

國立臺灣大學文學院音樂學研究所

碩士論文

Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

融合本在我心—

阮黎與絲竹空的世界融合爵士樂

Fusion is Inside Yourself:

Nguyễn Lê & Sizhukong's Global Fusion Jazz

趙彥婷

Yen-Ting Chao

指導教授：楊建章 博士

Advisor: Chien-Chang Yang, Ph.D.

中華民國 100 年 7 月

July, 2011

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

融合本在我心——

阮黎與絲竹空的世界融合爵士樂

Fusion is Inside of Yourself:
Nguyễn Lê and Sizhukong's Global Fusion Jazz

本論文係 趙彥婷(學號 R96144004)在國立臺灣大學音樂學研究所所完成之碩士學位論文，於民國 100 年 7 月 31 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

楊建章	(簽名)
(指導教授)	
王櫻芬	鄭心純

所 長：

王 櫻 芬	(簽名)
-------	------

誌謝

回想撰寫論文的過程，心頭可說五味雜陳；踏入音研所至今，若要我思索這個題目是否完結，平心而論，只能勉強說是一個階段暫且告一段落了，尚未解決的問題還有很多，心中的問號依舊存在；然而今天能走到這裡，卻覺得已是萬般幸運、非常富足，因為一路上遇到太多貴人，為我帶來特別與寶貴的體驗，若沒有他們的協助及所帶來的衝擊，我不可能獲得新的眼界並順利走完這個階段。

首先，就讀研究所期間，我曾因受困於表演與學術之路的徘徊掙扎，而面臨不少困頓時刻與迷惘處境，一度懷疑自己是否能夠如期完成學業；就在最迷途失所的時候，多虧我的指導教授楊建章老師適時出現，給我一記當頭棒喝。楊老師總能用心傾聽，容許我自在如實地表達自己的意見與看法，並從中指引方向——非常感謝楊老師的耐心，鼓勵我保有個人特色、助我找到研究的信念與力量！感謝我的大綱口試委員王櫻芬老師與陳人彥老師，在最初擬定論綱時期助我找到較為明確的探索方向；感謝我的論文口試委員王櫻芬老師、呂心純老師，願意在我那不甚流暢的寫作筆法與字裡行間細心閱讀，及時提點研究疏漏、指正撰寫缺失，並貼心補充參考文獻，使本文得以在撰寫的最後階段能有機會修改臻於得體。

於音研所修課期間，感謝蔡振家老師在課堂中遇跨界相關議題之時，主動提供資訊助我增廣視野；感謝王育雯老師在音樂分析課堂上鼓勵我(們)相信音樂聆賞的聽覺感受，助我拾起勇氣挑戰以音樂分析做為論文寫作的重心；感謝陳峙維老師在全球音樂文化課堂上豐富的解說以及多次談天分享的有趣洞見，每每都能刺激我產生更多想法；感謝台大越南文阮蓮香老師(Cô Nguyễn Liên Hương)義不容辭地幫助我，除了用心指導所有與越南語相關的問題，還細心協助我完成音樂範例當中越文詩詞的聽寫與翻譯，並參與我的赴港發表行前預演、給予指教，更在關鍵時刻及時出面，熱心安排研究越南官賀民謠的吳文膽老先生(Ông Ngô Văn Dăm)與我電話聯繫，幫助我對〈過橋風吹〉樂曲能有較完善的認識。

此外，感謝國科會、台大文學院資助我二次赴美參加國際研討會，習取寶貴的學術經驗；感謝國際事務處——特別是沈冬老師，以及台大文學院提供交換生獎助學金，助我順利前往英國南安普敦大學就讀一學期，學習爵士樂相關的專業知識、體驗當地的文化與生活；旅英期間，亦感謝 Dr. Thomas Irvine, Dr. Benjamin Piekut, Prof. Dave Nicholls, 及 Dr. Andrew Fisher 在課堂上的指導；同時，也感謝台大音研所與香港中文大學合作舉辦的學術交流活動，讓我有幸二度赴港呈現求學階段尚未成熟的研究成果，獲得許多寶貴的意見，並磨練學術場上必經的答辯應對，有機會與港中大的老師、同學進行分享與心得交流。

感謝碩班生涯伴我走過課業上與生活大小難關的音研所好夥伴：湘郁、韶珊、俐晴、婉婷、韋伶、為茜、宇涵；一路溫暖提攜的學長姐佩玲、文淑、郁芬、瑋芩、奕希、坤德、意如、君笠、雅祁、孟淳、熊爸、深深、昀修、詩昀、易陵、珮如、姿呈、娃娃、鴻霈；以及為音研所 102 室帶來很多歡樂、時常給我加油鼓勵的學弟妹靖庭、瑪丹、宜樺、健榕、小巴、禕繁、耀邦、王齡、均佩、晴園；其中，特別感謝陳婉菱同學在緊要關頭赴湯蹈火助我完成繁瑣的打譜細節，以及陳容珊學妹在我論文應考當天貼心協助所有準備工作，另，也要大力感謝熱心嚴謹的彭威皓學弟幫忙掃描與傳遞重要的參考文獻。

研究過程，感謝阮黎先生慷慨同意我於論文當中使用其音樂總譜；感謝絲竹空爵士樂團提供大量影音、樂譜等參考資料供我閱覽與思索問題，並耐心接受我的訪問以及音樂上的討論；其中，我尤其對絲竹空團長彭郁雯老師深表感激——感謝彭老師在我最初仍在尋找研究焦點的摸索階段就多次同意我於音樂會後發放問卷、允許我於表演現場錄音錄影、大方接受我的訪談，並不厭其煩地替我對爵士樂理以及相關種種提問細心解惑，分享做音樂的看法，提供許多資源協助！同時，也感謝我的爵士樂啟蒙老師楊曉恩、潘恆健、魏廣皓老師，帶領我踏入爵士樂的領域，讓我在旅途上結識多位好友——小康、大宇、坤林、Jason、Kenji、小明、迺迪...等可敬樂手，大伙兒聚在一起 play 依舊是最快樂無比、最難忘的時光！其中，我尤其珍惜感激在絲竹空即興演奏工作坊一起學習爵士即興、一同練功的好夥伴棋德、治評、芷翎、綵妍、儀珍、為婷、Annie；感謝他們與我一起鑽研不甚容易的爵士音樂理論，在研讀過程給了我相當強大的革命情感支持！

碩士班生涯，感謝師大管樂團好友三不五時的關心，讓我生活不致苦悶，尤其是廖昶智學弟的相伴；感謝誠正管樂團可愛的學生們，在我準備赴英期間捎來溫暖窩心的祝福，它們是我旅英時期最飽足的精神食糧；感謝學生家長在我艱難時刻提供許多支援，特別感謝方慕愚女士在我遭逢意外事故之時前來照顧與陪伴；同時，亦感謝小阿姨、小姨丈在我研究所就讀期間給予許多生活上的照應。

每逢學業遭遇挫折之際，感謝台大心理所好友張仁和同學為我打氣、相互勉勵；而在我最無助失落之際，感謝台大社會所林穎孟同學在情感上做我的後盾，用心傾聽、理解我，助我在研究路上更加認識自己，釐清未來方向；感謝這個過程常伴左右陪我談心的好友 Jo Lee、阿丹、小偵、Sandi、小雨、Lingking、曉葳，讓我在低潮之時總有肩膀依靠而不致失魂落魄。

最後，感謝我的父母一路上永遠敞開雙臂迎接我，在我最遭受打擊的時候，開導我只須盡力面對而不要計較得失，讓我免於懼怕失敗之苦，站穩腳跟，迎接考驗。就讀台大音樂學研究所這四年，感激所有降臨在我身上的種種際遇，因為這一切的零零總總，如今造就了這本論文的誕生還有此刻的我。

中文摘要

爵士樂發展過程中，樂手為了拓展更豐富的爵士樂表現力 (jazz expressionism)，而常與其他的音樂素材結合，造就各形各色不同風貌的爵士樂，兀自發展、百花齊放；此現象在學界引發許多討論，話題常圍繞在融合樂(Fusion)所涉及的「正統」與「商業」議題，較少針對該種音樂製作過程的「技術層面」深入探究。然而，不同類型的音樂融合行動，各自都不可避免須要處理伴隨融合相應而生的技術課題；其中，結合不同音樂文化的「世界融合爵士樂」(Global Fusion Jazz)必須考量所融合的音樂傳統可能對「即興演奏」一事持有不同的觀念或態度，並採取適當的策略來適應差異。本文選擇國際爵士樂壇從事世界融合爵士樂的知名代表人物阮黎，以及在台灣進行融合音樂實驗相當具代表性的絲竹空爵士樂團為例，探究其音樂製作過程所面臨的課題與挑戰，並藉由呈現他們克服問題的方法，指出爵士樂自始以來本就具有高度融合與混雜的潛力，而這樣的天性不該受限於被歷史書寫所「整合」出來的傳統既有形式，應存於最初那充滿生命力、保有個體差異及主體性的創新與實驗精神。

關鍵字：爵士樂、融合樂、世界融合爵士樂、即興演奏

英文摘要

In the history of jazz, the musicians draw materials from other musical genres and cultures in order to broaden their expressions. Such variety of appearances gives rise to 'Fusion,' in contemporary jazz. The previous discourses mostly focused on the issue of 'authenticity' and 'commercialism' involved in Fusion. However, different types of jazz fusion project inevitably bring about different technical challenges that either the composers or the individual performers ought to cope with. This thesis points out, it is crucial to undertake the 'global fusion jazz,' of the incongruous concepts of 'improvisation,' that is, to negotiate and adjust in different cultures. This paper takes the Vietnamese- French guitarist Nguyễn Lê and the Taiwanese experimental jazz band 'Sizhukong' as examples to explore their encountering challenges and the coping methods, respectively from the composer's and the traditional instrumentalists' perspectives. This thesis argues that jazz is in its nature highly potential to be hybrid and the commonality of jazz seems hard to exist in the external features within an creative *object*, but rather, lie in the creative *act*, in which an experimental spirit retains innovation and individuality.

Key Words: Jazz, Fusion, Global Fusion Jazz, Improvisation

目錄

口試委員會審定書.....	i
誌謝.....	ii
中文摘要.....	iv
英文摘要.....	v
目錄.....	vi
表、圖、譜目錄.....	viii
第一章、緒論.....	1
第一節、前言：.....	1
第二節、文獻回顧.....	2
一、爵士樂是美國的古典音樂？.....	2
二、爵士已死？.....	4
三、世界融合爵士樂是出路.....	6
四、與 Fusion 有關的論述.....	8
（一）異族通婚光明面 vs.文化純粹性隱憂.....	8
（二）Fusion 技術層面常被忽略.....	9
（三）「即興演奏」是關鍵要素.....	10
（四）兼顧「即興」與「獨特性」.....	11
五、即興演奏在不同脈絡的認知.....	12
（一）即興演奏在學界的脈絡.....	12
（二）不同傳統的即興規範：道理一氣，規則不同.....	13
（三）爵士音樂的即興演奏.....	14
六、阮黎與絲竹空的世界融合爵士樂.....	16
第二章、細心的裁縫—阮黎.....	18
第一節、熱衷音樂文化融合的創作者.....	18
一、在國際樂壇的定位.....	18
二、音樂背景與音樂理念.....	19
三、越南尋根之旅— <i>Tales From Vietnam</i>	20
四、阮黎談音樂融合的技術.....	21
五、音樂分析的重點與架構.....	23
第二節、即興者的獨奏內容.....	24
一、調式系統(Modal System).....	25
二、即興習俗(Improvisatory Custom).....	27
三、審美觀點(Aesthetic value).....	30
四、小結.....	34
第三節、作曲者的幕後設計.....	35

一、主題(Head)以「骨幹旋律式」取代「主音織體式」	35
二、獨弦琴獨奏樂段的背景安排—適得其所.....	37
三、吉他獨奏樂段的背景安排—兩種淵源.....	38
四、人聲獨奏樂段的背景安排—讓歌手做自己.....	43
五、小結.....	46
第三章、邊走邊學的實驗樂團—絲竹空.....	47
第一節、以「絲竹」作為常態編制的爵士樂團.....	47
第二節、即興認知的差異.....	49
一、概念差異：「絲竹加花」vs「爵士即興」	49
二、笛樂手的即興：〈茉莉花〉獨奏樂段採譜.....	53
三、爵士即興的學習與實作.....	64
第三節、傳統樂器的限制.....	66
一、樂器操作的瓶頸.....	67
二、解決辦法.....	68
三、保留傳統樂器的特色.....	71
四、開拓多樣的聲音表現.....	74
第四節、型塑樂手特色與風格.....	77
一、漫長的音樂實驗.....	77
二、竹笛手學「說」爵士的內化過程.....	79
三、「做中學」—形塑樂手特色的法門.....	82
四、成員磨合一建立樂團的「手足之語」	87
第四章、結論.....	92
附錄一、阮黎官網的樂手介紹（筆者譯）	94
附錄二、〈過橋風吹〉樂曲架構.....	100
附錄三、〈過橋風吹〉完整總譜.....	101
附錄四、〈過橋風吹〉官賀民謠 (<i>Qua cầu gió bay</i>)	106
附錄六、音樂五四三一馬世芳的廣播節目.....	108
附錄七、爵士精選與空靈想像—彭郁雯、鍾適芳對談.....	124
附錄八、董運昌談《乘著紙鳶的翅膀》（筆者訪問）	141
附錄九、表演打天下一公視電視節目.....	143
參考文獻.....	149

表、圖、譜目錄

表 2-1：〈過橋風吹〉樂曲架構—簡易版	24
表 2-2：越南左手裝飾技法與獨弦琴音樂語彙關係表	32
表 2-3：獨弦琴即興基調及其背景和弦所暗示的可用音對照表	38
表 2-4：吉他獨奏第二部份一和弦進行轉位對照表	41
圖 2-1：metabole-1-兩組不同五聲音階的相互置換	26
圖 2-2：metabole-2-同組音階當中不同音群的相互置換	26
圖 2-3：越南音樂呈現習俗-人聲版	28
圖 2-4：越南音樂呈現習俗-器樂版	28
圖 2-5：越南左手裝飾技法與常用符號	32
譜 2-1：獨弦琴即興演奏—筆者採譜	27
譜 2-2：吉他即興演奏內容(第一部分)—筆者採譜	33
譜 2-3：吉他即興演奏內容(第二部分)—筆者採譜	34
譜 2-4：獨弦琴獨奏樂段的背景和弦	37
譜 2-5：吉他獨奏第一部分—含背景和聲、筆者註記	39
譜 2-6：吉他獨奏第二部分—含背景和弦進行	40
譜 2-7：吉他獨奏第二部分—原譜參照、筆者註記	41
譜 2-8：吉他獨奏最後一小節彈奏內容	43
譜 2-9：人聲獨立樂段總譜	44
譜 2-10：人聲獨立樂段—襯底吉他三小節音型反覆	44
表 3-1：絲竹空樂團成員的音樂背景	48
譜 3-1：〈茉莉花〉竹笛即興採譜一，2007.10.12 東華大學	54
譜 3-2：〈茉莉花〉竹笛即興採譜二，2007.12.14 世新大學	55
譜 3-3：〈茉莉花〉竹笛即興採譜三，2008.05.07 嘉南大學	56
譜 3-4：〈茉莉花〉竹笛即興採譜四，2008.08.30 兩廳院實驗劇場(a)	57
譜 3-5：〈茉莉花〉竹笛即興採譜五，2008.10.24 台大視聽小劇場	58
譜 3-6：〈茉莉花〉導引譜(Lead Sheet)，彭郁雯改編	59
譜 3-7：〈茉莉花〉竹笛即興採譜四，2008.08.30 兩廳院實驗劇場(b)	80
譜 3-8：竹笛採譜四—B段第一行特寫	81
譜 3-9：竹笛採譜四—B段第二行特寫	81

第一章、緒論

第一節、前言：

Fusion 從狹義的爵士搖滾到廣義的無所不包

「Fusion」一詞在一般爵士樂書籍或是網路資訊裡頭，多半譯為「融合爵士樂」，少數也有直接譯作「融合樂」者，在相關的解釋與敘述當中，最常被提及的兩個重點為（一）Fusion 起源於搖滾樂與爵士樂的結合；（二）1960 末到 70 年代初期因小號手邁爾士(Miles Davis)的兩張關鍵性專輯—*In A Silent Way* 及 *Bitches Brew*—相繼發行，而將爵士樂帶往融合(fusion)的新世代。¹不過，時至全球化的今天，Fusion 所涵蓋的範疇已經由原來「爵士搖滾」的代名詞更廣泛地被拿來代表爵士樂與他種音樂素材的結合，如與靈魂音樂(soul)、流行樂(pop)、放克音樂(funk)、輕音樂(light music)，及民間音樂(folk)等²，其中，樂手為了拓展更多爵士樂表現性(jazz expressionism)，亦常與世界各地不同的音樂文化素材結合，造就各形各色不同的爵士樂風貌百花齊放。可惜的是，爵士樂的歷史建構過程，常侷限於按時間順序發展的線性史觀以及美國中心說，而忽略爵士樂發展沿途當中同時也發生於美國之外其他地方的爵士音樂。事實上，潛藏於國家主義式的多元文化主義之下，爵士樂易於混雜的本質早已發展出許多在過去常被遺漏或僅被視為邊緣的歷史片段，而這些帶有其他文化色彩的音樂創作與融合行動其實蘊藏了許多豐富的內容值得開採與探索；其中尤其有趣的是，爵士樂與不同音樂文化融合之時，因牽涉到爵士音樂內涵中最關鍵的要素—「即興演奏」概念在其他音樂傳統中可能具有不同的意義，而使創作者及參與融合行動的傳統樂手面臨相異概念的衝突與調和，進而引發以往較少被關注、有關融合技術層面的思考與探究。

¹ Stuart Nicholson, "Fusions and Crossover," in *The Cambridge Companion to Jazz*, edited by Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 224-245.

² "Fusion," in *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J160600?q=fusion&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (accessed 15 January, 2010).

第二節、文獻回顧

一、爵士樂是美國的古典音樂？

Scott Deveaux 於其文”Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”曾指出爵士樂在發展過程中，其樣貌不斷發生變化——從早先的紐奧良爵士、搖擺大樂隊、咆勃、融合，到與各地文化擦出火花所誕生的音樂實驗，使當前爵士樂的多元性與複雜度已與最初起源於非裔美國人工作歌與藍調的「正統淵源」漸行漸遠；在新古典主義風潮(neoclassicism)³及此多元爵士樂風貌的撞擊之下，學界不得不反思所謂的「正統」是在什麼樣的脈絡之下被建構出來？他指出，爵士樂被整理為文字寫成書籍的過程多半致力將音樂演變的脈絡串聯，用便於理解的敘事方式寫成有系統的爵士樂歷史，並為每種風格取了名字，規範它們出現的時間與源流，讓爵士樂變成一個有特定形象與意涵的東西，但在今日科技發達、文化交流頻繁的衝擊下，以往歸納出來常被用以判斷一樣東西是否是爵士樂的形式標準已無法將目前豐富的爵士樂種類囊括在內了，例如一般拿來作為爵士樂指標的三個面向：(一)搖擺、即興等音樂上的特徵；(二)非裔美國人的種族淵源；(三)與資本主義(capitalism)的關係；當這些形式上的特徵被拿來判定爵士樂，如今都已相繼遇到問題⁴。因此，Deveaux 疾呼學者、研究者、教育家等撰文工作者建構新的爵士樂論述，期盼能夠解釋當前的音樂現況，因繼咆勃樂之後劃分爵士樂類型的名稱早已不勝枚舉：酷派(cool jazz)、硬咆勃(hard bop)、調式(modal jazz)、第三潮流(Third Stream)、新事物(New Thing)等，而隨爵士樂發展沿途當中與世界各地的文化交流而產生的融合類型，早已包含無窮盡的子分類，要把這些形形色色樣貌的音樂都納入一個叫做「爵士樂」的大傘當中，它們是否明確共享了一套爵士樂的傳統或要素？如果有，那是什麼？⁵

³ 八〇年代以降強調復興爵士樂傳統的「新古典主義」以 Wynton Marsalis 為首，他們反對過於實驗性或受歐洲 Avant-garde 概念影響太深的新興爵士風格，如 free jazz, avant-garde jazz, 及 fusion；Ingrid Monson, preface to *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue* (Lebanon: University Press of New England, 2004), vi.

⁴ Scott Deveaux, “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography,” *Keeping Time: Readings in Jazz History* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1999), 420-421；Deveaux 表示，若以「音樂特徵」來界定爵士樂，就容易就把當今非搖擺風格或即興不明顯的作品排除開來；而用「種族」來界定的話又會遇到兩個問題，(一)豈能排除不是非裔美國人對爵士樂的影響或貢獻？(二)如何將其他也是黑人音樂的界限劃分清楚？像福音、Blues、R&B 等；而除了前述兩點之外更受爭議的就是爵士樂與資本主義的關係，因為一直以來爵士樂若與商業有所掛鉤，似乎就成了叛徒，他繼續引述 Blesh、Feather、Russell 的文字來說明咆勃樂(Bebop)的生成就是一種反叛的精神，為了要跳脫被商業化了的原本那樣東西，以致商業(commercial)和藝術性(artistic)在爵士樂的脈絡裡常年來都被截然切割開來，使(真正的)爵士樂(應)被排除於流行之外，隔離於商業活動；Deveaux 指出雖然這樣的形象或概念已根深蒂固存在於爵士樂傳統當中非常久，但近來早已不必然如此了。

⁵ Scott Deveaux, “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography,” 422-423.

致力於澳洲爵士研究的學者 Bruce Johnson 於其文“The Jazz Diasporas”思考爵士樂共通點(commonality)是否存於音樂本身⁶，指出美國透過大眾文化媒材成功的定義(或霸佔了)一個明明是歷經多元文化影響的表演藝術形式⁷，一戰到二戰期間世界各地的爵士樂手心目中所認知的爵士樂原本並無完整共識，卻弔詭地在二戰之後獲得了「統一」，使美國之外帶有其他民族風格或文化色彩者都成為(正統)爵士樂的再製⁸；文中指出大部分爵士樂著作常忽略「離散因素」(diasporic factors)，而迫使「離散爵士樂手」(Jazz Diasporas)被視為邊緣的特例而不是主體，然而這些海外散居族群的特質作為音樂呈現的特殊要件不應只被視為某種爵士樂版本的輸出，宜考量它們輸出的背後是否也同時深遠地重塑或訴說了爵士音樂的本質與意涵。⁹

二〇〇一年，美國紀錄片導演 Ken Burns 製作了名為「爵士」的系列影片¹⁰，並在全美公共的電視頻道廣為播送，成功地將爵士音樂與美國身分認同作了緊密連結。¹¹George Lipsitz 批判 Ken Burns 採用一種線性發展的陳述角度，將互異與多元的音樂實踐限縮到單一空間(美國)、單一時間(現代性)、並主觀地將傳奇樂手的音樂貢獻解讀為化困境為美學上的勝利，試圖將爵士樂塑造為美國的音樂標誌，因襲了 Billy Tylor, Grover Sales, Reginald Buckner 等人企圖將爵士樂經典化為「美國古典樂」的論述¹²，罔顧爵士音樂在不同脈絡與社群之中集體實踐的層面¹³。Lipsitz 舉述歷來爵士樂和其他文化交互作用的音樂創作來反問爵士樂「美國中心論」的正當性¹⁴，並引述爵士鋼琴手 Vijay Iyler 的反思，說明爵士樂其實是一個有生命的藝術形式，實踐此藝術並且倍受尊敬的音樂人都是持續不斷與周遭的世界交互作用、逐步成長的¹⁵，並引述 Chritopher Small 所言—「要愛音樂創作的行動(creative act)更甚於音樂創作的成品(creative object)」，提醒人們別因對過往音樂遺風的尊敬而抑制了自己創造與自身經驗息息相關的文化力量¹⁶。

⁶ Bruce Johnson, “The Jazz Diasporas,” in *The Cambridge Companion to Jazz*, edited by Mervyn Cooke and David Horn (Cambridge University Press, 2002), 34.

⁷ Johnson, “The Jazz Diasporas,” 35-40.

⁸ Johnson, “The Jazz Diasporas,” 39.

⁹ Johnson, “The Jazz Diasporas,” 39.

¹⁰ George Lipsitz, *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music*, 81；美國紀錄片導演 Ken Burns 於 2000 年製作 *Jazz: A Film by Ken Burns* 系列影片，並於 2001 年由美國的 PBS 頻道在全美廣為播送。

¹¹ Lipsitz, *Footsteps in the Dark*, 81.

¹² Lipsitz, *Footsteps in the Dark*, 85.

¹³ Lipsitz, *Footsteps in the Dark*, 82.

¹⁴ Lipsitz, *Footsteps in the Dark*, 90.

¹⁵ Lipsitz, *Footsteps in the Dark*, 86.

¹⁶ Lipsitz, *Footsteps in the Dark*, 104.

二、爵士已死？

雖然主流的歷史書寫容易將帶有各地文化色彩的爵士音樂安置在邊陲地帶或被視為特例，但根據 Stuart Nicholson 的說法，融合這件事打從爵士樂出生以來就已悄然進行了¹⁷。Nicholson 於其文“Fusions and Crossover”中，從一九六〇年代融合樂的淵源—爵士搖滾開始，介紹歷來爵士樂界從事 Fusion 的樂手、團體以及作品，包括從搖滾樂、電子樂、以及各地文化當中汲取靈感的融合音樂行動，文內提及許多為探索更豐富的爵士音樂語彙而嘗試的音樂實驗；其中，指出美國的爵士樂氛圍自一九五、六〇年代的硬咆勃(hard-bop)之後就走入了死胡同，因當地爵士樂學子多半安於臨摹前輩大師的語法，坐擁「爵士樂是美國古典樂」的寶座，鮮少承接前人探索新音樂語彙的實驗精神。¹⁸Nicholson 寫道，當歐洲開始出現許許多多結合地方文化元素進行的實驗性探索、開發各式各樣讓前人不習慣之音樂語彙時，卻遭逢美國主流爵士樂圈的冷眼相待，質疑其爵士樂的「正統性」。¹⁹

筆者認為，這種「自某個時間點之後就走入了死胡同」的思惟與擔憂，其實是人們常年以來習慣以線性思考來觀看爵士樂歷史所造成的問題，一如 Lipsitz 文中所述，此種視角所建構的歷史被塑造為像是必然降臨於人—它告訴人們，重要的爵士樂歷史已經發生了，而只留給觀看的人讚頌的餘地，懷抱那懷舊式的滿足²⁰，此觀點呼應 Nicholson 所指出美國爵士樂風氣大抵是緬懷過去的論述，堪慮其將箝制爵士樂發展多樣語彙之「未來性」而導向死路；而此類堪憂爵士樂未來出路，以及憂心爵士實驗精神與原創性乾涸的討論，早在 21 年前的文獻“Provocative Opinion: The Death of Jazz?”以及 15 年前的書評“The End of Jazz?”便可見一斑。

美國「霸佔爵士樂」這種國家主義式的論調，曾引發他處樂手不少的反彈，Nicholson 列舉歐洲的例子，指出許多歐陸樂手看不過美國復興主義(revivalism)自恃坐擁爵士樂傳統、故步自封的姿態，而採取了諷刺的創作行動。²¹如芬蘭擊樂手與作曲家艾德華·維撒拉(Edward Vesala)於 1989 年發行了一張名為《頌爵士樂之死》

¹⁷ Stuart Nicholson, “Fusions and Crossover,” 217; 有關爵士樂起源，Nicholson 提到史上第一首爵士樂錄音一般被公認為 Original Dixieland Jazz Band 的 “Darktown Strutters Ball”，在那之前人們猜想美國南方各州的音樂聽起來應是當地的一些民俗音樂；它有著多元音樂(pluralistic music)的起源，早期集結了美國南方許多地方音樂(vernacular music)，如黑人靈歌、工作歌、民歌、遊唱音樂、散拍樂、銅管樂隊、藍調等等，自由地與聖歌、流行歌、或一些知名的經典樂曲混合。

¹⁸ Stuart Nicholson, “Fusions and Crossover,” 236-240.

¹⁹ Nicholson 拿二十世紀初其發生在古典樂圈的類似現象，來對照當時爵士樂所面臨的情況—艾伍士(Charles Ives)創作了第二交響曲(the Second Symphony)，但因古典樂的傳統是深深奠基於歐洲的，所以樂評不願意把美國音樂之父史蒂芬·佛斯特(Stephen Foster)以及帶有福音音樂的美國主題介紹到他們深厚的歐洲交響樂傳統當中，此景和歐陸爵士樂所面臨的，雖說是倒反過來的情形，但有異曲同工之妙，不討「正統發源地」的喜；Nicholson, “Fusions and Crossover,” 240.

²⁰ Lipsitz, *Footsteps in the Dark*, 97.

²¹ Nicholson, “Fusions and Crossover,” 242-243; 246.

(*Ode to the Death of Jazz*)的專輯，指責環境現況的弊病(status quo)，專輯內頁寫道：

「音樂當中最要緊的東西應關乎感受(feeling)及其傳遞，現下那些對既有風格空泛的重複與仿效——我認為很悲哀。如果這就是爵士的傳統，那麼請問它攸關創意(creativity)、改革(innovation)、個別差異(individuality)、與自我性格(personality)的傳統到哪兒去了？」²²

其他刻意悖離美國傳統的實例，還有荷蘭爵士的薩克斯風手威廉·布魯克(Willem Breuker)、鼓手漢·班甯克(Han Bennink)、貝斯手彼得·柯瓦(Peter Kowald)等人，柯瓦甚至把自己的音樂叫做「Kaputty-play」，宣稱他偏不依美國「強調傳統」那套。²³透過舉述歐陸音樂家主打「原生音樂文化」之素材，勇於探索、創發的實驗精神，再對照美國保守的新古典主義(neo-classicism)，文末 Nicholson 諷刺地總結，說起源於美國的爵士樂，其未來新方向與遠景最後竟是由「歐陸爵士樂手」扮演了開路先鋒的角色。²⁴

筆者認為，Nicholson 所總結那富含實驗精神的開路先鋒，其實並不只存於歐洲，而是遍及世界各地；而這些音樂行動之所以能走出爵士音樂的新路，來自於他們對美國國家主義式的霸道行徑不敢苟同，在於不順從按線性史觀的歷史書寫所整合出來的音樂形式，而兀自探索屬於自身音樂語彙的創新能量。

可惜的是，Nicholson 似乎也落入了線性思考的歷史思維，因這類為爵士樂帶來新路的音樂類型，好似被他擺在爵士樂歷史時間軸的末端、推進著爵士樂未來的發展。然而事實上，這類融合各地不同地方文化的音樂類型，在廣大的爵士歷史淵流裡，並不是在特定的時間點之後才忽然出現的「某種音樂風格」，而是盤踞在整個線性史觀的爵士歷史書寫當中與之共時、呈散落狀的種種歷史片段。

George Lipsitz (2007)在《暗處足跡：流行音樂中潛藏的歷史》書中，將過去強調線性史觀的主流史學所忽略的歷史片段比喻為海底的暗流，指出這些暗流才是歷史浪面底下推波助瀾的主因²⁵；筆者認為，散落在爵士樂歷史共時面的這些融合各地文化的爵士樂，就好比潛藏在爵士歷史浪面底下的層層暗流，而重新檢視這些被遺落在主流歷史之外的暗流，或許可以解決目前爵士樂在定義上的困境——什麼是爵士音樂的共通點？

²² Nicholson, "Fusions and Crossover," 246-247.

²³ Nicholson, "Fusions and Crossover," 247.

²⁴ Nicholson, "Fusions and Crossover," 250.

²⁵ Lipsitz, *Footsteps in The Dark*, vii-xxv.

三、世界融合爵士樂是出路

當我們拿開以美國為中心的空間侷限以及隨時間推演的線性史觀，綜覽爵士樂吸取世上各個地方音樂文化色彩的現象，不難理出世界各地幾乎都有爵士音樂與地方文化融合的足跡；史上類似的音樂實例不勝枚舉，包括來自中南美洲、西印度群島、非洲、亞洲、及歐洲的音樂文化。

中南美洲具體的例子推屬爵士樂中的拉丁風格，它早期是從古巴康加鼓打擊樂手(*conguero*)洽諾·波索(Chano Pozo)與小號手迪吉·葛拉斯彼(Dizzy Gillespie)合作催生的「古巴-咆勃」(Cuban-bebop; 'Cubop')而來；而 Bossa Nova 則來自巴西作曲家安東尼奧·卡洛斯·裘賓(Antônio Carlos Jobim)。受西印度群島加勒比海音樂影響的例子，則有魯帕·克雷門多(Rupert Clemendore)與約翰·巴迪·威廉斯(John "Buddy" Williams)取材於源自千里達與托巴哥(Trinidad and Tobago)的加力騷音樂(Calypso)，以及牙買加吉他手恩奈斯特·蘭格林(Ernest Ranglin)將島上民間音樂(mento folk music)與美國 R&B 和爵士樂結合，而發展出今日的「斯卡樂風」(ska)²⁶。非洲的例子，則有鋼琴手藍迪·威斯頓(Randy Weston)以北非摩洛哥(Morocco)的音樂色彩著稱；南非具代表性的，則有小號兼歌手修·馬沙凱拉(Hugh Masekela)、鋼琴手阿布杜拉·易卜拉欣(Allah Ibrahim)²⁷、歌手米瑞安·馬卡貝(Miriam Makeba)、鋼琴手克里斯·麥奎格(Chris McGregor)、薩克斯風手溫斯頓·曼昆庫·恩哥齊(Winston "Mankunku" Ngozi)等，他們獨特的音樂風格形塑了著名的「南非爵士」(Cape Jazz)。亞洲方面對爵士樂的影響，則有長笛手尤瑟夫·拉提夫(Yusef Lateef)致力融合傳統阿拉伯音樂與底特律爵士樂、小號手唐·伽瑞(Don Cherry)致力將非洲及印度音樂融入其音樂實驗中；其中，又以印度音樂對爵士樂影響最深遠。

牙買加薩克斯風手喬·哈里奧特(Joe Harriott)在 1960 年代曾與印度作曲家約翰·梅爾(John Myer)共同嘗試印度音樂與爵士樂的結合，組織一個名為「Indo-Jazz Fusions」的實驗性樂團，分別由五位全為爵士樂手及五位均為印度音樂家的兩個五重奏組成一個十人的「雙五重奏」²⁸，所演樂曲多為梅爾的作品；美國薩克斯風手巴德·宣克(Bud Shank)²⁹於 1962 年曾與印度西塔琴大師拉維香卡(Ravi Shankar)合作打造 *improvisation* 這張專輯，音樂內容包含了來自南印與北印的拉格(Raga)。

²⁶ 在「斯卡樂風」(ska)開始流行以前，同是牙買加人的小號手迪吉·瑞斯(Dizzy Reece)與薩克斯風手喬·哈里奧特(Joe Harriott)搬到倫敦，各自發展出獨特的音樂特色而成為英格蘭爵士樂的先驅，當中包含了融入印度音樂色彩的嘗試。

²⁷ 南非具代表性的鋼琴手、作曲家，以善於結合其成長背景的音樂素材為人稱道，又以「Dollar Brand」之名著稱。

²⁸ 晚近，台灣的絲竹空爵士樂團亦採用類似的作法——以三位爵士樂手與三位傳統樂手組成特殊的六人 Jazz Combo 編制。

²⁹ 巴德·宣克(Bud Shank)非常熱衷於異文化素材，在 Stan Getz 把 Bossa Nova 曲風捧紅的七年前(1953)，他就已與巴西吉他手羅林多·艾枚達(Laurindo Almeida)共同創作一些巴西風格的爵士樂作品。

而爵士巨人約翰·柯川(John Coltrane)跟約翰·麥可勞夫林(John McLaughlin)也曾實驗把印度音樂融入爵士樂裡頭，其中，麥可勞夫林組成的樂團「Shakti」亦耗費了相當的精神在探索印度音樂。歐洲方面，最具代表性的實例則有吉他手強哥·海因哈特(Django Reinhardt)的「吉普賽即興」(Gypsy improvisation)；豎笛、薩克斯風手詹路易吉·托維希(Gianluigi Trovesi)吹奏的「義大利民謠爵士」(Italian folk-jazz)；以及結合瑞士、挪威民謠音樂與即興演奏的「諾地克爵士」(Nordic jazz)等等。³⁰

上述這些音樂實例，顯示爵士樂作為極富生命力的音樂傳統(living tradition)，易於順應周遭的環境入境隨俗，儘管它是從美國出發到世界各地去旅行，但旅途其間藉由戰爭時期美國駐軍的廣播電台、透過跨國唱片的流通而與世界各地的人相遇、或不同文化背景樂手的相遇以及相互交流，都使音樂發生了多樣性的變化而有「爵士樂是真正的全球化音樂」之說。³¹此種易於吸納新環境素材及聲響元素的音樂特質，至今已吸引世界各地的音樂家紛紛嘗試以爵士樂的和聲語彙及靈活的節奏型態為基礎，結合家鄉的音樂元素進行創作，然而此種以爵士樂的視角出發去融合不同地方文化音樂的創作行動，在學術上似乎未能找到一個具有共識的名稱來描述之。

Nicholson 把這一類型的音樂稱作「Global Fusion」，在「Fusions and Crossover」文末，以結合美國之外不同地方文化素材的歐陸爵士樂作結，聲稱這些被他稱作「Global Fusion」的融合音樂類型，是替走入絕境的爵士樂帶來一絲希望的良藥。本文指出，Nicholson 所描述的音樂現象，實可用以描述歐洲以外其他文化與爵士音樂融合的現象，故借用「Global Fusion」一詞，將這些在爵士樂脈絡底下結合不同地方音樂傳統的音樂創作稱為「世界融合爵士樂」(Global Fusion Jazz)，並指出此類音樂實為與主流爵士歷史脈絡共時發生，而曾散落狀的歷史片段。細讀 Nicholson 撰寫的「Global Fusion」章節可知，自一九三〇年代就出現有吉普賽爵士(Gypsy jazz)的足跡—儘管 Nicholson 偏重於歐洲的實例，稱之為「歐洲自由運動」(European free movement)³²—但他指出這類結合地方素材的音樂現象，如斯堪丁那維亞(Scandinavia)、挪威、瑞士民謠的「諾地克風」(Nordic tone)、芬蘭自由爵士(Finnish free-jazz)、波蘭爵士(Polish jazz)、荷蘭爵士(Dutch jazz)、奧地利、匈牙利、南斯拉夫、法國、英國等各地特殊的爵士樂表現形態—這些不同於美國，或刻意和美國爵士樂生態大唱反調的創作聲浪，才是真正延續爵士樂精神的實際表現。

³⁰ 述例內容主要參考以下三篇文獻：Nicholson, "Fusion and Crossover," 240-250; Lipsitz, "Jazz: The Hidden History of Nationalist Multiculturalism," 90; Christopher Porter, "World Jazz Music," in *National Geography*.
http://worldmusic.nationalgeographic.com/view/page.basic/genre/content.genre/world_jazz_801/en_US (accessed 4 December 2009).

³¹ Johnson, "The Jazz Diasporas," 2002; Porter, "World Jazz Music," 2009; Tylor Atkins, "Toward a Global History of Jazz," in *Jazz Planet*, edited by Tylor Atkins (Jackson: University Press of Mississippi, 2003), viii-ix.

³² Nicholson, "Fusions and Crossover," 240-250.

四、與 Fusion 有關的論述

(一) 異族通婚光明面 vs. 文化純粹性隱憂

以爵士樂的視角出發去融合不同地方文化音樂的創作行動儘管尚未有一共識詞彙描述之，Fusion 議題已在學界引發許多討論；對於 Fusion 一事，學界有提倡「異族通婚」的光明面者，也有擔憂文化純粹性遭破壞者。由”Is Fusion Killing World Music”文中兩個篇章內，便可見截然不同的看法：Robert Maycock 持較樂觀的態度，於其文”The Cross-Cultural Paradise”當中，指出一般所擔憂受破壞的「純粹性」(purity)僅是過度理想化的迷思，他以異族通婚與近親通婚的比喻來說明不同文化音樂結合的光明面，表示相較於用「fusion」這個字及其負面意涵，他更偏好「混雜」(hybridization)一詞，認為音樂的跨文化交流將有二加二大於五的功效，文內舉出爵士樂手與世界各地即興演奏者合作的現象。³³

不過，對於「純粹性(purity)不過是個迷思」，Michael Church 有不同觀點。他認為與其使用「純粹」(purity)一字，不如說「應保有『完整性』(integrity)」，因為跨文化的合作往往會扼殺原來文化傳統的純粹性。他進一步提出更適切的「正統」(authenticity)一詞來取代被 Maycock 評為迷思的「純粹性」(purity)，說明所謂的「正統」一併包含了三種意涵，分別是「純粹」(purity)、「原創」(originality)、與「真實」(truth)。文中他舉出一些傳統音樂由於與其他地方樂手合作而產生「變調」的實例，例如來自西非維德角島(Cape Verde)的「赤腳女伶」西莎莉亞·艾芙拉(Cesaria Evora)與古巴樂手合作之後，似乎喪失了她原來特殊的光采；或來自羅馬尼亞的吉普賽樂團「Taraf de Haidouks」繼與馬其頓和土耳其樂手合作之後，彷彿有某些珍貴的「氣味」被消融不見了。³⁴

Church 所舉諸多例子都顯示，「國際化概念」(internationalizing norm)多半禁不起「正統」的考驗，認為凡出於金錢考量與(儘管是善意的)政治權術活動而催生的 Fusion，終會使隸屬各方文化的奇異性導向音樂同質化而失敗。³⁵不過，文末他澄清，Fusion 這件事本身並沒有錯，也列舉了些「良性」的 Fusion 實例，例如演奏亞美尼亞傳統樂器「duduk」大師吉凡·葛斯帕揚(Djivan Gasparyan)，便可算是禁得起「正統(authenticity)」考驗的，因為此樂手花費近半輩子持續與異地的樂手學習與合作，若是拿他原創的室內樂作品與那些合作的作品相比，都仍然保有屬於

³³ Robert Maycock, “Is Fusion Killing World Music?: The Cross-Cultural Paradise,” *BBC Music Magazine* 9, 12 (August 2001): 44, 46.

³⁴ Michael Church, “Is Fusion Killing World Music?: Purity, Originality and Truth,” *BBC Music Magazine* 9, 12 (August 2001): 45.

³⁵ Church, “Is Fusion Killing World Music?: Purity, Originality and Truth,” 47.

他自己獨特的聲音風格。³⁶由 Church 的結論不難發現，他對於文化純粹性的擔憂並不來自 Fusion 本身，而是來自其與商業行為或政治目的掛勾之後造成音樂藝術性變質，或對異地傳統相形不尊重的餘毒。

（二）Fusion 技術層面常被忽略

在爵士樂的脈絡裡，Fusion 常引發商業化的議題³⁷；Charles Carson 指出，當代爵士研究經常刻意地把所謂的「混合音樂³⁸」排除在外，批判學界聞商色變的現象，主張即便是具有商業考量的音樂創作，仍不失可貴之處值得討論探究。³⁹1977 年紐約時報的爵士樂評羅伯·帕瑪(Robert Paulmer)寫道：「聆聽流行爵士樂最好的方

³⁶ Church, "Is Fusion Killing World Music?: Purity, Originality and Truth," 47.

³⁷ 與「商業」相關的討論，可回顧到 Fusion 起源：最早先的爵士搖滾(jazz-rock)乃是樂手出於不得已只好妥協時局所採取的手段。1950 年代，由於搖滾樂的興起，帶走了大批的爵士樂迷，一間間爵士樂酒吧相繼關門大吉，許多爵士樂手也因此失業，當時知名爵士樂雜誌 *Down Beat* 甚至在封面下了「爵士已死」的聳動標題。1960 末，一些樂手開始尋求其他出路，另覓順應環境的管道，如爵士大樂隊(Big Band)領班艾靈頓公爵(Duke Ellington)和貝西伯爵(Count Basie)相繼灌錄了披頭四走紅的歌曲，爵士歌手艾拉·費茲潔拉(Ella Fitzgerald)也重新詮釋了當時熱門的流行歌曲。最早先選擇以「挪用時下素材」開闢新出路的爵士樂手，許多都是充滿熱情、具實驗精神的，例如，當時才 22 歲的吉他手拉瑞·科耶爾(Larry Coryell)曾表示他喜愛巴比·迪倫(Bob Dylan)的程度不輸爵士吉他手蒙哥馬利(Wes Montgomery)；喜愛披頭四(the Beatles)的程度不輸約翰·柯川(John Coltrane)；喜愛羅林·史東(Rolling Stone)的程度亦不減爵士小號手邁爾斯(Miles Davis)，因此除了不斷修練自己爵士樂的功力，當然也希望別人視他為時下潮流的一部分。這些開闢新路的樂手，把這件事奉為爵士樂未來發展的新路，而這波爵士搖滾融合聲浪當中富有原創價值的代表人物，還包括約翰·麥可勞夫林(John McLaughlin)的「瑪哈維希努樂團」(Mahavishnu Orchestra)、奇柯瑞亞(Chick Corea)的「回歸永恆樂團」(Return to Forever)、賀比·漢考克(Herbie Hancock)的「獵頭人樂團」(The Head Hunters)、喬·亞溫奴(Joe Zawinul)與韋恩·蕭特(Wayne Shorter)的「氣象報告樂團」(Weather Report)，以及其他知名樂手如吉他手約翰·史考菲(John Scofield)、派特·麥席尼(Pat Metheny)、貝斯手傑可·帕斯透瑞斯(Jaco Pastorius)等；然而，在這些樂手主張實驗性創作、探索結合鍵盤、電子效果器、合成器來開發新語彙與聲響色彩漸有成果的時，卻也相繼出現另外一批不那麼「嚴肅」的傢伙以「複製成功」的姿態浮出檯面，受到不少樂評、學界的撻伐，時序步入 1980 年代以後，Fusion 分裂出兩種路線：一是延續七〇年代仍著重即興與實驗性質創作方式的「主流爵士樂」(Straight-ahead Jazz)；二是朝向流行、輕音樂(easy-listening)風格，時有歌手參與的「流行爵士樂」(Smooth Jazz)，代表人物有肯尼·吉(Kenny G)、黃蜂樂團(The Yellow Jackets)、雷評頓樂團(The Rippingtons)、寇克·華倫(Kirk Whalum)、爵士光環樂團(Spyro Gyra)、小格佛·華盛頓(Grover Washington Jr.)及大衛·山朋(Dave Sanborn)等，其發展過程中，許多替代名詞紛紛出現，如「流行爵士」(jazz-pop)、「輕爵士」(light jazz; jazz-lite)，或「混合音樂」(crossover)(Charles Carson, "Bridging the Gap," 2)；此註詞彙翻譯參考陳志宇(2007)譯作《美國爵士樂全攻略》；有關「主流」和「流行」的分野，大約始於 1974 年，當時有一些電台及唱片公司因苦惱如何行銷逐漸大眾化的樂種，而把 fusion 再分成兩大分支，較為「嚴肅」、著重即興與實驗手法，亦稱「high-brow jazz-rock camp」、「Jazz-rock」、「Jazz-fusion」、或「fusion」；由於意義相近的辭彙不少，本文盡量以原文表示，如下註「Smooth Jazz」。

³⁸ 「混合音樂」(crossover)在 Fusion 兩種路線中，屬於偏向流行的 Smooth Jazz 一類，特別被拿來指稱「有意識」把自身置序於音樂市場、同時主打爵士與非爵士之「主流樂迷」(mainstream audience)的音樂類型。

³⁹ Charles Carson, "Bridging the Gap": Creed Tylor, Grover Washington Jr. and the Crossover Roots of Smooth Jazz," *Black Music Research Journal* 28, 1 (Spring 2008): 2.

法就是忘記很多爵士樂迷把它當作是一種『失敗』的藝術音樂。⁴⁰」Carson 表示他對此類音樂的關懷，並從研讀爵士樂與黑人研究的過程中，強調若一再根據「歐洲音樂自律與完整性」的癖好而蔑視攸關社會、大眾喜好、蘊藏商業契機的其他音樂，只會暗中扼殺了爵士樂整體語法表現特色的豐富性與複雜度。他指出，以商業考量出發的音樂類型並不是無先例的，雖然過去也或多或少曾因商業出發點而受批評，但當今學者多半不屑討論此種音樂的藝術性，若有，也大多僅屬回憶性質，或作歷史脈絡式的討論，直到近年才有幾位學者探討這些音樂和與爵士樂經典(canon)的關係⁴¹。

Carson 強調的重點在於，隱藏在商業奇蹟當中、讓「混合音樂」成功流通於市場上的「技術層面」，也是非常值得討論的一大論題。當然，Carson 亦不避諱揭露「混合音樂」類型背後確實蘊涵龐大的商業潛力，如 1981 年發行的 *Winelight* 專輯，就因跨界特質而使它同時獲得來自不同領域的葛萊美獎⁴²，並大量取得在非爵士音樂類電樂台播出的機會，Carson 文內推崇所推崇的音樂製作人—泰勒 (Creed Tylor) 的「混合音樂哲學」(crossover philosophy)⁴³，說明了儘管是充滿商機的 Fusion 類型，它背後仍包含了許多音樂技術層面的價值值得學界關注。

(三)「即興演奏」是關鍵要素

由上可知，過去對 Fusion 的批判並不來自 Fusion 本身，而是來自 Fusion 與商業或政治目的掛鉤造成音樂藝術性變質以及對它種文化不尊重的餘毒，而在爵士樂的脈絡裡，Carson 指出「混合音樂」常因它的商業意圖而導致學界忽略其音樂技術層面的探究，他提出造就一件商業作品成功銷售的因素可能包括(一)素材掌握(洞悉市場的慧眼)；(二)編曲能力；(三)錄音技術；(四)即興演奏；(五)樂手特色—這五項技術。⁴⁴其中，最常被拿來評斷「融合成敗與否」的關鍵因素，大大地取決於「即興演奏」的面向，學者 Samuel Floyd、Ingrid Monson 多年致力強調爵士音樂美學最精髓的部分就是現場演出的互動和即興成分，致使 Smooth Jazz 的錄音實況最常被拿來開刀，批此缺乏現場互動和即興成分的錄音根本不能算是真正的爵士融合⁴⁵。

⁴⁰ Carson, "Bridging the Gap," 1-2.

⁴¹ Carson, "Bridging the Gap," 3.

⁴² 最佳爵士融合器樂或人聲表演獎(Best Jazz Fusion Instrumental or Vocal Performance)及最佳 R&B 歌曲獎(Best R&B Song)見 Carson, "Bridging the Gap," 9。

⁴³ Carson, "Bridging the Gap," 6.

⁴⁴ Carson, "Bridging the Gap," 7.

