其做為「結構的實體」，讓「音與音之間只有相互關係，而沒有核心問題，於是在功能上可以做為大型曲式的基本前提。」⁵⁷ 某個程度來說，似乎也不失為一種解開繩結的方法。

不過，達爾豪斯也強調：「十二音列作曲法」只達成了部份的調性替代功能。亦即，「無調性」雖然沒有違反音樂自然，但如果據此就認定「十二音列作曲法」可以取代調性，成為調性的替代品，那麼這恐怕失之武斷，有以偏概全之嫌。

（三）「十二音列作曲法」可以取代調性嗎？

「調性」的功能，並非只侷限在樂曲結構上。它可能是一種音高組織的現象，可能是一種心情圖譜，可能是一種文化表達，也可能有任何形而上、而我們不見得能感受得到的抽象本體。形而下樂曲結構當然是「調性」的一個層面，但它不是全部。

要回答「十二音列作曲法」能不能替代「調性」這個問題，關鍵在於這兩個東西有沒有同一性，如果不是同一類的事物，那麼就沒有誰取代誰的問題。而是不是同一類事物有時候是很難說的：在用來勾取高處的東西時，球棒和甘蔗可以互換，但平常狀態下很難是同一類事物；在用來攻擊敵人時，鉛球和石塊可以相互取代，但一般情況下往往不是同一類事物。大型曲式中，用來確立

⁵⁵ Dahlhaus, "Von den Schwierigkeiten des Umgangs mit moderner Musik," 181。

⁵⁶ Dahlhaus, "Von den Schwierigkeiten des Umgangs mit moderner Musik," 182。引文中的底線，係由本文作者添加。

⁵⁷ Carl Dahlhaus, "Ist die Zwölftonreihe ein Tonalitätsersatz?" in *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, ed. Hermann Danuser, Band 10 (Laaber: Laaber, 2007), 254。

曲式的傳統和聲調性，表面上也許能以十二音列的排列邏輯來取代，但那是結構取代，而不是調性取代。對此，達爾豪斯質疑道：

……音與音之間一方面在和聲調性系統，另一方面在十二音音樂中建立關係，其所依循的原則過於紛歧，以致於說它們是同一種基本想法的兩種表達，將會是沒有意義的。共同性只限制在貧乏的抽象化（在這兩種情況都只處理結構問題）之中。⁵⁸

從結構因素來看，「十二音列作曲法」與「和聲調性系統」是同一類事物，但是要讓前者去取代後者，單單只有結構因素，是不夠的。達爾豪斯繼續說：

最草率的荀貝格作品分析，也可以顯示：十二音作品，比較不會是音列的結構，比較像是主題—動機的發展，展現出龐大形式的結構原則。音列被理解為整體、視為樂句中動機關聯的整合公式，這種協調出來的意見恐怕是很抽象、捉摸不定的。因為在音列結構中，具體的動機結構決不會事先呈現出來，而是常常被荀貝格強加上去。他從音列中選出一些可以做為動機模進的音，然後把剩下的音放到伴奏聲部去。⁵⁹

因此：

音列，有一點兒像是調性和動機關聯類似物中的一環，它達成了其他的功能，但如果要說它完全是調性替代品，或者說它具有動機關聯的特徵，完成了動機關聯的所有功能，那麼這恐怕是沒有意義的。⁶⁰

原因很簡單，「十二音列作曲法」與「傳統和聲調性」，雖然源自於同一種作曲技法，但在內容上不是所有的十二音本質，等同於所有的調性本質，所以「十二音列作曲法」無法完全取代傳統「調性」。⁶¹

⁵⁸ Dahlhaus, “Ist die Zwölftonreihe ein Tonalitätsersatz?” 254。

⁵⁹ Dahlhaus, “Ist die Zwölftonreihe ein Tonalitätsersatz?” 255。

⁶⁰ Dahlhaus, “Ist die Zwölftonreihe ein Tonalitätsersatz?” 256。

⁶¹ 埃格布萊希特的看法大致和達爾豪斯一致，但表達更為直接，他說經過一番努力，「十二音列」仍然不是「調性」，並引魏本的話，認為「十二音列作曲法」不是調性替代，它「導向了更遠的境地」（sie führt viel weiter）。參見 Eggebrecht, *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 780。

結 語

荀貝格創新系統中的革命本質 (revolutionary nature)、作曲家本人的諱莫如深 (secretiveness)，及其作品沒有得到適當的推廣，是想要瞭解「無調性」音樂的聽眾，常常感到沮喪與挫折的主因。荀氏終其一生，排山倒海而來的批評因而從來沒有斷過，而其浮濫的程度總是令人瞠目結舌。⁶²

荀貝格針對各種批評所進行的「無調性」辯護，令人印象深刻：他摒棄「無調性」這個詞，他大聲疾呼「無調性」沒有違背自然規律，並在實務上具體地提出「十二音列作曲法」，深信藉此可以代替由調性以及和聲所提供的功能，期許在不久的將來，它可以成為音樂院作曲系入學許可證的先決條件。今天，沒有人否認「十二音列作曲法」的重要性，各音樂院也爭相把這個廿世紀最重要的作曲觀念及技法，列為作曲系學生必備的基本素養。

然而，從早期「無調性」一詞的紛紛擾擾，到後來部份理論家、演奏家的責難，都反應了「無調性」作品，始終難以獲得全面性的肯定。聖賞、丹第、米堯、史特拉溫斯基、亨德密特、皮斯頓，以及安塞美，都對音樂理論與實務有相當的理解，有些甚至還是引領風騷的新音樂人士，連他們都不願支持，一般習樂者就更不用提了，「無調性」的晦澀難懂，始終無法打動他們的心扉。

