

## 創造性的詮釋： 江文也的《孔廟大晟樂》與傳統祭孔樂

### 中文摘要

宮筱筠

《孔廟大晟樂》（作品編號30，1939）不但是江文也定居北京後最重要的管弦樂作品之一，而且具有劃時代的意義，為中國現代音樂史交響樂的創作打開了嶄新的一頁。這部作品產生的原因，是作曲家在觀看了北京國子監的孔廟祭典之後，「深感有將此幾近廢失的音樂重現成近代交響樂的必要」。江文也不但在傳統的基礎上重新詮釋了孔廟音樂，還發表了一本學術論文《孔子音樂考》以及幾篇相關的文章。

本文首先分別對傳統孔廟音樂及江文也的管弦樂曲做背景的介紹及分析，並且嘗試對兩者做進一步的比較。藉著比較音樂分析，探討江文也作品與傳統之間的關連以及傳統如何被再造。音樂上無論是結構還是素材的運用，江文也的作品和傳統祭孔樂都有密切的關連，但是建構樂曲的技法及運用的樂器卻是傳統祭孔樂中所沒有的。江文也利用多層次的音響堆疊、頑固低音、塊狀音響、音堆等現代作曲技法以及精湛的配器，創造出了一個和傳統祭孔樂截然不同的音響世界。然而傳統祭孔樂讓江文也如此著迷，激發他創作及深入鑽研的原因，在於其背後一個更深層的美學意義，也決定了《孔廟大晟樂》的內容與風格。此曲重新詮釋中國最古老的雅樂，直接探觸中國音樂的本源及核心，從古樂中得到的靈感有了創造性的轉化、創新的結果，可謂是一種「創造性的詮釋」。

關鍵字：江文也、孔廟大晟樂、傳統祭孔樂、雅樂

## A Creative Interpretation: Jiang Wenye's Orchestra work "The Great Beauty of the Confucian Temple Music" and the Traditional Confucian Temple Music

### Abstract

Kung, Hsiao-Yun

One of Jiang's most important orchestral works, "The Great Beauty of the Confucian Temple Music", not only opens a brand new page, but also carry a epoch-making meaning in the history of Modern Chinese Music. The motivation of creating the work is by observing the ceremony of Confucian Temple in Beijing. The composer felt deeply the need of "demand to represent this music with modern symphonic orchestra". Based on traditional music, he reinterpreted the Confucian temple music, published the treatise "On the music conception of Confucius" and some related articles.

This study first tries to respectively introduce the general background and analysis of both traditional Confucian temple music and Jiang's orchestral work. And the comparison of both is followed. Through the comparison, the relationship and recreation of both is investigated. Regarding the form and the use of materials, there is close relationship between Jiang's work and the traditional Confucian music. Nevertheless, the techniques of constructing music and the using of instruments are absent in the traditional Confucian temple music. Jiang used the multiple layers of sound blocks, ostinato, clusters and skillful instrumentation to represent a new world of sound which is totally different from traditional sound. What Confucian temple music so deeply fascinated and aspired Jiang lies in its profound aesthetic meaning which also determines its content and style.

**Keywords:** Jiang Wenye (Chiang Wen-Yeh), "The Great Beauty of the Confucian Temple Music", Confucian Temple music, Elegant Music

## 一、前言

《孔廟大晟樂》（作品編號30，1939）不但是江文也定居北京後最重要的管弦樂作品之一，而且具有劃時代的意義，為中國現代音樂史交響樂的創作開啓了嶄新的一頁。這部作品產生的原因，是作曲家在觀看了北京國子監的孔廟祭典之後，「深感有將此幾近廢失的音樂重現成近代交響樂的必要」<sup>1</sup>。江文也不但在傳統的基礎上重新詮釋了孔廟音樂，還發表了一本學術論文《孔子音樂考》以及幾篇相關的文章<sup>2</sup>。

中國的交響曲創作起步甚晚，二零三零年代大多數的中國作曲家仍以聲樂曲的創作為主，無論是任何種類的器樂曲都屬初步的試驗性階段，大型器樂曲的作品更是寥寥可數<sup>3</sup>，往往也受限於樂團設備及人才的極度缺乏<sup>4</sup>。四零年代到中國共產黨執政之前，整個音樂創作不是被風起雲湧的愛國意識所湮蓋，就是受特定的政治方針所指引<sup>5</sup>，鳳毛麟角的管弦樂曲在經歷長時間的考驗後，今日多半已經被遺忘或是淘汰了<sup>6</sup>。與同時代的作曲家們相比較，江文也當時的確是帶著某種程度的優勢，然而關鍵的是，他的想法和創作的理念，與同時代作曲家幾乎是南轅北轍，因而造就了不同的風貌。

與《孔廟大晟樂》相關的研究首推學者王德威2007年發表的論文。雖然論文並不是只針對此一作品，但是對此著墨頗多。概括而論，他不但對江文也創作的來龍去脈有鞭闢入理的詳盡論述，並且從不同角度或學理切入，對此曲提出了許多延伸性的獨到見解<sup>7</sup>。除此之外多半屬於音樂學者們的曲析及一些觀察，以份量及比重而言實未受到此曲應得的重視<sup>8</sup>。

本文首先分別對傳統孔廟音樂及江文也的管弦樂曲做背景的介紹及分析，並且嘗試對兩者做進一步的比較。藉著比較音樂分析，探討江文也作品與傳統之間的關連以及傳

1 江文也（1992）。〈孔子音樂論〉，江文也文字作品集。台北縣立文化中心出版。頁9。

2 請見參考文獻的原始資料。

3 筆者所知的有黃自的管弦樂序曲《懷舊》，乃是二零年代末他從耶魯音樂學院畢業時的作品。

4 張己任（1986）。黃自的《懷舊》，談樂錄。台北：圓神出版社。頁72。

5 例如協奏曲《黃河》。在毛澤東為工農兵服務的藝術方針下，從革命現代京劇改變而成的「革命交響音樂」。劉靖之（1998）。中國新音樂史論（上下冊）。台北：耀文。頁615-619。

6 例如與江文也同時受到齊爾品提攜的中國作曲家賀綠汀的管弦樂曲《晚會》（1940）、《森吉德馬》，還有一些電影的配樂或插曲。馬思聰三零年代有一些協奏曲及室內樂，大型的管弦樂曲到晚期較多。

7 王德威（2007）。史詩時代的抒情聲音：江文也的音樂與詩歌，台灣文學研究集刊，第三期。台灣大學台灣文學研究所出版，頁1-50。

8 蘇夏（2004）。江文也部分樂隊音樂作品評價，中央音樂學院學報，第一期，頁29-37。筆者曾於1998年Chime（“European Foundation for Chinese Music Research”「中國音樂研究歐洲基金會」）舉辦的國際研討會發表江文也的孔廟大晟樂，並無出版論文集。網址：<http://home.planet.nl/~chime>。在專書中的一章也曾專門討論。Kung, Hsiao-Yun (2002). Von der Moderne zur Tradition. Jiang Wenye und sein Musikschaffen. Berlin: Mensch und Buch Verlag, p.86-99. 另外尚有二本碩博士論文，分別從江文也的孔樂論及江文也的身份文化認同問題做探討。陳明靖（2006）。從江文也的樂論初探孔子樂教觀。銘傳大學教育研究所碩士論文。林瑛琪（2005）。夾縫中的文化人：日治時期江文也及其時代研究。國立成功大學歷史系博士論文。