⁴⁵ 一般被視為「不那麼嚴肅」的 Smooth Jazz，其特色是把主奏樂器以類似流行樂當中主唱的角色來表現，曲目多不取自爵士樂曲而採用時下流行的 R&B 樂曲，音樂內容含較少即興演奏的成分，若有，也多屬裝飾性質，不像主流爵士樂(straight ahead jazz)那類著重曲式及和聲結構的「真槍實彈再創作」，兩者音樂製作過程大不相同。主流爵士樂的錄製過程必定是全團一起錄的，像真的現場演出一樣，樂手彼此有互動，跟真正的現場演出幾乎只差在樂手們是被安排在不同的錄音間裡

反觀歷史上首度被視為成功融合的爵士搖滾，正發生於演奏現場「即興互動」強烈懾人的情況之下。例如，早期搖滾樂與爵士樂聯姻的可行性常遭質疑，因要同時保留搖滾與爵士的音樂特質極不容易，難度過高、屢屢碰壁，但英國搖滾樂團「Cream」，卻在 1967 年巡迴至美國時獲得《滾石》(*Rolling stone*)雜誌好評，說「Cream 可稱得上是一個爵士樂團！」⁴⁶原因在於他們巧妙地在自己的搖滾樂裡頭納入了爵士樂的即興特質，尤其當該樂團的三位樂手都各具迥異的音樂品味與強項，打破原來搖滾樂曲的和聲進行與音樂架構，在曲間注入大量即興成分，饒富驚喜趣味：

吉他手與貝斯手的音樂互動，凝聚了龐大的即時性與臨場感，鼓手則一反搖滾樂強調二四反拍節奏型態持續反覆的伴奏樣貌，「主動式」地參與對話，三人不分軒輊、互為主奏伴奏的關係，你一來我一往，建構了現場充滿驚奇與刺激的聲響效果。⁴⁷

可見「即興演奏」的實踐與否，攸關 Fusion 作品是否信服於人；而從上述描繪亦可知，當一個融合樂團在具備多樣風貌的同時，如能依然保有每種元素的獨特性與主體性，那便禁得起外界考驗了，一如前面 Michael Church 所言，亞美尼亞傳統樂器「duduk」大師吉凡·葛斯帕揚(Djivan Gasparyan)禁得起「純正」考驗的原因，在於他費心持續與異地的樂手學習合作，並保有屬於他自己獨特的聲音風格。換句話說，欲討論爵士樂脈絡底下的音樂融合，樂手彼此即興互動過程當中所激盪的驚奇與火花仍被視為極具可看性的特出之處，只是還必須兼顧的是，在那過程裡，相異元素各自的「獨特性」不應在互動之中被忽略或消融。

(四) 兼顧「即興」與「獨特性」

行文至此或許我們可說，姑且不論 Fusion 背後是否帶有商業的意涵，至少 Fusion 的音樂技術層面是值得探究的，而從 Carson 提出的五項技術以及 Nicholson 所述在過去被視為成功 Fusion 的案例，可知，只要處於爵士樂的脈絡裡頭，至少「即興演奏」就是不容忽視的一環，只是當所討論的範疇涉及 Fusion 之時，「即興」被實踐的同時還必須兼顧「獨特性」的層面。

爵士樂脈絡底下的 Fusion 類型，如今已廣泛到無所不包，論獨特性，自然也依融合題材的不同而會觸及不同面向的審美價值。本文主張，不同方向的音樂融合類型應該被分開來討論，不宜圍繞在同一個「融合」子題當中打轉，因為它們

頭以免彼此的聲音「滲入」個別樂器的收音麥克風裡，而 Smooth Jazz 採用的則是流行音樂的製作流程，其背景音樂或所謂的「現場實況」在主奏(唱)來錄音之前都已預錄混音完，此由於缺乏現場互動與即興成分而常被撻伐。(Carson, "Bridging the Gap," 3).

⁴⁶ *Rolling Stone*, 11 May 1968, 14, quoted in Nicholson, "Fusions and Crossover," 220.

⁴⁷ Nicholson, "Fusions and Crossover," 220.

背後所涉及的音樂製作過程和可能遭逢的困難都不可同日而語，然而這件事在過去的文獻當中很少被提出，也未曾好好的被討論；例如，筆者從 Nicholson 文中描述的幾類 Fusion 類型歸納指出，致力於多元節奏型態融合的樂手，可能須挑戰在複節奏(polyrhythms)、奇數節拍(odd meters)上頭把玩一般人容易迷路的律動拉扯遊戲；致力電子融合樂的樂手則必須把所採用的「電子傢伙」如電子吹管(Ewi)、合成器、效果器等掌控能力練就到爐火純青的地步；致力與古典樂融合的樂手可能須考慮一起合作的演奏家會不會即興，作品當中有多少是被「計畫好的」，有多少是可以「自由發揮」的；而嘗試結合不同音樂文化的樂手，則可能須要思量所選擇的音樂傳統是否對「即興演奏」這件事持有不同的觀念，甚至當遇到該音樂傳統跟爵士樂的審美觀點發生衝突與矛盾之時，作曲者該如何取捨、拿捏、與平衡，而演奏者又如何調適陌生的即興概念與音樂語彙？

五、即興演奏在不同脈絡的認知

(一) 即興演奏在學界的脈絡

即興演奏在音樂學裡自有一套脈絡，它在學界相對於記譜音樂是常年受到忽視的一環，主要原因有二：其一，即興音樂不像記譜音樂有一個譜面上的依據，以致其創造力發揮的過程與意圖都較難界定，聽眾所接受到與演奏者所要表達的中間，由於缺乏一個確切可被看見的表達，而產生極大彈性和空間讓人去聯想與詮釋，這導致有學者認為即興的詮釋必定是有誤的，主張即興本身具有反對被紀錄的精神⁴⁸；其二，則是與西方中產階級文化思維有關。過去易把即興演奏歸入民俗學或社會科學的範疇，視之為「雖也有它價值但不是這麼嚴肅」的文化藝術，甚至對它做出創作上「無遠見」(improvident)的價值判斷⁴⁹，因此在一九七〇年代以前，音樂學圈主要視即興演奏為一項「技藝(craft)」而非像作曲一樣被視為一種「藝術(art)」⁵⁰。

在嚴肅音樂的領域裡，即興演奏的地位總是較為低下，Wiora 與 Nattiez 都曾表示：真正的作品，其創作過程中的縝密計畫與策略都相當重要⁵¹；但「即興」意味著事前準備的缺乏，因此具有負面意涵⁵²；Nettl 於“New Perspectives on

⁴⁸ Bruno Nettl, "Introduction: An Art Neglected in Scholarship," in *In the Course of Performance: Studies In The World Of Musical Improvisation*, edited by Bruno Nettl with Melinda Russell (University of Chicago Press, 1998), 13.

⁴⁹ Nettl, "Introduction: An Art Neglected in Scholarship," 6.

⁵⁰ Bruno Nettl et al, "Improvisation, §I: Concepts and practices," in *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg1#S13738.1> (accessed 15 April 2011).

⁵¹ Nettl, "Introduction: An Art Neglected in Scholarship," 9.

⁵² Nettl et al, "Improvisation, §I: Concepts and practices," in *Grove Music Online*.

Improvisation”特刊序文寫道，該刊收錄四個即興演奏研究篇章的用意是為了指出學界曾特別將即興演奏與表演實踐獨立於「音樂本身」來做研究，希望可以擺脫即興向來被視為一項技藝而非藝術的預設⁵³。事實上，即興演奏對許多音樂文化而言，是備受推崇且獲高度讚譽的一種能力。在西亞和中東，人們推崇技藝老道的業餘樂手勝過於職業樂手，因為前者比起後者具有較大的自由和空間去決定演奏什麼樣的曲目、速度、方式等，而富多樣變化；而在爵士樂，即興演奏向來被視為最為關鍵的重要元素。⁵⁴因此，是基於文化的價值體系與思維不同，而導致音樂被重視的面向有所不同——雖對西方嚴肅音樂而言，作曲具有威望是因它所連帶的紀律以及可預期性，但在強調即興演奏的音樂文化裏頭，即興受到景仰卻是因它所蘊涵的自由度與不可預期性⁵⁵。

（二）不同傳統的即興規範：道理一氣，規則不同

一般對於即興的認知，常著重於它的自由面向，而忽略其中需要被駕馭的紀律成分。Bruno Nettl 指出人們易將即興與作曲看作好似相反的兩件事，但其實作曲和即興的分野並不如一般所想像的這麼鮮明，他以「事先作曲」(pre-composition) 代替一般指稱的作曲以作區隔⁵⁶，並在《葛羅夫音樂辭典》的即興條目寫道，每個音樂文化幾乎都有或多或少的即興音樂，只是在某些層面可能各行其道。他指出世界各地關於即興(與作曲)的概念，宜被視為兩端開放的光譜，一端是沒有記譜的口述作品，另一端則是一段被寫好的作品帶有發揮的空間，中間的過渡地帶，可能是自由發揮的橋段依不同的音樂種類而奠基於不同的框架與規則。每個地方即興演奏時依據的靈感有所不同，Nettl 稱此「依據」為「啟駛點」(point of departures)⁵⁷，更早的學者，則稱之為「模式」(model)⁵⁸；「啟駛點」概念的提出，意指任何即興演奏都必有所「本」⁵⁹，並不是漫無目的天馬行空。在重視即興演奏的表演體系中，觀眾聆賞演出的重點，總來自於表演者持續在一套「義務特徵」(obligatory features)以及「想像離駛」(imaginative departures)兩者中間不停較勁，而這些被規範的特徵，可能與音樂旋律、和聲、或音樂合奏整體的走向有關，即興表演者演奏當下，便依循這些規範做出即時的音樂決定，承冒存在於無時不刻的風險，而觀眾就是在這處處的風險當中體驗驚喜，享受表演者音樂技術的精湛技藝與腦力激盪的應變能力。⁶⁰是故，「風險」乃是即興演奏最具代表性的特

⁵³ Bruno Nettl, ed., "New Perspectives on Improvisation," *The World of Music* 33, 3 (1991): 4.

⁵⁴ Nettl et al, "Improvisation, §III: Jazz," in *Grove Music Online*.

⁵⁵ Nettl, "Introduction: An Art Neglected in Scholarship," 8.

⁵⁶ Nettl, ed., "New Perspectives on Improvisation," 4.

⁵⁷ 劉新園於《「山歌子」的即興》提及 Nettl 的「points of departure」概念，但沒有對它進行詞彙翻譯，本文將其譯為「啟駛點」以利傳達該詞所隱含「由此歧出但又有所歸返」的意味。

⁵⁸ Nettl, "Introduction: An Art Neglected in Scholarship," 13.

⁵⁹ 劉新園，《「山歌子」的即興》(台北：文津出版社，2003)，頁 4。

⁶⁰ Nettl et al, "Improvisation, §I: Concepts and practices," in *Grove Music Online*.

點，只是因不同傳統即興演奏的「啟駛點」不同，而使從事即興活動時所挑戰的「遊戲規則」也不盡相同，各冒奇險。Nettl 列舉了幾例說明：

賦格的難度在於遵循既定的曲式；南印古典樂 *kalpana svara* 的難度在於其節奏並置不僅須從 *tāla* 出發且亦須有所歸返；伊朗音樂的難度在於腦海裡所背記的素材須與據此離題發揮的內容做出權衡取捨；南斯拉夫史詩的難度在於維持原故事結構的同時還要對所記憶的主題做出現場解說。⁶¹

筆者觀察，許多結合不同地方音樂文化的世界融合爵士樂，其作品往往具備很多「事前作曲」的成份，而這個現象尤其頻繁地發生在爵士樂手邀請不同文化的傳統樂手一起合作演出的場合，筆者推測原因可能在於，遵循不同遊戲規則的音樂傳統被兜在一起要相互「融合」，那麼不同文化背景的樂手在冒著不同即興風險的狀況之下，可能需要仰賴事前作曲來取得合作的平衡，例如——在法國與越南傳統樂手合作的爵士吉他手阮黎、在台灣與中國傳統樂器樂手合作的絲竹空爵士樂團，他們的音樂作品往往曲式複雜，細緻安排，甚至精密到連前奏與每段獨奏的貝斯旋律都逐音刻到了總譜上，其原因可能在於爵士音樂傳統的即興演奏是相當強調和弦進行的，而越南或中國音樂傳統當中有關「即興」的概念相對於爵士音樂則較強調以一條骨幹旋律當作即興靈感的依據；再者，由於「義務特徵」不同，越南與中國傳統音樂裡的即興成份相對於爵士樂，較接近裝飾與變奏的概念，而有認知差別，故此亦須仰賴事前作曲以達一定程度的共識進行合作。。

（三）爵士音樂的即興演奏

爵士樂的即興演奏，習慣直接稱之為「獨奏」(solo)，從爵士樂的視角，人們談「獨奏」、「獨奏者」，其實意味的是「即興」、「即興者」，而當人們說「吹(彈)(唱)一段獨奏」，其實指的是「來一段即興」；但是這樣的合併用法容易造成混淆，因為並不是所有的獨奏都是即興的，也不是所有的即興都是獨奏的。⁶²

在搖擺與大樂團時代，樂團裡的獨奏者演奏「事先寫好的即興」的現象並不罕見，它往往是為了表現個別樂手的特出之處，或是樂團呈現一首樂曲獨特味道的整體表現；前者在艾靈頓公爵大樂隊的作品中不乏實例，而後者，則如 Paul Berliner (1994)於其書 *Thinking in Jazz* 舉例所提：一個樂團演奏“String of Pearls”時幾乎都必須演奏巴比·哈克(Bobby Hackett)的獨奏，因為它經典到已成為整首曲子的一部分了，若彈奏別的獨奏，就奪去了這首曲子的獨特性⁶³。

另一方面，在爵士小編制樂團(Jazz Combo)裡，當所有樂手只依據一張導引譜

⁶¹ Nettl et al, "Improvisation, §I: Concepts and practices," in *Grove Music Online*.

⁶² Nettl et al, "Improvisation, §III: Jazz," in *Grove Music Online*.

⁶³ Paul Berliner, "Getting Your Vocabulary Straight," in *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 98-99.

(lead sheet)——甚至不看譜——根據某個主題或和聲合作演奏時，伴奏者和獨奏者的關係，其實是一種集體的即興互動(collective improvisation)，此時即興者在意義上就不全然是獨奏的角色了。Ingrid Monson (1996)於其書 *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* 指出，過去研究者往往忽略了擔任伴奏的節奏組對即興演奏過程的重要性⁶⁴，她以鼓手雷夫彼得森(Ralph Peterson)與鋼琴手潔芮·艾倫(Geri Allen)演奏”Princess”時的音樂內容來說明兩人演奏當下就像「交談」一樣交換著彼此的音樂靈感，主張這種立即性的音樂溝通與反應，在爵士樂裡是相當重要的元素，它讓每位樂手在演出時都像是作曲的參與者，時而「說」出一些非預期的內容或誘導其他樂手做出回應。⁶⁵

根據以上，筆者指出，爵士樂的即興演奏包含了強調樂手獨特性的「獨奏」層面，以及強調樂手彼此在音樂上對話交流的「互動」層面；前者所謂的獨特性，與樂手獨奏語法的「辨識度」有關，而後者要能夠立即實踐音樂靈感，則與樂手樂器演奏的執行能力有關。

談辨識度的養成，Berliner 將學習爵士樂比喻為學習說話的過程，在”Getting Your Vocabulary Straight”篇章中，他談到年輕的爵士學子為了習得心目中大師的語法、培養自己的獨特性，在學習過程首先須藉由亦步亦趨地模仿經典錄音，將錄音當中長串的獨奏樂句拆解成小片段的「單字」來熟練，以擴增即興演奏時可以隨時提取運用的音樂語彙。此過程，包括透過採譜寫下所臨摹的獨奏，或直接記憶——記憶是建立獨奏能力重要的一環——爵士學子經過大量聆聽、採譜、模仿、記憶大師們的語法，便越來越能細緻地辨認出每位樂手的獨特性，從最粗淺地能辨認爵士句法，到咆勃句法，再到查理·帕克(Charlie Parker)、桑尼·羅林斯(Sonny Rollins)的句法；當爵士學子越來越能清晰掌握每種句法的氣味，他們才漸漸得以在各自獨奏中研發出專屬自己具有辨識度的句子(recognizable licks)。⁶⁶

談樂器演奏的執行力，Berliner 亦有討論。他指出許多樂手建立獨奏技能的過程因與所臨摹大師的演奏強項不同，必須想辦法調整自己的演奏方式——例如移調解決音域困難，或意外開發出另類指法以利奏出錄音裡聽起來(實際上竟是二重奏的)複雜獨奏；由是可知，為了建立完善的即興能力，即時表達樂思的樂器演奏執行力對爵士樂人來說相當關鍵的。Berliner 寫道，J.J.Johnson 曾告誡 David Baker：「任何靈感若無法吹在你的號角上，那就一點用處都沒有了！」⁶⁷

當爵士樂手與傳統樂手共同合作，意味著不同音樂語言以及不同即興模式的相遇，在此情況下，對於爵士即興的「獨奏」層面，作曲者該如何調配作品當中「作曲」與「即興」的比重？演奏者又該如何展現各自獨奏的辨識度？而對於「互

⁶⁴ Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).

⁶⁵ Ingrid Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, 77-87.

⁶⁶ Berliner, “Getting Your Vocabulary Straight,” 95-114.

⁶⁷ Berliner, “Getting Your Vocabulary Straight,” 114-119.

動」層面，在音樂語言不同、樂器演奏強項不同、音樂思考習慣互異的情形下，雙方分別需要下哪些功夫來達成平衡與協調？這些都是本文相當好奇的問題。

續前推測，筆者認為當兩種文化背景的樂手湊在一起，以具有高混雜潛力的爵士樂作為音樂合作的平台，他們勢必得想出一些辦法，來克服音樂背景與概念認知的不同所造成的衝突，此衝突迫使樂手必須在兩樣東西之間取捨抉擇。例如，從小接受越南傳統音樂教育的器樂演奏家，被邀請合作演奏爵士樂時，他雖熟練於越南音樂的即興原則，但卻可能完全陌生於爵士樂的即興概念。在此情況下，當音樂實踐過程遇到爵士樂中的「即興」(solo)⁶⁸或「交換」(trade)⁶⁹時，傳統樂器表演者如何表現？反過來想，爵士樂手邀請越南傳統樂手一起演奏時，該如何讓這位不會爵士即興的演奏者在樂曲中也能自在地發揮特長，甚至與之「玩在一塊兒」呢？這樣的難題，迫使從事世界融合爵士樂的創作者必須藉由「事前作曲」來決定兩方如何在爵士樂的平台上一同「play」，而在此階段，作曲者選擇捨棄、或保留爵士音樂當中的那些東西？是非常值得思考的問題；另一方面，傳統樂手在演奏這些「事前作曲」的作品之時，可能會遇到什麼狀況？他們又如何調適這些狀況？此亦為不容忽視的層面。

六、阮黎與絲竹空的世界融合爵士樂

目前在國際上熱衷於不同音樂文化融合的爵士樂手，阮黎(Nguyễn Lê)是頗為知名的一號人物，他是越南裔的法國吉他手，也是相當多產的作曲家，至今發行在阮黎名下的十二張專輯有四張世界融合爵士樂的創作⁷⁰，其中最具有代表性作品，要屬一九九六年在國際樂壇大獲肯定的 *Tales from Vietnam*，這張專輯十首作品的頭八首都改編自越南傳統歌曲，並邀請越南傳統歌手與器樂演奏家合作錄音，其作品觸及的傳統樂器包括越南的檀箏、月琴、竹笛、獨弦琴等，還有人聲。從這張專輯當中，筆者發現阮黎有別於其他的作曲者，運用有趣及巧妙的創作手法突顯出越南音樂的特色，並保有了傳統樂手的獨有色彩。

另一方面，在筆者土生土長的音樂環境—台灣，也有一支以融合傳統音樂與

⁶⁸ 爵士樂裡的即興演奏，習慣被稱獨奏(solo)。

⁶⁹ 「交換」(trade)是鼓手獨奏的進行方式；傳統爵士樂在奏完一次或兩次樂曲主題之後，便由每位樂手依序獨奏，獨奏篇幅通常是主題和弦進行的反覆次數，反覆一遍，代表獨奏了一個 chorus，兩遍，則獨奏了兩個 choruses，依此類推。樂手獨奏了 N 個 choruses 之後，便交由下一個樂手獨奏，其中，鼓手是以「trading」的方式進行獨奏，例如，鼓打四小節—小號吹四小節—鼓打四小節—薩克斯吹四小節—鼓打四小節—鋼琴彈四小節...依此類推，每位樂手輪流獨奏的同時，和弦進行照走。除了四小節的「trading 4s」，也有「trading 2s」、「trading 8s」，而其中，僅由兩位樂手互 trade 的情況也相當常見；trading 時，樂手互拚較勁的音樂能量，常把整場演出的氣氛帶至高潮。

⁷⁰ 此四張專輯分別是融合越南傳統音樂的 *Tales From Vietnam* (1996)；融合西北非地中海南岸地區「馬格布」音樂的 *Maghreb & Friends* (1998)；與西班牙、土耳其、挪威、義大利、美國、阿爾及利亞、越南樂手合作的 *Bakida* (2000)；以及與日本、印度音樂家合作的 *Saiyuki* (2009)。

爵士樂聞名的實驗樂團—絲竹空(Sizhukong)—在世界融合爵士樂的行列中匍匐前進；該團的六位成員分別有三位來自爵士音樂背景，三位來自「國樂」背景。自二〇〇五年成立至今，絲竹空爵士樂團所發行的兩張音樂專輯作品，以取材中國傳統樂曲與台灣音樂文化的創作為主，其中觸及的傳統樂器包括中國音樂傳統的中阮、柳琴、竹笛、二胡、鑼鼓等。因地利之便，筆者除了研究絲竹空發行的錄音專輯之外，還得以透過一場場的現場演奏當中，去觀察該樂團同一首曲子在不同場次當中，每一次即興演奏的不同。

觀察這此二對象的錄音專輯，不難發現絕大部分的作品，篇幅都相當長，且具有縝密的「事先作曲」成分，而在這些具有縝密作曲的錄音作品之外，亦在絲竹空爵士樂團的現場演出當中，觀察到曲式相對簡單，但充滿樂手之間即席互動的場面⁷¹—這些曲子通常是安可曲，並未收錄在錄音專輯當中。

是故，筆者擇此二例，作為對照，從中分別探究世界融合爵士樂的作曲者與傳統樂手所面臨的技術課題。本文於第二章，將以阮黎的錄音作品〈過橋風吹〉(The Wind Blew It Away)為例，說明**作曲者**如何藉由瞭解越南音樂傳統，得於創作技術上作出巧妙安排，使樂曲整體保有越南音樂的特色，並讓傳統樂器表演者於獨奏當中展現獨特性；第三章，則以絲竹空爵士樂團的現場演出為例，透過觀察竹笛手在安可曲〈茉莉花〉的獨奏內容，以及筆者訪談內容，指出**傳統樂手**為兼顧爵士即興當中的「獨奏」與「互動」層面，如何克服樂器操作上的困難、保有自身辨識度、學習爵士即興概念以期悉通兩套音樂語法，呈現傳統樂手追求即席變通樂思靈感的音樂實踐，逐步實驗與探索的過渡歷程。

⁷¹ 相對於「事前作曲」成分較高的錄音作品〈鳳陽〉、〈鹿港〉、〈山歌仔〉、〈想起思想起〉、〈紙鳶〉、〈醉酒都馬〉等，絲竹空在現場演出中常安排曲式較為簡單的〈茉莉花〉、〈花非花〉、〈高山青〉等作為安可曲目，演出當中可見傳統樂手即席獨奏，及與爵士樂手 trading 的互動場面。

第二章、細心的裁縫—阮黎

每位藝術家都該有個強烈而且特殊的身分認同——來自他的根、喜好和夢想，但這種認同並不該侷限於他自己，而應當跨越國界和歷史的界線得以讓別人去分享、去認識；因此我在電吉他的表現上盡可能去運用從傳統音樂當中習得的聲響色彩、審美觀點，還有句法等等，探尋如何在音樂裡頭注入民族的成分。——阮黎⁷²

第一節、熱衷音樂文化融合的創作者

一、在國際樂壇的定位

阮黎是相當多產的作曲家、吉他手、與爵士樂手，吉他權威雜誌*Guitar Player*形容阮黎為「世界融合吉他手」(world fusion guitarist)⁷³，而老牌爵士樂雜誌*JAZZIZ*則描述阮黎除了是世界級的吉他手，還善於將世界各地的音樂「菜色」編織到自己的音樂創作裡⁷⁴；從許多有關阮黎的介紹與專訪，都顯示他除了在搖滾吉他、爵士吉他的領域佔有一席之地⁷⁵，更在爵士樂界以融合不同文化的音樂著稱。⁷⁶目前以他名字發行的十二張專輯，作品相當豐富多元，除了純器樂演奏的爵士樂四重奏、三重奏；插電的融合作品；挑戰自己在家後置剪輯混音的二重奏創作；最具特色的就是與地方音樂文化融合的作品，包括融合越南傳統音樂的*Tales From Vietnam* (1996)；融合西北非地中海南岸地區「馬格布」音樂的*Maghreb & Friends* (1998)；與西班牙、土耳其、挪威、義大利、美國、阿爾及利亞、越南樂手合作的*Bakida* (2000)；以及與日本、印度音樂家合作的*Saiyuki* (2009)，其中，又以融合越南傳統音樂的*Tales From Vietnam*最具代表性，此專輯於一九九六年發行之後便廣受歡迎，不僅獲法國權威音樂雜誌*Diapason*年度最佳大獎「*Diapason d'Or*」的殊榮，

⁷² Anil Prasad, "Riffs: Fusion- Nguyễn Lê," *Guitar Player*, 42, 3 (March 2008): 36.

⁷³ Prasad, "Riffs: Fusion- Nguyễn Lê," 36.

⁷⁴ Ted Panken, "All Things Considered: Having Spent Years Exploring Different Musical Cultures, Nguyễn Lê has Finally Discovered Himself," *JAZZIZ* 22, 5 (May 2005): 37.

⁷⁵ 爵士樂雜誌 *JazzTimes* 描寫道：「阮黎是一位技藝精湛、技巧嫻熟且饒富新意的樂手，他在自己的樂器上發展出獨樹一格的聲響特質，在爵士吉他——後吉米漢醉克斯樂壇(post Hendrix world)中與比爾伏里索(Bill Frisell)、約翰史考菲(John Scofield)、麥克史登(Mike Stern)和阿倫霍茲沃斯(Allan Holdsworth)齊名。」http://www.nguyen-le.com/Site_Nu/Bio_US.html (accessed 2 May 2011).

⁷⁶ 爵士樂網站 *All About Jazz* 如是描寫阮黎：「幾乎沒有其他音樂人能比法國的阮黎更能充實體現 Fusion 這個字了。過去二十五年來，他不斷『開採』各種比一般 Fusion(爵士搖滾)更廣義的音樂結合類型一天衣無縫地融合來自世界不同文化根源的音樂。」

http://www.nguyen-le.com/Site_Nu/Bio_US.html (accessed 2 May 2011).

還獲頒法國世界音樂獎(*Choc du Monde de la Musique*)、96年最佳爵士樂人獎(*Choc of Year 1996 Jazzman*)，並被德國爵士樂雜誌*JAZZTHING*評為96年度第二最佳專輯，在美國*JazzTimes*雜誌被譽為「a minor masterpiece」；於國際上引起許多迴響。⁷⁷

二、音樂背景與音樂理念

阮黎的父母親都是越南人，他們在越南脫離法國之前便從河內移民至巴黎，因此阮黎自小在巴黎出生長大，十五歲開始打鼓，接著自學吉他和電貝斯。⁷⁸阮黎並不是一開始就接觸爵士樂，其音樂背景最早先是接觸英國重金屬以及搖滾樂，受到七〇年代的英國重金屬樂團「深紫」(Deep Purple)、前衛搖滾樂團「深紅之王」(King Crimson)、與吉他大師吉米·漢翠克斯(Jimi Hendrix)影響，其後才開始接觸爵士樂的近代標準樂曲(modern standards)以及韋恩·蕭特(Wayne Shorter)的音樂。⁷⁹*Guitar Player*描寫阮黎的聲音哲學，是拋開音樂先見以擁抱傳統⁸⁰；每當談起作品裡既多元又豐富的音樂語彙，他總表示那背後是歷經了相當大的學習。⁸¹

阮黎曾表達自己對「不同文化音樂融合」的看法，他認為每位藝術家都須對自己有強烈且特殊的身分認同，但是這種認同並不該只侷限於自我，也因此他不斷尋求不同民族的音樂概念，學習他們的音樂傳統。⁸²這樣的理念，或許與阮黎早先的求學背景有關，他曾於巴黎索邦大學就讀視覺藝術，之後轉而攻讀哲學博士，著手與異國主義(exoticism)有關的博士論文，題為：《異國主義：「序曲之冒險」與「冒險之序曲」》(*Exoticism: Adventure of the Overture and Overture of the Adventure*)。⁸³2005年，阮黎曾在*JAZZIZ*的訪問中，分享當初撰寫這篇論文的想法，說道：

我受法國作家維克多·謝閣蘭(Victor Segalen)的影響，他20世紀初花費二十年的時間遊歷中國及許多亞洲國家，我想要重新詮釋他的作品，並試著重新定義所謂的「異國主義」(exoticism)；不同於一般常見的新殖民主義或種族優越主義式的論述，我希望以一種比較詩意的方式，正面的鼓舞更多受外國風貌觸發而升起的一派熱情、奇幻異想、與隨之激發的藝術原創力，採取一種對「他者」完全敞開心胸的態度。越是置自身於腦後，便越容易參透別人的文化，到最後，你得以用一個全新的風貌、帶著一種新的自我認同返回起點。⁸⁴

⁷⁷ 阮黎官網：http://www.nguyen-le.com/Site_Nu/Bio_US.html (accessed 2 May 2011).

⁷⁸ Panken, "All Things Considered," 37, 40; http://www.nguyen-le.com/Site_Nu/Bio_US.html (accessed 2 May 2011).

⁷⁹ Panken, "All Things Considered," 37.

⁸⁰ Prasad, "Riffs: Fusion- Nguyễn Lê," 40.

⁸¹ Panken, "All Things Considered," 37.

⁸² Prasad, "Riffs: Fusion- Nguyễn Lê," 36.

⁸³ Panken, "All Things Considered," 37.

⁸⁴ Panken, "All Things Considered," 37.

由此可見，阮黎對不同文化音樂的融合，是持有自己的一番見解；在*Guitar Player*的訪談中，阮黎曾表示太多的世界音樂計畫(world music project)在藝術上都是死的，因為在那裡面人們感受不到不同文化之間人與人的關係還有對彼此的尊重，在他眼中，比較理想的方式應要跳脫觀光事業與異國主義的心態，真正去學習適應其他的音樂。⁸⁵

三、越南尋根之旅—*Tales From Vietnam*

音樂創作的過程，往往會透過與不同樂手合作的歷程，開拓了自身對音樂的視野，阮黎曾提在Panken的電話專訪中提及，在1989年的*Miracles*專輯合作過程中，爵士鋼琴手亞特蘭迪帶給自己很大的衝擊，亞特幫助阮黎體悟即興的開放與自由，並在合作過程，了解到只要內心想表達的是最真實熱切的東西，那任何樣貌都是可能的。*Tales From Vietnam*音樂製作，從阮黎構想到真正發行中間，至少經過了七年的醞釀⁸⁶，而這段時間，阮黎正是陸續透過種種的音樂經歷，慢慢拾起對爵士音樂的認識與愛好，並逐步摸索融合音樂這條道路。⁸⁷

另一方面，由於阮黎自小在巴黎出生長大，他曾如實表示在認識傳統歌手清香(*Huong Thanh*⁸⁸)之前，越南像是一個只屬於他父母的世界，是藉由與傳統樂手合作音樂，他才開始與之有所聯繫，慢慢對越南的音樂概念有了認識。他說，清香雖然對爵士樂一無所知，但幸運的是她有興趣嘗試新鮮的東西。合作中，阮黎發現原來越南的音樂傳統非常講究，不同區域的音樂並不能隨便混合，由於清香來自南越，所以一開始他們便以南越的音樂為主進行合作，待彼此摸索近三個月之後，清香終於也願意嘗試唱北越的民謠了；磨合中，阮黎表示它們好似正在經驗一個傳統逐漸演化的過程。他表示，面對自己原來所不熟悉的越南音樂特色，他都必須重新學習，指出越南音樂有非常嚴格的調式系統，例如演奏時，某些音階的三度音須使用特殊的微分音，遇到六度音，則可能須做特定裝飾，且該種裝飾又不能隨便使用在其他音程；對阮黎來說，這些細緻的韻味，他都必須學習、練習，

⁸⁵ Prasad, "Riffs: Fusion- Nguyễn Lê," 40.

⁸⁶ 阮黎曾表示早在1989年與ACT唱片公司簽約之時，就已希望能夠做些與越南有關的音樂計畫，但當時覺得自己並沒有成熟到能做出什麼「真正的」玩意兒，他說：「當你只彈鋼琴的黑鍵，馬上聽起來就很中國，但我非常討厭那樣，因為這種做法太過於簡單，我想做深入一點的東西。」(Panken, "All Things Considered," 38).

⁸⁷ 阮黎製作他第一張專輯時，與他一同合作的鼓手彼得·厄斯金(Peter Erskine)已感受到他內在的越南氣質，只是這樣的獨特氣質在當時還不足以完整成熟地發揮在其創作作品當中；從1989年開始到發行*Tales From Vietnam*幾年間，阮黎大量與爵士樂手合作，著手製作專輯錄音與現場演出，待七年之後的1996年，才決定尋找住在巴黎可以(也願意)和爵士樂手一起合作的傳統樂手，希望能找到夠開放、足以接受這奇異想法的合作者。(Panken, "All Things Considered," 38).

⁸⁸ 清香是出生於越南大城胡志明市(西貢)的年輕女歌手，在1977年遷居至法國，阮黎邀請她合作錄製*Tales From Vietnam*專輯。

並琢磨如何能在彈奏中表現越南的氣質。

四、阮黎談音樂融合的技术

Panken訪談一文，阮黎曾說自己的吉他彈奏受到越南音樂原則的影響；他提到融合越南音樂時所考慮的幾個層面，包括音階、音程、和弦、以及伴奏方式。首先，他提到越南音樂主要是以五聲音階構成，而在爵士樂裡，以五聲音階來思考音樂其實並不罕見，樂手可從不同的起始音彈奏同一組五聲音階，文中他提到當特別只使用八度、九度、或十度音程來演奏五聲音階，情況就變得很有趣。其中，從他的述例說明，筆者推測阮黎所習慣思考的五聲音階，應該一般常以C為根音的CDEGA。他說：

[...]你可以從不同的起始音來[五聲音階]，比如說，從根音開始是大音階，從六音開始變成小音階，從第二音開始則成「掛留音階」(suspended scale)。⁸⁹

再者，將越南和西方的音階整合在一起，是阮黎常用的做法，只是實際執行起來，需要配合特定的組合才能使它們融合得較為自然。例如在同一個和弦裏頭去做即興演奏，方能將即興的框架與限制縮小，以便讓即興者暢所欲言：

當我在即興或是在寫曲的時候，**必須同時考量和弦和靈感來源**。當處理越「西方」的曲子，比如說以十二平均律為主的和弦進行或轉調，就越難用微分音或出於越南靈感的音樂語彙來即興。反倒是在沒有和弦、或只有一個和弦、或是在同一個調性當中單單幾個和弦裡頭，我會聽起來最有越南味，像是在一些慢歌、或有迷幻律動(groove)的曲子。⁹⁰

此外，他也提到和傳統樂手合作會面臨的困難及其解決之道，如利用巧妙的和弦進行、和聲重配，或在上頭安插複雜的對位：

一般而言，在西方的和聲上面去疊亞洲的音階很簡單，**但要把它做到兼具品味與和諧卻很困難**，尤其當你同時又須顧及其他樂手還得回應你丟出來的東西⁹¹。這時若把界限往後推一點，做些怪東西，比如說用不斷轉調的和聲進行來配置一個傳統曲調，事情就變得有趣多了。不過，做這碼子事要很小心，**因為傳統樂手不喜歡這樣搞**，一個常用的解決方法就是，你先編一段調性

⁸⁹ Prasad, "Riffs: Fusion - Nguyễn Lê," 38.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ 或許這是尋求傳統樂手一起合作的原因，因為拿其他文化的樂器吹奏，無法自在地表現出傳統音樂訓練背景成長、薰陶而生的模樣與氣味。

(diatonic)和弦進行給他們唱，另外再弄一個剛說的那種不一樣的、比較近代的來重配，同時你也可以安插一些複雜的對位在那上面。⁹²

另外一種阮黎常用的手法就是尾隨重複(shadowing)其他樂手—例如小號或薩克斯風—的和聲或旋律，但不要完全一模一樣；從以下節錄當中，可發現阮黎在作品當中是「有意識的」去「保留」越南音樂傳統當中常見的「花與葉」(flowers and leaves)以及「支聲複音」(heterophony)特色：

在越南，我們用「花葉」(flowers and leaves)來形容每個音跟它們的裝飾音的關係，好像你要用千百萬個快速到幾乎聽不見的音來演奏每一個音。⁹³

我喜歡多重開放式的合音(multiple open unison)，就是樂手彈奏同樣的旋律，但他們可以自由的依個人喜好加東西，有時聽得出來是誰在做變化，有時聽不出來。⁹⁴

其實越南傳統音樂的樂器就是這樣在幫唱歌的人伴奏，所以這手法有它的傳統，像箏、月琴、胡琴都會彈主旋律，用它們自己的方式彈，然後在一個樂句當中特定的轉折音(pivot note)會合，在沒有和弦或貝斯的狀況下，這是絕佳的伴奏方式。⁹⁵

阮黎最有代表性的這張 *Tales from Vietnam* 專輯中，其十首作品的頭八首皆改編自越南傳統歌曲，不同曲子使用到了不同的越南傳統樂器，如檀箏、月琴、竹笛、獨弦琴，還有人聲，每首樂曲主題都由歌手清香來演唱。傳統樂器出現的場合多半在前奏、尾奏，還有一些事先編排好的間奏橋段，較少如同專輯中小號、薩克斯風或吉他一樣有在樂曲中獨自即興(solo)的樂段，而傳統樂器若有即興發揮的場合，也總出現在樂曲一開頭節奏組尚未帶入律動之前的獨奏，特別的是，在第一首〈過橋風吹〉(The Wind Blew it Away)當中，可聽到獨弦琴有自己單獨的一段 solo 在樂曲當中，同時，這首曲子也是唯一一首人聲除了唱主題之外有 solo 的作品。所以本文採用這首〈The Wind Blew it Away〉當作例子，輔參考上述阮黎曾談過的融合手法，研究本曲，觀察其即興內容，分析作曲者在創作時做了如何的精心安排。有意思的是，音樂中確實暗藏有趣巧思，耐人尋味。

⁹² Prasad, "Riffs: Fusion - Nguyễn Lê," 38.

⁹³ Panken, "All Things Considered: Having Spent Years Exploring Different Musical Cultures, Nguyễn Lê has Finally Discovered Himself," 38.

⁹⁴ Prasad, "Riffs: Fusion - Nguyễn Lê," 38.

⁹⁵ Ibid.

五、音樂分析的重點與架構

本文分析方法最主要是透過聆聽，首先聚焦於即興演奏(solo)的內容，並從而檢視作曲者為了讓獨奏者發揮這樣的內容，事先在作曲上做了如何的安排。界定本曲「即興演奏內容」的方式，是以爵士樂觀點，將專輯當中所聆聽到的，根據其內容及座落於全曲架構的位置，判斷它們屬於爵士樂即興演奏(solo)的部份。由於此研究材料是在錄音室製作的專輯曲目而非現場演奏，故筆者關注層面並不在該內容有多少「即席演奏」的即興成分，而是針對音樂內容，做兩層面思考：第一，即興者是依據什麼來建構自己的獨奏內容？此內容反映了什麼？第二，作曲者選擇讓哪些樂器來做即興發揮，而針對不同的樂器又做了什麼不一樣的設計與安排？為了便於分析，筆者將所聽到的聲響都採譜紀錄，並配合參照原譜譜面所能觀察到的資訊，思索樂手即興時關於「自由」(freedom)與「限制」(constraints)的面向，推敲兩者關係，及其背後文化體系之即興演奏概念的關聯。

分析過程，筆者觀察到，〈過橋風吹〉一曲，其即興者的演奏內容，隱約反映著越南音樂傳統當中獨特的「調式系統」、「即興習俗」、以及「審美觀點」三個面向，並推敲**作曲者**——同時亦是本曲吉他手的阮黎——如何以爵士樂語法來設計適當的義務特徵(obligatory features)——即即興演奏所依據的背景限制——好讓即興者能在適切的自由度之下進行足以表現越南特色的想像離駛(imaginative departures)——即即興的發揮；筆者認為要做到這一點，作曲者須對兩種文化體系都有充分了解才有可能。

以下將分兩節，分別在第二節探討「即興者」的「獨奏內容」，在第三節則探究「作曲者」的「幕後設計」。

第二節、即興者的獨奏內容

阮黎的〈過橋風吹〉(The Wind Blew it Away)，是取材自越南北部北寧省(*Tỉnh Bắc Ninh*)一首相當知名的民謠，原歌名叫做「*Qua cầu gió bay*」，字面意思是「過橋風飛」。這是一首情歌，描述一名女子為了愛而欺瞞父母，說她的衣服在過橋的時候被風吹走了；殊不知實情，是把衣物拿來作為與愛人之間的「愛的信物」。這首歌在北越傳唱非常普遍，當地稱此類歌曲為「官賀」(*Quan Họ*)民謠，其調式屬於「北調」系統，是越南廣為人知的一種民歌(*dân ca*)。⁹⁶

以下是此曲的原貌：

1. Yêu nhau cởi áo ý a cho nhau. Về nhà dối rằng cha dối
(Ee-ew nya-oo ker-ee ao ee ah tsaw nya- oo Vay nyah zoh- ee zang tsah zoh- ee

Chorus:
mẹ a ý a Rằng a ý a qua cầu Rằng a ý a qua cầu. Tình
mae ah ee ah Zang ah ee ah kwa kah-oo Zang ah ee ah kwa ka-oo Ting

tình tình gió bay Tình tình tình gió bay.
ting ting zaw - - bay-ee Ting ting ting zaw - - bay-ee)

阮黎改編過後的完整總譜，可參見本文的附錄三，詳細樂曲架構，可參見附錄二。以下，是〈過橋風吹〉的簡單樂曲架構表，從中看出阮黎版本的主要架構不離爵士樂「Intro—Head in—Solos—Head out」的結構，從表中亦知，本曲即興者分別為吉他、人聲、及獨弦琴。為清晰呈現本文論點，稍後將從最後一位即興者—獨弦琴的獨奏內容—開始談起，接著才是人聲，然後吉他。全曲架構如下：

段落	序奏 (Intro)	開始主題 (Head in)	吉他獨奏 (Solo Guitar)	人聲獨奏 (Solo Vocal)	獨弦琴獨奏 (Solo Monochord)	結束主題 (Head out)
時間	0'00''	1'59''	2'57''	4'02	5'40''	6'14''

表 2- 1：〈過橋風吹〉樂曲架構—簡易版⁹⁷

⁹⁶ Nguyễn Thuýet Phong and Patricia Shehan Campbell, *From rice paddies and temple yards : traditional music of Vietnam*, Danbury, CT : World Music Press, 1991, 56.

⁹⁷ 欲瞭解更細，可參見附錄二：〈過橋風吹〉樂曲架構；附錄二字母需配合參見附錄三：〈過橋

一、調式系統(Modal System)

筆者從聆聽、採譜、並研究阮黎〈過橋風吹〉的獨弦琴獨奏內容，發現它反映了越南音樂「調式系統」當中的幾個特點，包括「北調音階」、「音階音的階級關係」、以及「*Metabole*」現象。在呈現其演奏內容之前，先對這幾個特點作簡單的介紹。⁹⁸

越南音樂有其獨特的「調式」觀。雖然早在西元一到十世紀，越南受中國影響非常深遠，許多樂器都是承襲中國傳統樂器加以改編而成為今日的樣貌，音階組成也因此有類似之處，但極為特別的是越南的「調式」觀念有別於中國以及東亞文化普遍對「調」的概念。越南「調式」所表達之情感和氣氛之間的密切關係，與印度音樂的「拉格」(Raga)或波斯音樂的「Dastgâh」較為類似；儘管不盡相同，但有異曲同工之妙。

越南傳統音樂基本上以五聲音階為主加上兩個經過或裝飾的輔助音，其音階「*hò*、*xự*、(*yi*)、*xang*、*xê*、*cổng*、(*phan*)、*liú*」與中國的「合、四、(乙)、上、尺、工、(凡)、六」相仿，不同的是，越南五聲音階的唱名為*hò* (Do)、*xự* (Re)、*xang* (Fa)、*xê* (Sol)、*cổng* (La)、*liú* (Do)、*u* (Re)、*xáng* (Fa)，且越南因其獨具特色的「調式」觀念而有所謂的「調」(*điệu*)、「腔」(*giọng*)，與「氣」(*hơi*)；其中，「調」跟「腔」反映主要調式，而「氣」反映不同調子裏頭氣氛的些微差異，不論在越南的室內樂、戲劇、或佛教音樂，都非常講究這種「調式」與調「氣」的概念。

越南有兩種主要調式系統，分別為「北調」(*điệu bắc*)跟「南調」(*điệu nam*)。不同調式賦予音樂不同的色彩與風味，尤其在旋律上的情感流露，不同調式有其獨特氛圍。因此，越南的「音階」和「調式」有密不可分的關係，音階上的每個音並不若中國的五聲音階那般穩定。越南的五聲音階除了幾個維持不變的基礎音之外，其他音的音高都可能隨調式個性而做出偏高(*gì*)或偏低(*non*)的調整，而不同地區也有各自的調式展現，例如：北調以不加裝飾音表現歡樂氣氛；南調的「春氣」(*hơi Xuân*)在「*xang* - *xê* - *xang*」音之間加上裝飾音使其聽來從容與安詳；而「哀氣」(*hơi ai*)則按弦加重音以表哀傷等等。當然，除了調式可能影響音高之外，不同演奏家或演唱者也總會隨自身對音樂詮釋不同而擁有彈性的表現空間，這些差異都豐富了越南音樂的生命。

風吹〉完整總譜，在此特別感謝阮黎同意筆者於論文當中使用由其官網下載的樂譜。

⁹⁸ Trần Văn Khê and Nguyễn Thuýêt Phong, *Grove Music Online*, "Vietnam."

