

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

跨文化觀點下的節拍時值轉換：增值在巴洛克，卡納蒂克與巴厘島音樂¹

邁克爾·坦瑟 (Michael Tenzer)

鄭雅慧 (Ya-Hui Cheng) 譯

當代音樂家在面對音樂間的結構與文化關聯時，跨文化的解析觀點提供了許多極具深入思考價值的研究題材。這類型的關聯性可能隱藏在作曲型式與演奏詮釋裏，但卻明顯地表現在一種比較抽象層面的節拍律動過程中。就學術探討而言，跨文化的解析或許可以幫助整合音樂理論與民族樂學的研究。而就個人而言，跨文化的解析可以啟發我們統籌，調整，與整合存在於個體本身之間，各種不同的音樂觀點。²只是當從事橫跨各種界限的比較研究時，我們首須重新思考一些固有的假設概念，架構出清晰的語言表達方式，進而引導我們邁向新的學習領域。更深入者，啟發我們新的音樂體驗與構想。

¹ 這篇文章的原文來自我的主題演講，發表在西元 2008 年 10 月 9-12 號，在奧地利的格拉茨 (Graz, Austria) 所舉辦的第八屆德國音樂理論協會代表大會 (Congress of the German Society for Music Theory, 簡稱 GMTH)，音樂理論與跨學科領域 (VIII. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Musiktheorie als interdisziplinäres Fach)。這篇文章也曾發表在英屬哥倫比亞大學 (University of British Columbia) 與佛羅里達州立大學 (Florida State University)。我衷心感謝在這些學術會議裏，收到的所有慷慨與有益的批評，以及匿名讀者閱讀這篇期刊時所給予的支持與有見解的評論。德國音樂理論協會代表大會 (GMTH) 的幹部們也發表了一個與本文版本稍微不同的文章收集在會議文集中。那個版本的引文是 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 早期的民族音樂學——比較音樂學——明確地訂立了跨文化分析的研究地位。二次世界大戰前學者們的著名作品，舉例而言，包括艾莉絲 1885 和薩克斯 1943 (Ellis 1885 and Sachs 1943)，以及一些較晚期學者，例如，科林斯基 1965 與 1973，或者是洛馬克斯 1976 (Kolinski 1965 and 1973 or Lomax 1976)。這些較晚期學者們皆專注於分類法，應用在音樂元素，風格與意義。之後由於這些研究本身缺乏以文化為主體的客觀論點，再加上大眾口味轉移到相對主義，所以這類型的分類法最後不被認同。從 1960 年代開始，民族音樂學不再侷限於比較方式，研究趨勢轉移到強勢性的偏重某特定文化，而在同一時期，很多研究學者們日益加重表演多樣傳統的能力。這段發展過程逐漸演進，轉為一種根據相對主義與特定文化觀點的方式，重整跨文化分析，使之合理化以及充滿動力，並進而開闢新的研究路線。

在這份專題研究中，我將建議由跨文化的角度來研討節拍轉換的過程，進而為音樂與文化的思考帶來新視野。我會從三個不同文化背景的作品中，思考節拍的增值呈現技巧，及其與其他音樂結構層面的交流。這三個不同文化的作品包括：根基於歐洲傳統藝術音樂的巴赫(J.S. Bach) C小調復格曲，出自十二平均律鋼琴曲第二集，作品號碼 871 (BWV 871)，創作於 1740；印度南方卡納蒂克 (Carnatic) 傳統的演奏練習曲巴拿 (Varnam)，選自作曲家瑪納布恰巴第·文開達蘇巴爾 (Manambuchavadi Venkatasubbaiyer) 的桀拉桀克沙 (Jalajaksha)，這首曲子的作曲年代約莫為 1800 左右；還有來自無名氏的巴里島傳統舞曲巴律斯 (舞獅 Baris)，這首曲子的起源不明，大約是一個世紀前的作品。³ 復格曲是鍵盤作品，Varnam 包括旋律與歌詞，可以單唱或用樂器演奏，Baris 則大多採用岡凱布亞 (Gong Kebyar) 表演。巴赫的復格曲完整的由音符記號記載，從主題到適當的裝飾音完全記錄在演奏譜表。Varnam 採用簡單的巴里島視唱符號 (swara) 記載旋律，而旋律在演奏時會不規則的加入裝飾音符，Baris 則是用口語相傳，從預定主題到變奏曲皆由整個樂團決定表演形式，而這表演形式必須與舞者無預警的各種提示動作相互配合。

雖然我應該假設，由跨文化的角度去探討音樂的節拍律動，可以最終證明一些普及於世的感官認知。我的目標著重在探索，存在於所選擇的範例中，這些曲目的音樂結構與程序，進而深入了解他們的音樂性格，鑑賞方式及其豐厚的內涵。我把自已所有深入學習這些音樂的經驗與這份研究分隔開，並且把自已設定為文化上的局外人，以求公平公正客觀地研討這三個不同文化背景的音樂。⁴ 我採用一種中立的角度——或許也可說是站在文化上的灰色地帶——建議使用西方記譜方式謄寫所有的音樂，以及從事這份研究。⁵ 使用西方記譜方式謄寫所有的音樂，其實非我本願，只是屈於音樂記譜技術上的限制，我不由地坦然接受使用西方記譜法，並結合聽力與文字描述的方法，分析與闡述這份研究報告，事實上，想要完全保持中立的立場，就某些程度上而言，是幻想且不太實際，然而我內心中那份全心全意想完成這份研究的想法卻是真實而懇切的。我希望能運用自己專業上的敏銳度去啟發探訪在比較分析過程中所引發而來的各種深入論點。在提供這份分析報告當下，我也坦誠接受任何因為音樂記譜方法以及我的訓練背景而所造成的種種無以掌控的缺失。

