

「高雅」和「低俗」文化如何體現現今的音樂？

亞利克斯·麥金塔

英國倫敦大學金匠藝術學院準博士生

英國音樂版權聯盟古典音樂部門研究人員

E-mail: schumcintyre@hotmail.com

摘要

本研究旨於探索當代音樂中「高雅」和「低俗」文化概念的呈現；以大眾文化的介入為引述點，藉由音樂歷史根源至分裂之始末，來探討在當時的文化環境下何謂的「藝術音樂」以及隨後音樂文體的分界與發展。本文針對跨界音樂領域的藝術家們，在不同文化階層的融合與組合做為研究範疇。最後將這個問題特別落置於二十世紀末期的文化工業，將對音樂帶來什麼樣的衝擊而造就了「高雅」和「低俗」文化在音樂上的藩籬日漸模糊。

關鍵字: 文化工業、音樂、藝術、社會

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

壹、序言

無獨有偶，近年來的音樂學術期刊不再僅侷限於當代「藝術」音樂和歷史音樂學做為研究範疇；如辣妹合唱「Wannabe」流行歌曲，也成為學者筆下探究音樂與社會之間互動關係的範本。這也意謂著流行音樂理論在學術領域的研究漸趨扮演著相當重要的地位。這樣的結論不禁讓人將當代的「高雅」文化與十七世紀初的 *prima prattica* 音樂形式相比擬；在那時期它以音樂霸權之姿強調它比通俗歌劇形式 *secunda prattica* 有著更崇高的藝術性。然而，「高雅」和大眾文化仍存在著一個模糊的界限，無論兩者相互對立或者融合，在近年來文化學者於史學與認識論的音樂相關論述已漸漸有了改變，加上批判理論的興起，也使音樂論述不再以崇高的傳統古典音樂為主體，而是為音樂開闢一條新的文化辯證。

流行音樂元素在藝術音樂的應用事實上早已從中世紀便開始了。像是法國傳統的世俗香頌 *L'homme armé* 就多達了三十種不同的版本；如杜費（Dufay），奧奇根（Ockeghem），帕萊斯特里（Palestrina）和卡里西米（Carissimi）等都曾譜過曲，且甚至也有莊嚴的音樂曲風。到了十九世紀時 隨著民族主義的高漲，許多作曲家漸漸將豐富的民族元素轉變為古典音樂的創作來源，像是格林卡（Glinka），柴可夫斯基（Tchaikovsky）以及斯特拉文斯基（Stravinsky）在他們早期作品中，不難發現其影響。然而，這些藉由流行元素運用在傳統的「藝術」音樂作品裡，卻未能徹底地將高雅與通俗之藝術形式相互融合。再舉個現代作曲家克里斯丹奇（Chris Dench）的曲子——“Funk”（1989）為例，作曲靈感來自紐約市的芬克／饒舌歌手 Afrika，歌曲不以 Bambaataa 的音樂為啟發而是使用他姓名中的英文字母，這就是傳統現代主義——「New Complexist」的風格。其他當代作曲家如托馬斯·阿德斯（Thomas Adès）更是直接將流行音樂素材套用於作品中，阿德斯的 *Asyla* 交響曲第三樂章——*Ecstasio*，就是以相當動感的「浩室」（House）舞曲節奏為音樂基調。如此客觀的以流行元素套入傳統樂章形式的作品裡，阿德斯由始至終都被視為「菁英藝術」之作曲家。

貳、歷史背景

不可否認，儘管「流行古典」的跨界音樂日益興起，當前的音樂價值仍被明顯區分為「通俗」或「藝術」二種形態。不僅如此，大眾對於音樂的行銷策略、消費與喜愛也存在著明顯的不同；再者，所謂的「藝術」音樂，往往較能獲得政府或大學補助的贊助。這分歧的起源需追溯到調性音樂的開始，在十八世紀藝術家們的音