前面提及，阮黎的〈過橋風吹〉這首歌在北越傳唱非常普遍，當地稱此類歌曲為「官賀」(*Quan Họ*)民謠，其調式屬於「北調」系統。「北調」最常使用的五聲音階為：*hò* (Do)、*xư* (Re)、*xang* (Fa)、*xê* (Sol)、*cổng* (La)、*líu* (Do)、*u* (Re)、*xáng* (Fa)，這些音在音階裏頭都具有不同的重要性，彼此有階層關係(hierarchical relationship)。其中，最重要的音是「*hò*」；其次，是「*xang*」、「*xê*」；而「*xư*」、「*cổng*」則扮演輔助音或經過音的角色。

談越南調式系統，除了南北調值得一提，另一具代表性的音樂現象叫做「*metabole*」，尤其常見於北方官賀民謠當中，意指一組音群和另一組音群的交互置換，有幾種不同類型。例如兩組不同五聲音階的相互置換，如下：

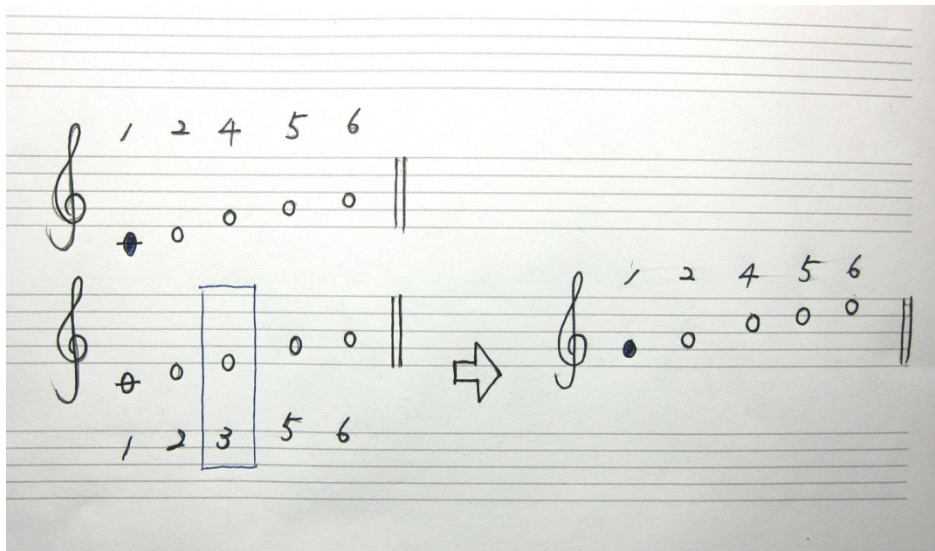


圖 2-1：metabole-1-兩組不同五聲音階的相互置換

或是出自同一組音階的音群被「另一組音群」所替換，如下：

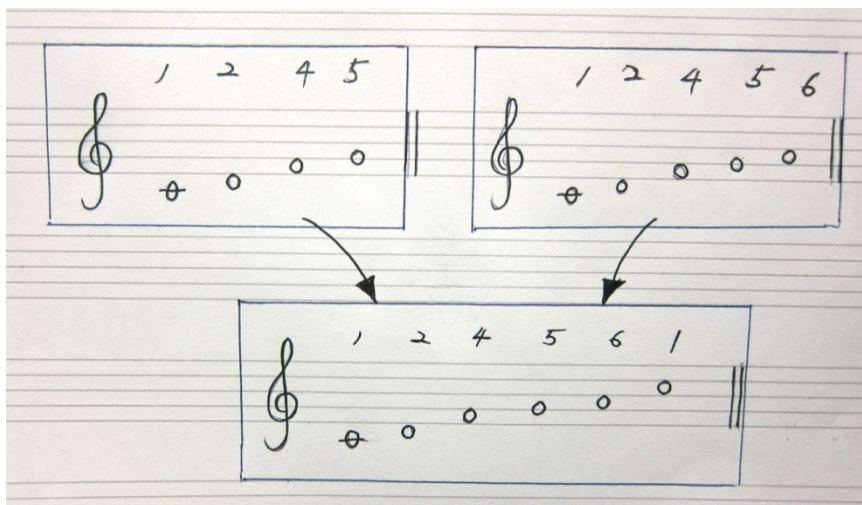


圖 2-2：metabole-2-同組音階當中不同音群的相互置換

這些相互置換的音群，有的會回到原來的音群組，有的則否。本曲獨弦琴的即興內容反映出越南音樂調式系統當中的「北調音階」、「音階音的階級關係」、以及「*Metabole*」這幾個特點，獨弦琴演奏內容如下：

The Wind Blew It Away

Solo Monochord

5' 40" - 6' 14"

譜 2-1：獨弦琴即興演奏——筆者採譜⁹⁹

採譜顯示，前七小節的第一樂句係由Do、Re、Fa、Sol這幾個音組成，而第七小節第四拍開始的第二樂句則由Do、Re、Fa、Sol、La這幾個音組成，兩組音群皆出自「北調」基本音階「Do-Re-Fa-Sol-La-Do-re-fa」的範疇；此二音群組的置換，反映了方才提及的「*metabole*」現象；而整段演奏內容當中最常出現的Do、Fa、Sol三個音，則分別屬於該音階中最重要基礎音*hò* (Do)，跟次重要的*xang* (Fa)、*xê* (Sol)，反映北調音階音之間具相對重要性的「階層關係」。

二、即興習俗(Improvisatory Custom)

接著，研究〈過橋風吹〉的序奏內容，以及人聲獨立樂段的自由念誦，則發現它們反映了越南即興習俗當中的「花葉原則」(*hoa lá*)、器樂的「漫步」(*dạo*)與「宣告」(*rao*)、及人聲的「說式」(*nói lối*)與「唱詩」(*ngâm*)。說明之前，亦先簡述這幾個音樂特色。

⁹⁹ 說明 1) 譜面上數字係以 B 為主音之首調記譜；2) 符號「 \smile 」表上滑音，符號「 \frown 」表下滑音。

依照越南傳統，諸多表演形式都是先以自由速度—或「說話節奏」(speech rhythm)進行，之後才進入有節拍的段落，所以一個完整的表演應該包含「無節拍」(unmetered)跟「有節拍」(metered)兩種表現方式。典型的越南室內樂合奏，幾乎都符合下列三式其中一種：1)先來一段短的無節拍即興樂段，再到一段寫好的有節拍樂段；2)人聲即興「無節拍」朗誦詩作輔以樂器伴奏；3)人聲即興「有節拍」之唱誦歌曲佐以樂器在旁伴奏¹⁰⁰；這三種樣式基本上可透過圖2-3及圖2-4來表示：

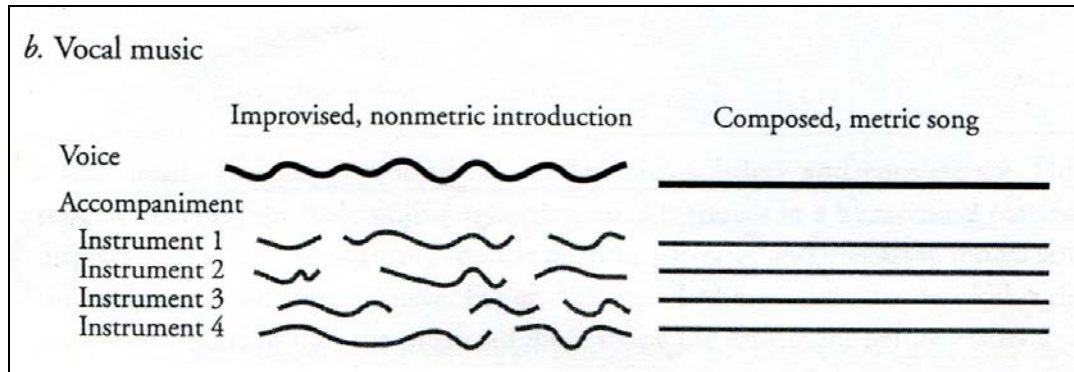


圖 2-3：越南音樂呈現習俗-人聲版¹⁰¹

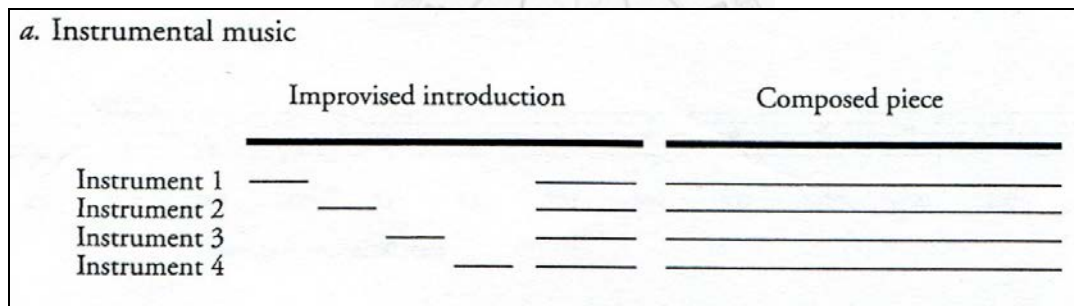


圖 2-4：越南音樂呈現習俗-器樂版¹⁰²

越南音樂相當重視人聲。由圖2-3可知，人聲常在序奏樂段有大幅自由度的即興發揮，稱為「說式」(*nói lối*; speaking the way)，歌手以自由速度唱誦詩作，器樂在旁伴奏之；此外人聲還有另一種即興表演形式，稱為「唱詩」(*ngâm*; sung poetry)，歌手恣意誦讀詩作輔以樂器伴奏，只是「唱詩」本身並沒有序奏。

所謂即興(improvisation)、裝飾(elaboration)、變奏(variations)，不論在「無節拍」或「有節拍」的段落都有。純器樂合奏時，全體進入有節拍樂段之前，每樣樂器都會依序進行各自的即興演奏，這在北越、中越，稱為「漫步」(*dạo*; promenade)；

¹⁰⁰ The Garland encyclopedia of world music, Vol.4, "Southeast Asia." 1998, 454.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

在南越，則稱作「宣告」(*rao*; announcement)。¹⁰³

「有節拍」段落雖然是寫好的作品(composed piece)，但其作曲往往是架構式(schematic)而非完整式(fully realized)的呈現¹⁰⁴，因此演奏者得以依越南傳統的「花葉原則」(*hoa lá*)¹⁰⁵，按大架構的骨幹旋律(skeletal melody)進行自由的發揮與變化。此「*hoa lá*」兩字除了字面上「花與葉」(flowers and leaves)的意思之外，也有「裝飾」、「繁盛」(flourishing)的字意。

由此原則，不難理解越南音樂的另一特色——「支聲複音」(heterophony)，一如圖2-3的人聲無節拍樂段所示。如果把人聲開頭自由演唱的部分當作骨幹旋律，那麼跟從在旁佐之伴奏的器樂演奏便是依照「花葉原則」依附其上，亦步亦趨；當多位樂手同時憑自身喜好為人聲主幹旋律線伴奏時，便造就出多條支線「支聲複音」(heterophonic)的特色。¹⁰⁶

本曲序奏由吉他獨奏展開，隨之帶入人聲。越南歌手清香以其獨特唱腔與細微聲調變化，在主要歌詞上作即興的自由誦唱，而吉他則在旁亦步亦趨，無節拍式地依附其上和人聲旋律交疊對話；待兩人互動即將結束，緊接尾隨在後的，是越南檀箏(*đàn tranh*)由高音域彈奏一段自由速度的音群下墜，由慢而快，隨之又緩了下來，承接以鼓、馬林巴琴、貝斯等爵士樂節奏組所帶出「有節拍式」律動(groove)。這裡，整段序奏都是即興演奏，速度自由、無節拍：從吉他獨奏、人聲誦唱、到檀箏獨奏，依序展開，並在節奏組進來之時一齊踏入「有節拍」的樂段。此處反映了越南即興習俗當中人聲的「說式」(*nói lối*)以及器樂的「漫步」(*dạo*)與「宣告」(*rao*)；而人聲誦唱之時，吉他則是以「花葉原則」(*hoa lá*)¹⁰⁷與清香所唱之骨幹旋律交織。

樂曲行至獨立樂段的人聲獨奏時，有別於一般的爵士樂歌手即興(如果有的話)常見的「擬聲唱法」(Scating)¹⁰⁸，清香保有了她原來獨特的嗓音，其「即興內容」並不是用「唱」的，而是用「念」的，所念內容為一首名為〈抒情〉的越南古詩，以越文誦讀。這是一首情詩，內容呼應「過橋風飛」原曲歌詞所描繪的氛圍——愛侶橋上臨別的情景與思慕彼此的心情，大意如下¹⁰⁹：

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ *The Garland encyclopedia of world music*, Vol.4, "Southeast Asia." 1998, 465.

¹⁰⁶ *The Garland encyclopedia of world music*, Vol.4, "Southeast Asia." 1998, 454.

¹⁰⁷ 此處的「花葉原則」不若同張專輯第六首曲目〈The Banyan Tree Song〉序奏時檀箏與歌手的互動明顯，可惜礙於篇幅，本文無法將其納入分析做為曲例詳述。

¹⁰⁸ 即把人聲當作樂器一般依照和弦進行用「無意義的音節」來作發揮。

¹⁰⁹ 摘自 *Tales from Vietnam* 專輯內頁英文解說，筆者中譯。

〈抒情〉(Tự tình)¹¹⁰

當我倆分離，請不要忘記彼此
就像那琴瑟合鳴
亦如竹杏之交
讓這感覺充盈我倆的心¹¹¹

人聲獨立樂段的詩詞誦讀，並不若序奏樂段完全是無節拍式的，因為吉他以三小節反覆音型續而不斷地伴奏在後—節奏組的律動亦持續進行著，即便清香是以自由速度悠遊恣意地誦讀這首越文情詩。因此，在這段「寫好的」、「有節拍式的」樂段，人聲即興內容體現了越南即興習俗當中的「唱詩」(ngâm)。

三、審美觀點(Aesthetic value)

本節最後，將討論吉他手—阮黎也就是作曲者自己—的即興樂段。阮黎吉他的即興內容相較於同樣是弦鳴樂器(chordophones)的獨弦琴，篇幅長很多，深入研究，發現其內容編排別有深意，似乎隱約地、意圖要反映越南審美觀點當中注重「禮數」的「社會美學」及攸關越南音樂美學當中的「左手技法」，令筆者不禁聯想，在此長篇幅的即興鋪敘中，阮黎是否有意暗示或表露與自己切身相關的兩種文化淵源—來自爵士音樂與越南音樂的傳統？

前面提過，越南的表演形式大多先以自由速度或說話速度(speech rhythm)進行，然後才進入有節拍的部分。事實上，這種呈現方式旨在體現越南傳統文化的「社會美學」(socio-aesthetic philosophy)，意即行事都要按照「禮數」(courteous manner)進行，有特定順序—無節拍到有節拍；由慢而快；從陌生到熟悉。¹¹²

越南音樂是非常以人聲為主的¹¹³；對弦鳴樂器而言，琴弦的震動是為了模仿人聲細微變化—包含越南語言獨特的聲調韻味以及各地的方言特色；此外，越南相當重視的「調式觀」(modal conceptualization)也不只受「音階」(scale)的「音」所影響而已，它與演奏者所流露的「情感」(sentiment)和他們對這些「音」的「裝飾」(ornamentation)細節，更是息息相關¹¹⁴，因此，弦鳴樂器表演者細緻的左手技法，

¹¹⁰ 專輯內頁所提供之越文標題「Tu Dinh」並不包含聲調，若按詩詞原意推測，完整越文標題應為「抒情」(Tự tình)，只是專輯內頁英文譯作「表白」(declaration)。這首詩的越南原文在本章第三節會讀到；文中完整的詩詞聽寫與詞意推敲，必須感謝台大越南文阮蓮香老師(Nguyễn Liên Hương—Cô Hương)的熱心幫助！

¹¹¹ 參照阮黎官網的網路專輯資訊。

¹¹² The Garland encyclopedia of world music, Vol.4, "Southeast Asia." 1998, 452.

¹¹³ The Garland encyclopedia of world music, Vol.4, "Southeast Asia." 1998, 451.

¹¹⁴ The Garland encyclopedia of world music, Vol.4, "Southeast Asia." 1998, 454-455, 457, 461-463.

在越南音樂傳統裡頭顯得格外重要。陳文溪將演奏者的左右手比做陰和陽，形容右手用來創造聲音的「肉體」，而左手則賦予它們「靈魂」，把聲音變成有靈性的樂音：

左手和右手，陰和陽，[在]肉體和靈魂傳統的越南音樂中，右手用來製造聲音，左手用來將聲音美化。右手產生物理上的音響：音高、強度、長度、音色等，但是左手將這些物理上的聲音轉化為音樂性的聲音，使它更具有音樂性的特質。右手，好像是製造聲音的「肉體」，而左手，則賦予肉體「靈魂」。因此，在這種美學原則之下，左手的重要性遠大於右手。¹¹⁵

可見[弦鳴樂器]演奏者的「左手技法」，在越南的音樂美學當中佔有舉足輕重的地位，這也是為什麼在越南，學生學習音樂的時候，不論在室內樂、戲曲、儀式、宗教或宮廷音樂，老師總要費盡心力傳授學生大量的口頭示範與說明，盡可能詳述各種調式理論、特定音、可變音、旋律型態、特殊裝飾奏、速度、音質、不同調性氛圍的營造等等。

此曲吉他約莫一分又六秒鐘的獨奏時間，若仔細聆聽，可以感受到整個樂段大體上是從一種「若有似無的節拍步調」流動到另一種「清晰可辨的節奏律動」裡頭；整體樂感聽來彷彿由「慢」到「快」；氛圍亦好似從一個較不和諧的陌生環境，逐漸步入另一個較為熟悉的聲響空間當中。筆者依上述聽覺感受，將採譜切割成兩個部分來呈現：第一部分—即譜2-2，呈現吉他獨奏當中「似無節拍」、「感覺較慢」、「比較陌生」的樂段；而第二部分—即譜2-3，呈現吉他獨奏當中「有節拍」、「感覺較快」、「比較熟悉」的樂段，其特殊的鋪陳表現，巧妙體現了越南傳統注重「禮數」的「社會美學」。

抽象的聆聽體驗透過實際採譜，往往能獲得比較具體的解釋。第一部分，吉他的彈奏時而鬆散、時而急促；時而黏滯、時而停留，難以抓出明確規律的拍點；除了音與音之間的空隙飄忽不定，音色亦忽明忽暗，音高位置也難以清楚定位。在此部分，阮黎充分利用了大量吉他的「左手技巧」，如勾弦、擊弦、滑音奏法，盡可能地發揮所有音色的彈性，勾勒撲朔迷離、遠近飄忽的聲響氣質。

越南豐富靈活的音樂語彙，普遍是以三種技法來表現，分別叫「*rung*」、「*nhấn*」及「*mỏ*」；而此三方式的任意結合，稱為「*luyến láy*」，如圖2-5：

¹¹⁵ 陳文溪，〈憶老友許常惠·越南音樂和中國音樂有何不同〉，《許常惠逝世周年紀念文集》，（台灣師範大學音樂系主編），2002，載自 <http://www.music.ntnu.edu.tw/conference/hsu/sfl/ci-4.htm>。

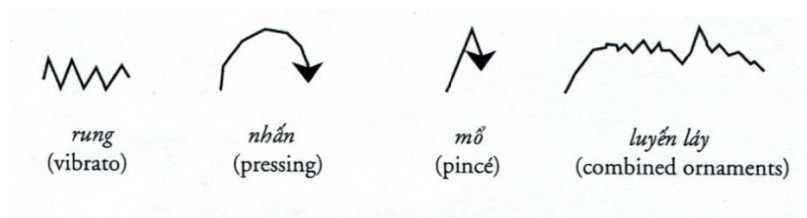


圖 2-5：越南左手裝飾技法與常用符號¹¹⁶

例如，越南獨弦琴豐富的音色，若以上述技法及符號來表示，則「*nhấn* (↷)」作「推、拉、滑」裝飾；「*mỏ* (↗)」作「打、撞」裝飾；而「*rung* (〰)」則作「搖、顫音、揉音」裝飾，如表2-2所示：

技法	描述	Left Hand	符號
拉	左手扶琴桿向外拉，使琴弦音升高。	pressing	↷
推	左手扶琴桿向內推，使琴弦音降低。	pressing	
上滑音	右手撥弦後，左手拉動琴桿。(譜中標明起迄音)		
下滑音	右手撥弦後，左手推動琴桿。(譜中標明起迄音)		
打	右手撥弦後，左手大拇指向外輕擊琴桿一下。	tapping	↗
撞	右手撥弦後，左手食指向內輕擊琴桿一下。	tapping	
搖	打與撞結合運用。		〰
顫音	連打。		
揉音	左手小指輕扶琴桿，左右均勻搖動，發音如同拉奏樂器的揉弦效果。	vibrato	
拉揉	拉與揉相結合。		
推揉	推與揉相結合。		

表 2-2：越南左手裝飾技法與獨弦琴音樂語彙關係表

因此，筆者參照這三種技法符號，將阮黎第一部分獨奏的內容紀錄如下：

¹¹⁶ The Garland encyclopedia of world music, Vol.4, "Southeast Asia." 1998, 464.

The Wind Blew It Away

Solo Guitar

2' 57" – 4' 03"

譜 2-2：吉他即興演奏內容(第一部分)－筆者採譜

如採譜所示，阮黎在這個部分的演奏中，特別強調左手的運用，不僅試圖讓自己的樂器表現出似越南獨弦琴的「顫音」(tremolo)、「上、下滑音」、「打、撞、推、拉」等聲響特質，更在即興內容鋪敘的過程中，刻意營造不穩定的時間感與速度感、做出非順階音(non-diatonic)的色彩選擇，彷彿在刻劃一個相對於過去音樂經驗較不熟悉的音樂氛圍；這個氛圍，像是象徵著「原來只屬於他父母」那「陌生」的越南世界，而透過致力描繪這陌生世界的音樂步伐，阮黎有如表露了自己作為「越南後裔」的身世根源。

不過，時間行至獨奏的第二部分，卻又好似踏入了另一個世界般；忽然，吉他開始彈奏大量的快速音群，選音也從原來的非順階音(non-diatonic)轉為順階(diatonic)，且從採譜第三行開始，明顯可見大量的爵士樂語法；相對於第一部分那刻意的陌生化，阮黎即興演奏的這第二部分，又像是在表露自己作為一名「爵士樂手」的背景淵源一般。如下：

Solo Guitar



譜 2-3：吉他即興演奏內容(第二部分)——筆者採譜

四、小結

到目前為止，本節指出〈過橋風吹〉的每位即興者都在其演奏內容中展現了越南傳統音樂文化的特點，分三層面說明：1)獨弦琴的即興演奏，反映了越南音樂調式系統當中的「北調音階」、「音階音的階級關係」、以及「*Metabole*」現象；2)本曲序奏還有人聲獨立樂段的自由念誦，體現了越南即興習俗當中的「花葉原則」、器樂的「漫步」跟「宣告」、以及人聲的「說式」跟「唱詩」；3)吉他的即興內容，隱約彰顯了越南審美觀點當中注重「禮數」的「社會美學」，以及越南音樂美學極強調的「左手技法」；更重要的是，藉由「兩段式」迴異聆賞感受的巧妙鋪敘，阮黎展現了自己同時作為一名「爵士樂手」及「越南族裔」的兩種身分淵源。

接下來將探討，欲使每位獨奏者的即興內容都保有越南音樂的氣質，作曲者在幕後下了哪些功夫？

第三節、作曲者的幕後設計

爵士樂的即興演奏¹¹⁷與和弦進行密不可分，特定的和弦暗示了樂手特定的規範，Nettl稱之為「義務特徵」(obligatory features)，也就是即興演奏時所依據的背景限制；每個文化體系依其特有的即興概念有不同的即興模式(model)及其義務特徵。。

由前節可知，越南音樂傳統的「義務特徵」是「平行式」的，越南音樂的即興，是依據同一條骨幹旋律線進行發揮。但爵士樂是「垂直式」的。典型的爵士樂有主音也有織體——即主題旋律(head)配上和弦進行(chord changes)，屬「主音織體式」(homophonic)。爵士即興時，特定和弦直接暗示即興者多個可用的和弦音及引申音，樂手要依照經驗判斷特定情境中有那些選擇音可以使用¹¹⁸，例如：遇到小七和弦，可用多里安(Dorian)、弗里吉安(Phrygian)、艾奧利安(Aeolian)等調式音階或小調藍調音階(minor blues scales)；遇到大七和弦則可使用埃奧尼安(Ionian)或利地安(Lydian)調式音階；而屬七和弦的選擇就更豐富，有米克索利地安(mixolydian)調式音階、變化音階(altered scale)、半全減音階(half-whole diminished scales)、利地安降七(Lyd. flat 7th)等音階、或減七琶音(diminished arpeggios)等等。

因此，在爵士音樂傳統中，隨著和弦進行(chord changes)，樂手好比在一塊顏色不停變換的畫布上作畫，因為音樂中不同的和聲配置(voicing)，能營造不同的聲響色彩，筆者將這些和聲配置比喻為「背景畫布」，樂手在即興演奏時，就好比在這既有背景顏色的畫布上進行發揮，因此，「背景畫布」就會限制樂手彩繪時，塗料的選擇，作畫時原則上除非故意為之，否則不能選到與背景色調不搭的顏色。簡言之，樂手必須在這不停變換的顏料限制下，繪製出一部精彩的動畫來；在持續進行的時間軸上，說一個令人印象深刻的故事。

一、主題(Head)以「骨幹旋律式」取代「主音織體式」

從本章第二節的「表2-1：樂曲架構—簡易版」可知，〈過橋風吹〉全曲係由幾個段落組成：序奏(intro)、開始主題(head in)、吉他獨奏(guitar solo)、人聲獨奏(vocal

¹¹⁷ 在爵士樂書寫當中，「Improvisation」跟「solos」指的都是即興演奏。Bruno Nettle et al, "Improvisation," In *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

¹¹⁸ 不過這些規則到後來都只是參考用而已，愛搞怪的爵士樂手喜歡不按牌理出牌，愛「亂來」。當然，「大師的亂來」跟「真正的亂來」是有區分的：「大師的亂來」是知其不可而為知，「有意識的」在搞怪，讓人意想不到、倍受折服。其中，那些「你必須知道的規則」，就是爵士樂的傳統——你「必須知道有這些」，然後才從「這些」當中去選擇你故意不要「哪些」，進而想出跟別人不一樣的來。

solo)、單弦琴獨奏(monochord solo)、結束主題(head out)。就整體結構而言，此組成方式和爵士樂常見的段落安排相仿：「(序奏)—主題—即興—主題—(尾奏)」，只不過，它所包含的三段被視為「即興」的獨奏，都不是按照「主題旋律的和弦進行」來作發揮，而是各自有不同的設計。更精確的說，這首曲子其實並沒有所謂的「主題和弦進行」，因其主題的「織體」根本不是以「為旋律編寫和聲配置」的概念所構成，而是用原來民謠的骨幹旋律作為主軸，伴奏為輔助；也就是說，讓即興前後兩次主題具備一致性的東西並不是一套相同的和弦進行，而是歌手所唱的歌謠旋律，其開始主題(head-in)與結束主題(head-out)骨幹旋律相同，只是兩次背後是由不一樣的樂器來伴奏；有趣的是，隨樂器文化背景不同，伴奏的方式也跟著不一樣。

阮黎對「主題(Head)」的編寫細節，值得稍加說明¹¹⁹。

〈過橋風吹〉的主題，是根據〈過橋風飛〉(*Qua cầu gió bay*)官賀民謠改編成篇幅長28小節的骨幹旋律，並為它配上一組「套裝律動」，這不僅有別於傳統爵士樂AABA-32小節或AAB-12小節布魯斯(blues)的曲式樣貌，更對主題的織體結構費了心思。

傳統爵士樂的器樂演奏主題時，通常會由兩支吹管樂器齊奏，或讓兩種旋律樂器各彈或吹奏一次，若是人聲，則由人聲獨唱，器樂在旁根據主旋律的「和聲」色彩插音伴奏(fill-in)；但此曲主題，卻是由人聲與吉他「齊奏」。清香的歌聲和吉他主題旋律，與作曲者預先設計的「套裝律動」交織在一起，在樂句與樂句中間呼吸、休息的地方，安排襯底律動的馬林巴琴與貝斯、那極奏富節奏性的旋律穿插其中，同時，還加入了小號、薩克斯風「對位式」的插音。這種以節奏犀利的背景節奏旋律穿插主題，再加上吹管樂器對位插音的安排，聽起來都像是為主題骨幹旋律線條所量身訂作一般，此種編寫方式有別於傳統爵士樂主題—「旋律」配「和聲」的「主音織體」(homophony)概念。

而針對「套裝律動」，也值得作番說明，因此亦是作曲者有別於傳統爵士樂特別下的功夫。

爵士樂進主題的方式，有的會先以一個依附和聲變化做音高調整的頑固音型(ostinato)，或幾小節固定不變但持續反覆的節奏型態(vamp)，帶出樂曲的律動(groove)。此曲主題進來之前，雖也可看到一段功能與ostinato跟vamp類似、負責帶出樂曲律動的樂段，但它不完全像ostinato或vamp一樣具有不斷反覆的特質，而是整套根據〈過橋風飛〉主題骨幹旋律「事先寫好」的「套裝律動」；它的節奏性強，

¹¹⁹ 可配合附錄三：〈過橋風吹〉完整總譜，及附錄四：〈過橋風吹〉官賀民謠 (*Qua cầu gió bay*)。

多是切分十六分音符的破碎樂句，聽起來具非洲風味，有旋律性。筆者用「套裝」來形容它，在於它被寫好的部份，無法在這28小節的切分節奏或旋律音型當中找到規則，加以，這套律動在全曲當中完整地出現了兩次，第一次承接序奏，在主題進來之前單獨、完整地鋪敘開來，除了帶出樂曲韻律，亦在樂段末尾添加打擊小樂器及效果器的氣氛營造；第二次則退居成為主題的襯底，整套襯在本曲28小節主題旋律背後。

由上可見，作曲者不論對骨幹旋律的改寫、律動的安排、織體的設計，都處處利用巧思使其有別於爵士樂傳統「理所當然」的既有形式與樣貌。此曲頭尾兩次主題，都是以骨幹旋律為主軸，且兩次分別讓不同文化背景的樂器用不同方式為它伴奏：「開始主題」讓小號跟薩克斯風以「對位式插音」伴奏之；而「結束主題」則讓獨弦琴根據「花葉原則」伴奏之。

二、獨弦琴獨奏樂段的背景安排—適得其所

獨弦琴獨奏時，為了讓即興者免於「背景畫布」顏色的持續轉換，阮黎只在段落開始處安置了一個「少了三音的屬七和弦」，如此一來，彈奏獨弦琴的即興演奏者就能單純地停留在同一組音階裡頭自在悠游，毋須顧忌瞬息萬變的「塗料限制」。如譜2-4所示，此和弦為「缺三音的B₇和弦」：

The image shows a musical score for a Monocorde solo. The title is "[H] solo Monocorde". The score is written on a grand staff with five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The score consists of 12 measures. The first measure is a whole note chord. The second measure is a whole note chord. The third measure is a whole note chord. The fourth measure is a whole note chord. The fifth measure is a whole note chord. The sixth measure is a whole note chord. The seventh measure is a whole note chord. The eighth measure is a whole note chord. The ninth measure is a whole note chord. The tenth measure is a whole note chord. The eleventh measure is a whole note chord. The twelfth measure is a whole note chord. The chord is labeled "B₇" in blue. There are red brackets under the first, fourth, and seventh measures. There are blue numbers 7, 5, 7, 7 under the first measure.

譜 2-4：獨弦琴獨奏樂段的背景和弦¹²⁰

這裡，阮黎希望獨弦琴以北調常用的五聲音階「hò (Do)、xư (Re)、xang (Fa)、xê (Sol)、cóng (La)、líu (Do)、u (re)、xáng (fa)」為即興基調來「說它的故事」，若

¹²⁰ 附錄三：〈過橋風吹〉完整總譜，page 9。

以B為主音，係由「B、C#、E、F#、G#」五音組成；而B屬七和弦(B7)直接暗示的可用音階為B-米可索利地安調式音階(B-Mixolydian scale)，刻意拿掉三音之後，即興者可任意選用的即興音為「B、C#、E、F#、G#、A」，兩組音群對照如表2-3：

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is titled "Monochord" and contains notes B, C#, E, F#, G# with fingerings 1, 2, 4, 5, 6. The bottom staff is titled "Background chord implies:" and contains notes B, C#, E, F#, G#, A. Both staves end with a double bar line.

表 2-3：獨弦琴即興基調及其背景和弦所暗示的可用音對照表

這種安排方式，不僅恰恰提供了一個最舒服的彈性空間讓獨弦琴暢所欲言，屬七和弦三音的缺席，更避免背景的聲響效果破壞北調五聲音階原本「無大小三和弦」的色調感，以保有越南北調五聲音階應有的氣質。

三、吉他獨奏樂段的背景安排—兩種淵源

吉他獨奏的樂段，為了在聽覺的感受上營造強烈對比的時間感、速度感、情感氛圍與音樂語法，阮黎首先在第一部分只鬆散地安置了三個和聲，且刻意不提供固定的和聲節奏(harmonic rhythm)；第一個和弦停留了六小節，第二個和弦停留四小節，而第三個只停留一小節就消逝不見了(Open)——意即，直到第二部分之前，都未見任何其他和聲色彩出現在這塊「背景畫布」上，如譜2-5所示：

The Wind Blew It Away

Solo Guitar 2' 57" - 4' 03"

The musical score for 'The Wind Blew It Away' is written for Solo Guitar. It begins with a DmMaj7 chord and a D7¹³ chord. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings (3, 5, 8vb). There are also cues for other instruments (Cue 1, Cue 2) and a section labeled 'Open'. The score is in 4/4 time and includes a tempo marking of 2' 57" - 4' 03".

譜 2-5：吉他獨奏第一部分—含背景和聲、筆者註記

此三和弦分別是：D小三大七和弦(DmMaj7)；D₇¹³和弦外加一個不和諧的D^b音；以及除去此不和諧音之後的D₇¹³。觀察採譜內容，發現在這閑散安置的三個和弦以及缺乏節奏和聲的鬆散限制下，吉他從比較不那麼常用的D小三大七和弦音，飄忽游移到D屬七和弦的和弦音(配上背景那不和諧的D^b音)，隨後，在最後一個和弦移除不和諧的D^b音之時，開始以D埃奧尼安調式——也就是順階音(diatonic)——為主做自由發揮；這樣安排，在爵士樂人聽來，好似產生「由陌生步入熟悉」的聲響感受。

獨奏行至第二部分，吉他細膩的左手技法大幅收斂，取而代之的是大量的切分音與十六分音符，同時，和聲色彩又重回了背景畫布，隨之跟進的是鼓組(drum set)的兩倍速度律動(double-time groove)，這使和弦進行產生了固定的和聲節奏(harmonic rhythm)。當鼓組開始打兩倍速度律動，聽覺的速度感立刻產生了「變快」的錯覺，而伴隨生發的固定和聲節奏亦立刻限制了左手技法的發揮空間，使其不得不變換即興語彙，採以爵士樂音樂語法進行和弦的變換處理，如譜2-6：

The Wind Blew It Away

Solo Guitar

譜 2-6：吉他獨奏第二部分—含背景和弦進行

綜觀整體獨奏內容，吉他手即興時大致上是以D為調式中心來思考，顯示出阮黎對越南「調式觀」(modal conceptualization)的重視，此動機尤其在第二部分的內容安排彰顯得特別明顯，說明如下。

首先，第一部分使用了兩種以D為根音的和弦，以「陌生踏入熟悉」的聽覺鋪敘，踏入一個開放式的聲響背景當中，其中，演奏者可完全用D-Ionian調式音階來構思；第二部分雖多了固定和聲節奏的和弦進行，但吉他手即興內容仍大致落在D大調，巧妙的是阮黎利用了「障眼法」，讓自己的「和弦進行」不僅不完全符合爵士樂傳統和弦進行的樣貌，又能讓吉他手維持在D-Ionian調式裡頭自在盤旋。

觀察第二部份之和弦進行的級數關係，發現它們之中沒有任兩個是爵士樂常見II-V關係，除此之外，若以D為根音來分析這些和弦進行的級數走向：VI^{m7}- V^{sus}- II⁶- IV²- IV- I- IV- I- II^{m7}- VII^{sus}- V^{sus}- VI^{sus}，其中不在順階(diatonic)裡頭的和弦V^{sus}、II⁶、VII^{sus}、V^{sus}、VI^{sus}，亦非一般常見與小調間的調式轉換(modal interchange)。有趣的是，從這些和弦當中，卻發現一個共通點，就是若將它們以D

為底作轉位，則除了最後三個sus4和弦，前面九個皆可依和弦特性音將它們分別記為DMaj₇¹³、D₂、Dsus、Dsus¹³、及D和弦，如下表2-4及交互參照的原譜2-7：

和弦	Bm ₉ ^{b13}	Asus	E ₆ ⁹	G ₂	G/A	D/E
級數	VI m ₇	V sus	II ₆	IV ₂	IV	I
以D為底轉位	DMaj ₇ ¹³	D ₂	DMaj ₇ ¹³	Dsus	Dsus ¹³	D

和弦	G/F	D/G	Em ₇	C#sus	Asus	Bsus
級數	IV	I	II m ₇	VII sus	V sus	VI sus
以D為底轉位	Dsus ¹³	D	Dsus ¹³	D lyd.		

表 2-4：吉他獨奏第二部份一和弦進行轉位對照表

Cue 2

The musical score for Cue 2 features a guitar solo with various chord voicings and transpositions. The guitar part is marked with [D] and shows a sequence of chords: Bsus, Asus, E₉, G₂, G/A, D/E, G/F, D/G, Em₇, D lyd, Asus, Bsus, E₉, and finally E₉ 13b. The bass line has a 'double time groove' section. The drums have a 'Fill' section.

譜 2-7：吉他獨奏第二部分一原譜參照、筆者註記

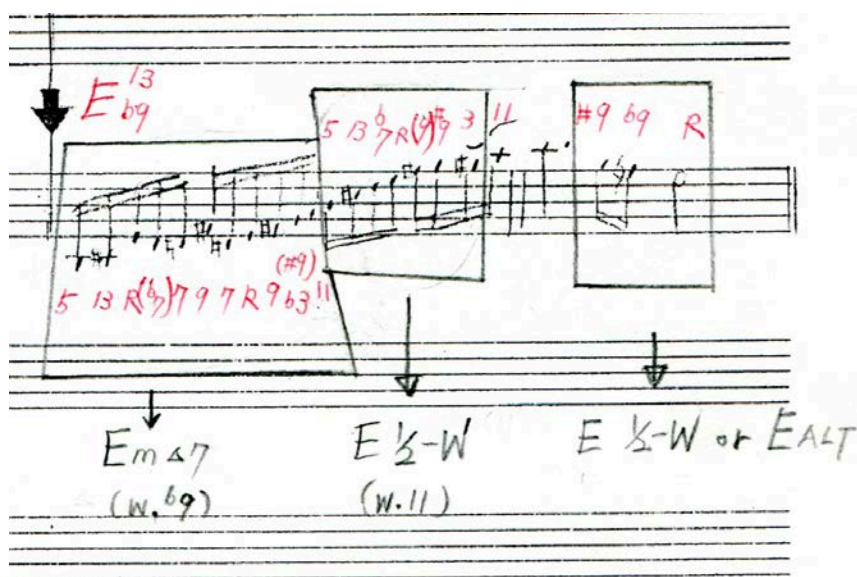
這樣的設計安排，使吉他手的演奏內容能盡可能地維持在同一個調式當中暢然

無阻—包括流暢的五聲音階運用；且，從第一部份過渡到第二部分的過程，是採漸進式而非突兀不自然的。

從採譜2-6可觀察，在進入第二部份之前的[D]樂段前四小節處，吉他開始使用較為快速、只是速度仍游移、難以預測拍點的一拍五連音或十六分音符，來演奏夾雜音程級進與跳進的旋律線條，像是為了緊接著「速度感變快兩倍」的段落做鋪陳。到[D]段前三小節第四拍後半拍的 Bm_9^{b13} 和弦先行，吉他先讓這段速度急促的樂句於其引申音11音(E)上稍作停留，接著，在Asus上用飛快的、D大調音階五聲音階由低音域向高音域飛騰過渡到[D]樂段正拍上第一個發生固定和聲節奏的和弦— E_6^9 的七音上，就像自由落體衝至頂點那一刻稍作停留再下降一般，其速度轉為一拍三連音後，旋即，語法驟轉以半音階下行，用十六分音符進入每個和弦進行的處理。

不過，筆者推測這樣的設計並不是為了讓吉他手免於「畫布色彩變換」的「塗料限制」，而是基於阮黎對越南「調式觀」的尊重與呈現。對照譜2-6的採譜內容可知，雖然吉他手在背景和弦進行明顯的地方，彈奏的內容都還是以D大調音階為主，但它每個音與和弦的關係，都符合引申音與和弦音的規則，例如，在 Bm_9^{b13} 和Asus上演奏的東西雖為D大調五聲音階的內容，但它們與和弦之間的關係為：在 Bm_9^{b13} 上演奏其11、3、7、5、11、5、3、R、11音；在Asus上演奏其5、11、7、13、R；9、11、9、R、13、R；5、13、5、11、9、11；R、9、R、13、5、13音。而這些，皆為該和弦上可用的和弦音及引申音。

這個部分的聲響聽起來，是較第一部分和諧且在色彩上較為明亮的，前後對比，有如隱喻阮黎在經過了一番波折的探險之後，他的越南淵源逐漸撥雲見日、清晰明朗。不過，到了第二部份的最末尾，[D]樂段倒數第二小節卻搶拍出現一個和弦性質不確定的E和弦(見譜2-7倒數第三小節)；又將樂曲氣氛帶回懸疑與弔詭，像是提出了一個問號一般。這裡，導致此和弦性質無法確定的原因在於，它的背景聲響是由根音、降9音、及13音所構成，缺乏判斷和弦性質的特性音(即三、七音)，筆者暫且將它記為 E_{b9}^{13} ，以下我們來詳看阮黎在這個和弦上彈奏了什麼東西，譜2-8：



譜 2-8：吉他獨奏最後一小節彈奏內容

首先，他彈奏了一個E的小三大七和弦音階外加一個降9音(左方框)，接著，是E半全減音階(中方框)；而最後三個音(升九、降九)則暗示了半全減音階或變化音階(右方框)——兩個屬七和弦常用的音階。原譜(譜2-7)上給的和弦記號「 $E_7^{b9\ 11\ 13}$ 」標示該和弦應為「多了11引申音的屬七和弦」，但這只有中間方框的部分符合而已，因為這邊阮黎多彈了一個11音；如果仔細分析背景聲響加上阮黎彈奏的內容，則可知，該和弦的性質其實是隨著阮黎所用的音而改變，例如左方框出現的兩個刻意使用的大七度7音，就與屬七聲響衝突了，若把其降7音視為經過，該處和弦性質就變成「加了降9的小三大七和弦」。此，意味著在這樣的背景框架中，即興演奏者被賦予了**決定和弦性質的主導權**，而非只是被動的受限於背景畫布的顏色，擁有極大的彈性空間自由選擇他想要用什麼音高、彈奏什麼內容，這種方式，得以讓即興者「做自己」，而不被既有框架所囿；接著，阮黎接著就是這種方式，讓歌手清香在人聲獨奏的獨立樂段「做自己」。

四、人聲獨奏樂段的背景安排—讓歌手做自己

隨著 E_{b9}^{13} 和弦奏出，樂曲氣氛立刻轉變，像是為緊接著的人聲獨奏鋪陳準備，吉他條地盤旋其上彈奏那串恣意選音的自由樂句，之後，便以三小節反覆音型持續同樣的和弦，退居成為歌手獨奏的背景色調，而歌手則開始她的越南古詩自由誦讀，總譜如下：

[E] poem

Poème vietnamien parlé

Voc end solo

Tp

Sax

Gt

Keys

Bs

Dr

[F] cuivres

sourdine

譜 2-9：人聲獨立樂段總譜

此人聲獨立樂段的背景，是由吉他手彈奏的三小節音型反覆從頭到尾當作襯底，內容如下：



譜 2-10：人聲獨立樂段—襯底吉他三小節音型反覆

吉他的音型反覆自有旋律起伏，承接了吉他尾奏時留下的懸疑與弔詭情境，尤其當第一小節正拍敲下了音域極低的 E1 長音，更產生懸而未決的昏暗氛圍(譜 2-9)。這些音的組成，正是吉他即興末尾最後一個和弦性質不明確的 E_{b9}¹³ 和弦音，即降 9(f1)、5(b1)、13(♭d2)及根音(e2)。前面提過，由於背景 E_{b9}¹³ 缺乏特性音，因此即興者在這個聲響上所能發揮的彈性空間很大，演奏者反倒掌握了決定此聲響性質的主導權。

在本章第二節已略提，清香朗誦的詩文是一首越南古詩，歌詞呼應橋上臨別愛侶思慕彼此心情，清香完全是以越文念誦，詩詞原文如下¹²¹：

Tự tình (抒情)

*Xa xôi gửi lời thăm, lúc nhẩn nha đôi bạn “sắt - cầm”
mong kết nghĩa đồng tâm, với người tri âm*

*Thương nhau hoài, nhớ nhau mãi
thương nhau hoài ai chớ phụ tình ai
duyên gì trúc mai, trúc mai hòa hợp cùng bạn lâu dài,
đặng dài - lâu dài
Thương thì xin đóm đừng phai, ấy ai tình tự tạc dạ chớ phai
Chớ phai hỡi người tình tự*

字面上可見(聽見、看見)幾種不同高低的聲調記號；越南文是具有豐富音調的語言(tonal language)，和中文的五個音調相仿，只是越文共有六個聲調，分別是平聲(la)、銳聲(lá)、問聲(lả)、玄聲(là)、重聲(lạ)、跟跌聲(lã)，其中最特別的，是跌聲(lã)。跌聲本身是由不同音高的兩音所組成，某程度上可視為音程關係，此音程距離可能隨念的人不同，或同一個人在不同狀況之下唸而有所不同。清香的詩句朗誦是在速度完全自由開放的空間當中，她所朗誦的聲調又因著語言的特性而在旋律上有了豐富卻又不可預期的變化，閱聽人——尤其聽不懂越南文的閱聽人，可能從這些音高、音調、與速度都不可預期的「聲音」當中得到有趣的聆聽經驗，獲得聆聽「即興演奏」的過程類似「未知、驚奇」的刺激感。除此之外，歌手獨奏進行一半之時，背景從原來只有吉他的反覆音型，加入裝有弱音器的小號與薩克斯風預先編好的旋律伴奏，同時鼓組更輔以小樂器如風鈴、木魚、吊鈸等，製造如戲劇般引人注意、耐人尋味的獨特感受；作曲者即在這些巧妙的安排之下，想盡辦法讓「人聲即興樂段」發揮特殊效果，使完整織體聽起來既有爵士大樂隊的厚度，但人聲即興的內容又不受限於大樂隊獨唱者「擬聲唱法」的「既有傳統」，得以讓越南歌手清香悠遊自在地「做自己」、保留越南傳統獨有的韻味。

¹²¹ 詩詞聽寫感謝台大越南文阮蓮香老師的幫助！

五、小結

本節探討作曲者為了要讓每位即興者都能保有越南音樂的氣質，他可能在背後下了哪些功夫。透過音樂剖析，可知阮黎首先讓樂曲的主題不同於傳統爵士樂「主音織體式」的樣貌，而以原來民謠的骨幹旋律作為主軸，接著，每位獨奏者的即興樂段就可有不同的安排，不用受限於同一套「主題旋律的和弦進行」去以它做整數倍的即興循環。在獨弦琴樂段，阮黎僅在背景安置一個和弦，讓獨弦琴正好可以選用北調五聲音階的組成音來即興，並刻意移除會破壞五聲音階色彩的元素(和弦三音)。在吉他樂段，則分別安排了第一部分鬆散安置的和弦及第二部分具固定和聲節奏的和弦進行，讓獨奏者能在前半具備很大的游移空間，任憑豐富的左手裝飾在樂句當中截長補短；而在後半，更利用巧思設計一套和弦進行，使其不僅有別於傳統爵士樂的樣貌，又能在最終都在同一個調式的邏輯思維當中暢所欲言，並流暢地「處理到」一連串的和弦進行。到了人聲樂段，阮黎更從吉他獨奏末尾就開始鋪陳，設計了一個賦予即興者主導權、能安然「做自己」的背景聲響，好讓歌手清香能按照自己的方式自由地「即興」朗誦詩句。從這些範例，可知世界融合樂的作曲者必須像細心的裁縫師一樣，替每位性格獨特演出者設計「量身訂做」的戲服，好讓每位表演者演出時都能舒適地發揮所長，不因戲服不合而阻礙了原有的特長與表現。



第三章、邊走邊學的實驗樂團—絲竹空

不同方向的音樂融合類型勢必會面臨不同的技術課題，本文主張，Global Fusion Jazz 音樂創作須考量所選之音樂傳統可能對「即興演奏」一事持有不同概念，故須採取相應的策略來權衡兩者差異以克服困難。前一章，筆者以阮黎的〈過橋風吹〉闡述**作曲者**如何站在全知者的視角，歷經多年沉澱、積累，直到對爵士樂與越南傳統音樂都充分了解以後，才於作品中發揮遠慮的編曲手法，設計適當的段落，讓每位即興演奏者自然舒適地發揮所長、展現特色。本章則繼續指出，Global Fusion Jazz 的創作過程還可能面臨從**演奏者**角度出發的技術課題—尤指**傳統樂手**將陌生即興演奏概念**內化**到自身音樂實踐的過程。本章以絲竹空樂團為例，藉由田野觀察、雜誌、訪談、廣播與電視節目來呈現傳統樂手所面臨的概念差異與樂器限制，透過採譜分析來呈現樂手學習、內化，並且變通應用陌生音樂語彙的過渡歷程，指出形塑樂手特色與風格的一種可能方式。

第一節、以「絲竹」作為常態編制的爵士樂團

「絲竹空」是台灣爵士樂壇當中相當另類的一支團體，自 2005 年草創以來，不斷摸索自身處於台灣爵士音樂環境乃至於整個音樂大環境中的定位，創團至今已在國內外獲得相當知名度與肯定，其特殊之處除了曲風納入台灣音樂文化的豐富樣貌—中國民謠、南管、北管、客家歌曲、民間說唱、京劇、原住民音樂、歌仔戲等，其樂團編制更是獨樹一格，由鋼琴、低音大提琴、爵士鼓、柳琴/中阮、笛/簫、二胡/傳統打擊樂器六位樂手組成；其中，三位節奏組成員全來自爵士音樂訓練背景，而另三位中國傳統樂器樂手則皆來自國樂音樂教育背景，如表 3-1 所示：

樂器	樂手	音樂背景
笛/簫	黃治評	畢業於國立藝術專科學校中國音樂系，主修中國笛，2007 年加入絲竹空。
柳琴/中阮	陳芷翎	畢業於中國文化大學中國音樂學系，主修柳琴、中阮；就讀台灣戲曲專科學校期間，亦選修琵琶，2007 年加入絲竹空。
二胡/傳統打擊樂器	吳政君	畢業於國立台灣戲曲學院，擅長二胡、中國打擊樂器、拉丁打擊樂器、世界手鼓、爵士鼓等多項樂器。

鋼琴/鍵盤樂器	彭郁雯	畢業於美國百克里音樂學院，專攻爵士理論作曲、爵士鋼琴，求學期間曾獲秋吉敏子作曲獎 (Toshiko Akiyoshi Award)，現為絲竹空爵士樂團音樂總監。
爵士鼓	藤井俊充 (Toshi Fujii)	畢業於美國百克里音樂學院，主修爵士鼓，專攻現代音樂理論作曲以及編曲，亦涉獵貝斯、口琴。
低音大提琴	吳馬丁 (Martijn Vanbuel)	畢業於比利時魯文音樂學院，獲爵士音樂低音提琴、鋼琴碩士及音樂教學碩士學位，隨後進入巴黎藝術音樂學院繼續研修，對作曲、編曲抱有濃厚興趣，主要表演樂器為低音大提琴、鋼琴及手風琴。

表 3-1：絲竹空樂團成員的音樂背景

絲竹空創團至今共發行過兩張音樂專輯，第一張同名專輯《絲竹空》(2007) 獲第 20 屆金曲獎兩項提名入圍¹²²，而第二張《紙鳶》(2009)則入圍三項提名¹²³，獲頒第 21 屆金曲獎「最佳專輯獎」及「最佳專輯製作人獎」兩項殊榮。2009 年底，絲竹空受邀到馬來西亞檳城爵士音樂節表演，接受爵士音樂記者依恩·派德森 (Ian Patterson) 的訪問，一躍登上國際相當具指標性的爵士樂網站 *All About Jazz* 版圖，從樂團介紹、專輯評論、至長篇的深度專訪都佔了相當篇幅。

絲竹空 2007 年發行第一張同名專輯後，便往國內各個大專院校展開一連串的巡迴演出，在多場現場表演中，筆者聽見樂團裡頭的「國樂手」竟充分展現了「近乎即席」的即興演出，且確實在即興當中考慮了爵士樂的和弦進行，引發高度關注與好奇心。當時最大的好奇在於，「絲竹空」異於國內爵士樂生態，與自小接受國樂訓練的樂手合作，以竹笛、柳琴、二胡、手鼓做為**常態性**的演出編制；有知國內音樂教育體制並無爵士音樂訓練，而台灣傳統的音樂班多半缺乏即興演奏的訓練，那麼這些傳統樂器樂手在現場演出中所發揮的即興演奏，到底是如何產生的？是事先編寫好嗎？還是真的在「即席」演奏？是的話，這些樂手是怎麼辦到的呢？這些疑問，常在筆者腦海裡環繞。

絲竹與爵士樂來自兩種不同文化淵源，而對於從小接受「國樂音樂訓練」的絲竹樂手而言，爵士樂是一個新的、陌生的樂種，無論在曲式架構或是即興演奏概念上，都必須重新學習；而在樂器的構造上，傳統樂器被拿來演奏爵士樂語法，也可能面臨樂器「先天構造」上的限制。本章記敘傳統樂手可能面臨的課題，並探討絲竹空如何處理此差異與困難。

¹²² 《絲竹空》獲第 20 屆金曲獎流行音樂類「最佳專輯」、「最佳專輯製作人」提名入圍。

¹²³ 《紙鳶》獲第 21 屆金曲獎流行音樂類「最佳專輯」、「最佳專輯製作人」、「最佳作曲人」提名入圍，並於頒獎典禮獲頒「最佳專輯獎」、「最佳專輯製作人獎」。

第二節、即興認知的差異

一、概念差異：「絲竹加花」vs「爵士即興」

2008 年十月，絲竹空受台大藝文中心邀請，進行為期一週的台大鹿鳴小集午間音樂會，從週一至週五，安排不一樣的主題，除了進行音樂演奏之外，亦穿插類似講座的說明與觀眾互動，包括介紹傳統樂器、爵士樂編曲，五聲音階如何運用於爵士樂以發揮獨特聲響效果等等。在連續五天的節目內容中，絲竹空花費不少心思在傳統樂器的介紹與推廣，週二、週四、週五分別以柳琴、竹笛、與二胡為主題，讓樂手向觀眾針對該項樂器做介紹，內容包括簡單的歷史、同族樂器、特殊演奏技法等，並穿插以傳統曲目一一示範¹²⁴。在這些場合中，吹笛手黃治評談到了江南絲竹與爵士樂即興演奏概念的差異，以及傳統樂器在演奏爵士樂語法時所面臨的困難。首先，竹笛手提到：

爵士有即興的部份，但對絲竹來說它其實不算即興，它只是在固定的框架裡面，一直一直輪流—比如笛子獨奏，然後胡琴主奏[...]等等這樣子交替，同一首曲子可能演一整個早上不停下來...。等會我們演這首歡樂歌的時候，你們可以聽聽看，其實它的旋律是一直在重複的，但每一次、每一次，都會有不一樣的「加花」，甚至會有速度上的變化。好，現在就讓我們來聽這首江南絲竹的〈歡樂歌〉。¹²⁵

這段話，指出絲竹樂器的即興概念與爵士樂有所不同，因絲竹的「即興」離不開「加花」原則，而這與越南即興習俗的「花葉原則」有異曲同工之妙。

第一章提過，任何即興演奏都必須有所「本」，或多或少依賴一些基本的素材，Bruno Nettl 稱之為「啟駛點」(point of departures)，傳統爵士樂基本上是以一首曲子的和弦進行(chord progression)做為骨架，在第二章裡頭，筆者將此和弦進行比喻為色彩不停變換的「背景畫布」，而在上頭揮灑「作畫」的樂手不可選到與「背景畫布」相衝突的塗料顏色；換種說法，若把此和弦進行比做一首曲子的跑道，樂手通常奏完兩遍樂曲主題(Head)之後，就輪流照著跑道的設計去跑他們腦海裡想要的音樂，隨著內心的感覺與律動來演奏，此時和弦進行的變換就好比跑道上所架設的一個個分支路線一樣，樂手必須在每逢分支點時及時選擇。

Lawrence Witzleben (1995)針對演奏內容與模式，主張對絲竹演奏傳統而言，與其把自由發揮的橋段稱為「即興」(improvisation)，不如稱之為「變奏」(Variation)

¹²⁴ 見附錄五：絲竹空台大駐校周一午間音樂會活動內容。

¹²⁵ 絲竹空午間音樂會「中國竹笛的前世今生」，台大鹿鳴廣場，10月23日中午12:20-13:20。

來的貼切，他對絲竹演奏傳統的「jixing jiahua」(即興加花)解釋如下：

江南絲竹音樂傳統的音樂家有云「jixing jiahua」(即興加花)，「jixing」意指「自發」(spontaneous)或「即席」(improvised)，而「jiahua」意指「加花」(adding flowers)，即在某樣東西—例如某旋律—上頭作點綴(ornamenting)或裝飾(decorating)，所以此表演體系的審美觀包含了樂手自發、即席做出「微幅度」(relatively 'micro' level)的音樂選擇。[...]雖說英語字彙的「improvisation」(即興)、「embellishment」(潤色)、或「style」(風格)都可做出一些理解上的區分，但我相信此處所觀察之「即興加花」現象應被視為一種「變奏」(variation)，指在某樣式(fashion)上作「變化」(changing; make different)。¹²⁶

Stephen Jones (1995)對此「變奏」舉例說明，把樂手自由發揮(elaborate)時所依據的旋律稱為「母曲」(muqu; mother-piece)¹²⁷，即曲子的原始風貌，樂手每逢重拍都會回到「母曲」的架構上，類似越南即興的「花葉原則」。Jones 描述「母曲」為一骨架旋律(skeletal melody)，並把它比作「背景」(ground)，絲竹樂手的演奏必須依著它來做變化，這與爵士樂手即興時須受限於樂曲和弦進行這塊「背景畫布」相類似，但兩者在本質上卻有所差異，因爵士樂的「和弦即興」以及江南絲竹的「加花即興」所歸返的「落點」不同，思考概念不同。江南絲竹的表演者每逢重拍幾乎都會落在「母曲音」(skeletal melody)上面，而爵士樂手遇重拍或和聲改變處則是盡量落在「和弦音」(chord tones)上面，因此對於嘗試融合的絲竹樂手而言，他們腦海中的「啟駛點」(points of departure)須由原本所習慣思考的「某個音」，變成「多個可以選用的音」。

總地說來，中國傳統樂器的「加花」與爵士樂依照特定和弦進行來即興的方式相異，相較於爵士樂的「垂直式」思考，其較類似越南「水平式」的思考邏輯，與越南音樂傳統一樣可見「支聲複音」(heterophony)的音樂特徵，即多件樂器(或聲部)同時對同一條旋律作變化，如加裝飾音、根據樂器特性增減音符等，有如在主幹上扯出一些旁枝末節一般(Thrasher 1985, 238)。¹²⁸

有趣的是，從筆者與絲竹空竹笛樂手黃治評的訪談內容得知，台灣接受國樂音樂訓練的絲竹樂手，並沒有接觸過「依骨幹旋律自由加花」的訓練過程，甚至鮮少提及「即興」一事，就連「加花」在其學習經驗裡，也幾乎是「被寫好的」，以下節錄訪談內容¹²⁹：

¹²⁶ Lawrence Witzleben, "Variation." In *Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent, Ohio: The Kent State University, 1995, 89.