³ 所有的分析與樂曲謄寫及改編皆以這些錄音為基礎。巴赫復格曲是由格倫·古爾德 (Glenn Gould) 所演奏 (Sony classical CD 052603)。我與我的老師 彼德亞·哈里 (Vidya Hari) 在一堂唱歌課錄製 Jalajaksha，地點是馬德里，時間為 1989 年 1 月。同一年 7 月在巴里島藝術學院 (STSI, Sekolah Tinggi Seni Indonesia; the Balinese Arts Academy [現改名為 ISI]) 的中庭與一群學生和老師，在依尼歐滿·溫德哈 (I Nyoman Windha) 的領導下錄製了 Baris。

⁴ 自從 1970 年代開始，我一直持續地學習與創作歐洲和巴里島音樂。長久以來，我一直對卡納蒂克 (Carnatic) 音樂充滿興趣，雖然我真正投入學習演奏這種音樂的時間只有短暫的從 1988 到 1989 年而已。

⁵ 這可能會令人聯想到蘭特茲 (Nattiez) 在符號三分法中所提出的持中立性角度探索。音樂符號或許存有類似客體，但若把兩者混而為一，則是荒謬無理的。

概念與原始考量

音樂的結構建築在各式各樣聲音元素之間的互動關係，彼此的轉換過程，以及節拍律動，穿梭在空間幅度時，所激盪出的聽覺感官效果。音樂元素指的是一種基本特質，而這特質可能是旋律，一段持續相接的時值，或者甚至於是一個過程，概念。總之這元素必須獲得文化延續者的認可與識別。存在於節拍律動內容中的音樂元素，大體而言，則是那可或不可測量的節拍，又或者，是其他一些另類的節拍架構。這種另類節拍不易被識別，也不易被認知是否可測量或不可測量，激盪在可或不可測量間的模糊地帶，逐漸地，失去了清晰的辨識度，這種節拍已被學者們研討過 (Clayton 1996, Widdess 1994)。在我的定義中，空間幅度的意涵指的是音響與節拍律動內容，穿梭在聲音與聲音交互轉換過程中，所產生的音樂元素，這包括：行進間的川流不息，或者是層層交疊，完整的持續時值，緊密的濃縮，以及其他種種可能性要點。增值是一種節拍律動的過程，它代表整個節拍律動轉換家族，行進在各種音樂元素過程時，所形成的部分成果。增值主要是一種變奏型態，它改變音樂元素的識別性，最爭議點在於它的本質，變化幅度，以及策略運用在音樂元素與轉換版本之間，所帶來相似相異，熟悉又陌生的聽覺感受。

節拍律動的增值因此是指音樂元素在一個特定的節拍律動內容與空間幅度延續形態下所形成的轉換行為。如果我們廣泛定義增值這個名詞，它可以被自然地歸納為各種不同的類別：增量 (incremental ones)，例如：漸慢速度 (*ritardando*)，彈性速度 (*rubato*)，增值結構呈現在部份目標上而非整體目標完整呈現，增值呈現在各種變化比率上……等等——任何事項可以增長時空的部份時值或者是延長整個時空時值的持續性。在我所採用的範例中，增值的顯示是一種重覆樂型下所帶來的熟悉感，這種重覆樂型嚴謹地成倍數增長 (係數大於一)。它持續出現在每一個我所探討的曲目中，而各種音樂元素，節拍律動內容與空間幅度擴張範圍，也同時以不同方式，相互影響與行進。

在復格曲中，音樂元素被用來增值的是一套時值固定，深埋在旋律格式，且為眾所皆知的復格主題。在 *Varnam*，它是任何一段或者是整首曲子的旋律，而在巴里島舞曲 *Baris*，則是反復不斷的持續旋律，呈現在音樂的中音聲區。巴里島音樂術語稱這旋律為 *neliti*。復格曲中，主題音符延長雙倍的時值，巴里島樂曲中，每一個音在 *neliti* 則是四重持續加倍，*varnam* 的增值旋律出現在三種型態，而時值在他們之間則是按照比率 3:4:6 排列。

關於節拍律動型態 (temporal contexts) 在這些樂曲中的相互關聯性，則出現在於它們皆組織在一種平均分佈的脈絡架構中。除此之外，節拍律動型態還涵蓋律動 (*metric*)，週期性的循環 (*periodic*) 與連章式的循環 (*cyclic*)，但是它們皆使用不同方式掌控著如何讓增值特性被認知覺察。我很樂意在此清楚分辨，這三種不同的名詞，以及我如何在本文使用它們。律動 (*Meter*) 是二個或更多不同速度，行進，跳動，走向之間的整合，彼此呈簡單的倍數比率關係。舉例而言，當所有時間皆指向緩慢跳動時，這緩慢的跳動也同時巧妙地配合著較快速的節拍。週期性循環 (*periodicity*)

是一種再現型式，它不僅是一種抽象或靜態的節拍支援系統，更也是節奏實例或者節奏組體在一些相類似的節拍內容下所產生的再現程序。連章式的循環 (*Cyclicity*) 則相近於週期性的循環，為了這篇文章所探討的樂曲，我分別定義這兩個用詞。連章式的循環是一種比較廣大的節奏過程，它回轉時須重新設定大部分或者全部所有的律動，週期性循環內容，與節奏組體。

與這些樂曲分析相關連的是，三種類型的週期性循環 (*periodicity*) (圖表一)。在巴赫復格曲式裏，週期性循環是無連章式 (*noncyclic*) 且完整的型態重(*configured*)，這是指當律動 (*meter*) 呈現時，週期性循環顯現，穿梭在巴赫所創作，精準且不斷變型的音樂句型中。復格曲有一些音樂元素，可以輕易地，讓深知音樂文化傳統的聽眾所察覺，這些音樂元素包含復格的主題與答句，陳述在樂曲的開頭，且反覆出現在轉換的音高，音程，音區，時值…等等，短的小尾聲，長的繼敘詠與主題的出現相連結，伴奏主題的對句，⁶ 以及慣常使用的終止式，和為了創造容易辨識的音樂句型，所使用的其它種種作曲技巧。因為音樂句型涵蓋不同時值與特性，而且不但多重地同時出現，還時常在不同時點顯現，所以復格的週期性循環是動態多變，即使律動 (*meter*) 持續靜態不變。因為音樂句型從未為了整個連章式循環的回復而重新設定，所以用反覆出現來形容這種週期性循環是難以立足，尤其是當我們把本文中，所探討的這三種相類型的樂曲聚集，共同比較時。