統如何被再造。音樂上無論是結構還是素材（五聲音階、節奏等）的運用，江文也的作品和傳統祭孔樂都有密切的關連，但是建構樂曲的技法及運用的樂器卻是傳統祭孔樂中所沒有的。江文也利用多層次的音響堆疊、頑固低音、塊狀音響、音堆等現代作曲技法以及精湛的配器，創造出了一個和傳統祭孔樂截然不同的音響世界。然而傳統祭孔樂讓江文也如此著迷，激發他創作及深入鑽研的原因，在於其背後一個更深層的美學意義，也決定了《孔廟大晟樂》的內容與風格。本文嘗試進一步釐清。

## 二、創作背景

江文也早年在日本以歌唱比賽嶄露頭角後，在作曲界也漸漸闖出了一片天地。1936年代表日本獲得德國奧林匹克「認可獎」的殊榮更讓他引起高度的關注<sup>9</sup>。並且他當時也已經建立了一個美滿的家庭<sup>10</sup>。因此1938年江文也遷居北京的決定一直讓眾人感到好奇，多所猜測<sup>11</sup>。這個重大的決定顯然是經過深思熟慮，並且完全以他創作生涯的發展為優先考量。其一是一位台灣同鄉及舊識柯正和邀請他任教當時剛成立的北平師範學院音樂系，教授和聲與作曲<sup>12</sup>。由於江文也在日本並沒有正職，專業的教職讓他能發揮所長，也有某種程度的經濟保障，或許為他的一個考量。其二則是蘇俄作曲家齊爾品（Alexander Tcherepnin, 1899-1977），對此扮演了一個關鍵性的角色。

齊爾品是一位具有高度國際觀的蘇俄音樂家、作曲家。他懷抱著一個從民族根源觀點出發的「歐亞合璧」（Eurasian）的文化理想<sup>13</sup>。齊爾品認為，俄國與蒙古在歷史上有著極深的淵源<sup>14</sup>，激發他從民間音樂的角度重新思考此種融合的可能性。他認為歐洲充斥著高度藝術化、風格化的音樂，而具有原始風味的民俗音樂則日漸沒落凋零<sup>15</sup>。齊爾品很早便開始在蘇俄、喬治亞、亞美尼亞、波斯等地采風，並且部分地將其具有特色的元素融入自己的創作中<sup>16</sup>。他更計畫透過東亞的旅行繼續尋寶。當他到中國時，卻發現西方文

9 細節請參考宮筱筠（2005）。從生平歷史與音樂創作重新審視江文也，「從詮釋的角度來看古典與前衛」國際學術研討會論文集。台南女子技術學院音樂系出版，頁29-30。

10 江文也1934年9月與Tatsuzawa Nobukho成婚，婚後並育有四女。

11 早期文獻中甚至還有傳聞江文也為了追求歌星白光才回到中國，可見猜測的程度。

12 柯正和（1889-1979）與江文也一樣出生於台灣，之後赴日學習音樂。根據林瑛琪的研究，柯正和除了任職音樂系教授外，還有許多職位的頭銜是與日本人的組織有關的，例如東亞文化協會評議員，新民會中央指導部委員等。另外她認為江文也願意回到中國的一個客觀因素是北京當時已在日本的控制之下，而且日本人越來越多。雖然柯正和的牽線和此沒有必然的關連，但也都是有可能的。林瑛琪，夾縫中的文化人：日治時期江文也及其時代研究，頁93、96。

13 郭宗愷（2000）。江文也早期鋼琴作品音樂風格之源起與蛻變，論江文也（梁茂春、江小韻編）。北京：中央音樂學院學報社出版，頁205。

14 Tcherepnin, Alexander (1964). "A Short Autobiography", Tempo 130 (1979), p. 17.

15 Tcherepnin, Alexander (12. April 1934). „Young Composer in Shanghai“, The North-China Daily News.

16 Tcherepnin, "A Short Autobiography", p. 16-17. 例如„Rhapsodie Georgienne“ (op. 25, 1922), „Transcriptions Slaves“ (op. 27, 1924), „Danse Russes“ (op. 50, 1933).



明大量滲入，並且和“封建傳統”並存<sup>17</sup>。齊爾品發覺年輕的音樂家們一味地崇拜追隨歐洲古典浪漫的音樂，卻完全忽視了自己的音樂傳統。他盡一切的力量呼籲並推動日本及中國的作曲家們，從自身悠久的傳統中創作<sup>18</sup>，並且主張使用二十世紀的音樂語言創作具有民族色彩的音樂，因為「作品越有民族性，其國際性的價值就越高」，並且聲稱「中國作曲家們手中握有極豐富的本土資源」<sup>19</sup>。

齊爾品1935年在日本認識江文也後便極為賞識他的才華<sup>20</sup>，不但1936年夏天邀請他一同訪問北京與上海，對他往後的創作及風格更產生了決定性的影響，從幾首在中國旅行時所作的鋼琴曲（集結在《斷章小品》中<sup>21</sup>）就可以清楚地看到其中的變化。作曲技巧與方法的指引到在其次，齊爾品強調創作從自身民族文化根源出發的理念，悄悄地埋入他的心中，讓江文也決定回到中國尋找自己的根，並且貫徹在其後的創作中。

江文也1938年到北京，對每年春秋在國子監舉行的祭孔儀式產生了濃厚的興趣。當他決定以現代交響曲重現孔廟音樂後，就開始著手研究，《孔廟大晟樂》先是於1939年12月很快地完成了。歷時五年後，又出版了以日文寫成的著作《孔子音樂論》<sup>22</sup>。江文也研讀了眾多古老的文獻（周禮、禮記、史記等）以及與孔子有關的古籍，對一位與音符為伍的作曲家而言何其不易，其用心縝密的態度令人印象深刻。論述的內容包括樂在古老中國的起源及意義，各朝代制定的樂章，周公的樂制等，並且大篇幅地說明孔子學樂的過程、對音樂的熱愛，做為一位優秀的音樂家，孔子的音樂思想和對音樂的貢獻。除了豐富客觀的論述之外，江文也還有一些投射到當代創作的主觀感想及反思。基本上，無論從歷史的角度，或從作曲家個人的角度來看，這首作品產生的背景都極為特殊。

### 三、傳統的祭孔樂以及江文也所聽到的孔廟音樂

孔廟音樂乃是在祭孔大典上演出的一種古老的祭祀音樂。它之所以能流傳幾千年，

- 17 齊爾品對西方現代化影響及固有傳統並存在中國人民生活中的現象有極為生動有趣的描述。“The medieval forms of life, the medieval traditions and beliefs are co-existing with the modern achievements of western culture”. Tcherepnin (1935). „Music in Modern China “, Music Quarterly, XXI/4, p. 397-398.
- 18 齊爾品對此可謂不遺餘力，貢獻良多。例如1934年在上海舉辦具有中國風味的鋼琴曲作曲比賽。1935年自己出資在日本舉行管弦樂作曲比賽。成立出版社以「齊爾品樂集」(Collection A. Tcherepnin) 為名發表中日作曲家們的創作。並且自己身體力行示範，為上海音樂院譜寫難度漸進的五聲音階鋼琴教材等。Chang Chi-Jen (1983). Alexander Tcherepnin, his influence on modern Chinese music. Columbia University Teachers College.
- 19 “The more national his product, the greater will be its international value”. „The Chinese composer has under his hands one of the richest sources of native music”. Tcherepnin, „Music in Modern China “, p. 399.
- 20 Chang Chi-Jen, p.132.
- 21 《斷章小品》(作品編號16)中的第11, 12, 14, 15, 16號。
- 22 1942年在東京出版，1992年翻譯成中文，收錄在《江文也文字作品集》。江文也(1992)。〈孔子音樂論〉。江文也文字作品集。台北縣立文化中心出版。頁9-150。

