

國立台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

荷西·馬希達研究論著與音樂作品中的
策略本質主義與亞洲作為方法

The “Strategic Essentialism” and “Asia as Method” in José
Maceda’s Academic Writings and Musical Compositions

李惠平

Hui-Ping Lee

指導教授：楊建章 博士

Advisor: Chien-Chang Yang, Ph. D.

中華民國一〇五年八月

August, 2016

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書

荷西·馬希達研究論著與音樂作品中的
策略本質主義與亞洲作為方法

本論文係 李惠平 君（學號 R01144007）在國立臺灣大學音樂學
研究所完成之碩士學位論文，於民國 105 年 7 月 21 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）

陳俊斌

王櫻芬

所長：

陳人高

（簽名）

誌謝



「人的腳步為耶和華所定，人豈能明白自己的路呢？」（箴言 20：24）感謝我的父神，有祢的引領才有這本論文的完成。

回首在音樂所的這些年頭，特別感謝楊建章老師一路以來的指教與照顧，在研究上我一直是個後知後覺的人，許多早年老師在課堂上所談論的問題與想法，我一直到了很久之後才慢慢清楚明白老師研究的關心所在及視野的寬宏。謝謝王櫻芬老師領我走入民族音樂學的大門，老師的治學態度與對學問的熱情，是座我永遠仰之彌高的大山。謝謝陳俊斌老師屢屢在口試當中給我尖銳又深刻的評論，也包容著我的冒失。謝謝山內文登老師這些年來的照顧，與老師相處和討論問題的經驗，每次都深深地激勵著我。謝謝陳人彥老師在我擔任助理期間的信任與指點。謝謝王育雯老師在音樂分析上的指導。謝謝林世加老師帶我走入音樂學和現代音樂的大門，至今仍有好多事情想在你身邊與你學習，今後也請你繼續在所上大顯身手，為你深愛的傳統音樂努力發光發熱。

另外非常感謝 Dr. Ramón Santos 的首肯，讓我得以順利到菲律賓進行短期研究。也謝謝 Dr. La Verne de la Peña、Dr. Jonas Baes 以及 Dr. José Buenconsejo 在訪談與研究方向上的提點。謝謝菲律賓大學民族音樂學中心（UPCE）的 Ms. Grace Buenaventura、Mrs. Sol Trinidad 在行政上的鼎力相助，也感謝 Roan Opiso、Philip Noveras 與在 UPCE 認識的每一位朋友，尤其在 Dr. de la Peña 家中的那個夜晚，更是我永遠無法忘懷的經驗。

謝謝程明，這些年來特別受你照顧了。謝謝 R01 班上的每一位同學，總還覺得碩士班生涯才剛開始不久，大家卻已各奔東西。謝謝章家班的每一位，我總期待著下一次的導聚，還有把酒言歡的每個瞬間。謝謝 103 的人們，漫長的論文寫作過程中有你們真好。謝謝品芳與豔汝兩位助教，你們是音樂所最堅實的後盾。謝謝大學的三位摯友，不管到了哪裡，依然還是期待著能與你們再次聚首的時刻。

謝謝教會的長輩們給我無條件的愛與支持，潘怡姐、文立哥、姐姐、前源哥哥、雄哥，你們的體諒與關心我都牢牢地記在心底。

最後，特別感謝我的父母，若按世界的眼光或許很難接受我這樣的一個孩子吧？但你們卻沒有如此，反倒以從神來的愛來澆灌我，使我成長、茁壯。同時也謝謝穎穎，沒有你的支持我不可能走到這裡，今後也還請繼續多多指教。

2016年8月18日 於音樂所 103

摘要



本文以菲律賓民族音樂學者、作曲家荷西·馬希達（1917–2004）的研究論著與音樂作品為例，重新將其文化實踐的內容與晚期的東亞轉向，分別放置於「策略本質主義」與「亞洲作為方法」兩個概念來重新理解。

西方學者邁克爾·坦瑟、思想悟子、麥特·馬波對馬希達的寫作中，他們多以某種先驗的二元觀點來理解馬希達在文化實踐上的困境，卻又不願去深入考察馬希達身後菲律賓社會的殖民脈絡。本文認為，馬希達的文化實踐能夠以策略本質主義的概念來重新詮釋。其策略性格在於，馬希達不僅在研究方法上連結擁有類似經驗的文化體，其文化策略更在不同的歷史階段有著有著明確的變動。最重要的是，若能考察馬希達所身處的菲律賓社會脈絡，更能夠確認他的文化實踐並不是單純地複製某種文化宰制結構，而是作為「獲得力量」、「理解自我」的方法之一。

再者，雖然多數學者均注意到馬希達晚期的轉向，卻鮮少人將馬希達作曲與研究關心的轉向互相連結。因此，本文試圖以承自竹內好、溝口雄三、陳光興三人寫作下「亞洲作為方法」的概念，提供一個理解馬希達晚期「東亞轉向」的不同觀點。藉由考察馬希達晚期在研究與作曲實踐當中地理空間的開展，本文將聚焦於其實踐背後關心那仍舊值得參考的思想資源，同時也試圖使馬希達晚期文化實踐內容中的張力，在名為「亞洲作為方法」的理論空間裡，找尋可能的文化詮釋方案。

關鍵字：荷西·馬希達（José Maceda）、策略本質主義、亞洲作為方法

Abstract



This thesis re-examines the renown Filipino ethnomusicologist/composer José Maceda's (1917–2004) academic writings and musical compositions in views from the concepts of “strategic essentialism” and “Asia as method”.

While the existing literatures by Western writers such as Michael Tenzer, Christian Utz and Matt Marble all tend to concentrate on Maceda's cultural practices within a pre-supposed binary oppositional frameworks, none of them has really mined into the colonial contexts of the Maceda's Philippines. In contrast to their writings, this thesis argues Maceda did not only connect cultural entities who share similar colonial experiences in his research methods, several distinct turns are easily found in his cultural strategies between different historical periods. Most importantly, as reviewing the social context of the Philippines, it is evident that Maceda's cultural practice is by no means a replication of any kinds of dominating cultural structures, but rather a way of empowerment and self-understanding, a “strategic essentialism” from a post-colonial concern.

Moreover, although most of the writers do pay attention to the changes in the compositional approaches during Maceda's late years, they rarely relate Maceda's compositional changes in relations to his research. Therefore, this thesis also provides a different viewpoint on Maceda's late “East-Asian” turn by way of “Asia as method,” a concept derived from the writings of Yoshimi Takeuchi, Yuzo Mizoguchi and Kuan-Hsin Chen. By reassessing Maceda's late ethnomusicology works and musical compositions, such an approach of “Asia as method”, does not only notice the productive food for thought beneath Maceda's late practices, but also at the meanwhile suggests a possible cultural interpretation as an intention to reconcile the tension occurred during his late practices.

Keywords: José Maceda, strategic essentialism, Asia as method

目錄



謝誌.....	iii
中文摘要.....	iv
英文摘要.....	v
目錄.....	vi
圖目錄.....	viii
表目錄.....	ix
譜例目錄.....	x
第一章 緒論.....	1
第一節 論題	1
第二節 荷西·馬希達簡介	4
第三節 馬希達音樂的社會性解讀	7
(一) 馬希達音樂的社會性解讀	7
(二) 研究材料、研究時間範圍、與研究立場的對立	12
第二章 策略本質主義作為重新理解荷西·馬希達的脈絡化方案.....	15
第一節 二元論述光譜中的荷西·馬希達	16
(一) 悟子「脈絡化」下的高橋悠治與馬希達：後現代與後殖民	17
(二) 對於馬希達「矛盾」的批判：坦瑟與馬波	20
(三) 二元視角的問題	22
第二節 馬希達與「策略本質主義」	24
(一) 在研究裡聯合擁有相似經驗的受殖文化體	27
(二) 不同時期之間的策略變動：1970與1990年代的作曲倡議	38
(三) 「脈絡化」馬希達：菲律賓民族主義和後殖民文化脈絡的考察	46
第三節 策略本質主義作為重新理解荷西·馬希達的脈絡化方案	54
第三章 馬希達晚期文化實踐的東亞轉向與亞洲作為方法	61
第一節 既有研究裡馬希達的「晚期轉向」	63
(一) 西方學者談馬希達的「80年代轉向」	63
(二) 菲律賓學者談馬希達作品的分期與轉向	65
(三) 精確記譜、東西樂器混用、亞洲宮廷音樂的參照	68

第二節 亞洲作為方法	70
第三節 馬希達學術論著的晚期東亞轉向	75
(一) 結構主義、人文主義、東南亞音樂中的古典主義	75
(二) 1990年代以降馬希達的「東亞轉向」：亞洲宮廷音樂的結構	78
第四節 馬希達音樂作品的晚期東亞轉向	89
(一) 馬希達音樂語彙裡的東南亞基調	89
(二) 馬希達的晚期作品三首	99
第四章 結論.....	125
後記：聆聽馬希達的音樂.....	133
參考書目.....	139
附錄：本文譯名對照表.....	151



圖目錄



【圖一】數四原則樂曲結構的「方塊 (squares)」圖像表示.....	81
【圖二】馬希達對於〈Gondjang Gandjing〉 (slendro pathet Sanga) 定旋律的結構音 分析.....	83
【圖三】馬希達分析《壽齊天》之樂曲結構 (左) 《壽齊天》之樂曲結構 (右)	109
【圖四】馬希達對於《壽齊天》結構音之分析.....	111
【圖五】《壽齊天》律字譜，第一章之第一長短與第二長短.....	112
【圖六】馬希達對於《壽齊天》的結構分析與《壽齊天》之章節、長短關係.....	113

表目錄

【表一】馬希達〈Sujeichon〉（2002）樂曲結構.....	106
【表二】南管音樂四個管門的五音排列.....	117



譜例目錄



【譜例一】卡林阿族 (Kalinga) 的鋼薩 (gangsa) 銅鑼合奏.....	91
【譜例二】庫林鑼合奏裡提督模式的開頭部分.....	92
【譜例三】馬希達 〈Kubing〉 (1967) , 第105至109小節.....	92
【譜例四】馬希達 〈Pagsamba〉 (1968) , 第一樂章垂憐經 (Kyrie) , 第73至75小節.....	93
【譜例五】馬希達 〈Strata〉 (1987) , 第15排練記號0至20處, 竹叉管部分.....	94
【譜例六】哈奴奴人音樂裡竹叉管 (batiwtiw) 與竹弦琴 (bamboo zither) 的節奏型態.....	96
【譜例七】馬希達 〈Ugma-Ugma〉 (1963) , 第105至109小節.....	97
【譜例八】〈Music for Five Pianos〉 (1993) 「共同音盒」, 第1至3小節.....	103
【譜例九】〈Music for Five Pianos〉 (1993) 「獨立音盒」, 第84至87小節.....	104
【譜例十】〈Music for Five Pianos〉 (1993) 「手指技巧的開發」, 第133至135小節.....	104
【譜例十一】(上) 馬希達 〈Sujeichon〉 (2003) 鋼琴II, 第1至4小節 (下) 《壽齊天》採譜, 小琴、大琴、箏策, 第1至4小節.....	105
【譜例十二】馬希達 〈Sujeichon〉 (2002) , 第1至第6小節.....	106
【譜例十三】馬希達 〈Sujeichon〉 (2002) , 第57至第62小節.....	107
【譜例十四】《壽齊天》採譜, 第11至12小節.....	112
【譜例十五】馬希達 〈Nan Guan〉 (2003) , 第0頁第1至第8小節.....	115
【譜例十六】馬希達 〈Nan Guan〉 (2003) , 第3頁第1至第8小節.....	119
【譜例十七】馬希達 〈Nan Guan〉 (2003) , 第6頁第1至第12小節.....	120
【譜例十八】馬希達 〈Nan Guan〉 (2003) , 第12頁第1至第8小節.....	122

第一章

緒論



第一節 論題

回顧近代亞洲現代音樂與音樂學發展的歷史，許多二次戰後活躍於國際舞台的亞洲文化菁英，均像菲律賓的荷西·馬希達（José Maceda，1917–2004）一般，不僅在自己的國家開啟了音樂研究、創作上的嶄新潮流，甚至也在國際間亦發揮著不小的影響力。這群音樂文化菁英，通常都同時擁有數個不同的身份，他們有的是學習西方音樂出身、有的熟稔於自己國家的傳統音樂、有的是作曲家、有的更跨足於（民族）音樂學的領域。舉例而言，來自日本的武滿徹（Takemitsu Toru，1930–1996）、來自韓國後於西德發展的尹伊桑（Yun Isang；윤이상，1917–1995）、從中國到美國的周文中（Chou Wen-Chung，1923–）、和菲律賓的馬希達這四位戰後第一批來自亞洲的作曲家、思想家，他們不僅學習並創作新音樂、更積極挖掘自身的傳統文化。他們的音樂概念與文化實踐，除了可以視為對西方文化所採取在地回應的現代主義，更亦能解讀為亞洲內部各文化體之間被西方政治、經濟、文化霸權所互相孤立的一種回應。¹

不過以今日的眼光來看，上述四人實際上在音樂學界所受到關注的程度，卻似乎有著明顯的區別。以本文的主角馬希達而言，作為近代音樂學中心的北美地區，早自 1982、1990、1992 年即有第一本分別以武滿徹、周文中、尹伊桑為主題的 Ph.D. 博士論文發表，²馬希達卻遲至 2013 年——30 餘年之後才有第一篇以其鋼琴音樂為題的音樂藝術博士學位論文出產。³第一篇以馬希達為分析對象的

¹ Ramón P. Santos, "Revivalism and Modernism in the Music of Post-Colonial Asia," in *A Search in Asia for a New Theory of Music*, ed. José S. Buenconsejo (Quezon: University of the Philippines Center for Ethnomusicology, 2003), 412.

² Dana Richard Wilson, "The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu," (PhD diss., University of Rochester, Eastman School of Music, 1982); Seok-Kwee Chew, "An Analysis of the Selected Music of Chou Wen-Chung in Relation to Chinese Aesthetics," (PhD diss., New York University, 1990); Yulee Choi, "The Problem of Musical Style: Analysis of Selected Instrumental Music of the Korean-born Composer Isang Yun," (PhD diss., New York University, 1992).

³ Frances Alfaras Niduaza, "The Piano Music of José Montserrat Maceda," (D.Ma Diss. University of Memphis, 2013).

Ph.D.論文則是 2014 年尼爾·馬馮恩 (Neal D. Matherne) 的論文，⁴但他卻不是將馬希達至於全文討論的中心，僅以馬希達的〈Ugnayan〉(1974) 為全文三個案例的其中之一，討論菲律賓對藝術家的國家級認同；因此，他也沒有對馬希達的研究成果、音樂作品進行系統性的整理與分析。由此可見，雖然馬希達似乎能夠與上述幾位作曲家一起並列理解為戰後亞洲新音樂的先鋒者之一，但實際上卻沒有在音樂學研究上受到相應的待遇。而這個「不平衡」的觀察，正是本文開始撰寫的契機之一。

本文將以菲律賓作曲家、民族音樂學家、鋼琴家荷西·馬希達的研究論著與音樂作品為例，討論其文化實踐裡的「策略本質主義」(strategic essentialism) 與「亞洲作為方法」(Asia as method)。全文將分為三章：第一章〈緒論〉，繼論題之後，將簡短介紹馬希達生平，並以「馬希達音樂的社會性解讀」為例，除了作為另類地介紹馬希達的切入點之外，將用以說明研究馬希達的既有文獻裡，在研究材料、研究時間範圍、以及研究立場三個面向的歧異情形，並透過脈絡化「馬希達研究」這件事情當作本文進入後續章節的暖身，同時亦界定方法論上的基礎視角。

第二章〈策略本質主義作為重新理解荷西·馬希達的脈絡化方案〉回顧三位西方學者對馬希達的研究，不管是思想悟子 (Christian Utz) 對馬希達本質主義、後殖民式的批評、邁克爾·坦瑟 (Michael Tenzer) 認為馬希達音樂裡兩種普同性根本不能相容的觀點、或是麥特·馬波 (Matt Marble) 主張馬希達使得東西方價值彼此更加的對立等，這些分析框架基本上都選擇去專注馬希達在文化實踐上的「困境」，並糾結於各自的二元光譜裡談論馬希達的功過成敗。但本文認為，以二元觀點來理解馬希達的文化實踐可能不盡適切。與其相對地，將援引後殖民研究「策略本質主義」的概念，來重新看待馬希達的研究論著與作曲倡議裡的策略性格。馬希達文化實踐的策略性格在於，他不僅在其研究裡往往有意或無意地在方法上連結擁有類似經驗的文化體，他的文化策略更在不同的歷史階段有著有著明確的變動。而最重要的是，若能夠考察馬希達所身處的菲律賓社會脈絡，將他「放回」於菲律賓近代音樂諸傑之列，更能夠確認他的文化實踐並不是單純地複製某種文化宰制結構，而是作為「獲得力量」、「理解自我」的方法之一。

⁴ Neal D. Matherne, "Naming the Artist, Composing the Philippines: Listening for the Nation in the National Artist Award," (PhD diss., University of California Riverside, 2014).

在本文重新脈絡化馬希達的過程當中，除了發現以坦瑟為首的西方學者們與以拉蒙·桑托斯（Ramón Santos）為首的菲律賓學者們在基本立場有相當大的歧異之外，他們對於菲律賓社會裡殖民因子的爬梳竟都相當的稀少。因此，策略本質主義除了作為一種批判二元視角的工具之外，對於擁有受殖經驗主體情境的體諒與考察，顯然擁有著從文化詮釋的視角調和上述兩種視角的可能。

第三章〈馬希達晚期文化實踐的東亞轉向與亞洲作為方法〉將重點至於勾勒出馬希達在晚年於研究論著和音樂創作的「東亞轉向」。在1990年代以前，馬希達多以菲律賓、東南亞為他研究的主要場域，與藝術音樂創作的靈感來源。但自從1990年馬希達對於宮廷音樂的興趣開始勃發以後，中國、日本、韓國的文化傳統也跟著進入他的視野。而以李維史陀為代表，對西方「人文主義」的理解與民族學能帶給人類的潛力，正是使馬希達的「東亞轉向」得以運作的思想基礎。

筆者不願將馬希達的「東亞轉向」僅理解為作曲家的取徑轉變而已，而試著利用「亞洲作為方法」的概念來詮釋這個轉向。亞洲作為方法，承自竹內好、溝口雄三、陳光興三人的寫作，不論是竹內好企圖翻轉一般理解的「進步-落後」之結構敘事、溝口雄三打破縱向敘事並強調橫向的關連樣貌、陳光興主體的多元參照……他們雖各有其關心與發話立場，但都試圖在西方文化霸權的既有結構下尋找亞洲的替代方案。其基本立場和參照點轉移的方法論基調，乃與馬希達長年以來文化實踐的內涵不謀而合。而以「亞洲作為方法」來理解馬希達的晚期轉向，除了能提供不同於一般詮釋跨文化音樂創作的文化解讀，更能夠使馬希達晚期轉向過程所產生的「張力」，在名為「亞洲作為方法」的理論空間裡找尋可能的解決方案。

也許會有讀者對筆者「策略本質主義」與「亞洲作為方法」的理論選擇感到疑惑。許多討論亞洲現代音樂作曲家的研究，不免會援引現代性的概念來理解作曲家與其作品。但這種敘事手法，恰好正是筆者在本文中所試圖規避的。酒井直樹曾嚴厲地批判現代意義下普遍主義與特殊主義之間的共謀關係。⁵將他的批判置換到本文的語境之下，如果本文選擇以現代性來理解馬希達，筆者勢必得接受、甚至「發明」一套何以馬希達的文化實踐是現代的、馬希達的現代性何以特殊的

⁵ 酒井直樹，〈現代性及其批判：普遍主義與特殊主義的問題〉，白培德譯，《台灣社會研究季刊》，30（1998）。

敘事邏輯，而無可避免地在敘事與理解上再度投回酒井所批判該共謀關係的懷抱之中。本文不願意依附許多在現行學界遍在的二元分析框架，以西方學者對馬希達的既有研究為例，若筆者在認為二元框架將不能有效詮釋馬希達的基礎立場之上，仍執意選擇以現代性的敘事邏輯來強調馬希達的「特殊」，如此本文將會與試圖對話的文獻之間，毫無區別。

此外，因著「亞洲作為方法」在概念上的啟發，筆者試圖透過挖掘、詮釋馬希達的研究與作品，重新發現在亞洲（或非西方）文化參照的多元可能性。若是選擇現代性的概念，除了將隱含著某種「落後-進步」的直線史觀以外，筆者同時將難以強調馬希達晚期於文化參照對象的移轉，也將無法言述要如何以善意的文化本質主義視角來理解馬希達文化實踐裡的一些爭議之處。迪沛許·查克巴帝（Dipesh Chakrabarty）曾批評歷史主義（historicism）「先是歐洲，再來才是其他地方」的後設結構⁶，也反對許多歷史書寫裡對於共時性的否認。因此，若是本文想要強調馬希達文化實踐裡參照點的多元，同時又欲盡量不帶後設結構地（儘管這絕對不可能）重返馬希達所身處之菲律賓社會脈絡的實際，暫時將現代性的概念放置一旁，或許不會是不能理解的選項。

第二節 荷西·馬希達簡介

荷西·蒙特瑟拉特·馬希達（José Montserrat Maceda，1917–2004），⁷其家族來自於一個位於馬尼拉東南方約 80 公里，名為皮拉（Pila）的城鎮，⁸家境尚稱寬裕，外祖父為當地著名的音樂家、風琴演奏家與樂團指導，因此馬希達受惠於

⁶ Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Post Colonial Thought and Historical Difference*, (Princeton: Princeton University Press, 2000), 6.

⁷ 有關記載馬希達生平的文獻，詞條部分參：Shyh-Ji Chew, "Maceda, José." In *Contemporary Composers*, ed. Brian Morton et al. (Chicago: St. James Press, 1992); Lucrecia Kasilag, "Maceda, José," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. XV*, ed. Stanley Sadie et al. (London: Macmillan, 2001); Lucrecia Kasilag, "Maceda, José," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil II*, aus. Herausgegeben Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 2007).

最完整的單著論文參：Ramón P. Santos, "José Montserrat Maceda: Rebellion, Non-conformity and Alternatives," in *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*, by Ramón Santos (Quezon City: University of Philippines Press, 2005a); Francisco F. Feliciano, *The Four Asian Contemporary Composers* (Quezon City: New Day Publishers, 1983), 81–129.

⁸ 即今菲律賓卡拉巴松大區（Calabarzon Region, Region IV-A）內湖省（又稱拉古那省，Laguna Province）皮拉市（Pila bayan），共有 17 個村（barangay）。

其家族豐沛的音樂資源，例如其視唱與音樂基礎是由他的母親康希普席翁·蒙特瑟拉特（Concepción Montserrat）所啟蒙的。⁹

1917年1月31日在馬尼拉出生的馬希達，與他的兄弟一樣，均留在馬尼拉接受教育，他自小展現了驚人的音樂天賦，因此家裡就培養他朝向職業鋼琴家的目標邁進。1930年代的菲律賓，首屈一指的音樂學校正是今日菲律賓大學音樂學院（University of the Philippines College of Music）的前身——菲律賓大學音樂學校（University of the Philippines Conservatory of Music），以作曲家法蘭西斯科·聖地牙哥（Francisco Santiago, 1889–1947）為首，開啟了該校民族主義音樂的風潮，而原在該校服務的奧地利音樂家亞歷山大·利佩（Alexander Lippay）因無法忍受聖地牙哥等人的做法，另外開設校風比照歐洲嚴謹標準的馬尼拉音樂學院（Academy of Music of Manila），馬希達即在該校接受鋼琴教育，師事鋼琴家維多莉娜·羅布里該（Victorina Lobregat）。

在該校取得最高榮譽的成績畢業之後，1937年馬希達經由引薦，遠赴法國進修，在巴黎師範音樂學院（École Normale de Musique de Paris）¹⁰師事阿非列德·柯爾托（Alfred Cortot, 1877–1962），攻讀鋼琴演奏，並於1941年獲榮譽演奏文憑畢業（Diplôme de virtuosité avec distinction）。歸國以後，馬希達拒絕在日本統治底下的學院任教，他回到了父母的家鄉內湖省的皮拉，以教授鋼琴維生。

二次大戰結束，菲律賓獲得政治上的獨立，馬希達也正式進入菲律賓的大專院校體制裡任教。在菲律賓大學音樂學校與菲律賓女子大學任教的同時，他也維持其鋼琴家的身份，於國內各處巡演。

⁹ 桑托斯指出，許多菲律賓在二戰前即十分活躍的作曲家們都有類似的家庭背景。因為西班牙人在殖民地廣設教會，也賦予教會極大的權力，而音樂也成為其宗教殖民統治的一環。因此，許多菲律賓當地人漸漸習得西方音樂的要領並以此維生；而也正是在這樣的家庭裡面，就孕育出了許多後來被認為是菲律賓國家級的作曲家，如：尼卡諾·亞伯拉多、安東尼奧·布納文圖拉、菲利普·派迪拉·達·里昂、路西歐·聖·佩卓等，他們都出生於首都馬尼拉周圍的衛星城鎮裡。（參 Santos, “José Montserrat Maceda,” 126. 同參本文第二章第三節）

¹⁰ 為柯爾托在1919年所設立的高等音樂教育機構，也被稱作國立巴黎音樂學校（École Nationale de Musique de Paris）。該校除了師資陣容堅強，歷代校友也人才輩出，如卡特（Elliott Carter, 1908–2012）、格里塞（Gérard Grisey, 1946–1998）等，都曾是這裡的學生。



但馬希達並沒有以這樣的生活為滿。1946年，¹¹馬希達再次踏上了旅程，前往美國展開了長達十數年的學習之旅。他首先來到了舊金山，向艾里·羅伯特·史密茲（Elie Robert Schmitz, 1889–1949）¹²精進琴藝。在這段時光他不只與埃德加·瓦瑞斯（Edgard Varèse, 1883–1965）的現代主義音樂相遇，也結識了他的配偶——加拿大籍的鋼琴家梅德琳·克利佛（Madelyn Clifford）。¹³在結束羅伯特·史密茲鋼琴學校的進修後，馬希達在數間美國知名的大專院校進修。1950至1952年代紐約的皇后學院（Queen's College）向德裔音樂學者愛德華·羅溫斯基（Edward Lowinsky, 1908–1985）學習作曲與音樂學，正式取得學士學位。1952年在紐約哥倫比亞大學（Columbia University）和匈牙利音樂學者保羅·亨利·梁（Paul Henry Lang, 1901–1991）學習歷史音樂學。同年返回菲律賓，在呂宋島山區、民都洛島（Mindoro）、民答那峨島（Mindanao）等地開始進行民族音樂學的田野調查，也開始有學術論著發表。1950年代中期，馬希達先在美國伊利諾州的西北大學（Northwest University）、印第安納大學（Indiana University）、芝加哥大學（Chicago University）等地，和艾倫·梅里亞姆（Alan Merriam, 1923–1980）、喬治·赫佐格（George Herzog, 1904–1983）等人學習人類學與民族音樂學。其間在1958年短暫地回到了巴黎，在法國廣電放送電台（Radiodiffusion-Télévision Française, RTF; French Radio and Television Broadcasting）與皮耶爾·沙佛（Pierre Schaeffer, 1910–1995）學習具象音樂（*musique concrète*）的作曲技巧，並結識了揚尼斯·森納奇斯（Iannis Xenakis, 1922–2001）與皮耶爾·布列茲（Pierre Boulez, 1925–2016）等現代作曲家與其作品。最後馬希達落腳於加州大學洛杉磯分校（University of California, Los Angeles），在1963年於民族音樂學者曼托·胡德（Mantle Hood, 1918–2005）的指導下，以“The music of the Magidanao in the Philippines”《菲律賓馬金達瑙的音樂》為題，取得民族音樂學博士學位。同年，在馬希達第一次的田野調查約莫十年之後，他的第一首音樂作品〈Ugma-Ugma〉（1963）發表。

¹¹ 潘世姬老師在馬希達的詞條裡寫道馬希達是於1961–63年在加州大學和艾里·羅伯特·史密茲學習，並取得博士學位，不過，這應該為筆誤，且與事實有些許的出入。See Chew, “Maceda, José,” 592.

¹² 艾里·羅伯特·史密茲（Elie Robert Schmitz, 1889–1949），出生於巴黎的美國鋼琴家，在巴黎音樂學院（Conservatoire de Paris）師事戴爾蒙（Louis-Joseph Diémer, 1843–1919），並獲該校鋼琴首獎。以詮釋德布西的作品著稱，並出版鋼琴教材《The Capture of Inspiration》（1935），死後其分析德布西鋼琴作品的技巧專書《The Piano works of Claude Debussy》（1950）問世。

¹³ 兩人於1954年結婚，婚後育有四女。

回國以後，馬希達一直於菲律賓大學任教，同時也積極地參與國際組織的運作，如亞洲作曲家聯盟、亞太民族音樂學會等。1988年受聘為特聘教授，1997年獲頒菲律賓國家藝術家的獎項。2004年5月6日長眠於菲律賓奎松市。



第三節 馬希達音樂的社會性解讀

在本文正式開始之前，欲透過針對馬希達 1960 至 1970 年代音樂作品的討論，尤其是馬希達和菲律賓 1970 年代起馬可仕獨裁政權之間關係的三篇論著，以挖掘一些本文在接下來於研究方法上、立論上的基礎視角。尤其是現有馬希達研究裡三個常見的歧異面向，分別是：研究材料的選擇、研究時間範圍的區隔與研究立場的取捨。

(一) 馬希達音樂的社會性解讀

馬希達 1960 年代晚期至 1970 年代的作品，包含〈Pagsamba〉(1968)、〈Cassette 100〉(1971)、〈Ugnayan〉(1974)、〈Udlot-Udlot〉(1975)和〈Ading〉(1978)在內，¹⁴這些都是馬希達在那個年代的音樂體制中，嘗試融入東南亞在地的哲思觀察與科技概念的前衛藝術音樂作品。但在處理到馬希達作品的這個時期時，很難不去面對到當年菲律賓社會政治現實，也就是與費迪南德·馬可仕 (Ferdinand Marcos, 1917–1989) 家族戒嚴獨裁統治之間的關係。

桑托斯並沒有忽略在這個時期裡，馬希達倚重國家機器的動員而完成的作品：〈Ugnayan〉(1974)。在 1974 年的元旦下午六點至七點，由馬可仕政府收歸國有，大馬尼拉首都圈地區的三十二間廣播電台，一同分別播放二十卷由馬希達所錄製的菲律賓鄉間的傳統器樂。正如其題名在塔加洛語中是「連結 (interlinking)」的意思一般，馬希達試圖利用電波、手持收音機等當代科技的輔助，使菲律賓的大眾能體現那與東南亞傳統文化緊密相關的聲音氛圍裡、超越

¹⁴ 本文以〈〉代表音樂作品的標題，後方的型括號則是該作品的發表年代。

演奏廳的空間限制、甚至數近亞都地區國家音樂文化的交流。¹⁵不過無奈的是，馬希達腦裡所構想的偉大計劃，卻是受惠於馬可仕獨裁政府大型文化計畫的推動才得以實現。

因此，桑托斯選擇利用三個側面來分別看待〈Ugnayan〉（1974）：（1）不凡的前衛藝術音樂事件、（2）未曾有的社會文化現象與（3）在馬可仕獨裁體制巔峰時期的一個隱性社會政治工具。¹⁶他試圖去切割在該作品（事件）當中的藝術與政治，認為從新音樂的角度來看的話，馬希達的取徑確實地突破了當時由西方前衛作曲家所建立的新聲響體系將「人」排除在外的困境，¹⁷但同時，馬希達在該作品裡建構的音樂文化符碼，一般菲律賓民眾卻是無法理解、共享的，也因此只能淪落為獨裁政權穩固其統治基礎的文化工具之一。¹⁸也就是說，分別由馬希達與馬可仕政權所投射的兩種菲律賓社會想像，在〈Ugnayan〉（1974）裡交會，因而使其成敗難以評估、也極度具有爭議性。¹⁹但無論如何，桑氏認為它仍舊成功地動員了菲律賓社會各階層的人們，一同去參與一個文化事件，而不是將廣大的群眾排除在藝術展演的框架之外；另外，他也相信馬希達「播了一個種」，使類似〈Ugnayan〉（1974）的新音樂實踐，在之後並沒有被推翻，反倒在桑氏所執筆的二十一世紀菲律賓社會裡，較過往還來得更加容易成功。²⁰

與桑托斯相對的，另一位菲律賓學者、作曲家強納斯·貝司（Jonas Baes）則選擇以〈Ading〉（1978）這首作品為中心，表達了他對同時期馬希達的其他作品的愛好，並藉其思考 1970 年代以及 2000 年以降今日的菲律賓政治。²¹貝氏將馬希達截至〈Ading〉（1978）的音樂作品稱之為「聲音壁畫」（sound

¹⁵ José Maceda, "Elements for A New Music in Southeast Asia," in *Fourth Conference of Asian Composers' League Final Report: Nov. 25 – Dec. 2 1976*, ed. Asian Composers' League (Taipei: Chinese Music Books House, 1978), 61–3.

馬希達當時的構想甚至可以說是亞洲聲景實驗的先驅。不同於（儘管也有些類似的）雷蒙·穆雷·沙佛（Raymond Murray Schafer, 1933–）對於前工業自然聲景的喜好與偏執，馬希達追求的卻是一種古代文化與當代文明的結合。他想像這那些由菲律賓偏遠地區的人們所實踐的音樂哲思所結晶的新音樂表現（即他的藝術音樂作品），能夠成為現代人生活的一部分；不論是在市集、購物中心、機場等地方都可以按地區需要而播放著，甚至是在住宅街區、交通號誌安裝擴音設備，能按時日、白天黑夜的情況播放不同的音樂。

¹⁶ Santos, "José Montserrat Maceda," 142.

¹⁷ *Ibid.*, 64.

¹⁸ *Ibid.*, 65.

¹⁹ *Ibid.*, 66.

²⁰ *Ibid.*, 67.

²¹ Jonas Baes, "From Ading to Nothingness: Questions on Maceda's Music and Imagination in Philippine Society," *FO(A)RM Magazine* 5 (2007); Jonas Baes, "Jose Maceda / Ading (1978): A Critical Dialogue," *Musika Journal* 10 (2014).

mural) ,²²並認為其作品除了是對西方現代主義新音樂體制的回應之外，也是對於菲律賓本土極度西化的現代-古典音樂體制的反動；也正是在這個時期裡，他在如揚尼斯·森納奇斯 (Iannis Xenakis, 1922–2001) 等現代主義作曲家所帶來的現代性裡，添加了一種特殊的東南亞經驗。²³但面對在這些事件作品裡面所使用大量人力、人力機器的概念，貝司卻指出馬希達的作品並不能反映菲律賓的社會現實：人力的剩餘與機器的發明不盡然有關係，而是因著本地沒有足夠的大型企業去吸收勞動力、菲律賓社會裡類封建社會體制的持續存在、政府放任國際企業壟斷，使得社會階級分明、貧窮線以下的人口過多，以致於高階級者能夠用經濟力量控制底層階級的人民。²⁴

然而貝司的本意並非要來質疑馬希達的創作，他反倒希望要去分析那些形塑其作品創作的概念，並探討該作品本身是如何能夠導入那些使改變成為可能的想法、感知與價值。²⁵接著貝司便開始解釋〈Ading〉(1978) 的三個組成部分：(1) 土著樂器的「波」、(2) 演唱旋律片段的合唱團、與(3) 負責持續、延伸幾乎是單音片段的觀眾，並且之間夾雜了以一分鐘單位的間歇性休息。他認為這個作品裡面最了不起、有創意的地方是，聽眾的參與在該作品的結構上佔有極為重要的地位，亦即作品的每個環節與「社會大眾」是互相合作、彼此相關的。因此，對貝司來說，〈Ading〉(1978) 所呈現的，是一個理想社會型態的樣板。²⁶但同時，貝氏回頭審視令他痛心的菲律賓政治現實，1978 年的菲律賓仍舊是馬可仕獨裁統治的高峰，同年卡林阿族領袖麥克李英·都拉葛 (Macliing Dulag, 1930–1980) 因反對在自己部族興建由馬可仕政府提議、世界銀行出資的齊柯河 (Chico River) 水壩計畫而遭慘暗殺；²⁷五年後，加里曼丹島 (Kalimantan) 的達雅族人 (Dayak) 以肉身誓死阻擋欲前往開發其山林的卡車……。²⁸面對個體利益與統治階級掛鉤的菲律賓大眾，貝司認為有意識的個體在這個體制裡是無力的，只能被動地接受這個社會工程，而他對於社會改變的期待、與葛蘭西 (Gramsci)

²² 貝司所使用的另一個詞彙為「巨大作品」(colossal work)，主要用以指稱在馬希達事件作品中需要大量人力參與的特性。See Baes, “Jose Maceda,” 170–1.

²³ Baes, “Jose Maceda,” 170.

²⁴ Baes, “From Ading,” “Jose Maceda.”

²⁵ Baes, “Jose Maceda,” 171.

²⁶ Ibid., 177–8.

²⁷ 有另一說指出都拉葛是在 1980 年被由馬可仕指揮的菲律賓陸軍殺害於自宅。

²⁸ Baes, “Jose Maceda,” 179.

的「民族-人民 (National-popular)」的概念，只能寄託在〈Ading〉(1978) 這樣的藝術作品上，期待在微小的地方能夠繼續活出它的社會意義²⁹。

民族音樂學者尼爾·馬馮恩 (Neal Matherne) 題為《Naming the Artist, Composing the Philippines: Listening for the Nation in the National Artist Award》的博士論文裡，以馬希達、菲利普·派迪拉·達·里昂 (Felipe Padilla De Leon) 和 2009 年菲律賓國家藝術獎提名爭議為例，以歷史民族音樂學的角度，討論在後殖民世界裡民族主義、國家表彰、藝術實踐和歷史敘述的關係。³⁰他主張：「達·里昂與馬希達都用音樂創造了國家，他們都在菲律賓歷史裡那令人憂慮的時刻裡被視為國家藝術家，使其他人必須要從他們的生涯裡去修正官方的敘事」。³¹同時馬馮恩也試圖論證，雖然馬可仕政權在 1986 年就結束了，馬可仕時代仍然存在於、仍深深地賦型於國家藝術贊助的過程與生產裡。這些認可的模式包括了持續地檢視/再檢視藝術家與馬可仕政權的關係、與親信任用 (cronyism)、偏袒主義 (favoritism) 等。³²而其理論貢獻在於，當民族音樂學一般而言都在處理「現在」的現象同時，他對於這個「現在」的背後那未經檢視的歷史建構過程進行拆解與分析。

馬馮恩論文的第二章圍繞著馬希達的〈Ugnayan〉(1974) 進行，其中也包含一些他 2010 年至 2011 年在菲律賓的田野成果，以及參與〈Ugnayan〉(1974) 於 2010 年菲律賓大學校園裡再現的經驗。他在桑托斯等本地學者討論〈Ugnayan〉(1974) 的論述時，發現了一些令他好奇的現象：第一、馬馮恩認為因著某種建構力量的存在，使得本地學者們在馬希達的歷史化過程裡都拒絕討論其在作曲手法上的「退化」。馬馮恩認為，當馬希達於 1963 年開始創作藝術音樂時，最早他是以實際的樂器演奏，來體現具象音樂的概念，可是「在當他探索過真實樂器的可能性之後，他回到了去錄製聲音的想法，正如〈Cassette 100〉(1971)、之後的〈Ugnayan〉(1974) 一樣」。³³從馬馮恩看來在作曲手法上非常明顯的倒退，

²⁹ Ibid., 179–81.

³⁰ Matherne, “Naming the artist.”

³¹ Ibid., 3–4: “I contend that De Leon and Maceda created the nation through music and both were recognized as National Artists at fraught moments in Philippine history, making it necessary for others to revise official narratives of their careers.”

³² Ibid., 8–9.

³³ Ibid., 82: “Only after exploring their capabilities on live instruments does he return to the idea of recording the sounds, as in Cassettes 100 and, later, Ugnayan.” 事實上，馬馮恩可能對於馬希達的〈Cassette 100〉(1971) 與〈Ugnayan〉(1974) 有些誤會。這兩首作品雖然都是使用菲律賓的

在桑氏等人的論述裡卻不這麼認為，甚至還說這是在改進西方概念的模型，強調馬希達一直都是那個「前衛者」。第二、馬馮恩指出本地學者們均選擇去切割該作品的政治面與藝術面，有些人還歸因於參與〈Ugnayan〉（1974）的廣大群眾並沒有掌握到該作品所帶來的訊息。但他好奇，如果他們可以這樣切割的話，不等於是說獨裁者雖然失敗了，可是音樂卻是成功的嗎？這不是很奇怪嗎？即便2010年〈Ugnayan〉（1974）的再現演出是出於大家的自由意志，馬馮恩也覺得不過是換了個場景，在學術場域裡再現那個權力結構而已。³⁴

他如此批評〈Ugnayan〉（1974）：「馬希達將這個作品，正如他的其他作品一樣，計劃為一個重疊音色互動的實驗。而那些參與他作品的那些未被通知、沒有土著音樂概念的日常聽眾，則不盡然屬於他作品的考量範圍之內」；³⁵同時馬馮恩亦表示：「我找不到任何證據能夠說明，馬希達將這個作品想像為一個人民的社會運動」³⁶。在馬馮恩詮釋底下的馬希達，屬於菲律賓以馬尼拉為中心的菁英統治階級的一份子，他將菲律賓「他者」的音樂同時視為無止盡的音樂靈感泉源，與本質化菲律賓的聲響象徵。除了〈Ugnayan〉（1974）獲得政府的大力支持之外，他也從那個獨裁政府獲得相當可觀的經費，以從事民族音樂學的調查來慶祝屬於「他們（菁英的）」的新社會。³⁷

土著樂器（除了極少部分利用大提琴、長笛等以補完馬希達認為在音色上不足的部分），但它們卻不是從任何菲律賓的偏遠地區採集而得的。不論〈Cassette 100〉（1971）或是〈Ugnayan〉（1974），馬希達都與其先前的作品一樣，每個音符都是先在譜面上嚴密的記譜寫作後，才邀請音樂家進錄音室錄製，並進行後續的聲音實驗。也就是說，馬馮恩根據馬希達的作曲技巧「回頭」去使用錄音科技的這件事情，就認為是一種退化、是西方現代主義的模仿，那恐怕對於馬希達的作曲取徑與其發展的脈絡有一些誤解吧？在馬馮恩筆下的〈Ugnayan〉（1974），並不像桑托斯或是貝司一般，會連同馬希達該時期的文化實踐一起考慮；在過度強調其政治意涵的同時，反而才真的是把這首作品從馬希達生命歷程的脈絡裡切割出來了。

³⁴ Matherne, "Naming the Artist," 97.