在巴里島舞曲 *Baris* 中，週期性循環是連章式 (*cyclic*)，標點式 (*punctuated*) 且實質具體化 (*materialized*)。標點式意指由樂器們共同合作彈奏標示在連章型態的某些特殊點。藉由強調特點聲音，連章型態也因此呈現實質具體的架構。這可識別的樂段是由可重覆的一連串八個脈動所組成，稱之為迴旋單位 (*circular unit*)。迴旋單位擁有自己的特質，這個特質並非如律動 (*meter*) 般抽象，也不如一首特殊樂曲般特別。同時它有一段特定使用在樂曲中的核心旋律，這旋律會分層穿透進入各個層次的細縫中。連章型態的實質具體化，是經由不斷反覆，這些層層相連的音色，以及經由加強，擁有標點效應的鑼聲們，在下述不同時點的演奏：弱鈍音的 *Kempli* 在每一拍，高音的 *Klentong* (或 *tong*) 在中間點，以及大且深沉的 *gong* 鑼 (適當的巴里島術語) 在首尾交接點。每一拍的具體實現皆由 *Kempli* 表達⁷，同時加疊上 *gong* 的音色在首尾交接點以及使用 *Klentong* 在中間點主導掌控這些瞬間時刻。沒有這些不同的鑼聲們，我們可用旋律型態決定樂曲內容的週期性循環，就如同巴赫的曲子。但與復格不同的是，週期性循環在 *Baris* 並未改變，其它音樂元素們必須自己配合融入這個架構。各種鼓樂音型，力度，和其它要素們的轉換改變必須屈服在這嚴謹週期性質的連章法則。實質上，所有音樂內容層次，配合著廣大鑼聲們重新設定，所以連章式，週期性循環與律動，在同一界限，同時中止。

在 *Varnam*，*Jalajaksha*，週期性循環是標點式 (*punctuated*) 且沒有具體實質成型 (*unmaterialized*)。這首曲子也有連章型態 (*cyclicity*)，稱為混合 (*mixed*)。這是因為歌

⁶ 很多復格，在多聲部中會存有與主題同在的嚴謹對句，這種考量並未出現在這裏所討論的復格。

⁷ “節拍” (*Beat*) 與 “脈動” (*Pulsation*)，這兩個字在此屬於同義詞。

詞的所有行間，與旋律們之間，會有局部性的反覆，雖然音樂格式在整首曲子中，屬於完全貫穿型態。和巴里島的舞曲相同，這音樂寄託在一連串再現的八個節拍，且這節拍階級層次分明，並具有獨立特質。而這特質，就音的要件而言，並沒有實質具體化。更確切的說，它是藉由手部的動作(印度保持 *tala* 節奏的手勢)，這種視覺作用，演繹成效。使用沒有音響的方式，造成標點型態的事實，使標點型態的特質從一種精確的音樂掌控支配力，轉弱為一種測量計謀，而且可能幫助解釋，為什麼音樂，須要放棄固守週期性，取而代之，它須要在歸返前，偏離週期一段距離。當它真的歸返時——而且它總是會，在最後，回到最初相同的起點——週期性循環，會重新設定在一個比較大的音階。如果歌詞與旋律，也在這些點上，藉此同時重新設定，我們就經驗了連章式循環。但這樣的連章式循環，成效稍弱於巴里島舞曲的例子，巴里島舞曲內容，每八拍要求完整清楚的重覆。

圖表 1. 定義，與節拍律動內容在所探討的曲目中所呈現的型態

- 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	

樂曲分析

本文自此抵達樂曲分析部分，我的專注點著重於一個深入文化要涵的聽眾如何感受理解增值的開展過程，而在這作法下，也同時重新評估，存在於音樂時間中的，調適，感受能力。

C 小調復格曲，十二平均律鋼琴曲第二集 Fugue in C minor, *The Well Tempered Clavier*, Book 2

細想，過渡樂句的延長，出現在貫用終止式抵達屬和聲時，介於第 14 到 21 小節間，在此，增值的主題被聽到兩次，一次在第二高音，第 14 小節，再一次是出

現在低音(見圖表 2(a)，一個分解的鍵盤樂譜版本，含蓋用括弧分類與數字計算組體的週期性，和圖表 2(b)，週期性概要)。這增值持續八個脈動，雙倍大於四個脈動的原主題。在呈式部的開頭，主題進入與短的小尾聲(也是四個脈動)，建立了四拍是主題的基準週期。這基準週期，到達第 14 小節途中，逐漸的，變模糊，轉而進入終止式準備程序，這種曲折迂迴的路線，略為不同於巴赫的慣用語法，因此這裏可能是第二個呈式部的想法——這是一種常見步驟——顯現了，就好似候選人正在聲明緊接之後的穩定性。瞬間，在最高音部，主題真的回到主調，因此霎那片刻，彷彿我們的期望將會實現。

可是當增值主題，即刻出現在第二拍時，我們恍然大悟地確認這不是第二個呈式部，或者就算是，也不會是一個屬於慣常型態結構的呈式部，這是因為第一個呈式部進展地如此與眾不同。不過，我們還是需要一些時間領會，到底發生了什麼事。到了第三拍時(增值主題的第二個全音符)，我們確認了這段音樂的架構是新的，這是因為之前的次要聲部(secondary voice)，從未有過這種獨特的節奏和音型輪廓(contour)。或非，直到這小節(m.14)的第四拍，我們聽到增值主題的前三個全音符，帶給我們最終所需的重要訊息——因為時值的顯現與音型輪廓的描繪——我們體認到主題增值結構正在行進當中。在這當下，我們必須回過頭，修正先前對主題運作的認知，將由四個基本脈動延長為八個。也因為拍值是建造完整主題框架中，不可或缺的要害，我們必須重新設定拍值的速度比率。換句話說，如果我們要理解，主題的特質在此緩慢速度的時間點，我們必須強迫自己，重新調整先前對拍值的認知，將其減緩為原先速度的一半，同時，重新詮釋最高聲部的原始主題，視其為減值狀態，而非正常的主題流動。在這一減一增當中，我們必須更加努力地及時掌控原先固有的時值，才能使增值顯示出它舒緩時間的特性。