與儒家思想在中國屹立不搖的地位有絕對的關連。儒家學說的建立者孔子（西元前551-479）為春秋的思想家、教育家，一生憂患為國，致力於著述立言，所提出的仁義、禮樂、德政等學說影響後世甚巨。中國皇朝自漢武帝以後，罷黜百家，獨尊儒術，成為帝王奉為圭臬的治國之道。東漢時期，孔子被尊為先師，而後被奉為先聖。由於中國祭祀的三大對象向來是天地、先祖、君師<sup>23</sup>，因此先師孔子得以享受等同於神靈一樣的祭祀。最早記載孔廟及典禮的設立也是始於漢朝<sup>24</sup>。漢代以後，儒家學說及思想在中國絕大部分的歷史時期都是傳統精神文化的主流。

無論是祭孔音樂或是任何一種的祭祀音樂，在中國歷代以來就是屬於朝廷的大事，並且由天子執掌，因此祭孔音樂基本上即是源自於古老的宮廷雅樂。雅樂泛指所有宮廷的祭祀及典禮音樂，用於祭拜天地神祇，敬奉祖先宗廟或是宮廷朝聖禮儀<sup>25</sup>。它起於何時已不可考，但我們確知的是雅樂在周朝（約西元前1030年至西元前200年）達到鼎盛。周公制禮作樂，一般認為奠定了社會各層面的規範及制度，而孔子集其大成。大約從西元第五世紀起，燕樂在宮廷音樂中漸漸佔有一席之地，到了唐代（西元618-907）燕樂已經明顯取得了主導的地位。用於宴會娛樂的燕樂，由於受到外來民族音樂的影響<sup>26</sup>，熱鬧絢麗，和正統的宮廷音樂因此形成雅俗之別。雅樂至此實質上已流於一種形式，也難逃日漸式微的命運，而祭孔樂卻能一代一代地流傳下來，受到悉心的維護，原因在於儒家學說在宋朝及清朝經由儒者們重新詮釋，再次攀登學術的高峰。另外宋朝及清朝由於看重儒家、極力復古，也是兩個特別重視宮廷的雅樂的時代<sup>27</sup>。事實上祭孔音樂是今日唯一留存，能再被重現的雅樂。

祭孔音樂到底和古老的雅樂有多相似，這個問題今日似乎已經難以回答。祭孔釋奠儀式在歷史的長河中經歷了不斷的變遷，問題龐雜，也並非本文欲探就之目的。然而可以確定的是，祭孔樂經過二千多年的延續，其音調、旋律、節奏及樂器並沒有太大的變化，並且至清代完全定型。祭孔樂自古以來皆由皇帝審定欽頒，任何人不得擅自更改。雖然自古禮不相沿、樂不相襲，大凡改朝換代，必有制禮作樂，歷代制定的祭孔樂舞雖有所不同，但大抵是規格（樂器數量、佾舞規模）、樂章的名稱、宮調、樂律、歌辭等變化<sup>28</sup>。歷代皇朝都盡可能地不做太大的更動，也是為了符合承續自周代韶樂的理想，

23 例如荀子《禮論》：「禮有三本：天地者，上之本也；先祖者，類之本也；君師者，治之本也……故禮，上事天，下事地，尊先祖而隆君師，是禮之三本也」。

24 先是以孔子的出生地曲阜為代表的孔廟，之後隨著時間在各地陸續擴建了許多文廟。因此產生孔式家祭及各地孔廟公祭的兩種形式。漢朝時，曲阜孔廟由孔子嫡長孫四時祭祀，而官方祭祀則一年只有兩次。

25 中國音樂辭典（1984）。北京：人民音樂出版社，頁444。

26 也就是所謂的「胡樂」，例如唐代設立的「十部伎」。包括當時中國境內少數民族、外來民族（西域、阿拉伯、印度等）的音樂。

27 楊蔭柳（1964）。中國古代音樂史稿（上下冊）。台北：丹青圖書有限公司，頁2-191。

28 孔德平主編（2007）。曲阜孔廟祭祀通解。現代出版社出版。文啟明（2000）。祭孔樂舞的形成和對外傳播，中國音樂學，第二期，頁73-75。董兵/馬東風（2006）。由祭孔音樂的流傳所引發的思考，中國音樂，第三期，頁99。

以便象徵性地維繫著國家的治世。在中國古代《樂記》中，認為音樂具有影響人心的本質，陶冶感化的道德力量，進而能促進社會和諧，國家安定<sup>29</sup>。因此不但是治國者的王道，也關係著國家的興亡。

江文也1938年之所以能聽到祭孔音樂，是在一個極為特殊的時空背景之下。滿清朝廷1911年被國民革命政府推翻，結束了幾千年的皇朝統治，在“封建時代”由皇帝舉行的祭孔典禮進入民國之後已形同廢置。諷刺的是，在當時詭譎多變，動盪不安的時代中，儒家一再被端出來當成“指引的方針”，背後常常是為達成各種不同的政治目的。1912年，趁著民初混亂的時局，北洋軍首領袁世凱先竊取臨時大總統職位，經過一連串的修法及準備之後，於1915年正式宣佈恢復帝制。雖然復辟的行動很快地被各方勢力征討弭平，但是袁世凱在此之前便大力鼓吹尊孔崇儒，目的就是要為其黃袍加身之路尋求正統化、合法化。先是在1913年（民國二年）頒佈尊孔令<sup>30</sup>，再於1914年頒定一套《民國禮制》、《崇聖典例》，又將《倫語》納入小學科目等<sup>31</sup>。在《民國禮制》中包括一卷《祀孔典禮》，將孔廟祭典六章的名稱及歌辭做了一些修訂及置換<sup>32</sup>，分別是「昭和之章」、「維和之章」、「熙和之章」、「淵和之章」、「昌和之章」以及「德和之章」，也就是江文也《孔廟大晟樂》六章所採用的名稱。1925年國民政府成立後，由蔣介石帶領陸續完成北伐、統一。蔣介石當時有感於人心墮落，民德不彰，欲振興民族必須從國民生活做起，乃於1934年在全國發起「新生活運動」，並且公布《先師孔子誕辰紀念辦法》，欲將傳統儒家思想的四維八德發揚光大，因此祭孔活動又再掀高潮。

然而江文也1938年所參加的孔廟祭典又是另一番境況了。1937年中日戰爭爆發，北京很快地由日軍佔領，成為最早淪陷的地區之一。日本在30年代開始從事大規模的軍事擴張，藉著成立偽滿州國意欲進一步對中國蠶食鯨吞。40年代更提出「大東亞共榮圈」的口號，編織一個政治經濟共同體的美夢，而實際上則將侵略的範圍擴展到整個東南亞。由於中日在源遠流長的歷史文化上皆以儒家思想為主導，為了重新建立大東亞的秩序，由日人打著儒學的旗號宣揚禮教。1938年的孔廟祭典乃是由日本當局主持<sup>33</sup>，與之前的版本皆無大異。

除了前述在不同政治社會背景下，儒家文化及孔廟祭典的幾度“復興”，儒家傳統在現代中國實際上經歷了空前的危機。五四運動中，整個儒家傳統受到前所未有的衝擊，接受知識份子嚴厲的達闕和批判。1919年青年學生為了抗議北洋政府與日本簽訂的

29 《禮記·樂記》：「凡音之起，由人心生也。人之心動，物使之然也。感於物而動，故形於聲」。《禮記·樂記》：「樂也者，聖人之所樂也。而可以善民心、其感人深，其移風易俗，故先王著其教焉」。

