

閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 王美珠

編輯委員（依姓名筆劃排列）

李秀琴

吳榮順

康美鳳

曾瀚霈

溫秋菊

楊建章

劉榮義

歐遠帆

錢善華

顏綠芬

Guandu Music Journal

Editor in Chief

WANG Mei-Chu

Editorial Committee

LEE Schu-Chi

WU Rung-Shun

KANG Mei-Fung

TSENG Hannpey

WEN Chyou-Chu

YANG Chien-Chang

LIU Rong-Yi

OU Yuan-Fang

CHIEN Shan-Hua

YEN Lu-Fen

主編的話

【關渡音樂學刊】第五期能夠如期出刊，必須感謝所有參與的人。謝謝您們的辛勞！

本期特別選用歐洲十二世紀宗教家與教育家Herrad von Landsberg 流傳下來的【自由藝術】（artes liberalis）圖示為封面，不只企圖呈現音樂是中世紀全人教育體系中的重要學習領域，更希望彰顯它與現代大學通識教育理念的契合。

身為女子修道院院長的 Herrad von Landsberg 於1175年以羽毛筆為兒童教學寫下含有【自由藝術】圖示的【享樂花園】（Hortus deliciarum）一書。可惜保存於今法屬區斯特拉茲堡（Straßburg）城市圖書館的原始手稿於1870年焚毀於戰事中。本期使用的【自由藝術】圖示源自流傳下來的複製本第32頁。藉由擬人化的手法，【自由藝術】以寓意哲學的女王畫像為中心，圍繞著表徵當時全人教育體系下七項重要學習經典——音樂、算術、幾何、天文、文法、修辭與辨證的仕女貴族圖像。

有了作曲家洪崇焜老師音樂作品諺語（為不具絕對音感的歌者）的題獻加持，本期【關渡音樂學刊】顯得特殊。除了六篇研究論文外，本學刊的精彩內容包括音樂學者李秀琴老師有關「國際傳統音樂學會」學術小組「音樂與少數族群」第4屆年會(2006) 兼學術研討會在保加利亞瓦爾納城 (Varna/Bulgaria) 的專題報導，與青年學子周怡安、任真慧對於德國司徒加特城(Stuttgart) 舉行的「國際現代音樂協會」2006年大會暨世界新音樂節的參與心得，兩者都為讀者提供了拓展國際學術視野的絕佳機會。

六篇研究論文中音響空間多元化的思維~盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究一文由作曲家嚴福榮老師執筆，音樂學者宋育任老師則是論潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》(1977)的撰稿者，「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的作者為音樂學者連憲升老師，十九世紀「絕對音樂」的美學發展--兼論與「標題音樂」之辨證則是音樂學者徐玖玲老師的研究心得。除此之外，青年學子梁曉玲與沈裕祁以Orff 的童話歌劇《Der

Mond》音樂語言的探討與音樂中的聖母百花大教堂~ Dufay 《Nuper Rosarum Flores》呈現她們兩年半以來就讀於臺北藝術大學音樂學研究所的學習成果。

付梓之前，主編除了在歲末年初之際祝福大家平安、幸福外，也要預祝學刊的所有讀者擁有一趟豐富的學術之旅。各界的關心與批評指教，更是我們衷心的期盼。

主 編 王 美 珠 謹 識

2006年12月

目 錄

論文

- 音響空間多元化的思維—盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究.....嚴福榮 1
- 論潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》(1977).....宋育任 25
- 「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....連憲升 51
- Orff 的童話歌劇《Der Mond》音樂語言的探討 梁曉玲 77
- 十九世紀「絕對音樂」的美學發展—兼論與「標題音樂」之辨證.....徐玫玲 105
- 音樂中的聖母百花大教堂—Dufay 《Nuper Rosarum Flores》 沈裕祁 123

會議報導

- 「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.....李秀琴 157
- 無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節..... 周怡安/ 任真慧 171

音樂創作

- 謔語(為不具絕對音感的歌者).....洪崇焜 189

- 作者簡介 193

CONTENTS

Articles

- Multi-thoughts of sonoristic space: a research of Lu Yen's cello solo "Air" Dr. YIM Fuk-Wing 1
- A Study of the String Quartet II (1977) of Pan Hwang-Long Dr. SUNG Yu-Jen 25
- The Return and Omnipresence of Pentatonicism- Ancient tones and modern echoes in the works of Tôru Takemitsu and Qigang Chen Dr. LIEN Hsien-Sheng 51
- Research on C. Orff's Musical Language of Märchenoper 《Der Mond》 LIANG Hsiao-Ling 77
- The Aesthetic Development of Absolute Music in 19th Century— A Dialectic Discussion with Program Music..... Dr. SHYU Mei-Ling..... 105
- The Cathedral of Santa Maria del Fiore in Music— An Exploration of Dufay's Motet 《Nuper rosarum Flores》 SHEN Yu-Chi 123

Conference Report

- Report on The Fourth Meeting of the Study group 'Music and Minorities' of The International Council for Traditional Music (ICTM) in Varna(Bulgaria)2006..... Dr. LEE Schu-Chi..... 157
- GRENZENLOS- ISCM World New Music Days 2006..... CHOU Yi-An and JEN Chen-Hui 171

Music Composition

- "Delirium for vocalist without perfect pitch" Dr. HUNG Chung-Kwun..... 189

- Authors' Brief Resume** 193

音響空間多元化的思維： 盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究

嚴福榮

摘要

盧炎於 1997 年應「台北人室內樂團」之邀，特為演奏家顧美瑜寫作一首大提琴獨奏曲《歌》。這首《歌》可說是揉合了東方音樂美感與西方現代音樂語法的特徵；同時，它更反映出盧炎的音樂思維與作曲技法的成熟度，為他自上世紀九十年代後半以來，揭開其音樂創作事業的另一高峰。曲中，令人著迷的地方就是在變化多端的音樂語境裡，讓人強烈地感受到在時間流動過程中，對於音響空間（sonoristic space）不同層面上的追求與表現。這種表現方式所帶給聽眾的，似乎是一種撲朔迷離空間的氛圍，更反映出作曲家其個人獨特的風格與空間感。本論文的核心題旨，就是在於研究曲中與音響空間相關聯的各種音樂要素，並進一步瞭解整首樂曲音響空間多元化思維下的結構脈絡。

關鍵詞：音高；節奏；音色；織體；結構

*Multi-thoughts of sonoristic space:
a research of Lu Yen's cello solo "Air"*

Dr. YIM Fuk-Wing

Associate Professor

Music Department of Soochow University

Abstract

Lu Yen in 1997, on invitation by the *Contemporary Chamber Orchestra Taipei*, has especially written for performer Ku Mei Yu a cello solo "Air". This work "Air" can be said as a mixture of oriental musical beauty and characteristic of western contemporary musical vocabulary. At the same time, it reflects Lu Yen's musical thought and maturity of compositional techniques. This has since the second half of the 1990s elevated his musical creative career to another peak. In his work, the fascinated place is the ever-changing musical mood that has let people to strongly feel the time flowing process in pursuing and expressing the different layers of sonoristic space. This manner of expression has brought to the audience a seemingly unclear and unpredictable spatial circumstance. This has much reflected the composer's personal unique style and spatial feeling. The main purpose of this thesis is to research the different musical elements in connection with the sonoristic space in the work, and further understand the structural networks under the sonoristic space multi-thoughts of the entire work.

Keywords: pitch, rhythm, timbre, texture, structure

前 言

在今年初的一次訪談作曲家內容裡，根據盧炎談到有關《歌》的創作靈感時所言，其出發點是應「台北人室內樂團」(Contemporary Chamber Orchestra Taipei)指揮家李春峰之要求，「寫作一首很不同的曲子，要有兩條線……所以，我就想到高音譜記號與低音譜記號……那就是一個伴奏，一個可唱的旋律，唱出某種感受，好像唱歌般一樣」¹。從這段話裡明顯地道出作曲家其創作動機的生成，樂念與思維的方向所在。相關於《歌》中所隱含的題材內容與特殊情感部分，在此作品總譜的序言中，盧炎更清楚地說明「大提琴有時是在伴奏、有時是在低嘆高吟、有時像在喃喃細語、有時是激動快速的說話、有時會唱出較甜的抒情旋律，也有時像是在祈禱，所以這首《歌》應當是一首富於姿彩意味雋永（有趣耐人尋味）的音樂。」從上述這些複合化的情感畫面與情境化的題材內容來看，似乎隱約地披露著作曲家個人內心世界的感受與體驗。在其生命中擷取一些有所感悟的事件或切身感受所留下的一些圖景作為基調，再憑藉其個人藝術的想像力，將這些內在的情緒起伏一幕幕地轉化為豐富多彩、變幻莫測的音樂語境；同時，在此作品中更可體現出盧炎其音樂創作的審美主體意向，主要是聚焦於音響空間多元化的思維與表現。因此，為了進一步瞭解曲中不同層面，不同形式的音響空間表現究竟是如何構成？在音樂中是如何能被體現出來？作曲家又如何面對各種音響層面的整合（integration）和全曲整體結構統一性（unity）等問題，本論文將擬從音樂文本（text）中與具有構成音響空間關鍵性影響的音樂要素來觀察，分別是音高、節奏、音色、織體等，從其中所呈現的不同音樂特徵逐一探討後，再從全曲各段落結構的角度對音響空間展現中的樂思發展邏輯和表現方式來進行討論。

音響空間展現中的「音高」

在這部分裡，談到「音高」方面的問題，本論文將擬從「音高」兩個層面來進行探討，分別是(一)音高材料的選擇與使用觀念、(二)音高的運用特色等。

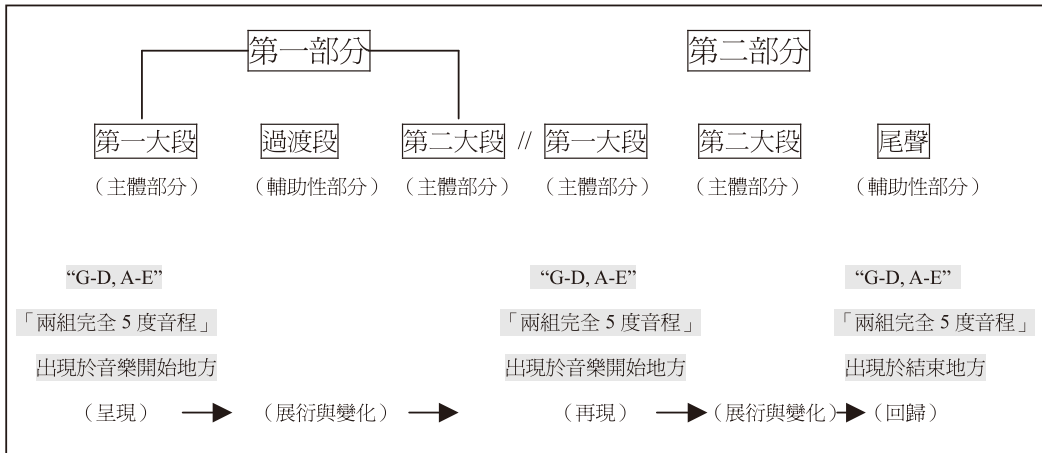
(一)音高材料的選擇與使用觀念

在這首作品裡，盧炎對於音高的構思與運用手法是十分獨特的，且兼具有細膩的個人風格特色。首先，在音高材料的使用選擇上，它不像一般意義上無調性的音樂語言，更不屬於傳統調性音樂的寫作手法，主要是將完全 5 度音程來作為音高結構思維的出發點。根據盧炎所言，曲中所使用的「完全 5 度音程就是全曲的主幹」²。換言之，一切音高事件都

¹ 此段談話來自於民國 95 年 1 月 26 日的訪談作曲家內容。

² 同上。

必須建基於完全 5 度音程的關係上，它是形成樂念基本材料的基礎、是核心音程。因此，對於曲中完全 5 度音程所出現的時空點，無疑地成為整體音高結構形式的主要力量來源，從【表例一】³可以得知。



【表例一】《歌》中的“G-D, A-E”兩組完全 5 度音程是作為全曲結構「內聚力」的因素

從上表例可初步了解到作曲家其音高結構的使用觀念，主要是通過“G-D, A-E”兩組完全 5 度音程來作為全曲的「主幹音程」⁴，以類似「發展變奏」(developing variation)⁵展衍式的手段來作為音樂開展的依據。在曲中，它們分別出現於第一部分與第二部分的第一段音樂開始地方與尾聲段落的結束地方。在全曲音高結構佈局上，其實是經由主幹音程的「呈現」→「展衍與變化」→「再現」→「展衍與變化」→「回歸」的演進過程，來作為全曲音高結構內聚力的因素所在，更可體現出一種具有變化與統一之間高度和諧的平衡，以及前後呼應的思考邏輯。對於音高素材的統一性確切地成為一項重要的指標，讓作曲家在創造性與思考方向上同時得到了自由發揮的空間。

(二)音高的運用特色

對於音高材料的運用方面，在總譜的樂曲簡介內容中，作曲家已清楚地說明，「在結構上是用完全 5 度為出發點，這個音程就是全曲的主幹。由完全 5 度轉到減少了一個小 2 度

³ 有關《歌》的詳細結構示意圖可參照【表例三】。

⁴ 如前所述，盧炎將“G-D, A-E”兩組 5 度音程視為全曲的「主幹」，在本論文稱為「主幹音程」。

⁵ 可參考 Patricia Carpenter 與 Severine Neff 合著 *The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of its Presentation* 一書，247 頁內容中提到 Arnold Schoenberg 的「發展變奏」概念：“……developing variation. The changes proceed more or less directly toward the goal of allowing new ideas to arise……”。

的減 5 度音程，再轉到加入了一些其他音程的較為濃厚複雜，而且在聽覺上有相異相對的一些和弦。全曲就是這轉來轉去的，所以『音程組合觀念』算是本曲結構架的精神。」而事實上，對於這種「音程組合觀念」的使用，可充分地體現出作曲家所尋求的，是對特定音程的重複使用與在不斷的變化之中力求展衍式的發展，以漸進式的音高材料來更新，進一步營造出曲中豐富多彩多姿的音樂語境。

音響空間展現中的「節奏」

自 20 世紀以來，在現代音樂創作中，對於尋求「節奏」語言創新的思維與表現已逐漸演變為一種自然的態勢與需求。在其中主要思考焦點之一，就是力圖擺脫傳統觀念中具有均分節拍特性的節奏律動特點，儘可能地避免使用節拍重音週期性的循環和有規律化的節奏形態出現。這種打破傳統格局、追求開放意識的節奏觀，對於盧炎這首大提琴獨奏曲《歌》中思想傾向的影響是顯而易見的。綜觀全曲，可發現形成此作品節奏在整體結構表現上的獨特性與戲劇性，主要是建基於節奏組織形態、節奏律動模式與速度變化的基礎上。因此，爲了能夠有較深入理解這幾方面的節奏特色，以下將作進一步探究與闡述。

節奏組織形態方面：「無序化」的節奏思維與特色

在聆聽過程中，這首作品很容易地讓人感受到的，除了「尾聲」(coda)⁶部分採用了近乎有板有眼「均分性」律動與「傳統規律化」的節奏語言⁷爲主外，全曲大部分時間其節奏組合模式變換頻繁，且多半段落的節奏組合模式更是一直處於自由節奏的游離狀態。儘管全曲變化多樣的節奏是經由具有不同功能意義的「空間記譜法」(space notation)與以小節爲單位的「傳統記譜法」來制約，但從宏觀的節奏組織形態角度來看，可充分地體現出作曲家偏向於一種所謂「無序化」(unordered)的節奏概念來處理。這種節奏概念的寫作特色在本論文所指向的，是強調節奏的組合上不做明確的規劃，任憑作曲家隨著直觀的把握來尋求音樂自身所需的「即興性」(improvisation)、「偶然性」(chance)與中國傳統音樂「散」的精神。同時，作曲家似乎是有意識地通過「無序化」節奏概念的臨界點上，與其內在生命情態的變化緊密地結合，來營造曲中節奏新穎且多變的音響空間。事實上，細究此作品大部分節奏組織形態在時空流動過程中，所展現的「不規則性」(irregularity)與「差異性」(diversity)，更可發現其節奏律動的具體表現手段可概括爲兩種類型，分別爲(一)具有「彈性化」律動特點、(二)具有「非均分性」律動特點等，分述如下：

⁶ 「尾聲」段落可參照【表例三】的「結構示意圖」。

⁷ 有關「均分性」律動與「傳統規律化」的節奏語言在傳統音樂作品中，可視爲常態性語言與一般音樂常識。因此，本論文內容中將不作進一步闡述。

節奏律動模式方面

(一)具有「彈性化」律動特點

這種「彈性化」節奏，最大的律動特點是指向曲中採用無拍號、無小節線及空間記譜法的自由節奏段落，表面上其結構內部每個節奏單位或節奏單位之間，皆不具有時間精確計量的功能；實際上，作曲家所採用的是一種具有「散文式」(prosaic)節奏表現的律動語言。它在作品中律動的行進方式，主要是通過音符與音符之間，節奏拍點疏密自由變化與對比來體現。在整體結構形式上，此作品第一部分第一大段「段落 A₁」、「段落 A₁」，與第二部分第一大段「段落 A₂」皆屬於此節奏律動類型。以下將通過【譜例一】即第一部分「段落 A」⁸的音樂片段來加以說明。從譜例中可體現出作曲家對節奏組織形態進行直觀的把握，促使在音響空間展現出的節奏語言變得自由靈活且多樣性。同時，根據作曲家在總譜首頁中提示，譜面上所呈現的各種不同長短音符的時值單位，僅作為時間相對性比較的參數⁹。由此看來，作曲家賦予演奏者在演奏過程中，將獲得莫大的詮釋空間，任憑其內心的音樂感覺，隨性而至地自由發揮。對於這種具有伸縮性質「彈性化」節奏處理方式，也就順理成章地扮演著此段落節奏律動「主導地位」的角色，更彰顯出此作品獨特的藝術個性。

⁸ 可參照【表例三】的結構示意圖。

⁹ 根據總譜首頁有關於自由節奏段落之記譜符號說明，例如，傳統記譜法中的「全分音符」，代表著最長音：長度視二音間之距離而定或加上數字表明演奏時間的長度、「二分音符」，代表著長音：長度以二音間之距離而定、「四分音符」，代表著中等長度音、長度以二音間之距離而定、「有符杆連成的八分音符」，則代表著快速音群等。

第一部份 第一大段

「段落 A」前半部與
「段落 A₁」前半部

第一行 譜表

第二行 譜表

第三行 譜表

第四行 譜表

「段落 A」後半部

© Copyright by Lu Yan

【譜例一】具有「彈性化」律動特點
本論文樂譜之使用悉經作曲家同意

除此以外，在全曲自由節奏段落中，仍然可發現持有相同「彈性化」性質的其他不同律動語言，在本論文將視為「彈性化」節奏思維下，所衍生出節奏律動變體性發展的結果。大體上可歸納為以下三種不同節奏律動的表現手段：

第一種，具有「漸進式」韻律感的律動語言

所謂「漸進式」韻律感的律動語言，除了具有「彈性化」節奏的律動特點外，在本論文所強調的是節奏單位前後連接過程中，主要是體現節奏的律動速度漸漸地加快或減慢，所產生出一種具有鮮明「鬆緊」張力漸層對比的韻律感。以下將通過【譜例二】來加以說明。



【譜例二】具有「漸進式」韻律感的律動語言

此譜例為音樂開始的地方，其所呈現的是一種融合了西方現代作曲技法的特徵，兼具有中國傳統民間鑼鼓音樂節奏語言的韻味。從節奏緊密度來觀察，很容易地發現此音樂片段的節奏拍點脈動先是從「疏」到「密」，再返回「疏」的對應關係；節奏的韻律感則展現出漸進式的遞增加快後趨緩和，以及營造出音樂張力「鬆→緊→鬆」漸層對比的音響空間氛圍。在曲中持有相同「漸進式」韻律感表現的其他地方，則是以“*accel.* 與 *rit.*”來標明。

第二種，具有「彈性速度」的律動語言

「彈性速度」的律動語言特色，主要是體現音樂表情變化所需，採用一種具有伸縮性質且靈活速度的律動語言。【譜例三】的音樂片段，為此類型律動語言的最佳範例。



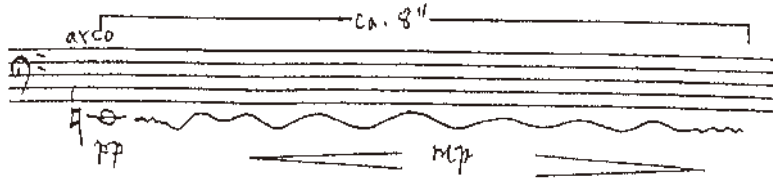
【譜例三】具有「彈性速度」的律動語言

在此音樂片段裡，可觀察出譜表下方清楚地標示出“*rubato*”的音樂術語，其術語使用觀念是源自於西方傳統音樂語言中，意旨此音樂片段的節奏律動，演奏者必須以一種具有控制的「彈性速度」來表現，並適度地承載著作曲家背後所隱含的音樂語境，將其節奏的韻律感自由地作些微漸快與漸慢的處理。

第三種，具有「時間制控」思維的律動語言

所謂「時間制控」思維的律動語言，主要是體現作曲家的「心理時間」因素，對音響空間的節奏律動進行一種管理與制控，讓音樂更賦予彈性與表現力。以下將相關的兩種表現形式來說明。

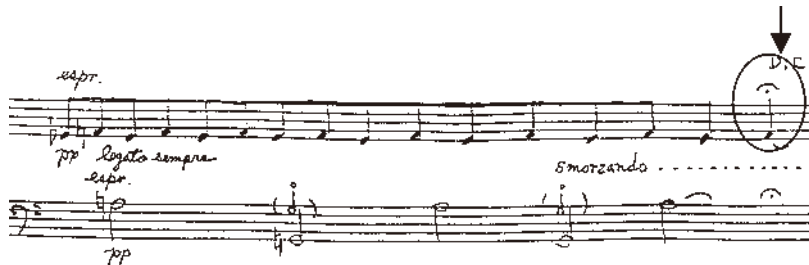
1. 通過「演奏時間」或「音樂時間」形式的律動語言：【譜例四】所呈現的「最長音」E音，為第一部分第一大段「段落A」第一句的結束地方。



【譜例四】通過「演奏時間」或「音樂時間」形式的律動語言

從此 E 音上方所標示的「演奏時間」或「音樂時間」“ca.8”來看，此「大約八秒」的時間是具有相當程度的彈性，無疑地是作曲家訴求於一種「心理時間」因素或狀態來制控，讓此單純的節奏在時空流動過程中，其 E 音上所展現的力度、滑音與揉音能獲得充分的表現。

2. 通過時間「延長」(pause) 形式的律動語言：表面上看來，在【譜例五】箭頭所標示的「長音」F 音，為第一部分第一大段「段落 A」的結束地方。



【譜例五】通過時間「延長」形式的律動語言

此 F 音上方除了標示著一個含有不確定性、彈性時間的「延長」記號外，並沒有任何明確相關「時間」的標示；而事實上，此 F 音就是利用彈性時間的延長，促進此段落尾部更自然地進入具有「靜止狀態」與「停滯感」的音響空間。這種時間的延留與彈性化的因素，也正好說明是受到「心理時間」制控的另一最佳例證。

(二)具有「非均分性」律動特點

劉承華於 1997 年所發表的一篇論文¹⁰內容裡，曾談到有關傳統節拍「非均分性」律動的節奏特色，其意旨「雖也有強弱拍的循環往復，但不受小節線的限制，而且沒有固定的規則……」。從這種節奏律動特色來看，它不僅貫穿發展成爲《歌》這首作品第一部分「過

¹⁰ 此篇論文標題爲〈中西音樂形式的差異及其文化內涵〉。其刊載於 1997 年「武漢音樂學院學報」的音樂期刊《黃鐘》第三期，相關部分可參照該期內文的 6-7 頁。

渡段」與第二大段「段落 B」，以及第二部分第二大段「段落 B₁」的基本律動語言，在展衍手法中，更多出一份經由複調形式與節奏性對位寫作手法所編織而成的音響空間。以下將通過【譜例六】來瞭解。

The image shows a handwritten musical score. The top part is labeled '過渡段' (Transition Section) with the tempo marking 'Allegro (♩ = ca. 114)'. It consists of two staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The bottom part is labeled '第二大段「段落 B」' (Section B) with the tempo marking 'cantabile (♩ = ca. 76)'. It also consists of two staves with a more melodic and flowing character, featuring slurs and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. There are some handwritten notes in Chinese at the bottom of the second staff, such as '此音節可與前段對置'.

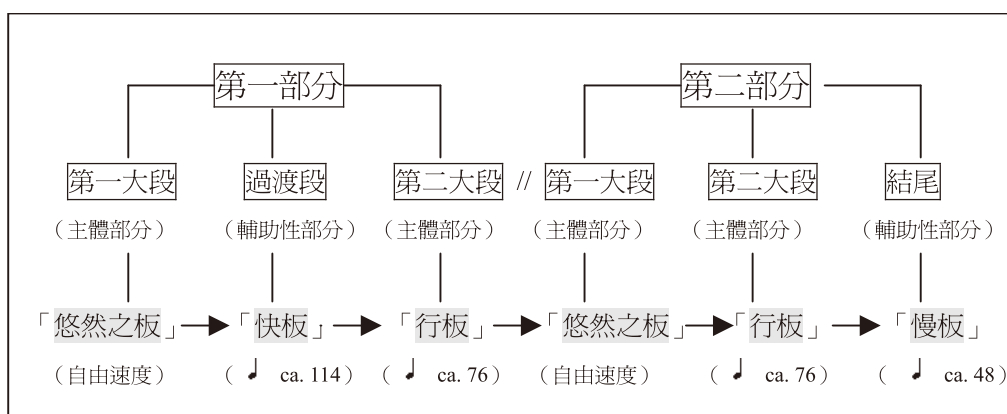
【譜例六】具有「非均分性」律動特點

此譜例為第一部分「過渡段」與第二大段「段落 B」的相接地方。在其中，可觀察出這種律動語言，基本上是經由橫向旋律展衍過程，音與音之間的連線、切分、各種不同節奏頻繁的交替組合，以及不同的句逗方式，來營造此音樂片段「無序化」節奏思維下無規律的節拍重音特色；同時，盧炎採用傳統節奏對位性技法，讓音響空間游離穿梭於單旋律線條，與具有空間感表現的節奏「異步對置」和複調形式的語境之中。

速度方面

從現代作曲技法的角度來看，作曲家常借由節奏交錯律動（cross-pulse）寫作手法，來取得一種較為複雜表現的律動感。然而，這種律動感在時空演進過程中不斷地重複，也往往導至其所產生的音響效果過於呆板或僵化的感覺。為了解決這個問題，作曲家試圖在其作品整體的速度或某些段落的速度佈局上，採用節奏律動的速率變化（change）或轉換（modulation）方式，來適度調整音響空間的音樂表現力。毋庸置疑，這種速度改變的觀念在盧炎《歌》的表層結構中可說是有著不謀而合之處。值得注意的是，從宏觀的速度處理手法來觀察，可體現出盧炎在其內心情感語境的驅動下，有意識地通過速度的變化，

對此作品整體結構（total structure），以及音樂性格（music character）進行一種「段分性」（sectionalization）的結構力作用。以下將通過【表例二】來瞭解。



【表例二】通過《歌》速度佈局的「段分性」結構示意圖

表面上看來，全曲先後相繼出現了悠然之板「自由速度」→ Allegro「快板」→ cantabile「如歌般」相當於「行板」→悠然之板「自由速度」→ cantabile「如歌般」相當於「行板」→ lento「慢板」等六次速度變化，其中有四種不同速度標記。經過仔細分析之後，可發現盧炎有機地運用變速手法，與其相應的節奏組織形態和律動模式巧妙地結合，有效的營造出各段落「性格化」（characteristic）的音樂特徵。而事實上，速度的變化對於全曲段落的構成，無疑地形成了一種「段分性」的結構力因素，更成為此作品決定曲式結構具有指標性意義的重要角色。

音響空間展現中的「音色」

在這首作品裡，「音色」的塑造對於構成音樂表情的細微變化，音樂內在的情緒與語境和結構的相互作用起著密不可分的關係。從微觀到宏觀的音色處理手法來看，可體現出盧炎對於音色運用與變化，是朝著多向思維的角度來尋求不同音色表現的可能性。大體上曲中音色的處理手法主要是取決於以下四種途徑：(一) 通過多樣化演奏技巧來產生特殊的音色、(二) 通過不同音域範圍所形成的音色「反差」現象、(三) 通過音色佈局形式來進行結構主體段落「段分性」的結構作用、(四) 通過力度的變化來豐富不同的音響層面等。以下將分別為這四種音色特徵加以論述。

(一)通過多樣化演奏技巧來產生特殊的音色

在樂曲中，可觀察到盧炎對於音色處理方式，其著眼點之一，就是在他創作背後所隱含豐富情感語境的前題下，對於大提琴傳統獨奏樂器採用了多樣化的演奏技巧，促使其產生富有表現力的特殊音色。基本上，這些特殊音色的生成，主要是由一些現代作品中常被廣泛使用的常規演奏語言，與具有現代語言特色非常規演奏（non-traditional performance）的特殊音色所組成。在其中包括弱音器（con sordino）的使用、自然與人工的泛音（natural and artificial harmonics）、複合按弦（multiple stops）、撥弦（pizzicato）、震音（trill）、顫音（tremolo）、揉音（con vibrato）、向上下滑動 1/4 音的微分音（microtones）、滑奏（glissando）、靠近琴橋演奏（sul ponticello）等。這些特殊音色的表現在此作品第一部分與第二部分的第一段，即自由節奏段落的地方可見一般。另外，值得一提的是，對於盧炎採用這種強調音色變化與對比的處理手法來看，似乎與具有東方文化背景「單音內涵」的音色思維與審美觀念存在著許多相通之處。

(二)通過不同音域範圍所形成的音色「反差」現象

《歌》是一首由大提琴獨奏所寫成的弦樂作品，儘管曲中音色的表現在本質上是受到樂器自身發聲方法的局限性，但作曲家試圖通過作曲技法的另一途徑來尋求音色的表現力。在其中，可發現作曲家在某些音樂片段裡，將橫向旋律線條置於「音域擴張」（registral expansion）的空間思維。這種思維的特徵在本論文所指向的是旋律線條在流動過程，強調在不同層面的音域範圍內進行頻繁的上下交替起伏，進而形成一種具有深度的音域空間感，就如同讓演奏者必須在不同弦上進行頻繁的交替演奏一樣。由此看來，這種「音域擴張」思維的旋律線條，除了能獲得音樂前進過程所需的戲劇性與張力外，對於音色的變化與對比的表現，很自然地營造出一種具有音色「反差」（contrast）的音響效果。以下將通過【譜例七】與【譜例八】來說明曲中構成音色「反差」現象的兩種不同的行進方式：

第一種，「波浪型」的行進方式

所謂「波浪型」的行進方式，其特點是指向旋律線條展衍過程，所呈現出如同海浪般的波動音形形態，且不斷地朝向不同音域範圍內作上下交替的起伏，進而造成一種具有音色「反差」的音響效果。【譜例七】為此類型的最佳說明。



【譜例七】通過「波浪型」的行進方式所形成的音色「反差」現象

(四)通過力度的變化來豐富不同的音響層面

從力度的使用情況來看，儘管它並不是構成「音色」特性的首要要素，但通過力度不同等級的變化，對於豐富曲中不同音響層面以及引起音色細部變化，確切地存在著密不可分的關係。在其中，值得注意的是，此作品結構主體第一部分與第二部分的第一段，作曲家似乎將其力度的變化常置於音色切換的語境中，並在相互轉化的前題下，使兩種音樂要素互為前提、互為條件，進而塑造出多樣化且極具有表現力的音色。對於這種音色處理方式的敏感度與細膩的表達手法更可體現出作曲家其獨具匠心的一面。

音響空間展現中的「織體」

在這部分裡，對於觀察織體的形態特徵，本論文將擬從音色的處理手法、以及旋律線條運動過程所展現的形式特徵作為研究的根據點。大體上可歸納為三大類型，分別是(一)通過「音色」切割所編織而成的織體、(二)通過單聲部旋律線條與兩聲部節奏性對位所編織而成的織體、(三)通過混合寫作手法所編織而成的織體等。

(一)通過「音色」切割所編織而成的織體

從「音色」切割的作曲技法來看，此技法最具特色的是 20 世紀奧地利作曲家安東·魏本 (Anton von Webern, 1883-1945)「點描法」(pointillism) 的寫作風格。其音樂最大的特點是在多聲部織體的作品中，先將由固定音高所構成的旋律線條加以切割、肢解，並通過對位性的寫作手法，分屬於不同樂器或不同聲部來演奏，從而獲得極具有空間表現散點狀態的點描音色。然而，盧炎對於《歌》這首作品「音色」切割方面所經營不同的是，他將此技法置於獨奏樂器的語境裡；換言之，此技法的處理方式是通過整體單聲部旋律線條橫向行進的織體來體現。而事實上，在曲中這種織體的表現是極富有音響色澤與獨特性。此作品第一部分與第二部分的第一大段皆屬於此類型織體。以下將通過【譜例九】進一步瞭解。

第一部分 第一大段「段落 A1」後半部

【譜例九】通過「音色」切割所編織而成的織體

此譜例為第一部分「段落 A₁」後半部。在譜面上所呈現「音色」切割的織體，主要是通過橫向旋律線條在展衍過程，經由「波浪型」與「跳躍型」的行進方式來開展「音域擴張」的音響空間；同時，又將旋律線條植入多樣化的演奏技巧，並在不斷變換與對比的音響色彩過程中，促使在音響空間所展現的音色變得時而明、時而暗、時而虛和時而實的做法，也就塑造出此作品「音色」切割織體結構的一大特點。對於【譜例九】特別標示十七個圈號與加上數字代碼，主要目的是凸顯出此段落轉換音色或經由不同演奏方式所產生變化的音色所在，以供參照。

(二)通過單聲部旋律線條與兩聲部節奏性對位所編織而成的織體

有關這類型織體的特色，主要是體現由單聲部旋律線條游移於不同音域的空間層面與兩聲部節奏性對位的展衍、交替所編織而成。在曲中第二部分的第二大段「段落 B₁」屬於此類型織體。

第二大段「段落 B₁」

1 *con. Júbilo* (♩ = ca. 76)

4

【譜例十】通過單聲部旋律線條與兩聲部節奏性對位所編織而成的織體

【譜例十】為此作品第二部分第二段即「段落 B₁」，第一到第十小節的地方，是屬於此類型織體的一個範例。從譜面上所展現的織體來觀察，可看出其內部結構主要是以單聲部旋律線條與兩聲部節奏性對位的形式融合中渾然一體。在展衍過程它們是經由相互交替、轉化，不斷地迂迴貫穿進出於整個段落裡，進而起著結構骨架的角色。儘管二十世紀對於曲中這種單聲部旋律線條與複調形式的寫作手法並不罕見，但與其段落前後的音樂織體表現相比之下，可體現出經由「對比」與「變化」的過程而多出了一份趣味性。

(三)通過混合寫作手法所編織而成的織體

所謂「混合型」寫作手法的織體，基本上是由單聲部旋律線條、兩聲部節奏性對位與同步節奏的雙音組合等三種不同音響材料、不同集結狀態所編織而成。在曲中第一部分的「過渡段」、第二大段「段落 B」、以及「尾聲」皆屬於此類型織體。以下將通過【譜例十一】來說明。

「尾聲」

今天 1997年9月21日 盧炎 琴譜 盧炎

【譜例十一】通過混合寫作手法所編織而成的織體

譜面上所呈現的「尾聲」段落為第十五至第三十四小節。在其中，可看出其內部結構的織體並不複雜，主要是經由上文所提及的三種音響材料，以前後緊密相接的集結狀態所編織而成。

音響空間展現中的「結構」

從宏觀的結構角度來看，不難發現，此作品不再依賴傳統調性語言與主音結構力的因素來作為曲式架構的依據。反之，對於盧炎來說，對於形成音樂結構作用的處理方式，他偏向於採取多元化的思維與格局。在其中，可體現出作曲家是將其創作背後所隱含豐富音樂情感語境的前題下，其實是經由音高、節奏組織形態及其律動模式、速度、音色、織體等多項因素來進行音樂形象的塑造，進而形成具有全曲段分性結構的因素所在。因此，本論文在此部分裡試將根據前述每個音樂要素觀察所得出的結論，進一步對全曲各段落結構在音響空間展現中的樂思發展邏輯和表現方式來進行綜合性的討論。大體上，此作品的曲

式結構形式可假設為兩大結構主體部分外加尾聲所構成的基本框架，通過【表例三】可取得初步的瞭解。

第一部分 (呈示性質)		
第一大段 (主體部分)	過渡段 (輔助性部份)	第二大段 (主體部分)
「段落 A」與「段落 A ₁ 」		「段落 B」
五線譜表之行數：s.1—s.7 (速度變化之	小節數：m.1—m.7	m.8—m.18
節奏組織形態：「無序化」節奏特色	「無序化」節奏特色	「無序化」節奏特色
節奏律動模色：「彈性化」律動特點	「非均分性」律動特點	「非均分性」律動特點
速度特徵：「悠然之板」	「快板」	相當於「行板」
織體形態：「音色切割」的織體	「混合型」的織體	「混合型」的織體
音色：「常規與非常規」混合演奏之音色	「常規」演奏之音色	「常規」演奏之音色
第二部分 (重現性質)		
第一大段 (主體部分)	第二大段 (主體部分)	尾聲 (輔助性部份)
「段落 A ₂ 」	「段落 B ₁ 」	
五線譜表之行數：s.1—s.6 (速度變化之前)	小節數：m.1—m.14	m.15—m.34
節奏組織形態：「無序化」節奏特色	「無序化」節奏特色	「傳統規律化」節奏特色
節奏律動模色：「彈性化」律動特點	「非均分性」律動特點	「均分性」律動為主
速度特徵：「悠然之板」	相當於「行板」	「慢板」
織體形態：「音色切割」的織體	游移於單聲部旋律線條與 兩聲部節奏性對位的織體	「混合型」的織體
音色：「常規與非常規」混合演奏之音色	「常規」演奏之音色	「常規」演奏之音色
* 《歌》作品中，第一部分與第二部分的第一段為空間記譜法段落，其內部結構每一行「譜表」(system, 縮寫為“s”)為基本計算單位。其中，s.1—s.7即代表第一行至第七行譜表；對於傳統節拍記譜的段落，其內部結構則以「小節」(measure, 縮寫為“m”)為基本計算單位。其中，m.1—m.7即代表第一至第七小節。		
**另外，對於第一部分「段落 A ₁ 」前半部為「段落 A」前半部之重複，「段落 A ₁ 」後半部則為總譜第三頁第四行至第七行譜表(速度變化之前)。		

【表例三】《歌》結構示意圖

《歌》的結構分析

第一部分 第一大段[s.1] - [s.7]

從整體結構而言，此一大段為結構主體部分，具有呈示性質的功能。其內部結構是以「音色切割」的織體為主導，相應的音色生成則是以「常規與非常規」混合演奏之音色來產生。並以「自由速度」、「無序化」組織形態與「彈性化」律動特點所構成。在其中，根據織體的反複、延伸與發展方式的角度來看，可細分為兩個段落，其分段如下：

「段落 A」前半部[s.1] - [s.3] “p.3” 記號前；後半部[s.3] “p.3” 記號開始 - [s.4]

「段落 A₁」前半部[s.1] - [s.3] “p.3” 記號前；後半部[s.4] - s.7 速度變化之前

由於此一大段最大特色為「音色切割」的織體表現，其織體內部一方面是經由單聲部旋律線條「波浪型」與「跳躍型」的行進方式來營造音色「反差」的現象；另一方面則是通過不同演奏方式來取得音色明暗對比與變化的音響效果。

「段落 A」前半部[s.1] - [s.3] “p.3” 記號前

音樂開始，先由“G-d”與“a-e”兩組完全 5 度音程來揭開序幕。它們在不同音域範圍內，以「漸進式」的律動，進行頻繁地跳躍於一高一低不同的 8 度空間內，展開了一種具有空間感的對話，並在此音形結束處擴張其音域的音響空間，從 a 音以增 12 度音程往下大跳方式將音域距離進一步拉大，同時，以常規用弓演奏與撥奏的音色相互對應下，進而獲得在音色所需的對比效果，最後結束於 D^b 音上。之後，持有類似音色對比表現的另兩組音組，它們是經由「發展變奏」的展衍手段，將音程變為“e^{b2}-a¹”與“b¹-f¹”兩組增 4 度或減 5 度音程，並置於橫向線性的陳述中，它們經由自身四次輪替變換音序¹²後，再次以大 14 度音程往下大跳，結束於 c-B^b 音上。

接下來，可視為此段落前半部的第二小段，為前一小段的延伸部分。譜面上所標示的「最長音」E₁ 音¹³，以 *pp* 的音量與揉音方式在「常規」演奏方式中展開，隨即以「漸進式」的律動，通過“d-A^b”與“g^b-c¹”¹⁴ 再次進入具有空間感的對話語境中，並進一步不停地往返於不同高低音域的音響層面，最後以泛音演奏的 g² 音與音量漸弱至 *pp* 的情況下，結束此段落前半部的第二小段。

¹² 這兩組增 4 度（或減 5 度）e^{b2}-a¹”與“b¹-f¹”的另一種排列方式，可視為一組四音。其前後四次出現變換音序的情況如下： $\overline{e^{b2}-a^1-b^1-f^1} \rightarrow \overline{a^1-b^1-f^1} - e^{b2} \rightarrow \overline{b^1-f^1} - e^{b2}-a^1 \rightarrow \overline{f^1} - e^{b2}-a^1-b^1$ 。

¹³ 即譜面上第一部分第二譜表第一個 E₁ 音。

¹⁴ “d-A^b”與“g^b-c¹”為第一譜表 $\overline{e^{b2}-a^1-b^1-f^1}$ 的變換音序與移位變化而來。

「段落 A」後半部[s.3] “p.3” 記號開始 - [s.4]

此段落後半部的織體表現，主要是通過不同演奏方式，所取得的四種不同音色材料。在總譜上，其前後順序為(1)人工泛音、(2)用手撥弦後再用弓演奏、(3)連弓與帶有震音用弓演奏、(4)節奏性對位與加入弱音器的音色表現等。在聽覺上，這四種音色在時空展衍過程，更營造了音響上的變化與前進所需的張力。另一方面，對於此後半部的音程材料使用，則變得多樣化且較為複雜難辨。但經過仔細分析之後，可發現其中的大、小 2 度與 3 度音程材料的發展，其實是作曲家通過「發展變奏」展衍手法，進一步依賴特定音程組合的自由交替與重複使用的結果。最後，在此段落的結尾處，經由複調形式的展現中，不斷地反覆“e^{b1}-f”與“a-g”這兩組音程，並在音量漸弱消失於無聲的語境裡，即宣告結束「段落 A」。

「段落 A₁」前半部[s.1] - [s.3] “p.3” 記號前

在此，「段落 A₁」前半部為「段落 A」前半部之重複部分。此重複部分的使用觀念，與這首作品標題為《歌》和「歌」的形式¹⁵意涵是否有所關連，實在是一個有趣的問題。但事實上，這種重複現象確切地導至聲響上的停滯感(stasis)。或許，在某種程度來說，這種重複現象也正反映出作曲家所尋求的，是一種以不變中求變、以靜取動的時空凝結觀念。

「段落 A₁」後半部[s.4] - [s.7]速度變化之前

此後半部可視為前半部音響材料的延伸與發展。在其中，旋律線條主要是經由「波浪型」與「跳躍型」的不斷交替、迂迴的行進方式向前推進，進而造成其音群所游移的音域空間，產生了時而近、時而遠的音響感覺。同時，在豐富多變的音程組合中，更產生了時而聚、時而散的音樂現象。進一步在頻繁的音色切換¹⁶過程，將音響空間對比性的幅度明顯地拉大。最後，在快速音群的律動下引入了過渡段。

「過渡段」[m.1] - [m.7]

從整體結構而言，此段落具有輔助性性質，扮演著連接前後段落「橋段」(bridge)的角色。其內部結構是以「混合型」的織體所編織而成，相應的音色生成則是以「常規」演奏之音色來產生。並以「快板」速度、「無序化」組織形態與「非均分性」律動特點所構成。

此段落開始，主要是以一連串的八分音符與快速的三連音脈動下通過音響空間中展開，並形成了一股前進的動力(momentum)與推進力(impetus)。在短短的七小節裡，作曲家適度地經由「混合型」織體內部不同音響材料的不同集結狀態，在彼此間的相互切割、相

¹⁵ 「歌」的形式意指歌曲形式。例如：尤其是分節的重覆歌曲形式(strophic form)其重複使用觀念最為明顯。

¹⁶ 可參照【譜例九】所顯示的十七種音色切換情況。

互穿插、微妙的變換作用，讓音樂自身所承載相異的情感意念，彷彿游移在混淆的（chaos）意識流中得到稀釋與轉化，促使在變化多端的音程組合夾雜在相生相變的語境，隨著節奏律動時而快、時而慢、時而快的演進過程中進入第二大段「段落 B」。

第一部分 第二大段「段落 B」m.8 - m.18

從整體結構而言，此一大段為結構主體部分，具有呈示性質的功能。其內部結構是以「混合型」的織體所編織而成，相應的音色生成則是以「常規」演奏之音色來產生。並相當以「行板」速度、「無序化」組織形態與「非均分性」律動特點所構成。

此段落最大特色就是作曲家有機地採用了 G 音宮調式的五聲音階材料，與烘托出一段具有東方色彩如歌般的抒情音調。在其中，前八小節裡，這些五聲音階材料所構成的旋律線條¹⁷經常在時空流動過程中被肢解變得片段化而零散，同時，又被橫向與縱向鄰近的半音音形所修飾，並置於單聲部旋律線條與兩聲部節奏性對位所編織而成的織體裡。在織體內部其實是夾雜著許多不同橫向造形且細碎的線條，在彼此交錯中相互穿插，你來我往，此起彼落，掀起在高音部的五聲音階旋律一陣陣的波瀾，更塑造出具有詩體般的音樂語境。在此段落最後三小節，則通過同步節奏完全 5 度的雙音組合，在緩慢的氣氛中引入第二部分第一大段。

第二部分 第一大段「段落 A₂」s.1 - s.6

從整體結構而言，此段落為結構主體部分，具有再現性質的功能。其內部結構是以「音色切割」的織體為主導，相應的音色生成則是以「常規與非常規」混合演奏之音色來產生。並以「自由速度」、「無序化」組織形態與「彈性化」律動特點所構成。

在總譜第四頁，此段落音樂前半部，即此段落的第一行至第三行譜表，可再次體現出作曲家借由重複的音樂片段¹⁸來展開了時空回憶中的對話。之後，在譜上很容易地發現具有發展與過門性質的兩段音樂片段。它們是以不同音樂表情與不同音樂特點的內涵來展現。在行進過程中，第一段音樂片段是以「呼吸自由」的表情，先經由「波浪型」行進的快速音群自由奔放地流動，緊接著是以「跳躍型」的行進途徑來展開對話般的語境，並在逐步放慢速度的氣氛下進入下一段。第二段音樂片段則以「似乎有些憂鬱」的表情術語，試圖通過「中度長度音」較慢的速度，在明顯逐步下降的旋律線條，在沉思的思緒中再次進入帶有抒情調的第二大段「段落 B₁」。

¹⁷ 在此段落裡，盧炎採用了一組 G 音上宮調式的五聲音階，即“G-A-B-D-E”。在曲中，常被肢解為不完整的五聲音階音形，分別為m.8 - m.9：b¹-e²-d²；m.11 - m.12：g¹-(f¹)-e¹-b-d¹；m.12 - m.14：G-b¹-e²-d²；m.14 - m.15：b¹-a¹-e¹-g¹。

¹⁸ 此重複音樂片段是來自總譜第二頁第一行至第四行譜表，即第一部分第一段的音樂內容，但做了小幅度刪減。

第二部分 第二大段「段落 B₁」 m.1 - m.14

從整體結構而言，此段落為結構主體部分，具有呈示性質的功能。其內部結構是以「單聲部旋律線條與兩聲部節奏性對位」所編織而成的織體，相應的音色生成則是以「常規」演奏之音色來產生。並相當以「行板」速度、「無序化」組織形態與「非均分性」律動特點所構成。

此段落前八小節的音樂內容是來自於第一部分「段落 B」音樂片段的重複運用。於此，讓我們很容易地聯想到此作品整體結構形式設計上，作曲家似乎是有意識地採用對等結構的二部形式來呈現，也再次感受到那份時空回憶中的對話。接下來的六小節，即第九至第十四小節，先以 *pp* 的音量，並以半音下行的音形逐漸進入帶有顫音，後加入靠近琴橋演奏的語境中。最後在高聲部五聲音階旋律“b-a-b-e¹-d¹-b”的宣告後，隨即大跳至低音部的 E 音上結束此段落。

「尾聲」¹⁹ m.15 - m.34

從整體結構而言，此段落具有輔助性性質。其內部結構是以「混合型」的織體所編織而成，相應的音色生成則是以「常規」演奏之音色來產生。並以「慢板」速度、「傳統規律化」組織形態與「均分性」律動特點為主所構成。此段落的節奏形態並不複雜，最大特色主要是以不同音高的完全 5 度音程組合來作為行進的基本語言。

此段落開始部分，在接續前段落的一個長低 E 音中揭開了此作品的「尾聲」。此 E 音是以顫音的方式，極微 *pp* 的音量中展開。隨後它以高 8 度的姿態伸展出一條由“e-b”，“g-d¹”與“a-e¹”三組 5 度音程所組成的單聲部旋律線條，並逐漸地往高音處移動。緊接著第十八小節至第二十小節，主要是加入弱音器演奏與節奏性對位所編織而成的織體。在此短短的三小節與前旋律的音色和織體相比較，可短暫地感受到因對比所產生的戲劇性表現。之後，即出現一條類似於過渡性的拱形旋律線條，它被肢解散落於不同 8 度的音域空間裡。對於此拱形音形的轉化，似乎在宣告著全曲即將結束的來臨。第二十二至第三十四小節（全曲結束地方），此段音樂織體主要是以「同步節奏的雙音組合」所編織而成。其織體內部結構，先經由“d^b-a^b → e-b → g-d¹ → b-f¹ → f¹-c²”五組完全 5 度音程，以節奏平穩的步伐，短暫地停留於“a¹-e²”上，並以 *ff* 的音量，創造了片刻的高潮。接下來，在大提琴不斷地奏出“G-d”與“a-e¹”往返於不同高低音域的對話語境裡，隨著力度逐漸減弱，速度更趨於緩慢而平和，將音樂帶回那寧靜、鬆散、無重音的自由氣息中結束全曲。

¹⁹ 可參考【譜例十一】。

結 語

綜上觀之，可瞭解到盧炎在這首大提琴獨奏曲《歌》，其巧妙的構思，精緻的語言，洗鍊的寫作手法，將音樂主體背後所隱含的多重感性形象融合並統整於作品各個段落內。在微妙的音樂語境互動中，更體會到他對宏觀結構進行理性的控制與微觀下進行直觀的把握，並促成整首作品結構統一性的關鍵所在。同時，他所追求的審美意向是朝著音響空間多元化的思想內涵，進而對於曲中相關性的重要音樂要素，進行了一連串感性的聯想與通過西方技法的運用來尋求其內在深層所承載的東方音樂美感。曲中，可看出盧炎著重橫向線性多層空間的發展、追求東方自由節奏「散」的精神、重視音色調配與變化，而使其產生出帶有神秘色彩的音響色澤、形象鮮明的織體塑造，與有機性地營造段落「性格化」的表現等。總而言之，這首作品所呈現的皆是作曲家發自於內心的由衷與真摯的情感流露，可說是經歷了一次對其個人獨特的創作思維與內心音樂世界的揭露，多了一份深刻的體驗。

參考文獻

中文書目

李詩，《中國現代音樂：本土與西方的對話》。上海：上海音樂學院，2004年。

陳黎，《盧炎：冷艷的音樂火焰》。台北：時報文化，1999年。

潘世姬、陳玠如撰文，《盧炎：如詩的鄉愁之旅》。台北：時報文化，2004年。

中文期刊

張巍，〈論音樂的節奏結構：對其中諸要素的討論〉，《黃鐘》，第1期。武漢：武漢音樂學院學報，1997年，頁12-23。

程建平，〈試論音樂結構與音樂表情的關係〉，《交響》，第2期。西安：西安音樂學院學報，1999年，頁29-31。

簡巧珍，〈執著於生命情境的盧炎〉，《樂覽》，第55期。台北：2003年，頁24-31。

劉承華，〈中西音樂形式的差異及其文化內涵〉，《黃鐘》，第3期。武漢：武漢音樂學院學報，1997年，頁3-7。

外文書目

Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

Carpenter, Patricia and Neff, Severine. *The Musical Idea, and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Indiana: Indiana University Press, 2006.

Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. Dubuque: W.M.C.Brown, 1974.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.

樂譜

盧炎，《歌》，未出版之作曲家手稿，1997年。

論潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》 (1977)

宋育任

摘要

本論文主要的目的是想要理解潘皇龍《第二號弦樂四重奏》(Zweites Streichquartett, 1977) 的風格、作曲手法與理念，以及釐清它與西方現代音樂風格上的關係。潘皇龍於1977年在德國漢諾威 (Hannover) 創作他的《第二號弦樂四重奏》，此曲創作正值他在漢諾威音樂院追隨德國當代音樂泰斗拉亨曼 (Helmut Lachenmann) 學習作曲。它深受拉亨曼音樂創作手法及理念啟發，尤其是他的「器樂具象音樂」(musique concrète instrumentale) 的創作理念及其相關連的對現代音樂音響的結構概念。此曲在創作手法上非常的前衛，運用的音響素材非常的新穎，充滿陌生化與噪音音響，所以在風格與創作技法上它是屬於台灣最前衛的音樂創作之一。

爲了深入理解潘皇龍這首作品的創作手法與理念，以及它與西方現代音樂的關係，本論文首先扼要的介紹拉亨曼的「器樂具象音樂」的理念、他對西方現代音樂音響典型的分類系統，以及與其相關連的音樂結構概念及思考。這些拉亨曼音樂創作的中心理念對潘皇龍有很深遠的影響，成爲他日後創作的重要基礎。除此之外，魏本 (Anton Webern) 的音樂結構及音響材料概念對此曲也有重大的啟發。因此本論文接著也會說明此曲與魏本音樂理念之關係。最後透過深入的對這首作品的細部分析，進一步理解它的形式與結構，以及潘皇龍精鍊的設計安排音響材料之內在邏輯性。透過如此的分析，使我們可以更清楚的理解此曲是如何受到西方現代音樂的啟發，也讓我們對潘皇龍這首作品的風格及其獨特性，有更深入的認識。

關鍵字：潘皇龍；台灣現代音樂；拉亨曼；器樂具象音樂；魏本；弦樂四重奏

A Study of the String Quartet II (1977) of Pan Hwang-long

Dr. SUNG Yu-Jen

Assistant Professor

National Chiao-Tung University

Abstract

The aim of this paper is trying to interpret the String Quartet II of Pan Hwang-long, including his compositional style, technics and ideas; moreover the relation of this work to the western modern music. Pan composed his *String Quartet II* in 1977 in Hannover, when he studied composition with the modern leading composer Helmut Lachenmann. In this Quartet Pan was deeply inspired by the compositional technics and idea of Lachenmann, especially his compositional idea of „musique concrète instrumentale“ and the related concept of structure about modern musical sonority. This is a work of avande-garde in respect of its technics. The use of material of sonority is quite new, full of sounds of alienation and noises. This work belongs to one of the most avande-garde work in Taiwan.

In order to understand more deeply the technics and idea of this work, and its relation to modern western music, first of all I will briefly introduce the idea of Lachenmann's „musique concrete instrumentale“, and his systematic classification of the sound-types of modern western music and its related concept of musical structure. This ideas of composition have so great influence on Pan that they become the fondation of his composition afterwards. Moreover, Pan was also inspired by the concept of musical structure and material of Anton Webern. Therefore, in the following part of this paper I will explain the relation of this work to the musical idea of Webern. In the last part I will analyse the detail arrangement of this work in order to understand its whole form and structure, and its inner logic of Pan's refined design of the sound-material. By means of such kind of analysis, we could understand more clearly the influence of modern western music on this work, and its perculiar style.

Keywords: Pan Hwang-long, Modern music in Taiwan, Helmut Lachenmann, musiqueèconcr te instrumentale, Anton Webern, String Quartet

一、前言

潘皇龍於 1977 年在德國漢諾威 (Hannover) 完成他的《第二號弦樂四重奏》(*Zweites Streichquartett*)，當時他正在漢諾威音樂院追隨德國當代音樂泰斗拉亨曼 (Helmut Lachenmann) 學習作曲。在 1976-78 兩年的時間，潘皇龍深受拉亨曼的啟發，特別是受到拉亨曼所謂的「器樂具象音樂」(*musique concrète instrumentale*) 前衛音樂手法的影響。這樣的影響我們可以在潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》明顯看的到，此曲中潘皇龍幾乎放棄了傳統弦樂四重奏中的樂音音響，而以噪音及陌生化音響 (*verfremdeter Klang*) 取代之，其創作手法及音響之新穎，可謂台灣最前衛的創作之一。此曲 1978 年 1 月 26 日首演於第十屆「漢諾威新音樂節」，首演在西德「引起了相當大的震撼與迴響」，¹聽眾有極端不同的反應，有一些地方性報紙如《漢諾威報》的劣評，但是也有《法蘭克福廣訊報》(*Frankfurter Allgemeine Zeitung*) 與《新音樂雜誌》(*Neue Zeitschrift für Musik*) 的好評，如《法蘭克福廣訊報》的評論：

拉亨曼的學生（特別是創作氣息緩慢的弦樂四重奏，來自臺灣才華洋溢的作曲家潘皇龍）很明顯地對變化細緻的音響刺激（包括難聽的刺激）有很好的感受能力。²

爲了深入理解潘皇龍《第二號弦樂四重奏》的風格，本論文首先要探討拉亨曼及魏本 (Anton Webern) 的創作手法與理念對此曲的影響層面，之後透過樂曲分析，詳細理解此曲的形式、結構與細部構造，希望透過這樣的研究，對此曲的創作風格與手法有更清楚的了解。

二、拉亨曼 (Helmut Lachenmann) 對潘皇龍的啟發

在潘皇龍所著的《現代音樂的焦點》一書介紹拉亨曼的章節中，他提到拉亨曼對他的啟發是很大的，³尤其是拉亨曼的哲學思想與在音樂創作上素材的選擇、記譜的方法與音響典型的運用方面。這些影響我們都可以在潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》中很明顯的觀察到。此曲也因此是潘皇龍跟拉亨曼學作曲兩年來的成果顯現。拉亨曼在哲學美學思考方面，主要是受阿多諾 (Theodor W. Adorno) 的音樂哲學所啟發。所以拉亨曼拒絕使用「歷史上過時的老套」(*das historisch überholte Alte*)，尤其是調性音樂系統，而發展一種以「習慣的拒

¹ 潘皇龍：《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁 161。

² Dietmar Polaczek: "Der Unterschied zwischen populär, trivial und provinziell. 20 Jahre neue Musik in Hannover", (流行、通俗和地方性的不同—20 年新音樂在漢諾威)，in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (法蘭克福廣訊報)，1978 年 2 月 2 日，頁 21。

³ 潘皇龍：《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁 137-138。

絕」(Verweigerung von Gewohnheit)⁴為中心思想的美學概念。拉亨曼的音樂素材概念及「器樂具象音樂」也就是建築在這樣的美學思考上。所以素材的選擇上，他視噪音跟傳統的音響材料—樂音，為兩種平等的音樂素材。拉亨曼經常藉由對不同樂器音響的模仿，來擴展樂器的演奏技巧與音色，因此而創造出許多嶄新的樂器演奏技法及音響，特別是豐富多樣的噪音音響。拉亨曼也透過這樣的音響擴張來革新傳統的配器法及管絃樂法。為了要記下他所創的新的演奏技巧，他發展了一套新的記譜法，可以記下許多新的演奏技巧及不同的噪音變化，所以至今仍廣泛流傳，尤其是他發明的弦樂新的演奏技巧之記譜法，成為當今許多作曲家使用的典範。潘皇龍在他的《第二號弦樂四重奏》就是使用這套記譜法。

除此之外，拉亨曼在他著名的一篇文章〈新音樂的音響典型〉(Klangtypen der neuen Musik)⁵中，對現代音樂複雜多樣的音響現象，系統化的分類為幾種「音響典型」(Klangtypen)，潘皇龍也受到此套音響分類系統很大的啟發，發展了一套從中國文字類型來歸類現代音響類型的系統，並且把他這方面的研究，寫成一篇文章〈傳統與創新—由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作〉。⁶這些不同的音響典型成為潘皇龍日後許多創作中的音響素材上的基礎，如同這首《第二號弦樂四重奏》和《五行生剋》系列創作。為了理解潘皇龍的創作思考及其跟拉亨曼的關係，首先必須要先理解拉亨曼核心的創作理念—「器樂具象音樂」—的思考，以及與此思想相關的對現代音響類型的分類系統，之後再介紹潘皇龍由中國文字類型所啟發的現代音響類型，以及其與拉亨曼分類的音響典型之關係。

(一)拉亨曼的「器樂具象音樂」(musique concrète instrumentale) 和「新音樂的音響典型」(Klangtypen der neuen Musik)

拉亨曼的作品從 1966 年開始，也就是從為長笛、人聲與大提琴的《吸呼》(*temA*, 1968)、為小型管絃樂團及大提琴獨奏的《夜曲》(*Notturmo*, 1966-1968) 和為大型管絃樂團與打擊樂者的《曲調》(*Air*, 1968/69) 開始，是建築在作曲家所創的「器樂具象音樂」的創作理念上。拉亨曼的「器樂具象音樂」是跟雪費爾(Pierre Schaeffer) 想要將日常生活中所產生的噪音呈現給聽眾的「具象音樂」(musique concrète) 的理念不同。拉亨曼在此想要嘗試將「所有的音響，一開始都把它世俗化或去音樂化，成為直接或間接的反映機械式的行為及過程，然後從那裡開始來製造出一種新的音樂意義」。⁷所以在實踐「器樂具象音樂」的創作理念

⁴ Helmut Lachenmann: "Dialektischer Strukturalismus" (辯證的結構主義), in: *Ästhetik und Komposition* (美學和作曲), ed. by Gianmario Borio and Ulrich Mosch, Mainz 1994, p. 27.

⁵ Helmut Lachenmann: "Klangtypen der neuen Musik" (新音樂的音響典型), in: *Zeitschrift für Musiktheorie* (音樂理論雜誌), 1970, vol. 1, pp. 20-30.

⁶ 潘皇龍: 〈傳統與創新—由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作〉,《現代音樂的焦點》,台北:全音樂譜出版社,1983,頁153-163。

⁷ Ursula Stürzbecher: "Helmut Lachenmann", in: *Werkstattgespräche mit Komponisten* (與作曲家的訪談工作坊), ed. Ursula Stürzbecher, München 1973, p. 120.

的開始階段，拉亨曼完全避免使用傳統的樂音，而只有使用樂器製造出來「去音樂化」的噪音。但是在 1970 和 1980 年代，他開始會以不同的方式將好聽的樂音音響整合於他的創作之中，但以免傷害它的美學原理為原則。另外拉亨曼在「器樂具象音樂」的創作理念中，找到他發展作品結構基礎的可能性：「個別音響的結構，將會成爲一整首作品音響的結構。」⁸也就是說，音響本身的結構，對一首作品的形式及結構有重大意義，是其形式與結構的基礎。所以對拉亨曼而言，這種獨特的音響建構與組織，成爲他創作手法的重要基礎。這樣的思想是對拉亨曼從 1968 年開始的作品很重要。

拉亨曼對於音樂結構的反思很重要的理論論述，是上述的〈新音樂的音響典型〉一文，⁹他在那裡不僅嘗試將實際創作中所產生的問題系統化，而且還將多樣化的新音樂提出系統性的理論。在這個音響分類中拉亨曼嘗試將當代音樂大量的音樂現象，歸納成爲少數幾個音響範疇：「終止式音響」(Kadenzklang)、「色澤音響」(Farbklang)、「波動音響」(Fluktuationklang)、「交織音響」(Texturklang)及「結構音響」(Strukturklang)。他又把這幾種音響典型分成「動態過程性音響」(Klang als Prozeß)及「狀態音響」(Klang als Zustand)兩種。以下將簡要的解釋這幾個音響典型：

1. 「終止式音響」(Kadenzklang)

拉亨曼視「終止式音響」(Kadenzklang)爲「動態過程性音響」。它包含「脈衝音響」(Impulsklang)、「起始震盪音響」(Einschwingklang)及「結束震盪音響」(Ausschwingklang)三種過程性音響。「終止式音響」最重要的是「它以自然或人爲的方式一口氣增長和 / 或減縮，而且以這樣的過程來發展它的特性」¹⁰，因此它跟調性音樂的終止式相似，具有一個有特色的斜度¹¹(圖表一)。「終止式音響」是代表著一個過程，在這個過程中，時間是傳達這種音響特質的必要因素 – 拉亨曼稱它爲「屬己的時間」(Eigenzeit) - 所以「屬己的時間」就是等於這個音響可以持續的時間。¹²

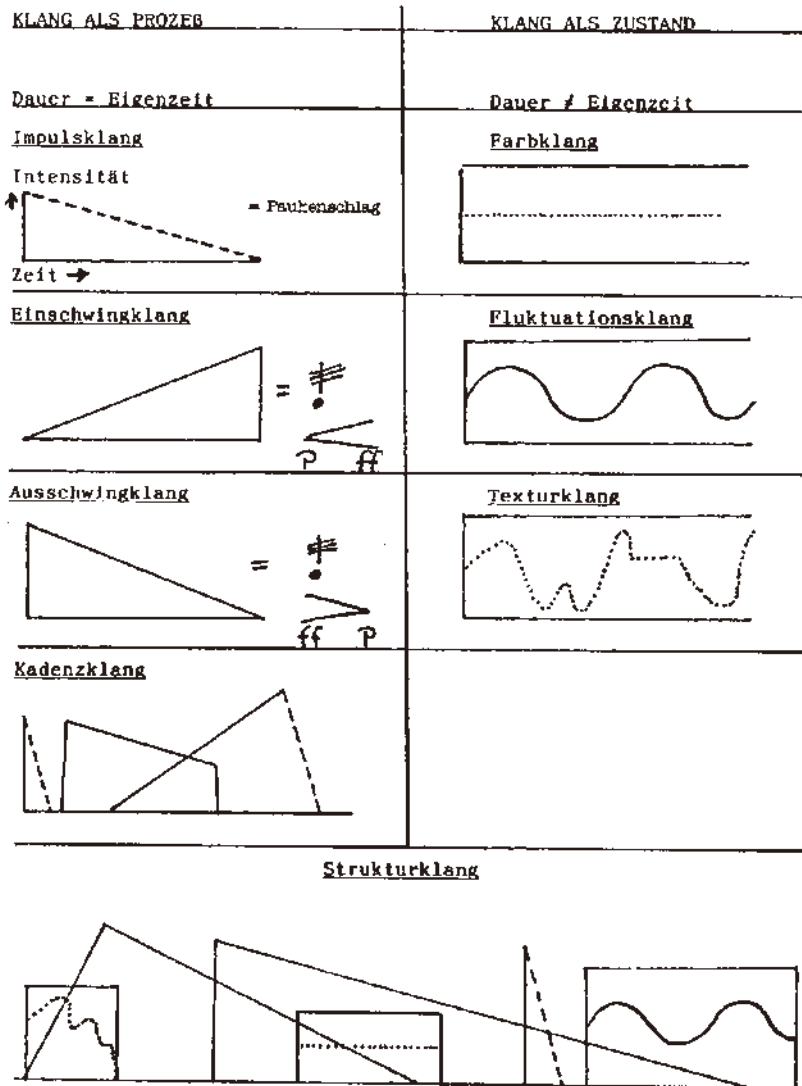
⁸ Frank Sielecki: *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber*(Helmut Lachenmann 和 Nicolaus A. Huber 音樂創作中的政治); Saabrücken 2000, p. 42.

⁹ Helmut Lachenmann: "Klangtypen der neuen Musik" (新音樂的音響典型), op. cit.

¹⁰ 同上註

¹¹ 同上註

¹² 同上註，頁 22.

圖表一¹³：音響典型

跟過程性的「終止式音響」完全不同特點的是「狀態音響」(Klang als Zustand)。拉亨曼把它分成三種不同的音響典型：「色澤音響」(Farbklang)、「波動音響」(Fluktuationklang)和「交織音響」(Texturklang)。

¹³ 出處：Frank Sielecki: Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber(Helmut Lachenmann 和 Nicolaus A. Huber 音樂創作中的政治), Saarbrücken 2000, p. 45.

2. 「色澤音響」(Farbklang)

最簡單的「狀態音響」是「色澤音響」。拉亨曼稱它為靜態或靜止的「音響色澤」。「靜態的『色澤音響』的『屬己的時間』極短，它就是耳朵瞬間紀錄垂直同時發生的音或泛音之結果。和『終止式音響』不同地，『色澤音響』的『屬己的時間』是和它最終所持續的音長完全沒有關係，它可以隨意的延長或是縮短」。¹⁴

3. 「波動音響」(Fluktuationsklang)

「波動音響」跟「色澤音響」主要不同於前者有「周期性重複的變化」(periodische wiederholte Veränderung)¹⁵，透過它使「波動音響」有比「色澤音響」有更長的「屬己的時間」。「『波動音響』的效果還是靜態的，它雖然有具特色的『屬己的時間』，但是它跟實際的音響長度本身是沒有關係的」¹⁶。

4. 「交織音響」(Texturklang)

「交織音響」跟「波動音響」不同於，前者聲響上的個別特性可以持續的改變，而沒有重複。¹⁷「所以這種類型的『屬己的時間』可能可以是無限的，除非對於持續改變的新細節的注意力，變成對於靜態整體特性的靜態經歷」。¹⁸

5. 「音響結構」(Strukturklang)

拉亨曼從以上介紹過的這幾種音響典型中，發展了他的「結構音響」(Strukturklang)或是「音響結構」(Klangstruktur)。它的多層次的結構，是對「器樂具象音樂」的形式與結構具有重大的意義，而且在它的最高層次上，是等同於作品本身。拉亨曼認為上述所提的幾種不同的靜態音響典型不適合成為他創作的全部模式，因為他們只傳達靜態的整體印象。他嘗試透過「結構音響」來實現他的音響音樂創作，在此，音響的或作品的「屬己的時間」等同於作品實際上的長度。¹⁹基於這樣的道理，「結構音響」不能跟「色澤音響」及「波動音響」一樣隨意的延長。「結構音響」雖然跟「色澤」、「波動」和「交織」音響一樣是由個別的音響所組成的，但是卻比他們有更高一層的品質，因為「結構音響」可以把所有的音響類型包括在內，而且以特別的方式來安排它們，所以它們是互相有關係的，因此「結構音響」不再被認為是靜態性，而是一種過程性音響。對於作曲家很重要的是，他如何連接及整合不同的音響類型於「結構音響」中，因為在對個別音響的特殊安排中，也同時決定了作品的形式及結構，相對地，個別音響在作品中所佔據的位置，對它本身音

¹⁴ Helmut Lachenmann：同上註，頁 23.

¹⁵ 同上註

¹⁶ 同上註

¹⁷ 同上註，頁 25.

¹⁸ 同上註

¹⁹ 同上註，頁 28.

響的設計安排及因此所造成的聲響是有很大的影響，²⁰ 故對拉亨曼而言，音響結構和形式是相互關聯的。

(二)潘皇龍〈傳統與創新—由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作〉一文中的音樂美學思想

潘皇龍深受拉亨曼「器樂具象音樂」的創作理念及不同音響典型的結構概念之啟發，他又將不同的音響典型和中國的文字造型結構做比較，他在中國文字不同的類型中看到跟現代音樂音響典型有相似之處，而從中得到創作之靈感與想法。潘皇龍將他在這方面的研究成果寫成一篇文章〈傳統與創新—由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作〉。在此他首先介紹中國文字的結構特色，然後將它的造型結構區分為五大類：「基本體」、「結合體」、「並疊體」、「交織體」及「複合體」，最後把他們分別與現代音樂不同的音響典型「自然的色澤音響」、「人爲的色澤音響」、「波動音響」、「交織音響」及「結構音響」做連接比較。因為潘皇龍的理論是從中國文字結構出發，所以他對音響典型的分類是不完全跟拉亨曼的分類相同。在此篇文章中潘皇龍並沒有將音響分成動態過程性及靜態性。對他而言，所有的類型都有他靜態及動態的一面。潘皇龍用以下的對照圖表來表示中國文字的造型結構和西方現代音樂不同音響典型的關係：

圖表二²¹

文 字		圖 案	音 樂	
素材				音
基本體	日月木口鳥	+ ○ △	▲ ▽ ▲	自然的色澤音響※
結合體	明好安因妙	ㄇ ㄩ 回	▲ ▽	人爲的色澤音響
並疊體	炎圭鑫森淼	∞ 8 △	⋯ ⋯	波動音響
交織體	中天來東垂	天 中 垂	≡ ≡	交織音響
複合體	窮獄爽樂燕	窮 獄 樂	⊗	結構音響

潘皇龍將中國文字和現代音樂不同音響類型兩種性質非常不同的文化元素做類比，是

²⁰ 參考 Josefine Helen Horn: "Postserielle Mechanismen der Formgenerierung. Zur Entstehung von Helmut Lachenmanns ‚Notturmo‘" (後系列主義的形式產生機制. 論 Helmut Lachenmann《夜曲》的形成), in: *Musik Text* vol. 79, 1999, p. 14.

²¹ 出處：潘皇龍：《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁 158。

很有趣的。他分析中國文字的造型結構和意義來跟不同的音響典型的結構及其內容做比較及聯想，雖然他們是兩種完全不同性質的藝術及文化，但是他們的確在結構上及內涵上有共通之處。這樣的比較主要是建築在圖像式及聯想式的思考方式上，同時讓我們清楚的理解潘皇龍如何理解中國文字的造型結構，而且以此為基礎來接受拉亨曼現代音樂創作理念。這個比較也證明潘皇龍對自身傳統文化及哲學的興趣，以及顯示他意圖將自己的文化和西方現代音樂做結合，嘗試透過如此中西文化結合的方式來找出自己獨特的創作風格。

三、安東·魏本 (Anton Webern) 對拉亨曼及潘皇龍的影響

對潘皇龍這首《第二號弦樂四重奏》而言，除了如上述所言，深受拉亨曼的音樂創作理念影響，安東·魏本的音樂也對此曲有很重要的啟發。在此曲第二段的開頭，潘皇龍就引用了魏本的創作《給弦樂四重奏的六首小品》作品九 (*Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9, 1913*) 中的第五首〈極緩板〉(Äußerst langsam) 全曲 13 小節 (譜例四和譜例五)。這個援引顯示了潘皇龍對第二維也納樂派的興趣，以及對魏本音樂的深入研究，特別是對他的器樂音樂。拉亨曼對魏本的音樂也有很大的興趣，他跟潘皇龍對魏本創作的興趣主要是在於魏本音樂中對「音響的解放」，嚴格及細緻的對音響材料的組織及安排，以及其所造成的形式及結構意義，和上述幾點所導致的令人容易理解的「直接音響經驗」(unmittelbare Klang-Erfahrung)。²² 根據拉亨曼的理解，魏本的音樂在 1970 年代對當時產生重要的意義。他在一篇文章中針對這點寫到，魏本的作品除了像所有的經典作品對當代所具有的意義外，還有另一種形式的現代性：

在他〔魏本〕的作品當中(如大提琴，小提琴作品，給弦樂四重奏的六首小品，或交響曲)顯現出直接經驗音響的可能性，並且令人容易理解它，它不是，如同大部分的作品，只是透過音響媒介，把它的表象表現出來而已，而一直是材料本身的一部分：如同他作品中的音色，靜默，及對時間的體驗等現象。對於發現這種前所未有的，或沒人使用過的經驗範疇，是跟魏本作曲技巧有關。他所表達出來的對材料觀察的形式，對我而言是革命性的。它一直還是聽眾的禁忌，在他們的眼中，只有那些他們習慣的情緒化、生動化和將陳腔濫調的表情強加於音響的音樂，除此之外沒有其他的音樂，因為只有在這些音樂當中，這些聽眾才能重新找到他們理想化的或者至少有魔力般的鏡象。

²² Helmut Lachenmann: "Hat das Werk Anton Weberns 1970 eine aktuelle Bedeutung?" (Anton Webern 的作品在 1970 年有現實意義嗎?)，in: *Helmut Lachenmann. Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (Helmut Lachenmann. 音樂作為存在的經驗. 著作 1966-1995 年)，ed. by Josef Häusler, Wiesbaden 1996, p. 258.

[...]我自己一直以重新專研和分析魏本的樂譜來當做對我自己今天創作的證明：當成一種可能的範例，讓美學的禁忌和長久以來社會的禁忌失去效力，這不是透過侵略性的行為，而是透過在創作技法上對於處理從傳統傳承的、對目前有重要意義的、及清楚思慮過的材料上，一致的行為。²³

上述中「清楚思慮過的材料」拉亨曼曾在另一篇文章中，以魏本《給弦樂四重奏的六首小品》中的第一首來做解釋。在此他提出魏本嚴格與區分細微地對音樂材料的安排組織，是形成「清楚思慮過的材料」的最佳典範。拉亨曼對於魏本的作品及材料的理解，也影響了潘皇龍對魏本音樂的接受方式。

(一)魏本《給弦樂四重奏的六首小品》，作品九 (*Sechs Bagatellen für Streichquartett, op. 9*) 對潘皇龍的啟發

魏本在他的創作中，對音響材料是徹底的思考過及非常有組織化的安排過，所以形成變化細緻的音響設計及產生變化多端的音響色彩。如此的音響設計有他的結構上及形式上的意義。潘皇龍在對魏本《給弦樂四重奏的六首小品》中的分析中寫到：

魏本「格言主義」的音樂語法，在這六首小品中，業經發揮得淋漓盡致了。他常是把各種素材「鑲嵌」起來，而造就了「組合」的美感。對於聽慣了「調性」及「感性」作品的我們，要去欣賞「格言主義」的小品，的確有點不知所云。也正因為如此，才使這些小品沉寂了約四十年之久，一直到五十年代，才被眾多「點描音樂」的作曲家與運用「組合形式」的作曲家們所重視，奉為無上經典，而廣為討論與流傳。²⁴

潘皇龍對魏本《六首小品》的形式及結構上的分析主要是在三方面：音高的結構，素材的選擇及音樂的動向。潘皇龍指出，此曲在音高的結構上，不管是垂直的和聲或是水平的旋律，都和以下五種典型的「魏本式和聲」及其轉位有關。他們是由一個小二度加上一個其他的音程組合而成的（譜例一）。這種「魏本式和聲」，我們也可以在許多潘皇龍的創作中聽到。

²³ 同上註

²⁴ 潘皇龍：《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁53。

譜例一²⁵

在素材的選擇上，它的音響素材是非常多樣化的，這點可以從魏本所使用的豐富多樣的弦樂演奏技巧及演奏方式得見。在使用弓的技法上，除了傳統的演奏方式，如普通的用弓奏，同音反覆，同音形反覆，泛音，顫音以外，還有近橋奏 (ponticello)，近指板奏 (sul tasto) 及跳弓，另外還有撥奏。單一素材在曲中分佈的情況，或不同素材間，彼此組合的關係與趨勢，都決定此曲的動向。例如此曲第二首中，撥奏的動向是越來越密集、活躍，所以它的動向是由客轉主。潘皇龍在《第二號弦樂四重奏》素材的選擇及佈局上都是深受魏本這首《六首小品》創作方式影響。

除此之外，小的結構投射到大的或較高層次的結構上，或是大的層次結構縮影於小的結構中，是魏本音樂結構思考的另一大特色，這一點是對他在形式設計上很重要的，如同在《六首小品》第一首小品中，A 段的金字塔的結構是整首結構的縮影。這種小宇宙、大宇宙的結構及形式上的關係思考和它的多層次性及多重意義性是對魏本的 12 音列創作非常重要的，也影響拉亨曼和潘皇龍在創作上對形式及結構的設計。所以拉亨曼的結構音響不僅可以運用在微觀的結構層次上，而且也可以出現在宏觀的結構層次上。在潘皇龍《第二號弦樂四重奏》中由不同音響素材及過程所建構的較小的音樂結構，也投射到較大的結構層次上 (參看後面的分析)。在潘皇龍的《五行生剋》系列創作中，結構及內容上重要的對比：緊張與鬆弛，不只是顯現在小結構如單獨的音上，也出現在較大的結構，如整首曲子上。

潘皇龍引用魏本《六首小品》中的第五首，將之變化及陌生化，例如他使用新的、噪音化音響和新的演奏技法，如用弓桿打擊法和用弓毛強力的摩擦琴弦，使之發出嘎嘎的摩擦噪音，來擴展魏本此曲原本的音響材料，使之得到擴充及得到更多的變化。潘皇龍這樣的作法，可以視為魏本式材料概念的延伸發展，因為它將絃樂器的音響材料更加以細分，且將它們嚴格的組織安排。長久以來，弦樂器在現代音樂界都還是被當成傳統的樂器來使用，只製造出傳統的樂音音響，不像打擊樂器，被視為可以製造噪音的樂器 (如同 Edgar Varèse 1931 年所創作的《電離》*Ionisation* 一作)。直到 1970 年代，尤其像作曲家邊德雷斯基 (Krzysztof Penderecki)、卡葛 (Mauricio Kagel) 和拉亨曼，才開始擴充絃樂器新的演奏技

²⁵ 譜例出自：潘皇龍：同上註，頁 54。

巧，特別是製造出噪音的演奏技法。這樣的作法，對拉亨曼而言，是建築在他的「器樂具象音樂」的理念和「美是拒絕習慣」的美學思考之上。潘皇龍在此曲引用魏本的音樂，且對引句的弦樂音響陌生化而成為噪音音響，是發展魏本一拉亨曼以來對材料概念的思考，而且可以視為具時代性的對魏本《六首小品》一曲的創作性詮釋，同時也是潘皇龍對魏本表達敬意的一種表現。

四、潘皇龍《第二號弦樂四重奏》樂曲分析

(一)形式與結構

在這首《第二號弦樂四重奏》中，潘皇龍運用很多創新的及多樣化的演奏技巧和表演方式，來發出陌生化及噪音音響，使此曲在音響上有非常多的變化。在此曲中，音響的素材及它的發展過程及動向，是有它的形式與結構上的意義。此曲為單樂章，演奏時間約 18 分鐘，可分成四個段落，每一個段落是分別由不同的音響素材所主導，第一段主要是呈現全曲最主要的五種基本素材，分別是五種不同的弦樂演奏模式：撥奏、用弓拉奏、同音反覆、滑音及泛音。這五個基本素材先後一一出現在第一段落中，出現的方式經常是一個素材出現後，逐漸朝向高潮發展，等經歷高潮後，又漸漸消失，而在這個過程中，同時又興起另一個素材，然後它又會歷經與前者同一過程。透過這樣的方式，五種素材都一一呈現於此曲第一段落中。這五種基本素材以及它們這樣的音響過程，成為全曲音響素材及結構的基礎。第一段落的基本素材將在之後的三個段落做變化及發展，而演變出全曲豐富多樣的音響素材。如在第二段中，傳統的用弓拉奏音響（基本素材之一），變化成用弓強力擠壓琴弦來產生令人起雞皮疙瘩的嘎嘎摩擦噪音，此噪音音響也成為此段的主要音響素材，透過此種用力擠壓所發出的噪音音響也使此段在音響效果上，比第一段來的強烈。用此奏法也變奏出第一段出現過的另一種基本素材：同音反覆。第三段最主要的音響音色來自於以弓桿打擊琴弦與用弓桿跳弓，潘皇龍也運用了這兩種新的演奏方式來演奏同音反覆的基本模式，使它又產生另一種新的變化。在第四段中，所有已經介紹過的音響材料都會在此重新出現，潘皇龍不僅將他們做各式各樣平行的結合，而且還做垂直的結合，如此來總結全曲。由上面的描述，我們可以清楚的看到，第一段顯示了全曲素材及結構的基礎，也是全曲素材及結構的縮影。這種小宇宙的結構投射到大宇宙的結構思考，是此曲結構思考的基礎。這也顯示潘皇龍承接了魏本及拉亨曼在結構方面的思考（參考前一頁）。

此曲四個段落也反映中國「起、承、轉、合」的四個發展原則。²⁶所以在第一段落所

²⁶ 參考潘皇龍：樂曲解說〈弦樂四重奏II〉，《瑞士·德國·台灣情—潘皇龍作品發表會》節目單，1999年10月9日，台北1999年，頁5。

介紹的材料會在第二段落中繼續發展，而第三段落落在音響上則有完全不同的性格，跟第二段主要的音響—擠壓式的摩擦拉弦和以弓毛打擊琴弦—不同，它主要是以弓桿打擊琴弦和跳躍琴弦為音響素材。所以第二段和第三段不僅在音響性格上相反—前者呈現出壓迫式、沉重的音響且速度非常緩慢，後者有輕快的音響效果及活潑的舞曲性格—，而且就連弓的運用也被「轉」了過來。而第四段落如同上述，是所有出現過的材料的一個集合。

全曲四個段落，我們也可以看到西方傳統音樂四個樂章的形式。第一段落有中等的速度 ($\text{♩}=76$)，第二段的速度則相對是慢的 ($\text{♩}=40$)，而第三段又是快的 ($\text{♩}=120$)，而且跟西方傳統的第三樂章一樣，有舞曲的性格，第四樂章也是快板 ($\text{♩}=96$)。在這個四個段落的架構上，我們同時可以看到西方傳統的奏鳴曲快板樂章形式：第一段展現出呈示部的功能，因為在此它介紹呈現全曲重要的五個基本音響素材。而第二及第三段則是將這些基本的音響素材加以發展及變化，所以這兩個段落發揮了發展部的功用。而第四段則有再現部的性格，因為在此所有的音響素材，包括第一段所介紹的主要基本素材，及它們在第二及第三段的變化，都在這裡重新出現。以下將此曲的形式以表格顯示出來：

圖表三

段落	數字段落 (Ziffer)	傳統中國 四段形式	主要的音響素材及主導過程
一：1-48 小節	1-3	起	撥奏、用弓拉奏、同音反覆、滑音及泛音
二：49-104 小節	4-7	承	用弓強力擠壓琴弦；用弓毛打擊琴弦
三：105-155 小節	8-9	轉	以弓桿打擊琴弦；用弓桿跳弓及拉弦；用左手敲弦
四：156-213 小節	10-12	合	所有音響材料的垂直式及平行式結合

潘皇龍在此曲形式上的設計，顯示出中西形式思考上的結合：以中國古典四個段落的形式，結合西方傳統音樂四個樂章的形式及三個段落式的奏鳴曲快板樂章形式。如此運用傳統的形式結合新的音響素材的做法，令人想起魏本的創作手法。有趣的是，拉亨曼曾經說過，魏本在創作中運用傳統的思考是對而言有啟發性的意義：「魏本把傳統的音樂思考（古典形式，調性音樂的作曲技巧及主題發展的手法）又做了一次的總結，而如此，從那裏成爲新的音樂思考的一個起始點。」²⁷ 潘皇龍在此也運用這樣的做法，他在此創作中，不但結合了傳統中國及西方的形式思考，而且還透過了擴展弦樂四重奏的樂器演奏技法，加入新的音響素材，使弦樂四重奏這個樂種有了新的生命。以下筆者將對此曲四個段落的形式、

²⁷ Helmut Lachenmann: "Hat das Werk Anton Weberns 1970 eine aktuelle Bedeutung?" (Anton Webern 的作品在 1970 年有現實意義嗎?), in: Helmut Lachenmann. Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995 (Helmut Lachenmann. 音樂作爲存在的經驗. 著作 1966-1995 年), ed. by Josef Häusler, Wiesbaden 1996, p. 258.

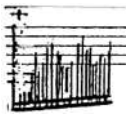
結構、主要音響素材及音響發展動態做較深入的分析，以便於對此曲有更深入的理解。


(二)細部分析

第一段落(1-48 小節)

第一段主要是介紹全曲最主要的五種基本音響素材，分別是五種不同的弦樂演奏模式：撥奏、用弓拉奏、同音反覆、滑音及泛音。在此段落中，如同全曲一樣，我們很少聽到傳統弦樂四重奏的音響，而幾乎都是陌生化或是噪音音響，而這些新的音響，音色變化都很豐富而且細緻，如同在第一段落的開始部分(前12小節)，潘皇龍是以本段五個基本素材的第一個：撥奏為主導音響素材，光是撥奏在此又將它分為具有不同性格及音色的形式。第一和第二種撥奏法並不是傳統的撥奏，而是透過改變傳統的撥奏方式及位置，而撥奏出噪音音響，如以下的描述：

1. 「低語的撥奏」(Flüster-Pizzicato)：它是透過左手手指敲擊或碰觸琴弦而發出聲響，如在第一小節中的第二小提琴、中提琴和大提琴，記譜：



2. 在琴橋之後的撥奏，如在第一小節的第一小提琴，記譜：
 3. 以左手來撥奏：第三種撥奏出來的音色是跟第一和第二種不一樣，它是發出傳統的撥奏音色(記譜記號為 +，如在第一小節中的第二小提琴、中提琴和大提琴)。
- 這三種撥奏中又以第一種「低語的撥奏」居多。

在這些陌生化及噪音化的撥奏音響出現的同時，偶而會穿插一些拉弦的音響，成為第二種基本音響素材的出現。在此拉弦音響又分為兩種音色，一種是傳統的拉弦奏法，另一種是近橋奏(ponticello)，後者會產生泛音較豐富的音響。弦樂大部分拉奏不同的長音，潘皇龍賦予它們不同的裝飾、長度、力度、表情及音色，所以造成這些拉奏有非常不同及細緻的音響變化。常常在一個長音中，音色會因為拉弦位置的改變而變化，例如從近橋位置轉移到平常的位置，或相反。音色變化主要是因為不同的拉弦位置會造成不同的泛音列而來。拉弦的音響在此部分出現越來越頻繁，且是以同音反覆及長的顫音形式(tremolo)出現，而原本主要音響素材的撥弦則漸漸消失，被拉奏所取代，成為新的主導音響素材。

譜例二：潘皇龍《第二號弦樂四重奏》，第 1-20 小節

♩ = MM 76 - 2. Streichquartett - Hwang-Long Pan (1977)

The score is written for four staves: 1. VI., 2. VI., Vla., and Vlc. It begins with a tempo marking of ♩ = MM 76. The music is characterized by intricate rhythmic patterns, often involving triplets and complex groupings. Dynamic markings range from *ppp* to *ff*. Performance instructions include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *pont.* (ponticello), *gliss.* (glissando), and *Subito Pont. Senza vibr.* (Subito Ponticello Senza vibrato). The score is marked with measure numbers 1, 5, 10, and 15.

這樣的過程，也就是首先會先介紹一種音響素材，達到它的高潮後又逐漸的消失，而被另一種素材所取代，是對此曲很重要。它是有結構上的意義，而且是此曲很重要的音響素材發展的程序。第一段落所有的五種基本音響素材，都是透過這種發展過程出現及消失。

這樣的發展，形成了第三個主要音響素材的出現，也就是反覆的模式，在 10-35 小節中有同音反覆及顫音形式。這兩種運動形式在這些小節中越來越密集，而在 31 及 32 小節達到他們的最高潮，然後又漸漸消失。

譜例三：潘皇龍《第二號弦樂四重奏》，第 21-39 小節

Handwritten musical score for Pan Huanglong's "No. 2 String Quartet", measures 21-39. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It features complex rhythmic patterns, including repeated notes and tremolos, and various performance instructions such as "pizz.", "gliss.", "arco", "pizz.", "rit.", and "subito pont.". The tempo/mood is marked "Rit." starting at measure 32. The score includes dynamic markings like "ppp", "p", "f", and "ff", and articulation marks like "acc." and "stacc.". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure numbers 21, 27, 32, and 38 are clearly marked.

在這段期間，偶爾會出現另一種基本素材—滑奏 (glissando)，他常常是配合著顫音出現，但是滑奏在此還沒有很重要，一直到 37-39 小節才顯示出他的重要性。在這三小節中又出現另一種新的素材成爲主導音響—也就是泛音。他跟滑音配合成爲快速的滑奏泛音，且帶來一種很明亮及如吹奏玻璃般的悅耳音色。這個滑奏泛音的動向首先是從低音往高音走，先是出現在大提琴 (37 小節)，然後在中提琴 (38 小節前半)、第二小提琴 (38 小節後半)，最後出現在第一小提琴 (38 小節後半)，但是之後又以與剛才相反的順序下降。從 40 小節開始一段節奏越來越鬆弛及速度越來越緩慢的過程，來將第一段帶到它的尾聲。由上述的分析，我們可以觀察到，第一段整體的音響發展過程是從一個越來越密集和緊張，直到到達高潮，然後又漸漸鬆弛。

第二段落 (49-104 小節)

在第二段中傳統拉奏的演奏方式在此做了陌生化的處理—用弓毛極端用力的擠壓拉琴弦，它會形成嘎嘎作響刺耳的摩擦噪音，而此噪音音響則成爲此段的主要音響。這種嘎嘎的摩擦噪音在此段中出現越來越頻繁，到了 96-99 小節達到最高潮。在同音反覆的模式中，這裡不再像第一段中最主要以顫音來表示，而且以上述所提到的嘎嘎作響之摩擦噪音及「以弓擊弦」(mit dem Bogen geschlagen) 的音響來表現。

在第二段開始的 13 小節 (49-61 小節) 是潘皇龍引用魏本《給弦樂四重奏的六首小品》中的第五首全曲 13 小節，潘皇龍在音高方面是維持跟魏本原曲一樣，節奏方面也幾乎相同。但是相對的，他在音響音色部分做了極大的改變，因爲他在此增加了絃樂器會製造出噪音音響的演奏方式，如「以弓擊絃」、巴爾托克撥奏、「用弓用力擠壓琴弦」的方式，擴充了魏本原本使用的傳統弦樂演奏記法：傳統拉奏，近橋奏，及平常的撥奏，使引句在音色方面比魏本原曲有了更豐富的變化。潘皇龍對魏本這首曲子主要的興趣在於音響的細緻變化及嚴密組織上。普茲 (Werner Pütz) 曾察覺，魏本的這首曲子「已經幾乎沒有動機，而幾乎只是由互相交錯的不同張力及音色的音響所組成的」。²⁸

在此我們先分析魏本這首《給弦樂四重奏的六首小品》中的第五首。在開始的五個小節中，魏本安排了三種不同的旋律元素 (參閱譜例四)。第一個旋律元素出現在第一小節，是由第二小提琴用平常的拉奏與圓滑奏 (legato) 拉出 c'♯ 及 d'♯ 的大二度音程。第二個旋律元素 (2-3 小節)，是由第一小提琴以撥奏方式奏出，它由三個音組成，首先是如同第一個旋律元素一樣是上行的，但這次是上行小三度，然後又隨即下行大二度。第三個旋律元素的設計是較複雜。它是由兩個對比性很強的音所組成，且分別由不同樂器所演奏。首先大提琴在很高的把位上拉出「非常柔和」(sehr zart) 的長音 f'，接下來由中提琴拉出短促的

²⁸ Werner Pütz: *Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartok, Schönberg und Webern* (Hindemith, Bartok, Schönberg 和 Webern 弦樂四重奏之研究), Regensburg 1968, 頁 180.

段奏音 c''。光是在這三個簡短的旋律元素中，我們可以看到魏本對它們的所運用的樂器、演奏技巧、音色、表情記號及音高都有獨特的安排與細緻的變化，顯示出魏本精密的設計手法。以這三個旋律總體而言，它們的旋律走向是越來越高，水平方向的音程是越來越大，如此造成音樂張力的增加。而且張力又因為另一個因素又更加強，那就是在第三個旋律元素中以較低音域的樂器：中提琴和大提琴來拉高音域的音的設計。

譜例四：Anton Webern: *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9，第 1-8 小節

V

Äußerst langsam (♩. ca 40)

The musical score consists of two systems of four measures each. The first system (measures 1-4) includes instructions: '1 mit Dämpfer', '2 pizz.', '3 am Steg', and '4 arco'. The second system (measures 5-8) includes instructions: '5 am Steg', '6 am Steg', '7 am Steg', and '8 pizz.'. The score is marked with 'ppp' throughout.

這三個旋律元素都分別有一個音程來伴奏，增加和聲上的色彩。這三個音程也是經過精鍊的設計。它們分別是不同的音程，而且由兩個不同的樂器組合拉奏之：第一個音程是大三度，是由中提琴及大提琴在琴橋上 (am Steg) 拉出二分音符，所以音色上是呈現很脆弱及如吹氣般的聲音。第二個音程（第 3-4 小節）是完全四度，由中提琴及第二小提琴同樣在琴橋上拉出，但是這次不拉長音符，而是以持續三拍的顫音來表達。第三個音程（第 4-5 小節）是由第一小提琴及第二小提琴所演奏，但是拉弦的位置不再是在琴橋上，而是平常的位置。在此第一小提琴多拉一個音，所以形成兩個音程：小 6 度及小 2 度，所以音響效果上是較厚而且聽起來不和諧。透過這樣的設計，這三個伴奏音程在和聲的張力上是越來越大。這三個伴奏音程是如同上述三個旋律元素的色彩影子，潘皇龍稱這樣的主旋律配

合色彩影子的伴奏安排為「定影法」²⁹。從以上的分析中，我們可以看到光是在開始的五個小節中，主旋律和伴奏和聲有非常獨特的設計，每次的材料組合都不同，也形成每次得到的音色及音響效果都不同，由此我們可以看出魏本在音響設計安排上的嚴密精鍊及變化豐富。

讓我們來比較魏本的原曲和潘皇龍所引用的樂句，我們可以觀察到潘皇龍透過在引句中增加陌生化及噪音音響，將引句做了陌生化的處理，使引句的張力比原始的還來的強。這些增加的陌生化及噪音音響主要是透過一些新的演奏技法所演奏，如「用弓來打擊」(mit dem Bogen geschlagen)，和「用弓毛強力擠壓琴弦」(gepreßt)所造成的摩擦噪音，而且主要是發生在主旋律上。如第二旋律元素不再像原來是撥奏的，而是以弓來捶擊。它的第二個音 f' 透過用弓來捶擊所產生的彈跳，來演奏同音反覆模式(參閱譜例五，第 51 小節所畫的圈)。第三旋律元素聽起來不再像原來的非常柔和，而是用弓毛強力擠壓琴弦造成的嘎嘎的摩擦噪音，在加上譜上要求的強的力度 (ff) 及長的節奏，所以使音響陌生化成為非常的粗魯，而完全改變了原來柔和的性格(第 53 小節)。第四個由中提琴所拉奏出的旋律元素(第 55 小節)也是透過「用弓毛強力擠壓琴弦」來陌生化音響。同時第一小提琴及第二小提琴也拉奏出此噪音，所以加起來讓這一小節的噪音音響達到最高潮，同時音樂張力也達到一個高峰。




譜例五：潘皇龍《第二號弦樂四重奏》，第 49-62 小節

²⁹ 潘皇龍：《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁 56。「定影法」也成為潘皇龍在創作上常使用的手法，如他的《五行生剋八重奏》(1979/1980)一曲。

潘皇龍的這個引句因為它新增的噪音音響，使它在張力及音響層面有了新的質感。另外魏本原來的曲子是整曲使用弱音器，而且都是運用較小的力度（從 *ppp* 到 *pp*），所以全曲是呈現出溫和的個性。相反地，潘皇龍的引句增加很多噪音及陌生化的音響，且改變成不使用弱音器，在力度上也變大（從 *ppp* 到 *fff*），使此曲被陌生化成爲一種較粗糙及僵化的音響效果。

在這個引句之後，潘皇龍又將「用弓毛強力擠壓琴弦」的音色做了幾個變化：弦樂不再於平常的位置上擠壓琴弦，而是移到其他的位置上，如此會造成琴弦不同的壓力，因此導致產生不同銳利度的摩擦嘎嘎聲，也就是產生不同的噪音音色。例如要是於近指板處 (*sul tasto*) 擠壓琴弦，所造成的壓力較小，所以摩擦噪音的尖銳度就較小，相反地，近橋奏 (*ponticello*) 所產生的擠壓噪音就較尖銳，因為它會造成的壓力較大。除此之外，還有在拉同一長音時，漸漸改變擠壓琴弦的位置，如從正常位置到近橋奏 (72 小節)，或從近指板奏到平常位置 (75-76 小節，第一小提琴)，都會造成摩擦噪音音色細緻改變。再者，用弓強力擠壓弦來拉奏泛音 (如 83 小節)，又成爲豐富此段音色的另一種特殊音響。由此可見，潘皇龍對噪音音色的處理是極具細緻變化的。在第二段落中，嘎嘎的摩擦噪音節奏越來越快，出現頻率越來越密集，直到 96-99 小節達到此過程的最高潮，形成一種很劇烈的工業機械式噪音。在此之後，張力逐漸減弱，音樂越來越安靜及緩慢，而最後結束這個音響過程，第二段也隨即結束。

第三段落 (105-155 小節)

第三段落跟第二段落有很強的對比。第二段因為緩慢的拍子及極端壓力所形成的停滯的運弓動作，造成第二段緩慢及僵滯不前的個性。而第三段以用弓桿來打擊琴弦 (*col legno battuto*)、用弓桿來拉琴弦 (*mit der Stange gestrichen*) 和以弓桿跳弓 (*col legno saltando*) 的演奏方式爲主要的音響素材。透過他們有如跳舞般的跳躍琴弓，散發出很輕快的舞曲般的活潑氣息，再加上此段常常使用三拍子 (如 6/2、3/2、6/4、9/4 拍)，所以更強化此段舞曲的性格。這個用弓桿來打擊或跳弓的方式，也呈現出此段同音反覆的基本模式，跟第一段以顫音形式及第二段以摩擦噪音所拉奏的同音反覆形式不同。在此段中，琴弓打擊琴弦的位置也很有變化，可從琴橋的後面到絃的中央。在這裡潘皇龍運用了拉亨曼對此演奏方式的特殊記譜法：譜號  指示出，從琴橋的後面到絃的中央，哪一個絃的位置應該被琴弓打擊或拉奏。這譜號常常跟  的記譜法相結合。而記譜法中  斜線代表琴弦被弓木打擊的位置，在此由左上到右下的斜線指出琴弦被弓木打擊的方向是從琴橋的後面到絃的中央。透過弓木打擊琴弦的位置不同，我們可以聽到非常細緻的音色變化。這個特殊的記譜法又配合著低音譜或中音譜記號使用 (譜例六)，所以是配合著特定的

音高，但是因為他們是用弓木打擊出來的聲音，所以噪音及泛音的成分很大，造成音高因此不是很清楚。

譜例六：潘皇龍《第二號弦樂四重奏》，第 105-115 小節

The image shows a handwritten musical score for two violins, labeled 'Vla.' and 'Vlc.'. The score is divided into two systems, with measure numbers 105 and 110 indicated. The top system (measures 105-110) includes a circled '8' and a tempo marking '♩ = MM 120'. The Vla. part has annotations 'Hinter dem Steg' and 'Seitenansicht'. The Vlc. part has 'gestrichen'. The bottom system (measures 110-115) continues the notation with various fingerings and dynamics. The score is written on five-line staves with treble clefs.

