行政院國家科學委員會補助專題研究計畫成果報告

『新音樂學』研究中的
音樂分析與審美價值觀

Music Analysis and Aesthetic Values in the Studies of New Musicology

計畫類別：☑個別型計畫　　□整合型計畫

計畫編號：NSC　90－2411－H－002－016

執行期間：90 年 8 月 1 日至 91 年 10 月 31 日

計畫主持人：王育雯 (ywwang@ccms.ntu.edu.tw)

執行機構：國立台灣大學音樂學研究所

本成果報告包括以下應繳交之附件：

□赴國外出差或研習心得報告一份
□赴大陸地區出差或研習心得報告一份
□出席國際學術會議心得報告及發表之論文各一份
□國際合作研究計畫國外研究報告書一份

中　華　民　國　92　年　1　月　28　日

一、摘要

關鍵詞：新音樂學，音樂美學，自律論，音樂價值觀

「新音樂學」（new musicology）是英美音樂學近年發展的新趨勢，可說是全球音樂學界近年來最重要的議題之一，而台灣方面迄今尚無針對此趨勢的探討或介紹。本計畫即以此為主題，研究三位重要的「新音樂學」學者探討音樂作品時的論述方式。

「新音樂學」研究中，往往帶著對音樂理論與分析長期以來所抱持的「自律論」（music autonomy）看法之抨擊，然而卻又不能避免使用音樂理論與分析所發展出的方法。有鑑於此，本計畫將探討新音樂學論述如何提出有別於自律論的審美觀點，同時卻又以理論分析的方法支持其論調。研究的焦點集中於 Lawrence Kramer, Susan McClary 與 Rose Rosengard Subotnik 三人之著述，察考這些學者對音樂的價值觀看法如何顯現並落實於他們對作品的分析、解釋與探討之中，並檢視其中如何利用對於個別樂曲的分析詮釋，以支持作者反音樂自律論的音樂價值觀與審美觀。

透過研究上述三位學者的論述模式，本計畫冀望能檢討自律論之觀念在音樂理論分析中的必要性，並將針對分析工作是否在脫離自律論的前提之下仍得以有意義地發展此一問題，提出建言。

Keywords：new musicology; music aesthetics; music autonomy; musical value; Lawrence Kramer; Susan McClary; Rose Rosengard Subotnik

One of the most essential premise of music theory – music autonomy – is often attacked by new musicologists. Nevertheless, even in their studies they cannot avoid using the analytical methods developed by music theory. This project will therefore investigate how it is possible for the new musicologists to present their anti-autonomic interpretations of music with the tool of music analysis. The focus will be placed upon the writings of three scholars -- Lawrence Kramer, Susan McClary and Rose Rosengard Subotnik.

With this study, I hope to illuminate on the necessity and significance of music autonomy in analysis, and to understand whether analysis can still be carried out meaningfully when music autonomy is denied

二、緣由與目的

近十五年來英美音樂學界歷經重大變革。對音樂作品各種不同的詮釋觀點紛紛出現，如女性主義（McClary 1991, Solie 1993, Citron 1993, Kramer 1990, 1995, 1997, ）、文化批評 (Kramer 1990, 1995, 1997; Subotnik 1991, 1996; Tomlinson 1993)、敘事學 (narratology) (Abbate 1991)、社會學 (Shepherd 1987, Horner 1998) 等等觀點，一一帶入音樂作品的探討中。一時之間，音樂學界對於作品的詮釋可謂百家爭鳴，展現多樣化的風貌。

音樂學界對於此一有別於長期以來音樂學的研究方向統稱為「新音樂學」（Agawu 1997, Brown 1997, Burnham 1997, Dunsby 1995, McCreless 1997, Miles 1995）。在其 1994 年「全美音樂學會」會長的致詞中，Ellen Rosand 對「新音樂學」提供一概略的描述。認為這些新的研究方向大部分是由其它領域發展出來的，包括符號學，接受理論，敘事學，性別理論，文化批評等等。[1]

這些「新音樂學」研究的論述，往往伴隨著對音樂理論與分析長期以來做法的抨擊。其中最重要的批評之一，就是反對「音樂自律性」（music autonomy）的合理性與必要性（McClary 1991, Shepherd 1987, Kramer 1990, 1995, Subotnik 1991）。1980 年代以前，音樂理論與分析往往由音樂作品自身尋求對於作品的解釋。這背後隱含著一種「自律論」的觀念，即音樂的意義應由音樂（作品）本身（即其聲音現象）尋求，而不在音樂以外的事物，如社會、文化、性別角色、經濟活動等等。不論是申克式理論（Schenkerian theory）或是音類集理論（set theory）體系的探討與樂曲分析，論述的焦點都放在音樂的聲音特質，特別是樂譜所顯示的現象上。我們若翻閱全美最重要的音樂理論期刊 *Music Theory Spectrum*，由 1979 年創刊到 1980 年代中期，不難察覺這一點。這種觀念，在本計畫將指稱為「自律論」音樂價值觀。[2]

1980 年代晚期開始，陸續有學者提出有別於此一自律論觀點的音樂詮釋方式，包括所謂的「新音樂學者」Susan McClary, Rose Rosengard Subotnik, Lawrence Kramer, Caroline Abbate, Ruth A. Solie 等。他們對於「自律論」此一在音樂理論與分析中極為重要之前提的抨擊，使得美國音樂理論界一度疑慮自身的發展前景（McCreless 1997, Agawu 1997）。然而就如 Agawu 所言，這些新音樂學者探討音樂時，亦無法避免音樂理論與分析所發展出的方法（Agawu 1997, 頁 302）。換言之，

---

[1] "Semiotics, response and reception theory, narratology, gender theory, cultural criticism – these are just some of the analytical approaches that have been newly brought to bear on the study of music. And the result is a conglomeration of critical activities commonly called the 'new musicology.'

