

3 | 審美與音樂欣賞

壹、西方古典音樂的樂種

由於西方音樂的樂種與形式相當繁複，顯示出西方音樂的豐富性，國內習樂風氣雖盛，但僅止於對樂器的推廣與掌握，對於西方音樂歷史縱向與深度的了解，仍須補強。然而，在了解西方音樂歷史之前，如果能先掌握西方音樂中重要的樂種與形式，這對欣賞或是深入解析與探討，都是最直接的切入方式，因為音樂思潮的發展與社會性的需求必定會影響音樂種類與形式的發展。所以，將西方音樂樂種的介紹放入中學課程，不僅可以增進中學生對西方音樂的基本認識與欣賞能力，也幫助學習樂器的學生更了解其演奏的樂曲。

本文將探討各類樂種的發展，前十三項介紹器樂的樂種，後三項介紹聲樂部分的發展。其中有部分「大型」樂種亦將置於音樂史的架構下作探討，俾便對其理解更為完整。

一、卡農 (Canon)

(一) 字義

卡農是希臘文「規則」、「戒律」的意思。當作音樂名詞時，最初是指一種即興的複音音樂，後來則指以一個單旋律透過嚴格的聲部模仿而完成的樂曲。

(二) 類型 (以下僅泛舉幾個類型)

1. 嚴格卡農 (Strict Canon)

作曲家只寫出主句，答句則忠實地重複主句即可，但必須以一定的時值距離及音程插入。至於結束的方式，則可選擇在每一個聲部自然的終止，或以延長記號作為結束。

2. 圈形卡農 (Cycle Canon)

所有聲部在出現一次過後，重複持續的循環出現。螺旋卡農 (Spiral Canon) 是圈形卡農的一種，每個聲部在整個發展都會往上高一個音，例如巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 的作品《音樂的奉獻》。

作品範例

巴赫：《音樂的奉獻》(Musical Offering)

這是獻給菲德烈克大帝的作品，巴赫在樂句每次模仿時，都會越來越高，這象徵國王的榮耀步步高升。

3. 謎樣卡農 (Mystery Canon)

又稱做 Puzzle Canon，插入的時值距離及音程是自由隨意的。

4. 混和卡農 (Mixed Canon)

由嚴格卡農和自由的聲部構成，最常見的例子是由兩個卡農的高音聲部，加上一個自由的低音聲部組成。

二、室內樂 (Chamber music)**(一) 字義**

Chamber指過去在歐洲各地宮廷建築中的廳堂或大小相仿的演奏空間。這也是王公貴族享受音樂家為他們服務的地方。在這樣一個空間不太大的場所，最適合獨奏與小型合奏的演出形式；而演奏家面對的是文化水準較高的聽眾，自然而然發展出高度的精緻與藝術性，現今室內樂風格所呈現的小眾文化的親密性正淵源於此。

(二) 特徵

室內樂的編制介於獨奏曲與管弦樂之間，每一個聲部只有一位獨奏者，所以室內樂事實上是一種重奏音樂。它的整體架構沒有主角與配角的分別，反而像志同道合的朋友聚在一起玩音樂，顯得親密又能各抒己見。所以在室內樂中，原則上音樂的分量是均等的，這也意謂著每位參與演奏的獨奏家須有實力相當的技巧。這種觀念和做法始自古典時期，因此一般認為，自古典時期才開始有真正的室內樂。室內樂並無一定的編制，如果依聲部和樂器的搭配分類，常見的有二重奏、三重奏、四重奏和五重奏，但也有六重奏、七重奏或數目更多的重奏曲，只是作品數量較少。

(三) 類型

1. 二重奏 (Duo)

如果有兩樣樂器、兩位獨奏家，就是二重奏。



圖3-1 二重奏／為小提琴與鋼琴二重奏，小提琴家為卡許卡湘，鋼琴家為涑文。
(ECM唱片提供)

作品範例

貝多芬：第五號小提琴奏鳴曲《春》

樂曲中洋溢著少見的幸福與溫馨，可能是貝多芬沉浸愛情中的心境。作曲家在此打破了主奏樂器與伴奏的「階級」，使小提琴與鋼琴的份量平衡，充分展現了二重奏的精神。

2. 三重奏 (Trio)

三重奏是三件樂器的組合，常見的有弦樂三重奏（小提琴、中提琴與大提琴）與鋼琴三重奏（小提琴、大提琴與鋼琴）。



圖3-2 鋼琴三重奏／為鋼琴三重奏，鋼琴家為阿格麗希、小提琴家基頓·克萊曼、大提琴家麥斯基。(寶麗金唱片提供)

作品範例

柴可夫斯基：A小調鋼琴三重奏《對一位藝術家的回憶》，作品50。

標題中的「藝術家」指的是創辦莫斯科音樂院的尼可萊·魯賓斯坦，這位音樂家曾大力提攜過柴可夫斯基，柴可夫斯基也不忘舊恩，在一八八一年尼可萊去世時，為懷念他而創作此曲。值得一提的是在一八九三年柴可夫斯基去世時，人們也以這首樂曲來紀念他。此曲只有兩個樂章，在室內樂中是罕見之作。

第一樂章：悲歌般的曲調

第二樂章：變奏曲，主題來自尼可萊·魯賓斯坦生前最喜愛的俄國民謠，一共有12段變奏。

3. 四重奏 (Quartet)

這是室內樂最主要的型態，其中以弦樂四重奏最為常見（兩把小提琴、中提琴與大提琴），另一種常見的是鋼琴四重奏（鋼琴、小提琴、中提琴與大提琴）。



圖3-3 弦樂四重奏／為馬克斯·歐本海默所繪的《克林格弦樂四重奏》（The Klinger Quartet）

作品範例

海頓：C大調弦樂四重奏《皇帝》，作品76-3

海頓確立了弦樂四重奏的形式——四個樂章，速度以快、慢、中等、最快的順序安排。此曲的第二樂章最為著名，變奏曲的主題來自當時的奧地利國歌。

4. 五重奏 (Quintet)

常見的組合有木管五重奏（長笛、單簧管、雙簧管、低音管與法國號）、銅管五重奏（小號2把、法國號、長號、低音號）、弦樂五重奏（標準編制的弦樂四重奏再加上一把中提琴或大提琴）與鋼琴五重奏（一般多用弦樂四重奏加上鋼琴，但著名的《鱒魚》五重奏例外），也有其他樂器與弦樂四重奏的組合，如豎笛五重奏。

作品範例

舒伯特：鋼琴五重奏《鱒魚》，作品667。

這首鋼琴五重奏採用了比較特別的樂器組合：鋼琴、小提琴、中提琴、大提琴，外加1把低音提琴。作曲家在第四樂章中引用他自己的藝術歌曲《鱒魚》作為主題，並加上了5段變奏，這也是樂曲中唯一與《鱒魚》有關之樂章。

5. 六重奏 (Sextet)

弦樂六重奏常見的編制為二組弦樂三重奏。



圖3-4 弦樂六重奏

作品範例

布拉姆斯：降B大調第一號弦樂六重奏

這是布拉姆斯26歲時的作品，作曲家採用了民謠風的旋律，在手法上也仿效海頓及貝多芬等前輩的風格。其中以第二樂章最為有名，布拉姆斯在這個變奏曲樂章中刻劃出優美與深沉，並在隔年將其改編為鋼琴曲，當成生日禮物送給他私心仰慕的舒曼夫人克拉拉。

6. 七重奏 (Septet)

作品範例

貝多芬：降E大調七重奏，作品20。

貝多芬採用了以下的組合：豎笛、低音管、法國號加上弦樂四重奏。全曲有六個樂章，包含變奏曲、小步舞曲和詠諧曲等。

7. 八重奏 (octet)

舒伯特曾採用過豎笛、低音管、法國號加上小提琴2把，中提琴、大提琴和低音提琴來創作八重奏，不但樂器配置與貝多芬的降E大調七重奏相似，連樂曲的樂章數目也相同。

作品範例

孟德爾頌：降E大調弦樂八重奏，作品20。

作曲家採用以下組合：四把小提琴、兩把中提琴和兩把大提琴。這是孟德爾頌16歲時創作的樂曲，作曲家曾言，可以用交響曲的風格來演奏此曲。

三、協奏曲 (Concerto)

(一) 字義

協奏曲的拉丁字源為 *concertare*，有「打鬥」、「競爭」的意思，義大利文中的 *concertare* 則可指「加入」、「合奏」。後來 *concerto* 一字可以指一場音樂活動「concert」；可以指所有參與音樂演出的人或現代最常見的用法，指一種有固定型態的樂種。

(二) 緣起

最早的 *concerto* 原來是一種聲樂曲，始自十六世紀末、十七世紀初的威尼斯樂派。當時威尼斯的聖馬可大教堂祭壇兩側分置兩部管風琴，為了演出時聲響上的平衡，作曲家也在教堂兩側安排了人數相當的合唱團，形成音響上的融合，也產生聲響上的競奏關係，這種風格稱為「分離合唱」(*cori spezzati*)。而 *concerto* 這個字用在器樂曲上，是延續了聲樂作品中「分離合唱」的概念，指同時演出的多重群組之間存在著相互競奏的關係。而在音樂型式上，器樂的協奏曲多為快—慢—快三樂章，在快板樂章中常使用反覆歌形式 (*ritornello-form*)。



圖3-5 聖馬可大教堂內部／為威尼斯聖馬可大教堂內部，底側為祭壇，兩部管風琴置於祭壇後兩側。（貓頭鷹出版社提供）

名詞解釋

1. 分離合唱（cori spezzati）：cori 是 chorus（合唱）的義大利字源 coro 的複數；spezzati則有分開broken的意思，指「分裂的群組」。
2. 反覆歌形式（ritornello-form）：為巴羅克時期協奏曲最主要的樂曲形式，這是指獨奏（solo）與合奏（tutti，或稱ritornello）輪流交替的音樂型式。如韋瓦第（Antonio Vivaldi, 1678—1741）小提琴協奏曲《四季》（Four Seasons）。

（三）類型

1. 巴羅克時期

（1）多重協奏曲（Mehrchöriges Konzert）

指多個群組輪流擔任主角的協奏曲，是最古老的協奏曲類型。

作品範例

巴赫：第三號《布蘭登堡》協奏曲

由三把小提琴、三把中提琴與三把大提琴的群組輪流奏出主旋律。

(2) 大協奏曲 (concerto grosso)

大協奏曲是為一大一小的群組寫作的協奏曲。大協奏群通常由弦樂團加上持續低音樂器組成，可稱做為the concerto grosso、grosso、tutti 或者 ripieno；小獨奏群則通常由2或3件獨奏樂器和持續低音樂器組成，稱為the soli 或 concertino。The grosso在樂曲開頭揭示主要旋律，the concertino則隨後展現高超的演奏技巧，二者在樂曲之中輪替出現，既競爭又合作。

作品範例

巴赫：第五號《布蘭登堡》協奏曲

三樂章的協奏曲，由長笛、小提琴和大鍵琴擔任小獨奏群。

(3) 獨奏協奏曲 (solo concerto)

獨奏協奏曲是為獨奏樂器與樂團寫作的協奏曲。與前述二類協奏曲比較，在獨奏協奏曲中樂團與獨奏者的「抗衡」關係更顯重要，此時多數作曲家重視的不再是獨奏與樂團之間的平衡，而是如何開發獨奏樂器的演奏技巧。獨奏協奏曲成為演奏大師(Virtuoso)展現絕妙技術的最佳選擇，也是日後數量最多的協奏曲類型。

作品範例

巴赫：E大調小提琴協奏曲，作品1042。

受到義大利作曲家韋瓦第的協奏曲影響，此曲採用快—慢—快三樂章的安排。其中第二樂章優美而抒情，最為感人。之後巴赫也將此首樂曲改編為「D大調第3號大鍵琴協奏曲」。

2. 古典時期

(1) 古典奏鳴曲式的協奏曲

樂曲包含三個樂章，第一樂章為快板，奏鳴曲式 (Sonata Form)，第二樂章為慢板，三段式歌謠體，第三樂章為快板，迴旋曲 (Rondo)。

作品範例

莫札特：D小調第20號鋼琴協奏曲，作品466。

在莫札特所有的鋼琴協奏曲 (有27首) 中，這是以小調創作的第一首，格外引人注意，以曲趣哀愁著稱。莫札特另一首小調的鋼琴協奏曲是C小調第24號鋼琴協奏曲，作品491，也隱含悲愴意味。

名詞解釋

奏鳴曲式：為十八世紀的新曲式，多應用在當時的器樂曲（如奏鳴曲、室內樂、交響曲等）第一樂章中。奏鳴曲式可分為呈示、發展、再現等三個主要部份，講求形式對稱中展現的均衡美感，轉調亦常有規則限制。結構如圖所示：

呈示部	發展部	再現部	尾聲
主題 I—橋段—主題 II	主題 I、II	主題 I—橋段—主題 II	
主調—轉調—關係調	調性自由	主調— —主調	主調

(2) 協奏曲風的交響曲 (Sinfonia concertante)

雖然名為交響曲 (Sinfonia)，但實際上在莫札特 (W.A.Mozart, 1756-1791) 的時代，Sinfonia concertante 是指一種為二到四個獨奏樂器與樂團寫作的協奏曲。而這種「名不符實」的樂曲只短暫的存在於那個時代，古典時期之後便不再現。

樂曲最初為二個樂章，之後增加至三個樂章，這種音樂類型很接近巴羅克時期的「大協奏曲」，但在音樂的內容與風格上都純然屬於古典時期。它的盛行反映了當時中產階級的興起，代表一種新的音樂文化。因為當時較為富有的家庭都會安排孩子學習一兩樣樂器，此時教師就會寫作為教學用的二重奏來幫助學生學習，而這些二重奏或三重奏的樂曲，有些就會改成由樂團協奏的協奏曲。這種形式在巴黎與德國的曼罕 (Mannheim) 特別盛行，許多當代的器樂演奏大師也都喜愛這種形式，所以作曲家常為了能與大師合作而寫下許多此類作品。

