

多元音樂文化融合概念與聽覺認知： 「歷史時代風格演譯」於臺灣交流所呈現的議題

張璿

美國印第安納大學積可斯音樂院歷史演譯所講師

摘要

「歷史時代風格演譯」(Historical Informed Performance)簡稱為「歷史演譯」(HIP)。其背景來自於 1980 年代開始在歐洲與美國古典音樂界盛行的復古風潮，其建構內容乃是從二十世紀中期直至二十一世紀的今日，各界持續激烈討論的議題，因此過程中以各式的名稱呈現。不同於英國與歐陸趨向於推廣歐洲古樂傳統之導向，「歷史演譯」在美國所建構的知識概念，不僅在演奏層面上建立研究方法，並同時著重以傳統音樂美感的演譯實踐，以及當代音樂家在面對古今時易世變所展現的風格議題。

本文以「歷史演譯」文獻考證與「時代樂器」重建過去某個時代的音樂風格之方法，運用於大鍵琴樂器與臺灣多元的民族樂器以及中華文化傳統樂器的交流融合，透過不同音樂文化在演奏形式與音樂美感傳承間的相似與相異性，討論多元音樂文化在融合時需要解決的首要議題。包括釐清文化與領域融合的概念，以及聽覺認知中關於音感認知訓練、泛音與音律的應用、與聽覺品味的培養。

關鍵詞：歷史時代風格演譯、文化融合、領域融合、聽覺品味、音感認知、音律

* 本文延伸自作者在 2019 至 2021 年受外交部臺灣獎助金資助以及在漢學中心研究期間的部分研究成果。英文初稿保存於國家圖書館，並曾在 2020 年於美國印第安納大學歷史演譯所 (Historical Performance Institute at Jacobs School of Music, Indiana University) 講座中宣讀。作者特別感謝外交部支持音樂研究與展演作為文化交流的發展；亦特別感謝國立臺灣大學音樂學研究所，多次提供展演平臺與具體研究方針，促使交流付諸展演實踐。

Historical Informed Performance Research in Taiwan: Topics on Intercultural Performance and Aesthetic Taste in Auditory Perception

Hsuan Chang KITANO

*Lecturer, Historical Performance Institute,
Jacobs School of Music, Indiana University*

Abstract

This paper presents the background and methodologies employed in intercultural projects conducted in Taiwan from 2019 to 2021, carried out through Project Cadenzas. This program embraces historically informed performance practice (HIP) to articulate traditional cultural contexts and express creativity through musical performances. Recognizing the need for more consistent Chinese translation for HIP, this paper offers Chinese readers a comprehensive definition and explanation.

Furthermore, the paper addresses two primary issues encountered in directing intercultural performances: collaboration between the harpsichord and diverse Chinese traditional instruments, Chinese period instruments, and an aboriginal Taiwanese nose flute. These issues encompass the definition of inter- and cross-relationships between disciplines and cultures and the variations in aesthetic taste within auditory perception. The paper suggests that a deeper understanding of overtone, timbre, tuning methods, and temperaments is crucial for developing inter- and cross-cultural musical performances, supplementing current aural training.

Keyword: historically informed performance in Taiwan, intercultural and interdisciplinary collaboration, aesthetic taste, tuning and temperaments

壹、前言

同時保有傳統與當代元素的藝術傳承，在文化教育上有其重要性與不易性。而臺灣在表演藝術上，具有豐富多元的不可取代性。基於此，本文關於「歷史時代風格演譯」在臺灣實踐的音樂融合相關研究計畫，在 2017 年全球化與校際交流的推動下展開醞釀¹。無獨有偶的於 2018 年，印第安納大學布魯明頓校區的積可斯音樂院所屬的早期音樂所 (Early Music Institute at Jacobs School of Music)²，在其所主辦的國際音樂學會議中，來自義大利比薩的威爾第戲劇院 (Teatro Verdi) 的製作人亞倫·卡佩內 (Aaron Carpenè, *1965)，發表其與該院藝術總監維齊奧利 (Stefano Vizioli, *1959) 在日本、不丹、柬埔寨等國家所陸續製作的文化融合與跨文化的作品³。如此富含文化傳統與當代實踐，並且合作成功的製作，令在場與會的音樂學者與演奏者深感震撼。尤其是作品中涉及的多元文化音樂具體議題：對樂器法、音律、語文修辭、文化表現等的理論分析，引起研究者的關注。另一方面，在演出製作中同時著重音樂理論、音樂學研究、與音樂歷史的考證，與「歷史時代風格演譯」法的目標相呼應，符合系所長遠的耕耘目標。於是，在早期音樂所大鍵琴教授伊麗莎白·賴特 (Elisabeth Wright, *1949) 的督導下，作者代表早期音樂所，以統整音樂院中多個系所以及印第安納大學校方，開始以文化融合與跨文化的作品為目標，規劃校際交流的內容、策略和方法。

上述背景指出，「歷史時代風格演譯」在全球性多元音樂活動中，已經成功地與富有歷史時代傳統性的音樂類型邁向融合階段。以此為基礎，「歷史時代風格演譯」與臺灣的音樂融合研究計畫，由系所間協調，基於校與校的層級締結，並在音樂院的法律顧問背書下，以正式書函提出以階段性規劃，達成與臺灣進行長期交流的規劃達成共識。然而，此計畫對於印第安納大學積可斯音樂院，則不可避

¹ 2017 年期間，國立臺北藝術大學楊其文教授在任職校長期間，帶領北藝大「焦點舞團」(Focus Dance Company) 於印第安納大學主辦的全球人文藝術節 (Global Arts and Humanities Festival) 展演。其演出帶給印第安納大學及當地民眾相當深刻的印象。時任印第安納大學戲劇系主任的伊莉莎白·謝伊 (Elizabeth Limons Shea, *1962) 教授，與作者談到這段經驗時描述道：「以國際校際交流來說，當時參訪的學生人數約為六十人，就學校行政統籌而言，這樣的大規模計畫相當不容易。臺灣學生有紀律、充滿活力；更令人驚豔的是，他們帶來的作品同時涵蓋傳統與當代的元素。」

² 印第安納大學早期音樂所 (Early Music Institute)，於 2018 年改名為歷史時代風格演譯所 (Historical Performance Institute)。

³ 亞倫·卡佩內的文化融合與跨文化作品包括 2012 年在不丹製作改編自韓德爾的《阿希斯與賈拉提亞》歌劇、2016 年於日本改編自蒙特威爾第的《奧菲歐歌劇》、以及 2020 年在吳哥窟製作改編自莫扎爾特的《魔笛》歌劇。這些作品融合當代與傳統、西方與東方的製作，被譽為成功的文化交流媒介。關於亞倫·卡佩內 2020 於吳哥窟的製作，可參見高棉新聞報導 (Khmer Times)：
<https://www.khmertimeskh.com/676346/on-again-off-again-opera-at-angkor-on-again/>

免地需要面對政治上的尷尬處境⁴。此外，就音樂院的長期規劃來說，除了在合約上形式性地締結關係外，國際交流合作的締約更重要的是，雙方是否能確保多元文化在音樂教育上，具有「實質執行的持續性與影響性」⁵。在「持續性」方面，以鋼琴、小提琴、聲樂為主的器樂演奏形式為例：若是長期由國外教授單方面到臺灣授課，此屬不對等交流。對等交流的經驗，則以韓國與日本的校際交流形式為例，除了已有的大師班授課，師生在交流過程中，互相學習彼此的傳統樂器或演唱形式；並加以結合作曲，使傳統樂器與現代樂器成為相輔相成的關係⁶。在此前提下，演奏技巧的突破、樂器的發展與作曲內涵的成熟，皆能在時間的累積下持續發展。以「影響性」來說，雖然日本和臺灣的學生數量比例，只佔印第安納大學整體國際學生中的極少部分。但如上述所提，具有文化內涵的表演藝術，在目前全球性趨勢推動著音樂發展的過程中，為不可或缺的元素。印第安納大學對這點毫不置疑，然而，音樂院決策的關鍵點在於：臺灣的音樂文化，相較於其他亞洲文化，是否具有不同的特質與學習層面；另外，在若干傳統樂器與音樂表現中，與中國具有相似性的臺灣，是否有比起經費足夠的中國，在音樂藝術上，更具有突破與發展的潛力⁷。

音樂上的多元文化融合，為目前音樂發展的趨勢之一，與全球性活動以及文化理念密切相關。雖然西方古典音樂領域在各方政策規劃的努力推動下，間歇的為音樂融合提供了初步的發展空間，然而，就其概念與作品成熟度，尚未成為具有持續發展性以及特殊影響力的型態。因此，本文就一年半的研究期間，運用「歷史時代風格演繹」與臺灣同樣富有傳統文化背景的多元音樂形式，藉由音樂美感傳承間的相似與相異性，以大鍵琴與中華文化傳統樂器和民族樂器合作的作品，

4 事實上，當年北藝大「焦點舞團」的演出，就是規劃在「China Remixed」的計畫之下。而這個計畫之宗旨明白指出：「在中美學生之間架起橋樑。印地安納大學布盧明頓校區有 2800 多名中國學生，佔本校國際招生人數的 45% 以上」。從現實上來說，臺灣並不在 China Remixed 所涵蓋的地域範圍中；然而，當臺灣提供的演出參與到 China Remixed 中時，其節目新聞稿和藝術評論，就都要受到 China Remixed 的審查。對於臺灣尷尬的政治處境，或許，臺灣在國際事務交流間，已經習以為常，並且已有各式各樣的對應方針。然而，對於如此長久與影響深遠的規劃，作者認為不能全憑僥倖行事。

5 多元文化在音樂教育上 (multiculturalism in music education, 縮寫為 MME) 關於「持續性」與「影響性」的重要性，參見印第安納大學國際事務官網 (IU Global)，以及 1973 年多元文化在音樂教育上的討論 Drummond, John. "Cultural diversity in music education: Why bother?." *Cultural diversity in music education* (2005): 1.

6 過去十年間，每個學期在美國印第安納大學，皆有來自韓國與日本音樂院校的傳統音樂展演 (例如 Korea Remixed)。2022 年初音樂院決議定期規劃多元文化系列音樂會。

7 建立教育交流的另一方面也要考量，臺灣院校是否同樣認為，交流計畫能對臺灣學子有所助益，並且符合臺灣在音樂教育上的政策發展。而如何完善地規劃計畫，以俾使學生與教授所獲得的益處皆最大化，亦是其中關鍵。

討論在交流過程中首先需要面對並解決的概念與演奏議題，並提出相應之淺見。其中針對臺灣多元音樂文化的融合現象所提出的兩個議題：其一為釐清文化與領域在交流層次間的概念，其二提出關於多元聽覺認知的培養，包括對於音感認知訓練的反思、泛音與音律的應用、與聽覺品味的培養。

貳、「歷史時代風格演譯」的內容與中文翻譯

「歷史時代風格演譯」(historical performance or historically informed performance) 為大約於 1980 年代在歐洲與美國的音樂界開始盛行的復古風潮，簡稱為「歷史演譯」(HIP)。「歷史時代風格演譯」指的是：以根據「歷史證據」與「時代樂器」的演奏，重建過去某一個時期的音樂風格。在歷史演譯法開始初期，其討論主題聚焦於中世紀至十九世紀中期，包括文藝復興、巴洛克、古典時期 (music of the Classical era) 以及早期浪漫樂派，這段大約至 1850 年第一次工業革命結束為止，以手工製作樂器的時期⁸。而如今，這個歷史時代可廣義地解釋為所有過去而非當代的時代。

「歷史時代風格演譯」法的內容，可分別由歷史、時代、風格、與演譯四個部分詳加解釋。「歷史」指的是歷史證據考證，包括對於手稿、原始出版印刷、作曲家信件、新聞報紙、古董原件的探究。歷史證據除了存在音樂理論研究以及音樂表演紀錄中，也存在於當時的文學、藝術作品、以及醫學紀錄裡。「時代」指的是「時代樂器」(period instrument)，為代表過去某個時代的樂器⁹。譬如鍵琴家族中的小鍵琴 (clavichord) 具代表性的時代為文藝復興與早期巴洛克時期，而大鍵琴 (harpsichord) 具代表性的時代為巴洛克中晚期。「時代樂器」也可以是作為某個地區在某個時代的代表性的樂器¹⁰。因此，以演奏「時代樂器」來詮釋某個時代的風格，則稱為「時代演譯法」(period performance)。而本文使用演「譯」一詞，並非臺灣目前所慣用的演「繹」，原因為「演繹」(analysis or deduction) 的意義是分析與推算，雖然在音樂上，可以理解為運用歷史證據推理與分析，然而，音樂演奏需要在考證的基礎上更進一步，在瞭解作品的歷史背景以及作曲家所使用的

⁸ 浪漫時期作曲家如蕭邦 (Frederic Chopin, 1810–1849) 與李斯特 (Franz Liszt, 1811–1886)，皆涵蓋於歷史演譯的範疇。

⁹ 關於 period instrument 的內容，參見 Montagu, Jeremy. “Period Instruments.” In *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, <https://www.oxfordreference-com.proxyiub.uits.iu.edu/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5098>.

¹⁰ 如同琵琶樂器的發展歷程在各地區與個時代的形制與脈絡，代表著不同文化內涵的呈現。

文字符號後，經過內在的融合領會而轉換為聲音，進而以演奏的方式詮釋 (interpretate) 給聽眾。因此使用「譯」一詞，更貼切符合演奏者將作曲家手稿經過譯譜轉換、以及將譯文資料經過不同年代與不同語言的摘譯後，以演奏呈現出的見解¹¹。

不同於「演奏」(perform) 泛指所有的器樂表演，以及「詮釋」(interpretation) 代表具有純熟精湛演奏技法的演奏者，除了能精準呈現樂譜與作曲標記外，更以自我的風格致敬於作曲家；「演譯」(performance practice) 一詞，則是衍生於對十九世紀成立的音樂院體系以潛心炫技的演奏技法為主要趨勢，卻產生只注重技巧而不知音樂內涵，對於此現象所形成的反動。此潮流關注於音樂在過去的年代是如何的被表演、音樂對於社會文化的功能、以及各式樂器形制的製作背景¹²。(見圖 1)「演譯」除了詮釋作品中，由音階、旋律、樂句、和聲、與節奏這些音樂織度 (texture) 所組成的作曲家慣用修辭，以及時代地域性音樂語彙——譬如法式語法、義大利音節重音、巴洛克音符斷句等，不僅如此，「歷史時代風格演譯」中的「風格」，指憑據作曲家所主張並記錄的演奏技法，包括指法、裝飾音、運音奏法 (articulation)¹³；以及「時代樂器」的音色、泛音、張力、與表現力，這些樂器特性來決定演譯的速度、音量、以及展現力，呈現如演說般具有溝通與說服力的「音樂語藝」(rhetoric)¹⁴，與具有「品味」(good taste) 的表現手法¹⁵。因此，「歷史時

¹¹ 「演譯」一詞來自於英文 performance practice。關於 performance practice 的來源與內容，參見 Oxford Bibliographies Online：“Performance Practice in Western Art Music”. In *obo in Music*, <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0189.xml> (accessed 26 Dec. 2021).

