



第二章 布蘭傑的生平及其與美國之關係

第一節 娜迪亞·布蘭傑的生平概述

音樂世家¹²

娜迪亞·布蘭傑 (Nadia Juliette Boulanger) 1887 年 9 月 16 日出生於法國巴黎蒙馬特區。她的祖父 Frederic Boulanger (1777—1830) 為法國國立巴黎高等音樂院 (Conservatoire Nationale Supérieur de Musique de Paris) 成立以來的第一批學生之一，於 1797 年獲得音樂院大提琴演奏第一大獎，在 1816—1820 年間任教於音樂院。祖母 Marie Julie Boulanger (1786—1850)，1809 年獲音樂院聲樂第一大獎，後來成為當時法國喜歌劇院 (Opera-Comique) 最重要的次女中音。

布蘭傑的父親 Ernest Boulanger (1815—1900)，是一位作曲家兼聲樂家，1835 年以清唱劇 *Achille* 獲得羅馬大賽 (Prix de Rome) 首獎，1871 年開始擔任巴黎音樂院聲樂教授，一直到去世為止。布蘭傑的母親 Raissa Mychetsky (1858—1935) 原本跟隨 Ernest 學習聲樂，兩人於 1877 年結婚，她除了與 Ernest 學習聲樂的時間外，未曾受過正規的音樂教育，但為了能引導兩位女兒學習音樂的基礎理論而自學和聲，布蘭傑曾說：「在音樂上，我的母親雖然是非專業的，但她卻是一個真正

¹² Don G. Campbell, 15. 文中說明 Frederic Boulanger 是布蘭傑家族中第一個在巴黎音樂院獲得第一大獎的人，從他出生直到他的孫女 Nadia Boulanger 死亡為止，超過兩百年的時間，布蘭傑家族對法國音樂界和全世界都有相當重要的貢獻。

的藝術家，即使她從未有過任何創作的念頭。¹³」

布蘭傑的妹妹，莉莉·布蘭傑（Lili Boulanger，1893—1918）則是一位天生的作曲家，在年紀很小的時候就顯露出不凡的音樂天份，兩歲時就能熟記八歲姊姊所演奏的音樂，她過人的音樂才華也受到 Gabriel Fauré（1845—1942）的讚賞，甚至親自到布蘭傑家裡來為她彈琴。

布蘭傑這麼形容自己的妹妹：「她是如此的天賦異稟，以至於在她兩、三歲時總是成天不停地哼唱著。事實上，Fauré 之後來我們家替她伴奏，因為她能視譜哼出一段她不了解的旋律，然而她的樣子又似乎完全了解它似的。¹⁴」莉莉在 1912 年進入巴黎音樂院就讀，隔年便獲得羅馬大賽首獎，成為歷史上第一位獲得這項榮耀的女性作曲家。可惜，莉莉自小體弱多病，24 歲便英年早逝。

父親在布蘭傑很小的時候就去世了，因此母親成了布蘭傑生活和工作上最可信賴的人，她深受母親影響，也經常回憶母親的教誨，她曾提起兩人之間的一個小故事，這個故事影響了她一生的態度和想法：

當我還是個音樂學院的學生時，我和媽媽一起走路回家，我修了幾門對我來說似乎是很容易的課，我在班上是最好的，我問媽媽是否滿意我的表現，她回答：是的是的，這樣是很棒，但是你真的已經完全盡力了嗎？當我聽到完全這個詞，我恍然大悟，我知道我的一生都沒有真正完全盡力，我工作認真也做了很多，沒錯。但是真的做到完全盡力嗎？並沒有。我從來沒有盡我可能的努力。

從此，布蘭傑終生要求自己對任何事都要「盡全力」追求完美。

¹³ Bruno Monsaingeon, 16.

¹⁴ Léonie Rosenstiel, 83.

1935 年母親過世時布蘭傑說：

我有許多的老師、指導教授，但是我的裁判，我的顧問，是我的母親。她給我學習的勇氣，她看清許多事情，她陪著我上課並紀錄所有事情，她影響了我的成長和我專注的能力，不可否認的她是個聰明的人而且她深愛著我。在其他地方，生命自然的流逝了，而且很快被遺忘，但這不會出現在我的家中，這樣的發展對我來說是絕不可能的。¹⁵

母親是布蘭傑生命中最重要裁判，她所說的話、做過的事情，布蘭傑相信自己絕不會忘記，也真的從未遺忘。每年三月，忙碌的布蘭傑總是會停下工作的腳步，為莉莉和母親舉辦追思彌撒。

巴黎音樂院求學時期

布蘭傑小時候並不喜歡音樂，她回憶自己的童年時期說：「鋼琴就像怪物一樣使我感到害怕，¹⁶」她的願望是能當一位醫生。雖然如此她仍然承襲了家族的音樂天份，在父親的指導和母親的嚴格督促下，布蘭傑五歲便能閱讀樂譜，八歲就能分辨所有譜號，並且自由的在鋼琴上轉調。

1897 年布蘭傑十歲，正式進入國立巴黎高等音樂院就讀，跟隨佛瑞學習作曲，在學校中她認識了後來也相當優秀的音樂家，如：Andre Caplet (1878—1925)、

¹⁷Alfredo Casella (1883—1947)、¹⁸Georges Enesco (1881—1955)、¹⁹Florent Schmitt

¹⁵ Don G. Campbell, 41.

¹⁶ Bruno Monsaingeon, 20.

¹⁷ Andre Caplet，法國指揮家、作曲家。1901 年獲羅馬大獎，一生致力於尋找法國音樂本身的定位，追求「純粹」的法國音樂，為 1909 年法國新音樂組織（Societe Musicale Independante，SMI）的發起人之一。

(1870—1958)、²⁰Raoul Laparra (1876—1943)、²¹和 Maurice Ravel (1875—1937) 等。1904 年布蘭傑從音樂院畢業，她所修習的所有課程包括視唱聽寫 (Solfège)、和聲、對位、作曲、賦格、管風琴和伴奏等，皆獲得音樂院第一大獎的肯定。

1910 年代—演奏與作曲領域之努力

布蘭傑從巴黎音樂院畢業後，讓她名聞天下的教學工作尚在起步階段，1904 年到 1920 年這段時間，布蘭傑仍以演奏和作曲作為工作的重心。她持續的作曲並與當時在法國音樂界已有相當地位的鋼琴演奏家 Raoul Pugno 合作，創作許多大型的作品，並且以鋼琴及管風琴演奏家的身分活躍於樂壇。

布蘭傑的作曲生涯大約維持了十六年，創作風格主要是受到 Claude Debussy 的影響，因為她經常在作品中使用具有教會調式味道的旋律，平行七度、九度，和第一轉位的和絃等手法。尤其是 1905 年為三聲部合唱團和管弦樂團所創作的 *Les Sirènes*，在這個至今仍未出版的作品中，布蘭傑使用了延長踏板 (pedal point)，在管絃樂導奏的部分也使用屬和絃來作為引導，在曲子中的許多地方都可以明顯看

¹⁸Alfredo Casella，義大利鋼琴家、作曲家、音樂學家。他所編輯的貝多芬《鋼琴奏鳴曲》，巴赫的《平均律》以及莫札特的《鋼琴奏鳴曲》及《幻想曲》都是經典之作。

¹⁹Georges Enesco，羅馬尼亞的小提琴家兼作曲家，在鋼琴與指揮上也有相當好的成就，同時也是知名的小提琴教育家，Y. Menuhin (1916-1999)、A. Grumiaux (1921-1986) 等多位上個世紀的小提琴大師，都是這位比法學派傳承者的高徒。