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

樂美學理論受到了啓蒙思想的影響，開始對他們的作品尋求更多理性和更多的自主權。這時期的藝術家不但逐漸擺脫宗教與教堂的束縛，且作品漸漸著重人性的體現和人民生活的反映，也因如此，引發了廣大的觀者以及造就許多傑出的業餘音樂家。然而，諷刺的是，隨著資本主義工業的發展，追求藝術的自主權只能藉由其藝術商品化來實現，這導致藝術的價值易受到市場經濟的影響。1848年，歐洲平民與自由主義學者對抗君權獨裁的武裝革命失敗後，後續的社會主義思潮更加推動藝術家再重新審視社會主義的意義，接踵而來的是象徵主義和唯美主義的誕生，此運動不僅帶動了現代審美觀，另一方面，業餘和不專業的音樂家造就了一體化、平面化與缺乏美學價值且體現著統治意識形態的大眾文化。評論家如霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）、舒曼（Schumann）和愛德華漢斯立克（Eduard Hanslick）在推展「結構性聆聽」（structural listening）的同時也批判了當時的世俗音樂家以音樂為商業消費的工具，而不再注重音樂內涵的趨勢。

「高尚」與「俗媚」，或現代主義和大眾文化分歧的最高峰是在序列主義與其後之整體序列主義時期。苟白克（Schoenberg）曾說，「如果它是藝術，就非普世大眾所能擁有；若它為大眾皆可擁有，它便非藝術了。」（Shepherd, Virden, Vulliamy & Wishart, 1977: vii）此論述也在巴比特（Milton Babbitt）於1958年美國音響雜誌《高傳真》發表的著名的文章〈誰管你聽不聽？〉（Who cares if you listen?）中得到了共鳴。前衛藝術中的超現實主義和達達藝術雖試圖將藝術重返社會的日常生活中，但當彼得·布爾格（Peter Bürger）提出的藝術「體制」與資產階級社會有著必然之聯繫時，以上的提論幾乎注定無法成立，因社會本體是不得不隨著藝術的轉變而改變。（Huysen, 1986: 7-8）如今，現代主義（如序列主義）已成功的被視為古典音樂的藝術精神邏輯延伸。

我們可以理解具有自主性質的現代主義作品為何如此受到理論學家如阿多諾（Adorno）所青睞，因他見識到了音樂的功能是如何被德國與義大利法西斯主義、社會現實主義和美國商業文化所利用發展。然而，當現代主義試圖將其轉化融入社會卻失敗的同時，它在文化產業卻取得了相當的成功。根據阿多諾之所述，商業藝術品變成了美學商品，這些影響對藝術是如此之大，它的交換價值已漸漸超越了其所能利用的價值（Huysen, 1986: 21-22）。最明顯的例子為1960年代的普普藝術（the pop art），安迪·沃荷（Warhol）、羅依·李奇登斯坦（Lichtenstein）和湯姆·衛塞爾曼（Wesselmann）等皆透過廣告展現其作品，其作品並在之後被廣告客戶沿用至今。

雖然保守派評論家指責普普藝術的媚俗作態，一位年輕的觀者卻了解到它的意義確實地反映了在傳統高尚藝術批判中價值的缺乏。這樣的說詞在1960年代末期有了更進一步的印證，那時學子們極力對抗了在當時視通俗藝術和次文化為對抗傳

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

統權威之解放的高等學院。普普藝術似乎解放了當時困頓於百無聊賴的抽象表現主義的藝術世界，恢復了藝術和生活的關係，且在 1950 年的藝術展覽中請來了百名藝術專家，普普藝術便就此開闢了眾多無數的新觀眾群。同樣的運動也發生在文學領域中，在 1964 年萊斯利·菲德勒（Leslie Fiedler）發表了「死亡前衛文學」，並在 1968 年寫了《越過邊界—縮短差距》（*Cross the Border—Close the Gap*）一書（Huysen, 1986: 164-5），且於 1967 年時，倫納德灣·梅耶（Leonard B. Meyer）更是寫道：「古典音樂之經典已不復在，地域及時空已闡釋了文體的多元化。」（McClary, 2000: 32）