在貝多芬之後，此類作品不再稱為 Sinfonia concertante，而改依獨奏樂器的數件來命名，如兩件樂器與樂團的協奏曲稱為雙重協奏曲 (Double Concerto) 例如布拉姆斯 (J. Brahms, 1833-1897) 的小提琴、大提琴與樂團的雙重協奏曲；而三件獨奏樂器的協奏曲則稱為三重協奏曲 (Triple Concerto) 例如貝多芬 (L. v. Beethoven, 1770—1827) 的小提琴、大提琴與鋼琴的三重協奏曲。

作品範例

莫札特：降E大調，協奏曲風的交響曲，寫給小提琴、中提琴與樂團，作品364。

這是莫札特最喜愛的樂曲種類之一，也是他遊歷巴黎之後的產物。這首協奏曲的獨奏中提琴的音高比平時調高半音，這種方式稱為「變格定絃」（scordatura），這是為了展現演奏技巧或凸顯特殊效果而作的改變。

第一樂章：奏鳴曲式

第二樂章：ABA' 歌謠三段體

第三樂章：迴旋奏鳴曲式（Sonata rondo），是缺少發展部的奏鳴曲式。

3. 浪漫時期**(1) 炫技大師的協奏曲**

完全以獨奏為主角的協奏曲，樂團只有簡單和聲的伴奏功能，主要目的在展現演奏家絢爛、精彩的演奏技巧。這一類作品的作曲家，本身多半也是技巧精湛的演奏家，為自己的演出量身訂作，以達到展現個人技巧為目的。這種樂曲的結構較不嚴謹，和聲也不太複雜，是所有協奏曲中數量最多、也最容易取悅聽眾的音樂。

作品範例

蕭邦：升f小調第二號鋼琴協奏曲，作品21。

波蘭鋼琴家蕭邦（Frédéric Chopin, 1810-1849）的音樂在十九世紀上半葉的巴黎沙龍中大受歡迎，這是因為在他的音樂中呈現出兩種不同且對比的面貌，一是炫技大師快速、絢麗的樂段；另一為當時流行的感傷風格。

四、性格小品 (Character Pieces)**(一) 定義**

性格小品有兩類，一為狹義、一為廣義。狹義的指一種抒情、簡短的鋼琴作品，沒有固定的曲式，附有非音樂的標題，以表現一種情緒或標題式的樂思為主。廣義的性格小品則包含一系列作品，如敘事曲、浪漫曲等等，雖無“標題”，卻都具有一致性而且樂曲個性鮮明。

一般雖將性格小品歸於標題音樂，但其實它介於絕對音樂與標題音樂之間，如果作曲家由音樂出發，將音樂的幻想寫成具有強烈特色的作品，此種類型的作品較接近絕對音樂，如敘事曲、夜曲等。如果作曲家由詩文或圖畫的靈

感出發，在創作中加入個人情緒的表達，又賦予非音樂的標題，此類作品較接近標題音樂，例如舒曼的《兒時情景》（Scene from Childhood）、《狂歡節》（Carnaval）等。但一般提到「標題音樂」，多指寫給管弦樂團的作品，而談到「性格小品」，則指的是寫給鋼琴的樂曲。

（二）緣起

性格小品的出現可追溯到十六世紀，但直到十八世紀的德國興起狂飆運動（Sturm und Drang）之後，性格小品才在其影響下有了比較明顯的發展，那時的性格小品主要出現在鍵盤音樂（如維吉尼亞琴）中。雖有作品，但性格小品在十八世紀並不興盛，直到浪漫時期才成為鋼琴音樂的主要形式，且穿插在沙龍音樂中。

（三）類型

1. 狹義的性格小品

在樂曲中加入標題性的內容，或使用音畫手法引導聽者的想像力，導入特定的方向以呈現非音樂的內涵，凡是採用這些程序創作的單樂章鋼琴作品就可算是狹義的性格小品。此外，性格小品「套曲」是由許多有關連的性格小品所組成，音樂的中心思想或理念可以透過「套曲」的組成來呈現，如舒曼的作品《蝴蝶》（Papillons）、《狂歡節》（Carnaval）、《森林情景》（Waldszenen）及《兒時情景》（Kinderszenen）等。有時 Character Pieces也以主題與變奏的形式出現（Character variation），如舒曼的《阿貝格變奏曲》（Abegg-Variationen）。

作品範例

舒曼：《狂歡節》，作品9。

全套21首樂曲，舒曼把Asch（女友的家鄉小鎮）轉為音名，以此做為音樂動機串聯全曲。舒曼並以音樂呈現熟悉的友人面貌，如克拉拉、蕭邦、帕格尼尼等。

2. 廣義的性格小品

描述某種情緒，為單樂章的鋼琴作品，如前奏曲、舞曲、進行曲、幻想曲、鋼琴小品、樂興之時、即興曲、冊頁、敘事曲、搖籃曲、無言歌、夜曲、狂想曲、浪漫曲等。

作品範例

蕭邦：夜曲（Nocturne），作品9。

包含3首夜曲，其中以作品9之2（降E大調）最著名，左手的流動音型搭配上右手的抒情旋律，流露出靜謐中的冥思，也最接近 Nocturne 的原創者——愛爾蘭作曲家費爾德（J. Field）的理想。



圖3-6 維吉尼亞琴／魏梅爾（Jan Vermeer）所繪的《音樂課》（Musical Lesson, c.1671）描述十七世紀少女上維吉尼亞琴課的情形，圖中的樂器為維吉尼亞琴，地上為古低音提琴。

五、舞曲（Dance）

（一）定義

顧名思義，舞曲是舞蹈的音樂，而其中最重要的音樂要素就是節奏。舞曲隨著各地民情風俗的不同，呈現出不同的面貌。

(二) 緣起

在中世紀與文藝復興時期，舞蹈音樂都是由樂器即興演奏，樂曲多採用反覆歌形式。在巴羅克時期，舞曲成為組曲（請參考組曲條目）的成員，整組的舞曲以慢—快的速度交替排列，後來也有獨立舞曲（如波蘭舞曲）的出現。在巴羅克時期，舞曲也存在芭蕾舞劇與歌劇中，作為場景描寫之用。

(三) 類型

不論是巴羅克的組曲或是十九世紀新崛起的舞曲，所有的舞曲都因為節奏與重音的不同而構成其不同的特色與風格。

1. 巴望舞曲 (Pavane)

義大利的宮廷舞曲，為十六世紀低音組曲（Bass Suite，以低音為主題的舞曲）的第一首。巴望舞曲以慢速行進，二拍子開始，常重複相同的旋律與和聲，之後緊接著三拍子快速的薩塔雷羅（Saltarello）或加里亞德舞曲（Galliard）。

2. 加里亞德 (Galliard)

十六世紀義大利的快速舞曲，三拍子，接在巴望舞曲之後。

3. 夏康舞曲 (Chaconne)

三拍子的西班牙舞曲，也是以八小節頑固低音（Ostinato）作為基礎的變奏曲，這一點與帕薩喀利亞舞曲（passacaglia）類似。十七世紀流行於西班牙與義大利，是作曲家盧利（Jean-Baptist Lully, 1632-1687）與其他法國歌劇作曲家喜愛的舞曲。到了十七世紀末，德國鍵盤樂作曲家也開始喜歡這種變奏形式的舞曲。

4. 嘉禾舞曲 (Gavotte)

法國的民間舞蹈，後來成為宮廷舞蹈與器樂曲。流行於十六世紀末至十八世紀末葉，是二拍子、中庸速度的舞曲，常以四小節為一樂句而寫作，巴赫的組曲中常會使用。

5. 西西里舞曲 (Siciliano)

為 $\frac{6}{8}$ 或 $\frac{12}{8}$ 拍、慢速的義大利舞曲。流行於十七世紀末期與十八世紀，以一或兩小節為一樂句，使用附點節奏，樂曲的旋律簡單，和聲也清楚單純。西西里舞曲常出現於歌劇場景中，用來描述憂鬱的情緒，有時也被用在清唱劇（Cantata）中。

6. 小步舞曲 (Menuet)

法國的民間舞曲，字源是法文menu（舞步），為十七、十八世紀流行的

Pavane	$\frac{4}{4}$	16./17. Jh.
Gaillarde	$\frac{3}{2}$	16./17. Jh.
Allemande	$\frac{4}{4}$	16./17. Jh.
Courante	$\frac{3}{2}$	17. Jh.
Chaconne	$\frac{3}{4}$	16./17. Jh.
Bourrée	$\frac{3}{4}$	17./18. Jh.
Sarabande	$\frac{3}{2}$	17./18. Jh.
Gavotte	$\frac{3}{4}$	17./18. Jh.
Siciliano	$\frac{6}{8}$	17./18. Jh.
Gigue	$\frac{6}{8}$	17./18. Jh.
Menuett	$\frac{3}{4}$	17./18. Jh.
Polonaise	$\frac{3}{4}$	19. Jh.
Mazurka	$\frac{3}{4}$	18./19. Jh.
Walzer	$\frac{3}{4}$	19./20. Jh.
Bolero	$\frac{3}{4}$	19. Jh.
Polka	$\frac{2}{4}$	19. Jh.
Galopp	$\frac{2}{4}$	19. Jh.
Habanera	$\frac{2}{4}$	19. Jh.
Tango	$\frac{4}{4}$	20. Jh.
Engl. Waltz	$\frac{3}{4}$	20. Jh.
Foxtrott	$\frac{4}{4}$	20. Jh.
Charleston	$\frac{4}{4}$	20. Jh.
Rumba	$\frac{4}{4}$	20. Jh.
Samba	$\frac{4}{4}$	20. Jh.
Chachacha	$\frac{4}{4}$	20. Jh.

圖3-7 舞蹈節奏（小雅音樂出版社提供）

三拍子舞曲，速度中庸。它是法王路易十四的宮廷社交舞，因為必須有成對的舞者才能跳，所以一直到十八世紀都保留在宮廷或宴會場合中。它也是巴羅克舞曲中唯一被保留且運用在交響曲等大型樂曲中的舞曲。

7.波蘭舞曲 (Polonaise)

波蘭的宮廷舞蹈，是 $\frac{3}{4}$ 拍、慢板，使用短樂句所寫成的舞曲。巴羅克時期，因巴赫等音樂家的大量寫作，成為風行歐洲的舞曲，兼具表現力與藝術性。十九世紀時，波蘭鋼琴家蕭邦在其作品中凸顯波蘭舞曲的節奏特色，再次使波蘭舞曲受到重視，因而成為典範。

8.波爾卡舞曲 (Polka)

源自波西米亞的快速舞曲、二拍子、三段體。波爾卡舞曲的流行要歸功於史特勞斯家族，它是十九世紀維也納最受歡迎的社交舞曲之一，更是現今維也納新年音樂會的常設曲目。

9.柴達斯舞曲 (Csárdás)

為二拍子的匈牙利舞曲，以自由的慢板開場，逐漸加快。慢速的樂段稱為Lassu，

快速的樂段則稱為Friszka。寫作匈牙利舞曲最著名的音樂家為李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）及布拉姆斯。

10.圓舞曲 (Walzer)

快板、三拍子的社交舞曲，流行於十九世紀維也納，今日為維也納新年音樂會必演的曲目。此外，在二十世紀初，英國也流行一種慢板的圓舞曲（Waltz，1920）。

11.二十世紀流行的舞曲

流行於美國的舞曲常成為世界潮流，如雙人、四拍子的快速狐步舞（Foxtrot）、慢的狐步舞、藍調（Blues）、源自英國的查理斯敦舞（Charleston）、源自巴西的森巴（Samba）、倫巴（Rumba）、曼波（Mambo）、恰恰（Chachacha）等都是。

六、復格 (Fugue)

(一) 字義

復格的拉丁文字源為「Fuga」，有「遁走」之意，應用在音樂上則常指一種多聲部的器樂或聲樂曲。在法國及義大利也有類似的形式，稱為Chace and caccia（尋找與追趕），這些名稱都是中世紀複音音樂的形式。復格具有特殊的曲式與架構，一般是三到四聲部，流行於巴赫的時代。復格一詞也可代表一種作品名稱或作曲技巧。

(二) 緣起

復格的模仿技巧最早出現在十三世紀左右的聖母院樂派，當時稱為「奧爾干農」（Organum）；之後復格的技巧在巴赫的器樂復格曲與韓德爾(G. F. Handel, 1685-1759)復格合唱曲中有突出的表現。與其說復格是一種形式，不如說是一種程序，在許多不同形式中，包括反覆歌形式（Ritornello form）與奏鳴曲（Sonata）的大型作品中，都使用復格的寫作技巧，所以也被當成一種音樂風格。

(三) 復格的程序

復格必定以主題（Subject）開始，主題的性格也揭示了整首樂曲的性格，主題會在所有聲部陸續出現一次，到此為止稱做呈示部（Exposition）。在呈示部中首次出現的主要音型稱為「主題」，當此一主題改變音高（通常比主題高或低5度音程）在另一聲部以模仿方式出現則稱為「答句」，而與答句相對的另一個主題則稱為「對題」（Counter-subject）。當每一聲部都陳述過主題或答句之後，呈示部即告結束，這時插入句（Episode）常跟隨最後一次主題出現，插入句之後會出現下一個完整的主題群。

復格術語

主題 (The Subject)：開頭的主要音型。

答句 (The Answer)：主題出現之後的直接模仿，常在第二聲部進入。假如是在主題5度音程上的完整模仿，則稱為「真實答句」，若模仿時在音程上有所改變，就稱為「調性答句」。

對題 (或稱對句, The Counter-subject)：答句出現時，在第一聲部出現的相對音型稱之為對題。

密集接應 (或稱緊接句, Stretto)：使用主題的材料進行緊湊的卡農模仿，段落不長，但音樂張力極強。

插入句 (Episode)：主要功能在完成轉調，可用舊素材，也可以是新樂句，引導進入下一個段落。

轉調的發展部 (Modulation Development)：指復格中段轉調的狀態。

雙重復格 (Double Fugue)：兩個主題的復格。

三重復格 (Triple Fugue)：三個主題的復格。

四重復格 (Quarter Fugue)：四個主題的復格。

名詞解釋

復格風樂段 (Fugato)：意指「復格程序」自由 (或部份) 的使用在大型樂章中。

伴奏復格 (Accompanied Fugue)：開頭主題有和聲伴奏，如巴赫b小調彌撒中的垂憐經 (Kyrie)。

聖詠復格 (Choral Fugue)：使用聖詠的旋律作為復格的材料。

作品範例

巴赫：「十二平均律」第一冊，C小調復格。

這首三聲部的復格，「主題」簡潔而明顯，「答句」在較高的聲部以屬音出現，同時在中間聲部產生「對題」。在復格的呈示部之後轉進降E大調進入中段，發展部沒有主要主題，之後再轉回C小調，主題出現。最後以類似管風琴踏板的持續低音做為尾奏，並重現主題，結束全曲。

