

Temporal Transformations In Cross-Cultural Perspective: Augmentation In Baroque, Carnatic And Balinese Music

跨文化观点下的节拍时值转换：增值在巴洛克，卡纳蒂克与巴厘岛音乐¹

迈克尔·坦瑟 (Michael Tenzer)

郑雅慧 (Ya-Hui Cheng) 译

当代音乐家在面对音乐间的结构与文化关联时，跨文化的解析观点提供了许多极具深入思考价值的研究题材。这类型的关联性可能隐藏在作曲型式与演奏诠释里，但却明显地表现在一种比较抽象层面的节拍律动过程中。就学术探讨而言，跨文化的解析或许可以帮助整合音乐理论与民族乐学的研究。而就个人而言，跨文化的解析可以启发我们统筹，调整，与整合存在于个体本身之间，各种不同的音乐观点。²只是当从事横跨各种界限的比较研究时，我们首须重新思考一些固有的假设概念，架构出清晰的语言表达方式，进而引导我们迈向新的学习领域。更深入者，启发我们新的音乐体验与构想。

¹这篇文章的原文来自我的主题演讲，发表在公元 2008 年 10 月 9-12 号，在奥地利的格拉茨(Graz, Austria)所举办的第八届德国音乐理论协会代表大会(Congress of the German Society for Music Theory, 简称 GMTH)，音乐理论与跨学科领域(VIII. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Musiktheorie als interdisziplinäres Fach)。这篇文章也曾发表在英属哥伦比亚大学(University of British Columbia)与佛罗里达州立大学(Florida State University)。我衷心感谢在这些学术会议里，收到的所有慷慨与有益的批评，以及匿名读者阅读这篇期刊时所给予的支持与有见解的评论。德国音乐理论协会代表大会 (GMTH) 的干部们也发表了一个与本文版本稍微不同的文章收集在会议文集中。那个版本的引文是 M. Tenzer, “Temporal Transformations in Cross-Cultural Perspective: Augmentation in Baroque, Carnatic and Balinese Music” in: *Music Theory and Interdisciplinary. 8th Congress of the Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (music.theorien der gegenwart Vol. 4), edited by Christian Utz, Saarbruecken: Pfau 2010, pp. 517-530.

²早期的民族音乐学——比较音乐学——明确地订立了跨文化分析的研究地位。二次世界大战前学者们的著名作品，举例而言，包括艾莉丝 1885 和萨克斯 1943 (Ellis 1885 and Sachs 1943)，以及一些较晚期学者，例如，科林斯基 1965 与 1973，或者是洛马克斯 1976 (Kolinski 1965 and 1973 or Lomax 1976)。这些较晚期学者们皆专注于分类法，应用在音乐元素，风格与意义。之后由于这些研究本身缺乏以文化为主体的客观论点，再加上大众口味转移到相对主义，所以这类型的分类法最后不被认同。从 1960 年代开始，民族音乐学不再局限于比较方式，研究趋势转移到强势性的偏重某特定文化，而在同一时期，很多研究学者们日益加重表演多样传统的能力。这段发展过程逐渐演化，转为一种根据相对主义与特定文化观点的方式，重整跨文化分析，使之合理化以及充满动力，并进而开辟新的研究路线。

在这份专题研究中, 我将建议由跨文化的角度来研讨节拍转换的过程, 进而为音乐与文化的思考带来新视野。我会从三个不同文化背景的作品中, 思考节拍的增值呈现技巧, 及其与其他音乐结构层面的交流。这三个不同文化的作品包括: 根基于欧洲传统艺术音乐的巴赫(J.S. Bach)C小调复格曲, 出自十二平均律钢琴曲第二集, 作品号码 871 (BWV 871), 创作于 1740; 印度南方卡纳蒂克(Carnatic)传统的演奏练习曲巴拿 (*Varnam*), 选自作曲家玛纳布恰巴第·文开达苏巴尔 (Manambuchavadi Venkatasubbaiyer)的桀拉桀克沙(*Jalajaksha*), 这首曲子的作曲年代约莫为 1800 左右; 还有来自无名氏的巴里岛传统舞曲巴律斯(舞狮 *Baris*), 这首曲子的起源不明, 大约是一个世纪前的作品。³复格曲是键盘作品, *Varnam* 包括旋律与歌词, 可以单唱或用乐器演奏, *Baris* 则大多采用冈凯布亚(Gong Kebyar)表演。巴赫的复格曲完整的由音符记号记载, 从主题到适当的装饰音完全记录在演奏谱表。*Varnam* 采用简单的巴里岛视唱符号(*swara*)记载旋律, 而旋律在演奏时会不规则的加入装饰音符, *Baris* 则是用口语相传, 从预定主题到变奏曲皆由整个乐团决定表演形式, 而这表演形式必须与舞者无预警的各种提示动作相互配合。

虽然我应该假设, 由跨文化的角度去探讨音乐的节拍律动, 可以最终证明一些普及于世的感官认知。我的目标着重在探索, 存在于所选择的范例中, 这些曲目的音乐结构与程序, 进而深入了解他们的音乐性格, 鉴赏方式及其丰厚的内涵。我把自己所有深入学习这些音乐的经验与这份研究分隔开, 并且把自己设定为文化上的局外人, 以求公平公正客观地研讨这三个不同文化背景的音乐。⁴我采用一种中立的角度——或许也可说是站在文化上的灰色地带——建议使用西方记谱方式誊写所有的音乐, 以及从事这份研究。⁵使用西方记谱方式誊写所有的音乐, 其实非我本愿, 只是屈于音乐记谱技术上的限制, 我不由地坦然接受使用西方记谱法, 并结合听力与文字描述的方法, 分析与阐述这份研究报告, 事实上, 想要完全保持中立的立场, 就某些程度上而言, 是幻想且不太实际, 然而我内心中那份全心全意想完成这份研究的想法却是真实而恳切的。我希望能运用自己专业上的敏锐度去启发探访在比较分析过程中所引发而来的各种深入论点。在提供这份分析报告当下, 我也坦诚接受任何因为音乐记谱方法以及我的训练背景而所造成的种种无以掌控的缺失。

