

第三章 影響二十世紀音樂「節拍」的因素

從第二章的論述中我們可以發現，作曲家在節拍的使用上越來越多變化，除了傳統的二、三、四拍子之外，在節拍中力求節奏的改變，也是二十世紀作曲家們的手法之一；擺脫了拍號，在時間裡尋求音樂的美感，試圖找出更多的方法來表達自己的音樂語言。而是什麼樣的原因讓作曲家們一一在時間裡遊走，除了和聲之外，還要尋求節拍、節奏的一切可能性，力求與以往不同的組合？本章節將就以下幾點來探討，影響二十世紀作曲家取用節拍素材的原由與來源。

- 一、 民族主義興起所帶來的影響
- 二、 異國文化的傳入
- 三、 中世紀音樂所帶來的啟發

第一節 民族主義興起所帶來的影響

十九世紀中葉是歐洲許多國家人民的民族認同開始的新時代，民族主義運動的興起引發了作曲家們對於自己民族音樂文化的認同，注意力開始轉移至本身的文學與民歌音樂。例如有國民樂派的興起，作曲家們開始將民歌的旋律放入自己的作品當中。

到了二十世紀初的民族主義比十九世紀的民族主義更有所發揮的空間，有些作曲家更嚐試著用現代作曲手法與傳統音樂民歌作結合，發展出屬於自己的音樂語言。

這些民歌的節拍與歐洲巴羅克樂派或是古典樂派音樂的節拍是不盡相同的，兩者皆以二拍子、三拍子為基本單位，但民族歌謠的組合較為不相同，例如保加利亞節奏中，較常用的是 7/16 拍(2 + 2 + 3)、8/16 拍(3 + 2 + 3)、9/16 拍(2 + 2 + 2 + 3) 等。

而這樣的民歌節拍對於二十世紀作曲家而言，帶來什麼樣的影響力？

十九世紀中葉是歐洲許多國家民族認同開始的新時代，不單只是因為文化的緣故，當時的政治也是有著很大的影響。某些民族仍處在外邦的統治之下，促使他們對於自己的民族有了更新的體認，漸漸開始注意本身的文學與民歌，例如捷克人與匈牙利人；或像是國民樂派的作曲家，如德佛劄克(Antonin Dvorak, 1841-1904)等人，他們開始將自己本身的民族民謠放入樂曲中，或開始用民族音樂的素材來創作樂曲。

20 世紀初，也因著民族意識的覺醒，不管是在文學上、文化上，或是音樂上，

都漸漸地抬起頭，發展起來。在《世界現代後期藝術史》書中提到：

20 世紀上半葉的民族主義比 19 世紀的民族主義更有所作為，對於民間音樂的特徵更加注意，並與西方音樂的創作手法與技巧相結合。轉而成為現代音樂的一部份。¹

十九世紀的作曲家往往按照傳統的專業音樂方式處理民間音樂，以致民間音樂失去原有的特徵；二十世紀的作曲家則不再拘泥於古典、浪漫時期專業作曲手法的束縛，跳離了陳舊的延續，而強調民間音樂固有的特徵與規律。在加上錄音機的盛行，使得民間音樂的原始模樣與不規則性引起作曲家的注意。

在民族音樂的推廣上，各國都有其影響較重要的作曲家。而不單單在自己國家，甚至影響到整個音樂史發展的民族音樂家，應屬匈牙利作曲家巴爾托克。

他花了相當多年的時間在農村裡採集相關的民歌旋律，用留聲機錄下實際的聲音，用記譜法真實地、確切地、盡量譜出原本音符的時值的方法將音高寫下，或是將民謠旋律放入自己的創作之中；也將民謠跟現代的創作手法結合，形成另一種音樂語言。他大力推廣自己本土的民族音樂，這也是他一生致力於的志業。

巴爾托克一生收集了約 9000 多首的民歌，主要為匈牙利、羅馬尼亞、中歐、土耳其及北非地區等地。他整理研究之後，根據這些民歌的音樂背景寫出相關的資料與書籍並出版，在書中闡述了他對民間音樂的觀點及看法。

而在未有學者研究這些民謠之前，民族的古老歌謠就跟中世紀的葛利果聖歌一樣，它流傳給下一輩的方法是以口授的方式，一代傳給一代，沒有使用記譜法，在傳唱過程中，或許會有錯誤的情況發現；也沒有所謂精準的節拍實值，以至在節拍方面是呈現自由、不束縛的節奏，相對於古典、浪漫時期的規律節拍而言是

¹ 桑世志，*世界現代後期藝術史*，(北京市:中國國際廣播出版社，1996)，5。

更為複雜的；甚至音高也不一定是符合十二平均律的音高，也許這是讓二十世紀的作曲家產生微分音，1/4 音高差距想法出現的因素之一。

巴爾托克除了研究這些民歌之外，他更將這些民族特色與二十世紀的音樂手法結合。他可能單獨使用民歌的節拍、節奏，加入自己新創的旋律；或是單獨用民歌的旋律在作品中，拋棄了原本的民歌節拍、節奏，創作出一個新的作品。不管是那一種手法，都間接或直接影響了現代音樂的發展。

而這些民歌的節拍多為不規則型態。例如常用於保加利亞民歌中的節拍有：5/8 拍，多為 3+2 或是 2+3 的組合；7/8 拍則是 4+3；對現今的音樂而言較陌生的是 8/8 拍，是 3+2+3 的形式，不像現代 4/4 拍的均分每個拍點；9/8 拍也不是 3+3+3 的樣式，而是 4+2+3 的組合【表 3-1-1】。這些不規則韻律的節拍對於演奏者而言是異常陌生的，但是在古老的時代，卻是非常自然的。

【表 3-1-1】

The image displays four musical staves, each illustrating a different irregular rhythm. Each staff begins with a treble clef and a specific time signature. Below each staff, the rhythmic structure is indicated by numbers and plus signs.