³⁵ Ibid., 87: "Maceda planned for this work, like his others, to be an experiment in overlapping timbral interaction. The involvement of uninformed, "everyday" listeners with little instruction on this native music was not necessarily a consideration for his composition."

³⁶ Ibid., 87: "I have found no evidence that he envisioned this work as a social movement for the masses."

³⁷ Ibid., 87.

如果馬馮恩如此地想要強調馬希達與馬可仕政權之間的「共謀」關係的話，筆者建議，與其討論馬希達，或許與馬希達差不多同期的作曲家露奎希雅·卡西拉葛（Lucrecia Kasilag）將會更加符合馬馮恩的研究要旨。誠如馬馮恩的論文裡也提及馬可仕家族與卡西拉葛的關係遠較馬希達來的親密之外（參 Matherne, "Naming the Artist," 76.），基本上作為他研究焦點的「國家藝術家」之獎項，就是在卡西拉葛的協助下設立的。其獲頒國家藝術家的1989年，也較馬希達早了近十年；另外她也分別執掌了菲律賓文化中心（Cultural Center of the Philippines）、菲律賓作曲家聯盟（The League of Filipino Composers）、甚至亞洲作曲家聯盟（Asian Composers' League）近十年、甚至近二十年之久。

（二）研究材料、研究時間範圍、與研究立場的對立

在前一小節裡，筆者討論了桑托斯、貝司與馬馮恩三人討論馬希達 1970 年代事件音樂作品的論著，三人都同意在馬希達的作品裡一些具有爭議性的地方，也拒絕只把作品當作品看待，並回顧了在作品被產生當下的社會氛圍與政治、甚至是到今日社會的餘波。桑托斯與馬馮恩均聚焦於〈Ugnayan〉（1974）這首作品的政治面，尤其是作為馬可仕戒嚴時期的文化計劃，而貝司看到的則是由馬希達作品出發所面對的菲律賓大眾、甚至是廣義上被壓迫的邊緣族群。桑氏與貝氏均承認馬希達作品裡的藝術面向與政治面向，並認同這兩個側面是可以被分開理解的，但馬馮恩卻不這麼認為，他強調了馬希達的作品裡與國家表彰、政治動員的共謀關係，甚至是桑氏等人的歷史敘事、馬希達的紀念活動等，也都城為該意識形態操作工具裡的一環。再者，當桑氏與貝氏將馬希達作品的影響力投射至今日菲律賓社會的群眾、邊緣階級與藝術實踐者時，馬馮恩卻認為其影響力是侷限在由精英階級所操作的社會範圍之內，並不一定帶有什麼對於廣大社會群眾的關懷與影響。以這三篇著作的研究為例，筆者認為可以藉此指出研究馬希達時的三種對立面：

第一，研究材料的對立面：首先，馬希達的多重身份絕對不能夠忽視，尤其是他在民族音樂學家作曲家兩者不同角色的扮演上。馬希達於 1950 年代起投身於民族音樂學的研究，也在 1952 年同時取得民族音樂學與作曲的學士學位，卻時至其取得博士學位的 1963 年才開始發表音樂創作。按照桑托斯的詮釋，這當中民族音樂學與作曲之間的十年間隔，對馬希達而言是一個讓其能夠統整從亞洲、西方等地吸取的養分的結晶期，也正是到那個時間點，馬希達才真正覺得可以將他的思考轉化為實際的聲響體驗。³⁸自 1963 年的〈Ugma-Ugma〉（1963）之後，馬希達在每個時期的作品與民族音樂學的研究，基本上都有一定程度的互相對照，而在馬希達自身的論著裡也可以看得到馬希達將藝術音樂創作也視為「研究」的一環。³⁹在這點上筆者和學者拉馮恩·戴拉佩尼亞（La Verne De La Peña）的觀點

³⁸ Santos, "José Montserrat Maceda," 129–30.

³⁹ José Maceda, "A Search for an Old and A New Music in Southeast Asia," *Acta Musicologica* 51/1 (1979), 166–8.

大概一致，他也曾於其訪談中表示作曲與研究是馬希達生涯實踐裡的兩面一體、不可分割的部份。⁴⁰

回顧馬馮恩對於馬希達的討論，儘管他是以馬希達的音樂作品〈Ugnayan〉（1974）為主題，但就其所參考的書目來看，大致都是馬希達以民族音樂學角度所出發的論著，而馬希達自 1975 年以來，在亞洲作曲家聯盟從其具有民族音樂學背景的作曲家所發表的數篇亞洲新音樂倡議，他卻完全都沒有參考，雖然當中也不乏討論〈Ugnayan〉（1974）者。⁴¹

換言之，筆者認為在馬希達不同面貌下的文化產出，尤其是身為民族音樂學者與作曲家的兩種身份，應該要一併論之。當馬希達不曾去切割其民族音樂學、作曲兩者的同時，我們也必須用這樣的視角來理解他，才能掌握在各個歷史時刻馬希達所真正欲表達的東西。

第二，研究時間範圍的對立面：馬希達學術活動開始至其過世，約有五十年的時間，不僅是他在研究、作曲上的關心有多次的轉向，他所身處的菲律賓社會、亞洲社會、甚至世界局勢也有非常大的變動。在既有的馬希達研究裡，則有一個多集中討論其生平中早期，尤其是 1980 年代以前的趨勢，上述三篇論著即可作為一個例證。此外，在本文後續將回顧的文獻當中，更可以發現多數文獻的這種情形。

第三，研究立場基調的對立面：現有以討論馬希達為主的文獻大概可以分為兩大陣營；第一為以拉蒙·桑托斯為代表，主要由菲律賓本地學者所撰寫的文獻，主要的學者還有強納斯·貝司、柯拉松·迪奧琴諾（Corazón Dioquino）、法蘭西斯科·菲利西安諾（Francisco Feliciano）、亞瑟尼奧·尼可拉斯（Arsenio Nicholas）、法蘭西斯·阿爾法拉斯·妮都阿莎（Frances Alfaras Niduaza）等人。第二乃以邁克爾·坦瑟（Michael Tenzer）與思想悟子為主，西方學院（民族）音樂學者所撰寫的文獻，另外尚有麥特·馬波、尼爾·馬馮恩等人的研究。這兩大陣營的學者們對馬希達的作品與思想均多有觀察在過去數十年間已有相當數量的出版問世，他們大多也會彼此參考同陣營裡的研究作為補充。但有趣的是，既使雙方確確實實地知道對方的存在，但這兩大陣營的文獻之間竟幾乎沒有任何互相

⁴⁰ La Verne de la Peña (dean, Department of Musicology, College of Music, University of the Philippines Diliman), in discussion with the author, June 24, 2014.

⁴¹ Matherne, "Naming the Artist," 177-8.

引用、互相對話的情形。⁴²這個饒富趣味的現象，不僅似乎預示了兩邊陣營所將理解馬希達的樣態，同時也讓筆者思考，是否在兩陣營當中也存有一個，能夠同時參照兩邊說法來研究馬希達的契機。

以「馬希達音樂的社會閱讀」此一主題所做的簡短回顧，筆者藉此說明了本文在研究方法的態度與立論的方針：針對馬希達此一極富創造力、學術與音樂作品產出皆非常可觀、同時又帶有一些爭議色彩的研究對象，本文在研究材料上，將會兼顧馬希達作曲家與民族音樂學者的雙重身份。不僅參考了他自 1950 年代以來至 2001 年所發表過的學術論著，包含期刊文章、專書、研討會論文、訪查報告，也包含了馬希達在亞洲作曲家聯盟曾發表過的作曲倡議與音樂作品有關的敘述和樂譜。在研究時間範圍上，則會顧及馬希達研究和作曲早期與晚期的實踐內容與轉向，不論是學術論著的主題、作曲倡議的要點、或是音樂技法等等。最後，當研究馬希達的西方學者們多強調馬希達論著當中的困境與矛盾、菲律賓學者們卻多強調馬希達的啟發、成就、與影響力的同時，本文所援引的「策略本質主義」與「亞洲作為方法」的概念，則試圖截長補短，既不迴避馬希達在論述上的矛盾，也不因此不去思索其取徑有不同的詮釋可能。

⁴² 以馬馮恩來說，當然他確實有參考桑托斯與貝司的著作與說法，不過卻是將桑托斯等人「歷史化」馬希達的過程當作是他田野、以及研究對象的一部分，不盡然是試圖要與他們所歷史化的馬希達的論述本身進行對話。

第二章

策略本質主義作為重新理解荷西·馬希達的脈絡化方案



當代音樂學對於音樂家的文化詮釋，通常會以二元對立的分析框架作為出發點；尤其當討論對象是身處亞洲或其他帶有後殖民色彩的主體時更是如此。以亞洲作曲家的書寫為例，哈里遜·萊克（Harrison Ryker）曾寫道：「在今日的亞洲作曲家當中，有一個很明顯的趨勢是他們必需要解釋他們自己的作品與所身處之社會的關係」，¹而個別亞洲作曲家如何在其論述、音樂手法處理自身的傳統文化，如在作品中強調「自身文化」或強調「作曲家的獨立性」等，正是構築該二元分析框架一種最常見的切入點。

本章回顧三種既有論著裡用以詮釋荷西·馬希達的二元詮釋架構。無論是悟子對馬希達本質主義、後殖民式的批評、坦瑟認為馬希達的普同性之間不盡相容的觀點、或是馬波指謫馬希達使東西價值更為對立等，這些分析框架都選擇去專注馬希達在文化實踐上的「困境」，並糾結於該二元光譜裡談論馬希達的功過成敗。但本文認為，以二元觀點來理解馬希達的文化實踐可能不盡適切。

因此，透過重新爬梳馬希達的論著與音樂，本章將援引後殖民理論中「策略本質主義」的概念來詮釋、重新理解馬希達。不同於上述的既有理解，筆者認為馬希達在研究裡看似本質主義的宣稱與作曲手法，其實是一種帶有高度策略性的手段。馬希達不僅適度地在研究與作曲裡「連結」擁有類似經驗的受殖文化體，他實踐的準則更是會隨著不同時期而有所變動。最重要的是，若能夠考察馬希達所身處的菲律賓社會脈絡，更能夠確認他的文化實踐並不是單純地再製某種文化上的宰制結構，而是作為「獲得力量」、「理解自我」的方法之一。

藉由「策略本質主義」體察以馬希達所身處的社會-政治-文化脈絡與心理狀態、並了解其於既有文化權力結構中的位置，這種視角將有助於突破以二元觀點來理解亞洲音樂的文化實踐所可能產生的種種困境。在本章的最後，則將

¹ Harrison Ryker, "Introduction," in *New Music in the Orient: Essays on Compositions in Asia since World War II*, ed. Harrison Ryker (Buren, The Netherlands: F. Knuf, 1991): 11: "A striking tendency among composers in Asia today is a sensed need to explain one's work in relation to the society one lives in."

進一步說明以策略本質主義出發的觀點，將能夠有效地調和在文化詮釋裡本質主義與建構主義/反本質主義兩種立場之間的對立。



第一節 二元論述光譜中的荷西·馬希達

德國音樂學者思想悟子 (Christian Utz, 1969–) 長期針對東亞作曲家與其作品進行研究。悟子認為，現有的音樂學文獻針對亞洲作曲家作品的跨文化意義 (cross-cultural signification) 與多重脈絡的影響 (multi-textual impact) 之詮釋雖多有著墨，但是卻鮮少文獻觸及結構性的音樂分析。²因此，他接著提出了兩個值得時常反覆思索的兩個問題：「我們如何在不急著利用術語來分類、評價非西方傳統音樂與當代作曲實踐的接觸時理解它們？」³、「我們如何利用如後殖民理論或文化研究之必要、有效的理論架構來連結基於音樂分析的音樂作品詮釋？」⁴以這兩個問題作為基礎視角，悟子先是再次回顧了現代音樂論述中「作曲」、「再脈絡化」、「前衛」等概念後，便開始分別對韓國、中國與台灣、日本三群作曲家進行分析。他採取了檢視這些跨文化新音樂作品當中所使用東亞傳統音樂的方式是較為外顯 (explicit) 或是暗示 (implicit) 的角度，作為切入這些作品是如何區分文化自身與文化他者的出發點，並藉其形塑了一個由「外顯—暗示」之對立概念所構築的光譜。

無獨有偶地，十多年後，在韓國音樂學者吳姬淑 (Oh Hee-Sook; 오희숙) 所編的《*Contemporary Music in East Asia*》(2014) 一書裡，悟子為該書後面十一篇研究韓國、日本、中國現代 (藝術) 音樂論文的導論，他再次用類似的書寫方式，勾勒了一個東亞藝術音樂創作整體的光譜。

相較於曾經使用過的外顯性與暗示性，這次悟子則以新民族主義 (neo-nationalism) 反本質主義 (anti-essentialism) 和音樂學研究的角色為題，以討論

² Christian Utz, "Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers," *The World of Music*, 54/2 (2003):8.

³ Ibid., 8: "How can we understand encounters between traditional non-Western music and contemporary compositional practice without applying terms that classify or evaluate them too hastily?"

⁴ Ibid., 8: "How can we connect an interpretation of a musical work based on musical analysis with necessary and helpful theoretical frameworks such as (post-)colonial theory or cultural studies?"

1960 年代以後東亞作曲家的作品與亞洲傳統文化的關係。⁵他認為因著 1960 年代之後東亞音樂學的發展，亞洲作曲家或多或少均開始重新審視自身所屬的傳統文化。中國作曲家因著意識到傳統音樂的失去，從過去用以喚起集體記憶的民族主義（nationalism）式作品，演變到晚近舉著「尋根」（xungen）大旗結合傳統音樂片段的新民族主義式的作品。⁶日本作曲家則是從武滿徹強調日本文化與西方文化差異的本質主義（essentialism）到受晚進民族音樂學影響而持反本質主義態度、從物理與演奏實踐的層面來看待自身與其他國家傳統音樂並進而創作，如高橋悠治的作品。⁷而作為光譜兩端的新民族主義與反本質主義，我們可以在當中放置不同的作曲策略與音樂學之間的關係，並且因著這兩種態度作為極點之間各種對於音樂論述的存在，更證明了在當代社會裡認同概念的個體與集體、在地與全球持續不斷的互動關係。⁸

悟子在前一篇文章裡，對自己的研究下了這樣的結論：一方面他認為，在其篇章中所討論到作曲家們的策略，都可以各自視為對於西方霸權音樂體系的對抗論述（counter-discourse）之一種，且展現了一個非權威形式的跨文化音樂溝通。但同時針對他「光譜式」的寫作策略，他也坦承，這些分類本身其實對於理解作曲家們的作品到底是什麼，或許並沒有太大的實際幫助。所以他認為，「如果我們不同意作曲家們的文化本質主義或是文化簡化的話，我們特別更是不應該本質化他們的創作，也不該本質化現代全球音樂文化普遍的細緻性與豐富性」。⁹換句話說，悟子的確看到了二元分析框架在研究視角上可能有的「本質化」困境，但在實際研究的操作上，似乎又無法否認該框架的有效性。

（一）悟子「脈絡化」下的高橋悠治與馬希達：後現代與後殖民

悟子在上述兩篇文章發表之間，以德文發表了另一篇特別討論高橋悠治與

⁵ Christian Utz, "Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music Since the 1960s and the Role of Musicology," in *Contemporary Music of East Asia*, ed. Oh Hee-Sook (Seoul: Seoul National University Press, 2014).

⁶ *Ibid.*, 14–19.

⁷ *Ibid.*, 19–23.

⁸ *Ibid.*, 25.

⁹ Christian Utz, "Listening Attentively," 33: "If we oppose cultural essentialization or simplification on the side of the composers, we must neither essentialize their creative work in particular nor the intricacies and richness of today's global musical culture in general."

馬希達的文章：〈高橋悠治與荷西·馬希達音樂中的聽覺傳統與脈絡化：一個跨文化作曲史的方法論〉。¹⁰在跨文化作曲史的寫作之基礎前提下，悟子以高橋悠治與馬希達為例，作為其提出不同於過去強調譜面分析的內在分析（*immanenten Analyse*），而是要去關注那些未被寫在譜面上的元素、即所謂脈絡分析（*kontextuellen Analyse*）之方法論的基礎。

在該篇章討論馬希達的部分，悟子利用作為其作曲手法的「音塊」（*sound-mass*；*Klangmassen*）與作為背後支持馬希達該作曲方式的思想——「反因果邏輯」（*anti-causal logic*；*anti-kausalen logik*）¹¹兩個核心概念貫穿其討論。悟子認為馬希達早期至晚期在作品的寫作手法上雖有變化，如從早期將演奏細節多留給演奏者的儀式性作品到晚期記譜極為精確的室內樂作品，但兩者都是基於其對於西方文化霸權的反動，並在音樂上體現東南亞傳統文化獨特的性質，如連續性（*continuity*；*Kontinuität*）、無限性（*infinity*；*Unendlichkeit*）、模糊性（*ambiguity*；*Unschärfe*）。悟子以馬希達的〈*Suling-Suling*〉（1986）為例，認為其在作品裡所使用連續的「形變」（*metamorphosis*；*Verwandlugen*）手法，其實與莫頓·費爾德曼（*Morton Feldman*, 1926–1987）或賈沁托·謝爾西（*Giacinto Scelsi*, 1905–1988）等等西方前衛作曲家的概念相當類似，也因而能將馬希達視為近代西方新音樂解放潮流中的一份子。儘管馬希達是基於自身的民族音樂學研究與對東南亞傳統文化的觀察而使用這些看似類似的作曲技巧，並使其在這些作曲家當中顯得特別。

12

悟子為了要討論其所倡議的「脈絡分析」，他將高橋悠治與馬希達放在一起比較。他認為，高橋與馬希達最大的差別在於：「高橋對文化本質主義提出了根本性的反對，而使他能夠離開其專殊性，並專注於細節的現象之中；但馬希達卻是緊緊地追尋一套雖然不是普同的，卻是一種跨國界式的（註：如東南

¹⁰ Christian Utz, "Aurale Überlieferung und Verschriftlichung in der Musik von Yuji Takahashi und José Maceda: Zur Methodik einer interkulturellen Kompositionsgeschichte" in *Oralität, klingende Überlieferung und mediale Fixierung: Eine Herausforderung für die Musikwissenschaft*, hrsg. von Andrea Lindmayr-Brandl (Wien: Edition Praesens, 2005).

另筆者在此特別感謝在閱讀此篇德文著作時，程明先生、莊子瑩小姐、卜禕嫻（*Maria Prause*）小姐所提供的協助。

¹¹ *Ibid.*, 62: 該節標題為“Jose Maceda: Klangmassen und die Suche nach einer anti-kausalen Logik”，譯為中文則是「音塊與一個對於反因果邏輯的追尋」。

¹² *Ibid.*, 55–62.

亞的)本質裡並在其中行動,為要抵抗那個西方音樂的因果邏輯」¹³。而有關這個差別的原因,他認為除了兩者有年紀上的差距之外,也絕對和日本與菲律賓在戰後的社會環境脫不了關係。¹⁴

而在將馬希達的論述視為「本質主義式」的、「後殖民式」¹⁵的同時,悟子指出,高橋所代表就是一種「後現代主義式」的論述。他引用日本政治學者、思想史學者丸山真男(1914–1996)的著作指出,高橋作品裡的後現代主義特質與丸山對於日本思想史的分析是有所呼應的,即不構築一個固定的參照軸,而是讓各式各樣的思想來源與世界觀在歷史中被留下且並存。¹⁶反之,作為菲律賓國家級藝術家的馬希達,卻是極欲建立那個能依附的座標系統,也因此會掉

¹³ Ibid., 65: “...dass Takahashi letztlich dem Prinzip des kulturellen Essentialismus' insgesamt eine Absage erteilt und seine Aufmerksamkeit auf ganz konkrete Detailphänomene richtet, die er auch in ihrer Partikularität belässt, während Maceda durchaus mit dem Anspruch auftritt, eine wenn nicht universelle, so doch überregionale Substanz aufzuspüren, die der kausalen Logik der westlichen Musik etwas Gleichwertiges und Differentes entgegenzusetzen vermag.”

¹⁴ Ibid., 65.

¹⁵ 悟子在聲稱馬希達的論述是「後殖民式」(在其寫作當中似乎可以將後殖民與本質主義劃上等號?)的同時,筆者未見悟子對於馬希達所身處的後殖民脈絡有所著墨,無論是菲律賓的、東南亞的、甚至是東亞的。這件事情讓筆者十分好奇,何以在強調脈絡分析的同時,悟子也提供了對於高橋的分析與解釋,卻一點也沒有試圖挖掘在馬希達身後可能存在著解答的後殖民脈絡呢?菲律賓在 1565 年開始了由西班牙長達 333 年的殖民統治,爾後因著西、美兩國擅自的密約,依序開啟了美國、日本的殖民時期。甚至在二戰之後儘管菲律賓表面上獲得了政治的自主與獨立,但其實在菲律賓的許多知識份子心中,反倒是開啟了一個受到美國強勢的文化、經濟的新殖民時期(參コンスタンティーノ, 1977: 227–9)。因此,在詮釋馬希達的論述與作品之前,處理殖民(不論在任何意義上的)所遺留下來的影響,不可謂不重要。

¹⁶ 悟子對於高橋的脈絡分析,同時在某部分上也有些難令人信服的地方。他所引用的丸山真男(1914–1996)《日本の思想》(1961)一書,確實是原為1961年出版,而悟子引用的應是1995年翻譯成德文的新刷版。我們可以重新來看悟子所引用的地方:「……以一定的時間序進入(註:日本)的思想,僅僅是在精神的內部層面上重新改變其空間配置、並以無時間觀的方式並存,而因此完全失去了歷史的結構性。(丸山,《日本の思想》,(東京:岩波書店,1961):“一定の時間的順序で入って来たいろいろな思想が、ただ精神の内面における空間的配置をかえるだけでいわば無時間的に併存する傾向をもつことによって、却ってそれらは歴史的な構造性を失ってしまう。”)」。其實丸山在書中所處理的場域,主要是放眼於日本近代國家的形成期,他想要解釋到底日本為何能在極短的時間內改變國體、制定明治憲法與實施維新等等,其實仔細思考起來是非常不自然、不可思議的事情。而做為解釋之一,就在於日本思想有所謂悟子眼中「後現代式」的多元並存的特質,並也缺乏一個可供依附、思想體系的中心軸,而使日本維新志士等人所欲「創造」的新日本國成為可能。

另外,筆者也注意到,在「後現代」一詞的使用上,是否也需要被「脈絡化」呢?日本知識界後現代主義的風行,其實要等到1980年代以淺田彰(1957–)為首之「新學派」(New Academism, ニュー・アカデミズム)的誕生。雖然這個過程很難被認為與風行於歐美的後現代運動之間是沒有關係的,並且丸山真男的思想理論也在其中扮演了一個提供依據與批判的角色,但是在相同的「後現代」一詞之標籤下,日本脈絡裡的後現代主義與西洋脈絡下的後現代主義絕對不是相同的東西,乃應視為具有互補關係的兩者(參富田宏治,〈ポスト・モダニズムと丸山真男〉,《法と政治》,48/4(1997):1023)。有鑒於此,悟子用來解釋高橋的段落,似乎還缺乏一個將丸山的分析與高橋的藝術實踐連接起來的部分。也就是,何以這個對於日本思想史的總體觀察會影響到高橋的藝術實踐?那麼與高橋同期的其他日本作曲家們,又為何屢屢在音樂美學上做出和高橋截然不同的選擇呢?

入文化本質主義裡使文化扁平化的危機之中。¹⁷



(二) 對於馬希達「矛盾」的批判：坦瑟與馬波

誠如前文對於悟子二元框架的回顧，類似的理解方式也出現在討論馬希達的文化實踐。美國音樂學者、作曲家邁克爾·坦瑟（Michael Tenzer，1957-）的文章〈José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia〉即利用了類似的手法，討論馬希達作為一個東南亞作曲家其論述與作品中所存在的悖論（paradox）。¹⁸坦瑟認為，馬希達之所以沒有辦法如與其同輩的亞洲作曲家一般，在西方世界亦取得相對高的影響力與成就，和其不願在不同的普遍性（universality）之間抉擇並妥協有關。

其中第一種的普遍性，即現代主義作曲家如揚尼斯·森納奇斯（Iannis Xenakis，1922–2001）和埃德加·瓦瑞斯（Edgard Varèse）等，在音樂中相對複雜、數字化的創作取徑，並希冀用該取徑在音樂世界中極力貼近（approximate）自然世界的實際情形。另一種普遍性，則是人類學家克勞德·李維史托（Claude Lévi-Strauss，1908–2009）指稱，由一群共享某些特質的社會群體所共同支撐的普遍性。坦瑟認為，馬希達在其作品與音樂哲思中，既強調了前者，但同時又想要證明該普遍性的東南亞、亞洲文化基底。換句話說，即欲使用數字、音色、配器的細緻變化來貼近自然世界之餘，同時也聲稱他的作品是專屬於東南亞，亦或亞洲傳統音樂文化的一環。而如此在論述上的矛盾，被坦瑟認為是馬希達作為一個作曲家，鮮少能留下太多影響力的重要原因之一。

19

舉例來說，在坦瑟的文章中，他提到了一個他與馬希達本人討論其早期作品〈Kubing〉（1967）中複雜的節奏與成層化的聲音結構時的著名場景。馬希達說：

¹⁷ Utz, “Aurale Überlieferung,” 65.

¹⁸ Michael Tenzer, “José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia,” *Ethnomusicology* 47/1 (2003).

¹⁹ *Ibid.*, 112–3.

「這不是西方音樂，這是亞洲音樂。我不知道你是叫這些結構是節奏性的或是旋律性的，在這裡這些東西是刻意被模糊的。這比較像是一種根據特定亞洲式的邏輯的離散聲音結構。」

過了一會兒，馬希達又補充道：

「是啦，這裡是有一個聲音的對位，如果我沒有研究過森納奇斯或是帕勒斯梯納的話對我來說是不可能的。是，這是西方音樂，這是用竹管與人聲所演奏的西方音樂！」

聽完馬希達的話，坦瑟問：

「所以，你是說，一方面這是帕勒斯梯納，但另一方面這同時也是在民達那峨村落裡的儀式？」「沒錯。」「正是如此。」²⁰

坦瑟在此的用意，誠如他自己所寫到，是要說明他在馬希達對自己作品的評論中發現潛藏在其眾多創作靈感中的矛盾之處²¹，並以兩種普遍性作為光譜的兩端，從馬希達論述中兩者的無法相容來詮釋。坦瑟寫道：「馬希達能把西方前衛音樂視為普遍的同時也能合用於東南亞價值，這樣的觀點是自相矛盾的；這就好像，一個人的水晶卻是另一個人的椰子」。²²

美國作曲家、音樂評論家麥特·馬波（Matt Marble，1979-）在擔任現代藝術與音樂雜誌《FO(A)RM》之編輯期間，於紀念馬希達的專刊裡撰寫〈Techniques of Ambiguity — José Maceda and a Music of Shares〉一文²³。馬波採取了類似坦瑟與悟子的寫作策略，在其內文主要介紹了馬希達三個作曲的「模糊性技巧（techniques of ambiguity）」之餘，他指出馬希達「越發地想要在西方音樂的平台裡強調那些東方價值的同時，反倒使兩者的區隔更加地深化，進而強化了他所欲超越的質性差異」²⁴。而所謂馬希達論述裡有關東南亞傳統音樂與生活方式的人文主義，馬波認為「……的確有某部分的真實，但我們也

²⁰ Ibid. 106-7: "...this is not Western music, it is Asian music. I don't know if you can call these structures rhythmic or melodic, these things are intentionally blurred, it is more of an outlay of sounds according to a certain logic that is Asian."; "Yes, there is a counterpoint of sounds here, which could not have been possible for me without my studies of Palestrina or Xenakis. Yes, this is Western music, Western music played with bamboo tubes and men's voices."; "So," "are you saying that on the one hand it's Palestrina, and on the other it's a ritual at a village in Mindanao?"; "Bravo," "Yes."

²¹ Ibid., 105.

²² Ibid., 102: "It is paradoxical that Maceda could find the music of the Western avant-garde to be both universal and applicable to Southeast Asian values; as it were, one man's crystals are another man's coconuts."

²³ Matt Marble, "Techniques of Ambiguity — José Maceda and a Music of Shares," FO(A)RM Magazine 5 (2007).

²⁴ Ibid., 54: "Regardless, in Maceda's urgency to emphasize Oriental values (from an Occidental platform), he has also drawn the line of demarcation between the two more deeply, reinforcing the kind of qualitative opposition he sought to transcend."

能在其中發現到一些值得質疑的、那被誇大的懷舊情懷與文化浪漫主義，因為這正是馬希達人文主義的來源：一個被化約至由東南亞音樂實踐所再現的、一組被理想化的人類價值」²⁵。也就是說，對馬波而言，馬希達畢生所尋找、推廣的，可能是一些從來不一定真實存在過的價值，且為了將他們放置到西方音樂的體制裡，反而更加鞏固了東方與西方音樂價值體系之間的對立。²⁶

（三）二元視角的問題

坦瑟與馬波都以矛盾、互斥、不相容的觀點來呈現他們所看見的馬希達。而作為他們共通的寫作策略，在他們論證矛盾的存在之前，我們似乎早已能清楚看到在其論述裡其實各有一組對於必然互不相容之兩極事物的先驗價值判斷，也就是坦瑟筆下那勢必不相容的兩種普同性，與馬波東方價值與西方價值的必然互斥。如果把這個觀察，將悟子對於東亞作曲家的二元光譜式之論著與對馬希達的寫作一併加入討論，可以發現這種寫作手段與隱藏在這幾位學者論述中那二元認識論的慣性，反倒導致了將馬希達理解為「矛盾」的必然。

針對同一位馬希達，如果我們將他們的文化詮釋，再次放回到較為單純的「普同主義-專殊主義」之二元光譜來看，悟子與馬波在強調馬希達的專殊性之同時，坦瑟則是站在其反面、由普同性的角度來切入。而這本身，何嘗不也是一種悖論呢？

再者，上述三人的寫作裡，似乎均沒有考慮到馬希達晚期在理論與研究上的轉向。以悟子為例，雖然反因果邏輯的確是理解馬希達的研究與作曲實踐的一個很重要的面向，但在進入1990年代之後，當馬希達將自己的關心從東南亞

²⁵ Ibid., 54: "...there is certainly some truth, and yet we may also detect in these words an inflated nostalgia and a cultural romanticism worth calling into question, for this is the source of Maceda's humanism: an idealized set of human values reduced to their representation of SE Asian musical practices."

²⁶ 但對於馬波自身而言，作為一個較投入於音樂實踐的作曲家、藝術家，雖然他列出了非常多項馬希達論述裡的可疑之處，但其實他也不是要單純地討論這些問題而已，他更關心的是：「[馬希達的]那些論稱對今日的我們與聲音實踐有和實際的重要性？或更特定地說，我們要如何在今日與全球主義的軌跡之下，消解過去各自的傳統與現今帶有遊牧性格之多樣性兩者間的衝突呢？（Ibid., 55: "...what is the practical significance of such assertions for us and for our sound practices today? Or more pointedly - how do we, today and in the wake of globalism, reconcile the localized traditions of our respective pasts with the nomadic multiplicities of our present?"）」
筆者雖然無意在此處理，但是馬波以這種後現代式觀點的多元主義，基本上也可以援引本章最後有關「界線消融」的討論加以批判。

向外開展時，亞洲（宮廷）音樂的因果邏輯與二元對立（bi-polar logic、bipolarity）也進入到了他研究與作曲的視野之中。無論是其對於東南亞、東亞宮廷音樂學術文章，或是在亞洲作曲家聯盟所發表的論文，馬希達都不曾避諱談論亞洲音樂的二元因果邏輯，²⁷反倒是指出亞洲音樂裡二元因果邏輯與西方因果邏輯的相似與不同之處；²⁸他也不否認屬於亞洲的對立、因果邏輯，可以成為現代音樂創作概念的來源之一。²⁹相對地，悟子在討論馬希達對於反因果邏輯之追尋的時候，多只引用到其較早的學術寫作，如多處引用1986年的文章〈A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)〉³⁰裡面討論東南亞音樂特質的部分。因此，若能考慮到馬希達晚期對於亞洲宮廷音樂的研究與論述的話，或許可以進一步發現馬希達論述中那因果邏輯與反因果邏輯的並存，而同時體認到在理解其論述與音樂作品時，是有單純的本質主義以外的可能。

除此之外，如果說悟子對於高橋的讚賞，就在於他能夠在外顯性與暗示性間游移，「回避」本質主義與民族主義的桎梏，³¹並在對於傳統音樂有深厚理解的基礎上成功地創作出了富新意且具文化意涵的作品，也就是反本質主義式的音樂實踐的話，³²針對這個論點裡的迴避性格的評價，筆者認為還有再詳加考慮的空間。但是，在這個寫作框架裡，作為高橋那迴避性格反面的馬希達，一旦碰上的本質主義的大帽子，就好似永無翻身之地一般，失去了再繼續進行對話的價值。不過，馬希達所採取的態度與理念，難道不也是基於其長年的自身經驗與知識積累下所做的選擇嗎？與其聞到本質主義、民族主義的氣味就開始避之唯恐不及，筆者建議，倒不如誠實地按著悟子「自身的建議」去「脈絡化」馬希達，理解其（或是在亞洲各地採取類似策略的作曲家們）為何如此、

²⁷ José Maceda, "Review Essay: Bipolarity, Ki Mantle Hood's Trilogy, Four Counts, and the Fifth Interval; Ki Mantle Hood. *The Evolution of Javanese Gamelan, Book III, Paragon of the Roaring Sea*," *Asian Music* 21/2 (1990b). José Maceda, "A Logic in Court Music of Tang Dynasty," *Acta Musicologica* 67/2 (1995a). José, Maceda, "The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia," *Asian Music* 32/2 (2001).

²⁸ José Maceda, "Theories of Music from Ensembles in Asia," *Proceedings of the 18th conference and festival of the Asian Composers League, Manila, Philippines*, ed. Ramon P. Santos, 26. Manila: League of Filipino Composers, 1997. José Maceda, "The Structure of," 160.

²⁹ Maceda, "Theories of Music," 26.

³⁰ José Maceda, "A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)," *Ethnomusicology* 30/1 (1986).

³¹ Utz, "Listening Attentively," 29–30. Utz, "Aurale Überlieferung," 39, 65.

³² Utz, "Neo-Nationalism," 21.

或是不這樣不行的原因。³³

總而言之，筆者並無意否定以上學者的論證手段與寫作風格，也無意否認二元論述在分析與理論上的有效性與必要性，只是在馬希達的例子當中，似乎這種分析的策略並不見得完全合適。當不論從專殊主義端或是普同主義端均能輕易地發現馬希達的困境與矛盾的同時，究竟是馬希達太過強詞奪理、執迷不悟，抑或是我們在分析的層次有沒有什麼缺乏的地方呢？筆者認為，在這些學者的筆下，或許都缺乏了對於馬希達自身所處的後殖民亞洲社會脈絡的爬梳與理解。他們在把馬希達化約為單純的菲律賓民族主義者的同時，將馬希達抽離，單單從馬希達的生平、論著與作品來看馬希達，並且在他們的寫作裡作為和馬希達比較的對象，則盡是在西方藝術音樂史裡所留下芳名的（西方）作曲巨擘們。³⁴

因此，與其去檢視在他們的比較框架之中馬希達所不能處理的矛盾與困境，若再次檢視馬希達文化實踐的內容、並考慮菲律賓在地的社會情況，重新認識馬希達所採取的策略之必要性與時代意涵，或許就能藉此認知到既有文獻裡論證方式的限制，並且提供一個新的文化詮釋之可能。

第二節 馬希達與「策略本質主義」

澳洲學者比爾·艾許郭夫特（Bill Ashcroft）等人將本質主義定義為：「是一種將某對象之族群、分類、或階級視為擁有一個或多個界定性特徵的假設，並且該特徵是其分類成員裡所獨有的」。³⁵這個概念在許多人文領域中都被使

³³ 筆者認為這個批評對於坦瑟與馬波的寫作亦為有效。

³⁴ 如悟子將馬希達的作曲技巧與查爾斯·艾伍士（Charles Ives, 1874–1954）、貝恩德·阿洛伊斯·齊默爾曼（Bernd Alois Zimmermann, 1918–1970）、約翰·凱吉（John Cage, 1912–1992）、費爾德曼、謝爾西等人一同比較。馬波對於馬希達「色彩」技巧的使用所類比的是法國頻譜樂派、艾爾文·路希爾（Alvin Lucier, 1931–）、謝爾西與周文中。除此之外，悟子以高橋悠治作為馬希達的對照，坦瑟則以周文中作為馬希達的對照。雖然高橋悠治與周文中均出身於亞洲，但是不可否認的是，「日本」與「中國」在藝術音樂的領域其實的確地在西方世界（尤其是美國）享受了較菲律賓為多的認同、肯定與成功。有關這個部分筆者儘管尚無能力進行有效的論證，但只想在這裡指出作為這幾位西方學者文中馬希達對立面的現代作曲家，也未必是一個絕對適切的對比。

³⁵ Bill Ashcroft et al, "Essentialism/Strategic Essentialism," in *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, ed. Bill Ashcroft et al. (London & New York: Routledge, 2013), 96: "Essentialism is the assumption

用，如在種族或是性別研究裡，指的就是不同的種族之間、女性與男性之間，存在先天、本質上的特性與差異的觀點。而在文化研究裡，即是指某特定的群體共享一種不同於他者的本質性文化認同；舉例來說，如悟子認為武滿徹所提出「間」（ma；ま）的音樂概念，即為一種以日本為中心的文化本質主義。³⁶

本質主義在政治上投射的後果往往是殘暴的。自啟蒙以來，本質主義式的論稱與人類強調個體主體性、支配自然的論述結合，伴隨著殖民主義的發展，在世界各地的種族、經濟、政治、社會史上均寫下令人髮指的暴力篇章。而近代後結構主義理論的作家們，則試圖指出本質主義分類的缺陷，展露由主導殖民文化所再現那「次等他者（inferior other）」此一建構的虛假。³⁷

回顧人類對抗殖民暴力的歷史，相當諷刺地，在文化政治的行動上，竟經常是藉由那形塑西方霸權的本質主義論稱來進行的。以戰後1960至70年代的民族解放運動為例，受殖者透過本質主義的文化敘事，結合自身地方議題，恢復了被殖民者所剝奪與傷害的自我認同。但同時卻隱性地或外顯地，再製了權力關係不平等的宰制結構，「新殖民（neo-colonialism）」一詞也隨之應運而生。³⁸而正當許多理論家耳提面命地提醒作為抵抗手段的本質主義之危險同時，「反本質主義（anti-essentialism）」的看法也漸漸地佔據當代文化研究視角的主流位置³⁹。

蓋雅麗·史碧華克（Gayatri Spivak，1942-）在一次的訪談裡，第一次有意識地談論到了「策略本質主義（strategic essentialism）」的概念。當採訪者請史碧華克談論「父權社會裡對女性的普遍壓迫」此一在她著作裡所多次出現的主題時，史碧華克坦承，談論「普遍性」的理論選擇其實是一種策略手段；她問自己：「既然這是一個女性主義論述的霸權空間，那未經檢驗的一些女性主義普遍化論述將如何[對我們]有用呢？」⁴⁰以她的研究興趣「性別化主體的異質

that groups, categories or classes of objects have one or several defining features exclusive to all members of that category.”

³⁶ Utz, “Neo-Nationalism,” 19–21.

³⁷ Ascroft et al, “Essentialism,” 96–7.

³⁸ Ibid., 97.

³⁹ 蕭阿勤，〈重構台灣：當代民族主義的文化政治〉，（台北：聯經，2012），371。

⁴⁰ Gayatri Chakravorty Spivak, “Criticism, Feminism, and the Institution,” in *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, ed. Sarah Harasym (New York: Routledge, 1990) 10: “How can the unexamined universalising discourse of a certain sort of feminism become useful for us, since this is the hegemonic space of feminist discourse?”

生產」、或說是女性主體的建構而言，她認為如果無法否認普遍化性別論述的存在，那不如就順應這些論述，策略上地選擇它們，並試圖找出這些論述的限制、進而挑戰它們。她接著說道：「我想我們應該再次策略地選擇，不是一種普遍的而是本質主義的論述。我想，既然作為一個解構主義者——看到了嗎？我正給自己貼了個標籤——我沒有辦法保持雙手乾淨並說，『我是特別的』。事實上我必須說，我不時是個本質主義者。」⁴¹儘管如此，史碧華克仍強調，採取一種反抗本質主義的立場是絕對必要的，「但策略上我們並沒有辦法這麼做」。⁴²對史碧華克而言，如果目標是要解構遍在的普遍性論述，那麼雖然我們了解到本質主義的缺失，但在策略上我們卻不得不如此。這樣的理論立場選擇，儘管將會提供在論述上進行抵抗的動能與力量，同時也將會失去自身理論的純粹性作為代價；⁴³不過史碧華克並不以為意，「我所追求的並不是一個連貫性的探究」。⁴⁴

史碧華克的概念在後殖民研究、女性主義、性別研究等領域引起了相當大的迴響。而學者克莉絲汀娜·沃夫（Kristina Wolff）更精確地將策略本質主義定義為：「在審慎小心、可見的政治利益裡對於實證主義式之本質主義的策略性使用。其使用了本質的概念，同時認可、並批判本質主義那作為天性的本質自身。它是一個在利用族群認同作為抗爭手段的同時，亦在該族群當中爭辯有關該族群議題的工具。」⁴⁵而在該概念的實際應用上，如美國學者辛希亞·尼爾森（Cynthia R. Nielson）以法農在「黑性運動（The Négritude Movement）」的論稱指出其理論位置不只呼應、並與被壓制者在不同階段裡那集體認同的重建的實際、歷史需要相一致，而刻意地在特定的歷史時刻提倡了一種本質主義

⁴¹ Ibid., 11: "I think we have to choose again strategically, not universal discourse but essentialist discourse. I think that since as a deconstructivist—see, I just took a label upon myself— I cannot in fact clean my hands and say, 'I'm specific.' In fact I must say I am an essentialist from time to time."