²⁰ Florent Schmitt，法國作曲家。1900 年獲羅馬大賽首獎，曾任法國里昂音樂學院院長，最著名的創作為芭蕾舞劇《莎樂美的悲劇》。

²¹ Raoul Laparra，法國作曲家，佛瑞的學生，1903 年獲羅馬大賽首獎。

到 Debussy 為管弦樂團的《夜曲》(Nocturnes) 第三樂章《水妖》(Sirènes) 的影子。

布蘭傑第一次以作曲家的身分受到注意，是在 1908 年以清唱劇《水妖》(*La Sirène*) 獲得羅馬大賽第二獎時。當時的評論這麼說：

布蘭傑小姐的清唱劇顯露出她是一位天生的音樂家。儘管有少許的缺點，但不可否認的，作品顯示出布蘭傑小姐擁有偉大的天份，雖然她的音樂缺乏旋律性，常常讓人感覺沉重，在樂曲進行中常常會有過長的樂句和段落。但布蘭傑小姐具有戲劇律動感，對於戲劇很有天份，她在音樂的寫作上有豐富的創造力和力量，旋律清晰且充滿感情，但與法朗克和佛瑞有點過於相似²²。

布蘭傑在 1909 年再度進入羅馬大賽決賽，*Le courier musical* 的音樂評論指出，布蘭傑的作品是所有參賽作品中最純熟且最具原創性的作品，²³但她未獲得任何獎項，雖然如此布蘭傑仍然積極的創作。

她和 Pugno 共同寫作 *Les Heures Claires* 連篇歌曲，這些作品獲得聽眾與樂評的讚賞和喜愛：這些旋律讓我們更確定對布蘭傑的原始印象，她是一位我們可以期待成為偉大藝術家的人，因為她擁有令人印象深刻的技巧、一些特別而珍貴的天賦，與總是要求完美的品味和對藝術的忠誠態度。²⁴

從布蘭傑積極的參加羅馬大賽和勤奮的創作態度來看，可以知道布蘭傑曾經期許自己能成為一位作曲家，關於這一點 Aaron Copland 也曾提出評論：關於布蘭

²² Teresa Walters, "Nadia Boulanger, Musician and Teacher: Her Life, Concepts, and Influences" Ph.D. dissertation, Peabody Conservatory, 1981, 34.

²³ Léonie Rosenstiel, 83.

²⁴ Teresa Walters, 35.

傑小姐對於成為一位作曲家的野心到什麼樣的程度，直到現在都無法確定。她曾經出版過幾首小曲子，也跟我說過她過去幫助鋼琴家兼作曲家 Raoul Pugno 寫作歌劇的管弦樂部份。²⁵但無論如何，布蘭傑最終還是放棄了這個夢想。

Teresa Walters 的博士論文中引用法國期刊 *Le Ménestral* 的文章「法國音樂五十年」(Cinquante Ans de Musique Française) 來解釋布蘭傑放棄作曲的原因：布蘭傑對於自己個人的成功沒有任何渴望，但是她將她的天份和心力都放在她的妹妹所遺留下來的作品上，她的妹妹的確是一位非常有天份的音樂家。²⁶Walters 認為布蘭傑是因為 Lili 過世後致力於推展 Lili 的音樂所以放棄了作曲，許多研究者也同意這樣的看法，但這段話只能證明布蘭傑對提倡 Lili 的音樂確實不遺餘力，卻不足以成為布蘭傑放棄作曲的唯一解釋，要知道布蘭傑放棄作曲的真正原因，必須從回顧她的作曲生涯開始著手。

比較布蘭傑與 Lili 的創作歷程可以發現，布蘭傑再作曲方面的確遇到較多的困難。首先是參加羅馬大賽的過程，羅馬大賽首獎是作曲家們追求的目標，在布蘭傑之前還未曾有其他女性得過第一大獎，因此布蘭傑一直以此作為自己的目標。但布蘭傑於 1906 到 1909 年連續四次參賽，只在 1908 年獲得第二大獎，其餘三次皆未獲獎，這不免讓她感到沮喪。另外 1908 年雖然順利得獎，但因擅自修改指定創作曲的形式而引起的「賦格事件」(L'affaire fugue)

²⁵ Aaron Copland, *Copland on Music* (New York: Norton, 1963), 85.

²⁶ Teresa Walters, 37.

在法國媒體造成了很大的騷動，²⁷進而得最了當時在法國樂壇相當有影響力的作曲家 Camille Saint-Saëns (1835–1921)，也連帶的影響了她之後的創作生涯。反觀 Lili 則是第一次參賽就成為第一位獲得首獎的女性作曲家，並獲得出版社的簽約和大眾的認同，這是同樣身為作曲家的布蘭傑從未有過的際遇。

另外則是 1914 年 Raoul Pugno 驟逝所帶來的一連串衝擊與效應。

Pugno 在當時的法國音樂界，具有相當的地位，他曾以自己的力量，為布蘭傑爭取到與全男性組成的管絃樂團合作演出的機會，²⁸加上兩人之間亦師亦友的關係，Pugno 明顯是支持布蘭傑繼續創作的重要力量之一。

二十世紀初期的巴黎，女性作曲家相當少見，且她們的創作類型都傾向聲樂獨唱曲或鋼琴曲、室內樂等所謂符合女性作曲家的作品，布蘭傑也不例外。²⁹她的作品多數是聲樂曲符合當時社會的期待，歌詞內容採用愛情、浪漫等題材為主題的

²⁷ 「賦格事件」：1908 年布蘭傑第三次參加羅馬大賽，獲得了第二大獎，但比賽的過程引起很大的爭議。布蘭傑將大會原本指定創作的聲樂四聲部賦格曲，私自改為器樂四聲部賦格曲，布蘭傑這樣的做法大大激怒了當時的大會主席兼大賽出題 Saint-Saëns，他認為布蘭傑是企圖想要以這種卑劣的手段引起注意來贏過其他參賽者，儘管布蘭傑為此道歉並解釋自己只是單純的認為大會所給的主題，以器樂來創作會比聲樂來得適合，但聖桑仍無法諒解並且執意要取消布蘭傑的比賽資格。雖然最後經大會投票表決，多數評審委員支持布蘭傑能繼續參賽，但很明顯的在聖桑的主導下布蘭傑因此錯失了得到羅馬大賽首獎的機會。隔年布蘭傑再一次參加比賽，雖然依舊順利進入決賽，但卻沒有獲得任何獎項。關於整件事情的始末與經過在 Jérôme Spycet 的 *Nadia Boulanger*, (Stuyvesant NY: Pendragon Press, 1992)一書中有詳細的敘述和說明。

²⁸ 當年的演出是布蘭傑第一次公開的指揮演出，由布蘭傑的老師 Raoul Pugno 一手主導，Pugno 運用自己在樂壇上的力量，使一個完全由男性組成的管絃樂團同意，破例由一個剛滿二十歲的女孩擔任指揮。

²⁹ 這樣的作品較適合在私人的沙龍中演出，避免女性作曲家拋頭露面的必要，所以她們作品的演出多被侷限在家庭式的音樂會中，對於部分想把自己的作品在公開音樂會中演出的女性作曲家而言，受到了很大的阻力，當時的社會並不允許女性作曲家以她們的音樂維生。

詩篇，用以吸引年輕的女性聽眾，但這也可能是爲了要迎合當時人們的喜好，因爲布蘭傑自巴黎音樂院畢業後便肩負起一家的生計，除了教學、演奏以外，創作也是主要收入來源之一，寫作符合大眾口味的音樂，在所難免。

