



第四章 結論

布蘭傑是二十世紀最具影響力的音樂教師之一，她對音樂的想法影響全世界的音樂家至少超過三代，不只有作曲家，而是包括了音樂領域中所有的人。更驚人的是，她以一位法國音樂家的身分，卻指導出無以數記的美國優秀作曲家，復興了波蘭古典音樂，使得波蘭重新受到世人的重視；另外，還有許多世界各地的傑出音樂工作者，都曾受教於她。不過令人疑惑的是，布蘭傑在法國的學生中，除了 Jean Françaix（1912—1997）稱得上是國際聞名的音樂家以外，似乎沒有其他知名的學生，而就如 Virgil Thomson 所說，其他二十世紀重要的法國音樂家幾乎都是由 Gabriel Faure、André Gédalge（1856—1926）、Charles Koechlin（1867—1950）和 Olivier Messiaen（尤其是梅湘）所教導²⁴³。

而造成這樣結果的最主要原因是，布蘭傑的教學生涯一直被排除在法國巴黎高等音樂院之外，而法國最有天份的音樂家都以進入巴黎音樂院就讀為目標，布蘭傑沒有機會在巴黎音樂院任教，因此錯失了許多教授法國優秀學生的機會。

然而 1920 年代，正是美國嚴肅音樂思潮開始變化的時代，德國音樂也因為戰爭關係，快速的失去了在美國的優勢地位，由法國音樂堂而代之。加上當時的美國年輕作曲家認為，如果未曾前往國外學習，那麼學習的經歷就不算完整，因此

²⁴³ Virgil Thomson, “Greatest Music Teacher,” *New York Times Magazine*, February 4, 1962, 24.

大批的美國音樂家離開自己的祖國，帶著求知若渴的心情前往法國追尋他們的夢想，這時候，法國楓丹白露美國音樂學校的建立，它所擁有的師資陣容以及各式各樣新奇的課程，吸引了絕大多數優秀美國音樂家的注意。

同時期布蘭傑的教學事業正開始蓬勃發展，外在環境、時空背景等種種有利條件，都間接促成了她即將在美國音樂史扮演重要角色的結果。有如 Daniel Kingman 所說的，布蘭傑注定對一大群的在 1920 到 1930 年代，向她尋求教導、指引，和鼓勵的美國作曲家有重大的影響。²⁴⁴

但布蘭傑能對美國音樂有如此深刻之影響，除了天時地利人和的情況之外，更重要的當然還是她在當時獨樹一格的音樂思想，她的音樂思想完全建立在完整的聽力培養、以及法國傳統文化精髓之上，藉著自身深厚的音樂素養，布蘭傑對學生傳播無限廣闊的音樂智慧與文化。

布蘭傑的學生中以成為作曲家的人數最多，但她認為：

作曲家，他自己在公眾面前是無法被看見的存在。他賭上的是他的心和他的靈魂。危險並不清楚，而且大眾並沒有足夠深入的感受，作曲家其實扮演了比獨奏家更大更明確的悲劇，因為一個不好的演出只是一個短暫的意外，然而一個不好的作品就好像一個生物有著與生俱來的缺陷一樣。這難道不是最糟的悲傷，如果一個人認為這是他自己的責任的話？²⁴⁵

因此她對想成為作曲家的學生，有著更加嚴苛的要求。布蘭傑主要教導學生和聲與對位等作曲的基本技巧，且自己沒有任何偉大的創作，也不以創作為自己的目

²⁴⁴ Daniel Kingman, *American Music: A Panorama*, (New York: Schirmer Books, 1990), 456

²⁴⁵ Teresa Walters, 184.

標，她知道自己身爲一位作曲老師的不利之處，她並非一位定期有創作的作曲家，即使有也會被列在不值得注意的女性作曲家當中。²⁴⁶但她對創作卻有相當獨特的見解。

她認爲整個創作的過程中，技巧是音樂家唯一能自我掌控的元素，也是學習音樂的過程中必須追求的最重要的目標。她所強調的技巧是以聽力爲基礎而成立的一個完整的領域，這個領域裡包括了聽力訓練、和聲、歷史、音樂的呈現等等細節，但這些細節彼此之間又是不能分割的整體。她認爲這些技術性的細節和高度訓練的聽力是音樂家最基本的能力，她認爲身爲一位音樂家除非你有了這些，更嚴格的說是，直到你擁有了這些，不然的話是永遠無法釋放出她所謂的音樂的靈魂。

這樣的想法到了二十世紀後半葉時，遭到了許多前衛派作曲家和評論家的質疑，他們認爲布蘭傑所堅持的是屬於新古典主義的風格，是一種倒退的、過時的思想，但是對布蘭傑來說，她關心的只是爲了聽覺而存在的音樂本身，從來就不是爲了音樂上任何特定的分類。因此新古典主義真正的意義到底是什麼，她從來不曾去討論過甚至可以說從來未曾想過，她關注的只是音樂是符合了聽力的要求，創造力是否有根基。

1961年 André Hodeir 在自己寫作的 *Since Debussy: A View of Contemporary* 一書中說：

²⁴⁶ Aaron Copland, 84.

