



導讀 Introduction

民族主義在音樂上的昔今

Nationalism: Its Past and Present in Terms of Music

策劃引言 / 顏綠芬 Dr. Lu-Fen YEN
國立台北藝術大學音樂系所教授

音樂的民族主義（Musical Nationalism）釋義

Nationalism 原是個關係到政治、社會、經濟的辭彙，到底要如何翻譯，多年來莫衷一是，主要是這個詞在過去歷史的發展中非常複雜，最普遍的中譯名是「民族主義」，亦有國族主義、國家主義的涵義。民族主義是一種意識形態，一種理想主義、態度傾向，與自由主義、民族認同（或歸屬）、愛國主義相互交融，主張以「民族」為人類群體生活的基本單位，以作為特定文化與政治主張的理念基礎。這樣的概念，源起雖早，逐漸形成思想與風潮，則是從 1789 年法國大革命之後，在不同時期、不同領域，有不同的發展與效應。歷史上常提到的近代（十九世紀）民族國家的建立，就是民族主義發揮到極致的時代，在政治上非常複雜和糾葛；希特勒的民族主義，衍伸為侵略性、仇殺性的軍國主義，是民族主義發展中的惡例。類似的極端傾向，到了 21 世紀仍舊存在。在文化藝術上，則是褒貶互相糾纏。

音樂史的教科書，在過去的解釋，重點主要放在十九世紀那些長年在主流音樂，如義大利歌劇、德奧浪漫主義器樂曲陰影下存活的弱小國家作曲家們，他們力圖從義大利、德奧（如貝多芬、布拉姆斯、華格納）風格跳脫，創作出具有民族性、鄉土性的作品，以便能在國際樂壇上立足，享有一席之地。這些音樂家被形容為 Nationalist，最常被提到的，如俄國以葛林卡（M. Glinka, 1804-1857）為首的「五人組」（The Five）、捷克的斯梅塔納（B. Smetana, 1824-1884）、德沃札克（A. Dvořák, 1841-1904）、挪威的葛利格（E. Grieg, 1843-1907）、芬蘭的西貝流士（J. Sibelius, 1865-1957）等。這些民族主義者，以母語創作歌曲、歌劇，採取本土的神話、傳說、歷史英雄為腳本來源，運用農村舞曲、民間音樂為素材，將鄉土樂器語法融進管弦樂、鋼琴、小提琴等音樂中。

在台灣普遍接受這樣的觀點，在音樂史和古典音樂欣賞教學上，將德奧、法國、義大利排除在

民族主義的影響之外，翻譯上，音樂界常將上述的民族主義音樂家稱為「國民樂派」。其實，「國民樂派」的譯名源自日文，日文又譯自英文的 musical nationalism。日文的漢字「國民」，相當於人民、民族，跟我們慣用的「國民」是不太一樣的。其實，musical nationalism 原文並無「school」的意思，不能譯成樂派，甚至將 Nationalism 直譯為「國民樂派」，恐怕更不妥，如線上中華百科全書的「國民樂派」：「一般說來，這種思潮來自對當時音樂主流國家壓倒性優勢的一種反抗，如德國的器樂勢力，義大利和法國的歌劇壟斷等，這正是德、法、義三國沒有所謂國民樂派衝起的真正原因。」其中「這正是德、法、義三國沒有所謂國民樂派衝起的真正原因。」這個結論，不僅是一種過時的說法，也是背離了部分的事實，或許是翻譯「國民樂派」有誤造成的誤解。各國、各地區、各個音樂家受民族主義影響的層面各異，捷克與芬蘭相距如此遙遠，斯梅塔納和西貝流士年齡差距如此懸殊，也不一定互相影響，根本不可能成為一個「樂派」。既然時代不同、故國不同，實在是不可能只因 nationalism 的概念（意即同樣有國家觀念，有民族主義的意識形態），就翻譯成同一個樂派。Nationalism 還是直接譯成民族主義比較妥適。

上個世紀約在 1960 年後，討論音樂民族主義的論文就逐漸增多，已不再將民族主義傾向的作曲家侷限在上述的「十九世紀的邊緣國家」，相對於政治上民族主義的繁複，音樂上的民族主義較單純，因為實際上，民族情感、民族意識，或更簡潔些，類似鄉土意識、本土意識的情懷，應該是與生俱來，尤其是優秀的藝術創作者，出自真誠才能譜出感人的音樂。在創作上有類似民族主義者的理念和作法的作曲家，廣泛的分布在歐洲各國，不分祖國或故鄉是否遭受到壓迫。

