

遺忘歷史與歷史遺忘：布梭尼 (Ferruccio Busoni, 1866-1924) 美學評述

卜致立*

摘要

一提起布梭尼 (Ferruccio Busoni, 1866-1924)，愛樂者要不是想到他改編了巴赫的《d 小調夏康舞曲》(*Bach's Chaconne in D minor for solo violin*)，就是津津樂道於他那多才多藝的文化人身份。但我們似乎忽略了他曾經發表過發人深省的新音樂美學創見。今天，布梭尼的「音樂一體」(*die Einheit der Musik*) 學說，雖不至於到乏人問津的地步，但相較於「鋼琴家」布梭尼、「作曲家」布梭尼，顯然「美學家」布梭尼的待遇，與前兩者判若雲泥。

本文擬從「年輕古典性」(*Junge Klassizität*) 與「音樂自由」(*die Freiheit der Musik*) 兩大理念出發，試著勾勒、描繪布梭尼的美學思想，希望藉此得以論證：布梭尼之所以被「歷史遺忘」，原因在於其有意、無意地想要「遺忘歷史」：他主張「音樂一體」，這種獨一無二、不生不滅的永恆形而上理念，本身不具備歷史性——而正是缺乏這種歷史意識，使得原本身為新音樂要角、曾經在廿世紀初發光發熱的布梭尼，在過世之後，終於敵不過歷史的凜冽、無情，而失去了光澤，被歷史所遺忘。

關鍵詞：布梭尼、歷史意識、音樂美學、新音樂、達爾豪斯

* 國立台灣師範大學音樂學系音樂學組博士班研究生

Forget History and Be Forgotten by History: Ferruccio Busoni (1866-1924) Aesthetics Review

Pu, Chih-Lih

Abstract

At the mention of Ferruccio Busoni (1866-1924), philharmonics will either think of his transcription of *Bach's Chaconne in D minor for solo violin* or take delight in talking about his versatile intellectual identity. But that he had once published a thought-provoking new musical aesthetic idea seems to be often ignored. Today, while Busoni's "die Einheit der Musik" doctrine has not been left to moulder, the esthetician Busoni is apparently treated as being as far removed from the pianist Busoni and the composer Busoni as the earth is from the heavens.

Beginning from "die Freiheit der Musik" and "Junge Klassizität," this paper tries to sketch out and depict Busoni's aesthetics, hoping to demonstrate that the reason why Busoni was "forgotten by history" was that he wanted to "forget history," intentionally or unintentionally. He advocated "die Einheit der Musik," but this unique and eternal metaphysical philosophy, itself born immortal, was not imbued with historicity; it was the lack of historical consciousness that made Busoni, who was originally a key player of "Neue Musik" and who shone in the early twentieth century, finally unable to match the coldness and ruthlessness of history, lose his luster, and be forgotten by history after death.

Keywords: Ferruccio Busoni, Historic consciousness, Music Aesthetics, Neue Musik, Carl Dahlhaus

前 言

一提起布梭尼（Ferruccio Busoni, 1866-1924），愛樂者要不是想到巴赫的《d 小調夏康舞曲》（*Bach's Chaconne in D minor for solo violin*）改編，就是津津樂道於他那多才多藝的文化人身份。除了是知名的鋼琴家以外，布梭尼還在各種不同的領域中展現他驚人的才華。德國音樂學者瑪蒂娜·汪德爾（Martina Weindel, 1965 生）在《音樂的歷史與現況》（*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*，即 *M. G. G.*）的詞條中，給了他九個頭銜（作曲家、鋼琴家、作家、翻譯家、出版家、編曲家、鋼琴教育家、鋼琴教師，以及指揮家），其中以作曲家、鋼琴家和作家最受人矚目。¹ 身為鋼琴家，布梭尼可能是繼李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）之後，炫技大師的不二人選；身為作曲家，布梭尼的作品充份地反應出廿世紀前廿年的巨大變革；身為作家，布梭尼的美學著作是新音樂（*Neue Musik*）得以崛起、流傳的重要因素。²

然而，安托尼·玻蒙（Antony Beaumont, 1949 生）卻認為，布氏的鋼琴炫技家身份，對其音樂創作與美學貢獻頗具殺傷力。³ 我們往往會因為布梭尼光芒萬丈的演奏事業，而忽略了他曾經創作過卷帙浩繁的各類作品，主張過發人深省的新音樂美學創見，尤其是後者——今天，布梭尼的《新音樂美學芻議》（*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*），雖不至於到乏人問津的地步，但相較於「鋼琴家」布梭尼、「作曲家」布梭尼而言，顯然「美學家」布梭尼的待遇，與前兩者判若雲泥。且不說較為通俗的《牛津音樂指南》（*The Oxford Companion to Music*）隻字未提布氏的美學建樹，⁴ 一般廿世紀

¹ Martina Weindel, “Busoni, Ferruccio,” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Aus., heraus. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 2000), Personenteil 3: 1371.

² 廿世紀的前四分之一，布梭尼扮演著重要角色。他推廣新音樂的發展，不只是寫了具有煽動性與未來性的文字而已，他還做了許多大膽的作曲實驗。參閱 George Alexande Winfield, “Ferruccio Busoni’s Compositional Art: A Study of Selected Works for Piano Solo Composed Between 1907 and 1923” (PhD diss., Indiana University, 1981), 2.

³ *Grove*, 2001 ed., s.v. “Busoni,” by Antony Beaumont.

⁴ 《牛津音樂指南》（*The Oxford Companion to Music*）是暢銷的英語系音樂百科全書之一，有 1938, 1983 和 2002 年新舊三個版本，主編分別為柏希·蕭勒（Percy

音樂斷代史，也對布梭尼的美學輕描淡寫；⁵ 音樂美學史專著，更似乎忘了布梭尼的存在：恩利柯·傅畢尼（Enrico Fubini, 1935 生）的《音樂美學歷史》（*The History of Music Aesthetic*），洋洋灑灑逾六百頁，描述布梭尼的部份不到三行；⁶ 愛德華·李普曼（Edward Lippman）的《西方音樂美學史》（*A History of Western Musical Aesthetics*）曾提及布梭尼的美學思想，但也僅限於一個章節中的一小段，並且偏重在「年輕古典性」（*Junge Klassizität*），並沒有涵括《新音樂美學芻議》中的「音樂自由」（*die Freiheit der Musik*）。⁷

布梭尼的美學為何被歷史遺忘？為什麼絕大多數的愛樂者，總是認為布梭尼難以理解，是個謎樣人物？⁸ 保羅·亨利·朗（Paul Henry Lang, 1901-1991）為何要說，布梭尼的《新音樂美學芻議》沒有首尾一貫（*incoherent*），裡面的論點純屬牽強附會（*far-fetched*）？⁹ 費慈納（Hans Pfitzner, 1869-1949）曾表示，布梭尼的美學論點過於輕浮、草率，根本只是一個空中樓閣，此說是否當真？¹⁰

本文擬從「年輕古典性」與「音樂自由」兩大理念出發，試著勾勒、描繪布梭尼的美學思想，希望藉此得以論證：布梭尼之所以被「歷史遺忘」，原因在於其有意、無意地想要「遺忘歷史」：他主張「音樂的一體」（*die Einheit der Musik*），這種獨一無二、不生不滅的永恆形而上理念，本身不具備歷史性——而正是缺乏這種歷史意識，使得原本身為新音樂要角、曾經在廿世紀初發光發熱的布梭尼，在過世之後，終於敵不過歷史的凜冽、無情，而失去

Scholes, 1877-1958)、丹尼斯·阿諾（Denis Arnold, 1926-1986），以及艾力森·拉桑姆（Alison Latham）。三個版本均未提及布梭尼的美學或美學著作。

⁵ 艾立克·薩爾茲曼（Eric Salzman, 1933 生）的《廿世紀音樂》（*Twentieth-Century Music*），對布梭尼美學的敘述只有寥寥兩、三行（1988 年版，第 13 頁）；羅伯特·摩根（Robert P. Morgan）的同名著作雖然著墨較多（1991 年版，第 35-36 頁），但相較於本書的整個布梭尼論述，美學的部份仍然少得可憐。

⁶ Enrico Fubini, *The History of Music Aesthetics*, trans., Michael Hatwell (London: The Macmillan Press Limited, 1990), 488。

⁷ Edward Lippman, *A History of Western Musical Aesthetics* (Lincoln NE: University of Nebraska Press, 1992), 398-400.