⁴² Ibid., 11: "But strategically we cannot."

⁴³ Ibid., 12.

⁴⁴ Ibid., 11: "...my search is not a search for coherence..."

⁴⁵ Kristina Wolff, "Strategic Essentialism," in Blackwell Encyclopedia of Sociology, ed. George Ritzer. (Blackwell Publishing, 2007), Blackwell Reference Online Accessed June 16. http://www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405124331_yr2012_chunk_g978140512433125_ss1-268: "...a strategic use of positivist essentialism in a scrupulously visible political interest. It utilizes the idea of essence with a recognition of and critique of the essentialist nature of the essence itself. It is a means of using group identity as a basis of struggle while also debating issues related to group identity within the group."

的認同⁴⁶。考古學家馬丁·蓋利文等人（Martin Gallivan）以策略本質主義的概念，以詮釋維吉尼亞洲印地安人後裔對於前殖民歷史構築的參與和賦權。⁴⁷日本學者渡邊曉子則利用策略本質主義來理解居住在馬尼拉首都圈的穆斯林族群如何地採取與南方穆斯林不同的抵抗策略，並在土地爭奪上獲得勝利的故事。

48

但在此概念問世的多年以後，史碧華克卻表達了學界對於此概念使用情形的不滿。她認為策略本質主義漸漸成為一個提倡本質主義的手段，而失去作為作為批判工具的性格。⁴⁹因此，若無差別地將這個概念應用在所有弱勢族群之抗爭、忽視「策略」（tactics）面向的話，或許只會成為一種正當化本質主義的說法而已。

總而言之，當諸多學者都著眼於馬希達文化實踐裡的困境，卻對其所身處社會、文化的後殖民背景漠不關心時，本文倒欲以「策略本質主義」來重新看待馬希達的文化實踐。但本文絕非試圖要論證馬希達那些被認為是本質主義的實踐內涵，其實是一種帶有高度理性的策略選擇，而是欲將策略本質主義視為文化詮釋者在立場上的一種選擇，提供一個不同於現有書寫的視角。不因著馬希達論述與實踐中的矛盾或困境，就忽視馬希達在研究方法上適度地聯合擁有相同經驗的亞洲文化體、其文化宣稱與方法論也不是一成不變，乃是會隨著時間有所變動。最重要的是，若能考察馬希達所身處的菲律賓社會的殖民脈絡，以及以及高舉民族大旗的本質主義論述在菲律賓的真實樣貌，或許我們可以更容易理解、卻亦毋需全盤接受菲律賓學者們何以多在寫作裡強調馬希達影響的無遠弗屆與開創性，也不用如悟子、坦瑟、馬波等人一般，僅專注於分析馬希達文化實踐裡的矛盾與危機。

（一）在研究裡聯合擁有相似經驗的受殖文化體

⁴⁶ Cynthia R. Nielsen, "Frantz Fanon and the Négritude Movement: How Strategic Essentialism Subverts Manichean Binaries," in *Callaloo* 36/2 (2013).

⁴⁷ Martin Gallivan et al, "Collaborative Archaeology and Strategic Essentialism: Native Empowerment in Tidewater Virginia," in *Historical Archaeology* 45/1 (2011).

⁴⁸ Akiko Watanabe, "Representing Muslimness Strategic Essentialism in a Land Dispute in Metro Manila," in *Philippine Studies* 56/3 (2008).

⁴⁹ Wolff, "Strategic Essentialism."

1. 馬希達早期（1950–60 年代）研究觸角的拓展

1956 年，馬希達仍在美國求學時，他獲得洛克菲勒基金會（Rockefeller Foundation）的贊助，自同年四月到六月展開為期三個月的東南亞音樂田野調查，期間走訪了泰國、緬甸、馬來亞聯邦、與印尼等國家，並錄製長達 16 個小時的音樂⁵⁰。在馬希達的報告裡，不時可以見到他以不同國家的傳統音樂來互相類比的解方式，如泰國古典合奏與緬甸古典合奏裡擊樂的關係、或印尼與泰國境內氣樂合奏的多樣性等。⁵¹儘管他沒有將這些觀察整體理論化，他仍指出這次調查將是作為進一步以東南亞為區域以研究亞洲傳統音樂文化的基礎。當年的馬希達，期待著東南亞各國的傳統音樂文化能跨越國境、遍地開花，並與歐洲音樂一起，最終都能成為世界音樂的一份子。⁵²

1961 年 6 月 5 日，馬希達參與了由砂拉越博物館（Sarawak Museum）所舉辦的「菲律賓–婆羅洲文化工作坊」（Seminar on Philippine-Bornean Cultures）；作為該工作坊的一環，參與者們在該博物館的資助下，於同年六月起共以兩個月的時間前往馬來西亞砂拉越州沙里拔區域的古晉市周遭（Kuching, Saribas），採集海邊達雅族伊班人的歌曲與音樂（Iban, Sea Dayak）。⁵³雖然在這次的田野研究成果裡，馬希達並沒有利用其他的東南亞音樂文化來詮釋其田野成果，但是東南亞跨國界的區域協作研究，已在這次的工作坊裡悄悄成形。

馬希達曾在巴西的巴伊亞（Bahia）進行田野調查，並於 1964 年發表了題為〈巴西與菲律賓的拉丁特質〉的論文。⁵⁴他比較了巴西與菲律賓相似的殖民經驗，在馬希達的詮釋裡，巴西與菲律賓均理應為數百年前兩地本土文化與西方價值互相融合的場域，但反觀現今兩地偏好西方文化的思考、生活模式，他認為是該停止盲目地追隨歐美文化，反而以本土文化為師、根本地促進文化融合的時刻。當中，馬希達寫下了一段非常充滿詩意的文字：

想像一位身處於熱帶地區、同時盛裝打扮、駕駛著車輛、舉行會議、或是享受雞尾酒派對的現代人，或許有點不協調吧。但或許

⁵⁰ José Maceda, "Music of Southeast Asia: A Report of a Brief Trip," *Journal of East Asiatic Studies* 5/3 (1956).

⁵¹ *Ibid.*, 298–9, 301–3.

⁵² *Ibid.*, 310–1.

⁵³ José Maceda, "Field-Recording Sea Dayak Music," *Sarawak Museum Journal* 10 (1962).

⁵⁴ José Maceda, "Latin Qualities in Brazil and the Philippines," *Asian Studies* 2/2 (1964).

可以說，他接受另一種異於其文化習慣的服裝與審美觀的高傲態度，使他放棄了——因著服從主義的脅迫——在靈性層面的許多東西，不只是服裝而已，更還有其他事物。對那位穿著寒帶氣候服裝的本地人來說，他任何在風格、比例與美學態度上的改變都會由西方的方式所引導；同時他對於線條、顏色、平衡的自發官能也漸漸被昇華、或是完全遺失。因此，他在衣著上成為了異國理想的終年奴僕；他不只失去了他自然的姿態，更試圖取得一個完全不同的人格。⁵⁵

上述三個例子裡，都是馬希達在其研究、作曲生涯極早期所寫下的文字。在東南亞四國的田野調查裡，他嘗試考察鄰近傳統音樂與文化情形的相似性，並為未來整體區域的音樂研究暖身；在砂拉越的工作坊裡，他與鄰近國家的研究員合作，一起進行長時間蹲點的田野調查；而在〈巴西與菲律賓〉的篇幅裡，他以相似的殖民情境與對受殖者心理層面的描寫，連結了遠在地球兩端的兩個國家，並提出文化改變的建言。暫且不論在這些論著裡馬希達實際的成果為何，這三篇論著裡的論點日後也大多沒有進一步的拓展；但至少，至此已經儼然可以看到三種他在研究裡「聯合」擁有相似經驗文化體的手法。

2. 菲律賓音樂裡的「持續音 (drone)」與「旋律 (melody)」

菲律賓的學者們在討論馬希達過去的學術研究時，絕對不會錯過作為其中早期代表作的文章、發表於 1969 年吉隆坡東南亞傳統戲劇與音樂國際研討會的〈菲律賓樂器裡的持續音與旋律〉一文。⁵⁶如桑托斯曾針對這篇文章評價：「馬希達以一種對不同音樂情境那近乎外科手術般精確的分析闡述了持續音與

⁵⁵ Ibid., 227: "It may be incongruous to conceive of a modern man in the tropics clad in this attire, driving a car, holding a conference, or entertaining in a cocktail party. But it may be argued that his condescension to accept another dress foreign to his cultural habits and to his sense of aesthetics, has made him give up —under the duress of conformism— many things in the spiritual sphere, not only in the matter of dress but also in other things. To the native man assuming this cold-climate dress, any changes in style or proportion and in aesthetic attitudes would be guided by Western ways; and his spontaneous sense of lines, color and balance would be sublimated or almost completely lost. Thus, he becomes a perennial servant of foreign ideals in dress; he not only loses his natural postures, but tends to assume a different personality."

⁵⁶ José Maceda, "Drone and melody in Philippine musical instruments," (paper presented at the International Conference on the Traditional Drama and Music of Southeast Asia, held by Malaysian Society for Asian Studies, Kuala Lumpur, August 27–31, 1969). José Maceda, "Drone and Melody in Philippine Musical Instruments," in *Traditional drama and musics of Southeast Asia*, ed. Mohd. Taib Osman, (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1974), 246–73.

這篇文章共有上述兩個版本，後者為收錄於該屆研討會論文集的版本外，前者則是藏於菲律賓大學民族音樂學中心，可能是當年馬希達所使用的草稿或是較簡短版本的講稿。兩者在結構上大同小異，不過仍有在詮釋觀點可以互相參考的地方。

旋律現象的分類」，⁵⁷並按馬希達分類的第六種，來理解其 1970 年代事件作品的思想來源。⁵⁸尼都阿莎則按這篇文章的記載來理解馬希達的「持續音」(drone) 概念，並試圖分析其在音樂作品中的體現。⁵⁹就連馬希達自己，也多次在他自己的著作裡引用這篇文章，如東南亞音樂田野調查的介紹手冊裡、⁶⁰討論東南亞音樂時間觀與音階形成的論文裡、⁶¹甚至是在新音樂創作理論的倡議中，⁶²都可以看到馬希達對這篇研究的倚重程度。

在這篇文章的開頭，馬希達先表明其自博士論文以來對於菲律賓音樂理解的立場：他認為在菲律賓存有兩種音樂傳統，一種是由佔百分之九十以上，已普遍西化的菲律賓音樂傳統；而另一種為僅佔約百分之八，在菲律賓境內偏遠地區的少數民族所保留的音樂傳統。⁶³他把後者稱為「馬來西亞音樂」(Malaysian music)，⁶⁴並說這種音樂傳統，才是他在研究裡真正欲關注的對象。

65

依據馬希達在菲律賓自1950年代起所累積的田野資料與錄音，他認為既有的音樂結構元素如音階、節奏、旋律等已經沒有辦法用來有效地分析與理解其田野調查裡的傳統音樂，因此他試著發展兩種其認為在這些音樂裡普遍存在的

⁵⁷ Ramon Santos, "José Montserrat Maceda: Rebellion, Non-conformity and Alternatives," in *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*, by Ramon Santos (Quezon City: University of Philippines Press, 2005a), 143-5. "Maceda formulated classifications of the drone-and-melody phenomenon according to an almost surgical analysis of their micro-structural properties in different musical settings."

⁵⁸ Santos, "José Montserrat Maceda," 145.

⁵⁹ Frances Alfaras Niduaza, "The Piano Music of José Montserrat Maceda" (D.Ma Diss., University of Memphis, 2013), 27-8.

⁶⁰ José Maceda, *A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia* (Quezon: Department of Music Research, College of Music, University of the Philippines, 1981), 14.

⁶¹ Maceda, "A Concept of Time," 12-3. José Maceda, "In search of a source of pentatonic hemitonic and anhemitonic scales in Southeast Asia," *Acta Musicologica* 62 (1990a): 192.

⁶² José Maceda, "Sources of Musical Thoughts in Southeast Asia," in *Third Asian Composers' League conference-festival final report: Oct. 12 - 18, 1975, Manila, Philippines*, edited by Asian Composers' League, (Philippines: The National Music Council of Philippines, 1976) 65-6. Maceda, "Theories of Music," 24.

⁶³ José Maceda, "The Music of the Magindanao of the Philippines," (PhD diss., University of California - Los Angeles, 1963), 5-6. José Maceda, "Means of Preservation and Diffusion of Traditional Music: The Philippine Situation," *Asian Music* 2/1 (1971): 14. Maceda, "Drone and Melody," (1974), 246.

⁶⁴ 這基本上是呼應馬希達在其博士論文中所採取的視角：他認為若去一一除掉受包含西方、印度、伊斯蘭等外來文化的影響，可以在菲律賓辨識出一個可稱為「馬來西亞」的音樂文化底層，並仍保存於菲律賓的少數民族裡。Maceda, "The Music of the Magindanao," 10-2.

此外，馬希達也利用其他名詞如「副印度 (pro-Hindu)」、「印尼 (Indonesian)」、「東南亞 (Southeast Asian)」、「馬來亞-波里尼西亞 (Malayo-polynesian)」甚至「新石器 (neolithic)」等來形容這種音樂文化。Maceda, "Drone and Melody," (1969) 1.

⁶⁵ Maceda, "Drone and Melody," (1974), 246-7.

兩種概念，分別為「持續音」與「旋律」，⁶⁶來更為清晰地捕捉它們的樣貌。他將「持續音（drone）」定義為「由一個至多個音的週期性反覆或是持續性的發聲，作為帶有類似停留記號、持續低音、中心、樞紐的功能、旋律所圍繞者」；⁶⁷「旋律」，與持續音相對地，則是「以兩個或多個帶有音高/無音高的音之排列、組合或安排所組成」。⁶⁸簡單來說，可以用「反覆與組合（repetition and permutation）」這組對立概念來理解「持續音與旋律」在馬希達概念裡的對照。

他認為在菲律賓按照持續音、旋律、兩者組合的概念可以區分為六種類型：（A）只有持續音者、（B）二至多種持續音同時出現者、（C）持續音與旋律相繼而非同時出現者、（D）由持續音伴隨旋律者、（E）數個持續音與一旋律者（F）由一群人各自演奏持續音所構成的旋律者。⁶⁹六種類型在其文章中各自有實際的案例對照，並在表格中說明分類的原因。有趣的是，相同的一件樂器卻可能因為採集當下的情境不同，同時屬於兩種不同的持續音與旋律的類型。如由卡林阿族所使用的竹叉管（balingbing）在單獨使用時，其短震動音與快速震動音的固定交替構成了「持續音」，因而屬於第一類的「只有持續音者」。但在以六隻竹叉管所組成的合奏裡，有一種類似卡林阿族裡鋼薩（gangsa；平底銅鑼）合奏每位演奏者依序進入合奏的形式，因此也屬於第六類「由一群人各自演奏持續音所構成的旋律者」。此外在同樣卡林阿族所使用的其他土著樂器裡，亦可看到許多類似竹叉管分屬二類的案例。⁷⁰

作為馬希達的讀者，乍見之下可能或多或少會對於他所斷言的上述六種分類感到有些疑惑吧？其實，他在這篇文章裡所欲構築的，與其說是一種固定、無法撼動的知識，倒不如看作是基於其長年田野調查的經驗所累積、一種「視角」的發展。他指出，只要手邊擁有更多的案例，這六種組合以外的類型也可

⁶⁶ 雖然在名稱上「旋律」一詞語在西方音樂裡一般理解的「旋律」重複，但馬希達實際所指涉的概念是相當不同的，在解讀馬希達的想法時，究竟是哪種概念下的「旋律」，需要特別予以注意。

⁶⁷ Maceda, "Drone and Melody," (1974), 247: "...a periodic reiteration or as a continuous sounding of one or more tones which act as organ points, ostinati, centres or pivots around which a melody circulates."

⁶⁸ Ibid., 247: "...consists of a permutation, combination or an arrangement of two or more tones with or without pitch."

⁶⁹ Maceda, "Drone and Melody," (1974), 247-8.

⁷⁰ 基本上幾乎是第六種分類裡馬希達所舉案例裡的全部，除了竹叉管外，還有 Tongatong (bamboo tubes)、Patatag (Thigh xylophone)、鋼薩 (Gangsa)、阿貢 (Agung) 等。

以加進來一起討論，也不反對用「持續音與旋律」的觀點來看待菲律賓以外的音樂文化。⁷¹

以第五類「數個持續音與一旋律者」來說，他所舉的代表案例為民達拿峨島的庫林鐮合奏。這種將庫林鐮視為「旋律」，其他的銅鑼和鼓當作按固定模式（mode）的「持續音」之觀點，馬希達認為也可以用來理解日本雅樂、甘美朗、中國南方的絲竹合奏、非洲與大洋洲的聲樂-打擊樂合奏等等，同時亦感到驚訝，按同樣原則理解的傳統音樂，竟然在音色的呈現上可以有相當大的差異。⁷²他甚至還花了不短的篇幅，試著說明在西方古典音樂裡的定旋律（*cantus firmus*）、持續低音（*basso continuo*）、奏鳴曲或賦格裡的調性中心變化等，也可以用他的「持續音與旋律」來理解的可能性。⁷³

在文章的後半部，馬希達開啟了一些圍繞著這六種分類的討論，如使用持續音與旋律的樂器在菲律賓、甚至亞洲的普及度和密度。⁷⁴另外竹製樂器的普遍使用，也讓馬希達相信持續音與旋律的概念，或許是甚至可以追溯到新石器時代，即初級農業開始在東南亞發展的時候就有的古老思想。⁷⁵他也不禁思考這組概念，是否會與東南亞的地理環境、熱帶氣候等自然條件有所關連？⁷⁶另外若是利用語言的觀點，要如何詮釋持續音與旋律在音樂裡的位置呢？⁷⁷最後，馬希達也以森納奇斯和民族音樂學者艾倫·洛馬克斯（Alan Lomax, 1915–2002）兩人在 1970 前後對於世界音樂的結構研究努力，說明他對後者的歌曲風格研究能夠連結世界各地人類活動的欣賞。⁷⁸

在〈持續音與旋律〉裡，一種異於西方觀點的建構和向亞洲鄰近音樂文化參照的企圖已顯然可見。與其將他的「持續音與旋律」理解為對於菲律賓傳統音樂裡特有現象的指稱，倒不如看作是馬希達基於其長年的田野經驗而所選擇去關注的一些「元素」。儘管這些元素的來源可能是相當恣意的，但他都會為

⁷¹ Maceda, "Drone and Melody," (1969), 3. Maceda, "Drone and Melody," (1974), 252.

⁷² Maceda, "Drone and Melody," (1969), 13–4. Maceda, "Drone and Melody," (1974), 270–1.

⁷³ Maceda, "Drone and Melody," (1974), 271.

⁷⁴ Maceda, "Drone and Melody," (1969), 10–1. Maceda, "Drone and Melody," (1974), 263–8.

⁷⁵ Maceda, "Drone and Melody," (1969), 15. Maceda, "Drone and Melody," (1974), 268–9, 272.

⁷⁶ Maceda, "Drone and Melody," (1969), 15. Maceda, "Drone and Melody," (1974), 263, 270.

⁷⁷ Maceda, "Drone and Melody," (1969), 16. Maceda, "Drone and Melody," (1974), 271–2.

⁷⁸ Maceda, "Drone and Melody," (1974), 272.

他的說法盡可能地包含他想要說明的對象。而當發現這個取徑是有效的、能夠詮釋一些現象時，馬希達就開始探索這種視角移植至其他音樂文化的可能性。

以呂宋島北方的卡林阿族與菲律賓南方的民答拿峨島為例，馬希達何嘗不清楚這兩大族群在音樂與文化上的差異？甚至在兩地所使用的樂鑼在形制上的不同，更是他在其作品〈Agungan〉（1967）的發想來源。但因著「持續音」與「旋律」的視角，兩種相異的音樂文化在馬希達的研究裡得到連結，甚至成為能夠進一步觀看其他音樂文化的觀點。

3. 1980 年前後的「區域轉向」⁷⁹：東南亞古老與新近音樂的探詢

1970 年代起，馬希達就常常在其論著中提到作為整體的「東南亞」概念。在 1975 年於第三屆亞洲作曲家聯盟大會上所發表的文章“Sources of Musical Thoughts in Southeast Asia”〈東南亞音樂思想的來源〉⁸⁰與隔年發表的“Elements for A New Music in Southeast Asia”〈東南亞新音樂的元素〉⁸¹一文，都能看見他以整個東南亞為範圍，將其作為提供現代世界不論是在哲學思考或是藝術音樂創作的思想來源。但其實，如果稍微進一步去理解在這些文章裡馬希達所參照的「東南亞」究竟為何，尤其是以他所舉的實際例子而言，可以得知不論是竹樂、聲樂的敘事詩、持續音、儀式等等，依然多以菲律賓此一國家-地理範疇為主。也就是說，雖然在這個時間點馬希達已經在其論著中屢屢提到「東南亞」，但實際上仍然較多以「菲律賓」這個地理範疇的案例，作為他所指涉「東南亞」的內涵。

⁷⁹ 戴拉佩尼亞教授曾於訪談中和筆者提到，他認為綜觀馬希達的一生，其文化實踐的策略一直以來都是採取一種「區域的取徑 (regional approach)」。尤其當你考慮到在文獻記載之外，馬希達在菲律賓大學音樂學院裡體制上的努力。馬希達早自 1960 年代就在菲律賓大學音樂學院裡成立「亞洲音樂系 (Department of Asian Music)」即今由戴拉佩尼亞教授執掌的菲律賓大學音樂學系 (Department of Musicology)，在戰後不久就致力於將亞洲各國的傳統音樂介紹給菲律賓，也請了南管、甘美朗、印度音樂等專門老師任教。筆者相當同意戴拉佩尼亞教授的觀察，也認同馬希達眼裡一直都是在關注著他的亞洲鄰居，這些對他周圍文化的關心也滋養了其研究與作曲。

⁸⁰ Maceda, “Sources of Musical.”

⁸¹ José Maceda, “Elements for A New Music in Southeast Asia,” in *Fourth conference of Asian Composers’ League final report: Nov. 25 – Dec. 2 1976*, ed. Asian Composers’ League, (Taipei: Chinese Music Books House, 1978): 59–66.

直到 1979 年，甫就任國際音樂學會（International Society of Musicology，IMS）旗下期刊《Acta Musicologica》編輯委員一職的馬希達，在該期刊上發表了“A Search for an Old and a New Music in Southeast Asia”〈東南亞古老與新近音樂的探詢〉一文，⁸²馬希達第一次在其論著中，直接、清楚地表達其觀點裡的東南亞區域意識與研究方法。

該篇文章分為三個部分。第一部分「音樂與音樂研究的背景」裡，他從學院化、體制僵硬的觀點，先狠狠地批判當代民族音樂學與人類學的發展，認為許多研究者為了追求流行、為了維持學校體系的運作，早已將作為研究對象那生活在第三世界的人們拋諸腦後。⁸³而針對這個亂象，馬希達提出了名為「東南亞音樂的方針」的解決辦法——即以東南亞整個地區為範圍，使研究、教學、展演的合一，且發行通俗卻有深度的音樂雜誌等。⁸⁴

第二部分「音樂研究的一些項目」裡，他首先承認，其實在東南亞，單單只要沿著傳統音樂的線，民族音樂學者們就有永遠做不完的研究了；而且在現在這個階段，東南亞的各個國家也普遍地將研究的重點放在各國仍現存與已消失的傳統音樂，「不過，在國家層次的研究之上，仍有一個必要得去將這些研究跨文化地統合」。⁸⁵馬希達認為，在東南亞仍有許多地區的音樂文化是還沒有受到包含印度、佛教、穆斯林等偉大文化與宮廷文化的影響，且散見於東南亞的各地的土著文化之中。因此，他提出了幾個能夠作為軸線的研究主題，如樂器學、時間概念、持續音、音色、薩滿、音階、對於音樂的概念等。⁸⁶

第三部分「作為新音樂的村落思想」。馬希達指出「另外一個音樂研究裡所忽略的面向，就是將如無限、與自然的平衡、時間和其他元素的土著文化概念，應用、轉譯至音樂創作，或是另外一種聲音秩序、音樂裡」。⁸⁷筆者認為，在前面兩個部份馬希達分別批判了今日的學術體制與提出東南亞跨國、跨文化民族音樂學研究的軸線之後所再提出的這一點，對於理解馬希達的思想實在至

⁸² José Maceda, “A Search for an Old and a New Music in Southeast Asia,” *Acta Musicologica* 51/1 (1979).

⁸³ *Ibid.*, 160–1.

⁸⁴ *Ibid.*, 161–2.

⁸⁵ *Ibid.*, 163: “However, beyond national researches, there is a need to coordinate work cross-culturally.”

⁸⁶ *Ibid.*, 163–6.

⁸⁷ *Ibid.*, 166: “A neglected phase of music research lies in an application of native cultural concepts—such as infinity, balance with nature, time and other elements—to the creation of music, or to a transference of such concepts to another order of sound, or to another music.”

關重要。在文章的後面馬希達依序舉了他的作品〈Ugnayan〉（1974）、〈Udlot-Udlot〉（1975）、〈Music for automobiles〉（1969；未發表）⁸⁸為例，說明他如何地嘗試將他在研究裡所接觸的東南亞文化概念「轉譯」至藝術音樂、也就是現代社會的範疇裡。⁸⁹從這個角度，讀者就能夠重新理解馬希達在亞洲作曲家聯盟的歷屆大會裡所發表的文章背後思路：對某些作曲家而言，民族音樂學的研究是一種根植於亞洲之新音樂創作靈感的來源，正如 1976 年第四屆亞曲盟大會的標題「以亞洲傳統音樂做為現代音樂創作的泉源」所揭示的一般；但馬希達卻不是這麼認為的，對他而言，音樂創作這件事情反倒是民族音樂學研究的一部分，而且是相當少數人才花心思注意、將傳統文化概念轉譯至現代社會的過程。

這篇文章基本上濃縮了馬希達在研究與音樂創作背後的思想基礎。有趣的是，其在第二部分所勾勒的幾項研究題旨，基本上正是馬希達自己在該文刊行之後的研究核心。從第三部分也可以認知到，對馬希達而言（尤其是指 1970 年代創作許多事件作品的他），這些音樂創作其實是一種「研究」，不僅是音樂上的，也更是社會上的。馬希達寫到：

這樣的音樂研究，其任務正是要去尋找一種音樂表現的手法，能夠將人們帶離標準化、機械化、一種成就情節、一個圍繞著今日世界的嚴格邏輯規則……這是一個理解這個內在平衡如何在現代生活被仿效的研究；這是一個去捕捉人類安康狀態下被隱藏的性質、並將其以音樂來表達的研究，而音樂正是將這些特質從隱藏它們的抽象概念裡帶出來的有效媒介。⁹⁰

緊接著〈東南亞古老與新近音樂的探詢〉之後，馬希達於 1981 年獲聯合國教科文組織（UNESCO）的補助，出版了題為《*A Manual of a Field Music*

⁸⁸ 這是一首饒有趣味的作品。按照馬希達的敘述，當年對於「人力科技」概念感到著迷的他，除了接下來將發表的事件作品如〈Ugnayan〉（1974）、〈Udlot-Udlot〉（1975）之外，他早在 1969 年就構思著這項欲在洛杉磯的高速公路上充滿者搭載擴音設備的車輛在行走中由各個駕駛人自由控制音樂播放與參與否的事件作品。

⁸⁹ Maceda, "A Search for an," 167-8.

⁹⁰ Maceda, "A Search for an," 168: "A task of this kind of music research would be to find a means of musical expression that would lead men away from standardization, mechanization, an achievement-complex, and a rule of restrictive logic which encompass [encompasses] the world today...It is one study to understand how this innate balance can be emulated in modern life; it is another study to capture the hidden qualities of this well-being, and express them in music, a very effective medium for bringing these qualities outside of the abstractions that hide them."

同時，誠如本文第一章回應馬馮恩研究一般，當馬馮恩說他無法找到任何證據說明在〈Ugnayan〉（1974）裡馬希達有任何把它當作人民的社會運動的同時，他顯然忽略由這段引文所說明的，馬希達的作曲哲思與音樂作品之間的關係，儘管其中的連結是相對隱晦的。

Research with Special Reference to Southeast Asia》的手冊。這是一本集馬希達思想、研究方法論、田野經驗與學術成果於一身的小冊子，他期待這本手冊可以真正地被人們所使用，不僅限於專業的民族音樂學研究者，他也期待能對東南亞在地的學校老師與政府職員產生幫助，使他們可以藉由這本手冊所介紹的方法，來調查其所身處的傳統文化⁹¹。

這本手冊明確地表達了馬希達在東南亞音樂研究裡「田野調查的學術分工」的想法：透過（1）帶有統一目的性與哲思的田野調查與（2）圖書館裡既有文獻歷時性的爬梳兩者，將能有效貢獻於東南亞音樂文化間彼此的關係這項東南亞音樂研究的重要目的。⁹²由專家學者如音樂學者、人類學者、語言學者等組成的指導小組，一同管理大型區域的整體調查計畫；而較為基礎的工作則可以交給政府官員來處理，蒐集、整理資料與文獻。馬希達認為其學術分工的取徑，會較目前為止，由不同領域的學者在隨機個處所進行的研究來得更為有效——因為這樣的大型研究計畫會有一個「統一的目的」（a unity of purpose），因此整體的蒐藏與資料的數量可以更為快速地累積。如此所顯現的「群體效應」（group effort），不僅不會減弱現有專家們對於音樂研究各自的獨特貢獻，反而會添加正向的總體效益。⁹³

馬希達也不忘在手冊裡，再次表達一些與在〈東南亞古老與新近音樂的探詢〉裡已說明過的想法。在東南亞如「自然導向的時間觀念」、「人與自然之間的平衡意識」、「作為與自然共存合作的儀式」等對生命的態度，馬希達認為是數世紀以來在經歷了印度教、佛教、基督教等多元文化影響所發展出來的智慧。他相信這個智慧可以重新地在現代社會的脈絡裡再次表現，用哲學、經濟體系、或是新音樂的方式來符合當代社會的需求。他寫道：「東南亞村落文化的被隱藏的面向可以用一種現代的觀點來看待與研究，然後把它當作今日生活所需的支持」；⁹⁴然而，不論是用怎麼樣的方式來重新表現，這些古老人們

⁹¹ Maceda, *A Manual of*, 8.

⁹² *Ibid.*, 10–1.

⁹³ *Ibid.*, 11. 這種群體效益的概念，基本上與馬希達音樂創作理念裡「群眾參與（mass participation）」、「人力科技（human labor）」等在其事件作品裡所用到的概念如出一徹。

⁹⁴ Maceda, *A Manual of*, 16: “Hidden facets of a village culture in Southeast Asia may be seen or studied from a modern point of view, and be directed to support the needs of life today.”

的智慧都是一種「參照點」(an anchor of reference)，而不像科學與科技一般，正帶領人們走向一個「不平衡」的未來。⁹⁵

在這些論著問世之後，馬希達的研究論著裡有了明確的區域轉向；即他所參照的「東南亞」，不再只是以菲律賓為主，而是明確地在地理空間上有清楚的指涉，也較過去更多地利用其他學者的現有研究，幫助他來處理在各論著中的議題。在 1986 年刊登於期刊《*Ethnomusicology*》的文章“A Concept of Time In A Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)”〈東南亞音樂裡的時間概念（一個初步觀察）〉⁹⁶裡，馬希達藉助了許多學者的研究成果，如：婆羅洲砂拉越 (Sarawak of Borneo) 伊班人 (Iban) 的敘事詩、印尼北蘇門答臘島 (North Sumatra) 巴塔克人 (Batak)、泰國東北部普泰人 (Phu Phai)、甘美朗、泰國皮帕 (pii-phaad)⁹⁷等，以及馬希達自身豐富的研究材料，來說明他如何利用「持續音與旋律」(drone & melody) 的概念詮釋東南亞音樂文化裡西方音樂二元邏輯概念的不存在。⁹⁸其另一篇論文，“In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia”〈東南亞有半音與無半音五聲音階來源的探詢〉則借用菲律賓大學傳統音樂學系在東南亞各地所搜集到的笛子為基礎，分析它們開孔的形制、生成的音階等，指出除了在中國三分損益法、西方音樂五度相生律的兩者之外，在東南亞有一個自古以來所實踐、按等比例分割的理論而形成音階的可能⁹⁹。

也就是說，從〈東南亞古老與新近音樂的探詢〉一文的第二部分與他在東南亞音樂田野研究手冊所構築的方法論開始，馬希達以音樂文化特定的結構元

⁹⁵ Ibid., 9.

⁹⁶ Maceda, “A Concept of Time.”

⁹⁷ Pii-phaad 為馬希達自己在文章中使用的拼法，一般較為常見的為 Piphat。

⁹⁸ 思想悟子以「反因果邏輯 (anti-kausalen logik)」的角度來詮釋馬希達在這篇論著裡所指出的東南亞音樂時間概念，筆者認為或許也不盡合適。馬希達其實並沒有要否定西方二元邏輯的意思，他的終極關懷應該還是在於，從這些過去古老的東南亞思想裡，要怎麼提供現今的生活一些新的觀點，不管在生活方式上或是音樂上。他認為歐洲文化處理的是物質世界，但東南亞文化處理的卻是形而上的世界；但這兩種時間觀其實是可以有連結的，也就是「邏輯與科學的速度與精確」與「人與自然的平衡」兩者之間是存有平衡的可能 (Maceda, “A Concept of Time,” 49.)。因此，若以東南亞音樂時間概念裡「因果邏輯的不存在」、「非因果邏輯」、「相對於因果邏輯清晰的『曖昧』」等說法來總結馬希達的觀察，或許更能貼近馬希達的思想。

⁹⁹ José Maceda, “In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia,” *Acta Musicologica* 62 (1990a).

素出發，成就了其在研究論著中在地理空間的開展，「東南亞」的各個文化體，也在其理論化的基礎底下，獲得連結、以及彼此參照的空間。



(二) 不同時期之間的策略變動：1970 與 1990 年代的作曲倡議

坦瑟在介紹馬希達音樂作品時，援引了三項要點，分別是「色彩」(color)、「持續音」(drone)與「分類法」(classification of things)，作為認識馬希達音樂作品以及學術研究的基調。¹⁰⁰這三個原則不僅適用於絕大多數的村落音樂，只要經過些微的調整，也能夠用來理解如甘美朗或泰國比帕等東南亞的其他音樂傳統。坦瑟以馬希達討論東南亞音樂裡時間概念的論著為例，說明馬希達是如何利用這些原則來代表迥異於西方音樂的東南亞經驗，並在對這些本質的考察之上，還能夠以作曲家的角度考量與法瑞茲、森納奇斯音樂語彙之間的相容性。¹⁰¹坦瑟佩服馬希達的大膽，但同時這種對於馬希達思想的理解也成為了他指出馬希達作品裡矛盾的觀察基礎。

「色彩」、「持續音」、「分類法」三者，無疑地是由馬希達在 1997 年亞洲作曲家聯盟大會（以下簡稱亞曲盟）期間所發表的論文裡提出的原則。¹⁰²但若稍微將時光倒退至 1994 年的亞曲盟大會，在馬希達另一篇於結構、意旨上均類似的文章裡，三個基本元素則變成了「數四原則」、「五度音程」與「分類法」。¹⁰³甚至回顧更早，馬希達於 1970 年代的類似倡議裡，他則個別談到了「自然」、「科技」、「人力」、「機器」等不同主題。¹⁰⁴因此，如果坦瑟對於馬希達的閱讀，是建立在 1997 年的三個原則上的話，試問他又該要如何理解在過去類似場合裡所提出的不同原則呢？遑論在該次大會之後，馬希達在作曲

¹⁰⁰ Tenzer, "José Maceda," 101.

¹⁰¹ Ibid., 101–2.

¹⁰² Maceda, "Theories of Music."

¹⁰³ José Maceda, "Music Research and Music Composition or Counts of Four, the Fifth Interval and Classification of Things as Basic Structures in Music and Music Compositions," in *ACL '94 Final Report The 16th Conference & Festival of ACL, Towards A New Era of Asian Pacific Music Retrospect and Propect, May 22–28, 1994*, ed. by National Committee, ACL, R.O.C., 80–90. (Taipei: National Committee, ACL, R.O.C., 1994)

¹⁰⁴ Maceda, "Sources of Musical.," "Elements for A New.," José Maceda, "Populations, Inventions and A New Music in Asia," in *The 6th Asian Composers' League Conference / Festival October 11–19, 1979*, ed. by Jae-You Park et al. (Seoul: The Korea National Committee/ACL, 1980).

倡議與研究重心又再一次地變動，變為熱衷於討論另外兩個主題：「亞洲文藝復興」¹⁰⁵與「亞洲音樂新理論」。¹⁰⁶

本文認為，坦瑟這種理解馬希達的方式，其實僅認知到了馬希達倡議的其中一面，只按照在某個特定時空場景的說法，即不經考證地，就用以詮釋馬希達全部的研究與作曲實踐。本文並非試圖論證馬希達在 1997 年所提出的「色彩」、「持續音」、「分類法」三者，到底是否能夠充分代表馬希達的研究與作曲思想，然後再用其他的概念組合來更加貼切地詮釋；本文反倒欲指出，與其糾結於到底怎麼樣的概念組合更為適合用以「定調」馬希達，作為馬希達的讀者，應該要在他的這些倡議著作裡，看到在其主題背後的思想軌跡的轉變，以及他所認識世界的方式。

換言之，以 1997 年的「色彩」、「持續音」、「分類法」三者為例，馬希達究竟是基於怎麼樣的立場談論這三個原則的呢？他又是怎麼連結到他的作品與研究的？這些原則與馬希達在其他時期裡曾提出的原則之間是否有什麼異同？這些原則是必然專屬於亞洲音樂的嗎？如果能夠思考這些問題，即可發現在不同時期間各有異同的作曲倡議，其實都是馬希達在不同生命階段裡所提出重新理解音樂的方式。馬希達作曲倡議的內涵，並非穩固地建立在某些專屬於菲律賓、東南亞、抑或亞洲的音樂性質上，而是以一種對於「他者」¹⁰⁷的追尋，變動地存在於他每個生命階段裡認識音樂、創作音樂的方式。

1. 1970 年代的作曲策略倡議：「自然」

雖然馬希達早自 1963 年就開始音樂創作，但在同時期的論著裡，多以民族音樂學的研究為主。時至 1971 年亞洲作曲家聯盟成立之後，在之後的幾次大會裡，馬希達的作曲思想才開始正式地以文字的形式流傳。

¹⁰⁵ Maceda, "Theories of Music."

¹⁰⁶ José Maceda, "Cultural Sources for Contemporary Music in ASIA," in *ACL '98 Final Report The 19th Conference and Festival of the ACL ~Discovery of Asian Music~ Discovering the Significance of Oriental Philosophy in Music September 20-26, 1998*, ed. Shyh-Ji Chew et al, 43-9. Taipei: National Committee, ACL, R.O.C., 1998b.

¹⁰⁷ 本文在這裡所使用的「他者」一詞，對應馬希達的說法則是如「other」、「alternative」等語彙，在此並不是指一般意義上的他者，而是相較於西方音樂文化體制以外的一切可能，均在「他者」的包含範圍裡。

1975 年的第三屆亞曲盟大會裡，馬希達發表了題為 “Source of Musical Thought in Southeast Asia” 〈東南亞音樂思想的來源〉的論文。¹⁰⁸該屆會議報告非常貼心地將馬希達的文章論點摘要為五點，大意約為：一、印度與中國的部分樂器可能在東南亞被發現，有可能來自這個區域；二、東南亞音樂思想的基礎來源可以在「自然」本身被發現，人們必須順應自然而非與其對立；三、非物質、無限的時間概念和東南亞音樂的形式與手法有關；四、無限的概念潛藏在許多亞洲音樂裡各自持續音的使用；五、儀式的概念能夠作為與自然溝通的優秀載體。¹⁰⁹從總結的五點來看，馬希達似乎從作曲策略的角度，試圖提出一種以東南亞為中心的本質主義論：他將東南亞視為印度、中國等古文明大國可能的文化發源地，同時又指出一套以自然為中心的東南亞音樂思想，其中也包含時間觀、無限、儀式等概念。不過，這真的是馬希達所欲表達的內容嗎？本文認為，這種條列式的理解方式，或許無法確切地還原馬希達思想的全貌，以及他理解東南亞音樂文化方式。

在〈東南亞音樂思想的來源〉的破題處，馬希達的確寫到了：「一些印度與中國的樂器與音樂概念也在東南亞被發現，並可能來自這個區域」，¹¹⁰但在緊接的段落裡，與其說馬希達試著要論證其論點的正當性，倒不如說是利用有文字記載的印度、中國文化，來認識缺乏文字記載、相對晚近才由音樂學者紀錄的東南亞音樂傳統。從樂器的形制、¹¹¹持續音的概念、到音階的建制，他甚至還從印度、中國思想裡宇宙與音樂之關係為例，來考察東南亞的音樂傳統。從民答拿峨島用以防止地震的鑼聲、巴拉望庫加皮二弦琴的音階與動植物的連接、到在民答那峨島用來模仿瀑布聲的口簧琴，馬希達才終於以「自然」為主題，當作該篇章裡他所欲探討的音樂思想來源。在他依序地探討了順應自然、時間概念、持續音與儀式的概念以後，馬希達總結：「既有的音樂以某一層面的形式反映了這種（與自然共存的）生活，但若是去重新創造這種音樂，仍可

¹⁰⁸ Maceda, “Sources of Musical.”

¹⁰⁹ National Music Council of the Philippines. *Third Asian Composers' League Conference-Festival Final Report: Oct. 12 – 18, 1975, Manila, Philippines*, (Philippines: National Music Council of Philippines, 1976) 2.

¹¹⁰ Maceda, “Sources of Musical,” 63: “...some of the musical instruments and musical ideas in India and China are found also in Southeast Asia, and may have come this region.”