¹² 以音樂演奏來舉例「詮釋」與「演譯」間不同的用法，如格倫·顧爾德 (Glenn Gould, 1932–1982) 以鋼琴演奏「詮釋」的巴赫作品，具有格倫·顧爾德獨特的風格。美國巴洛克小提琴泰斗史坦利·里奇 (Stanley Ritchie, *1935) 以巴洛克小提琴「演譯」巴赫的小提琴奏鳴曲，呈現十八世紀音樂風格。

¹³ 「articulation」雖然在國家教育研究院的雙語詞彙中翻譯為「運音法、演奏(唱)技法」，卻仍不能完全呈現這個字的含意。Articulation 須偕同「語藝」(見註釋 14) 一詞共同理解。articulation 代表如運氣吐字般清晰地處理每顆音色與樂句，並且以具有風格的道地發音與分句方式詮釋。譬如在法國音樂中，小節中的最後一拍經常並非樂句的結束，而是下一個樂句的第一顆音；又譬如巴赫的音樂中，切分音非正拍的長音經常是不協和音，如長音節般，需要加強重音處理。因此，在演奏者處理音樂語藝時，如何依照作曲家時代風格，在管樂器上處理吐舌、弦樂器設計運弓、以及鍵盤演奏者決定指法的思維上，對於每個顆音的處理與連結，皆有理有據，這便是 articulation 的含義。

¹⁴ 「語藝」指演奏者呈現的音樂語法與句法，如演說般的具有說服力與清楚地溝通性之傳播功能。在文藝復興與巴洛克時期，音樂與語藝的關係 (rhetoric and music)，具有傳達、溝通、與說服的功能。此概念起源於古希臘與羅馬作家亞里士多德 (Aristotle)、西賽羅 (Cicero)、與昆提利安 (Quintilian) 關於演說與話語藝術的文獻中。關於演奏者如何運用音樂語藝的深入探討，請參見：Tarling, Judy. *The weapons of rhetoric: a guide for musicians and audiences*. United Kingdom: Corda Music, 2004.

¹⁵ 「品味」(good taste)，是十七與十八世紀作曲家認為的音樂目的，並在各器樂理論專書中反覆不

代風格演譯」所認為的炫技 (virtuoso)，便是在多重領域涵養交織下，展現出的精湛演奏技巧與時代品味的風格，其目的為引起聽者的情意 (doctrine of affections)¹⁶。而音樂演奏對於歷史時代風格的內涵要求，不僅侷限於時代樂器的演奏¹⁷。國際著名的音樂比賽，例如每四年一次在位於波蘭首都華沙所舉辦的蕭邦鋼琴比賽以及德國萊比錫的巴赫音樂比賽，注重的不僅是演奏者的演奏與詮釋，更是對於「演譯」 (authentic performance practice) 的要求¹⁸。

斷的強調音樂學習的核心。如艾曼紐·巴赫在《鍵盤演奏的藝術》導言中便指出「學生不僅是追求手指的技巧，更需要從聆聽其他音樂時以獲得挑剔的品味，從中反省並練習自己的作品，明瞭只從鍵盤發出的聲音都是糟糕的，音色需要在歌唱的詠嘆調中尋求，並尋求多重涵養來增進適合自身的良好的品味。」 (Bach 1949, 31)

¹⁶ 「情意」一詞，來自於英文 doctrine of affections。為晚期巴洛克理論家和作曲家普遍所討論的音樂美學理論。「情意」指音樂的功能並非表現演奏家的手指有多快，技巧有多精湛，音樂的目的為喚起聽眾各種特定情感。作曲家對於「情意」的設計，以使用特定的音程與音律以達到不同的情緒效果。譬如在「死亡」與「慾望」的字詞，使用七和弦來表現。又譬如，三度音程在各式音律中的距離有些許差距，這些差距使得樂曲呈現不一樣的風味。然而，此與十九世紀後期與二十世紀發展的演奏教學，指導演奏者應該將所有的音與音律「平均」處理的態度相抵觸。因此，「歷史時代風格演譯」致力於推動重新檢視音樂的目的與功能，以擴展演奏者對於音樂內涵的了解。關於相關「歷史時代風格演譯」文獻，參見 Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. United States: Oxford University Press, USA, 2007. 48-67.

¹⁷ 在作者於 2008 年所參與的德國萊比錫的巴赫音樂比賽中，一位俄國小提琴家對於評審的決議提出異議，對於此，作為評委的美國巴洛克小提琴家史坦利·里奇 (Stanley Ritchie)，在與作者聊天時指出，「巴赫」音樂比賽，並不是小提琴比賽。除了精湛的樂器演奏技巧，更對於巴赫所使用的拍號、音程、以及樂器技法「演譯」的要求。

¹⁸ 演譯的重要性也呈現於現代樂器表演上。蕭邦大賽期刊中，指出比賽目的為「為推動蕭邦音樂作品的真實演譯性」 (to promote authentic performance practice in relation to Chopin's oeuvre)。報導參見 Kocyan, Wojciech. *The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw*. The Chopin Review, Issue 1, 2018.

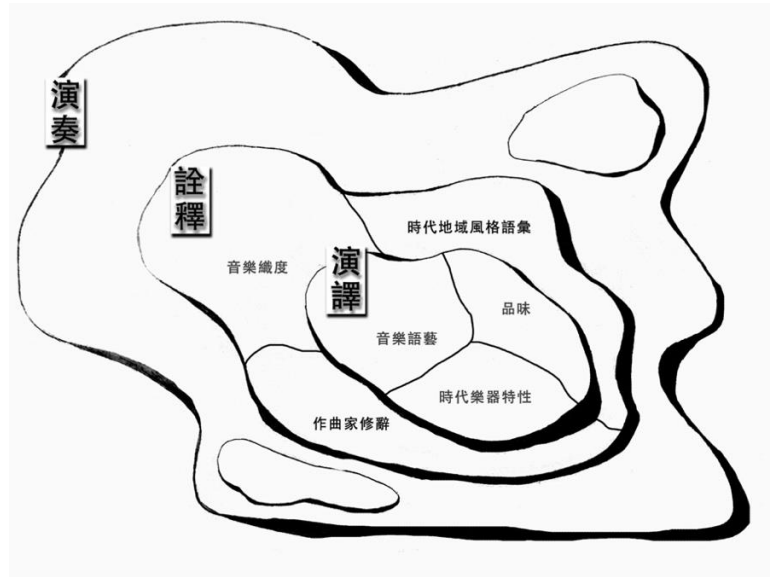


圖 1：「歷史時代風格演譯」的表演內涵

由於歷史演譯的研究運用多重史料，為涵蓋多學門領域與多面向的範疇，其思考的嚴謹程度與證據力，頻繁地受到各領域學者的挑戰。其建構歷程乃是從二十世紀後半直至二十一世紀的今日，各界持續激烈討論的議題。此一新興學門的特殊語藝，在知識形構的時間累積下，以各式各樣的名稱呈現，並且目前沒有統一的中文翻譯。例如：此復古風潮在美國剛開始時稱為「早期音樂」(early music)、英國的用法為 period performance，在香港則延續英國的用法並翻譯為「鑑古演奏」。日本則依照英國與歐陸使用的 ancient music，定義為「古音樂」以及「時代樂器」(period instrument)。另外，在臺灣的音樂會節目介紹中也常見使用「復古演奏」、「歐洲古樂」、與「考證演奏」(authentic performance) 的翻譯用法¹⁹。本文借用以上的俗稱，加以依照樂器形制、時代背景與音樂內容，將中文翻譯定為「歷史時代風格演譯」(historical informed performance) 與「歷史時代風格演譯法」(historical performance practice)。可以說，歷史演譯的思維方式，明顯地彌補了十九世紀後期所建構的音樂院教育體系缺乏但需要的東西，並且更是迫切地回應了音樂傳統在時代倏忽變遷中所具之義務。對這樣特殊的音樂語藝之需求，在持續將近半個世

¹⁹ authentic performance 的意思為具有權威性的演奏，近年已經漸漸不用於歷史演譯法。原因為雖然歷史演譯強調傳統，但其目的為建立尊重傳統的研究方法，了解音樂無法原封不動的複製，因此，沒有任何一種當代的詮釋能作為真實還原某一個時代的演奏權威。演譯的討論議題為「是否具有說服力」，而非爭論流派間的「權威」性。關於詮釋的權位性來源討論 (authenticity) 參見 Burstyn, Shai. "Authenticity in Interpretation." *Early Music* 23, no. 4 (1995): 721-23. <http://www.jstor.org/stable/3137963>.

紀的潮流推動下，使得美國與歐陸的相關研究組織與教學機構，陸續在 2010 至 2015 年間，結合各種論述和語彙，提出更清楚的論述與如上述的命名界定²⁰。而「歷史時代風格演譯」在美國發展的知識概念，不同於英國與歐陸以為趨向延續傳統之導向，而是隨著當代與全球化浪潮，以嚴謹的研究方法，建立在演奏上的實踐，並重視音樂在文化上的表現層面。

上述對於「歷史演譯」鉅細靡遺的脈絡整理，是基於本研究推論「歷史時代風格演譯法」的背景、發展過程、與音樂類型建構上，與臺灣多元的音樂演奏在融合交流上具有相似性以及可塑性。正如呂鍾寬教授於 2011 年在其《泉州南音（絃管）集成》著作中所述：

音樂文化，為當代民族音樂學的研究者關注之層面，在此一領域之諸多著作中，「音樂文化現象」一詞的使用因而頗為廣泛。一般而論，音樂的本體研究包括：曲目、樂曲之載體（及樂器與人生、樂隊編制）、演奏技巧、詮釋、至於音樂文化的研究、只音樂本體外的社會人文現象、包括館閣組織、沿革、活動，一人的背景、養成訓練、展演活動，以及樂種與民俗信仰的關係、音樂經濟等，屬音樂的客體層面。（呂鍾寬 2011, 6）

在音樂演奏層面，「歷史演譯法」與臺灣多元的音樂形式研究相呼應，尤其對於音樂美感的討論、裝飾音的用法、以及樂器形制與製作²¹。譬如，在十八世紀時期東方與西方文獻描述中，兩者在裝飾音上關於品味與技法具有相似性²²。此外，

²⁰ 推動古樂復興潮流 (early music revival) 的相關機構包括：歐洲古樂協會樂團 (Academy of Ancient Music)、美國早期音樂學會 (Early Music America)、美國印第安納大學早期音樂系 (Early Music Institute)、美國茱莉亞音樂院 (Historical Performance)、美國歐柏林巴洛克演奏藝術學院 (Oberlin Baroque Performance Institute)、香港浸會大學音樂學系等，皆陸續以歷史演譯為主題，發起國際音樂學論壇。

²¹ 十八世紀時期之前，東方與西方在樂器製作方式、木材處理、樂器音色與品味呈現相似性。以巴洛克與古典時期的代表樂器——大鍵琴為例，鍵琴樂器隨著時代需求，同一位製琴師在不同的時期，也會以不同的設計、音域以及音色來製作琴。以在臺灣的鍵琴為例，大約有四十臺具時代代表性的鍵琴樂器。而這些不同名稱的樂器在臺灣皆被統稱為大鍵琴。實際上，鍵琴樂器在不同的國家，依照音樂語藝，出現不同的形制與名稱，例如義大利式單鍵盤 (Italian cembalo)、法式雙鍵盤 (French clavier)、英式古鍵琴 (English spinet)、佛蘭德式雙鍵盤 (Flemish harpsichord) 等；鍵琴樂器在同一個形制下亦有不同的音域與調音設計，例如常見的居家小鍵琴 (clavichord)，依照調音琴格使用分別成有琴格與無琴格兩種 (fretted 與 unfretted)；另一種小型維吉納式古鍵琴 (virginal)，也有包括三到四個八度內不同的音域設計。

²² 例如在 1985 年由甘濤所整理的《江南絲竹音樂》中，關於江南絲竹常用的藝術加工手法以及演奏特點描述，與法國音樂理論與作曲家——庫普蘭·法朗索瓦 (François Couperin) 在 1717 年大鍵琴演奏法著作 *L'Art de Toucher Le Clavecin* 一書中，對於加花、加裝飾音、減字、變速度、以及演奏力度的虛實皆有契合與相同之處。另外，庫普蘭·法朗索瓦對於大鍵琴演奏的「品味」描述，以及法國作曲家簡·佛朗索瓦·丹德里厄 (Jean-François Dandrieu, 1682-1738) 對於巴洛克音樂調式的運用，皆與古琴樂器的審美性契合。相關研究參見梁正一。2018。《明末以來古琴曲「聲少韻多」風格的調式結構特徵：王坦《琴旨》的「體用」論辯析及其應用》。國立臺北藝術

大鍵琴樂器的製琴法，會針對地域時代的多樣性需求而客製化設計。此與臺灣的原住民樂器、中華文化傳統樂器及當代國樂，其樂器製作方式以及材質音色相契合。不同文化背景的音樂表現所蘊含的相似性與相異性，作者認為對於多元音樂在突破桎梏的過程中有所參考價值，為便於討論。本文將研究過程合作的器樂分類為：中華文化傳統樂器²³、當代國樂以及臺灣原住民樂器²⁴。作品與代表樂器分別為：古琴曲《大胡笳》、胡琴與大鍵琴合作作品《巴洛克悲歌》以及鼻笛與大鍵琴合作作品《森》²⁵。俾以「歷史演譯」於西樂訓練的背景、中華文化音樂的內涵，藉由樂器音色以及音樂表現力的相似性，提出音樂演奏者在面對多元領域交流與融合時所初步面對的議題，以此提供長期發展的一種思考方向。