¹²⁷ Stephen Jones, "Variation Techniques and Large-Scale Structure," in *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, New York: Oxford University Press, 1995, 142.

¹²⁸ Alan Thrasher, "The Melodic Structure of Jiangnan Sizhu," *Ethnomusicology*, Vol. 29, No. 2 (Spring - Summer, 1985): 237-263.

¹²⁹ 筆者訪談，2011.07.10，11:00-13:00，中和環球購物中心星巴克。

趙：之前台大鹿鳴堂的活動，你用〈歡樂歌〉當作例子，說絲竹的樂手會一直輪流，然後就一直重複這樣，書本把它叫做「骨幹旋律」或「母曲」，然後樂手在上面加花這樣，江南絲竹，是不是這樣？

黃：對，沒錯。

趙：那你們從小有做這個練習嗎？

黃：沒有。

趙：那「即興」對你們來說，你們的認知是什麼？

黃：我覺得在國樂，至少我接觸到的環境是沒有人去談到「即興」這個東西的。

趙：那加花呢？

黃：加花是因為，其實笛子的獨奏曲目很多[……] 以前很多大師們留下來的經典，那些所謂的加花，等於已經變成一種慣性了。比方在五聲音階裡面，固定的音型往上的時候，我們就習慣在——比方說，如果是連續的八分音符，一個小節八個音，那通常就會在偶數音上面加一個花，然後，有一些裝飾音的技巧是在伴奏戲曲的時候留下來的。[……]所以，這些裝飾音已是所謂的習慣，你講到的加花其實是，可能讓簡單的旋律複雜化，複雜的旋律簡單化，這個在我們學習背景來講，基本上都是被寫好的。

趙：可是我記得好像有一次，彭老師在即興課堂上要你隨便吹一段，然後你就吹了一段，全部都是五聲音階，中間有很多聽起來很像加花的東西，那些東西是背起來的，還是變成一種習慣？

黃：沒有，這個現在已經變習慣。因為，獨奏曲我算算也應該吹超過一兩百首了，那每一個獨奏曲裡頭都有不一樣的風格、特性在，因為每個地方寫出來的作品都有他們當地的習慣跟當地習慣加花的方式——就是裝飾音的方式。

趙：那「江南絲竹」只是某一個地方的一種表演形式？

黃：對，它就是限定在江南地區。

趙：但其實每一個地方的絲竹音樂它都有加花對不對？就像你說，戲曲啊……。

黃：對，可是基本上只有在，我們講，那應該是蘇州杭州這一帶，他們這樣子合奏方式叫做「江南絲竹」，因為「絲竹」它只是指樂器而已，但不見得一定是這樣的組合方式跟表演。

趙：那你們以前練，會不會有小的 ensemble？

黃：有。

趙：比如說你們幾個絲竹，然後就湊起來練〈歡樂歌〉…

黃：有。

趙：然後就用江南絲竹的方式來練〈歡樂歌〉，會嗎？

黃：不會。

趙：為什麼？那也都是練寫好的嗎？

黃：對，所以現在有很多作曲家是直接就寫故事[……]總之就連比賽都是啊，有國樂合奏比賽，絲竹合奏比賽，所以「絲竹」是一個形式，我們會接觸到都是人家寫好，你提到所謂那樣子的絲竹，可能要去西湖邊，才會看到他們一堆一堆人，聚在那邊演奏吧…

趙：他們是民間樂手？

黃：對，可能不是專業背景，而是，就像很多喜歡戲曲的，我們說票友，就只是很喜歡，儘管沒有專業底子，但他們可以笛子拿起來就吹，可是也吹得出很多東西來。

訪談中，治評澄清，國樂音樂教育雖沒有接受過類似「自由變化加花」的訓練，但其實還是很重「加花概念」—如果把「加花」理解為「裝飾音」的話。

趙：國樂的訓練過程會很注重加花的概念嗎？記得你剛講沒有…？

黃：會—不是不是，你所謂的加花其實是在旋律上面加，就是「變化」的問題，可是因為，對我們來說的加花，有時候裝飾音就是一種加花。那裝飾音這種加花就是，原本在練傳統曲目就一定會練。可是如果像到「即興」這個部分，或是自由—「自由變化加花」就沒有。

趙：所以你們的訓練過程沒有那種，我給你一條旋律，你自己來？

黃：沒有。

趙：沒有嗎…還是說充其量只是一我給你一個寫好的句子，你自己再變東西之類的？

黃：對，那就變成是用自己的想法跟—就我們講「個人風格」去做變化。因為很常—比較新的曲子會這樣，因為，國樂被強迫交響化之後，變「大合奏」，那其實因是作曲家大量寫譜，他也不可能很要求你說這段旋律你要加什麼花給我，因為記譜已經像是交響樂團那樣…

趙：那所以你們還是有空間加花？

黃：就要自己加。那你加，有時候加不好聽就會被指揮罵，這樣，之類的。所

以…沒有這樣的訓練。

趙：所以學習背景當中並沒有用江南絲竹的方式…或像爵士樂的訓練方式一樣…？

黃：對，沒有。

趙：那你在 solo 的時候呢？因為你在過去的訓練當中…嗯，重說好了，我讀到兩位學者——一位叫 Witzleben，一位叫 Jones，他們在談江南絲竹的時候，是把江南絲竹的「即興」特別拿來講，說與其把它叫做「即興」，不如叫做「變奏」來得貼切…你同意嗎？

黃：對，它其實是變奏，因為它骨幹離不開嘛，你還是從頭到尾聽得到那樣的旋律在，可是在爵士樂裡面的即興是，你可以根本跟原本的旋律是不一樣的東西，都沒有關係，甚至都覺得那才是對的，反而是你如果演跟旋律一樣的東西，人家會覺得…啊你到底有沒有在弄[即興]啊？這樣。

趙：所以，因為你以前沒有經過即興訓練，等於在絲竹空的即興課程訓練裡，你之後拿到曲子時，例如—〈茉莉花〉，你並不是用〈茉莉花〉的骨幹旋律去即興，而是用它上面後來編上去的 chords，用學到怎麼處理 chords 的方式來即興囉？

黃：對。

二、笛樂手的即興：〈茉莉花〉獨奏樂段採譜

筆者曾以一年為脈絡，紀錄絲竹空爵士樂團從 2007 到 2008 年的公開巡演，觀察吹笛手治評演奏同一首曲子在不同場次所做的即興演奏，探究（一）其演奏內容是否每次都不同？（二）樂手是依據什麼原則進行即興演奏？經採譜分析，發現樂手即興所依據的原則，的確是照著和弦進行；同時，也發現隨著時間推演，其即興演奏內容有逐漸跳脫五聲音階的現象。以下是五份按時間順序排列的〈茉莉花〉竹笛獨奏採譜，筆者劃圈的地方是樂手使用到 G 調五聲音階以外的內容：

1:28:16
1:29:00

茉莉花, 笛 solo

人東華 2007.10.12

The musical score is written on eight staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as 1:28:16 and 1:29:00. The title is '茉莉花' (Jasmine Flower) and the instrument is '笛 solo' (Bamboo Flute solo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. Several parts are circled in red, indicating specific chords or notes: 'A7' on the first staff, 'D7' on the second staff, 'A7' on the third staff, 'D7' on the fourth staff, 'C7' on the fifth staff, 'G' on the sixth staff, 'E7' on the seventh staff, and 'D7' on the eighth staff. The score is written in a mix of standard musical notation and Chinese characters.

譜 3-1 : 〈茉莉花〉竹笛即興採譜一，2007.10.12 東華大學

茉莉花, 笛 solo

2. 世新 2007.12.14

Handwritten musical score for 'Jasmine Flower' (茉莉花) on a bamboo flute. The score consists of eight staves of music with various annotations. Above the staves are notes like 'G6', 'D7', 'A7', 'G6', 'C7', 'G7', 'A7', 'D7'. Below the staves are notes like '3 5 5', '6 A7 5 3 2', '1 7 1 5 6', '5 3 2 3 5 6 1 2', '3 2 5 (4) 7', 'G6 5 7 2 5 7 3 5 6 7 1 2', '5 3 6 3 1 7 1 A7 1 6', '(4#) 3 2 1 6', 'D7 7 2 5 7 3 5 2 5 7 1 2 3', 'G6 5 6 7 1 G3 3 2 1 5', 'C7 6 1 (3b) 2 1', '(3b) 2 G6 6 5 6 3 5 6', 'G7 1 6 5 6 1 6 5 3 2 1 G6 2 5 6 3 G7 3 5 5 3 7', 'G7 1 2 1 C#7 3 5 6 5 G6 6 5 (4) F# 3 (4#) 6 5 (4)', 'A7 3 (4) 5 6 7 1 2 D7 3 7 G6 5 6 7 3 D7 2 5 (4) 3'. There are also circled numbers like (4), (4#), (3b), (4#), (4), (4), (4). The word 'Flutter' is written at the bottom.

譜 3-2 : 〈茉莉花〉竹笛即興採譜二, 2007.12.14 世新大學

茉莉花, 治評(笛)

3. 嘉南大學
2008.5.7

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Jasmine Flower' (茉莉花) in staff notation. The score is written on a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Allegretto'. The score is divided into two systems, each with four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Several notes and fingerings are circled in red, including the first measure of the first staff (labeled 'pick-up'), the second measure of the second staff, the third measure of the third staff, the fourth measure of the fourth staff, the fifth measure of the fifth staff, the sixth measure of the sixth staff, the seventh measure of the seventh staff, and the eighth measure of the eighth staff. The score ends with a double bar line and a 'flutter' marking.

譜 3-3 : 〈茉莉花〉竹笛即興採譜三, 2008.05.07 嘉南大學

4. 實驗劇場
2008.8.30

茉莉花, 治評(笛)

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a 'pick-up' section. The notation includes various notes, rests, and fingerings. Red circles highlight specific notes and fingerings, while blue circles highlight others. The score includes a 'release climax' section towards the end. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is written in a mix of standard musical notation and Chinese characters.

譜 3-4 : 〈茉莉花〉竹笛即興採譜四, 2008.08.30 兩廳院實驗劇場(a)

茉莉花, 詠評(笛)

5. 台大視聽小劇場 08.10.24

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Jasmine Flower' (茉莉花) in staff notation. The score is written on six staves. The title '茉莉花, 詠評(笛)' is written at the top center. The date and venue '5. 台大視聽小劇場 08.10.24' are written at the top right. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in circles. Annotations include 'approach' and 'space' in red ink. The score is written in a mix of standard musical notation and Chinese characters.

譜 3-5 : 〈茉莉花〉竹笛即興採譜五，2008.10.24 台大視聽小劇場

茉莉花

江蘇民謠
彭郁雯編曲

Dixieland

8 **A** G⁶ Cmaj⁷ G/B B¹⁰ Am⁷ D⁷
Piano Intro

13 G⁶ Cmaj⁷ G/B B¹⁰ Am⁷ D⁷

17 G⁶ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ E⁷

21 A⁷ D⁷ G⁶ Dm⁷ G⁷

25 Cmaj⁷ C¹⁰ D⁷ D⁷/C Bm⁷ Am⁷ Bm⁷ E⁷

29 Am⁷ A⁷ D⁷ Cmaj⁷ G/B

33 A⁷ Am⁷ Φ D⁷

B Repeat for Solos
BASS: A B C C# D

37 G⁶ A⁷

41 D⁷ G⁶

茉莉花

2

45 G⁶ A⁷

49 D⁷ G⁶ G⁷

53 C⁷ G⁶

57 C⁷ G⁶ G⁷

61 C⁷ C¹⁰ G/D E⁷

65 A⁷ D⁷ G⁶ D⁷

After Solos, D.S.

Φ Coda

69 C⁷ C¹⁰ G/D E⁷

73 A⁷ D⁷ G⁶

Fine.

譜 3- 6：〈茉莉花〉導引譜(Lead Sheet)，彭郁雯改編

採譜當中筆者(以紅筆)圈起來的地方，是樂手使用到 G 調五聲音階以外的音，比較採譜一(譜 3-1)到採譜五(譜 3-5)，可看到吹笛手在東華大學(2007.10.12)、世新大學(2007.12.14)、嘉南大學(2008.05.07)、兩廳院實驗劇場(2008.08.30)、台大視聽小劇場(2008.10.24)的這五場〈茉莉花〉獨奏內容，有逐步脫離五聲音階的趨勢，而這些跑到五聲音階之外的音，大部分都符合此曲和弦進行的和弦音，例如採譜二第一行的主調七音#f1，其實是該小節和弦 A₇ 的六音；第二行的四音 c2，其實是該小節和弦 D₇ 的七音；而第三行的升四音#c2，其實是該小節和弦 A₇ 的三音。此五採譜的共通點是，到了曲式 AABA 的 B 段——也就是採譜的第五、六行，笛手都會使用 G 大調的藍調音(B^b)，而此音正好是該小節和弦 C₇ 的七音。

針對此現象，筆者訪問竹笛樂手黃治評，是否刻意想要擺脫五聲音階的慣性，記敘如下¹³⁰：

趙：你在吹〈茉莉花〉一開始你 solo，其實用了很多五聲音階，那是因為你過去習慣上都是吹五聲音階嗎？

黃：嗯我覺得是耶。而且我覺得我自己會受到前面旋律的影響。

趙：前面旋律的影響？

黃：因為我就聽到〈茉莉花〉了，雖然整個背景是不一樣的，演的風格也不一樣，但因為還是〈茉莉花〉，就不由自主的…會把舊習慣拿出來用，常常會這樣。

趙：那之後你在〈茉莉花〉solo 的時候，你會特別想要跳脫五聲音階的框架嗎？

黃：會耶。

趙：難怪，那你——因為我在裡面聽到有結構，老實講，是寫好的嗎？

黃：(搖頭)

趙：實驗劇場那一場，也不是寫好的？

黃：不是。

趙：那在台大視聽小劇場，那場，也不是寫好的囉？

黃：也不是。

趙：所以，幾乎都不是寫好的嗎？

黃：對，不是。

¹³⁰ 筆者訪談，2011.07.10，11:00-13:00，中和環球購物中心星巴克。

趙：那你有沒有經過那種寫好的階段，你自己事前，剛開始的時候？或是說你會有想過好幾個版本，就是，事先你會先想說—喔我等一下我今天的 solo 前面大概要怎麼走，等一下比較…

黃：有，這個我會先想過。

趙：就像故事一樣你會先想重點，例如我等一下一開始要吹什麼，會嗎？

黃：就是會先去設想幾個，比方，你剛說結構？

趙：嗯，我舉例好了，你在 B 段的時候，比如說 AABA，你到 B 的時候你就會吹 blue note(藍調音)。

黃：呃，對呀。

趙：有嘛，然後前面就是可能，會吹 chord tone (和弦音)，然後這個是可以事先想好的？

黃：對，都是。

趙：但沒有寫好？

黃：沒有寫，都沒有寫。

趙：那芷翎(柳琴手)會寫嗎？

黃：芷翎好像…(思索貌。) 後來比較沒有。我記得一開始…

趙：一開始都會有嗎？

黃：對，因為一開始實在…，我覺得都不好—都不夠好，所以，彭老師會講，她說，不然你們先寫，先把它寫出來，然後再來試，這樣。

由訪談可知，絲竹空國樂背景出身的吹笛手黃治評跟彈撥手陳芷翎，都曾練習過先將即興內容寫下來的階段，而在發展即興的過程，笛樂手會要求自己跳脫出五聲音階的慣性框架；這一點，在更早筆者訪問陳芷翎(2008.6.24)的時候，她也有說到想要盡量多用一些不是五聲音階的句子。該次訪問，陳芷翎除了分享一開始踏入即興領域的經驗談，她還提到作為爵士樂團的彈撥手，她因自己在樂團當中扮演的角色與吉他相類似，而試著去學習、探索吉他的彈奏技巧；其中，她也同樣提到過去學習經驗中的「加花」，其實都是事先「寫好」的這個狀況。以下摘錄 2008 年的訪談內容¹³¹：

趙：我去年年底看你們現場的演出，長庚(2007.11.13)那場，覺得很特別，因為

¹³¹ 筆者訪談，2008.6.24，21:30-23:30，西門町星巴克重慶店。

那是我第一次看到爵士樂團裡頭加入了國樂器，那時就非常好奇你們是怎麼即興的。我當時有特別仔細觀察，發現當你[柳琴]、笛子還有二胡在即興的時候，的確都沒有盯著譜看，而且 solo 告一段落還會 cue 下一個樂手進來，幾乎像是一場真正的現場爵士樂表演會有的情況，只是樂器不一樣了，曲子也變成中國風味的那些曲子。到底，你們是怎麼做到的？你們是真的都在即興嗎？solo 有事先寫好嗎？

陳：沒有耶，那些都沒有事先寫好，是當下憑感覺彈出來的，不過那些即興，其實並不像職業爵士樂手那樣有去處理每個和弦的轉換，因為用和弦即興的概念我們也是到了工作坊開課以後才開始學的。

趙：憑感覺？這樣不會不小心打到不合的音嗎？

陳：會啊，老實說一開始剛接的時候整個完全沒頭緒，根本不知道要彈什麼音，譜上就直接寫說要柳琴 solo，什麼音也沒寫，只有和弦，我根本不知道怎麼辦，一定要彭老師告訴我那一整段只要什麼 Key 彈下去絕對不會有問題，我才能發揮。

趙：能不能舉一首曲子當作例子說說看？

陳：好啊，比如拿〈茉莉花〉來說好了，它是 G 調，到我即興的時候，整段 chorus 的和弦進行其實我只要全部都彈我的 G 調音階，就很安全，不會有不和諧的狀況產生，所以我就會用 G 調七聲音階或五聲音階來安排我的 solo，暫時不去管和弦進行怎麼走。

趙：喔，就是乾脆找一個最安全的招式給它從頭擺到尾就是了…

陳：沒錯，不過這樣有個缺點，就是雖然安全，但用到後來會變成到最後，用來用去就是那些音，會膩，自己都嫌無聊…你沒發現我怎麼彈就那幾個音嗎？到後來就都差不多長那樣…。(笑)

趙：所以現在開始已經學到怎麼處理和弦，可以用出來了嗎？

陳：嗯，慢慢有概念之後就會試著用一些不一樣的東西來表現，而且我後來會盡量多用一點不是五聲音階的句子，像 Blues 就很好用，整個豐富很多。

趙：你過去學習經驗裡，有沒有即興演奏的經驗？我知道古曲大多在演奏的時候會加花，所謂的加花，也算是一種即興嗎？

陳：古曲的話…不算有，我們的曲子幾乎都是新作的吧。其實柳琴算是一個比較新的改良樂器，前後大約只有五十年吧，沒有很久，它原本是在山東一帶用來給戲曲伴奏的，後來經過王惠然改良，成了四弦 24 品的樂器，所以可以彈奏四個八度，其實也有人說柳琴跟曼陀鈴有點像。

趙：喔…這樣的話，你在練爵士樂語法可能就不像笛子或揚琴那樣這麼困難對不對？像笛子可能會遇到半音階要按半孔造成聲音變虛的問題、揚琴則是要敲、找音加上跳來跳去比較麻煩。

陳：嗯…我還好耶，因為那些句子都可以練。我反而覺得有些地方我們比較容易，跟你們比的話啦。老師上課不是都習慣講幾音幾音那樣教嗎？像是叫我們彈哪個調的降三、升四或降五，那樣我覺得很順。課堂上不是有花時間去驗收每個調的大七小七還是屬七嗎，我都覺得好簡單喔，因為我們本來就是定弦，看到數字知道什麼調就可以直接反應了，不像你們還要先想升降記號，再特別練過，而且你是不是每次都還要移調啊？

趙：嗯因為小號是降B調樂器，所以要上移一個全音…對，那我現在可以理解了。因為我最近為了練演唱會，看的都是寫上某個調的簡譜，我發現這樣練一練，等於是在熟練各個調的1 2 3 4 5 6 7，好像在「背位置」一樣，背好了以後移調只要「切換」一下就解決了，很方便。

陳：是啊。可是像我們想升降記號就很慢，因為我們學的時候並沒有去理解其中是怎麼轉換的，而是直接把每個調的定弦記下來。但我們有比較常用的調啦，像G、D、C、F、降B、A、降E這些。

趙：那所以…你覺得目前以你用柳琴彈爵士樂，有沒有遇到什麼困難或阻礙，還是什麼需要克服的地方？

陳：困難？嗯…應該說，是瓶頸吧。我在絲竹空裡算是拿柳琴要去取代吉他手的角色，但是吉他手有它很多特殊的彈法，接了效果器，特效跟花樣就更多了，而且他們插電以後開大聲一點，直接按弦就有聲音了。

趙：特殊的彈法？比如說什麼？

陳：像是悶音啊，我現在正在學，彭老師建議我學一下吉他，豐富自己的技巧，Toshi有跟我一起去學，他是覺得會一點吉他對彈貝斯也有幫助。

趙：悶音？

陳：嗯。悶音就是右手不停地刷 Chord，左手適度在不要加重的 beat 上面把音悶起來，這樣就可以製造 Groove 了。

趙：我懂了，我底細 Combo 班的那個吉他手，應該就是這樣做 Funk 節奏的，我還研究半天，想說他右手明明一直刷 16 beat，怎麼會跑出 Funk 的 Groove 來了，很神奇。

陳：不過吉他跟柳琴還滿不一樣的，像他們有小調音階，我們沒有。但我也想練成你剛說的那樣，畢竟節奏組，得先把吉他的技巧都學一學，再來看看要怎

麼用在我的琴上，要花些時間吧。

趙：你剛剛說柳琴是屬於比較新的樂器，所以沒有古曲，那麼像箏曲、或阮的古曲，加花的地方，你們彈的曲子也有類似的嗎？

陳：有啊，但是譜上都會寫好，哪邊要加，或怎麼加，總之完全都是看譜。不過你要問的，應該是 solo 吧？

趙：對，有沒有任何即興的成分？

陳：我們不像 Jazz 那樣有一整個 chorus 讓樂手輪流 solo，更不會有譜上什麼也沒寫直接叫你 solo 的地方，如果遇到 solo，都會是譜上已經寫好一大段還滿華麗的東西，其他樂器就小小聲或休息，然後你自己去詮釋去發揮這一段音樂。不過…這樣還是有譜可以看啊，不像在絲竹空的 solo，都要靠自己想。

三、爵士即興的學習與實作

從與黃治評和陳芷翎的訪談紀錄中，分別可以看到「即興課程」和「工作坊」這兩樣東西，事實上，它們指的是同一回事。

絲竹空在 2007 年開設了一個名為「即興演奏工作坊」的爵士樂課程，旨在培養國樂手「爵士即興」的能力，課堂內容包含「爵士樂理」和「即興演奏」兩部分。筆者曾旁觀紀錄課程幾次，而對爵士即興產生興趣，以樂手(小喇叭學員)身分加入此工作坊。因此，自 2007 至 2011 計七季時間，筆者除了觀察工作坊其他學員¹³²的「修練狀況」¹³³，亦實地學習、演練課堂上所有的訓練內容；為提供較完整的工作坊背景，以下節錄一小段第二季課程的田野筆記(2008.5.26)。筆記顯示，此工作坊非常著重於樂器演奏的實際操練，而參與此爵士課程的國樂手可能遭逢一些樂器上的瓶頸：

[...]從第一季過渡到第二季，參與的成員由原本的十一人變為七人，且退出的四位都是國樂手—兩位古箏、一位二胡、一位琵琶。其實，當發現有四位國樂的朋友退出課程，我並不訝異，因為在第一季工作坊開始時，[授課老師]彭郁雯開宗明義地說了這個工作坊是以樂器實際的操練為主，因此不願花心思練樂器的人她不建議只是抱著「聽聽看」的態度來參加—既然來了就得完成每次應完成的練習作業，檢驗不通過者必須補做。話雖如此，我認為兩位彈奏古箏的同學退出，並非全然無心，而是力不從心，很大原因應該出在樂器的限制與「操作困難」。之前的課程裡，我注意到鋼琴容易做到的 Bebop 語法，如〈Donna

¹³² 該次(第二季)學員共七位：彈撥手(柳琴與中阮)、吹笛手(笛與簫)、鋼琴手三位(其中一位原本是以揚琴參加)、提琴手(大提琴)、小號手(筆者)；資料出自筆者田野筆記(2008.5.26)。

¹³³ 工作坊一季有八堂課，原則上隔週一次，半年一季，2007-2011 四年期間，筆者參加共七季。

Lee〉、Blues 句子，運用在古箏及笛子上變得不自然，揚琴更是困難！光找出正確的音高就耗費了她相當的時間精力，不過吹笛手本身是絲竹空的固定團員，加上他的吹奏技巧極好，硬是追上了伴奏帶的速度，但是彈奏古箏的兩位，本身是學生還不是職業樂手，因此或許對他們而言挑戰更大，加上如果學習熱情不足以與樂器限制的困境抗衡，那可能就很難堅持下去了。當然，學員退出的原因也可能來自其他因素，我並無追問，只是在與「原以揚琴參加但後來轉成鋼琴」的學員小聊後，或多或少也呼應了我的猜測。

筆者當時訪問這位揚琴學員的談話內容如下(2008.6.24)¹³⁴：

趙：[……] 以妳自己用鋼琴學習爵士樂，和以揚琴學習爵士樂語法，兩者有沒有什麼差別？¹³⁵

揚琴手：有，差很多啊，光在練習方面就差很多。因為揚琴它不像鋼琴，音跟音都在旁邊，它常常都是要跳上跳下的，遇到一串音階上行或下行那樣跑，尤其是如果像半音階那樣繞來繞去，在揚琴上光找音就要耗半天，等音全部都找出來還要再把它們練熟更要花一番功夫，但是在鋼琴上練就比較方便，安排一下指法，手型練熟了就很順。

趙：所以用揚琴的話是不是限於樂器的構造，學爵士樂就會遇到困難，算是有它的限制？

揚琴手：嗯…限制當然是有，但其實說好聽一點是限制，說難聽一點是藉口啦(笑)…真正勤練或許還是可以把它們都練對，只是要做很像的話比較難而已。

趙：比較難的話除了是你剛說因為在揚琴上演奏會跳上跳下造成演奏句子不順，還有什麼其他原因沒有？

揚琴手：比如說…我們上課的時候不是有聽 Egg man [〈Big Butter and Egg Man〉] 嗎？還有〈Cantaloupe Island〉跟〈So What〉那些，它那個像用你的小喇叭一吹出來就很有味道，因為你樂器本來就是它原本用的那個樂器，但像我們就要用模仿的，可是有些東西，像小喇叭的那種顫音阿—那是叫顫音嗎？或是滑音等等的，刻意去學可能又不像，就會有點怪吧。

趙：不過用鋼琴也是要模仿，不是只有用揚琴要模仿，對不對？

揚琴手：是沒錯，可是上課的時候其他示範曲目也是有鋼琴的啊，像前幾次不是就練 Sunrise [〈So Softly, in a morning Sunrise〉] 嗎？那種 Blues 的曲子用鋼

¹³⁴ 筆者電話訪問，2008.6.24，17:10-17:40，台大小福郵局公共電話。

¹³⁵ 此樂手在第一季以揚琴作為研習樂器，到了第二季卻改為鋼琴。

琴練應該就很棒。我覺得問題就是說，因為這是新嘗試，已前沒有人做過，所以你沒有人…像什麼爵士樂揚琴大師什麼的可以給你模仿，或學習。

有關「以國樂器演奏爵士樂」的瓶頸，訪談可知，樂手雖曾表示靠著勤練還是可能「把音都練對」，但她也坦承自己認為以揚琴表現爵士樂的發展性並不大，一方面沒有先例可循，一方面以目前她所臨摹的「爵士樂範本」來看，用揚琴要「做到很像的話比較難」。

除此之外，出身國樂的這位揚琴樂手，亦透露了她學習經驗中的「加花」，主要都是「被寫好的」：

趙：另外我想請問你過去在演奏揚琴的時候，有沒有需要即興的時候？或是自己加花的時候？

揚琴手：你說的加花，其實往往都是譜上寫好，或是我們老師會告訴我們有哪些加花方式可以用，用久了其實不同人會有特定的偏好，其實，嗯…不太有即興的部分吧，這方面跟爵士樂比的話，國樂算是比較封閉…也不是封閉，就是會講究所謂的正統吧，怎麼樣加花也要看，通常都是看跟的老師說怎麼樣可以，怎麼樣比較對味，或是自己多聽去揣摩，從經驗中學習囉。我們[國樂]演出比較沒有說，「欸，來一段即興」，或信手拈來一個什麼那樣，通常都還是要看譜，我們是看簡譜。

第三節、傳統樂器的限制

工作坊第一季的第六堂課，吹笛手黃治評讓彭郁雯驗收一首四〇年代咆勃(Bebop)時期查理帕克(Charlie Parker)所寫的「爵士標準樂曲」(Standards)—〈Donna Lee〉，句子裡有非常多半音變化，當時治評吹得滿頭大汗，勉強奏出快速連續的半音變化；但當彭郁雯要求他試著用最舒服的方式即席發揮，他信手拈來飛快地吹奏了一串順暢的樂句，內容幾乎都以五聲音階構成。

在筆者與竹笛手和彈撥手的訪問中，可聽見他們在嘗試即興演奏的過程中，都極力想要擺脫五聲音階的框架，可是在頭幾季工作坊，筆者觀察大部分的傳統樂手在最自然的情況下，都習慣以五聲音階、首調概念作為思考的出發點，凡遇半音變化較多的樂句，容易卡住、不順，甚至放下自己的樂器（揚琴、箏）改以鋼琴驗收，而即興練習時，則盡量避開陌生語法，採以慣用的句子。

筆者從絲竹空的演出現場及雜誌媒體當中尋找線索，指出傳統樂器演奏爵士樂語法勢必會遭逢一些困難，而這與樂器原本的構造有關，因它們起初並非為了

演奏爵士樂而設計，傳統樂手必須竭盡所能去克服這些「先天限制」，開展其他路徑，例如熟於換用不同調的笛子來演奏一首調性複雜的曲子，或是開創並且熟練於原本不常用的演奏方式，甚至「借用」其他樂器——例如吉他或長笛——的演奏技巧來解決困難。

一、樂器操作的瓶頸

絲竹空在台大駐校周(2008)的午間音樂會中，笛樂手比喻自己在爵士樂的領域還在幼稚園小班的階段——許多語法、音階、和弦變化都必須重新學習，而學習過程他常常碰到自己的樂器不適合演奏這些新語法的狀況，因傳統曲目多半以五聲音階組成，而竹笛原來開的六孔設計原本就最適合五聲音階的演奏，所以當他要吹出爵士樂大量的半音變化的時候，就必須「開半個孔」¹³⁶。

有關中國笛演奏十二平均律，《中國笛之演進與技巧研究》(陳勝田 2005: 82)書中提到，對民間樂人所熟悉的聲響習慣來說，兩支笛其實就已可包辦十二個調，但對熟悉平均律的樂人來說，以民間笛包辦十二個調在聽覺上就可能太過牽強，所以有民間笛與改良笛之分。改良笛是特別依照十二平均律所製成的，但是，當樂手面對十二平均律時，即使已使用了改良笛，仍會遇到問題，例如在動作上很不科學，再者，一支笛至多也只能吹奏三個調而已。因此，笛樂手為了順暢地演奏出十二平均律的半音階，除了必須精熟於「按半孔法」的運用，演奏同一首曲子時還必須常常換笛，筆者在多次演出現場也有發現此事，而在《商業週刊》的〈國樂 Do Re Me〉文章也有提到，指出換笛一事可能還會遇到「不符人體工學」的問題，面臨樂器操作不順或聽起來不自然的困境：

原設計給五聲音階的六孔笛子，要演奏十二個音（包括半音）的西樂樂譜，當然不夠用，黃治評的妙招是不斷換笛子，最高紀錄是在〈鳳陽〉中，連換五把笛子，補足先天[限制]¹³⁷。[...]不過，黃治評雖可以找到有十一孔的「新笛」，做得出每一個西樂音高，但正因為孔太多，要做滑、顫等音本來只需要滑過兩指距離，在「新笛」上等於一次要滑過三指以上距離，聽起來不太順，也不符合人體工學。¹³⁸

此外，文中也提到，國樂與爵士樂樂句斷句方式的差異，指出爵士樂習慣將重音擺在後面，而這種語法是笛子除了克服半音階之外的另一挑戰：

傳統國樂樂句強弱的表現，通常是整句、整句一致，如一句較強，下句較弱，

¹³⁶ 絲竹空午間音樂會「中國竹笛的前世今生」，台大鹿鳴廣場，2008.10.23，12:20-13:20。

¹³⁷ 筆者將雜誌原文的「缺點」一詞改成「限制」。

¹³⁸ 盧怡安(2009)，〈國樂 Do Re Me:木頭人也搖擺〉，《優生活 171—免費好表演》，頁 23；出自《商業週刊》1115 期。

或漸強、漸弱，樂句圓滑；但在爵士樂，每個小節樂句經常有突發重音，而且常在最後那個音；還有許多要驟停、馬上繼續的切分音。笛子吹奏是靠送氣，重音在後已相當不好吹了，強與弱在一句中劇烈起伏，搞得黃治評常常上氣不接下氣。¹³⁹

筆者在工作坊中曾仔細觀察治評練習，發現當笛子以「按半孔法」吹奏時，初期(2008)音色似乎會變虛，且驗收「臨摹作業¹⁴⁰」時，倘若樂句後半拍(需要加重)的音剛好是他必須按半孔才能吹出的音，除了不太能做得漂亮，他還得花費加倍的力氣去照顧這件事情。

二、解決辦法

有關「按半孔法」，在筆者與治評的訪談中(2011.07.10)，他有詳細說明後來他如何靠經驗和練習來解決「按半孔法」理論上聲音容易變悶變暗的問題，而有關陳勝田所說一支笛只能吹奏三個調這件事，黃治評也在談話中有所修正，指出目前一支笛其實可吹奏四個調，但遇調性比較複雜的曲子仍須「換笛」：

趙：陳勝田有提到，說一支竹笛最多只可以吹奏三個調，是嗎？

黃：嗯，早期是這樣沒錯，不過後來因為一直有改良，所以慢慢的…其實後來在傳統曲目或是中國音樂的範圍裡面來講—因為基本上都是五聲音階嘛，所以在這樣的條件底下，後來大概一支笛都可以換到四個調，他的研究應該是已經比較早期的。

[…]

趙：你換笛子，是因為一支笛子只能吹四個調？（對。）那你換笛子這件事，在《商業週刊》裡面有講到，（我知道。）它說你換了五次—在〈鳳陽〉裡面。（對。）

趙：可是我自己觀察你好多次—我會去數，我看你有時候好像換六次，有時候換七次。

黃：厚，我第一次看到你這問題我就整個傻眼…哇塞，你也看得太清楚了吧！

趙：因為我好奇嘛！換笛我猜想可能一開始，你是在摸索，是嗎？我有沒有觀察錯？你是在嘗試要怎麼換，還是說你換笛的方式早就想好了？

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ 即興演奏工作坊中的大部分訓練工作，初期主要都是以爵士樂的標準為主，有樂理、語法、即興、採譜、臨摹等多種作業跟訓練，臨摹作業就是模仿爵士樂大師演奏的爵士樂句，盡可能做到口氣、律動、味道都像樣。

黃：因為國樂器它就是個調性樂器，那所以有時候看到它什麼—那是以前訓練來的經驗，包括在中廣錄影，因為你很常去錄歌的時候，它就是，你的譜都會寫好調，因為它們都是採譜嘛—就聽原版的歌曲然後採下來做改譜，可是它調還是寫一樣的。可是有時候歌手來，它可能今天是男歌手來，如果是女歌手的時候，你整個就移到另一個調去，或比如說今天歌手說，老師我感冒，我可以唱低半音、低一個 Key 嗎？那你就變了對不對？所以，就會習慣，看到什麼調你會先預設好，我在這個調裡面我用什麼樣的笛子，用什麼指法，會比較好表現？所以絲竹空的曲子來的時候，我會先設定用什麼調的笛子，用什麼指法來吹。

趙：那是它是片段片段的去換嗎？我舉例，就是，像〈鳳陽〉，它一開始的調跟最後的調也不一樣嘛。

黃：完全不一樣。

趙：對嘛？然後中間你 solo 好像是在 Bb 裡面 solo，

黃：沒有沒有，我的 solo 是在…

趙：喔，Db。

黃：對。

趙：Db，然後一開始是 G 嘛…

黃：G。

趙：然後最後轉到 E…

黃：對。

趙：那就是你那麼多的調，所以你一開始你會看好我這邊要用什麼調，會先想好？

黃：對，對，一定要，一定會先想好。

趙：那有改變過嗎？還是說…

黃：沒有，所以你看的那個六次或七次响，這些，都是因為笛膜破掉了啦。那但是曲子不能停下來，那我只好接著吹，因為我後來，吃了這個虧，最近而已呀，就也是演〈鳳陽〉…

趙：什麼虧？笛膜喔？

黃：因為我就想說，這個狀況應該沒有問題，我就放了五支笛子在台上，可是因為是室外表演，所以熱，那笛膜一拿起來，吹前面兩句 OK，吹第三句它就破

掉了。更早，〈紙鳶〉在紅樓的時候，演出耶，也是這樣。

趙：下午的那場嗎？

黃：對對對，就連續破兩支笛子，笛膜，趕快換，就只好換別的笛子，來想辦法繼續把曲子演下去。

趙：那換別的笛子就換了一個調了喔？

黃：對。

趙：馬上轉？

黃：對，所以那指法就又換了。因為以前在練笛子來講，就該基本上我可以——如果不要太快的曲子，就換 12 種調都、都有辦法吹。

趙：嗯…這是你的功力？

黃：沒有…這，因為這是，我覺得這個是練習啊。因為有時候，有時候萬一碰到狀況的時候，這是必要的，就你六個孔，可是你每開一個半音，都可以當成這個音的主音，這樣子。

趙：但是這樣子就會變成，那個叫——「按半孔法」。

黃：對。

趙：如果是「按半孔法」發出來的那個音第一個音當主音，那它第一個音就是會比較虛嘛，對不對？

黃：不會。

趙：咦，所以「按半孔法」不會比較虛是不是？

黃：不會。

趙：不會喔！？

黃：因為，這也是練習啦。

趙：那所以意思是，要「練到不會虛」，所以，其實是會，是嗎？

黃：對，應該理論上是會，因為它不在原本樂器結構的那個位置發音，因為兩個孔，你兩個孔，我現在這個孔要讓它降半音你就是，我們直接想法就是把它按到半個孔，應該就會降半音下來了，可是按了之後，一個就是你說的，聲音會變虛，會變悶，然後也會變暗，然後也不見得會準，所以，比較正確的使用方式——這要寫那個使用方法了，沒有（笑）。我的習慣，我會習慣把孔多開一點，就我只是稍微——就是這裡如果要降半音的時候，我按下去的那一個音，我

會稍微把它比預想的開多一點，然後改變氣息。

趙：那開多一點它是會偏高還偏低？

黃：對，開多一點它是會變高，可是音色會變亮。可是如果我把氣息放慢，它音會掉下來一點點（啊～唷～），然後它音色跟音量會保持原本（噢酷斃了！）對對對，這個是，這個是還滿有趣的事情。（就你要下功夫）對啊（因為，就把它「凹」成聽起來一樣，但是音，亮度一樣）對對對對對對…。（喔，這很難耶！）這個還滿難的。（不容易…因為我也吹過長笛，我們用嘴巴也可以調音高）對，（對。）

由上可知，筆者在不同場次中觀察到竹笛手換笛次數不同，原本是假設他嘗試過不同種「換笛組合」，看看哪種比要順，但訪談得知其實換笛只要經由經驗的累積，在特定場合需要使用什麼調都可以根據習慣事先決定好，而面對樂器「按半孔法」吹半音階會遇到聲音變虛、變悶、變暗的窘境，得知樂手費了心思想辦法，重新調配自己的按孔方式跟送氣速度，好讓演奏出來的結果能夠流暢自然。

三、保留傳統樂器的特色

不過，「換笛」這件事確實經歷過衡量與取捨，只是取捨重點不在於「怎麼換比較順」，而在於「特色考量」，因為早期竹笛手曾思考過是否可以借助「別種笛子」來克服轉調問題。

黃治評分享他曾嘗試用長笛來演奏〈鳳陽〉中間調性比較複雜的樂段，但後來覺得不該放棄竹笛的特色，於是決定改用開有十一孔的「新笛」或「律笛」來解決轉調，並請製笛師傅在不影響音準的條件下為這支新笛另開「膜孔」，以保留竹笛原本特有的音色。

值得一提的是，在筆者詢問黃治評在絲竹空裡面必須憑藉「換笛」解決轉調問題的場合多寡時，得知，其實只有第一張專輯作品的〈鳳陽〉，有這種在同一首曲子裡換好幾支笛演奏的情況。以下是訪談節錄：

趙：[…]所以，〈鳳陽〉我觀察換笛，有的時候六次有的時候七次，其實，不是換笛的實驗過程？（對。）是事先都要想好的，（對、對。）那「換笛」的比例呢？就是假設在絲竹空裡面的曲子，因為你只能，假設都用竹笛來吹—我如果把它叫竹笛可以嗎？（當然是啊，我們幾乎都是這樣叫的。）你用竹笛來吹第一張專輯跟第二張專輯，因為都是竹笛，四個調，那你換笛，在曲子裡，你換笛的比例大概是怎樣？每一首曲子幾乎都要換笛嗎？還是說只有〈鳳陽〉這首複雜、「難搞」的曲子你才要換笛？

黃：對，因為〈鳳陽〉它真的換太多調了。

趙：所以第一張主要就〈鳳陽〉要換？（對，沒有，第一張我沒有錄到音）可是表演，我講表演。

黃：表演的時候，對，只有〈鳳陽〉是一首曲子換那麼多樂器。

趙：那嬉水三部曲呢？

黃：嬉水看心情，大概都一支就吹完。

趙：所以第一張的曲子大概就鳳陽嗎？（對）那第二張呢？

黃：第二張幾乎每首都…一支笛子到底啊。

趙：為什麼？因為就沒有那麼複雜了？

黃：對因為就原本，曲子的調性就沒有變那麼多。〈鳳陽〉、〈鳳陽〉轉幾個調啊！〈鳳陽〉，很多很多調耶，G—C—Bb—Db—Bb—A—C—Eb—E，所以它一路這樣下來，一支笛子一定處理不了，包括旋律—還有旋律線條的問題。對，如果只是比較簡單的旋律的話，這樣吹其實一支還是可以吹得起來。（可以喔？）可以啊。可是就是因為旋律，你還要要讓它好聽，那就還是要加一些傳統的技巧，那你要弄傳統習慣的手法在裡面的時候，還是要轉樂器比較容易表現。（那所以說其實可以表現，只是它會比較硬？）對，（因為你要凹出來）對，就會變成、就會變成（有點不自然？）對就不像笛子了，這樣，不像竹笛。（喔，了解了解。）

趙：好最後一個問題，快結束了。（好。）早期 2007 年，你吹〈Mo Better Blues〉你用長笛吹，但是我忘記你在其他地方再吹〈Mo Better Blues〉你是用竹笛還是長笛吹了？但在那場我的確觀察到你用長笛吹這首，那為什麼這首曲子你要改用長笛吹？你事後還有再用長笛嗎？

黃：後來很少用了。因為，我記得我一開始在絲竹空拿起長笛的原因是一就是因為〈鳳陽〉中間那幾個段落。

趙：為什麼？如果可以換竹笛的話那為什麼…？還是你還在試？

黃：對那時候是在試。（喔～）那，因為，它有一個在 C 轉 Cm[Eb]那個時候，我發現我用很多調的笛子都吹不好聽，對試了好幾次然後後來發現，那就、管它就、給它直直的吹（用長笛？）就是用長笛，但是一就是，把旋律做出來，但等於就是放棄調竹笛的特色。可是，我後來找到一個樂器，在國樂裡面，它叫「新笛」，新鮮的新，或有人叫它「律笛」，音律的律。它有十一個孔，那它就可以吹出十二個半音，它的音域跟長笛差不多，它最低音只有到 Re，長笛可以到 Do 甚至到 Si—看是什麼調的長笛。[…] 後來我就找到這個樂器來代替長笛，那因為[新笛]它原本也是沒有開膜孔，所以他聲音原本比較接近簫，

它之所以叫律笛，就是它是按著十二平均律，去開那些孔，但它很不符合人體工學，不好吹啦其實，很少人用，現在已經很少人用了。那它音色會吹起來像簫，可是它比較薄，因為簫比較粗嘛一對它也是橫吹，然後我就去找我以前的老師——他現在都在做笛子，就是請他幫我再開一個膜孔，在不影響音準的情況下，然後讓這一支笛子可以吹所有的半音階，又有笛膜的聲音。所以我後來〈鳳陽〉就都用那一支，所以就很少用長笛。

趙：那你〈鳳陽〉都用那一支你還要換五次嗎？

黃：還是要啊，還是要。因為那是剛好在那一段裡面剛好不需要很多表情（哪一段？）就是從 A—C 到 Eb 這邊，這一段，我就都用同一把笛子吹（就用新笛，你剛說本來這邊是用長笛處理？）對，對。

趙：喔那所以其實長笛你原來使用的考量就是因為這段比較難處理…但後來因為這個新笛它還是竹做的嘛，竹子，所以它——你為了音色的關係，（對。）所以你不但去試了、找了可以克服這個困難的十一孔的新笛，（對。）那你還去開了一（開膜孔。）請了一個師傅開膜孔…嗯。

黃：其實主要是膜孔，因為新笛本來以前就有在用了。

趙：那那個膜孔是怎麼一回事？能不能多說一些，什麼叫膜孔啊？

黃：就貼笛膜的孔，因為一般的笛子，吹孔、按音孔、出音孔。（畫）

趙：喔所以他是幫你挖一個洞喔？

黃：對他就挖好讓你可以這邊貼笛膜…從吹孔吹，它就會先透過震動然後有笛膜的聲音，那新笛本來是沒有這個東西的。

趙：為什麼？新笛一開始被設計是用來做什麼？

黃：喔這個要考古耶，新笛大概是明朝的時候[…]

趙：那你怎麼會想到[拿新笛]這招啊？

黃：不是，因為以前在學校練習的時候，因為國樂開始被交響化了以後，很多東西沒有辦法用笛子去解決，然後，因為笛子的音色就是固定是這麼亮的，可是樂團裡頭它又需要有比較悶的聲音、它又需要可以吹半音。那以前的簫，跟笛子一樣都是開六孔，所以就有人把那個時候的樂器拿來做改良。因為以前開了十一孔也不會像現在這麼好吹啦，那有人就動了這個腦筋，去把這個樂器做出來，可是它真正流行的時間大概不超過五年…（大概是什麼時候到什麼時候，你說的是台灣嗎？）對台灣，大概民國七十幾年吧，那時候，一段時間而已，很少人用它。因為它後來被發現就是，因為它第一個…很不好按，它十一個孔，你要吹一個全音就要動兩跟手指，但它又不像長笛一樣是鍵，你還是一

樣要有手的支撐點，我們笛子拿的時候會有支撐點的問題，它每個支撐點都是要按孔的，所以你一到這兩根手指頭——食指拇指一起放開，你這邊就沒有重心了，所以它吹不快。那當然還是有人把它練到吹很快，有人拿新笛直接來吹大黃蜂的…。

從上述兩段訪談節錄可知，雖然一支竹笛理論上有四個調的限制，但黃治評表示透過練習，其實每支笛子都還是可以用十二平均律的每個音當主音，吹出十二平均律的音階；只是礙於樂器構造，遇某些調時，其音樂的表現力依然會有所限制，所以若要能夠同時吹奏細膩的旋律——要吹得好聽，例如在〈鳳陽〉曲中，就仍須藉助換笛來達到豐富的轉調內容。而從笛手捨長笛採用竹製新笛，並請製笛師傅為新笛添開膜孔一事，可見他在保留傳統樂器的特色上面下了功夫。

四、開拓多樣的聲音表現

絲竹空在去年(2010)的年度製作——《旋轉》音樂會當中，做了一個大膽的嘗試——「插電」，在這場音樂會中，二胡插了電變成「電二胡」，彈撥手由國樂背景的陳芷翎換成會彈中阮的電吉他手謝華洲，而吹笛手黃治評則第一次在絲竹空的表演當中使用了插電的新玩意——「電子吹管」(Ewi¹⁴¹)。

聚焦於笛手的部分，筆者思索「插電」使用電子吹管這件事情與竹笛手想要保留傳統樂器特色這件事的關連。在訪談中，筆者與笛手討論笛子的特色，並詢問他自己對於保留傳統笛膜特色及使用電子吹管這兩件事情的看法，得知，笛手採用電子吹管，主要是為了探索更多元的音色，讓聲音可以有更多方面的呈現，同時，他也補充在這場演奏會中所使用到除了笛、簫以外的樂器，還包括在〈波那波那〉樂曲裡頭使用到的，雲南傣族傳統樂器——巴烏。巴烏和笛、簫一樣，都在中國傳統樂器的範疇裡頭，而在他過去演奏巴烏的經驗裡，其曲目主要是傣族傳唱的民謠——練過的獨奏曲都是以五聲音階為主。

摘錄訪談內容：

趙：笛膜對笛來講是很代表性的特徵嗎？

黃：當然、當然。

趙：那有沒有其他什麼樂器是也有笛膜的？因為我覺得笛子，好像最特別的就是這個「膜」。

黃：對，我看過，我有印象，其實日本的笛子，他們比較傳統——傳統音樂裡面的笛子也有用到「膜」，因為他們也是就是，唐代雅樂過來的；韓國也有，韓

¹⁴¹ 電子吹管(Ewi)—Electronic Wind Instruments.

