



第三章 布蘭傑的音樂思維

布蘭傑將自己的一生都奉獻給教育，她所從事的任何音樂事業，包括演奏、音樂評論、指揮等，都是以教育作為目的。⁸⁰因此，布蘭傑整體的音樂思想，理所當然建立在教學的基礎之上。但她總是一再的否認自己在教學上擁有任何特別的方法和系統，她曾說：「我從來沒有想要發展任何音樂哲學思想，連創立一個體系都不曾想過，我並沒有在進行這樣的事情。⁸¹」但想要了解布蘭傑的音樂思想，就必須要能釐清她的教學思維，接下來將根據布蘭傑曾說過的話，以及學生們對她的描述，和許多研究者的親身觀察，進而勾勒出布蘭傑影響世界音樂將近一百年的想法。

第一節 教學

布蘭傑的音樂思想以教學為基礎，因此想要了解她的音樂思想，必須先從了解她的教學內涵開始。

教師的角色

布蘭傑曾說：「身為一位老師首先必須要發展覺察力（consciousness），第二是

⁸⁰ 參照第二章第一節。

⁸¹ Bruno Monsaingeon, 53.

記憶和工具，第三則是期待。⁸²」這也是布蘭傑對自己作為一位音樂教師的期許。

布蘭傑認為敏銳的覺察力是身為教師的首要條件，因為瞭解學生是教師最重要的責任，她曾說：「身為一位教師，我整个人生都建立在了解別人之上，而不是要他們來了解我。什麼是學生想要的，什麼是學生想做的一這才是重要的事。⁸³」布蘭傑重視覺察力的程度，可以從她遺留下來詳細的學生資料檔案中看出。

法國國家圖書館中保存了兩大冊資料夾（以二次世界大戰作為分冊的依據，並依照字母順序排列），資料夾裡頭滿滿的都是布蘭傑自己整理的學生資料，紀錄了每個學生過去所受的教育，和其他專業的細節。⁸⁴因為她認為，徹底的瞭解學生、清楚的判斷學生的天賦、洞悉他們的想法，以及了解他們所追求的是什麼之後，才能幫助他們發展出獨特的自我風格，創作出屬於自己的音樂。

記憶力和工具則是指教師本身的音樂能力和內涵。布蘭傑認為教師必須要有豐富的知識，才能滿足學生的需求，並且協助他們發展自己。而布蘭傑本身所具有的深厚音樂能力，以及在藝術、文學領域上的博學多聞，也經常令她的學生與她身邊的人懾服。Elliott Carter 以一次與布蘭傑同行的往事，來說明自己對布蘭傑淵博學識的崇拜：

例如有一次，她帶著我一起遊覽威尼斯，我們都是第一次到威尼斯

⁸² Don G. Campbell, 1984, 68.

⁸³ Ibid, 65.

⁸⁴ Jeanice Brooks, "The Fonds Boulanger at the Bibliotheque Nationale," Note, Vol. 13, No. 2 (June 1995), 1232.

參觀，但是小姐（Mademoiselle）⁸⁵似乎已經背熟了旅遊手冊裡的所有細節，她與 gondoliers 以流利的義大利文交談。我們走進一間她自己也從未進入過的教堂，她專業的指出在黑暗角落中所有不平凡的畫作，好像她自己就是個導遊一般。像這樣的情況，總是讓她的學生感到絕望，因為她總是比他們早了一步。……除此之外，還有十二到十四小時的教學，晚間音樂會的指揮演出，或是在夏天夜裡，帶領著由我們所組成的小團體，一起在 Gargenville 的田野間散步，一邊與我們討論從 Maeterlinck⁸⁶到 Machaut⁸⁷的所有事情。⁸⁸

最後，教師要對學生有所期待，布蘭傑曾說：「事實上，我有許多有天份的學生，有些在作曲上發展，有些在演奏上發展，有些則在教學上發展。⁸⁹」她認為老師要能依據學生在音樂上所表現出不同的天份，將他們引導到最適合他們的領域上，然後期待他們能成功表現出自己。教師要對學生期待，而非試圖去改變任何一位向自己求教的人，事實上布蘭傑也認為自己是沒有辦法去發展和改變任何人與事的，她說：「我只能尊重他是個什麼樣的人，並試著為他創造出他自己的一幅真實的圖畫。⁹⁰」而身為教師的快樂在於：我們有機會去發現，並在引導他們的過

⁸⁵ 布蘭傑的學生都這麼稱呼她，Mademoiselle，法文「小姐」的意思，通常是用來稱呼未婚女性。

⁸⁶ 莫里斯·梅特林克（Maurice Maeterlinck，1862-1949）比利時劇作家、詩人、散文家，為二十世紀初期象徵主義戲劇代表作家，於 1911 年獲得諾貝爾文學獎。

⁸⁷ 馬舒（Guillaume de Machaut，1262-1351）布蘭傑鍾愛的早期音樂家之一。

⁸⁸ Elliott Carter, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A conversation with Elliott Carter* (New York: Norton, 1971), 52.

⁸⁹ Teresa Walters, 253. 由 Walters 翻譯自 1974 年由法國文化協會（Alliance Française）贊助發行的《當代法國人》（*Français de Notre Temps*）錄音全集裡，布蘭傑親自講述的「Nadia Boulanger Parle: Depuis 1904 J'Enseigne la Musique」中所節錄。同樣節錄自《當代法國人》的錄音全集。

⁹⁰ Don G. Campbell, 1984, 91.

程中得到幸福。⁹¹

教學的想法

布蘭傑認為教學的第一步，就是對學生的過去作詳細的分析。Teresa Walters 在觀察布蘭傑的授課過程後指出，布蘭傑對於學生的分析是：一種漸進的過程，包括了對學生個性的論述和評價、年齡還有教育背景。⁹²

在面對新學生時，布蘭傑會對他們進行一套基本測試，首先是聽力和記憶力的測驗，包括正確的在鋼琴上複製出布蘭傑所彈奏的音符以及樂句。接下來是角色交換，由學生擔任老師，說出對布蘭傑彈奏的意見。布蘭傑會根據學生的反應判斷他的水準在哪裡，然後找出學生與她學習的重點。⁹³對於每個學生，布蘭傑除了像這樣親自測驗他們的程度之外，她還會詳細的詢問學生過去的學習經驗，以及他們過去的生活情況，Astor Piazzolla（1921－1992）形容布蘭傑對自己進行的身家調查，簡直就像是聯邦調查局的探員！⁹⁴像這樣近乎刺探隱私的詢問方式是因為布蘭傑認為：沒有一個人和另一個人是相似的，……每個人都有他自己的特性，

⁹¹ Teresa Walters, 243. 《當代法國人》錄音全集。

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid, 244. 布蘭傑接受一個新學生的過程的紀錄，是由 Walters 徵求了布蘭傑的同意後，在 1977 年秋天利用了兩天的時間，進入她的班上觀察整個甄選新生的過程後所寫，甄選過程的細節在 Walters 的論文中有詳細的描述。

⁹⁴ Gonzalo Saavedra, “Astor Piazzolla: un Tango Triste, Actual, Consciente,” Piazzolla. Org (Accessed 29 April 2007), <<http://www.piazzolla.org/index.html>>. 這段訪問完成於 1989 年七月，原文刊載於智利報紙 *El Mercurio* 上，作者於 1995 年 10 月 6 日同意 Piazzolla. Org 將當年訪問的影音檔以及文字稿刊登在網路上。

有他不一樣的本質。所以，教師必須徹底瞭解每個人的背景，才能提供真正的幫助。因此布蘭傑認為個別課是培養作曲家、音樂家必要的上課方式。

另外她也強調團體課的重要，她說：「沒有個別的去了解學生，可能會造成無可挽救的錯誤，但從人性的角度來看，如果沒有給他們團體的音樂經驗，沒有同意或不同意的機會，沒有發現其他人的想法，就無法讓他們感受音樂的本質。」

師生關係

根據本身豐富的教學經驗，布蘭傑以自己的理解來分析學生與老師之間的關係，她將這個關係視為一種合作的關係，並且為兩種角色各自下了定義：

學生的角色是必要的，因為這是一種合作的問題。在一個課程中，為了要有好的教學，需要所有參與者的給予和回饋。如果必要的話，老師會將他人人生中最好的教導給學生，學生必須要理解到所有的結果是操之在己，要看他自己有多努力。教學讓學生明白也讓老師受到刺激。⁹⁵

布蘭傑指出在這個合作的關係中，教師和學生雙方都要有所付出，才能有所獲得，她認為即使教師將自己生命中最豐富、最美好的知識傾囊相授，也需要學生自己有相同的付出與努力，才能在學習的過程中有所收穫。但更重要的是，教師與學生雙方都能在教與學的互動中得到更多，不只是學生在學習，教師也透過教學讓自己更充實。就像布蘭傑曾在一次訪談中說的一樣：即使你的年紀與我比較起來

⁹⁵ Teresa Walters, 1981, 255. 原文選自 1933 年 12 月由法國期刊 *Conferencia* 中的文章 *La Visite de L'École Normale de Musique de Paris*，由 Walters 翻譯成英文。

就像是個小嬰兒一樣，但你仍然可以給我很多。⁹⁶

「合作」是師生關係中的基礎，但對於某些情況較為特殊的學生，這個基礎仍然是可以變動的，例如：George Gershwin（1898—1937）和 Astor Piazzola。

技巧（規則）和自由

1920 年代到 1950 年代之間，美國嚴肅音樂的創作發展史上，處處可見布蘭傑的身影。但布蘭傑和 Béla Bartók（1881—1945）有同樣的想法，他們都認為作曲事實上是沒有辦法教的，Bartók 認為「教授作曲」這件事情，是絕對不可能做到完美的，所以他不願意教授任何的作曲學生。但布蘭傑不一樣，就像 Copland 說的：

「毫無疑問的，布蘭傑小姐同意作曲是很難教得好的一接下來她試著去做。⁹⁷」

布蘭傑在教學中最強調的就是技巧，這有三個原因：第一、她認為音樂就是技巧，這是音樂中我們唯一能掌控的面向。⁹⁸第二、布蘭傑認為技巧等同於音樂的語言能力。最後也最重要的，只有完全掌握了技巧的人，才能在自己的藝術中獲得自由。⁹⁹

布蘭傑認為美好藝術的呈現，存在許多不確定的因素，她曾說：「當我應該要

⁹⁶ Ibid., 256. 選自 1977 年 5 月 9 日，布蘭傑與 H. Balsan 於法國巴黎進行的訪談。

⁹⁷ Aaron Copland, *Copland on Music* (New York: Pyramid Publications, Inc., 1963), 71. 柯普蘭位布蘭傑所寫作的這篇文章“Nadia Boulanger: An Affectionate Portrait”，於 1960 年 10 月發表在 *Harper's Magazine* 中，後來才收錄到 *Copland on Music* 一書中。

⁹⁸ Don G. Campbell, 1984, 73.

⁹⁹ Ibid.

去見上帝時，將會有許多秘密是我無法得知的。有些事情我們不能知道，像是美麗的、真實的、靈魂的，但是有些事情我們必須要清楚的知道一技巧。這需要花很長的時間，去清楚的知道一點點事情。¹⁰⁰」從這段話可以得知，音樂在布蘭傑的眼中是上帝賜給人類的恩典，那些美麗的、真實的、靈魂的，或是像 Mozart、李希特這類的音樂神童，這些神跡都是我們無法理解，也永遠不可能知道其中奧秘的。而唯有技巧，是一位藝術家能夠完全掌控的，因此布蘭傑認為，人們必須要對技巧保持高度的敬意。如果一位音樂家在技巧上的準備不足，就好像是一個人在從事任何工作時，沒有受到完整的職業訓練一樣，這是非常不可思議的。但布蘭傑也發現，像這樣子事情有時候還是會發生，為了避免重蹈覆轍，布蘭傑在訓練自己的學生時，總是特別注重這一點，她的學生在技巧上必須要是完美無缺的。

這個我們唯一能掌握的技巧面向，布蘭傑將它比喻為語言中的字彙一樣，她說：沒有技巧，就好像小嬰兒第一次叫爸爸媽媽，能引起滿屋子的歡樂，但當他試著想要說更多的話時，卻沒有可以使用的字彙，這樣的悲劇就是，媽媽無法知道他想要傳達的是什麼，因為他還沒有工具。¹⁰¹簡單的說，布蘭傑認為音樂家要有，將自己心裡的想法，藉由音樂這樣的語言清楚表達的能力。而技巧便是能否擁有溝通能力最重要的工具和手段。因此，教師的工作就是要提供學生傳達、溝

¹⁰⁰ 1977 年與 Walters 的訪談。

¹⁰¹ Teresa Walters, 257.