參、音樂的影響力

雖然梅耶所說的多元化，主要是指對應於「藝術」音樂、流行音樂和爵士樂間開始獲得的許多確實性。而英國前衛搖滾的形成，大部分是由反商業主義立場的藝術學校學生所組成，他們注重嚴肅音樂的完整性，如艾力·克萊普頓（Eric Clapton）的鮮奶油樂團（Cream）致力於推動當代流行音樂的範疇，並極力掙脫阿多諾在他的書《論流行音樂》中所述的標準化（standardization）（Adorno, in Frith & Goodwin [Eds.], 1990: 301-314）。而當爵士樂風已漸現代化的同時，如約翰·柯川（John Coltrane）、歐涅·柯曼（Ornette Coleman）和喬治·羅素（George Russell）等其他音樂家也企圖在爵士樂與「古典藝術」音樂間化解歧見，如現代爵士四重奏（Modern Jazz Quartet），他們不願在爵士樂俱樂部而是身著正式服裝在音樂廳演奏著融合巴哈與藍調的音樂曲目——“Blues on Bach”。其他融入巴哈音樂的爵士樂手包括了雅克·路西耶（Jacques Loussier）、比爾·伊文斯（Bill Evans）等也安排了蕭邦、斯克里亞賓（Scriabin）、佛瑞（Fauré）、薩提（Satie）和葛蘭那多斯（Granados）的曲子結合於他們的演出；另，修柏洛（Hubert Laws）也加入了斯特拉文斯基的曲目《春之祭》（*The Rite of Spring*）。

法蘭克·扎帕（Frank Zappa）為一位多重身分的前衛搖滾音樂家，他同時為爵士／搖滾吉他手兼交響樂作曲家，在許多方面已成功的跨越了流行音樂和藝術音樂之間的界限。而摩登樂集（Ensemble Modern）不但重新詮釋了扎帕的音樂並錄製了由布列茲（Pierre Boulez）擔任指揮、倫敦交響樂團和當代合奏團（Ensemble InterContemporain）演奏的《完美的陌生人》（*The Perfect Stranger*, 1984）。即使在搖滾音樂中，扎帕深受各種不同音樂資源的影響，如嘟哇音樂（doo-wop）、電視廣告音樂、斯特拉文斯基（Stravinsky）、艾維斯（Ives）和史托克豪森（Stockhausen）等，讓他在同時擁抱及諷刺流行文化中取得了自主創作的水準。

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

約翰·佐恩（John Zorn）的音樂顯示了類似法蘭克·扎帕的一種折衷主義。長久以來，佐恩作曲手法一直都是受著傳統古典音樂的薰陶，尤其是斯特拉文斯基（Stravinsky）、勳伯格（Schoenberg）、艾維斯·帕屈（Partch）、瓦雷斯（Varèse）、凱基（Cage）以及卡通作曲家史特林（Carl W. Stalling）對他影響極深。佐恩從美國下東城的一場即興表演中以薩克斯風演奏家的身分來開拓他的職業生涯，其作品可以是全然自由即興或者是完整的樂章，樂段突然性地轉換為其特色，且樂段的轉變往往少於 30 秒。佐恩的自由即興是有組織的「遊戲曲」，樂曲結構的內容沒有具體的材料，如作品「Cobra」完全依靠一個「語言」的框架；作曲的材料採用有記號索引卡，稱為「檔案卡」（file-card pieces），表演是隨機無秩序的，這不禁讓人聯想起凱奇的變化的音樂（Music of Changes）（1951），或史托克豪森的音樂形式（Music form）。

佐恩的音樂曾被許多著名的室內樂團演奏，如克羅諾斯四重奏（Kronos Quartet）與不再信仰合唱團（Faith No More）。他的音樂成功的跨越了「流行」和「藝術」的邊界，無論是正式的音樂廳、俱樂部等等都可聽到佐恩作品的演出。除此之外，演出收入非但是從唱片公司利潤而來，更有一些是來自國家的基金補助。

從佐恩音樂的破碎和分解體現了典型的後現代主義理論（如 Jameson），且帶有拼貼風格的現代作曲手法，如貝里奧（Berio）的“Sinfonia”（1968-9）和施尼特克（Schnittke）的《第一交響曲》（1974）。在施尼特克的交響樂序言中，他就曾公開承認他受了媒體的影響：