反對人士質疑的焦點，大致集中在兩個問題：「無調性」有沒有違背自然？「十二音列作曲法」可不可以取代「傳統調性」？針對這兩個問題，達爾豪斯做了較為細膩的分析與說明。達氏認為，雖然「調性」有時候的確呈現了音樂的自然，但不是所有「調性」現象都與自然有關。亦即達爾豪斯在這一問題上，呼應了荀貝格的說法，主張「無調性」沒有違反音樂的自然，它和「調性」沒有兩樣，都是歷史前提下的結果。

但另一方面，達爾豪斯卻對十二音列能取代傳統調性的說法語帶保留。他強調，「十二音列作曲法」只發揮了結構的替代功能，並沒有擴及到整個「調性」的取代，因此如果要說，「十二音列作曲法」能替代「調性」，那完全沒有意義。

至於荀貝格努力地走上「無調性」這條路，創建了「十二音列作曲法」，

⁶² Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928* (New York: Oxford University Press, 1990), 2-3。

卻換來眾人的責罵，達爾豪斯則深表同情。達爾豪斯認為，歷史發展形成的繩結，有許多解決的方式，荀貝格只是在那個時間點，選擇了其中一個，無可厚非、亦無所苛責。我們可以批評他的選擇，但一味地把專斷、任性的罪名安在他的身上，恐怕也失之偏頗。

歷史學家還給了荀貝格公道。葛勞特 (Donald Jay Grout, 1902-1987) 在定義「浪漫主義」(romanticism) 時，曾語重心長地說，荀貝格「是先知，是孤單的英雄，他獨自與充滿敵意的環境抗爭。」⁶³ 這位孤單的英雄會走上「無調性」(雖然自始至終他並不承認這個詞) 這條路，一方面是他身處的時代使然，一方面則歸因於個性和與生俱來的使命感。廿世紀初，當他處在一個歷史的十字路口，布拉姆斯與華格納的音樂語言已經失去了歷史的光澤、傳統的文法已經不再能形成樂念，此時的荀貝格猶豫、苦惱與無奈，內心承受著極大的壓力，他可以隨波逐流，在世紀末的頹廢氛圍下做自了漢；也可以譁眾取寵，在晦暗不明的藝術風潮裡從中取利；更可以徹底地顛覆傳統，做一個虛無的達達主義者。但他沒有。積極有為的個性、永不妥協的使命感，讓他從「不協和音的解放」、「無調性」到「十二音列」，一路上荊棘滿佈、險象環生，但他表現得不惑、不憂、不懼，深信嘔心瀝血而成的「十二音列作曲法」，定能「確保德語系國家的音樂今後一百年至高無上的地位。」⁶⁴

1937 年，荀貝格寫就了以下文字，冥冥之中似乎也為他這一生的事業下了一個最好的註腳：

作曲過去對我來說，是一種樂趣，現在卻變成了一種責任。我知道為了音樂的進步，不管自己喜不喜歡，都必須發展這個理念；但我也必須承認廣大群眾並不喜歡它。我記得所有我的作品在起初都是難聽的，然而……這裡也許會出現美麗的日出，就像《古勒之歌》(Gurrelieder) 最後合唱所描繪的那樣。也許在新的一天，音樂中出現的陽光，正是我的承諾，要奉獻給這個世界的承諾。⁶⁵

⁶³ William Thomson, *Schoenberg's Error*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991), v。

⁶⁴ Stuckenschmidt, *Schoenberg: His Life, World, and Work*, 277。

⁶⁵ Schoenberg, "Heart and Brain in Music," in *Style and Idea*, 53。

參考文獻

外文文獻

專書著作

- Bartók, B. "The Problem of the New Music." In *Béla Bartók Essays*, edited by Benjamin Suchoff. 455-459. New York: St. Martin's Press, 1976.
- Burkholder, James Peter, Donald Jay Grout, and Claude Victor Palisca, eds. *A History of Western Music*. 8th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2010.
- Dahlhaus, Carl. "Alexander Skrjabin, Aus der Vorgeschichte der atonalen Musik." In *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, edited by Hermann Danuser, 157-162. Band 10 in 10 Bänden. Laaber: Laaber, 2007.
- _____. "Von den Schwierigkeiten des Umgangs mit moderner Musik." In *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, edited by Hermann Danuser, 179-182. Band 10 in 10 Bänden. Laaber: Laaber, 2007.
- _____. "Ist die Zwölftonreihe ein Tonalitätsersatz?" In *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, edited by Hermann Danuser, 254-256. Band 10 in 10 Bänden. Laaber: Laaber, 2007.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper, 1991.
- Haimo, Ethan. *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914–1928*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in modern Europe and America*. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1991.
- Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Berkeley: University of California Press, 1978.

- _____. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. London: Faber and Faber, 1984.
- _____. *Letters*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- Schonberg, Harold C. *The Great Conductors*. New York: Simon and Schuster, 1967.
- Simms, Bryan R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg, 1908-1923*. New York: Oxford University Press, 2000.
- _____, ed. *Composers on Modern Music Culture: An Anthology of Readings on Twentieth Century Music*. New York: Schirmer Books, 1999.
- Stravinsky, Igor. *Dialogues*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Schoenberg: His Life, World, and Work*. New York: Schirmer Books, 1977.

期刊論文

- Médicis, François de. "Darius Milhaud and the Debate on Polytonality in the French Press of the 1920s." *Music & Letters* 86, no. 4 (2005): 573-591.
- Westergaard, Peter. "Conversation with Walter Piston." *Perspectives of New Music* 7, no. 1 (1968): 15.

外文中譯文獻

- Abraham, G. 《簡明牛津音樂史》(*The Concise of Oxford History of Music*)。顧奔譯。上海：上海音樂出版社，1999。