[2] 有關不同種類的音樂價值觀，請參考拙作 "Value Judgment and Musical Explanation: Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone," Ph. D. Dissertation, Columbia University, 1998; 第一章。

新音樂學者雖大肆抨擊理論分析所固有的自律論審美觀，卻又採用後者所發展出的方法來討論作品。以此觀之，傳統的理論分析方法，即使其「自律論」的審美前提值得重新檢視，仍應具某種存在的意義與必要性。

既然如此，究竟新音樂學者探討音樂作品時，如何提出有別於自律論的審美觀點，同時卻又以理論分析的方法支持其論調？**本計畫的目的，即在探討這些新音樂學的研究中，對於音樂的審美價值觀看法如何落實於作品的實際探討上。研究的焦點將集中於 Kramer, McClary 與 Subotnik 三人之著述，檢視這些學者對音樂的價值觀看法如何顯現並落實於他們對作品的分析、解釋與探討之中。**

國內外有關此議題的研究極少。具筆者所知，國內尚無人研究新音樂學。而國外方面，英美學界雖有一些研究討論「新音樂學」的衝擊，尤其是在美國的《音樂學期刊》（*Journal of Musicology*）第十五期第三卷（1997 年）以及電子期刊 *Music Theory Online* 第二期第二卷（1996 年）中，但討論的焦點，尚未觸及新音樂學研究中的審美觀與音樂價值觀，也未觸及這些觀念與其音樂分析的關係。換言之，本計畫之議題在國內外尚未見研究。

由於新音樂學是英美音樂學近年發展的新趨勢，可說是全球音樂學界近年來最重要的議題之一，而台灣方面迄今尚無針對此趨勢的探討或介紹，因此本計畫所探討的主題在今日國內的音樂研究環境中，更形需要。對音樂作品的探討，不論中外，都不能豁免於自律他律的審美問題。Kramer 等新音樂學者對此問題的解決方式，特別是他們由文化，女性等有別於自律論觀點所提出的樂曲探討與分析模式，更值得深究，也是國內音樂學界所亟需參考的他山之石。

三、結果與討論

「新音樂學」與 60, 70 年代及 80 年代前期對音樂的理解、詮釋主要的差異，不見得一定是在研究方法上的不同。與過去一樣，新音樂學者，如 Lawrence Kramer, Susan McClary, Carolin Abbate 等人，在其討論中，也會大量倚賴音樂理論分析的方法，對樂曲進行細部的探討。真正使這些研究迥異於早先的，應是其研究觀點，甚至可說是價值觀的大轉變。如同下文即將闡明的，若說「新音樂學」的出現，是一種在音樂學學術上的革命性轉變，那麼這種轉變主要來自迥異於過去的視野、觀點、乃至對樂曲的價值觀。

本部分便以這種價值觀的轉變為主題，闡明「新音樂學」如何拒絕過去的音樂價值觀，而提出新的價值取向。在以下的討論中，將以不同學者對蕭邦的〈第二首前奏曲（A 小調）〉為焦點，指出「新音樂學者」與先前的音樂學者，對此曲所提出的分析、詮釋與辯護有何不同，其

背後的價值觀如何互異。

「新音樂學」的研究者究竟包含哪些人，其實並無定論。不同的學者在此項目下，所列出的人名可能多少有些出入。然而不可否認的，部分學者的名字經常會見到與「新音樂學」此一名詞相提並論。例如 Lawrence Kramer, Susan McClary, Rose Rosengaard Subotnik 等人。[3] 以下便以這三位學者的論述方式、觀點為討論「新音樂學」的焦點。

蕭邦 A 小調第二首前奏曲

這首曲子曾廣泛地引起許多學者，包括歷史音樂學者、音樂理論家、評論家、演奏者的注意與討論。二十世紀早期，James Huneker 於其書中，說此曲「醜陋、孤獨、絕望、幾乎是怪誕、而且不和諧」（Huneker, 1900, p. 221）[4]。George Charles Ashton Jonson（Johnson, 1908, p. 173）, Jean Kleczynski (Kleczynski, 1922, p. 47), Andre Gide (Gide 1949)也都建議此曲由於「怪異」而不宜演奏。被認為是「新音樂學者」的代表人物之一的 Lawrence Kramer 則指出曲子「以 19 世紀初的標準而言，是存心醜陋，以我們的標準而言，也可能說是如此」(Kramer, 1990, p. 72)。[5]

然而仍有不少學者，包括音樂理論家，與部分「新音樂學者」為此曲提出辯解，分析其結構上、情感上或歷史、文化上的意涵。例如 Heinrich Schenker (1935/1979), Leonard Meyer (1956), Edward Cone (1995), Michael Rogers (1981), Edward Rothstein (1994)等學者直接從樂曲的結構方面，來說明曲子正面的意義與價值。Kramer 雖直言樂曲的醜，卻也由十九世紀的文化背景與當時盛行於文學和其它藝術作品的手法，說明樂曲這種「醜陋」的安排是其來有自的。Rose Rosengaard Subotnik 則提出樂曲「體認偶發性的實相」此一特質，辯解說曲子知性上的意義主要來自其風格而非曲式（Subotnik, 1991, pp. 152-53）。[6]

A 小調前奏曲之所以會產生這些爭議，曲中缺乏一明確的「目標導向」的方向感（goal-oriented direction）這種西方調性音樂長期以來的敘事結構，應是一個重要關鍵。在 Meyer, Kramer, Subotnik, Schenker 等學者的探討中，都可見到對於曲中之結構，特別是和聲/調性過程的關注。其進行的方式，並非如許多調性音樂那樣，製造張力，堆疊張力，而後一一解決張力，使得整首樂曲形成「朝向最終解決」的一種整體緊密結合的過程。在 Schenker 的分析圖中，明確指出樂曲以 A 小調為目標，而在達到最終的 A 小三和弦之前，都是 V 級和弦的延展（prolongation）。然而事實上曲子前半的和聲進行方向模糊，令人難以

[3] 有關 Kramer 被認為是「新音樂學者」的代表人物，可參閱的資料包括 Agawu, 1997; Miles, 1997; 與 Stock, 1998. 至於 Subotnik 被視為新音樂學者，可參閱 Miles, 1997 與 Brown, 1997. 而 McClary 更是許多討論新音樂學的焦點，例如：Agawu, 1997; Miles, 1997; Brown, 1997; Stock, 1998 與 Van den Toorn, 1995.