¹¹¹ Ibid., 63: 馬希達舉了婆羅洲、寮國、柬埔寨的口琴與中國、日本樂器之間的關係；中國的簫、日本尺八在形制上與緬甸、呂宋島、民答那峨島等地廣泛使用的笛子間之相似處；以及從長方形共鳴箱的齊特琴家族和細長琴頸之魯特琴家族所出發的幾點樂器學角度的觀察。

提供這種生活另外一個層面」¹¹²，這個乍看之下似乎不太明確的概念，他則進一步解釋：「在熱帶地區的自然密度能在音樂概念裡被表達，正如在古老的中國南方合奏裡，聲響的透明度訴說了其思想的透明度，或是一種特定音色的使用，能喚起如在德布西身邊周遭，那十九世紀的感官經驗」。¹¹³馬希達最後寫道：「熱帶圈的音樂——在東南亞與世界各地——有一種哲學要提供」。¹¹⁴換言之，馬希達相信音樂會反映某種與特定時空相關的思想或是氛圍，因此在其田野調查中所接觸到的東南亞鄉間音樂，也如實反映了在鄉間人們生活裡與自然和平共存、無限的時間觀、以儀式與自然溝通等等的面向。但他也指出，這只是「其中一種」能表達自然觀念的音樂形式而已。馬希達希冀能夠把這些鄉間音樂背後所內蘊的哲學，提供到現代音樂的創作裡，同時也在現代生活當中呈現另外一種表現該鄉野音樂哲學的另外一種形式。

在聽完馬希達於該屆亞曲盟大會的報告後，泰國作曲家、指揮家桑托·蘇查理庫（Somtow Sucharitkul, 1952-）將馬希達的論點理解為一種對東、西音樂概念本質差異的指稱，並試著提問以尋求馬希達的認同。¹¹⁵但馬希達僅同意他談到部分歐洲現代音樂過於膚淺地使用亞洲元素的部分，接著說：「但我不知道要如何去定義什麼是亞洲的、什麼不是亞洲的，或許其中的差異就在應用上吧。我認為亞洲音樂反覆、非發展的特性構成了一種對於後序列主義者極為計劃、複雜的音樂之回應」。¹¹⁶

由此可見，馬希達並非試圖說明自然、無限、持續音、儀式的概念就是東南亞、或是亞洲音樂文化的一種本質，儘管這幾項原則是他在這篇文章裡的「重點」，但並不是其作曲倡議裡的結論，而是他用以理解東南亞音樂文化的幾個「切入點」。他無意去定義西方文化與亞洲文化之間的根本差異，而選擇從概念在音樂裡被實際應用的角度來思考。遍佈於東南亞各地、甚至東亞、南

¹¹² Ibid., 66: "An existing music mirrors this life in one dimension, but a re-creation of this music can give this life still another dimension."

¹¹³ Ibid., 66: "A density of nature in the tropics can be conveyed in musical concepts, in a similar manner that a transparency of sounds describes a clarity of thought in an old southern Chinese musical ensemble, or that a particular use of timbre results in evoking a sensuousness of a 19th century life in Debussy's entourage."

¹¹⁴ Ibid., 66: "A music in the tropical belt — in Southeast Asian and around the world— has a philosophy to offer."

¹¹⁵ National Music Council of the Philippines. *Third Asian*, 3.

¹¹⁶ Ibid., 3-4: "But I don't know how to define what's Asian and what's not. The difference probably lies in its application. The repetitive, non-developmental feature of Asian music, I think it constitutes a reaction against the very planned and intricate music of the post-serialists."

亞的音樂文化，成為他理解、切入東南亞音樂的參照；而他的終極關懷，則存在於如何將這些「重點」，融入到現今的音樂創作與生活當中。

從馬希達 1970 年代的另外兩篇文章裡，更可以清楚得知那些「重點」並非不可變動的，反而會隨著他在不同時期的關心改變、而有所調整。在隔年第四屆亞曲盟台北大會所發表，題為“Elements of New Music from Southeast Asia”〈來自東南亞的新音樂元素〉的文章裡，馬希達再次談到了東南亞鄉野村落裡人們與自然和諧共處的生活，以及古老與現代「科技」的概念。¹¹⁷他以作品〈Ugnayan〉（1974）為例，說明他如何借用廣播電台與收音機等現代科技，在菲律賓讓人們與以聲音所代表的自然融合，以及在現代社會的各種場合如機場、購物商城、街道、住宅區等地以聲音改善環境的想法。¹¹⁸同時他也以〈Udlot-Udlot〉（1975）為例，說明相對於新的擴音、錄音科技，大量的人力使用本身也是一種「古老的科技」，能夠將聲響自由地散布於廣泛的區域。¹¹⁹文末，馬希達寫到：

亞洲新音樂表現的來源能從聲音產生以及樂器發音原理的研究中尋求。雖然現代科技在新科技材料裡找尋新樂音，我們也可從舊有的科技材料中尋找新的聲音。從後者的探究反而有利，因為這些先人文化，經過前面幾代的隔離，和人們生活依然有著默契；不像當代電子和電腦音樂的新樂音，還沒有經過時代的考驗。¹²⁰

三年之後的 1979 年第六屆亞曲盟首爾大會裡，馬希達在“Populations, Inventions and A New Music in Asia”〈人口、創新、與亞洲新音樂〉的文章中，探討了「機器」的概念。¹²¹馬希達認為作為現代科技產物的「機器」與其背後的思想，已發展到了使人類不得不屈服於極具排斥性的機器思想的地步；他試著用機器的觀點來看待引領西方文明的文藝復興、啟蒙、科學、理性等，最後

¹¹⁷ Maceda, “Elements for a.”

¹¹⁸ Ibid., 59–63.

¹¹⁹ Ibid., 63–6.

¹²⁰ Ibid., 63–6: “Sources of a new musical expression in Asia can be discovered through research methods in the production of sound and in the treatment of sounds of musical instruments. While a modern technology looks for new sounds in new technological material, it is also possible to look for new sounds in old technological material, which has the added advantage of having been isolated by previous cultures to have a musical rapport life, unlike the raw sounds of contemporary electronic and computer music which has not yet passed through the scrutiny of time and age.”

¹²¹ José Maceda, “Populations, Inventions and A New Music in Asia,” in *The 6th Asian Composers' League Conference / Festival October 11–19, 1979*, ed. Jae-You Park et al, (Seoul: The Korea National Committee/ACL, 1980).

再套用到西方音樂上。¹²²而馬希達利用這個觀點，思索著一種基於其東南亞鄉間音樂的機器概念，是透過人力集體的合作完成、保證團體而非少數人的利益、並且能取得在自然界生活當中身體與靈性上平衡的機器。¹²³他用〈Ading〉（1978）來解釋這樣的機器概念如何在現代音樂裡成為可能，並引用阿多諾的觀點，認為今日社會都應該要來向藝術作品學習這種平衡、不排斥人的機器觀點。¹²⁴馬希達的主旨並不是欲單純地對理性提出質疑與批判，而是要發展一種對人類生活的新觀點，他的手段是從音樂著手，但又不是單純地在音響上去模仿過去的傳統音樂，而是要挖掘在古代傳統裡所包含的觀點，並將它們連結到今日的音樂情境與生活之中。¹²⁵

2. 1990 年代的作曲策略倡議：「音樂結構」

1994 年第 16 屆的亞曲盟台北大會裡，不同於其 1970 年代持續以「自然」為主題，馬希達發表了題為“Music Research and Music Composition or Counts of Four, the Fifth Interval and Classification of Things as Basic Structures in Music and Music Compositions”〈音樂研究與音樂創作：作為音樂與音樂創作基礎結構的數四原則、五度音程和分類法〉的演講。¹²⁶一改過去在 1970 年代較為原則性、推測性的倡議，馬希達這篇講稿的絕大篇幅就如同他的民族音樂學研究一般，以圖表、許多不同音樂文化的例子，來說明數四原則、五度音程、與分類法等作為亞洲音樂結構基礎的概念，以及其在作曲上的運用。¹²⁷他認為數四原則與五度音程在某種程度上是由西方音樂與東亞、東南亞音樂所共享的特徵之一，但同時也不否認例外的存在，也因此順應數四原則、不遵守數四原則、順應五

¹²² Ibid., 34–5.

¹²³ Ibid., 35–7.

¹²⁴ Ibid., 38–42.

¹²⁵ Ibid., 34.

¹²⁶ José Maceda, José. “Music Research and Music Composition or Counts of Four, the Fifth Interval and Classification of Things as Basic Structures in Music and Music Compositions,” in *ACL '94 Final Report The 16th Conference & Festival of ACL, Towards A New Era of Asian Pacific Music Retrospect and Propect, May 22–28, 1994*, ed. National Committee, ACL, R.O.C., (Taipei: National Committee, ACL, R.O.C., 1994) 80–90.

¹²⁷ 有關「數四原則」與「五度音程」實際的內容，請參考本文第三章第三節，在此不另複述。

度音程、選擇五度音程以外的音高基礎結構等，就成為在現代作曲裡可以考量的出發點。¹²⁸

「確實，」馬希達寫道：「在世界上可能有其他的音樂文化使用不同的音程組織系統，同時也不與古典歐洲和東亞、東南亞音樂共享五度音程的總體結構」，¹²⁹順著這個思路，馬希達藉著對於「他者」的觀察，開始探索「分類法」的觀點。考慮到文化全球化無孔不入的影響力，馬希達擔心在地的音樂表現會漸漸被收編至名為「樂種」的多元光譜、這種在音樂表現上趨於統一的危機裡。與此相應的解決辦法，馬希達建議，則是要利用分類法的概念讓屬於亞洲在地的樂器能夠彼此之間、以及與西方固有的樂器之間在音樂創作裡對話。例如中國箏、日本箏與韓國伽耶琴的合奏、或是小提琴與日本箏的結合……，他寫道：

確切來說，這樣的樂器安排與在吉隆坡或名古屋所創作的弦樂四重奏一樣的不自然（底線為筆者所加），但這個不自然正是脫離古典配器概念的一步。……這些形式當然是一種歐洲古典主義裡三重奏與四重奏室內音樂的殘留，但卻是正尋找著一個不同的音樂方向。一旦開始，不只從北京、東京、首爾，甚至從曼谷、河內、雅加達與民答那峨等會有各種樂器組合的作品，相互加乘並改變當地的音樂氛圍。……現在去預言這些合奏的音樂會帶來怎樣的或許仍舊太早，但它們將會提供一個這些樂器在音樂作品上的應用以及前述那些無時間、無音高等概念之間的連結（註：即該篇文章在前面提到的數四原則、五度音程等）。¹³⁰

三年之後，主題為《發聲（*tunugan ; soundings*）》的 1997 年第 18 屆亞曲盟馬尼拉大會裡馬希達發表了名為〈源於亞洲音樂合奏的音樂理論〉的作曲倡議。¹³¹他首先回顧二戰以後藝術音樂與傳統音樂在亞洲的發展，並以法瑞茲的音樂為例，指出現代音樂與傳統音樂元素的脫離；同時他也關注到了晚近西方

¹²⁸ Maceda, "Music Research," 84–8.

¹²⁹ Ibid., 87–8: "Indeed, there are probably other musical cultures in the world who use other systems of an organization of intervals, and who did not share a macro-structure of the fifth interval in classical European and East-Southeast Asian music."

¹³⁰ Ibid., 89: "To be sure, such arrangements would also be as artificial as a string quartet composed in Kuala Lumpur or Nagoya, but the "artificiality" is a step away from classical notions of instrumentation... These forms are of course a carry-over of trios and quartets in chamber music of European classicism, but they SEARCH FOR ANOTHER MUSICAL direction [capitals Maceda's]. Once started, several compositions with various instrumental combinations not only from Beijing, Tokyo and Seoul but also from Bangkok, Hanoi, Jakarta and Mindanao can multiply and change the musical atmosphere of the region... It is still too soon to foretell what abstraction a music of these ensembles can lead to, but they would provide a link between this application of instruments in music composition to another sense of music where instruments would apply concepts of "no time" and no pitch levels spoken of previously."

¹³¹ Maceda, "Theories of Music."

前衛音樂的潮流，竟有股重新向中世紀、文藝復興重新學習的趨勢。考察到上述的現象，馬希達認為基於亞洲的音樂文化遺產來提出新音樂理論的時刻已經來臨，正如歐洲音樂文化史裡和聲、對位理論的出現，或是中國音樂史上唐朝音樂盛世等歷史時刻一般。¹³²馬希達感到這股運動的迫切性，也因此以他的作品為例，解釋「合作所產生的色彩」（color produced by joint work）、¹³³「持續音」（drone）、「分類法」（classification of things）三者在他作品裡的應用，以及探索這些原則貢獻於全新音樂理論的可能性。馬希達並不是要說這三者就必然是新音樂理論的基礎，而是企圖拋磚引玉，引導更多人參與新音樂理論的討論裡。¹³⁴在文中他也以他過去的作品〈Udlot-Udlot〉（1975）為例，重新反思著西方音樂的基礎結構觀：「如果節奏、和聲、與旋律是音樂的基礎三要素，那是否有可能有另外一種音樂的結構或骨幹，是由持續音、色彩、與旋律¹³⁵所組成的呢？」¹³⁶

1998 年第 19 屆亞曲盟台北大會裡，馬希達受邀談論他自己的音樂，但他卻選擇發表題為〈亞洲現代音樂的文化來源〉的演講，並圍繞著「亞洲音樂文藝復興的元素」與「今日亞洲的社會文化狀況」兩個主題進行。¹³⁷表面上看似馬希達對於作曲的概念似乎與前面的說法又稍有些不同，但其實不然。馬希達將文藝復興理解為歐洲文化在西元 15 世紀前後回溯希臘、羅馬古典傳統的結果，並時至今日西方音樂的基礎依舊圍繞著文藝復興所發展的思想體系進行。他回顧了一些在過去曾提出的原則，如「二元對立」、「五度音程」、「集體人力的使用」、「分類法」等，在他的觀點裡，這些原則的提出其實與歐洲文藝復興時期知識份子的實踐有著異曲同工之妙，都是圍繞著試圖復興、再現自身文化的古代思想與音樂元素進行，而這正是他「亞洲音樂文藝復興」的內涵。馬

¹³² Ibid., 21-2.

¹³³ 有趣的是，在這篇文章裡馬希達以「合作所產生的色彩」所說明的，較注重於「音色」方面，而沒有特別談到類似在 1970 年代其作曲倡議裡強調順應自然、人力集體使用的部分，在他以〈Pagsamba〉（1968）為例的最後，乃是按五種音色來作為該作品的結構基礎，而沒有特別強調大量人力的參與。這一點與坦瑟對於馬希達該篇文章的理解，有不小的出入。（見 Maceda "Theories of Music," 24）

¹³⁴ Maceda, "Theories of Music," 27.

¹³⁵ 雖然在英文與中文裡都是使用「旋律（melody）」一詞，但這裏的旋律指的是馬希達自己所定義的，「兩個或多個帶有音高/無音高的音之排列、組合或安排」。

¹³⁶ Maceda, "Theories of Music," 25: "If rhythm, harmony, and melody are three basic elements of music, is it possible to have another structure or skeleton of music comprising drone, color, and melody?"

¹³⁷ Maceda, "Cultural Sources."

希達並不認為應要刻意地脫離現代正遍在的西方音樂文化，反倒是要在考察亞洲過去音樂文化的基礎上，找出現有音樂表現所缺乏的部分，並將它融入今日的亞洲社會與文化當中。

至此，自 1970 至 1990 年代，可以觀察到馬希達在作曲倡議上的轉向。儘管真正促使馬希達改變的原因並無從得知與驗證，但毫無疑問地，透過以上的回顧，可以確認馬希達的概念絕非先驗地存在與固定，而是會隨著其生命經驗、對亞洲社會的總體觀察變動地存在於每個歷史時刻。

（三）「脈絡化」馬希達：菲律賓民族主義和後殖民文化脈絡的考察

正如在談論菲律賓史的書籍或是篇章裡，一定無法化約「殖民」這個主題一般，許多人（包含筆者）對於馬希達的第一個認識，是從一個小故事開始的。1930 年代末期，在巴黎求學，學習西方音樂裡至高的藝術性與演奏技巧的馬希達，忽然被他的同學問到：「你為何要在此學習不屬於你自己文化的西方音樂呢？那屬於你自己文化的音樂，又是什麼呢？」¹³⁸幾年之後，在法國師範學院獲得高級演奏文憑學成歸國的馬希達，於一次的菲律賓國內演奏貝多芬悲愴奏鳴曲的巡演裡，望著火車窗外的梯田的他，獨自思索著：「（我所見到的）這一切，又與貝多芬的奏鳴曲有什麼關係呢？」¹³⁹這些在馬希達生命經驗裡較早期所經歷的衝擊與思考，除了預示其在 1950 年代起，再度於美國留學、學習民族音樂學與作曲的選擇之外，也部分奠定了其餘生在研究、作曲、思考亞洲音樂的基調。因著菲律賓過去殖民歷史的緣故，失去了原初文化的反動與不安，可以在馬希達研究民答那峨島（Mindanao）馬京達瑙省（Magindanao）傳統音樂的博士論文中稍稍看出一些端倪。在回顧了菲律賓的文化受到殖民與多重文化體交互作用而留下的多元性格與音樂文化史之後，他寫道：「在西班牙的影響進入之前，菲律賓的音樂發生了什麼事呢？多數的菲律賓人都已經忘記了這種音樂，而約莫只有百分之十左右的人，未受到西方文明的影響，依舊實踐這

¹³⁸ Santos, "José Montserrat Maceda," 128.

¹³⁹ 〈マセダの思い出〉（2004/06），高橋悠治，accessed October 28, 2015, <http://www.suigyu.com/sgbn/sg0406.html#07>.

這個古老的音樂……因此，菲律賓的亞洲音樂，是保存於許多少數民族當中。」

140

根據馬希達的研究，他認為民答那峨島馬京達瑙省的傳統音樂，在數百年前¹⁴¹接受了伊斯蘭文化的影響，使本土原有的音樂文化產生了劇烈的改變。但是馬京達瑙的傳統音樂不是單純地被影響、接受，反倒在肯定外來文化接觸的影響下漸漸發展，使其音樂在展露了東南亞音樂文化核心特質的同時，也可以發現帶有近東特色、高度華彩的歌唱技巧。與其相對地，馬希達舉被普遍西化的菲律賓人為例，在接受到外來文化的影響之後，全然採取了來自歐洲與西班牙的音樂文化，使當代菲律賓的音樂文化徹底地借用了不屬於亞洲的音樂語彙。

142

以上這番寫作裡，那隱隱約約所透露出、對於某種「原真」菲律賓文化的追求與渴望（用激進一點的現代觀點可以說是建構），其實從十九世紀末的菲律賓知識界與二十世紀初的音樂界對於菲律賓人、菲律賓性的建構就己能發現其蹤跡。以下筆者將從知識份子與社會運動以及藝術音樂兩個面向來嘗試「脈絡化」馬希達。

1. 知識份子與社會運動

在西班牙殖民統治晚期的十九世紀中葉，一群在西班牙本土接受高等教育、被稱為「啟蒙者」（*ilustrado*）的菲律賓知識份子，由於不滿西班牙殖民政府與教會系統高壓的剝削統治，開始在 1872 年起著手進行史稱「宣傳運動」（*Propaganda Movement*）的一連串社會改革抗爭運動。根據政治史學者梅根·克莉絲汀·托瑪斯（*Megan Christine Thomas*）的研究，在第一次宣傳運動期間，包含被尊稱為菲律賓國父的荷西·黎剎（*José Rizal, 1861–1896*）在內的知識份

¹⁴⁰ Maceda, "The Music of the Magindanao," 10: "What has happened then to the music of the Philippines previous to Spanish influence? Most of the present-day Filipinos have forgotten this music, and only about ten per cent of the people, those who have not felt the impact of Western civilization, still cultivate an ancient music..... Asian music in the Philippines, therefore, is preserved among small groups of peoples..."

¹⁴¹ 今菲律賓南部與回教文化的接觸可能大約為西元 15 世紀左右。不過馬希達並沒有將詳細的年代寫入文中。參陳鴻瑜，《菲律賓史：東西文明交會的島國》，（台北：三民書局，2011），12。

¹⁴² Maceda, "The Music of the Magindanao," 219.

子們，透過史學、民族學、民俗學、語言學等方式，以重新思考被西班牙人定義的民族特性、在語言裡去西班牙化、重新建構殖民統治特屬於「菲律賓」社會特性、將殖民統治視為社會衰退等……而這些論述，都成為日後菲律賓反西班牙革命運動思想的資源。¹⁴³

在馬希達甫獲得博士學位歸國任教的1960年代，菲律賓總體社會漸漸呈現出對於美國全盤性的依賴，從政治、經濟乃至於文化上，紛紛經歷了劇烈的「美國化」。¹⁴⁴對此現象憂心忡忡的知識份子們，紛紛作出程度不等的回應，而最為深刻的評論者，應屬菲律賓左派歷史學者雷納多·康斯坦提諾（1919–1999）的寫作。康氏的研究多集中於自西班牙殖民時期的抗爭與菲律賓民族意識的興起，他反對各種形式的殖民、支持菲律賓的國家認同，認為西班牙、美國、日本甚至是戰後美國等殖民統治集團與地方菁英謀和政治、經濟上的利益，三番四次地打壓並摧毀本土意識興起的可能；且伴隨著戰後美國在菲律賓所催生的，那從教育制度、文化形式、經濟體制、本地菁英統治集團的特權等等無孔不入的新的殖民形式，屬於菲律賓自己的未來，看似更顯的灰暗，他語帶期盼著寫著：

……橫跨兩代的殖民者們，利用對菲律賓民族意識的積極操作統治著菲律賓社會。正因如此，現今的菲律賓人更不能不在菲律賓民族意識的領域重新發現自己。也就是，要去創造那可以正確表明自己，真正的經濟、政治、文化期望的自覺。並且，更是要將這個自覺好好地與廣為擴散的時代意識清楚地對置而顯現出來。那廣為擴散的時代意識，正是要將菲律賓人試圖與帶來諸落後國家貧窮、戰爭、腐敗的那世界結構統整為一的東西。¹⁴⁵

¹⁴³ Megan C. Thomas, *Orientalists, Propagandists, and Ilustrados: Filipino Scholarship and the End of Spanish Colonialism*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 14.

儘管托瑪仕在書中更多的是要強調那批「啟蒙者」的寫作其實不一定代表著菲律賓民族主義的原型，而是在其中有不均質地、對於反殖民主義與民族主義的態度。但同時也不可否認，這些「啟蒙者」的寫作確實影響、也同時限制了菲律賓革命與民族主義等政治思想日後可能發展的範圍。另外，值得注意的是，這些「啟蒙者」通常有著混血（mestizo）的家庭背景，並因此在菲律賓本地有著較高的社經地位、也反映在這些人的學經歷與視野上。這使他們的研究與世界觀成為可能，但同時也或多或少會在他們的作品中反映出與西方文明難分難捨的關係。

¹⁴⁴ コンスタンティーノ・レナト（Renato Constantino），〈民族的自覺の問題〉，《フィリピン・ナショナリズム論下》，鶴見良行訳，（東京：井村文化事業社，1977），233。

¹⁴⁵ Ibid., 229: 「二代にわたる植民地主義者は、フィリピン人の意識に働きかけることで支配した。だからこそ今フィリピン人は、この意識の領域で自己を再発見しなければならない。それはとりもなおさず、自分たちの真の経済的、政治的、文化的願望を正確に表明しうるような自覚を創造することである。この自覚を、広くゆきわたった時代の意識にはつきりと対置して見せることである。広くゆきわたった時代の意識、それこそ世界の後進諸国家に貧困、

儘管康氏的批判態度與極端的左派意識，不能完全代表菲律賓知識界的態度，但作為他上述這番論述的脈絡，還是可以放置到另外兩個層次來理解。首先是1960年代在菲律賓社會引起波瀾，被稱作「第二次宣傳運動」的文化革命。戰後由少數政治菁英所領導的土地改革與對美經濟要求無條件的接受之餘，隨著美國在越南的動作越加頻繁，也在作為美軍基地的菲律賓引起許多社會問題。因此，由馬尼拉的學生、青年勞工為主所組成的「民族主義青年同盟」（KM）便在1965年底展開抗爭行動，且於隔年開始了號稱「第二次宣傳運動」的文化革命，致力於階級意識的普及、教育的本土化與大眾化、本土文化與大眾文化的興隆與大眾媒體的本土化等等。¹⁴⁶該運動在菲律賓社會獲得極大的迴響，除了學生與知識份子的參與以外，連在文化面的部分，媒體也試著用本土的音樂、戲劇、電影以置換充斥著美國文化商品的菲律賓文化場景。儘管這次的文化革命因著政府的壓制以及後續的馬可仕獨裁體制（Marcos dictatorship）上台而宣告失敗，但這場運動對於菲律賓人民的自我文化意識與民族主義的抬頭，有著極度深遠的影響。¹⁴⁷

而另一個層面，則是在經歷七〇年代的戒嚴時期之後，依舊動盪不安的菲律賓政治、社會情勢，在康氏上述那番慷慨激昂的呼籲四十年後的今日，似乎依舊能夠作為知識份子心中對於菲律賓社會那個悲願的寫照。本文在回顧既有文獻的篇幅中曾談到菲律賓作曲家、音樂學者強納斯·貝司（Jonas Baes）最近討論馬希達的〈Ading〉（1978）與菲律賓社會的一篇文章，當中他對於菲律賓社會既有的政治、經濟統治結構與菲律賓人民集體意志現狀的不滿與沈痛，可能更甚於康氏所身處的時空背景。¹⁴⁸貝司把他對菲律賓社會變革的期望寄託在〈Ading〉（1978）這個作品裡，期待在藝術作品裡那由聽眾所代表的，社會大眾可相互合作、彼此依賴、自主、獨立的模型，有朝一日能成為菲律賓社會的現實。¹⁴⁹但無奈的是，他那借用葛蘭西（Antonio Gramsci）的「民族-人民」（national-popular）的概念，在菲律賓現有的社會體制下，仍然只是一個烏托

戦争、墮落をもたらす世界規模の仕組みにフィリピン人を永久に統合しておこうとするものである。」

¹⁴⁶ 池端雪浦、生田滋，《東南アジア現代史 II：フィリピン・マレーシア・シンガポール》，（東京：山川出版社，1977），157-60。

¹⁴⁷ Ibid., 159.

¹⁴⁸ Jonas Baes, “Jose Maceda / Ading (1978): A Critical Dialogue,” *Musika Journal* 10 (2014), 180.

¹⁴⁹ Ibid., 180.

邦式的幻想。¹⁵⁰



2. 藝術音樂

現代概念的菲律賓民族主義於十九世紀末萌芽以後，其風潮也慢慢吹至音樂上，但卻是以相當不同的形式。於1898年進入美國殖民時期的菲律賓，隨著其較為懷柔的殖民政策，帶有肯定美國統治色彩的菲律賓音樂也漸漸誕生。正如拉蒙·桑多斯寫到：「作為民族主義的菲律賓音樂可以說是在音樂學院的展演廳裡誕生的，但卻也伴隨著一種和諧化美國殖民統治藍圖的意識形態」。¹⁵¹而在菲律賓大學音樂學院（UP [University of the Philippines] Conservatory of Music）於1908成立之後，其更是成為菲律賓民族主義音樂的大本營。當時的作曲家紛紛以殖民時期以前的「原始」菲律賓文化為藝術創作的材料，趨之若鶩、爭先恐後地去「原始化」自身的文化。而該菲律賓民族主義音樂運動於1930年代達到高潮，除了為數眾多的本地、外國著作對於菲律賓傳統音樂、文化的研究成果之外，以作曲家法蘭西斯科·聖地牙哥（Francisco Santiago, 1889–1947）為首的民歌、民族舞蹈採集運動，留下了為數眾多對今日菲律賓民俗舞蹈與音樂仍具重大影響的原始材料，並且這些材料也成為作曲家在音樂寫作中，對於殖民時期以前菲律賓的文化認同，最直接、有利的素材來源，儼然形成菲律賓作曲界的一項標準，甚至一直持續到1960年代以降。¹⁵²

當時音樂界的主流想法，或許可以用聖地牙哥氏在戰後對於該音樂學院總體成就的評論來理解：

很快地音樂學院的影響就被感受到了。一些教師們開始了挖掘過去、復興國族氛圍的計劃……然後，民俗歌曲被發展成為了最高形式的音樂作品。藉由作曲技巧等必要知識的洗練與進步，那籠罩著菲律賓氛圍的流行歌曲，讓出了它的位置給最高形式的音樂作品。因此，我們的音樂家使那些不相信菲律賓民俗歌曲可以如

¹⁵⁰ Ibid., 180.

¹⁵¹ Ramón Santos, “The UP Conservatory of Music: Nesting Ideologies of Nationalism in a Filipino Music,” in his *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*, (Quezon City: University of Philippines Press, 2005b), 179: “Nationalism in Filipino music as a movement may be said to have been born in the halls of the Conservatory of Music, but with an ideology that was harmonized with the overall American colonial blueprint.”

¹⁵² Ibid.

此符合現代和聲、對位、卡農、賦格等規則的人大大地吃驚。¹⁵³

不過顯然日後的菲律賓本地音樂家並不是都抱持著完全類似的態度。正如今日的菲律賓大學音樂學院的主大樓被稱作亞伯拉多會館（Abelardo Hall）一般，桑多斯認為在菲律賓民族主義音樂運動裡，該屬早逝的尼卡諾·亞伯拉多（Nicanor Abelardo, 1893–1934）的成就最為出色，他對亞伯拉多評論：「亞伯拉多的民族主義觀點與他同時期的作曲家們不同，他不僅僅是要創作出一套將菲律賓本土性賦形的作品而已，更是要在遠古音樂傳統的文化與美學領域中，找尋菲律賓的自我。」¹⁵⁴

以上自1930年代即為蓬勃發展的菲律賓民族主義藝術音樂，也儼然在戰後的菲律賓音樂圈裡形成一套標準的敘事準則。作曲家安東尼奧·布納文圖拉（Antonio R. Buenaventura, 1904–1996）在回顧菲律賓藝術音樂發展的時候，將另一位戰前即享譽盛名的菲律賓作曲家安東尼奧·莫里納（Antonio Molina, 1894–1980）與前面提到的聖地牙哥和亞伯拉多尊稱為「菲律賓作曲三傑」（Philippine Triumvirate in Music Composition）。聖地牙哥是「菲律賓民族音樂之父」、亞伯拉多以將菲律賓本土的歌曲昆帝曼（kundiman）的形式提升到藝術歌曲的層次著稱、莫里納則是因其音樂與文學的創作備受與國家藝術家的殊榮。¹⁵⁵布氏談到：「他們三人均積極地使用菲律賓本土的民俗旋律，而在他們的音樂創作裡實現真正的菲律賓靈魂。」¹⁵⁶

鏡頭轉到馬可仕獨裁體制高峰的1970年代，於前文所提到菲律賓文化革命

¹⁵³ Ibid., 188: “Soon the influence of the Conservatory of Music made itself felt. Some members of the teaching staff initiated the work of digging into the past to revive national airs..... Later, folksongs were developed in the highest forms of musical composition. Equipped with necessary knowledge in the technique of composition, in its present state of refined advancement, the popular songs on Filipino autochthonous airs, gave way to musical compositions of the highest type. Thus, our musicians surprised those who would not believe that Filipino folksongs could be developed according to the exacting requirements of modern harmony, counterpoint, canon and fugue.” Originally cited from Francisco Santiago, *The Development of Music in the Philippine Island*, (Quezon City: University of the Philippines, 1957): 18.

¹⁵⁴ Ibid., 191: “Abelardo’s nationalist vision differed from his contemporaries in that it did not simply aspire to produce a body of works that is emblematic of Filipino nativeness, but to discover a Filipino self in the cultural and aesthetic realms of its ancient musical traditions.”

¹⁵⁵ Antonio Buenaventura, “Music Creation in the Philippines During the Last Quarter Century: An Overview Report on Contemporary Trends of Philippine Music (1950–1975),” in *Third Asian Composers’ League Conference-Festival Final Report: Oct. 12 – 18, 1975, Manila, Philippines*, ed. National Music Council of the Philippines, (Philippines: The National Music Council of Philippines, 1976), 67.

¹⁵⁶ Ibid., 67: “All three of them have zealously worked to achieve the truly Filipino spirit in the music that they created by utilizing native folk melodies.”

發生後的1969年九月，由獨裁者費迪南德·馬可仕（Ferdinand Marcos，1917–1989）的夫人伊美黛·馬可仕（Imelda Marcos，1929–），成立了菲律賓文化中心（Cultural Center of the Philippines，CCP）。按照該中心主任，同時也是作曲家的露奎希雅·卡西拉葛的說法，伊美黛「在這個國家認同危機當前的時刻，對國家文化發展扮演了一個原動力的角色」。¹⁵⁷而在這股潮流裡，菲律賓藝術家們「已經透過其特殊的順應性，在音樂裡已完全地同化了西方的技巧，同時基本上也保有其東方情愫與國族渴望」，¹⁵⁸此外，「當菲律賓人持續去探究其文化根源時，一個在菲律賓音樂裡東、西元素的融合，將可以帶來在音樂上有活力的菲律賓主義的出現」。¹⁵⁹

該中心在1972年設立了「國家藝術家」的獎項。截至1998年為止，共有八位以「音樂」的項目獲此殊榮，而馬希達即為其中一位¹⁶⁰。這八人，除了莫里納與布納文圖拉是屬於馬希達的師執輩，其餘五人皆和馬希達的年紀在伯仲之間。

由菲律賓文化中心所出版的《*The National Artists of the Philippines*》（1998）一書，其中記載了1972至1998年所有國家藝術家獲獎者的生平與作品。如同桑多斯描述的一般，對於菲律賓民俗音樂的改編與利用，時至戰後的1960年代，仍風靡於許多本土優秀的作曲家之間，¹⁶¹而這種在音樂上對於菲律賓民族主義、菲律賓民族性的至高追求，往往都成為了他們的獲獎原因。舉例來說，針對達·里昂（Felipe Padilla De Leon），該文作者寫道：「達·里昂作品成功的原因

¹⁵⁷ Lucricia Kasilag, “Music in a New Era,” in *Filipino Heritage: The Making of A Nation Vol. 10 Birth of A Nation (1941–1946)*, ed. Alfredo R. Roces et al., (Manila: Lahing Pilipino Publishing, 1978), 2588: “In the current crisis of national identity Mrs. Imelda Romualdez Marcos has played a dynamic role in the cultural development of the nation.”

¹⁵⁸ Ibid., 2589: “With characteristic adaptability, the Filipino has completely assimilated Western techniques in music writing while basically retaining his oriental sentiment and national aspirations.”

¹⁵⁹ Ibid., 2589: “As the Filipinos continue to look profoundly into their cultural roots, a synthesis of the Eastern and Western elements in Philippine music could lead to the emergence of a dynamic Filipinism in music.”

¹⁶⁰ 這八位分別是（括弧內分別為原名，生卒年；獲獎年份）：安東尼奧·莫里納（Antonio Molina，1894–1980；1973）、安東尼奧·布納文圖拉（Antonio R. Buenaventura，1904–1996；1988）、阿唐·迪拉拉瑪（Atang De La Rama，1905–1991；1987）、露奎希雅·卡西拉葛（Lucrecia R. Kasilag，1917–2008；1989）、路西歐·聖·佩卓（Lucio D. San Pedro，1913–2002；1991）、菲利普·派迪拉·達·里昂（Felipe Padilla De Leon，1912–1992；1997）、李維·瑟列里歐（Levi Celerio，1910–2002；1997）、荷西·馬希達（José Maceda，1917–2004；1997）。完整的菲律賓國家藝術家獲獎名單請參見：<http://www.gov.ph/lists/national-artists-of-the-philippines/>。

¹⁶¹ Santos, “The UP Conservatory.”

不只是因為在藝術上的卓越，更是在於其『菲律賓性』……因此，在他的作品裡有一個清楚明瞭的菲律賓精神，即便他使用了西方的樂器、技巧與樂種」。¹⁶²或是像是將聖·佩卓（Lucio D. San Pedro）下了「創意民族主義」之註腳的安東尼奧·喜拉（Antonio Hila）表示：「大師[聖·佩卓]的作品，並非直接地，而是創意地使用了民俗的語彙，用洗練的風格加以包裝，引發了一個表現認同感的細膩效果，是一個毫無疑問的菲律賓意識」。¹⁶³至於其他獲獎者，也都可以看到相當濃烈的民族主義色彩。¹⁶⁴

¹⁶² Fides Cuyugan-Asensio, “Felipe Padilla de Leon,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998), 114: “The success of DeLeon’s works lies not only in their artistic excellence but in their ‘Filipinoness’ ... hence, in all of his works, there is an unmistakably Filipino spirit, even when he uses Western instruments, techniques and genres.”

不過，據馬馮恩指出，撰寫達·里昂一文的作者費德絲·庫尤根雅先席翁（Fides Cuyugan-Asensio）卻在2013年的訪談當中否認該篇文章是由他撰寫。

¹⁶³ Antonio C. Hila, “Lucio D. San Pedro: The Creative Nationalist,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998b), 307: “In the Maestro’s [San Pedro’s] works, the creative, not the literal utilization of the folk idiom, which is clothed in a polished style, evoked a subtle effect that articulates a sense of identity, a consciousness that is unmistakably Filipino.”

¹⁶⁴ 如作曲家安東尼奧·莫里納的早期作品〈Hating Gabi〉（1925）幾乎變成菲律賓本土音樂的標準曲目之一，時至今日仍在許多的場合被菲律賓人所演奏著。他自己給菲律賓音樂家的一席話：「我不管他們用什麼樣的語彙來演奏或是創作——古典、爵士、或是其他的。我只想要他們記住：『絕對不要失去他們的菲律賓靈魂』。」（Lito Molina, “Antonio J. Molina: A Bridge to the Filipinos’ Musical Past,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998), 268: “I don’t care what idiom they play or compose: classical, jazz or whatever. They just have to remember one thing: ‘Never to lose their Filipino soul.’”）。作曲家安東尼奧·布納文圖拉的父親曾經是西班牙革命組織卡蒂普南（Katipunan）的成員，喜拉對其評論：「他讓他的學生們接觸我們原有音樂傳統裡那能提供創造獨特菲律賓音樂聲響的巨大可能性，並使這個民族主義的傳統永遠地興盛。」（Antonio Hila, “Antonio R. Buenaventura: An Unwavering Commitment to Philippine Music,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998a), 84: “He kept the nationalist tradition forever burning by exposing his students to the great possibilities that our indigenous music tradition could offer in creating a distinct Philippine musical sound.”）。阿唐·迪拉拉瑪是一位菲律賓歌劇「查瑞拉歌」（sarswela）的歌手、女演員、劇作家與製作人，她深深地相信查瑞拉歌與菲律賓藝術歌曲「昆帝曼」（kundiman）是真正屬於菲律賓人的文化資產，並也以其推廣與傲人成就獲獎（見 Nicanor G. Tiongson, “Atang De La Rama: The Once and Future Star,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998), 106.）。卡西拉葛「被一個民族主義式的堅定所驅使著，她相信當藝術能夠接觸到普羅大眾之時，就是民族認同與統合成就之時。」（Wilma R. Santiago-Felipe, “Lucrecia R. Kasilag: A Gem of a Person, A Jewel of an Artist,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998), 212: “Kasilag is driven by the nationalistic conviction that national identity and unity will be achieved when art is made accessible to the general public.”）。李維·瑟列里歐則是作詞家，作品數量極為豐富，以在音樂文字裡描寫菲律賓人生活的各個層面見長，被稱作「菲律賓音樂的詩人（Poet of Philippine Music）」（見 Della G. Besa, “Levi Celerio: Poet of Philippine Music,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998).）。

若稍稍考慮馬希達在這份名單裡的位置，可以發現他的生平、學經歷與藝術實踐的內涵均相當地與眾不同。雖然獲獎的音樂家或多或少也參與了如民俗歌曲、民俗舞蹈的採集與民俗素材的研究，馬希達卻是唯一一位具備民族音樂學家身份的音樂家，他自 1950 年代起的田野調查，累積了極為大量的錄音資料與田野筆記和相片。¹⁶⁵馬希達和同期的作曲家不同，他從來沒有宣稱這些田野素材與他的音樂正是某種「菲律賓精神」的代表，或是菲律賓「國族」的驕傲。而他的音樂作品，除了作品的「產量」遠遠少於其他音樂家之外，作為菲律賓第一位「正統的」前衛（*Avant-garde*）作曲家，因其音樂語彙上強烈的實驗性質，與其他音樂家不論是通俗、浪漫、新古典、印象派等語彙有極為不同的差異，也因而被如此寫道：「在其前輩與同期的菲律賓作曲家中間，第一位成功將菲律賓音樂表現從交響曲、協奏曲、奏鳴曲等等西方音樂窠臼裡解放出來的作曲家」。¹⁶⁶

第三節 策略本質主義作為重新理解荷西·馬希達的脈絡化方案

拉蒙·桑托斯一篇較晚近的文章討論了民族音樂學與藝術音樂作曲兩個領域之間在過去百來年間緊張與難分難捨的關係。¹⁶⁷他回顧了民族音樂學早自十九世紀起的歷史、二十世紀中以降分別以艾倫·梅里亞姆（Alan Merriam，1923–1980）與曼托·胡德（Mantle Hood，1918–2005）所表美國東、西兩岸民族音樂學學派在思想上的對立、到巴爾托克、梅湘、凱吉等人將非西方音樂文化應用在作曲上的實例等，桑托斯談到民族音樂學與作曲兩個在意識形態上原

¹⁶⁵ 這些資料，即「荷西·馬希達館藏」（José Maceda Collection）獲聯合國教科文組織（UNESCO）選為世界記憶名錄（World Register），並逐年編列經費提供給菲律賓大學民族音樂學中心（UP Center for Ethnomusicology）數位化、整理與建檔。該收藏可以在此檢索：<http://upethnom.com/collections-portal/>。

¹⁶⁶ Corazon C. Dioquino, “José M. Maceda: Liberating Philippine Musical Expression,” in *The National Artists of the Philippines*, ed. Cultural Center of the Philippines, (Pasig City: Anvil Publishing, 1998), 248: “...he was the first to succeed among other Filipino composers before him and during his time to liberate Philippine musical expression from the Western mold of symphonies, concertos, sonatas and the like.” (Dioquino, 1998: 248).