⁸ Winfield, "Busoni's Compositional Art", 3-4

⁹ Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* (New York: W. W. Norton & Company, 1997), 979.

¹⁰ Peter Franklin, "'Palestrina' and the dangerous Futurists," *The Musical Quarterly*, Vol. 70 no. 4 (1984): 506.

了光澤，被歷史所遺忘。

一、布梭尼學說中的兩大核心：「年輕古典性」與 「音樂自由」

「音樂自由」（die Freiheit der Musik）和「年輕古典性」（Junge Klassizität）理念，出自於布梭尼的兩本著作：《新音樂美學芻議》（*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*），以及《談音樂的一體》（*Von der Einheit der Musik*）。這兩本著作，對布梭尼美學而言至關重大。¹¹ 具體來說，「音樂自由」是《新音樂美學芻議》的中心議題，成形於 1906 年；「年輕古典性」則源自於《談音樂的一體》的一篇短文——原文出自於 1920 年布氏寫給保羅·貝克爾（Paul Bekker, 1882-1937）的一封信。¹²

「音樂自由」和「年輕古典性」，是布梭尼精心設計的未來音樂藍圖，它們雖各有側重，但互相呼應，標誌著布梭尼獨樹一格的美學思想。由於「音樂自由」牽涉的層面較廣，立論也較複雜，擬於稍後討論，我們先來看看「年輕古典性」。

¹¹ 《新音樂美學芻議》1907 年出版，1916 年重新印製再版，六十餘年後，史圖肯施密特（H. H. Stuckenschmidt, 1901-1988）於 1974 年再次整理、重印，並加入荀貝格閱讀時所加上的眉批；英語世界中，倍克（Thomas Baker）於 1911 年譯為英文，1962 年再由多佛出版公司（Dover Publications）將《新音樂美學芻議》在內的三本美學著作整合成一本出版，書名為《音樂美學中的三部經典》（*Three Classics in the Aesthetic of Music*）。至於《談音樂的一體》則是一本論文彙編，1922 年出版，收錄 1887 年到 1922 年間布梭尼曾經發表過的論文或書信，1956 年，姚阿幸·赫爾曼（Joachim Herrmann）重新印刷、整編其內容，並將書名改為《音樂的本質與一體》（*Wesen und Einheit der Musik*）；英美人士普遍使用的版本則為《音樂的本質與其他》（*The Essence of Music and other Papers*），1957 年出版，亦改了書名，譯者為羅沙蒙·雷（Rosamond Ley）。

¹² 保羅·貝克爾（Paul Bekker, 1882-1937），德國音樂作家與評論家，具備廣博的理論知識與實務經驗，其在當時音樂界中頗有影響力。貝克爾是馬勒、荀貝格與史瑞克（Franz Schreker, 1878-1934）音樂的忠實支持者，但同樣是新音樂，他卻對理查·史特勞斯與阿班·貝爾格的作品沒有什麼興趣。參閱 *Grove*, 2001 ed., s.v. “Paul Bekker,” by Christopher Hailey.

(一) 年輕古典性

1920 年 1 月，一封寫給貝克爾的公開信中，布梭尼指出：十九世紀八〇年代以來，作曲界經歷了空前的「停頓」(Stillstand)，於是他提出一項針對古典藝術的創新要求，來喚起大家對這個問題的正視。¹³對於這個創新要求，布梭尼的原意是「新的古典」(Neue Klassik)，然而「新古典性」的概念，卻因為「聽起來像是在走回頭路」(wie eine Rückkehr klingt)，而讓布梭尼最後用了「年輕古典性」(Junge Klassizität) 這個名詞取而代之。¹⁴「年輕古典性」是什麼？布梭尼說明如下：

藉著「年輕古典性」，我就能理解先前整理、篩選，以及掌握 (die Meisterung) 過的所有實驗成就，並把它們納進美麗、紮實的形式之中。¹⁵

接著，布梭尼描述所謂「年輕古典性」的三個特徵：

【「年輕古典性」】一言以蔽之，就是完美 (fein)。這種藝術應該要新、舊並存。值得慶幸的是，我們正朝著這個方向前進，不論意識或下意識，也不管願意或不願意。然而，這種藝術的前提、假定，我們現在還不是很瞭解，我感受到的是音樂的一體 (Einheit)，它雖然還混沌不明，但卻是最重要的事實。我的意思是：音樂就是音樂，除此之外什麼都不是，它在己也為己，亦無法區分為不同的類別。這和一些藝術情況不同，其文辭、標題、情境與意義，均完全

¹³ Ferruccio Busoni, *Von der Einheit der Musik* (Berlin: Max Hesse Verlag, 1922), 276. 亦可參閱英文版 Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, trans. Rosamond Ley (New York: Dover Publications, Inc., 1957), 20.

¹⁴ 1921 年 2 月 7 日，在給學生塞爾登高斯 (Gisella Selden-Goth, 1884-1971) 信中，布梭尼做了以上表示。1937 年，塞爾登高斯親自編輯了包括這封信在內的許多布梭尼書信，以《布梭尼的廿五封信》(Frünfundzwanzig Busoni-Briefe) 為名出版。參閱史考特·梅辛的說明與書後引註 Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (Ann Arbor, Michigan: University Microfilms Inc., 1988), 67.

¹⁵ (本論文所有外語資料的引述，除非另有標示，皆由作者逐譯) Busoni, *Von der Einheit der Musik*, 276-277. 或 Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, 20.

來自於外界，於是很明顯地就會成為不同的類別。音樂本身，並沒有「教堂」音樂這回事，有的只是安上聖詞，或是在教堂表演的純粹音樂罷了。一旦我們改變了文辭，音樂也隨即改變。¹⁶

「一體」是「年輕古典性」的首要主張：音樂就是音樂，在己並為己，無法區分成不同的類別。音樂只有一個，沒有所謂的「教堂音樂」，與其說「教堂音樂可以隨著歌詞的更改、演奏地點的移置而消失」，不如說「教堂音樂只是音樂的一種面貌，作為本質的音樂，實際上沒有任何更動」。布梭尼接著闡釋「年輕古典性」的第二個特徵：

談到「年輕古典性」，我還要納入「對主題性的明確告別」（*der definitive Abschied vom Thematischen*），以及「重新返回旋律」，將旋律視為所有情緒、聲音的主宰者，理念的擁有者，以及和聲的生產者。簡言之，我要的是高度發展後的（但不是最複雜的）複音音樂。¹⁷

這幾個具體的作曲技術訴求，很容易讓人覺得是在暗指莫札特。班杜爾（Markus Bandur）就曾根據布梭尼對莫氏的禮讚文字（詳見本文稍後有關「音樂自由」的討論），認為諸如「主題性的告別」、「重新返回旋律」以及「高度發展、但不過份複雜的複音音樂」，其根源就是莫札特，唯有他那具備童稚心靈的作品，才能成為「年輕古典性」理念的摹本。¹⁸

布梭尼接著揭示第三個特徵——「捨主體性而就客體性」，他說：

還有第三點，我們不可輕忽的，是這種藝術必須要丟棄所謂的「感官性」（*Sinnlichen*），並且與「主觀主義」（*Subjektivismus*）劃清界線、重新掌握靜謐（通往客觀性 *Objektivität*，亦即作者要站在自己

¹⁶ Busoni, *Von der Einheit der Musik*, 278. 或 Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, 20-21. （引文中底線的部份，係由本文作者添加。）

¹⁷ Busoni, *Von der Einheit der Musik*, 278. 或 Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, 21.

¹⁸ Markus Bandur, “Neoklassizismus,” in *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, ed. Hans Heinrich Eggebrecht (Stuttgart: Steiner, 1995), 286.