「現在，一但我們承認 Hindemith 的音樂是個可悲的錯誤，我們就必須要整個否決掉新古典主義，也因為這樣幾乎整個美國音樂都會遭受同樣的待遇。因為 Piston、Thomson 和 Copland 都是由沒落的史特拉溫斯基主義傳統所訓練出來的，與在音樂上短視的布蘭傑有著同樣的想法，布蘭傑仍然在美國有相當的聲望，而且很不幸的她的影響力仍舊持續的存在。²⁴⁷」

1974 年 Leslie Bassett 在寫給 Bruce A. Brown 的信上簡潔的反擊了這個說法，她說：

「新古典主義這個議題已經很久沒有人關心了，史特拉溫斯基依舊活躍，而布蘭傑依然受到珍惜和喜愛。²⁴⁸」

布蘭傑在教學上如此成功，她的學生大多數是作曲家，但也有許多演奏家和指揮家，但她宣稱自己從來沒有什麼特別的教學系統，就連她自己的學生都很難具體說明布蘭傑到底為什麼有這樣的影響力，能成為這樣傑出的教育家，Claire

Brook 在寫給 Walters 的信中提到：

對我來說布蘭傑在教學上的成功一直是個謎，這是從來沒有被調查或批露過的。布蘭傑在一對一的基礎上與所有國家、任何天份等級和個人特質的學生的教學獲得很大的成功。為什麼？我想這個可以從與她的學生的訪談中或與她自己的對話中去推測出來。這可能是她很樂意與你討論的主題：教學的技巧、診斷的技巧，為什麼同樣的在這個學生上是好的在那個學生又不是……這不是個沒用的問題，但實在也算是。我曾經花了很長的時間想過，我想可能有一些答案是在與布蘭傑面對面時也無法被發現的她的特別的天份。²⁴⁹

布蘭傑教學的最大特色應該是她能廣泛的提供那些她所敬重的，以及她認為能反映出最基本且最重要的二十世紀音樂潮流的當代作曲家們的相關知識。她本

²⁴⁷ André Hodeir, *Since Debussy: A View of Contemporary* (New York: Da Capo Press, 1975) 21.

²⁴⁸ Bruce A. Brown, 23.

²⁴⁹ Teresa Walters, 76.

身亦不具備任何個人的創作風格可供學生作為參考，她放棄了個人的創作風格，致力於促進學生的進步，這是因為她並沒有風格可供複製，取而代之的她提供了二十世紀音樂風格的全貌。William W. Austin 就說：「她的學生，來自世界各地，學習然後散佈佛瑞、德布西、盧塞爾，和史特拉溫斯基的思想—不是風格或手法的複製 (copied)，而是充滿自由和啟發閃耀如星的一群典範。²⁵⁰」

1959 年哈佛大學授與布蘭傑榮譽學位，Aaron Copland 認為這是對布蘭傑身為一位教師和音樂家地位適當的表揚，但這樣的回饋比起布蘭傑為美國音樂界所奉獻的，是完全不符比例的，不過對布蘭傑來說，她唯一想要的應該也是她早就已經擁有的：感動她在每個地方的每個學生²⁵¹。

布蘭傑為何對學生有如此深刻又長久的影響力，這其中的秘密，就如她的許多學生所說的：

她（布蘭傑）對於教學、音樂或人生，從來沒有預先設想的概念。她只對一件事情感興趣，從學生身上挖掘出更多。為了達到這個目的，她要求學生練習 (discipline) 以及完美 (integrity)。她的目的是要學生建立堅固的基礎，好像磐石一樣堅硬。她自己並不屬於任何一個作曲樂派、任何一個音樂思想的教派，她無法忍受隨意的將所有當代的學說當成工具。²⁵²

以及她擁有激發對藝術和生活的愛和理解的能力。布蘭傑：

以自己在工作上的熱情來激發他們；用自己的熱情來闡釋學生們的人生，以她溫暖的雙手，幫助學生的天份如珍貴的花兒般綻放，她保持

²⁵⁰ William W. Austin, *Music in 20th Century: From Debussy through Stravinsky* (New York: W. W. Norton & Company, 1966), 436.

²⁵¹ Aaron Copland, 90.

²⁵² Don G. Campbell, 5.

著簡單的信念，她對所有的讚揚只以一句簡短的話語回應：「我只有一個優點，那就是我不會阻礙他們的發展。」對她的學生而言，她不只是一位傑出的教授，也不只是一位無可比擬的教育家，她在教導我們音樂的同時也教導我們如何過更好的生活。²⁵³

在布蘭傑的課堂上，音樂不只是存在書籍中的理論或是老學究的迂腐思想，而是一種精神、一種火焰，她照亮且美化了音樂的生命。她就像是一個國際知名的作曲家或演奏家一樣的有名（雖然她的確是個作曲家和演奏家），但她的名聲是來自於她的音樂思想，以及她傳遞這些思想的天份。

²⁵³ Teresa Walters, 70.