¹⁶⁷ Ramon P. Santos, “Ethnomusicology in the Art of Composition, Tradition and Modernity and the Musics of Asia,” *Musika Journal* 4 (2008).

本截然相反的領域竟也逐漸地被拉近。¹⁶⁸隨著二十世紀中葉以後眾多亞洲學者在全球民族音樂學上的卓越貢獻，以岸邊城雄（Kishibe Shigeo）、李惠求（이혜구；Lee Hye-Ku）、陳文溪（Tran Van Khe）乃至馬希達的這批亞洲民族音樂學家，他們「音樂的」而非單純的「社會文化的」出發點，讓民族音樂學與作曲能夠在藝術實踐裡被結合，甚至「亞洲化」。¹⁶⁹

他以馬希達為例，指稱「因著其對發現在地亞洲文化遺產不遺餘力的熱情，他不知不覺地消融了民族音樂學與作曲兩者內建的偏見，並依照亞洲思想的宇宙觀利用著兩領域的多面向性」。¹⁷⁰從 1966 年舉辦的 Music of Asia 大會以來，馬希達在作曲、研究與音樂哲思上的努力，他將現代概念的「音樂作品」，重新定義為受東南亞、東亞等傳統音樂實踐所啟發之哲學思考的藝術表達。桑托斯認為馬希達的音樂作品與其民族音樂學的研究間有五項特點：（1）民族音樂學對發現音樂思考與感知的新面向有巨大的貢獻；（2）民族音樂學儘管有其缺點與限制，仍作為洞察非西方音樂的意義領域與超音樂辯證（extra-musical dialectics）有力的觀點工具；（3）民族音樂學的實踐者能對傳統文化與美學有更多尊重，因此可以避免錯誤地再現與挪用；（4）民族音樂學能使現代作品在重新處理傳統中的音樂與超音樂元素時更加的謹慎；（5）民族音樂學作為一個相對年輕的學科，剛好可以透過與作曲等其他音樂研究次領域或其他學科的連接擴展其研究面向。¹⁷¹

桑氏的論點，若放在回顧本章第一節所回顧，悟子、坦瑟、馬波等人研究的對立面，剛好可以作為對馬希達的歷史定位與整體評論的兩個端點。而這兩個端點，正如同現有研究馬希達的文獻可略分為兩個陣營，並彼此互不引用一

¹⁶⁸ Ibid., 17–8.

¹⁶⁹ Ibid., 19–20.

¹⁷⁰ Ibid., 20: “Out of his nativist passion for discovering an Asian heritage, Maceda subconsciously subverted the built-in biases inhibiting the two disciplines from interfacing with each other, and exploited their multi-dimensionality according to the cosmic order of Asian thought.”

¹⁷¹ Ibid., 23–4 “1) The tremendous contribution of ethnomusicology in discovering new dimensions in musical thinking and musical perception; 2) that ethnomusicology, despite its shortcomings and limitations, provides the perspectival tools by which one can gain insight into the semantic domain and extra-musical dialectics of non-western music...; 3) that ethnomusicology, ...can develop one's respect and deep regard for the aesthetic and cultural integrity of folk music traditions, mitigating in the process the danger of misappropriation and misrepresentation; 4) that ethnomusicology, ...can engender greater prudence in re-processing elements (musical and extra-musical) from pre-existing traditions in modern composition; 5) that ethnomusicology, still a young discipline by millennial standards, has the potential to expand its dimensionality and scope to include other existing branches of musical study ... and other disciplines.”

般，導致了對於以馬希達為中心的東南亞藝術音樂、民族音樂學研究實踐在當代音樂學書寫與理解上有了極大的分歧。

毫無疑問的，對馬希達的論述、研究與作品的掌握，以桑氏為首的菲律賓學者們的確掌握的較幾位西方學者來得完整，畢竟他們一起在菲律賓相處了相當長的時間，且與馬希達本人有深厚的情誼。¹⁷²但儘管如此，筆者認為理應不影響兩陣營的學者之間的更多對話才是，何況那些西方學者們均或多或少曾在菲律賓與當地的學者們、甚至馬希達有過直接的交流。正如悟子、坦瑟、馬波等人在寫作裡都有意無意地輕忽了脈絡化馬希達的重要性，以至於往往以矛盾的、不相容、困境等角度來審視馬希達時，難道桑托斯的態度不也是另外一種相對簡單地脈絡化馬希達的手法嗎？¹⁷³如果誠如桑氏所言，民族音樂學的「亞洲化」已經來臨、因著馬希達的努力作曲與民族音樂學之間的隔閡都已經被消融，¹⁷⁴那麼試問，作為研究亞洲現代音樂頂尖學者的思想悟子、身兼民族音樂學家與作曲家的坦瑟、擁有作曲博士學位的複合藝術家馬波等人的寫作裡，又何以無法看到在馬希達的文化實踐裡，那已彼此「消融」的作曲與民族音樂學分野呢？

筆者其實同意桑氏對於馬希達的諸多分析，也認同從民族音樂學史發展的脈絡來看，包括馬希達在內的眾亞洲民族音樂學者確實在作曲與民族音樂學上有許多前瞻性的藝術實踐與作品傳世，甚至筆者認為這或許是亞洲近代音樂史上的一個必經趨勢。¹⁷⁵但在這段歷史背後，根植於亞洲那數百年以來由殖民主義在政治、經濟、文化等面向所遺留下來，那看得見與看不見的宰制權力關係，並不會因為在書寫時刻意淡化、¹⁷⁶或是單單強調某一種「解藥」與看似已改變

¹⁷² 特別是拉蒙·桑托斯、強納斯·貝司與拉馮恩·戴拉佩尼亞三人。

¹⁷³ 不過平心而論，筆者的這個批評或許在某個程度上對菲律賓的學者們而言也不盡公允。在菲律賓音樂學界的脈絡裡，似乎有著太多不足為外人道、那不證自明的脈絡因素。「外人們」——甚至是在當地待過不短時間的研究者們往往都無法完全體察。

¹⁷⁴ Santos, "Ethnomusicology," 20.

¹⁷⁵ 除了桑氏在文中談到的幾位民族音樂學者/音樂家之外，台灣的許常惠、乃至於雖然身為作曲家，但深深受惠於傳統音樂文化的尹伊桑、周文中等或許都可以按此理解。

¹⁷⁶ 誠如悟子、坦瑟、馬波等人以不證自明的二元觀點來理解馬希達的幾篇寫作一般，儘管坦瑟寫道：「我認為我能夠理解在他[馬希達]身上的拉力（Tenzer, "José Maceda," 116: "I think I understand the pulling forces at him."），不過從本文一個欲重新脈絡化馬希達的嘗試來看，坦瑟其實很難說服他的讀者他真的能夠理解馬希達身上的種種作用力。當一個亞洲作曲家要將自己的藝術實踐與既有的西方現代主義尋找連結被作為一種在認識論上的必然時，那個西方音樂文化在亞洲音樂文化上的宰制關係就被全然忽視，且被視為亞洲藝術家/學者/知識份子理所當然

的現實狀態，就會自動消失不在，然後我們也自動地邁向一個嶄新的未來。本文策略本質主義的概念，則正是試圖中介上述兩種端點的一種嘗試。

本章已從三個層面來強調馬希達表面看似「本質主義」之宣稱背後策略性格。第一，在馬希達的研究裡，他往往有意或無意地在方法上連結擁有類似經驗的文化體。馬希達對於亞洲傳統音樂的知識，絕非僅來自於被概略化、簡化過的音樂學書寫。若是讀者能細細閱讀馬希達曾出版的學術論著，並考慮他所留下總長度超過 2500 小時的田野錄音、為數龐大的手稿與相關資料，¹⁷⁷即可得知馬希達不可能不清楚地了解他所調查每一族群之間的差異。但他並沒有以一種高度理性、超然的分析視角去討論傳統文化個體之間細微的差異，反倒選擇持續地尋找與詮釋在類似文化體之間的相似之處。由此得知，馬希達在研究中所採取的視角，必然有著一定程度的策略性選擇。

第二，在不同歷史階段裡馬希達的文化策略有著明確的變動。尼爾森曾分析法農的策略本質主義，認為他的黑性運動裡對自我的重新發現，是因應著被壓制者的社會現實而有特殊的社會政治、解放、治癒目標所建構著的。毫無疑問地，黑性運動是由一種「黑性-非黑性」的二元框架開始，但它透過其論述實踐與政治行動所產生的社會認同，已超越了這個由白人導入的二元框架，並創造了某些新的東西；簡言之，法農的黑性運動，其原初階段的策略功能與在晚期的策略功能是有所不同的。¹⁷⁸如果我們將尼爾森的這個觀察來考慮馬希達在策略上的變動，或許我們可以這樣說：無庸置疑地，馬希達在 1970 年代的文化策略的確是建立在一種「西方-非西方」的視角，並能以東方與西方在自然、機器、時間概念上的差異作為代表；但在這個二元框架裡的「非西方」，卻不是一種千篇一律的本質定義，如他在 1990 年代一改過去的說法，選擇以「音樂結構」作為其框架裡「非西方」的內涵。也就是說，作為馬希達視角另一端的

需要去追尋與解決的課題。坦瑟那篇文章的原始標題為“José Maceda: A Universalist’s Paradoxes of Southeast Asian music”，也就是說，坦瑟的概念簡單而言乃是將馬希達的取徑看作一種「普遍主義」式的手法，當他把在西方學院裡的作曲取徑與菲律賓鄉野的聲響世界視為共通的時候，就導致了論述上矛盾的必然。但如果那些在亞洲由殖民主義在音樂文化所遺留下來的宰制關係不曾存在的話，馬希達又何嘗需要去從事那些坦瑟認為是「普遍主義式」的文化實踐呢？

¹⁷⁷ “Our Roots – Who Is José Maceda? – Legacy,” last modified 2014, <http://upethnom.com/about-us/our-roots/>.

¹⁷⁸ Nielsen, “Franz Fanon,” 350.

「非西方」，其實是一種動態、混合的存在，會隨著不同的歷史階段調整、改變。

第三，藉由回顧菲律賓知識份子與藝術音樂的近代歷史，我們可以清楚看到那民族主義的呼籲，早自十九世紀開始在菲律賓這塊土地上就不曾停過。無論其知識志業為何（民族學、語言學、歷史學或是文學）、無論其文化實踐的場域為何（通俗大眾、或是藝術）、無論其政治經濟意識形態的傾向為何（親美國式的「自由」資本主義、關注庶民社會的共產社會主義、或甚至是馬可仕獨裁政權），都再再無法化約「殖民」、「民族主義」等命題，而這正是菲律賓由殖民主義所支配近四百年之後所無法避免的後果。同時，也因著這個殖民因素在菲律賓社會裡的無法化約，我們更應該認識到馬希達在菲律賓知識份子、藝術音樂社群當中的特殊性。若是對馬希達比較熟悉的讀者即可發現，馬希達不如他同期的其他菲律賓藝術家一般，他從來沒有宣稱他的音樂、或他在研究裡所發現的特質正代表了某種「菲律賓性」、或是東南亞的、亞洲的某種純粹的「民族性」。

我們不能否認，那源自民族主義的本質主義式之論述與文化實踐可能會導致一些災難性的結果。如在新殖民主義的概念裡談到，為了推倒過去自身所被壓制的宰制結構，藉由本質主義式的想像所形塑的民族主義，反而轉化成極度的排他、進而再製並且更加強化了原有的宰制結構，甚至成為舊殖民力量的魁儡¹⁷⁹。這也正是馬馮恩批評馬可仕獨裁政權其文化政治的切入點之一。¹⁸⁰但透過考察馬希達在研究裡連結不同文化體的做法、與他在不同時刻裡的策略變動更可以肯定文化宰制結構的再製，絕非馬希達內心所冀望的。在由馬希達所發想、名為「探尋亞洲新音樂理論」（A Search in Asia for a New Theory of Music）的第七屆亞太民族音樂學會（Asia Pacific Society for Ethnomusicology, APSE）上，馬希達語重心長地寫道他對該次大會及未來發展的期待：「當更多關於音樂理論的討論可以顯露其他的洞察[註：有別於西方音樂的]卻也不輕視爵士與

¹⁷⁹ Ashcroft et al., "Essentialism/Strategic Essentialism," 97.

¹⁸⁰ Neal D. Matherne, "Naming the Artist, Composing the Philippines: Listening for the Nation in the National Artist Award," (PhD diss., University of California Riverside, 2014), 26–8.

流行音樂的巨大影響之時，那些討論就會在這個世紀繼續帶領著我們迎向一個真實全新的聲響世界」。¹⁸¹

正如在〈巴西與菲律賓〉一文裡馬希達曾談到的那位熱帶男子，¹⁸²早自1960年代起，他便十分迫切地欲「找回」自己的人格。他拒絕成為那異國理想的終年奴僕，但也不願去全盤否定在寒帶文化裡所看見的美好。他唯一能做的，就是盡其所能，探究自己曾經擁有對於線條、色彩、平衡的感官，並一點一滴地放回他今日的生活當中——既使他並不清楚這將要花上多長的時間。

德國社會學者狄特瑪·羅斯特（Dietmar Rost）談到本質主義與建構主義/反本質主義兩種文化政治立場上的對立關係。他認為本質主義從分析、客觀的角度來看，無非是缺乏事實根據、漏洞百出的，但對於參與其中的行動者而言，則是真實、有理，並賦予了行動者可以界定自我的範圍、力量、與正統性。相反地，建構主義/反本質主義則偏好於用批判的態度挑戰本質主義宣稱的虛假，因此在文化政治上往往有著負面、消極的效用。¹⁸³因此，羅斯特試著考慮一種「切半的本質主義」（essentialism cut in half），即在類似於策略本質主義的立場上，希望能夠擷取本質主義對文化政治的正向作用、以及保有建構主義/反本質主義的批判視角。¹⁸⁴而他的用意，或許是希望能在理論的層次上，克服策略本質主義對於如何去辨認主體是否握有某種策略動機的困難，以及區分策略本質主義與一般本質主義的不易。¹⁸⁵正如蕭阿勤著眼的台灣文學本土化典範的問題時，他寫道：「策略的本質主義不可能只是策略的……在有爭議的族群與國族問題上，所有本質主義的宣稱，即使不是有意識而高度自省的，可以說在不

¹⁸¹ José Maceda, "Introduction: A Search in Asia for a New Theory of Music," in *A Search in Asia for a New Theory of Music*, ed. José S. Buenconsejo, (Quezon: University of the Philippines Center for Ethnomusicology, 2003), xxiii: "A time will come when more discussion about theory in music could disclose other insights without diminishing the big influence of jazz and popular music, yet leading to a truly new world of sound in this century." (Maceda, 2002: xxiii).

¹⁸² Maceda, "Latin Qualities," 227.

¹⁸³ Dietmar Rost, "Attempts to Conceptualise Collective Identities Beyond the Dichotomy of Essentialism Versus Constructionism," in *New Regional Identities and Strategic Essentialism: Case Studies from Poland, Italy and Germany (Region, Nation, Europa Bd. 39)*, ed. Heinz Kleger (Münster: Lit, 2007), 501.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 501–2.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 502.

同程度上都帶有策略運用的意涵」，¹⁸⁶但「停留在反本質論解構特定認同的干擾破解，對緩解衝突對立而尋找實事求是的方案，往往沒有太大幫助」。¹⁸⁷

若回到本文第一節悟子對於高橋悠治與馬希達的分析，在相對於高橋巧妙地迴避了文化民族主義與西方化的危險態度，採取了反本質主義的立場，不否定、也不刻意模仿他所指涉的亞洲傳統文化的同時，¹⁸⁸他對馬希達那本質主義、文化扁平化的註解，無非是對於理解馬希達文化實踐上一種的干擾或破解。如果我們能改以「策略本質主義」的概念來詮釋馬希達，這才正是不去忽視在菲律賓、東南亞、抑或亞洲當代音樂文化上那依舊存在的顯性/隱性宰制性權力關係所應該採取的選擇。

以文化詮釋者的角度而言，在過度積極與過度消極之間，或許的確需要尋找一個平衡、合宜的發話位置，而這恰是本章以策略本質主義作為重新理解馬希達的脈絡化方案的核心關懷。

如果說本章對於馬希達以策略本質主義所刻劃的理解，是一種對於馬希達本身脈絡與既有研究發話立場的貼身考察，那麼在這個基礎之上，筆者將於次章以「亞洲作為方法」的概念來詮釋鮮少人注意馬希達在晚期文化實踐的「東亞轉向」。對於馬希達晚期東亞轉向裡在進行參照點多元移轉時的摩擦，策略本質主義的觀點，將使多元的社會-文化理解成為可能。

¹⁸⁶ 蕭阿勤，《重構台灣》，376。

¹⁸⁷ Ibid., 382.

¹⁸⁸ Utz, "Neo-Nationalism," 20-1.

第三章

馬希達晚期文化實踐的東亞轉向與亞洲作為方法



“The man behind the music does not matter. If you want to honor me, listen to my music.”

José Montserrat Maceda (1917–2004)

除了民族音樂學的研究之外，藝術音樂的創作也是馬希達畢生文化實踐裡不可忽視的一環。雖然有部分學者認為，馬希達作曲家的身份與成就，與身為民族音樂學家的他相比略不為他人所知，¹但不論是將馬希達以何種角度處理的論著裡，均大致不會忽視他在作曲方面的創新與努力，以及與其研究之間的關係。

西方學者們試圖去掌握馬希達不同時期的作品在音響效果呈現上的一致性，不過他們卻較多以記譜的精確與否、東南亞鄉野樂器與西洋樂器的混用與否，作為理解馬希達作品分期的關鍵。而以桑托斯為代表的菲律賓學者們，雖然將馬希達在學術研究的洞見與同時期的作品相互映襯，但談到其晚期的轉變時，桑氏寫道：「在1990年代，可以看到一個[在馬希達作品裡]與西方音樂更深刻的分離與對立，卻相當諷刺地是透過第一次只在其作品裡使用西洋樂器所顯露著。」²而這樣的說法，正因著其諷刺性格，反倒無法輕易地讓讀者明白其中的關聯性，甚至還可能會遭受質疑，認為此般的論述是否乃正刻意地去強調與正當化馬希達的進步與獨特。³

本文認為，若是進一步地將馬希達 1990 年以降的研究內涵與作曲手法並置，即可以清楚看到鮮少被強調的「東亞轉向」——即在研究裡跳脫東南亞的地理

¹ Matthew Marble, “Techniques of Ambiguity – José Maceda and A Music of Shares,” *FO(A)RM Magazine* 5 (2007), 40.

另外，筆者在此提的「外人」，主要是指西方世界的學術/藝術音樂社群；在筆者於幾次國際學術研討會裡發表有關馬希達的研究時，也不只一位學界的前輩曾向筆者表示過這種意見。

² Ramón P. Santos, “José Montserrat Maceda: Rebellion, Non-conformity and Alternatives,” in his *Tunugan: Four Essays on Filipino Music* (Quezon City: University of Philippines Press, 2005a) 152: “The decade of the nineties saw a much more significant degree of detachment from and opposition to Western music, which ironically manifested itself in works that for the first time, used exclusively Western instruments.”

³ Neal D. Matherne, “Naming the Artist, Composing the Philippines: Listening for the Nation in the National Artist Award,” (PhD diss., University of California Riverside, 2014), 3–4, 82–84.

範疇，反而開始向東亞的日本、韓國、中國取經，尋找可以詮釋眾亞洲宮廷音樂裡的某些視角，並試著將其觀察結構應用在晚期的音樂創作中；而克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss，1908–2009）在《結構人類學 II》裡對「人文主義」的理解，正是使馬希達的「轉向」得以運作的思想基礎。

本文將嘗試以「亞洲作為方法」的概念，將馬希達晚年的「東亞轉向」從單純的藝術家/研究者之路線改變的層次移開。亞洲作為方法，承三位思想家的系譜，自竹內好的「進步–落後」敘事翻轉、溝口雄三縱向敘事的打破與橫向關連樣貌的強調、到陳光興基（主）體的多元參照，儘管他們各有其關心與發話立場，他們都試圖在既有的西方文化霸權下尋找亞洲的替代方案。其基本立場和參照點轉移的方法論基調，與馬希達長年以來的文化實踐不謀而合。

本文以亞洲作為方法來重新審視馬希達，並不代表筆者不同意其他學者對於馬希達各時期的文化實踐與轉向之觀察，僅欲在此提供一個新的角度來理解馬希達，即以其實踐內容於地理空間的拓展作為另外一種考察民族音樂學研究、現代音樂作品的出發點。如此將會有幾項優點：一、一般音樂學書寫處理藝術家如何利用自身文化、抑或異文化素材時，不是傾向強調作曲家在「融合」素材時的精妙，就常常是以不明所以的「亞洲關懷」、「人文關懷」等一概稱之，而若以參照點轉移的視角觀之，將能夠提供相對不同的文化詮釋。二、因著「亞洲作為方法」所帶有的方法論性格，理論家們並沒有討論參照點移轉時實際可能會碰到的問題。因此馬希達晚期轉向的實際案例，正是檢視理論有效性的契機之一。三、承第二點，馬希達在實踐東亞轉向的當下，曾面臨到許多來自其他知識份子的正面挑戰。但從種種跡證顯示，這些向馬希達挑戰的對話從未得以真正展開。本文第二章策略本質主義的概念，若作為一種文化詮釋的視角，將能讓向馬希達挑戰的對話，在亞洲作為方法的理論空間裡得以進行。四、考慮當代亞洲音樂學界的知識狀況，儘管區域性的學術網絡無庸置疑地正在增加當中，但音樂學的知識生產是否有跟著成功地跨區域化、亞洲化，仍然是個值得討論的議題。以亞洲作為方法理解馬希達——或許將有助於把參照點移轉的理論觀點落實於知識生產的場域中。

本章將花較長的篇幅於爬梳馬希達晚期文化實踐裡轉向的內容。在研究的部分將聚焦於馬希達理解李維史陀人文主義的方式與 1990 年以降的宮廷音樂轉

向；作曲則先回顧馬希達作品裡遍在的兩項基調與其東南亞田野經驗之間的關係，再以 1990 年後的三首晚期作品，說明在實際作曲策略裡馬希達如何試圖透過參照點的轉移在音樂創作裡挖掘嶄新的可能性。而有關本章內容的討論，將作為本論文結論的一部分，放於第四章處理。



第一節 既有研究裡馬希達的「晚期轉向」

馬希達的作曲生涯橫跨超過四十個年頭。正如大多數能夠長時間從事創作活動的藝術家一般，在藝術家生涯裡的不同時期，也隨著其不同時空背景下的生命經驗、社會脈絡與想法上的變遷等，而有所變動。但就現有的文獻書寫裡，多數仍是以樂曲當中所使用的「樂器」本身、以及記譜的方式，來理解他的作品時期間的轉向與變化。但本文認為，儘管以上兩者的確是馬希達在不同時期作品之間差異的顯著特徵之一，若只以這些作為理解馬希達作品不同時期的切入點，將無法有效理解馬希達早期作品與晚期作品之間的呼應、以及研究與作曲之間的關係。若是考慮馬希達晚年對於東亞宮廷音樂的研究與〈Music for Five Pianos〉（1993）、〈Sujeichon〉（2002）、〈Nan Guan〉（2003）等作品的創作經緯，更能凸顯既有框架上無法詮釋的部分。

（一）西方學者談馬希達的「80 年代轉向」

邁克爾·坦瑟將馬希達的音樂作品約略分為三期：第一期作品當中，使用了大量的菲律賓土著樂器、以及精確亦複雜的節奏型。第二期則是自〈Pagsamba〉（1968）起，參與式的、儀式性的事件作品。第三期的作品自 1980 年代以來，開始轉變為給較小規模的合奏、記譜錯綜複雜的室內樂作品群，不僅同時使用西方樂器與菲律賓樂器，也納入了交響樂團。坦瑟認為在第二期與第三期之間的改變，不盡然是一種在音樂美學上的「變動」（shift），而是一種由第二期的鬆散記譜到第三期精確記譜所代表的「美學發展」（aesthetic development）。⁴儘管演出者從多數未受專業訓練的大眾變為第三期以後的職業

⁴ Michael Tenzer, "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia," *Ethnomusicology* 47/1 (2003), 103.

演奏家，但仍然可以在馬希達的這些作品裡，「聽到」森納奇斯的音樂語彙、並「看到」在如森納奇斯作品裡與柯比意（Le Corbusier, 1887–1965）建築裡的線條。⁵

思想悟子基本上也是依據著類似於坦瑟的論點，來看待馬希達的音樂語彙與背後的文化符碼。⁶他將馬希達的音樂作品約略分為早、晚兩期，即 1960、70 年代與 1980 年代以降，而其中這兩期之間最大的差異在於樂曲記譜的精確程度。早期那些按當時社會脈絡所創作的作品，使用數量龐大的演出者、且綁定於特定的演出場域，伴隨著馬希達對瓦瑞斯與森納奇斯音樂語彙的偏好，在他的「活動樂譜」（Aktionspartituren；action scores）裡充分地展現了持續性、無限性、與模糊性的原則。⁷時至 1980 年代，馬希達的記譜變為非常的精確，節奏的繁複性也跟著成為他作品裡的必要元素。悟子甚至指出。單單依照複雜的節奏就能克服樂曲裡有關時間的音樂因果意識。對悟子而言，雖然馬希達早、晚期的作品在記譜風格上的確有所差異，但兩者都仍呈現著一種「音塊」（Klangmassen；sound masses）的作曲技巧，也反映了馬希達在作品背後「反因果邏輯」（anti-causalen Logik；anti-causal logic）的思想基礎。

作曲家馬波對於馬希達作品的認識，也是和悟子類似，相當接近坦瑟的看法。他認為馬希達拒絕離開其早期音樂訓練裡的西洋文化根源，因此奠定了其作品裡矛盾的基礎。⁸不過對於馬希達晚期作品裡技法、配器上的轉變，倒是有相當與眾不同、或說相當果斷的解釋。在馬波的觀察裡，馬希達 1980 年代以前的早期作品，多使用了東南亞樂器、大數量的演奏者、戶外等特定情境、劇場與儀式的元素等，充分顯露了這些早期作品裡馬希達的音樂人文主義與民族主義。⁹至於 1980 年以後的作曲轉向，馬波則現實地考慮，他認為馬希達作品裡越來越多的西洋樂器使用趨勢，主要是因為自該時間點以後，馬希達獲得了更多的為歐洲樂器創作的機會；同時馬希達也可能對於去組織在尺度上更為龐大

⁵ Ibid., 103.

⁶ Christian Utz, “Aurale Überlieferung und Verschriftlichung in der Musik von Yuji Takahashi und José Maceda: Zur Methodik einer interkulturellen Kompositionsgeschichte,” in *Oralität, klingende Überlieferung und mediale Fixierung: Eine Herausforderung für die Musikwissenschaft (Musicologica Austriaca 24)*, ed. Andrea Lindmayr-Brandl (Wien: Edition Praesens, 2005), 57: “Einen Gedanken von Michael Tenzer weiterdenken ist es sehr konstruktiv...”

⁷ Ibid., 57, 62.

⁸ Marble, “Techniques of,” 42.

⁹ Ibid., 42.

的儀式作品之挑戰開始感到疲乏的緣故。¹⁰他更進一步指出，由於都會馬尼拉的聽眾與音樂參與者已完全被整編至全球消費者文化的體制之下，他們並不願意去接納來自遠古、又不熟悉的音樂傳統；在馬希達沒有能力動員菲律賓社會大眾的前提下，他只好漸漸地回歸歐洲作曲傳統。¹¹另外馬波認為馬希達晚期作品有幾個特徵：更為精確的西洋傳統式記譜、在音樂廳演出的情境設計、主要給小型的室內樂合奏、與特別關注使用作為其音樂母語的鋼琴。雖然馬波沒有進一步說明，馬希達是如何地較過去更頻繁地獲得為西洋樂器創作的機會、對於菲律賓社會的觀察儘管有部分真實，卻也略嫌武斷；至於他所指稱的「疲乏」，也無法得知是從何種證據得知。但在此姑且可以將馬波對馬希達轉向的觀點，視為一種外部決定論，即馬希達並不是主動地、自發地在作曲手法上有所改變，而是在他原有的手法裡遇到瓶頸的同時，剛好獲得許多為西洋樂器創作的機會，並藉此進而改變其原有的作曲取徑。

至於在本文第一章曾提到的馬馮恩，他的研究因不觸及〈Ugnayan〉（1974）之後的作品，故筆者暫不在此考慮。¹²

（二）菲律賓學者談馬希達作品的分期與轉向

菲律賓指揮家菲利西安諾的著作《四位亞洲作曲家》出版於 1983 年。因此他無法在馬希達當時的作品群裡看出明顯的轉向與分期，而主要是以傳統聲樂與器樂的影響、持續音與旋律、現代主義作曲技巧與亞洲音樂、自然與儀式、

¹⁰ Ibid., 42

¹¹ Ibid., 54.

¹² 馬馮恩與其他學者們相當不同特別的看法在於，他從馬希達的極早期作品當中（即 60 至 70 年代，在其他西方學者的觀點大多將其整合視之），看到了一個被他稱為「回歸」至「具象音樂」的傾向。他認為從〈Ugma-Ugma〉（1963）、〈Agungan〉（1966）等利用具象音樂概念、創新的記譜作品之後，其借用錄音科技的作品如〈Cassette 100〉（1971）、〈Ugnayan〉（1974）等，是一種在作曲手法上極為明顯的「後退」，而不是一種在菲律賓學者之間普遍認知裡的「創新」。見 Matherne, “Naming the Artist,” 82.

有關於這個看法的缺失之處，筆者已在本文第一章的註腳裡說明，在此不加以贅述。不過若把馬馮恩的看法與坦瑟、悟子、馬波三人的論點並置，可以發現馬馮恩選擇拒絕過度歸納馬希達作品間的類似之處，反而強調在其他學者理解的早期作品當中，就存有一些不同的趨勢。但也正是因為他這樣的視角，反而使他選擇性地去忽略了馬希達作品裡音響效果的相似之處。

科技的概念等來理解馬希達作品與傳統音樂的關係。¹³相比之下，迪奧琴諾與桑托斯，則倒能在其論著裡討論馬希達作品在不同時期的差異。

迪奧琴諾大致將馬希達的作品理解為四個時期。¹⁴在 1950 年代馬希達於美國求學、參與田野調查的經驗裡，他認為馬希達漸漸地感知到了一些能夠脫離歐洲古典建構音樂方法的音樂概念，並且因著馬希達過去完整的西洋音樂訓練，他仍夠創作出一種基於不同於西方音樂裡時間、旋律、形式、演出媒介、實驗性等的新聲音結構；而這正是馬希達 1960 年代作品的特色。1970 年代以使用極為大量的演出者（*throng*s of performers）為主要的特徵。時至 1980 年代，馬希達的作品開始將西洋樂器與土著樂器合併起來使用。最後，1990 年代的作品裡，則是利用了鋼琴以及交響樂團。儘管因著迪氏文章的篇幅不長，她沒辦法太仔細地說明馬希達作品裡的差異與趨勢；但可以確定的是，對迪氏來說，馬希達自 1960 年開始創作以來，約每十年會有一個在樂器使用上的轉向。

不同於迪氏較為簡潔的說法，桑托斯對於馬希達作品分期的理解，則考慮了在四個時期裡馬希達音樂作品背後的哲思與研究。桑托斯認為，馬希達最早的三首作品：〈Ugma-Ugma〉（1963）、〈Kubing〉（1964）、〈Agungan〉（1967）都是基於具象音樂的精神，在作品把玩如聲音色彩、聲響空間、音塊結構、密度等、類似法瑞茲作品裡的技巧，同時也都是一種對既有西方音樂架構的反駁，但三者卻從各自不同的出發點來完成的。¹⁵在 1970 年代早期開始，隨著馬希達開始進一步鑽研菲律賓的村落文化與音樂表現，「人力的使用」與「持續音與旋律」兩個概念，成為他對於當代社會與音樂體制的反思，也使馬

¹³ Francisco F. Feliciano, *The Four Asian Contemporary Composers* (Quezon City: New Day Publishers, 1983).

¹⁴ “In Focus: Scoring for the Filipino Life and Music,” last modified May 24, 2004, <http://ncca.gov.ph/about-culture-and-arts/in-focus/scoring-for-the-filipino-life-and-music/>.

¹⁵ Santos, “José Montserrat Maceda,” 130–6.

如〈Ugma-Ugma〉（1963）裡，馬希達基本上在技巧選擇了法瑞茲「音塊」的取徑，但他認為若是從亞洲傳統音樂裡的豐富音色，即可突破在法瑞茲等人在音樂元素與結構先天的限制，因此在作品裡並置了來自不同文化的傳統樂器。見 *Ibid.*, 135.

〈Kubing〉（1964）依循類似的邏輯，但是從語言，尤其是民族方言的角度著手；周文中曾指出，在現代音樂作品裡探索「語言」（*speech*）的作曲家有很多，如盧西亞諾·貝里歐（Luciano Berio, 1925–2003）、路易吉·諾諾（Luigi Nono, 1924–1990）等人，但他們的寫作都沒有如馬希達般地成功。見 Feliciano, *The Four Asian*, 121.

〈Agungan〉（1967）則回歸了器樂，例用菲律賓南方與北方相異的鑼樂傳統作為創作的平台。見 Santos, “José Montserrat Maceda,” 136.

希達得以更進一步地遠離西方的音樂思考、以及具象音樂技法的影響。¹⁶1980年代的研究中，馬希達進一步探索東南亞的時間概念，而這個較前一時期更為深刻的探索也將馬希達的音樂創作提升到更精微的層次¹⁷——也就是在這個時期裡，他一改過去的創作慣習，開始在作品裡納入西洋樂器，專念於處理音樂論述裡的「微結構」(micro-structure)。¹⁸桑氏強調，馬希達的這個轉向並不是為了要迎合新音樂作曲家混合使用西洋樂器與非西洋樂器以創造新聲響的潮流，而是欲將這些西洋樂器「去功能化」(defunction)、最終將他們從西洋音樂思想的桎梏中「解放」(liberate)出來。¹⁹依據類似的想法，桑氏認為在1990年代的作品裡，試圖與西方音樂脫離的想法更為明確，但相當諷刺地，是透過在馬希達作品裡第一次純粹使用西方樂器所完成的。²⁰同時在馬希達的研究裡開始挖掘有關數字、建築、認識論等的思想資源，這些都幫助了馬希達在他的作品裡，利用西洋樂器來履行這些「非西方」的音樂結構，並持續挖掘在西方音樂概念以外的可能性。²¹

妮都阿莎的博士論文裡，則在桑托斯的基礎上加上她自己的觀察，把馬希達的音樂作品分為五個時期。前四個時期的討論基本上與桑托斯的分期與理解一致，唯一與其他學者不同的地方在於她將1990年代晚期至2000以降獨立出來，當作馬希達作品的第五時期。她所採取的視角為將馬希達作品的每個時期都視為一個出發點，每一個時期的概念均在下一個時期裡被繼承、強調、與深化。同時她以馬希達在1997年於菲律賓舉辦的亞洲作曲家聯盟大會裡發表的作曲倡議為例，說明馬希達從東亞與東南亞的宮廷音樂傳統裡汲取新音樂創作思想的意圖。不過至於在該時期的作品實際內涵與技法為何，妮氏並沒有多加解釋。²²

¹⁶ Santos, "José Montserrat Maceda," 143.

¹⁷ Ibid., 148–50

¹⁸ 桑氏在此所指的微結構，是相對於1960年代馬希達音樂作品裡，由許多樂器所構成、在譜面上亦可輕易辨認的大型音塊結構。他以〈Aroding〉(1980)為例，說明作為這首作品主角的四十隻口簧琴，是如何地在看似相似的聲響織度裡，在聲音的起驟兩衰減之間，呈現極為細緻的音雲、音塊、音絲(sound filaments)等，並同時作為與其他聲響之間的匯聚處。見 Santos, "José Montserrat Maceda," 148.

¹⁹ Santos, "José Montserrat Maceda," 151.

²⁰ Ibid., 152.

²¹ Ibid., 159–64.

²² Frances Alfaras Nidua, "The Piano Music of José Montserrat Maceda," (D.Ma Diss. University of Memphis, 2013), 58–9.



(三) 精確記譜、東西樂器混用、亞洲宮廷音樂的參照

回顧上述六人的說法，且讓我們先從兩個不同陣營之間的說法來觀察。在西方學者的討論裡，坦瑟與悟子都觀察到了馬希達作品在 1980 年代以降記譜手法的轉變、以及西洋樂器的使用等等。但既使在音樂創作的媒介與材料選擇上雖然有所變化，坦瑟與悟子都選擇去強調 1980 年代前後的作品之間，在技法上依舊與森納奇斯、法瑞茲等人之現代主義作品相似的統一性。他們並不認為馬希達的作曲關有任何翻天覆地的改變，而是雖然透過了不同的樂器與場合，依然體現類似於馬希達早期作品裡的東南亞音樂情境。但不同於他們兩位，馬波卻是將馬希達的轉向，視為一種在舊有作曲手法上遇到瓶頸後之必然，為了迎合某種不得不去面對的新音樂趨勢。

反觀菲律賓學者們的討論，表面上他們都是依據馬希達在作品裡實際使用的樂器來區分不同的時期，但在這些不同時期的背後，以桑托斯為首，似乎隱隱存有一種對於西方音樂不變的反動主題。若是依據桑氏的說法，我們可以暫時先稍微誇張地，將馬希達音樂創作的歷程理解為一部抵抗西方音樂強權的歷史：在馬希達開始創作藝術音樂初期的 1960 年代，他沿用了具象音樂與法瑞茲的技巧，但將音色的可能性拓展至亞洲的眾音樂傳統上。1970 年代馬希達發展了自己的概念，透過儀式、現代科技的輔助、與創新的音樂形式，開拓了異於西方、根植於菲律賓在地藝術音樂的可能。但到了 1980 年代，馬希達並不以此為滿，反而在對東南亞音樂概念有更加深厚的理解之上，探索西洋樂器在非西洋音樂結構裡使用的可能性。而最後，在他生涯晚期的 1990 年代，索性直接地針對西洋樂器進行創作，以持續探討被西方音樂霸權壓抑、隱藏許久的音樂可能。

無庸置疑地，六位學者都以各自的詮釋關注在馬希達音樂創作上的轉變。雖然兩陣營的說法不見得全然互斥，但在西方學者們的討論裡，看不到菲律賓學者們行文間那去西方化的主題，還反倒成為馬希達音樂創作時悖論存在之必然；同時在菲律賓學者試圖強調每一時期創新的同時，西方學者們則選擇去看作曲技法上的一致性、或是馬希達不得不改變的原因。

悟子、坦瑟體認到馬希達在早、晚期音樂作品裡在音響效果呈現上的一致，僅僅在記譜方式與演出者所有不同。但其實，馬希達的音樂作品從來都是「精確記譜」。即使是他的事件作品、或說透過錄音科技協助下方能完成的作品，如〈Cassette〉（1971）、〈Ugnayan〉（1974），都是馬希達在譜面上仔細刻畫、琢磨、修訂之後的成果，並非直接利用現成的田野錄音來直接當作他作品的一部分。嚴格來說不是精確記譜的作品也只有〈Udlot-Udlot〉（1975）與〈Ading〉（1978）而已。但在這兩首作品看似單純、僅有數頁而已的「行動樂譜」背後，仍然需要大量的說明與排演。以〈Udlot-Udlot〉（1975）為例，馬希達還另外寫了多達 35 頁的說明，²³菲利西安諾在他的書中在兩頁樂譜之外花了六頁的篇幅來解釋，²⁴甚至在菲律賓亦有研究〈Udlot-Udlot〉（1975）長達 135 頁的碩士論文。²⁵此外，2010 年在大阪民族學博物館的支持下，時任客座研究員、馬希達的學生亞瑟尼奧·尼可拉斯指導該年在大阪萬博公園內〈Udlot-Udlot〉（1975）的演出。為了全長不到一小時的作品，花了近五個月的時間安排不同的練習、講解與彩排。²⁶也就是說，即使是相對「沒那麼精確」的樂譜，仍不代表這些事件作品的執行就跟著「沒那麼精確」，單純地全權將所呈現的效果通通交給演出者來決定。因此，單單按照精確記譜與否當作區分馬希達作品分期的關鍵，似乎不見得能夠有效理解馬希達音樂作品的輪廓。

另外，西洋樂器與土著樂器的混用也在上述學者們的討論裡，被視為馬希達 1980 年代以後作品的一大特徵；桑氏更是強調在 1990 年後的作品裡西洋樂器的專門使用。不過早在馬希達的〈Cassette 100〉（1963）裡，就以音色的角度，將低音提琴與小提琴混入各種東南亞傳統樂器的組合裡。²⁷另外，即使在 1980 年代以後的馬希達作品確實混用了西洋樂器，但混用的比例與混用的方法卻是有彈性的。如在〈Suling-Suling〉（1985）裡所使用的十隻長笛，其原始的發想是十隻不同調律的爪哇竹笛，但也註明可以由西洋樂器的長笛來取代。在

²³ “UPCE-F-933,” <http://upethnom.com/jmcollection/index.php/items/details/UPCE-F-933>.

²⁴ Feliciano, *The Four Asian*, 95–102.

²⁵ Marietta Belleza, “Udlot-Udlot: A Means of Understanding New Music,” (Master’s thesis, The Philippines Women’s University, 1978).

²⁶ 該次演出日期為 2010 年 10 月 23 日，自同年 5 月 15 日起就有練習與彩排的紀錄（Nicholas, 2015）。

²⁷ Feliciano, *The Four Asian*, 106.

事實上，菲氏的討論裡也將除了〈Cassette 100〉（1963）以外作品裡，傳統樂器的專門使用當作馬希達與書中其他三位主角：周文中、武滿徹、尹伊桑之間最大的差異之一。見 Feliciano, *The Four Asian*, 106–7.