作品的背後，這條道路純淨但艱辛，它是危境的試煉)。¹⁹

綜合以上三點特徵：「年輕古典性」是「一體」、是「完美」、是「客觀性」，要用旋律去主宰整個音樂的情緒。由於新、舊音樂並存，所以它摒棄了歷史的因素；由於崇尚「一體」，所以沒有「類別」；由於「不受文辭、標題、情境與意義的限制」，所以「自由」。

(二) 音樂自由

《新音樂美學芻議》係布梭尼最重要的美學著作，1906 年寫就，翌年出版，主要在講「音樂自由」。作者主張，新的音樂應該要從落伍、僵硬的刻板印象中解放出來，它必須無限、絕對而沒有束縛。傳統音樂的法則不能盲目地信仰，好讓未來的音樂，能夠根據自己固有的潛力需求發展。²⁰ 布梭尼表示：

音樂生而自由，贏得自由就是音樂的宿命。……它靜如處子、動如脫兔。對人類來說，它高不可攀，但其情感卻又緊緊繫人心，熾熱之情傲然獨立於理念。它直抵性靈，無須描述，有著魂魄的靈動，有著連續運動的機敏。這在畫家、雕刻家身上，只能一時、一端象徵地展現；這在詩人筆下，只能一字、一句緩慢地表達。²¹

作者認為音樂生來「自由」，「自由」就是它的宿命，它與其他藝術判然有別：

在一幅圖畫中，日落的描繪終止在框架邊；無限的自然現象被四邊形所束縛；用來描繪雲的形式，永遠一成不變。音樂，不管它的色

¹⁹ Busoni, *Von der Einheit der Musik*, 278. 或 Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, 21.

²⁰ P. Robert Morgan, *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in modern Europe and America* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1991), 36.

²¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig: Insel Verlag, 1922), 8-9. 亦可參閱英文版 Claude Debussy, Ferruccio Busoni, and Charles E. Ives, *Three classics in the aesthetic of music: Monsieur Croche the dilettante hater by Claude Debussy; Sketch of a new esthetic of music by Ferruccio Busoni; Essays before a sonata by Charles E. Ives* (New York: Dover Publications, Inc., 1962), 77-78.

調是從明到暗，還是從暗到明，不管場景是由遠而近，還是由近而遠，終究都會消弭於無形，就和太陽永遠閃耀一樣。本能驅使有創意的音樂家運用聲音，彈出符合人心的相同調性；本能也喚起了同樣的回應，一如自然中的過程。²²

布梭尼特別強調，他的「音樂自由」，指的不是「絕對音樂」（Absolute Musik）。眾人心目中「孑然獨立於外在因素」的「絕對音樂」，在他看來，並不構成「音樂自由」的條件：

絕對音樂！制定者口中所謂的絕對音樂，也許是與音樂中的主宰最背道而馳的東西吧。「絕對音樂」是沒有詩意標題的形式遊戲（Formenspiel），形式在其中扮演著最核心的角色。然而，形式本身，卻與絕對音樂完全相反。我們會賦予絕對音樂彈性自在、掙脫物質限制的特權。²³

因為「絕對音樂」的本質理智、清醒，它一方面讓我們聯想到「一排排整齊劃一的樂譜架」（geordnet aufgestellte Notenpulte），一方面也讓我們想到「主和弦與屬和弦的關係」，或是「發展部」、「尾聲」等等。布梭尼認為，像這樣的音樂，與其稱之為「絕對音樂」，不如說它是「建築音樂」（Diese Musik sollte vielmehr die architektonische heißen.）：

我們不如把這種音樂叫做建築音樂、對稱音樂（die symmetrische Musik）或段落音樂（die eingeteilte Musik）。某些作曲家就只是傾注其精神、情緒於一個離他們、離時代最近的形式（Form）之中。制定絕對音樂的人，把諸如精神、情緒、作曲家的個別性、時代的個別性，和對稱音樂混為一談。他們既無力於再生精神、無力於再生情緒，也無力於重製時代；最後，只好把形式保留為一種象徵，讓它變成偶像，變成信仰。²⁴

²² Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 9. 或 Claude Debussy, Three classics in the aesthetic of music, 78.

²³ Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 9. 或 Claude Debussy, Three classics in the aesthetic of music, 78.

²⁴ Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 10. 或 Claude Debussy,

亦即「音樂自由」與「絕對音樂」並不同。後者執著於「形式」(Form)，讓「形式」成為作曲家與大眾溝通的工具。作曲家傾注其精神、情緒於「形式」之中，在絕對音樂制定者的眼中，「形式」珍貴而崇高，儼然就是「尤佛里昂 (Euphorion) 留在人間的衣物」。²⁵ 有了它，創作者才能「道成肉身」，有所遵循。但這不是「音樂自由」，布梭尼的「音樂自由」，摒棄「形式」的羈絆，必須「應無所住，而生其心」。

由稍後布梭尼的說明，可以看出這種意涵。布梭尼指出：一位偉大的作曲家，之所以能出類拔萃，恰好不是因為他作品裡的「形式」，比如說莫札特：

莫札特，一位尋覓者與發現者，具備童稚心靈的偉大人物，正好就是這個童心令我們讚嘆，我們所要致力的，也正是這種童心，而不是他的主和弦、屬和弦、發展部，和尾聲。²⁶

布梭尼把莫札特擺在一個制高點，認為他是一個「音樂自由」致力的目標。相對於莫札特，布梭尼對巴哈與貝多芬的態度，就比較保留了些：首先是巴哈，布梭尼認為其音樂具備「原初音樂」(die Ur-Musik) 的特質，他的一些管風琴幻想曲 (Orgelfantasien) 無疑地具備「強烈的風景特質」(starker Zug von Landschaftlichem)，這讓聽眾在聆聽時忍不住地想要加上「人與自然」(Mensch und Natur) 的標題：

在巴哈身上，音樂顯得如此無拘無束 (unbefangen)，因為他與音樂前輩的作法完全不同 (雖然巴哈尊重傳統，並且也運用傳統)。另外一個原因則是，新的技術成就「平均律」(temperierte Stimmung) 暫時地開啟了一個遠景，一個無邊無際、新的可能的

Three classics in the aesthetic of music, 78.

²⁵ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 10. 或 Claude Debussy, *Three classics in the aesthetic of music*, 78. 這個典故源自於德國詩人歌德 (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) 的《浮士德》(Faust)：尤佛里昂係劇中主角浮士德與希臘美女海倫 (Helena) 的兒子，才華橫溢，是天生的詩人。

²⁶ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 10-11. 或 Claude Debussy, *Three classics in the aesthetic of music*, 79.

遠景。²⁷

但巴哈這種「音樂自由」，在布梭尼眼中只是一個開端。²⁸至於貝多芬，其對於「音樂自由」的渴望，促使他提昇一小步，讓音樂挽回了一點尊嚴，但他也沒有達到目標：

這種對自由的渴望攫取了貝多芬，讓這位浪漫的革命家挽回音樂的尊嚴。然而，對貝多芬而言的大幅度進步，卻只是巨大工程的一小步。貝多芬並沒有達到絕對音樂，某個角度來看，他只是將音樂「神聖」化了。具體的例子，就是漢馬克拉維奏鳴曲賦格樂章前的那個導奏（die Introduction zur Fuge der Hammerklavier-Sonate）。²⁹

布梭尼其實並沒有輕視、詆毀巴哈、貝多芬兩位前輩的意思，他只是主張：兩位大師的「精神」與「情緒」雖然無可超越，但「表達的形式」（die Ausdrucksform）卻可以，以華格納為例：

華格納，德意志的巨人（Titan），他管弦樂的音響效果，觸動著我們的塵世心靈，他的確加強了表達的形式，但卻不能免俗地把它變成了一個系統（樂劇、雄辯與主導動機），就這點來看他並沒有加強了什麼東西。他的領域，開始與結束都是他自己：因為第一，他把這個系統帶到一個最完美的境地，然後戛然而止；第二，他的這種自設任務（die selbstgestellte Aufgabe），其本質只能由個人獨立完成。³⁰

巴哈的音樂只是一個開端，貝多芬的奏鳴曲只是音樂的神聖化，華格納

²⁷ Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 11. 或 Claude Debussy, Three classics in the aesthetic of music, 79-80.

²⁸ Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 12. 或 Claude Debussy, Three classics in the aesthetic of music, 80.