1974 年初版，至 1992 年已發行七刷，超過四萬多本，在德國非常有權威性的音樂通史 *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*¹（簡譯為《音樂斷代史》），在浪漫主義的章節裡（Fridrich Blume 主

撰），論述到十九世紀初，在德國對「嚴肅的德意志民族歌劇」的渴望（In Deutschland steht der Beginn des Zeitalters unter dem Zeichen der Sehnsucht nach der ernsten deutschen Nationaloper）²。德國音樂家在創作上尋求民族認同，發展出強大的德意志浪漫主義，影響了全歐洲。即使如此，各國仍創造出各具民族特色的作品，例如威爾第（G. Verdi, 1813-1901）的歌劇，雖吸納了法國、德國音樂的養分，主要還是來自義大利歌劇傳統；而法國音樂承自巴洛克、洛可可（Rokoko）、早期古典時期，如拉摩（Jean-Philippe Rameau, 1683-1764）、庫普蘭（François Couperin, 1668-1733）等，到了白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）、法朗克（César Franck, 1822-1890）等，也建立了他們的「法蘭西浪漫主義」，跟德國浪漫主義分庭抗禮。俄國、捷克、北歐、匈牙利等國，十九世紀的藝術音樂，在音樂語彙上（樂種、技法、美學等）根源於德國，無庸置疑，卻也各自發展出具民族特色的風格。這其中還有英國作曲家追尋的「英倫復興運動」（English renaissance），成就了國際知名的音樂家艾爾加（Edward Elgar, 1857-1934）、沃恩·威廉斯（Ralph Vaughan Williams, 1872-1958），以及二十世紀的布瑞頓（Benjamin Britten, 1913-1976）。Blume 提出的論述，主要討論十九世紀作曲家普遍追求民族風格，不同於民族主義興起前追求「普同性和人文主義」的十八世紀古典時期（Das universale und humanitäre Zeitalter der Klassik）³。

1990 年出版，K. Maria Stolba 所編著的音樂通史 *The Development of Western Music: A History*（WCB Publishers）中將 Nationalism 的呈現，描述為三種類型：一是將民歌復興並吸納入藝術音樂，例如十九世紀初的德國。二是一個作曲家運用民族元素當作音樂形式或音樂廣泛風格的必備品（accessory），如蕭邦的馬厝卡（Mazurka）、李斯特的匈牙利狂想曲。三是一個作曲家運用民族元素當作主題，成為樂曲的基本特徵，像斯梅塔納的《我的祖國》⁴。

其他論及音樂民族主義的音樂史書和期刊論文，涉及甚廣，暫不在此深論。

蕭邦、威爾第、華格納、布拉姆斯的民族意識

長居於法國的蕭邦 (Frederic Chopin, 1810-1849)，在音樂創作上，就顯現出非常明顯的民族主義特質，尤其他的多首波蘭舞曲 (Polonaise) 以及數十首馬厝卡舞曲。在希特勒掌權時，這些曲目甚至不准演出，因為蕭邦的波蘭舞曲和馬厝卡向來被認為具有強大的力量，能激發波蘭人民的民族意識，起來反抗外族的入侵。出身奧匈帝國，巡迴演奏於歐洲各大城鄉的李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886)，他的作品中既有莫札特歌劇序曲、貝多芬交響曲的鋼琴改編曲，又有他四處旅行的各地印記 (瑞士、義大利)，被視為十足國際化的作曲家。即使如此，他的曲風還是透露出許多匈牙利的地方色彩，民歌、民間舞曲的元素處處可見。