當我創作這首交響樂的四年來，我同時著手與羅姆導演（Romm）合作的電影《I Believe...》一起拍片過程中，我看著成千上萬米的紀錄片。逐步在我的腦海形成一個看似混亂、黯然裡卻井然有序的二十世紀歷史生活畫面。（Schnittke, 引用自 *Rozhdestvensky: sleeve note to Symphony no. 1*, Gramzapis GCD 00062）

此外，將樂句拼貼與重組的手法發揮至極的作曲家／即興薩克斯風樂手——約翰·奧斯瓦爾德（John Oswald），他的自造詞「掠奪」（plunderphonics）拼貼手法，是將已發行的唱片再行重組與拼貼。他早期時曾使用的唱片音樂素材包括：斯蒂芬·沃爾普（Stefan Wolpe）、謝弗（Schaeffer）、凱基（Cage）、披頭四（Beatles）和扎帕（Zappa）等樂手的曲目，但奧斯瓦爾德也因版權問題被許多知名音樂人提出過訴訟，包括他的作品“DAB”（1989）使用了麥克·傑克遜的歌曲《Bad》。奧斯瓦爾德的創作技術有許多與當代嘻哈（hip-hop）、浩室（house）和 techno 音樂有許多相似之處，且也曾受許多知名音樂團體委託寫曲，

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

如克羅諾斯四重奏（Kronos Quartet）、死之華合唱團（The Grateful Dead）和德國歌劇院芭蕾舞團（Deutsche Oper Ballet）。哈爾·弗里德曼（Hal Freedman）則是利用另一種操縱手法來拼湊早期錄製的音樂，例如他以層疊拼貼華格納的「指環」錄音超過 200 次來完成三分半鐘的錄音帶作品“Ring Précis”（1982）。類似的技術，再次用於流行音樂團體 V/Vm，作品“The Missing Symphony”（2003）以同時多次層疊了蕭斯塔科維奇的《第十五交響曲》，再於樂曲的每一段落以平均長度壓縮或擴大。

另一個要提及的「跨界」藝術家，首推實驗音樂先驅布萊恩·伊諾（Brian Eno）。自離開藝術搖滾樂隊羅克西音樂（Roxy Music），布萊恩·伊諾轉向音樂製作且嘗試了凱基式的機遇音樂創作技巧。布萊恩·伊諾善用電子合成使之贏得「聲音拼貼家」（aural collagist）美譽，他甚至以電腦軟體運算來完成作品。前衛實驗作曲家如卡爾海因茨·埃斯爾（Karlheinz Essl）和溫克勒（Gerhard E. Winkler）皆曾用類似手法創作。他除了以音樂製作人的身分與大衛·鮑伊合作三張專輯外，最有名的莫過於在音樂上的創新一環境音樂（ambient music），他的目標是創建一個可以「自我發揮」且潛移默化地改變氛圍的音樂。實質上，伊諾的音樂與 La Monte Young 的音樂有著非常密切關係，如《Map of 49's dream the two systems of eleven sets of galactic intervals Ornamental Lightyears Tracery》（1966），它僅僅利用持續且沒有變化的長音（或單音）和聲波環繞在觀眾之中，而這樣的聲音可以持續個數週甚至數月。

這樣的創作手法與拉蒙·楊（Young）、葛拉斯（Glass）、萊希（Reich）、萊利（Riley）和其它極簡主義音樂家的審美概念不謀而合，現已被越來越多的聽眾廣泛接受且被形容為音樂對普普藝術的回答。利用自然音階、非功能性、調性和過度重複樂句結構，明顯的與某些類型的流行音樂相似，無疑地，這樣的技巧很快就被一些流行音樂團體所採用，如 Kraftwerk 的專輯——“Autobahn”（1974）。約翰·斯特拉（John Stratton）甚至將極簡主義和龐克搖滾團體性手槍（Sex Pistols）相比擬（Goodwin, in Scott [ed.], 2000: 222）。如此簡潔易懂的音樂形式，極簡主義也因此相對地易被資本化消費社會的脈絡所青睞，就如飛利浦·葛拉斯（Philip Glass）是以電影作曲家作為第二個職業身分來獲取更多的利潤。類似例子在當代舞曲曲風則必須提到萊希的“Remixed”（1999）專輯，這些由肯·愛許（Ken Ishii）、科卡特（Coldcut）、Nobukazu Takemura 和霍伊（Howie B）大師重新混音了史蒂夫·萊希（Reich）的作品，而 Aphex Twin 曾重新混音菲利普·格拉斯為大衛·鮑伊／布賴恩·伊諾製作的專輯——“Low”。其他利用「藝術」音樂形式混音的舞曲藝術家，包括了威廉歐比（William Orbit）重新混音薩蒂（Satie）、巴伯（Barber）、帕特（Pärt）和雷茨基（Górecki）的音樂。