- Staff 1: 5/8 time signature. The melody consists of two measures. The first measure contains three eighth notes, and the second measure contains two eighth notes. Below the staff, the notation "3 + 2" is written under the first measure and "2 + 3" is written under the second measure.
- Staff 2: 7/8 time signature. The melody consists of two measures. The first measure contains four eighth notes, and the second measure contains three eighth notes. Below the staff, the notation "4 + 3" is written.
- Staff 3: 8/8 time signature. The melody consists of three measures. The first measure contains three eighth notes, the second measure contains two eighth notes, and the third measure contains three eighth notes. Below the staff, the notation "3 + 2 + 3" is written.
- Staff 4: 9/8 time signature. The melody consists of three measures. The first measure contains four eighth notes, the second measure contains two eighth notes, and the third measure contains three eighth notes. Below the staff, the notation "4 + 2 + 3" is written.

儘管這些歌謠也是以基本的二、和三拍子來組成樂曲的基本脈動，但有時還是必須搭配著身體的律動才有辦法準確、精準地數出拍子。因為曲子的速度是非常快(M.M. =300-400)，若以現今的節拍來數，是極為困難、且費力的。亦即，搭配著舞蹈、歌唱而被演奏出，讓身體自然地跟著律動感受出音樂的節拍，是民族音樂的一大特徵。【譜例 3-1-1】

【譜例 3-1-1】 Dance (pe picioare) for violin from Pernyesd, Arad County. The accompaniment was tapped out by another player with sticks on an unstrung cello.²

The musical score is for a piece titled "Dance (pe picioare)" for violin. It is in a complex time signature of 2+2+3+2/16 and has a tempo marking of quarter note = 650. The score is written for violin and includes a cello accompaniment. The cello part is marked "R.H." and "L.H." and includes the instruction "sempre simile". The score consists of five staves of music.

² Benjamin Suchoff ed. , *Bela Bartok Essays*, (New York :St. Martin's Press, 1976), 44.

例如 5/4 拍是比較常見的一種不對稱節拍，在一個小節中它是無法被均分的，大多以 2+3，或是 3+2 的組合出現。在蕭邦(Frederic Chopin, 1810-1849))的鋼琴奏鳴曲第一首慢板樂章，便是以 5/4 拍寫成，或許就是受到波蘭民謠音樂的影響。³樂曲的進行有時是以 3+2，有時是以 2+3 出現，讓音樂的脈動不再是機械般的形式。

【譜例 3-1-2】蕭邦 《鋼琴奏鳴曲》第一首慢板樂章，第 1~7 小節。

Larghetto (♩ = 72)

p con molto espressione

2 + 3 2 + 3 3 + 2 3 + 2

3 + 2 3 + 2 3 + 2

二十世紀也可以說是探索西歐民族音樂的重要時刻。不管是在匈牙利的音樂素材中或是斯洛伐克，甚至是羅馬尼亞的音樂中都有充滿了不對稱節奏的音樂旋律足跡。⁴

例如另一種不對稱節奏：7/8 拍，這樣的節拍在古老的歐洲民謠中時常出現，

³ Benjamin Suchoff ed. 40.

⁴ Ibid., 41.

可以說是一種極為普遍的節拍，例如【譜例 3-1-3】，這首匈牙利民歌，以 2+3+2 的拍子結構組成；另一首羅馬尼亞民謠【譜例 3-1-4】，是 2+2+3 的結構。由以上兩首民謠的例子可以看出，雖同樣為 7/8 拍，但組合卻不相同——為 2+3+2，另一首是 2+2+3。話雖如此，他們的基本結構卻是同樣以 2 和 3 的拍子為主。

【譜例 3-1-3】 匈牙利民歌 選自 Vésztő, Békés County⁵

An-go-li Bor - ba - la kis szok - nyat var - ra - tott, -
e - lul kur - tab - bo - dott, ha - tul hos - szab - bo - dott.