通的能力。

對此，Walters 在論文中總結了布蘭傑對教育的理解：提供學生最好的技巧，讓他們能夠以這些技巧為基礎，去發現自己最好的特色。¹⁰²她認為：「布蘭傑相信，由技巧的規則所創造出來的自由，能讓學生去發現自己的個性，有一次她評論一個學生：你應該要找時間發展你的技巧知識，缺乏它，會剝奪你最大的快樂。¹⁰³」由此可知，布蘭傑認為技巧是自由創作的基礎，對此布蘭傑說：「我堅持的是，嚴格的技巧與個別的自由各佔百分之五十的比例。¹⁰⁴」

除了以上三點以外，技巧的純熟也是學生離開老師身邊後能否獨自生存的關鍵，讓學生在離開自己以後，還能夠持續保有自由創作的的能力，這是最重要的，也是布蘭傑為何一再嚴格要求學生發展技巧的原因。布蘭傑說：「當一個學生要離開我獨立的時候，我經常會告訴他：我們一直嘗試著要給你一項技巧，現在就讓我們來看看，你能說用它說出什麼！沒有了規則，就沒有了自由。沒有了規則和技巧，學生的翅膀就像被剪斷了一樣，他仍然口齒不清。¹⁰⁵」為此，布蘭傑盡力擴大他們的辭彙，並且讓他們了解語法的源頭，但在他們要表達自己的時候讓他們離開。¹⁰⁶

¹⁰² Ibid., 251.

¹⁰³ Ibid, 272.

¹⁰⁴ Don G. Campbell, 77.

¹⁰⁵ Robert W. Dumm, 4.

¹⁰⁶ Don G. Campbell, 73.

另外，在萊斯音樂院的演講中，布蘭傑以 Stravinsky 和 Ravel 為例，說明音樂中技巧與自由的關係。

Stravinsky 是一個技巧的大師。他的作品帶給我們的強烈的喜樂，這是唯有最偉大的藝術才能給予的，在他寫作的音樂中那些困難的技巧上的問題，他都輕易的（不經意的）掌控了。我認為這是不經意的，自然而然的完成的，只是因為他的想法要求他完成而已。¹⁰⁷

布蘭傑認為 Stravinsky 能有這樣的表現，主要是他已經完全的掌握了作曲技巧，他能將自己腦海中的想法，透過純熟的創作技巧，完美的表現出來，因為高超的作曲技巧讓他表現出在創作上的自由。基於同樣的理由，布蘭傑也稱讚 Ravel：

Ravel 先生因為他近乎奇蹟似的完美技巧，被稱為現代音樂的『瑞士鐘錶師父（Swiss watchmaker）』，他是一個完美的例子，技巧和想法對他來說只是一個創作的過程。他能做他喜歡的。不管他為自己設定什麼樣的工作—不管是像 *La Valse* 這樣為整個管絃樂團所創作的炫技的作品、為小提琴和大提琴的無伴奏奏鳴曲，或是像 *Ronsard a son âme* 這樣的歌曲—都伴隨著令人驚訝的輕鬆和熟練。他掌握了大量的、各式各樣的管絃樂團資源，他輕鬆而且愉快的在管絃樂團最危險的炫技領域行動自如。¹⁰⁸

不只是布蘭傑有這樣的想法，包括與布蘭傑擁有相似美學觀的作曲家 Paul Hindemith（1895—1963），和與布蘭傑總是意見相左的 Arnold Schönberg（1874-1951），也同意這樣的觀點。他們都認為，技巧和靈感是作曲過程中兩個必備的條件，優秀的創作則奠基於對技巧的靈活運用。

Hindemith 認為沒有技巧的話，那麼音樂就沒有什麼可以被期待的，他對技巧

¹⁰⁷ Nadia Boulanger, “Lectures on Modern: Delivered, Under the Auspices of the Rice Institute Lectureship in Music, January 27, 28, and 29, 1925,” *Rice Institute Pamphlet*, Vol. 13, No. 2 (April 1926) : 193.

¹⁰⁸ *Ibid*, 134.

的信念，在他的 *The Craft of Musical Composition* (1937)，以及 *A composer's World: Horizons an Limitations* (1952) 中，有相當精闢的論述。Schönberg 的學生 Egon Wellesz (1885-1974) 也說：「荀白克努力的將天份、靈感，和技巧，儘可能靠近的焊接在一起。」他認為 Schönberg 相信，技巧和創造力是一起成長的，是「一個無法分開的整體。¹⁰⁹」

但得到技巧後，就能成為作曲家了嗎？答案是否定的，在獲得了技巧之後更重要的是要能忘了它。布蘭傑說：「一位藝術家必須要擁有足夠的力量，自由的處理技巧，然後忘了技巧。¹¹⁰」也就是說，當一個人獲得技巧後，必須要將它變成潛意識的一部分，在使用技巧時不再是一個有意識的、故意的行為，要忘了技巧，讓它存在音樂的創作當中。

事實上，布蘭傑所強調的是遵守技巧的規則，尤其是在練習題或是練習的創作中，規則是絕對不能違背的，但是在創作音樂時，作曲家能擁有絕對的自由，只要他自己清楚的知道自己為什麼這麼做，而技巧的規則就是讓作曲家知道自己為什麼那樣創作的基礎，因此她說：「音樂中的教條是無可取代的。你必須要回到這個藝術最基本的教條思想，而且你越全神貫注在音樂的歷史和嚴格的學術形式上，你將能在之後作曲時有更多的自由。¹¹¹」

¹⁰⁹ Egon Wellesz, *Arnold Schoenberg*, tr. W. H. Kerridge (New York: Book For Libraries Press, 1969), 43.

¹¹⁰ Teresa Walters, 1981, 270.

¹¹¹ *Ibid*, 92

第二節 音樂的基本能力

布蘭傑要求學生應該具有的所有音樂基礎能力，包括了聽力訓練、視奏能力的要求、和聲、對位、分析、音樂史等等，這些都源自於法國傳統音樂教育－Solfège 系統的傳承。

Solfège 原始的意思是正確的唱出音階、音程和旋律，十八世紀時隨著義大利傳統音樂教學法的流行與散佈，1795 年巴黎高等音樂院剛成立，就將 Solfège 列入音樂院的基本課程。十九世紀 Solfège 在法國發展成訓練基礎音樂技巧的一種精緻系統。¹¹²同時還有許多相關的書籍出版，第二次世界大戰過後，這些教材更被翻譯成各國語言，在全世界發行。

而這樣傳統的 Solfège 訓練方式，後來成為許多重要基礎音樂技巧訓練方式的開端，許多知名的音樂家例如：Paul Hindemith (1895—1963)、Zoltán Kodály (1882—1967) 和 Heitor Villa-Lobos (1887—1959) 等，¹¹³在教學上都受到這個系統的影響。

布蘭傑本人就是承襲了整個法國傳統 Solfège 教學的系統，她認為 Solfège 代表的是：正確的聽、寫和讀出作曲家腦中所有的音符。¹¹⁴也就是說，演奏家和指

¹¹² Owen Jander: “solfeggio,” Grove Music Online (Accessed 29 April 2007), <<http://www.grovemusic.com>>.

¹¹³ Heitor Villa-Lobos, 巴西作曲家、大提琴家。受新古典主義影響，曾創作 *Bachianas Brasileiras* 等一系列將巴西民族色彩與巴洛克風格互相融合的作品。1942 年創立了音樂教師的進修學校，1945 更創立巴西音樂院，並擔任院長。

¹¹⁴ Alan Kandell, 72.

揮家能否忠實呈現創作者的想法，在於身為音樂傳達者的他們是否能正確聽到、讀到作曲家心中的音樂，並且確實的表現出來。而作曲家本身如何將自己腦中無數的旋律紀錄下來，這也全部都依賴著 *Solfège* 的技巧。

由於布蘭傑自己並未建立任何的教學系統，當然也就沒有與音樂教學相關的教材或論述出版，但她經常公開的推薦 Hindemith 的 *Elementary Training for Musicians* (1949) 一書，她認為對所有音樂家而言，這是絕對不可缺少的參考書，她曾說過：「一旦學生完全消化了 Hindemith 的 *Elementary Training for Musicians* 一部教育的巨著—就不會被任何節奏、和聲或對位的問題所阻礙，這是一本純粹理論的書籍，而且裡面還有很多很好的練習題。¹¹⁵」她曾告訴 Alan Kandell：「沒有人能夠說服我去忽視這本書。¹¹⁶」

因此布蘭傑的音樂基礎訓練也以讓學生擁有不會被任何節奏、和聲或對位的問題所阻礙的能力作為目標。以下將分別針對布蘭傑最重視的幾項音樂基礎訓練作討論。

聽與唱

布蘭傑接受訪談時曾提到：我們都有與生具來的聽力，這樣的聽力能讓我們了解任何事，和感覺任何事。如果沒有了這樣的聽力，偉大的品質必定被忽略，因為沒有了聽力就沒有了選擇的標準，也不再有任何可能的選擇；因為聽力已經

¹¹⁵ Bruno Monsaingeon, 61.

¹¹⁶ Alan Kandell, 92.

沒有分辨的能力。¹¹⁷沒有聽力，音樂家們無法做出正確的判斷，音樂也將失去意義，因此，布蘭傑認為對所有音樂家－特別是作曲家－而言，最重要的是要能具備正確聽音樂的能力。

音樂家們應該要能理解：自由是建構在，他們自然而然的聽力所聽到的，和他們能寫下來的。¹¹⁸也就是說，音樂家想要擁有自由展現音樂的能力，完全依賴在音樂家們所聽到的、所寫下的，和所演奏出的之間，一種自然流暢的過程。

但可惜的是：許多有天份的音樂家，沒有聽的能力。¹¹⁹因為不知道該如何去聽，所以也無法在演奏或創作上得到表達音樂的真正自由。作曲家們因為沒有好的聽力，無法將腦海中的音樂譜下，演奏家空有高超的技巧，沒有好的聽力，無法做出更有內涵的音樂，最後他們都會因此而遭受挫折和困難。因此布蘭傑認為，在音樂基礎能力的訓練中，培養學生良好的聽力，是最基本也是最重要的。

聽力訓練的目的，不在於要求學生聽出什麼，而在於教導學生如何去聽，布蘭傑認為：「老師必須給學生一個抱負，並且教導他們如何去聽。如果他們學會了如何去聽，他們就能自動的繼續學習。¹²⁰」這說明了，學會如何去聽，學生就等於獲得了獨立學習的技巧，他們能自己分辨音樂的好壞，能判斷自己想要的是什麼，即便沒有老師的引導，他們也能靠著優秀的聽力不斷進步。

¹¹⁷ Teresa Walters, 259.

¹¹⁸ Don G. Campbell, 86.

¹¹⁹ Alan Kendall, 93.

¹²⁰ Don G. Campbell, 95.

布蘭傑所強調的包含了兩種不同性質的聽力：外在的聽力和內在的聽力。外在的聽力，主要是要求學生要擁有正確分辨節奏、音高、音程，與和聲等等的能力，除了能唱出來、演奏出來之外，還要能正確的寫下來；而內在的聽力，則是指要在內心中聽到，在別人聽到之前，你要能先聽到，¹²¹這對想成為作曲家的學生來說尤其重要。

所有音樂上的技巧、規則，都必須建構在聽覺能力上。布蘭傑認為，沒有聽力的人，是永遠無法成為音樂家的，她曾說：如果沒有聽力，如果我唱 Do 而他們（學生）唱 Fa，那麼我不得不明白的告訴他們：這可能會讓你不高興，或讓你傷心一陣子，但是我最好現在就告訴你——你不會是一個音樂家。¹²²布蘭傑強制要求，學生必須要擁有，快速、正確的分辨音高的能力。因此這也是她訓練學生聽力的第一個項目。

布蘭傑強調，聽力的訓練必須從小開始，她曾說：「耳朵是最重要的，我們必須給孩子音色和音準的辨識能力，就像我們教導他們語言或數學符號一樣，而且我們必須儘早開始。¹²³」由此可見，布蘭傑不只是將聽力當作是學習的工具和手段之一，她還將聽力視為一種技巧，她認為聽力能幫助學生的發展。不過當時學校教學的實際情況卻完全不是這樣，對此她也提出了質疑：

¹²¹ Alan Kandell, 93.

¹²² Robert W. Dumm, "Nadia Boulanger at 75," *The Christian Science Monitor*, (April 14, 1962), 4.

¹²³ Don G. Campbell, 87.