國他們也是有橫吹樂器，可是他們那個吹孔大概是我們笛子的四倍大，因為絲竹空去韓國，然後他們也有人拿他們的樂器來做爵士的表演，很酷喔。(真的喔)對，我好喜歡那樂器的音色，可是，太貴了。(真的..)對因為，如果要買到好的，那台幣大概要二十萬吧。(喔是喔，那是竹嗎?)也是竹子喔。(喔～那叫什麼，你有印象嗎?)名字我實在忘記了。¹⁴²

趙：那笛膜的這個音色，因為它很特別嘛，那我自己是聽起來是比較亮的，清脆、響亮，震動那種、摩擦的那種音色，(對對，就是那個膜的震動...)那你自已會怎麼形容？

黃：一樣啊，對，就是這個形容。「清、亮」，這樣子的音色。

趙：清亮的音色。那對絲竹空，或是對你來說，這個音色，你會想要保留起來嗎？

黃：當然要啊。

[...]

趙：那 Ewi(電子吹管)—你剛講，電子的，所以音域絕對沒有問題：音域啊、音準啊、十二平均律啊，它就是一個多功能的一個...(對。)對，所以它絕對是可以克服笛子它會遇到的那些麻煩？(對，對，就會解決掉這些問題。)那你這兩年開始用這個—雖然說這樂器你 2005 年就買了，原因你剛說是因為以前沒什麼機會用到嗎？(對。)那一方面會不會—我自己的假設，但是也要問你。(好。)兩個問題：因為你剛講你在練笛子的過程，其實遇到很多困難—因為你還要用一些氣的微調，然後去把每個音調到音色的亮度都一樣，那這麼難對不對，可是 Ewi 這麼容易就可做到的樂器、就可以克服，那你為什麼還是...你為什麼不一開始就拿 Ewi 來克服這個，就你還是要用笛子—我的假設是，因為你要保有笛子的特色？

黃：對。因為，我覺得這個要從幾個方面講。第一個我覺得因為，就算是在國外好了，就所有的爵士樂表演，你還是會看到傳統—就是，你還是會看到真的樂器，因為我覺得那跟...那比較貼近，你電的就是假的，就是，不見得會那麼的「人」性，當然也有很多的軟體音源現在已經可以做到很「人」性了。那，另外一個是，我當初被找來絲竹空的時候，其實就是因為那時候彭老師她希望

¹⁴² 按蔡振家(2005)〈中國笛的音準、音域與音色：笛膜的 Duffing 振子模型〉，全世界的笛類樂器只有中國笛與韓國的「大琴」貼有笛膜，此類笛子可稱作「膜笛」(membrane flute)，而笛膜的發明可追溯到唐代唐人劉系，他首創在笛孔上貼笛膜「以助其聲」，稱「七星管」。後人常誤以為中國笛的脆亮笛音是來自於它的竹製材質，但事實上，中國笛的特殊音色是來自於笛膜。黃治評在這裡提到的韓國膜笛，指的或許就是韓國的大琴(taegum)—一種低音大笛，其吹孔及膜孔都比中國笛來得大，而據蔡振家(2011)表示，近日他在日本長崎「清樂」裡頭也見貼有笛膜的竹笛，為清代時由中國傳入。

可以加入國樂器的聲音進來，那我覺得這個，**這個東西它就是要要有那個「人」味**。對，因為很多笛子的聲音，我們現在很多流行歌曲啊或什麼，你會突然聽到一兩句笛子，可是你就覺得，你這聲音好像笛子，但是，好像不太真。對因為它就是…合成器做出來，或者是它就採樣，然後用 Keyboard 彈出來的、用音源去做出來的，那，你會覺得，有這聲音是對的啊，而且它好準喔，都沒有——不會有音準的問題啊，可是它就是沒有表情，或是沒有「人」味。那我覺得在絲竹空，你看從第一張的曲子到第二張，甚至到現在可能或許會做第三張，裡面的所有的線條，**你換一個假的聲音，做不到那表情**。可是，那時候，像去年演出，比方說〈走在絲路上〉，或是〈鳳陽 3.0〉，都是他們兩個[彭郁雯、吳政君]說，我們來弄一個「電」的，所以就無所謂。**而且我在絲竹空裡面，就算我拿起 Ewi 來，我也不會去吹笛子的音色，就會找別的聲音來做——就是讓聲音有不一樣、可以有比較多方面可以呈現。**

趙：那〈走在絲路上〉上，你是自己選你要用 Ewi 嗎？

黃：沒有，那是政君，政君希望有那個聲音，因為他也吹，他也有一支 Ewi。（他自己也有在練喔？）他沒有（還是在玩、在摸？）他演出會用——他演那個「聲動」的時候，好像偶爾會拿去用，因為那一支裡面它有一些內建的 synthesizer（合成器），那政君有一個喜歡的聲音，好像是 moog 之類的音色，它也是一種合成器，好像舞曲之類的音色，他希望有那個聲音在裡面，所以就去找來用。

趙：那所以說…是政君，就作曲希望你用 Ewi，那音色的設定就你自己來這樣？（對）那你用 Ewi 的主要原因，聽起來好像是你想要多一點音色的可能？

黃：對，就是讓聲音不是只有笛子或簫，甚至有巴烏嘛，去年《旋轉》還有巴烏，因為這都是在傳統的範疇裡面。

趙：那，用 Ewi 一方面也是因為它可以克服笛子不能做到的事情嗎？還是主要是音色上？

黃：比較大主要是音色，因為笛子其實，再怎麼樣也還是，現階段應該不容易受到調的限制了，對呀。

趙：Ok，所以對絲竹空來說，笛膜的…因為要有「人」味，然後要用人本來用的那個樂器才能感覺到那味道。（對）那 Ewi 就是一個增加更多可能性的一個選擇這樣子。（對、對。）好，那巴烏，嗯，是〈波那波那〉這首曲子對不對…（對。）那〈波那波那〉這首曲子你用巴烏吹，然後在《表演打天下》裡面，它有問一些，然後你有講到這件事，你說巴烏有八個音，但在傳統曲目裡面只有用到五個音，那這句話裏面我聽到一件事就是，**你們以前國樂的練習，也會用巴烏來練嗎？**

黃：有很多巴烏的曲子啊，獨奏曲。

趙：喔～那它寫的時候都是盡量寫在五聲音階裡面嗎？那，為什麼？既然巴烏有八個音可以用，哪八個音啊？

黃：呃，如果——（用數字來講）數字喔？Sol-La-Si-do-re-mi-sol-la，所以是56712356。

趙：do-re-mi-sol-la（對），然後加了低音域的 Sol-La-Si？

黃：對。

趙：那一般用的五個音是哪五個音？do-re-mi-sol-la？

黃：sol-la-do-re-mi、do-re-mi-sol-la；就傳統的五聲音階，隨便你排列。

趙：Si 不會用？（對基本上沒有七音、沒有四音。）Ok，所以其實在寫曲子裡面，傳統曲目寫給巴烏的，它會用 Sol-La-do-re-mi-sol-la，雖然它可以吹出 Si？（對）那，原因是…？

黃：原因喔，這個，因為巴烏是雲南傣族那邊的傳統樂器，那他們那邊傳統傳唱的歌曲、歌謠都是這樣子的曲調，（喔…也是因為文化原本的色彩）對對對，因為他們原本習慣的曲調就是這樣。（那好奇問一下，那你知道為什麼樂器會有 Si 這個音嗎？設計上為什麼會有這個音？）這我沒有想過耶，我也沒有找過原因…，但應該也是因為轉調的問題，因為 Sol-La-Si-do-re-mi-sol-la，你可以變成 do-re-mi-fa-sol-la-do-re，所以你去掉 fa，它還是一樣五聲音階。（喔～就可以吹兩個調）對。（這是一個猜測嗎？）不是，應該就是這樣，（喔…所以它設計就是…）對，因為我吹它獨奏曲，就只有這兩個調的指法，對，這兩種的指法可以吹。

第四節、型塑樂手特色與風格

一、漫長的音樂實驗

我們從三位國樂手過去的學習經驗得知，傳統所謂的「加花」在台灣的國樂訓練背景，多半是「被寫好的」，其意義較接近「裝飾音」，因此在現實中，國樂出身的樂手並沒有經歷過「在一條骨幹旋律上自由加花變化」音樂訓練，江南絲竹的「即興加花」，至少只存在於絲竹空傳統樂手的認知層面，而他們對於「爵士即興」這件事的學習與訓練，主要是加入絲竹空以後才藉由「即興演奏工作坊」

而有比較完整的接觸¹⁴³。

而前一節，我們看到當傳統樂手拿自己的原來熟悉的樂器要去適應新的音樂語彙時，免不了都要面臨樂器先天構造上的限制，必須想辦法克服問題，但因為沒有先例可以尋，他們得自己動腦筋、花心思，在摸索中亦步亦趨的調整，例如竹笛手費心琢磨了「按半孔法」的吹奏技巧、思索能夠同時保留竹笛特色又能克服轉調困難的適切方法、並且再拓其他聲音的可能呈現—巴烏、電子吹管；而彈撥樂手，則基於自己在樂團當中也可能扮演節奏組的角色，進而探索將吉他技巧應用到自身樂器上的可能性；這中間，樂手展現了一種邊做邊學的實驗精神。

在一次「音樂五四三」的廣播節目中(2009.9.5)，主持人馬世芳用「關卡」來比喻絲竹空做音樂時所遇到的難題，並請竹笛手談談「跨過關卡」的經驗，黃治評提到了爵士即興概念的學習—包括樂理、遇什麼和弦要怎麼連接、在和弦內可以做什麼事；也包括訓練自己用六孔笛做出很多「奇奇怪怪的音」，這些經驗分享，談的正是前兩節歸納有關「概念差異」與「樂器限制」的兩大課題。

黃治評表示要過這些關卡，並「不是一天兩天」的事情，也開玩笑說這段「又要保留特色、又要適應爵士樂」的過程，有時候讓他滿「錯亂」：

在開始的時候，我一直會朝那種，就是好像一般聽到的爵士樂—那樣子的技術或是他們那樣子演奏方式[來吹]，但那個很多的小東西是，不是一天兩天，像現在兩年了，其實我都覺得很多空間還可以再進步。但是如果又純粹只是把他們[爵士樂]演奏的習慣或者是技術移植過來，其實我想，在絲竹空裡面還是會不好聽，因為曲子的關係—那個結構。所以呢，我們團長她很希望盡量能夠把—比方說我們現在放了國樂的樂器進來，那你的樂器有什麼特色，這時候就更痛苦啦，因為又要有這個樂器的特色，可是又要在既有已經寫好的，比方說，固定的和弦的進行裡頭去做出那些變化來，那就，有時候…其實還滿錯亂的。

在第二節的訪談，絲竹空的竹笛手和彈撥手談論到即興演奏時，都表示他們曾極力想要擺脫過去的慣性，跳脫五聲音階的框架；而從竹笛手演奏〈茉莉花〉的五份即興採譜當中，亦可觀察到黃治評的演奏逐次使用到越來越多五聲音階以外的音樂語彙。筆者認為治評之所以曾感覺「錯亂」，是因為他同時要兼顧慣性語彙的拿捏、取捨，以及陌生語法的運用與實踐，這就好像同時要用兩種語言把話講得漂亮一樣。

¹⁴³ 訪談得知，絲竹空的竹笛手黃治評在加入絲竹空之前是中廣國樂團的團員(2004-2008)，當時因為參與流行樂錄影的緣故，而開始陸續接觸到流行樂當中看和弦即興的概念與實作。

二、竹笛手學「說」爵士的內化過程

歷來許多學者都將爵士樂的學習比喻為學說話，Paul Berliner (1994)寫道：

學爵士樂，就像小孩學說話前要先模仿大人講話，所以年輕學子學「說」爵士要從模仿老練的即興開始，這牽涉到複雜字彙的習得，而這些複雜字彙是由一些爵士樂慣用的單字或片語組成，因為爵士即興的泉源都在這裡。所以，**練習爵士即興的過程就像學語言一樣**，如要精熟一個進階的樂段，許多人會把它切成幾個片段，就像比較長的單字你要把每個音節拆開逐步練習一樣。¹⁴⁴

而 Ingrid Monson (1996)也把爵士樂比喻為一種音樂的語言，認為即興演奏就像是音樂上的對話(conversation)，而好的即興演奏，就要像說話(talk)一樣「說些什麼」(saying something)。¹⁴⁵

仔細比較黃治評五場現場演出的即興內容，可以發現在比較晚期的場次，樂手除了跳脫五聲音階的慣性，似乎也越來越能夠在獨奏的樂段當中「說些什麼」。以下拿比較早期在東華大學(2007.10.12)及距其十個月後在兩廳院實驗劇場(2008.08.30)的場次作為例子，做比較詳盡的分析。

首先，是東華大學的場次。對照採譜內容(譜例 3-1)以及導引譜(譜例 3-6)的主題與和弦進行，首先確知吹笛手的確不是繞著〈茉莉花〉的骨架旋律(母曲)來做加花，而是依據和弦進行來做即興演奏，每個和弦變換處皆使用了該和弦的和弦音；然而在音的選擇上卻始終離不開 G 調五聲音階的框架，僅有少數幾處例外。整體看來，其樂句表現多為跳進而少級進的線條，和弦變換處之兩音連接常因跳進而使句子斷裂為碎片式的小句。語法上，多以斷奏(staccato)的運音方式，而裝飾音的表現則皆以竹笛「打」的演奏技法表現之，故聽覺上帶有鮮明的傳統曲笛色彩。在此階段，笛手乍看雖是以爵士樂的模式在做即興演奏，然而卻依然多方使用著原來習慣的語法在進行發揮，不論運音、演奏技法，甚至是音的選用上，大都侷限於五聲音階裡，即便使用到了不屬於五聲音階的音，也離不開所謂的「安全區」¹⁴⁶。

短短八小節，顯示其音樂語法不再盤旋於五聲音階的慣性裡，並能對半音變化自由運用，樂句因而從跳進、破碎式的短句轉變成了級進、有方向性、連貫式的長句，裝飾音的表現則從原先習慣之「打」技法，發展成足以製造「凹曲」(bending)

¹⁴⁴ Paul Berliner, "Getting Your Vocabulary Straight: Learning Models for Solo Formulation," in *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 96.

¹⁴⁵ Ingrid Monson, "Music, Language, and Cultural Styles: improvisation as conversation," in *Saying something: jazz improvisation and interaction*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, 73.

¹⁴⁶ 竹笛手在這段即興演奏當中，不是五聲音階的部分都沒有用到引申音(tensions)。即興演奏時，爵士樂手為追求刺激與特殊聲響，有時會故意偏離可用的和弦音以外，因此爵士鋼琴大師賀比·漢考克 Herbie Hancock 曾說：「最精彩的部份都不在『安全區』裡！」

效果的吹法。

整體而言，此版本 solo 具結構性與敘事性，依和弦進行可視為 AABC 之結構，如譜例 3-7 所示：

茉莉花, 詠評笛

4. 實驗劇場

2008.8.30

A1

A2

B

C

譜 3-7：〈茉莉花〉竹笛即興採譜四，2008.08.30 兩廳院實驗劇場(b)

A 1（加 pick-up 共九小節）為一大樂句，由前七小節長句及後兩小節短句組成，長句開頭從中音域 b1 以一吊人胃口的滑音上拋至 e2，接著如走樓梯般向下行至低八度 b 音後立刻反折級進向上爬升停在長句最高點 g2，短句則從 e2 承接並將句子拉到更高點 a2 再降回來停於下個樂段和弦 G₆ 的五音 d2 上；此上上下下的音樂流動方式有如搭乘雲霄飛車，又像乘坐吊在鋼索上四處滑行的小纜車，纜車隨著樂手的樂思四處遊歷。

進入 A 2，樂手以鮮活的運音方式加上一連續音型(figure)¹⁴⁷的重複

¹⁴⁷ 按潘黃龍譯 Leon Stein 所撰之《音樂的結構與風格：音樂形式的分析與結構》：音型(Figure)

般，越來越快、越來越快...。加以，C段最後兩小節的半音上行加上最後一組八度切分音用得極為巧妙，樂手流暢的運音處理加上按半孔的必要奏法，使音的虛實變化成為讓音樂挾帶漂浮感的要素，賦予此樂句一種踩空、跌落、與下墜的想像感受。

從以上分析，不難發現論音樂性與結構性，竹笛手在兩廳院實驗劇場的即興演奏，比起前一範例明顯富有邏輯、高潮迭起與想像空間。

事實上，除了 Berliner、Monson 曾把「爵士即興」比作說話，其他學者亦對「即興」這件事有類似的比喻，指出每種即興即便是有各自的「模式」，其即興表演者在經過長期訓練之後都可以逐漸熟悉該模式的運作，就像語言學習的內化過程一般，漸漸達到許多快速而立即的反應。¹⁵⁰

據此，如果再分析竹笛手介於此二場次中間於嘉南大學(2008.05.07)的演出，不意外地可以觀察到竹笛樂手確實有如牙牙學語般，好似嘗試要將新學到的「單字」應用在即興的表達內。在這場演出的採譜上，可觀察到黃治評有別於前，開始大量且刻意地使用半音變化的現象。

參看採譜(譜例 3-3)，從開頭連續十六分音符的半音階 pick-up、經過音、和弦音之處理，不難發現樂手嘗試使用半音變化來發揮即興演奏的足跡；惟顧此失彼，當樂手在「器」的操作上仍須思考、小心翼翼、步步為營而不能隨所欲時，則難以順利兼顧其他面向—諸如運音控制、節奏變化、結構、情緒動線的鋪陳與安排。這段 solo，樂手運用半音變化時，節奏較單調，多為切分音，整段未見如前述版本可見的 bending 滑音，且偶遇一串快速音群十六分音符(如第十三小節)，或裝飾奏(如倒數第四小節)，都或多或少不順、卡住，致使音樂難消停滯不前之感，不甚流暢。此例，顯示樂手曾經歷過「腦袋思考」與「樂器操作」尚未完全連結而又硬要突破的內化過程，反映樂手在表演場上的掙扎。

三、「做中學」—形塑樂手特色的法門

竹笛手在兩廳院實驗劇場的即興演奏所使用的語法以及「說些什麼」的表達，打破了一般人對傳統曲笛聲響的既定印象，但是，在樂手花心思拓展更多表現手法可能性的同時，他對原本技法、樂器音色與特性又並非完全屏棄，比如〈茉莉花〉solo 進入 C 樂段前的 pick-up，竹笛忽以「打」來演奏裝飾音（而非 bending），傳統聲響又煞時顯現了；加以，無論樂手怎麼收斂送氣的運用，竹笛始終保有它原本笛膜獨有的清亮特色。絲竹空的竹笛手之所以能夠做到如此，其原因在於樂手曾經歷過長時間，類似在嘉南大學所見的「牙牙學語」過程—有如學習語言的內化階段。

¹⁵⁰ 劉新園，《「山歌子」的即興》（台北：文津出版社，2003），頁 10。

Berliner 在 *Thinking in Jazz* 書中對過去大師們學習爵士樂的過程，有詳細的描述。他說：

早期的唱機可以讓聆聽者放慢速度聆聽，樂手得以把快的樂段聽熟——雖然速度放慢時音樂的音高會被降低，樂手必須自己再把調子轉回原來的音高上面，但一旦從唱片中習得、吸收了，即興的養分就好似從這個樂手傳遞到了另一個樂手身上，如此的交流是非常有效的。過去的大師學習即興的方法，有的也類似如此，他們把唱片速度放慢，亦步亦趨的學習，從模仿開始，如此就能學到一小段一小段的單字，片段的單字學會以後，之後才能照著自己的意思重新排列組合這些字彙，像說話一樣。¹⁵¹

筆者認為，樂手必須要能夠像上述一般，有辦法照著自己的意思重新排列新學到的音樂語彙，他最終才可能流暢地在新、舊音樂語彙中間自由切換，好比兩種語言的隨意混用一樣；而要達到如此，必須透過長時間浸泡在他所學習的那個「語言」環境中，耳濡目染。Berliner 指出臨摹大師的演奏，對於爵士即興語法的琢磨以及樂思的培養是相當有效的方式，他寫道：

一旦樂手練會了一段即興獨奏當中的一段段樂句，他們開始試著組織整段獨奏內容，靠記憶跟著唱片一起吹（彈）奏。剛開始，學子只是滿足於期待音型適當的順序，大概把句子練到接近唱片的模樣，但隨著信心提升，他們開始更專注的聆聽唱片裡的樂手怎麼處理細節，模仿它們，透過練習，鑽研到比較深的層次，練就很好的聽力，屆時，原來的樂句似乎感覺上速度自己變慢了一——每個樂句裡頭每個音的特點都像被放大了一般，其運音、細微變化、音色、力度、節奏感覺等都鮮明浮現，到最後，學子得以預期並重現獨奏的細膩表現，綜合從唱片裡習得的所有部分。一起呼吸，跟著唱片當中音樂流動的旋律線條，體驗獨奏者當下立即的樂感與及樂思，爵士樂學生像是和他們心目中的大師偶像融為一體般，這種與唱片同步吹奏的學習經驗，使學生演練即興內容，藉此理解那些很棒的樂手他們腦海裡的樂思，習得執行這些樂思時所需要的技巧。¹⁵²

絲竹空的即興演奏工作坊，針對爵士樂語法的琢磨有許多類似的訓練，學員必須臨摹許多爵士樂巨人的經典獨奏樂段，盡可能做到口氣、律動、味道都像樣；接著，還要把樂句拆開，分析、辨認它們分別被使用在什麼場合——什麼和弦進行裡頭；然後，再練習遇到這些場合時能適切地把這些樂句用進來。訓練過程中，所有的功課都必須透過「聽」跟「模仿」，即便課堂有提供採譜；因為即使是採譜，其內容也可能有誤，加上許多細微、獨特的韻味都不是記譜就能夠表示的——就如 Berliner 書中所說，採譜只是輔助；其中，他特別強調「聽力訓練」是學習爵士即興非常重要的一環：

¹⁵¹ Paul Berliner, "Getting Your Vocabulary Straight: Learning Models for Solo Formulation," 96.

¹⁵² Ibid., 97.

雖然有經驗的即興樂手視出版的樂譜材料為絕佳的輔助，但他們告誡年輕的學子不要太依賴樂譜，因為如果採譜沒有對照著錄音練習，學生無法確定採譜的正確性，再者，無論採譜再怎麼樣對詮釋它們的樂手有所裨益，**所有的採譜都只是一個表演的簡化或架構呈現，提供了很少關於爵士樂風格或特色的資訊。**總之，如果學生依賴樂譜而不是透過錄音來習得即興演奏，那他們就剝奪了自己在傳統上一位即興演奏家發展過程中非常重要的**聽力訓練**。¹⁵³

像這樣子非常強調聆聽與模仿的學習模式，筆者稱之為「做中學」。眾多表演體系當中，由「做中學」習得的表演藝術總是非常強調個人色彩，而爵士樂就是相當重視樂手特色的一門藝術。

「音樂五四三」廣播節目中(2009.9.5)，主持人馬世芳曾表示聆聽絲竹空第二張專輯《紙鳶》的感想，說道：

感覺得出來這次的專輯，它雖然延續一貫以來絲竹空要做的一怎麼去融合東西不同的元素，但是在表現的形式上，我真的覺得這張專輯整個色彩，或者，**氣味真的有些不一樣**，但不一樣怎麼說呢，也很難說...我也說不太上來，我自己第一次聽到這張唱片的時候感覺是，**好像有更多鬆活的空間出來了**。就是，感覺上好像**更從心所欲**的這種感覺—音樂的感覺上、質地上，那你要我用樂理去分析我是外行人，說不出什麼大道理，但是在聆聽的感覺是，有的時候，我們很清楚的知道有些任務要完成的時候，那個音樂會有點「用力的痕跡」，但這張讓我覺得，欸，**我沒有聽到那麼多的「用力的痕跡」**，我覺得那個是，**反而背後付出的能量可能真的更多了**，但是最後做出來的感覺它反而更合理，或者說，**更自在了**，[...]。¹⁵⁴

絲竹空在製作這張專輯的時候，曾為了〈山歌子〉這首作品，前去拜訪客家山歌大師徐木珍，當他們談論起拜訪經驗，筆者彷彿看到了與爵士樂類似—在客家山歌裡頭的「做中學」。在與馬世芳的對話中，彭郁雯談到傳統的沒落與音樂藝術學院化所帶來「公式化學習」的隱憂：

彭：我一開始是先聽到[徐木珍]的CD，覺得，哇，怎麼跟我聽到其他山歌都這麼不一樣？就是好有活力，而且很細膩，我立刻被他的東西吸引了。後來有一個機緣去拜訪他，他真的就是非常熱愛音樂，**整個人就在音樂裡面**。他會好多樂器，椰胡拿來就拉、然後就唱，笛子拿起來—他還自己做笛子，就吹。然後，哇你就覺得**一望春風給他吹起來也是客家山歌**。那時候，我有一種好像看到爵士樂的Charlie Parker，那種感覺，就是他其實已經「**自成一格**」了，而且他常常就是即興的一用他自己的語言即興，你一聽就知道他吹什麼歌都可以有那個味道。那我就想說，哇，這個，是不是其實山歌傳統應該是這樣子，只是時

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ 附錄六：音樂五四三—馬世芳的廣播節目(2009.9.5)。

至今日大家都已經把它公式化，所以大家在練習山歌的時候，就已經不太有那樣的環境去學習…。

馬：就習慣去用以前有的套式，去重複，而不太再有自己的創發了。我想也是因為那樣的文化養成背景已經消失了。

彭：沒錯。現在沒有那麼多的時間去琢磨那些，對呀，就是稜棱角角的東西。我忽然有一個想法就是說，因為像古典音樂，或是像爵士音樂，它們有很多細膩的東西，但大家是，現在已經變成學院化，你知道你要花很多時間去練習去學習可以得到這個，可是像徐老師這種山歌的傳統，事實上它也是從小到大這樣學習累積下來，可是現在沒有人會覺得我們應該要到學校去學這個東西，或是我們應該要花五年十年的時間才可以學得到，那我覺得這當然是非常可惜，我覺得它內容的本身確實是很值得這樣子去挖掘或學習，那才有可能可以保留下來。¹⁵⁵

由上推想不僅對爵士音樂而言，其實台灣很多傳統藝術，其「做中學」的精神道理都是相通的一包括山歌、京劇、歌仔戲、說唱等。口傳與模仿，是傳統藝術之美極為寶貴且獨特之處，而此種表演體系最著重的就是藝術家的「辨識度」——一聽就能辨識是誰，因此，對戲子或樂手而言，能否創發出屬於他自己獨一無二、無可取代的流派或風格，是畢生努力的課題。

在訪談絲竹空竹笛手黃治評的最後，筆者詢問他在經歷了種種摸索之後，其結果與他在絲竹空樂團當中形塑自己樂手特色的關連：

趙：那…你現在等於說，你有巴烏，你有 Ewi、笛、簫、新笛，這樣子，那你現在有這麼多了，現在你怎麼去選擇你要用什麼？是看曲子的感覺呢，還是有時候方便性呢，還是…？因為你參加絲竹空的過程中，好像據我觀察，就你那可能性越來越多了，因為你必須要克服一些問題（對。）那所以，你找到新的音色、找來 Ewi，然後在 Ewi 裡面你又去找了很多——有什麼音色可以用，變成說你現在能用的東西已經很多了。那有沒有一個，比如說，第一個問題是，你怎麼去選擇？你現在有這麼多——是看曲子，還是…？那第二個是，這些東西對你形塑一個爵士樂手的風格，你覺得，有沒有關聯，這個關聯是什麼？

黃：（沉默）

趙：好像有點難餉，好像我問的不是很明確，簡而言之呢就是，嗯…好。你對於，就你自己在絲竹空裡面，你的這個，你自己的風格，你有沒有去想要找到一個什麼——你自己的特色？或是你覺得什麼東西是你的特色？你就自由發揮

¹⁵⁵ 附錄六：音樂五四三——馬世芳的廣播節目(2009.9.5)。

好了。

黃：沒有我覺得，第一個就是，如果我是在絲竹空，基本上就是一還是笛、簫，因為從這個團開始有，它就是在這個路線上，所以這個樂器的那個，不可取代性還滿高的。[……] 所以我覺得，絲竹空看到有笛子，就，有絲竹空，那裡面的管樂手就是中國笛。那當然我覺得，我有還想要做的事情…但我覺得最近（你還想做什麼事情？）我覺得我最近這段時間的進步太少。（哪方面的進步？）即興。因為我覺得…越看越多，可是，知道的很多，但我…能夠練習的時間有限。所以我每次用出來都還是老招，就覺得好煩，我自己吹得很煩。（就有時候覺得—啊怎麼又是這個，自己覺得很膩這樣？）對啊，就會這樣子。那我會覺得我會想要讓…可能試試看這張專輯吧，試試看，我想要讓人家聽到是—有中國味，但是就明明又不是中國的樂句、的句子出現，我希望會有這種東西，我自己覺得。

趙：那你對你自己有…自我認同是什麼？你會希望自己是爵士樂手嗎？

黃：我很希望耶。我希望現在最好人家都不要說我是「傳統樂手」，因為我已經—我覺得我自己跟真正的「傳統」已經離有一段距離了。

趙：好，那你怎麼定義爵士樂手？就是，為什麼你會想要你的認同是爵士樂手？為什麼…是因為爵士樂的這種精神嗎？「做自己」的這種精神？還是…？

黃：講比較奇怪，就是在當下處理事情，比較有挑戰性。我喜歡在音樂的內容上面，然後「即時做挑戰」。因為一樣，傳統曲目的人也好，或是他們一直有新作品出來，他們也都一直在挑戰，可是挑戰都是人家寫好的。可是在爵士樂裡面比較自由，當然…還是有一定的框架在，可是在那個環境裡面，你怎麼樣最快的時間弄得全場的人都好 high 這樣，喔我覺得這個…很重要。

趙：而且現場及時做出的那個決定是「你」的…

黃：對啊—你要不要 high 是我決定，你要很無聊我也可以弄很無聊給你，這樣。我覺得我看到的爵士樂手裡面，很多都有這種特質在。他們甚至就是，可能從開始—solo 開始，他們就已經在幫你「下毒」了，就慢慢慢慢讓你…一直被它吸去之後，到最後…再回來、再出來，就那個很厲害，那我覺得這個、這樣子的表演形式，我覺得很吸引我。

回答中，黃治評表示走在 Global Fusion Jazz 的路線上，作為絲竹空的管樂手，其笛、簫的不可取代性很高，即便在這條長路上已經開拓出更多的選擇；但他也表示自己距離真正的「傳統」已經有一段距離了。他深受爵士樂自由的表演形式吸引，喜歡在音樂的內容上即時做挑戰，並期許自己的即興演奏能更上層樓，希望在即將錄製的專輯中能夠做出「有中國味但明明又不是中國樂句」的東西來。

四、成員磨合—建立樂團的「手足之語」

在絲竹空造訪「音樂五四三」的廣播節目中，出身爵士樂與國樂背景的兩方人馬都對於如何「跨」到對方領域有許多討論，而當天與談的三位成員都相當關注「國樂手積極學習爵士樂」這件事，表示它對整個樂團的發展有很大的收穫。

出身爵士背景的 Toshi（藤井俊充）在台灣同時參與、經營了好幾個樂團，當馬世芳問他覺得絲竹空不同於其他團最特別的地方在哪裡，Toshi 立刻指出國樂背景的樂手踏入爵士樂領域進行學習這件事：

特別不一樣的地方喔？嘶…我覺得就是，主要是這兩年國樂樂手他們有在參加我們的團長開的爵士課。因為之前我們國樂的樂手，[他們即興]比較是照之前的編曲，也許有些時候是照專輯，其實不是很多即興的空間，但是這兩年我們[藤井俊充、彭郁雯、吳馬丁]就是，跟國樂的樂手們，一起訓練這個...即興的這塊，所以我覺得這一張的，他們即興的 idea 或是整個 solo 的變化，是比上一次讓我覺得更豐富。¹⁵⁶

而對國樂手而言，這段學習歷程則是大大改變了他們原本對音樂的看法。公視〈表演打天下〉紀錄絲竹空《旋轉》年度音樂會的專題節目中(2010.12.17)，黃治評就說到，真正下海去學習爵士樂以後，才發現原來音樂可以這麼好玩：

其實進來絲竹空之後，因為爵士裡面的即興，真的讓我覺得，原來音樂這麼好玩。我們演了二十次，大概二十次都是不一樣的版本，而且每一次，每個人都會有即興的段落，那每個人的即興段落也都會不一樣，而且有的時候是我在即興的時候，有人會幫忙接一兩句，然後我聽到他接什麼，我還會再丟回去，看他還要再丟什麼給我這樣。對，就那個真的很好玩。¹⁵⁷

兩年前(2009.10.09)，在絲竹空《乘著紙鳶的翅膀》年度音樂會的散場時間，筆者從一些樂人的談話中，聽見許多對絲竹空第二張專輯《紙鳶》的讚嘆與好評，音樂會後筆者進行的一段簡單訪問中，資深吉他演奏家董運昌談他聽完這場演出的感想：

我覺得，他們在音樂上更成熟了。對，然後我覺得，更有默契，應該說，這種音樂它算是，有一些難度，然後它也有那種...它有一個標準可循，就是比較是...爵士樂的標準，對。我覺得例如他們之間的律動感，有沒有大家一致的

¹⁵⁶ 附錄六：音樂五四三—馬世芳的廣播節目(2009.9.5)。

¹⁵⁷ 附錄九：表演打天下—公視電視節目(2010.12.17)。

這種律動，心裡面的律動。那我覺得所謂更成熟的意思就是說，他們在彼此的默契上，還有他們對於他們所表達的這種音樂的語法，掌握得更精準、更有味道。¹⁵⁸

類似的評語，馬世芳在廣播節目中也如是說道：

我很確定的是這張專輯裡面收錄的曲子這樣的音樂，好像真的...沒有其他的團體做得出來，這個是我自己在聽的時候，我的感覺是這樣子。就是，這不見得說...因為世界上在玩爵士樂的樂手，實在是太多了，有太多那個技術比是比不完的，但是音樂的風格怎麼去找到自己的語言，這個是非常困難的事情，那..我相信絲竹空在這兩年，樂手們一起在玩音樂、在現場演出、在錄音室這樣子，好像真的慢慢摸索找到了一種自己的風格，那我覺得這個是...非常非常厲害的一件事情，對。¹⁵⁹

節目中，馬世芳詢問團長彭郁雯從第一張過渡到第二張專輯中間，發生了什麼事、做了什麼功課，彭郁雯談到一個樂團中合作對象的重要性，強調每位樂手個性的投入，是讓音樂色彩更豐富的要素，她說：

這個功課還滿漫長的，漫長到你已經想不起來它是一個功課。我們大概在兩年前的時候團員有一些更替，因為音樂的演奏跟人是分不開的，馬[世]芳剛提到像編曲，或是一些錄音的技術會影響到我們最後成品的呈現，那我想更重要的是裡面我們演出的樂手。對，那，經過這兩年大家一起表演一起練習，其實也會磨合出一種不同的聲響出來。這...，怎麼說呢，有種一言難盡的感覺。像我們從中廣國樂團「挖」到的治評——剛跟大家打招呼的笛簫手——他除了在國樂上有很高的造詣以外，他自己平常就有參加一些演唱會的演出，所以我覺得他在調整不同風格演奏方式的時候是很靈活的，也就是他其實是一個非常可以磨練的傢伙，我是打個比方啦，就是說他整個表達方式上，讓我們可以更往不同的方向去，對。那另外像 Toshi，他是非常厲害的爵士鼓手和貝斯手，他也有很多怪點子，那我會覺得樂團裡面這種演奏還有編曲的想法，其實都是大家共同投入加入的，所以色彩就更豐富了，那比起我們上一張——因為上一張大部份在音樂的 idea 上比較是以我自己的創作編曲為主，那到後來，我覺得大家在一起，真的越來越像一個團，大家都把自己的想法放在裡面，所以好像已經...很難再去問說這個功課的題目是什麼，好像自然而然因為這個樂團的...融合度的提升，還有大家 idea 的加入，所以它會呈現一個，可能大家在裡面都可以聽到每一個樂手自己個性的東西。¹⁶⁰

¹⁵⁸ 附錄八：董運昌談《乘著紙鳶的翅膀》（筆者訪問）（2009.10.09）。

¹⁵⁹ 附錄六：音樂五四三——馬世芳的廣播節目（2009.9.5）。

¹⁶⁰ Ibid.

這段話，提到「融合度的提升」，它可能是董運昌感覺到整個樂團「更有默契」的原因，此與樂團成員間經過長久一起練習的**磨合**有關。

Derek Bailey (1993)在 *Improvisation* 書中，也把即興演奏和語言類比，他更把一個團體長久合作磨合所發展出來的即興語料稱作「手足之語」(brotherhood of language)：

即興演奏家談論他們的演奏內容時，常用語言來作類比。當一群樂手常常湊在一起做即興演奏，這中間所發展出來即興材料就像是他們共有的語彙(vocabulary)一樣，一個成功的即興團體所發展出來的即興語彙，其實是來自這些樂手各自持有的風格、技巧還有習慣，它除了透過每位樂手自身的摸索，也來自彼此在表演中一起合作、摩擦、碰撞的過程，Steve Lacy 把它叫做「手足之語」(brotherhood of language)，團體中的每位樂手都能影響並一起形塑這套**共通語言(common pool of language)**，在這裡面，如果你聽到一個新的樂手——而你看重眼前這位新來的傢伙身懷哪些新招——那你就必須回過頭去再把所有的東西重想一遍，形塑你們之間一起那共通的即興語言。¹⁶¹

這種共同發展即興語料的方式，筆者認為與培養樂團的默契與形塑樂團風格有極大的關聯，其過程，Bailey 認為也適用於個人的即興演奏發展——即建立個人語彙、致力將它推及表演和事前準備，這些語料從來不是固定的，其歷史和系統化的連結都可被拋下，從適合、並可裨益即興的材料著手，此對 Bailey 個人來說，是促使他自己對即興這件事持續保有熱情的主因與目的，因它讓即興的語料日新月異，就像語言的積累一樣，內容總是隨地取材。¹⁶²

上述二個評論，暗示了絲竹空某程度上似乎逐漸發展出屬於他們自己的特色與風格，筆者認為這樣一種特色與風格的形塑，與樂團當中表演者各自持有「做中學」的音樂態度有關。

在一個充滿音樂活力的表演場上，每一位樂手之間是充滿對話與互動的，當樂手間能夠溝通的共通語彙越來越多，那麼彼此你一來我一往那「呼喊與回應」(call and response)的表達就越加靈活，得以激盪出更多「有交集」的火花，而不是各說各話只是被擺在一起而已；這些「有交集的火花」，或許正是讓人在音樂裡頭感覺到「自在」、「更多鬆活空間」、「彼此更有默契」的一大元素。

當然，來自不同音樂背景的樂手剛開始合作的時候，因為彼此還不了解，勢必會比較辛苦，合作的過程難免出現音樂對話沒交集、雞同鴨講的狀況，而這樣的不了解，也可能反映在作曲上。

¹⁶¹ Derek Bailey, *Improvisation: its nature and practice in music*, New York : Da Capo Press, 1993, 106.

¹⁶² Ibid.。

在馬世芳的節目中，彭郁雯曾說：

其實搭配國樂器和搭配西樂器—比如爵士的薩克斯風或小喇叭，是滿不一樣的感覺，[所以]我在創作過程必須要去做一些功課，去多了解這些國樂器本身，以及它們傳統曲目的一些感覺，雖然沒有辦法真的做到非常的深入，可是，多多少少也會自己去找一些資料，也常常從樂手本身去了解他們演奏的方法[……]一開始當然也會寫出一些沒辦法吹、或是很難吹的東西[……]傳統音樂有它的韻味，其實有時候稍一不小心就會把它扼殺掉，所以我覺得這個是我們在作曲或是演奏上都需要注意到的地方。¹⁶³

而在一次與「大大樹音樂圖像」的製作人鍾適芳的對談中，彭郁雯分享與傳統樂手合作的經驗談，聊到透過相互分享，彼此比較能夠了解雙方是怎麼想音樂的：

在練習西樂器的時候，我們可能主要是看五線譜，那演奏國樂的朋友們，他們不一定看五線譜，有些也看，但有些是看簡譜的，對，所以在演奏爵士樂它有一些轉調的時候，他的腦筋就要轉好幾次，然後就打結了（笑）。那就變成他需要比較長的時間去為每個曲子調整好他自己想要演奏的方式，對，那當然我們也會透過互相的分享，他會想要了解說爵士樂怎麼認識這些和弦、他要怎麼在他的樂器上去找到他的指法。或是，像二胡，二胡大部份都是看簡譜，就是，是用首調的觀念，所以他需要知道說欸這個地方是什麼調、那個地方是什麼調。那可是因為爵士音樂有時候，轉來轉去，它可能也許換了一個和弦，它的概念就是換了一個調了，所以它就變得要一直轉一直轉，所以有時候我們工作的時候我就會先告訴他說，這個地方，你用什麼音階或你用什麼調想，然後我也去試著去了解他是怎麼去想，他的首調的觀念是怎麼樣的，因為其實雖然說是首調，他們有時候每個人思考的路徑還是不太一樣，所以就變成，你跟每個人講，去了解他是怎麼想這個，或你簡譜這樣記下來，拉起來是什麼音這樣子，其實也還滿有趣。¹⁶⁴

由上可知，當不同文化背景的人湊在一起合作，他們必須不斷進行分享與思考，藉由大量的互動與溝通，來了解彼此特點，並且一面摸索、一面進行「雙向」的調整，如此一來作曲者就可能避免寫出不適合傳統樂手演奏的東西；同時，當傳統樂手懷有一顆願意學習的心，接納原來自己不熟悉事物的開放心態，那麼他在思考音樂的時候，也比較容易跳脫原本對音樂持有的慣性思維，發生與其他樂手之間更活絡的音樂對話—儘管過程漫長，也或許不甚容易。作為一個參與者與觀察者，筆者在絲竹空的即興演奏工作坊中或多或少目睹了有些人加入、有些人

¹⁶³ 附錄六：音樂五四三—馬世芳的廣播節目(2009.9.5)。

¹⁶⁴ 附錄七：爵士精選與空靈想像—彭郁雯、鍾適芳對談(2009.9.18)。

放棄，但不難推知此過程對於形塑音樂特色與風格而言是舉足輕重的，因為同樣一段旋律，真的曾在某音樂環境裡頭「浸泡過」的樂手演奏出來，必定和只是照譜操課所演奏出來的氣味大不相同。

事實上，回溯絲竹空的階段性作品，不難觀察出它曾歷經過方向上的轉變。目前市面上找到的《絲竹空》第一張專輯同名專輯，其實曾發行過兩個版本，初版發行的標題原來叫做《絲竹空—彭郁雯的爵士狂草》，裡頭收錄的曲目主要是以彭郁雯的作品為主，當時合作的演奏家還沒有發展成像現在所見的六人編制，中間歷經過幾次團員的更替與重組，直到整個樂團的編制都慢慢確定了，即興演奏工作坊的修練才隨之展開，並重新再版今天所看到的樂團同名專輯《絲竹空》——拿掉副標，正式以一個樂團的形式出發。筆者認為，這個轉變開啟了絲竹空不同以往的走向，而這個方向豐富了整個樂團的視角與眼界，因為此時，團裡每一份子的「交互作用」——一切磋、對話、與雙向交流——得以產生日積月累的發酵磨合。



第四章、結論

在第二章裡，筆者透過分析阮黎〈過橋風吹〉這首作品，呈現創作者對兩種音樂文化傳統的瞭解與尊重。藉由範例剖析，我們看見阮黎在致力融合越南傳統音樂和爵士樂的過程中，並不強求「套用」爵士樂傳統的既有形式，也不急於把這兩樣當中的任一種「硬凹」成另外一種東西的模樣——例如逼越南獨弦琴在即興時也要處理一連串的和弦進行，或把越南傳統歌手變成爵士歌手——相反的，他容許這兩種文化的「差異」共存於整首樂曲當中，而非利用強硬的手法來「整合」這些差異，或企圖將它們統合成一個整體。

而在第三章的實例中，我們看到表演者對陌生音樂語彙秉持開放的態度，樂於學習與變通。在絲竹空第一張專輯過渡到第二張的期間，傳統樂手積極學習爵士樂的概念與實作，嘗試把新的音樂語彙內化到自身，並在大量的思考、實驗與摸索中重新整合自己；此外，樂團成員也盡可能在彼此的切磋與分享中相互磨合。此歷程，記錄了一種形塑樂手特色與樂團風格的參考做法——其一，是「做中學」的實驗精神；其二，則是來自不同文化的演奏者願意敞開心胸對他者進行充分的溝通與理解。

上述兩例的「融合」，意義都在於「共融的過程」而非「合而為一的定型結果」；當每個子個體在各自保有獨特性與主體性的條件下進行交互作用，這種活絡的互動得以使個體在做音樂的路途上日新月異。

前一章，笛手談論自我特色與風格的時候，期許自己能做一位爵士樂手，因為他「跟真正的『傳統』已經離有一段距離了」；接著他表示深受爵士樂自由的特質所吸引，喜愛這種可以在演奏當下按自己意志即時挑戰的表演形式。筆者認為這裡他所意味的「離開傳統」有兩個意義，一個是他在絲竹空的音樂旅途上，已經走出了國樂訓練背景所帶給他的中國音樂傳統之框架；而另一個，則是他本身的存在一開始就不是依循「傳統爵士樂」的既有形式與樣貌。

第一章的文獻回顧，曾提及爵士樂被書寫的過程多半是以便於理解的敘事方式寫成有系統的歷史，為每種風格取名並規範其源流，讓爵士樂變成一個有特定形象與意涵的東西(Deveaux 1999)，因此當世界各地的 Global Fusion 開始探索出前人不習慣的音樂語彙，常遭逢「爵士樂正統性」被質疑的問題(Nicholson 2002)。然而，爵士樂最初的發展，其樣貌其實是受世界各地的樂手所影響，共同開拓耕耘，經歷過多元文化的洗禮；弔詭的是這些原本多采多姿無法歸整的爵士樂風貌卻在二戰之後獲得了「統一」，變成美國南方的老黑爵士才是所謂的「正統」爵士樂，其他帶有各地民族風格或文化色彩的都變成了「(正統)爵士樂的變形」，使「離

散爵士樂手」(Jazz Diasporas)的音樂創作被迫成為邊緣的特例而非主體；此種化約主義在在模糊、遮蔽了爵士樂最初那多樣的音樂表徵與民族淵流。事實上，海外散居族群的特質不應只被視為「某種爵士樂版本」的輸出，而該考量它們輸出的背後是否也同時深遠地重塑或訴說了爵士音樂的本質與意涵。(Johnson 2002)

Scott Deveau 指出目前的爵士樂書寫已無法將當今百花齊放的爵士樂風貌收納在一起，詢問何為爵士樂的「共通點」(commonality)？他呼籲研究者建構新的論述以解釋當前局勢。本文試圖將曾易被視作特例而非主體的一離散爵士樂手所打造的音樂創作，進行「邊緣的書寫」，探尋其中所暗藏的爵士音樂本質。

在《吉他手》(*Guitar Player*)2008 年的一次專訪中，阮黎談到了對世界融合爵士樂的看法，說：

太多世界音樂的作品在藝術上都是死的，因為在裡面你感受不到不同文化之間人與人的關係。你必須超越觀光事業還有異國情調的層次，真正讓自己去學習、適應別種音樂。

本文指出，爵士樂的「共通點」應存於爵士樂的「精神」而非「形式」，因為爵士樂自始以來本就具有高度融合與混雜的潛力，而這樣的天性不該受限於被歷史書寫所「整合」出來的傳統與既有形式，而應該存於原本那充滿生命力、保有個體差異及主體性的「精神」，一如《頌爵士樂之死》(1989)專輯內頁所提到的「創意、革新、個別差異、與自我性格」：