【譜例 3-1-4】 Rumanian *Colindă* melody from Hunyad County⁶

$\text{♩} = 214$
D-oi roa - ga sa, roa - ga t'i - ne - riat mi re - lui.
Ioi Dom - nu - lui Doam - ne.
Tî - ne - riel mi re - lui, D'e - ce - z van - tu - i - li - nu

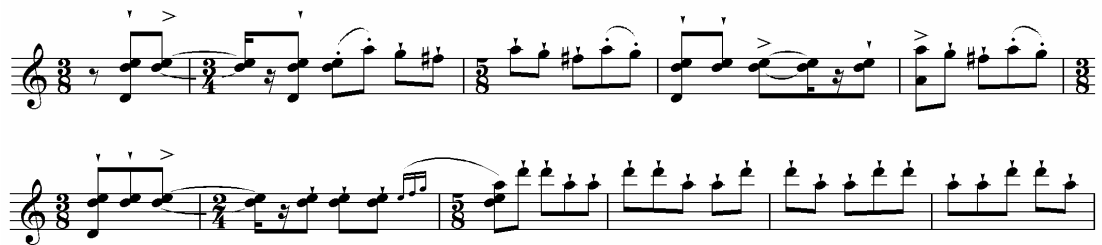
⁵ Benjamin Suchoff ed., 40.

⁶ Ibid., 41.

史特拉汶斯基或許就是聽到這樣不規則的組合—2+3+2，而激發出他的想像力，將想法赴諸於音樂作品《彼得羅西卡》(Petrouchka, 1911)與《春之祭》中。⁷在【譜例 3-1-4】中出現不對稱小節，第 74 小節是以八分音符為一拍的 3/8 拍、第 75 小節是以四分音符為一拍的 3/4 拍，在第 76 小節則是八分音符為一拍的 5/8 拍，若都以八分音符為基本素材來分析，就成了【表 3-1-2】所示。基本結構也就都回到 2 與 3 的排列組合。

史特拉汶斯基用“對稱”與“不對稱”的小節長度來輪替，試圖營造出不可預測的節拍變化。

【譜例 3-1-5】史特拉汶斯基《彼得羅西卡》，第 74 ~ 84 小節



【表 3-1-2】



⁷ Benjamin Suchoff ed., 41.

而在巴爾托克之前，實際上已經有許多作曲家朝這方面來創作樂曲。例如李斯特(Ferenc Liszt, 1811-1886)，他就寫過多首以匈牙利為名的作品。但是，他並不像巴爾托克一般，深入研究匈牙利真正的民歌，根據巴爾托克的研究，真正屬於匈牙利民歌的是農民歌曲。再加上李斯特長期不住在匈牙利，所以他的作品對匈牙利民族音樂沒有產生很深遠的影響。蕭邦，這位愛國的作曲家，因為離開祖國，而將思念國家之情全部放入音樂中，在樂曲中充滿了波蘭民族的音樂色彩。

民族主義的運動不只在中歐國家，在英國、美國也都有它一定的發展。最具濃厚的英國民族音樂風格的作曲家，首推威廉斯(Vaughan Williams, 1872-1958)，他可說是典型的英國民族主義作曲家，也是二十世紀上半葉英國最著名的音樂家。

他與巴爾托克一樣，都曾深入農家收集民歌作品。不過與巴爾托克不同的是，他認為要從民歌本身的原則來發展樂思，而不是從民間音樂出發，產生新的風格。他特別喜愛伊麗莎白時代的牧歌，因而使他能脫離古典、浪漫時期四四方方的規律節奏的包袱，在音樂中展現突破傳統的節拍變化。

在威廉斯的作品《倫敦交響曲》(London Symphony, 1911-13)裡，節拍的使用方面也是不拘泥於傳統的樂曲節拍—從頭至尾的一致性，在樂曲中隨時有著節拍的變化。在第三樂章中，也使用了複拍的手法，用 2/4 拍與 6/8 拍結合。在【譜例 3-1-6】是以三拍子與二拍子的輪替來表現連續變化節拍的段落。

【譜例 3-1-6】威廉斯 《倫敦交響曲》，第三樂章，第 310~305 小節。

The image displays a musical score for six instruments: Horn in F (1 & 2), Horn in F (3 & 4), 2 Trumpets in F, 2 Cornets, Trb. 1 & 2, and Trb. 3 & Tuba. The score is in 6/8 time and features a forte (ff) dynamic marking. The music consists of a series of chords and rhythmic patterns across six staves.

而當大家將音樂的目光都集中在歐洲時，在美國有位作曲家，默默地在耕耘著屬於自己民族音樂，他的作品一開始並不被大眾所接受，當史特拉汶斯基的《春之祭》中原始野蠻的節奏轟動樂壇之前，他的作品早已呈現出對於最原始的節奏探索了。而這位作曲家就是艾伍士(Charles Ives,1874-1954)。

他喜愛用美國的傳統音調，例如讚美歌、愛國歌曲、學生歌曲等曲調。在他引用這些曲調的過程中，他將學生在練唱時，有時會有人走調，節奏不穩等同時發生的問題，一一真實呈現在音樂中，促使他發展出複調音樂，複節拍、多層次，1/4 音等的音樂手法。

艾伍士的聲樂作品《Vote For Names》(1912)，在鋼琴伴奏的部分，是以均等的十六分音符為基本素材，從第二小節開始以和絃音二個、三個、四個、五個等

逐次增加的方式，來創造音樂的拍點律動，之後從第四小節開始則以 2+3+4 的組合來帶出音樂的脈動。艾伍士去除了多變的節奏，單純只以最基本的拍點素材，另加上不規律的重音，來呈現音樂的節奏。