³所有的分析与乐曲誊写及改编皆以这些录音为基础。巴赫复格曲是由格伦·古尔德 (Glenn Gould) 所演奏 (Sony classical CD 052603)。我与我的老师彼德亚·哈里 (Vidya Hari) 在一堂唱歌课录制 *Jalajaksha*, 地点是马德里, 时间为 1989 年 1 月。同一年 7 月在巴里岛艺术学院 (STSI, Sekolah Tinggi Seni Indonesia; the Balinese Arts Academy [现改名为 ISI])的中庭与一群学生和老师在依尼欧满·温德哈 (I Nyoman Windha)的领导下录制了 *Baris*。

⁴自从 1970 年代开始, 我一直持续地学习与创作欧洲和巴里岛音乐。长久以来, 我一直对卡纳蒂克 (Carnatic) 音乐充满兴趣, 虽然我真正投入学习演奏这种音乐的时间只有短暂的从 1988 到 1989 年而已。

⁵这可能会令人联想到兰特兹 (Nattiez) 在符号三分法中所提出的持中立性角度探索。音乐符号或许存有类似客体, 但若把两者混而为一, 则是荒谬无理的。

概念与原始考量

音乐的结构建筑在各式各样声音元素之间的互动关系，彼此的转换过程，以及节拍律动，穿梭在空间幅度时，所激荡出的听觉感官效果。音乐元素指的是一种基本特质，而这特质可能是旋律，一段持续相接的时值，或者甚至于是一个过程，概念。总之这元素必须获得文化延续者的认可与识别。存在于节拍律动内容中的音乐元素，大体而言，则是那可或不可测量的节拍，又或者，是其他一些另类的节拍架构。这种另类节拍不易被识别，也不易被认知是否可测量或不可测量，激荡在可或不可测量间的模糊地带，逐渐地，失去了清晰的辨识度，这种节拍已被学者们研讨过(Clayton 1996, Widdess 1994)。在我的定义中，空间幅度的意涵指的是音响与节拍律动内容，穿梭在声音与声音交互转换过程中，所产生的音乐元素，这包括：行进间的川流不息，或者是层层交迭，完整的持续时值，紧密的浓缩，以及其他种种可能性要点。增值是一种节拍律动的过程，它代表整个节拍律动转换家族，行进在各种音乐元素过程时，所形成的部分成果。增值主要是一种变奏型态，它改变音乐元素的识别性，最争议点在于它的本质，变化幅度，以及策略运用在音乐元素与转换版本之间，所带来相似相异，熟悉又陌生的听觉感受。

节拍律动的增值因此是指音乐元素在一个特定的节拍律动内容与空间幅度延续形态下所形成的转换行为。如果我们广泛定义增值这个名词，它可以被自然地归纳为各种不同的类别：增量(*incremental ones*)，例如：渐慢速度(*ritardando*)，弹性速度(*rubato*)，增值结构呈现在部份目标上而非整体目标完整呈现，增值呈现在各种变化比率上……等等——任何事项可以增长时空的部份时值或者是延长整个时空时值的持续性。在我所采用的范例中，增值的显示是一种重复乐型下所带来的熟悉感，这种重复乐型严谨地成倍数增长(系数大于一)。它持续出现在每一个我所探讨的曲目中，而各种音乐元素，节拍律动内容与空间幅度扩张范围，也同时以不同方式，相互影响与行进。

在复格曲中，音乐元素被用来增值的是一套时值固定，深埋在旋律格式，且为众所皆知的复格主题。在 *Varnam*，它是任何一段或者是整首曲子的旋律，而在巴厘岛舞曲 *Baris*，则是反复不断的持续旋律，呈现在音乐的中音声区。巴厘岛音乐术语称这旋律为 *neliti*。复格曲中，主题音符延长双倍的时值，巴厘岛乐曲中，每一个音在 *neliti* 则是四重持续加倍，*varnam* 的增值旋律出现在三种型态，而时值在他们之间则是按照比率 3:4:6 排列。

关于节拍律动型态(*temporal contexts*)在这些乐曲中的相互关联性，则出现在于它们皆组织在一种平均分布的脉络架构中。除此之外，节拍律动型态还涵盖律动(*metric*)，周期性的循环(*periodic*)与连章式的循环(*cyclic*)，但是它们皆使用不同方式掌控着如何让增值特性被认知觉察。我很乐意在此清楚分辨，这三种不同的名词，以及我如何在本文使用它们。律动(*Meter*)是二个或更多不同速度，行进，跳动，走向之间的整合，彼此呈简单的倍数比率关系。举例而言，当所有时间皆指向缓慢跳动时，这缓慢的跳动也同时巧妙地配合着较快速的节拍。周期性循环(*periodicity*)

是一种再现型式,它不仅是一种抽象或静态的节拍支持系统,更也是节奏实例或者节奏组体在一些相类似的节拍内容下所产生的再现程序。连章式的循环(*Cyclicality*)则相异于周期性的循环,为了这篇文章所探讨的乐曲,我分别定义这两个用词。连章式的循环是一种比较广大的节奏过程,它回转时须重新设定大部分或者全部所有的律动,周期性循环内容,与节奏组体。

与这些乐曲分析相关连的是,三种类型的周期性循环(*periodicity*)(图表一)。在巴赫复格曲式里,周期性循环是无连章式(*noncyclic*)且完整的型态重现(*configured*),这是指当律动(*meter*)呈现时,周期性循环显现,穿梭在巴赫所创作,精准且不断变型的音乐句型中。复格曲有一些音乐元素,可以轻易地,让深知音乐文化传统的听众所察觉,这些音乐元素包含复格的主题与答句,陈述在乐曲的开头,且反复出现在转换的音高,音程,音区,时值…等等,短的小尾声,长的继叙咏与主题的出现连结,伴奏主题的对句,⁶以及惯常使用的终止式,和为了创造容易辨识的音乐句型,所使用的其它种种作曲技巧。因为音乐句型涵盖不同时值与特性,而且不但多重地同时出现,还时常在不同时点显现,所以复格的周期性循环是动态多变,即使律动(*meter*)持续静态不变。因为音乐句型从未为了整个连章式循环的回复而重新设定,所以用反复出现来形容这种周期性循环是难以立足,尤其是当我们把本文中,所探讨的这三种相类型的乐曲聚集,共同比较时。