[4] “Ugly, forlorn, despairing, almost grotesque, and discordant.”

[5] “Much of [the A Minor Prelude] is deliberately ugly by the early-nineteenth-century standards, and arguably by ours …”

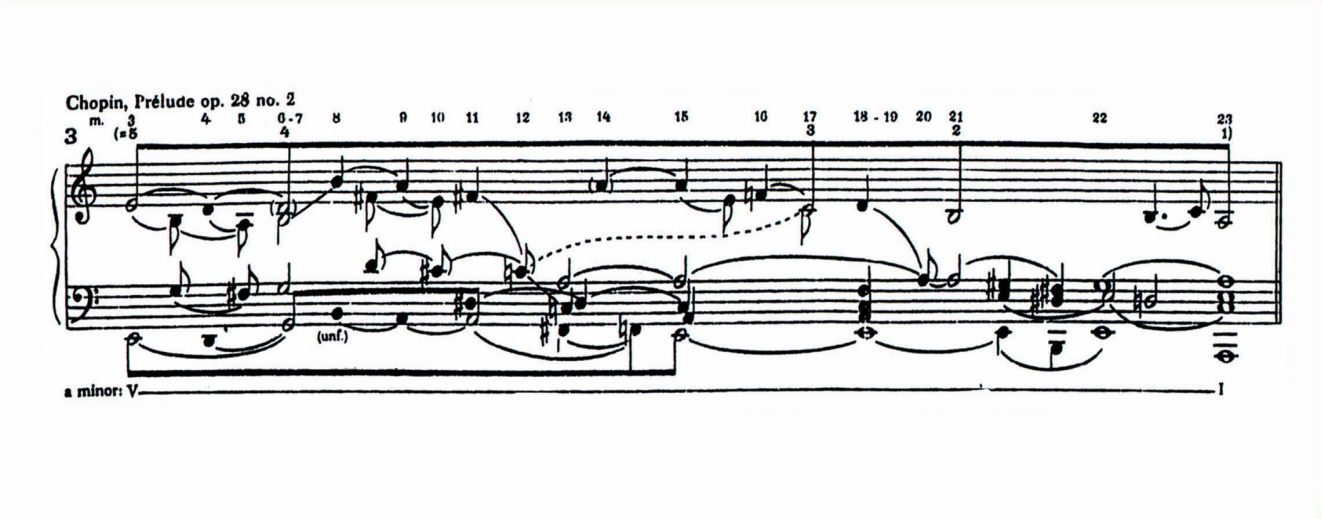
[6] “I think what this music does primarily is to recognize the reality of the contingent.”

確定是什麼調性；等到一旦調性開始明確時，樂曲已經到了尾聲。就如 Meyer 所指出的，若單單考慮樂曲以其調性 A 小調為目標而進行，很難理解何以曲子必須在 11-14 小節時，出現複雜難解的和聲變化。此外，如 Kramer 指出的，在 14-21 小節旋律上又大量使用和聲外音。這種種現象，都令人疑慮樂曲的各部分是基於何種邏輯或理由而結合的。換言之，直到最後的終止式之前，此曲的「方向性」、「方向感」（directedness）都可說是處於混沌模糊的狀態中，缺乏一種明確的「朝向某一目標」的進行過程，而是類似「漫遊」、「漫談」、隨性式的進行。Kramer 雖將樂曲的主要問題稱為「破壞性」，但仔細觀之，他所談的，包括旋律與和聲間的步調不一致（pp. 76-77），以及結尾塊狀和弦的終止式是「強迫性的終結」（以致可說它「否定」了（negate）樂曲（p. 78））等等，其實正是樂曲之所以缺乏明確方向感的成因。Subotnik 更是直接指出曲子「難以被聽成是一個具有抽象邏輯性關係結合的整體」。[7]

Schenker, Meyer 與 Cone

關於上述這些問題，申克（Heinrich Schenker）所提出的分析（譜例一），基本上可由他的理論系統中，樂曲的調性背景 (background; Ursatz) 來理解 (Schenker, 1997, v. 2, fig. 110; Schenker, 1954, p. 252)。雖然申克理論原先是在二十世紀初期以德語發表的，但在 1960、70、甚至 80 年代的英美音樂理論界都是研究的主流之一。因此觀察他的討論，也可多多少少得到一些在「新音樂學」出現前，美國的音樂學界，特別是音樂理論界，對於樂曲分析詮釋的方向與價值觀。

譜例一



（資料來源：Schenker, 1935/1979, v. 2, fig. 110）

[7] 除了本文所討論的幾位學者之外，還有其他的學者也對蕭邦 A 小調前奏曲提出看法或分析，包括 Rothstein (1994), Rogers (1981)。但因他們的看法較不牽涉到與新音樂學研究的對比，故而在此不擬作討論。

在申克的分析中，A 小調前奏曲基本上，除去最後的和弦外，都是五級和弦的延展（prolongation）。在其分析譜所呈現的理解中，12-16 小節的和聲模糊性並不成為問題，它可視為橫向對位線條進行中，由鄰音、掛留音等延展形成的聲響。

若說光是申克一人在二十世紀早期以德語寫出的分析，不足以代表 60 至 80 年代初期的英美音樂學界的看法，那麼不妨考慮此時期美國本土上的音樂學者對 A 小調前奏曲的解釋。Leonard B. Meyer 首先將之置於「良好延續法則」（the law of good continuity）的討論中 (Meyer, 1956, pp. 93-97)。他認為這首樂曲的旋律呈現出一種清楚的「建構—承續—擾亂—重建」的過程（the establishment of a process, its continuation, a disturbance, and finally, the re-establishment of a variation of the original process）。3-5 小節的右手旋律顯示出二個相似的動機（1-3 小節、5-7 小節）以同音（4-5 小節的 D）方式連接。下一樂句開始時（第 8 小節），雖然提高了八度，但仍是以同音（B, 6-8 小節）連接。這樣一來，建立了強烈的「承續」下去的力量。然而 14 小節卻打破這個情形。前一樂句結束於 F#，而 14 小節出現的是 A，破壞了既有的規律。而且在此帶出的動機停留於還原 F（16 小節）。這個動作加強了「擾亂」的力量。其後，同音承續的規律被重新建立，直到最後的終止式。