在第 126-137 小節中，琴弦不只是以弓桿來打擊，而且還有用左手手指來打擊或敲擊，這個演奏方式可追溯到此曲一開始的撥奏形式，可算是本曲基本模式撥奏形式的一種變化形式。此音響又豐富了此段的音響色彩。他們在這個段落出現的越來越頻繁，在 135-136 小節中所有四個弦樂器都不約而同的一起演奏這個手法，而達到此音響的一個高潮，但是在 137 小節後又被另一個比較突出的音響—滑奏—給解消掉（譜例七）。在 137-138 小節中提琴部分及 140 小節第一小提琴部分的滑音是特別引人注意的，因為第一次在這個段落上出現傳統的拉奏音響。之後接著又有其他好聽的傳統音響片段，如傳統的撥奏（142 小節和 147-151 小節），傳統的泛音（146-147 小節）和泛音的顫音（151-152 小節）。而這第三段落最重要的音響素材—以弓桿打擊琴弦的音響—則逐漸消失，而將此段落帶入尾聲。從上面描述此段落音響素材的發展過程中，又顯現出整首作品的整體建構原則：基本的五種音響材料形式會在整曲中以不同變化的形式一再的反覆及出現，然後在這個經歷變形的過程中，出現越來越頻繁與密集，直到達到它的最高潮，然後又衰退下來，被另一個興起的新素材所取代。

譜例七：潘皇龍《第二號弦樂四重奏》，第 135-138 小節

第四段落（156-213 小節）

跟第三段不同，第四段的主導音響素材為多樣化的拉奏音響。在此段落一開始我們可以聽到長的而且帶有很多抖音的拉奏音響（如 166 小節，第一及第二小提琴），到 171 小節它改變成為用力擠壓琴弦來拉奏的短音摩擦的噪音音響（如第二小提琴），而後 172-175 小節在全部四聲部中又發展成為傳統的顫音奏法（譜例八）。這三種不同的拉奏形式到整曲結束都一直出現，而且以垂直式或平行式來做結合。他們也被其他到目前為止曾經出現過的基本音響素材以及它們所衍生出來的其他不同的音響材料：如撥奏、泛音、滑音和以弓毛打擊琴弦等音響素材所伴奏。

譜例八：潘皇龍《第二號弦樂四重奏》，第 166-174 小節

在 186-194 小節潘皇龍又發展了一種新的演奏方式：大提琴的弓拉在一個新的位置上，也就是「在琴橋的右側且與它成垂直的方向上」，³⁰ 如此直接拉在琴橋右側的木頭上，會發出木頭聲且會產生類似法國號的聲響。而同時在 192-193 小節中提琴拉奏出來一個令人起雞皮疙瘩的音響：它以一極端緩慢的方式拉出一個下降大 11 度的滑音，而且這個滑音以擠壓琴弦發出嘎嘎摩擦的噪音音響的方式所演出。這個滑音音響預示了接下來 194-197 小節的主導音響的出現：中提琴及第一、第二小提琴先後都拉奏出上下行交錯的滑音音響（參閱譜例九）。從 196 小節到整曲結束，大提琴扮演一個很重要的角色，它必須要拉奏兩行譜，上面一行譜的音是透過「撐直的拇指在很靠近弓的上方，擠壓弓正在拉的那條弦」³¹ 所產生的很高頻率且發出吱吱聲的長的噪音音響。而下面一行譜的音響是透過左手從弦上「瞬間的鬆開」而形成的空弦音響。所以大提琴從 196 小節起到此曲結束，它的上聲部就產生許多長的單音且「總是很多噪音」(immer sehr geräuschhaft) 的聲響（譜上的指示），而下聲部則相反的發出許多不同的及短促的基本音響素材：如傳統的拉奏（如 197 小節）、擠壓的嘎嘎摩擦聲（如 198 小節）、泛音（如 206 小節）、滑音（如 210-212 小節）和音反覆（如 210-211 小節）。唯一沒有出現的基本音響素材為撥奏，它反而是出現在其他三個樂器當中

³⁰ 潘皇龍：《第二號弦樂四重奏》(1977) 樂譜，符號解釋與演奏指示，頁 2。

³¹ 同上註

(如 197-198 小節的第一小提琴及 198-201 小節的第二小提琴)。如此大提琴本身在這幾小節中，結合了許多重要的基本音響素材。從此段分析得知，此曲最後一段是一個所有出現過的音響素材及它們的發展過程的大結合，不管是傳統的樂音，還是新的噪音，或是自然的，還是陌生化的音響。潘皇龍將它們配合著一定的內部發展邏輯，作變化多端的平形式及垂直式結合，呈現出奧妙的結合之美，也以此方式，作為本曲的一個總結。

譜例九：潘皇龍《第二號弦樂四重奏》，第 196-213 小節

Handwritten musical score for string quartet, measures 196-213. The score is written for Violin I (I.VI.), Violin II (2.VI.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). It features complex rhythmic patterns, dynamic markings (ppp, p, mp, f), and various articulations (pizz., arco, pont.). The score is divided into three systems: measures 196-201, 202-207, and 207-213. The final system includes tempo markings like "Allegretto in phantasie" and "Abstand fortsetzen".

五、結 語

經過此曲分析之後，我們可以看到潘皇龍運用幾個簡約的基本音響素材，透過一定的發展邏輯，發展變化成爲豐富多采的音響世界，其中包含大量各式各樣、五花八門細緻變化的陌生化音響及精緻或粗糙的噪音音響，藉此而革新了傳統弦樂四重奏的音響音色。潘皇龍在組織安排及發展這些音響材料都有它內在的結構及邏輯支撐著，故音響結構本身及其一定的發展程序成爲支撐這首曲子形式上的重要因素。

潘皇龍如此的音響材料概念及結構思考，是受魏本對素材嚴密精練的組織思考及其所構成的形式和結構意義的啓發，同時更是直接受到拉亨曼「器樂具象音樂」的創作理念與美學思考的影響。透過此曲分析後，我們可以清楚的看到潘皇龍如何接受西方現代音樂的洗禮，形成此曲音樂風格上的前衛及音響形式上之創新，它算是台灣現代音樂史上至今最前衛的音樂創作之一。

參考書目

中文

潘皇龍：《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983。

---：〈傳統與創新一由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作〉，《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁 153-163。

---：〈音響意境音樂創作的理念〉，《藝術評論》第六期，1995年12月，台北：國立藝術學院，頁 117-136。

---：樂曲解說〈弦樂四重奏II〉，《瑞士·德國·台灣情潘皇龍作品發表會》節目單，1999年10月9日，台北1999，頁5。

羅基敏：《古今相生音樂夢—書寫潘皇龍》，台北：時報文化出版企業有限公司，2005。

外文

Josefine Helen Horn: "Postserielle Mechanismen der Formgenerierung. Zur Entstehung von Helmut Lachenmanns *Notturmo*" (後系列主義的形式產生機制. 論 Helmut Lachenmann 《夜曲》的形成), in: *Musik Text* vol. 79, 1999, pp.14-25.

Helmut Lachenmann: "Klangtypen der neuen Musik" (新音樂的音響典型), in: *Zeitschrift für Musiktheorie* (音樂理論雜誌), 1970, vol. 1, pp. 20-30.

- : “Dialektischer Strukturalismus ” (辯證的結構主義), in: *Ästhetik und Komposition* (美學和作曲), ed. by Gianmario Borio and Ulrich Mosch, Mainz 1994, pp. 23-32.
- : “Hat das Werk Anton Weberns 1970 eine aktuelle Bedeutung?” (Anton Webern 的作品在 1970 年有現實意義嗎?), in: *Helmut Lachenmann. Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (Helmut Lachenmann. 音樂作為存在的經驗. 著作 1966-1995 年), ed. by Josef Häusler, Wiesbaden 1996, p. 258.
- Dietmar Polaczek: “Der Unterschied zwischen populär, trivial und provinziell. 20 Jahre neue Musik in Hannover”, (流行、通俗和地方性的不同—20 年新音樂在漢諾威), in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (法蘭克福廣訊報), 1978 年 2 月 2 日, p.21.
- Werner Pütz: *Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartok, Schönberg und Webern* (Hindemith, Bartok, Schönberg 和 Webern 弦樂四重奏之研究), Regensburg 1968.
- Frank Sielecki: *Das Politische in den Kompositionen von Helmut Lachenmann und Nicolaus A. Huber* (Helmut Lachenmann 和 Nicolaus A. Huber 音樂創作中的政治), Saabrücken 2000.
- Ursula Stürzbecher: “Helmut Lachenmann”, in: *Werkstattgespräche mit Komponisten* (與作曲家的工作坊訪談), ed. by Ursula Stürzbecher, München 1973.

「五聲回歸」與「五聲遍在」 ——武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔

連憲升

摘要

1977年，武滿徹(1930-1996)在創作了為宮廷雅樂的《秋庭歌》〔1973-79〕的主要段落之後，緊接著完成了《群鳥降臨星形庭園》〔A flock descends into the pentagonal garden, 為大管絃樂團〕。這部作品除了呈現出日本笙的和聲結構和傳統「繪卷本」的時空觀對武滿徹的影響，更開啓了他1980年代以降一系列後期作品的回歸五聲音階素材。1991年，陳其鋼(1951-)的《抒情詩II》(Poème lyrique II, 為男中音和小型樂隊)則嘗試藉由蘇軾的《水調歌頭》〔十一世紀, 1075年〕, 融合了京劇唱腔(十八世紀, 1750年)、蘇州評彈與西洋美聲法的人聲, 和二十世紀現代室內樂寫作的豐富表現力, 這三者所構成的「三位一體」〔la trinité〕來表達作曲者於創作當時所切身感受的現代人的孤獨感, 而統攝此三種不同文化素材的卻是年代更久遠的中國傳統「五聲音階」。在《抒情詩II》裡, 五聲素材的充分運用更融合了二十世紀德奧傳統的十二音技法與傳承自德布西與梅湘的近代法國和聲, 而與武滿徹的「五聲回歸」異曲同工, 相互輝映。本文在略述當代亞洲作曲家對五聲音階材料運用的不同態度之後, 將嘗試透過武滿徹與陳其鋼這兩部作品的分析討論, 來觀察他們如何藉由現代作曲技巧賦予「五聲音階」此一古老素材以嶄新的生命, 闡明這兩位亞洲作曲家之音樂構思與寫作技法的異同, 並指出他們作品裡的「抒情言志」性格與「雙傳統」觀照在當代亞洲音樂的特殊文化意涵與時代意義。

關鍵詞：武滿徹；陳其鋼；羅忠鎔；五聲音階；當代亞洲音樂；現代性；後現代

The Return and Omnipresence of Pentatonicism
- Ancient tones and modern echoes in the works of Tôru Takemitsu and
Qigang Chen

Dr. LIEN Hsien-Sheng
Postdoctoral fellowship
Institute of Taiwan History,
Academia Sinica

Abstract

In 1977, Tôru Takemitsu (1930-1996) created *A flock descends into the pentagonal garden*. In this work, the composer revealed his will of returning to pentatonicism, the influence of the Japanese *shô*'s harmonic structure and the temporal idea of the *emakimono*. In 1991, Qigang Chen (1951-) composed *Poème Lyrique II*, in which he combined three cultural elements with the idea of "trinity": an eleventh century lyric poem of Su Shi (1075), a particular way of singing which combines eighteenth century Italian bel canto and the declamation of Peking opera (1750), the *pingtan* of Suchou, plus a twentieth century instrumental ensemble of the western style. In the work of Chen, the successful synthesis of pentatonicism with the dodecaphonic technique and the modern harmony of the French school presented by Debussy and Messiaen makes an excellent echo to that of Takemitsu.

In the beginning of this article, the author reviews the history concerning the ambivalence of pentatonicism by several generations of Asian composers. After studying the works of Takemitsu and Chen, the author tries to differentiate the methods of the two composers in using the pentatonic materials and indicate how they link their own cultural lyric traditions with Western modernity in today's "postmodern" atmosphere.

Keywords: Tôru Takemitsu, Qigang Chen, Luo Zhongrong, pentatonicism, contemporary Asian music, modernity, postmodern

一、前言

1977年，武滿徹在創作了為宮廷雅樂的《秋庭歌》〔1973-79〕的主要段落之後，緊接著完成了《群鳥降臨星形庭園》〔A flock descends into the pentagonal garden，為大管絃樂團〕。這部作品除了呈現出日本笙的和聲結構和傳統「繪卷物」的時空觀對武滿徹的影響，更開啓了他1980年代以降一系列後期作品的回歸五聲音階素材。1991年，陳其鋼的《抒情詩II》（Poème lyrique II，為男中音和小型樂隊）則嘗試藉由蘇軾的《水調歌頭》〔十一世紀，1075年〕，融合了京劇唱腔（十八世紀，1750年）、蘇州評彈與西洋美聲法的人聲，和二十世紀現代室內樂寫作的豐富表現力，這三者所構成的「三位一體」〔la trinité〕來表達作曲者於創作當時所切身感受的現代人的孤獨感，而統攝此三種不同文化素材的卻是年代更久遠的中國傳統五聲音階。在《抒情詩II》裡，五聲素材的充分運用更融合了二十世紀德奧傳統的十二音技法與傳承自德布西與梅湘的近代法國和聲，而與武滿徹的「五聲回歸」異曲同工，相互輝映。本文在簡要回溯二十世紀亞洲作曲家¹對五聲音階與調式材料運用的不同態度之後，將嘗試透過武滿徹與陳其鋼創作這兩部作品之歷史脈絡的探討以及這兩部作品的分析討論，來觀察他們如何藉由現代作曲技巧賦予「五聲音階」此一古老素材以嶄新的生命，闡明這兩位亞洲作曲家之音樂構思與創作手法的異同，並指出他們的創作在當代音樂裡的特殊文化意涵與時代意義。

二、愛憎五聲音階 — 二十世紀亞洲作曲家對五聲音階與調式材料運用的不同態度

(一)日本與韓國作曲家的態度

二十世紀初期，承襲明治時期教育家伊澤修二²提出的「和洋折衷」³理念，日本作曲家已嘗試於作品中融合西方調性架構與五聲音階調式，其做法多將五聲音階旋律置於調性和聲的框架之上，此種作曲技法尤適於童謠創作，⁴如知名作曲家山田耕筰（1886-1965）的《紅蜻蜓》（赤蜻蛉，1926）和成田爲三（1893-1945）的《金絲雀》（かなりや，1919）均為此種嘗

¹ 按，本文的討論對象僅限於東北亞地區如中國大陸、台灣、日、韓等國，以及若干出生於這些國家但長年客居海外的作曲家如尹伊桑、周文中、陳其鋼等人；除此之外，本文行文中若有若干較寬泛的「中國」用語是參考自杜維明先生在《文化中國的認知與關懷》〔台北：稻鄉，1999〕裡的界定。

² 伊澤修二（1851-1917），日本教育家。曾參與創立「音樂取調掛」（日本最早的西式音樂教育機構，東京音樂學校，也就是今日的東京藝術大學音樂系的前身），日治時期並曾短暫來台（1895-1897）擔任總督府民政局學務部長，確立了日本在台殖民教育的基本方針。

³ 這是伊澤修二在考察美國音樂教育歸國之後，針對日本國民教育裡的唱歌教育所提出的新曲創作方針。請參閱劉麟玉，《植民地下の台湾における学校唱歌教育の成立と展開》（東京：雄山閣，2005），頁18-21。

⁴ 劉麟玉，《植民地下の台湾における学校唱歌教育の成立と展開》，頁21。

試的佳作。試以前者為例，作曲者將簡樸而詩意的五聲音階旋律(F宮)置放在F大調的調性框架下，鋼琴部分更於前奏的第3小節和伴奏的第9-10小節微妙地奏出全音階與半音階的色彩變化(譜例一)，⁵全曲倒數第二小節終止式的屬七和絃也刻意取消了導音E，弱化調性和聲終止式的張弛感。這些做法，都適切呈現了山田耕筰對於同時代歐洲音樂語彙的掌握以及「和洋折衷」理念的實踐。

The red dragonfly
赤蜻蛉

三木露風 作詞
Rofa Miki: ゆっくり おだやかに ♩=60

山田耕筰 作曲
Kōsaku Yamada

Akatombo

1. ゆう やま けの や けの の あく との ん ぼ
2. やー まま けの こ は た けの の はく わ の ん ぼ
3. ゆう まま けの こ は た けの の はく わ の ん ぼ
4. ゆう まま けの こ は た けの の はく わ の ん ぼ

(ややおさえて)

お わ れ て み た の は つ の ひ か
こ か ごと に の たん は い ま ぼ ろ し ー か
お お ま た の の たり も ー ま え は ー し ー た
と ま づ た い ー る も ー さ お の ー さ ー た

譜例一：山田耕筰《紅蜻蜓》© by ONGAKU NO TOMO

二次戰前，日本學院派的兩位代表作曲家：留學德國的諸井三郎(1903-1977)和留法的池內友次郎(1906-1991)，前者的早期作品無論在曲式或音高材料上均謹守歐洲古典、浪漫時代的調性語彙，但1935年以後的作品也可見非調性語言和半音素材的廣泛運用；⁶後者

⁵ 本譜例取自日本童謠協會編，《日本の童謠200選》(東京：音樂之友社，1986)，頁30。

⁶ 這是根據作者於2006年夏天在東京港區「日本近代音樂館」借閱諸井三郎作品的研讀心得。

於曲式上雖仍遵循古典架構，但音高材料則師法德布西，綜合運用各種調性與調式材料（含自然調式、全音階、半音階調式與五聲音階調式）。⁷民族風格強烈的在野派作曲家如清瀨保二（1900-1981）、松平賴則（1907-2001）、伊福部昭（1914-2005）、早坂文雄（1914-1955）等人，受到俄國作曲家齊爾品的鼓舞，⁸則廣泛地採用地方色彩濃厚的調式材料，但不限於五聲音階。這可從伊福部昭著名的《鋼琴組曲》（1933）和《日本狂詩曲》（1935年獲齊爾品管絃樂徵曲比賽首獎）觀之。唯風格多變的松平賴則戰後卻廣泛運用各種音列、微分音與音堆素材，⁹而少用五聲音階與調式材料。

二次戰後，受到歐美作曲思潮的激盪，「戰後傑出世代」¹⁰作曲家的風格更形自由、多樣。堅持使用調式材料的作曲家，較著名的有間宮芳生（1929-）和松村禎三（1929-）等人；¹¹留學法國的作曲家三善晃（1933-）除了在他寫給童聲和管絃樂團的《響紋》（1984）裡直接引用了一首五聲音階的童謠之外，甚少使用調式材料。緊隨西方作曲潮流，在國際舞台上較活躍的作曲家如武滿徹（1930-1996）和湯淺讓二（1929-），年輕時多以帶有調式色彩的非調性音高材料為寫作素材（兩氏分別以「青年法蘭西」的兩位法國作曲家梅湘、若立偉為學習對象）。中年以後，湯淺讓二對於五聲音階的使用基本上持反對態度，¹²但武滿徹在他的晚期作品中卻明顯具有回歸五聲音階與調性材料的傾向，這即是本文下一節將要探討的。在武滿徹等人的下一個世代，崛起於1980年代的日本作曲家裡，留學德國的細川俊夫（1955-）和留法的野平一郎（1953-）對於調式材料皆採取拒斥態度，¹³反之，「後現代」陣營代表作曲家如西村朗（1953-）和吉松隆（1953-）的作品則廣泛採用各種富於亞洲色彩的調式素

⁷ 請參考《池內友次郎の音楽とその流派》唱片集（Tokyo, KING RECORDS, KICC 354-6, 1969, 2001 再版）裡收錄的池內友次郎《チェロのためのソナチネ》（給大提琴的小奏鳴曲，1957）錄音和日本音樂之友社1988年出版的該作品樂譜。

⁸ 按，伊福部昭與松平賴則皆成名於1935年齊爾品在東京舉辦的管絃樂徵曲比賽。請參閱中村洪介，〈日本創作界史：1926-1945，滿州事変から日中戦争へ〉，收於《日本の作曲20世紀》（東京：音樂之友社，1999），頁22-31；富媿康，〈日本作曲界の昭和史〉，載於《音樂藝術》，1989年3月號，「昭和音樂史」特集，頁18-27。齊爾品（Alexandre Nicolaïevitch Tcherepnine，1899-1977）可說是二次戰前對中日兩國作曲界影響最大的西方作曲家，除了熱心舉辦徵曲比賽，他更親自寫作《五聲音階的鋼琴教本》（1935），鼓舞年輕的中日作曲家積極運用五聲音階素材創作音樂。

⁹ 關於松平賴則多變的創作風格可參考 Joaquim M. Benitez and Jō Kondō, *Serialism in a Japanese Context: A Conversation with Matsudaira Yoritune, in Contemporary Music Review*, 1998, Vol. 17, Part4, p.87-96.

¹⁰ 「戰後傑出世代」是借自筆者的同學，日本作曲家阿部亮太郎的用語。阿部氏以「傑出した世代」形容日本出生於1930年前後，崛起於二次戰後的作曲世代，包括武滿徹、三善晃、松村禎三、矢代秋雄、湯淺讓二、間宮芳生、黛敏郎、林光等人。請參閱阿部亮太郎，〈三善晃論について〉，《上越教育大学研究紀要》，第18卷，第1号，1998，頁335-346。

¹¹ 按，間宮芳生有「日本的巴爾托克」之譽，松村禎三則經常在他的音樂中使用異國色彩的亞洲調式，如他的《交響曲》（1965）和《曉の讚歌》（1978）等作品。

¹² 按，湯淺讓二的作曲關懷是在探討音樂裡的「時間結構」，他對於五聲音階的反對態度可參 Jōji Yuasa, *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology, in Perspectives of New Music*, 27/2, 1989, p. 176-197。但在湯淺讓二後期重要作品《芭蕉的情景》（1980-1989）裡，調式音調仍依稀可聞。

¹³ 這當然和兩氏的學習傳承有關，留德的細川俊夫受伊伊桑、拉亨曼、諾諾影響甚深，野平一郎則與法國當代頻譜樂派的代表樂團 Ensemble Itinéraire 長期合作，音樂風格也較為前衛。

材，但不限於五聲音階。¹⁴

至於國際知名的韓國作曲家尹伊桑(1917-1995)，從他在德國出版的樂譜和演奏錄音可知他對於五聲音階的使用是持反對態度的，具體例證如他寫給雙簧管獨奏的作品《Piri》(1971)，曲中明顯以十二音音列為全曲的基本素材。但尹伊桑於「音色」和亞洲音樂特有的「單音」理念的發揮，仍呈現出他融合西方作曲技巧與亞洲傳統美學的創意。¹⁵

(二)中國大陸、台灣和中國旅美作曲家的態度

中國大陸民國初年的「學堂樂歌」已採用許多五聲音階曲調填詞造曲(如《茉莉花》、《蘇武牧羊》¹⁶)，至於其他改編樂曲，如李叔同改編自美國作曲家奧德威(John P. Ordway, 1824-1880)作品《Dream of Home and Mother》的《送別》和李叔同創作的《春遊》則是以西洋古典調性語法譜曲(兩首樂曲皆採降E大調)。¹⁷二次戰前，知名的語言學者趙元任饒炙人口的《教我如何不想她》(1926)，已展現了將五聲音調置諸調性框架的嫺熟技法(如樂曲一開始的E宮與E大調)，¹⁸手法類同山田耕筰。抗戰前，大作曲家黃自在《長恨歌》裡的《山在虛無飄渺間》(1932)，更以古曲《清平調》為藍本，營造出一闕詩意盎然的旋律，並將其置放於五聲音格鮮明的調性和聲之中。黃自的學生賀綠汀，1934年在齊爾品主辦的「徵求中國風味鋼琴曲」活動中以《牧童短笛》獲得首獎，這也是成功融合五聲音階曲調與調性語彙的佳例。

1949年以後，延續趙元任與黃自等人的創作理念，中國大陸作曲家於五聲調式與西方和聲的融合做了廣泛而深入的探討與嘗試，¹⁹具體例證可從羅忠鎔(1924-)的《五首五聲音階前奏曲與賦格》(1962-1963)²⁰觀之。文革結束後，羅忠鎔開始嘗試「五聲性十二音」的作曲技法，對中國大陸文革後崛起的新一代作曲家有廣泛的影響。然而此一新世代的作曲家亦多方嘗試五聲音階材料與各種調式或微分音的組合，創作了許多民族風格強烈的作品。²¹

在台灣方面，二次戰前，作曲家陳泗治(1911-1992)的作品多以古典、浪漫時期的調性語言譜曲，但其中也可見採用五聲音階材料的例子，如《台灣素描》組曲(1939)裡的《台

¹⁴ 關於西村朗與吉松隆的「後現代」態度，筆者於2003年9月在東京舉辦的亞洲作曲聯盟音樂節中曾當面向西村氏查證，另請參閱長木誠司，〈吉松隆 朱鷺によせる哀歌〉(樂曲解說)，載於YOSHIMATSU, *Threnody to Toki*, for string orchestra & piano, Miniature Score, (東京：音樂之友社，2002)，頁iii-vii。

¹⁵ 關於尹伊桑的作曲理念，請參閱嚴福榮，〈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〉，收於《關渡音樂學刊》，第4期，2006年6月，頁1-26。

¹⁶ 請參閱錢仁康，《學堂樂歌考源》(上海：上海音樂出版社，2001)，頁21-24，51-57。

¹⁷ 錢仁康，《學堂樂歌考源》，頁236-239，14-16。

¹⁸ 趙元任融合國樂與西樂的作曲理念可參看趙元任，〈原《新詩歌集》序〉(1927年撰於北京清華學校)，收於趙如蘭編，《趙元任音樂作品全集》(上海：上海音樂出版社，1987)，頁258-264。

¹⁹ 這方面的討論可參看樊祖蔭，《中國五聲性調式和聲的理論與方法》(上海：上海音樂出版社，2003)。

²⁰ 《五首五聲音階前奏曲與賦格》是羅忠鎔先生寫給兒童與青少年的作品，樂譜載於北京《音樂創作》季刊，1993年第3期，頁24-34。

²¹ 如瞿小松的《Mong Dong》(1984)、譚盾的《風雅頌》(1982)均運用了調式材料。

灣少女》。²² 歌謠作曲家呂泉生(1916-)的音樂創作基本上也是以調性音樂為主，只有在編曲或採用傳統民歌旋律的作品中才明顯地以五聲音階為旋律素材。²³ 台灣戰後世代的重要作曲家如郭芝苑、史惟亮、許常惠、盧炎、馬水龍等人，對於五聲音階的使用多採積極態度，雖創作手法各異，但大體上他們皆以二十世紀的作曲技法將五聲音階素材融入各種調性、非調性、複調性和多調性的材料裡。²⁴ 許常惠自法國留學歸來完成的傑出作品《葬花吟》(1962)更以五聲音階為貫穿全曲的主要材料，並採用中國傳統的五度循環原理為調式轉換的依據，曲中亦隨處可見融合五聲音階與非調性、半音階素材的現代手法。²⁵ 其他台灣作曲家對五聲音階的使用，也很少採取絕對否定的態度。即使是1980年代返國，積極引介西方戰後前衛思潮與作曲技法的作曲家如潘皇龍或吳丁連的作品，亦可見五聲音調的痕跡，只是他們多以含蓄、暗示、片段的方式呈現之。²⁶

中國旅美作曲家周文中早期作品《柳色新》(1957)曾嘗試以大九、小九、小二等二十世紀非調性音樂的典型音程模糊掉(或陌生化)古琴曲《陽關三疊》的五聲音調；²⁷ 他後來依據易經原理自造的「可變調式」體系，個人認為具有若干梅湘調式的影響痕跡，與中國傳統五聲音階調式體系甚少關聯。²⁸

三、武滿徹早期作品隱藏的五聲音階材料與晚期的「五聲回歸」現象

(一)《地平線的多利亞》— 武滿徹早期作品裡的調式與五聲音階材料

二十世紀日本知名的作曲家武滿徹終其一生都是調式的擁護者。²⁹ 早年師從清瀨保二的短暫期間，武滿徹曾經採用日本音階的陰調式³⁰ 寫了一首鋼琴習作《Romance》(ロマンス，

²² 至於江文也此時期的作品和音樂語言，個人認為應放在二次戰前日本在野民族樂派的脈絡來討論比較洽當，也就是，它們多與伊福部昭等人的作品同屬調式和民族樂派的語彙。有關江文也的歷史評價另請參看周婉窈，〈想像的民族風試論江文也作品中的台灣與中國〉，收於《臺大歷史學報》第35期，頁127-180。

²³ 呂泉生的歌謠創作如《杯底不可飼金魚》、《阮若打開心內的門窗》皆以調性語法譜曲，民歌或傳統音樂改編的作品如《搖籃仔歌》、《農村酒歌》則明顯採用了五聲音階的旋律素材。

²⁴ 如史惟亮的《琵琶行》(1968-72)、盧炎的《鋼琴前奏曲四首》(1983)均是佳例。

²⁵ 請參閱連憲升，〈從《昨自海上來》到《葬花吟》〉，《音樂研究學報》第八期(台北：國立台灣師範大學音樂研究所，1999)，頁224-225。

²⁶ 如潘皇龍的《儒·釋·道》(1991)、吳丁連的《獨一默、吟、唱、白》(2000)均是佳例。

²⁷ 此外如周氏作品《漁歌》(1965)藉微分音與樂器音色的渲染將古琴曲調陌生化的手法亦是佳例。

²⁸ 請參看 Kenneth Kwan, *Chou Wen-chung's modal system: the Basics*, 收於台加表藝工作坊編，《亞洲音樂何去何從？周文中演講系列暨青年作曲人才培訓計畫》大會手冊，2003，頁34-40。

²⁹ 武滿徹，《夢と數》(東京，Riburoport, 1987)，頁31。

³⁰ 陰調式的上行型態為 D-Eb-G-A-C-D，下行型態為 D-Bb-A-G-Eb-D。

1949) ,³¹ 並將它題獻給清瀨保二。這首曲子的寫作,明顯受到清瀨保二的民族風格影響。³² 1951年,由於藝術評論家瀧口修造的鼓勵,武滿徹與作曲家湯淺讓二、福島和夫、鈴木博義,鋼琴家園田高弘,以及音樂評論家秋山邦晴等人合組「實驗工房」,從音樂、文藝與造型藝術,多方面展開了現代藝術的切磋學習與展演活動。此時期,武滿徹的學習對象遂從民族樂派作曲家轉移到法國作曲家梅湘,尤其梅湘的《鋼琴前奏曲》更是他鋼琴寫作的典範。³³ 而從本文所討論的兩首樂曲裡的調式材料的使用,我們也可以看出梅湘在《我的音樂語言的技巧》裡的調式理論和他作品裡的各種調式色彩組合的手法,對武滿徹也有深遠的影響。

1966年,在創作《十一月的階梯》(November Steps, 1967)的前一年,武滿徹接受 Koussevitzky 基金會委約,完成了《地平線的多利亞》(地平線のドーリア, The Dorian Horizon)。在這首細川俊夫譽為日本 1960 年代「最具獨創性的傑作」³⁴ 裡,作曲家藉由當代弦樂器的演奏技術(如泛音、巴爾托克撥奏、近琴馬奏 sul ponticello 等)將啟發自雅樂音響的弦樂音色予以尖銳地「陌生化」,以描繪某種有如「霧氣繚繞的山陵」³⁵ 之音畫。在這部作品中,武滿徹藉美國爵士樂演奏家喬治·胡塞爾(George Russell, 1923-)的音樂理論著作《The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization》裡的觀念,將全曲的音高材料設計為一組包含著增減音程的 Dorian 調式,並以此調式的音來構成全曲首尾兩端的靜態段落(也就是 A-B-A' 三段體的 A 和 A', 描寫「霧氣繚繞的山陵」的段落)的主幹音。試看作品首頁,作曲家以虛線連結用泛音演奏的旋律線,從第一小提琴開始,分別經由中提琴、大提琴和第二小提琴,陸續落在 F、升 C、降 B、升 F 和降 A 之上(譜例二、三~1)。到了樂譜的第二頁,旋律骨幹音則由降 A(第二大提琴)、降 B(第二小提琴)進行到降 E(第一小提琴)(譜例三~2)。自第 14 節以後,音樂遂以降 E 為中心,斷斷續續地一直持續到第 72 小節,在音樂即將進入活躍的 B 段的一個過度段落(73-107 小節)之前才停止。由以上的觀

³¹ 《Romance》於武滿徹逝世後始首演於 1998 年,此作品之樂譜已於 2000 年由 Schott Japan Company Ltd. 出版。關於此作品之討論另請參閱 Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (London, Cambridge University Press, 2001, pp. 26-29); 檜崎洋子,《武滿徹》(東京:音樂之友社,2005),頁 8-11。

³² 根據音樂學者樋口隆一在《武滿徹と西洋の傳統》文中所述,武滿徹和清瀨保二學習期間,清瀨保二曾借他巴爾托克和西班牙作曲家蒙樸(Federico Mompou, 1893-1987)的作品回去研究,《Romance》的寫作,個人推測或許受到蒙樸的影響。請參閱樋口隆一,《武滿徹と西洋の傳統》,收於長木誠司、樋口隆一主編,《武滿徹音の河のゆくえ》(東京:平凡社,2000),頁 301。

³³ 武滿徹的梅湘《鋼琴前奏曲》曲譜是借自作曲家一柳慧(1933-),關於武滿徹青年時期的學習經過,請參閱武滿徹,《清瀨保二と早坂文雄=『日本』と二人の作曲家》,收於《樹の鏡、草原の鏡》(東京:新潮社,1975),頁 71-73; 武滿徹、小澤征爾,《音》(對話集)(東京:新潮社,1984),頁 139-160。另請參閱樋口隆一,《武滿徹と西洋の傳統》,收於《武滿徹音の河のゆくえ》,頁 303。

³⁴ 細川俊夫,《歌の集積としてのオーケストラ—武滿徹のオーケストラ曲について》,收於長木誠司、樋口隆一主編,《武滿徹音の河のゆくえ》,頁 36-50。按,依個人觀察,細川俊夫早年於德國嶄露頭角的弦樂四重奏《原像》(Urbilder, 1980)即受到《地平線のドーリア》甚深影響。

³⁵ 請參閱長木誠司,《武滿徹 地平線のドーリア》(樂曲解說),載於 TAKEMITSU, *The Dorian Horizon, Miniature Score*, (東京:音樂之友社,2000),頁 2-7。

察，我們可以觀察到這首《地平線的多利亞》是建立在以降 E 音為主音的 Dorian 調式之上 (譜例四)。但這並不是一個完整的七聲音階調式，並且，如果我們將這個不完整的 Dorian 調式和下文所要討論的《群鳥降臨星形的庭園》的音高材料加以比對 (請參看譜例六)，並檢查《地平線的多利亞》首五小節的和絃 (譜例五)，我們甚至可以說這部作品一開始所呈現的音高材料，無論從橫向或縱向加以觀察，它們其實都帶著些許五聲音階的性格。³⁶ 只是，作曲家以同音異名、半音與音階外音的修飾和上述「陌生化」弦樂音響，將此音高材料的五聲性格給隱藏、掩飾起來了。

Always calm □ = M. M. 20 [♩] 82

Violin 1, 2
Viola 1, 2
V'Cello 1, 2
Double bass 1, 2

Harmonic Pitches

譜例二：武滿徹《地平線的多利亞》首頁 © by ONGAKU NO TOMO

譜例三：武滿徹《地平線的多利亞》首二頁的旋律骨幹線

譜例四：武滿徹《地平線的多利亞》的調式材料

³⁶ Dorian 調式其實也可用日本傳統七聲音階的律 (Ritsu) 調式來界定，武滿徹在這裡只用了 Dorian 調式的六個音，讓這個音階彷彿帶有降 G 宮或降 D 宮的五聲音階性格 (參譜例四)。



譜例五：《地平線的多利亞》首頁前五個和絃的五聲要素（方括弧所示）

Dorian 調式也好，五聲音階也罷，這首樂曲在音響上的創意和它的「現代性」，毋寧是在前面所述各種弦樂的特殊演奏技巧所營造的「陌生化」音響，以及藉由「泛音音高」(Harmonic Pitches) 和「回聲」(Echoes) 兩組樂器群的空間配置所營造出來的遠近、濃淡層次變化等等「音響意境」。³⁷ 曲中多處可見以各種配器音色來修飾、延展某一單一持續音的手法更令人想到魏本的「音色旋律」。³⁸ 同樣是描繪「霧氣繚繞的山陵」，我們可以明顯看出這種著重於音色與音響營造的創作手法和《山在虛無飄渺間》的五聲音調與調性和聲之間的巨大差異！

(二)《群鳥降臨星形庭園》— 武滿徹晚期作品的「五聲回歸」現象

1977年，武滿徹在創作了為宮廷雅樂的《秋庭歌》〔1973-79〕的主要段落之後，緊接著完成了《群鳥降臨星形庭園》〔A flock descends into the pentagonal garden, 為大管絃樂團〕，多數研究武滿徹的學者認為武滿徹是從這首曲子和《遙遠的呼喚。來，自遠方！》(Far call. Coming, far! 1980) 的寫作開始了他回歸浪漫與調性、回歸甜美音色的「後現代」風格寫作時期。³⁹ 《群鳥降臨星形庭園》是作曲家在看到一張法國畫家杜象頭部之星形圖案的照片後，夢中看見一群白鳥降臨星形庭園……，遂以此靈感創作了這首曲子，⁴⁰ 並意識地以一組五聲音階材料（譜例六）⁴¹ 為全曲的基本音高素材。在出版於1987年的理論著作《夢與數》⁴² 裡，武滿徹用了相當多的篇幅和甚為繁複的理論來解釋《群鳥降臨星形庭園》裡音高材料的使用。儘管這些調式材料的構造仍然存在著類似《地平線的多利亞》裡的增減音程，但如果我們觀察、聆聽這首樂曲開頭幾個小節的旋律與和聲，我們便可發現兩首樂曲的基本

³⁷ 請參閱前引細川俊夫，〈歌の集積としてのオーケストラ—武滿徹のオーケストラ曲について〉。

³⁸ 如樂譜第25-27小節，第一中提琴的近琴馬彈跳、第二小提琴的顫音、第二中提琴由正常位置往琴馬的移動和大提琴的泛音，加上這幾樣樂器音量的遞減，對於以泛音奏出的降E音的修飾與延長。

³⁹ 如長木誠司在〈武滿徹 地平線のドーリア〉中所敘，另請參閱檜崎洋子，《武滿徹》，頁129。

⁴⁰ 請參閱武滿徹，《夢と數》，頁6-8。

⁴¹ 略加比對，我們即可發現這組五聲音階材料和前述《地平線的多利亞》的音高材料是多麼的相似。

⁴² 如註29。

材料雖然相似，但各自的意念表述方式和音響美感的追求卻是南轅北轍。有異於《地平線的多利亞》的陌生化音響，《群鳥降臨星形庭園》卻是在柔美的調式和聲的襯托下，由雙簧管吹奏出同樣具有調式色彩的旋律來開啓音樂（譜例七）：



譜例六：武滿徹《群鳥降臨星形庭園》的五聲音階素材

譜例七：武滿徹《群鳥降臨星形庭園》首頁

Musique : Tôru TAKEMITSU © by SALABERT

譜例八：日本笙的和聲結構

由譜例七可見樂曲節奏柔韌旋律主題，它的調式色彩依次從梅湘第二調式的兩個移位、五聲音階調式變換到全音階調式。木管樂器奏出的和絃則由幾組互相疊置的五聲音階和絃與全音階和絃的並置而成。誠如美國音樂學者 Steven Nuss 指出，武滿徹這種調式和絃疊置與並置的手法讓人不由得想起日本傳統雅樂裡的「笙」的和聲結構(譜例八)。⁴³ 也就是因為這和聲語言的轉變，讓武滿徹此後作品的音響遂趨於柔軟、甜美。至於全曲的曲式結構，武滿徹雖自云受到日本庭園的回游式佈局和傳統「繪卷物」(卷軸畫)平面開展之時空觀的啓發，⁴⁴ 但我們以為，樂曲一開始雙簧管旋律的表述手法和之後的幾度再現，仍可見德布西《牧神午後序曲》的影響痕跡：比方，《牧神午後序曲》一開始由長笛奏出的旋律主題是由樂句前段兩次快速上下起伏的半音階旋律和後段抒情而舒緩的自然調式結尾所構成，而《群鳥降臨星形庭園》的旋律主題雖然一開始是由雙簧管平靜地反覆奏出 C 音，但之後兩次逐漸活躍的旋律起伏也運用了帶有半音性格的梅湘調式；其次，《群鳥》主題的後段也是以自然調式收尾，只是《群鳥》主題的結尾比《牧神》主題要活躍的多，這或許是用來描繪群鳥翩翩降臨星形庭園之後再次飛舞的情景。此外，《群鳥》主題在樂曲中幾度出現，雖無《牧神》主題的頻繁變奏，但二者在音樂的推進與開展同樣扮演著主導的角色。

四、羅忠鎔的「五聲性十二音」與陳其鋼作品的「五聲遍在」特質

(一)羅忠鎔的「五聲性十二音」

文革結束後，中國作曲家羅忠鎔在多年研究亨德密特的音樂理論(尤其是音程理論)⁴⁵ 和荀貝格十二音音列理論之後，終於在 1979 年率先以十二音音列手法，結合五聲音階調式素材，創作了《涉江采芙蓉》(為人聲與鋼琴，譜例九)。⁴⁶ 這首曲子的完成，除了開啓羅忠鎔一系列以此理念發展、變化的創作實踐，⁴⁷ 其音程觀念和某種承襲自中國傳統「調式游

⁴³ Steven Nuss, « Takemitsu and the cry of the phoenix », in Hugh de Ferranti and Yōko Narazaki (ed.), *A Way a Lone – Writings on Tōru Takemitsu*, Tōkyō, Academia Music Limited, 2002, p. 83-124. 從譜例八我們可以看到笙由 G 宮往 D 宮移動的和聲結構，中間且帶有若干全音階的色彩。

⁴⁴ 如《夢と數》，頁 27、頁 34-35 所述。

⁴⁵ 按，羅忠鎔為亨德密特《作曲技法》(*Unterweisung im Tonsatz*)的中譯者，此書於 1983 年由北京人民音樂出版社出版，2002 年由上海音樂出版社再版。

⁴⁶ 非常巧合地，武滿徹在他的另一部作品《夢窓》(*Dream/Window*, 1985) 裡所用的兩組基本和聲素材和羅忠鎔《涉江采芙蓉》裡的「五聲性十二音」音列材料亦頗雷同。

⁴⁷ 請參閱鄭英烈，〈十二音技法在中國作品中的運用〉，收於人民音樂出版社編輯部，《和聲的民族風格與現代技法》(北京：人民音樂出版社，1996)，頁 590-610。

移」手法的音高材料轉換技巧⁴⁸更影響了他在北京中央音樂學院的學生如陳其鋼、莫五平(1959-1993)等人。

涉江采芙蓉
— 《古詩十九首》之一 —

羅忠鎔
1979年作

譜例九：羅忠鎔《涉江采芙蓉》首頁

⁴⁸ 關於中國傳統音樂的「調式游移」可參看黎英海，《漢族調式及其和聲》(上海：上海音樂出版社，2001)，頁78-90；另請參閱袁靜芳，〈中國傳統器樂作品的犯調與當代民族器樂創作〉，收於《中央音樂學院學報》，1986年第3期，頁7-16。

我們看《涉江采芙蓉》的音列素材(譜例十)，它的特性可概述如下：1. 這是由 E 宮和降 E 宮兩組相距一個半音的五聲音階，加上它們各自的變音 A、D 所組成的十二音音列。這個音列前後兩半既獨立又互補，也就是，前後兩半分屬兩組五聲音階調式，合則構成具備了鋼琴平均律的十二個半音的音列。2. 由於這個音列是以兩組五聲音階調式組成，它因此避免了較尖銳的音程如小二度、增四度、小九度、大七度等。即使是這個音列的逆行與倒影，音列中的音程關係始終是較柔和的大二度、小三度、完全四度等音程。由於此種五聲性的音程關係，讓音樂無論是縱向的和聲或橫向的旋律都具有溫潤、和諧的性格，而十二音音列的作曲手法也讓音樂的音高材料得以統合在嚴密的行進次序中。這即是《涉江采芙蓉》在音程性格與音高控制上的特色。⁴⁹

1. Serie originale

2. note auxiliaire note auxiliaire

Gamme pentatonique sur mi Gamme pentatonique sur mi bémol

3.

譜例十：羅忠鎔《涉江采芙蓉》的音列素材

(二)陳其鋼作品的「五聲遍在」特質

1. 從《回憶》到《夢之旅》的創作轉折歷程

1984年陳其鋼抵達巴黎之後，在梅湘門下陸續創作了《回憶》(1985)、《易》(1986)、《源》(1988)等作品，這是作曲家初抵西方世界，努力學習歐洲前衛音樂，趨近、追趕西方「現代性」的歷程。在寫給長笛和豎琴的《回憶》(Souvenir)裡，陳其鋼是以一個五聲音階素材所構成的下行音型：C – B降 – G降 1/4音 – F為基礎，開展出一句帶著些許感嘆意味的旋律主題(由長笛吹奏)。在這個旋律主題的形成和開展過程中，作曲者更為它添加了半音階和梅湘調式(第二調式)的色彩變化，並且在若干豎琴獨奏的段

⁴⁹ 關於羅忠鎔「五聲性十二音」作曲技法的探討，中文學界論述已多，較新的研究可參看彭志敏，〈羅忠鎔的《琴韻》—關於“材料拼貼”、“中國風格”和“十二音的五聲化”〉，收於彭志敏，《新音樂作品分析教程》(長沙：湖南文藝出版社，2004)，頁545-570；吳春福，《羅忠鎔後現代風格的音樂創作研究》(長沙：湖南文藝出版社，2005)。

落採用了梅湘的第四調式(樂譜第五頁第二行),⁵⁰來豐富音樂的色彩。而在這首曲子裡,作曲家更以長笛的滑音、微分音以及豎琴的餘響來表現「音」「韻」交融的東方意境,⁵¹為音樂增添了些許夢幻、空靈的美感。

《易》(Yi, 為單簧管與弦樂四重奏, 1986) 是陳其鋼作品裡最接近當代音樂「學院」主流風格的曲子, 但作曲者日後卻不十分看重這部作品, 因為這部作品的繁複織體與尖銳和聲和他的抒情氣質並不相應。陳其鋼說:「我總有一個奇怪的體會, 就是這個曲子只能和某些曲子放在一起演出, 這時候它會有效, 會有一種震撼力, 它會把你原來內在想像的那種感覺發揮出來。但如果你換一個環境, 在另外一個環境來演奏這個曲子, 它就會感覺很髒。…當時在寫這個作品的時候, 歐洲的形勢還沒有像現在這樣, 那時候我們聽到的東西似乎還都是比較像這一類, 受六十年代、七十年代先鋒派影響的東西, 還沒有很大的變化。…」⁵²雖然如此, 《易》還是呈現了不少作曲者的基本思維和寫作風格, 尤其是他將一條緩慢、靜態的, 獨奏樂器(或獨唱)的持續音或長大旋律, 和管絃樂隊快速、動態的繁複音群加以橫向並置或縱向疊置的手法, 這種啟發自京劇「緊打慢唱」的寫作手法, 讓作曲者在單一的音樂陳述裡呈現了兩種不同的世界: 寧靜、和平、悠長、徐緩的世界與動態、競爭、猛烈、活躍的世界, 二者並存。實際上, 這「兩重時間」與「二元世界」的並存恰好也反映了作曲者身跨兩種文化的情境, 這既是他切身生活經驗的反映, 同時也是讓他得以在保有其文化傳統之時間感知的同時, 追趕上西方「現代性」的某種意識或無意識的「書寫策略」。⁵³

在音高材料方面, 從樂曲第一小節的弦樂合奏)(譜例十一)我們就可以觀察到, 儘管作曲者在不同樂器裡刻意置入了五聲音階素材: 第一和第二小提琴的 A 宮(加上一個「音階外音」: 降 B), 和中提琴與大提琴的降 A 宮(加上 G 音), 然而, 由於這兩個相隔一個半音的五聲音階材料先是以近乎敲擊的強音快速而不規則的奏出, 再從第一小節結尾處以縱向疊置的方式同時突響, 並持續增強至第三小節的第一拍, 導出單簧管在高音區的 A 音, 音區的開離讓五聲性的音響素材甚難辨認, 和絃疊置更造成了歸屬於不同五聲音階的音與音之間的音程張力, 絃樂器快速的敲擊式演奏又加強了整體音響的猛烈尖銳。雖然手法互異, 但這種藉由音程與和弦的堆疊、音量的變化與樂器觸擊形式(mode of attack)的安排來疏離掉(也就是「陌生化」)五聲音階固有的和諧性格的手法, 和我們上文所討論的武滿徹在《地平線的多利亞》的手法實有異曲同工之趣。如同我們前面提到, 在《地平線的多利亞》裡, 「陌生化」音響營造的重要性實

⁵⁰ 依據法國 Gérard Billaudot 出版社 1985 年出版的樂譜上標明的頁碼。

⁵¹ 在《回憶》裡, 長笛和豎琴分別象徵中國傳統樂器的簫與古琴。

⁵² 連憲升,〈陳其鋼訪談〉, 2001 年 4 月 1 日於巴黎。

⁵³ 請參閱邱貴芬,〈落後的時間與台灣歷史敘述〉, 載於邱貴芬,《後殖民及其外》(台北: 麥田, 2003), 頁 83-110。

遠甚於調式素材的使用，《易》的寫作旨趣也是如此，它並不著重調式素材的和聲或旋律處理，而毋寧是藉由繁複的音響織體與多聲部寫作，意圖展現一種「現代性」的力量感吧。

The image shows a musical score for five instruments: Clarinette Sib (transposée), Violon I, Violon II, Alto, and Violoncelle. The score is for the first three measures of a piece. The tempo is marked 'senza tempo' with a note 'ca. 7° env.' and a wavy line indicating irregular vibration. The clarinet part is marked 'Vibrer irrégulièrement au 1/4 de ton par les lèvres.' and 'PPP'. The string parts are marked with dynamics like 'f' and 'pp'.

譜例十一：陳其鋼《易》首三小節 © Gérard Billaudot Editeur SA, Paris.
Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

1987年首演於巴黎的《夢之旅》(Voyage d'un rêve, 為長笛、豎琴、打擊樂、小提琴、中提琴與大提琴的六重奏)，從作品標題即可推知這是作曲者力圖掙脫白日煩庸的現實世界和學院寫作規範的牢籠，追求自我的抒情表達風格的作品。借法國當代哲學家德勒茲在《論英美文學的優越性》裡的「逃亡」與「領域重建」等概念，⁵⁴這是作曲者「逃離」學院桎梏，追尋屬於自己的書寫風格和寬舒、自在的藝術「領域」的創作實踐。比方，音樂一開始，陳其鋼藉由相鄰一個半音的幾組五聲音階材料(B宮，C宮，降B宮)，在不同的音區依次讓豎琴、小提琴和長笛徐徐進場，來醞釀氛圍，霧化音響色彩，導入主題旋律。這種音高素材的處理手法，和《易》一開始弦樂四重奏的和絃相似，都採用了羅忠鎔「五聲性十二音」的技巧與觀念。《夢之旅》全曲雖常見音響性的和絃堆疊持續音塊，或點描敲擊、或群聚交織的繁複織體等等現代音樂的典型手法，然而真正貼近作曲者內在審美感受的五聲性音調，從一開始暗示地、片段地出現(長笛主奏)，到穿越重重音響疊障，於數字25-26之間，在一片廣大柔和的五聲領域中(色彩仍游移於幾個以相鄰半音為宮音的五聲調式之間)完整地呈示出樂曲的旋

⁵⁴ Gilles Deleuze (et Claire Parnet), « De la supériorité de la littérature anglaise-américaine », in Gilles Deleuze et Claire Parnet, Dialogues (Editions de la Différence, 1977), Paris, Flammarion, 1996, p. 45-91.

律主題(樂譜數字 25 的小提琴和中提琴),至此,作曲者終於找回了屬於自己的浪漫、抒情的表述風格。即使在作品裡的快速音群,作曲者的音程感知與音響偏好仍是自覺而深刻的,陳其鋼說:「[這些震音琴(Vibraphone)音群],它們實際上全部都是音串的關係,……裡頭沒有任何旋律在裡面,……雖然從零散的寫法來說是像李給替⁵⁵的,但音響上和李給替一點關係也沒有。因為李給替的音響材料是[無調性的]音串,這裡卻全是五聲性的材料構成的,所以它有一個空間在裡頭,音和音之間有很大的空間。這個空間使得音響變得相對的透明。……這個音響,後來就經常出現在我的其他的作品裡,因為這個音響對我來說太漂亮了!」⁵⁶可見五聲素材的使用對作曲家來說其實是非常具體的音響偏好。藉由《夢之旅》的寫作,作曲家「逃離」了巴黎的學究氣氛,回到五聲「領域」與抒情的自由表達風格。這些寫作經驗與思惟過程讓他於三年後藉著《抒情詩》的創作,終於獲致「傳統」與「現代」的巧妙融合。

2. 《抒情詩》⁵⁷的「五聲遍在」特質

1990 到 1991 年,陳其鋼創作了《抒情詩》(Poème Lyrique),借「三位一體」的觀念,作曲家將來自不同年代的三種文化要素加以結合:蘇軾寫於 1076 年的詞(《水調歌頭》),肇始於 1750 年的京劇道白與假聲唱腔,和西方型態的當代樂團。這三種文化資源的結合賦予《抒情詩》一種組合的特質,如同天主教奧義,彰顯了《三種不同人格的結合只為了形成獨一無二的神;聖父,聖子,聖靈,這三位人格皆具備獨一無二的神性;每一位皆是這獨一無二的神;每一位皆通體存在於另兩位身上》⁵⁸的《Trinité》。這部作品之所以能夠成功地融合各種不同的文化要素,除了歸功於他所運用的二十世紀法國學派的和聲,更在於他的充分活用五聲音階。這些「文化資源」相隔逾千年,它們匯聚在一起卻為了傳達同一個聲音,迴蕩出同一個情感,亦即「現代人的孤獨感」。借法國當代思想家傅柯論「啓蒙」與「現代性」的名篇《何謂啓蒙》裡的話語,這部作品呈現了作曲者「英雄化當下」的「現代」意志,⁵⁹而他音樂裡的「後現代」傾向,⁶⁰也藉由各種時間與文化要素的巧妙並置表露出來了。

⁵⁵ 李給替 György Ligeti (1923-2006), 當代知名的匈牙利作曲家。

⁵⁶ 連憲升,〈陳其鋼訪談〉。

⁵⁷ 《抒情詩》於 1990 年首演時原來是寫給人聲和較大編制的管絃樂團, 1991 年改為人聲與室內樂團, 遂以此《抒情詩 II》為經常演奏的定版, 本文為行文方便均以《抒情詩》稱之。

⁵⁸ Roger Texier, « Trinité », in *Les Notions Philosophiques*, tome II, Encyclopédie Philosophique Universelle, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 2652.