七、序曲 (Overture)

(一) 定義

序曲是在歌劇或大型戲劇作品之前，作為介紹及引導的單樂章器樂曲，十九世紀起則出現另一種獨立的音樂會序曲。

(二) 緣起

序曲最早起源於十七世紀，最初沒有固定形式，是一種簡短的器樂曲，用意在於告知觀眾，音樂或戲劇表演即將開始。早期具有相同功能的樂曲亦稱為觸技曲 (Toccatà，如在蒙台威爾第 (Claudio Monteverdi, 1567-1643) 的歌劇《奧菲歐》 (L'Orfeo) 中) 或交響曲 (Sinfonia，請參考交響曲條目)。

(三) 類型

1. 巴羅克時期的法國序曲 (French Overture)

這種形式由法國作曲家盧利 (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) 訂定，可分為三個部分，第一部分為二拍子、有附點節奏的慢板樂段，第二部分為三拍子的快板，第三部分則重複第一部分，並附有完整的終止和絃。

作品範例

巴赫：法國序曲，第二號，作品831。

2. 巴羅克時期的拿坡里序曲 (Neapolitan Opera-sinfonia)

拿坡里序曲又稱義大利序曲，始自十七世紀末葉，是一種快—慢—快三段體的樂曲，通常以小號擔任主要角色。樂曲的第一部分為協奏曲風格，第二部分為獨奏的抒情風格，第三部分為快速的舞曲風格。這種形式後來也成為奏鳴曲、交響曲與協奏曲等樂曲的前身 (快—慢—快的三樂章架構)。

3. 古典序曲 (Classical overture)

與劇情主題不一定相關聯的巴羅克歌劇序曲，在古典時期作曲家葛路克 (Christoph Willibald Gluck, 1714-1787) 與莫札特二人手中做了一番改革，這兩位作曲家開始讓序曲與歌劇情節環環相扣，產生緊密的關係。注重形式的古典時期音樂家們也開始應用奏鳴曲式的原則來創作序曲。一七九〇年至一八二〇年間，歌劇序曲的標準模式為慢板的導奏之後緊接著快速的樂段。

4. 十九世紀的序曲

浪漫時期的歌劇序曲更富戲劇性，也更交響化，篇幅更長。

作品範例

韋伯：《魔彈射手》序曲

作為第一齣德國浪漫歌劇，韋伯在題材上採用了魔鬼與魔術子彈等傳說。在序曲中除以法國號營造出悠深的歐洲森林氣氛外，也預示了將在歌劇中出現的重要音樂動機。

5. 音樂會序曲

這是為音樂會寫作的單樂章管弦作品，以標題音樂的方式完成，著名的作品有前述的柴可夫斯基《一八一二序曲》及布拉姆斯的《大學慶典序曲》等。（請參考標題音樂條目）

作品範例

布拉姆斯：《大學慶典序曲》

為了答謝布勒斯勞大學贈予榮譽博士學位，布拉姆斯隔年（1880年）創作此曲相贈。作曲家挑選了當時流行於學生之間的四首樂曲，將之巧妙的聯結在一起。這四首歌曲分別是《我們建立了巍峨校舍》、《大地之父》、《新生之歌》、《歡喜之歌》，而《我們建立了巍峨校舍》一曲便是大家熟知的《遊子吟》。

八、標題音樂（Program Music）

（一）字義

標題音樂，以音樂來表現音樂以外的事物，從想要描述的內容出發，先預設一套程序，再以各種音樂手法循序完成，並加上非音樂性的標題與提示的文字，讓聽眾有想像的空間，而這種純器樂作品就是標題音樂。預設的程序，大致上有三個原則：模擬、比喻和象徵。

（二）類型

標題音樂可分為三種：標題交響曲、交響詩與標題序曲。

1. 標題交響曲

以標題音樂的手法完成的交響曲，特色就表現在標題音樂與交響曲的結合上，在形式方面和交響曲一樣採多樂章的架構，但內容卻是以預設的程序進行各種事物的描寫，這些被音樂所描寫的事物就提示在作品的標題文字上。

作品範例

白遼士：《幻想交響曲》

以自傳式的素材編寫，內容描述一位飽受愛情折磨的青年藝術家，服用鴉片自殺未遂，之後處於昏迷狀態的一連串夢境。在夢境中，他殺死了棄他而去的戀人而被判死刑。處決前的瞬間，她的倩影再度浮現。死後他的靈魂和一群女巫們一起狂歡，狂舞之際，已死亡的愛人出現，她居然也是個女巫，出現在女巫群中！教堂鐘聲響起，他看到人們正為他舉行喪禮。

樂曲中，白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）使用「固定樂思」（*Idee fixe*）代表戀人，出現在這五個樂章中。由於出現的情境不同，白遼士也用不同的節奏或音型來處理「固定樂思」，適當地表現戀人在不同場景的角色。（見譜例3-8：固定樂思的主題）

第一樂章：夢境——熱情

第二樂章：舞會，圓舞曲

第三樂章：鄉間情景

第四樂章：走向刑場

第五樂章：女巫安息日之夢

The image shows a musical score for the 'Idee fixe' theme from Hector Berlioz's 'Symphonie fantastique'. The title is 'Allegro agitato e appassionato assai'. The score is for the first violin (Fl. Vn.) and starts with a piano (p) dynamic. The music features a melodic line with various dynamics including 'poco sf' and 'sf'.

圖3-8 幻想交響曲中代表女主角的固定樂思（大陸書店提供）

2. 交響詩

此一名詞最早由李斯特提出，後來理察·史特勞斯改稱同類作品為「音詩」。這是以標題音樂手法完成的單樂章管弦樂曲，但可以畫分為多個段落，自由地設定音樂進行的程序，取名為「詩」是在強調它與文學的強烈關係。它透過音樂的特質和方法表達詩的意境、氣氛與內容。由於題材自由，手法不受

限制，所以交響詩成為十九世紀中葉以後作曲家們最喜愛的標題音樂類型，自然也成為所有標題音樂中最主要、最發達的樂種。

作品範例

史麥塔納：《莫爾島河》

作曲家以歌頌、讚美的心情，寫作一套六首的交響詩《我的祖國》，其中以《莫爾島河》一曲最為著名。此曲分為數個段落，從源頭——匯聚成大河（出現主題旋律）——波西米亞森林（以法國號象徵貴族在森林中打獵）——進入平原遇到農村的婚禮——夜晚月光灑落河面，傳說中的水之精靈嬉戲——白天的莫爾島河來到聖約翰急流，波濤洶湧——流經布拉格，中世紀的城堡Vysehrad遠遠在望（引用交響詩Vysehrad）——繼續流往遠處，注入易北河。

3. 標題序曲

序曲原是大型音樂作品如歌劇、神劇、芭蕾舞劇等等的前導，具有揭示表演開始、將觀眾情緒導入戲劇氣氛的功能，多半是管弦樂曲。到了十九世紀，出現了另一種不具前導功能的獨立序曲，這是為了音樂會的演出而作，稱為音樂會序曲。「標題序曲」是指以標題音樂手法寫作的序曲，不論是為歌劇、神曲或戲劇配樂所作的前導或是獨立的音樂會序曲，只要採取標題音樂預設程序的作曲手法完成，都算是標題序曲。

作品範例

柴可夫斯基：《一八一二序曲》

俄國作曲家柴可夫斯基（Pyotr Tchaikovsky, 1840-1893）的《一八一二序曲》是為一八八一年的慶祝活動而作，這是為了紀念一八一二年俄國奮勇擊敗入侵的法國軍隊而寫的作品。雖然作曲家認為此曲是「僅具有地方性愛國主義意義的一個普通作品」，並不特別滿意，但後來竟成為頗受大眾歡迎的音樂。

導奏：弦樂奏出聖歌〈主啊，請拯救我〉

呈示部：出現象徵俄軍的有力的哥薩克騎兵進行曲及象徵法軍的馬賽曲，抒情的弦樂主題象徵俄國的土地，並在鈴鼓聲中出現具民族舞蹈音樂特色的木管樂器段落。

發展部：象徵俄、法兩軍的戰爭，有力的哥薩克進行曲與馬賽曲激烈的對抗。

再現部：抒情的主題與舞蹈動機再現，最後象徵法軍的馬賽曲又再度響起，象徵更大的戰事爆發，此時，加農砲轟轟巨響，之後弦樂整齊的奏出下行樂句，象徵法軍被擊潰，導奏的聖歌再次響起，成為勝利之歌，在音樂中象徵勝利的銅管也吹起勝利之聲，勝利的鐘聲也四處敲響，最後響砲再次進入，砲聲中出現代表俄國國歌的沙皇頌歌，音樂在達到巔峰時結束。

九、小夜曲與嬉遊曲（Serenade and Divertimento）

巴羅克時期的多樂章組曲到古典時期逐漸沒落，被重視程度遠遠不如奏鳴曲、交響曲等，但組曲中隨性的、多樂章組合的精神卻在名為小夜曲、嬉遊曲等娛樂性的樂曲中再現。但在小夜曲與嬉遊曲中，除保留了巴羅克時期的小步舞曲樂章外，其餘樂章皆以速度為標示。

實質上小夜曲與嬉遊曲並沒有太大的差異，二者皆是為休閒娛樂而編寫的音樂，亦皆為多樂章的樂曲。小夜曲原來是夜晚時分，男人在心愛的女性窗下示愛時所唱的情歌，後來用在器樂曲，也有晚間及戶外演出的意味。演奏小夜曲並無一定的編制，但一般常見為純弦樂與管弦樂兩種。樂章數目也頗為多元，四至七個樂章都有。

作品範例

柴可夫斯基：c 大調弦樂小夜曲，作品 48

第一樂章：不太慢的行板——中庸的快板

第二樂章：圓舞曲

第三樂章：哀歌

第四樂章：終曲

嬉遊曲的義大利文是「消遣、娛樂」之意，其樂章數目少則三個，亦有多達十二個樂章的作品，相當多樣化。與小夜曲相較，音樂風格較偏向室內樂，作曲家以莫札特著墨最深。



圖3-9 宴饗音樂會的演奏／維隆納（Paolo Veronese, 1528-88）所繪的《在坎納的婚禮》（Marriage at Cana, 1563），前方為音樂家在婚禮上演奏的情形。

作品範例

莫札特：D大調第十七號嬉遊曲，作品334。

第一樂章：快板

第二樂章：主題與變奏

第三樂章：小步舞曲-中段

第四樂章：慢板

第五樂章：小步舞曲——中段 I、II，是此套樂曲中最受歡迎的一首。

第六樂章：迴旋曲——快板

十、奏鳴曲（Sonata）

（一）字義

Sonata 與 Cantata 相對，指器樂演奏的樂曲，是第一個完全屬於器樂的專有名詞。

（二）緣起

在文藝復興末期與巴羅克初期開始發展，到巴羅克中期，奏鳴曲才依演奏

場合分為「室內奏鳴曲」(Sonata da camera)與「教會奏鳴曲」(Sonata da chiesa)兩種類型。樂器搭配方面，不論是教會奏鳴曲或室內奏鳴曲，都有無伴奏的奏鳴曲及數字低音(Basso Continuo)伴奏的「獨奏奏鳴曲」(Solo sonata)，也常見有兩個高音樂器與數字低音組成的「三重奏鳴曲」(Trio sonata)。「數字低音」部分，在室內奏鳴曲中通常使用大鍵琴、魯特琴或大提琴，如果是教會奏鳴曲，就由管風琴與大提琴來擔任。到了十八世紀的古典時期，「奏鳴曲」一詞僅指為獨奏樂器而作的音樂，所以奏鳴曲成為獨奏音樂的樂種，而巴羅克時期盛行的三重奏鳴曲，則發展成室內樂。

(三) 類型

1. 巴羅克時期

(1) 室內奏鳴曲 (Sonata da camera)