表 1：「歷史時代風格演譯」於三種臺灣音樂類型中相似性之應用

	歷史演譯法	中華文化傳統樂器	當代國樂	臺灣原住民樂器
歷史	根據「歷史證據」與「時代樂器」的演奏，重建過去某一個時期的音樂風格。	與歷史演譯法廣義地的定義相似，其「歷史時代」指的是所有過去而非當代的時代。	與歷史演譯法同為具有傳統文化背景的當代新興學門特殊語藝。	
時代	「時代樂器」為代表過去某個時代的樂器。	同樣關注音樂在過去的年代是如何的被表演、音樂對於社會文化的功能、以及各式樂器形制的製作背景。	「時代樂器」的概念應用在當代國樂器，以作為某個地區在某個時代的代表性的樂器。譬如琵琶樂器，其發展歷程在各地區的形制與脈絡呈現不同的文化內涵。樂器針對地域時代的多樣性需求而客製化	與歷史演譯法同樣重視音樂在社會文化的功能與表現層面的研究。並注重樂器製作方式與使用材質產生的音色。

大學音樂院音樂學系博士班論文，238-248。

²³ 雖然中華文化的「中華」，嚴格來說是一種理想概念的中心主義。然而，此文章所指的傳統樂器為「古琴」樂器。古琴在歷代不只有漢人，女真與契丹的文人貴族也喜於演奏。因此，本文使用「中華文化傳統樂器」旨在呈現包容不同民族的多元現象。

²⁴ 在樂器分類方面，本文相關作品根據民族音樂學家亨利·約翰遜 (Henry Johnson, 1897-1929) 的理論，認為樂器學應該依照樂器在文化上的功能而定。亨利·約翰遜認為，「樂器不僅是音樂文化的一部分；它們是更廣泛背景的重要組成部分，可以直接為文化分析做出貢獻。」(Johnson 1995, 267) 基於此，民族音樂學家鄭仁豪博士將臺灣傳統音樂分為四種類型：(中國) 古代音樂、國樂、傳統民樂、傳統戲劇。本文借用鄭博士定義的古代音樂和國樂，並以兼容的文化認同取代政治認同，延伸定義為「中華文化傳統樂器」與「當代國樂」。相關研究參見 Cheng, Jen-Hao. 2014. "Taxonomies of Taiwanese Aboriginal Musical Instruments." PhD diss., University of Otago, New Zealand, 119.

²⁵ 融合計畫音樂作品《Project Cadenzas: An Intercultural Journey》已於 2020 年二月，在美國串流平臺上架。

			設計。	
風格	經過多重領域涵養下，呈現如演說般具有溝通與說服力的音樂語藝與具有時代品味的表現方式。譬如以裝飾音作為情感的表現方式，而非僅是炫技的功能。	音樂家裝飾音中的加花、減字、變速度、以及演奏力度的虛實的技法，呈現對於歷史風格上的涵養與品味。	同樣強調和聲中的主屬調關係，以及樂器所展現的音樂色彩與表現力。在聽覺品味與音感認知中對於音律與泛音的使用上可以歷史演譯的分析方法。	音樂句法如述說般具有說服力與溝通性之傳播功能，此與歷史演譯法強調的音樂語藝研究相似。
演譯	在歷史證據推理與分析考證的基礎上進一步的經過內在的融合領會，進而轉換為聲音以演奏詮釋。	對於演譯的研究態度，如古琴演奏者對於音樂傳統的嚴謹，包括對於研究手稿與譯譜版本、音樂理論譯文、以及資料在經過不同年代摘譯後的異同。	同時著重以傳統音樂美感的演譯實踐，以及當代音樂家在面對古今時易世變所展現的風格議題。	非節奏性的自由律動音樂即興的技法與巴洛克音樂中「無小節線前奏曲」的敘事手法相似。

參、領域與文化的交流層面

一、音樂在領域間的交流層面

多元文化以及跨領域的藝術活動在臺灣十分活躍，觀眾與藝術家皆積極追求全面性感官的呈現，此快速磨合的現象使得領域融合間呈現不定性。然而，從研究者到藝術工作者，眾人對於文化與領域交流間，從本位立點、層次認知、到所使用的定義，往往模糊不清。因此，如何釐清音樂作為領域與文化間的交流定位，便是「歷史時代風格演譯」在臺灣進行音樂融合時所面對的首要議題。於此，本文根據加拿大學者 Bernard C. K. Choi 與 Anita W.P. Pak 在 2006 年為了促進有效率的醫學合作研究，進而釐清領域交互關係之定義²⁶；以及美國伊士曼音樂學院 (Eastman School of Music) 謝特勒教授 (Donald J. Shelter, 1926–2014) 對於音樂教育中全才與專才領域的討論，以其音樂領域融合之論點，延伸為三種不同程度應

²⁶ 領域 (discipline) 這個詞開始與多重 (multi-)、交流 (inter-)、泛或跨越 (trans-) 等字根一起出現在字典中，始於 1944 年英國、1975 年美國、以及 1978 年於加拿大，其後陸續在管理學界與教育界皆有大量討論。本文引用 Bernard C. K. Choi 與 Anita W.P. Pak 在 2006 年將各種概念清楚界定劃分的整理。其研究參見 Choi BC, Pak AW. 2006. "Multidisciplinarity, interdisciplinarity and transdisciplinarity in health research, services, education and policy: 1. Definitions, objectives, and evidence of effectiveness." *Clinical and investigative medicine. Medecine clinique et experimentale*, 29(6): 351-364.

用於音樂領域層面加以討論²⁷。其分別為：多重領域 (multidisciplinary)、領域融合 (interdisciplinary) 與跨領域 (cross-disciplinary)。

(一) 多重領域 (multidisciplinary)

首先以「歷史時代風格演譯」的角度追溯音樂領域間全才與專才的合與分關係，可至十七、十八世紀談起。在此時期，音樂家能同時在作曲、演奏以及理論分析等多重領域上提出見解，亦能創作與演奏。直到十九世紀兩次工業革命後，各科分工越來越精細。在音樂訓練上，也漸漸趨向分科專業式的培養。尤其在十九世紀初期歐洲與美國陸續成立音樂學院後，表演、作曲、理論、音樂歷史與音樂學等各學門，分科別類深入發展，產生許多劃時代的音樂專家與作品。然而另一方面，在各科分道揚鑣後，直至二十世紀，造成了些許音樂學者不懂理論分析、作曲者不熟習樂器表現技法、演奏者不了解音樂史、音樂即興能力被化約為爵士範疇等諸多現象。此時，多重領域 (multidisciplinary) 即嘗試以多面向、多角度的整合觀點，來解決專才訓練所造成的問題，以承接下一個時代的潮流。而多重領域之「多重」(multi-)，係指「針對一個現象主題，以不同專業領域的角度切入並比較，且領域間保持單向不改變的狀態。」(Choi and Pak, 355) 多重領域觀點或多重領域研究，在音樂訓練上的討論與助益，促使美國在 1960 至 1990 年代，於高教與國教的音樂課程設計上，掀起轉型潮流²⁸。美國國家藝術教育協會聯盟在 1994 年進一步替音樂訓練制定標準，包括：「了解音樂與藝術以及與其他非藝術領域的關係」以及「了解音樂與歷史和文化的關係。」(Mahlmann 1994, 28-29) 如以下圖多重領域面向(圖 2：A) 所示，在以音樂領域與其他領域進行多重比較之前，在音樂領域內，必須已經具有全才的視野。

多重領域在藝術表演之另一個靜態面向延伸，可由個體出發來說明(見圖 2：B 多重領域特質)。如在 2012 年於國家兩廳院實驗劇場演出的《伽里尼 1545 在楓丹白露》中，法國藝術家克里斯汀·赫佐 (Christian Rizzo, *1965)，若是以編舞家身份代入個體的角度來看，其同時還擁有舞臺設計師、舞蹈服裝設計師、搖滾音樂樂手等多重身份，為多重領域藝術家 (multidisciplinary artist)²⁹。以領域來說，

²⁷ 謝特勒教授對於音樂融合的相關研究參見 Shetler, Donald J. 1990. "Crossing Disciplinary Lines for Music Learning." *Music Educators Journal*, 76(5): 32-35. <https://doi.org/10.2307/3400989>.

²⁸ 關於音樂教育轉型潮流相關研究參見 Barrett, Janet R. 2001. "Interdisciplinary Work and Musical Integrity: Interdisciplinary Connections Can Open up Possibilities for Comprehensive Study While Preserving the Integrity and Validity of Musical Experience." *Music Educators Journal*, 87(5): 87.

²⁹ 在臺灣，習慣以動態具變動性的「跨界」(crossover)，來取代靜態的「多領域」，用以顯現藝術家與作品的複雜多面性。關於此動態的領域融合，稍後於本文對「跨界」的討論詳述。

歌劇，就是多重領域靜態面向的例子。歌劇製作由各個專業領域下的藝術家們合作，包括表演者、舞蹈、燈光、舞臺設計、服裝設計、樂團等。在圖 2：B 中，以歌劇帶入個體的位置，就可以清楚地了解到，歌劇在表演藝術領域裡，本身就富含多重領域的特質。換句話說，歌劇就是多重領域的展現，若以歌劇為全貌，可窺看到同時存在的每一個領域。因此，歌劇中必然會加入代表時代性的「新」詮釋元素。由此可知，近幾年在歌劇中多媒體科技的運用，便是加深了歌劇在多重領域的詮釋，但此不屬於創新的多重領域形式。另一種常見的概念混淆案例，出現於音樂與舞蹈或音樂與文學的合作，如此的形式早在文藝復興時期便為常態。在現今的音樂會演奏二十一世紀以前作曲家的作品時，若加入了舞者的合作，此乃為靜態的、平行的多重領域合作。

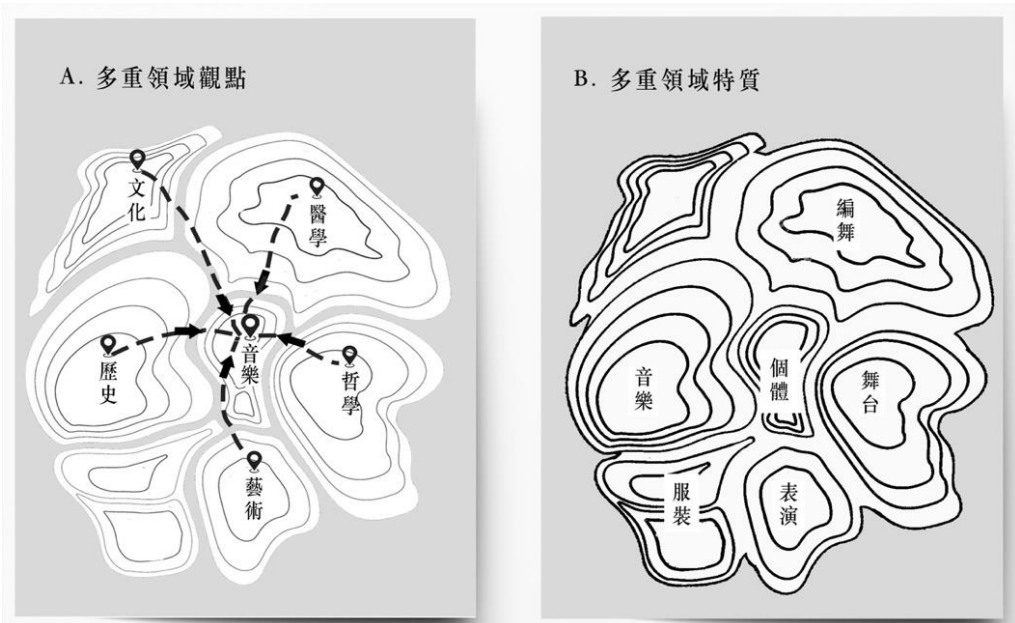


圖 2：多重領域面向 (multidisciplinary)

音樂領域進到多重領域，不僅要建立在原有的專才訓練上，更需要有全才的條件與觀點。因此，二十世紀的多重領域潮流，使得需要與追求專精技藝訓練的音樂與藝術領域遇到挑戰。音樂教育謝特勒教授指出：「許多音樂領導者對音樂學院的未來表示擔憂。」實際上，多重領域觀點的確提供不同的視角、創建全面性的研究，實際地面對與解決問題的複雜性。然而，如何在科技快速變遷與知識爆炸下，同時保有傳統且深入的技藝訓練，仍需要在領域融合的利弊中找到平衡。因此，謝特勒教授認為，「擴大教學與研究在多重領域上的觀點，對實際音樂環境是有價值的。」謝特勒教授也同時指出，「多重領域需要進一步在領域上『融合』，

並且需要策略的規劃，以及提出具有可行性和邏輯性的方針，才能在音樂行為研究和未來專業訓練上提供實際幫助。」(1990, 32) 也就是說，謝特勒教授認為，多重領域需要進一步朝領域融合邁進。

(二) 領域融合 (interdisciplinary)

統整上述，比多重領域更進一步的領域融合 (interdisciplinary)，便是在面對現當下發生的實務問題、探索解決方案時，綜合各專業領域、協調領域之間的合作，建立形成一致的整體 (見圖 3)。除此之外，作者認為音樂與其他領域的融合上需要具有「相互流動性」，在領域間交換相似性並尊重差異性的過程中，產生「新」的思維，而對原本的領域研究方式產生建構性的影響。譬如，在面對現今專研西方古典音樂的演奏者，普遍缺乏即興能力的問題時，即可以「音樂即興」為主題，結合此時期美術史、精神醫學、哲學、歷史、文學等專業，探討即興在各領域中的背景、美感以及相關的動機。於是，在統合的過程中，從神經肌肉反應，發現了領域間相對應的視角。詳細來說，在十七與十八世紀時，醫學論點普遍支持牛頓 (Isaac Newton, 1643–1727) 對於感情知覺是由神經震動產生的看法。也認為肌肉反應的傳遞，來自於神經纖維管的液體 (nervous fluids) 中；這與當今關於肌肉反應來自腦部的知識截然不同³⁰。此看法呼應十七與十八世紀的文學記載中，大量關於音樂作為興奮劑並導致疾病的紀錄，其中包括認為音樂尤其對女性的健康造成危害，造成患者需要送精神病院治療的病例紀錄³¹。另外，在美術史中，音樂家也常以精神疾病患者的形象出現在畫作中³²。跟隨這一連串對照歷史的交流研究，在如今神經科學與音樂領域的融合中，也發現了音樂即興演奏會刺激與一般演奏時不一樣的腦部部位。而這些刺激與其相對應於腦部病症的研究相關³³。因此，在如此般的領域融合「相互流動」過程中，對原本的古典時期音樂理解帶來「新」的認知詮釋。以演奏詮釋方式舉例來說，在一般普遍認知的古典時期音樂的記譜

³⁰ 關於十八世紀音樂為神經與肌肉的刺激的一種反應，相關研究參見 McDonald, Ian. 2005. *A History of Nerve Functions: From Animal Spirits to Molecular Mechanisms*. Sidney Ochs. 2004. Cambridge: Cambridge University Press. (Book Review). *Brain*, 128(1): 227-231. <https://doi.org/10.1093/brain/awh359>.