布蘭傑難得的大型作品有兩部，《爲鋼琴和管絃樂的幻想曲》，和歌劇 *La Ville Morte* 《死亡之城》。³⁰音樂學家 Caroline Potter 認爲，*La Ville Morte* 這部作品其實是能讓布蘭傑受到更多的注意，而且是毫無疑問的，能爲她帶來更多的創作機會和更豐富的作品產量，³¹可惜因爲第一次世界大戰爆發和 Pugno 忽然過世，使得首演計畫被無限期的延遲，最終導致作品無法演出。但可惜最後因爲少了 Pugno 這位幕後推手的協助而無法順利演出。

比賽的失利、Pugno 驟逝，加上當時的女性作曲家在各方面受到極大的束縛，這顯然也都是布蘭傑停止創作的因素。由此可證明，因爲 Lili 過世而導致布蘭傑放棄作曲，是一個過度浪漫的想法。

除了這些外在因素，布蘭傑對自己作品的態度也是關鍵。1920 年代初期布蘭傑就對自己的老師 Fauré 坦承放棄作曲的念頭，在談話中她告訴 Fauré：「如果有什麼是我可以確定的，那就是我的音樂是無用的。³²」在與 Bruno Monsaingeon 的訪談中她解釋道：「我寫的音樂不是不好，只是沒用，一個東西不差只是毫無用處，

³⁰ *La Ville Morte* 是布蘭傑與 Pugno 共同創作的大型四幕歌劇，原本他們計畫在 1914 年於巴黎 Opera-Comique 演出。

³¹ Caroline Potter, "Nadia and Lili Boulanger: Sister Composer" *The Musical Quarterly*, 83, no.4, (1999): 547.

³² Don G. Campbell, 31.

這是一件很可悲的事情，沒有人會希望寫出這樣的音樂。³³」由此可見，布蘭傑對自己的作品評價相當低，她認為自己的作品平庸無奇，既不能當成經典來研究也不具有錯誤示範的效果，只是一個毫不起眼的、很快會被人遺忘，而且不會再被提起的，完全沒有價值的創作。從布蘭傑否定自己作品的態度上，可以看出她對於作曲是多麼的沒有信心。

Caroline Potter 也認為布蘭傑對作曲的信心不足。她研究收藏於法國國家圖書館中，布蘭傑為三聲部合唱團，和管弦樂團所譜寫的樂曲 *Les sirènes* 的一些片段式草稿後指出，1905 年布蘭傑原本有意將這首曲子進一步擴充為管絃樂版本，在這份手稿中聲樂部分的旋律線條完整，但鋼琴的部分卻在第十頁之後便消失了。這有可能是因為布蘭傑忽然對這個主題失去興趣，或是她有其他的作品需要完成，但是也有可能是因為自信心不足，這一個她作曲生涯中的最大特色³⁴。

Annette Dieudonné 也說：她是完美主義的受害者，因為布蘭傑深信要讓一個人發揮最完美的能力達到最好的境界，必要時，必須犧牲她次要的天份。可見，布蘭傑確實認為自己的作曲天份不足，她的完美主義讓她毅然決然的割捨了作曲的領域，轉而將畢生的精力放在培養優秀的作曲家上。

Teresa Walters 曾要求布蘭傑，希望能獲得允許研究她過去的作品手稿，尤其是曾經得過羅馬大賽第二獎的作品，但布蘭傑婉拒了，她說：「我不知道它們是否

³³ Bruno Monsaingeon, 32.

³⁴ Caroline Potter, 540.

還存在……那些作品沒有任何一件是值得研究的，頂多拿來引用，但是——很抱歉讓你失望了，幸運的是，我不會將自己放在那個我不在行的領域中。³⁵1978年，布蘭傑91歲，明確的否認了自己擁有任何創作的的能力，也彰顯了她對作曲缺乏自信的事實。

關於布蘭傑是否能被稱為一位作曲家，研究者們各有想法。有許多學者認為布蘭傑不能稱為一位作曲家，因為她沒有任何可留在音樂史上的代表作，但布蘭傑在相當年輕時就放棄了作曲，這不代表她繼續創作不會有更好的作品出現，音樂史上大器晚成的作曲家也不少，因此在這樣的情況下以沒有重要作品來評斷似乎不盡公平。加上布蘭傑也曾在最具公信力的羅馬大賽上得過獎，假使沒有與Saint-Saëns的不愉快，她應該會是音樂史上第一位獲得首獎的女性作曲家。另外，她在教學上的耕耘遠遠超過在作曲上的努力，而教學上的輝煌成績也讓人忽略了她在創作上的能力。

1920年代—專業音樂教學地位的確立

雖然早在1904年布蘭傑從音樂院畢業後就開始教授一些私人學生，但在教學的初期並沒有什麼機會接觸到優秀的學生，她的學生多數為女性且非專業。³⁶1920年代是布蘭傑在教學上崛起的重要時期，她終於有機會在法國一些重要的音樂院

³⁵ Teresa Walters, 39.

³⁶ 1907年在Pugno的推薦下，Boulangier於Conservatoire Femina—Musica in Paris，負責教授鋼琴和鋼琴伴奏，這是她的第一份正式教職。

任教。

1920 年布蘭傑接替 Paul Dukas (1865—1935) 擔任巴黎師範音樂學院 (École normale de musique de Paris) 的講師。1921 年開始於楓丹白露美國音樂學院 (American Conservatory at Fontainebleau) 任教。楓丹白露美國音樂學院是一個為美國音樂家們所設立的暑期音樂學校，在這個學校中，她指導了許多後來在美國近代音樂史上最具代表性的音樂家們，包括：Aaron Copland、Virgil Thomson 和 Walter Piston 等，所謂第一代的「Boulangerie」成員。布蘭傑在 1948 年成為此音樂院的院長，她因此在美國近代音樂史中扮演了舉足輕重的角色。

除了在學校授課外，布蘭傑也有許多私人授課時間，其中最著名的要算是星期三下午的分析課程，從 1904 年開始持續到她過世前幾個月為止，只有在 1940 年到 1946 年之間因二次大戰關係短暫中止。

課程的內容包括了從文藝復興的歌曲到與她同時期的音樂家們的作品，橫跨中古世紀直到最新的 20 世紀前衛音樂。這個課程只有程度夠好的學生和一些布蘭傑的藝文界好友才能參加，他們一起聆聽、分析和表演課程中的音樂，在這門課中，學生除了學習到紮實的音樂理論技巧並付諸實行外，還能認識當時音樂界最重要的一些作曲家、藝術家和藝術贊助人等，例如 Igor Stravinsky 就經常是這門課的座上嘉賓。1936 年布蘭傑集合這門課的學生成立了一個聲樂室內樂團，他們的演出曲目範圍包含了從 16 世紀法國古音樂到當代作曲家的作品，並受邀在波蘭、英國等地舉行公開的廣播音樂會。他們所錄製的蒙台威爾第的牧歌，直到如今仍

然是公認的最佳錄音版本。

在法國以外的地區，布蘭傑的教學活動一樣活躍，尤其是美國，她多次造訪美國各地舉行演奏會、發表演說，並在美國許多重要的音樂院授課。

布蘭傑自己並沒有發展出一套獨特的教學方式，但她對當時興起的一些音樂教學法也很有研究，高大宜（Kodaly）的音樂系統和達克羅茲（Dalcroze）的身體律動教學方式讓她讚譽有加，雖然她從未運用在自己的教學中。

1930 年代－指揮領域的成就

1930 年代則為布蘭傑快速在指揮領域獲得成功的時期。從 1933 年第一次整場的指揮演出直到 1939 年為止，短短不到十年的時間，布蘭傑成功的在許多國家與當地優秀的樂團合作演出。