室內奏鳴曲雖稱為奏鳴曲，但本質上是一種組曲，因為它的架構是以二或四首舞曲為主，開始的地方再加上一首前奏曲。

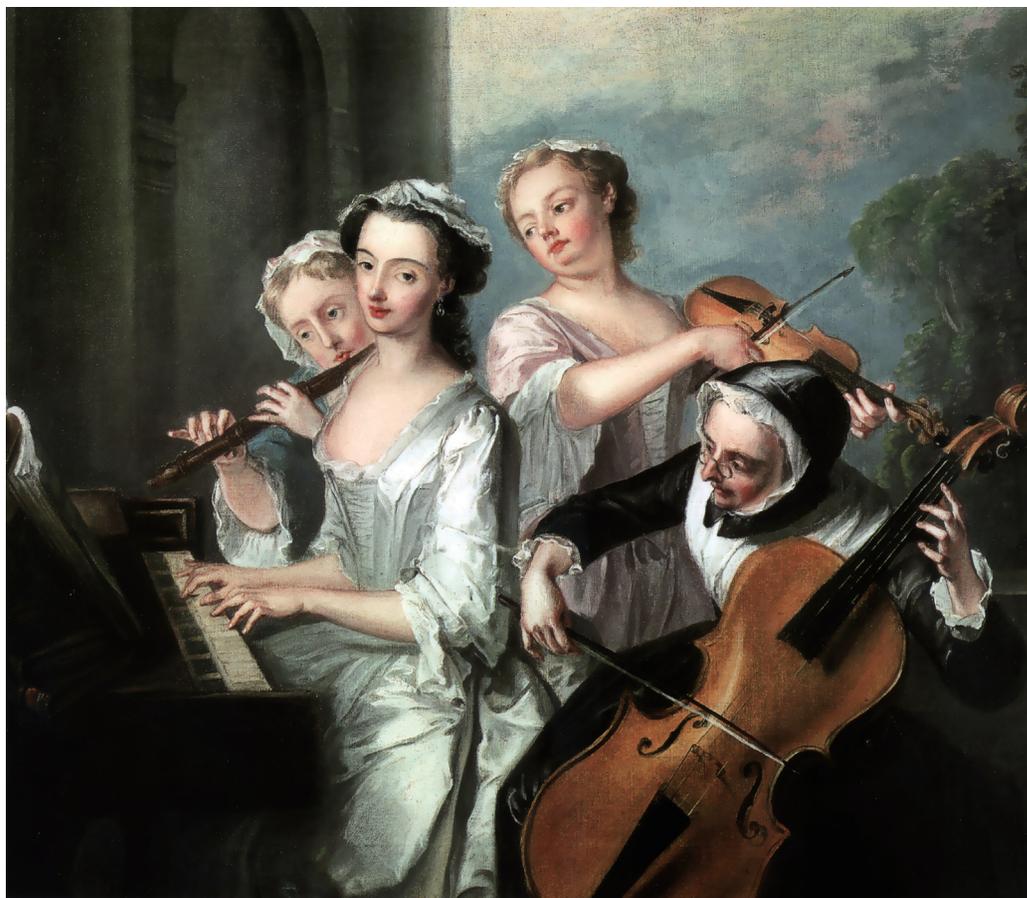


圖3-10 三重奏鳴曲／為邁西耶 (Philippe Mercier, 1689-1760) 所繪《五個感覺：聽的感覺》(The Five Senses: The Sense of Hearing, c.1750)。圖中的長笛、小提琴為高音聲部，大提琴和大鍵琴演奏數字低音，為巴羅克時期典型三重奏鳴曲的聲部組合。

作品範例

科賴里：室內奏鳴曲，作品2之4，

科賴里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）為巴羅克時期的義大利音樂家，他奠定巴羅克奏鳴曲的形式與發展。這首作品，演奏的樂器有第一小提琴、第二小提琴、大提琴及大鍵琴演奏的數字低音。名為室內奏鳴曲，但依演奏型式為三重奏鳴曲，共有三個樂章：慢板的前奏曲（Prelude）→阿勒曼舞曲（Allemande），此樂章又分為前段的急板與後段的慢板→快板的吉格舞曲（Gigue）

一般而言，阿勒曼舞曲（Allemande）為四拍子中庸的德國舞曲，這裡作曲家使用四拍子的舞曲形式，但在速度上稍作改變，這是因為前奏曲為慢板，所以第二樂章的阿勒曼舞曲由快板開始，然後第二部分用慢板，才能與第三樂章的快板形成對比。

(2) 教會奏鳴曲（Sonata da chiesa）

有一定的寫作規則，一定是四個樂章，然後依慢—快—慢—快的速度排列，樂章的章名就用速度來標示。

作品範例

科賴里：教會奏鳴曲，作品5-1

這首作品演奏的樂器為一把小提琴與擔任數字低音的管風琴及大提琴，其實是獨奏奏鳴曲的形式，總共為四個樂章，分為：

第一樂章：慢板，莊嚴的，四拍子，在小提琴的聲部另下副標為“Corelli's graces”（科賴里的感謝）。

第二樂章：快板，加進大提琴擔任數字低音，在結束前小提琴漸慢，然後奏出即興的裝飾。

第三樂章：此樂章分為快板與慢板兩個部分，快板為機械式的十六分音符，像常動曲（Perpetuum mobile）一樣沒變化，然後再接一段慢板，是即興風格強烈，旋律優美如歌的樂段。

第四樂章：快板， $\frac{6}{8}$ 拍。

2. 古典時期

這時期的奏鳴曲有一定的章法結構，多為三或四樂章，第一樂章採用快板的奏鳴曲式（請參考協奏曲條目），第二樂章是慢板的歌謠三段體，第三樂章在早期是帶有中段的小步舞曲（Menuet-Trio-Menuet），貝多芬改用詼諧曲（Scherzo），第四樂章用迴旋曲或奏鳴曲式。

作品範例

貝多芬：c 大調第三號鋼琴奏鳴曲，作品2之3。

這首鋼琴奏鳴曲是貝多芬青年時期的作品，充滿熱情、衝勁、活力。第一樂章整齊的雙數對稱樂句，顯示古典時期重視均衡結構的風格，就如同十八世紀理性主義的藝術重視畫面的對稱，追求平衡，受此人文藝術思潮的影響，也反應在音樂形式的結構方面。

第一樂章奏鳴曲式，由呈示部呈現主題、發展部自由發展主題，再回到再現部，讓主題再現，產生均等的樂曲結構；在調性的配置上，由主調 C 大調轉到屬調，最後呈示部結束在屬調，似乎離開本調，但在發展部不斷轉調下，呈現調性不穩定的狀態，最後再現部仍回歸到 C 大調。

第一樂章：燦爛的快板，C 大調，奏鳴曲式。

第二樂章：慢板，E 大調，歌謠三段體。A 段為 E 大調，是以和絃為主的旋律。B 段轉到 e 小調，以分散和絃為主，低音與高音旋律進行對話，最後再回到 A 段，以 E 大調結束。

第三樂章：快板，C 大調，詼諧曲（三段體）。最初以對位方式寫作，之後的中段（trio）為 a 小調分散和絃，最後再重複詼諧曲部分，進入尾奏（coda）結束。

第四樂章：甚快板，C 大調，迴旋曲。

十一、組曲（Suite）

（一）定義

組曲（Suite）是把數個不同特色的獨立樂曲串連而成的一個完整作品。最早使用「組曲」這個字的人是文藝復興晚期的法國作曲家泰特（Extienne du Tertre, 約1575年）。

（二）類型

1. 巴羅克時期：獨奏組曲

此類組曲由不同的舞曲構成，每支舞曲自成一個樂章，且使用相同調性。主要的核心舞曲順序如下：

(1) 阿勒曼舞曲（Allemande）：為德國舞曲，Allemande 是法文「德國」的意思，這是一種 $\frac{4}{4}$ 拍中庸速度、音樂莊重的舞曲。

(2) 庫朗舞曲（Courante）：為法國舞曲，使用急促的 $\frac{3}{8}$ 拍寫作。

- (3) 薩拉邦德舞曲 (Sarabande)：為西班牙舞曲，慢速的 $2/3$ 拍舞曲。
- (4) 吉格舞曲 (Gigue)：為快速的 $6/8$ 拍英國舞曲，字源為英文的 Jig，舞蹈可能來自蘇格蘭或英格蘭。

巴赫將組曲擴大，一方面在四個核心舞曲之前加入前導，稱做前奏曲 (Prelude)、交響曲 (Sinfonia) 或序曲 (Overture)，另一方面在吉格舞曲之前加入當時時興的舞曲，如小步舞曲 (Menuet) (請參考舞曲條目)、布雷舞曲 (Bourrée) 等等。

作品範例

巴赫：C大調第三號無伴奏大提琴組曲，作品100。

2. 巴羅克時期：管弦組曲

顧名思義是為管弦樂而作的組曲，與獨奏組曲相較，管弦組曲在樂章數目與舞曲的搭配上較為自由，也沒有既定的核心架構。以韓德爾的組曲《水上音樂》(Water music) 為例，他的第一號《水上音樂》組曲有九個樂章，第二號有五個樂章，但第三號僅有四個樂章。

作品範例

韓德爾：D大調第二號《水上音樂》組曲

序曲

號管舞曲風格 (Alla Hornpipe)

小步舞曲

緩板 (Lentement)

布雷舞曲

在古典時期，因為奏鳴曲、交響曲等的興起，組曲不再受到作曲家的重視。但到了十九世紀，一種新式的組曲開始受到歡迎，它與巴羅克組曲不同之處在於不再以舞曲為核心，而且不用在獨奏樂器上，以管弦樂團為創作重心。

3. 浪漫時期：芭蕾組曲

芭蕾組曲 (Ballet Suite) 為芭蕾舞劇音樂的副產品，取舞劇之精華編成一套組曲。

作品範例

柴可夫斯基：《胡桃鉗》組曲，作品71a。

第一部分：小序曲（Miniature Overture）

第二部分：進行曲（March）

 糖梅仙子之舞（Dance of the Sugar-Plum Fairy）

 俄羅斯舞（Russian Dance）

 阿拉伯舞（Arab Dance）

 中國之舞（Chinese Dance）

 蘆笛之舞（Dance of the Mirlitons）

第三部分：花之圓舞曲（Flower Waltz）

4. 浪漫時期：劇樂組曲

劇樂（Incidental music）又可譯為配劇樂，這是為戲劇作品所作的配樂。「劇樂組曲」則指的是事後取其配樂精華，再以組曲方式呈現的一類作品。著名作品有比才（Georges Bizet, 1838-1875）的《阿萊城姑娘組曲》（L'arlesienne）及葛利格（Edvard Grieg, 1843-1907）的《皮爾金組曲》（Peer Gynt Suite）等。

作品範例

葛利格：第一號《皮爾金組曲》，作品46。

 晨景（Morgenstimmung）

 奧塞之死（Ases Tod）

 安妮特拉之舞（Anutras Tanz）

 山神殿中（In der Halle des Bergkönigs）

5. 浪漫時期：管弦組曲

十九世紀的管弦組曲（Orchestral Suite）是指依據標題音樂寫作手法（請參考標題音樂章節）創作的組曲，有著鮮明的標題以引發聽眾清楚的聯想。著名的作品有林姆斯基·高沙可夫（N. A. Rimsky-Korsakov, 1844-1908）的《天方夜譚》（Sheherazade）、霍爾斯特的（G. Holst, 1874-1934）的《行星組曲》（The Planets）等。

作品範例

霍爾斯特：《行星組曲》

這是一首大型的管弦樂作品，編制上還加入管風琴和女聲合唱。英國作曲家霍爾斯特依據太陽系九大行星中的七大行星創作，對占星學頗有興趣的霍爾斯特試圖以音樂描述各行星之特性，是一部非常具有想像力的作品。

火星，戰爭使者（Mars, the bringer of war）

金星，和平使者（Venus, the bringer of peace）

水星，有翼的傳信者（Mercury, the winged messenger）

木星，歡樂使者（Jupiter, the bringer of jollity）

土星，老年使者（Saturn, the bringer of old age）

天王星，魔術師（Uranus, the magician）

海王星，神祕之星（Neptune, the mystic）

十二、交響曲（Symphony）（義文Sinfonia）

（一）字義

交響曲的字源來自希臘文「Symphonia」，為「合音」或「齊鳴」之意。拉丁文中亦有「Symphonia」一字，原為「同度齊奏」（Unison），後來也表示「協和」之意。直到文藝復興末期這個名詞才用來指涉音樂創作，泛指一般的「器樂合奏曲」（例如巴羅克時期的歌劇序曲就被稱為「Sinfonia」），而到了古典時期，Symphony才獨立發展，用來指稱為四個樂章的管弦樂作品。

（二）緣起

約在十六世紀末、十七世紀初，義大利的拿坡里出現一種為管弦樂團寫作的音樂，形式為快—慢—快三段體，在當時用作歌劇序曲，稱為「Sinfonia」。到了先古典時期（Pre-Classical），Sinfonia自歌劇中脫離成為獨立的樂種，並將原來快—慢—快的三段體擴張為三樂章的架構，成為今日交響曲的前身。

到了古典時期，作曲家不約而同地喜歡在交響曲中加入小步舞曲的樂章，經過多位作曲家的經營，由海頓（J. Haydn, 1732-1809）確立了交響曲為四樂章，並引用古典時期的奏鳴曲架構來創作樂曲。

(三) 類型

1. 先古典時期 (Pre-Classical)

這時期的交響曲為快—慢—快三樂章形式，關於此樂種的發展與演出，曼罕樂派功不可沒。音樂家史塔密次 (J. Stamitz, 1717- 1757) 為了訓練曼罕 (Mannheim) 的宮廷樂團，創作了許多交響曲。在樂曲中他統一弦樂弓法，讓弦樂的聲音統一；使用特殊音型；並製造音量漸強與漸弱的效果。史塔密次將兩管編制的樂團潛力發揮到極至，也使曼罕宮廷樂團成為當時歐洲最優秀的樂團。

2. 古典時期

海頓是訂立古典交響曲型制最重要的人物，他寫作了104首交響曲，佔去他大半人生。他將原來三樂章的交響曲擴充至四樂章，第一樂章為快板，奏鳴曲式，第二樂章為慢板，採用歌謠三段體、變奏曲或奏鳴曲式，第三樂章為有中段的小步舞曲，第四樂章則採用迴旋曲或迴旋奏鳴曲式。

在莫札特的四十一首交響曲中，最後三首是此時期的經典作品。而貝多芬集承續與開創者為一身，他一方面承接了海頓、莫札特的交響曲特徵，另一方面則為交響曲注入新的元素。貝多芬在樂團編制上增加銅管、加入人聲、擴大編制；在樂曲上則擴充原來的形式（尤其是發展部與尾聲），他的九首交響曲是研究交響樂者必讀之作。在第6號交響曲《田園》之中，貝多芬還使用了近似標題音樂的寫作手法，為絕對音樂開創了另一條標題音樂的新路。

作品範例

貝多芬第九號交響曲《合唱》，第四樂章。

這是貝多芬的最後一首交響曲，也是一首清唱劇 (Cantata) 與交響曲的合體作品。在末樂章，作曲家引用德國詩人席勒 (Friedrich Schiller, 1759-1805) 的詩《歡樂頌》 (An die Freude)，表達了四海之內皆兄弟的世界大同思想。

3. 浪漫時期

十九世紀的交響曲可分成兩種類型，一種屬於絕對音樂，另一種則接近標題音樂。前者延續了貝多芬的古典傳統，但在音樂內容上使用了浪漫時期的配器法，舒伯特 (F. Schubert, 1797-1828)、孟德爾頌 (F. Mendelssohn, 1809-1847) 及布拉姆斯等作曲家的交響曲皆屬此類型；後者為標題音樂式的交響曲，白遼士的《幻想》交響曲是其中的佼佼者（請參考標題音樂條目）。