大部分的初等教育，很少教導學生這項與生俱來的權利—「如何去聽」。學生學會閱讀（看）、學會少許的感受，以及學會更少的選擇，但是卻完全沒有聽的部分。幾乎所有的小孩在四歲時就知道分辨左右手、分辨顏色，令人無法理解的是，他們為什麼不能知道如何分辨聲音，即使他們沒有要成為一位音樂家。他們學習很多，就是沒有學習音樂，他們聽到音符，但不知道那象徵了什麼，他們聽到節奏、聽到旋律、聽到這些元素合起來的音響效果，他們因此感到興奮，但認識這些聲音並不會帶走他們的興奮感。¹²⁴

的確，幾乎所有的人都會因為音樂而感動，但這其中絕大多數的人，都只能聽到音樂的整體感覺，而無法分辨出音響中的細微部分。布蘭傑認為教導他們認識聲音、知道樂曲中那些音符所代表的意義等知識，並不會使他們對音樂失去興趣，就算不因此而成為一位音樂家，至少能讓他們與音樂更加接近。

而布蘭傑是如何進行聽力教學的呢？首先布蘭傑要求學生要能正確分辨出她在鋼琴上所彈奏的音符，以布蘭傑教導自家的傭人的兩個孩子為例。布蘭傑從他們三歲時就開始訓練他們的聽力，她的訓練方式：

從一天一分鐘開始，就像父母教導他們的孩子認識顏色和字母一樣，我彈 Do，他們唱 Do；然後是 Mi，他們唱 Mi；然後是 Re，就像這樣。如果他們出錯時，我會假裝很驚訝並且問他們：「怎麼了，你今天不舒服嗎？」。以這樣的方式，所有的孩子都能擁有正確的聽力，不管他們是否要成為一個音樂家，這就像並不是每個專精靚寫字的人都能成為作家一樣。¹²⁵

布蘭傑要求學生在她彈奏任何音時，都能快速而直接分辨出正確的音高，而她所提供的練習方式是實際而不具任何創意的。這樣的訓練方式，原本就是法國

¹²⁴ Bruno Monsaingeon, 51.

¹²⁵ Don G. Campbell, 9.

傳統聽力訓練的方法。Alan Kedall 說：

法國在視唱聽寫的訓練上有著令人難以置信的能力，因此他們的視譜能力，尤其是歌手，最令他們的對手—英國人—羨慕。由於英國流行首調唱法（Tonic solfa），所以在英國，視譜一直沒有令人滿意的教學方法，因為不管哪個音階的第一個音都當成 Do，而且音階中的每個音都可以當成是 Do。而在法國，Do 就是指 C 音，這樣能給所有的調一個固定的相對關係。¹²⁶

可見布蘭傑的聽力訓練，是以培養學生的絕對音感為目標，不過她也說明，這樣的訓練並非企圖要學生成為音樂家，只是喜愛音樂和了解音樂的方法和管道，這不只是對演奏家或作曲家而言，對業餘的愛好者也是一樣的。

在學生能正確聽出音高後，布蘭傑會要求學生聽出多聲部樂曲中的每一部旋律，她會要求一位優秀的 12 歲小提琴家，在演奏的同時哼唱 Felix Mendelssohn（1809—1847）的協奏曲低音部分，但是小提琴家做不到，於是布蘭傑開始陪著他去找出低音線條，布蘭傑認為透過這樣的過程，小提琴家就知道自己是在什麼樣的基礎上演奏，不會再感到空虛。

Walters 指出，布蘭傑訓練學生擁有掌握 Solfège 的能力，不單是一個機械化的過程：它最終的目的是要為知識服務。¹²⁷也就是說，Solfège 對布蘭傑來說，不單單是訓練音準、音高、節奏、音程，或旋律等基礎聽力，還包括對音樂的研究以及對音樂所有面向的了解。

布蘭傑認為，就好像說話用的字彙會隨著年齡、教育，和生活經驗不斷增加

¹²⁶ Alan Kendal, 100.

¹²⁷ Teresa Walters, 261.

一樣，聽力也應該要有持續的發展，因此音樂家們必須要不斷的練習聽力。

「唱」在布蘭傑的教學中也是非常重要的項目，她以 Menuhin 為例：「沒有什麼能取代聲樂（voice），聲樂是最重要最神奇的東西，我不知道你是否注意過 Menuhin 的彩排，他會把他想要的唱給管絃樂團聽，他只唱了幾個音，整個樂團都理解了。¹²⁸」從這個例子中我們可以發現，布蘭傑認為「唱」是將存在人們腦中的音樂，完整且直接表達的最好方式。因此每當可能的時候，布蘭傑總是會讓她的學生唱，室內合唱是他們學習中不可或缺的，也是她認為最能讓學生直接體驗音樂的方式，這樣的想法在 1939 年與波士頓晚報的訪談中表露無遺：我認為沒有一件事情比起直接演唱更容易灌輸學生何謂音樂的真諦，而且我有信心，透過這樣的訓練能加速提升學生的知識和技巧。¹²⁹

和聲與對位

布蘭傑的和聲教學是最令人津津樂道的，所有與她學習過的音樂家們在談論她時，總會提到最令他們受益無窮的和聲課。Diran Alexanian（1881—1954）描述在布蘭傑的課堂上：¹³⁰

¹²⁸ Alan Kendall, 98.

¹²⁹ K. T. Ozzard, “Enter A Woman Conductor,” *Boston Evening Transcript*, 16 February 1938.

¹³⁰ Diran Alexanian，亞美尼亞大提琴家。於萊比錫接受音樂教育，17 歲時曾與 R. Strauss 一起合作演出他的作品 *Don Quixot*。20 歲時定居巴黎。1921 到 1937 年於 The Ecole Normale de Musique 學校擔任 Casals 的助教，致力於教育事業。曾與他學習的大提琴家有：Maurice Eisenberg、Antonio Janigro、Piatigorsky、Fournier、Emanuel Feuermann 等。1937 年他移居美國，在那裡他又指導了 Bernard Greenhouse 和 David Soyer 這樣的大提琴演奏

布蘭傑常會用很誇張的轉折語氣來強調她對於和聲的感受，當她聽到一個很滿意的和聲時，會說：「就是這裡，多麼傑出的（extraordinary）和聲啊！」當她特別強調 extraordinary 的第一個音節時，就好像是要確保那個和聲不會被忽略掉一樣。其實這個和聲本身並不傑出，它的價值是在於被使用的位置。布蘭傑對此瞭若指掌。……我們應該要訓練自己能讓傑出的和聲在正確的位置上產生傑出的效果。¹³¹

1971 年 Don G. Campbell 回憶過去與布蘭傑的相處這麼說：布蘭傑的腦海裡似乎無時無刻都存在著和聲，無論她是在演奏或是在演講，她的雙手，細緻而強烈的，傳達出和聲的訊息。¹³²

Aaron Copland 也難忘他第一次上布蘭傑的和聲課時所受到的震撼：「她在和聲的課堂上 Modeste Mussorgsky（1839-1881）的歌劇《波里斯·郭德諾夫》（*Boris Godunov*）。我從未見過這樣充滿熱誠且條理清晰的教學。¹³³」就在布蘭傑討論歌劇裡所使用的和聲的同時，Copland 便立下了與她學習作曲的決心。能夠讓一個原本認為自己已經完全瞭解和聲的作曲家，在這樣短暫的時間中改變心意，不難想像布蘭傑的和聲課一定是個充滿吸引力的精采課程。而這樣充滿熱誠且條理清晰，就是布蘭傑教學中的最大特色。

布蘭傑的和聲教學同樣來自於法國的 *Solfège* 系統，而她所使用的教材除了傳承自法國音樂教學的傳統以外，還有她的老師 Paul Vidal（1863—1931）在課堂上

家。

¹³¹ Teresa Walters, 112. 此段文字由 Walter 從 1928 年 6 月 30 日的 *Le Monde Musical* 中的文章 “L’Analyse des Quatuors de Beethoven par Nadia Boulanger” 所翻譯出的段落中截取。

¹³² Don G. Campbell, 10.

¹³³ Teresa Walters, 112.

所教授的內容。

歐洲和聲歷史發展淵遠流長，但直到十八世紀，法國的和聲教學仍然依賴著義大利的教學系統，十九世紀初期，法國音樂教育的最高學府－法國國立巴黎高等音樂學院成立後，音樂院的教授們－包括 Leo Delibes (1836-1891)、¹³⁴ Cesar Franck(1822－1890)、¹³⁵ Amroise Thomas(1811－1896)、¹³⁶和 Charles-Marie Widor (1845－1937)¹³⁷等人，開始自行研發更新更適合法國學生的和聲、對位練習題，從此之後這些練習題，就正式取代了傳統義大利式的練習題。

到了二十世紀初期，法國音樂教育思想發生了劇烈的變化，有些人認為，和聲的訓練長久以來被保守的學院派所抑制，比如 Debussy 就曾經抱怨，對他來說音樂院的和聲教學沒有任何優點可言。

但也有些人希望能繼續保護傳統，長年在音樂院擔任秘書的 Pierre Constant 就是其中之一，他保存了音樂院從 1827 年到 1900 年裡，所有在和聲和對位課程中使用的練習題，Paul Vidal (1863－1931) 則在 1904 年將之重新整理出版，不過可惜的是 Paul Vidal 的這個版本現在已經不再出版。而布蘭傑的和聲思想，就是傳承自 Paul Vidal 在課堂中所教授的，從十九世紀開始，所謂法國的傳統和聲訓練方

¹³⁴ Leo Delibes，法國歌劇和芭蕾舞作曲家，是第一個為芭蕾舞譜寫高品質音樂的人。柴可夫斯基三大芭蕾舞曲的構思與作曲手法，很多就是承襲自他的風格。

¹³⁵ Cesar Franck，法國作曲家、管風琴演奏家。

¹³⁶ Amroise Thomas，法國作曲家，最有名的作品為歌劇《迷孃》。

¹³⁷ Charles-Marie Widor，法國作曲家，法國管風琴演奏學派開創者。

式。

在布蘭傑的遺物中，有許多求學時期從 Paul Vidal 的課堂上抄錄下來的和聲練習題，她也要求自己的學生同樣在課堂中將這些題目抄下。這些練習題很幸運的在 2006 年七月由義大利 Dinsic 出版社出版。¹³⁸

雖然我們有幸能看到布蘭傑上課時所使用的教材，但無論如何這都只是死板的和聲題目，我們無法透過它知道布蘭傑到底是用什麼樣的方法來教授和聲課程，因此還是得透過她自己的說法以及學生的描述，進一步推測布蘭傑對於音樂中和聲的想法和要求。

布蘭傑在萊斯音樂院（Rice Institute）演講時指出，新和聲的來源包括：大小調的混合使用（不分大小調）、全音音階的使用，和古代教會調式的使用等。她並且以 Arthur Honegger（1892—1955）、Gabriel Fauré、Debussy、Maurice Ravel，和 Erik Satie（1866—1952）的音樂為範例進一步說明。¹³⁹文中我們可以發現，布蘭傑認為新和絃的產生是歷史發展的結果，每個新產生的和聲都是從過去以及現存的音程、音階或曲調中得到靈感後，才被發明出來的。因此現代音樂家想要創造出新的音響效果，就必須要學習和聲。

布蘭傑認為學習和聲的第一個重點，是要能了解和聲進行的過程。而瞭解和

¹³⁸ “*A Collection of Given Bases and Melodies*”，這本書是由布蘭傑的學生 Narcís Bonet 所編輯整理的和聲練習題全集，書中所有的練習題都是來自於布蘭傑與布蘭傑的老師 Paul Vidal 兩人，於音樂院授課時所使用的和聲教材，Bonet 挑選出自己認為較具代表性的練習題整理後，再加上自己的注解後出版。

¹³⁹ Nadia Boulanger, 186.

聲進行的方式，就是要能分辨出和絃中的每一個音：

布蘭傑傾向於讓她的學生做他們可能會覺得相當無聊而且傳統的練習，比如以根音彈奏終止式，然後是第一轉位、第二轉位，和第三轉位，完全不超過這四個和絃。然後他們會在鋼琴上彈奏其中一個聲部或其中兩個聲部，同時唱另外一個聲部的音，這樣每個聲部的音符都將獨立出現，而和絃組織的進行也清晰可辨。¹⁴⁰

一般認為和聲在音樂上是屬於縱向織體的呈現，但布蘭傑強調的是和聲行進中所形成的橫向旋律流動，音樂家要能清楚的分辨出每一個聲部的旋律，將每個聲部的音符完全的獨立出來。這樣的想法印證在她的學生 Narcís Bonet 的 *A Collection of Given Bases and Melodies* 一書中所建議，學生在做和聲練習題時，不應該只注意到數字低音的提示部份，而是要先分析題目所提供的音符的進行方式。

許多有天份的音樂家，經常讓布蘭傑感到惋惜，因為他們在學會聆聽之前，先學會了和聲的規則和分離和絃中不同的音。他們能夠聽出完整的和絃，卻無法精確的知道和絃中個別音符所代表的意義。¹⁴¹

在能夠確實的聽到和聲的每個聲部之後，布蘭傑要求的是嚴格遵守和聲的寫作規則。在和聲的練習上，遵守規則這個要求布蘭傑是決不讓步的。

Lennox Berkeley (1903–1989) 回憶在他的和聲練習作品上，布蘭傑經常會在她所強調的地方寫字，或是在某些地方劃上叉叉，表示那個地方的處理是錯

¹⁴⁰ Alan Kendall, *The Tender Tyrant: Nadia Boulanger a life devoted to music*, (London: Macdonald and Jane's Publishers Limited, 1976.) 92.