在巴里岛舞曲 *Baris* 中,周期性循环是连章式(*cyclic*),标点式(*punctuated*)且实质具体化(*materialized*)。标点式意指由乐器们共同合作弹奏标示在连章型态的某些特殊点。藉由强调特点声音,连章型态也因此呈现实质具体的架构。这可识别的乐段是由可重复的一连串八个脉动所组成,称之为回旋单位(*circular unit*)。回旋单位拥有自己的特质,这个特质并非如律动(*meter*)般抽象,也不如一首特殊乐曲般特别。同时它有一段特定使用在乐曲中的核心旋律,这旋律会分层穿透进入各个层次的细缝中。连章型态的实质具体化,是经由不断反复,这些层层相连的音色,以及经由加强,拥有标点效应的锣声们,在下述不同时点的演奏:弱钝音的 *Kempli* 在每一拍,高音的 *Klentong*(或 *tong*)在中间点,以及大且深沉的 *gong* 锣(适当的巴里岛术语)在首尾交接点。每一拍的具体实现皆由 *Kempli* 表达⁷,同时加叠上 *gong* 的音色在首尾交接点以及使用 *Klentong* 在中间点主导掌控这些瞬间时刻。没有这些不同的锣声们,我们可用旋律型态决定乐曲内容的周期性循环,就如同巴赫的曲子。但与复格不同的是,周期性循环在 *Baris* 并未改变,其它音乐元素们必须自己配合融入这个架构。各种鼓乐音型,力度,和其它要素们的转换改变必须屈服在这严谨周期性质的连章法则。实质上,所有音乐内容层次,配合着广大锣声们重新设定,所以连章式,周期性循环与律动,在同一界限,同时中止。

在 *Varnam, Jalajaksha*, 周期性循环是标点式(*punctuated*)且没有具体实质成型(*unmaterialized*)。这首曲子也有连章型态(*cyclicality*),称为混合(*mixed*)。这是因为歌

⁶很多复格,在多声部中会存有与主题同在的严谨对句,这种考虑并未出现在这里所讨论的复格。

⁷“节拍”(Beat)与“脉动”(Pulsation),这两个字在此属于同义词。

词的所有行间，与旋律们之间，会有局部性的反复，虽然音乐格式在整首曲子中，属于完全贯穿型态。和巴里岛的舞曲相同，这音乐寄托在一连串再现的八个节拍，且这节拍阶级层次分明，并具有独立特质。而这特质，就音的要件而言，并没有实质具体化。更确切的说，它是藉由手部的动作(印度保持 tala 节奏的手势)，这种视觉作用，演绎成效。使用没有音响的方式，造成标点型态的事实，使标点型态的特质从一种精确的音乐掌控支配力，转弱为一种测量计谋，而且可能帮助解释，为什么音乐，须要放弃固守周期性，取而代之，它须要在归返前，偏离周期一段距离。当它真的归返时——而且它总是会，在最后，回到最初相同的起点——周期性循环，会重新设定在一个比较大的音阶。如果歌词与旋律，也在这些点上，藉此同时重新设定，我们就经验了连章式循环。但这样的连章式循环，成效稍弱于巴里岛舞曲的例子，巴里岛舞曲内容，每八拍要求完整清楚的重复。

图表 1. 定义，与节拍律动内容在所探讨的曲目中所呈现的型态

- 律動 (Meter): 同時出現的多重脈動趨勢
- 週期性循環 (Periodicity): 音樂元素的再現
- 連章性循環 (Cyclic): 特定的再現程序，尤其是指當律動，週期性循環與綜合群體，在同一時間重新設定與再現
- 型態重現 (Configuration): 週期性循環建立在反覆出現的音型組合
- 標誌 (Marking): 週期性循環建立在特定的音響 (例如 音響實質具體化 materialized) 或者沒有特定音響 (例如音響未實質具體化 unmaterialized) 的組織

	律動 (Meter)	週期性循環 (Periodic)	連章性循環 (Cyclic)	標誌 (Marked)	型態重現 (Configured)
巴赫: C 小調復格曲 平均律第二集	X	X			X
巴拿: 桀拉桀克沙	X	X	X	音響未實質具體化	
巴里島舞曲: 巴律斯	X	X	X	音響實質具體化	

乐曲分析

本文自此抵达乐曲分析部分，我的专注点着重于一个深入文化要涵的听众如何感受理解增值的开展过程，而在这作法下，也同时重新评估，存在于音乐时间中的，调适，感受能力。

C 小调复格曲，十二平均律钢琴曲第二集 Fugue in C minor, *The Well Tempered Clavier*, Book 2

细想，过渡乐句的延长，出现在贯用终止式抵达属和声时，介于第 14 到 21 小节间，在此，增值的主题被听到两次，一次在第二高音，第 14 小节，再一次是出

现在低音(见图表 2(a), 一个分解的键盘乐谱版本, 含盖用括弧分类与数字计算组体的周期性, 和图表 2(b), 周期性概要)。这增值持续八个脉动, 双倍大于四个脉动的原本主题。在呈式部的开头, 主题进入与短的小尾声(也是四个脉动), 建立了四拍是主题的基准周期。这基准周期, 到达第 14 小节途中, 逐渐的, 变模糊, 转而进入终止式准备程序, 这种曲折迂回的路线, 略为不同于巴赫的惯用语法, 因此这里可能是第二个呈式部的想法——这是一种常见步骤——显现了, 就好像候选人正在声明紧接之后的稳定性。瞬间, 在最高音部, 主题真的回到主调, 因此霎那片刻, 仿若我们的期望将会实现。

可是当增值主题, 即刻出现在第二拍时, 我们恍然大悟地确认这不是第二个呈式部, 或者就算是, 也不会是一个属于惯常型态结构的呈式部, 这是因为第一个呈式部进展地如此与众不同。不过, 我们还是需要一些时间领会, 到底发生了什么事。到了第三拍时(增值主题的第二个全音符), 我们确认了这段音乐的架构是新的, 这是因为之前的次要声部(secondary voice), 从未有过这种独特的节奏和音型轮廓(contour)。或非, 直到这小节(m.14)的第四拍, 我们听到增值主题的前三个全音符, 带给我们最终所需的重要讯息——因为时值的显现与音型轮廓的描绘——我们体认到主题增值结构正在行进当中。在这当下, 我们必须回过头, 修正先前对主题运作的认知, 将由四个基本脉动延长为八个。也因为拍值是建造完整主题框架中, 不可或缺的要害, 我们必须重新设定拍值的速度比率。换句话说, 如果我们要理解, 主题的特质在此缓慢速度的时间点, 我们必须强迫自己, 重新调整先前对拍值的认知, 将其减缓为原先速度的一半, 同时, 重新诠释最高声部的原始主题, 视其为减值状态, 而非正常的主题流动。在这一减一增当中, 我们必须更加努力地及时掌控原先固有的时值, 才能使增值显示出它舒缓时间的特性。

