

# 格奧吉亞底斯的「維也納古典樂派」 語法論述及其潛在的現象學式音樂分析

沈雕龍

## 摘要

希臘裔德國音樂學家格奧吉亞底斯 (Thrasylbulos Georgiades, 1907-1977) 於 1950-1970 年代間，提出其「維也納古典樂派」(Wiener Klassiker) 語法的相關討論；其中，他刻意地和對稱、週期、句法交疊 (Satzverschränkung) 等概念保持距離，並且發展出幾種概念：「不連續性」(Diskontinuität)、「對立平衡」(Kontrapost)、「和聲構架」(der harmonische Gerüstbau)、「複格律」(Polymetrik) 和「空節拍」(der leere Takt)。這些概念具有一種讓人無法一目了然的殊異感，卻也獨樹一格地點出某些獨特的音樂聲響特質，且被二十世紀後半出版的多本德語西方音樂史書籍引用作為詮釋「維也納古典樂派」音樂的工具之一。可以說，格氏的維也納古典樂派論述，是理解德語音樂學界二十世紀中以降，關於古典風格的討論不可或缺的面向之一。

為了理解格奧吉亞底斯的「維也納古典樂派」語法論述，本文將先探討格氏對劇場和語言的想像，然後依序說明他音樂的「不連續性」、「複格律」、「對立平衡」、「空節拍」等概念間的關係。尤其「空節拍」的概念引起種種的爭議辯論，反而點出格氏論述中的哲學式探索痕跡。本文最後要以伽達默爾 (Hans-Georg Gadamer, 1900-2002) 的評論來引導出一個觀察：格氏如何潛在地借用了現象學 (Phänomenologie)，來作為發展其「維也納古典樂派」語法論述的工具。

關鍵詞：格奧吉亞底斯、維也納古典樂派、不連續性、空節拍、現象學

# Thrasybulos Georgiades’ “Viennese Classic” Music Language Discourse and His Potential Phenomenological Music Analysis

Diau-Long SHEN

## Abstract

The Greek-born German musicologist Thrasybulos Georgiades (1907-1977) published during 1950-70s a series of articles which discussed the music language of the composers of the “Viennese Classic.” In these treatises, Georgiades intentionally avoided terms like “symmetry,” “periodicity,” “sentence interleaving” and developed his own concepts such as “discontinuity,” “contrapposto,” “harmonic scaffolding,” “poly-metric” and “empty-measure.” Though they seem incomprehensible and extraordinary at first, these vocabularies did introduce some peculiar sound qualities and were used in several German books on the western music history for interpreting the works of the “Viennese Classic.” Thereby, Georgiades’ “Viennese Classic” becomes an essential text to properly understand the classical style in German musicology in the second half of the 20th century.

In order to properly interpret Georgiades’ “Viennese Classic” discourse, this article starts with the discussion on his ideas about theater and language, and then illustrates sequentially the concepts “discontinuity,” “poly-metric,” “contrapposto,” “empty-measure,” and their inter-relations. The concept “empty-measure” is especially controversial because it is closely affiliated to his philosophical investigations. Finally, this article uses Hans-Georg Gadamer’s comment to introduce how Georgiades appropriated and embedded philosophical concepts of phenomenology in his musicological discourse.

**Keywords:** Georgiades, Viennese Classic, discontinuity, empty-measure, phenomenology

## 一、前言<sup>1</sup>

達爾豪斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989) 指出，黎曼 (Hugo Riemann, 1849-1919) 在二十世紀初提出的理論，認為「八小節性的週期是古典和浪漫樂派格律或對句 (Syntax) 規範性的基礎樣式，因為樂譜上許多三、五、七小節的單位，無法化約成四的倍數，且都具有自我的獨立性，在日後引起相當多的爭議。」<sup>2</sup> 筆者可以指出，例如荀白克 (Arnold Schönberg, 1874-1951) 在他的《進步的布拉姆斯》(*Brahms the Progressive*) 一文中就發表過這樣的看法：他先承認了古典樂派 (classic music) 的組織方式在大部分的情況中予人「規則」(regularity) 和「對稱」(symmetry) 的印象，<sup>3</sup> 接著指出：「不等長樂句的建構，造成了海頓和莫札特音樂中許多的不規則性 (irregularities)」，<sup>4</sup> 荀白克還以莫札特降 B 大調第十七號絃樂四重奏 (K. 458) 第二樂章一開始的「3+1+1+3 (後者也許是個 2+1 的單位)」樂句構造為例，說明這個結構「完全不對稱，也因此不再是最有效的理解工具之一。」<sup>5</sup> 荀白克對此例音樂中不規則現象的解釋為「莫札特主要必須被理解為一位戲劇性的作曲家。用音樂兼容每個具體性和心理性的情緒和動作的變化，是一位歌劇作曲家要克服的主要問題。」<sup>6</sup>

在德語音樂學界，關於對稱／不對稱，規則／不規則現象的最有代表性的深入反思，為希臘裔德國音樂學家格奧吉亞底斯於 1950 年代以降提出的

---

<sup>1</sup> 這篇論文的發想與逐步形成，首先要感謝業師德國柏林自由大學的梅樂互 (Jürgen Maehder) 教授多年來不時從不同角度跟筆者聊到格奧吉亞底斯 (Thrasybulos Georgiades) 其人其事，所給予的啟發。此外，泰國曼谷 Assumption University 哲學與宗教研究所的王尚文教授，長年對筆者講述哲學的各種概念和脈絡，種下筆者談及哲學的緣份。本文在最後的完成階段，還要感謝國立屏東大學音樂系連憲升教授和中央研究院中國文哲研究所黃冠閔研究員兩人的鼓勵和支持。本文中，若無標明中文譯本，所有外語的中譯皆出自筆者。

<sup>2</sup> Carl Dahlhaus, "Zum Taktbegriff der Wiener Klassik," *Archiv für Musikwissenschaft* 45, no. 1 (1988): 1.

<sup>3</sup> Arnold Schönberg, "Brahms the Progressive," in *Style and Idea* (New York: Philosophical Library, 1950), 65.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 67.

<sup>6</sup> *Ibid.*

「維也納古典樂派」<sup>7</sup> 語法的相關討論。格氏在他的討論中刻意地和對稱、週期、句法交疊等概念保持距離，並且發展出幾種概念：「不連續性」、「對立平衡」、「和聲構架」、「複格律」和「空節拍」。這些概念具有一種讓人無法一目了然的殊異感，卻也獨樹一格地點出某些獨特的音樂聲響特質，且被二十世紀後半出版的數本德語西方音樂史書籍引用作為詮釋「維也納古典樂派」音樂的工具之一。<sup>8</sup> 可以說，格氏的維也納古典樂派論述，是理解德語音樂學界二十世紀中以降，關於古典風格的討論不可或缺的面向之一。

和荀白克觀點很相似的地方還有，格氏也從莫札特身為歌劇作曲家的經驗來做解釋的切入點。格氏的核心思考首先論述在其 1950 年的《從莫札特劇場的音樂語言出發》(*Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*)，之後在 1951 年的《維也納古典樂派的音樂語言》(*Zur Musiksprache der Wiener Klassiker*) 中把論述擴大到「維也納古典樂派」，日後的其他相關討論，亦多以莫札特的歌劇音樂為例。因此，本文的研究範圍不僅僅限於上述的兩篇文章，而是綜覽格氏 1950 到 1970 年代的多份音樂文獻，以求釐清他的「維也納古典樂派」論述背後的思考的邏輯和脈絡。

抽絲剝繭後，本文將先探討格氏對劇場和語言的想像，然後依序說明他音樂的不連續性、複格律、對立平衡、空節拍等概念間的關係。這個過程展現了一段從歌劇音樂進入器樂結構的推理方式，其中不乏牽涉到音樂語彙以

---

<sup>7</sup> 佛羅欽格 (Rudolf Flotzinger, 1939 生) 指出，在莫札特逝世後的十八世紀末已經出現意為範例性的「經典」(klassisch) 一詞來形容莫札特作品的情況；自十九世紀起逐漸出現用地理性的形容詞將海頓、莫札特、貝多芬三人連結成「維也納樂派」(Wiener Schule) 或「維也納大師」(Wiener Meister) 的情形；合併兩種概念的詞彙「維也納古典樂派」(Wiener Klassiker)，直到 1880 年代前後才偶爾出現。佛羅欽格認為，經由阿德勒 (Guido Adler, 1855-1941) 將古典風格 (klassischer Stil) 導入其風格史《音樂中的風格》(*Der Stil in der Musik*) 的討論範疇，並提及「維也納古典樂派」，才讓這個概念最終被接受為專有名詞。Rudolf Flotzinger, "Herkunft und Bedeutung des Ausdrucks (Wiener) Klassik," in *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, ed. Gernot Gruber (Wien: Böhlau, 2002), 42-49。關於阿德勒的部份，請參考其書 Guido Adler, *Der Stil in der Musik* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911), 225。

<sup>8</sup> 關於這些德語的西方音樂史書籍，就筆者所知的可舉出：Carl Dahlhaus ed., *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber, 1985), 370; Karl Heinrich Wörner, *Geschichte der Musik: Ein Studien- und Nachschlagebuch*, 8th ed. (Göttingen: Ruprecht, 1993), 285-287; Ulrich Michels, *dtv-Atlas-Musik*, rev. ed. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005), 337。