³¹ 十八世紀時期認為音樂為導致精神疾病的文獻，相關研究參見 Kennaway, James. 2015. "Historical perspectives on music as a cause of disease." *Progress in brain research*, 127-145.

³² 關於音樂在畫作中呈現強烈精神刺激表現的相關整理，參見 Kitano, Hsuan Chang. 2018. *Improvisation in Mozart's Keyboard Music: A Performer's Approach to His Eingänge and Cadenzas*. D. Mus., Indiana University.

³³ 關於音樂即興對於腦部刺激的研究，參見同樣為歷史演譯音樂演奏者與神經學家 Aaron L. Berkowitz 的研究 Berkowitz, Aaron, 1978- *The Improvising Mind: Cognition and Creativity In the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010. 131-152.

法中，forte or piano 代表著音量上的大聲與小聲。但在經過上述的領域融合，以神經與情緒呈現緊密的關係的角度來思考，forte or piano 則來自於肌肉因為神經刺激而產生的震動反應，代表著整體氛圍中的對比情緒。而肌肉的反應之表現可以是雄偉柔弱、光明陰暗、堅強悲傷……等對比情緒³⁴。而要展現這些情緒，觸鍵的速度、不同方式的和弦琶音，以及使用手指或是踏板的延續音變化……等不同技法，都可連結情緒刺激的肌肉反應，音量變化只是其中一種技法。而此對於記譜意義上的思維改變，直接地擴展了音樂研究者與演奏者對於曲目的理解、演奏的詮釋，也為教學法帶來改變。上述以「歷史時代風格演繹」為例，將教育、醫學、神經學各領域融合研究的內容，指出目前二十一世紀的音樂型態，已經不單僅僅追求演奏專才，音樂研究者與演奏者同樣需要面對多重領域與領域融合的實務議題。

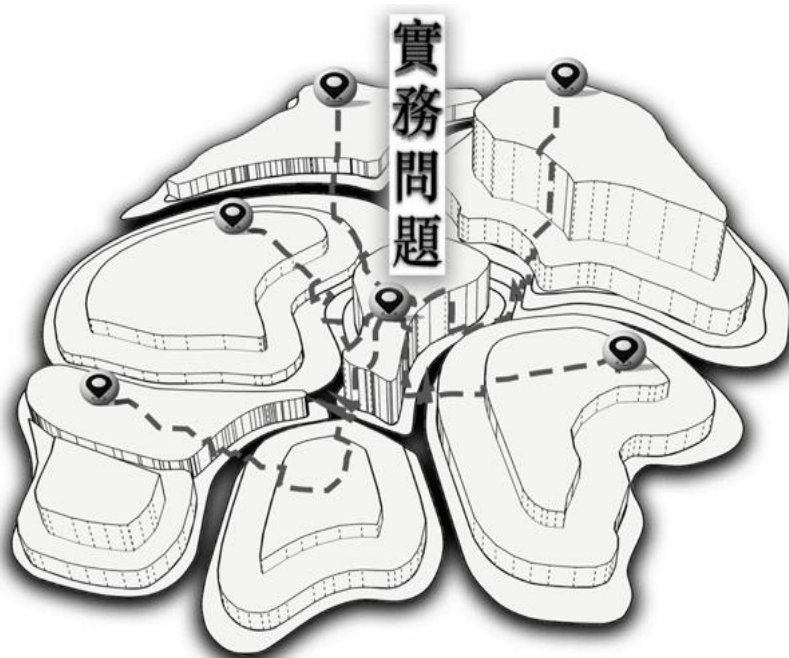


圖 3：領域融合過程 (interdisciplinary)

³⁴ 音樂術語代表強烈情緒刺激的反應，此看法最適合解釋卡爾·菲利普·艾曼紐巴赫 (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) 的作品中，在短短一個小節、甚至於一拍節奏中，突然變換術語符號，用以代表強烈的情緒轉換對於肌肉所帶來的刺激。

(三) 跨領域 (cross-disciplinary)

在進一步從領域融合邁入對跨領域的討論前，作者首先釐清「新」這個概念。新音樂 (New Music) 在每個時代都有³⁵。「新」，指的是作品在當下——當天、當年或是當代中，代表了時代的突破性創作。換句話說，作品或想法在當下為「新」，但在發表後或接受評判時，此作品就已成爲過去。如圖 4 所示，在領域融合的相互流動間與不斷的來回驅動中，持續激盪出新意。由此新意激發而跳出既有框架所建構出的模式，則方爲透過領域融合開創的方向——也就是跨領域。如臺灣國樂團音樂總監江靖波指出：「假若結合舞蹈、戲劇、音樂就是跨領域，那十七世紀的莊歌劇會算是跨領域演出？假如加入高科技元素才算，但音樂與它沒有互動，那只能算是拼貼吧？我覺得真正要稱得上『跨領域』演出，各方面一定要有完好的互動 (interactive)，否則最多只能說是『加上了視覺元素』的音樂表演，或是『加上沉浸式體驗』的舞蹈表演。」(江靖波 2020, 67) 換句話說，若沒有相互產生「新」的方法、形式或具有原創性的想法，便不屬於流動性的領域融合。而當藝術家能夠以其個體出發，憑藉經過融合的思維，進而以非原有專業領域之形式呈現藝術表現；或是在作品上，產生出具突破性的「新」形式，此便是朝「跨領域」(cross-disciplinary)的理想邁進。因此，本文認爲「跨領域」是在時代產生的問題下，驅使專業領域融合。並在領域間相互流動後，回過頭來挑戰原來領域的定義與界定範圍，經過突破且形成「新」的觀點與形式。

³⁵ 試舉幾例說明諸時代中的新藝術：用以相對十三世紀的古藝術 (Ars antiqua) 的十四世紀的新藝術 (ars nova)、十七世紀作曲家卡契尼 (Caccini Giulio, 1551–1618) 發表的新藝術論 (Le nuove musiche)、十九世紀時音樂家李斯特與華格納 (Wilhelm Richard Wagner, 1813–1883) 的追隨者認爲，與布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833–1897) 相較，李斯特與華格納的音樂是新音樂。另外，二十世紀的無調音樂與電子音樂在當時也被視爲新音樂。

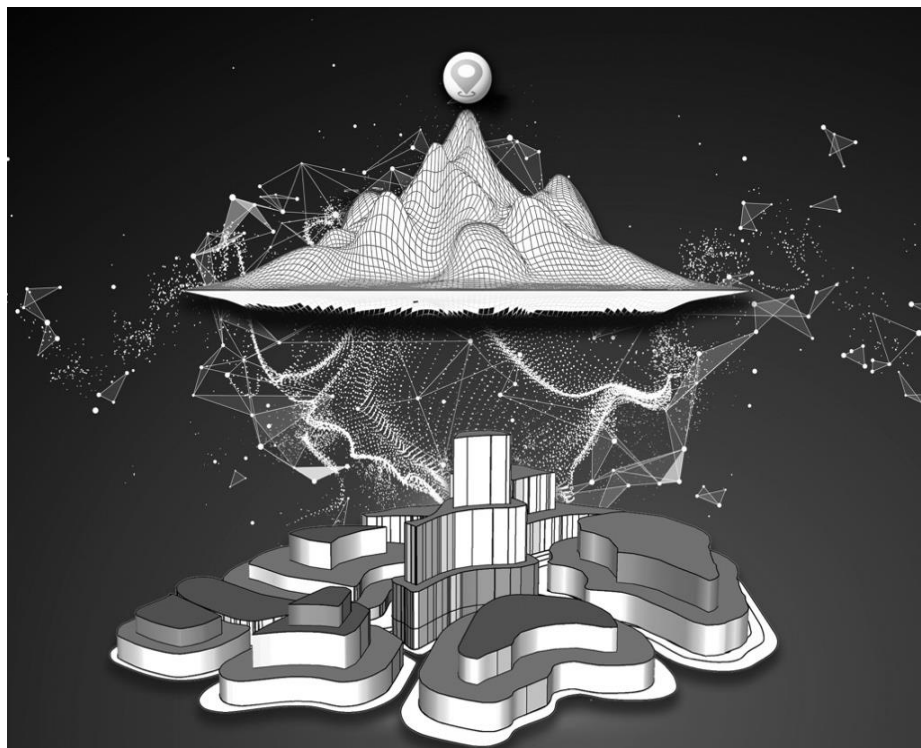


圖 4：跨領域 (cross-disciplinary)

在臺灣，「跨界」(crossover) 這個詞經常被用來統一概括靜態的「多領域」藝術家、動態的「領域融合」以及具時代性的「跨領域」³⁶。然而，「跨界」這個詞在音樂上的原意，指的是融合不同音樂風格的演奏者與作曲家，並不適合使用於定義領域與文化間的交流內涵³⁷。試想任何一種藝術專業領域，皆需要經過長年累月的訓練。而經過「融合」的碰撞與探究，再重新塑造而成的藝術表現形式，是否同樣需要付出相對等的磨練。另外，「跨」越領域並產生原創性的突破，需要經過時間的沉澱與時代的考驗。這些條件不僅是對於個體，甚至對於團體皆需要在合宜的時代預備下，方能成就的形式。因此，這些詞彙所包覆的不同面向，在概念上並不適合相互混淆與恣意詮釋。依作者觀察，大部分的表演藝術創作者並不那麼在乎歸類。以 MAFIA 跨域藝術於 2018 年在臺南崇明國中主辦的講座「跨什

³⁶ 概括的例子普遍如以下的敘述概念：「所謂的『跨界』的概念應用於藝術活動時，可泛指藝術中各專科領域之間的互動、交流、統整或超越等合作行為。」(楊智博 2013, 20)。直到 2020 年臺灣教育評論月刊第 9 卷 4 期與 11 期中兩篇關於音樂藝術與跨領域的文章，皆將「跨領域」與「領域融合」的概念混淆並用(陳孟亨 2020, 55-99；黃靜芳 2020, 45-54)。

³⁷ 跨界的定義，摘錄自《牛津音樂伴書》：“A term used to describe either work by a performer or composer in a musical genre different from that with which he or she is usually associated, or the merging or hybridization of different musical genres.” 詳細參見 Gloag, K. Crossover. *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press. Retrieved 12 Jan. 2022.

麼跨領域?!」(Interdisciplinary Arts) 為例，講座中將融合與跨領域概念混淆，並以其解釋利用實驗性的音樂跨界來發展藝術領域融合的可能性。實際上，此一觀點並非特例，而是呈現出目前臺灣在融合與跨領域的普遍面向。從 2010 年至今，MAFIA 跨域藝術之團體皆以契約方式連結，也就是每次的演出大多是由不同的表演合作者所構成³⁸。臺灣目前有志於打破音樂疆界以及嘗試跨域自由度的團體，亦皆是如此般的藉由申請藝術補助經費，聚集各界高手，來平衡保守學界與創新時代先驅的藝術呈現。這些作品會隨著演出者的審美、眼界、合作能力以及時代的趨勢，時而呈現領域融合上的新意、產生跨領域的火花。然而，在缺乏長遠的規劃，以及缺乏藝術性的脈絡下，卻可能導致許多華而不實的宣傳以及隨機拼貼的作品產生，使大眾對於跨域產生許多誤解與不適感³⁹。

在長期籠統曖昧的交互概念狀況下，導致許多名為「跨領域」之展演製作與論文討論內容，依照筆者前述概念分類，實為平行的多重領域合作或是領域融合⁴⁰。定義使用恰當的例子，有如 TIMF 臺灣國際音樂節中，對「卡到音」即興樂團的介紹：「呈現前衛的聲響實驗、民族樂風的自然純樸、古典的嚴謹思考、爵士搖滾的律動，企圖發展出一種難以定義，具多重性且融合的新式音樂風格。」經由清楚詳細的描述，主辦單位就能夠點出樂團與作品的新意、融合與跨界之所在。而據筆者親自訪談了解到，團員本身並未以標榜特定名號作為目標，一切是以作品、音樂以及藝術家當時的狀態出發。而團員本身，從「卡到音」創團至今已超過十年之這段過程中，除了在音樂上持續創作與訓練、嘗試不同風格，更突破自我能力範圍，在戲劇與舞蹈中，以非音樂的形式表演，而在其他領域有所成長⁴¹。此乃為個體能誠實清楚地自我闡述，並在實踐上逐漸突破的絕佳例子。

由此可知，「跨領域」的目標需由原專業領域出發，因應實際需求，而與其他成熟的領域合作。而「新」便是在各領域不斷的融合突破過程中所必然產生。不論是個體或群體，所要付出、滿足的條件，以及作品成熟的時機，皆非短期便能

³⁸ 以不固定的演出機會，以及不固定的團員成立的團體，如英文所稱之為 gig。

³⁹ 關於目前在臺灣領域融合與跨領域的表現型態，陳慧珊教授也提到另外兩種特質：具有異化特質的拼貼「混搭」性 (mix)，與強調交融新視野的「複合」性 (Hybrid) (陳慧珊 2014, 39)。

⁴⁰ 近年音樂會誤用例如：「嶼人鋼琴三重奏——跨樂國界：Crossover - 2020 The Islanders' Piano Trio」，2020 年在演奏廳的音樂會。此音樂會由三位臺灣音樂家演奏作曲家：貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770–1827)、德布西 (Achille-Claude Debussy, 1862–1918)、皮亞佐拉 (Ástor Piazzolla, 1921–1992) 的經典曲目。此非跨樂種風格、也沒有跨國界。論文誤用例子則有如：2021 年國立臺北教育大學碩士論文〈以聲樂音樂會為主題跨界互動技術之創作研究〉，此論文實乃為討論領域融合製作，並無跨界。此外，2013 年國立臺灣藝術大學碩士論文〈《國樂情人夢——消逝的時光》之跨界展演探討〉中，除以「跨界」一詞籠統概括所有概念外，亦將多重 (multi-)、融合 (inter-)、跨越 (cross- and trans-) 的英文解釋混淆，使得論文多處呈現模稜兩可的論點。