增值主题的结尾, 最后抵达了一个强大的属音到主音的终止式, 我们也由于这个终止式, 而将自己从这一连续的缓慢行进中得到救赎。声音影像再次移转, 而我们在第二高声部, 驶入最原始的拍值。相同声部的原始节奏, 进入了主题的答句, 这使得我们, 再次联想到自己抵达了第二个呈式部。可是当最高声部与中声部, 在相距只有二个节拍的音程中, 主题与答句紧接进入(stretto), 彼此相互呼应。瞬间, 这周期性循环, 又变模糊了。最高的二个声部, 也随后各自紧跟着, 紧接进入(stretto), 以维持这周期性循环, 彼此相互重叠。同时压抑了各声部间的相互协调与呼应。随着音乐的持续行进, 以及巴赫, 扩张了与动机相关联的音型组织, 更长的六拍与十二拍重叠的周期性循环, 出现在较高的音部们中, 为这首曲子添加了更深的复杂度。当增值主题出现在最低音时, 状似不稳定的主音转位, 显示在增值的第二音(第 19 小节的中间, 第三拍)。这主音转位创造出一种曖昧的模糊感, 仿若错位地抵达。而且因为增值主题的结尾, 停在第 21 小节的第一拍时, 也是近乎等值微弱的主音转位, 这促使我们回顾在第 20 小节, 第一到第二拍时(主题的第四到第五音), 曾经行进的原位属音到主音的终止式, 似乎带来较为强烈的终止感。虽然就结构上而言, 那里并不应该归纳为终止式。这一系列的主音和弦转位, 并没有减弱增值的八拍周期循环效果, 但是一连串, 由和声所隔的 2+3+3 小组体

(mm.19-20)，却必须重新计算，自己与其它声部们之间，以及自己与自己内在之间的相互协调性。

图表 2(a):巴赫 C 小调复格曲，作品号码 871(十二平均律钢琴曲第二集)，第 14 到 21 小节: 周期性循环，拍值的速度比率，与主音和弦的抵达

8 (pulsations between tonic arrivals)

6

8

3 3

(downward arrows signify tonic arrivals)

4 2 2 (+2) 4 4 4 6+?

8 (pulsations in grouping period)

4 stretto 4 4 6 4 (+2) 6+?

4 4 4 12+?

8 (2 + 3 + 3)

Tactus: ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ? ?

Measure: 14 15 16 17 18 19 20 21

图表 2(b):巴赫 C 小调复格曲中，周期性循环的分层组织摘要

小節線 14 15 16 17 18 19 20 21

圖例:

subject **——** augmented subject **====** sequential material **- - - -**
 "free" material **.....** rest **——**

音乐范例 1: 巴赫 C 小调复格曲, 十二平均律钢琴曲第二集, 呈式部之后所探讨的乐节
(格伦·古尔德, 钢琴演奏)

增值在这首复格曲第一次出现时, 就如同一个双重加倍的时值, 与正常的周期循环并列共存, 但之后它再次出现时, 它与正常的周期循环分开, 取而代之的引导不同声部的旋律按照程序, 依次进入错综复杂的境界。在其间, 各各独立声部的周期循环, 并未对齐规划, 也未有效控制。增值是强而有力的, 在行动上, 它控制多重紧密交缠的时间, 同时在对我们的需求上, 它帮助我们重新评估, 自己对时间的认知, 进而丰富我们对节拍的掌控度。

桀拉桀克沙 *Jalajaksha*

增值呈现在 *Jalajaksha* 是可自选的演奏部份, 它并未建立在乐曲结构中。印度南方的 *varnam* 是由预先设定的拉加调式(*rāga*)与塔拉节奏(*tāla*)所组成的前奏曲, 通常演唱或者演奏在表演节目开始时。它的曲式结构可分为二部, 每一部各自拥有次要部。第一部始于二个诗意的乐节(帕拉微 the *pallavi* 与安如帕拉微 *anupallavi*), 紧跟着 *sargam* 则由视唱音节所构成(*mukthayiswaram*)。第二部是由一行或数行的歌词所设置(称为 the *caranam*), 紧跟着更多事先规划好的视唱音节(the *cittaswaram*)。 *Sargam* 的旋律可能使用复杂的动机, 而使得这部分听起来好像即兴创作, 但它并不是即兴作品。就如同其它部分一般, 它是事先谱成的乐节。如我先前所述, 有些歌词可能立即与旋律重复, 以创造区域性的周期循环。

Jalajaksha 使用五声的 *Hamsadvani* 拉加调式 (音符: CDEGB)。它是被设置在 *adi* 塔拉节奏, 这种节奏是由八拍所构成, 数法为 4+2+2, 使用一个四拍的 *laghu* 手势 (一手先轻拍, 然后右手拇指碰触三根手指, 先从小姆指开始), 之后的二个二拍则用 *dhrutam* 手势 (上下挥动)。在图表 3(a)的译谱中, 我移除了演唱者的音符以及用来装饰主要乐曲旋律的节奏装饰音, 同时显示塔拉节奏的手势在最高线谱的下面, 使用全音符与半分音符显示向下拍掌与挥动, 没有符桿的涂黑音符则代表次要的手指计拍, 与手势向上挥动。

图表 3 (a) 的最高线谱以及图表 3 (b) 的最上行显示 *Jalajaksha* 的三个塔拉节奏周期 (在 8/4 节拍), 这代表演唱者使用正常的二分拍法作为表演方式, 当旋律第一次重复时, 演唱者会双重加速——这使的原本的二分拍法减值为四分拍法——然后当旋律第三次出现时, 演唱者会使用原始速度的二分之三比率, 使旋律从四分拍法增值为三分拍法。⁸由此类推, 原先我所阐述的 3:4:6 比率应改为 6:3:4, 才能反应出节

⁸第一次的操作比值是以乘数 0.5 为计, 第二次则以乘数 1.333 为计。

*译者: 第一次的操作比值指的是第一次与第二次循环的节拍比例, 以此类推, 第二次的操作比值指的是第二次与第三次循环的节拍比例。

奏变化的前后出现顺序。在图表中，系统与行列垂直平放，最上层显现二分拍法下，可以填满三个塔拉节奏的音乐与歌词内容。这二分拍法下的三个塔拉节奏，转换到线谱中间的四分拍法时，则缩短为一又二分之一一个塔拉节奏。相同内容放置在线谱最下层的三分拍法时，则变为二个塔拉节奏。假设性的塔拉节奏手势则放置在每一行线谱之下以作参考，但在实际表演时，速度与塔拉节奏手势不会改变，它们保持原本二分拍法下的型态。

