

關渡音樂學刊
2004年 12月

關渡音樂學刊

Guandu Music Journal

【創刊號】

2004年 12月

國立臺北藝術大學音樂學院

關渡音樂學刊

汪玉題


Guandu Music Journal

【創刊號】

2004年 12月



關渡音樂學刊

汪去題 

Guandu Music Journal

【創刊號】

2004年12月

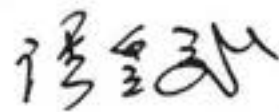
創刊詞

國立台北藝術大學音樂學院係以培養創作、展演及研究人才為辦理宗旨。從本土化、專業化、現代化到國際化與跨領域的理念下，致力成為國際一流的音樂學府為最高的目標。本學院目前設有音樂學系、傳統音樂學系、管弦與擊樂研究所及音樂學研究所等四個教學單位。特別是從1991年增設碩士班至2001年後，增設博士班以來，已經建立了頗為完整的音樂教育體系，提供了國人全方位的人才培育暨多樣化的學習管道與展演環境。

本校向來皆以「學術兼修」自我期許，二十餘年來本學院師生不管在關渡藝術節或國內外各種音樂節慶，與各項音樂獎項中，都有著卓越不凡的表現。舉凡音樂創作、展演或學術研究，由於本學院師生的全力以赴，成就了國內音樂殿堂最主要的生力軍，既提升了國家音樂水準，且活潑、熱絡了了的生命活力。就在這意氣風發，積極進取的氣勢下，如何將稍縱即逝的時間藝術原原本本地記錄下來，以茲作為更上層樓的基石，一份創新風格的「關渡音樂學刊」，乃自然而然地在所有關心音樂學術界的熱心人士期盼下應運而生。

感謝校長邱坤良教授，真摯的鼓勵與經費上的大力支持；對於致力於學術研究的撰稿人也報以十二萬分的敬意；最感謝領主編綠芬教授不辭辛勞，從規劃到邀稿、催稿與編輯等完全義務的熱心投入；也感謝錢南章、陳美鸞、吳榮順、林珀姬、李秀琴、李葭儀...等編輯委員們不計一切的熱心參與，並提供睿智與卓見；感謝各位評審委員審理稿件，並提供修改意見；感謝張清治教授賜字，使得關渡音樂學刊更有視覺的美感；最後還要感謝所有參與編輯的同仁們的辛勞，讓我們攜手合作並且共同來用真心與熱誠灌溉這具有原創性與專業性的嶄新音樂園地，期使它早日茁壯，開花並結果！

音樂學院院長



謹識

2004年12月

主編的話

我們終於有了屬於音樂人的學術刊物了！

和所有的藝術領域一樣，音樂界長久以來都是著重在表演與創作。漸漸地，大家也了解到音樂藝術的發展和進步、音樂文化的深耕與提昇，有賴於音樂學及相關研究的耕耘。本校音樂系在1990年成立碩士班，先有音樂學主修，然後擴及作曲、演奏、演唱、指揮等；2001年成立了博士班和在職專班。我們每年都舉辦音樂學方面的學術研討會，可是卻缺乏一份經常性、公開性、學術性的音樂刊物。

今年，我們向學校提出創刊的企劃，並獲得邱坤良校長的首肯，而潘皇龍院長在行政上的大力支持，更是本學刊得以順利出刊的關鍵。四月中院務會議推派本人為創刊號主編，雖為義務職，而且萬事起頭難，仍然勇於接下，明知不可為而為。從開會制定徵稿辦法開始，工作時程的規劃，報名表、邀稿信、徵稿對象、評審學者名單等的釐定，瑣碎事情不斷。暑假剛好是催稿、收稿、派稿審查的時間，我只能放棄一切休假旅行和研究計劃，隨時和助理保持聯繫，對任何狀況作即時處理。接著九月的編輯會議，確認稿件的取捨原則，通知作者修改、回傳、再修稿……。然後還有封面題字、印刷廠聯絡、下一期徵稿……。半年來，「創刊號能如期出來嗎？」的擔憂時刻在心頭，所幸音樂學院辦公室助教大為的積極協助和研究生車炎江的認真負責，當然更感謝各位作者和評審委員的充分配合，讓工作進度能順順利利。

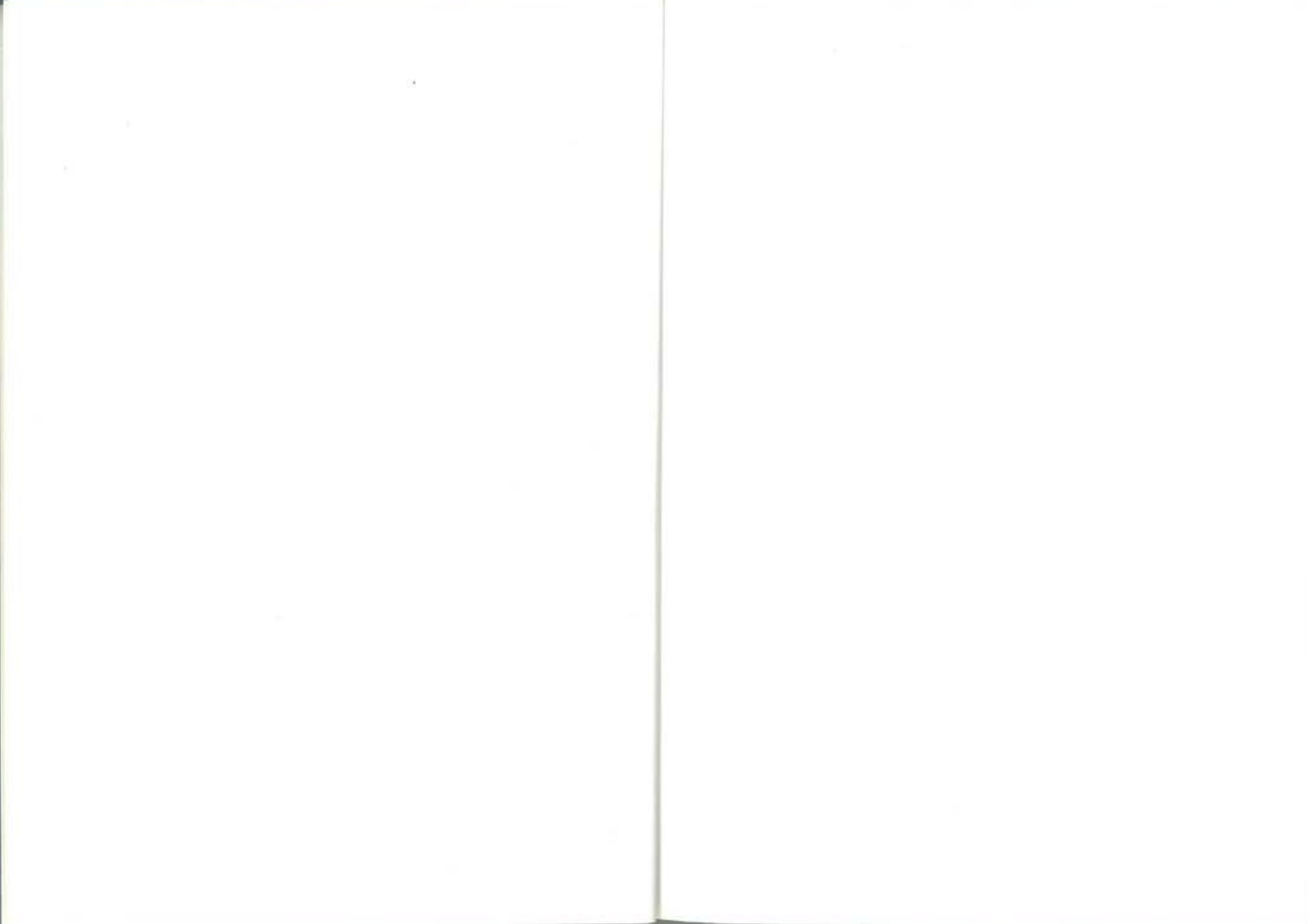
創刊號一共收錄了八篇論文、一篇書評和一篇樂評，主題涵蓋了台灣原住民音樂研究、台灣當代音樂創作（作品研究、現象觀察）、音樂心理學、西方作曲家理論與實踐等等，內容相當多元而豐富。作者有音樂學教授、作曲理論教授、聲樂家，亦有年輕的學者。

這份刊物不僅是台北藝術大學音樂學院的學報，也是所有音樂人的，這個園地是開放的，稿件的來源越多元越好，特別是鼓勵青年學者能積極投入研究。

創刊號的籌備只有短短半年，還有許多改善和精進的地方，希望大家不吝指教，並且一起來耕耘這塊音樂人盼望許久、得來不易的園地！

主編

顏綠芬 謹識
2004年12月



CONTENTS

Articles

- Observation and Speculation on the Phenomenon of Cultural Entrainment
- Discussing the Relationship between the Music of Pinpo Groups and
their Neighboring Groups..... WU Rung-Shun..... 1-26
- Hierarchical Consciousness in Traditional Songs of Paiwan Ethnic Group
- a Case Study of Wedding Ceremony Music in Ruvan, North Paiwan HUANG Chiung-Er 27-50
- Music Critic, Sociologist of Music and Composer Theodor W. Adorno WANG Mei-Chu 51-76
- Absolute Pitch: Studies in Cognitive Psychology TSAI Chen-Gia..... 77-92
- Texture, Pitch and Structure: Explorations into Ma Shui-Long's Idea and
Image..... YIM Fuk-Wing 93-110
- Language Fusion and Style Panmixing-on the Dominant Triad in the Second
Movement of Jacob Druckman's 'Prism' for Orchestra TSAI Ling-Huei..... 111-134
- Study for the Localization of Modern Music Creation after the Lifting of
Martial Law..... HUANG Ya-Lan..... 135-152
- A Research in Scriabin's Musical Idea and its Practice - Piano Works..... JEN Chen-Hui..... 153-176

Reviews

- A Brief Review on *The Inner Game of Music* LEE Chia-Yi..... 177-186
- Between Austerity and Abundance: an Essay about "NSO Opera in Concert
Hall Series" from 2002 through 2004 CHE Yen-Chiang ... 187-196

EXHIBITION AND PERFORMANCE FILES

- Historical Events 197
- Department and Graduate School of Music and Musicology 198-205
- Department of Traditional Music 206-212

目錄

論文

- 一個文化共類現象的觀察和思考：論平埔族音樂與週邊族群的關係..... 吳榮順..... 1-26
- 排灣族傳統歌謠中的階級意識
—以北排灣拉瓦爾亞族的婚禮儀式音樂為例 黃瓊娥..... 27-50
- 音樂評論家、音樂社會學家與作曲家阿多爾諾 王美珠..... 51-76
- 絕對音感的認知心理學研究..... 蔡振家..... 77-92
- 織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》 嚴福榮..... 93-110
- 超越語法藩籬，悠游風格光譜—論 Jacob Druckman (1928-1996)
管絃樂曲 *Prism* 第二樂章屬音三和絃之角色..... 蔡凌惠..... 111-134
- 解嚴後看台灣現代音樂創作中的本土化現象 黃雅蘭..... 135-152
- 探討史克里亞賓的音樂理念與實踐—以鋼琴作品為例 任真慧..... 153-176

譯註與評論

- 演奏者的心理層面觀照—讀《音樂的內在遊戲》 李霞儀..... 177-186
- 簡樸與豐富之間：論 NSO 歌劇音樂會系列演出（2002-2004） 車炎江..... 187-196

音樂學院展演檔案

- 音樂學院大事記..... 197
- 音樂學系、管絃與擊樂研究所、音樂學研究所展演檔案 198-205
- 傳統音樂學系展演檔案..... 206-212

一個文化共頻現象的觀察和思考： 論平埔族音樂與週邊族群的關係

吳榮順

國立台北藝術大學音樂學研究所教授

摘要

在族群分類上，平埔族雖有九或十個族群之多，但現階段仍保存自我族群音樂現象的族群，卻只有邵族、巴宰族、噶瑪蘭及西拉雅等四個族群，其餘的平埔族群音樂早已被漢文化同化殆盡。這四個平埔族群的自我族群音樂現象可以分成兩類，一類是族人仍以通用的族群語言來運行其音樂系統，諸如邵族、巴宰族、噶瑪蘭等三族就是其歌謠仍以該族的語言來演唱；第二類的族群音樂則是曲調與歌詞仍保有族群的傳統要素，由於該族群語言已經消失殆盡，因此族人已無法解釋歌詞的字意，只能強記流傳下來的歌謠，西拉雅族的音樂現象即是。

雖然這四個平埔族群在台灣社會的政治及族群定位上，命運各有不同，但在音樂文化的保存及實踐上卻大同小異。「頑強的保有自我特定的音樂系統，卻不時遭受鄰近強勢民族文化的侵擾、洗滌，音樂中的吸收、消化、轉借、變形的痕跡處處可見。若從四個平埔族群現有的音樂現象觀之，儼然就是音樂中的主題、音型變奏與性格變奏的並置與平行。主題是傳統音樂的延續與矜持；音型變奏是在傳統的基礎上，轉借鄰族的音樂片段來填補該族音樂文化上的小空隙；性格變奏則是文化上的完全採借，讓後代完全感覺不到原型文化的存在。」

一個族群音樂的傳承，不外乎依循承襲(inheriting)與轉借(borrowing)兩個主要手段，當然也有其他次要的影響參數。兩個或兩個以上族群音樂間的互相影響，我的可能是你的、你的可能是我的，或完全扞格不入、特立獨行，各自我行我素，縱視這兩個族群音樂間的音樂

要素是否能夠產生所謂的「文化共類現象」(cultural entrainment)。本篇研究「一個文化共類現象的觀察與思考——論平埔族音樂與週邊族群的關係」，就是以此基點來探討這四個平埔族群，在與週邊族群相處之後，現階段所保存的音樂，哪些音樂是承襲自該族群的音樂傳統，而其中又有哪些音樂轉借或來自鄰族的影响下所衍生出的音樂。前者可以透過田野訪談與記錄，知道哪些音樂為承襲自傳統，後者則須透過族群音樂系統的比較，才能理清此與彼的關係。此外，本篇研究擬從音樂人類學的觀點，從族群之間轉借後衍生的音樂現象當中，來解析族群音樂包容與再生的能量與條件，進而讓我們來審視這股能量與條件為何是鄰族間音樂相容與平行的最大公約數。

關鍵詞：文化共類現象；承襲；轉借；平埔族；音樂參數

Observation and Speculation on the Phenomenon of Cultural Entrainment

-Discussing the Relationship between the Music of Pinpo Groups and their Neighboring Groups

WU Rung-Shun

(Professor, Taipei National University of the Arts)

Abstract

According to the classification of Ethnic groups, the Taiwanese "Pinpo" groups consist of nine or ten Ethnic groups. Nevertheless, nowadays the groups which still preserve musical phenomena of their own can be mentioned only Sao, Pazeh, Kavalan and Siraya. Apart from these four groups, the musical culture of other Pinpo groups has been assimilated by Han culture since long time ago.

However, even though the musical traits of these four groups exist distinctively, the phenomena of acculturation, culturization, enculturation and adaptation between powerful groups and weak groups in the same "Kulturkreis" can still be traced evidently. The music of these four groups is either influenced by the absolutely powerful Han groups (Fulao, or Hakka) or acculturated by a relatively powerful Austronesian group. First of all, the population of Sao living around Sun Moon Lake of Nanto is enlarged through the acts of marriage, especially with the neighboring Bunun group "take bakha". As a result, the adaptation of Bunun music into the musical system of Sao appears frequently. Secondly, Pazeh group of Puli is surrounded by the powerful culture of Fulao groups, and eventually, their musical system incorporates many elements of Hulao music. Thirdly, Kavalan group, which immigrated from YiLan to Hwalian,

lives among the culture of Amis group, hence half of their music is borrowed and arranged from Amis music. Finally, among all the Pinpo groups, the music of Siraya groups in southern and eastern Taiwan is acculturated by Fulao culture to the most extent.

The musical tradition of a group is passed on mostly through the acts of "inheriting" and "borrowing". The mechanism of borrowing can be described as the interaction between two or more than two ethnic groups. It goes on in diverse ways. Either infused by each other, or remaining parallel and independent, relies on if the phenomenon of "cultural entrainment" takes place between the musical elements of these groups. Some other minor factors also influence the continuation of musical heritage, but this ongoing research limits itself solely on the two major parameters mentioned above. Starting from this viewpoint, the research "*Observation and speculation on the phenomenon of cultural entrainment—discussing the relationship between the music of Pinpo groups and their neighboring groups*" discovers the musical heritage of the four Pinpo groups separately, analyzes the composition of the musical tradition of each group, and eventually try to realize what parts of their music are inherited from their own musical tradition and what other parts are borrowed from their neighboring groups.

Key words: Cultural entrainment, inheriting, borrowing, Pinpo tribe, musical parameter.

前言

在族群分類上，平埔族雖有九或十個族群之多，但現階段仍保存自我族群音樂現象的族群¹，卻只有邵族、巴宰族、噶瑪蘭及西拉雅等四個族群，其餘的平埔族群音樂早已漢化殆盡。這四個平埔族群的自我族群音樂現象可以分成兩類，一類是族人仍以通用的族群語言來運行其音樂系統，諸如邵族、巴宰族、噶瑪蘭等三族就是其歌謠仍以該族的語言來演唱；第二類的族群音樂則是曲調與歌詞仍保有族群的傳統要素，由於該族群語言已經消失殆盡，因此族人已無法解釋歌詞的字意，只能強記流傳下來的歌謠，西拉雅族的音樂現象即是。

雖然這四個平埔族群的自我族群音樂現象依然存在，但同處在一個文化圈下的所有民族，強勢文化與弱勢文化間的文化涵化 (acculturation)、綜攝 (culturation)、適應 (enculturation) 與妥協 (adaptation) 現象，完全顯現出來。這四個碩果僅存的平埔族群音樂，要不是被絕對強勢的漢民族 (福佬人或客家人) 所影響，不然就是被另一相對強勢的南島民族所涵化。南投日月潭邵族，在人口數來說，僅有二百八十幾位，組成邵族聚落的成份，除了邵族人就以鄰近之潭南卡社群布農族 (take bakha) 最多，通婚下的結果，邵

族音樂無形中布農化的現象比比皆是；埔里的巴宰族人，盆地四周都是強勢文化的閩南音樂系統，無疑的閩南音樂巴宰化的現象，處處可見。從宜蘭移居到花蓮的噶瑪蘭人，身處阿美族人的豐年祭文化影響下，在音樂上轉借與變造新聲的手法，在其音樂系統中幾乎佔了一半；南部及東部的西拉雅人，可以說閩南化最深的平埔民族。

一個族群音樂的傳承，不外乎依循承襲 (inherited) 與轉借 (borrowed) 兩個主要手段，當然也有其他次要的影響參數。本篇研究「平埔族音樂與週邊族群的關係」，就是以此基點來探討這四個平埔族群，在與週邊族群相處之後，現階段所保存的音樂，哪些音樂是承襲自該族群的音樂傳統，而其中又有那些音樂轉借或來自鄰族的影響下所衍生出的音樂。前者可以透過田野訪談與記錄，知道哪些音樂為承襲自傳統，後者則須透過族群音樂系統的比較，才能理清此與彼的關係。此外，本篇研究擬從音樂人類學的觀點，從族群之間轉借後衍生的音樂現象當中，來解析族群音樂包容與再生的能量與條件，進而讓我們來審視這股能量與條件為何是鄰族間音樂相容與平行的最大公約數。

一、邵族音樂與布農族、客家族群的關係

¹ 此處所謂的「自我族群音樂現象」(musical phenomena of self-ethnic system)，指的是該族群所使用的音樂當中，仍具有該族群音樂系統的特質，包含音樂要素中的語言、節奏、旋律、調式、樂句表現法等要素。

從日月潭邵族的非祭儀性歌謠的音樂結構來看，音階 sol、do、re、mi、sol 所形成的歌謠，基本上是邵族固有的歌謠曲調特性，這在其 malalu，意為拜「祖靈籃」，與另一項儀式系統稱為 lus'an，也就是農曆八月份所舉行的儀式活動，邵人稱之為「que ni」（漢音 過年）或者豐年祭的祭儀歌謠，以及非祭儀性的歌謠都能窺見其特性²。此外屬於邵族固有音樂特性的另一要素，則為節奏的自由吟唱及複拍子的雙重特性，在李壬癸及吳榮順的〈邵族非祭儀性歌謠〉(2003)一文中的採譜前五首樂曲當中，都能發現上述之事實。

至於在這些樂曲當中，受到周邊族群音樂影響的事實，最明顯的部份是與邵族比鄰而居的布農族卡社群人的音樂，的確無可避免的隨著布農族婦女下嫁到日月潭邵族，而將語言和音樂也帶到邵族的音樂體系當

arumiqan
諷刺

原唱：李壬癸、吳榮順、吳榮順、吳榮順、吳榮順

原詞：李壬癸、吳榮順、吳榮順、吳榮順、吳榮順

從以上的分析來看，當然邵族音樂體系當中，絕大多數的歌謠仍然是邵族人慣用的音階或演唱語法，但當其在與周邊族群相遇或

中，最明顯的例子是原屬布農族潭南部落的兒歌 tuq tuq tamalun(公雞與母雞)，也成了日月潭邵族年祭的祭歌，歌名仍然稱為 tuq tuq tamalun³。在非祭儀性歌謠方面，布農族兒歌的 noin tina hongo，居然成了邵族人日常生活中幾乎都能朗朗上口的生活歌謠；李壬癸及吳榮順的〈邵族非祭儀性歌謠〉(2003)一文中的採譜最後的三首童謠，都是布農族歌謠的特性與演唱模式。

除了布農族音樂明顯的影響到日月潭邵族的音樂系統之外，我們也發現在邵族歌謠當中居然也出現漢族客家歌謠的片段，如 arumiqan 諷刺歌，從歌曲的音組織上來看，它並不是一首邵族歌謠的習慣音型與曲調語法，其動機卻與台灣客家歌謠當中的一首歌曲「十八摸」的前四個動機完全一樣，只是歌詞是以邵語來演唱(見下方譜例)。

相應時，無可避免的或完全的採用其原來的

² 見李壬癸、吳榮順〈日月潭邵族的非祭儀性歌謠〉，國立台灣大學考古人類學專刊，第六十期，頁 115-162，2003。

³ 見魏心怡碩士論文〈邵族儀式音樂體系之研究〉(2001:174,175,176,194)當中四首 tuq tuq tamalun 的採譜。

歌謠，只改變部份歌詞；或且將曲調完全套用，而將歌詞改換成邵語來演唱；或且只採用部份的片斷曲調，再將歌詞完全改換成邵語來演唱，從其歌謠的適應性來看，布農族毫無疑問的已深深的影響到日月潭邵族的音樂系統。至於客家音樂，應是邵族人將鄰近國姓鄉或東勢鎮搬來日月潭居住的家家人耳熟能詳的曲調，拿過來套用之片斷採借而已。

二、巴宰族音樂與閩南民歌轉借涵化的過程

關於巴宰族的音樂最早的文獻記錄是清代黃叔歌《台海使槎錄》中的番歌歌詞，日據時代則有伊能嘉矩(1908)、小川尚義先後記錄過巴宰族的 ayan 祭歌歌詞。小川尚義研究室也曾收藏了(1)開基之歌(2)大水氾濫之歌(3)氾濫後人民分居之歌等三首歌，後來由佐藤文一(1934)整理了原文、注解、大意，在《南方土俗》中發表。從清代到台灣光復初期，所有關於巴宰族音樂的文獻，都只是記錄了歌詞及歌名，歌譜均付之闕如，從民族音樂研究的角度來說，是相當遺憾的，因為沒有譜的記錄，我們無法真正瞭解過去巴宰族人在音樂本身進行的模式與風格。目前在南投埔里的愛蘭巴宰族人，也正以當年佐藤記錄下的三首歌，努力的在做復繡巴宰音樂的原貌。

台灣光復後民族音樂學家呂炳川先生

也曾在埔里愛蘭地區採錄巴宰族的民歌，並且參加了愛蘭教會一年一度的「慕親大會」，親眼看到了巴宰族人升起火堆、敲鑼助興、演唱 ayan 的情景。他在 1982 年《台灣土著族音樂》中就收錄了 1 首「巴則海族開國之歌」的 ayan，雖然他只記下一段譜例及開頭的第一句歌詞，但卻是在文獻資料上首次聽見了巴宰族的歌謠。之後，在 1990 年李壬癸及林清財在埔里的守城份錄下了 7 首屬於宰族 kaxabu 群的歌謠，並且發表了一篇〈巴則海族的祭歌歌曲及其他歌謠〉論文在《民族學研究所資料彙編》上(1990:3):1-16，這 7 首歌都是潘秀梅女士所唱，曲目是：祭歌(ayan)兩首、搖籃歌、飲酒歌、情歌、工廠歌及長工歌。這也是首次由語言學者及民族音樂學者的合作研究，對於巴宰族音樂語言的瞭解，也提供了一個較完整的資料。1991 年水晶唱片公司也為潘秀梅女士錄下了 4 首歌謠(ayan、長工歌、工廠歌、飲酒歌)，收錄在〈來自台灣底層的聲音〉唱片中。

1998 年 7 月，在作者主持的「平埔族音樂紀實系列」保存研究計劃之下，我們來到埔里地區進行巴宰音樂的採錄工作，雖然來此的時間已嫌太晚，雖然文獻上記錄下的歌謠有限，對於巴宰族音樂我們仍然對它抱持著樂觀的想法。來到之後，在埔里地區最熱心當地文史研究的黃炫星老師協助下，我們從巴宰四庄 kaxabu 群開始，展開地毯式的查訪。首先拜訪了住在埔里的潘秀梅女士女

克及女婿，但潘秀梅女士已在 1997 年 9 月間去世，第一個希望落空了。接著來到守城份，拜訪潘英嬌及潘永歷姊弟，他倆的父親潘都乃先生已於 1990 年去世，但潘都乃在世時，曾寫下兩首 ayan 祭祖歌的歌詞，潘秀梅所唱的 ayan 也就是潘都乃先生所寫的歌詞，然後再由潘都乃先生教唱的。很慶幸的是姊弟倆使命感很強，雖然也都 60 多歲了，仍忠實的保存及承襲了父親傳下來的歌。因此我們錄下了 8 首現階段四庄地區的巴宰族民歌，分別是：

1. ayan 根願(過年時所唱紀念祖先 Abuk 之歌)
2. ayan 根願(慶祝福音來台一百三十周年)
3. 搖籃歌
4. 長工歌(十二月令歌)
5. 苦命歌(同十二月令歌曲調)
6. 思親曲(同十二月令歌曲調)
7. 聖詩 — 真主上帝造天地
8. 聖詩 — 在我救主榮光面前

前面兩首 ayan 都是父親潘都乃所創作，只是第二首原來潘都乃是以慶祝福音來台一百周年為題，其長子潘永歷在一百三十周年紀念時，將一百改成一百三十，其餘歌詞並未修改。

接著我們又走訪了牛眠山 98 歲的潘林阿雙女士，在黃老師的帶領下，我們才知道埔里地區還有一位對巴宰音樂身藏不露的巴宰耆老。她為我們演唱了兩首歌謠，一首

是 ayan，另一首是以閩南語來演唱的「相褒歌」。不可思議的是她依然聲如宏鐘、記憶力驚人，兩首近 20 分鐘的歌謠，雖然因其年事已高，高音的支持度不夠，而造成曲調的音高常有習慣性的偏低現象外，演唱的歌詞卻句句清晰毫不含糊。她演唱的巴宰民歌，ayan 是學自她的母親，「相褒歌」卻學自年輕時在一起工作的姊妹們應答對唱的歌謠。

蜈蚣崙的採訪，在不斷的探詢下，我們找到了潘秋香(70 歲)及潘阿尾(82 歲)兩位女士。她倆都是巴宰後裔，曾跟已過世多年的蜈蚣崙長老潘阿敬學過 ayan，但尚未完全學會他就過世了，因此我們採錄到她倆所唱的 ayan，可以說是並不完整的一首歌，但我們仍將蜈蚣崙聚落的 ayan 唱法保留下來。此外，潘秋香還演唱了一首以閩南語來唱的「四季春」，當地族人也稱之為「五空小仔」，或「姓潘的歌」。基本上，它是一首漢民族的七字一句，四句一段的即興歌謠，傳到埔里地區之後，巴宰族人已將之「巴宰化」。

至於大溝，因無法找到還能演唱完整巴宰民歌的歌者，因此我們並未採錄到該聚落的歌謠。此次埔里地區巴宰族歌謠的採集，我們分別在四庄及愛蘭兩地進行。四庄 kaxabu 群共收錄了 13 首歌謠。

在已收錄的 13 首埔里四庄巴宰族民歌，我們可以區分成四種類型的歌謠：

- (1) 屬於傳統祭典上的歌謠：ayan

這種歌謠共有五首，守城份潘英嬌及潘永歷所唱的 ayan，以及牛眠山潘林阿雙所唱的 ayan，是相當完整的保存了傳統的 ayan 演唱風格，即使與 1982 年呂炳川在愛蘭地區所採錄的 ayan 來比較，也相差無幾。換言之，ayan 從過去到現在，都一直呈現相當穩定的歌謠曲調輪廓，變的地方只在於每個演唱者的詮釋風格的不同，以及演唱時主題不同，歌詞亦跟著改變而已。可見過去埔里地區，ayan 在巴宰族人心中，不但是一首傳統祭會當中都常被演唱的歌曲，也應該是巴宰族人都能朗朗上口的一首歌謠。至於蜈蚣崙所演唱的 ayan，只保留了 ayan 開頭的片段音樂動機。

過去演唱 ayan 的時機，是在過年祭祖時才演唱，也就是每年的農曆 11 月 15 日。當時演唱 ayan 的情景，目前在四庄年長的巴宰族人所描述的內容，與呂炳川所記述的一模一樣：「舞蹈時，則作成圓形，一面緩慢向右回轉一面唱歌，在正中央燒火並敲打銅鑼……。」(1982:111)

ayan 的歌曲形式，已經發展出小三段(A+B+A)的形式。開頭有一段引子段落來當前導(A 段)，然後進入到曲調不斷反覆，歌詞卻不斷更新主題的有節形式(strophic form)段落(B 段)，最後又重覆開頭的第一句歌詞及樂段，當做這首歌謠的尾聲(A 段)。曲調很明顯的以五聲音階為旋律素材。

從 ayan 使用的歌詞來看，對於族人而言，它等同一首「鼓子詞」一樣，曲調不斷

的反覆，歌詞卻隨時可以依主題的不同加以即興變更。所以才有「開基之歌」、「大水氾濫之歌」、「氾濫後人民分居之歌」、「巴則海族開國之歌」等等不同主題的 ayan。

(2) 教會聖詩上的巴宰歌謠：真主上帝造天地、在我救主榮光面前

目前在埔里地區的巴宰族人，幾乎都以基督長老教會為信仰中心，教會演唱的聖詩都以閩南語發音的「台語聖詩」為主。吳榮順的〈巴宰族 ayan 之歌〉(1998b)當中就收錄了兩首聖詩，兩首聖詩曲調都是巴宰族人傳統的民歌調。

「真主上帝造天地」是當時流傳在大社部落的巴宰曲調。在 1964 年台灣基督長老教會教會音樂委員會編輯，台灣教會公報社發行的「聖詩」第 63 首當中，就收錄下這首歌謠曲調。原曲調是 la 起音的羽調式五聲音階歌謠(la、do、re、mi、sol)，曲式是西方音樂標準的小二段體形式(ab+cb)。雖然聖詩上載明是大社庄巴宰平埔族曲調，但從曲調的結構法則(標準平整的小二段形式)與旋律進行法(工整對稱的旋律法)來看，似乎又說明了是否荷蘭人或西方傳教士來到台灣後，早已將原巴宰歌謠徹底西化了，再收錄到聖詩當中。

「在我救主榮光面前」歌詞原來是「聖詩」第 444A 首的「在我救主榮光面前」歌詞，然後再配上 ayan 的旋律型曲調。

- (3) 傳統歌謠：搖籃歌

用巴宰語言及巴宰曲調來演唱的歌

謠，在現階段仍保存巴宰民歌的埔里四庄來說，除了 *ayan* 之外，就只有這首搖籃歌。搖籃歌歌詞完全是巴宰語言，語意並不是漢人系統的思維法則，相當程度反應了原巴宰文化的獨特性。曲調是 *re*、*mi*、*la* 形成的三音音階，旋律法若不配上巴宰語演唱，日本東洋童謠的旋律型模式馬上出現。筆者不敢妄下斷語，尚待理清疑惑。

(4) 以閩南語演唱的歌謠：長工歌、苦命歌、思親曲、相褒歌、四季春

巴宰族人在強勢的漢文化撞擊下，從台中北豐原一帶的原居地遷徙後，仍然無法逃過被當時閩南文化同化的命運，我們從族人仍保存的歌謠數量來看，就知道以閩南語來演唱的歌謠數量多過比自己母語 (*kaxabu*) 來演唱的歌謠。這些以閩南語來演唱的歌謠，有一個共同的特徵是：

(1) 歌詞一定「七字一句，四句成段，句尾押同韻」的排列組合模式，也就是台灣民間音樂稱之為「一葩」的習慣，這是典型的一種漢文化歌謠模式。

(2) 四句成段構成一個音樂旋律型，此後此旋律不斷的反覆，歌詞則不斷更新，形成固定的有節形式歌曲 (*strophic form*)。

(3) 每四句的前一句，偶而會以序數或數月令的歌詞帶出句首，但這些序數通常是與主題毫無關係，例如「長工歌」即是。

(4) 過去這些歌都是以一應一答的對唱方式 (*antiphonal*) 來進行演唱，如今能對答如流的歌者已難求，因此都是單獨由一位歌者

來演唱。

[5] 在四庄地區，對於這種歌有四種不同的稱呼：「姓潘唱的歌」、「五空小仔」、「四季春」、「相褒歌」。使用的曲調因人而異，但連續四度、五度的跳進音程卻是四庄閩南民歌的一個共同現象。雖稱之為「五空小仔」、「四季春」，不管演唱風格或曲調模式，都有別於恆春地區知名的「五空小調」和「四季春」。

以上這四種音樂形態，一方面代表了現階段四庄巴宰民歌的全部，同時也說明了弱勢族群音樂在強勢文化圈影響下，它妥協適應的一面，例如：漢樂巴宰化的現象；以及面對強勢文化時，族群自我經過了文化過濾及篩選後，留下了頑強而不可磨滅的一面，繼續長期的對抗文化滲透的現象，*ayan* 的存在就是一個最好的例證。

三、噶瑪蘭族與鄰族在音樂創作上的適應與妥協

噶瑪蘭族 (*kavalan*)，是原先居住在蘭陽平原上的主人，隨著清廷在 1812 年將蘭陽平原納入版圖，以及其他外來族群大量的入墾蘭陽，噶瑪蘭族在 1818 年至 1853 年間，開始沿著現在蘇花公路沿岸大舉南遷，首先來到花蓮北埔一帶建立了加禮宛、竹林、武暖、瑤歌、七結、談乘等所謂「加禮宛」六社。接著，北埔一帶無法再容納不斷遷來此地的族人，於是在向南方遷移到新社、立德

一帶，甚至最遠達到台東長濱及樟原附近。語言學家李壬癸教授的《宜蘭縣南島民族與語言》(1996)一書當中，明白的說明過去住在蘭陽平原的噶瑪蘭人，其噶瑪蘭語也多少的受到巴賽人南下遷移到宜蘭濱海地區，建立了哆囉美遠社 (*Torobiawan*，後稱 *ToRbuan*) 之後所受的影響。從宜蘭遷移到花蓮，然後再往南遷徙的過程當中，在花蓮宜蘭溪一帶的南勢阿美族人，以及在豐濱一帶的海岸阿美族人，不但語言上征服了噶瑪蘭語，就連傳統音樂文化也無法擺脫 *pangzat* (阿美族) 的影響。噶瑪蘭人的遷徙史及文化變遷現象，透過現階段噶瑪蘭人遺留下來的歌謠，我們不但在歌詞當中可以聽到族人娓娓道來祖先遷徙的辛酸與到後山墾植的歷程，甚至在歌謠的曲調上，都明顯的刻劃上巴賽、噶瑪蘭、阿美與東洋風的音樂語法，這就是今日的噶瑪蘭音樂現象。

最早對噶瑪蘭和哆囉美遠 (屬於凱達格蘭語) 傳統歌謠進行錄音的是日本學者淺井惠倫 (1937)。他的錄音檔稱為「淺井惠倫錄音……」或「台灣番曲……」，原件現存日本，到目前為止筆者也仍未聽到該錄音內容。之後 1982 年呂炳川在「台灣土著族音樂」當中 (1982:112)，記錄下一首花蓮新社，宮下噶瑪蘭的歌謠，並附這首歌的錄音資料。這首歌是由一位男性噶瑪蘭族人所唱，其曲調的宜教調式的風格相當明顯，較接近噶瑪蘭族的祭典歌謠風格，不過在現階段族人仍保存的歌謠當中，我們卻已不見這首歌

的蹤影。可見噶瑪蘭族音樂在強勢的阿美族文化圈中，雖然勉強的保存下來，但已流失、丟掉太多。

在風潮唱片出版的花蓮噶瑪蘭音樂專輯 (吳榮順 1998a)，可以說是有關噶瑪蘭音樂保存最多的一份有聲資料，我們共收錄了 29 首屬於新社噶瑪蘭族人，在現階段所仍在演唱的歌謠。從保存的歌謠數量來說，是比以前的歷史記錄都要多很多，我們可以將這些歌謠分成五種不同的形態：

(一) *kisaiz* 治療儀式祭典歌 (共有 8 首)

根據明立國的調查 (1994:115)，*pakeravi* 或 *kisaiz* 的祭歌共有 7 首，但在他 1984 年的錄音當中卻只記錄了 5 首。在我們的錄音當中多了 3 首，共有 8 首。依現仍在做祭儀的巫師 (*metiyu*) 宋阿比的說法，*kisaiz* 治療儀式共有固定的 8 首祭歌，形成一套完整的 *kisaiz* 組曲。

kavalan 族過去巫師醫病人治病儀式分成二種，較大的儀式場面稱為 *kisaiz*；較小的儀式稱為 *pakeravi*，但女性的入巫儀式也稱為 *kisaiz*。過去 *kisaiz*，由於舉行的天數在七天之久，因此所費不貲。所以若部落內有人生病時，巫師群會為整個部落每年舉行一次，*pakeravi* 則是經常性的，只要族人有人生病，都可以要求經過 *kisaiz* 成巫式後的巫師 (*metiyu*) 來做。在儀式的內容和過程上，*kisaiz* 和 *pakeravi* 最大的不同點是：*kisaiz* 在第一天由巫師賦於每位病人一個祖靈名

之後，要到屋頂上來做儀式，在這個階段要唱「呼喚神靈之歌」(qumRus tu tazusa)，這是 pakeravi 沒有的過程。目前新社噶瑪蘭族人還有二位女巫師(metiyu)，一位是朱阿比，另一位是潘島吉。二位還會為族人或非族人做 pakeravi 儀式，kisaiz 則因人數不夠，以及自認功力不足而一直都沒做過，不過二位都還能記得儀式的整個過程，以及所需演唱的一套 8 首祭歌組曲。

這 8 首歌從呼喚噶瑪蘭族的神靈，經過「迎神」-「取靈絲」-「作法」-「禱癒」-「敬拜神靈」到最後的送走神靈結束儀式，音樂的功能一直都是儀式的重心。8 首祭歌都以五聲音階為曲調，用了三種調式，分別為：Do 起音的宮調式(第 5、6 首)、Sol 起音的徵調式(第 1、7、8 首)、La 起音的羽調式(第 2、3、4 首)⁴。歌詞的運用與中國詩經當中的「頌」(祭歌)的性質相同，「字數甚少，含意甚深」，每一首都是同一段曲調不斷的反覆，歌詞卻不斷的改變，是典型的有節形式歌曲(strophic form)。

(二)以傳統歌詞和曲調演唱的非儀式歌謠(4 首)

第二類的歌謠共有 4 首，不管歌謠的曲調或歌詞，族人都認為這都是傳統的噶瑪蘭族歌謠。這 4 首分別是慶豐年(miomio sinawari)、搖籃歌(mrina)、打仗(masawa)及慶功會歌(mrarikid)。慶豐年及搖籃歌目前

在新社已剩下幾位耆老能唱，其曲調的吟詠轉折風格及豐富的前倚音性格，是噶瑪蘭音樂中最特殊的音樂性格。搖籃歌，已經完全打破了音域狹窄、易唱的一般搖籃歌風格，音域超過一個八度。打仗歌是可以「唸」，也可以用「唱」的一種「頂真」風格的玩文字遊戲歌。

(三)用傳統曲調填入現代創作歌詞的歌謠(6 首)

第三類的歌謠是以傳統的噶瑪蘭曲調，重新填入新的歌詞所形成的歌謠，一共有 6 首。慶功會歌的歌名族人稱為 mrarikid，與北部阿美族人稱豐年祭為 mulalidik，頗為相近，有可能是噶瑪蘭族人在遷移到花蓮來的過程中，轉借了強勢的鄰族-阿美族的字彙，久而久之便成了噶瑪蘭化的阿美語彙。咱們來跳舞(qntaban pa ita)，是經過潘金榮先生重新填入歌詞而用在豐年祭當中的應答式歌謠。懷念故鄉(kasianem)，原來是在原居地宜蘭地區所流傳的歌謠曲調，在 19 世紀後半葉，馬偕博士將之收錄到聖詩當中，後來再由儲萬來先生拿來重新填入新詞，用在第二次新社噶瑪蘭族人回宜蘭巡視活動中所唱。捕魚(mRaybaut)是一首以相當特殊的 6/8 複拍子節奏來演唱的傳統曲調，詞意幽默生動，但填詞人已不知是誰。摘蕨蕪菜(qayqutay)，曲調與流傳在恆春半島的「台東調」相似，歌詞卻是噶、蘭各半的混合詞，

但族人相當堅持這首歌謠的曲調是噶瑪蘭族人流傳下來的，這是一個相當值得再探究的問題。作者將針對這首歌謠，在最後幾段將提出噶瑪蘭族與其他族群接觸後，族群音樂互相影響的事實與結果。

四外來曲調/噶瑪蘭歌詞(11 首)

第四種是以外來族群的歌謠為曲調，歌詞則是將原詞再改為噶瑪蘭語歌詞的歌謠。曲調來源共有兩種：一種是鄰近的阿美族人歌謠曲調，另一種是日據時代到台灣光復期間，當時流傳在台灣的日本流行歌曲調。這種歌謠的歌詞重新創作原因，是由於民國 73 年及民國 78 年新社的族人，為了參加在原居地(宜蘭)舉行的「噶瑪蘭族人返鄉尋根」活動，從出發、探視、思鄉、到歌頌現在居住的新社村，都是由儲萬來和潘金榮

兩位來填詞或改詞，以適應活動的進行，以及以歌來期勉族中的新生代。不過，從歌詞的運用上來說，歌詞都改寫的相當貼切，可見如果沒有流利的母語經驗，是無法寫出如此幽美的詞藻的。下面 7 首歌謠曲調完全是阿美族的另外 7 首歌曲，族人經過 quotation 的方式轉借之後，再完全改換掉原詞，而形成了 7 首噶瑪蘭族的歌謠：

- 1.【指嬰兒之歌】(mzuzzun)
- 2.【回宜蘭】(tmanan sa giran)
- 3.【祖先的部落-尋根】(tamu na baqui)
- 4.【新社村】(tamu na patRungan)
- 5.【咱是噶瑪蘭人】(aita na kebarum)
- 6.【咱們現在要歡樂】(qaririzaq pa ita stangi)
- 7.【大家一起來】(qasusurun pa ita ya)

阿美族：	噶瑪蘭：
<p>指嬰兒之歌 (mzuzzun)</p> 	<p>指嬰兒之歌 (mzuzzun)</p> 
	
	
	

⁴ 這 8 首祭歌的採譜參閱吳榮順〈平埔族音樂紀實系列 - 花蓮噶瑪蘭之歌〉(1998a)。

阿美族：	噶瑪蘭：
<p>回宜釐 (dama na girai)</p>	<p>回宜釐 (dama na girai)</p>

阿美族：	噶瑪蘭：
<p>"祖先的部落"—尋根 (dama na bag)</p>	<p>"祖先的部落"—尋根 (dama na bag)</p>

阿美族：	噶瑪蘭：
<p>新社村 (dama na yefongai)</p>	<p>新社村 (dama na yefongai)</p>

阿美族：	噶瑪蘭：
<p>咱是噶瑪蘭人 (dama na kharani)</p>	<p>咱是噶瑪蘭人 (dama na kharani)</p>

阿美族：	噶瑪蘭：
<p>咱們現在要歌梯 (qaniraq pa ita na)</p>	<p>咱們現在要歌梯 (qaniraq pa ita na)</p>

阿美族：	噶瑪蘭：
<p>大家一起來 (qaniraq pa ita na)</p>	<p>大家一起來 (qaniraq pa ita na)</p>

(五) 新民歌(詞曲創作)

所謂「新民歌」，是指曲調及歌詞都是重新創作的現代噶瑪蘭民歌。在收錄到的噶瑪蘭民歌當中，只有一首「咱們噶瑪蘭人要起來」(qasengat pa ita na kebaran)是完全創作的歌謠，這首歌是由潘金榮先生所作，曲調結構是以【do·mi·sol】的分散和弦音為旋律主軸，目前該曲也成了噶瑪蘭族人拿來當代表族群的一首新標誌歌。

(六) 傀儡番調”和”加禮宛調”的爭議

過去大家幾乎無異議的相信：恆春民歌當中的”平埔調”，原就屬於恆春地區原住民的歌調，更確切的說其應是恆春地區”平埔族”的歌調，若更明確的以 1904 年伊能嘉矩把屏東的平埔族統稱為 Makatao⁵ 族群名來說，應該是恆春地區馬卡道族的”平埔調”或”傀儡番調”。陳俊斌的碩士論文「恆春調民謠研究」也呼應同樣的看法(1993: 40)：「在 1967 年『民歌採集運動』的錄音中，陳遠唱”平埔調”時，表示該曲為”台東縣卑南鄉八社的調”，以陳遠有多次往返台東恆春的經歷來看，他的說法不能完全否定；同一錄音中，吳知尾在演唱”平埔調”前，則表示以前的人稱為”傀儡番調”，究其原因恆春附近除了客家及閩

南人之外，還有恆春阿美、魯凱族、排灣族與稱為馬卡道或西拉雅和平埔族人混居在一起，當地的閩客語族人都泛稱這些原住民為”ka lei huan”(傀儡番)，然而恆春人都聽到老一輩的歌者說這首”平埔調”應是”ka lei huan diau”(傀儡番調)。後來恆春當地人則認為這首歌調的來源，比較有可能的是他們較不熟悉而漢化較深的”平埔調”。

然而分布在花蓮縣境新社的噶瑪蘭人，也同樣的有一首名為 qayqutay”摘過摘菜”(摘野菜)的民歌，但族人相當堅持這首歌謠的曲調是噶瑪蘭族人流傳下來的歌調。在噶瑪蘭族的遷徙史當中，噶瑪蘭族(kavalan)是原先居住在蘭陽平原上的主人，隨著清廷在 1812 年將蘭陽平原納入版圖，以及其他外來族群大量的入墾蘭陽，噶瑪蘭族在 1818 年至 1853 年間，開始沿著現在蘇花公路沿岸大舉南遷，首先來到花蓮北埔一帶建立了加禮宛、竹林、武暖、瑤歌、七結、談榮等所謂”加禮宛”六社。接著，北埔一帶無法再容納不斷遷來此地的族人，於是在向南方遷移到新社、立德一帶，甚至最遠達到台東長濱及樟原附近。也因噶瑪蘭人曾居住花蓮的”加禮宛”六社，因此花蓮地區的居民或外地來到花蓮移墾的外來客，也泛稱噶瑪蘭人為”加禮宛”，當時到花蓮來移墾最多的外來客，就是恆春地區的福佬人或平埔族人。

⁵ 參見伊能嘉矩，《台灣蕃政志》，台北，1904。

在不同的兩地相隔約 200 多公里的距離，居然會有相同的一首歌調各自堅持所屬地區的“傳統”，這是一個相當值得再探究的問題。首先，兩者之間有共同交集點的是，這首歌調毫無疑問的都是屬於「平埔族」人的歌。但它到底是恆春地區馬卡道族的“ka lei huan diau”（傀儡番調），還是噶瑪蘭族的“ka le wan diau”（加禮宛調）？

在一次許常惠教授請作者轉錄民國五十六年吳知尾先生所唱的老錄音時，作者發現了一個詭異的事實。吳知尾告訴當時錄音的許教授：「下面我要唱一首“ka le wan diau”（加禮宛調），而不是“ka lei huan diau”（傀儡番調）。這個詭異讓我們近四十五年來，一直以為恆春的“平埔調”就是“ka lei huan diau”（傀儡番調）。如今我們再來檢視新社噶瑪蘭族人所唱的“ka le wan diau”（加禮宛調）qayqutay”摘蕪菜”的曲調及歌詞，再加上當時的恆春歌手吳知尾的說法，何者為傳承(herited)，何者為轉借(borrowed)，似乎答案呼之欲出。再則在陳達多次以「思想起」、「五孔小調」、「四季春」、「平埔調」、「牛母伴」等五種曲調來演唱說唱性的故事歌時，在歌詞中也不下數次提到當年他來到花蓮的「光復」及「大和」(大富)。正如陳達所唱：「恆春較早足艱苦，想卜移居過東部……。」他的歌聲保留了恆春人「來去台東花蓮港」的共同記憶，而歌聲中所描述乘坐著「撫順」號的火船，「火船卜過鵝鑾鼻，看著海水金顏顏，

聽著出外好景緻，看著黑船車雨傘魚。」這樣的情景也就不斷地被傳唱著（吳榮順 1999：CD(一)[2]；CD(二)[9]）。而更多到東部開墾的恆春人是一步一步地走到東部的，當聽到東部有發展的機會，身上帶著一些米，沿著海岸北行經過尖山，到楓港轉向東行，往往要花上數個月的時間，到了東部以後，人生地不熟，於是，「去到台東花蓮港，生疏不識半個人，望卜小娘來疼痛，疼痛阿哥出外人。」成了這些離鄉背井的恆春人共同的心聲。而當時通訊極不方便，留在恆春的親人也只能在家中苦苦等待，希望開墾者能衣錦還鄉。

恆春人來到花蓮，絕大多數都聚集在瑞穗秀姑巒溪附近的“猴山”一帶，比較有可能的是這首歌謠，是恆春人在接觸到在光復或瑞穗的噶瑪蘭人之後，從噶瑪蘭處學會了這首歌，再帶回到恆春來傳唱出來。至於恆春人將流傳在恆春一帶的“平埔調”，因為工作的關係來到花蓮，再將這首歌傳入花蓮的噶瑪蘭族，這一點作者則是持比較保留的態度，但事實是這都須要再擁有更多的資料來加以析理，才能讓使實還原真象。

“平埔調”，雖然在過去曾出現過“台東調”、“恆春調”、“傀儡番調”等不同的名稱，無疑的我們都一直以為它原是屬於恆春地區的民歌調，套上“平埔”之名，似乎已經告訴我們它是恆春地區“平埔族”人所演唱的歌調。但是“平埔”是一個多麼廣泛族群集合名詞，究竟它是恆春平埔族

人的傳承(herited)？還是他地平埔族歌調的轉借(borrowed)？本論論文提出的花蓮新社噶瑪蘭“qayqutay”摘蕪菜”（摘野菜）的發現，以及吳知尾錄音有聲資料的「重現原音原意」，重新讓我們透過一首歌謠的兩地比對和新舊資料的互相辯證，來重建“平埔調”的可能出處。

從以上的音樂分類當中，我們可以清楚的看到噶瑪蘭人與阿美族音樂的關係，噶瑪蘭人與恆春閩南人遷移時的互動關係。當然透過一首歌謠貫時性(diachronique)與共時性(synchronique)的研究，是可能建構其在文化脈絡中運行與變遷的軌跡，亦能因此讓我們觀察到一首民歌在時空的轉換中，其在文化適應(adaptation)與堅持(stability)的一個面相。這篇論文的基本支點是建構在恆春與花蓮兩地的一個共時性比較的平面上，民國 56 年許常惠的錄音重現其原意，也提供了作者貫時性回溯的一個支點。在此，本論論文並不是要去重構“平埔調”“音樂起源”的真正脈絡，事實上以有限的史料，也做不到，作者僅想以花蓮噶瑪蘭的 qayqutay 和吳知尾的錄音，來讓我們重新思考，“平埔調”究竟是馬卡道族的“傀儡番調”？還是噶瑪蘭的“加禮宛調”？

四、西拉雅與週邊族群的關係

從音樂的本體論來說，台南縣境的六個不同西拉雅系統聚落的歌謠來看，尤其是臺

曲，可以說是完全出自同一個音樂傳承系統，其中雖有一些細微的小變化，但其歌謠演唱方式、樂曲結構上的同質性，在在都顯示整個西拉雅音樂系統，都出自同源，毫無疑問的西拉雅四大社的音樂文化共同體儼然成形。

高雄縣境內的甲仙、老濃、台南六重溪的大武壠系，在祭儀音樂上雖稱「牽戲」，而與與台南四大社的「牽曲」有所分別，但音樂的傳承系譜上，不管從頭社的牽曲傳說，或是音樂結構來看，尤其是「加拉瓦兮」曲調與歌詞運用的共通性，在在都顯示西拉雅四大社系統與大武壠系統之間，在音樂上有很深的同質性。這種音樂之間的同質性，只在儀式音樂上呈現，對於大武壠系統特有的「吃酒歌仔」即舞歌謠，卻是大武壠系統的音樂文化特質。

再來看屏東加納埔平埔族，從音樂系統的傳承系譜上來看，它有其獨立而完整的傳承，從現有可備的脈絡中確定，它是自兩王的祭師潘水仔所傳下來的，他傳給外孫女潘美娘，潘美娘再傳下去，在今日可以聞見的過程中，記錄了潘金成、陳清文基於傳統的民歌所衍生的再生現象。可以確定的是，加納埔的祭典歌謠並沒有受到其他平埔歌謠的影響，同樣的，屬於加納埔特有的兩王傳說，也未在西拉雅系的頭社和吉貝要流傳。這或許可以說其間的交流不夠深，但更可能是彼此有某種程度的「封閉性」。

