

音樂新現實風格的現實性初探

曾靜雯

新現實(*Neue Sachlichkeit*)，一般指的是德國在第一次世界大戰後所建立的新政權——威瑪共和時期時，所出現的新的藝術風格，亦常用來指陳這一時期的藝術現象。影響層面遍及視覺藝術、造型藝術、及音樂藝術。

以歷史分期而言，德國在第一次大戰後建立的威瑪共和時期(*Weimarer Republik*, 1918–1933)，在一個政治經濟狀況極不穩定的狀態下，提供了文化及各門藝術蓬勃發展的溫床。綜合 P. Gay 在 1969 年的論著 *Weimar Culture: the Outside as Insider* 及 J. Hermand、F. Trommler 1978 年合著的 *Die Kunst d. Weimarer Republik* 所作的研究，威瑪共和時期在藝術與文化上共經歷了三個階段，分別為：一、1918–1923 年，風格上是回到自我(*zu sich selbst*)的「表現主義」(*Expressionismus*)；二、1923–1929 年，從政治上的安定到經濟危機，風格上是反主觀表現的「新現實風格」；三、1929–1933 年，由納粹黨取得政權，許多菁英的藝術家變得緘默，文化上充斥著稱之為「媚俗」(*Kitsch*)的現象¹。

藝術究竟是為「天才」還是「人民」，是「高」還是「俗」品味，早在十九世紀的寫實主義(*realism*)運動中，藝術家即已開始思考藝術創作的「當代性」(*contemporaneity*)與符合目的性等問題；而音樂上在義大利的寫實性質(*verismo*)歌劇中，也揚棄天才唯美的表現，企圖以地方色彩捕捉市井小民在現實處境的悲情。對於本世紀二〇年代初期新一代藝術家而言，目睹戰爭所帶來的動盪與毀滅性，粉碎了烏托邦式的創作熱誠，轉而追求新的創作精神。新現實適時的提出，作為一個新風格或口號，主要的關注點就在於其「現實性」(*Sachlichkeit*)的訴求。誠然，二十世紀新現實音樂作為一個特定時空中的一個流派與風格，勢必要檢視從現實性引發而來的諸多做法及問題，因它除了與其他藝術有所聯繫之外，亦在於其對音樂概念的哲學性思考所引發的創作態度及音樂風格；但從現實性的主軸來明確界定這個風格卻是可為的，這就是本文的方向及嘗試釐清的。

¹ S. Hinton, "Neue Sachlichkeit" in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Bd. II, 1979, S.9.

新現實(Neue Sachlichkeit)一詞來自於德文，在名詞的翻譯上多有混淆，此處就字義上先做一番澄清。"Neue Sachlichkeit"，在大部分中文音樂辭典中，多以「新客觀」譯之²。而在眾多外文音樂辭典中，則多無"Neue Sachlichkeit"的詞條，僅於 Paul Griffiths 所編撰之《二十世紀音樂辭典》中有"Neue Sachlichkeit"詞條的七行說明，在字義上以「新客觀」(New Objectivity)的英譯行之³。詞條的編列在美術辭典上亦有相同的情形，僅見於 J. Turner 所編之《美術辭典》有"Neue Sachlichkeit"兩頁之說明，內文中，亦譯為 "New Objectivity"；在字源上，作者認為來自於荷文 *nieuwe zakelijkheid*，是在 1923 年由一群荷蘭建築師提出以反對表現主義形制的作品風格⁴。

在德文中，"Sachlichkeit"來自名詞"Sache"，"Sache"有二義：一指靜態而有自身結構的「東西」(thing)、「物體」(object)；一指動態的「事實」(fact)、「事件」(matter)。因此形容詞"sachlich"亦有「客觀的、實質的」及「注重實際的、現實的」二義。英文的"object"對應於德文的"Gegenstand"，指的只是靜態的客體、對象。"Sachlichkeit"在風格上除了具有客觀性(objectivity)中的中立、超然冷靜、客觀等性質，更在於其表現時代的精神與積極的功能性等特質⁵。因此在中文上，將"Neue Sachlichkeit"意譯為「新現實」比譯為「新客觀」(New Objectivity)來得更為恰當。