【譜例 3-1-7】艾伍士 《Vote For Names》，開頭樂段，第 1~6 小節。

Freely
Tenor or Soprano
ff spoken

Vote for names! Names! Names! All nice

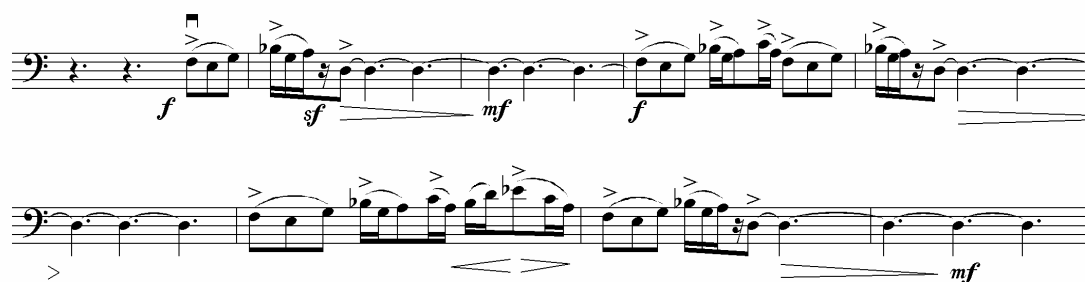
f
f all sixteenths equal

men!! Three nice men: Ted - dy Wood - row

Pno.

另外，像是波蘭作曲家魯托斯拉夫斯基的《管絃協奏曲》的第一樂章開頭主旋律就是從 czersk 的 Mazovian folk 而來【譜例 3-1-8】。⁸

【譜例 3-1-8】魯托斯拉夫斯基《管絃協奏曲》，第一樂章主題。



這時期的音樂家們，因著民族主義的運動興起，讓漸漸消失、不被注重的民族音樂有了更大的發展空間，也因為民族音樂本身與古典、浪漫時期的音樂有所不同，更提供了音樂家另一種創作樂曲的素材來源。有的音樂家是將民謠旋律放入創作歌曲中；有的是將民謠特有的節拍發展運用。不管是哪一種手法，都直接、或間接影響了二十世紀音樂的發展。

單就在節拍方面的運用，可以說是較明顯的，不管是匈牙利、或是羅馬尼亞等地區的民謠，5/8 拍、7/8 拍、8/8 拍或是 9/8 拍，裡面包含了多種無限的可能性，例如 2+3、2+3+2、2+3+3 或是 2+3+2+2 等，除了原本的組合之外，也引發了作曲家再跳脫 5/8 拍、7/8 拍等節拍，變化出在各種基礎音符拍值間的色彩。從以上的分析可以看出，這樣多種的節拍變化與民謠的不規則節拍之間，對於二十世紀的作曲家在創作方面，在某一層面上，或許可以說是有關聯性的。

⁸ Charles Bodman Rae, *The Music of Lutoslawski*. (London : Faber and Faber, 1994), 38.

第二節 異國文化的傳入

隨著科技的發達、交通的便捷，帶動了整個世界的文化交流。當作曲家對於自己本身民族的文化有了認同感之後，便開始向外尋求不同於自己民族的文化。亞洲這塊土地，一直讓歐洲的音樂家有著一種神秘感，例如波斯文化、中國易經、禪學，印度的音樂等，也讓許多作曲家感到興趣，也開始將不一樣的音樂語言放入自己的作品當中。另一方面，多種民族的打擊樂器相繼傳入，讓其原本的節奏素材也跟著傳入，尤其是非洲的民族樂器紛紛嶄露頭角，這一片原本就是以節奏性強烈著稱的文化，其不規則的節拍更讓歐洲的作曲家們急於探索，使得節拍的部分比起和聲、旋律更為重要，實驗性的作品一一產生。

假如音樂上有所謂的新的解脫，那並非來自西方，而是自東方而產生。⁹西方管弦樂團的樂器其來源大都可追溯至阿拉伯，但就現代音樂而言，似乎是德布西的《牧神的午後·前奏曲》(1892-94)開啓了這扇大門。樂曲中阿拉伯式的旋律，可能是他在一八八九的巴黎萬國博覽會中聽到印尼的甘美朗音樂而得到的靈感。除此之外，他的鋼琴曲《Pagodes, 1903》就是摹擬東方的音階與節奏；而拉威爾的連篇歌曲《天方夜譚》(1903)也表現了東方色彩的情愫。這些作品似乎都表明了異國文化已在歐洲慢慢發芽了，尤其是在法國。

在這裡所謂的異國文化是指除了歐、美以外的文化而言。它包含了亞洲與非洲文化。而亞洲這塊土地對於西方國家而言，一直是帶有神秘色彩的地方，四大

⁹葛利菲斯著，林勝宜(譯)，*現代音樂史—從德布西到佈雷茲*(臺北：全音樂譜，1987)，139。

文明古國之中除了北非尼羅河文明之外，其他三大文明都發源於亞洲(包括兩河文明、印度河文明和黃河文明)。無論是歷史上、宗教上、文化上、語言上都與歐洲或是美洲各國都大不相同。亞洲的宗教上多屬於佛教或回教；西方諸國是以基督教或天主教為主。在一般平民的生活中，則以宗教所衍生出的信仰來主導他們的生活，音樂更是其中之一。東方的音樂多以五聲音階發展，不同於西方的教會調式。