²⁹ 布梭尼認為，貝多芬並沒有完全到達絕對音樂，而只是在某幾個環節中將音樂「神聖化」了，比如說《漢瑪克拉維奏鳴曲》（*Hammerclavier Sonata, op.106*）中，賦格出來前的那個導奏。Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 11. 或 Claude Debussy, *Three classics in the aesthetic of music*, 79.

³⁰ Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 12. 或 Claude Debussy, Three classics in the aesthetic of music, 80.

的樂劇並沒有加強什麼東西——觀察布梭尼對這三位重要音樂家的簡短評論，我們可以發現他的重點不在枝微末節的「形式」，不在後世的華格納是否超越了貝多芬與巴哈，甚至也不在抽象的「情緒」與「精神」，而在更高層次的「音樂本體」。他把莫札特放到較高的層次上，要我們注意他的「童心」，思索他的「尋覓」與「發現」，並不表示莫札特是他「音樂自由」的終極目標。事實上，「音樂自由」的追求根本沒有止境，舊的問題一旦獲得解決，新的問題就會接踵而至：

我曾經這麼說過莫札特：「他提供了解答，同時也帶來了問題。」

貝多芬開啟的道路，只能由幾個世代來延續，這個道路只能形成一個迴圈（就像所有的創造一樣），這個迴圈的特點是，它會有部份顯現，看起來就像直線一樣。華格納的迴圈我們看得到，它是一個整體，然而，這個整體卻被一個更大的迴圈所涵括。³¹

這段文字頗為費解，它的形而上意涵令人望而卻步，但卻也是布梭尼的真理觀：「音樂自由」無拘無束，已經超越形而下的「形式」，而到達類似柏拉圖（Plato）學說中的所謂「理念」（Idee）——在物質世界之外還有一個非物質的觀念世界。³² 這個我們視之為模糊、抽象的觀念世界，在布梭尼眼中，卻再真實不過，它是美的原型。世間的作曲家，無論多麼傑出，都只能「接近音樂自由」，而不能「到達」這個「音樂自由」。巴哈與貝多芬誠然偉大，但他們只是啟動了按鈕，要延續「音樂自由」，還得世世代代的追隨者繼續努力。而布梭尼強調，努力是沒有盡頭的，因為這條道路雖然看起來是直線，但本質上卻是一個迴圈，它的終點也就是起點，它的起點開始於終點。「音樂自由」的追求於是永遠沒有止境，人類的音樂理想始終寄託在一個烏托邦的理念上：掙脫形而下的種種形式羈絆，匯聚成一個無限廣袤的迴圈。

³¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 12-13. 或 Claude Debussy, *Three classics in the aesthetic of music*, 80.

³² 柏拉圖主張宇宙中有一種「至善的形式」，這種形式稱之為「理念」（Idea），是人類認識的終極目標。「理念」塑造了各種其他的形式，所有形式都源自於「理念」。由於只存在於人類的認識，而不存在於空間和時間之中，「理念」因此是永恆的。參閱《理想國》第七卷。Plato, *The Republic*, Book VII, trans., Alexander Kerr (Chicago: C. H. Kerr & company, 1911) 1-55.

（三）「年輕古典性」與「音樂自由」之間的內在聯繫

「音樂自由」與「年輕古典性」，兩者之間有關連嗎？表面上看起來，它們好像風馬牛不相及，但只要一經比對，上述兩個理念的內在聯繫就會顯現出來。我們不難發現：「年輕古典性」的訴求比較形而下，偏重於技術，它希望「以旋律為核心」、摒棄「明確的主題性」，以及擁護「簡潔精鍊的複音音樂」；並且主張丟棄「感官性」、通往「客觀性」，而與「主觀性」劃清界線等等。比較起《新音樂美學芻議》中的「音樂自由」，我們看到許多互相呼應，彼此一致的情況：兩者都強調「音樂藝術的特殊」與「完美」，兩者皆要求「一體」與「自由」。只不過十五年前的「音樂自由」外顯而高調，十五年後的「音樂自由」內含而隱晦罷了。

只要想一想 1906 年與 1920 年歐洲作曲界的實際情況，我們就會理解布梭尼在兩個時間點之間的美學聯繫。1900 年，國際政治情勢相對緩和，西方世界的進步文明達到巔峰，對大部份的歐洲公民來說，人類似乎可以藉著昌明的科學而無所不能，整個歐洲處在一個展望未來的樂觀氛圍。³³ 布梭尼在 1906 年提出「音樂自由」，目的在勾勒一個未來音樂的榮景，當其時，調性音樂已經面臨臨界點。理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）剛寫完他的《莎樂美》（*Salome*），正在向《艾勒克特拉》（*Elektra*）挺進；荀貝格（Arnold Schönberg, 1874-1951）的第一批無調性作品正要展開，關於這一點，羅伯特·摩根（Robert P. Morgan）表示：

廿世紀初，音樂的發展容許否定與挑釁的因素，這無可否認。激進、野心勃勃的音樂新手法，在面對長久以來根深蒂固的傳統調性，必須採取暴力的解構方式。然而，從肯定的面相來看，調性的崩解允許極端的自由與解放，這就會讓以前無法想像的可能性，無限寬廣地發揮出來。舊系統不再成為羈絆，作曲家們開始大量地開拓音樂思想的處女地。直到第一次世界大戰爆發之前，許多音樂顯

³³ 奧地利小說家褚威格（Stefan Zweig）的《昨日世界》，曾對這個時期的歐洲氣氛，有著第一手的傳神描繪。參閱 Stefan Zweig, 《昨日世界：一個歐洲人的回憶》（*Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*），舒昌善等譯（桂林：廣西師範大學出版社，2004），1-23。

現出實驗的榮景。³⁴

1920 年則不然，第一次世界大戰剛剛結束，歐洲社會滿目瘡痍，戰爭深深地改變了知識份子以及藝術家們的態度，戰前的那些樂觀氣氛早已煙消雲散，達達主義（Dadaism）顛覆了整個文化界，作曲家這時需要的東西，不是天馬行空的遠景，而是一條條具體的準則，在百家爭鳴的時代裡，布梭尼這時提出「年輕古典性」，也有他的道理。

「音樂自由」和「年輕古典性」之間，有其深層的內在聯繫：前者在內，後者在外；前者在上、後者在下——之所以說它們有內外、上下關係，是說在「年輕古典性」的背後，「音樂自由」總是在起著「範導性的作用」（das regulative Prinzip），指引塵世俗物向著「音樂的烏托邦」上昇。³⁵ 1906 年，布梭尼創造「音樂自由」，自此它就一直是布氏所有音樂行為的準則，1920 年代的「年輕古典性」，其實只是「音樂自由」的一個具體宣言罷了。有後者的「範導性作用」，前者才能有所遵循，在音樂理念的汪洋大海中，不致迷失方向。誠如卡爾·達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-1989）所說：

1906 年，布梭尼大聲疾呼自由，1920 年卻大力強調古典性（Klassizität），因為廿世紀初，新的觀念還很貧弱，無法抵禦傳統的勢力。而第一次大戰後，布梭尼卻不得不提出警告：實驗，不可以永遠下去。古典性並非自由的對立，而是運用自由後一個確立的結果，作為世界音樂的一環，它是有合法性的。³⁶

上引文來自 1956 年，達爾豪斯的一篇樂評〈談音樂的一體：布梭尼美學評論〉（Von der Einheit der Musik. Bemerkungen zur Ästhetik Ferruccio Busonis）。達爾豪斯這裡提到的「古典性」與「自由」，指的就是「年輕古典

³⁴ Robert P. Morgan, *Twentieth-century Music* (New York: W. W. Norton & Company, 1991), 16-17.

³⁵ 或譯為「調節性原理」、「齊一性原理」：這是一種「指導我們行為和研究的原理。它可以被看作是僅僅理想的、實際上真的，或不可證明的，儘管具有實踐的和（或者）理論的成功」。參閱 Peter A. Angeles, 《哲學辭典》（*Dictionary of Philosophy*），段德智等譯（台北市：貓頭鷹出版社，2004），351。

³⁶ Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik. Bemerkungen zur Ästhetik Ferruccio Busonis," in *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, Band 10, ed. Hermann Danuser (Laaber: Laaber, 2007), 153.