由和聲的目標與轉調過程上來看，Meyer 認為這些現象不足以解釋樂曲的和聲/調性進行過程（圖表 一），特別是 12 小節之後的複雜和聲變化。因為曲子在此時，即使只是依照先前所建立的 IV-VI-I^{6}_{4}-V-I 的規律，也同樣能到達最後 A 小調的和聲目標（圖表 二）。

圖表 一

小節數 1 4 5 6 8 9 10 11 12 13 15 22 23

調性：和聲 G:VI------ I^{6}_{4} V I—

D: IV-------VI-- I^{6}_{4}---V-(變化的 I)

a: $IV^{4\#}_{3\#}$---- ◊ --- $^{6\#}_{3}$-------- I^{6}_{4} V I

（資料來源：Meyer, 1956, p. 95）

圖表 二

小節數　　5　6　　8　9　10

調性：和聲　　D: (IV)-----VI-- $\overset{6}{\text{I}}_4$---V---- I

A: (IV)- VI　-- $\overset{6}{\text{I}}_4$　--　V　--　I

（資料來源：Meyer, 1956, p. 96）

那麼該如何解釋此曲的和聲變化呢？他認為之所以會有這些變化，應是樂曲在形塑審美情感經驗（shaping of aesthetic affective experience）時，製造「疑慮」（doubt）與「不確定性」 (uncertainty) 的結果。樂曲在開始時，有相對的「確定感」，其後由於伴奏中持續摻入和聲外音與六度音，且和聲整體上是朝著下屬音方向進行（G 到 D 到 A），因而產生一種相對的「不確定性」。這種相對的不確定性到第 10 小節時變得最強大，而到 15 小節的 $\overset{6}{\text{I}}_4$和弦，達到了相對上的確定感。而完全的確定感，要等到樂曲的最後終止式才出現。(p. 96)

換言之，A 小調前奏曲和聲上的謎團是在營造「疑慮」與「不確定感」，而這是整個曲子（相對上的）【確定　不確定　極不確定　確定】之整體過程的一部份。這種整體過程也很接近他對曲中旋律結構程序之解釋—【建構—承續—擾亂—重建】。其中的「建構」與「重建」都可視為建立「確定感」的作法，而「擾亂」則易產生「極不確定」的感覺。換句話說，在 Meyer 的理解模式中，可以見到一種以「克服/解決/消除（音樂情感中的）不確定感」為目標的整體敘事結構。

乍看之下，與 Meyer 同一輩的音樂分析、評論學者兼作曲家 Edward T. Cone，對 A 小調前奏曲所提出的看法就大大不同。在對 Edward Rothstein 的書評中，他批評 Rothstein 對此曲的分析，並提出對曲子的另一種看法：Cone 認為要理解此曲，需考慮它是 24 首前奏曲中的第二首，是要與其它 23 首前奏曲整個一起演奏的，而非單獨出現。因此，這一首應被聽為一系列行進（progression）中的一員。這第二首與第一、第三首都有和聲與動機上的關聯，其不和諧的聲響應視為源自第一首前奏曲，而在第三首中得到解決（Cone, 1995, pp. 131-32）。

儘管 Cone 對 A 小調前奏曲所提出的說法與 Meyer 或 Schenker 都大不相同——後二者直接由樂曲內部結構與相關的情感現象來解釋，而前者則訴諸此曲在整個前奏曲全集中的位置以及與前後前奏曲的關係，然而可以發現到一個共同的現象。即三位皆帶有一種預設立場，將「目標導向」視為樂曲極為重要的價值來源。在 Schenker 的分析圖中，可見到他直接將整首曲子理解成以 A 小調為目標，由 V 級至 I 級的和聲進行。而在 Meyer 與 Cone 的討論中，似乎樂曲若不具備「目標導向」的過程，對樂曲的價值而言，會是一個不利的條件。因此二位學者皆不將 A 小調前奏曲中，缺乏明確「目標導向」的「漫遊」式的組織方式，視為樂曲價值的來源，而必須由其它面向尋找其審美意義與價值

的基礎，以「掩蓋」、「解釋」（explain away）曲中此一不符其審美觀的現象。

這種「目標導向」，或是 Cone 所稱的「方向感」（Cone, 1989）可說是西方自調性音樂以來，所建立的一種樂音組織方式的傳統。在這種結構中，整首樂曲或整個樂章有一個單一的、最重要的目標，而全曲（或樂章）就以一種「朝向」此一目標的方式進行，並呈現出 Meyer 所謂的「目的導向趨勢」（goal-oriented tendency）。這種情形最常見的例子，就是奏鳴曲式。古典奏鳴曲式自「呈示部」離開主調開始，就不斷製造張力，目的是為了最終回到主調，並將素材在主調中呈現。此一目標，便在「再現部」回復主調，並在其中呈現早先的素材時達成。

這種「目的導向趨勢」在 A 小調前奏曲中，並未清楚呈現。正如 Meyer 的觀察，其和聲進行，特別是 11-14 小節，無法以「朝向」最終的 A 小調來理解，因此最後終止式出現在 A 小調，可說是缺少預警。當然，在知道樂曲是 A 小調的情況下，可以如 Schenker 與 Subotnik 那樣，將開頭的 E 小三和弦視為 v 級和弦（但是是小三和弦）。但就如 Subotnik 所指出的，此 E 小三和弦與其所屬的 I 級和弦（曲終才現身）距離太遠，甚至與後來的 V 級和弦（15 小節）也相隔著複雜的和聲變化與轉調，很難讓聽者將它們聯繫在一起。尤其最後的終止式又以與先前截然不同的織體—塊狀和弦—出現，使得樂曲的結束多少帶有一種突兀的感覺，似乎它是臨時起意，而非事先規劃的。這種種安排，容易讓聽者感覺樂曲的和聲過程、結束方式是「偶然」達到，隨興而至的。而整個過程，就好像是沒有事先規劃目的地，隨興之所至的「漫遊」。