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

葛瑞茲基（Górecki）是現代音樂中一個特殊的案例，他顯示了文化產業運作的權力。在最新紀錄中，他的第三號交響曲在流行音樂專輯排行榜中得到了第六名，且也在美國古典排行榜中盤占了一百三十四週。這揭示了葛瑞茲基的音樂在年輕具有影響力的 MTV 世代族群心中的地位，他們甚至稱他為「X 世代的英雄」（Howard, in Lochhead & Auner [eds.], 2002: 196）。葛瑞茲基不只啓發了音樂，英國樂隊蒼白聖者（Pale Saints）和羔羊樂團（Lamb）的專輯曲目也有他的影響，非凡人物樂團（Smashing Pumpkins）在演唱會中演奏了他的《第三號交響曲》，以及最近英國 Meltdown festival 音樂節中放蕩樂團（the Libertines）和莫里西（Morrissey）等也有相關的演出。另一位崇拜者是擅長於 drum and bass 樂風的 DJ 鈎迪（Goldie），他自認在他 1998 年的專輯“Saturnz Return”中的曲子“Mothe”受到了葛瑞茲基音樂的影響，寫了一首由 30 把弦樂與電子樂器演奏的作品，曲長達一個多小時（長過於原本交響樂自身的長度），且完全沒有他最知名的鼓聲演奏。

雖然交響樂的樂曲架構（在第一樂章的重複樂句與和弦的轉換運用）與流行音樂有著相似之處，事實上，除了葛瑞茲基在首演時失敗的關鍵，在 1970 年代末期尚存的其他有紀錄的作品中，沒有任何片段可以像艾利可嘉·奈莎（Elektra Nonesuch）在 1993 年時的成功，有什麼值得注意的是什麼讓他的第三樂章能如此成功呢？這說明了在後福特時期的音樂生產、行銷和代理皆有一定的影響，美國民族音樂學家提姆西·泰勒（Timothy D. Taylor）認為這影響狹隘了高尚／低俗的分野且已超過胡森在音樂製作中對於高尚／低俗分界的概念（Taylor, in Lockhead & Auner [ed.], 2002: 103）。

史可·賴許（Scott Lash）和約翰·烏立（John Urry）在合寫的著作《符號和空間的經濟》（Economies of Signs and Space）（1994 年）中認為，許多行業如錄音和出版業，多數的分工都是全部一次由內部發包給各類不同的供應商，這使得文化產品有了更靈活的模式，而音樂的分類也更加無法確定，如古典音樂就被局限歸屬「經典」類中。許多實例證明，有些表演者帶有些搖滾明星角色的色彩，像克羅諾斯弦樂四重奏（Kronos Quartet）、陳美和甘乃迪爵士五重奏（Nigel Kennedy）等，或歌劇演唱團體跨界演出更是眾所皆知，如美聲男伶（Il Divo）、G4 和天使四重唱（All Angels）。芬蘭小提琴家 Linda Lampenius（或她較知名的名稱 Linda Brava）曾是 1998 年 4 月版的《花花公子》裸體封面女郎，小提琴家拉拉·聖蓄（Lara St. John）也曾以小提琴遮住赤裸半身的照片出現在 1996 年錄製的巴赫組曲專輯封面。這一切似乎有違布列茲的想法，他表示「音樂帶來了金錢和存在的商業利潤，那就是音樂賦予的『價值』；其概念本身和利潤並無關聯，自由主義無法消弭這之中的區別」（Foucault & Boulez, in Scott [ed.], 2000: 166）。即使明星音樂