首先是在英國，1937 年布蘭傑成為第一位與倫敦愛樂管絃樂團（London Philharmonic Orchestra）和皇家愛樂管絃樂團（Royal Philharmonic Orchestra）合作的女性指揮家。1938 年到 1939 年訪問美國的期間，再度成為第一位指揮波士頓交響樂團（Boston Symphony Orchestra）、紐約愛樂管絃樂團（New York Philharmonic Orchestra）、費城管絃樂團（Philadelphia Orchestra），和華盛頓交響樂團（Washington Symphony Orchestra）的女性。同時布蘭傑也是第一位與巴黎愛樂管絃樂團（Paris Philharmonic Orchestra）合作演出整場音樂會的女性指揮。布蘭傑在法國、比利時、英國和美國等地舉辦的廣播音樂會也廣受好評。

透過指揮，布蘭傑在音樂表演的領域中留下許多即使是現代女性指揮家都很難超越的輝煌紀錄，指揮也成為大眾對她在教學以外最為熟悉的身分。

現代社會，女性開始在各種不同的工作領域上獲得與男性公平競爭的機會，也逐漸擔任職場上的重要角色，有些甚至取代了男性的地位，但是在「指揮」這個領域，女性想要得到評論的支持和廣大樂友的接受，仍然是一件相當困難的事情。³⁷布蘭傑如何在男性主導的指揮領域上擁有如此優異的成就，除了本身的才氣縱橫，和與生俱來的領袖特質之外，必然還需要其它條件的配合。

第一，完整掌握指揮所應具備的能力和所扮演的角色。第二，妥善利用樂評和輿論的力量，為自己塑造出符合社會所期待的女性指揮家形象，這也是她比其他女性指揮家更成功的原因。

布蘭傑在為 *Le Monde Musical* 寫作樂評的期間，曾發表過好幾篇以指揮為主題的文章，提出了不少自己對指揮的看法和對其他當代著名指揮家如：Willem Mengelberg (1871—1951)、Walter Damrosch 等的評論。³⁸從這些評論中我們可以知道布蘭傑對於指揮所應扮演的角色和應具備的能力，以及她對自己和對其他人——包括專業的指揮家和自己的學生——的要求和想法。

布蘭傑認為指揮必須讓整個樂團能有完整一體的表現，帶領樂團將音樂的真

³⁷ 歷史上第一位重要的女性指揮家 Ethel Leginska (1886—1970) 於 1925 年左右，開始努力使自己成為一位專業的指揮家，並且在一些出版品上談論女性指揮管絃樂團的可能，但令人失望的是經過五十年之後，Harold Schonberg 對於女性指揮管絃樂團這個議題，仍然是以一種戲謔的方式來討論，他在自己的著作 *The Great Conductor* 一書中說：「就像女性指揮家一樣，大家一定知道如何打出預備拍，因為那是滑倒時最先出現的動作。」

³⁸ Teresa Walters, 230-240.

正內涵傳達給聽眾，使聽眾感受到更加豐富的音樂表現。帶領樂團表現樂曲中所有的細微變化、節奏、起伏波動，並且給予樂團足夠的自由使他們的表現更有生命力，³⁹是指揮的首要目標。只有在指揮能隨心所欲、自由掌控樂團時才能將自己對樂曲的詮釋，透過樂團完整的傳達給聽眾。布蘭傑的一位作曲學生 Suzanne Hoover 也印證了這樣的想法：作為一位指揮家，娜迪亞·布蘭傑最令人印象深刻的特點，就是她能敏銳的將自己當作一項樂器，一項傳播音樂的媒介。⁴⁰布蘭傑讓樂團成為自己的發聲器，與樂團融為一體，使樂團和自己結合成一項樂器，使樂團能忠實呈現自己的想法，將自己心中的完美音樂藉由這樣的媒體表露無遺。布蘭傑認為指揮要能成為音樂的化身，並負起解釋、協調作曲家與樂團團員和獨奏家們之間凝聚力的責任。

與布蘭傑同時期的女性指揮家不少，例如：Ethel Leginska（1886—1970）、Antonia Brico（1902—1989）、Frederique Petrides，和 Jeannette Scheerer 等。⁴¹這四位女性指揮家的背景，都比布蘭傑更有資格成為專業的指揮家，她們積極尋求表現，但仍然沒有與男性指揮家公平競爭的機會，這主要是因為當時的優秀樂團，傳統上是排除女性的，包含所有的女性演奏家和指揮家⁴²。

³⁹ Ibid., 231.

⁴⁰ Suzanne Hoover, “Nadia Boulanger,” *The American Scholar*, Fall, 1977, 497.

⁴¹ 這四位女性指揮家都曾接受過專業而完整的指揮訓練，Brico、Petrides、Scheerer 在柏林學習，Leginska 則在倫敦和慕尼黑。

⁴² Neuls-Bates, *Woman in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, (New York: ,1982), 247.

但布蘭傑為何能與眾不同呢？主要是因為布蘭傑總是小心翼翼的掌控訪談內容的出版印製，謹慎的呈現她的生活背景和音樂理念。她的訪談內容總是呈現出莊重和謙虛的特質，與評論者的對應上，也從不反駁對方的想法，還會配合他們的評論，讓自己的行為能更貼近樂評與社會觀感的期待。

這是因為過往的「賦格事件」，讓布蘭傑在年輕時就領悟到：當女性所做的事情，被認為是為了要得到更多的關注時，這是非常危險的。這個經驗，使布蘭傑特別留意，避免在公開場合中顯露出自己的野心。

布蘭傑在指揮上的低調態度，於她在 1939 年接受波士頓晚報的訪談中表露無疑：

十五年前，我有了每個禮拜集合學生共同演唱巴哈清唱劇一次的想法，我認為沒有一件事情比起直接演唱來得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。而他們熱情的回應也令我感到驚訝。從他們的演奏曲目、人數和能力慢慢的提升，直到有名的歌唱家都提出要求希望能進入這個團體。

即使如此，我仍然沒有想到我們能成為一個專業的團體，然而我們有一個小小的約定，就是要使這些年輕音樂家們能有機會感受公開演出帶來的感動，我們的成功瞬間到來，各種演出的邀約接踵而至，直到我發現這就好像滾雪球般似的，最後將我和其他人都帶往這條路上來。

這就是我為何成為一位指揮家的真正原因，沒有了他們任何一位這都不是一個團體，所以我開始在我藝術生涯中的另一個領域學習。⁴³

在這個訪談中可以發現，布蘭傑刻意強調自己成為指揮家的真正原因是由於學生的自發性反應讓她感到盛情難卻，而不得不繼續指揮，並非自己積極主動的

⁴³ K. T. Ozzard, "Enter A Woman Conductor," *Boston Evening Transcript*, 16 February 1938.

追求而來。她表示自己對這個團體的成功感到驚訝，意即這樣的成功有一大半來自運氣，不是因為這個團體或是布蘭傑個人的傑出表現。這樣的結果並不在原先的計畫中，因而成名絕非她的目的。她將自己開始從事指揮的職業歸因於自己的教師身分，她開始練習巴哈清唱劇是來自於教育的意義，而不是為了誇耀自己有指揮的能力。她也謙虛的表示自己缺乏正統的指揮訓練，並特別說明繼續從事指揮活動只是順勢而為，因為這樣的情況才使得她開始在指揮的領域中摸索學習。

雖然布蘭傑如此表示，但事實上早在 1912 年，布蘭傑就已經有過公開指揮的經驗，Pugno 還曾公開發表一篇文章，指出布蘭傑比同時期的男性音樂家都要來得優秀，並且不滿足於管風琴家、鋼琴家、作曲家，她（指布蘭傑）還夢想著要成為管絃樂團的指揮家。⁴⁴ 布蘭傑故意忽略這一段過去，可能是怕大眾認為她從事指揮工作不像她所說的順勢而為，而是因為她一直以來未曾間斷的野心。