有關 Cone 帶有這種「目標導向」的音樂價值觀，筆者已在先前的研究（Wang, 1998）中做過詳細探究。簡言之，在其對不同樂曲之評論中，可發現 Cone 極為重視樂曲中的「方向感」。在他看來，雖然「方向感」並非一首佳作必定要具備的條件，但具有明確「方向感」（a clear sense of direction）對樂曲的審美性而言，總是一項利多的條件，他也常用「具有明確方向感」之說法來肯定一首樂曲的成功（Wang, 1998, 第三章）。

至於 Meyer 是否也帶有「目標導向」的價值觀，上面的討論已發現在他所提出音樂引發的「確定」、「不確定」等的情感變化過程中，已可見到目標（消除/解決 不確定感）導向的一種潛在的敘事結構。這種以「目的性」結構（teleological/goal-oriented structure）作為樂曲理解，甚至音樂價值的建構基礎，並不僅限於他對 A 小調前奏曲的分析。事實上，這可說是其音樂美學理論中的一個重要部分。觀察他對樂曲價值的整體思惟（Meyer, 1967），可發現他不僅重視「目的導向趨勢」，而且更以訊息理論（information theory）為基礎，提出其音樂價值的論述：樂曲在「目標導向」的過程中，若是以最直接的方式達成目標，其音樂價值較小。而若「目標導向」的過程歷經抗拒、偏離，而延緩目標的達成（delayed gratification），則樂曲較具有價值（pp. 24-35）。[8]

[8] 前述 Meyer 所談的「擾亂」或許可視為「延緩目標達成」的一例。這種延緩目標的達成，仍是在「具有方向感」（Cone 稱之為 “a clear sense of direction, ” Meyer 則稱之為 “goal tendency process”）的條件之下，才有可能，並非在混沌不清（Meyer 稱之為 “vagueness”）的狀態下能

這種對「目標導向」的重視，其實並不僅限於 Schenker, Meyer, 與 Cone 三位學者中。如同 Treitler (1993)所指出，即便是歷史音樂學者在研究天主教聖歌時，也往往帶有此種價值觀。面對相同源頭，但分別流傳於古羅馬與西歐的二個天主教聖歌進台經版本，他們傾向於對具有明確方向感的葛利果聖歌，賦予較高的價值（pp. 24-29）。

Subotnik, Kramer 與 McClary 的看法

新音樂學者 Subotnik 則對 A 小調前奏曲提出了一個嶄新的評論觀點。她首先指出曲子的問題：也就是前文提到的，它難以被聽成是一個具有抽象、邏輯性關係結合的整體（Subotnik, 1991, p. 130）。樂曲開頭的 E 小三和弦與曲子結束的 A 小調之間，調性關係很遠。它從未被置於與 A 小調有直接關係的情況中。待樂曲結尾的調性出現後，它才顯示其五級和弦（v）的身份。然而此時和聲上，卻已有了斷烈（disjunctions）將此五級與其所屬的一級和弦分開。換言之，開頭的樂句很難說是在整曲結構過程中，具有邏輯上的必要性。曲子因而不僅缺乏一種在單一調性中的緊密架構，也缺乏內在整體的效果（p. 131）。不僅是開頭的和聲問題，結尾的 A 小調終止式對整曲而言，也並非邏輯上不可避免的或暗示的目標（p. 132）。

然而 Subitnik 並非要對曲子提出負面的看法或評價。相反的，就是因為由樂曲內在的結構邏輯，無法解釋曲子的過程，因而她主張應從不同的觀點，有別於純粹內在結構的方式來理解這首樂曲。而她所提出的解釋，便是樂曲的「偶發性」（contingency）此一特質。她認為曲子的風格重於結構，其特色便在於其中的細節、獨特、片段、偶發性（details, the particular, the fragmentary, the contingent）等等特質。這種風格並且反映出浪漫文化的典範——對偶發性的重視（p. 163）。

「新音樂學」的重要代表人物 Lawrence Kramer 對 A 小調前奏曲所提出的解釋與分析，也是由 19 世紀的文化出發。他認為曲子的問題在其中的「破壞性」——不斷的打破結構與織體上所建立的規律，而同時卻又在旋律與伴奏上保持著一貫的假象 (Kramer, 1990, p. 72)。[9] 然而，Kramer 的目的也並不是要完全否定這首樂曲，而是為這種音樂現象提出形塑它的歷史文化成因。換句話說，儘管他指出樂曲就今日的標準而言，可能仍是「醜陋的」，他還是正視樂曲的存在，並試圖尋求原因。

Kramer 為曲子所提出的理由是「辯證性的反轉」（dialectical reversal）此一辭彙。這是浪漫時期的文學作家常用的一種手法，用以提高「主觀的強烈」（subjective intensity） (Kramer, 1990, p. 73)。A 小調前奏曲

夠形成的。

[9] "[The A Minor Prelude] is not riddling but disruptive; it repeatedly breaks away from structural or textural patterns while maintaining a deceptive uniformity in melody and accompaniment. From a hermeneutic standpoint, the question that needs to be asked of this music is… what motivates it to keep breaking apart."

中，其大範圍的「辯證」手法，出現於旋律與和聲間的逐漸展開的對立關係。旋律開始時本在表達和聲，使用的基本上都是和聲音（3-12 小節）；然而在 14-21 小節時，卻都是和聲外的不和諧音，而形成與和聲對立的關係（pp. 76-77）。此外，二者的結構上也不同步，不互相聯繫。旋律與和聲各自具有不同的分段方式，直到最後的二個半小節才重新結合。然而此時卻並非彼此配合一致，而只是「混合」在一起。與此同時，未加裝飾的塊狀和弦，更加強了樂曲「強迫性」的結束。這種和聲與旋律的撞擊，Kramer 認為在更大的層面上，還具有一種象徵意義－代表著古典式權威與浪漫式創新之間的互相辯證（a larger dialectic between Classical authority and Romantic innovation）（pp.77-78）：樂曲的旋律設計符合古典式對平衡與解決上的要求，而和聲設計上，卻展現眩目極端的「反轉」（reversal）。