这是印度音乐中的标准技巧，但它会带来什么样的作用呢？音乐始于两个同步发生的周期循环，一个是塔拉节奏的手势动作，另一个则由歌词，旋律与塔拉节奏的组合所显示。塔拉节奏有双重角色：一个是保持中立的节奏流动，无条件承受，覆盖在这节奏上的，任何音乐要素。在同时，也使用手势动作，作为一个无污点的时间段落，不论覆盖在这节奏上的要素为何，每八拍它重新组合一次。歌词与旋律组合下的周期性循环，是否能被听众所接收，决定在于，这组合如何配合塔拉节奏。在 *Jalajaksha* 的开头，这个组合是明显易听，每一行的歌词，精准的填满二个塔拉节奏。图表 3 (a) 的最高线谱显示 *pallavi* 的第一行歌词(*Ja...si*)，横跨二个塔拉节奏，第三个塔拉节奏，填满第二行歌词的前半段。在四分拍法下，每一行歌词填满每一个塔拉节奏的周期长度，而非最先前的每隔一个塔拉才听到每一行歌词的开头，所以在四分拍法下，我们听到三个横跨的塔拉节奏，填满三行歌词(包括 *anupallavi* 的第一行歌词)。

图 3(a): 巴拿(Varnam)的架拉架克沙(*Jalajaksha*)，帕拉微(*pallavi*)乐段，显示塔拉手势以及各种不同版本的手势调整动作

Hamsadhvani 拉加调式 (CDEGB)
Adi (4+2+2) 塔拉节拍

Manambuchavadi Venkatasubhaiyer 作曲者:

Pallavi
1. Ja la ja ksha ni ne da bu si 2. Cha la ma ru lu

Tala, as gestured throughout (all tones indicate one beat of value; whole and half-notes show beats emphasized by hand gestures)

Tala, "as if" for doubled version (shown for reference only)

Tala, "as if" for ternary version (shown for reference only)

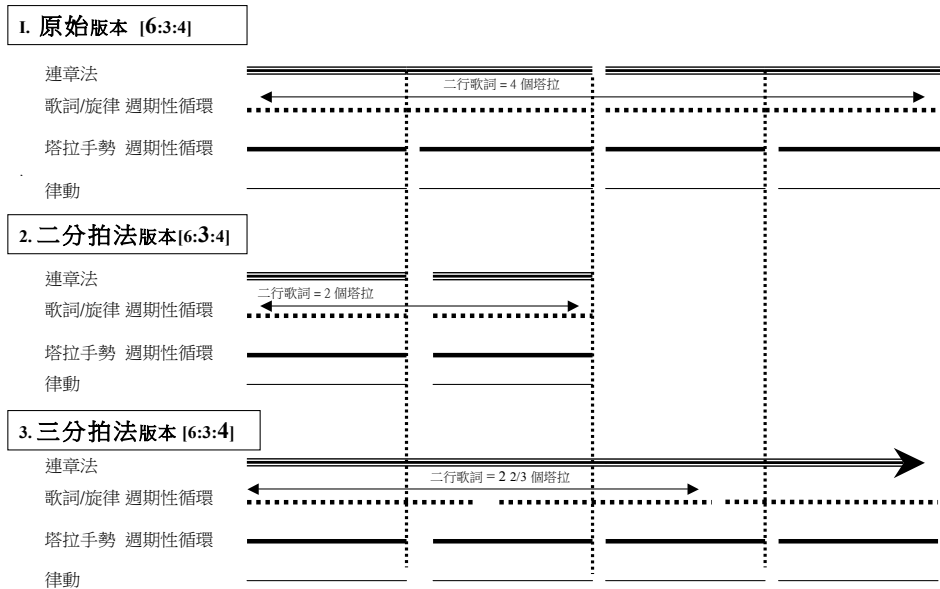
(Anupallavi)
1. Ja la ja ksha ni ne da bu si 2. Cha la ma ru lu ko nna di ra 3. Che li ya ne la ja va de mi ra

Text (in Telugu):
O lotus-eyed one, this Devadasi is intensely in love with you. To protect your companion, aren't you coming? O handsome Venkatesa!

歌詞 (in Telugu):
哦 這位眼睛似蓮花的女神 炙熱的愛戀著你。 為了保護你的戀人，能不顧從嗎？ 哦 俊美的凡卡提沙！

譯者：塔拉節奏在最上層，顯示表演時的手勢。
所有音符顯示均等拍值；全音符與二分音符表現手勢，加重拍打強音。
塔拉節奏在中間層與最下層，則顯示參考作用的假設塔拉節奏手勢。

图表 3(b): 桀拉桀克沙(Jalajaksha)中, 周期性循环的代表摘要



音乐范例 2: 桀拉桀克沙(Jalajaksha)中, 三种不同速度的帕拉微 (pallavi), (彼德亚·哈里, 演唱)

当分部的比率改为三分拍法时, 奇数数值与复数的塔拉节奏不同步, 歌词和旋律也因此与塔拉节奏分隔开。只有当所有层级要素重新齐头组合时, 我们才听到一个完整的连章式循环。最先二分拍法时, 歌词行数填满一个塔拉节奏的版本, 在三分拍法下, 相同长度的歌词只须要三分之二的塔拉节奏即可填满; 一整行的歌词占据二个跨度的塔拉节奏, 在此仅止占据一又三分之一的塔拉节奏; 整个 *pallavi* 二行歌词的乐节, 在三分拍法下也因此横跨了二又三分之二的塔拉节奏。依此类推, 三个乐节须要 ($2\frac{2}{3} \times 3 = 8$) 八个塔拉节奏, 才能使所有音乐要素再次齐头组合。而这还不是定数, 因为这首曲子的表现方式并非固定不变, 只有当所有额外的歌词与旋律重覆也调整配合时, 所有音乐要素才能齐头组合, 而这组合时间也因此比推估的时间更迟。