外的造形藝術思考角度，尤其是空節拍的概念引起種種的爭議辯論過程，反而點出格氏論述中的哲學式探索痕跡。本文最後要以伽達默爾的評論來延伸討論，格氏是如何運用了現象學的方法來發展其「維也納古典樂派」的語法論述？如此形成的論述，對音樂的研究者和書寫者又有何種殊勝的啟示？

## 二、劇場和語言

格氏對於維也納古典樂派的論述建立在莫札特歌劇的音樂上，並可回溯他對劇場的想像上，基於這些想像的觀點持續出現在他相關的重要文章中，本文首先釐清格氏對於劇場和劇場行為的說明及相關概念之間的關係。

對格氏來說，劇場呈現的是人。人在劇場中，發揮與生俱來的衝動，將生命化為表情和姿態；劇場也是一種將人的內在轉化為外顯的戲法；舞臺等同於一個實驗場，人性的事件是虛構的，雖然觀者知道，卻能感覺到一種真實性。那種真實性來自於舞臺上人物呈現出的「身體性」(leibhaftig)，這些人物在我們眼前，在動作中呈現著人的事件。如果舞臺上呈現的是對過去的報導，觀者就無法理解構成劇場藝術本質的身體性和相對者。為了讓身體性的人物和相對者活生生地躍出，劇場要呈現兩個當下事物的「相互衝擊」(Zusammenprallen)，這種「相互衝擊」決定了劇場之所以為劇場。<sup>9</sup>

格氏亦提到，劇場行為 (Theaterhaltung) 是一連串「此處此刻」(Hier-und-Jetzt) 的搬演；舞臺上的事件和行動中的人物雖然是虛構的，但是透過搬演，就會產生一種真實性。劇場做為實驗場讓人進行嘗試和編排，目的是將事件在當下中呈現出來。要使劇場散發真實的「此處此刻」感，必須呈現出「不連續性」(Diskontinuität)。<sup>10</sup> 格氏思考劇場和劇場行為的邏輯如下：

相互衝擊 → 身體性 → 劇場

不連續性 → 此處此刻 → 劇場行為

---

<sup>9</sup> Thrasybulos Georgiades, "Das musikalische Theater (1965)," in *Kleine Schriften* (Tutzing: Schneider, 1977), 133.

<sup>10</sup> Thrasybulos Georgiades, "Zur Musiksprache der Wiener Klassiker (1951)," in *Kleine Schriften* (Tutzing: Schneider, 1977), 33.

格氏對劇場和劇場行為特點的思考邏輯顯然是一個從體驗推導出來的抽象概念。他未曾針對單一的劇場演出進行分析，要理解「相互衝擊」和「不連續性」在劇場中如何呈現，以及和音樂的關係是什麼，可以借鏡格氏用相似的概念對語言進行的分析，尤其格氏從「普遍的精神性和人性根源」（*allgemein Geistig-Menschliches Verwurzeltes*）的角度來看，認為西方音樂的形成和語言有密切的關聯。<sup>11</sup> 格氏以德國詩人赫德林（Friedrich Hölderlin, 1770-1843）的詩《逝去者》（*Die Entschlafenen*）為例，列出最後兩行：

[Und lebendiger lebt ihr dort,] wo des göttlichen Geistes  
Freude die Alternden all, alle die Toten verjüngt.<sup>12</sup>

X x x X x x X, X x x X x x X

【你們活得更快活的地方，】那神性靈魂的  
喜悅讓所有老化的，所有死去的都年輕起來。

這首詩的格律主要為揚抑抑格（X x x）。格氏指出，*alle die Toten verjüngt*（所有死去的都年輕起來）一處的韻文就內容來觀察可分成兩個部份：*alle die Toten*（所有死去的）和 *verjüngt*（年輕起來）；這兩個內容，切出了不同格律強起拍（X x x X x）和弱起拍（x X）的接續；對格氏而言，整體揚抑抑格強起拍的格律突然被弱起拍所推翻，是一種形式支持了內容中，靈魂執行了讓死者都年輕起來的魔力。<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, 3rd ed. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008), 3。同一本書中，格氏將西方音樂的形成視作「持續的音樂和語言相互糾結的問題」（*das Problem der stetigen Auseinandersetzung der Musik mit der Sprache*），並將音樂視作一種「自律性的意義載體」（*autonomer Sinnträger*）；他還指出「西方音樂的任務變成了，將語言音樂化或者是將音樂語言化」，*ibid.*, 30。辛力克森（Hans-Joachim Hinrichsen, 1952 生）亦指出，音樂和語言的關係是格氏一生所有著述的共同立基點。Hans-Joachim Hinrichsen, “Vorwort,” in *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, by Thrasybulos Georgiades, VIII。值得一提的是，此書是格氏流傳最廣的著作之一，原出版於 1954 年，2008 年為第三版，並有 1983 年的英譯本：*Music and Language: The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass*, trans. Marie Louise Göllner (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)。

<sup>12</sup> Georgiades, *Musik und Sprache*, 57.

<sup>13</sup> *Ibid.*

格氏所舉的另外一例是赫德林的《愛琴海》(Archipelagus, 1800/1801)，格氏列出該詩的第 122 至 124 行韻文：

Und entbrannter beginnts; wie Paare ringender Männer  
Fassen die Schiffe sich an, in die Wooge taumelt das Steuer,  
Unter den Streitern bricht der Boden und Schiffer und Schiff sinkt.<sup>14</sup>  
X x x X x X x x X x x X X

開始越來越激烈了；像一對纏鬥中的男人  
那些船隻緊抓著彼此，搖槳踉蹌在波濤裡，  
在交戰者間，甲板裂開了，然後船夫和船都沈下去。

本詩的格律為六步格 (Hexameter)，其標準的規則為一行韻文由六個揚抑抑格構成，最後一個不完整 (意即：X x x X x x X x x X x x X x x X x)。然而 (如上所示)，格氏將最後一個 *sinkt* 也標示為重音，顯然是因為他認為這個詞的內容 (沉下去) 本身也有重要的意義，如同他將最後一行韻文按照詞句的內容縱向地排成五個詞組：<sup>15</sup>

X x x X x Unter den Streitern 在交戰間  
X x X x bricht der Boden 甲板裂開了  
x X x und Schiffer 然後船夫  
x X und Schiff 和船  
X sinkt. 沉下去

他指出這五個詞組各自的格律都完全不同，而在韻文進行間造成一種不斷地顛簸於強起拍和弱起拍之間的印象；此外，這些詞組依序出現時，每次都減少一個音節，直到最後只剩一個 *sinkt* (沉下去)。

透過以上例子，格氏在德語韻文詩歌中觀察到，詞句的內容可以決定句子的結構，並且凸顯了韻文格律之間強起拍和弱起拍不斷變化的情況，讓文字中的內容顯現出一種如同「用手可觸及的身體」(ein mit Händen greifbarer Körper)。<sup>16</sup> 換句話說，文字話語中的內容除了抽象地存在之外，亦可以透過

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

文字本身格律的衝突、句子長度的變化，產生「相互衝擊」和「不連續性」，進而產生劇場所需要的特質：「此處此刻」、「真實性」和「身體性」。

語言和音樂具有許多相似的特點，以此，格氏的詩文分析提供了具體的路徑來解讀他是如何在音樂中發現劇場行為。格氏指出，「作為行動的文字配樂」所形成音樂句法是理解莫札特的音樂劇場不可或缺的。<sup>17</sup> 格氏認為，維也納古典樂派音樂句法結構，是來自於「對文字和人類的語言，做為人類存在的直接實現」的關係。<sup>18</sup>

### 三、不連續性

格氏認為真正音樂性的劇場是以喜劇的結構來實現的。<sup>19</sup> 他以裴果雷西（Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736）的《管家女僕》（*La serva padrona*, 1733）為例，說明該劇和「藝術喜劇」（*commedia dell'arte*）息息相關；相對於莊劇的詠歎調表現的是靜態的情感和情感的轉換，即興喜劇的重點是在舞臺上的「此處此刻」，在觀者的眼前演出動作、事件和情境。這種即興的特質是要排除散發靜態感的統一性及連續性的旋律，<sup>20</sup> 格氏舉出《管家女僕》的第 1 曲詠歎調〈等待著，卻不來〉（“*Aspettare e non venire*”）作為例子說明。

【表 1】裴果雷西《管家女僕》詠歎調〈等待著，卻不來〉義中歌詞對照

義語歌詞	中譯
Aspettare e non venire, Stare a letto e non dormire, Ben servire e non gradire, Son tre cose da morire.	等待著，卻不來， 床上躺著，卻睡不著， 好好對待，卻得不到感謝， 這三件事，真要人的命。

<sup>17</sup> Ibid., 95.

<sup>18</sup> Georgiades, “Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters,” *Mozart-Jahrbuch 1950* (1951): 77-78。格氏在 *Musik und Sprache* 一書中再度強調此點，請見 Georgiades, *Musik und Sprache*, 89。

<sup>19</sup> Georgiades, “Das musikalische Theater (1965),” 141.