30 文啟明（1999）。祭孔樂舞歷史價值的再認識，中國音樂學，第二期，頁41。

31 孔德平主編（2007）。曲阜孔廟祭祀通解。現代出版社出版。

32 《祀孔典禮》沿用傳統，規定祭孔禮節與祭天一致，並訂夏曆春秋兩丁為祀孔日。此外，京師文廟由大總統主祭，各地方文廟由該長官主祭。對京師文廟、各地方文廟修訂的樂章名一樣，但歌詞不一樣。經筆者查證，地方文廟的歌辭與清乾隆六年新頒訂的版本完全一致，而京師文廟的歌辭則與乾隆八年（1743年）修訂的「闕裏文廟及府州縣學用祀孔樂章」完全一致。

33 是否因為當時江文也日本僑民的身份而被邀請參加不得而知。卻不是沒有這種可能性。



屈辱條約，發起示威遊行，受到鎮壓後進而演變成大規模的愛國運動。然而從滿清朝廷與西方強權接觸以來，不斷的戰敗、喪權辱國，早已累積極度的不滿，並且重挫了民族的自信心。接受西方新思潮的知識份子興起疑古之風，並且將國家積弱不振的原因歸咎於長期居主導的儒家，孔子也成為攻擊的標靶。它等同於封建、落後，是民主科學的對立、社會發展的阻礙。「打倒孔家店」、「吃人禮教」等口號深植人心。基本上受到西方思潮的強烈衝擊，加上連年不斷的內戰及對外戰爭，整個儒家傳統在二十世紀上半葉已經漸趨沒落，更遑論中國共產黨執政之後對傳統的剷除及破壞。在這般情況下，江文也卻積極地投入傳統儒家禮樂的鑽研，完全和大時代的趨勢背道而馳。其深層的原因的確值得進一步探討。王德威先有「復古的改良」的揣測，但是繼而認為缺乏中國文人根底的他，並非刻意復興儒家文化或甚至真的想改良古樂<sup>34</sup>。他最終提出的看法是，這部作品是「爲了現在而發明過去的大膽嘗試」<sup>35</sup>。

江文也從1938定居北京到1939年年底完成《孔廟大晟樂》，不過短短的一年多。

在日本十五年，經由日本接受過現代化的洗禮，他對西方的文化藝術並不陌生。然而在此之前，他對中國文化的認識非常有限，即便當時研究儒家禮樂也大多藉助日文書籍<sup>36</sup>。在如此短暫的時間之內，可以想見他對中國當代複雜的政治社會背景也難以有即刻的瞭解，更遑論意識到他的自外於時代潮流。然而就是因為認識不多，他對中國更加渴慕和嚮往。就是因為不是在這個環境中成長，由於距離感，古老的文化更是對他產生了無窮的魅力。無論是一心一意遵循齊爾品的理念，或是發自其內心的讚嘆，江文也醉心於中國傳統的文化藝術，幾近狂熱的迷戀。對古老建築、景物的著迷，抒發在詩集《北京銘》與《天壇賦》中炙熱崇敬的語言<sup>37</sup>。對中國古典詩詞一股腦地投入，表現在爲詩經樂府、唐詩宋詞及元明清詩作的譜曲<sup>38</sup>。從古老的中國音樂文化中吸取養分，充分地反映在他的音樂創作中，因而產生風格上的巨變<sup>39</sup>。凡此種種有如一股強烈的動力地驅動著他，1938到1939年間總計有15部音樂作品誕生<sup>40</sup>，數量驚人，讓人很難想像他還有餘裕關注並思考作詩及譜曲以外的事物。

《孔廟大晟樂》的確是一個「大膽的嘗試」，但是或許並沒有「爲了現在」或「發明過去」的企圖。它的產生是靈感的迸發，對音樂敏銳地掌握，與深思熟慮的論述研究

34 王德威，頁20。

35 同上。

36 江文也當時連中文都不是很好，常與吳韻真練習。

37 詩集中指出的景物不勝枚舉，例如北京胡同、北海、雍和宮喇嘛寺、萬壽山、歡喜佛、圓明園、十剎海等、紫禁城、午門等等。

38 包括《詩經作曲集》、《兒童歌集》、《樂府作曲集》、《唐詩五言絕句》、《唐詩七言絕句》、《宋詞作曲集》、《元曲作曲集》、《唐詩律詩篇》、《明清詩品作品集》。

39 從鋼琴曲《北京萬華集》（作品編號22，1938）開始就可以看見此趨勢，而在其後的作品中更是明顯。

40 請參考筆者的江文也作品目錄。Kung, Hsiao-Yun, Von der Moderne zur Tradition. Jiang Wenye und sein Musikschaffen, p.13-18.



或影射的思想性質不完全相同<sup>41</sup>；它不但有所本，並且和其藍本息息相關，江文也本人甚至謙虛地用「編配」一詞<sup>42</sup>。此曲重新詮釋中國最古老的雅樂，直接探觸中國音樂的本源及核心，從古樂中得到的靈感有了創造性的轉化、創新的結果，可謂是一種「創造性的詮釋」。做為一位當時已經小有知名度的作曲家，江文也的確擁有強烈的企圖心。他最終的目的是想讓作品有演出的機會，最大的心願就是持續在世界舞台上被注視。雖然《孔廟大晟樂》當時在中國沒有受到重視，但是在日本卻引起了廣泛的迴響。其中一個原因是當時中國演出這般大型的交響樂曲的能力還不足，據說曾經嘗試演奏過，樂團卻無法勝任<sup>43</sup>。《孔廟大晟樂》1940年三月首次由作曲家親自指揮日本NHK交響樂團在東京演出，並隨即由廣播電台播出<sup>44</sup>。同年八月再由日本哥倫比亞唱片公司灌製了德國指揮家古爾利特（M. Gurlitt, 1890-1972）與東京交響樂團的錄音。事實上江文也回到中國後每年都往返日本<sup>45</sup>，一直與日本音樂界保持良好的關係及緊密的聯繫，並且陸續藉著這個優勢在日本發表作品、參與作曲比賽<sup>46</sup>。直到1944年太平洋戰爭爆發，交通斷絕，他在日本的音樂活動才告中斷。純粹從音樂家的角度來看，起因於此種「遙遠的距離感」，加上作曲家敏銳的觸角及旺盛的創作力、當時的天時地利，而成就此種非凡獨特的創作視野。

#### 四、傳統祭孔樂的音樂分析

傳統祭孔音樂是一種功能音樂並且和儀式的程序緊密相連<sup>47</sup>。而在其最古老的形式中，音樂、詩歌、舞蹈三者合為一體，一直以來都是孔廟釋奠禮儀最主要的核心。

祭孔樂由一個導迎以及迎神、初獻、亞獻、終獻、撤饌、送神六章組成。六章皆有歌唱及器樂演奏，三獻禮的儀式再配上佾舞。名為「八佾」的舞蹈在古代指的是天子所

41 王德威從詮釋江文也的著作出發，認為此作品是江文也「將自己的困境和期許投射到作為音樂家的孔子身上」（「發明過去」），並且對時代的機械化及商業化有所批判（「為了現在」）。王德威，頁21-23。然而筆者認為，江文也的著作是直到1942年，經過多番的考察研究所成。或許為了支持他的作品所寫，當然也有批判和反思，然而音樂作品產生的時間點卻不見得有如此多重的思慮和考量，如此強的目的性。

