

閑渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琨玄題



關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 潘汝端

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

王育雯

李靖慧

洪珮綺

洪崇焜

高雅俐

溫秋菊

蔡佳德

潘家琳

錢善華

Kuandu Music Journal

Editor in Chief PAN Ju-Tuan

Editorial Committee

WANG Mei-Chu

WANG Yuh-Wen

LEE Ching-Huei

HONG Pei-Chi

HUNG Chung-Kun

GAO Ya-Li

WEN Chyou-Chu

TSAI Chia-Hui

PAN Chia-Lin

CHIEN Shan-Hua

主編序

《關渡音樂學刊》第十七期在許多人的共同努力下，終於順利出刊了！本期雖然投稿篇數相當踴躍，但在各個審稿委員及編輯委員的嚴謹把關後，共通過四篇論文、一篇專題報導、及一首創作樂譜，稿件通過率約四成；但不論通過與否，各篇投稿者亦均獲得了審稿委員們許多精闢意見，共同為提昇臺灣音樂研究而努力。

本期內容多樣，張盈馨透過文獻梳理，探討了《呂氏春秋》中〈仲夏〉、〈季夏〉二紀的音樂思想，顏綠芬與車炎江二人共同發表，討論除了十二音作曲技法外，宗教信仰與民族主義思維這兩項重要因素是如何影響了荀貝格的創作，蘇逸珊從表演詮釋的實踐層面，說明了德布西是如何將彈性速度、觸鍵、與雙踏瓣等演奏技巧，運用在其鋼琴作品當中，李明晏則針對民族音樂學家Timothy Rice在2010年發表於《Ethnomusicology》期刊中的一篇專文〈Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach〉，及七篇相關回應之內容，提出欲在民族音樂學的框架中討論認同議題時，一種較具可能性的研究模式。除此之外，還有一首蔡凌蕙為南管歌者、洞簫及鋼琴所創作的作品——〈毀壞的城市〉，及一篇陳澄仙撰寫關於芬蘭音樂的專題報導。

最後，感謝音樂學院劉慧謹院長及音樂學院秘書張智琦的大力支持，更感謝每一位賜稿作者、審查委員、編輯委員及編輯小組，在這個從無到有的過程裡，有您們的支持，才有今日的成果。更期待音樂學界的各方先進朋友們，繼續給予支持與鼓勵，並在2013年即將開春之際，祝福各位不論在研究、創作、或展演上，皆愉快順利！

《關渡音樂學刊》第十七期主編

潘汝端

謹識

2013. 1. 31

《關渡音樂學刊》 第十七期

目 錄

主編序.....	潘汝端	3
----------	-----------	---

論文

以〈仲夏〉、〈季夏〉二紀論《呂氏春秋》之音樂思想.....	張盈馨	7
超越十二音作曲法：論荀貝格創作中的宗教信仰與民族主義思維	顏綠芬、車炎江	27
論德布西之鋼琴演奏風格—彈性速度、觸鍵與雙踏瓣運用.....	蘇逸珊	49
對於Timothy Rice〈民族音樂學：徵詢新方向〉一文所做的回應.....	李明晏	69

創作作品

毀壞的城市—為南管歌者、洞簫與鋼琴	蔡凌蕙	89
-------------------------	-----------	----

報導

民謠與認同：芬蘭音樂專題報導	陳滢仙	107
----------------------	----------	-----

CONTENTS

Preface.....	PAN Ju-Tuan	3
--------------	-------------------	---

ARTICLES

On the Musical Thought of Lu-Shi-Chun-Qiu by ‘Chung-Chia’ and ‘Chi-Chia’ Two Chapters	CHANG Ying-Hsin	7
Beyond the Twelve-Tone Method: a Review on Religious and Nationalistic Thoughts in Arnold Schönberg Music	YEN Lu-Fen, CHE Yen-Chiang	27
Debussy’s Piano Playing Style : Tempo rubato, touch, and “2 Ped.” pedaling	SU Yi-Shan	49
Response to Timothy Rice’s “Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach”	LEE Ming-Yen	69
<i>Tainan Qui Dort</i> for Nanguan Singer, Donsiau and Piano.....	TSAI Ling-Huei	89
Folk Music and Identity: A Special Report on Finnish Music	CHEN Ying-Hsien	107

以〈仲夏〉、〈季夏〉二紀論《呂氏春秋》之音樂思想

張盈馨

中興大學通識教育中心兼任助理教授

摘要

《呂氏春秋》又稱為《呂覽》，成書於秦始皇八年（公元前239年）。全書分為十二紀、八覽、六論，為秦相呂不韋及其門人集體編纂而成。這篇論文，主要是探究《呂氏春秋》中關於音樂之思想。首先，我們將指出《呂氏春秋》全書對「聲」、「樂」及「音」之三者看法為何。其中對〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉，以及〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇深探之。第二，我們將進一步指出，在《呂氏春秋》中論述「音樂」思想的部份何以多半出現在「十二紀」之中，甚至集中於〈仲夏〉、〈季夏〉此兩篇。何以「夏令多言樂」？此可能的意涵為何，這是在本篇文章中，所要處理的重點之一。最後，進一步論述音樂在《呂氏春秋》中的思想與意涵。

關鍵辭：呂氏春秋、仲夏、季夏、音樂、樂教

On the Musical Thought of Lu-Shi-Chun-Qiu by ‘Chung-Chia’ and ‘Chi-Chia’ Two Chapters

CHANG Ying-Hsin

Adjunct Assistant Professor, General Education Center, National Chung Hsing University

Abstract:

Lu-Shi-Chun-Qiu, also named as *Lu-Lan*, was completed in the 8th Chin Shi Huang Year (239 BC) and compiled by Lu-Bu-Wei and others. This Book was divided into three parts – ‘*Shi-Er-Ji*’, ‘*Ba-Lan*’ and ‘*Liu-Luen*’. In this article we explore the musical thoughts of *Lu-Shi-Chun-Qiu* which appears in the part of ‘*Shi-Er-Ji*,’ especially in chapters ‘*Chung-Chia*’ and ‘*Chi-Chia*’. First, we found *Lu-Shi-Chun-Qiu* distinguish “sound”, “music” and “tone”. We will discuss the eight pieces of this book, which are ‘*Da-Yue*’, ‘*Chi-Yue*’, ‘*Shi-Yue*’, ‘*Gu-Yin*’, ‘*Yin-Lu*’, ‘*Yin-Chu*’, ‘*Zhi-Yue*’ and ‘*Ming-Li*’. Further, we want to find out why most discussions about musical thoughts appear in chapters ‘*Chung-Chia*’ and ‘*Chi-Chia*’, – and why music is mostly talked about in the chapters of Chia(Summer)? Finally, we discuss the essence and central idea of music in *Lu-Shi-Chun-Qiu*.

Keywords: Lu-Shi-Chun-Qiu, Chung-Chia, Chi-Chia, Music, Musical Education

前言

《呂氏春秋》（以下簡稱《呂》）一書，乃秦相呂不韋輯智略之士所作。其中論及相關音樂思想部份，主要集中於十二紀中的〈仲夏〉、〈季夏〉二紀。另於十二紀每紀之首篇，和〈孟春〉之〈本生〉、〈重己〉、〈貴公〉，以及〈仲春〉之〈貴生〉、〈情欲〉，皆有論及部份之音樂思想。

關於每紀之篇首的音樂思想，乃將五音¹及十二律²分別對應十二紀。此乃關於音律及五行之學，若非專門深究，實難以全盤透徹了解。故在本文中，我們未深究之處。另外於〈孟春〉、〈仲春〉二紀，雖亦論及部分之音樂思想，但顯然並非是《呂》對音樂思想之全盤、綜合性之看法。《呂》對音樂思想之整體性看法，仍於〈仲夏〉、〈季夏〉二紀中呈顯。

四庫全書總目提要子部雜家類云：「十二紀即禮記之月令，顧以十二月割為十二篇，每篇之後，各間他文四篇。惟夏令多言樂，秋令多言兵，似乎有義，其餘絕不可曉。先儒無說，莫之詳矣。」余嘉錫於《四庫提要辯證》曰：「提要謂『夏令言樂，秋令言兵』，是也，謂『其餘絕不可曉』者非也。今以春、冬紀之文考之，蓋春令言生，冬令言死耳。」陳奇猷以為：「余先生說是也。春夏秋冬四紀，顯係春言生，夏言長，秋言收，冬言藏。每紀所繫之文，亦皆配合春生、夏長、秋收、冬藏之義……」³由以上引文可知，前人已發現「夏令多言樂」，只是「夏令多言樂」為何與「夏長」有關？於本文中，我們將提出「夏令多言樂」之具體意義，指出何以「夏長」之時特別講述「音樂」之道。

我們分析的方式，乃就〈仲夏〉、〈季夏〉二紀中〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉，以及〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇深探之。〈仲夏〉及〈季夏〉二篇，分別作為〈仲夏〉、〈季夏〉二紀之首篇，其皆無特別論述「樂」之思想，而是於十二紀每紀之首篇的脈絡中呈顯之。因此〈仲夏〉及〈季夏〉二篇，即便是論及「樂」之部分，亦是落於音律及五行之學此一脈絡中，故於本文中不詳加探究。

本文關於《呂》之引文及參考之注解，我們主要以陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》為依據。陳奇猷先生，主要從事《韓非子》、《呂氏春秋》研究，著有《呂氏春秋校釋》一書。此校釋本包含高誘、畢沅等，及當代學者孫蜀丞、余嘉錫等重要注釋。藉由此書，可知古今對《呂》之重要注釋。本文對於《呂》之音樂思想研究，亦參照此校釋本。

壹、論〈仲夏〉之音樂思想

〈仲夏〉紀包含〈仲夏〉、〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉等五篇。於此，我們僅就〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉四篇深究其音樂思想。〈仲夏〉篇之所

1 五音：宮、商、角、徵、羽。

2 十二律：黃鐘、大呂、太簇、夾鐘、姑洗、仲呂、蕤賓、林鐘、夷則、南呂、無射、應鐘。

3 見陳奇猷(1917-2006)，1984，《呂氏春秋校釋》，頁3，上海：學林出版社。

以捨棄不論，乃於前言中所言，因其並非針對「樂」而論，而是就音律及五行之思想脈絡而論「樂」，故不在此討論。

一、論〈大樂〉中「樂」之思想

關於「大樂」⁴一詞，過去的學者並沒有太多的注解。陳奇猷言：「大樂者，別於侈樂……而言。篇中有云『大樂，君臣父子長少之所歡欣而說也。歡欣生於平，平生於道』，是所謂大樂者，乃合於道之樂也。」⁵關於「大樂」，我們在此理解為「最大的快樂」⁶。以下便是對〈大樂〉中「樂」之分析。

音樂之所由來者遠矣，生於度量，本於太一……萌芽始震，凝寒以形。形體有處，莫不有聲。聲出於和，和出於適。和適先王定樂，由此而生。

「音樂」本生是具限度或規範，因其「生於度量，本於太一」。「聲」是本來所具有的東西，因為「萌芽始震，凝寒以形。形體有處，莫不有聲」。〈大樂〉這裡更進一步說明「聲出於和，和出於適」。「和」的意思，應取和諧、對稱之意⁷。而「和」出於「適」，「適」意指合於一定之標準⁸。換言之，「聲」是自然中所有的，且為和諧及合於一定自然之標準。

「樂」和自然中所有的「聲」不同，「樂」乃由人所定而成。在〈大樂〉中即指出「和適先王定樂，由此而生」⁹，顯然「樂」是由人心所定而成。意指「樂」乃關乎於人心而論。〈大樂〉至此以下，所論及乃關乎於人心之「樂」而非「聲」。

天下太平，萬物安寧，皆化其上，樂¹⁰乃可成。成樂有具，必節嗜慾。嗜慾不辟，樂乃可務。務樂有術，必由平出。平出於公，公出於道。故惟得道之人，其可與言樂乎！亡國戮民，非無樂也，其樂不樂。溺者非不笑也，罪人非不歌也，狂者非不武也，亂世之樂，有似於此。君臣失位，父子失處，夫婦失宜，民人呻吟，其以為樂也，若之何哉？

引文一開始「天下太平，萬物安寧，皆化其上，樂乃可成」，此「樂」顯然並非指的是「音樂」或「制樂」。若指的是「音樂」或「制樂」，則原文的意思就會是透過「天下太平，萬物安寧，皆化其上」，則「音樂」或「制樂」就可成就之。如此解釋是奇怪的。因此，關於

4 讀音應為ㄌㄞˊ，原因請見下文分析。

5 同上註，頁257。

6 關於此解釋，請見下文。

7 關於「和」，陳奇猷註解：「古樂云：『伶倫之阮隃之下，聽鳳皇之鳴，其雄鳴為六，雌鳴亦六』，蓋聽其雌雄相和之聲，知聲出於和也。」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁260。在這裡，我們將此引申為和諧、對稱之意。

8 「適」之意乃參見〈適音〉一文標題之意。陳奇猷註解：「適音者，謂音當合於一定之標準……」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁273。

9 關於「和適先王定樂，由此而生」一句，畢沅曰：「正文『和適』二字疑衍……」另，孫蜀丞先生曰：「御覽五百六十六引此文正無『和適』二字。」陳奇猷以為：「畢說是。適音云：『樂之務，在於和心，和心在於行適』，則此謂先王定樂由於和心、行適而定也。」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁260-261。

10 讀音應為ㄌㄞˊ。

「天下太平，萬物安寧，皆化其上，樂乃可成」之「樂」應是指「快樂」。既然原文一開始是在討論「快樂」，那麼接下來原文中的「成樂有具……務樂有術……故惟得道之人，其可與言樂乎」之「樂」，就不可能是「音樂」或「制樂」的意思，而是順著「快樂」這問題所做的討論。特別是「故惟得道之人，其可與言樂乎」，指的是「快樂」之意。因為「故」一字乃指對前論述之總結之意。《呂》為對比非得到之人的快樂是如何的，故緊接在後言「亡國戮民，非無樂也，其樂不樂」，意思是亡國戮民之徒，並非沒有「快樂」，但這種快樂並非是真正的快樂。「溺者非不笑也，罪人非不歌也，狂者非不武也，亂世之樂，有似於此」，意指亂世的快樂，有類似於溺者笑、罪人歌、狂者武。本段引文最後「君臣失位，父子失處，夫婦失宜，民人呻吟」這是對應於溺者笑、罪人歌、狂者武。「其以為樂也……」意指若將以「君臣失位，父子失處，夫婦失宜，民人呻吟」以為是「快樂」之意。由以上引文可知，文中所言之「樂」非指「音樂」或「制樂」之意，而是指「快樂」的意思。若是指「音樂」之「樂」，則與文意不合。此段前半部份主要論述「成樂」之條件、「成樂」之「具」，以及「務樂」之「術」。後半部則是論述「亡國戮民」並非沒有音樂，只是其樂非真實的快樂。

「成樂」之條件乃於「天下太平，萬物安寧，皆化其上。」¹¹「天下太平，萬物安寧，皆化其上」其預設之主動者不在於自然萬物，而在於人。¹²也就是說，「成樂」之條件，乃在於「人」為之，而非在人之外。較為特殊的是「成樂之具，必節嗜慾」，其重點在這「節」字。為此高誘注：「節，止。」¹³然而，陳奇猷說明：「情欲注：『節，適也』。必適其嗜慾，故下文云嗜慾不邪僻。適音云：『人之情欲壽而惡夭，欲安而惡危，欲榮而惡辱，欲逸而惡勞，四欲得，四惡除，則心適矣』，可知此數篇音樂之作者並不去嗜慾也。高訓節為止，非。」¹⁴另外，於本篇之後段亦說明「欲」乃人之天生所有，亦沒有理由「止」欲：

始生人者天也，人無事焉。天使人有欲，人弗得不求。天使人有惡，人弗得不辟。欲與惡所受於天也，人不得與焉，不可變，不可易。世之學者，有非樂者矣，安由出哉？

由以上可知，「欲」乃人之常情之事，《呂》並不反對「欲」。然而，在此是認為若放縱「欲」，即「嗜慾」，是無法真正「成樂」。由此亦可知，「快樂」是人本欲求之事。若刻意泯滅「樂」，乃反其道而行。但若過份嗜慾而至「辟」¹⁵，則無法真正成樂。

11 「皆化其上」指「民人皆歸化其上」，正說明上下相和，應上文先王定樂由和而生，故下文曰『樂乃可成』……」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁261。

12 或許會將「天下太平，萬物安寧」所預設之主動者為自然方面，但實則不然。「天下太平，萬物安寧，皆化其上」三句應相互對應，既「皆化其上」是指民人歸化其上，那麼「天下太平，萬物安寧」也應是人為而定。畢沅曾曰：「『物』御覽作『民』」。蔣維喬等曰：「書鈔一百五亦作『民』。」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁261。

13 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁261。

14 同上註。

15 高誘注：「辟，開」。俞樾曰：「辟讀為僻。謂不僻邪也」。陳奇猷以為：「俞說是，李寶淦說同。」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁261。

重點在於如何「節」於嗜慾？應「節」至何種程度呢？這就是為何在此必須提及「務樂有術」¹⁶之意。要有所節，則必須「必由平出。平出於公，公出於道」。也就是說，「節」嗜慾之標準在於「平」。「平」乃出於「公」，「公」又出於「道」。何謂「道」？即之前所言之「太一」。因在下文隨即言：「道也者，至精也，不可為形，不可為名，彊為之謂之太一。」另，陳奇猷亦注解：「太一即是道，亦即易之太極……」¹⁷換言之，「節」嗜慾之標準是為合乎於「道」。「道」對人之具體的情狀而言，即「公」、「平」。關於「公」與「平」，高誘注：「公，正」¹⁸、「平，和」¹⁹。在此，我們將區別「公」與「平」。「公」乃是就人為事之標準而言，而「平」則是就人之情感而言。對於「公」之解釋，我們採用高誘之注解，為公正之意。亦即，事情該如何處理便如何處理，無參雜私慾或私心。而對於「平」之解釋，則意指人之情感應保持平靜、對是淡待，而非因私慾或私情而情緒過份起伏。此乃「節」嗜慾之方法。

由「節」嗜慾而至樂，乃依據「道」（太一）之道理。這說明「樂」雖出自於人心，亦是人本所追求的，但真正的快樂卻是必須回歸自然狀態之「道」始可得。因此，此段最後言：「凡樂，天地之和，陰陽之調也。」「和」與「調」皆屬人事，人欲將此回歸於自然和諧之狀態，此乃真正之「樂」。

於〈大樂〉中，關於「樂」之切要道理，乃上述所引述及分析部份。我們可以發現，〈大樂〉事實上並未真正涉及「音」或音樂之「樂」。除了一開始，〈大樂〉篇描述「聲」為何物以外，其他實只在教導人真正的快樂為何。甚至，在其結論「大樂」究竟為何時，《呂》亦寫道：「大樂，君臣父子長少之所歡欣而說也。歡欣生於平，平生於道。」顯然地，其並非是在說明「音樂」之「樂」，而只是講述真正的快樂或最大的快樂為何。故「大樂」的釋題，較正確的解釋應解為：最大的快樂。

顯然地，最大的快樂，是順著人之欲發展。然而，並非是放縱欲望，使至成過份狀態，而是有所節制的。其節制的方式或根據，即於「道」。人作為萬物之一，出於太一²⁰。因此，人之自然狀態，即如同「道」之狀態，亦即「公」與「平」之狀態。〈大樂〉以為，若人能符合「道」之自然狀態，便是「大樂」。關於〈大樂〉中「樂」之思想，我們分析至此。

二、論〈侈樂〉中「樂」之思想

「侈樂」²¹一詞，陳奇猷解釋：「所謂侈樂者，謂樂器之種類多，數量多，體型特大，形狀奇異，組成一龐大樂隊；其演奏之樂調則是俶詭殊瑰，發聲則響若雷霆，或紛亂雜雜。侈樂『失樂之情，其樂不樂』……是衰亡之樂。夏桀、殷紂之亡，宋、齊、楚之衰，即其鑑

16 「務樂有術」之「務」，高誘注：「務，成。」陳奇猷以為：「上言『樂乃可成』，此言『樂乃可務』，義不同。高訓務為成，非。務猶言從事。」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁261。

17 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁257。

18 同上註，頁261。

19 同上註，頁263。

20 〈大樂〉：「萬物所出，造於太一，化於陰陽。」

21 讀音應為ㄌㄞˋ。

也。」²² 由以上解釋可知，「侈樂」是指在製作音樂上的過分。亦即，在音樂上的奢侈、過度，而這已偏離了音樂本身原有的度量。以下便是對〈侈樂〉中「樂」之思想分析。

為木革之聲則若雷，為金石之聲則若霆，為絲竹歌舞之聲則若譟。以此駭心氣、動耳目、搖蕩生則可矣，以此為樂²³ 則不樂²⁴。故樂²⁵ 愈侈，而民愈鬱，國愈亂，主愈卑，則亦失樂之情矣。

以上所引之「聲」字，顯然皆不指涉人「心」問題，而只純粹地描述所發出之聲音似何。這與在〈大樂〉中所論之「聲」字意思是相同的。因此，聲之若「雷」、若「霆」、若「譟」²⁶，皆是描述聲音之客觀而言類似於何種聲響而已。

顯然地，〈侈樂〉中以為若以「木革之聲」、「金石之聲」及「絲竹歌舞之聲」作為音樂之「樂」，那麼，此是會「駭心氣、動耳目、搖蕩生」²⁷。也就是說，若將這些聲音作為人所欲之樂²⁸，《呂》以為「以此為樂則不樂」。前「樂」字乃指「音樂」之意，後指「快樂」之意，《呂》以為：「以此為音樂，並非是真實的快樂。」

「樂欲侈」之「樂」，顯然指的是「音樂」。若將此視為「快樂」之「樂」，與後來所接的語句是無法理解的。因為後來所接的語句是「民愈鬱，國愈亂，主愈卑」，此三者明顯是不會快樂的，因此，「樂欲侈」之「樂」應作「音樂」解。

「樂欲侈」則亦「失樂之情」矣。意思也就是說，音樂若越是「侈」，那麼，就會失去音樂本來之情性。「失樂之情」之「樂」，是指「音樂」之意。「音樂」本來之「情」，即「快樂」，這是我們對「樂之情」的理解。換言之，「音樂」為何重要？並非是因音樂本身重要，而更是音樂乃人所欲樂之具體、純粹化的表現。由此而言，音樂是重要的，因為它關乎人之本有欲望的純粹具體化表現。

夏桀、殷紂作為侈樂，大鼓鐘磬管簫之音，以鉅為美，以眾為觀，倣詭殊瑰，耳所未嘗聞，目所未嘗見，務以相過，不用度量。

以上引文乃〈侈樂〉在此特別說明何謂「侈樂」。顯然地，「侈樂」之「樂」是指「音樂」之「樂」。而「侈」之具體內容即以「鉅」、「眾」、「倣詭殊瑰」來製作音樂。關於「鉅」字，高誘注：「鉅，大。」²⁹ 陳奇猷對「以眾為觀」注釋為：「觀即『壯觀』『奇觀』之觀，猶言壯麗也……」³⁰由此可知，「眾」字乃「壯麗」、「奇觀」之意。而至於「倣

22 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁266。

23 讀音為ㄌㄛˋㄟˋ。

24 讀音為ㄌㄛˋㄟˋ。

25 讀音為ㄌㄛˋㄟˋ。

26 關於「譟」，高誘注：「譟，叫。」陳奇猷則更進一步說明：「此謂為絲竹歌舞之聲則如叫嚷……」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁267。

27 關於「生」，高誘注：「生，性。」陳奇猷說明：「適音云：『音太鉅則志蕩』。」出處同上註。

28 於此之「樂」，可作為「快樂」之「樂」，或「音樂」之「樂」，二者解釋皆可。

29 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁267。

30 同上註。

詭殊瑰」，高誘注：「倂，始也。」而畢沅以為：「『倂詭』亦作『諷詭』。莊子德充符釋文云：『諷，尺叔反。李云：『諷詭，奇異也』」。又見天下篇。此注訓倂為始，非也。」陳奇猷則是進一步解釋：「畢說是……倂詭殊瑰之樂既異於常，故為耳所未嘗聞、目所未嘗見也……」³¹由以上的分析可知，「侈樂」之「侈」乃指在音樂上的過度或過分，因此「侈樂」乃「務以相過，不用度量」³²。於此，我們亦可看出，《呂》以為「音樂」應「生於度量，本於太一」³³，此態度是非常明確的。甚至我們可以更推進一步說明，《呂》對於「音樂」之看法，是以為必須如同外在於人之「聲」一般和諧及合於一定自然之標準。因為，無論是「人」、「聲」或其他萬物一切，皆出於「太一」，即「道」。故，即便是人所為之「樂」，亦應如同「聲」般有所度量。

樂之有情，譬之若肌膚形體之有情性也，有情性則必有性養矣。寒溫勞逸饑飽，此六者非適也。凡養也者，瞻非適而以之適者也。能以久處其適，則生長矣。生也者，其身固靜，或而後知，或使之也。遂而不返，制乎嗜欲，制乎嗜欲無窮則必失其天矣。

以上引文中，「樂之有情」之「樂」，顯然指的是音樂。「樂之有情」指人性中所欲之快樂。此人性中所欲之快樂，亦是有養成之課題。故於後，〈侈樂〉便緊接說：「有情性則必有性養矣。」³⁴「養」之重點在於「適」與「久處其適」。於本文中，「寒、溫、勞、逸、饑、飽」皆非「適」。故，「適」乃指不過分、皆在合適及恰當的度量內。而「久處其適」亦是「養」之另一項重點，意指必須是長期地處於「適」之度量之中，此乃真正的「養」。

「生也者，其身固靜，或而後知，或使之也」，陳奇猷解釋：「此文謂人之生也，其身本靜而無知，嗜欲擾亂其靜而後知，故人由靜而知，乃外物使知也。」³⁵這裡我們可以看出「靜」和「知」是相對之辭，但並無特別肯定或貶抑之意。在此只是說明人會「知」，是因外物所引起。換言之，這裡要說的是，人之所以欲望會發動，乃因外物所引起。「知」本身即「欲望」之一，也因此接下來才會進一步說明此「知」可能有何問題：「遂而不返，制乎嗜欲，制乎嗜欲無窮則必失其天矣。」對於「遂而不返」，陳奇猷解釋：「……謂嗜欲亂其靜，若是一往而不返，則為嗜欲所制矣。」³⁶「制乎嗜欲」，高誘注：「為嗜欲所制。」³⁷

31 同上註，頁267-268。

32 高誘對此注解為：「不用樂之法則，故曰務相過」。陳奇猷言：「大樂云：『樂生於度量』，適音云：『大不出鈞，重不過石』，故樂必用度量，具有其度量之標準。」引自同上註，頁268。

33 《呂》之〈仲夏·大樂〉篇首。

34 陳奇猷以為：「此文二『情性』之『情』字皆當衍，『樂之有情，譬之若肌膚形體之有性也』，乃譬況之辭，故又承之曰『有性則必有性養矣』，層次甚為分明。後人不明此層次，見其承『樂之情』言，因加『情』字以應之，遂不可通矣。本生云：『物也者，所以養性也，非所以性養也』，即有『性養』之語。此文蓋謂樂之有情，如肌膚形體之有性，肌膚形體既有性，則必有所以養其性者。下文即言如何養其性。若以性為生則與『有性』之『性』字不相蒙矣。」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁270。

35 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁271。

36 同上註。

37 同上註。

「制乎嗜欲無窮則必失其天矣」，在此我們以陶鴻慶及陳奇猷的解釋為主³⁸：若為嗜欲所制，那麼將必失其本性。

於〈侈樂〉中「樂」之思想，主要是為教導人在製作音樂時不應是過分、過度。無論是在樂器、樂調或發聲，皆不宜過分。為何不宜過分如此？因為，此會傷到人之本性。〈侈樂〉亦有功夫論於其中，乃「養」。「養」之具體內容在於「適」及「久處其適」。此能避免侈樂，而傷及本性。

三、論〈適音〉中「音」之思想

關於「適音」一詞，陳奇猷解釋：「適音者，謂音當合於一定之標準，即大不出鈞，重不過石……」³⁹在此我們以為「適」乃「養」之功夫論。而「音」乃表人心之志。⁴⁰因此，「適音」一詞，我們理解是「養其心志至和之狀態」。以下便是對〈適音〉中「音」之思想析論之。

耳之情欲聲，心不樂，五音在前弗聽。目之情欲色，心弗樂，五色在前弗視。鼻之情欲芬香，心弗樂，芬香在前弗嗅。口之情欲滋味，心弗樂，五味在前弗食。欲之者，耳目鼻口也；樂之弗樂者，心也。

由「欲之者，耳目鼻口也；樂之弗樂者，心也」⁴¹此句可知，「欲」乃身體之本性、被動於身體；而樂與弗樂則是「心」所可以主動為之。也就是說，樂與不樂，乃自身之課題而非外在因素所影響。不僅如此，《呂》在此亦強調，心之主動性是能夠主導被身體所本有的欲之被動性。因此才言，耳朵本性欲聲，然而「心」不樂，則五音在前亦聽不到。這已說明「心」主動性是能夠主導身之「欲」。

心必和平然後樂，心必樂然後耳目鼻口有以欲之，故樂之務在於和心，和心在於行適。夫樂有適，心亦有適。

在〈大樂〉篇，曾言：「聲出於和，和出於適」，及「務樂有術，必由平出。平出於公，公

38 高誘注：「天，身。」王念孫曰：「『無窮』二字疑因下文而衍」。俞樾曰：「下『制乎』二字衍文也。『嗜欲無窮』四字為句。涉上句而衍『制乎』二字，則文不成義」。陶鴻慶曰：「『無窮』二字涉下文『且夫嗜欲無窮』而衍。上文云『遂而不返，制乎嗜欲』，故此文申之云『制乎嗜欲則必失其天矣』。下文云『且夫嗜欲無窮則必有貪鄙悖亂之心、淫佚姦邪之事矣』。言始於受制，終則至於無窮，而其為害又不獨失其天而已也。俞氏以『制乎』二字為衍，失之」。陳奇猷解釋：「王、陶說是。天即大樂『全其天』之天，猶言性也，詳彼。若如高說，既失其身，尚何嗜欲無窮可言？又尚有何貪鄙悖亂淫佚姦邪可言耶？故訓天為身與下文不合。」引自同上註。

39 引自同上註，頁273。

40 詳情請見下文析論之。

41 關於「樂與弗樂」，陶鴻慶以為：「『樂之弗樂』當作『樂與弗樂』，上『樂』字亦哀樂之樂，非禮樂之樂，『與』下『樂』字無異義也。『與』字草書與『之』相似，又涉上『欲之』而誤。」范耕研曰：「『樂之弗樂』，猶言樂與弗樂。之猶與也……」陳奇猷則以為：「范說是，松皋圓、許維通、蔣維喬與范說同……此『樂之弗樂』猶言悅樂與不悅樂……」見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁274。在此我們採用陳之解釋。

出於道。」在此又言：「心必和平然後樂」，這顯然是指心性之修養必須有所節制，其節制之方法在於「平」。如同聲乃出於「和」之狀態一般。心若越如自然狀態般之平、和，則越能感受到「樂」。因此「樂之務在於和心，和心在於行適」。在〈侈樂〉篇，曾言：「凡養也者，瞻非適而以之適者也。能以久處其適，則生長矣。」「適」乃「養」之功夫，因此「和心在於行適」，意謂「和心」之方法亦在「養」，其功夫在於使其「適」。

人之情，欲壽而惡夭，欲安而惡危，欲榮而惡辱，欲逸而惡勞。四欲得，四惡除，則心適矣。四欲之得也，在於勝理。

「人之情」乃指人「欲」與「惡」之意，意即人之本性狀態。《呂》對於「人之情」之看法，是相當肯定的，並不刻意貶抑或抑制「人之情」。因此，在此亦言：「四欲得，四惡除，則心適矣。」也就是說，「四欲得、四惡除」也是養心性之方式。「四惡除」這是人之本性所避免的，因此，這無需刻意討論。問題有可能發生於「四欲得」。究竟應欲求到何種程度，才是樂？〈適音〉在此特別提出「勝理」⁴²一詞。《呂》雖肯定「人之情」，亦即肯定人具有被動性之「欲」與「惡」，但「勝理」一詞更是強調人心尚具有主動而為之意。

夫音亦有適。太鉅則志蕩，以蕩聽鉅則耳不容，不容則橫塞，橫塞則振。太小則志嫌，以嫌聽小則耳不充，不充則不詹，不詹則窳。太清則志危，以危聽清則耳谿極，谿極則不鑒，不鑒則竭。太濁則志下，以下聽濁則耳不收，不收則不特，不特則怒。故太鉅、太小、太清、太濁皆非適也。

由此，乃〈適音〉確切談論「音」之開始。首先，「音」乃關乎於「志」之問題。由「太鉅則志蕩」、「太小則志嫌」、「太清則志危」及「太濁則志下」之「志」可看出，「音」乃關乎於「志」之問題。若綜合及分析〈大樂〉、〈侈樂〉及〈適音〉三篇論點，我們可區分「聲」、「樂」及「音」三者所指涉的範圍有所不同。「聲」乃指萬物自然中所發出之「聲」⁴³。「聲」不涉及人性、人心與人之志等問題。「樂」則明顯是關乎於人心問題，且「樂」是人之所以欲之具體化的呈現。若我們將「聲」視為客體之物，而將「樂」視為主體之物，那麼，「音」就是介乎於此二者之間。「音」既是客體性之「聲」，又是為表達主體之「樂」之聲。「音」所表達的並非人心，而是人志。因此，探討「音」之問題，實則探討人之「志」之問題。「心」仍屬較為感受性而言⁴⁴，「志」則是就心之主動性而言。之所以說「志」是較「心」更為主動，乃是因為這裡的心指的是「心之情」⁴⁵，仍是就「欲」而言。「欲」與「志」相較，「志」確實是較為主動，「欲」則仍是受「身」所影響。「音」乃表