音樂當中最要緊的東西應關乎感受(feeling)及其傳遞，現下那些對既有風格空泛的重複與仿效——我認為很悲哀。如果這就是爵士的傳統，那麼請問它攸關創意(creativity)、革新(innovation)、個別差異(individuality)、與自我性格(personality)的傳統到哪兒去了？

總結，正如絲竹空《紙鳶》專輯內頁所云：「爵士樂的基本精神之一就是『相遇』」；亦如阮黎 *Tales from Vietnam* 專輯文宣所述：「世界融合爵士樂的創作就好像不同視域(horizons)的音樂人之間彼此的連結¹⁶⁵。」確實，透過這個連結，所有本來具有差異的個體得以在交流中豐富自己，並保有各自的主體性——當你對他者的差異接納得夠深入，你的自我認同就會跟著演化；屆時，**fusion** 已在你的體內¹⁶⁶。

¹⁶⁵ 出自 *Ode to the Death of Jazz* (1989)專輯內頁(Nicholson 2002, 246-247)。

¹⁶⁶ 摘自阮黎：「別害怕拋下自己原先的看法，比如說第一次聽到北非微分音的時候，我們的經驗告訴我們——它是個錯音，不過在你適應了那邊的音樂之後，慢慢的你就也能夠區辨、彈、或跟著唱了，當你接納得夠深入，你的身分認同就會跟著演化；屆時，**fusion** 已在你的體內。」(Panken 2005, 40)

附錄一、阮黎官網的樂手介紹（筆者譯）

幾乎沒有其他音樂人能比法國的阮黎更充實體現 Fusion 這個字了。過去二十五年來，他不斷「開採」各種比一般 Fusion(爵士搖滾)更廣義的音樂結合類型——**天衣無縫**¹⁶⁷地融合來自世界不同文化根源的音樂。(All About Jazz)

阮黎是一位技藝精湛技巧嫺淑且饒富新意的樂手，他在自己的樂器上發展出獨樹一格的聲響特質，在爵士吉他——後吉米漢醉克斯樂壇(post Hendrix world)中與比爾伏里索(Bill Frisell)、約翰史考菲(John Scofield)、麥克史登(Mike Stern)和阿倫霍茲沃斯(Allan Holdsworth)齊名。(Jazztimes)

阮黎的父母都是越南人，在巴黎出生。他十五歲開始打鼓，接著玩吉他和電貝斯。自視覺藝術畢業之後，他轉而主修哲學，撰寫與「異國風情(exoticism)」有關的論文，然後便投入了音樂事業。1983 年，他參與當時第一線的多民族(multi-ethnic) Fusion 樂團「**ULTRAMARINE**¹⁶⁸」製作《**DÉ**》這張專輯，被名樂評 Philippe Conrath 於法國的 *Libération* 日報譽為 1989 年最佳世界音樂專輯。

阮黎是一名自學的樂手，有廣泛的興趣：搖滾、放克(1984 年跟 Jim Cuomo 去馬達加斯加巡迴)、爵士標準樂曲、當代爵士(跟吉他手 [Marc Ducret](#)、Eric Barrett 合作)、即興音樂(跟 [Yves Robert](#) 合作)、歌手音樂(跟 [Ray Charles](#) 合作)、多元的當代音樂(跟 [André Almuró](#)；[Tona Scherchen](#)；[Marius Constant](#)；[Mauricio Kagel](#) 合作)、民族音樂(跟非洲與加勒比的「**ULTRAMARINE**」合作；跟阿爾及利亞的 [Safy Coutella](#) 和 [Cheb Mami](#) 合作；跟印度的 Kakoli 合作；跟土耳其級的 [Kudsi Erguner](#) 合作；跟越南傳統歌手清香([Huong Thanh](#))、他的獨弦琴老師 Truong Tan、和許多其他越南傳統樂手合作)等。)

1987 年九月，阮黎被法國國家爵士樂團(O.N.J.¹⁶⁹)音樂總監招募入團，在該大樂隊裡，他與世界知名樂手如約翰.格里芬([John Griffin](#))(t.s)、路易.史卡拉維斯([Louis Sclavis](#))(cl)、迪迪.拉克伍([Didier Lockwood](#))(vn)、卡拉.布蕾([Carla Bley](#))(p)、史提夫.史瓦洛([Steve Swallow](#))(b)、藍迪.布雷克([Randy Brecker](#))(tp)、托茲.席爾曼([Toots](#)

¹⁶⁷ 原文用 *Seamless*(無空隙的；無縫的)這個字來描述阮黎的音樂融合創作。筆者好奇：不同文化的音樂融合可不可能真的做到「無間隙」或「天衣無縫」？倘若真的如此了，是不是一件好事呢？（對誰而言是好事？）

¹⁶⁸ 阮黎跟中美洲馬丁尼各鋼琴手 Mario Canonge 學習 *Beguine*（一種南美舞步、或其舞曲）、騷莎節奏(salsa)，一起組了 Ultramarine 樂團，該團貝斯手 Etienne M'Bappe 是西非柯麥隆人(Cameroonian) (Panken; 2005; 37)；目前在網路上較容易查到的是另一個叫做「[Ultramarine](#)」的英國浩室電子樂團，與本文提到的是兩樣不同的東西。

¹⁶⁹ French National Jazz Orchestra

[Thielemans](#))(harmonica)、寇特尼.派恩([Courtney Pine](#))(s)、史提夫.雷希([Steve Lacy](#))(s)、迪迪.布里姬沃特([Dee Dee Bridgewater](#))(sg)、吉爾.伊文斯([Gil Evans](#))(p)、昆西.瓊斯([Quincy Jones](#))(tp)等人同台合作。阮黎當時的工作包括合成器、效果器及電腦相關的編程處理，還負責創作該樂團錄製的專輯《O.N.J.87》及《LUINIK II》其一曲目〈PROCESSER〉¹⁷⁰。

1989 年九月，阮黎與當時相當活躍的民族爵士(ethno-jazz) fusion 樂團「[ULTRAMARINE](#)」製作該團第二張專輯《[DÉ](#)》；1990 年五月，則在美國錄製了第一張自任音樂總監的專輯《[MIRACLES](#)》，與鋼琴手亞特.蘭迪([Art Lande](#))、貝斯手馬可.強生([Marc Johnson](#))和鼓手彼得.厄斯金([Peter Erskine](#))合作；於此同時，他也與一些世界知名的樂手如米歇.波爾特([Michel Portal](#))(cl)、米羅斯拉夫.維托斯([Miroslav Vitouš](#))(b)、崔洛克.古圖([Trilok Gurtu](#))(d)、尚.馮索瓦貞尼克拉克([Jean-François Jenny-Clark](#))(b)、艾多.羅曼諾([Aldo Romano](#))(d)、丹尼爾.荷邁爾([Daniel Humair](#))(d)、杜威.瑞德曼([Dewey Redman](#))(s)、安迪.艾姆勒([Andy Emler](#))(p)、喬恩.克里斯汀森([Jon Christensen](#))(per)、拿納.法斯龔塞婁斯([Naná Vasconcelos](#))(per)、葛林.菲利斯([Glenn Ferris](#))(tb)、克里斯朵夫.勞爾([Christof Lauer](#))(s)、保羅.佛瑞穌([Paolo Fresu](#))(tp)、肯尼.惠勒([Kenny Wheeler](#))(tp)、約翰.泰勒([John Taylor](#))(p)等人合作。

1992 年五月，阮黎在與管樂手保羅.麥坎德拉斯([Paul McCandless](#))(ob)、鋼琴手亞特.蘭迪([Art Lande](#))、貝斯手狄恩.強生([Dean Johnson](#))¹⁷¹及鼓手 [Joël Allouche](#)¹⁷²巡迴一個月後，錄製了他自己的第二張專輯《[ZANZIBAR](#)》，獲法國最具權威的影視周刊《電視全覽》(Télérama)頒發《ffff》獎項；1993 年一月，他錄製《INIT》專輯，是一張與鼓手安卓.西卡瑞里([André Ceccarelli](#))、貝斯手馮索瓦.穆汀([François Moutin](#))及客席薩克斯風手鮑布.柏格([Bob Berg](#))合作的三重奏，同期間他也和女歌手 [Corin Curschellas](#)¹⁷³、鼓手 [Steve Argüelles](#)、貝斯手李察.波納([Richard Bona](#))組織了另一個新樂團，演奏吉米.漢醉克斯([Jimi Hendrix](#))的東西。

自 1993 年起，阮黎便時常獲邀於西德柯隆廣播電台大樂團(WDR Big band)擔任吉他獨奏，尤其常與該團音樂總監暨作曲家文斯.門多薩([Vince Mendoza](#))合作；阮黎參與了文斯門多薩的三張專輯製作—《Jazzpaña》、《Sketches》、《Downtown》—其中，《Sketches》是與薩克斯風鬼才大衛.李布曼([Dave Liebman](#))、查理.莫里安諾

¹⁷⁰ 多明尼各.波克(Dominique Borker)亦參與編曲工作。

¹⁷¹ 筆者目前尚未找到有關狄恩.強生的文字資訊(AllaboutJazz 跟 Wiki 都未建立他的條目)，但在 Youtube 上找到[這個很酷的表演](#)：Dean Johnson 彈貝斯，與吉他手 Steve Salerno 跟琵琶(兼歌手)Min Xiao-Fen 合作的一個三重奏，歡迎點閱參考。

¹⁷² 同上註，參考[表演影片](#)最實在。

¹⁷³ 作品非常多元的一個人物，她的官網請參考[這裡](#)。

([Charlie Mariano](#))、鼓手彼得.厄斯金([Peter Erskine](#))合作；而《Downtown》則是與老牌 Fusion 樂團「[Yellowjackets](#)」的鍵盤手 [Russell Ferrante](#) 合作。

1994 年四月，他擔任巴布.布魯克麥爾([Bob Brookmeyer](#))(tb)一套組曲〈The New Yorker〉的客席吉他獨奏，貝斯手是 [Deter Ilg](#)，鼓手是 [Danny Gottlieb](#)；阮黎隨後於同年 12 月和這兩位樂手錄製了他自己名下的第三張專輯，同時也是第一張以三重奏樣貌出爐的音樂製作《[Million Waves](#)》。法國知名《電視全覽》雜誌寫道：「這三重奏帶他進入始料未及的音樂世界，充盈著純粹的詩意。」於此期間，他一面與米歇.布尼塔([Michel Benita](#))(b)、彼得.厄斯金([Peter Erskine](#))(d)玩三重奏，一面也跟另一位吉他手拉爾夫.陶納([Ralph Towner](#))一起錄製米歇.波爾特([Michel Portal](#))的新專輯，並和歐涅.柯曼([Ornette Coleman](#))合作他其中一首當代音樂創作〈Freedom Statue〉。

1995 年六月，他受邀至柯隆廣播電台大樂團(WDR Big band)與名 Fusion 樂團「[Yellowjackets](#)」跟文斯.門多薩([Vince Mendoza](#))合作演奏〈[Azure Moon](#)〉；同年七月，他獲邀至德國斯圖特加音樂節(Stuttgart Festival)參加紀念吉他大師吉米漢翠克斯的「Universe of Jimi Hendrix」大型音樂活動，當時共襄盛舉的樂手還包括崔洛克.古圖([Trilok Gurtu](#))(d)、泰瑞.伯希歐([Terry Bozzio](#))(d)、卡珊卓.威爾森([Cassandra Wilson](#))(sg)、傑克.布魯斯([Jack Bruce](#))(b)、弗農.里德([Vernon Reid](#))(gt)、大衛.同恩([David Torn](#))(gt)、維多.貝里([Victor Bailey](#))(b)、法羅.山德斯([Pharoah Sanders](#))(ts)等人；隨後也持續與知名樂手如約翰.麥可勞夫林([John McLaughlin](#))(gt)、米榭.派卓契亞尼([Michel Petruccianni](#))(p)、馬可斯.史托克豪森([Markus Stockhausen](#))(tp)、恩利科.拉瓦([Enrico Rava](#))(tp)、雷.安德森([Ray Anderson](#))(tb)、肯尼.惠勒([Kenny Wheeler](#))(tp)、約翰.泰勒([John Taylor](#))(p)、戴夫.道格拉斯([Dave Douglas](#))(tp)、沃夫岡.普契尼([Wolfgang Pushnig](#))(s)、尤里.肯恩([Uri Caine](#))(p)等人合作。

1996 年四月，阮黎以越南音樂為素材創作了他的第四張《[Tales from Vietnam](#)》專輯，當中的八首樂曲皆由爵士樂手與越南傳統樂手合作完成；製作之時，正逢巴黎每年春季最盛大的「[Banlieues Bleues](#) 爵士音樂節」([Banlieues Bleues Paris Jazz Festival](#))，阮黎便在此盛會上與舞台導演聖巴多羅梅(P. J. San Bartolomé)合作，共同打造了一場名為《Of the Moon & the Wind》的大型演出，內容由越南傳統和現代舞蹈與阮黎該專輯裡頭的音樂揉合交織起來。《[Tales from Vietnam](#)》發行以後便廣受歡迎：獲法國權威音樂雜誌 [Diapason](#) 年度最佳大獎「[Diapason d'Or](#)」的殊榮、獲頒法國世界音樂獎(*Choc du Monde de la Musique*)、96 年最佳爵士樂人獎(*Choc of Year 1996 Jazzman*)；被德國的 *JAZZTHING* 評為 96 年度第二最佳專輯、被美國 *JAZZTIMES* 雜誌譽為「a minor masterpiece」；在國際上受到諸多肯定與喝采。

1997 年四月，阮黎與三組不同的「貝斯/鼓(擊樂手)」合作，錄製他的第五張專輯

《[Three Trios](#)》，組合人馬由「馬可.強生([Marc Johnson](#))」/彼得.厄斯金([Peter Erskine](#))」、「[Deter Ilg/Danny Gottlieb](#)」、「雷納德.蓋西雅方斯([Renaud Garçia Fons](#))」/米諾.希內盧([Mino Cinelu](#))」分別和阮黎組成三套獨具特色的三重奏。美國爵士樂雜誌 *JAZZIZ* 寫道：「爵士吉他偶而難免有呆板的時候，但阮黎卻總為我們而打破那刻板的界線。」接著，他參與了小號手保羅佛瑞穌爵士五重奏([Paolo Fresu Quintet](#))的兩張專輯製作，分別為《*Angel*》(1998.2)及《*Metomorfosi*》(1999.4)。

1998 年五月，阮黎探索了西北非地中海南岸地區「馬格布([Maghreb](#))¹⁷⁴」的音樂傳統，製作他的第六張專輯《[Maghreb & Friends](#)》，與阿爾及利亞的樂手深度合作，樂評寫道：「這與膚淺的『人造』世界音樂一類有著天壤之別；阮黎的創作力度確確實實深耕到了所謂『世界共榮(universality)』的層次。」

1999 年，阮黎再度與 96 年《[Tales from Vietnam](#)》時合作的傳統歌手清香([Huong Thanh](#))攜手，打造以她為名的第一張專輯《[Moon & Wind](#)》，這張專輯幾乎完全是在自阮黎自己的工作室完成的；他曾獲法國音樂之光最佳音樂獎 99 年度的提名 (*Victoires de la Musique 1999*)。

2000 年，阮黎第七張專輯《[Bakida](#)》，則找了平時就常一起演出的貝斯手雷納德.蓋西雅方斯([Renaud Garçia Fons](#))跟鼓手提諾.迪杰爾多([Tino di Geraldo](#))合作，加上來自各地的客席樂手，如土耳其的 [Kudsi Erguner](#) (ney¹⁷⁵ fl.)、美國的克里斯波特([Chris Potter](#))(s)...等人，此專輯發行以後，被西班牙唱片品牌 *Compact CD* 票選為年度最佳爵士音樂專輯。

2001 年，阮黎也在挪威首都奧斯陸(Oslo)的「彩虹錄音室(*Rainbow Studio*)」與好友組的「ELB 三重奏¹⁷⁶」錄製了該樂團第一張同名專輯《[E_L_B](#)》。

2002 年六月，文斯.門多薩([Vince Mendoza](#))改編阮黎的作品，邀請他到大都會管弦樂團([Metropole Orchestra](#))演出；九月，清香([Huong Thanh](#))第二張與阮黎合作的專輯《[Dragonfly](#)》出爐；同期間，他也發行了自己名下的第八張專輯《[Purple: Celebrating Jimi Hendrix](#)》，紀念不朽的吉他大師—吉米.漢翠克斯，此專輯一發行，立刻獲得英國 *Jazzwise* 雜誌最佳排行榜第一名，至今仍是阮黎最成功的一張力作，當時突破了 20,500 張的唱片銷售紀錄，該套曲目自此以來也不間斷地進行世界巡迴演出。

¹⁷⁴ 「馬格布(Maghreb)」地區涵蓋摩洛哥、突尼西亞、阿爾及利亞及利比亞四國。

¹⁷⁵ Ney(蘆笛)是土耳其年代久遠的樂器，與土耳其古典與宗教音樂有深厚淵源。原名稱作 *na* 或 *nay*，有草莖或蘆葦的意思。

¹⁷⁶ ELB 三重奏成員為：Peter Erskine (d)、Nguyễn Lê(gt)、Michel Benita(b)。

2004 年一月，清香([Huong Thanh](#))與阮黎合作的第三張專輯《[Mangustao](#)》也獲得法國雜誌 *Le Monde de la Musique* 頒發的世界音樂獎(*Choc du Monde de la Musique*)。

2005 年三月，阮黎和好友亞特.蘭迪([Art Lande](#))(p)、保羅.麥坎德拉斯([Paul McCandless](#))(winds)、傑米.哈達德([Jamey Haddad](#))(per)發行了他的第九張專輯《[Walking on the Tiger's Tail](#)》。法國晚報 *Le Monde* 寫道：「它自在悠游於光譜兩極：純器樂與插電、即興與作曲，有嬌美細緻的內斂也有著洗鍊表達的外放—但不論哪種，都窮盡了最濃纖合度的平衡。」

2006 年，阮黎同時進行了好幾項音樂計畫：包括製作金.沙比榮([Kim Chapiron](#))執導、文森.卡索([Vincent Cassel](#))監製演出的《死亡人偶¹⁷⁷》(*Le Sheitan*)電影配樂；和保羅.佛瑞穌([Paolo Fresu](#))(tp)、達佛.約賽夫([Dhafer Youssef](#))(sg; oud)錄製以二重奏為主的第十張專輯《[Homescape](#)》，其製作過程完全是阮黎自己在家動手剪輯完成¹⁷⁸，內容極其「電幻」且饒富即興趣味，同年四月此專輯竄升成為 *Jazzwise* 雜誌排行榜的冠軍；此外，他也替法籍越裔導演奧賽羅.慶([Othello Khanh](#))執導的越南電影《西貢日蝕》(*Saigon Eclipse*)製作配樂；並參與尤里.肯恩([Uri Caine](#))(p)專輯當中〈Mozart〉曲目的錄製；同時還以《[Walking on the Tiger's Tail](#)》專輯的四重奏編制飛往美國進行 13 場一連串的巡迴演出(多虧 [MCA/FACE](#)¹⁷⁹資助)；一面創作了由安氏三重奏([Ahn Trio](#))與洛杉磯拉古納灘藝術節慶(the [Laguna Beach Festival](#))委託的兩首古典作品；且這一年，阮黎更獲得全體一致通過情況下所頒發的法國 2006 年吉他殊榮大獎「*Django d'Or*」。

2007 年，自美國和中國巡迴演出歸國之後，他發行了與清香([Huong Thanh](#))合作的第四張專輯《[Fragile Beauty](#)》，樂評寫道：「自第一個音就擄獲聽眾芳心，禁不住渴求下一秒直到最後那個音為止。」(*All That Jazz*)

2008 年，他替尤里.肯恩([Uri Caine](#))(p)錄了〈The Othello Syndrome〉；替文斯.門多薩([Vince Mendoza](#))錄了〈Blauklang〉；找客席薩克斯風手史蒂凡.葛攸姆([Stéphane Guillaume](#))一起灌錄了 ELB 三重奏另一張專輯《[Dream Flight](#)》。

¹⁷⁷ 有人把這部電影譯成《撒旦魔王》。

¹⁷⁸ 阮黎喜歡挑戰，偏不做跟別人一樣的東西。在《*Homescape*》(2006)這張專輯，他主打二重奏，總之就是要簡單編制、快、非正式的狀況，挑戰用自己剪輯的方式，他相信只要自己會混音、把器材摸熟，就可以更隨心所欲地做出自己想要的聲音，而不用花費時間跟精力跟混音師討論商量，順便還可省下製作成本；他的二重奏，也偏不要像一般以吉他同時扮演貝斯、和弦跟旋律的方式，他傾向於善用二重奏空間，使用兩種極端的做法：極簡主義式的互動、交響式的電音音樂。(Prasad;2008;36)

¹⁷⁹ CMA/FACE French American Jazz Exchange，是美國、法國爵士樂團或個人樂手進行「爵士樂交換」的交流專案計畫。

2009 年十月，阮黎發行了第十一張專輯《[Saiyuki](#)》，這是一張純亞裔樂手組成的三重奏，阮黎找了日本箏([koto](#))樂手宮崎美枝子([Mieko Miyazaki](#))、印度塔布拉([tabla](#))鼓手 [Prabhu Edouard](#)，並邀請印度班舒笛([bansuri](#))大師 [Hariprasad Chaurasia](#) 一起合作，同時，他也擔任烏德琴與歌手達佛.約賽夫([Dhafer Youssef](#))《Abu Nawas Rhapsody》專輯、法國女薩克斯風手 Céline Bonacina《Way of Life》專輯、與馬丁尼各鋼琴手 Mario Canonge《Mitan》專輯的混音與監製。

2010 年三月，[ACT 唱片](#)發行《[Signature Edition](#)》這張專輯紀錄該廠牌 20 年來所發行的音樂創作，知名爵士樂網站 *AllAboutJazz* 寫道：「[這張專輯]充分反映一位藝術家獨樹一格的聲響特質，一路走來始終如一。」北歐艾沙尼亞作曲家 [Erkki Sven Tüür](#) 邀請阮黎擔任他第五號交響曲作品的客席吉他獨奏家，和不萊梅愛樂(Bremen Philharmonic)合作。同年，阮黎二度獲得美法爵士音樂家交換的獎助([MCA/FACE](#))，資助他以《Saiyuki inviting Rudresh Mahanthappa》音樂計畫赴美巡迴演出。

2011 年四月，阮黎發行了他的第十二張也是最新專輯《[Songs of Freedom](#)》，這是一張異國、拿七〇年代流行金曲搞怪的創作，與法國擊樂手 [Illya Amar](#)、貝斯手 [Linley Marthe](#)、比利時鼓手史蒂凡.卡隆([Stéphane Galland](#))、韓國歌手羅玟宣([Youn Sun Nah](#))、比利時歌手大衛.林克斯([David Linx](#))、突尼西亞歌手(及烏德琴樂手)達佛.約賽夫([Dhafer Youssef](#))、法國歌手 [Ousman Danedjo](#)...等人合作。

附錄二、〈過橋風吹〉樂曲架構

段落	Intro		Head in	Solo1- Gt	Solo1- Gt
織體			w. Gt Fill-ins (tp, sax)	open	Chord progression
律動		Groove Set (28 bars)	Groove Set (28 bars)		
時間	0'00''	1'00'' [A]	1'59'' [B]	2'57'' [C]	3'44'' [D]

Solo2- vocal	Solo2- vocal		Solo3- Monochord	Head out
	Session (tp, sax,kb)	(Session only)	One chord	w. Gt. Fill-ins (monochord)
Gt. vamp (3 bars)			Bass vamp (4 bars)	Keys pad
4'02 [E]	4'21'' [F]	4'58'' [G]前12小節	5'40'' [H]	6'14'' [I]

附錄三、〈過橋風吹〉完整總譜

The Wind Blew it Away

Qua Cầu Gió Bay

Nguyễn Lê & Dominique Borker

Concert Score

© 1996 by ACT Publishing - GEMA

Concert Score

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

♩ = 116 Prélude chant improvisé / A Cappella [A]

Voc delay/noise effects

Trumpet

Sax

Guitar

Keyboards

Bass

Drums

Voc

Tp

Sax

Gt

Keys

Bs

Dr

© 1996 by ACT Publishing - GEMA

page 2

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

Voc *pp*

Tp (drums) white noise *mp*

Sax

Gt

Keys

Bs

Dr

Voc

Tp delay/noise effect *mp*

Sax

Gt

Keys

Bs

Dr gymbals

© 1996 by ACT Publishing - GEMA

page 3

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

[B]chant

Voc

Tp *p* sourdine legato

Sax

Gt

Keys

Bs

Dr

Voc

Tp

Sax

Gt

Keys

Bs

Dr

© 1996 by ACT Publishing - GEMA

page 4

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

First system of the musical score for 'The Wind Blew it Away'. The staves include Voc, Tp, Sax, Gt, Keys, Bs, and Dr. The music is in 4/4 time. The guitar part has a 'C#-7b5 9' chord marking. The bass line is active, and the drums provide a steady rhythm.

Second system of the musical score. It includes a 'Cue 1' section for the Trumpet, marked 'C# phryg'. The saxophone and guitar parts have complex rhythmic patterns. The bass line continues with a 'bass' marking. The drums have a 'ff' (fortissimo) dynamic marking.

© 1996 by ACT Publishing - GEMA

page 5

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

Third system of the musical score. It includes a 'Cue 2' section. The saxophone and guitar parts have complex rhythmic patterns. The bass line continues with a 'bass' marking. The drums have a 'Fill' marking.

Fourth system of the musical score. It includes a '[D]' section. The saxophone and guitar parts have complex rhythmic patterns. The bass line continues with a 'bass' marking. The drums have a 'Fill' marking and a 'double time groove' marking.

© 1996 by ACT Publishing - GEMA

page 6

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

[E] poem

Voc end solo

Poème vietnamien parlé

end solo

Dr

[F] cuivres

Voc

Dr

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

Voc

Dr

[G] $G \# - \Delta$

Voc

Dr

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

First system of the musical score for 'The Wind Blew it Away'. The staves are arranged vertically: Voc (Vocal), Tp (Trumpet), Sax (Saxophone), Gt (Guitar), Keys (Piano), Bs (Bass), and Dr (Drum). The music is in 4/4 time and features a complex, rhythmic melody across all instruments.

[H] solo Monocorde

Second system of the musical score. It begins with a [H] solo Monocorde section. The Voc staff has a long rest. The other instruments continue with their respective parts, with the Keys and Bs staves showing more complex rhythmic patterns.

The Wind Blew it Away

Nguyễn Lê & Dominique Borker

Third system of the musical score. It begins with a [I] chant section. The Voc staff has a long rest. The other instruments continue with their respective parts, with the Keys and Bs staves showing more complex rhythmic patterns.

Fourth system of the musical score. It ends with a 'fin' (final) marking. The Voc staff has a long rest. The other instruments continue with their respective parts, with the Keys and Bs staves showing more complex rhythmic patterns.

附錄四、〈過橋風吹〉官賀民謠 (*Qua cầu gió bay*)¹⁸⁰



1. Yêu nhau cời áo ý a cho nhau. Về nhà đối rằng cha đối
(Ee-ew nya-oo ker-ee ao ee ah tsaw nya- oo Vay nyah zoh- ee zang tsah zoh- ee)

Chorus:
mẹ a ý a Rằng a ý a qua cầu Rằng a ý a qua cầu. Tình
mae ah ee ah Zang ah ee ah kwa kah-oo Zang ah ee ah kwa ka-oo Ting

tình tình gió bay Tình tình tình gió bay.
ting ting zaw - - - bay-ee Ting ting ting zaw - - - bay-ee)



¹⁸⁰ Nguyễn Thuýê Phong and Patricia Shehan Campbell, *From rice paddies and temple yards : traditional music of Vietnam*, Danbury, CT : World Music Press, 1991, 56.

附錄五、絲竹空台大駐校周一午間音樂會活動內容

日期	10/20 (一)	10/21 (二)	10/22 (三)	10/23 (四)	10/24 (五)
主講人	藤井俊充	陳芷翎	彭郁雯	黃治評	吳政君
主題	此時五聲勝七聲： 談五聲音階在民族音樂與爵士即興中的萬種風情	大珠小珠落玉盤： 細說古人所鍾愛和廣泛使用的彈撥樂器	旋律的彩妝師： 彈彈唱唱話編曲	漂流了七千年的老聲音： 笛魂——竹笛的前世今生	扣人心弦： 二胡的異想世界
演出人員與樂器編制	藤井俊充： 電貝斯、口琴 彭郁雯：電鋼琴	陳芷翎：柳琴、中阮 賴紘妍：電鋼琴 張仲麟：吉他	彭郁雯：電鋼琴 黃治評：笛、簫 藤井俊充：電貝斯、打擊	黃治評：笛、簫 陳皇仁：電鋼琴、笙	吳政君：二胡演唱 林寬宜：揚琴 陳芷翎：中阮
演出曲目	1. Watermelon Man (Herbie Hancock) 2. TUTU (Miles Davis/Marcus Miller) 3. 含笑	1. 上元夜 2. 柳琴戲牌子曲 3. 山歌 4. 拍鼓翔龍舞 5. 波浮的港(日本曲) 6. Autumn Leaves 7. 曙光 8. Jambalaya	1. 茉莉花(pop、salsa、dixieland) 2. 望春風(pop、ballad) 3. 小步舞曲(classical、samba) 4. 鳳陽(pop、sishukong)	1. 歡樂歌(傳統) 2. 秦川舒懷(傳統) 3. 姑蘇行(傳統、swing) 4. 彩雲追月(傳統、bossa)	1. 高山流水 2. 客家胖胡 & 演唱 3. 隆胡曲牌 4. 現代二胡 5. 胡琴世界 Loop

附錄六、音樂五四三一馬世芳的廣播節目

節目：NEWS98「音樂五四三」

時間：2009.09.05(六)3pm-5pm (12am-2am 重播)

電台開場：在這裡，什麼音樂都有可能，就是沒有不痛不癢的歌。請你/妳張開耳朵，準備收聽—音樂五四三。

[音樂播放：〈紙鳶〉]

(07:33)

馬：歡迎收聽 FM98.1 News98 音樂五四三節目，我是馬世芳，今天開場這首歌非常非常好聽，這是一個—我相信很多朋友聽了會覺得很新鮮，熟悉中帶著陌生、陌生中帶著熟悉的曲風。這首曲子叫做〈紙鳶〉，你還記得紙鳶這兩個字兒嗎？我們小時候學過這個詞，紙鳶就是風箏的意思。而《紙鳶》也是這個爵士樂團最新專輯的名稱，這個樂團叫做絲竹空。他們並不是第一次來我們的節目，不過，這張專輯的音樂，我最近才剛拿到熱騰騰的試聽片，我真的覺得耳目一新，好像，好像事情有很多很多的變化。今天很開心的又邀請到絲竹空的朋友們到我們的節目現場，我們要先歡迎，團長彭郁雯，哈囉妳好。

彭：馬芳好，大家好，我是郁雯。

馬：然後我們要歡迎絲竹空的笛簫手，黃治評。治評你好。

黃：大家好，我是治評。

馬：還有也不是第一次上我們節目的 Toshi（藤井俊充）。Toshi 其實是全功能樂手，在絲竹空裡面主要是負責 percussion（打擊樂）跟 Bass（貝斯）對不對？Ok, Toshi，歡迎光臨。

Toshi：大家好，我是 Toshi。

馬：絲竹空固定的成員，現在的版本應該是六人組合對不對？

彭：是。

[背景音樂：〈漂流〉—〈鹿港〉—〈市集〉]

馬：對，那今天是簡配版，今天有一半的團員來...（笑）。然後，今天我們會很開心地聽到《紙鳶》這張我們等了很久新專輯，其實還沒有到發片的時間，但是我們今天有全球首播（笑），對，所以可以讓大家先偷聽到，真的是剛剛才從錄音是拿到的白片，今天就很慷慨的讓我們聽眾朋友可以先偷聽一下。假如聽眾朋友不

知道絲竹空是甚麼來歷，也沒有聽過他們的音樂的話，我相信剛才的開場曲可以讓大家抓到一些線索。我一直覺得在任何的藝術領域，尤其是在台灣，長久以來，不管是搞文學的、搞藝術的、搞創作的，都要去面對一個很大很大的困難問題，就是橫的移植跟縱的繼承，這是很沈重的一個功課。那，絲竹空其實從成軍以來，他們就嘗試要讓爵士樂跟民樂的樂器，怎麼樣去一起做出一些既不同於西方爵士樂，也不同於傳統的，所謂國樂或者民族樂這樣的音樂風格。聽起來好像很多人都嘗試過這樣的路子，那一不小心聽起來，可能就會變得很像...不知道，女子十二樂坊，或者什麼？（笑）或者說，會不會兩種不同的文化脈絡，甚至是樂器的設計它本身所從初的、最基本的那個樣子，它就不是不是為了這樣的音樂而設計，所以有很多的功課要去克服。那在上一次請絲竹空來現場的時候，是你們上一張專輯發片，那個時候其實我們也聊到滿多關於這部分一要怎麼樣去順過這個關卡；我覺得那不只是創作時在思想上面的這個關卡要先過，更重要的是在技術面，比方說在錄音的時候，或者說，在編曲的時候，有一些稜棱角角的東西，它怎麼去融合成最後是合理的，並且要能夠有悠游自在的空間。我自己聽了《紙鳶》這張新專輯之後，我真的覺得，你們又跨到了一個新的階段，我自己非常喜歡這張新專輯，所以今天有很多背後的故事要跟大家來分享一下，我覺得音樂之後聽起來越自然越輕鬆，背後出的力氣可能是越多的（笑）。絲竹空是一個非常厲害的團，他們在這兩年，巡迴演出次數其實滿多的，好像也幾乎幾十場上百場的演出已經累積了對不對？嗯。那...要不要講一下，這張新專輯發祥的起點，從上一張到這一張這中間，發生了什麼事情、什麼樣的想法，想要去處理下一個，我們假如說做一張專輯是要解決一個 issue 或者要做一個功課的話，這是什麼樣的一次做功課的練習呢？

彭：哇...這個功課還滿漫長的，漫長到你已經想不起來它是一個功課（笑）。我們大概在兩年前的時候團員有一些更替，因為音樂的演奏跟人是分不開的，那馬芳剛提到像編曲啊，或是說一些錄音上面的技術，會影響到我們最後成品的呈現，那我想更重要的是裡面我們演出的樂手。對那，經過這兩年大家一起表演一起練習，其實也會磨合出一種不同的聲響出來。這...，怎麼說呢，有種一言難盡的感覺（笑）。像我們從中廣國樂團挖到的治評，剛跟大家打招呼的這個笛簫手，因為他自己除了在國樂上有很高的造詣以外，那他自己平常就有參加一些演唱會的演出，所以我覺得他在調整不同風格演奏方式的時候是很靈活的，那所以...也就是他其實是一個非常可以磨練的傢伙（笑），我是打個比方啦，就是說他整個表達方式上讓我們可以更、更往不同的方向去，對。那另外像 Toshi，他是非常厲害的爵士鼓手和貝斯手，那他也有很多怪點子，那我會覺得樂團裡面這種演奏還有編曲的想法，其實都是大家共同投入加入的，所以色彩就更豐富了，那比我們上一張，因為上一張大部份在音樂的 idea 上比較是以我自己的創作編曲為主，對那到後來，我覺得大家在一起真的就越來越像一個團，大家都把自己的想法放在裡面，所以好像已經...很難再去問說這個功課的題目是什麼，好像自然而然因為這個樂團

的…融合度的提升，對還有大家 idea 的加入，所以它會呈現一個，可能大家在裡面都可以聽到每一個樂手自己個性的東西。

馬：是、是，是。所以也許我們可以說這是…階段性的成果驗收啦（笑）。沒有沒有，不是我驗收，所有的聽眾一起來驗收。現在的絲竹空的陣容除了今天在場的三位，郁雯是負責鋼琴，彈 Keyboard，那也是音樂總監；然後 Toshi 負責的是鼓跟貝斯，有時候有些怪樂器也會順便；然後治評是負責笛簫。另外還有今天不在場的就是，芷翎她是負責柳琴跟中阮，還有吳政君，政君他是負責打擊樂器還有胡琴對不對；還有一位外國朋友，但是他已經嫁到台灣來了，台灣女婿啦，吳馬丁—他是貝斯手。這次這張專輯的選曲，有一些是很早創作的曲子到現在才正式收到唱片裡面，這次還有演奏幾首之前吳書齊的作品。那，感覺的出來這次的專輯，它雖然延續一貫以來絲竹空要做的一是怎麼去融合東西不同的元素。但是在表現的形式上，我真的覺得這張專輯整個色彩，或者，氣味真的有些不一樣，但不一樣怎麼說呢，也很難說（笑）…我也說不太上來，我在第一次聽到這張唱片的時候的感覺是，呃嗯…好像有更多鬆活的空間出來了。就是，感覺上好像更…從心所欲的這種感覺—音樂的感覺上、質地上，那你要我用樂理去分析我是外行人，說不出什麼大道理，但是在聆聽的感覺是，有的時候，我們很清楚的知道有些任務要完成的時候，那個音樂會有點「用力」的痕跡，但這張讓我覺得，欸，我沒有聽到那麼多的用力的痕跡，我覺得那個是，背後付出的能量可能真的更多了，但是最後做出來的感覺它反而更、更合理了，或者說，更自在了，那這個是我真的還滿佩服的地方，然後我很確定的是這張專輯裡面收錄的曲子這樣的音樂，好像真的…沒有其他的團體做得出來，這個是我自己在聽的時候的，的感覺是這樣子（笑）。就是…這不見得說，因為世界上在玩爵士樂的樂手，實在是太多了，有太多那個技術比是比不完的，但是音樂的風格怎麼去找到自己的語言，這個是非常困難的事情，那..我相信絲竹空在這兩年，樂手們一起在玩音樂、在現場演出、在錄音室這樣子，好像真的慢慢摸索找到了一種自己的風格，那我覺得這個是…非常非常厲害的一件事情，對。

彭：呃…嗯，是需要一點運氣啦。（笑）

馬：（笑）嗯，然後這張專輯裡面的每一首曲子其實都有故事可以說，剛才聽到的開場曲〈紙鳶〉其實就是一個很有趣的曲子，我們在這首曲子裡面聽到，其實是巴西的節奏對不對？但是它配上了我們自己的文化血統裡面，我們很熟悉的樂器的音色，最後就融合成一個，欸，一個很新鮮的聲音。我覺得另外一個很重要的，絲竹空這兩年不停地在做演出、在做巡迴，那我相信在舞台上面對觀眾表演，還有進錄音室去錄唱片，這是兩個非常不一樣的經驗，尤其是對於爵士樂這樣的藝術形式來說，這兩個事情都很重要，但是它真的很不一樣。待會兒也許我們可以請絲竹空跟我們多分享一些從舞台到錄音室的一些有趣的事情，然後，當然，做這樣的音樂，在錄音室一定有很多困難要克服，那這次這個部份的功課又要怎

麼去處理它？接下來要聽的是這張專輯另外一首我很喜歡的歌，這首曲子叫做〈漂流〉。郁雯要不要跟我們講一下〈漂流〉這首曲子的來歷？

彭：〈漂流〉這首曲子原來是吳書齊跟朋友們一起做一張就是，應該是感懷他的祖先從福建到臺灣的一段故事，其中就是有兩個章節，一個是〈漂流〉，另外一個是〈鹿港〉，被我們這次，用在我們專輯裡面，主要是因為我們的貝斯手馬丁，他同時也是那時候吳書齊錄音的成員，所以他，他們那時候就嘗試，也是嘗試一些五聲音階啦...就是滿有自己文化風格的東西，那後來馬丁加入了絲竹空以後，他就覺得，欸，這個曲子滿適合用絲竹空去詮釋，所以他就重新改編。〈漂流〉是講祖先們從福建過來，在黑水溝裡面一就是我們的海峽上面，漂流的一段故事。

馬：嗯、嗯，嗯。至於吳書齊，假如聽眾朋友不知道這個人是誰的話，待會兒也有一些關於他的故事可說，他是我們都非常尊敬的一位—非常非常有才華的爵士樂手，那我們先聽一下這首歌，〈漂流〉。我在聽的時候，我也覺得這首歌有很多的趣味，雖然這是一個很短的曲子，然後...樂器並不複雜，但是樂器之間的那個，對位啦，還有...之間的內個關係啦，有很多有趣的地方，可以仔細的去聽聽看。

[音樂播放:漂流，19:45-21:55]

(23:34)

馬：歡迎回到 FM98.1News98 音樂五四三節目，我是馬世芳。今天在現場的特別來賓，是絲竹空爵士樂團。我們今天在現場三位這個團的台柱，要跟我們分享一下他們即將要發行的最新專輯，這張專輯叫做《紙鳶》。那麼，剛我們聊到說，這兩年絲竹空其實密集的演出，走遍了大江南北，而且也出國巡迴，見識了不一樣文化背景的聽眾，然後也嘗試過很多不同條件的場地。在經歷了這一切之後呢，同時要在錄音室裡面，要創造出這張專輯裡面新的作品，我相信在錄音間的經驗跟在舞台上的狀況是很不一樣的，但是都很重要。我也很想聽聽你們分享一下，這個音樂是怎麼樣在這樣的狀態裡面長成現在的樣子。你們要不要來跟我們說一說？你們誰要先說啊？大家都請團長先講（笑）。欸，郁雯來說一下。

彭：的確，在錄音間去思考音樂，跟現場是很不一樣的。我想最大的不同可能是，在現場的時候，整個你跟聽眾的溝通是非常直接的，然後，其實在現場你不只是用耳朵「聽」音樂，而且你還要「看」音樂，所以有時候在現場也因為跟聽眾直接的這種互動關係，所以其實比較注重的是現場的一種爆發力，或是某一些氣氛，或是，對，就是直接從觀眾感受到的那種能量，會讓你有，可能是比較...超乎你自己原來想像的一些表演。對，那當然現場也就會有很多突發的狀況啦，比如說...安可太多次啊，準備的歌不夠...（笑）。

馬：這種狀況應該是每個人都很...夢寐以求的吧（笑）。

彭：在錄音室的話，因為我們希望做出來的這個音樂是大家可以重複的欣賞，所

以，因為在家裡你可能會很安靜的聽，所以我們可能在每個細節上也都會比較講究，對，那同時在音樂的氣氛的呈現上，可能就不一定是，呃…，怎麼講，不一定是好像說你很直接的就要，馬上吸引人的注意的那種企圖，而是說你整個聽起來覺得，是舒服的。

馬：可以慢熱一點？

彭：對對對。

馬：是。我知道其實過去妳也，包括到了東南亞、到了香港，到了大陸，對不對？我相信不同地方的觀眾對你們的音樂，會給你們一些不太一樣的回饋，有沒有什麼有趣的，在這部份？就是台灣以外的朋友聽到你們的音樂的時候，他們有告訴你們什麼有趣的意見嗎？這個，團長一直要叫治評多講幾句（笑）。

黃：是去年吧，我們去年到廈門去的時候，可能因為文化的關係，他們很直接，他們的聽眾其實跟我們去的其他地方比較起來，更直接，可能語言又更通，所以我們演出一下舞台，就會有很多聽眾會圍到身邊來，可是他們一開口，就說，因為他們講閩南語嘛，說：喔恁，甲敖！喔，甲讚！（笑）然後會混一點點不太文雅的那個語助詞、發語詞出來，真的很直接（笑）。可是，因為，他們喜歡，我想剛剛就是我們團長有提過，就是我們演出在 Live 做的時候，其實比較重視的是跟聽眾的连接。

馬：要、要、要點火嘛！

黃：對，他們也很容易被引爆，很有趣的事情是，他們來到後台就說，啊，你們做那些…，喔，我們那時候演了〈思想起〉，然後有演〈高山青〉，對。所以呢，他們就很欲罷不能的說，那可不可以演一個〈外婆的澎湖灣〉啊？我想這是一個滿有趣的點。因為純粹的跨界，我覺得那可能讓人家有的時候會摸不著頭緒，就是我聽你表演的時候我要抓什麼重點去看。可是如果有一個、一點點這樣子的連結的時候，對對對，也適度的可以增加他們對這個東西的新鮮感或者是注意力。

馬：是是，一方面它比較親和，二方面它真的還滿新鮮的（笑），這個有趣喔，你們安可有練這一曲嗎？下次再去大陸巡迴的時候，安可就安排這個，應該會很嗨。

彭：我們要練了齣…？該練了該練了，沒想到這首這麼受歡迎。

馬：那我也很好奇 Toshi 的意見，我知道 Toshi 真的是，台灣音樂圈這個…「全能」的樂手。你到底跨了幾個團你有沒有算過？對你來說絲竹空有沒有什麼特別不一樣的地方？

Toshi：特別不一樣的地方喔？嘶…我覺得就是，主要是因為就是這兩年，就是，國樂樂手因為他們有在參加我們的團長開的爵士課。

馬：喔他們有去上課...？

Toshi：對對對。因為之前我們國樂的樂手，[他們即興]是比較是照之前的編曲，也許有些時候是照專輯，其實不是很多即興的空間，但是這兩年我們就是，跟國樂的樂手們，一起訓練這個...即興的這塊。

馬：所以你也是要當老師囉？對不對？

彭：是啊，他[Toshi]也上了很多課。

馬：你們兩個 Berklee 的，你們學姊學弟...。

Toshi：所以我覺得這一張的，就是他們即興的 idea，或是整個 solo 的變化，是比上一次讓我覺得更豐富。

馬：是、是、是。就即興這個概念，對於可能受國樂的體系訓練來說，本來是不太會這麼熟悉的，本來可能是照著本兒來吹來彈，但是要跟爵士樂團一起，就要試著去即興。這一點很有趣，因為之前像我們在訪問鍾玉鳳，她跟聲祥，她跟 Ken Ohtake 一跟大竹研合作的時，他們也要去嘗試做一些即興的東西。玉鳳[彈琵琶]的技術非常非常好，但是對她來說她也講，她說，哇她去學即興，那是一個全新的世界。她要去重新踏入一個陌生的領域，去試，那那個一步一步踏出去其實都是新的學習，但是真的踏進去之後，收穫是很多的。那我就會很好奇，欸，你們這課是怎麼回事？這是要怎麼個上法？

彭：怎麼個上法啊？首先教鞭要拿出來...（笑）

馬：（笑）因為團裡面有科班出身的民樂的、國樂的樂手，那他們的技術應該都沒有問題，實戰經驗也非常豐富，自己也都是老師極的人物了，那你要怎麼去教他們這些不一樣的概念呢？

彭：對，剛馬芳講到一個重點，就是他們真的是很棒的樂手，那時候我一開始也是覺得，其實如果說他們可以會即興的話，真的就是，那個空間會更大。對。不然的話就是好像，空有一身好武藝可是不太走的出去的那種感覺。對，那，其實我們上課，因為我們自己、我自己是學爵士樂，所以其實那個出發點還是從爵士樂的概念開始，那就是爵士樂的樂理啊，或是一些即興的技巧，對，就一步一步的讓他們去練習，這樣子。那我覺得爵士樂一個還滿好的地方，就是它的心態還滿開放的，同時它是一個...就是你在即興的時候等於是在作曲，所以是理論和演奏並重的東西。

馬：欸，這個說法很有趣，即興的同時就是 on spot 在作曲。

彭：對，就是你是要很快的作曲，對對。那其實我覺得，通常爵士樂手在演奏樂到一個階段以後，也都會走上編曲作曲的一些嘗試，那，其實我也非常希望就是

說，從他們的角度可以再繼續發展不同 idea，應該就會跟，從我的角度是很不一樣的。對呀，我會、除了會期待他們的即興越來越在舞台上發亮之外，那也希望說以後，他們也可以有一些創作出來。

馬：是是是。從這張專輯也可以聽得出來，就是我剛講一越來越自在的感覺，應該也是...聽你這樣講也許這裡面是有些關係的。接下來其實我們可以，待會兒來多聊一下，就是即興這件事情，因為即興絕對不是亂彈亂吹的意思，那麼，怎麼樣在一個架構底下做所謂即興的發揮，這裡面，就像剛郁雯講的，腦子裡的理論架構要很清楚，現場作曲才不會出鎚（笑），也才不會打架，那這裡面其實滿有學問的。我們再聽一下這張專輯的開場曲，這首曲子叫做〈想起思想起〉，據說是一個...郁雯當時在國外念書的時候作的曲子是嗎？嗯嗯，然後...過了這麼多年，這首曲子裡面融入了一些古琴的旋律，跟你自己創作的東西去做對話？嗯，非常有趣的一首曲子，我們來聽一下。

[音樂播放：〈想起思想起〉，33:51-38:33]

(40:12) [背景音樂：〈山歌仔〉]

馬：歡迎回到 FM98.1News98 音樂五四三節目，我是馬世芳。這個節目在每個星期六下午三點還有深夜十二點播出，今天在現場的特別來賓，是來自絲竹空爵士樂團的三位台柱。我們剛聊到，怎麼去融合爵士樂跟所謂國樂或者民族樂器，這是一個，有很多的關卡要過，而且很多時候是沒有前例可尋的，也沒什麼範例可以參考的一個，一個，就是衝過一關是一關。那剛聊到說，過去這段時間，Toshi 跟郁雯，也有跟團員們來上爵士樂的課程，就是去、大家一起來試試看即興這個事情要怎麼去進行。我們剛有聊到，即興絕對不是黑白吹黑白彈（笑），絕對不是這個意思，所以我就要來請治評跟我們聊一下，因為你大概是...這個，跨界跨過來，然後也真的見過很多不同的場面。你要不要談一談，你在過這個關卡的時候，你覺得最有意思的是什麼？

黃：嗯...嚴格說起來，是所有東西都很有意思，因為一切都是新的。那，嗯...以前就喜歡聽爵士樂，但是其實聽不出個所以然，就是覺得哇，好炫好酷這樣很好聽，那，因為來到絲竹空的關係，在曲子裡面真的必需要、就是碰到即興的樂段了這樣，那也因為上了課的關係。其實在即興的時候，當然它有很多原本的、我們講可能就是基礎啊，樂理的部份，應該、或許看到什麼和弦，怎麼樣連接，可以做什麼事情。但是，就是在、比方說樂器、其實在樂器的基礎上面，就已經有一些先天的限制，我們就這麼六個孔，去做這些奇奇怪怪的音，就是升降半音這些東西，做出那些音階來的時候，其實，光是在這個部份就花了一點時間。但是實際上在進去在曲子，比方說我們所有有演出過的曲子裡面，呃...，因為我們的團長呢...她...。