42 原文為：「作為一部樂曲，在其結構、形式許可的範圍內，把《大晟樂章》有機地融合起來，進行全面的編配」。江文也（1992）。〈孔廟的音樂—大晟樂章〉日文版唱片說明（江小韻譯），民族音樂研究第三輯（劉靖之主編），頁306。

43 1999年12月與吳韻真女士的訪談。


44 根據哥倫比亞唱片公司出版的唱片介紹及解說。

45 江文也多半利用學校假期時回日本，另外也是為了要探望他在日本的家人。1999年12月與吳韻真女士的訪談。

46 例如他的舞劇《大地之歌》（作品編號32，1940）1940年10月在東京首演。1944年其管弦樂《北京點點》（作品編號15，1939）由德國指揮家J. Rosenstock演出。1943年江文也參加由東和電影公司舉辦的電影音樂創作比賽，其交響詩《為世紀神話的頌歌》（無作品編號，1942）獲得第二名。同年勝利唱片公司主辦的管弦樂曲徵選，江文也的管弦樂曲《在藍色天空鳴響的鴿笛》又以第二名入選。

47 整個祭孔典禮的儀式相當繁複，細節請參考專書。

專用的樂舞規格，自明代以來便確立了下來，由六十四位男童手執羽、籥揮舞之<sup>48</sup>。唱詞同樣有六個詩節，由男童們演唱。每個詩節由八行四個字的詩句組成，每個字則賦予一個同樣時值的長音（一般使用全音符記譜），因此也就形成了八個四音列組成的樂句<sup>49</sup>。每章都建立在五聲音階上，但是隨著不同的時間會使用不同的調<sup>50</sup>。

典禮首先以擊大鼓、撞大鐘表示祭祀工作齊備。然後在導迎中，宣讀參與祭祀的人員入場就位。每個樂章以敲柷<sup>51</sup>做為開始。樂章中的每個音先是由一聲特鐘敲響，接著由人聲及樂器以同音同時緩慢地唱出及奏出，而且一併完成一個舞蹈的動作。一字一音一動作這種原始的型態體現了雅樂最古老的精神。每個音唱奏完畢之後，再敲一聲特磬<sup>52</sup>。每個樂句四音列的結尾則由三種不同的鼓（應鼓、鼗鼓、搏拊）所產生的節奏劃下句點，不同音色的打擊樂器變豐富多變。每個樂章（即是每個詩節）的結尾又跟隨著不同的樂器及節奏（以  的節奏分別敲擊建鼓的邊緣及中心，再來是鼗鼓、搏拊及一聲特磬），最後以同樣的節奏刷敵<sup>53</sup>做為結束。

祭孔樂基本上可以分為音響及節奏兩個層次。結合人聲和樂器的聲響純淨，因為悠長舒緩，曲調中每個單獨的音好似孤立地懸浮著，充分地迴盪在空間，彷彿可以上達天聽一般。反之，節奏的層次活躍生動，標記著大小段落的起始，起著結構上的作用。

如同雅樂，祭孔樂的樂器完整地涵蓋了中國的「八音」，也就是根據樂器材質分成的八類樂器。其中特鐘、編鐘屬金，特磬、編磬屬石。絲為琴、瑟，竹為笛、簫（排簫、洞簫），匏為笙，土有埙，革有晉鼓、建鼓、應鼓、鼗鼓、搏拊等，木為柷、敵。

江文也在其著作中寫到：「每年春秋各舉行一次的孔廟的祭典，其音樂的演奏仍以笛與鼓為主體。且其音樂只加入人的聲音，而編鐘及編磬等只擔任輔助節奏上的音色的角色。至於琴瑟，也不加調絃，僅排放著。．．．各種樂器可以說都全部拿出來擺飾。如果說，這些樂器已經過幾千年的時間而退化或失傳，並不過言。可是，實際參加祭典時，有一種莫名的感覺，即笛與鼓的豐潤的鳴響使人產生，連那些只做為擺飾的樂器也一起鳴響的錯覺」。

就曲調而言，以現有的研究資料來看，無論是乾隆八年（1743年）頒訂的、民國三年訂定的，還是今日我們可以在各地孔廟所聽到的祭孔音樂，排除音律及調式的問題，可以證明祭孔音樂曲調的變動的確不大。除了傳統的工尺譜外<sup>54</sup>，乾隆制訂的版本西方學

48 八佾指的是八個人成一行，共六十四人，在古代為天子所專用。諸侯、大夫等則依次降低為六佾、四佾。

49 四音列乃是筆者為了方便描述而用的命名，因為每個樂句都是由四個音組成。與古希臘音階的四音列（Tetrachod）或現代音樂的音列無任何關連。

50 春丁及秋丁使用不同的調。秋丁是以A音為始的羽調（a-c-d-e-g）。

51 樂器柷的形狀如同一方形木箱，上寬下窄，用椎（木棒）敲打其內壁發聲。

52 由於石製的材質，聲音較微弱，不若特鐘響亮。

53 敵是一虎形的木雕，搓刷虎背上凹凸之櫛齒而發出聲響。同樣的節奏，先刷虎頭一次，再刷虎背一次。

54 工尺譜可見於清史稿《樂志三》、孔尚任（清）聖門樂誌。新文豐出版公司。龐鐘璐清文廟祀典考及薛

者J. A. Van Aalst曾經在他的專書《中國音樂》中的「祭祀音樂」一章中為文介紹，並且將其轉換為五線譜<sup>55</sup>。民國之後的孔廟版本可以參考瑞士民族音樂學家拉德（Wolfgang Laade）1988年於台南孔廟錄製的音樂光碟，他同時附上了詳細的解說及採譜<sup>56</sup>。比較民國前後的祭孔音樂，在曲調上有些微的出入，192個音當中一共有八處的音符是不一樣的。

## 五、江文也《孔廟大晟樂》第一樂章「迎神」的音樂分析

江文也的作品是一首純器樂曲。除了刪去的導迎，他按照傳統祭孔樂以同樣的順序譜寫了六個樂章。就曲式而言，每個樂章相當自由，無法歸入某個特定的西方曲式，然而整體而言，結構段落仍然有跡可尋。

	標 題	速 度	小節數
第一章	迎神「昭和之章」	類似慢板的行板，音響延續 Andante quasi adagio, sostenuto	90
第二章	初獻「雝和之章」	寧靜的慢板 Lento tranquillo	49
第三章	亞獻「熙和之章」	神秘的廣板 Largo misterioso	102
第四章	終獻「淵和之章」	憂傷寧靜的行板 Andante tranquillo con tristezza	56
第五章	撤饌「昌和之章」	舒緩莊重的 Comodo composto	54
第六章	送神「德和之章」	類似慢板的行板 Andante quasi adagio	109

第一樂章可以分為三大段。在開頭四小節的導奏中（m.1-4），由木魚及定音鼓奏出一個慢速、簡單的節奏，傳達了莊嚴空靈的宗教氣息。第一段（m.5-30）開始時，低音管將二拍的低音D重複了六次，低沈暗啞，同時弦樂則是由極低至極高（超越四個八度）在緩慢的和弦上漸漸開展。此一和弦在低音大提琴上先由C、F、G三音組成，到了小提琴則成為七個音的音堆（Cluster），但仍是建立在多個相疊的四度及五度音程上，也就是所謂的「五聲和弦」（譜例一）。四五度的關係一方面經由二度音程的堆疊摩擦產生豐富刺激的音響，另一方面也保留了五聲音階的聲響畛域。在第一小提琴上的音堆雖然不時轉換，然而並無向前行進或驅動，而是靜止不動地懸浮著，彷彿鋪上了一層色澤地毯，貫穿整個第一段。



宗明（1981）。中國音樂史樂譜篇。台北：台灣商務印書館，頁104。

55 Van Aalst, J. A. (1964). Chinese Music. New York, p.25-35.

56 The Confucius Temple Ceremony, Recorded during the ceremony of September 28, 1988 by Wolfgang Laade. Jecklin Disco (1991). Zürich: Jecklin Musikhaus.