民國七十六年公廟重建時，頭社和加納

埔有互相交流的情形。加納埔在很多方面的確受到頭社的影響，最明顯的是「中埔七兄弟」被改為「篤加阿立祖」，雖然村人私下自己也不用這個稱呼。其次是年輕的一輩開始有「牽曲」這個在頭社和古貝要常用的稱呼，因為說習慣了，老一輩的也漸漸以「牽曲」取代了「跳戲」這個名稱。甚至連神聖的祭典儀式也受到影響，比如原來的拜石頭，現在有了和頭社形式一模一樣，包上紅布又插花的拜臺，加納埔人很「自然的」接受並祭拜祂，從以上改變來看，加納埔似乎是很開放的接受外來的影響。

受到傳統音樂的風格根深柢固的影響，使加納埔在祭典音樂上有自己的堅持，這一點在其他的平埔族可以找到很多例證。例如加納埔人(潘英娘和潘錦秀)於民國八十五年去大武壠系的小林教小林人跳戲，只去兩天就功敗垂成，其中據小林人羅文英表示，最主要的原因是，兩地的歌不一樣，腳(舞)步也不同，大家跳不下去⁶。儘管小林已經無人能唱牽戲，但對傳統音樂風格依稀模糊的記憶，依然能影響族人的習慣。而頭社本身有頭社調和竹仔湖調，也是依傳統的影響，堅強分明的堅持其與眾不同的風格。

加納埔的音樂系統，從歌名、曲種，以及音樂本身的結構來看，可以說都大異於台南的四大社系統與高雄的大武壠音樂系統，它既無這兩者共有的「加拉瓦兮」現象，

更沒有共有的曲名與曲種。唯一相似的音樂元素，只有在田公廟進行祈雨的祭歌，其中的第一句歌詞“lo mi ya ta sa”與台南四大社的牽曲第二段曲頭的歌詞及曲頭的曲調是一樣的，這句起頭的曲調西拉雅族系是[6 66 21 61 6]，而加納埔的曲調則是[6 66 12 21 61 6]。這一丁點音樂上的相似性，我們很難強將兩者異質性的音樂群硬拉在一起。

從音樂本體論與相關的音樂文化面相形成的民族音樂角度觀之，1904 年伊能嘉矩將南部的平埔族區分成 Siraya 及 Makatao 兩族，是非常符合音樂事實的。因為，台南四大社系統西拉雅與高雄大武壠系統西拉雅是屬於同一個音樂族譜系統的 Siraya 族音樂圈，而加納埔的音樂系統，無疑的是與 Siraya 系統迥然不同，應該自成一個系統，如他們自稱為 Makatao，從民族音樂的角度來說，稱其為 Makatao 族，應是相當恰當的。唯一遺憾的是，加納埔只是一個屏東平原上的平埔族聚落，雖然過去的歷史文獻資料都指其為「鳳山八社」之一，在有限的有聲音樂資料下，它仍不能代表是整個屏東平原上的平埔族。

此外，屏東加納埔善於變造新聲的陳清文，曾將祈雨祭時所唱的「放鳥歌」歌詞，擷取歌詞中的各種鳥名，配上恆春半島上相當流行的漢族閩南歌調「草螟弄雞公」上的部份曲調，而成為他自稱的「娛樂歌」。這

⁶ 羅文英的說法，根據民國八十五年十一月三日的訪問記錄。

首歌的歌詞，無疑的是「閩南語」，「加納埔語」各半，但在加納埔聚落，它已經成了開始影響到族人日常生活上的一首「娛樂歌」，在此我們更可以看到強勢的閩南音樂文化，早已悄悄的滲入西拉雅人的音樂系統之中。

結 語

平埔族在現今台灣社會當中，已漸漸形成歷史名詞，代之而取的是台灣原住民族的一個部份。日月潭邵族及花蓮瑪瑪蘭族，歷經正名運動之後，也成了台灣法定原住民族中的第十族及第十一族；然而巴宰族及西拉雅族，由於所屬語言系統的崩解，再加上漢人語言和文化的稀釋後，雖然在文化認同的向度上，仍是台灣原住民族文化中的一份子，但距離法定原住民族的認定，仍有一段遙遠的距離，特別是原住台灣南部及東部地區的西拉雅族人，要獨立成為台灣原住民中的一個族群，幾乎遙不可及。

雖然這四個平埔族群在台灣社會的政治及族群定位上，命運各有不同，但在音樂文化的保存及實踐上卻大同小異，「頑強的保有自我特定的音樂系統，卻不時遭受鄰近

強勢民族文化的侵擾、洗滌，音樂中的吸收、消化、轉借、變形的真跡處處可見。若從四個平埔族群現有的音樂現象觀之，儼然就是音樂中的主題、音型變奏與性格變奏的並置與平行。主題是傳統音樂的延續與矜持；音型變奏是在傳統的基礎上，轉借鄰族的音樂片段來填補該族音樂文化上的小空隙；性格變奏則是文化上的完全採借，讓後代完全感覺不到原型文化的存在。」

兩個或兩個以上族群音樂間的互相影響，我的可能是你的、你的可能是我的，或完全扞格不入、特立獨行、各自我行我素，端視這兩個族群音樂間的音樂要素是否能夠產生所謂的「文化共類現象」(cultural entrainment)⁷。「共類」指的是：相似的節奏之間會有一種自發性的趨向，去尋找相同的振動週期，如此他們可以相互承載而節省能量。這個原則可以在許多日常的狀況中找到印證，比如：兩個攜手走路的人，會自動調整他們的步伐，用相同的節奏來走路；有時「泛音係數重疊」的作用是在潛意識中進行著的，比如交談甚歡的兩個人之間，他們的腦波的泛音係數正在不知不覺中彼此重疊著……這樣的作用有時是具有毀滅性的，比如一群行進中的士兵通過一座橋，他們腳

⁷ 最先提出“entrainment”這個名詞的是專研泛音現象的荷蘭學者 Mark C. van Tangeren。Entrainment 原本指「上火車」的動作，在此被應用來形容相似的節奏之間自發地調整至相同頻率而相互搭載的傾向，亦即所謂泛音係數重疊的物理現象，因此我們直接從現象描述的角度將此名詞翻譯為「共類」。(游斌芬 2004) 作者認為用聲音上的共類現象來解釋文化間的「文化適應」(acculturation)、「文化同化」(culturalization)、「文化合成」(cultural synthesis) 非常貼切，因此複製成另一個名稱「文化共類」(cultural entrainment)。

步聲的節奏引起橋身從輕微的晃動到產生「泛音係數重疊」的作用而崩塌，或是女高音具穿透力的聲音讓水晶玻璃破碎，都是「泛音係數重疊」具毀滅性作用的例子。

從以上聲音的共類現象轉換到文化中的共類現象，我們可以清楚的看到，兩個族群音樂之間要能融合，在之前可能都是獨立的個體在運作，經過了一段時間的共處之後，由於音樂參數間的相似值很高，互相之間調整了文化擺動的腳步，而產生了文化的共類現象。本論文中提到的四個平埔族群的音樂現象，可以說都是建構在這種現象之下的產物：阿美族與噶瑪蘭族之間，由於音樂要素中的後半拍節奏(off-beat)成為可以產生共類的基礎，自然而然地噶瑪蘭音樂中充斥著阿美族音樂的真跡。邵族與布農族音樂之間的關係亦復如此，泛音音階成為兩族之間共類現象的基礎，邵族音樂當中直接、間接的轉借布農音樂的特質，成為自我族群音樂系統的一環，這些都是文化共類現象所形成的事實。不過這其中還有一個大前提，那就是文化共類現象只有強勢族群來影響弱勢族群，絕不會弱勢族群來影響強勢族群，這也是台灣平埔族音樂與週邊族群之間所出現微妙的關係。

參考書目

伊能嘉矩

- 1904 《台灣蕃政志》，台北
1907 《台灣土番的歌謠及固有樂器》，《東京人類學會雜誌》22(252):233-240

安倍明義

- 1938 《台灣地名研究》，台北：番語研究會

佐藤文一

- 1931 《台灣府志所見熟番的歌謠》，《民族學研究》2(2):82-136

呂炳川

- 1982 《台灣土著族音樂》，中華民俗藝術叢書 3，台北：百科文化。

吳榮順

- 1992 《台灣原住民音樂紀實 1—布農族之歌》，台北：風潮有聲出版有限公司。
1995 《台灣原住民音樂紀實 9—Pasu-Tsou 阿里山鄒族之歌》，台北：風潮有聲出版有限公司。
1998a 《平埔族音樂紀實系列 5—噶瑪蘭族之歌》，台北：風潮有聲出版有限公司。
1998b 《平埔族音樂紀實系列 6—巴宰族 Ayan 之歌》，台北：風潮有聲出版

有限公司。

- 1998c 《從民族音樂學的角度談平埔族的族群分類：以屏東馬卡道群為例》，《中央研究院語言學研究所平埔族學術研討會》。
2001 《台灣原住民音樂紀實 9—南部鄒族民歌》，台北：風潮有聲出版有限公司。

吳中杰

- 1997 《屏東地區馬卡道族語言》，《台灣語言發展學術研討會論文集》，頁 195-214

李壬癸 Li, Paul Jen-kuei

- 1991 《台灣北部平埔族的分類及其語言根據》，《台灣風物》41(4):197-214
1996 《宜蘭縣南島民族與語言》，宜蘭縣政府
1997 《台灣平埔族的歷史與互動》，台北：常民文化
1999 《臺灣原住民史—語言篇》，南投：臺灣省文獻委員會。
2001 《邵族的地位—兼評白樂思 (Blust 1996) 的邵族地位說》，詹素娟、潘英海編，《平埔族群與台灣歷史文化論文集》，頁 171-190，中央研究院台灣史研究所籌備處。

李壬癸、吳榮順

- 2000 《噶瑪蘭的歌謠》，《民族學研究所集刊》第八十九期，李亦園院士榮退特刊(二)，頁 147-205。
2003 《日月潭邵族的非祭儀性歌謠》，《國立台灣大學考古人類學專刊》，第六十期，頁 115-162。

李壬癸、林清財

- 1990 《海族的祭儀歌曲及其他歌謠》，《民族學研究所資料彙編》3:1-16。

李亦園

- 1955 《從文獻資料看台灣平埔族》，《大陸雜誌》10(9):19-29
1982 《台灣土著民族的社會與文化》，台北：聯經出版事業公司

李國銘

- 1993 《鳳山八社舊址初探》，《台灣史田野研究通訊》26:79-87
1995 《屏東平埔族群分類再議》，《平埔研究論文集》，頁 365-378

林清財

- 1987 《古貝要牽曲的手抄本》，《台灣風物》37(2):113-131
1988 《西拉雅族祭儀音樂研究》，國立台灣師大音樂研究所碩士論文(未出版)

1995 〈從歌謠看西拉雅族的聚落與族群〉，《平埔研究論文集》，頁475-498

明立國

1994 〈噶瑪蘭族 pakalavi 祭儀歌舞之研究〉，《宜蘭研究》頁92-119。

洪敏麟

1970 《台灣省通志》卷八同安志，台中：台灣省文獻會

范成

1959 《重修台灣府志》，台灣文獻叢刊第105種，台北：台灣銀行經濟研究室

馬淵東一

1954 〈高砂族の分類—學史的回顧〉，《民族學研究》18.1-2:1-11。

陳奇祿

1958 〈日月潭的邵族社會〉，《日月潭邵族調查報告》，頁1-50，國立台灣大學考古人類學專刊第一種。

陳漢光

1961 〈台南縣六重溪之五太祖崇拜〉，《台灣文獻》12(4):146-155

1962a 〈高雄縣老瀨村平埔族信仰調查〉，《台灣文獻》13(1):102-105

1962b 〈高雄縣甯仔寮平埔族宗教信仰調

查〉，《台灣文獻》13(4):89-99

1963a 〈高雄縣阿里關及其附近平埔族宗教信仰和習慣調查〉，《台灣文獻》14(1):159-168

1963b 〈台南縣六重溪豬頭殼奉祀調查〉，《台灣文獻》14(2):139-142

陳建勤

1996 《中國鳥文化》，上海：學林出版社

陳淑均

1966 《噶瑪蘭廳志》，文叢160，台北：台灣銀行經濟研究室。

國分直一(著)、林懷卿(譯)

1971 《台灣民俗學》，台南：世一書局

黃叔瓊

1957 《台海使槎錄》，台灣文獻叢刊第四種，台北：台灣銀行經濟研究室

移川子之藏

1931 〈頭社熟番的歌謠〉，《南方土俗》1(2):137-145

移川子之藏、宮本延人、馬淵東一

1939 《台灣高砂族系統所屬之研究》，台北

郁永河

1960 《裨海紀遊》，台灣文獻叢刊第四十四種，台北：台灣銀行經濟研究室

許常惠

1989 《現階段台灣民謠研究》，台北：樂韻出版社

1990 〈從「台東調」到「青蚵仔嫂」的蛻變談台灣福佬系民歌的保守性與適應性〉，《第四屆國際民族音樂學會議論文集》，頁12-25

張耀綺

1951 〈平埔族社名對照表〉，《文獻專刊》2(1/2)

顏美娟

1996 《台南地區平埔族民間文學集》，國立高雄師範大學

簡炯仁

1997 〈屏東平原的開發與族群關係〉，屏東縣立文化中心

溫振華、溫秋菊

1995 〈大武壠社群的社會與音樂〉，《傳統藝術研究》第一期 123-156

劉斌雄

1991 〈台灣南部地區平埔族的阿立祖信仰〉，《台灣風物》37(3):1-62

劉遵月

1996 《田野工作實物手冊》，台北：常民文化

潘英海

1994 〈文化合成與合成文化：頭社村太極年度祭儀的文化意涵〉，中央研究院民族學研究所，《台灣福建社會文化研究論文集》

張福興

1922 《化蕃社的杵音及歌謠》，台北：台灣教育會。

張振岳

1994 〈朱阿比習巫〉，《東海岸評論》75期。

1996 《噶瑪蘭族的特殊祭儀與生活》，常民文化。

詹素娟

1995 〈宜蘭平原噶瑪蘭族之來源、分佈與遷移〉，《平埔研究論文集》41-76。

駱維道

1973 〈平埔族阿立祖之祭典及其詩歌之研究〉，《東海民族音樂學報》1:55-84

鄭金德

1980 〈人類學理論發展史〉，台灣商務印書館

曾毓芬

2004 〈泛音詠唱：東方與西方有關泛音物理學和形而上學，評 Mark C. van Tongeren 之“泛音詠唱”〉，《東方人文學誌》第3卷第2期，頁209-236

魏心怡

2001 〈邵族儀式音樂體系之研究〉，國立藝術學院音樂學研究所碩士論文。

Blust, Robert

1996 〈Some remarks on the linguistic position of Thao〉，《Oceanic Linguistics》35.2:272-294.

Torii, Ryuzo 鳥居龍藏

1910 〈Etudes Anthropologiques. Les Aborigènes de Formose〉, Tokyo.

Tangeren Mark C. van

2002 〈Overtone singing, physics and

metaphysics of harmonics in east and west〉, Amsterdam: Fusica.

排灣族傳統歌謠中的階級意識 —以北排灣拉瓦爾亞族的婚禮儀式音樂為例

黃瓊娥

國立台北師範學院音樂研究所

摘要

排灣族北部的支群 (Sub-Tribe) —拉瓦爾亞族 (Ravar) 的社會秩序規範於一套階級制度。此階級制度將族人區分為貴族、次貴族與平民等三個階級。分級的源由來自於祖先的英勇事蹟與世襲制度，有兩首傳統歌謠清楚地敘述該族群的階級制度與由來。

婚禮儀式歌謠也因階級制度而有分別。某些婚禮音樂伴隨著舞蹈，這些舞蹈會因演唱場合而呈現階級屬性，或因階級因素而存廢。因此，傳統歌謠中的階級意識可以從歌詞內容與演唱形式兩方面探討得知。

拉瓦爾亞族 (Ravar) 分佈於屏東縣三地門鄉北部的大社、安坡、三地等七個村落。從族群的遷移史可以得知：各村落之間有或近或遠的親戚關係，階級制度於各村落也相同。本論文嘗試從該族婚禮音樂的傳統歌謠中，探討涉及階級意識的歌詞涵意與演唱形式。

關鍵詞：北排灣；拉瓦爾亞族；階級；傳統歌謠；婚禮；音樂；舞蹈

Hierarchical Consciousness in Traditional Songs of Paiwan Ethnic Group

- a Case Study of Wedding Ceremony Music in Ravar, North Paiwan

HUANG Chiung-Er

National Taipei Teachers College, Graduate School of Music

Abstract

The social order of Ravar, a branch of North Paiwan ethnic group, is based on a hierarchical system. This hierarchical system classifies tribe members into three levels: nobles, sub-nobles and lay men. This classification originates from their ancestors' heroic events and the system of title inheriting, and there are two traditional songs clearly stating their tribe's hierarchical system and orientation. Songs of wedding ceremony also varies from this hierarchical system. Some wedding music is accompanied with dancing. These dancing will exhibit hierarchy according to the situation, and the hierarchical factors can decide the appearing of these dancing, so we can investigate the hierarchical consciousness from the lyrics and the style of singing.

Ravar branch spreads in seven communities in the north part of Sandimen village(三地門)in Pingdong county(屏東縣), such as Dashe(大社), Anpo(安坡) and Sandi(三地). From the migration history of the ethnic group we can see that there are more or less blood relationships among communities, and the hierarchical system is also the same. Through data collected from field investigation, the present study tries to discuss the meaning of the lyrics and the style of singing which involving hierarchical consciousness from the traditional songs of Ravar's wedding music.

Key words: north Paiwan, Ravar branch, hierarchy, traditional songs, wedding, music, dancing.

前言

原住民的傳統歌謠兼具著娛樂與特定的儀式功能。傳統歌謠中反映著原住民對傳統生活各類事物的思想，例如排灣族五大類型的傳統歌謠：祭祀歌、工作歌、祝福歌、情歌、童謠等等，或記載著儀式的功能，或寄情於歌謠來傳達感情，或僅是逗趣的娛樂性質。透過歌謠的分析，尤其是歌詞的解析，可以瞭解原住民的生活哲學與社會價值觀。

排灣族分佈於台灣南部的屏東縣、高雄縣與東部的台東縣。依地理區域可分為「北排灣」、「中排灣」、「南排灣」和「東排灣」等四個排灣族群。由於北部排灣族與南部排灣族，在語言上以及風俗習慣上有差異，¹因此，本論文的研究範圍僅限於北部排灣族的其中一個支群（Sub-Tribe）—拉瓦爾亞族（Ravar）。²

拉瓦爾亞族(Ravar)主要分佈於屏東縣三地門鄉境內的大社、青山、德文、賽嘉、口社、安坡、三地等村。拉瓦爾亞族(Ravar)受到漢化的程度較小於排灣族的另一個支群—「布卒勒」亞族 Butsal/Vutsul，因此拉瓦爾亞族(Ravar)較「布卒勒亞群」

Butsal/Vutsul 保有較多的傳統排灣文化與傳統歌謠。其中以大社村的傳統保存較為完整。因為從遷移史得知：青山、德文、賽嘉、口社、安坡、三地等村是日據時期由大社村遷移出來的支群村落。因此，這七個村落的族人大多數都有親戚關係。在婚姻制度裡，這七個村落是彼此最常通婚的對象。

排灣族的社會，規範於一套階級制度。此階級制度不僅曾妥善管理早期無文字、無法律的排灣社會，也記錄了族群的歷史。此階級制度最容易反映在婚禮儀式中，因為「結婚」代表兩個家族勢力的結合。子孫的名字，形成無文字的排灣族其記錄族群歷史的重要依據，也是提升自我家族於該族社會地位的最佳途徑。因此，一對排灣族新人的結合，階級地位是雙方考慮的重要條件，也是婚禮儀式繁複或簡約的重大因素。

當筆者翻譯及整理祝福歌類中的「婚禮儀式歌謠」的歌詞時，發現歌謠中透露出拉瓦爾亞族其階級制度的內容、由來、傳說故事，與族人對階級制度的遵從、和階級制度產生的傳統規範。

本論文將從四首「婚禮儀式歌謠」的「歌詞內容」與「演唱形式」，探討北部排灣族的支群之一—拉瓦爾亞族的傳統歌謠所隱含的階級意識。

¹ 日人學者伊川子之藏將排灣族分為拉瓦爾（Ravar）和「布卒勒」Butsal/Vutsul 兩大系統。

² 日人學者伊川子之藏於《臺灣考古學民族學概論》之第二編〈臺灣土著族分類的一概論〉，文中高列其對於臺灣土著的分類是：種、部族（Tribe）—亞族（Sub-Tribe）—群（Group）—番社（Village）的順序。筆者採用其分類法，將排灣族的支群，稱為「亞族」（Sub-Tribe）。

一、婚禮儀式歌謠的形式與功能

婚禮儀式歌謠有它一定的功能性與儀式性。其歌詞意涵，或是演出場合，皆與該族的階級制度息息相關。對拉瓦爾亞族的族人而言，他們認為「在一定的時間，就要唱一定的歌」。可惜在今日的排灣社會，許多傳統歌謠已亡佚，目前能在拉瓦爾亞族採集到的婚禮儀式歌謠，其歌詞內容可分為四類：

第一類是「新娘頌歌」。其內容在頌讚新娘的美德與美儀。此歌謠也標榜女方家族的階級地位，並詳列家族名稱，藉以展現該族族群的力量。³

第二類是「勇士歌」。演唱時機在今日的婚禮儀式已少見。根據訪談得知「勇士歌」是在結婚的迎娶當天，當男方到女方家下聘禮的時候，女方圍著聘禮，一邊跳慢舞，一邊唱祝福歌。而男方則於女方外圍演唱勇士歌，並跳勇士舞。

第三類是「祝福歌」。以新郎、新娘，或是新人的家族為祝福的對象。

第四類是「情歌」。情歌會在舞蹈聯歡時演唱，其實不算具有真正的儀式功能，僅是儀式中，或是儀式後的附加產物。

在這四類婚禮儀式歌謠中，「新娘頌歌」

的歌詞內容與演唱形式，受到階級意識的影響最大，「勇士歌」、「祝福歌」次之；至於「情歌」則完全不受階級意識的影響。

二、從兩首婚禮儀式歌謠看拉瓦爾亞族的階級制度與親族組織

排灣族人常藉由歌詞內容，敘述日常生活的事務。有四首婚禮儀式歌謠的歌詞內容，不僅詳細敘述出拉瓦爾亞族的階級制度與親族組織，其演唱的形式也受制於階級制度。例如「新娘頌歌」之「貴族之歌」（Mamazagilang）與「勇士歌」（Culisi）兩首婚禮儀式歌謠，不僅詳細敘述出拉瓦爾亞族的家族名號，也敘述「貴族」的由來。

(一)「新娘頌歌」之「貴族之歌」(Mamazagilang)

「新娘頌歌」（排灣語 Puljeai）是筆者在屏東縣的大社村，兩次的平民婚禮儀式中，攝錄到的婚禮儀式歌謠之一。「Puljeai」也是一個儀式，儀式中的歌謠是以三或四首聯唱而形成的套曲形式。

這一場歌唱儀式整個就稱為「Puljeai」，是以第一部分「Puljeai」為整套儀式歌曲的代稱。據耆老所言：第一部分「Puljeai」是

³ 以前的族人，若是將女孩嫁到別的村落，為了顯示自家在該族群當中的身份不低，會描述祖先的英勇事蹟，目的是要對方不可輕視之。

這個儀式中，大家聚集最主要的目的。整個「Puljeai」的儀式中，主要分為三個部分：第一部分是「貴族之歌」（Mamazagilang）和「自我標榜歌」（Gisanelalage），第二部分是「戀情歌」（Lemayuz），第三部分是 Siauung「哭戀歌」。⁴

其中，描述階級的歌曲是第一部分的

「貴族之歌」（Mamazagilang）。這首歌謠不僅將拉瓦爾亞族其階級制度的由來與分野，經由歌詞記錄與傳述，甚至將大社村辨別階級體系的家族名稱（族人稱之為「家名」或「家號」，猶如親戚系的姓氏宗親）一一列出。歌曲詞譜見譜例一：

譜例一 

Puljeai-Mamazagilang

屏東縣三地門鄉大社村
演唱者：黃漢傑採譜
2002年11月16日採集



真悠

li su ma da lu la va lu na no u
lu lu da lu lu ngi la lat lan na na
lu lu lu lu lu lu la lu ta u na mu
lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu
lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu
lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu lu

mi ya da nga bu lu pa li ngu lu c
mi ya se re pe ta zu va lan pa te la i se ke me
mi ya se ke i pa li ngu lu pa te la i se ke me
mi ya na lu mi he c veag de u na ki ta i na da in
mi ya ka ki a du li e ne na ki ta i na da in
mi ya na ki pu e tan na ki ta i na da in
mi ya pa ka li vu ngu nu nu nu nu nu nu nu

*第三、五段歌詞句、其他段省略。 *尾聲

⁴ 此一 段話係取自第九小節的詞義字句。此圖解樂句，故僅列一段歌詞。

⁴ 有關 Puljeai 的詳文，參見黃漢傑，2004，《北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮儀式音樂與祭祀之探討—以大社、安坡、三地等三個村落為例》，國立台北師範大學第一屆傳統音樂教育研究所研究生論文成果發表會，頁 18-25。

歌詞翻譯如下：

貴族

第一節：家名一等頭—Limalavale，若提到他，如虎豹般英勇。

第二節：家名二等頭—Sudalalat，若提到他，深沈如層巒。

第三節：家名三等頭—Lunanglan，若提到他，連陰間都肅靜。

第四節：家名四等頭 Nalumu，若提到他，有特殊的權力（指青年會館的勇士們）。

第五節：家名五等頭，若提到他，是臣僕。

第六節：家名六等頭，若提到他，有珠子的階級。

第七節：家名七等頭，若提到他，其範圍廣（形容其權力很大）。

平民

第一節：平民一等頭，若提到他，是平民的根源之一。

第二節：平民二等頭，若提到他，是平民的根源之下。

第三節：平民三等頭，若提到他，過年時要

將 Aluvuluvu 和 Lalag⁵ 呈貢給他。

第四節：平民四等頭，若提到他，有特殊的權力。

第五節：平民五等頭，若提到他，在水源的地方有他的範圍。

第六節：平民六等頭，若提到他，是有階級的地位。

1. 從「貴族之歌」(Mamazagilang) 探討拉瓦爾亞族的家族名稱與階級制度

Mamazagilang 譯為「貴族」或稱「頭目」。這一首「貴族之歌」(Mamazagilang) 共十三段，前七段敘述拉瓦爾亞族的貴族家名，後六段敘述平民(Atidang)榮登貴族階級的傳說。由此可看出拉瓦爾亞族的社會階級分為「貴族」與「平民」兩大階級。大社村的許鳳嬌女士演唱時，是自第一段，一口氣唱到第十三段，僅在其手稿中標明貴族與平民的分野（參見附錄一）。另外在 2002 年 8 月 17 日，筆者拍攝的現場實況，是由一群女耆老們，聚集於新娘家，十三段連接著唱。（附錄二）

透過許鳳嬌女士翻譯歌詞時，她解釋這十三家的名號中，第四和第五家又屬於另外一個介於貴族與平民的階級

—「Pualu」（可譯為「次貴族」、「世族」或是「武士」），⁶ 而十三家的家名依三個階級，分別為：

四位頭目家族 (Mamazagilang)：Talimarau、Demalalat、Gazangilan、Qubalat。

其次是次貴族家族 (Pualu)：Madalalap。

平民家族(Atidang)有九個等級：(1) Aclengan (2) Rulanlan (3) Dalivatan (4) Dakivalit (5) Vavalin (6) Palavleav (7) Madiling (8) Vikiyan (9) Luvavalan。

以下分別敘述三個階級各自代表的地位：

(1)「Mamazagilang」（貴族，或稱頭目）在拉瓦爾亞族(Ravar)的最高地位者，即是所謂的「大頭目」，是以 Talimalau 家族的最長者所擁有的，貴族享有族群中最高的決策權力與地位。每一個貴族家族，分配有數個負責供給貢品的平民家族，對平民家族而言，稱為「本家」。此制度在今日的拉瓦爾亞族的社會仍然進行著，尤其是婚禮活動。例如：平民結婚仍然要送一支「豬腿」或是「豬頭」到「本家」的貴族家中，象徵尊敬之意。

⁵ Aluvuluvu 和 Lalag 是一種內無包餡的年糕，製成圓形扁平狀，本意該族人外出工作的小孩子肚子餓所製作的食物，其上有加麻，可掛在絲子上的稱為 Aluvuluvu，無加麻的稱為 Lalag。

⁶ 「Pualu」在排灣語是介於貴族和平民之間的一個階級身份，漢人對於此詞譯成中文有許多版本，例如南排灣的族人一岡明傑譯為「世族」，南山村的大淵日玉貴先生譯為「武士」，三地村的吳日一江菊妹女士譯為「次貴族」。筆者認為從階級區分的角度而言，「世族」或「武士」，不足以顯示「Pualu」是介於貴族(mamazagilang)和平民(Atidang)之間的階級，因此，本論文採用「次貴族」翻譯之。

- (2)「Puulu」(次貴族)是介於貴族與平民之間的階級，此階級產生的原因來自於祖先的英勇功績。平民婚禮時，也會贈與一些貢品，如「豬腿」等。
- (3)「Atidang」(平民)。平民家族會因為特殊功績列入榮登貴族排行榜的機會。

2.「新娘頭歌」的儀式功能

「新娘頭歌」演唱貴族家名的功能在於顯示家族的地位與能力。因為在傳統排灣社會中，被尊為貴族的皆為勇士。日後，勇士的名字代表一種力量與權威的象徵。因此，新娘的家族一旦被演唱中提到，則顯示這家族在大社村中是深具地位的。有時雖然新娘不一定是在這些家名之中，但是每一次演唱，都會將以上這十三個家名全部從頭演唱。根據大社村耆老所言，演唱「家名」也是透過對外村的人告知自己於本村中的地位，要他族人不可輕視自己或是即將出嫁的新娘。⁷

3.家族名稱之階級性於各村落的差異現象

上列十三家的「家名」，頭目與次貴族家族，在七個村落中是相通的，而上列九個等級的平民家族之排序，僅適用於大社村。因為每個村落的遷移史與開闢史不太相同，因此，榮登貴族英雄

榜的家族也不相同。但是，除了大社村，其他村落敘述階級的歌謠似乎已亡缺。

(二)另一首也敘述家名的傳統歌謠—「勇士歌」(Culisi)

關於拉瓦爾亞族的階級傳說，當筆者訪談大社村第二大頭目—甘輝先生翻譯「勇士歌」(Culisi)時，發現此曲的歌詞涵意竟也是描述拉瓦爾亞族四大頭目—Tafimarau、Demalalat、Gazangilan、Qubalat的傳說。

「勇士歌」(Culisi)是一首標榜英雄功績的歌曲，是勇士們在下聘禮之後，或是唱聯歡歌謠之時所唱的。其歌詞翻譯如下：

第一節：(原文) Limalavale nanumiya tangapulu palingalu,

(全句意)以 Tafimarau 來說，他如獅子凶猛的雄狀

第二節：(原文) Sudalalat nanumiya serepetarivalen.

(全句意)以 Demalalat 來說，他是龍潭深淵。

第三節：(原文) Lubalatan nanumiya kaluvangan nu palingul.

(全句意)以 Qubalat 來說，他是天下無敵。

第四節：(原文) Kukukua gemaduan ku sutapuluqenanga.

(全句意)在深山的寵物，我已抓了十多隻

第五節：(原文) Nukaserearedengen kuki parulizenganen.

(全句意)就是陰沈沈的禁地，我

仍然不畏懼的衝上去。

第六節：(原文) Nu malivaka mulitan kalaua zungaken i elet

(全句意)有貴族崩阻時，我如蝴蝶飛也似的跑過去哀悼。

譜例二

Culisi (勇士歌)

屏東縣三地門鄉大社村
甘輝家族演唱 黃美娘採譜
2002年9月30日採集

第一段 甘輝演唱

cu li si lo ma ho a va ne na no

mi ya hu ta nga ha pu lu pa li ngu lu

歌唱

cu li si lo ma ho a va ne na no

mi ya ta nga ha pu lu pa

li ngu lu cu ic ce

hu e lo ma lu nai cu li si

⁷ 在拉瓦爾亞族的生活哲學裡，「血統的遺傳」是族人引以為傲的象徵。若自己是貴族或是勇士的後裔，則社會地位，或是能力（傳統時代指的是武力），會因為身體所流的血液而提升。

三從兩首傳統歌謠探討頭目階級的來源與傳說

「貴族之歌」(Mamazagilang)前三段歌詞，與「勇士歌」(Culisi)的歌詞雷同，皆是在敘述「大頭目」的家名，內容僅有些微的差異。由兩首歌謠的歌詞中，可以相互對照，探討拉瓦爾亞族的頭目排名、來源及傳說：

1. 四大頭目的尊卑關係

在「頭目之歌」(Mamazagilang)的歌詞中，是以「Limalavale」、「Sudalalat」、「Lunanglan」、「Nalumu」等耆老解釋不清楚的排灣語代名詞，來敘述拉瓦爾亞族四位大頭目(最大貴族)家族的排名：Talimalau、Demalalat、Gazangilan、Qubalat 等四家。其中，

「Dalimalau」家族，是拉瓦爾亞族公認的第一大頭目，其次是「Demalalat」兩大頭目之家族名號，這在拉瓦爾亞族所屬的七個村落中是相同的。「Gazangilan」和「Qubalat」兩家族分屬於第三及第四大頭目，但是兩家的尊卑，在各村中有些許差異。而「Talimalau」家族，以嫡長子於世襲制度下的最長者，為拉瓦爾亞族的最高決策者，稱為「大頭目」或「當家者」。

在「Culisi」(勇士歌)中，也唱出 Talimalau、Demalalat、Qubalat 等三大頭目家族，唯獨少了「Gazangilan」家族，參見下表，比較「頭目之歌」(Mamazagilang)與「Culisi」(勇士歌)的歌詞內容：

貴族階級	曲名 歌詞	「頭目之歌」(Mamazagilang)	
		「頭目之歌」(Mamazagilang)	「勇士歌」(Culisi)
第一貴族	歌詞 翻譯	家名一等頭，若提到他，如虎豹般英勇。	以 Talimalau 來說，他如獅子凶猛的雄狀
	歌詞 原文	Limalavale nanumiya tangapulu palingalu.	Limalavale nanumiya tangapulu palingalu.
	單詞 翻譯	Limalavale 家名一等頭(第一頭目家名的族語稱呼，指 Talimarau 家族)，nanumiya(那樣來說)dangabulu(獅子)、palingalu(四方)	筆者按：勇士歌的歌詞與頭目之歌的歌詞完全相同。
第二貴族	歌詞 翻譯	家名二等頭，若提到他，深沈如屠龍。	以 Demalalat 來說，他是龍潭深淵。

	歌詞 原文	Sudalalat nanumiya serepe taruvaŋen.	Sudalalat nanumiya serepe taruvaŋen.
	單詞 翻譯	Sudalalat 家名二等頭(第二頭目家名的族語稱呼，指 Demalalat 家族)，nanumiya(若提到他)serepe(潛水)、taruvaŋen(龍)	筆者按：第二段的歌詞也與頭目之歌的歌詞完全相同。 ¹⁰
第三貴族	歌詞 翻譯	家名三等頭，若提到他，連陰間都肅靜。	無
	歌詞 原文	Lunanglan nanumiya sekete palinguluŋ atelaiselem	無
	單詞 翻譯	Unangilan 家名三等頭(第三頭目家名的族語稱呼，指 Gazangilan 家族)sekete(靜) palinguluŋ(周圍)patelai(到達) selem(陰間)	無
第四貴族	歌詞 翻譯	家名四等頭，若提到他，有特殊的權力	以 Qubalat 來說，他是天下無敵。
	歌詞 原文	Nalumu ineveŋ nakiŋu naŋain.	Lubalatan nanumiya kalu vangan nu palingul
	單詞 翻譯	nalumu(?) ineveŋ(自我管區)nakiŋu(?) ¹¹ naŋain(自我主權)	nanumiya(那樣來說)、palingalu(四方)

(1) 第一貴族—Talimalau

兩首歌詞的第一節中，「頭目之歌」(Mamazagilang)的家名一等頭，

即是指「Talimalau」，並敘述他是「如『Dangngabulu』『虎豹』般的英勇」；「Culisi」(勇士歌)說他如

¹⁰ 今日大頭目的地位已不如往昔，舊日的大頭目可以決定全村的大小事物，甚至婚嫁的對象都要經過大頭目的許可。今日因為普遍受教育的程度高，平民中有些擔任村長或立法委員、議員、教師、教授等等，在智力、能力及權力上並不輸給頭目家族的人，反而是頭目家族的子弟許多仍以做人的姿態面對村人，在工作或讀書上並未努力，故今日的排灣族社會中，大頭目除了形式上仍保留尊貴的世襲名，在實質上已無掌管全村事務的權力。

¹¹ 頭目之歌與勇士歌的翻譯均出自三地門鄉三地村的貴族，也是今拉瓦爾亞族中，唯一能兼諳排灣古文與中文的江崎妹女士，排灣古文對江女士而言也是一件不容易的事，有一些古文，她還須請教更耆老的耆老才能解答，因此，這兩首歌曲雖有些許差異的措辭，筆者仍認為有保留於參考的必要。

¹² 這幾個排灣古詞，連耆老都無法解釋，可見排灣族古老語言失傳的危機。

「『Dangngabulu』、『獅子』凶猛的雄狀」。兩首皆用同一個名詞「Dangngabulu」，三地村耆老—江菊妹女士翻譯為『虎豹』及『獅子』。

「Dangngabulu」據說是一種食人獸。¹²Talimalau 不僅是從陶壺出生的貴族，而且曾經在族人的身家性命受到食人獸（Dangngabulu）的威脅時，Talimalau 殺死食人獸（Dangngabulu），解救了全村。因此稱他如虎豹般的英勇。Talimalau 也因此被族人擁護為大英雄，成為地位最高的貴族，而且以世襲制度來傳承其地位。所以，今日在拉瓦爾亞族所分佈的七個村落中，皆是以「Talimalau」為最尊貴的貴族階級。

(2) 第二貴族 Demalalad

兩首歌詞的第二節中，「頭目之歌」（Mamazagilang）的家名二等頭是指「Demalalad」。¹³歌詞敘述他深沈如層龍，「勇士歌」（Culisi）說他是龍潭深淵。

據說，以前平埔族人或是平地人（外邦人）來到拉瓦爾亞族人的舊址—Tavalan（達瓦蘭）時，都是由 Demalalad 接待。如果外邦來的平埔

族人或是平地人在村中不守規矩，亂走動的話，則 Demalalad 會攻擊他；若是外邦來的平埔族人或是平地人在 Demalalad 家作客或拜訪，則族人不能攻擊他。因此自荷蘭時期或日據時期，若是執政者想控制山地部落，會先結識 Demalalad 家族，並建立友好關係。¹⁴

(3) 第三貴族 Gazangilan

兩首第三節歌詞的家名三等頭是指「Gazangilan」，「頭目之歌」（Mamazagilang）敘述他使陰間都肅靜。據說，當年 Gazangilan 家被稱為墓場（Kaluvanangan），專門負責收集作戰時所殺的敵人頭顱（Nupalingal）。

但是在「Culisi」（勇士歌）中則沒有提到 Gazangilan 的名字。耆老回答筆者的是一種猜測：因為「Culisi」是一首勇士歌，敘述當年的勇士在狩獵中是如何英勇。可能 Gazangilan 是看顧敵人的頭顱，在狩獵的戰果上不如其他人。

(4) 第四貴族 Qubalat

「頭目之歌」（Mamazagilang）第四節歌詞的家名四等頭是指 Qubalat。歌詞敘述他有特殊的權力，

因為 Qubalat 是專門管理、召集、訓練年輕人的地方，其集會所叫「Zagal」。拉瓦爾亞族人每一次婚禮都會送一份贖品（Vadis）給 Qubalat，顯示其地位相當於頭目階級。¹⁵據甘輝先生解釋：Qubalat 並不算頭目階級，只因為他擔任村中重要的教育事務。Qubalat 當年負責訓練族裡的青少年，並掌管「青年會館」，「Zagal」，也負責對外族的作戰事宜，因此榮登貴族階級。在「Culisi」（勇士歌）是在第三段歌詞提到他，並說他是「天下無敵」。可能 Qubalat 在狩獵、或戰場上都有很大的功績。

2. 關於 Talimarau、Demalalad、Gazangilan 三位頭目來源的另種說法：

有此一說：四個頭目的家族都是由 Talimarau 分之出來的：Demalalad 是一台東來的男子娶了 Talimarau 家的女孩而來；Gazangilan 是自 Talimarau 的分家出來的。¹⁶

3. 貴族不一定是勇士

「頭目之歌」（Mamazagilang）的前四節歌詞分別敘述了 Dalimalau、Demalalad、Gazangilan、Qubalat 等四個大貴族的由來，但是在「Culisi」（勇士

歌）中的第三段歌詞未提到第三大頭目—Gazangilan，反而提到第四大頭目—Qubalat。甘輝先生言：可能第三大頭目—Gazangilan 在打獵上並不在行，因此，在「勇士歌」未見其名。

由此可作兩個推測：第三大頭目—Gazangilan 的打獵技術可能不佳，因此在所謂的「勇士」中，族人並不歌頌之。反倒是第四大頭目—Qubalat 的打獵技術很好，才會列於勇士之中。

四從兩首傳統歌謠探討次貴族階級

「頭目之歌」（Mamazagilang）的第五節到第七節的歌詞，從許鳳嬌女士的手稿中（附錄一），可以發現第七節以上的七位貴族，標明著「Mamazagilang」（貴族）。因此，除了前四位的「大貴族」（或稱「大頭目」），其他三位則為「次貴族」。

而「勇士歌」（Culisi）自第四節歌詞之後，無標明家族名稱，或是稱謂，無法確知是勇士的自稱，或是類比為次貴族。可能是在前三段禮貌的歌頌傳說中勇士的功績之後，第四段到第六段，標榜獵人自己有多英勇。

筆者於此「探討次貴族階級」的段落，仍嘗試用「頭目之歌」（Mamazagilang）的

¹² 有關「勇士歌」（Culisi）的翻譯得如於大社村 Talimalau 家族的头目之一—甘輝先生。

¹³ 今日在大社村物「處」姓家族。

¹⁴ 甘輝先生口述。

¹⁵ 大社村耆老—余嘉月口述，民 24 年生。

¹⁶ 參考稿（民 69），〈排灣族貴族制度的再探討—以大社為例，兼論人類學田野方法的特性〉，台灣大學考古人類學研究所碩士論文：頁 61。

第五段到第七段，與「勇士歌」(Culisi)的第四段到第六段加以比較：

貴族階級	曲名 歌詞	「頭目之歌」(Mamazagilang)	「勇士歌」(Culisi)
第五貴族	歌詞 翻譯	家名五等頭，若提到他，是臣僕。	在深山的寵物，我已抓了十多隻。
	歌詞 原文	Luelengan, nanu miya na gi bue, ene da ne leai leai luelengan nanumiya kaki aduliane.	Kukukua gemaduan ku su tapuluqenanga.
	單詞 翻譯	Luelengan 家名五等頭(第四頭目家名的族語稱呼，指 Qubajat 家族 Kaki? aduliane (部下))	Kukukua (寵物) gemaduan (山區) ku (我) su (總計) tapuluq (十個) n (助詞) anga (已經)
第六貴族	歌詞 翻譯	家名六等頭，若提到他，有珠子的階級。	就是陰沈沈的禁地，我就像火神一般，不畏懼地衝上去。
	歌詞 原文	Lulangelinga, nanu miya na gi bue, ene da ne leai leai.	Nukaserearedengen kuki paru lizenganen.
	單詞 翻譯	Lulangelinga 家名六等頭(指 Madalalap 家族，他不是頭目等級，而是次貴族。) nakipu (有他們) geretan (陶壺的口語)	nuka (如果) serearedengen (懼怕) kuki (我) paru (就像) Lizenganen (火神)
第七貴族	歌詞 翻譯	家名七等頭，若提到他，其範圍廣(形容其權力很大)	有貴族崩殞時，我如蝴蝶飛也似的跑過去哀悼。
	歌詞 原文	Lulivatan, nanu miya ba ga li vu, ngu ve ngu leai leai.	Nu malivaka mulitan kalaua zungaken i elet.
	單詞 翻譯	Lulivatan 家名七等頭(是 Pualu 的第二等級之家名稱呼，指 Aelengan 家族。) pakali (?) vunguvungu (?)	nu(如果) malivaka (崩殞) mulitan (貴族) kalazuazun(蝴蝶) ga (助詞) ken (我) i (介詞) elet (在路上)

(1)次貴族一—Madalalap

「頭目之歌」(Mamazagilang)的第五節歌詞中，「第五等頭」的家名為「Madalalap」，歌詞中用「Luelengan」另一個族語代稱。據許鳳嬌女士的解

釋，他不是頭目等級，而是次一等級的貴族，排灣語為「Pualu」。因此，在歌詞中直接指出他是臣僕，換句話說，他是由臣僕地位因某緣故而榮登貴族行列。至於原因為何？「頭目之歌」無解

釋。但是在「Culisi」(勇士歌)中的第五段歌詞，也無法確定是不是敘述 Madalalap。「勇士歌」(Culisi)中的第六段歌詞翻譯為：「在深山的寵物，我已抓了十多隻。」將山豬等獵物比喻為「玩物」，可見勇士自許其打獵技術之優秀。

如果勇士歌的第四段歌詞是敘述次貴族—Madalalap，或許「Madalalap」家族，因為打獵出名而被封為貴族。

(2)次貴族二—Aelengan

「頭目之歌」(Mamazagilang)第六節歌詞中的家名—第六等頭是 Aelengan，歌詞以 Lulangelinga 另一個族語代稱，並敘述他有「珠子」的階級。「珠子」是指「琉璃珠」，是頭目必備的象徵物品。歌詞的意思暗指 Aelengan 原來不配有珠子階級的，顯示他原來是個頭目以下的階級，因為對村人有功，榮登為貴族階級。

在「Culisi」(勇士歌)中的第六段歌詞翻譯為：「我很勇敢，什麼都不怕，我跟火神一樣。」如果「Culisi」(勇士歌)的第六段是指 Aelengan 的話，那麼 Aelengan 可能是一位勇士而榮登為貴族階級。

(3)次貴族三—Rulanlan

「Puljeai」的「mamazagilang」(頭目之歌)第七節歌詞中的第七等頭是指

Rulanlan，歌詞敘述他的勢力範圍很廣，形容他權力很大。

在「Culisi」(勇士歌)中的第七段歌詞翻譯為：「當大頭目去世時，我是第一個去拜謁的。」據甘輝口述，第一個去拜謁的是最德高望重的，或許 Rulanlan 當年有一份特別的職務，或是大頭目身邊的重要人士。

(4)有關次貴族階級的爭議

關於次貴族的排名在大社村有一些爭議：「Puljeai」的「Mamazagilang」(頭目之歌)其歌詞是許鳳嬌女士得自其母，用音韻的方式唱出，並於 1997 年用國語注音法寫下完整歌詞，¹⁷但是當筆者於 2003 年 2 月訪談甘輝先生時，他卻說次貴族 (Pualu) 不止 Madalalap 一家，照顧序應是：Madalalap、Duiling、Aelengan、Dalivatan、Duiling。在許鳳嬌女士的名單中沒有 Aelengan 和 Dalivatan，反而是在許鳳嬌女士的手稿之平民 (Atidang) 階級的第一和第三等級的家名。當筆者詢問許鳳嬌女士，她並不想加以辯解，只說「頭目說的就算」，但是筆者認為她是得自更長一輩(其母)的資料，應該是不會錯。只是其中實情如何，只有當許鳳嬌女士與甘輝先生對談才能知曉了。

¹⁷ 參見附錄一(許鳳嬌女士之手稿)

四從「貴族之歌」與「勇士歌」探討平民階級

關於平民的來源無其他歌曲或傳說加以佐證，僅有「Puljeai」中第一首的

「Mamazagilang」（頭目之歌）。歌詞中敘述九個等級¹⁸是受到村民尊重的平民階級（排灣語 Atidang）分別為：(1) Aelengan (2) Rulanlan (3) Dalivatan (4) Dakivalit (5) Vavalin (6) Palavleav (7) Madiling (8) Vikiyan (9) Pavavalong 等九個家名。其九段歌詞已於譜例一詳列，此略。但是要特別提出一個有趣的問題：關於平民的第九等級 Laravalan 家族即是許鳳嬌的家名。他的大哥是許坤仲先生，是 Tavalan（達瓦蘭，即大社村）著名的鼻笛演奏家及雕刻家。許坤仲先生的長子即是排灣族著名的雕刻家—撒古流先生。因此，Pavavalong 家族，即許家。其家族在大社村因為雕刻著名的緣故，榮登平民貴族之稱號。但是，甘輝先生不以為然，他的平民貴族排名僅有三家：Dagivalid（今大社村李家與林家），Vigijan（今大社村許家），Vavaling（今大社村余家）。

由此可見，自次貴族以至於平民的階級排名，在族人當中是有所爭議的。另外，拉瓦爾亞族所分佈的七個村落，其貴族階級有四家，是公認的。至於平民家族則因各個村

落的建村歷史而有差異。

大社村長老教會的田天財牧師¹⁹解釋道：有關階級的排序，尤其是平民的，可能因為利益關係而互貶，或故意提昇，或因被貶低者不在場之故。田牧師認為，若是別村的排名與大社村相異，仍應以拉瓦爾亞族的母社群²⁰—大社村為主。

五從「貴族之歌」與「勇士歌」探討拉瓦爾亞族的階級意識

由「貴族之歌」與「勇士歌」的歌詞內容與演唱形式可以得知拉瓦爾亞族受到階級制度影響的社會觀如下：

- (1)「勇士」是傳統排灣社會的最尊貴者：由於「貴族之歌」與「勇士歌」敘述各家貴族均屬英勇事蹟。可見得傳統的排灣族社會中，「武力」是稱號的重要因素。
- (2)感恩與傳統的生活哲學觀、社會觀：從最早先族人尊稱那拯救全族的 Talimulau 為第一大頭目，在悠久的世襲制度下，仍尊其後裔為貴族。可見得拉瓦爾亞族人是非常懂得感恩，也是非常拘泥於傳統的民族。在諸多的婚禮儀式細節中，皆可看出「遵守傳統」不僅是一種價值判斷，也是一種管理族人各類

紛爭，或婚喪喜慶的政治手法。²¹

- (3)藉由勇士之名壯大自己聲勢：在歌頌新娘之際，透過敘述家族名稱的勇士功績，告知族人或前來迎親的對方，本族「武力」的強健，或是自家於本族社會中的身份地位。此等「弱者因依附武士之名而為尊」的思想，是貴族制度產生的原因，也是階級制度存在的價值。

三、從兩首「結婚頌榮歌」探討其階級意識

由於「新娘頌歌」（Puljeai）是屬平民階級女子結婚時演唱的。因此若是貴族，則演唱另一首歌謠「Aiyau」。而「Aiyau」的歌詞內容完全是頌讚貴族的尊貴、能力與權力等。此曲在「貴族」的結婚場合才聽得到，若是平民婚禮，不唱此曲。

可見，歌曲本身即具有階級之分。也因此，在平民或是貴族的婚禮活動中，其演唱的歌謠也不相同。以下嘗試從安坡與三地兩村分別採集到「同曲名卻不同曲調」的「結婚頌榮歌」（Aiyau），來探討歌曲內的階級意識。

（一）結婚儀式與「結婚頌榮歌」（Aiyau）

拉瓦爾亞族的婚禮儀式在傳統時代長達一個月許，但是在今日僅縮為三天。婚禮儀式中有兩次男方至女方家下聘禮的時間：一次是訂婚時，另一次是迎親當天。筆者於 2002 年 6 月至 2003 年 1 月，於安坡、三地與大社等三個村落，在婚禮活動的下聘儀式之前後，採集到兩首不同曲調、同曲名的「結婚頌榮歌」（Aiyau）：歌謠的開頭皆為「Aiyau」。曲調經過比對發現：安坡下聘前的「結婚頌榮歌」（Aiyau）與大社村許氏家族歌唱的「結婚頌榮歌」（Aiyau）曲調相同；安坡村下聘後的「結婚頌榮歌」（Aiyau）與三地村下聘後的「結婚頌榮歌」（Aiyau）曲調相同。本論文因為篇幅關係，省略大社村的「結婚頌榮歌」（Aiyau）。

1. 安坡村的「結婚頌榮歌」（Aiyau）

此曲採集於 2003 年 1 月 27 日，安坡村一對貴族的二次婚嫁，於迎親儀式的下聘活動之前，由陳水妹女士領唱，其他眾女長輩們和唱。此歌曲僅由女士們演唱。族人彼此手牽手，踏著緩慢向左移動的四步舞。歌詞內容是歌頌貴族的尊貴。曲調與大社村的相同，但稍有差異。原採譜有十段，本論文節錄兩段。

¹⁸ 此平民階級排序得自許鳳嬌女士，與甘輝先生的說法有些許差異。

¹⁹ 田牧師本身是口社村的第一大頭目家族之後裔。

²⁰ 根據拉瓦爾亞族的遷移史，目前分佈的七個村落中的拉瓦爾亞族，皆是由大社村遷移出的。

²¹ 有關婚禮儀式細節，參見黃曉敏，2004，《北排灣拉瓦爾亞族的傳統婚禮儀式音樂與舞蹈之探討—以大社、安坡、三地等三個村落為例》國立台北師範學院第一屆傳統音樂教育研究所研究生論文發表會：頁 5-13。

譜例三

結婚頌榮歌
(Aiyau)

屏東縣三地村安坡村
陳水鏡等編 黃瓊娥採譜
2003年1月27日採集

♩ = 58 第一段

(領唱) o an na i yo i pa li c

ma lu ta mo lang a pa ka li a

li ngul (和唱) u a i yo i

第二段

(領唱) o la i yo i la ke mo da mo li ta i

tang a i mi yu le ma tu ti yu ma o a la i yo

i le ke ma da mo li tan i de a yu lem ma

tu ti yu ma o a la i yo i

歌詞翻譯如下：

第一節：(原文) o anaiyoi palic
malutamolang a pakalialingul
o alaiyoi.