¹⁴¹ Ibid.

的。布蘭傑最常寫的是：非常有音樂性，但這是不被允許的。Berkeley 當時一直無法理解，為什麼明明是非常具有音樂性的，卻又不能被允許，這是很令人難以接受的。但是他最後接受了這個想法，他認為：沒有什麼理由可以反抗規則，除非你準備好遵守規則了。¹⁴²

除了嚴格遵守規則外，作曲家更應該要能熟記所有的和聲規則，因為和聲規則就像語言中的文法一樣，它是音樂表達的語法，想要精熟一種語言必須要先熟悉它的語法；而想要成爲一個作曲家，就要能將音樂當做自己的語言。

許多作曲家就是因爲對和聲規則的運用得心應手，因而創作出偉大的作品。J. S. Bach 爲何能以五度音不斷轉調，這是因爲和聲的使用對他來說就像說話一般的容易。¹⁴³布蘭傑說：

如果你牢記所有的和聲在你的腦中和手上，之後你就可以運用他們來轉調或變化他們。一個人他擁有寫詩的天份，但他完全不懂法文，就沒辦法成爲一個法國詩人。這和一個人想成爲作曲家一樣，他必須要學習音樂的語言，不只是用腦袋記還要用他的手指記。¹⁴⁴

爲了要學會音樂的語言，只是將和聲規則牢牢的記在腦海中是不夠的，還必須要能在鋼琴上彈奏出來，因爲只有鍵盤和聲的練習，才能夠建立作曲家對於和聲構造的直覺，並且增進作曲家的即興能力。

¹⁴² Ibid, 95.

¹⁴³ Ibid, 96.

¹⁴⁴ Don G. Campbell, 1984, 78.

因此在熟悉了和聲的規則——音樂的語法之後，布蘭傑強調的便是和聲手法的實際運用，其中轉調是她最重視的，布蘭傑認為：轉調是在分析所有音樂時最細緻的特徵。¹⁴⁵她提到在考慮轉調開始的那一瞬間，對新調性的構想和暗示是非常重要的，即使在那個時候調性仍然呈現固定的情況。

布蘭傑以計畫旅行的行程為例子做進一步的說明：

當我經過北京的時候，我計畫接下來要到紐約。必須要知道的是這條路線是否能到達紐約，我喜歡直接到達那裡還是寧可繞個遠路？我要從柏林出發呢還是從馬塞出發？¹⁴⁶

她並且在文中建議，當熟悉了這些轉調的邏輯思想之後，可以運用它將各個偉大作曲家的作品進行轉調，不管是 Bach、Chopin，或是 Ravel。¹⁴⁷

經過這樣的訓練後，不難明白為何布蘭傑以及她的學生們的鍵盤和聲能力，總是被認評論為無懈可擊。她在萊斯音樂院的演講中大力讚賞 Gabriel Fauré 細微精緻的轉調技巧：

你永遠不知道他用什麼調在引導你，但是當你到達調性的目的地時，你對這個地點絕對不會感到懷疑。的確，你會感覺似乎不可能到其他地方，你會感到奇怪，對於旅途的美好和以及他用什麼樣的技巧帶著你快速又確實的遊覽許多地點。¹⁴⁸

在另一文章中布蘭傑更進一步的說明了，以五度循環系統和同音譯名的方式來進

¹⁴⁵ Nadia Boulanger, 127.

¹⁴⁶ Teresa Walters, 118. 同樣截選自 Walters 所翻譯的 *La Musique Moderne* 一文。

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Nadia Boulanger, 127.

行轉調的訣竅：

如果我的行程想要快一點，我不需要強迫自己走完全程，我可以在路途中找到可能的方法縮短我的行程。舉例來說從 C 調到升 F 調，C 調是五度循環系統中的第一個調，而升 F 調則是系統中與它遙遙相對的調。在音樂中，我能夠很快的橫跨北極到達南極，我只要將自己放在 C 調的屬音，然後我會有 F、B，就這樣 F、B 的同音異名是升 E、B，同時你會看到 F、B 的音程是增四度，而同音異名之後成為減五度，我就可以從 C 調直接轉到升 F 調了。¹⁴⁹

布蘭傑堅持爲了要真正的理解和聲變化，分析和研究各種不同的音階是必要的，而這些音階不只包括了我們熟悉的大小調、希臘調式、教會調式、五聲音階等，還包括了當時最現代的十二音列技巧。她也提供了在學習不同的音階與調式時的方法：

在同一個位置 (the same degree) 重複彈奏不同的音階。彈奏 C 大調，彈奏 C 小調，然後彈奏第一個希臘調式，多利安調式 (Dorian)，像這樣繼續下去。一點點的多利安調式可能得花上十五分鐘，一點點的弗里吉安調式 (Phrygian) 也一樣，但最後，六個月後，你將會把所有的音階學得很好，完全不需要去思考它們。¹⁵⁰

布蘭傑認爲所有現代的和聲想法，都建立在早期的和聲風格上。以 Debussy 的和聲手法作爲例子來說明：布蘭傑認爲 Debussy 的和絃銜接想法來自於 Franz Liszt (1811-1886)，特殊的終止式運用來自 Alexis Emmanuel Chabrier (1841-1894)，未解決的七和絃和九和絃則來自於 Frederic Chopin (1810-1849) 和 Faure，另外還有不少葛利果聖歌調式的使用。¹⁵¹

¹⁴⁹ Ibid., 119.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Nadia Boulanger, 167-169.

因此，她一再強調學習傳統和聲技法的重要，她認為唯有如此，現代作曲家才能避免一再被現代音樂中最常見的不和諧音程所阻礙。為此，布蘭傑還特別推薦了她認為不可缺少的法國傳統音樂理論書籍，和現代和聲發展演變的相關書籍。¹⁵² 她解釋自己並不是要誇大不諧和音程的影響，只是她認為，學習說一個新的語言很困難，但是要瞭解它卻很簡單，這就是現代的和聲。¹⁵³ 從過去發展而來的和聲新手法，要理解它、要熟練它，非常容易，尤其是在能按照布蘭傑建議的練習步驟時。但是要真正學會用它來說出自己心中的音樂想法時，就不是那麼容易的事情了，需要長時間不斷的練習與嚐試。

不過，布蘭傑認為也不需要為此感到悲觀，她以蒙台威爾第時期使用屬七和絃的故事為例，鄭重的向大家宣布：今日的不和諧，是明日的和諧（the dissonance of today are the consonance of tomorrow.）。¹⁵⁴ 因為她認為：和聲的歷史就是人類聽力的發展史，在這個過程中聽力逐漸的消化、吸收了和聲系統之間的距離。¹⁵⁵

Philip Lasser 認為，布蘭傑使用的這一套傳承自法國傳統的和聲訓練方式，著重在以最基礎的方式，讓困難的聽覺藝術變得完美。這是一種對敏銳聽力（sensitive

¹⁵² Ibid, 115. 布蘭傑推薦的法國傳統理論書籍包括：André Gedalge 的 *Traité de Fugue*、Vincent d'Indy 的 *Traité de Composition*、Maurice Emmanuel 的 *l'Histoire de la Lange Musicale*、Marcel Dupré 的 *Traité d'Improvisation*。現代和聲發展則有：Alfredo Casella 的 *Histoire de l'Harmonie*，和 Charles Koechlin 在 *Encyclopédie de la Musique* 中所寫的文章。

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Ibid.

ears) 堅定不移的探索，也是布蘭傑之所以偉大的原因。¹⁵⁶

Donna Doyle 則認為布蘭傑的偉大在於，身處於二十世紀當代思想的狂潮中，布蘭傑將這個傳統且高標準的要求，毫無損傷的繼續維持下去，提供給二十世紀後半延續好幾代的學生，即使得經常面對鄙視和嘲弄。(我記得他的方法曾被稱為「法國俗 (French provincial)」)。¹⁵⁷

布朗潔認為學生在熟悉了和聲的手法後，就可以開始學習對位了。她非常重視對位，無論是在演奏或作曲上，一個一個和絃與音符該如何連接，這是布蘭傑要求學生必定要弄清楚的。Piazzola 在巴黎與布蘭傑學習了 18 個月，他回憶那段時間說：「那對於我的幫助簡直就像是 18 年。¹⁵⁸」這十八個月中，Piazzola 只與布蘭傑學習了一件事——如何寫作四部對位。布蘭傑對皮耶左拉說：「學會這個之後，你就能正確地寫一部絃樂四重奏了，你將從此打開求知的大門，確確實實的。¹⁵⁹」

Elliott Carter 稱讚布蘭傑是位優秀的對位法老師，因為她讓學生愛上了這個困難的學科。他說：

布蘭傑是一位非常有啟發力的對位老師，她讓對位成為一種熱情和關注，像這樣的所有古老音樂，持續的豐富我的思維和想法。所有你可以

¹⁵⁶ Narcís Bonet, *A Collection of Given Bases and Melodies* (Barcelona: Dinsic Publicacion Musicals, 2006), 4.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 8.

¹⁵⁸ Gonzalo Saavedra, "Astor Piazzolla: un Tango Triste, Actual, Consciente," *Piazzolla. Org* (Accessed 29 April 2007), <<http://www.piazzolla.org/index.html>>.

¹⁵⁹ *Ibid.*

做的方法，使聲部交叉、結合或是唱出完全相反的旋律線條，我們都投入在最嚴格的對位法中。在我和她學習的三年裡，練習了包括十二聲部、卡農、複對位（invertible counterpoint）和雙聖詠（double choruses）等，而且發現了他們迷人的地方。¹⁶⁰

記憶力

布蘭傑曾說：「我無法和你分享音樂，如果我忘了節奏或旋律。¹⁶¹」可見記憶力在布蘭傑的心中，是表現音樂時一個非常重要的能力。而這樣的想法也清楚的呈現在她的課堂上。

有一位盼望能進入布蘭傑管風琴班的研究生，第一次與她上課，布蘭傑要求他隨意彈一點任何他記得的樂曲，學生被這樣的要求嚇了一跳，結結巴巴的解釋大學時代並沒有被要求背譜，因為校方認為這樣會妨礙他們學習更多的曲目。布蘭傑的反應是：「但能讓你真正認識一個作品的唯一方法，只有把它背起來。¹⁶²」並且講述她有多麼感謝自己在年輕的時候把每件事情都記了下來，因為她當時的視力已經完全看不清楚樂譜了。

另外一個例子，布蘭傑問一位鋼琴家知道幾首巴哈的前奏與賦格。鋼琴家說了好幾首後，布蘭傑要求他在鋼琴上彈出來，鋼琴家回答，他沒有把譜背下來，

¹⁶⁰ Allen Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A conversation with Elliott Carter* (New York: Norton, 1971), 52.

¹⁶¹ Don G. Campbell, 70.

¹⁶² Teresa Walters, 153. 此為 Walters 在 1977 年進入布蘭傑課堂中的個人觀察。

布蘭傑說：「所以你不是真的知道它們。¹⁶³」。可見，對布蘭傑來說無法正確的記憶音樂，表示對音樂的瞭解不夠透徹，她認為背譜比起不背譜，更能完整的學習和理解一首樂曲。

布蘭傑的指揮學生 Suzanne R. Hoover 談到有一次上課，自己被要求準備

Stravinsky 的《頓巴登橡園協奏曲》：

當我來到我的下一堂課，布蘭傑問：「你可以做什麼？」「我會為你指揮第一樂章，並試著理解它。」「喔！非常好。」她坐到鋼琴前等著我一起開始——她彈奏，我背譜指揮。她自己曾在華盛頓指揮過這首協奏曲的首演，她對這首樂曲了然於心。事實上她似乎擁有對每一首被寫下來的樂曲的音符的完美記憶力。¹⁶⁴

由以上諸多例子我們得以理解，布蘭傑認為記憶的能力是必須被訓練的，她說：

為了幫助訓練記憶，你必須要使用眼睛、耳朵、手指和書寫的記憶。訓練的其中一個方法是，打開一本書，在分析它幾秒鐘之後將它關閉起來，然後看你到底看了多少，看看是否能將它演奏出來。有些人以他們的手指來記憶，不是用他們的腦袋，記憶有許多不同的方式。¹⁶⁵

布蘭傑在這一段談話中提出幾個增進記憶能力的方式：第一，可以透過各種感官來幫助我們的記憶；第二，分析樂譜能幫助快速記憶；第三，記憶的方式有很多種，每個人都可以選擇最適合自己的記憶方式。

在布蘭傑的教學中，她將自己所強調的這些方法統統融合在一起，她認為人

¹⁶³ Ibid., 154.