在此音響層之上，八個由四音列組成的樂句，以緩慢的音符在短笛、單簧管及鋼琴上呈現（偶爾以長笛及雙簧管加強），在此將其稱為素材A（譜例二，以黑色標記），五聲音階宮調（f-g-a-c-d）。低音管及中提琴在一個小節後以一條較富於節奏變化的旋律與素材A做對位，因而使得織體及音響有更多的變化。值得一提的是，每個樂句尚未完全結束前，便緊跟著一個規律的節奏型，清楚地劃分了其界線。到了第五個樂句的最高音C''上（m.21-22），伴隨著一個漸快的節奏型（譜例三），有如京劇中要將氣氛帶起的一個戲劇性的漸進，在達到高潮後便趨於平靜。

譜例二



譜例三



第二段（m.31-58）開始標記著「同樣的速度，但是更莊嚴」（Listesso tempo, ma maestoso），展現了更大的氣度。素材A在木管上被整個重複一次（比先前運用更多的樂器，如低音豎笛），而同時又在銅管加入全新的素材B（譜例四只取四個樂句，紅色標記）。處於主導地位的素材B（四隻法國號）同樣由八個節奏相同的樂句組成，和素材A比起來，附點的節奏變化及八度的強化更顯得肅穆輝宏，五聲曲調宛如一首讚美詩歌。在每個樂句的最後一個音上，同樣的旋律再由長號及低音號做模仿，只是符值減少了一半，創造了綿延不斷的回響效果。同樣在第五樂句的結尾有個類似第一段的起伏。

譜例四


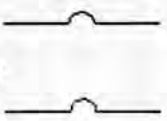
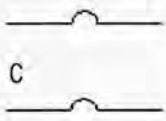




第三段（m. 59-83）的作法與第二段雷同。素材B放置在弦樂上，只是採取平行五度的處理方式與之前略有不同。木管樂器及鋼片琴一小節半後接著模仿，符值縮減一半，並有些極細微的旋律變化。而在法國號上的新素材C則自由地與之對位。

短小的尾聲（m. 84-90）雲淡風清地好似一幅中國畫，樂器分別（大提琴、長號、單簧管與雙簧管一起）以獨奏的姿態描繪一條富於歌唱性的旋律。

整個樂章音樂的過程有如一波浪似的結構，以如下的圖表示之。

導奏	第一段	第二段	第三段	尾聲
m. 1-4	m. 5-30	m. 31-58	m. 59-83	m. 84-90
Andante quasi adagio, sostenuto	Lontano	Listesso tempo, ma maestoso	a tempo	poco meno mosso
素材	A	A B	B C	
				

整體而言，素材的運用侷限於五聲音階。技法則以反覆為主。一方面保留了樸實的古風，另一方面，僵化的反覆藉著對位、模仿等技法，得以靈活地塑造織體。此外，江文也在結構上利用新舊素材並置的作法，產生多層次的飽滿音響，華麗宏偉。音樂基本上完全摒棄了素材的變化加工，這是一種沒有發展，沒有對比，沒有性格，沒有情感的音樂，然而具有其內在的音樂邏輯。段落之間沒有任何終止式的結束，取而代之的，是再現的素材、節奏的標示以及音樂的起落，就好似潮水一般永恆的循環復返。

## 六、江文也《孔廟大晟樂》與傳統祭孔樂的音樂比較

江文也此曲不但在宏觀的結構上符合傳統祭孔樂，微觀的細節也與其有異曲同工之妙。《孔廟大晟樂》每個樂章都有類似祭孔樂所塑造的樂句；有的樂句如同祭孔樂，由四音列組成，具有非節奏化的長音符（例如第一樂章的二分音符、第三樂章的全音符），有的則是稍微做一些節奏的變化（例如第二、第五、第六樂章）；多半呈現的也是完整的八個樂句，有的則是不足八句（如第二樂章四個樂句）。如同祭孔樂，樂句的素材完全採用五聲音階，而且每個樂章中每個樂句的旋律皆不相同，彼此之間也沒有發展或變奏的關連。雖然與傳統祭孔樂的旋律走向極少是一致的，然而五聲音階中總是不斷頻繁出現的類似音程創造出極大的相似度（例如大二度、三度、四度，參考譜例一）。這種繞著類似音程打轉，不斷循環的感覺本是五聲音階旋律的一種特性。而有限的素材也在樂章之內或是樂章與樂章之間搭起統一的橋樑。另外，這種作法再度證明江文也在其作品中，很少原封不動地引用原本的曲調，而是嘗試重新型塑，卻又能保留其

神韻。

另一個在東方音樂中具有鮮明特色的要素乃是裝飾。江文也之所以頻繁地在長音上加上倚音及裝飾音（見譜例一），也可能是受到中國音樂中特殊的吐音方式（Articulation）所啟發。中國音樂中在許多聲樂或器樂曲中，往往不講究精確的起音，而是一種滑音。另外，第一樂章鋼片琴的三連音、第四樂章快速的交換音型，處處可見長音上的顫音，都屬於類似裝飾音的效果。

江文也著重在音響及節奏兩個層次的構想顯然來自於傳統祭孔樂。與傳統祭孔樂的做法如出一轍，他同樣以打擊樂器的節奏來區隔樂句，劃分段落，並且同樣使用聲響截然不同的打擊樂器，例如響脆的木魚和厚實的定音鼓交錯出現。與傳統孔樂相較，節奏型態倒是比較簡單平實。

江文也在這首作品中不但成功地開拓了一個新的音響世界，並且與傳統祭孔樂做了巧妙的連結。祭孔樂中，笙、簫、笛屬於帶領的旋律樂器；在江文也的曲子中，管樂器，尤其是木管，也扮演一個重要的角色。大多數的樂器形成齊奏（unisono）或是五度平行、四度平行的和聲，與傳統樂器笙、琵琶的音響結構近似。此種和聲的運用雖然十分簡潔，然而藉由樂器音域及音色的對比融合、相互作用，使得音響效果宏大輝煌，例如高音域的短笛，錚鏘的鋼片琴及鋼琴，燦爛明亮的銅管，眾多音色各異的打擊樂器。無比細膩的力度層次及規律起伏的波浪樂句也有助於此。傳統的絃樂器如琴瑟等，受限於微弱的聲量幾乎難以有所發揮。因此江文也相對地常將弦樂器只作為支撐或背景，例如第一、第二及第六樂章的五聲和弦音堆，營造神秘的宗教氛圍。

即便江文也的管弦樂曲和傳統祭孔樂在譜面上的分析看似有緊密的連結和呼應，然而就實際聽覺的聲響層面而言，兩者有如天壤之別。今日我們仍能在孔廟祭典聽到的音樂，曲調原始純樸，聲響幾近單調單薄，或許這也就是為什麼江文也會有「廢墟似的不成音樂」，「現在的孔廟音樂不足一聽」的感嘆<sup>57</sup>。孔廟音樂每章唱奏的方式相同，然而江文也每個樂章配合其特性則有不同的展現，例如迎神、送神樂章有種虔誠敬畏之情，配合亞獻的「武舞」則較為流暢躍動<sup>58</sup>，樂章撤饌舒緩祥和。另外，現代的大型管弦樂團選擇的是全然不同於傳統的西洋樂器，樂器的性能、音色皆不能同日而語，即便江文也大量使用具有東方色彩的打擊樂器，兩相比較效果也大不相同。茲以下列的表格做一個對照的比較。