<sup>20</sup> Georgiades, “Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters,” 78.

格氏指出了從一開始，第 7 到 9 小節（見【譜例 1】），主角烏貝托（Uberto）歌詞內容與樂句的關係：Aspettare（等待著）的兩小節樂句，描述的是等待、長時間、緊繃；之後 e non venire（卻不來）的一小節樂句，描述的則是發現到女僕不來時，一個使人震動的突然狀況。這兩段歌詞所搭配的旋律之間，沒有持續發展性的關聯，而是兩段各自開始的不完整材料，其不連續的效果反映了歌詞的喜劇內容。格氏再舉例如第 27 小節起的音型反覆，接上第 29 小節突然升起的、穿破性的降 e 音，非線性旋律的組成元素；藉此，聽者可以透過想像力，將這些非發展性、非線性、不連續性的斷片材料重新排列，在心中形成「此處此刻」行動中的烏貝托（見【譜例 2】）。<sup>21</sup>

【譜例 1】裴果雷西：《管家女僕》，詠歎調〈等待著，卻不來〉，  
第 7-12 小節

The image shows a musical score for the aria 'Aspettare e non venire' from Mozart's opera 'Le Nozze di Figaro'. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are written below the vocal line: 'Aspetta... re e non venire, Sta re a let... to e non dormire,'. The piano part features a rhythmic accompaniment with various dynamics like 'Piano' and 'Forte'.

<sup>21</sup> Georgiades, "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters," 79-80.

【譜例 2】裴果雷西：《管家女僕》，詠歎調〈等待著，卻不來〉，  
第 25-35 小節

類似的情況，格氏還舉了莫札特的諧劇（*dramma giocoso*）《假冒的女園丁》（*La finta giardiniera*, 1775）第 5 曲納多（Nardo）的詠歎調〈在錘子的力量下〉（“*A forza di martelli*”）為例。一開始第 13 到 19 小節（見【譜例 3】）的歌詞內容與樂句的關係為：五小節的 *A forza di martelli, di martelli, il ferro...*（在錘子的、錘子的力量下，鐵就……），描述的是一個緊繃的等候狀態；之後兩小節的 *il ferro si riduce*（鐵就會讓步），描述的則是一個外在事件的突然轉變；這裡也構成了一個不對稱的 5 + 2 的樂句構造，且連續出現。格氏強調，裴果雷西和莫札特兩個例子間的共同之處，是都從話語中，創造出事件的當下（*Begebenheitsmoment*）、帶有意義的動作（*bedeutende Aktion*）以及行動性的音樂真實性（*agierende musikalische Wirklichkeit*）。他指出，支配這些句子背後的普遍性原則並非對稱性，而是對動作的想像，納多的詠歎調甚

至可以稱作是「動作詠歎調」(Aktionsarie)。<sup>22</sup>

【譜例 3】莫札特：《假冒的女園丁》，詠歎調〈在錘子的力量下〉，  
第 13-24 小節

13  
p  
for - za di mar - tel - li, di mar - tel - li, il fer - - - ro, il fer - ro si - ri -  
Ham - mer zwingt das Ei - sen, zwingt das Ei - sen, das Ei - - - sen er - weicht durch Feu - er -

19  
a<sup>2</sup>  
f  
p  
du - ce, a for - za di scar - pel - li, di scar - pel - li, il mar - - - mo, il  
hit - ze. Der Mar - mor läßt sich for - men, läßt sich for - men, der Mar - - - mor durch

動機的不連續性的效果也出現在伴奏人聲的管絃樂團中。格氏以《魔笛》(Die Zauberflöte, 1791) 第二幕第 19 曲的三重唱〈親愛的，我再也見不到你了嗎？〉(“Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?”) 進行分析。這首三重唱的內容，是大祭司薩拉斯妥 (Sarastro) 在塔米諾 (Tamino) 要接受更大的考驗之前，安排他與帕米娜 (Pamina) 見面的情形：帕米娜擔憂塔米諾的安

<sup>22</sup> Georgiades, “Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters,” 81.

危，而塔米諾則相信自己必受到神的保護，薩拉斯妥在這對戀人互訴對彼此情感的過程中，一再提醒塔米諾啟程的時刻已經來臨，最終讓兩人道別然後分離。格氏指出這是一個歌劇中典型的道別場景，表面上的劇情是靜態的，卻也點出，莫札特如何在這個基本上靜態的過程中製造出動態的時刻。<sup>23</sup>

三重唱一開始，樂團以一個弱起拍開頭的三音組音型動機演奏著（見【譜例 4】）：

【譜例 4】<sup>24</sup>



這個持續的音型動機確定了情況，營造了舞臺空間和動作節奏。<sup>25</sup> 然而，當到薩拉斯妥提醒他們 *Die Stunde schlägt*（時間到了，第 33 小節）時，樂團則突然轉以一個弱起拍開頭的七音組音型動機反覆演奏（見【譜例 5】）：

【譜例 5】<sup>26</sup>



第一次的提醒加深了這對情侶之間對於離別的緊迫感，直到薩拉斯妥再次提醒他們 *Die Stunde schlägt*（時間到了，第 58 小節）之後，兩人才逐步在舞臺上各自從不同方向離開，結束了這首三重唱。第 58 小節起，樂團絃樂的低音和小提琴突然呈現急迫的切分音型動機（見【譜例 6】）：

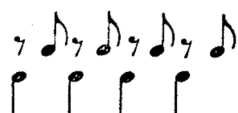
<sup>23</sup> Thrasybulos Georgiades, “Mozart und das Theater (1956),” in *Kleine Schriften* (Tutzing: Schneider, 1977), 58.

<sup>24</sup> *Ibid.*。為了和之後的【譜例 5】做更明確的對比，此處將來源譜例複製，連續呈現兩次。

<sup>25</sup> *Ibid.*, 59.

<sup>26</sup> *Ibid.*

【譜例 6】<sup>27</sup>



如果三重唱開始時的管絃樂音型動機設定了一個情況和舞臺空間，那麼薩拉斯妥每次提醒「時間到了」所引發的新的音型動機則又帶出另一個情況和舞臺空間的新轉折。樂團的音型動機帶來了突然性變化，對格氏來說引發了無預期的震動感，並且產生了「此處此刻的行動」(Handeln hier und jetzt)，是「真正的劇場」。<sup>28</sup> 格氏認為，在樂曲中突然介入的衝力、臨時的插入性材料、無預期的轉向，這些特質展現出來的音樂結構直到維也納古典樂派才實現，其共通特徵是「不連續性」，並且以此形成了「音樂性劇場」(musikalisches Theater)。<sup>29</sup>

## 四、複格律

格氏認為莫札特的諧劇之所以變成真正的音樂性劇場，是因為莫札特將音樂和喜劇結合了起來。<sup>30</sup> 格氏指出，悲劇重視鋪陳單一位英雄人物的個性和命運的發展，<sup>31</sup> 喜劇的特徵除了前述的即興之外，就是群體的共同作用，亦即一種「由多人所共同構成的空間關係，多重互相干涉的動作、無法預期的登場和意外」，而諧劇中展現這種共同作用的最佳音樂單曲，就是同時多個角色在行動中歌唱著不同歌詞的重唱。<sup>32</sup>

為了解釋莫札特音樂中實現共同作用的音樂結構，格氏先以一段《依多梅尼奧》(Idomeneo, 1781) 第二幕的詠歎調〈如果我失去了父親〉(“Se il padre perdei”) 前五小節前奏為例說明(見【譜例 7】):<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Ibid., 60.

<sup>28</sup> Ibid., 59.

<sup>29</sup> Ibid., 60-61.

<sup>30</sup> Georgiades, “Das musikalische Theater (1965),” 142.

<sup>31</sup> Ibid., 140.

<sup>32</sup> Ibid., 142.

<sup>33</sup> 這邊要說明的是，《依多梅尼奧》乃是莊劇，格氏在不同的文章中，用來自不僅是

【譜例 7】莫札特：《依多梅尼奧》，第二幕詠歎調〈如果我失去了父親〉，  
第 1-5 小節<sup>34</sup>

The image shows a musical score for five instruments: Violin 1, Violin 2, Trombone, Flute, and Cello/Bass. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The first four measures are marked 'mezza voce'. The fifth measure is marked with dynamics 'f' and 'p'. The Violin 1 and 2 parts have a melodic line with some grace notes. The Trombone part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Flute part is mostly rests. The Cello/Bass part has a simple harmonic accompaniment.

格氏指出這段音樂中包含了以下四種節奏（見【譜例 8】）：

【譜例 8】<sup>35</sup>

The image shows four rhythmic patterns on a single staff. The first pattern is a quarter note followed by an eighth note and a sixteenth note. The second pattern is a quarter note followed by two eighth notes. The third pattern is a quarter note followed by a quarter note and a quarter note. The fourth pattern is a quarter note followed by a quarter note and a quarter note, with a slur over the last two notes.