另外，其實布蘭傑在接受這個訪問的一年前，才剛指揮過像倫敦愛樂管絃樂團這樣優秀的演奏團體，不過在這個訪談中布蘭傑卻只提到自己在合唱上的指揮，而沒有提到對管絃樂團的指揮。也可以看出布蘭傑對自己的指揮成就刻意保持低調的態度。

傳統觀念認為，指揮要能在與樂團之間的拉力賽中獲得勝利。這樣的想法完全是由傳統、典型的男性行為所構成的。很難想像當時的女性指揮家（例如：布蘭傑）如何能夠被接納，因為這必須要拋棄許多女性在社會中被要求遵守的規則

⁴⁴ Leonie Rosenstiel, 102. 本書中有 Pugno 的文章全文。

和想法。⁴⁵因此布蘭傑想在這個領域擁有一席之地，就必需找到一個能符合大眾對於女性角色信念的平衡點。她透過訪談和評論，將指揮定位成能同時具有傳統女性所擁有的謙虛、奉獻等特質的角色。Jeanice Brooks 認為布蘭傑借用這樣的手法化解了兩個表面上不相容的想法：布蘭傑是一位女性的指揮家，而大部分的人認為女性是沒有能力擔任指揮的。⁴⁶

布蘭傑以影響傳統社會結構和信念最少的方式得到大眾的理解，並進而說服大部分人的想法。同時支持她的評論家們也刻意淡化她「女性指揮家」的身分。Brooks 認為，這是因為評論家對於在傳統以男性為主的指揮事業版圖上描寫女性指揮家的這件事，遇到相當難以解決的困難和矛盾，而為了面對這樣的問題，評論家們與傳記學家們只能尋求以一種雌雄同體的方式或強調她的男性特質的方式，來描寫在男性工作領域獲得成功的女性工作者。⁴⁷因此大部分的評論家都會在文章中特別提到她中性的穿著、打扮，和行為舉止。

雖然布蘭傑在指揮領域上極低調的表現，讓大多數的樂評家和聽眾接受了她，但仍然有一些評論家拒絕在傳統指揮觀點上作任何妥協，他們對布蘭傑的批

⁴⁵ 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), 114.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., 94.作者在此列舉幾個例子來證明她的推論，包括有女高音 Maria Modrakowska、Antoine Terrasse 等，其中以 Terrasse 在 1982 年回憶布蘭傑時說：「布蘭傑令人印象深刻，因為她結合了特殊的精神和專注力，毫無疑問的，她的魅力來自於她成功的結合了男子氣概以及女性的特質。她展現了最堅強的韌性，最優雅的姿態，還有最具有生命力的眼神。」最能支持 Brooks 的看法。

評單純因為她是一個女性，在他們的觀念中女性就是沒有指揮的能力。他們的邏輯是，指揮需要具有領導力和權威，但女性是軟弱的，因此女性是不能指揮的，這些評論家的立場僵硬，沒有任何協商空間。

幸運的是，像這樣不肯妥協的評論家只是少數，大部分的報導和觀眾都能夠接受布蘭傑對音樂的熱誠，再加上她的指揮和她的地位並不會擾亂社會原有的價值觀，因此她能成功突破傳統，以一位女性指揮家的身分在許多純粹由男性所組成的重要管弦樂團面前指揮，但也由於同一個原因，這樣的成功並無法為繼起的女性指揮家開路。

1950 年代到過世—來自世界各地的榮耀

布蘭傑在 1940 年到 1946 年間旅居在美國，在她離開法國的期間巴黎的音樂界也起了很大的變動，Olivier Messiaen (1908—1992) 成為巴黎音樂院的專任作曲教授，雖然如此，將進七十歲的布蘭傑還是受到藝術界的敬重。尤其是 1950 年代末期，布蘭傑連續收到來自世界各地的榮耀，包括摩納哥、比利時、法國、英國，以及美國等地的爵士勳章或是榮譽博士學位等。摩納哥王子 Rainier 三世更親自在 1967 年為布蘭傑籌畫八十歲的生日宴會。

布蘭傑於 1979 年 10 月 22 日過世於巴黎家中。

第二節 布蘭傑與美國

1920 年代之前的美國音樂環境

十九世紀的美國音樂多數以德國浪漫樂派音樂家為主要師法的對象，Richard Wagner（1813—1883）更是他們眼中的指標性人物。1870 到 1880 年代，美國許多音樂學院的課程遵循德國音樂傳統，並且有許多德國音樂家前往美國任教，德國的教學方式因而掌控美國音樂教育數十年之久。十九世紀末期，美國的主要音樂家多由德國音樂傳統所培育，德語系國家是所有年輕美國音樂家留學的首選，尤其是柏林、法蘭克福和維也納等地。在當時美國人的眼中，音樂似乎只分成兩種：德國音樂以及不好的音樂，Virgil Thomson 說：「在這裡有一種幻覺，影響了音樂的想法，非德國來源的音樂就會被忽視。⁴⁸」

二十世紀開始，Claude Debussy 的音樂開始在美國大受歡迎，也吸引了一些美國音樂家選擇到法國學習新的技巧，1894 年由 Vincent d'Indy（1851—1931）創立的聖樂學校（Schola Cantorum）為一次世界大戰前，美國學生留學法國的必然選擇。⁴⁹第一次世界大戰之後，德國因為與美國敵對的立場而引起全美的反德情緒，這樣的情況到了 1920 年左右更形明顯，加上戰後德奧兩國仍處於戰爭恢復期，經濟社會等各方面都不穩定，最後德國音樂不但失去了在美國社會的優勢，也失去了世界音樂藝術界的龍頭地位。反觀法國穩定的社會和經濟環境，持續吸引優秀

⁴⁸ Virgil Thomson, "Transplanted Traditions," *Musical America*, LXXV (February 15, 1955), 29.

⁴⁹ Bruce A. Brown, "Nadia Boulanger: Her Influence on American Music" M.D. dissertation, Midwestern University, 1974, 6.

藝術家進駐，巴黎也在這個時候取而代之成爲世界藝術的中心。

在二十世紀的前二十年，美國大專院校的音樂系所逐漸屏棄了德國傳統訓練的音樂家，也很少關心實際的音樂發展，當時音樂院中所學習的和聲、對位、理論等技巧，都只是爲了教育所需而設定的課程。二十世紀初期，美國音樂院中大多是觀念刻板，兼有保守音樂品味的年長教授，他們無法接受像 Igor Stravinsky 那樣的音樂，針對這個現象 Aaron Copland 說：「你無法想像這樣的大學音樂系會是一個培養作曲家的地方。⁵⁰」

Elliott Carter (1918—) 也這麼形容當時頑固的傳統主義，他說：

根據那些已經過時而且缺乏想像力的教科書，以標準化的學術程序來教授和聲和對位，對於那些偉大作曲家們使用的材料所創造的美感毫無感覺，比起讓學生去認識不同種類的音樂還要無趣。⁵¹

當時的美國，不只是大學的音樂系無法教育出優秀的作曲家，就連政府也不支持音樂家往作曲的方向發展。

1910 年代 Arthur Farwell 指出，美國年輕一代的音樂家們，正往一個被訓練成不被期待的產品這樣的悲劇所吸引。⁵²他認爲，這些年輕的音樂家們希望能被教育成一位作曲家，但是他們的期盼會使自己陷入一種相當尷尬的情況。因爲他的國家願意接受和負擔他成爲一位教師或是演奏家，但是對於他想要成爲一位作曲

⁵⁰ Malcolm Bessom and Aaron Copland, "Conversation with Copland," *Music Educators Journal*, LIX 7 (March, 1973), 41.

⁵¹ Elliott Carter, "Walter Piston," *The Musical Quarterly*, XXXII 3 (July, 1946), 359.