〈Strata〉（1988）裡，給予長笛、大提琴、吉他聲響支持的東南亞打擊樂器群，馬希達亦說明可以由聲音性質類似的打擊樂器代替。甚至在 1990 年以後，大多數為西洋樂器所創作的作品裡，仍然出現了一首在配器上類似〈Ugma-Ugma〉（1963）與〈Pagsamba〉（1968）、幾乎僅利用各種亞洲傳統樂器的〈Music for Gongs and Bamboo〉（1997）。除此之外，馬希達的〈Sujeichon〉（2002）雖然只使用四台鋼琴，但是該作品卻有極為明顯的傳統音樂參照對象，其中第四台鋼琴也在全曲持續模仿仗鼓的節奏型。也因此鋼琴這項樂器在〈Sujeichon〉（2002）裡所代表的究竟是西洋樂器、或是傳統樂器，似乎變得難以一言蔽之。最後，馬希達在〈Nan Guan〉（2003）一曲中，則完全地使用在過去作品裡從未出現曾的中國樂器群，如二弦、三弦、柳琴、梆笛等。

總而言之，不論是從精確記譜與否、或是使用樂器的種類等作為理解馬希達音樂作品分期的關鍵，雖然十分有效，也容易理解，但若考慮馬希達的部分晚期作品如〈Sujeichon〉（2002）與〈Nan Guan〉（2003）等無法輕易斷言是給西洋樂器、或是傳統樂器的作品時，似乎不僅無法有效掌握馬希達音樂作品的全貌，也無法解釋在個別時期裡的例外。本文認為，馬希達的音樂創作與學術研究之間存有緊密的關聯，其研究背後的思想核心、以及研究材料的關心移轉，也連帶地影響到他作曲所實踐的內容。

第二節 亞洲作為方法

陳光興（1957-）在其著作《去帝國——亞洲作為方法》裡建構了一個龐大的理論體系，他試圖以其「殖民-地裡-歷史唯物論」²⁸的理論基礎出發，以亞洲作為一個想像的參照點，鼓吹去殖民、去冷戰、去帝國三位一體的智識運動。他的思想繼承自許多極具批判意識的學者，如史都華·霍爾（Stuart Hall，1932-2014）、帕薩·查特基（Partha Chatterjee，1947-）等人，但「亞洲作為

²⁸ 簡單而言，就是在分析文化現象時選擇不輕忽殖民主義在地理、歷史空間所遺留的痕跡之視角。參陳光興，《去帝國——亞洲作為方法》（台北：行人文化，2006），156-76。

方法」的語彙，則是直接繼承自竹內好與溝口雄三兩位日本學者曾經構築的方法論。

專攻中國文學、由以魯迅研究著稱的日本學者竹內好（1910-1977）曾在一篇題為〈作為方法的亞洲〉的演講裡，反省日本戰敗與現代化的問題。²⁹原專攻於中國文學領域的他，認為如果明治以降的日本歷史，若都是國泰民安、與亞洲各國相安無事，那也就罷了，但結果卻引起了不該發生的戰爭，導致敗戰此難以言說的悲劇與民族苦痛。因此，他認為有必要以反省的角度，仔細探究日本歷史到底在哪裡出現了致命的問題。³⁰竹內好重新審視在二十世紀初期，由日本所代表現代化的「模範生」與中國作為現代化潮流的「落後者」此一既有的「進步-落後」認知架構。表面上雖然日本好像成功地完成了現代化，但它的根基卻沒能緊實地深入日本社會，隨時都有毀滅的危險。相比之下，雖然中國的確是亞洲諸國現代化的晚近者，但在如五四運動等中國社會現象中所顯現的亂流底下，卻隱藏著一股充滿活力、嶄新的精神性。也就是說，中國現代化是源自群眾內部的自發需求，因此相當地堅固、也較日本具未來性。³¹

思考日本與中國兩種近代化過程的同時，竹內好批評到：「如同今日一般地，談論日本現代化問題時若總是只與西方先進諸國的比較來思考，是否不行了呢？」³²不論自一般人、甚至到政治、文化、學術界的菁英皆然，考慮現代化問題時僅以西歐的先進國家作為唯一的參照對象，如此將「無法充分地、清楚地掌握自身的位置」。³³竹內好其實並不反對將歐洲、美國的文化資源與歷史經驗當作參考點，他所鼓勵的是一種盡可能跳脫單純的二元對立，而去嘗試較為複雜、如「中國-印度-日本」或「中國-美國-日本」等多元的觀點結構。

34

最後，回歸到教育與文化的議題，竹內好再次質疑：將以個人主義為前提的民主規條放入日本社會的作法，是否真的是一種聰明的作法？「倒不如，是

²⁹ 竹內好，〈方法としてのアジア〉，《日本とアジア 竹內好評論集 第三卷》（東京：筑摩書房，1966）。

³⁰ Ibid., 400.

³¹ Ibid., 402-7.

³² Ibid., 407: “今までのように日本の近代化というものをいつも西欧の先進国との比較だけで考えるのはいけないのではないか。”

³³ Ibid., 407: “自分の位置をはつきり掴むのに十分でない。”

³⁴ Ibid., 407-8.

否應該要不再去追尋西歐事物的軌跡，以亞洲式的原理為[教育的]基礎呢」？³⁵在認同人類價值、文化價值普世皆應平等的前提下，因著西方對東方的侵略與帝國主義的痕跡，竹內好表示西方價值中「平等」的概念很難被認為已貫徹到了全人類，他寫道：「那麼，在思考如何使其貫徹[至全人類]的時候，若感受到以歐洲的力量都仍有著無法跨越的困難界線的話，這件事情本身我認為就是亞洲。……使其貫徹至全人類的，正是我們自己」。³⁶因此，竹內好提出了「文化推回」（文化的な巻返し；cultural rollback）的構想，即為了要將西歐那些優良的文化價值在更具普遍性的場域裡實踐，東方有必要再一次地包覆西方、進而反過來改變西方自身。「透過這個文化推回、或說是更具價值的推回創造普遍性。為了東方的力量將西方所出產的普遍價值進一步地提升而改造西方」。³⁷這正是竹內好「作為方法的亞洲」的內涵，雖然到底該如何清楚地界定這個概念，他自己並不是很清楚。³⁸

近三十年後，溝口雄三（1932–2010）在題為〈作為方法的中國〉的篇章裡，提出類似、卻又不同於竹內好的構想。³⁹溝口首先著眼於日本的漢學傳統，批判日本自江戶時期以來「無中國的中國學」（中国なき中国学）之為學傳統，其盤踞於古代、中世紀的場域，對近現代中國的一切，視若無睹、漠不關心，並與戰後瞄準「復興中國」的中國學派之間，產生難以填補的龜裂。⁴⁰復興派中國學（復権中国学）在大環境不利其發展的情況下，不是向一般世界史理解的進步史觀（進化史觀）靠攏、就是將某種革新過後的中國意象置於近現代歐洲的反面，討論彼此相同、相異的價值、甚至偶爾會指出中國某種超越性的價值。但復興派中國學面對學界進步史觀的反省潮流和結構主義的影響，遭受了劇烈的挑戰。⁴¹針對後者的反省趨勢，溝口認為提供中國學一個極佳的契機，能較過去中國學強調縱向發展的研究傾向，以社會史的方法來研究橫向的關聯

³⁵ Ibid., 419: “むしろ、西欧的なものの跡を追わないで、アジア的な原理を基礎におくべきでなかったか。”

³⁶ Ibid., 420: “では、それをどう貫徹させるかという時に、ヨーロッパの力ではいかんとも難しい限界がある、ということを感じているものがアジアだと思う。…それを全人類に貫徹するものこそ自分たちであると考えている。”

³⁷ Ibid., 420: “この文化的な巻返し、あるいは価値の上の巻返しによって普遍性を作り出す。東洋の力が西洋の生み出した普遍的な価値をより高めるために西洋を変革する。”

³⁸ Ibid., 420.

³⁹ 溝口雄三，《方法としての中国》（東京：東京大学出版会，1989），131–140。

⁴⁰ Ibid., 131–3.

⁴¹ Ibid., 132, 134.

樣貌（ヨコの関連様態），使中國學有可能得以成為真正「自由的中國學」（自由な中国学）。⁴²

溝口口中「自由」的意義，除了是在方法論上能遠離進步觀點的自由之外，更是擺脫復興派中國學者們以「契合」中國為學問意識的自由。溝口寫道：「真正自由的中國學，不論任何型態，它不將目的置於中國或自己的內部，亦即目的不會在中國或自己的內部消除，反而目的超越了中國的中國學。換言之，這是以中國為方法的中國學。」⁴³溝口進一步解釋，以中國作為方法，就是以世界作為目的——過去復興派中國學為了要在世界舞台重新展現自身的價值，付上了用「世界」來看待中國的代價。如此，中國學成為以世界作為方法的中國學；而這個「世界」，其實就是歐洲。⁴⁴因此，「作為方法的中國」，其實正是以名為「中國」的濾鏡，重新看待歐洲、重新理解世界的智識實踐。面對一直以來被視為「普遍」的原則或概念，重新以「中國」將其相對化，藉以充實我們對於其他世界的多元認識、構築更高層次的世界圖像。

總而言之，溝口認為以「世界」來「一元地」驗證亞洲的時代已經過去了——在亞洲被認為將能和歐洲並進起步的二十一世紀，「並進並非意味著與先進者並列，而是必須將縱向敘事的原理，轉換為並列的橫向原理。……以中國作為方法，就是邁向『世界的創造』這件事情本身的原理之創造」。⁴⁵

過了十餘年後，繼承於「作為方法的中國」，台灣理論家陳光興則一改前面兩位學者方法裡的中國學色彩，在繼承二位問題意識之餘，直接將其理論關心的議題丟入第三世界、切入當代東亞情勢、並與後殖民研究結合。陳光興在溝口的思想裡發現能夠進一步拓展的契機，他寫道：「研究任何地方……都是一種認識世界史的途徑，所以任何地方都是方法，都是我們重新認識世界的

⁴² Ibid., 134-5.

⁴³ Ibid., 136: “真に自由な中国学は、いかなる様態であれ、目的を中国や自己の内に置かない、つまり目的が中国や自己の内に解消されない、逆に目的が中国を超えた中国学であるべきだろう。それは言い換えれば、中国を方法とする中国学である。”

⁴⁴ Ibid., 137.

⁴⁵ Ibid., 146: “その併進は先進に並ぶということではなく、先後のタテの原理を並列のヨコの原理に転換するものでなくてはならない。…中国を方法とするということは、世界の創造それ自体でもあるところの原理の創造に向かうということなのである。”

介面。」⁴⁶換句話說，陳光興的「亞洲作為方法」，基本上就是將溝口方法論中的「中國」，偷天換日地置換為「亞洲」。⁴⁷

但陳光興的「亞洲」，卻不如溝口的「中國」一般，是具有實體意義的中國學；他的「方法」，則避免承載過多工具理性的意涵，而是走出既有框架、邁向更為開放空間的某種中介過程。⁴⁸陳光興試圖將「亞洲」定義為一種「多層次的開放性想像空間」、一種多層次視野的集合體。以台灣為例，陳光興認為如果要在知識生產的領域返亞，並試圖掌握台灣的主體位置的話，必須要試圖接近歷史、地理、全球結構的真實狀態，在如「台灣在地-兩岸關係-華文國際-亞洲區域-全球場域」這種多重層次的網絡節點，來看待台灣真實的處境。

49

為了重新相對化在學術體制裡過分入美、從歐的既有現況，陳光興拒絕忽視殖民主義在亞洲所遺留、遍在的文化痕跡，以及冷戰體制、帝國思維的無孔不入，因此作為解決辦法的「亞洲作為方法」，其根本意涵在於：「透過亞洲視野的想像與中介，處於亞洲的各個社會能重新開始互相看見，彼此成為參照點，轉化對於自身的認識；在此基礎上，能夠更進一步，從亞洲的多元歷史經驗出發，提出根植於這些真實台灣、亞洲經驗的世界史理解」。⁵⁰

總結上述三人的思想，我們可以很簡單地說，竹內、溝口、陳光興三人的理論關懷，都出自於某種對既有文化狀況、知識結構、甚至歷史錯誤的反省與不滿。他們都同意要將知識結構、文化理解的參照點從不證自明的「西方」移開，來重新面對自己所身處的（日本、台灣、或是……）社會，以及對世界的理解，雖然在手法上或許不盡一致。竹內嘗試將西方「進步-落後」的敘事結構倒過來講，他邊指出西方的限制，同時認為該藉由二元以上、較為複雜的結構來理解亞洲文化，並重新改造由西方所形塑的價值體系。溝口雄三肯定竹內好的貢獻，但他卻更進一步，認為如「進步-落後」的敘事是一種依舊強調「縱向關係」的視角，並無法真正對既有的知識體性產生足夠的反省與批判。對溝口而言，中國學意義下的「中國」，是一個豐沛的知識體系，由中國出發來重新

⁴⁶ 陳光興，《去帝國——亞洲作為方法》，402。

⁴⁷ *Ibid.*, 403

⁴⁸ *Ibid.*, 336.

⁴⁹ *Ibid.*, 406-18.

⁵⁰ *Ibid.*, 339.

理解世界，將能打破既有的縱向視角，進而強調橫向的關聯樣貌。陳光興則把「中國」替換為亞洲，儘管沒有所謂的「亞洲學」作為其視角出發的基底，他倒更強調視角移轉時的多元性，並期待以「亞洲作為方法」的知識生產，能夠逐漸解決當代社會許多揮之不去的瓶頸。

作為一種方法論的構築，如竹內所坦承，其實連他自己也無法清楚地界定那「作為方法的亞洲」到底指的是什麼。⁵¹但如果我們能認同他們的觀點，可以想像的是，試圖移轉參照點的知識生產或是藝術創作，將會是極度充滿活力的文化實踐。以亞洲作為方法，並不盡然等於亞洲復興主義、或是亞洲中心主義，而是某種不滿於「既有事物」的現狀，進而挖掘某些從未被發現的可能性的手段。這種為學、對亞洲諸文化關心的視角，基本上與本文第二章所回顧，馬希達的研究策略與作曲倡議多有雷同。但與其早、中期的文化實踐相比，馬希達晚期研究與作曲的「東亞轉向」，脫離了只以東南亞為中心的地理範疇，更能夠清楚地看到參照點轉移的實際型態。儘管馬希達從未以「亞洲作為方法」，或是類似的語彙來描述自己的文化實踐，但這個概念背後的精神，與馬希達背後李維史陀的結構人類學思想，竟也有著高度的重合，並成為可以用來理解馬希達的有力框架。

第三節 馬希達學術論著的晚期東亞轉向

（一）結構主義、人文主義、東南亞音樂中的古典主義

馬希達曾於 1982 年第六屆澳大利亞音樂學學會大會裡，發表了題為〈東南亞音樂中的古典主義〉⁵²的文章。⁵³其中馬希達所援引的克勞德·李維史陀

⁵¹ 竹內好，〈方法としてのアジア〉，420。

⁵² ホセ・マセダ，〈東南アジア音楽における古典主義〉，《ドローンとメロディー：東南アジアの音楽思想》，高橋悠治編・訳（東京：新宿書房，1989）。

⁵³ 筆者曾試圖尋找與該次大會相關的資訊，但可能礙於年代久遠，該次大會的相關紀錄並無法在澳大利亞音樂協會的網站上取得。但筆者有幸取得該次大會的議程手冊，其大會主題為：「The Concept of Musical Classicism in Commemoration of Joseph Haydn」；而作為來自澳洲以外國家三位貴賓之一的馬希達，在手冊上所記載的原論文標題為：「The Concepts of Classicism: East and West」。見 Michael Burden, ed., *Musicological Society of Australia Sixth National*

(1908–2009)之觀點，或許正是那從結構人類學出發的人文關懷，更清楚地能解釋馬希達一路以來在文化實踐背後的基本立場。也因著這個立足點，能使馬希達晚期對東亞宮廷音樂的考察成為可能、能使其研究關心延展的「同心圓」趨勢成為可能。⁵⁴但是這篇文章似乎到了今天，沒能以原稿紙本的形式流通於學界，甚至在菲律賓大學民族音樂學中心「荷西·馬希達特藏」的論著區也沒有收錄這篇文章，遑論其他以馬希達為主題進行討論的既有論著，也更不可能提過這篇文章了。迄今筆者所能取得的稿件，乃是由高橋悠治(1938–)所翻譯成日文，收錄於其所編譯《ドローンとメロディー：東南アジアの音楽思想》(1991)一書裡〈東南アジア音楽における古典主義〉的版本。

在文章一開頭，馬希達先指出了李維史托在其《結構人類學 II》裡所談論的三種「人文主義」：「第一個是為了重新發現古希臘、羅馬，而從事希臘文、拉丁文研究者，另一個為為了理解印度、中國文明而研究進行語言學研究者，再來就是為了理解全世界的文化著手於民族學研究者。」⁵⁵他延續了第三種人文主義的視點，認為可以被稱作為「古典主義」的事物非常的多，單單在亞洲，不論是唐代的詩、美術、音樂，緬甸的浦甘王朝(Pagan Empire, パガン王朝)、泰國的大城王朝(アユタヤ王朝)、柬埔寨的吳哥王朝(Khmer [Ankor] Empire, アンコール王朝)等，由大陸東南亞至群島東南亞各地的建築、雕刻、美術等，都可以指出其人文主義或古典主義的特質⁵⁶。不僅如此，他認為與在東南亞宮廷中的鑼樂傳統相對，以竹子、木頭等材料為主的樂器，也在東南亞的村落中形成了獨自的音樂文化，保有其特殊的性格與美學意識。馬希達寫道：「如此，若把東南亞的宮廷音樂與鄉間音樂互相比較的話，在宮廷主要是使用大量銅鑼、銅片琴等樂器，在鄉間則是使用竹製等、各式各樣樂器與歌唱技

Conference, The Concept of Musical Classicism in Commemoration of Joseph Haydn, University of Adelaide, May 17–21, 1982, Programme of Events, 1982.

⁵⁴ 如「菲律賓-東南亞-東亞」在研究對象的地理區域漸漸向外拓展的趨勢。

⁵⁵ マセダ，〈東南アジア音楽における古典主義〉，18：「一つは、古代ギリシャ＝ローマ再発見のためにギリシャ語とラテン語の研究にたずさわるもの、もう一つは、インドと中国の文明を理解するために言語学を研究するもの、そして全世界の文化を理解するために民族学を研究するもの。」

⁵⁶ Ibid., 18.

巧；兩者的情形都可以指出其古典式的音樂風格吧。」⁵⁷接續該文開頭對於李維史托三個人文主義的文脈，他繼續敘述著亞洲與歐洲音樂觀的差異：

作家們與音樂家們傾向將歐洲的古典音樂以希臘思想裡平衡、對稱等概念來捕捉，但在東南亞宮廷音樂與村落的音樂裡的古典主義卻是根植於一種與前者相異的秩序觀裡。……自然、靈魂、儀式曾是亞洲人不變的關心。希臘思想適用於理性、邏輯、科學，關注於人類的現實層面；與此相對的，這些則是在精神層面上吸引人們的心。在此兩種世界觀的差異，根本地影響著亞洲與歐洲的音樂觀。⁵⁸

李維史陀在其《結構人類學 II》的“Answers to Some Investigation”一文裡，談到了馬希達所引用的三個人文主義。⁵⁹他說，民族學（ethnology）這項學問，對一般人來說可能是一門相當新的學科，並與現代人的求知慾息息相關。在李維史托執筆時所身處的 1970 年代歐洲，對於原始物件的欣賞也不過在過去的五十年左右才進入歐洲人的美學觀裡，至於對原始慣習、風俗、異教信仰的興趣也才萌芽於十九世紀中期。⁶⁰但李維史陀想要強調的是，「久遠人們的知識」（knowledge of distant people）這件事情，在人們世界觀的位置，可能長久以來都有所誤解——早自中世紀與文藝復興初期，古希臘、羅馬的古代思想被重新發現、耶穌會教士們開始以希臘文、拉丁文作為知識訓練的基礎開始，李維史陀認為，這不正是第一種民族學的形式嗎？⁶¹在這個觀察之上，他接著就依序談論由馬希達所引述的三種人文主義。

李維史陀稱第三種人文主義是「普同的」（universal）、「總和的」（generalized）、「民主的」（democratic）。他說，隨著民族學的發展，人文主義的範疇也跟著拓展至世界的盡頭，「人文主義從那最卑微、最不起眼的文

⁵⁷ Ibid., 20: 「こうした東南アジアの宮廷音楽と田舎の音楽とを比較してみれば、宮廷での多数の青銅のゴングやメタロフォン（金属板のシロフォン）の集中的使用であれ、田舎での竹の使用や、様々な楽器や歌唱技法であれ、どちらの場合にも古典的な音楽スタイルを指摘することができるだろう。」

⁵⁸ Ibid., 20: 「著述家たちや音楽家たちは、ヨーロッパの古典音楽をギリシャ思想の中のバランスやシンメトリーとしてとらえる傾向があるが、東南アジアの宮廷音楽や村の音楽における古典主義はそれとは異なる秩序感覚に根ざしている。……自然、精霊、儀式はアジア人の変わらぬ関心の的だった。ギリシャ思想が理性、論理、科学を適用して、人間の現実面に注目するのに対して、こちらは精神面に心を奪われている。ここにある二つの人間観のちがいが、アジアとヨーロッパの音楽観に根本的な影響をあたえている。」

⁵⁹ Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology Volume 2*, trans. Monique Layton (Chicago: The University of Chicago Press, 1983), 271–81.

⁶⁰ Ibid., 271.

⁶¹ Ibid., 271–2.

化尋求靈感，告訴著人們再也沒有什麼事情對人類來說會是奇怪的了，這是一種民主式的人文主義，不再有特權的文化、特權的階級。我們從所有各種科學所借來的方法與技巧來理解人類，人類與自然在這種總和的人文主義裡調和。」⁶²李維史陀向來以結構人類學的研究方法為人所知，但其方法論背後的人文關懷，卻鮮少受人注意。李維史陀的這篇文章，誠如標題所述，是從他的角度，試圖回答當代社會所面臨一些問題的嘗試，不論是文學、藝術、都會生活、教育體制等，他甚至也重新審視自然與發展意義之間的關係。李維史陀所欲提供的，不僅僅只是一個觀點而已，他要提供給人文科學的是一個「認識論的模型」（epistemological model），⁶³是在批判當代社會與文化之餘，又嘗試提供不同解決辦法的可能。

回顧至此，馬希達論著中的方法論與終極關懷也就跟著越發清楚了。對馬希達與李維史托而言，今日被我們稱為「古典」的事物，也就是來自歐洲、擁有文化特權的事物，它的發現與發明無疑是由中世紀、文藝復興時期人文主義的發展而來的。作為其根源的古希臘、羅馬思想，在西方世界裡被賦予了特權，隨著西方強權向世界每個角落的擴張，至今演變成為我們現代社會文化裡，理所當然的後設基礎。那如果這些從希臘、羅馬古代思想發展而來的事物，可以被稱為「古典主義」的話，那們從其它人文主義所發掘的思想與文化資源，理所當然地，不也可以成為另一種「古典主義」的來源嗎？

所以我們可以大膽想像，對馬希達來說，對菲律賓也好、東南亞也罷、甚至是對東亞文化的考察，都是一種異於既有的西方特權文化，新人文主義的構築。因著人類學視角的支持，也使得馬希達將視角轉向東亞文化成為可能，並在把眾亞洲文化連接起來時，更顯理直氣壯。

（二）1990 年代以降馬希達的「東亞轉向」：亞洲宮廷音樂的結構

⁶² Ibid., 274: "Seeking its inspiration in the midst of the most humble and despised societies, it proclaims that nothing human can be strange to man, and thus founds a democratic humanism in opposition to those preceding it and created from privileged civilizations for the privileged classes. By bringing together methods and techniques borrowed from all the sciences to serve in the understanding of man, it calls for the reconciliation of man and nature in a generalized humanism." (Lévi-Strauss, 1983 [1975]: 274)

⁶³ Ibid., ix.

1980 年代起，當馬希達的研究重點漸漸拓展至整個東南亞之後，時至 1990 年之後，馬希達的研究關心再一次地移轉。在底下即將討論的三篇文章裡，⁶⁴ 馬希達構築了一個由二元對立、五度音程、數四原則三個概念來看待、理解、分析亞洲宮廷音樂裡「結構音階序關係」的視角。而使馬希達研究關心得以轉向的第一個契機，正是他博士論文的指導教授曼托·胡德（Mantle Hood，1918–2005）的甘美朗音樂研究。

1. 結構視角方法論的建構：1990 年甘美朗音樂的研究

民族音樂學者胡德自 1980 年到 1988 年分別出版了他對於甘美朗音樂研究的三冊鉅著。⁶⁵ 不同於前兩冊較多處理甘美朗音樂的歷史與文化面向，第三冊將大部份的篇幅花在分析甘美朗音樂、尤其是即興演奏的細節上；而帶有許多譜例的第三冊《*Paragon of the Roaring Sea*》，也就成了馬希達在其 1990 年出版的書評文章所對話的對象。⁶⁶ 但是，與其說它是一篇書評，其實和胡德書中內容有直接相關的篇幅大概只佔了全文的兩成左右，其餘部分都在發展馬希達自己的概念與分析結果。

簡單而言，馬希達整篇文章裡嘗試要理解甘美朗音樂裡的音高階序關係和內在邏輯。他認為，若是有一個字可以精確地表達甘美朗音樂的「本質」，那麼依據胡德的研究，毫無疑問地就是「模糊」的音樂表現。他說，甘美朗音樂裡的「模糊正是由它自己的幾項技巧所強化的：數四原則、主要與次要常套句的使用、對立音的角色、五度音程、以及問答句的架構。」⁶⁷ 而在這些技巧之上，馬希達又將其簡化為數四原則（counts of four）、二元對立（bipolarity）與五度音程（fifth intervals）三個概念，作為他考察甘美朗音樂的著力點。

⁶⁴ 筆者將其稱為馬希達的「亞洲宮廷音樂三部曲」。

⁶⁵ 分別是《*Music of the Roaring Sea*》（1980）、《*Legacy of the Roaring Sea*》（1984）和《*Paragon of the Roaring Sea*》（1988）三冊。

⁶⁶ José Maceda, “Review Essay: Bipolarity, Ki Mantle Hood's Trilogy, Four Counts, and the Fifth Interval; Ki Mantle Hood. *The Evolution of Javanese Gamelan, Book III, Paragon of the Roaring Sea*,” *Asian Music* 21/2 (1990b).

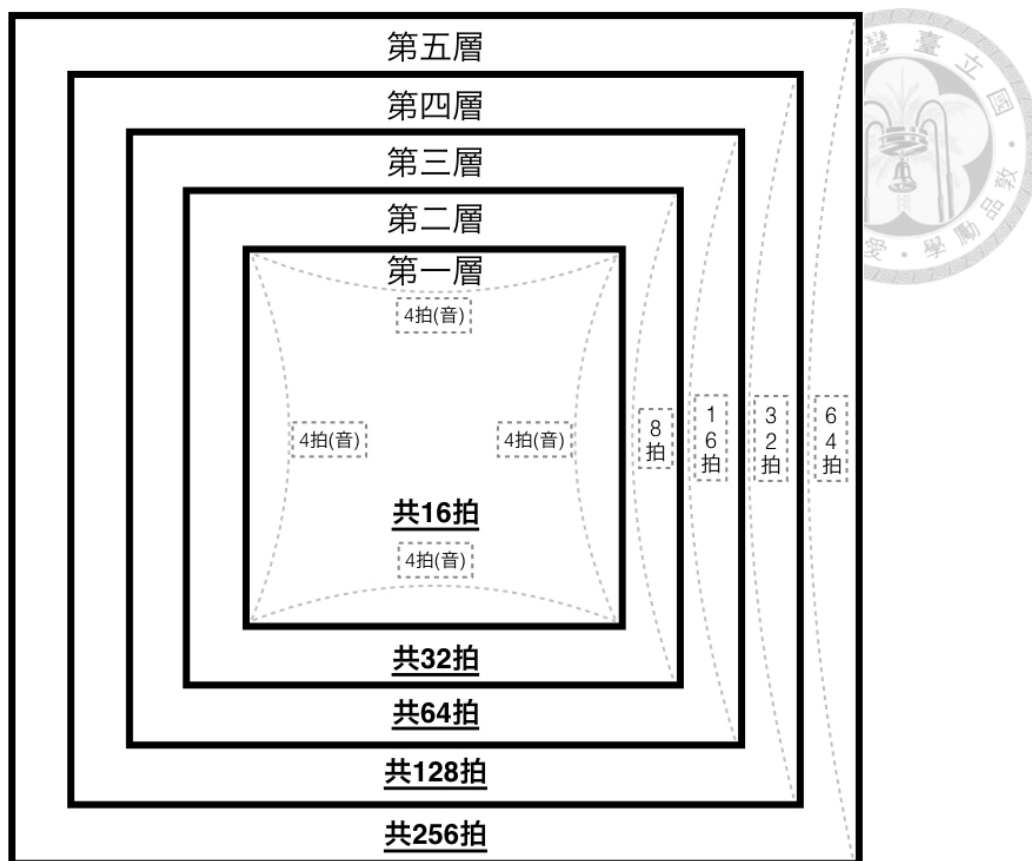
⁶⁷ *Ibid.*, 137: “Ambiguity is enhanced by its very tools: the counts of four, the use of principal and secondary formulae, the role of enemy tones, the fifth interval, and question and answer constructions.”

首先，數四原則所指的是一種在音樂結構上的形制。透過甘美朗音樂裡每四個旋律音可視為一單位，且第四音為帶有最重要結構位置的特性，馬希達利用方塊（square）的圖像比喻，來說明由數四原則所建立的結構。舉例來說，如圖一，假設某樂曲 X 共有 256 拍，那麼這 256 拍則同屬於第一層、最小的方塊，每邊均由 4 拍所組成，而代表第一層方塊的結構音，則是恰好是第 4、8、12、16 拍……的音，這些也就是第一層級的結構音。第二層的方塊邊長為第一層的兩倍，亦即第一層的方塊每移動兩邊，等於第二層方塊走一次邊長，每邊 8 拍長，結構音則為第 8、16、24、32 拍……，剛好均為第一層結構音兩兩一對的後者。以此類推第三、四、五層的方塊邊長分別為 16、32、64 拍長，結構音也都是將前一層結構音視為兩兩一對的後者。當最高層級第五層的方塊走完一次，恰好是 256 拍，即樂曲 X 的全長。同時馬希達也不否認在這個結構裡可以有邊長更短的方塊（如兩拍，以此類推），與邊長更長的方塊層級（如 128 拍，但就無法畫成完整的方塊），端按實際樂曲的長度而定，但結構音的採取方式都大致相同。

看著如圖一的圖形，馬希達不禁聯想到婆羅浮屠（Borobudur）從正上方向下俯瞰的建築型態。他認為數四原則的音樂結構與建築之間，有一定的文化連結，而在他後續的著作裡，甚至是泰國、緬甸、柬埔寨、中國等地的宮廷建築和廟宇，都能看到這種音樂與建築之間的關係。⁶⁸將音樂結構以由數四原則所構成的方塊集合建築來理解的觀點，不僅是馬希達用來串連理解亞洲宮廷音樂的概念之一，也被他當作一種現代音樂創作和分析音樂作品的手法。⁶⁹

⁶⁸ Ibid., 137–8; José Maceda, “Music Research and Music Composition or Counts of Four, the Fifth Interval and Classification of Things as Basic Structures in Music and Music Compositions,” in *ACL '94 Final Report The 16th Conference & Festival of ACL, Towards A New Era of Asian Pacific Music Retrospect and Propect, May 22–28, 1994*, ed. by National Committee, ACL, R.O.C. (Taipei: National Committee, ACL, R.O.C., 1994), 82–4; José Maceda, “The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia,” *Asian Music* 32/2 (2001), 146–7.

⁶⁹ 據筆者與貝司博士的訪談，在 1990 年代之後他們常常利用「方塊（square）」的觀點來理解彼此的創作，馬希達曾經在閱讀過貝司博士的樂譜手稿之後，和他說：「強納斯，這是方塊啊！（“Jonas, it's squares!”）」，同時利用雙手比出方塊的形狀，在譜上比劃。Jonas Baes (professor, Department of Music Composition, College of Music, University of the Philippines Diliman), in discussion with the author, June 19, 2014.



【圖一】數四原則樂曲結構的「方塊（squares）」圖像表示⁷⁰

在數四原則所構築的結構之上，馬希達開始考察二元對立的元素，他指出：「二元對立是一個先行-結果節拍型的對立技巧，能將特定的音高獨立出來，並產生在樂曲當中作為骨幹的鑼音階序。」⁷¹這個概念體現於，偶數拍為強拍，基數拍為弱拍，弱先行拍解決至強結果拍的音級關係上。這樣的分析方法可以向上提升，兩兩一對的「弱-強」、「預備-解決」、「先行-結果」的關係，也以對照到四音一句對四音一句，以此向上類推。馬希達認為，這是一個可以系統化地將樂曲旋律音有效地「削減」的方式；於此，在旋律裡的「結構音」也就隨之浮現。⁷²而也正是這個「萃取」結構音的過程裡，特定音程——「五度音程」的重要性也隨之浮現。

也許必須澄清一下，馬希達言談裡的「五度音程」，並不盡然是西方音樂裡精確的「五度」，反倒比較接近「音級」、以五度推導音階的概念。假設有

⁷⁰ Adapted from Maceda, "Music Research," 83, 85; Maceda, "The Structure of," 157.

⁷¹ Maceda, "Review Essay: Bipolarity," 144: "Bipolarity operates as a technique of opposition of antecedent and consequent beats to isolate certain tones and to produce hierarchy of gong tones in the pillars or skeleton of a piece of music."

⁷² Ibid., 140

某五聲音階 Y，我們可以利用數字 1、2、3、5、6 分別代表音階裡的每個音。而馬希達關注的五度音程關係則存在於，如 1 音和 5 音、2 音和 6 音、6 音和 3 音……等等之間。但除了這種以間距「一個」五度音程之間的關係以外，在音階本身他也看到了一種由五度音程所建立的階序關係。以他所分析的〈Gondjang Gandjing〉為例，當中有一個慣用的終止式「2-1-6-5」，因此馬希達將主音定為第 5 音。而在這個 slendro 的五聲音階裡（分別是第 5、6、1、2、3 音），可以分別看到，和主音距 0 個五度音程者：第 5 音本身；與主音離 1 個五度音程者：第 1 音與第 2 音（各自離第 5 音一個五度音程）；和主音距 2 個五度音程者：第 6 音（距第 2 音一個五度音程）；與主音離 3 個五度音程者：第 3 音（距第 6 音一個五度音程）；第 3 音離主音第 5 音的五度音程關係最遠，所以被稱為是「敵對音」（enemy tone）。⁷³這個端點也可以用來計算其他非主音之間的音程距離關係。

不論是「數四原則」、「二元對立」與「五度音程」，在馬希達的研究裡，這些都是可以建構音與音之間階序關係的手法。透過數四原則和二元對立，音與音之間誰相對重要、相對不重要的關係在這個框架裡被勾勒出來，並能用方塊的圖像表示。而在這個框架裡的結構音之間的關係，則要透過「五度音程」來加以分析。馬希達指出：隨著分析層級的提升，在該層級裡「預備-解決」、「先行-結果」音對之間的「五度音程關係」也將隨之縮小。以前一段落提到的〈Gondjang Gandjing〉為例（見圖二），如在第一層裡，⁷⁴先行音至結果音之間，最多可能有「三個」五度音程遠（如第一層第七小節的 3-5）。但到了第二層級，基本上音之間的對立關係就縮小剩下一個五度音程而已，僅只有一次例外（第二層第七小節的 6-5）。至於第三層以上，完整地只剩下一個五度音程之間的關係，且在第五層僅剩下第五音而已。⁷⁵

⁷³ Ibid., 141.

⁷⁴ 在此馬希達選擇的第一層為邊長僅兩個音，也就是「音對」的角度來分析定旋律的細節。

⁷⁵ Maceda, "Review Essay: Bipolarity," 141.

The image displays a musical score for the piece 'Gondjang Gandjing' in the 'slendro pathet Sanga' mode. The score is organized into six horizontal layers, labeled '第一層' (Level 1) through '第六層' (Level 6) on the left. Each layer consists of two staves (treble and bass clef). Above the notes, numerical fingerings (1-6) are provided for each note. The notes are represented by black dots on the staves. The first layer has the most notes, with 12 notes in total. As the layers progress, the number of notes decreases: Level 2 has 8 notes, Level 3 has 4 notes, Level 4 has 2 notes, Level 5 has 1 note, and Level 6 has 1 note. The notes are positioned on various lines and spaces of the staves, illustrating the specific pitch relationships within each level.

【圖二】馬希達對於〈Gondjang Gandjing〉（slendro pathet Sanga）定旋律的結構音分析⁷⁶

馬希達針對胡德書中的 36 首譜例都進行類似上述的分析，他觀察到只要分析至第三層（以上）的時，普遍來說兩兩音對之間的五度音程關係都會非常的接近。然而，雖然在第三層裡，音之間的關係都非常的接近，不過在其中所出現音的數量，卻是從少至兩個音、到五個音都有。因此，「這些在第三層級 kenong 音數量的多樣變化，顯示了甘美朗調式並不是透過 kenong 音的數量來辨認的，而是藉由音在各自階層裡，從第一層級到第六層級的流動或是組合。」⁷⁷也就是說，透過馬希達「數四原則」、「二元對立」與「五度音程」三者的分析架構，不僅能夠解釋在甘美朗音樂裡的結構邏輯，也可以就不同作品同層

⁷⁶ Adapted from *ibid.*, 139.

⁷⁷ *Ibid.*, 144: “These variations in number of kenong tones in level III of the hierarchy show that it is not the number of kenong tones in a piece that identifies its pathet, but the flow or the combination of tones for each row in the hierarchy, from Row I to Row VI.”

結構的比較，用以理解甘美朗作品調式、即興等等的特性。馬希達建立了一個理解傳統作品裡音高階序關係的視角，而至少在胡德所提供的 36 首譜例裡，應能說是非常有效的。這個手法不同於在〈持續音與旋律〉⁷⁸時期的分類取徑，也不是如在 1980 年代裡他藉由既有的田野材料來進行分類與總體性的描述⁷⁹，確實擁有可以幫助尋找亞洲音樂裡某些內在邏輯的可能性。以馬希達的研究生涯而言，著實已自這篇文章起開啟新頁；因此，考慮在爾後馬希達試圖將這個這三個觀點投射到其他亞洲音樂的手法，也就非常地可以想像了。

2. 東亞與東南亞宮廷音樂的結構

按照〈Review Essay: Bipolarity〉⁸⁰一文所發展出來的方法論，並將研究觸角伸及以東亞為主的亞洲宮廷音樂正是馬希達在 1990 年代以降的研究的主軸。而 1995 年的“A Logic in Court Music of Tang Dynasty”〈唐朝宮廷音樂的邏輯〉⁸¹（以下簡稱〈唐樂〉）正是朝東亞轉向的第一步。

在〈唐樂〉裡，馬希達借用了英國學者勞倫斯·皮肯（Laurence Picken，1909–2007）與澳洲學者諾爾·尼克森（Noël Nickson，1919–2006）所合著、共同編輯的七冊大作《*Music from the Tang Court*》⁸²裡的譜例，作為其研究方法所檢驗的對象。馬希達認為皮肯等人的研究，可以視為「一個參考點，以尋找數四原則和該數字的使用，是如何先行於爪哇那較為複雜版本的中國裡存在

⁷⁸ José Maceda, “Drone and melody in Philippine musical instruments,” (paper presented at the International Conference on the Traditional Drama and Music of Southeast Asia, held by Malaysian Society for Asian Studies, Kuala Lumpur, August 27–31, 1969). José Maceda, “Drone and Melody in Philippine Musical Instruments,” in *Traditional drama and musics of Southeast Asia*, ed. Mohd. Taib Osman, (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1974), 246–73.

⁷⁹ José Maceda, “A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account),” *Ethnomusicology* 30/1 (1986). José Maceda, “In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia,” *Acta Musicologica* 62 (1990a).

⁸⁰ Maceda, “Review Essay: Bipolarity.”

⁸¹ José Maceca, “A Logic in Court Music of Tang Dynasty,” *Acta Musicologica* 67/2 (1995a).

⁸² 但在馬希達的〈唐樂〉發表之際，仍只出版到第五冊。該系列叢書的最後一冊第七冊於 2000 年發行。

著」，⁸³他們將傳統樂譜轉譯至西方記譜的研究，「揭示了一套與音樂在古代中國所代表的東西極為相近的詮釋方法」。⁸⁴

馬希達分析了收錄在皮肯書中前五冊去掉《蘭陵王（King of Lanling）》以外共 23 首、包含各分章共 45 首樂曲。在這些片段裡，有三種主要的旋律樂器：笙、箏、笛，按馬希達分析的需要，他認為笙的分部，將最適合他的分析方法。⁸⁵不過顯然笙的旋律特性，並不似如甘美朗一般可以非常規律地，以四個音、四個音為一組。為要仿效如在 1990 年的文章裡分析甘美朗音樂的手段，馬希達選擇的是將與太鼓的鼓點重疊的音，當作分析結構音的對象。將在樂曲裡和太鼓點同時出現的音作為骨幹音，再利用「數四原則」與「二元對立」，討論結構裡的層級關係。⁸⁶

除此之外，馬希達還碰到幾個「結構化」時遇到的問題。如 45 首樂曲裡的太鼓拍數有約一半不是四的倍數。一方面他將如 10 拍、14 拍、20 拍的樂曲視為以 16 拍為基礎架構的省略或擴張；另一方面，他對於少是如 5 拍、7 拍、13 拍的曲子，在把它們的存在視為一種偏移之外，他也承認由於基數拍的存在或許代表了數四原則並不是唯一能夠來理解這些作品的方式；但同時，他也仍舊強調以數字原則來看待太鼓拍子結構的重要性。⁸⁷再者，既使在同一首樂曲裡，每下太鼓所代表的實際長度也有所不同。不過馬希達認為，與每下太鼓所對應的拍數有變化時，大致都是樂曲脈絡產生變化的時候（如從禮樂轉變至舞樂），也就是說，他認為太鼓對應拍數有變化的同時代表音樂的脈絡也有所對應，因此專注於分析太鼓所對應的節奏音，依然是理解樂曲基本結構的有效方法。⁸⁸

〈唐樂〉一文最精彩的地方，莫過於馬希達將《皇帝破陣樂（Odai Hajin）》和甘美朗《Eling-Eling》互相比較的段落。以「數四原則」、「二元對立」、「五度音程」所確立的分析架構，也成為跨文化分析比較的平台。他說：「在兩首樂曲裡第五、與第一音級的互動，顯示了一個由唐樂與甘美朗兩者所共通

⁸³ Maceda, "A Logic," 109: "...a focal point of reference for finding out how counts of four and usages related to that number existed in China prior to their more complex applications in Java."