如同多個單獨的個體或獨行者，在互不相識的情況下，在同一個空間中移動著；它們獨來獨往、自言自語。這裡的共同處，就是那個將它們維持在一起的空間。此空間被那些個體的自由動作穿梭而過，按照這種方式，我們意識到這個空間的無限性。<sup>36</sup>

---

喜劇性歌劇的例子解釋相同的「複格律」概念，可見這樣的現象其實普遍地出現在莫札特的作品中。

<sup>34</sup> Georgiades, "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters," 91.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

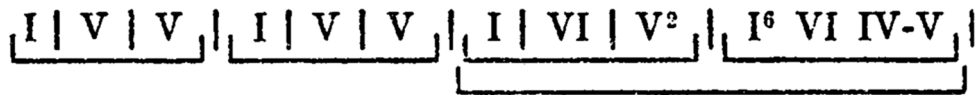
相對於樂句和動機節奏的不連續性是指音樂材料水平移動的時的異質性，格氏在這裡強調了從縱向垂直的角度來看，莫札特音樂中同時存在多個互為異質性（尤其是節奏）音樂材料的情形，並將這樣的構造稱作「複格律」。

格氏指出，支撐複格律存在的，是由一連串終止式構成的「和聲構架」（das harmonische Gerüst）。格氏將自己的「和聲構架」和傳統的旋律、歌曲的週期性構造區別開來；他將「和聲構架」解釋為一連串和絃群構成的和聲流，和聲流中可區隔出段落，但段落間並無明確的界線。雖然格氏提及終止式，但和聲流中區隔段落的原則，不在於和絃群中屬和絃到主和絃的終止（V-I），而在於以下兩點：

1. 一個具有主和絃意義開始的和絃群(I-V)
2. 具有反覆和模進特性的和絃群。<sup>37</sup>

他以《費加洛婚禮》（*Le nozze di Figaro*, 1786）第四幕終曲第 109 小節起 *Larghetto* 一段中的十二小節為例，來說明他和聲流裡的段落區隔原則（見【圖 1】）：

【圖 1】<sup>38</sup>



格氏指出了和聲流的「聚合力」（*einheitlich*），這種連續的流動感尤其來自於他由主和絃出發的和絃群劃分原則，顯然是要強調和聲中向前延伸的動力。以此，「和聲構架」中的和絃群以及終止式的接續是一個整體，形成一個獨立的層次，如同「和聲的海」、「模糊進行的伏流」（*undifferenziert verlaufender Unterstrom*），無關個別旋律動機的節奏和格律。<sup>39</sup>

格氏以《費加洛婚禮》第四幕終曲第 64 到 77 小節為例，說明重唱中人聲「複格律」和「和聲構架」存在的情形。此處的劇情是，伯爵（*conte*）一

<sup>37</sup> Ibid., 93.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid., 92.

邊摸著、讚美著偷情對象蘇珊娜（Susanna，事實上是伯爵夫人 *contessa* 假扮的）的手，一邊因慾火焚身感到激動，旁邊見狀的蘇珊娜、費加洛（Figaro）和伯爵夫人自己，內心評論著當下伯爵著迷狀態神智不清的情況。格氏製作了一張表格，其中標示了伯爵、伯爵夫人、費加洛和蘇珊娜聲部動機型態，以及對應的「和聲構架」關係（見【圖 2】）：

【圖 2】格氏對莫札特《費加洛婚禮》第四幕終曲第 64-77 小節分析的複格律情況<sup>40</sup>

The image displays a musical score analysis for measures 64-77 of the final act of Mozart's 'Le Nozze di Figaro'. The score is divided into two systems, each with three staves. The top staff in each system is for Susanna Contessa, the middle for Figaro, and the bottom for the basso continuo. The analysis includes fingerings (numbers 1-5) and phrasing marks (brackets and slurs) for each part. The measures are numbered 64 through 77. The first system covers measures 64-70, and the second system covers measures 71-77. The score is in a 3/4 time signature and G major.

<sup>40</sup> 表格來自 Georgiades, “Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters,” 94-95 間的夾頁。

從表格中我們可以很清楚地觀察到這一段重唱裡「複格律」的運作情形：第 68 到 74 小節中，伯爵夫人和蘇珊娜為一組，和伯爵的聲部做輪替交換的進行，同時費加洛聲部的進行卻橫跨其他聲部的輪替交接，走著自己的模式，直到第 74 至 77 小節，伯爵夫人、蘇珊娜和費加洛三個聲部才進行著一樣的節奏型態，但是和伯爵的聲部之間依舊是一個互為異質交錯的關係。<sup>41</sup> 格氏指出，此處同時存在著韻律不同、長度不同（有的兩小節、三小節、四小節）的多個音樂單位；這些在不同聲部的音樂單位的旋律，有的互為樂句中前後句的連接關係（如第 68 到 70 小節，伯爵夫人／蘇珊娜聲部進入伯爵聲部，是一個 I-V-I-V-I 的旋律），也有的在自己的聲部中就形成了一個完整回到主音的旋律（如第 68 到 69 小節的費加洛聲部是一個 V-I-V-I）。因為這些聲部之間複格律式的交錯橫越，它們旋律的開始與結束，和格氏劃分出來的「和聲構架」吻合度不一，顯出一種若即若離的關係。達爾豪斯呼應性地指出，在這一段裡，各種音樂的瞬間充滿矛盾地互相穿梭，製造了一種「漂浮中的平衡」（schwebendes Gewicht），反映了當下衝突性的戲劇情況；<sup>42</sup> 格氏描述了這個由《費加洛婚禮》最後終曲劇情所引發的音樂結構：

在這樣一種句法技巧中，形成一個幾乎不受控制的自由：無中生有了許多的形體，它們極為獨立、充滿造型、生動可觸及地在空間中佔據位置，漠視其他鄰近的形體。

這般一目了然的混亂，清晨前夜裡的騷動，那些個性鮮明又情緒高張的各種人物，這些所構成的場景，是如何高度地實現出來，只有從複格律的角度才能理解。<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> 格氏的表格中並沒有附小節數，此處的小節數是本文加上的，以便於對照實際的總譜。此外，格氏在表中 73-74 小節標示的伯爵夫人、蘇珊娜和費加洛聲部的開始和結束不是很精準，所以以上的描述只是參考了格氏的敘述模式，然後就總譜來做更準確的說明。整體而言，此表雖然有些瑕疵，但依舊能提供一個莫札特這段重唱音樂中複格律構造的概覽。

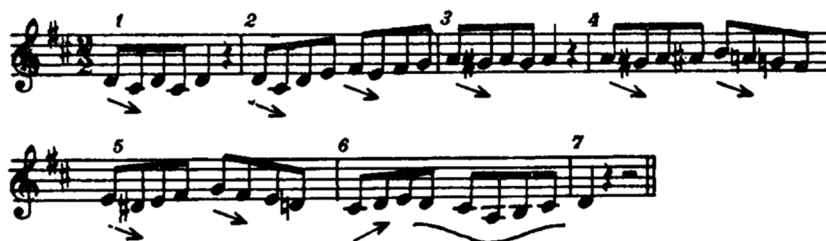
<sup>42</sup> Carl Dahlhaus, *Zum Taktbegriff der Wiener Klassik*, 15.

<sup>43</sup> Georgiades, "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters," 95.

## 五、對立平衡

透過對喜劇性歌劇中詠歎調段落的分析，格氏觀察到音樂中的動作性來自於旋律、節奏、節拍的不對稱、不統一和不連續，他進一步將這些音樂句法特點的觀察方式，轉移到了對器樂的分析上。例如他觀察《費加洛的婚禮》序曲前七小節中的轉折變化，雖由具不同衝力的單位所組成，然而卻有以下的特徵；前五個小節的旋律樂句，屢屢在強拍位置上出現下降二度的旋律，直到第六小節，才在第一拍位置上出現相反的上升二度的旋律，第二拍則是一個獨特的下降小三度，第六小節中兩個突然異於前面旋律運動的轉折，感覺到第 6 到 7 小節是結束性的單位，對格氏來說，這七小節是一個 5 [1+2+2] +2 的樂句（見【譜例 9】）：<sup>44</sup>

【譜例 9】莫札特：《費加洛的婚禮》，序曲，第 1-7 小節<sup>45</sup>



這七小節中的旋律單位是不對稱的，卻能構成整體性的關係。針對這個構造，格氏借用了視覺藝術的術語「對立平衡」來做描述。<sup>46</sup>「對立平衡」，原指人物雕像中，全身重量轉移在一隻腳上以保持穩定站立的姿態。<sup>47</sup> 格氏

<sup>44</sup> Ibid., 76-77 and 82.

<sup>45</sup> Ibid., 77.