以歌劇這個樂種來看，從 17 世紀初在佛羅倫斯誕生以來，到 18 世紀末，義大利歌劇威力橫掃全歐，連德國出生、歸化英國的韓德爾、奧地利大師莫札特的歌劇，也多數是義大利文劇本、義大利式音樂風格；義大利是個音樂強國，十九世紀被認為居歌劇主流的義大利大師威爾第，似乎與「民族主義」扯不上關係，其實不然。義大利在 1861 年統一前，分裂為許多王國與城邦，臣屬於法國、西班牙、奧地利等多國，威爾第出生時，故鄉屬於法國。經過了多年的革命，才完成義大利王國的統一。威爾第的早期歌劇，被民眾認為是代表義大利的音樂，是義大利的 national music，連他的名字 VERDI，都要連結成「義大利國王萬歲」(Viva VERDI = Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia) 的縮寫。

接著來談談俄國：十八世紀，帝俄於 30 年代首次引進義大利劇團⁵ 以來，上演的多半是義大利歌劇。俄國歌劇有沒有？有！D. A. Zorin 作的《復活》(Pererozhdeniye)，1777 年首演，是仍有音樂保存下來的最早之俄國歌劇，可是，《復活》既未引起風潮，至今也少有人提起。數十年間，的確有多位作曲家嘗試創作俄國歌劇，卻很少被認可。一直到百年後，19 世紀的三〇年代，也就是葛林卡和

五人組時期，才建立起俄國歌劇的傳統。歌劇雖是最國際化的藝術類型，有趣的是，在講到民族主義時，歌劇卻是最具代表性、最常被提出討論的，像葛林卡的《伊凡·蘇沙寧》(Ivan Sussanin)、斯梅塔納的《被出賣的新娘》(Prodaná nevěsta) 等，在台灣，可能是因為語言的關係，很少人認識這些俄國、東歐的民族歌劇，也甚少討論。

影響二十世紀音樂發展甚鉅的作曲家荀貝格 (Arnold Schoenberg, 1874-1951)，在他的論述集《風格與創意》(Style and Idea)⁶ 中，一篇 1931 年寫的短文〈National Music (2)〉，提到他一生學習的對象：巴赫、莫札特、貝多芬、華格納、布拉姆斯，還有舒伯特、馬勒、史特勞斯、雷格爾，還將學習的項目一一羅列，最後說，他寫的新音樂是根據傳統，所以，它也將變成傳統。這是荀貝格，這位當年被罵慘的前衛作曲家所謂的民族音樂 (National music)。

回首十九世紀，德意志帝國統一於 1871 年，之前的半世紀，正是德意志民族主義方興未艾之時，在音樂上尤其明顯。韋伯 (Carl Maria von Weber, 1786-1826) 的德國歌劇《魔彈射手》(Der Freischütz) 被視為「第一部德國民族歌劇」(the first German “nationalist” opera)，開啟了德國浪漫歌劇的首頁。華格納的發揚德國精神，更是眾所皆知，他除了闡述他音樂戲劇 (Musikdrama) 的理論與作法外，也發表文章宣揚德國精神。德國精神或德國國族主義的興起，不能不提到十八世紀的哲學家赫爾德 (Johann Gottfried von Herder, 1744-1803)，他極力宣揚德意志語言、文化、道德的獨特與優越，呼籲保存德國的原始語文 (Ursprache)，他蒐集民歌，出版民歌曲集 *Volkslieder* (1778-1779)，並著書闡述民歌的珍貴；他也提出每個國家都有自己獨特的「民族精神」(Volkgeist)，作為人民創造力的來源。二百多年來，德國一直遵奉巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 是德國音樂的代表人物。其實巴赫生前的學習，無所不包，義大利小提琴音樂、法國鍵盤音樂，他都廣泛研究吸收，到後來融會貫通，獨

樹一格，成為德國音樂的典範。十九世紀的華格納（Richard Wagner, 1813-1883）和布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）雖然在音樂美學上南轅北轍，卻都自許是德國音樂。我們現在也都認為他們的作品是不折不扣的德國音樂代表。

那些被認為是中歐、西歐音樂強權國家的作曲家，在過去的音樂史中，認為是不屬於「國民樂派」（民族主義的錯譯）範疇內的，其實都有著「民族主義」的意識形態和理念。蕭邦的鋼琴曲到處是波蘭音樂的靈魂，布拉姆斯的作品中，也承載著傳統的德國精神，而威爾第的歌劇，更是跟義大利統一畫上不可分割的關係。

