

音樂分析的再思補述

楊聰賢

三十年前（1991）我返國任教於東吳大學音樂系，隔年夏天，我在“工寮”的研究室首次和正在芝加哥大學念博士學位的楊建章老師（目前任教於臺大音樂學研究所）見了面。言談間我提到了開始一份音樂學術性刊物的必要性，而楊建章老師也願意嘗試著擔起這個吃力的工作。於是他認為“既然我提出這樣的想法理應提供一篇文章”，我也允諾而寫了這篇《音樂分析的再思》。之後，或許是因當時的條件尚未臻成熟，這個刊物的想法並未實現，而文章本身也就一直只在我個人的課堂上作為閱讀討論的材料。然而此文中所觸及的主要觀點在過去三十年裡，不但成為我自己在創作上的一個標竿，也在我的教學上一再地修正且繁衍，而最終在我決定全面停止教學的上個學年於北藝大碩博班以「音樂論述專題（On Musical Discourse）」的樣貌付諸實現。此次在「雙溪樂刊」的首度刊出，雖然已是近三十年的舊作，我仍然希望會有一丁點的貢獻。

音樂分析的再思

作為音樂家，每當被人質疑「音樂分析」存在的必要性時，我們往往支吾其詞地以「分析有助於瞭解音樂」這種不證自明卻又屬實問虛答的方式來掩飾我們的窘態。事實上，這個回答之所以會被廣泛地用來搪塞那一簡短卻嚴肅的問題正暴露出我們對於傳統上所謂「音樂分析」的不信任與不滿。遠自不可考的時日起，「音樂分析」便一直被以對各種事物的辨認來交差。這些辨認的對象通常包含調性、和絃、動機、主題、以及樂曲的形式等等，其中又以對樂曲形式的辨認最為普遍，幾乎已達宗教式的狂熱。然而在大多數人皆樂此不疲之際卻甚少有人去質問到底辨認這些事物是否即為分析。若是，如此做對於瞭解音樂有何助益；若不是，則如何方才是分析。

三十多年前普林斯頓大學的理論家 Edward T. Cone 在一篇已成經典的文章〈今日的分析〉裡，以崔斯坦序曲之開頭幾小節為例說明三種他分別稱為「分析」(analysis)、「描述」(description)、及「預設(結論)」(prescription)的論樂方式。¹²「預設」根據 Cone 的說法，是「堅持合理化一些並不存在於譜面的關係」，而「描述」，「雖然是更進一步鑽研的前提，卻不具任何音樂上的判斷與鑒別」¹³。換句話說，「描述」雖然可能發展為「分析」卻不一定能結出「分析」的果實，更不等於「分析」。而「預設」則往往導致錯誤的解釋。Cone 因此認為真正的分析應該是介於「描述」與「預設」之間而且必須能夠作為「演奏的指引」。¹⁴ 前面所提及一般對於樂曲形式作辨認的所謂「分析」在性質上便屬於「描述」而不成其為「分析」了。

然而一首樂曲形式乃是作曲家所選擇作為表達他音樂理念的工具，它的功用應該不祇是單純地作為這首音樂的軀殼而已。特別是當我們考慮到「描述」在意義上是將音樂作詳盡的觀察且其與「分析」的關係，根據 Cone 的說法，又是「毫無疑問地不可或缺」之時，對樂曲形式作辨認顯然也不是完全不具任何意義的。根據理論家 Ian Bent 在 *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 中有關分析的文章所提及，十九世紀的德國音樂學者 A. B. Marx 認為一首樂曲的形式應取決於其所欲表達的內容。由於他稱形式為「內容之表面化」，乃因而斷定“有多少件藝術作品便有多少種形式”¹⁵。換句話說，他認為一首樂曲的形式定然與其所欲表達的內容保持有獨特的因果關係，而這種關係使得每一首曲子的形式都具有其它樂曲所沒有的唯一性 (uniqueness)。那麼，「描述」式的辨認樂曲形式之所以不具意義往往肇因於

¹² Edward T. Cone, "Analysis Today," in *Problems of Modern Music*, ed. Paul Henry Lang (New York: W.W. Norton, 1962), 34-50.