作品範例

布拉姆斯：E小調第四號交響曲，作品98。

與前三首交響曲比較，布拉姆斯在這首作品中注入了深沉與些許陰鬱。

第一樂章：從容的快板

第二樂章：中庸的快板，此樂章運用了「弗利吉安調式」（Phrygian mode），賦予樂曲悠悠古意。

第三樂章：詼諧曲，是全曲最歡樂明朗的樂章。

第四樂章：夏康舞曲，由主題和30段變奏構成。夏康舞曲的主題頗有巴赫風味，但和聲色彩全然是布拉姆斯的浪漫手法。

到了十九世紀末，後浪漫樂派（Post-Romantic）的作曲家們將交響曲的管弦樂編制擴充至極至。而作曲家馬勒（G. Mahler, 1860-1911）更致力於交響曲形式與內涵的突破，他企圖將交響曲與歌曲融合為一，所以有一半以上的交響曲都加入人聲，如第二、三、四、八、九號交響曲及《大地之歌》（Das Lied von der Erde）。馬勒也在樂章數目上擴充至五或六樂章，他的第八號交響曲更是拆成兩個部分，使用神劇（Oratorio）的架構，而且連一個純器樂的樂章都沒有，實質上可說是一部交響化（管弦樂伴奏）的聯篇藝術歌曲。

作品範例

馬勒：第一號交響曲《巨人》（Titan）

是馬勒自傳式交響曲的首部曲。樂曲之名來自於浪漫派詩人尚·保羅（Jean Paul）的同名詩「Titan」（泰坦，神話中的一位巨人），樂曲的內容則與馬勒的歌曲集「青年旅人之歌」有更直接的關連。以第3樂章的送葬進行曲最為著名，在此樂章中，馬勒採用兒歌「兩隻老虎」的小調版本做為進行曲的主題。

十三、變奏曲（Variation）

（一）字義

變奏曲是一種以「重複」為基礎的樂曲形式，以不同的音樂修辭法（如改變調性、節奏、編制、力度、重音、旋律、和聲、音色等）去發展主題。換言之，它有著基本的旋律或主題，然後以不同的音樂手法去變化或發展此一主題。

(二) 緣起

十六世紀已有關於變奏曲的記載，它是舞蹈及歌曲中即興重複的段落。十七世紀時開始運用在器樂中（大部分是寫給鍵盤樂器演奏，有時也寫給管弦樂演奏），並成為獨立的作品，其中以德國北部教會的管風琴《聖詠變奏曲》最重要。十八世紀以後，海頓及莫札特等人將變奏曲的寫作技巧運用在鋼琴奏鳴曲、交響曲及室內樂等樂曲中。至於變奏曲的主題，有時由作曲家自行創作，有時則引用知名的民謠或旋律。

(三) 類型

1. 高音主題的變奏

此類樂曲中保留了主題旋律的風貌，而在和聲、節奏等方面做改變，如「聖詠變奏曲」及「主題與變奏」等皆屬此類。其中的「主題與變奏」是最常見的變奏曲類型，它可以是獨立的單一作品，也可以是奏鳴曲或交響曲中的一個樂章。

作品範例

莫札特：《啊！我告訴你，媽媽》，作品265。

這首作品就是知名的《小星星變奏曲》，莫札特以法國歌謠《啊！我告訴你，媽媽》為主題，寫作了包含12段變奏的「主題與變奏」。這是25歲的莫札特在維也納為學生所寫的鋼琴教材，從中可窺見莫札特絕佳的即興手法。

2. 低音主題的變奏

這是以短小的低音旋律為主題的變奏，例如《夏康舞曲》（請參考舞曲條目）和帕薩科利亞舞曲皆屬此類，是一種兼具裝飾性和聲內容及頑固低音（Ostinato）寫作技巧的形式。

作品範例

巴赫：無伴奏小提琴組曲，第二號，《夏康舞曲》

這是一首三十二段的變奏曲，以八小節的低音旋律為主題，在變奏中包含了旋律變奏、低音變奏等。

十四、詠嘆調 (Aria)

(一) 定義

廣義的 Aria 是指富旋律性的獨立曲調；狹義的Aria 則指歌劇、清唱劇 (Cantata) 及神劇中富旋律性的聲樂曲。

(二) 緣起

拉丁文的「Aer」是「空氣中的聲響」，這個字在十五世紀末才成為「曲調」的意思，特指有詩節 (Strophe) 的歌曲。

(三) 類型

1. 巴羅克時期

這時期的詠嘆調使用兩種不同的曲式，一為ABB 或ABB'，樂曲會重複最後一行或最後一個樂句後結束；另一為ABA or ABA'，樂曲在重複 A 段後結束，又稱為 Da capo aria。這兩種詠嘆調都常加入反覆歌 (Refrain) 形式，如ABB-Refrain-ABB-Refrain 或 ABA'-Refrain-ABA'-Refrain。

2. 古典時期

(1)巴羅克的 Da capo aria形式後來也成為十八世紀初詠嘆調的主流。在結構方面，A段多為二或四小節一句，且結束在「半終止」上；B段的處理如同A段，兩段的長度與份量多半相當，但有些B段的長度只有A段的一半；最後再回到A段結束。在伴奏方面，有些使用與聲樂同度或八度音程的簡易伴奏，有些則由幾樣樂器組成，並以對位型態伴奏。

(2)十八世紀末，義大利的歌劇聽眾開始喜愛迴旋曲 (Rondeau) 形式，作曲家便將迴旋曲與詠嘆調併用，形成由慢板詠嘆調連接快板迴旋曲的歌曲。這種由慢而快連結演出的歌曲在當時稱為「跑馬歌」(Cantabile-cabaletta)，是歌劇中最受歡迎的樂曲類型之一。

作品範例

羅西尼：〈一縷歌聲〉(Una voce pocova)

選自歌劇《塞爾維亞理髮師》，這是劇中女主角羅西娜在聽到伯爵的歌聲示愛之後，不自禁的對伯爵產生愛意，唱出「我聽到一縷美妙的歌聲，那是來自愛人的輕柔歌聲」。

十五、宣敘調 (Recitative)

(一) 定義

宣敘調是說話般的歌曲，為人聲演唱的單聲部音樂。

(二) 緣起

宣敘調的產生與十六世紀末的佛羅倫斯同好會 (Florentine Camerata) 有相當大的關係，當時為了復興希臘古典時期的戲劇，作曲家們揣想希臘悲劇的風格，為充滿感情起伏的文字摹寫了單聲部而有和聲伴奏的旋律。到了十七世紀，宣敘調開始在歌劇中扮演敘述劇情或對白的角色，在兩首詠嘆調之間扮演連接的橋樑。

(三) 類型

1. 「乾燥宣敘調」(Recitative secco或 Recitative semplice)：以吟詠般的節奏模式進行，這是僅由數字低音樂器伴奏的自由形式。
2. 「管弦伴奏的宣敘調」(Recitative accompagnato)：較前者富旋律性，也比較抒情，通常以管弦樂加上數字低音伴奏。情緒的表達界於「乾燥宣敘調」與詠嘆調之間。

十六、清唱劇(Cantata)

(一) 定義

最初Cantata一字與Sonata相對，前者指人聲演唱，而後者指樂器演奏的樂曲。後來清唱劇用來指一種有器樂伴奏的聲樂作品，由多首樂曲組成，可包含獨唱、重唱和合唱。有時樂曲的內容也前後關聯，有如一部戲劇，但清唱劇只唱不演。清唱劇是巴羅克時期最普遍的聲樂形式之一。

(二) 緣起

最初清唱劇多半是獨唱曲，十七世紀中期以後在世俗音樂中盛行，伴奏樂器逐漸增加，最後可擴大到使用管弦樂團伴奏。十七世紀義大利最典型的清唱劇是由宣敘調、詠敘調 (Arioso) 和詠嘆調等數個部分組成。清唱劇的興盛

地區除了義大利外，還有法國及英國，在十八世紀初期並成為德國路德教派音樂創作的重心。路德教會的清唱劇包含了數個聖詠樂章，由簡單的聖詠曲逐漸擴大成結構較複雜的清唱劇。

(三) 類型

1. 義大利式清唱劇

原來是有數字低音伴奏的獨唱曲，後來成為多聲部的世俗歌曲。拿坡里樂派把清唱劇的結構確立下來，其中包含宣敘調及2至3個Da-Capo-Aria，代表作曲家有史卡拉第（A. Scarlatti, 1660-1725）、韓德爾等。

義大利式清唱劇中常採用二重唱(Chamber duet)方式演出，編制是兩個獨唱聲部加上數字低音，與器樂中的三重奏鳴曲（Trio sonata，請參考奏鳴曲條目）相似。

2. 德國的教堂清唱劇

古老教堂清唱劇（Old church cantata）為德國路德教派音樂的一大特色。這些音樂多半由德國音樂先驅舒茲（Heinrich Schuetz, 1585-1672）改編自義大利清唱劇集《心靈的協奏曲與宗教交響曲》（Geistliche Konzert und Symphoniae sacrae）。歌詞一般引用聖經、聖詠或宗教的讚美詩，但有時也以自由創作的宗教文字為詞。所以依歌詞來源，清唱劇可分為 (1)聖經的清唱劇 (2)聖詠的清唱劇 (3)頌歌的清唱劇 (4)「諺語頌歌」清唱劇 (5)混和形式或對話的清唱劇。

在十八世紀初，路德教會將諾依邁思特（Erdmann Neumeister）牧師傳教時所思考的內容作為禮拜與節日儀式時清唱劇的文本，並以歌劇中自由的宣敘調與Da-Capo-Aria作為新教儀式音樂的範本。

3. 巴赫的清唱劇

巴赫追隨諾依邁思特牧師的腳步，並加以樣式化。巴赫的清唱劇是以「年」作為單位的套曲，共創作了五套，一套59首，共有295首，但現存只有三套。這些是在禮拜儀式前後演出的樂曲，純粹是為了加強對禮拜內容的理解及感受而做。在巴赫之後清唱劇即式微。

作品範例

巴赫：《咖啡清唱劇》第211號

這是一齣世俗清唱劇，那時的萊比錫市民喜歡喝咖啡，巴赫也經常帶著學生在咖啡廳演出，可能就這樣促成了這齣清唱劇的誕生。雖然只唱不演，《咖啡清唱劇》中仍有三個角色：父親、女兒和一位說書人，先由說書人道出這對父女的咖啡情結，再交由父親和女兒唱出各自的心聲及想法。

關鍵字

卡農、室內樂、協奏曲、性格小品、舞曲、復格、序曲、標題音樂、小夜曲、嬉遊曲、奏鳴曲、組曲、交響曲、變奏曲、詠嘆調、宣敘調、清唱劇

參考資料

中外文書目

曾正仲 (1997)。音樂認知與欣賞。臺北：幼獅文化事業公司。

Vogel, G. (1997) . dtv-Atlas, Musik, Deutscher. Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG München und Bärenreiter-Verlag karl Vötterle GmbH & Co.KG.

Satie, S. (Ed.). (2001). The new Grove dictionary of music and musicians(2nd ed., Vols.1-29). New York: Grove.

相關網站

臺灣絃樂團網站 <http://www.atstrings.com.tw>

來去音樂網 <http://www.comemusic.com>

臺北愛樂廣播電臺 <http://www.e-classical.com.tw>

五四三音樂站 <http://bbs.music543.com/ournet.pl/music543>

Classical Archives <http://www.classicalarchives.com>

Classical Net <http://www.classical.net/music/comp.lst>

Classical Composers Database <http://www.classical-composers.org/>

Grove Music Online <http://www.grovemusic.com>

貳、世界音樂——亞洲

隨著時代變遷，臺灣的社會型態已有所改變，不但處處可見外籍配偶、外籍勞工，與國際間的交流也日益頻繁。因應時代趨勢，近年來高中課程也將世界音樂的比例加重，希望透過接觸世界不同地區的音樂，有系統地了解多元文化。本文將對世界音樂作一介紹，但把探討的地區設定在亞洲，分別是東亞的日本、東南亞的印尼與南亞的印度。至於西亞地區，因與北部非洲同受伊斯蘭文化影響，本文暫不討論。

本文將由文化背景及音樂特徵的角度介紹各國音樂，而且多限定在該國的古典（藝術）音樂領域。而在音樂特徵之中，亦將重點放在各國的音階組織、傳統樂器及該國特有之音樂類型上。

一、日本音樂

(一) 文化背景

日本東臨太平洋，西隔日本海與亞洲大陸相望，因地處亞洲東緣，被視為日出之地，故稱「日本」。位於大陸邊緣的孤立海島，日本一方得以吸收亞洲大陸的漢文化，一方又能保有其獨特的文化特質。由中國傳來的禪文化——一沙一世界的單純、豐富，在此和日本神道教的敬天愛物、自然崇拜毫無扞格的相融，一同展現在日本的傳統文化中。

(二) 音樂特徵

1. 音階

日本音階基本上以五聲音階為主，常用的有律音階、民謠音階、都節音階和琉球音階。這四種音階皆以兩組對稱的「四度音階」組成，但是除保留住構成四度音程的和音之外，另外再擇取不同特徵音構成，分別是律音階（Do-Re-Fa-Sol-La-Do）、民謠音階（Do-Mi^b-Fa-Sol-Si^b-Do）、都節音階（Do-Re^b-Fa-Sol-La^b-Do）、琉球音階（Do-Mi-Fa-Sol-Si-Do），所以四度音程也成為日本音樂的特徵之一。（參見謝俊逢，1998，126）

以上音階以首調唱名標示，可以清楚看出每個音階的對稱性，例如在律

音階中，兩組「四度」音階中的三個音階相距為「大2度加小3度」（Do-Re-Fa與Sol-La-Do），音響接近中國五聲音階的徵調式；而民謠音階的兩組音階皆為「小3度加大2度」，接近中國五聲音階的羽調式；都節音階和琉球音階則都包含了小2度音程，使得這兩組音階的韻味獨特。

2. 傳統樂器

(1) 尺八 (Shakuhachi)