這些多重的辯證形式在 Kramer 的看法中，體現了一種十九世紀文藝作品中的常見修辭手法－「不可能的對象」（impossible object）。這種對象實為強烈情感，慾望的對象，充斥著敘事者過度的主觀情感。它具有三種特點：(1)過度的美或醜 (2)藉由怪異而擄獲欣賞者的注意 (3)引起人慾望、厭憎，或二者兼有 (p. 85)。Kramer 指出，這種「不可能的對象」充斥於 19 世紀的文化中，例如卡夫卡的寓言《雜種》（A Crossbreed）中，Wordsworth 的詩《解決與獨立》(Resolution and Independence)中、霍夫曼的故事《年夜歷險》(A New Year’s Eve Adventure)，Manet 的畫作《奧林琵雅》，甚至當時流行的一種娛樂「魔術燈籠表演」(magic lantern shows)等等。音樂上，則有那些炫技曲的超自然表演，如撒旦般的帕格尼尼、魔鬼般的李斯特等，演奏那些對人類而言是不可能的對象的作品。

新/舊音樂學的對比

不少新音樂學者，如 Subotnik（1991）, McClary（2000）等人，都強烈抨擊對音樂的「自律性」觀點的分析，並宣稱他們所反對的，是音樂自律論—音樂的意義、價值完全存在於樂曲「內在的」[10]結構。這容易給人一種印象，以為她們與「舊」音樂學者的主要不同處，就在於她們反對自律論的看法。然而其實早在 Meyer 於 1950, 1960 年代的研究中，就已顯示出他大量地由人類情感、人生意義等一般認為是「外在」於音樂的現象層面，來理解音樂「內在」的意義與價值。如同上文所提，關於 A 小調前奏曲，Meyer 就提出由樂曲所形塑的情感此一層面來理解(Meyer, 1956, p. 96)。

這種不全由聲音組織型態來理解音樂的價值，在 Meyer 的音樂美學理論中，可以更清楚地看到。儘管其論著中，不少篇幅都在討論樂曲的

[10] 這些學者談到音樂「內在的」（internal）結構時，似乎它是可以與情感、聯想的事物等完全區隔開來。然而如同 Fred Everet Maus（1988, 1991）與 Guck （1994）所指出的，當我們在探討所謂音樂「內在」結構時，也往往會用到各種指涉情感、戲劇、敘事等等的隱喻。因此，「內在的」一詞其實與一般所謂「外在的」（external）敘事聯想、情感反應等等層面，並非截然劃分的。本文為保留原作者之用語並顧及討論上的方便，仍暫沿用「內在的」與「外在的」二詞彙，但在前後加上引號，以表示其問題性。

各種結構與細節，例如經由哪些手法達成「不確定感」、樂曲的行進、持續（continuation）、完成與結束(closure)的方式等等；然而，他對樂曲的價值之解釋，往往會牽涉到結構以外的面向，像情感、人生、宇宙等等。

例如他認為樂曲所帶來三種享受(enjoyment)—感性的、聯想的、句法的(the sensuous, the associative-characterizing, and the syntactical)—中，「句法的」享受較有價值，原因在能夠使人產生自覺(the self becomes aware of itself, becomes a self)（Meyer, 1967, pp. 34-39）。換句話說，他將音樂中句法性意義的價值，聯繫到它所帶來的人生啟示、對生命的意義。即使是對於比音樂之「句法性」享受更具價值的「偉大性」（greatness），在 Meyer 的解釋中，也聯繫到人生中的意義：「偉大」的音樂—例如貝多芬第九號交響曲—使人們產生出一種終極的不確定感（ultimate uncertainty），這是類似我們面對浩瀚宇宙時油然而生的不確定、渺小、無力左右的感覺。這些感覺使我們在面對生存的奧妙時，因為深深的驚訝，而達到一種嶄新的意識層面，一種全新的個體性(p. 38)。在這段話中，可見到 Meyer 藉由生命層次的提升，來說明「偉大」的音樂之價值。

總而言之，Meyer 對音樂的「價值」、「偉大」等觀念的解釋已超越了樂曲「內在」結構的範疇。因此，新音樂學研究與過去的研究之不同，不能僅僅以自律／他律之對比一言以蔽之。

「目標導向」與音樂價值觀

那麼，「新」「舊」音樂學者對樂曲分析、詮釋的觀點，究竟有何不同？比較了上述各學者對 A 小調前奏曲的說法，不難發現這些「新」、「舊」音樂學者在詮釋、評價音樂時的一個主要差異——對於「目標導向」過程，或「方向感」的堅持與否。像這首缺乏明確的方向感，沒有清楚的「目標導向」的音樂，其價值是否一定來自其它的面向，而不是來自其「漫遊」（meandering）式的組織？換言之，這種漫遊式的風格是否一定是缺憾？它有否可能自成樂曲審美價值的基礎，而不需要任何其它的理由加以「解釋」甚至「掩蓋」？如前所述，不論是 Meyer, Cone 或是 Schenker 都將「目標導向」視為樂曲的一個重要審美價值之來源。在 Meyer 與 Cone 探討中，A 小調前奏曲缺乏這種結構，是他們所要「解釋」開，要「釋除」的疑慮。因此他們提出其它的理由，說明這個特質何以並未影響樂曲的整體審美價值。

相對的，新音樂學者，如 Subotnik, Kramer 等人，則放棄了對「目標導向」的堅持。甚至當樂曲缺乏目標導向的過程時，如 A 小調前奏曲，也可能仍對此種「非目標導向」的結構賦予審美價值。也就是說，缺乏「目標導向」如今不再是一個缺憾，反而可能是一種正面的特質（只是往往用另一種詞彙來表達此特質，例如「偶發性」、「辯證性反轉」等等）。在 Subotnik（1991）看法中，蕭邦的音樂中，風格（style）重於結構（structure），偶發性重於一切。她肯定其中片段、特殊、偶發的現象，認為這種模式刻畫出現代西方的生命經驗（p. 165），並指出