不同于增值主题, 初次出现在巴赫复格曲时的型态, *Jalajaksha* 三部分法出现的转换时刻是可以事先预期。虽然这是演出者所选择的表演方式, 我们知道这是这类表演的常态选项之一。我们希望这里所探讨的技巧, 可以深印我们的内心。如果节奏不是太快, 当紧缩复杂的三分拍法的第二音出现时, 我们应当能觉察到节奏的转换。而这觉察的一刻, 要求我们作出如同分析巴赫曲子时的同等回想, 回顾性的诠释所听到的音乐。但此刻我们必须用心去掌控这多重, 不对称的相关组织层次, 直到远距的连章性循环, 完整抵达为止。在这段期间, 我们也必须用心倾听歌曲中的每一个音符, 感受它在这新的景观分拍法下所衔接的新据点。大部分的音色若曾

经相互融合，在此将变成相互抗衡，而且反之亦然。为了与音乐同步，我们被迫同时驾驭二种时间的相互对流。

巴律斯

Baris

巴律斯(*Baris*)舞曲，和它以顽固音型为结构基础的音乐，是属于卡农曲式的印度尼西亚甘美朗(*gamelan*)。在这里我们专注于中间部分的舞曲，这部分的音乐主要是由八个音的旋律所组成(图表 4(a))。就如先前所叙述，这种层次分明的结构在巴厘岛上被称为 *neliti*。这些音与小的 *kempli* 锣声相互配合，提供一个基础拍值，在快速节奏行进时，却因为太慢，而导致无法被察觉的增值节拍形态。每八拍几乎所有音乐要素会重新设定，这八拍列为律动，周期性循环与连章循环的个别基础单位。在录音中，*neliti* 首先以平均速度比率 $J=180$ (每一个乐段循环的时间约为 2.75 秒)，非常快速的反复演奏十七次。之后，这个旋律以增值的方式呈现四分之一倍的原始速度 $J=45$ ，反复出现七次，再之后，回到原始速度，并且以此原速反复旋律十九次。每一次的循环，会牵引无数变奏型态的鼓声，外在乐节，以及舞蹈动作，相互叠置在这周期循环之中。乐曲的速度一直持续变动，尤其是在慢板段落，借此以配合舞者的身体语言。但是 *neliti* 旋律持续着，由始至终，未曾间断。

图表 4(a): 巴律斯(*Baris*)中，增值过程的结构分析乐谱，显示拍值的速度比率与旋律的分层组织

The image displays a complex musical score for the piece 'Baris'. It consists of several staves. At the top, there is a 'Figuration' staff with a rhythmic pattern. Below it, the 'Kempli (tactus)' staff shows a sequence of eight notes, with 'Gong' and 'Tong' markers. The 'Neliti (melody)' staff shows a melodic line with notes connected by dashed lines to the 'Kempli' staff. A large section of the score is annotated with letters A through E, indicating specific points of interest or structural changes. The 'Figuration' staff is repeated in a larger format below, with 'Gong' and 'Tong' markers and annotations A through E. The 'Kempli (tactus)' staff is also repeated in a larger format below, with 'Gong' and 'Tong' markers and annotations A through E. The 'Neliti (melody)' staff is repeated in a larger format below, with annotations A through E. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

图表 4(b): 巴律斯(Baris)中, 增值认知的演变过程

The diagram illustrates the evolution of musical elements in Baris. It is divided into three horizontal stages, each showing 'Figuration' (rhythmic patterns) and 'Neliti (melody)' (melodic lines).
 - **Top Stage:** Shows a single 'Gong' strike labeled '1' and a melody note labeled 'A'.
 - **Middle Stage:** Shows a more complex 'Figuration' with two 'Gong' strikes labeled '1' and '2'. The melody includes notes 'A', 'B', and 'C'.
 - **Bottom Stage:** Shows a further developed 'Figuration' with three 'Gong' strikes labeled '1', '2', and '3'. The melody includes notes 'A', 'B', 'C', 'D', and 'E'.
 Arrows indicate the progression from left to right between stages.

音乐范例 3: 巴律斯(Baris)舞曲的中间部分, 二种不同速度的行进 (巴厘岛艺术学院的甘美朗, 位于登巴萨(Denpasar), 巴厘岛)

在 *neliti* 旋律里, 最重要的音符, 是与大锣声(*large gong*)打击时相互配合的音, 在此称之为 E 音。与 E 相同的音, 同时由铜(*tong*)或者是小锣声(*small gong*) 演奏。这两个 E 音, 也同时被显著且持续行进的低音乐器所演奏, 藉由连续不断的强调这个音, 为旋律带来——特别是当旋律快速进行时——持续低音的特质。快速节奏移动时, 我们紧跟着 *neliti* 其它音符的轮廓: 在前半段, 往上, 然后回到原点; 在后半段, 再往上, 又往下移至低于原点处, 再回到原点。这快速移动的音型, 占据两个拍子的长度, 之后再反复三次, 以填满整个乐句循环。这音型每隔一拍, 以及在拍子移动其间, 总是回到 E 音: 一种延长的持续低音。

慢板速度时, 持续低音在乐句循环, 首尾交接点与句中之间, 相隔约为八秒的时间, 这比心理反应表现到窗口, 所需时间更长。⁹所以音乐特质的改变, 彻底地被接受。原始 *neliti* 旋律会在每一个音符之间, 插入一个新的音, 而这新的十六个音的旋律, 听起来像是整体拍值, 只是这个整体拍值, 相较于之前的, 慢了一半。为了跟随原始的 *neliti* 旋律, 音型也改变它的风格。在此时, 它会下降一个等级, 经由甘美朗(*gamelan*)的管弦乐, 到达下一个较低音域的乐器。而八拍乐句循环则仍旧由钝音的 *kempli* 持续维持, 但在此时 *kempli* 的每一击声相隔约为两秒, 速度太慢以至于这拍值完全无法被察觉。

⁹查看伦敦 (London) (2004, 30)。

图表 4(a), 从 A 到 E 的五个点, 代表一个了解文化背景的听众, 逐渐觉察增值正在行进时, 所产生的阶段式反应。在 A 点, 我们听到锣声(*gong*), 之后迅速地察觉新的节奏以显著的四分拍法音型进行。在 B 点, 一个之前未曾听到的新音符浮现在 *neliti* 的层次组织, 模糊地告诉我们这一段可能是新的旋律。反复出现在 C 点的 G# 音, 是音型的风格标记, 预告着 *neliti* 即将在下一拍抵达相同音色。这 G# 音为扩张十六音 *neliti* 的第三个音, 但在原始八音 *neliti*, 它属于第二个音。发生了什么事? 知道音乐风格的听众, 或许可以猜想到一个增值结构, 正在进行中。但此刻尚未能确认, 因为我们只有听到原始旋律中的两个音符, 而这并不足以证实所作的猜想是对的。D 到 E 点复制了 B 到 C 点的角色, 确认了原始 *neliti* 旋律抵达第三音。此时我们非常确定增值的行进, 所以我们回溯 B 与 D 点的过程, 如同我们先前在分析 *varnam* 与复格时所为, 在这种情况下了解这些音在此, 如同插入音, 用来填满音符们, 在原始旋律中, 因为扩张型态, 而产生的拉长间距。