(單詞意) palic【最高等級的琉璃珠，族人稱之「珠王」】；
malutamolang【次一等級的珠王】；
a【介詞】；pakalialingul【造成...】
(全句意)今天貴族讓我們相聚在
這裡。

第二節：(原文) aiyoi la kemoda molitan
iten a ini yulematu tiyuma
(單詞意) kemoda【何？什麼？】；
molitan【貴族】；iten【我們】；
a【介詞】；ini【不是】；yulematu
【將樹砍光】；tiyuma【鞭撻】
(全句意)人家稱我們是貴族，難
道不會為了搭建我的鞭撻，將樹木
砍光。

2.三地村的「結婚頌榮歌」(Aiyau)

2002年6月22日，是三地村耆老
—江菊妹女士之女出嫁之日。迎親儀式
中，當男方將聘禮擺放於新娘家門前庭
時，新娘、伴娘與新娘的母親等親友
們，紛紛拉起手來，圍著男方送來的聘
禮。由江菊妹女士領唱，其他婦女和
唱。曲調緩慢，並配上二步踏併，向左
移動的舞步。

江菊妹女士列出二十五段歌詞，本
論文節錄十五段。歌詞翻譯如下：

第一節：請肅靜，我要吟頌君王。

第三節：當我要遨遊天下時，你們要讓開。

第五節：你們住在天下，我在你們之上。

第七節：我們是山嶺元峰，你們是接連的山
丘。

第八節：我生在東方的棕樹，是你們取苗的
地方。

第九節：Talimamu 是特殊的，從他撒了貴
族之苗。

第十二節：我長在高聳的東方，你們高攀不
上。

第十三節：請你們拿陶壺作你們走寶座的階
梯。(陶壺是貴族聘禮的必備之
物)

第十四節：自以為是貴族的，事實不是原祖
傳。(比喻有人妄稱貴族)

第十六節：祖先的刻文是刻出蛇的紋。

第十九節：若不是祖傳的，我們是不會肯定
的。

第二十一節：別太自得，你們是接在我之下。

第二十五節：郡主，貴族是我們所嚮往、所
嚮慕的對象。

分析歌詞之意可以得知：第一節通常是
開場白：請大家安靜，聽領唱人的敘述。從
第三、五、七、十二、二十一等節歌詞，可
以看見貴族對於其出身的傲氣，貴族認為自
己是高人一等。第八節和第九節等二段歌詞
提到貴族的起源。第十三、十六等二段歌詞
象徵貴族的代表物：陶壺與百步蛇。第十
四、十九等二段歌詞，則敘述貴族的階級是

由世襲而來，第二十五段歌詞敘述平民想要晉升到貴族的社會現象。

譜例四

結婚頌榮歌 (Aiyau)

屏東縣三地門鄉三地村
江菊村部演唱 黃瓊娥採譜
2003年3月17日採集

第一節：(原文) aiyau maliceng seke tayao urimalailat.
(單詞意) maliceng【安靜、停止說話】； seke【立刻】； tayao【那

樣子】； urimalailat【一一的說明】
(全句意) 大家安靜！聽我細說。

第二節：(原文) aiyau ku kinavelevetan daliduane nu palingul

(單詞意) ku【我】； kinavelevetan【女孩樣】； daliduane【觀賞】； nu【介詞】； palingul【周圍】
(全句意) 我這個女孩子是被周圍的人所欣賞的。

第三節：(原文) aiyau ku kinavelevetan rinusung tu lalede

(單詞意) ku【我】； kinavelevetan【女孩樣】； rinusung【被包圍】； tu【介詞】； lalede【多刺的一種草名】

(全句意) 我這個女孩子被有刺的草包圍。【或譯：我這個女孩子，男人不敢靠近我，象徵純潔。】

三、兩首「結婚頌榮歌」(Aiyau)的階級意識

分析上述兩首「結婚頌榮歌」(Aiyau)，其階級意識反映在「歌詞內容」的是：

- (1)「貴族」在拉瓦爾亞族的社會裡，佔有非常崇高的地位。
- (2)「貴族」是世襲制，貴族「血統」是值得驕傲的。
- (3)平民階級會想要藉由婚姻，攀附貴族的血緣，藉以提高其社會地位。

「結婚頌榮歌」(Aiyau)的階級意識反映在「演唱時機」的是：「結婚頌榮歌」(Aiyau)本身即屬於貴族活動所演唱的歌

謠，平民婚禮不唱此曲。

四、結論

四首「婚禮儀式歌謠」的階級意識，可以從「歌詞內容」與「演唱形式」加以探討，其中，「歌詞的內容」又可分為顯性與隱性兩方面探討之。

(一)「歌詞內容」反映出的階級意識

1. 顯性的歌詞內容之階級意識

- (1)從「貴族之歌」(Mamazagilang)可得知拉瓦爾亞族的階級制度之由來，始自於幾位勇士對部落的功績，因而受到族人的推崇，尊為貴族。
- (2)從「貴族之歌」(Mamazagilang)與「勇士歌」(Culis)的歌詞比較中，可得知拉瓦爾亞族的家族名號，並可分辨家族名號於該族中的層級。
- (3)從「結婚頌榮歌」(Aiyau)得知：貴族於拉瓦爾亞族的地位是非常崇高的。
- (4)歌詞內容透露出「勇士」是傳統排灣社會的最尊貴者。「武力」是傳統社會中稱雄的重要因素。

2. 隱性的歌詞內容之階級意識

- (1)拉瓦爾亞族重視「血統」之傳承：從族人對階級的重視與遵從，或是族人自詡為勇士或貴族的後裔為傲，或是

²² 此言得自於甘輝先生的長女，當年因為長輩認為「貴族的血統不可外流」，必須嫁給同是屬於第一大頭目家族的公子，於是她因此聽從族人之言嫁到安板村。

貴族必須與貴族通婚，門當戶對的觀念，或是「血統不外流」²²等等的傳統思維，可以得知：拉瓦爾亞族人深信「血統之遺傳」是「能力」與「智力」傳承的重要因素，所以其階級制度是以世襲方式傳承之。

(2)因重視階級制度所產生的社會規範與紛爭：拉瓦爾亞族的階級制度形成該族的許多社會規範，例如婚禮儀式的繁複或簡約、聘禮的種類、通婚的對象等等，都受到階級制度的影響，也因為階級觀念，產生了族人力求攀附於貴族，得以提升社會地位，因而產生紛爭等現象。「階級制度」形成了一種「價值判斷」與政治手法。

□「演唱形式」反映出的階級意識

本論文例舉的四首傳統歌謠，其本身即具有階級之分，例如「新娘頌歌」的第一部份之一的「貴族之歌」(Mamazagilang)，是在平民新娘的婚禮時所唱的。貴族新娘的婚禮則唱「結婚頌榮歌」(Aiyau)，演唱形式為「領唱與和唱」。

而「Aiyau」有兩種曲調，分別於下聘前與下聘後演唱，其歌詞皆是頌揚貴族。至於「勇士歌」(Culisi)的演唱時機，由於筆者所參與觀察的十四場婚禮，不管是平民或是貴族的婚禮，皆未曾實地看見，僅從耆老口中告之一些原因，如：「人不夠多」，「場地太小」，「會唱歌的人不多」等等因素，

曾有耆老說：「如果是大頭目結婚，才會跳」。因此，「勇士歌」(Culisi)仍是屬於貴族階級婚禮時演唱的。演唱形式亦為「領唱與和唱」。

至於樂曲分析，因為非本論文探討之重點，也因篇幅有限，故略。

傳統歌謠原為排灣族人抒發情感的管道之一，卻在古人的傳唱之間，意外地成為無文字的排灣族人記錄歷史的工具。在古老排灣族語言即將失傳的今日，筆者認為：採集傳統歌謠，與耆老們研究、翻譯並記錄，是保存並傳承排灣文化與原住民文化的重要使命。

五、參考書目

- 移川子之藏，1935，《臺灣高砂族系統所屬研究》，台北帝國大學土俗人類學研究室。
- 鹿野中健，宋文薰譯，1995，《臺灣考古學民族學概觀》，台灣省文獻委員會。
- 蔣斌，1983，《排灣族貴族制度的再探討——以大社為例》，台灣大學人類學研究所碩士論文。
- 王貴，2001，《溯源長流：排灣—拉瓦爾亞族達瓦蘭部落貴族之探源》，屏東：屏東縣大武山原住民文化藝術發展協會出版。
- 王貴，2001，《排灣母語語彙》，屏東：屏東縣三地門鄉青山社區發展協會。

童春發，2001，《台灣原住民史—排灣族史論》，南投：台灣省文獻委員會。

(附錄一)許鳳嬌女士手稿(一):Puljeai之「Mamazagilang」(貴族之歌)

六、附錄與照片



(附錄二)



大社村耆老們於新娘府上演唱「新娘頌歌」(Puljeai)。中間著藍衣者為余素月女士。(筆者攝於大社村，2002年8月17日)

(附錄三)



安坡村下聘禮之後，耆老們與新郎、新娘手牽手，圍著聘禮唱「結婚頌榮歌」(Aiyau)。(筆者攝於安坡村，2003年1月27日)

音樂評論家、音樂社會學家與 作曲家阿多爾諾

王美珠

國立臺北藝術大學音樂學研究所教授

摘要

雖然，當阿多爾諾在音樂與哲學間，面臨到未來人生的重大抉擇時，他選擇了哲學，並成為西方哲學史上，以馬克斯主義(Marxismus) 思想為導向的法蘭克福學派(Frankfurter Schule)重要核心成員之一。但是，他還是終身創作音樂、研究音樂與音樂理論，並發表無以計數與主題廣泛的音樂評論性文章，他對現代音樂所提出的社會批評更對現代音樂史起著決定性的作用。本論文主要從阿多爾諾作為一個樂評家、音樂社會學家與作曲家的角度來呈現他的成長背景、思想、音樂理論性與評論性著作，與音樂創作等。無疑的，阿多爾諾是一位哲學家、社會學家。但是，對現代音樂來說，他更是一位音樂評論家、音樂社會學家與作曲家。

關鍵詞：阿多爾諾；音樂評論；音樂社會學；音樂創作

Music Critic, Sociologist of Music and Composer Theodor W. Adorno

WANG Mei-Chu

Abstract

Theodor W. Adorno is one of 20th century's most influential thinker in social theory, philosophy, aesthetics and music. Even though he chose philosophy before music, throughout his life all of his concerns on musical matters were important. Adorno wrote essays on import figures in music, compositional technique such as the prehistory of the 12 tone system, the function of counterpoint in new music, and he is a very famous writer in philosophy of music and musical sociology. Today many essays and treatises which he wrote remain fresh relevant. The purpose of this paper is to display Adorno's musicological research, music critics and compositions.

Key words: Theodor W. Adorno, Music Critic, Sociology of Music, Komposition (Composition)

前言

雖然，當阿多爾諾在音樂與哲學間，面臨到人生的重大抉擇時，他選擇了哲學，並成為西方哲學史上，以馬克斯主義 (Marxismus) 為導向的思想潮流中，深具影響力的法蘭克福學派 (Frankfurter Schule) 重要核心成員之一。但是，他還是終身創作音樂、研究音樂與音樂理論，並發表無數主題廣泛的音樂研究與評論性文章，尤其是他對現代音樂所提出的社會批評更決定性的影響著當代音樂的發展。對阿多爾諾來說，藝術擁有自律性的認識形式，它的地位是可以與哲學相比擬的，這是阿多爾諾所有美學思索與研究；尤其是以社會學為導向的社會批評與美學判斷的基本命題。無疑的，阿多爾諾是一位哲學家、社會學家。但是，對現代音樂來說，他更是一位樂評家、音樂社會學家、與作曲家。以下主要從阿多爾諾作為一個樂評家、音樂社會學家與作曲家的角度來呈現他的成長背景、思想、音樂理論性與評論性著作、與音樂創作等。

音樂評論家阿多爾諾

1903年9月11日，提歐多爾·路得維希·維申古倫特-阿多爾諾 (Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno) 出生於德國緬因 (Mainz) 河旁的大城法蘭克福 (Frankfurt)。

1969年8月6日因為心臟衰竭過世於瑞士的威斯特帕 (Visp)。父親為猶太人，是一位事業有成的葡萄酒貿易商。母親為科西嘉裔的德法混血兒，是一位曾經任職於皇宮歌劇院的聲樂家。富裕且良好的家庭環境與當時的音樂社會背景，提供阿多爾諾幼年接觸科學與音樂的機會。此時的學術訓練與音樂印象對於阿多爾諾一生的研究方向與學習課題，具有決定性的影響。

進入大學前，阿多爾諾已於1919年開始跟隨當時法蘭克福音樂院理論與作曲教授塞克勒斯 (Bernhard Sekles, 1872-1934) 學習作曲。1921年夏季學期，阿多爾諾進入法蘭克福大學攻讀哲學、音樂學與心理學。1924年6月6日完成論文《論胡塞爾》(Über Edmund Husserl)，隨即於十天後通過博士學位考試。在這段短短的考試期間內，阿多爾諾又巧遇影響他一生，使他終究脫離不了成為一個音樂學者與作曲家的奧地利作曲家貝爾格 (Alban Berg, 1885-1935)。

二十世紀二十年代時，阿多爾諾開始發表有關音樂研究論文與評論性文章，主要發表於《新藝文》(Neue Blätter für Kunst und Literatur)、《音樂雜誌》(Zeitschrift für Musik)、《音樂》(Die Musik)等。作為一位音樂評論家，此時的阿多爾諾已經稍有名氣。在「德國大眾音樂協會」(Allgemein deutscher Musikverein) 舉辦的法蘭克福慶祝活動中，貝爾格《伍采克》歌劇的部分片段於1924年6月11日以音樂會形式首演。聽完音樂

會後，年輕的樂評家阿多爾諾隨即於當晚拜訪未曾謀面的貝爾格，並決定跟隨貝爾格學習作曲。1925年1月，阿多爾諾移居維也納。在維也納停留期間，他除了與貝爾格學習作曲外，並同時跟隨波蘭裔美籍鋼琴家施脫爾曼(Edward Steuermann, 1892-1964)學習鋼琴，更時而到維也納大學旁聽音樂學者阿德勒(Guido Adler, 1855-1941)精彩的課程與劃時代的見解。

鋼琴家施脫爾曼曾演過無數奧地利作曲家荷白克(Arnold Schönberg, 1874-1951)的鋼琴作品，阿多爾諾也曾對施脫爾曼的演奏會寫過無數的樂評。除了作曲家荷白克之外，施脫爾曼與當時以荷白克為首的新維也納樂派(Wiener Schule)作曲家們魏本(Anton Webern, 1883-1945)、貝爾格都有良好交情。奧地利音樂學者阿德勒更是當時歐洲音樂學界舉足輕重的人物。1885年，阿德勒創辦《音樂學季刊》(Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft)，發表《音樂學的範圍、方法與目的》(Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft)一文，奠定了音樂學嚴謹的研究方法。在當時，阿德勒不只深深吸引著新維也納樂派的作曲家們，他在音樂史、風格學、方法論研究成果與組織學方面的成就更對二十世紀音樂學的發展與推動具有舉足輕重的影響。對於有心從事樂評工作的阿多爾諾來說，阿德勒的課程當然是他不能錯過的進修良機。

1927年，阿多爾諾從維也納返回法蘭克

福，嘗試將音樂評論與法蘭克福學派提出的「批判理論」(Kritische Theorie)相結合，開始與法蘭克福學派成員有接觸。1928年到1931年間擔任維也納音樂雜誌《破曉》(Der Anbruch)的編輯，並持續在其它音樂雜誌，如《譜架與指揮棒》(Pult und Taktstock)、《揚起拍子》(Der Auftakt)、《23》等發表不同主題的音樂性文章。阿多爾諾在他一生中始終參與著此類的工作，即使在流亡國外時也不曾放棄過。阿多爾諾大部分音樂性文章、散文、演講稿與評論，目前都由法蘭克福「書爾歌」(Suhrkamp)出版社，陸續於七、八十年代收錄在《阿多爾諾論文集》(Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften)中。¹其他沒有被收錄的未完成相關讀物，目前也都保存在法蘭克福「阿多爾諾資料室」(Theodor W. Adorno-Archiv)內。1993年以來，這些遺作由「阿多爾諾資料室」陸續編輯出版中。在已出版的遺作裡，也包含許多音樂相關論文。²至於阿多爾諾在音樂評論方面的成就，更使他在1954年獲頒「荷白克獎」(Schönberg-Medaille)、1959年獲頒「德國文學家評論獎」(Deutsche Kritikerpreis für Literatur)、1963年獲頒「法蘭克福威哥德勳章」(Goetheplakette der Stadt Frankfurt)等。

《阿多爾諾論文集》中的音樂研究論著

由德國法蘭克福「書爾歌」(Suhrkamp)

出版社，陸續於七、八十年代收錄在《阿多爾諾論文集》的阿多爾諾文字著作一共有二十冊(表1)。³除了哲學與社會學的相關思考

與研究外，當代音樂與音樂家同樣是阿多爾諾非常關心的研究課題。

表1：《阿多爾諾論文集》德漢對照表

Gesammelte Schriften	(阿多爾諾論文集)
1. Philosophische Frühschriften, 1973	第1集 早期哲學論著, 1973
2. Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen 1979	第2集 齊克果, 美學的建構, 1979
3. Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente 1981	第3集 啓蒙的辯證, 哲學殘篇, 1981
4. Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschlagnahmten Leben 1980	第4集 最低限度的自由, 關於崩潰人生的思索, 1980
5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien - Drei Studien zu Hegel, 1970	第5集 論評認識論的評論, 胡塞爾與現象學的二律背反研究 - 三讀黑格爾相關研究, 1970
6. Negative Dialektik - Jargon der Eigentlichkeit, 1973	第6集 否定的辯證法 - 真實性的隱語, 1973
7. Ästhetische Theorie, 1970	第7集 美學理論, 1970
8. Soziologische Schriften I, 1972	第8集 社會學論著 I, 1972
9.1 Soziologische Schriften II, Erste Hälfte, 1975	第9.1集 社會學論著 II, 前半部份, 1975
9.2 Soziologische Schriften II, Zweite Hälfte, 1975	第9.2集 社會學論著 II, 後半部份, 1975
10.1 Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen - Ohne Leibold, 1977	第10.1集 文化批判與社會 I, 棱鏡 - 沒有模範, 1977
10.2 Kulturkritik und Gesellschaft II, Eingriffe, Neun Kritische Modelle - Schlüsselwörter, Kritische Modelle 2 - Kritische Modelle 3, 1977	第10.2集 文化批判與社會 II, 干預, 新批評模式 - 關鍵詞, 批評模式 2 - 批評模式 3, 1977
11. Noten zur Literatur, 1974	第11集 文學註解, 1974
12. Philosophie der neuen Musik, 1975	第12集 新音樂哲學, 1975
13. Die musikalischen Monographien, Versuch über Wagner - Mahler - Berg, 1971	第13集 音樂專著, 試論華格納 - 馬勒 - 貝爾格, 1971
14. Dissonanzen - Einleitung in die Musiksoziologie, 1973	第14集 不和諧音 - 音樂社會學導論, 1973
15. Komposition für den Film - Der getreue Kopist, 1976	第15集 電影創作 - 忠實的伴唱練習者, 1976
16. Musikalische Schriften I - III, Klangfiguren, Musikalische Schriften I - Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II - Musikalische Schriften III, 1978	第16集 音樂論著 I - III, 音型, 音樂論著 I - 猶如幻想曲, 音樂論著 II - 音樂論著 III, 1978
17. Musikalische Schriften IV, Moments musicaux - Impromptus, 1982	第17集 音樂論著 IV, 鋼琴曲 - 即興曲, 1982
18. Musikalische Schriften V, 1984	第18集 音樂論著 V, 1984
19. Musikalische Schriften VI, 1984	第19集 音樂論著 VI, 1984
20.1 Vermischte Schriften, Erste Hälfte, 1986	第20.1集 雜文, 前半部份, 1986
20.2 Vermischte Schriften, Zweite Hälfte, 1986	第20.2集 雜文, 後半部份, 1986

除了在第 10·1 集與第 10·2 集中出現幾篇音樂研究文章；如第 10·1 中的《沒有時代性的時尚：論爵士樂》、《巴赫維護他的愛好者》、《阿爾諾特·荷白克(Arnold Schönberg)》、《給歌兒葛(George)與霍夫曼斯特塔爾(Hofmannsthal) 書信往返》與第 10·2 集中的《關於《沒有時代性的時尚》評論的答辯》外，在二十集《阿多爾諾論文集》中，音樂評論與研究論文主要集中在第 12 集到 19 集裡，其中第 12 到 15 集的論文中，中心主題明顯：《新音樂哲學》(第 12 集)、《試論華格納 - 馬勒 - 貝爾格》(第 13 集)與《音樂社會學導論》(第 14 集)也分別有單行本問世。至於在第 16 到 19 集的《音樂論文》(Musikalische Schriften)中則收集著阿多爾諾主題多樣的音樂研究文章。有關文章的性質與主題可以從附錄一(表 2-9)(阿多爾諾論文集)(1970-1986)所列內容目錄得知。⁴

阿多爾諾的音樂與社會問題研究

1931 年，阿多爾諾以研究《齊克果對美的構思》(Kierkegaardische Konstruktion des Ästhetischen)一文通過教授資格考試，此後展開他卓有成就的教學生涯。除了在法蘭克福大學擔任編制外講師(Privatdozent)外，阿多爾諾一直與法蘭克福學派的學術中心「社會研究學院」(Institut für Sozialforschung)保持密切聯繫。在「社會研究學院」第一年出

版的學術刊物《社會研究雜誌》中，阿多爾諾已經發表一篇提綱挈領的文章《論音樂的社會情況》(Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, 1932)⁵。

納粹期間，阿多爾諾被解除職務，1934 年流亡到英國牛津(Oxford)，1938 年，接獲法蘭克福學派領導人霍克海姆(Max Horkheimer, 1895-1973)的邀約遷移至紐約(New York)，並加入霍克海姆在紐約創辦的流亡海外「社會研究學院」。此時，阿多爾諾正式成為「社會研究學院」的一員。這段時間，他接掌「普林斯頓廣播研究計畫」(Princeton Radio Research Project) 音樂負責人一職，更加穩固自己成為新音樂辯護者的領導人與流行音樂評論者的地位與角色。

從 1940 年，阿多爾諾跟隨「社會研究學院」遷往洛杉磯(Los Angeles)一直到 1949 年，他隨同「社會研究學院」重回法蘭克福這段期間，阿多爾諾除了持續他的哲學研究，與學院負責人霍克海姆共同完成《啟蒙的辯證法》(Dialektik der Aufklärung)一書外，他還提供 1929 年諾貝爾文學獎得主、德國文學家托馬斯·曼(Thomas Mann, 1875-1955)寫作《浮士德博士》(Doktor Faustus)作品中有關音樂方面的意見與觀點。另外，他也思索有關作曲技巧、音樂風格的問題，如有關作曲技巧與音樂風格問題的文章《論貝多芬晚期風格》(Spätstil Beethovens, 1937)⁶與收集成單行本出版的《試論華格納》(Versuch über Wagner,

1937/38 寫於倫敦與紐約；1952 同樣由法蘭克福「書齋」出版社初版)⁷等。至於有關音樂與社會互動關係的問題研究更是他此時專注的焦點，並分析「文化工業」(Kulturindustrie)中音樂的情況。

移居國外時，阿多爾諾所發表的文章也都收入在前面提到的論文集音樂相關著作中，有一些論著更發行單行本出版。其中，有關分析「文化工業」中音樂的情況有《論爵士樂》(Über Jazz, 1937)⁸與《關於音樂的神化特點和聽力的退化》(Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, 1938)⁹等。

「文化工業」是阿多爾諾與霍克海姆從歐洲重理性的歷史發展出發，透視理性工具化所提出的名詞，認為工具理性規劃出來的標準化、系統化、官僚化，幾乎無視個體與個別文化的存在與特殊性，這種工業社會的文化現象就是所謂「文化工業」。移居國外的這段時間，阿多爾諾有關音樂的論著，在與德國作曲家艾斯勒(Hanns Eisler, 1898-1962)合著的《電影音樂創作》(Komposition für den Film, 1944)¹⁰一書，與阿多爾諾獨立完成的《新音樂哲學》(Philosophie der neuen Musik, 1949)¹¹後達到頂點。在《新音樂哲學》的前言中，阿多爾諾再次強調寫作《關於音樂的神化特點和聽力的退化》一文的主要目的，在於揭示現代音樂的功能，如何在被歸類於商業性的大眾商品下受到波及而轉移。他更進一步指出，

這種現象如何影響到人類音樂聽力的結構。

回到法蘭克福後，阿多爾諾於 1950 年，從拾教職，1956 年起成為法蘭克福大學哲學系正教授。1959 年，接掌「社會研究學院」院長職務，1963 年被推舉為「德國社會研究協會」(Deutsche Gesellschaft für Soziologie) 主席。除了桃李滿天下外，阿多爾諾也積極參與講演活動、研習會與學術研討會，其中包括由「新音樂與音樂教育研究所」(Institut für Neue Musik und Musikerziehung)舉辦的學術研討會與在德國達姆斯達特城舉行、響喻國際的「達姆斯達特國際新音樂假期研習營」(Internationale Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt) 講座等。從阿多爾諾獲得的不同性質獎項中，尤其在音樂評論方面的成就，可以得知，他多方面與多角度的學術研究貢獻已經受到當時學術界極大的認同。

《音樂社會學導論，十二篇理論性講座》再思考

以上，阿多爾諾的一生在作為一個音樂評論家與美學家的角色方面，已清楚突顯出來。作為一個音樂社會學者的阿多諾，其實也可以在他的音樂評論中獲得證實，如《稜鏡：文化評論與社會》(Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, 1955)¹²、《猶似幻想曲》(Quasi una fantasia, 1963)¹³等。除上文所提到的文章與論著外，在無以計數的音樂與社

會相關評論性文章與著作中，阿多爾諾在音樂社會學的發展與研究方面最引人矚目，也常引發學者討論的著作，就是1962年發表的《音樂社會學導論，十二篇理論性講座》(Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen)。《音樂社會學導論，十二篇理論性講座》除發行單行本外，也收入全集第十四集中。顧名思義，這本《音樂社會學導論，十二篇理論性講座》是由十二篇理論性文章所組成，它們是阿多爾諾於1961與1962年間在法蘭克福大學的上課講稿。講稿內容涉及的問題包括聽眾音樂行為的類型、輕音樂、音樂的功能性、歌劇、室內樂、指揮與管絃樂團、音樂生活、評論、國家民族、現代與媒介等。藉著這些課題，阿多爾諾試圖搜尋音樂與社會相關的瞬間，在一般社會現象與人們音樂生活中的角色。書中，他不僅提出音樂創作與社會(人們)對音樂的「接受與詮釋」(Rezeption)關係，並根據德國聽眾的個人背景、反應與聽音樂的態度，將他們分成八種類型：專家型、好聽眾型、有教養的聽眾或有教養的消費者、感性的聽眾、不滿的聽眾、爵士樂專家與爵士樂狂、把音樂當成消遣的聽眾、無所謂與非音樂與反音樂的聽眾等。除此之外，音樂與社會間各式各樣的聯繫(Verquickung)、斡旋(Vermittlung)、疏離(Verfremdung)與迷思(Verblendung)形式更是他探討的重點。

可惜的是，阿多爾諾在其中提出的一些似乎極有道理的「理論」(Theorie)，若經過

「經驗」(Empirie)的驗證，其實只能被做為「假設」(Hypothese)看待。檢視阿多爾諾的特殊認知方式，只能推論出，其實他的思考模式主要建立於德國哲學家黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)的「絕對性」(Totalität)上；不作比較分析，只將「事實」(Wirklichkeit)以「辯證法」(Dialektik)的角度來詮釋，這其實只能被作為是一種美學層次上的，而非邏輯層次上的思考方式。雖然如此，《音樂社會學導論》出版後所帶來的音樂與社會相關問題的討論與研究，對於促進音樂社會學的發展是絕對有幫助的。捷克裔德國音樂學者卡布其斯基(Vladimir Karbusicky, 1925-2002)於1975年在德國威斯巴登(Wiesbaden)布萊特科夫與黑爾特(Breitkopf & Härtel)出版社發表的《經驗音樂社會學，表現形式，音樂-社會關係的理論與哲學》(Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs "Musik-Gesellschaft")就是一個典型的例子。此書也成為研究音樂社會學學者必讀的重要文獻。卡布其斯基寫作此書的主要目的，就是在提出阿多爾諾《音樂社會學導論》中對「經驗」與「理論」的錯誤認知，希望藉由《經驗音樂社會學》將音樂社會學的研究提升到邏輯層次的思考方式上。如此一來，音樂社會學要作為一門「科學」(Wissenschaft)才有被接受與認可的條件。

作曲家阿多爾諾

1923年4月底，十九歲的阿多爾諾首次以作曲家身份發表一首弦樂四重奏。當時，與這首弦樂四重奏同時發表的歌曲創作者為正在擔任法蘭克福歌劇院總監一職的侯藤貝克(Ludwig Rottenberg, 生卒年不詳)。雖然，當時的侯藤貝克年事已高，但對於推動前衛作曲家作品卻不遺餘力。除了阿多爾諾外，侯藤貝克所關心的作曲家還包括奧地利作曲家施瑞克(Franz Schreker, 1878-1934)、義大利作曲家布梭尼(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924)、德國作曲家司提帆(Rudi Stephan, 1887-1915)、亨德密特(Paul Hindemith, 1895-1963)與匈牙利作曲家巴爾托克(Béla Bartók, 1881-1945)等。1924年，樂評家侯爾德(Arthur Holde, 生卒年不詳)在《音樂城法蘭克福》(Frankfurt als Musikstadt)一文中將阿多爾諾與其師塞克勒斯、對手亨德密特並列提出評論，更加肯定阿多爾諾作為一個作曲家的能力與角色。

在阿多爾諾晚期的重要哲學著作《否定的辯證法》(Negative Dialektik)中，他認為「音樂」對自身與認識者來說，都是一種揭示「認識」的方式。除此之外，他幾乎將「作曲」等同於「認識」問題的論點，在在突顯出他的理論性著作與音樂創作所具有的共同原則。

作為一個作曲家，阿多爾諾一生的音樂創作在「文本與評論編輯出版社」(Verlag

edition text+kritik GmbH)由德國音樂學者梅茲格(Heinz-Klaus Metzger, 1932-)與利恩(Rainer Riehn, 生卒年不詳)先後於1980與1983年編輯成兩冊出版。在這兩冊由阿多爾諾親身校閱過的作品集中，阿多爾諾的作品數量不如專業作曲家，但是，除了寫作為人聲與鋼琴的歌曲外，他也創作合唱曲、室內樂、管絃樂曲與為人聲與管絃樂的聲樂曲。除了這兩冊親身校閱過的作品集外，在阿多爾諾遺物中整理出的作品中也保存著鋼琴獨奏曲、室內樂與聲樂曲等。附錄二(表10-11)列出所有作品名的德漢對照以供參考。¹⁴

作為一個作曲家，阿多爾諾的音樂風格一直是非調性的(atonal)。雖然，貝爾格是阿多爾諾的作曲老師，阿多爾諾卻因崇拜貝爾格之師荷白克，傾向於創作荷白克式的非調性(atonal)音樂，甚至嘗試創作荷白克式的嚴格十二音列作品。此外，又由於阿多爾諾聲樂作品主要以具青年風格(Jugendstil)文學作品為詞，作品中除了呈現出深受表現主義藝術精神影響的荷白克式音樂風格外，也或多或少呈現出青年風格的特徵。

結語

傳統主流史觀中的阿多爾諾是一位哲學家，但是，從另外的角度，透過以上的描述與對於基礎性研究極為重要的相關文字著作與音樂作品的漢譯來呈現他的成長背

景、思想、音樂理論性與評論性著作，與音樂創作時，作為一個音樂美學家、音樂社會學家與作曲家，尤其是作為一位舉足輕重樂評家的阿多爾諾應該已經突顯出來。不可否認的是，阿多爾諾以他的音樂理論性與評論

性著作，影響歐洲現代音樂思想，並且改變人們對二十世紀音樂的看法。最後要特別強調的是，為了使本論文更具實用價值，附錄中的論文集與音樂作品目錄資料的分類整理與排序加工，將是來日繼續努力的目標。

附錄一：《阿多爾諾論文集》(1970-1986)第12集到19集內容目錄原文與漢譯(附加原文論文集文頁碼)，ROLF TIEDEMANN 編輯出版(表2-9)

表2：第12集

BAND 12	第12集
Philosophie der neuen Musik 7	新音樂哲學 7
Notiz 199	摘記 199
Anhang	附錄
Mißverständnisse 203	誤解 203
Editorische Nachbemerkung 207	編輯補注 207

表3：第13集

BAND 13	第13集
Die musikalischen Monographien	音樂專著
Versuch über Wagner 7	試論華格納 7
Mahler. Eine musikalische Physiognomie 149	馬勒. 音樂的相法 149
Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs 321	貝爾格. 最微妙的轉調大師 321
Anhang	附錄
Zu »Versuch über Wagner«	關於《試論華格納》
I. Résumés der Kapitel 2 bis 5 und 7 und 8 aus der »Zeitschrift für Sozialforschung« 497	I. 《社會研究雜誌》中2-5章與7-8章梗概 497
II. Notiz zur Erstausgabe 503	II. 第一版摘記 503
III. Selbstanzeige des Essaybuches »Versuch über Wagner« 504	III. 關於政文書《試論華格納》的自我預告 504
Zu »Berg«	關於《貝爾格》
Konzertaria »Der Wein«, Fassung von 1937 509	音樂會詠嘆調《酒》，1937年版 509
Editorische Nachbemerkung 515	編輯補注 515

表4：第14集

BAND 14	第14集
Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt 7	不和諧音. 經營管理世界中的音樂 7
Vorrede zur dritten Ausgabe 9	第三版前言 9
Über den Fettschankter in der Musik und die Regression	關於音樂的癖化特點和聽力的退化 14

des Hörens 14	
Die gegängelte Musik 51	被管束的音樂 51
Kritik des Musikanten 67	音樂人的評論 67
Zur Musikpädagogik 108	關於音樂教育學 108
Tradition 127	傳統 127
Das Altern der Neuen Musik 143	新音樂的老化 143
Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen 169	音樂社會學導論 十二個理論性講座 169
Zur Neuauflage 1968 171	關於新版 171
Vorrede 173	前言 173
I. Typen musikalischen Verhaltens 178	I. 音樂行為的類型 178
II. Leichte Musik 199	II. 輕音樂 199
III. Funktion 219	III. 功能 219
IV. Klassen und Schichten 236	IV. 階級與階層 236
V. Oper 254	V. 歌劇 254
VI. Kammermusik 271	VI. 室內樂 271
VII. Dirigent und Orchester 292	VII. 指揮與管弦樂團 292
VIII. Musikleben 308	VIII. 音樂生活 308
IX. Öffentliche Meinung, Kritik 331	IX. 輿論、評論 331
X. Nation 349	X. 國家民族 349
XI. Moderne 376	XI. 現代(音樂) 376
XII. Vermittlung 394	XII. 媒介 394
Nachwort: Musiksoziologie 422	後記：音樂社會學 422
Anhang	附錄
Thesen gegen die Musikpädagogische Musik 437	反對音樂教育學的音樂相關議題 437
Zum Beschluß einer Diskussion 441	關於討論的決議 441
Editorische Nachbemerkung 449	編輯補注 449

表5：第15集

BAND 15	第15集
Theodor W. Adorno und Hanns Eisler	阿多爾諾與漢斯·艾斯勒(Hans Eisler)
Komposition für den Film 7	電影音樂創作 7
Vorrede 9	前言 9
Einleitung 11	序 11
I. Vorurteile und schlechte Gewohnheiten 14	I. 偏見與壞習慣 14
II. Funktion und Dramaturgie 29	II. 功能與舞台演出藝術 29
III. Der Film und das neue musikalische Material 39	III. 電影與新的音樂素材 39
IV. Soziologische Bemerkungen 51	IV. 社會學的相關評論 51
V. Ideen zur Ästhetik 64	V. 美學思想 64
VI. Der Komponist und die Filmaufnahme 86	VI. 作曲家與電影拍攝 86
VII. Bericht über das »Film Music Project« 108	VII. 關於《電影音樂計畫》的報導 108

VIII. Abschluß 126 Zum Erstdruck der Originalfassung 144	VIII. 結語 126 關於原版的第一次印刷 144
Der getreue Korrepetitor. <i>Lehrschriften zur musikalischen Praxis</i> 157 Vorrede 159 Die gewürdigte Musik 163 Anweisungen zum Hören neuer Musik 188 Der getreue Korrepetitor. <i>Interpretationsanalysen neuer Musik</i> 249 Anton Webern: Lieder op. 3 und op. 12 251 Anton Webern: Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 277 Anton Webern: Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7 302 Arnold Schönberg: Phantasie für Geige mit Klavierbegleitung Op. 47 313 Alban Berg: Violinkonzert 338 Über die musikalische Verwendung des Radios 369 Notiz 402 Editorische Nachbemerkung 403	忠實的伴唱練習者。有關音樂實踐的教材 157 前言 159 備受重視的音樂 163 新音樂導聆 188 忠實的伴唱練習者。新音樂的詮釋分析 249 安東·魏本：歌曲 op.3 與 op.12 251 安東·魏本：六首弦樂四重奏小品 op.9 277 安東·魏本：四首小提琴與鋼琴作品 op.7 302 阿爾諾·舒伯格：給小提琴與鋼琴伴奏的幻想曲 op.47 313 阿爾班·貝爾格：小提琴協奏曲 338 關於收音機中的音樂用途 369 簡記 402 編輯補注 403

表 6：第 16 集

BAND 16 Musikalische Schriften I-III	第 16 集 音樂論著 I-III
Klangfiguren. <i>Musikalische Schriften I</i>	音型。音樂論著 I
Ideen zur Musiksoziologie 9	關於音樂社會學的觀念 9
Bürgerliche Oper 24	市民階層的歌劇 24
Neue Musik. Interpretation, Publikum 40	新音樂。詮釋。聽眾 40
Die Meisterschaft des Maestro 52	大師的巧手 52
Zur Vorgeschichte der Reihenkomposition 68	關於系列音樂創作的前史 68
Alban Berg 85	阿爾班·貝爾格 85
Die Instrumentation von Bergs Frühen Liedern 97	貝爾格早期歌曲的樂器編制 97
Anton von Webern 110	安東·馮·魏本 110
Klassik, Romantik, Neue Musik 126	古典。浪漫。新音樂 126
Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik 145	新音樂中對位法的功能 145
Kriterien der neuen Musik 170	新音樂的範疇 170
Musik und Technik 229	音樂與技術 229
Quasi una fantasia. <i>Musikalische Schriften II</i> 249	猶似幻想曲。 音樂論著 II 249
Fragment über Musik und Sprache 251 I. Improvisationen	關於音樂與語言的斷簡殘編 251 I 即興

Motive 259 Musikalische Warenanalysen 264 Fantasia sopra Carmen 298 Naturgeschichte des Theaters 309 II. Vergegenwärtigungen Mahler Wiener Gedenkrede 1960 323 Epitaphien 339 Zemlinsky 351 Schreker 368 Strawinsky. Ein dialektisches Bild 382 III. Finale Bergs kompositionstechnische Funde 413 Wien 433 Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron 454 Musik und neue Musik 476 Vers une musique informelle 493	動機 259 音樂產品分析 264 有關卡門的幻想 劇場自然史 II 當下化 馬勒 維也納紀念講演 1960 323 [後記] 339 萊納林斯基 351 施雷克 368 史特拉文斯基。一幅辯證的圖像 382 III 終曲 貝爾格創作技巧的發現 413 維也納 433 宗教的斷簡殘編：關於阿多爾諾的 摩西與亞倫 454 音樂與新音樂 476 非形象音樂的詩 493
Musikalische Schriften III	音樂論著 III
Wagners Aktualität 543 Richard Strauss 565 Form in der neuen Musik 607 Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei 628 Anhang	瓦格納的現代性 543 理查·史特勞斯 565 新音樂的形式 607 關於音樂與繪畫的若干關係 628 附錄
Zu einer Auswahl aus den »Klangfiguren« 645	關於《音型》的挑選 645
Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren 649	音樂、語言與它們與當代創作的關係 649
Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion 665	關於一個華格納討論會的筆記 665
Editorische Nachbemerkung 671	編輯補注 671
Editorischer Nachtrag zu Band 15 682	第 15 集 編輯補注 682

表 7：第 17 集

BAND 17 Musikalische Schriften IV	第 17 集 音樂論著 IV
Moments musicaux. <i>Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962</i>	樂思曲。新印行的文章 1928-1962
Vorrede 9	前言 9
Spätstil Beethovens 13	貝多芬晚期風格 13
Schubert 18	舒伯特 18
Huldigung an Zerlina 34	獻給萊莉那 34
Bilderwelt des Freischütz 36	魔彈射手的圖畫世界 36

Hoffmanns Erzählungen in Offenbachs Motiven 42	奧芬巴赫動機中的霍夫曼故事 42
Zur Partitur des >Parsifal< 47	關於《帕西法爾》的總譜 47
Nachtmusik 52	夜曲 52
Ravel 60	拉威爾(Ravel) 60
Neue Tempi 66	新速度 66
Über Jazz 74	關於爵士 74
Zur Physiognomik Kreneks 109	關於克萊內克的相法 109
Mahagonny 114	馬哈哥尼城 114
Zilligs Verläute-Lieder 123	利里希的禮儀歌曲 123
Reaktion und Fortschritt 133	反對與進步 133
Schönbergs Bläserquintett 140	舒伯克的管樂五重奏 140
Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis 145	疏離的主要作品。關於莊嚴彌撒曲 145
Ingenomptus.	即興曲。
Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze 163	第二系列新印行的音樂文章 163
Vorwort 165	前言 165
Anmerkungen zum deutschen Musikleben 167	評德國音樂生活 167
Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers 189	關於古斯塔夫·馬勒歌曲的假想式挑選 189
Der dialektische Komponist 198	辯證的作曲家 198
Anton von Webern 204	安東·馮·韋本 204
Ad vocem Hindemiths. Eine Dokumentation 210	有關亨德里希·項文件 210
Glosse über Sibelius 247	評西貝流士 247
Schwierigkeiten	難題
I. Beim Komponieren 253	I. 創作時 253
II. In der Auffassung neuer Musik 273	II. 關於談論新音樂時 273
Musikalische Diebe, unmusikalische Richter 292	音樂賊，非音樂的法官 292
Kleine Häresie 297	小小異端 297
Vierhändig, noch einmal 303	四手的，再一次 303
Metronomisierung 307	節拍器化 307
Nach Stenermanns Tod 311	施特曼曼死後 311
Winfried Zillig. Möglichkeit und Wirklichkeit 318	溫里希利特·利里希。可能性與真實性 318
Über einige Arbeiten Arnold Schönbergs 327	關於阿爾諾特·舒伯克的一些作品 327
Editorische Nachbemerkung 345	編輯補註 345

表 8：第 18 集

BAND 18 Musikalische Schriften V	第 18 集 音樂論著 V
I. Musikalische Aphorismen	I. 音樂格言
Musikalische Aphorismen 13	音樂格言 13
Widerlegungen, 26—Drehorgel-Stücke, 37	反證·手搖鋼琴作品 37
Zweite Nachtmusik 45	第二首夜曲 45
II. Theorie der neuen Musik	II. 新音樂理論

Neunzehn Beiträge über neue Musik 57	十九篇關於新音樂的論文 57
Atonalität, 57 - Linearer Kontrapunkt, 58 -	非調性 57 - 線性對位 58 -
Quartettharmonik, 59 - Klangfarbenmelodie, 59 -	四重和聲 59 - 音色變換 59 -
Musikalischer Expressionismus, 60 - Musikalische Neue	音樂的表現主義 60 - 音樂上的新
Sozialität, 62 - Zwölftontechnik, 63 -	多調主義 62 - 十二音技巧 63 -
Gemeinschaftsmusik, 66 - Formen in der neuen Musik, 67	社團音樂 66 - 新音樂的形式 67
- Motorik, 69 - Jazz, 70 - Dissonanz in der neuen	動力感 69 - 爵士 70 - 新音樂中的不諧
Musik, 73 - Kammerorchester, 75 - Neue Polyphonie,	和音 73 - 室內管絃樂 75 - 新多聲部 76 -
76 - Musikalische Impressionismus, 77 - Neue Musik, 80 -	音樂的印象主義 77 - 新音樂 80 -
Konstruktion in der neuen Musik, 81 - Polytonalität, 83 -	新音樂中的結構 81 - 多調性 83 -
Musikalischer Neoklassizismus, 83	音樂的新古典主義 83
Atonales Intermezzo? 88	非調性的間奏曲? 88
Gegen die neue Tonalität 98	反對新調性 98
Eskurse zu einem Exkurs 108	關於一個附錄的說明 108
Warum Zwölftonmusik? 114	為何十二音音樂? 114
Entwicklung und Formen der neuen Musik 118	新音樂的發展與形式 118
Neue Musik heute 124	新音樂今日 124
Zum Stand des Komponierens in Deutschland 134	關於德國創作的狀況 134
Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute 140	關於今日音樂與繪畫的關係 140
Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und	關於音樂與哲學的當下關係 149
Musik 149	
III. Komponisten und Kompositionen	III. 作曲家與作品
Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge cis-moll aus	約翰·塞巴斯提安·巴赫：平均率鋼琴曲集第一部分
dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers 179	升 c 小調前奏曲與賦格 179
«Die alte Orgel» 183	《古老管風琴》 183
Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen, op. 126 185	路得威希·馮·貝多芬：六首小品, op. 126 185
Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier	弗蘭茲·舒伯特：四手連彈的鋼琴大輪舞曲,
Händen, Op. 107 189	op. 107 189
Eduard Steuermanns Brahms-Ausgabe 195	愛德華·斯多爾曼的布拉姆斯版 195
Brahms aktuell 200	布拉姆斯現狀 200
Notiz über Wagner 204	華格納雜記 204
Wagner und Bayreuth 210	華格納與拜魯特 210
Mahler heute 226	馬勒今日 226
Marginalien zu Mahler 235	馬勒附說 235
Mahlers Aktualität 241	馬勒的現實意義 241
Zu einem Streitgespräch über Mahler 244	關於馬勒的爭論 244
Fragment als Graphik 251	斷簡殘稿作為版畫作品 251
Richard Strauss 254	理查·史特勞斯 254
«Die Hochzeit des Frons», Grundsätzliche Bemerkungen zu	《孔雀的婚禮》，關於貝爾恩哈特·瑟克勒斯新歌劇的根
Bernhard Sekles' neuer Oper 263	本意見 263
Bernhard Sekles 269	貝爾恩哈特·瑟克勒斯 269
Mascagnis Landschaft 271	馬斯加尼的風景 271

Ravel 273	拉威爾 273
Béla Bartók 275	貝拉·巴爾托克 275
Béla Bartóks Tanzsuite 279	貝拉·巴爾托克的舞廳組曲 279
Über einige Werke von Béla Bartók 282	關於貝拉·巴爾托克的一些作品 282
Béla Bartóks Drittes Streichquartett 287	貝拉·巴爾托克的第三絃樂四重奏 287
Bartók 291	巴爾托克 291
Zuschrift über Bartók 295	關於巴爾托克的信誼 295
Marginalien zur »Sonata« von Alexander Jemnitz 296	關於亞歷山大·杰姆尼茲《奏鳴曲》題跋 296
Arnold Schönberg (I) 304	阿爾諾特·荷白克(I) 304
Schönberg : Serenade, op. 24 (I) 324	阿爾諾特·荷白克：小夜曲, op.24(I) 324
Schönberg : Serenade, op. 24 (II) 331	阿爾諾特·荷白克：小夜曲, op.24(II) 331
Schönberg : Fünf Orchesterstücke, op. 16 335	阿爾諾特·荷白克：五首管絃樂作品, op.16 335
Situation des Liedes 345	歌曲的情況 345
Schönberg : Chöre, op. 27 und op. 28 354	荷白克：合唱曲, op.27 與 op.28 354
Schönberg : Suite für Klavier, drei Bläser und drei Streicher, op. 29, und Drittes Streichquartett, op. 30 358	荷白克：鋼琴組曲，三把管樂器與三把絃樂器 op.29 與第三號絃樂四重奏, op.30 358
Zur Zwölftontechnik 363	關於十二音技法 363
Schönberg : Variationen für Orchester, op. 31 370	荷白克：管絃樂變奏曲, op.31 370
Schönberg : Von heute auf morgen, op. 32 (I) 376	荷白克：從今天到明天, op.32(I) 376
Schönberg : Von heute auf morgen, op. 32 (II) 381	荷白克：從今天到明天, op.32(II) 381
Stilgeschichte in Schönberg Werk 385	荷白克作品風格史 385
Arnold Schönberg (II) 394	阿爾諾特·荷白克(II) 394
Schönberg : Lieder und Klavierstücke 398	荷白克：歌曲與鋼琴曲 398
Antwort eines Adepten 401	弟子的答覆 401
Die Musik zur »Glücklichen Hand« 408	關於《幸運之手》的音樂 408
Zu den Georgeliedern 411	關於給歐給歌曲
Arnold Schönberg : Fünfzehn Gedichte aus »Das Buch der hängenden Gärten« von Stefan George, op. 15 ;	阿爾諾特·荷白克：十五首詩歌取自斯特凡·給歐給的《空中花園之書》，op.15:
Anton Webern : Fünf Lieder nach Gedichten von Stefan George, op. 4 418	安東·魏本：五首歌曲取自斯特凡·給歐給詩歌, op.4 418
Schönbergs Klavierwerk 422	荷白克的鋼琴作品 422
Haringer und Schönberg 427	哈林給爾與荷白克 427
Zum Verständnis Schönbergs 428	關於荷白克的理解 428
Alban Berg. Zur Uraufführung des »Wozzeck« 456	阿爾邦·貝爾格，關於《伍采克》首演 456
Alban Berg frühe Lieder 465	阿爾邦·貝爾格的早期歌曲 465
Berg : Sieben frühe Lieder 469	貝爾格：七首早期歌曲 469
Die Oper Wozzeck 472	歌劇伍采克 472
Wozzeck in Partitur 480	總譜上的伍采克 480
Für Alban Berg 483	致阿爾邦·貝爾格 483
Im Gedächtnis an Alban Berg 487	追憶阿爾邦·貝爾格 487
Anton Webern. Zur Aufführung der Fünf Orchesterstücke, op. 10 in Zürich 513	安東·魏本：關於蘇黎士演出的五首管絃樂曲, op.10 513

Anton von Webern 517	安東·馮·魏本 517
Hanns Eisler : Duo für Violine und Violoncello, op. 7, Nr. 1 518	漢斯·艾斯勒：小提琴與大提琴二重奏, op.7, 第一號 518
Eisler : Klavierstücke, op. 3 522	艾斯勒：鋼琴曲, op.3 522
Eisler : Zeitungsausschnitte. Für Gesang und Klavier, op. 11 524	艾斯勒，摘報，聲樂與鋼琴曲 op.11 524
Winfried Zillig : Serenade I für acht Bläser 528	溫弗里德·齊利希：小夜曲 I 給八把銅管樂器 528
Ernst Krenek 531	恩斯特·克瑞內克 531
Zur Dreigrüscheneroper 535	關於三毛錢歌劇 535
Kurt Weill : Kleine Dreigrüschenermusik für Bläserorchester 541	庫爾特·外爾(Kurt Weill)：小型三毛錢歌劇給吹奏樂團 541
Kurt Weill 544	庫爾特·外爾 544
Nach einem Vierteljahrhundert 548	三個月以後 548
Theodor W. Adorno : Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier, op. 7 552	提歐多爾·W. 阿多爾諾：為人聲與鋼琴的四首 Stefan George 詩歌 op.7 552
IV. Konzert-Einleitungen und Rundfunkvorträge mit Musikbeispielen	IV. 音樂會導引與廣播講演附加音樂選例
Zum Rundfunkkonzert vom 7. November 1930 557	關於 1930.11.07.的廣播音樂會 557
Maria Herz : Kleine Rundfunkmusik-Trude Rittmann : Kom-Merzule-Mätyis Selber : Divertimento für Klarinette und Streichquartett-Erich Itor Kohn : Nachmusik	瑪麗亞·那爾茲：小型廣播音樂 - 特魯德的·利特曼·受室內組曲 - 馬提亞斯·賽貝爾：單簧管與絃樂四重奏 嬉遊曲- 艾理希·伊托爾·康恩：夜曲
Zum Rundfunkkonzert vom 22. Januar 1931 565	關於 1931.1.22.的廣播音樂會 565
Schönberg : Acht Lieder, op. 6-Zillig : Serenade-Nikos Shahtot-tas : Suite	荷白克：八首歌曲, op.6 - 齊利希：夜曲 - 尼羅斯·斯卡托塔斯：組曲
Zur Deutung Kravens 571	有關克瑞內克的詮釋 571
Zum Rundfunkkonzert vom 22. Februar 1940 577	關於 1940.02.22.的廣播音樂會 577
Schönberg : Zweites Streichquartett, op. 10-Alexander Zemlinsky : Fünf Maeterlincklieder-Eisler : Klaviersonate, op. 1 - Krenek : Durch die Nacht	荷白克：第二號絃樂四重奏, op.10 - 亞歷山大·澤姆林斯基：五首梅特林克(Maeterlinck)歌曲 - 艾斯勒：鋼琴奏鳴曲, op.1 - 克瑞內克：穿越黑夜
Zum Rundfunkkonzert vom 11. Juni 1940 581	關於 1930.11.07.的廣播音樂會 581
Berg : Sonate, op. 1-Mahler : Lieder-Stefan Wolpe : Sonate für Oboe und Klavier	貝爾格：奏鳴曲, op.1 - 馬勒：歌曲 - 史提芬·沃爾佩(Stefan Wolpe)：雙簧管與鋼琴奏鳴曲
Aus dem Ersten Mahler-Vortrag 584	馬勒第一次講演 584
Zweiter Mahler-Vortrag 588	第二次馬勒講演 588
Dritter Mahler-Vortrag 604	第三次馬勒講演 604
Arnold Schönberg.Worte des Gedenkens zum 13. September 1951 623	阿爾諾特·荷白克 1951年9月13日紀念詞 623
Einführung in die Zweite Kammer-symphonie von Schönberg 627	荷白克第二號室內交響曲介紹 627
Alban Bergs Kammerkonzert 630	阿爾邦·貝爾格的室內交響曲 630
Rede über Alban Bergs Lulu 645	關於阿爾邦·貝爾格露露的演說 645