蕭邦音樂將西方對內在結構理性（innate rationality of any structure）的信念，轉化為一種對「片段的」人類實相審美性看法（toward a fragmented, essentially aesthetic view of human reality）（p. 163）。而在 Kramer 看來，A 小調前奏曲這種特殊的組織方式，正是 19 世紀藝術作品中常見的「辯證式的反轉」手法。換句話說，曲中漫遊式的組織方式，在 19 世紀的文化脈絡下，不但不是問題，而且是常見的作法，用以表現主觀的強烈情感。

這種價值觀的變遷，可直接由 Subotnik 的論述中觀察到。在談論 A 小調前奏曲時，她不下數次地提到音樂「價值」的問題，指出其對蕭邦音樂的觀察，不僅是對於其風格，而且是針對此風格的意義與價值(meaning and value)(Subotnik, 1991, p. 152)。她由「自律性」的問題切入蕭邦的樂曲，目的便在於指出那種對於樂曲整體結構、形式(form)的強調，並不適於理解蕭邦的音樂。更進一步，她指出蕭邦音樂的「價值」來自其中之片段、細節的，與來自整體的一樣多；「在躊躇的調性張力背景下，成功地投射出片段性與特殊性的感性交織」(p. 153)。換句話說，Subotnik 不僅反駁所謂的「實證主義學者」(positivist scholars)認知下的自律性對此樂曲的重要性(pp. 143-44, 151-52)，更強調樂曲風格中，「偶發性」、「特殊性」、「片段性」(the contingent, the particular, the fragmentary) 在蕭邦音樂中的「價值」(p. 153)。在其結論中 Subotnik 還透露，她相信這種對蕭邦音樂的觀察，對音樂評論之活動整體而言具有「價值」(p. 165)。

「方向感」在音樂價值觀上的轉變，更直接而明顯的例證，是 McClary 的論著。這位備受爭議的新音樂學者將前述「邁向最終目標」的調性音樂過程稱為「奮力—高潮—結束」的西方標準敘事型態（the standard narrative of tonal striving, climax, and closure）(McClary, 1991, p. 114)。她用女性主義的觀點，毫不含蓄地指出這種敘事型態是一種男性的、陽物崇拜的表現，而陽物崇拜是西方自 17 世紀以來的一種文化傾向，也是歐美一種具意識型態的言說方式。其情慾模式與理性、權力、統御等特質愈是融合，此情慾的標準經驗就愈是與帝國主義、資本主義擴張、科學探險等等的言說模式結合。而音樂與文學不僅表現這些現象，更增強了這種思想習慣所帶來的樂趣快感。（p. 127）

在「陽物崇拜」的結構模式下，McClary 認為調性音樂，如貝多芬與馬勒，往往將慾望與挫折感推到極致，直到高潮時爆炸式的暴力產生。她以貝多芬第九交響曲的第一樂章為例，指出其中的再現部隨著主調的復原，混和慾望與暴力，形成「兇殘的憤怒」，同時伴隨著因曲式完成而帶來的「快感」（pleasure）(pp. 127-28)。用這種引起極大爭議的詮釋[11]，McClary 希望陽物崇拜的音樂樂趣不再是唯一的可能，而能有不同的樂趣經驗模式供選擇，一種較不那麼控制性的處理方式。

她為這「另一種選擇」所舉的例子，是美國女性作曲家 Janika Vandervelde 的作品《創世紀二》（Genesis II）。其中除了用到「目標導向」的結構，也用到了類似低限主義（minimalist）的組織方式——反

[11] McClary 的這種說法確實引起不少爭議。見 Van den Toorn, 1995; Treitler, 1993 與 Edwards, 1991.

覆循環，但又不斷地因節奏與音高安排上的不對稱而引人入勝。這種在循環中不時出現不對稱安排的樂音過程，產生一種穩定、秩序，同時「無時間感」(timeless）的效果，使人在滿足與安全的感覺下，持續對當下時刻保持覺知，同時卻並不期待變化(pp. 117-19)。

在這裡，我們見到 McClary 為「缺乏目標導向」的音樂結構賦予價值。這種結構之所以為價值，在其解釋中，一方面反映出大自然四季更迭，循環不已，而又蘊含無限變化的過程（p. 119）；更重要的，它反映出女性化的樂趣模式。這種她稱之為「樂趣意象」(images of pleasure, 與「慾望意象」images of desire 為對比）的模式，在 17 世紀時的西方往往投射到女性或女性化的角色，但在後來的西方音樂發展中，逐漸被捨棄，而改以目標導向的「慾望意象」來主導音樂的樂趣模式（pp. 125-27）。

在上述數位新音樂學者的討論中，可發現他們各自以不同的方式，為「非目標導向」的樂音結構賦予審美價值。Kramer 的作法是訴諸文化，以 19 世紀文化的作風為理由，辯護蕭邦 A 小調前奏曲中「非目標導向」的結構仍具有其意義，同時也暗示這種結構在當時的文化脈絡下，是有價值的。Subotnik 的方式則是一方面訴諸蕭邦的風格，強調此種結構就是蕭邦音樂的特色；另一方面，她也訴諸西方文化。如 Kramer 那樣，Subotnik 訴諸浪漫時期的文化與風格，指出這種結構反映出浪漫文化的典範。此外，她還將這種結構聯繫到對「人類實相」的看法。McClary 為「非目標導向」的樂音結構賦予價值的方式，則是訴諸女性樂趣意象這個層面。她由性別觀點出發，指出《創世紀二》中，「非目標導向」、類似低限主義的那種組織模式，其樂趣意象之所以具有價值的理由—在於貼近女性的樂趣模式。

四、計畫成果自評

進度與計畫符合。計畫預定之工作皆已完成。研究助理並已獲得必要之訓練。

研究成果並已發表，發表於 2002 年 11 月在國立台北師範學院所舉辦的「中小學一般藝術教育師資培育學術與食物研討會」中。

本研究計畫的主要發現如下：新音樂學與過去的音樂學研究主要的不同處之一，是在於對樂曲的價值觀之改變。例如樂曲中，缺乏「目標導向」的情形在較早的「舊」音樂學看法中，易被視為一個問題，必須用曲中其它較正面的特質來解釋、釋疑的審美問題。而在「新音樂學」研究中，此一特質則可能本身就被視為是正面的、足以說明樂曲審美性價值的，而不需以曲中其它的特質來掩蓋、解釋的。