尺八即洞簫，是竹製的豎吹樂器、有五個按孔（前四後一）。此樂器由中國傳入日本，因唐代時其尺寸為唐尺的一尺八寸而得名。十八世紀時，日本普化宗的僧侶常以吹奏尺八來修道練氣，以求與禪的精神結合，達到頓悟（稱為吹禪）。因為這個傳統，尺八在吹奏時常用許多氣音，節拍也十分自由。傳統的尺八音樂並非為了娛樂而存在，而在表現對人生哲理的追求，希望透過這樣的音樂來達到修身養性的目的。

(2) 箏 (Koto)

箏是一種十三弦的大型樂器，亦由中國傳入，琴弦以絲或尼龍製成，結構與中國箏相似。原先用於宮廷雅樂之中，後來傳入民間。演奏箏曲（稱為段物——Dan-mono）時必須跪坐，左手按弦，而右手只用前三指（大拇指和食指、中指）戴上撥子演奏。與茶道、花道相同，習箏後來成為民間家庭教養女子的重要科目。

(3) 三味線 (Shamisen)

三味線源於中國的三弦，經由琉球（今沖繩）傳入日本本土。不同的是日本的三味線不用蟒皮蒙共鳴箱，而以貓皮或狗皮代替；不以手指撥彈，而用大



圖3-11 箏、三味線和尺八的合奏

的龜殼類撥子演奏。以樂器大小可分為粗桿、中桿、細桿三種不同形制，伴奏不同流派的音樂時必須選用不同形制的三味線。三味線、箏和尺八的合奏稱為「三曲」，是日本傳統室內樂的重要類型(圖3-11)。

(4) 琵琶 (Biwa)

日本琵琶類似南管琵琶，為四弦曲頸，但以大型撥子彈奏。琵琶主要用來伴奏說唱音樂，一般可分四種：盲僧琵琶、平家琵琶、薩摩琵琶、筑前琵琶。最早的盲僧琵琶(由盲眼僧侶演奏)約在西元十世紀流傳，使用於宗教儀式與娛樂。十三世紀時，琵琶被用來伴唱平家的故事與史詩，被稱為平家琵琶。十六世紀時，薩摩(九州)地區的武士創作了一些有關戰爭和歷史故事的詩，被薩摩盲僧作成音樂，形成了最初的薩摩琵琶。而筑前琵琶是最現代的一種，在明治時期緣起於北九州，它吸收了薩摩琵琶的特色而自成一派，但不像強勁的薩摩琵琶，它的風格優雅而抒情。

3. 音樂類型

3.1 雅樂 (Kakagu)

雅樂意為「雅正之樂」，是現存日本古典音樂中最古老的樂種。日本雅樂由中國的唐樂和朝鮮半島的高麗樂結合而成。唐樂雖是日本雅樂的主體，日本雅樂卻不同於中國的雅樂，因它並非祭祀用樂，而是當時宮廷宴饗時演奏的娛樂音樂，其樂曲與中國隋唐燕樂的關係更密切。雅樂的樂曲結構經常由「序」、「破」、「急」等段落組成。其演出形式包含管絃合奏與樂舞，前者著名的樂曲有「越天樂」，後者著名的樂曲有「蘭陵王」。

3.2 能樂 (Nogaku)

能樂是在十四世紀發展的一種綜合藝術，它結合了文學、戲劇、音樂和舞蹈，但強烈的象徵手法又使它與一般戲劇不同，可說是一種象徵性極強的假面歌舞劇。

(1) 能樂的特質

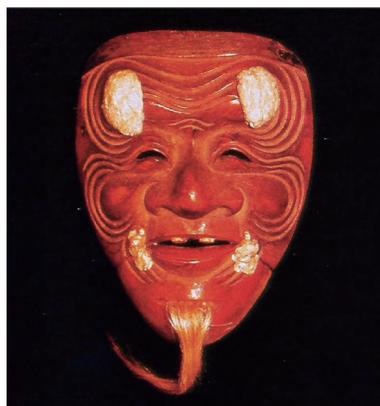
能樂包含能(Noh)和狂言(Kyogen)，前者有著古時農民祈禱豐收的嚴肅祭神性格，後者則帶有詼諧滑稽的表演特質。「能」的題材常取自歷史或古典文學，以



圖3-12 能樂

歌舞呈現，講究高度的象徵性，是一種精煉內斂的「靜態」演出；而「狂言」的主題多為封建制度下的平民浮世繪，以對白鋪陳，用寫實手法表達小人物的可笑與現實。這兩種看似截然不同的特性：一個以象徵手法暗示理想國度，一個用寫實方式凸顯人間現實，卻都是能樂中不可或缺的要素，也這樣二者互補，完成了一個相對完整的世界。

能樂又稱能劇，其藝術深受禪宗影響，追求簡約之中的豐富，亦即強調以最少的動作，表達最多的感情（圖3-12）。能劇的演員與一般定義的演員不同，劇中很少發生事件，演員只是透過面具的角度和簡約的形體動作來暗示故事的本質。



劇中主要人物分為五類：神（神靈）男（武士）女（現實中的女性）狂（狂人、狂女）鬼（惡靈、妖精、天狗），除了普通男性之外，都需配戴面具（稱能面）演出（圖3-13）。而「能面」所呈現的面容多是嘴唇微張，面無表情，這是捨棄一瞬間的喜怒哀樂，轉而追求永恆的共通樣式。「能面」的不同角度亦能顯現不同情緒，例如「上仰」表現爽朗心情，而「下俯」



圖3-13 能面

則表示憂傷或寂寞。在長時間的舞臺演出中，透過「能面」的無特定表情與不同角度，反而更能表現出內在情感的細膩變化。

(2) 能樂的樂器與音樂

能劇的演出者除了演員（「立方」），尚有樂隊（「雜子方」）與歌唱隊（「地謠方」）。其中「雜子方」負責器樂部分，而聲樂部分由「地謠方」以齊唱方式擔任。

能劇的樂隊由四項樂器組成：笛子（「能管」）、小鼓、大鼓和太鼓，坐於舞台的後座。此小型樂隊又稱為「四拍子」，除了演奏器樂曲，也負責演員在舞蹈或吟誦、演唱時的伴奏。其中唯一的旋律樂器「能管」只在舞蹈或啞場時出現，而其他的打擊樂器則常伴隨吆喝聲，如呀、哈、咿呀、唷咿等，來表達莊嚴或助長氣勢。另外，打擊樂器中的太鼓有其特定使用時機，只在神靈出現時方可使用。

聲樂部分由演員和歌唱隊擔任。演員多為吟誦（utai），有時也唱「役謠」。而歌唱隊多為八人，坐於舞臺右側的「脇座」，以齊唱方式敘說情節，或唱出主角心中感慨。

能劇的音樂則有以下兩點特色：(1) 依類型化原則作曲。不論是聲樂或器樂的曲調或節奏，全都使用附上名稱的類型性曲調來加工創作。(2) 曲調的單純性與節奏的複雜度。歌唱者與能管的曲調都單純而樸素，但歌者與伴奏者之間卻常形成複節奏關係。

3.3 歌舞伎（Kabuki）

歌舞伎（kabuki）的名稱，來自形容特立獨行、引人注目的「傾く（kabuku）」一詞，因為其早期發展，原是建立在一些打扮奇特、唱著流行小調的遊女舞蹈上。後來這些人被稱為「kabuki」者，又有人貼切地用了發音相近的三個漢字：歌(ka)、舞(bu)、妓(ki)來為這種表演命名，「歌舞妓」一詞於焉誕生。之後因為禁止女性參與演出，而全由男性表演，又改稱為「歌舞伎」。

雅樂的衰落與能劇的興起息息相關；而能劇的衰落，又直接與歌舞伎的興起相關連。儘管歌舞伎在十七世紀初期就已經出現，期間又接連由木偶戲和能劇中擇取音樂加入其表演，它的定型與興盛卻遲至十九世紀。十九世紀後期，因為幕府時期結束，連帶在貴族武士階級中頗受喜愛的能劇，也被人認為是落伍而無趣的，於是許多能劇演出者轉而進入歌舞伎的團體。

(1) 歌舞伎的特質

與重視象徵、內斂而樸素的能劇相較，歌舞伎全然不同，它要求寫實、誇張的表現，舞台效果極其華麗。例如，能劇的舞臺簡單樸素，只作為故事鋪陳

的象徵式空間；而歌舞伎的舞臺則包括了旋轉舞臺、升降平臺、甚至還有懸吊設施，在在要求著視覺上的寫真與感官的刺激。又如能劇的演員多戴面具，即使是素面演出者，在面容上同樣呈現象徵式的中性表情，喜怒不形於色；歌舞伎則不戴假面，扮演「荒事師」（類似中國京劇中的「淨」類角色，俗稱的花臉）的演員，甚至還在臉部畫上臉譜，誇大表情強度。

歌舞伎的劇本，除了歷史故事（「時代物」）、平民生活（「世話物」）之外，還包含了以舞蹈為主體的「所作事」。歌舞伎中的「女形」是男扮女裝的角色，其揣摩女性神態已入木三分，「女形」的柔美神韻，甚至成為一般女性稱羨的典範。

(2) 歌舞伎的音樂與樂器

在音樂上歌舞伎與能劇相同，都有著樂隊與歌唱隊。但歌舞伎演員只演（或舞）不唱，而且樂隊也比能劇大的多。在聲樂部分，歌舞伎音樂可分為抒情性的「唄物」和吟誦式的「語物」兩類，二者皆以三味線伴奏，由歌者道出演員的內心世界。抒情類中最具代表性的是「長唄」，它是一種旋律流暢、結構長大的聲樂曲，可以作為伴奏，也可作為獨立的藝術歌曲演唱。由於歌舞伎演出中，「長唄」（或稱長歌）的使用極多、份量極重，所以也被稱為「歌舞伎音樂的精髓」。

然而在演進歷程中，歌舞伎也吸收了木偶戲（「文樂」）的音樂。這些大型木偶戲的音樂稱為「淨琉璃」，一人半唸半唱的吟誦，而另一人以三味線伴奏。「淨琉璃」在歌舞伎中屬於吟誦式的「語物」類樂曲，與抒情性的「長唄」風格迥異。此類樂曲又由於各家各派的作風不同，而形成不同支派，如「義太夫」、「常磐津」、「清元」等。

在器樂部分，歌舞伎音樂由「出雜子」和「下座」擔任。歌舞伎採用了能



圖3-14 出雜子

劇的樂隊（「四拍子」：能管、小鼓、大鼓、太鼓），再加以擴編，整個歌舞伎的樂隊包括臺上的「出雜子」（圖3-14）和臺下的「下座」（圖3-15）。「出雜子」音樂是歌舞伎舞蹈（「所作事」）演出時的伴奏，樂團座落在舞臺中央後方，完全呈現在觀眾面前。彼處置放了高低兩個長條臺階，上段臺階的左邊坐歌者，右邊為三味線演奏者；下段



圖3-15 下座

則為打擊樂師（「鳴物師」）。如果用上八位歌者和八把三味線，亦稱「八挺八枚」，目前也用「十挺十枚」的較大編制。

至於「下座」，樂團座落於舞臺左方用黑紗圍起的房間內，不為觀眾所見。其音樂有多種功能：有如背景音樂者，配合劇中角色的說白、動作，烘托場景氣氛；有如主導動機者，以相應的固定音型刻畫人物內心；亦有單純製造相應的音響效果者。而下座使用的樂器，除了與「出雜子」相同的類型外，還加入了鐘、鑼、鈴、木魚、尺八等樂器。

能劇與歌舞伎這兩種日本傳統藝能，已分別在二〇〇〇年及二〇〇五年被聯合國教科文組織列為人類的無形文化遺產，彌足珍貴。

二、印尼音樂

（一）文化背景

東南亞的「千島之國」——印尼，島嶼之眾，超過一萬三千個；人口之多，是全球前五名；而人種也極複雜，有近三百種民族。在這樣一個人口龐雜，地形分離的國度，人民使用超過兩百種不同的語言，卻有百分之九十五信仰著同一種宗教——伊斯蘭教。

伊斯蘭教在十三世紀以後才由穆斯林商人傳入印尼，而之前盛行在大小島嶼群上的信仰，有印度教、佛教和印尼的原始宗教——萬物有靈論。這些信仰，加上十六世紀荷蘭人殖民時期帶來的基督教，兼容並蓄地涵養著印尼的藝術文化。但特別的是伊斯蘭雖是印尼人的主要信仰，在音樂上印尼卻接近印度

教。例如伊斯蘭教派多視音樂為不潔，但多數印尼人卻把音樂當成上達天聽與神溝通的一種方式。在眾多印尼音樂類型中，甘美朗音樂可說是最具代表性的一種，茲此以甘美朗音樂為例，一窺印尼音樂之豐美。

(二) 甘美朗音樂

1. 甘美朗的詞意與緣起

其實甘美朗是動詞，在印尼文中是「敲、打、抓」的意思，目前則用來指稱這些由銅製鑼群和金屬排琴組成的樂團(圖3-16)。關於甘美朗的由來，有一個有趣的傳說。傳說中天神降臨爪哇時，為了方便發號司令，造出一個鑼與人溝通。但是其他諸神認為一個鑼不易分辨，於是天神鑄了第二個鑼。後來事務日繁，兩個鑼的訊號又不夠用，天神便又造出了第三個鑼。這三個鑼組成不同的音高和音型，諸神在使用上都很滿意。後來天神和諸神離開，當他們再度降臨爪哇時，發現子孫綿衍，人口眾多，於是天神集會慶祝，用了許多鑼來奏樂伴舞，以示天下大治。

這個傳說傳達了幾個訊息：第一、最早的鑼是用來傳遞訊息；第二、這個信號鑼由一至三個組成；第三、後來的鑼群可以用來奏樂和伴奏舞蹈；第四、早期的音樂和舞蹈是用來祭祀謝神。現存最早的甘美朗恰好是三個音組成的。(韓國鑽，1992，109)