	傳統祭孔樂	江文也的《孔廟大晟樂》
弦樂器	琴、瑟	第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴
管樂器	笙、笛、簫、排簫、埙	1短笛、1長笛、1雙簧管、1英國號、2單簧管、1低音雙簧、1低音管、1倍低音管、4法國號、長號、小號、低音號
打擊樂器	特鑼、編鐘、特磬、編磬、鐃、鈸、鈴、建鼓、應鼓、鼗鼓、搏拊、鼗板、雲鑼、敔	定音鼓、三角鐵、小鼓、小軍鼓、響板、鈸、大鑼、大鈸、鑼琴、木魚
鍵盤樂器		鋼琴、鋼片琴

57 江文也，〈孔廟大晟樂章〉，頁309。

58 配合初獻、亞獻及終獻的佾舞分別名為「文舞」、「武舞」及「人舞」。

在調性和聲方面，江文也中期以後的作品不但與西方的古典浪漫時期毫無關連，早期曾使用的西方現代和聲語匯也幾乎銷聲匿跡<sup>59</sup>。以這一首曲子而言，在和聲方面若是硬要和西方現代音樂扯上關係，最多就是與德步西或巴爾托克有些許共通之處，例如平行八度、五度、四度及四五度和聲的運用，但是江文也和他們的作法仍然是有所不同的。原因在於江文也中後期絕大部分的作品中素材極度簡鍊，幾乎很少超出五聲或七聲音階。江文也清楚地意識到，要創作具有民族風格的現代音樂，必須擺脫西方音樂的和聲思維，從傳統中國音樂的本質出發，即是線性音樂思維及複調音樂思維。

這首曲子的確如學者王德威所言「古意盎然，卻不折不扣體現了現代派精神」<sup>60</sup>。然而它的現代性卻不在於「以最簡約的方式處理孔樂五聲和弦」<sup>61</sup>，而是以現代的手法創造了新的聲響色澤。這些現代手法包括多層次的音響堆疊（不同素材並置、頑固低音<sup>62</sup>、不斷反覆的快速音型<sup>63</sup>）、塊狀音響、音堆以及精湛的配器，令人聯想到史特拉汶斯基早期創作喜用的技法。江文也極力營造的無非就是他在祭孔典禮中所感受到的「豐潤的鳴響」，而且沒有因為簡單的五聲素材受到窒礙或影響<sup>64</sup>。除此之外，如同江文也許多中後期的作品，複音音樂手法如對位、模仿的大量運用，不但讓織體活絡飽滿，也應和了中國音樂中類似的「枝生複音法」<sup>65</sup>。

## 七、江文也對傳統祭孔樂的美學觀

傳統祭孔樂讓江文也如此著迷，激發他創作及研究的原因，在於其背後一個更深層

59 在筆者的論文中有分析及論證。Kung, Hsiao-Yun (2002). *Von der Moderne zur Tradition. Jiang Wenye und sein Musikschaffen*. Berlin: Mensch und Buch Verlag. 宮筱筠 (2007)。從舞劇《香妃》探討江文也融合中西音樂之手法，藝術學研究，第二期，1-31頁。

60 王德威，頁19。

61 在此點筆者和王德威有不同的看法。王德威的原文為：「在聲音處理上這是一首極簡主義的作品，在情緒上高度內斂，幾乎到了單調的程度」（王德威，頁18）。筆者卻認為江文也在聲音的處理上豐富精湛，而素材的運用差可比擬極簡主義。另外王德威以及一些音樂學者似乎認為他早期在日本的現代和聲語言有延續下去，根據筆者的研究其實不然。王德威的原文為：「江文也以最簡約的方式處理孔樂五聲和弦時，其實有意無意的應和了現代主義的曲風——尤其是阿諾德·荀白克的無調性實驗」，「樂評家們已經指出江文也與這位奧地利作曲家的近似之處」（王德威，頁19）。嚴格來講，在音樂創作上，江文也只在早期一首極短小的鋼琴作品中（《斷章小品》第二號，op. 8），嘗試過利用十二個半音實驗無調性的風格，之後不曾再出現過。而且在討論孔廟大晟樂的脈絡下指出兩位作曲家有近似之處有點過於牽強。但是王德威後續的引伸比喻是有其道理的。

62 例子不勝枚舉。如第四樂章的中提、大提琴及低音提琴（m. 1-19）。第三樂章的弦樂部分（m. 1-22）。第五樂章不包含小提琴的弦樂部分（m. 1-23）等。

63 例如第三、第四樂章。

64 他本人也曾很有信心地說：「全曲都只使用五聲音階，但我絕不會給聽眾感覺單純而倦怠」。

65 「枝生複音法」（Heterophony）是在中國音樂中常運用的一種多聲部結構的組織方法。以同一個旋律的不同變奏做為其組織的方法。也就是說，多個同時發響的橫向旋律各按照自己的語法變奏一個共同的骨幹音，同時產生縱向的音響。



的美學意義，也決定了《孔廟大晟樂》的內容與風格。江文也本人在多篇文章中對此有一些說明和論述<sup>66</sup>，在此嘗試進一步釐清。

江文也在文中對他所聽到的孔廟音樂有如下的描述：「這音樂好像不知在何處，也許是在宇宙的某一角落，蘊含著一股氣體，這氣體忽然間凝結成了音樂，不久，又化為一道光，於是在以太中消失了」<sup>67</sup>。這些比喻雖然他本人也承認「太不科學化」，但是很明顯地，這是一位敏感的藝術創作者一種直觀的印象或感覺。由這些印象感覺出發，江文也繼而認為其音樂「有一種無可形容的超崇高性」，「像一種無始無終，悠久如時空似的音樂」<sup>68</sup>。江文也用「沒有歡樂，也沒有悲傷，只有像東方法悅境似的音樂」來形容其境界，並且進一步詮釋此音樂為「非人格的」、「有如天似的廣闊」、「象徵著天地陰陽調和」，並且直接指出就是「天的思想，原因是無可說明的」<sup>69</sup>。

江文也的確道出了古代雅樂的核心內涵。以祭祀為主的雅樂首要祭拜的是天地，所具有的宗教性並不同於一般的宗教。天地指的不是一神論的單一神祇，而是祖靈，因此不是神的觀念，而是鬼的觀念。天地既非人格化的神，也不是神格化的人，所以是「非人格」的天的音樂。如古代《樂記》中所言，「樂者天地之和也」、「大樂與天地同」，天地的諧和便體現在音樂的諧和中。人若能順應天地運行的宇宙法則，達到「天人合一」的境界，也就是古代中國哲學及藝術最高的理想。至於江文也引用佛教「法悅境」的比擬<sup>70</sup>，或許意味著一種心靈與天地自然和諧的純淨與寧靜，一種由精神的超脫而產生的喜悅之情。

江文也對古代雅樂有著近乎宗教式的崇敬，他在文中強調，孔廟音樂「所含有的音樂性，是世界無類的」、「是從世界的音樂史開始以來，還沒有被發現的新大陸」，是全然不同的美的範疇<sup>71</sup>。決斷的語句雖然可能不夠客觀，但顯然是為了宣揚孔廟音樂獨一無二的特性，以凸顯他作品的精神內涵。而江文也從天的概念出發，指出了古老雅樂真正的美學內涵。相對應於他的《孔廟大晟樂》，呈現的是不帶絲毫的情緒、情感或個性，力求體現莊嚴肅穆、天地和諧之感，似乎也是非人格、非人間的。音樂上沒有任何的發展、變化，彷彿是一種超越時間或是無時間性的音樂，達到了形式與內容的完美結合。