¹⁶⁴ Suzanne R. Hoover, "Teaching: Nadia Boulanger," *The American Scholar*, (Fall, 1977), 499.

¹⁶⁵ Don G. Campbell, 83.

類的記憶就是一種實質的分析過程。因此在音樂的記憶上，以聽覺為主所進行的聽力分析，和以視覺為主所做的樂曲分析，這兩種基礎是最重要的；也就是說在正式記憶之前，我們必須要先進行聽覺和視覺的分析。這可以從布蘭傑對學生的訓練中觀察出來。

布蘭傑在十二歲時已經能背譜彈奏全套 J. S. Bach 的十二平均律，而且要求自己每個禮拜要在心裡演奏一組前奏曲與賦格，因此她以相同的標準來要求學生——每個星期背一組巴哈平均律。她說：「我要求他們默寫出一些片段，直到他們能將所有的段落重新組合成一首完整的作品。¹⁶⁶」她認為一星期一組並不多，而且大部分的學生都能遵照她指示的進度完成；透過這樣的循序漸進的訓練，學生都能擁有相當好的記憶力。

布蘭傑的訓練方式，不只是要求學生在鋼琴上背譜彈奏，還要求他們將所記憶的音符確實的寫下來並且完整的組合。這聽起來實在是有點不可思議，現在有多少音樂家能做到？但她就是這麼要求她的學生，她也承認這的確是很嚴酷的訓練方式，並進一步解釋：「這就像 Montaigne 說的：¹⁶⁷沒有記憶，我沒有過去，我沒有現在，我只有某種與任何事物無關的難以掌握東西。¹⁶⁸」

¹⁶⁶ Bruno Monsaingeon, 43.

¹⁶⁷ 蒙田 (Michel de Montaigne, 1533-1592) 是法蘭西文藝復興運動的代表人物之一，法國最著名的散文家和人文主義作家之一，他的散文主要是哲學隨筆，以豐富的思想內涵而聞名，素有“思想寶庫”的美稱。《蒙田隨筆》是他的主要著作，在書中，蒙田以一個智者的眼光，觀察和思考大千世界的芸芸眾生，旁征博引，對人類許多共有的思想感情，提出了自己獨到的、有時似乎是奇特的見解，給人以深思、反省的機會，能提升人們對人生的理解。

¹⁶⁸ Bruno Monsaingeon, 43.

此外視譜能力中所強調的重點之一——學習不同的譜號，在音樂的記憶上也扮演了相當重要的角色。布蘭傑曾說：「為了訓練你的記憶力，你必須學習不同的譜號，音符之間實際律動的關係。正確的觀察是第一步，如果你看得很清晰，你將會記得更清楚，所以要很精確的。¹⁶⁹」將所要記憶的音符正確的看清楚，是記憶的第一步，而對不同譜號的熟悉和對音符律動的分析，將使這一步跨得更穩。

從這段談話中，我們可以得知布蘭傑認為音樂的記憶力，不只是在腦海中把所有的音符記熟，還必須要能看見所記下的音符，當你覺得自己似乎能看見的時候，記憶才真的完整。在一次訪問時被問到，她如何能擁有大量對音樂的記憶，並且不停的累積，似乎完全沒有因為年紀的增長而減少。布蘭傑否認了這樣的說法，她說：「我並不這麼認為，我想我應該是保持了快速學習的能力，因為在我看到它們之前——不只是聽到，還有看到。¹⁷⁰」布蘭傑總是一再的強調在記憶時，同時聽到和看到音樂的重要。這可以說明布蘭傑要求學生要能將所記憶的音符寫下來的原因，只有在將抽象的聽覺化為具體的視覺時，才能更加確實的將樂譜牢牢記住。

布蘭傑在晚年時幾乎全盲，但是舉凡各種音樂比賽她一樣能參與評分，主要就是靠著她非凡的記憶力。在評審作曲比賽的作品，或是學生自己的創作時，布蘭傑會請人以鋼琴或是以錄音的方式讓她熟悉作品，她幾乎只要聽過一次，就能

¹⁶⁹ Don G. Campbell, 83.

¹⁷⁰ Bruno Monsaingeon, 44.

毫無困難的在鋼琴上將作品重現。

有一次，布蘭傑擔任一個音樂比賽的評審，她的一個當時已經是音樂院院長的學生，負責彈奏每一首參賽樂曲給她聽，在連續四天中，布蘭傑聽了一百二十首不同的作品之後，她注意到一個音符彈得與之前不一樣，她要求彈奏者停下來，並詢問他是怎麼一回事，堂堂的音樂院院長不得不承認是自己彈錯了一個音。¹⁷¹布蘭傑能有這樣的能力是因為，她在聽的同時已經在心中牢記樂譜的樣子。布蘭傑自己說：「雖然沒有實際看見，但總是好像在腦海中會看見樂譜一樣，我甚至知道某個樂段在某一本樂譜中的哪一頁，在右邊或是左邊，上面或是下面等等。¹⁷²」

最後，布蘭傑認為：只有記憶音符是不夠的，還必須要唱賦格中的每個聲部。¹⁷³將音符確實的記憶之後，更重要的是將它演奏出來，能夠正確將腦海中的音樂順利演奏出來，才算是真正的熟記。

音樂的記憶不只是針對演奏家，對作曲家而言，布蘭傑也提到：將你喜愛的音樂條列下來，然後將它記熟。之後，當你在創作自己的音樂時，寫下你的內心所聽到的，不要刻意的去迴避它。¹⁷⁴當作曲家的腦海中所記憶的音樂足夠時，自然而然就能整理出自己最喜愛的，布蘭傑認為這樣的創作過程是很自然的，能夠讓作曲家的創作更有基礎。她說：所有我們用心記憶的，可以充實我們並且幫助

¹⁷¹ Aaron Copland,

¹⁷² Bruno Monsaingeon, 45.

¹⁷³ Don G. Campbell, 78.

¹⁷⁴ Ibid, 91.

我們發現自我，一個真實的性格，是經過其他人性格的協助而形成的。¹⁷⁵這也與之後要討論的「個人風格」的想法不謀而合。

所有作曲家用心記憶的音樂，最後都會變成自己的理解，布蘭傑認為一個作曲家要創作出具有個人風格的作品，就是要透過像這樣子記憶的過程，去理解每一個偉大創作的內涵，分析每個作曲大師所使用的音樂語法，如此一來，作曲家的真正風格，就能從中淬煉出來。布蘭傑相信，消化吸收了許多人的特色之後，一個人才有能力展現出自己的獨特。

許多偉大的音樂家都擁有超凡的記憶力，例如：Georges Enesco (1881-1955)、¹⁷⁶Dimitri Mitropoulos (1896-1960)、¹⁷⁷Alfredo Casella (1883-1947)、¹⁷⁸Olivier Messiaen 和 Pierre Boulez (1925—) 等，都是布蘭傑曾經稱許的。她說：「我已經老了，再也不能演奏鋼琴了，但是我並不孤單，因為我已經用心學了許多許多人必須要有很多的記憶才不會感到孤單。¹⁷⁹」

「如果我們能用心記憶，那我們就永

¹⁷⁵ Ibid, 75.

¹⁷⁶ Georges Enesco，羅馬尼亞作曲家、指揮家、小提琴家、鋼琴家，同時也是著名的教育家，梅紐音 (Y. Menuhin, 1916-1999)、葛呂密 (A. Grumiaux, 1921-1986) 等二十世紀最著名的小提琴大師，皆為這位比法學派傳承者的高徒。

¹⁷⁷ Dimitri Mitropoulos，希臘最偉大的指揮家之一，在比利時完成音樂學業，與布梭尼學習鋼琴，並開始其在柏林、雅典、巴黎等地發展指揮事業，1936年轉往美國。他同時也是推廣馬勒音樂的先驅者。

¹⁷⁸ Alfredo Casella，意大利作曲家、指揮家、鋼琴家、評論家，1896年進入巴黎音樂學院就讀，師事佛瑞，早期作品受馬勒影響，1915年返回義大利積極投入催生新藝術的活動，並且擔任國際現代音樂協會 (ISCM) 意大利分會主席，1920年後轉而奉行新古典主義，重新追尋巴洛克風格。

¹⁷⁹ Bruno Monsiegeon, 47.

遠有人陪伴。到底是什麼樣的陪伴呢？有世紀偉大作品的光榮陪伴！¹⁸⁰」

視奏能力

對於「視奏」的觀點，布蘭潔以一個簡單易懂的譬喻方式來說明：「視奏就像人生，最重要的是要學習從開始持續到結束，永不停止，如同人生般，即使有錯，即使我們想重來，也是要繼續下去。¹⁸¹」

對布蘭傑來說，視奏能力的訓練也根基於 Solfège 之上，這其中包括了對譜號的研究，以及獲得閱讀和聆聽所有譜號的能力。在布蘭傑的教學生涯中，傑出的視譜能力一直是她的註冊商標。

能夠快速而正確的視奏以不同譜號組合的樂譜，這也是法國傳統音樂教育上持續保有的特色。在巴黎音樂院裡，所有的和聲練習題都必須要用四個不同的譜號寫成，這讓學生能更清楚和聲律動中的旋律線條。在巴黎音樂院任教的幾年中，布蘭傑開設一個名叫「鋼琴伴奏法」（*accompaniment at the keyboard*）的課程，但實際的上課內容，比起字面上的意義要來得豐富許多。

在這個課程中，布蘭傑教導學生閱讀所有風格時期的管絃樂團總譜，從早期巴洛克時期到最近代的作品，並要求他們在鋼琴上以最短的時間彈奏出來。學生們必須演奏古老印刷版本的巴哈，和其他巴洛克時期作曲家的作品，所有人在這

¹⁸⁰ Ibid, 48.

¹⁸¹ Don G. Campbell, 66.

門課中都被訓練出能輕鬆閱讀任何譜號的能力。

另外，練習抄寫樂譜也是布蘭傑認為能增進視奏能力的方式，Elliott Carter 表示：「以各種方法，布蘭傑小姐讓她所有學生學習抄譜，即使是對位和和聲等練習題。¹⁸²」

樂曲分析

樂曲分析是綜合前述各項技巧後的重要展現方式，也是布蘭傑相當重視的領域，她經常鼓勵學生多多研究每一個時期的作品，尤其是當代的創作例如：Stravinsky、Faure 等人的音樂。布蘭傑對於樂曲中的所有細節從來不輕易放過，她也會要求學生下苦工仔細探究。

曾經與布蘭傑學習過的小提琴家 Henryk Szeryng (1918—1988)，¹⁸³他注意到布蘭傑經常對器樂演奏家解釋，分析作品、確實的知道音樂主題的意義，以及和聲的不同排列所造成不同效果的重要性。他回想自己在學習 Karol Szymanowski (1882—1937) 的小提琴協奏曲 OP.61 時，¹⁸⁴布蘭傑要求他分析這部作品，這花了他好幾個禮拜的時間完成，他不只看到節奏、和聲和旋律在音樂中的觀點，他直覺的知道布蘭傑還要希望他能去思考主題的內容和意義，尤其是民族元素，和所

¹⁸² Allen Edwards, *Flawed Words and Stubborn Sounds: A conversation with Elliott Carter*, (New York: Norton, 1971), 35.

¹⁸³ Henryk Szeryng，墨西哥裔小提琴家，出生於波蘭。被認為是 Bach 作品最佳詮釋者之一。

¹⁸⁴ Karol Szymanowski，二十世紀初期最偉大的波蘭作曲家，是繼 Chopin 之後，讓波蘭音樂在歐洲舞台發光發熱的作曲家之一，曾任華沙音樂院院長。

有作曲元素的來源。¹⁸⁵

樂曲分析的目的是要提升和增加演奏家（包括器樂和聲樂）對於音樂本身與作曲家意念的體會，這樣能使演奏家更忠實的詮釋出作曲家的作品。尤其是當演奏家擁有了高超的技巧與美好的聲音之後，如果能夠再加上由樂曲分析而得到的音樂智慧的展現，將使得演出更加完美。因為漂亮的音色和絢麗的技巧能讓聽眾感到一時的愉悅，但是如果沒有其他的了，那麼這樣的感覺可能很快就消失了。但如果演奏家能仔細思索自己的演出，為聽眾開啓音樂智慧的體驗，他們會覺得自己被邀請且參與其中，而不只是坐在那裡滿足聽力的感覺而已，這樣或許就能讓他們的專注力能持續得更久一點。

星期三下午的分析課是布蘭傑的招牌課程，而分析課程中布蘭傑最重視的是讓學生學習 J. S. Bach 音樂中的細節。Elliott Carter 說，在與布蘭傑學習的三年裡，「她讓她的學生學習和練習所有 J. S. Bach 的清唱劇。¹⁸⁶」她會讓學生看一下樂譜，然後要求他們能馬上說出音樂中的數字低音。

1935 年，布蘭傑的分析課程強調《聖約翰受難曲》(St. John Passion)，1936 年，則是《聖馬太受難曲》(St. Matthew Passion)。Alan Kendall 曾經在 1962 到 1963 年之間，到布蘭傑的課堂上觀察過，他說：「曲目大致上是相同的：永遠都包含了至少一部巴哈的偉大作品。¹⁸⁷」直到 1977 年到 1978 年之間（布蘭傑人生的最後

¹⁸⁵ Alan Kendall, 98.