⁵⁹ Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières ?* (1984), in *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, p. 569; 或請參閱 Michel Foucault, *Philosophie*, anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Paris, Gallimard, 2004, p. 868. 傅柯此文中文譯請見薛興國譯,〈傅柯:論何謂啓蒙〉,載於聯經思想集刊 1(台北,聯經出版公司,1988),頁 13-35。

⁶⁰ 關於當代音樂的「現代」與「後現代」特質及其書寫風格的差異,請參看連憲升,〈一個「兼容並蓄」風格的嘗試—從《梅花操》的創作探尋繼承與發展許常惠先生音樂遺產的可能方向〉,《音樂研究》第 11 期(台北:國立台灣師範大學,2006 年 12 月),頁 63-85。

在音高材料方面，《抒情詩》開始於一個五度音程：降 B、F(由大提琴、低音大提琴和豎琴，以極弱音的泛音奏出)，並藉由其他樂器的音量與音高（滑音，四分之一音）的細微變化，和敲擊樂器(大鑼)的細微摩擦來潤飾這個空心五度，讓音樂開始於一種氤氳、空靈的音響氛圍之中(譜例十二)。音樂進行到第 11 小節，木管樂器和豎琴在這空心五度的音響背景下奏出一個五聲性的，由升 G（降 A）、B（降 C）、降 E（同音異名的升 D）、升 F 所構成的小七和弦。這即是全曲最基本的音響素材(譜例十三)。而這兩個素樸的音響材料其實也是「五聲性十二音」思維的產物，它們分別是從降 B 宮(降 B、C、D、F、G)和 B 宮(B、升 C、升 D、升 F、升 G)這兩個相距一個半音的五聲音階擷取出來的，只是作曲者在這裡運用了調式與和絃的疊置手法，將這兩組材料巧妙的組織起來，這裡我們可以看到大師梅湘對作曲家的影響。從這揭示作曲家孤獨的音響世界的起始 11 小節，我們也可窺見作曲者的一個基本想法或審美態度：以簡易的材料為基礎，藉由各種配器音色與演奏手法，和聲佈局與音程的細微變化，聲部的巧妙銜接與節奏的自由呼吸等等現代作曲技術，為這簡易的素材增添各種變化，既簡易又不停地變易，這或許才是“易”的要旨吧。

AU NIELM ENSEMBLE D'AMSTERDAM
POÈME LYRIQUE II
 pour Baryton et Ensemble instrumental
 QI GANG CHEN

譜例十二：陳其鋼《抒情詩》首頁 © Gérard Billaudot Editeur SA, Paris.
 Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

譜例十三：陳其鋼《抒情詩》的五聲性素材

The image shows a musical score for the vocal part of Chen Qigang's 'Lyric Poem' (抒情詩), measures 35-38. The score is in 4/4 and 3/4 time signatures. It features a baritone voice part with lyrics '明月幾時有?' and '轉朱閣，低綺戶，照無眠'. The accompaniment includes percussion, violin, viola, violoncello, and double bass. Dynamics range from mf to ppp.

譜例十四：陳其鋼《抒情詩》第 35-38 小節的人聲處理 © Gérard Billaudot
Editeur SA, Paris. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

人聲的處理更是《抒情詩》的一大特色。⁶¹除了說唱風格的「道白」（或 Sprechgesang）和假聲的戲劇性表現，音樂在人聲進來的第 35-38 小節和轉折詩意的第 83-120 小節我們都可以看到作曲家成功地將人聲的處理與配器音色相結合。而無論是靜態的、在不知不覺中悄悄登場的“明月幾時有？”，或動態的、敲擊性的“轉朱閣，低綺戶，照無眠”的詩句吟唱，我們都可以看到作曲者如何以五聲音階來統攝全曲：前者將男中音置放於弦樂四部五聲性的小七和絃上的升 F 音，緩緩地唱出詩句（譜例十四），後者則器樂般地交融於另一個五聲性材料 A - C - E - G (C 宮) 之中，並以此為核心，擴充、渲染。即使是曲中快速進行的段落，我們都可以看到五聲音階素材的巧妙運用，處處「遍在」。⁶²比方在導奏即將結束的第 20-24 小節，曼陀林和豎琴的持續音群分別即是由兩組五聲音階材料的音所構成（曼陀林：G 宮和降 G 宮，豎琴：A 宮和降 A 宮），這種持續音群的處理手法，自《夢之旅》以降，已經成為標誌作曲者的風格特徵了。

⁶¹ 詳請參閱連憲升，〈陳其鋼《抒情詩》分析〉，載於劉靖之、李明主編，《中國新音樂史論集—表達方式、表達能力、美學基礎》（香港：香港大學亞洲研究中心，2000），頁 331-357。

⁶² 「遍在」(L'omniprésence)，意指無所不在，普遍存在。筆者借這個詞彙的宗教意涵來呼應陳其鋼所用的「三位一體」(La trinité)。關於《抒情詩》的分析請參閱連憲升，〈陳其鋼《抒情詩》分析〉。

在《抒情詩》之後，陳其鋼從追悼梅湘的長笛協奏曲《光之瓣》(Un Pétale de Lumière, 1993)的寫作開始，除了廣泛使用五聲素材，音響色彩也更趨柔美。在大提琴協奏曲《追憶逝去的時光》(Reflet d'un temps disparu, 1995-1996)和雙簧管協奏曲《道情》(Extase, 1995-1997)裡，他更大膽採用了古琴曲《梅花三弄》與陝西民歌《三十里舖》的旋律主題，兼融傳統，賦古韻以新腔。除了此類既有旋律素材的引用，陳其鋼在其他作品中的旋律樂句仍以簡易、清晰為尚。比方管絃樂作品《五行》(Wu Xing, 1999)裡唯一一句完整的旋律樂句：在第四曲《土》裡面，由短笛和中提琴奏出的旋律(譜例十五)基本上即是由以C為根音的屬九和絃的五個音：C、E、G、降B、D(也就是C泛音列的前五個音)組成。而它們在旋律裡的組合方式其實兼具了五聲音階(G、E、D、C)與全音階(E、D、C、降B)的調式色彩。⁶³從作曲家對這兩種材料的偏好，我們可以看出他和武滿徹共同具有的回歸傳統的傾向。這傳統，既是兩位亞洲作曲家自身的文化傳統：五聲音階，也是二十世紀歐洲的音樂傳統：五聲音階與全音階調式組合所象徵的，德布西與梅湘的近代法國和聲傳統。



譜例十五：《五行》的《土》裡的組合調式旋律 © Gérard Billaudot Editeur SA, Paris.
Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

五、結語

如上所述，武滿徹的《群鳥降臨星形庭園》和陳其鋼的《抒情詩》皆是「傳統」與「現代」融合的佳例。這兩部作品裡的「古韻新腔」⁶⁴並不是僅僅將五聲音階旋律素材簡單地套用在古典、浪漫曲式與調性和聲之上，而是在歷經二十世紀現代作曲技法洗禮之後的一種極為細緻的藝術實踐成果。事實上，由這兩位作曲家的五聲音階處理手法更可以驗證他們對於「現代性」的深刻理解：意識或無意識地，他們都《感覺到了使用十二音語言的必須

⁶³ 陳其鋼在寫給「2000年國際梅湘鋼琴比賽」決選指定曲的鋼琴獨奏曲《京劇瞬間》(Instant d'un Opéra de Pékin, 2000)裡也採用了此種兼具五聲音階與全音階色彩的「組合調式」，作為音樂主題的音高素材。

⁶⁴ 筆者此處是借用畫家吳冠中系列畫作「古韻新腔」的用語，請參閱吳冠中，〈夜宴越千年—歌聲遠〉，收於《吳冠中畫中心情》(台北：未來書城，2002)，頁56-59。

性》，⁶⁵但卻沒有被這語言束縛住。無論是巧妙的融合各種異質素材或迂迴的挪用西方理論、乞靈於傳統，這兩位作曲家的作品都帶有某種兼容並蓄的「後現代」特質。在陳其鋼作品裡經常可見的緩慢、靜態的旋律線與快速、動態的繁複音群的疊置，彷彿在單一的音樂陳述裡呈現了寧靜、和平與活躍、猛烈之二元世界。再以武滿徹晚年作品《夢的引用》(1991)為例，這部作品經常以類似電影「蒙太奇」手法浮現出，象徵二十世紀西方音樂「現代性」的德布西的《海》⁶⁶的片段。這些音樂片段如此迴蕩、纏繞在這位亞洲音樂心靈的幻夢中，彷彿是他與生俱來的音樂思維，成了他音樂傳統的一部分。⁶⁷實際上，這「二元時間」與「雙傳統」⁶⁸也不過是如實反映了這兩位作曲家的時間感知與文化情境罷了。

上文的討論也讓我們觀察到文化背景與時代條件對於兩位作曲家的影響。在社經、工業與文化諸領域的現代化(或西化)歷程比較完整的日本，武滿徹從早年的《Romance》、《安魂曲》，到《地平線的多利亞》、《十一月的階梯》，再到《群鳥降臨星形庭園》、《遙遠的呼喚。來，自遠方！》等作品所經歷的，由趨近「現代性」到回歸浪漫的轉折過程，明顯地是比較漫長而“完整”的，⁶⁹即使是回歸五聲音階與調性素材，這位當代日本作曲大師也是以一種迂迴而稍嫌複雜的手法來運用它們。相對地，1980年代以降西方音樂界的後現代氛圍多少鼓勵了陳其鋼快速地由「現代」跨越到「後現代」。而他作品裡的五聲性格也比武滿徹來的清晰、徹底，雖然，許多時候陳其鋼難免也會以各種現代作曲技術將他那抒情的五聲音調“包裹”在陌生化的音色或音響之中。

儘管武滿徹和陳其鋼的音樂轉折、他們作品的耽美、抒情與追求音響的愉悅與官能快感的創作趨向曾遭致不少來自學院和作曲同行的批評。⁷⁰然則，這兩位作曲家勇於回歸簡易的素材與浪漫的表述風格，大膽地吐露個人內心情感與審美偏好的做法仍獲致了當代歐

⁶⁵ Pierre Boulez, « *Eventuellement...* » (1952), in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p. 147-182。武滿徹結合五聲音階與十二音語言的例子可從他在《夢窓》(Dream/Window, 1985)裡採用的兩組和聲素材觀之(參註44)，本文因篇幅所限對此未能再加申論。

⁶⁶ Raymond Court, « *La faillite de la représentation et l'esprit de la musique moderne* », in *L'Univers Philosophique*, Encyclopédie Philosophique Universelle, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 635-642.

⁶⁷ 請參閱武滿徹,《鏡と卵》，收於武滿徹,《音樂の余白から》(東京：新潮社1980)，頁13-18。

⁶⁸ 請參閱葉維廉,《與當代藝術家的對話—中國現代畫的生成》(台北：東大,1987)書中與畫家莊喆的對話，頁176-221。

⁶⁹ 由於討論主題與篇幅的限制，本文無法就武滿徹以上作品一一加以論述，然而，除了《Romance》以外，武滿徹上述作品的錄音皆甚亦獲得，吾人從這些作品的聆聽即可清楚感知作曲家不同年代作品風格的轉折歷程。

⁷⁰ 比方，年輕時與武滿徹同為「實驗工房」核心成員的湯淺讓二於1991年即曾以〈批判的武滿論〉為題為文批評武滿徹音樂裡過度的官能性。他說：「…我並不贊成武滿徹音樂裡一個典型的要素，那就是他音樂中表現出的“陰翳禮讚”般的肉感性。記得在《Cassiopeia》初演之際，我曾經對武滿說，(曲中)弦樂器的表現「讓我感覺好像被雜亂的毛髮撫弄著我的臉頰，那種訴諸末梢神經的肉感性，是我不喜歡的」。我並不反對音樂裡的肉感性，有時我毋寧喜歡它，但我不喜歡被搔癢。這種耽美性就好像自慰一般，是沒有明天的。…」(按，“陰翳禮讚”指的是日本作家谷崎潤一郎著名的隨筆散文，文中以懷舊的情緒描述了現代化過程中失落的種種陰翳氛圍與色調，並隱涵著對於現代化工業文明的質疑與批判)。湯淺讓二此文原刊於 *Polyphone*, vol. 8, Tôkyô, 1991，後收於湯淺讓二,《人生的半ば—音樂の開かれた地平へ》(東京：慶應義塾大學出版社,1999)，頁117-129。

美與亞洲音樂、文化界的廣泛迴響。⁷¹《尚書堯典》有云：「詩言志，歌永言，聲依永，律和聲」。在中國古典傳統裡，所有的音樂活動只爲了表露「心志」，體現音樂家心嚮往之的懿美人格與愉悅心靈。⁷² 這個傳承久遠的音樂美學讓我們理解了浸潤於華夏文化和「雅樂」傳統逾千年的東亞作曲家們的某種共同情感。即使這些東亞作曲家皆不辭勞苦地向他們心儀的西方大師學習各種音樂語言與作曲技巧，揣摩各種審美風格，但他們的創作，比諸當代西方作曲家，還是較少措意於新穎音響、繁複結構與原創語言的探求，而多著重個人的情感宣抒與心志的表露。⁷³ 具現於上文所討論的作曲家們的作品，這美學理念，或許也將砥礪著你我未來的音樂志業。

修訂後語：本論文承匿名審查人之一悉心閱讀，惠予寶貴意見，作者於文中大抵皆已回應，並補正闕疑。獨學而無友，則孤陋寡聞。作者謹誌由衷謝意！

⁷¹ 關於武滿徹音樂的廣泛迴響可參考武滿徹逝世後由其女兒武滿真樹和齋藤慎爾編輯的《武滿徹の世界》(東京：集英社，1997)，此書亦收有湯淺讓二〈批判的武滿論〉一文。至於陳其鋼音樂作品的迴響，可由陳其鋼個人網頁：<http://www.chenqigang.com/chenqigang/FE/> 所收錄的學術論文、樂曲分析、訪談和評論的數量與內容窺知一二。

⁷² 《尚書堯典》此句的詮釋請參閱譚家哲，《從堯典之啓發論中西音樂型態之差異並重構歌詠之句法結構》，東海哲學研究集刊，第七卷，2000，頁 179-220。

⁷³ 當然，我們必須指出，音樂創作的「言志」未必一定要以「個人的浪漫情感」或「體現懿美人格與愉悅心靈」爲依歸。如尹伊桑的「音色」、「陰陽虛實」或湯淺讓二的「時間結構」也都是他們各自表述其志而不失東亞傳統文化感知的表達方式。至於二十世紀以「現代性」的追求爲職志的西方作曲家如 Boulez、Xenakis、Stockhausen 等人，他們的藝術關懷和創作旨趣或許更著重於「科技理性」的追求與展現吧。

參考文獻

中、日文參考文獻

- 中村洪介，〈日本創作界史：1926-1945〉，收於《日本の作曲 20 世紀》(東京：音樂之友社，1999)，頁 13-31。
- 日本童謠協會編，《日本の童謠 200 選》(東京：音樂之友社，1986)。
- 吳冠中，《吳冠中畫中心情》(台北：未來書城，2002)，頁 56-59。
- 周婉窈，〈想像的民族風試論江文也作品中的台灣與中國〉，收於《臺大歷史學報》第 35 期，頁 127-180。
- 武滿真樹、齋藤慎爾(編集)，《武滿徹の世界》(東京：集英社，1997)。
- 武滿徹、小澤征爾，《音樂》(對話集)(東京：新潮社，1984)。
- 武滿徹，〈清瀨保二と早坂文雄＝『日本』と二人の作曲家〉，收於《樹の鏡、草原の鏡》(東京：新潮社，1975)，頁 71-73。
- 武滿徹，《夢と數》(東京：Riburoport，1987)。
- 武滿徹，〈鏡と卵〉，收於武滿徹，《音樂の余白から》(東京：新潮社 1980)，頁 13-18。
- 阿部亮太郎，〈三善晃論について〉，《上越教育大 研究紀要》，第 18 卷，第 1 頁，1998，頁 335-346。
- 長木誠司，〈吉松隆 朱鷺によせる哀歌〉(樂曲解說)，載於 Yoshimatsu, Threnody to Toki, for string orchestra & piano, Miniature Score (東京：音樂之友社，2002)，頁 iii-vii。
- 金子篤夫，《池内友次郎の音樂とその流派》唱片集樂曲解說(Tokyo, KING RECORDS, KICC 354-6, 1969, 2001 再版)。
- 邱貴芬，〈落後的時間與台灣歷史敘述〉，載於邱貴芬，《後殖民及其外》(台北：麥田，2003)，頁 83-110。
- 袁靜芳，〈中國傳統器樂作品的犯調與當代民族器樂創作〉，收於《中央音樂院學報》，1986 年第 3 期，頁 7-16。
- 細川俊夫，〈歌の集績としてのオーケストラ — 武滿徹のオーケストラ曲について〉，收於長木誠司、樋口隆一主編，《武滿徹音の河のゆくえ》(東京：平凡社，2000)，頁 36-50。
- 連憲升，〈一個「兼容並蓄」風格的嘗試 — 從《梅花操》的創作探尋繼承與發展許常惠先生音樂遺產的可能方向〉，《音樂研究》第十一期(台北：國立台灣師範大學，2006)，頁 63-85。
- 連憲升，〈從《昨自海上來》到《葬花吟》〉，《音樂研究》第八期(台北：國立台灣師範大

學音樂研究所，1999），頁 224-225。

連憲升，〈陳其鋼《抒情詩》分析〉，載於劉靖之、李明主編，《中國新音樂史論集—表達方式、表達能力、美學基礎》（香港：香港大學亞洲研究中心，2000），頁 331-357。

湯淺讓二，〈批判的武滿論〉（原刊於 Polyphone, vol. 8, Tôkyô, 1991），收於湯淺讓二，《人生の半ば—音樂の開かれた地平へ》（東京：慶應義塾大學出版社，1999），頁 117-129。

富樫康，〈日本作曲界の昭和史〉，收於《音樂藝術》，1989年3月號，「昭和音樂史」特集，頁 18-27。

檜崎洋子，《武滿徹》（東京：音樂之友社，2005）。

葉維廉，《與當代藝術家的對話—中國現代畫的生成》（台北：東大，1987）。

趙元任，〈原《新詩歌集》序〉（1927年撰於北京清華學校），收於趙如蘭編，《趙元任音樂作品全集》（上海：上海音樂出版社，1987），頁 258-264。

鄭英烈，〈十二音技法在中國作品中的運用〉，收於人民音樂出版社編輯部，《和聲的民族風格與現代技法》（北京：人民音樂出版社，1996），頁 590-610。

黎英海，《漢族調式及其和聲》（上海：上海音樂出版社，2001）。

樊祖蔭，《中國五聲性調式和聲的理論與方法》（上海：上海音樂出版社，2003）。

樋口隆一，〈武滿徹と西洋の傳統〉，收於長木誠司、樋口隆一主編，《武滿徹音の河のゆくえ》（東京：平凡社，2000），頁 294-318。

劉麟玉，《植民地下の台湾における学校唱歌教育の成立と展開》（東京：雄山閣，2005）。

錢仁康，《學堂樂歌考源》（上海：上海音樂出版社，2001）。

譚家哲，《從堯典之啓發論中西音樂型態之差異並重構歌詠之句法結構》，東海哲學研究集刊，第七卷，2000，頁 179-220。

嚴福榮，〈從伊尹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〉，收於《關渡音樂學刊》，第4期，2006年6月，頁 1-26。

英、法文參考文獻

- Benitez, Joaquim M., and Jō Kondō, *Serialism in a Japanese Context: A Conversation with Matsudaira Yoritsune*, in *Contemporary Music Review*, 1998, Vol. 17, Part 4, pp. 87-96.
- Boulez, Pierre, « *Eventuellement...* » (1952), in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, 1966, p.147-182.
- Burt, Peter, *The Music of Toru Takemitsu*, London, Cambridge University Press, 2001.
- Court, Raymond, « *La faillite de la représentation et l'esprit de la musique moderne* », in *L'Univers Philosophique*, Encyclopédie Philosophique Universelle, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 635-642.
- Deleuze, Gilles (et Parnet, Claire), « *De la supériorité de la littérature anglaise-américaine* », in Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues* (Editions de la Différence, 1977), Paris, Flammarion, 1996, p. 45-91.
- Foucault, Michel, « *Qu'est-ce que les Lumières ?* » (1984), in *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, pp.562-578 ; 另收於 Michel Foucault, *Philosophie*, anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros, Paris, Gallimard, 2004, pp. 857-881。此文中譯請見薛興國譯，《傅柯：論何謂啓蒙》，載於聯經思想集刊1(台北：聯經出版公司，1988)，頁13-35。
- Kwan, Kenneth, *Chou Wen-chung's modal system :the Basics*，收於台加表藝工作坊編，《亞洲音樂何去何從？周文中演講系列暨青年作曲人才培訓計畫》大會手冊，2003，頁34-40。
- Nuss, Steven, « *Takemitsu and the cry of the phoenix*», in Hugh de Ferranti and Yōko Narazaki (ed.), *A Way a Lone – Writings on Tōru Takemitsu*, Tōkyō, Academia Music Limited, 2002, p. 83-124.
- Texier, Roger, « *Trinité* », in *Les Notions Philosophiques*, tome II, Encyclopédie Philosophique Universelle, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 2652.
- Yuasa, Jōji, *Music as a Reflection of a Composer's Cosmology*, in *Perspectives of New Music*, 27/2, 1989, pp. 176-197.

C. Orff的童話歌劇《Der Mond》 音樂語言探討

梁曉玲

摘要

Carl Orff (1895 ~ 1982) 將其一生絕大部分的精力都投注在戲劇音樂方面的創作上，他經常選用巴伐利亞的民間傳說、古希臘羅馬神話、中世紀德法地區的傳說或童話作為其創作題材的來源；而童話歌劇《Der Mond》(月亮) 的故事情節正是取自於由格林兄弟 (Die Gebrüder Grimm) 所編撰的童話故事集《孩子與家庭的童話》(Kinder- und Hausmärchen)。在深入了解《Der Mond》的劇本特色、特殊的舞臺場景配置，以及敘述者與合唱團等特殊角色之編排後，為了探討 Orff 在本作品中展現的獨特音樂語言，本文將以節奏、旋律、樂曲架構和配器等面向為研究重點。

關鍵詞：卡爾·奧夫；歌劇；格林童話；月亮

*Research on C. Orff's Musical Language of Märchenoper
《Der Mond》*

LIANG Hsiao-Ling

Graduate Student

Taipei National University of the Arts

Abstract

Carl Orff (1895 ~ 1982) spent most of his life composing dramatic music. Orff frequently selected Bavarian folklore, myths of ancient Greek and Rome, legends and fairy tales of medieval Germany and France as materials for his compositions. The plot of his Märchenoper 《Der Mond》 is chosen from the Grimm's 《Kinder- und Hausmärchen》. This research paper will examine the libretto, scenery, and character arrangement of the piece. Orff's specific musical language detailing the aspects of rhythm, melody, form and instrumentation will be commented on.

Keywords: Carl Orff, opera, the Grimm's fairy tales, Der Mond

前 言

Carl Orff (1895 ~ 1982) 一生的音樂創作上，他將絕大部分的精力都投注在戲劇音樂方面，從他年輕時的經歷來看，並不令人驚訝。他從學校畢業後 (Akademie der Tonkunst, 1912-14)，陸續在 Mannheim 和 Darmstadt 等地的劇院擔任樂團指揮和音樂指導等工作，獲得豐富的戲劇音樂經驗。1925 年與舞蹈家桃樂賽·郡德 (Dorothee Günther) 一起創辦了結合體育、舞蹈和音樂的郡德學校 (Günther Schule)。Orff 為郡德學校編寫一系列的音樂教材 (Schulwerk)，進而發展出其獨特的教學法；不僅如此，我們由其作品中獨特的音樂語言，也可反映出舞蹈學校對 Orff 音樂創作上的影響。

Orff 自 1923 年開始改編 Monteverdi 的歌劇作品，其中最著名的是《Orpheus》(1923-24)、《Klage der Ariadne》(Ariadne 的哀嘆，1925) 和《Tanz der Spröden》(難相處的人之舞蹈，1925)，藉此使他能夠擴展有關個人戲劇方式表現力之探索。之後，Orff 曾於 1930 ~ 1933 年間擔任慕尼黑巴哈協會 (the Bach Society in Munich) 的指揮，重新編寫許多巴羅克時期的作品。此外，無伴奏的《Catulli Carmina I and II》(1930-31) 中優美柔暢的旋律線，也是為之後的戲劇樂種和《Carmina Burana》的歌曲作準備，而 Orff 將《Carmina Burana》視為他成熟的戲劇性和音樂風格之起點。

Orff 經常選用巴伐利亞的民間傳說、古希臘羅馬神話或是中世紀德法地區的傳說或童話作為他作品的素材的來源，他曾提及自己的理念：

「我經常質問自己，為何總是選擇古代的素材、童話故事和傳說作為舞臺作品的題材。我不認為它們是老舊的，反而將它們視為合適的素材。時間要素會消失，唯有其精神上的力量會繼續留存。我全部的注意力都關注於精神層面真實的表現力。我寫作戲劇作品是為了傳達一種精神方面的想法。」¹

嚴格來說，Orff 並不是所謂的歌劇作曲家，他也堅持他的作品不是歌劇，而是舞臺音樂 (music for the stage)。唯有《Der Mond》(月亮) 和《Die Kluge》(聰明的女人) 被認為是以傳統歌劇形式來寫作的。而《Der Mond》這個作品不論在配樂的透明度或是童話角色的風格化都是新穎的，這也讓這部作品在二十世紀中奠定其堅定的地位。

筆者將從《Der Mond》的劇本特色、特殊的舞臺場景配置，以及敘述者與合唱團等特殊角色之編排等面向一一探究，進而從節奏、旋律、樂曲架構和配器等角度，探討在本作品中 Orff 所展現出個人獨特的音樂語言。

¹ E. Helm, 1955, p.286.

一、《Der Mond》概述

(一)創作源起

首演日期：1939年2月5日

首演地點：慕尼黑國家劇院（München Staatsoper）

《Der Mond》是 Orff 從格林兄弟（Die Gebrüder Grimme）² 的童話故事集《孩子與家庭的童話》³（Kinder- und Hausmärchen）中，取用了〈Der Mond〉（月亮）的故事情節，由 Orff 自己創作劇本和歌詞。原本是要為牽線木偶劇場所作的配樂，由於籌畫的過程中遇到阻礙，導致有上演的困難，所以 Orff 放棄了原本的小規模計畫，進而發展為一部成熟的舞臺作品，但由其簡單的劇情仍可看出牽線木偶劇場所遺留下的影響。⁴ 除此之外，《Der Mond》可說是他所有舞臺作品中，與傳統歌劇型式最為相似的一部作品。

《Der Mond》的創作和演出正處於納粹時期，當時這個作品的演出獲得相當大的成功和迴響，Orff 藉由這部作品傳達一個觀念：每個人都應該有權利分享大自然（也就是劇中的「月亮」）的益處，不應僅限於某些有特權的少數人；也因此這個作品被解讀為影射性地攻擊著當時的法西斯主義。⁵

(二)劇本

1. 內容

由敘述者（Erzähler，抒情男高音）開始講述以下的故事：四個小夥子（vier Burschen，一男高音、兩位男中音和一男低音）生活在一個全然黑暗的村落，有一天他們離家遠行至另一個村子，那裡晚上有一個掛在橡樹上的「月亮」來照亮大地，這個月亮是由村長（Der Schultheiß，說話的角色）以三塔勒（Taler）買來的，且由他負責清潔和為月亮上油，維持月亮正常的運作，並以此換取每週一塔勒的報酬。

這四個小夥子聽了之後非常心動，決定偷走這個月亮，拿回到自己的村子，並且告訴其他人，這個月亮是他們以三塔勒買來的，也同樣地索取每週一塔勒的薪水。這四個小夥子隨著時間漸漸老去，當他們知道自己即將過世之際，都要求將各自擁有的四分之一月亮伴隨他們到墓穴裡，所以當第四個小夥子逝世之後，這個村子又再度回到黑暗之中。

² 指雅各·格林（Jacob Grimm, 1785~1863）與威廉·格林（Wilhelm Grimm, 1786~1859）兩兄弟。

³ 雖然一般大眾習慣使用「格林童話」，但其書名依照德文直譯應為《孩子與家庭的童話》。

⁴ M. Stegemann, CD 解說, 1998, 頁 9。

⁵ E. Levi, "Der Mond", in the *New Grove Dictionary of Opera*, 1992.

這四個死去的小夥子來到了陰間後，他們爬出棺木且將月亮再度組合和點亮，吵醒了陰間原本沉睡著的死者們（合唱團），並且鼓吹大家要盡情地享樂，做自己想做的任何事。所以死者們紛紛開始酗酒狂歡、玩牌賭博、打架……等，讓有了光亮的陰間成爲了「永無安寧的享樂地」。

這些吵鬧聲引起了天堂的守護者 Petrus（男低音）的注意，他向下來到陰間探究是何原因。他首先對於會發亮的月亮感到十分的訝異，但他終究瞭解自然界的秩序已經因此而瓦解了，所以他說服陰間的死者們，再度回到他們的棺木安靜地休息，讓他將月亮帶到天堂，高掛在天空之中，使所有人間的人都可在夜晚時，享受到月亮的光芒。

最後仍以敘述者來爲這個故事作結尾，且安排一位小男孩以童稚的聲音說出：「啊，那個月亮掛在那兒了！」（Ach, da hängt ja der Mond!）作爲全劇的結束。

2. 特色

本劇劇本由 Orff 親自創作，歌詞對白簡潔有趣，其中包含著將粗俗且真實的方言，表現於一些簡單的詞句中，如那四位小夥子在陰間「復活」之後就宣稱：⁶

我們永不要躺在棺木中，我們要再度享受人生，我們要酗酒、嫖妓和痛飲，可能的話來個通姦。一直如此到最後，即使月光不再閃耀。⁷

另外，Orff 也保留童話中原有的趣味，人物皆以「職業」稱呼，如：村長（Ein Schultheiß）、酒店老闆（Ein Wirt）、農夫們（die Bauern）等，或以「類型」來表示，如：四個小夥子（vier Burschen）和小男孩（Ein kleines Kind）；唯有天堂的守護神這個角色才有名字— Petrus。Orff 特別選擇以職業性的角色設定來架構，除了是保留童話原有的趣味外，也是因爲 Orff 想以概觀性角度來描寫各個角色，藉以展現人性，而不是用來表現特定的人物性格。

Orff 也極力迴避在《孩子與家庭的童話》的故事版本中，關於基督教教義的強烈暗示；他刪除了所有有關惡魔的指涉，以及與天堂和地獄相關的指涉，⁸而是將下面的世界描寫爲一個死者們應要永遠安靜休眠的陰間，並不是一個充滿骨頭或骷髏的可怕地獄，爲此，Orff 在總譜的後記之中明白地指示說：「拱型墓穴裡面沒有骨骸和骷髏」⁹。此外，Orff 也強調劇中的「Petrus 是一個老人，他是在天上維持秩序的

⁶ M. Stegemann, CD 解說, 1998, 頁 10。

⁷ 本文的歌詞中文翻譯皆爲筆者自譯，其歌詞原文爲：Wir wollen nimmer in den Särgen liegen, wir wollen wieder uns vergnügen, wir wollen saufen, huren, zechen, und wenn 's möglich eine Ehe brechen. Und dies treiben bis zum End auch das Mondlicht nimmer brennt.

⁸ Jean C. Sloop, "Der Mond", in the *International Dictionary of Opera*, 1993, p. 887.

⁹ C. Orff, 1947, 後記。

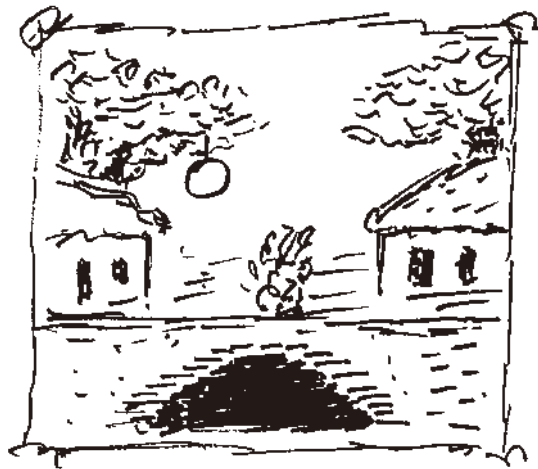
人。……所以我們可以透過 Pertus 聯想到老牧羊人或是晚上的看夜人」¹⁰，而不能被視為基督教的「聖彼得」(Saint Peter)。

本劇以童話故事為題材，故事中的人間場景被設定在簡樸的村莊，某些事件也涉及到超自然的存在，且與主角息息相關。就題材和部分情節與場景的設計而言，可看到是承續著十九世紀德國浪漫歌劇 (romantische Oper)¹¹ 以中世紀故事、傳說或童話為題材，在自然的背景下發生超自然事件之特徵。但是，Orff 在劇中特別去除所有與宗教相關的聯想。雖然劇情中包含著上面的和下面的世界 (Ober- und Unterwelt)，但卻不是基督教中所認知的天堂 (Himmel) 和地獄 (Hölle)¹²，沒有德國浪漫歌劇中強調神鬼的力量、人的過錯與救贖觀念等成分。

(三)舞臺場景配置之特殊性

Orff 原始構想的舞臺設計分為三大部分：最上層為天堂；中間層是人間，而人間這層再被分為兩個國度，各自有一個橡樹和小酒館，天空中有星星和雲朵；一段台階連接到最下層的陰間，為一個圓頂的地下墓穴。此外，在人間的兩個國度之間為敘述者角色的設立一個講台，由敘述者來展開這個關於月亮的故事。

圖一：Orff 為《Der Mond》設計舞臺的手繪草圖¹³



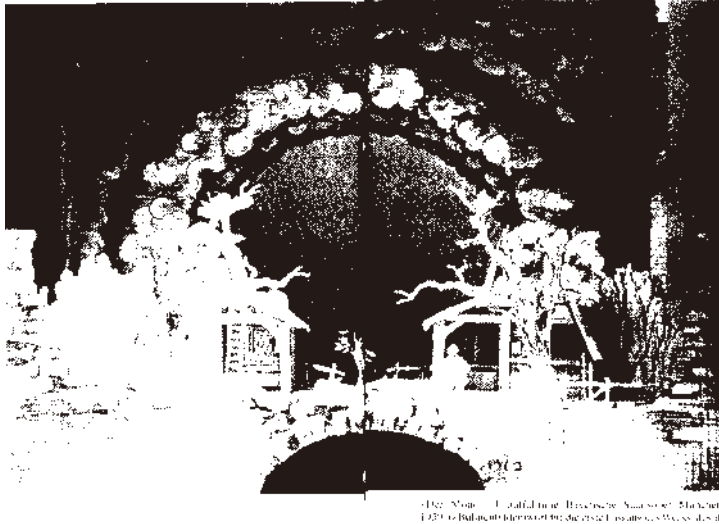
¹⁰ Ibid.

¹¹ 德國浪漫歌劇 (romantische Oper) 是以民俗傳說或童話為題材，且以浪漫的精神和手法加工處理，特別強調自然的背景與神鬼的力量，以及人的過錯與救贖理念。延續十八世紀德國歌唱劇的傳統，保留了若干的口說對白，沒有將台詞的每一字都譜成曲。參考自曾瀚霽，歌劇音樂與歌劇類型，1994，頁 92-93。

¹² 同註 9。

¹³ 圖片來源為 W. Thomas，1994，頁 13。

圖二：1939年在慕尼黑拜揚國家劇院（Bayerische Staatsoper München）演出的舞臺佈景¹⁴



Orff 音樂戲劇方面的思想對應於舞臺部分的改革，在於希望創造出一個能容納所有事物的空間，使一切成為可能。他沒有採用傳統歌劇中，依時間先後次序設計與呈現舞臺佈景歷程的概念，而是改以一「同時並置的舞臺」（eine Simultanbühne）¹⁵ 型態，將劇情中所需的每個場景點，都同時共存於舞臺空間上，讓舞臺世界就像是萬花筒一般地呈現在觀眾眼前。¹⁶ Orff 的此一舞臺型態在歷史上並非首次出現，其概念可回溯至中世紀時代戲劇的舞臺配置方式。

中世紀戲劇於西元 925 年至 1250 年間，仍在教堂內上演；但從十三世紀開始移到戶外演出，可能是在教堂外的方形廣場，或是圓形劇場，最特別的是將舞臺設立於馬車之上，方便到處巡迴演出。中世紀戲劇舞臺配置概念中的「景觀站」（Aedes，即「站」、「位」之意），即意指著簡單的景觀佈置點，用來標明劇情中的事件發生的地點，多以簡單的象徵性事物來表示，例如：一座小型建築物可能代表著耶路撒冷、門廊下的一把椅子就是希律王的宮殿。每個事件地點都以不同的景觀站來代表，各個景觀站依序地環列於公共表演場地（platea 或 playne，「地方」之意）的四周，且在整個戲劇的演出過程中，都停留於原處不予撤換，而是讓演員們依據戲劇行動的需要，從一個景觀點移動到另一個景觀點。¹⁷

中世紀的戲劇都包含三個動作層面—天堂、人間和地獄，若是在平面舞臺時，則以水

¹⁴ 圖片來源為 K. Pahlen，1981，頁 244。

¹⁵ C. Orff，1947，後記。

¹⁶ M. Stegemann，CD 解說，1998，頁 11。

¹⁷ 布羅凱特，1974，頁 147～151。

平的方式，面向觀眾的右方是天堂，中間為人間萬象，地獄則是位於左方¹⁸。若是在馬車上的舞臺，往往是以垂直的方式，由上而下依序為天堂、人間和地獄。在《Der Mond》的故事情節中，涵蓋了天堂、人間和陰間等三個動作層面，生動地描述了生和死的世界，這不僅與中世紀戲劇的動作層面相吻合，也和「天體劇場」(theatrum mundi)的本質—以戲劇的方式來呈現人類生活的各個層面¹⁹，相當一致；因此，Orff特別註明《Der Mond》是一部「小型的世界劇場」(Ein kleines Welttheater)。此外，Orff「同時並置的舞臺」之概念，也與中世紀時「景觀站」的舞臺概念以及馬車式巡迴舞臺的架構方式，都十分地相似。

二、特殊角色的編排

(一)敘述者角色的安排與其音樂的設計

在1932年時，Orff曾將Heinrich Schütz(1585~1672)的《Auferstehungshistoria》(復活歷史劇)²⁰改編成《Lukaspassion》，以舞臺劇型式的方式重新搬上舞臺。Orff從中借取了以敘述者來連結各個情節的發展，並且作為時間順序上的凝聚力之概念，精巧地運用到《Der Mond》之中，²¹設計由敘述者(Erzähler)為小孩述說一段床邊故事的方式來展開和結束本劇。

敘述者在本劇中擔任著交代背景、推動戲劇動作的發展、連結劇情以及結束故事等部份；敘述者每次出現的段落長短不一，當他在述說背景和戲劇動作發展時，段落篇幅會比較長；若是作為串聯各個情節之用，篇幅會較短，就音樂功能的角度來看，其作用近似於「過門」。

敘述者的角色須由音色柔美的抒情男高音擔任，其旋律大多是以一字一音(syllabic)的方式搭配歌詞；旋律進行多為級進或是三度跳進，少有大跳音程，這些單音旋律的風格與素歌(plainchant)十分相似²²。此外，其朗誦式的旋律時常會重覆停留於某音上，經常是E音，與詩篇詠唱(psalmsody)中朗誦音(reciting note)的概念極為類似【譜例1】。

¹⁸ 布羅凱特，1974，頁149。

¹⁹ J. A. Simpson and E. S. C. Weiner ed., "theatrum mundi" in the *Oxford English Dictionary*, 1989.

²⁰ 這部作品原本被誤認為是J.S. Bach所創作(BWV246)。

²¹ Jean C. Sloop, "Der Mond", in the *International Dictionary of Opera*, 1993, p. 887.

²² 本文的譜例皆引自於C. Orff, 1947。

【譜例 1】樂段號碼 1

Schrubig *p*

Erzähler

Vor - zei - ten, vor - zei - ten gab es ein Land, wo die Nacht im - mer dunkel und er - lüch - telte wie ein schwer - mes Tuch da -
 zu - ber - ge - brei - tet war. Dann es ging dort nie - mals, dann es ging dort nie - mals der

唯有在樂段號碼 65 和 75~76 處【譜例 2】，敘述者演唱的歌詞提到有關四個年輕人的死亡時，其旋律突然轉變以連續的半音進行作為強調。同樣的手法不只使用於敘述者的部份，也展現於第一個小夥子過世前所唱的歌曲，此處為樂段號碼 66 ~ 68，第一個小夥子所演唱的旋律是由狹窄的半音上下移動所組成。

【譜例 2】樂段號碼 75~76

Erzähl.

sempre pp

Und als der "Jü - ste" ge - stor - ben war, stieg der Schult - heiss auf den Baum und schnitt
 mit der He - cken - scie - re ein Vier - tel von dem Mond ab, das in den Sarg ge - legt ward.

此外，這些敘述者樂段的部分，樂團大多使用頑固音型伴奏，且依樂段來進行變化，加上綿延不斷的持續音【譜例 3】，將敘述者的文字轉變成情節中一種靜態的、固定的框架。²³

²³ M. Stegemann, CD 解說, 1998, 頁 10。

【譜例 3】 樂段號碼 57

ostinato → Kl. Fl. *pp legato*

→ Celesta *pp scappiccato*

Erzähler
Al - te und Junge freu - - ten sich als die neue Lampe ihr Licht uelber al - le

→ 3 Viol. *pp ibiata*
3 Soli m. D.

→ 3 Kb. *pp*

持續音

(二)合唱的角色與古希臘戲劇歌隊的影響

合唱團隨著劇情的發展，先後擔任了三種實質角色：與村長（Der Schultheiß）同村的人、與偷走月亮的四個小夥子（vier Burschen）同村的人和陰間的亡者們。Orff 還特別指示「合唱的部分必須每個人透過服裝、面具和遊戲互相有所區隔。而在亡者合唱的部分，合唱團員的衣服、化妝都必須完全地改變，若可能的話，可以落幕加入一段休息時間。」²⁴

1. 合唱的角色

(1)與村長同村的人

總譜上樂段號碼 31~38，是合唱團首次出現處；由於月亮已被四個小夥子偷走了，村民們唱出心中的悲傷與憤怒。樂段號碼 54 處，合唱團分為兩部分：第一合唱團為混聲四部編制，擔任與偷走月亮的四個小夥子同村人的角色，演唱著他們得到月亮的喜悅；而在第一合唱團的旋律進行之中，穿插入第二合唱團（男聲）所扮演的村民們對村長失職的咒罵聲。

(2)與偷走月亮的四個小夥子同村的人

樂段號碼 39~40，合唱團與四個小夥子對談有關月亮的來源，且詢問：月亮對我們有何用處呢？四個小夥子說明瞭月亮的種種用處後，合唱團於樂段號碼 47

²⁴ C. Orff, 1947, 後記。

處再度加入，四個小夥子的四重唱和合唱團以對唱的方式（antiphonal style）唱出彼此達成的共識。

樂段號碼 69 和 72~74 處，第一個小夥子因年老而即將過世之際，合唱團飾演其身旁的朋友們，答應會實踐他的遺願—將四分之一的月亮放入棺木，隨他一同埋葬至墓穴中；此外，也表達了對生命和死亡的看法，以及唯有接受死亡事實的無奈感。

(3)陰間的亡者們

從樂段編號 85 開始，Orff 在合唱團聲部上特別註明為「亡者合唱」（Chor der Toten）；直到本劇結束，合唱團陸續擔任陰間中的酗酒者（die Säufer）、女孩（Soprano + Alto）、男孩（Tenor + Bass）、男人（die Männer）、女人（die Weiber）……等角色來鋪陳劇情。

2. 古希臘戲劇歌隊的影響

本劇的故事雖取自格林童話，但劇本的對話和歌詞內容是由 Orff 親自創作。在本劇中，Orff 在設計合唱團的部分時，受到古希臘戲劇歌隊²⁵的影響很深。Orff 讓合唱團依故事情節的發展陸續擔任了三種角色，與其他演員進行對話來推動劇情；但是其歌詞內容除了與劇情發展相關之外，Orff 在部分的合唱段落暫停劇情的進行，而安排以「旁觀者」的角度表露出對劇情內容的看法，甚至是 Orff 本人的觀點。如在樂段號碼 72 ~ 74 的歌詞內容中，合唱團除了擔任與偷走月亮的年輕人同村的人，對第一個小夥子逝世表示哀悼之意，也傳達了 Orff 對生命、時間消逝的無力感，以及對死亡所抱持的態度。

圍繞在旁的我們都能看見他，只有他自己看不到我們，由於他的眼睛因死亡而閉上。當生命漸漸離我們而去，死亡就到來。每個人總有一天也會如此，因為他不能改變任何事。就像酒通過我們的食道，時間通過我們肢體，不論我們如何選擇，總有一天我們將埋葬他。喔！²⁶

自從四個小夥子陸續過逝之後，各自將自己四分之一的月亮帶到陰間，重新組

²⁵ 古希臘戲劇主要由對白和合唱兩部分組成；對白部份由演員擔任，與劇情的推進和發展有關；合唱部分往往遊離於戲劇之外，其可能的作用為擔任與演員對話的角色，表示意見和提出建議，甚至激烈的質詢與辯論，藉此表露作者的觀點。或是擔任理想觀眾，表現出劇作家所期望的觀眾反應。也可能幫助營造劇情所需的氛圍，增強戲劇效果。此外，因為戲劇行動會進行得很快，藉由合唱部分在劇情發展上帶來的滯留停頓所形成的節律作用，對於情感效果有極大的幫助。參考自布羅凱特，1974，頁 106~107。

²⁶ 歌詞原文為：Alle, die wir ringsum stehn, alle können wir ihn sehn, nur er selber sieht uns nicht, weil sein Aug' im Tode bricht. Wenn das Leben uns entschwindet, fängt der Tod von selber an. Jeder einmal drein sich findet, weil er es nicht ändern kann. Wie der Wein durch unsren Kehle, rinnt die Zeit uns durch's Gebein. Was ein jeder auch erwähle, einmal graben wir ihn ein. Oh!

合後點亮，吵醒了原本沉睡的死者們，並且鼓吹死者們在陰間應該要繼續享樂，從此之後陰間就紛擾不斷，淪陷於由酗酒者、玩牌者、打架者等等所造成的各式吵鬧打架聲。這些情節的安排，其實是以死者們的行為來影射人性中醜陋的一面；在樂段號碼 116~117 處的歌詞內容中，Orff 清楚地傳達了他對人性的看法：²⁷

一切就像生活一般，沒有人想要被原諒，每個人都進行著錯誤的遊戲，沒有人達成目標！因為世間的鞦韆從未維持平衡過。假若有人在一邊向下壓，另一邊同時已抬起，騙子被騙，也失去他的貨品和金錢。²⁸

三、塊狀的形式架構

本劇為單幕歌劇，音樂沒有使用傳統的編號歌劇型式，而是以幕為一個完整單位，讓音樂與戲劇能夠緊密地結合；此外，本劇的音樂裡雖然可以找尋到宣敘調、詠敘調或詠嘆調等各式風格的蹤跡，但並沒有採用傳統方式明確地標示宣敘調或詠嘆調段落，而是隨著戲劇情節的需求，更自由靈活地變換遊走於各式音樂風格之間，甚至在樂曲之中加入了無音高的節奏化對話段落；由此看來，Orff 的歌劇創作深受 R. Wagner 樂劇（Musikdrama）理念的影響。

由於本劇劇本是以德文創作，且會在部分音樂段落之間插入沒有樂團伴奏的對話段落，由這些結構上的特徵來看，是承接於十八世紀德國歌唱劇（Singspiel）²⁹ 的傳統。

(一)塊狀的樂曲段落

本劇的音樂隨著劇情的發展而持續地變換音樂風格，因而形成音樂上的段落感，但 Orff 沒有使用編號歌劇的方式分隔出各個樂曲，而是以幕為完整單位，讓音樂連續不斷地銜接下去，直到劇終為止。

²⁷ Jean C. Sloop, "Der Mond", in the *International Dictionary of Opera*, 1993, p. 887.

²⁸ 歌詞原文為：Alles ist so wie im Leben, keinem wird Pardon gegeben, jeder spielt sein falsches Spiel, keiner kommt damit zum Ziel! Weil die Schaukel dieser Welt nimmer mehr die Wage hält. Fährt der eine darauf nieder, hebt es schon den andern wieder, und der Preller wird geprellt, und verliert sein Gut und Geld.

²⁹ 十八世紀在德奧地區產生使用德文的喜歌劇，以口說對白取代了宣敘調，穿插了許多獨立成章的歌曲和舞曲。至十九世紀之後，受到法國喜歌劇（opéra comique）的影響，則再發展成德國式的「喜（諧）歌劇」（Komische Oper）。參考自曾瀚霖，*歌劇音樂與歌劇類型*，1994，頁 94-95。

【譜例 4】 樂段號碼 3 ~ 4

The musical score for measures 3 and 4 of 'Der Mond' is presented in two systems. The first system includes parts for Flöte (Flute), Erzähl (Narrator), Violin I & II, Bratsche (Violin), Viola, and Kontrabaß (Cello). The second system includes parts for Erzähl (Narrator), Violin I & II, Horn, Trompete (Trumpet), Erzähl (Narrator), Violin I & II, Bratsche (Violin), and Kontrabaß (Cello). The score features German lyrics and various musical notations, including dynamics like 'pp', 'f', and 'ppp', and performance instructions such as 'fließend (W. 120)', 'D ab', and 'D ab1'. Arrows labeled '新樂段處' (New section) point to measures 3 and 4.

本劇的樂段號碼 31、39、101 等三處為完整的對話段落，獨立於音樂之外。至於音樂部分的樂曲結構，於樂段號碼 40 ~ 50 是三段的分節反覆歌曲形式（strophic form）、樂段號碼 75 ~ 77 為兩段的分節反覆歌曲形式、以及樂段號碼 137 ~ 140 是三段的分節反覆歌曲形式且第三段略有變奏，Orff 配合著劇情的需要與歌詞的形式，將這三段落都設計為分節反覆歌曲形式；至於音樂的其餘部分，他沒有使用特定的曲式，主要以塊狀的樂段架構，由

一個個風格鮮明的音樂段落不間斷地接續下去，就創作手法而言，則可視為以通作歌曲形式（through-composed form）所寫作，【譜例 4】為樂段號碼 3 ~ 4 處，此處為三個塊狀樂段的銜接處。

樂曲的形式架構多以反覆或是輪替各個無變化樂段的方式所組成，沒有發展樂段，也幾乎不使用變奏的手法。但是 Orff 由調性、旋律單位、節奏型態、配器手法和聲響效果等各個面向，賦予每個樂段的音樂各自獨特鮮明的性格，尤其從「基本節奏型態的改變」，是最能直接地區隔出各個樂段的因素。³⁰ 除了以節奏型態的改變作為樂段區隔的方法之外，Orff 有時會插入一段節奏較為自由的、具朗誦性質的樂段，或是轉換為旋律性強烈且近似詠嘆調風格的動人曲調，以緩和前一段的強烈節奏感所引起的張力【譜例 5】。

【譜例 5】 樂段號碼 101

The musical score for Example 5, Measure 101, is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and includes instrumental accompaniment. The lyrics are: "der ist ge-rit-ten wol von hin-nen, nach meinem Liebsten ist mir we." and "einige tiefe Bäume". The score features various dynamics like *p* and *sf*, and performance instructions like "2 Soli" and "Tutti".

力度變化在樂曲架構中也擔任了重要的角色；通常力度也是隨著塊狀樂段而改變，可能是由一個強的樂段接續著上一個弱的樂段，或是相反順序；在樂段之間也幾乎尋找不到過渡樂段的痕跡。³¹ 而樂段之中的力度變化，也經常是以一個強的樂句接入弱的樂句，或是相反順序；有時會在弱的樂句之中插入突強（*sf*）音或是一小段音量較強的動機，以此營造出戲劇性的對比效果。整體而言，Orff 使用漸強和漸弱記號等表情記號的頻率，相對

³⁰ E. Helm, 1955, p.296.