66 江文也（1992）。〈“樂”文化的特異性〉（江小韻譯），民族音樂研究第三輯（劉靖之主編），頁294-300。江文也（1992）。〈孔廟的音樂—大晟樂章〉日文版唱片說明（江小韻譯），民族音樂研究第三輯（劉靖之主編），頁301-307。江文也（1992）。〈孔廟大晟樂章〉，民族音樂研究第三輯（劉靖之主編），頁308-315。

67 江文也，〈孔廟的音樂—大晟樂章〉，頁301。另外一種類似的說法是：「它好像是一種氣體，由宇宙中的一隅流到地球上來，忽然在這裡，就變成了一條的旋律流響出來，而且又化成一道光線，而漂回宇宙中的一隅去似的音樂！」江文也，〈孔廟大晟樂章〉，頁310。

68 同上，頁309。

69 江文也，〈孔廟大晟樂章〉，頁313、314。

70 「法悅」本指聽聞或領悟佛法而產生的喜悅之情。

71 江文也，〈孔廟大晟樂章〉，頁308、309、312。



## 八、結論

江文也感到有必要重現孔廟音樂，至少可以從兩個面向來看待。其一是這種他從未接觸過的古樂，一或許不是音樂本身，而是它美學的特殊性一，打動震撼了他，激發了他的創作欲，為他開啓了新的可能性。其二是它實際上的形式並無法滿足他，進而想超越它，或是用另一種形式保存它特殊的精神氣韻。這個“高高在上”的雅樂幾千年來沒有人敢碰觸，江文也給予自己的是一個具有高度挑戰性的任務。而他之所以能夠成功地再造傳統，具有其多方面的主客觀條件。江文也對西方的音樂有較為紮實的訓練和廣泛的認識，對中國音樂文化則下了深刻的苦功。由於對兩種音樂文化都有深入的瞭解，他能從兩種音樂的特點當中做出明智的選擇，經由巧妙的融合創造出一種新的民族風格<sup>72</sup>。中國的傳統文化和藝術對江文也原本是陌生或有距離的，這種新鮮感讓他能以一種不同的視野和角度看待文化遺產，因而能從傳統汲取養份及精華，又往往賦予傳統全新的面貌。這一種對傳統同時的延續和創新，決定了江文也音樂創作真正的價值。

而這個理想對他而言始終是堅定一致的，充滿使命感的，並且在他本人的話中可以得到充分的驗證：「以近代科學方法來復興而永久保存中國各種的「樂」，又根據中國古樂的精神而創造一種新音樂以貢獻於世界樂壇。這是此八年來敝人在沈默中潛心所研究的根本思想」<sup>73</sup>。

72 做明智的選擇這一點區隔了江文也與同時代大多數的中國作曲家。如同筆者一再在不同文章中指出，運用五聲音階曲調（大多數作曲家認為傳統中應該保留的），但不結合古典浪漫時期的調性和聲（然而大多數作曲家認為中國音樂落後就是因為沒有和聲），而是採用複調思維及其他現代音樂技法。宮筱筠，從生平歷史與音樂創作重新審視江文也，頁38-39。

73 江文也於1944年三月的獨唱會節目單。

## 參考文獻

### 原始資料

- 江文也（1992）。〈孔子音樂論〉。江文也文字作品集。台北縣立文化中心出版。頁9-150。
- 江文也（1992）。〈“樂”文化的特異性〉（江小韻譯），民族音樂研究第三輯（劉靖之主編）。頁294-300。
- 江文也（1992）。〈孔廟的音樂—大晟樂章〉日文版唱片說明（江小韻釋譯），民族音樂研究第三輯（劉靖之主編）。頁301-307。
- 江文也（1992）。〈孔廟大晟樂章〉，民族音樂研究第三輯（劉靖之主編）。頁308-315。
- 江文也（1943）。〈俗樂、唐朝燕樂與日本雅樂〉，日本研究，第一卷第三期，頁16-20。
- 江文也（1943）。〈孔廟大晟樂章〉，華北作家月報，1943.6.，頁7-9。
- 江文也（1940）。〈作曲的美學的觀察〉，中國文藝，1940.5.，頁44-51。

### 西文文獻

- Kung, Hsiao-Yun (2002). Von der Moderne zur Tradition. Jiang Wenye und sein Musikschaffen. Berlin: Mensch und Buch Verlag.
- Chang Chi-Jen (1983). Alexander Tcherepnin, his influence on modern Chinese music. Columbia University Teachers College.
- Tcherepnin, Alexander (1964). “A Short Autobiography”, Tempo 130 (1979), p.12-18.
- Van Aalst, J. A. (1964). Chinese Music. New York, p.25-35.
- Tcherepnin, Alexander (12. April 1934). „Young Composer in Shanghai “, The North-China Daily News.

### 中文文獻

- 王德威（2007）。史詩時代的抒情聲音：江文也的音樂與詩歌，台灣文學研究集刊，第三期（台灣大學台灣文學研究所），頁1-50。
- 孔德平主編（2007）。曲阜孔廟祭祀通解。現代出版社出版。
- 宮筱筠（2007）。從舞劇《香妃》探討江文也融合中西音樂之手法，藝術學研究，第二期（中央大學藝術學研究所出版），頁1-31。
- 董兵/馬東風（2006）。由祭孔音樂的流變所引發的思考，中國音樂，第三期，頁98-100。

- 陳明靖（2006）。從江文也的樂論初探孔子樂教觀。銘傳大學教育研究所碩士論文。
- 宮筱筠（2005）。從生平歷史與音樂創作重新審視江文也，「從詮釋的角度來看古典與前衛」國際學術研討會論文集。台南女子技術學院音樂系出版，28-39頁。
- 林瑛琪（2005）。夾縫中的文化人：日治時期江文也及其時代研究。國立成功大學歷史系博士論文。
- 蘇夏（2004）。江文也部分樂隊音樂作品評價，中央音樂學院學報，第一期，頁29-37。
- 文啓明（2000）。祭孔樂舞的形成和對外傳播，中國音樂學，第二期，頁71-83。
- 郭宗愷（2000）。江文也早期鋼琴作品音樂風格之源起與蛻變，《論江文也》（梁茂春、江小韻編）。北京：中央音樂學院學報社出版。
- 文啓明（1999）。祭孔樂舞歷史價值的再認識，中國音樂學，第二期，頁33-43。
- 劉靖之（1998）。中國新音樂史論（上下冊）。台北：耀文。
- 朱筱新（1995）。中國古代禮儀制度。台北：台灣商務印書館。
- 張己任（1986）。黃自的《懷舊》，談樂錄。台北：圓神出版社。
- 吳韻真（1985）。歷盡坎坷終償夙願，音樂與音響，182期（1985.8.），頁144-147。
- 蘇麗玉（1984）。台灣祭孔音樂的沿革研究。國立師範大學音樂研究所碩士論文。
- 薛宗明（1983）。中國音樂史樂器篇。台北：台灣商務印書館。
- 薛宗明（1981）。中國音樂史樂譜篇。台北：台灣商務印書館。
- 楊蔭柳（1964）。中國古代音樂史稿（上下冊）。台北：丹青圖書有限公司。
- 孔尚任（清）聖門樂誌。新文豐出版公司。

## 錄音資料

The Confucius Temple Ceremony, Recorded during the ceremony of September 28, 1988 by Wolfgang Laade. Jecklin Disco (1991). Zürich: Jecklin Musikhaus.