¹⁸⁶ Allen Edwards, 52.

¹⁸⁷ Alan Kendall, 39-40.

兩年)，Walters 前往巴黎從事研究時，布蘭傑即使拖著病弱的身體依舊持續著星期三下午分析課的傳統，而這個每星期三兩個小時的分析課，重點就在於分析 J. S. Bach 的十二平均律曲集。¹⁸⁸這就如同布蘭傑的一位英國學生 Hugo Cole (1917 -) 所說：布蘭傑衷心知道所有巴哈的鍵盤音樂。¹⁸⁹

布蘭傑的分析課程，如前所述，是結合之前所說的 Solfege、和聲、對位等知識和技巧的總體表現，從這裡我們可以知道，為什麼布蘭傑只邀請最優秀的那一批學生，參與星期三下午的分析課程。

Elliott Carter 總結他與布蘭傑學習的經驗，是如何影響他對音樂和音樂教育的想法中，提到了布蘭傑對分析的堅持和想法：

她（布蘭傑）最引人注目和最令人讚賞的是，對音樂材料的極度關注，以及對音樂各種可能面向的敏銳覺察能力。我必須要說，雖然我在哈佛已經學習過和聲和對位，我認為我對它們完全了解。然而，當布蘭傑帶著我從頭認識它們時，我驚訝的發現，我學到了過去從來沒有想過的東西。所有人在她的課堂上都能得到啟發，因為她能指出為什麼能這樣做或那樣做。

能聽到這麼精簡的分析巴哈音樂的過程，並且了解裡面的聲部有這麼多不同的移動（voice-leading），對我來說這是很令人高興的…這樣的感覺很難明白的傳達出來讓別人知道，而且我不知道如果我的第一堂和聲課就是與她學習，是否我會像現在這麼感動。

無論如何，這對身為學生作曲家的我來說是非常值得的，因為這讓我能完全意識到音樂作品中最微小的重要細節，而且這樣的方法可以影響整個表達的特色。¹⁹⁰

¹⁸⁸ Teresa Walters, 265.

¹⁸⁹ Hugo Cole, "Composers, Performers and Interpreters," *The Musical Times* Vol. 99, No. 1385 (July 1958): 366.

¹⁹⁰ Allen Edwards, 50-51.

第三節 音樂的呈現

布蘭傑曾說：「擁有穩固的技巧相當重要，但只有技巧是沒有意義的，你還需要其他的。我無法斷言那是什麼，我能在學生的身上感覺到。我只知道一件事：你必須要經常工作...以守規矩的方式工作。¹⁹¹」

雖然技巧是布蘭傑指導的重點，但她認為這不是成為作曲家或演奏家唯一的要素，想成為作曲家或演奏家還要有其他的條件，而這些條件並非單靠老師的指導就能獲得，還需要學生自己持續不斷的努力才能激發自己的天賦。

接下來將探討學生在擁有了完整的音樂基本能力之後，在音樂的呈現中該如何創新和建立屬於自己的個人風格，以及展現整體音樂的方法。

個人風格

布蘭傑曾說：「偉大的藝術就像鍊子一樣，最偉大的藝術家能自由創作且不受束縛，或者甚至能創造出自己的鍊子。¹⁹²」藝術家必須要能展現自我的風格，才能在時代的潮流中脫穎而出，因此布蘭傑認為，「個人風格」是決定一個藝術家是否能成為時代巨人的重要條件，在音樂的呈現中，布蘭傑對個人風格的展現之想法，可分為詮釋與創作兩個不同的部分來探討。

十九世紀的音樂演出，是音樂史上演奏家們第一次開始展現明顯個人詮釋風格的時期，布蘭傑認為浪漫時期的音樂反映了藝術家的情感生活，所以即使浪漫主義強調對音樂形式微妙變化的觀察，客觀的結構價值有時還是會成為次要的表

¹⁹¹ Don G. Campbell, 65.

¹⁹² Ibid., 87.

達品質。¹⁹³但這樣的個人表達難免失之偏頗，布蘭傑相信，只有當詮釋者的理性和感性以一定的比例完美結合時，才能表達出深刻的個人特色。因此詮釋者在表現音樂時，必須要秉著自己的良心來呈現音樂的本質，盡量在自己的本位主義（egoism）和作曲家的期盼之間取得平衡。如果詮釋者對於這一點無法盡責，那麼就像布蘭傑所說的，將會構成作曲家精神上和藝術上的極大錯誤。即使持著自我表達的理由，這種與作曲家的意圖不符合的音樂呈現，將會扼殺一首樂曲中的重要元素。¹⁹⁴

但詮釋者在表現音樂時，難免有意無意的將個人的主觀意見表現在音樂中，布蘭傑認為這就是詮釋者的特權，這讓他可以去開啟未來的門而不只是模仿過去的語言。¹⁹⁵布蘭傑曾以太陽和太陽光，來比喻音樂和音樂的詮釋，她認為，一個差勁的詮釋無法毀滅作品本身的價值，就像太陽不會因為我們拒絕看見他的光亮而停止閃耀一樣。但如何能增加作品價值，布蘭傑認為，只要表演的最主要目的是為了使音樂重新復活，那麼一個獨特的詮釋就能給作品一個深刻的全新理解。當這個全新的價值是由詮釋者對重現樂譜的忠誠，和發現全新意義的洞察力所組成，也許能創造出超越作曲家本身想法的內涵，進而達到創造自我風格的目的。¹⁹⁶

詮釋者的個人風格可透過個人與作品之間的溝通而創造出來，那麼本身就是創作者的作曲家風格，該從何而來呢？布蘭傑認為，作曲家在音樂中所展現的個

¹⁹³ Nadia Boulanger, "Lectures on Modern Music" *The Rice Institute Pamphlet*, XIII (April, 1926), 193.

¹⁹⁴ Teresa Walters, 146. 節選自 Walters 翻譯 1919 年 10 月布蘭傑於 *Le Monde Musical* 中所發表之文章。

¹⁹⁵ *Ibid*, 147. 節選自 Walters 翻譯 1921 年 12 月布蘭傑於 *Le Monde Musical* 中所發表之文章。

¹⁹⁶ *Ibid*.

人風格，是由作曲家本身獨特的人格特質中發展出來的，且這樣的風格展現是一種自然又無可避免的結果。

以 Igor Stravinsky 為例，布蘭傑說：「有兩件可以確定的事情：第一，Stravinsky 的音樂解決了許多差異性極大的問題。第二，他展現了神奇的適應力，使他的個性符合各式各樣不同的主題。¹⁹⁷」Stravinsky 的音樂能展現出多樣化的面貌，就是因為他本身個性上的特質，他能夠很快的適應並吸收各種不同風格的特點，他的作曲風格純粹是將自己天生的特質發揮出來的結果。

布蘭傑又提到自己的老師 Gabriel Fauré；雖然 Fauré 知道 Richard Wagner(1813—1883)、César Franck (1822—1890)、Richard Strauss (1864—1949)、Claude Debussy，和 Igor Stravinsky 等，但他從未去模仿這些作曲家，他從來沒有失去自己藝術均衡的危險，因為他擁有「自然而獨立的風格」。¹⁹⁸

Stravinsky 在他的 *Poetics of Music* (1970) 一書中，為作曲風格下了一個定義，他說：「風格是指一個作曲家組織自己的想法，並以自己的語言將之說出的一種特殊方式。¹⁹⁹」根據 Stravinsky 的說法，風格其實就是一種音樂語言的表達方式，作曲家如何展現個人風格，首先就要確定自己的語言，以自己的語言將內心的想法表現出來，這就成了音樂作品中的風格。布蘭傑也有同樣的想法：作曲家要能描述自己的句子，和擁有自己獨特的修辭法。²⁰⁰

另外 Stravinsky 提到，對於身處同一個時代的作曲家而言，作品中經常會存在

¹⁹⁷ Nadia Boulanger, 193.

¹⁹⁸ Ibid, 128.

¹⁹⁹ Igor Stravinsky, *Poetics of Music: In the Form of Six Lessons*, Translated by Arthur Knodel and Ingolf Dahl (Cambridge: Harvard University Press, 1970), 110.

²⁰⁰ Don G. Campbell, 77.

一種共通的語言元素，那就是一個時代的風格。一個時代的風格，是結合了同時代的作曲家所有採用的最具影響力的作曲手法之後而產生的結果。比如：Joseph Haydn（1732—1809）和 Wolfgang Amadeus Mozart（1756—1791），Stravinsky 認為存在於兩人的風格之間的關係是相當明顯的，這是因為他們從同一個文化中獲益，接近同一個源頭，並且互相採用對方的發現。²⁰¹雖然兩人有許多共通之處，不過兩位作曲家的個人風格，讓他們在互相有關聯性的風格時期中，還是能創造出完全屬於自己的音樂語法。

在社會背景、文化發展、和作曲技巧的發展等類似的條件下，同一個時期的作曲家通常會有許多相似處，如何能夠在同一個時代中脫穎而出，就像海頓和莫札特一樣，偉大的音樂家因為能擁有一個人的獨特風格，所以能在音樂史上佔有一席之地。這也就是布蘭傑所說的：「藝術沒有世代只有個人。²⁰²」

在與布蘭傑處於同時代的作曲家中，布蘭傑認為 Albert Roussel（1869—1937）發展出傑出的個人風格，而不會被當代的其他作曲家困擾。²⁰³Roussel 於 1924 年寫給布蘭傑的信中也提到：「在廣泛的限制下，我總是認為風格的發展是音響的一種擴張、一種普遍化的概念，是我們的耳朵和我們的音樂感應長久以來所熟悉的。²⁰⁴」在這封信中 Roussel 提到了他對風格發展的看法，他認為風格的轉變是從我們長期以來所熟悉的音響中發展出來的，它是有限制的，在一種廣泛的限制下；這和布蘭傑的想法一致。

²⁰¹ 音樂史學家 Donald J. Grout 在他的《西洋音樂史》第十四章〈十八世紀晚期：海頓與莫札特〉中也提到關於海頓和莫札特擁有類似音樂風格的論述。

²⁰² Don G. Campbell, 95.

²⁰³ Teresa Walters, 197.

²⁰⁴ William W. Austin, *Music in the 20th century: from Debussy through Stravinsky* (New York, W. W. Norton, 1966), 420-421.

根據布蘭傑的想法，作曲家可能有三種基本風格發展的方式：第一，銜接過去和未來。第二，將自己定位為革新者，檢視過去、開創新頁，大膽的拒絕已經沒有理由再存在的過去。最後一種作曲家，他們能結合各種不同的音樂風格，然後發展出屬於自己的獨特風格。

布蘭傑認為 Maurice Ravel 是屬於十八世紀的，因為他節制的優點，和他追求清晰而非情感的創作靈感來源，²⁰⁵布蘭傑將 Ravel 歸類為上述的第一種作曲家，他的作品風格是將過去和現在做結合而產生的。觀察 Ravel 的作品，他的音樂中經常顯現出過去偉大作曲家們影子，例如：《水之嬉戲》靈感來自 Franz Liszt，《高雅而感傷的圓舞曲》來自 Franz Schubert 等，同時 Ravel 又能以自己精確的作曲手法，呈現出一種以清澈、透明為獨特形式的音樂風格，他成功的將過去與現在作結合，而發展出屬於自己獨一無二的個人風格。

Claude Debussy 則是布蘭傑眼中的第二種作曲家，他開創了和以往完全不同的新境界。德布西過世之後一年，布蘭傑在 *Le Monde Musical* 寫道：「他創造了一個成果，標示了音樂史上一條無可匹敵的道路。²⁰⁶」

布蘭傑認為 Claudio Monteverdi (1567–1643) 也是屬於第二種作曲家，而這個想法可以從許多歷史上的事實來驗證，比如：他是音樂史上最早使用弦樂顫音及撥弦彈奏的音色效果的人，是第一個在歌劇中使用管絃樂團的人，也是第一個將戲劇和音樂融合在一起的人，他影響了十八世紀的 Christoph Willibald Gluck (1714–1787) 和十九世紀的華格納 Richard Wagner (1813-1883)。Monteverdi 不僅奠定了巴洛克音樂的基礎，更確立了近代音樂的發展方向，Paul Henry Lang 與

²⁰⁵ Nadia Boulanger, 138.