¹³ 同上。本文作者之翻譯。

¹⁴ 同上。本文作者之翻譯。

¹⁵ Ian D. Bent, "Analysis," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol.1, 340-388) .

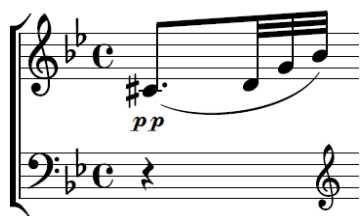
它被誤認是分析的終極目標，而不是去更進一步地追求上面所談及的這一因果關係。 如此一來，一般對樂曲的「分析」很自然地便成為一種辨認樂曲所採用之形式的遊戲。 設若很不幸地，這首樂曲所擁有的是一個傳統中所未曾有過的形式，那時，大多數人在這個遊戲裡便顯得手足無措了。 下面將以舒曼的《先知鳥》為例來說明形式的探討於音樂分析中所承擔的功能。

若從形式辨認的角度來描述，這首鋼琴曲將會是一般所稱「ABA' 的三段式」(ternary form)，其中 B 段始於 m. 19 而再現的 A' 段則始於 m. 25。 但是演奏家的彈奏如果是要「詮釋」這個形式則未免是畫蛇之舉：任何一位聆賞者只要稍具音樂上的辨認能力，都不致於聽不出來 m. 25 開始的音樂是曲首十八小節極為完整的再現，特別是當介於這兩段之間的六小節 (mm. 19-24) 在材料上與它們有甚為顯著的差異。 那麼，在此之前不管我們對樂曲中的調性走向、和絃身份、動機發展等項目有多麼詳盡的觀察與標示，期待以如此的形式辨認來作為「演奏的指引」誠然是荒謬的。 在此，我們面對的是由「描述」進入「分析」之際所必須澄清的關鍵：「分析」除了詳確地觀察事物本身之外，更需要進一步地去觀察隱藏在這些不同事物間的「關係」。 當我們描述《先知鳥》的形式為「ABA' 的三段式」時，我們的觀察主要是針對其段落上的佈局，至於其中勉強涉及這個佈局所隱含之關係者大概就只限於前面所提極為明顯但並不太需要被詮釋的段落異同。 但是即使只是如此稀薄的「分析」成份，它也為我們提供了從事「分析」所必備的一盞燈：對所觀察的事物作異同上之比較。

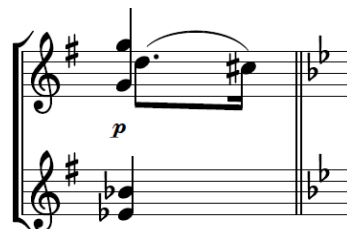
首先，若比較樂曲中幾乎呈孿生關係的 A 及 A' 兩段，我們可以發現它們之間仍具有下列差異：(1) 曲首的弱起拍動機 (例 1a) 於 m. 25 之前的再現裡作了如例 1b 的改變，及 (2) mm. 1-3 左手部份 (例 2b) 於 mm. 25-27 的再現裡作了如 2b 的改變。

【例 1】

a)



b)



【例 2】

a)



b)



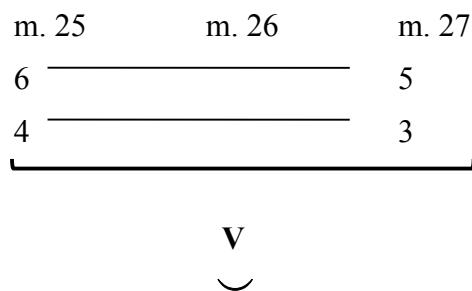
例 2b 的改變雖然甚不起眼 – 原來 2a 中的根音位置主和絃 (X) 在 2b 中被改為第二轉位的六四和絃 (Y) – 在音樂意義上卻造成天壤之別：作為曲子的開頭，X 可說是極為正常，但是 Y 作為一個段落的開始則不無可議之處。然而這也並非完全不可行。如果舒曼將 mm. 25-27 改寫如例 3，則這三小節的音樂正好呈現出由屬和聲解決至主和絃的狀況（例 3）：