增值主題的結尾，最後抵達了一個強大的屬音到主音的終止式，我們也由於這個終止式，而將自己從這一連續的緩慢行進中得到救贖。聲音影像再次移轉，而我們在第二高聲部，駛入最原始的拍值。相同聲部的原始節奏，進入了主題的答句，這使得我們，再次聯想到自己抵達了第二個呈式部。可是當最高聲部與中聲部，在相距只有二個節拍的音程中，主題與答句緊接進入(stretto)，彼此相互呼應。瞬間，這週期性循環，又變模糊了。最高的二個聲部，也隨後各自緊跟著，緊接進入(stretto)，以維持這週期性循環，彼此相互重疊。同時壓抑了各聲部間的相互協調與呼應。隨著音樂的持續行進，以及巴赫，擴張了與動機相關聯的音型組織，更長的六拍與十二拍重疊的週期性循環，出現在較高的音部們中，為這首曲子添加了更深的複雜度。當增值主題出現在最低音時，狀似不穩定的主音轉位，顯示在增值的第二音(第 19 小節的中間，第三拍)。這主音轉位創造出一種曖昧的模糊感，彷彿錯位地抵達。而且因為增值主題的結尾，停在第 21 小節的第一拍時，也是近乎等值微弱的主音轉位，這促使我們回顧在第 20 小節，第一到第二拍時(主題的第四到第五音)，曾經行進的原位屬音到主音的終止式，似乎帶來較為強烈的終止感。雖然就結構上而言，那裏並不應該歸納為終止式。這一系列的主音和絃轉位，並沒有減弱增值的八拍週期循環效果，但是一連串，由和聲所隔的 2+3+3 小組體

(mm.19-20)，卻必須重新計算，自己與其它聲部們之間，以及自己與自己內在之間的相互協調性。

圖表 2(a): 巴赫 C 小調復格曲，作品號碼 871 (十二平均律鋼琴曲第二集)，第 14 到 21 小節: 週期性循環，拍值的速度比率，與主音和絃的抵達

圖表 2(b): 巴赫 C 小調復格曲中，週期性循環的分層組織摘要

圖例:

subject augmented subject sequential material
 "free" material rest

音樂範例 1: 巴赫 C 小調復格曲，十二平均律鋼琴曲第二集，呈式部之後所探討的樂節
(格倫·古爾德，鋼琴演奏)

增值在這首復格曲第一次出現時，就如同一個雙重加倍的時值，與正常的週期循環並列共存，但之後它再次出現時，它與正常的週期循環分開，取而代之的引導不同聲部的旋律按照程序，依次進入錯綜複雜的境界。在其間，各各獨立聲部的週期循環，並未對齊規劃，也未有效控制。增值是強而有力的，在行動上，它控制多重緊密交纏的時間，同時在對我們的需求上，它幫助我們重新評估，自己對時間的認知，進而豐富我們對節拍的掌控度。

桀拉桀克沙 *Jalajaksha*

增值呈現在 *Jalajaksha* 是可自選的演奏部份，它並未建立在樂曲結構中。印度南方的 *varnam* 是由預先設定的拉加調式 (*rāga*) 與塔拉節奏 (*tāla*) 所組成的前奏曲，通常演唱或者演奏在表演節目開始時。它的曲式結構可分為二部，每一部各自擁有次要部。第一部始於二個詩意的樂節 (帕拉微 *the pallavi* 與 安如帕拉微 *anupallavi*)，緊跟著 *sargam* 則由視唱音節所構成 (*mukthayiswaram*)。第二部是由一行或數行的歌詞所設置 (稱為 *the caranam*)，緊跟著更多事先規劃好的視唱音節 (*the cittaswaram*)。 *Sargam* 的旋律可能使用複雜的動機，而使得這部分聽起來好像即興創作，但它並不是即興作品。就如同其它部分一般，它是事先譜成的樂節。如我先前所述，有些歌詞可能立即與旋律重覆，以創造區域性的週期循環。

Jalajaksha 使用五聲的 *Hamsadvani* 拉加調式 (音符: CDEGB)。它是被設置在 *adi* 塔拉節奏，這種節奏是由八拍所構成，數法為 4+2+2，使用一個四拍的 *laghu* 手勢 (一手先輕拍，然後右手拇指碰觸三根手指，先從小姆指開始)，之後的二個二拍則用 *dhrutam* 手勢 (下上揮動)。在圖表 3(a) 的譯譜中，我移除了演唱者的音符以及用來裝飾主要樂曲旋律的節奏裝飾音，同時顯示塔拉節奏的手勢在最高線譜的下面，使用全音符與半音符顯示向下拍掌與揮動，沒有符桿的塗黑音符則代表次要的手指計拍，與手勢向上揮動。

圖表 3 (a) 的最高線譜以及圖表 3 (b) 的最上行顯示 *Jalajaksha* 的三個塔拉節奏週期 (在 8/4 節拍)，這代表演唱者使用正常的二分拍法作為表演方式，當旋律第一次重覆時，演唱者會雙重加速——這使得原本的二分拍法減值為四分拍法——然後當旋律第三次出現時，演唱者會使用原始速度的二分之三比率，使旋律從四分拍法增值為三分拍法。⁸ 由此類推，原先我所闡述的 3:4:6 比率應改為 6:3:4，才能反應出節奏變化的前後出現順序。在圖表中，系統與行列垂直平放，最上層顯現二分拍法