³¹ Ibid., p.297.

來說是比較少的。

(二)樂曲中插入朗誦式段落

本劇的形式結構與德國歌唱劇（Singspiel）相似，會在某些樂曲之間插入一段完整獨立於音樂之外的對話段落，加速戲劇動作的進行；除此之外，Orff在音樂段落間也設計了一些朗誦式段落，而這些朗誦式段落從前後的音樂部分區隔出來，成爲一個獨立的段落，與持續流動的音樂段落形成了一對比性的擴展部分³²。以下將樂曲之中的朗誦式段落區分成兩種情況：

1. 純文字

Orff會在總譜歌詞前註明「口語的」（gesprochen），表示此句台詞是以朗誦的方式來呈現。管絃樂團的部分可能爲全體休止，只留下朗誦台詞；或是以固定不變的ostinato 搭配，如樂段號碼78【譜例6】；也可能用持續的長音來伴奏，如樂曲段落126~127【譜例7】。

【譜例6】樂段號碼78

The musical score for Example 6, Act 78, is presented in a multi-staff format. At the top, the Clarinet (Klav) part is marked *pp sempre marcato*. Below it, the Narrator (Erzähl) part is marked *(gesprochen)* and contains the lyrics: "Nur schwächer ward es beim Tode des „Orken“, der gleichfalls seinen Teil mitnahm." A tempo marking of $\text{♩} = 104$ is provided. The Violin (Viol) and Trombone (Br) parts are marked *m Plektron* and *mf*, respectively, and play a repeating ostinato pattern. The score is numbered (78) in a circle. A note in German reads: "(Der „Dritte“ wird herbeigetragen, erhält seinen Mond, stirbt und wird in die Gruft getragen.) (Die ganze Szene wird immer traumhaft.)".

³² Jean C. Sloop, "Orff, Carl", in *the International Dictionary of Opera*, 1993, p. 964.

【譜例 7】樂段號碼 126 ~ 127

Petrus *langsam*
 Se - se - se - se - se - se -
 Die Lampe da, das ist der
 Mond, und ihr, ans Kulle nicht gewohnt,
 seid nun gestört in eurer Ruh;
 Drum geht's bei euch wirklich lustig zu
 Da kann man sich ja ganz
 behaglich fühlen. - - -
 Wer wollte das nicht mitfluten
 bei dem Zechen und dem Spielen?
 (Die Fabeln setzen
 nach immer starr da.)

Viol I *langsam*
 Viol II
 Viola
 Cello
 Bass
 Harp.
 Perc.

2. 節奏化的文字

除了完整獨立的對話段落，以及在樂曲之中插入朗誦的台詞外，尚有一種將對話段落詞與特定的節奏搭配，以明確地表示 Orff 希望演唱者朗誦這些台詞時，應表現出的字詞韻律感，同一時間管絃樂團的音樂仍持續進行；將對話具體地節奏化，可以使得文字和音樂更加緊密且精確地搭配，讓文學與音樂理想地結合為一體，增加表現力，這是與 Orff 的「整體藝術作品」(Gesamtkunstwerk) 的理念是相符的。³³ 此外，這種手法也十分近似於「音樂話劇」(melodrama)³⁴ 的型態，將對話段落與背景音樂適切地結合起來³⁵，之後再銜接回歌曲，本劇的樂段號碼 114 ~ 120 可為其代表【譜例 8】。除此之外，本劇在樂段號碼 39 ~ 40、45、49、69、86 ~ 88、124 ~ 126、128、133、151 等處，也都有出現節奏化文字的手法。

³³ M. Stegemann, CD 解說, 1998, 頁 10。雖然 Orff 的「整體藝術作品」(Gesamtkunstwerk) 的理念是受到 Wagner 的影響，但與 Wagner 的理念又不盡相同。Wagner 認為應將詩、舞臺佈景設計、舞臺設計、情節和音樂全部結合為一個「整體藝術作品」(Gesamtkunstwerk)，而不是以歌曲為主導地位，劇本的功能僅是替音樂提供一個架構而已。參考自 D. J. Grout & C. V. Palisca, 1996, 頁 645。

³⁴ 一種有音樂伴奏的話劇，在說白與情節的進行中，伴隨著具有加強述說作用的器樂曲，以朗誦語調口述的台詞，也可以逐漸轉變回歌曲而升高其戲劇性，在某些歌劇的場景，作曲家也會選擇以此手法來處理。例如：韋伯的《魔彈射手》第二幕第二場「狼谷場面」，以及小約翰·史特勞斯的《蝙蝠》第三幕第二至四場，也是一大段音樂話劇的部分。參考自曾瀚濡，歌劇音樂與歌劇類型，1994，頁 90。

³⁵ D. J. Grout & C. V. Palisca, 1996, p.640.

【譜例 8】樂段號碼 114 ~ 115

四、運用 ostinato 與頻繁變換的拍號營造出強烈的節奏感

構成 Orff 獨特音樂風格的主要部分，是在於節奏的運用，這也使得他的音樂中呈現出具有個性化的動感和生命力。Orff 將節奏減至極簡的型態；沒有進行發展或變化，而是以 ostinato 的方式無止盡且無變化地重複節奏模式，藉由節奏持續地擴張，給予人更有力且深刻的印象。此外，他每次只使用一個節奏模式，且以同一節奏模式貫穿各個聲部，沒有使用任何的對節奏（counter-rhythms）³⁶。

Orff 通常會以規律的拍子安排節奏模式，進而建立起樂句和樂段，而不是以傳統的曲式來架構每段音樂，使得我們由「節奏型態的改變」即可清楚地區分出各個樂段，當一個節奏模式被用盡時，即由另一個節奏模式來取代，此處也就是下一個樂段的開始³⁷。

《Der Mond》中拍號變換的十分地頻繁。就音樂效果來說，可分為兩種情況：其一為有

³⁶ E. Helm, 1955, p.287.

³⁷ Ibid.

人聲聲部時，不論是獨唱、重唱或是合唱等方式，大多是為了搭配歌詞和旋律在節拍上的需求，所以有時會進行拍號的變換，此種情況對於聽覺方面的節奏韻律感，不會造成很大的影響，如：樂段號碼 57 ~ 58、64 ~ 65。

其二是單為管弦樂團時，經由頻繁地變換拍號，時而造成近似搖晃的不穩定感，時而產生忽緊忽鬆的效果，增加了節奏的強烈感，如：樂段號碼 25 ~ 31、52 ~ 53、133 ~ 136。而其中也包含了一種巴伐利亞民歌中常見的舞蹈節奏「Zwiefacher」，這是一種在二拍子和三拍子之間輪流交替的舞蹈節奏【譜例 9】；由於 Orff 曾和 Kurt Huber 一起研究巴伐利亞民歌，Orff 不僅將巴伐利亞民歌中的「Zwiefacher」運用於《Der Mond》之中，在《布蘭詩歌》就已曾使用了。³⁸

【譜例 9】樂段號碼 20 ~ 21

另外，Orff 也時常將銅管樂器和定音鼓安排在樂句結尾的後半拍處，以強烈重音的方式緊密地接入。藉由此手法製造出力度上的對比，給予音樂一種急迫、強烈有力的節奏感【譜例 10】。

³⁸ A. Fassone, "Orff, Carl", in the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

【譜例 10】樂段號碼 32

The musical score for Example 10, Measure 32, features a complex orchestration. The woodwinds (Flute, Trumpet, Trombone) and strings (Violin, Viola, Cello/Double Bass) play rhythmic patterns. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) sing the lyrics. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pizz vibrato*, and performance instructions like *arco* and *pizz*. The measure number 32 is circled in the score.

五、質樸的單音旋律

Orff的音樂風格是奠基於「單純化」(simplification)原則之上，將音樂縮減(或返回)到最基本的元素。³⁹將此「單純化」原則應用於旋律方面，即形成了質樸的單音旋律風格。

Orff將對答式的台詞大多安排於獨立的對話段落之中；而在音樂段落中人聲聲部的歌詞多為單向的敘述性質，雖有出現角色間對答的形式，但是其歌詞內容多為附和地重複對方角色的部分歌詞，或是以略加改變句子中主詞的方式重複對方角色的歌詞，與具有推陳劇情功用的應答式台詞相當不同。以樂段號碼 8 的歌詞內容為例(音樂為【譜例 11】)：

³⁹ E. Helm, 1955, p.287.

農夫：[我們]村長以三塔勒買下它（月亮）且將它裝在橡樹上。

四個小夥子：用三塔勒，用三塔勒，用三塔勒。⁴⁰

農夫：是的，用三塔勒。

四個小夥子：用三塔勒。

農夫：用三塔勒。

四個小夥子：[你們]村長以三塔勒買下它且將它裝在橡樹上。

農夫：用三塔勒，用三塔勒。

四個小夥子：用三塔勒。

在本劇中，不論是在純器樂段落或包含各種人聲形式的段落（如：獨唱、重唱、合唱、重唱與合唱或複合唱團等形式），都是以單一的旋律線持續地進行與貫穿各聲部，完全沒有使用到任何對位的手法；就連通常會使用多條不同的旋律線相互交織的重唱，也在 Orff 的設計之下，以齊唱式（unison）風格呈現出單一的旋律線【譜例 11】，不使用以每部各自擁有獨立旋律線的傳統重唱型式。此種單音風格的旋律之形成，應該與上段敘述的 Orff 在音樂段落的人聲聲部之中，刻意不使用對答式台詞，而是特別設計為單向敘述性質的歌詞，有著極為密切的關係。

【譜例 11】樂段號碼 8 ~ 9

The musical score for Example 11, measures 8-9, is presented in a unison style across multiple staves. The staves are labeled as follows: 3 (top), 4 Bsch, 2, 4, Bauer, 3, 1, 4 Bsch, 2, 4, and Bauer (bottom). The lyrics are written below the staves in both German and Chinese. The German lyrics are: "Mond! Für drei Taler, für drei Taler, für drei Ta - ler." and "Unser Schultheiß ihn für drei Taler gekauft und an dem Eichbaum befestigt. Ja, für drei für drei Taler. Vier Schultheiß hat ihn für drei Taler gekauft und an dem Eichbaum befestigt. Für drei Taler." The Chinese lyrics are: "月亮！用三塔勒，用三塔勒，用三塔勒。" and "我們的校長用三塔勒買下它，並且把它裝在橡樹上。對，用三塔勒。四個校長用三塔勒買下它，並且把它裝在橡樹上。用三塔勒。"

⁴⁰ 歌詞原文如下：

der Bauer : Unser Schultheiß ihn für drei Taler gekauft und an dem Eichbaum befestigt.

vier Burschen : Für drei Taler, für drei Taler, für drei Taler.

Orff 本劇中也運用了詩篇詠唱 (psalmody) 的演唱方法：

1. 「答唱式」(responsorial)：在獨唱者與合唱團之間「應答式」的演唱，如樂段號碼 138 ~ 140【譜例 12】。由於合唱團部分的歌詞可能是回應獨唱者的歌詞，也可能是附和獨唱或重唱角色台詞之用，此種情況經常只是略加更動詞句的主詞而已。就旋律方面而言，大多是反覆獨唱者的旋律，或只是稍微加以變奏。

【譜例 12】樂段號碼 138 ~ 140

獨唱

Petrus *ches zurückhalten g tempo*
Der Mond scheint hell, der Wein ist gut, der geht wie Feuer mir in's

合唱

Petrus Blut, ich füh'l'such hier so ganz zu - haus, zögernoch meine Stie - fel aus.

S
A
Chor
T
B

Schenk! es, schenk! ein, schenk! es
Schenk! es, schenk! ein, schenk! es

S
A
Chor
T
B

ein! Ganz wie im Le - ben soll es sein, bis auch das Mond - licht nimmer brennt, dann hat der gan - ze Spaß ein
ein! Ganz wie im Le - ben soll es sein, bis auch das Mond - licht nimmer brennt, dann hat der gan - ze Spaß ein

2. 「對唱式」(antiphonal)：在重唱（大多是四個小夥子的四重唱）與合唱團之間的「對唱式」的演唱，如樂段號碼 47 ~ 50【譜例 13】。合唱團的歌詞大多是重複重唱角色的歌詞，可能為重複部分歌詞，或者重複整句歌詞但會略加改變其主詞；另外，合唱團的旋律也幾乎都是重複重唱的部分樂句或是完整的旋律，少有變化。

【譜例 13】樂段號碼 47 ~ 50

3
1
4 Bsch
2
4
S
A
Chor
T
B

dienet, da zu dienet dann der Mond!
Doch wir müs-sen täglich Di auf-gießen und ihn
dient, da zu dienet dann der Mond!
Doch wir müs-sen täglich Di auf-gießen und ihn
(Lachen und Tumult)
dient, da zu dienet dann der Mond.

3
1
4 Bsch
2
4
S
A
Chor
T
B

nein halten, daß er immer heil brennt
nein halten, daß er immer heil brennt
Täg-lich sollt ihr Di auf-gießen und ihn rein
Täg-lich sollt ihr Di auf-gießen und ihn rein
(zuschimmend)
Täg-lich sollt ihr Di auf-gießen und ihn rein
Täg-lich sollt ihr Di auf-gießen und ihn rein

3
1
4 Bsch
2
4
S
A
Chor
T
B

hal-ten, daß er immer heil brennt.
hal-ten, daß er immer heil brennt.
(frei)
Da-für bekommt ein-je-der von uns

重唱

合唱

其樂句的結構型式經常是把每個動機各自反覆兩次，再將各個動機串連成一個完整的樂句，之後再把這個樂句重複兩次而形成前後樂句的型式，下面列舉樂段號碼 28 的旋律樂句為例【譜例 14】：

後樂句

Mund ist fort, der Ast ist leer, wir finden unsern Weg nicht mehr. Weg... nicht mehr, Weg... nicht mehr, wir finden, wir finden unsern Weg nicht mehr!

Weg... nicht mehr, Weg... nicht mehr, wir finden, wir finden unsern Weg nicht mehr!

六、「樂團中的樂團」—大編制的打擊樂器

在 Orff 的每部作品之中，打擊樂器都扮演著極為吃重的角色，而《Der Mond》也不例外。依據總譜的說明，本劇的樂團編制需要五個打擊樂演奏者，所使用的打擊樂器類型相當地多，包括有：大鼓、小鼓、筒狀鼓（Rührtrommel）、響板、鈴鼓、三角鐵、木琴、鈸、各式的鑊鈸（verschiedene Becken）、大鑼（gr. Tamtam）、嘎嘎器（Ratsche）、枝條（Rute）、雪鈴（Schlittenschellen）、E 音的時鐘之鐘（Uhrenglocke）、管鐘（Röhrenglocken）、玻璃琴（Gläserspiel）、鐘琴（Glockenspiel）、等體鳴樂器（Metallophon）樂器。

1925 年，Orff 與桃樂賽·郡德（Dorothee Günther）一同創辦了結合體育、舞蹈和音樂的郡德學校（Dorothee Günther Schule）；他在那裡從事音樂教育工作長達十一年之久，期間寫作了五冊的教學作品集（Schulwerk, 1930 ~ 1933）並且也發展出他獨特的教學理念和方法。他認為兒童的音樂教育應該從節奏開始，讓孩子學習演奏各式各樣的打擊樂器，以作為兒童接觸音樂的媒介。我們在本劇音樂中，觀察到他對節奏的運用以及對打擊樂器的重視，這些都與其兒童音樂教育的理念不謀而合。由此可見，Orff 在兒童音樂教育所得到的經驗，影響著他對節奏和旋律的使用，也讓他更加重視器樂聲響效果的運用，致力於創造出美妙或是新穎的音色。

Orff 透過打擊樂器的使用，企圖達到一些有趣的效果和引人注目的創新聲響，如樂段號碼 122 ~ 125。無論是在強的或是弱的樂段，Orff 幾乎是不間斷地持續使用打擊樂器，而不僅僅保留於高潮或磅礴效果之處。在 Orff 的作品中，打擊樂器部分不僅與他的音樂風格緊密地聯結為一體，他也將打擊樂器在樂團中的重要性，提升到與弦樂和管樂相同的地位，甚至可稱為是「樂團中的樂團」（an orchestra within an orchestra）⁴¹。⁴²

⁴¹ Jean C. Sloop, *Der Mond*, in the *International Dictionary of Opera*, 1993, p. 887.

⁴² E. Helm, 1955, p.291.

結 語

本作品在許多方面都呈現出「大樂必易」的傾向：單純的和聲、簡短的旋律動機、依樂段而變化的節奏模式，以及塊狀的樂曲架構等，再加上深具創造力的反覆，使其音樂散發出一股直接且強烈的生命力和活力。雖然 Orff 將和聲、旋律、節奏和曲式等各類素材的使用都盡量簡化，但在他精妙的編排設計之下，這部長達七十分鐘的作品，其音樂是持續地吸引著聽眾，不會因一再地使用反覆手法而感到冗長無趣。1940 年代前後，當時現代樂派在作曲技巧的發展上已是複雜極至、百家爭鳴的情況，Orff 卻選擇反璞歸真，以簡單的音樂素材和作曲技法創造出令人感動的音樂。

筆者收集本作品相關文獻資料的過程中，發現研究介紹 Orff 作品的文章專書多以德文為主，目前英文的資料為數不多，且多為概略性的介紹，較少深入的探討。筆者對於本作品的探究主要以音樂語言和手法為主，仍有許多其他層面值得未來繼續深究。

參考書目

辭書條目（按作者姓氏排列）

- Bauman, Thomas, “*Singspiel*”, in *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanly Sadie ed., second ed., London: Oxford University Press, 1992.
- Branscombe, Peter, “*Melodrama*”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanly Sadie ed., second ed., New York: Oxford University Press, 2001.
- Ewen, David, “*Orff Carl*”, in *The Composers Since 1900*, p. 394 ~ 398. New York: H. W. Wilson Co., 1981
- Fassone, Alberto, “*Orff, Carl*”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanly Sadie ed., second ed., New York: Oxford University Press, 2001.
- Levi, Erik, “*Der Mond*”, in *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanly Sadie ed., second ed., London: Oxford University Press, 1992.
- Levi, Erik, “*Orff, Carl*”, in *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanly Sadie ed., second ed., London: Oxford University Press, 1992.
- Millington, Barry, “*Gesamtkunstwerk*”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanly Sadie ed., second ed., New York: Oxford University Press, 2001.
- Rösch, Thomas, “*Orff, Carl*”, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart - Personenteil*, Bd. 12 , p. 1397 ~ 1409, Stuttgart: Bärenreiter-Verlag, 2004.
- Simpson, J. A., and E. S. C. Weiner, ed., “*theatrum mundi* ”, in *The Oxford English Dictionary*. second ed., Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Sloop, Jean C., “*Der Mond*”, in *The International Dictionary of Opera*. C. Steven Larue ed., p. 886 ~ 887, Detroit: St.James Press, 1993
- Sloop, Jean C., “*Orff, Carl*”, in *The International Dictionary of Opera*. C. Steven Larue ed., p. 963 ~ 965, Detroit: St.James Press, 1993

西文資料（按作者姓氏排列）

- Helm, Everett, *Carl Orff*, from *The Musical Quarterly*, Vol. 41, No. 3, July 1955, pp. 285 ~ 304.
- Grout, Donald Jay, and Claude V. Palisca, *a History of Western Music*, 5th edition. New York: W. W. Norton & Company, 1996.
- Pahlen, Kurt, *Carl Orff: Der Mond, Die Kluge*. Mainz: Schott, 1981.
- Stegemann, Michael, *Der Mond*, in *Orff: Die Kluge & Der Mond*. EMI: 7 63712 2, 1998, p. 19 ~ 21.

Thoman, Werner, *Orffs Märchenstücke: Der Mond, Die Kluge*. Mainz: Schott, 1994.

中文資料（按作者姓氏筆劃排列）

布羅凱特（O. G. Brockett）著，胡耀恆譯，《世界戲劇藝術欣賞》。臺北：志文，2001[民 90]。

邱瑗，〈從『布蘭詩歌』探訪卡爾·奧福的音樂劇場理念〉。《奧福教育年刊》第一期，頁 23 ~ 28，1994 年 12 月。

邱瑗，〈格林的童話世界與卡爾·奧福的童話歌劇〉。《奧福教育年刊》第二期，頁 59 ~ 67，1995 年 12 月。

塗歆平譯，小澤俊夫、田中安男著，《格林童話幻想紀行》。臺北：台灣麥克，2002 [民 91]。

陳美鸞等人譯，《音樂—認識與欣賞》。原著 Roger Kamien, *Music: an Appreciation*, 7th edition. 臺北：麥格羅希爾，2001[民 90]。

崔光宙，《名曲的饗宴》。臺北：世界文物，1995[民 84]。

曾正仲（瀚霈），〈歌劇音樂與歌劇類型〉。國立中央大學《社會文化學報》創刊號，頁 79 ~ 103，1994[民 83]。

曾瀚霈，《音樂認知與欣賞》。臺北：幼獅，1996[民 85]。

劉志明，《西方歌劇史》。臺北：全音，2000[民 89]。

藍劍虹，《現代戲劇的追尋：新演員或是新觀眾？》。臺北：唐山，1999[民 88]。

樂 譜

Orff, Carl, *Der Mond: Ein kleines Welttheater*. London: Schott & Co. Ltd., ED 6481, 1947.

有聲資料

Sawallisch, Wolfgang, *Orff: Die Kluge & Der Mond*. EMI: 7 63712 2, 1998.

十九世紀「絕對音樂」的美學發展 ——兼論與「標題音樂」之辯證

徐玫玲

摘要

十九世紀的西方嚴肅音樂世界裡，絕對音樂論述的代表者——Hanslick 承先啓後，將絕對音樂的概念從浪漫主義文學家的闡述中淬鍊成絕對音樂的代表觀點，力戰標題音樂的實踐者——Wagner、Liszt 和其擁護者。兩派各執己見，將此世紀音樂的發展裝扮的多彩繽紛。絕對音樂強調的是音樂純然的獨立性，而標題音樂卻將音樂的表現置放在「非音樂」元素的範疇中。究竟這兩種截然迥異的音樂美學觀點所引發的音樂辯證為何？本論文將一一探討絕對音樂概念形成的過程，音樂實踐面的發展，最後探索標題音樂的概念，並將絕對音樂與標題音樂所堅持的觀點逐步釐清，亦同時盼能藉由這個切入點，來回顧十九世紀歐洲音樂發展的面向。

關鍵詞：絕對音樂；標題音樂；形式；內容；Hanslick

The Aesthetic Development of Absolute Music in 19th Century
– *A Dialectic Discussion with Program Music*

Dr. SHYU Mei-Ling
Assistant Professor
Fu-Jen Catholic University

Abstract

Eduard Hanslick, whose name is synonymous for absolute music of nineteenth century's classical music, gained inspiration from literary romanticists and established his concept for absolute music, which he developed into a definitive music form. Hanslick also challenged Richard Wagner, Franz Liszt and other advocates of program music. Absolute music emphasizes the autonomy of music; while program music, in its way of expressing music, places the importance of "non-musical" elements above music itself. Both parties insisted on their own theory and initiated on - going debates about the aesthetics of music throughout the nineteenth century. What is the musical dialectic between these two different ideas of musical aesthetics? This paper tries to solve the above issue by handling the following topics: discussing the formation of the concept of absolute music in detail, surveying the development of musical practice, and exploring the concept of program music. By doing so, this research aims to clarify the different viewpoints in absolute music and program music, and consequently, a review of the development of European classical music in 19th Century could also be brought forth.

Keywords: absolute music, program music, form, content, Hanslick

前 言

「絕對音樂」之歷史，其早有自。它默默經營屬於自己的純粹之美。

「絕對音樂」在十九世紀所引發的過度關注，是因與「標題音樂」激烈的美學爭辯所引起。在時間點上，幾乎延燒超過半世紀的各執一詞，是相當奇特的。受浪漫主義精神感召的十九世紀，各個藝術領域都在尋求從其他藝術汲取靈感，在音樂方面表現的相當多采多姿：受文學啟發、受視覺藝術作品的感動、與戲劇緊密的結合、芭蕾舞的發展也因其專屬的音樂而更豐富。因此，「標題音樂」的盛行佔盡跨領域之間相互激盪的優勢，和眾多優秀標題作品的產生，形成了十九世紀銳不可擋的創作趨勢。然弔詭的是，不具作曲家身分的 Eduard Hanslick (1825 - 1904)¹，以他身為音樂評論者與音樂美學家的犀利論述，力戰德國歌劇界的巨人 Richard Wagner (1813 - 1883) 和其眾多擁護者，這樣的對抗雖有 Robert Schumann (1810 - 1856) 為典範 — 其不屈於十九世紀 30、40 年代音樂中瀰漫的市儈風氣，但 Wagner 集指揮家、作曲家、劇作家、音樂理論家等眾多身分，一直是音樂界的耀眼明星，這如何是只有一支筆的 Hanslick 可以比擬？可是，Hanslick 的文字始終威脅著 Wagner，這其實突顯了在十九世紀中葉一個於音樂領域長久以來早已存在的現象：西方古典音樂的歷史中，除了聲樂作品皆是具有標題外，器樂作品包含只有作品編號的「絕對音樂」和具有標題的「標題音樂」或「標題式音樂」，它們常「平和」的同時存在於一個作曲家的作品中，或者因創作者的個人喜愛而有所偏好，但從來未形成問題。直至十九世紀的 Wagner 與 Hanslick 好似代表性的引爆者，為著兩者久遠的發展歷史而逐漸凝聚成強大能量，最後終在十九世紀不得不碰撞出激烈的火花，為各自辯解、糾舉對方的訛誤，形成音樂美學上的兩派激辯。

本篇論文以探討「絕對音樂」這個概念發展、美學層面為中心，解碼其所強調的精神意涵，並透過與「標題音樂」的美學辯證，來彰顯兩者之間的差異性。也藉由這個切入點，來回顧十九世紀歐洲音樂發展的一個面向。

「絕對音樂」的概念發展

在巴洛克之前，西方古典音樂的發展是以教會聖樂為主，所以附有歌詞的聲樂居於領導地位，而器樂始終是陪襯的角色。到巴洛克時期，樂器本身的逐漸完善與多樣化促使器樂終能揚眉吐氣，獲得作曲家的青睞，因此，「絕對音樂」(absolute Musik)²這個專有名詞雖遲至十九世紀才確定，但「沒有標題的音樂」卻早已存在，並且在十八世紀都是相當普

¹ 本文所使用的人名為避免不同中文翻譯可能引起的誤解，故皆使用原文，並在文中第一次出現時列出全名和人物所處年代，之後只以姓氏表之。

² 在本論文中之非人物的專有名詞，基本上於括弧內皆以德文原文呈現，故不再標示【德】。

遍：作曲家在創作樂曲時，常常是以樂種 (Genre) 為名稱來代表這首音樂的辨識身分，例如史卡拉梯 (Domenico Scarlatti, 1685 - 1757) 寫了約 555 首給大鍵琴的奏鳴曲，其就是以樂種 Sonata、調性以及樂章速度來標示，並做編排³。

「絕對音樂」這個專有名詞正式的出現，出人意外的竟是由「標題音樂」的代表者——Wagner 於 1846 年⁴親自撰寫由他指揮貝多芬第九號交響曲的節目解說中使用。藉助 Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832) 《浮士德》(Faust, 1808) 中的眾多文字詮釋，Wagner 帶領聽眾來瞭解第九號交響曲中的四個樂章。特別是談到第四樂章開始以低音弦樂器為主奏的器樂宣敘調部份，這種說話般特質的運用，讓這個樂章與其他有著「無止境的、未決定性的表達」(im unendlichen und unentschiedenen Ausdruck) 的純器樂樂章有了明顯的區隔。他並大力讚揚因著這樣的巧思，使整個樂章幾乎要越過「絕對音樂」的界線，而其他的器樂相對的以充滿力度、情感的說話方式加入，最後轉化成歌唱的主題⁵。這樣透露著貶意的「絕對音樂」概念在 Wagner 之後的〈未來的藝術作品〉(Kunstwerk der Zukunft, 1849)，和〈歌劇與戲劇〉(Oper und Drama, 1850 - 1851)⁶中皆不斷的出現，用來表示與他理想中「新的」、「未來的」歌劇音樂——「總體藝術作品」(Gesamtkunstwerk) 相反的負面意義。

隨後，Hanslick 在 1854 年出版的著作《論音樂之美：重新審視音樂美學的一篇文稿》(Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst) 中，針對 Wagner 認為「絕對音樂」不再是與舞蹈、語言和舞台場景相結合之音樂的攻訐，詮釋之以正面的意義，並極力強調：只有器樂音樂才是純粹的、絕對的音樂⁷，即不受外在、非音樂元素影響、「純粹的」音樂。

其實在 Hanslick 之前，德國十八世紀、十九世紀初的不少重要文學家其對音樂的理念早已為「絕對音樂」預示它的重要性。與 Christoph Martin Wieland (1733 - 1813)、Goethe、Friedrich Schiller (1759 - 1805) 並稱德國十八世紀四個最具影響力的文學家 Johann Gottfried Herder (1744 - 1803)⁸ 就曾在 *Kalligone* (1800) 中主張，音樂必須享有自由度，可以自己獨自

³ 有關 D. Scarlatti 的作品編號，雖有 Ralpf Kirkpatrick (1911 - 1984) 與 Alessandro Longo (1864 - 1945) 等不同的作品編號，但原則上不離這些規則。

⁴ 貝多芬的第九號交響曲在 1846 年的 3 - 5 月間為 Wagner 重要的指揮曲目。尤其 4 月 5 日的音樂會為他在 Zwinger 的指揮演出，且獲得極大的肯定。有關其這年詳細的指揮活動請參閱 Martin Gregor-Dellin (1983). *Wagner-Chronik: Daten zu Leben und Werk*, pp. 40 - 42.

⁵ 本段落所引用 Wagner 的論述皆出自〈Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahr 1846 in Dresden (aus meinen Lebenserinnerungen ausgezogen) nebst Programm dazu〉，整篇詳文見 Sven Friedrich (ed., 2005). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. Digitale Bibliothek. 原文字版見 Richard Wagner. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. II, p. 61.

⁶ 這兩篇文章為 Wagner 有關樂劇闡述的重要文獻，皆收在 *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe* 之第三冊。

⁷ Hanslick 使用絕對音樂的原文為「Absolute Tonkunst」，而非現在普遍使用「Musik」這個德文字。Eduard Hanslick (1989). *Von Musikalischen - Schönen*, p. 34.

⁸ Herder 為德國十八世紀傑出的哲學家、文學家與神學家，更被認為是德國狂飆時期 (Sturm und Drang) 的重要人物。他意義深遠的貢獻之一為將多年收集、研究民歌的豐碩成果於 1778 - 1779 年間集結成書 *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken* 出版，1897 年再版時，更名為 *Stimmen der Völker in Liedern*。

發言，而不必藉助歌曲與言詞這類的工具⁹：

音樂不需使用語詞，只需透過其本身即可形塑擁有自己特色的藝術。

Herder 認為音樂必須與它其餘的協助，例如詞語等這類常被視為理所當然的夥伴關係分開，而朝向一個獨立的藝術發展。而 Schiller 更是已觸碰到音樂中「形式」和「內容」的問題。在 1794 年有關《論馬梯森之詩》(Über Matthison's Gedichte) 中表示，「內容」並不能表達內心的感動，只有「形式」可以¹⁰。在寫給 Gottfried Körner (1756 - 1831)¹¹ 的信 (1795 年 3 月 10 日) 裡更直指，音樂只有透過它的「形式」，才能成為美¹²。雖然，「絕對音樂」這個詞彙在當時尚未成形，但是透過德國古典主義文學家的闡述，「絕對音樂」的古典意涵卻是已明確彰顯了。

另一方面，德國浪漫主義文學家在風起雲湧的思潮中，接續上述的思考軸線，在浪漫主義精神的基礎上更加發揚了器樂音樂獨立自主的絕對性。音樂成為他們傾心的藝術對象，他們加諸音樂以「詩意」的美感。Jean Paul (1763 - 1825)¹³ 在小說《看不見的包廂》(Die unsichtbare Loge, 1793) 中描述，音樂是

天使在我們之中的嘆息！假如那是不可言喻的詞語，… … 就只有你（音樂）是了。¹⁴

音樂是如此富含抽象的美感，無法以言語來表達。他在之後的另一本小說《狂妄年華》(Flegeljahre, 1803) 中，藉助兩位雙生兄弟 Walt 與 Vult 的經歷來鋪陳書中主要的架構。在兩者的一段對話中，Vult 表示¹⁵：

假如你允許眼淚與情緒混入音樂中，那麼音樂只是它自己的臣僕，而非它的創造女神。… … 音樂是所有藝術中最純粹富人性的，最廣涵一切的。

Paul 給予最高評價的音樂一個但書：要獨立於情緒的混雜之外。同樣給予音樂至高無上之尊崇的 Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 - 1798)，以他短促的生命歌詠音樂，禮讚

⁹ Herder 在 *Kalligone* 中的部分文字節錄於 Felix M. Gatz (ed., 1929). *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, p. 297.

¹⁰ Paul Moos (1922). *Die Philosophie der Musik*, p. 19.

¹¹ 身為共濟會成員 (Freimaurer) 的 Körner 是 Schiller 首版作品全集 (1812 - 1816) 的出版者。基於兩人長期的友誼，Schiller 在 Körner 的請求下，為德勒斯登 (Dresden) 的共濟會分會完成著名的 *Ode an die Freude* (歡樂頌, 1785)。

¹² Paul Moos (1922). *Die Philosophie der Musik*, pp. 19-20.

¹³ Jean Paul 原名為 Johann Paul Friedrich Richter，因其對 Jean-Jacques Rousseau 的崇敬，所以以 Jean Paul 為名發表文章。

¹⁴ *Die unsichtbare Loge* 的部分文字節錄於 Felix M. Gatz (ed., 1929). *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, p. 331.

¹⁵ Jean Paul (1964). *Flegeljahre*, p. 218.

一種由「純粹聲響所帶來的快樂」¹⁶。與其同年出生的摯友 Ludwig Tieck (1773 – 1853) 更在他增補 Wackenroder 著作的文章〈交響曲〉(Symphonien) 中明確說出，雖然音樂是所有藝術裡最年輕的，但他寧願捨棄其他的藝術，只談論當中的器樂音樂，因為它是獨立而自由，沒有特定的目的，遊戲般地幻想著，有著屬於自己的法則。反之，附有人類言語與情感表達的音樂是屬於較低層次的¹⁷。

同時期的另一位重要人物 E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822)¹⁸ 不僅是德國浪漫時期的文學家，學法律出身的他在音樂領域亦是位傑出的評論家，也有不少音樂創作。他對音樂的見解因著親身的實踐參予，而更具有說服力。其最著名的論述是對 Ludwig van Beethoven (1770 - 1826) 的器樂音樂，特別是第五號交響曲的評論¹⁹，並將之延伸為對「絕對音樂」的最高肯定²⁰：

若談到音樂作為一門獨立的藝術，則必是只指器樂。她輕蔑其他藝術任何的幫助、任何的混雜，她純然表達僅屬於自身可辨識的藝術特質。

從音樂不必藉助他物而有自己的特色，到音樂獨立性的強調，顯然 Hoffmann 與上述所提的浪漫文學家有共同的理念。甚至在十九世紀的音樂尚未發展到與其他藝術例如文學、戲劇、舞蹈和繪畫等之間密切的交互關係前，Hoffmann 已獨尊音樂、斬釘截鐵的下定論²¹：

音樂是所有藝術中最浪漫的，——甚至，要說它是唯一、純粹的浪漫。

浪漫主義的「絕對音樂」界定在 Hoffmann 的評論中，似乎已經呼之欲出了²²：

貝多芬的音樂喚起了對無限的渴望，這正是浪漫主義的本質。

Hoffmann 道出理想中「絕對音樂」的典範 — Beethoven 所呈現的「無限的渴望」

¹⁶ 在 Wackenroder 過世那年，好友 Tieck 整理其遺著，並加上自己的數篇文章後，出版《關於藝術的幻想 — 致藝術之友》(Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, 1799)。此句引言出自於當中的一章〈音樂的神奇力量〉(Die Wunder der Tonkunst)，見 Wolfgang Nehring (ed., 1973). *Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst*, p. 64.

¹⁷ Ibid., pp. 108 – 110.

¹⁸ Hoffmann 原名為 Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann，但在他 1805 年出版的德文歌唱劇《逗趣的樂師》(Die lustigen Musikanten) 樂譜標題頁的簽名卻改為 E. T. A. Hoffmann，當中的 A. 為 Amadeus 的縮寫，表示對 Amadeus Mozart (1756 - 1791) 的尊敬。

¹⁹ Hoffmann 有關 Beethoven 音樂最代表性的兩篇文章，一為《克萊斯勒頌》(Kreisleriana) 第一部份中的〈貝多芬的器樂音樂〉(Beethovens Instrumentalmusik)，另一篇為在 1810 年 7 月 4、11 日的《大眾音樂報》(Allgemeine Musikalische Zeitung) 所發表有關 Beethoven 的第五號交響曲的樂評。

²⁰ Barbara Naumann (ed., 1994). *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik*, p. 227. Hoffmann 的樂評，英文版請參閱 David Charlton (ed., 1989). *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*。

²¹ Ibid.

²² Ibid., 228.

(unendliche Sehnsucht)²³，在 Wagner 未出生前，已經反駁他對「絕對音樂」的批評：「無止境的、未決定性的表達」。

富於浪漫主義精神的「絕對音樂」特質逐漸顯影於文學家的筆下，就等 Hanslick 凝聚所有能量，為「絕對音樂」發出世紀之聲。

Hanslick 與「音樂之美」

Hanslick 為維也納十九世紀後期最重要的樂評家和音樂美學教授。出生於布拉格的他早在還是學生時，就對音樂有著濃厚的興趣，並隨 Václav Jan Křtitel Tomásek (1774 - 1850) 學習，後開始在雜誌上發表音樂評論。1845 年，在 Marienbad 認識了 Wagner，身為厚生晚輩的他對 Wagner 充滿讚嘆。1846 年移居維也納後，在《維也納報》(*Wiener Zeitung*) 等繼續發表評論。1861 年成為維也納大學音樂學教授。Hanslick 最重要的批判文獻，同時也是他教授升等論文《論音樂之美：重新審視音樂美學的一篇文稿》，是他對所處年代普遍的音樂美學觀點重新觀察、審視與批評的一本傑作，百年來再版數十次²⁴，成為西方音樂美學的經典書籍²⁵。而這本書也可視為他與 Wagner 決裂的宣言，不論樂劇本身，或是拜魯特歌劇院都是他批評之處。是什麼緣由使得 Hanslick 從 Wagner 的崇拜者成為最嚴厲的批判者呢？

十九世紀的 50 年代，西方音樂的發展處於重要的轉捩點，十九世紀兩股勢力在此時正面交鋒，互有消長。1854 年，Franz Liszt (1811 - 1886) 創作《塔索》(*Tasso*)²⁶，第一次提出了「交響詩」(*sinfonische Dichtung*) 的理念，接續 Louis-Hector Berlioz (1803 - 1869) 《幻想交響曲》(*Symphonie fantastique*, 1830)「標題音樂」的概念，而 Wagner 在同年完成《尼貝龍的指環》(*Der Ring des Nibelungen*) 中的第一部〈萊茵河的黃金〉(*Das Rheingold*)，展現他超越編碼歌劇 (*number opera*)、將歌劇帶入「樂劇」(*Musikdrama*) 的具體成果。而被視為保守傳統的另一派，卻處於沒落的景況：Felix Mendelssohn (1809 - 1847)，早已過世，而 1854 年時的 Robert Schumann (1810 - 1856) 則處於精神狀態極度不穩，毫無創作的可能性。Johannes Brahms (1833 - 1897) 雖有 Schumann 前一年的撰文推薦²⁷，但二十出頭的他，還不是公認的大師。這時，29 歲的 Hanslick，以《論音樂之美》為音樂界投下強烈的震撼，反擊略佔上風的 Wagner 等人之創作：與其他詩歌、戲劇和繪畫等藝術糾結不清的音樂，以致

²³ 以「無限」來表示 Beethoven 器樂的特質，也不斷出現在《克萊斯勒頌》(*Kreislaria*) 第一部份中的〈貝多芬的器樂音樂〉(*Beethovens Instrumentalmusik*) 中。

²⁴ 《論音樂之美：重新審視音樂美學的一篇文稿》還成為 Hanslick 的教授升等論文，本論文所使用的版本為 Breitkopf & Härtel 於 1989 年所出版的第 21 版。

²⁵ Hanslick 的這本著作應是研究十九世紀西方音樂美學必讀的重要文獻。除德文外，較重要的英文翻譯資訊請參閱附錄。

²⁶ *Tasso* 原來是 Liszt 稱為序曲的管絃樂作品，並於 1854 年 4 月 19 日於威瑪 (Weimar) 宮廷演出。

²⁷ Schumann 在 1853 年 10 月於《音樂新雜誌》(*Neue Zeitschrift für Musik*) 撰文〈新的道路〉(*Neue Bahnen*)，大力推薦 Brahms。

於無法呈現音樂本身純粹的美。更是直接駁斥音樂美學奠基者 Chr. F. Daniel Schubart (1739 - 1791)「美就是表達，而表達即是『內心的流露』」(Der Schöne ist Ausdruck, und Ausdruck ist "Herzenserguß")²⁸ 的論點。

Hanslick 有生之年在《論音樂之美》多次再版的序言中，不斷強調，其對音樂之美的基本觀點縱貫約半世紀始終沒有改變。全書七章，從他認為嚴重曲解「音樂之美」的情感美學出發，循序提出反駁，再正面鋪陳他理想中的絕對美感，最後直指「音樂的內容即音樂的形式」：

第一章標題為「情感美學」(Die Gefühlsästhetik)，這是今天大多所看到的版本。但在 1854 年初版的書中，卻捨「情感美學」的用字，而將內容分為「當前音樂美學的非科學性觀點」(Unwissenschaftlicher Standpunkt der bisherigen musikalischen Aesthetik) 和「情感不是音樂的目的」(Die Gefühl sind nicht Zweck der Musik)²⁹ 兩個子標題。不過，其中的立論還是一致的，即是對「較陳舊的美學系統」³⁰ 強調聆聽音樂過程中所衍生的情感描述提出批評，並對 Schumann 的音樂美學觀，即「一種藝術的美學相同於另一種藝術美學，唯素材有所區分而已」³¹，以詩透過概念維持理智、視覺藝術藉由可見到的形式娛樂眼睛為例給予駁斥。

第二章「『情感的表達』非音樂的內容」(Die "Darstellung von Gefühlen" ist nicht Inhalt der Musik) 為對第一章更深入的反面論證：當藝術作品進行哲學層面的探究時，則必須討論到內容的問題。詩與視覺藝術的內容可以詞語來表達和歸結於它們的概念，並藉此來作評價，但音樂不能表達情感的本身，也不能藉此與其他藝術區別，它只能表達情感的「力度」——也就是「模仿物理過程的運動」³²，而這運動只是情感的一種特性、一個要素。而與詩詞結合的聲樂作品，可以因歌詞而改變人們對這音樂的感受³³，或者加大了音樂的力量，但卻無法擴展它的界限，所以只有器樂音樂才是純粹、絕對的音樂藝術。

第三章「音樂之美」(Das Musikalisch-Schöne) 是 Hanslick 正面提出什麼是其理想中的「音樂之美」，即「一種獨特的音樂(美)」(ein spezifisch Musikalisches)³⁴，也就是一種獨立、

²⁸ 原文出自 Chr. F. Daniel Schubart (1924). *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, p. 7f。此處引 Carl Dahlhaus (1967). "Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff." *Die Musikforschung*, Nr. 2, p. 145.

²⁹ 請參閱 Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch Schönen* (Leipzig 1/1854) http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_start.html (2006.09.04).

³⁰ 在第一章結束的注解部份，Hanslick 大量引用了 22 位重要學者有關音樂與情感的名言，從 Johann Mattheson (1681 - 1764) 到 Wagner 都被他拿來見證，依附傳統、了無新意的舊音樂美學觀在當時仍是佔大多數。見 Eduard Hanslick (1989). *Von Musikalischen – Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, pp. 1, 15 - 19.

³¹ *Ibid.*, p. 3.

³² *Ibid.*, p. 26.

³³ Hanslick 以葛路克 (Christoph Willibald Gluck, 1714 - 1787) 著名歌劇 *Orfeo ed Euridice* 中，Orfeo 動人的詠嘆調〈*Che farò senza Euridice*〉(失去 Euridice 我該怎麼辦) 來說明，Orfeo 癡情地吟唱失去愛人的悲嘆，連盧梭 (Jean-Jacques Rousseau, 1712 - 1778) 都要為之流淚，但與葛路克同時代的 Boyè 卻將如此悲傷的歌換上「*J'sai trouvé mon Euridice, Rien n'egale mon bonheur*」(我找到了 Euridice，真是幸福無比)，頓時之間，諷刺的是悲傷與幸福都不是由旋律決定，而是取決於歌詞。*Ibid.*, pp. 37 - 38.

³⁴ *Ibid.*, p. 58.

不需要加附從外而來之內容的美，它單獨地存在於聲音與其藝術性的組合之中。音樂的元素如旋律、和聲、節奏等，經由擴大、縮小、轉位、轉調、加快或減慢等變化，即運動，便會產生獨特的性格，也就是樂思 (musikalische Idee)。完整表現出來的樂思已是獨立存在的美，所以不能被拿來當作表現情感和思想的手段或原料。所以 Hanslick 說出了書中最重要經典名言：「音樂的內容就是聲音運動的形式」(Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen)³⁵ — 「內容」完全是由「形式」產生，不會被其他非音樂的東西所雜混，才能顯現音樂永恆的美。

第四章「音樂主觀印象的分析」(Analyse des subjektiven Eindruckes der Musik) 是 Hanslick 對情感在作品完成之前 — 作曲家與作品完成之後 — 聽眾之間作一釐清。Hanslick 並不否認，作曲家是有著豐富的情感，而其作品也能反映出創作者人格的整體形象，但當作品完成時，它就是擁有獨立的美，所以聽者不應該用作曲家或自己的主觀來欣賞他，而該根據音樂本身的客觀印象。最後 Hanslick 為接續的章節做鋪陳，指出如果一個藝術在身體方面所起的效果越大，也就是病理性的出現，則它的審美部分也就越微弱。

第五章「審美的 vs. 病理性的接受音樂」(Das ästhetische Aufnehmen der Musik gegenüber dem pathologischen) Hanslick 從聆聽音樂的角度出發，一開始就嚴厲指出，阻礙音樂美學科學性的發展就是對音樂在情感上之作用過分的強調。病理性的接受音樂只是在尋求音樂中情感，音樂對於這些聽眾而言，只不過如上等的雪茄、精緻的佳餚而已，它能令人愉悅，卻不會使人思考。審美的接受音樂是以樂曲本身 (Tonstück um seiner selbst willen)³⁶ 為目的，而不要把情感視為樂曲的精神內涵。

第六章「聲音藝術與自然界的關係」(Die Beziehungen der Tonkunst zur Natur) 任何事物與自然界的關係都是應該第一優先考慮到，而 Hanslick 所強調的音樂美學論點正可以從音樂與自然的關係中得出有利的推論。藝術先透過自然原始的素材來進行創作，運用自然界美的內容做藝術的處理，所以自然的聲音原料與人類所創作的聲音藝術是以它是否能測量 (kommensurabel)³⁷ 而作區別。

第七章「音樂中的『內容』與『形式』之概念」(Die Begriffe "Inhalt" und "Form" in der Musik) 為 Hanslick 最後總結他所要強調、釐清的概念。「內容」為一個事物所包含在其自己之中的東西，就音樂而言是組成音樂作品整體的聲音，即「主題」(Thema) 是其基本的「內容」。所以音樂除了聲音的排列、聲音的形式外，別無其他的內容。這樣的推論呼應了第三章所提的「音樂的內容就是聲音運動的形式」。

Hanslick 堅決反對透過音樂以外的「內容」(Inhalt)，例如文學性的標題或是較長篇

³⁵ Ibid., p. 59.

³⁶ Ibid., p. 136.

³⁷ Ibid., p. 150.

幅的陳述，誤導、甚至抹殺音樂獨立的意涵，其所呈現非音樂的「內容」所引發的情感 (Gefühl)，成爲他極力反駁的對象。當然，Hanslick 也承認，作曲家譜寫具音樂美的偉大作品時，一定存有內在的熱情，但聽眾並不需要把作曲家的主觀視爲聆聽的重點，而是必須關注組成音樂作品客觀性的內在要素³⁸。所以在《論音樂之美》第九版的序言裡，Hanslick 毫不客氣地批評「標題音樂」，如 Liszt 的「交響詩」，和 Wagner 的《崔斯坦》(Tristan und Isolde)、《尼貝龍的指環》與無終止旋律 (unendliche Melodie)，這樣的「無形式」竟然成爲主流的創作法則³⁹。在眾多的攻訐下，他仍然毫無畏懼的倡導他理想的音樂之美。

「絕對音樂」的實踐面與美學迴響

在時間上，「絕對音樂」於美學上的典範是古典時期的器樂作品——特別是 Franz Joseph Haydn (1732 - 1809)、Mozart 與 Beethoven 所建立的交響曲傳統擁有最高的美學價值。在空間上，它是以德奧地區爲主，因爲義大利與法國仍是以歌劇爲發展重點。但在十九世紀音樂實踐的過程中，卻是極其狼狽。與 Hanslick 爲摯友，更是十九世紀「絕對音樂」作曲家的代表者——Brahms，在交響曲的創作路上顯得相當躊躇：於 Beethoven 巨大的典範之前，小心翼翼的構思他的第一號交響曲。雖獲得 Hans von Bülow (1830 - 1894) 稱爲「Beethoven 第十號交響曲的美名」⁴⁰，但從 1862 年下筆到 1876 年 10 月 10 日完稿，十多年的蘊釀琢磨，Brahms 已是年過四十的作曲家。更讓「標題音樂」擁護者得意的是，Wagner 的樂劇《尼貝龍的指環》早在同年的八月已舉行首演，而 Brahms 的第一號交響曲卻遲至 11 月 4 日才在德國 Karlsruhe 首演。雖然獲得極大的肯定，但是仍有爲何沒有標題的責難⁴¹。

另一位被 August Halm (1869 - 1929)⁴² 譽爲「具有偉大風格的第一位絕對音樂作曲家」Anton Bruckner (1824 - 1896)⁴³，其十首交響曲的創作，除了第四號《浪漫的》(Romantische, 1874) 是具有標題之外，其餘都是「絕對音樂」。以器樂音樂的分類來看，毫無疑問他應是典型的「絕對音樂」作曲家，但令人訝異的是，自 1868 年參加《紐倫堡的名歌手》(Die Meistersinger von Nürnberg) 的首演後，他就是 Wagner 最重要、最忠誠的擁護者，亦是其第三號交響曲的題獻者。「絕對音樂」創作的窘境與「標題音樂」在十九世紀中後期的氣勢，真是不言而喻：在德國有以 Liszt 爲首的新德意志樂派 (Neudeutsche Schule) 之提倡，並在

³⁸ Ibid., pp. 96–98.

³⁹ Ibid., vii.

⁴⁰ Attila Csampai, Dietmar Holland (ed., 1990). *Der Konzertführer*, p. 505.

⁴¹ Wikipedia (2006). "Johannes Brahms," http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms#Orchesterwerke (Accessed 2006.09.25)

⁴² Halm 爲當時稍有名氣的作曲家、神學家與音樂教育家。在 Hanslick 之後，他是絕對音樂代表性的擁護者之一。

⁴³ Halm 在創作上喜愛使用賦格與奏鳴曲，並以 Bruckner 爲創作的典範，所以在 *Die Symphonie Anton Bruckners* 文中大力讚揚，且以第九號交響曲的第一樂章爲最成功的作品。見 Wilhelm Seidel (1994). "Absolute Musik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed Ludwig Finscher, Sachteil, Vol. 1, 22.