二

「新現實」(Neue Sachlichkeit)的出現，來自於 1925 年在德國曼漢美術館(Städtische Knusthalle Mannheim)展覽的主題，館長 Gustav Friedrich Hartlaub(1884-1963)首次使用「新現實」這個名稱。此次展覽為曼漢美術館為貝克曼(Max Beckmann, 1884-1950)、迪克士(Otto Dix, 1891-1969)、及葛羅茲(Georg Grosz, 1893-1959)等 32 位藝術家計 124 件作品，所籌劃而開設的畫展，主題定為「新現實」(Die Neue Sachlichkeit)；副標題為「表現主義之後的德國繪畫」(Deutsche Malerei seit dem Expressionismus)。在展覽手冊上他提及：

² 在康誼所編之《大陸音樂辭典》中(台北，1980；1988。頁 801)，譯為「新客觀性」；在霍存惠所編之《音樂譯名辭典》中(香港，1987。頁 93)，譯為「新客觀主義」。

³ 見 *Dictionary of 20th-Century Music*, ed. Paul Griffiths, New York, 1996, p.127。而在筆者手邊所擁有的音樂辭典中，包括 *Grove's Dictionary of Music and Musicians*、*The New Harvard Dictionary of Music*、*The Oxford Companion to Music*、*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG)、及 *Brockhaus Riemann Musiklexikon* 中皆無此一詞條。

⁴ *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, 1996, Vol. 22, pp.922-923。

⁵ S. Hinton, "Neue Sachlichkeit" in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, Bd. II, 1979。

我們所展示的，是這些藝術家藉由外觀上所表達出的具體性的特質。現今的兩大趨勢其中之一，也就是人們所謂的「左翼」，是藉由世界的實相、生活的步調及所散發的熱力體現具體性。⁶

早在 1923 年，Hartlaub 就在一份文件中提到他對這個展覽的理想：

在今年秋天，我將舉辦一個繪畫及版畫的中型展覽，或許可取名為「新現實」。我想將過去十年以來藝術家的代表性作品，做一個整體的呈現，他們既非印象主義般地隱晦，亦非表現主義般地抽象；既非純粹展示外在，亦非體現內在純結構性。我將展示的這些藝術家，他們將公然信仰明確及可感知的現實。

……在此不僅包含右翼藝術家，如畢卡索、那貝爾等人；也包含左翼尖銳的藝術家，如貝克曼、葛羅茲、迪克士、德雷謝耳及修茲等人。⁷

1920 年代初期藝術活動的兩大流派：就如 Hartlaub 所區分的保守右翼與前進左翼，分別在風格呈現上有不同的表現，他曾多次公開推崇左翼藝術家，認為他們具有鮮明的當代性(*grell zeitgenössisch*)與具體性(*Gegenständlichkeit*)，是一種混亂狀態下神經質的自我揭露(*nervöser Selbstentblößungssucht Aufdeckung des Choas*)⁸。而他所謂的「新現實」，便是建立於否定印象主義及表現主義的基礎上，對裸露當代精神的現實性公開讚揚，對當時的繪畫界來說，這個明顯的轉變態度逐漸發揮影響力。

因此，此處 Hartlaub 已清楚地指出「新現實」作為一個新運動、新風格或是新潮流的界定：這些藝術家在意識上具強烈的前進性與左翼思想，他們創作的本質在於體現「明

⁶ “Was wir zeigen, ist gekennzeichnet durch das—an sich rein äußerliche—Merkmal der Gegenständlichkeit, mit der sich die Künstler ausdrücken. Zwanglos ergeben sich dabei zwei Gruppen. Die eine—fast möchte man von einem ‘linken Flügel’ sprechen—das Gegenständliche aus der Welt aktueller Tatsachen reißend und das Erlebnis in seinem Tempo, seinem Hitze grad ausschleudernd.” *Ibid.*, S.2。

⁷ “Ich möchte im Herbst eine mittelgroße Ausstellung von Gemälden und Graphik veranstalten, der man etwa den Titel geben könnte, ‘Die neue Sachlichkeit’. Es liegt mir daran, repräsentative Werke derjenigen Künstler zu vereinigen, die in den letzten 10 Jahren weder impressionistisch aufgelöst noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnhaft äußerlich, noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekenntnerischen Zuge treu geblieben oder wieder treu gemoden sind.... In Betracht kommen sowohl der ‘recht’ Flügel, wie etwa gewisse Sachen von Picasso, Kay H. Nebel etc., als auch der linke ‘veristische’ Flügel, dem ein Beckmann, Grosz, Dix, Drexel, Scholz etc. zugezählt werden können” *Ibid.*, S.1。