至於使大家更加速對於異國文化趨之若鶩的應屬戴雅吉列夫所率領的俄國芭蕾舞團在 1909 年於巴黎登場之後。他們表演的舞碼有以東方的「天方夜譚」為內容，或像是史特拉汶斯基的「火鳥」那樣的俄國童話故事。之後，作曲家也開始嘗試將東方素材運用於樂曲當中。例如盧塞爾(Albert Roussel, 1869-1937)的歌劇《Padmavati, 1014-18》是將古印度搬上舞臺；之後普契尼(Giacomo Puccini, 1858~1924)也以歌劇《杜蘭朵》(Turandot, 1914~18)因應國際性的大眾口味。然而，尚無人真正研究這些異國文化，作曲家只是將東方的特徵架於西方的形式上而已。

直到了 30 年代，根據一些民族音樂學者的錄音與報告，才使大家更深入地瞭解真正的東方音樂。例如作曲家兼音樂學者麥考菲(Colin McPhee, 1901-1964)，他在 1930 年代花了相當多的時間研究巴里島的樂器與音樂，尤其是巴里島的甘美朗音樂。¹⁰例如《*Tabuh-Ta-buhan*, 1936》，曲中顯出受甘美朗音樂編鐘的影響，並用自己的語言及配器法來表現出巴里島的傳統音樂。而巴里島的甘美朗主要是節奏

¹⁰ David Cope, *New directions in music*, (Madison, Wis: Brown & Benchmark, 1993), 110.

性重疊的合奏。

也因為如此，在十九世紀末一直到二十世紀初吹起的這一股異國風，讓越來越多的作曲家將異國的素材放入樂曲中。本節將針對這樣的一股風潮是否與二十世紀節拍的運用多元化有相關聯性作一探討。

一、印度

「散基塔」是印度對有關音樂行為的一種稱呼，而實際上，「散基塔」不只單獨指音樂而言，它也包括舞蹈、戲劇在內的一種廣義的言詞。因此，在印度，可以說音樂、舞蹈、戲劇是密不可分的。音樂的體裁形式又可分為一、宗教音樂——是與神進行對話的手段；二、古典音樂——重視即興表演，遵照傳統的理論演奏出富有創造性和個性的音樂；三、大眾音樂——以電影音樂為代表；四、民俗音樂——各地採用各自不同的語言來歌唱。

而我們所要探討的節奏部分就屬在古典音樂當中。古典音樂的基礎分為拉格(旋律法)與塔拉(節奏法)。拉格在北印度念作 Rag，在南印度念作 Ragam，指的是一種旋律的框架，每一種拉格都有自己特定的音階、音程及旋律片段，¹¹而再由演奏者根據當時所使用的拉格來即興演出。因此，聽眾對於演出所使用的拉格掌握了相當的知識，再對演出者所演出的音樂作一比較，從中得到了莫大的趣味。

「塔拉」(talas)是印度人對節奏、節拍的總稱，指的是一個基本的計數時間。

¹¹王耀華(編著)，*世界民族音樂概論*，(上海：上海音樂出版社，1998)，151~152。

印度的一個節拍週期最少三拍，最多則多達 128 拍。而一個週期要通過再分割才是實際的節拍單位。塔拉又分爲南北兩大系統，以南方的塔拉爲例，例如 14 拍可分爲 4+2+4+4 或 5+5+2+2，16 拍可分爲 7+2+7，除此之外，還有 8 拍(4+2+2 或 3+2+3 或 5+1+2)、9 拍(5+2+2 或 2+7)、11 拍(3+2+3+3)、13 拍(9+2+2)、17 拍(5+2+5+5)、18 拍(7+7+2+2)等等。簡單的說，印度的塔拉是由各種不均等的節奏組所組成。而在演奏時，旋律會與「塔拉」錯開，往往形成切分音，與旋律之間產生微妙的變化。

印度的節拍對於梅湘而言，是一種有趣的素材，也給予了他相當大的啓發，影響了他創作中的節奏部分。

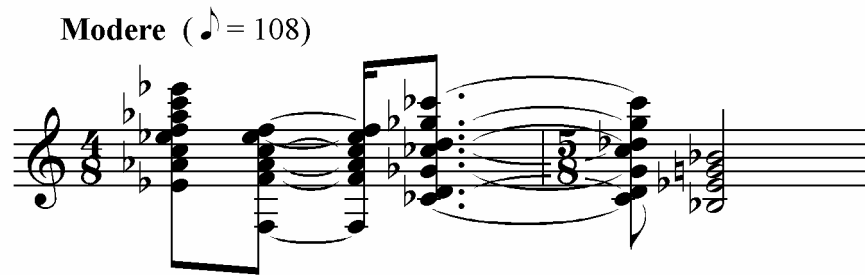
梅湘就曾運用「塔拉」音樂的素材在他的音樂樂思中，如【表 3-2-1】。

【表 3-2-1】



在《艷調交響曲》(Turangalila, 1946-48)的第八樂章中可以發現這樣的節奏，以 4/8 拍(2+3+3)出現。如【譜例 3-2-1】在這個樂章中共出現四次，每次都是以相同的速度出現，是爲了加深大家的印象。梅湘不是用 8/8 記譜，反倒是用原本時值的一半，不過，節拍還是相同的。他並以齊奏的型態出現，這樣一來，更可以清楚聽出這樣的節奏音型。