【例 3】



當然，音樂的解釋也將有所改變：具有懸空感（待解決）的屬和聲於 m. 27 的第二拍上進行到具有落實感（解決）的主和絃（見圖解 I）

【圖解 I】



這當然不是舒曼實際上所寫的，相信也不是他所樂見。它最明顯的缺失在於待解決與解決之間的輕重關係並不存在於譜面上，應該具有穩重感（一）的主和絃出現在節拍上弱的位置。事實上，在舒曼的原譜裡這個主和絃根本沒有出現。換句話說，在 mm. 25-27 裡音樂並未得到任何解決，更甚者，這一份期待中的落實感一直到 m. 40 才得以兌現。而 m. 40 之所以終於能夠達成這個解決，除了因為在第一拍上提供了根音位置的主和絃之外，也由於舒曼在它之前的 m. 39 裡安排了一根音位置的屬和絃。到此我們方才驚覺這竟然是繼 mm. 25-26 的六四和絃之後第一次出現具有實質的屬和絃，而音樂卻已近尾聲。再現的 A' 段，從這個有若鳥瞰的角度觀之，全然只是一個以 $\overset{6-5}{\underset{4-3}{V}} \rightarrow i$ 為和聲架構的終止段落（見例 4），較為特殊的祇是 $\overset{6-5}{\underset{4-3}{V}}$ 的過程延綿不絕地持續了十五小節（mm. 25-39）。

【例 4】

The musical score for Example 4 spans measures 25 to 39. It is written for piano in G major, 2/4 time. Measures 25-26 feature a first inversion F#m7 chord (labeled i_4^6). Measures 27-39 feature a first inversion G major chord (labeled i_4^6). A wavy line indicates a continuation of the harmonic texture. Measure 39 concludes with a dominant seventh chord (labeled V_7). The entire sequence from measure 25 to 39 is bracketed and labeled with a large 'V' at the bottom, representing the $\overset{6-5}{\underset{4-3}{V}} \rightarrow i$ harmonic structure.

既然再現的 A' 只是一段沒有開頭的結束段，那麼中間 B 與它又呈何種關係呢？整體觀之，B 段與再現的 A' 正好呈相反的情形：只有開頭而缺乏結束。m. 24 的出現是一個意外，它除了讓原本極為平穩地在進行的 B 段驟然增加不安定感，更進而在這不安定感未獲得消解之前便遽然中止而將音樂的「主導權」讓給 A 段的材料。在這個由 B 回到 A' 的過程

裡，m. 24 卻承擔了一個無法被取代的功能：讓各自原呈不完整的 B、A' 兩段結合成為一個相當完整的長大段落（mm. 19-40）。

從技術的層面來看，m. 24 在這個聚零為整的過程中所扮演的角色幾乎是完美無疵的。首先，它在調式上為 A' 段的再現預先作了準備。其次，在句法上它與 m. 20 的相似地位更是強烈地暗示著 m. 25 作為它的後續小節的必要性。由 mm. 19-22 所構成的句子是一個非常傳統的樂段（period）之前句，其本身可分割 a, a, a' 三個單元（例 5）。

【例 5】 mm. 19-22

當此樂段的後句在 m. 23 又重新以 a 作為開頭，m. 24 經由它與 m. 20 的模進關係很自然地成為這一句的第二單元，而 m. 25 之前的弱起拍之改變（比較例 1a 與 1b）便具有極為奧妙的功能。相較於 1a 在動機上與 A 段的密切關係，1b 是明顯地源於 B 段。它的出現使得 m. 25 作為後句第三單元的身份有如箭在弦上。當然，m. 25 的到達完全不符合這一份期待，但它卻也同時開始了一個等待完成的程序（見例 4）。B、A' 兩段之所以能結合成一完整的長大段落正是藉由這些期待與實現的巧妙安排來達成。