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

家也須在經紀約下扮演重要的角色，藉此抬高他們的演出身價，就如同諾曼·萊布列希（Norman Lebrecht）在 1996 年的研究「當音樂停止了……也就是經理人、大師和企業共同謀殺了古典音樂」（When the music stops...Managers, maestros and corporate murder of classical music）（Laing, in Clayton, Herbert & Middleton [eds.], 2003: 315）

肆、結論

音樂不但無法從社會關係及脈絡中抽離，讓作曲只是「單純的音樂」，音樂創作過程與政治環境總是緊緊相扣的，因此，更不能忽視現今的流行音樂：「文化是一個整體的生活方式，而藝術則顯然地受制於社會組織、經濟變革的影響。」（Williams, in Gray & McGuigan [eds.], 1997: 5）透過傳統的和聲理論來分析流行音樂，無疑顯得音樂結構劣於藝術音樂，就像威爾第（Monteverdi）的“*secunda prattica*”似乎不如帕萊斯特納（Palestrina）傳統的“*prima prattica*”來得高尚。

然而為了突破音樂的創新發展，承襲歐洲的古典音樂於二十世紀中逐漸式微，作曲家如巴爾托克（Bartok）和奧福（Orff）也因此了解到這個困境而尋找新機。此外，隨後的發展結果，導致音樂門派繁多且風格多樣，形式與理論顯然與傳統的古典音樂相互矛盾。例如，德布西欣賞古諾和理查·史特勞斯而非荀白克，斯特拉文斯基則獨愛韋伯和柴可夫斯基，而魏本（Webern）甚至欽佩約翰·施特勞斯。就胡森的情形而言，他以揭示文化產業的最初體現來盡可能的否定華格納的一些現代主義觀點，暗示他對指標樂句的利用類似於一種廣告形式，以及創造了貝魯特（Bayreuth）壯觀景象的一種神物化（Huysen, 1986: 38）。

在音樂劇中高尚文化與大眾文化融合的例子已是多得不勝枚舉。而在藝術音樂中使用爵士樂也是司空見慣，從馬克·安東尼·圖奈吉（Mark-Anthony Turnage）的爵士組曲如《在染血的地板上》（Blood On The Floor），至路易斯·安德瑞（Louis Andriessen）在“De Volharding”中結合了古典和爵士樂表演，和在「風格派」（De Stijl）中使用布吉伍吉（boogie-woogie）爵士樂風。但儘管電子樂作曲家如 Oval、池田亮司、Kim Cascone 和 Christian Fennesz 等有時會於一些學術期刊中發表文章，且經常被認為是「高尚型」藝術家，他們仍是被歸類於流行樂音樂家之列。大衛·克拉克在他的書中寫了篇文情並茂辯護智慧舞曲（IDM 或 Intelligent Dance Music）的文章，他說：「因此，我在這以喚起舞曲和後舞曲（postdance）流派音樂為較可能的例子去寄望能有著更多變更有韌性的自主關係，來適應我們相對性的後現代主義框架」（Clarke, in Clayton, Herbert & Middleton [eds.], 2003:

170)。這樣的發言在最近的歐洲“Ether”演唱會中有了更明確的說明，演出者艾費克斯雙胞胎（Aphex Twin）、Squarepusher 和 Boards of Canada 演唱了李蓋悌（Ligeti）、凱基（Cage）和施托克豪森（Stockhausen）的曲目，英國《週日電訊報》（the Sunday Telegraph）報導了他們「一個古典音樂打破了昔日束縛且協助了地下電子流行樂席捲未來的故事」；意大利報紙媒體《共和報》（La Repubblica）也讚譽了此為「一項驚人的事蹟」（資料來自 South Bank Centre promotional materia）。

只將藝術／流行的兩極區別是過於簡單化，如布爾迪厄（Bourdieu）所述，沒有所謂客觀的「大眾」，只有被認定於不同的研究方法論後轉換的社會特質（只在於它是在哪個位置上的陳述？）；霍爾（Stuart Hall）也曾寫道「這裡沒有一個特定的內涵和類別去界定大眾文化」……這裡亦沒有任何主觀性去識別其何謂「人群」（Hall, quoted in Middleton, in Clayton, Herbert & Middleton [eds.], 2003: 253）。不容忽視的是，現代的作曲家的作曲概念受制媒體現象，以及觀眾的影響與改革確實比以往更深入且廣泛。這意味著後現代狀況不單沒有終結現代主義，也未將其延續，這可在現代音樂如新繁複主義音樂家或是拉亨曼（Lachenmann）的作品找出結論。最後，引述米歇爾·福柯（Michel Foucault）最貼切不過的話語來形容現代音樂現象：