从这里开始, 跟随着脑海中所描绘, 原始 *neliti* 的导航, 慢速驾驭变成可行。虽然如此, 这是一种抽象式的经验, 要求数种同时反应的意识能力, 原始旋律因为四重式的节奏扩张, 而被指定为背景音域, 用以接收声音, 而也因为增值的缘故, 这背景音色确切地说, 是倾向于结构上, 而非触觉上, 所能即刻感应的能量。

比较关系

在《音乐的时间》(*The Time of Music*)这本书的开头, 乔纳森·克策默 (Jonathan Kramer) 引述人工智能先驱者 马文·明斯基 (Marvin Minsky) 的推论, 音乐是一种游戏格式, 借由它, 我们了解所处的世界。明斯基 (Minsky) 进而有感而言: “人们要如何了解时间? 我们可以把一段时间, 完整, 毫无密缝地填入另一段时间, 并使他们并排无痕吗? 在音乐, 我们找到了这个可能!” (Minsky 1982:4-5 in Kramer 1988:1)。之前的分析, 推断出, 在所研讨的每一种文化背景中, 增值与时间玩游戏, 它延伸时间的长度, 把这个时间与其它种类的时间并列排置, 或让它们轮流交替, 使我们持续地意识到多层次的时间流程。虽然它们彼此只是简单地相互关联, 这种倍数式的层次感, 严格地强迫我们以一种抽象方式与时间紧密接触。

在前所述所有案例中, 音乐元素——旋律——始终维持着一个清楚的特质。就算有些改变强行付诸于旋律, 而这改变包括明确的节拍时值转换在不同的时空中, 我们还是可以精确地辨别出原本旋律。我们在同一刻听到两种时间, 而且必须在两种速度同时行进当下, 穿越时间。我们所拥有的回忆能力允许我们做到这一点, 即使是我们正处于日常作梦或发白日梦的情况, 但是音乐进一步地给予这能力一种精准的数量系统。我们也由此以罕有的缜密心态, 体验自己的心绪。有趣的是, 巴赫风格下的增值, 通常出现在高潮时, 或乐句最复杂时刻, 就有如在无中生有的情况下, 强行赋予具有多元听力角色的耳朵, 一段特别清楚的乐句。增值呈现的时刻, 通常也是个别乐曲的高潮点, 而它赋予乐曲的清晰感, 则加深了听者对乐曲的理解

认知度：一种上升，或更有甚者，灵魂在日常中，以自我意识为中心的状态下，出窍了。这与印度南方音乐相同，在那里增值与减值比例，极具优势的超越未曾改变的塔拉节奏，而形成一种严谨，且具有前瞻性，显著的时值变化象征。在巴里岛，增值，就有如舞狮 (*Baris*)，被发现深藏在延伸乐曲的中心，尤其是在庙会仪式 *sanctum sanctorum* 的曲目表演当中。这种乐曲拥得高度的抽象感，而这也是为什么，它会与宗教信仰如此地强烈结合。当巴里岛人听到这些声音时，他们或许感受到时空转移至精神领域。这些紧密相关的宗教联想，持续发酵在所有音乐点上，而使这类型音乐抵达广为人知的音乐意识景观，在那里，学习我们平时对时间的体验，可以如何地，彻底地，影响我们惯用的自我价值观是可能的且被渴望盼求的经验。增值呈现时刻，我们同时居住在两种时间之中，在那当下，我们也转换自我角色，成为一个更有智慧，更加明心见性的个体。

巩固各种分析论点与建造它们之间的兼容并存度，是属于概念性的观点。这观点相当于节拍，记忆与感官知觉是众所公认，准备音乐句型的基本要件。这也如同锅，火与水是煮德国炖牛肉 (*goulash*)，印度咖喱(*curry*)和印尼式咖喱 (*gulé*)的基本配备一般。专注在时间与周期性循环，提取了一个较高层次的相互关联性质，相较之下，音乐与文化之间的特质，例如音高系统，则退而扮演次要角色。这如同，食谱中所述，高汤的汤底是全世界任何一个厨师炖汤时，首要必需品，至于使用哪种酒，哪个牌子的奶油牛奶或椰子牛奶，则是次要选项。而建议时间是音乐的高汤底，并不等于建议音高系统，或者作曲技巧，仅仅只是音乐行进过程中的基本概念，特别是当这种概念涉及到音乐家本身，对各种现行文化的整合能力，以及他们本身所需，在专业中对吸收或复制文化的敏感度。但是，如果人类都有能力去领会拍子的脉动以及身体对每一个拍值的反应，预测下一拍，记得之前所经历的节拍，以及在多种层次下量化各种时间与时间之间的关系，那么毫无意外的，我们应该都可以听到跨文化结构下的增值，呈现出多种意义深远的型态，而不仅仅是探索，各别文化的显著特质和着重它们各自独立于彼此的技巧价值。虽然我们听到不同文化产物下的节拍时值转换，在心境上，我们感受到它们彼此之间具有重要相连性，因为它们彼此同意相系在一个特殊的音乐感应时空中，而这时空超越了任何文化基础。

议题与答辩

近年来，日益增多的学术刊物，出版了应用，节奏与节拍理论在非洲与印度音乐(Temperley 2003, Arom 1991)，轮廓理论在巴里岛与印度音乐(Tenzer 2000, Clayton 2000, Morris 2006)，以及其它相关性质的研究。我在此提到这些著作，并不是想把接下来的内容当作论坛，扼要说明或者测验这些作品。我提到它们是想强调自己对跨文化比较分析研究的未来，充满乐观。我想这种研究对培育未来音乐家是重要，且极富意义的。或许在某方面而言，我们必须很遗憾的承认，几乎所有现行的比较分析研究，都是由存在于西方学术界里的学者们所进行，造成这种现象的主因与过去沉重的历史包袱与社会背景息息相关，因此不可避免地，会令人视这种