Alban Bergs » Oper und Moderne 650	阿爾卑斯·貝爾格：歌劇與現代 650
Über einige Arbeiten von Anton Webern 673	關於安東·魏本的幾件作品 673
Zur Uraufführung des Klaviertrios von Eduard Steuermann 680	關於愛德華·施坦爾曼鋼琴三重奏首演 680
Eduard Steuermann : Klaviertrio 682	愛德華·施坦爾曼：鋼琴三重奏 682
Das Erbe und die neue Musik 684	遺產與新音樂 684
Schöne Stellen 695	美麗的地方 695
V. Musiksoziologisches	V. 音樂社會學相關問題
Die stabilisierte Musik 721	穩定的音樂 721
Zur gesellschaftlichen Lage der Musik 729	論音樂的社會情況 729
Schlagernanalysen 778	流行音樂分析 778
Parodie, je nachdem 788	戲謔，看情況而定 788
Der Wunderkantor 790	奇妙的音樂教區 790
Kitsch 791	俗氣 791
Abschied von Jazz 795	揮別爵士樂 795
Vortrupp und Avantgarde 800	先遣或前衛 800
Musikpädagogische Musik 805	音樂教育學的音樂 805
Chormusik und falsches Bewußtsein 813	合唱音樂與錯誤的意識 813
Beaußsein des Konzerthörers 815	音樂會聽眾的意識 815
Musik im Hintergrund 819	背景音樂 819
Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich? 824	為何新藝術如此難理解? 824
Verbißlichkeit des Neuen 832	新的約束力 832
Widerspruch 834	矛盾 834
Erwiderung 836	回應 836
Vorbemerkung zu »Dogmatismus, Intoleranz und die Beurteilung Moderner Kunstwerke« von Christian Rittelmeyer 838	關於克里斯提安·魏利特兒樂耶爾《現代藝術作品的問題、偏狹與評斷》 838
Musiksoziologie 840	音樂社會學 840

表9：第19集

BAND 19 Musikalische Schriften V I	第19集 音樂論著 V I
I. Frankfurter Opern- und Konzertkritiken 9	I. 法蘭克福的歌劇與音樂會評論 9
II. Andere Opern- und Konzertkritiken 257	II. 其他歌劇與音樂會評論 257
Berliner Memorial 259	柏林紀念音樂會 259
Berliner Opernmemorial 267	柏林歌劇紀念音樂會 267
»Mahagonny« 276	《馬哈哥尼城》 276
Mozartfest in Glyndeboome 278	格利得布恩(Glyndeboome)的莫札特節 278
III. Kompositionskritiken 281	III. 創作評論 281
IV. Buchrezensionen 341	IV. 書評 341
Chinesische Musik, Hrsg. von Richard Wilhelm 343	中國音樂，理查·威爾遜編 343
Was will die neue Musik? 346	新音樂到底要什麼? 346
Eine Musikpsychologie 349	一種音樂心理學 349

Ernst Kurths » Musikpsychologie « 350	恩斯特·庫爾斯音樂心理學 350
Eine Geschichte der Musikästhetik 359	一個音樂美學史 359
Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit 363	齊格菲·克拉考爾、夏克·歐芬巴哈與當時的巴黎 363
Leo Wilzin, Musikstatistik 369	雷歐·威爾遜 音樂統計學 369
Ernest Newman, The Life of Richard Wagner, II 371	恩內斯特·紐曼、理查·華格納的一生 II 371
W. van de Wall, The Music of the People 373	馮德瓦、人民的音樂 373
Carl E. Seashore, Psychology of Music 375	卡爾·西沙爾 音樂心理學 375
Wilder Hobson, American Jazz Music: Windtrap Sergeant, Jazz Hot and Hybrid 382	外爾遜·哈布森 美國的爵士樂：溫特羅普·沙索特，油煙爵士與混合爵士 382
Ernest Newman, The Life of Richard Wagner, III 400	恩內斯特·紐曼、理查·華格納的一生 III 400
Wagner, Nietzsche, and Hitler 404	華格納、尼采與希特勒 404
Musiklexikon ohne Staub 413	沒有灰塵的音樂辭典 413
Verständnis und Kritik 417	理解與評論 417
Walter Kolneder, Anton Webern 420	華爾特·科尼內德爾(Walter Kolneder)、安東·魏本 420
Oper : Provinz oder Monopol 425	歌劇：民窟或壟斷 425
V. Zur Praxis des Musiklebens	V. 論音樂生活的實踐
Ernst Krenek and Adorno : Arbeitsprobleme des Komponisten 433	恩斯特·克倫內克與阿多爾諾：作曲家的工作問題 433
Zum Problem der Reproduktion 440	論再製造的問題 440
Gebrauchsmusik 445	實用音樂 445
H. H. Stuckenschmidt and Adorno : Kontroverse über die Heiterkeit 448	赫那利·施塔肯施密特與阿多爾諾：關於愉快性的爭論 448
Drei Dirigenten 453	三個指揮 453
Retung : Wilhelm Furtwängler, 453 - Darstellung : Hermann Scherchen, 455 - Beschwörung : Anton Webern, 457	拯救：威廉·馮爾特威恩克勒爾，453 - 呈現：赫曼·謝爾申，455 - 咒語：安東·魏本，457
Kolisch und die neue Interpretation 460	柯利希(Kolisch)與新的詮釋 460
Erwin Stein 463	歐耳文·施奈恩 463
Maria Proelss 465	瑪麗亞·普羅爾斯 465
Wilhelm Furtwängler 468	威廉·馮爾特威恩克勒爾 468
Opernprobleme 470	歌劇問題 470
Neue Oper und Publikum 476	新歌劇與觀眾 476
Fragen des gegenwärtigen Operntheaters 481	當今歌劇劇場的問題 481
Zu einer Umfrage : Neue Oper und Publikum 494	關於一項問卷：新歌劇與觀眾 494
Konzeption eines Wiener Operntheaters 496	維也納歌劇劇場構思 496
Arabesken zur Operette 516	關於輕歌劇的阿拉貝斯克 516
Musikstudio 520	音樂錄音室 520
Nadelkurven 525	指針曲線 525
Die Form der Schallplatte 530	唱片的形態 530
Beethoven im Geist der Moderne 535	現代精神中的貝多芬 535
Klemperers »Don Giovanni« 539	克萊佩爾的《唐·喬望尼》 539

Orpheus in der Unterwelt 545	冥府中的歌爾斯歌劇 545
Oper und Langspielplatte 555	歌劇與唱片 555
»Musik im Fernsehen ist Brimborium« 559	《電視中的音樂等於瞎扯》 559
Antwort des Fachidioten 570	專業白痴者的回答 570
Reflexionen über Musikkritik 573	關於音樂評論的反思 573
Anhang: Entwürfe, Exposés, Memoranden 593	附錄: 草稿, 備忘錄, 回憶錄 593
Zum »Anbruch« 595	關於《破曉》 595
Zum Jahrgang 1929 des »Anbruch« 605	關於 1929 年版的《破曉》 605
Exposé zu einer Monographie über Arnold Schönberg 609	阿爾諾特·莫白克專題論文備忘錄 609
»Was ist Musik?« 614	《音樂是什麼?》 614
Die Geschichte der deutschen Musik von 1908 bis 1933 620	1908 到 1933 的德國音樂史 620
Für die Kranichsteiner Idee 630	克拉尼希史坦的理念 630
Editorisches Nachwort zu den Bänden 18 und 19 633	關於 18 與 19 集編輯補注 633
Index zu den »Opern- und Konzertkritiken« 655	《歌劇與音樂會評論》索引 655
Alphabetisches Verzeichnis zu den »Kompositionskritiken« 664	按照字母順序排列的《音樂創作評論》目錄 664

附錄二：阿多爾諾音樂作品目錄原文與漢譯 (表 10-11)

原文目錄由 Rainer Riehn 編輯出版於《Theodor W. Adorno Der Komponist》(作曲家阿多爾諾)一書中, MUSIK-KONZEPTE (音樂計畫方案) 作曲家系列 第 63/64 冊, München: edition text + kritik – herausgegeben von Heinz-klaus Metzger und Rainer Riehn, 頁 144-146 (人名與管絃樂配器保留原文)

表 10：音樂作品目錄 第 1 冊 (1980)

Musikalische Kompositionen Band 1(1980)	音樂作品 第 1 冊 (1980)
a) Lieder für Singstimme und Klavier	a) 為人聲與鋼琴的歌曲
Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier op.1 (1925-1928)	為人聲與鋼琴的詩歌斯特凡·格歐格的詩歌, op.1 (1925-1928)
1. Darfst du bei nacht und bei tag (aus Der Siebente Ring);	1. 你被允許在白天與在夜晚 (取自第七個指環);
2. Wir schreiben auf und ab im reichen flüster (aus Das Jahr Der seele);	2. 我們在充滿閃亮的幽物中說來說去 (取自心靈之年);
3. Wir werden noch einmal zum lande fliegen (aus Das Buch Der Hängenden Gärten);	3. 我們將再次飛往鄉間 (取自空中花園之書);
4. Es lacht in dem steigenden jahr (aus Das Jahr Der seele).	4. 在提升的年代中嬉笑 (取自心靈之年)
Widmung: Meiner Mutter	題獻給 我的母親;

Dauer: 9'20"	樂曲長度: 9'20"
Vier Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier op.3 (1928)	為中音域聲部與鋼琴的四首歌曲, op.3 (1928) (曲名後括弧內為歌詞詩人, 此處保留原文)
1. Verloren (Theodor Däubler);	1. 輸了 (Theodor Däubler)
2. An die Verlorene (Theodor Däubler);	2. 致輸者 (Theodor Däubler);
3. In Venedig (Georg Trakl);	3. 在威尼斯 (Georg Trakl);
4. Letzte Wache (Georg Heym).	4. 最後的守衛 (Georg Heym)
Widmung: Alban Berg, dem Meister in liebender Verehrung; Dauber: 11'45"	題獻給 Alban Berg, 一位親愛的令人尊敬的大師; 樂曲長度: 11'45"
Klage, Sechs Gedichte von Georg Trakl für Singstimme und Klavier op.5 (1938-1941)	訴苦, 為人聲與鋼琴的六首 Georg Trakl 詩歌, op.5 (1938-1941)
1. Im Park;	1. 公園裡;
2. Nacht;	2. 夜;
3. Im Frühling;	3. 春天裡;
4. Entlang;	4. 沿著;
5. Sommer;	5. 夏日
6. Klang.	6. 聲音,
Widmung: Für Gretel Dauber: 9'16"	題獻給 Gretel; 樂曲長度: 9'16"
Sechs Babypellen für Singstimme und Klavier op.6	為人聲與鋼琴的六首小曲, op.6 (曲名後括弧內為歌詞詩人或歌詞來源)
1. O, deine Hände (Else Lasker-Schüler), 1923;	1. 喔, 你的手 (Else Lasker-Schüler), 1923;
2. Steh ich in finsterner Mitternacht (aus dem krieg 1914-18), 1926;	2. 我站在漆黑的深夜裡 (取自戰爭時 1914-1918), 1926;
3. Ich und mein Katharinelein (Kinderreim), 1925;	3. 我與我的小小塔那娜 (兒童謠), 1925;
4. Lied der Kammerjungfer (aus Hob von Oskar Kokoschka), 1942;	4. 貼身少女之歌 (取自 Oskar Kokoschka 的 Hob), 1942;
5. Trübe, kleines Pfenchen (Franz kafka), 1942;	5. 小馬 (Franz kafka), 1942;
6. An Zimmern (Friedrich Hölderlin), 1934, Dauber: 5'25"	6. 房間旁 (Friedrich Hölderlin), 1934, 樂曲長度: 5'25"
Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier op.7 (1944)	為人聲與鋼琴的四首 Stefan George 詩歌 op.7 (1944)
1. Aus dem siebenten Ring;	1. 取自第七個指環;
2. Aus dem Jahr Der Seele;	2. 取自心靈之年;
3. Aus dem Siebenten Ring;	3. 取自第七個指環;
4. Aus dem Siebenten Ring.	4. 取自第七個指環;
Widmung: »Geh ich an deinem haus vorbei So send ich ein gebet hinauf Als lägst du darinnen tot« Dauber: 5'55"	題獻給 《我從你的家門經過, 送上我的禱告 好似你在屋中已往生》; 樂曲長度: 5'55"

<p><i>Zwei Propagandagedichte von Brecht für Singstimme und Klavier</i></p> <p>1. Brecht (Los angeles, 5. Juni 1943); 2. Das Leid von der Stange (Los Angeles, 16. Juni 1943).</p> <p><i>Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano (1925-39)</i></p> <p>1. au clair de la lune; 2. Le joli tambour; 3. Ah! ça ira! 4. Le pont d'Avignon 5. Fais dodo, Colas; 6. Au près de ma blonde; 7. J'ai du bon tabac.</p>	<p>為人聲與鋼琴的二首 Bertolt Brecht 宣傳詩歌 (曲名後括弧內為歌曲創作地點與時間)</p> <p>1. 布萊希特(Los angeles, 5. Juni 1943); 2. 棒子之歌(Los Angeles, 16. Juni 1943).</p> <p>為人聲與鋼琴的七首法國流行香頌改編歌曲(1925-39)</p> <p>1. 月光; 2. 可愛的鼓; 3. 啊! 這是伊拉; 4. 亞維農之橋; 5. 睡吧, 科拉; 6. 靠近我的金髮; 7. 我喜愛好菸草。</p>
<p>b) Chöre</p> <p><i>Drei Gedichte von Theodor Diabler für vierstimmigen Frauenchor op.8 (1923-1945)</i></p> <p>1. Dämmerung; 2. Winter; 3. Oll.</p> <p>Widmung: Für Ernst Křenek</p>	<p>b) 合唱曲</p> <p>為四聲部女聲合唱的三首 Theodor Diabler 詩歌, op.8 (1923-1945)</p> <p>1. 黃昏; 2. 冬日; 3. 常常</p> <p>題獻給 Ernst Křenek</p>
<p>c) Kammermusik</p> <p><i>Zwei Stücke für Streichquintett op.2</i></p> <p>1. Bewegt (1926); 2. Variationen (1925).</p>	<p>c) 室內樂</p> <p>弦樂四重奏的兩首樂曲 op.2</p> <p>1. 受感動的(1926); 2. 變奏(1925).</p>
<p>d) Orchestrales</p> <p><i>Sechs kurze Orchesterstücke op.4 (1929)</i></p> <p>3 Fl., 2 Ob., Eh., Kl. in Es, Kl. in A, Bkl. in A, 2 Fg., Kfg., 4 Hr., 3 Tr. in C, 3 Pos., Bib., gr. Tr., Beck., M.Tr., T-c., Hrf., Cel., 1 Vl., 2 VI., Vla., Vcl., Kb.</p> <p>1. Bewegt, heftig (Frankfurt a.M., 27. Januar 1929); 2. Sehr ruhig (Wien, 10. April 1925); 3. Sehr lebhaft (Gigue - Frankfurt a.M., 30. Januar 1929); 4. Äußerst langsam (Frankfurt a.M., 17. Juli 1926); 5. Leicht (Walzer - Frankfurt a.M., 29. Januar 1929);</p>	<p>d) Orchestrales (管絃樂作品)</p> <p>六首管絃樂小品, op.4 (1929) (曲名後括弧內為歌曲創作地點與時間, 相關編制請參考原文處)</p> <p>1. 受感動的, 劇烈(9)(Frankfurt a.M., 27. Januar 1929); 2. 非常寧靜的(Wien, 10. April 1925); 3. 非常活潑的(Gigue - Frankfurt a.M., 30. Januar 1929); 4. 極度緩慢的(Frankfurt a.M., 17. Juli 1926); 5. 輕快的(Walzer - Frankfurt a.M., 29. Januar 1929);</p>

<p>6. Sehr langsam (Dezember 1920/13. November 1928) Endrevision: Bern, Februar 1929. Widmung: Walter Herbert in herzlicher Freundschaft Copyright und als Partitur erschienen beim Verlag G. Ricordi & Co., Mailand.</p>	<p>6. 非常緩慢的(Dezember 1920/13. November 1928) 最後定稿: Bern, Februar 1929. 懷著友心情誼獻給 Walter Herbert 版權所有與德蘭出版社: Verlag G. Ricordi & Co., Mailand.</p>
<p><i>Zwei Lieder für Gesang und Orchester aus dem geplanten Singspiel</i> <i>Der Schatz der Indianer-Joe (1932-33)</i> Libretto: Theodor W. Adorno nach Mark Twains Roman <i>The Adventures of Tom Sawyer</i></p> <p>1. Totenlied für den Kater 2 Fl., Ob., Eh., Kl. in Es, Kl. in A, Bkl. in B, Fg., Kfg., 2Hr., 2Tr. in C, 2 Pos., Bbb., Pk., Beck., gr. Tr., Hrf., Cel., Klav., 1 Vl., 2 VI., Vla., Vcl., Kb.</p> <p>2. Huck's Auftrittlied (mit Kammerorchester) Picc., kl. in Es (auch in B), Tr. in C, Pos., gr. Tr., Klav., Solo-Vl., Solo-Kb.</p>	<p>為聲樂與管絃樂的二首歌曲, 取自計畫創作的歌唱劇 即地安人喬伊的寶藏(1932-33) 劇本: Theodor W. Adorno 改編自 Mark Twain 的長篇小 說湯姆歷險記</p> <p>1. 公貓的死亡之歌</p> <p>2. 哈克的登台之歌 (室內管絃樂團)</p>
<p><i>Kindesjahr: Sechs Stücke aus op.68 von Robert Schuman, für Kleines Orchester gesetzt (1941)</i></p> <p>2 Fl., Ob., Eh., 2 Kl. in A (auch in B), Bkl. in B, Fg. (auch Kfg.) Hr., 1 Vl., 2 VI., Vla., Vcl., Kb.</p>	<p>童年, Robert Schumann op.68 的六首樂曲改編的 小型管絃樂曲 (1941)</p>
<p>1. Frühlingsgesang; 2. Lied italienischer Marinari; 3. Mai, lieber Mai - Bald bist du wieder da; 4. Erinnerung (4. November 1847; Mendelssohns Todestag); 5. Winterzeit (II); 6. Knecht Ruprecht.</p>	<p>1. 春之歌; 2. 義大利水手之歌; 3. 五月, 可愛的五月 - 你即將再來; 4. 回憶 (1847年 11月4日: Mendelssohn 的死亡之日); 5. 冬日時光(II); 6. 僕人胡波雷普特。</p>

表 11: 音樂作品目錄第 2 冊 (1983)

Musikalische Kompositionen Band 2 (1983) Kompositionen aus dem Nachlaß (chronologisch)	音樂作品目錄 第 2 冊(1983) 遺作(按照年代順序排列)
Schließe mir die Augen beide (Theodor Storm) für Singstimme und Klavier (1918) Widmung: Else Herzberger zu eigen.	我閉上雙眼 (Theodor Storm) 為人聲與鋼琴 (1918) 題獻給 Else Herzberger 本人
Die Nachtigall (Theodor Storm) für Singstimme und Klavier (1918)	夜鶯 (Theodor Storm) 給人聲與鋼琴(1918) 題獻給 Else Herzberger 本人

Widmung: <i>Elsa Herzberger gewidmet</i>	
Sechs Studien für Streichquartett (1920)	六首弦樂四重奏習作(1920)
1. Sehr langsam verträumt; 2. Nicht zu langsam, doch schleppend im Ausdruck; 3. Schwer und dumpf; 4. Sehr heftig; 5. Langsam, Empfundener; 6. Langsame Viertel.	1. 非常緩慢地耽於冥想中; 2. 不要太緩慢, 但表現拖泥帶水地; 3. 沉重與鬱悶的; 4. 非常劇烈的; 5. 緩慢, 感受到地; 6. 緩慢的 1/4 拍
Sechs Lieder aus <i>Der Siebente Ring</i> von Stefan George für eine Singstimme und Klavier (1921)	六首取自 Stefan George 第七個指環 為人聲與鋼琴的歌曲(1921)
1. Die ist ein Lied für dich allein; 2. Im windesweben war meine frage nur träumeri; 3. An baches ranft; 4. Im morgentaun trittst du hervor; 5. Kahl reckt der baum; 6. Kreuz der straße. Widmung: <i>Meinem Freunde Siegfried Kracauer gewidmet</i>	1. 這是一首只為你一人之歌; 2. 在微風飄蕩中, 我的疑問只是夢幻; 3. 小溪口旁; 4. 你出現在清晨露水中; 5. 樹禿了; 6. 十字路口 題獻給 我的朋友 <i>Siegfried Kracauer</i>
Streichquartett (1921)	弦樂四重奏 (1921)
1. Mäßig; 2. Sehr langsam; 3. (Presto); 4. Ruhig. Widmung: <i>Bernhard sekles in herzlich Dankbarkeit und Verehrung gewidmet</i>	1. 中性的; 2. 非常緩慢的; 3. (急速的); 4. 寧靜的 題獻給 我衷心感謝與尊敬的 <i>Bernhard Sekles</i>
Streichtrio (1921/22)	弦樂三重奏 (1921/22)
1. Langsam und schwermütig; 2. Sehr lebhaft; 3. Variationen über ein deutsches Volkslied; 4. Sehr rasch. Widmung: <i>Reinhold Zichet in Freundschaft</i>	1. 緩慢與憂鬱的 2. 非常活潑的 3. 一首德國民歌變奏曲 4. 非常急速 題獻給 <i>Reinhold Zichet</i> 以友誼之名
<i>Wenn ich auf deiner brücke steh</i> (aus <i>Der siebente ring</i> von Stefan George) für Singstimme und klavier (1922)	當我站立在你的橋樑上 (取自 Stefan George 的第七個指環) 給人聲與鋼琴 (1922)
Drei Klavierstücke (1924)	三首鋼琴作品 (1924)
1. Nicht zu rasch; 2. Schnell; 3. Mäßig langsam.	1. 不要太急促; 2. 快速的 3. 中性地緩慢的

Widmung: für Maria Proseß	題獻給 <i>Maria Proseß</i>
<i>Zwei Gedichte von Stefan George für eine Singstimme und Klavier</i> (1925)	二首為人聲與鋼琴的 Stefan George 詩歌(1922)
1. An baches ranft; 2. Im Morgentaun trittst du hervor. Widmung: <i>Meiner Mutter zum 1. Oktober 1925</i>	1. 小溪口旁; 2. 你出現在清晨露水中. 題獻給 我的母親 1925 年 10 月 1 日
Drei Klavierstücke (1927)	三首鋼琴作品 (1927)
1. Presto; 2. Valse;e; 3. Adagietto - Hommage à Bizet	1. 急板的 2. 華爾茲式的 3. 小夜曲 - 題獻給 Bizet
P.K.B. - <i>Eine kleine Kindersuite für Klavier</i> (1933)	P.K.B. - 一首小小的兒童組曲 鋼琴作品 (1933)
Zwei Klavierstücke (1934)	二首鋼琴作品 (1934)
1. Heftige Achtel; 2. Langsame Halbe.	1. 急驟的 1/8 拍; 2. 緩慢的 1/2 拍
<i>Marschlied</i> (Detlev von Liliencorn) für Singstimme und Klavier (1934)	進行曲(Detlev von Liliencorn) 給人聲與鋼琴(1934)
<i>Chalim-Postkarte</i> (Joachim Ringelnatz) für Singstimme und Klavier (1934)	夏隆式薄紙-明信片(Joachim Ringelnatz) 給人聲與鋼琴 (1934)
Drei französische Volkslieder arrangiert für Singstimme und Klavier (1939)	三首法國民歌 為人聲與鋼琴(1939)編曲
1. La Polichinelle; 2. Ah! Vous dirai-je, Maman); 3. Ragotin	1. 駝背小及 Polichinelle; 2. 啊! 媽媽! 您告訴我); 3. 樂的小矮人
<i>Rüsselmanns Lied Heimkehr</i> , Lied für eine Singstimme und Pianoforte von Archibald Bauchschleifer (1941)	大鼻子返鄉, 給人聲與鋼琴的 Archibald Bauchschleifer 歌曲 (1941)
<i>Die biblischen Terzen</i> für Klavier (1945)	波西米亞三度音 鋼琴曲 (1945)
<i>Variationen für Violine Solo</i> (1946; ein begonnenes Andante grazioso blieb unvollendet.)	小提琴獨奏變奏曲 (1946; 以優雅的平板開始的未完成作品)
Streichtrio in einem Satz (o.J. - liegt nur in Stimmen vor - aus späterer Zeit)	一個樂章的弦樂三重奏 (創作年不詳 - 只有聲部 - 晚期作品)

註釋

- ¹ Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften* (阿多爾諾全集), Rolf Tiedemann 編輯出版, 共 20 冊, Frankfurt am Main 1970-86
- ² Nachgelassene Schriften (遺作), 由法蘭克福 Theodor W. Adorno-Archiv (阿多爾諾資料室) 編輯出版, Frankfurt am Main 1993 開始, 目前已出版 24 冊, 陸續出版中。
- ³ 以下譯文由作者自譯, 每一篇論文後的年代為出版年。
- ⁴ 譯文由作者自譯, 相關原文與譯文請參閱附錄一:《阿多爾諾論文集》(1970-1986)第 12 集到 19 集內容目錄原文與漢譯(表 2-9)
- ⁵ 收集於第 18 集, 頁 729-777
- ⁶ 收集於《阿多爾諾論文集》第 17 集, 頁 13-17
- ⁷ 收集於《阿多爾諾論文集》第 13 集, 頁 7-148
- ⁸ 收集於《阿多爾諾論文集》第 17 集, 頁 74-108
- ⁹ 收集於《阿多爾諾論文集》第 14 集, 頁 14-50
- ¹⁰ 收集於《阿多爾諾論文集》第 15 集, 頁 7-143
- ¹¹ 收集於《阿多爾諾論文集》第 12 集
- ¹² 收集於《阿多爾諾論文集》第 10.1 集
- ¹³ 收集於《阿多爾諾論文集》第 16 集《音樂論著 II》
- ¹⁴ 譯文由作者自譯, 相關原文與譯文請參閱附錄二: 阿多爾諾音樂作品目錄原文與漢譯(表 10-11)

絕對音感的認知心理學研究

蔡振家

國立臺北藝術大學傳統藝術研究所兼任助理教授

摘要

絕對音感, 是能夠在沒有基準音的提示之下聽出音的固定唱名的能力。本文從認知心理學的觀點重訪絕對音感的四大假說(遺傳、銘印、學習、反學習), 並根據近年大腦造影的數據, 提出「絕對音感/相對音感」與「語意聯結/空間能力」的可能關聯。由於具相對音感者在聽旋律音程時, 視覺皮質區的活化區域比具絕對音感者來得廣(Zatorre et al., PNAS 95:3172-77, 1998), 因此相對音感的認知可能動用到該處空間處理的神經迴路。在每個人的大腦中, 絕對音高資訊登錄於初級聽覺皮質區, 具絕對音感者可能在聽覺聯合皮質區保有特殊的神經迴路, 能將低階的、內隱的絕對音高資訊保留到高階的音感處理中, 使之成為外顯的資訊。

關鍵詞: 絕對音感/相對音感; 大腦造影; 聽覺皮質區; 工作記憶; 空間能力

Absolute Pitch: Studies in Cognitive Psychology

TSAI Chen-Gia

Abstract

Absolute pitch is the ability to identify, by the name of the musical note, the pitch of any sound without reference to another sound. This paper revisits four hypotheses of absolute pitch (heredity, imprinting, learning, and unlearning), indicating probable relationships between "absolute pitch / relative pitch" and "semantic association / spatial ability" on the basis of recent data of brain imaging. The fact that relative pitch possessors show more activated clusters in visual cortex than absolute pitch possessors during melodic interval listening (Zatorre et al., PNAS 95:3172-77, 1998) suggests the involvement of the neural circuit for spatial processing in relative pitch cognition. In everyone's brain the information of absolute pitch is encoded in primary auditory cortex. Absolute pitch possessors might have special neural circuits in auditory association cortex, which are able to preserve the lower-level, implicit information of absolute pitch at higher levels of tonal processing, thereby making it explicit.

Key words: Absolute pitch / relative pitch, brain imaging, auditory cortex, working memory, spatial ability

一、前言

絕對音感 (absolute pitch) 的現象曾吸引許多心理學家、音樂學家探索其中的奧秘。近十年來，科學家以各種大腦造影 (brain imaging) 的新利器來研究絕對音感的神經學基礎，獲得許多突破性的進展。¹ 在科學界頗具影響力的《自然》期刊，去年七月份神經科學別刊 (Nature Review Neuroscience) 的主題是「音樂與大腦」，其中有篇文章回顧了近年有關絕對音感的研究，文中除了闡述具絕對音感者的大腦構造與神經活動特徵之外，另外也提到，在音樂家裡面，華人、日本人、韓國人具有絕對音感的比例似乎特別高，因此，絕對音感或許跟基因遺傳有關 (Zatorre 2003)。

亞洲人的絕對音感真的來自於遺傳嗎？或者，音樂教育方式才是造成亞洲音樂家具有絕對音感的比例特別高的原因呢？本文將從認知心理學的角度來探討這個問題。筆者首先將比較臺灣與歐洲的音感訓練，質疑「絕對音感是完美的音感」此一觀念，接下來將從認知心理學的觀點重訪絕對音感的四大假說（遺傳、銘印、學習、反學習），並根據近年大腦造影的研究成果，指出音感與「語意聯結／空間能力」、「外顯／

內隱的絕對音高資訊」的關聯，最後，將探討幼時的音感訓練對於大腦所可能造成的影響。

二、完美的音感？

所謂的絕對音感，是指能夠在沒有基準音的提示之下，正確聽出鋼琴上隨意出現的音。辨音的正確率達到 70% 以上，始可視為具有絕對音感 (Miyazaki 1988)。對於只能辨識音與音之間的相對音高關係的大部分人而言（這種能力稱為相對音感；relative pitch），絕對音感似乎是種神奇的現象，所以有人也稱它是完美的音感 (perfect pitch)。

絕對音感真的完美嗎？根據歷史學者的研究，許多作曲家是沒有絕對音感的，例如華格納、拉威爾、柴可夫斯基、史特拉汶斯基……等，他們的樂曲並不比具絕對音感的音樂家遜色，後者如莫札特、孟德爾頌、史克里亞賓、梅湘……等 (Slonimsky 1988)。筆者認為，聽音方式的不同導致對音的想法不同，可能會反映在其樂曲風格上面，但與藝術成就的高下無關。

絕對音感雖然罕見，但它不應與音樂才能劃上等號。研究顯示，有許多自閉症患者

¹ 這些大腦造影的技術可以在受測者聽音樂、思考時，以非侵入性 (noninvasive) 的方式紀錄下腦中的神經活動，故能觀察到該項心智任務所動用的大腦區域主要有哪些。這些大腦造影的技術包括了：功能性核磁共振 (fMRI, functional Magnetic Resonance Imaging)、正子顯層掃描 (PET, Positron Emission Tomography)、腦電波 (EEG, Electroencephalography)、腦磁波 (MEG, Magnetoencephalography)。

在沒有接受音樂訓練的情形下發展出絕對音感 (Miller 1999)，然而他們卻未必精通音樂。一位自閉症患者就坦言，她天生擁有絕對音感，但音樂卻無法激起她情感上的反應。²無獨有偶的，新葛羅夫 (New Grove) 音樂辭典的「絕對音感」條目中也提到，絕對音感有可能讓人在聽音樂時分心，減低聆賞的樂趣；有些具絕對音感者會抱怨：「我在音樂中聽到的不是旋律，而是聽到一串音名流過」(Parncutt and Levitin 2001)。

雖然臺灣的音樂班大多十分重視絕對音感的訓練，但歐洲的音樂傳統反而更重視相對音感，強調聽音程、和絃的能力。根據筆者的觀察，亞洲音樂學生來到歐洲留學時，其中一個最大的衝擊就是音感訓練方式的不同。大致上來說，在亞洲接受音樂基礎訓練的學生，聽音樂時多半能夠用絕對音感把每個音一一聽出來，不過，歐洲的老師卻未必喜歡這樣的聽音方式，於是追問：「不要老是告訴我音和絃裡面總共有哪些音，我是在問你『這是什麼和絃？』」反觀在歐洲接受音樂基礎訓練的學生，雖然沒有絕對音感，說不出和絃裡面到底有哪些音，但他們通常擅於辨認和絃，並能理解其在樂曲中的功能。

與臺灣的音樂訓練比較起來，歐洲的音

樂訓練更重視聽音程、聽和絃，掌握整體的和聲進行，而非機械式地把每個音一一標上固定唱名。曾經有就讀於德國音樂院的朋友向筆者透露，在臺灣讀音樂班時被訓練成絕對音感，來到德國之後感到不太適應，以至於察覺到「腦中似乎有些部份生鏽了」，甚至嘆道「在臺灣被教壞了，現在要改已經來不及了」。由此也可以看出，絕對音感有可能會妨礙相對音感的習得與精進，而後者在音樂認知中可能扮演著更重要的角色。

關於絕對音感的負面影響，近十年來逐漸吸引了學者的注意。心理學家宮崎謙一 (Miyazaki Ken'ichi) 從 1993 年之後所發表的幾篇論文，皆一而再、再而三地以實驗來闡述絕對音感的壞處。他證明了：(1) 具絕對音感者在首調唱名、音程的指認有障礙 (Miyazaki 1993, 1995)，(2) 具絕對音感者在「再認」(recognize) 移調後的曲調時，表現得比不具絕對音感的人差 (Miyazaki and Rakowski 2002; Miyazaki, in press)。

在一般人的眼中，絕對音感似乎是一種特異功能，因此格外令人羨慕。然而，從認知心理學的角度來看，人人皆具備的能力反而更值得研究。在做過一番科學檢視之後常常可以發現，這些看似平凡的能力，其實都是生物演化的奇蹟，它們可能比所謂的特異

功能更令人驚嘆。筆者認為，我們習以為常、時時漠視的相對音感，正屬於這種情形。

從機械論的觀點來看，相對音感其實比絕對音感更高階、更複雜的處理。我們很容易製造出一部能夠顯示絕對音高的機器 (如市售的調音器)，但若寫個程式讓電腦能在聽到音樂之後顯示每個音的首調唱名，卻變得十分困難，因為要教電腦判斷旋律中的哪一個音是首調的 Do，似乎沒有想像中那麼容易。動物行為學家也發現，許多動物的聽音方式較接近絕對音感而非相對音感；將動物習得的旋律移調之後，牠們就認不得了。³從這個觀點來看，人類在聽音樂時傾向於聽相對音高而非絕對音高，可能反映著一種較為高階的抽象能力，這是其他動物所缺乏的。⁴

三、絕對音感的四大假說

既然大部分的人僅具有相對音感，那麼，絕對音感是如何發生在少數人身上的呢？對於這個問題，過去的學者共提出了四大假說：遺傳 (Révész 1913)、銘印 (Copp

1916)、反學習 (Abraham 1901)、學習 (Meyer 1899)，以下略作介紹。⁵

絕對音感究竟是不是遺傳得來的秉賦？百年以來，這個問題一直聚訟紛紜，基因對於音感的可能影響，至今仍未被排除 (Baharloo et al. 1998)。銘印 (英文 imprinting、德文 Prägung) 假說認為，人的音感只在特定的一段時期具有可塑性，過了這段時期便難以訓練出絕對音感。⁶反學習 (英文 unlearning、德文 Verlernen) 假說認為，每個人本來都有絕對音感，但置身在具相對音高結構的音樂與語言環境之中，久而久之便喪失了絕對音感。

以上四種假說並不全然互斥。例如，生物學家早就告訴過我們，基因是否能夠發揮作用，有賴後天環境的配合。此外，有些能力只在關鍵期 (critical period) 能夠發展，被塑造，錯過了這段關鍵期，基因所攜帶的潛能將永遠沉寂。從這個角度來看，遺傳假說與銘印假說其實是互補的，唯有結合兩者，才能解釋為何有些人能夠藉由幼時的訓練培養出絕對音感 (Zatorre 2003)。

除了遺傳假說與銘印假說之外，反學習

² 科學家研究高 (Hulse and Cynx 1985, 1986)、凱 (D'Amato 1988)、凱 (Tooze et al. 1990) 等，發現牠們在聽音時似乎傾向於聽絕對音高。因此，絕對音高的訊息在某些動物社群活動與聲音溝通中，可能扮演著重要的角色 (Hulse and Page 1988)。

³ 筆者認為，相對音感可能跟音階系統的存在有關。世界上所有民族文化都使用音階系統來製造音樂，而動物的叫聲雖然多采多姿，卻沒有任何一種動物使用音階系統，這是人類音樂與動物叫聲的最大差別之一。

⁴ 此處「四大假說」的說法係參考 Lang (1993) 的絕對音感研究網際文章。

⁵ 一項統計資料指出，五歲以前接受音樂訓練而具絕對音感的比例達 95%，超過十二歲才能以訓練而具絕對音感的比例只有 5% (Sergeant 1969)。

² 神經科學家 Sacks 指出，這位自閉症患者天資聰慧耳朵十分靈光，也有特別優異的音樂記憶力，但就是沒有音樂細胞。她在感情上、主觀上與內心深處，不僅對音樂沒有反應而已，對大部分的視覺景象也缺乏情感或審美能力。天資自己對此現象的解釋是：情感的線路沒有接上 (Sacks 1995)。像大部分的自閉症患者一樣，天資講話的語調平板、缺乏自然的抑揚頓挫，在「隨音樂節奏拍手」方面也有顯著的原則 (Grandin and Scariano 1986)。

假說也得到許多證據的支持（詳見本文第六、七節）。所以，在絕對音感的四種假說裡面，可能只有學習假說可以確定是錯誤的。眾所周知，就算施以多年的訓練，有些人怎麼樣也學不成絕對音感，只有相對音感可以經由反覆練習而不斷精進，但無論相對音感多麼精進，與絕對音感之間還是存在著無法泯滅的界線。

四、音感與大腦

相對音感與絕對音感是兩種截然不同的聽音方式，科學家發現，這兩種聽音方式的差異，具體表現在大腦的神經活動上面。

加拿大的神經科學家查托雷（Robert J. Zatorre）曾經跟音樂家合作，進行了一項有關音感的研究（Zatorre et al. 1998）。他們讓一些音樂家聽小三度與大三度的旋律音程，觀察他們大腦的神經活動。大腦造影的結果顯示，具絕對音感者在聽到小三度或大三度時，左側額葉的背側區域後方（posterior dorsolateral frontal cortex）有特別顯著的神經活動，只具相對音感者則沒有。此區域被認為是負責所謂條件聯結（conditional association）的能力，具絕對音感者將特定的音頻聯繫至特定的字母（固定唱名），就是一種條件聯結。當只具相對音感者聽到小三度或大三度時，並不會將這些音聯繫至特定的字母（因為首調唱名還無法確定），所以左側額葉的背側區域後方不會活化。只具

相對音感者僅在被要求判斷音程時，這個區域才會活化，因為將特定的音程聯繫至特定的名稱（小三度或大三度），也是一種條件聯結。

在另一方面，具相對音感者在被要求判斷聽音程時，右側額葉的下方區域（inferior frontal cortex）有顯著的神經活動，而具絕對音感者則沒有。右腦這個區域被認為跟聽音的工作記憶（auditory tonal working memory）有關，所謂的工作記憶包括了將刺激暫存為短期記憶（short-term memory），以及為了完成一項認知任務所提取的長期記憶（long-term memory）。在相對音感的音程處理中，被提取的長期記憶可能是數個音以特定距離排列的模式，也就是關於音程的記憶。右側額葉在比對了短期的刺激音記憶與長期的音程記憶之後，刺激音的音程就被判讀出來了。具絕對音感者如果是從固定唱名來推算音程，就不需要動用到這樣的工作記憶。

上述這個如今已成為經典的實驗，似乎揭開了絕對音感的神秘面紗。具絕對音感者聽到音樂時，習慣先用左腦額葉將每個音一一貼上固定唱名的標籤；反之，具相對音感者聽到音樂時，並不急於將聽到的音貼上唱名標籤，而是動用右腦額葉將這些音暫時儲存起來，調出舊有的音程記憶去做比對，再決定為這些音貼上標籤（首調唱名）。這種由大觀小的策略，或許可以比擬為「見林—見樹」。⁷

具絕對音感者在認知音與音之間的相對關係時，似乎並不使用右側額葉下方區域的工作記憶功能，而是根據左側額葉的背側區域後方所標出的固定唱名，然後運用樂理知識來推算出音程。因此，具絕對音感者在聽音程時，似乎是使用外顯的（explicit）、語意的（semantic）絕對音高資訊，反之，具相對音感者在判斷音程時，絕對音高資訊則是內隱的（implicit）。在下兩節中，筆者將進一步討論這個議題。

雖然音樂訓練常被認為能夠幫助大腦的發育，但科學家卻發現，絕對音感有可能會削弱大腦的某些功能。一項大腦造影的研究發現，在具絕對音感者右腦的聽覺皮質區中，一個稱為 *planum temporale* 的部位比具相對音感的音樂家來得小，甚至也比一般人來得小（Keenan et al. 2001）。⁸該文的作者認為，在幼童發展絕對音感的過程中，右側 *planum temporale* 的神經元可能遭到了較多的修剪（pruning）。此外，Klein 等人（1984）

比較了具相對音感與絕對音感者在聽音時的腦電位活動，他們發現，具絕對音感者少了一個稱為 P300 的神經活動（發生於起音之後 0.3 秒的神經活動）。

以上這兩篇論文，不約而同地指出了一個可供逆向思考的觀點：絕對音感雖然被視為一種罕見的音樂稟賦，但是，具絕對音感者可能會因此少了某些能力。

具絕對音感者所缺乏的能力，可能就是真正的相對音感。有些具絕對音感者無法很快地聽出音程，而必須根據固定唱名來推算音程（Miyazaki 1993, 1995），不過，也有一部分具絕對音感者兼具真正的相對音感。聽音程時就沒有這個困難。一篇最近的論文指出，具絕對音感者在聽音程時，腦中出現 P300 神經活動的人答題速度較快，正確率也較高（Renninger et al. 2003），因此，在擁有絕對音感的人裡面，似乎還可以根據「是否有 P300」進一步區分為「具有相對音感」與「沒有相對音感」兩種。

⁷ 「相對音感/絕對音感」與「見林/見樹」的關係，也可以在自覺性的研究中找到一些相關的討論。Froh (1989) 認為，自閉症患者著眼於局部，礙於掌握巨觀的場合化意義，此一認知傾向或許能夠解釋他們天生的絕對音感，因為這種聽音方式是將音符當作局部的單元，一一貼上標籤。這個假說得到了某些實驗的支持（Heaton et al. 1998），但也有實驗顯示，自閉症患者一方面在音樂的局部處理上優於常人，另一方面，他們的音樂整體處理能力與常人並無差別（Mottron et al. 2000）。

⁸ 該實驗找了 27 位具絕對音感的音樂家、22 位不具絕對音感的音樂家、27 位非音樂家，測量他們左、右腦的 *planum temporale* 表面積，這三組受測者右側 *planum temporale* 表面積的平均值如下：8±2（具絕對音感的音樂家）、11±2（不具絕對音感的音樂家）、10±3（非音樂家）平方公分。在一項測量 *planum temporale* 體積的研究中發現，十位具絕對音感的音樂家的左、右側 *planum temporale* 平均體積，與十位不具絕對音感的音樂家的平均值只有微小的差異。此差異在廣泛範圍內（Zatorre et al. 1998）。這兩個不太一致結果可能是採用的樣本不同所致，但亦與 *planum temporale* 在解剖學上的定義爭議有關。另一個可能性是，具絕對音感者右側 *planum temporale* 的體積並沒有特別小，只是形狀與常人不同，具有較小的表面積。

從以上的實驗看來，絕對音感與相對音感是可以並存的。筆者認為，擁有絕對音感並不一定有壞處，關鍵在於有沒有過分依賴絕對音感來聽音樂。舉例而言，假如在聽音程、和絃時，不是去掌握聲音的整體感覺，而是先把各個音的絕對音名記下來，再去推算音程或和絃的話，就算是過分依賴絕對音感。由於這種聽音方式會弱化相對音感，因此是個不好的習慣。

五、相對音感與空間能力

筆者認為，「絕對音感／相對音感」這兩種不同的聽音方式，可以用「語意／空間」這兩種不同的大腦功能「模組」(module)來說明。⁹ 具絕對音感者聽到音樂時，習慣先將每個音貼上固定唱名的標籤，這是一種語意聯結的能力。相反的，具相對音感者在聽音樂時，則注重於處理音高的相對關係，這種能力可能類似於空間能力。

音高、音程、旋律與空間概念的類似

性，從許多日常用語或音樂用語都可以看出端倪。首先，以「高低」這個空間觀念來形容音高，在古今中外似乎都是一樣的。¹⁰ 在音程方面，我們不但使用了「距離」這個靜態的空間觀念，也用到「級進、跳進」等動態的空間觀念。在旋律的認知方面，我們用「上行／下行」、「平行／同向／反向／斜行」來形容單條及多條旋律線的運動。腦科學的研究顯示，空間觀念與音樂旋律的認知傾向由右腦負責，左腦則負責細節的處理及語言的認知等，這多少也反映出音樂概念與空間觀念的相似性。

上述左右腦的分工，也反映在類葉的工作記憶上面。實驗顯示，有關空間的工作記憶傾向於在右側類葉處理，非關空間的、語詞的 (verbal) 工作記憶則傾向於在左側類葉處理。¹¹ 在相對音感的處理過程中，聽到的音程會與舊有的音程記憶去做比對，這種比對牽涉到「平移不變」，具有空間觀念的特質。在查托雷等人的實驗中 (Zatorre et al. 1998)，相對音感引發了右側類葉的神經活

⁹ 古典神經學把大腦看成一個擁有各種不同功能的區域，每個區域負責一個認知功能，例如知覺、運動、空間、語言、計算、記憶等，這些不同的功能稱為模組。在比較成熟的大腦部位，每個區域只負責一個模組，彼此獨立，不相往來，但越到年輕的大腦皮質，模組間的界線就越趨模糊。欣賞音樂所牽涉到的腦部區域除了聽覺皮質區之外，一些看似跟音樂無關的區域也參與了音樂訊息的處理，如輔助運動皮質區、小腦、視覺皮質區、額島 (insula) 等，所以，音樂認知無法用單一的模組來解釋。

¹⁰ 這個現象只有在跟視覺做比較之後，才會顯出它的獨特性。舉例而言，我們說「女生的聲音比男生高」，是因為女生講話的平均音高約為 220 Hz，大於男生講話的平均音高 (約為 120 Hz)。然而，雖然藍光光波頻率平均值比紅光高，但我們並不會說「藍光比紅光高」。換言之，頻率雖然是波的一大特徵，但只有聽覺處理會把頻率牽扯到空間觀念。反之，在視覺系統裡面，色彩知覺與空間知覺並沒有這樣的關係，光波頻率並沒有被當作一維 (one-dimensional) 的單一認知。

¹¹ 參見 Waheer 等人 (2003) 的研究與討論。

動，亦支持了「相對音感近似於空間能力」這個假說。

除了類葉之外，在視覺皮質區中或許也可以找到旋律認知與空間能力的交會之處。有不少大腦掃描研究顯示，在聽音樂旋律時，視覺皮質區有顯著的神經活動 (Platel et al. 1997, Halpern and Zatorre 1999, Perry et al. 1999, Janata et al. 2002)，其背後的意義十分耐人尋味。有的科學家認為，人類可能使用有關「高低」等視覺訊息處理的神經迴路來認知旋律 (Platel et al. 1997)。雖然這個猜測還有待更多的實驗來檢驗，但筆者要指出的是，具絕對音感者與具相對音感者在視覺皮質區的活化情形略有差異：具相對音感者在聽音時，視覺皮質區的活化區域較多。¹² 這個有趣的現象尚未引起神經學家的注意，但一個可能的解釋是：具絕對音感者只動用到較少的空間認知神經迴路來處理旋律，因為他們習慣以固定唱名來推算音程。

在音高的認知中，絕對音高資訊進一步被處理為相對音高資訊；反之，在視覺空間認知中，物體相對於眼球位置的資訊必須進一步處理為絕對位置資訊，以在眼動、頭動的情形下維持物體位置的恆定性。這個「相對→絕對」的空間處理，可能是在視覺皮質中的 V6 區域進行的 (Galletti et al. 1999, 2001)。筆者認為，這個處理跟「絕對音高

一相對音高」有些類似，因此，具相對音感者可能動用到 V6 區域附近的神經迴路來計算相對音高。此猜測尚待檢驗。

六、內隱與外顯的絕對音高資訊

具絕對音感者在聽音程時所處理的音高資訊，可能跟具相對音感者不同。具絕對音感者將絕對音高資訊提取出來並賦予語意，以便在意識中進行音程的計算分析，在這個處理過程中，絕對音高的資訊是外顯的，反之，在相對音感的處理過程中，絕對音高的資訊則是內隱的。

筆者認為，任何人在聽音時都是先掌握絕對音高資訊，只不過這個資訊在具絕對音感者的腦中進入了意識界 (外顯的)，而在一般人的腦中，絕對音高資訊只存在於潛意識 (內隱的)。這個觀點與絕對音感的反學習假說有點類似，該假說認為，每個人原本都有絕對音感的潛能，但絕對音高的資訊在一般人的腦中被有效地內隱 (反學習)，只有極少數的人將此資訊予以外顯，於是顯露出絕對音感的能力。

人類神經系統所處理的資訊，數量非常龐大，其中僅有極少部分進入了意識界，大部分的資訊處理都是內隱的，這可以避免讓

¹² 具相對音感者在聽音程時，視覺皮質區中位於 Talairach 座標 (15, -87, 29) 的區域被活化，具絕對音感者則否 (Zatorre et al. 1998)。此外，具絕對音感者與具相對音感者在扣帶迴與頂葉的神經活動也呈現出有趣的差異 (Zatorre et al. 1998)，這些區域的活化可能跟注意力、工作記憶有關。

意識被資訊的洪流所淹沒。舉例而言，腦幹（brainstem）無時無刻不在監測血壓，但我們並不需要在這方面花費任何心思，因為監控血壓只在潛意識中進行。由於我們不能將這個血壓資訊提取到意識界，所以，想要知道自己的血壓，還是得要拿血壓計來測量才行。筆者認為，拿調音器來測量絕對音高，或許就有點像量血壓的動作，因為，絕對音高的資訊早已被登錄（encoded）在神經系統裡面，只是它在進入意識界之前通常會被轉化為相對音高的資訊，所以一般人無法提取絕對音高的資訊。

具絕對音高者常被認為在腦中永遠有絕對音高的基準，所以他們不需要外界基準音的提示，就能判定旋律中每個音的固定唱名。然而，從神經生理學的角度來看，絕對音高的基準並非少數人的專利，每個人的腦中都有好幾把「頻率之尺」，其刻度所標示的是絕對音高，而不是相對音高。在「頻率之尺」上，音類跟皮質區的位置有連續的映射關係；相似的刺激在皮質上的對映點也是相鄰的。依照音類高低次序排列的映射稱為 tonotopic mapping，音高訊息在顳葉的初級聽覺皮質區（primary auditory cortex）登錄時，就是依照音類高低排列的，¹³類似的情形也發生在更低階的聽覺神經路徑。在比初

級聽覺皮質區更高階的聽覺聯合皮質區（auditory association cortex）及額葉中，就找不到這類的「頻率之尺」。由此可見，絕對音高的資訊似乎主要只用在低階的處理，一般人不會意識到它的存在，只有具絕對音感者能將這個低階的訊息予以保留到高階。

只具相對音感的人，有時候也會展現出類似於絕對音感的能力，這可能是潛意識裡絕對音高資訊的作用。舉例而言，在沒有提示音的情況下唱出熟悉的歌曲時，只具相對音感者所選用的調高差不多總是固定的，變動範圍通常不超過兩個半音（Levitin 1994, Halpern 1987）。這種在不經意之間所流露出的絕對音高記憶，雖然常被解釋為「一般人也有絕對音感的潛在素質」，但筆者認為，更貼切的解釋應該是「一般人也擁有內隱的絕對音高資訊」。當不具絕對音感者被要求唱出一段熟悉的歌曲時，他會傾向以記憶中此曲的調高來唱，但假如問他這是什麼調，他卻說不上來，因為絕對音高資訊是內隱的。¹⁴

為什麼絕對音高的資訊在一般人腦中是內隱的，但對於具絕對音感者而言卻變成外顯的呢？從神經科學的角度來看，關鍵可能就在於 planum temporale 的作用。這個區

域屬於聽覺聯合皮質區，它比初級聽覺皮質區來得高階，但又比產生意識的額葉低階，值得注意的是，音高的登錄在此並不依序排列，所以，從初級聽覺皮質區傳來的絕對音高資訊以何種型態被送入額葉？是外顯的或內隱的？是絕對音高或相對音高？似乎就在 planum temporale 裡面被決定。查托雷等人指出（Zatorre et al. 1998），兩側 planum temporale 的神經元都有投射至兩側額葉的背側區域後方，左腦的這個區域即負責前面所提到的語意聯結，planum temporale 在音感中的關鍵角色由此可見一斑。¹⁵可惜的是，雖然相對音感與絕對音感的差異可能反映在 planum temporale 的神經迴路上，但該處如何處理音高資訊，至今仍是一個鎖在黑箱子裡的謎。