⁵² Irving L. Sablosky, *American Music* (London: Midway Reprint, 1969), 157.

家，國家是幫不上忙的，尤其是對於各種他必須要教育的部分。事實上，嚴格的來說，美國作曲家和他的國家之間是沒有聯繫的。⁵³

Daniel Kingman 也認為那個時期的美國社會還無法接受專業的嚴肅音樂作曲家，因為當時的美國嚴肅音樂的聽眾幾乎是不存在的，不過這些不利的因素並沒有使年輕音樂家們氣餒。他們計畫著要得到自己需要的，他們發現如何讓自己成為專業音樂家的方式，他們也開始吸收聽眾。⁵⁴Kingman 形容這些年輕人以過去美國作曲家從未有過的氣魄勇往直前，就這樣，第一次世界大戰成了美國音樂史上最重要的轉捩點，Copland 稱這個時期為美國音樂史的「冒險時代」(Adventurous time)，美國的作曲家們正開始努力的開創他們在美國音樂史上的地位。

1920 年 John Powell (1884-1963) 和 Martin Loeffler (1861-1935) 兩位美國作曲家的作品，由紐約愛樂在巴黎演出，布蘭傑評論道：漸漸的，我們看到一個有著光輝基礎的美國樂派正在建立。⁵⁵她以 Powell 充滿民謠風情的作品為例，提出對美國音樂的想法，她認為美國的音樂家有一個重要的任務，那就是他們必須「散播美好的文字，幫助本土樂派之發展。⁵⁶」

其實早在 1920 年代以前，美國的流行音樂就已經充滿美國的獨特風格了，但嚴肅音樂卻還在歐洲音樂的影響下發展，布蘭傑告訴她第一代的美國學生，他們

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Daniel Kingman, *American Music: A Panorama* (New York: Schirmer Books, 1990), 455.

⁵⁵ Teresa Walters, 307. 翻譯自 1920 年五月 *Le Mode Musical* 雜誌。

⁵⁶ Ibid.

在西歐並不會找到與他們成長所經歷的苦痛一樣的範例，沒有任何感同身受的機會。⁵⁷Virgil Thomson 認為，布蘭傑提出這樣的看法，是她之所以能吸引如此多美國學生的重要原因之一，因為布蘭傑公開相信美國音樂史的重要時期即將展開。

布蘭傑認為 1920 年代的美國與 1840 年代的俄國一樣，充滿靈感但缺乏訓練，⁵⁸她相信只要透過嚴格的訓練，和真正的音樂才能培養，美國人就能從自身的經驗中去創造出屬於美國的音樂。

與美國的正式接觸

直到現在仍然有許多人認為 Aaron Copland 是布蘭傑的第一位美國學生，這樣的想法其實是錯誤的。因為早在 Copland 與布蘭傑上課的十五年前，Marion Bauer (1887–1955) 就來到法國與布蘭傑學習，因此 Bauer 才是布蘭傑真正的第一個美國學生。⁵⁹

雖然如此，但布蘭傑與美國的密切來往是在 1921 年楓丹白露美國音樂學院成立之後，因為這個學校，布蘭傑與美國之間的關係起了重大的變化，這個變化不

⁵⁷ Virgil Thomson, “Greatest Music Teacher – at 75,” *The New York Times*, CXI (February 4, 1962), 24.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ 1905 年 Pugno 前往美國演出時與 Bauer 姊妹相識，因而鼓勵她們前往法國學習音樂，隔年 Bauer 依約到了法國而遇見了布蘭傑，兩個人年紀相當，當時的布蘭傑不會說英語於是要求 Bauer 教她，而布蘭傑則以教導 Bauer 和聲和對位來作為交換。達成協議之後 Bauer 開始定期幫 Renee Pugno 和布蘭傑姊妹上英文課，布蘭傑則教授 Bauer 和聲與對位，這樣的關係持續到 1907 年 Marion 返回美國為止。Bauer 因此成為布蘭傑第一個美國學生，也成為布蘭傑所訓練的美國音樂家中，第一個返國投入美國音樂界的音樂家。她後來成為一位音樂老師、評論家，也寫作了一些與音樂相關的書籍。

但開啓了布蘭傑在教學上的新境界，也聯繫起布蘭傑與美國之間，直到現在仍無法被抹滅的重要關係。因此將布蘭傑與美國的關係分爲三個階段來討論。

第一階段可以稱之爲「楓丹白露美國音樂院時期」，時間是 1921 年楓丹白露美國音樂學校成立到 1940 年布蘭傑前往美國爲止。這段時間布蘭傑與美國的接觸以在楓丹白露美國音樂院的授課爲主，此外她曾四次前往美國，每次停留的時間大概是一個月到三個月不等，這幾次的赴美，讓沒有機會親自來到法國與她學習的學生，有了近距離接觸的機會，也提升了她在美國的知名度，並且結識了許多美國朋友，造就了戰爭期間赴美的機緣。

第二階段稱之爲「旅居美國時期」，指的是 1940 年到 1946 年布蘭傑因爲第二次世界大戰而避居美國的時期，在這段時間中，布蘭傑雖然身在美國，但仍心繫巴黎，她在美國舉辦募款音樂會，幫助那些在戰火中生活的法國藝術家們，她也在全美各地開課，讓更多美國的莘莘學子們能得到她的教導。

第三階段則是「重新定居巴黎時期」，時間則是指 1946 年以後直到她過世爲止，戰後巴黎殘破不堪，生活環境尙未穩定，但布蘭傑仍決定在戰火平息馬上回到巴黎，因爲戰爭造成巴黎的物資缺乏、經濟困頓，當時的美國音樂院也面臨嚴重招生不足的窘境，但布蘭傑獨自撐起整個音樂院的運作，這個音樂院至今仍存在於法國。這段時間在美國友人和學生的熱情邀約下，布蘭傑曾再度前往美國兩次。

二次世界大戰前－楓丹白露美國音樂學院時期

第一次世界大戰結束時，John Joseph Pershing（1869－1948）將軍帶著當時美國偉大的指揮家 Walter Damrosch 到法國，目的是調查美國軍隊的音樂水準。在這次訪法的行程中，Damrosch 策劃了一場音樂會，演奏了 Saint-Saëns 的交響曲，並邀請布蘭傑擔任管風琴演奏，兩人深厚的友誼因而建立。

1921 年夏天布蘭傑在 Damrosch 的邀請下來到了新成立的楓丹白露美國音樂院教授和聲課程，她回憶說：「我用英語教學，但我唯一確定的字只有“hello”和“goodbye”，事實上，我完全不懂我的學生在說什麼。⁶⁰」

雖然美國音樂學院已經正式成立並且開始招收學生，但仍然免不了遇到草創時期的窘境，布蘭傑形容當時的情況：我們非常的窮，就像一個人有光鮮亮麗的領地但卻沒有東西吃。⁶¹音樂院裡舉辦的音樂會都得要靠學校裡的教授四處拜託音樂家幫忙演出，而演出的曲目也得完全依照演奏家的意思，如果音樂院方面有所要求，演奏會很可能就會被臨時的取消。

即使如此，學生仍如潮水般湧入，他們的目的就是美國音樂院最著名的大師班（master classes）課程，音樂院裡的老師都是當時法國最重要的音樂家，大多數都同時在巴黎音樂院授課，原本布蘭傑所開設的課程並非學生們的首選，但是，很快的，她的課程變得如此受歡迎以至於必須要限制選修的人數，⁶²布蘭傑對學生

⁶⁰ Bruno Monsaingeon, 28.

⁶¹ Ibid.

⁶² Jérôme Spycket, 53.