⁴¹ 此敘述為作者於 2021 年訪談「卡到音樂團」兩位藝術家，李世揚與李俐錦，所得到的了解。

一蹴而就。文化間的關係與上述同理，「跨文化」便是在深入了解並認同自己的文化後，隨著時代審美價值變遷與個人機運背景的變化，激盪創造出「新的」藝術作品。關於近年所流行的跨領域與跨文化討論，不僅要歸功於時代背景所孕育的深厚造詣；確切來說，更需要建立於表演者和學者誠實的基礎上。唯有清楚地省視自我，在了解所處的政治時代與歷史文化的前提下，新的形式，才可能肩負不可避免的嚴苛挑戰、甚或非難。以下筆者試以不同交流層次，更進一步解釋音樂在藝術文化交流中的脈絡關係。

二、音樂作為文化交流層面

跨國主義涉及到國際關係、社會學、歷史學、地理學、文化人類學等多學科領域，面向很寬，研究範圍很廣，而本文（跨文化音樂現象）主要探討中國移民從中國到其他國家或其他地區，將傳統音樂傳播到居住地之後，所演奏的音樂以中國傳統音樂為基礎，又結合了新的居住地的音樂文化，所產生的跨文化音樂現象，這也可以由跨國主義的理論中社會學和文化人類學的部分之探討，建構出由移民傳播而形成跨文化現象的新音樂。（施德玉 2021, 30）

如上述施德玉教授所指出，二十一世紀的跨文化音樂活動，基於多重領域研究。而音樂文化經過融合的過程，產生「新」的音樂形式以及跨文化現象。基於此，本文將文化交流的脈絡對應上述領域間的關係，根據美國哈佛大學藝術與建築史系教授 Jin-Ah Kim 對於跨文化音樂製作議題所整理的其中三種名詞以討論音樂作為文化交流概念：多重文化 (multicultural)、文化融合 (intercultural) 與跨文化 (cross-cultural)⁴²。

（一）多重文化 (multicultural) 與文化融合 (intercultural)

「多重文化」之多重 (multi-) 指的是包含多個文化或種族群體的社會。在此社會中，人們雖然生活在一起，但每個文化群體之間卻不一定有深刻互動。音樂風格上，以太陽馬戲團為例，其便以「多重文化」與多重語言，來描述其音樂製作⁴³。另一個例子為南管與法國古樂團的合作，實則建立於多重文化各自表述。

⁴² Jin-Ah Kim 教授指出，1930 年代全球化潮流期間，美國展開了跨文化 (cross-cultural) 音樂製作議題的討論。至大約 1980 年代，文化融合 (intercultural) 與跨文化概念 (transcultural) 逐漸衍生出相關討論。其中，在國際關係交流 (exchange) 與對話 (dialogue) 的相關著作中的常用名詞包括：多重 (multi-)、融合 (inter-)、跨越 (cross- and trans-)。詳細研究參考 Kim, Jin-Ah. 2017. "Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions and Perspectives." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1): 21-22. <http://www.jstor.org/stable/44259473>.

⁴³ 太陽馬戲團音樂風格摘錄自《牛津葛洛夫音樂線上資料庫》Jensen-Moulton, S. "Cirque du

「文化融合」(inter-) 為不同文化間，以一種主體文化為主要規範，而所有其他文化都與此主體文化進行比較與溝通。溝通，便是從文化融合到文化適應過程中重要的一環⁴⁴。透過不同層面的溝通，使個體的概念與行為有所轉換，但不會帶來主體文化的改變。換言之，本土和移民文化在同一地區共存融合，其關係間的擴展概念，由於彼此間不同的價值觀與衝突，在精神上被有意識地以「多樣性」來包容，但並從根本上接受和尊重彼此的差異，這就是所謂的「地球村」概念。(Baumann 1985, 128) 對於此「地球村」概念，Jin-Ah Kim 教授進一步指出：「多重文化與文化融合在日本與韓國經常被討論，但『跨文化』的概念卻尚未確實建立。」(2017, 21) 而音樂在臺灣的藝術文化中，與日韓在多元文化特質的狀況相似——個體音樂家的概念與行為，藉由音樂文化的交流溝通而有所影響。然而，音樂作為文化藝術融合的媒介，需要長期通過教育與表演製作規劃，實際加強全球各區域間的交流。因此，個體的變化並未帶來主體音樂文化的改變。

(二) 跨文化 (cross-cultural)

「跨文化」(cross-)，則是基於文化融合，進一步深刻理解和尊重所有存在的文化、對等地交換知識與思想，並持續深入發展的社群。在跨文化社會中，沒有什麼是一成不變的。個體在彼此學習的刺激過程中，來回產生「新」的價值與形式，使群體持續交互轉化。目前在臺灣的音樂研究中，可見將 trans-cultural 和 cross-cultural 這兩個概念皆翻譯為「跨文化」。於此，作者根據 1994 年護理期刊 (Western Journal of Nursing Research) 發起人與人類學者帕梅拉·簡·布林克 (Pamela Jane Brink, *1932) 對於「trans-」與「cross-」將兩者間的差異用法所做出的清楚定義，提出將兩者的中文分別翻譯為：通用的「泛文化概念」(trans-)，與具有差異性的「跨文化比較」(cross-) (1994, 344-6)。帕梅拉·簡·布林克指出：「人類學在文化概念中，使用 trans 代表 beyond，指的是超越文化界限，而能在所有文化上普遍分享的通用概念；而此廣泛的通用概念，在行為上並不具有交互突破的行動。然而，每個文化中對於通用概念，除了相似性，也有差異性。」(1994, 344) 也就是說，「跨文化比較」(cross-)，便是在泛文化概念基礎下，進一步以特定文化群體中的思維、信仰、習俗和定義，與其他文化群體比較出其不可取代的特殊性。

Soleil," *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www-oxfordmusiconline-com.proxyiuib.uits.iu.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002228000>. Accessed August 19, 2021.

⁴⁴ 這裡的文化適應包括了由少數群體適應主流群體 (acculturation) 以及個人融入其本身文化傳統 (enculturation)。

此概念應用在音樂中，以古典音樂一詞 (classical music) 來舉例，在泛文化概念 (trans-) 裡，大部分時候會直接聯想到包含十六到二十世紀，源於西方的藝術音樂；但對於音樂研究者來說，古典音樂只涵蓋十八世紀時期 (music of the Classical era)；而對於印度人民來說，古典音樂一詞，指的是印度傳統音樂 (India classical music)。也就是說，全球化並不會取消歷史與具體記憶，而是會經由如此來回反思比較的過程，進而增強或遞減每個文化在音樂上對於傳統、民族與古典的定義與價值，此便是跨文化比較在音樂上的重要議題之一。因此，本論文皆使用「跨越」一詞對應「cross-」，這除了包含音樂在同質性發展上的可能性，更點出文化傳統差異性的特色⁴⁵。圖 5 為上述四種文化交流關係之統整。

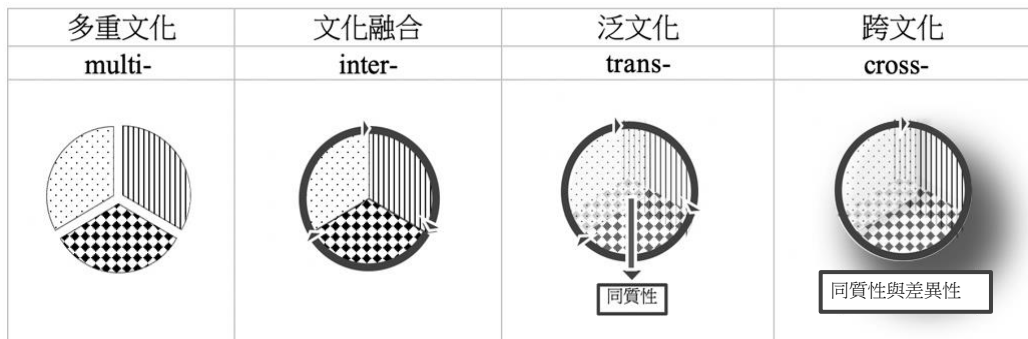


圖 5：四種文化交流關係

而藝術家們是否需要釐清領域以及文化關係間的問題，作者在這裡也以亞洲音樂家們層出不窮地經歷歧視之實務問題，進一步討論。西方古典音樂為歐洲歷史文化的一部分，此乃不變的事實。這個因素，也被認為是亞洲演奏家經常遭批判為只有炫技，而不懂音樂內涵的原因之一⁴⁶。面對此狀況，若以音樂融合的過程來解釋，在面對此狹隘的論點時便不需妄自菲薄，而能自信地在國際上清楚表述自我。雖然古典音樂不屬於亞洲早期的歷史脈絡，但自二十世紀起，西方古典音樂便深植於亞洲國家的教育規劃中。姑且不論此系統在缺乏對人文主義傳統的擷取之下是否完備，但二戰戰後尤其在約 1970 年，由於優勢仕紳階級的灌溉培養、

⁴⁵ 上述關於跨領域的中文翻譯，一樣有「trans-」與「cross-」的差異問題，本文皆使用「cross-」以強調差異的特殊性。

⁴⁶ 最近的報導如 2021 年，紐約時報中所敘述：舊金山管弦樂團的韓裔美籍中提琴手 David Kim 沮喪地指出，在古典音樂界中種族歧視是普遍存在的。他覺得：亞裔弦樂家被邊緣化、被「像牛一樣」對待；且他覺得樂團並不傾向於建立歡迎亞裔、黑人和拉丁裔樂手的文化。紐約時報的原文可參見：<https://www.nytimes.com/2021/07/23/arts/music/asian-composers-classical-music.html?fbclid=IwAR1aCikuU4HzUpg0HXar-xMUH7ZmDGEObxq3v9Df2C0Lo1fZt1BpO8CQcLo>

嚴謹訓練的系統，以及亞洲音樂家們直接與間接地致力於音樂融合，在短短的時間內，亞洲音樂家精湛的表現，早已與歐美並駕齊驅。而所謂音樂內涵與藝術性的展現，在二十一世紀講究融合的音樂美學裡，再也不適合僅由單一角度的美感脈絡來評判。因此，音樂家不論是否需要擔負致力於文化融合與跨文化發展的責任，當音樂處於全球化人文藝術的發展脈絡下，除了紮實的持續磨練自我底蘊外，在當代環境中從「藝道」成為「藝術」的其一條件，便是要釐清自我的文化脈絡與特質⁴⁷。以日本藝術家岡本太郎 (Taro Okamoto, 1911-1996)，在其《今日的藝術》對藝術的根源討論中，對於「無根的日本主義」做出批判為例：

很多日本人有種根深蒂固的想法——新藝術就是對歐美的模仿，是輕浮的、沒有根的。這種看法錯得很離譜。日本出現現代藝術有其必然性，絕不是模仿外國的結果，不能說它完全屬於西方世界或屬於東方文化，這是符合現代世界生產方式的「世界性藝術」……這種人一心想著否定現在的、切實的生活，是因為他們缺乏文化自信，無視過去的舶來品，拒絕面對和接受今天的生活，這種態度是矛盾而卑劣的，不澈底粉碎這種愚昧的觀點，就無法邁出第一步。(2020, 61-62)

臺灣的藝術現象，早已在 2005 年時，學者林宏璋便形容為：「一個前衛與保守／現代與後現代／精緻與庸俗／在地與歐美的雜陳美學樣態……一種現時／過去與未來投射同時開展之異質空間 (heterotopias) 的當代性。」(2005, 27)。對於原生文化的連結性，陳慧珊教授在 2007 年也提出建議：「當代音樂藝術工作者必須先認清自身的傳統與內在特質，並掌握自我與其他異文化間的共同點與差異點，才能與周遭日新月異的世界交流，進而建立自己獨樹一格的新文化視野。」(2007, 14)。臺灣從 2000 年至今，在政黨不斷輪替的過程中，文化認同與政治認同難以分割，音樂生態長期在兩個主要政治立場的相互對立，與概念無法釐清的狀況下，不僅目標方針難以長期規劃與貫徹，專研演奏的學子也對音樂發展缺乏信心。但另一方面，臺灣意識與臺灣文化，也已經不再僅限於本土與傳統中華文化兩者間的拉鋸。在音樂型態上，多元主義價值逐漸被重視。除了仍佔有資源優勢的西方古典音樂文化，多種音樂形態也在臺灣的音樂教育體系內逐漸發展，包括傳統中華文化、殖民文化、移民文化、原住民、本土文化、宗教文化的音樂研究。此現象以國立臺灣師範大學在 2002 年成立民族音樂研究所時所定下的宗旨為例：

為顧及現代學術分工日趨精細並與當前本土學術發展的脈動相結合，遂於民國九十一年申請獨立設所。創所之初開設「研究與保存組」與「表演與傳承組」二組，除致

⁴⁷ 關於「藝道」與「藝術」的差異，參見岡本太郎。2020。《今日的藝術》。曹逸冰譯。臺北：行人文化實驗室。176-193。

力於傳統音樂文化的研究與保存，更將傳統樂器的技術傳承與展演推廣，納入課程之範疇。

上述引用文獻顯示在 2010 年以前，教育在位者已定出明確地方針，著重於傳統與當代的並行。並不斷鼓勵青年學子，運用臺灣具有接收豐富文化的地理優勢、承襲多元歷史傳統，在藝術領域充分發揮。直至目前臺灣音樂呈現的多元文化現象概念，如施德玉教授於 2021 年的文章中所描述：

因為臺灣是多民族的社會，曾經受到荷蘭、日本文化的影響，也由於開放的早，受到歐美文化的影響，所以臺灣音樂呈現在中國現代民族管弦樂的作品，基本上除了音樂素材，關於曲式結構和作曲手法，也已經是多層面的跨文化現象。這些作品並非僅止於中國大陸和臺灣兩地的跨文化音樂，而是有臺灣原住民、中華文化、日本文化、荷蘭文化和歐美文化交織的多元跨文化現象。(2021, 30)