²⁰⁶ Teresa Walters, 201.

布蘭傑有同樣的想法，他認為 Monteverdi 是第一位將古典和現代同時呈現在一齣音樂戲劇中的藝術家，²⁰⁷他並提出音樂史上的第一部歌劇應該是由 Monteverdi 所創造的看法。

最後一種作曲家則以 Igor Stravinsky 為典型代表。布蘭傑指出 Stravinsky 的鋼琴奏鳴曲中，J. S. Bach 對他的音樂結構、力度的層次變化，以及對位設計的影響。²⁰⁸根據布蘭傑的觀察，Stravinsky 的風格源自於 Alexander Nikolayevich Scriabin (1872–1915)、Nikola Rimsky-Korsakov (1844–1908)、Debussy 以及 Arnold Schönberg (1874-1951) 等。²⁰⁹她認為，Stravinsky 的《火鳥》受到 Scriabin 的練習曲作品七 (1908)，和 Debussy 的 *Le Faun* (1907) 影響，其中 *Le Faun* 中明顯的印象樂派風格和重疊的和聲手法運用，也影響了《彼得羅西卡》(Petrouchka)。Schönberg 的《月下小丑》(Pierrot Lunaire) 則影響了 Stravinsky 的 *Trois Poésies de la lyrique japonais*。

除了 Stravinsky 之外，Johannes Brahms (1833–1897) 也是這樣的一位作曲家，布蘭傑認為他幾乎完全消化了所有的音樂風格，讓各種不同風格之間的界線變得非常得模糊。Brahms 的個人風格調和了古典和浪漫的戲劇概念，從複雜的形式和織體中發展出來。²¹⁰其實 W. A. Mozart 也是一個明顯的例子，他吸收且消化了許多不同的文化風格，進而發展出專屬於自己的獨特語法。

²⁰⁷ Paul Henry Lang, *Music in Western Civilization* (New York: Norton, 1941), 339.

²⁰⁸ Nadia Boulanger, 193.

²⁰⁹ Ibid, 189. 音樂學家 William Austin 和布蘭傑有同樣的看法，他認為「Stravinsky 的 *Japanese Songs* 精細的管絃樂配器法，尤其是最後一首歌曲，更是像極了 Schoenberg 經常使用的 melodic sevenths。」(Austin, *Music in the 20th Century*, P. 264.) 在 Austin 的書中提到 Stravinsky 對《月下小丑》的管絃樂配器法非常讚賞。

²¹⁰ Teresa Walters, 260.

美國音樂學理論家 Robert D. Levin 被問到如何考證 W. A. Mozart 作品之真偽，²¹¹和如何修訂並補足其未完成之作品時，他回答：「這就像要把一種新語言說得宛如母語一般，只不過這種語言叫「Mozart」，而唯一會說其母語的人已經死了兩百多年。我唯一能做的，便是了解當時的時代風格和配器，並以「Mozart 語」的文法補寫或重建這些作品。²¹²」

而這所謂的「Mozart 文法」又是如何得來的呢？Levin 說：「我必須歸功於我的理論老師，二十世紀最偉大的音樂教母布蘭潔女士，是她教給我這些作曲家文法。今日我能夠以 Mozart、Beethoven 等作曲家文法即席創作裝飾奏（Cadenza），補寫其未完的作品，完全出自於她的教導。如果不是她，我根本無法想像我可以做到這些。²¹³」

布蘭傑對音樂史上各個時代的每一位作曲大師創作手法上的獨特風格瞭若指掌，並且將這樣的能力傳授給她的學生，透過對作品的深入分析，布蘭傑的學生們，不管是音樂的詮釋者、創作者，或是評論者，都能從中獲得自己所需要的能力，並且創造出屬於自我的風格，甚至能精確的重現過去偉大藝術家們的獨特風格。

想像力和創造力

²¹¹ Robert D. Levin，曾與布蘭傑學習過音樂理論。美國音樂理論家、鋼琴家，同時被稱為現代莫札特權威，編輯修訂過許多莫札特的樂譜，寫作整理過許多莫札特史料，且發表過多篇重要的相關論文。二十歲即獲邀至柯蒂斯音樂院（Curtis Institute of Music）擔任理論部門首席教授，現為哈佛大學音樂系教授、美國科學與藝術學會院士（The American Academy of Arts and Sciences），同時擔任德國國際巴赫大賽（International Johann Sebastian Bach Competition）總監。

²¹² 焦元溥，〈跨世紀天才對話－永遠的音樂神童〉，《聯合副刊》December 19, 2006。

²¹³ Ibid.

布蘭傑經常以小時候發生的一個故事，來說明想像力的重要。在布蘭傑四歲的一個聖誕節，一位鄰居詢問她得到什麼樣的聖誕禮物，她回答一隻小熊寶寶娃娃和，一座真正的農場。布蘭傑說她回答這個問題的當下，腦海中確實出現了那個農場，她清楚的看到農場裡有多少隻羊，多少隻馬，一景一物都清晰的呈現在自己的腦海中，鄰居將這件事情告訴布蘭傑的母親，她的母親認為她說謊而嚴厲的處罰了她，針對這件事情，布蘭傑說：「我的母親是一個非常優秀的母親，她幾乎從來不犯錯，但那一次她真的錯了，她不該因為一個小孩的想像力而處罰她。²¹⁴」因為她認為真正的想像力才能創造真正的藝術。

布蘭傑相信，有創意的想像力是作曲的基礎，有創意的思想是：對所有的理解、所有的好奇心、所有研究的形式，傑出的明白。²¹⁵她對創造力保持著崇敬的態度，Claude Debussy 的 *Prelude Les Tierces Alternées* 讓她有感而發的說：「我們只能驚訝於豐富的想像力，這看起來似乎只是一個技術上的問題，就能有這麼多快樂和美麗的可能。²¹⁶」

布蘭傑將創造力定義為開啓未知的門，她這麼評論 Igor Stravinsky：「這是多麼非凡的時刻，能夠看到 Stravinsky 的音樂誕生，當他滿意自己，他為尚未被探討的領域開了什麼樣的門，包括了對節奏和音色的看法。」布蘭傑相信 Stravinsky 開啓了那從未被探討過的領域的門，Stravinsky 在自己的著作 *Poetics of Music* 上寫著，創造力是根基於過去的傳統上。也就是說，傳統存在於門的一邊，而未被開發的則存在於門的另外一邊。所以真正的創新並不是將過去的傳統全盤丟棄，而是要將

²¹⁴ Don G. Campbell, 31.

²¹⁵ Nadia Boulanger, 176.

²¹⁶ Teresa Walters, 185.

傳統當作一種存在的力量，以它作為創作的酵素，將現在與傳統做聯結，是為了要創造新的事物。

布蘭傑與史特拉溫斯基，以及與他同時期的作曲家，例如：Paul Hindemith、Wanda Landowska（1879—1959）、Arnold Schoenberg，和 Maurice Ravel 等，有同樣的看法，他們都認為現代音樂紮根於過去的傳統。布蘭傑認為，創新並不代表不能和早期存在的有關聯，創作力的意義是指，以一種結合原創的特性以及個人化的態度來創作。

在 Paul Hindemith 的許多著作中，例如：*Elementary Training for Musicians*、*A Composer's World* 等，都可以看出他認為創作的基礎應該要建立在傳統法則之上的觀念，他曾說：「我們可以從海頓爸爸所寫作的學到很多。²¹⁷」這種重視傳統的態度，與布蘭傑是互相吻合的。

就連一直與布蘭傑水火不相容的 Arnold Schoenberg——二十世紀早期最具原創力的作曲家，都同意布蘭傑、Stravinsky，和 Hindemith，現代音樂中所使用的一些創造性的元素，是從過去的傳統發展而來的想法。在 1911 年出版的 *Theory of Harmony* 一書中，他說：「我相信在和聲中，像我們這樣現代的作曲家，最終被認為和過去的大師們使用一樣的和聲規則，只是相對的擴展了，更普遍的構思。」Schoenberg 的結論是，「保存古代大師的智慧」是非常重要的，因為這表示了「我們所尋找的道路是正確的。²¹⁸」

Schoenberg 在 1934 年回到以傳統調性語言創作他的 G 大調弦樂組曲，就像 Schoenberg 的傳記學家 Hans Heinz Stuckenschmidt（1901 - ）所觀察的：「前進到

²¹⁷ Paul Hindemith, *A Composer's World* (Cambridge: Harvard University Press, 1952), 19.

²¹⁸ Teresa Walters, 188.

一個新的形式，無法預防偶爾以舊形式來表現自己，沒有什麼能作為拒絕的藉口。

²¹⁹」Schoenberg 自己也說：「我不會持續創作像 *Verklaerte Nacht* 或 *Gurrelieder* 或甚至是 *Pelléas und Mélisande* 等作品。命運引領著我走上更困難的路。但是我心中仍然保留著回到早期風格的希望，而且這個渴望隨著時間越來越強烈。²²⁰」

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Ibid., 189.

第四節 面對音樂應有的態度

1981年 Bruno Monsaingeon 根據與布蘭傑的訪談，將布蘭傑對學生學習態度上的要求，歸類成兩大項：「專注力」與「求知慾」。²²¹

「專注力」是學習時最重要的條件之一，布蘭傑認為面對音樂時能展現出絕對的專注力，這是判斷一個人是否有天賦的指標之一。她除了要求學生要有絕對的專注力以外，也將訓練和培養學生專注力視為自己的責任，因此在布蘭傑對學生的各項訓練中，可以發現許多增進專注力的方式。而「求知慾」在布蘭傑的心中，更可說是解開所有困難的一把鑰匙，她認為只要有足夠的渴望和熱情，學生就不會輕易被學習過程中的任何挫折擊敗。

另外 1920 年，布蘭傑於 *Le Monde Musical* 所發表的文章中，清楚的提到「奉獻」這一個態度。布蘭傑說：「我希望他們（布蘭傑的學生們）能夠清楚的知道，在他們為自己的職業奉獻之前，要先為音樂奉獻。²²²」

對音樂要有全心奉獻的精神，這與素有「巴黎樂壇的女祭司」稱號的布蘭傑，所期待塑造出來的形象互相吻合。布蘭傑認為，在成為一位職業的音樂家之前，要先認清自己的努力是為音樂本身付出，而不是為了成為一位演奏家或作曲家，否則空有高超的技巧充其量也只能稱為一個樂匠，無法成為真正的大師。不過布蘭傑如此的主張，在當時的樂壇曾引起了不同的聲音，曾造成兩派樂評家之間的

²²¹ Bruno Monsaingeon, 34-42.

²²² Jérôme Spycket, 53.

爭執。

專注力

布蘭傑曾經說過母親對自己的要求：她不允許我在做任何事情時沒有足夠的專注力。²²³在母親的影響之下，布蘭傑從小就學會要求自己，不管事情是大是小、或輕或重，都必須保持專注的態度將它做好，也因此她在幼年時期就表現出超乎常人的專注力。

十一歲時她與當時巴黎最有名的管風琴演奏家，同時也是巴黎聖樂學校的創辦人，Alexander Guilmant（1837－1911）學習。Guilmant 相當驚訝於布蘭傑的早熟，他認為布蘭傑是一個聰明嚴肅又神秘的小女孩，擁有非常優異的邏輯思考能力，最令人印象深刻的則是 Guilmant 從來不需要重複任何一件事情不管是一般的或是特別的，她（布蘭傑）對於他所教授的保持專注而且吸收良好。²²⁴由此可見，小時候的布蘭傑除了擁有天才兒童所具備的特質之外，對事情保有持續性專注的能力，也是相當受到矚目的。

布蘭傑經常拿清潔工和華格納來做比較，用以說明專注力的重要。她說：缺乏專注力的人生會被否定，不管是在做清潔窗戶的工作或者是要創作一部偉大的作品。²²⁵為了更進一步解釋，布蘭傑在與 Bruno Monsaingeon 的訪談中舉了她的兩

²²³ Bruno Monsaingeon, 22.

²²⁴ Bruce A. Brown, 24.

²²⁵ Bruno Monsaingeon, 35.