【譜例 3-2-1】梅湘 《艷調交響曲》，第八樂章，



另外在他的作品《基督升天》(L'Ascension, 1933-34)中，也可發現這樣的節奏，
如【譜例 3-2-2】。在第 17 小節同樣運用了 2+3+3 的節奏。

【譜例 3-2-2】梅湘 《基督升天》，第一樂章，第 17~18 小節。

印度與西洋的節拍不同點在於，印度的基本拍有 1 拍、2 拍、3 拍、4 拍、5 拍等，而西洋則以 2 拍、3 拍、4 拍為基礎；印度再以基本拍結合成更多的節拍，多屬不對稱節拍，類似於二十世紀的混合拍。與西洋古典、浪漫樂派時期的規律節拍形成對比。但基本上概念是相同的，以各種的基本拍再結合成一種節拍，或許就是這樣的不規律節拍帶給了歐洲作曲家的靈感，而將其運用在樂曲創作中。

二、印尼—甘美朗音樂

甘美朗音樂是種敲、打、抓的音樂，它所使用的樂器多為打擊樂器。而事實上，甘美朗的節奏與朗誦詩、歌、舞蹈等之間都有著相關性。例如節奏與朗誦詩的關係，從朗唱的方法，音高、音長到音樂形式都是依照韻律法的規定。而甘美朗音樂的節拍形式是以週期來計算，而一週期的長短則以樂器的敲打次數來斷定週期的結束與否。而在節奏上是屬於一種重疊性的節奏。例如【譜例 3-2-3】第一部是二分音符，第二部是四分音符，第三部則為八分音符。以相同的音形，但不同的音符時值，以這樣的方式建構起甘美朗音樂。

【譜例 3-2-3】



除了德布西將這樣樂器的音響運用於作品當中，使得他的作品裡，充滿了東方的色彩之外，梅湘也著迷於這樣的音色，以《基督升天》(L'Ascension, 1933-34)為始，之後的多首樂曲都有印度或甘美朗音樂的影子存在；《艷調交響曲》(Turangalila, 1946-48)就是模仿甘美朗樂隊的音樂效果；《吾主耶穌·基督的變容》(La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ, 1965-69)一曲有巴里島的甘美朗音樂、印度的節奏、希臘的韻律與和聲調式等。

而這樣的特殊音響與節拍，除了使梅湘運用到他的作品當中之外。聲部之間的節奏比例時值，或許就帶給了梅湘許多的想法，例如經常使用奇數的節奏，用 5 拍代替 4 拍，以 7 拍代替 6 拍；不對稱的節拍；增值與減值的節奏等。

梅湘曾說過，音樂中第一重要的要素為節奏，而所謂的節奏就是數字與持續的變化。這一點是不可忘記的¹²。因此，梅相對於節奏的方面有著許多的見解，他

¹²葛利菲斯著，林勝宜(譯)，145。

除了運用印度的節奏之外，增值、減值的節奏也代表了他對於節奏方面所作的深入研究。

三、非洲

非洲的音樂比起其他音樂更具有社會性、政治性、宗教性的功能。它與生活是息息相關、緊密結合的，舉凡生離死別等都有適合的音樂來演唱。例如讚比亞的盧瓦列族，把雙胞胎視為奇特現象，在雙胞胎誕生時，就必須舉行特定的儀式，並演唱《雙子之歌》；坦桑妮亞的阿肯社區中，女孩發育成熟時，就要婦女們舉行典禮，由成年的婦女演唱並擊鼓奏樂；而生病時，在非洲中部存有一種稱為馬漢巴的治病儀式，儀式在激烈的鼓聲伴奏下唱歌，音樂可以說是儀式中不可缺少的要素；另外在狩獵中，音樂也是重要的一環，加納北部的弗拉弗拉族，割草者跟著音樂節奏整齊地一起揮舞灣刀，使割草聲有規律地落在強拍上，統一勞動節拍，促使工作順暢。由此可見，非洲的音樂是跟隨著生活而產生，也可說音樂是無法單獨、獨立存在的。¹³

而他們所使用的樂器多以節奏性為主，他們不在意旋律性是否足夠，而是強調在節奏所帶給他們的心靈契合。

他們的節拍稱為時間幅(timespan)，所有的節奏都發生在這一條時間線裡。用二拍子與三拍子的組合來填滿時間幅，這裡的節奏可分為兩種：一種稱為「分割

¹³ 王耀華編著，200。

的」、一種為「附加的」。「分割的」的節奏多在規則性的節拍上建構，就是以二拍子與三拍子作為基本節拍，再依其所分割的音值長短而決定時間幅的長短，例如有 2 拍、4 拍、6 拍、8 拍、3 拍、12 拍、24 拍等；而「附加的」節奏是建立在非等份的節拍上，也就是並非都是二拍子或都是三拍子，例如十二拍就由七拍加上五拍或五拍加上七拍，而不是六拍加六拍，這樣的組合類似於西洋的混合拍號一般。