⁸ 第一次的操作比值是以乘數 0.5 為計，第二次則以乘數 1.333 為計。

*譯者：第一次的操作比值指的是第一次與第二次循環的節拍比例，以此類推，第二次的操作比值指的是第二次與第三次循環的節拍比例。

下，可以填滿三個塔拉節奏的音樂與歌詞內容。這二分拍法下的三個塔拉節奏，轉換到線譜中間的四分拍法時，則縮短為一又二分之一個塔拉節奏。相同內容放置在線譜最下層的三分拍法時，則變為二個塔拉節奏。假設性的塔拉節奏手勢則放置在每一行線之下以作參考，但在實際表演時，速度與塔拉節奏手勢不會改變，它們保持原本二分拍法下的型態。

這是印度音樂中的標準技巧，但它會帶來什麼樣的作用呢？音樂始於兩個同步發生的週期循環，一個是塔拉節奏的手勢動作，另一個則由歌詞，旋律與塔拉節奏的組合所顯示。塔拉節奏有雙重角色：一個是保持中立的節奏流動，無條件承受，覆蓋在這節奏上的，任何音樂要素。在同時，也使用手勢動作，作為一個無污點的時間段落，不論覆蓋在這節奏上的要素為何，每八拍它重新組合一次。歌詞與旋律組合下的週期性循環，是否能被聽眾所接收，決定在於，這組合如何配合塔拉節奏。在 *Jalajaksha* 的開頭，這個組合是明顯易聽，每一行的歌詞，精準的填滿二個塔拉節奏，第三個塔拉節奏，填滿第二行歌詞的前半段。在四分拍法下，每一行歌詞填滿每一個塔拉節奏的週期長度，而非最先前的每隔一個塔拉才聽到每一行歌詞的開頭，所以在四分拍法下，我們聽到三個橫跨的塔拉節奏，填滿三行歌詞(包括 *anupallavi* 的第一行歌詞)。

圖表 3(a): 巴拿 (*Varnam*) 的桀拉桀克沙 (*Jalajaksha*)，帕拉微 (*pallavi*) 樂段，顯示塔拉手勢以及各種不同版本的手勢調整動作

Hamsadhvani 拉加調式 (CDEGB)
Adi (4+2+2) 塔拉節拍

Manambuchavadi Venkatasubbaiyer 作曲者:

Pallavi

1. Ja la ja ksha ni nne da ba 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)

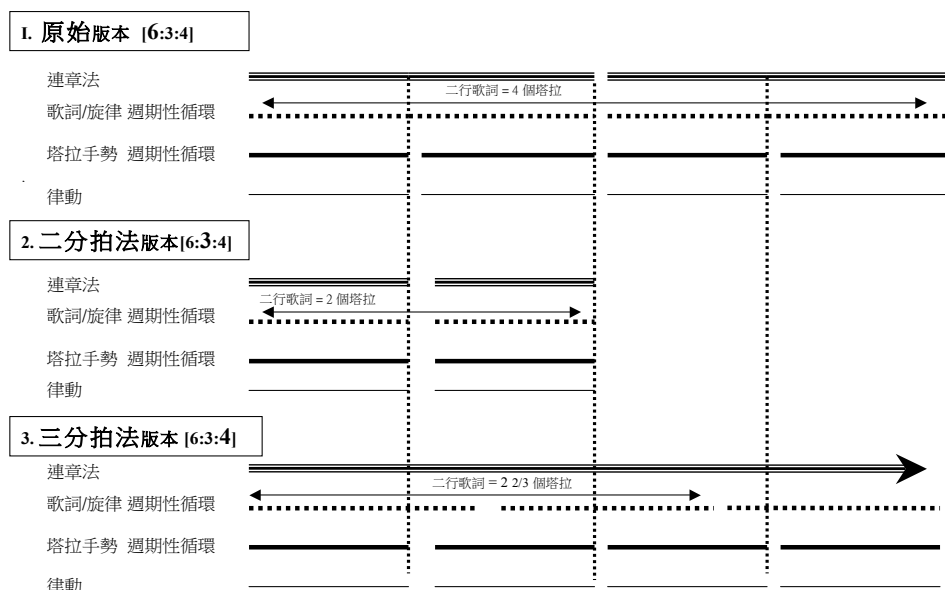
Tala, "as if" for ternary version (shown for reference only)

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):
喔 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？ 喔 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。

圖表 3(b): 桀拉桀克沙 (*Jalajaksha*) 中，週期性循環的代表摘要



音樂範例 2: 桀拉桀克沙 (*Jalajaksha*) 中，三種不同速度的帕拉微 (*pallavi*)，(彼德亞·哈里，演唱)

當分部的比率改為三分拍法時，奇數數值與複數的塔拉節奏不同步，歌詞和旋律也因此與塔拉節奏分隔開。只有當所有層級要素重新齊頭組合時，我們才聽到一個完整的連章式循環。最先二分拍法時，歌詞行數填滿一個塔拉節奏的版本，在三分拍法下，相同長度的歌詞只須要三分之二的塔拉節奏即可填滿；一整行的歌詞占據二個跨度的塔拉節奏，在此僅止占據一又三分之一的塔拉節奏；整個 *pallavi* 二行歌詞的樂節，在三分拍法下也因此橫跨了二又三分之二的塔拉節奏。依此類推，三個樂節須要 ($2\frac{2}{3} \times 3 = 8$) 八個塔拉節奏，才能使所有音樂要素再次齊頭組合。而這還不是定數，因為這首曲子的表現方式並非固定不變，只有當所有額外的歌詞與旋律重覆也調整配合時，所有音樂要素才能齊頭組合，而這組合時間也因此比推估的時間更遲。