台灣音樂史上的民族主義

台灣的藝術音樂創作，不管是日治時期，或是戰後初期，都受到西方民族主義的強烈影響。第一位擁有國際地位的台灣作曲家江文也，具有強烈的民族主義傾向，雖然後來去了中國，無法回台，仍影響了郭芝苑（1921-2013）⁷、史惟亮（1925-1977）⁸。1960年代，國內開始培養出新一代的作曲人才，從歐洲深造回台的許常惠（1929-2001）和史惟亮持續的發表文章，呼籲作曲家創作現代的民族音樂。他們也翻譯、引介西方具有民族風格的作曲家之傳記、文章、樂曲，如德布西（Claude Debussy, 1862-1918）、巴爾托克（Bela Bartók, 1881-1945）、斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）等。

1967年，史惟亮和許常惠共同籌劃，進行全台的民歌採集，分成兩隊，深入台灣窮鄉僻壤、高山部落。他們採集原住民各族群音樂、恆春民謠、客家山歌等鄉土民謠，以及唸歌仔、車鼓戲、南管、北管及各種地方戲曲等，並呼籲作曲家們開始思考、反省，要如何在傳統與現代、本土與西方之間找到平衡。兩人也投入音樂教育，邀約同輩，帶領學生、中小學老師、有興趣者，投入教學、創作、研究，並投書報章雜誌，希望引起社會珍惜傳統音樂，重視現代民族音樂的創作。他們引導青年學子

們在學習西方作曲家與創作技巧的同時，也應回顧自身傳統文化，追尋民族音樂的根。像同一世代的音樂家陳泗治（1911-1992）、郭芝苑，本來就有民族主義的概念，所以一起投入這樣的創作風潮。當時的作品，如史惟亮的《琵琶行》、許常惠的長笛獨奏曲《盲》、清唱劇《葬花吟》，陳泗治的鋼琴曲《龍舞》、《幽谷—阿美幻想曲》、郭芝苑的鋼琴曲《台灣古樂幻想曲》、管絃樂曲《民俗組曲》等，都融入了這樣的意念。

1940年前後出生的新一代的作曲家們，在1960-1980年間同樣追隨著這樣的理念，如沈錦堂（1940生）、李泰祥（1941-2014）、蕭泰然（1938-2015）、馬水龍（1939生）、賴德和（1943生）等。這些當年正值青壯年期的音樂家，數十年來深耕於創作，都已成了台灣的代表性作曲家了。其他創作許多歌樂的作家還有呂泉生、張炫文、游昌發等。

台灣在現代音樂發展史中，民族意識的影響是確認的，但不能忽略的事實是，解嚴前和解嚴後的重重大改變，也就是，作曲家從中國情懷回顧到台灣本土。解嚴前，所謂的民族主義圍繞在文化的中國，從詩經、唐宋古詩詞譜曲，從中國歷史故事、傳說、京劇尋找題材。解嚴後，雖然中國傳統文化包括文學、哲學、戲曲、音樂仍為台灣作曲家重要的文化滋養，但不再是唯一的、或處於中心的焦點，作曲家重新閱讀台灣歷史，環顧周遭真真實實的大自然、人民與活生生的社會。例如許常惠的《祖國頌之二：二二八紀念歌》（1993年作）和《祖國頌之三：民主》（1994年作），可能都在他心中醞釀許久；從中國情懷至台灣色彩的歌樂，台語歌、客語歌、原住民歌謠，先是選取既有民歌配樂、編曲，進而創作藝術歌曲、合唱曲，例如民族音樂學家、音樂教育家張炫文，就寫了許多膾炙人口的台語歌，「和成文教基金會」委託作曲家改編的《台灣民謠交響詩》（1991）。

馬水龍的《無形的神殿》則是在玉山登頂後的大作，為合唱管絃樂作品，運用了原住民的多首歌謠旋律，透過男聲合唱呈現台灣的原始高

山景緻；賴德和更有「鄉音」I-V 的系列性作品：《鄉音 I：北管戲曲的聯想》（1995）、《鄉音 II：南管音樂的聯想》（1997）、《鄉音 III：音樂會序曲》（1997）、《鄉音 IV：三樂章管弦樂曲》（1998）、《鄉音 V：歌仔戲的聯想》（2012），將作曲家青少年時耳濡目染的鄉音，融入了創作之中。