民族主義的浪潮下，啓發當時德奧以外的許多作曲家創作「標題音樂」，例如俄國五人組中的 Modest Mussorgsky (1839 - 1881) 著名的《展覽會之畫》(1874)、捷克 Bedřich Smetana (1824 - 1884) 的《我的祖國》(*Má vlast*, 1872 - 1880)，甚至法國 Camille Saint-Saëns (1835 - 1921) 的《骷髏之舞》(*Danse macabre*, 1874) 等作品。

然而，「絕對音樂」在美學上的論述，卻是迴響不斷。與 Hanslick 同是捷克人、亦是好友的 Robert von Zimmermann (1824 - 1898) 爲維也納大學哲學教授 (1861 年起)，他因提倡形式美學而聲名大噪。在 Hanslick 發表《論音樂之美》的同年，他馬上回應一篇同名的文章《論音樂之美》(*Vom Musikalisch-Schönen*)⁴⁴，成爲 Hanslick 陣營的第一位捍衛者。如同 Hanslick 的論點，Zimmermann 非常同意且讚美 Hanslick 的勇氣，矯正長久以來音樂愛好者的偏見：美是毫無目的的，因爲它只是形式，且可以充滿任何的內容。而作曲家所表達的理念 (*Idee*) 是純粹音樂的，藉由聲音、節奏的理念聯想間接喚起超越性 (*das Erhabenen*)、絕對性的概念 (*Begriff*)。因此，在創作者主觀、音樂客觀性的呈現與音樂引起情感三者之間，Zimmermann 提出了精闢的見解：雖然作曲家個人特質裡的主觀部分，在純粹聲音關係中所呈現的音樂之客觀特質中消失，但只有存在於音樂創作中的「音樂之精神」(*der Geist der Musik*) — 在那裡，音樂創作特質中的藝術家之主觀是遠超過他所擁有、如遊戲般的自由空間。藉由這個特質，不必要去考慮如謎般的「情感」，就可以辨識出這是哪位作曲家的作品。言下之意，在審美的層次上，「情感」是沒有任何作用。

同樣是捷克籍的 Ottokar Hostinsky (1847 - 1910) 爲布拉格大學的教授 (1877 年起)。身爲傑出的美學家與音樂學者，面對「絕對音樂」與「標題音樂」的紛爭，他試著在 Hanslick 與 Wagners 的論點上取得平衡點，遂於 1877 年發表《從形式美學的觀點論音樂之美與總體藝術作品》(*Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*)⁴⁵。這本書雖然立意良好，但信仰「絕對音樂」的他，基本上是爲「絕對音樂」作更深入的探索。首先，他呼應 Hanslick 所強調的「一種獨特的音樂(美)」之論點，Hostinsky 認爲任何一種藝術都有它「特殊的美」(*spezifische Schönheit*)⁴⁶，所以，在音樂領域有「音樂之美」(*Musikalisch-Schöne*)，亦是音樂創作最高的目標。再者，Hanslick 區分「情感」(*Gefühl*) 爲對心靈狀態的支持或抑制之意識，「感覺」(*Empfindung*) 爲某個感官素質的感知，例如一個音、一個顏色⁴⁷。而 Hostinsky 也提出「情感」(*Gefühl*) 或多或少反射出想像的內容 (*Vorstellungsinhalt*)，「情緒」(*Stimmung*) 基本上只是某種內在的狀態⁴⁸。所以，

⁴⁴ Zimmermann 的這篇文章發表於 *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, 1854 年第 11 期，以下的縱合論點請參見 Felix M. Gatz (ed., 1929). *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, pp. 427 - 437.

⁴⁵ 這本書的部份摘錄於 Felix M. Gatz (ed., 1929). *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, pp. 463 - 482.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 463.

⁴⁷ Eduard Hanslick (1989). *Von Musikalischen - Schönen*, p. 6.

⁴⁸ Felix M. Gatz (ed., 1929). *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*, p. 464.

在他們的界定中，「情感」是有較深層的意涵，而「感覺」或「情緒」是比較表面的心情波動。因此，Hostinky 認為，在聆聽音樂時可以引發「情緒」，但「情緒」所帶來的感動只能算是音樂的「效果」(Wirkung)，即客觀藝術作品的主觀印象，而不是它的對象、內容與目的⁴⁹。若從總體藝術作品的觀點來探討，音樂與詩能夠在形式上做最緊密的結合，後再與舞台場景結合為總體藝術。它們三者必須取得三個層面的一致性：在內容、型態與「情緒」(Stimmung)上，也就是在邏輯、美學與心理三個面向上表現出和諧一致。雖然，音樂在形式上較詩豐富、在力度 (Dynamik) 與節奏感上較為自由和細緻，但在這樣總體藝術的實踐上，音樂必要某種程度失去它的獨立性，因為它處於一個受限制的瞬間。Hostinky 言下之意是肯定純器樂音樂與聲樂的同時存在，但是音樂不僅是高於詩的境界，而且與聲樂結合的器樂音樂形式必須向「詩的形式」靠攏，才能營造一個與詩所共有的藝術作品。

上述兩位對 Hanslick 《論音樂之美》一書的迴響，可以視為十九世紀中後期一個共同的例證：Hanslick 所建立的「絕對音樂」範疇，雖沒有作曲家振筆疾書的回應，但在美學、哲學界所引起有關音樂形式美的探討，卻是相當熱烈的。他們的論點都是在 Hanslick 所強調的基調上，再佐以自己的論述，使「絕對音樂」的各種面向更加清楚的被釐清。

「絕對音樂」與「標題音樂」的辯駁

「絕對音樂」與「標題音樂」在十九世紀的辯證存在於許多二元化的相對概念：形式與情感、形式與內容、「音樂為一種形式」(Musik als Form) 與「音樂為一種表達」(Musik als Ausdruck)、形式美學 (Formästhetik) 與情感美學 (Gefühlästhetik) 等，最後匯聚成音樂美學上兩個端點的概念體：音樂上的自律美學 (Autonomieästhetik) 與他律美學 (Heteronomieästhetik)⁵⁰。這樣的二分法概念，德國著名音樂學者 Hans Heinrich Eggebrecht (1919 - 1999) 溯其根源認為，其實可以推衍至 Beethoven 所造成的影響⁵¹，尤其是他在交響曲上所建立的兩種典範：無標題的第一、二、四、七號交響曲與具標題的第三、五、六、九號交響曲。

今天所認知的「標題音樂」為器樂曲，其具有標題、解說或透過詩、圖畫等的感動所衍生的指引，和由作曲家清楚說明的意涵，即所謂除了音樂之外、具有描述性之「非音樂」的內容。但音樂史上之有標題概念的音樂出現，它的歷史絕不會晚於「絕對音樂」。從對大

⁴⁹ Ibid., p. 470.

⁵⁰ Autonomieästhetik 與 Heteronomieästhetik 這兩個哲學領域的概念體，最早為 Gatz 將其帶入音樂美學領域，並以此為分類基礎，匯整許多重要音樂美學思潮。見 Felix M. Gatz (ed., 1929). *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen*.

⁵¹ Eggebrecht 認為，在 Beethoven 死後，大約於 1830 年左右，音樂圈中除了訝異於 Beethoven 音樂的偉大外，也著手分析研究其音樂，特別是由 Beethoven 所建立的各種「形式」。當中的代表著作為 Adolf Bernhard Marx 所寫四大冊的《音樂作曲理論》(*Lehre von der musikalischen Komposition*)。Hans Heinrich Eggebrecht (2004). *Musik im Abendland*, p. 664.

自然與某些事物的模仿所逐漸形成的「模仿美學」(Nachahmungsästhetik)、到十八世紀極盛的「音畫」(Tonmalerei)手法，其對聲響或某現象的描繪，例如動物的叫聲(鳥鳴聲)、打雷暴風雨聲、自然景緻(小河流流水聲)、打獵號角等，使得「標題」與標題所呈現的「表達」或「內容」關係愈來愈密切。Antonio Vivaldi (1678 - 1741) 於 1725 年出版協奏曲《四季》(Le quattro stagioni, op. 8)，其在每樂章前附上說明，清楚呈現音樂中所要表現的景象，並運用模擬自然(imitatio naturae)的方式與標題說明相互應證。這個傑出的作品已啟發了「標題音樂」的基本要求：音樂為一種表達，不僅是在自然景象，亦在人的情感流露上⁵²。Beethoven 於 1808 年創作第六號交響曲，他曾表示這首標題為《田園》(Pastorale)的音樂是「感覺的表達多於(景物)描畫」(mehr Ausdruck der Empfindung als Malerey)⁵³。雖為大自然傾向的標題，但側重的卻是創作者對其之感覺：一種外在的自然描述內化為心靈的感受。「標題音樂」的表現有了明顯的轉變。

1855 年，Liszt 在《白遼士與他的哈洛德交響曲》(Berlioz und seine Haroldsymphonie)書中提出「標題音樂」之詞，並表示 Johann Kuhnau (1660 - 1722) 寫給管風琴與大鍵琴的六首奏鳴曲《一些聖經歷史的音樂想像》(Musicalische Vorstellung einiger biblische Historien, 1700)、Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) 為其兄 Johann Jacob (1682 - 1722) 的離別所創作的隨想曲《致親愛兄長的別離》(Capriccio sopra la lontananza del suo fratello diletissimo, 1705)、Mendelssohn (1809 - 1847) 的《仲夏夜之夢》序曲(Sommernachtstraum)、Berlioz (1803 - 1869)《幻想交響曲》(Symphonie fantastique, 1830)等皆可視為這類型的作品⁵⁴。由於 Liszt 對「標題音樂」的提倡，和他在 1849 - 1861 年間擔任威瑪(Weimar)宮廷樂長的強大影響力，聚集不少當時傑出的音樂家，例如著名的指揮 Bülow 等，成為自詡為進步的新德意志樂派，相對於保守的、以維也納古典風格為模範的 Mendelssohn、Schumann 與 Brahms 等人。利用擔任指揮的優勢，Liszt 極力的提倡標題交響曲與 Wagner 的樂劇。更提出「交響詩」為交響曲發展的唯一方向，豐富「標題音樂」的發展。

兩方各有發聲的利器，《音樂新雜誌》(Neue Zeitschrift für Musik)對上《下萊茵音樂報》(Niederrheinische Musikzeitung)⁵⁵，再加上其他音樂學者、美學家的參與，皆為自己所堅持的「美」極力辯護。縱括他們的辯證和基本立場的迥異，可以歸結為從最根本的概念到最上層的整體美學來探討：

⁵² 例如在第一首《春》(La Primavera)中，Vivaldi 說到「小鳥問候春天以喜悅的歌聲」，第二首《夏》(L'Estate)中，Vivaldi 說到「牧羊人因恐懼而哭泣」。請參見 Antonio Vivaldi (2002). *Le Quattro Stagioni*, p. 2, 25.

⁵³ Detlef Altenburg (1997). "Programm Musik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed Ludwig Finscher, Sachteil, Vol. 7, 1840.

⁵⁴ Franz Liszt (1881). *Hektor Berlioz und seine Harold-Symphonie*, pp. 336 - 339.

⁵⁵ Liszt 與 Wagner 的擁護者 Franz Brendel (1832/33? - 1874) 於 1845 年接替 Schumann 成為《音樂新雜誌》的總編輯。Ludwig Bischoff (1794 - 1867) 於 1849 年移居波昂後，創立《下萊茵音樂報》，諷刺 Wagner 的音樂為「未來音樂」(Zukunftsmusik)。上述兩位是這場辯論中音樂出版界的代表人物。

1. 不同的「形式」概念：

「絕對音樂」與「標題音樂」的擁護者，最基本的爭執點出現在對「形式」這個概念不同的認知。「標題音樂」者所認為的「形式」是一個以音高、音長等外在可辨識的音樂元素特質，加以多方變化的「形式」，藉由所累積的音樂規則而可進行分析。而「形式」在「絕對音樂」擁護者眼中是建立在聲音基礎之上的「精神」層面，所以，「形式」就是「精神」，「精神」就是「形式」。它不僅超越我們一般認知中的樂曲形式，更是音樂審美的最高標準。

2. 孰為音樂的「內容」：

Hanslick 明確的指出，音樂的內容不是「情感的表達」，而是「聲音運動的形式」。在如此抽象的論述中，「絕對音樂」的「內容」確實是不容易藉由純粹的「形式」被經驗到。而「標題音樂」者所給予的音樂「內容」卻不是直指音樂本身，而是將重點放在音樂作品中「非音樂」的部份：藉由標題的指引，以啟發情感。因此，Liszt 界定嚴謹的「標題」應為⁵⁶：

假如標題 (Programm) 或曲名 (Titel) 具有詩般的必需性，是整體中不可分割的一部份，而且是對其理解不可或缺的話，只有在上述情況下才具有效力。

因為「標題」被「標題音樂」者視為音樂作品中神聖不可分離的內容指涉，所以，對他們而言「非音樂」的部份決定了「音樂」部分的評價，甚至「音樂」部分為了符合「非音樂」部份的要求，某種程度侷限了音樂本身成為獨立藝術作品的可能性。正如 Hanslick 所批評：「如果音樂只是一個為了引起情感的手段，那麼它將不是純粹的藝術了」⁵⁷。

而在眾多「標題音樂」中，其實有不少非出自作曲家本人的意思，多是出版者、藝文界人士替曲子冠上一個標題，讓人比較有印象，久而久之就變成這首音樂的當然標題。或是文人雅士有感於音樂的詩性，遂以某個標題稱之，最為大眾所熟知的作品當屬 Beethoven 《月光》奏鳴曲 (*Mondschein Sonate*)，由詩人 Ludwig Rellstab (1799 - 1860) 有感於第一樂章所呈現的意境相似於瑞士琉森湖 (Vierwaldstätter See) 上所流瀉的月光，而給予此著名標題。因此，要區分廣義的「有標題的」音樂，與符合本篇論文中所論及的狹義「標題音樂」，才不會失去討論的焦點。

3. 詮釋與音樂的感知：

從積極面上來看，「標題」確實可以幫助聽眾了解創作者對於音樂作品的想法，亦有預

⁵⁶ Franz Liszt (1881). *Hektor Berlioz und seine Harold-Symphonie*, p. 342.

⁵⁷ Eduard Hanslick (1989). *Von Musikalischen – Schönen*, p. 137.

示詮釋者該怎樣詮釋這個作品。在這層意義上，「標題」可視為不可缺乏的輔助手段。但從消極面來看，如果創作者清楚、仔細的表明音樂中每個部份所欲表達的「內容」，即「情感的流露」，例如 Berlioz 的《幻想交響曲》五個樂章所附之濃厚的文學性標題，在「絕對音樂」者眼中其實與聽眾的感知並無直接的關係：應該撇開創作者主觀所給標題的影響，直接以對音樂本身的純粹感知來經驗音樂之美。而不是對「標題音樂」中的「情感」之投射與認同，來肯定音樂，進行「審美」。

4. 最徹底審美意識的相異性：自律美學與他律美學

「絕對音樂」發展到最後就是音樂上的自律美學，一種只以本身音樂之美所呈現的內在絕對性，而不假任何其他非音樂元素的協助。Hanslick 因為對「形式」極端強調，而被稱為「形式主義者」(Formalist)，也造成世人以為他完全否定「情感」的誤解。其實，Hanslick 並不是反對音樂能引起「情感」，而是反對以「情感」為原則來進行音樂的審美。而「標題音樂」導向的他律美學，則強調「音樂為一種表達」，所以「標題」對「內容」的指引、所呈現的音樂效果，成為音樂作品中超越音樂本身、最重要的指標。如果，音樂作品的創作原則不斷的被激化往這兩個端點拉扯，則音樂創作美學就被制約在這兩個極端，而無法有一平衡的面向。二次戰後，共產國家對「標題音樂」的徹底利用，貶低「絕對音樂」的價值，致使「標題音樂」無意義大量的產生，以控制作曲家的自由創作、以導引聽眾至統治者想要達成的目的。這樣怪異的音樂現象就是為上述的審美意識提供一個令人深思的案例。

結 語

音樂之中，「美」的辯證存在於任何時代。當「絕對音樂」在十九世紀發展的過程被清楚的呈現時，當然也隨之解答了它為何會與「標題音樂」產生如此激烈的爭辯：它的絕對性抵觸了「標題音樂」中「內容」與「情感」的共通性。

在「標題音樂」的旗幟下，由 Richard Strauss (1864 - 1949) 的「音詩」(Tondichtung) 在二十世紀劃下完美的句點。Arnold Schönberg (1874 - 1951) 所「發明」的「新音樂」⁵⁸，理性思考的音列排列為純粹的形式之美提供最佳的例證。附著在調性和聲中的情感表達，在 Schönberg 的十二音列技法巨大的影響力之下，遭受嚴苛的考驗，同時，Schönberg 為樂曲所下的曲名稱呼已非「標題音樂」者所認知中的內容聯繫了。

百年之後，回顧這段美學辯證，像似在觀看一場不可能有結論的辯論，因為再強勢的

⁵⁸ 此處使用「新音樂」(Neue Musik) 這個名詞，是出自於 Adorno 在他音樂專文中，所稱由 Schönberg 以新的創作技法所寫的音樂，而不是指所有二十世紀的音樂。

Wagner 也無法使「絕對音樂」消失，正如同 Hanslick 的嚴厲批評也無法奪去聽眾對「標題音樂」所投射的情感與喜愛。因為「絕對音樂」強調的音樂純然之獨立性，與「標題音樂」將音樂的表現置放在「非音樂」元素的範疇中，這兩者都是音樂中不可或缺的兩個面向。兩方的擁護者有時不免陷入繁雜的爭吵，指責對方所堅持的錯誤，卻反而減損了彼此在美學理論與音樂實踐面的進步性。但無論如何，他們對於「何謂音樂之美」的探討，提供了一個如何去平衡思考兩個截然不同的音樂美學觀點。

附 錄

《論音樂之美》在 Hanslick 有生之年共再版了九次，連 1854 年的初版，共有十版。前三版皆是由萊比錫的 Rudolph Weigel 所出版，後七版由萊比錫的 Johann Ambrosius Barth 出版，詳細出版年代如下圖。在此 http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_start.html (Accessed 2006.09.04) 網頁上可以查閱到第 1、2、3、4、6 版的序言，和第一版的全文。

1. Leipzig (Rudolph Weigel) 1854
2. Leipzig (Rudolph Weigel) 1858
3. Leipzig (Rudolph Weigel) 1865
4. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1874
5. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1876
6. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1881
7. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1885
8. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1891
9. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1896
10. Leipzig (Johann Ambrosius Barth) 1902

以英文版的翻譯來說，Gustav Cohen 早於 1891 年就以 1885 年《論音樂之美》的第七版為基礎，出版英譯本 *The Beautiful in Music*，但譯文對原著之意頗多更改，這可從書名窺之：*The Beautiful in Music* 為指「音樂中的美」，與德文原文相去甚遠。爾後遂有 Geoffrey Payzant 於 1986 年重新以 *On the Musically Beautiful* 為書名翻譯《論音樂之美》。Minnesota State University, Moorhead 哲學系教授 Theodore Gracyk 的個人網站亦提供部分已被視為公眾財的詳盡英文譯文，及其個人對《論音樂之美》的見解。 http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/aesthetics%20of%20music/hanslick_text_contents.htm (Accessed 2006.09.04)

參考文獻

- Altenburg, Detlef (1997). "Programmmusik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher, Sachteil, Vol. 7. Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter. 1822 – 1843.
- Charlton, David (ed., 1989). *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Csampa, Attila, Dietmar Holland (ed., 1990). *Der Konzertführer: Orchestermusik von 1700 bis zur Gegenwart*. Reinbek: Rowohlt.
- Dahlhaus, Carl (1967). "Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff." *Die Musikforschung*, Nr. 2. Kassel/Basel: Bärenreiter, pp. 145 – 153.
- (1994). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich (2004). *Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper
- Friedrich, Sven (ed., 2005). *Richard Wagner : Werke, Schriften und Briefe*. Digitale Bibliothek. Berlin: Directmedia Publishing GmbH.
- Gatz, Felix M. (ed., 1929). *Musik-Ästhetik in ihren Hauptrichtungen: Ein Quellenbuch der deutschen Musik-Ästhetik von Kant und der Frühromantik bis zur Gegenwart mit Einführung und Erläuterungen*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Gregor-Dellin, Martin (1983). *Wagner-Chronik: Daten zu Leben und Werk*. München: DTV; Kassel / Basel / London: Bärenreiter.
- Hanslick, Eduard (1989). *Von Musikalischen – Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. Eng. Trans. Gustav Cohen, *The Beautiful in Music*, Geoffrey Payzant (1986). *On the Musically Beautiful*. Indianapolis: Hackett Publishing.
- Lippman, Edward (1992). *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Liszt, Franz (1881). *Hektor Berlioz und seine Harold-Symphonie*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Moos, Paul (1922). *Die Philosophie der Musik: von Kant bis Eduard von Hartmann*. Stuttgart/Berlin/Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Morrow, Mary Sue (1997). *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century: Aesthetic Issues in Instrumental Music*. Cambridge: Cambridge UP.
- Naumann, Barbara (ed., 1994). *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur musikalischen Poetik*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.

Nehring, Wolfgang (ed., 1973). *Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Phantasien über die Kunst*. Stuttgart: Philipp Reclam.

Paul, Jean (1964). *Flegeljahre*. Stuttgart: Reclam.

Seidel, Wilhelm (1994). "Absolute Musik." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher, Sachteil, Vol. 1. Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter. 15 – 23.

樂 譜

Vivaldi, Antonio (2002). *Le Quattro Stagioni*. Kassel/Basel/London/New York/Prag: Bärenreiter.

網路資料

Hanslick, Eduard: *The Beautiful in Music*

http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/aesthetics%20of%20music/hanslick_text_contents.htm
(Accessed 2006.09.04)

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch Schönen* (Leipzig 1/1854)

http://www.koelnklavier.de/quellen/hanslick/_start.html (Accessed 2006.09.04)

Wikipedia (2006). "Johannes Brahms," http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms#Orchesterwerke (Accessed 2006.09.25)

音樂中的聖母百花大教堂 —杜法伊經文歌《*Nuper rosarum Flores*》探討

沈裕祁

摘要

杜法伊為佛羅倫斯聖母百花大教堂奉獻禮而創作的四聲部等節奏經文歌《*Nuper rosarum flores*》，至今仍被多位音樂學者置於音樂與建築的領域討論之。然而，音樂與建築的理論最初立足於數理基礎上，主要運用支撐兩者法則的數字與比例來表達其共通性。本文將從音樂和建築相關理論著眼，進而論述十九世紀諸位學者對於音樂與建築的美學概念，最後，試圖將杜法伊的經文歌《*Nuper rosarum flores*》與聖母百花大教堂的相似面作一對應及分析，以文藝復興時代著重的人文主義及數理科學來對照樂曲建構的兩要素，即理性的「比例與數」和較為感性的「象徵」為基礎，以便闡明音樂作品中所擁有的建築構造、空間、象徵之意涵。

關鍵字：音樂與建築；凝結的音樂；《*Nuper rosarum flores*》；聖母百花大教堂；數字的象徵性

The Cathedral of Santa Maria del Fiore in Music
— *An Exploration of Dufay's Motet 《Nuper rosarum flores》*

SHEN Yu-Chi

Graduate Student

Taipei National University of the Arts

Abstract

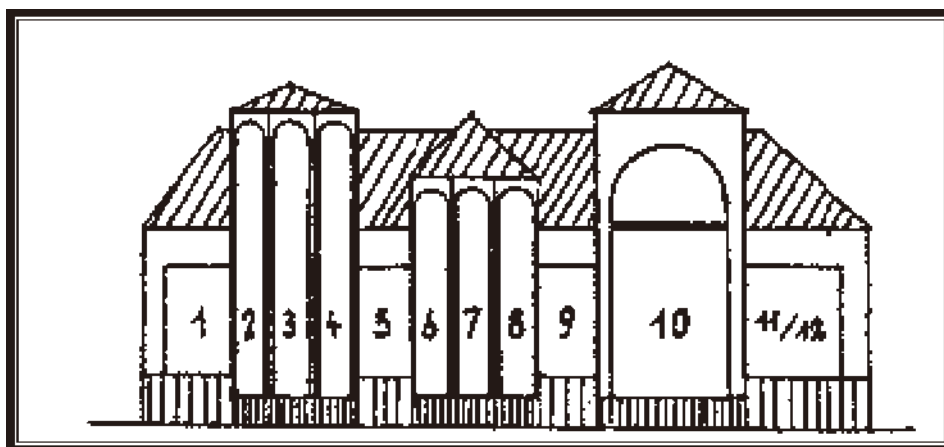
The four-voice isorhythmic motet 《*Nuper rosarum flores*》 was composed by Dufay, which used for dedication of the Cathedral of Santa Maria del Fiore in Florence. Up to the present, many musicologists still to lay up this work to discuss into the domain of music and architecture. Nevertheless, the theory of the music and architecture based on mathematical foundation, also using the numeral and the proportion expresses their commonness. This article will focus first on correlated theories of the music and architecture, and further expound the esthetics concept of the various scholars in the nineteenth century, finally, it will attempt through similar faces of Dufay's motet 《*Nuper rosarum flores*》 and the Cathedral of Santa Maria del Fiore to analyze. According to the humanism and the mathematical science of the Renaissance Ages to compare with the music construction, namely two essential factors : rational “proportion and number” and perceptual “symbol”, so as to expound the meaning of the architectural structure, the space and the symbol in this work.

Keywords: Music and Architecture, Frozen music, 《*Nuper rosarum flores*》, The Cathedral of Santa Maria del Fiore, Number Symbolism.

前 言

哲學家謝林（Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854）曾在 1895 年出版的《藝術的哲學》（*Philosophie der Kunst*）一書中對音樂與建築發表確切的闡述：「一座美麗的建築物，無庸置疑的如同是音樂的視覺感受一般；其並非付諸於時間，而是可視為擁有空間效果的一場和諧演奏會，及具備和諧的相容性」。¹的確，音樂與建築的外在差異是：音樂為一種時間的藝術（Zeitkunst），建築則為一種空間的藝術（Raumkunst）；亦是說，音樂直接給予的是聽覺的感知，而建築則是視覺的感知。在浪漫時期及現代也不難發現部分音樂作品中存在著與建築相通相容的概念，例如布梭尼（Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924）的作品《對位幻想曲》（*Fantasia contrappuntistica*, 1910）便以巴爾丁（Otto Bartning, 1883-1959）²的建築之作《懷勒山之屋》（Haus Wylerberg）³為型，將《對位幻想曲》各樂章皆設計為獨立的空間概念，更繪製了與教堂建築對應的圖像加以說明，是相當具有啓示性的作品（圖例一）。

【圖例一】《對位幻想曲》的空間示意圖⁴



¹ 「ein schönes Gebäude in der That nichts anderes als eine mit dem Aug empfundene Musik, ein nichts in der Zeit, sondern in der Raumfolge aufgefaßtes Concert von Harmonien und harmonischen Verbind-ungen ist」。

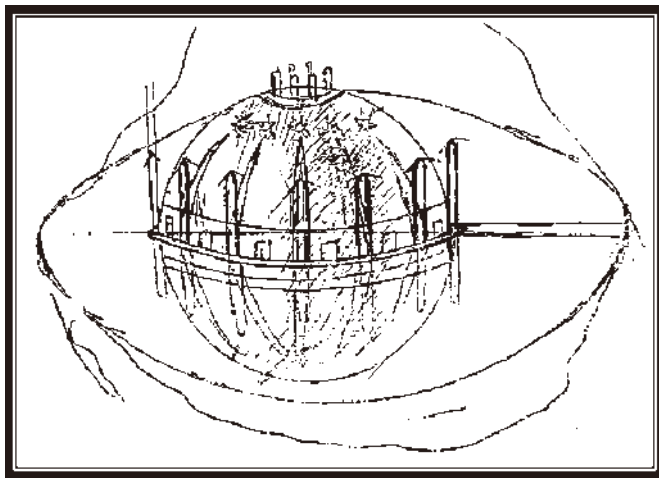
² 巴爾丁，德國著名建築師，1883 年誕生於卡爾斯魯（Karlsruhe），1959 年卒於達姆城（Darmstadt）；1904 年起於柏林卡洛登堡工業學院（Berlin-Charlottenburg Technisch Hochschule）研讀建築，之後又轉往卡爾斯魯工業學院就讀。1950 至 1959 年擔任德國聯邦建築師協會主席（Präsident des Bundes Deutscher Architekten），1952 年獲亞契工業學院榮譽博士學位（Ehrendoktor der Technischen Hochschule Aachen），1953 年於達姆城創辦巴爾丁基金（Otto-Bartning-Stiftung）；其一生建造餘二十座教堂。

³ 《懷勒山之屋》位於德國境內尼費根（Nimwegen）與克列弗（Kleve）之間，由德國建築師巴爾丁於 1921 至 1924 年間建造。

⁴ 圖例來源取自第二版《音樂的歷史與現狀——一般音樂百科全書》（*Die Musik in Geschichte und Gegenwart — Allgemeine Enzyklopädie der Musik*）《賦格》（Fuge）條目之圖例四。

爾後尚有史克里亞賓（Alexander Nikolayevich Skrjabin, 1872-1915）的《神秘劇》（*Mysterium*, 1914）。他構思了一個宏偉的半球體寺廟，透過水的反射而呈現出一個完整的球狀構圖象徵宇宙（圖例二），藉文辭、聲響、顏色、運動和香氣來傳遞音樂，並意圖將人與宇宙聯繫為一體。

【圖例二】史克里亞賓構想的《神秘劇》球狀體草圖⁵



當然，音樂與建築的關聯性並非至十九世紀後才被討論，諸如此類相似的論述與作品也非僅是服從或侷限於模糊的聯想。人類對於建築和音樂之間的關係最初是立足於數理的基礎上，運用支撐兩者法則的數字與比例來表達其共通性；這樣的想法根源自畢達哥拉斯（Pythagoras von Samon, 571- 479 B.C）的「音樂比例」（*musikalische Proportionen*），並涉及了科學中的樂音與音程這些根本的音樂概念。在論述古希臘與文藝復興時期的音樂和建築相關理論，以及十九世紀諸位學者對於音樂和建築的論述後，本文試圖以杜法伊（Guillaume Dufay, 1397-1474）的經文歌《稚嫩的玫瑰盛開》（*Nuper rosarum flores*）⁶ 與佛羅倫斯聖母百花大教堂（Cathedral of Santa Maria del Fiore in Florence）的相似面來為音樂與建築的對應作一探討及分析；《*Nuper rosarum flores*》音樂中的建築語彙與其數字謎猜將是文中主要論述重點。

一、音樂與建築的相關理論與歷史脈絡

音樂及建築在古希臘神話中即有優美而雋永的傳說；古希臘詩人阿波羅尼奧斯

⁵ 圖例取自 Steinhauser：737。

⁶ 此首經文歌並無慣用中譯名，是由筆者自行譯之，文本內陳述仍使用原文示之。

(Apollonios Rhodios, 298-? B.C) 曾記載著宙斯 (Zeus) 與安提俄珀 (Antiope) 所生下的雙生子安菲翁 (Amphion) 及西蘇斯 (Zethus) 被遺棄在基塞龍山 (Mt. Cithaeron), 由牧人將其撫養成人。安菲翁擅長彈奏里拉琴 (Lyra), 西蘇斯則成為獵人與牧人; 並共同建造了底比城 (Theben)。當安菲翁彈奏里拉琴時, 蒼木與巨石會聽從樂聲自動聚攏修築成堅固的城牆, 以鞏固自我的領地 (圖例三)。⁷

在古老歷史的流向中追尋, 便可以發現為數眾多的神話都帶給人們藝術與美的聯想, 此神話同樣也聯繫了建築形象與音樂形象兩者的聯覺體驗。法國詩人瓦萊里 (Paul Valéry, 1871-1945) 在 1959 年出版的《論藝術》(Über Kunst, Band 53) 中一文〈安菲翁, 一齣音樂戲劇的歷史〉(Amphion, Geschichte eines musikalischen Dramas) 內表示:

「在此十分輕易的指出了音樂與建築關係的預示; 但若要將兩者確切而個別的斷論則是相當棘手的問題, 並且它的存在也是不容置疑的; …除非所有審美 (Ästhetische) 皆負載著懷疑。」⁸

安菲翁的神話其實是傳遞一種音樂的素材與實物的素材所產生之交互作用, 也讓後世在思索「音樂的聲響」(Klang der Musik) 時能朝向物理與心理的廣度發展; 引發更多的激盪。

【圖例三】安菲翁與西蘇斯⁹



⁷ 引自 <http://gutenberg.spiegel.de/schwab/sagen/sch371a.htm> (2006/05/03)

⁸ 「Diese Beziehungen [von Musik und Architektur] andeutungsweise zu ahnen, ist leicht genug; sie genau und im einzelnen zu bestimmen, ist eine heikle Sache, und es ist nicht unmöglich zu bezweifeln, daß es sie überhaupt gibt - denn alles Ästhetische unterliegt dem Zweifel.» Pascha: 9。

⁹ 圖片來源取自 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/d/d6/Amphion.JPG> (2006/05/03)

(一)關於音樂理論與建築

1. 古希臘時期—畢達哥拉斯的比例理論

畢達哥拉斯相信整體宇宙充斥著一種和諧是藉由數理與數字來掌握，他揭示了數學及天體的理論準則，認為人們可在音樂中領會數字和諧的展現，並提出振動的弦距成簡單的整數狀態時會產生和諧的音程（圖例四）。

【圖例四】畢達哥拉斯從事各種樂器的音程調律示意圖¹⁰



畢達哥拉斯提出的「四音型式」(Tetraktyp) 1:2:3:4（八度、五度、四度之比數）及 6:8:9:12 和柏拉圖 (Plato, 427-347 B.C) 提出的「提瑪歐斯音階」(Timaios-Tonleiter)¹¹ 1:2:3:4:8:9:27 成為廣泛運用的兩種完美數字體系；而這種和諧的概念 (Harmoniebegriff) 是以數字間的量化經驗來表示之，它不僅意味著音樂的和諧音程，也包含了天體音樂 (Musik der Himmelskörper) 及人類心靈結構的音樂意涵；並將這種「音樂比例」視為造形藝術 (Bildende Kunst) 的美的規範，且進而從數字的形上學意義引發了對美學的影響，提出只有以數字、大小及比例基礎為內容的藝術才能產生真實的美感。

古希臘時期的建築學家深信著哲學的觀點並通曉運用音樂的數字關係 (Zah-

¹⁰ 圖片來源取自 De la Motte-Haber: 64 (取自 F. Gafurio 《Theorica musicae, 1492》)。

¹¹ 古希臘哲學家柏拉圖在《提瑪歐斯對話錄》(Timaios) 中提及的「提瑪歐斯音階」(Timaios-Tonleiter) 是一種和聲的廣泛概念，是藉由上帝創造的理想數字而產生。

lenverhältnisse)；羅馬建築學家維魯斯 (Marcus Vitruvius Pollio, 100- ? B.C) 在其鉅作《建築十書》(《*De architectura libri decem*》) 第一冊第三章中闡述：

「建築家須或多或少對音樂有所理解，他應明瞭聲響的理論及樂音的數理關係。」¹²

此外，音樂理論家凱瑟 (Hans Kayser, 1891-1964)¹³ 在研究希臘佩斯頓城 (Pästum)¹⁴ 的神廟時也發現整體建築架構的平面圖和垂直剖面圖中，圓柱與柱體凹槽的總數皆是由音列的數字體系轉換為依據。

2. 文藝復興時期—阿貝爾替的和諧概念

中世紀依舊承襲著古希臘所呈述的宇宙音樂和諧觀，並加以詮釋；但仍舊強調音樂視為數理科學的門類。建築中音樂比例的運用透過音樂理論家奧古斯丁 (Aulerius Augustinus, 354- 430) 和波埃提烏斯 (Anicius Manlius Torquatus Seve-

rinus Boethius, 480- 525) 的一些著作得到了新的激發；十三世紀後半葉法國建築學家奧內庫爾 (Villard de Honnecourt, 1225- 1250)¹⁵ 也提出建築中的音樂比例確立了許多哥德式教堂和修道院建築平面與外觀的總面積。¹⁶

到了文藝復興時期，音樂的數字美學 (musikalische Zahlenästhetik) 建構成爲一個廣泛的比例理論 (Proportionlehre)；建築、繪畫和雕刻也列入其中。義大利人文主義學者阿貝爾替 (Leon Battista Alberti, 1404-1472)¹⁷ 在其《論建築》(《*De re aedificatoria*》)¹⁸ 中闡述了美的形成仰賴著「數」(numerus)、「關係」(finitio)、「配置」(collocatio) 三個要素，進而共構成「和諧」(concinntitas)，並指出音樂對應建築的關係：

「音樂在抽象的準則中有著準確的二維 (zweidimensional) 與三維性 (dreidimensional) 的排列設計，就如同街道、廣場及公共建築物一般可循。」¹⁹

¹² Marcus Vitruvius Pollio 《*De Architectura Libri Decem-Zehn Bücher über Architektur*》4. Auflage, Darmstadt 1987, pp. 29.

¹³ 凱瑟是德國的作曲家與音樂理論家。自 1920 年起著手於畢達哥拉斯思想的改革，並試圖保留蓋普勒 (Johannes Kepler) 的學說傳統，將和聲自音樂理論中特別分離出來加以闡述。

¹⁴ 是由希臘海神波塞頓 (Poseidonia) 建立於西元前六百年的古城，西元前五百年爲其黃金時代，並在西元前四百年建造了三座至今仍保存完善的神廟；在羅馬佔領之後由原先的 Poseidonia 改名爲現今的 Pästum。

¹⁵ 奧內庫爾在 1225 至 1250 年間曾奉西妥會長老之命興建教堂，他所遺留下來的三十三卷羊皮手稿成爲重要史料，並引起共濟會 (freemasons) 會員的興趣，其中更記載了有關幾何學的石匠工藝。

¹⁶ O.von Simson : 198。

¹⁷ 阿貝爾替，1404 年生於義大利熱那亞 (Genova)，1472 年卒於羅馬；身兼哲學家、建築家、音樂家、畫家以及雕刻家多重角色，是文藝復興時期藝術理論的重要表徵，並強調幾何學與透視法的重要性。

¹⁸ 於阿貝爾替逝世後，西元 1480 年出版，1485 年義大利文譯本於佛羅倫斯發行。

¹⁹ Barthelmes : 131。

與長、寬、高有所關聯的範疇，阿貝爾替稱之為「關係」：

「關係對我而言無疑是一種線性的協調，亦是以維度（Dimension）測量來審視長、寬、高的相互作用」²⁰

而所謂的「數」是在至高的自然法則（Naturgesetz）概念下，所製造的音響與視覺的現象（Phänomenen）：

「數，是促成聲音皆能達到勻稱（Ebenmaß），使聽覺愉快，使我們的視覺與內心攀至充盈的舒適感；這樣的數，音樂是最清楚不過的了，這也是自然之所以延續，我們渴望引導出的關係法則」²¹

「數」與「關係」的聯結，阿貝爾替認為是一種美（Schönheit）：

「美即是藝術整體的部份能達成協調與共鳴，它必須透過一個確切的數，一種特別的關係與配置的執行，就好比是對稱一般，也可說是完美與至上的自然法則之需求。」²²

因此阿貝爾替所提出「愉悅的共鳴」（angenehmen Zusammenklänge）是取自音樂比例中 1、2、3、4 這些基數，亦立足於柏拉圖及畢達哥拉斯的數字實體論（platonisch-pythagoreischen Zahlenontologie）上，認為美亦是「和諧」的現象，將所謂的美回歸於宇宙的和諧法則（Harmoniegesetz）。²³ 阿貝爾替於 1446 年在瑞米尼（Rimini）所設計的馬拉帖斯提亞諾神廟（Tempio Malatestiano）的側面柱廊（圖例五），便十分鮮明的表露支柱與拱門的比例為 12:6²⁴（2:1= 八度），正面的拱門與支柱比例為 16.5:11（4:3 = 四度），各部的分割皆符合和諧的音程比例要求，亦是當時代建築的表徵。

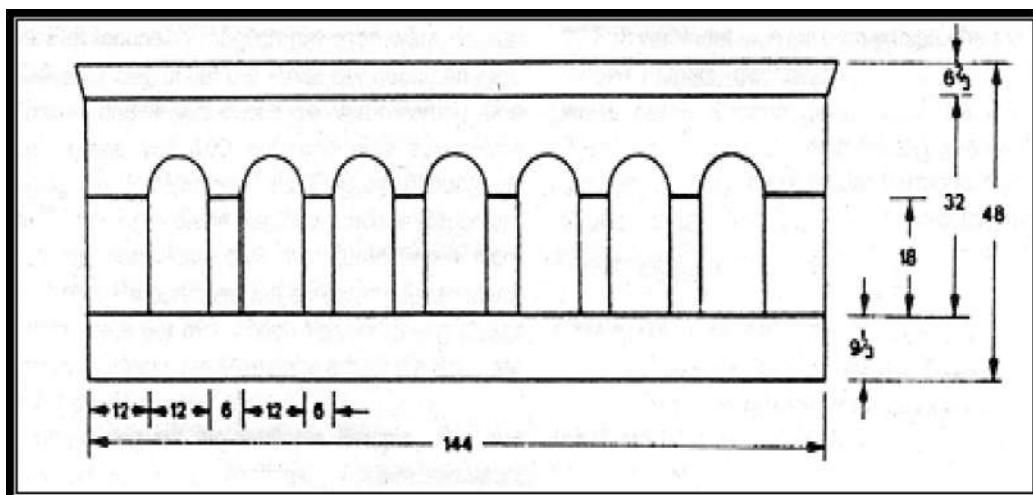
²⁰ Leon Battista Alberti 《De re aedificatoria — Zehn Bücher über die Baukunst》，Übersetz. Max Theurer, Wien und Leipzig 1912, 9 Band, 5 Kapital, S.495-496。

²¹ Ibid., 496。

²² Ibid., 492。

²³ Barthelmes : 132。

²⁴ 以當時羅馬度量單位計算，一單位等於 29.6 公分。

【圖例五】馬拉帖斯提亞諾神廟側面柱廊比例圖²⁵

(二)「凝結的音樂」—關於音樂與建築的美學論述

英國建築學者薩門頌（John Summerson, 1904-1992）曾說：「柱與柱之間的空間分配，即專業術語所謂的柱間距離比（intercolumniation），好比是設定建築物的速率（tempo）…即『節拍』系統」。²⁶而英國哲學家斯克魯登（Roger Scruton, 1944-）則指出：「如果音樂是一種空間的形式，它就應當在音樂的空間中運動；在音樂中就要有可測量的距離，換言之，音樂的範圍就形成了一種維度（dimension），而不單單只是一種層次（gradation），…而音高則決定其空間所在的位置」²⁷的確，建築形象和音樂形象的處理具有相似的表現；建築個體、群體之間的相互關係和比例造就了織體上的疏密濃度，音樂的素材運用則建構了聽覺的空間；因此，建築被比喻成「凝結的音樂」時，聯想到的是凝滯的空間及流動的時間所賦予的意象。

由德國文學家菲德烈·施雷格（Friedrich Schlegel, 1772-1829）於十九世紀拋出的「凝結的音樂」概念引發許多聯想與詮釋，各學者指出「gefrorene Musik」、「versteinerte Musik」、「erstarrte Musik」的說法，其德文字面意義皆有凝結、凝滯、凝固之意；也由此展開音樂與建築之間美學層面的探究，其中最具代表性的有歌德與謝林等。

1. 施雷格

根據文獻記載，「凝結的音樂」（gefrorene Musik）的概念是由施雷格於 1802 年

²⁵ 圖例取自 Barthelmes：132。

²⁶ 薩門頌 / 著，蔡毓芬 / 譯：25-26。

²⁷ Scruton：81-82。

在巴黎展開“論德國文學”(Über deutsche Literatur)系列講座中以《相混合的訊息及評論》(Vermischte Nachrichten und Bemerkungen)為題講述德國文學的新觀念時提出：「…是否人們能在這場演講中能得到一些新的哲學或是美學的片段啟發，例如：愛情否定了萬有引力、建築是一種凝結的音樂…」。²⁸ 施雷格認為所有的藝術都處在一種潛在連結(geheime Verbindung)的普遍藝術概念之中，並認為在個別的藝術種類裡皆具有借喻性質的作用與特質，即是聯覺的類比(synästhetische Analogierungen)。施雷格之妻多蘿提雅(Dorothea von Schlegel, 1764-1839)在與其書信往來中曾表示：

「我能夠了解你所描繪的感受，你對每座美不勝收的哥德式教堂(go-tische Kirche)的印象；當我瞻仰科隆大教堂(Dom zu Köln)時才初能領會所謂的賦格(Fuge)…哥德建築藝術是時間藝術至美的綻放，繁複的人工裝飾中保有思維的統一性，將其全數呈現時就好比微小的個體不斷反覆…那教堂本身的極致之美，是上帝賜與世間之愛。」²⁹

除此之外，施雷格《文學隨記》(Literarische Notizen 1797-1801)裡也提到：「建築是一種音樂的雕塑」³⁰ 以及「當圖像全面建立在比例之上時，即是一種建築構造之樂」³¹，施雷格將音樂視為具有建築的原生質(Plasmen)之寓意，即數理成為聯繫兩者物質的邏輯要素，而藝術本身獨特的內向性(Innerlichkeit)則是感覺的抽象概念；因此施雷格認為每個藝術種類皆有理性與感性面，音樂與建築也不外乎於此。

2. 歌德

德國文豪歌德(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832)在1827年出版的《散文式的箴言》(Sprüche in Prosa)裡提出「沉默的樂音藝術」(verstummt Ton-kunst)的說法：

「一位崇高的哲學家將建築藝術喻為『凝結的音樂』(erstarrten Musik)而引起部分不表贊成的聲浪。我們相信如此優美的想法無更勝者能被採用，除非，將建築喻為『沉默的樂音藝術』」³²

1828年7月4日，歌德第二次造訪羅馬的日記中寫到：

²⁸ 刊於《新大眾德文藏書》(Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek, 78 Band), 1Stück, Berlin & Stettin 1803, pp.206-207。

²⁹ Dorothea von Schlegel 《Briefwechsel》, Mainz 1881, Band II, pp. 373。

³⁰ 《Literarische Notizen 1797-1801》, Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien 1980, Nr. 1854, pp. 188。

³¹ Ibid., Nr.1403, pp. 150。

³² Johann Wolfgang von Goethe, 《Maximen und Reflexionen》, herausgegeben von Max Hecker. 21.Band, Weimar 1907, pp.382。

「…人將能明瞭，那精神與視覺何等的心曠神怡，當人們…將那繁複的水平線與萬千的垂直線分割時，就像是『無聲的音樂』(stumme Musik) 映入眼簾」³³

德國哲學家叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) 在歌德與作家艾克曼 (Johann Peter Eckermann, 1792-1854) 的《對話錄》(Gespräche mit Goethe) 中以文字脈絡推測歌德對於「凝結的音樂」的看法：

「近三十年，把建築喻為『凝結的音樂』這般大膽的妙語不斷的喚起那赤裸的感覺類比。若追溯至歌德與艾克曼的對話錄第二冊的八十八頁，歌德述之：『我在我的文稿內拾獲了一頁圖畫，那是我將建築藝術指為凝固的音樂之開端，這是確切存在的；情緒，出乎自建築藝術，近乎於音樂印象 (Effekt der Musik)。』也許歌德在先前已常常論及此話題，但並非為大眾所熟稔，但也造就此語之後伴隨著許多的潤飾而生。」³⁴

顯然，叔本華認為歌德在 1827 年提出「凝結的音樂」引發後世更精確而詳盡的註解，包含哲學家謝林與德國文學學者史密特 (Erich Schmidt, 1853-1913)，前後都為「凝結的音樂」作了相當的詮釋。

3. 謝林

德國哲學家謝林³⁵於 1859 年出版的《藝術的哲學》(Philosophie der Kunst) 是在德國耶拿 (Jena) 大學任教時所彙集的手稿整理。³⁶ 其中包含許多謝林對於「凝結的音樂」(erstarrte Musik) 所發表的論述：

「公式化 (Schematismus) 源於數字 (Zahl) …在公式化的範疇裡，算術的規則支配著自然與藝術。建築，作為雕塑的音樂必須遵照算術的比例，這樣的關係等同於幾何的比例 (geometrische Verhältnis)，這亦是音樂如何成就為空間，形成凝結的音樂」³⁷

謝林嘗試將兩者依照相近的親和點，即數理及結構的規律性 (struktureller Gesetzmäßigkeit)，與藝術相異的內力 (Potenz) 來闡述其內部的層次樣式；包含

³³ Ibid., pp.382。

³⁴ Arthur Schopenhauer, 《Die Welt als Wille und Vorstellung》, Zürich 1988, Band II (von 1844), pp.528。

³⁵ 前言處已提及。

³⁶ 在前往耶拿執教前，謝林曾參與德國學者奧古斯特·威翰·施雷格 (Agust Wilhelm von Schlegel, 1767-1845) 於 1802 年冬季在柏林展開的《論美的文學與藝術》(Über schöne Literatur und Kunst) 系列講座，其中也討論了關於浪漫時期藝術領域交疊的觀念。

³⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 《Philosophie der Kunst》, Nachdruckt, Darmstad 1976, S 107, pp.220。

客觀性和主觀性、現實 (Ralem) 和非現實 (Idealem) 的共感 (Ineinsbildung)。

謝林並認為，若將建築比喻為「凝結的音樂」，那麼這樣的概念其實與古希臘安菲翁的神話相契合，也就是建築表達了一種具體音樂 (concrete Musik) 的形貌。好比我們在聆聽莊嚴的教堂音樂時，那尊榮的聖殿延著空氣攀升，以聽覺觀之，以視覺聽之；色澤成了聲響，比例成了抑揚頓挫的起伏，是藝術感受裡承載著不同的官感 (Sinnesempfindung)，如同詩中隱伏著緘默的畫，畫中藏匿著沉默的詩一般。因此，謝林依舊承襲施雷格賦予「凝結的音樂」最初的概念，他亦認為這兩者是無可避免的聯覺調和 (synästhetische Übereinstimmung)。³⁸

二、聖母百花大教堂與布魯勒內勒斯基的穹頂

聖母百花大教堂始建於 1294 年，直至 1496 年才完工；橫跨了兩個世紀；其名 “Santa Maria del Fiore” 其實附有佛羅倫斯舊名 “Firenza” 的暗示意味。若從建築外觀視之，支撐圓頂垂直重量的八道扶壁式 (buttresses) 牆跡是來自哥德式建築³⁹ 的移植，因而也被視為後哥德建築；⁴⁰ 但中央式教堂建構 (zentralbaulische Kirche)⁴¹ 與早期羅馬廟宇和陵墓的中央式設計相應，令人注目的橘紅色圓頂也承襲著古羅馬式建築的意向；甚至源自西元前五世紀雅典 (Athens) 的柯林特柱式 (Corinthian order)，那柱頭綻放的莨苳葉飾亦是富有文藝復興建築氣息的表徵，這似乎又將哥德式建築壓制了下來 (圖例六)。

³⁸ Pascha : 38-44 。

³⁹ 在哥德式時期，歐洲所有國家都經歷過各種風格潮流和反潮流的強烈動盪；哥德式建築其主要特徵就是：有尖角的拱門，直升的拱頂和飛拱，使建築物的重量分布在有垂直軸的骨架結構上。

⁴⁰ Heydenreich : 13 。

⁴¹ 意指教堂內部環繞著中心的祭壇，由外向內包圍的設計象徵人類所代表的小宇宙與上帝的大宇宙互相感通融合。

【圖例六】佛羅倫斯大教堂外觀⁴²

顧名思義，文藝復興建築即是復興古代建築的古典風格（classical），並將此觀念付諸實踐，因此，許多建築學者認為文藝復興建築即是羅馬建築的再造。建築史學者莫瑞（Peter Murray）提出：「多數人皆會震懾於哥德式大教堂（Gothic cathedrale）宏偉的外觀，……輝煌的鑲嵌玻璃（stained-glass）窗幕與向上騰升的尖頂強固了歷史與宗教的結合；但文藝復興的建築則必須以建築的眼光來體會。」⁴³羅馬與文藝復興建築的效果在於將非常簡單的塊體作極巧妙的安排，兩種建築的特色皆是根據比例基準系統（modular system of Proportion）構成，除了追求整體對稱與和諧之外，更使每個細部之間皆有相互關係。

布魯內勒斯基（Filippo Brunelleschi, 1377-1466）⁴⁴ 在 1418 年的拱頂結構競圖中脫穎而出；此時由喬托（Giotto di Bondone, 1266-1337）⁴⁵ 所設計的教堂鐘樓在 1359 年已告完成，

⁴² 圖例取自 Murray：31（Guiseppe Zocchi 所繪，*Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazza, chiese e palazzo della città di Firenze*, 1744）。