⁸ *Ibid.*, S.2。

確的現實」，若表現主義是企圖捕捉現實世界之後所隱含的深層意義，那新現實的精神便在於去表現可見現實的全部，完全的真實與可感。在 1970 年之後，藝術史學家對新現實開始出現不同的評價與深入研究⁹。有學者傾向將新現實視為十九世紀中葉寫實主義的亞流，時間上比寫實主義稍晚，僅在區域性及邊緣性地帶表現的藝術類型¹⁰；而藝術史學家 Wieland Schmied 在 1978 年的著作便指出在「新現實」階段的風格界定上，必須先探討 Hartlaub 所辦展覽的意義，其所呈現的不僅是新的風格，也是新的觀看方式(als neue Stil denn als neue Sehweise)，前進地肯定現代處境及每日生活¹¹。對於一次大戰前的表現主義而言，藝術家透過觀看現實時的心理狀態，在畫面上重建他所經驗的整體，因此作品與外在現實往往呈現出截然不同的表現；而新現實風格的畫家相對地不重視整體形式，在畫布上以蒙太奇(montage)或拼貼(collage)的手法對現實作細節式的描繪，以直接而忠實的方式表現具體的現實，而非幻象或理想；創作手法上通過立體、球體等幾何圖形，建構出一新的圖式來描繪現實。

新現實風格的現實性，爾後在包浩斯(Bauhaus)的藝術家手中有較高的成就。藝術史家 Hans M. Wingler 在 1974 年，以包浩斯為典例，指出繪畫不應嚴格區分為「自由」藝術與「應用」藝術兩大類別，而應以現實的群體為考量：

包浩斯的藝術家意識到他應有經驗群體的社會責任；另一方面，他亦被群體所支持與認可。因此將藝術融入生活是創作的目標。¹²

在 Hartlaub 之後，文化哲學家 Emil Utitz¹³ 的論述中，將新現實的論述由視覺藝術的領域擴充到當代現象學哲學及文化的討論之上。在他看來，在文化的領域上，表現主義的風格很快便被爾後的新現實風格所取代，而新現實的精神，便在於藉由整體性及完整的現實性來認知世界的存在(acknowledge the existing world in its totality, in its complete reality)¹⁴。Utitz 更進一步指出新現實在美學上反對過去輕浮的貴族氣息(against a flight, however aristocratic, into the aesthetic realm)，他認為表達的本質在於整體的呈現，而非

⁹ *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, 1996, p.922。

¹⁰ L. Nochlin, 刁筱華譯，《寫實主義》，1998 年。頁 270。

¹¹ S. Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik*, 1989, p.63。

¹² "The Bauhaus had in mind, that the artist should consciously experience his social responsibility towards the community and that, on the other hand, he should be supported and sustained by that community...The integration of art into life was the aim." 轉引自 S. Hinton, "Aspects of Hindemith's *Neue Sachlichkeit*" in *HJb* XIV, 1985, p.30 (HJb 為 Hindemith-Jahrbuch 之縮寫，下文皆以 *HJb* 行之)。

¹³ Emil Utitz (1883–1956)，是 Halle 大學的文化哲學教授，曾與胡賽爾的老師——Brentano 習哲學，對當代文化理論有極大影響。

¹⁴ S. Hinton, "Aspects of Hindemith's *Neue Sachlichkeit*" in *HJb* XIV, 1985, p.29。

膚淺的表面的美感；再者因藝術是人類存在經驗的一部份，所以在藝術活動的參與上藝術家的任務並不是「如何表達」，而應是「什麼使我們成為可能」(how we are)¹⁵。這樣的觀點更進一步為新現實風格立下美學理論的基礎，除了對過去追求「美」的質疑，並反對當代所揚棄的藝術獨立自主性、為藝術而藝術的精神(l'art pour l'art)，表現出一種「反美學」的美學精神。此外，Utitz 也同時提出「群體知覺」(Gemeinschaftsgefühl)及「群體理念」(Gemeinschaftsgedanke)的觀點。認為藝術家不但要從事現實性的表達，更需要將他的創作融入群眾，為群眾整體考量。