42 王念孫曰：「勝猶任也。」陳奇猷曰：「勸學『為師之務，在於勝理』，亦以勝理為任理。」引自同上註，頁275。

43 〈大樂〉：「萬物所出，造於太一，化於陰陽。萌芽始震，凝寒以形。形體有處，莫不有聲。」

44 〈侈樂〉：「生也者，其身固靜，或而後知，或使之也。」「知」顯然已非「身」之事，乃「心」之事。由「後」及「使」可知，此處指「心」乃就其感受性而言，而非就其主動性方面而論。

45 「心之情」出於〈適音〉。在〈侈音〉及〈適音〉用到「情」字時，幾乎是就人之所欲之情而言。

心中一擺脫欲以外之志，此為「音」之特別之處。在上述這段引文中，《呂》指出「音」亦有「適」與「不適」之問題。換言之，「音」亦有「養」之功夫。也就是說，人之志，亦有養之功夫論。這也顯示，縱然是作為人心具有完全主動性之「志」，也是有「養」的問題。

何謂適？衷音之適也。何謂衷？大不出鈞，重不過石，小大輕重之衷也。黃鐘之宮，音之本也，清濁之衷也。衷也者適也，以適聽適則和矣。

對於「音」應如何養，始能「適音」？〈適音〉言「衷音」。「衷音」是為使其能「和」。在〈大樂〉曾言：「聲出於和，和出於適。」在此，「和」乃指和諧、對稱之意。在〈適音〉這裡，「和」應取「和諧」之意，無論是於音之大小輕重，皆應和諧，此為「適」。若由「音」代表人之志而論，那麼，〈適音〉篇所要教導關於人之志的道理，即人應志向於「和」，而非過度或過分。

樂無太，平和者是也。故治世之音安以樂，其政平也；亂世之音怨以怒，其政乖也；亡國之音悲以哀，其政險也。凡音樂通乎政，而移風平俗者也，俗定而音樂化之矣。故有道之世，觀其音而知其俗矣，觀其政而知其主矣。

故先王必託於音樂以論其教。清廟之瑟，朱弦而疏越，一唱而三歎，有進乎音者矣。大饗之禮，上玄尊而俎生魚，大羹不和，有進乎味者也。故先王之制禮樂也，非特以歡耳目、極口腹之欲也，將以教民平好惡、行理義也。

關於「樂無太，平和者是也」，陳昌齊曰：「『平』字疑衍。『太』即上文『太鉅』『太小』『太清』『太濁』之『太』也。『和』字緊承上句『適則和矣』之和。」陳奇猷以為：「陳說是，但『太』非『太鉅』『太小』『太清』『太濁』之『太』。本篇樂與音有別，樂指樂器，音指音調……『樂無太』者，樂器無越乎制之謂……此文顯係言樂器無過其制，非言樂器無過其和；且和僅可說和或不和，不得言『太和』也……」⁴⁶在此，我們亦認為「太」乃指太過之意，唯「樂」，我們並不認為是「樂器」之意。「樂」若指樂器，於本文多處多有難解之處，例如就在〈適音〉中之「耳之情欲聲，心不樂，五音在前弗聽」、「心必和平然後樂，心必樂然後耳目鼻口有以欲之」……等等，若將文中之「樂」解釋為「樂器」，多有難解之處。對於「樂無太，平和者是也」，我們理解為：人性所欲之樂，若無過份或過度，則人心乃呈和諧之狀態。

「故治世之音安以樂……」之「故」字表結論之意。因此「樂無太，平和者是也」可視為前提，結論則為「故治世之音安以樂……」。既「樂無太，平和者是也」理解為「人性所欲之樂，若無過份或過度，則人心乃呈和諧之狀態」，那麼，人心如何，其志便為如何。一個世代或一個地方，其人民之心如何，則所顯之志便如何，其所呈現之「音」亦便如何。因

46 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁280。

此，當人之所欲為「樂」、「怒」或「哀」，則其心志便為「安」、「怨」或「悲」。此亦可見其「政」是「平」、「乖」或「險」。

「音」與「樂」既能夠顯現人之心志，亦可作為「教化」之作用。關於「凡音樂通乎政，而移風平俗者也」，高誘注：「風猶化。」孫蜀丞對此解釋：「按此文本作『凡音樂通乎政，而風乎俗者也』。『通乎政』與『風乎俗』對文……今作『移風平俗』者，蓋『乎』以形近誤為『平』，淺人又習於樂記『移風易俗』之言，遂於『風』上又加『移』字，而不知其違戾於高注也……」蔣維喬等曰：「孫說甚是。惟稽四部叢刊影印日本刊本治要正作『風乎俗』，孫氏所見乃誤本……」陳奇猷注解：「孫先生說是，王念孫說同。王云『治要作風乎俗』，則王所見治要之本不誤……」⁴⁷藉由前人解釋，可得「凡音樂通乎政，而移風平俗者也」應作「凡音樂通乎政，而風乎俗者也」解讀。在此，乃說明「音」與「樂」乃可以通達上政，亦可教化凡俗。

「故先王必託於音樂以論其教……」之「故」亦結論之意。「故先王必託於音樂以論其教」是指先王必託以「音」與「樂」教民。為何必以「音」與「樂」教民？除了「音」與「樂」具有教化作用，另一解釋是：「音」與「樂」乃關乎人志與人心。以「音」與「樂」教人，就如同以人「心」與人「志」教人。以心教導心，是最能夠影響人之故。其教人之心或志之具體內容為何？並非是「歡耳目、極口腹之欲」，而是「平好惡、行理義」。意即教導人民百姓達於一真正之「樂」之境界。

藉由對〈適音〉的析論，可知具主動性之人心是能夠主導人之欲。於此並非貶抑「欲」，只是說明人並非只能被動於欲望，人心亦可以主動為之。在此，「樂」乃作為人欲之具體單純化之表現。而「音」則是表達心之「志」，亦即「音」乃人之主動所為之心意，是具完全之主動性。在〈適音〉中也顯示，人除人心所反應「樂」之外，亦有主動心意之「志」。

在〈適音〉中提及，「音」有「養」之問題，換言之，人之「志」亦有「養」之問題。在「音」層面，若能養其「適」，則所呈顯出來的，即「衷音」。於「志」而言，若能有所養，則所表現為「勝理」。此乃〈適音〉所要教導人之道理。

四、論〈古樂〉中「古樂」之思想

關於〈古樂〉篇，陳奇猷注解：「此篇論述自朱襄氏至周成王各代樂舞之由來。」⁴⁸對《呂》而言，這些關於音樂之歷史確實為「古」。由這些歷史中，可看出音樂的發展過程，以及其依據不同時空而有所變化。以下便是我們對〈古樂〉中「古樂」之思想析論之。

樂所由來者尚也，必不可廢。有節有侈，有正有淫矣。賢者以昌，不肖者以亡。

「樂所由來者尚也」，關於「尚」，高誘注：「尚，曩。」陳奇猷解釋：「爾雅釋詁：

47 同上註，頁281。

48 同上註，頁287。

『曩，久也』。曩，說文訓不久，非此文之義。」⁴⁹由此可知，「樂」之由來已經很久了。

接下來乃敘述三皇時代、五帝時代及三代之古樂歷史。於三皇時代較為特殊的是「土達作為五弦瑟」。高誘注：「土達，朱襄氏之臣。」孫蜀丞言：「書鈔一百九、御覽五百七十六、又九百六十四引『五弦』下竝有『之』字，疑今本脫。」陳奇猷亦贊同孫蜀丞之說法⁵⁰。因此，土達作五弦之瑟，是為引來陰氣，以安定群生。

於五帝時代較為特殊的地方是「黃帝令伶倫作為律」，這是在〈仲夏〉紀中，首次正式地談論「律」之處。高誘注：「伶倫，黃帝臣。」⁵¹在這裡主要是說明音中黃鐘之宮，乃斷竹長三寸九分⁵²吹之。

次制十二筒，以之阮隴之下，聽鳳皇之鳴，以別十二律。其雄鳴為六，雌鳴亦六，以比黃鐘之宮，適合。黃鐘之宮，皆可以生之，故曰黃鐘之宮，律呂之本。黃帝又命伶倫與榮將鑄十二鐘，以和五音……

由引文可知，伶倫另還制十二筒，並依據鳳凰之鳴，辨別十二律。並與榮將鑄鐘，以和五音。以上種種，乃敘述古樂之發生及其過程。直至「故樂之所由來者尚矣，非獨為一世之所造也」，此乃敘述古樂之由來乃很久遠之事了，並非一個世代所造的。

這另亦隱含《呂》對「音樂」之看法。「音樂」並非是某一世代或特定時空之產物。所謂某一世代或特定時空，乃指以特定對象或氛圍為主的時代，例如：文藝復興、啟蒙運動、工業革命等等。「音樂」並非如此。「音樂」乃人心及人志所顯之物。因此，無論是哪一個時代或情狀，只要有人之處，便有音樂。音樂於萬事萬物中的特殊性，或論其存有論之意義即在此。〈古樂〉表面上似是論述多個時代的音樂背景及歷史，但其用意應是表明音樂乃人心之具體呈現之物。我們對〈古樂〉的討論，到此為止。

貳、論〈季夏〉之音樂思想

〈季夏〉紀包含〈季夏〉、〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等五篇。於此，我們僅就〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉四篇深究其音樂思想。〈季夏〉篇之所以捨棄不論，同於〈仲夏〉篇之故。因其並非針對「樂」而論，而是就音律及五行思想論

49 同上註。

50 同上註，頁288。

51 同上註，頁291。

52 關於「斷竹長三寸九分」有各派爭議和解說，如畢沅以為其長應為「九寸」。在此我們附上陳奇猷之綜合結論：「第一，黃鐘是虛律，黃鐘定而其餘各律隨之而定，故黃鐘之高低，即黃鐘之長短，可以隨意定，九寸也可以，三寸九分也可以。第二，呂氏春秋作三寸九分，淮南子天文訓、史記律書作九寸。二者相隔百餘年，且經一次秦末大亂，兩方對於黃鐘之高低，儘管可以各取各的標準。第三，黃鐘律管之長是人為的，不是天然的，明以來學者，硬要把兩不相干的三寸九分與九寸紐結在一起，鬧得像泥中 獸，愈 愈模糊。第四，或謂黃鐘是中和之音，如其管長只有三寸九分，未免太高。不知黃鐘是中和之音這句話就很靠不住，照我所推算，即令長九寸，徑三分，其音亦相當於西洋音樂中之G4，這一個音在唱歌中只有女人和小孩逼尖了嗓子才能唱得出（所謂窄音），尚何中和之可言？大約中國古代樂歌，也和現代中國戲曲裡『拉高唱低』的情形一樣，所以黃鐘之高低，並沒有參考嗓音做標準，所以，即令黃鐘管短至三寸九分，其音雖高，以視黃鐘之為九寸，亦不過百步與五十步之別耳。」引自同上註，頁294-295。

「樂」，故不在此論之。

一、論〈音律〉中「律」之思想

關於「音律」，顧名思義即討論音律等生成之問題。陳奇猷亦言：「此篇言音律相生之理。」⁵³

黃鐘生林鐘，林鐘生太簇，太簇生南呂，南呂生姑洗，姑洗生應鐘，應鐘生蕤賓，蕤賓生大呂，大呂生夷則，夷則生夾鐘，夾鐘生無射，無射生仲呂。三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生。黃鐘、大呂、太簇、夾鐘、姑洗、仲呂、蕤賓為上，林鐘、夷則、南呂、無射、應鐘為下。

以上為十二律之生成關係，其生成之根據在於「三分所生，益之一分以上生；三分所生，去其一分以下生」。關於此生成根據，陳奇猷曰：「淮南子天文訓云：『律歷之數，天地之道也。下生者倍，以三除之，上生者四，以三除之』；與此文同義……」⁵⁴ 其意所指乃著名的「三分損益法」。

大聖至理之世，天地之氣，合而生風，日至則月鐘其風，以生十二律。仲冬日短至，則生黃鐘。季冬生大呂。孟春生太簇。仲春生夾鐘。季春生姑洗。孟夏生仲呂。仲夏日長至，則生蕤賓。季夏生林鐘。孟秋生夷則。仲秋生南呂。季秋生無射。孟冬生應鐘。天地之風氣正，則十二律定矣。

此乃指十二律與十二紀相輔相成之關係。在此，我們不詳究其每一紀與每一律之關係。但由此可知，每一「律」皆有其自身之性。因此，《呂》在此將每一律，做一所代表意義上之說明。

黃鐘之月，土事無作，慎無發蓋，以固天閉地，陽氣且泄。大呂之月，數將幾終，歲且更起，而農民，無有所使。太簇之月，陽氣始生，草木繁動，令農發土，無或失時。夾鐘之月，寬裕和平，行德去刑，無或作事，以害群生。姑洗之月，達道通路，溝瀆修利，申之此令，嘉氣趣至。仲呂之月，無聚大眾，巡勸農事，草木方長，無攜民心。蕤賓之月，陽氣在上，安壯養俠，本朝不靜，草木早槁。林鐘之月，草木盛滿，陰將始刑，無發大事，以將陽氣。夷則之月，修法飭刑，選士厲兵，詰誅不義，以懷遠方。南呂之月，蟄蟲入穴，趣農收聚，無敢懈怠，以多為務。無射之月，疾斷有罪，當法勿赦，無留獄訟，以亟以故。應鐘之月，陰陽不通，閉而為冬，修別喪紀，審民所終。

53 引自同上註，頁326。

54 同上註，頁327。

二、論〈音初〉中「音」之思想

「音初」一詞顧名思義指的是音樂開始之狀。陳奇猷曰：「此篇論述東西南北各音調之始創，即所謂『音初』也。音與樂有別，音謂音調，樂指樂器、樂舞……。前古樂論述古代各種樂舞之由來，此篇係論述古代各種音調之成因，二篇義殊，不可混淆也。」⁵⁵在這裡，我們不採用陳所言，原因在於〈音初〉明顯地是論述「歌」而非「音調」⁵⁶。而在〈古樂〉篇則是就音樂之歷史生成而論，並非直指各方之「歌」而言。故〈古樂〉與〈音初〉所論述之旨確實不同。且關於「歌」亦不等同於「聲」、「樂」、「音律」等，故此篇確實有其必要討論之處。以下便是對〈音初〉之析論。

文本分為五段，前四段提出東、南、西、北四音之說。由文本中可知，東、南、北音，皆有提及「音」即「歌」。

……乃作為破斧之歌，實始為東音。

……女乃作歌，歌曰：候人兮猗，實始作為南音。

二女作歌一終，曰燕燕往飛，實始作為北音。

於西音，雖未提及此為「歌」，但顯然應是指「歌」而非單純「音律」。

殷整甲徙宅西河，猶思故處，實始作為西音，長公繼是音以處西山，秦繆公取風焉，實始作為秦音。

高誘注：「取西音以為秦國之樂音。」⁵⁷由此亦可知，高誘亦以為秦音乃歌，而非音律而已矣。〈音初〉篇所討論的實乃「歌」，而非「音律」。故「音初」一詞，應指東、南、西、北等歌曲一開始為何。

凡音者，產乎人心者也。感於心則蕩乎音，音成於外而化乎內，是故聞其聲而知其風，察其風而知其志，觀其志而知其德。盛衰、賢不肖、君子小人皆形於樂，不可隱匿，故曰樂之為觀也深矣。

以上引文中之「音」，亦應作「歌」釋之。人有所感於心而「蕩乎音」，此「音」亦指「歌」。「歌」雖為外在具體之物，然其生於內，產於心。「是故」一詞，表結論之意。「聞其聲」之「聲」應亦作「歌」解，否則前後文難以理解。「知其風」之「風」，高誘注：「風，俗。」⁵⁸由「聞其聲而知其風，察其風而知其志，觀其志而知其德」引文可知，「歌」乃如實呈顯人之志、德為何。因此，無論世代盛衰、賢者或不肖之人，又或是君子或小人，其「樂」（指其「歌」）皆顯現其心志。

55 同上註，頁336。

56 詳情請見下文。

57 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁343。

58 同上註，頁345。

三、論〈制樂〉中「制樂」之思想

關於〈制樂〉，陳奇猷言：「……制，作也。樂讀『悅樂』之樂。制樂者猶言制作悅樂之道……此篇之首即曰『欲觀至樂，必於至治』，更歷引成湯、文王、宋景公為治之例以明之……」⁵⁹於此，我們以為「制樂」之意乃指以百姓所欲之樂為治⁶⁰。以下便是我們對〈制樂〉篇之分析。

欲觀至樂，必於至治。其治厚者其樂治厚，其治薄者其樂治薄，亂世則慢以樂矣。今室閉戶牖，動天地，一室也。

關於「至樂」與「至治」，高誘注：「至樂，至和之樂。至治，至德之治。」陳奇猷則言：「樂讀『悅樂』之樂，高注非。」⁶¹在此，我們以為二者實則兼得。「至和之樂」與「至悅樂之樂」二者在意義上，並無衝突，皆可也。顯然地，「欲觀至樂，必於至治」，乃說明「樂」與「治」是有所關聯的。甚至，可以更進一步解釋，人心快不快樂以及人之所欲是否有所得，皆與「治」是有關的。因此，下文言「其治厚者其樂治厚，其治薄者其樂治薄，亂世則慢以樂矣」⁶²，意指其治如何，則人民百姓所呈顯其「樂」便為如何。

關於「今室閉戶牖，動天地，一室也」此句，多有人以為此乃脫誤。如孫鏘鳴、譚戒甫、范耕研等人，皆持如此之看法。然而，陳奇猷解釋：「此文不誤……此文謂樂於為治者，雖室閉於戶牖，不出於戶，其所為感動天地之事，即在此一室之中。下文『天之處高而聽卑』，正可說明此文。下文所舉成湯、文王、宋景公三例，正是在一室中而動天，故『三日而穀亡』，『無幾何，疾乃止』，『熒惑徙三舍，延年二十一歲』。諸家未得其讀，因以為有脫誤耳……」⁶³陳所言應是。若文本無誤，確如陳所言乃指治者之用心，故能感動天地之事，那麼，此「治」必定是能夠使人民百姓有所「樂」之治。也就是說，此「治」乃以人心之樂治政，故即便室閉於戶牖，亦能感動於天地。此治如文本後者所言「成湯之時」、「周文王立國八年」以及「宋景公之時」，皆以百姓之樂為所欲之對象，去之百姓所惡，如此之治正可以一室中而動天。

此篇標題之所以為「制樂」，並非是教導如何制作音樂。而是說明若上位者，以人民百姓欲「樂」之心為重，如此之治，乃可以「今室閉戶牖，動天地，一室也」。若只求個人之欲，而將所惡加諸於百姓之上，如此之治，乃非〈制樂〉所能認同。

四、論〈明理〉中「樂」之思想

關於〈明理〉，陳奇猷曰：「明理者，明於治亂之理也。國亂則妖祥見，妖祥見而能

59 同上註，頁348-349。

60 詳情請見下文析論。

61 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁349。

62 陳奇猷注解：「此文不誤。三『樂』字皆當讀『悅樂』之樂。『其治厚者其樂治厚』，猶言其國治之甚者其主樂於為治亦甚……『其治薄者其樂治薄』，猶言其國治之稍遜者其主樂於為治亦稍遜……慢是毫無節制之謂。亂世則慢以樂，猶言亂世之主則毫無節制而自樂其樂……」引自同上註。

63 引自同上註，頁350。

『驚惶亟革』……其國必大治。國大治則得至樂，得至樂則可盡樂之樂……」⁶⁴在此，我們並不以為「明理」乃「明於治亂之理」，而是指上位者明白至樂之理⁶⁵。

五帝三王之於樂盡之矣。亂國之主，未嘗知樂者，是常主也。夫有天賞得為主，而未嘗得主之實，此之謂大悲。是正坐於夕室也，其所謂正，乃不正矣。

「五帝三王之於樂盡之矣」作為〈明理〉之首句，顯然是與〈制樂〉有關。本句之「盡」，高誘注：「盡，極。」⁶⁶而其「樂」應指人民百姓所欲之樂，此乃順應〈制樂〉對「樂」理解之脈絡。「五帝三王之於樂盡之矣」可解釋為：五帝三王對於人民百姓所欲之樂⁶⁷，是極為盡心盡力。而「亂國之主，未嘗知樂者」之解釋為：非賢之主⁶⁸，未曾真正明白過人民百姓所欲之樂。對《呂》而言，如此不賢之君主，「乃不正矣」。意即其並非真正之主⁶⁹。換言之，真正的君主，亦即真正有賢者之主，應是明白且盡心盡力於人民百姓所欲之樂。

故子華子曰：夫亂世之民，長短頓聒，百疾，民多疾癘，道多祿縊，盲禿偃尫，萬怪皆生。故亂世之主，烏聞至樂⁷⁰？不聞至樂，其樂不樂⁷¹。

關於「子華子」，高誘注：「子華子，古體道人。無欲，故全其生。長生是行之上也。」陳奇猷曰：「……子華子之主張不是『無欲』，而是『有欲』，但欲不得其宜時則須『忘欲』，高注云『無欲』，蓋不明子華子之學也……」⁷²在此「亂世」之意並非直指人民百姓生亂，而是指君王所治乃非明理之狀態，亦即君王所治並非為人民百姓所欲之樂，此乃生亂世。關於「烏聞至樂」，高誘注：「烏，安也。」⁷³意即亂世之主，怎有聽聞過「至樂」。此「樂」亦應當「快樂」解⁷⁴。「不聞至樂，其樂不樂」，意即未曾聽聞過「至樂」，則其「樂」⁷⁵也不是真正的快樂。若按此解釋，那麼，真正的「樂」究竟為何，便有深意在其中了。君王真正之「樂」並非以個人所欲之樂為主，而是以天下百姓所欲之樂為主，始為真正之樂。此乃作為上位者之「明理」而言。換言之，「明理」乃是針對上位者而論，意即明白

64 同上註，頁359。

65 詳情請見下文分析。

66 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁359。

67 一些版本將此「樂」視之為「音樂」，這其實是不妥的。陳奇猷亦認為「樂」字乃「悅樂」之樂，即快樂之意，非音樂之意。參見同上註，頁360。

68 高誘對「亂國之主」注解為：「非賢主也。」引自同上註。

69 高誘對「乃不正矣」理解為：「如坐夕室，自以為正，乃不正之謂也。」然而，陳奇猷以為：「此喻未得為主之實者。未得為主之實者，自以為坐於主位而為人之主，實則其非人之主也。如正坐於夕邪之室，自以為正，實不正也……」引自同上註。

70 讀音應為ㄉㄨˊ。

71 同上註。

72 同上註，頁81-82。

73 同上註，頁374。

74 高誘以為此「樂」為音樂之意，然而，陳奇猷則將此「樂」釋為「悅樂」之意。參見同上註。

75 陳奇猷以為此「樂」乃指「音樂」，即君王所作之樂。參見上註。然而在此，其實上下文皆無提到君王作樂之事。若按上下文之意，此「樂」應作「快樂」解。「其樂不樂」應解為：君王之快樂，並非是真正的快樂。

「至樂」之道理。

結論

綜觀以上〈仲夏〉與〈季夏〉二紀中，本文對於〈大樂〉、〈侈樂〉、〈適音〉、〈古樂〉，及〈音律〉、〈音初〉、〈制樂〉、〈明理〉等八篇論述，其結論歸納如下：

本文「以〈仲夏〉、〈季夏〉二紀論《呂氏春秋》之音樂思想」，其中並未論及〈仲夏〉與〈季夏〉二紀中的〈仲夏〉、〈季夏〉二篇。原因在於，其二篇所論及「樂」之部分，乃就音律及五行之學脈絡而言，而非是《呂》對「音樂」之特殊看法，故不在本文中討論。

〈大樂〉篇實並未論及「音」或音樂之「樂」，全篇乃教導人何謂真正的快樂。故「大樂」一詞，指的是「最大的快樂」。人之最大的快樂，乃順於人之所欲發展。只是，若放縱欲望，使成為過份狀態，亦非為真正的快樂。真的快樂仍是對於欲望有所節制，其節制的方式或根據在於「道」。具體而言，「道」即處世之「公」及情感上「平」之狀態。若人之欲望能有所節制為符合「道」之自然狀態，便是「大樂」。

〈侈樂〉篇則是人在製作音樂時，無論是在樂器、樂調或發聲，皆不宜過分，否則易傷及人之本性。人之本性乃指人之本性所欲之樂，此亦有「養」之功夫論於其中。「養」之具體內容在於「適」及「久處其適」。

〈適音〉篇為說明「音」乃表述人心之「志」。此「志」是具完全之主動性，能夠主導人之所欲。「音」與「志」亦有「養」之功夫論的課題。於「音」而言，若能養其「適」，所呈顯出來的即為「衷音」。於「志」而言，若能有所養，則所表現為「勝理」。

〈古樂〉篇指出「音樂」並非是某一世代或特定時空之產物。「音樂」乃表述人心之志之物。這是音樂之特殊性及其存有論之意義。〈音律〉篇直指每一「律」皆有其自身之性。〈音初〉篇則說明「歌」能顯人之心志。〈制樂〉篇主要說明上位者應以百姓所欲之樂為治。〈明理〉篇則是指出上位者應明白人民百姓所欲之樂之道理，此乃明「至樂」之道。

在前言中，我們曾提到已有學者指出《呂》於「夏令」多言「樂」，並做出解釋。在此，我們提出一新的觀點，以解釋《呂》何以「夏令多言樂」。

若直接言《呂》於「夏令」多論「音樂」，其實並無太大意義，也令人感到困惑。若我們不把「樂」作「音樂」解，而直指就「快樂」解之，則可有一新的解釋。「樂」字於《呂》中不一定解為「音樂」，如〈大樂〉中，「樂」便解為「快樂」。另外，陳奇猷以為：「……春言生，夏言長，秋言收，冬言藏。每紀所繫之文，亦皆配合春生、夏長、秋收、冬藏之義……」⁷⁶於人之心態上，夏季萬物皆蓬勃發展，亦即人心所「欲」最強之時。歸根究底，人之所欲為何，即「樂」。於夏季時，人心最易欲求最大的快樂。「樂」本無間

76 見陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，頁3。

題，但若過份、欲求太過，反而會傷到自身。因此，《呂》為何特別於夏季言「樂」，即為教導人們何謂真正之樂。此亦為何在《呂》中「夏令多言樂」之理。

於《呂》中，確實將「聲」、「樂」、「音」三者區分開來。簡言之，「聲」乃無關於人而為自然所有，故在《呂》中討論較「樂」與「音」甚少。「樂」一字實同時兼具二義，一為「快樂」，另一則為「音樂」。前者乃人心所欲之樂，後者則表示人心所欲之樂的具體化呈顯。此乃為何「樂」之所以特出之處，甚至可謂「樂」之本質。因其乃人心所欲之純粹具體化之物。故當《呂》中論及何以養其「樂」時，實乃說明何以養其人心所欲之道。

「音」與「樂」不盡相同。「音」所呈顯的，乃人心之志。「志」與「欲」不同。「志」可說是人之完全的主動性；「欲」則仍是順應身之感觸而行，較屬被動。若「樂」乃人心所欲之純粹具體化之物；那麼，「音」便是人之所志之純粹具體化之物。此乃《呂》對「聲」、「樂」、「音」三者之看法。

由以上《呂》對於「樂」與「音」之理解可知，若論「樂」（「音樂」之「樂」）之養成問題，則是論及人心之所欲之養成問題。若論「音」之道，則是論及人心志之道。「樂」與「音」皆是觸及人之心性方面的課題。對於人之「樂」與「音」之教導的重要性，亦在此。歸根究底而言，《呂》提出對人心所「欲」之看法在於「節欲」及「養」。「節欲」使其心性能「平」、處世能「公」；「養」則指使其欲能「適」且「久處於適」。而《呂》對於人心志之看法亦在「養」，養其心志使其能「適」。而在「音」上之具體表現，即「衷音」。以上乃就〈仲夏〉與〈季夏〉二紀所論《呂》之音樂思想。

參考文獻

林品石，《呂氏春秋今註今譯》，（臺北：臺灣商務，1985）

陳奇猷，《呂氏春秋校釋》，（上海：學林出版社，1984）

許維遙，《呂氏春秋集釋》，（北京：中國書店，1985）

張雙棣、張萬彬、殷國光、陳 濤，《呂氏春秋譯注》，（長春：吉林文史出版社，1987）

關賢柱、廖進碧、鐘雪麗，《呂氏春秋全譯》，（貴州：貴州人民出版社，1997）

超越十二音作曲法：論荀貝格創作中的宗教信仰與民族主義思維

顏綠芬

國立臺北藝術大學音樂學研究所教授

車炎江

輔仁大學音樂系兼任助理教授

摘要：

二十世紀作曲家荀貝格，在二十餘歲時受洗歸入路德基督教會，並且以繼承德奧音樂道統自許，創作非調性音樂，建立起革命性的十二音列作曲法。然而，有人相信在他的新音樂表層之下，隱藏著他作曲「內在程序」的建立與轉變，宗教信仰與民族主義思維，是其中至為關鍵的二大因素。1930年代前後，荀貝格面對亞利安種族主義席捲而來的威脅，以及維也納持續高漲的反猶太狂潮，他重新反省並且認同自己的猶太裔血統與猶太教傳統信仰，令他在之後的創作和其中展現的精神內涵也隨之產生重大轉變。但荀貝格以真正的藝術家自許，他追求的並非淺薄狹隘的宗教信仰和民族主義的表象，而是企圖藉此二者「表達他自己」，至終他將音樂藝術的創造昇華到「為藝術而藝術」的普世性價值，為世人所景仰。

關鍵詞：荀貝格、信仰、民族主義、十二音列作曲法、音樂意念

Beyond the Twelve-Tone Method: a Review on Religious and Nationalistic Thoughts in Arnold Schönberg Music

YEN Lu-Fen

Professor, Graduate School of Musicology, Taipei National University of the Arts

CHE Yen-Chiang

Assistant Professor, Department of Music, Fu Jen Catholic University

Abstract:

As a personal belief, Arnold Schönberg converted to Protestantism in his twenties and committed himself to the music tradition of Germany and Austria to compose his atonal music and to establish the twelve-tone compositional method. Nevertheless, it is believed that there were certain “inner procedures” in Schönberg musical ideas beyond his revolutionary compositional method, and which would very possibly be his religious belief and nationalistic thought of music. Suffering from the deadly threat of Aryanism and anti-Semitism in Vienna and Berlin around 1930s, Schönberg reflected on his Jewish root and re-converted himself to Judaism, so that his music thereafter encompassed enormous changes in his textual, musical, and spiritual content. However, as a true artist, Schönberg could never be satisfied with superficial religious and nationalistic façade, but expressed himself in a significant style of authenticity to realize the *l’art pour l’art* ideal and the universality in his music.