的吸引力遠遠大於其他同校任職的教師，接下來她陸陸續續的在美國音樂院開設了管風琴、對位和音樂史等課程。音樂學家 Jérôme Spycket 認為美國音樂院能在短時間裡面如此成功，都要歸功於布蘭傑的個人魅力，這從美國年輕音樂家蜂擁而至的情況可以得到證明。

1924 年布蘭傑受到 Damrosch 的邀請，以「著名法國管風琴演奏家」的身分第一次拜訪美國。⁶³

這一次的美國行，除了 26 場的音樂會演出外，還包含了好幾場由 Damrosch 主持的講演音樂會（lecture-recitals），這些講演音樂會吸引了更多美國人對她的關注，這位 37 歲的法國女性，讓所有聽過她演講的人都深深為她著迷，即使她操著濃濃的法語腔的英語，仍然掩蓋不了她傑出且清晰的邏輯思考能力。

布蘭傑與美國的第一次接觸，無疑是相當的成功，不但讓美國人認識了自己，也成功的為 Aaron Copland 打開了在美國的知名度。另外，在 Damrosch 的幫助下所建立起的人脈，不只是學術界或音樂圈的人，還包括了一些有錢的上流社會人士，更是日後支持自己和自己的學生最重要的人物。

演出和講座的成功除了為布蘭傑帶來了高知名度以外，寇蒂斯音樂院（Curtis Institute）也主動邀約她到校任教，並且承諾給予教授的終身職。這對布蘭傑來說是一大誘惑，她為此而猶豫，但最後因為母親的健康問題還是拒絕了。

在布蘭傑第一次訪美之後，母親的健康惡化，使得她不敢輕易的離開法國，

⁶³ Ibid, 64.

因此將近有 12 年的時間，布蘭傑未再造訪美國，她與美國的最大聯繫就是自新大陸源源不絕來到法國向她求教的留學生。楓丹白露美國音樂院的知名度在這段期間不斷上升，1924 年還增加了建築和造型藝術兩個科系，布蘭傑最知名的美國學生幾乎都在這個時期前往法國與她學習，除上述的 Aaron Copland 外，還有 Walter Piston、Virgil Thomson、Theodore Chanler（1902—1961）、Robert Delaney（1903—1956），以及 Roy Harris（1898—1979）等，大部分的學生都成了她後來最寵愛的學生，他們回到美國將布蘭傑的音樂思想傳遞給美國的下一代年輕音樂家，同時也推薦自己優秀的學生再前往法國與布蘭傑學習，Elliott Carter 就是最好的一個例子。

布蘭傑第二次前往美國是 1937 年 4 月臨時受到法國政府的委託，以研究美國大專院校裡的音樂教育方式為主題，⁶⁴到美國進行考察。利用這次訪美的機會，她舉行了音樂會、錄製了廣播節目，在美國東岸的大城市如：紐約、費城、華盛頓，和波士頓等地舉辦講習會，也在哈佛大學教授了幾堂課。Damrosch 稱讚她是：最傑出的法國女性音樂家。⁶⁵

布蘭傑這次短暫而成功的訪問，最大的收穫除了以榮譽客人（guest of honor）的身分受到作曲家聯盟和國際現代音樂協會（International Society for Contemporary Music）的接待，還有貝多芬協會（Beethoven Association）的正式午餐邀約外。她

⁶⁴ “Nadia Boulanger Coming,” New York Times, April 3, 1937.

⁶⁵ Jérôme Spycet, 92.

最重視的應該是為 Igor Stravinsky 推薦了《頓巴登橡園協奏曲》(Dumbarton Oaks Concerto) 委託創作的機會。⁶⁶

1938 年 1 月 25 日，布蘭傑第三次訪美，她帶著她所組成的室內合唱團同行，當她到達紐約時所有的聲樂家圍繞著她，Jérôme Spycke 形容：布蘭傑受到宛如巨星一般的待遇，⁶⁷這次的美國行，布蘭傑完成了多項壯舉，首先是指揮多首當代樂曲如：Jean Françaix 的 *Diable boiteux*、Hugues Cuenod 和 Coda Conrad 一首剛完成的小歌劇，以及 Stravinsky《頓巴登橡園協奏曲》等的首演。

然後是這次到美國的最主要目的：受 Serge Koussevitzky (1874–1951) 邀請，指揮波士頓交響樂團於 2 月 19 日的演出，曲目為佛瑞的安魂曲。布蘭傑成為史上第一位與這個樂團合作的女性指揮家。為此，波士頓郵報以全版版面報導這個消息：布蘭傑小姐指揮時不使用指揮棒，只用她優雅美麗的手，有時劃著大幅度的動作，有時緊握拳頭⁶⁸。當時布蘭傑不使用指揮棒的指揮方式，引起許多人的側目，1937 年布蘭傑與倫敦愛樂管絃樂團合作演出前，Daily Express 特別刊登一幅布蘭傑的大型圖片，也是以「她不使用指揮棒」來作為文章標題。

最後則是接受了 Radcliffe 女子學院的邀請，到該校進行一系列的演講，並且開設了一個學期的課。這個消息讓當時正擔任哈佛大學音樂系主任的 Walter

⁶⁶ 布蘭傑相當欣賞史特拉溫斯基，因此總是竭盡所能的幫助他。當時史特拉溫斯基正為生活貧困而在美國巡迴演出賺錢，布蘭傑向她的好友 Robert Woods Bliss 夫婦推薦史特拉溫斯基為他們創作，就是後來的《頓巴登橡園協奏曲》。

⁶⁷ Jérôme Spycet, 94.

⁶⁸ Leonie Rosenstiel, 256.

Piston，特別與 Radcliffe 學院協商，希望能破例開放哈佛的學生同時參與相關課程，Radcliffe 學院同意了這項請託，紐約時報也特別報導了這一個消息：

布蘭傑小姐將要為〔哈佛〕全部的高年級生（advanced students）開設一個專題研討課程，以及一門《早期音樂和現代音樂——一個比較研究》的課程（Early and Modern Music—a Comparative Study），在這堂課中她將會展現最古老和最新的作品之間的關係。參加這堂課的學生預料將能參與歌唱和討論⁶⁹。

布蘭傑成爲除了哈佛本身的教授以外，第一位在 Radcliffe 演講的女性。由於這些演講（和音樂會）使她更受歡迎，也顯示了她身爲一位教師的名聲隨著她旅行的腳步遠播。⁷⁰這次訪美證明了她在音樂教學上的想法、她偉大的熱誠、她的權威、她的魅力，已經爲她建立了無與倫比的地位。⁷¹1939年2月，美國權威樂評《紐約先驅論壇報》（New York Herald Tribune）毫不猶豫的說：「我們可以這麼說她，她在專業上完全的成熟，她使她所處的時代更加豐富。⁷²」

1939年一月布蘭傑在 Marie-Blanche de Polignac 的陪伴下，第四次前往美國，這次布蘭傑在美國待了將近四個月的時間，一如以往在美國一般，布蘭傑開音樂會、演講、授課、上廣播節目、接受訪問、參加許多的社交宴會，在美國建立了更廣泛的人脈。這次最受矚目的演出是指揮美國兩大重量級樂團：紐約愛樂交響

⁶⁹ Eunice Barnard, “Radcliffe Permits Harvard Men to Join Music Course Given by Mlle. Boulanger,” *New York Times*, December 12, 1937, section 2, p. 6.

⁷⁰ Claire R. Reis, *Composer, Conductors and Critics* (New York: Oxford University Press, 1955), 203.

⁷¹ Jérôme Spycet, 99.