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> Kontrapost/Contrapposto 是指人物雕像中，重量轉移到一隻腳上而保持穩定站立的姿態。這種姿態將人類身體展示成一種獨立的靜態系統（self-contained static system），外觀平衡，但明顯地只是暫時停止，暗示了過去和未來的動作。Gerald W. R. Ward ed., *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 142。

試圖用「對立平衡」來解釋，樂曲中不對稱的行進過程，可由後方一個更明顯逆於整體運動的構造形成反作用力，而達成整體音樂結構的穩定性；比起對聲樂的分析，格氏對器樂的分析多了一份找尋形式凝聚感的注意力。

對格氏而言，不對稱、不統一、不連續等諸種特徵，是維也納古典樂派和「前古典」語法中均質性（*etwas Gleichmäßiges*）的重要區別。他以葛路克（Christoph Willibald Gluck, 1714-1787）歌劇《阿賽斯特》（*Alceste*, 1767）第一幕第三景的進行曲為例，指出其樂句是一種連續性的開展（*kontinuierliche Entfaltung*），也就是來自旋律與節奏的相同的動力，構成了連續的四小節樂句群；對格氏而言，這樣的音樂句法沒有動作性，而是靜態的畫面（見【譜例 10】）：<sup>48</sup>

【譜例 10】葛路克：《阿賽斯特》，第一幕第三景的進行曲，第 1-8 小節<sup>49</sup>



格氏指出，同樣的進行曲樂種在維也納古典樂派的手中所展現出來的特殊之處，可見於莫札特《魔笛》第二幕第一景的進行曲（見【譜例 11】）：

【譜例 11】莫札特：《魔笛》，第二幕第一景的進行曲，第 1-8 小節<sup>50</sup>



<sup>48</sup> Georgiades, “Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters,” 83.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., 84.

格氏指出，前八小節的段落中，可以分成四個由不同動力所構成的兩小節單位，他對這些單位的特徵描述如下：第一個單位（第 1 到 2 小節）是「強起拍、二分音符、自我圓滿的」；第二個單位（第 3 到 4 小節）是「弱起拍、四分音符、向前動作的」；第三個單位（第 5 到 6 小節）又是「強起拍、擺動性」的旋律、第六小節具有「流暢但帶有催促感的附點四分音符」；第四個單位（第 7 到 8 小節）依然「是強起拍，卻有著銳利的附點八分音符」，構成一種「突然的、無預期的、從明朗的天空出現的、反射性的震動」，其特質，可以化解第三個單位的催促感，格氏在這裡指出了第四單位的「對立平衡」的效果。格氏還點出，第 11 和 13 小節的旋律在節奏上雖有相似的外貌，它們依然分屬不同性質的樂句，亦即，第 11 小節的樂句從該小節強起拍的第一拍開始，第 13 小節的樂句卻是從第 12 小節第四拍的弱起拍開始。刻意的反覆，是在進行曲結尾的最後七小節（第 22 到 28 小節）中使用了來自第 7 小節的動機，每兩小節地反覆了三次，對格氏而言，這裡的反覆構成了一種更高的統一性。<sup>51</sup>

這裡特別的是，格氏雖然不否認這首進行曲中凝聚的力量也來自規律的兩小節對稱性，<sup>52</sup> 但他的分析更強調性地點出，即使在一個有著規律性小節劃分的進行曲體裁中，莫札特依然有意地避開反覆，製造旋律、節奏、格律相異的效果。格氏的論點主要是指出，我們真實所聽見的音樂，其實是多種不同型態元素交替出現的情形，而這種明顯的「不連續性」，又藉著音樂靠近結尾時另一段更為異質逆向的動力，藉由「對立」達成整體的「平衡」。這些才是最為顯性的聽覺體驗，而非用理論解釋出來的對稱性、週期性。

## 六、空節拍，和一些爭議

上述莫札特進行曲中的不連續性，讓格氏觀察到維也納古典樂派的音樂語法中，旋律與節奏，和節拍的關係可以是衝突的，也可以是共同合作的；他把這種「節拍的解放」現象稱為「空節拍」，並解釋道：

---

<sup>51</sup> Ibid., 84-85.

<sup>52</sup> Ibid., 85.

句法的技術上指的是，空節拍獨立於節奏的填充，古典樂派作曲家將其當作自我的本質來處理。空節拍變成了獨立的作曲事實……這種解放於任何材料的節拍，可以將各種異質的單位（如同《魔笛》的進行曲）聚合來；正因為在空節拍中不存在材料性的東西，也就沒有東西會和異質的材料衝突。空節拍只是如同一種，在精神中（im Geiste）製造統一性的關聯系統。<sup>53</sup>

為了解釋空節拍，格氏指出西方音樂中時間標示（Zeitabsteckung）和時間填充（Zeitausfüllung）兩個層面的不同：時間標示，指的是節拍的設定，時間填充，指的是和旋律和節奏的創作。<sup>54</sup> 要理解格氏所指這兩點的關係，必須回到 1600 年左右的西方音樂史發展裡。貝瑟勒（Heinrich Bessler, 1900-1969）指出，原來文藝復興時期自由如散文般的動機變換的作曲方式，因為十六世紀末舞蹈歌（Tanzlied）在歐洲的流行，而轉變成規律反覆並強調重音及有強弱音階層系統的節拍式作曲方式。<sup>55</sup> 這種新興的作曲方式，逐漸反映在小節線的運用裡，因為十七世紀中之後，原本不規律標示的小節線，也變成按強弱音循環的節拍規律地出現，而產生日後節拍和小節線共聯作用的情形。<sup>56</sup> 格氏所謂的「空節拍」，即是指出維也納古典樂派音樂語法中，旋律和節奏的安排擺脫節拍和小節線規範的現象，換句話說，小節線雖然規律地存在，但其所暗示的強弱輕重韻律感可以不用兌現在旋律與節奏中，也就是「空」概念。斯戴格鮑爾（Hanna Stegbauer）解釋道，格氏的「空節拍」概念，強調了節拍雖然有時間和格律感秩序系統的功能，卻毋須用材料（旋律節奏）發響顯示，「具體地說，節拍內的重音和輕音拍點位置，不需要發出聲音，而是存在於背景中構成一個關係點。」<sup>57</sup> 換句話說，節拍和小節線如果有規範作用，是存在於想像中的。

格氏的「空節拍」概念，成為格氏理解維也納古典音樂中，包含了對稱、不對稱、週期、不週期、連續、不連續等各種現象背後，最大音樂統一

---

<sup>53</sup> Ibid., 86.

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit* (Berlin: Akademie, 1959), 26-27.

<sup>56</sup> David Hiley, "Bar," *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, accessed December 29, 2017, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01972>.

<sup>57</sup> Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006), 63.

性力量。對格氏而言，「空節拍」產生的音樂具有特殊的意義：

這些無法以因果關係和目的性來解釋，卻不斷自由切入、任意的固定形體，顯得好像是精神性自由的象徵，人性自由意志的象徵。維也納古典樂派的獨特之處，是將人類以其自我的特性、特定的人性、自由的意志，以及人性的行為，用音樂來掌握，以音樂來實現。<sup>58</sup>

「空節拍」對旋律和節奏的規範力量如此薄弱，而產生各種相異的音樂形體的連續並置和共存，也使得音樂在實際演出時難度增加。格氏舉例指出，巴赫和莫札特的音樂在演出實務上面的不同：

我們想想巴赫，例如第五號布蘭登堡協奏曲：大家會有一種印象……這首樂曲的驅動力量一旦開始運作之後，它就立即自動展開轉動。相對的，在面對莫札特時，我們則必須始終小心地跟著那些不能預期的變化，保持注意隨時轉換切入……這使得指揮的支持變成必要的。<sup>59</sup>

格氏的「空節拍」概念，在往後論及維也納古典樂派句法的相關討論中引起了許多不同的看法，以下將引述幾份重要文獻作為比較和釐清。

在一篇目的同為探尋維也納古典音樂語言特殊之處的文章《試論維也納古典樂派》（*Versuch über die Wiener Klassiker*, 1972）中，艾格布雷希特（Hans Heinrich Eggebrecht, 1919-1999）接收了格氏對葛路克和莫札特進行曲的比較和分析，卻完全沒有提及「空節拍」一詞。關於格氏對維也納古典樂派做為「精神性自由」和「人性自由意志」的象徵性詮釋，他有不同的解讀：

這裡的自由之所以為自由，是基於規範的：那些在莫札特進行曲中看似獨立、自主的動力，也就是由不同單位構成的分離式的形體，之所以存在，是莫札特將週期性句法範式具體化的結果，以此，這個週期性範式，從其自我本來的功能性格律，進而得到了個人化。<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Georgiades, “Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters,” 85.

<sup>59</sup> Ibid., 76.

<sup>60</sup> Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik: Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1972), 34.