七、聽音習慣的養成

相對音感是比絕對音感更高階的認知能力，這個假說不僅得到動物實驗的支持（參見註三），同時也在嬰兒的行為實驗中

得到佐證。研究顯示，八個月大的嬰兒傾向於聽絕對音高，而成年人則傾向於聽相對音高，所以，絕大部份的嬰兒可能都具有絕對音感，此能力在學習語言的過程中，終究會被更有用的相對音感所取代（Saffran and Griepentrog 2001）。¹⁶以上這個觀點，其實是反學習假說與銘印假說的混合版本：每個人幼時原本傾向於聽個別音的絕對音高，但在學習語言變調的階段中，幼兒必須要能逐漸掌握音與音之間的相對關係，¹⁷同時，將沒有太大用處的絕對音高資訊予以內隱。在這個關鍵期裡面，若不將固定唱名銘印在他腦中，則以後他的絕對音感可能將永遠隱而不顯。

除了語言能力的發展之外，絕對音感也跟幼兒學習名詞觀念有關。音樂心理學家徹胡伯（Sandra E. Trehub）曾經把幼兒階段的「絕對音感銘印」與「名詞觀念的學習」兩相對照，衍生出非常有趣的觀點。她指出，三歲的幼兒逐漸能夠學習字彙，也就是把物體標上「名字」，但到六歲以後才有一般化的名詞觀念，之前理解名詞只能繫繫於該物

¹³ 具相對音感者與具絕對音感者在聽音時，右腦顳葉的背側區域後方也有神經活動，這可能意味著非語詞（nonverbal）的條件聯結（Zatorre et al. 1998）。

¹⁴ Plantinga 與 Trainor（2003）卻得到不一樣的實驗結果，他們發現，六個月大的嬰兒在聽音樂旋律時，傾向於聽相對音高而非絕對音高。

¹⁵ 顯而易見的，每個人在講同一句中文時，絕對音高可以說不一樣，只有相對音高是相類的（所以早上去入等聲調才可以保持），因此，幼兒在學習語言時，最終還是要依賴相對音高的資訊。有些學者認為，亞洲音樂家中具絕對音感的比例特別高，可能是因為漢語、泰語、越南語都是聲調語言（tone language），幼兒在學習這些聲調語言時，也連帶學到了絕對音感（Deutsch et al. 2004）。這個推測觀點的產生，可能是基於西方學者對於聲調語言的誤解。

¹³ 聽覺皮質區的 tonotopic mapping 不只一處，在最新的一個實驗中，共有六個 tonotopic mapping 的區域被定位出來（Talavage et al. 2004）。

¹⁴ 關於內隱的知覺，被討論最多的議題是盲視（blindsight）。盲視病患的意識性視覺完全喪失，但經由行為測試可以推測出病患對於視線方向或物體位置仍有「感覺」，這些感覺處理只在潛意識裡進行。

暫之上。舉例而言，若有人指著一張椅子教幼兒「這是椅子」，他就認得眼前這個物體是椅子，但其它的椅子對他而言並不是椅子。同理，假如在六歲前教他：頻率為 440 Hz 的音叫做 La，他可能就認為只有這個音高能稱為 La，此即固定唱名而非首調唱名的觀念 (Trehub 2001)。從這個觀點看來，從小訓練絕對音感，或許可讓幼兒階段「一個蘿蔔一個坑」的聽音方式得以保留到成年。

從神經科學的角度來看，絕對音感的形成，可能是由於 planum temporale 在幼時的音樂訓練中被塑成特定的神經迴路。這樣的塑造雖然跟訓練有關，但也可能跟遺傳有關。由於左右側 planum temporale 的不對稱性在嬰兒出生之前就已經存在了 (Witelson and Pallie 1973)，所以，絕對音感是否能夠被訓練成功，或許一開始就是由基因所決定的 (Zatorre 2003)。

雖然幼時的音樂訓練與絕對音感的形成有很大的關係，但有些心理學家卻未能充分了解到，音樂訓練的方式其實分很多種，其中有的方式可以強化絕對音感，但也有的方式能讓絕對音感被有效地去除 (undo)，不讓學生有機會依賴絕對音感來聽音樂 (Levitin and Zatorre 2003, Abraham 1901)。如果學生的絕對音感根深蒂固，無法去除，或許可以透過相對音感的訓練，讓兩種音感並行不悖。

八、結 論

百年以前，科學家與音樂學家提出了絕對音感的四大假說，這些假說究竟是孰非，一直沒有定論，如今，透過認知心理學的研究，一個比較清晰、統一的面貌似乎驀然浮現：遺傳、銘印、反學習，可以共同解釋絕對音感的產生。

絕對音感很可能由基因所控制，但這項稟賦必須經由幼時的訓練才能顯露出來，一旦錯過了這個關鍵期，就不容易再訓練出絕對音感 (銘印效應)。在一般成年人的腦中，絕對音高資訊存在於比較低階的聽覺皮質區，但沒有進入意識界，所以無法察覺。這可能是因為幼時在學習語言或音樂時，加強了有關相對音感的神經迴路，而將絕對音高資訊予以內隱 (反學習)。具絕對音感者可能是透過了在聽覺聯合皮質區的特殊神經迴路 (它或許位於 planum temporale)，將低階的絕對音高資訊保留到高階的意識中來處理。此迴路的發展或修剪是否受到基因的影響，仍屬未知之數。

筆者在本文中指出了「絕對音感/相對音感」與「語意連結/空間認知」、「外觀的/內隱的絕對音高資訊」的可能關聯，藉以重新衡量絕對音感與相對音感的意義。關於相對音感是否用到了視覺皮質區中有關空間定位的神經迴路，還有待進一步的實驗來檢驗。

回顧有關音感的認知心理學研究，相對音感仍然是一個缺乏研究的題材。雖然大部分的人都有基本的相對音感，但僅有少數人

能快速、準確地聽出音程，甚至是複雜的、層級式的和聲進行。訓練相對音感可以造成大腦的哪些改變？相對音高資訊是否也有「外觀/內隱」之分？這些都是未來可以繼續探討的問題。

截至目前為止，神經科學家還沒有找到具絕對音感者獨有的神經迴路，相反的，他們卻發現具絕對音感者可能比常人少了某些東西。具絕對音感而不具相對音感的人，腦中缺乏了 P300 的神經活動，右腦中的 planum temporale 也可能比常人來得小，這些現象應該跟過度依賴絕對音感有關。無論如何，在援引腦科學的研究成果來重新評估絕對音感的價值時，評價的標準或許不應該是「腦越大越好」或「神經活動越多越好」，而是應該回到根本的問題：絕對音感跟相對音感到底何者比較有用？將絕對音高資訊提取到意識界，到底有沒有用？

不可否認的，絕對音感在演奏某些無調音樂時有一定的用處 (Parncutt and Levitin 2001)，但在西方調性音樂的認知上，對於音程、和聲進行的整體掌握，或許才是更重要的。此外，對於許多非西方音樂而言，絕對音感不但沒有用處，甚至可能會造成學習上的阻礙。筆者就曾經親眼目睹，擁有絕對音感的人在學習歌仔戲、北管等臺灣民間音樂時，對於同一支曲牌可以移調演奏的現象感到適應困難，學起來格外費力，只具相對音感的學習者反而沒有這個困擾。臺灣的音樂教育中抬高了絕對音感的價值，其中的利

弊得失，還有待進一步思考。

參考資料

- Abraham, O. (1901) Das absolute Tonbewußsein. In: *Sammelband der internationalen Musikgesellschaft* 3, 1-86.
- Baharloo, S., Johnston, P. A., Service, S. K., Gitschier, J., and Freimer, N. B. (1998) Absolute pitch: an approach for identification of genetic and nongenetic components. *American Journal of Human Genetics* 62, 224-231.
- Copp, E. F. (1916) Musical ability. *Journal of Heredity* 7, 297-305.
- D'Amato, M. R. (1988) A search for tonal pattern perception in cebus monkeys: why monkeys can't hum a tune. *Music Perception* 5, 453-480.
- Deutsch, D., Henthorn, T., and Dolson, M. (2004) Absolute pitch, speech, and tone language: some experiments and a proposed framework. *Music Perception* 21(3), 339-356.
- Galletti, C., Fattori, P., Gamberini, M., Kutz, D. F. (1999) The cortical visual area V6: brain location and visual topography. *European Journal of Neuroscience* 11(11), 3922-3936.
- Galletti, C., Gamberini, M., Kutz, D. F., Fattori, P.

- Luppino, G., and Matelli, M. (2001) The cortical connections of area V6: an occipito-parietal network processing visual information. *European Journal of Neuroscience* 13(8), 1572-1588.
- Grandin, T., and Scariano, M. (1986) Emergence: Labeled Autistic. (應小璿譯, 《星星的孩子》, 天下遠見, 1999) Arena Press.
- Halpern, A. R. (1989) Memory for the absolute pitch of familiar songs. *Memory and Cognition* 17, 572-581.
- Halpern, A. R., and Zatorre, R. J. (1999) When that tune runs through your head: a PET investigation of auditory imagery for familiar melodies. *Cerebral Cortex* 9, 697-704.
- Hirose, H., Kubota, M., Kimura, I., Yumoto, M., and Sakakihara, Y. (2004) N100m in adults possessing absolute pitch. *NeuroReport* 15(9), 1383-1386.
- Hulse, S. H., and Cynx, J. (1985) Relative pitch perception is constrained by absolute pitch in songbirds (*Mimus*, *Molothrus*, and *Sturnus*). *Journal of Comparative Psychology* 99, 176-196.
- Hulse, S. H., and Cynx, J. (1986) Interval and contour in serial pitch perception by a passerine bird, the European starling (*Sturnus vulgaris*). *Journal of Comparative Psychology* 100, 215-228.
- Hulse, S. H., and Page, S. C. (1988) Toward a comparative psychology of music perception. *Music Perception* 5, 427-452.
- Janata, P., Tillmann, B., and Bharucha, J. J. (2002) Listening to polyphonic music recruits domain-general attention and working memory circuits. *Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience* 2(2), 121-140.
- Keenan, J., Thangaraj, V., Halpern, A., and Schlaug, G. (2001) Absolute pitch and planum temporale. *Neuroimage* 14, 1402-1408.
- Klein, M., Coles, M., and Donchin, E. (1984) People with absolute pitch process tones without producing a P300. *Science* 223, 1306-1308.
- Lang, A. (1993) Absolutes Gehör. In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch* (edited by H. Bruhn, R. Oerter, and H. Rösing, Hamburg: Reinbek), 558-564.
- Levitin, D. (1994) Absolute memory for musical pitch: evidence from the production of learned melodies. *Perception & Psychophysics* 56, 414-423.
- Levitin, D. J., and Zatorre, R. J. (2003) On the nature of early music training and absolute pitch: a reply to Brown, Sachs, Cammuso, and Folstein. *Music Perception* 21(1), 105-110.

- Meyer, M. (1899) Is the memory of absolute pitch capable of development by training? *Psychological Review* 6, 514-516.
- Miller, L. K. (1999) The savant syndrome: intellectual impairment and exceptional skill. *Psychological Bulletin* 125, 31-46.
- Miyazaki, K. (1988) Musical pitch identification by absolute pitch possessors. *Perception and Psychophysics* 44, 501-512.
- Miyazaki, K. (1993) Absolute pitch as an inability: Identification of musical intervals in a tonal context. *Music Perception* 11, 55-72.
- Miyazaki, K. (1995) Perception of relative pitch with different references: Some absolute-pitch listeners can't tell musical interval names. *Perception and Psychophysics* 57, 962-970.
- Miyazaki, K., and Rakowski, A. (2002) Recognition of notated melodies by possessors and non-possessors of perfect pitch. *Perception and Psychophysics* 64, 1337-1345.
- Miyazaki, K. Recognition of transposed melodies by absolute-pitch possessors. *Japanese Psychological Research*, in press.
- Mottron, L., Peretz, I., and Ménard, E. (2000) Local and global processing of music in high-functioning persons with autism: beyond central coherence? *Journal of Child Psychology Psychiatry* 41(8), 1057-1065.
- Parncutt, R., and Levitin, D. J. (2001) "Absolute Pitch" in *The New Grove Dictionary* (edited by S. Sadie), Macmillan, vol. 1, 37-39.
- Perry, D.W., Zatorre, R.J., Petrides, M., Alivisatos, B., Meyer, E., and Evans, A.C. (1999) Localization of cerebral activity during simple singing. *NeuroReport*, 10, 3979-3984.
- Plantinga, J., and Trainor, L. J. (2003) Long-term memory for pitch in six-month-old infants. *Annals of the New York Academy of Sciences* 999, 520-521.
- Platel, H., Price, C., Baron, J.-C., Wise, R., Lambert, J., Frackowiak, R. S. J., Lechevalier, B., and Eustache, F. (1997) The structural components of music perception: A functional anatomical study. *Brain* 120, 229-243.
- Renninger, L. B., Granot, R. I., and Donchin, E. (2003) Absolute pitch and the P300 component of the event-related potential: an exploration of variables that may account for individual differences. *Music Perception* 20(4), 357-382.
- Révész, G. (1913) *Zur Grundlegung der Tonpsychologie*. Leipzig: Veit.

- Sacks, O. (1995) *An Anthropologist On Mars: Seven Paradoxical Tales*. (孫秀惠譯·《火星上的人類學家》天下遠見, 1996) Alfred A. Knopf.
- Saffran, J. R., and Griepentrog, G. J. (2001) Absolute pitch in infant auditory learning: evidence for developmental reorganization. *Developmental Psychology* 37(1), 74-85.
- Schlaug, G. (1995) In-vivo evidence of structural brain asymmetry in musicians. *Science* 267, 699-701.
- Sergeant, D. (1969) Experimental investigation of absolute pitch. *Journal of Research in Musical Education* 17, 135-143.
- Slonimsky, N. (1988) *Perfect Pitch: A Life Story*. Oxford University Press.
- Talavage, T. M., Sereno, M. I., Melcher, J. R., Ledden, P. J., Rosen, B. R., and Dale, A. M. (2004) Tonotopic organization in human auditory cortex revealed by progressions of frequency sensitivity. *Journal of Neurophysiology* 91, 1282-1296.
- Tooze, Z. J., Harrington, F. H., and Fentress, J. C. (1990) Individually distinct vocalizations in timber wolves 'canis lupus'. *Animal Behaviour* 11, 723-730.
- Trehub, S. E. (2001) "Absolute Pitch" in *The New Grove Dictionary* (edited by S. Sadie), Macmillan, vol. 20, 549-554.
- Walter, H., Bretschneider, V., Gron, G., Zurowski, B., Wunderlich, A. P., Tomczak, R., and Spitzer, M. (2003) Evidence for quantitative domain dominance for verbal and spatial working memory in frontal and parietal cortex. *Cortex* 39, 897-911.
- Witelson, S., and Pallie, W. (1973) Left hemisphere specialization for language in the newborn: neuroanatomical evidence of asymmetry. *Brain* 96, 641-646.
- Zatorre, R. J. (2003) Absolute pitch: a model for understanding the influence of genes and development on neural and cognitive function. *Nature Review Neuroscience* 6(7), 692-695.
- Zatorre, R. J., Perry, D. W., Beckett, C. A., Westbury, C. F., and Evans, A. C. (1998) Functional anatomy of musical processing in listeners with absolute pitch and relative pitch. *Proceeding National Academic Science* 95, 3172-3177.

織體、音高與結構： 談馬水龍的《意與象》

嚴福榮

東吳大學音樂系副教授

摘要

馬水龍於 1989 年完成一首給鋼琴與四把大提琴的室內樂作品《意與象》。他引用唐朝詩人王維詩中的一句話：「詩中有畫，畫中有詩」來道出，創作此曲是他長久以來在內心世界中隱含著「音樂作畫或畫作音樂」創作意向的一項追求，可說是音樂與繪畫的一次結合。在這首作品裡，體現出作曲家在音樂流動過程中所營造出獨特的空間感與微妙變化的聲響，同時，曲中採用了非常規的演奏技巧與展現具有東方文化意蘊的結構特色，這些極具個人創意的創作手法與表現方式，正是本論文所要探索的中心議題。

本論文的思考方向，主要是通過織體、音高與結構的角度作為理性分析與研究的重點。研究方法上，首先從織體、音高兩個層面作為探討的出發點，再經由此觀察點所取得的初步想法，來探討《意與象》各段落的縱向構造與橫向行進方式，進一步去瞭解整首作品如何在統整結構上形成有機性佈局與其內在的邏輯性，從而全面地揭示出作品在微觀與宏觀層面上的互動關係。

關鍵詞：記譜法；織體；音高；結構

Texture, Pitch and Structure: Explorations into Ma Shui-Long's "Idea and Image"

YIM Fuk-Wing

Abstract

Ma Shui-long in 1989 completed a master piece of chamber work titled "Idea and Image" for hsiao and four cellos. Quoting from the poet Wang Wei of the Tang Dynasty who once said "there is a painting in poem, and a poem in painting", he seeks for a long time in his inside world a creation of "painting in music, and music in painting" which is reflected in this work. This can be described as a combination of music and painting. In this work, it can be seen that the composer uses musical movement to develop a unique spatial circumstance and subtly changing sonority. At the same time, "Idea and Image" uses the non-traditional performing techniques and possesses a special structure derived from the oriental culture. These very personal creative techniques and presentation manners form the discussion theme in this dissertation.

The thinking direction of this dissertation focuses on the logical analysis and research mainly through the study of the texture, pitch and structure. The research method starts from the study of texture and pitch. From the preliminary findings, it makes further investigation of the sections of "Idea and Image" in terms of vertical structure and horizontal progression. This leads to a better understanding of the external unified structure in terms of organic planning and internal logic of the entire piece, hence attempting complete review of the interaction of the micro and macro perspectives of the work.

Key words: notation, texture, pitch, structure

前言

根據馬水龍在序言中談到這首作品標題《意與象》¹是指意境與形象，作曲家從詩詞形象表現的意象美，反射為本曲創作的動機與意念，曲中虛實相生，虛中有實，實中有虛，以求感性形象的空靈意境。²這段話明顯地說出作曲家創作靈感來源、中心樂念，以及作品審美價值的表現所在。其中，尤其對於「虛實相生」觀念的重視是顯而易見的。這種思維的精神內涵，不僅是他長久以來所追求的獨特創作意念，更形成了他十分強烈而鮮明的藝術個性，這份藝術個性的感染力在曲中充分地表現出來。

此外，值得關注的是，曲中採用了兩種不同記譜法。第一種是「空間記譜法」(space notation)³或稱為「時間記譜法」(time notation)⁴；第二種是以小節為單位的傳統記譜法。從作曲家創作意念與想法來看，他所尋求的主體意向(intention)是一種自由奔放寫意的情境，這種意向的思維與內心的感受提供了音樂表現的方向，因而在節奏觀

念上自然地形成一種「散文式」(prosaic)的節奏語音與富有彈性化、動態程度更高的「空間記譜法」相互結合，借由這種形式的表現，從而獲得音樂時空流動過程中所需的想像力。同時，對於空間記譜尚需補充說明的是，雖然全曲譜面上都標示出具體的時間，每個單位以秒來計算，例如：在每行左上方標示出 20 秒為一個基本時間單位，每個時間單位內部中線處又以虛線再將時間劃分成兩等半，僅有一處地方，即「時段 23」⁵是以 10 秒時間來標示演奏時間長度，行間細部裡也都標示出不同的音符時值；事實上，這首作品對於時間觀念的掌控，依作曲家所言它是相對性，僅作參考使用。由此看來，作品自身對於音樂流動過程中存在著相當程度的不確定性(indeterminacy)，也再次印證「空靈意境」的意向暗示與觀念指向。另一方面，全曲唯一採用傳統記譜的第三部分「轉」⁶，作曲家曾有以下的描述，「此段音樂前後採用空間記譜，……內在意象的問題，有許多模糊、有許多裝飾，不要入拍⁷，一直等到這裡(亦即本論文的第三部分)才入拍，是整首作品的高潮部分」⁸，很明顯地，

¹ 這段話摘自《意與象》譜中之序言部分。

² 「空間記譜法」的特色是通過去掉傳統記譜中小節線，使得音樂像紙打棗甚至拍道對情境的律動概念。

³ 「時間記譜法」的特色是以「時間量數」來表明音樂時間的長短。

⁴ 本論文為了便於分析過程中之說明，將每個時間單位稱為「時段」(time block)，同時將入拍部分，即 4/4 拍號的一個段落，共 14 小節編列為其中一個時段，並按照出現前後來加以編號，例如：「時段 1」、「時段 2」、「時段 3」……

⁵ 本曲段落之劃分可參見「圖例七」結構分析的部分。

⁶ 「入拍」是指作品唯一採用傳統記譜 4/4 拍號的一個段落，亦即本論文所指的第三部分「轉」。

⁷ 這段話摘自 2004 年 7 月 7 日訪談馬水龍之部分內容。

作曲家有意將入拍部分之音樂段落與其前後音樂散拍部分做對比，促成節奏愈加緊張，產生戲劇性的效果。

最後要補充說明的是，在曲中可觀察到馬水龍創作的另一著眼點，是在於對鋼琴與大提琴這兩種東西傳統樂器所採用一些非常規的演奏技巧上⁸，其中包括演奏表現方面，作曲家放棄它們自身表達抒情、優美旋律特性的一面，而運用一些新穎的音響效果，例如：用弓擊弦、用弓背擊弦並同時往靠指板往下滑動、用弓背在後面擊弦、用兩指挑弦打指板、用弓在琴馬後面拉奏，在A·D弦上拉最高音；潤飾部分則採用滑音、顫音、用力吹奏或左右手搖動、無音吹奏、氣聲等。從其中通過這些演奏技巧所產生的特殊音色，再經由不同形式的對比、變化、交錯與結果等寫作手法來傳遞曲中隱含的「空靈意境」。

織體層面

從前言部分談到曲中有關「空靈意境」感性的聯想是建立在「虛實相生」觀念的基礎上，再經由此觀點轉化下，投射於音樂的內容與形式裡。那麼，究竟它是如何透過音

樂時空中被體現出來？在音樂形式上又以何種方式表達出來？這些問題正是本論文研究的動機所在。

首先，此意念在《意與象》音樂時空中最顯著莫過於「織體」的表現。陳銘志曾說：「所謂織體，是指音樂中各種音響成分的組合方式，或者說，它是音樂藝術的各種技法交織而成的形體……」⁹。談到這裡，很容易讓我們聯想到二十世紀六十年代，對於「織體」的變化與運用正為東歐作曲家的作曲技法開闢嶄新的里程碑。例如：匈牙利作曲家喬治·李蓋捷（György Ligeti）於1961年完成一首大型的管弦樂作品《氣氛》（*Atmospheres*），波蘭作曲家柯里斯多夫·潘德瑞茨基（Krzysztof Penderecki）於1960年完成一首給52把提琴所作的弦樂作品《廣島受難者的挽歌》（*Türenos Den Opfern von Hiroshima*），從這些作品裡，可觀察到作曲家放棄傳統調性佈局與和聲功能為依據的作曲技法，強調以「音響層面」自律美學¹⁰（Autonomy-aesthetics）的角度作為音樂思維的出發點，並以織體表現為導向。然而，馬水龍《意與象》經營的「織體」與其背後所隱含的卻多了一份「畫意」。他曾對創作此曲的過程中談到「在作品裡，看到視

覺……意境來來回回的走，是主軸。視覺形象，幾乎跟聽覺形象是互動；視覺形象的聯想作用一定產生聽覺形象，反之亦然。……畫與音樂來來回回的走……」¹¹這段話間接地說明《意與象》的寫作手法是以不同層次、不同形式織度組合的音畫來創作得以構成。

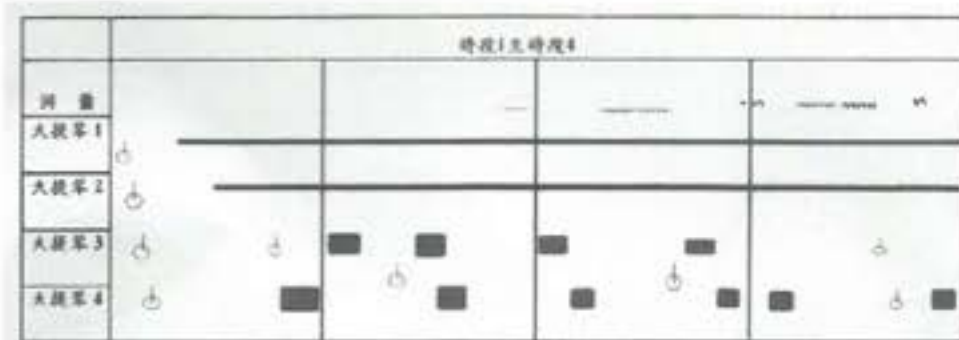
關於《意與象》「織體」層面這個部分，大致上，可歸納為四種類型：分別是「基本型」、「衍生型」、「分層並列型」、「有機性型」等。以下將通過每類編織織體形態的特徵、功能及其組成方式加以探討。

第一類型：「基本型」織體形態

主要是將聲響分成兩部分，即以一組動態與一組靜態的音響編織而成。由於其構成音響層次分明，它是最容易體現出「虛實相生」觀念特質的基本形態，同時，它也是全

曲首要的結構要素，對於音樂整體發展，展衍延伸起牽引作用。其構成方式，基本上是以橫向線性狀態的持續音形與點狀式的細碎或短促音形所構成，例如：「圖例一」這是音樂開始第一部分「起」，「時段1」至「時段4」之音樂片段部分。

首先，從四把大提琴所編織的角度來觀察，譜中可看到四把大提琴自身分成兩組，每組由兩把大提琴所構成，這裡暫稱第一、二把大提琴為第一組，第三、四把大提琴為第二組。第一組大提琴在橫向方面，它們各自所演奏的雙音，是以五度泛音的持續形態出現，並在其尾部作緩慢地往上下微波滑動，此組音型可稱為「靜態」聲響。第二組大提琴橫向進行方面，基本上則是以單音、單音的反覆，或經由一些帶有裝飾性細碎的音或幾個短小音形所組成；雖然潤飾在「時段2」尾端處稍後加入，它與此組大提琴被



圖例一：《意與象》，時段1至時段4，「基本型」織體

¹¹ 這段話摘自2004年7月7日訪談馬水龍之部分內容。

⁸ 通常非常規演奏技巧，亦可稱為延伸性演奏技巧(extended performing techniques)。

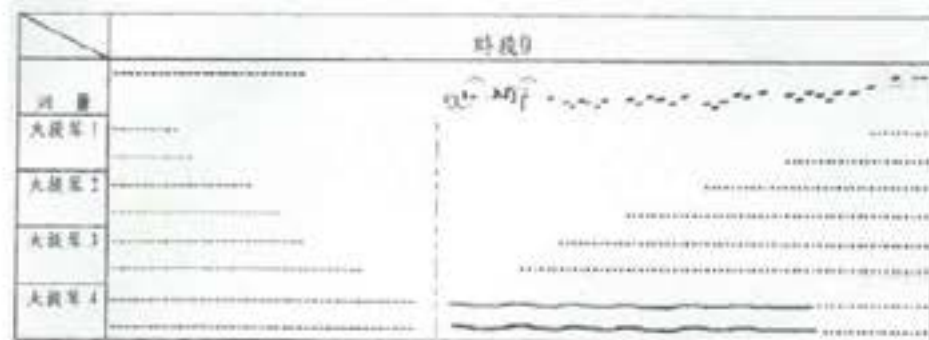
⁹ 陳銘志，《新時期音樂創作中的表現新織體》，音樂藝術，上海：上海音樂學院學報，1988年第3期，頁47。

¹⁰ 于潤溥所著的現代西方音樂哲學導論一書中第三頁，談到「自律美學則認為……音樂的本質只能在音樂結構自身中去理解，祇能從音樂自身去把握音樂。音樂是一種完全不取決、不依賴於音樂之外的藝術。……音樂的內容祇是音樂自身。……」。

此間皆為點狀、散拍形式，並以節奏對位在時空中互相呼應，由此可見，兩者皆屬於同一性質，因此可被稱為「動態」聲響。在縱向方面，此兩組聲響經由疊置現象所產生「動」與「靜」二元性的對比關係，可算是「虛實相生」概念思維的結果。

第二類型：「衍生型」織體形態

這類織體形態的聲響是以「一動一靜」觀念的衍生音響編織而成，主要是從「基本型」織體形態演變而來。扮演著曲中「虛實相生」發展或展衍延伸部分。其構成方式是與「基本型」織體形態相似，但對於「靜態」的持續音形與「動態」點狀式音形經常作某程度修飾或改變。例如：「圖例二」「時段9」。此音樂片段整體而言，依舊以動態與靜態編織的音響來呈現。若以與「譜例一」「基本型」相比較，首先可看出弦樂樂器變成所有聲部皆以靜態的聲響出現。其次，洞



圖例二：《意與象》，時段9，「衍生型」織體

簫具有動態點狀式的散拍音形被拉長變為線狀式，弦樂樂器皆以不同程度不同形式下作微幅改變，從而可體現出作曲家在樂曲中意念的展衍，是採用漸進式、層次式的手法來處理；這種現象的改變，不言而喻，其實是蘊含著「虛實相生」轉化為「簡變繁」的衍生體驗。

第三類型：「分層並列型」織體形態

主要是指每個聲部各自以不同音形或不同聲響造形編織而成。其功能或作用在於樂曲中所存在「虛」與「實」相對的兩種觀念。如果說，「靜」的音響形態象徵著「虛」，「動」的音響形態象徵著「實」；那麼，這段微觀變化的片段可視為「靜中有動」邏輯的思考精神。其構成方式，至少三個或以上不同聲響造形或音形疊置而成，例如：「圖例三」「時段25」。



圖例三：《意與象》，時段25，「分層並列型」織體

在圖中，橫向進行方面，第一把大提琴以靜態的持續音出現，第二與第三把大提琴互相結合奏出一種類似動機的音形，第四把大提琴以近乎填充節奏空間部分的短促音與帶有顫音的持續音作結合，洞簫則以顫律化的音型，由低往高音處移動，推上極高點。縱向方面，這種現象很明顯地是經由前述四種不同音型或不同音響層面分層並列的方式所構成。

第四類型：「有機性型」織體形態

聲部間是以具有邏輯性組合的音響編織而成。其功能或作用與第三類型的思考精神類同，祇是作曲家內心所存在的不同意念，反映於不同的音樂面相與不同的表達形式裡。其構成方式，基本上是以模倣、模進或卡農形式所組成。以下是一個最佳的例証。



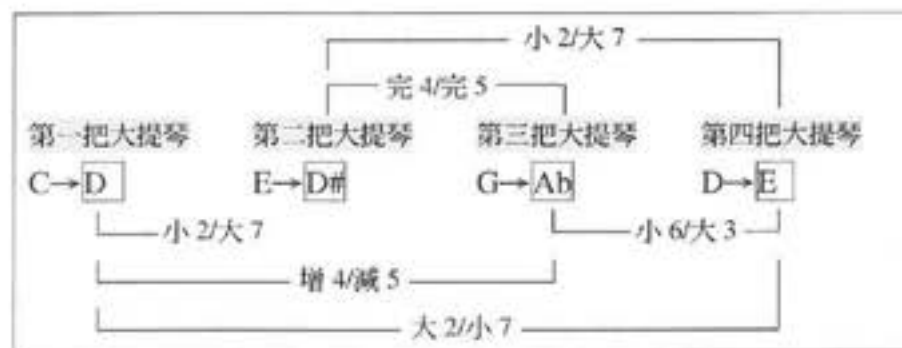
圖例四：《意與象》，時段14後半部至時段16前半部，「有機性型」織體

「圖例四」從「時段 14」後半部至「時段 16」前半部，此音樂片段裡，第二與第三把提琴先奏出兩個類似於主題性格的音形，「時段 15」第一與第四把大提琴以同步方式加入，並以一個往上 5 度移位，另一個則以雙音型往下 8 度轉位，進一步運用雙重卡農寫作手法來開展，直到「時段 16」前半部，這是全曲唯一採用卡農作曲技法的一個段落。

關於織體形態的討論，除了以上四種以外，作品中尚可看到一些不同織體編織的形式，但實際上，皆可歸納於或來自於前述織體之變體，故在此不再作進一步的論述。

音高方面

在這部分裡，試將「音高」分為兩個層面作進一步探討，分別是（一）音高材料的



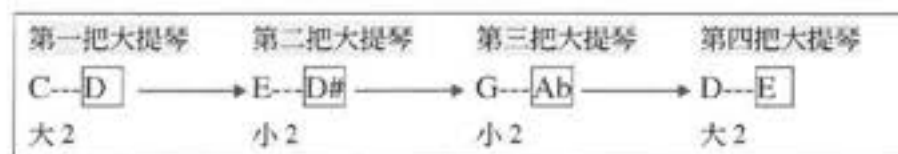
圖例五：《意與象》，音樂開始部分的四個結構音

選擇與使用的觀念、（二）音高的運用特色等。

音高材料的選擇與使用的觀念

在這首作品裡，馬水龍對音高的構思與運用方式是十分獨特的。在使用選擇上，它不像傳統調性語言，也不屬於十二音列技法或一般無調性用法，主要是建立於由幾個結構音所形成的音程組合基礎上。因此，「音程」對於作曲家來說，不僅作為全曲音高材料運用的關鍵所在，更成為加強全曲結構內聚力的重要因素，進一步投射於不同音域的橫向與縱向層面裡，對於音高素材的統一性具有重要的指標意義，讓作曲家的創造性也得到了充分的發揮。

在曲中，透過分析，可以發現音高材料的來源，主要是建立於音樂開始的四個結構音¹²，從「圖例五」可以得知。



圖例六：《意與象》，音樂開始部分每聲部的音程關係

在圖中，這四把大提琴所演奏的四個結構音分別是 $D \rightarrow d\# \rightarrow Ab \rightarrow e1$ ¹³，亦即為 4-5:[0,1,2,6]集合¹⁴，它們所組成的音程向量(interval vector)為[210111]，其中包括兩次小2（或大7度）、一次大2（或小7度）、一次大3（或小6度）、一次完4（或完5度）、一次增4（或減5度）等。這些音程可說是全曲音高發展與組織原則的依據。

音高的運用特色

對於音高材料運用方面，主要的特點之一，可通過「圖表六」得到初步的答案。

此圖例所顯示的是「圖表五」另一角度的觀察，這四把大提琴演奏順序是從第一把到第四把大提琴，在其中，這些音高進行的過程是從 C-D（大2度）→e-d#（小2度）→G-Ab（小2度）→d1-e1（大2度）所組成。若從大提琴各聲部的裝飾音與結構音相互結合的情況來看，每聲部的兩音音組皆屬於大、小2度音程的關係，這種關係凸顯出作曲家傾向於2度音程的使用。另一方面，

由於2度音程在曲中經常出現，尤其是常出現於洞簫旋律線換的起點或結音處，它不僅可視為這首作品音高創作要素的一個主體材料所在，更可視為具有象徵意義「動機」(motive)概念的性質來使用。

從直觀角度來看，這首作品音高的運用對於橫向或縱向的構成與開展，似乎是沒有任何法則可循，但事實上，我們可以從曲中橫向線條的進行形態或聲部間交替連接之結構網絡中仔細觀察，可看出作曲家是常以2度、3度短小的音程作為音樂開展的主要創作手段，再從這些特定音程逐漸地擴大衍生出新的結合，再返回短小的音程作結束或成為下一個音樂片段的起點，這種音樂現象在曲中不斷地輪換使用，就如同從背景、中景、前景般往前推進，不斷地交替與輪換，這種寫作的思維模式可說是對作曲家在音高層面運用上寫下獨具匠心的一頁。

¹² 在分析過程中，由於觀察這四個音，並未發現它們在全曲作用與音組之動機使用，因此，分析方向改為從它們音程關係上來探討。

¹⁴ 按照音程集合(pitch class set)重新排列所得出原型(prime form)順序的結果。

¹³ 這裡所指的是先將每個大提琴聲部的裝飾音去掉，剩餘的四個聲音，在本論文暫稱為「結構音」；同時，在「圖例五」它們是以正方面形加以圖標標示。

第一部份「起」

意興象 為水寫真, 1997. 2

時段1

時段2

時段3

譜例一：《意興象》音樂開始部分
*本論文樂譜之使用悉經作曲家同意

第一段落開始部分

第二段落開始部分

第三段落開始部分

譜例二：第二部分「承」，第一、二、三個段落開始部分

第二部分「承」：「時段 7」後半部至「時段 21」

此部分在整首作品總音樂時間長度比例上是最長的一部分，在本論假設為「承」，具有發展性質。在其中，根據類同的音樂形式、織體與大提琴奏出拔奏的音形特點提示下，將此部分再細分為三個段落，如：「譜例二」，其分段如下：

第一段落：「時段 7」後半部至「時段 13」前半部

第二段落：「時段 13」後半部至「時段 19」前半部

第三段落：「時段 19」後半部至「時段 21」

在這部分裡，可體現出作曲家的創作意識和觀念中，意欲將第一部分的情境相對地加以擴大變化。在其內部可感受到兩種的思考邏輯，那就是通過以背景、中景、前景層次漸進，不斷輪換的方式，或在其中兩種不同的意境中游移，並經由聲音的實體表現出

來。對於織體方面，第一段落是以「衍生型」織體為主，第二段落是以「有機性型」為此樂段的特點，隨後之第三段落是以「分層並列型」為其特色。以下將逐一段落作進一步探討。

第一段落：「時段 7」後半部至「時段 13」前半部

基本上，此段落與第一部分的開始地方皆採用相同的寫作手法，即以四把大提琴奏出拔奏的音形。所不同的是，在這組音形內部呈現小幅度改變，也就是將原來第一與第四把大提琴兩聲部的音組互相對調，並將第三把大提琴的兩音音域升高 8 度，像這樣的拔奏音形再次引領著回到遙遠的背景中展開。在這段落的聲響特徵中，開始部分其形式表現主要的是通過對唱方式般，大提琴常以短促而急速的滑音，撥奏與強度的聲響下與洞簫旋律線條輪流交替出現，這種現象經

過三次以後，轉進入「時段 9」。這時候，聲部的密度也隨即變厚，改為「衍生型」織體出現。其中，「動態」與「靜態」的聲響，不再是單純的分層疊置方式，而是變為由縱橫交錯「靜態」的持續音與「動態」的短促音或裝飾音彼此迂迴穿插於各聲部所編織而成的聲響畫面，也同時顯現出在畫意前景、中景之間游移的語境，例如：「譜例三」。

在此譜例中，值得注意的是，從第一部

第二部分「承」

時段 10

時段 11

譜例三：第二部分「承」，第一段落「衍生型」織體之音樂片段

分使用 5 度泛音的持續音，在音程的表現上變得更為多樣化，例如：在此段落裡出現大 3 度、完全 4 度、完全 5 度、增 4 減 5 度等；另一方面，洞簫具有「動態」表現的散拍形線條，就如同波浪般，起伏高低不定不斷地向前推進，直到第二段落開始處，第四把大提琴的拔奏與洞簫聲吹奏下即宣告第一段落結束。

第二段落：「時段 13」後半部至「時段 19」前半部

此段落洞簫旋律線條再次吹奏著小 2 度的動機音形中展開，這短短大約 20 秒的音樂片段裡，它扮演著引子和連接前段落的作用，直到「時段 14」後半部，在縱向方面，作曲家運用與其先前極度不同的織體層面，也就是全曲唯一採用「有機性型」織體形態的一個段落。從橫向方面來看，作曲家採用了高度組織特色的雙主題卡農寫作手法。在這種寫作特色中，由於每個聲部皆以獨立自主的音型線條出現，同時，聲部彼此之間又以前後呼應的手法緊密地聯繫著，促成音樂形成一股強而有力的前進力量，「時段 16」後半部以後，縱使大部分時間音量仍然處於 *mf* 到 *ff* 之間，然而這股力量隨著音高、節奏上的變換，在自由對位與模倣的形態中變得疏離，其音樂張力也從緊到鬆，逐漸遞減，就如同從前景中漸次變得模糊，但在結束前的一瞬間，經由洞簫強奏下，從高音處急速下降，與其緊密相接的四把大提琴，先以往下滑動再往上反彈的音型回應中結束第二段落。

第三段落：「時段 19」後半部至「時段 21」

此段落與第二段落開始部分的表現形式相似，即在第三把大提琴奏出拔奏的聲響後，洞簫的散拍形線條立即奏出短小 2 度、3 度的動機音形，與第四把大提琴奏拉奏著減 5 度的持續音形同時展開。「時段 20」，

洞簫旋律線條變得高低起伏不定，第一、二、三把大提琴則各自以不同音響造形，以分層並列的織體形態，與第四把大提琴帶有韻音裝飾的持續音同步前進，就在「靜中有動，動中有靜」音響語境中，像累積一種能量似的，將音樂的張力一步一步地加強，衝進第三部分。

第三部分「轉」：「時段 22」至「時段 24」前半部

這是全曲唯一的高潮部分，也是全曲唯一採用傳統 4/4 拍記譜的地方，其時段內部時間長度是以短短的十四小節所構成。此部分可假設為「轉」，類似插入部的結構形式出現，它的織體主要是以「基本型」織體所編織而成，如「譜例三」。在其中，可觀察出作曲家為了促成全曲的高潮部分，在譜面上，左上方標示一分鐘大約演奏一百個四分音符，促使音樂在時空流動過程中的速度變快；同時，他首次將第四把大提琴在極高處奏出尖銳的靜態聲響，第一、二、三把大提琴皆變為帶有重音，以強而有力的齊奏方式出現，與洞簫的片斷式旋律線條在節拍律動過程中互相對應，顯得更為緊湊。由於此部分的力度整體增強，從而形成音響在時空中的張力獲得極大擴張，發出豐富之音響，再與其前後音樂律動形態作比較，更顯出彼此間對比性之差異，促成「空靈」意境在前景前題下營造出十分強烈的高潮氣氛。在此部分結束處，第一、二、三把大提琴以不協和

的減七和弦¹⁷聲響不停地急速往上下滑動，經由過門性質的洞簫線條轉進全曲的最後部分。

第三部分「轉」

時段 22

譜例四：第三部分「轉」即高潮部分之音樂片段，時段 22，第 1 至第 8 小節

¹⁷ 這組減七和弦基本上是以兩組減 5 度音程材料相互交叉疊置所構成。

第四部分「合」：「時段 24」前半部至「時段 27」

這部分是全曲結構的最後部分，暫稱為「合」，具有再現性質。它的織體是由「衍生型」與「分層並列型」兩種織體形態架構而成。在這部分開始處仍然依舊以大提琴奏出拔奏的音響，隨即出現的是一組動態與靜態聲響結合的音樂片段。此音樂片段可說是相當於第一部分「起」的再現，其中第一把大提琴奏出完全 5 度的持續音是屬於靜態的音形，與其相對應的洞簫則以線性狀具有動態表現的 2 度與 3 度的動機音形中展開。一直到「時段 25」音樂變得愈加緊湊，從縱向方面來看，織體經由前時段的「衍生型」變為「分層並列型」¹⁸，這時候的織體是由四組不同的對比聲響所構成，它們隨著速度逐漸加快，相對地，音樂的張力也逐漸增強，就像從背景中走向前景的方向不斷地向前邁進，直到第二、三把大提琴以快速奏出的拔奏聲響片刻中，以戲劇性的表現宣告著全曲即將進入尾聲，在一動一靜的語境裡，大提琴奏出悠長的持續音形與洞簫吹奏出散拍形的動態音響，隨著力度逐漸減弱，將音樂帶回寧靜的氣氛中結束，讓人對於曲中的「空靈」留下一種回味無窮的感覺。

結語

經過此次分析工作之後，我們可以了解到作曲家在曲中使用簡約的素材、細緻的寫作手法，成功地通過中心樂念的整體佈局，將感性形象所追求「空靈」的意向表現融合於作品各個段落中，促成整首作品統整結構力量的核心所在。其中，具有獨特空間感表現的織體、新穎的音色、展衍手法的音高，與具有東方意蘊散拍式的節拍脈動、「起、承、轉、合」的結構特色等語境，不僅有助於體現出作曲家鮮明的個人風格與特點，更散發出此作品無窮的魅力。最後，筆者在此，希望引用陳錦標曾談到有關於二十世紀一位成功走上國際舞台的日本作曲家武滿徹 (Toru Takemitsu) 創作精神之部分內容，來比喻作曲家馬水龍的創作哲學，「他的東方精神反映在絕對尊重自己的感受，沒有在音樂中刻意製造和標榜個人與眾不同的情形下，表達他的創作信念」¹⁹。

¹⁸ 有關「時段 25」音樂進行細節的描述可參考編者編之第三類型：「分層並列型」所舉的範例。

¹⁹ 陳錦標博士，目前任教於香港大學音樂系。此段話摘自他在香港電台第四台定期出版之月刊「美樂集」中，所撰寫的一篇文章〈武滿徹的創作信念〉之部分內容。出版時間不詳。

參考文獻

中文書目

- 于關洋·現代西方音樂哲學導論·湖南：湖南教育出版社·2001年·
陳漢金·音樂獨行俠馬水龍·台北：時報文化·2001年·

中文期刊

- 木舟·〈論音樂的創造〉·交響·第1期·西安：西安音樂學院學報·1994年·頁23-29
陳銘志·〈新時期音樂創作中的複調新織體〉·音樂藝術·第3期·上海：上海音樂學院學報·1998年·頁47-59
郭樹蒼·〈詩境·樂境·意境——楊立青《唐詩四首：為女高音、打擊樂與鋼琴》〉·音樂藝術·第1期·上海：上海音樂學院學報·2004年·頁36-40

外文書目

- Brindle, Reginald Smith. *The New Music*. New York: Oxford University Press, 2nd ed., 1987.
Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. Dubuque: W.M.C. Brown, 3rd ed., 1974.

超越語法藩籬，悠游風格光譜

—論 Jacob Druckman (1928-1996) 管絃樂曲 *Prism* 第二樂章屬音三和絃之角色

蔡凌蕙

國立台北藝術大學傳統音樂系助理教授

摘要

本文藉由檢視 Jacob Druckman 管絃樂曲 *Prism* 第二樂章 “after Francesco Cavalli”，作曲家運用一個大三和絃作為音高結構與音響設計中心思想的寫作手法，探討 Druckman 如何融合兩個殊異的語法（從音色角度思考的廿世紀非調性／十七世紀調性和聲數字低音），以自創語彙展現悠游於迥異風格之間的美感。

關鍵詞：Druckman；*Prism*；Cavalli；音樂分析

Language Fusion and Style Panning
-on the Dominant Triad in the Second Movement of Jacob Druckman's
"Prism" for Orchestra

TSAI Ling-Huei

Abstract

By studying Jacob Druckman's design of pitch and acoustic structures centering on one major triad in the second movement, "after Francesco Cavalli", of his *Prism* for orchestra, we are to study how he fused two different languages – those of Twentieth century atonal and timbral-narrative and 17th century basso continuo – in which he showed the beauty of panning between two styles with his own creative writings.

Key words: Druckman, *Prism*, Cavalli, musical analysis

1. 前 言

本文旨在探討廿世紀作曲家 Jacob Druckman 如何以十七世紀調性和聲語法作為其創作之中心思想，進而建構一個超越風格藩籬的音響世界。以下先就本文分析對象及寫作緣起作一簡介：

1.1 管絃樂曲 *Prism*¹ 簡介

Jacob Druckman 的管絃樂曲 *Prism* 共有三個樂章，每一樂章分別引用一位作曲家根據希臘悲劇題材「美蒂亞」所創作的歌劇片段，分別是：Mark-Antoine Charpentier 的 *Médée* (1694)、Francesco Cavalli 的 *Il Giasone* (1648)；以及 Luigi Cherubini 的 *Médée* (1797)。三位歌劇作曲家之中，Charpentier 沿用原本的悲劇架構，而 Cavalli 卻將其改寫為喜劇收場的溫馨愛情故事。Druckman 在一部作品之內，備用上述三人的音樂將同一個故事以三種不同詮釋接連呈現而使此曲產生層疊的特質，有如透過棱鏡 (prism) 視物，因之命名為 *Prism*。²

1.2 寫作緣起

Druckman 為筆者非常欣賞之作曲家，於 1996 年夏筆者至美國 Yale School of Music 深造時，原本希望能親自向作曲家請教；遺憾的是，Druckman 教授不幸於 1996 年五月病逝。但是接連幾年耶魯大學師生與美國許多演奏團體，極為頻繁地討論、演出及錄製他的作品，使筆者依然有許多機會瞭解他的語法。如今挑選 *Prism* 作為研究對象，除了源於筆者自身的興趣，也希望本文對有心尋求西方傳統音樂語法與現代創作結合之範例的讀者能提供一點參考。

1.3 以 *Prism* 第二樂章作為研究對象之原因

以 *Prism* 第二樂章為研究對象，主因此曲具有特殊之音響設計與 Druckman 的相關作品：

1.3.1 音響特殊

此樂章含有大量使用音色轉移的長音和絃，可清楚顯示 Druckman 擅長使用的音響語法；且其原創與引用音樂之間，差異較其他樂章顯著；例如 Druckman 與 Cavalli 的音樂分別由兩組不同位置的絃樂手³演奏，即造成兩者在音色上也極易分辨。另外，*Prism* 演

¹ PRISM 由 Baltimore Symphony Orchestra 委託創作，並在 1980 年 5 月 21 日由 Sergiu Comissiona 指揮該團首演。
² 根據總譜目錄頁 Druckman 撰寫的樂曲解說第三段：“PRISM is concerned with the many-layered quality of the telling and re-telling of the story. It is a reflection on the persistent re-emergence of the myth that lies at the center of the new work.”

³ 絃樂分出 1/3 人數為「A 組」，置於舞台後方，其餘 2/3 的絃樂手為「B 組」，維持在樂團的原位置。在錄製唱片時，絃樂 A 組則移置於另一個房間。

奏至第二樂章時，電子大鍵琴⁴的擴音過程必須先特別經過「相位偏移器」(phase shifter)，以大約每六至七秒循環一次的速度，造成大鍵琴音色微妙的泛音變化。這種變化也反映在木管樂器以及此曲其中一樂段的音高變化，其音響效果之闡述，將在第五章提出討論。

1.3.2 相關作品：Druckman 改編的 *Delizie contente* 木管五重奏版

Druckman 在 *Prism* 第一、三樂章所引用的前人作品，皆運用片段化手法處理之，且幾乎皆以原貌呈現，與 Druckman 的原創音樂之間形成風格上之明顯對比；但 Druckman 在第二樂章對於引用之作品的處理方式則細膩而深刻得多，除了片段化與音高扭曲等手法，其和聲更成為全樂章架構之主軸，且 Cavalli 與 Druckman 的音樂彼此之「交融」更基於「對比」。此現象顯示 Druckman 似乎對於 Cavalli 這部歌劇 *Il Giasone* 較諸其他二齣有更深厚的情

感。事實上，此曲所引用的詠歎調 "*Delizie contente che l'alme beate, fermate* (Druckman 譯為 "Delights and joys which bless the soul, don't leave me")"⁵ 已於 Druckman 完成於 1973 年的另外一首作品 "*Delizie contente che l'alme beate*" for Wind Quintet and Electronic Tape⁶ 中出現過，該詠歎調由 Druckman 改編為木管五重奏版本，作為錄音帶的主要內容，在演奏中幾乎被完整播放了五分鐘。

Druckman 改編的 *Delizie contente* 木管五重奏版，將成為本文重要的相關文獻，以參考 Cavalli 的音樂在 Druckman 耳中的原貌，進而以它為基準，幫助我們在分析 *Prism* 第二樂章時，瞭解 Druckman 對此原就做了哪些改變。

2. Cavalli 詠歎調與 *Prism* 第二樂章的對照

⁴ 此曲編制為三管編制的管絃樂隊，加進擊樂份量並加上擴音的電子大鍵琴（或電子合成器）。總譜所示編制抄錄如下：2 Flutes (2nd doubling Piccolo), Alto Flute, 2 Oboes, English Horn, 2 Clarinets (Bb), Bass Clarinet, 2 Bassoons, 4 Horns (F), 3 Trumpets (C), 3 Trombones, Tuba, Harp, Piano (doubling Electric Harpsichord or Synthesizer), Percussion (3 players), and Strings (divided into two sections).