⁸⁴ Ibid., 109: "...reveal a music repertoire with ways of rendition closest to what that music represented in that remote time in China."

⁸⁵ Ibid., 110.

⁸⁶ Ibid., 110.

⁸⁷ Ibid., 115.

⁸⁸ Ibid., 115.

的密切關係，亦即五度音及作為解決至結果音、終止音的主音之先行音角色的確認與獨立」。⁸⁹但兩者比較起來，唐樂裡所使用的音程就較甘美朗來的多樣化，甚至還有一些奇特的音程使用。馬希達對此解釋，兩種樂種在歷史所出現的時間點，以及各自所接收到的文化影響，可能會是決定這些差異的因素。⁹⁰若順著這個想法，那麼是不是應該再將日本雅樂和泰國的宮廷音樂比帕（*piiphad*）也一起納入考慮呢？並且其他的音樂參數，如配器等等也可以放進來一同來討論？再者，「不只上述的音樂合奏，甚至是亞洲的其他音樂形式[也當一起考慮]，如此便可以擴大以這些音樂為基礎的音樂觀，且仍然是按照數四原則、二元對立、五度音程的基礎元素所進行的。」⁹¹2001 的 “The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia” 〈東亞與東南亞主要宮廷音樂的結構〉⁹²（以下簡稱〈結構〉），也就是馬希達上述想法的結晶。

〈結構〉一文相當具有野心。馬希達首先依據文化人類學裡對於「結構」的討論，再次地表明他研究方法論的出發點。⁹³並且澄清他在〈結構〉裡對爪哇、泰國、唐樂中國、韓國宮廷音樂的分析，並不是要尋找到底什麼才使得亞洲音樂亞洲的關鍵；他看的是在時間、空間上散佈廣泛的各種亞洲音樂傳統背後的「結構」。正如那些支配著西方音樂的結構一樣，馬希達要尋找的結構也是類似的東西，他也不否認，甚至有的時候兩者的「結構」還可能會非常的類似（如五度音程、二元對立等）。⁹⁴當皮肯認為，東方與西方的音樂其實屬於同一個連續體，因此歐洲音樂的發展不應該與亞洲音樂的發展分別討論，亞洲音樂的發展也不應該與西亞、中亞、古代中東的音樂發展分開來看。⁹⁵馬希達顯然同意皮肯的說法，深信儘管亞洲各地的宮廷音樂在形制、配器、曲目上有所不同、各自具有其獨特性，它們仍共同享有一些結構原則。⁹⁶

⁸⁹ Ibid., 138: “The play of degrees V and I in both pieces, one from the music of the Tang Court, and the other from the gamelan, shows a very close rapport in the identification and isolation of the fifth degrees as an antecedent tone to resolve to its consequent tone, the tonic, or finalis.”

⁹⁰ Ibid., 140.

⁹¹ Ibid., 140: “...not only in the above ensembles, but also in other musical forms in Asia, would enlarge a musical view of these musics, still based on fundamental factors of counts of four, bipolarity and the fifth interval.”

⁹² Maceda, “The Structure of.”

⁹³ Ibid., 143.

⁹⁴ Ibid., 143.

⁹⁵ Ibid., 144.

⁹⁶ Ibid., 145.

當然，隨著馬希達所關心的音樂範圍擴大，不同文化的宮廷音樂要「轉譯」至相同的分析框架所需要的手續也跟著增加。以《壽齊天》為例，馬希達就花了相當長的篇幅討論其中的變化，並將其化簡為八十下杖鼓鼓點的結構型態，⁹⁷他對《壽齊天》讚歎道：「當在其他宮廷音樂裡，規律的四拍模式是一種常規的同時，韓國雅樂展示了一種數四原則應用裡的彈性。」⁹⁸

在〈結構〉一文的後半，馬希達把所分析的九首樂曲的結構音整理在同一個表格當中。但這次的結果，對於決定個樂曲結構的關鍵音程，在各個例子當中則有相當大的差異。也正因如此，他反倒開始考慮，除了常見的「V-I」結構之外，「IV-IV」、「IV-I」、「V-III」、「III-I」、「VI-I」、「VII-I」等音程結構，似乎都可以用來當作音樂結構中的二元對立的「先行-結果」之屬主音程關係。⁹⁹

最後，因著「五度音程」關係在〈結構〉裡分析結果的不顯著，馬希達在文章的最後，也只能著重討論數四原則結構底下，結構音之間不盡然建立在五度音程上的「二元對立」關係。根據這個觀點，他認為，似乎東西方的音樂文化都使用了與「二元對立」類似的「結構」；可是相對於亞洲那極為緩慢的變遷，西方音樂則是以非常快的速度改變著。而這是否反映了一種對於「結構」的不同哲學態度？在寫作當下還沒辦法處理的馬希達，認為去研究中國的與數字有關的哲學、天文學，甚至是西亞中世紀以前的遠古文化，或許可以提供這個問題一些解答。¹⁰⁰

本節依序談論了馬希達 1990 年代之後的三篇晚期論著，從〈Review essay: bipolarity〉、〈唐樂〉最後到 2001 年的〈結構〉。顯然與 1990 年代以前的研究，不論是取徑或是研究材料，均有顯著的差異。另外，由「數四元則」、「二元對立」、「五度音程」三者所互相構築的分析框架，儘管來自於胡德對甘美朗的研究，但這個方法成為了他研究東南亞、甚至拓展至東亞宮廷音樂結構的方法。三篇文章當中，馬希達提倡的是一種觀看——或說是「聆聽」亞洲宮廷音樂的方法。也因此，與其說他的論證是要指出「數四元則」、「二元對

⁹⁷ Ibid., 153–4.

⁹⁸ Ibid., 153: "...while a regular four-beat pattern is the rule in the other court musics, the Korean a-ak exhibits the flexibility in the application of a rule of four..."

⁹⁹ Ibid., 155.

¹⁰⁰ Ibid., 160.

立」、「五度音程」這三者乃是由東亞、東南亞宮廷音樂所共享的「特質」，倒不如他是在展現其結構分析取徑的「結果」。這些音樂的特質究竟為何，馬希達其實並沒有非常果斷地指稱，而這個視角的效果，也在他三篇文章裡分別有不同的結果產生。如在分析甘美朗裡五度音程的高度有效、分析唐樂時能夠凸顯唐樂與甘美朗的結構差異、同時分析五個國家的宮廷音樂時則突然變得難以釐清多樣的結果，只好轉以討論在大結構上的因果邏輯二元關係。

總而言之，如果我們能接受馬希達與李維史托對於人文主義的理解，將文藝復興視為一種透過研究遠古文化來建構自我認識論的知識行為，那麼馬希達所從事的，也不過就是試圖將音樂知識的參照點，從西方文明的霸權體系移開的實踐而已。馬希達晚期的「東亞轉向」，並不是只單向度地宣稱某一種文化的特殊性，而是從多重角度、地理空間的碰撞，嘗試打開一個多元可能的空間。同時，作為馬希達對話對象的研究材料，則是清楚地由菲律賓境內的比較（1970年代）、開展到大陸東南亞與島嶼東南亞的比較（1980年代）、而在晚期終於拓展到了東亞三個古老的文化體：中國、日本、韓國與東南亞的共同比較（1990年代以降）。若順著馬希達在晚期研究裡所顯露的蛛絲馬跡，他的下一步甚至很有可能往西亞的眾古代文明移動。

呈本小節標題，筆者所欲強調馬希達晚期的「東亞轉向」，不僅是指他學術論著在地理空間的拓展，甚至在他的音樂作品和國際交流活動裡，更是有相當明顯的轉向。自1990年代起，馬希達從多次受邀來台灣參加學術研討會（1998、2001）、亞洲作曲家聯盟大會（1994、1998）、也於2001年受邀至師大民族音樂所客座。1993年與1994年他兩次參與由作曲家周文中所設立的「雲南計畫」（Yunnan Project）。另外，承本文第一章對於馬希達生涯的回顧裡，也可以得知他與日本的音樂家、民族音樂學者、展演機構等在1990年代極為密切的互動關係。在1993年，馬希達更是與韓國音樂學者權五聖（권오성；Kwon Oh-sung）一起分析數首韓國傳統音樂。¹⁰¹由此可見，隨著馬希達在音樂研究的關心轉向，與他在1990年代以來東亞地區的活躍程度之間，是存有一定的關聯性。

¹⁰¹ Maceda, "The Structure of," 149.

第四節 馬希達音樂作品的晚期東亞轉向

在回顧馬希達的研究與其背後的思想與核心關懷後，有必要檢視在其音樂創作裡的實際情形。首先，可以從「類似卡農的輪唱（奏）形式」與「不規則節奏的使用」兩點，觀察馬希達是如何地將其在田野的經驗內化為他在音樂語彙裡的東南亞基調。當坦瑟說明要「如何在菲律賓聽到森納奇斯」，¹⁰²我倒要進一步指出，要如何在馬希達的音樂裡確實地「聽到」、甚至「看到」菲律賓的傳統音樂——甚至這些基礎也在馬希達的晚期作品裡依舊顯著。在本文欲介紹的三首晚期作品中，不僅能發現馬希達是如何將過去的語彙基礎持續地融入在不同的音樂情境裡，同時也呼應了他在學術研究的轉向與探詢。

（一）馬希達音樂語彙裡的東南亞基調

討論馬希達音樂作品的論著裡，多半不會忽略他所使用的聲響與菲律賓傳統音樂之間的關係。坦瑟與悟子在討論馬希達作曲技法時，試圖連接了法瑞茲、森納奇斯等現代主義式的技法與馬希達自身的田野經驗，但兩位學者均選擇以較為隱晦的方式來說明。¹⁰³而另一方面，菲律賓學者們則較多以形而上的方式來說明這層連結。

本文認為，馬希達的音樂創作裡其實存有一個相當實際的技術面向，且是與馬希達自 1950 年代以來取進行的田野調查高度相關。指出這個面向的存在，並不是要對馬希達的作曲技巧進行美學價值的判斷，而是要說明馬希達作為「研究」的作曲，不僅是在觀點上要提供現代社會新的哲學，更是在其寫作使用的音樂手法上，都能考察其研究與作曲的關聯。

1. 類似卡農的輪唱（奏）形式

¹⁰² Michael Tenzer, "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia," *Ethnomusicology* 47/1 (2003), 105.

¹⁰³ *Ibid.*, 103–7. Christian Utz, "Aurale Überlieferung und Verschriftlichung in der Musik von Yuji Takahashi und José Maceda: Zur Methodik einer interkulturellen Kompositionsgeschichte," in *Oralität, klingende Überlieferung und mediale Fixierung: Eine Herausforderung für die Musikwissenschaft (Musicologica Austriaca 24)*, ed. Andrea Lindmayr-Brandl (Wien: Edition Praesens, 2005), 57.

首先，我們可以在馬希達的音樂裡發現一種「類似卡農的輪唱（奏）形式」。如果按照西方音樂的概念而言，卡農一詞的原意為：「為了從既有記譜上實現一個或多個分部而給演奏者所施行的準則或指示」；¹⁰⁴爾後隨著模仿式的卡農寫作，逐漸被認為是一個極為有效的寫作手法，這個名詞漸漸演變為今日一般意義上的卡農。¹⁰⁵

在馬希達作品中，約有半數以上均使用了一樣特殊的東南亞樂器——竹叉管（balingbing；bamboo buzzer），¹⁰⁶馬希達曾如此記錄這項樂器在菲律賓呂宋島北部卡林阿（Kalinga）族以六支竹叉管合奏的演奏方法：

竹叉管也會以合奏的形式使用。在合奏的時候，群體會按照樂器的大小順序來演奏。當最大樂器的演奏者開始某個節奏之後，次大者會以一拍之差繼續演奏該節奏，第三人再更慢一拍，第四人則是在第一人的第四拍進入。相同的音樂節奏句造就了時間的延遲，按著竹子的尺寸縮小，聲音也會一段一段地越來越昇高。第五支竹叉管保持與其他四隻相異的獨立節奏。第六支竹叉管則在有限定的範圍內進行即興。¹⁰⁷

以此以合奏中的其中一個樂器作為開始，後續的其他樂器再按著一定的間隔，依序進入合奏，在同樣卡林阿族的鋼薩（gangsa）¹⁰⁸的銅鑼合奏中也可以看到（譜例一）。如果將這個對於這些合奏開始時的觀察，視為一種類似於卡農的合奏特徵，並進一步擴大解釋為是一種樂器不齊一地開始，而是依序地按特定間隔陸續進入合奏，且同時仍保有即興變化與持續音自由的特徵，那麼在馬希達的田野調查裡，不只菲律賓北部的少數民族有顯著類似的情形，菲律賓南方民答那峨島（Mindanao）的庫林鑼（kulingtang；凸形排式座鑼）合奏裡的

¹⁰⁴ Alfred Mann et al., "Canon," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians V*, ed. Stanley Sadie et al. (London: Macmillan, 2001), 1: "...an inscribed formula or instruction which the performer would implement in order to realize one or more parts from the given notation."

¹⁰⁵ Ibid., 1.

¹⁰⁶ 有興趣的讀者請參照李秀琴，〈菲律賓音樂：傳統、變遷與再生〉，《關渡音樂學刊》2（2005）：180。有對竹叉管這項樂器較為完整的中文敘述。

¹⁰⁷ Feliciano, *The Four Asian*, 107: "The buzzer can also be used in an ensemble, with a group of people playing diminishing sizes of the instrument. The player with the biggest buzzer begins with a certain rhythm; another follows in the same rhythm but one beat late; a third follows, still another beat behind; finally the fourth player begins a fourth beat behind the first. Time lags are created in the same rhythmic phrases of music, one behind the other in sound, each somewhat higher than the next as the buzzers become smaller in size. The fifth buzzer in one ensemble has a rhythm all its own, different from the four others; the sixth buzzer improvises but in a restrained manner."

¹⁰⁸ 相較於菲律賓南方庫林鑼合奏裡類似於甘美朗那種中間有突起、裝飾精美的銅鑼，菲律賓呂宋島北部的少數民族多使用形制不一、較無精確調音的平底銅鑼，而鋼薩即為其中最具代表性的一種。

音樂合奏模式 (mode)，¹⁰⁹也都能按照類似的邏輯來理解。如在提督 (Tidtu) 模式裡，在與一般庫林鐮合奏不同，不使用最大尺寸的低框邊凸心掛鐮橄苳竿 (gandingan) 的前提下，巴板滴耳 (babandil；小型窄邊凸心掛鐮)、達巴坎 (dabakan；杯狀鼓)、阿貢 (agung；大框邊凸心掛鐮) 與庫林鐮四者則依序進入 (譜例二)。¹¹⁰

【譜例一】卡林阿族 (Kalinga) 的鋼薩 (gangsa) 銅鑼合奏¹¹¹

¹⁰⁹ 民族音樂學者米勒等人指出，「模式 (mode)」的存在，是東南亞音樂得以進行、即興的一大特徵。見 Terry E. Miller and Sean Williams, “Southeast Asian Musics: An Overview,” in *Garland Encyclopedia of World Music Volume 4 – Southeast Asia*, ed. Terry E. Miller et al. (Routledge, 1998), 15.

¹¹⁰ José Maceda, “The Music of the Magindanao in the Philippines,” (PhD diss., University of California – Los Angeles, 1963), 103–4.

筆者此處有關庫林鐮音樂的中文翻譯，主要參考李秀琴，〈菲律賓音樂〉，182。

另由吳榮順等人編著的《簡約·雍容·狂野：2006 亞太傳統打擊樂器特展》裡，亦有庫林鐮合奏樂器的中文介紹與珍貴的彩色圖片；不過其中對於阿貢與橄苳竿的形制敘述，與馬希達的研究有所出入。見吳榮順、曾毓芬、黃馨瑩，〈簡約·雍容·狂野：2006 亞太傳統打擊樂器特展〉（宜蘭：國立傳統藝術中心，2006），146；Maceda, “The Music of the Magindanao,” 58–60.

¹¹¹ Adapted from José Maceda “Philippines,” in *New Harvard Dictionary of Music (Second Edition)*, ed. by Will Apel (Cambridge: Harvard University Press, 1969), 664.



【譜例二】庫林鑼合奏裡提督模式的開頭部分¹¹²

以上在菲律賓傳統音樂裡所共享，由樂器接續進入、類似卡農輪奏的音樂手法，經過在藝術音樂實踐上的轉換，幾乎成為了馬希達在寫作上的起手式。不論是其早期作品裡使用竹叉管的作品〈Kubing〉（1967）（譜例三）、使用人聲的作品〈Pagsamba〉（1968）等，都可以看到這種合奏特性在馬希達音樂上的體現。

【譜例三】馬希達〈Kubing〉（1967），第105至109小節¹¹³

¹¹² Maceda, "The Music of the Magidanao," Appendix B 43.

73 MALE CHORUSES

A
B
C
D
E

ma ka ka ka
wa wa ka
a ka ka
ma a ka ka

【譜例四】馬希達〈Pagsamba〉（1968），第一樂章垂憐經（Kyrie），第 73 至 75 小節¹¹⁴

甚至在馬希達 1980 年代回歸較小規模的室內樂寫作之後，上述的此種合奏的特徵仍然是馬希達作品裡不可或缺的一部分。以馬希達的中晚期作品〈Strata〉（1987）為例（譜例五），十支竹叉管分別按著些許的時間差異進入合奏，然後維持各自的節奏型彼此相扣，再依序淡出。儘管這首作品的配器除了竹叉管之外還包含了響棒、中國鑼、長笛、大提琴、吉他等，馬希達也不諱言這些配器的每一項都可以用符合該作品聲響概念的樂器取代；¹¹⁵筆者在這裡僅擷取竹叉管的部分，乃是欲說明這項樂器在使用上與合奏性質上，一直到了晚年仍舊深深地影響著馬希達的音樂創作。

另外可以從譜面觀察到地，這種手法在樂譜上形成了一條條明顯的線條與幾何圖案，連馬希達本人也利用「幾何圖案」來稱呼他譜面上時常出現、尤其是在晚期作品裡越發顯著的「聲音-視覺風景」。¹¹⁶

¹¹³ Adapted from Feliciano, *The Four Asian*, 109.

¹¹⁴ Adapted from Santos, "José Montserrat Maceda," 14

¹¹⁵ 例如馬希達曾在曲目解書裡寫到，竹叉管可以由延遲相似的樂器取代；響棒能由不同材質與大小的棒子如竹棒、甚至拍板、木魚、竹鼓等取代。

¹¹⁶ 在本文後面即將提到的三首曲子當中均相當明顯，尤以〈Nan Guan〉（2003）最為清晰。

10 Buzzers

【譜例五】馬希達〈Strata〉（1987），第 15 排練記號 0 至 20 處，竹叉管部分

117

2. 不規則節奏的使用

美國人類學家、民族音樂學家法蘭西斯·丹斯摩爾（Frances Densmore，1867–1957）利用 1904 年在聖路易斯所舉辦的世界博覽會，對當時被運送至會場展示的四個菲律賓原住民族群進行音樂調查。而在她兩年後所發表的論文裡，有一段極為有趣的敘述。丹氏認為從菲律賓南方來的摩洛人（Moro）¹¹⁸族群較北方的伊苟駱人（Igorot）¹¹⁹族群展現了更為進步的音樂發展階段，¹²⁰並寫道：

白人在音樂上利用小節並用各式各樣的方式來切割它，常常對處理或組合因而產生的節奏有困難；而[摩洛人的]原始音樂家們則是用不同的觀點來處理。從我的觀察，我相信這些節奏本來彼此之間是沒有關係的，但是透過一致的反覆它們終究會在某些地方重疊。每一位原始音樂的學生都清楚知道，不文明的人們處理節奏組合的方式會使文明的音樂家感到困惑，他們演奏著『三對四』、『七或五對二』、與『二對三』交替，按照他們自己的喜好改變

¹¹⁷ Adapted from Santos, “José Montserrat Maceda,” 156.

¹¹⁸ 摩洛人（Moro people），為指稱居住在菲律賓南方民答那峨島（Mindanao）、蘇魯（Sulu）、巴拉望（Palawan）一帶，信奉回教的十數個少數民族之泛稱。

¹¹⁹ 伊苟駱人（Igorot people），為居住在菲律賓北方呂宋島科地雷拉（Cordillera）山脈山區少數族群的總稱。

¹²⁰ Frances Densmore, “The Music of the Filipinos,” *American Anthropology* 8/4 (1906), 625.

節奏。¹²¹

以上這段敘述表面上貌似在讚嘆「原始」音樂在節奏上的精妙之處，但丹氏其實認為他們在節奏上的發展程度依然不及來自非洲達荷美（Dahoméy）人般的精湛，仍處於一種「愉悅的渾沌狀態」；¹²²在他們的器樂合奏裡（即一種極為類似庫林鐺的凸心排式座鑼樂團）她也難以找到任何規律、反覆出現的旋律。¹²³美國歷史學者克莉絲汀·蒙恩（Krystyn Moon）指出，對當時丹氏而言，她對這些來自美國殖民地少數族群觀察最重要的目的，是要解決二十世紀初期西方人類學界對於音樂起源的論爭；¹²⁴她認為她的研究證明了對音樂三要素「和聲、旋律、節奏」三者由高階至低的階序性，並需要在這些少數民族進入音樂發展的下一個階段之前，需要趕緊保存並了解這些接近原始表現形式的音樂。

雖然丹氏追隨者當時歐美白人學界與社會達爾文主義的影響帶有上述的觀點，她論證的過程與採譜上的過於簡化與限制也多多少少為後人詬病，¹²⁵但她的那段「……他們演奏著『三對四』、『七或五對二』、與『二對三』交替，按照他們自己的喜好改變節奏。」¹²⁶倒依舊提供了一個適合觀察菲律賓傳統音樂與馬希達音樂技法的切入點。

1952年馬希達與人類學家哈洛·康克林（Harold C. Conklin, 1926–2016），到菲律賓中部的民都洛島（Mindoro）採集位於東南方山區哈奴奴人（Hanunóo）的傳統音樂；其中馬希達負責了八頁的音樂敘述與採譜；¹²⁷而無獨有偶地，在

¹²¹ Ibid., 625–6: “The white man takes a musical measure and divides it in various ways, often having difficulty in handling or combining the rhythms produced; the primitive [Moro] musicians work from a different standpoint. From my observation I am convinced that the rhythms have originally no connection with one another, but by repetition in concert they come eventually to coincide at certain points. Every student of primitive music is aware that uncivilized peoples handle combinations of rhythm in a way that bewilders a civilized musician, playing “three against four,” “seven or five against two,” and alternating with “two against three,” changing all the rhythms according to their fancy.”

¹²² Ibid., 626.

¹²³ Ibid., 626.

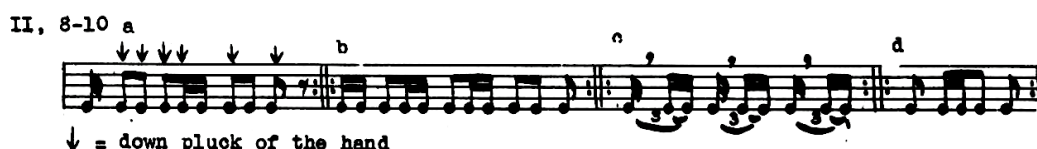
¹²⁴ See Krystyn R. Moon, “The Quest for Music’s Origin at the St. Louis World’s Fair: Frances Densmore and the Racialization of Music,” *American Music* 28/2 (2010), 200–2.

¹²⁵ Ibid., 197–9.

¹²⁶ Densmore, “The Music of the Filipinos,” 626.

¹²⁷ *Hanunóo Music from the Philippines*, Folkway Records (FW04466/FE 4466), recorded and produced by Harold C. Conklin, liner notes by Harold C. Conklin and José Maceda, 1953.

哈奴奴人的音樂實踐裡，也使用了前文所提到的竹叉管（batiwtiw）。¹²⁸在一共 24 個軌道的田野錄音裡，其中三軌分別錄下了竹叉管、竹弦琴、竹哨三者獨奏與合奏的實際情形（譜例六）。¹²⁹但是當年的馬希達卻沒有辦法對該錄音裡發散、忽快忽慢、此起彼落的聲響提供精確的採譜，反而有點類似於丹斯摩爾在採譜上的做法，將聲響化約為幾個極為簡單且單調、利用西方單純記譜平均時值所切割的節奏型，並僅以此提供聽者在聆聽時可憑藉的依據。



【譜例六】哈奴奴人音樂裡竹叉管（batiwtiw）與竹弦琴（bamboo zither）的節奏型態¹³⁰

1963 年馬希達博士論文中對庫林鐮音樂的分析工作裡，這次對於節奏細緻的不規則與變化，他反而採取了截然不同的方式，且試圖在五線譜有限的工具裡完成採譜。例如說，他承認在庫林鐮音樂裡節奏裡的從西方觀點看來的「不平均」，並指出這是他們音樂文化與養成使然，不宜利用節奏分割要平均、速度要可以由慢漸漸調整到快、且能拆解為小單位元件等等的西方觀點來理解。¹³¹馬希達也承認，西方音樂記譜裡所能提供的符值對於他所要採集的音樂而言太過於「龐大」，¹³²因此除了他在博士論文裡所發展帶有彈性記譜系統之外，¹³³在採譜開始之前，馬希達甚至繪製了一個個方形的表格，用以告訴他的讀者在每一個譜例中、每一次反覆裡的每一種他所使用的記號，在實際上所相對應的磁帶長度，作為在時值上能參照的基準。¹³⁴

透過上述的回顧，我們若能夠理解在民族音樂學裡採譜上所真實遇到的困難與馬希達發展出來的克服方法，試想：在多年之後，如果馬希達想要在樂譜

¹²⁸ 卡林阿族（Kalinga）所使用的竹叉管稱為「balingbing」，雖然形制相仿，但在哈奴奴人所使用的竹叉管則稱做「batiwtiw」。另外哈奴奴人也使用阿貢（agung）、口簧琴、庫加皮（kudyapi）等不論於菲律賓北部呂宋島山區、或民答拿峨島均與相似、相關的樂器。

¹²⁹ *Hanunóo music from the Philippines*, Side 2 Track 8–10: “Batiwtiw”, “Kudlung”, “Buzzers, Zithers, and Whistles”.

¹³⁰ *Ibid.*, note page 11.

¹³¹ Maceda, “The Music of the Magindanao,” 65.

¹³² *Ibid.*, 79.

¹³³ *Ibid.*, Appendix B 3.

¹³⁴ *ibid.*, Appendix B 5–11.

上「忠實呈現」當年他與康氏在民都落島採集時所聽到的竹樂，且在不倚賴民族音樂學研究與採譜那極為複雜的讀譜規則與但書的前提下，他該如何完成這項工作呢？答案應該相當明瞭——他勢必不得不借助不規則節奏的技巧，而這也正是他所有的音樂作品裡所遍在的特質。

譜例七為馬希達第一首發表的音樂創作〈Ugma-Ugma〉（1963）的一小部分。在由竹叉管、搖竹、口簧琴、拍板的段落裡，三連音、七連音、五連音的並置、交叉、反覆的出現，跳音、重拍記號以及在這些不規則節奏間之連結線所造成的節奏錯置與比例上的不對稱，使得其總體的音響效果，竟也與馬希達所採集的那些傳統音樂十分地相似。

The image shows a musical score for four instruments: Buzzer, Tubes, Mouth Harp, and PaiPan. The score is for measures 105 to 109. The Buzzer part has a complex rhythmic pattern with accents and groupings of 3, 5, and 7. The Tubes part has a similar pattern with accents and groupings of 3, 5, and 7. The Mouth Harp part has a simpler pattern with accents and groupings of 3, 4, and 5. The PaiPan part has a pattern with accents and groupings of 3, 5, and 7. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

【譜例七】馬希達〈Ugma-Ugma〉（1963），第 105 至 109 小節¹³⁵

我們要理解到馬希達早期所研究的菲律賓音樂，在民族音樂學採譜的角度來看，是有其不可行性的。誠如在 1955 年竹樂合奏裡，馬希達無法在譜面上呈現錄音裡竹叉管、竹鼓、竹哨那層疊、繚繞、起伏的音響特徵一般，相同地，他也沒有辦法在同一份譜面上，呈現庫林鐮合奏整體在「單一錄音」裡的完整情形（無論是出於記譜上或是可讀性上的原因）。¹³⁶但若是跳脫民族音樂學的領域，考慮藝術音樂創作的實踐的話，這些聲響的再製、重現，反倒變為可能了。桑托斯指出：

〈Ugma-Ugma〉（1963）的另一個重要面向，就是它作為了一個解構西方音樂精確時間分割的實驗，並且可以從為了使其精確演

¹³⁵ Adapted from Feliciano, *The Four Asian*, 109.

¹³⁶ 馬希達博士論文裡對庫林鐮合奏音樂的採譜，大多是將每一種樂器（檄芋竿、巴板滴耳、達巴坎、阿貢、庫林鐮）分開錄音與記譜的方式所完成，極少數的例外為譜例二與一種名為塔貢果（Tagunggo）的節奏。在每一項樂器的部分會另外附有簡易的對照譜例，可以使讀者理解該項樂器在合奏整體的位置與功能，與和其他樂器之間的關係。見 Maceda, “The Music of the Magindanao,” Appendix B 5–50.

奏變得不可行，而使用了高度複雜的節奏與非常規的時值比例裡觀察到。這種不可行性導致了同時有意也是無意的失調感，是馬希達在創造其版本的音塊結構中，一個重要的句法過程。¹³⁷

筆者同意桑氏的看法，不過也想要補充，在從解構西方音樂、現代主義作曲技巧等等的脈絡來理解馬希達的音樂技法之外，是不是還有一個從民族音樂學研究來理解的可能？讓我們再次從馬希達的音樂開始聯想其可能帶有的傳統音樂意涵與指涉：在〈Ugma-Ugma〉（1963）般的複雜記譜的背後，馬希達可能聽到了哈奴奴人的竹樂合奏、或是從著距離的由遠到近，庫林鑼合奏在聲響、層次、色澤的變化。這些來自於各地傳統音樂，可以在他自己的音樂創作裡，重新被組合、並置，甚至替換成別的樂器，正如他在〈Agungan〉（1965）裡並置了呂宋島北部與民答拿峨島所分別使用不同種類的銅鑼一般。若回想坦瑟所呈現的那段馬希達在表面上自我矛盾的對話：「……所以，你是說，一方面這是帕勒斯梯納，但另一方面這同時也是在民達那峨村落裡的儀式？」「沒錯。」「正是如此。」¹³⁸馬希達其實不但沒有任何保留，反倒異常地誠實。他拒絕為自己的音樂實踐找尋一個在邏輯上必須要合理的詮釋方法，而是誠實地交代那些影響他音樂創作的來源，以及那他所聽見、他欲發聲的音樂情境。

在上述「類似卡農的輪唱（奏）形式」、「不規則節奏的使用」兩原則的觀點下，可能隨之有類似「抄襲」、「模擬」等等批判與美學價值判斷的存在，而這或許正是坦瑟與悟子選擇隱晦地討論馬希達的音樂語言、菲律賓學者選擇以形而上的角度來分析馬希達作品的原因之一。但本文試圖指出，點出馬希達音樂與會裡與菲律賓傳統音樂之間的強烈連結，並不會因此「損失」他作品的藝術價值，反倒清楚地顯露了他音樂作品作為「研究」的性格。對於以西方記譜系統裡進行的作曲行為，馬希達實在沒有必要刻意去否認這件事情的西方文化影響；他既不可能、也沒有辦法迴避在其生命經驗與菲律賓社會文化裡西方文化無孔不入的痕跡。而面對自身所身處的音樂文化現狀，正是馬希達希望透過藝術音樂帶給亞洲社會的禮物。

¹³⁷ Santos, "José Montserrat Maceda," 135: "Another important aspect of "Ugma-Ugma" as an experiment in deconstructing the exact time divisions of Western music can be observed in its use of highly complex rhythms and unconventional durational ratios in order to produce the improbability of their precise execution. Such improbability results in both intended and unintended sense of disorder, an important syntactic process in creating Maceda's "version" of mass structures."

¹³⁸ Tenzer, "José Maceda," 106-7: "So," "are you saying that on the one hand it's Palestrina, and on the other it's a ritual at a village in Mindanao?"; "Bravo," "Yes."



(二) 馬希達的晚期作品三首

馬希達在研究的晚期轉向，也直接地反映在其音樂創作之中。1990 年代以降，馬希達的音樂作品呈現出極度的多樣性。從給西方交響樂團的作品，如〈Dissemination〉（1990）、〈Distemperament〉（1992）、混用鋼琴與打擊樂器的作品〈Music for Two Pianos and Four Percussion〉（2000）、或是單純使用東南亞傳統樂器的〈Music for Gongs and Bamboo〉（1997）等，幾乎可以看到許多在早、中期作曲手法的痕跡與並置。在馬希達晚期的作品當中，有三首作品特別耐人尋味，分別是〈Music for Five Pianos〉（1993）、〈Sujeichon〉（2002）與〈Nanguan〉（2003）。

這三首作品中，不論是創作過程或音樂內容的參照對象，都與過去馬希達的作品不同，在其背後原有的「東南亞（菲律賓）-西方」參考架構之外，多添加了「東亞」的元素。

1. 〈Music for Five Pianos〉（1993）

以薩提作品與現代音樂演奏聞名的日本鋼琴家高橋亞紀（高橋アキ，1944-），在 1992 年委託馬希達創作以鋼琴為主的樂曲。在高橋亞紀的牽線之下，正式由位於日本東京都多摩市文化振興財團委託創作，爾後分別在 1993 年於多摩市、1996 年於橫濱發表了〈Music for Five Pianos〉（1993）¹³⁹與〈Music for Two Pianos and Four Winds〉（1996）兩首作品，¹⁴⁰均由馬希達親自指揮。

高橋亞紀曾談到了一段當年委託馬希達創作這首樂曲時的軼事：

我和他[馬希達]從以前就認識了。在 1992 年武滿徹的音樂節的時候，我向專精於亞洲民族音樂的他詢問：『你有創作鋼琴曲

¹³⁹ 首演〈Music for Five Pianos〉（1993）的五位鋼琴家分別為：高橋悠治（1938-）、高橋亞紀（1944-）、藤井一興（1955-）、松永佳也子（1961-）與寺嶋陸也（1964-）。

「Music for Five Pianos」同時是該作品首演音樂會的主題。當天除了馬希達的作品以外，更演奏改編給五台鋼琴的巴哈作品（應為 BWV 1065），以及同樣給五台鋼琴，由費爾德曼與武滿徹的現代音樂作品。

¹⁴⁰ 這兩首作品收錄於《ホセ・マセダ：5 台のピアノのための音楽・2 台のピアノと 4 本の管楽器のための音楽》，コジマ録音（ALCD-54），錄音・製作：小島幸雄，注記：高橋悠治、ホセ・マセダ，訳：柿沼敏江，2000。

嗎？」，他回答：『我怎麼可能會為了那種過時的樂器作曲呢？』，聽完有點火大的我，向他辯駁：『鋼琴這個樂器依然還留有可能性喔！』，此時他竟然跟我說：『若是給一台鋼琴的話我是不會作曲的啦，但是若是給五台鋼琴的話我就寫囉！』。這回換我嚇了一跳，但我也發現，若真能實現的話，那迄今未曾有過的傑出音樂將會誕生，然後我們花了好幾個月反覆地討論。他是一個會和演奏家一對一練習分部的人，那對我來說是一個相當難得的經驗。¹⁴¹

在這段對話裡，我們可以稍稍窺見馬希達那風趣又桀驁不遜的人格特質。馬希達從小就以鋼琴神童著稱，也曾赴法、美兩地深造鋼琴演奏，因此這段敘述反而更顯奇趣。¹⁴²在收錄該曲目專輯的內頁裡，馬希達自己的說法就顯得較高橋亞紀來得婉轉：

高橋亞紀在現代音樂的長期經驗與她在日本所指導介紹現代音樂的計畫鼓勵了她來邀請我為鋼琴寫作音樂，我對這件事情猶豫了，因為我一直以來是基於一個集體協作與合作的人文主義原則來為鑼、竹與非西方樂器來創作，是和那鋼琴獨奏裡個人精神的表現不同的。我最終是接受了，而結果就是上述兩首作品……。¹⁴³

菲律賓學者柯拉松·迪奧琴諾（Corazón Dioquino）曾提到在這首作品裡，馬希達「利用了八度與填充的八度使它們作為五個音盒的集合體，彼此共鳴。每一台鋼琴都被當作如日本雅樂或甘美朗裡那樣的獨立樂器」；¹⁴⁴桑托斯後續

¹⁴¹ 静岡音樂館。《AOI 通信：静岡音樂館俱樂部情報誌》，第 59 号，2010 秋号：「彼とは昔から顔見知りでしたが、1992 年頃、武満徹さんの音楽祭であったとき、アジアの民族音楽を専門にしていた彼に『ピアノ曲はあるの？』と聞いたところ、『あんな時代遅れの楽器に作曲するわけがない』という言葉に、私もムキになって『ピアノという楽器には可能性が残っているのよ！』と反論すると、彼はなんと『一台のピアノには作曲しないけど、五台のピアノのためなら書くよ！』。今度はこちらがびっくりしましたが、実現したら今までにない素晴らしい音楽が誕生するような気がして、何ヶ月間のディスカッションを重ねました。彼は演奏家とマンツーマンでパート練習をする人ですが、それは自分にとってとても得難い経験でした。」

¹⁴² 雖然馬希達向高橋亞紀打趣地說鋼琴是「過時」的樂器，但據筆者了解，馬希達其實一直沒有停止彈奏鋼琴；即便到了晚年不論是蕭邦、德布西等的作品他都仍能流暢地、不依賴樂譜即能流利地演奏，直到其過世之前也一直有在其位於菲律賓大學校園的家中以私人家教的形式指導學生鋼琴。因此桑托斯說鋼琴是他的「音樂母語」（musical womb），這絕對到了其晚年依舊貼切。見 Santos, “José Montserrat Maceda,” 164.

¹⁴³ 《ホセ・マセダ：5 台のピアノのための音楽・2 台のピアノと 4 本の管楽器のための音楽》，注記，8：“Aki Takahashi’s long experience in contemporary music and in introducing it in programs she directed in Japan encouraged her to ask me to write a music for the piano, to which I hesitated, since I have been composing for gongs, bamboo and non-western instruments based on a humanistic principle of joint work and cooperation, different from an expression of the individual human spirit in solo piano performance. I finally accepted and the result are the two works above...”

¹⁴⁴ “In Focus: Scoring for the Filipino Life and Music,” last modified May 24, 2004, <http://ncca.gov.ph/about-culture-and-arts/in-focus/scoring-for-the-filipino-life-and-music/>: “...uses

則同意並引述迪氏的說法：「〈Music for Five Pianos〉（1993）將每一樣樂器都當作是一個獨立的完整個體，表現為各自擁有其功能特性的獨立樂器，正如日本雅樂合奏一樣。」¹⁴⁵但筆者卻認為，這首作品並不見得真的與日本雅樂有太多直接的關係。¹⁴⁶

首先，馬希達這首作品是從1992年與高橋亞紀的對談中開始發想、創作，並發表於1993年。但是馬希達對於日本雅樂的研究一直到1995年才首次發表於期刊，¹⁴⁷而且馬希達在這篇文章中雖然參照的是廣義上的日本雅樂，但他卻是依循英國學者勞倫斯·皮肯等人的研究，要從日本雅樂裡的唐樂，去理解中國古樂甚至是與歐亞大陸的各種古樂的關聯性。¹⁴⁸因此將這首作品與日本雅樂做類比，可能頂多僅是比喻上的，並非為當初馬希達在寫作時的主要考量。

octaves and filled-in octaves resonating together as a composite of five sounds boxes. Each piano is treated as a separate musical instruments in gagaku and gamelan.”

¹⁴⁵ Santos, “José Montserrat Maceda,” 164: “Music for Five Pianos treated each instrument as an independent entity, behaving as a separate musical instrument with its own functional identity as those in a gagaku ensemble.”

¹⁴⁶ 另外，妮都阿莎在他的論文裡花了約二十頁的篇幅討論這首作品，她所使用的方法是先羅列馬希達自1960年代以來，所提倡的所有在音樂裡應體現的音樂哲思，然後再一一地檢視在馬希達的作品裡是否有確實實踐這些特質。她寫到：「[在〈Music for Five Pianos〉裡]已相當顯著的是獨立與分離的概念與織聲複音和曼陀羅概念的關係。在其旋律的形構裡，五度音程關係和數四原則相當清楚；但二元對立或是階層關係並沒有使用。所有的音都具有相同的重要性。形式是由旋律與節奏的構築而決定的。規則、不規則與切分節奏的使用反映了對於模糊的偏好。持續音、旋律與音色是直接地相關；不論何時當一個元素改變時，其他兩者亦會跟上。作為一種美學和作曲的技巧，二元關係則是由八度錯置與強弱變化所展現。（Niduaza, “The Piano Music,” 83: “Readily apparent are the ideas of independence and detachment, and the relationship of heterophony to the concept of a mandala. In the melodic formulae, the fifth degree relationship and the count of four are apparent; yet neither bipolarity nor hierarchy is involved. All tones are of equal importance. Form is determined by the rhythmic and melodic construction. The use of regular, irregular, and syncopated rhythms reflects the preference for ambiguity. Drone, melody, and timbre are directly related: whenever an element changes, so do the other two. As an aesthetic and compositional technique, dualism is demonstrated through octave displacements and dynamics.”）」

筆者肯定妮都阿莎在其論文中縝密地檢視所有由馬希達所提出的原則與其在音樂上的實踐，但其幾乎無差別式的分析策略，似乎更不容易讓她的讀者確實地掌握到這首作品完整的形貌。正如悟子所鼓勵的「脈絡分析」一般（見 Utz, “Aurale Überlieferung.”），若欲理解馬希達的音樂，僅在譜面上尋找答案、藉此印證馬希達的音樂創作與音樂哲思，是一個一般意義上的絕對有機體，恐怕更難對馬希達能有一個基於其自身脈絡的文化理解，而可能反而落入急於驗證馬希達是否能夠在字面上的邏輯上說服人的危機。再者，馬希達也認為印尼的婆羅浮屠（Borobudur），即妮氏所說的「曼陀拉」（mandala）結構，其以數個四方形層層相疊而成的建築形態，正好能與甘美朗音樂當中以每四個音樂單位分作一層的結構呼應（見 Maceda, “Music Research,” 86），這本身在結構上的體現也是由二元對立所完成的。因此在妮氏的討論裡，何以在指出有顯著的曼陀羅的概念的同時，又說「但二元對立或是階層關係並沒有使用」，同時「作為一種美學和作曲的技巧，二元關係則是由八度錯置與強弱變化所展現」呢？

¹⁴⁷ Maceda, “A Logic in Court Music of Tang Dynasty.”