新現實風格的概念因著美學與文化的討論，也逐漸蔓延至其他的藝術形式。

三

新現實在視覺藝術上蔚成風潮後，很快便蔓延至音樂的領域。德國音樂評論家 Heinrich Strobel(1898-1970)在 1926 年所著的〈音樂的新現實〉("Neue Sachlichkeit" in der Musik)一文中，首次將「新現實」運用在音樂風格的界定上：

為絕對清晰而穩定的形式所作的努力，對技藝的實現、遊戲般的無憂無慮及客觀形式的喜好，皆體現於最近的音樂又與造型藝術結合，共同推動的最新運動中，自從曼漢的展覽之後，「新現實」已經成為一般性的概念。¹⁶

爾後德國音樂學家 Heinrich Bessler(1900-1969)在 1926 年的〈音樂美學的基礎〉(Grundfragen der musikästhetik)一文中，對新現實風格有更清楚的界定：

從這些對沒落的西方音樂史的觀點看來，浪漫派的精神性音樂已到窮途末路的地步。就我們的認知而言，我們非常樂意見到藉由早期音樂再次建立新的音樂表達，通過「新現實」用：14 世紀馬舒的歌謠藝術、16 世紀尼德蘭樂派的裝飾音樂及晚期威尼斯樂派的做法。¹⁷

¹⁵ Ibid., p.29。

¹⁶ "Im Streben nach absoluter Klarheit und Festigung des Formalen, in der Freude an handwerklicher Vollendung, an spielerischer Unbekümmertheit und 'objektiver' Gestaltung trifft sich die jüngste Musik wieder mit der bildenden Kunst, und zwar mit der neuesten Bewegung, für die seit der Mannheimer Ausstellung der Sammelbegriff 'Neue Sachlichkeit.'" in S. Hinton, "Neue Sachlichkeit" in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, 1979, S.3。

¹⁷ "Auch von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet stellt die abendländische Musikgeschichte keinesweges eine geradlinige Entwicklung zur seelhaften Musik der Romantik dar. Soweit unsere Kenntnis reicht, hat bereits in früheren Zeiten zweimal ein spezifisch ausdrucksvolles Musizieren sich herausgebildet, um beidemal wieder durch 'uene Sachlichkeit' rückgängig

綜合 Strobel 及 Bessler 的觀點，音樂中的新現實風格，亦與視覺藝術有同樣的訴求，追求的皆是一種清晰、明確的表達，重新強調技藝的重要性。音樂史自浪漫時期以來，始終強調氣質及天才式的創作，在作曲技法如對無終旋律、華麗的管弦樂色彩、及動機擴展的追求上，不斷複雜化與個人化；然而新現實風格的提出，即扮演著終結過去的角色，「客觀性」成為創作態度的基礎，天才被揚棄，作曲家追求技藝（Handwerk【德】，Craft【英】）的琢磨，因此在音樂的形式選擇上，回歸十八世紀之前更為簡單、無標題而經濟的曲式，排除宣洩的情感，追求線性旋律及能量動機的美感，圖求一個純粹創造性的表達。如同德國作曲家 Heinz Tiessen(1887-1971)所言：浪漫派音樂與新現實音樂，是「個人的、我的音樂」(persönlicher, Ich-Musik)與「客觀的、它的音樂」(sachlicher, Es-Musik)的對照，新現實風格所追求的是「從純粹材料中有機成長」(aus reinem Material organisch wachsen)¹⁸。

而克熱內克(Ernst Krenek, 1900-1992)在 1937 年的〈關於新音樂〉(Über neue Musik)一文中對新現實風格所作的定義，有相當清楚的架構，提出後常被後來學者所引用。在文中，他認為：音樂的新現實是一致性的運動，主要體現在許多亨德密特的作品及其追隨者的作品中。而此運動在反表現的趨勢上與新古典是相同的，所認知的音樂與情感是無關的，而新的表達方式應是追求「技藝」的精神¹⁹。對克熱內克而言，新現實風格毫無情感價值，以音樂材料本身形成形式上的自足性，這個新風格以亨德密特(Paul Hindemith, 1895-1963)為首，而與荀白克(Arnold Schoenberg, 1874-1951)為首的表現主義有所區隔，在立場上是比較接近當時的新古典運動，喧囂的大型管弦樂效果，已被更精緻、更清晰的小型樂團的演奏所取代。