彭：什麼？你直說沒關係 ...（笑）

黃：她非常的，呃，佛心來著。因為其實有時候，我自己的經驗是這樣子。在開始的時候，我一直會，就是會朝那種，就是好像你所聽到的爵士樂，那樣子的技術或是他們那樣子演奏方式[來吹]，但那個很多的小東西是，不是一天兩天的事，像現在兩年了，其實我都覺得很多空間還可以再進步。但是如果純粹只是把他們[爵士樂]演奏的習慣或者是技術移植過來，其實我想，在絲竹空裡面還是會不好聽，因為曲子的關係—那個結構。那所以呢，我們團長她也很希望，盡量能夠把，比方說我們現在，放了國樂的樂器進來，那你的樂器有什麼特色，那這時候就更痛苦啦（笑）。因為又要有這個樂器的特色，可是又要在既有、已經寫好的，比方說，固定的和弦的進行裡頭去做出那些變化來，那就、就，有時候...其實還滿錯亂的。

馬：那後來怎麼去打通這一關？

黃：我想...其實因為，演出次數的累積吧，慢慢慢慢就是越來越...因為我覺得有時候，到現在我自己的感覺，比方說，在即興的樂段，其實比較重的是，環境，就是那個時候的，音樂的環境、氣氛，跟，呃，這要怎麼說...好難說喔。

馬：好好，反正就是當場遇到的這種狀況。嗯。

黃：當然因為之前，也因為上課的關係，可能累積了一點點，一些...應該說是技術啊，或者是想法在裡面，那當然可以適時的去用到它們，那同時也多考慮一點自己的樂器的特色可以做的事情這樣。

馬：嗯，這也是很有趣的經驗。今天，待會兒的下一段節目，我們可以訂現場，來聽聽看治評怎麼來發揮這段時間所學到的一身武功（笑）。然後，講到融合傳統傳統跟現代，或者融合東方與西方，我相信，當然這個路徑，不會只有在台灣從絲竹空開始，這是全世界我們所尊崇的那些爵士樂大師，他們在三十年四十年前，就已經在嘗試各種跨界的實驗，但是我們面對的是各自不同的文化背景和脈絡，所以大家都有自己的功課要面對，那有一些精神是可以去師法的，但是落實的時候真的得自己去努力。像這張專輯，有一首歌是改編客家的老山歌，然後，這個好像也是，是郁雯嗎？你們去，真的聽到了徐木珍現場的彈唱是不是？

彭：對對對，我們有去拜訪他。我一開始是先聽到他的 CD，然後我覺得，哇，怎麼跟我聽到其他山歌的 CD 都這麼不一樣，就是好有活力，而且很細膩。對，然後我就是立刻被他的東西吸引了。嗯。那後來就是，有一個機緣就去拜訪他，那他就，他真的就是非常熱愛音樂，就整個人就在音樂裡面。他就、他會好多樂器，就是椰胡拿來就拉、然後就唱，然後笛子拿起來—他還自己做笛子，就吹。對，然後，然後，哇你就覺得就是，〈望春風〉給他吹起來也是客家山歌，就是他—嗯那時候，我有一種好像看到爵士樂的 Charlie Parker，那種感覺。就是，嘶...就是他的那個，他其實已經自成一格了，然後...，嗯，而且他常常就是即興的，用他自己的語言即興，那你一聽就知道他吹什麼歌都可以有那個味道。那我就想說，

哇，這個，是不是其實山歌傳統應該是這樣子，只是時至今日大家都已經把它公式化，所以大家在練習山歌的時候，就已經不太有那樣的環境去學習…。

馬：就習慣去用以前有的套式，去重複，而不太再有自己的創發了。我想也是因為那樣的文化養成背景已經消失了。

彭：沒錯。對現在沒有那麼多的時間去琢磨那些，對呀，就是稜稜角角的東西。因為，我忽然就有一個想法就是說，因為我們像古典音樂，或是像爵士音樂，它們有很多細膩的東西，但大家是，現在已經變成學院化，你知道你要花很多時間去練習去學習可以得到這個，可是像，就是像徐老師這種山歌的傳統，事實上它也是從小到大這樣學習累積下來，可是現在沒有人會覺得我們應該要到學校去學這個東西，或是我們應該要花五年十年的時間才可以學得到，那我覺得這當然是非常的可惜，對，可是我是覺得，就是它內容的本身確實是，是很值得這樣子去挖掘或學習，那才有可能可以保留下來。

馬：那麼在專輯裡的這個版本呢，就出了一個險招啊…（大笑）有一位南非來的朋友，跟你們在這個曲子裡面合作。然後我聽到的時候，真的是…非常的吃驚，但是居然怎麼可以這麼好聽啊（笑）。要不要講一下這個南非的朋友，他也是嫁到臺灣來的台灣女婿對不對？

彭：對，是是是。我們這個台灣女婿對台灣的音樂環境有著注的音樂貢獻，包括我們的 Toshi、馬丁，還有我們的莫哈瓦尼（Mogauwane Mahoelo）（笑）。

馬：我們這個團可以組成一個台灣女婿團。（笑）

彭：對。嗯，那這個也是有點突發奇想啦。後來像裡面山歌的部份，我有很多就是，採譜徐老師的東西，然後再，還是有做一些小小的，怎麼說，編寫就對了。但是主要就是從它那個傳統盡量去模仿那個感覺，對。那我就想說，欸，那如果說，我們還是一樣跟以前唱一樣傳統山歌，好像就是少了一點融合的趣味，對呀，然後我就忽然想到莫哈瓦尼也會唱歌。很有趣的就是，他聽到那個山歌的背景，就我們給他那個背景音樂的時候，他就非常的有感覺，然後他就說，他覺得這個曲子就有一種悲涼的意味，然後，後來他也就是很希望能見到這個徐老師，所以我們也帶他去跟他聊過天，然後一看到他，也是就一直握著他的手不放這樣子（笑）。那我覺得還滿有趣就是，嗯，山歌它其實原來是客家文化裡面生活很自然的一部份，而且常常都是談情說愛，也沒有什麼、就是不是說都是一些比較、好像傷心的事，並不是這樣的內容。它其實有時候男女對唱可能就是再打情罵俏，你一言我一句，然後是即興的嘛，對。可是因為它這個，山歌就好像快失傳了，然後徐老師本身他又，就是，他、就是他真的一可能真的是最後的大師，就是讓人，面對他這樣的處境是很心酸的。

馬：嗯、嗯，心裡會不捨啦，對對對。

彭：那莫哈瓦尼他自己也是從小就是，因為，他國家裡面政治迫害的關係，所以他從南非就是，輾轉到世界各地流浪了十幾二十年，才得以再回到它的家鄉。對，所以我覺得他身上也有很多這種，很厚重的一種家園或是傳統的這些、離鄉背景的一些傷心事這樣子，對呀。所以，他在唱這首歌的時候，是有歌詞的，他歌詞是講說，他站在一個很大的空間裡面，好像一個大的廳堂、大的禮堂這樣，他要唱個歌給大家聽，可是台下沒有任何一個人，對。那他就說，其實他從小是被他的族人揀選出來要一他的天職就是要做音樂給大家聽，可是他在國外流浪了那麼久，他都沒有機會為他的家人、為他的族人唱過歌這樣子，對，所以會有一個這樣子的心情故事在裡面，對。

(53:13)

馬：歡迎回到 FM98.1News98 音樂五四三節目，我是馬世芳。今天在現場的來賓是絲竹空爵士樂團。我們接下來這段節目呢，又要來大家最期待的空中現場這一段啦。今天在現場我們要見識一下絲竹空，我們今天是簡配版，團長是彭郁雯，她今天要彈 Keyboard；然後貝斯手是 Toshi，Toshi 今天還帶了一個 Cajun，聽眾朋友看不到畫面，Cajun 中文應該翻成什麼，西班牙...？

彭：木箱鼓。

馬：木箱鼓，Ok，總之就是長得像、就是一個方方的箱子，然後樂手跨坐在上面用手打那個聲音，最近好像這個樂器在台灣越來越多人在玩了，然後，待會兒我們會聽到，Toshi 會打 Cajun，但是一開始他要先彈貝斯，然後呢，就是我們剛才的這位笛簫手，笛簫手治評他今天，笛子跟簫都帶來了。今天總共有幾支？嗯，三支，會有不一樣的音色可以聽得到。所以今天是一個 Trio 的形式，絲竹空要在 News98 的錄音視現場，讓我們聽一下他們現場演出的，音樂的聲音。為了證明我們並不是預錄的，你們各...好，郁雯妳先彈一下好了，聽聽看妳的 Keyboard 的聲音，喔有有有，有沒有？有 Fu 了齁？然後 Toshi 今天彈的是貝斯，對。嘖，你太客氣了啦，多彈一點。(笑)

彭：聽得出來他在跟大家問候嗎？

馬：是是是，「大家好」(笑)。然後，治評呢？治評要先吹什麼？這是一支橫笛...喔，酷！好。那...我也不知道今天絲竹空現場會帶來什麼樣的作品，但他們今天顯然有備而來，我們就請郁雯先介紹一下今天要演奏的曲子。

彭：第一首想為大家帶來一首曲子，叫做〈市集〉。對，它描寫就是台灣的夜市啊，還有早上的菜市場那種感覺。

馬：欸？很有意思齁。因為這曲子在唱片裡面，它是還滿熱鬧的編制，今天用 Trio 的形式，看要怎麼樣來玩，會有點不一樣的感覺。嗯，好。我們把現場就交給絲竹空啦，來吧。

[55:42—〈市集〉現場演奏：Keyboard、Bass、Dizi]

(1:01:32)

馬：喔！這，好聽好聽。這是來自絲竹空爵士樂團在 News98 在錄音室現場演奏的這首曲子，叫做市集。鼓鼓掌！實在是厲害厲害(笑)。然後，聽眾朋友看不到錄音室裡面的現場狀況，其實剛才治評的笛子在狂飆的時候，Toshi 跟郁雯他們是有很多眼神的交會，就是現場有很多是那個，我不知道應該怎麼形容，就是現場在看情形，看待會兒下一步要怎麼來嗎？還是怎麼樣...？我其實也很好奇，比方說像剛這首曲子，即興的部份跟原來就有的結構，大概是什麼樣的情況？要不要跟我們解說一下？因為就我們聽覺都...一切都很完美(笑)。

彭：非也非也，沒有(笑)。其實我們大概就是有一個編曲在，也就是說我們大家會照一個順序去演奏這始曲子，對。但是中間就是即興的部份，或是我們伴奏的部份，其實常常都是靈機一動，然後可能就隨時反應，對，像剛 Toshi 中間就忽然改了他的伴奏嚇我一跳，我想說，那我現在要怎麼辦。

馬：難怪你們兩邊在那邊使眼色啊...。哇，但是真的非常非常好聽，然後再次讓我們又見識到，哇真的這個，治評的功夫不是開玩笑的，真的。這是一個很棒的曲子，這個是郁雯作曲的作品—〈市集〉。剛提到說這是從台灣的夜市得來的靈感。剛是來自絲竹空爵士樂團在 News98 錄音室的現場，我們一方面見識到爵士樂即興的魅力，一方面見識到了絲竹空樂手他們驚人的實力，另外一方面我們也再次見識到，怎麼樣讓原來是不同脈絡的樂器融合在一起，可以玩出一些有趣的東西。好，事不宜遲，我們接下來空中演奏會要繼續進行下去。下一首曲子要帶來什麼作品呢？

彭：嗯，有一首曲子叫〈花非花〉，不知道大家有沒有聽過？

馬：小時候我們好像有學唱過。

彭：對我也覺得我們有，但現的年輕人就好像不一定會學到。所以每次我們在演出的時候就會問他們說，啊有聽過的舉手，然後...

馬：就會一些阿公阿嬤舉手嗎？(笑)

彭：啊對對對...(笑)，就覺得...跟他們好親近喔...(笑)

馬：不過在這邊要補充說明一下，你們知道絲竹空這兩年到處巡迴演出，其實在戶外的演出的場地，路人怎麼樣會被吸引，然後停下來聽你們的音樂，對所有演出的人來說這是非常困難的事情。但是，絲竹空演出的時候，真的就像我們之前在聊，你們真的、你們很懂得怎麼去點火—怎麼去勾引他們。很多人可能第一次聽到你們的音樂就會停下來聽了，然後就被吸引住了，然後要是現場有賣 CD 的話就會跑去買...這是真的，真的是這樣耶，而且不只是這樣，你們的上一張專輯我

在放的時候，經過的人聽到都會問：這是什麼？然後就很想去找一張來聽。就你們的音樂有這樣的魅力，我覺得這是非常有意思的事情，對。

彭：應該是，也是拜我們這些傳統音樂之賜，就是說大家有一個熟悉的感覺，對對對。

馬：嗯，那，所以接下來這個是〈花非花〉，改編成爵士版。我們來聽聽看絲竹空會怎麼樣來重新演繹這首，嗯，可能老一輩的人比較熟悉的曲子（笑）。不會啦，我也聽過嘛對不對…。好，我們把現場交給絲竹空。

[1:05:12—〈花非花〉現場演奏][1:09:03—笛 solo; 1:11:05—貝斯 solo]

馬：歡迎回到 FM98.1News98 音樂五四三節目，我是馬世芳。這個節目在每個星期六下午三點還有深夜十二點播出，今天在現場演出的樂團叫做絲竹空。他們剛才讓我們見識到了，把花非花改成很強的 Blues 味道的爵士曲，聽起來很「囂張」（台語）的一個版本。而且我們你們講，聽眾朋友們，他們在現場的表情超生動的。我想〈花非花〉的原作者要是聽到後人把他的曲子改成這樣，應該也會滿欣慰的吧我想…（笑）。

彭：真的嗎…我懷疑…（笑）

馬：對，然後，今天…真的絲竹空的每一位成員都是身懷絕技，而且音樂的底子非常的厚實。我們在前面有聊到說，從國樂的角度，從民族樂器的角度進入爵士的世界要去學習的是即興的功夫和概念，但是換個角度來說，像郁雯、像 Toshi，你們是從這個一萬眾矚目的柏克里音樂學院出身，而且是專攻爵士樂。那你們回來之後，要重新進入到傳統音樂的領域，對你們來說，你們要學的又是什麼部份，什麼部份會是比較需要克服的關卡呢？

彭：呃嗯，其實，就是搭配國樂器和搭配西樂器，比如說像爵士的薩克斯風或小喇叭，是滿不一樣的感覺，對。當然因為我在創作過程一定必須要去做一些功課，去多了解這些國樂器本身，以及它們傳統曲目的一些感覺，就是，雖然沒有辦法真的做到非常的深入，可是，多多少少也會自己去找一些資料，那也常常從樂手本身可以去了解他們演奏的方法，對，那常會…一開始當然也會寫出一些沒辦法吹、或是很難吹的東西，我就說，那你就練哪，這樣…（笑）

馬：恐怖的團長…（笑）

彭：（笑）沒有啦，就是…當然我一定要調整，對不對？對，先反求諸己嘛（笑）。那…，我覺得傳統音樂有它的韻味，其實有時候稍一不小心就會把它扼殺掉，所以我覺得這個是我們在作曲，或是演奏上都需要注意到的地方。

馬：是，我想這絕對不只是技術的問題，它其實更重要的是基本的認知、觀念，甚至會牽扯到精神面的信仰啦，或者是…我們對於，對對對，這個是很根本的東

西，因為它牽涉到文化最底層的，集體意識的東西。我想這個部份要能夠意識到，才有辦法真的做出有底氣的作品。那我覺得絲竹空在這方面，我個人覺得做了還不錯的示範。那對 Toshi 來說呢？你做為全功能樂手（笑），你在跟比方說傳統的樂器合作的這個經驗裡面，你覺得有什麼有趣的收穫？

Toshi：我覺得國樂的樂器其實是，喔我這樣講…會不會被他們揍？還是會…(笑) 就是國樂的樂器比較起西洋的樂器，其實是一個，不是很「合理」的一就是，欸，沒有這個音啊，或是音域就是這麼窄啊，它就是有很多的「缺點」，所以有時候就是，想這些樂器的這些，嘶...就是我覺得作曲就...更困難。但是我覺得這個困難就是對我們...，因我覺得爵士的樂手都、大家都很變態，大家都越困難越覺得好玩，對，因為寫給鋼琴，當然鋼琴什麼音都可以彈，就覺得好像...沒有什麼。所以我覺得，這個就是我覺得好玩的地方。

馬：嗯嗯，欸這說了其實很有意思，因為我們從西方的觀點看國樂的樂器，的確它有很多先天的限制，這就好像什麼呢？古人作詩，它有限制韻腳、限制格律、限制平仄，這樣才能夠寫詩啊，你隨便都可以亂寫就...顯示不出你的功力了，其實是一樣的意思，那個格律，格律其實不是限制，格律其實是一個讓我們可以更...更集中能量去發揮的一個環境，也許用這樣去理解，音樂也許也有一些共通的道理也不一定，這個觀念很有意思。好，接下來我們就要讓絲竹空在現場繼續來演出。剛才其實治評已經換了一支不同的樂器，第一首是一個橫笛嘛，然後第二首就是一個更長的...你要不要來告訴我們它正確的名稱？

黃：笛子一般，它就分高低音，小的一般通稱叫作高笛，或者是其實比較早以前叫作梆笛。那大的我們叫中笛或曲笛，伴奏崑曲的，因為崑曲一定有一個笛師在那邊吹，領奏，這樣。

馬：那接下來這首曲子，你拿出了第三樣樂器，這是...

黃：簫。

馬：簫，我想聽眾朋友應該知道笛是橫的、簫是直的一我們只知道這樣（笑）

黃：（笑）這樣子就已經很厲害了...（笑）。

馬：那接下來的這一首曲子，來治評給我們講一下。

黃：〈迷航記〉，是。

馬：〈迷航記〉，OK，這個曲子好像靈感有來自我們團長的偶像是不是—Herbie Hancock，OK，耳朵好的聽眾朋友、爵士樂迷，不妨來聽聽看。我們接下來把現場交給絲竹空，我們來聽聽看〈迷航記〉，這也是我自己很喜歡的一首曲子。

[1:21:28—〈迷航記〉，1:24:33 簫 solo]

[1:28:52—〈Funji Mama〉；1:30:44-笛 solo]

馬：好聽好聽（笑），剛才聽到的是絲竹空爵士樂團他們在 News98 錄音室的現場演出。這首曲子叫做什麼？來團長跟我們報告一下。

彭：〈Funji Mama〉。

馬：蛤？什麼 Mama？

彭：Funji，〈Funji Mama〉。

馬：Funji 是什麼？

彭：Funji 啊，我在猜可能是一種南方菜吧，這我自己猜測的啦...（笑）。其實它的感覺就好像那個...你知道美國黑人南方菜有一些像那個搗成泥的馬鈴薯啊、或是蕃薯什麼的，豆子什麼的，對對對。

馬：喔，所以是一個很歡快的曲子。然後，我們剛聽到 Toshi 剛把樂器換過來，他從貝斯轉戰過來打 Cajun，那這是，我們剛介紹這個東西，我又忘了叫什麼，西班牙什麼來著？木箱鼓。來打一下我們聽看看。這實在是很神奇的樂器。嗯。這是絲竹空，要是今天朋友們在收音機裡面聽得還不過癮的話，絲竹空快要發片了，除了當然 CD 要買來支持一下之外，發片的時候，同時會有發片音樂會，距離現在還有一段時間，是在十月九號跟十月十號，還有差不多一個月的時間—國慶日的那個週末。十月九號、十月十號在西門紅樓劇場的二樓，就是那個八角樓。但是呢，各位朋友朋友聽清楚了喔，現在預購門票有打折（笑），而且折扣期限快要到了，有興趣的朋友可以到兩廳院是不是？兩廳院售票系統，所以要看這個全員到齊的絲竹空，今天他們才來了半個團就已經這麼厲害了，全員到齊還得了（笑）。所以，十月九號、十月十號，在西門紅樓劇場—絲竹空的新專輯發行音樂會，真的不要錯過，一定會非常非常的精彩。另外就是假如想要索取團長的簽名的話，還有一個很好的活動，就是九月十八號，九月十八號晚上七點半，有一場對談對不對？這個對談的陣容也很精彩，也是要跟我們另外一位老朋友—大大樹音樂圖像的頭目—鍾適芳。

彭：鍾頭目。

馬：對，我跟鍾適芳每次打電話，這個實在是一個老梗。就說：喂，馬世芳，我是鍾適芳。然後，有一次她打給我竟然講錯，她說：喂，鍾適芳，我是馬世芳。欸、欸？不對呀（笑）。好，總而言之，九月十八是星期五一下下星期五的晚上七點半，彭郁雯跟鍾適芳會在星巴課的重慶門市有一場對談。哇這題目很酷，叫做—爵士精選與空靈想像。這題目...所以，應該會有很多精神層次的探討。

彭：嗯我也不知道會發生什麼是說真的...。

馬：好，這個活動最好是先報名，因為現場位子有限，所以有興趣的朋友也可以上網，我相信所有的，相關絲竹空後續的活動，不管是演出活動、發片相關的宣傳、媒體上面的曝光，應該都會公佈在你們的網站上，所以大家只要去搜尋引擎打你們的團名就可以找到了吧？絲竹空，這三個字應該不用告訴大家怎麼寫...

（笑）。呃嗯，今天其實還有很多東西可以聊，今天聽你們現場的演出也好、或聽專輯也好，這真的是一個很有意思的...我覺得真的是又跨了一大步出來。那新的作品出來之後，也會帶到路上繼續去演出，那在新專輯的發表音樂會之後，我相信絲竹空陸續還會有更多場次的巡演計劃，包括新的作品應該也不停地在持續的醞釀中吧！呃嗯，最後其實還是很好奇—就是，完成了這個階段性的驗收之後...

（笑），其實很多功課真的是，真的一輩子要做下去，音樂這條路做到某一個程度的時候，它是跟...很多人生的基本信仰是連在一起的。我真的從你們音樂裡面感覺到滿強的精神面的東西，尤其是純演奏的這些曲子裡面，我感受到那個、那個—那個心，是很清楚的感覺到的，它並不是做作的音樂，然後也不是用力過度的音樂，但是我聽得到裡面付出的能量是很可觀的。那，這個持續下去的下一步，我也不知道會發生什麼事情。你們自己對下一步會有什麼樣的...想法，或者想像呢？

彭：（大嘆一口）

馬：還是，剛做完這張已經累死了，還是還不要想這個事情...（笑）

彭：沒錯，累死了...我想讓我們的團員想一想好了（笑）。

馬：嗯，好啊，那 Toshi、Toshi，你在絲竹空的這個組合裡面，你接下來想要做什麼事情？

[背景音樂：〈霓裳曲〉]

Toshi：接下來想做什麼事...。我覺得其實我還是一直在想，怎麼樣可以把西洋的爵士鼓，跟中國、台灣傳統的這一些鼓類，就是...合理的方法去放位子，因為很多國樂的這些鼓類的東西，因為它的架子都是獨立的，所以之前我有遇到很多的困難就是...沒有、沒有地方擺（笑）。所以我一直還在想就是這個...。

馬：嗯嗯嗯，是。這張專輯我非常非常喜歡打擊樂器的部份，我覺得充滿了創意跟想法，但是又不會覺得故意在那邊一直愛現，一直炫耀，但是跟這些音樂整個融成一個很有機的整體，我覺得這部份讓我聽到很多很多的驚喜，我真的覺得很棒。那...治評要不要講一講？絲竹空接下來，接下來你想要在絲竹空的這個組合裡面，做什麼樣的東西？

黃：我想...其實...很難呢（笑）。我覺得、呃嗯，實際上來說，我還在...還在吸收中，其實是這樣子的，嗯，所以未來，當然如果有一些，比方說可能是我自己喜歡的傳統曲目裡面，那可能就可以委託我們的團長（笑），或者是，對，因為有一些曲子我想它還是有重新再被發展的空間，因為以前學生時代到現在練過一些喜

歡的曲子，如果可以這樣的話，那可能是下一步可以做的事情。

馬：嗯，我相信以你的實力一定可以做得很漂亮沒有問題，這一群朋友一起做音樂，我覺得真的是玩音樂，不是被玩——我們常聽到這句話，但是在絲竹空的音樂裡面我很清楚的感受到玩音樂的快樂，而且這個背後是有很強大的精神力量在推動著、不停地往前走。在這邊要恭喜你們又交出了一張漂亮的成績單，這張專輯上市還有一段時間，十月初的時候專輯會全面的上市，到時候大家真的應該要找一張 CD 來好好的聽一聽，就像剛郁雯講的，正式錄音室版本的專輯很多的細節會比現場更講究，禁得起重複聆聽跟品味的，當然現場的魅力也是無可取代的，所以十月九號、十月十號紅樓劇場的音樂會，請大家也務必不要錯過。好啦，我們還會有機會再多聊一些（笑）。最後就放這首〈霓裳曲〉給大家聽一下，這也是一個很有意思很厲害的曲子，巴西風跟這個國樂融合在一起。好，今天要非常謝謝絲竹空，你現在收聽的節目是音樂五四三，我是馬世芳，我們下個星期六下午三點再見囉。謝謝大家，謝謝！

[1:40:48—〈霓裳曲〉]



附錄七、爵士精選與空靈想像—彭郁雯、鍾適芳對談

時間：2009.09.18（五）19:30

地點：星巴克重慶門市

鍾：[…]我第一次去聽她 live 的時候，我就對她說：妳選了一條很難的路。好不簡單喔，所以我覺得如果我可以為她的新專輯做一些甚麼，我非常高興以及榮幸。

彭：真是太感謝了。當我聽到適芳說這是一條很難的路，我眼淚都快噴出來了，我就跟她講說：「真的...！」（笑）其實因為絲竹空做的事情，雖然在國外有很多不同的團體，在不同的文化裡面，都有做這個西方音樂跟傳統音樂的一些結合，但其實我相信每個團體在做的时候都有一段自己的路要走，因為畢竟每個地方的音樂特性不一樣，所以你必須要為自己想出一個比較適合的方式去讓它結合，對，那所以，不只說在編曲上需要有多一點的思考，在演奏上其實不同領域的樂手，也必須互相學習才有辦法去達到一個比較，聽起來不奇怪的融合。所以那時候當適芳說，啊妳這真的是很辛苦的路，我就說：啊，知我者莫若汝（笑），就覺得很感動，對呀。所以一定要請妳來，幫我們這個…應該是說，其實我今天也很期待從適芳這邊能夠聽到一些，就是她跑遍世界各地跟不同的樂手合作的一些經驗以及，對呀，她可以給我們的一些建議。因為我們自己在做的時候，其實是很需要大家來給我們一些幫助和指點的，其實今天大家雖然來，看起來好像我們兩個是主講人，但其實我會非常的希望也從大家這邊可能，從你們對我們的想法啦，或是問的問題，也許我們晚一點開放問題大家聊聊，我總希望能從中聽到一些想法，不管是好的或我們應該改進的地方。

鍾：那也許我先丟一個問題給郁雯。我想問的是，因為我覺得其實在台灣有一些…像音樂方面的，有一些 terms，很容易被很浮爛的使用，或甚至是沒有怎麼樣的去做深刻的討論。那比如說我覺得在妳現在工作的這樣一個領域裡面，可能最常被用到的是「跨界」這兩個字。但是其實我覺得跨界是一個非常困難的事情，對，所以也許郁雯可以談一下，就是說，當妳選擇了傳統的，因為現在是，就是在樂手上面以及在元素上面，妳選了台灣的民間的傳統音樂，包括從這張專輯之一的民間藝術大師，像徐木珍、像陳達，那以及妳選擇合作的樂手他們是從國樂的背景出來的。那就是在妳思考，或是實際上妳在執行跨界這個這件事情的時候，妳怎麼去…呃嗯，好妳怎麼做好了（笑）。

彭：其實一開始…我是被選擇，不是我選擇的。就是我一開始是有一位彈柳琴的非常優秀的演奏家陳宜倩，那她，我們認識以後她說：我要辦獨奏會妳可不可以幫我寫一首有爵士風格的柳琴曲，我想在獨奏會上演奏發表，我想說：喔，這樣啊。那她就說，因為大家知道，要去兩廳院發表你很早就要送節目單，所以她那

時候，在比較早的時候她就已經丟了幾首歌，其中就包括〈鳳陽花鼓〉。她說那妳編〈鳳陽花鼓〉好不好，我就說：好啊（笑），所以，就變成那是第一首，就比較完整的這樣子—中西樂界合在一起的一個合作。對，所以就是那時候我編了這首收錄在第一張專輯的一叫〈鳳陽〉，其實就是來自〈鳳陽花鼓〉。我所使用的主要樂器是二重奏，因為一開始是鋼琴跟柳琴嘛，那…為了讓它有一點，應該是說，從我爵士樂的角度，我覺得也許用拉丁音樂的方式去編會滿有趣的，因為〈鳳陽花鼓〉本身就是一個滿活潑的曲子。所以，我就把〈鳳陽花鼓〉的曲調全部都早半拍演奏，因為其實在爵士樂裡面這個，所謂的切分音是非常常見，而且也是非常重要的一件事。可是，切分音並不是傳統的音樂、不管是東方或西方的，古典音樂所非常習慣的東西。所以我們練習的時候也…經過了一些磨合和練習，然後慢慢稍微的可以…把它演奏出來。對。這樣有回答到嗎？（笑）

鍾：[…]可是因為剛講到節奏的問題，那我就在想說，作為一個華人的爵士樂鋼琴家，那妳怎麼…怎麼去克服，因為其實我們沒有…我們其實沒有、我們已經忘記了身體的律動這件事情—作為華人，那妳怎麼去處理這個，在學習的過程裡面，應該有碰到一些些困難？有嗎？

彭：嗯，有有。其實還是相當的困難耶我覺得。就是，在學習爵士樂的路上，這個切分音，就是這個節奏感的培養一直是，其實是爵士樂裡面最重要的元素。那，妳怎麼樣把節奏處理得讓人家聽起來舒服，或是符合爵士傳統裡面的標準，對呀，這一直都是爵士樂手在努力的目標。所以，甚至有很多很有名的大師，爵士的大師到他們老的時候還是說：我這一輩子到現在我還是在努力看我能不能 **Swing**，就是搖擺那個字。那這個 **Swing** 這個字的話，就是不只說它是在講搖擺的這個節奏，可能有些朋友在這邊學過音樂或是爵士樂，知道那個搖擺的可能平常人家一般會覺得是：嘟～嘟搭嘟～嘟搭嘟～嘟搭嘟…，這基本的鼓的 **pattern**，對那其實不只是這樣，還包括妳整個對那音樂的表達是不是能夠，呃，讓人一聽就有那個會心微笑的感覺，對呀，所以很多爵士樂手說他們一輩子就是在追求這個東西。我覺得…我會喜歡上爵士樂一開始也是受這種律動的吸引，對，我也不知道那是什麼，然後我就自己就亂彈，當然現在回想起其實彈得，其實是亂七八糟的（笑），可是妳就會覺得很享受那種…呃，比較彈跳的，或是比較不正規的節奏。所以那時候到美國，老師在訓練的時候當然會很注重這個部份，其實到現在我也覺得，說實在常常還是覺得掌握的不很好，總是覺得什麼地方可以再更好一點。所以，呃，我是覺得自己在學習的過程中其實我已經花了滿長的時間，那…也還…就是，不是很滿意這樣，那當我希望我的這些國樂手朋友們能夠進入這個世界的時候，其實確實是有一定難度的，更何況他們接觸這個領域的時間確實是比較短一點，對。

鍾：那妳在家都怎麼做？

彭：我在家都怎麼做啊？就是節拍器開著，然後錄音機放著，然後錄起來就聽…

這個快一點，這個聽起來慢一點，然後妳就去調整這樣子。我要介紹我練爵士樂的方法嗎？大家有興趣嗎（笑），可能可以簡單介紹一點，練習爵士樂還有一種工具，叫做伴唱帶，就可以拿伴唱帶來放，然後就跟著彈，旋律或是即興，有些伴唱帶其實是很知名的爵士樂手錄的，所以其實妳是可以享受到跟大師一起演奏的樂趣，對呀，那那個也會非常有幫助，對。可是我覺得就是…，可能就是不斷的對自己挑惕啦，然後你慢慢慢慢就會有一點成長這樣子。

鍾：那妳怎麼 Swing？

彭：怎麼 Swing 啊…？就是要睡飽、吃飽，然後心情很好的時候（笑）其實還有就是，當然就是聽很多的音樂，然後你比較很多不同的音樂，你會感覺到每個地方或是每個不同的樂手他詮釋節奏的方式是不同的，那你可能就會發現自己特別喜歡誰的感覺，比如說像我很喜歡 **Herbie Hancock**，我就是特別喜歡他詮釋節奏那種，比較放鬆可是又不是精確，然後它常常會給你一種驚喜的那種感覺，對。

鍾：那在這個，我看在妳們這張專輯裡面有向徐木珍跟陳達致意，我自己是非常非常喜歡徐木珍，那覺得他真的沒有被放在一個對的位置在台灣，那其實我非常…其實我也很感動看到就是說妳是從爵士樂的背景出來，然後其實在這個文字當中，到時候出版也是會有提到這些有關徐木珍老師東西嗎？嗯，所以，要不要談一下，就，徐木珍對妳的影響，或是，就妳從爵士樂的背景，妳怎麼聽他的東西？

彭：嗯…，首先我就是覺得他非常「swing」（笑）。大家可能會覺得…就民間，因為徐老師主要是演唱和演奏客家的音樂，那包括演唱客家的山歌啦，或是演奏一些客家的音樂，那他也演奏各種的曲調，但是他演奏、一演奏出來就完全有他個人的風格還有客家音樂的味道，那，他自己本身就是…因為其實怎麼講，他即興的成份非常的高，其實聽他講就是他從小練到大，跟師父學的方式就是這樣子，並不是像現在山歌班，就是我固定的曲調。就像唱流行歌一樣固定的曲調、固定的歌詞，然後我們就把它練好，並不是這樣，而是說，欸我們就一個調子，就好像我們說…黑人的藍調一樣，那你就可以根據這個調子自己即興，這樣的話，每個人就可以發展出自己的風格出來這樣。對，所以那時候我去拜訪他的時候就是，有錄一些他的演唱，我就覺得要學他的東西真的…其實是跟學爵士的 **Bebop**，就是咆哮樂，就爵士的一些句子，是一樣的需要花時間去認真學才有辦法的。因為他的那種音的細膩的變化、表情還有他的咬字，還有演奏樂器的時候那些抑揚頓挫，都是很細膩的。那其實我覺得不只是他，其他像比如說南管，他們真的很棒的南管演奏，也都有這種很細膩的部份，而且事實上也會發現他們在處理節奏的時候有他們自己很…一種他們自己的精確。我覺得徐老師，他給你感覺就是很「swing」。有一次我們去拜訪他，剛好有兩個朋友他們也拉二胡，然後他就說：那你們會拉什麼歌，喔好好，那我們來演奏〈望春風〉好了。然後他的〈望春風〉一拉，哇，就是那個客家山歌的感覺就出來了，我就覺得好神奇喔。

鍾：我不知道就是徐老師對聽絲竹空的聽眾來說，就是，大家認識徐木珍老師嗎？都沒有人聽過嗎？一位。嗯，有點可惜，他真的是一位非常非常…呃，對我們來說我都覺得目前是台灣最棒的，就是，當然…陳達已經過世了。那徐木珍真的是我們覺得最棒的一位音樂家，然後其實…大家有興趣應該可以買得到他的專輯。

彭：對，他的專輯，之前那個《東山再起》，應該…市面上還可以買得到。

鍾：嗯，我們非常非常推薦，特別是郁雯推薦，很重要，對。嗯…我們這樣講會不會很嚴肅啊？不會齣，好。因為有些事情是我在聽專輯的時候我很想問郁雯的事情，所以我怕我問…如果我問得不太對，因為我接下來想要問郁雯關於錄音跟錄製這張專輯的過程，因為這…怕我們問，是我們自己被限於我們工作的狀態裡面（笑）。但我不知道聽眾會不會有興趣知道錄音跟混音的工作過程，有興趣嗎大家？還是你們想知道其他的事情？

彭：我盡量把它說得有趣一點好了（笑）。

鍾：我會什麼會有興趣這件事情，因為其實是…其實這也是一個跨界裡面要去思考的問題，也是為什麼我第一次去聽郁雯的演奏會的時候，我的反應是說妳真的選了一條很困難的工作。那其實剛她講說中西樂器擺在一起好像聽起來很簡單，但其實你們要考慮從作曲到編寫，那到…當然到錄音的過程裡面你要把這些音樂放在什麼位置什麼頻率上面，那最重要的是她選擇這些樂器的組成，很少能找到可以參考的資料，當我們第一次在做這樣的混音工作的時候，我們可能需要一些類似的參考的聲音資料，那給我們一些確定的方向跟方位；可是因為在爵士樂界或是目前在台灣，還沒有人做、比較少人做這樣子的工作，所以…嗯，或是那個樂器跟聲音的組成還是不太一樣，所以我可以想像就是在混音，因為在錄音的時候，應該可能就遇到一些困難，可是到混音的時候，可能又是另外一個階段的困難，妳可以講不困難的跟困難的（笑）。

彭：其實混音這個事情可能大家比較陌生，因為其實這個是…比較…就是技術面，或是不會在大家欣賞音樂的時候特別注意到的。剛混音就是比如說我們有兩個樂器，簡單一點來說就是，欸一個擺比較左邊、一個比較右邊，或是，一個擺比較…離遠一點、一個擺比較近一點，就是，你怎麼樣讓人家在聽到你的音樂的時候，去感覺到不同的樂器在不同的位置，對。那這個其實會…影響那個音樂給我們聽眾的感覺。對呀，那當然如果說你都用電腦喇叭聽 mp3 的話，就不用再管這件事情了（笑）。但是因為我們在製過程裡面就是一定會面對這個問題，就不管你要…嗯，就你總是要把東西擺下來，不管你要隨便擺，或是很仔細得擺嘛，對不對。那嗯，其實我們會…我們那時候錄音遇到的兩個方向就是說，我們到底要把它擺成一個讓大家覺得是從一個舞台上聽到的，還是說…我們不要這樣做？那所謂不要這樣做就是，大家可以想像你們在聽流行歌的時候，你就不會覺得你是在一個音樂廳聽到的對不對？就可能也許那個唱歌的人就覺得…像貼在你的臉上，然後可能鋼

琴就是低音在左邊，然後高音在右邊，打個比方，對那你會覺得，欸那個…你不會感覺到說，欸，鋼琴在這裡、然後貝斯在這裡、爵士鼓在這裡、或是演唱的人在這裡（手勢指向特定方位），比較不會有這種感覺，那這個方樣就是…呃，跟音樂廳的那個概念是不一樣的，所以那時後我們在做這個的時候，我和混音師其實…比較大的討論是在這邊，因為我們找的這位混音師，因為我很喜歡他收到的聲音，因為他收到的聲音很自然，可是因為他平常收音以及他喜歡混音的方式就是比較自然、比較音樂廳的感覺，但是我喜歡他的這個聲音收下來比較自然的聲音，可是我希望它的擺放是比較，像我剛講的流行歌的方式。那當然…呃，比較現代的爵士樂，就比較有都會感的爵士樂也是比較接近流行樂的擺的方式，當然還是有一些不同啦，那就比如說，我們可能…，應該是說，我希望聽到聲音的時候，你聽到的感覺是樂器給你帶來的印象或是情境，或是畫面，而不是感覺到每個樂手站在每個地方像在音樂廳演奏一樣，那我會覺得那樣子的話，它的…想像的空間會比較大，對，所以那時候在這上面我們拉鋸了好一陣子，然後…後來我終於讓他屈服了（笑），對。就是，對後來他也覺得，欸其實我想的那個方式也還不錯，就是，如果說我們讓它太像是在一個音樂廳的話，其實它的味道會比較接近…可能就是我們是一個音樂會，然後，會太接近我們處理古典音樂，不管是中國古典音樂，或者是西方古典音樂錄音和混音的方向，那會少一點現代感，對。所以後來我就是請他還是調整成那樣，然後再經過那個母帶後期處理，我們就說把它凸出來啊什麼的…就是，就是把它再凹一凹，然後就變成比較、比較具有現代感，然後…你會覺得有一種，呃，我會覺得那是可能現代熱，或是比較都會的一種、需要刺激的聲音，因為如果你是音樂廳的感覺是比較，可能比較柔和、比較融合—每個樂器融合在一起，可是你如果是做比較都會的聲音的話，其實是突顯每一個樂器的個性，你可能會覺得它們有時候會讓你覺得刺激，或是甚至，也有可能有點不舒服或什麼的，但是它是會提醒你…注意到它的存在，那樣。那，那因為我覺得從爵士樂的角度來說就是，每個樂手本身的個性和他的表現被聽到是很重要的事，所以，所以後來我就是選擇這個方式，對。

鍾：其實這也是很主觀，就像喝咖啡，就是喜歡的味道。不過，我剛在想說，你剛說的都會感是不是受到 **Herbie Hancock** 的影響？

彭：嗯…應該有。

鍾：我要舉一個例子，我是說呃…你們這一次的作品，大家可以…因為，我不知道大家聽…應該還沒有聽過嘛，要不要選一首來放，印證剛剛的討論…？

彭：嗯，好。那我們放〈市集〉好了，第五首。

[22:43- 28:08 〈市集〉]

彭：謝謝大家。那可能這個音響不是一個，嗯…非常適合聽出那個混音的效果的音響（笑），不過我覺得大家也可以想想說，欸其實有一些樂器，理論上它聽起來

應該不是那麼大，或是它理論上應該不會那麼小，可是其實我們在音樂最後處理的時候，一定要把它作一個 **Balance**，那呃，我想，我也有一些問題想要請教適芳，就是，因為適芳有跟世界各地很多的樂手合作，然後也常常出去…帶樂手去國外的音樂節演出，那也有帶很多國外的音樂家來到台灣演出，那呃…其實我自己也一直很想知道說，像絲竹空這樣子的音樂，在現在這個音樂的這個環境裡面到底應該放在什麼位置，那還有就是說，是不是國外有很多很棒的團體也是值得我們學習的，對。

鍾：其實我比較常常工作的地方大概在歐洲，那…其實美國的整個 **Festival** 樂團的狀況我不是很清楚，那在歐洲我其實工作的領域比較限於，就是所謂的 **World Music**，其實我不是很喜歡用這個稱謂，但是因為…好像一下子也沒有辦法想到其他的標籤，所以我還是沿用了其他、一般我們媒體看到的所謂的 **World Music**，但在這個領域裡面，就所謂的世界音樂，那世界音樂裡面當然有很多音樂家其實他們的背景其實都不太一樣，那當然他們源自，呃…非常不同的文化。因此其實現在在歐洲，在這樣子的領域裡面，甚至我想，在歐洲的爵士樂界，呃嗯…跨界好像是一個理所當然的事，跨文化跟跨界，已經好像不需再去…著墨跟討論，就是變成…音樂家們他們就是生活裡面的一部份。那當然在台灣，呃嗯，我們因為我們音樂的傳播跟知識的傳遞一直有很大的斷層，比如說我們在台灣聽爵士樂，或是爵士樂的音樂節目，那可能來來去去的名字大概，可能從我小時候到現在，好像就是（笑）…就是這樣，可是你想，這些年來其實世界上樂壇經歷了很多的階段跟變化，那，我只能說其實走到今天就是，像郁雯在做的事是，就是一個，在台灣其實…呃嗯，她必須花很大的力氣去說的事情，當然在國外的環境它已經比較、比較成熟，就是…大家覺得今天這個世界的融合是必要的，也許是這樣的一個證見。

彭：那…他們在融合的歷史上，是大概怎麼樣發展？然後…我相信他們在一開始的時候也會有一些困難，然後，到現在變得似乎是比較自然的事情的時候是不是也是建立了一些，他們的一些…也許是合作或是融合的模式？那也許我們可以…就是有可能是我們可以拿來沿用的，或對我們來說有一些啟發，也或許輕鬆一點？

鍾：不過我覺得就是，還是談到那個環境健全的問題，對，因為為什麼我說，就是我覺得像今天我不知道…呃嗯，就連這一場座談，在台灣其實都是要，那後面的串聯其實是花了很長的時間，就這一些絲竹空的樂迷…然後聚集在這裡，那在台灣這所有事情的發生，就是其實樂團得要自己去這樣子操作，因為我們沒有媒體去播放這些音樂，那我想說現在就是…像在…在、我舉一個例子，我今天有帶一個…一個是這個專輯，是去年德國一個最大的音樂節叫 **TFF, Rudolstadt**（德國世界民謠音樂節，魯多城）他們的精選，那這一個音樂節可能在台灣不是有太多人聽過它，但是它真的是歐洲最大的幾個音樂節之一，大概每一年音樂節有七萬人次參與，那它是售票的。那這個城也不是很有名—**Rudolstadt**，它，我的朋友他們

做這個音樂節，那他們開玩笑說這個城三百六十天是靜止的，只有三天是活著的（笑），那…可是這個音樂節我自己非常非常喜歡是因為它的組織以及他們在策展的時候，它隨著…它一直隨著音樂，我們剛講到融合，這個融合的必然性，然後它一直去、一直跟著它演進，因為這個音樂節最早是一個民謠音樂節，而且它當初這個城市在舊的東德，就是在 1989 年兩德統一以前的東德的一個城市，所以它當初這個民謠音樂節是非常樣板的，就你們想像共產國家跳民謠的，就是，後來我們演變城土風舞這一種，可是到今天它的音樂節目它可以有最前衛的東西，它可以有…它可以有搖滾樂結合民謠的發展，它把這些整個進程，它都把它往，呃…認為是音樂發展理所當然的一件事，所以我們不需要分說它是什麼音樂什麼音樂那樣子，那其實我知道這個在這些年來的爵士樂節也是如此，就是說你可以在爵士樂裡面也看到很多古巴的樂手、非州的樂手等等，那其實音樂家們在運用元素的時候是非常自由的，已經、他們比較不會需要去說明，說我剛剛用的這個節奏是什麼，但是觀眾的身體也就跟著…很自由的進入到他們的節奏，跟，甚至音域的變化，大概現在的狀況是這樣。所以，反過來說，當然像絲竹空這樣子的一個樂團，當然它走出去的時候會比在台灣發展輕鬆，因為它不需要去解釋什麼（笑），然後大家就是覺得，我知道我在裡面我聽到你們的傳統，但是我知道你是源自於一個爵士樂的背景的樂手，你在做你的新的詮釋跟創作，那我想這個東西是一個…就是不需要花很多力氣去再教育。因為我也聽過，我其實很喜歡看郁雯在一個公共的 public 不收費的演出場合說話，因為她說話有條有理，而且她是一個非常好的一個音樂教育工作者，那其實音樂家有時候，這兩個腦袋不太合在一起，其實我碰過很多樂手他們一講話就完蛋了在台上，因為就是兩個不一樣的東西，但是她說話很有條理，而且她很適合教育第一次接觸到絲竹空音樂的聽眾，可是我覺得，嗯…但是我覺得這可能也是被台灣環境逼出來的，妳當初可能也不想講那麼多…？

彭：我是經過長久的練習才有辦法好好的講（笑），而且講教育真的不敢當啦，就是，我…基本上我會希望說在台上能夠跟大家盡可能地溝通，因為有些時候我們想表達的音樂或許對很多人來說是陌生的，特別是一開始如果說只是演奏，呃，比如說西方的爵士樂，其實有很多地方如果能夠用語言稍微溝通一下，其實大家比較容易進入，對。那當然…我在一開始的時候要跟大家在台上講話，其實是比彈琴還要困難和辛苦的事，那時候我也常常就是，在彈的時候就想等一下要講什麼然後（笑）…然後，一講完然後開始彈就想，喔剛講得真糟耶，那等一下怎麼扳回一城啊…（笑），就，整個腦袋非常地忙，然後，就常常會覺得一整下來就一團亂然後非常地疲倦，對呀，然後到後來慢慢就覺得，欸，比較好一點。可是真的就是你看西方的…或是我們在音樂節看到的一些、一些樂團的演出，其實它真的…不用講話耶，然後…對呀，我就覺得（嘆）我是不是講太多了（笑）。

鍾：可是我覺得那個過程還是很重要，就是說因為現在我們真的沒有其他的管道可以接觸到這樣子的資訊的時候，就變成其實很多的聽眾是在透過你的演唱會裡

面，建立跟這樣子的，爵士傳統跨界創作的關係。

彭：嗯…，是這樣子，就是變成現場就是大家初次見面就要 say hallo 這樣子（笑），對呀。

鍾：然後，剛講到我工作裡面的，呃，國際的樂人裡面就是跟我工作，我們一起工作很多年，然後他們的背景是爵士樂或是傳統音樂然後後來轉向爵士樂的，有兩個我覺得比較好的例子，一個是匈牙利的小提琴家 Zoltán Lantos，他是我覺得非常非常好的小提琴家，那他其實花了十年的時間到印度去學傳統音樂；另外一位是，反過來的是一個印度的，其實他也不是從傳統音樂出來，他小時候是玩搖滾音樂，那後來他就，他是南印度的打擊手，不是 tablas，是南印度的。那他後來在八〇年代，應該七〇年代末他到歐洲去演出，然後就被歐洲的爵士樂界發掘，以及被當時剛剛萌芽的世界音樂界發掘，然後就開始非常有名。我小的時候非常崇拜他的樂團，然後我沒想到我後來長大以後跟他合作，他叫 Ramesh Shotham，那他在八〇年代的歐洲爵士樂界，已經，所謂的 contemporary jazz 這樣的領域滿風光的。那現在他就是跟…因為更開闊，因為走到現在可能就跨界不是只有在當時可能八〇年代有爵士樂電子樂啊等等，現在就是你其實無法，已經無法去再去分解那個…對對對。

彭：他們有在這[TFF]裡面嗎？

鍾：他們都有參加，但是 2008 年[這張]他們沒有在這裡面，他們有非常多的 projects，對。

彭：還是我們來看一兩首這裡面東西？

（略）

(41:10)

鍾：噢，那我想問，其實我還是，因為剛講到樂手，其實我比較想知道妳怎麼選擇妳的樂手？就特別是傳統音樂背景，妳當初是怎麼…因為相遇，我很喜歡妳們在裡面寫的，就是…其他的聽眾沒有這一本嘛對不對？那，你們買到 CD 的話可以看到一句話，就是爵士樂的基本精神之一就是相遇。那…怎麼相遇…跟妳的樂手？然後相遇以後其實我覺得相處更難。

彭：（嘆）真的耶…（笑）。嗯…其實我覺得適芳剛講就是，不同的音樂環境的那種差異其實也是有點感慨啦，就是說如果說你是在一個…這樣子的音樂都已經很自然的環境裡面，其實你要做什麼音樂其實你有很多的東西可以參考，然後也有很多樂手可以幫助你，那…不管是在編寫曲子上，或者是在演奏上，你也會有機會在不同的…可能演出裡面看到不同樂手的表演，那當你看到他們的時候，可能你會產生一些靈感，就是，欸，我想做什麼，或是我可以找誰來做什麼。對，