现象为，既往以来西方霸权主义下所延伸的势力与权威，并对其感到困扰，也因而对这些学者们的研究动机或兴趣，产生质疑。

更有甚者，因为这类型的研究，并未把在地文化者的想法，纳入首要且唯一的考虑，因此多数民族音乐学者对这种议题持保留态度。反霸权主义是我们必须推广的，而且不只是建造属于我们自己，研究多元文化的合成设备，我们更需要专心地培训全球各地了解这方面议题的音乐家，引导他们去探索更多值得深思的题材，而不是固步自封地被现有音乐分析种类所局限住。我们为什么需要研究跨文化领域下的音乐分析课题，如果这种研究仅仅只有少数人在使用，或者仅仅只是掌控在少数人的手中？我们也没有必要借由使用答辩这种争议性话题，巩固以及提升各种音乐本质中所涵盖的独立特殊性，其背后所存有的信仰基础，以及音乐家们被在地文化者所广泛认同的音乐表现方式。

但，如果我们只是被动式地等待着，全世界呈现四海一家的状态，对跨文化题材有具体共识且广泛分享研究进度时，才开始全面推动这类型研究，那也太消极了。此外，这种对峙形势也涵盖了过时体制下所存留的陈腐观念，必然与当前社会所盛行的潮流，相互抵制抗衡。这就如同，在地人文化与西方学术界，必定存有某种程度的观念异同。其实，严格说来，这类型的议题，仅属于单向类型的社会科目：属于当代具四海一家，世界观的音乐家。这样的音乐家，渴望化转，迟缓无为，他们行进，积极有为，并将以负责的心态，勇于了解各种不同音乐，所拥有的独特文化背景。在这段研究与学习的过程中，音乐家本身固有的文化背景，必定不可避免地遭受到所研究对象，在地文化者的冲击与挑战，自我本质与外来文化之间的整合将一直存在于跨文化研究中，而只要持续信心，经由接连不断地研讨与问答，终有一天音乐家会探索出正确的路线，呈现完整合理的报告成果。¹⁰

事实上，我怎么能保证之前的分析是完美无缺呢？答案只有一个，稍为可行的一种说法：因为我提过自己对这三种不同文化的音乐有足够的学习经验，所以我可以判断出它们之间的关连性，我对在地文化知识有强大敏感度，所以我可以站在超然的立场中，各自分别调查这些音乐，同时也将它们合并探讨。同样重要的是——或许应该说对我而言，令人惊讶与赞叹的是——在作这些分析时，我并没有觉得自己跨越任何文化界限。这篇文章研讨三种音乐，而我只是一个音乐分析家，拥有的头脑也只是一个。这份分析具备某种程度的说服力，而这说服力，仰赖背后可信的专业能力。或许这份报告本身存有某些争议点（而我希望这争议点是存在的），也只有同样具有这些专业知识背景的读者，才能确认这争议点的存在。读者们必须持

¹⁰另一个选项则是放弃探索创意行为的分析范例，以藉此专注传统结构主义学的程序。这种作法须要严格编制全球通用的音乐学分类(例如，识别广泛型态的时间和音高组织…等等)而且还要拒绝将任何不同音乐的特质与音乐上的特点纳入，以避免改变分类。这样的特定观点，从另一个角度看来，只有在当他们能直接或者实验上，获得文化承续者们的认可时，才能发挥功效。而分析者本身的主观体验感受，将完全地与研究毫无关连。这方面的研究路线主要是由亚罗 (Arom) (1991 和其它作品) 所进行。

续累积自己的信心, 并且接受一个事实, 我们对文化背景了解愈多, 我们愈能提出深入有力的思考批判。

本文, 始于探讨如何提供一个跨文化系统, 却在最后回归到文化特质效应与在地人知识, 这种前后不一的研讨方式, 似乎是一种虎头蛇尾的作法。但, 我想这是不可避免的必要过程, 这反应出在地人与外来者之间必然存有的, 复杂以及无脉络可寻的异同关系。填补所有的文化间隔, 让我们最终能以最宽广的视野, 来分析了解音乐, 将会是一段漫长, 充满荆棘的冒险, 需要更多对跨文化题材有兴趣的思想家们一起投入。而只要投入过程中, 没有充满单一惩戒与教条式的空想规范, 那么这将是一个令人惊叹, 赞赏的旅程。因为无论是音乐理论本身, 脑神经认知学, 或者是人类学, 以及其它各种与文化息息相关的人文学科, 没有任何一个单一学科, 可以单独带领我们到达所有人类想要抵达的境界。取而代之的是, 分隔, 各各学科之间的框架, 经由人们对跨文化题材的愈加认同, 以及逐渐延伸的兴趣, 必将渐渐地消失无踪。

参考文献

- Arom, Simha. 1991. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clayton, Martin. 1996. "Free Rhythm: Ethnomusicology and the Study of Music Without Meter." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 59.2: 323-332.
- _____. 2000. *Time in Indian Music: Rhythm, Meter and Form in North Indian Rag*. New York: Oxford.
- Ellis, Alexander J. 1885. "On the Musical Scales of Various Nations." *Journal of the Society of Arts* 33: 485-527.
- Lomax, Alan. 1976. *Cantometrics*. Berkeley: University of California Press.
- London, Justin. 2004. *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. New York: Oxford.
- Kolinski, Mieczyslaw. 1965. "The General Direction of Melodic Movement." *Ethnomusicology* 9: 240-64.
- _____. 1973. "A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns." *Ethnomusicology* 17: 494-506.
- Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music*. New York: Schirmer.

- Minsky, Marvin. 1982. "Music, Mind, and Meaning." In *Music, Mind, and Brain: The Neuropsychology of Music*, edited by Manfred Clynes. New York: Plenum.
- Morris, Robert. 2006. "Architectonic Composition in South Indian Classical Music: The 'Navaragamalika Varnam'." In *Analytical Studies in World Music*, edited by Michael Tenzer. New York: Oxford.
- Nattiez, Jean-Jaques. 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press.
- Sachs, Curt. 1943. *The Rise of Music in the Ancient World*. New York: Norton.
- Temperley, David. 2000. "Meter and Grouping in African Music: A View from Music Theory", *Ethnomusicology* 44.1: 65-96.
- Tenzer, Michael. 2000. *Gamelan Gong Kebyar: The Art of Twentieth Century Balinese Music*. Chicago: University of Chicago.
- Widdess, Richard. 1994. "Involving the Performers in Transcription and Analysis: A Collaborative Approach to *Dhrupad*." *Ethnomusicology* 38.1: 59-80.