Keywords: Arnold Schönberg, Belief, Nationalism, Twelve-Tone Compositional Method, Musical Idea

一、前言

阿諾·荀貝格（Arnold Schönberg, 1874-1951）是一位傑出的作曲家，也是畫家、作家、音樂理論家。此人多才多藝，辯才無礙。他的出身背景和音樂並無多大淵源，幾乎是靠著博覽群籍自學而成。他的一生著述與音樂創作，充滿許多引人關注的研究議題，尤其在音樂理論研究與教學、音樂美學、視覺藝術與音樂、「標題音樂」（program music）等方面，對於後世音樂思想的啟發以及造成的影響難以計數。

荀貝格的名字，經常與二十世紀現代音樂和十二音作曲法相聯結。他的十二音作曲法自從1920年代問世以來，一直是歐美樂界討論與學習的焦點，並且對於西方音樂創作影響深遠。不僅他的作曲學生貝爾格（Alban Berg, 1885-1935）和魏本（Anton Webern, 1883-1945）推展、發揚、延續他的音樂、作曲法和精神，就連二十世紀音樂大師如布列茲（Pierre Boulez, b.1925）、史托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928-2007）、諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）¹以及巴比特（Milton Babbitt, b.1916）等人，更以荀貝格的音樂理論為基礎，創立更前衛的技法。然而，在大家熟悉的荀貝格新音樂表層之下，隱藏著他作曲「內在程序」的建立與轉變，「宗教信仰」與「民族主義」²思維則是其中至為關鍵的二大因素。特別是1930年代前後，荀貝格面對亞利安種族主義席捲而來的威脅，以及維也納持續高漲的反猶太狂潮，他重新反省過去德奧音樂傳承者的自我定位，並且認同自己的猶太裔血統與猶太教傳統信仰，使得他的創作和其中展現的精神內涵也隨之產生重大轉變。但荀貝格以真正的藝術家自許，他追求的並非淺薄狹隘的宗教信仰和民族主義的表象，而是企圖藉此二者「表達他自己」。至終，他將音樂藝術的創造，昇華為「為藝術而藝術」的普世性價值，為世人所景仰。

荀貝格的音樂藝術絕不僅止於十二音技法而已，他對德奧音樂傳統的深入研究、體認、學習和實踐，終其一生從未間斷；他對文學、藝術、美學、宗教的深刻關注，亦反映在他的音樂創作和著作中。在音樂學領域裡，歐美學者們從未停止對於荀貝格音樂思想和創作的討論與研究；相對而言，這些研究引發的討論與後續爭議也從未停止。反觀台灣，荀貝格的音樂與技法被引進音樂科系課程則至少有30多年了，³有關荀貝格非調性時期作品的論述亦有零星著作，但是以荀貝格為主題的中文專書迄今在台灣依然難得一見。多數台灣人對於荀貝格音樂的理解和研究大多只停留在技術層面，欠缺關於他在精神和音樂思想層面的研究，對於

1 諾諾是荀貝格的女婿，他在1955年與荀貝格的女兒努莉亞（Nuria）結婚。

2 本文標題與內文使用的「民族主義」一詞，是由英文 "nationalism" 翻譯而來的結果，其他中譯版本諸如「國族主義」、「國家主義」…甚至西方音樂史常提到的「國民樂派」等，結果不一而足，相當混亂。包括臺灣大學教授洪謙德在內的民族主義專書或相關文獻指出，替「民族主義」一詞作出周詳完備且清晰的定義，幾乎是一項難以完成的學術任務，其中充斥許多困難與矛盾之處；同時，隨著民族主義論述者個人的政治立場、文化背景等實質或隱性的差異，選擇對自己有利的民族主義進行定義或論述的情況亦隨之而生，這也是令民族主義在學術定義上難以周全、矛盾叢生的亂源之一。至於民族主義對於荀貝格音樂的意義，請參見本文討論議題四「德國人？歐洲人？猶太人！——民族主義與荀貝格的音樂」內容。

3 如果從1976年馬水龍的著作《十二音作曲法》（洪建金教育文化基金會書評書目社）的出版算起的話，迄今已經36年；事實上，很可能更早之前就已經出現。

此人的全面性理解，顯見仍有缺憾。⁴

二、荀貝格從德國浪漫主義傳統到十二音技法

荀貝格的音樂作品和思想，不論從各個角度觀察（他的個人自白、音樂理論著作、對樂種的定義、複音音樂對位法的觀點與技術、以西方傳統管絃樂團樂器為創作基礎的堅持、或是由一個八度內十二個平均律半音構成的音階系統），都可以看出他的新音樂奠基於德奧樂派傳統，繼承為前輩遺風。荀貝格自承他的音樂源自巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）、海頓（Joseph Haydn, 1732-1809）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）、貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）、華格納（Richard Wagner, 1813-1883）和布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）等人的音樂創作技法。在荀貝格的著作裡，曾經多次提及西方音樂傳統技法訓練對於一位作曲家養成的重要性，並且對於上述作曲家的作品與理論進行深入的分析研究和思考。他認為自己和兩位門生貝爾格和魏本努力延續維也納的音樂傳統，形成「新維也納樂派」（New Viennese School）或稱「第二維也納樂派」（Second Viennese School）。他們和十八世紀末的三位音樂大師——海頓、莫札特和貝多芬——之間的關聯性，自是不言而喻。荀貝格表示：

我的老師是巴赫和莫札特，其次還包括貝多芬、布拉姆斯和華格納等人。……我也從舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）、馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）、史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）和雷格（Max Reger, 1873-1916）等人那兒學到許多。⁵

繼華格納之後，理查·史特勞斯以及沃爾夫（Hugo Wolf, 1860-1903）等人，將調性半音的使用推展到極致；但荀貝格已然警覺到半音和聲用到極致之後，將對調性音樂維持穩定與平衡的法則造成重大危機與崩壞。他說：

為數眾多的不和諧音，依然無法靠著呈現調性時偶爾出現的主調性三和絃加以平衡。⁶

荀貝格在音樂裡尋求其他的方法，讓自己的創作可以不受調性音樂理論即將崩解的影響。例如，他全面解放傳統調性和聲對於不和谐音的使用規範，以「音樂意念」（musical

4 多數提及荀貝格（或一般台灣常見譯名「荀白克」）的著作，散見於音樂類、視覺藝術類、哲學類或是跨領域藝術類書籍，主題各不相同，但目前台灣尚未有以荀貝格作為書名主題出版者。相對而言，國內研究荀貝格的相關論文迄今仍屬屈指可數的狀態。

5 "My teachers were primarily Bach and Mozart, and secondarily Beethoven, Brahms, and Wagner... I also learned much from Schubert and Mahler, Strauss and Reger too." Arnold Schoenberg, "National music (2)", in *Style and Idea*, ed. Leonard Stein, trans. Leo Black (Berkeley, LA: University of California Press, 1984), 173.

6 Schoenberg, "My evolution", *Style and Idea*, 86. "The overwhelming multitude of dissonances cannot be counterbalanced any longer by occasional returns to such tonic triads as represent a key." Cf. Jim Samson, "Romanticism", in *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751> (accessed July 8, 2010).

idea) 形成音樂的動機與主題，並且師法布拉姆斯的「發展變奏」(developing variation) 技巧，將焦點集中在主題、動機和它們的後續發展變化，讓整個音樂作品形成「有機的思想體系」(ideology of organicism)；⁷ 這在技術層次上和李斯特(Franz Liszt, 1811-86)「主題變形」(thematic transformation) 的重點相仿。音樂主題本身，以及它的各種發展變奏，在樂曲裡形成「對立事物的統一」(the unity of opposites)，也和荀貝格的「基礎形塑」("Grundgestalt") 概念互相類同——以某個單一基本形(或是作品的基本「意念」) 架構出音樂的整體統一。⁸ 簡言之，對於荀貝格而言，"Grundgestalt" 可以理解成十二音列作品裡的基礎音列，並以此指涉傳統音樂中的「主題」(Thema)。這不僅是荀貝格提出「發展變奏」一詞的重要理論基礎，⁹ 後來更成為1920年代荀貝格發展十二音技法的重要基礎——建立一個原始十二音列，作為前述的音樂意念，並以此全面取代調性和聲的傳統法則。¹⁰

找到新的作曲法，寫出全新的音樂，或是解決過去作曲家面對調性音樂的危機，是否也意味著他自此與過去的音樂歷史與傳統分割？面對德奧音樂傳統、以及過去一個世紀影響深遠的浪漫主義思想，荀貝格曾經多次強調他的浪漫主義傾向。他曾如此表示：

……我才剛開始在我新完成的作品中建立起一種先進的結構連續性，這是引進了我稱為「以十二音作曲的方法」，而群眾突然間就忘記了我之前所寫的每一首作品當中蘊含的情感力量。《月光小丑》(Pierrot lunaire)、第一號和第二號絃樂四重奏、《古勒之歌》(Gurre-Lieder)、甚至於《昇華之夜》都被人遺忘，而部份樂評則稱我只不過是一個營建技師罷了。他們用這個詞彙是為了暗示我並非以本能直覺來作曲，所以我的音樂既枯燥、又沒有任何情感上的力量。相對地，其他人則以完全相反的罪名來指控我：我被稱為過時的浪漫主義者，而我因為表達出個人感受的風格而受到責罵。還有些人稱我是頹廢的中產階級，同時有一群人稱我是布爾什維克的一員。所以，我似乎必須將自己裏面每項可能出現的對比統整起來：我太枯燥、又太甜美；我是個營建技師、也是一位浪漫主義者；我是一位改革者、我也相當守舊；我是中產階級的一份子、同時也是社會主義下的共產黨員。雖然我的反對者為反對我的音樂所持的理由相當荒謬可笑，而他們的論點也相當模糊不清，我無法同時身為自己、又同時成為我自己的反對者，我儘可以

7 Samson, *ibid.*

8 "Grundgestalt" 在本文譯為「基礎形塑」，荀貝格曾表示：「在音樂作品裡所發生的事情，就是**基礎形塑**永無止盡的重新形塑。或者換句話說，在音樂作品裡一切事物都是源自主題、從主題而來、並且還能夠回溯到主題上；更嚴謹的說法是，只有主題，沒有別的。」(Michael J. Schiano, "Grundgestalt", in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11868> [accessed July 15, 2010].)

9 Carl Dahlhaus, "What is 'developing variation'?", *Schoenberg and the New Music*, trans. Derrick Puffett and Alfred Clayton (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 129.

10 *Ibid.*, 91. "The method of composing with twelve tones substitutes for the order produced by permanent reference to tonal centres an order according to which, every unit of a piece being a derivative of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the 'Grundgestalt' is coherent because of this permanent reference to the basic set."

嘲笑他們的這些廢話；但另一方面，全體一致的指責還是令人畏懼不已。……¹¹

以上的引言雖然主要是對一些不懷好意的評論之自我辯解，但也可以看出荀貝格本身對自己早期作品，如《古勒之歌》、《昇華之夜》（*Verklärte Nacht*）受到大家肯定的自豪，而這些作品原自於德奧浪漫主義是無庸置疑的；甚至於，運用非調性手法的《月光小丑》等作品，亦是傳統下的延伸。他在文中的吶喊，意思是他不可能一夕之間從甜美變成枯燥、從浪漫變成營造師，或是從守舊者變成改革者。事實上，荀貝格音樂風格的轉變階段，反映出他的音樂思想從浪漫主義進入現代音樂的差異，同時也是他音樂創作的意念從「戴奧尼索斯精神」到「阿波羅精神」的轉變。德國哲學家尼采（Friedrich W. Nietzsche, 1844-1900）的著作《悲劇的誕生》（*Die Geburt der Tragödie [aus dem Geiste der Musik]*, 1872），¹² 就曾經深入剖析太陽神阿波羅（Apollo）和酒神戴奧尼索斯（Dionysus）二者在悲劇和音樂裡的永恆辯證關係。尼采論述的重點，在於古希臘悲劇和音樂藝術二者都有「阿波羅精神」和「戴奧尼索斯精神」。屬於酒神戴奧尼索斯藝術的，是在人類靈魂裡帶來放縱與想像、淨化與昇華的古希臘悲劇以及音樂；這股永恆、原始、令人感到狂喜的藝術力量，既能成就出無限的藝術創造能量，卻也擁有極大的破壞力。悲劇之所以能成為不朽的藝術作品，內在必然需蘊藏結構與秩序，以及模擬的行動過程，這個層面則是來自阿波羅式的理性與規範。「阿波羅精神」和「戴奧尼索斯精神」缺一不可，若任由戴奧尼索斯精神無限上綱的自由奔放，到最後必然崩離析、無所適從，無法成就藝術；相對的，若只有阿波羅式的理性與規範，那就是按圖施工的營建師了。所以尼采認為，悲劇神話和音樂裡的戴奧尼索斯精神，其中狂亂無章的昇華情感，必須透過阿波羅精神予以釋放，才能夠確實重建悲劇的價值，並且向世人傳達藝術作品的核心寓意。這也間接說明音樂詩學所要表達的「藝術創作的學問」。¹³

德國音樂史學者達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）曾經在1976年發表過一篇名為〈荀貝格的音樂詩學〉（*Schönbergs musikalische Poetik*）的論文，¹⁴ 剖析荀貝格音樂創作歷程由

11 Schoenberg, "How one becomes lonely," *Style and Idea*, 52. "I had just started to lend my new works as improved kind of structural continuity in introducing what I called the 'method of composing with twelve tones', when suddenly public opinion began to forget the emotional power of everything I had written before. *Pierrot lunaire*, the First and Second String Quartet, *Gurrelieder*, and even *Verklärte Nacht* were forgotten, and I was called by some critics a mere constructor. By music was dry and without emotional expression. By others, in contrast, I was accused of exactly the opposite crime: I was called an old-fashioned romanticist and my style of expression was blamed for expressing personal feelings. Still others called me a decadent bourgeois, while one group called me Bolshevik. So I seemed to unite within myself every possible contrast: I was too dry and too sweet; I was a constructor and a romanticist; I was an innovator and I was old-fashioned; I was a bourgeois and a Bolshevik. Though the reasons my opponents gave for their opposition to my music were ridiculous, though their arguments were as confused as possible, since I could not be at one time myself and my own opposite, and though I could laugh about such nonsense, nevertheless, on the other hand, the unanimity of the rebuke was frightening..."

12 尼采，《悲劇的誕生》，新潮文庫45（臺北：志文，1974 [二版]），劉崎／譯。

13 荀貝格對於尼采「阿波羅精神」和「戴奧尼索斯精神」之間在音樂史上的交互作用有精闢見解。本文有於篇幅難以詳述，請參見Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, rev. & ed. Leonard Stein (New York: Norton, 1969), 192-95.

14 Dahlhaus, "Schönbergs musikalische Poetik", *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976): 81-88. Cf. idem, "Schoenberg's poetics of music," *Schoenberg and the New Music*, 73-80.

調性、自由非調性轉變到十二音作曲技法的重大關鍵。「詩學」一詞，源自古希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle）重要論著《詩學》（Poetics）的標題，內容主旨為古希臘悲劇創作理論與實踐。¹⁵「詩學」意指通過「模擬」（mimesis）的手段，創造屬於酒神藝術的史詩、悲劇、喜劇、酒神詩（dithyramb）；此處的「創造」，是為了酒神節（Dionysia）的藝術核心——古希臘悲劇的創作和展演。從劇本詩詞的創作、演員的吟誦聲腔與情感表現、戲劇與舞蹈、聲響與音樂、舞台元素的呈現等等，古希臘悲劇無一不包。由於古希臘人對於「音樂」（mousikē）的概念和今人不同，是指所有源自九位繆思女神的藝術創作活動，這些活動涵蓋詩歌、舞蹈、天文、歷史等範疇，它們同時也是古希臘悲劇的核心元素；因此，《詩學》亦可引申其意為「藝術創作的學問」。

如前文所言，荀貝格的創作意念來自各種層面的影響。但實際上若進一步思考荀貝格的作品與言論，會發現除了前述內容外，宗教信仰與民族主義思維在荀貝格的一生中都具備舉足輕重的關鍵地位，其影響也呈現在他的許多作品中。意即宗教信仰與民族主義思維參與荀貝格的音樂創作程序，成為他的「音樂詩學」關鍵環節。

三、宗教信仰與荀貝格超越音樂技術層面的思維與實踐

荀貝格出身維也納的猶太裔家族，成長於德奧音樂與教育體系——其中包括從青少年時期就開始閱讀的德文《聖經》。荀貝格的父母皆是猶太裔，雖然二人對於猶太傳統的態度並不一致（父親偏向自由浪漫，母親維持保守傳統），在家中也沒有嚴格要求自己的孩子遵守猶太傳統禮儀。但荀貝格幼年時仍經歷過少數的猶太習俗，並且在成年後建立起更深的聯繫。¹⁶實際上，維也納當時大約有十分之一的人口是猶太裔。這群擁有政經優勢的猶太人，明顯受到維也納的反猶太情結抵制；外加十九世紀後半的維也納，在當時二位政治領袖——泛日耳曼思想的熊納洛（Georg Ritter von Schönerer, 1842-1921）和基督教社會黨的呂格爾（Karl Lueger, 1844-1910）——領導之下，日益走上日耳曼民族主義之路，反猶太運動在維也納可說愈演愈烈。¹⁷這些維也納境內的猶太人明白，自己因信仰不同而身處於不利狀態，於是其中多數猶太人遂選擇放棄猶太信仰，加入基督宗教陣線，馬勒1897年改信羅馬天主教，成為當時維也納音樂界人士極具代表性的例子之一。荀貝格在青少年時期認識的音樂朋友皮歐（Walter Pieau），引領荀貝格在24歲時（1898年3月）接受路德教會的基督信仰，成為基督徒。除了年輕求學時期已經熟悉德文《聖經》之外，此舉據信可能與荀貝格認同馬丁·路德（Martin Luther, 1483-1546）改革宗教與保存日耳曼民族語言文化的理念有關。¹⁸

15 參閱：亞里斯多德（Aristotle [Aristotelēs]），《詩學》（*Peri Poiētikēs*）（臺北：臺灣商務，2003），陳中梅譯本。

16 Alexander L. Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew* (Oxford: Clarendon, 1990), 7. Cf. Malcolm MacDonald, *Schoenberg* (New York: Oxford University Press, 2008), 28.

17 關於世紀末撼動維也納政壇環境的幾項重大政治運動（日耳曼運動、猶太復國主義[Zionism]、社會主義與反猶運動等）的諸般背景與細節，參見休斯克（Carl E. Schorske），《世紀末的維也納》（*Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture*）（臺北：麥田，2002）第三章「政治新曲調：奧國三重奏」，181-262。

18 MacDonald, *Schoenberg*, 39.

直到1933年希特勒掌權，苟貝格由於猶太血統和音樂理念，被柏林列入不受歡迎、甚至禁制的黑名單。希特勒展開的一系列反猶太政策，並且宣稱已經「打破猶太人對於西方音樂的束縛壓制」。¹⁹當時苟貝格原本已簽約，將在柏林任教到1935年，卻在1933年5月被校方片面解僱。苟貝格對於政府與校方的政策感到極度憤怒，隨即離開柏林前往巴黎。出於對納粹政權的抗議，苟貝格在著名的猶太裔畫家夏卡爾（Marc Chagall, 1887-1985）見證之下，在巴黎的以色列自由聯盟（Union Libérale Israélite）舉行簡單隆重的皈依猶太教儀式。²⁰苟貝格遭受納粹政權逼迫驅逐、浪跡異鄉，最後選擇前往美國避禍。他先任教於波士頓的馬爾金音樂學校（the Malkin Conservatory, Boston），後轉往西岸加州，於加州大學洛杉磯分校（UCLA）任教，留在美國異域度過餘生。他將自己最後的十餘載生命，與過去曾被異邦欺凌擄掠的所有猶太人的命運，緊密地結合在一起。可以看到不同宗教、民族，在苟貝格顛沛流離的一生裡造成的影響，最後在他的作品裡顯現出來。

在苟貝格信仰猶太教之後的創作階段，他的思想逐漸轉向以色列復國建國的新國度理想。他一方面發表文章表達對於猶太民族與猶太信仰的認同與支持，另一方面不斷地在音樂與文本創作裡，呈現猶太教思想與摩西五經經文的微言大義（與基督教舊約聖經的部份內容相同）。音樂創作以苟貝格的十二音列時期與晚期創作為主；其中值得注意的是，苟貝格對於猶太民族與猶太信仰最具代表性的幾項努力成果，幾乎都是聲樂作品或文本創作，且已經有許多學者作過這些作品的音樂分析研究。²¹包括：

1917-22 《雅各的天梯》（*Die Jakobsleiter*；苟貝格作詞作曲，德文，未完成）²²

1926-27 《聖經之路》（*Der biblische Weg* [劇本]，德文）

1930-32 《摩西與亞倫》（*Moses und Aron*，三幕歌劇，德文，未完成）

19 Ibid., 71.

20 Ibid., 71-72.

21 探討或分析苟貝格十二音列時期與晚期作品的著作與論文相當多。若不計理論探討的文章（如美籍作曲家巴比特特的文章[Milton Babbitt, "Twelve-tone invariants as compositional determinants", *the Musical Quarterly* 46, no. 2 (1960): 246-59.]或是其他學者的專文[e.g. Allen Forte, "Schoenberg's creative evolution: the path to atonality", *The Musical Quarterly* 64, no. 2 (1978): 133-76.]，學術專題論文或合輯出版之論文集茲列舉數例如下：

Pamela C. White, *Schoenberg and the God-Idea: the Opera Moses und Aron* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985).

Charlotte M. Cross and Russell A. Berman, eds., *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg* (New York: Garland, 2000).

Michael Cherlin, "The tone row as the source of dramatic conflict in *Moses und Aron*", *Schoenberg's Musical Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 230-98.

22 《雅各的天梯》的典故，可追溯自猶太教摩西五經（Torah）。此曲創作歷程相當複雜。最初的發想，大約是來自苟貝格從1912年開始的大型合唱交響曲創作計劃，本曲原本規劃為其中的一個樂章。直到1917年夏天起，苟貝格才開始決定將此樂章創作成獨立作品——《雅各的天梯》，但這個作品尚未完成，就被苟貝格數度擱置，直到他過世都沒有完成。《雅各的天梯》創作簡史如下：

（一）歌詞創作時期：1915-17年（完成並出版）。

（二）音樂創作（第一階段）：1917年6月-1922年7月（因苟貝格受召入伍等多重因素而擱置創作）。

（三）音樂創作（第二階段）：1944年10月（從頭改寫，到第104小節後停筆）。

（四）苟貝格臨終前（1951年6月），期待學生Karl Rankl接續自己未完成的改寫和創作，但並沒有實現，留下700小節的遺稿（未完成）。

（五）苟貝格大約過世10年之後，苟貝格遺孀（Gertrud Schoenberg）指示苟貝格生前的學生齊立希（Winfried Zillig）進行補綴，於1975年間完成可以上台演出的版本。

- 1938 《晚禱》（*Kol nidre*, op. 39）
- 1945 《前奏曲「創世紀」》（*Prelude "Genesis"*, op. 44；無歌詞，管絃樂團與混聲四部合唱）
- 1947 《華沙生還者》（*A Survivor from Warsaw*, op. 46；荀貝格作詞[三種語言：英文、德文、希伯來文]作曲）
- 1949 《以色列再次存在》（*Israel Exists Again*；荀貝格作詞作曲，英文，未完成）
- 1949 《三千年來》（*Dreimal tausend Jahre*, op. 50a；引用魯納斯[Dagobert David Runes, 1902-82]之德文詩）
- 1950 《在深處》（*De profundis*, op. 50b；希伯來文詩篇130篇經文）
- 1950 《現代詩篇》（*Moderner Psalm*, op. 50c [未完成]荀貝格作詞作曲，德文，未完成）

一般而言，關於十二音列聲樂作品的研究文獻和音樂分析，屬於創作表層的音樂現象。若單就技術層面而言，會發現目標非常簡單且清楚——那就是首先將各樂段的基本音列找出來，那麼音樂其他部份也就能找得出與基本音列之間的邏輯關係。因為對於荀貝格而言，基本音列就是作曲者的原始音樂意念，它可以透過不同的作曲技法（如發展變奏、卡農或聲部模仿的對位法[*canonic or imitative counterpoint*]）加以變化處理，樂曲架構可以直接取用舊有的傳統曲式（*sonata form, prelude and fugue*...）或是大型樂種（*opera, oratorio*...）等。前述條列之樂曲，像達爾豪斯分析的《前奏曲「創世紀」》原始音列，²³或是麥克唐諾（Malcolm MacDonald）觀察到《華沙生還者》一開始第一小節呈現的原始音列前六個音，就是後面男聲齊唱希伯來文聖經經文（民數記[Numbers] 6:22-27）第一句的構成音，²⁴還有荀貝格《三千年來》的原始音列與互補音列（*origin and its aggregate series*），原始音列的前六音與後六音的正行與逆行，用來組成女高音聲部的旋律音高（譜例1a & b），²⁵都是明顯的例子。

23 Dahlhaus, "The fugue as prelude: Schoenberg's *Genesis* composition, Op. 44", *Schoenberg and the New Music*, 171 (Ex. 1).

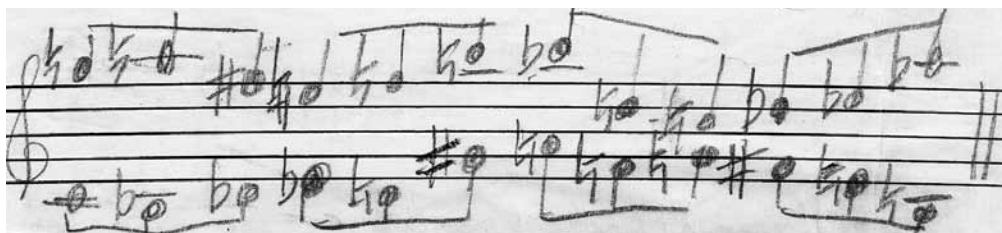
24 MacDonald, *Schoenberg*, 173 (Ex. 21).

25 譜例1a手稿來源：Schoenberg, "Music manuscript: database of works and sources, 'Dreimal tausend Jahre, op. 50A'" (scanned images MS 54), Arnold Schoenberg Center, http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=374&Itemid=179&lang=en (accessed September 30, 2010)。譜例1b由筆者參照手稿製譜。

譜例1：《三千年來》之音列與女高音第1-4小節旋律

a. 原始音列（P-0）與互補音列（I-8）

P-0 音列



1-8 音列

b. 《三千年來》女高音旋律，第1-4小節



歌詞中譯：三千年來，我看著你，耶路撒冷聖殿，我勞苦悲痛的殿堂！

於是，就像《前奏曲「創世紀」》（op. 44）的前奏曲與復格的情形一樣，荀貝格自覺以十二音列技法處理復格曲似乎「有點太簡單了」（a little too easy）；²⁶ 因為經過「不和諧音的解放」之後，過去複音音樂對位法則要求各聲部之和諧音程／不和諧音程處理等諸多嚴格規定，已經不再支配作曲家的思維，在作曲上達到空前的自由，那麼「誰還會在乎平行五度呢？」²⁷ 所以，達爾豪斯提醒我們，荀貝格以十二音列作曲法完成的作品，其中很可能存在著「某種特殊的理由」（some special reason）。²⁸ 除了荀貝格強調的藝術「必須性」（necessity），²⁹ 很有可能來自荀貝格內在的信仰——那神祕的、不可言說的信仰。

荀貝格在〈我的演進〉（"My evolution", 1949）這篇內在剖析式的講稿裡曾經如此說：「這也是可以談論潛意識的奇妙貢獻之處。我深信在大師的作品裡可以發現許多奇蹟，像是極端的深奧淵博，以及像超人一般的先知卓見。……（我已經清楚闡明〈以十二音作曲〉）只為了展示人類心智以外的力量，它創造的奇蹟，是我們不配得到的。」³⁰

26 Schoenberg, "Composition with twelve tones (2)", *Style and Idea*, 248.

27 Ibid.

28 Dahlhaus, "The fugue as prelude: Schoenberg's Genesis composition, Op. 44", *Schoenberg and the New Music*, 169.

29 "I believe art is born of 'I must', not of 'I can'." Schoenberg, "Problems in teaching art", *Style and Idea*, 365.

30 Schoenberg, "My evolution", *Style and Idea*, 85. "This is also the place to speak of the miraculous contributions of the subconscious. I am convinced that in the works of the great masters many miracles can be discovered, the extreme profundity and prophetic foresight of which seem superhuman. [... I have discussed it thoroughly in my lecture 'Composition with Twelve Tones', solely in order to illustrate the power behind the human mind, which produces miracles for which we do not deserve credit."

意謂荀貝格的音樂藝術裡，存在著許多理性邏輯世界之外的內在程序，除了潛意識之外，還包括——奇蹟、極端的深奧淵博、超人與先知的能力等等，這些出自人類心智以外的力量，遠超過我們理性的範圍，具有不可言說的神祕感與超越性（transcendence）。

信仰具有超越性，它滿足人類對一個超越自身有限理性的體系的總體需求；另外，人的思想反映出人的信仰對象之本質，而這些思想則可能會透過人的某些行為（如藝術創作）具體呈現出來。荀貝格以李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）為典範，陳述「信仰」（faith）對於作曲家的重要性。他認為李斯特的成就之所以如此重要，正是因為他的基督宗教信仰；因為相對於只擁有信念（conviction）的平凡人而言，偉人所擁有的是狂熱的信仰——他相信自己（的藝術），也相信更崇高的上帝。³¹ 這讓他們得以超越理性限制，完成（藝術上的）創造的使命。所以他們的創造不僅提昇自己，也提昇了這個世界的人，像這樣的人不僅只是個藝術家而已，他們已經達到「先知」（prophet）的境界。³² 在音樂上，李斯特以新的願景和新的形式取代古舊的藝術，其中容或有技術層面的錯誤或質疑，卻是音樂的獨創發明。荀貝格以李斯特的神劇《基督》（*Christus*, 1863）為例，作品裡的聲響與作曲家的意圖，讓未來世代「與上帝再次建立聯結，再次尋找（這音樂所表達的）神」，而這項尋找的任務，對荀貝格而言，顯然比起作曲技術的成就來得重要多了。³³ 這篇討論李斯特作品與人格特質的文章寫於1911年，在這一年裡，荀貝格完成了《古勒之歌》的管絃樂版本，他的理論著作《和聲學》初版也在同一年問世，這突顯他在這段時間音樂技術和思想上的重大轉變，和他對於信仰的尋求以及先知身份的自我認同之間的聯繫。

達爾豪斯論文〈荀貝格美學的神學〉（Schoenberg's aesthetic theology）³⁴ 揭示荀貝格多樣化的音樂創作表層與思想的多重關聯性，以及音樂美學範疇的理念與宗教信仰疊合之後，形成連作曲家本身也無從預料的結果。於是，音樂作品成了不證自明的、「潛意識」和「奇蹟」共同運作的結果，並且認為這是「受到啟示而得」的意念；當然，其中的「奇蹟」和「受啟示而得的意念」就明顯透露出宗教／神學的特質。荀貝格曾經以「上帝創造光」的比喻來解釋「創造者」與「受造物」之間的關係，並且將這種神學思想與音樂創作相互聯結：

為了瞭解受造物的本質，人們必須承認在上帝說出「要有光」之前，光是不存在的。因為世界還沒有光，上帝的全知囊括了一種只有祂的全能才可以召喚得來的景象。……創造者擁有在景象尚未存在前就能看見事物（形象的能力）。而且，一位創造者，擁有對於事物形象賦予生命的能力，以及將事物形象轉變為具體事實的能力。……³⁵

31 Schoenberg, "Franz Liszt's work and being", *Style and Idea*, 442-43. "Liszt's importance lies in the one place where great men's importance can lie: in faith.[...] This faith, this fanatical faith, is just as characteristic of Liszt as of any great man.[...] He believed himself, he believed in One Who was greater than himself,[...] And he believed in God!"

32 Ibid., 443.

33 Ibid., 445.

34 Dahlhaus, "Schoenberg's aesthetic theology", *Schoenberg and the New Music*, 81-93.

35 Schoenberg, "Composition with twelve tones (1)", *Style and Idea*, 214-15. "To understand the very nature of creation one must acknowledge that there was no light before the Lord said: 'Let there be light'. And since there was not yet

這些在荀貝格創作時照亮他內在心智的「靈光」(aura)，究竟給了他什麼啟示？這些啟動創作的內在程序是什麼？除了猶太教和基督宗教兩大神學體系影響他創作的內在程序之外，或許，具有古老宗教神祕象徵意義的數字學(numerology)信仰，在他的諸多生活細節以及音樂思想與創作上，正悄悄地扮演著決定性的角色。

儘管荀貝格曾在加州大學洛杉磯分校課堂上公開表示，自己並不認為他的十二音列作曲法具有高度的數學特質；³⁶ 然而，反觀十二音列作曲技術本身：先把一個八度裡十二個半音組成的原始音列音高加以編碼，形成作曲者內心原始的音樂意念，再透過音列定序和排序邏輯，找出由原始音列衍生的一系列音列——如逆行音列(retrograde)、倒影音列(inversion)和倒影逆行音列(retrograde inversion)等，實際上和數位科技將資料定序的概念相當類似。作曲者運用構成音樂的形式與技術，將前述的音高排序作出各種可能的組合。十二音列音樂(和數字12的各種組合)，成了作曲家心目中象徵理想的數字組合邏輯，音符也就等於是數字排列的紙上記錄。這種在音樂上追求數字邏輯完美組合的柏拉圖式道德思維，結合猶太教或基督宗教的神祕數字學象徵，追根究底其實和中世紀追求理性和諧的重要音樂思想「宇宙音樂」(musica mundana)或是「人的音樂」(musica humana)系出同源。這些「音樂」和一般人們實際上聆賞經驗裡能夠理解的音樂相去甚遠，這種音樂甚至無法依靠感官欣賞。套用二十世紀作曲家巴比特驚世駭俗的嗆辣說法：「誰管你聽不聽呢？」(Who cares if you listen?)³⁷ 這正好呼應了達爾豪斯提醒想要分析荀貝格音樂的人應該注意的重點：

從遠古能量而來的意念，在層層曲折之中，像是自我組成的意義或一則訊息，（這意念）可能從神學用途轉變為美學用途，這只可能因為荀貝格在分析其他人的作品以及設計自己的作品時，是從一種形式意念的概念進行處理，而（這意念／概念的）精華，存在於真實的聲音形式與其中的聯結以外的地方。……³⁸

如此說來，聲音現象、數學運算與樂曲分析技術，對於荀貝格的十二音列作品而言，碰觸到的只是音樂創作的表層形式；若要探尋其中的「內在程序」，便需要掌握他的「信仰」——在理性和聽覺感官之外，隱藏在音樂裡的深層意義。

light, the Lord's omniscience embraced a vision of it which only His omnipotence could call forth. [...] A creator has a vision of something which has not existed before this vision. And a creator has the power to bring his vision to life, the power to realise it..."

36 "Schoenberg addressed to his UCLA class, November 1, 1939" (MacDonald, *Schoenberg*, 134). Cf. Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938-76* (New York: Pendragon, 1980), 157.

"They say I am mathematically minded because I write in the twelve-note scale; but I do not think twelve is such high mathematics, do you?"

37 Babbitt, "Who cares if you listen?" *High Fidelity* 8, no. 2 (1958): 38-40, 126-27. (scanned PDF file available on the internet, <http://courses.unt.edu/jklein/files/babbitt.pdf> [accessed October 1, 2010]).

38 Dahlhaus, "Schoenberg's aesthetic theology", *Schoenberg and the New Music*, 92-93.

"That the idea of a primaeva energy, which only constitutes itself as meaning or a message in a multitude of refractions, could be turned from theological to aesthetic use was only possible because Schoenberg, in the analysis of the works of others as in the design of his own, proceeded from the concept of a formal idea whose essence lies beyond the real tonal forms and the connections created between them..."