那可是我覺得在台灣，在找樂手的時候你就要比較隨緣一點，一方面就是說…我當初在找樂手的時候，一開始是這個柳琴演奏家先找我嘛，然後後來，我們就想說那我們可以再找貝斯、再找打擊進來，那貝斯手或打擊樂手因為我比較熟就是爵士樂圈的朋友，然後後來就是想說，欸那如果我們要再加…傳統的樂器，那剛好我們打擊樂手（吳政君）他會二胡，那這個二胡其實是很適合的一個樂器，對。然後後來我們想說欸是不是可以找洞簫或是笛子，對。就是這些樂器是可以適合，就可能在表現力上面，或是樂器的限制上面，或許稍微小一點，那可以跟…就是西方樂器融合。我打個比方好了，比如說琵琶可能就沒有像柳琴或是中阮那麼的適合跟西樂搭配，因為琵琶它本身聲音就是，個性非常的突出，那所以它可以作獨奏樂器，可是當它要作伴奏的時候就有點尷尬，對。那所以，我們在選的時候就想說，啊那如果這樣子的話雖然琵琶其實是一個，真的很有表現力—就有很多的東西可以聽的一個…一種樂器，可是在選擇上，整個想下來就是不是那麼適合，對。那所以我們，但是另一方面，就是我們在決定了我們想要的樂器在找樂手的時候，其實也會有點困難就是說，我們知道[某個樂手]他可能在傳統音樂的演奏上是不錯的，但是因為他也沒有機會做，比如說跨界音樂的表演或什麼，那其實我們不太知道說他真的來做了以後…適不適合？對，所以我們剛開始的時候，都是透過朋友介紹，就是說欸聽說他不錯，那他對跨界有興趣我們就來試試看，然後一開始我們就會說：那我們先試試看三個月半年齣…看看我們合不合的來齣，然後再說這樣子（笑）。對，那還滿幸運都我們都遇到好人哪（笑）。然後，我覺得最主要是他們也很有興趣，然後真的投入很多的時間和努力去擴展自己的演奏，對，所以呢嗯…那當然就是說，我覺得這個雙方，就是說我們從、可能從我的角度或是爵士樂出發的這個角度，跟他們演奏傳統樂器的角度，其實對音樂的想法，特別是剛講到的那個律動，是很不一樣的，對。所以其實這個…我都覺得還滿需要…就是更多的時間去練習，或是去習慣，對。但最主要就是說，樂手本身對這樣子的學習是、是有熱情的，對，那我就覺得還滿好的。

鍾：可是我覺得有一個滿大困難，像國樂背景出來的演奏家，他們怎麼去理解爵士樂的和弦？像你們在剛開始工作的時候，應該有滿大的困難，那這個困難後來怎麼進展？

彭：嗯…比如說我們可能在練習西樂器的時候我們可能是，主要是看五線譜，那演奏國樂的朋友們，他們不一定看五線譜，有些也很會看，但是有些是只看簡譜的，對，所以在演奏爵士樂它有一些轉調的時候，他的腦筋就要轉好幾次，然後就打結了（笑）。那就變成…呢，他需要比較長的時間去為每個曲子調整好他自己想要演奏的方式，對，那當然就是…我們也會透過互相的分享，然後他會想要了解說，欸對，那爵士樂怎麼認識這些和弦，那他要怎麼在他的樂器上去找到他的指法或是…對。像二胡啊，二胡就是他們大部份都是看簡譜，就是，是用首調的觀念，對，所以他就是需要知道說，欸這個地方是什麼調、那個地方是什麼調。那，可是因為爵士音樂有時候，轉來轉去，它可能也許換了一個和弦，它的概念

就是換了一個調了。所以它就變得…要一直轉一直轉，那我們有時候就是在…呃，工作的時候我就會先告訴他說，這個地方，你用什麼音階或你用什麼調想，然後我也去試著去了解他是怎麼去想，他的首調的觀念是怎麼樣的，因為其實雖然說是首調，他們有時候每個人思考的路徑還是不太一樣，所以就變成，你跟每個人講，去了解他是怎麼想這個，或你簡譜這樣記下來，拉起來是什麼音這樣子。其實也還滿有趣。

鍾：所以你最後還是找到一個方法溝通，不然早就不歡而散了（笑）…因為其實我覺得這個真的滿困難，因為有很多…因為我也有、我自己也有做很多這樣子、也參與了這樣所謂的 **collaboration** 的計劃，那包括剛講像琵琶這個樂器，其實它因為特質非常的強而且沒有什麼延續音，然後其實它，我舉一個例子，其實今年夏天，我參與了朋友策展的這個 **Rudolstadt**（魯多城的德國民謠音樂節），因為今年他們音樂節其中一個樂器的主題—它每年會選一個樂器的主題然後邀大概六到七位國際的音樂家參與這個主題，然後大家住在一起、住在同一個地方住一個禮拜，就生活在一起，每天早上十點彩排到晚上六點，然後做創作做出一個 **project**，然後就在音樂節做首演還有閉幕這樣子。那今年我們參與在裡面就是台灣的琵琶演奏家鍾玉鳳，我記得我們的一天做 **collaboration** 的時候，她一把琵琶彈大家都覺得哇好棒，這音色…可是等到大家要選合奏對象都沒有人選她（笑），因為太強了…對，就是，大家都怕被她吃掉（笑）…，對。可是其實我要講的是另外一個可能，有趣的事情就是說在這樣一個，也是其實有點對應到混音的那個話題，就是琵琶雖然在古代它是一個跟、它其實是跟戰爭的，就是，它其實不是我們想像什麼猶抱琵琶半遮面，它其實是一個…**martial** 的、一個不愛好和平的樂器…（笑），所以它其實很大聲，就是說在它沒有擴音的時候，比如說在這樣的空間裡面，我想大部份樂器都會被它吃掉，特別它彈那個武曲的時候，就是那個會…很大聲嘛，對。可是很有意思是，當你碰到現代科技的時候，你到 **Rudolstadt** 的一個舞台—最大的舞台，它的廣場大概可以容納一萬人以上，那到了那樣的，然後你每個人放了麥克風—每個樂手選的這個麥克風，它是可以被其它樂器吃掉，因為它沒有那個延續音，對，所以，那個其實我覺得也是郁雯工作困難的地方，因為其實你要常常去思考這個問題，所以…傳統樂器碰到現代的錄音或是擴音的技術，它其實會產生不同的結果。

(49:33)

彭：對對對對，所以我們其實在收這些傳統樂器的收音上面，也是，常常還滿傷腦筋的，就是欸那到底要用麥克風收，還是用震動式的，還是怎麼樣…還是用 **line-in**—就是直接像電吉他一樣放一個麥克風在裡面，直接插線這樣子。另外一個可能的嘗試，就是收音以後然後加…可能效果器或什麼，讓它變得不一樣，對，就比如說，什麼，電琵琶啦…（笑），對，可能會滿有趣，或許是另外一個不同的世界這樣子，對。那我們要不要看看那個影片？（笑）

TFF, Rudolstadt 專輯影片欣賞（略）

(1:00:45)

彭：哇，那明年組一個團帶我們去吧（笑）！

鍾：好啊，沒有問題…（笑），其實我自己也很喜歡這音樂節，因為當然這種大型的音樂節很多，不過我覺得這是一個策劃得很嚴謹的音樂節，而且觀眾素質非常非常地好，然後觀眾得年齡曾也滿高的，就一眼望去白頭髮的人很多，可是你可以想像他們就是三個整天，這些年紀很大的人，他們都是露營，就還是維持那種嬉皮時代的那個風格，他們就是露營，從很遠的地方開車來，然後，就自己帶了一個椅子，那每天在這個城裡面跑上跑下，然後那個舞台之間的那個…像我們自己一天跑一次就覺得很累了，但因為我們通常是 **artist**，我們可以打電話叫車來載我們，可是他們不是，他們…這個節目在山上、下個節目在山下，另外一個節目在火車道、鐵路，鐵路的外面，很厲害，就是他們…就我覺得觀眾的素質…非常地好。

彭：是在幾月啊？

鍾：是在七月，它每年是在七月的第一個週末。

彭：我聽到還有一個很值得羨慕的地方就是，它讓樂手們一起住在一起一個禮拜，然後去發展他們的東西，我覺得這真的非常的難得，而且…我也是很希望能夠在台灣的音樂節能夠看到有這樣子的設計，不然的話其實常常都是，你最多就是去看看彼此的演出，然後交換個名片握個手，然後之後就是 **email**，然後大家都很忙就失聯了，那…也就沒有什麼交流的機會，這樣子，對。呃…，我們要讓大家問問題嗎？還是…。

鍾：好啊好啊。

(1:03:00)

彭：[…] 欸，那我看到一個問題想要問。適芳有聽過我們這兩張專輯了嘛對不對，那對妳來說妳覺得這兩張專輯有什麼不同嗎？

鍾：嗯…我覺得比較是一件很困難的事情，因為我會覺得那個時候的郁雯，最大的不同是，第一張專輯的時候郁雯跟現在的郁雯有很大的…就是其實妳可能走到不同的位置。對，因為其實我想基本上絲竹空在很多作曲跟概念、精神上是從妳那邊來的，所以…我其實會覺得，我可以看到是妳個人在…就是在歷程上的轉變，所以…這是可以聽得到的從專輯裡。

彭：對，我會想這樣問是因為常常有人問我這個然後我不知道怎麼回答…（笑），我想說，那不知道大家聽了有什麼感覺，也許…因為有時候其實我當然也可以說

出它在編曲上或是技術上有什麼不同，可是有時後可能從聽眾的角度，也許會更清楚我也不知道，因為我就是…就是做嘛。

鍾：妳可以做一個徵文…（笑）然後第一名可以去 Rudolstadt…。

彭：（笑）沒有那麼嚴重啦…

鍾：我們是不是應該開放讓聽眾問問題…

趙：我是那個…絲竹空的頭號粉絲嘛（笑），那其實聽過很多…表演，那也有聽過其他的人訪問彭老師，每次問道說，欸為什麼會嘗試做這樣子的…嘗試，妳的回答都是，欸一開始是、妳是被選的，可是問題是，就我的問題就是，在做完第一張之後因為這是一條很辛苦的路—妳還要跟國樂手…妳還得要訓練他們，就這麼困難的過程，為什麼妳還會繼續走下去？就背後支持妳繼續做這件事情的那個內在動機是什麼？這是我很好奇的一個…問題。

彭：其實我自己也滿好奇的，嗯…我覺得其實…裡面還是有很多的樂趣的嘛。其實有時候我覺得作樂手—不管你是在彈奏的時候，或是你在作曲的時候，你都會有一個…想要聽到美好的聲音的那樣子的慾望，對，就是…像有時候我覺得我自己在寫、寫曲子的時候好像你就是…你就是浸在音樂的河裡面，就現實世界好像不太…不太真的存在，然後你會覺得你就好像在感受那個音樂要帶你去哪裡。那演奏的時候或者是即興的時候，也是有這樣的感覺，對。那所以，有些時候就是可能會有一些音樂上的靈感，或許有時候也是因為別人想要找我寫曲子，就是有一些功課下來，可是就是說，你真的在創作的過程中，其實你可以感受到那個美好的時刻，那特別是你忽然覺得，哇這個段落寫出來自己很滿意很高興的時候，其實真的還滿開心的，對呀。然後接下來就是說，欸那這個…當我們要讓樂手表演的時候，我們要怎麼樣去跟樂手溝通，然後去傳達你自己想要做的，那甚至有時候也不一定說是你自己想做，而是說，你可以去看看他們覺得這個樂譜，或是我的這個想法可以引發他們什麼靈感。然後就是…可能它會帶出另外一個東西，對呀，那…我覺得就是那種…可能是這個在做音樂的過程裡面有一些內在的滿足，其實就真的是比較心靈上的啦，大概是這樣的啦。

趙：嗯…謝謝，那..就是還有一個 follow-up 的 question，剛才還有提到就是說，在錄音跟現場演出，其實兩種不一樣的嘛，那老師剛才有說到說，妳錄音想要比較現代感的聲音，然後是比較…妳注重的是一個聲音，而不是一個舞台效果，所以、所以有一個很好奇的問題就是，妳在選擇這些樂器的時候，妳要的是那個 sound，還是妳要的是它背後隱含的這個文化…的東西？就妳會選這些樂器，因為其實，如果妳要表達一個傳統的聲音或 feel 的話，像妳剛說徐木珍的東西就很有 swing feel，那其實有沒有想過，用就是說，純粹鋼琴，而不要有傳統樂器？然後妳要怎麼去呈現？就是說，這講了那麼多廢話（笑），最主要的問題是說，妳會很強調樂器的這部份嗎？因為這樂團很特別，跟別的爵士樂團不一樣，因為老師妳本身也

有爵士—就彭郁雯爵士三重奏，那妳還、還有在做 jazz，可是妳這個樂團的特殊性就是那個樂器跟別的樂團編制不一樣，那妳自己是怎麼看待這一件事情？就它是不是一個，妳的樂團妳認為很重要的一個特色或部份，這樣子。問了好長喔，對不起…（笑）

彭：不會不會，這是一個很好的問題。我覺得…其實如果說得比較廣一點，或是看得比較遠一點的話，我並不覺得特定的樂器就一定是我創作必定要使用的素材，就是可能其實創作的時候它關係到的一些因素，其實…因為現實面也是有，那如果是就我自己的一個空間上來說，我會覺得其實我是，怎麼講，就是…事實上我會，應該是說，說嚴格一點就是，比如說像我現在的狀況，我會希望能夠找到一個，也許是新的方向去表達些什麼，然後這個表達是可以、可以傳達…或是說，不用說我刻意想要去傳達，而是說其實當我想要表達的時候，其實它就是表達我所成長的這個環境、以及我所在的文化、或是我所經歷過的事情，的一個傳達，所以，像傳統的元素，或是一些文化的精神層面的東西，其實我也會想說，是不是有可能用我熟悉的樂器—我最熟悉的可能是鋼琴，在某個時候我能夠恰當的，或是很勝任的能夠傳達出來，對對對，對。可是因為我覺得這個部份，對我來說還是有一些困難度，就是我還沒有想出來到底要怎麼做。那只是說，如果說，因為我們接觸到傳統的東西，你用傳統樂器表達是一個很直接的一個說故事的方式吧這樣說好了。就是…你今天聽到二胡，你自然就會有一個那個文化的那個感受，那，呃嗯…有點亂駒（笑），就是，呃…。所以其實…當然一開始的時候可能是，欸好，我被朋友找了，說欸好妳幫我寫這個…然後，然後我開始就會想說，欸那如果這樣我們可以再搭什麼可以再搭什麼，然後就會找到一些樂器，然後就變成一個樂團，那有樂團的時候，欸妳就是開始知道說，這個是一個…妳的、妳可以運用的工具，但是同時它當然也會是一個限制，就是說好，那變成說妳開始思考方向也會變成說，欸，我現在有這些人，我怎麼樣讓他們發出有趣的聲音，對。那…傳統的素材來說的話，就有時候我是…像徐木珍老師的話，是因為我真的聽到他的山歌，我覺得，哇怎麼，就是很…驚為天人，然後覺得…啊，真的應該寫一首歌，對，而且我自己是客家人，對。所以那時候就試著去多了解一些山歌的背景，然後把它寫出來。那，所以在運用樂器上的話，我一方面希望它還是能夠呈現一些傳統的東西，那另一方面再加入一些可能爵士樂的元素在裡面，對啊。我也很希望說能夠，再看用什麼別的方式或是甚至不同的樂器，而不一定要用傳統樂器去表達傳統文化的一些精神。或是說…不要說得那麼嚴肅好了，就是說，呃我感受到的，呃嗯…在這個環境生活的一些感覺，這樣。這樣有沒有回答到？（笑）

鍾：不過我在想說，我想每一位音樂家可能終其一生都在找一個屬於他自己的位置，可能是透過文化的歸屬，或是樂器的特質，或是包括 swing 的感覺等等，對。但是我想這可能就是，這個是郁雯在找自己的位置的一個過程。

彭：對呀，我不知道找不找得到，但也許有一天它就出現了，對啊。有沒有人還想問什麼，還是？

聽眾：我想問一下，因為我知道好像傳統的國樂器，其實他是只有五音，就是它的音階裡面只有五個音而已，那這對您的創作上來說是不是會受到限制？還是說…其實不會有造成任何的困難？

彭：嗯…我覺得它有時候會是限制沒有錯，可是我們盡量把它當作…它是一個特色，然後看怎麼去運用它。那事實上雖然說傳統來說是五音，其實他們還是有變音，就是他們也可以變七聲，那現在像…現在很多的國樂器的改良，就它是可以彈半音的，對。那只是說我們希望它在表達的時候，其實有很多現代的作曲，就古典音樂界現代作曲，其實都已經打破那個樂器的限制，它可能可以用很多的半音，或是甚至很奇怪的音程的跳躍等等，然後去作一些很實驗的一些演出或是作品，那在，就不管他是用西樂器還是國樂器都是有這樣的嘗試的。就其實國樂器的…潛能其實並不限定在五聲音階，但是五聲音階本身它是傳統音樂或是，它的傳統韻味的一個基底，所以有時候我在考慮說我到底要不要保留它五聲音階的時候，其實是在考慮就是，我要讓這一首歌或是這一段旋律是不是要以保留傳統的韻味為主，如果要的話，我可能就是希望它盡量是以五聲音階的感覺，那希望它能夠把傳統那種很細膩的，中間的韻味啊，或是它的轉音等等帶出來，對。那因為，還有另外一種方式就是說，其實，你有時候你可以讓傳統樂器演奏它原來五聲音階，但是你其他的樂器比如說貝斯或是鋼琴，你可以配一個其他的和弦，所以它原來，它還是一樣的五聲音階，可是它整體的音響聽起來就不一樣。所以這個、這個方式也還滿常用的，對，這樣，可能沒有學過樂理的朋友…可能不太容易了解，妳可以想說，欸反正，國樂器演奏一個調，我們西樂器演奏一個調，然後合起來，還、還可以聽，這樣（笑），對呀。

（1:17:04- 〈市集〉、介紹莫哈瓦尼、拇指鋼琴、〈山歌子〉人聲）

（1:22:35- 播放〈山歌子〉）

[錄音檔 2]

彭：好鋼琴 solo 可以收掉了，謝謝…（笑）那大家還有沒有什麼想法，可以提出來跟大家分享？欸，那你們今天為什麼會來？你們想要聽到什麼啊？都聽到了嗎？還是心裡有想要問什麼，還沒有…？

趙：我有問題想要問觀眾朋友，可以嗎？

彭：你就問啊，但人家不一定要回答妳…（笑）

趙：我很好奇在座的各位，為什麼今天會來聽這個音樂？就是，因為我自己兩年前，一開始聽到絲竹空的〈水畔〉，那個音樂一出來，我一開始感覺完全不會根

士樂想在一起，然後是真正越來越認識這個樂團，才慢慢，越來越感受到它爵士樂的成份，然後才慢慢…所以，然後是因為很喜歡絲竹空的哪裡？

彭：就是比較受國樂的部份吸引，還是比較受爵士樂的部份吸引？

趙：對對對，我有這樣的問題。就大家是，欸絲竹空這很禪意、很玄，而來的、的舉手（在場大笑）；或是因為像我是因為「JAZZ!」的人來的舉手？

毛巾：抱歉她在場現在在做她的碩士論文…（哄堂大笑）

趙：沒有啦，不是…就，是發自內心的，真的很好奇。（笑）

毛巾：不是，其實是因為他們都想喝星巴克咖啡…（哄堂）

彭：好啊，那我幫妳問這個問題好了。就是，因為國樂的元素的吸引，而聽絲竹空、而今天來的舉手？三位。那因為爵士的這個元素而來的？欸真的比較多耶。喔～喔，因為咖啡而來的舉手…（笑），這還滿有趣的

鍾：可是其實，可能很多人是因為融合的結果而來，對不對？因為其實我們剛剛已經在談，其實我想妳的觀念是很成熟的，他們可能已經進到音樂裡面，已經不太再會去思考，當然我們講的困難的時候，我們會去談兩種類型怎麼對話，可是他們其實是喜歡那個結果，它那個結果就像…經過遷徙以後的音樂，其實很難再去把它抽解。

彭：喔…哇，這個解釋真好。

鍾：對嗎？看大家有沒有其他問題？

彭：還是大家有沒有什麼疑問想要再問適芳？因為她…見多識廣（笑）還是說適芳可以給我們一些，絲竹空在發展上的建議。

鍾：這個問題我大概沒有辦法回答，可是我、其實我剛剛有一個時候想要說，就是看到妳在做音樂上面的…就是妳在解釋一件事情的時候很有條理，然後，其實我很喜歡跟妳講話，可能…她會覺得這條路可以走得很遠。我好像第一次碰到妳的時候我也有大概跟妳說了，那一次…我覺得妳走這條路很辛苦，然後後來我們也有講到距離的事情，然後…怎麼樣可以走得很遠？對不對？

彭：對呀，怎麼樣可以走得很遠？有時候覺得還滿累的，然後（笑），會感覺…像現在我覺得做完這張專輯，因為，其實從第一次錄音是去年七月的事，然後做到現在已經超過一年了，對，多少都會有一些疲倦的感覺，而且在很多的過程裡面，其實就是做工和耐性，就是，不一定跟創作和 play，我說 play 就是不管玩音樂或是…就是這種你真的在享受音樂的感覺有關的，因為很多細瑣的事情，就像剛剛，彥婷問我說我是不是有可能想說，用其他的樂器去表達，那這個問題我也是有想過。就是…對呀，其實到目前為止我覺得我還不知道如果往下的話，應該要怎麼

樣比較好，說實在的。我也會覺得可能因為做這個專輯，或是做這兩張專輯下來，我覺得我對這樣、我自己已經做出來這個東西，實在是太熟悉太熟悉了，那一方面也會覺得說…不太想再重複自己的東西，對呀，所以…也許我應該休息一下。（笑）

鍾：我其實覺得音樂家如果走一條路，如果要走得很遠的話，其實我剛說看到妳的一些特質是可以走得比較遠，那除了剛講的，就我們在對談的裡面說的一些，我的觀察裡面，我覺得妳的另外一個特質就是妳非常誠實，妳會去誠實面對妳每一個階段的問題或是音樂上面碰到的問題，那不過我覺得其實我必須比較誠實的說，在台灣其實，嗯…我們有時候聽音樂上面的發展沒有那麼的…就是比較、我們有一些、某些音樂發展以及我們是相較於其他地方比較弱的或不完整的地方，其實因為我們不太去誠實面對台灣的音樂家會碰到的問題，或是創作上的問題，可是妳在每一個階段我覺得妳都知道妳自己的困難或問題，而且妳會去談它，所以妳不會休息…。因為我覺得妳其實不是那個…因為我覺得休息，會就是…去嘗試一條路，然後它走了一段路然後覺得要休息會退縮的音樂家，通常他可能是想走一條捷徑，然後他並不想去面對問題跟困難，跟他自己的弱點。我不知道，我想也許，就是大家聽到就是剛才，郁雯她一路上談到她就是非常誠懇，然後她也不斷地在說自己不足的地方，那其實我覺得那是…那是我覺得絲竹空或是郁雯作為一個去美國學爵士樂回來然後再找自己位置的一個音樂家—然後在台灣這很困難的環境裡—是最可貴的一種…做音樂的態度跟特質，那這個是其實我會今天想要在這邊跟郁雯一起…因為其實我，我可以說我真的沒有資格，包括妳剛建議我其實我沒有資格…可是說我會想說坐在這邊來…我可以怎麼支持？我其實一直跟育津(毛巾)跟郁雯說，如果你們覺得我來可以支持一種創作的態度的話，但因為我覺得我來，我今天看到郁雯在談她自己的音樂的時候，然後…其實她沒有非常自我，就是說這張專輯的…我其實很怕看那種音樂專輯的文案式的這種東西，台灣很會寫音樂文案，真的很會「做」音樂，對，真的真的，現在我很怕唱片行就是，我們的文案寫的超好的，然後…

彭：為什麼沒有請到文案高手來幫忙寫呢…（笑）

鍾：對可是妳有這些聽眾其實妳不需要文案高手，所以…其實我覺得妳應該不會休息（笑）

彭：好啦，那大家想要聽什麼告訴我好了，也許我可以從你們的一些…也許期待裡面獲得一些靈感，這樣子。

鍾：必需徵文…

聽眾：我發現說絲竹空要表現的，其實我們用的是東方的樂器，我們演奏的歌曲也是東方的歌曲，可是我們用比較西方爵士的方式來演奏出來，那我們叫這個是融合。那我很好奇，也覺得會不會很有趣就是說，我們用東方的樂器，東方的方

式的演奏，但是彈一個比如說爵士樂，原來就是爵士樂的旋律進來，那是不是也有一種融合？那這樣會不會…怪怪的？

彭：嗯…其實我們多少有一點點嘗試，因為，我現在有一些學生他們就是國樂器的學生，那…我就直接教他們就是爵士樂。那，我們可能就琵琶彈 Bossa Nova 啊…然後，或是說笛子吹 Blues 等等，其實我們在上課的過程中會發現，確實…會有一些困難，就是說，你會發現說因為爵士樂它自己本身的語彙也有一個它自己的典範在了，那譬如說薩克斯風怎麼樣去詮釋那個表情，其實在笛子上是做不來的，比說這樣子。所以我覺得就是這個到底要怎麼跨過去，我們也還在思考，但是有時候卻會發現，欸，也許琵琶彈一點 Bossa Nova 還可以，就可能是因為它跟巴西的吉他，巴西運用吉他在彈 Samba 或是 Bossa Nova，它的那個樂器的調性是有一點接近的，所以當它在詮釋的時候，可能當琵琶在摹仿吉他的語法，其實是…就會稍微容易一點，對。那…我覺得也不是完全不可能，但是或許更有趣的就是說，你可能從學習西方的音樂，也許是爵士樂，也許是其他的民族音樂以後，或許可以找到一種用國樂器去發揮的另外一種新的空間，對。這是我也比較希望從就是…學生未來他們在發展上面可以看到的，對呀。因為他們，他們對他們的樂器很熟悉，那如果說它有更多的訊息、更多的訓練的話，其實可能它可以發揮的那種靈感就不是我從作曲，或從爵士樂背景可以看得到的。嗯…大家的咖啡都喝完了嗎？要續杯嗎？

（宣傳專輯、音樂會：略）



附錄八、董運昌談《乘著紙鳶的翅膀》（筆者訪問）

時間：2009.10.10.音樂會散場時間

地點：紅樓劇場一樓

趙：請問老師是第一次聽他們音樂會嗎？絲竹空有兩張專輯，那這是第二張專輯。

董：呃嗯…我應該是第二次聽他們的音樂。

趙：第一次是第一張專輯的作品嗎？

董：對，對對對。

趙：請問你覺得這兩張作品，給你什麼不一樣的感受？

董：我覺得，他們在音樂上更成熟。對，然後我覺得，更有默契，就是說…應該說，這種音樂它算是，有一些難度，然後它也有那種…它有一個標準可循，就是比較是…爵士樂的標準，對。那我覺得例如他們之間的律動感，有沒有大家一致的這種律動，心裡面的律動。那我覺得所謂更成熟的意思就是說，我覺得他們在彼此的默契上，還有他們對於他們所表達的這種音樂的語法，掌握得更精準、更有味道。

趙：喔～那像這張專輯，它其實跟上一張，有一些素材的不一樣，就比如說他們有採用，剛剛那影片裡面啊，影片播放的〈霓裳曲〉，就是與北管音樂的結合。那像他們採用滿多在地的音樂元素這樣的做法，你對他們做這件事情有什麼看法？

董：我覺得在台灣，甚至我認為在華人的音樂界，這種做法都是一應該是前所未有的，我個人覺得就是，之前沒有人做過。也許…

趙：您是指…爵士跟民樂嗎？

董：對對對。也許有人想做過，但是我認為…絲竹空他們做的是…最好的，那他們這一步跨出去以後呢，我想如果後面的、更年輕的音樂朋友，他們如果要走這一塊的話，就必須要…以他們的標準為標準，所以一他們這一步已經踩這麼遠了，所以你如果要走這種樂風的話，就是爵士樂上面的這種中西結合的話，那就要以他們這一步的距離為起點，所以這是後面的人比較累的地方。

趙：嗯，謝謝。那我有一個最後一個問題，我比較好奇的是，就是，像爵士樂在台灣發展，也已經、也前前後後好幾十年了，那為什麼會到現在才有這樣子的一個，您剛提到在華人世界裡前所未有的團做這樣的嘗試？是它的困境或難度，或者是…？一定是有什麼原因阻撓它，變成到這麼晚才出現？那，為什麼會這樣

子？

董：其實我覺得…我個人認為爵士樂不管在亞洲或是在西方國家，它都算是小眾音樂，就算在歐美的話，它也是小眾音樂，那呢，就是說它本身要變成一個很像流行音樂那麼大的一個規模，是比較困難的—它先天上這個樂種，是比較困難的，因為它、因為它有難度。那在聽覺上，它就是說，一般人的聽覺它比較不容易跟上，就是，例如說，欸我這樣…點一點頭，為什麼拍子就不見了？這、這就是難度。然後再來就是那個，再來一個就是說，為什麼會這麼晚出現就是因為，到了最近幾年，就是十年以內才有比較多的人去美國留學，或是去世界各國留學—去歐洲去美國，那留學真正學到他們的作曲的專業，還有演奏上的專業，那，這樣的人才回來多了以後，才有辦法整合成一個勢力。那如果說台灣早期的話，可能只有少數的前輩，呃嗯…好幾年才有一個過去、一個回來，那，這樣的狀態的話它沒有辦法匯聚足夠多的人才來做這樣的事情。那，像今天在台上的話，就有三個中、三個西—三個國樂、三個西樂。對，那三個西樂裡面一位是外國人—[來自比利時的馬丁]—他本身就是玩爵士的，另兩位都是 Berklee 回來的，那這樣的比例上就很夠；那另外三位是，是國樂界的演奏家，那這樣合起來的時候，它的內個…所呈現的那個水準，跟、跟那個一致性才有辦法顯現出來。如果說，台上只有一位是有受過正規教育，其他都沒有的話，那我想…那樣會比較辛苦。所以那個，那個音樂家的成份，我認為是最近比例越來越多。像最近就很多很多年輕人去學對方的爵士的專業，然後再回來的話，那這些人再合起來，那就會跟以前…前輩就會不一樣。

趙：嗯，嗯…謝謝，不好意思耽誤您這麼久時間。謝謝！

附錄九、表演打天下一公視電視節目

時間：2010.12.17(六)12:00am

主題：絲竹空爵士樂《旋轉》

00:30〈紙鳶〉

旁白：它是帶著爵士風情的國樂，還是融合中國器樂的爵士？都不是，它其實就是一個音樂新品種，我們叫它「絲竹空」。自 2005 年成立以來，絲竹空爵士樂團以其絕佳的編曲手法，和令人驚艷的意境美感，在國樂與爵士樂做了相當成功的融合。這次《旋轉》音樂會中，更將歌仔戲、京劇、原住民歌詠、爵士、電音、搖滾等元素，通通丟進聲音攪拌機，要帶大家旋轉於原音與電音之間，傳統與時尚之間。

01:28〈走在絲路上〉

旁白：光看絲竹空爵士樂團的團名，就令人十分好奇，絲竹怎麼會和爵士連在一起呢？

彭：想團名真的是很不容易的事情，我還從網路上下載了所有的中藥材啦，所有穴道或是太極拳的招式，或是書法的流派的一些名字來看看，那看看能不能找出一個，就是可以比較呈現我們我想要把這個東西方的文化融合，這樣概念的一個名字出來。然後後來就在這個穴道的那個表上面發現了「絲竹空」這個字。

廖柏鈞（樹葉）：我還滿喜歡用這種，就是嘗試用自己的樂器，然後去詮釋所謂西方爵士這種樂風。

彭：台灣的音樂元素真的很豐富啦，就算是華人的東西，或是我們自己原住民的這邊的文化等等，或是台灣的客家，或是閩南的各種文化或戲曲，其實就已經有很多東西是可以取材的，很重要一點是你必需對你融合的那些樂種，都是要有感情的，對。那有感情你會去研究它，然後你會去瞭解它們的特色，或是說它們比較美的地方在哪裡。

02:58〈鳳陽 3.0〉

吳：很多人都想要嘗試，就是傳統音樂跟現代音樂做結合，那大部份有很多可能都是，做出來是各做各的東西，那這次我的想法就是，希望音樂是比較有根的東西，很高興因為在絲竹空爵士團裡面有好幾個爵士樂的好手，那我們就把這個最根基的，這兩個來自不同地方的音樂，然後想說要來怎麼樣做結合是比較不會太衝突，而不是只是說用國樂樂器，去演奏爵士音樂。

04:23 樂手介紹—吳政君（要為大家介紹我們所有台上的這個演出人員，隔壁這一

位一身材粗獷、情感細膩、人稱這個全台灣三高的樂手。什麼高呢？志氣高，技術高，還有頭髮也很高一吳政君！）

旁白：吳政君的音樂背景射獵級廣，從傳統的二胡，京劇鑼鼓，北管、歌仔戲等等，到拉丁打擊，愛爾蘭手鼓，印度音樂等。這次以《旋轉》為題的音樂會便由藝術總監彭郁雯，與資深團員吳政君共同擔任音樂製作，因此為這場《旋轉》音樂會增添與多跳 TONE 的元素及意外的驚喜。

廖：這次的音樂會加入很多不同的元素，像搖滾啊，最不同的電音哪，你可以講說幾乎每一首歌都是不一樣的風格，那真的有融合到西方爵士 Swing 這種東西，其實只剩下一點點而已。我們所以這次是在嘗試更大膽，更不同的一些元素，所以才會變得有點像整個這樣轉來轉去轉來轉去…自己也有點頭暈啦其實。

05:28 〈（找尋）敦煌〉

彭：我想第一個就是插電（笑），我們用了插電的樂器，然後還有插電的這些器材，儀器、效果器啦，那這些科技的產物，其實它對於聲音，其實是有很大大的一種突破吧。就是說它跟一般原音的樂器，或是說我們在大自然聽到的聲音，是可以不同的；那第二個特色就是，這次我們就是加入了歌聲，人的聲音，那除了唱歌以外就是還有念詞啦，或是說像政君，就是用他的聲音去唱，其實我覺得人聲也是一個樂器，而且是一個很棒的樂器。

06:47 樂手介紹一小美（歌聲嘹亮、氣質非凡、種菜種稻重米種麥，全部都樣樣包，我們的農友一小美！）

07:02 〈流光傳奇〉

小美：因為我其實沒有跟爵士樂團合作過，那爵士樂團的想法跟我以前在表演的那個想法，完全不一樣，然後大部份，他們比較會希望我的聲音一個樂器，然後跟他們的那個，跟其他樂器啊，可以有一些互動。

（字幕：阿美族歌聲與北管唱念的跨時空交會）

彭：他們一唱就可以讓你感覺到，好像看到山看到水，看到海洋，那種感覺。

09:11 〈天公落水〉

彭：我們原來天公落水是演奏曲，可是加入他們以後，就是整個好像開闊了很多。

09:40 〈天公落水〉（支聲複音）

10:10 〈天公落水〉（支聲複音：加入小美歌詠）

11:24 樂手介紹一藤井俊充（來自日本，欸，有反映喔！彈貝斯、吹口琴、會打擊、呃…還會用貝斯跟大家問好，我們北台灣最會耍帥的一Toshi Fujii）

11:52 〈循環 Loop〉

Toshi：口琴那個是，那個是百分之百的就是即興，就是說，因為那個也真的是沒有譜，然後就吸一口氣，就開始（笑）。

（字幕：使用樂句循環器，現場錄製人聲與口琴，即興交融）

吳：我們的主題是「旋轉」嘛，那 Loop 它就是在做一個樂句的循環，所以也會有一種旋轉的感覺，然後，加上我這次第一次嘗試就是做演唱的東西。

12:31 〈循環 Loop〉（續）

13:11 樂手介紹—謝華洲、廖柏鈞（欸？大家都知道我要介紹誰了嗎？（笑）會彈木吉他、電吉他、中阮、而且還會唱歌、這兩天腳痛掛急診還是非得要站著彈的硬漢—謝華洲！然後下一位是我們來自台中，遠赴比利時留學、打鼓超級厲害、又有氣質、又溫柔、又兇猛，我們中台灣的第一號型男—樹葉！）

14:00 〈拼館〉（字幕：三位打擊樂手的 PK）

吳：那「拼館」（台語）的意思就是，在早期北管團就是會有一些節慶，然後他們會把台灣的北部，或者是南部，然後全部聚集在一個地方，然後輪流的去演奏，北管戲曲的音樂，然後有一點像在比賽這樣子的感覺，所以這次我就用我們三個拿來做〈拼館〉的這個最主要的題材。像我打的是印度的 tabla（塔布拉鼓），然後 Toshi 打的是非州傳過來，然後現在在西班牙 Flamenco（佛朗明哥）會比較常用的 Cajun（西班牙木箱鼓），那樹葉（廖柏鈞）打的是美國很流行的爵士鼓。那這三個其實光看它的樂器，就是來自不同國家，所以他三個人講的語言一定會不一樣，那加上我做了環繞音效，有做一個北管樂團的旋轉，就是「繞境」的效果。

15:13 〈拼館〉（續）

彭：就是〈拼館〉真的還蠻刺激的，就是那種只有鼓手寫得出來，因為他們玩很多節奏的遊戲，那就可以好像算數學一樣。

15:56 樂手介紹—黃治評（那接下來是我們台上這位玉樹臨風，會吹笛子，會吹洞簫，還會吹巴烏，以及電子吹管，還會吹電腦，我們大台北地區最會帶小孩的爸爸，黃治評）

16:25 〈波那波那〉

彭：其實我之前就是一直有在聽古琴，然後試著希望能夠把古琴可以放在旋轉的音樂會裡面，就用一首古曲作為一個前奏，那但是不要用古琴演奏，就是用電貝斯來演奏，那讓它有一種不同的風格的感覺。

黃：因為巴烏在原本它使用的音，即便它的那個樂器上面有八個音，但實際上真

的被使用到，就是在曲子裡面，傳統的曲子裡面，大概只有五個音在用，對。可是它就會有一種那種…（模仿巴烏聲音）那樣子，就是會轉來轉去、歪來歪去的聲音。

17:45〈波那波那〉（續）

黃：我們中國笛子吹出去的音色讓人家聽到的，它就是這個樣子，那你怎麼樣讓它跟我們所謂的爵士的這樣子的節奏律動融合，這兩個結合花了我比較多的時間。

18:54 樂手介紹—彭郁雯（好，接下來，換我為各位介紹我們台上這一位，嗯，也可以玉樹臨風嘛，會彈 Keyboard，會彈鋼琴，會作曲會編曲，會…甚麼都會，而且很會念阿彌陀佛的一音樂總監，彭郁雯！）

19:20〈京劇回憶錄〉

吳：有一天就是我看到，我聽到有一個京劇團在排練，然後我聽到那個京劇京胡在拉的時候，讓我覺得有想要跳舞的那種律動，可是以前都沒有，那因為學了拉丁南美洲的樂器，再回來聽到這個，就覺得，欸，其實它有一種特別的律動存在，那我們就把這個西皮搖板的一個句子拿來作編曲。

20:22〈京劇回憶錄〉（續）

21:42

謝：像絲竹空比較把我們傳統的曲子去做新編，那融合傳統改編成比較自由的 Jazz 的元素進去，所以它給的空間就很大，那你就可以發揮，或是你可以弄一些很有趣的實驗的效果。

21:56〈醉酒都馬〉

（字幕：歌仔戲都馬調裡的樂句，結合爵士樂編曲手法。）

廖：我第一眼看到譜，我就覺得說這首歌有點複雜，然後那拍子一直變，就是這個符號一直變，我很喜歡它的節奏，讓我感覺非常地有力量，非常有衝勁。

22:37〈醉酒都馬〉（續 1）

黃：其實進來絲竹空之後，因為其實在爵士裡面的即興，真的讓我覺得，原來音樂這麼好玩。我們演了二十次，大概二十次都是不一樣的版本，而且每一次，每個人都會有即興的段落，那每個人的即興段落也都會不一樣，而且有的時候是我在即興的時候，有人會幫忙接一兩句，然後我聽到他接什麼，我還會再丟回去，看他還要再丟什麼給我這樣。對，就那個真的很好玩。

23:16〈醉酒都馬〉（續 2）

彭：那我是希望說，絲竹空可以變成一個…就是不要變成一個封閉的樂團，而是變成一個園地，那是一個可以栽種一些音樂的奇花異果的一個園地，就是能夠吸引到優秀的音樂家，不管作曲編曲或是演奏家，能夠一起來把他們的 idea 放進來，然後能夠創造出一些有趣的東西。

24:11 〈醉酒都馬〉(續3)

片尾字幕：

國藝會補助作品—絲竹空爵士樂團《旋轉》

演出單位：絲竹空爵士樂團

製作群

藝術總監 彭郁雯

音樂製作 彭郁雯 吳政君

視覺統籌 黎立語

燈光設計 歐衍毅

錄音/成音 台南應用科技大學數位影音技術研發中心 孫天致

音控 孫天致；音響工程 音匠音響

行政總監 賴育津；行政執行 張嘉君

演出

彭郁雯 鍵盤

吳政君 打擊、電二胡、北管嗩吶、樂句循環器、歌唱

藤井俊充 電貝斯、打擊、口琴

廖柏鈞 爵士鼓

黃治評 笛、簫、電子吹管、巴烏

謝華洲 電吉他、木吉他、中阮、歌唱

小美 歌唱 木吉他

監製 丁曉菁；督導 於蓓華、張硯田

製作人 林克隆

編導 黃志忠；企劃 戴君芳

執行製作 王寶茹；製作助理 許珮漪

攝影 黃志忠、何崑地、張志彥；攝影助理 陳佑睿

成音 蔡武哲

剪輯 謝恆惠、黃志忠；音效 賴又綾

旁白 陳曉月；視覺設計 劉志雄；音樂設計 聶琳

財團法人國家文化藝術基金會；公共電視台；2010 合製



參考文獻

中文書目

- 生安鋒/著，《霍米巴巴》，台北：生智出版社，2005。
- 李承育/著，《爵士樂理入門（上）》，台北：世界文物出版社，2007。
- 李承育/著，《爵士樂理入門（下）》，台北：世界文物出版社，2007。
- 陳志宇/譯，《美國爵士樂全攻略：給入門者與愛樂者的全方位指南》，台北：左耳文化，2007。
- 陳文溪/著，〈憶老友許常惠·越南音樂和中國音樂有何不同〉，《許常惠逝世周年紀念文集》，（台灣師範大學音樂系主編），2002。
<http://www.music.ntnu.edu.tw/conference/hsu/sfl/ci-4.htm>（載自 2010 年 2 月 14 日）。
- 陳勝田/著，《中國笛之演進與技巧研究》，台北：生韻出版社，1983。
- 潘黃龍/譯，《音樂的結構與風格：音樂形式的分析與結構》，台北：全音樂譜，1975。
- 蔡振家/文，〈中國笛的音準、音域與音色：笛膜的 Duffing 振子模型〉，《傳統樂器學術研討會》。臺灣台北，9 月 10-11 日，2005。
- 劉新園/著，《「山歌子」的即興》，台北：文津出版社，2003。

英文書目

- Atkins, E. Tylor. "Toward a Global History of Jazz." In *Jazz Planet*, edited by Tylor Atkins, vi-xxvii. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.
- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1993.
- Berliner, Paul. "Getting Your Vocabulary Straight: Learning Models for Solo Formulation." In *Thinking in Jazz : the infinite art of improvisation*, 95-119. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Carson, Charles. D. "'Bridging the Gap': Creed Tylor, Grover Washington Jr. and the Crossover Roots of Smooth Jazz." *Black Music Research Journal* 28,1 (Spring 2008): 1-15.

- Day-O'Connell, Jeremy. "Pentatonic." In *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/21260>
 (accessed 25 July 2011)
- Deveaux, Scott. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography." *Black American Literature Forum* 25,3, Literature of Jazz Issue (Autumn 1991): 525-560.
- Deveaux, Scott, "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography." *Keeping Time: Readings in Jazz History*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1999: 416-424.
- Ephland, John. "Free Jazz." *Down Beat's Jazz 101*
http://www.downbeat.com/default.asp?sect=education&subsect=jazz_14 (accessed 22 November 2009)
- Johnson, Bruce. "The Jazz Diasporas," In *The Cambridge Companion to Jazz*, edited by Mervyn Cooke and David Horn, 33-54. Cambridge University Press, 2002.
- Jones, Stephen. "Variation Techniques and Large-Scale Structure." In *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*, 141-152. New York: Oxford University Press, 1995.
- Kart, Larry. "The Death of Jazz?" *Black Music Research Journal* 10, 1 (Spring, 1990): 76-81.
- Lipsitz, George. "Jazz: The Hidden History of Nationalist Multiculturalism." In *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of popular music*, 79-106. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Lu Hsin-chun. Review of *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music*, by George Lipsitz. *Taiwan Journal of Anthropology* 6,2 (December 2008):195-198.
- Mackey, Nathaniel. "Some Thoughts on 'Fusion.'" *The Threepenny Review* 1 (Winter-Spring 1980): 23-24.
- Mandel, Howard. "World Jazz Spirit." Via *Jazz Journalists Association Library*.
<http://www.jazzhouse.org/gone/lastpost2.php3?edit=920558579#ob2> (accessed 2 Decemver 2009)
- Maycock, Robert and Church, Michael. "Is Fusion Killing World Music?:The Cross-Cultural Paradise." *BBC Music Magazine* 9,12 (August 2001): 44, 46.
- Miller, Collin. "What is Cape Jazz?" In *Jazz Rendevous*, 2007.

<http://www.jazzrendezvous.co.za/readarticle.php?artcl=00000029> (accessed 23 December 2009).

Miller, Terry E., and Sean Williams, ed. "Southeast Asia." In *The Garland encyclopedia of world music*. Vol.4, 1998.

Monson, Ingrid. "Music, Language, and Cultural Styles: improvisation as conversation." In *Saying something: jazz improvisation and interaction*, 73-96. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Monson, Ingrid. Preface to *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Lebanon: University Press of New England, 2004.

Nettl, Bruno, ed. "New Perspectives on Improvisation." *The World of Music* 33,3 (1991): 3-5.

Nettl, Bruno. "Introduction: An Art Neglected in Scholarship." In *In The Course Of Performance: Studies In The World Of Musical Improvisation*, edited by Bruno Nettl with Melinda Russell, 1-26. University of Chicago Press, 1998.

Nettl, Bruno. et al. "Improvisation." In *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13738pg1>
(accessed 15 April 2011).

Nicholson, Stuart. "Fusions and Crossover." In *The Cambridge Companion to Jazz*, edited by Mervyn Cooke and David Horn, 217-252. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Nguyễn, Thuyết Phong and Campbell, Patricia Shehan. *From Rice Paddies and Temple Yards: Traditional Music of Vietnam*. Danbury, CT: World Music Press, 1991.

Phạm Duy, *Musics of Vietnam*, edited by Dale R. Whiteside. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975.

Panken, Ted. "All Things Considered: Having Spent Years Exploring Different Musical Cultures, Nguyễn Lê has Finally Discovered Himself." *JAZZIZ* 22,5 (May 2005): 36-38, 40.

Paulmer, Robert. "Jazz Festival; A Study of Folk-Jazz Fusion." In *New York Times*, 28 June 1982.
<http://www.nytimes.com/1982/06/28/arts/jazz-festival-a-study-of-folk-jazz-fusion.html>
(accessed 2 January 2010).

Porter, Christopher. "World Jazz Music." In *National Geography*.

http://worldmusic.nationalgeographic.com/view/page.basic/genre/content.genre/world_jazz_801/en_US (accessed 4 December 2009).

Prasad, Anil. "Riffs: Fusion- Nguyễn Lê." *Guitar Player* 42,3 (March 2008): 36, 38, 40.

Rawlins, Robert and Bahha, Nor Eddine. *Jazzyology: The Encyclopedia of Jazz Theory for All Musicians*. Australia: Hal. Leonard Corporation, 2005.

Regan, Jane. "Septentrional: one of the hemisphere's oldest jazz band." On *Heritagekonpa.com*.

<http://www.heritagekonpa.com/archives/Septen-%20Haiti%20oldest%20jazz%20band.htm> (accessed 8 December 2009).

Tymoczko, Dmitri. "The End of Jazz." Review of *Bebop: The Music and Its Players*, by Thomas Owens. *Transition* 70 (1996):72-81.

Thrasher, Alan R. "The Melodic Structure of Jiangnan Sizhu." *Ethnomusicology* 29, 2 (Spring- Summer, 1985): 237-263.

Tomlinson, Gary. "Approaching Others (Thoughts before Writing)." In *Music in Renaissance Magic: toward a Historiography of Others*, 1-43. Chicago and London, University of Chicago Press, 1993.

Trần, Văn Khê, and Nguyễn, Thuyết Phong. "Vietnam." In *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29340?q=Vietnam&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (accessed 14 February 2011)

Trần, Văn Khê. *Musique du Viet-nam*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

Tran, Van Khe. "Is the Pentatonic Universal? A Few Reflections on Pentatonicism." *World of Music* xix/1-2 (1977): 76-84.

Witzleben, J. Lawrence. "Variation." In *Silk and Bamboo Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*, 89-103. Kent, Ohio: The Kent State University, 1995.

網路資料

Nguyễn Lê: http://www.nguyen-le.com/Site_Nu/Bonjour.html

Sizhukong: <http://www.sizhukong.com/>

<http://www.allmusic.com/>

<http://www.allaboutjazz.com/>

<http://www.answers.com/>

<http://www.nytimes.com/>

影音資料

- Nguyễn Lê. *Zanzibar*. Musidisc. 1992; Universal 983 882-0. 2005
- . *Million Waves*. ACT 9221-2. München: ACT Company, 1995.
- . *Tales From Vietnam*. ACT 9225-2. München: ACT Company, 1996.
- . *Maghreb & Friends*. ACT 9261-2. München: ACT Company, 1998.
- . *Bakida*. ACT 9275-2. München: ACT Company, 2000.
- . *Purple: Celebrating Jimi Hendrix*. ACT 9410-2. München: ACT Company, 2002.
- . *Walking on the Tiger's Tail*. ACT 9432-2. München: ACT Company, 2005.
- . *Homescape*. ACT 9444-2. München: ACT Company, 2006.
- . *Saiyuki*. ACT 9483-2. München: ACT Company, 2009.
- Hương Thanh [w. Nguyễn Lê]. *Moon & Wind*. ACT 9269-2. München: ACT Company, 1998.
- . *Dragonfly*. ACT 9293-2. München: ACT Company, 2001.
- . *Mangustao*. ACT 9423-2. München: ACT Company, 2004.
- . *Fragile Beauty*. ACT 9451-2. München: ACT Company, 2007.
- Peng, Yuwen. *Sizhukong: Yuwen Peng's Jazz kung tsau*. SZK1001. Taipei: Sizhukong Production, March 2007.
- . *Sizhukong*. SZK1001-1. Taipei: SIZHUKONG Pruductuion, December 2007.
- . *Paper Eagle*. SZK1002. Taipei: SIZHUKONG Production, October 2009.