性」和「音樂自由」，他之所以要強調「古典性並非自由的對立，而是運用自由後一個確立的結果」，這是因為有許多人總是認為，「年輕古典性」與「音樂自由」的主張大相逕庭，因而推測這是布梭尼隨著時間的推移，思想發生變化的結果。對此，達爾豪斯駁斥如下：

有人一直想要試著在布梭尼就「自由」（Freiheit）的堅持，以及「年輕古典性」理念中間找到矛盾；或者把這種矛盾，歸咎於從《新音樂美學芻議》（1906）到布梭尼後期理論中的路線偏差。但如果我們沒有混淆「古典性」和「古典主義」的話，那麼從「音樂的一體」（die Einheit der Musik）核心學說出來的兩個理念，就不會產生任何矛盾。³⁷

換言之，「年輕古典性」與「音樂自由」是一個本體的兩面，在不同的時代有不同的面貌。用達爾豪斯的話來說，「音樂自由」是因，「年輕古典性」是果，有了「音樂自由」的引導，「年輕古典性」才能修成正果，它們之間的遞嬗關係，雖然隱晦，但我們應該予以確立。

二、「音樂自由」的形而上內涵

「音樂自由」是「年輕古典性」的源頭，對「年輕古典性」起著「範導性的作用」，在它的背後，有著深層的形而上內涵。

布梭尼在世時，就有人稱他為哲學家，³⁸ 自小即為神童的他，多才多藝，在各個領域上皆有所發揮。1887年，初試啼聲寫的〈唐喬望尼百年誌〉（Zum Don Juan-Jubiläum），充份嶄露他在語言學、人文學、音樂理論，以及哲學上的天才與早慧。³⁹

《新音樂美學芻議》的結尾處，布梭尼引尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900）《善惡之彼岸》（*Jenseits von Gut und Böse*）一書中的些

³⁷ Carl Dahlhaus, “Von der Einheit der Musik,” 152.

³⁸ Jean Chantavoine and Harriet Lanier, “Busoni,” *The Musical Quarterly* 7 no. 3 (1921): 335.

³⁹ *Grove*, 2001 ed., s.v. “Busoni,” by Antony Beaumont.

許文句。⁴⁰ 僅看該書副標題〈一個未來哲學的序曲〉(*Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*)，就足以令人聯想到：布梭尼顯然從這本書得到啟示，想要將《新音樂美學芻議》視為「一個未來音樂的序曲」，因為他一如尼采，對周遭的德國音樂深表不滿：

我【尼采】認為，應該採取各種各樣的措施以反對德國音樂，假如一個人像我熱愛南方那樣熱愛它——南方是一所治癒最嚴重的精神上的和感覺上的病痛的偉大學校，在那裡，陽光燦爛、輝煌，普照那自信的無限的存在——那麼，這個人就會成為對德國音樂保持警惕的人，因為再次傷害他的趣味的同時，就是傷害他的健康。判斷一個人是否是南方人，不是根據籍貫，而是根據信念。如果他夢到了未來的音樂，那麼他必定也會夢到音樂擺脫了北方的影響；而且在他的耳朵中必定有一種更深沈、更強有力，也許更反常和神秘的音樂的序曲，一種超越德國的音樂，這種音樂神奇、有力，悠遠綿長，和所有的德國音樂都不一樣，看得見湛藍的、變幻莫測的大海和地中海透明的藍天——一種超越歐洲的音樂，它甚至在沙漠的褐色的落日面前亦不動聲色，它的靈魂就像那南國的美麗的棕櫚樹，既能獨處一隅，又能和巨大的、美麗的、離群索居的食肉獸一起漫遊……。⁴¹

布梭尼似乎在尼采的字裡行間裡，聽到了自己心目中的未來音樂，感受到了某種生命的悸動：

我【尼采】能想像一種音樂，它最罕見的魅力就是它只知道什麼是善惡；只有在各地流浪的那些水手的思鄉病，某些金色的陰影和脆弱能輕而易舉地將它一掃而光；一種藝術從遙遠的地方就能看見一個正在消失的幾乎難以捉摸的正在飛向它的道德世界，這種藝術十分宜人，十分深刻，足以接受這種姍姍來遲的逃亡者。⁴²

⁴⁰ Peter Franklin, ““Palestrina” and the dangerous Futurists,” 505.

⁴¹ 尼采著，程志民譯，《善惡之彼岸：未來的一個哲學序曲》（北京：華夏出版社，1999），178-179。

⁴² 尼采，《善惡之彼岸》，179。

《新音樂美學芻議》的最後一頁，布梭尼借用了佛教的名詞「涅槃」（Nirvana），作為未來音樂的永恆歸宿：

不是所有的事物都可以到達涅槃。生來天賦異稟，學習所有該學之事、經驗所有應該經驗、放棄所有應該放棄，以及發展所有應該發展的那個人，他才能瞭解他所應該瞭解的，他才可能到達涅槃。⁴³

只有在涅槃中，音樂才能得到真正的解脫；也只有悟道的朝聖者，才能感知「音樂自由」，才會去膜拜真正自由的音樂：

如果涅槃真的是「善惡的彼岸」（*Jenseits von Gut und Böse*），那麼指向該處的道路已經呼之欲出了——通往大門的那一條道路，阻礙人們理解永恆的門檻，也是敞開心胸接納世俗的柵欄。越過這個大門，你就會聽到悠揚樂聲。倒不是因為音樂藝術的限制，讓我們必須得離開塵世去發現那種音樂；而是這種音樂，只針對那些從束縛中解脫的朝聖者開放。⁴⁴

按「涅槃」的本義為「滅度、寂滅、解脫」，⁴⁵係指肉體超越生滅，到達不生不死之彼岸，福德智慧，圓滿無缺的境界。布梭尼這裡的解讀稍有偏差，但不妨礙我們的理解——布氏無疑把「音樂自由」當成音樂的「自在之物」（*Ding an sich*）了，這個「自在之物」高懸在上帝的國度裡，本不屬於塵世間的任何凡夫俗子。簡言之，它只能信仰，而不能認識。據此，達爾豪斯的解讀是：

布梭尼夢想一個以音樂為媒介的自足系統（*vollendetes System musikalischer Mittel*），一如數學家夢想中的數學自足系統。那是一個「百科全書式的作品」（*enzyklopädisches Werk*），與它相比，我們世上的聲音系統，只是一個「蹩腳的袖珍版」（*eine kümmerliche*

⁴³ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 48. 或 Claude Debussy, *Three classics in the aesthetic of music*, 96-97.

⁴⁴ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 48. 或 Claude Debussy, *Three classics in the aesthetic of music*, 97.

⁴⁵ 高觀廬，《實用佛學辭典》（台北：財團法人佛陀教育基金會，2011），1155。

Taschenausgabe)。⁴⁶

顯然，世界上永遠不可能有這種自足系統；這個「數學百科全書式的作品」根本不屬於現象界。看來費茨納（Hans Erich Pfitzner, 1869-1949）還真的說對了：「布梭尼不相信既存，他只相信尚未存在的東西。」⁴⁷ 連敵人都這麼瞭解他，也說明：只要我們掌握住「音樂自由」的形上本質，布梭尼的學說其實並不難掌握。⁴⁸

只不過，在「音樂自由」的另一個面向，還存在著一個我們很容易忽略的哲學內涵，這個內涵，被細心、敏銳的達爾豪斯揭示出來——布梭尼，缺乏「歷史意識」（historisches Bewußtsein）。

三、布梭尼的歷史意識（historisches Bewußtsein）

根據伽達默爾（Hans-Georg Gadamer, 1900-2003）的說法，「歷史意識」和「理解」（das Verstand）息息相關：

歷史意識是意識到它自己的他在性，並因此把傳統的視域與自己的視域區別開來。但另一方面，正如我們試圖表明的，歷史意識本身只是類似於某種對某個持續發生作用的傳統進行疊加的過程（Überlagerung），因此它把彼此相區別的東西又結合起來，以便在它如此取得的歷史視域的統一體中與自己再度相統一。

所以，歷史視域的籌劃活動只是理解過程中的一個階段，而且不會使自己凝固成為某種過去意識的自我異化，而是被自己現在的理解

⁴⁶ Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik," 152.