四、德國人？歐洲人？猶太人！——民族主義與荀貝格的音樂

荀貝格在創作樂曲時，他的創作表層，顯現他的音樂風格與技術以德奧音樂的傳承為核心；而這種展現在外、強調故鄉維也納或德奧文化傳承的音樂傾向，顯然潛藏著民族主義的內在程序與審美判斷。也就是說，這個民族主義的因子，在荀貝格創作與思考音樂時是一項極具影響力的因素。

比起其他研究民族主義影響政治、經濟、文化議題的成果，民族主義影響音樂的研究起步相對較晚。³⁹ 為「民族主義」作出周詳完備且清晰的定義，幾乎是一項難以完成的任務，在一些相關文獻中，均一致指出其中的困難與矛盾之處，⁴⁰ 同時，隨著民族主義論述者個人的政治立場、文化背景等實質差異，對自己有利的民族主義定義隨之而生，這也是令民族主義在學術定義上難以周全、矛盾叢生的亂源之一。

塔洛斯金（Richard Taruskin, b. 1945）對於「民族主義」的本質，以及與音樂藝術的關係，提出解釋上的關鍵點：

（民族主義是）一項學說或理論，（是）人類特質與命運之基本決定因素的根源，以及社會與政治忠誠的基本宗旨，是使個人得以歸屬於特定國族的原因。歷史學者與社會學者認為民族主義是十八世紀末之前歐洲文化意識型態的中心要素；十九世紀末更成為地緣政治學[geopolitics]中引人爭議的主導因素。民族主義對於藝術、特別是音樂領域所引發的多重衝擊，直接導致民族主義的成長與散播。民族主義不應該等同於是是否擁有或展現明顯的民族特質，這在提出問題、且起碼有了暫時性的回答之後（才能說明）。首先，最重要的問題是『由誰劃分出這些區隔？』其次則是『結果為何？』就如同在民族主義之前先有國族的狀況一樣，音樂總是存有地區或民族上的特徵（通常身在其中者不易察覺，反而是外人比較清楚）。音樂上的民族主義也並非一定是某種存在於風格特性的、或對此風格特性予以評價的素材內容。國籍是一種條件；民族主義則是一種態度[Nationality is a condition; nationalism is an attitude]。⁴¹

民族主義對於音樂影響甚鉅，但相關的學術研究相對較晚，尤其是過去的相關文獻可以見到對於民族主義的避諱與誤解，甚至到1960年代的民族主義觀點仍有許多與事實不符的推

39 例如New Grove (1980)並未將「民族主義」列入辭條，就可以觀察到這個現象；一直到New Grove (2001)第二版才放入該辭條，並且延請學者Richard Taruskin以近18頁的篇幅論述音樂的民族主義，算是初步彌補民族主義與音樂這方面資訊的缺憾。Richard Taruskin, "Nationalism", in *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846> (accessed October 8, 2010).

40 誠如前臺灣大學教授洪鍊德在著作《民族主義》所言：「要為民族主義下一定義並不容易，也難以周全。」（洪鍊德，《民族主義》[臺北：一橋，2003]，26。）另外，Francis Toye研究音樂上的民族主義時如此表示：「除了民族主義一詞之外，我們或許在現今音樂中找不出其他詞彙像民族主義一樣被如此廣泛使用、在應用時卻又如此含糊曖昧的。……關於這個主題最大的困難之處，在於似乎沒有人能確知『民族主義』這個詞彙真正的意義究竟為何。……這個詞彙無疑代表著一種模糊曖昧的感覺，而不是一種精確的定義。」（Francis Toye, "A Case for Musical Nationalism", *The Musical Quarterly* 4, no. 1 [1918]: 12.）

41 同註39。

論。⁴² 例如塔洛斯金（*Grove Music Online*）回顧其他音樂辭典所列的民族主義辭條內容時，列舉1969年《哈佛音樂辭典》（*Harvard Dictionary of Music*, 1969）的例子，指出該辭典主編埃波（Willi Apel）認為音樂上的民族主義源自十九世紀後半葉，特色是「對德國音樂優勢主導的反動」，而後續結論則是「民族主義運動在德國實際上並不存在，在法國也沒有多大差別」，埃波甚至將義大利音樂也排除在外，因為義大利「擁有古老的音樂傳統，不需訴諸於民族主義運動這種外在的策略」。也因此，埃波觀念中的音樂民族主義退化成為一種「和先前認為主流優越音樂完全相反的情形，也就是（主流音樂的）普世性或國際性格，象徵著偉大大師們的作品對於任何一位觀眾都是相同的情形（完全相反）。」最後，埃波的結論是「到1930年代，世界各地的民族主義運動幾乎都已經失去了影響力。」這顯然與音樂史實有出入，像是在荀貝格身上就不適用這項觀察。

達爾豪斯曾經針對民族主義與音樂二者進行多次精闢的辯證與討論。例如他在《十九世紀音樂》討論羅西尼與貝多芬分別代表的「義法歌劇」（*Italo-French Opera*）與「德奧古典傳統」（*German classic tradition*）時，指出這種音樂上的二分現象，成為十九世紀音樂「通俗的炫技音樂風潮」與「抽象的樂曲形式意念」兩種不同特質的源頭；我們可以發現，透過不同民族特質所體現之不同音樂文化意念與發展路線的區隔現象。⁴³ 另外，在《浪漫主義與現代主義之間：十九世紀後期音樂的四項研究》（*Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*）一書中，達爾豪斯亦曾針對民族主義與音樂二者進行長篇討論。綜述其觀點，民族主義屬於人類思想歷史的發展過程，即使思想意念頗受唯物主義者的質疑，其中不無可能有奠基於欺騙之上、或出於詮釋者之私慾本質者；但若從整體網絡進行觀察，而非僅試圖簡化成單純事實，仍可用於解釋其思想意念與當代經濟、社會、美學與音樂間的關係。文中分成三項重點討論民族主義與音樂：（一）「民族精神」前提 [The "Volkgeist" hypothesis]，（二）民族主義與民間音樂 [Nationalism and folk music]，（三）以音樂作為民族性表達之美學 [On the aesthetics of national expression in music]。⁴⁴ 達爾豪斯認為「民族主義在使用上不應該帶有偏見，它只是個描述性的字眼……倘若『民族精神』的前提，只是在扮演音樂史上強調民間音樂和凸顯民俗特色的角色，那麼對它將是一種嚴重的扭曲。在十九世紀時，更具特色的部份集中在民族精神的意念上，同時從基礎層次的民間音樂中表明自己，這和產生古典主義（classicism）的精神相互一致——（最後成為一種）國族的古典主義。」⁴⁵

達爾豪斯直指許多民族主義論述的盲點，也以實際例子解釋這種意念，在民族主義與音

42 Ibid.

43 Dahlhaus, "The twin styles", *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley, LA: University of California Press, 1989), 8-15.

44 本段與下文關於民族主義的討論，參見Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trans. Mary Whittal (Berkeley, CA: University of California Press, 1980), 79-101. (Originally published as: Dahlhaus, "Zwischen Romantik und Moderne: Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts", Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, eds., *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten* [Munich: Emil Katzschler, 1974].)

45 Ibid., 81-82.

樂藝術之世界性觀點（cosmopolitan outlook）之間並非妥協或矛盾，而是一體兩面。例如舒曼1836年的樂評讚賞蕭邦的音樂具有「濃烈而原創的（strong and original）民族特質」，同時又說「（蕭邦）家鄉泥土的少許影響已經犧牲給世界性的影響，在他最近的作品中已少有展現整體獨特波蘭祖先面貌者。」其實舒曼觀察到的現象，從某個角度來看，蕭邦將他原本的民族特質予以孤立、隔離、甚至是「犧牲」；但是，舒曼也觀察到蕭邦先前明顯的民族特質，正逐漸轉入普世性的音樂藝術。蕭邦縱然面臨前後兩種截然不同的詮釋觀察結果，他的音樂藝術依舊來自他自己；如此不僅原有的民族特質不會因此消失，甚至可能歷經藝術精神的轉變，形成一種獨一無二的能量來源——而且是合於普世價值的藝術精神。⁴⁶

苟貝格在青年時期認真努力，並以德奧音樂傳統的繼承者作為自我期許。以下茲列舉一則苟貝格的學生魯佛（Josef Rufer, 1893-1985）記錄與他有關的一段往事為例。1921年夏天的某個傍晚，苟貝格的作曲學生魯佛和苟貝格前往特勞恩教堂（Traunkirchen）附近的湖濱（Traun Lake）散步；當時，苟貝格聊到音樂，不禁向魯佛透露他最近的大發現，那就是苟貝格認為自己現在「已經發現某種讓德國音樂在未來百年內確保位居主導地位的方法」，而這個方法就是「只運用彼此相關的十二個半音進行作曲的方法」，也就是十二音列作曲法。⁴⁷事實上，當苟貝格發展十二音列作曲法時，他的音樂生涯已經進入成熟階段。前述往事卻顯出苟貝格除了積極發展音樂技術之外，他在同一時間極為關切的重點，竟是落在德奧音樂的地位之上，民族主義顯然在其中扮演著幕後推手的角色。再者，許多音樂學者都曾經共同觀察到的一個現象是，隨著苟貝格建立十二音列作曲法的過程，他逐步面對自己是猶太人這個事實，在身份認同上逐漸轉向猶太民族主義思想。⁴⁸在他宣稱回歸猶太教信仰之前，已有許多軌跡浮現出他在認同方面的轉變，以苟貝格1923年4月20日寫給康丁斯基的信件內容為例，其中內容點出他與康丁斯基二人友誼生變的原因，和康丁斯基捲入自己任教的學校——包浩斯（Bauhaus）的反猶太運動風波有直接關聯。包浩斯事件使得猶太裔的苟貝格對於康丁斯基產生極大的不諒解，他以尖酸苦毒的言詞寫信給康丁斯基：

於是，現在我終於從去年加諸在我身上的事件學到教訓，而我將永遠無法忘懷。

46 Ibid., 84-85. 另見Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, 37; Harry White的論文亦可見相關討論（Harry White, "Is This Song about You? Some Reflections on Music and Nationalism in Germany and Ireland", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 33, no. 2 [2002]: 131-47.）

47 Josef Rufer, "Hommage à Schoenberg", *Arnold Schoenberg Correspondence: a Collection of Translated and Annotated Letter Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes*, trans. and ed. Egbert M. Ennulat (Metuchen, NJ: Scarecrow, 1991), 2.

"Today I succeeded in something by which I have assured the dominance of German music for the next century.' At that time Schoenberg had finalized and tried out in his compositions his 'Method of Composition with Twelve Tones which are Related only to One Another' [Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen]."

48 相關著作曾經提到苟貝格的猶太身份認同與音樂關係，例如White, *Schoenberg and the God-Idea: the Opera Moses und Aron*, 55，以及Alexander Ringer, "Introduction: Composer and Jew", *Arnold Schoenberg: the Composer as Jew* (Oxford: Clarendon, 1990), 19等等。單篇論文像是Michael Strasser, "A Survivor from Warsaw as Personal Parable", *Music and Letters* 76, no. 1 (1995): 52-63，以及David Isadore Lieberman, "Schoenberg Rewrites His Will: A Survivor from Warsaw, Op. 46", *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, eds. Charlotte M. Cross and Russell A. Berman (New York: Garland, 2000), 193-229 也都作了相關探討。

（那就是：）我不是日耳曼人，不是歐洲人，或許甚至連人類都構不著邊（最起碼歐洲人裡最爛的種族還比我更受到歡迎），但我是個猶太人（……）⁴⁹

從前述以苟貝格為主的兩件獨立事件裡，可以觀察到他的民族認同對象正在移轉，而這兩件事情的發生不過只相差大約二年的時間。日耳曼民族和猶太民族的雙重意念，最後演變成推動他在音樂上發展和演進的重大動力來源，民族主義對於苟貝格音樂創作的意義顯然非同小可。

苟貝格音樂創作中的德奧傳統已經被討論許多，從早期傑作到十二音列作品，不管是純音樂的器樂曲，或是聲樂品的藝術歌曲、歌劇等，都是源自巴赫、貝多芬、布拉姆斯、華格納的一貫傳承。我們卻也無法忽略他的猶太信仰的轉折，以及在創作中的實踐。

從世紀末的維也納，一直到納粹建立的第三帝國（Drittes Reich），這段時期的德奧地區，反猶太意識不僅日趨強烈，並且明顯反映出逐漸深化的優越種族觀念——亞利安主義（Aryanism）。因此在納粹執政之下的時空，並不存在「為藝術而藝術」的純粹理念，許多二十世紀德奧音樂家都受到亞利安極端民族主義思想的牽累。即便原本系出日耳曼血統的興德密特（Paul Hindemith, 1895-1963），只因他曾經在猶太社區悠然居住和工作，和猶太人友愛相處過大約14年時間，就被納粹當權者全面抵制，並且控訴他的音樂是「最骯髒墮落」的德國音樂。⁵⁰ 更別提猶太裔的苟貝格，雖然心懷德奧音樂傳承使命，卻在1920年代之前就已經在祖國感受到這股反猶太思想的敵意。

縱觀苟貝格在十二音列時期之後，大約自《摩西與亞倫》開始，苟貝格便改以猶太民族為主題進行創作。像是苟貝格接受洛杉磯的猶太教師委託而作的英文聲樂作品《晚禱》（op. 39），一開始由朗誦者敘述神所發出的光亮，只有虔信者和真誠悔罪者才能得見，由管絃樂團和合唱團表現朗誦內容；後段則接續猶太教的贖罪日合唱曲（Kol nidre）。雖然樂曲具有G小調調性，最後結束在G大調主和絃上，但是苟貝格在其中自由運用十二音列技巧。樂曲的風格與龐大的演出規模（管絃樂團加上合唱團），使得此曲遠超過猶太教吟誦晚禱經文之實際宗教儀式所需；這和貝多芬《莊嚴彌撒》（Missa Solemnis, op. 123）的情形類似，它們都有作曲家內在構思的音樂藝術理念，這是他們的藝術目標高於實際傳統宗教禮儀規定的結果；同時，《晚禱》也是民族素材表層進入作曲家內在程序之後轉化而得的實質成果。

49 Manuel Gervink, *Arnold Schönberg und seine Zeit* (Laaber: Laaber-Verlag, 2000), 301. Cf. White, *Schoenberg and the God-Idea: the Opera Moses und Aron*, 82 (123n).

"Dann was ich im letzten Jahre zu lernen gezwungen wurde, habe ich nun endlich kapiert und werde es nicht wieder vergessen. Daß ich nämlich kein Deutscher, kein Europäer, ja vielleicht kaum ein Mensch bin (wenigstens ziehen die Europäer die schlechtesten ihrer Rasse mir vor), sondern, daß ich Jude bin."

除了學者Gervink之引文外，本文前述之1921年內容，該文獻此處亦有相關論述。至於苟貝格會認定康丁斯基和包浩斯學校對於猶太人抱持一樣反對態度的原因，據學者Alexander L. Ringer所述，顯然與馬勒遺孀Alma Werfel [Mahler]在前一年（1922）向苟貝格散布的不實傳聞有關；也就是說，很可能康丁斯基在這個事件裡受到無辜牽連與誤會。（Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, 4.）

50 Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, 212. Originally quoted from Nicolas Slonimsky, *Music Since 1900* (New York, 1949), 386-87.

譜例2：《華沙生還者》（op. 46）選段

[illegible]

歌詞中譯：以色列啊，你要聽！耶和華我們上帝（是獨一的主）……
《聖經》和合本，申命記[Deuteronomy] 6:4

以三種語言（英文、德文、希伯來文）進行演出的《華沙生還者》（op. 46），是荀貝格以二次大戰期間猶太人在華沙集中營慘遭納粹迫害與屠殺的故事為背景進行詞曲創作。本曲的朗誦者扮演說書人角色，模擬其中一位不知名的幸運生還者，在這首長約七分左右的樂曲裡，敘述著自己如何躲過猶太戰俘受虐致死的遭遇。在某位不知名的德國軍官點數戰俘時，合唱團唱著象徵猶太人獨一真神耶和華信仰的著名經文（Shema Yisroel）：「以色列啊，你要聽！耶和華我們上帝是獨一的主」⁵¹ 以作為信仰宣告，並且透過吟誦經文的歌聲向獨裁迫害者主張自己身為猶太人的人性尊嚴。這段經文的吟唱，自然成為《華沙生還者》音樂意念的重要核心，原始音列在樂曲一開始出現的前六個音（譜例2a），就是來自後段Shema Yisroel的第一句希伯來經文唱詞（譜例2b）；⁵² 經文吟唱旋律裡出現重覆的最高音C，在全曲裡似乎也具有相當重要的音樂意義。⁵³ 樂曲結尾處使用的強烈不和諧音，讓聲響效果呈現出學者麥克

51 這段猶太教徒早晚都要吟誦的著名祈禱文，出自希伯來文的摩西五經（Torah）。後來基督宗教吸納猶太教義，並將這段經文羅列成為申命記6:4-9經文：「以色列啊，你要聽！耶和華——我們上帝是獨一的主。你要盡心、盡性、盡力愛耶和華——你的上帝。我今日所吩咐你的話都要記在心上，也要殷勤教訓你的兒女。無論你坐在家裡，行在路上，躺下，起來，都要談論。也要繫在手上為記號，戴在額上為經文；又要繫在你房屋的門樑上，並你的城門上。」（參見《聖經》新標點和合本[香港九龍：聯合聖經公會，1989]，178。）

52 譜例2a & b整理自MacDonald, *Schoenberg*, 173 (Ex. 21).

53 麥克唐諾認為C音不僅成為《華沙生還者》樂曲一開始的管絃樂團暗示的調性中心音，更成為樂曲結尾處卡

唐諾所稱「合乎生還者的故事最後所傳達的極度殘忍（恐怖）的勝利」。⁵⁴

苟貝格生命最後三年（1949-51）的聲樂曲創作，不論已完成或未完成，都是企圖以十二音列作曲法創作的猶太音樂。如作品編號50a, b & c三首樂曲、以及這段時間創作的未完成音樂與文本《以色列再度存在》（*Israel Exists Again*），都是以猶太民族的歷史與宗教為主題進行創作的結果。

特別的是，雖然苟貝格使用猶太民族主題進行創作，但卻出現一個乍看之下令人不解的音樂現象——這些作品運用的作曲法，正是苟貝格「讓德國音樂在未來百年內確保位居主導地位的方法」——十二音列作曲法。若非苟貝格的內在程序邏輯能導引自己的音樂意念完全超越狹義的民族主義，否則1930年代之後全心以猶太民族為念的苟貝格，怎麼會使用以敵人（德國）的音樂文化為根基的作曲法呢？

回顧前文達爾豪斯的論述，他認為「民族主義的意念」經常被視為美學上的因素，人們不僅難以否認「作曲家企圖在作品中展現民族特質」這件事在美學上的事實與意義，也無法將這項意念的「外觀」（appearance）置之不理，而逕行討論作品中的美學「事實」（reality），這還包括聽眾接受程度的相關「事實」在內。所以，民族主義音樂特質即便在作品中極為明顯、甚至被人批評成某種「『多愁善感』的再詮釋」，其中蘊藏的情感或相關的事物，也不致於因此消失、或有任何不妥之處。⁵⁵至此，民族主義音樂的「美學正確」，幾乎完全獨立於民族特質的純粹性（purity）或正統性（authenticity）之外，它們彼此顯然並行不悖且互不相斥。⁵⁶

五、結語

苟貝格從德國浪漫主義傳統到十二音作曲法，是經過一段漫長時間的思考、嘗試與實踐。他對後世的影響，不僅僅是他最受矚目的十二音列作曲法而已，他的音樂作品中所蘊藏的美學思想，以及所呈現的藝術價值，都遠遠超越表層的作曲技法。

苟貝格的一生，歷經十九世紀末社會的轉折、二十世紀初的政治動盪和第二次世界大戰的浩劫，不論是他的音樂生涯還是個人生命歷程，都備受艱辛煎熬。因為身為猶太人，苟貝格在納粹時期被剝奪工作、演出、出版，甚至生存的基本人權，不得不選擇在年屆60的晚年逃亡他鄉。一連串的打擊與迫害，也讓二十多歲時即成為基督徒的苟貝格，在事隔35年之後皈依猶太教。苟貝格的晚年，在音樂創作與文章論述裡，呈現了猶太信仰的認同與支持，處處可見他的猶太教思想與摩西五經經文的微言大義。他的猶太民族主義思緒也逐漸清楚浮現，誠如前文引述達爾豪斯強調的重點，民族主義不只是在扮演音樂上強調民間音樂和凸

農的主音。（Ibid.）

54 MacDonald, *Schoenberg*, 173.

55 Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, 94.

56 例如苟貝格視德奧大師自巴赫開始的傳承路線為自己的師承（註5），華格納認為德國藝術優於其他民族（J. Peter Burkholder, et al., "Music in context: Wagner, nationalism, and anti-Semitism", *A History of Western Music*, 8th ed. [New York: Norton, 2010], 694.），布拉姆斯的音樂也蘊含深厚且多元的民族素材。

顯民俗特色的角色，而是更具特色的集中在民族精神的意念上。這段時期，他對於猶太民族與猶太信仰最具代表性的幾項努力成果，幾乎都是聲樂作品或文本創作，也大多運用了他的十二音技法。

荀貝格的十二音列作曲法形成一個完備的理論體系，從邏輯性來分析，十二音列刻意忽略每個音之間的親疏遠近關係，讓十二個半音地位均等，並且將這組定序之後的十二個半音視為創作者的音樂意念，它排除了所有的外在影響與評論，嘗試達到音樂自律美學的最高境界。在創作的實務上，我們觀察到，荀貝格總能超越嚴謹的作曲理論，將他的音樂理念結合人文思想充分發揮出他的音樂藝術，就如宗教信仰和民族主義思維，這些都潛藏在荀貝格的腦海裏，經過內化與組織，反映出「阿波羅精神」和「戴奧尼索斯精神」的交互作用。換言之，荀貝格以猶太民族主義和宗教信仰為經，以十二音列作曲法為緯，在1930年代之後，逐漸編織出超越狹義民族主義藩籬的普世性音樂與美學；這絕對不是荀貝格蓄意選擇在民族主義上相互敵對的音樂風格去創作樂曲的矛盾結果，而是誠如達爾豪斯所言，荀貝格企圖「透過風格去表達他自己」。⁵⁷

57 Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*: , 101.

參考資料

- Babbitt, Milton. "Twelve-tone invariants as compositional determinants". *The Musical Quarterly* 46, no. 2 (1960): 246-59.
- . "Who cares if you listen?" *High Fidelity* 8, no. 2 (1958): 38-40, 126-27. (shared PDF file, <http://courses.unt.edu/jklein/files/babbitt.pdf> [accessed October 1, 2010].)
- Burkholder, J. Peter, Donald Grout and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*, 8th edition. New York: Norton, 2010.
- Cherlin, Michael. *Schoenberg's Musical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Cross, Charlotte M., and Russell A. Berman, eds. *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*. New York: Garland, 2000.
- Dahlhaus, Carl. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Translated by Mary Whittal. Berkeley, CA: University of California Press, 1980.
- . *Nineteenth-Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley, LA: University of California Press, 1989.
- . *Schoenberg and the New Music*. Translated by Derrick Puffett and Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- . "Schönbergs musikalische Poetik." *Archiv für Musikwissenschaft* 33 (1976): 81-88.
- Ennulat, Egbert M., ed. and trans. *Arnold Schoenberg Correspondence: a Collection of Translated and Annotated Letter Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1991.
- Forte, Allen. "Schoenberg's creative evolution: the path to atonality". *The Musical Quarterly* 64, no. 2 (1978): 133-76.
- Gervink, Manuel. *Arnold Schönberg und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 2000.
- MacDonald, Malcolm. *Schoenberg*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Newlin, Dika. *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-76)*. New York: Pendragon, 1980.
- Ringer, Alexander L. *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*. Oxford: Clarendon, 1990.
- Samson, Jim. "Romanticism." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751> (accessed July 8, 2010).
- Schiano, Michael J. "Grundgestalt." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11868> (accessed July 15, 2010).

- Schoenberg, Arnold. "Music manuscript: database of works and sources, *Dreimal tausend Jahre*, op. 50A." (scanned images MS 54). Arnold Schoenberg Center, http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=374&Itemid=179&lang=en (accessed September 30, 2010).
- . *Structural Functions of Harmony*. Revised and edited by Leonard Stein. New York: W. W. Norton, 1969.
- . *Style and Idea*. Edited by Leonard Stein. Translated by Leo Black. Berkeley, LA: University of California Press, 1984.
- Strasser, Michael. "A Survivor from Warsaw as Personal Parable". *Music and Letters* 76, no. 1 (1995): 52-63.
- Taruskin, Richard. "Nationalism". In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50846> (accessed October 8, 2010).
- Toye, Francis. "A Case for Musical Nationalism". *The Musical Quarterly* 4, no. 1 (1918): 12-22.
- White, Harry. "Is This Song about You? Some Reflections on Music and Nationalism in Germany and Ireland". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 33, no. 2 (2002): 131-47.
- White, Pamela C. *Schoenberg and the God-Idea: The Opera Moses und Aron*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1985.
- 尼采 (Friedrich W. Nietzsche)。《悲劇的誕生》(*Die Geburt der Tragödie*，新潮文庫 45)，劉崎譯本。臺北：志文，1974 (二版)。
- 休斯克 (Carl E. Schorske)。《世紀末的維也納》(*Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture*)，黃煜文譯本。臺北：麥田，2002。
- 亞里斯多德 (Aristotle [Aristotelēs])。《詩學》(*Peri Poiētikēs*)，陳中梅譯本。臺北：臺灣商務，2003。
- 洪鎌德。《民族主義》。臺北：一橋，2003。
- 馬水龍。《十二音作曲法研究》。臺北：洪建金教育文化基金會書評書目社，1976。

論德布西之鋼琴演奏風格－彈性速度、觸鍵與雙踏瓣運用

蘇逸珊

國立臺灣藝術大學師培中心客座助理教授

摘要

克勞德·德布西(Claude Debussy, 1862-1918)以獨創的聲響跳脫十八世紀以來的德奧音樂傳統，奠定二十世紀初嶄新的法國鋼琴色彩。然當今演奏教學者，常於德布西的觸鍵音色與踏瓣等演奏詮釋上多有誤解；因此，本研究針對德布西本人之演奏風格，從平日即興嗜好、演奏彈性速度，教學時常論及的鐘聲觸鍵，以及德布西鋼琴譜面上特有的踏瓣標記(2 )，在本論文中譯稱為「雙踏瓣」。德布西對鋼琴泛音色彩的鍾情，可從其家中特製的布呂德勒演奏鋼琴(Blüthner grand piano)，因增置一套琴絃供增添微弱泛音振動的特殊色彩，反映在演奏時大量併用制音器與柔音兩個踏瓣，以及譜面上異於傳統的「雙踏瓣」記號(2 )，透露出德布西將此以往不同功用的兩個踏瓣，應視為一體來持續且潤飾泛音聲響色彩。2012年適逢德布西150週年冥誕，本研究集合作曲家自身闡述以及當時樂評與回憶文獻，探討其獨特的演奏風格，期提供演奏教學上較忠於德布西原創鋼琴聲響的詮釋面向。

關鍵字：德布西、法國鋼琴音樂、聲響色彩、演奏詮釋、踏瓣技巧

Debussy's Piano Playing Style: Tempo rubato, touch, and “2 Ped.” pedaling

SU Yi-Shan

Visiting Assistant Professor, Teacher Education Center, National Taiwan University of Arts

Abstract

Claude Debussy(1862-1918) created his own unique sonority to get rid of the Austro-German music aesthetics tradition and successfully established a brand new French piano music style in the beginning of 20th-century. However, many performers and teachers nowadays misunderstand Debussy's playing style, especially on the tone colors and pedaling effects. Therefore, this research will focus on Debussy's own performance style, including his improvising habit, tempo rubato, bell-like touch and sound, and his unique pedal sign “2 Ped.”. By observing Debussy's special Blüthner grand piano, which was invented with an extra string set not touched by the hammers but only for overtone vibrations, we could catch how this favor to overtone sonority influenced his pedaling technique of using damper and soft pedals together. Debussy's unique mark “2 Ped.” revealed how he regarded these two pedals as a whole to prolong vibrations of overtones and to enrich the sonority.

Keywords: Debussy, French piano music, piano sonority, performance, interpretation, pedaling

前言

「我從未聽過比這更美的鋼琴彈奏。」¹

這是首位德布西傳記作者露意絲·麗碧煦(Louise Liebich)，在聆聽德布西彈奏第一冊《前奏曲》(*Préludes*)首曲〈德爾菲的舞孃們〉(*Danseuses de Delphes*)後的感受。德布西的鋼琴音樂向來給予聽眾如夢境似之聲響，但也因此造成眾多詮釋者在演奏或教學上的誤解：例如將德布西樂譜上繁複的表情術語視為浪漫樂派的延伸，極盡所能地抒發情緒上的強烈對比，或是演奏聲響瀰漫著強踩制音踏瓣不動的混濁聲響，以為任憑所有音符延續殘響即為德布西想要的色彩效果；可惜的是，這類的詮釋均與作曲家本人的演奏風格背道而馳。德布西反對浪漫派作品巨大聲響與誇張的情緒化風格，對於不換踏瓣之混濁聲響更曾認為是演奏者為掩飾技巧不足所致。²因此，本文將從作曲家自身的演奏風格進行探究，以當時記載德布西演奏之文獻為主要研究面向，於簡述求學至成熟時期的演奏特徵後，主要研究內容包括彈性速度、聲響觸鍵，以及柔美的泛音聲響如何影響其踏瓣運用方式，並對應在譜面上特有的「雙踏瓣」記號(2 )。

壹、求學至成熟時期的演奏特徵

德布西在音樂院學習時原以傑出鋼琴家為目標，後來雖轉往創作的路途，德布西一生仍然持續在舞台上演奏。年輕時期德布西的演奏已充滿與眾不同之原創性格，但當時的彈奏風格帶有重節奏感，與往後世人印象中德布西「夢幻迷濛」的鋼琴音色十分迥異。德布西的音樂院同窗卡密勒·畢雷格(Camille Bellaigue, 1858-1930)多年後在音樂評論中回憶他對德布西於1875-76年間的鋼琴演奏：

他是在那群最年輕鋼琴家們之中，但絕不屬於那些最傑出者之一。我特別記得他緊張的習慣是會用一種喘息或刺耳的呼吸來強調重拍。如此誇張的節奏特徵，在日後不論是以作曲家或鋼琴家的身份，無疑成為他最不易被指責之事。當你聽到他的名字後你會同意我的看法，他就是克勞德·德布西，一位非常內向相當陰沉的男孩，他在同儕中並非很受歡迎。³

另一位音樂院同窗朋友嘉布里耶·皮耶赫納(Gabriel Pierné, 1863-1937)也曾描述當時德布西彈奏鋼琴的特殊重節奏風格：

1 Louise Liebich, "An Englishwoman's Memories of Debussy," *The Musical Times*, vol. 59, no.904 (June 1, 1918), 250. 麗碧煦為英國女作家，其生卒年份不詳，是德布西首位傳記作家。

2 Claude Debussy, *Debussy Letters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), 302.

3 Léon Vallas, *Claude Debussy* (New York: Dover Publications, 1973), 6. 本中譯文為作者自譯，本論文其後之引述中譯文也均為作者自譯。

在馬蒙泰教授鋼琴班中他會以怪異的彈奏使我們震驚。我不知那是出於天生地笨拙或是害羞，但他幾乎是將自己陷進鍵盤裡而且誇張所有的音樂效果。他彈奏的衝動姿勢像是在那樂器上發怒肆虐一般...這些缺失有時會變少，而他偶爾也能展現極好的柔美。綜合所有的優缺點，他的彈奏仍擁有極高的獨特性。⁴

隨著年歲增長，1900年代後德布西的鋼琴演奏不再有年輕時的粗曠風格，取而代之的是自由即興的詮釋以及澄澈透明的音色。1910年德布西在一場音樂會演出自己的四首前奏曲，當時的樂評家奧古斯特·蒙嘉圖(Auguste Mangeot)驚嘆道：「在艾哈德(Erard)鋼琴上，還有一位鋼琴家能有比德布西的音色更美呢？我想是沒有的。」⁵同場音樂會另一位樂評家保羅·朗多米(Paul Landormy, 1869-1943)也讚揚：「你無法想像他那輕撫彈奏的甜美，他歌唱般觸鍵的絕妙——一如往常的，在柔聲中訴說著極豐富的事物。」⁶德布西的演奏不僅奠定了二十世紀初法國印象派鋼琴音色與風格，更是德布西獨特聲響美學的具體呈現。因此，以下將針對德布西成年後的鋼琴演奏風格進行探討，包括彈性速度、鐘聲般的觸鍵、以及制音器踏瓣(damper pedal)與柔音踏瓣(soft pedal)的演奏詮釋技巧。

貳、彈性速度

德布西鋼琴音樂中瞬息變化的律動與色彩靈感，常來自於他在鋼琴前的即興彈奏。除了年輕時在音樂院課堂中，恣意即興彈奏著令同儕們驚愕的非傳統和聲進行，其詩人朋友雷昂·保羅·法格(Léon-Paul Fargue, 1876-1947)曾記載：「開始他會先在琴鍵上輕拂，四處探試些奇特點，將這些片段連接起來然後他便如同沒入一片天鵝絨中，偶以一種引人注意的鼻音，頭壓低地為自己伴唱，猶如歌唱般地喃喃自語。」⁷此外，女高音瑪莉·哥爾登(Mary Garden, 1874-1967)也記錄她對於德布西在鋼琴前即興的深刻印象：

晚餐後...他會即興彈奏約一個鐘頭...在我一生中從未聽過如此的音樂，在那些片刻從鋼琴發出的音樂，是多麼的美...德布西卻不曾將這些即興片段譜寫下來，這些永遠消失的珍貴音樂，與德布西已出版的作品很不一樣，有著屬於自己那遙遠國度音樂的特質，總是以近乎言語邊緣的方式訴說著某些東西。⁸

德布西的創作常始於即興彈奏，也影響其彈性速度之詮釋風格。德布西鋼琴音樂中具即興色彩的彈性速度，可見於變化莫測的速度指示、「阿拉貝斯克」(Arabesque)⁹的環繞旋律、

4 Roger Nichols, *Debussy Remembered* (London: Faber, 1998), 4.

5 Charles Timbrell, "Debussy in Performance," in *The Cambridge Companion to Debussy* (New York: Cambridge University Press, 2003), 260. 樂評家蒙嘉圖之生卒年份不詳。

6 同上註。

7 同註4，49。

8 Roger Nichols, *Debussy Remembered*, 72.

9 德布西常於評論中提及複音聲部纏繞產生「阿拉貝斯克」之旋律和聲，請參閱註31。

跳躍式的區塊音域，以及隨樂句發展的音型動機，這些特徵都反映出德布西即興時於鍵盤各處嘗試的文獻描述。除了常見的漸快慢術語如 *accel.*, *rit.*, *stretto*, *cédez*, *serrez*, *animez* 之外，「彈性速度」(Rubato) 是最獨特的詮釋文字，因同時蘊藏速度上擴張與壓縮的韻律起伏，如德布西鍾愛的海浪線條與阿拉貝斯克環繞音型，都可觀察到「彈性速度」術語的使用。

德布西的術語「彈性速度」(Tempo rubato) 有兩種型態，一為開頭或整樂段的術語指示，另一種則是同樂句中短暫的韻律更迭。如《貝加馬斯克組曲》(*Suite bergamasque*) 第一首〈前奏曲〉(*Prélude*) 的阿拉貝斯克花紋式環繞音型，或是《映像》第一集(*Images. 1^{re} série*) 首曲〈水之反光〉(*Reflets dans l'eau*) 的波光激影【譜例1】，德布西均以 Tempo rubato 作為整個樂曲即興風格的詮釋指引。此外，整個樂段彈性速度的指示，亦呈現在表達海浪起伏的《快樂島》(*L'isle joyeuse*) 第67小節開始的中間樂段，以及《練習曲》(*Études*) 中「藉著船歌形式，在一處像似義大利的海上」為靈感的〈為裝飾音〉(*Pour les agréments*) 開頭樂段。¹⁰

【譜例1】德布西：《映像 I》，〈水之反光〉，第1-3小節



譜例來源：Claude Debussy, *Images: 1^{re} série* (Paris: A. Durand & Fils, 1905), 1.