不同於增值主題，初次出現在巴赫復格曲時的型態，*Jalajaksha* 三部分法出現的轉換時刻是可以事先預期。雖然這是演出者所選擇的表演方式，我們知道這是這類型表演的常態選項之一。我們希望這裏所探討的技巧，可以深印我們的內心。如果節奏不是太快，當緊縮複雜的三分拍法的第二音出現時，我們應當能覺察到節奏的轉換。而這覺察的一刻，要求我們作出如同分析巴赫曲子時的同等回想，回顧性的詮釋所聽到的音樂。但此刻我們必須用心去掌控這多重，不對稱的相關組織層次，直到遠距的連章性循環，完整抵達為止。在這段期間，我們也必須用心傾聽歌曲中的每一個音符，感受它在這新的景觀分拍法下所銜接的新據點。大部分的音色若曾

經相互融合，在此將變成相互抗衡，而且反之亦然。為了與音樂同步，我們被迫同時駕馭二種時間的相互對流。

巴律斯 *Baris*

巴律斯 (*Baris*) 舞曲，和它以頑固音型為結構基礎的音樂，是屬於卡農曲式的印尼甘美朗 (*gamelan*)。在這裏我們專注於中間部分的舞曲，這部分的音樂主要是由八個音的旋律所組成 (圖表 4(a))。就如先前所敘述，這種層次分明的結構在巴里島上被稱為 *neliti*。這些音與小的 *kempli* 鑼聲相互配合，提供一個基礎拍值，在快速節奏行進時，卻因為太慢，以導致無法被察覺的增值節拍形態。每八拍幾乎所有音樂要素會重新設定，這八拍列為律動，週期性循環與連章循環的個別基礎單位。在錄音中，*neliti* 首先以平均速度比率 $J=180$ (每一個樂段循環的時間約為 2.75 秒)，非常快速的反覆演奏十七次。之後，這個旋律以增值的方式呈現四分之一倍的原始速度 $J=45$ ，反覆出現七次，再之後，回到原始速度，並且以此原速反覆旋律十九次。每一次的循環，會牽引無數變奏型態的鼓聲，外在樂節，以及舞蹈動作，相互疊置在這週期循環之中。樂曲的速度一直持續變動，尤其是在慢板段落，藉此以配合舞者的身體語言。但是 *neliti* 旋律持續著，由始至終，未曾間斷。

圖表 4(a): 巴律斯 (*Baris*) 中，增值過程的結構分析樂譜，顯示拍值的速度比率與旋律的分層組織

The image displays a complex musical score for the piece 'Baris'. It consists of several staves and a rhythmic diagram. At the top, there is a 'Figuration' staff with a rhythmic pattern. Below it is a 'Kempli (tactus)' staff with a sequence of eight dots numbered 1 to 8. Underneath that is a 'Gong' staff with two dots, one under '1' and one under '5'. The main part of the score is divided into two sections. The first section shows a 'Neliti (melody)' staff with a sequence of notes. The second section shows a 'Figuration' staff with a rhythmic pattern, a 'Kempli (tactus)' staff with a sequence of eight dots numbered 1 to 8, a 'Gong' staff with two dots, and a 'Neliti (melody)' staff with a sequence of notes. Annotations A, B, C, D, and E are placed throughout the score, with dashed lines connecting them to specific notes or rhythmic patterns. A large dashed circle encloses the first section of the score.

圖表 4(b): 巴律斯 (*Baris*) 中，增值認知的演變過程

The figure consists of four panels showing musical notation for 'Figuration' and 'Neliti (melody)'.
 - Panel 1: Figuration (1) and Gong. Below it, Neliti (melody) (A).
 - Panel 2: Figuration (1) and Gong. Below it, Neliti (melody) (A) and (B).
 - Panel 3: Figuration (1, 2) and Gong. Below it, Neliti (melody) (A) and (B).
 - Panel 4: Figuration (1, 2, 3) and Gong. Below it, Neliti (melody) (A), (B), (D), and (E).
 Arrows indicate the progression from left to right between panels.

音樂範例 3: 巴律斯 (*Baris*) 舞曲的中間部分，二種不同速度的行進 (巴里島藝術學院的甘美朗, 位於登巴薩 (Denpasar), 巴里島)

在 *neliti* 旋律裏，最重要的音符，是與大鑼聲 (*large gong*) 打擊時相互配合的音，在此稱之為 E 音。與 E 相同的音，同時由銅 (*tong*) 或者是小鑼聲 (*small gong*) 演奏。這兩個 E 音，也同時被顯著且持續行進的低音樂器所演奏，藉由連續不斷的強調這個音，為旋律帶來——特別是當旋律快速進行時——持續低音的特質。快速節奏移動時，我們緊跟著 *neliti* 其它音符的輪廓：在前半段，往上，然後回到原點；在後半段，再往上，又往下移至低於原點處，再回到原點。這快速移動的音型，佔據兩個拍子的長度，之後再反覆三次，以填滿整個樂句循環。這音型每隔一拍，以及在拍子移動其間，總是回到 E 音：一種延長的持續低音。

慢板速度時，持續低音在樂句循環，首尾交接點與句中之間，相隔約為八秒的時間，這比心理反應表現到視窗口，所須時間更長。⁹ 所以音樂特質的改變，徹底地被接受。原始 *neliti* 旋律會在每一個音符之間，插入一個新的音，而這新的十六個音的旋律，聽起來像是整體拍值，只是這個整體拍值，相較於之前的，慢了一半。為了跟隨原始的 *neliti* 旋律，音型也改變它的風格。在此時，它會下降一個等級，經由甘美朗 (*gamelan*) 的管絃樂，到達下一個較低音域的樂器。而八拍樂句循環則仍舊由鈍音的 *kempli* 持續維持，但在此時 *kempli* 的每一擊聲相隔約為兩秒，速度太慢以至於這拍值完全無法被察覺。