2. 甘美朗的功能與分區

印尼有三大文化區：中爪哇（一般就稱爪哇）、西爪哇（平常稱巽他，Sunda）和峇里島，其中以中爪哇的文化最悠久。這三個區域都有甘美朗，這



圖3-16 中爪哇甘美朗

些樂團與當地生活密切結合，不但在宗教儀式、婚喪禮儀、迎賓儀式中擔任演出，也是伴奏皮影戲和舞劇的要角。

三個地區的樂團組織相似，但風格不一。中爪哇的大型宮廷甘美朗典雅悠遠，有人形容其音樂如天邊的明月、地上的流水，看似不動實無時不動。峇里島有十種甘美朗，樂器較輕巧，速



圖3-17 Saron

度快，變化多，音量也大，被爪哇人戲稱為「野人音樂」，最有名的叫「甘比亞」（Gamelan Kebyar）。西瓜哇的甘美朗則介於兩者之間，有大型粗獷的甘美朗，也流行小巧玲瓏的型制（如「德宮」Gamelan Degung）。三地的樂團風格也充分反映了三地人民的個性。

3. 甘美朗音樂的音階

印尼音樂的音階（或調音系統）可分二類：一是無半音的五聲音階，稱斯蘭多（Slendro）；一為七聲音階，稱佩洛格（Pelog）。斯蘭多（Slendro）與中國五聲音階類似，是在一個8度內分成不均等的五個音；佩洛格（Pelog）則類似西方的自然小音階，但是採不平均律，在一個八度內不均等的分成七個音，而一般只由佩洛格（Pelog）中選取五個音使用。這兩類音階都用五聲，只是斯蘭多（Slendro）不含半音，而佩洛格（Pelog）使用半音，二者韻味不同。中爪哇兩種系統都用，西瓜哇和峇里島則較偏好佩洛格（Pelog）系統。

因為使用不平均律（而非西方的十二平均律）調音，大多接受西方古典音樂訓練的人，會認為甘美朗的「音不準」，事實上這是音樂文化上的差異。例如在印尼峇里島，演奏者喜歡將兩個同音高的金屬排琴（metallophone）鍵片調成稍微不一樣，以製造同時敲響時，音響顫動的美感。

4. 甘美朗音樂的特徵

4.1 層次複音（Polyphonic stratification）

以織度（texture）而言，甘美朗音樂較接近複音音樂（polyphony），是一種層次複音的類型。亦即音樂中有一個較低的核心旋律，以它為基礎，一層一層疊上加花變奏，音越高的樂器聲部，音符時值越小，整體的音響效果如層層疊瀑。

此種層次複音運用在甘美朗的實際操作上，又可分為四群，除了「核心旋律」、「加花變奏」之外，尚有「標點分句」群和「即興對位」者。

「核心旋律」(core melodic line)通常由Saron，一種銅製的金屬排琴擔任(圖3-17)；「加花變奏」(embellishing parts)通常由Gender，薄片的金屬排琴演奏(圖3-18)；「標點分句」(punctuation)由掛鑼、座鑼擔任；而即興對位(heterophonic counterpoint)由管樂器和弦樂器擔綱。最重要的還有鼓，它像是樂團的指揮，負責調控速度的變化和樂段的轉換。有時也有小鈸之類的樂器加入，讓氣氛更熱烈。

4.2 循環反覆 (Ostinato)

由核心旋律的循環反覆，帶動整個樂曲的循環反覆，有時演奏可長達十數個小時。此類循環以大鑼為起點，亦以大鑼結束。

4.3 單音原則與連鎖樂句 (Interlocking)

每一件樂器只敲一個或兩個音，這種原則淵源自早期的銅鼓音樂，目前此種點狀或打嗝式的音型，多由甘美朗中的掛鑼擔任。而金屬排琴有時也出現「單音原則」延伸的「連鎖樂句」由每部排琴各奏兩個音，兩部或更多部交錯連續演奏，就形成一個完整旋律。這種單個樂器不成旋律，多個樂器合作才「成就旋律」的現象，也正反映了印尼人的群居合作精神。

5. 甘美朗的樂器

和許多民族的傳統相同，印尼人視樂器為神物，演奏者坐在地上演奏，就是表示身分「低於樂器」；跨越樂器更被視為大忌。甘美朗的樂器以銅製打擊樂器為主，以民族音樂學慣用的樂器分類法來說，屬於體鳴樂器。以下便依體

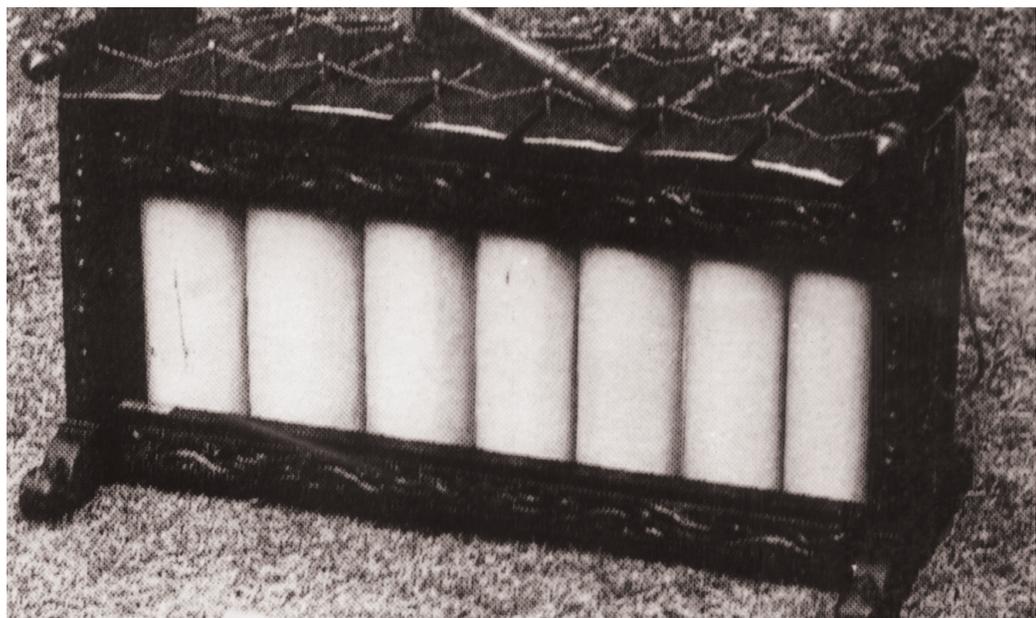


圖3-18 Gender

鳴、膜鳴、氣鳴、弦鳴樂器的分類，一一介紹甘美朗常用的樂器。

5.1 體鳴樂器：

以銅製的掛鑼、座鑼及金屬排琴為主。掛鑼和座鑼可能緣自中國西南及中南半島北邊先民所用的銅鼓。

掛鑼中的大掛鑼（Kong Ageng）直徑可達90公分，是樂團中最神聖的樂器，也是演出前僧侶祝福的對象。由它莊嚴的聲響揭示樂曲的開始，樂曲結束時亦由它做結。「是開始，也是結束」，樂器的安排暗示了生命的循環觀念，無始亦無終。Kempul是較小的掛鑼，原則只敲單音，如標點劃分文章般劃分樂句，如果是8拍的樂句，多在3、5、7拍處出現。

座鑼是平放的鑼，鑼的中心有凸起點。Kenog是大的座鑼（圖3-19），平放在木盒中，也是擔任劃分樂句的「標點」，不同的是，8拍樂句中，它會出現在2、4、6、8拍。Ketuk是小座鑼，演奏較短的音符，在8拍樂句每一拍的後半拍出現。這些都是「標點分句」類的樂器，四平八穩地切分樂曲。另外還有一種座鑼叫Bonang，是一種排式座鑼，通常10到12個一組，排成雙排。

排琴的材質以銅為主，首先是 Saron，這種銅製的金屬排琴聲音清亮，放在一個共鳴箱上，以木槌敲奏。它負責演奏「核心旋律」，每台排琴的音域皆為8度，鍵片可以是6片（有5個不同的音），也可用4片（3個不同的音）。Gambong Kaya是甘美朗中唯一「非銅」的體鳴樂器，它由木頭製成，聲響柔和。它的音域有3個8度，常成組演奏。Gender是薄片的銅製排琴，也屬於聲音柔和一類的樂器。較特殊的是在每一銅片下有竹製（或白鐵皮）的共鳴管，一隻手以圓碟狀的槌子敲奏時，而另一隻手必須負責止音，避免快速樂句的餘振過多而影響樂句的清晰度。Gender（或以Slentum代替）和Gambong Kaya都是負責「加花變奏」的角色。

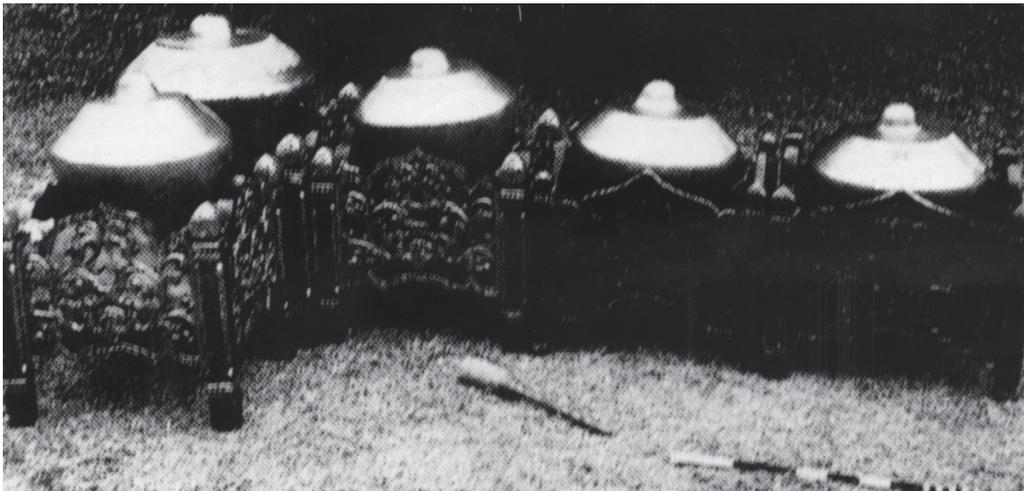


圖3-19 Kenog

5.2 膜鳴樂器：鼓（Kendang）

Kendang是圓筒狀的雙面鼓，以手擊奏（圖3-20）如前所述，樂曲的速度和樂段轉換由鼓來帶領，鼓手是不可或缺的靈魂人物。

5.3 氣鳴樂器：笛（Suling）

Suling 是竹製直吹的笛子，樂團中唯一的氣鳴樂器（圖3-21），有四孔、五孔、六孔等不同型制，以六孔笛較常見。其聲音柔和，負責樂曲的「即興對位」。

5.4 弦鳴樂器：有Rebab 和Celempung，都屬於聲音柔和者。

Rebab一字來自阿拉伯文，它是類似二胡的拉弦樂器（圖3-22），弦以銅絲作成，膜用水牛的內臟膜，五度調弦。和笛子一樣，也負責「即興對位」。

Celempung是箏類的撥弦樂器，通常有26弦，組成13對。

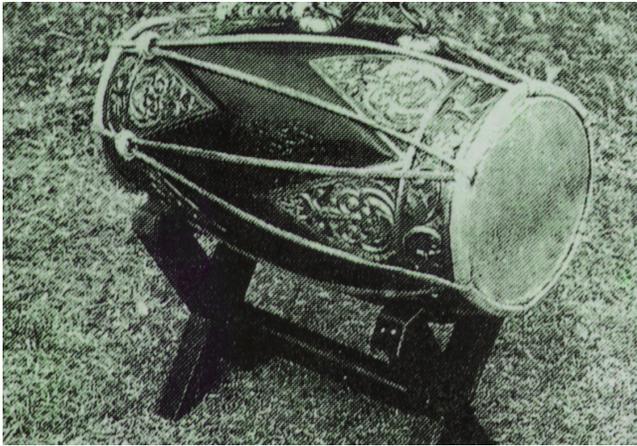


圖3-20 Kendang

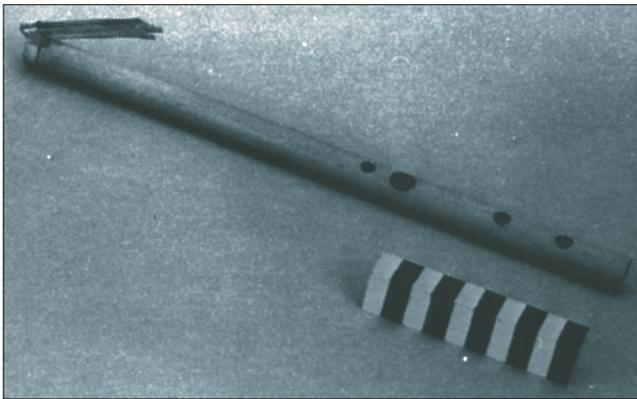


圖3-21 Suling

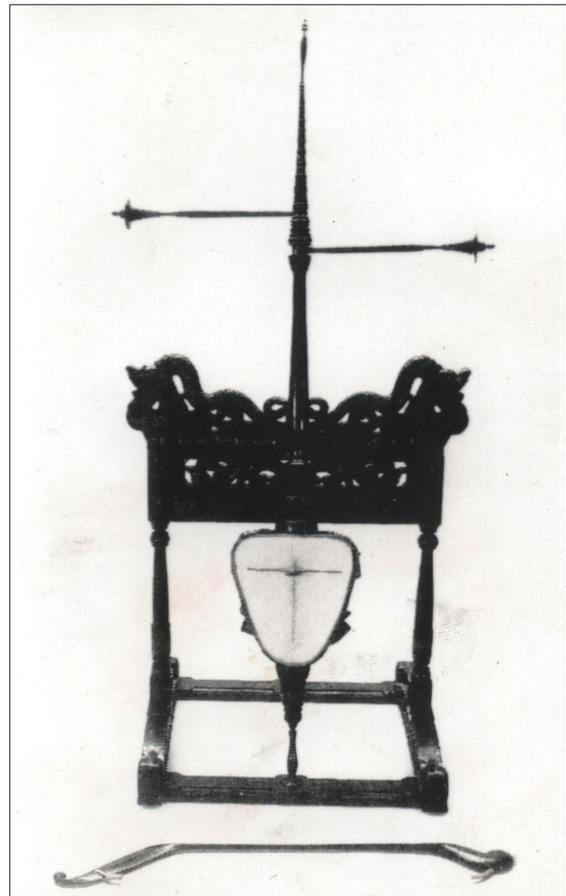


圖3-22 Rebab

三、印度音樂

(一)文化背景

孕育出甘地與泰戈爾的印度，是南亞最重要的文明古國，人口眾多，種族複雜，光是使用的方言就有八百餘種。印度在宗教上先後受過印度教（在第八、九世紀改革之前，稱為婆羅門教）、佛教、耆那教、伊斯蘭教以及錫克教的薰陶，目前以多神論的印度教為主要信仰。