馬水龍的《無形的神殿》和賴德和的「鄉音」系列作品，不管是形式上、技巧上，或是創意，都是優秀的樂曲，並不是說用了台語詩或原住民歌謠就有台灣色彩，就是好作品，其實作品之優秀與否，和其作曲動機和素材並無直接關係，也許隨著作曲技法的磨練和成熟，這些作曲家從中國情懷發展到以台灣為主體的發想，感於心、而發於藝術，其創作越發豐富與感人，這正是創造台灣新音樂文化的契機。

從布拉姆斯、巴爾托克、布瑞頓到賴德和的四篇專論

德國傑出音樂家號稱的三 B：第一位是巴赫（J. S. Bach），第二位是貝多芬（Ludwig van Beethoven），第三位就是上文提過的布拉姆斯（J. Brahms），一個在十九世紀的浪漫主義浪潮中獨尊古典主義的作曲家。車炎江博士的這篇《天籟美聲的國家想像：布拉姆斯合唱音樂裡的德國精神》，首先以較輕鬆的筆觸，介紹布拉姆斯的生平二三事，然後進入正文，在「十九世紀德奧音樂傳承路線與民族主義（nationalism）的意念」中，先提出音樂學家理查·塔儒斯金（Richard Taruskin）針對「民族主義」在音樂領域的意義之闡釋；然後將德國音樂學者達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）對民族主義與音樂的關係之精闢辯證與討論，提供給讀者參考。接續的「布拉姆斯的宗教合唱曲與德奧傳統」、「究竟是《德意志安魂曲》還是《德文安魂曲》？」溯及十九世紀初期，在德語區興起的「聖樂復興運動」，再將布拉姆斯的合唱音樂以深入淺出的流暢文筆、重點式的譜例，引導讀者了解，在德國的音樂民族主義。

《巴爾托克：民謠採集及十五首匈牙利農民歌

曲》作者是鋼琴博士曾士珍助理教授，她先從巴爾托克的生平談起，這位出生於奧匈帝國的音樂家，來自多民族混血的家庭，祖父為匈牙利人，祖母來自塞爾維亞，母親則有德國血統，巴爾托克幼年時，來自母親日耳曼背景的影響很大。文中敘述了巴爾托克的民謠採集，他的足跡遍及今日的斯洛伐克、羅馬尼亞、塞爾維亞、克羅埃西亞、魯塞尼亞、保加利亞等地，甚至遠赴北非阿爾及利亞，採集撒哈拉沙漠一帶的阿拉伯民謠。巴爾托克並非狹隘的民族主義者，他純粹被那些從土地散發出來的農民歌謠深深感動，不管那是不是自己的族群。在「民謠採集的方式和理念」段落中，曾士珍嘗試將巴爾托克在採集中碰到的問題，像說故事般的呈現，讓讀者能從中理解在鄉野中作田野調查的困難和辛苦。該文主述在鋼琴獨奏曲《十五首匈牙利農民歌曲》（出版於 1920 年），這是巴爾托克從數千首採集來的民歌選出來，而加以改編，賦予藝術價值的。這部鋼琴曲集結合了民謠特色與藝術價值，可視為認識匈牙利農民音樂的最佳曲目。作者分別將《十五首匈牙利農民歌曲》一一介紹，先將原歌詞意思譯出，再描述鋼琴曲的風格特色。

《布瑞頓音樂中的英格蘭風情》是陳威仰博士多年來的研究成果之一，他曾在英國留學，主修單簧管演奏，回台後轉修音樂學，研究布瑞頓的音樂。布瑞頓一生創作了許多傑出的音樂，幾乎被認為是英國 20 世紀最具代表性的作曲家，最著名的作品有歌劇《彼得葛萊姆》（*Peter Grimes*）、安魂曲《*War Requiem*》等。生前也因為其音樂成就，被英國女王冊封為爵士。布瑞頓的成名作《彼得葛萊姆》（1945 年）不只是將他推上國際樂壇，同時也是英格蘭音樂歷史上一個新的里程碑，因為這部歌劇被認為是復興了大不列顛的「英格蘭歌劇」（English opera）傳統。在這篇文章中，陳威仰廣泛的介紹了布瑞頓的各種作品，以及其中散發的英格蘭特質，並以歌劇《彼得葛萊姆》為例作進一步補充。歌劇的故事發生在海邊薩福克郡小鎮中，劇中令人感受到大海衝擊的力量與小鎮寧靜孤寂的鄉村