第二種彈性速度呈現單樂句內的短暫速度起伏，為了表現特定樂句中特殊的抑揚頓挫，常見於1910年代兩冊《前奏曲》與《練習曲》。¹¹ 由於同時意指先快後慢或擴張拉回，無法單以傳統漸快漸慢術語來表示，且常與其他速度變化術語搭配。如練習曲〈為三度〉(*Pour les Tierces*) 第13-14小節【譜例2】，兩拍之內的rubato彈性速度應考量前小節激揚的上行雙音音階，以及緊接其後的*accel.*與*rit.*，就像球被拋到至高點時產生的反轉過程，感受上揚減速、靜止反轉到墜落加速，反映出音樂情感表達的轉折與銜接功用。類似的短暫彈性速度還有〈為六度〉(*Pour les Sixtes*) 第37小節，每拍開頭的八分音符應有些微的節拍延展，但其後的十六分音符則要往前推送，展現如海浪般的起伏韻律。

10 Claude Helffer, "Foreword," in *Claude Debussy: Études* (Paris: Durand, 1991), XV.

11 《前奏曲》第一冊有5處Rubato指示，第二冊有6處，《練習曲》十二首則出現17次。

【譜例2】德布西：《練習曲》，〈為三度〉，第11-14小節



譜例來源：Claude Debussy, *Etudes* (Paris: Durand & C^{ie}, 1916; Mineola: Dover, reprinted, 1992), 118-119.

德布西即興風格的彈性速度，絕非情緒化的搖擺不定。羅伊·侯瓦特(Roy Howat)在其論文中論到，德布西豐富演奏詮釋是藉由速度與力度的細微變化來表達，但許多詮釋者誤認為法國印象派音樂是恣意的，將其演奏指示當作「選擇性參考用的譜面裝飾」。侯瓦特以曾與德布西合作之鋼琴家們為例，確認德布西、佛瑞、拉威爾等諸位法國作曲家，都將這種態度視為是「令人厭惡的詛咒」。¹²接受過德布西指導的鋼琴家瑪格麗特·隆恩 (Marguerite Long, 1874-1966)，曾解釋德布西的彈性速度：「彈性速度…在德布西之中就好比其在蕭邦裡一樣是個重要部分。但這精巧的彈性速度無論在蕭邦或德布西之中都並非易事，它是被限制在嚴謹精確之中，像是溪流被其河岸所侷限一般。彈性速度不代表時間或節拍的變樣，而是色調或情感的更轉。」¹³隆恩強調德布西堅持穩定速度，必要時以節拍器來輔助。¹⁴此外，曾參與德布西歌劇首演的提琴家皮耶赫·蒙寶(Pierre Monteux, 1875-1964)也回憶說：「他(德布西)要所有的東西都確實在拍子裡。」¹⁵

1913年德布西本人演奏《版畫》(*Estampes*)第二曲〈格拉納達的黃昏〉(*La Soirée dans Grenade*)的錄音中，可印證德布西的「彈性速度」時常具有理性持續的中心速度。¹⁶第23-26小節的彈性速度樂句【譜例3】，德布西的演奏都仍有十分穩定的中心大拍速度，速度上沒有顯著的推進或拉回；因此推測此處的「彈性速度」並非需在速度上作明顯變化，應較類似此

12 Roy Howat, "Debussy's piano music: sources and performance," in *Debussy Studies* (New York: Cambridge University Press, 1997), 79.

13 Marguerite Long, *At the Piano with Debussy* (Paris: René Julliard, 1960), 25.

14 同上註，23。

15 Roger Nichols, *Debussy Remembered*, 186.

16 德布西於1913年為M. Welte & Söhne公司紙捲鋼琴(piano roll)演奏錄製十四首作品樂曲。

曲開頭表情術語「在優美漫不經心的節奏中」(*dans un rythme nonchalament gracieux*)之意涵來詮釋。總歸，德布西的「彈性速度」無論是在整首樂曲或短暫樂句內的術語指示，均非突發情緒式的速度改變，其蘊藏之風格是順應前後音樂自然律動與銜接關係，在持續的中心速度下調整細微的擴張或縮減，呈現德布西音樂精緻的色調差異。

【譜例3】德布西：《版畫》，〈格拉納達的黃昏〉，第23-28小節

(仍保有中心速度)

譜例來源：Claude Debussy, *Estampes* (Paris: A. Durand & Fils, 1903), 10.

叁、鐘響般的柔亮觸鍵

德布西眾多譜面記號中，最獨特的是搭配圓滑線與重音的橫線(—)和圓點(·)觸鍵指示。二十世紀前的鋼琴作曲家使用加強持音(*tenuto*)的橫線(—)，只見於樂句中一或二個旋律強調音，但德布西卻經常標記橫線，甚至每小節都可見其蹤跡。德布西的橫線(—)並不侷限於傳統上長短力度的差異，除了聲部旋律引導之功能外，還需營造豐富的鐘響色彩，且常與其他重音記號(^或>)相搭配。德布西的學者好友路易·拉羅伊(Louis Laloy, 1874-1944)曾說明其中之奧秘：

這些音符通常伴隨著一條小橫線，這是一種到目前為止很少使用的記號。有些人認為它們必須把這些音符斷開，其他人認為要加重它們；然而，那記號所要求的是一種透明的音色聲響，能夠以一種明確但決不粗糙的觸擊來產生，音的延續是藉著踏瓣來達成，而手指則立刻離開琴鍵。¹⁷

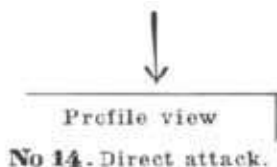
拉羅伊描述的「透明觸鍵音色」，德布西本人以及許多文獻中將之稱為「鐘聲般的音響」。這些模仿鐘聲的手法，除早期未出版一般稱為「被遺忘的」《映像》(1894)中的第三曲〈我們不再去森林的幾個面向〉(*Quelques aspects de Nous n'irons plus au bois*)，末樂句的單音旋律與五度雙音，此外亦有四五八度的平移和絃，如《版畫》首曲〈五重塔〉(*Pagodes*)的日本寺廟鐘聲、第一冊《前奏曲》著名的〈沉沒的教堂〉(*La Cathédrale engloutie*)、第二冊《前奏曲》第十首〈骨壺〉(*Canope*)，以及晚期《練習曲》中〈為四度〉(*Pour les Quartes*)的尾聲，

17 Louis Laloy, *Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky* (Ashgate: Aldershot, 1999), 108.

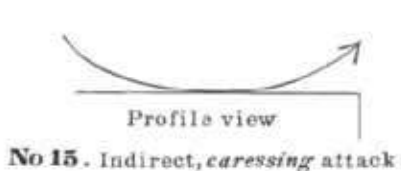
都遍佈著鐘聲音型的標記。然而，德布西的四五度長音不僅是聲響模仿，在整體作品的觸鍵音色上，都要有如鐘聲般溫柔的穿透力與共鳴。德布西認為鐘響般的音色必須以一種特別觸鍵方式來彈奏，他曾解釋：「它必須以一種特定的方式來觸擊琴鍵，否則音之間的共鳴振動將無法遠遠地在這空氣中被聽見。」¹⁸

由拉羅伊與莫里斯·杜梅斯尼(Maurice Dumesnil, 1886-1974)的文獻敘述，觀察到德布西所謂特定觸鍵方式與鐘響發聲原理十分相近，包括：(1) 放鬆的手與自然下墜力量 (2) 貼近琴鍵的斜向推力 (3) 指尖靈敏揉按後立即放鬆。德布西曾指導杜梅斯尼，如何將〈水之反光〉開頭五度長低音彈奏出鐘聲音色時說：「從手腕開始保持你的左手鬆弛垂放，然後讓手落下並用你的指尖彈奏這些音。」¹⁹因此，若以開頭左手五度低音與中間帶有持音記號的旋律聲部為例【譜例1】，音色需如遠方傳來的共鳴鐘聲，彈奏時手臂手肘的力量自然下放，將手掌往前推送至手指，藉由指尖揉按琴鍵後即刻放鬆，才能產生槌擊鐘響的柔亮音色。德布西十分重視指尖與琴鍵間如按摩式的觸鍵方式，杜梅斯尼稱之為「不直接」或「按撫式」觸鍵，並曾在著作中以施力線條說明抬高手指的直接垂直觸鍵【圖1(a)】，與在鍵盤上揉按間接觸鍵的差異【圖1(b)】。對此，德布西自己的描述是：「在敏銳的指尖裡彈奏。彈奏這些和絃如同琴鍵被你的指尖吸引過去，且像是被磁鐵吸附一樣地往你的手升上來。」²⁰

(a)抬指直接垂擊觸鍵



(b)下放間接揉按觸鍵



【圖1】杜梅斯尼的德布西鐘聲觸鍵圖示

圖片來源：Maurice Dumesnil, *How to Play and Teach Debussy* (1932), 13.

帶有鐘聲擊響的觸鍵指示(, • , ♯)，是演奏德布西鋼琴作品時最常被忽略的詮釋記號，且許多詮釋者仍將德布西此類新標示與一般傳統顫音或跳音思維相混淆。因此，現今演奏者不能再只以古典或浪漫時期，強調音時值與力度來演奏德布西的顫音記號，除應注意其跨小節旋律引導之功用，於觸鍵上更要展現德布西特有的柔亮鐘聲音色。

18 Roger Nichols, *Debussy Remembered*, 171.

19 同上註，160。

20 Maurice Dumesnil, *How to Play and Teach Debussy* (New York: Schroeder, 1932), 9.

肆、潤飾柔美泛音的雙踏瓣運用

德布西譜面上特有的「雙踏瓣」記號(*2 Ped.*)，傳達出作曲家對於制音器與柔音兩種踏瓣「視為一體」的運用方式，也顛覆了傳統對於制音器與柔音踏瓣，為兩個分別製造延音與弱音的踏瓣概念。這兩個踏瓣裝置當時雖已在鋼琴上使用了百年之久，但德布西似乎以一種獨創的方式來運用，來嘗試前所未有的特殊聲響色彩，許多文獻記載德布西演奏時，雙腳幾乎不離開制音器踏瓣與柔音踏瓣。當時樂評家雷奧·瓦拉(Léon Vallas, 1879-1956)曾言：「他藉由兩個踏瓣的合併使用而產生特定風格之音色效果。」²¹ 義大利鋼琴家阿佛烈多·加瑟拉(Alfredo Casella, 1883-1947)描述：「他完全以自己的方式使用踏瓣。總歸一句，他的彈奏與當今其他的作曲家或鋼琴家都不同。」²² 德布西曾指導杜梅斯尼彈奏《貝加馬斯克組曲》第三首〈月光〉(*Clair de lune*)，建議在開始彈奏前先將「兩個踏瓣」都踩下，為了讓「泛音列可以在觸擊的同時便立刻產生振動。」²³

德布西喜愛琴絃觸擊後產生之泛音列共鳴，從他1905年訂製的德國布呂德勒演奏鋼琴(Blüthner grand piano)可觀察出來。德布西家中自用的演奏鋼琴，加裝了當時布呂德勒的新設計，在演奏琴絃的上方另置一套琴絃，不碰觸琴槌只做泛音的產生，為著是豐富聲響的振動與音色。²⁴ 對德布西而言，泛音列本身就是一種和聲的呈現，如此的泛音共振美學，不僅成就長音與平移和絃的特徵，更彰顯德布西演奏時雙腳不離制音器與柔音踏瓣，為的是讓柔美泛音聲響不至中斷。在悠遠神秘的特殊樂句，德布西會刻意標示「任憑振動」的指示(*faites vibrer*或*laissez vibrer*)。例如第二集《映像》第二曲〈月下荒廟〉(*Et la lune descend sur le temple qui fut*)的尾奏【譜例4】，第一冊《前奏曲》第三首〈原野之風〉(*Le Vent dans la plaine*)，以及《練習曲》中〈為組合琶音〉的結尾末句，指示演奏者不僅只延長譜面上的單音，還要聆聽在空氣中持續與之共振的微弱泛音列和聲。此外，第一冊《前奏曲》第五首〈阿納卡普里山丘〉(*Les Collines d'Anacapri*)開頭樂句【譜例5】，則刻意強調B-F[#]、C[#]-G[#]以及E-B三個五度音程的共鳴和聲，好似真實地感受到悠遠鐘聲與其聲響振動，於廣闊山谷之間繚繞不絕於耳。

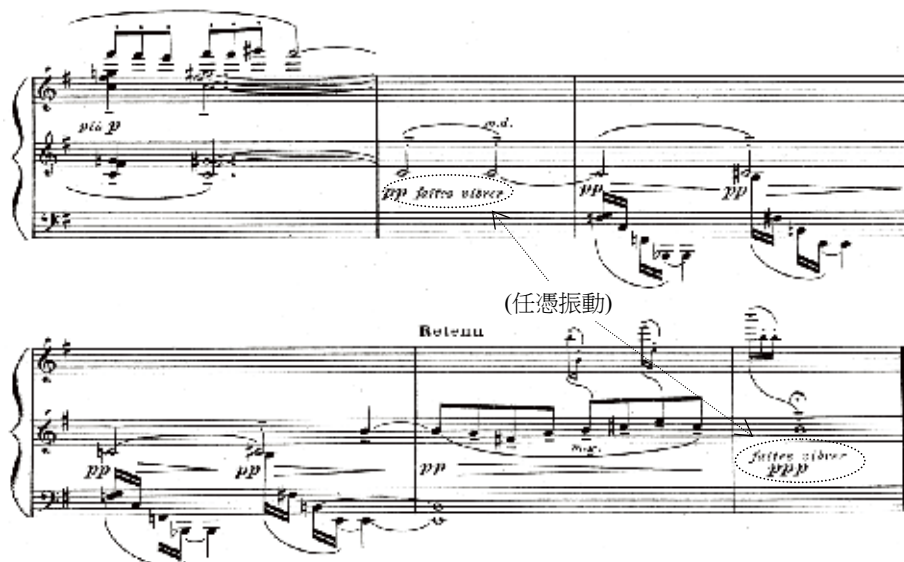
21 Léon Vallas, *Claude Debussy*, 108.

22 Roger Nichols, *Debussy Remembered*, 96.

23 同上註，159。

24 同上註，158。

【譜例4】德布西：《映像Ⅱ》，〈月下荒廟〉，第52-57小節



譜例來源：Claude Debussy, *Images: 2^e série* (Paris: A. Durand & Fils, 1908), 12.

【譜例5】德布西：《前奏曲Ⅰ》，〈阿納卡普里山丘〉，第1-4小節



譜例來源：Claude Debussy, *Préludes: 1^{er} livre* (Paris: Durand & C^{ie}, 1910), 16.

德布西特有的雙踏瓣記號，可追溯自1903年《版畫》首曲〈五重塔〉的開頭與五聲旋律樂句，並同時呈現踏瓣與主題緊密關係。然令人不解的是，文獻中記載德布西演奏時幾乎不離的「雙踏瓣」，為何只在少數作品中出現 2  的標記呢？推測應與德布西在《練習曲》作者序言中對於不標記指法的論點十分類似，單一套踏瓣不一定對每次演奏都適用，如德布西曾對杜梅斯尼解釋：「踏瓣是無法被標記下來的，因為那會隨著各個樂器與廳室場所而變化。」²⁵ 因此，為瞭解德布西如何在演奏中運用獨特的雙踏瓣技巧，以下分別以鋼琴的持續音、柔音與制音器踏瓣作進一步的探討。

25 Roger Nichols, *Debussy Remembered*, 162.

一、罕用的持續音踏瓣 (Sostenuto Pedal)

許多詮釋者為保持和聲聲響的乾淨度，選擇使用中間的持續音踏瓣，但如此便阻斷了琴絃泛音的持續振動，所以並非演奏德布西鋼琴音樂的理想方式。雖然現代鋼琴持續音踏瓣在1862年就已經發明，然而目前幾乎沒有關於德布西運用持續音踏瓣的文獻紀錄；也許是當時持續音踏瓣仍未廣泛被接納，但更重要是制音器與柔音兩個踏瓣對德布西而言缺一不可，是營造柔美泛音必備的共同體，因此德布西不須倚靠持續音踏瓣來表演兩隻腳在三個踏瓣上的特技。華爾特·季瑟金(Walter Gieseking, 1895-1956)是德布西遺孀艾瑪(Emma Debussy, 1862-1934)大力讚揚的鋼琴家，曾表示其演奏與作曲家如出一轍。²⁶ 季瑟金除常在大師班中教導不用持續音踏瓣，更認為持續音踏瓣無法營造出理想的德布西鋼琴音色。季瑟金曾以《為鋼琴的》(*Pour le piano*)首曲〈前奏曲〉(*Prélude*)第8小節開始的樂段為例【譜例6】，示範如何讓右手彈奏所有上方音，左手即可持續按住跨小節的A低長音，以避免使用持續音踏瓣。²⁷

【譜例6】德布西：《為鋼琴的》，〈前奏曲〉，第7-15小節

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Prélude' from the collection 'Pour le piano'. It covers measures 7 to 15. The score is written for piano and features two staves: the right hand (右手) and the left hand (左手). The right hand plays a complex melodic line with many accidentals, while the left hand plays a sustained bass line. A dashed line labeled 'Damper Ped-' indicates the use of the damper pedal. The score is in French, with the title 'Pour le piano' and the subtitle 'Prélude'.

譜例來源：Claude Debussy, *Pour le Piano* (Paris: E. Fromont, 1901), 1-2.

26 Cecilia Dunoyer, "Debussy and Early Debussystes at the Piano," in *Debussy in Performance* (New Haven, CT: Yale University Press, 1999), 115.

27 Dean Elder, "Gieseking's Pedaling in Debussy and Ravel," In *The Pianist's Guide to Pedaling* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), 274.

二、減低槌擊感的柔音踏瓣(Soft/Una Corda Pedal)

德布西不愛響亮的槌擊觸鍵，曾說：「我們必須忘記鋼琴是有琴槌的。」²⁸ 因此柔音踏瓣除呈現泛音的微弱振動以外，更是為著減緩琴槌的擊絃感，而非侷限於傳統上單指 pp 弱奏之力度意涵。如德布西在《兒童天地》(*Children's Corner*)第三首〈洋娃娃小夜曲〉(*Serenade for the Doll*)樂譜下方的註記說：「演奏者應全曲一直踏住柔音踏瓣，即便是在標示 f 的樂段。」²⁹

《練習曲》〈為八度〉(*Pour les Octaves*)第79-82小節強烈 ff 下的「雙踏瓣」(*les 2 Ped*)，則呈現德布西以柔音踏瓣嘗試特殊悶厚的強音與泛音聲響【譜例7】。此外，遠東素材作品如五重塔中的悠遠鐘聲與五聲旋律，柔音踏瓣挹注遙想國度的音色。但這些特殊柔亮音色樂段，是無法單以柔音踏瓣達成，必須同時搭配制音器踏瓣，融合琴絃泛音的振動共鳴，才能營造出專屬德布西鋼琴音樂獨特的幻想色彩。

【譜例7】德布西：《練習曲》，〈為八度〉，第76-84小節

The image shows a musical score for Claude Debussy's 'Etudes', specifically the piece 'Pour les Octaves'. The score is for measures 76-84. It is written for piano and features a 'Streptano' section. The dynamic marking 'ff' is prominent. A bracket on the right side of the score points to the 'ff' marking and the 'les 2 Ped' instruction, with the text '(使用柔音踏瓣的強力度樂句)' (Musical sentence using the soft pedal). The score also includes a '1er Mouvt' section.

譜例來源：Claude Debussy, *Etudes* (Paris: Durand & C^{ie}, 1916; Mineola: Dover, reprinted, 1992), 133.

28 Charles Timbrell, "Debussy in Performance," in *The Cambridge Companion to Debussy*, 262.

29 Claude Debussy, *Children's Corner* (Paris: A. Durand & Fils, 1908), 10.

三、持續泛音的制音器踏瓣(Damper/Forte Pedal)

德布西對於制音器踏瓣的使用方式，也是異於當時傳統的踏瓣概念。制音器踏瓣對他而言，最重要的不僅加強力度或是延續音之時值，更是讓琴絃持續保持泛音共鳴振動進而潤飾聲響色彩。但許多演奏者誤以為德布西的泛音聲響，只是簡單地將制音踏瓣踩住不放，因而產生不悅耳之渾濁聲響，如此觀念與德布西運用踏瓣的方式是十分背離，如杜梅斯尼對於德布西踏瓣教導的一段陳述：

他也給了我一堂極棒的課，是關於在快速音樂句的踏瓣方式。我發覺現今有許多的詮釋者，被出名且常跟德布西鋼琴音樂聯想在一起的渾糊聲響所誤導。他要踏瓣運用在長的和聲鳴響上，且沒有間斷與混雜。有時他允許在和聲之間的細碎踏瓣，如同我們在練習五隻手指C-D-E-F-G的圓滑時，前一個手指在下一個彈奏後即刻抬起。無論如何，渾糊聲響只用於特殊的效果，而且是極度嚴謹地。³⁰

上述文字說明德布西制音器踏瓣技巧的兩個重點：(1)和聲功能的深長踏瓣 (2)長和聲踏瓣內的碎踏瓣。首先，以《版畫》的〈五重塔〉為例，德布西的「雙踏瓣」記號(2 )從第10小節開始，一直延續至第14小節【譜例8】才結束；若觀察音型與踏瓣間的關係，發現踏瓣長度與長低音相符，上方兩聲部均為五聲音階組成的「旋律和聲」。如此與季瑟金的德布西踏瓣理論相符，認為德布西的低音與和聲常是指引踏瓣的指標，上方持續的五聲旋律並非只是傳統概念中「單旋律」，應視為相同音型構成的整體和聲，也就是「旋律和聲」。德布西在遠東爪哇甘美朗音樂與巴赫複音線條中，感受到旋律音型即可呈現和聲色彩變化，認為遠古複音聲部相互纏繞交疊時，即產生如阿拉貝斯克花紋的「旋律和聲」。³¹ 因此，除踏瓣與長低音相符的概念外，許多相同音型組成之旋律和聲樂句，也應在同一制音踏瓣下來詮釋，如同季瑟金指導第一冊《前奏曲》第二曲〈面紗〉(Voiles)時說：「一直踩到那五聲音階的和聲，這裡全都是同一個全音階和聲」。³²

30 Roger Nichols, *Debussy Remembered*, 160.

31 Claude Debussy, *Debussy on Music* (New York: Knopf, 1977), 27.

32 Dean Elder, "Gieseking's Pedaling in Debussy and Ravel," 231-233.

【譜例8】德布西：《版畫》，〈五重塔〉，第10-15小節

（踏瓣與五聲旋律、長低音間之關係）

譜例來源：Claude Debussy, *Estampes* (Paris: A. Durand & Flis, 1903), 1-2.

德布西重視「旋律和聲」所產生的整體音響，所以即便是快速音階或琶音，也都應該使用制音器踏瓣讓琴絃保持泛音振動，快速音群對德布西來說不再是訓練乾淨觸鍵的「手指運動」，而是整體和聲與泛音色彩。杜梅斯尼曾說明：

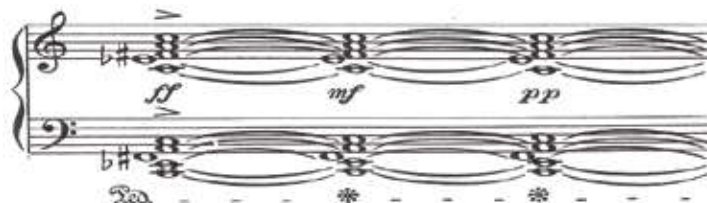
所有快速音群與琶音片段必須總是從「聲響」與「和聲」，以及「振動」的觀點來看待，絕非手指迅速的展現。因此彈奏這些片段時，必須經常使用制音器踏瓣，它們不能以「乾淨且清脆」的潮流來演奏，而是沉浸在所謂的「音色波濤」中。³³

因此，常動風格如《兒童天地》首曲〈帕納遜之梯博士〉(*Docteur Gradus ad Parnassum*)、《前奏曲》第二冊終曲〈煙火〉(*Feux d'artifice*)或是《練習曲》中的〈為八隻手指〉(*Pour les huit doigts*)等樂曲，其旋律和聲是由快速音階起伏所組成的整體聲響，因此整首樂曲都應經常搭配制音器踏瓣。以德布西的聲響美學來說，這些如波浪流動的快速音應該在琴絃自然泛音共鳴裡展現，而非傳統乾淨的顆粒觸鍵，至於如何避免快速音群在踏瓣中產生混濁的聲響，依據杜梅斯尼的觀察與建議，便是在較深長的和聲踏瓣中運用淺換踏瓣技巧。杜梅斯尼建議在一個長和絃踏瓣中練習數次足部的輕微震動【譜例9】，於相同和聲內有細微和絃色彩變化時使用，可以清除前方殘留的聲響，但不至於消滅所有琴絃震動以保持整體的和聲音響。³⁴

33 Maurice Dumesnil, *How to Play and Teach Debussy*, 12.

34 同上註。

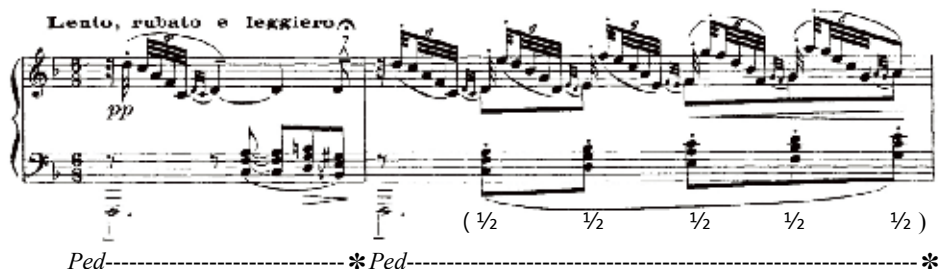
【譜例9】杜梅斯尼長和絃踏瓣練習



譜例來源 Maurice Dumesnil, *How to Play and Teach Debussy* (1932), 12.

淺換踏瓣技巧，於一些研究中又稱為半踏瓣(half pedal)，適合運用於德布西眾多的長低音樂句，以《練習曲》中〈為裝飾音〉開頭樂句為例，在同一長低音踏瓣裡，可以隨著上方八分音符的和絃平移進行淺換式踏瓣踩放【譜例10】。

【譜例10】德布西：《練習曲》，〈為裝飾音〉，第1-2小節



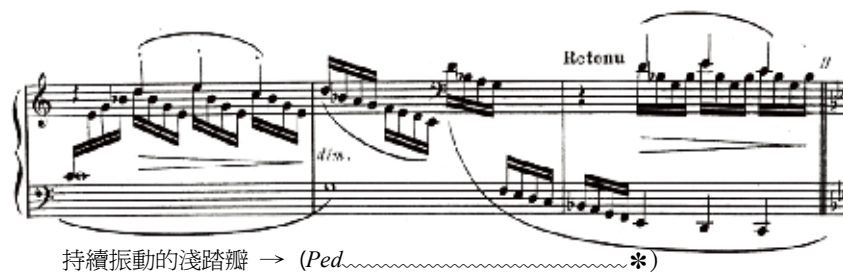
譜例來源：Claude Debussy, *Etudes* (Paris: Durand & Co, 1916; Mineola: Dover, reprinted, 1992), 146.

相較於杜梅斯尼隨和聲細節改變的淺換踏瓣，季瑟金還使用另一種持續振動的碎踏瓣，用於彈奏同音型組成的「旋律和聲」樂句。一場於德國薩爾布呂肯(Saarbrücken)舉行的鋼琴大師班中，季瑟金建議演奏者將《快樂島》(*L'isle joyeuse*)第166-185小節，充滿重複低音與音階的片段均保持在同一個長踏瓣裡，在示範演奏時學者汀·艾爾德(Dean Elder)觀察到季瑟金的「同一個踏瓣」伴隨著持續性且不規律的細微振動。³⁵ 此外，季瑟金也曾在指導《兒童天地》首曲 帕納遜之梯博士 中，第31-32小節的快速下行音階時，建議演奏者深踩一個長踏瓣後使用持續較淺的振動踏瓣【譜例11】。³⁶

35 Dean Elder, "Gieseking's Pedaling in Debussy and Ravel," 232.

36 同上註，266。

【譜例11】德布西：《兒童天地》，〈帕納遜之梯博士〉，第30-32小節



譜例來源：Claude Debussy, *Children's Corner* (Paris: A. Durand & Fils, 1908), 3.

綜合杜梅斯尼與季瑟金的制音器踏瓣運用，可總歸德布西的踏瓣技巧具有以下三個特點：(1)長低音或長和絃出現時先深踩踏瓣，當長音時值之其餘聲部出現和絃音型變化時，可適當地運用淺換式的半踏瓣，如此使相同和聲色彩在同一深長踏瓣之下，其間淺換半踏瓣又能分辨出細微的聲部色調變化。(2)特定音程或音階組成的旋律樂句，對德布西而言等同於和聲的呈現，也適合深長與淺換踏瓣的融合運用。(3)快速常動音型也需保持琴絃泛音共鳴，因此制音器踏瓣的使用以持續振動式的淺踏瓣為佳，使聲響不乾燥且無混濁之慮。總歸，德布西運用制音踏瓣之目的，是為聆聽旋律和聲與其泛音共鳴交織而成的聲響色彩。

結語

德布西的鋼琴演奏誠如其創作理念，源自對古典與浪漫時期德奧音樂的反動，而多變的即興風格與異國素材，奠定二十世紀初法國獨樹一格的鋼琴色彩。即興風格呈現在和聲、速度、表情與音型的逐樂句發展變化，試圖打破古典時期尊崇明確曲式和聲架構的思維，重新賦予鋼琴音樂更流暢彈性的詮釋。然而，詮釋譜面上豐富的指示，絕非如浪漫時期演奏家個人激情表現，應要自然地引領聽者進入想像之世外桃源，如同德布西曾讚揚吉普賽小提琴家拉帝克斯(Radics)的演奏使人「忘卻週遭的世界…你聞到森林的氣味，聽見潺潺溪流聲。」³⁷ 泛音共鳴是德布西音樂中神祕異國的基礎聲響，在鋼琴聲響上的呈現，並非只是單純音符時值的延續，應聆聽空氣中與之共鳴的細微泛音，且必須將制音器與柔音兩種踏瓣視為一體的共同運用，才能呈現持續不間斷的整體泛音色彩，也因此成就德布西獨特「雙踏瓣」標記的美學精神。無論鐘聲般的柔亮觸鍵，或是德布西雙腳不離的「雙踏瓣」技巧，均反映出有別於傳統德奧派重視手指乾淨觸鍵的聲響美學。藉由本文對德布西彈奏文獻記錄的研究歸納，期使詮釋者深入明瞭作曲家理想的演奏風格，不再與傳統德奧鋼琴彈奏特色相混淆或漫天式的個人臆測，而是能傳達德布西原創理念的「忠實詮釋者」。³⁸

37 Claude Debussy, *Debussy's Letters*, 232. 德布西於1910年12月在布達佩斯欣賞匈牙利提琴家拉帝克斯演出後，於致高德的信中有感而發。

38 德布西曾說「忠實的詮釋者是我所要的」。Marguerite Long, *At the Piano with Debussy*, 13.