⁴⁷ 費茨納的這句話出自於《未來主義者的危險》（*Futuristengefahr*, 1917年）。轉引自 Antony Beaumont, *Busoni the composer* (Bloomington: Indiana University, 1985), 96.

⁴⁸ 1917年，費茨納與布梭尼開了一場論戰。這個紛爭起因於前者想要抒發自己在歌劇《帕勒斯替納》（*Palestrina*）的主角處境，並試著去證明現代主義者怪異的欺騙方式——費茨納自己把這種技術上、語言上的所謂「進步」，斥之為「未來主義的信條」（*futuristic credo*）。而令費茨納大為光火的，就是布梭尼的這本《新音樂美學芻議》。詳情參閱 Peter Franklin, "'Palestrina' and the dangerous Futurists," 505-507.

視域所替代。在理解過程中產生一種真正的視域融合（Horizontverschmelzung），這種視域融合隨著歷史視域的籌劃而同時消除了這視域。我們把這種融合的被控制的過程稱之為效果歷史意識的任務。⁴⁹

「把傳統的視域與自己的視域區別開來」、「對某個持續發生作用的傳統進行疊加」、「把彼此相區別的東西又結合起來」，最後克服「異化」。迦達默爾把「歷史意識」與「理解」連結起來，認為「理解」就是「傳統」與「當下」的「視域融合」。除此之外，迦達默爾還進一步強調，「歷史意識」先驗地存在於人的認識活動中，不是人們想要就要，想不要就不要的東西。他說我們應當承認：

在一切理解中，不管我們是否明確意識到，這種效果歷史的影響總是在起作用。……歷史高於有限人類意識的力量正在於：凡在人們由於信仰方法而否認自己的歷史性的地方，效果歷史就在那裡獲得認可。

人「歷史地」存在，一切認識活動都是從「歷史給定的東西」開始，無論他詮釋哪一個文本，歷史都已經影響了他，亦步亦趨、如影隨形。人無法將歷史客體化，無法將它從自我中驅趕出去，因為歷史不是客體對象，而是人的「存有結構」。簡單地說，就是「歷史並不隸屬於我們，而是我們隸屬於歷史」。⁵⁰

「歷史意識」同時也是達爾豪斯整個美學思想的核心。在其《音樂史基礎》（*Grundlagen der Musikgeschichte*）的〈歷史主義與傳統〉（Historismus und Tradition）章節中，他列舉了各個時代「歷史意識」的差異。有關廿世紀的情況，達爾豪斯的看法是：我們道德、美學的「此在」（Dasein），我們基本範疇的前提，都要靠「歷史意識」來予以確認。但在廿世紀裡，這種確信程度卻不斷地在降低。⁵¹由此連結到他對布梭尼的批評，我們就更能理解達

⁴⁹ 漢斯-格奧爾格·加達默爾著，洪漢鼎譯，《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》（臺北：時報文化，1993），401。

⁵⁰ 加達默爾著，《真理與方法》，365。

⁵¹ Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, in Carl Dahlhaus *Gesammelte*

氏的詮釋：

布梭尼缺乏歷史意識 (historisches Bewußtsein)。我們也許可以如此理解「歷史意識」，它是一種能力，能透過歷史消除往昔藝術作品的異化感覺，亦即「忽視」(absehen) 現在；或者，「歷史意識」是一種無能，無法重覆虛擬式或祈願句中之較早的意識狀態。⁵²

達爾豪斯借用德語文法上的敘述模態，來說明「歷史意識」。他的方式既有趣又傳神。以「虛擬式」(Konjunktiv) 為例，當說話者講出 *Du könntest schreiben.* (「你本來是能夠寫的。») 這句話的時候，他是以「當下」的意識 (現在，我知道你沒有寫。) 去溫習、揣度「先前」的意識 (我設想你當時「沒有寫」的處境。); 再比如說「祈願句」(Optativ)，當我們說出 *Wenn wir jetzt Ferien hätten!* (如果現在放假，該有多好!) 的時機，正好是相反意義上的「先前」意識 (我們現在正在上班。) 剛剛閃過腦海之際的那一剎那。

也就是說，當我們使用「虛擬式」或「祈願句」的時候，其實腦中浮現的是兩個意識。這兩個意識，一個在前、一個在後，時間的距離 (哪怕這個距離微乎其微) 不可避免地會產生「異化」。達爾豪斯於是藉由這個比喻來說明「歷史意識」：他認為歷史意識，就是一種可以消除「異化」的能力。⁵³ 藉由這種意識，可以癱瘓「虛擬式、祈願句中，得以重覆意識先前狀態」的能力，進而弭平時間距離所產生的理解障礙。⁵⁴

在這種情況底下，布梭尼「缺乏歷史意識」的言論，會被達爾豪斯視為「荒謬」，看來一點兒也不令人意外。達爾豪斯表示：布梭尼之所以荒謬，不

Schriften, Band 1, ed. Hermann Danuser (Laaber: Laaber, 2007), 60.

⁵² Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik," 151.

⁵³ 這裡指的是認識論上的異化。「異化」(Alienation) 是文化研究上常見的關鍵詞。它有悠久的歷史，並且在各種領域裡有些微的意涵差異：「猶太-基督傳統中有所謂人類的異化的說法，即人類與上帝日益疏遠。在後來的世俗政治理論中，異化指的是人逐漸與生活其中的世界疏遠的過程。在個體與社會關係的語境中，異化指的是社會做為一個整體，對每個社會成員的個體性的冷漠。」。請參閱汪民安編，《文化研究關鍵詞》(臺北：麥田，2013)，4。

⁵⁴ Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik," 151.

是因為他恣意地去改編別人的作品，而是因為布梭尼心目中沒有個別的孤立作品，而只有至高無上的「音樂」。⁵⁵

而「音樂自由」既然是一種形而上的烏托邦理念，那麼它就同時意味著音樂的「永恆」（aeternitatis），在哲學家史賓諾莎（Benedictus de Spinoza, 1632-1677）的定義中，「永恆」是「存在本身」，「這種存在，就如一個事物的本質一樣，會被設想成永恆的真，因此不能藉由存續時段或時刻來說明，雖然存續時段可被設想為沒有終始」。⁵⁶ 簡單地說，「永恆」與「暫時的真實」相對，它既然沒有「時間」的屬性，「歷史」就更不用提了。達爾豪斯說：

對布梭尼的音樂觀念來說，「歷史」和物理沒有什麼兩樣。他說：這就和電一樣。電，在被發現之前，自始就在那裡，如同萬物，在未被發現之前，自始就存在。現在也存在著，於是連宇宙的現象，所有的形式、動機，以及各種連結方式，不論是過去的音樂，還是未來的音樂，都已經徹底地實現了。這個談音樂的一體的學說不只意味著：音樂，獨立於音樂以外的各種目的（如布梭尼的評論者所接受的），音樂還是一種自然的東西，它已經被發現了，或者雖然沒有被發現，但已經存在了。⁵⁷

因此在布梭尼的觀念裡，音樂的創作不是「發明」，而是一種「發現」；並且，「何時發現」不是重點，「它本來就存在那裡了」才是重點。既然「不論是過去的音樂，還是未來的音樂，都已經徹底地實現了。」那麼音樂的「新」與「舊」於是沒有差別，它們都是造物者的傑作，布梭尼曾經表示：

「造物者」（Der Schaffende）不可知，不可知的事物，卻伸手可及。我們只有去理解它，無所謂「新」、「舊」之分，而只有「理解的東西」，以及「尚未理解的東西」而已。⁵⁸

於是，達爾豪斯的所謂「布梭尼缺乏歷史意識」、「布梭尼荒謬」，就呼之

⁵⁵ Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik," 152.

⁵⁶ 斯賓諾莎著，邱振訓譯，《倫理學》（臺北：五南，2010），125。

⁵⁷ Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik," 151.

⁵⁸ Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik," 152.