景物彼此交織。薩福克郡呈現典型的鄉村英格蘭氣味，布瑞頓用音樂表現的不僅是鄉村風景，更是刻劃保守的英國小鎮中，小人物的無奈與悲劇。國內有關布瑞頓音樂的論述較少，陳威仰的這篇文章，將讓讀者進一步認識二十世紀的英格蘭音樂。

顏沛琳的《賴德和的民族主義理念和「鄉音系列」》集中在台灣當代作曲家賴德和身上。賴德和出身師範，後畢業於台灣藝專音樂科，1970年代即活躍於台灣樂壇，深受當時音樂界「中國」民族主義影響。為舞劇《白蛇傳》創作配樂，隨著雲門舞集的國內外演出，他的音樂也散播國際。1978-1980年留學奧地利，在薩爾茲堡雙修「奧福音樂教學法」和「作曲」。1995-1998年獲補助，以交換藝術家身分居住於美國紐約。這段期間，他接觸到一些中國來的學者、藝術家，忽然體認到他與他們的不同，他的中國意象漸漸地轉為台灣意識。1970、1980年代的知識青年，開口閉口「中國文化」、「中國現代音樂的拓荒者」、「我們自己中國人的音樂」，主要是針對如排山倒海的西方文明霸權，想要掙脫外來文化的桎梏，想要從創作中尋找自我，中國文化本來就存在於台灣，本來就是祖先傳承過來的，它只是在地化了，與這塊土地、人民融成了台灣文化了。90年代，台灣社會更民主、更開放，大家的眼界更廣闊了，而賴德和也在美國這個多種族的社會中、在紐約都市各種文化的碰撞中，尋找到自我。顏沛琳先闡述他的民族主義理念，再呈現其近二十年來的「鄉音系列」的五部創作：

《鄉音 I：北管戲曲的聯想》（1995）

《鄉音 II：南管音樂的聯想》（1997）

《鄉音 III：音樂會序曲》（1997）

《鄉音 IV：三樂章管弦樂曲》（1998）

《鄉音 V：歌仔戲的聯想》（2012）

文中以前三部作品為例，透過簡單的譜例，引領讀者賞析，對音樂老師及愛樂者應有實質的助益。

最後，再一次強調，作曲家的創作理念、援用的素材、技術手法、美學觀等，雖都是創作優秀作品的因素，卻非唯一。有些作曲技法嫻熟的作曲家，並

沒有留下感人的作品，也有擁抱民族主義、善用民歌素材、充滿遠大理想胸懷的人，寫不出好作品；更有辯才無礙、講起音樂美學頭頭是道的人，其作品平平無奇。音樂的民族主義之所以值得討論，是因先有了優秀的、感人的作品，讓我們去演奏、欣賞、研究，從而發現了民族精神或民族主義的共通性，像曾士珍文中引述巴爾托克的話：「我要去蒐集匈牙利最好的民謠，為它們配上鋼琴伴奏，將它們提升為藝術歌曲。」台灣不也很多人這樣作過嗎？但是不見得就能成就好作品。巴爾托克的音樂成就是多方面的，我們看到他的條件：深厚的音樂基礎和永不停歇的努力，民族音樂學的理念和實踐，還有他對採集的音樂之喜愛和研究、悲天憫人的胸懷，和音樂創作的天分，這些都是促成他寫出優秀作品的因素。

如同陳威仰文中引述布瑞頓的話：「突然之間，我能感受到我所屬的那個地方，而且我知道我自己缺乏的是什麼了。」和顏沛琳文中引述賴德和的話：「我希望我的音樂是融入社會的，因此我嚮往小時候那種一到休息時刻，我跟阿嬤買票去戲場看戲，或者，節慶時廟口的南北管演出，當時的音樂活動是社會生活的一環。」布瑞頓、賴德和與巴爾托克一樣，有堅實的音樂理論訓練，能反思生命的價值，能珍惜身邊寶貴的文化遺產，並能充分發揮在創作上。