我們無法談論當代文化與音樂普遍的單一關係，而是應該更加寬容，對音樂的多重性採取一種或多或少為親善的態度。每一類音樂都有「權利」生存，這種權利可以視為價值的平等。每一類音樂的價值都取決於實踐並喜愛它的人的認可。（Foucault, quoted in *Foucault & Boulez*, in Scott [eds.], 2000: 164）

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？

參考文獻

- Adorno, Theodor W. (1990). On Popular Music. In Simon Frith & Andrew Goodwin (Eds.) *On Record*. New York: Pantheon.
- Brackett, David. (2002). Where's It At: Postmodern Theory and the Contemporary Musical Field. In Lochhead, Judy & Auner, Joseph (Eds.). *Postmodern Music / Postmodern Thought*. London: Routledge.
- Clarke, David. (2003). Musical Autonomy Revisited. In Clayton, Martin, Herbert, Trevor & Middleton, Richard (Eds.). *The Cultural Study of Music*. London: Routledge.
- Foucault, Michel & Boulez, Pierre. (2000). On Music and its Reception. In Derek B. Scott (Eds.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Gablik, Suzi. (1984). *Has Modernism Failed?* New York: Thames & Hudson.
- Goodwin, Andrew. (2000). On Popular Music and Postmodernism. In Derek B. Scott (Eds.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Howard, Luke. (2002). Production vs. Reception in Postmodernism: The Górecki Case. In Lochhead, Judy & Auner, Joseph (Eds.). *Postmodern Music / Postmodern Thought*. London: Routledge.
- Huyssen, Andreas. (1986). *After the Great Divide*. Indiana: Indiana University Press.
- Kramer, Jonathan D. (2002). The Nature and Origins of Musical Postmodernism. In Lochhead, Judy & Auner, Joseph (Eds.). *Postmodern Music / Postmodern Thought*. London: Routledge.
- Laing, David. (2003). Music and the Market: The Economics of Music in the Modern World. In Clayton, Martin, Herbert, Trevor & Middleton, Richard (Eds.). *The Cultural Study of Music*. London: Routledge.
- LeBaron, Anne. (2002). Reflections of Surrealism in Postmodern Musics. In Lochhead, Judy & Auner, Jose (Eds.). *Postmodern Music / Postmodern Thought*. London: Routledge.
- McClary, Susan. (2000). *Conventional Wisdom*. Berkely: University of California Press.
- Mertens, Wim. (1983). *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill.
- Middleton, Richard. (2003). Locating the People: Music and the Popular. Clayton, Martin, Herbert, Trevor & Middleton, Richard (Eds.). In Clayton, Martin, Herbert,

- Trevor & Middleton, Richard (Eds.). *The Cultural Study of Music*. London: Routledge.
- Middleton, Richard.(2000). On Articulating the Popular. In Derek B. Scott (Eds.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, Allan F. (2000). On the Pop-Classical Split. In Derek B. Scott (Eds.). *Music, Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press.
- Paddison, Max. (1996). *Adorno, Modernism and Mass Culture*. London: Kahn & Averill.
- Shepherd, John, Virden, Phil, Vulliamy, Graham & Wishart, Trevor. (1977). Howard S. Becker (Eds.) *Whose Music?* London: Latimer New Dimensions Limited.
- Taylor, Timothy D. (2002). Music and Musical Practices in Postmodernity. In Lochhead, Judy & Auner, Joseph (Eds.). *Postmodern Music / Postmodern Thought*. London: Routledge.
- Williams, Raymond. (1958). Culture is Ordinary. In A. Gray & J. McGuigan (Eds.). *Studying Culture*. London: Arnold.

「高雅」和「低俗」
文化如何體現現今
的音樂？