欲出了。因為布氏根本是把「自在之物」當成「現象」(Phänomen)：音樂的本體是「自在之物」，它不可知；音樂的創作卻是感性界的「現象」，不論是作品誕生前的思維過程，還是作品與作品間的綿延距離，它一定無法跳脫時間的羈絆，就好像一個人不可能逃離自己的影子一樣。一言以蔽之——歷史意識，不是個人在主觀上可以片面放棄或拒絕的東西，布梭尼對其不予理會，等於自己把自己推進了一個死胡同，達爾豪斯表示：

布梭尼對「個別」(das Individuelle) 不予理會，一如他對歷史的態度。「音樂」的可能性，可能由作曲家 A、B，或 C 實現，至於是由哪一個作曲家(由 A、由 B，還是由 C) 來實現，那無關緊要。⁵⁹

「歷史意識的缺乏」的最具體實例，似乎展現在布梭尼對他人作品的「改編行為」上。1909 到 1910 年之間，布梭尼與荀貝格兩人曾有一段密集通信的時期：後者寄了作品 11 之 2 的鋼琴曲 (Klavierstück, op. 11, no. 2) 給前者，並徵詢其意見。沒想到荀貝格收到的，不是對這首樂曲的意見，而是「另一首」樂曲，布梭尼於其上說：

為了要完成告解，我得要告訴你(也許有些自大吧)——我「重編」(rescore) 了你的曲子。這是我的事，但就算你會因而生氣，我還是要通知你……你表現的方式很新穎，但那不是你應有的鋼琴織度 (piano textures)，它真的太薄弱了。我認為你應該要給出更巨大的管弦樂指令……我這麼深刻地洞悉你的思緒，因此實在抵擋不了誘惑，要把閣下的意圖化為聲音。⁶⁰

荀貝格的驚訝與不解可以想見，這不是僭越者改得好壞的問題，而是「作者的尊嚴」被隨意地侵犯了。⁶¹ 然而，「作者尊嚴」卻正好是布梭尼最

⁵⁹ Carl Dahlhaus, "Von der Einheit der Musik," 152.

⁶⁰ Ferruccio Busoni, *Selected Letters*, trans. and ed. Antony Beaumont (New York: Columbia University Press, 1987), 386.

⁶¹ 約三週以後，荀貝格有這樣的回覆：「另外，我擔心「改編曲」(transcription) 會有以下幾種後果：(一) 它會「引介」(introduce) 我要避免的東西……(二) 它會「增加」(add) 我自己從來不會設計的東西……(三) 它會「省略」(omit) 我認為重要的東西；(四) 它會「改善」(improve) 我不完美、但卻必

不在意的部份——既然「音樂只有一個」（自在之物），既沒有「新」、「舊」之別，亦不存在什麼個別的孤立作品，那麼把他人的作品拿來改造一番，對布氏而言，又算得上什麼僭越之舉呢？沒有錯，這種「改編行為」，在十九世紀屢見不鮮，馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）、理查·史特勞斯均有類似作品，遑論李斯特的傳世經典——「改編曲」在布梭尼的時代，的確有其歷史背景，誠如國內學者李宜芳，在討論布氏改編巴赫鍵盤樂作品時所言：

自 1750 年巴赫過世至今，關於其音樂的詮釋方式，隨著時間的遞嬗而一直在改變。尤其在進入十九世紀之後，隨著巴赫的後代與學生輩逐漸凋零，作品與舊有的演奏方式無人傳遞、也無法維繫，浪漫時期的音樂語法與詮釋觀點，便逐漸主宰、並重新演繹著他的創作。音樂家們開始自行解釋巴赫的音樂，並毫不猶豫地，將其音樂重新設計成非常浪漫的風格。在內容上，旋律、和聲、伴奏的添加比比皆是；演出時，龐大的編制、不同媒介的改編……，都是當時音樂家們常用的手法。……⁶²

當時人們忘了這些傑出的作品，作曲家企圖透過改編、重新詮釋，賦予其新生命，布梭尼的心路歷程可以理解。但我們切入的角度，是「支持布梭尼的背後信仰」為何？什麼樣的理念起了「範導性的作用」？別的作家也變造作品，也有「改編行為」，但布梭尼的情況顯然不同，在驅使其改編他人樂曲的背後，有著相當高度的形上認知。布梭尼說：

韋瓦第的協奏曲、舒伯特的藝術歌曲，以及韋伯的《邀舞》，分別可以在巴哈的管風琴作品、李斯特的鋼琴曲，以及白遼士的管弦樂曲中聽到。這些改編從何時開始的呢？在李斯特這首《西班牙狂想曲》（*Spanish Rhapsody*）之前，其實還有一個版本，標題是「以西班牙旋律為主題的華麗幻想曲」（*Grand Fantasy on Spanish Melodies*）。同樣的動機，寫成不一樣的曲子，那麼哪一個是改編

須留著的東西。因此，不管改編的結果是助力還是阻力，一個「改編曲」對我來說就是暴力（violence）。參見 Ferruccio Busoni, *Selected Letters*, 393-394.

⁶² 李宜芳，〈從音樂詮釋觀點的改變探討布梭尼對郭德堡變奏曲的再創作〉（國立台灣師範大學音樂學系博士論文，2013），145。

的呢？後來寫的那一首？還是前面那還沒有編成西班牙民謠的那一首？而前面這一首的動機，和莫札特《費加洛婚禮》裡面的舞曲是一樣的，而這個動機實際上也不是莫札特的，那是他借來改編的。此外，這個動機還出現在葛路克（Gluck）的芭蕾舞劇《唐璜》……我們總是能把李斯特的兩首西班牙幻想曲的素材、動機，和莫札特、葛路克、柯賴里、葛令卡，以及馬勒這些名字連結在一起。那麼我現在這個謙卑的名字也要加上去。「我們與其說是在創造，不如說是在使用地球上的材料。」（Man cannot create so much as merely use what exists on earth.）對音樂家來說，真正存在的，是樂音和節奏。⁶³

上述引文，應特別注意「我們與其說是在創造，不如說是在使用地球上的材料」這句話，這印證了達爾豪斯批評布梭尼對「個別」（das Individuelle）不予理會的態度。布梭尼根本不認為「改編」是「創造」（確切地說，應該不認為「作曲」是「創造」。「創造」是造物者的權力，人沒有能力去「創造」，充其量只能去「發現」，去「發現」造物者的「音樂本體」，那個獨一無二、不生不滅的「永恆」，那個沒有歷史的因素的「永恆」。

尼特（Erinn E. Knyt）⁶⁴ 在〈「我怎麼作曲？」布梭尼對創作、引述，與作曲過程的觀點〉（“How I Compose“: Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process）一文中，曾就布氏的改編行為展開近四十頁的論述。作者的結論是——「新穎，對布梭尼而言並非必要條件」：

原創作品與改編作品，在布梭尼的心目中是息息相關的。對他而言，概念上的「新穎」（novelty）在一部音樂作品中不是必要條

⁶³ Erinn E. Knyt, ““How I Compose“: Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process,” *The Journal of Musicology*, Vol. 27 No. 2 (2010): 226. （引文中底線的部份，係由本文作者添加。）

⁶⁴ 艾琳·尼特（Erinn E. Knyt），現為美國馬薩諸塞大學阿默斯特分校（University of Massachusetts Amherst）助理教授。史丹佛大學音樂與人文博士（Ph.D. in Music and Humanities from Stanford University），學位論文《布梭尼與音樂作品的本體論：排列組合及可能性》（*Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities*）。近年來由於發表多篇有關布梭尼的論文，而頗受矚目。

件，不論「靈感」（Idee）或「樂想」（Einfall）都不一定要來自於作曲家，因此兩者可以互相挪用。作曲家的角色不是發明，而是去形塑、發展材料。但就算是對「樂想」的處理，也可能會有「主題、動機，甚至整個樂段重複使用」的情形。根據布梭尼的說法，聲音的藝術（Tonkunst）絕不會完完全全是新的，但卻永遠年輕而經典（classic），因為它演繹自音樂本源，從上一首創作曲到下一首創作曲，生生不息，而何時舊事物結束、何時新事物開始，還有得爭論。⁶⁵

尼特的見解無可辯駁：「新穎不是必要條件」、「作曲家的角色不是發明」，以及「聲音藝術永遠年輕而經典，因為它演繹自音樂本源」，這些論點都中肯而切中要旨。但似乎「見樹不見林」：整個布梭尼的作曲論述，其實都來自於「音樂一體」與「音樂自由」的理念，它們始終起著「範導性的作用」，並主宰布梭尼在塵世間的一切感性活動，它們隱晦而形上、崇高而永恆，在布梭尼的意識中翻騰、激盪，讓布氏的精神生活充盈而圓滿，但卻也讓他感性的感性的大千世界裡失去了歷史意識。⁶⁶

結 論

1917 年 6 月，費慈納與布梭尼熱戰方殷，後者在《南德月刊》（*Süddeutsche Monatshefte*）發表了一封公開信給前者：

《新音樂美學芻議》這本書，立論良善、語調平和，並非「有害的學說」（harmful teaching），我認為您有意地要誤解它。因此，面對我所尊敬的對手，我想自己有責任用些許的文字來予以修正。⁶⁷

布梭尼的美學之所以被歷史遺忘，最主要的原因就來自於人們對它的誤解。首先，「年輕古典性」常常與「新古典主義」（Neoklassizismus）混淆，關

⁶⁵ Knyt, "Ferruccio Busoni's Views," 261.