新現實風格在早期提出對客觀形式的追求後，逐漸發展出重要的意識形態，就是對音樂的社會功能所作的思考與實踐。首先來自作曲家對此觀點的思考，在作曲家艾斯勒(Hanns Eisler, 1898-1962)於 1928 年所著的〈現代音樂的處境〉(On the Situation of Modern Music)一文中，他指出今日的音樂家已經不能再以孤立的方式來欺騙自己，有生命的音樂應是能關懷別人，並能使所謂鑑賞家獲得滿足的，因此創作要求的是純粹地作曲、沒有感情、沒有表達、只是單純地彈奏音樂²⁰。也就是如克熱內克所說的「彈奏娛樂」(Spielfreudigkeit)的概念。這樣的想法也出現在音樂學家 Erich Doflein(1900-1977)所著的〈當代音樂的基礎與評價〉(Über Grundlegender Beurteilung gegenwärtiger Musik)一文中，他認為今日的音樂已不同於過往的交際式與個人式，孤立的個體經驗已失去正面價值，

gemacht zu werden: im 14. Jahrhundert die Balladenkunst G. de Machauts, im 16. Die Musica reservata der Niederländer und späten Venezianer." *Ibid.*, S.3。

¹⁸ *Ibid.*, S.4。

¹⁹ E. Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics*, 1991, pp. 407-408。

²⁰ *Ibid.*, p.403。

音樂追求一種社會性的構成，屬於大眾及群體的新音樂。

對群體意識及社會關懷的反省，終於在「實用音樂」(Gebrauchsmusik)概念的提出得到實踐。「實用音樂」一詞，由音樂學學家 Paul Nettl (1889-1972)首次提出，用以區分兩種音樂類型：「表演音樂」(Vortragsmusik)指的是沒有任何預設目的的絕對音樂；而「實用音樂」(Gebrauchsmusik)則是為舞蹈而寫的音樂，為配合舞者儘量減少風格化的語法。此後，到二〇年代，實用音樂與新現實風格的群體意識結合，有更明確的定義與用法，並成為新現實風格主要的創作態度及作品類型。

實用音樂主要關注的是音樂演奏的重要性，主要在於與文化的關連，不同於浪漫時期服膺特定美學原則的創作，音樂主題視不同的現實而表達。也就是說，作曲不是為了美學品味，而是為適用於演奏者及聽眾的接受度而寫。在音樂內容的要求上，根據 Doflein〈當代、應用、媚俗與風格〉(*Gegenwart, Gebrauch, Kitsch und Stil*)一文，他表示：

所謂的新現實，主要是在實用性的關鍵上。嚴格的複音形式要求「實踐」，而不是「創作遊戲」；在這個立場下，我們應該創作具實用性的音樂。²¹

此外，在 Doflein 1929 年發表於 *Melos* 的一文中，表示：

青年音樂（群體音樂）、機械音樂、電影音樂及室內歌劇，不過是實用音樂的不同面向罷了，然而所表現的音樂廳般的一致性、深思熟慮的形式、內省與質樸的終極目標，卻令人心神嚮往。²²

因此，實用音樂的內容除了援引自傳統的技法——如複格，亦大量地與當時其他的藝術形式結合，如電影、戲劇、舞蹈，因此有機械音樂、電影音樂、室內歌劇及時事歌劇(Zeitoper)等作品類型，在這種情況下，實用音樂亦成為一種「功能音樂」(funktionaler Musik)的角色。而強調實踐與群眾的基礎，促成「業餘音樂」(Laien-Musik)的產生，作品不再由專業的演奏家來表現，現實性的目的與業餘音樂愛好者結合，作曲家為他們創作。這類型的創作以亨德密特、懷爾(Kurt Weill, 1900-1950)、及克熱內克最具代表性，而其中又以亨德密特的創作最豐富，較具代表性作品有為音樂節而作的《室內樂》