艾格布雷希特也觀察到維也納古典樂派的音樂中充滿了相互各異的各種形體和單位，但是他認為，這些獨立、自主甚至個人化的動力，都來源於週期性的句法。艾格布雷希特認為「對稱性是一切的基礎，有對稱性才使得自由成為可能」；莫札特賦予形式活力的方式，就是在於「挑戰週期性範式」，「這個範式的功能連接（Funktionskontinuum）使得不連續性成為可能」。<sup>61</sup> 艾格布雷希特雖然引用了格氏的概念「不連續性」，卻沒有提及「空節拍」，而且是從傳統的理論來分析音樂作品內部隱蔽的關聯性，和格氏從聽覺接受作為論述的導向截然不同。

達爾豪斯在專論維也納古典樂派節拍的文章《論維也納古典樂派節拍概念》（*Zum Taktbegriff der Wiener Klassik*, 1988）裡指出，維也納古典樂派的風格特色之一，是因為「兩個以上大規模秩序之間格律的變化」給予聽者「漂浮中的平衡」。在這個觀點的討論上，達爾豪斯引入了格氏的「空節拍」概念，它構成了「音樂句法的框架」、「非連續性節奏的對應」，並且「將這種節奏的不同異質單位凝聚起來。」<sup>62</sup> 達爾豪斯雖然引述格氏的「空節拍」概念，卻對這個節拍能與旋律節奏脫離關係的觀點，提出他的質疑：

就算是一個對節拍的想像，也依然存在著一個特定的節拍，這個節拍經由某一種重量的分級……而產生重音的階級感。就算如同格氏所相信的，抽象的重音階層動作（Akzentstufenakt）是一個先存在的觀點形式，一種特定的節拍永遠都是和聲、格律、節奏效果互動之下的結果。節拍比較不是一個立基性的、先存在的，而是一個被立基的、依附性的現象。<sup>63</sup>

達爾豪斯質疑了「空節拍」概念中「空」的可能性，他認為節拍中所暗示的強弱輕重韻律感，一定會兌現在旋律與節奏中，節拍其實是旋律和節奏共構而成的。

針對達爾豪斯的質疑，波克侯特（Rudolf Bockholdt, 1930-2007）在其〈關於感知音樂中無材料性時間架構的優勢〉（“Über die Vorteile der Wahrnehmung einer materielosen Zeitgliederung in der Musik,” 2002）一文中提

<sup>61</sup> Ibid., 35.

<sup>62</sup> Dahlhaus, “Zum Taktbegriff der Wiener Klassik,” 5.

<sup>63</sup> Ibid., 7.

出不同的看法。他認為格氏所指的節拍並非重音秩序，<sup>64</sup> 並援引黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831）《美學講演錄》（*Vorlesungen über die Aesthetik*）中音樂篇的〈時間度量、節拍、節奏〉（“Zeitmaß, Takt, Rhythmus”）<sup>65</sup> 一文當中的概念來闡釋格氏要傳達的理念。波克侯特指出，黑格爾認為「音樂純粹是時間的構成，時間的特質是『時間點不間斷的生成和流逝』……時間因而顯出為一種均質的流動，和本身保持一致的持續」。<sup>66</sup> 他還指出，「透過規則操作產生了樂音的時間度量」，而根據「同形性反覆」原則，<sup>67</sup> 節拍是種「作為度量和規則的特定時間單位」。<sup>68</sup> 黑格爾將音樂中的時間和人的主觀意識連結在一起討論，認為「時間和自我（Selbst）緊密相關，自我在樂音中聽見其的內在性，時間是種外在的原則，同樣的原則運作於所有內心性和精神性的抽象基礎，我（Ich）之中。」<sup>69</sup> 此外，黑格爾進一步認為，「我」必須要「在己身（in sich）中做到積攢（Sammlung）和返回」，以轉化成「自我」；<sup>70</sup> 「積攢本質上是要打破不確定性的變化，也就是我們眼下的時間」；對黑格爾而言，音樂中時間的變化，可以是一個意識到自己的過程，「那個我，從單純的走出己身（Außersichkommen）及蛻變轉化（Verändern）中解放出來，在謹慎中回想起自我，重新尋回己身」，<sup>71</sup> 黑格爾指出了這個解放的過程和節拍的關係：

現在，如果那個在多樣樂音和其時值中的我……要經由節拍返回己身的話，那麼，無規則性和不同形性（Ungleichförmig）也要存在，才能讓作為規則的統一性被感覺出來……當時間和樂音不具有統一性和同形性，而是具有某種只屬於我、且將這段從我到自我滿

<sup>64</sup> Rudolf Bockholdt, “Über die Vorteile der Wahrnehmung einer materiellen Zeitgliederung in der Musik,” *Archiv für Musikwissenschaft* 59, no. 1 (2002): 26.

<sup>65</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, “Zeitmaß, Takt, Rhythmus,” in *Vorlesungen über die Aesthetik*, by Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ed. Heinrich Gustav Hotho (Berlin: Duncker und Humblot, 1838), 3:158-166.

<sup>66</sup> Ibid., 3:159.

<sup>67</sup> Ibid., 3:160.

<sup>68</sup> Ibid., 3:161.

<sup>69</sup> Ibid., 3:159.

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Ibid., 3:160.

足過程投射到音樂中的東西時，那個我，透過節拍在重新尋回自我中獲得的滿足，會變得更加完滿。<sup>72</sup>

波克侯特很適當地點出，黑格爾將「樂音的不同形性」置於背景的「節拍的同形性」的描述，很難讓人不想到格氏論述的「時間填充」和「時間標示」關係，以及格氏所辨認出的維也納古典樂派音樂語法中，「固定形體」運動於「空節拍」中的情形。<sup>73</sup>

黑格爾在另外一個時間流動的層次中，點出音樂的節拍裡同形性和不同形性、秩序和非秩序、規律和不規律同時並存，以及這個並存之於喚起自我意識的對應；這樣的角度，相當近似格氏的「空節拍」容納「不連續性」的關係，以及格氏的「劇場行為」、「精神性自由」、「人性自由意志」和「人性的行為」等等想像。波克侯特從黑格爾這位哲學家的音樂聆聽，找到一個可以合理為格氏的「空節拍」概念辯護的方式。從這裡我們不禁要問，格氏在聆聽音樂和建構他的「維也納古典樂派」論述時，是否的確採取了某種哲學性的模式？

## 七、與現象學的關聯：樂音現象的探索路徑

格氏一再強調，他的目標是要指出維也納古典樂派語法不同於前古典及浪漫的自我獨特性；<sup>74</sup> 他很清楚，在不借助過往理論性概念（對稱、週期、句法交迭）的前提下，來談這個音樂語法的特殊之處是困難的，尤其是「空節拍」，他認為「將無材料的節拍特性，用文字說明讓人理解，幾乎是不可能的事情」。<sup>75</sup> 最終，格氏還是用文字表達出來了，並且成為理解維也納古典樂派語法的一家之言。這個克服了所謂「幾乎不可能」的方法路徑為何？

格氏畢生最後努力要完成的專書為《名狀與發響：時間作為邏各斯》

---

<sup>72</sup> Ibid., 3:162.

<sup>73</sup> Bockholdt, "Über die Vorteile der Wahrnehmung einer materielosen Zeitgliederung in der Musik," 29.

<sup>74</sup> Georgiades, "Zur Musiksprache der Wiener Klassiker (1951)," 43.

<sup>75</sup> Georgiades, "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters," 87.

(*Nennen und Erklängen: Die Zeit als Logos*, 1985)。<sup>76</sup> 該書的篇章依序討論了〈時間〉、〈樂音〉、〈存在的東西〉、〈名狀〉、〈藝術〉；最終章〈藝術〉的最後一節是〈維也納古典樂派：音樂作為名狀〉，說明了格氏的維也納古典樂派語法論述在其一生音樂研究中的中心位置。替這本書撰寫序言的是格氏在海德堡任教時結識的同事，哲學家伽達默爾。在這位哲學家眼中，這本書雖然「不見胡塞爾式的現象學學派用語」，<sup>77</sup> 「談的只是文字名狀的力量，而且在這份力量中看到人類的基本特徵」，<sup>78</sup> 然而：

這是一本最廣意義和最深意義上的現象學之書：去看、去聽，然後名狀，喚出，然後將發生的和聽見的指出來，這就是一切……身為一位遠不合格的音樂愛好者，我從未如此清楚地理解，從文字中解放出來的絕對音樂，又如此地在文字中活生生散發著吸引力。<sup>79</sup>

胡塞爾 (Edmund Husserl, 1859-1938) 的現象學，質疑了自然科學對於認識事物的有效性，強調以「現象學的還原」，<sup>80</sup> 以及「純粹的直觀」來「智性地體驗」要認識的對象，<sup>81</sup> 並且「在每一步上都是對構造於直接直觀中的總體時事狀態的本質分析和研究」，「對認識的理解還包括對原則的最終闡明」。<sup>82</sup> 首先，關於這個「現象學的還原」的問題意識，黑爾德 (Klaus Held, 1936 生) 指出「自然觀點認為世界以及在世界中的對象的存在」與「其合意

---

<sup>76</sup> Thrasybulos Georgiades, *Nennen und Erklängen: Die Zeit als Logos*, ed. Irmgard Bengen (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985)。此書在格氏過世後才出版。書名中的「邏各斯」(Logos) 一詞源自希臘文，其意義豐富，包括了言說、道路、道理或宇宙原理。這個詞的譯名和釋義，要特別感謝匿名審查人提供的建議。

<sup>77</sup> Hans-Georg Gadamer, "Zum Geleit," in *Nennen und Erklängen: Die Zeit als Logos*, by Thrasybulos Georgiades, 6.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>79</sup> *Ibid.*。關於《名狀與發響：時間作為邏各斯》的論述方式，存在著何種與古希臘哲學家、黑格爾、伽達默爾、海德格 (Martin Heidegger, 1889-1976) 等人思想的關聯，已有些許討論，例如 Gunter Scholtz, "Review," *Philosophische Rundschau* 34, no. 3/4 (1987): 306-313; Andrew Fuyarchuk, *The Inner Voice in Gadamer's Hermeneutics: Mediating Between Modes of Cognition in the Humanities and Sciences* (New York: Lexington, 2017), 78-85。這些關聯尚待有心的學者未來做更深入的抽絲剝繭。

<sup>80</sup> 胡塞爾，《現象學的觀念》，倪梁康 譯 (北京：商務印書館，2016)，7-8。

<sup>81</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 62.