⁵ Bertram Kottmann 則譯為 "Joyful delights, making my soul blissful, come to an end"，在文法上較符合原文。

⁶ 原為 *Giasone* (Countertenor) 所唱的 A 小調詠歎調，由兩把小提琴與數字低音伴奏，Druckman 改編時移到 D 小調。

⁷ 為懷念 Bruno Maderna 而作。見 Druckman 為此曲的解說第三段："It was Bruno Maderna, the great and inspiring musician and my dear friend who first interested me in the music of Cavalli. *Delizie contente* was written during Maderna's last few months, he in Italy and Germany and I in France. His premature ending was constantly with me as I worked on the piece. *Delizie Contente* is dedicated to his memory." 此木管五重奏編制為 Flute, English Horn (亦可以 Oboe 代替), Clarinet in Bb, Horn in F, 以及 Bassoon。

此樂章之曲式、音高結構及音色設計，都和 Cavalli 歌劇 *Il Giasone* 之詠歎調 *Delizie contente che l'alme beate, fermate* 有深厚的淵源；在這裡簡單地檢視原譜，並對照 Druckman 編為木管五重奏的版本。

2.1 原譜與改編版之比較

對照原譜（譜例 1a）與 Druckman 編曲的木管五重奏版（譜例 1b）⁸，除了配器不同（前者為 Countertenor 所唱，由兩把小提琴與數字低音伴奏；後者為英國管奏歌唱旋律，其餘四聲部伴奏）、調性不同（前者為 A 小調，後者為 D 小調）之外，Druckman 將小節的劃分方式作了調整（譜例 1b 框起的小節）。

譜例 1a

⁸ 木管五重奏版樂譜之第六小節以後為讀者整理的高清譜。

Vè non se più gramare mi *basta* *no*
 Vè non se più gramare mi
basta *no*
Credo

(續) 譜例 1a

Delizie Contente Che l'Alme Beate

From the opera *Il Giason*

Francesco Cavalli (1649)
Realized for wind quintet
by Jacob Druckman

Andantino

Flute

English Horn

Clarinet in Bb

Horn in F

Bassoon

譜例 1b

(續) 譜例 1b

2.2 拍分之比較

Cavalli 劃分小節的方式，有時是 3/4，有時 6/4 或 9/4 拍一小節，相同的樂句拍分卻不同，顯然和現代人的記譜習慣有很大差異；Druckman 的調整原則，是將相同樂句劃為相同的強弱拍，但即使是 Ritornello 的 9/8 拍結構之樂句，他也一律劃為 6/8，如此也使得帶有附點的旋律有時出現在一個小節的前半（重拍），有時在後半（弱拍），造成實際上音樂的韻律和 6/8 有所出入。而在 *Prism* 引用 Cavalli 樂句裡，Druckman 又做了修正，將所有含附點節奏的旋律都放在小節的重拍（前半），因此拍分會隨著附點節奏的位置而改變。

此曲拍分在 6/8 與 9/8 之間搖擺不定，主要原因是 Cavalli 以音樂描畫歌詞中 *fermate* 一字，讓伴奏全部停止，待歌者以長

音唱出 *fermate* 一字，音樂再繼續；此後每逢該樂句，即使沒有歌詞，Cavalli 也會將 6/8 拍的小節拉長為 9/8 拍。

在 *Prism* 所引用的 Cavalli 不僅沒有提示歌詞，而且樂句長度經過作曲家壓縮，其實並沒有必要做拍分之變動，但 Druckman 仍特地保留原原歌詞為 *fermate* 的長音以及各聲部之停頓，使該小節拍分從 6/4 拉長為 9/4（譜例 5，mm.6-7）。

以下之討論，小節數以 Druckman 的木管五重奏版本之標示為準。

2.3 Cavalli 詠歎調的曲式與 *Prism* 第二樂章的關係

此曲共 34 小節，可分為五個樂句（mm.1-5, 9-13, 14-17, 18-21, 22-27）與三組 Ritornello（mm.6-9, 13-14, 28-34），請見表 1。

mm.	1-5	6-9	9-13	13-14	14-17	18-21	22-27	28-34
樂句	A	Ritornello(x2)	B	Ritornello	A	C	A	Ritornello(x3)
調性	d: i...-V-i	d: i-V-i	d: i...-V (a: i)	a: i-V-i	d: i...-V-i	F: V-i	d: i...-V-i	d: i-V-i
在 <i>Prism</i> 2 nd mvt	於 A 樂段完整引用							
				從屬調 V 級開始，於 A' 樂段完整引用				

表 1

從表 1 可看出：此樂章於 A' 樂段再現 Cavalli 詠歎調時，是將原曲轉到屬調後的 Ritornello 樂句略去主和絃，直接由該樂句的屬音三和絃開始。請看譜例 2，mm.124-129，Cavalli 的音樂在之前已經在發展

樂段最末的長音和絃掩護下悄悄進來，但是在 m.127 的 A 小調 V 級出現的同時，掩護和絃即停止，留下微弱但清晰的 Cavalli 音樂。我們可以在這裡看見作曲家強調屬音三和絃之用心。

譜例 2

2.4 小結

上述歌詞 *fermate*，在原詠歌調為 a^1 長音，在 *Prism* 則有多重表現，直接可見的長音包括在此樂章 mm.7-9 的法國號，中音長笛，豎琴所奏的 a^1 音，及樂章開頭 20 秒在 a^1 上所做的音色轉換（見本文 4.1）等；但較多的是將 a^1 長音根據調性音樂的概念，擴充為 D 小調屬音三和絃，表現在此樂章中間

整個 B 樂段建立在 A 大三和絃上，以及下文將討論的「干擾和絃」之運用等例。

3. 曲式

Prism 第二樂章演奏時間約為 9 分 35 秒，為三樂章中最長者。每樂段開始皆有切換得極為整齊的樂句、素材、織度與情緒；表 2 為此樂章結構一覽：

樂段	起迄排練號碼	起迄小節 (總小節) ⁹	演奏時間 (總秒數) ¹⁰	內容簡述
A	開始 - Rehearsal #5 前	1-31 (31)	0'3"19" (3'19")	清楚呈現 Cavalli 詠歌調 (以 D 小調開始和結束)，約相當於木管五重奏版本之 mm.1-27
B	Rehearsal #5 - #10 前	32-73 (42)	3'19"-5'00" (1'41")	以一個大三和絃 (Cavalli 詠歌調之 D 小調屬音三和絃) 為中心，並於此段結束前在該和絃建立高潮
發展	Rehearsal #10 - #17 前	74-127 (54)	5'00"-7'15" (2'15")	高潮的緩解 (經過樂句) - B 樂段片段 - 穿插提前再現 A 片段
A'	Rehearsal #17 - 結束	128-150 (23)	7'15"-9'35" (2'20")	較隱晦的 Cavalli 詠歌調再現 (結束於 D 小調)，約相當於木管五重奏版本之 mm.13-34

表 2

3.1 分段依據與概述

由上表可知，此樂章結構為 A-B-發展-A'；A 與 A' 樂段主要在呈現 Cavalli 的詠歌調，中間的 B 與發展樂段較少引用 Cavalli，而是建立在它的 V 級三和絃（後來發展或許多以 *planing* <平移銜接> 呈現的開離位置大三和絃）之上。此樂章的高潮（約在

mm.73-74）即位於此樂章小節數的中間點，也是 B 樂段結束，發展樂段開始之際（就演奏時間來看則在全樂章長度略晚於一半之處），因此高潮前後的 B 與發展樂段是此樂章最為活躍、樂思最豐富的兩個樂段；在 B 與發展樂段的拍分、力度與織度變化的頻率亦遠遠高過兩個 A 段。因此當我們對照表 1 所示小節數與秒數，也就不會對以下的觀察

太感意外；B 與發展樂段小節數較 A 與 A' 樂段多，演奏時間反而明顯較短。

3.2 以暗示之調性和聲架構反映曲式

儘管 B 與發展樂段是此樂章聽得到最多 Druckman 原創意念之處，且作曲家在這兩段刻意避免引用 Cavalli 樂句，他所強調運用之開離位置的 D 小調屬音三和絃 ($a^1-e^2-c^3$)，卻暗示著 A 樂段的延伸與 A 樂段素材的疊置。A 樂段結束時，作曲家在低音聲部強調 D 小調旋律小音階上行的 IV

級 (G 大三和絃)，並將它以切分音與 *planing* 手法，模糊了原有的終止式（譜例 3，mm.28-31），筆者猜測 Druckman 在此藉著 IV 級大三和絃，形成聽者對 B 段的 V 級的期待。此大三和絃在整個 B 樂段中，由絃樂 B 組以及部分木管樂器聲部演奏，音量從 *ppp* 到 *f* 持續增強；它應該能延續聽者耳中對於 A 樂段之 D 小調音樂所殘存印象，因而達到促成各樂段彼此統一的功能；除此之外，將屬音三和絃放在樂章的中央也暗示著調性和聲語法的「I-V-I」架構。

譜例 3

⁹ Druckman 並未在總譜手稿上標示小節數，此為筆者所加。

¹⁰ 根據 Zubin Mehta 指揮 New York Philharmonic 錄音，New World Records 於 1986 年出版，編號 NW 335。

或許 Druckman 的確有意將「I-V-I」結合與反映此樂章「A 段—虛弱—A 段」的曲式，形成一個拱形架構，但他所做的更甚於此。在 B 樂段，我們可以觀察到 Druckman

譜例 4

B 樂段這些大三和絃多以三度關係連接，打破了 A 樂段的 voice leading 及它所提供的十七世紀調性風格聽覺。除此之外，B 樂段中還有一些非調性素材，在音色上強調屬音三和絃的形成（這些素材及其形成方式請見 5. 在音色設計上提示屬音三和絃的重要性），此時聽者必須擲出一部份注意力，才能接收到彼此消長的音色所形成的另一層次邏輯。

將上述的 D 小調屬音三和絃運用 planing 出現在木管、擊樂與豎琴聲部，並以木管的 trill 轉移擊樂的敲擊式與豎琴的撥弦式音色。（譜例 4，mm.52-56）

3.3 小結

綜上所述，此樂章曲式設計，在實行上則藉由巧妙結合調性和聲之拱形結構，將聽覺由音色與音高皆經過扭曲，但極容易辨識出原貌的十七世紀調性音樂引導至擴大解釋的調性音樂再回到調性，聽者在 A 樂段不易察覺的一些細膩設計，經過 B 與發展樂段的洗禮，在 A' 樂段應該可以很容易地察覺

到。此設計可謂循循善誘，引導聽者在風格的劇變中快速地調整聽覺習慣。

4. 在音高組織上以「干擾和絃」提示屬音三和絃之重要性

B 樂段的屬音三和絃，固然為成就此樂章曲式之功，但作曲家在 A 樂段頻頻藉由「干擾和絃」來提示屬音三和絃重要性之用心，亦不可忽略。

4.1 「干擾和絃」之定義

此樂章的 A 樂段中，Cavalli 音樂主要由大鍵琴、絃樂 A 組以及一個木管聲部呈現，且常見以小二度和/或完全五度疊置而成的間離和絃，在音域上包圍住 Cavalli 樂句首音或屬音三和絃，或使得該音或該和絃與前後的連結受到截斷，這些間離和絃可稱為「干擾和絃」。（譜例 5，9 節頭指處）

譜例 5

4.2 以「干擾和絃」結合 A 音來強調屬音三和絃

「干擾和絃」首先在 A 樂段出現，一直堅持到 A 樂段結束前最後一個 Cavalli 樂句起始處。在 B 與發展樂段，因為音樂主體不是 Cavalli 的詠歎調，所以幾乎沒有「干擾和絃」的痕跡，直到 A' 樂段才又開始出現。

除了「干擾和絃」出現在 Cavalli 詠歎調樂句片段屬音三和絃之上，如 A 樂段的

mm.9, 14, 17；另外還有一個單音 a¹（也是 D 小調屬音三和絃的根音），通常由數個不同聲部樂器組成，也經常以較強音量重疊在弱拍屬音三和絃上，如 A 樂段的 mm.7, 8, 27 處。

到了 A' 樂段，B 樂段所建立的隔離位置大三和絃並未消失，並且開始扮演「干擾和絃」角色，重疊在 Cavalli 樂句屬音三和絃之後（譜例 6，mm.128-129）或同時（譜例 7，m. 134；譜例 8，139, 143）。

17

譜例 6

譜例 7

譜例 8

4.3 以「靜音」提示屬和絃

與上述手法相反的，是以靜音來表現屬和絃。m.131 的絃樂 A 組與數字低音聲部樂句即是此曲最常引用的 Cavalli 詠歎調第一個樂句，但這一次屬和絃位於在漸弱記號的最末，並標示 *n* (*niente*，靜音)。此時除了演奏 Cavalli 樂句的聲部，其他聲部皆休止，因此這個標示靜音的屬和絃，在理論上應該就等於一個四分休止符。（譜例 7，mm.131-132）

然而，第二樂章進行到這裡，聽者畢竟已經對該樂句的和聲進行有了記憶，因此極有可能在發現屬和絃的位置「落空」之瞬間，自動將 m.131 開始的這個樂句與記憶中

的樂句比對，然後以「想像的聽覺」將「落空的屬和絃」補回它該有的位置。屬和絃突然消失所造成的失落感，反而讓它在聽者腦中必須更被強調，而經過頭腦「主動內化」了的屬和絃，是否較「被動接收」的屬音三和絃令人有著更強烈的印象？這個總長只有一個四分音符（不到一秒鐘）的「幻聽」經驗，唯有各人經由親耳聆聽去體會。

4.4 小結

A 與 A'樂段 Cavalli 樂句之屬音三和絃的音高因為「干擾和絃」的疊置而不再是單純的三和絃，每到屬音三和絃的位置，聽者將期待聽見一個經悉心設計而變得更豐富、更有趣的音高與音色內容。這種期待，

加上聽者隨著音樂進行而對於 Cavalli 音樂逐漸熟悉，導致屬和絃在突然落空時（靜音），反而更被強調。

5. 在音色設計上提示屬音三和絃的重要性

Druckman 為了強調屬音三和絃，除了上述音高結構之設計，也在音色設計做了相當大篇幅的提示。以下就長音和絃之形成與相位偏移兩例略做說明。

5.1 長音和絃之形成

在整個 A 樂段，兩聲部長笛幾乎只演奏 e^1 與 f^1 兩個長音，力度為 *pianississimo*；而絃樂 B 組則除了三處 *tremolo glissandi* 外，幾乎只演奏泛音的長音，力度亦為 *pianississimo*。這種長笛與絃樂的音色可以互相融合得不錯，聽起來就如同一家族樂器演奏的長音和絃。但它們高音域的音色較輕，且在長音和絃起始的同時，總是有擊樂（鐵琴、鐘琴、管鐘）演奏的 *fortissimo* 和絃，而使得它們聽起來都像是擊樂演奏過後的殘響（譜例 5，mm.1-2）。此樂章第一個和絃中，擊樂演奏的音高，大致上而言都被包含在絃樂 B 組與木管的音高之內，唯一一個絃樂聲部有而擊樂沒有的音高是絃樂 B 組第一小提琴的泛音 b^3 ，此音在和絃起始時被擊樂掩蓋而不被聽見，一直要到擊樂聲響快要消失之際，這個聽不見的 b^3 才終於顯露

出來，聽起來卻像是擊樂殘響收束之際，轉為絃樂泛音的 a^1-b^3 大二度滑音（pitch bend）。同時， b^{k2} 與 b^1 增八度的不協和所造成的震動，也可能在擊樂聲響消逝之後出現。此外，擊樂的震動（約持續 0.5 小節）停止後，我們轉而聽到長笛加絃樂的長音（持續約 1 小節），最後長笛的音色成分從和絃裡消失，剩下較黯淡的絃樂加弱音器長音。

在上述事件（轉換音色的滑音、轉換音色的和絃）發生的同時，最低音的 a^1 以同樣 *pianississimo* 音量，從法國號銜接到小號再到中音長笛。此設計導致一種「漸漸聚焦到中音長笛音色」的聽覺效果（譜例 9），而中音長笛正是接下來要獨奏 Cavalli 第一個樂句的聲部。

譜例 9

從此樂章第一個音到第一個 Cavalli 樂句真正出現，這個長音動員了木管的泛音、銅管的手塞音、絃樂加弱音器的泛音，共九個聲部，長達 20 秒。諸如上述音響設計在此樂章經常見到，但以樂章開頭的這次最為

細膩而引人入勝。

5.2 相位偏移與循環

前文提過，此樂章的電子大鍵琴雖然以巴洛克數字低音風格演奏，但其聲音擴大是經由緩慢的相位偏移之後再播放出來。6-7秒一循環的慢速很難以聽覺辨識，我們可能頂多感覺到大鍵琴的音色有時扁平有時立體，或是它的泛音有時似乎豐富一點。

如果純粹將此曲的相位偏移視為一種「循環」，則比上述的音色變化更快一點而容易被聽到的循環，是直接音高上製造的小幅度滑音（pitch bend），如 B 樂段開始，作曲家指示木管聲部的英國管、單簧管第二部以及雙簧管第一部，都必須在吹奏一個長音時，緩慢地上下「彎曲」它的音準。雖然我們聽到的是音高變化的循環，而非相位偏移，但木管樂器演奏者在製造這種「音高變化的循環」的時候，也的確會因為氣流的控制而導致音色變化的循環。

還有另外一種相位偏移可以很明顯聽到，因為 Druckman 運用擊樂與絃樂 B 組滑奏的組合將之放大，製造出不需經過電子儀器即可模仿的相位偏移效果；我們或可稱之為「人工的相位偏移」。最好的例子在 A 樂段，mm.11-15，Druckman 藉由絃樂 B 組的上行滑奏與漸強，以及由大至小的三個 tam-tam 與三個吊鈸的漸強輪奏（tremolo）（因此泛音漸增），為中音長笛、絃樂 A 組與大鍵琴以弱音所奏的 Cavalli 樂句聲部增加了一些類似風聲的音響或噪音，此時 Cavalli 樂句聲部就在這種音響的干擾中向移高小二度，然後依序移高大二度、小三度、大三度與完全四度，整個效果聽起來是經由絃樂 B 組的滑奏和擊樂的噪音支持，因而昇高的音準與更豐富的泛音內容（請例 10 擊樂與絃樂聲部）。或許 Druckman 的理想是藉由向上滑奏造成音色更為緊繃，而達到增加張力之目的。

請例 10

這裡向上完全四度的移調也有另外一種功能，就是將原本要結束在 A 小調（屬調）的 Cavalli 詠歌調第一段，維持仍在 D 小調上結束，請對照請例 10 的兩個數字低音聲部。這段音樂裡，Cavalli 的和聲節奏（harmonic rhythm）原本比 Druckman 要快得多，經過 Druckman 替 Cavalli 的音樂再移高幾次，結果將 Cavalli 的音樂移回原調，如此一來兩人的音樂步調則達到一致。

同樣的手法立刻也運用在 A 樂段後半，此時則是向下移調，將原來 Cavalli 詠歌調後半部的 A 小調—F 大調—D 小調過程改為 D 小調—Eb 大調—D 小調。

整個 A 樂段裡如上述：一次「向上」與一次「向下」的移調，就完成了音高上的一

個循環，雖然與電子大鍵琴的 6-7 秒循環效果不同（前者主要是音高上的變化附加少許音色的飽脹，後者則主要是音色上的變化），但就循環的概念來說，則皆為同一類型的想法。

5.3 小結

以音色為思考出發點的例子在此樂章還有不少，以上為筆者認為最具代表性且支持屬音三和絃之兩大類語法—第一類在此曲開頭用來為 a¹ 音營造一個特別的開場，第二類則以音色上的，音高上的，或結合兩者的緩慢來回，在調性層面建立一種游移的印象，同時將調性停留在 D 小調上，避免在 A 樂段出現 Cavalli A 小調，以對比 B 樂段所

要突顯的D小調屬音三和絃。

6. 建立高潮與瓦解張力之屬音三和絃運用

Druckman 運用屬音三和絃構成高潮與緩解張力的方式較為傳統（音量、音域、音高內容與音色厚度的增加與減弱），但仍然值得從這一角度來觀察屬音三和絃之運用。

6.1 高潮的建立—以B樂段為例

第一小提琴 (m. 56) 1/4 mm. 57-62 1/4 mm. 62-63 1/4 mm. 64-67
第二小提琴
中提琴 (m. 58)

音高分別由各聲部提出後，以大提琴泛音持續直到m. 62。

樂段A組 mm. 66-73	樂段B組 mm. 68-73
第一小提琴	第一小提琴
第二小提琴	第二小提琴
中提琴	中提琴
大提琴	大提琴
低音提琴	低音提琴

譜例 11

此一長達 1 分 41 秒的過程中，上述之「擴大音域的和絃」音量從零開始不斷增

B 樂段主要過程，是從一個單音開始建立此樂章的最高潮。從單音 a^1 （也是 A 樂段的開始音）開始，建立 a^1 之上的大三和絃（ $a^1-e^2-c^3$ ），然後以此和絃的三個音為中心，各自擴大音域：絃樂演奏從中心音上方的 1/4 音、上方 1/2 音、上下 1/2 音之震音或抖音（譜例 11 第一行），漸漸擴大到六度以內絃樂 A 或 B 組的快速音群（譜例 11 第二行）。

強，音色的厚度也逐漸增加，後來並加以擊樂幫助，直到與其他聲部抗衡成為無法忽視

的拉扯力量，以致蓋過其他聲部；此時這個擴大音域的和絃在音高上已經很難察覺是以 $a^1-e^2-c^3$ 為中心的音響，Druckman 再引入法國號的迅速漸強和絃（ a, b^b, f^b, c^1 ），以更

大音量把所有前述已經較為渙散的聲部都壓制住，最後再將全部聲響同時切斷（圖 1）。

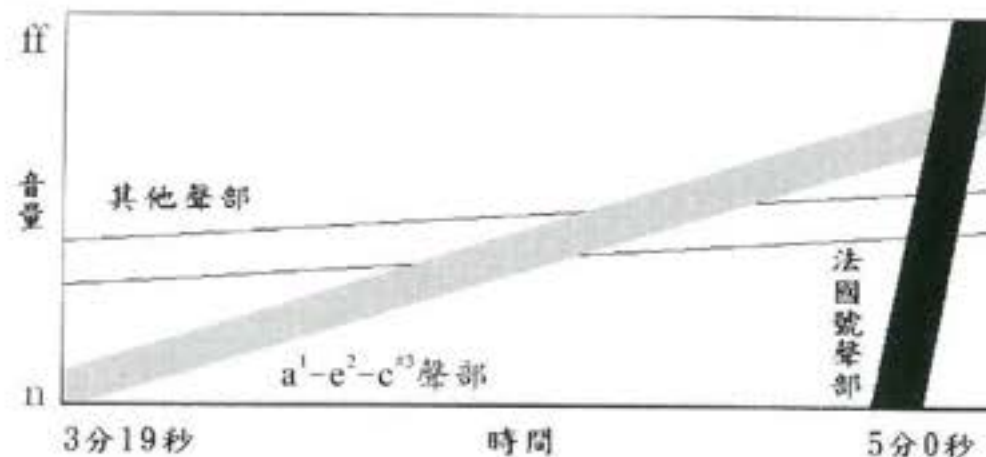


圖 1

如此按照時間先後，一層層地以不同速度推陳出新，最後在最高潮同時切斷的作法，可比喻為「再三以結局相同，過程相異的方式重新詮釋同一件事物」，再次令筆者聯想到前述 Druckman 解釋此曲之所以命名為 *Prism* 的那段文字¹¹。這段話原指作曲家以 *Prism* 的三個樂章將美蒂亞的傳說一連詮釋了三次的三個層面，然而筆者認為剛巧也非常適用在此曲 B 樂段的描述。

6.2 張力的瓦解

為瓦解音樂張力而運用之打破原有拍

分，收束音域及漸慢等方式，分述如下：

6.2.1 打破原有拍分—以 A 樂段末為例

在 A 樂段末 mm.29-31，Druckman 使用規律地向下移位的平行三和絃（來自前一小節 Cavalli 音樂之屬音三和絃），使用四種不同音值（造成四種不同速度），其產生的切分節奏瓦解了原有拍分，以進入拍分較彈性之 B 樂段。（譜例 3，mm. 28-31）

6.2.2 收束音域—以 A' 樂段末為例

在此樂章最後三小節（A' 樂段末），Druckman 再度運用上述的 Cavalli

¹¹ 見註 2。

片段作成不同速度的切分節奏，加上一些反向進行的滑音聲部，將整個樂團原本涵蓋四個八度的音域，在三小節之內收束至以 a^1 為中心的大小二度。

6.2.3 漸慢—以發展樂段中段為例

在 B 的發展樂段中（譜例 12，

mm.105-108），作者在絃樂 AB 組使用下行滑音，在木管與銅管樂器各聲部除了使用下滑音，並避免任何兩聲部同時演奏，再逐漸減少音符密度，一方面註明 *Ritardando*，另一方面以漸漸稀疏的音符密度做出寫出實際音值的漸慢。

譜例 12

6.3 小 結

為建立此樂章高潮，Druckman 以將近整個 B 樂段的篇幅醞釀，將一個三和絃的音量與音色厚度從零開始慢慢推到最頂點，然後在最後一刻以法國號一個強音和絃迅速地取代它，或許是為了表達瀟灑的想法，但其實也可能是作曲家對於以此方式達成高潮的效果更為熟悉與信任。也就是說，此高潮雖然以屬音三和絃為其主要元素，從其構成手法來看，則不見得必須使用該和絃來達到此效果。

為了瓦解音樂上的張力，Druckman 則是將已經形成的和絃呈示後，再在拍分、速度或音域上打破；理論上與建立高潮同樣不必要使用該和絃來完成。

我們可以說，在前述之曲式、音組織與音色等層面上，屬音三和絃都是作為目的；在高潮之建立與張力之瓦解這個層面上，屬音三和絃則是作曲家表現其慣用手法時所使用的載體。然而不論作為目的或是載體，屬音三和絃正是因為在這些不同層面皆具有重要地位，整首樂曲才能維持其完整性。

7. 總結：以聽覺超越語法藩籬

在 Druckman 寫作 *Prism* 的年代，有 Boulez 等作曲家堅信序列音樂才是現代音樂的正途，亦有人戲稱寫作調性音樂的作曲家為「勇敢」；然嘗試混合非調性與傳統調

性語法的作品向來有不少，在這些嘗試之中，Druckman 將 *Prism* 第二樂章裡的 D 小調 V 級和絃，作為該樂章曲式之中心以及發展依據，亦作為配器思考之出發點，經由細膩的音色設計切入調性音樂，使得調性與非調性音樂之融合有趣、合理，且由此發展獨特的音樂語彙，其手法堪稱箇中翹楚。

關於音高元素是否必然屬於音響設計的一環，一直是受人爭論的議題。Druckman 作品一向為人所推崇的是他的音響語法，然而筆者在此曲所觀察到用以維持全曲完整性的元素，是集中在音高上。雖然根據目前所觀察的幾處精彩配器手法，筆者還未能有系統地從音響層面將其做全面性的敘述（或許是筆者在主觀聽覺上較傾向音組織思維所致），但此曲在音高上的完整性，正好也證明了 Druckman 的音響設計不僅沒有獨立於音高設計之外，且能夠經由音組織思維來理解。

因此，在聆賞此曲過程中，對於包括風格之劇變、受非調性語法「干擾」之調性音高結構，以及運用各種語法醞釀音色之單音或和絃，筆者建議以「屬音三和絃」為聽覺基礎，來感受 Druckman 的音響設計，以經歷語法落差之美感；在張力之建立與瓦解手法上，則建議不必執著以該和絃為聽覺主軸，而是藉此體驗 Druckman 收放自如的管絃樂法，以及感受此曲標題「稜鏡」所提示之多層次音色。

最後，筆者認為標題「稜鏡」也代表了

作曲家希望提供聽者多層面的聽覺經驗，而此文僅提供了其中一層面的建議，筆者期待藉由此文引發更多層面的討論與分享。

附錄：參考書目

樂譜

- Cavalli, Francesco. (1648). *Il Giasone*. Microfilm. Reproduced from ms. in Biblioteca marciana, Venice.
- Cavalli, Francesco – Druckman, Jacob. (1980). 'Delizie contente che l'alme beate', realized for Wind Quintet. New York: Boosey & Hawkes.
- Druckman, Jacob. (1987). *Prism*. New York: Boosey & Hawkes.

有聲資料

- Cavalli, Francesco. (1988). *Il Giasone*. Arles: Harmonia Mundi France
- Druckman, Jacob. (1996). *Delizie contente che l'alme beate* for Wind Quintet and Electronic Tape. New York: Philomusica.
- Druckman, Jacob. (1986). *Prism*. New York: New World Records.

解嚴後看台灣現代音樂創作中的本土化現象

黃雅蘭

摘要

台灣地區自從一九八七年實施解嚴以來，政治鬆綁、民風漸開，社會更趨民主化，因而也對整個的文藝創作有著深遠影響，十多年來，也漸反映在音樂的創作上。筆者觀察這十餘年來受「本土化」影響下，台灣現代音樂創作中多了一份「本土情懷」的聲音。由於現代音樂的範疇與種類繁多，本文主要是以台灣作曲家為主所創作的嚴肅音樂為探討對象，特別是以西方技法寫作的古典音樂為主。再者解嚴在此的意義只是一個時間點的代表，音樂的發展或創作者心境轉變不是一夕形成。故本論文先將時間拉回解嚴前的創作時代背景作一概略回顧，並從歷年來活躍於創作舞台上的作曲家之作品、創作理念，來探討這十多年來音樂中所呈現的本土在地特色。

關鍵詞：解嚴；戒嚴；現代音樂；本土化；音樂理念

Study for the Localization of Modern Music Creation after the Lifting of Martial Law

HUANG Ya-Lan

Abstract

After the lifting of martial law in Taiwan in 1987, with the politics and folkways are gradually open and society democratize, the whole literature and art in this region has been deeply influenced by this trend. In the past decade, the influence reflects upon the music creation. In the observation of localization in the past decade, modern music creation in Taiwan has embedded the passion toward the island. Owing to the numerous fields in modern music, this study mainly aims to the solemn music created by composers in Taiwan, especially for classical music composed with western technique. Moreover, the meaning for the Lifting of Martial Law in this study just represents a time scale. Music creation or the mood transformation of a composer can not be shaped in one time. So the thesis will retrace the creation background back to the time before Lifting of Martial Law at the beginning and then focus on characterization of localization (Taiwanization) and idea of composition shown by those composers who are still active in the past decade.

Key words: the Lifting of Martial law, Martial law, Modern music, Localization, idea of composition

前言

台灣接受西方音樂的洗禮是從十九世紀末開始，而台灣「現代音樂」的產生與發展真正卻是始於六〇年代，迄今已有半世紀，多年來也創作許多音樂作品。台灣現代音樂的發展，固然與近四、五十年來的文藝發展有著極密切的關係，但整個大環境的政治背景更是影響藝術文化的存續與發展。戒嚴時期的台灣，在反共復國的聲浪中以及和中國文化切不斷的關係裡，瀰漫於人心的是「民族的」、「大中國的」思潮，從音樂的創作中也或多或少可嗅出那年代的作曲家對「中國音樂」的追尋與迷戀。九〇年代解嚴以來，「本土化」成為當代最熱門的話題，不僅喚醒了許多人對光復神州不再存有幻想，且急欲拾起對自身所處的台灣長期以來被遺忘多年的熱情。在此年代裡，由於政治鬆綁民風漸開，「政治歸政治、藝術歸藝術」的理想已漸形成。對藝術、文化工作者而言，不再有任何的禁忌與顧忌而可以暢所欲言的創作，台灣現代音樂在創作題材選用上亦更具豐富性。

因此在解嚴前與解嚴後這樣一個關鍵時間點上，台灣現代的音樂創作在不同的時代氛圍下，作曲者在創作心境有何轉變過程，在創作上多了哪些題材以及如何呈現在音樂上？本文將就以上這些問題一一探討之。

一、解嚴前台灣現代音樂創作發展之概述

(一)創作環境與理念

戰後初期的台灣，由於政經的不穩定，相對地亦影響文化的發展，在當時一切的文化活動均告停止，音樂創作也可說是十分貧瘠。國民政府為了整頓及控制混亂的時局，於是台灣省警備總部在一九四九年五月十九日宣布台灣地區戒嚴，從此，台灣開始進入長達三十八年的政府管制時期。同時也實施黨禁、報禁，建立所謂「動員戡亂非常體制」，舉凡人民的集會結社、遊行、言論發表等活動都受到政府的嚴格管控，對於那些所謂的「觀念不正確」或「思想分歧」的異議人士或社會上精英份子與人才進行高壓統治，因而形成所謂的「白色恐怖」。同時國民政府在「遙想祖國」的教育體制下，以中華文化復興為宗旨而貫徹的施行國語政策，提倡「北京話」，五〇年代以來的台灣，談的不是「台灣」，而是「中國」。在這樣的社會風氣之下，反映在音樂上的即是「民國四十六年「中華民國音樂學會」成立…這個曾扮演半官分角色，並獨霸台灣音樂界三十多年的學會…在擁護政策下，製造了不少「反共抗俄」的時代歌曲。」¹「…民國五十九年，當向日葵樂會再度要提出申請發表演說時，遭受到新聞局的禁演，理由是牽涉向日葵是中共的國花，不得引用…」²從以上

的例子中可以發現，由於當時的時代背景，要實現「政治歸政治，藝術歸藝術」的理念是不容易的，也因此整個藝術工作與文化的發展相對的也或多或少都受到政治面的影響。

六〇年代以來台灣現代音樂的創作環境，對許多作曲者而言，追尋的是一股「中國的」、「民族的」現代音樂風格。在這段時期，在台灣的音樂界中成立了許多的作品發表活動³，其目的以提供作曲家音樂發表的機會外，創立的背後精神更是以「為了現代中國誠懇的意識思想提供音樂上的作證」⁴、「呼籲更多自覺的、有學性的現代青年，踏過我們的胸膛，投身到現代音樂裡去，以便盛大迎接中國二十世紀的「文藝復興」，恢復一千年前中國音樂的崇高地位……我們的態度只是，以我們的良知，寫下既是民族的，又是世界的現代中國現代音樂。」⁵的理念為主。從以上幾個作曲團體所成立的精神與宗旨中，影響所及便是作曲家的創作理念與具體呈現，體現出的即是「民族風」的「現代」中國音樂風格。

七十年代，當史惟亮處在一個對自己傳統音樂認識不深、對外國音樂陌生、對學

習、創作又無信心的時代裡，他激情地呼喚著「音樂的中國人，你在哪裡？」的同時也喚起了大家對創作本質的再度反思。一生立志以音樂救中國的史惟亮與身負民族意識觀的許常惠掀起了大規模的民歌採集運動，在當時的政治環境下由於國人出國不易，因此採集的範圍只以台灣地區民間音樂為主，整個藝文界掀起了一片「鄉土」思潮與民族意識的覺醒，而對「現代音樂」的創作，亦有著深刻的影響。此時的音樂創作是以「鄉土」為主流的時代，作曲家們紛紛從民間音樂、民間戲曲中去尋找創作靈感，或從現存的大陸民歌與中國固有傳統文化中汲取素材。一九七三年史惟亮發起的「中國現代樂府」更是呈現了史惟亮的「西學」為體、「中樂」為用的理想，影響所及在林懷民「雲門舞集」的成功成立下，秉著「以中國人作曲、中國人編舞、中國人跳給中國人看」的宗旨，採用國人的音樂編舞，因此這也鼓勵了台灣作曲家以「鄉土」作為創作題材時代。

作品、理念確有他們各自的時空緣起和合相，也隨著作曲家時代的更迭而參與歷史與文化的積澱。藝術反映時代也體現時代，

光復以來的音樂創作受整個時代背景的影響，呈現的是一般「中國」、「民族」風的現代音樂創作。

二、音樂中的中國、民族風格題材

1. 中國傳統文化題材

對當時的作曲家而言，中國固有浩瀚的傳統文化是作為藝術創作的一個最佳靈感來源，從創作的樂曲中可發現，許多靈感多是取材自中國古典文學或詩詞、傳統民間故事、小說。以五〇到八〇年代作品為例，在音樂的具體呈現上以中國古典詩詞結合創作，聲樂曲（獨唱）方面如：郭芝苑的藝術歌曲《楓橋夜泊》（王維詩）；許常惠的獨唱曲《女冠子》（韋莊詞）；史惟亮的獨唱曲《漢宮》（柳宗元詞）；馬水龍獨唱曲《唐詩五首》、《月下獨酌》（唐詩）。此外亦有使用於大型的合唱曲或器樂作品中，例如郭芝苑的合唱曲《破三寺後深院》；許常惠的清唱劇《兵車行》（杜甫詩）；史惟亮的管絃樂曲《琵琶行》（白居易詩）、合唱曲《憶江南》（白居易詩），以及《中國古詩文樂曲》；另外像馬水龍的交響詩《孔雀東南飛》等都是以中國古典詩詞作為音樂創作題材。

而以中國古典文學或傳統民間故事或小說中取材的，從雲門舞集所選用創作的音樂作品中就可發現不少例

子，例如李泰祥的《蓮行三篇》其創作美學觀點是來自中國哲學太極之「實、虛」；史惟亮的《奇冤報》是取自平劇戲碼。另外像許常惠的清唱劇《華花吟》是以紅樓夢為架構而創作；郭芝苑的青少年歌劇《牛郎織女》、輕歌劇《許先與白娘》；賴德和的《紅樓夢交響曲》；馬水龍的舞劇音樂《奇冤報》等從其曲名中即可窺見中國古典文學的芬芳。而取材自台灣民間故事的作品如：史惟亮的清唱劇《吳鳳》李泰祥亦作舞劇配樂《吳鳳》；許常惠的《嫦娥奔月》；馬水龍的舞劇《摩添丁》、《白蛇傳》、《陳三五娘》。

2. 民間音樂題材

受民歌採集運動影響，許多作曲家紛紛從台灣民間音樂中尋找創作泉源，或以台灣現存的中國各省各地民歌為素材作為編曲或素材之用。然而，台灣地區的民歌只是中國眾多民歌下的一支而已，因此數量上多以中國民歌為主。此期的作品如：潘皇龍的民歌改編曲《小河淌水》；郭芝苑的山東民謠編曲《打雷》；許常惠的《中國民歌鋼琴曲第一本：給兒童的二十首曲子》即是以中國四川、河北等省民歌為主，當中只收錄五首台灣民歌⁶，而《中國民歌鋼琴第二本：給少年的二十首曲子》，更是只用一首台灣民歌耕農歌編曲，其餘皆為中國各省民歌編曲，史惟

¹ 許常惠，《音樂史論述稿（一）》，1994，頁144。

² 陳漢金，《音樂獨行俠馬水龍》，2001，頁210。

³ 「製樂小集」（1961-1972）、「新樂初集」（1961-1962）、「江流樂集」（1963-1965）、「五人樂集」（1965-1967）、「向日葵樂集」（1968-1971）之作曲家團體。

⁴ 游素鳳，《台灣現代音樂發展探索》，頁56。

⁵ 同上，頁83-84。

亮當時也作了一系列的中國民歌編曲，例如《紫竹調》《在那遙遠的地方》《數蛤蟆》。馬水龍的民歌編曲《中國民歌合唱曲集》及《三十二首中國民歌鋼琴小品集》亦是一例。

除民歌編曲外，作曲家也常以民歌旋律作為創作素材，以整段，或以片段的旋律引用來作為民族風味的表現，這類型的樂曲在創作上很受作曲者採用。例如：郭芝苑的交響變奏曲《台灣土風為主題》—以台灣風格的旋律作為主題，《三首交響練習曲—由湖北民謠而來》；許常惠的室內樂《舞臺三調》—採雲南民歌「小河淌水」與「二泉映月」曲調、小提琴協奏曲《思念的》—以恆春調「思想起」為旋律主題、室內管絃樂曲《民歌與採茶舞》—採台灣民歌「耕農歌」為主題。

3. 時代性題材

時代性的題材在此所指的是以當代詩人所創作的現代詩詞作品或因應所處時代所寫出如軍歌等的鼓舞人心樂曲為主。過去台灣言論自由受到限制，人們多避而談論具爭議性、敏感性的議題。光復以來，有許多大陸來台的文學家，例如楊喚、鄭愁予等人，這些當代的詩詞文學作品或多以描寫文化

鄉愁、大江南北、與高喻人生真味為多，當時與這類詩詞結合創作的樂曲亦不少，如：許常惠的獨唱曲《友誼集第一集、二集》中選用許多詩人如痲弦、鄭愁予等的詩詞創作，兒童清唱劇《森林的詩》—楊喚 詞；郭芝苑的獨唱曲《鄉愁四韻》—余光中 詞等。

此外，因應時代，藝術創作上也產生了許多以描寫中國偉人、歸功頌德祖國的事蹟或鼓舞人心的時代性樂曲，例如：「在野」作曲家郭芝苑也不免俗地寫作愛國歌曲《青年報國歌》《國花頌》；許常惠作清唱劇《國父頌》，為交響樂團與兒童合唱團的《祖國頌之一：光復》，管絃樂曲《中國慶典序曲：錦繡乾坤》；劉德義的合唱曲《走向三民主義的春天》、陳茂萱的合唱管絃樂曲《勞碌的巨人—紀念蔣故總統經國先生》等。

所反映出的是解嚴前整個大環境下所瀰漫的「中國」、「民族」、「現代」的意識。作曲家不僅從中國固有傳統文化中汲取創作素材與靈感創作內容也多是喚起國家之思、闡揚復國精神、宣揚忠孝節義等的具教化意義內容為主。

二、解嚴後作曲家之創作環境、理念與音樂中的本土情懷

(一) 解嚴後的創作環境

戒嚴以來的種種禁令在解嚴後的台灣——鬆綁，政策開放的同時社會風氣更加自由與多元化。對藝術創作者而言，這是可喜可賀的現象，因為「政治歸政治，音樂歸音樂」的理想已漸實現。再者回歸本土、認同台灣，追求獨立自主、拋棄大中國的迷夢聲浪一天比一天高漲，所持的口號與信念也不再特別強調「民族的、中國的」。過去台灣文化一直為人所漠視，如今大家有了這種文化意識覺醒，也紛紛從台灣豐富的本土文化中尋求滋潤與養分，在這樣的政治社會風氣下，使得教育、文化、與藝術工作也產生相當大的影響，例如鄉土教材的編撰中本土題材的增加，也是在時代潮流的驅使下產生的。當然台灣長期以來所受到的壓抑，一時之間要完全擺脫過去的種種顧忌與包袱是不容易也是需要時間的。反映在藝術創作上，風格的建立更不是一朝一夕就能形成，這也是需要時間來作應證。

(二) 作曲家之創作理念

相較於九〇年代以前的創作以強調「大中國」的民族性為主，這十多年來，作曲家們受到「本土化」的影響，在創作理念上也

有了些轉變。過去作曲家常以中國傳統文化作為創作題材，九〇年代以後作曲家亦延續此精神從去尋找創作靈感，如：賴德和 1996 年的為低音管獨奏之《林沖夜奔》，2001 年為琵琶、國樂團與管絃樂團之《楚漢》；潘皇龍 2001 年《琴瑟對唐詩》是一首無伴奏 12 聲部混聲合唱曲；錢南章 2003 年的《白衣男子》為一齣中國傳統戲曲之舞劇。因此九十年代以後的作曲家除了汲取中國傳統文化作為創作題材之外，在受到「本土化」的影響下，在選擇創作題材上更多了一份台灣本土的素材。這樣的轉變其實是可從多位作曲家的創作理念中看出端倪。

綜觀許常惠多年來的音樂論述可發現多是關注在「中國」音樂上，例如歷年來所出版的《中國音樂往哪裡去》、《尋找中國音樂的來源》、《中國新音樂史話》等論文集。過去許多的言論發表中也以「中國作曲家」來稱台灣的本土音樂創作者，如賴德和、溫隆信、李泰祥等。但解嚴後，「台灣」本土意識漸漸形成，許常惠於因而有一九九一年的《台灣音樂史初稿》等書籍出版，晚年的許常惠不僅在著述上，亦可在其音樂創作中意外發現台語歌曲的創作，二二八紀念歌等本土情懷的音樂創作。音樂學者徐麗莎對許常惠這樣的意識傾向，就作了以下的解讀：「他雖曾自述其向來頗仰慕歷史悠久的中華文化，但過去礙於政治環境，進行著述時多以「中國」代表他的成長之地—台灣，因此「中國」對他乃是一種模糊性的邏輯體

* 此五首分別為下大雨、牛犁歌、打獵歌、六月茉莉（台灣福佬系）、抓蝦蟹（台灣客語）。

像。」⁷這樣的心歷路程相信是早一輩的藝術創作者共有的經驗吧！

今年已屆六十二歲的作曲家賴德和，自小在南、北管、歌仔戲等的野台音樂環境下長大，求學時代又深受許常惠、史惟亮等前輩的言論影響以及後來幫忙整理建檔所採集到的民歌等⁸，這些觀念與經驗對日後賴德和的音樂創作都有著深刻影響。而一九九五年當他開始創作《獅音系列》作品時，心境上卻有了很大改變。他解釋說：「…28、29歲的我正臨沐著故國山川，但後來接關的結果是發現那不是我嚮往的祖國—心境上的轉變，使我一直思考著如何將我的台灣意識表現在台灣上？」⁹其實綜觀賴德和早期的音樂創作，也多是從傳統文化中探求靈感來源並追求音樂上的民族風格。「我必須說我是一個華人，我絕對受華人文化影響，像《白蛇傳》《紅樓夢》，都是中國素材，你把我內在中國的素材抽離了，在音樂上我就無能為力了。」¹⁰「這些年來但我又覺得我們（在台灣）這個地方的人在生活上、思想、價值觀方面，跟大陸上是完全不同…我總覺得我

們雖同文同種，但終究「非我族類也。」¹¹因此近年來賴德和一直思考著如何才能創作出「台灣的音樂」？這種心情上的轉折，除了現實社會與文化背景的影響下，也是賴德和多年來創作心情上的體悟。

作曲家徐松榮¹²一生以作曲為依歸，他特別喜歡汲取中國古典文學與詩詞作為創作題材。對他而言，創作時的他無須去考慮任何的困難，他可以隨心所欲的汲取任何他所感動、所喜愛的素材創作。然而精神世界一直在中國國度漫遊的徐松榮，九〇年代被「本土化」的旋風一吹，他驟然地意識到自己的「客家人」身分表徵。也感受到過去因為在強勢族群文化壓抑下，客家人一直處於社會弱勢的邊緣，此刻他深深地體會到客家人若無法自覺、無法認同自己，終有一天客家傳統文化將會隕滅。因此九〇年代以後，他的心思意念不再在五湖四海中漫遊，創作也變得更富使命感，決定以畢生之力為保存客家文化而努力。積極蒐集與整理許多客家民謠，將之咀嚼後選擇適當題材來創作，為客家音樂的保存與傳承盡一份心力。

⁷ 徐麗莎，《許常惠音樂論著研究》，1997，頁89

⁸ 1973-74年間受史惟亮介紹，前往台灣最早有研究民族音樂的機構—東海大學的民族音樂研究中心作民歌採集後的整理、拷貝、建檔之工作。

⁹ 參考賴德和，《我的音樂創作歷程》，收錄於國立藝術學院八十七年度音樂學研討會專題演講，及盧怡瑋，《賴德和：舞劇—紅樓夢音樂創作探源》，國立台北藝術大學音樂學系音樂學碩士論文，2002。

¹⁰ 徐松榮，1941年生於台灣省苗栗縣，1960年畢業於台北師範學校音樂科（今台北師範學院），學生時代師事康福，1965年與李金榮等五人成立「五人樂集」並發表創作作品，1967年也曾參與許常惠的「民歌採集隊」。創作作品包含交響曲、管絃樂、聲樂曲、室內樂等各類樂曲約300餘首，中外獲獎無數，對於客家歌曲創作與本土音樂教學更是竭盡心力培育良多。

類似許常惠、賴德和、徐松榮這些作曲家的心情轉折其實也是會在許多作曲家身上感受到。從以上諸位作曲家的創作理念中可發現，都是從自己深處的文化氛圍中去體驗傳統，再將之咀嚼、融會於個人的創作中並孕育出屬與時代的與個人之新局。音樂是一種文化，必然會反映時代的背景。多年來台灣這塊土地一直沒有變，對中國傳統文化的傳承與保護的心也是永遠存在，只是今天更加珍惜關懷切身的這塊土地，透過音樂的表達，來述說出對這家園更多的人道關懷。

三、本土情懷的具體呈現—在題材方面

近年來音樂創作中的本土情懷的深層體現並非一夕之間形成，乃是漸進地呈現在藝術作品中。因此下文中要探討的即是解嚴後音樂創作中所呈現的「本土化」現象，以下就從幾個創作題材面項來分析探討。

1. 鄉土情懷

生活在這塊土地的每一個人，都是台灣人，「本土化」所帶來的意義，其實是要大家建立一個對所在地認同為中心的省思。以前寫的是故國山川，現在作曲家在創作上多了一份台灣的關懷，描寫的是更多台灣的風土民情、鄉

土與人文情關懷。例如：賴德和1994年的單樂章大提琴協奏曲《我的故鄉美崙島》，是以台灣民謠〈思想起〉為主軸，融合〈六月茉莉〉〈丟丟銅仔〉來呈現出作曲者心中的美崙島，而《獅音系列》組曲的寫作更是作曲者在關懷台灣意識下的產物¹³，從每一首樂曲所賦予的標題即是最好的說明¹⁴。另外像郭芝苑在1999年寫作的是管絃樂曲《台灣吉慶序曲》，樂曲結合北管、民歌「思想起」與原住民的音樂旋律表現出台灣民間熱鬧的吉慶景象。

出生於江蘇，強權時代即來台的錢南章在1996年創作給十四件樂器演奏的八首小品《台北素描》—樂曲以幽默、即興的方式表現出台北人共有的生活經驗。每一首樂曲所要表達的樂念，從標題上就可得知，分別為：日出〈序〉、埃及斑蚊、鼓鼓吹、七號公園、西北雨、公共汽車、日落、圓山飯店。樂曲的創作與表現深刻地貼近了每一位聽眾的心，相信即使不諳古典音樂的聽眾，透過如此清晰的標題與生動的音樂聯想，也會勾引起片片的生活回憶吧！類似這樣的主題亦有盧炎剛於今年五月發表的新作《台北組曲》（為二

¹³ 請參考註解9。

¹⁴ 獅音系列目前共創作有四首，分別為：獅音I—北管戲曲的聯想（1995）、獅音II—南管戲曲的聯想（1996）、獅音III—為管絃樂編之音樂會序曲（1998）—台灣民謠素材、獅音IV—三樂章交響曲（1998）—台灣民謠素材。

十一人的大型室內樂團)，描寫的是同樣是台北人的生活經驗，樂曲共分五段，分別為：台北的黎明、生命的律動、陽明山的春天、大龍峒的孔廟、淡水夕陽等，不僅把處炎心靈深處的「台北印象」描繪出來，同時也述說台北人共有的生活記憶。

樂曲中充分表現出關懷台灣本土作曲家的金希文，他的作品不論是從其曲名或創作理念中都可發現其濃濃的「台灣情」，例如他的作品：1994年〈交響曲第二號—飛跡〉、1996年〈交響曲第三號—台灣〉、2000年雙鋼琴作品〈徜徉大屯山上〉、2001年的〈福爾摩沙的四季〉小提琴與弦樂團的協奏曲、合唱團與管弦樂團的〈為關懷台灣系列組曲〉包括1994年起創作的〈風中的種子〉、〈日出台灣〉等，是金希文從1994年來與詩人耶引合作所譜出的一系列的台語聲樂曲，身為外省第二代的金希文說：「對臺灣只要有新的感受，我想我就會繼續的譜下去」¹³。

以上這類以切身之地作為音樂的題材所創作出的音樂標題與情懷，是近年來才比較多有這類的樂曲產生。相較於過去描寫故國山川景色，只能以遙想、想像的心情去感受，九〇年代以來的創作就更能觸動人心。

2. 詩詞與本土語言的運用

近年來除了延續中國古典文學或詩詞創作外，作曲家的視野也更擴及到當代詩詞選用，樂曲創作更加反映時代也更貼近現代人的心聲。如郭芝苑與詩人莊柏林的台語獨唱曲〈家譯〉（1996）、〈死神來搗門〉（1998），為喚起對家鄉苑裡帽席業重振的情懷而寫作的〈阿媽的手藝〉—許玉雲詞等。而長年旅居海外的蕭泰然歷年創作在他的歌詞中沒有徐志摩、黃白等的北京話詩詞，而是採用本土詩人如李敏勇等人的詩詞。作品有：和林央敏合作的〈喚醒這台灣〉（1996）、與許丕龍合作的〈番薯味寫落土城〉（1999）以及許多與詩人李敏勇合作所譜的曲如〈玉山頌〉、〈百合之歌〉等。

台灣本土原有的三大語系：福佬話、原住民語、客家語在九〇年代的社會下更加受到重視，許多的文學、音樂等藝術創作都活絡了起來。例如過去不曾創作台語歌曲的許常惠也在1995年寫作〈福老仔兒童合唱曲二首〉；而一生茲茲在念台語藝術歌曲創作的郭芝苑，從1972年以來將近二十年的時光未有藝術歌曲的創作¹⁴，直到1992年起又再與莊柏林、詹益川等合作台語藝術歌曲創作，也在2003年出版了《郭

芝苑台語作品歌曲集》。另外旅居在西雅圖的林福裕，近年也專心投注於台語歌曲的創作與編曲，林福裕說：「就音樂界而言，曾被禁唱多年的許多台語老歌，突破一切禁忌，一一被搬上號稱藝術殿堂的國家音樂廳的舞台……」¹⁵。因此在1999年與2000年相繼出版了《台語藝術歌曲集》〈一〉、〈二〉集。

除了台語受到重視外，近年來原住民與客家的語言、文化也受到相當關注。

其實過去在民歌採集運動的帶動下，陳茂萱的〈高山歌集揚〉三重奏，即是為阿美族、泰雅族、排灣族之描述而寫。而在近十年的創作品中，更可見以許多以原住民音樂為題材的創作。例如金希文2003年受第一屆台灣國際鋼琴大賽委託創作鋼琴指定曲—〈無言之歌〉，樂曲即是以阿美族的〈鋪草歌〉為素材架構。而錢南章1995年受台北愛樂合唱團委託創作的〈馬蘭姑娘〉，樂曲包含合唱、獨唱共八首樂曲，當中使用許多原住民民歌素材¹⁶，此曲的創作不僅受到國內外樂壇肯定，也榮獲第九屆金曲獎，是一首普獲好評的樂

曲。客家作曲家徐松榮也在這些年來寫作許多具客家風味的古典樂曲，無非都是希望為客家族群盡一份心力。

3. 歷史事件與時事

解嚴以來民風與言論自由的開放，過去所避諱或甚至不能談及的敏感性議題如「二二八事件」，在現今社會裡已不再有禁忌，而創作者也可以更開闊胸懷地去表達內心的情感。過去許常惠寫〈祖國頌一：光復〉，1993年他則寫〈祖國頌二：228紀念歌〉合唱與交響曲與〈祖國頌三：民主〉之管絃樂曲，期望以音樂撫慰受傷心靈；郭芝苑過去寫〈青年報國歌〉，1996年則寫〈前進！台灣人〉等愛國歌曲。

九〇年代以來以二二八事件創作樂曲表達關懷之情的最早有郭芝苑，在1992年在拜讀兩本由的阮美珠女士所執筆的「孤夜煎熬四十五年」與「幽暗角落的泣聲」兩書，對於所描寫的二二八相關事件的描述與紀錄相當感動，於是有所感而發創作出〈啊！父親〉這首台語藝術歌曲，歌曲簡短感人也述說出無限的悲思。而有感於1992年政府首次舉辦「二二八紀念音樂會」，會中卻沒