⁷² *Ibid.*

樂團以及費城管絃樂團。布蘭傑再度成爲音樂史上第一位指揮這兩個樂團的女性指揮家。

雖然紐約愛樂這個美國最早成立的管絃樂團的團員們，一度對她的女性指揮家身分感到質疑，在合作的開始時不太願意配合。但最後無論是樂團團員，或是美國各大報章雜誌的樂評，都只能對布蘭傑的能力俯首稱臣，原本埋藏在每個團員心中對女性指揮家的偏見，在接觸到布蘭傑小姐出色的帶領後隨即煙消雲散。⁷³

二次世界大戰期間—旅居美國時期

1939年八月，一觸及發的第二次世界大戰戰局，使得楓丹白露美國音樂學院在倉卒之下結束了所有課程，學校也暫時關閉。1940年五月，二次大戰延燒法國，巴黎受到很大的影響，七月法國政府宣布投降，因此布蘭傑在朋友的勸說下離開巴黎，於1940年12月6日抵達紐約。

布蘭傑決定離開法國的真正原因，是研究她的學者們一直想不透的。分析她在戰爭即將爆發時便透過自己的力量，安排 Igor Stravinsky 赴美，但自己卻留在法國，這顯示出她原本並沒有離開法國的打算；加上「phony war」時期，布蘭傑待在巴黎參與並策劃了多場義演音樂會，她的愛國心和尊嚴不容許她做出離開法國這樣類似背叛祖國的舉動。

雖然至今仍無法知道布蘭傑離開法國的原因，但唯一能確定的是她爲此感到

⁷³ Ibid.

相當的後悔。在她給 Doda Conrad 的一封信中這麼說：

對我來說，我對我的離開感到羞恥（我知道即使我在那裡也已經不能再做什麼，但這並沒有辦法使我覺得好過一點。）我帶著過去的創傷，我對它是否能被治癒感到絕望：這些創傷都是因為我離開了如此甜蜜、如此珍貴、如此美麗的過去，如果問我是否作了正確的決定，我相信我的會毫不猶豫的回答。⁷⁴

在寫給 Stravinsky 的信上，布蘭傑則說：我沒有選擇，這不算什麼，也不重要。

但我這一顆年老疲憊的心，已經無法再承擔自責的負擔—每天都用盡了最大的努力—我只是無法調和這樣的想法，我離開那裡所有的人，承擔他們所承擔的。⁷⁵

旅美期間布蘭傑主要在新英格蘭地區活動。她居住在波士頓，於 Radcliffe College、哈佛大學和隆基音樂學院擔任客座教授，同時在衛斯理學院、華盛頓音樂學院、Rosary College、琵琶地音樂院和茱利亞音樂學校兼課，並且協助 Doda Conrad 組織波蘭難民營，她藉由繁忙的工作來填補每一個讓她回想起家鄉同胞的時間。

布蘭傑在隆基音樂學校重現了，星期三下午在巴黎自家公寓的分析課，並以巴哈的清唱劇為討論的主題，在課堂中，她特別堅持視奏能力的訓練，這是當時美國的音樂學校普遍不重視的技巧。許多接受她這樣訓練的學生都大有進步，因此她的課再度大受歡迎。另外，布蘭傑也在 Radcliffe 組織了一個合唱團，以演出巴赫少見的教堂清唱劇為主，並且受邀帶著他們於全美各地演出。

1945 年佛瑞百年冥誕，哈佛大學為他舉辦紀念音樂會，由布蘭傑指揮波士頓

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid, 109.

交響樂團演出佛瑞安魂曲，這是布蘭傑第二次指揮這個樂團，同樣廣獲好評。布蘭傑這次在美國居住約六年，於 1946 年 1 月 17 日再度回到法國。

二次世界大戰後－重新定居巴黎

布蘭傑一回到法國就面對到法國戰後民生物資極度缺乏的問題，這是在富裕的美國生活了六年的她無法想像的，幸運的是，她位於巴黎的公寓在戰火中倖存，楓丹白露美國音樂學院也在許多布蘭傑過去的美國學生協助之下，順利的在 1946 年夏天恢復了部分的教學。布蘭傑的課程依舊受到歡迎，她依然是一位傑出的教師，但已經不是唯一的一位，因為 Olivier Messiaen（1908－1992）這時剛接任巴黎音樂院作曲教授的職位。

1947 年布蘭傑剛度過自己的六十歲生日，同年梅湘才剛滿四十歲，布蘭傑對兩人之間年紀所造成的距離是完全無能為力。有學者認為，梅湘在布蘭傑旅居美國時接任巴黎音樂院作曲教授的職位，這讓布蘭傑受到打擊，因為那是她夢寐以求的職位，她認為自己當時如果也在法國，就不會錯失進入巴黎音樂院任教的機會，也因此布蘭傑更加懊悔自己當時離開法國的決定。

布蘭傑在回到法國後直到她過世為止，分別在 1958 年和 1962 年又到過美國一次。

1958 年布蘭傑於戰後第一次前往美國，這是因為受到「當代藝術協會」(The Institute of Contemporary Art)主辦的「客席藝術家及教授計畫」(Visiting Artists and

Professor Program) 活動邀請，在美國停留了三個多月。「當代藝術協會」特別為布蘭傑舉行了一場音樂會，曲目完全由她最有名的美國學生的作品所組成，包括 Aaron Copland、Walter Piston、Roy Harris 等。她前往演講和演出的每個學校，都舉辦盛大的音樂會和接待會來歡迎她，哈佛大學和牛津大學等美國重要的音樂學府，也頒贈她榮譽音樂博士學位。

1962 年布蘭傑在 Leonard Bernstein (1918—1990) 的邀請下第七次訪美，主要是爲了指揮紐約愛樂的演出——從布蘭傑在 1939 年指揮紐約愛樂演出開始，經歷二十多年的時間，她依然是第一位指揮紐約愛樂的女性指揮家。這趟美國行布蘭傑共指揮四場音樂會，演出了包括 Lili Boulanger、Virgil Thomson、Aaron Copland 等人的作品以及 Gabriele Fauré 的安魂曲。

Harold Schonberg 對這場音樂會作了評論，他認爲布蘭傑即使已經快七十五歲了，依然身體硬朗，充滿權威：雖然不是一位專業的指揮，但她站在指揮台上仍然完全掌控了樂團，並且毫無困難的將她的想法傳達出來……一股強大的力量從她身上散發出來，她擁有一種使觀眾感到安心的權威感。⁷⁶

對於布蘭傑所詮釋的佛瑞安魂曲，Schonberg 則說：「她的想法與大部分的指揮家完全不同。他們將作品表現的像是音樂會曲目；她則表現的像是教堂音樂。⁷⁷」因爲布蘭傑在速度和節奏上的表現都比較緩和，尤其是速度，比平常的要慢上許

⁷⁶ Harold C. Schonberg, "Nadia Boulanger Directs Philharmonic for the Second Time," New York Times, February 17, 1962.

⁷⁷ Ibid.

多，但 Schonberg 仍認為：「從各方面來說，布蘭傑小姐的詮釋是一種新體驗，為音樂創造了一種不同的觀點。⁷⁸」

訪美期間，布蘭傑在紐約的住所，過去的學生不斷來訪，有些只是來打個招呼，但更多的是拿自己的作品來請教，希望能得到像以前一樣有用的建議，她說：他們問我同樣的問題，我也問他們同樣的問題。⁷⁹布蘭傑在美國停留了大約三個月的時間，而這次則是布蘭傑人生中最後一次的美國行。

布蘭傑將她在美國的所有時間全部奉獻給音樂。透過她的教學天份，布蘭傑在美國各地留下了自己豐富的音樂智慧，她成為所有去參加她的演講或音樂會的所有美國人的啟發指標（guiding inspiration），她到美國也讓許多無法親自前往法國與她學習的學生，有了當面向她求教的機會。

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Alan Rich, "The Busy Boulanger," New York Times, February 25, 1962.