識的顯現」之間的區別，這種「自然的信念」使得「顯現始終未成為課題」。所以黑爾德認為，現象學研究者的任務是「將那被誤認為非主觀相對的、與意識無關的【自然觀點的】存在」聯繫上「主觀相對的顯現」，而且，現象學研究者「還將那個存在回溯到這個顯現之上。這個回溯被胡塞爾稱為現象學的還原」。<sup>83</sup>

赫爾曼（Friedrich-Wilhelm Herrmann, 1934 生）根據海德格的思想，區別出現象學的第一與第二方法原則。其第一方法原則指的是現象學研究應如何進行，也就是胡塞爾所謂的「回歸事物本身」、「明證性原則」、「無預設原則」。第二方法原則，則是適用於各個現象學家所採取的現象學方法，也就是現象學者各自邁向其所關心的事物本身時，所採取的道路。<sup>84</sup> 而如何從「關心」進行現象學式的方法，可以參考胡塞爾對「本質直觀的方法」的討論：

將一個被經驗的或被想像（phantasierten）的對象變成隨意的例子，這個例子同時具有引導性的「前圖像」（Vorbild）的特徵，具有一種對創造開放無限的變項的多樣性來說開端環節的特徵，就是說，這個成就首先在於一種變更（Variation）。換言之，我們讓自己受事實的引導，這個事實在此作為前圖像，這前圖像是對這個事實在純粹想像中的重構而言。與此同時，應當不斷地獲得新的類似圖像，及作為後圖像，想像圖像的圖像，它們都與那個原初圖像具有具體的相似性。這樣，我們自由地、任意地創造變項，這些變項中的每一個以及整個變化過程本身都是以「隨意」的主觀體驗的方式出現。然後會表明，在這種後構造的多樣性中貫穿著一個統一，即在對一個原初圖像，例如，一事物的這種自由變更中，必然有一個常項（Invariante）作為必然的一般形式（notwendige allgemeine Form）保留下來，沒有這個形式，一個圖像。如這個事物，作為它這一個類的例子是不可想像的。這種形式在隨意的變更活動中呈現出自身是一個絕對同一的內涵，一個不變的、使所有變項得以一致的某物，一個一般本質（allgemeines Wesen）……這個一般本質

<sup>83</sup> 黑爾德，〈導言〉，收錄於《現象學的方法》，胡塞爾 著，倪梁康 譯（上海：上海譯文出版社，2005），31。

<sup>84</sup> 赫爾曼，〈海德格與胡塞爾的現象學概念〉，倪梁康 譯，《中國現象學與哲學評論》（上海：上海譯文出版社，2001），4：185-221。轉引自：黃文宏，〈現象學的觀念：從海德格的場所思維來看〉，《國立政治大學哲學學報》9（2002）：71-72。

便是埃多斯 (Eidos)，是柏拉圖意義上的理念 (ιδέα)，然而是在純粹的、擺脫了所有形而上解釋的意義上的理念……在這裡，一個經驗的被給予性被設想為開端。<sup>85</sup>

從胡塞爾所言可以得知，現象學不採用「形而上」解釋出的意義，而是從「被經驗」和「被想像」出來的「前圖像」出發，然後在體驗中隨著此圖像的種種變化，逐步導向一個用來理解變化差異的「共同之物的觀念」(Idee des identisch Gemeinsamen)。<sup>86</sup> 如此一來，既然每個人的經驗和想像都不一樣，就會產生如同赫爾曼所指出的情況，正是在現象學中的第二個方法原則之下，現象學才顯得各不相同。<sup>87</sup> 職是之故，現象學作為一種重新認識事物的態度和途徑，才能屢屢被借用在非哲學的其他學科討論之中。

以此回到格氏音樂論述的脈絡裡，本文要在此處強調，在伽達默爾口中的「現象學之書」問世之前，格氏的維也納樂派語法論述早已完成於他 1950 到 1970 年代的多篇著作中，並在 1950 年的第一篇裡，就已經聲明要剝除過往週期性、對稱性句法的音樂理論框架，此舉在現象學的角度下是一種對自然科學觀點的擱置和「存而不論」。當格氏強調要重新「訴諸聽者的音樂經驗」，並且「試著讓聽者意識到，其己身無意識所擁有的」，則可以視為現象學中對「意識顯現」的重啟，也就是說，在聆聽的意識中「回溯」音樂的本質，而為「現象學的還原」。

根據本文的耙梳，格氏的維也納樂派音樂論述，也具有從經驗和所關心的「引導性的前圖像」，邁向「共同之物的觀念」的認識性邏輯，亦即：格氏從自身對劇場性質的身體性想像出發，經過詩作中韻文中格律衝突設計的觀察，類比地點出莫札特歌劇單曲中因歌詞和情節造成的樂句、動機音型的不連續性、複格律等現象，然後轉而試圖解釋莫札特器樂曲中不規則樂句的情形，並且最後歸納提出一個維也納古典樂派語法中能聚合這些異質材料的背

---

<sup>85</sup> 胡塞爾，《現象學的方法》，233-234；亦參見：Edmund Husserl, *Die phänomenologische Methode: ausgewählte Texte I*, ed. Klaus Held (Stuttgart: Philipp Reclam, 1985), 256-257。劃底線的文字，在原文中係以拉長的方式強調；此處引用的中譯來源並沒有附上外文，本文對幾個關鍵字附上原文，提供讀者進一步溯源理解。

<sup>86</sup> 胡塞爾，《現象學的方法》，239。或參考 Husserl, *Die phänomenologische Methode*, 263。

<sup>87</sup> 赫爾曼，〈海德格與胡塞爾的現象學概念〉，4：185-221。轉引自：黃文宏，〈現象學的觀念：從海德格的場所思維來看〉，71-72。

景條件——「空節拍」。對應於這個邏輯，本文還要借汪文聖一句比較梗概式的說明，歸結現象學方法實際運用可能的具體步驟：「先從個別事實的敘說到對它們做一般性的敘說，再尋找這一般性敘說的可能性條件。」<sup>88</sup>

從以上耙梳的現象學方法來看，「空節拍」的概念之所以引起了爭議性的看法，是因為格氏以聆聽的體驗作為提問意識，最後還試圖找出那一切所體驗到的現象，之所以能夠產生的終極性可能條件，探索到了這一步，就已經超越一般用來解釋樂譜結構之樂理概念所觸及的範圍。這個情況，就如同巴斯通（Philip Batstone, 1933-1992）所指出的，音樂分析作為現象學時會遇到的挑戰：現象學定義下的音樂作品，是「被聽見的」（that which IS heard），抑或是「被印在紙張上的」（that which is printed on the page）？<sup>89</sup> 無獨有偶地，趙菁文在近期的研究中，觀察到現下學生接受音樂的普遍方式：「學生徘徊於樂譜的表象，找尋『視覺』上相似的音樂節奏或形狀，來定義作曲家發展動機的模式，而忽略了音樂『聽覺』本質。」她提出了一個和巴斯通極為相似的質疑「試問……作曲家賦予這首作品的『動機』，是要被看見？還是被聽見？」<sup>90</sup>

在格氏的論述中，他依然以作品的樂譜為本，但特別的是，他並非將作品可能的意圖，遷就於既有的創作或分析理論來理解，而是更關注從實際聽到的聲響出發，重新找尋適理解作品意圖的描述途徑，且這個文字描述的途徑最後還提昇成，對於自我、音樂作品與世界之間的相互關係和結構意義的探索過程，如同黃冠閔所言，對音樂經驗做現象學分析時，「聆聽與應和兩者共同地構成一個『聽覺—想像—意義』的世界」。<sup>91</sup> 對格氏而言，將這個「世界」論述出來，甚至是一種神授予人的創造性行為，如同他在《名狀與發響：時間作為邏各斯》的前言中對於「名狀」這個行為所進行的闡述：

<sup>88</sup> 汪文聖，〈現象學方法與理論之反思：一個質性方法之介紹〉，《應用心理研究》12（2001）：70。

<sup>89</sup> Philip Batstone, "Musical Analysis as Phenomenology," *Perspective of New Music* 7, no. 2 (1969): 95.