¹³ 這段時間僅有1983年的〈最後的那一天〉—徐志摩詞、1985年〈萬年溪之歌〉—鄭泰安詞。

¹⁴ 取自林福裕，《台語藝術歌曲集〈一〉》序言。

¹⁵ 八首樂曲及其採用的原住民民歌素材如下：(1)美麗的稻穗—卑南族(2)喚醒麻木僵硬的—阿美族(3)阿美族—曹秋(4)黃昏之歌—排灣族(5)讚美之歌—魯凱族(6)高山華日—排灣族與阿美族組曲(7)年輕人之歌—鄒族(8)馬蘭之歌—阿美族。

¹⁶ 以上參考自音樂合唱管絃樂團之網站資料，<http://www.yinqi.org/home.htm>

有一首樂曲是為二二八而作，於是許常惠商請曾永義教授寫作「二二八紀念歌」歌詞，於隔年譜成管絃樂團與合唱團演出的《二二八紀念歌》，寫完之後，許常惠說：「作為一個二二八見證人，作為這一代台灣的藝術作者，我達成了該負的歷史任務。」¹⁷其他以此素材創作的亦有楊聰賢在1996年應台北室內樂團所委託創作，寫給為中提琴獨奏與弦樂、豎琴、打擊樂《悲歌》，以及蕭泰然1994年完成創作《一九四七序曲》等，作曲家都在樂曲中表達出自我的人道精神。

除以歷史事件為創作題材外，其他時代性的題材亦有如：2000年馬水龍受台灣基金會董事長林經甫所委託創作的陳水扁總統就職典禮之慶典曲《天佑吾土福音摩莎》，詩是選自詩人許悔之的作品，馬水龍將之譜成長約五分鐘，兼具合唱團與管絃樂團的大型樂曲。而蕭泰然也在1999年為紀念政治受難者陳文成創作《啊！福音摩莎》以及在2002年為殉難烈士鄭榕榕創作的《自由之歌》等。

另外1999年的一場「九二一大地震」震碎了台灣美麗的家園，面對大自然與人生的無常，除了冷靜沉著地面對

以外，詩人與作曲家也將這一場世紀的災難藉著以文學和音樂的方式呈現出來，以撫慰災民受創的心靈。例如1999年地震發生後的幾天，蕭泰然人雖身在美國卻心繫台灣的災情，於是邀李敏勇作詞，並加以譜曲創作出《傷痕之歌》，此曲不僅在往後紀念九二一大地震時演唱，還曾在紀念阪神大地震五週年音樂會上，在日本寶塚市參與演出，蕭泰然的人道精神於此可見。再者例如錢南章2001年所創作的佛教安魂曲《佛說阿彌陀經》，亦是為紀念台灣大園空難事件、美國九一一恐怖攻擊等天災人禍傷亡的眾生，而寫的合唱曲，全曲約七十分鐘長，可說是佛教音樂的一大鉅獻，此曲更榮獲金曲獎的肯定。

三、音樂中的本土情懷之具體呈現

這十多年台灣作曲家創作了不少優秀現代音樂作品，樂曲中也具體呈現出本土情懷之情懷，然而許多樂曲雖已有過首演紀錄，但仍少有錄音出版。因此以下就眾多曲目中選三首樂曲為例，概略探討樂曲中所具有的本土情懷之特色。

一、郭芝苑《前進！台灣人》

論年齡與作品的豐富性，郭芝苑可說是台灣前輩作曲家中之最。但在過去的政治環境下，活躍於戰後初期的郭芝苑逐漸遠離音樂舞台，直到九〇年代隨著解嚴所帶來文化上的復興，他的作品才漸受矚目，而作品中所呈現的人文關懷與民族意識，正是郭芝苑在台灣音樂史上占重要地位的主要因素。《前進！台灣人》即是他有感於親近台灣的愛國歌曲只有《不敢碰台灣》等這類軟性訴求的樂曲，因此1996年偕同作詞者詹益川先生共同創作此進行曲風的台語藝術歌曲。全曲歌詞分為兩段¹⁸，斬釘截鐵地說明了身為台灣人不畏艱難勇敢團結共創美好未來的心，配合旋律清晰強而有力，出現這樣一個紛擾的政治氛圍中，格外令人感動。

二、蕭泰然《一九四七序曲》

1993年底蕭泰然受「二二八關懷聯合會」委託於隔年創作出《一九四七序曲》，在創作此曲時蕭泰然曾一度生命垂危，然而他卻靠著堅定的宗教信仰禱告，忍著病痛完成這部具歷史意義的樂曲¹⁹。也許是因為受病痛的影響，此樂曲可說是以蕭泰然原有舊作串集而成。全曲分為兩大段，第一部分是純管絃樂，第二部分則加入了兩段舊作合唱

曲「愛與希望」與「台灣翠青」²⁰。這首長達近十八分鐘的樂曲，在創作技巧上或許不具有那樣高度的獨創性，但仍引起相當大的感動與注意。至少這樣的樂曲意涵在過去或在現代多數年輕人心中都是鮮少有機會表達與體會，作曲者透過音符的對話，訴說著這段歷史傷痛。多年來此曲在二二八紀念館的頂樓上，也不停地播放著，也似乎是在提醒著台灣這塊土地上的人們要以音樂化解心中的仇恨。

三、金希文《交響三部曲》

金希文是台灣當代極為重要的作曲家。聽過他的曲子，總會有一種很「真」的感覺，在他的樂曲中少有中國傳統音樂和哲學思想的題材，而是以宗教的情懷去關懷台灣現代社會上的人、事、物，樂曲的創作就如同他給人的第一印象：自然、真實，不做作一般。2000年創作的《交響三部曲》即是要表達他對台灣社會的關心。這首樂曲並非由三個樂章構成，而是由三各具連貫性象徵意義的三首曲子「風雨中的家園」、「祭橋」、「生之盼」連串而成，三首樂曲所使用的素材都是獨立的，然而在樂曲的處理手法上卻是相似的，即三樂章在節奏（由慢板到快板）、打擊樂器都有相似的安排與處

¹⁷ 歌詞參見附錄1。

¹⁸ 1993年底蕭泰然開始著手創作此樂曲，才寫兩頁，卻在聖誕節當天因為大動脈血管阻塞險些喪命，因而中斷創作，在住院一個多月後，帶著病痛，於1994年七月完成此樂曲。

²⁰ 歌詞參見附錄2。

¹⁷ 許常惠，《音樂史論述稿二》，1996，頁213。

理。透過對 921 大地震所帶來的省思，人不論在怎樣脆弱，921 帶給人們共同的回憶，人生有喜有悲，只要我們能坦然面對，就能了解人生的意義，且更進一步領悟到生命的盼望。

四、結語

解嚴後的台灣呈現的是一片民主的思潮。新世紀以來，隨著全球化概念的擴展，「本土化」運動也在世界各地展開，各國開始強化各自的國家認同，試圖回頭去發掘自己文化的優越性，因此筆者認為應以「共同體」的概念來看待本土化現象，台灣是一個多元文化的移民社會，有著極豐富的文化特質，藝術作品的創作也許因所處時代與地域的不同而有差異，但是可以肯定的是中國文化與台灣文化之間有著難以割斷的淵源與

延續性，如此豐富的文化特質實是作為藝術創作最佳的題材來源，因此不論是「本土化」也好，「中國化」也好，或者是「國際化」也好，筆者看來，最重要的是對於台灣新音樂來說，未來還要面臨更多的挑戰。「本土化」所帶來的現象基本上是應給於肯定的，藝術創作的可貴之處本來就在於能夠反映時代，能夠親近土地，能夠傳達現代人的心情並深入人心。解嚴後，對創作者而言，確實是一個可以暢所欲言的時代，不論是以中國傳統文化或是台灣本土文化中汲取創作靈感，最重要的是都要真實的表達自己。台灣新音樂如何扎根於本土，走出自己的風格，還有很長的路要走，畢竟音樂風格的建立，不是短時間之內就能成就的，它必須依靠許多人長時間的努力與累積，才能夠開花結果。

附錄一 《前進！台灣人》

詹益川詞/郭芝苑曲

前進 前進	生做台灣人 挑戰運命	生做台灣人 有進無退
民主政治 為民服務	民主政治 為民服務	自立自強 經濟繁榮
前進 前進	團結 族群融合	民主大道 前途光明
團結 族群融合	前進和平 前進自主	團結 世界大同
前進和平 前進自主	前進 前進	有進無退 勇敢台灣人
前進 前進	生做台灣人 挑戰運命	生做台灣人 有進無退
民主政治 人民做主	民主政治 人民做主	自立自強 不怕侵略
前進 前進	團結 族群融合	民主大道 永遠和平
團結 族群融合	前進和平 前進自強	團結 隨機應變
前進和平 前進自強		有進無退 勇敢台灣人

附錄二：《愛恰希望》

李敏勇詞/蕭泰然曲

種一叢樹仔，在咱的土地。不是為了著恨，是為了愛。
種一叢樹仔，在咱的土地不是為著死，是為著希望。
二二八這一日，二二八這一日，你我做伙來思念失去的親人。
從每一片葉子，愛希望在成長。樹仔會釘根在咱的土地，樹仔會身上咱的天。
黑暗的時候，在樹頂在閃爍。

《台灣翠青》

鄭兒玉詞/蕭泰然曲

太平洋西南海邊 美麗島台灣翠青
早前受外邦統治 獨立今在出頭天
共和國憲法的基礎 四族群平等相協助
人類文化世界和平 國民向前貢獻才能

參考書目

中文專書

- 王昆義，《全球化與台灣》，台北：創世文化出版，2002。
- 呂鈺秀，《台灣音樂史》，台北：五南出版社，2003。
- 阮文池主編，《郭芝苑台語歌曲集》，台中：靜宜大學人文科出版，2003。
- 行政院文化建設委員會編，《音樂十年》，台北市：1990。
- 林福裕，《台語藝術歌曲集（一）》，台北：樂韻出版社，1999。
- 林銜哲主編，《深情的浪漫：蕭泰然音樂世界選輯》，台北：望春風文化，1999。
- 徐麗紗，《傳統與現代：許常惠音樂論著研究》，彰化：彰縣文化，1997。
- 孫芝君，《酣唱的樂聲—客家作曲家 徐松榮》，苗栗縣化局出版，1991。
- 許常惠，《追尋民族音樂的根》，時報文化出版，1979年。
- 許常惠，《中國新音樂史話》，台北：樂韻出版社，1986。
- 許常惠，《台灣音樂史初稿》，台北：全音樂譜出版，1990。
- 許常惠，《音樂史論述稿（一）》，台北：全音樂譜出版社，1994。
- 許常惠，《音樂史論述稿（二）》，全音樂譜出版社，1996年。

- 趙琴撰文，《許常惠：那一顆星在東方》，宜蘭五結鄉：傳藝中心，2002。
- 陳郁秀，《音樂台灣》，台北：時報文化出版，1996。
- 陳漢金，《音樂獨行俠馬水龍》，台北：時報文化出版 2001。
- 陳郁秀，《郭芝苑—沙漠中的紅薔薇》，台北：時報文化出版，2001。
- 郭芝苑，《在野的紅薔薇》，台北：大呂出版社，1998。
- 游素鳳，《台灣現代音樂發展探索 1945-1975》，台北：樂韻出版，2000。
- 莊淇銘，《黃昏的故鄉》，台北：前衛出版社，1994年。
- 莊永明等作，陳郁秀主編，《音樂台灣一百年論文集》，台北：白鷺鷥基金會，1997。
- 張己任，《音樂、人物與觀念》，台北：時報文化出版，1975。
- 鄭素卿，曹美良總編輯，《九月悲歌：921大地震詩歌集》，南投市：投縣文化，1990。
- 鄭桐明編，《蕭泰然音樂學術研討會論文集》，高雄：高市文化局，2004。
- 陳黎，《盧炎—冷艷的音樂火焰》，台北：時報文化出版，1999。
- 顏綠芬，《音樂評論：歷史、人物、理論、實例》，台北：美樂出版，2003。
- 彰化藝文—專題報導台灣音樂家·第23期，彰化縣文化局，2004。

學術、論文：

- 吳嘉瑜，《史惟亮研究》，國立台北師範大學音樂研究所碩士論文，1990。
- 吳美登，《論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮—以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例》，國立藝術學院音樂學研究所碩士論文，1999。
- 張心馨，《從霸王虞姬—論馬水龍的說唱劇創作》，國立藝術學院音樂學 畢業論文，1999。
- 楊麗仙，《西洋音樂在台灣之沿革（西元 1624-1945）》，國立台北師範大學音樂學研究所碩士論文。
- 賴德和，《專題演講：我的音樂創作歷程》，國立藝術學院音樂系，音樂學研討會論文集，1998。
- 盧佳培，《郭芝苑管絃樂作品中的「台灣經驗」》，國立藝術學院音樂學研討會論文集，1998。
- 莊文謙，《郭芝苑生平與作品之研究》，國立台北師範大學音樂學研究所碩士論文，1994。
- 陳禧華，《台灣近現代管絃樂作品研究》，國立台北師範大學音樂學研究所碩士論文，1996。
- 有聲資料（CD）
- 一九九六台灣文化節，加拿大：台加文化協會，1996。
- 白蛇傳：賴德和作品集—雲門音樂系列④，

- 浪石有聲出版社，1992。
- 台北人樂集（一），台北人室內樂團，1996。
- 永遠的故鄉：蕭泰然合唱作品專輯，家威影音出版，1999。
- 我們的驕傲—中國音樂家，上揚音樂出版，1993。
- 島國旋律：陳文成博士殉難二十週年紀念音樂會，陳文成博士紀念基金會出版，2001。
- 現代台灣的音樂創作專輯：第一輯/鋼琴作品，綠洲傳播文化事業公司，1994。
- 郭芝苑台語歌曲演唱會，郭芝苑合唱團出版，2001。
- 郭芝苑鋼琴作品選集，靜宜大學人文科，2002。
- 潘思龍，PAN 出版，1999。

探討史克里亞賓的音樂理念與實踐 —以鋼琴作品為例

任真慧

摘要

史克里亞賓不僅是廿世紀初偉大的鋼琴家，以作曲家之地位在音樂史上更被認為是「前無古人，後無來者」，其音樂經常被與「肉慾」、「神秘」、「晦澀」等字詞聯想在一起。本文將從時代背景與其生涯做為起點，根據精神思想及技巧實踐等兩個層面，切入並探討史氏之音樂創作，並以作曲角度加以淺析，印證形式風格與歷史脈絡之關連。

前言：十九世紀末俄羅斯音樂概況

一、文藝思潮：銀色時代與象徵主義

二、史克里亞賓的生平

三、思想與音樂創作：我思故我作，我作乃我思。

四、作曲手法探討：揭開神秘的面紗

（一）韻彙、織度

（二）和聲

（三）旋律

（四）形式

總結：浪漫、神秘與前衛？

關鍵詞：史克里亞賓；鋼琴；作曲；俄羅斯；肉慾；神秘；晦澀；象徵主義；浪漫

A Research in Scriabin's Musical Idea and its Practice — *Piano Works*

JEN Chen-Hui

Abstract

Scriabin is not only a great pianist, but also a composer in early 20th century. His music has no parallel in history and is usually associated with lust, mystery, obscurity, and so on. In this essay I'll research into his works spiritually and technically and analyze compositionally, ranging from the time background to prove the relationship between the form, the style, and the historical context.

Preface: The General Situation of Late 19th-Century Music

1. The Trend of Literary Thoughts – The Silver Age and Symbolism
2. Scriabin's Life
3. Thinking and Composing – I think therefore I compose; what I compose is what I think.
4. Research in Compositional Techniques – Uncovering the Mystic Veil
 - i. Vocabulary and Texture
 - ii. The Harmony
 - iii. The Melody
 - iv. The Form

Summary: Romantic, Mystic, or Avant-garde?

Key words: Alexander Scriabin, Aleksandr Nikolayevich Skryabin, Pianist, Composer, Russian, Silver Age, Lust, Mystic, Symbolism, Romantic

前言：十九世紀末俄羅斯音樂概況

十九世紀初的俄羅斯開始大量吸收西方音樂，自此俄羅斯的西方音樂基礎逐漸萌芽，直到一八三〇年代後，音樂技藝上終於出現與西方並駕齊驅的作曲家，其中最傑出的如葛令卡（M. Glinka, 1804-57），他的歌劇作品為俄羅斯音樂奠下重要基石。

此後，十九世紀的俄羅斯音樂發展有兩個主要的風格潮流，首先是堅持早期西方浪漫樂派的守舊派別，其主要以安東·魯賓斯坦與尼古拉·魯賓斯坦兄弟（A. Rubinstein, 1829-94, N. Rubinstein, 1835-91）為代表。接著的另一派別，則產生於十九世紀末盛行的民族主義思潮中，他們以開啟本土音樂、創造俄羅斯音樂的獨特性為共識，其代表為「俄國五人組」。然而，這兩個派別互別苗頭，標榜國民樂派的五人組視魯賓斯坦兄弟等守舊派為俄羅斯樂界的公敵，認為他們把俄羅斯音樂推至德意志的枷鎖中；而守舊派的人士也鄙視五人組為業餘的烏合之眾，雙方互有競爭意味。

一八六二年和一八六六年，安東·魯賓斯坦與尼古拉·魯賓斯坦先後創辦聖彼得堡音樂院和莫斯科音樂院，這兩所音樂院讓音樂教育成功地在俄羅斯紮根發展。基於這兩所音樂院的培育，十九世紀的最後十年裡，俄羅斯出現另一批更具影響力的新興音樂

家，如李亞道夫（A. Liadov, 1855-1914）、艾倫斯基（A. Arensky, 1861-1908）、葛拉茲諾夫（A. Glazunov, 1865-1936）、拉赫曼尼諾夫（S. Rachmaninoff, 1873-1943）、史特拉汶斯基（I. Stravinsky, 1882-1971）與普羅高菲夫（S. Prokofiev, 1891-1953）、史克里亞賓（A. Scriabin, 1872-1915）等人，他極力超越西方音樂的傳統思考模式，實驗各種音樂創作的理念，給予後輩音樂家許多啟發。

一、文藝思潮：銀色時代與象徵主義（The Silver Age and Symbolism）

自十九世紀末，約一八八〇至九〇年代以降，至革命爆發前，在俄羅斯境內掀起一連串的文藝思潮，其代表性者包括象徵主義（Symbolism）、頂點主義（Acmeism）、未來主義（Futurism）等，而這百家爭鳴、動盪不安的數十年，大致便為歷史上所謂的銀色時代（Silver Age）。此一名詞並未指涉特定範圍的年份時期，而是對於一段期間裡，一個地區的整體現象所做的總稱，原本起源於文學，進而影響其他的藝術領域如音樂、舞蹈、戲劇、繪畫等。

此時文藝思想逐漸展開一連串的革新，而詩壇尤為顯著，自從西歐的印象主義（Impressionism）與象徵主義（Symbolism）傳至俄羅斯後，詩人們受到影響啟發，在文學、思想與技法上有了嶄新的面貌。

象徵主義最初約於一八七五左右，在法國文壇興起，代表人物如波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）、馬拉美（Stephane Mallarme, 1842-1898）、魏爾、韓波等，針對當時既有的浪漫主義（Romanticism）、寫實主義（Realism）等提出反動，拒絕傳統表層，或者濫情的形式與手法。有的說法版本認為其屬於頹廢主義的流派之一¹，亦有的認為是印象主義的分支²，總歸而言，它是一種不同，甚至反叛於當時傳統的思想運動。

「象徵」二字本身便含有「暗喻」（Metaphor）之意，而象徵派的詩作通常以敏銳的神經與官能作用為基礎，試圖表現出一種「情調」，並且強調「官能的交錯」（Synaesthesia）³，即各種感官之間的互通。此外，其理念認為詩是一個媒介，透過文字隱喻著「另一世界」之存在，所尋求的是「靈」、「未知」的神秘境界，在世紀末高度文明的頹唐之下，人們對於科學無法探測的一切感到焦慮及苦悶，因而發出神秘之聲，嚮往非物質、不可見亦不可溢於言表之精神界。他們主張，藝術是通往該世界的「啟示錄」，而讀者必須找到開啟、解開密碼的門鑰。法國象徵詩集大成者馬拉美曾經說過：

「詩者，謎語也。」（Il doit y avoir toujours enigme en poesie.）⁴便印證了此類作品的趣味精髓。

而當象徵思潮傳至俄羅斯後，詩人們更加著重於其對神秘之追求，並且除文學外，崇尚於永恆、更高的精神層次，其媒介符號是種超自然、不可思議的表徵。俄羅斯象徵主義的代表性詩人包括索羅菲夫（Solov'yov）、布勞克（Blok）等，其中又以布勞克最為傑出。相對於過去，此派主張新的心靈經驗，嘗試潛越善惡，達到遙遠、超乎意識之外的彼岸，追求理想、淨化的美，以及融合了哲學與宗教的意味，即「神性」（Divine）。詩人的任務是朦朧、神秘的製造者，而詩是溝通於自我與永恆世界之媒介，目的為達到宇宙之終極和諧，天人合一之境界。與法國象徵主義相形之下，俄羅斯象徵主義包含了更深的哲理，以及跨越文學領域的、更加玄妙抽象的層面。

本篇所探討的俄國作曲家史克里亞賓，便是在此時代文藝思潮薰陶影響的一位人物，以下將就其生涯、思想理念及音樂作品等多方面來深入介紹。

二、史克里亞賓的生平

史克里亞賓（Aleksandr Nikolayevich Scriabin）於一八七二年一月六日生於莫斯科，從小由姑姑撫養長大。姑姑本身是一位業餘音樂家，所以自然成為他的第一位音樂啟蒙老師。史克里亞賓孩提時代即展露音樂天賦，在一八八二年至八六年就讀莫斯科預備軍官學校期間，先後跟隨莫斯科音樂院教授茲維列夫（N. Zverev）⁵與塔涅耶夫（S. Taneyev, 1856-1915）學習鋼琴和音樂理論課程。

一八八八年史克里亞賓正式進入莫斯科音樂院就讀，鋼琴師事薩弗諾夫（V. Safonov），音樂理論仍隨從塔涅耶夫學習，另再跟隨艾倫斯基學習作曲和賦格。在學中，曾為鋼琴比賽過度練習右手技巧而一度受傷，致使後來創作的鋼琴曲中，左手經常需要發揮高度的技巧。自一八九二畢業後，史克里亞賓以鋼琴家身份出道，藉由出版商貝亞耶夫（M. Belyayev）的賞識，他的作品開始陸續出版，而出版商也提供經濟資助，安排巡迴德、法、義、荷蘭、比利時、瑞士等國家的旅行演奏音樂會。

一八九七年史克里亞賓和同為莫斯科音樂院出身的鋼琴家伊莎高維琪（V. I.

Isakovich）結婚。隔年九月，經由薩弗諾夫與出版商的安排，進莫斯科音樂院擔任鋼琴教授，一直到一九〇三年辭職前的這段期間，他頻繁於莫斯科、聖彼得堡和巴黎等地舉辦旅行演奏會，同時也忙於教學、作曲等。一九〇二至〇三年可謂是史克里亞賓人生中最大的轉變時期，此時受到特盧貝茨可（S. Trubetskoy）公爵的啟蒙，大量接觸尼采（Nietzsche）哲學、希臘神話、俄羅斯象徵主義與索羅菲夫的思想，同時，他也和之前的學生塔堤雅娜（Tat'yana de Schloezer）墜入情網，自此創作邁入中期。一九〇四年史克里亞賓一家移居瑞士，直到一九〇九年的這段時間裡，曾居住於日內瓦、洛桑、巴黎與布魯塞爾等西歐法語圈的地區。這六年之間，他從一九〇五年夏天起與妻子分居，轉而與塔堤雅娜同居，直到逝世為止。而在一九〇六至〇七年間，曾應俄籍的美國指揮家阿勒茲舒勒（M. Altschuler）⁶之邀請，赴美國舉辦旅行演奏會。

從二十世紀初開始，史克里亞賓開始鑽研神秘風格的實驗。他於音樂中發展「神秘和弦」（C-F#-Bb-E-A-D），取消音樂的調性符號，試圖以不諧和的和聲語法傳達神、人、感官愉悅、神聖遊戲、靈魂、神靈等意境。然而在創作《普羅米修斯——火之詩》

¹ 參閱陳淑堯，《最新法國文學史——由中世紀武功歌至二十世紀末葉的新小說》，天岸文化。

² 參閱田川白村著，陳曉南譯，《西洋近代文藝思潮》，志文出版社。

³ Synaesthesia，亦拼作 Synesthesia，即「共感」，連帶感覺、視覺、嗅覺、聽覺等官能之間之交錯互通與連帶產生。

⁴ 同上。

⁵ 史克里亞賓和拉赫曼尼諾夫在進入莫斯科音樂院之前，均為茲維列夫的鋼琴學生。兩人認識時，拉赫曼尼諾夫才12歲，史克里亞賓13歲。

⁶ Modest Altschuler 畢業於莫斯科音樂院，和 Scriabin 曾同班，也早在1906年前已移民紐約，將俄羅斯音樂大量引入美國，並且引進了俄羅斯交響樂團。

(*Prométhée, Le Poème de Feu*, op.60, 1909-10), 他接觸到布拉法斯琪 (H. Blavatsky) 提倡的神智學 (Theosophy), 並且深入傾向神秘主義 (Secret Doctrine), 爾後更成為神智學協會布魯塞爾分會的會員。在神秘主義思想的影響下, 開始依循音樂與精神脫離狀態的關係來看待音樂, 試圖於音樂中傳遞出超越人類肉體, 神人合一的神秘宗教體驗, 而《普羅米修斯》即具體實行音樂音響與色彩融合構想, 其編排除完整的管弦樂團外, 尚包括一部鋼琴、合唱團, 以及色光風琴⁷等。

一九一一年至一九一二年史克里亞賓相繼於柏林、萊比錫、荷蘭等地旅行演出, 一九一四年則到倫敦出席《狂喜之詩》(*Le Poème de l'Extase*, op.54, 1905-07) 與《普羅米修斯》等作品的音樂會, 同時也在該地舉行數場鋼琴獨奏會。一年後的四月, 因腎上腺腫引發敗血症而去世, 享年四十三歲。

三、思想與音樂創作：我思故我作，我作乃我思。

多數對史克里亞賓作品的評論都認為相當獨特, 不僅在音樂間瀰漫著哲學與神秘氣息, 更展現出異於常人的想像力。其友人波里斯·史赫勒哲 (Boris de Schloezer, 1881-1969, 為史克里亞賓第二任妻子塔提

雅娜 (Tat'yana) 之兄長) 曾提到過, 他同時具有音樂家、詩人、宗教思想家等身份; 帕斯特那克 (Pasternak) 亦形容: 「不祇是一位作曲家而已。」而他的音樂及理念也著實吸引許多銀色時代的俄國藝術家, 除「不正統」的音樂創造觀點外, 還包括與當時文藝思潮息息相關的「共感覺」(Synaesthesia, 與前文提到象徵主義所強調之「官能交錯」意同), 對形上的「終極世界」之嚮往渴望等。

若單與其他同期作曲家比較來看, 史克里亞賓的作品顯得自我中心且弔詭, 然而事實上若比擬該時期的文學思想等領域, 便可找到許多的相似性——甚至, 馬拉美對於他在象徵思維之影響, 是佔有相當地位的, 如「理想美」之概念, 近似於他所追尋、沉醉其中的「狂喜境界」(Ecstasy)。兩者皆透過作品呈現一種以詩人(作曲家)為中心所創造的神性, 或者更玄秘的說法, 一種先驗式的靈知。史克里亞賓經年計劃欲完成的龐大作品《最後的神秘》(Misteriya), 便使用許多象徵的音樂符號, 而這些符號語彙脫離傳統調性音樂程序, 並規劃安排燈光、舞蹈、香氣等。

遺憾的是那部作品尚未完成, 作曲家便已過世。而就「神秘」一詞而言, 史克里亞賓本人於一九一四年買了本來自大吉嶺地方的書: 印度對他來講是「哲人、聖賢、魔

法、神秘之國度」, 且印度文字「samadhi」便是指「精神上之狂喜」, 與其創作之中心思想有許多雷同之處, 除此之外, 部分說法形容史氏的音樂作品「唯我獨尊」(Egocentric and Solipsistic)、肉欲 (Sensual or Sexual), 使用語彙艱深難懂, 其中後者的可與印度信仰觀念⁸、神秘象徵之感官暗示, 以及他本人之生涯聯想在一起⁹。至於較自我中心的一面, 他學生中未曾將作品題獻給任何人, 另一方面晚期作品充滿濃厚的哲學宗教意味, 熱愛嚮往神秘、關注生命之黑暗面, 追求精神上之崇高, 而對當時熱門的文明科學成就等興趣缺缺, 結合「自然魔幻」與「宗教魔幻」之精髓, 成為他獨一無二的神性特色。沉思是一切神秘的根源¹⁰, 而他認為, 神秘經驗如同無盡燃燒的火爐, 且神秘本身便是創作之行為。

史克里亞賓的創作大致按年代分為三個時期¹¹, 其中以一九〇三年之轉捩點最為顯著。在那之前的早期作品 (Op.1-29) 充分呈現其受浪漫派後期所影響之特質, 尤其對蕭邦 (F. Chopin, 1810-1849) 的喜愛, 以十四歲之齡便寫下作品第二之一號, 升 C 小調夜曲, 此為他第一首受到矚目之作品。這數年間的作品充滿了半音色彩變化 (但不大

論) 之調性和聲, 並愛用許多頑固音型 (Ostinato) (俄羅斯音樂之傳統, 儘管史氏的作品被以為與俄羅斯先輩與同儕極不相同) 手法; 在樂曲形式上, 亦採用蕭邦特有的馬祖卡 (Mazurka), 抑或浪漫派個性小品 (character piece) 如即興曲 (Impromptu)、前奏曲 (Prelude) 等形式, 而奏鳴曲則仍遵循傳統的多樂章形式; 整體而言, 乃是毋庸置疑地反應出時代綜合之產物。

迄乎一九〇三年寫下第四號鋼琴奏鳴曲後, 單樂章奏鳴曲之結構成為常態, 顯示他對於較龐大結構形式之嘗試, 大大地加重了發展與尾聲之份量; 並且建立比多數奏鳴曲式更巨型的, 在單一樂章中包含多樂章結構之暗示。在和聲方面與當時新維也納樂派不同的是, 他並未脫離調中心之系統。從這時候開始, 過去他所用的馬祖卡, 即興曲等個性小品名稱, 皆以自己所使用的詩曲 (Poème) 一詞取代, 成為史氏獨有的樂曲類型。而此段期間的作品幾乎都冠上「詩」之名, 譬如《聖詩》(*Le Poème Divin*, Third Symphony for Orchestra, 1903-04)、《狂喜之詩》(*Le Poème de l'Extase*, for Orchestra, 1905-07) 等為典型代表。

在一九〇九年, 作品五十八之後, 他持

⁷ 包括對性之崇拜、梵我合一之精神等, 於此不再贅述。

⁸ 新葛洛夫字典有提到, 史氏與塔提雅娜相戀之時, 從作品三十至四十三, 皆有如此傾向。

⁹ 史赫勒哲 (Boris de Schloezer, 1881-1969)。

¹¹ 一說分為兩個時期, 即以一九〇三年為分界。在此筆者採新葛洛夫字典說法, 亦將一九〇九年列入劃分, 史氏自該年之後開始運用神秘和弦之手法, 於作曲理論上重要性尤甚。

⁷ 根據不同音的性質編排成不同顏色, 將具體的聲音轉換成色彩, 將之投射到布幕上的設計。

續地發展先前的創作概念(儘管一九〇九年是個分水嶺,這段發展卻非一刀兩斷的,而是種自然地漸進式演變),逐步放棄他所認為與當下(包括思想理念)不適合之音樂語彙,突破調性系統之和聲。此時音樂之共感愈益受到受重,其晚期作品幾乎被稱為是「呈現內在渴望之行為」,類似於藉由音樂的儀式與宇宙合而為一,達到頂點、極致的和諧與喜悅,一個超乎人類意念、淨化(或曰昇華)之精神領域。並且他將聽覺以外的感官刺激與音樂相結合,比如在《普羅米修斯——火之詩》(*Prométhée - Le Poème de Feu*, for Orchestra, Piano with Organ, Chorus and Clavier à Lumières)中使用色光鋼琴¹²,將每個音調對應到一種顏色,於演奏時同步投射出來;而前文中所提及《最後的神秘》一作,更是全圖融各種官能形式為一體,變成一件「全方位藝術」(Omni-Art)作品。史克里亞賓本人對此作品經過多年苦思,設計想像場景等一切,希望「自己坐在樂池正中央的鋼琴前,為樂器、歌手與舞者包圍,表演時四周瀰漫著香氣、燈光及火燄,懸掛在臺邊的鐘召來全世界的觀眾……而神秘將會降臨……」

史氏的終極美學觀乃為「超越意象」,達到心靈「抽象、純然之狂喜」及「純粹知

性之沉思」境界。他在過世的那年曾熱切地說:「最後卸除肉身(塵世)的衣裳,而消失,回歸於全然的精神層面。」宇宙對他而言是有意識的、心靈的複雜行為,遂對於創作,他渴求創造能力之悸動自靈魂深處油然而生,如同他所寫道:「我尚不知我該如何創造或是如何創造,然而我對創造之渴望乃為創造行為之本身。創造性的念頭使神聖的和諧瓦解,並引起會留下神聖思緒印象之素材。(I do not know yet what I ought to create or how to create it, but my desire to create is in itself an act of creation. A creative impulse disrupts divine harmony and gives rise to matter on which the divine thought is to be imprinted.)¹³

理念與美學是抽象、屬於精神層面的,但在音樂的實踐與技法上,卻是客觀、需要邏輯的。以下的篇幅將針對純粹音樂與作曲上的角度,觀察作品中的現象,舉例引證並加以淺析歸納。

四、作曲手法探討：揭開神秘的面紗

(一) 語彙、織度

由於史克里亞賓是位優秀的鋼琴家,其作品除幾首管弦樂之外,大部分以鋼琴獨奏為主。很顯然地,他在鋼琴語法之寫作上,無論早期或是中晚期作品,在織度、音型、聲部安排等方面,皆可看出浪漫派鋼琴大師蕭邦及李斯特之影響。譜例一是奏鳴曲第四

號的主題變奏,除了中間加有「tenuto」記號之原來主題旋律,疊以琶音式的伴奏支持和聲,上方並且加入了高音域的第四聲部(另外三部是 Bass、琶音與主題旋律),在不同的層次裡變化裝飾,此一手法是浪漫派鋼琴寫作語彙之典型範例。

譜例一：Sonata No.4 (1903), mvt. I, mm.35-38



不啻是如此,史氏對於節奏、織度之處理,甚至往往更加細膩、繁複,這或許得歸功於塔涅耶夫(Taneyev, 史克里亞賓進莫斯科音樂院前的家庭教師)之對位課所賜。如此織度與節奏複雜、對位成分濃厚之手法,成為他相當重要的特色之一。譜例二是作品廿七號的前奏曲,譜面除被加上圓滑線之上聲部旋律外,以八度音重疊的 Bass 本身亦是另一線條,中間的和聲則以不同的符

標標示成兩個線性聲部,而非純粹垂直性地填充。譜例三則選自作品第七號,儘管為早期(十九歲)作品,在此節奏之複雜性便已顯現:左手跨小節的四連音頑固地重覆,而右手的兩個線條以較快的步伐交織,在三拍子的基礎韻律上,參夾著八分音符、七連音及八連音,造成不同音域的線性進行間,綿延不絕之流動感。

譜例二：Prelude, Op.27 No.1 (1901), mm.1-3



¹² 色光鋼琴 (Clavier à Lumières), 一種特製的鍵盤樂器, 將十二個半音分別指定為某種顏色, 在演奏音高同時投射出對應的色彩。史克里亞賓認為不同的音調會產生不同的色彩之聯想共感, 為實踐此一理念, 而設計此裝置。

¹³ 原文出自 Boris de Schloezer, Scriabin: Artist and Mystic, P.208, 詳見參考書目。

譜例三：Impromptu à la Mazur, Op.7 No.2 (1891), mm.33-38



另外，連續爆發式地重覆同和弦，亦是常用的手法之一，基本上從早期的浪漫色彩，以至晚期打破調性之作品，皆可看見此技巧之使用。在較早及中期時，這樣的音樂效果常伴隨著沉重、憂鬱的情境，尤其是小調的樂曲（最後一首標有調性之作品為第五十六號）；而到了晚期則彷彿充滿淨化之光

輝，一方面亦與和聲之使用有關。譜例四為練習曲作品八之十二再現樂段，個性強烈之主題疊上織度濃厚的和聲，以及沉重的低音建構在升D小調上，整體浸淫在令人窒息的壓迫感中；相形之下，譜例五的效果便大為迥異，音樂呈現透明、昇華之喜悅感。

譜例四：Etude, Op.8 No.12 (1894), mm.33-36

譜例五：Vers la Flamme: Poème, Op.72 (1914), 最末段

二和聲

對史氏而言，他認為音樂的垂直與橫向關係是同一回事，「旋律是展示出來的和聲……和聲是收捲起來的旋律」¹⁴，而和聲理所當然地成為決定樂曲色彩之關鍵。從早期作品中，他便特別地偏好使用屬和弦音響（Dominant Sonorities），儘管在調性功能

和聲之下，V級的地位及出現的頻率往往優於I級，比如譜例六是顯著的一個例子：樂曲為升F大調，但它從V級和聲起始，並且連著三個小節皆為同一和弦之琶音轉位，直到第四小節才出現一個I6主和弦，旋即便又經過音似地離開，巧妙地轉變或下屬功能，進入在ii級（附屬和弦）上的第二句，以同樣手法到達新的目標。

譜例六：Impromptu, Op.12 No.1 (1895), mm.1-4

他並且喜歡將屬和弦（或是增六）進行到主調功能以外的和聲，而不以傳統方式解決，到了中期之後更為如此，時常配合著變化的第五音出現，音響與法國增六和弦相

同；等音異名是家常便飯，他便在此類和弦上做了如下之推衍。第一個乃是在C大調上，有個主調根音在下方支撐的屬九和弦；第二個則將該和弦的第五音降下來放在下

¹⁴ Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford, 1996.

面當 Bass，先前的 D# 音則等音成 Eb；第三個寫成根音位置，但在上方附加了大六度音。這樣的和弦充滿了期待被解決的張力，然而史氏總是在寫作上避開正規的解決，而將每個和弦視為獨立的個體看待，因此聲響上更加地詭異，儼然他本身思想中對永恆之光的渴望，或者被與魔鬼、撒旦等聯想在一起。



譜例七：Poème, Op.32 No.1 (1903), mm.1-3



像這樣一個降下第五音的屬七和弦，可以雙雙拆成兩組三全音或是兩組大三或小六度，而按照亞弗斯基 (Boleslav Yavorsky) 所發展的理論，前者本身有解決到後者的傾向，因此聯結了史克里亞賓所用以寫作之原則，成為全音音階及八音音階系統。(白葛令卡之後，全音音階與八音音階在俄羅斯開始流行。) 當然，史克里亞賓本人鮮少露骨大膽地使用八音音階，通常添上附加音(大六度、大七度或大九度音程)，或者與全音音階結合在一起。譜例七是為不完全的全音音階與降下第五音的屬九和弦一併出現之例子，而譜例八則包含了許多八音音階中主要的音。

譜例八：Sonata No.7 Op.64 (1911-12), mm.1-2



自一九〇九年以降，使用變化的屬和弦與法國增六和弦成為一個分水嶺，因為它們同時是全音音階與八音音階中所包含的音，且身為一系列的三全音解決產物。爾後

產生的神秘和弦便以此概念為基礎，排列成四度關係而非三度 (Tertian) 音程，其和弦音如下：

Mystery Chord



Possibility of the Component



姑且不看史氏本人對於精神上之追求，此一和弦的組成我們可以拆解成一組附加六度音之屬九和弦，疊上一個等音異名後的法國增六和弦，所得到的結果與早先所提到的，這個所謂的「神秘和弦」基本上是屬和弦系列的一支變種。

而另一個角度則以自然泛音列來推算，在此所有根基於 C 音上的音，或多或少

都暗示著泛音列的音響，這點與後來梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 的概念相近¹⁵。亦即，若同以「靈視」的耳朵來聽，它可以成立被認為是一個「根植於 C 音之主調和弦」，而上方乃是自然共鳴的音響，祇是那些泛音有著特定的排列組合順序罷了。(亞弗斯基對於史氏創作之理論多少含有對後來序列手法之暗示意味)

¹⁵ 我的音樂語言的技巧



譜例九的 Bass 音再次說明了強化的三全音關係，這種將屬和弦拆成一對三全音之構造，形成將它連結在一起的本質。此系列的每個和弦，都將會是由相同的音程所構成，儘管這之中可能充斥著許多解決之關係——達如此的垂直關係和聲，呈現一種等於「不需要也無法真正解決」之和諧狀態，而史氏晚期經常以之平行移動小三度以造成

和聲行進之基本骨架，而這樣的和弦也包含了多重解讀性之可能，無論如何，它是史克里亞賓晚期作品風格之註冊商標，至此幾乎完全打破傳統調性和聲系統，自成一格，但其寫作終究並未進入無調性 (Atonal) 之領域，與同時期的荷白克 (A. Schoenberg, 1874-1951) 迥異，儘管同樣試圖顛覆以三和弦居首之西歐調性功能。

譜例九：Etude, Op.65 No.3 (1912), mm.17-20



三、旋律

接著談到史克里亞賓的旋律寫作，首先居大多數地，他十分慣用三個一組為單位之韻律，比如複拍子或三連音，並以此為基礎，與它對位的線條聲部或用以變化律動的可能為二、四、五、七等。其次最常用的，若在

「三」的單位中，便是「2:3:1」、「2:1」、「1:1」與「1:1:1」比例之節奏長度，如下圖所示，以這些做為組織主要線條之基本單位，無論節拍是單拍子或複拍子，史氏的旋律線幾乎總是以這些素材為主。(當然，若在二或四為單位的韻律中，比例可能會有些微地改變，比如第二種變成附點或雙附點節奏。)

Type I



Type II



Type III



Type IV



譜例十與十一選自早期的作品，這時候的慢板旋律配上優美的調性和聲，往往充滿了甜蜜之感；而到了一九〇二年之後直至死亡，這種慢板中的甜蜜轉而變得憂鬱、沉悶，儘管仍舊流動，並巧妙地處理大跳與級

進音程、和聲外音等細節。如譜例十二，其織度與早期作品看似無異，在音響表現上卻有著明顯相去之色彩，當然這與和聲本身有著密不可分的關連。

譜例十：Prelude, Op.16 No.1 (1895), mm. 8-15



譜例十一：Fantasie, Op.28 (1901), Theme II



譜例十二：Etude, Op.42 No.4 (1903), mm.1-7



四形式

史氏對於樂曲形式之掌握，最重要的便是在奏鳴曲式上所下的功夫，因為奏鳴曲本身相當純粹且具有悠久歷史淵源，在裡面可看見最極致的動機與結構呈現。他時常將導奏的音樂與材料，在後來巨大地發展強化——通常在尾奏的樂段裡，才是全曲最極致、精彩之發展，而非如傳統奏鳴曲式，到了再

現部之後便與前面大同小異。另外，在小型的個性小品之中，亦有著類似首尾呼應之手法，短短的導奏（若有）便已包含後面將會發生一切之要素，此一傾向到晚期愈加明顯。

以第十號奏鳴曲為例，首先我們可以將此單樂章奏鳴曲，按傳統結構輪廓粗略劃分為如下的段落：

表 A. Sonata No.10 整體形式框架

Formal mark	Introduction	Exposition	Development	Recapitulation	Coda
Measure	1-8	9-115	116-223	224-359	360-378

乍看之下，這似乎是個極為龐大的奏鳴曲式，然而各部分的組成，卻不那麼單純。在導奏八小節中，引進了第一個包含增二度

音程的素材 a，接著引進以半音階素材 b 為主的第二主題（中板），於 Eb、Ab、Gb 和弦之基礎上展開。下面譜例十三與十四分別

為導奏與第一主題片段，其中方框內所標記的動機 a 與 b 是為後續發展的重要材料。

譜例十三：Sonata No.10, 導奏素材



譜例十四：Sonata No.10, 第一主題



在快板的第二主題進入之前，導奏的素材再度被拿來使用，做為第一主題部分之結束，並帶出數個小節的顛音素材 c，和聲並且往下平移了小三度，到達 C·F 為中心之和弦，第二主題並在 C·F·Eb 與 Ab·Db·Cb 間游移中，以流動的半音素材 b' 開展，與第一主題做了速度與個性上的對比，在音

程與材料關係上卻是一脈傳承的：包括左手的分散和弦琶音、半音級進的輪廓線、三連音的節奏與二對三等。下面譜例十五便為過門進入第二主題的地方，所標示出的 c 動機之後將與 a、b 結合運用，並成為相當重要之指標音型，時常與段落銜接有著緊密的關係（特別是再現部之前）。

譜例十五：Sonata No.10, 過門與第二主題



在彼得·羅伯特¹⁵的分析中有提到，認為此曲並沒有真正的發展部，卻借用了梅湘在自己的創作中所使用的字彙「Commentary」，意指「將過去所呈現之材料重新結合，作成新的樣貌」，以解釋第七

十三小節的音樂現象，並劃下兩個再現部的標記，分別在第一百五十四與兩百二十四小節的地方，然而筆者對此一解釋說法有所質疑，茲將之前所劃分強調的「結構段落」剖析如下表。

表 B. Sonata No.10 導奏與呈示部

Section	Introduction	Exposition			
		Theme I	(Transition)	Theme II	Commentary
Mark	Introduction	Theme I	(Transition)	Theme II	Commentary
Measure	1-8	9-28	29-38	39-72	73-115
Material	a	a, b	a, c	a, b', c	*mixed (d, e)
Total	8	107			
Tempo	Moderato	-	-	Allegro	(pace slower)

呈示部中打*號的樂段，其素材組成上述 a、b、c 動機等之重新排列組合，並且做出新的線性展開。如譜例所示，為一面相不同但卻包含一切舊有材料之產物——也因此，我選擇沿用羅伯特先生借用梅湘的

名詞，以「Commentary」來標註此一樂段，並與真正「結構上之發展部」有所區別——它是依附在呈示部第二主題後面，類似於傳統「結束句」(Closing Phrase) 的功能及位置，但在素材發展上卻是屬於前面兩個主題

¹⁵ Roberts, Peter Dears, *Modernism in Russian Piano Music - Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries*.

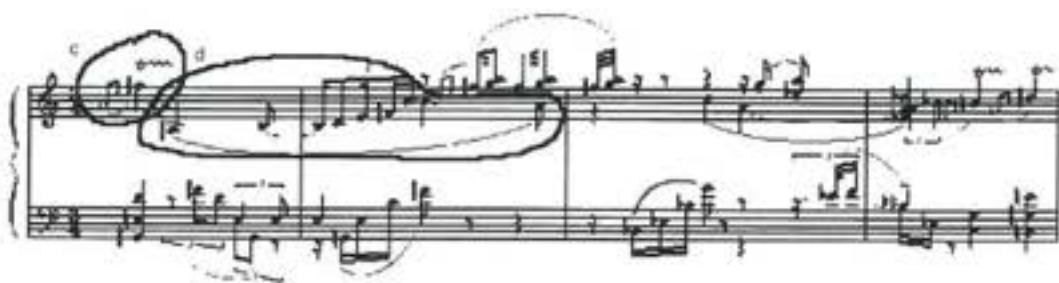
經過時間流程、所累積而成的完整、龐大且獨立的段落，它本身是種「發展」，而不是傳統性的「延展」；甚至在某種層面而言，「Commentary」是屬於長期蘊釀而成的自然結果，而非人為刻意堆疊、展開之技巧手法。

須注意的是，在呈示部中我清楚地標上各段落的動機使用，以供了解各「主題」或段落中所包含之材料，此後包括發展與再現的部分，便直接以「第一主題」、「第二主題」或「Commentary」本身為素材來註解該段之主要音樂成分，而不單以文字上「a、b、c、a'、b'、c'」等來說明。因為在一個動機出現之後，原本便包含著無窮變化之可能

性，每個樂段中所顯現的模樣不盡相同，太過動機式地拆解內容在此容易流於瑣碎，無論如何改變皆根基於「a、b、c」，可能再由改變中衍伸出新的動機，此點若再細加分析是相當複雜驚人的。

總之，「Commentary」樂段明顯而工整地分為前後兩個部分，標在呈號之後的動機 d 與 e 便為 a、b、c 累積產生，並成為之後經常運用之素材。如下譜例十六與十七，分別為該樂段中的前半部與後半部動機，d 是包含半音級進與跳進音程、較長且略富幻想性之線性旋律，而 e 則包含 c 的顫音與第二主題節奏律動等之短樂句。

譜例十六：Sonata No.10, Commentary 1



譜例十七：Sonata No.10, Commentary 2



接著進入的是結構上的發展部，依主題材料發生的段落，大致如下表所示。與傳統奏鳴曲式發展部相同地，導奏素材於第一百一十五小節上，在新的調上出現，並與第一主題結合在一起，這樣的過程重複了一遍。無論是先前提過的 a 或 b 都具有不斷發展模進，延長 (Prolongation) 之潛能，在此段中便如此延伸，主題動機更加地片段化，使樂句在模進間拓展得相當具有張力，及至第一百五十四小節時，以導奏材料之下行推動，已經到達樂曲的第一個高潮點，回到最先的調中心 (Eb、Ab、Gb) 再現，儘管祇

表 C. Sonata No.10 發展部

Section	Formal Development					
	Introduction + Theme I'	Tonal Reprise	Theme II'	Introduction	Theme I''	Commentary
Measure	116-153	154-157	158-183	184-191	192-211	212-223
Note		Climax I				Climax II
Total	108					
Tempo	(as the tempo interpreted in the exposition)					

第兩百二十四小節為結構上真正的再現部，直接採用與首次出現時相同調中心之第二主題，而省略先前已作大量素材發展之第一主題。這點與傳統的奏鳴曲結構概念吻合，以「第二主題之原調再現」作為顯著而具有說服力之判斷準則，且在此第二主題後面所接之「Commentary 段落」恰與第七十三小節相呼應，祇是音調移低了小三度——同時解釋了在發展部中提早發生「調性再

有短短地四個小節，出現導奏材料的後半部而已。然而音樂的進行仍在繼續發展，旋即進入第二主題的素材，以及與它緊密相連，又一次變化的「導奏→第一主題」，這次以第一主題上行推移，引至樂曲的第二個高潮樂段，更大地展開其累積成果「Commentary」內容。

如此安排解釋這些主題材料在結構性發展部是合理的，且符合傳統奏鳴曲式中發展部的運用手法；比照於同期許多作曲家如拉赫曼尼諾夫等人之奏鳴曲，在此方面亦可看出許多技巧上之相似性。

現」(第一百五十四小節)之疑慮，而樂曲最後的結果，亦在與開頭低小三度的音程關係上。

值得一提的是，它的結尾相當地龐大，基本上是可以拆解成「形式上的尾奏」(Formal Coda)與「音樂上的尾奏」(Musical Coda)兩個層面來看。形式上乃是指，就主題材料發展與外觀結構的時間流程，所達到平衡完善之後的歸納；而音樂上則不論時間

流程，單以樂音聆聽經驗本身的傾向、所用來發展之技巧手法與段落功能來看——事實上在所謂的「再現部」尚未完結之前，音樂的尾奏已經在第兩百九十四小節開始產生，然而此時由於結構之不完整，使得這樣的「尾奏」必須結合為再現的一部分。

從第兩百九十四到三百五十九小節的音樂中，我們可以看見從第一百廿四小節(發展部第一主題素材開始處)至調性回歸(Tonal Reprise)之前的音樂似乎為其雛型，祇是延長得更長、更複雜，出現之前所沒有的續度。根據過去奏鳴曲式的演變，或許可以採用如同針對貝多芬中期後的作品分析之名詞——「第二發展部」(Second Development)來提供另一解讀面相，它具有發展部的特性，但在形式上段落的長度並不完整，而在音樂上處處作下伏筆，使聽者期待它的結束。在這段音樂中不斷地重覆，強調使用總是出現再樂句後半部或當作段落銜接用之 c 動機，暗示著樂句型態的壓縮；類似的壓縮句法使得步伐變快，通常出

現在結束前的位置。基於此一理由，所謂音樂(內容組織)上尾奏之功能是成立的，並且是個巨型、擴大的尾奏(Extended Coda)。然而真正形式上的尾聲緊接在後，順沿著導奏素材的音型繼續模進下降，最後以回憶樂章起首之樂句作為結束，彷彿尾聲中的小尾奏，環環相扣地將整個樂章組織成完善一體。

之所以刻意劃分兩個在不同點上出現之尾奏，另外一個參照要素為速度。在樂曲中明顯標示「Moderato」的地方祇有兩個，一為導奏，二為下表所分析的「形式之尾聲」，此兩處造成結構外觀上明顯的呼應，而在第兩百九十四小節(音樂結構之尾奏)則未出現關於速度之註記。除看小節數的比例「8:107:108:136:19」外，速度與步調的影響不能忽略，僅在第三百零六至三百五十九小節間所佔的小節數雖多，在時間上所佔的比例實質卻不比較長，亦即在此所劃分的「形式外觀之呈示、發展與再現部」長度大致是接近的，並無爭議。

表 D. Sonata No.10 再現部與尾奏

Section	Formal Recapitulation				Formal Coda
	Theme II	Commentary	Theme I''	Commentary	Introduction
Measure	224-259	260-293	294-305	306-359	360-378
Note	Structural Recapitulation		Musical (Structural) Coda		
Total (F)	136				19
Total (S)	70		85		
Tempo	Allegro	-	-	Più vivo	Presto
					Moderato

在如此一首充滿「神秘」色彩之奏鳴曲中，仍有許多歷史脈絡可尋，並且結構是清晰而有邏輯的。（我不敢使用「嚴謹」此一字眼，以免造成誤解為經過精密計算，儘管或許作曲家本人事先的確經過細心設計）無論美學哲學理念為何，史克里亞賓的作品仍然具有能就純粹形式、音樂上解讀之自圓性，且可從不同的分析角度來詮釋，而非真正受到他律來影響掌控——思想與音樂是為一種同時並存，而非相互依附之關係。

總結：浪漫、神秘與前衛？

毋庸置疑，史克里亞賓是浪漫（Romantic）的。這並非保守、沿襲十九世紀風格之傳統，而是種較為廣義的解釋；所謂的「浪漫」並不祇是歷史現象，而是指不斷的創造行為。浪漫主義的思潮在十九世紀樂壇延燒，重視個人情感理念表徵，許多傾向如音樂之內容（在此較為偏向他律性之指示）本質優於純粹外在的輪廓形式，重覆、誇張、表現力豐富、情感濃烈、模糊之幻想、主觀……此般諸多形容詞皆為其標籤特徵，亦是許多樂評家所經常談論之話題。實際上早在蕭邦、舒曼、李斯特等，以及（特別是）白遼士之時，他們的音樂便已傳至俄羅斯，在那邊演出且受到歡迎；而且林姆斯基·高沙可夫之管弦樂法，便深受白遼士之影響。但這樣的影響並非那麼直接，而如同浪漫派之作品形式，以及象徵詩，刺激俄

國的作曲家們思考，找到自己的出路，就精神層面上卻是大相逕庭的——除了少數特定的技巧如華格納的主導動機（Leitmotif）外，大部分的俄國作曲家，包括俄國五人組、柴可夫斯基等人，都拒絕跟隨浪漫主義之腳步。而從以上所提之眾多概念得知，史克里亞賓算是俄羅斯唯一的浪漫作曲家：在個人情感與精神投注層面、哲學、神秘或宗教思維等，皆可歸納為廣義的浪漫精神之中。

此外，在談到十九世紀末之文藝思潮時亦有提及，史氏創作理念及美學觀基本上與當時的俄羅斯象徵主義十分相近，都是站在對立於同期的寫實主義與實證哲學之立場。其音樂與思想在廿世紀初俄國相當具有影響力，儘管有些批評指出敏感、病態及自我中心等特點，與俄國五人組相形之下，他的作品非常「反人性」（Anti-People），然而那些特點在蘇維埃官方以及後世學者之說法中，多半是備受肯定的。他在某種程度上並影響了廿世紀前半葉俄國作曲家們之創作，如浦羅高菲夫、史特拉汶斯基的作品中，也許或多或少都可見到對史氏精神之闡揚跡象。較為遺憾的是，以四十三歲便過世之短暫生命，所能發揮之影響仍然有限；他晚期所做許多和聲手法上之嘗試，多少已預示了廿世紀後之前衛趨勢，打破傳統調性並使用、建構成新的理論系統——倘若能夠多活幾年，以其頗具前瞻性之手法，地位定將能與新維也納樂派的荀白克等人相抗衡。

史克里亞賓死後，約至一九二〇年代晚期，蘇維埃的音樂由蕭士塔高維契主導，而蕭氏的美學、個性、哲學、音樂技法等都與他相異，以至於後來俄羅斯的音樂不僅是意識型態，基礎上多少可能緩和了此二人之風格理念。而最終，史克里亞賓被定義成俄羅斯銀色時代的最後一位作曲家，與當時的詩人、藝術家等，在人類文化的歷史流程之中，佔有一席之地，不可磨滅之地位。

參考書目

- Abraham, Gerald. *On Russian Music*, London: William Reeves, 1939.
- Austin, Lloyd. *Poetic Principles and Practice*, Cambridge University Press, 1987.
- Balakian, Anna. *The Symbolist Movement – A Critical Appraisal*, New York University Press, 1977.
- Chiari, Joseph. *Symbolism from Poe to Mallarme – The Growth of a Myth*, 2d ed., Gordian Press, New York 1970.
- Morgan, Robert P., *Twentieth-Century Music*, New York/London: Norton, 1991.
- Rakunova, Inessa, Skryabin, Aleksandr Nikolayevich, *The New Grove Dictionary* 23, Stanley Sadie (ed) Macmillan Publishers Limited, 2001 (2nd.ed.)
- Rimm, Robert. *The Composer-Pianists*

Hamelin and The Eight, Amadeus Press, 2002.