⁹ 查看倫敦 (London) (2004, 30)。

圖表 4(a)，從 A 到 E 的五個點，代表一個了解文化背景的聽眾，逐漸覺察增值正在行進時，所產生的階段式反應。在 A 點，我們聽到鑼聲 (*gong*)，之後迅速地察覺新的節奏以顯著的四分拍法音型進行。在 B 點，一個之前未曾聽到的新音符浮現在 *neliti* 的層次組織，模糊地告訴我們這一段可能是新的旋律。反覆出現在 C 點的 G# 音，是音型的風格標記，預告著 *neliti* 即將在下一拍抵達相同音色。這 G# 音為擴張十六音 *neliti* 的第三個音，但在原始八音 *neliti*，它屬於第二個音。發生了什麼事？知道音樂風格的聽眾，或許可以猜想到一個增值結構，正在進行中。但此刻尚未能確認，因為我們只有聽到原始旋律中的兩個音符，而這並不足以證實所作的猜想是對的。D 到 E 點複製了 B 到 C 點的角色，確認了原始 *neliti* 旋律抵達第三音。此時我們非常確定增值的行進，所以我們回溯 B 與 D 點的過程，如同我們先前在分析 *varnam* 與復格時所為，在這種情況下了解這些音在此，如同插入音，用來填滿音符們，在原始旋律中，因為擴張型態，而產生的拉長間距。

從這裏開始，跟隨著腦海中所描繪，原始 *neliti* 的導航，慢速駕馭變成可行。雖然如此，這是一種抽象式的經驗，要求數種同時反應的意識能力，原始旋律因為四重式的節奏擴張，而被指定為背景音域，用以接收聲音，而也因為增值的緣故，這背景音色確切地說，是傾向於結構上，而非觸覺上，所能即刻感應的能量。

比較關係

在《音樂的時間》(*The Time of Music*) 這本書的開頭，喬納森·克萊默 (Jonathan Kramer) 引述人工智慧先驅者馬文·明斯基 (Marvin Minsky) 的推論，音樂是一種遊戲格式，藉由它，我們了解所處的世界。明斯基 (Minsky) 進而有感而言：“人們要如何了解時間？我們可以把一段時間，完整，毫無密縫地填入另一段時間，並使他們並排無痕嗎？在音樂，我們找到了這個可能！” (Minsky 1982 : 4-5 in Kramer 1988 : 1)。之前的分析，推斷出，在所研討的每一種文化背景中，增值與時間玩遊戲，它延伸時間的長度，把這個時間與其它種類的時間並列排置，或讓它們輪流交替，使我們持續地意識到多種層次的時間流程。雖然它們彼此只是簡單地相互關聯，這種倍數式的層次感，嚴格地強迫我們以一種抽象方式與時間緊密接觸。

在前所述所有案例中，音樂元素——旋律——始終維持著一個清楚的特質。就算有些改變強行付諸於旋律，而這改變包括明確的節拍時值轉換在不同的時空中，我們還是可以精確地辨別出原本旋律。我們在同一刻聽到兩種時間，而且必須在兩種速度同時行進當下，穿越時間。我們所擁有的回憶能力允許我們做到這一點，即使是我們正處於日常作夢或發白日夢的情況，但是音樂進一步地給予這能力一種精準的數量系統。我們也由此以罕有的縝密心態，體驗自己的心緒。有趣的是，巴赫風格下的增值，通常出現在高潮時，或樂句最複雜時刻，就有如在無中生有的情況下，強行賦予具有多元聽力角色的耳朵，一段特別清楚的樂句。增值呈現的時刻，通常也是個別樂曲的高潮點，而它賦予樂曲的清晰感，則加深了聽者對樂曲的理解

認知度：一種上升，或更有甚者，靈魂在日常中，以自我意識為中心的狀態下，出竅了。這與印度南方音樂相同，在那裏增值與減值比例，極具優勢的超越未曾改變的塔拉節奏，而形成一種嚴謹，且具有前瞻性，顯著的時值變化象徵。在巴里島，增值，就有如舞獅 (*Baris*)，被發現深藏在延伸樂曲的中心，尤其是在廟會儀式 *sanctum sanctorum* 的曲目表演當中。這種樂曲擁得高度的抽象感，而這也是為什麼，它會與宗教信仰如此地強烈結合。當巴里島人聽到這些聲音時，他們或許感受到時空轉移至精神領域。這些緊密相關的宗教聯想，持續發酵在所有音樂點上，而使這類型音樂抵達廣為人知的音樂意識景觀，在那裏，學習我們平時對時間的體驗，可以如何地，徹底地，影響我們慣用的自我價值觀是可能的且被渴望盼求的經驗。增值呈現時刻，我們同時居住在兩種時間之中，在那當下，我們也轉換自我角色，成為一個更有智慧，更加明心見性的個體。

鞏固各種分析論點與建造它們之間的兼容並存度，是屬於概念性的觀點。這觀點相當於節拍，記憶與感官知覺是眾所公認，準備音樂句型的基本要件。這也如同鍋，火與水是煮德國燉牛肉 (*goulash*)，印度咖哩 (*curry*) 和印尼式咖哩 (*gulé*) 的基本配備一般。專注在時間與週期性循環，提取了一個較高層次的相互關聯性質，相較之下，音樂與文化之間的特質，例如音高系統，則退而扮演次要角色。這如同，食譜中所述，高湯的湯底是全世界任何一個廚師燉湯時，首要必需品，至於使用哪種酒，哪個牌子的奶油牛奶或椰子牛奶，則是次要選項。而建議時間是音樂的高湯底，並不等於建議音高系統，或者作曲技巧，僅僅只是音樂行進過程中的基本概念，特別是當這種概念涉及到音樂家本身，對各種現行文化的整合能力，以及他們本身所需，在專業中對吸收或複製文化的敏感度。但是，如果人類都有能力去領會拍子的脈動以及身體對每一個拍值的反應，預測下一拍，記得之前所經歷的節拍，以及在多種層次下量化各種時間與時間之間的關係，那麼毫無意外的，我們應該都可以聽到跨文化結構下的增值，呈現出多種意義深遠的型態，而不僅只是探索，各別文化的顯著特質和著重它們各自獨立於彼此的技巧價值。雖然我們聽到不同文化產物下的節拍時值轉換，在心境上，我們感受到它們彼此之間具有重要相連性，因為它們彼此同意相繫在一個特殊的音樂感應時空中，而這時空超越了任何文化基礎。