位好友 Yehudi Menuhin (1916—1999) 和 Mstislav Rostropovitch (1927—2007) 的故事為例子。

布蘭傑提到她曾經聽過的一次完美而傑出的演出，那是小提琴家 Menuhin 的一場音樂會，尤其是他所演奏的安可曲目，緊緊抓住了全場所有聽眾的心，布蘭傑相信在那個當下，演奏家本人一定也和現場的聽眾一同沉醉在迷人的音樂當中。她認為 Menuhin 的演出之所以如此成功，最關鍵的原因不是他完美無缺的演奏技巧，而是他在演奏音樂時的專注，他的專注，成功的讓自己和所有的聽眾一起達到真正忘我的境界，讓音樂廳裡的時間和空氣凝結，只剩下音樂在環繞，這是一種令人屏息的感動。

布蘭傑說：「我們經常太過於軟弱去攀登像這樣的高峰，去了解我們與自己密談後潛力發展的可能。²²⁶」其實每個人都有達到這種境界的潛力，只是大部分的人沒有足夠的勇氣和毅力，嚴格要求自己每一次、每件事都要做到百分之百的專注。因為平時沒有這樣的習慣，所以真正站在舞台上時，當然也沒有辦法做到真正的專注。

另一個例子是她參觀 Rostropovitch 進行指揮彩排的情況。Rostropovitch 爲了要呈現最好的演出，在排練時經常會在同一個段落不斷的重複練習，直到樂團達到他所要求的標準爲止。這原本是一種乏味枯燥而且令人無法忍受的練習方式，但卻因爲 Rostropovitch 追求完美的專注態度，影響了整個樂團也同時呈現出專注

²²⁶ Ibid., 37.

的氣氛，布蘭傑說：樂團被這種排練所吸引，而感到幸福。每個音樂家都能盡力在這樣的幸福感中將最好的自己展現出來。Rostropovitch 希望音樂能達到最好的狀況，他成功了，因為他是一位了不起的藝術家。²²⁷

對每一位音樂大師來說，樂曲中的每個音符都是必須而且重要的，他們無法忍受任何一個音符在演奏時被忽略掉，因此一再的練習讓音樂能以最完美狀態展現，是他們一致的目標。Rostropovitch 能成爲一位偉大的藝術家，在於他不但能要求自己以專注力達到藝術的最高境界，而且用這樣的熱誠和態度感動了所有與他合作的音樂家們，每個人都因此而努力發展自己的潛能，以追求更好的表現，而偉大的音樂也因此產生。

在做任何事，尤其是學習的過程中，需要保持專注力，這個老掉牙的道理大家都知道，但是卻很少有人能真正做到，這是因爲沒有這樣子的習慣。布蘭傑認爲專注的能力必須透過平時的訓練和培養，因此在教學中，老師必須不斷提醒學生保持專注力的重要，她曾說：「你要讓學生體會到專注力有多麼必要，我的意思不是她必須要做很多的工作，但是她在工作的時候，她必須真的是在工作²²⁸。」

求知慾

求知慾是讓人想要學習的原動力，它能讓不可能變成可能。布蘭傑說：「求知慾就是一切。一個人能知道所有事情、做所有事情、到任何地方，但沒有渴望…

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Don G. Campbell, 63.

一切就化為烏有。²²⁹」

要求自己對所有事情都充滿期待，這也是母親從小對布蘭傑的訓練，布蘭傑曾說過：「我不喜歡告訴自己：我很喜歡，但是比不上過去喜歡。²³⁰」許多人會因為各種不同的因素而對原本很感興趣的事物失去了興趣，但對布蘭傑而言，這樣的態度是令人無法接受的，因為這表示他的渴望不夠強烈。

Franz Schubert 是音樂史上最多產的作曲家之一，也是布蘭傑最喜愛的音樂家之一。十九世紀末期有人做了一個研究，目的是要計算出 Schubert 一生中到底寫了多少個音符，他得到的數字大得令人無法置信，因此他提出了質疑：即使 Schubert 是個天才，寫下這麼多的音符，再怎樣也需要 25 年才有可能做到，但 Schubert 卻只花了 15 年的時間，這實在太是不可思議。

布蘭傑認為舒伯特能造就這樣的奇蹟是因為：舒伯特並沒有說我想說俄文，他以行動取代。²³¹布蘭傑說許多學生常會以「沒時間」來解釋自己為何沒有完成該做的功課或練習，但她會反駁他們：Schubert 也沒時間、Bach 也沒時間、Faure 也沒時間，沒有人是有時間的。²³²Schubert 能在短暫的一生中留下這麼多的音符，不過就是想要創作的強烈心情，促使他以行動將自己的創作潛力展現出來。

或許學生和偉大作曲家們的差別就只在於「求知欲」的程度差別。因為求知

²²⁹ Robert W. Dumm, "Nadia Boulanger at 75," *The Christian Science Monitor*, 14 April, 1962.

²³⁰ Bruno Monsaingeon, 39.

²³¹ *Ibid.*, 40.

²³² *Ibid.*

欲，這些偉大的音樂家們無論如何都要在繁忙的生活中找出時間來創作；因為求知欲，直到如今他們仍然能存在我們的生活中，永遠不會被世人遺忘。

另外一個因為強烈求知欲而成功的神奇故事，就發生在布蘭傑的一位波蘭學生身上。

Boleslaw Wojtowicz (1911—1966) 在二十一歲以前，因為父親的阻撓從未接觸過鋼琴，但是不管父親如何反對，他依然渴望自己能成為一位偉大的鋼琴家。在下定決心之後，他拜訪了當時華沙音樂院的院長 Sikorsky，希望能得到他的指導，但 Sikorsky 認為他早就已經過了能成為鋼琴演奏家的年紀，再加上從未接受過任何音樂的基礎訓練，於是勸他放棄，但 Wojtowicz 不願意就此放棄，他期望自己能成為一位偉大鋼琴家的意志相當強烈，經過六個月的苦練後，他再度要求 Sikorsky 聽他演奏，這一次，Sikorsky 因為他的演奏而感動落淚，接受他成為自己的學生，並且每天為他授課。十年後，Wojtowicz 三十一歲，成功的舉辦了自己的鋼琴獨奏會，也順利成為華沙音樂院的教授。

布蘭傑說：「一個人在所有的條件都阻止他的時刻，能夠以自己的勇氣克服重重的困難，我認為這比結局更令人印象深刻。²³³」Wojtowicz 的成功確是一個奇蹟，因為他找到了成為一位演奏家的方法，這個方法就是用自己的求知慾戰勝一切的阻礙。

布蘭傑總是以法國詩人 Paul Valéry (1871—1945) 所說的話：「這都操之在你，

²³³ Bruno Monsaingeon, 42.

親愛的，沒有求知的心就不要進來。」來告誡自己的學生，在從事藝術工作或任何事情時都一樣，能有什麼樣的成果，全都掌握自己的手上，因此，學生如果沒有花時間練習上課所需的功課、沒有具備想要學習的心態，那麼布蘭傑也不希望他們來與她學習或是繼續與她上課。她認為沒有人能強迫他人學習，因為不得已的學習會使人感到厭煩，而厭煩是生命的毒藥。²³⁴

她也經常以自己學習俄文情況作為例子，來說明求知慾的不足會造成怎麼樣另人懊悔的情況。

布蘭傑的母親是俄國人，雖然她只在小時候跟隨母親到過俄國一次，但她一直認為俄國血統對她的影響很大。可是布蘭傑卻從未好好的學習俄文，對於這件事情她深感後悔，即使到了九十多歲的高齡，仍然以此來告誡自己的學生保持求知的心有多重要，布蘭傑說：

我很後悔沒有好好學，因為俄文對我來說其實是很重要的，我繼承了俄國的血統，我不會俄文這件事情使我和我的根被切斷了。我必須羞愧的承認，如果我有勇氣和決斷力一個星期一個字的持續十年來學習俄文——一個星期一個字這其實不多——那我現在已經可以閱讀所有的俄文著作了。這樣的結果都是我自己所造成的，其實我只要下定決心去學就好，沒有任何人或事會阻止我一個星期學一個字。如果與生俱來的懶散阻礙了我實現我的渴望，那這顆求知的心就不夠強烈²³⁵。

每個人都有與生俱來的惰性，如果無法克服這樣的惰性的話，布蘭傑認為這就是因為自己的求知慾還不夠，對於學習、對於希望自己有所進步的願望不足，很多

²³⁴ Ibid., 41.

²³⁵ Ibid., 39.

事情就因此而無法完成。

奉獻

你必須要給每個音符生命，你的生命。你必須要奉獻，你必須學習將自己獻給音樂，然後你將會讓它有生命，然後你將能讓其他人瞭解音樂。²³⁶布蘭傑認為，為音樂奉獻是每個音樂家的最終目標，當音樂家做到為音樂奉獻時，音樂才擁有自己的生命，並且透過音樂家確實的傳達給聽眾，聽眾才能因此而理解音樂。

兩次世界大戰期間，布蘭傑在筆記本上寫下：人類的情感表達是沒有任何藉口的一音樂不是為音樂家奉獻的，音樂家才要為音樂奉獻——人們繼續向前進，聆聽、建構，不能想到自己，也不要試著表達自己。²³⁷

1928年，樂評家 Simone Ratel 在法國知名的女性報紙 *Minerva* 上，把布蘭傑比喻成將一生奉獻給音樂的女祭司。²³⁸「法國樂壇的女祭司」從此成為跟隨布蘭傑一生的稱號之一。

對布蘭傑來說，音樂是來自於上帝的聲音，她在與 Bruno Monsiegeon 的訪談

²³⁶ Don G. Campbell, 84.

²³⁷ Jeanice Brooks, "Noble et grande servante de la musique: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career." *The Journal of Musicology*, Vol. 14, No.1 (Winter, 1996), 111. 作者指出這份筆記目前由國際那迪亞與莉莉布蘭傑基金會保存。

²³⁸ Leonie Rosenstiel, 222. Rosenstiel 認為這樣的說法影響了許多的讀者，也幫助布蘭傑為自己接下來的指揮生涯做了一個清楚的定義。

裡，提到面對偉大曲子的感受時說：「對我來說這都要回到忠實（faith），當我接受了上帝，我就接受了美，接受了情感，也接受了偉大的作品。²³⁹」從她的話中我們可以知道，布蘭傑對作品的態度是超乎於作品本身和作曲家之上，以最核心的音樂部分來做詮釋，她相信只要能忠實誠懇的聆聽來自於上帝的指示，便能理解作品中的情感和美好，而偉大的作品通常出自天啓，所以只要誠心就能聆聽到來自天上的樂音。

而為音樂奉獻的想法，對音樂家最大的助益在於，身為一個音樂家不斷演出相同的作品時，會逐漸的感到無趣和疲倦，但如果是對一位祭司來說，每天的禮拜儀式則是一種忠誠的表現。²⁴⁰的確，對一位演奏家而言，重複的演奏相同曲目，會逐漸變得枯燥乏味，令人提不起興致，但對一位具有虔誠信仰的宗教家而言，每天做的不只是一項功課而已，而是一種讓心靈找到寄託的方式，永遠不會累，也永遠不會覺得疲乏，為了追尋自己所相信的某種意念，他能夠永遠保持一顆熱誠的心。

根據這樣為音樂奉獻的想法，布蘭傑也提出與其說演奏家們是在詮釋一個作品，不如說是傳達作品的意念來得恰當的看法；她認為演奏家應該將自己定位成音樂的傳達者，而不是音樂的詮釋者。

但是，就像十九世紀音樂實踐的演出方式開始盛行後，對於演出者該忠實的呈現作曲家意念，還是應該要以主觀意識為主，這兩個想法之間存在許多的爭論

²³⁹ Bruno Monsaingeon, 33.

²⁴⁰ Ibid., 96.

一樣。布蘭傑這種為音樂奉獻的想法，不意外的也引起許多不同的意見，有些評論家認為當音樂家以音樂的僕人自居時，也同時否定了自己在音樂演奏中的角色，他們認為讓自己成為忠實的音樂奉獻者，並非唯一能呈現作品內涵的方式。

Sir Henry Wood (1869–1944) 在他的 *About Conducting* 一書中提到：²⁴¹

常常聽到有人說：「Let the music speak for itself.」但如果真的這麼做，結果會怎樣呢？—遲鈍的，沒有生命的音樂，只是音符！……音樂是沒有生命的被紀錄下來，它需要透過詮釋來賦予生命。的確，我對那些大聲疾呼和經常引用「Let the music speak for itself.」這句話的人，感到不以為然。你經常會發現像這樣子的人完全沒有辦法將他們的詮釋和想法加到樂團上，所以最後只能「Let the orchestra speak for itself.」。²⁴²

Henry Wood 認為演奏者應該以自己的創造力帶給音樂生命力，對於有些人堅持自我抹煞的態度，他明顯感到困惑。

但布蘭傑的這種為音樂服務、為音樂奉獻，將自己化身無有的想法，為自己減少了當時音樂評論家對她的敵意，也是讓她得以在以男性為主的專業音樂領域—尤其是指揮—開創出自己的一片天地的關鍵。

²⁴¹ 比布蘭傑年長 20 歲，是 Promenade Concerts at Queen's Hall 的創立者，布蘭傑曾經在這裡獲得了在倫敦首演的成功經驗。

²⁴² Henry Joseph Wood, *About Conducting* (London: Scholarly Press, 1972) 28.