既然 m. 24 在這個節骨眼上承擔了如此關鍵性的角色，它之所以以目前的形態存在，若從 A. B. Marx 及 Edward T. Cone 兩人的角度觀之，應該是其來有自。對於這個謎底的尋求，我們必須回頭仔細地觀察此曲在動機上的一些脈絡。

例 1a，除了作為曲子最開始的動機之外，更是 A 及 A' 兩段中大部份材料的來源。即使在較不明顯的片段裡（例如 m. 9 的右手的三、四拍及 m. 10 的左手第三、四拍，或者 mm. 10-11 的右手），也都具有它在分解和絃的使用上或節奏長短模式上的影子。更重要地，就像其它許多舒曼的動機一樣，它被以相當獨特的方式呈現出來。作為曲子的起始音，C# 馬上被闡明其和絃外音（強倚音）的身份。這樣的處理帶給這首曲子極為特別的表情。經過兩次高八度的反覆（mm. 1-2），這個倚音的理念被以更激烈的方式（D#-E）於 m. 3 再次使用而後終止於 m. 4，構成了全曲的第一句。在這一句中，我們經由這個「倚音 → 解決」的樂姿（gesture）聽到了如下幾組半音進行（C#-D, D#-E, Eb-D）所具有的韻味。有趣的是 D# 在三拍的過程中經由緊密的和聲關係被轉化為 Eb 而作了第一次向下的半音解決，更有趣的是在譜面上，這個由 Eb 到 D 的解決是經由 C# 來達成（例 6）。

【例 6】



舒曼在這麼短的時間裡建立起如此音的關係雖然不容易，他將這些關係在 A 段剩餘的小節裡所作的發展則更令人嘆為觀止。基本上，mm. 5-8 是第一句在五度上的重覆。自 m. 8 的第四拍起，舒曼將已建立在 Eb 與 D 之間的和聲關係改變：原來扮演不協和角色的 Eb 轉變成協和音而 D 則由協和的角色改為不協和音，而這個新關係的最極致便產生在 m. 11 裡雙附點四分音符的 Eb 接到三十二分音符的 D 之動機中，舒曼於 m. 12 的第一拍再次強調這個向下進行的模式。在這同時（mm. 9-12）倚音向上解決的理念不但仍同時在進行，更於 m. 12 的第三拍上以 D-Eb 的進行來抵觸第一拍上的 Eb-D。緊接著在 mm. 13-14 的低音部，一連串

上行的半音再次引出了 $Eb-D$ (mm. 14-15)。這個 $Eb-D$ 是自 m. 4 之後第一次回到原來「倚音向下解決」的模式，它也開啟了其後由疊進 (stretto) 所營造出的高潮 (m. 15)。

在 B 段裡，這個「倚音向下解決」的理念被當作發展的胚胎而在所有的 a 單元中進行聲部間的模仿，更在 a' 裡與向上解決的倚音混合使用。例 1b 之所以能夠誤導聽者去期待另一個 a' 單元的出現其原因便在於它的改變符合了 B 段中「倚音向下解決」的理念。但是 m. 24 之有如神來之筆的最主要原因則遠遠超過如此局部性的動機運作，它根本是 A. B. Marx 所在揭櫫的「形式是內容之表面化」的化身。

以 G 大調式為主的 B 段是藉由 m. 24 的 bVI 和聲回到 g 小調式的再現 A' 段。這個混合調式的和聲現象使得 m. 24 與 m. 25 之間產生 $Eb-D$ 的低音進行，而與這低音進行同時，在高音部也出現了 $C\#-D$ 的解決。舒曼在這關鍵性的時刻將第一句裡最主要（首尾）的兩組半音進行合併使用，並使其在結構上形成再現的 A'，必須與 B 段結合才能構成一完整段落的奇特現象。如此完美的處理方式完全不落俗套並使得樂曲的軀殼（形式）與其所使用的材料（內容）相互輝映。

其實，類似舒曼在《先知鳥》裡所達到的境界並不少見。分析若能夠超越刻板的「描述」並且避免穿鑿附會式的「預設」，便可成為我們尋求這些音樂寶藏的道路。