⁶⁶ 但那只是布梭尼的主觀願望罷了，事實上，無人能逃脫歷史意識。

⁶⁷ Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, 19.

於這點，布梭尼在世時就已經深受其擾。1921 年 6 月 18 日，布梭尼對兒子訴苦道：

我就是在這裡被大家誤解的。因為群眾把古典性視為一種回溯既往，這在繪畫領域的重整 (rehabilitation) 中得到確認，比如說安格爾 (Ingres)，本身是大師，卻成了死寂形式的可怕實例 (a terrible example of dead forms)……我的理念是年輕古典性 (它是感情、個人的需求，而不是僵死的架構)，所謂年輕古典性，代表著一種完成的雙重意涵：完美的完成以及終結的完成 (completion as perfection and completion as a close)，它是先前實驗的結論。⁶⁸

由於混淆了「年輕古典性」與「新古典主義」，人們普遍認為布梭尼是「新古典主義」者，甚至於誤解布氏是「新古典主義」運動的先知 (至少是其中一員)，這對理解「年輕古典性」構成了很大的障礙。

其次，「音樂自由」的形而上內涵，也讓「用形而下的感性經驗去解讀形而上的理性內涵」的讀者們，對布梭尼的《新音樂美學芻議》望而卻步。布梭尼的這個「音樂本體」，承繼自柏拉圖以降的諸位西方哲學家，既抽象又晦澀，但它並不是什麼創見——只不過要瞭解它，的確確需要哲學上的體驗與心境。而布梭尼把理性圖騰與感性認識混為一談的結果，除了讓自己陷入死胡同以外，尤其讓愛樂者感到相當程度的挫折。

布梭尼的美學的歷史遭遇：是「永恆本體」固有的「歷史性意識缺乏」，癱瘓了自己的美學體系。歷史的本質是「變動」，審美的本質是「永恆」，兩者存在著一道不可跨越的鴻溝。美學理論與美學家，永遠都得在這一對悖論的夾縫中求生存，有的選擇向歷史偏移，有的被迫迎向美學，大多數的美學理論家的作法是讓兩者並存，互相讓步。唯獨布梭尼義無反顧地走向他心目中的真理之道，他秉持美學良心 (ästhetisches Gewissen)，拒絕與歷史妥協，堅持心目中「永恆」音樂本體的志向與精神：1906 年，當「樂觀」、「進步」的氛圍甚囂塵上之際，他提出「音樂自由」，站在新音樂隊伍的最前端，指引著與他有同樣熱情的藝術家不畏險阻，勇敢挺進實驗；1920 年，「悲觀」、「狐疑」的論調滿街充斥的當時，他又揭糞了「年輕古典性」，試著要為虛無

⁶⁸ Ferruccio Busoni, *The Essence of Music and other Papers*, 22.

主義撥開雲霧。表面上看起來，他好像忽左忽右、貌似前進卻又保守自持，其實布梭尼從來就沒有改變過，他心目中一直有個「音樂本體」，這個「本體」也許混沌不明，也許不為凡人所認識，但卻是寰宇世界中的「永恆」；也許沒有歷史性，也許與感性的塵世事物相距甚遠，但它卻是人類理性活動中的一種憑藉，一個無以取代的前提。

然而，人們還是認為「音樂自由」與「音樂一體」陳義過高，形而上的美學意涵，終究無法拉近群眾與布氏之間的距離。布梭尼熱情、博學而深思，有意或無意地陷入了意識的除卻歷史；歷史冷漠、凜冽而嚴峻，在時間的長河中狠狠地將布梭尼拋在腦後。今天，多數人已經不再記得布氏曾經走過的真理之路，而徹底地將他從美學的領域中移除——他們遺忘了布梭尼，遺忘了歷史，也連帶地遺忘了布梭尼的美學理念。

參考文獻

一、外文文獻

- Beaumont, Antony. *Busoni the composer*. Bloomington: Indiana University, 1985.
- _____. *Selected Letters*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Busoni, Ferruccio. *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Insel Verlag, 1922.
- _____. *Von der Einheit der Musik*. Berlin: Max Hesse Verlag, 1922.
- _____. *The Essence of Music and other Papers*, trans. Rosamond Ley. New York: Dover Publications, Inc., 1957.
- Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*, in *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, Band 1, ed. Hermann Danuser. Laaber: Laaber, 2007.
- _____. “Von der Einheit der Musik. Bemerkungen zur Ästhetik Ferruccio Busonis”, in *Carl Dahlhaus Gesammelte Schriften*, Band 10, ed. Hermann Danuser. Laaber: Laaber, 2007.
- Debussy, Claude., Ferruccio Busoni, and Charles E. Ives, *Three classics in the aesthetic of music : Monsieur Croche the dilettante hater by Claude Debussy ; Sketch of a new esthetic of music by Ferruccio Busoni ; Essays before a sonata by Charles E. Ives*. New York: Dover Publications, Inc., 1962.
- Fubini, Enrico. *The History of Music Aesthetics*, trans., Michael Hatwell. London: The Macmillan Press Limited, 1990.
- Lang, Paul Henry. *Music in Western Civilization*. New York: W. W. Norton & Company, 1997.
- Lippman, Edward. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln NE: University of Nebraska Press, 1992.
- Messing, Scott. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms Inc., 1988.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-century Music: A History of Musical Style in modern*

Europe and America. New York: W. W. Norton & Company, Inc, 1991.

Plato, *The Republic*, Book VII, trans., Alexander Kerr. Chicago: C. H. Kerr & company, 1911.

Salzman, Eric. *Twentieth-century music :an introduction*. 3d ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1988.

二、期刊論文

Franklin, Peter. ““Palestrina” and the dangerous Futurists,” *The Musical Quarterly*, Vol. 70 no. 4 (1984): 499-514.

Knyt, Erinn E. ““How I Compose“: Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process.” *The Journal of Musicology*, Vol. 27 No. 2 (2010): 224-264.

三、學位論文

Winfield, George A. “Ferruccio Busoni’s Compositional Art: A Study of Selected Works for Piano Solo Composed Between 1907 and 1923”. PhD diss., Indiana University, 1981.

李宜芳。〈從音樂詮釋觀點的改變探討布梭尼對郭德堡變奏曲的再創作〉。國立台灣師範大學音樂學系博士論文，2013。

四、外文中文譯文獻

Gadamer, Hans-Georg. 《真理與方法：哲學詮釋學的基本特徵》（*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*）。洪漢鼎 譯。臺北：時報文化，1993。

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 《善惡之彼岸：未來的一個哲學序曲》（*Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*）。程志民 譯。北京：華夏出版社，1999。

Spinoza, Benedictus. 《倫理學》（*Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*）。邱振訓 譯。臺北：五南，2010。

Zweig, Stefan. 《昨日世界：一個歐洲人的回憶》（*Die Welt von Gestern*）。

音樂研究 第 21 期 2014.11
DOI: 10.6244/JOMR.2014.21.04

Erinnerungen eines Europäers)。舒昌善 等譯。桂林：廣西師範大學出版社，2004。

五、中文文獻

汪民安 編，《文化研究關鍵詞》。臺北：麥田，2013。