注釋

- 1 Fridrich Blume. (Ed.). *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*, (dtv/Bärenreiter Verlag, 1992), 7. Auflage.
- 2 同上注，362。
- 3 同注1，366-373。
- 4 K. Maria Stolba. *The Development of Western Music: A History* (WCB, 1990), 725.
- 5 約在1731年，義大利劇團在莫斯科演出G. A. Ristori的歌劇Calandro，被視為第一部在俄國演出的歌劇。
- 6 A. Schoenberg. *Style and Idea. Original work published 1975* (University of California Press, 1984).
- 7 郭芝苑在年輕留日時，曾在東京數次拜訪過江文也。
- 8 史惟亮1947年在北平藝專時，曾受教於江文也。

附錄

賴德和音樂的影音出版品精選（顏綠芬整理）

- 《白蛇傳》、《待嫁娘》、《春水》，雲門音樂系列四。CD-004。台北：財團法人雲門舞集文教基金會出版，滾石有聲出版社有限公司發行，1994。
- 《鄉音 III — 為管弦樂團的音樂會序》。收錄於 CD【921 賑災音樂會系列之八一 現代作曲家回顧 1999 演奏會】專輯，陳澄雄指揮，國立台灣交響樂團演出。台中：國立台灣交響樂團，2000。
- 《擊樂三重奏 — 無題》、《野臺高歌》。收錄於 CD【被丟棄的寶貝】專輯，台北打擊樂團演出。台北：風潮有聲出版，2001。
- 《楚漢》。收錄於 CD【楚漢 項羽決戰劉邦的帝王之歌】專輯，台北市立國樂團、維也納史特勞斯管弦樂團。CD，JCD070005。金革科技股份有限公司，2002。
- 《路上》。收錄於 CD【當代風華 — 台灣現代音樂集（二）】專輯。台北：十方樂集，2005。
- 《紅樓夢》交響曲，雙 CD。陳秋盛指揮，日本讀賣交響樂團演奏，王正平琵琶獨奏。台北：財團法人雲門舞集文教基金會出版，滾石有聲出版社有限公司發行，2005。
- 《紅樓夢》交響曲、《鄉音 IV》，收錄於 CD【樂典 03】，國立中正文化中心，2009
- 《紅樓夢》舞作，DVD，2005 雲門舞集封箱演出錄影。金革唱片，2012。
- 《鄉音 I — 北管戲曲的聯想》、《鄉音 III — 為管弦樂團的音樂會序》、《九二一安魂曲》。收錄於 DVD【聽見台灣的聲音 — 賴德和樂集】。台中：國立台灣交響樂團出版，2010。
- 《春水》、《悲歌》。收錄於 CD【台灣音樂記憶 — 聽見 · 風景】。文化部國立傳統藝術中心台灣音樂館，2013。

名詞方塊

序曲

英文是 Overture，在十八世紀的西方古典音樂中，原是指歌劇開演前的演奏曲，由管弦樂團奏出；由多首舞曲組成的組曲，通常也由序曲開始。到了十九世紀，序曲另演變成一種音樂會序曲，與歌劇或舞曲脫鉤，成為獨立的、單樂章的管弦樂曲，多半與一些音樂以外的事物連結，如故事、戰爭、英雄、自然景物等。有名的例子如孟德爾頌的《仲夏夜之夢序曲》。

民歌與民謠

民歌與民謠常常混用，指的都是民間歌謠。漢字中，謠指吟謠，歌則有旋律，因為漢語不管是北京話、廣東話、客家話、台語都是聲調語言，詩歌光是用唸的，就有高低起伏，歌與謠常緊密結合不可分。民謠包含吟謠，民歌則傾向歌曲，但是常常混用，因為民謠也可以歌唱，民歌中也常有吟誦式的唱法。民歌（謠）的定義：唱頌於一般民眾，內容簡單易懂，反映人民的生活情感，不需受過音樂訓練即可學習的歌曲，用的是大家熟悉的語言（地方語言），並以口耳相傳方式傳播。世界各地、各個民族都有民歌，古書上甚至推測，民歌比語言還要古老，英文 folk song，德文 Volkslied，都指來自民間的。民歌的定義已經在學術上數百年了，所以 1970 年代的校園民歌基本上不能簡稱民歌，那是原先屬於校園歌曲，後來轉變成商業性的流行歌曲，跟純樸的民歌不能畫上等號。