而在聲樂曲的部分，也是分為兩種節奏，一是類似西洋的無節拍樂曲，另一種是規律的節拍。在規律的節拍中有一種節奏通稱為 Hemiola，例如【譜例 3-2-4】是讚比亞魯瓦列族秘密集會的歌唱之一，譜例中可看出，一小節中是二等份對三等份的節拍，即三：二。除此之外，非洲很多的樂曲，在一支旋律中，二拍子與三拍子相互交替，則稱為水平的 Hemiola，與此相對，兩種節奏同時進行的情況則稱之為垂直的 Hemiola。¹⁴

除了以上的方法之外，還有一種是以規則與不規則節拍相結合，所產生的重音交錯聽覺。歌曲的部分有 3/8 拍、2/8 拍、2/4 拍、3/4 拍等變化，而打擊部份則以有規律的六拍為一單位，與歌曲產生了交叉的節奏的持續性。【譜例 3-2-5】

¹⁴ 王耀華編著，204.

【譜例 3-2-4】

♩ = 152

li len go o ve wa tu nga ha chan ne - - - if

len go o ve wa tu nga ha chan ne mbi du va la va la

【譜例 3-2-5】

♩ = 166

獨唱 合唱

A - ho-me-su - ka-wo ta a-vidé dzo-gbe dzie, ka - ga wo yi vo du

手拍子 鈴

獨唱 合唱

ge A-me-ga me-ga-wo ta avi-de dzo-gbe vo. ka - ga wo yi vo du ge ta-gba-ee.

非洲的種種節奏用法，都可在西洋的樂曲中發現他們的蹤跡，例如布列茲的《無主之槌》，其中打擊樂的用法就是受非洲的影響而產生。Hemiola 在史特拉汶斯基的《彼得羅希卡》(Petrushka, 1911)的第三幕圓舞曲中，也可發現這樣的效果存在【譜 2-2-9】。

作曲家受外來文化的影響，有些是模仿音響，有些是模仿節奏，有些則是取其最基本的元素來加以發揮，種種的手法加入都讓西洋的音樂起了化學作用；也不再讓作曲家侷限在舊有的手法、傳統的束縛中，讓音樂有了更多的型態、音響，而作曲家也在實驗中尋找出更多的可行性，來創造出屬於這一世代的音樂語言。

因著不同文化的引入歐洲；或因打擊樂器的帶動，印尼、印度或是非洲的節拍，對於西洋音樂所投入的酵素都發展出一定的成果。也藉著打擊樂器的種類越來越多，給予了二十世紀作曲家更多的選擇；在創作的過程中，節奏的部分也受到更多的琢磨。打擊樂器給人的一般印象是節奏性極強的樂器，因此，在打擊樂器的樂曲方面，節奏性會比一般樂曲的來的更複雜些。因為想要在一塊新鮮的土地上，實驗更多的可能性，不管是在音色、節奏上，都有了很大的發展。透過運用在打擊樂器上的節奏模式，作曲家也將之轉移到其他作品中，使得音樂作品在節奏、節拍方面有了更多、更複雜的變化。

從以上的討論看來，不同民族性的音樂節拍，或多或少對於二十世紀音樂節拍的發展有著一定的作用力。

第三節 中世紀音樂所帶來的啓發

或許是受到新古典主義的影響，作曲家們也開始從中世紀的無量音樂中試圖找尋可用的素材。紐姆譜的無節拍記法，等節奏經文歌的節奏動機發展，都讓二十世紀作曲家將其運用於樂曲中，展現了不同的音樂素材。

十九世紀末和聲在調性上發展到了極限，華格納嘗試用半音的和聲音響來寫音樂，荀白克則運用十二音列來打破調性規則，這都顯示了作曲家企圖在和聲上尋求解脫。在節拍方面，雖然沒有像在和聲上那樣的顯著，但作曲家也同樣在找尋新的手法。除了前兩節所探討的「轉向民族音樂」及「探究異國文化」的方法之外，或許受到新古典主義「返回巴赫」的口號所影響，有些作曲家將眼光望回更早的中世紀「葛利果聖歌」中，找尋可用素材。

「葛利果聖歌」它是沒有節拍脈動的，節奏是依據詩文的韻律而產生。這樣與十八、十九世紀的規律節拍呈現對立的音樂，引起了二十世紀音樂家的興趣，追隨中世紀的無拍號音樂，而將其運用到樂曲中。

「葛利果聖歌」是為宗教儀式而作、以經文加上單旋律而成的音樂，實用性質高，因此，大多數的歌曲其音樂、節奏等多會合乎語言韻節的需要。葛利果聖歌又可分為音節式聖歌(syllabic chant)與華彩式聖歌(melismatic chant)。音節式聖歌是一音節搭配一個音；而華彩式聖歌則是一音節配上一個以上的音，或是一長串的音而成【譜例 3-3-1】。它沒有像現在用所謂的節拍、小節線來標示，也沒有規律

的律動週期，音樂的節奏是依照經文自然的斷句，有點像是口語的散文般。也就是說，經文的內容牽動著音樂的走向與脈動，而只有少部分的樂曲會因為音樂進行的需求，而犧牲的語文的韻節。

【譜例 3-3-1】 階台經聖歌(Gradual chant) 《我們的保護人》(Protector Noster)

The image shows a musical score for a Gradual chant. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a style characteristic of Gregorian chant, with a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, and some rests. Below the first staff, the Latin text "Pro - tec - tor nos _____ ter - - - - -" is written, with a long horizontal line under "nos" and "ter" indicating a long note or a rest. The second staff continues the melody, with the text "A - - - - - spi - ce - De _____ us" below it, also featuring a long horizontal line under "De" and "us".