²¹ "Die sogenannte neue Sachlichkeit, zwang zum Übergang auf die Gebrauchseinstellung. Strenge, polyphone Form etwa, fordert den 'Vollzug'; sie kann nicht 'genossen werden'; man muß in ihr darin stehen; sie fordert den musizierenden Gebrauch." in S. Schibli, "Zum Begriff der Neue Sachlichkeit in der Musik" in *HJb* IV, 1980, S.160。

²² "Jugendmusik (Gemeinschaftsmusik), mechanische Musik, Film-Musik und Kammer-Oper sind Formen einer Gebrauchsmusik, von sehr verschiedener Bedeutung allerdings, aber gleichermaßen der Einheitsidee des Konzertsaaes und dessen spezifischer Form von ideeller, selbstgewisser und selbstgenügsamer Zweckhaftigkeit entrückt." *Ibid.*, S.160。

(Kammermusiken, 1921–27)，為教學目的並接受委託所創作的《為業餘者與音樂愛好者的唱奏音樂》(Sing- und Spielmusik für Liebhaber und Musikfreunde, op. 45, 1928–29)，在素材上汲取生活中的音樂，並依實際演奏的人力考量編制的問題，這樣的理念並影響他終身的創作。

四

在許多文本的書寫中，音樂新古典主義(Neoklassizismus)與新現實兩種風格常是混淆被使用著。新古典風格的出現在時間上較新現實風格來得更早，主要以法國六人團(Les Six)及史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882–1971)為代表，與新現實風格在客觀性上雖有類似的主張，但此處欲就這兩種風格的形成及創作來比較其中的差異性。

「新古典」(neue Klassizität)一詞的提出，來自於德國文學家托瑪斯·曼(Thomas Mann, 1875–1955)，目的是用來論說歌德對植物有機生長與藝術創作所作的對比。布梭尼(Ferruccio Busoni, 1866–1924)在 1907 年的著作〈音樂藝術的新美學綱要〉(*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*)中，提出理想的音樂應是水平進行的，作曲應從單一的素材發展出全面的一整體，進而追求一種單純及明亮的音樂風格。他認為「音樂就是音樂，除了為本身的目的而存在，別無他物，亦沒有等級的差別」(that music is music, in and for itself, and nothing else, and that is not split into classes)²³。而為求旋律線條的清晰，他反對音畫(tone painting)及過度膨脹的和聲，主張從巨多聲部(複雜的對位或龐大的編制)及情感中解放出來。爾後，他在 1918 年提出「年輕的古典主義」(junge Klassizität)，持續以上論點。戰後，這個風潮影響接續的音樂作品，作曲家紛紛從過去的形式尋求大眾化的音樂語言。此現象分別出現在法國六人團、史特拉汶斯基及德國新現實風格的創作中。

繼布梭尼及詩人考克多(Jean Cocteau, 1889–1963)對 Satie 的讚揚²⁴之後，法國六人團形成新古典風格。他們在精神上亦反浪漫與印象樂派，追求音樂的單純與明亮。大量援引馬戲團、小音樂廳、咖啡座裡的音樂元素，類似美術界上「超現實」拼貼夢境的做法。此外，他們提出「傢具音樂」(Musique d'ameublement)一詞，否定藝術家天才表現的意圖，認為音樂應如傢具般為生活服務，可以是很輕鬆的表現方式，聽眾可以任意選擇參與與否。

²³ F. Busoni, trans. by G. Schirmer, "Sketch of a New Esthetic of Music" in *Three Classics in the Aesthetic of Music*, 1962。

²⁴ 考克多在 1918 年一篇名為〈雄雞與丑角〉(*La Coq et l'arlequin*)中，公開讚揚 Satie 作品的單純性，並提出音樂應是構造簡單而長度適度的。

史特拉汶斯基在 1920 年代至無調性創作期間，一般稱為新古典時期，亦受六人團影響，主張回歸過去的音樂形式。根據阿多諾(Theodor Wiesengrund Adorno, 1903–1969)在 1932 年所著《音樂的社會基礎》(*Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*)一書，將史特拉汶斯基的創作歸類於新古典²⁵，認為其風格在回歸過去的風格形式上，是承認音樂的孤立性事實，強調形式的內在性(form-immanent)而排拒與社會脈動連結，亦是一種客觀主義(objectivism)；他亦提出新現實的應用音樂，正相反地將音樂的內在形式擴充至與外在環境連結，此做法他批評為「明顯地依賴消費市場」(obvious dependence upon the market)。此外，Tiessen 認為史式的新古典風格呈現出一種冷酷、鎮定凝視的風格²⁶，在這樣的作法下，與新現實通過群眾的意識來相互交流(Umgang)的做法剛好相反。