參考文獻

外文書目

- Banowetz, Joseph. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Briscoe, James R., ed. *Debussy in Performance*. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
- Debussy, Claude. *Debussy Letters*. Edited by François Lesure and Roger Nichols. Translated by Roger Nichols. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987.
- , *Debussy on Music: The Critical Writings of the Great French Composer*. Collected and introduced by François Lesure. Translated and edited by Richard Langham Smith. New York: Knopf, 1977.
- Dietschy, Marcel. *A Portrait of Claude Debussy*. Edited and translated from the French *La Passion de Claude Debussy* by William Ashbrook and Margaret G. Cobb. New York: Oxford University Press, 1990.
- Dunoyer, Cecilia. "Debussy and Early Debussystes at the Piano," in *Debussy in Performance*. Edited by James R. Briscoe. New Haven, CT: Yale University Press, 1999.
- Dumesnil, Maurice. *How to Play and Teach Debussy*. New York: Schroeder & Gunther Inc., 1932.
- Elder, Dean. "Gieseeking's Pedaling in Debussy and Ravel." In *The Pianist's Guide to Pedaling*. ed. Joseph Banowetz, 230-87. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Gatti, Guide M. "The Piano Works of Claude Debussy." *The Musical Quarterly* 7, no. 3 (July 1921): 418-460.
- Gordon, Stewart. *A History of Keyboard Literature*. New York: Schirmer Books, 1996.
- Helfffer, Claude. "Foreword: Chronology." In *Claude Debussy: Études: Livres I et II*. Paris: Durand-Costallat, 1991.
- Howat, Roy. "Debussy's Piano Music: Sources and Performance." In *Debussy Studies*. Edited by Richard Langham Smith. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Kirby, F. E. *Music for Piano: A Short History*. Pompton Plains, N. J.: Amadeus Press, 1995.
- Laloy, Louis *Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky*. Edited and translated by Deborah Priest. Ashgate: Aldershot, 1999.
- Lesure, François. *Claude Debussy: Biographie critique*. Paris: Klincksieck, 1994.
- , "Debussy, Claude." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. New York: Macmillan, 2001.
- Liebich, Louise "An Englishwoman's Memories of Debussy." *The Musical Times* 59, no. 904 (June 1918): 250.
- Lockspeiser, Edward. *Debussy: His Life and Mind*. London: Cambridge Press, 1978.

- Long, Marguerite. *At the Piano with Debussy*. Translated by Olive Senior-Ellis. London: J. M. Dent, 1972. First published as *Au piano avec Debussy*. Paris: René Julliard, 1960.
- Nichols, Roger. *Debussy Remembered*. London: Faber, 1998.
- . *The Life of Debussy*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- Parks, Richard Samuel. *The Music of Claude Debussy*. New Haven, CT: Yale University Press, 1989.
- Raad, Virginia. *The Piano Sonority of Claude Debussy*. Lewiston : E. Mellon Press, 1993.
- Roberts, Paul. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland, O.R.: Amadeus Press, 1996.
- Schmitz, Elie Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York: Dover Publications, 1966, c1950.
- Smith, Richard Langham, ed. *Debussy Studies*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Timbrell, Charles. "Debussy in Performance." In *The Cambridge Companion to Debussy*. Edited by Simon Trezise. New York.: Cambridge University Press, 2003.
- Trezise, Simon ed. *The Cambridge Companion to Debussy*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Vallas, Léon. *Claude Debussy: His Life and Works*. Translated from the French by Maire and Grace O'Brien. New York: Dover Publications, 1973.

網路資料

- Biography. Centre de documentation Claude Debussy.
<http://www.debussy.fr/encd/centre/centre.php> (accessed October 3, 2012)
- Complete Works of Claude Debussy. Durand-Salabert-Eschig Editions. <http://www.durand-salabert-eschig.com/english/debussy> (accessed October 10, 2012)

樂譜

- Debussy, Claude. *Children's Corner*. Paris: A. Durand & Fils, 1908.
- . *Estampes*. Roy Howat ed. Paris: A. Durand & Fils, 1903.
- . *Études: Livres I et II*. Claude Helffer ed. Paris: Durand-Costallat, 1991.
- . *Etudes, Children's Corner, Images Book II*. Paris: Durand & Cie, 1916. (Mineola, N.Y.: Dover Publications, reprinted, 1992.)
- . *Images: 1^{er} série*. Paris: A. Durand & Fils, 1905.
- . *Images: 2^e série*. Paris: A. Durand & Fils, 1908.
- . *Images (1894)*. Roy Howat ed. Paris: Durand, 2009.
- . *Pour le Piano*. Paris: E. Fromont, 1901.
- . *Préludes: 1^{er} livres*. Paris: Durand & Cie, 1910.

有聲資料

Debussy, Claude. *Claude Debussy: The Composer as Pianist*. Performed by Claude Debussy and recorded in 1913. Compact disc, Pierian Recording Society B000051C03, 2000.

-----, *The Complete Works for Piano*. Performed by Walter Gieseking. Compact disc, EMI 565855, 1995.

對於Timothy Rice〈民族音樂學：徵詢新方向〉一文所做的回應*

李明晏

美國肯特州立大學民族音樂學博士候選人

摘要

Rice在文章中提出：民族音樂學學者在處理「音樂與認同」這個議題時，需要一些嶄新的方向，而此方向應該著重於社會生活與社會分析來討論。Rice也指出，民族音樂學學者在討論「認同」這個議題時，並沒有恰當解釋何謂「認同」，僅經常性地使用「認同」這個名詞。因此Rice認為，如果「音樂與認同」是一個在民族音樂學科內，非常普遍的討論主題，民族音樂學學者應該在討論的過程中，更清楚表明民族音樂學學科的本質 (Rice, 2010: 319)。

在本篇文章，筆者將對於Rice的提問給予回應，並探討「認同」這個議題在心理學及社會學上的本質，將之運用到民族音樂學的領域。最後，筆者將對「音樂與認同」提出一個可能性的研究模式，來回應Rice的問題。

關鍵字：音樂與認同、民族音樂學學科本質、跨領域

* 僅此感謝Dr. Kazadi wa Mukuna, Benjamin Marquis, Praphai Boonsermsuwong, Divine Kwasi Gbagbo以及兩位匿名審查委員給予此文諸多寶貴的修訂建議。

Response to Timothy Rice's "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach" *

LEE Ming-Yen

Ph.D Candidate of Ethnomusicology, Kent State Univerdity, Ohio

Abstract

This paper is a response to Timothy Rice's paper "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach" published in the journal of *Ethnomusicology* 54(2) (Spring/Summer 2010). In this paper, Timothy Rice proposed that a new way needed to be found regarding how the theme of music and identity should be treated by ethnomusicologists with the goal of revealing its essence as a category of social life and of social analysis. He stated: "If it is such a common theme, then I suppose that an analysis of ethnomusicologists' treatment of it should tell us something important about the nature of ethnomusicology as a discipline" (Rice 2010: 319). Rice stated that ethnomusicologists write about identity and its importance without properly explaining what identity is. Through this response I hope to: 1. Respond to Rice's claims and condemnations 2. Examine the term identity and its relationships to related disciplines 3. Propose a possible approach to topic of identity within ethnomusicology.

I will first look at the approach Rice took to formulating his ideas. An analysis of his survey may provide more information as to the veracity of his conclusions. Then I will look more closely at the topic of identity and its treatment within disciplines relevant to the topic. Once there is a clearer picture of the standard discourse surrounding the topic of identity, I will look where ethnomusicology's place in the discourse might be. Hopefully through this systematic analysis of the issue, some light can be shed on the current state of ethnomusicology as it relates to discussions on the topic of identity, and ways in which ethnomusicologists might make themselves more relevant to that conversation in the future.

Keywords: Music and Identity, The Nature of Ethnomusicology, Inter-discipline

Introduction

* Special thanks to Dr. Kazadi wa Mukuna, Benjamin Marquis, Praphai Boonsermsuwong, Divine Kwasi Gbagbo, and the anonymous editors for their invaluable comments and suggestions regarding this article.

In the journal of *Ethnomusicology* 54(2) (Spring/Summer 2010) Timothy Rice puts out a call for responses with his “Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach.” Seven scholars responded to this call and crafted responses. This article is a response to this calling.

In his paper, Timothy Rice proposes that a new way needs to be found regarding how the theme of music and identity should be treated by ethnomusicologists with the goal of revealing its essence as a category of social life and of social analysis. He states: “If it is such a common theme, then I suppose that an analysis of ethnomusicologists’ treatment of it should tell us something important about the nature of ethnomusicology as a discipline” (Rice 2010: 319). Rice states that ethnomusicologists write about identity and its importance without properly explaining what identity is. Rice believes that they do not take a serious enough approach to the topic, resulting in “a lost opportunity for us to build some intellectual sophistication and explanatory power into our discipline” (Rice 2010: 324). From Rice’s statement he believes that, at least for the years he surveyed, there is no developing corpus of centralized theory. He believes this to be due to a lack of research links to disciplines outside of ethnomusicology and a lack of constructive dialogue within the discipline of ethnomusicology.

Therefore, in this paper, I hope to respond to some of Rice’s concerns in the following format:

1. Respond to Rice’s claims and condemnations
2. Examine the term *identity* and its relationships to related disciplines
3. Propose a possible approach to topic of identity within ethnomusicology

I will first look at the approach Rice took to formulating his ideas. An analysis of his survey may provide more information as to the veracity of his conclusions. Then I will look more closely at the topic of identity and its treatment within disciplines relevant to the topic. Once there is a clearer picture of the standard discourse surrounding the topic of identity, I will look where ethnomusicology’s place in the discourse might be. Hopefully through this systematic analysis of the issue, some light can be shed on the current state of ethnomusicology as it relates to discussions on the topic of identity, and ways in which ethnomusicologists might make themselves more relevant to that conversation in the future.

Analysis of Rice’s Approach to the Survey

In any field, it is good to have critics who challenge standards and practices. This helps to keep methodologies developing. Timothy Rice has long been an important scholar in the development of the field of ethnomusicology, starting in 1987 when he very famously updated Alan Merriam’s “Sound,

Behavior and Conceptualization” model, which had stood since 1964.¹ In 2010, Rice proposed that the field of ethnomusicology had systemic problems with its treatment of the topic of identity. He stated that ethnomusicologists do not spend enough effort linking their theories to the theories of other ethnomusicologists, or to related disciplines outside of the field of ethnomusicology. He stated that this may not only be a problem specific to the topic of music and identity, but that it may extend through all of ethnomusicology. Here Rice also considers another popular topic in ethnomusicology, gender and sexuality:

What has not seemed to happen is that ethnomusicology has not developed its own, disciplinary-specific theory of gender and sexuality that can work for all of the different cultures in which we live and work. Could it be that even this very productive theme has suffered the same fate as music-and-identity studies? If so, could it be that this problem is a general one for our field and not one specific to the theme of music and identity. (Rice 2010: 323)

This proposal sounds desperate and frustrated, but he seems right that ethnomusicologist should attempt to have a more holistic perspective and to connect their work more firmly with outside fields important to the topics they address. Otherwise, our research results would eventually suffer from similar problems to those suffered during the comparative period, i.e. the period of the “armchair researchers”.

Before proceeding, though, it seems important to address the inherent weaknesses in the methodologies Rice employed to come to his conclusions because it calls into question the actual severity of issues he brings up. He stated: “I based this conclusion on a survey of all the articles in Ethnomusicology with the word ‘identity’ or ‘identities’ in the title published in the twenty-five-year period between 1982 and 2006” (Rice 2010: 320).

The first problem is with his choosing to use only articles with ‘identity’ in the title. This represents an incomplete sampling of the relevant literature because an article or book does not necessarily have to have the word “identity” in the title to address issues related to identity. As Sugarman pointed out:

... it excludes titles containing various alternative words and phrases through which ethnomusicologists consider issues of “identity”: not only references to “self” or “subjectivity,” but also references to aspects of social identification such as gender, ethnicity, class, caste, race, religion, nation, and diaspora. If an evaluation of the topic were to include all of these types of publications, what would the situation look like? (Sugarman

1 Timothy Rice, “Toward the Remodeling of Ethnomusicology,” *Ethnomusicology* 31 (1987): 469-488.

2010: 341)

Ethnicity, Identity and Music, published in 1994, also shows the validity of this point. It was composed of a collected corpus of research papers representing various authors' research on music and identity and, in that collection, only half of the paper titles use the word 'identity'.² Moreover, many articles and books with 'ethnicity' in their title also deal with issues of identity; for instance, *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America* published in 1994.³ Could Rice have made a more complete sampling by also reviewing other important publications, such as *Ethnomusicology Forum*, *The World of Music*, *Asian Music* and so on? Would it have been useful for him to also look at broader published works such as books relevant to the topic? As Agawu responded:

...there's much to read besides what is published in *Ethnomusicology* on the subject... Again, this makes sense from the point of view of consolidating work in a certain area of scholarship, but there may well be some for whom a more invigorating theoretical dialogue in this post-disciplinary age is paradoxically not with other ethnomusicologists but with philosophers, literary, critics, cognitive scientists, postcolonial theorists, or even music theorists, all of whom have pertinent things to teach us about music and identity. (Agawu 2010: 327-8)

Second, he only surveyed the articles between 1982 and 2006, however, this paper was published in 2010, so there are 4 years unaccounted for. These missing years would best represent the current state of the discipline.

The last problem relates to Rice's statement: "... there is almost no theoretical discussion in our article-length musical ethnographies on the theme of music and identity" (Rice 2010: 320). This point seems to be the most arguable among responders such as Kofi Agawu, Ellen Koskoff, Suzel Ana Reily, and Jane C. Sugarman. As Agawu pointed out: "On the face of it, Rice's 'new approach' is concerned less with enhancing debates about ethnographic specifics than with promoting the development of a synthesized theory" (Agawu 2010: 327). This concern is also expressed by Ellen Koskoff:

...my feeling is that we should be spending our time honoring the differentness and integrity of the smaller gems of our ethnomusicological inquiries, while at the same time searching for the most appropriate and useful levels of discourse in which to use theories/settings that perhaps work for more than one gem at a time, but that can be discarded or

2 Martin Stokes, *Ethnicity, Identity and Music* (Berg Publishers, 1994).

3 Gerard H Behague, *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America* (Miami: University of Miami North-South Center, 1994).

reformed at will. (Koskoff 2010: 332)

Rice feels there needs to be more uniformity of discussion, though, and suggests the route to get there: “If we want to build a thematic brick, and thereby build our discipline, in the domain of music and identity, where would we look for our theoretical moisture? It can come from at least three sources: (1) from the general theories or paradigms we read from outside the discipline...” (Rice 2010: 321). However, Reily seems to think the problem may be with the nature of academia. She said: “It seems to me that Tim’s concerns might best be seen in relation to the insularity of current academic practices. Our publications, particularly our journal articles, tend to be presented as coherent, self-contained (disciplined) entities, rather than as contributions to wider dialogues” (Reily 2010: 332). Additionally, Sugarman pointed out the danger of using relative theory improperly: “In the absence of thoughtful and nuanced engagement with such paradigms, our work can seem out-of-step to colleagues in other field” (Sugarman 2010: 343).

The non-systematic survey Rice conducted casts doubt on the severity of the situation, as well as the problem he is critiquing. The potential for his claims to be overblown, though, does not cast enough doubt on this issue for it to be disregarded as false. Even though we may not know how severe and systemic this problem might be, we can certainly proceed under the assumption that the problem exists. In later paragraphs, I will try to respond the problems proposed by Rice and offer some specific suggestions as to how ethnomusicologists might follow his recommendations.

What is Identity?

Rice’s paper presents identity to be the most popular topic to be addressed by the ethnomusicologists in recent years: “the relationship between music and identity is one of the most common themes around which ethnomusicologists organize their work. At the 2005 annual meeting of the Society for Ethnomusicology, for instance, this theme seemed to underline the largest number of presentations...” (Rice 2010: 319). But while everyone is addressing this topic, no one is giving a good definition as to what identity is. What exactly is identity, then?

As defined in the Merriam-Webster dictionary, Identity has two main meanings: 1: who someone is, the name of a person 2 : the qualities, beliefs, etc., that make a particular person or group different from others.⁴ The second definition is the one we are more concerned with in this discussion. So, who you are and how you differ from others are the main definitions of identity representing the common understanding people have of the word. Though there are some succinct definitions of

⁴ "identity" Merriam-Webster Dictionary. Merriam-Webster, Incorporated. Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, Eleventh Edition. Kent State University. 2 November 2011 <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/identity>>

identity that certain scholars agree with, Deaux pointed out the complicated character of identity itself: "...it is not possible to give a single, simple definition of identity"(Kazdin 2000: 222). The dictionary definition only pointed out identity as a way of differentiating ones-self from others. The Encyclopedia of Psychology lists three major functions of identity, though: Continuity, Differentiation, and Categorization. Continuity deals with how an individual sees them-selves as remaining the same through time. Differentiation deals with how an individual distinguishes themselves from others that are not from the same in-group. Categorization deals with how an individual or society decides who belongs to which in-groups (Kazdin 2000: 222).

Structural Differences in the Approach to the Topic of Identity

Now, it is reasonable to move away from the common understanding into academic fields to which identity is a key topic. The first question is, which fields are they? And once they are identified, how do they treat the topic of identity in their field? What issues are they concerned with? Focusing on the social sciences, we find that the fields of psychology, philosophy, sociology, anthropology and many others discuss the theme of identity. However, according to the dictionary of sociology "Discussions of identity take two major forms—psychodynamic and sociological"⁵ So, psychology and sociology seem to be the two main fields that address the theme of identity, for its own merit.

Sociology and Psychology

Fundamentally, the goals of these two fields are quite different,

In their attempts to understand human identity, psychologists and sociologists have taken predictably different approaches, from principally intrapsychic and macro-social viewpoints, respectively. While these approaches have yielded some unique empirical and theoretical advances, we argue that they have also identified similar processes, but with different terminologies. (Côté 2002: 571)

Psychology and sociology are bound in many ways. Psychology studies individuals. They are interested in the mind as it relates to human behavior, hence, they are interested in society in how it affects the individual mind. Sociology, on the other hand, studies societies as systems. Sociology's interest in the individual relates to how the individual fits into the whole of society. Psychology and

5 "identity" *A Dictionary of Sociology*. John Scott and Gordon Marshall. Oxford University Press 2009. *Oxford Reference Online*. Oxford University Press. Kent State University. 2 November 2011 <<http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t88.e1061>>

sociology are bound in this way through their interest in human behavior. This makes the individual the focus of study for both psychology and sociology. This behavior is studied by psychologists so that they may draw inferences on the workings of the human mind. This behavior is studied by sociologists so that they may draw inferences about the working of social groups. So, between sociology and psychology, there is a common interaction model with inference flowing in opposite directions. How, though, does this relate to the topic of identity?

Sociology and Psychology – Focus on Identity

In psychology, Erik Erikson was the first person to start using the term identity. He proposed that, “Identity is an internal process by which one defines and integrates various aspects of the self” (Kazdin 2000: 222). In sociology, on the other hand, “models of identity are more focused on the place that an individual holds in the structure of the society - the groups to which he or she belongs and the roles that he or she plays in the system” (Kazdin 2000: 222).

Though psychology and sociology tend to influence each other regarding the study of identity, their final goals are still different. More specifically, psychology’s goal is the understanding of individual identity. Psychologists approach this by attempting to both establish general principles and research specific cases. Many see the goal of psychology as being a general benefit to society, while sociology’s goal is to establish research that may be directly applied to social and welfare policy. This opinion represents a focus on the direct potential use of psychology’s and sociology’s theories. Others from inside and outside these fields, though value the purely academic nature of the theory as having more potential than its immediate and utilitarian uses. Whether you see psychology and sociology as being very different or very similar, as a tool for the improvement of culture or a conduit for greater academic understanding, their influences on one another and similarities to one another bring them face to face one the elements that relate to the study of identity. So, it seems relatively clear how psychology and sociology relate to one another in their attempt to define and discuss identity. How, though, do they conduct their research on identity?

People are born with a natural inclination to define their own identity. They seek to understand in what ways they are similar to others as well as what ways they differ. Scholars attempt to record, define and, (most importantly) categorize these similarities and differences. Scholars also attempt to understand and define the processes through which people conduct these searches for identity. The search to understand identity as a human phenomenon manifests itself as an attempt to define in what ways a person can ‘have’ identity and by what ways a person can ‘find’ identity. By defining these parts of identity, scholars have found that there is always a medium through which people create, maintain, and differentiate identity. These mediums frequently manifest themselves as standard

elements of human life, such as; ritual, music, language, custom, occupation, etc.

Combining the approaches of psychology and sociology helps to solve the problem pointed out by Côté, who stated that:

Criticisms of the identity status approach include its narrowness and lack of attention to broader social-contextual factors affecting identity development. Its referents, exploration and commitment, are primarily intrapsychic process and, theoretically speaking, are not necessarily connected to the social circumstances in which the identity is formed. What has been called for in the social psychological literature is the integration of more contextually oriented elements into the psychological study of identity, to bring neo-Eriksonian identity theory closer to the multidimensionality and scope that Erikson envisioned. (Côté 2002: 572)

There seems, then, to be an opportunity for disciplines closely related to the different ‘contexts’ by which identity can be defined to contribute meaningful information and theory to the understanding of identity.

Ethnomusicology versus Psychology and Sociology

After looking at the two fields most directly concerned with issues of identity, we should now look at how ethnomusicology relates to their goals and practices. We have seen that the goal of psychology is the understanding of the inner-workings of the human mind. As such, all theories and practices should promote this goal. A similar statement can be made of sociology. It is the goal of sociology to better understand the workings and implications of human society and, as such, all of their theories and practices must promote this goal. What then, is the goal of ethnomusicology? The goal of ethnomusicology should be the further understanding of music, in all of its aspects. All of its theories and goals should, then, promote the understanding of music. This is significant in this discussion. The inherent differences in goals between ethnomusicology, psychology, and sociology mean that, though these fields may all have an interest in the study of identity, they all must have differences in the form this study takes. As with psychology and sociology, many people believe the study of ethnomusicology can benefit humans on a personal and a social level. This feeling, though, should not be confused for a research goal. The research goal should remain fixed squarely on the understanding of music, no matter what path is taken to achieve that understanding. This means that there is a certain point at which ethnomusicology should part ways with sociology and psychology, because, unlike the latter two, ethnomusicology should not have the understanding of the human mind or human culture as the primary goal of their theses. If there is such a large and fundamental

difference between these fields, how can they come together to benefit one another in discussions of identity?

We previously identified one of the goals of psychology and sociology as it relates to questions of identity as being a search to identify and define the mediums that frequently manifest themselves as standard elements of human life. If sociology deals with an individual's stay within a social structure, then music must be considered one of the elements in that structure. What, then, is sociology's interest in music? William G. Roy and Timothy Dowd discussed this topic, saying,

We delve into this important literature and grapple with the social and cultural foundations of music. We do so in three broad sections, considering (1) the productions of music (2) content of music, and (3) the reception and uses of music. Along the way, we address a number of important questions, which include the following: How did we come to have the current system of music, with its particular notes and forms of composition? Why does music sound so similar? What types of environments foster innovative music and musical diversity? Why are some types of music deemed as 'high culture' while other types are classified as 'popular culture?' How do issues of race, gender, and class shape the production and consumption of music? How do people use music in their everyday lives? (Roy 2010: 183)

From this, we can see that sociologists have many common interests with ethnomusicologists. Ethnomusicology, then, stands poised to provide valuable input to the broader conversation of identity, for there is no field better equipped to provide these types of insights. This leads inevitably to the question at the heart of this discussion: Is ethnomusicology prepared to contribute to the broader discussion of music and identity?

Reforming Ethnomusicology

Rice proposed that we should change the practices of ethnomusicology to 1. Hold scholars to a higher standard of citation and inner-ethnomusicological reference, and 2. Hold scholars to a higher standard of research in and knowledge of outside scholarship related to discussions within ethnomusicology (Rice 2010: 321). These are both valid points and I will simply say that he is correct on both of them. Utilizing and continuing the discussions of identity that have been undertaken by other ethnomusicologists is something that needs to happen. This is just one piece of the answer, though.

As Rice proposed, there definitely seems to be a lack of organization within the field of ethnomusicology in its subjects and categories. Let us take a closer look at the subjects and categories

he listed in his article; his “second axis” of ethnomusicology. The (now) 92 topics listed on the SEM website represent many overlaps. The list seems to consist of all of the research focuses of all of the members of SEM, as defined by each individual member. If there has been any attempt to paint these topics in a more organized framework, it was cursory. For example the list includes the topics Musicology, Historical Musicology and Historical Studies. Why have these not been formally related to one another? It would be useful for there to be a more organized and hierarchical listing of subjects and categories within the discipline. These are broader topics of reform, though, and I will limit my discussion to this reform as it relates to the topic of identity.

There are a number of questions that need to be asked and answered to move this discussion forward. For example:

1. What is ethnomusicology’s place in the discussion of identity?
2. Why is it useful for ethnomusicology to discuss identity?
3. How can ethnomusicology participate in a broader discussion of identity?

I will address each of these questions in turn.

1. What is ethnomusicology’s place in the discussion of identity?

Sökefeld stated: “Identity is always already ‘there’ as something that individuals and groups ‘have’, even if the content of particular identities, and the boundaries that mark groups off from one another, are conceptualized as always in flux” (Sökefeld 2001: 538). What seems to be needed is a clarification of ethnomusicology’s position in the discussion of identity. I propose that ethnomusicology should not try to mirror psychology’s and sociology’s focus on the mechanics of identity.⁶ These fields have the understanding of people as their primary goal of study and so can postulate questions such as, “What is identity?” as a goal thesis. Ethnomusicology, though, is inherently different in its goals from psychology and sociology. As we’ve seen, psychology and sociology can discuss identity issues in a framework with influence from one another, however psychology will eventually focus on the internal process of the human mind and sociology will focus on identity issues under a social structural context. In this same way ethnomusicology can engage in discussions of identity, but in the end these discussions of identity should serve to bring a greater understanding of music. One inherent difference that makes this so is the research environment that ethnomusicology functions within. Psychology and sociology frequently use controlled environments to study issues of identity. They do case studies in laboratories or staged studies where participants must fill out questionnaires. Ethnomusicology cannot take such a granular approach to identity.

⁶ I believe that the goal of ethnomusicology should always come back to the understanding of music. Therefore, a discussion of identity that does not tie back to a discussion of music falls outside of the bounds of ethnomusicology.

Questionnaires and laboratory research are not conducive to drawing understanding from field research.

2. Why is it useful for ethnomusicology to discuss identity?

On this point, I propose that the real value in a discussion of identity in ethnomusicology is so that we may participate in a broader, inter-disciplinary discussion of identity. As I pointed out in answer to the previous question, we should not have identity as our base thesis. Rather, we can help to identify places where the topic of identity comes into play and help give that interaction some definition. That way we can make music available to the broader discussion of identity that takes place between sociology and psychology. To do this effectively though, we need to bring the discussion into a more universal framework. This could be as simple as aligning our vocabulary within the broader inter-disciplinary discussion. What should be done, to some degree, is to bring the discussion of identity as it relates to music into a categorical framework that brings it more in line with discussions of identity in psychology and sociology so inferences can be more readily drawn from these outside fields. However, how should we go about integrating social sciences such as psychology and sociology with a humanity such as music? How can psychology and sociology in turn be inspired by ethnomusicology? Stokes characterized ethnomusicology's position in this issue, saying, "The disciplinary terrain is extremely unstable at the moment, and ethnomusicologists find themselves perched on a peculiarly volatile fault-line, between the humanities and the social sciences. There is something to be said, strategically speaking, for keeping our theoretical conversations loose, flexible, and decentered" (Stokes 2010: 339). As all disciplines are in motion, it seems reasonable for ethnomusicology to stay out of the very specific discussions of the mechanics of identity, a point I will elaborate on later. Rice, quoting Waterman, puts some perspective on ethnomusicology's place in the broader discussion of identity by showing that a discussion of music alone may not be able to produce a meaningfully complete picture of any person's or people's identity:

He points out that the identity label "Yoruba" was invented in Nigeria sometime in the early twentieth century. Whatever is labeled Yoruba music is contributing, along with language-based discourses in politics, journalism, and education, to the on going construction of Yoruba social identity. But what is music's contribution, and is it different from the contributions of cultural forms rooted in language? Waterman implies, but doesn't state directly, that music's contribution to identity formation is different from those couched in linguistic terms. He argues that jùjú performances "externalize [Yoruba] values and give them palpable form. [Yoruba music gives Yoruba identity] its interactive ethos or 'feel': intensive, vibrant, buzzing, and fluid. (Rice 2010:323)

This shows where ethnomusicology can participate constructively in the broader topic of identity while staying within the bounds of its discipline. The increased opportunity for interdisciplinary interaction this could facilitate will help all relevant disciplines to increase their understanding of identity issues.

3. How can ethnomusicology participate in a broader discussion of identity?

At this point, it is useful to draw a line of distinction between two different approaches to identity. Sökefeld proposed that there is a distinction in approach to the topic of identity; there are the hard/essentialist connotations and the soft/constructivist qualifiers (Figure 1).

Hard/essentialist connotations	Identity as a category of practice. Derived from everyday usage, self-sameness over time, persistence.
Soft/constructivist qualifiers	Identity as category of analysis. Changing, identity is always in motion.

Figure 1 – Sökefeld’s two approaches to identity

Hard/essentialist connotations – This is the approach taken by most psychologists and many general sociologists. This category includes questions that attempt to define, in detail, an individual’s identity. These are the questions that have identity as a base thesis. 2. Soft/Constructivist understanding – This is the approach that the social sciences most frequently reside in. These are questions that seek to flesh out elements that touch and attach to identity, without getting into the definitions and inner mechanics of human identity. (Sökefeld 2001: 538) This latter approach to identity is where ethnomusicology should reside.

A New Structural Approach – One Possible Model

Since in our prior discussion we have already looked at how psychology and sociology can find common ground to deal with the topic of identity, now it is time to see how these two can combine together with ethnomusicology. Côté stated that: “Having reviewed both the psychological and sociological approaches to identity, the task is to integrate the two viewpoints into a viable theoretical approach” (Côté 2002: 574).

So, now we come down to proposing a formal model within which to frame ethnomusicology’s discussions identity (Figure 2). The model I will propose is not intended to be taken as a definitive model with which to frame all of ethnomusicology, rather as one possible starting point for this topic, of which there are many possibilities that need to be addressed as an ongoing discussion within the

discipline. To form this model I will first draw on a piece of ethnomusicology theory proposed by Mantle Hood known as the G-S Line; the classification of topics from the general to the specific. This framework was proposed as a general framework within which to approach all topics of research in ethnomusicology. This technique is used to differentiate the general from the explicit in the context of a subject. This helps to organize the information being gathered. This concept can be applied to all of the aspects that influence all of the music in the world, driving each to have its own unique form. To apply this theory to the topic of identity, we must revisit the list of 92 subjects and categories listed on the SEM website and first attempt to distinguish which of these relate to identity, and then to create a hierarchical diagram of them in accordance to the G-S line. I will divide this hierarchy into three levels of specificity relating to identity: General, Intermediate, and Specific.

The first problem we run into in this endeavor is that while most of these subjects and categories can relate to a discussion of identity, many of them can be discussed in a manner that does not specifically engage to topic of identity. So to achieve this new categorization, I will take a sampling of these subjects and categories that can be most readily engaged in discussions of identity, and organize them in a way that would be useful in a discussion of identity.