臺灣的多元音樂文化融合特色之一，來自於在全球化的民族性集體辨識中，音樂發展呈現政治認同的尷尬處境。使得它在中國音樂、中華文化與西樂元素的相互影響間，形成處於曖昧的模糊關係以及多變的無可定義性，難以用文化認同的觀點來理解。然而，長期以來恣意地定義吸收、融合與跨文化的方式，使傳統在文化認知性與藝術性精髓的傳承上，難以確實扎根；而這也是前言中所述關於推動與臺灣音樂交流活動的主要困難點。此現象造成許多名為「跨」文化的表演，實為多國藝術家短期合作的跨國演出，而非實質經過跨文化的合作所共同創作；而名為「跨文化的現象」實質上是處於文化融合階段。

因此，對於多元音樂融合的突破，首要的前提便是藝術家本身能夠不妄自菲薄，藉由多重領域學習，清楚的在自身文化與領域間自我表述。因此，釐清上述領域與文化交流間的定位與關係，實可助於實踐「融合」並往「跨」文化的方向邁進⁴⁸。另一方面，多重文化背景的音樂交流，如同嘗試與使用不同語言的人溝通。在個體具有清楚表述的能力後，彼此間能相互「聽」得懂，是交換意見的首要關鍵。鑑於此，在音樂作為領域與文化間的交流有共同概念的定位後，本文的第二部分，對於文化融合中廣泛的音樂議題，僅聚焦於演奏實踐時首先需要解決的議題——關於聽覺認知中，對於「音感認知訓練」與「聽覺品味的培養」的討論。提出對於音感、音律、泛音應用在聽覺上的認知識題，期望對於突破多元音樂的融合發展，提供一些資料。

⁴⁸ 以國家兩廳院的演出節目為例，名為跨文化與跨領域的音樂相關作品，在早期 2000-2010 年間僅有 4 場演出，且為多重領域的平行交流表述。相較於近十年於 2010 年至 2020 年間，國家兩廳院總共有 12 場關於跨文化與跨領域的演出，跨文化跨領域為名的作品逐漸呈現成熟的融合內涵，並有些許的作品展現跨領域潛力的新意。

肆、跨文化音樂的溝通：音感認知與聽覺品味

在音樂上，聽覺的溝通包含：從想像的聲音到具體的聽覺，進而轉化至演奏時對於聲音的控制力，直到將聲音美感融合呈現在音樂表現上，如此般述說的過程。如十八世紀音樂家講求音樂的教育目的為養成好的「品味」般⁴⁹。創作者、演奏者、甚至包含了聽眾，在聲音經過意象與具象的來回溝通中，會持續地產生美感平衡的過程，調整其如何聽、聽到的是什麼、以及如何解讀接收到的聲音訊息，動態的在聽覺慣性與新的刺激中往返調整聽覺「品味」。然而，每種音樂文化間，對於聽覺的訓練背景各有不同的方式。因此，多數的音樂交流作品只能停留在短期的發展、靜態平行與多重音樂各自表述的階段⁵⁰。若要實際達到動態的對等交流、突破音樂形式範圍，並產生新的跨文化或融合創作，則需要演奏者參與不同程度的創作，或是創作者實際參與演奏，共同成為「演創者」⁵¹。換言之，必須透過聽覺溝通上的重新學習，直接導致「演創者」將聲音美感與品味重整；而經驗豐富的演創者，則可以迅速地將聽覺接收到的刺激，化為演奏時的具體表現，呈現出有新意的作品。

對於多元的聽覺溝通，以下以「歷史時代風格演譯法」做為研究基礎，在標準音高與絕對音感、頻率與音域、泛音與聲音拍頻、音色與聲音波形、音程與音律等關於聲音的認知議題，探討多元音樂背景交流的初步的議題與實踐方法。

一、標準音高與「聲調間協調的音感」

「歷史時代風格演譯」在推動實際應用標準音高與音感的方式之一，便是破除了「絕對音高」所帶來的一連串「怪現象和假學究」迷思⁵²。「絕對音高」的英文為 perfect pitch 或 absolute pitch，普遍的被翻譯為「絕對音感」。然而，「歷史演譯」在音樂演奏上所要求的音準與音感，指的是英文的 intonation 一詞，代表「聲

⁴⁹ 見上述註釋 15。

⁵⁰ 如本文前言所提到，關於義大利製作人艾倫·卡佩內在亞洲的跨文化與跨領域製作為例，若嚴格地審視，其內容以西方歌劇的形式為主體，用改編的方式加入當地文化特色，此表現方式乃為融合。

⁵¹ 音樂即興，便是「演創」的方式之一。

⁵² 以「怪現象和假學究」來形容缺乏實用性的絕對音感，摘錄自：約翰包威爾。《好音樂的科學》。47-50。而關於標準音高與音感 (pitch 與 intonation)，在音樂演奏上的討論，可參考 Nápoles J, Springer DG, Silvey BA, Adams K. Effects of Pitch Source on Pitch-Matching and Intonation Accuracy of Collegiate Singers. *Journal of Research in Music Education*. 2019; 67(3):270-285. doi:10.1177/0022429419863034

調間協調的音感」，而非絕對音高在物理上的討論⁵³。當「絕對音高」與「聲調間協調的音感」兩者能被區分理解，便可擺脫大眾對聽覺標準化的認知桎梏。以標準音高的背景來說，十六到十九世紀前期，調音方式皆以「相對音高」為基準。從文藝復興時期開始，在書件紀錄與分析研究中，包含了關於標準音以 A=348、392、409、415、524Hz 的使用紀錄 (Mitchell 2001, 97-115)⁵⁴。標準音高不一的原因，包括：每個地區對於英尺丈量單位 (foot) 的長度規範不同、各地區偏好的音高美感以及音樂美學慣性也各有差異，加上手工樂器材質容易受到溫濕度影響而變化等諸因素 (Mendel 1978, 80-83)。1834 年德國聲學家約翰謝布爾 (Johann Heinrich Scheibler, 1777-1837) 向斯圖加特物理學家大會提出音高 A 等於 440Hz 頻率的概念時，440Hz 的使用並不普遍。在 1850 年前後十年間，巴黎、維也納、米蘭、德國，都有使用 420-450Hz 的紀錄。其中，由於使用較高的標準音以產生較明亮與較大泛音張力的嘗試，超出了聲樂與管樂器的施展範圍，造成許多困擾。於是，法國在 1859 年將標準音 A 訂於 435Hz。而後，英國皇家愛樂協會 (Royal Philharmonic Society) 雖然在 1896 年時，將標準音 A 改訂為 439Hz⁵⁵。然而，此標準音在壓電晶體設備卻不容易產生質數。因此在 1955-1975 年，國際標準組織 (International Organization for Standardization)，便逐步正式指定標準音 A 的頻率為 440Hz，並指示調音需要精準控制在此 0.5Hz 範圍內。(ISO 16:1975) 圖 6 顯示標準音高的多樣性，音叉形狀代表目前所保存的音叉物件紀錄，而顏色深淺代表常用性⁵⁶。

-
- ⁵³ 本文所討論的「絕對音感」，指的是音樂演奏時所揮用的音感，不包括音準在物理性研究的討論。
- ⁵⁴ 各地教堂的管風琴音高，及至英國小號家約翰·朔爾 (John Shore, 1662-1752) 在 1711 年發明調音所使用的定音管 (pitch pipe) 時，仍然沒有統一的標準。常見的標準音高紀錄，在巴洛克時期為 415Hz；法國和羅馬的慣用標準音高為 392Hz，而古典時期的古鋼琴樂器使用 430Hz。目前仍保存著的古董原件中，除了 1815 年德國德勒斯登歌劇院保存的音叉為 A=432.2Hz 以外，也發現以標準音為 392Hz、409Hz、415Hz 所制定的音叉。
- ⁵⁵ 英國皇家愛樂協會認為法國所定的標準音是根據雙簧管在攝氏溫度 15 度下所定出，此不符合管樂器在溫度升高時，音高也隨之上升的特性。因此，英國皇家愛樂協會認為應該以室溫攝氏 20 度計算，而訂出標準音 A 為 439Hz。
- ⁵⁶ 由於 A=392Hz、A=415Hz、與 A=440Hz 三者為半音關係，對於演奏者在樂器轉調上具有方便的實用性。有些形制的鍵琴可以直接平移整個鍵盤作為半音間的轉換。因此，每個年代皆有持續沿用這三個標準音高。尤其在法式古董樂器與法式時代演譯中，仍有沿用較低的標準音高 A=392-396Hz。而現存的十八世紀古董樂器，則維持 A=430-432Hz 的標準音高。若是試圖在古董樂器上將音高調高，則會產生音準不穩或琴弦斷裂的狀況。

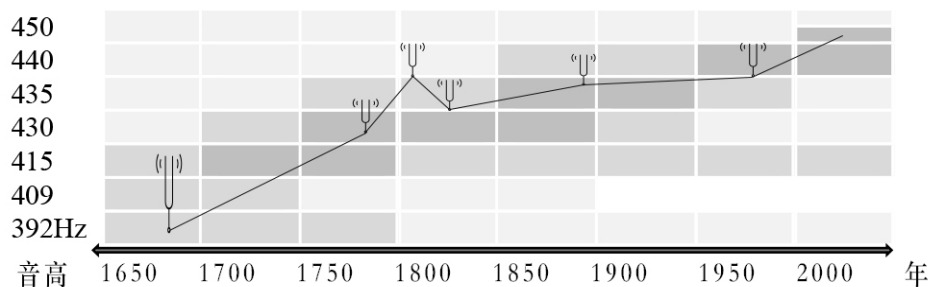


圖 6：標準音高多樣性

由此可知，音高的產生到標準音的制定，皆為「相對值的對應關係」。而所謂的「絕對音感」，實際上為音高物理制定的用法。此用法使用在音樂表現上，成為了一種概念性的形容詞，與音樂神童的理想化以及古典音樂優越感的相關敘述所共同提及。因而以「絕對音感」帶入西方古典音樂的訓練，在理論上缺乏精確的標準，在應用上也不切實際。先不論老師或學子是否能聽出 A=440 與 442Hz 兩者間的分別，狹隘地在鋼琴的基準上，訓練出所謂的絕對音感與現代音感訓練，如此以強調分數評鑑的音感訓練，失去了真正的聽覺能力與音感的實用性，並且造成聽得到即聽不懂的假象⁵⁷。時常可見經過嚴苛現代音感訓練的演奏者，對於標準音轉換時，產生無法將聽覺與肢體慣性連結的狀況⁵⁸。

對於制定標準音高以訓練演奏者達成音準的方式，學者郭秀容在《現代國樂團（民族管弦樂團）樂器改革之研究》一書中，指出了此觀念的盲點，認為國樂器在使用十二平均律 (equal temperament) 使同質性樂器「家族化」，以達到仿如西樂樂團要求的「和諧」美感規範之後，所呈現的問題包括：「目前結合的柳琴和琵琶，事實上在音色方面是完全不同的，其和聲和諧效果也不佳。至於擦弦樂器音樂的皮面和低音的版面結合，在音色的差距更大，可說沒有和聲和諧的效果」(2005, 61)。對於此問題，郭秀容提出解決方式，認為「『和聲』必須在相同的音量和音色下才能產生效果，因此如何讓國樂器在音量上和音色上縮短差距，便成為國樂團樂器改革必須思索的重點。」(2005, 63)。基於早期歐洲樂器與目前在臺灣的民族樂器、中華文化傳統樂器、以及原住民樂器，在材質、手工製作、與技藝上的同質性，本文運用「歷史演譯法」在此提出與認為國樂器改革需要「為了和

⁵⁷ 實際上，目前歐美古樂樂團使用標準音高 415Hz 與 430 或 432Hz、美國樂團為 440 或 442Hz、德奧標準音高為 443Hz、另外，柏林愛樂演奏新作品時，有時也會使用 445Hz。

⁵⁸ 例如，當樂團以 A=415Hz 為標準音時，有些演奏者，無法適應在譜上所看到的音高 A，與實際上聽到低半音的降 B 音不同，而產生在讀譜與協調把位及指法間不知所措的情形。對於絕對音感造成在讀譜上，產生音高聽覺與視覺連結的落差問題，與許多演奏者無法以辨識相對音高的方式，閱讀各式高中低音譜號，是相似的道理。

聲而平均音量與音色」相反的論點。「歷史演譯法」對於標準音高的制定與「聲調協調間的音感」(intonation) 的要求，是基於各地區與各時期的「時代樂器」的美學品味。因此，在討論演奏前，需要先了解什麼是符合二十世紀前的樂器以及大部分的傳統與民族樂器的「和聲」，依照各式「和聲」中的些微泛音差距與頻率展現的聲音特色，以表現演奏者對於時代以及自身的聲音美感，發揮樂器本身的「音色」特性，而非侷限於單一的標準音高與音律。本文重視音色的論點，則與學者郭秀容對於國樂器發展在結論中的建議互相呼應，認為「樂器的『音色』因素是必須被重視的，包括樂器本身的音色和技法中的音色變化，甚至是「音腔」音色的採用，這些都必須被注重。」(2005, 258)

也就是說，音感，不應該只是針對音高直覺的訓練，而是需要確實具備具有溝通實用性及基本聲學常識的「聽覺認知能力」，才能在多元音樂融合交流時，運用樂器本身的特色，達到溝通的作用。而聽覺的認知，首先必須跳脫現代音感訓練的桎梏，才有機會開拓聽覺認知維度，在各具聲音特質的基礎下溝通。圖 7 列出以「歷史演譯法」實踐臺灣多元音樂型態時，在「聽覺認知能力」所運用的內容，其包括：對於樂器的音域、頻率 (frequency) 與音色 (timbre) 以及聲波波型 (sound waves) 的了解、演奏時對於泛音與聲音拍頻 (beats) 的控制、在音程與音律 (temperament) 的運用。當具體的聽覺與聲學融會貫通，演創者便可能精確地運用泛音、音程色彩、音程音律這些充分展現音樂表現力的元素進行溝通，將聲音美感與樂器語藝融合，以演創者本身具有的特色以及技法，在多元的聲音背景中進行深度的溝通交流。