總的說來，德國的新現實風格在某種程度上，亦受新古典風格的影響。與法國六人團的任意性相較，新現實在做法上更具反省性，它不單取材自現實生活，亦有社會實踐的關懷與考量。而史式的客觀性在不表達音樂外在之物，避免與外在事物的關連上，如阿多諾所言是一種客觀主義(objectivism)；然新現實的客觀性卻是建立在現實性上(Sachlichkeit)，強調創作的現實性取材，並重視表演者及聽者之間實用的功能，在這樣的概念下，每一個作品或多或少會反應出它與群眾及環境處境下的關連性。

此外，新古典風格亦有人將之稱為「新巴洛克」(Neobarock)風格。所謂新巴洛克風格，來自於史特拉汶斯基在 1924 年所提出的「回歸巴哈」(back to Bach)的口號，指的是在作曲技法上回到巴洛克晚期的風格，強調結構的設計、以小動機因素（如頑固音型、固定節奏類型、模進等）統一整體、在配器上以各聲部的獨立為前提、或是採用如 concerto grosso、複格等曲式的做法。在強調作曲材料的自主性上，與新現實風格是一致的，然而，新巴洛克風格只局限於創作技法上回歸，在意識形態及音樂內容上，並不強調「現實性」，也就是說，在程度上是更為抽象的，純粹「為音樂而音樂」的做法。

五

在創作精神上，表現主義視同浪漫樂派的延伸，布洛赫(Ernst Bloch, 1880–1959)在《烏托邦精神》(*Geist der Utopie*, 1923)一書中指出：表達的邏輯(Expressionislogik)是一

²⁵ 此處引自 M. Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, 1993, pp.103-105。Adorno 在書中將嚴肅音樂的創作分為四個類型：一、現代音樂——以荀白克及第二維也納樂派為主；二、新古典音樂——以史特拉汶斯基為代表；三、近似超現實的風格——結合社會脈動的混合形式，以史特拉汶斯基的士兵的故事及懷爾的作品為主；四、應用音樂——是從新古典發展而來，以亨德密特及艾斯勒的聲樂作品為代表。

²⁶ S. Schibli, "Zum Begriff der Neue Sachlichkeit" in *HJb* IV, 1980, S.165。

個藝術家所追求的自由，華格納早已有這樣的傾向，主觀性表現使音樂家從小節線、和聲與調性之中解放出來，而現代的荀白克，正符合這樣的方向。而在階段劃分上，音樂的表現主義由於沒有傳統作曲技術及形式上的支援，因此只短暫出現於荀白克第 11-22 號(1908-1923)的無調性作品之中，其中又以獨幕歌劇《期待》(Erwartung, 1909)為最高的成就²⁷。《期待》是典型的表現主義作品，主要是自由的無調技法及對期望、歇斯底里、衝動及孤寂等心底狀態的揭露。而在他 1923 年確立十二音列作曲法後，作品的自由度及主觀精神力量難免受限於既定的結構與秩序，而無法再呈現表現主義式的張力。

新現實風格發展至 1927 年左右，便明顯與表現主義形成對立的立場，甚至取代而超越表現主義的發展。根據音樂評論家 H. H. Stuckenschmidt(1891-1927)的論著《音樂中的新現實》(*Neue Sachlichkeit in der Musik*)，他有如下說明：

就如同繪畫，主要的價值建立在材料的相似性上，而表現主義對情感表達的偏愛，已經被這潮流的相似性所取代。所以現代音樂主要的關注在於精確的陳述及清楚界定的輪廓。²⁸

而 Bessel 亦有如下的比較：

它(新現實)所反對的，不僅是表現主義戲劇性的表情和恐懼，更甚者，亦反對其抽象性及人為的疏離感。在那裡人如同被迫進入一個真空狀態，而音樂自然地喪失與生活的任何關連。²⁹