- Roberts, Peter Deane. *Modernism in Russian Piano Music – Scriabin, Prokofiev, and Their Russian Contemporaries*, Indiana, 1993.
- Schloezer, Boris de. *Scriabin – Artist and Mystic*, OUP, 1985.
- Stolbu, K Marie. *The Development of Western Music – A History*, McGraw-Hill, 1998.
- Charles Chadwick 原著，張漢良譯，《象徵主義》，黎明文化。
- Schonberg, Harold C. 《國民樂派，musicmania 4》。陳琳琳譯，萬象圖書，1994.4
- 《現代樂派，musicmania 5》。陳琳琳譯，萬象圖書，1994.4
- 胡金山 主編：《俄國五人組》音樂大師國記中文版 CD 雜誌 33，巨英國際/台灣大英百科，1996.2
- 野川白村著，陳曉南譯：《西洋近代文藝思潮》，志文出版社。
- 陳振亮：《最新法國文學史——由中世紀武功歌至二十世紀末葉的新小說》，天肯文化。
- 翁曉櫻：《俄羅斯音樂的發展——以巴拉基列夫、拉赫曼尼諾夫、史克里亞賓、普羅高菲夫、卡巴列夫斯基作為探討》，國立藝術學院音樂研究所研究

報告。

馮董：〈分析三首鋼琴奏鳴曲以闡述斯克里亞賓的創作思想〉。

<http://www.musicpower.com.tw/>

MUSIC POWER

The Silver Age of Russian Poetry

<http://www.ualberta.ca/~lmalcolm/poetry/>

Russia Literature http://encarta.msn.com/encyclopedia_761564269_2/Russian_Literature.html

encyclopedia_761564269_2/Russian_Literature.html

Russia the Great http://russia.rin.ru/cgi-bin/guide_e.pl?id_cat=3&id_subcat=1

guide_e.pl?id_cat=3&id_subcat=1

樂譜資料

Scriabin, *Mazurkas, Poèmes, Impromptus and Other Works for Piano*. Dover.

Scriabin, *The Complete Preludes and Etudes for Piano*. Dover

Scriabin, *Piano Sonatas*.

演奏者的心理層面觀照 —讀《音樂的內在遊戲》

李葭儀

國立台北藝術大學音樂系副教授

摘要

《音樂的內在遊戲》是第一本將網球教練出身的提摩西·高威首創之“內在遊戲”概念應用於運動之外領域的書，於1986年由美國紐約雙日出版社出版，全書共225頁。本書由低音提琴家貝瑞·格林與高威合作，以三年時間，經由針對專業音樂家、音樂教師及學生做的訪談與問卷，及一系列的講座與工作坊，實際應用演練，完成此書，對演奏心理的探討及潛能開發很有具體貢獻。所謂的“內在遊戲”是相對於“外象遊戲”(the Outer Game)——泛指一般學習所涵蓋的技巧及知識層面——而言，指涉我們進行任何一種行為時的心理層面。兩種遊戲無時不交互作用，影響演出成果。本書即專注於此一心理層面的探討，並藉由具體的方法演練，減低演奏時的心理干擾因素，使個人潛能於學習過程與臨場演出時能充分發揮。本文將《音樂的內在遊戲》全書做一簡略的摘要，焦點置於內在遊戲之核心概念與主要技巧。這本書所揭示的內在遊戲概念，不只侷限於運動與音樂領域，而可以擴展到工作與生活中各種行為與活動的心理層面。

關鍵詞：內在遊戲；演奏心理學；演出焦慮

A Brief Review on The Inner Game of Music

LEE Chia-Yi

Abstract

The *Inner Game of Music* is the first book written about the Inner Game concept, which was initiated by Timothy Gallwey, that applies to a field outside the area of sports. This book, published in 1986, was a result of a 3-year close collaboration between Barry Green, an active double-bass soloist and teacher, and Timothy Gallwey.

The fundamental insight of Timothy Gallwey's approach is that when you are playing the "outer" game with the familiar outer rules in different areas of human performance, you are also playing an "inner" game all the time. The main point of the Inner game is to reduce mental interferences that inhibit the full expression of human potential.

In this review, the writer made a brief summary of the book, with the emphasis focused on the major concept and the principle skills of the Inner Game of music.

Key words: Inner Game, Performance Psychology, Performance Anxiety

引介書籍：

原名：*The Inner Game of Music*

作者：Barry Green with W. Timothy Gallwey

出版：Doubleday, New York, N.Y., 1986

作者簡介

提摩西·高威 (Timothy Gallwey)：美國名網球教練，“內在遊戲”概念 (the Inner Game) 的創始人，著有《網球的內在遊戲》(*Inner Game of Tennis*, [1974, 1997])，*《內在滑雪》* (*Inner Skiing* [1977, 1997])，*《高爾夫球的內在遊戲》* (*Inner Game of Golf* [1979, 1981, 1998])，及*《工作學習地圖》* (*Inner Game of Work*, 2000，中譯本由經典傳訊於2000年出版)。高威持續將“內在遊戲”的概念推廣到不同的領域，獲得極為廣大的迴響。

貝瑞·格林 (Barry Green)：加拿大裔美籍低音提琴家。寫作此書時，為辛辛那提交響樂團 (Cincinnati Symphony Orchestra) 的首席低音提琴，亦為辛辛那提大學音樂院 (University of Cincinnati College Conservatory of Music) 的教授。他與高威一起工作三年，將“內在遊戲”的原則應用於音樂的領域，寫就《音樂的內在遊戲》

(*The Inner Game of Music*) 一書。格林目前定居於美國加州，是活躍的低音提琴演奏家及教師，並持續在音樂界推廣“內在遊戲”原則，著有多冊“內在遊戲”的工作手冊，於2003年出版*《掌握音樂：通往藝術真諦的十條途徑》* (*The Mastery of Music: Ten Pathways to True Artistry*)。

緣起

多年來，在音樂領域學習、演唱、及教學的經驗中，筆者深刻體悟到演奏（唱）者與運動選手從培訓到上場演出過程之某種相似性：如何將在課堂、琴房（運動場）長時間習得練就的一身功夫，於特定的時間點，在舞台上（競賽場）將潛能發揮到極致，綻放光芒，是我們共同追求的目標。在這個過程中，音樂專業知識的習得、演奏（唱）技巧的熟練，固不在話下，一般音樂科系也都有完備的課程設計與師資教授；但是演奏（唱）者的心理層面照顧，就造化在個人了。筆者於十年前擔任教職初期，慕名研讀了這本《音樂的內在遊戲》，頗受啟發。今夏重讀，累積了多年經驗，依然受用，特此引介，與諸君分享。

《音樂的內在遊戲》是第一本將網球教練出身的提摩西·高威首創之“內在遊戲”概念應用於運動之外領域的書，於1986年由美國紐約雙日出版社出版，全書共225頁。

本書由低音提琴家貝瑞·格林與高威合作，以三年時間，經由針對專業音樂家、音樂教師及學生做的訪談與問卷，及一系列的講座與工作坊，實際應用演練，完成此書，對演奏心理的探討及潛能開發很有具體貢獻。

何謂“內在遊戲”？

所謂的“內在遊戲”是相對於“外象遊戲”(the Outer Game)——泛指一般學習所涵蓋的技巧及知識層面——而言，指涉我們進行任何一種行為時的心理層面。以音樂為例，外象遊戲的場域是音樂廳舞台，障礙是困難的指法等演奏技巧，目標是順利演奏具挑戰性的樂段。而內在遊戲與外象遊戲同時進行，但較不受注意，場域是內心，障礙為心理干擾，如注意力不集中，緊張，缺乏自信，目標是將潛力發揮到極致。兩種遊戲無時不交互作用，影響演出成果。本書即專注於此一心理層面的探討，並藉由具體的方法演練，減低演奏時的心理干擾因素，使個人潛能於學習過程與臨場演出時能充分發揮。所有會阻礙我們自然能力發揮者，稱為“自我干擾”(self-interference)。

內在遊戲的基本原則

原則 1：表現成績方程式

$P = p - I$ (Performance = potential - interference)

演出成績 = 潛力 - 干擾

此一簡潔易懂的方程式，說明了內在遊戲的主要精神：減少干擾以改善演出成績。在開發訓練潛能的同時減低心理干擾，期使演出成績能接近我們真正的潛力。

在作者針對專業音樂家、音樂教師及學生做的訪談中，大多數人回憶起不理想的演出經驗，往往記得許多引發挫折焦慮的細節；但是在談到精彩演出的經驗時，卻不記得有什麼干擾，只留下美好神馳的印象。因此練習的第一步，就是找出最常發現在自己身上的自我干擾，包括引發演出焦慮的念頭，以及因為干擾而造成的生理與心理現象。

常見之引發演出前焦慮的念頭：

- 懷疑自己的能力
- 擔心會失控
- 覺得練習不夠
- 擔心他們的伴奏
- 害怕樂器會出問題
- 不知聽眾會不會喜歡
- 害怕會忘譜雖然已經背得很熟
- 擔心即使一切順利，他們的父母還是為他們未從商而失望

干擾造成的生理現象：

- 呼吸不順
- 口乾舌燥
- 心跳加劇
- 手心出汗

- 手指、手臂，或膝蓋會發抖
- 視力或聽力減弱
- 失去指頭的敏感度
- 緊張
- 肢體動作僵硬
- 覺得要生病了

干擾造成的心理現象：

- 內在聲音的責備或讚美
- 忘記歌詞或指法
- 忘譜
- 時間感流失
- 覺得心神渙散
- 無法全神貫注

原則 2：自我 1 (Self 1) 及自我 2 (Self 2)

有別於心理學名詞的專門指涉，高威的自我 1 與自我 2 純粹描述心理與生理的現象結果，而不涉及心理學或神經生物學的機轉研究。簡言之，高威的定義為：

- 自我 1 是我們的內心干擾，包括我們對事情應然的概念，我們的判斷與聯想。凡是對我們的潛能造成干擾妨礙者，皆為自我 1。
 - 自我 2 是每個人所擁有的潛能貯藏，有待我們去探求與開發。凡是發揮表現我們的潛能者，皆為自我 2。
- 自我 1 的特徵為何？它包括自己內心的聲音以及老師、長輩及朋友們的意見與期望。總是告誡我們什麼該做，什麼不該做，

常常以過去式或未來式呈現。大多數孩童都是熱情自然的學習者，我們在人生最初的階段，以極開放的態度與方式吸引學習，以自我 2 學習走路與說話。漸漸地，我們開始接觸一些想法、態度和概念，建構出自己的信念結構。這是自然的發展，但同時，“批判性自我”與“創造性自我”之間的鴻溝日益加深，內在遊戲即旨在幫助我們重拾自我 2 的自然能力。

自我 2 是一筆豐富的資源銀行，通往我們所有的神經系統，並貯存了所有從過去到現在的經驗與體會。自我 2 在放鬆，不想得患失時，表現最佳。要避開自我 1 無處不在的忠告，唯有專注於當下。

放鬆的專注 (Relaxed Concentration)

內在遊戲技巧能降低自我干擾且引領我們進入理想的存在狀態。此一狀態使我們充分發揮潛能，藉由提起我們的興趣，加強我們的覺察力，並教導我們去發現且信任我們自身俱有的資源與能力。在此狀態中，我們警醒、放鬆、敏感而專注，高威稱此狀態為“放鬆的專注”，並指其為內在遊戲的主要技巧 (master skill)。

原則 3：演出表現 (成就) — 經驗 — 學習的三角形 (The P.E.L. Triangle)

衡量收穫的三項標準：

- 做這件事的經驗品質
- 從中學到些什麼
- 離我們欲成就的目標多近

原則 4：覺察·意志·與信任(Awareness, Will, and Trust)

內在遊戲的進行主要在發展三項技巧：覺察·意志與信任。這些技巧幫助我們達到放鬆的專注，並讓我們平衡且提昇演出表現(成就)－經驗－學習的三角形。

覺察：第一項，也是最基本的技巧。不帶批判性的純粹覺察當下。預設立場會影響視野的清晰度。

意志：第二項技巧。高威將之定義為你意圖的方向與強度。意志設定目標，決定方向，並在趨近目標時調整視野。意志引你行過試煉與錯誤。

信任：第三項技巧。是前二項技巧的後盾。

覺察的力量

全形心理學(Gestalt psychology)創始者培爾斯(Fritz Perls, 1893-1970)有句名言：「試圖失敗處，覺察治癒之」(“Trying fails, awareness cures.”)，意指你愈是試圖努力，情況愈混亂，腦海中自然浮現出不斷流動的評論——批評、指導、企圖控制你的演奏，解決之道唯有純粹的覺察。藉由覺察力如手電筒般的作用，許多外求不得其解的疑惑，卻在自我觀照中得到答案。唯有容許失敗的可能始得導致成功。而困難的課題最適宜以單純的方式解決，在內在遊戲中稱為“從容的信條”(the Doctrine of the Easy)：化整為零，以簡馭繁，將困難複雜的課題切割成一

系列容易而熟悉的型式，而後即能避開常見的疑惑與焦慮，讓自我盡情發揮。

練習時，選擇一個覺察的焦點：

- 1.藉由視覺聚焦當下的存在感：注視樂器、樂譜等具體或想像之景物。
- 2.藉由音響聚焦當下的存在感：擇定一個音響為焦點，可濾去其他不相干的聲音。
- 3.藉由感覺聚焦當下的存在感：覺察樂曲要表達的感覺，以及自己演奏時興起的感覺。
- 4.藉由你所知的事聚焦當下的存在感：無論是自經驗中潛藏的知識，或特別去習得的知識。

藉由聚焦練習，我們得以自“試圖”(trying)的態度解放，而發生正向的改變。四種覺察可能產生的正向改變：

- 1.有時單純的覺察即已足夠，僅僅將覺察力針對問題，即能迎刃而解。單純，不具批判性的覺察讓我們聽得更仔細，讓身體自然微調，而不受心理或生理的干擾。
- 2.有時覺察能讓我們接受問題的原貌，而模仿拍照時調焦距的動作，往兩端伸展而後在中間聚焦。身體的緊張，或是音樂中的力度、速度及表情都可運用。
- 3.覺察使我們注意到微妙的變化，因而得以逐步解決問題。
- 4.最後，覺察能讓我們鑑別出問題背後的問題。

意志的力量

目標為我們的意志找到方向，我們最需要學習的主要“意志技巧”是目標的清晰度。目標明確，潛能力度自然源源而生。

音樂的演出目標

演出目標 1：運用視覺的線索。樂譜是樂曲的骨架，以之為基礎，我們的音樂性與個人詮釋始得釋出。仔細與熟稔地讀譜，是演繹音樂的第一步。

演出目標 2：運用身體的線索。不用樂器，先運用身體肌肉無聲地演練音樂，等到通順舒暢了，再取回樂器實際演奏。

演出目標 3：原典的音響。要了解作曲家的時代風格與樂種特色。

演出目標 4：你腦中的音樂。先在心中聽到你欲演奏樂曲的所有樂器與聲部，你的身體有了明確的目標，再演繹個人的部份就不那麼難了。

演出目標 5：音樂的意義。無論音樂本身有無標題，都有其欲傳達的情緒或內涵。

演出目標 6：音樂中的戲劇。讓你的音樂有意義。

音樂的經驗目標：享受演奏的當下。

業餘者(Amateur)源自法文的“愛”(aimer)，意指喜愛他們所為之事者。業餘音樂家演奏音樂以經驗目標為主，反而總是自然、自信且充滿熱情，常能奏出美妙的音

樂。

兩種經驗目標

- 1.你在演奏時自己的感覺。
- 2.你所奏音樂欲表達的情緒與感覺。

我們演奏的終極目標是要融入音樂，因此第一種經驗愈舒服，第二種經驗目標愈能達成。提醒自己掌握經驗目標，可以重燃熱情。

音樂的學習目標

許多最佳的演奏發生在課室或琴房中，當長期的練習領時有了領悟與突破。進步奠基於之前的學習，精益求精，更上層樓。留意自己的成長可增長學習動力。首先設定明確的演奏目標，然後逐一設計學習目標(以簡明扼要為宜)以達成之。有效率的學習目標必然簡單明瞭。目標設定後，則不必一直聚焦於茲，潛意識也能作用。

為未來設定目標

為自己量身訂製一本目標日誌(Goal Journal)，設立短期、中程及長程計畫，排定輕重緩急，白紙黑字記錄，使之真實，從此練習就有了具體目標。

日誌範例：用活頁本

- 1.先記下長期目標——五至十年
可能是你將極的生涯目標
- 2.中期目標——一至五年

畢業音樂會、樂器演奏技巧完備、克服焦慮害怕……

3.短期目標——二至十五週

特定的技巧、練習某場音樂會的曲目……

4.本週目標

練習進度、聽音樂會、背景資料閱讀……

5.今日目標

最長最詳細的表列，供自己或老師工作

6.下週目標

根據短期目標中調整設定

目標明確，意志力即能作用。妥善地規劃你的時間進程，以達到終極的目的；透過你的演繹，再現音樂的精髓。

信任的力量

信任是內在遊戲的第三項技巧。指的不是盲目的信任，而是植基於辛勤練習與對自己心中音樂的信任。

信任的障礙主要有三：擔心你的個人形象；感覺事情會失控；懷疑自己的能力。三項障礙且會互相影響。

擔心別人怎麼看你

克服他人看法干擾之良方為：你化為音樂，而非你自己。音樂家是表演藝術家，樂曲的特質透過你（及你的樂器）傳遞，你的責任是詮釋表現音樂的本質而非展示你自我的個性。名指揮家伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918-1990）說：「最佳的演奏經驗是忘掉自我，成為作曲家，演奏亦為創作。」

小提琴名師哈瓦絲（Kató Havas, b.1920）亦言：「唯有排除自我，才能深入音樂的核心，自由地傳達出來。」

感覺要失控了

許多演奏者想用意識掌控，不願放任身體或手指自發性行動。這時要取得自我2的掌控：自我1將掌控權讓給自我2，我們身體的智慧，我們的本能，以及我們立即、直覺的反應會發生作用，然後自我2能主導一場傑出的演奏。這不是盲目的信任，而是信託給多年來學習與經驗累積。小提琴大師曼紐因（Yehudi Menuhin, 1916-1999）曾說：「當我們最不覺察的當兒，即是掌控力最佳的時刻。」

懷疑你自己的能力

不妨列出可能發生的最好與最壞的情況，然後練習列出你的覺察清單，檢視你已具備的覺察力，包括視覺覺察、音響覺察、感覺覺察、及瞭解覺察。要信任自己，當你演奏時，你所有的能力都將蓄勢待發。

放掉(Letting Go)：將自己託給音樂

放掉——簡言之，是放掉我們有意識的掌控，讓我們的音樂產生自發性與力量。這時真正的掌控——自我2掌控——啟動。

八種放掉的方法

技巧1：角色扮演

技巧2：化為音樂

技巧3：運用熟悉的事物做聯想

技巧4：讓身體帶著走

技巧5：在現場環境中找尋啟發

技巧6：因為要顧的事太多而忘掉（或來不及）緊張

技巧7：因處境荒謬而放掉：想像你是隻魚（鳥）在唱歌……

技巧8：因明知不可能而放掉

對抗障礙

內在遊戲既然無時不在進行，技巧的運用當然也要與時俱進，推陳出新。

持續不斷的創造，將每次演奏視為一回再創作。採取行動，預做準備，讓干擾成為助力。

教與學

引導體驗勝於言語教誨；經驗學習而非跟隨指示；讓身體教導身體。教師宜認識覺察力指示（Awareness Instructions）的優點。覺察力指示植基於學生個人的體驗——經由覺察當下發生的事自然產生的學習能力。幾乎所有“這樣做”（Do This）及“試圖”（Trying）的指示都能轉化為覺察力指示。

整合與平衡

名指揮家釐爾（George Szell, 1897-1970）曾說「在音樂中我們要用心想，用腦感覺。」（“In music one must think with

the heart and feel with the brain.”）廿世紀快速發展的神經生物學與認知心理學研究，發現我們大腦的兩個腦半球之神經皮質各司其職，獨立運作。簡約而論，左腦偏重邏輯、理性、分析，以文字與數字思考。右腦則重直覺、比喻，以圖像與關係思考。而提出多元智慧理論的著名心理學家，哈佛大學教授加德納（Howard Gardner, b.1943）在其著作《藝術、思維與大腦》（Art, Mind, and Brain, 1984）中明確指出：音樂不能單純被歸納為右腦的活動。我們必須學習整合我們的感覺與技巧，紀律與音樂的自由感。

後記

上文將《音樂的內在遊戲》全書做一簡略的摘要，焦點置於內在遊戲之核心概念與主要技巧。由於篇幅有限，刪去了一些章節，包括作者將內在遊戲概念應用到聆樂、合奏與創作方面的巧思，以及佔全書很重份量的各項練習，十分遺憾。這本書所揭示的內在遊戲概念，不只侷限於運動與音樂領域，而可以擴展到工作與生活中各種行為與活動的心理層面。希望藉由這本書的引介，能在演奏心理學方面，就教於各位先進後學。

簡樸與豐富之間： 論 NSO 歌劇音樂會系列演出(2002-2004)

車炎江

國立台北藝術大學音樂學研究所

摘要

簡文彬接任國家交響樂團(NSO)的音樂總監三年以來,對於全本的歌劇演出明顯地抱持著高度興趣;其中,「NSO 歌劇音樂會系列」的節目即為最具體的例證。在簡樸的舞台布景中,NSO 歌劇系列的演出獲得高票房的支持,這象徵著跨界合作的成功?還是暴露出更多歌劇音樂會演出上的問題?這類「簡樸」的製作是否一樣能為觀眾帶來「豐富」的收穫?音樂專業工作者是否能在發揮自身創意的同時,不僅呈現歌劇音樂的新風貌,還能增益其商業市場的價值,甚至超越原有演出形式的藝術水平?文中將逐一加以探討。

關鍵詞：歌劇音樂會；樂評；簡文彬；國家交響樂團；跨界導演

Between Austerity and Abundance: an Essay about "NSO Opera in Concert Hall Series" from 2002 through 2004

CHE Yen-Chiang

Abstract

The aim of this music review was to evaluate the program of the "NSO Opera in Concert Hall Series" from May 2002 to April 2004, and to explore the "cross-over" phenomenon in this series. After being the music director of National Symphony Orchestra for three years, Chien Wen-Bin has shown his enthusiasm in opera, for instance, the program of "the NSO Opera in concert hall series" in 2002-2004. According to the statistics, all the performances of this series were amazingly successful in box-office, and they benefited quite a lot from the cross-over theatrical directors. This "cross-over" phenomenon was the main topic of the second half of this review.

Key words: Opera in concert hall, music criticism, Chien Wen-bin, NSO (National Symphony Orchestra), cross-over theatrical director

前言

二〇〇一年七月，年僅卅四歲的簡文彬接任國家交響樂團 (NSO) 的音樂總監，為當時成立已近廿年的國家級樂團注入全新的年輕活力。可能由於他在歐洲的職業演出生涯是從歌劇院指揮開始的緣故，我們可以看到簡文彬在這三年樂團演出的曲目安排上，並不局限在管弦樂曲目，對於全本的歌劇演出更明顯地抱持著高度興趣；其中，「NSO 歌劇音樂會系列」的節目即為最具體的例證。¹的確，從二〇〇二年五月推出華格納的《女武神》第三幕開始，NSO 便以每年兩齣歌劇的目標與數量，製作展演一系列

舞台元素極其簡樸的歌劇音樂會；後續的《托斯卡》、《崔斯坦與伊索德》、《浮士德的天譴》以及《唐喬望尼》，更結合各領域跨界藝術人才，如雲門舞集藝術總監林懷民、劇場名人馮鴻（馮鴻亞）、汪慶璋、賴聲川等人，令節目呈現出豐富的「視」「聽」效果，儼然成為該系列節目中的重要特色。其中，《托斯卡》在新竹、彰化、台南等地的巡演也大多獲得極高的票房，NSO 的驕步成功地跨出北部，往中南部發展。在簡樸的舞台布景中，NSO 歌劇系列的演出獲得高票房的支持，這象徵著跨界合作的成功？還是暴露出更多歌劇音樂會演出上的問題？「簡樸」的製作是否一樣能為觀眾帶來「豐富」的收穫？下文中將逐一加以探討。

表 1：簡文彬指揮 NSO 於國家音樂廳演出歌劇系列之相關資料

演出日期 (首場)	演出劇目 (作曲家)	導演	非本國籍歌手		演出 場次	平均售票率 ² (滿座約 1900 人)
			本國歌手			
2002 年 5 月 3 日	女武神第三幕 (R. Wagner)	(無)	S. Owen, B. Brinkmann 徐以琳、陳美玲等 9 人		1	(無資料)
2002 年 12 月 31 日	托斯卡 (G. Puccini)	林懷民	張建一, Oleg Bryjak 陳妍陵、蔡文浩等 7 人		2	95%
2003 年 1 月 28 日	崔斯坦與伊索德 (R. Wagner)	汪慶璋	R. Hamilton, N. Secunde, J. Rasilainen, D. L. Williams 陳興安、陳忠義等 4 人		1	80%
2003 年 12 月 31 日	浮士德的天譴 (H. Berlioz)	馮鴻亞	J. Lavender, J. Cheek 陳瓊琪、蔡文浩		2	74%
2004 年 4 月 23 日	唐喬望尼 (W. A. Mozart)	賴聲川	(無) 巫白玉璽、蔡文浩等 7 人		2	(尚無資料)

¹ NSO 歌劇音樂會一系列演出相關資料請參見表 1。

² 資料提供：國立中正文化中心行銷部音樂節目宣傳組 (實際售票數=優待票+其它+十元券(不含殘障席); 優待票=團體票+校園促銷+團體助之友; 售票率=實際售票數/可售票數)

歌劇音樂會的目的與成果

「歌劇音樂會」是一種「Opera in concert hall」的作法，³音樂總監簡文彬在《托斯卡》節目冊一開始，曾經開宗明義地提到：

「…本樂團企劃一系列的歌劇製作，便是希望藉由另類的演出形式，使歌劇藝術以更為平民化的姿態，為一般普羅大眾所欣賞。在演出場地上將突破傳統歌劇製作的型態，選擇以發揮音樂性為主的音樂廳舞台，捨棄繁雜的佈景道具，並且跨界結合國內優秀的藝術工作者，以簡樸的燈光、服裝、演出走位等設計，將歌劇還原至音樂核心元素。如此也將增加整個製作重複演出以及巡迴的可行性，以其音樂姿態及故事性的本質接近群眾，讓國內觀眾以經濟的付費方式親炙盛會…」(簡文彬 2002: 9)

首先，我們了解這些音樂會形式的歌劇演出，是簡文彬權衡經濟考量之下所得的製作策略；⁴但我們若仔細觀察這些節目冊或海報上標示的節目屬性，會發現《女武神》

第三幕名為「NSO 美麗人聲系列 I」，《托斯卡》為「NSO 歌劇音樂會系列」，其後推出的歌劇如《崔斯坦與伊索德》、《浮士德的天譴》、《唐喬望尼》才正式定名為「NSO 歌劇系列」。節目名稱的調整，「明示」簡文彬企圖以最經濟的成本在國內推展歌劇表演的野心；而從這幾部歌劇各場次極佳的賣座看來，似乎也間接支持了他在曲目安排、角色選擇、跨界合作演出型態的理念與作法。此外，得宜的配套措施，使得演出者與觀眾們似乎都因此直接或間接地獲得了多方面的益處：

- 一、由於專注於音樂方面的表現，對於 NSO 的演出能力與演出曲目的拓展有相當大的助益。如與過去僅演出華格納歌劇序曲或選粹的音樂會相比，明顯地華格納《女武神》第三幕以及長達五小時的全本《崔斯坦與伊索德》，對於指揮、樂團、歌手都形成了極大的考驗；而我們可以看見，在這些歌劇曲目的訓練之下，NSO 的演奏能力，以及與聲樂家合作的潛力有著令人矚目的成長。⁵
- 二、在導演的人選方面，NSO 邀請雲門舞集

藝術總監林懷民、劇場名人鴻鴻(闕鴻亞)…等知名編舞家或劇場導演跨界合作，這不僅對於歌劇節目的宣傳產生利多效應，同時還吸引喜好不同領域藝術的觀眾因而買票進入音樂廳看歌劇，對演出票房與歌劇節目推廣產生正面助益。

- 三、簡文彬在這些歌劇演出中善用國內聲樂界好手，使用比例甚至佔全劇角色的二分之一強，⁶這與北市文在陳秋盛時代大量聘請外國歌手演出歌劇的作風完全不同。簡文彬不僅提供國內聲樂表演者絕佳的音樂舞台，並且使得他們得以與跨界導演，以及來自國外的專業歌者同台切磋，對於國內聲樂表演者最需要的實戰經驗與專業舞台有著極大的貢獻。
- 四、簡文彬不僅啟用青年聲樂家陳妍陵擔任女主角托斯卡，並且在排練期間將陳妍陵送往雲門舞集接受肢體表演訓練，直到演出後受到各方肯定，由此可見簡文彬在培育人才上頗具遠見。⁷這群本地的青年聲樂家，只要角色與聲音的安排妥當，如陳妍陵、陳興安、楊磊、陳琳

琪、蔡文浩等人，即便與外籍職業歌手同台，也能有亮眼的表現。

- 五、NSO 在音樂會前刻意安排專題演講或是會前導聆等活動，除了宣傳與吸引觀眾買票入場的考量之外，也貼心地為聽眾事先預作相關的準備功課。這不僅在推廣歌劇聆賞、培養古典音樂人口的用心方面值得讚許，同時更將「舞台藝術」化為社會教育的一環，別具意義。

與跨界導演合作的歌劇演出

《女武神》第三幕沒有戲劇設計，沒有導演，布景，舞台上只有歌手簡單的走位，但這場演出不僅還原歌劇中的「音樂核心元素」，也令在場為數眾多的觀眾大飽耳福，贏得掌聲和讚許。⁸在另一方面，自《托斯卡》開始，NSO 與舞蹈家林懷民、導演汪慶璋、鴻鴻(闕鴻亞)、賴聲川等跨界導演的攜手合作，反倒形成這幾部歌劇演出的另一項特色。其實在國外，戲劇導演跨足歌劇舞台，甚至各類領域的表演藝術，早已屢見不鮮，其中卓然有成者比比皆是，例如著名導演崔佛·南(Trevor Nunn)⁹與巴茲·魯曼(Buz

³ 「Opera in concert hall」，意指在音樂廳演出歌劇。這些經典歌劇的演出因此得以在音樂廳的舞台上完成，同時也具有「不受舞台或演出上的種種限制」的特性(黃俊銘 2002: 65)。另外，張琳琳亦曾註解：「『音樂會形式歌劇』指的是傳統歌劇抽離布景、舞台與戲劇演出，只唱音樂部分的演出型態。」(張琳琳 2004)

⁴ 簡文彬於記者會中亦曾提到：「…採取音樂會形式，一方面由於少了布景，製作成本較低；更重要的是台灣音樂廳比劇院多，整個製作可以一用再用。」(張大誠 2002: 286)

⁵ 對於 NSO 的歌劇演出表現，可以見到樂評或多或少都帶有「驚豔」的成分。如羅基敏對《女武神》第三幕的樂評即提到：「在簡文彬從容揮灑的棒下，NSO 當晚有著出人意外的整齊好表現。值得一提的是，除了一些小地方外，鋼琴的整齊度與音色在在超乎聽者的一般期待。簡文彬對速度的掌握甚佳，整晚演出氣呵成，一個半小時於不知覺間流逝。…」(羅基敏 2002: 45)黃俊銘亦對 NSO 多加讚許：「…NSO 這回表現了高度的凝聚，簡文彬擅於經營細節，分句取得漂亮，管樂高聲歷上回《女武神》洗禮，幾處容易喧賓奪主的片段，處理得也很適切…」(黃俊銘 2003)

⁶ 本團國外聲樂演員的人數參見表 1。

⁷ 除了筆者之外，可以見到黃俊銘(2003)、羅基敏(2003)等人公開發表的樂評，以及「東去音樂網」等網站上的樂評都一致認同陳妍陵在聲音與肢體的獨特表現。例如黃俊銘的樂評就曾提到：「…女主角陳妍陵舉手投足看得出取法雲門的神韻，林懷民也讚賞歌者在起音(attack)時必然的身體準備，而設計更多肢體上的適應空間。…」(黃俊銘 2003)

⁸ 參見註 4。

⁹ 崔佛·南為著名劇場導演，曾任職英國皇家莎士比亞劇團(RSC)，為該團有史以來最年輕的藝術總監(1968-1986)，曾跨足劇場、歌劇、音樂劇、電影和電視導演工作，獲獎無數。

Luhmann)¹⁰等人就是兩個最明顯的例子。由於他們的專業能力與跨界背景，除了可以提昇歌劇歌手的走位、表演等舞台表現外，在執導歌劇時往往能夠以其自身創見，彌補歌劇表演在視覺上的不足。歌劇演出在這些導演的努力之下，除了在音樂方面有所表現之外，也因而變得更「有看頭」，並且往往能在沈厚的歌劇傳統中呈現個人的新鮮創意。¹¹

《托斯卡》由林懷民執導，他在演員的肢體訓練、燈光的使用、場景的調度等方面，折服了在場的觀眾；唯一的疑慮在於，將整部歌劇劇情由原本十九世紀的羅馬移轉到現今的台北，還要能說服觀眾，本身就需精密完整的設計，這不是單靠劇前導聆或是說書人的單方面說辭就能解決的。至於舞台上放置的那一組京劇表演用的大紅桌椅，看來不論在「視覺形式」或「多重用途」等特質上，與北京的關係可能比起台北來要更接近得多。汪慶璋執導的《崔斯坦與伊索德》則是另一個還原歌劇「音樂核心元素」的成功例子。米白色的粗布既作為服裝，也作為廣闊的船帆，形成簡約而巧妙的舞台造

型、服裝布景，令人在欣賞完畢五個鐘頭左右的全本歌劇之後，仍不覺得疲累；特別在 SARS 肆虐的情況之下，還能吸引近八成的觀眾進場，可說是當時藝文界的一項異數。其中的遺憾就是投影在船帆上的多媒體影像，原本多媒體設計的立意甚佳，結合事前設計的視覺影像與歌詞的中文翻譯一同投射在船帆上，不僅讓觀眾了解劇情發展，同時兼具視覺引導的效果；只可惜，不僅多媒體影像和中譯歌詞因模糊不清而難以辨認，歌詞也常常與台上的演出脫節，對於實際演出的效果打了不少折扣。此外，馮鴻興黃怡儒為《浮士德的天譴》所作的舞台設計也為樂評所稱道。¹²他們在音樂之外，不僅以舞台設計表達出「浮士德」的現代感，更以看來不甚搭軋的小道具，顛覆人們對這個中世紀神話的印象。看熱鬧的觀眾覺得有意思；看門道的，也會發現浮士德神話在設計下，其實正暗顯現代社會各種離奇的現象。

歌劇導演如果對於原創音樂缺乏足夠的了解與尊重，創新理念無法在執行時拿捏妥當，就可能產生如下問題：導演為「戲劇」呈現所作的各項設計與安排有愈來愈重的

傾向，甚至還回過頭來影響「音樂核心元素」的完整呈現。簡單地說，就是「玩過了頭」。賴聲川執導的《唐喬望尼》，在劇情安排上面另行設計「戲中戲」情節，安插了「台北男人」與「台北女人」兩位歌劇演員之外，¹³舞台上也出現了兩座西式白色大理石拱門與四盞大紅宮燈並置的矛盾場景。尚且不論這樣的「戲中戲」安排與視覺形式的錯置，相對於原歌劇是否恰當，舞台形式的安排即已令觀眾憂心：整個 NSO 樂團位於音樂廳舞台的後方，因為編制變小以及前低中高的舞台設計形式，完全隱身在舞台與管風琴之間，只剩指揮的上半身隱約可見；歌手也因在台前努力地完成繁複的走位與動作，而與指揮和樂團失聯，即便在三樓觀眾席兩個早已事先裝設顯現指揮動態的大面積液晶顯示板，依然多次產生歌手脫拍或與音樂脫節的窘況。在導演的安排之下，《唐喬望尼》的序曲，因「戲中戲」的新劇情設計，成為台北男人隨意播放幾段 CD 音樂的片段之一。誠然，在音樂廳以「簡樸」的方式演出歌劇，以最少的成本達到最「豐富」的舞台效果，是簡文彬製作歌劇音樂會的初衷；但

如此一來，這些戲劇的設計、場景安排與肢體演出，不僅紊亂原本音樂的聽覺形式與功能，甚至令歌劇演員的演唱部份打折扣。如此相對於原先 NSO 歌劇系列欲達成的「還原歌劇音樂核心元素」演出目標，是否有「離題太遠」之處？

結語

音樂社會學者阿多諾 (T. W. Adorno) 在近半個世紀之前，就曾經提過導演、製作人與歌劇音樂之間的問題。¹⁴ 隨著時代遞嬗，歌劇在演出形式上難免會出現可議之處，按照這個道理來看，華格納反抗浪漫歌劇形式的理念與實踐是歌劇發展之下必然的結果；同樣地，就廿一世紀的我們而言，同樣地也會產生對於歌劇劇本與演出形式的現代化思考與全新邏輯。然而，「簡樸」與「豐富」之間，歌劇音樂的價值何在？導演們若不能將這一切成功地轉化為歌曲，這些在戲劇上的創意與努力豈不枉然？導演在試圖打破歌劇固有形式時，是否也危及歌劇最根本的音樂要素？NSO 在未來兩年的

¹⁰ 澳洲籍導演巴茲魯曼，在電影、舞台劇、電視、歌劇和音樂劇各方面，都有傑出傑出的表現。他最為國人熟知的作品應屬於好萊塢賣座歌舞電影《紅磨坊》(Moulin Rouge, 2001)；另外，由他執導的浦契尼歌劇《波希米亞人》(La Bohème) 不僅成功跨界打入紐約百老匯音樂劇市場，還獲得 2003 年東尼獎「音樂劇最佳導演」提名。

¹¹ 樂評人蕭俊銘與筆者有著類似的看法：「劇場人加入，為歌劇注入更多「劇」的成分，對於諸位徒有美聲，沒有較體的天王天后絕對有正面助益，而對於國內向來汲汲於歌劇製作之上，沒有劇場思考習慣的樂團指揮而言，也算做平衡加分。」(黃俊銘 2002: 65)

¹² 例如羅琳琳的評論曾經提到：「……開深淵處的浮士德實驗室，三艘貫穿天堂與地獄的白機，及延伸出象徵時空的三層光幕，精準地，將音樂廳的舞台明決切割，層次既深森森地疊疊出來，使劇中所有角色完全沒有尷尬，反而更能放心自在地，隨白蘭士所設計的時空概念，自由轉換。」(張琳琳 2004)

¹³ 章以丞飾演「台北男人」，丁乃華飾演「台北女人」。

¹⁴ 阿多諾對於當代導演與歌劇之間的關係，曾經這麼說：「……人們可能會期望聽到角色唱歌時就像是出於自然而唱，然而如果看到角色在台上演出的方式就像一百年前的人演得一模一樣，那麼現今這個世代的人們可能會受不了。……所有現代歌劇導演的興衰浮沈都源於相同的理由：由於導演可能預料這一切將是不露自明的，因此他必須調整各種模式的舞台反應，但是如此一來他從連帶將其中的形式一併打破，這個形式的演劇原本是要讓這群有經驗的人將一切轉化為歌曲。……在歌劇中，戲劇事件最為重要，必須將它沈浸在某種氛圍中，同時予以放大，而音樂就是那純粹而簡單的氛围。如果突然放棄這個特質，音樂與表演的結合就會變得不合邏輯。」(中文由筆者自譯，Adorno, 1976，英譯版：77-78)。

演出計劃中即將推出的貝里尼 (V. Bellini) 《諾瑪》(Norma)、威爾第 (G. Verdi) 《法斯塔夫》(Falstaff)、以及莫札特《女人皆如此》(Cosi fan tutte)、《費加洛婚禮》(Le nozze di Figaro) 等劇目，導演賴聲川、黎煥雄、魏瑛娟能否再續 NSO 歌劇系列的新頁？這幾齣歌劇的製作與演出即將考驗這幾位導演與簡文彬的智慧、創意與專業能力。展望未來，音樂專業工作者面對跨界導演的全新思維時，是否能如巴茲·魯曼等前人的成功經驗，發揮自身創意的同時，不僅呈現歌劇音樂的新風貌，還能增益其商業市場價值，甚至超越原有演出形式的藝術水平？這不僅是對 NSO 與簡文彬的挑戰，更是對於這群跨界歌劇導演們的最高期望。

相關樂評與參考資料

期刊雜誌 (依出版發表時間排序)

1. 羅基敏，《展現 NSO 的歌劇潛力》，選自《表演藝術》115 期，2002 年 7 月，頁 43-45。
2. 郭大微，《托斯卡變身台北神話》，選自《遠見》198 期，2002 年 12 月，頁 284-287。
3. 黃俊銘，《歌劇新勢力，怎麼走？—從林懷民、簡文彬攜手《托斯卡》說起》，選自《表演藝術》120 期，2002 年 12 月，頁 64-65。
4. 簡文彬，《為何安排音樂會形式的歌劇？》，選自《浦契尼：托斯卡》節目冊，台北：國立中正文化中心，2002，頁 9。

參考書籍

- Adorno, Theodor W., *Introduction to the Sociology of Music*, translated from the German *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1962, by E. B. Ashton; New York: The Seabury Press, 1976.

網頁資料

5. 黃俊銘，《托斯卡的試鍊—評浦契尼《托斯卡》音樂會》，選自「自由時報電子新聞網」藝術特區相關報導，〈自由樂評〉，2003 年 1 月 6 日，網址 <http://www.libertytimes.com.tw/2003/new/jan/6/life/art-6.htm>
6. 羅基敏，《化為動作的音樂—NSO 歌劇音樂會《托斯卡》》，選自《表演藝術》122 期，2003 年 2 月，網頁：<http://www.paol.ntch.edu.tw/m-mag-content.asp?show=1&id=1220661>
7. 張琳琳，《歌劇分級？評 NSO《浮士德的天譴》》，選自《表演藝術》網頁：<http://www.paol.ntch.edu.tw/e-mag-content.asp?show=1&id=1330671>，2004

年 1 月 16 日。

8. 來去音樂網樂評，《未臻完美，但值得喝采的「托斯卡」》，http://comemusic.com/columns.php?select=columns_content&columns_board_id=216&columns_class_id=9
9. 「來去音樂網」樂評
http://comemusic.com/columns.php?select=columns_content&columns_board_id=216&columns_class_id=9
http://comemusic.com/columns.php?select=columns_content&columns_board_id=249&columns_class_id=9
http://comemusic.com/columns.php?select=columns_content&columns_board_id=275&columns_class_id=9
10. 《表演藝術》雜誌
女武神
<http://www.paol.ntch.edu.tw/m-mag-content.asp?show=1&id=1150881>
托斯卡
<http://www.paol.ntch.edu.tw/m-mag-content.asp?show=1&id=1220661>
浮士德的天譴
<http://www.paol.ntch.edu.tw/e-mag-content.asp?show=1&id=1330671>
11. 楊忠衛：
http://www.allmusic-mag.net/mel/article/review/011106_nso.htm

音樂學院大事記

- 1982年 國立藝術學院成立，校址暫設台北市辛亥路國際青年活動中心，設音樂學系、美術學系與戲劇系三系，隔年增設舞蹈學系。音樂學系設理論與作曲、指揮、聲樂、鋼琴、管樂、絃樂、擊樂，與傳統樂器八組主修。
- 1985年 遷校至台北縣蘆洲鄉原國立僑大先修班校址。成立實驗管絃樂團，並於1996年與台師大、藝專的實驗管絃樂團合併為「三校聯合實驗管絃樂團」(國家音樂廳交響樂團前身)。
- 1990年 音樂學系碩士班成立。
- 1991年 七月「出蘆入關」活動，遷校至關渡校區。音樂系擴大成雙班，以因應國家社會的需求。
- 1995年 傳統音樂學系成立，古琴與琵琶兩種主修合為「樂器組」，另設南管、北管「樂種組」，與音樂學系兩系的架構是為形成。
- 1998年 傳統音樂系增設音樂理論組，它與樂器組、樂種組合計三組，五種主修。
- 1999年 音樂學系由五年制改為四年制。
- 2000年 音樂學系(含碩士班)調整為音樂學系、管弦與擊樂研究所及音樂學研究所三個單位，它們與傳統音樂學系形成兩系兩所的架構。
- 2001年 國立藝術學院改名為國立臺北藝術大學，設音樂學院等五個學院。音樂學系成立博士班與碩士在職專班。國立臺北藝術大學校友會成立。
- 2002年 承辦文建會2002年民族音樂學國際學術論壇
- 2003年 音樂學院辦理大學自我評鑑。成立南管樂團與北管樂團。
- 2004年 關渡音樂學刊創刊。舉辦全國南管暨絃大會「歌劇中的合唱選擇」~合唱團與管絃樂 2004 冬季巡迴演出

音樂學系、管絃與擊樂研究所、音樂學研究所展演檔案

2004年關渡樂展系列音樂會/Guandu Musical Soiree 2004

主辦/演出單位：國立臺北藝術大學音樂學系

來自關渡的聲音(一)~交響之夜

時間/地點：2004年5月11日(星期二)晚間7:30/國家音樂廳

演出者 Performers：

樂團-國立臺北藝術大學管絃樂團 (Academy Orchestra T.N.U.A. Orchestra)

指揮-徐頌仁 (Sung-Jen Hsu, Conductor)

鋼琴-陳美鸞 (Mei-Luan Chen, Piano)

曲目 Program：

莫札特 Mozart, W.A.：第22號降E大調鋼琴協奏曲 K.482



來自關渡的聲音(一)~交響之夜-1(鋼琴：陳美鸞)



來自關渡的聲音(一)~交響之夜-2(徐頌仁指揮)



來自關渡的聲音(一)~交響之夜-3

來自關渡的聲音(二)~室內樂響：由關渡向世界放聲

時間/地點：2004年5月21日(星期五)晚間7:30/國家演奏廳

演出者：國立臺北藝術大學教授室內樂團

蘇正途、蘇顯達、李俊穎、王瑞、陳瑞賢、馬諾欵、劉妹婷、饒大鵬、柯莉薇、陳泰成、徐以琳、劉慧蓮、劉榮義、陳威棧、郭宗恆、莊思遠、鄧詩、蔡佳融、邦恩莎、吳思珊、吳瑛菁、黃叢、何鴻棋

曲目 Program：

錢南章：《台北素描》(1996)

賴德和：《無題》

貝里歐 L. Berio (arr.)：《民謠》(1964-73)為七位演奏家而作



來自關渡的聲音(二)~室內樂響-1(音樂系教授群)演出



來自關渡的聲音(二)~室內樂響-2(音樂系兼任教授群)演出



來自關渡的聲音(二)~室內樂響-3(蘇正途指揮)



來自關渡的聲音(二)~室內樂費-4(徐以琳獨唱)



來自關渡的聲音(二)~室內樂費-5(蘇正途指揮)



本系教授室內樂演奏活動-1(本校舞蹈廳)



本系教授室內樂演奏活動-2(國家音樂廳)



本系教授室內樂演奏活動-3 (國家音樂廳)



本校義籍聲樂兼任教授馬蘭齊演唱/徐道仁指揮 (國家音樂廳)



國立台北藝術大學音樂學研究所 2003年音樂學研討會全體人員合照

日期：2003年10月23日 地點：音樂系二館601室

傳統音樂系展演檔案



臺北藝術大學南管樂團巡迴演出（彰化南北管音樂戲曲館）



臺北藝術大學南管樂團巡迴演出（彰化南北管音樂戲曲館）



臺北藝術大學南管樂團巡迴演出（彰化南北管音樂戲曲館）



臺北藝術大學南管樂團巡迴演出（彰化南北管音樂戲曲館）



傳統樂展—古琴與琵琶（本校舞蹈廳）（古琴：黃雪婷）



傳統樂展—古琴與琵琶（本校舞蹈廳）（古琴：李易珊）



傳統樂展—古琴與琵琶（本校舞蹈廳）（琵琶：賴薇如）



傳統樂展—古琴與琵琶（本校舞蹈廳）（琵琶：楊欣祝）



傳統樂展—南管與北管（本校舞蹈廳）



傳統樂展—南管與北管（本校舞蹈廳）



學生南管演出（2003 第一屆臺灣創意設計博覽會，華山藝文中心）



學生南管演出（2003 第一屆臺灣創意設計博覽會，華山藝文中心）

《關渡音樂學刊》創刊號勘誤表

論文作者：黃瓊娥

頁碼	位置(第X行...)	原文(錯誤)內容	更正內容
36	右列段落第1行	Dalimalau	Talimalau
39	左列段落第18行	分之	分支
39	註解16	(民69)	·1980,〈排灣族...特性〉。
42	左列段落標題(五)以下第10行	Luvavalan	Pavavalong
48	左列段落第15行	政治手法	「政治手法」。
48	參考書目一	《臺灣高砂族系統所屬研究》	《臺灣高砂族系統所屬の研究》
48	參考書目三	1983,〈排灣族貴族制度的再探討—以大社為例〉	1980,〈排灣族貴族制度的再探討—以大社為例,兼論人類學田野方法的特性〉。

論文作者：嚴福榮

頁碼	位置(第X行...)	原文(錯誤)內容	更正內容
94	英文標題	Expurations	Explorations
95	前言部分右列段落第2行	...的節奏語音...	...的節奏語言...
105	第二部分「承」左列段落第一段第2行	...在本論假設為「承」,	...在本論文假設為「承」,

論文作者：黃雅蘭

頁碼	位置(第X行...)	原文(錯誤)內容	更正內容
138	註解4	游素鳳	游素風
140	最後一段第3行	作曲家不懂從中國...	作曲家不僅從中國...
142	左列段落第14行	...綜觀賴德早年...	...綜觀賴德和早年...
142	註解10	康嘔	康誕
150	參考書目	游素鳳	游素風

關渡音樂學刊

發行者 潘皇龍

編輯者 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
台北市北投區 112 學園路 1 號

主 編 顏綠芬

執行編輯 蔡凌慧／沈大為／車英江

封面設計 張博智

書法題字 張清治

排 版 震大打字印刷有限公司

印 刷 震大打字印刷有限公司

國內售價 新台幣 250 元

版權所有・翻印必究

中華民國 93 年 12 月