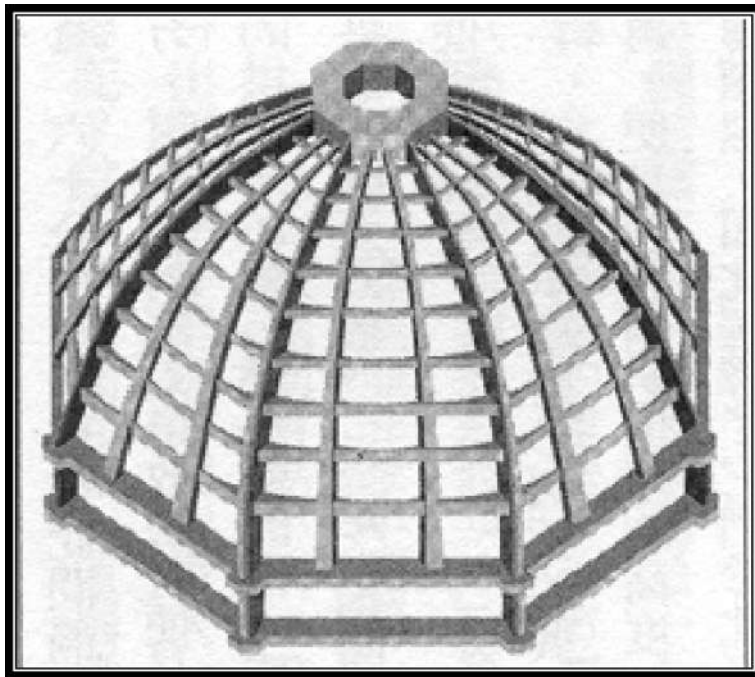
⁴³ Murray：7。

⁴⁴ 布魯內勒斯基，義大利文藝復興時期的金匠、雕刻家及建築師，也是義大利早期文藝復興建築的先驅之一。24 歲時因贏得聖喬凡尼洗禮堂（Baptistry of San Giovanni）的青銅門競圖而聲名大噪，他對於將透視法應用在各領域的貢獻也為後世所稱道。

⁴⁵ 喬托，14 世紀義大利最著名畫家。他的作品導致了一個世紀後文藝復興繪畫風格的革新。1334 年 4 月 12 日喬托被任命為佛羅倫斯主教堂的建設監察官，同年 7 月 19 日喬托開始設計主教堂的鐘樓；這座鐘樓後來被改建，但是在錫耶納（Siena）繪畫中能看到當初的面貌。

但圓頂的工程進度仍然落後許多。佛羅倫斯人民對於拱頂的興建寄予厚望，工程處也欲擺脫哥德式建築依賴飛扶壁支撐的定律，轉而苦思如何讓建築本體吸收各方向的應力，使這些力量彼此制衡（作用力與反作用力拉扯），以求這座橫跨 138.5 英尺，高度達 190 英尺的穹頂得以完成。布魯內勒斯基在這樣的考驗下，1420 年開始嘗試建構水平環繞八角形圓頂的石樑，而捨棄了拱鷹架（Centring），整體工程歷時約十六年。他自八角形的八個角發出八條主要拱肋（rib），十六條次要拱肋，成對的夾在兩條主要拱肋之間，使九道水平拱環（arch ring）連繫主要與次要拱肋完成整體骨架，同時吸收側推力（圖例七）。

【圖例七】圓頂外殼內的九道水平拱環⁴⁶

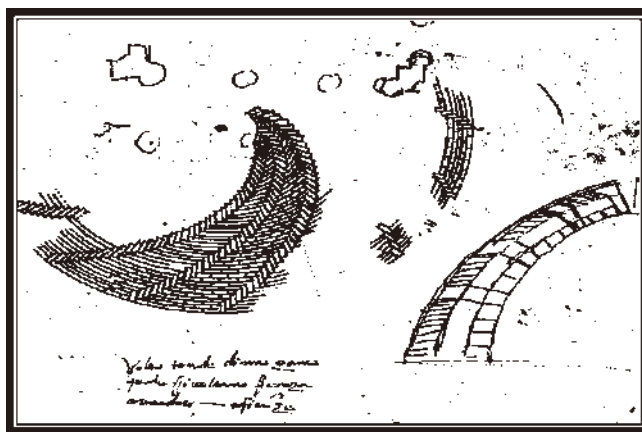


聖母百花大教堂讓人嘆為觀止的尚有其雙層圓頂的巧思，內殼除了用來支撐外殼的部份重量之外，外殼也可為內殼遮風避雨，有如一層防護罩。興建圓頂的關鍵包括為層層堆疊的磚塊與石材做出精密的計算和測量，試圖控制八面牆的曲度，而一前一後築起的雙殼與支撐雙殼的拱肋，使圓頂的接合工程異常艱辛；因此布魯內勒斯基在內殼的外牆上安置曲度導柱，形成鞏固的模板，循序漸進的計量不斷向內傾斜的石磚與夾角度數，並使用人字形的磚造結構（圖例八）讓分割成一段一段的磚塊成了自我支撐的水平拱，以抵抗地心引力的內拉力；從內外雙殼的氣室仍可見識到人字形的砌磚圖樣。阿貝爾替更將人字形接

⁴⁶ 圖例取自金恩 / 著，吳光亞 / 譯：152。

合 (herring-bone bond) 的技巧比喻為人體，說明骨頭、肌腱、血肉的相接使縱橫各方向皆能串連。

【圖例八】人字形磚造結構⁴⁷



十五世紀，直通聖母百花大教堂的道路更名為「顯形大道」(Via dell' Apparen-za)，其欲張顯傲世的建築成就之外，也明確的表示大教堂的圓頂在佛羅倫斯人民心中有著無懈可擊的崇拜；在許多穹頂建構的謎題尚未完全解開之時，讓這舉世震驚的建築蒙上神秘而又莊嚴的色彩。

三、《*Nuper rosarum flores*》音樂中的建築語彙

十五世紀布根第樂派 (Burgundian School) 作曲家杜法伊⁴⁸ 在經文歌的創作上相當豐碩；其譜寫的等節奏經文歌 (isorhythmische motette) 作品大多是為了特定的宗教性、政治性或是社交性的場合而譜寫，共計十四首 (表一)。

等節奏經文歌《*Nuper rosarum flores*》完成於教宗尤金四世 (Eugenius IV) 在位之時，西元 1436 年 3 月 25 日的天使報喜日，⁴⁹ 它是為慶祝羅倫斯的聖母百花大教堂落成的奉獻禮而創作；並與三聲部的經文歌《*Mirandas parit*》及四聲部的等節奏經文歌《*Salve flos*

⁴⁷ 圖例取自 Gärtner : 93 (Antonio da Sangallo 所繪，現藏於佛羅倫斯 Galleria degli Uffizi)。

⁴⁸ 杜法伊，於 1397 年 8 月 5 日出生於貝爾瑟 (Beersel)，1474 年 11 月 27 日卒於康布雷 (Cambrai)。1427 年至 1428 年 3 月之間任命為羅馬教皇的教廷使節，1428 年 12 月前往羅馬，除了擔任教廷議院中服務之外，也是唱詩班 (cantores capelle pape) 的成員之一。杜法伊於 1435 至 1436 年在 *magister capella* 擔任職務，而 *magister capella* 在此時不僅只是個行政機構，更附有執行音樂機制的功能。杜法伊在這段期間的創作相當豐碩，許多代表性的曲目也在此時一一產生。杜法伊晚年除了繼續執掌教會事務之外也開始提攜、教導後輩，包括奧克漢 (Joh. Ockeghem)、康佩爾 (Loyset Compère) 等人皆受過他的指導。

⁴⁹ 《路加福音》第一章第 26 ~ 38 節：天使報喜日是指天使加百列 (Gabriel) 向童貞女瑪利亞預告她將因聖靈感孕而生子。

Tusce》稱為杜法伊的三首「佛羅倫斯經文歌」(Florentiner Motetten)。這首四聲部經文歌《*Nuper rosarum flores*》的歌詞不僅是讚揚教宗，宣揚聖母百花大教堂的成就，也更進一步隱射金玫瑰 (golden roses)⁵⁰ 於大齋期的中期主日 (Lactare Sunday)⁵¹ 陳列在崇高祭壇上的莊嚴景象，並隱藏了極富意涵的數字象徵—「七」⁵²，歌詞每段共有七句詩句，每句詩節都包含著七個音節。音樂結構及細部處理與聖母百花大教堂緊密相依，在文藝復興初待綻放的時刻，此經文歌不僅表現出對人文極其敏銳的觀察，也浮現了音樂建築的景象。

【表一】杜法伊等節奏經文歌作品列表：

作品	聲部	創作年代
Vasilissa ergo gaude	4-part	1420
O gloriose tyro	4-part	約 1420 年代
O gemma, lux et speculum	4-part	1425/26
Apostolo glorioso	5-part	1426
Rite maiorem Jacobum	4-part	1426/27
O sancte Sebastiane	4-part	1429
Balsamus et munda cera	4-part	1431
Ecclesie militantis	5-part	1431
Supremum est mortalibus	3-part	1433
Nuper rosarum flores	4-part	1436
Salve flos Tusce	4-part	1436
Magnan me gentes	3-part	1438
Moribus et genere	4-part	1441/42
Fulgens iubar ecclesie	4-part	1442

(一)建築美的比例原則—形式

佛羅倫斯大教堂的建築比例運用費波那契數列 (Fibonacci-Zahlen)⁵³ 及黃金分割 (Goldene Schnitt)⁵⁴ 的運算來組織，在文藝復興時期除了嚮往這樣趨於藝術美的分割之外，更將之稱為「神聖比例」(Divina Proportione)。此時期的建築架構喜好以人體為形，認為與

⁵⁰ 金玫瑰是鑲有寶石的精製金飾擺件，由教宗在大齋期的第四個週日 (大齋期的中期主日) 用來祈神賜福，並作為他所能頒發的最高榮譽之一，授予某些傑出的個人、教會團體或宗教界；如果沒有值得接受的人則保存在梵諦岡，這種風俗的起源已不可考，最早的可靠記載見於十一世紀。

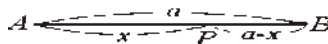
⁵¹ 大齋期中期主日即是西方各派教會四旬齋期間的第四個星期日。

⁵² 在希伯來人的觀念中，「七」是代表圓滿的象徵，也是週期循環的基數；星象學中的「七大天體」以及基督教中的「七大原罪」(deadly sin) …等等。

⁵³ 費波那契 (Leonardo Fibonacci, 1175-1250 ?)，是中世紀相當著名的數學家，發明了十進位數字系統；其費氏數列便是以末尾兩數字相加之和，例如 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144…。並由此得到下列公式

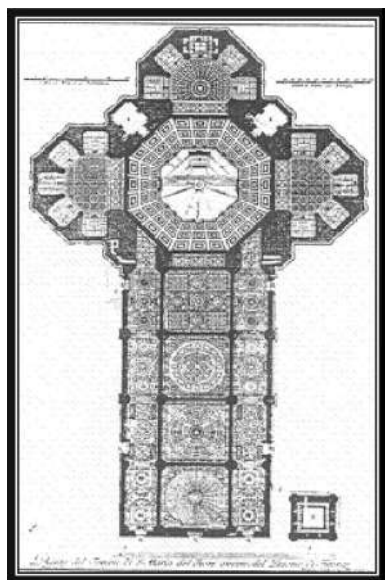
$$F_n = \frac{[(1 + \sqrt{5})^n] - [(1 - \sqrt{5})^n]}{2^n \cdot \sqrt{5}}$$

⁵⁴ 最初是由畢達哥拉斯學派提出的論點，亦即是 $AB : AP = AP : PB$

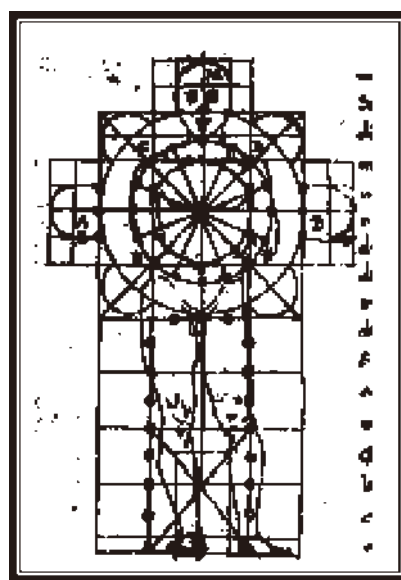


人體高度及寬度成相當比例的平面體即是和諧的一種表現（圖例九、十）。

【圖例九】聖母百花大教堂平面圖⁵⁵



【圖例十】人體比例與教堂平面圖之對應⁵⁶



這首四聲部經文歌的歌詞十分鮮明的區分為四大段（參見附錄），但整體樂曲段落根據聲部配置來看並非依循著歌詞章節來編排。聲部安排上十分明確的將上方兩聲部（Triplum、Motetus）⁵⁷ 與下方兩個定旋律聲部（Tenor I、II）作區隔，一共也可分為四段；每段皆有單獨二部對唱以及四部對唱的「分、合」排列，具有鮮明的對稱性（表二）。

從列表中可看出此首樂曲段落劃分相當工整，A 段及 B 段的 Duo 部份分別是二十八小節，而 Quartet 也同樣是二十八小節；因此 A、B 兩段落剛好各為五十六小節。C 段與 D 段部份由於拍號的改變致使音值減值，其 Duo 及 Quartet 各為十四小節，恰好是二十八小節，亦即是 A 段與 B 段的一半，皆為七的倍數。音樂學者瓦倫（Charles W. Warren）提出，若根據主教堂中殿的八角形十字交叉部（參見圖例九）來計算，其各邊邊長為二十八布拉契單位（bracci）⁵⁸，可以看出樂曲段落分割亦以二十八小節⁵⁹ 為基準是象徵主教堂的八角形結構。⁶⁰

⁵⁵ 圖例取自 Wright：418。

⁵⁶ 圖例取自 Wittkower：21（法朗切斯科 < Francesco di Giorgio, 1439-1502 > 雕刻，收錄於《Codex Magliabechiano》）。

⁵⁷ 各聲部名稱皆以原文示之。

⁵⁸ 十四世紀的義大利最初用來測量布匹的長度單位，約 58 至 70 公分等於 1 布拉契單位（braccio），另也有學者提出其八角形邊長為 24 布拉契單位的說法。

⁵⁹ 在有量記譜法中意指每個聲部皆有 28 個完全正常音值（integer valor）與其減值。

⁶⁰ Warren：93-95，Barthelmes：130-131。

【表二】樂曲聲部配置與歌詞段落關係表

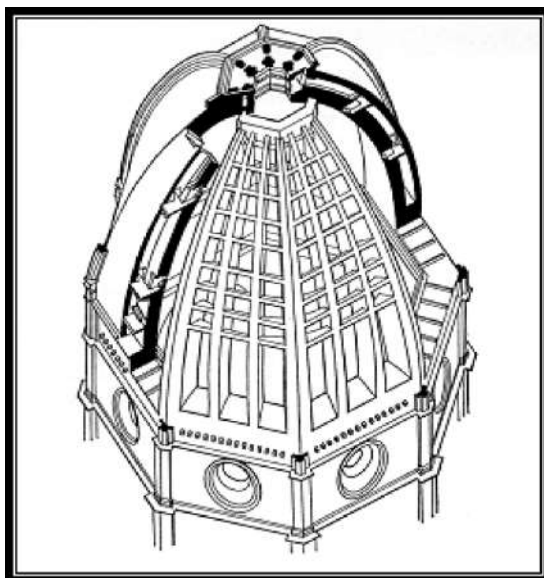
樂曲段落	聲部配置	歌詞段落	小節數
A	Duo (Triplum+Motetus)	Nuper rosarum flores → Pie et sancte deditum (I/4) ⁶¹	mm.1-28
	Quartet	Grandis templum machinae → Sanctisque liquoribus (II/6)	mm.29-56
B	Duo (Triplum+Motetus)	Consecrare dignatus est → Virgo decus virginum (III/3)	mm.57-84
	Quartet	Tuus te FLORENTIAE → Mundo quicquam exorarit (III/7)	mm.85-112
C	Duo (Triplum+Motetus)	Ora-- (IV/1)	mm.113-126
	Quartet	“Ora”-tione tua → Tui secundum carnem (IV/3)	mm.127-140
D	Duo (Triplum+Motetus)	Nati domini sui (IV/4)	mm.141-154
	Quartet	Grata beneficia → Accipere mereatur (IV/7)	mm.155-168
	Quartet	Amen	mm.169-170

(二)雙層交織的穹窿－定旋律

布魯內勒斯基以雙層建構的方式修築了聖母百花大教堂的穹頂，這在當時是相當罕見的設計（圖例十一）。杜法伊將教堂圓頂建築設計的概念轉移至樂曲當中，亦即將穹頂的建築比例與構思複製到經文歌裡；簡單而言，他設置兩條定旋律（Cantus firmus）來對應教堂特殊的雙層圓頂；並依次循著主教堂中殿主體、教堂翼部（transept）、突出的半圓壁龕（apse）及圓頂拱點至鼓形座（tambour）的垂直高度比 3：2：1：1.5 來應和定旋律在樂曲中四次呈現的節奏比例 6：4：2：3（表二）。⁶²

⁶¹ 羅馬數字代表歌詞的段落，阿拉伯數字代表第幾句歌詞，例：I/4 表示至第一段歌詞的第四句。

⁶² Warren：94-95，Wright：400-401。

【圖例十一】教堂雙層拱頂構造圖⁶³

【表三】定旋律在各段落的有量記譜（Mensuralnotation）拍號變化表

拍號	定旋律段落	釋義
O	A (mm. 29-56)	完全三分法 (dreizeitige tempus perfectum)
C	B (mm. 85-112)	不完全二分法 (zweizeitige tempus imperfectum)
♢	C (mm. 127-140)	二分法減值 (tempus imperfectum diminutum)
∅	D (mm. 155-168)	三分法減值 (tempus perfectum diminutum)

定旋律採用教堂奉獻禮當天使用的進堂曲 (Introitus) 《*In Anniversario Dedicationis Ecclesiae*》中的樂段，其經文「這地方何等敬畏」(Terribilis est locus iste) 是來自《舊約聖經·創世紀 28:17》中的一段；描述雅各 (Jacob) 夢見上帝站立在天梯上與他說話，並允諾賜與雅各後裔；雅各驚醒之後驚訝的說：「這地方何等敬畏，這不是別的，乃是上帝的住所，是通往天堂之門」。⁶⁴ 定旋律部份其實只用了進堂曲中的十四個音 (譜例一、二)，將此旋律線的形態縮減；再由這十四個音分割來看正好前七音為 A-D，後七音為 D-G 的四音組合 (Tetra-chord)。

⁶³ 圖例取自 Heydenreich : 13。

⁶⁴ Terribilis est locus iste, hic domus dei est, et porta coeli; et vocabitur aula dei.

【譜例一】定旋律聲部的手抄稿⁶⁵【譜例二】定旋律中所採用的十四個音⁶⁶

兩條定旋律以相距五度的卡農形式呈現（譜例三），在四個段落中有其固定的節奏型（talea）及明顯的旋律型（color），也是此首等節奏經文歌的基礎。從拍號的變化過程中可觀察比例的架構（譜例四）。

【譜例三】定旋律的五度進行及節奏和旋律組織（mm.29-55）⁶⁷【譜例四】各段所呈現的固定節奏型與比值變化⁶⁸

⁶⁵ 圖例取自 Helga Weber, Guillaume Dufay, Sämtliche Isorhythmischen Motetten, 7 Cantilenen Motetten, zusammenarbeit mit Marianne Richter Pfau, éditions utilisées, Leipzig/Rom/Monaco, 1966.（樂曲解說）。

⁶⁶ Wright : 398 。

⁶⁷ Ryschawy, Stoll : 9 。

⁶⁸ Ibid., pp. 10 。

終止式的運用在此時十分鮮明，可以發現四個段落結束皆會返回 I 級；上兩聲部的樂句終止也會停留在 I 級與 V 級上，可說是相當工整。此外，杜法伊在此曲中也使用了「藍第尼終止式」(Landini Cadence)，亦即上聲部在導音進入主音時經過六度為其特徵，使終止式的行進有了更為纖細的修飾（譜例六）。

【譜例六】藍第尼終止式 (mm.55-56)

C 段 (mm.113-140) 是全曲最為濃密的對位樂段，Triplum 和 Motetus 兩聲部形成卡農式的複音結構，杜法伊利用節奏 ♪♪♪、♪♪♪♪ 及 ♪♪.♪♪ 的切分節拍讓兩聲部上下緊密的鑲嵌，呈現打嗝歌 (Hocketus) 般的效果，並以單音節裝飾句 (melisma) 的手法詮釋。此外，這一段幾乎以十字架音型為主軸來對應歌詞「在您的祈願下，那被那被釘死於十字架上的貢獻…」的內容。

若從聲部的配置來看，除了 C 段之外，杜法伊將僅有上方兩聲部 (Triplum、Motetus) 的樂段譜寫為複音式織體 (polyphonic texture)，再加入下方兩條定旋律線時，整個段落隨之趨向以 Triplum 聲部為首的主調式織體 (homophonic texture)，不僅形式劃分鮮明，連織體上的安排也非常具有規律性。

此曲不只有定旋律的旋律型所構成的排列規律，若從每段 Duo 的旋律線觀察 (除 C 段之外)，還能掌握其採借了 A 段 Duo 的動機與素材進行移植與自由的變奏 (表四、譜例七、譜例八)。

【表四】Duo 樂段劃分

樂段	樂句	小節數
A (Duo)	a	mm.1-6
	b	mm.7-14
	c	mm.15-20
	d	mm.21-26
	melisma	mm.27-29
B (Duo)	a1	mm.56-71
	b1	mm.72-78
	c1 – d 1	mm.79-84
D (Duo)	a2 (melisma)	mm.141-146
	b2 (melisma)	mm.147-151
	c2 (melisma)	mm.152-154

【譜例七】樂句 a (mm.1-4, Triplum)、樂句 a¹ (mm.57-60, Triplum) 與樂句 a² (mm.141-143, Triplum) 對照

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff has lyrics "Nu - per - ru - sa". The second staff has lyrics "con - se - cra - re - di - gna". The third staff has lyrics "Na - ti". The music consists of eighth and quarter notes with some rests.

【譜例八】樂句 c (mm.15-18, Motetus) 與樂句 c¹ (mm.76-80, Motetus) 對照

Two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff has lyrics "Ti - bi, vir - go". The second staff has lyrics "i - et fi - li - a vir - go". The music consists of quarter and eighth notes with some rests.

動機在各處鋪陳營造相似的細部片段，以節奏的加減值 (augmentation、diminution)、音程結構的變化加以著墨，形成熟悉的線條堆疊交錯的效果。

(四)空間規劃的軸線—調式與聲部

杜法伊活躍的 15 世紀前半葉，旋律所對應的調式首要識別的條件便是根據其「終止音」(finalis) 的位置及其音域的廣度，而整體調式的命名以定旋律為基準。其定旋律的終止音為 D，位落於定旋律音域的中間（參見譜例二、九），由排列順序可得知其調式為第二副格調式 (Hypodorian)，由於 A-G 未滿八度而又可稱之為「不完全」(imperfectus)。

【譜例九】調式排列⁷¹



就中世紀至 15 世紀初期的音樂理論而言，調式排列中涵蓋著 B^b 及 Bⁿ 的存在。在此，定旋律的調式裡因為缺乏了 B^b 及 Bⁿ 音而加強了其音組合上的二元性（譜例十）。

【譜例十】調式的組合⁷²



樂譜上的調號顯示除了最高聲部 (Triplum) 之外，下方的三個聲部皆附有降記號 (♭)，將此首經文歌增添了多調式 (Polymodality) 的色彩。因此若將上方兩聲部 (Triplum、Motetus) 的調式排列便可分辨其一為副格第四調式 (Hypomixolydian)，另一為正格第四調式 (Mixolydian)。

Triplum → G - A - Bⁿ - C - D - E - F - G

Motetus → G - A - B^b - C - D - E - F - G

在上述形式的部份提及段落的安排呈現「分、合」的狀態，亦是上方兩聲部與下方定旋律形成「雙唱」(Bicinium) 的樣貌，在不同調式的交織下，顯現各異的色彩。定旋律加入後，整體音域更顯寬廣，和聲織體趨於鮮明；若將調式視為樂音與樂音之間排列的空間軸線，便能發現杜法伊試圖在非一致性中尋求協調的可能。

此外，自文藝復興時期開始，歐洲的藝術音樂越來越關注於聲響上的空間效果。十六世紀時，威尼斯樂派 (Venezianische Schule) 所產生的「分離合唱技巧」(coro-spezzato-Technik) 便意識到將不同的合唱團以空間分離的配置運用來達到理想的聲響效果；威尼斯聖·馬可 (San Marco) 大教堂的唱詩班席位便是用相對立的方式呈現。相信杜法伊在這首經文歌中所表達的也不止是聲部分割的雙唱表現，此首十五世紀初期的作品中，欲求透過音樂作品的反射來傳遞空間營造的作用，這樣的意念著實令人感到驚奇。

⁷¹ Carpenter : 11。

⁷² Ibid.

四、《*Nuper rosarum flores*》的數字謎猜

1973年，音樂學者瓦倫（Charles W. Warren）發表的一篇論文《布魯內勒斯基的大教堂與杜法伊的經文歌》（*Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*）中，將杜法伊的經文歌《*Nuper rosarum flores*》與聖母百花大教堂的比例關係作了對應及闡述，引起相當的迴響，至今仍有相關論著在討論兩者之間的關聯性。美國藝術史學者德拉登貝格（Marvin Trachtenberg, 1937-）曾指出：「瓦倫對於音樂與教堂之間聯繫的神秘數字理論（numerology）觀點，確實是有效力的……中世紀及文藝復興的神秘數字理論，趨近深奧且艱難的多組性（polyvalent）特質；例如數字七，便涉及了原罪、地獄及聖母之喜樂等元素。數字一象徵，即使極度易變的符號，在特殊的語義學（semantic）領域內也示意著一般性的定義，在一定脈絡下產生結合……」。⁷³

不容置疑的，經文歌《*Nuper rosarum flores*》在宗教與人文的意義上，承載著「紀錄」一個歷史性時刻的角色；從細膩的音樂素材中，牽引出自中世紀邁入文藝復興時期對於數字象徵概念的綿綿長路。

（一）關於數字的象徵性⁷⁴

1. 基本論述

「數字的象徵性」（Zahlensymbolik）在近代的觀念中已具有被理解的可能性：藝術作品裡（建築、繪畫、文學、音樂）明顯具有條理的程序（Ordnungsverfahren）和抽象的數字或數列（Zahlenfolge）產生連結，使數字與數列本身會指向某一對象當下所含有的特殊意義及具體意涵（但並非一直是絕對明確的）。問題是，如果將此視為「象徵表現」（Symbolik），那麼所呈現的難題不僅僅是象徵的概念（Symbolbegriff）在二十世紀處於多樣且不相一致的變化中，甚至新興的語義學理論（semiotischen Theorie）也被獨斷製造（künstlich-arbiträre）而出的符號所約制。

儘管如此，中世紀的研究在這樣歷史性的反差中依舊和數字象徵緊密相聯，亦即抽象的象徵概念與可塑的「藝術思維」（Mentalität）範疇相調和下，「數字的象徵性」成為中世紀思想形式（Denkform）中寓意性質闡述的一部份，也是一種繁複交織的非線性（nicht-linearer）內容分析。因為一方面，「數字的象徵性」是近來針對中世紀時期的任一形式的研究裡不可或缺的；而另一方面，「數字的象徵性」歷史一直以來便十分欠缺且不明確，實際的術語認定（terminologischer Konsens）卻在這樣的背景下建構而成；意味著「數字的象徵性」是寓意的構件（Bestandteil der

⁷³ Trachtenberg：pp.756。

⁷⁴ 整理自 Lütteken：2126-2131。

Allegorese)。

2. 歷史對於中世紀及文藝復興時期數字的象徵性之觀照

「數字的象徵性」與「數字寓意」(Zahlenallegorese)的關係在信奉基督教的中世紀有相當特別的詮釋實踐；結構性質參數 (strukturelle Parameter) 在古希臘時期已受到矚目，比例理論 (Proportionslehre) 已由畢達哥拉斯學派 (Pythagoreer) 確立，亦即數字關係 (Zahlenverhältnisse) 在一定程度上已經具有固定的論述。

古希臘末葉，即是奧古斯丁 (Saint Augustine, 354-430)⁷⁵ 時期與中世紀時代信奉基督教的信徒，倚賴神聖的上帝真理，並試圖從聖經釋義中挖掘多樣涵義層級 (Bedeutungsschichten) 的內在表現。中世紀基督教神學家維克多 (Hugo von Sankt Viktor, 1097-1141) 於十二世紀前半葉舉出六項具意義的載體 (Bedeutungs-träger)，亦即「物」(res)、「人」(persona)、「地」(locus)、「時」(tempus)、「態」(gesta) 與「數」(numerus)，此時，數字的範疇已涵蓋多元的意義。數字的領域始終脫離不了與聖經的關係；再者，「數字寓意」變成一種手法，亦即數字成為上帝造物所存留下的神聖文字，並與基督教救世史 (Heilsgeschichte) 中繁複的日期有所關聯，揭露了其中隱藏的意向。

數字的涵意 (Sinn) 證實了數字體系 (zahlhaften Ordnung) 隱含的一種概念 (十三世紀的「費波那契數列」與「黃金分割」)，進而產生將數字神聖化 (Heiligung von Zahlen)，並且作為廣泛的寓意融入中世紀與文藝復興時期思維型態 (Denk-

figur) 的一部份。就更深遠的層面來看，若排除其對於現世的影響作用，將聖經經文以寓意性質程序來解讀的作法仍舊有所疑惑。十五世紀中葉的機械學說 (Mechanism) 興起後，數字神聖化逐漸喪失意義，而是以“褻瀆” (Entheiligung) 之姿崛起的自然科學運算 (naturwissenschaftliche Operationen) 與數字的概念緊密聯繫。

自十八世紀開始，「數字的象徵性」的中心思維再度回歸中世紀的基督教傳統、試煉、世俗聯繫及寓意性。二十世紀前期，數字象徵的復甦建立在超乎事實 (Faktizität) 的次序呈述上，並且對於不可捉摸的神蹟 (Numinosen) 相當好奇。現今對於數字象徵的研究雖無具體的方法論產生，但由肩負科學與人文意向的語義學繼續在藝術思維脈絡 (mentalitätsgeschichtlich) 中探尋數字的象徵意涵。

(二)音樂與教堂共同呈現的數字及象徵意涵

1. 聖母瑪莉亞的象徵

⁷⁵ 奧古斯丁，396～430年間任羅馬帝國非洲希波主教，是當時西方教會中心的主要人士，公認為古代基督教會最偉大的思想家。他的著名作品是《懺悔錄》及《上帝之城》(De civitate Dei)。

聖母百花大教堂的命名對於聖母瑪莉亞所抱持的崇敬不可置否，這聖殿被喻為母性的殿堂，而瑪莉亞的子宮則象徵著庇護所（sanctuary）。阿貝爾替在《論靈魂之寧靜》（*Della tranquillita dell'animo*）中對聖母百花大教堂有相當質樸的描述：「在這裡面聞到的，永遠是春天的新鮮氣息。外面或許有霜、霧或風，但在這個風吹不進的庇護所內，氣氛寧靜又溫暖。這個抵禦夏秋炎風的避風港，令人感到多麼愉快啊！而如果人類可以宰制大自然的感受是甜美的，誰能不稱此殿為喜悅的避難所呢？」⁷⁶

同樣的，杜法伊在經文歌《Nuper rosarum flores》中，不論數字七的象徵隱含著原罪（deadly sin）之意，或是對中世紀受聖母顯現之托而佈道的聖母之僕—創業七聖（Seven Servite Founders）的暗指，都難以將其中讚揚瑪莉亞的光輝隱藏。德國音樂學者貝爾格（Christian Berg）指出，杜法伊在樂曲中的 Triplum 聲部旋律與收錄在《圖林手抄本》（*Codex Turin J. II. 9*）的聖母頌歌（Marien-Hymnus）《Plaudat chorus fidelium》旋律有相當的契合度（譜例十）⁷⁷；不禁讓人聯想，杜法伊取材自 Triplum 聲部的動機放置於全樂曲中的指示意涵。

【譜例十一】Triplum 聲部旋律與聖母頌歌《Plaudat chorus fidelium》旋律對照



2. 歌詞

《Nuper rosarum flores》的歌詞（參見附錄）明顯分為四詩節（Strophen），每節七句，每句含七個音節（Silben）。第一與第二詩節是呈述奉獻禮的事由與過程，第三與第四詩節則是祈求聖母瑪莉亞的庇護。可以明確的在歌詞中窺見主導著整首經文歌的數字「七」；從「七句」、「七音節」，甚至是詩節與句數相乘所得的數字二十八，也與主教堂的八角形邊長和樂曲形式分割的基準單位相符，似乎皆環繞著特定中心點運轉。

3. 所羅門王神廟的比例

美國學者瑞特（Craig Wright）指出杜法伊的經文歌《Nuper rosarum flores》與聖母百花大教堂應受到中世紀基督教哲學（Christian philosophy）的影響與支配，將

⁷⁶ 金恩 / 著，吳光亞 / 譯：228-229。

⁷⁷ Berg：699。

聖經中恪守的所羅門王神廟（Temple of King Solomon）的比例 6：4：2：3 作為宗教性的數字象徵作用（religious number symbolism）⁷⁸。根據建築學者馬區（Lionel March）在《人文主義的建築學－建築中的數字隨記》（*Architectonics of Humanism – Essays on Number in Architecture*）一書中對所羅門神廟比例的陳述：「所羅門王神廟的比例為平面總長 60 腕尺（cubits）⁷⁹，中殿長 40 腕尺，寬度 20 腕尺，高度 30 腕尺；整體比值為 6：4：2：3」。⁸⁰ 這也應和著聖母百花大教堂的架構比值與定旋律的拍值變化比。

4. 費波那契數列的呈現

在前文《*Nuper rosarum flores*》音樂中的建築語彙之「雙層交織的穹窿－定旋律」章節中提及教堂架構比值與定旋律的拍值變化 6：4：2：3 的相應；音樂學者 拉登貝格表示，若將 6：4：2：3 相乘（ $6 \times 4 \times 2 \times 3$ ）的結果會得到 144，亦為費波那契數列在教堂平面的總長數值（參見圖例十二）。

此外，德國音樂學者羅夏威（Hans Rysacawy）與史托（Rolf W. Stoll）甚至將歌詞詳細分為 484 個字母，定旋律的經文「*Terribilis est locus iste*」則有 22 個字母，依照聲部的組合將這些字母總數相加所得為 1152，是為費波那契數列的八倍比值之一（ $8 \times 144 = 1152$ ），而 144 正代表著教堂建構的總長比。（表五）

【表五】歌詞字母在各聲部的總數與相加之和示意表

聲部	歌詞字母總數
Triplum	484
Motetus	484
Tenor II	88 (22×4)
Tenor I	88 (22×4)
Amen Tenor I + II	8 (4×2)
總數	1152 (等於 8×144)

⁷⁸ Wright：405-406。

⁷⁹ 為古代長度測量單位；據說腕尺約在西元前 3000 年源起於埃及；隨後即廣用於古代世界。腕尺約等於 457 公釐（18 吋），係根據由肘到伸直指尖之臂長。埃及皇家腕尺（524 公釐或 20.6 吋）分成 28 指寬：以 4 指寬為一掌，5 指寬為一手，12 指寬為一小權（手指伸張時，拇指與小指間之距離），14 指寬為一大權，16 指寬為一測（t'ser），20 指寬為一小腕尺。

⁸⁰ March：119-120。

結 語

杜法伊與布魯內勒斯基肩負了燃起文藝復興音樂與建築之火的角色；而經文歌《*Nuper rosarum flores*》與聖母百花大教堂的交會，在歷史與人文的觀照下就更顯得意義非凡。端看教堂在古羅馬式、後哥德式等異樣元素下的交融，再看經文歌《*Nuper rosarum flores*》於相異調式中塑造完整和聲的思維；這兩樣藝術作品之所以令人懾服，歸咎其因必然是繁複中卻讓人感到規律的一種舒適感。

文藝復興時期強調的“聲音比例之於聽覺和諧”及“空間尺度之於視覺和諧”，都是傳承著古希臘羅馬時期根深蒂固的概念。聖母百花大教堂對瑪莉亞的敬獻之心與杜法伊經文歌實踐讚揚聖母之樂，兩者確實皆倚賴著「數」的原則共構了和諧的形式與比例，也由「數」延伸出精神層面的寓意。本篇論文嘗試以音樂與建築的交織為主軸，從音樂素材的運用來陳述關於杜法伊《*Nuper rosarum flores*》作品所擁有的建築、空間、象徵的內涵；試圖將文藝復興時代著重的人文主義及數理科學來對應樂曲建構的兩要素，即理性的「比例與數」和較為感性的「象徵」聯結。

十七世紀，形上學的和諧概念（*metaphysische Harmoniekonzept*）從自然科學分離出來；嚴守的自由藝術（*Artes liberales*）規範遭到稀釋，致使音樂比例在建築理論的功能逐漸喪失。一直到了十九、二十世紀時，畢達哥拉斯的和諧概念又被音樂理論家再度探討與復甦；德國音樂學者達爾豪斯（*Carl Dahlhaus, 1928-1989*）精確的注意到了一個徵兆，即是數字成爲可被理解的影響性準則；在序列音樂（*seriellen Musik*）中表現出一種「潛在的畢達哥拉斯主義」（*lautenten Pythagoreismus*）⁸¹，認爲樂曲可以藉由節奏、形式、圖譜來和建築達成共鳴。這一連串的反應除了必須再探究德國哲學家黑格爾（*Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831*）與叔本華（*Arthur Schopenhauer, 1788-1860*）等人對於音樂與建築美學的觀察之外，歷史的流變也增添了這兩門藝術變形後再交融的有趣畫面，值得更進一步分析與觀察。

⁸¹ Carl Dahlhaus, 《*Musik und Zahl*》, in : *Daidalos* 17, 1985, pp. 18-25。

附錄：歌詞翻譯

第一段	
Nuper rosarum flores Ex dono pontificis Hieme licet horrida Tibi, virgo coelica Pie et sancte deditum Grandis templum machinae Condecorarunt perpetim	稚嫩的玫瑰綻放 是教皇賜與的恩典 是永恆的殊榮 縱使在嚴酷的寒冬 聳立在此的崇高殿堂 神聖而恭敬的敬獻 獻給您，聖潔的瑪莉亞
第二段	
Hodie vicarius Jesu Christi et Petri Successor EUGENIUS Hoc idem amplissimum Sacris templum manibus Sanctisque liquoribus Consecrare dignatus est	今日，Eugenius 代理耶穌基督 以及繼承者彼得 俯允奉獻 接這宏偉碩然的聖殿 用那莊嚴的雙手 用那潔淨的聖水
第三段	
Igitur, alma parens Nati tui et filia Virgo decus virginum Tuus te FLORENTIAE Devotus orat populus Ut qui mente et corpore Mundo quicquam exorarit	至此，慈愛的聖母 以及您的子民 瑪莉亞，您所賦予光輝的聖女們 將獻給佛羅倫斯的人民 皆向您祈禱 用那純淨的心靈與軀體 願其所求皆有所獲
第四段	
Oratione tua Cruciatus et meritis Tui secundum carnem Nati domini sui Grata beneficia Veniamque reatum Accipere mereatur Amen	在您的祈願下 那被釘死於十字架上的貢獻 是您的兒 新生的肉體 將被接納 是慈藹的，是罪惡的赦免 來自上帝 阿門
TENOR 聲部	
Terribilis est locus iste	這地方何等敬畏

參考資料

(一) 外文詞條（按作者姓氏字母順序排列）

Lütteken, Laurenz, “**Zahlensymbolik**” in *die Musik in Geschichte und Gegenwart* — Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil IX. Kassel, Stuttgart, Bärenreiter: Metzler, 1998.

Steinhauser, Ulrike, “**Musik und Architektur**” in *die Musik in Geschichte und Gegenwart* — Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe, herausgegeben von Ludwig Finscher, Sachteil VI. Kassel, Stuttgart, Bärenreiter: Metzler, 1997.

(二) 外文書目（按作者姓氏字母順序排列）

Berger, Christian., *Maß und Klang — Die Gestaltung des Tonraumes in der frühen abendländischen Mehrstimmigkeit, from Raum und Raumvorstellung in Mittelalter*, Herausgegeben von Jan A. Aertsen und Andreas Speer., Berlin: de Gruyter, 1998, pp. 688-701.

Cumming, Julie E., *The Motet in the Age of Du Fay*, London: Cambridge University Press, 1999.

De la Motte- Haber, Helga, herausgegeben., *Musikästhetik — Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft Band 1*, Laaber: Laaber- Verlag, 2004.

Gärtner, Peter J., *Filippo Brunelleschi 1377-1446*, Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998.

Heydenreich, Ludwig Heinrich, *Architecture in Italy 1400- 1500*, London: Yale University Press, 1996.

March, Lionel, *Architectonics of Humanism — Essays on Number in Architecture*, New York/ Weinheim/ Brisbane/ Singapore/ Toronto: Academy Editions, 1998.

Murray, Peter, *The Architecture of the Italian Renaissance*, 3th Edition, New York: Schocken Book, 1986.

Ryschawy, Hans., Stoll, Rolf W. “**Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores**” from *Musik- Konzepte* 60 Guillaume Dufay, Herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik, 1988, pp.1-73.

Scruton, Roger, *The Aesthetics of Architecture*, 2th Edition, Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1980.

v. Simson, Otto George., *The Gothic Cathedral : Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, New York: Princeton University Press, 1988.

Stolba, K. Marie,ed., *The Development of Western Music*, USA: Wm. C. Brown Publishers, 1991.

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the age of Humanism*, New York/ Weinheim/ Brisbane/ Singapore/ Toronto: Academy Editions, 1998.

(三) 學術論文與期刊 (按出版年先後排列)

Croll, Gerhard, “*Dufays Festmusik zur Florentiner Domweihe*” from *Österreichische Musikzeitung*, Vol. 23, 1968, pp.538-547.

Carpenter, Patricia, “*Tonal Coherence in a Motet of Dufay*” from *Journal of Music Theory*, Vol. 17, No. 1 (Spring) , 1973, pp.2- 64.

Warren, Charles W., “*Brunelleschi's Dome and Dufay's Motet*” from *The Musical Quarterly*, Vol. 59, No. 1, 1973, pp. 92-105.

Sandresky, Margaret Vardell, “*The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay*” from *Journal of Music Theory*, Vol. 25, No. 2, 1981, pp. 291-306.

Barthelmes, Babara, “*Polyphonie der Proportionen, Zum Verhältnis von Architektur und Musik in der Renaissance*” from *Musica*, Vol. 39, 1985, pp.129-136.

Wright, Craig, “*Dufay's "Nuper rosarum flores", King Solomon's Temple, and the Veneration of the Virgin*” from *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 47, No. 3, 1994, pp. 395-441.

Trachtenberg, Marvin, “*Architecture and Music Reunited: A New Reading of Dufay's "Nuper Rosarum Flores" and the Cathedral of Florence*”, from *Renaissance Quarterly*, Vol. 54, No. 3, 2001, pp. 740-775.

Pascha, Saleh Khaled, *Gefrorene Musik, Das Verhältnis von Architektur und Musik in der ästhetischen Theorie*. Von der Fakultät VII-Architektur der Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Ingenieurwissenschaften Dr.-Ing.-genehmigte Dissertation. Berlin, 2004.

(四) 中文書目 (按出版年先後排列)

王振復,《建築美學》,台北:地景企業股份有限公司,1993。

金恩 / 著,吳光亞 / 譯,《圓頂的故事—文藝復興建築史的一頁傳奇》,台北:貓頭鷹出版社,2000。

徐明松，《古典違逆與嘲諷—從布魯涅列斯基到帕拉底歐的文藝復興建築》，台北：田園城市文化事業有限公司，2003。

薩門頌（John Summerson）／著，蔡毓芬／譯，《古典建築語言》，台北：地景企業股份有限公司，2006（修定版一刷）。

(五) 樂譜

Stolba, K. Marie, ed., *The Development of Western Music : Anthology Vol. I*, USA: Wm. C. Brown Publishers, 1991.

「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

李秀琴

*Report on
The Fourth Meeting of the Study group “Music and
Minorities” of
The International Council for Traditional Music (ICTM) in
Varna (Bulgaria), 2006*

Dr. LEE Schu-Chi

「音樂與少數族群」(Music and Minorities)是「國際傳統音樂學會」(ICTM)架構下所屬的12個學術小組成員之一。¹此學術小組自1999年成立以來已經有八年的歷史；學術小組第一次的年會於2000年在南歐斯洛文尼亞的首都盧布爾亞那舉行(Ljubljana/Slovenia)，之後每兩年舉辦一次，2002年在波蘭的盧布林(Lublin/Poland)，2004年在克羅埃西亞的洛克(Roč/Croatia)，2008年預定在捷克首都布拉格(Prague/Czechoslovakia)舉行。今年8月25日到9月1日在東歐保加利亞的瓦爾納城(Varna/Bulgaria)舉行第四次年會兼學術研討會。



【圖一】 保加利亞地圖

此次參加會議學者的人數異常踴躍，出席率比前幾次的會議有過之而無不及，也許與會議的度假地點有關，因為位於黑海(Black Sea)岸邊的瓦爾納城，長期以來一直是歐洲著名的黃金海灘度假勝地之一。在東歐社會主義政權尚未被瓦解之前，這裡是東歐國家人民夏季最喜愛的度假地，而開放了以後湧入了更多的西方度假人士。與會學者來自四個大洲二十二個國家的成員約有80名，但出席的學者也以來自歐洲為多數；其中除了地主國是當然的多數外，另有波蘭、捷克、克羅埃西亞、塞爾維亞、斯洛文尼亞、土耳其、俄羅斯、拉脫維亞、希臘、羅馬尼亞、以色列、奧地利、德國、義大利、英國、挪威、加拿大、美

¹ 目前的學術研究小組共有12個：1. 民間樂器(Folk Musical Instruments)、2. 傳統音樂的歷史文獻(Historical Sources of Traditional Music)、3. 民族舞蹈學(Ethnochoreology)、4. 大洋洲音樂(Oceania)、5. 圖像學(Iconography)、6. 電腦輔助應用的研究(Computer Aided Research)、7. 音樂與性別(Music and Gender)、8. 木卡姆(Maqam)、9. 阿拉伯世界的音樂(Music of the Arab World)、10. 地中海文化的音樂人類學(Anthropology of Music in Mediterranean Cultures)、11. 音樂和少數民族(Music and Minorities)、12. 音樂考古學(Music Archeology)。不久前台灣申請一個新的研究小組「東亞音樂研究小組」(Asian Music Study Group)已正式通過，所以應該改為13組。

國、巴西、澳洲、日本及新加坡等學者。論文發表的篇數約有 60 篇。對於一個學術研究小組的年會，這個參與會議人士的數目是一個不可忽視的現象；此外與會學者在會議室汗流浹背的情況下，認真發言與討論的精神也令人佩服。



【圖二】 在瓦爾納城 (Varna/Bulgaria) 舉行第四次年會兼學術研討會

「音樂與少數族群」學術會議這次在瓦爾納城討論的主要議題如下：

1. *“Hybridity as a musical concept”*

「融合作為一個音樂的概念」，這個議題探討音樂受到外來影響而產生的變化，其中「融合」是一個重要的因素。所以探討「融合」不僅對相關文化背景與產生的原因是重要的，也是民族音樂學上觀察音樂在族群相互之間所產生的影響與音樂認同一個重要的觀察點。

2. *“Majority - minority - relations in music and dance”*

「音樂與舞蹈中多數與少數族群之間的關係」，這個議題在探討音樂與舞蹈在不同的少數族群對多數族群所產生的影響，而不是一如過去的思維模式，探討多數與少數族群之間的音樂與舞蹈的關係。

3. *“Music education of minority children”*

「少數族群兒童的音樂教育」對音樂傳統的傳承，不管是正式的，還是非正式的，是一個非常重要的因素。在很多不同的重要因素之中，對少數族群來說，其所成長的政治

與社會環境是必須被探討議題之一。

4. “Race, Class, Gender”: Factors in the Creation of Minority

「種族、階級、性別：產生少數族群的因素」

歧視、預判和不平等現象有其歷史、文化和習俗的根源。在這些現象之中，與音樂的產生有哪些關聯，這些是可以被檢驗、被研究的議題。

六十篇的論文在針對上述的四大主題之下，被歸為理論上的探討有三篇，分別由德國、保加利亞與加拿大的三位學者所提出：

Elka Tschernokoshewa (Germany): *Theses and Avenues of Research*，針對德國境內特定外國族群的年輕一代，在異族他鄉的新環境下，並且融入當地社區生活，進行母國音樂與文化的教育與學習活動，作者提出的一些理論性的詮釋。作者也以居住在前東德 Spreewald 當地的一個少數族群索爾本 (Sorben) 文科中學的學校教育為例而加以說明。另一篇由保加利亞學者 Rosematy Statelova (Bulgaria) 所提出的論文，也是針對索爾本 (Sorben) 族群，但是以路撒提雅 (Lusatia) 的文科中學的學童為例，對他們兒童音樂教育的探討為主題所做的報告。作者在歷經歷經七年的觀察中總結一些心得。

Rosematy STATELOVA (Bulgaria): *Music Education of Children by Sorbs*

Claire Levy (Bulgaria): *Performing Hybridity: On the Case of Karandila Band*，以一個保加利亞的吉普賽樂團為例，探討樂團為了迎合當地社會主流的流行口味，而必須在演出的曲目或風格上有所改變，其團員背後心態的調整與適應。

Irene MARKOFF (Canada): *The Case for Transgressive Musical Orientations in Contemporary Alevi Musical Expression: Purity versus Hybridity in the Sacred/Secular Continuum*，以在土耳其活躍的庫迪人樂團為例，說明此樂團演奏的曲目如何遊走在神聖與世俗、傳統與現代、本族與他族音樂融合的情況。

從此次來自世界各地學者在這次年會中，更據其所發表的議題內容，作一個梳理與歸納：

1. 以保加利亞、葡萄牙、挪威、拉脫維亞、捷克、羅馬尼亞及奧地利的吉普賽人音樂為研究對象有八篇，顯然可以看出在歐洲民間的音樂生活一向扮演特殊角色的少數族群—吉普賽人，還是一個受關注的研究對象。議題的內容從捷克當地吉普賽人演唱流行歌曲的現象、吉普賽音樂的單簧管樂器在當地音樂環境中所扮演的角色、挪威吉普賽人音樂風格的發展與認同、吉普賽人音樂在居住國作為少數族群所扮演的角色及他們的子女在學校所遭遇到的困境等：

Zuzana JURKOVA (Czech Republic): *Czech Rompop Scene*

Lozanka PEYCHEVA (Bulgaria): *Hybridization of Local Music from Bulgaria: the Role of*

Gypsy Clarinetists;

Judith R. COHEN (Canada): *Music in the Lives of "Marranos" and Gypsies in a Portuguese Village;*

Gjermund KOLLTVEIT (Norway): *Development of Musical Style and Identity Among the Romani People of Norway;*

Ieva TIHOVSKA (Latvia): *Latvian Roma Music. 2003-2005 fieldwork report;*

Gencho GAYTANDJIEV (Bulgaria): *Roma Children in Bulgarian Schools: Are the Internal Obstacles Surmounted?;*

Filippo BONINI BARALDI (Italy): *Music in a Hungarian/Rom Village in Romania;*

Sachiko TAKIGUCHI (Japan): *Factors in the Creation of Minorities. Expressions of Gender in Romani Music in Austria*

2. 以猶太人音樂為探討對象的議題有七篇，內容從以色列本土的猶太人音樂文化到分散在歐洲各地，如希臘、保加利亞、捷克、波蘭等國從事音樂文化活動的現象。論述的焦點從移民希臘的兩個猶太社區信徒扮演猶太教堂音樂風格演變的因素 (Emmanuela KAVVADIA)；來自波蘭的學者 Bozena MUSZKALSKA 對當地猶太人與非猶太人中所盛行的奎芝瑪 (Klezmer) 音樂作一個政治背景與音樂融合上的探討；源自烏茲別克斯坦布哈拉 (Bukharian) 地區的猶太人在遭到俄羅斯政權的迫害後，移居奧地利，在當地組成自己的社區生活中，如何重視子女的音樂教育問題的觀察 (Gerda LECHLEITNER)；「阿拉伯—以色列」儀式音樂與泛儀式音樂文化的阿拉伯音樂元素與內涵 (Essica MARKS)；以作曲家及合唱指揮家身份與角度瞭解巴爾幹半島南、北兩地以色列人的奎芝瑪 (Klezmer) 音樂，並觀察以色列人、巴爾幹人與吉普賽人三者之間音樂的影響與互動 (Dimitrina KAUFMAN & Nikolaj KAUFMAN) 等：