新現實風格主要攻擊表現主義自我隔離的孤立性、沒有邊際的情感表達、及音樂附屬於情感的地位。在觀念上，對應於表現主義孤芳自賞式的美感，新現實風格強調群體(Gemeinschaft)與溝通的可能，音樂可以為了特別的社會功能而放棄內在法則。至於在作曲技法上，表現主義使用大量半音及無調性的技法，在轉換的色彩之間表現出這樣的情緒與不安，而新現實則歸回傳統對結構的要求，並與許多媒材結合，創作多元類的作品，手法雖在和聲上不全是傳統以大小調為中心的做法，但仍以泛音列及調性中心

²⁷ S. Hinton, "Expressionismus beim jungen Hindemith?" in *HJb* XVI, 1987, S.22。

²⁸ "Wie hier etwa im Porträt der Hauptwert auf die materielle Ähnlichkeit gelegt und der geistige Ausdruck, wie ihn die Expressionisten favorisierten, dieser Ähnlichkeit eingeordnet wird, so bemüht sich die modernste Musik um strenge Zeichnung und klare Fixierung des Konturs." in S. Hinton, "Neue Sachlichkeit" in *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*, 1979。

²⁹ "Was in ihr an Protest enthalten ist, richtete sich weniger gegen die dramatische Gestik und Seelenhaftigkeit eines Stils, der bereits nicht mehr in vorderster Linie stand, als gegen die Abstraktheit und menschliche Isolierung der Expressionismus. Man wird bis zu luftleeren Raum vorgestoßen, wo die Musik ihre natürlichen Lebensbedingungen einbüßen mußte." *Ibid.*。

結構如八度、五度為範準的範圍，形成所謂「新調性」(neo-tonality)³⁰。

*

新現實從反對藝術外在美、反對主觀的表達為起點，從而形成具體的創作風格，建立在「沒有表達的表達」(Ausdrucks des Ausdruckslosen)的理念上，追求簡約的形式，並創作出落實社會實踐的實用音樂。對於音樂新現實風格「現實性」的評價，重心曾一度轉移至對其意識形態的批判上，從一些社會性質的評論看來，現實性不過是沒落的中產階級力圖振作的呈現，只能依附政治性或意識形態的目的³¹。然以意識形態為中心來討論卻有其盲點，因藝術家在創作中所嘗試美學上的努力將被淹沒。就以艾斯勒對亨德密特歌劇作品《卡迪拉克》(Cardillac, 1926)的評價為例，他認為此作品音樂進行有相當的穩定性，但只不過是威瑪時期繁榮的經濟發展之參照³²；但對 G. Schubert(1944-) ³³ 而言，這是一部「在動作、劇本、音樂間相互的關係上，相當複雜而多變」³⁴的好作品。本文就新現實音樂風格的形成與做法作一引介，但在從作品本身的分析中研究其豐富性與影響力，這方面仍值得再進一步探討。

³⁰ 「新調性」的概念以亨德密特的著作《作曲指導》(*Unterweisung im Tonsatz*, 1937)，所建立的系統結構最具代表性。其音階結構與無調性(強調每一音皆獨立自主)有所不同，仍有一穩定的形制系統(音序 I, Reihe I)，此體系根據泛音原理而推算得知，以一個中心音為首，其餘十二個半音分別按照與中心音關係的疏密來排列。之所以是「新」調性，乃在於其已經打破傳統和聲中諧和與不諧和的功能性，在旋律作曲上全視各音級與音程間的疏密度來製造張力。

³¹ 如艾斯勒認為新現實風格的作曲家僅是熱愛城市、噪音、與機械精準的節奏，作品在目的性與意義上是無內涵可言的。而阿多諾則認為現實性的追求，是一種錯誤的理性化，僅能符合大眾化複製與消費的目的；他特別在 *Ad vocem Hindemith*(1968)一文中，嚴厲抨擊亨德密特的作品無想像力，只是教條理論的表現。

³² S. Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik*, 1989, p.67。

³³ Giseler Schubert，為德國音樂學學家，專力於亨德密特研究。1973年起接任《亨德密特全集》(*Hindemith-Gesamtausgabe*)的編輯；自1991年後，擔任「亨德密特協會」(*Hindemith-Institut*)主席至今。

³⁴ “Die Beziehung zwischen Szene, Text, und Musik ist ungemein komplex und vielfältig” in G. Schubert, *Hindemith*, 1995, S.56。