<sup>90</sup> 趙菁文，〈那一位溫和的巨人與我（I）：進入鐘聲的內在，邁向頻譜的時代〉，《音樂研究》28（2018年5月）：58。有趣的是，趙菁文提出這些看法，也是建立在對以固化的音樂理論框架看待音樂作品的質疑上，請見頁58、59、62、64和71；她撰寫此文的動機可以說和格奧吉亞底斯有異曲同工之妙。

<sup>91</sup> 黃冠閔，〈儒家音樂精神中的倫理想像〉，收錄於《理解、詮釋與儒家傳統：展望篇》，周大興編（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009），197。

我想要說，音樂是人類自由的創造性行為，是人類對造物主的感謝。可是語言，是替所經驗和體驗之事的命名，如同創世紀動作的映照。「神說」：邏各斯作為神的創造、作為神的作為和行為、作為基督（「太初有道」）；這份名狀，或說是絕對，是同一於真實的：「要有光」（動作）——「就有了光」（真實）。神名狀，並且以此創造了世界；然後祂讓人類替創造之事名狀，以此祂創造了人。祂把光指給人類看然後說：請給它一個名字；人類名狀之為光。這份名狀——人性設置的絕對——是人對於天地創造者的神之邏各斯的映照。<sup>92</sup>

## 八、結語

本文試圖從格奧吉亞底斯多份涉及「維也納古典樂派」語法的文章和書籍中，重組和勾勒出他論述的邏輯，並且發現這個論述邏輯背後潛在的現象學式態度。格氏一直堅稱自己是音樂史學家，甚至表明自己的方法並非哲學式的，<sup>93</sup> 不過從他生命史的角度來看，格氏在 1948 年赴海德堡大學任教後一年，伽達默爾亦來到此校任教，直到格氏於 1956 年轉任慕尼黑大學（Ludwig-Maximilians-Universität München）之前，兩人約有八年的同事之誼；甚至，伽達默爾在其 1960 年的《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》（*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*）一書中還多次提及格氏在音樂方面對自己哲學論述的啟發。顯然，兩人在專業上有過相當的交流，格氏亦吸收了來自哲學的觀點，並在這個潛移默化的影響下，提出他獨特的「維也納古典樂派」語法論述。

本文因此觀察到，格奧吉亞底斯的「維也納古典樂派」語法論述，主要是透過「不連續性」、「對立平衡」、「和聲構架」、「複格律」和「空節拍」等體驗式的描述性概念，論證出音樂中的「人性的行為」、「精神性自由」、「人性自由意志」，他把「維也納古典樂派」的音樂提升到超越技術和感官的境界，讓這些作曲家的音樂藝術「技進於道」，<sup>94</sup> 展現出人性追求自由的真理。

---

<sup>92</sup> Georgiades, *Nennen und Erklingen: Die Zeit als Logos*, 14.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>94</sup> 在此感謝審查委員所賜教的來自《莊子》〈養生主〉之精闢概念。

格奧吉亞底斯論述方式的獨特性，讓本文不得不思考一個問題：一般所謂的「音樂／作品／樂曲分析」，其分析的對象是否需要更確切的釐清？是樂譜上看得見的音符構造？還是實際演奏出來的聽覺體驗？亦或是推測出來的作曲家心智運轉？進一步還要釐清的也許是，分析結果的目標受眾是誰？是給作曲家作為下一次創作時方法的參考？還是讓聽眾在體驗音樂時有文字想像的座標？亦或是給其他學術讀者一個智識思辨的空間？

每位研究者面對上述這些問題時的設想答案和處理策略勢必都不同。本文最後要強調一個格奧吉亞底斯的論述為我們帶來的啟示：他認為人的「名狀」本身即為一種創造，一種有如神說「要有光，就有了光」那樣開天闢地的行動；按此高度，音樂研究者對音樂材料進行整理、紀錄、解讀、分析之後，還應該要將書寫的文字昇華為創造性的論述，為人點亮視野、打開認識音樂的新境界。

## 參考文獻

### 一、樂譜

Mozart, Wolfgang Amadeus. *La finta giardiniera*. Edited by Rudolph Angermüller and Dietrich Berke. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, vol. 8, bk. 1. Kassel: Bärenreiter, 1978.

Pergolesi, Giovanni Battista. *La serva padrona*. Paris: Chez Augte. Le Duc, 1804/1805.

### 二、書籍

#### (一) 外文

Adler, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

Besseler, Heinrich. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin: Akademie, 1959.

Dahlhaus, Carl, ed. *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1985.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Versuch über die Wiener Klassik: Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni“*. Wiesbaden: Franz Steiner, 1972.

Flotzinger, Rudolf. “Herkunft und Bedeutung des Ausdrucks (Wiener) Klassik.” In *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, edited by Gernot Gruber, 41-52. Wien: Böhlau, 2002.

Fuyarchuk, Andrew. *The Inner Voice in Gadamer’s Hermeneutics: Mediating Between Modes of Cognition in the Humanities and Sciences*. New York: Lexington, 2017.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960.

———. “Zum Geleit.” In *Nennen und Erklängen: Die Zeit als Logos*, by Thrasybulos Georgiades, 3-7. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985.

Georgiades, Thrasybulos. “Das musikalische Theater (1965).” In *Kleine Schriften*, 133-144. Tutzing: Schneider, 1977.

- . “Mozart und das Theater (1956).” In *Kleine Schriften*, 55-66. Tutzing: Schneider, 1977.
- . *Music and Language: The Rise of Western Music as Exemplified in Settings of the Mass*. Translated by Marie Louise Göllner. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- . *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*. 3rd ed. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- . *Nennen und Erklängen: Die Zeit als Logos*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985.
- . “Zur Musiksprache der Wiener Klassiker (1951).” In *Kleine Schriften*, 33-44. Tutzing: Schneider, 1977.
- Hegel, Georg Wilhelm Freidrich. “Zeitmaß, Takt, Rhythmus.” In *Vorlesungen über die Aesthetik*, by Georg Wilhelm Freidrich Hegel, edited by Heinrich Gustav Hotho, 3:158-166. Berlin: Dunker und Humblot, 1838.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. “Vorwort.” In *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, by Thrasylbulos Georgiades, VII-XIII. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- Husserl, Edmund. *Die phänomenologische Methode: ausgewählte Texte I*. Edited by Klaus Held. Stuttgart: Philipp Reclam, 1985.
- Michels, Ulrich. *dtv-Atlas-Musik*. Rev. ed. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2005.
- Schönberg, Arnold. “Brahms the Progressive.” In *Style and Idea*, 52-101. New York: Philosophical Library, 1950.
- Stegbauer, Hanna. *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Ward, Gerald W. R., ed. *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Wörner, Karl Heinrich. *Geschichte der Musik: Ein Studien- und Nachschlagebuch*. 8th ed. Göttingen: Ruprecht, 1993.

## (二) 中文

胡塞爾。《現象學的方法》。倪梁康 譯。上海：上海譯文出版社，2005。

【Husserl, Edmund. *Die phänomenologische Methode*. Translated by Liangkang Ni. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2005.】

——。《現象學的觀念》。倪梁康 譯。北京：商務印書館，2016。

【——. *Die Idee der Phänomenologie*. Translated by Liangkang Ni. Beijing: The Commercial Press, 2016.】

黃冠閔。〈儒家音樂精神中的倫理想像〉。收錄於《理解、詮釋與儒家傳統：展望篇》，周大興 編，175-205。臺北：中央研究院中國文哲研究所，2009。

【Huang, Kuan-Min. “The Ethical Imagination in Confucian Spirit of Music.” In *Understanding, Interpretation and Confucian Traditions: Prospects*, edited by Ta-hsing Chow, 175-205. Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, 2009.】

黑爾德。〈導言〉。收錄於《現象學的方法》，胡塞爾 著，倪梁康 譯，5-41。上海：上海譯文出版社，2005。

【Held, Klaus. “Einleitung.” In *Die phänomenologische Methode*, by Edmund Husserl, translated by Liangkang Ni, 5-41. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 2005.】

## 三、期刊

### (一) 外文

Batstone, Philip. “Musical Analysis as Phenomenology.” *Perspective of New Music* 7, no. 2 (1969): 94-110.

Bockholdt, Rudolf. “Über die Vorteile der Wahrnehmung einer materielosen Zeitgliederung in der Musik.” *Archiv für Musikwissenschaft* 59, no. 1 (2002): 1-32.

Dahlhaus, Carl. “Zum Taktbegriff der Wiener Klassik.” *Archiv für Musikwissenschaft* 45, no. 1 (1988): 1-15.

Georgiades, Thrasybulos. "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters." *Mozart-Jahrbuch 1950* (1951): 76-98.

Scholtz, Gunter. "Review." *Philosophische Rundschau* 34, no. 3/4 (1987): 306-313.

## (二) 中文

汪文聖。〈現象學方法與理論之反思：一個質性方法之介紹〉。《應用心理研究》12 (2001)：49-76。

【Wang, Wen-Sheng. "A Reflection on the Phenomenological Method and Theory: Introduction to a Qualitative Method." *Research in Applied Psychology* 12 (2001): 49-76.】

黃文宏。〈現象學的觀念：從海德格的場所思維來看〉。《國立政治大學哲學學報》9 (2002)：63-98。

【Huang, Wen-Hong. "The Idea of Phenomenology: In View of Heidegger's 'Topological Thinking'." *National Chengchi University Philosophical Journal* 9 (2002): 63-98.】

趙菁文。〈那一位溫和的巨人與我 ( I )：進入鐘聲的內在，邁向頻譜的時代〉。《音樂研究》28 (2018年5月)：55-80。

【Chao, Ching-Wen. "The Gentle Giant and I (I): From the Inside of the Bell to Spectral Profundity." *Journal of Music Research* 28 (May 2018): 55-80.】

## 四、網路

Hiley, David. "Bar." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Accessed December 29, 2017. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01972>.