General	Sociology of Music/ Anthropology of Music/ Cultural Studies	Applied Ethnomusicology	Historical Studies
↓	•Audience Studies •Acculturation, syncretism •Ritual Studies •Colonial/Post-colonial •Ethnicity •Cross-cultural Issues •Diaspora •Functionalism •Gender Studies •Immigrant, Refugee Studies •Law & Public Policy •Education •Multicultural Education •Music Education •Nationalism •Protest, Dissent, Resistance •Popular Culture •Public Sector •Sexuality •Spirituality •Symbolism •Theatre, Drama & Opera •Tradition •Change & Transformation •Ethics •Ethnographic Writing	•Musicology •Notational Systems •Organology •Theory & Analysis •Ethnopoetics •Fieldwork & Ethnography •Emic-Etic Continuum •Language & Music •Linguistic Analysis •Meaning & Metaphor •Performance Studies •Performance Practice •Performers & Musicians •Semiotics •Transmission •Transnationalism •Urbanization	•Archaeomusicology •Historical Musicology •Oral History •Folklore
↓	Reserved for discussions of Identity with the understanding of Identity as the core of the thesis/ Sociology and Psychology/ Hard/Essentialist definitions		
Specific			

Figure 2 – A new model for the organization if identity-related topics in ethnomusicology

General – Broad Overview Topics

Reading through the list of 92 subjects and categories (Figure 3), some immediately jump out as being very broad designations that many of the other topics could fall under. These will become the ‘mother units’ that reside in the general level of the model. These are topics that simultaneously include discussions of static identity traits and dynamic identity change, because of their broad nature. They are:

1. Sociology of Music/Anthropology of Music/Cultural Studies

2. Applied Ethnomusicology

3. Musicology

4. Historical Studies

1. Acculturation, syncretism	23. Dance, Dance & Music	46. Improvisation	67. Philosophy
2. Acoustics	24. Diaspora	47. Internet	68. Political Economy
3. Aesthetics	25. Discography	48. Language & Music	69. Popular Culture
4. Anthropology of Music	26. Emic-Etic Continuum	49. Law & Public Policy	70. Protest, Dissent, Resistance
5. Applied Ethnomusicology	27. Emotion	50. Linguistic Analysis	71. Psychology of Music
6. Archaeomusicology	28. Ethics	51. Meaning & Metaphor	72. Public Sector
7. Archives & Museums	29. Ethnicity	52. Media Studies	73. Recording Technology
8. Art-folk Continuum	30. Ethnographic Writing	53. Modal Theory	74. Repertory Studies
9. Audience Studies	31. Ethnopoetics	54. Multicultural Education	75. Ritual Studies
10. Bibliography & Librarianship	32. Festival & Carnival	55. Multimedia Applications	76. Semiotics
11. Biography & Autobiography	33. Fieldwork & Ethnography	56. Music Education	77. Sexuality
12. Body & Embodiment	34. Film and Video	57. Music Industry	78. Sociology of Music
13. Change & Transformation	35. Folklore	58. Music Publishing	79. Spirituality
14. Cognition	36. Function	59. Musicology	80. Style & Technique
15. Colonial/Post-colonial	37. Functionalism	60. Nationalism	81. Symbolism
16. Comparative Musicology	38. Gender Studies	61. Notational Systems	82. Textual Studies
17. Composition	39. Healing & Medicine	62. Oral History	83. Theatre, Drama & Opera
18. Computers	40. Hermeneutics	63. Organology	84. Theory & Analysis
19. Copyright	41. Historical Musicology	64. Performance Practice	85. Tourism
20. Cosmology & Mythology	42. Historical Studies	65. Performance Studies	86. Tradition
21. Cross-cultural Issues	43. Iconography	66. Performers & Musicians	87. Trance, Altered States
22. Cultural Studies	44. Identity		88. Transcription & Notation
	45. Immigrant, Refugee Studies		89. Transmission
			90. Transnationalism
			91. Urbanization
			92. Vocals, Voice

Figure 3 - 92 Subjects and Theoretical Categories as listed on the SEM website, November 7, 2011

Intermediate – More Specific Topics

The intermediate topics are topics that seem to fall under the broader themed topics at the general level of the model. They sub-divide the discussion into more granular topics. These topics include some that discuss static traits, some that discuss dynamic processes, and some that discuss both, simultaneously. They are:

1. Audience Studies
2. Acculturation, syncretism
3. Ritual Studies
4. Colonial/Post-colonial
5. Ethnicity
6. Cross-cultural Issues
7. Diaspora
8. Functionalism

17. Sexuality
18. Spirituality
19. Symbolism
20. Theatre, Drama & Opera
21. Tradition
22. Change & Transformation
23. Ethics
24. Ethnographic Writing
25. Notational Systems
26. Organology
27. Theory & Analysis
28. Ethnopoetics
29. Fieldwork & Ethnography

Specific – Outside of Ethnomusicology?

Within this model I propose, the topics that deal with identity in a specific way are the topics that have the definition of identity as the basis of their thesis. As such, I propose that the Specific level in this model is, by and large, reserved for Sociologists and Psychologists. To address these topics within the field of ethnomusicology poses a burden and a risk. The burden is that the researcher must have real and extensive training in relevant theories from outside of ethnomusicology on the topic of identity. The risk is that the point of the research will stray outside of the formal bounds of ethnomusicology; that is having the understanding of music as the primary topic of the research thesis. This Specific level corresponds to what Sökefeld called the “hard/essentialist” approach. In looking through the subjects and categories, I only found a few that seemed to fall within this level. These are:

1. Psychology of Music
2. Body & Embodiment
3. Cognition
4. Emotion

Conclusion

Rice proposed that, for a very long time, ethnomusicologists have been using the term ‘identity’ as a basis of their research, but that they have not spent much effort discussing the meaning of this term and linking it to a broader inner- and inter- disciplinary discussion of relevant theories. He stated that in our corpus of journal articles, there is limited evidence that ethnomusicologists have

been reading and considering other ethnomusicologists' work and theories, or that they have been researching and citing theories relevant to the topic of identity from outside fields. While there are problems with the methodologies Rice employed to come up with his data that call into question the relative severity of this problem, it is clear enough that the problem exists.

First we have attempted to gain a better understanding of what the term Identity means and to which fields it is an important locus of research. We found that identity is a major goal of understanding among psychologists and sociologists. From there we were able to look at the ways in which these fields approach the topic of identity and to compare these approaches and ultimate goals with those from the field of ethnomusicology. This process of discovery brought definition to a number questions that needed to be addressed to gain a better understanding of how ethnomusicology should be participating in the discussion of identity. What we found is as follows:

- * Identity is a major issue for ethnomusicology because music is a major component in the environments that define both individual and societal identity.
- * Ethnomusicology's treatment of the topic of identity must diverge, in the end, from those of sociologists and psychologists. This is because the basic goal of ethnomusicology should always be a better understanding of music, whereas sociology and psychology may pose the understanding of humans as the basic goal of their theses.
- * Ethnomusicology is in a superior place to contribute to the better understanding of music, as it pertains to a broader, inter-disciplinary discussion of identity.
- * Ethnomusicologists must reform their general practices so that their work may be included in this broader discussion of identity.
- * Ethnomusicologists should endeavor to build their discussion of identity in a framework that makes it more readily available to other scholars wishing to utilize it.

As Wade said, "We still face the challenge of winning a space for the study of music in anthropology. While our work is deeply multi-disciplinary, we have yet to contribute theoretical perspectives from music that might be insightful to social scientists" (Wade 2006: 197). Hopefully, with a little time and vision, we can claim the place that is rightfully ours along side of the other humanities in contributing strong and well-vetted theory to the broader discussions that are already happening. Our practices should not continue to be, "...limiting the potential of our field to grow in intellectual and explanatory power" (Rice 2007: 20).

Reference

- Agawu, Kofi. 2010. "Response to Rice." *Ethnomusicology* 54 (2): 326-329.
- Behague, Gerard. 1994. *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. Miami: University of Miami North-South Center.
- Côté, James and Seth J. Schwartz. 2002. "Comparing Psychological and Sociological Approaches to Identity: Identity Status, Identity Capital, and the Individualization Process." *Journal of Adolescence* 25: 571-586.
- Hood, Mantle. 1971. "Quest for the Norms of Style," *The Ethnomusicologist*. Kent: Kent State University Press.
- Kazdin, Alan. 2000. *Encyclopedia of Psychology*. Washington D.C.: Oxford University Press.
- Koskoff, Ellen. 2010. "Response to Rice." *Ethnomusicology* 54 (2): 329-331.
- Reily, Ana Suzel. 2010. "Discipline or Dialogue? (A Response to Timothy Rice)." *Ethnomusicology* 54 (2): 331-333.
- Roy, William and Timothy Dowd. 2010. "What is Sociological about Music." *Annual Review of Sociology* 36: 183-203.
- Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 31 (3): 496-488.
- , 2010. "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach." *Ethnomusicology* 54 (2): 318-325.
- Scruggs, T.M. 2010. "Response to Rice." *Ethnomusicology* 54 (2): 333-336.
- Slobin, Mark. 2010. "Rice's 'Crisis'." *Ethnomusicology* 54 (2): 337-338.
- Sökefeld, Martin. 2001. "Reconsidering Identity." *Anthropos*, Bd. 96, H.2: 527-544.
- Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music*. Berg Publishers.
- , 2010. "Response to Rice." *Ethnomusicology* 54 (2): 339-341.
- Sugarman, C. Jane. 2010. "Building and Teaching Theory in Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 54 (2): 341-344.
- Wade, Bonnie. 2006. "Fifty Years of SEM in the United States: A Retrospective." *Ethnomusicology* 50 (2): 190-198.

毀壞的城市－為南管歌者、洞簫與鋼琴

蔡凌蕙

國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系助理教授

摘要

〈毀壞的城市 Tainan Qui Dort〉原為台灣詩人楊熾昌(1908-1994)以日語夾雜少許法語寫於1930年代的台南，在今日台灣讀來仍無比貼切。我於2012年初已將此詩標題寫入國樂團曲〈采風〉，現在再將全文參考原文與詩人葉笛之漢譯，翻譯為擬古泉州語，似乎反而更貼近原日文詩。不同時代用語造成的差異感與限制，再加上南管聲腔、洞簫、鋼琴的編制，除借重南管曲唱與洞簫演奏語法，鋼琴扮演大於南管琵琶的角色，但不做太多音畫式的寫作。以上做法成為我對此詩超現實色彩的詮釋。此詩四個段落，分別借用五首經典南管樂曲旋律片段以及原曲含意——《黎明》：五空管《疊韻悲·睢陽》《生活的表態》：倍思管《望吾鄉·繡成孤鸞》《祭歌》：五空管《棉搭架》五六四乂管《寡疊·風打梨》《毀壞的城市》：四空《水車·共君斷約》。（原譜另附南管工尺譜）

***Tainan Qui Dort* for Nanguan Singer, Dongsiau and Piano**

TSAI Ling-Huei

Associate Professor, Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

Chih-Chang YANG's poem about Tainan in the 1930s, *Tainan Qui Dort*, was written in Japanese with some French, but in my opinion it fits very well in today's Taiwan. Its titles of four sections were programmed into my work *Chai* Found for Chinese Orchestra of 2012, and now with the reference of poet YEH Di's Mandarin translation, the full text were translated into quasi-old Quanzhou language of Nanguan lyrics, which I personally prefer much more. The gap and limits created by the language of different time, the combination of Nanguan vocalist, Dongsiau and Piano, the typical style of Nanguan singing and dongsiau playing, with piano playing a role similar to but larger than the Nanguan Pipa, all helped my interpretation of this surreal poem. I have adopted from the following five classic tunes of Nanguan music and borrowed their original meanings to illustrate the four sections: Dawn: Tiapunpi – Chuiyong, *Representation of Life*: Bongwuhiong – Siuchiannkoluan, *Song of Rite*: Mitasu and Koatiap – Hoanphahlai, and *Ruined City*: Chuichhia – Kangkuntoaniok. Nanguan *Kongche Notation* for this work is also provided for Nanguan musicians.

- 1.洞簫實際音高較記譜高八度。
 2.歌者與洞簫聲部的tremolo記號，
 代表洞簫平時於南琶攞指時演奏的長音。
 音符下方的+號，原本是南簫的“甲線”，
 有時是歌者的頓挫點。

毀壞的城市 Tainan Qui Dort

Ling-Huei Tsai 蔡凌蕙
 改寫自楊熾昌 詩作

$\text{♩} = c. 30$ I. 黎明

南管歌者
與洞簫

鋼琴

Pno.

V & D

(此聲部只記骨譜)

驚

6

7

ff

p

accel.

7

V & D

惶 蒼 白 驚

Pno.

3

Tainan Qui Dort

2
9

V & D

惶

Pno.

p

pp

11

V & D

喙 唇

Pno.

p

pp

f

13

V & D

出 來

Pno.

f

p

f

p

15

V & D

恐 驚

Pno.

f

p

mf

3

The musical score is for a piece titled "Tainan Qui Dort". It consists of four systems of music, each with a vocal line (V & D) and a piano accompaniment (Pno.). The lyrics are in Chinese. The piano part includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (p, pp, f, mf). The vocal line includes lyrics like "惶", "喙", "唇", "出", "來", "恐", and "驚". The piano part has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/9.

Tainan Qui Dort

3

17

V & D

聲

Pno.

f mp

19

V & D

風 於

Pno.

p mf

21

V & D

假 死 靜 於

Pno.

23

V & D

晨 阮

Pno.

3

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems, each with a vocal line (V & D) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese and are written below the vocal line. The piano part includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *mp*, *p*, *mf*). The score is numbered 17, 19, 21, and 23 at the beginning of each system.

Tainan Qui Dort

4
25

V & D

身 血

Pno.

27

V & D

傷 燒 於

Pno.

mp *f* *p* *pp*

29

V & D

燙

Pno.

f *p*

32

P.

f *mp*

Tainan Qui Dort

35

P.

ff

5

II. 生活的表態

37

V & D

日 — 頭 — — — — 不 女 拂 — — — —

Pno.

subito p

3

40

V & D

吹 — — — — — — — — — — 於 — 吹 — — — — 許 樹 — — — —

Pno.

3

43

V & D

稍 — — — — — — — — — —

Pno.

3

Tainan Qui Dort

6
45

V & D

又 睏 時—

Pno.

47

V & D

飛—— 月——

Pno.

49

V & D

— 不 女 飛 月 樂 於 無—— 睏

Pno.

52

V & D

眠—— 身 體—— 共

Pno.

The musical score is for a piece titled "Tainan Qui Dort". It is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a vocal line (V & D) and a piano accompaniment (Pno.). The lyrics are in Chinese. The piano part features many triplets and arpeggiated figures. The vocal part has long melodic lines with lyrics written below the notes.

Tainan Qui Dort

7

55

V & D

精 神

Pno.

58

V & D

於 離 人

Pno.

61

V & D

心

Pno.

63

V & D

渡 於 海

Pno.

Tainan Qui Dort

8
65

V & D

水—— 不 女 門 著—— 許

Pno.

67

V & D

天—— 空—— 值—— 真—— 青——

Pno.

70

V & D

於—— 真—— 青—— 於—— 夜——

Pno.

73

V & D

風—— 向 只 青 春 墓—— 石——

Pno.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (V & D) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese. The piano part features various musical techniques, including triplets and arpeggiated chords. The vocal line is melodic and follows the rhythm of the lyrics.

Tainan Qui Dort

9

75

V & D

飛 去 伊

Pno.

77

V & D

Pno.

(只有洞簫)

79

V & D

Pno.

pp

81

V & D

Pno.

Tainan Qui Dort

10
83

V & D

Pno.

85

V & D

Pno.

士 — 六 — — — — 六 — 六 六 六 士 工 工 六 六 工 六 六

88

V & D

Pno.

六 士 — 士 六 — — — — 一 — 一 士 六 工 六 工 工 六 工 又 工 工

(轉五空管)

91

V & D

Pno.

六 士 工 工 工 工 工 又 下 下 士 下 下 下

Tainan Qui Dort

III. 祭歌 (歌者同時演奏四塊)

94 V & D 祭 祀 樂 器 天 星 描

94 Pno. *fp*

97 V & D 畫 吟 歌 旋 舞 若 夜 合

97 Pno. *pp*

100 V & D 心 內 夢 見 灰 色 個 心 內

100 Pno. *fp*

103 V & D 夢 痴 呆 國 度 澹 澹 濕 濕 濕 濕

103 Pno. *pp*

106 V & D 澹 澹 若 許 彩 虹 光 脈

106 Pno. *fp*

The musical score is written for a vocal part (V & D) and a piano part (Pno.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each corresponding to a line of lyrics. The piano part features sustained chords and arpeggiated figures, with dynamic markings of *fp* (fortissimo piano) and *pp* (pianissimo). The vocal part consists of a single melodic line with lyrics written below the notes. The lyrics are in Chinese and describe a scene of a city at night, with references to a temple, a dream, and a rainbow.

12 〈棉搭絮〉與〈風打梨〉 Tainan Qui Dort

109 速度變快

V & D

歌者繼續演奏四塊

〈風打梨〉在鋼琴聲部

Pno.

mf

113

V & D

Pno.

117

V & D

Pno.

121

V & D

Pno.

pp

mf

Tainan Qui Dort

13

124

V & D

Pno.

127

V & D

Pno.

rit.

四塊止
〈風打梨〉在
洞簫聲部繼續

130

V & D

Pno.

a tempo

f

p

133

V & D

Pno.

f

p

Tainan Qui Dort

14
136

V & D

Pno.

139

V & D

Pno.

142

V & D

Pno.

145

V & D

Pno.

更慢

(“共 我 三 哥——您 今 晚 於——約”)——值 許

Tainan Qui Dort

15

148

V & D

敗——北——地——於表——上——眾——人——於——署——

Pno.

148

151

V & D

名——飲——出——口——噓——聲——空——洞——個——

Pno.

154

V & D

貝——殼——唱——出——典——故——共——土——地——人——曆——共——花——

Pno.

157

V & D

樹——都——愛——於——思——想——

Pno.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (V & D) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese. The piano part includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). The vocal line includes lyrics with horizontal lines indicating pitch and duration. The systems are numbered 148, 151, 154, and 157 at the beginning of the vocal line.

Tainan Qui Dort

16
160

V & D

思 想 ——— 只 — 香 — 氣 — 秋 — 蝶 — 飛 — 一 個 夕 —

Pno.

163

V & D

幕 舟 — 歌 — 姿 — 娘 — 嗟 嘆

Pno.

165

V & D

故 里 — 那 — 障 — 青 —

Pno.

168

P.

171

ff

The musical score is for the piece 'Tainan Qui Dort'. It consists of five systems of music. The first system (measures 16-162) features a vocal line (V & D) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has lyrics: '思想——只——香——氣——秋——蝶——飛——一個夕——'. The piano accompaniment includes triplets and a crescendo. The second system (measures 163-164) continues the vocal line with lyrics: '幕——舟——歌——姿——娘——嗟——嘆'. The piano accompaniment includes a triplet and a piano dynamic marking. The third system (measures 165-167) features a vocal line with lyrics: '故里——那——障——青——'. The piano accompaniment includes a triplet and a piano dynamic marking. The fourth system (measures 168-170) features a piano solo (P.) with a forte dynamic marking. The fifth system (measures 171-172) features a piano solo (P.) with a fortissimo dynamic marking.

民謠與認同：芬蘭音樂專題報導

陳澄仙

國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士生

摘要

芬蘭於晚近1917年獨立，獨立前經歷了八百年的異國統治，分別被鄰國瑞典及俄國占領。俄國統治時期的1830年代，芬蘭醫生隆諾(Elias Lönnrot)藉行醫之便開始致力於芬蘭語言學的研究與民謠的收集，出版了史詩《卡勒瓦拉》(Kalevala)，作曲家西貝流士的交響曲《庫列佛交響詩》靈感來自於此。

在《卡勒瓦拉》中，岡德雷琴是英雄萬奈摩能(Väinämöinen)擁有的樂器，它有著神話般的傳說，其歷史推測可能有千年之久，在波羅的海附近的國家皆可找到外型類似的樂器，岡德雷琴在《卡勒瓦拉》中被型塑為一種國家樂器的象徵，它喚醒了長期民族失根的芬蘭人覺察國家主體與身分認同問題。

本文分為兩大部分：一、旨在探討芬蘭國族主義萌發的歷史軌跡，以及史詩出版後所引起的國族主義效應；二、國家樂器岡德雷琴的基本介紹、其被塑造的國家象徵進而到目前的發展。

關鍵字：芬蘭、國族主義、卡勒瓦拉、岡德雷琴

Folk Music and Identity: A Special Report on Finnish Music

CHEN Ying-Hsien

Master in Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

Finland has experienced eight hundred years of foreign rule by Sweden and Russia, before its independence in 1917. In 1830s of the Russian government period, Finnish doctor Elias Lönnrot dedicated in both linguistic and folk research and collection while treating the illnesses, then published his achievement as the Finnish epic the *Kalevala*, which inspired the composition of ‘*Kullervo* Symphonic Poem’ by the famous Finnish composer, Jean Sibelius.

In the *Kalevala*, the kantele was possessed by the hero Väinämöinen. It has a mythical legend and its history might be thousands of years, the similar types of the instrument can be found in nearby countries around Baltic sea. It is shaped as a symbol of nationalism in the *Kalevala* and awaken the consciousness of nationalism and identity of Finns who encountered long-term rootless situation.

This article is in two parts, first, aiming on the historic trajectory of the effect of Finnish nationalism after the publication of the *Kalevala*. Second, the brief introduction of the kantele and its image as a national symbol, and furthermore, the current development of the kantele.

Keyword: Finland, nationalism, Kalevala, kantele

壹、史詩《卡勒瓦拉》與國族主義

一、前言

芬蘭位於北歐，東鄰俄國，西接瑞典，於1917年獨立。在獨立之前分別受瑞典及俄國統治，歷史可分為兩個時期：瑞典時期(12世紀~1809年)及俄國沙皇時期(1809年~1917年)。

12世紀中古時期瑞典國王將基督教帶入芬蘭，芬蘭因為宗教淵源與瑞典有極密切的關係。19世紀民族意識高漲以前，瑞典語為芬蘭的官方語言，乃因13世紀起，瑞典就制訂法律將瑞典語設定為貴族階級及行政上的正式語言，當時芬蘭語只用在農民階級、神職人員及地方法庭。芬蘭語意識的抬頭一直要到16世紀左右才開始，當時Mikael Agricola(1510~1557)任職土庫(Turku)¹地區的主教，他將聖經翻譯為芬蘭文的過程中，發展了書面芬蘭文的基礎，他編纂且翻譯了第一批的芬蘭文書籍，因此被視為芬蘭文學之父。

1808年瑞典與俄國爆發芬蘭戰爭(Finnish War)，1809年瑞典戰敗後將芬蘭給予俄國。芬蘭成為附庸於俄羅斯帝國的芬蘭大公國(Grand Duchy, 1809 ~ 1917)。在俄國統治時期，芬蘭人不再需要服從瑞典法律，俄國沙皇為了確保人民忠誠度及認同感，一心想將他們從瑞典分離出來，俄國開始鼓勵芬蘭人展開民族尋根運動，最後甚至將農人的語言芬蘭語提高至官方語言。

除了俄國的支持，國族主義思潮在18~19世紀早已橫掃歐洲，同樣也影響了芬蘭的知識份子，土庫大學(Turku University)的學生和教授，他們開始接觸德國哲學家赫爾德(Johann Gottfried von Herder)提倡的國族精神。赫爾德認為國家的政權是由具有國族主義意識的人民所建立、鞏固的，國族精神就是「揭開民間傳統的文化精神」。

強大的國族主義思潮驅動了一連串的民族活動：18世紀下半葉，土庫大學Henrik Gabriel Porthan教授開始著手用學院派的角度來分析口傳詩歌；1831年芬蘭文學協會(Finnish Literary Society)²成立，主要資助研究者夏季田野工作，調查區域涵括芬蘭及波羅的海區域，像是芬蘭、科累利亞(Karelia)³、因格里亞(Ingrian)⁴以及愛沙尼亞的口傳詩。

芬蘭文學協會研究及出版有關芬蘭語、芬蘭文學、芬蘭詩及芬蘭民俗故事，試圖達到德國哲學家赫爾德所啟發的概念，文學協會致力於「透過文學及語言來彰顯芬蘭人民族性格」。最重要的是1835年芬蘭史詩《卡勒瓦拉》的出版掀起國族主義的狂熱，在1863年芬蘭語開始被允許在行政事務中使用，最後在1892年終於芬蘭語獲得與瑞典語同樣的官方語言地位。

1 芬蘭昔日首都(1812年以前)。

2 芬蘭文學協會(芬蘭文:Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 簡稱SKS)於1831年成立，目的是為了促進芬蘭文文學及文獻的研究與發展，該協會第一次出版物為芬蘭史詩《卡勒瓦拉》。

3 科累利亞(Karelia)位於芬蘭西部與俄國交界地區，這一帶的芬蘭人信奉東正教。

4 芬蘭與俄國交界處，這個區域目前分別屬於俄國及愛沙尼亞。

二、《卡勒瓦拉》(Kalevala)與國族主義浪潮

《卡勒瓦拉》是芬蘭民族史詩，中文其他翻譯有《卡萊瓦拉》或《卡列瓦拉》等名。

《卡勒瓦拉》由隆諾(Elias Lönnrot, 1802~1884)編纂而成，隆諾是一位在芬蘭與俄國邊境行醫的醫生，工作期間他發現這些區域保留了古老的芬蘭語及樂器，因此工作之餘，他開始將熱情展現在語言學與民俗學的事務上。

隆諾的田野工作共達十一次，時間長達十五年，農民是他主要訪問的對象，工作內容主要是從他們身上蒐集民間故事及古芬蘭文詩歌(Runolaulu)，為了更全面的蒐集，他後來擴大範圍，遠道邊境，如農村、北部Sampi地區及芬俄邊境科累利亞地區等，有時他將蒐集到的不同版本的古詩歌做一些改變和調整，結合了他覺得合適的版本集結成冊，為《卡勒瓦拉》。

第一版的《卡勒瓦拉》於1835年出版，隆諾將它題名為*Kalewala, taikka Wanhoja Karjalan Runoja Suomen Kansan muinoisista ajoista*，意為「卡勒瓦拉，芬蘭古老時期科累利亞人的詩」，也簡稱為「舊《卡勒瓦拉》」；在舊《卡勒瓦拉》出版後，隆諾仍持續不懈地蒐集更多材料，他將這些新素材和第一版整合在一起，在1849年出版第二版《卡勒瓦拉》，又稱作「新《卡勒瓦拉》」，第二版內容大約是第一版的兩倍長。《卡勒瓦拉》現今通行的版本為第二版內容，目前在全球已經被翻譯成61種語言，是芬蘭文學中被翻譯成最多語言版本的書。

19世紀的民俗學者除了隆諾之外，尚有Kaarla Akseli Gottlund, Aksel Borenius, Julius Krohn及其兒子Kaarle Krohn, A.E. Ahlqvist及A.R. Niemi等人，這些學者的田野筆記與錄音目前都存放在芬蘭文學協會的民俗影音資料庫裡，文學協會將這些口傳留下來的詩，整理出版成34冊龐大的參考資料，題名為*Suomen Kansan Vanhat Runot* (簡稱SKVR)，意為「芬蘭人的古詩」，根據蒐集的區域來為這1,270,000行詩做分類，總共包含26,500頁(Anttonen and Kuusi 1999:16; SKVR 1908-1997)，這套書的素材被很多現代民謠作曲家廣為使用。

19世紀學者田野調查重點主要在古芬蘭詩的知識及靈感，並將研究成果做為文學泉源，而不是關注在音樂、歌曲及表演上。到了20世紀，學者們研究的重心稍微轉移，此時的學者開始關注「民謠文化佚失」的議題，為了拯救和保存，因此全心放在音樂重心上，開始著手田野工作，如Otto Andersson做了悠亦可提琴(jouhikko)⁵在芬蘭、愛沙尼亞及瑞典等地不同音樂演奏版本的比較研究；Armas Launis藉著留聲機和聽寫兩種方式，蒐集了波羅的海地區芬蘭人的古詩歌、薩米人吟唱(Sami yoik)⁶，以及愛沙尼亞、因格里亞、科累利亞等地的歌曲旋律；Armas Otto Väisänen(1890~1969)是當時相當著名的人種誌及民族音樂學者，主要的貢獻在岡德雷琴⁷和及悠亦可提琴的音樂類型上，他帶著留聲機及相機記錄了古芬蘭-烏拉爾語⁸民謠、科累利亞吟唱(Karelian yoik)、愛沙尼亞音樂(Juniper 2005: 114~118)。

5 「悠亦可提琴」是芬蘭弓弦民謠樂器。

6 芬蘭北部地區「拉普蘭」(Lapland)，此處的居民稱為「薩米人」(Sami)，yoiks為薩米人特殊的歌唱方式。

7 請見本文第貳部分。

8 烏拉爾語系(Ural)分布在北亞、北歐及東歐，包括20多種語言，最大的語族為「芬蘭-烏拉爾語族」，芬蘭語、匈牙利語及愛沙尼亞語是屬於此語族中較大的語言系統。

《卡勒瓦拉》在出版後的影響力甚鉅，影響層面包括畫家、作曲家、詩人及作家等等，芬蘭有些街道及商店是以《卡勒瓦拉》的故事主角命名，每年的二月二十八日被訂為「芬蘭文化日」(Kalevala Day)，當天芬蘭各地會舉辦各類與《卡勒瓦拉》主題有關的藝文活動，有些老師會為此設計特別的課程。受《卡勒瓦拉》啟發最重要的畫家是Akseli Gallen-Kallela(1865~1931)，他的畫作被認為在建構芬蘭人民對國族認同感有很重要的貢獻，其很多畫作與《卡勒瓦拉》的故事有關。19世紀末《卡勒瓦拉》的主題被文藝界使用的程度達到高峰，像是Kullervo、Aino、Väinämöinen幾位出現在《卡勒瓦拉》書中的人物開始成為文學、繪畫和音樂中的主角，用來象徵不同面向與性格的芬蘭人(Tarasti1985:14)。

芬蘭幾位作曲家也開始受《卡勒瓦拉》影響，如Robert Kajanus (1856~1933)。Kajanus是隆諾的學生，他在隆諾晚年時曾到他府上拜訪，當時他看到隆諾的岡德雷琴，就在自己的回憶錄中記錄了這個深深影響他作曲生涯的經歷(Tarasti1985:14)：

這個老紳士(指隆諾)拿起了岡德雷琴，然後給我看了他根據蒐集來的民謠旋律所寫成的譜，其實他並不熟稔記譜系統，所以自己設計了一套用數字來記譜的系統，但這套系統細節我想不起來，但我隱約記得他將岡德雷琴的弦標上數字—I多麼想要承繼像隆諾所擁有的，這種高尚的岡德雷琴傳統。像是隆諾擁有古老的岡德雷琴這樣的東西。雖然後來我沒有達成這樣的願望，但它確實喚醒我對芬蘭音樂的熱愛，這也是為什麼《卡勒瓦拉》的旋律被用在我第一首芬蘭狂想曲中。

(Eero Tarasti,1985)

1890年Robert Kajanus得到了指揮柏林愛樂交響樂的機會，他演出了自己的作品—交響詩*Aino*，並且獲得極大的成功，芬蘭最著名的作曲家西貝流士(Jean Sibelius,1865~1957)當時正在柏林念書，正好出席在那次音樂會中，從*Aino*交響詩中他看到了《卡勒瓦拉》音樂潛力所帶來的光芒。後來他的幾個作品也受到《卡勒瓦拉》影響。

西貝流士出生於海門林那(Hämeenlinna)一個說瑞典語的家庭⁹，幼年正處於俄國統治下芬蘭國族主義萌芽的時期，他的雙親將他送到當地以芬蘭文授課的學校學習，1876年到1885年這段在海門林那念書的日子，無論是學校中的芬蘭文教育還是鎮上的芬蘭文文化，皆啟發了一個年輕作曲家對芬蘭國族主義、民謠及古詩的視野，他花了相當多的時間去分析《卡勒瓦拉》的詩，也背下了不少段落。

1890年~1891年西貝流士到維也納留學，他重新讀了《卡勒瓦拉》，並認清找到自己的音樂認同感最好的方式就是透過芬蘭民族音樂。1891年起西貝流士的作品就蘄露出《卡勒瓦拉》國族主義的影響，這樣的氣氛反映在當時西貝流士1892年第一個管弦樂作品《庫列弗交

9 目前芬蘭境內有6~7%的人說瑞典語，使用瑞典語為母語的族群主要位在西海岸，瑞典語也是芬蘭的官方語言，芬蘭首都所有指標與告示大多以芬蘭語、瑞典語及英文呈現，鄉村地方則是芬蘭語與瑞典語。

響詩》(Kullervo Symphony Poem) 中¹⁰。在這個作品中，他將庫列弗的故事設計在五個樂章裡來表現故事的五個場景¹¹。當時大家都認為交響曲式和民間故事是無法共存的，但庫列弗交響詩讓芬蘭人覺得他們的藝術作品可以表達出民間音樂的精髓，因此芬蘭人覺得這個作品的意義相當重大，首演完之後，西貝流士得到月桂葉花環的殊榮。

貳、民謠樂器岡德雷琴(kantele)

一、前言

芬蘭的民謠樂器包含岡德雷琴(kantele)、悠亦可提琴(jouhikko)、尼卡哈巴提琴(hyckelharpa)及民謠提琴(fiddle)等，但岡德雷琴始終最吸引研究者的目光與興趣，除了樂器本身古老性之外，更重要的意義在於它影響了芬蘭近代史的命運。

1828年當《卡勒瓦拉》的採集者與編輯者隆諾第一次在芬蘭東部柯累利亞區域旅行蒐集材料時，他就在日記中寫下「每戶人家的牆上都有岡德雷琴」(Asplund, 1983)，當時這個樂器很流行於鄉間，農民口述的故事裡就有有關岡德雷琴的傳說。

美國民族音樂學者Carl John Rahkonen在1989年以岡德雷琴為主題完成了博士論文，在文中他認為岡德雷琴這個樂器在芬蘭文化中扮演了三個角色：一種民俗、一個象徵及一個樂器。這三個角色涉及的層面包含文化、民族及音樂，在19世紀開始的芬蘭文化復興活動裡，這幾個領域的專家學者經常協力合作研究與整合。

二、岡德雷琴歷史與流行區域

岡德雷琴的歷史與波羅的海地區東半部居民所彈的薩泰里琴(psalteries)有密切關聯。岡德雷琴流行於波羅的海附近的國家，但名稱上略有不同，在芬蘭，這個樂器叫做“kantele”或“kannel”，愛沙尼亞語為“kannel”，拉脫維亞語叫“kokle”或“kuokle”、立陶宛語稱“kankele”，在俄國稱為“gusli”。除了俄國的名稱有較大的差異之外，從字根的結構不難發現這些字可能出於同樣的源頭，民族音樂學者認為這些名稱可能是從波羅的海地區的“kantlis”及“kantli”字根而來(New Grove, 2008)。