此研究發現能夠幫助音樂學界釐清「新音樂學」與過去的音樂學研究真正的區別處，並喚起學界注意「價值觀」此一長久被音樂學界忽視，然而又極其重要的議題。此議題關係到我們如何理解、接納各種音樂的方式與態度。甚至對我們如何傳達本文化傳統音樂，也就是音樂欣

賞教育的方式，也會有所啟發。有關於此點，本計畫主持人已在「中小學一般藝術教育師資培育學術與食物研討會」所發表的論文，〈「新音樂學」價值取向及其對音樂師資培育的啟發〉中，進行過論述。

五、參考文獻

Agawu, Kofi. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.

----------. (1997). "Analyzing Music under the New Musicological Regime," *Journal of Musicology,* 15(3), 297-307.

Brown, Matthew. (1997). 'Adrift on Neurath's Boat': The Case for a Naturalized Music Theory. *Journal of Musicology,* 15(3), 330-342.

Burnham, Scott. (1997). Theorists and 'The Music Itself.' *Journal of Musicology* 15(3), 316-329.

Citron, Marcia J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cone, Edward T. (1995). Review of Edward Rothstein's *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*. *The Yale Review* 83 (4): 121-134.

Dunsby, Johathan. (1995). 'A Slight Oversimplification': An Interview with Arnold Whittall. *Music Analysis,* 14(2-3), 131-139.

Edwards, George. (1991). Music and Postmodernism. *Partisan Review* 58(4): 693-706.

Gide, André. (1949). *Notes on Chopin* (trans. Bernard Frechtman). In Thomas Higgins (ed.) *Frédéric Chopin:* Preludes*, Opus 28: An Authoritative Score, Historical Background, Analysis – Views and Comments.* New York: Norton (1973).

Guck, Marion A. (1994). Analytical Fictions. *Music Theory Spectrum,* 16 (2), 211-89.

Hatten, Robert. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.

Huneker, James. (1900, 1923). *Chopin*. New York: C. Scribner's Sons.

Johnson, George Charles Ashton. (1908). *A Handbook to Chopin's Works*. 2nd ed. London: W. Reeves.

Johnson, Julian. (2002). *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Oxford: Oxford University Press.

Kleczynsky, Jean. (1922). *Chopin's Greater Works*. Natalie Janotha, trans. London.

Kramer, Lawrence. (1990). *Music as Cultural Practice 1800-1900*, Berkeley.

----------. (1993). Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror. In Ruth A. Solie (ed.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (pp. 305-325). Berkeley: University of California Press.

----------. (1995). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press.

----------. (1997). *After the Lovedeath: Sexual violence and the Making of Culture*. Berkeley: University of California Press.

Maus, Fred Everett. (1988) Music as Drama. *Music Theory Spectrum,* 10, 56-73.

----------. (1991) Music as Narrative. *Indiana Theory Review,* 12 (1, 2), 1-24.

McClary, Susan. (1985). The Politics of Silence and Sound. In Jacques Attali, *Noise: the Political Economy of Music* (trans. Brian Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.

----------. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

----------. (1993). Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. In Ruth A. Solie (ed.) *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (pp. 326-344). Berkeley: University of California Press.

----------. (2000). *Conventional Wisdom: the Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press.

McCreless, Patrick. (1997). Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction. *Journal of Musicology,* 15(3), 291-296.

Meyer, Leonard. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

----------. (1967). *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.

Miles, Stephen. (1995). Critics of Disenchantment. *Notes* 52(1), 11-38.

Rogers, Michael. (1981). Chopin, Prelude in A Minor, Op. 28, N0. 2. *19th-Century Music,* 4, 245-50.

Rosand, Ellen. (1995). The Musicology of the Present. *American Musicological Society Newsletter*, 25, 10-15.

Rothstein, Edward. (1994). *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*. New York: Times Books.

Schenker, Heinrich. (1906/1954). *Harmonielehre*. Stuttgart: Cotta.
Elisabeth Mann Borgese, trans. *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press.

----------. (1935/1979). *Der freie Satz.* Vienna.
Ernst Oster, trans. *Free Composition*. New York: Longman.

Shepherd, John. (1987). Music and Male Hegemony. In Richard Leppert & Susan McClary (eds.), *Music and Society* (pp. 151-172). Cambridge: Cambridge University Press.

----------. (1991). *Music as Socil Text*. Cambridge: Polity Press.

----------. (1993). Difference and Power in Music. In Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (pp. 46-65). Berkeley: University of California Press.

Shepherd, John and Peter Wicke. (1997). *Music and Culture Theory*. Cambridge: Polity Press.

Solie, Ruth A. (1991). What do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn. *Journal of Musicology*, 9(4).

----------. (1992). Sophie Drinker's History. In Katherine Bergeron & Philop V. Bohlman (eds.), *Disciplining Music: Musicology and its Canons.* Chicago: Chicago University Press.

----------, ed. (1993). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.

Stock, Jonathan. (1998) New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the study of Western Music. *Current Musicology* 62, 40-68.

Subotnik, Rose Rosengard. (1991). *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

----------. (1996). *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Tarasti, Eero. (1979). *Myth and Music : a Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton.

----------. (1994). *A theory of musical semiotics*. Bloomington : Indiana University Press.

Tarasti, Eero, Paul Forsell, Richard Littlefield, eds. (1996). *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington : Indiana University Press.

Treitler, Leo. (1993). Gender and Other Dualities of Music History. In Ruth A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (pp. 23-45). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Van den Toorn, Pieter C. (1995). *Music, Politics and the Academy*. Berkeley: University of California Press.

Wang, Yuhwen. (1998). Value Judgment and Musical Explanation: Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone. Ph. D. Dissertation, Columbia University.

Wicke, Peter. (1990). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Trans. Rachel Fogg. Cambridge: Cambridge University Press.