武滿徹的《徑》一曲，便是以無節拍寫成，與葛利果聖歌有異曲同工之處。只是武滿徹的《徑》中，節奏性更為強烈，也更為複雜了。但基本上，兩者都是將節拍的強弱去除。而武滿徹的樂句是依照音樂的進行而決定了它的長短，也跳脫了一個樂句要由幾個小節結合的舊有框架，可以更自由的暢所欲言了。【譜例 3-3-2】

【譜例 3-3-2】 武滿徹《徑》，開頭樂段。

Paths
---In Memoriam Witold Lutoslawski---
for trumpet

Toru Takemitsu

♩ = ca. 60
With Harmon mute (stem out)
pp
3
3
3
5
Take off mute

Slightly faster
♩ = ca. 68
mf
3:2
f
3
p
3
5
Put on mute (Harmon) immediately

Take off mute
poco
p
p
f
fp

這樣的無節拍，去除了規律的脈動，也就沒有節拍的強弱了，改以樂句的進行為主要依據，這樣的方式，或許提供了作曲家另一種思考樂曲的模式。

除了從紐碼譜的記譜法中獲得無拍號的手法之外，另外盛行於十三、十四世紀的「等節奏型」(isorhythm)，也受到作曲家的青睞。所謂的「等節奏型」是在樂曲中定旋律被以某種節奏型態不斷反覆，以“節奏音型”來作為樂曲的發展動機，也是串聯樂曲思想的重要音型。維特利(Philippe de Vitry, 1291-1361)是「新藝術」風格的主導者，他是法國的作曲家兼理論家。他奠定了創作「等節奏經文歌」(isorhythmic motet)的原則，這是種特別注重持續聲部(tenor)的節奏組織。

貝爾格在他的作品《抒情組曲》第三樂章，就用了「等節奏型」來發展樂曲

【譜例 3-3-3】。

【譜例 3-3-3】貝爾格《抒情組曲》第三樂章，第 1~4 小節。

Allegro misterioso

am Steg

pp *sempre*

am Steg

pp *sempre*

am Steg

pp *sempre*

3

以四個十六分音符為音型，B^bAFB 這四個音為基礎，每次出現都按照著一種規則—將一拍再分為四小拍，第一次是由第一小提琴從第 4 小拍(B^bAFB)出現，再來是第二小提琴從第 1 小拍(AB^bBF)，緊接著中提琴的第 2 小拍(AB^bFB)，之後又回到第一小提琴的第 3 小拍等，以這樣的順序循環著。這樣一來，基本動機的出現不再是從正拍而來，而是在細分之後的拍點，讓原本存在於 3/4 的強—弱—弱，已變得毫無作用，剔除了規律的脈動，讓拍號的存在與否，轉而不重要了。

而這三次的動機共十二個音剛好組合成大提琴的素材【譜例 3-3-4】，成為貫穿

全曲的等節奏型。

【譜例 3-3-4】貝爾格《抒情組曲》第三樂章，第 6~9 小節。



不管是新古典的返回巴赫，或是二十世紀作曲家重現中世紀紐碼譜的無節拍、等節奏音型等，都顯示出作曲家欲在二十世紀的節拍中尋求突破的渴望。節拍從巴羅克到浪漫樂派的發展，多處在規律的節拍中，變化不大，雖然節奏音型的發展漸漸地趨向複雜，但還是不及和聲變化的強烈。從調性的崩離到十二音列、無調性，可以說從一端走向另一端，呈現兩極化的改變，而儘管它的變化是漸進式的。在節拍上，也從被大多數作品所接受的規律、對稱樣式走向了不規律、不對稱的另一端。

從第三章的探討內容可以發現，無論是歐洲、美洲、亞洲或是非洲，古老的民謠或音樂的傳承都是以口傳的方式，在節拍上呈現較自由感覺的樂曲，缺乏了節拍的約束，在傳唱的過程中難免有錯誤的情形發生，而這樣無拘束的、自由的節拍無疑是對規律節拍的西洋音樂投下了一顆足以激起大波浪的石頭，使得二十

世紀的音樂在節拍方面受到更多的重視，在表現方面也比其他音樂元素來的更重要些。

在多元化發展的二十世紀，作曲家們都不斷地在追尋更多的創作手法，更多不同於以往的音樂素材，除了對於自身的民族音樂作探索、也向不同民族文化的音樂找尋創作靈感，有些作曲家甚至望回中世紀的無量音樂，企圖從中引發出樂曲的創作力。不管是哪一種手法，都是渴望從中獲得不同於以往的素材來展現自己的音樂語言。