關於岡德雷琴起源與歷史問題，一直以來是民族音樂學與芬蘭民謠研究者不斷討論的議題，像是芬蘭民族音樂學者A.O. Väisänen(1890~1969)對岡德雷琴有精深透徹的研究，他出版了不少有關岡德雷琴的文章和書籍，在某些文獻中他提到岡德雷琴有兩千年的歷史；和Väisänen同時代的學者Toivo Haapanen相信岡德雷琴是起源於芬蘭，但隨著文明傳播，岡德雷琴被傳到邊境地帶；Erkki Ala-Könni致力於岡德雷琴製琴相關文獻的蒐集及19世紀晚期20世紀早期演奏實務的資料蒐集，他也同時投入在古岡德雷琴的復興運動，他認為岡德雷琴至少有

10 *Kullervo* Symphony Poem for soprano, baritone, chorus and orchestra, Op.7。庫列弗(Kullervo)是芬蘭史詩《卡勒瓦拉》中的一個悲劇角色，此故事出現在《卡勒瓦拉》第31~36章節中。

11 此五樂章標題為：I.序奏II.庫列弗的青春III.庫列弗與他的妹妹IV.庫列弗赴戰V.庫列弗之死

兩千年的歷史(Rahkonen1898,19~20)。

三、在《卡勒瓦拉》中的岡德雷琴故事

岡德雷琴被視為國家樂器其主要原因之一，就是它是芬蘭史詩主角萬奈摩能(Väinämöinen)所擁有的樂器，進一步說明了岡德雷琴的其歷史相當久遠，更重要的是它象徵著芬蘭人擁有自己的文化。

在《卡勒瓦拉》中，有幾個篇章提到岡德雷琴如何被創造的傳說。傳說第一把岡德雷琴是由萬奈摩能製作成的，他在《卡勒瓦拉》故事中先後做了兩次，第一次是取魚的顎骨纏上馬尾製成，第二次則是取木頭製成岡德雷琴後再纏上處女的髮絲。萬奈摩能在彈奏時具有法力，吸引了森林裡的動物的注意力。相關的故事出現在《卡勒瓦拉》第40、41及44篇中(孫用，1985)。

(節錄)第40篇：梭子魚

…他是用什麼造的琴？主要是梭子魚的顎骨，他用什麼造的琴栓？用梭子魚的牙齒製作，琴弦又用什麼製造？是希息的驢馬的毛，樂器已經製造成功，岡德雷琴已經製造完畢。

(節錄)第41篇：萬奈摩能的音樂

…年老的萬奈摩能，他立刻開始奏樂，彈著梭子魚骨的樂器，彈著魚骨的岡德雷琴，敏捷的伸起他的手指，輕巧地舉起他的拇指。…在森林的一切，四隻腳的都飛跑，有腿的就都跳躍，他們都湧來傾聽，又是驚訝又是高興，松鼠都在他周圍聚集，在樹枝之間攀緣，貂鼠都圍在他周圍，停下了靠著柵欄，鹿都在草原上蹦跳，分享歡樂的還有山貓…。

(節錄)第44篇：萬奈摩能的新岡德雷琴

…年老的萬奈摩能，就用這白樺將琴雕製，他雕製新的岡德雷琴，從夏季的一天開始，在多雲的海角一端，在陰沉的海島上面，他用樹幹製作琴架，他造出了新的狂歡，用堅實的樺木做琴架，用斑駁的樹幹做琴架。…一到了她的身邊，他就要求她的頭髮，他這樣對她說：「姑娘!我要妳的頭髮。美人!把妳的頭髮給我，給我頭髮去做琴弦，彈出永久的狂歡。」…

岡德雷琴屬於撥奏樂器，是在音箱上張著平整的弦，依照演進及構造可以分為兩種：中空及箱型，弦數上有五弦、六弦、九弦、十弦、十五弦及撥奏式等等，這些都屬於傳統的岡德雷琴類型。另一種是19世紀中期之後發展出來的新形式，含有機械裝置¹²，可以自由變換調性。

12 中空(hollowed)岡德雷琴是三種岡德雷琴中最古老的，它僅由一塊木頭刻製而成，弦數通常是五弦；箱型(box)岡德雷琴是距今不到兩百年前出現，是由不同的木頭拼製成，弦數可到二十弦；機械裝置(mechanism)岡德雷琴於1920年代才發展而成，像豎琴一樣加入槓桿原理，因此可以演奏出臨時記號的音符與半音，弦數可達三十餘弦。The New Grove, Dictionary of Music, 2nd, s.v. "kantele" Rahkonen, Carl, 2008

芬蘭最傳統的岡德雷琴型制為五弦，又稱「小岡德雷琴」，是演唱傳統歌曲時使用的樂器，演奏時將琴放在膝上，左、右手輕放於琴身兩側，琴身微微靠著演奏者的腹部。隨著不同的樂曲有不同的指法模式，傳統的彈奏方式是每一條弦由特定的手指彈奏，演奏的主要原則是：右手大拇指永遠是彈最高音弦，左手食指則是放在大指的下一條弦。旋律線條在一個窄音域中仰賴手指重疊彈奏做變化，重疊的彈奏法使弦律和伴奏交織在一起。

早先的小岡德雷琴是用一整塊木頭製成的，1850年左右，有人開始用多塊木頭組成大的岡德雷琴，以增加音域，來演奏中西歐傳入的曲目或新編曲目，這些大岡德雷琴中，沒有機械裝置的稱為「家庭式岡德雷琴(home kantele)」；有機械裝置、使用十二平均律的稱為「演奏型岡德雷琴(concert kantele)」。當樂器增大了型制，彈奏方法隨之改變，彈奏時手指不再重疊，右手開始用來彈旋律，左手則負責低音的和弦伴奏，弦數的增加使得和弦開始被使用，在調音上也開始改變。

芬蘭岡德雷琴音樂主要是受科累利亞地區傳統影響，科累利亞岡德雷琴傳統可以粗略的分為兩個時期：「卡勒瓦拉時期」及「受歐洲調性音樂影響」時期，這兩個時期岡德雷琴無論在結構、演奏方式、音樂風格都有相當大的不同。卡勒瓦拉時期的音樂主要伴奏史詩《卡勒瓦拉》中的古芬蘭文歌曲，旋律非常簡短，一些田野蒐集者的報告提到演奏者「寧靜的入迷狀態」(quiet ecstasy)，說明這種風格包含著超自然與薩滿主義(shamanism)成分。隨著資產階級興起有了一些轉變，芬蘭的農人接觸到有別於《卡勒瓦拉》音樂那種單純幾個音符做循環重複的音樂，他們開始有機會認識西方調性音樂，因此此時的岡德雷琴必須重新適應這種新的音樂典範，旋律的音域開始變廣，也必須重新去考慮是否符合調性和聲功能性的需求，演奏者開始用和絃來伴奏旋律。這時候芬蘭很多地區開始發展自己的岡德雷琴，像是Perho River Valley地區風格、North Ostrobothnia地區風格。19世紀末開始有一些民謠演奏者在上流社會人士的家中或節慶場合接受付費演出，最有名的其中一位是職業演奏家Kreeta Haapasalo(1815~1893)，她過去是一位農婦，靠著彈岡德雷琴得到人們的尊敬，且收入足以支撐她的大家庭(Saha, 1998)。

有關最早的科累利亞岡德雷琴演奏傳統的知識是由A.O. Väisänen紀錄的，他是20世紀初著手做系統化蒐集的學者，他最後的成果於1928年出版了《岡德雷琴與悠亦可提琴曲調》(kantele-ja jouhikkosävelmiä)一書，此書蒐集了岡德雷琴及悠亦可提琴的旋律，提供演奏者生動的解釋、旋律、調音及演奏技巧，也包含了很多彈奏岡德雷琴的不同方式，被芬蘭所有民謠學習者奉為最重要的書籍之一。

岡德雷琴學習的方式與世界其他地區的傳統音樂一樣，主要仰賴「耳朵」，而不是倚靠樂譜，主要是因為民謠音樂不斷變奏與即興的特性，因為它其中最重要的功能是幫演唱及舞蹈伴奏，因此樂曲並不像西洋音樂強調主題呈現與發展，而是就一個短旋律動機不斷反覆地「變奏」。以圖2-3-1的舞曲Ripatskas為例，從樂曲分析來看其和聲圍繞在I、V之間，彈奏這首樂曲主要視舞者跳舞狀況而定，可長可短，有時可以為舞曲伴奏一整個早晨。¹³

13 2012/3/1訪問Sinnika Konnio，芬蘭岡德雷琴演奏家。

除了經典曲目之外，「即興演奏」(improvization)也是岡德雷琴演奏的重要核心。以筆者的學習經驗¹⁴，第一堂五弦岡德雷琴團體課程，Sinikka老師請學生用岡德雷琴「自我介紹」。他請我們演奏名字的英文拼音：母音必須選擇彈第二或第四弦，子音則彈第一、三或第五弦，六個同學輪番用岡德雷琴的琴聲自我介紹(Sinikka則一邊拼湊出芬蘭同學的名字)，每個人將自己名字所代表的幾個音符無限反覆，形成由五音音階所產生的特殊旋律線條。

「即興演奏」給予演奏者去開發、嘗試岡德雷琴聲響的可能性。因此有些作曲家會刻意留下一些即興段落讓演出者發揮，以岡德雷琴作曲家馬地波各拉(Martti Pokela, 1924~2007)為例，他很多作品是以即興開始。即興演奏的重要性

其中一個原因，因為岡德雷琴較近代的曲目是使用特殊的調音，演奏者在正式演奏之前，可以透過即興演奏來熟悉每條定弦的音高，以利樂曲的彈奏。



圖2-3-1 岡德雷琴樂曲：Ripatska

四、從國族主義中蛻變

在19世紀後期芬蘭尚屬於俄國領土時，社會就瀰漫著一股浪漫的國族主義氛圍，芬蘭知識份子開始擁護、在意自己的文化傳統。隆諾所編輯的《卡勒瓦拉》提供了後人闡述岡德雷琴是芬蘭國家樂器的論述基礎，岡德雷琴開始被歌頌為是芬蘭的象徵，從原先一個單純的樂器慢慢被賦予其他意涵，轉變為具有國族(nation)，地方(region)與國家(state)意義的圖騰轉變成另一種意義(許馨文, 2008)。

在《卡勒瓦拉》出版之前，岡德雷琴所伴奏的古芬蘭文歌曲一般被認為和薩滿有緊密的聯繫：

古老芬蘭科累利亞地區歌曲來自一些神秘事物，這些歌曲迷信和膜拜儀式有緊密關係著，在早期，唱歌，並不是為了消遣及藝術的目的，而是一種具有神秘意義

14 筆者於2011年9月至2012年5月間於芬蘭西貝流士音樂學院交換學生學習芬蘭民謠樂器。

的行為……

(Oinas, 1978)

事實上，當時執行田野調查的學者大多都是古典音樂訓練背景出身，在他們逐漸累積田野成果後，開始從中挑選一些他們認為「有價值」及「真正優美」的民謠及舞蹈向社會大眾發表，也因此設了一些標準來規範演出者該如何演出。在這樣由「專家帶領」的狀態下，表演者都會穿著民俗傳統服飾來做出他們寫在書中所謂的「正確的」演出，目的在於透過音樂與舞蹈教育人們去尊敬他們祖先的民謠傳統，這些服裝是讓人知道「怎樣去表現出一個芬蘭人的樣子」(Hill 2006:119)。

但在芬蘭民謠音樂復興者Heikki Laitinen眼中，他認為岡德雷琴變成國族象徵後卻只處在一種靜態且僵硬的狀態，像是被凍結成歷史某階段的一個物體，沒有改變和演進的可能性。Laitinen在1975年在民謠音樂雜誌(Kansanmusiikki)寫下一段話，反思前一個世代對於一個樂器賦予太多情感可能付出的代價：

一旦把岡德雷琴稱頌為國族樂器，它就從實物變成一種空洞的概念，這種乘載太多的錯誤情緒、根深蒂固的偏見及無理由的藐視，剝奪了它真實的內容。該是我們將岡德雷琴從穿著傳統服飾演奏國族樂器的形象中解放的時候了，請讓它找到自己真實的存在。

1970年代以後由芬蘭民謠研究所(Finnish Folk Music Institute)引領的一連串活動，開始試圖突破這種窒礙，將民謠音樂帶往兩個新方向：一、開發岡德雷琴樂曲與樂器的可能性，二、將岡德雷琴挹注到音樂教育的一環。這兩個方向同時並進、相輔相成。

首先是樂器製作工藝的興起，1970年代一隻手數得完的製琴家，到了1980年代開始很多人興起對岡德雷琴研究和發展的興趣，因此願意成為製琴家。這些製琴家嘗試開發出更好的岡德雷琴，像是音量可以更大、調音系統更複雜。新的模型中，機械系統可以拉緊弦來升高音符，反之亦然，機械系統也能把弦變短。

然而，最迫切的是這種新岡德雷琴新曲目的需求，回溯這個世紀初岡德雷琴的曲目，幾乎是來自於民謠的改編，或是改編自鋼琴曲，在1980年代以前幾乎沒有什麼曲子是專為這種特殊的岡德雷琴所作。1980年代開始有一些作曲家有新的嘗試，用了廣音域來做協奏曲、奏鳴曲、室內樂等。當時最重要的作曲家是身兼演奏家的馬地波各拉，他有系統地在岡德雷琴上做各種不同的嘗試，並且公開演出，曲目類型包含嚴肅音樂、流行音樂到新音樂，他的作品是岡德雷琴演奏者必備的經典曲目。近五十年由民謠復興者所帶領的「解放古樂器」，使岡德雷琴在所有樂器之中打破了不同樂曲類型間的隔閡。

其次是岡德雷琴被納入正式音樂教育中。1970年代早期，岡德雷琴被坦佩雷音樂學校(Tampere conservatory)納入課程裡面。1975年岡德雷琴由演奏家馬地波各拉帶進赫爾辛基的西

貝流士音樂學院(Sibelius Academy)，納入正式、專業的音樂中。起初岡德雷琴只是音樂教育系學生的一門選修課，但1983年它成為民謠音樂系學生取得學位的重要課程。



圖2-4-1、西貝流士音樂學院岡德雷琴教室(2011/9/29拍攝)

1970~80年代左右，當時芬蘭開始有了一些關於古樂器的研究和教育計畫。康士提能(Kaustinen)¹⁵的民謠音樂研究所當時是由 Heikki Laitinen 當主席，他決定推動傳統五弦岡德雷琴，民謠音樂協會為了康士提能民謠嘉年華做了100支五弦岡德雷琴，由民謠復興者 Heikki Laitinen和 Hannu Saha 輪流教學生，他們來自各個年齡層和不同的音樂程度，教他們彈旋律及即興演奏。

另外，民謠協會又發起「送岡德雷琴到學校」的計畫，由芬蘭的Oko銀行捐贈了1500,000芬蘭馬克(約合台幣九百萬)做為贊助，將五弦岡德雷琴及教學組送到芬蘭幾乎所有的綜合學校做為音樂教育的教具，過了一段時間，大部分的學校也買了屬於他們自己的樂器，學校裡開始出現岡德雷琴社團及民謠音樂社，除此之外音樂課本中介紹了很多五弦岡德雷琴、《卡勒瓦拉》及其他民謠音樂顯示當時的計畫有發揮影響力，也說明岡德雷琴已經從一種古典的樂器及身分認同象徵中脫胎換骨，開始與現代社會及音樂教育接軌、脈動。

結語

19世紀後歐洲的國族主義運動如野火般地進行，長期處在瑞典與俄國交戰中介地帶的芬蘭，其民族意識在俄國統治時就開始醞釀。19世紀民俗學者隆諾前往科索利亞地區蒐集芬蘭文歌曲，出版了史詩《卡勒瓦拉》，劃下芬蘭國族主義的第一束火苗，而伴奏歌樂器岡德雷

15 位於芬蘭西北部。

琴，其古老的演奏傳統仍在當時的科累利亞地區流傳，這樣的古文化加強了芬蘭人尋根的意識，也建立起他們對於自己「芬蘭文化」的自信。

國家樂器岡德雷琴從國族主義中掙脫，乃因芬蘭的民謠復興者拒絕讓樂器停滯在承載太多文化情感裡，他們不斷地從不同的面向去推動，來發展一個古老樂器的可能性，包括鼓勵新創作、演奏者技巧的開發、樂器型制的拓展及跨領域討論與合作。

在民謠復興者的理想中，岡德雷琴可以從一個歷史圖像走向現代社會，這樣的價值觀引起政界、學界與業界的共鳴，因此有70年代「送岡德雷琴到學校」的計畫，這個計畫針對的是幼童與青少年，當時向這個族群播下文化的種子，目前芬蘭民謠音樂的發展和藝文活動有高度的參與，也證明當時是有遠見的政策。20世紀末開始，岡德雷琴被納入正式音樂教育中，也成為音樂教育良好的媒介，得以讓人思考一個古樂器與如何與當代社會連結。

參考書目

書籍

- Goss, Glenda D, 1998. *Jean Sibelius A Guide to Research*, Garland Publishing Inc
Typeset by CentraCet, 1990. *The Kalevala*, Printed in Great Britain by BPCC Hazell
Gray, Cecil, 1931. Sibelius, Oxford University Press
Gorog Lisa de with the collaboration of Ralph de Gorog, 1989. *From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland*. Contribution to the Study of Music and Dance, Number 16. Greenwood Press
Jalkanen, Pekka/ Laitinen, Heikki / Tenhunen , Anna-Liisa, 2010. *kantele*, Hämeenlinna:Kariston Kirjaoaino Oy
The New Grove, Dictionary of Music, 2nd, s.v. “kantele”Rahkonen, Carl, 2008
Sinisalo, Susan, 1997. *Finnish Folk Culture*, Tampere: Tammer-Paino Oy
Oinas, Felix J., 1978. *Heroic epic and saga: An introduction to the world's great folk epics*, Indiana University Press
Anttonen, Pertti and Matti Kuusi, 1999. *Kalevala-Lipas [The Kalevala Chest]*. Helsinki: Finnish Literary Society.
孫用譯, 1985. 《卡勒瓦拉》(下), 北京：人民文學出版社

期刊

- Tarasti, Eero, 1985. *Finnish Music Quarterly* ‘The Kalevala in Finnish Music’ nos.1-2:12~18

論文

- Rahkonen, Carl, 1989. *The Kantele Traditions of Finland*, Ph.D. DISS., Indiana University
Hill, Juniper L, 2006. *From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music*, Ph.D. diss., University of California Los Angeles

論文

- 許馨文, 2008, *Performing National Instrument, Performing Identities: The Kantele, Points of Articulation, and the Mediation of Finnishness* (由西貝流士音樂學院民謠音樂系主任 Hannu Saha 提供，引用經作者同意。)

網站

Tolkien Gateway <http://tolkiengateway.net/wiki/Kalevala> (2012/1/25)

Hannu Saha, 1998, The kantele-from epic to eclectism Fimic-Suomalaien musiikin tiedotuskeskus
<http://www.fimic.fi> (2012/2/20)

Wikipedia: "Finland" (2012/1/2) 、 "Jean Sibelius" (2012/1/25) 、 "kalevala" (2012/2/7) 、 "Finnish Literature Society" (2012/2/7)

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經2009年12月11日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

2009年12月28日院務會議備查

2012年5月28日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

本學報之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成為具有公信力的學術性刊物。

二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述為主，若有分期刊登之連續性論文（最多二期），其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

- (一) 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，主題不拘。每篇字數以10000字至20000字為上限，含圖表、譜例以不超過20頁為原則。
- (二) 音樂理論：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (三) 表演詮釋：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (四) 當代音樂論述：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (五) 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (六) 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6000字為上限。
- (七) 樂譜類。

三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。

- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以300字以內為原則，關鍵詞則各以五個為限。
- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以A4尺寸電子檔交稿(MS Word及PDF檔)，檔名請用文章標題(可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在300字以內。

四、稿件格式：以Chicago Manual of Style或MLA Manual of Style 格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文12P新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目20P，主標題16P，次標題14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：

文章標題層次統一如下

 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - ①
 - A
 - a
- (四) 圖版、插圖及表格：
 - 1.圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
 - 2.圖表寫法：圖1，圖1-1；表1，表1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。

- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採MLA或 Chicago格式，如：（溫秋菊1994: 24），並將引用文獻書目等列於文末。
- (七) 參考/引用文獻以直接引用為限，並依作者、年代、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。書目寫法舉例如下：
1. 單一作者書目：
溫秋菊，1994，《台灣平劇發展之研究》，台北：學藝出版社。
 2. 期刊：
潘汝端，2008，〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》9：45-90。
 3. 網頁：
Nettl, Bruno. Folk Music. Encyclopedia Americana. Grolier Online <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>（accessed December 11, 2006）

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日前(2月底或9月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 請備齊1.全文電子檔（PDF檔及WORD檔各一份，含中英文摘要、關鍵字）、2.著作財產權授權同意書（請另寄紙本），及 3.作者簡歷 (2, 3項請於上述網站下載)等，於全文截稿日前(3月底或10月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如(四)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：
11201台北市北投區學園路1號
國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」
email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw
電話：+886-2-2896-1000 # 3002
傳真：+886-2-2893-8856

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以1.原創性2.前瞻性3.發展性4.理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」（視再審結果而定）、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年1月與7月出刊。

1月出刊：「投稿資料表」截止日期為9月底，全文截止日期為10月底。

7月出刊：「投稿資料表」截止日期為2月底，全文截止日期為3月底。

- 八、本細則經編輯委員會審議通過，提送音樂學院院務會議備查後公佈實施，修正時亦同。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）				
論 文 名 稱 (中英文)	中 文			
	英 文			
作 者	中 文		英 文	
通 訊 方 式	地 址			
	電 話		E-mail	
	手 機		Fax	
中文摘要 (約300字) 或英文摘要				
文章分類 (請勾選)	☐ 音樂學術論著 ☐ 當代音樂論述 ☐ 音樂理論 ☐ 譯萃或其他 ☐ 表演詮釋 ☐ 影音資料、書評、樂評			
預計字數 (請勾選)	☐ 6,000 ☐ 10,000 ☐ 20,000			
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以email或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」（請註明：「關渡音樂學刊」報名表） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-2893-8856				
編輯小組填寫欄（投稿者免填）				
論文編號			受稿日期	
專門評審委員			推薦評審者	

i兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***記號區別之。

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

為題之著作乙篇投稿於「關渡音樂學刊」，本人聲明及保證本著作係原創性著作，為未曾以文字形式正式發表之論述，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意本著作通過審查後刊登於「關渡音樂學刊」，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通訊地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

《關渡音樂學刊》第1~10期索引 (依作者姓氏筆劃排列)

姓 名	篇 名	期數	頁 數
4劃			
王美珠	音樂評論家、音樂社會學家與作曲家阿多爾諾	1	51~76
	音樂理論家A. M. T. S. Boethius的全人教育思想	2	99~114
	理論談巴洛克時期的音樂理解	3	21~40
王思雅	Groupe-segment樂響區隔	10	267~270
5劃			
石佩玉	自無史以來—第八屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽	7	253~258
6劃			
任真慧	探討史克里亞賓的音樂理念與實踐——以鋼琴作品為例	1	153~176
	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
江玉玲	臺語<<聖詩>>中的「世界音樂」初探	3	41~76
	宗教改革家慈運理的音樂關與音樂創作	4	93~116
	巴赫《B小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色	6	95~118
	【Rock of Ages】與【萬世磐】—甘為霖譯詞與詩歌創作探討	8	145~180
7劃			
吳榮順	一個文化共頻現象的觀察和思考：論平埔族音樂與週邊族群的關係	1	1~26
	台灣客家八音的傳統與傳習	8	1~16
	無法停歇的一個貫時性音樂研究—布農族複音歌Pasibutbut的當代觀察與回顧	10	63~86
	以Mendelssohn、Liszt、Franck作品為例	4	117~140
李葭儀	演奏者的心理層面觀照—讀《音樂的內在遊戲》	1	177~186
李秀琴	菲律賓音樂：傳統、變遷與再生	2	167~196
	海外民族音樂國際會議特別報導	3	231~242
	「國際傳統音樂學會」學術小組「音樂與少數族群」第四屆年會(二〇〇六)在保加利亞瓦爾納城會議報導	5	157~170
	被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948)年表與作品表	6	115~178
李婧慧	傳統與創新的層疊—談巴里島克差(kecak)的發展	8	51~76
	信仰與音樂：高約拿(1917-1947)的生平、作品與台灣基督長老教會背景	9	113~124

	北管尋親記：臺灣北管與日本清樂的文本比較	10	157~190
李韋翰	聲音密碼—布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E	7	173~188
李至豪	弦樂四重奏	10	229~234
車炎江	簡樸與豐富之間：論NSO歌劇音樂會系列演出（2002-2004）	1	187~196
宋育任	論潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》(1977)	5	25~50
	潘皇龍《五行生剋八重奏》(1979/80)的探究	6	75~94
	根植於傳統的創新一潘皇龍、曾興魁和錢南章留德時期音樂風格的研究	8	77~100
沈裕祁	音樂中的聖母百花大教堂—Dufay《Nuper Rosarum Flores》	5	123~156
呂鈺秀	馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象	8	133~144
呂鍾寬	如何重建具有藝術價值的音樂傳統	10	15~22
8劃			
林珀姬	從子弟陣頭「文武郎君陣」看臺灣民間音樂的傳承與發展	2	1~22
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—		
	從台灣南管有聲出版品說起（1980-2005）	3	185~212
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—		
	從臺灣南管有聲出版品說起（1920-1980）	4	213~264
	南管音樂門頭探索(一)—		
	從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化	6	1~42
	南管音樂門頭探索(二)—		
	從知見曲目探索明刊本中帶【相思】字門頭曲目	7	1~46
	南管音樂門頭探索(三)—從知見曲目探索明刊本中〔雙〕與〔背雙〕		
	相關曲目	9	7~44
	南管音樂中的喜慶曲目曲詩賞析	10	127~156
林玉淳	鋼琴作品《六日談》(Hexaméron)與其歷史定位探討	6	119~154
周怡安	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
周久淪	音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節	7	243~252
9劃			
洪崇焜	謔語(為不具絕對音感的歌者)	5	189~192
	循	10	285~290
洪于茜	賦格	10	257~266

10劃

徐玖玲	《亞細亞的孤兒》vs.《向前走》—談臺灣流行音樂研究的瓶頸與願景	2	51~70
	十九世紀「絕對音樂」的美學發展—兼論與「標題音樂」之辨證	5	105~122
孫正欣	探討矛盾與和諧在布拉姆斯第二號交響曲Op.73的表現	2	115~144
馬水龍	展技曲與賦格（1974）	4	265~282
翁志文	馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象	8	133~144

11劃

莊效文	一種「儀式性」行為—談楊聰賢的音樂創作	2	71~98
陳亞群	理論談巴洛克時期的音樂理解	3	21~40
陳威仰	Benjamin Britten歌劇作品《Peter Grimes》的英格蘭特質	7	131~150
陳政文	參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導	7	229~242
陳立立	參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導	7	229~242
陳慧珊	我泥中有你·你泥中有我—論「現代主義」與「後現代主義」 在當代音樂中的邂逅與發酵	8	17~32
陳貞竹	荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵—從東亞音樂論述的共通主題 「古樂復原」談起	9	91~112
陳彥文	轉玲瓏 玲瓏轉	10	235~238
陳玖琪	鳥朝鳳—賀馬水龍老師七十大壽	10	291~312
陳士惠	樂：獻給馬水龍七十生日	10	313~316
陳中申	做一個有國籍的音樂家—「古韻相隨」創作緣起	10	325~332
郭昭汝	台灣近代二胡作品的傳統與創新—以陸樸《西秦王爺》為例	3	77~106
郭明木	廈門御前清曲—廈門音樂的一段輝煌歷史：以廈門御前清曲老唱片 為例	7	215~228
連憲升	「五聲回歸」與「五聲遍在」—武滿徹與陳其剛作品中的古韻與新腔 聲音，歌與文化記憶—以台灣當代作曲家之作品為例	5	51~77
		10	87~112
梁曉玲	Orff 的童話歌劇《Der Mond》音樂語言的探討	5	77~104
梁又中	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(四)	9	183~186
張瓊櫻	音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節	7	243~252
	以樂會友—記韓國首爾二〇〇八年Nong Project音樂節	9	165~170
	歲月之痕	10	P223
許芳萌	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(二)	9	175~178

12劃

黃瓊娥	排灣族傳統歌謠中的階級意識—以北排灣拉瓦爾亞群的婚禮儀式音樂為例	1	27~50
黃雅蘭	解嚴後看台灣現代音樂創作中的本土化現象	1	135~152
黃馨瑩	科西嘉島世俗複音歌樂Paghjella歌曲之研究	2	197~214
	泰國皮帕特pī phāt樂團的靈魂—泰式木琴ranāt ēk	7	151~172
黃玲玉	從源起、音樂角度再探台灣南管系統之文陣	7	47~92
黃瑤慧	2008傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」	9	151~164
黃士眉	電子原音音樂作品《亮淨利落—秋陽·台北2》	10	251~256
黃輔棠	馬水龍教授改變了我的後半生	10	333~336
曾瀚霈	樂種生成與變異之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例	3	1~20
曾毓忠	聲音科技之音樂功能與美學角色探討—以科技音樂年後四分之一個世紀的若干代表作品為例	4	75~92
曾毓芬	論Gaya制約下的賽德克亞族音樂即興—以祭典歌舞uyas kmeki為例	7	93~130
曾興魁	十面埋伏Ambush from all side為六弦吉他及預錄繞場音響	10	317~324
游璧霞	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(一)	9	171~174
絲國正	農耕曲	10	271~284

13劃

楊湘玲	音樂與舞蹈關係舉隅—以史特拉汶斯基《春之祭》和《阿貢》為例	2	145~166
楊聿聖	談美國二十世紀初無調音樂手法與序列主義之實踐	4	27~74
楊聰賢	秋(唱·晚)鳴	7	259~270
	流水七絃—賀馬水龍老師七十歲	10	337~340
葉怡君	卡爾·奧福：奧福教學之過去和未來	9	139~150
葉盈汝	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(三)	9	179~182
溫秋菊	論南管「曲」門頭(mng5-thau5)之「調式」概念	10	191~212

14劃

趙琴	《走過臺灣古典音樂廣播的黃金歲月》—兼談我的音樂廣播生涯及對現狀的思考	10	23~48
----	-------------------------------------	----	-------

15劃

蔡振家	絕對音感的認知心理學研究	1	77~92
	腦內模仿—〈音樂與鏡像神經元：從運動到情緒〉導讀	8	181~200
	帶有雜質的樂音—聽覺模型及「泛音-噪音比」	10	113~126

蔡凌蕙	超越語法藩籬，悠游風格光譜-論Jacob Druckman (1928-1996)		
	管絃樂曲Prism第二樂章屬音三和絃之角色	1	111~134
	作曲家潘皇龍花甲回顧展經驗分享	3	213~230
	琴想 擊樂五重奏	9	187~194
	佛跳牆	10	239~246
蔡宗德	印尼印度教/佛教與伊斯蘭教宗教音樂文化的互動與融合	3	107~124
蔡佩洳	一個新的琵琶指法分類法與其教學應用	7	189~214
蔡欣微	《如鶴》長笛、琵琶和大提琴三重奏	10	213~222
潘汝端	現代社會中的傳統聲響—近五年來的北管影音出版品導聆	2	215~228
	北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探討	6	43~74
	北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探	9	45~90
潘皇龍	迷宮・逍遙遊 XII：為一位鋼琴家的獨奏曲/為數位鋼琴家的重奏曲	2	229~240
	禮讚	10	341~346
潘世姬	俳句三首給女中音與鋼琴	8	201~210
鄭玉雲	嚴，且親且敬	10	247~250
16劃			
錢南章	在黑暗的河流上	3	243~258
賴德和	〔4-2-1〕變奏	6	179~192
	為水龍兄慶生(大提琴獨奏)	10	347~348
18劃			
顏綠芬	台語藝術歌曲初探	2	23~50
	郭芝苑歌樂的民俗風格	8	101~132
	從善友樂團始末探討五○年代音樂環境及其時代意義	9	125~138
	西洋音樂史的時代分期與問題探討	10	49~62
韓國鎮	相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念	10	11~14
20劃			
嚴福榮	織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》	1	93~110
	潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》中音響技法的探尋	3	149~184
	從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根	4	1~26
	音響空間多元化的思維—盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究	5	1~24
	從尹伊桑《練習曲》之表述來看尋根文化中的傳統與創新	8	33~50

Edda BRANDES	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Gisa JÄHNICHEN	苗族歌曲旋律的區域性類型和主體性	4	161~212
Salia MALÉ	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Timkehet Teffera	音樂、演奏與舞蹈：在麥克勒/提格州民族音樂學上的觀察	3	125~148

關渡音樂學刊 第十七期

Kuandu Music Journal, No.17

發行者 劉慧謹

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 台北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 潘汝端

英文諮詢 蔡凌蕙

執行編輯 張智琦

編輯助理 楊晨琦

封面題字 張清治

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean

LIU Hwei-Jin

Editor

Editorial Committee of Guandu Music Journal

Publisher

School of Music, Taipei National University of the Arts

No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

Tel：+886-2-2896-1000 ext 3002

Fax：+886-2-2893-8856

Editor in Chief

PAN Ju-Tuan

English Consultant

TSAI Ling-Huei

Excutive Editor

CHANG Chih-Chi

EditorAssiatant

YANG Chen-Chi

Title Calligrapher

CHANG Ching-Chih

Typeset

Gateway Visual Creative Co., Ltd

Printer

Woei Lih Enterprise Co.,Ltd

Price

NT\$ 400

版權所有 翻印必究

中華民國102年1月

Copyright ©2012 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889