圖 7：「聽覺認知訓練」：以「歷史演譯法」實踐臺灣多元音樂型態上的運用

二、樂器音域與頻率

如上所述，「聲調協調間的音感」(intonation) 建立於「時代樂器」的美學品味與「音色」特性的理解。每個樂器的音箱設計、使用的材質、發聲方式，皆會產生不同的張力與頻率⁵⁹。也因此，每個樂器各有不同的音域範圍與合適的基音⁶⁰。譬如，學者郭秀容提到，二胡「發出的音高與皮膜的質量和鬆緊有關，其音高以 A 音到 B 音間最佳。」(2005, 66) 此處的「A 音到 B 音間」，作者認為其所指的便是不同的細微差距基本音高。相對而言，A=442Hz 運用於些許傳統樂器和民族樂器時，基音則過高，無法使樂器舒服地展現音色上的特性，甚至產生斷弦或不穩定的音準。因此，本文認為「歷史演譯法」的調音方式相當適用於多元文化融合以及當代國樂器的合奏。實際方式為在合奏開始前，先以相當長的音符時長在基音上探索音感與頻率相同性的基礎，使基準音建立於樂器間相互的頻率與音域的容許值⁶¹。當合奏相互間的音色特質奠定後，再進一步發展泛音與音色上的協調，並依照聲響、曲目年代、演奏廳大小，來選擇合適的標準音高。「歷史演譯法」的調音方式適用於不同屬性的樂器如箏與琵琶、或是笛簫與二胡。甚至是由不同製琴師，或是同位製琴師在不同時期所製作的同屬性樂器，在音色頻率與音程大小產生些許差距中，將相異性特色運用並展現。

鑑於此，以大鍵琴與古琴的合作作品《大胡笳》為例，古琴演奏者林世加先生選擇以絲弦演奏。相較於鋼弦，絲弦的震動泛音消退得較緩慢，且能產生豐富的低音。由演奏者摩擦琴弦產生無音調的慢顫音時，其音色語藝如詩歌般傾訴著

⁵⁹ 頻率的單位為赫茲 (Hz)，指的是聲音在空氣壓力下的變化，為紀錄一秒內壓力變化的次數。所以一秒內能振動一次的頻率稱為 1Hz。聲音由空氣介質振動而產生壓力變化；壓力變化頻率越高，則音高越高。音高中，頻率最低的即為基音 (fundamental note)，而 A=415Hz 意味著，高音譜表中第二間 A 這個音，一秒鐘震動了 415 次；也就是說，音高較高的 A=440 震動次數會比 A=415 多。

⁶⁰ 以鋼琴的鋼骨結構與涵蓋七個八度的廣闊音域的樂器上為例，鋼琴音量的震幅傳達距離遠，加上鋼琴音樂語藝的複雜織度，在展現高頻率的音高時，相對提升了聲音的張力與亮度。因此，使用 442Hz 或者更高的頻率在鋼琴的音響效果上顯得相得益彰。然而，對木笛樂器來說，笛子的音高頻率會隨溫度上升而升高，演奏者在彩排後十分鐘，笛子就會比原來的標準音高還要再高。此時，與已經設定好標準音高的鍵盤樂器合作時，便會產生聽覺上音不準的狀況。因此，經驗豐富的鍵盤演奏者或是木笛演奏者，在合作時，會事先找到合適的標準音高。有些時候，鍵盤樂器甚至會事先調至 A=444 或 445Hz。對於木笛與其他樂器在合奏時音準的問題討論，可參見 Ball, Christopher. 1975. "Renaissance and Baroque Recorders: Choosing an Instrument." *Early Music*, 3(1): 11-19. <http://www.jstor.org/stable/3125301>.

⁶¹ 調音器則為輔助的對應工具，協助樂器與樂器間，建立標準音高，並於在樂器間相互調音。相反的，若是樂器間各自憑藉調音器調音，在合奏時，屬性不同的樂器間，音程與泛音間會產生交錯，聽起來便會有音不準的狀況。這是何以會有若干民族樂器作品，以西方管弦樂團編制代替來演奏時，聽起反而更舒適的現象。

作品。而此絲弦的頻率恰好與清亮的義大利式單鍵盤大鍵琴相互加疊而產生豐富的音色。另外，古琴比大鍵琴在音量上稍顯微弱，因此大鍵琴琴弦需要減少張力。鑑於此，古琴與大鍵琴的合作選擇以低於 415Hz 作為標準音高。實際上，不僅是古琴樂器，在大鍵琴與高胡、二胡、馬頭琴以及簫等若干樂器，三到五人的小型重奏或絲竹演奏過程中，則發現使用 A=442Hz 限制了每個樂器最舒適的音色展現力。也就是說，以「歷史演譯法」實踐多元文化音樂融合時，了解到標準音的制定，應該依照樂器音域以及樂器音色的特性，不刻意平均化音色，以樂器音質所展現的聲響協調出頻率範圍，為合奏打造專屬方式。


三、泛音與聲音拍頻

「歷史時代風格演譯」強調音樂相關理論知識皆需轉化成實際上可使用的音樂語藝。此概念適合運用於多元音樂文化的交流，尤其適用於以辨別聲音拍頻 (beats) 的方式，也就是聽到一秒鐘波型震動的次數，來掌握音樂演奏速度。以樂句結束或是情緒變化為例，演奏者可依照聲音拍頻，在速度上做漸快或漸慢的微調，以呈現在聽覺上合適的效果。而這些沒有聲音拍頻的完全音程——純四度、五度與八度，正是跨文化音樂溝通中具關鍵性的媒介。演奏者可以藉由運用這些純音程與泛音間的簡單倍數關係，來訓練分辨泛音、聲音拍頻與頻率對聽覺的敏感度能力，並嘗試以慢速長音聆聽樂器間的聲音拍頻，建立聽覺上的溝通基礎。需要強調的是，以目前普遍使用平均律為現代音感訓練所產生的聽覺習慣，並不會聽到純音程與其泛音。現代音感教育所訓練的完全四度與五度音程，都不是純音程。完全音程的英文為 *perfect interval*，而其音程間之所以完美 (*perfect*)，便是由於這些音程產生於自然泛音列 (*harmonic series*)，兩音之間不會產生聲音拍頻 (*beats*)，為完美沒有雜質的聲音。純音程的應用，為傳統中華文化音樂中的特色。學者郭秀容認為，當樂器的音域不廣時：「經常以翻高八度或翻低八度，或是以支聲複調的形式來伴奏，這種不與聲樂同步高低的『托腔』方式，是中國傳統音樂當中相當具有特色的一種伴奏形式。」(2005, 57) 可惜的是，現代音感訓練不論在古典音樂與民族音樂系統中，皆沒有包含音程與泛音關係的訓練。

這裡以排灣族使用竹子製成的雙管笛——鼻笛，做進一步的解釋。圖 8 所示為由演奏者林小楓先生所製作的鼻笛，有兩個鼻管；左邊為沒有音孔的副管，產生降 B 長音以及其所產生的泛音列；而另一根主管則利用指孔演奏不同的音高⁶²。

⁶² 演奏家林小楓先生與其父親林谷珍先生依照十二平均律的八孔簫設計改良，並指孔擴充至八個，以允許更寬的音域、有效地增加了半音的使用、同時也增加泛音的範圍。

鼻笛，在沒有指孔的副管所產生的自然泛音列為：第三音級 D、第五音級 F 與第七音級降 A。然而，這三個自然泛音與其依照十二平均律所設計的主管，在中指孔 D、F 與降 A 音所發出的音高不同。同音級的音在主管與副管一起發出聲音時，會產生一秒鐘多了五個聲音拍頻的波型。而這些多出來的拍頻，便會在聽覺上產生所謂音不準或雜音的音響。然而，這些拍頻，是屬於音樂的一部分。實際上，在臺灣常見的音樂融合演出類型中，如印度塔不拉鼓、甘美朗、馬頭琴、南管音樂，這些音樂由於所使用的樂器所產生的自然泛音列，並非平均律。因此，不適合以現代音感的慣性聽覺習慣與之溝通交流。



The diagram shows a vertical nose flute with a top hole labeled 'B♭'. Below the flute, there are two musical staves. The left staff is titled '【主管】：指孔音' (Main Tube: Finger Hole Notes) and shows a scale of notes: D, F, A♭. The right staff is titled '【副管】：泛音列' (Sub-tube: Harmonic Series) and shows notes: B♭, B♭, F, B♭, D, A♭. Below the staves, the intervals are listed as: 1 2 -3+ 4 5 -6+ 7 8 for the main tube, and 1 5 3 7 for the sub-tube.

音階：
 【主管】：指孔音 D F A^b
 【副管】：泛音列 B^b B^b F B^b D A^b

音程：
 1 2 -3+ 4 5 -6+ 7 8 1 5 3 7

圖 8：鼻笛指孔與泛音列⁶³

以「歷史演譯法」運用在鼻笛與大鍵琴的作品《森》為例，在演繹時，特別將泛音與聲音拍頻的交錯特性展現。大鍵琴樂器在調音後，音律便固定，無法運用演奏技巧調整音程間的關係。在了解鼻笛泛音與樂器特性後，大鍵琴在演奏時，會避開同時與鼻笛演奏 F、D 與降 A 這三個在鼻笛主副管上的八度音程已經產生交錯泛音的音。另外，兩個樂器在音樂語言上的相同處，在於鼻笛音階的半音低音與大鍵琴頑固低音模式，大鍵琴並多以低音降 B，呼應鼻笛的最低音。在泛音與低音共同營造的氛圍下，兩個樂器在體現神聖的悲傷和高貴音樂傳統的同時，對映出意料之外的和諧。大鍵琴與鼻笛這兩個樂器屬性相異：鼻笛能運用氣震音與腹震音裝飾交錯的聲音拍頻，使音色能在泛音上，發揮最大的音樂表現力；然

⁶³ 照片攝於 2019 年臺北，已取得林小楓先生同意使用。

而，大鍵琴無法產生顫音、展現滑動泛音，也無法運用泛音列的複調旋律。因此，除了運用旋律、節奏與和聲，藉由聆聽拍頻波型，大鍵琴可以切斷抑或延續鼻笛的聲音波型，與鼻笛在音樂語言與音色上對話，使鼻笛的溫醇與大鍵琴的清亮音色充分發揮，在合奏中凸顯兩個不同屬性的樂器在音樂語言上的相異特色。綜上所述，「歷史演譯法」認為泛音與聲音拍頻，是音樂的一部分。運用於不同的音樂文化背景交流時，在使用節奏、旋律、和聲這些音樂元素之前，適合將重心放在泛音與聲音拍頻的溝通，以最直接的聲音交流作為基礎。

四、音色與聲音波形

而泛音與聲音拍頻的控制，可進而運用在音色中。在同樣的標準音高下，不同屬性的樂器，有不同的波型，這些波型代表著音色。音色可使聽者區分樂器的聲音特性，而樂器的音色，取決於其所強調的泛音。根據演奏者撥的技巧，可以強調不同的泛音。也就是說，這些泛音相互之間的相對取捨，決定了樂器聲音的「風味」和「音調」。在一個音符的持續時間內，泛音的強度會隨著時間的推移，不同的泛音可能以不同的速率衰減，導致每個泛音的相對強度上升或下降；這與聲音的整體音量無關。即使在一個音符中，未經過音樂訓練聽眾也能聽到這些變化，而不同的觸鍵與技巧，可使音符的音色展現不同的感覺。在重奏中，運用樂器音色所產生的聲音波型，在合奏時是相互交錯、抑或是協調，對演奏者或是聽眾，皆可在聽覺上帶來不同的聲音「顏色」或是與「感受」。這便是「歷史演譯法」對於樂器聲音的「風味」和「音調」可帶出不同的「情意」(Affections) 效果之討論⁶⁴。以大鍵琴與胡琴的合作作品《巴洛克悲歌》為例，大鍵琴運用數字低音中的悲歌音型 (lament bass)，與中胡、二胡及高胡的演奏，便充分運用了樂器的音域頻率與泛音長度。以 $D^4=294\text{Hz}$ 作為標準音，胡琴與大鍵琴演奏者互相在樂器音域以及頻率泛音間，或維持純音程間的長音、或在細微的分叉間以泛音的流動對話；或避開彼此的音域頻率、或凸顯音色在某個頻率間的相互效果⁶⁵。從樂器與音樂家語藝出發的音樂融合，使每個樂器在聲響與技法突破的同時，發揮樂器特色以及音樂家背景。

⁶⁴ 詳見以上註釋 16，與以下註釋 68。

⁶⁵ $D^4=294.3\text{Hz}$ 是以 $A^4=440\text{Hz}$ 往下純五度所計算出的赫茲，比平均律中 $D^4=293.6$ 稍微低一點。由於中胡、二胡、與高胡皆有定弦 D，所以使用 D^4 作為重奏的標準音高，以便於調音與建立共同音準。

值得比較的是，這是與古典音樂訓練十分不一樣的音樂詮釋與演奏方式⁶⁶。這首《巴洛克悲歌》，也曾以平均律以及作品演奏的方式，使用大鍵琴、琵琶、簫及二胡的配器方式呈現。如下譜例 1 所示，作品依據數字低音與巴洛克音樂語法——例如以不協和音在需要解決至協和音的對位方式，詮釋音樂風格。然而，以西方平均律為出發點的作曲手法，實際上製造了先入為主的框架，無法產生樂器本質音色間的互動，缺少音樂家所代表的文化背景之語藝溝通過程。以至於，就算樂器音色的組合能產生新鮮感，實際上並未產生「新的語藝」。換句話說，多元文化音樂中，若強迫傳統文化樂器與現代國樂器使用西方平均律與西方音樂作曲手法，往往如此般顯得格格不入。而箇中原因之一，便是將泛音、聲音拍頻、音色，這些能使樂器舒適展現強烈風格的元素，在單一的概念下平均化，以致音樂工作者失去對於這些聲響在聽覺上的認知與演奏上的控制能力。因此以「歷史演譯法」的角度，作者認為培養演奏者在音色與聲音波形的敏感度與聽覺能力，將實際助於多元音樂文化的實踐。

5 6 7 — 6 5
3 3 3 6 #3

a minor: i —————> V

譜例 1：《巴洛克悲歌》

五、音程與音律

「歷史演譯法」強調每個音程與調式，尤其是在十八世紀前，代表著不同的情意 (Doctrine of Affections)，呼應著動物本能直覺 (animal spirits)。而風格情意與品味，則是與聲音拍頻產生的震動速度相輔相成。例如：作曲家選擇完全四度