印度教的輪迴轉世和種姓制度，構成了當地人民生活態度與社會組織的根本。以種姓制度而言，一九四七年印度獨立後的憲法，雖記載「人生而平等」，但由來已久的階級觀念，卻仍影響著當地的經濟與社會發展。而宗教也深深影響著音樂和其他藝術，無論在理論或實際運用上，「梵我合一」均是印度藝術中的最高理想。

(二)音樂特徵

1.音階組織

不同於西方十二平均律，印度採用的是二十二平均律。亦即西方音階中的最小音程為半音，而印度音樂使用更小的微分音程。若以數值表示，西方一個8度音程分為1200音分，12個半音中每個半音音程為100分；而印度的8度音程要平均分給22個音，每一個相鄰的微分音程（稱為Sruti）只有54.5個音分。但在實際應用上，印度音階並不直接使用微分音程，音階中相鄰的二音可以是2個、3個或4個微分音程。

印度音階中的7個音名分別是：

	sa	re(ri)	ga	ma	pa	dha	ni
對應於西方音階的	do	re	mi	fa	sol	la	si

但二音之間可有不同的微分音程，所以音階的呈現是多元的，例如在 Raga Bharavi 中的音階組織是：

C	D^b	E^b	F	G	A^b	B^b	C
sa	re	ga	ma	pa	dha	ni	sa

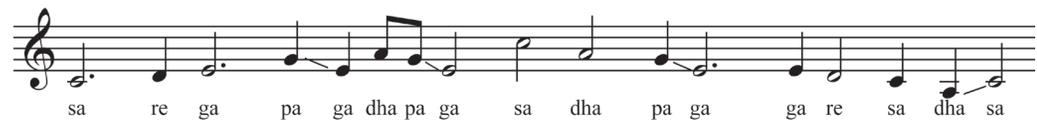
而在 Raga Purvi 中則為：

C	D^b	E	F[#]	G	A^b	B	C
sa	re	ga	ma	pa	dha	ni	sa

2. 音樂三要素

與西方音樂不同，印度音階的三大要素不是旋律、節奏、和聲，而是「拉格」（Raga）、「塔拉」（Tala）和「持續音」（Drone），三者分別影響旋律、節奏和持續音的使用。

「拉格」的原意是「色彩」、「情緒」，它的意涵很多，可以指音階、調式、裝飾音的特別用法，或者與這個「拉格」相關的時間、季節和情緒等等。通常一個「拉格」像是由一組音程組成的音階，可以是5或6音，甚至更多音；它的上行和下行可以相同，也可以不一樣。而且有一些「拉格」常常會有一些「轉彎」，這也提供了旋律創作上的某些音型，如Raga bhupali（一種在傍晚時分演奏，帶有莊嚴或壯麗氣氛的拉格）（斜線表示使用滑音）：



「塔拉」則指循環的節拍，指在一定時間內，某種節拍不斷反覆。這節拍可以是3拍、8拍、9拍，也可以長達16拍、20拍、29拍；在運用時採分割拍，如8拍的「塔拉」就可以有4+4、3+2+3、5+1+2或4+2+2等不同的分割拍法。「塔拉」加入音樂時，通常要心算（印度人對數字非常敏感），更可以使用擊掌（clap）、揮手（wave）、數手指（count fingers）等方式計算。

「持續音」的使用在個別樂器中有(如西塔琴的節奏弦與共鳴弦)，在合奏中更不可或缺(如坦布拉琴在南、北印度音樂中的應用)。雖然印度音樂中少有西方音樂中的和聲應用，但持續音的5度、8度音的音響，製造了類似和聲的飽滿效果，更增添幾分餘音繚繞。

3. 即興演奏

即興演奏可說是印度的精隨，而其展現時作曲家、演奏者、聽眾三方的互動，更是印度的一大特點。印度音樂中的即興演奏與一般認知的即興演奏不同，首先，它必須遵循傳統理論中的許多法則，在種種限制下選擇適當的「拉格」；而在有所領悟之後，演奏者也必須依循傳統手法而發展出新的音樂內容。因為一首樂曲中的即興部分可佔全曲的50-90%，因此作曲家與演奏者可說是同一人；而演出中聽眾的反映，又直接影響到演奏者的心境，所以這三者的良好互動，才能創生良好的音樂，亦是達到印度音樂之最高理想「梵我一如」的先決條件。

4. 南印度與北印度的音樂

印度領土遼闊，音樂上可分為南北兩派，雖然使用的音律、曲式和樂器都不盡相同，但整體的系統相似。南印度音樂稱「卡納塔克」（Karnatak），是11-13世紀間，逃避北方伊斯蘭教徒入侵而南移的印度人的音樂。它保存較多的傳統，風格較理性，也使用較多的聲樂。北印度音樂稱「印度斯坦」（Hindustani），受到外來伊斯蘭文化的影響較多，風格較感性而華麗，裝飾音的使用較繁。經由西塔琴演奏家拉維·香卡（Ravi Shankar）多年來的推廣，北印度的音樂逐漸復興，也獲得許多西方音樂家（如梅紐因Y. Menuhin，葛拉斯Ph. Glass）及流行歌手（如披頭四中的G. Harrison）的認同。

5. 樂曲形式

南、北印度所使用的曲式大同小異，且都淵源自聲樂形式，在此謹以北印度最常用的曲式作一介紹。它通常包括三到四段，各段不中斷，由緩到急接連演出。

第一段稱阿拉普（Alap），是散板的序奏，演奏者根據當下的時間與心情，由眾多的「拉格」中擇一即興。在自由的開場後，演奏者一面尋找靈感、培養情緒，一面以樂聲邀請聽眾與之進行心靈溝通；通常由低音域開始，慢慢進行到高音域，之後再回到低音域結束。阿拉普（Alap）有短有長，視演奏者當下心境與聽眾的反應而定，短的序奏約5分鐘，亦有長達一小時者。（韓國鑽，1992，152）

第二段稱喬爾（Jor），屬於間奏，旋律性不強，而節奏較明顯。第三段稱雅拉（Jhala），亦為間奏，但較有旋律性，而節奏更快更明確，有時雅拉（Jhala）會併入喬爾（Jor）。通常間奏會在加快速度後結束。

第四段稱「嘎特」（Gat），是樂曲的主要樂段，也是由「塔拉」與「拉格」配合的即興演奏，有時更可獨立成一完整作品。在此段首



圖3-23 維納琴



圖3-24 沙蘭吉琴

見「塔布拉鼓」(tabla)的加入，很容易辨認，也因此有了明顯的循環節拍。全段又可分作主題陳述、發展變奏、總結三種歷程。在「嘎特」(Gat)中可見到獨奏者與鼓手時而合作，時而競奏，獨奏者由一段「拉格」開始，不斷變奏加花，鼓手的節奏亦千變萬化，二者的互動熱烈，最後在高潮中結束全曲。

6. 傳統樂器

印度的古典音樂，不分南北，皆以弦樂器為主體。在此以該樂器在印度音樂三要素(旋律、節奏、持續音)中擔任的之功能分類介紹。

6.1 旋律樂器

(1) 西塔琴(Sitar)

西塔琴是北印度最重要的撥弦樂器，不論在聲樂、器樂合奏或傳統舞蹈中，它都是要角。西塔琴屬魯特琴一類，以左手按弦，右手撥奏，長長的琴頸上有十數個可移動式琴格，調音時可以根據不同的「拉格」作調整。琴弦分兩層，上層為主弦(通常有7根弦，4根負責旋律部分，3根是節奏絃，用來加強節奏，亦有持續音的效果)，下層是共鳴弦(有十數根，數目不等)，通常無需撥奏。共鳴箱是葫蘆做成，通常只有一個，有時也會在琴首下方加置一個較小的共鳴器。

(2) 維納琴(Vina)

維納琴是南印度最古老的撥弦樂器(圖3-23)，與西塔琴相似而不同，是屬於齊特琴(zither)一類的樂器。音樂家們認為維納琴是最適合「卡納塔克」(Karnatak 南印度音樂)的樂器，因為它能表現微妙的音調變化和裝飾音，與人聲最為接近。常見的維納琴有兩種，一種似箏，沒有琴格，琴身下有兩個葫蘆做成的共鳴器，演奏時將樂器水平置放於地面或膝上；另一種較「先進」，外觀與西塔琴相似，有琴格，但琴頸彎曲，演奏時會將琴首稍微抬起靠在肩上。這兩種類型都為7弦樂器(4根是旋律弦，3根是節奏弦)，但二者都不設共鳴弦(此點與西塔琴不同)。



圖3-25 各種印度鼓

(3)沙蘭吉琴 (Sarangi)

沙蘭吉琴是北印度的一種弓弦樂器（圖3-24），通常做為聲樂或舞蹈的伴奏，近年來也用作獨奏樂器。沙蘭吉琴的共鳴箱上蒙羊皮，有3或4根旋律弦，演奏時將琴直立置於腿上，以馬毛做的弓演奏。音域與西方小提琴相當，但有著共鳴弦15-35根，置於旋律弦下方。

6.2節奏樂器

(1) 門瑞丹根鼓 (Mridangam)

門瑞丹根鼓是印度最古老的一種鼓（參見圖3-25，左起為門瑞丹根鼓(上)，可魯(下)，塔布拉、巴亞、馬達拉），可以作為伴奏樂器，也可獨奏；是南印度「卡納塔克」音樂表現「塔拉」最重要的樂器。它是筒狀的雙面鼓，鼓面兩邊大小不同，音高也分高低。演奏時，以手指或手掌擊鼓，雙手並用，千變萬化。與中國的鑼鼓經類似，印度亦有口訣和鼓譜。

(2) 塔布拉鼓 (Tabla)

相對於南方的門瑞丹根鼓，塔布拉鼓是北印度音樂「印度斯坦」（Hindustani）」中最重要的打擊樂器。一組兩個鼓（圖3-25），左胖右瘦，左邊稱巴亞 (Baya)，低音鼓，右邊稱塔布拉 (Tabla)，高音鼓。相傳是西元13、14世紀時，印度知名的宮廷樂師Amir Khusru根據一種與門瑞丹根鼓相似的雙面鼓Pakhawaj，分割成高低各一而成。

鼓身有木造，也有銅製，鼓皮為山羊皮。演奏時以左右手分以手指或手掌等不同部位，同時或分開敲打 Baya 和 Tabla，呈現出不同的音響。在北印度，無論是聲樂或器樂合奏、舞蹈或戲曲表演，甚至宗教頌讚等領域，塔布拉鼓都是不可或缺的一樣樂器。

6.3「持續音」樂器

(1)坦布拉琴 (Tambura)

不論在南印度或北印度，坦布拉琴都是當地音樂中最常出現的「持續音」樂器。它的外型與西塔琴相似，屬魯特琴一類，但只有4根弦，而且不設琴格。坦布拉琴常用的定音為音階的第1音 (Sa) 及第5音 (Pa)，演奏時以手指撥動空弦伴奏，可說是技巧最簡單的樂器之一。但不論是在音樂進行之中，或者樂段轉接之時，坦布拉琴空靈的音響都代表著一種永恆 (timelessness)，是印度哲學在音樂中體現的象徵。

關鍵字

東亞、日本、雅樂、能樂、歌舞伎、東南亞、印尼、甘美朗音樂、南亞、印度

參考資料

中文書目

- 王耀華（1998）。世界民族音樂概論。上海：上海。
- 王耀華、王州（2004）。世界民族音樂。北京：人民教育。
- 李婧慧（2004）。亞洲傳統音樂簡介——印度與日本的傳統音樂。藝能新天地，10，19-22。
- 蔡宗德（2002）。伊斯蘭世界音樂文化。臺北：五南。
- 謝俊逢（1994 a）。印度傳統音樂之研究。臺北：全音。
- 謝俊逢（1994 b）。民族音樂論集 1。臺北：全音。
- 謝俊逢（1996）。民族音樂論集 2。臺北：全音。
- 謝俊逢（1996）。日本傳統音樂與藝能。臺北：全音。
- 謝俊逢（1998）。民族音樂論：理論與實際。臺北：全音。
- 韓國鑽（1992）。韓國鑽音樂文集(三)。臺北：樂韻。
- 金經研編譯（1987）。十九世紀東方音樂文化。臺北：丹青。（羅伯特·京特原著，1987）

英文書目

- Anderson, W. M., & Campbell, P. S. (Eds.). (1996). Multicultural perspectives in music education. Reston, VA: Music Educators National Conference.
- Satie, S. (Ed.). (2001). The new Grove dictionary of music and musicians(2nd ed., Vols.1-29). New York: Grove.
- The Diagram Group. (1976). Musical instruments of the world. London: Paddington.

相關網站

世界音樂文化 <http://www2.ouk.edu.tw/yen/worldmusic.htm>

世界逍遙遊 <http://www.e-classical.com.tw/prtfamily/program/around/index.html>

World Music Network <http://www.worldmusic.net/network/>

臺南藝術大學民族音樂中心 <http://art.tnnua.edu.tw/ethnomu/world.htm>

大大樹音樂圖像 <http://www.treesmusic.com/>

風潮音樂 <http://www.wind-records.com.tw/>

National Theatre of Japan <http://www.ntj.jac.go.jp/english/index.html>

歌舞伎Kabuki Pavilion <http://www.kabuki.gr.jp/pavilion/english/index2.html>

印度與世界音樂文化 <http://www.indianandworldmusic.net/music-link.php>

Chandra and David <http://www.chandrakantha.com/>

Music in our World http://trumpet.sdsu.edu/M345/logan_M345_MOW.html