議題與答辯

近年來，日益增多的學術刊物，出版了應用，節奏與節拍理論在非洲與印度音樂 (Temperley 2003, Arom 1991)，輪廓理論在巴里島與印度音樂 (Tenzer 2000, Clayton 2000, Morris 2006)，以及其它相關性質的研究。我在此提到這些著作，並不是想把接下來的內容當作論壇，扼要說明或者測驗這些作品。我提到它們是想強調自己對跨文化比較分析研究的未來，充滿樂觀。我想這種研究對培育未來音樂家是重要，且極富意義的。或許在某方面而言，我們必須很遺憾的承認，幾乎所有現行的比較分析研究，都是由存在於西方學術界裏的學者們所進行，造成這種現象的主因與過去沈重的歷史包袱與社會背景息息相關，因此不可避免地，會令人視這種

現象為，既往以來西方霸權主義下所延伸的勢力與權威，並對其感到困擾，也因而對這些學者們的研究動機或興趣，產生質疑。

更有甚者，因為這類型的研究，並未把在地文化者的想法，納入首要且唯一的考量，因此多數民族音樂學者對這種議題持保留態度。反霸權主義是我們必須推廣的，而且不只是建造屬於我們自己，研究多元文化的合成設備，我們更需要專心地培訓全球各地了解這方面議題的音樂家，引導他們去探索更多值得深思的題材，而不是固步自封地被現有音樂分析種類所侷限住。我們為什麼需要研究跨文化領域下的音樂分析課題，如果這種研究僅僅只有少數人在使用，或者僅僅只是掌控在少數人的手中？我們也沒有必要借由使用答辯這種爭議性話題，鞏固以及提昇各種音樂本質中所涵蓋的獨立特殊性，其背後所存有的信仰基礎，以及音樂家們被在地文化者所廣泛認同的音樂表現方式。

但，如果我們只是被動式地等待著，全世界呈現四海一家的狀態，對跨文化題材有具體共識且廣泛分享研究進度時，才開始全面推動這類型研究，那也太消極了。此外，這種對峙形勢也涵蓋了過時體制下所存留的陳腐觀念，必然與當前社會所盛行的潮流，相互抵制抗衡。這就如同，在地人文化與西方學術界，必定存有某種程度的觀念異同。其實，嚴格說來，這類型的議題，僅屬於單向類型的社會科目：屬於當代具四海一家，世界觀的音樂家。這樣的音樂家，渴望化轉，遲緩無為，他們行進，積極有為，並將以負責的心態，勇於了解各種不同音樂，所擁有的獨特文化背景。在這段研究與學習的過程中，音樂家本身固有的文化背景，必定不可避免地遭受到所研究對象，在地文化者的衝擊與挑戰，自我本質與外來文化之間的整合將一直存在於跨文化研究中，而只要持續信心，經由接連不斷地研討與問答，終有一天音樂家會探索出正確的路線，呈現完整合理的報告成果。¹⁰

事實上，我怎麼能保證之前的分析是完美無缺呢？答案只有一個，稍為可行的一種說法：因為我提過自己對這三種不同文化的音樂有足夠的學習經驗，所以我可以判斷出它們之間的關連性，我對在地文化知識有強大敏感度，所以我可以站在超然的立場中，各自分別調查這些音樂，同時也將它們合併探討。同樣重要的是——或許應該說對我而言，令人驚訝與讚歎的是——在作這些分析時，我並沒有覺得自己跨越任何文化界限。這篇文章研討三種音樂，而我只是一個音樂分析家，擁有的頭腦也只是一個。這份分析具備某種程度的說服力，而這說服力，仰賴背後可信的專業能力。或許這份報告本身存有某些爭議點（而我希望這爭議點是存在的），也只有同樣具有這些專業知識背景的讀者，才能確認這爭議點的存在。讀者們必須持

¹⁰ 另一個選項則是放棄探索創意行為的分析範例，以藉此專注傳統結構主義學的程序。這種作法須要嚴格編制全球通用的音樂學分類(例如，識別廣泛型態的時間和音高組織…等等)而且還要拒絕將任何不同音樂的特質與音樂上的特點納入，以避免改變分類。這樣的特定觀點，從另一個角度看來，只有在當他們能直接或者實驗上，獲得文化承續者們的認可時，才能發揮功效。而分析者本身的主觀體驗感受，將完全地與研究毫無關連。這方面的研究路線主要是由亞羅 (Arom) (1991 和其它作品) 所進行。

續累積自己的信心，並且接受一個事實，我們對文化背景了解愈多，我們愈能提出深入有力的思考批判。

本文，始於探討如何提供一個跨文化系統，卻在最後回歸到文化特質效應與在地人知識，這種前後不一的研討方式，似乎是一種虎頭蛇尾的作法。但，我想這是不可避免的必要過程，這反應出在地人與外來者之間必然存有的，複雜以及無脈絡可尋的異同關係。填補所有的文化間隔，讓我們最終能以最寬廣的視野，來分析了解音樂，將會是一段漫長，充滿荊棘的冒險，需要更多對跨文化題材有興趣的思想家們一起投入。而只要投入過程中，沒有充滿單一懲戒與教條式的空想規範，那麼這將是一個令人驚歎，贊賞的旅程。因為無論是音樂理論本身，腦神經認知學，或者是人類學，以及其它各種與文化息息相關的人文學科，沒有任何一個單一學科，可以單獨帶領我們到達所有人類想要抵達的境界。取而代之的是，分隔，各各學科之間的框架，經由人們對跨文化題材的愈加認同，以及逐漸延伸的興趣，必將漸漸地消失無蹤。

參考文獻

- 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.