Gerda LECHLEITNER (Austria): *Education, Tradition and Rules - Pillars of Immigrant Societies: the Bukharian Jews in Vienna*

Bozena MUSZKALSKA (Poland): *Freylekh, Jazz, and Chopin. Klezmer-Movement in Contemporary Poland*

Veronika SEIDLOVA (Czech Republic): *Music and Identity in Contemporary Worship of the Prague Jews*

Emmanuela KAVVADIA (Greece): *The Music Synagogue of Corfu and Ioannina (Greece): The Impact of Different Diaspora Processes in Expressive Religious Culture*

Essica MARKS (Israel): *Two Cultural Minorities in Israel: Jerusalem-Sephardi Musical*

Tradition and Arab-Israeli Musical Culture

Dimitrina KAUFMAN (Bulgaria): *The Klezmer Musical Ideas in the Music Of the Northern And Southern Balkans*

Nikolaj KAUFMAN (Bulgaria): *Jewish Songs in My Choral Composition*

3. 有關保加利亞的研究，其中保加利亞學者提出的論文有四篇，內容有：論及保加利亞境內少數民族 60 年代，舉辦藝術節有關土耳其音樂資料的研究 (Ivanka VLAEVA) 及保國境內新一代土耳其年輕人所組成的樂團貝塔旭 (Bektashi) 的探討 (Rumiana MARGARITOVA and Stephan BALASCHEV)。土耳其人歷史上曾統治過保加利亞 (1396-1878)，是影響保國歷史相當大的一個族群，為保國在文化歷史上留下了不少的烙印，目前為保國最大的一個少數族群；學者 Ventsislav DIMOV 呼籲 1950 年代各種音樂團體錄音檔案資料加緊研究的重要性。關於 20 世紀前半葉一些在保加利亞居住過的少數民族音樂及外國人的錄音檔案資料，如當時的捷克人、猶太人、吉普賽人、土耳其人、阿曼尼亞人及塞爾維亞人音樂家的演奏資料，當然還包括保加利亞人自己的音樂，這些當時民間音樂與流行音樂的演奏雖然有留下一些唱片的錄音資料，但因主客觀因素一直未被重視或加以研究，造成此部分資料的流失與學術上的空白。如果能夠加以適度的研究，必然可以對當時多元音樂文化的融合與互動有更進一步的瞭解。此外對保加利亞各地區非常豐富的民間舞蹈，是一種表現各地區不同舞蹈與文化特色的象徵，值得學者在這方面的探討 (Gergana PANOVA-THEKAT) 等：

Ivanka VLAEVA (Bulgaria): *Hybridity in the Turkish Records in the 1960s in Bulgaria*

Ventsislav DIMOV (Bulgaria): *About Some Early Sound Evidence of Musical Hybridization*

Gergana PANOVA-THEKAT (Bulgaria): *Dance as an Expression of Hybridity and Ethnocentrism*

Rumiana MARGARITOVA and Stephan BALASCHEV (Bulgaria): *Behind the Borderline of Musical Conservativeness: The Learning of Musical Traditions and Their Development in the Practice of a Young Bektashi Performer in Bulgaria*



【圖三】 保加利亞境內的少數民族之一：塔塔爾人

4. 非保加利亞的學者，如來自美國、土耳其、德國及奧地利對土耳其音樂的研究有四篇，內容從土耳其年輕人喜愛的音樂 Hip-Hop，如何從德國的居留地經過一趟「周遊歐洲各國」之旅後，將音樂帶回土耳其的發展與轉變 (Thomas SOLOMON)；學者 Ayhan EROL 這篇文章裡提到土耳其境內的 Alevî 人，原是一個政治、宗教邊緣上的少數族群，信奉伊斯蘭教派的分支 (Iman Ali, 穆罕默德的女婿)，他們在音樂文化上加入一些新活力 (pop, rock, Turkish arabesk)，而重新拾回本族的文化信心與認同；德國學者 Dorit KLEBE 的研究報告也是針對 Alevî 族群，但是這些生活在德國的伊斯蘭教派新移民，如何在客居的土地上，對自己社區的宗教儀式活動中以舞蹈及長頸彈撥樂器薩斯 (Saz or baglama) 來伴奏，這些行為對一般正統的伊斯蘭教徒是無法想像的事；此外這些新移民在他鄉的宗教活動享有較高度的自由，不必受到母國土耳其政府隨時拋出的“關愛眼神”，因而在宗教文化上有較大的發揮空間；居留奧地利的土耳其學者 Hande SAGLAM 針對有二萬人居住在奧地利有 50 年之久的 Alevî 族群如何在當地透過音樂文化上的教育活動，特別是學習長頸彈撥樂器薩斯 (Saz or baglama)，來間接傳播他們的宗教理念—阿拉威的哲學 (Alawi philosophy)，而且他們已經在維也納成立了 20 個教導學習薩斯的私人學校或音樂班等：

Thomas SOLOMON (USA): *Transformations of Turkish Hip-Hop Nationalism, from Diaspora to the Homeland*

Ayhan EROL (Turkey): *Change and Continuity in Alevi Musical Identity*

Dorit KLEBE (Germany): *Music Education of Children Learning to Play the baglama - in the Context of Transmission of Musical Traditions of the Alevî Ceremony in Berlin/Germany*

Hande SAGLAM (Turkey/Austria): *Music as a Cultural, Social and Religious Transmission - Element among Alevis in Vienna-Austria*



【圖四】 保加利亞少數族群之二：來自高加索的民間業餘藝人

5. 關於巴爾幹半島的音樂文化探討：素有歐洲火藥庫的巴爾幹半島居民，是一個多種族、多族群、多語言、多元文化及多元宗教信仰的地方。想要釐清一種音樂文化現象，是一個具有高度挑戰性的任務，當然這些與該地區的地理、經濟、政治、歷史、宗教、文化的交錯演變有很深的關係。這次的五篇論文中，學者 Naila CERIBASIC 談到克羅埃西亞 (Crotic) 境內的馬其頓人音樂，不僅流行在馬其頓人的生活圈中，也是克羅埃西亞人所熟悉的一種旋律。在前南斯拉夫時期的克羅埃西亞學校的音樂課本中，這些馬其頓人的歌曲是人人必學的通俗歌曲。這種二個族群之間，透過音樂緊密的關係與互動，是作者所探討的內容。來自塞爾維亞的學者 Aleksandra MARKOVIC，探討本國一個少數族群邦傑次 (Bunjevci) 爲了呈現其現代化的面貌，在音樂上嘗試很多的變化，包括使用多元文化因素的手法。在這過程中如何保有自己的原汁原味 (authentic)，即主體性的呈現又要與其他文化有所關聯，是這個族群所關心的一個問題。來自斯洛文尼亞的兩位學者 Alma BEJTULLAHU and Ursa SIVIC 談到 1991 年獨立於前南斯拉夫的一

個新興國家，一方面想與歐洲的新伙伴建立新關係，另一方面持續與前南斯拉夫的多元音樂文化保持往來，特別是在世俗音樂的領域上，互動的關係非常活躍，此外作者也提到從地中海地區的研究得知，來自克羅埃西亞及達碼提恩 (Dalmatia) 的音樂在塞爾維亞境內也有相當高的接受度。Ana HOFMAN 提到在東南部地區的塞爾維亞村落出身的一位女性歌手，在新的社會主義所拜賜下，男女得以平等的地位被對待，但是女性歌手仍然不能自己出面處理或面對與本身相關的一切事物，而必須由家族出面代為處理的現象：

Naila CERIBASIC (Croatia): *Macedonian Music, Macedonians and Non-Macedonians in Croatia*

Aleksandra MARKOVIC (Serbia): *'Our Genuine Songs': Perception of Musical Change*

Alma BEJTULLAHU and Ursa SIVIC (Slovenia): *Receiving, Reinventing: the Journeys of Balkan and Mediterranean Music to Slovenia, two study cases*

Ana HOFMAN (Serbia): *Singing Exclusion- Female Singers in the Musical Practices of Southeast Serbia*



【圖五】保加利亞的民間音樂與舞蹈

6. 日本學者提出的三篇報導中，旅居美國的學者 Yoshiko OKAZAKI 以一個移居美國加州的東普寨舞蹈家，如何教導新一代移民的兒童傳統舞蹈之外，為適應當地的教學需要並發展一套授課的內容。旅居巴西的日本學者 Alice Lumi SATOM 在當地教導日本兒

童傳統的日本音樂，特別是太鼓、古箏等樂器的學習所面臨的一些問題。旅居奧地利的學者 Akiko TAKAHASHI 談到的問題也是與旅居在外的日本子女學習自己傳統文化的問題。日本人在奧地利的數目約有二千人，他們多數為在當地日本公司上班的職員。他們的子女在學習自己母國的文化時，有些客觀學習上的實質困境：

Yoshiko OKAZAKI (Japan): *The Possibilities and Limitations of Cultural Transmission among a Migrant Community*

Alice Lumi SATOM (Japan): *Transmission of Japanese Instruments for Brazilian Nikkei Children*

Akiko TAKAHASHI (Japan): *Purposes and Teaching-materials of Music-lessons in the Japanese Elementary School in Austria*

7. 其他較為分散的議題，如來自新加坡學者 Larry Francis HILARIAN 關於馬來群島伊斯蘭音樂的狀況，特別是自 15 世紀以來從阿拉伯人那裡引進的樂器、舞蹈和音樂持續影響當地的教徒，但也有部分被同化。來自伊索匹亞旅居德國的學者 Timkehet TEFFERA 報告東非地區有關氣鳴樂器的研究。女性樂者在非洲一向是擔任歌手與舞者的角色，男性歌手負責樂器演奏，特別是氣鳴樂器，所以音樂上的禁忌與例外是作者所探討的女性樂手問題。德國學者 Gisa JÄHNICHEN 在她的報告中，對屬於當地社會少數族群的兒童，在學習音樂的課程中，有助於他們克服族群、種族及階級對立的困擾。俄國學者 Elena SHISHKINA 對留居在伏爾加地區的德國少數族群，因為俄國過去一段歷史上的政策與遭遇，影響到他們的語言與音樂文化，特別是在音樂上受到斯拉夫族、土耳其及芬蘭—烏利克 (Finno-Ugric) 所帶來的影響，在宗教上也不例外：

Larry Francis HILARIAN (Singapore): *Hadhrami Contributions to Music and Dance in the Malay World*

Timkehet TEFFERA (Germany): *Taboos and Exceptions: Women Playing Aerophones in East Africa*

Gisa JÄHNICHEN (Germany): *Children Musicians in Class-Race-Gender-Conflicts*

Adriana HELBIG (USA): *Race, Place, and the Marketing of "Black" Music in Ukraine*

Elena SHISHKINA (Russia): *Growth of Hybrid and Conglomerate Tendencies in the Traditional Musical Culture of the Volga Region - Germans at the Beginning of the third Millennium*

保加利亞的小檔案

保加利亞位於歐洲東南部，巴爾幹半島東北部上的一個小國家，比鄰的國家有羅馬尼亞、塞爾維亞、馬其頓、希臘和土耳其，東部濱臨黑海。首都蘇非亞 (Sofia)。官方的語言為保加利亞語，使用昔里利克 (Cyrillic) 字母。保加利亞語言屬印歐語系，是斯拉夫語支南方系統的一個分支。

保加利亞國土總面積 110,994 平方公里，約台灣的三倍，人口七百八十一萬 (2005)，約台灣人口的 1/3。其中土耳其人約 80 萬人 (9.5%)，為境內最大的少數民族。次多的少數族群有吉普賽人 (Sinti and Roma) 佔 4.6%，其它的少數族群如俄羅斯人、阿曼尼亞人、馬其頓人、猶太人、高加索人等合計約有 1%。人口的成長率是負 1.14%。84% 的保加利亞人信奉保加利亞一東正教；12% 的居民信奉伊斯蘭教。1990 年以來保國因為經濟的不景氣 (月平均收入 150 歐元)，很多年輕人口開始外移；目前是一個出生率比死亡率還低的一個國家。



【圖六】 位於瓦爾納城市中心的東正教大教堂

保加利亞有過一段悠久與錯綜複雜的歷史與文化：已知約 6000 年前即有一支所謂的達契亞 (Thracians) 部落來到今日的保加利亞定居。西元前 700 年希臘人在東部黑海

(Black see) 沿岸地區的瓦爾納城 (Varna) 與內斯巴爾城 (Nessebar) 建立殖民地 (近年來挖掘出 6000 年前古文明的精緻金飾品陪葬物)。西元前 500-400 年強壯的達契亞部族聯合其他部落成立一個奧第森帝國 (Odrysen Empire)。西元前 100 年羅馬帝國佔領了達契亞部族的領土，躍升成為羅馬帝國最富有的一個省分。西元 3-4 世紀羅馬帝國衰落、瓦解，保國間歇性的被拜占庭帝國所統治。西元 500 年起開始有斯拉夫人和所謂的原始保加利亞人種 (protobulgarian) 在此定居。618-1018 成立第一個保加利亞帝國，首都皮立斯卡 (Pliska)。886 年開始有聖者昔里利 (Cyril) 和梅透第烏斯 (Methodius) 的學生克里曼特 (Climent) 所研發出來的一種字母 (稱爲昔里利克 Cyrillic alphabet)。他們受到當時拜占庭皇帝的指派，由保加利亞的傳教士把新的聖經翻譯成舊的保加利亞文 (即 Old Church Slavonic)。昔里利字母主要根據希臘字母而創，少數字母呈現斯拉夫的發音而成，並異於希臘文。

西元 893-1084，保加利亞再次受到拜占庭帝國所治理。1396-1878 保加利亞被土耳其奧斯曼帝國所統治，在經歷 1877-78 俄國—土耳其戰爭之後，保加利亞在俄國的幫助下得以獨立。



【圖七】 位於內斯巴爾城 (Nessebar)，拜占廷時期的古建築



【圖八】 保加利亞最具有代表性的樂器之一：袋笛 (Gaida)

也因爲多元的歷史、文化與族群的交錯與變化，保加利亞有非常豐富的民間音樂與舞蹈的藝術，他們各自擁有自己的風格與特色。學者把這些風格以六個主要區域來劃分：

1. 西部保加利亞，包括 Schopluk, Schopenregion
2. 西南部保加利亞，包括 Pirinregion
3. Rhodopen,
4. Thrakien,
5. Northbulgaria (Mysien)
6. Dobrudscha

這些區域性的民族舞蹈，不僅有音樂上的特色，還有舞蹈、服裝上的特色。其歌唱的場合與方式也有多樣、多彩的變化，從舞蹈時的且歌且舞、到農作物的收割、紡織機旁的吟唱、結婚的日子等，多是呈現歌唱與舞蹈的大好時機，從單聲部的旋律到對唱等多個聲部的出現，活潑、有力而不單調，令人印象深刻。

無疆界—國際現代音樂協會2006 年大會暨世界新音樂節

周怡安／任真慧

摘要

國際現代音樂協會 (The International Society for Contemporary Music -- ISCM) 創立於 1922 年 8 月 11 日，是由包括魏本、亨德密特、巴爾托克、高大宜、奧乃格、米堯……等作曲家，在薩爾茲堡所成立的一個國際性組織，至今其成員已有包括台灣（1989 年經大會通過加入）在內的亞洲、歐洲、美洲以及大洋洲等五十餘會員國。該協會自 1923 年起，每年定期在不同國家舉辦世界音樂節 (World Music Days) 活動，展演世界各國作曲家之作品。本屆（2006 年）大會暨世界新音樂節在德國司徒加特舉行，我國代表團參與者包括國際現代音樂協會台灣總會理事長，兼國立台北藝術大學音樂學院院長潘皇龍、國立台灣師範大學音樂系主任柯芳隆、青年作曲家任真慧、周怡安、謝昀倫等。以下篇幅分別為周怡安與任真慧所記錄之會議報導。

*GRENZENLOS- ISCM World New Music Days 2006/
Stuttgart 14 to 29 July*

CHOU Yi-An and JEN Chen-Hui

作者 / 周怡安

前 言

2006年國際現代音樂協會的會員大會暨世界新音樂節於七月十四日至二十九日於德國司徒加特城盛大展開。歷年來此音樂節約歷時一週至十天，此次有別於以往擴大舉行，延長至兩週，斥資約八千萬台幣，共有約90場次的音樂會與工作坊，34個表演團體發表來自世界各地59個國家178位作曲家的作品，表演內容誠如此次音樂節的主題「GRENZENLOS」（意指無窮、無限），不同文化與媒材、大型演出、小型展演及與其他領域結合的多媒體型態藝術，都在此互相碰撞、激盪。

多元的文化視野

儘管 ISCM 一直以來被視為傳承自第二維也納樂派以及其後 Stockhausen、Boulez 等序列主義大師流派，也一直以德奧的新音樂風格為主流，但是近年來積極於拓展音樂面向，意圖加入更多不同的文化原素來刺激新音樂的發展，而在音樂節中也見到不論是歐洲的新音樂還是來自亞洲、非洲及其他地區的傳統音樂，都彼此影響、相互交融。由 Ensemble Modern 所策劃演出的四場音樂會中，就有一場名為「Encounter of Indian and European Musicians」的音樂會（照片一），有許多到外地學習的印度作曲家或對印度文化充滿興趣的歐洲作曲家，將印度的傳統音樂重新詮釋，把西方樂器與印度音樂中所使用的傳統樂器或特殊的歌唱方式結合。曾現任教於 Karlsruhe 的印度作曲家 Bhagwati 也引用了印度詩人的詩作為歌詞，為六重唱譜曲。在重唱中可以聽見他試圖結合印度唱腔與西方重唱的精神。

而由 Ensemble Modern 音樂學校所演出的音樂會，也有來自於非洲加納、中國、埃及、以色列、德國、美國、瑞士等地的年輕作曲家發表新作，風格內容各異其趣。七月十八日下午在美術館所舉行的小型音樂會中，羅馬尼亞作曲家 Mihaela Stanculescu-Vosganian 也以現場視訊配合多媒體，並加上現場二重奏的演出來表達其受韓國音樂影響的一面，加入了如箏及其他亞洲打擊樂器，並以各種陌生化的方式融合其他西方樂器演出。另外值得一提的是由韓國女作曲家 Younghi Pagh-Pan 所創作的新歌劇 Mondschaten（照片二），這齣由司徒加特政府大力贊助完成的歌劇，大膽的在戶外廣場演出，舞台設計別出心裁，服裝以韓國傳統服飾加以改造而成，並將司徒加特城中的電車聲也作為音樂的一部分。即使因為戶外的音響效果較不佳，也可以聽見 Younghi Pagh-Pan 成熟的管弦樂技巧，並在充滿東方韻味的服裝、舞台設計與西方歌劇美聲唱法之間，驚見一種相互衝突的美感。



(照片一) 印度傳統樂器演奏家與 Ensemble Modern



(照片二) 歌劇謝幕，中藍衣者為 Younghi Pagh-Pan

傳統與創新

新音樂的「前衛」一直是這個音樂風格的關鍵，在音樂節中可以隨時見到各種電子音樂、劇場音樂等，這是我們在臺灣比較少能接觸到的領域。鄰近司徒加特的另一個城市 Karlsruhe 就擁有一個非常重要的媒體中心 ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe)。ZKM 不但負責了多場不同風格的電子音樂演出，主辦單位也特別邀請與會的會員國代表進行 ZKM 一日遊。ZKM 是一個非常大型的媒體中心，兼具有當代美術館、多媒體展演、實驗室與電影院的功能，這樣一個多功能的空間不但拉近了一般市民與學院派之間的距離，也同時整合了不同的領域，音樂家、工程師與藝術家一同工作，更成就出新的視野。另外在音樂節中也有一些利用傳統的樂器發聲的表演團體，例如由四位女性演奏家組成的木笛樂團 Quartet New Generation，就是演奏大大小小不同的木笛（照片三）或我們所不熟悉的巴洛克時期木管樂器來演奏新音樂，打破我們對於早期音樂的印象，張力十足而且演奏法變化多端。而由瑞士當紅作曲家 Thomas Kessler 所創作的「I, said the shotgun to the head」大膽嘗試將 Rap 放入作品中，由一位饒舌歌手擔任唸白，其他數位歌手進行類似幫腔的工作，管弦樂團隨著歌詞的內容與饒舌歌手對話，戲劇性十足音響細膩，Kessler 以近七十歲的高齡做這樣的嘗試，獲得熱烈的迴響與激賞。



(照片三) 奇怪的超大型木笛

政府與民間的大力支持

由於德國政府的大力支持與司徒加特城強而有力的經濟後盾，讓這次的音樂節可以順利的進行。不過羅馬不是一天造成，除了財團的贊助之外，當地居民也具備了相當的文化水準，許多當地的民眾也都一起參與音樂會，且在音樂會受邀的演出團體中，可以發現僅僅是一個司徒加特，就擁有了各式各樣大大小小的樂團，管弦樂團、室內樂團、合唱團、重唱團及各種學校樂團，不論專業的或是業餘的樂團，都一同參與了新音樂節的演出

推廣與教育

在這次的音樂節中有附屬一個兒童的音樂夏令營，特別針對兒童作現代音樂的教育，以遊戲以及展演的方式讓小朋友接處新音樂。主辦單位全力的支持夏令營，學生們與專業音樂家一樣使用最專業的器材，可以以各種高科技的方式創作音樂，年紀較小的小朋友則自己動手發明可以發出聲音的樂器，並以小組的方式演出。夏令營的結業音樂會小朋友也站上與其他專業音樂家一樣的舞台，家長與其他參與音樂節的音樂家們一起在台下給予小小音樂家們掌聲。另外，德國報紙都有專業的記者，在每次音樂會結束進行採訪，每天的報紙都有前晚音樂會的最新報導與評論。在音樂會場附近的公園則有「Sound Park」（照片四）的活動，裝置藝術家們在公園各個角落放置作品，許多在公園中散步遊玩的民眾可以隨時與這些聲音裝置互動，公園成了最貼近民眾的舞台。



（照片四）

小結

近幾年來臺灣的演奏、創作人才都已經與世界接軌，然而要成就一個音樂節，卻始終像一個不完整的拼圖，無法呈現一個完整的圖型。對於文化活動，我們都應該要有寬廣的心胸，而非附庸風雅，也需要在許多小環節上投資更多的心力來經營，而這需要的不只是音樂家，而是所有愛好藝術的人們，不只是關懷而是熱情。

演出團體

團體名稱	演出場次	備註
Stuttgart Radio Symphony Orchestra	3	
Ensemble recherche	1	
Arditti Quartet	2	其中一場只有 Irvine Arditti 一個人演奏
Choir of the Staatsoper Stuttgart	1	
Ensemble musikfabrik	2	
Ensemble modern	4	其中兩場由學生團演出
Neue vocalsolisten Stuttgart	3	
Isao nakamura ensemble	1	
Ives ensemble	1	
Ensemble Inter- Art	1	
Elastic 3	1	電子音樂
ZKM center for art and media Karlsruhe	3	電子音樂、裝置藝術
Quartet new generation	1	
Ensemble antipoeles	1	
Kammerensemble neue musik Berlin	1	
Ensemble mosaik	1	
Staatsorchester Stuttgart	1	
SWR Stuttgart vocal ensemble	2	
Ensemble ascolta	2	演奏 Zappa 作品的爵士樂團，也演奏現代音樂
Junges Streichorchester Weil im Schönbuch	1	
Jugendsinfonieorchester Bad Mergentheim	1	
Symphonisches Orchester of the Fanny Leicht Gymnasium Stuttgart Vaihingen	1	
Orchestra of the Helmholtz Gymnasium Karlsruhe	1	
Orchestra of the Goethe Gymnasium Ludwigsburg	1	
Stuttgart Kammerorchester	2	
Choir of the Deutsche Schule der Borromäerinnen Kairo	1	
High School Chor aus Luis Obispo	1	

Chor des Eberhard- Ludwig- Gymnasiums	1	
Orchester des Eberhard- Ludwig- Gymnasiums	1	
Centre for Research of Opera and Music Theatre, Sussex	1	
Forum Neues Musiktheater der Staatsoper Stuttgart	1	
STEIM, Amsterdam	1	
Tempo Reale, Florenz	1	
Ensemble Aventure Freiburg	1	

* 同一場音樂會由兩個以上表演團體演出亦包含在內

共34個表演團體

Orchestra works	Chamber music	Orpera	Electronic Music	Music theater	Installation and others
7/14	7/15	7/15	7/15 Video opera	7/16	7/20 Installation
7/23	7/15 Arditti	7/21 Yunhi	7/18	7/19	7/22 Zappa
7/25 School	7/16	7/22 Cantata	7/18	7/24 Isherwood	7/26 Vocal
7/28	7/16 Arditti		7/22	7/26	7 / 2 8 c l u b music
7/29	7/17			7/28	
	7/17				
	7/18				
	7/18				
	7/19				
	7/19				
	7/20				
	7/21 Solo				
	7/22				
	7/23				
	7/23 organ				
	7/23				
	7/23				
	7/25 Indian				
	7/27 chamber orchestra				
	7/29				
5	20	3	4	5	4

● 不包含重覆演出的場次

作者 / 任真慧

前 言

在那裡我是個異鄉旅人，戴著生平頭一遭（國際性的）青年作曲家之名，足跡遊走在二〇〇六年夏天的司徒加特。

新音樂，光譜的饗宴

我所搭乘的小飛機在七月十四日的上午抵達目的地，在司徒加特的市區角落，處處張貼、懸掛著音樂節的「Grenzenlos」巨大海報——可見德國對於藝術文化活動之重視，以及音樂節規模之龐大。選自世界各國不同類型、風格的新音樂曲目及展演，便在這為期十六天的時日中密集地舉辦，包括若干場音樂會與周邊相關的藝術活動等。

音樂會主要舉辦地點包括國家戲劇院（Theaterhaus）的三個音樂廳、現代藝術博物館（Kunstmuseum）、市立歌劇院（Staatoper）、新音樂劇場（Forum Neues Musiktheater）、巴利舍廣場（Pariser Platz）等，演出依曲目風格、編制、類型等分配在不同的場地：包括管弦樂、室內樂、電子音樂、歌劇、獨奏、多媒體聲像藝術、音樂劇場……等，亦有些受邀而來的知名演奏家或表演團體，譬如義大利長笛演奏家 Mario Caroli、新世代木笛四重奏、Arditti 弦樂四重奏、Ensemble Modern、印度合奏團等，其形式之多元，便如同「現代音樂博覽會」般豐富。

抱持著半學習、半體驗的心，從開幕第一場音樂會起，我在每場節目單上寫下關於聆聽以及曲目的筆記；另一方面，我的手札上，也滿滿記載著旅行及每天思考的點滴。事實上，對曾經聽過若干場國際性音樂節的我而言，去歐洲「向音樂朝聖」的心情並不太濃，反而從諸多展演中吸收刺激及養分，進而見賢思齊（見不賢而內自省），才是最重要的。

「新音樂」、「當代藝術」……一方面背負著「實驗性」、「尚未經過時間沉澱」等每個時代必定存在的評判質疑，另一方面亦同時展現著作曲家們的歷史軌跡——包含時間及地域性的學習與影響過程，或者文化的圖騰等，與歷史上其他的藝術同樣地，投射、反應著作品本身的群性以及作曲家（所賦予）的個性。

各場音樂會大致有其共同性：比如同樣（在作曲技法上）是層次與色彩豐富的管弦樂、具有中心音高的、使用大量非樂音素材（noise）的、樂曲發展安靜且平緩的、結合現場電子效果器、多媒體藝術或動作表演的室內樂等……抑是以同樣的編制組合，演奏性格極為迥異的樂曲。也因此同一場演出的作品，彼此之間便能做直接的比較與參照，但對擁有特定欣賞品味的聽眾群而言，亦可能不甚喜愛整場演出的、某種形式風格之下的曲目。

除了歌劇以外，整個音樂節共有三場大型管弦樂的節目，由德國當地的司徒加特廣播交響樂團（Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR）擔綱，分別在開幕當日、音樂節大會議程結束的週日、以及閉幕音樂會演出，其中我的作品被安排在中間的那一場。

令我感到印象深刻的是，在這若干場演出中，除重量級的大師（如 Klaus Huber、Yonghi Pagh Paan、Thomas Kessler 等長輩）外，許多傑出的作品往往出自女性作曲家之手：如開幕第一場音樂會的第一首作品「光」（Sula），為獲得今年度青年作曲家首獎的愛沙尼亞女作曲家 Helena Tulve (1972~) 所作，如曲名所寫，音樂整體宛似一片巨大的聲音光譜，編制中並加入大型的低音口簧管，是首層次變化豐富得令人驚豔、音響如排山倒海般不絕於耳的管弦樂。

此外，其中一場在現代藝術博物館的演出，整場音樂會祇放一首作品「穿越夢境之聲」（Sogni tra suoni），為羅馬尼亞女作曲家 Mihaela Stanculescu-Vosgian (1961~) 所作，演奏編制寫給一組特殊的二重奏——由兩位演奏家同時身兼數種不同的樂器，包括弦樂、木管、鋼琴、銅管、擊樂等，現場並有兩個多媒體畫面屏幕：其一播放預錄影像，另一則為現場以特殊角度拍攝演奏（如鋼琴弦內部、法國號按鍵部分等）的即時視訊。那裡的場地是半開放式的，而非關起門來管制的音樂廳，因此參觀博物館展場的觀眾，亦能停下腳步來欣賞節目。那是首夢幻、細膩、且非常聽覺的音樂，連續的聲響組織片段與視覺畫面結合，產生出另一種與一般「分析、邏輯式」截然不同的空間氛圍。在聆聽的當下，幾乎可以說是全然忘卻時空與環境的。

而閉幕音樂會的壓軸曲目「而今於斯」（Ima, koko），為旅居法國的日本作曲家 Misato Mochizuki (1969~) 所作，據同樣參與此次音樂節的日本前輩作曲家篠原真先生說，她是當今在歐洲極被看好、非常優秀的一顆作曲之星。由於擁有電子音樂的學習背景（IRCAM），與開幕首場 Helena Tulve 女士作品的純管弦樂相形之下，運用了許多合成器、擴大器等，自然地融入並輔助漸層且漸變式的管弦樂中。音樂的氣氛較為莊嚴、沉著，呼吸綿長、音色細緻而不軟膩，在聲響與變化的豐富之外，更展現出另一種東方式含蓄的色彩個性。

在音樂節的其中一天，配合 ISCM 大會議程的行程，主辦單位安排大家（主要是各國的首席代表，以及部分參與的作曲家們）到距司徒加特數十公里的城鎮，卡爾斯魯爾，參觀那裡的聲像多媒體研究中心，以及燈光藝術暨互動式多媒體藝術博物館，並安排（由該實驗室資源所製作的）電子音樂作品展演。除音樂會外，館內的展覽亦令人滯足忘返，以聲音、光、視覺畫面等媒材塑造出一個個獨立的空間，在那樣的空間中，儼然是與外界隔絕的世界，擁有特定的概念以及氛圍，而不啻是單純地造型與實驗而已。我相當享受於類似的體驗形式：暫時忘卻現有的時空，投入且身歷其境。

東山之弦在司徒加特

除了在司徒加特城市觀光以及趕赴各場音樂會外，此趟音樂節於我最重要的部分，便是我的小提琴協奏曲「東山之弦」的排練與演出——它不僅是我第一首管弦樂作品，亦是我首次在國際舞台上發表作品。

事實上早在六月底、七月初時，我便已與指揮 Jonathan Stockhammer 先生魚雁往返過數次，除討論樂譜的記譜細節外，也聊過一些對音樂的看法等。Jonathan 是旅居德國的美國人，曾經學過一點中文，還擁有一個中文名字「史江生」，很幸運地他相當喜愛我的作品，並對我的管弦樂配器讚賞有加。他十分熱心地在信中間起我的成長及學習背景，以及關於「隱士」的典故——因為我在首封回信中，寄件者名稱使用「遁隱者」的英文字「recluse」，而他的回信便如此稱呼我……當然，一切祇是不經意產生的巧合，於是我告訴他五柳先生的故事，他遂也更加了解該如何詮釋我的音樂。

而擔任小提琴獨奏的是 Carolin Widmann，大我五歲的德國青年演奏家，我與她的初次會面是在排練的第一天。當天大清早我便獨自搭地鐵，來到司徒加特廣播交響樂團的排練場地，在一個僻靜的公園裡、一座古堡旁邊，那一帶幾乎沒有其他人影，幸好大會有派人在入口處接待，才不致於迷路。那時樂團正在排練同場音樂會的另一首作品，趁著空檔我與 Carolin 便單獨討論、將整首樂曲的獨奏部分走過，包括音色、弓法及詮釋細部等。「Do you like it?」「Of course, I like it, so I play it.」在細節修完之後，Carolin 親切、豪爽地說出她的感想，並且她的演奏技巧與指法相當精準，音色十分明亮。我、她、與指揮的三人默契搭配合作無間。

我連續參與了兩天上午的排練，整個樂團在 Jonathan 仔細地領導下，果然將譜面所有細節演奏得極度精確：該有的聲部與層次絲毫不苟，在排練過程中我也能與樂團、指揮及獨奏家保持即時地溝通，可以說是相當地順利——尤其是受到肯定及尊重的感覺，使我感到愉悅。

演出當天下午的總彩排結束後，我們在音樂廳旁的花園共同享用午餐、聊天，那時我也首次與同場同台發表作品的前輩 Thomas Kessler 碰了面，他是位端莊、仁慈而不失幽默的瑞士老先生。儘管年齡懸殊，大夥兒的互動與交談相當熱絡，偶而也會開開玩笑、或是做些瘋狂的事，比如繞口令的迴圈遊戲與 Jonathan 的髮夾等……Jonathan 並且替我取了個別名「Thomas Willow」，因為那天同台發表作品的另外兩位作曲家湊巧都名叫「Thomas」，而「Willow」便是五柳先生的「柳」。工作歸工作、排練歸排練，當下了舞台後，無論多麼專業、資深的音樂家，我們在在興致高昂的氣氛中輕易地便打成一片。



照片（五）與 Jonathan、Carolyn 以及老 Thomas 的花園午餐

然而老 Thomas 談起音樂時卻是嚴肅的，令我尊敬、佩服的是他宏觀且豁達的觀念，以及投身效忠音樂創作的執著：許多音樂家在演出完後隔天便離去，往往是為了趕場，到下個國家、另一個音樂節去表演，而他卻微笑地說：「我的紙跟筆在我的國家等我。」充分顯現出一位老作曲家對音樂單純、不滅的熱忱。當音樂會翌日早晨，我與他（和他的 Rap 演奏者 Saul）在餐廳為他餞行而短暫晤談時，他告訴我：「二十五歲還很年輕，應該多接觸、多聽、多寫、多嘗試，不需要急著太早定型，為自己設下限制；但是另一方面，妳也必須擁有堅定的內在，對於音樂創作上，妳得很清楚自己的定位，否則當妳遇到與原有系統截然不同的可能性時，便很容易迷失。」老 Thomas 與我的恩師觀點有幾分不謀而合，甚至，後半句是過去我曾經面臨、卻百思不得其解的部分，如今竟被這位前輩一語道破。我想，這對於我們年輕世代的音樂筆耕者們，是再中肯不過的一番話了。

當晚我的作品演出發表算是相當成功，所聽到的評論與感想多半是對於和聲及配器色彩的讚美，以及細緻的詩意表現——「colorful」與「beautiful」算來是出現最多次的形容詞彙，那應該便是大家對我音樂普遍的直觀印象罷。次日司徒加特廣播交響樂團的總監也如此地跟我說，說那是首美麗的管弦樂，他很高興該樂團能演奏這樣的作品，並對我表示相當程度的肯定與讚賞。我開始發現當音樂在「外面的」舞台上發表，與平時在國內面對師長同儕、鄉親父老是極不相同的：在這裡，沒有人會在乎作品的技巧與結構、創作時所

運用的手法、或是意念表達得成功與否，大家都祇純粹地聆聽，無論以怎樣的聽法。——除非是技術上過於拙劣的敗筆之作，抑或沒有個性的學院派習作……當然那同時也是對作品本身的聆聽檢視，十分嚴酷的考驗。



照片（六）協奏曲演出謝幕

聲音與影子的足跡

在歐洲的大環境裡，對於音樂的「聲音」、「聽覺」部分相當重視，此亦為現代音樂藝術中極重要的一環，無論以怎樣的角度的詮釋或組織這些聲音。這個音樂節便安排了一項周邊展演，將鄰近戲劇院的奇山公園（Hönenpark Killesberg）布置為「聲之公園」（Sound Park），在裡面各角落擺設若干個現場聲音藝術裝置。

我挑了某個黃昏的空檔，獨自走進這座位於小山丘上的綠地公園，首先映入眼簾的便是座巨大花園，在花園中排列著許多架各自擁有不同音高的鐵鐘，連續參差地自動敲奏成悅耳的聲響群。圓中小徑的幾個轉角處亦放置著定時播放的廣播小箱，有些類似「Musique Concrète」的擬真效果；再走進去些，是連續排列的數個噴水池，其中一座裡面有幾顆浮在水面上的藍色球形物，持續且不間斷地發出協和的弦樂聲響，隨著潺潺的水聲緩慢地漸變。



照片（七）聲之公園裡排列著鐵鐘的巨大花園

公園的最高處有座圓椎狀的瞭望塔，沿著狹窄的鋁梯登至頂端，可以望見整座公園的全貌、戲劇院和我們所住的旅館，以及一部分城市的模樣。而在瞭望塔的四周，環繞著裝設了許多個播放鐘聲與電子音樂聲響的喇叭，佇足塔上便宛若全身浸淫在聲音的海洋之中。走下瞭望塔所在的小丘，沿著一旁草間的小徑穿過去，則是幢古舊的小茅屋，它的門窗深鎖，祇有一個開放式小空間能夠進入。我站在裡面，抬眼祇望見屋角結滿層層的蜘蛛網，一個持續且平穩的管風琴長音悠然地迴盪其中，以非常緩的步調逐漸疊加為不同色彩的和弦：便如這幢茅屋所在地點之幽靜，若非獨享的靜謐時分，恐怕很難聽見此中細微的變化。



照片（八）造型富設計感的鐘聲之塔

在公園最深的裡端為一大型池塘，池塘內架設了若干支翹翹板式的管鐘，參差地自動敲奏，並反覆在水中沉下、浮起，造成滑音之效果。是時天色正佳，池畔的草地與樹木將水面映成一片綠色，陽光斜斜地照在銀色的管身上，四處靜得祇剩下此起彼落的鐘響與水聲。我兀立著聆聽許久，才踏著自己的影子朝來時方向走去，與水氣中的彩虹和橙黃光束依依不捨地道別。



照片（九）午後陽光下的水上管鐘

與博物館的室內展覽空間不同的是，這樣的聲音藝術裝置與大自然空間是全然結合的，而非一座座「單純發出聲音的」裝飾作品。我享受於公園裡的陽光與景色，進而才讓這些素材單一的聲響融入聽覺——諸多官能的其中之一，那是屬於走出音樂廳與有限空間的另一種體驗。

兩週的時光在每日盡情地聆聽之中過去，音樂節轉眼便已迫近尾聲。在那段日子裡我遇見許多來自各國的作曲家與音樂家，以及同樣本著學習、觀摩的心參與音樂會的作曲學生們，聽見各種不同風味及色彩，卻同樣追求著某件目標——音樂——的作品：「聲音」與「光」是此行最大的收穫，不限於手法、風格與形式，也沒有一定的欣賞準繩，祇是存在於被塑造出來的特定時空中。我體驗到許多種聆聽方式及聽覺經驗之可能，或許也從中開啓了某些思維的新方向，關於藝術以及創作——在那裡我是個作曲家亦是個時空裡的旅人，我追尋音樂的腳步，無疆界。



照片（十）夕陽光輝映照著的國家劇院

Delirium

for vocalist without perfect pitch

洪崇焜

摘要

“人乃如此地必然瘋狂，以致於不瘋狂係為另一種形式的瘋狂。”

巴斯葛：“沉思錄”

“謔語 (為不具絕對音感的歌者)”一曲，對於任何不具絕對音感的歌者而言，想要精確做到譜上所有極度艱難的技巧要求，幾乎是一項不可能的任務。然而，也正因為技巧上的不可能跟不可企及，也造就了本曲對於謔語那般理智盡喪、幾近錯亂之狀態的描摹。本曲獻給關渡音樂學刊第五期的刊行。

Delirium
for vocalist without perfect pitch

Dr. HUNG Chung-Kwun
Associate Professor
Taipei National University of the Arts

Abstract

“Men are so necessarily mad, that not to be mad would amount to another form of madness.”

Blaise Pascal: *Pensées*

“Delirium for vocalist without perfect pitch” immediately appears to be a scarcely possible job for any vocalist without perfect pitch to execute all the formidably demanding techniques required in the score. However, it is exactly through such technical impossibility and infeasibility that the piece depicts the nearly insane state of delirium. The piece is dedicated to the *Guandu Music Journal* for its fifth issue.

Delirium for vocalist without perfect pitch

Sing as fast as possible

ha- *sfz*

flutter,

airy sound

tongue-clicking
lip-fluttering

mf *p*

p

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *f*. It features a series of notes with diamond-shaped ornaments above them, followed by a long horizontal line. The second staff continues with a dynamic of *f*, a *p espress.* section, and another *f*. The third staff includes a *gliss.* marking, a *f* dynamic, a *ff* section with notes marked with 'x' and upward-pointing arrows, and a *subito* marking. The fourth staff shows a *p* dynamic. The fifth staff is mostly empty with some faint markings. The sixth staff has a *f* dynamic. The seventh staff starts with a *sfz* dynamic and ends with a *mf* dynamic. Dashed lines are present below the sixth and seventh staves.

作者簡介

嚴福榮

現職：東吳大學音樂學系專任副教授

最高學歷：英國威爾斯大學音樂哲學博士

重要著作：「淺談從學習音樂理論到和聲學 - 與我何干。」《聖樂季刊》第十五卷第二期第 6-7 頁。香港：浸信會出版社，1993 年。《音樂劇：艷陽天》。香港：浸信會神學院，1993 年。《混聲合唱曲：聲聲慢》。香港：P&J 出版社，1994 年。《長笛獨奏：獨白》。香港：P&J 出版社，1994 年。《木管四重奏：心象》。香港：香港作曲家聯會，1995 年。《長笛、雙簧管及小提琴三重奏》。香港：香港作曲家聯會，1995 年。「探討學習作曲常遇見的難題。」學生會《音樂物語》第 16-18 頁。台灣：東吳大學音樂系，2001 年。「音樂創作之探索：從視覺刺激的角度探究音樂的思維與體驗。」載於《東吳大學文學院第十八屆系際學術研討會論文集》。台灣：東吳大學音樂系，2002 年。

宋育任

現職：國立交通大學通識教育中心專任助理教授

最高學歷：德國基森大學音樂學哲學博士

重要經歷：台南科技大學音樂系專任助理教授、國立台南大學音樂教育學系兼任助理教授

研究領域：台灣當代藝術音樂、西方二十世紀藝術音樂、中國當代藝術音樂

代表著作：Pan Hwang-Long. *Leben und Werk. Studien zur zeitgenössischen Kunstmusik in Taiwan, Aachen 2005* (《台灣當代藝術音樂研究 - 以潘皇龍的作品為例》，阿亨 (Aachen) 2005 年)。

連憲升

現職：中央研究院台灣史研究所博士後研究，台北市立教育大學音樂教育系兼任助理教授，佛光人文社會學院藝術研究所兼任助理教授

最高學歷：法國巴黎第四大學「二十世紀音樂與音樂學」博士

研究領域：音樂分析與美學、二十世紀音樂與音樂學、當代亞洲音樂、作曲理論

重要著作：《我的音樂語言的技巧》(翻譯，奧利維亞·梅湘原作。1992 年由法國 Alphonse Leduc 公司授權譯者於台北出版)；《奧利維亞·梅湘一早年作品及其音樂與人格特質》(1992 年自行出版，中國音樂書房總經銷)；《浮雲一樣的遊子 - 張昊》(蕭雅玲合撰)，文建會出版並收入「台灣音樂館」「資深音樂家叢書」(台北：時報文化，2002 年)。

梁曉玲

現 職：臺北藝術大學音樂學研究所研究生

沈裕祁

現 職：國立臺北藝術大學音樂學研究所研究生

重要經歷：奧地利格拉茲音樂院鋼琴演奏文憑，現就讀於國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班。

徐玫玲

現 職：輔仁大學音樂系專任助理教授

最高學歷：德國漢堡大學音樂學博士，主修系統音樂學、副修歷史音樂學與社會學。

研究領域：流行音樂、音樂與政治、音樂評論、音樂教育、歌劇史。

洪崇焜

現 職：臺北藝術大學專任副教授

最高學歷：美國耶魯大學作曲博士

研究領域：作曲、西方調性音樂理論與分析、十六世紀 Palestrina 風格對位法、Schenker 分析法、廿世紀音樂、音類集理論、鋼琴作品研究與詮釋。

周怡安

現 職：國立臺北藝術大學音樂研究所作曲組研究生

李秀琴

現 職：臺北藝術大學傳統音樂學系專任助理教授

最高學歷：德國柏林自由大學民族音樂學博士

研究領域及著作：道教音樂、南島語族—菲律賓、民族音樂學

任真慧

最高學歷：臺北藝術大學作曲碩士

重要作品：室內樂曲「十六又四分之三個月亮」、「詩與死」。合唱作品「定風波」及鋼琴獨奏作品「夏夜河堤」。絲竹四重奏作品「子夜醉歌」。古箏獨奏作品「沉思瞬間」；其學術論文「探討史克里亞賓的音樂理念與實踐——以鋼琴作品為例」。小提琴協奏曲「東山之弦」。絲竹七重奏作品「古老靈魂的光譜」。

《關渡音樂學刊》徵稿辦法

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，期許成爲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爲主，若有分期登刊之連續性論文(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：

1. 音樂學術論著：即研究論文，具原創性或發展性之研究論文，具有價值或具體貢獻者。每篇字數以10000字至20000字爲上限，含圖表、譜例以不超過20頁爲原則。
2. 音樂理論：每篇字數以10000字爲上限，含圖表、譜例以不超過15頁爲原則。
3. 表演詮釋：每篇字數以10000字爲上限，含圖表、譜例以不超過15頁爲原則。
4. 當代音樂論述：每篇字數以10000字爲上限，含圖表、譜例以不超過15頁爲原則。
5. 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字爲上限，含圖表、譜例以不超過15頁爲原則。
6. 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6000字爲上限。

三、投稿規定

1. 來稿均爲未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定(譯稿除外)，其內容物若涉及第三者之著作權（如圖、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。
2. 所有投稿論文需經「學報編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，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)理解性爲原則。
3. 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行爲，其法律責任由作者自行負責。

4. 需附中英文摘要與關鍵詞。
5. 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。
6. 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
7. 稿件需以A4尺寸電子檔案交稿（MS Word7.0以上版本）。注意：圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
8. 來稿請附作者簡歷，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 style格式為準

- (一)文稿一律橫向排列，左右對齊，並註明頁碼。
- (二)論文首頁需附中英文題目及中英文作者姓名。有兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***.....記號區別之。
- (三)中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）：摘要以中英文撰寫，字數以300字以內為原則。中英文關鍵詞則以五個為限。

(四)標題編號：

文章標題層次統一如下

壹、

一、

(一)

1.

(1)

①

A.

a.

(五)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。

- (六)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。若有圖片請儘量附上高解析之照片、幻燈正片或數位檔案，以利印刷。
- (七)參考文獻以直接相關為限，並需依作者、時間、〈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。
- (八)以下是注釋與書目的基本寫法，因篇幅關係，以下只羅列出兩種格式的單一作者書目寫法以及期刊寫法的範例，其他多位作者等多種不同情況請自行參閱書籍，也可參閱音樂學院網站的關渡音樂學刊一欄有詳細說明：

1. MLA

- (1)單一作者書目--依照姓名、時間、書名、出版地、出版社。

- ①註釋：先名後姓，然後加逗點、標題，已括弧夾住出版資訊，標明頁碼，最後加句點。例如：

原文：Edward F. Kravitt, *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996) 32.

中文：王美珠。音樂·文化·人生。台北市：美樂，2001。

- ②書目：每一項皆以句點結尾：作者姓名（先姓後名，以便按字母排序）、標題及出版資料。例如：

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。音樂·文化·人生。台北市：美樂，2001。

- (2)期刊

期刊之著錄格式又分為分卷連續編碼或是分卷分期各別編碼，茲分別介紹如下。但兩者皆需具備三要項：【作者姓名. “文章標題.” 出版資訊.】，而出版資訊在文章標題後登錄期刊名稱（斜體或下面劃線）、卷次、出版年份（加括弧），再置一冒號，加上起迄頁碼及句點。

- ①連續編碼之期刊文章：各卷連續編碼之期刊只須註明卷數，無須註明期數。例如：

Kravitt, Edward F. “Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied.” *Musical Quarterly* 59 (Oct, 1973) : 497-518.

- ②各期單獨編碼之期刊文章：各卷分期單獨編碼之期刊，應註明卷數與期數，例

如：

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59.4(1973) : 497-518.

(3)網頁

引用網站和其他網路資源時，應該包括下列資訊：

- 架設網站或張貼網頁之個人或團體(組織)
- 網站或網頁名稱
- 網站之URL
- 連線日期

例如：Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana*. 2006. Grolier Online. 11 Dec. 2006 <<http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>>

2. Chicago style

(1)單一作者書目--依照姓名、時間、書名、出版地、出版社。

①注釋

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996) , 120.

中文：王美珠。音樂文化人生（台北市：美樂，2001）,20

②書目

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London, :Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。音樂文化人生。台北市：美樂，2001。

(2)期刊

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59, no.4 (Oct, 1973) : 497-518.

(3)網頁資料：

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)於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載學刊報名表（<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>），並將報名表、著作財產權授權同意書以及PDF檔原稿一併寄到學刊專用信箱（guandu-music@tnua.edu.tw），如不方便以電子檔傳送則請自備原稿(二份)、或光碟片寄送至---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」收（並標明「關渡音樂學刊」論文稿件）。所有稿件一律以電子檔案和文稿一起送審，以利電腦排版修改。

(二)投稿前請務必自留底稿資料一份，稿件須送請相關領域學者專家匿名審查，審查結果分為：「通過」、「部份修改後通過」（不必再審）、「修改後再審」（視再審結果而定）、「不通過」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。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。本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學報三份光碟片、抽印本二十五份。

(三)受稿及連絡處：

112台北市北投區學園路1號~國立臺北藝術大學音樂學院「音樂學報編輯小組」

電話：866-2-2896-1000 # 3201 傳真：866-2-2893-8856

六、出刊及投稿期限

本學報為半年刊，每年6月與12月出刊，稿件以隨到隨審為原則。原則上將於收稿後六週內奉覆審查意見，依評審委員之審查進度為準。

2007年6月出刊：報名截止日期為2007年2月28日。（需交題目及300字中文摘要）；全文與英文摘要則可至3月31日再交。

2007年12月出刊：報名截止日期為2007年8月15日。（需交題目及300字中文摘要）；全文與英文摘要則可至9月30日再交。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

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	
內容摘要				
文章分類請 在□內打√	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評			
預計字數請 在□內打√	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000			
<p>報名程序：於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載學刊報名表（http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/），並將報名表、著作財產權授權同意書以及PDF檔原稿一併寄到學刊專用信箱，如不方便以電子檔傳送則請自備原稿(二份)、或光碟片寄送至---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」收（並標明「關渡音樂學刊」論文稿件）。</p> <p>郵寄地址：112台北市北投區學園路1號； TEL：(02)28961000#3201；FAX：(02)2893-8856 學刊專用信箱：guandu-music@tnua.edu.tw</p>				
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	

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，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。

本人同意於本著作於通過審查後刊登於「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：

通信地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中 華 民 國 年 月 日

關渡音樂學刊 第五期 Guandu Music Journal, No.5

發行者 潘皇龍
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3201
傳真：02-2893-8856

主編 王美珠
英文諮詢 蔡凌蕙
執行編輯 沈大為
編輯助理 蘇香如
封面設計 許馥凡
書法題字 張清治
排版印刷 天凱彩色印刷有限公司
國內售價 新台幣250元
網址：<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>
電子郵件：guandu-music@tnua.edu.tw

Dean PAN Hwang-Long
Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal
Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan
Tel : +886-2-2896-1000 ext 3201
Fax : +886-2-2893-8856
Editor in Chief WANG Mei-Chu
English Consultant TSAI Ling-Huei
Executive Editor SHEN Da-Wei
Editor Assiatant SU Hsiang-Ju
Cover Page Design SHEU Fu-Fan
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih
Printer Tien Kai Printing Co., Ltd.
Price NT\$ 250
Website: <http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>
E-mail: guandu-music@tnua.edu.tw

版權所有 翻印必究

中華民國95年12月

Copyright ©2006 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889