⁶⁶ 作者特別感謝臺南藝術大學國樂系作曲組陸樞教授，將此跨文化音樂交流計畫融入其作曲課程，指導同時為作曲者也是演奏者的青年學子，與此計劃共同創作出七首大鍵琴與國樂作品。本文所提到的音樂作品，於 2020 年發行，可於各大音樂網路平臺試聽。

以表現平靜與滿足⁶⁷。而平靜與滿足的情意，則來自於不會產生聲音拍頻的純音程。然而，如上述所述，平均律中的完全四度比純律寬，大約每 0.8 秒則產生一次聲音拍頻，此與作曲家所處時期的平靜與滿足的聲響以及哲學背景有所差距。又以大三度為例，此音程代表著喜悅。而此喜悅感的震動頻率大約為每秒三次拍頻。然而，在平均律中的三度音程中每秒鐘卻有七至八次的聲音拍頻。而「音律」，則決定著音程間的聲音拍頻速度。以巴赫作品《平均律》(The well-tempered clavier) 為例，其作品的原文 well-tempered 所指的是，在每個調性中，經過合適的音律所產生的品味性情。此音律，使得每個調性中所強調的音程不同。例如在 B 小調中，其第五音 F#，可藉由音律的選擇，將此純五度調窄，產生較為戲劇性的嘈雜拍頻聲響。因此，巴赫作品 The well-tempered clavier 的中文翻譯應為「好音律品味的鍵盤作品」。巴赫在每一個調性中，使用不一樣的音律，使每個音程之間在聲音拍頻的些許差距中，產生了各別富有品味的效果，以及不同的表現情意。

而不同文化背景的音律，之間仍有許多的共通連結性。以中華文化傳統音樂使用的十二音系統，以及西方畢達哥拉斯調音系統 (Pythagorean System) 兩者的比較為例，兩者皆使用基本泛音中的純四度和純五度。這兩個系統開始的年代相近，中華文化十二音系統對應於圓的循環哲學，帶著些許的改變回到最初；而畢達哥拉斯體系呈現均衡和對稱的平衡。譜例 2 顯示以三分損益法計算與五度相生律對應的系統。而兩系統循環最後應該達到的等音：C 音與 C 音，在純律上，不會回到同一個音高，而出現所謂狼音 (wolf) 的間隔。而平均律，便是將這間隔的狼音空間，盡量平均分配到每個音之間。各式的音律，便是依據調性中音程的效果，將狼音的間隔分配在每個音程中。以巴赫音樂常被討論的音律為例：包括了以小於六分之一狼音間隔為主的威克麥斯特音律 (Werckmeister III)；以及由巴赫學生發明，以三度純律來分配狼音的基恩貝格音律 (Krinberger III)。因此，在多文化背景音樂融合時，需要找到合適的音律、調性，或是避開狼音，便能在作品上找到平衡。

⁶⁷ 音程與「情意」的相關研究整理，見 Kitano, Hsuan Chang 2018, 52-67、155。

【狼音】

[3:3+1] [3:3+1] [3:3-1] [3:3-1]

C≠C

譜例 2：畢達哥拉斯調音

值得一提的是，除了可以將每個音各自分開調音的樂器，如鍵盤樂器外；二十世紀之前大部分的管樂與弦樂器，並不會自然的產生十二平均律。「歷史演譯」的演奏者需要根據聽覺，調整指法、按弦的位置、或是嘴形、運氣的方式，來調整音程間的差距。以小提琴為例，調音時將此四個定弦 E、A、D、G，以純五度的方式調音。然而，如上所述，平均律中的五度，比純五度狹窄，平均每兩秒鐘多出一個聲音拍頻。大提琴與小提琴同理，也因此，演奏時以有指法的非空弦代替空弦的五度音，在重奏時的音準會較為合理，在低音表現中，也可以展現不一樣的泛音表現力。因此，就算是以十二平均律設計的樂器，在製作時會經過許多變化因素，包括丈量的精準度，以及使用的動物材質、漆料與膠料、與製琴師在製作過程中所受到溫濕度氣候影響等因素影響。因此，樂器不一定能精準的維持在設計的音律裡。由於傳統製琴法無法在規格上統一，亦無法在穩定性上取得優勢。相對的，傳統的樂器製作方式卻也能使得每一樣樂器保有各自獨特的音色與觸感。進一步而言，對於「歷史演譯」的演奏者，需要具有對音律的見解以及調音的能力，根據樂器狀況與表現力，以及樂曲風格與調性，選擇所合適的音律，使樂器能充分發揮其特色。利用演奏者的力度、指法、與技巧，在音程上，依照情緒表現力去對應調整。而音律，正是由這些不同的音程表現力所組成。

「由於律制的改變、樂器的改革，要它完全回到傳統，已經是不可能的事，而且也沒有太大的意義，一個嶄新的樂隊，需要有很多好的作品來豐富它，因此在創作的時候，應該回歸到中國樂器學和配器的問題，即如何發揮這些樂器功能，如何從傳統音樂當中吸收一些優良的演奏方法和美學觀點。」(2005, 246) 如學者郭秀容對於國樂器改革的建議，目前臺灣對於音樂特色的討論多聚焦於作曲。於此，作者則認為「從傳統音樂吸收演奏方法和美學觀點」對於演奏者同樣重要。而「歷史演譯」在音程與音律上的訓練，適用於當代多元音樂文化的實踐。如學

者王耀珠在其《〈谿山琴況〉探蹟》一書中，探討宋元時期朱長文《琴史》中對於律學、琴學與科學的描述：「『考律以立均』和『因均作樂』。只有掌握了律學知識，才能真正掌握琴調，各類曲目的調性和調意，從而把握琴曲的內涵。就是說，一個合格的琴家，不是僅一二手曲目的演奏或表現，真正成為琴家的，必須有律學休養。而通過琴學的學習，是一種將律學知識具體化的學習，琴學中的律學，不是抽象的李澤，而是在具體的實際的操作過程中去領悟的。」(2008, 148)。實際上，聽覺認知的運用，不僅有助於多元音樂的發展，對於現代樂器的演奏者來說，也是對於藝術美感的要求趨勢⁶⁸。聽覺認知的重整，包括音感、泛音、音色與音律的掌控能力，不論對於實踐音樂傳承或時代創新來說，都是不可或缺的元素。

伍、結論

「歷史時代風格演譯」所研究的時代，在樂器生產方式、藝術形式、表現力，以及傳承的過程，與臺灣多元的民族音樂以及中華文化傳統音樂的演奏形式與音樂表現上呈現同質性。本文根據兩者的相似性，希望對目前在臺灣多元的音樂融合發展，以及具有傳統背景之音樂類型，提供一種研究方法。鑑於臺灣的文化推行效率迅速，想要執行什麼樣的意識形態就能有相應的藝術類型產生。而所謂「多元」，實建立在與各種強勢文化的曖昧之上，缺乏主體性的深切認知。如此要期待產生深度，實有困難。本文藉由「歷史演譯」的發展背景，釐清領域間的交流融合關係，期盼演奏者認清時代中的文化定位與自我領域在藝術領域中的發展層次，以助於音樂作為藝術文化交流的方式。盼在保有傳統的同時，以歷史脈絡的思考認清時代定位，並不停滯於過去的形式，以豐富的內涵，致力於當代音樂發展中的新議題。

無論在哪個時代，音樂都不會以同樣的方式重複出現。關於多元的音樂語彙，本文希望藉由「歷史演譯」對於聽覺認知中關於「音感認知訓練」、「泛音與音律的應用」與「聽覺品味的培養」的重新思考，使各種風格、領域、背景的音樂，能夠平等地以聲音本質、樂器特色、以及音樂家的文化背景為基礎，呈現以藝術

⁶⁸ 以鋼琴演奏為例，鋼琴除了是設計穩定的現代樂器外，由於結構沉重，大部分的演奏者無法有足夠力氣將鍵盤拉出，加上使用調音扳手需要臂力與耐力，容易影響隨後的表演呈現。因此，鋼琴演奏者普遍需要調音師協助。然而，這並不代表鋼琴演奏者不需要具有對於泛音與音律的聽覺能力。在鋼琴演奏中，許多著名鋼琴與古鋼琴演奏家，如羅伯特·萊文 (Robert Levin, *1947) 與馬爾科姆·比爾森 (Malcolm Bilson, *1935)，在表演時，便會依據樂曲時代，選擇以不同的音律呈現樂曲的風格。音律的選擇已不能單只從演奏技巧的層面來評判，而是更進一層的藝術美感的呈現。

性為核心的作品。畢竟，多元文化融合的「新」作品以及所產生的「新」表演方式，是所有音樂工作者需要面對的實際議題。音樂的長期發展，實際上需要深厚的作品內涵。演奏者是否確實具有掌控音樂表現的聽覺能力，實為能否舒適地演繹多元音樂之關鍵。而目前的現代音感教育，缺乏對於泛音與聲音拍頻的聽覺認知，而民族音樂以及中華文化傳統音樂的交響平均化，則抹消了個別音樂文化的特性、音色、與美感。本文希望對於有機會接觸音樂文化融合的演創者，能憑藉聽覺認知思考，去除現代音感訓練造成的桎梏，直接以樂器間的泛音與音色以及協調音高與音律，使多元音樂在聲音中溝通。

「歷史時代風格演繹」在臺灣實踐的文化融合計畫，雖然初步開啟了實質內容的思考，然而，此計畫目前仍在融合階段，跨文化目標的成熟時機仍待時間醞釀。雖然以「歷史演繹」的單一角度討論跨文化作品內容尚顯主觀與獨斷，本文盼對於多元音樂文化參與者在文化與聲音本質持續窮源竟委，以尋根究底的態度不斷省思其專業內涵。因此，深盼多元音樂文化融合在音樂演奏上實際的議題，能持續由學界與演奏者共同合作，深耕規劃。

引用資料

- 王耀珠。2008。《〈谿山琴況〉探蹟》。上海：上海音樂出版社。
- 呂鍾寬。2011。《泉州南音（絃管）集成》。第一冊。福建：人民出版社。
- 岡本太郎。2020。《今日的藝術》。曹逸冰譯。臺北：行人文化實驗室。
- 吳毓庭。2020。〈臺灣國樂團音樂總監—江靖波：從西樂跨足國樂 『異』『同』中打造新聲〉。《PAR 表演藝術雜誌》336, 64-67。
- 林宏璋。2005。《後當代藝術徵候——書寫於在地之上》。臺北：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 施德玉。2021。〈跨文化音樂現象：中國現代民族管絃樂海外傳播探析—以臺灣、香港、東南亞、美國為對象〉。《關渡音樂學刊》34), 25-47。
- 約翰包威爾。2020。《好音樂的科學》。臺北：典藏藝術家庭股份有限公司。
- 陳慧珊。2007。〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉。《藝術學報》81, 211-226。
- _____。2014。〈反思「跨界音樂」：從音樂多元本體觀論當代音樂之跨界〉。《音樂研究》21, 23-51。
- 郭秀容。2005。《現代國樂團（民族管絃樂團）樂器改革之研究》。臺北：仙靖貿易。

- Berkowitz, Aaron. 2010. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity In the Musical Moment*. New York: Oxford University Press.
- Barrett, Janet R. 2001. "Interdisciplinary Work and Musical Integrity: Interdisciplinary Connections Can Open up Possibilities for Comprehensive Study While Preserving the Integrity and Validity of Musical Experience." *Music Educators Journal*, 87(5): 27-31.
- Baumann, Max Peter. 2000. "The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization." *The World of Music* 42, no. 3: 121-44.
- Brink, P J. "Transcultural versus cross-cultural." *Western journal of nursing research*, vol. 16,4 (1994): 344-6.
- Cheng, Jen-Hao. 2014. "Taxonomies of Taiwanese Aboriginal Musical Instruments." Ph.D. diss., University of Otago, New Zealand, 119.
<https://ourarchive.otago.ac.nz/bitstream/handle/10523/5687/ChengLanciniJ2015PhD.pdf?sequence=5&isAllowed=y>
- Choi BC, Pak AW. 2006. "Multidisciplinarity, interdisciplinarity, and transdisciplinarity in health research, services, education, and policy: 1. Definitions, objectives, and evidence of effectiveness." *Clinical and investigative medicine. Medecine clinique et experimentale*, 29(6): 351-364.
- Gloag, K. "crossover," *The Oxford Companion to Music*. Oxford University Press.
<https://www-oxfordreference-com.proxyiub.uits.iu.edu/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-1730>.
- Jensen-Moulton, S. "Cirque du Soleil," *Grove Music Online*. Oxford University Press.
<https://www-oxfordmusiconline-com.proxyiub.uits.iu.edu/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002228000>. Accessed August 19, 2021.
- Johnson, Henry M. 1995. "An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning." *Journal of the Anthropological Society of Oxford* 26, no. 3, 257-69.
- Kennaway, James. 2015. "Historical perspectives on music as a cause of disease." *Progress in brain research*, 216: 127-145.
- Kim, Jin-Ah. 2017. "Cross-Cultural Music Making: Concepts, Conditions, and Perspectives." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 48(1): 19-32.
- Kitano, Hsuan Chang. 2018. *Improvisation in Mozart's Keyboard Music: A Performer's Approach to His Eingänge and Cadenzas*. D. Mus., Indiana University.
- Kocyan, Wojciech. *The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw*. The Chopin Review, Issue 1, 2018.
- Mahlmann, John J.; and others. 1994. "National Standards for Arts Education: What Every Young American Should Know and Be Able to Do in the Arts", *Consortium of National Arts Education Associations*, Reston, VA: Music Educators National Conference, (1994): 28-29.
- McDonald, Ian. 2005. *A History of Nerve Functions: From Animal Spirits to Molecular Mechanisms*. Sidney Ochs. 2004. Cambridge: Cambridge University Press. (Book Review). *Brain*, 128(1): 227-231.
- Mendel, Arthur. 1978. "Pitch in Western Music since 1500. A Re-Examination." *Acta*

Musicologica, 50(1/2): 1-93+328.

Mitchell, Nicholas. 2001. "Pitch in Viols and Harpsichords in the Renaissance." *The Galpin Society Journal*, 54: 97-115.

Shetler, Donald J. 1990. "Crossing Disciplinary Lines for Music Learning." *Music Educators Journal*, 76(5): 32-35.