¹⁴⁸ Laurence E. R. Picken and Noël J. Nickson, *Music from the Tang Court 7: Some Ancient Connections Explored* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

再者，馬希達在音樂創作是一直都是相當大膽、直接，並從來不會刻意地隱藏他所參照的傳統音樂。從早期的〈Kubing〉（1967）與民答拿娥的口簧琴庫柄（kubing）、〈Ading〉（1978）與呂宋島北部卡林阿族（Kalinga）的獨唱形式阿叮（ading）、80年代的〈Suling-Suling〉（1985）與民答拿俄所使用的竹笛蘇林（suling），甚至是晚期在標題上就極度大膽的〈Sujeichon〉（2002）與〈Nan Guan〉（2003）。

也就是說，馬希達從來都不怕告訴你他音樂裡的素材來源是什麼，他也不怕你去拿他的作品與原始的來源來做對照，甚至還告訴你要怎麼去聆聽他的音樂。因此，與其去刻意地探詢這首作品與日本雅樂的關係，不如來按照馬希達的指示來聆聽這首作品。

回顧馬希達為〈Music for Five Pianos〉（1993）所寫的說明裡，他寫下了五點：（1）這個音樂具有兩個主要的組成部分：五個音盒的集合體，與各台鋼琴自身的獨立性。（2）作為音盒，五台鋼琴同時以八度音來表現自己，伴隨著裝填的音型、或是作為從鍵盤的最低音彈奏至最高音的琶音，在不對稱線條與幾何圖案裡共鳴。（3）作為鍵盤樂器，驅動琴鍵的十隻指頭在這首作品的中間段落被限於使用古典的技巧，同時五台鋼琴也在不同形式的反覆模式裡，預設了其獨特的音樂功能。他們變成了獨立的音盒，與上述五個互補音盒作為對比（4）在這個作品裡有一個沒有被完全發展的概念，即手指技巧的延伸：在快速度下要涵括極廣的音程與大跳，或是連續使用十隻手指非常多次，以產生非常稠密的音體；這是從古典主義裡五加五隻手指技法來看，是一個非常明確的突破。（5）五台鋼琴可以在寬廣的舞台上彼此相依地一字排開，或也可以被放置在小型展演廳的五個角落，以使給向樂器的獨特性格能夠被聽得更加清楚。¹⁴⁹

¹⁴⁹ 《ホセ・マセダ：5 台のピアノのための音楽・2 台のピアノと 4 本の管楽器のための音楽》，注記，8-9：“(1) Two components characterize this music: a composite of 5 sound boxes, and the individuality of each piano. (2) As sound boxes the 5 pianos express themselves in octaves played together with fillers or as arpeggio ranging from the bottom to the top of the keyboard and resonated in asymmetrical lines and geometrical figures. (3) As keyed instruments, the ten fingers activating the keys are bound by a classical repertoire of techniques exploited in the central section of the composition, where the 5 pianos assume exclusive musical functions in different forms of repeating patterns. They become individual boxes, a contrast to a complementarity of boxes above. (4) Not fully developed in this composition is a concept which stretches finger techniques to include very big intervals and giant leaps in fast tempo, or the use of many more times ten fingers to produce a very dense population of pitches, a categorical break from the classicism of 5 plus 5 fingers. (5) The 5

The image shows a musical score for five pianos, labeled I through V. Each piano part consists of a treble and bass clef staff. The score includes various performance instructions such as 'mf', 'let vibrate', 'cresc. with rise in pitch, decresc. for drop', and 'change pedals'. The score is divided into three measures, with measure numbers 1, 2, and 3 indicated. A circular logo of National Tsing Hua University is visible in the top right corner.

【譜例八】〈Music for Five Pianos〉（1993）「共同音盒」，第 1 至 3 小節

也就是說，〈Music for Five Pianos〉（1993）其實是由「五台鋼琴所共同組成的音盒」（譜例八）與「五台鋼琴分別作為獨立的音盒」（譜例九）這兩個元素所構成的，同時每一個元素都各自擁有音盒與鍵盤樂器兩種性格。音盒是以八度音為骨幹，由填充音、琶音等形式，並散佈於鋼琴由低至高的整體音域來表現；作為鍵盤樂器的性格，則是展現於「手指技巧」的延伸上，馬希達拒絕讓演奏者使用手肘、手臂等部位來演奏，以獲得類似的聲響效果，而是試圖開發左右手合計十隻手指連續演奏高難度反覆音型的可能性（譜例十）。

從以上的回顧可以得知，馬希達晚期的音樂概念並不是非常堅決地排斥來自西方的音樂元素。他並沒有刻意地要與西方音樂體制脫離，也不介意其作品與其他西方音樂、或現代音樂共演。他以自己獨創的「音盒」概念，作為這首

pianos may all be set one beside the other in a wide stage or they may be dispersed in 5 corners of a small auditorium, where the individual character of each instrument can be heard more distinctly.”

作品的主軸，並嘗試與其他當代的作曲家不同，能盡量在鋼琴僅使用十隻手指找尋新的聲響。雖然〈Music for Five Pianos〉（1993）這首作品的內容，似乎並沒有任何明確的亞洲文化參照對象，但其原初構想的誕生，卻是馬希達與其他亞洲音樂家——尤其是日本音樂家的互動之下所創作出來的。



12
6B
84

【譜例九】〈Music for Five Pianos〉（1993）「獨立音盒」，第84至87小節

9D
133

【譜例十】〈Music for Five Pianos〉（1993）「手指技巧的開發」，第133至135小節

2. 〈Sujeichon〉（2002）

本文前一節裡回顧到馬希達在〈結構〉一文裡對《壽齊天》結構彈性的熱愛，這份熱情更促使馬希達創作直接以《壽齊天》命名的樂曲〈Sujeichon〉（2002）。但馬希達並沒有使用任何傳統樂器作為他重新詮釋《壽齊天》的媒介，他反而使用了四台鋼琴，並以五度分隔的模仿、間隔一小節的卡農與八度音等技巧緊扣著《壽齊天》的採譜，來寫作他的音樂。

〈Sujeichon〉（2002）形式工整，可約略分為兩個大段落，每一大段落均有七句（表一）。馬希達在其手稿的每一頁都標註了與《壽齊天》採譜相對應的小節數。第一大段落裡由鋼琴 IV 扮演原《壽齊天》裡杖鼓的角色，分別以各小節的結構音為主，模仿杖鼓的演奏方式。隨著第一句的杖鼓在第二小節開始，鋼琴 II 則仿照原採譜中的小岑的旋律，將其八度轉換至奚琴的音域（譜例十一）鋼琴 I 較鋼琴 II 晚一個小節進入，較鋼琴 II 高一八度，並再向上完全五度，進行嚴格卡農式的模仿。鋼琴 III 則是較鋼琴 II 低一個八度加完全五度、並晚兩個小節開始嚴格卡農的模仿（譜例十二）。

【譜例十一】（上）馬希達〈Sujeichon〉（2003）鋼琴 II，第 1 至 4 小節（下）
《壽齊天》採譜，小岑、大岑、篳篥，第 1 至 4 小節¹⁵⁰

¹⁵⁰ Extracted from National Classical Music Institute, *Anthology of Korean traditional music* (Seoul: Korean Traditional Music Publication Company, 1969), 9.

【譜例十二】馬希達〈Sujeichon〉（2002），第 1 至第 6 小節¹⁵¹

由上述四台鋼琴個別照與原《壽齊天》採譜進行八度、五度轉換所構築的靜謐、織度單純的段落，到第五句的後半部、即第 25 小節起，馬希達開始讓鋼琴 I 至 III 在原採譜為長符值的部分改以八度跳躍的複節奏演奏，如三比二、四比三、五比三等，自此作品的織度開始變得複雜，但仍然圍繞著八度音、五度關係、與原採譜的對應發展，直到全曲結束（譜例十三）。

【表一】馬希達〈Sujeichon〉（2002）樂曲結構

	樂句編號	#1	#2	#3	#4	#5	#6	#7
第一大段落	小節編號	1-6	7-12	13-15	16-21	22-24 25-27	28-33	34-39 40-41
	與《壽齊天》採譜 對應小節	1-6	7-12	13-15	16-21	22-27	28-33	34-39
	結構音	F (V)	Bb (I)	F (V)	Bb (I)	F (V)	C (II)	F (V)
第二大段落	小節編號	42-47	48-50	51-56	57-62	63-68	69-74	75-81
	與《壽齊天》採譜 對應小節	79-84	85-87	88-93	94-99	106-111	118-123	124-129
	結構音	F (V)	F (V)	G (VI)	F (V)	F (V)	F (V)	Bb (I)

¹⁵¹ 筆者部分節錄、改繪自於原譜。

Handwritten musical score for guitar, measures 57-62. The score is written on a grid of 13 staves. The top staff is the guitar melody, and the lower staves are for the left hand. Measure numbers 57, 58, 59, 60, 61, and 62 are marked on the top staff. Performance instructions include "Bead. to slow tempo.", "2 octaves higher", "one five higher", "mp", "mf", "p", "Vio", "Simile", "little pedal", and "with SP (fluo. to use SP)". The score is divided into four systems labeled I, II, III, and IV. A large number "13" is written at the top left and bottom right of the page.

【譜例十三】馬希達〈Sujeichon〉（2002），第57至第62小節

儘管馬希達的〈Sujeichon〉（2002）是按照他自己對《壽齊天》的分析與詮釋與所完成的，但他的理解卻不盡與韓國學者的一般認知相同。底下將以樂曲架構、旋律處理、音高關係與結構切割來討論兩者之間的異同。

《壽齊天》¹⁵²往往被認為是最能代表韓國本土風格、最廣為人知的韓國雅樂曲目之一。¹⁵³被歸為「鄉樂」（Hyangak, 향악）¹⁵⁴的《壽齊天》，為古代朝鮮宮廷裡宴會時所使用的鼓吹樂，以「竹風流」（Daepungnyu, 대풍류）的器樂合奏所演奏，¹⁵⁵主要使用的樂器有（鄉）篳篥（Hyang Piri, 향 피리）、大琴（Daeguem, 대금）、小琴（Soguem, 소금）、奚琴（Haeguem, 해금）、牙箏（Ajaeng, 아쟁）、杖鼓（Chonggo, 장구）、座鼓（Jwago, 좌고）共七種，另外拍板（Pak, 박）則在樂曲的開頭與結束時出現。以上樂器可粗略分為兩組，由篳篥在杖鼓與座鼓給定的長短裡演奏樂曲的主旋律，而大琴、小琴、奚琴、與牙箏則圍繞著主旋律，並搭配獨自的裝飾法。在每個長短的尾端，個有長度不一的「連音」（Yonum, 연음）段落連接張字張、以及長短與長短。全曲共分為四章，除第四章僅有兩個長短外，其餘各章皆有六個長短（圖三）。

¹⁵² 壽齊天、수제천，在既有文獻裡可以看到幾種不同的羅馬拼音。如早期較為常見的「Soojecheon」、晚近較普遍的「Sujech'on」，而馬希達所使用的則是「Sujeichon」。按照馬希達認識《壽齊天》的脈絡來看，他似乎是沿用趙在善 1969 年一篇研究裡的拼音法，但趙在善在其 1982 年的博士論文裡，使用的卻是「Sujecheon」。見 Cho Chae-son, "Aspects of Melodic Formation and Structural Analysis in Sujecheon" (PhD diss. Wesleyan University, 1982).

¹⁵³ Lee Hye-ku, "Sujech'on," in his *Essays on Korean Traditional Music*, ed. & trans. Robert C. Provine (Seoul: Seoul Computer Press, 1981), 165. Lee Song-ch'on, "III. Samhyon Yukkak," in *Survey of Korean Arts Traditional Music*, ed. National Academy of Arts the Republic of Korea (Seoul: Information Service Center, 1973), 130.

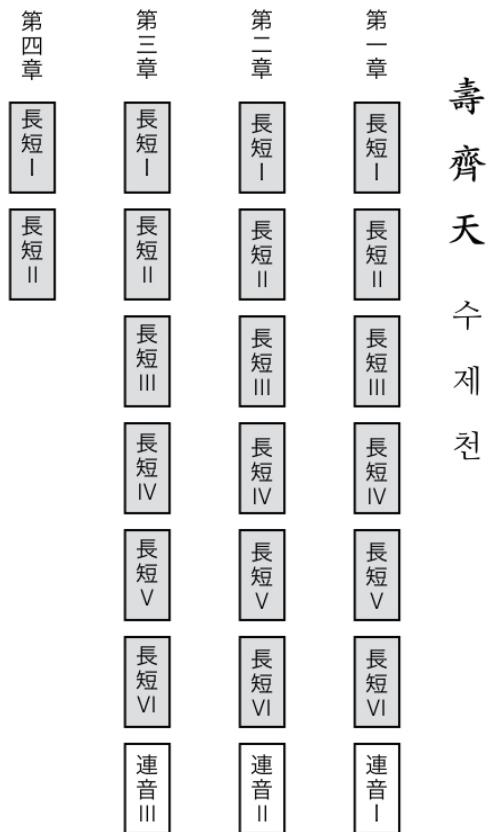
¹⁵⁴ Cho Chae-son, "Aspects of Melodic," 4. Hahn Mahn-Young, "V. Theory," in *Survey of Korean Arts Traditional Music*, ed. National Academy of Arts the Republic of Korea (Seoul: Information Service Center, 1973), 103–4. Robert C. Provine, "Court Music and Chongak," in *Garland Encyclopedia of World Music Vol. 7 – East Asia: China, Japan, and Korea*, ed. Robert C. Provine et al. (Routledge, 2002), 866.

一般而言，韓國傳統音樂可分為正樂（Chongak, 정악；或廣義的雅樂）與俗樂（Sokak, 속악）兩大類，正樂乃指過去於朝鮮宮廷裡演奏的音樂，分有狹義的雅樂（Aak, 아악）、唐樂（Tangak, 당악）、與鄉樂（Hyangak, 향악）三種，俗樂則是泛指所有民間音樂。在正樂的三種類型裡，狹義的雅樂基本上僅剩下祭孔音樂，唐樂也只留有兩首傳統曲目，因此在現代韓國宮廷音樂所留有的曲目，基本上都能大致理解為鄉樂，而《壽齊天》正是鄉樂裡、或說是所有韓國傳統雅樂裡最受廣為人知者。

¹⁵⁵ 傳統上《壽齊天》所使用的樂器，乃依據「三弦六角」（Samhyon Yukkak, 삼현육각）的樂器配置，但在現代演奏實踐裡，則多增加了小琴與牙箏的使用（Lee, 1973: 128–9; Cho, 1982: 5）。

FOUR DRUM BEATS	I	II	III	IV	TOTAL
Names of Beats	KK	G	K	DD	DD
No. of Lines					
1	X	X	X	X	4
2	X	X	X	X	4
3	X			X	2
4	X	X	X	X	4
5			X	X	2
5a	X	X			(2)
6a	X	X	X	X	4
6b					
7	X	X	X	X	4
8	X	X	X	X	4
9	X			X	2
10	X	X	X	X	4
11	X	X	X	X	4
12	X	X	X	X	4
12a					
13	X	X	X	X	4
14	X			X	2
15	X	X	X	X	4
16	X	X	X	X	4
17			X	X	2
18	X	X			(2)
18a	X	X	X	X	4
18b					
19	X	X	X	X	4
20	X	X	X	X	4

Legend: I to IV = numbers of drum beats; blank columns have no drum beats, but the melody instruments play
 KK = kidug kung
 G = kidug
 K = kung
 DD = dung dururu
 X = beat is played



【圖三】馬希達分析《壽齊天》之樂曲結構¹⁵⁶（左）《壽齊天》之樂曲結構¹⁵⁷（右）

李惠求指出，《壽齊天》在結構上有「長短的不規則長度」與「不統一的節拍結構」之兩大特徵¹⁵⁸。儘管一般而言，每個長短都以四下杖鼓點所構成，但在第一二章的長短 III 與第三章的長短 II 卻均僅有兩下鼓點；同時每下鼓點之間的時間，也會按樂曲的需要有所調整。而馬希達在他的分析與作品裡，也充分地說明壽齊天在結構上具有彈性的特徵。他在手稿封面寫下：

《壽齊天》是建立在由鋼琴 IV 所演奏，幾乎均為四下或少於四下的兩下杖鼓節拍所構成的結構。為了展現這個結構，此樂譜以一行六或三小節的方式進行寫作。六小節者有四下杖鼓節拍：第一下於第一小節，覆蓋至第二小節、第二下在第三小節、第三下於第四小節、第四下於第五小節，覆蓋至第六小節。三小節者有兩

¹⁵⁶ Adapted from Maceda, "The Structure of," 173.

¹⁵⁷ 筆者繪。由圖三左右的對照，可以看出馬希達對於《壽齊天》裡長短的掌握，與一般的認知一致。在左圖裡，6b、12a、18b 分別對應至右圖中的連音 I-III。但在馬希達的分析裡，卻沒有出現「長短」或是其他類似的名詞。這顯示了單就採譜內容的分析，馬希達以鼓點出發的觀點，仍然可以得出與一般韓國學者認知相當接近的結果。但在結構音的分析上，卻不盡然與韓國學者們的普遍認知吻合。

¹⁵⁸ Lee, "Sujech'on," 168.

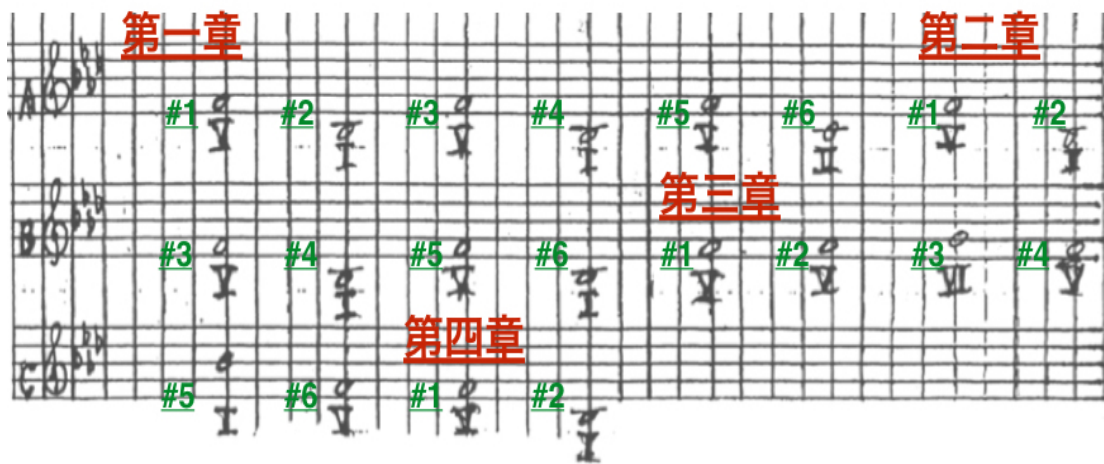
下杖鼓節拍，位置各有不同。這些鋼琴應該要以細緻與觸鍵的感性來演奏，並強調其中的色彩差異。¹⁵⁹

另一方面，趙在善（Cho Chae-son, 조재선）則對《壽齊天》旋律處理的方式提出創見。他認為主旋律極為悠長的特性，在時間與力道得以延展，並以「弄」（Nong, 농）和強弱的控制營造旋律的「緊張與消解」（tension and release）。由箏策以外樂器所演奏的裝飾音，雖不具結構上的關鍵位置，但以上行與下行的音型，強化了整體旋律的運動感。透過主旋律與裝飾音型的互動，他將《壽齊天》的旋律狀態分為「靜中動」（Jeongjungdong, 정중동）與「動中動」（Dongjungdong, 동중동）兩者，並說明了陰陽（Eum Yang, 음양）原則在各長短與各章裡的如何被顯現與應用。¹⁶⁰馬希達認為東亞與東南亞的宮廷音樂共享了一種類似西方因果邏輯的二元對立，雖然他並沒有針對《壽齊天》的表層旋律進行分析，在分析與作品裡樂段的切割也和原本的《壽齊天》有所不同，但將其視為一連串二元事件的看法，仍在某種程度上呼應著韓國學者們的觀察。

但是馬希達所討論的二元關係，是建立在由數四原則分隔的樂曲結構下結構音對之間的音程關係。不同於一般將箏策視為中心樂器的認知，馬希達選擇了奚琴的分部作為分析的對象。他將《壽齊天》的音高結構視為以 Bb 為中心音的大調音階，其中以 Bb、C、F、G 四個音帶有較高的結構重要性。不過這個理解基本上與韓國學者們的理解有相當大的出入（圖四）。

¹⁵⁹ Maceda, *Sujeichon — A Korean Court Music for Four Pianos*, (Quezon City: University of Philippines Center for Ethnomusicology): “Sujeichon is built on a structure of mostly four and less on two change drum beats with irregular lengths played by Piano IV. In order to show this structure, the score is written in lines of 6 or 3 measures. Lines with 6 measures have four changgo beats: the first on the 1st measure and covering the 2nd measure, the second on the 3rd measure, the third on the 4th measure and the fourth on the 5th measure covering the 6th measure. Lines with three measures cover two drum beats with varying placements. The pianos should be played with delicateness and sensitivity of touch, enhancing color differences between them.”

¹⁶⁰ Cho, “Aspects of melodic,” 1–4, 127–8. 另參 Donna Lee Kwon, *Music in Korea* (New York: Oxford University Press, 2011), 48–52.



【圖四】馬希達對於《壽齊天》結構音之分析¹⁶¹

如譜例十四所示，這兩小節為《壽齊天》第一章第二個長短的第四拍。按照馬希達的分析，他將第十小節奚琴的第一音 Bb 視為第二長短裡最重要的結構音。但若考察《壽齊天》原始的律字譜（Yulchabo，율자보），可以發現該處箏篋的結構音為「ㄚ南」（紅圈處），即對應至西方音名為 C 音的「南呂」（Namnyo，남려）。在大琴與牙箏的部分，也分別可以看到「林-南（Bb-C）」與「ㄚ林-黃-ㄚ南（Bb-Eb-C）」的音型；另雖然奚琴在採譜裡 Bb-Eb-C 的音型，雖在圖五的律字譜裡並未記載，但也恰好與譜中的「ㄚ林-黃-ㄚ南」相符。也就是說，馬希達的分析裡直接取用譜例十四第 11 小節奚琴對應杖鼓點的該音作為結構音，卻忽略了在《壽齊天》裡各樂器獨自的裝飾音型與樂器特性。上述情形不只出現在此處，全曲只要奚琴演奏類似音型的部分，分析上就會出現 Bb 與 C 的迥異情形。

¹⁶¹ Maceda, "The Structure of," 175.

【譜例十四】《壽齊天》採譜，第 11 至 12 小節¹⁶²

매금	피리	아쟁	매금	피리	아쟁	장단	장중하계
	林 林南	南	南 南	南 南	南 南	○	○ 수 제 천 (壽齊天) 三〇
漢	漢	漢					
淋 淋	姑 姑	姑	南	南	南	○	
沐	太	太	沐	太	太	○	
沐 漢 林 南	太 備	姑 太 林 備			太	○	
淋 漢 南		姑 林 南	淋 漢 南		姑 林 南		

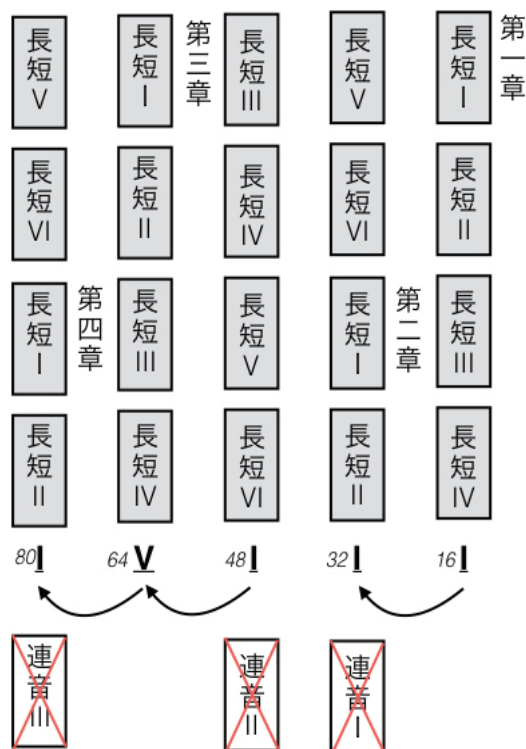
【圖五】《壽齊天》律字譜，第一章之第一長短與第二長短¹⁶³

¹⁶² Extracted from National Classical Music Institute, *Anthology of Korean traditional music* (Seoul: Korean Traditional Music Publication Company, 1969), 10.

¹⁶³ 取自김정수, 《正樂牙箏譜》(서울시: 수서원), 116.

韓國學者們將《壽齊天》的音高結構普遍認知為中心音為 C 的介面調 (kyemyonjo, 계면조)，雖然其型構與小調五聲音階相當類似，但相對地更強調 C、F、G 等音，並且在 C 音上會有最多的抖音；¹⁶⁴同時 G 音往往會呈現往 F 音向下移動的趨勢。¹⁶⁵韓萬榮認為，在現今韓國傳統音樂裡屬於 C 介面調的許多樂曲裡往往最後都會下墜至 Bb，這代表了古代介面調的原始結構可能已在今日的雅樂實踐有所改變與流失，¹⁶⁶但按照介面調的定義，尤其是 C、F、G 之間下行傾向與抖音的關係，仍不影響將《壽齊天》的中心音視為 C 的效力。¹⁶⁷

總而言之，由於《壽齊天》在結束音與中心音的偏移，以及奚琴 Bb–Eb–C 的音型，恰好使得馬希達將「Bb–F」視為「I–V」音對的關係成為可能。馬希達結構音視角下的《壽齊天》如圖六。



【圖六】馬希達對於《壽齊天》的結構分析與《壽齊天》之章節、長短關係

筆者在此特別感謝朴炫惟 (Park Hyun-yoo; 박현유) 小姐所提供的協助。

¹⁶⁴ 主音 C 則又被稱作「搖聲」(Yoseong, 요성)。高主音五度的 G 音在介面調裡稱為「退聲」(Toeseong, 퇴성)，從名稱即可聯想到其向下移動至 F 音的傾向。

¹⁶⁵ Hahn, "V. Theory," 94–99. Lee, "Sujech'on," 166–7. Cho, "Aspects of Melodic," 20–38.

¹⁶⁶ Hahn, "V. Theory," 94.

¹⁶⁷ Lee, "Sujech'on," 166–7.

按上述的回顧，在馬希達的分析與作品裡，雖然與原《壽齊天》的一般理解有著不小的差距，但因著他把《壽齊天》小琴的採譜與杖鼓音型放近樂曲的寫作裡，使得聽者依舊能夠大致辨識與原《壽齊天》之間的呼應。而〈Sujeichon〉（2003）裡利用鋼琴來呈現馬希達所理解的韓國宮廷音樂結構，同時在細部的音樂語彙仍可以看到「類似卡農的輪奏形式」與「不規則節奏的使用」的手法。馬希達此時期的音樂創作，顯然已將韓國傳統音樂納入了自己的參照體系當中。

3. 〈Nan Guan〉（2003）

作為馬希達生涯最後一首有完整演出的作品，由香港中樂團委託創作的〈Nan Guan〉（2003），不難想像會是他晚年研究與作曲想法的結晶之作。他在該樂曲解說寫道：「我的音樂試圖要改變西方音樂的普通原則。我利用東亞、東南亞許多宮廷音樂和民俗音樂合奏的例子，將中國南部的南管或是南音合奏，當作另一種配器的模型，而不使用其傳統的配器」。¹⁶⁸相應地，馬希達將〈Nan Guan〉（2003）裡的樂器分為五組：（1）五支梆笛、（2）一支柳琴與四支琵琶、（3）一支三弦與四支中阮、（4）五支二胡，與（5）以拍板為首的鑼鼓打擊樂器群。

〈Nan Guan〉（2003）共有十六個彩排記號，編號由 0 至 15，每個記號各為一頁的長度。在每一頁又依序編有小節數，且均為十六小節，編號則從 0 開始 16 為止，彩排記號在小節編號 0 與小節編號 16 處皆有標記，另外 4、8、12 三者也予以強調。馬希達就在這種類似畫布的譜面上寫作。而這個在譜面上一目瞭然的基本結構，即為馬希達所發現的數四原則在音樂創作上的展現，並將結構重點置於每一頁的編號第 4、8、12、16 小節的做法，也直接呼應著他對於亞洲宮廷音樂分析的方式（譜例十五）。¹⁶⁹他寫道：

¹⁶⁸ Maceda, "Notes to Nanguan – Music for South Chinese Instruments (2003)," <http://upethnom.com/jmcollection/index.php/items/details/UPCE-S-020a>: "My music tries to veer from the usual tenets of Western music. Instead of its classic orchestration, I take the Nan-Guan or Nan Yin ensemble South China as a model for another instrumentation with many other examples in court and folk music ensembles in East and Southeast Asia."

¹⁶⁹ Maceda, "Review Essay: Bipolarity," 139; "A Logic in Court Music of Tang Dynasty," 111–3; "The Structure of," 156–7, 161–8, 174–5.

在東亞與東南亞宮廷音樂裡，五音於四數結構的配置是一個限制性的原則，是一個已傳承數世紀的基本實踐，並藉此產生了中國唐朝、韓國、日本、越南、柬埔寨、泰國、緬甸、爪哇、峇厘等地最為多樣化的配器與宮廷音樂。在爪哇的甘美朗音樂裡，作品的長度可以由八拍延續至十六、三十二、六十四、一二八、二五六拍等，並能延展至無限，正如婆羅浮屠裡朝向開放空間的方形與圓形一般。¹⁷⁰

【譜例十五】馬希達〈Nan Guan〉（2003），第0頁第1至第8小節（筆者部分節錄、改繪自原譜）

馬希達在標題使用的名稱為在台灣所普遍使用的「南管」（nanguan），而不是在中國所多使用的「南音」（nanyin），或是東南亞早期常見的「南樂」（nanyue）。可見馬希達對此傳統樂種的認識，應不是透過菲律賓當地的華僑引介，而與其長年以來和台灣作曲家的互動脫離不了關係。尤其從馬希達多次在其論著中，試圖以南管對應到古代中國、甚至唐代的音樂文化來看，相當可能地與 1970 年代以來台灣作曲家們將台灣的南管音樂帶進如亞洲作曲家聯盟大會等國際場合時，標榜亞洲傳統、中國傳統有關。¹⁷¹

一般而言，南管的唱奏分為上四管與什音兩種，以最常見的上四管（頂四管）來說，是由南管琵琶、三弦、洞簫、二弦、與歌者所執的拍板組成。橫抱

¹⁷⁰ Maceda, “Notes to Nanguan – Music for South Chinese Instruments (2003),” <http://upethnom.com/jmcollection/index.php/items/details/UPCE-S-020a>: “The allocation of five tones into divisions of four counts in the court musics of East and Southeast Asia is a restrictive principle, fundamental practice centuries old, which has produced a most varied orchestration and musics in the Tang Court of China and the court musics of Korea, Japan, Vietnam, Kampuchea, Thailand, Burma, Java and Bali. In the Javanese gamelan, the lengths of pieces starting from 8 beats to 16, 32, 64, 128, 256, etc, can extend towards infinity, just as the squares and the circles in the stupa, Borabudur aim towards the open space.”

¹⁷¹ 楊宜樺，〈想像臺灣？臺灣當代音樂創作中的南管〉（國立台灣大學文學院音樂學研究所碩士論文，2015），13–4。

的南管琵琶為「萬軍主帥」¹⁷²，演奏樂曲中的骨幹音，並控制速度。多數南管樂曲裡琵琶「燃指」的演奏技法，更是許多初聽南管者容易辨識的特徵。同為撥弦樂器的三弦，則以低一個八度疊加於琵琶的骨幹音，增加其厚實、圓潤的音色。洞簫是「帶路先鋒」¹⁷³，竹製、長一尺八寸，其筒音（全閉音）約為西方音樂的 D 音，是南管的定律樂器，其以鄰音、經過音等裝飾技法填充琵琶的骨幹旋律，添增旋律的流動與連續性。擦奏樂器的二弦為洞簫的輔佐，在洞簫換氣時仍能延續其聲響，彼此相互交織。¹⁷⁴南管所使用的拍板則有別於一般今中國樂器裡三片硬木的形制，以五片硬木製成，在南管音樂的「撩拍」裡的「拍」處擊奏、以制樂節。

南管器樂編制裡，有所謂的「骨肉關係」與「主賓關係」，即由琵琶與三弦所演奏的骨幹音為「骨」，而洞簫與二弦所裝飾、精細雕琢的旋律作為填充骨幹的「肉」。另外，在琵琶與三弦、洞簫與二弦兩組器樂組合裡，前者為「主」、後者為「賓」；如三弦的彈奏，「寧比琵琶少一音，也不可比琵琶多彈一音，在音量的控制上，更不能逾越琵琶……否則有喧賓奪主之嫌」。¹⁷⁵南管音樂也因此「骨-肉」、「主-從」之間的交錯關係，以支聲複音的音樂織體反映其音樂的生動和諧。¹⁷⁶

南管音樂在音高選擇上大致以工、六、士、一、凡五音構成的五聲音階為基礎，共有四種「管門」：五空管、五六四凡管、四空管與倍士管，四者分別可相當粗略地理解為主音為 C、G 兩大調五聲音階之合體、C 大調五聲音階、F 調五聲音階與 D 大調五聲音階（表二）。在絕大多數的情形裡，工、一分別代表 D、A 兩音，其他三者則會隨管門變化而代表不同的音高，並且在不同八度裡仍會有所變化，也因此會與特殊的變化音一起，利用其他記號、或是在五音記號上另外添加偏旁表示之。

¹⁷² 林珀姬，〈《南管樂語與曲唱理論建構》〉（台北：國立臺北藝術大學，2011），27。

¹⁷³ Ibid., 27.

¹⁷⁴ Wang Ying-Fen, "Ensembles: Nanguan," in *Garland Encyclopedia of World Music Vol. 7 – East Asia: China, Japan, and Korea*, ed. Robert C. Provine et al. (Routledge, 2002), 206–7.

¹⁷⁵ 林珀姬，〈《南管樂語》〉，29–30。

¹⁷⁶ Wang, "Ensembles: Nanguan," 207.

【表二】南管音樂四個管門的五音排列（取自林珀姬，《南管樂語》，7。）

南管管門 \ 譜字	工 首調簡譜 (固定音高)	六 首調簡譜 (固定音高)	士 首調簡譜 (固定音高)	一 首調簡譜 (固定音高)	凡 首調簡譜 (固定音高)
倍士管	1 (d)	2 (e)	3 (f#)	5 (a)	6 (b)
五空管	5 (d)	6 (e)	ī (g)	2̇ (a)	3̇ (b)
五六四儀管	2 (d)	3 (e)	5 (g)	6 (a)	ī (c)
四空管	6 (d)	ī (f)	2̇ (g)	3̇ (a)	5̇ (c)

另外，南管音樂的拍法稱作「撩拍」，對照其他一般中國民間樂種而言所使用的則為「板眼」一詞。拍即為板、撩為眼，但南管音樂的拍法是撩在前、拍在後，亦即撩為弱拍，拍為強拍，其中又有寬撩與緊撩之分，以寬撩較為常見。其一單位的長度可約略地在聽覺上以西方音樂二分音符之時值來理解，緊撩則可看作四分音符。若將南管所常使用的六種拍法轉譯為西方音樂的拍號，則七撩拍為 8/2 拍、三撩拍為 4/2 拍、一二撩拍為 2/2（或稱緊三撩拍、4/4 拍）、疊拍為 1/2 拍、緊疊為 1/4 拍、散拍則是自由節奏。¹⁷⁷但不同於西方音樂的是，南管樂人「會從第一撩起算，最後才打拍……同時不管是從第幾撩起唱最後一個字一定要在拍位上結束。」¹⁷⁸而南管樂曲的通例是，「一首樂曲整體一定由慢逐漸加快，最後一句再慢下來結束的處理，這是基本原則。」¹⁷⁹

上述南管音樂的幾項基本特徵，如樂器關係、音高選擇、節拍與速度的處理，被認為是西方音樂作曲家在理解南管時最容易注意到的層面，也因此多以這些音樂特徵作為在現代音樂裡採用南管素材的出發點。¹⁸⁰但馬希達的〈Nan Guan〉（2003）卻以極為獨特的方式呼應著上述的音樂特徵。

首先，在配器上，馬希達表面上遵循了南管上四管的編制，但將使用的樂器數乘以五倍，並改變部分樂器。如將洞簫改為五支梆笛（以下稱梆笛組）、

¹⁷⁷ Wang, "Ensembles: Nanguan," 207.

¹⁷⁸ 林珀姬，《南管樂語》，7。

¹⁷⁹ Ibid., 140; Wang, "Ensembles: Nanguan," 208-9.

¹⁸⁰ 楊宜樺，〈想像臺灣〉，32。楊宜樺將台灣作曲家 1991 年以來在現代作品裡使用南管素材的現代音樂作品分為「南管素材作為創作聲響材料的參照」與「南管作為樂曲結構基礎」兩大類，其中前者細分為「僅運用部分南管音樂特徵」、「南管作為主題或動機」、「嵌入南管片段」三種、後者細分為「模仿南管樂曲結構特徵」、「以南管曲牌為作品主體」兩種共五小項。楊氏的分析包括了一般意義上使用南管音樂素材的作曲手法，但馬希達的手法基本上與楊氏所討論的作品相比截然不同。

南管琵琶改為一支柳琴加上四支琵琶（以下稱琵琶組）、¹⁸¹三弦改為一支三弦與四支中阮（以下稱三弦組）、二弦改為五支二胡（以下稱二胡組）、拍板改為以六位樂手所演奏的打擊樂器群（以下稱拍板組）。

以拍板執樂節的音樂特徵在〈Nan Guan〉（2003）裡已不復存在，雖然打擊樂器群偶爾會在「拍位」上演奏，但多數時間仍是以複節奏的形式與其他樂器相互交疊。南管音樂裡的「骨肉關係」與「主賓關係」也無法在於馬希達的〈Nan Guan〉（2003）裡觀察到，雖然樂曲仍是以琵琶作為起頭（譜例十五），但琵琶組與三弦組、梆笛組與二胡組則無法觀察到明顯的「骨-肉」功能，二胡組之於梆笛組、三弦組之於琵琶組也沒有可辨認的從屬關係，反倒五組樂器在地位上趨於平等，按不同樂段強調不同的樂器組，甚至相互以輪唱的形式進行。

以譜例十六為例，可以發現各組樂器之間迥異的特徵。梆笛組的五隻梆笛各自演奏五拍七連音的上行音型，以 C 大調五聲音階為音高材料，每一隻梆笛均在不同時間點開始吹奏，且起始音由梆笛一至五分別為五聲音階裡的五個音：E、D、C、A、G。從梆笛五來看，其音高材料為 G-A-C-D-E-G-A、梆笛四則晚一個四分音符（非一拍的五拍七連音）開始，音高材料為 A-C-D-E-G-A-C，以此類推，惟梆笛一在音型上稍有不同，先短暫下行再向上至 A 音。在南管音樂裡應在洞簫換氣處給予支持的二弦，在〈Nan Guan〉（2003）裡的二胡組則只有以類似的音高材料與力度記號 *p* 與梆笛組呼應，而演奏著六拍五連音、音域較窄的音型。琵琶組與三弦組也只有在力度記號 *mf* 與 F 大調五聲音階的音高材料上互相呼應，基本上是彈奏著個性迥異的複節奏音型，琵琶組自琵琶 3 開始，餘者間隔 4 至 6 拍不等依序進入合奏；三弦組則以單裝飾音型（*flam*）與雙裝飾音型（*drag*）為此段落的主要特色。同時擊樂組亦如其他樂器組一般，獨立於其他樂器彈奏。

¹⁸¹ 雖然馬希達並未在譜面上註明琵琶的種類，但在給香港中樂團演奏時，很有可能是使用一般較常見的國樂直抱式琵琶，而非橫抱的南管琵琶。

3 0 1 2 3 **4** 5 6 7 **8**

Bang di
1
2
3
4
5

Luyiqin
1

Pipa
2
3
4
5

Sanxian
1

Zhongruan
2
3
4
5

Erhu
1
2
3
4
5

Percussion
I 1. Paipan
II 2. Mu phay
III 3. Shuang Xing, bells
4. Pa, cymbals
IV 5. Mu yu
6. Temple Blocks
V 7. Tan piku, wooden opera drum
8. Tai Ku, koto drum
VI 9. King po
10. Yi luo
11. Ba luo
mp

【譜例十六】馬希達〈Nan Guan〉（2003），第3頁第1至第8小節

The image shows a musical score for the piece 'Nan Guan' (2003) by Ma Xitang. The score is for a large ensemble, including Sanxian, Zhongguan (5 parts), and Erhu (5 parts). The tempo is marked as quarter note = 60. The score is divided into measures 1 through 12, with measure numbers 4, 8, and 12 indicated in boxes. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth notes across all parts, with some triplets and slurs. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The score is written in 4/4 time.

【譜例十七】馬希達〈Nan Guan〉（2003），第6頁第1至第12小節（筆者部分節錄自原譜）

但馬希達並沒有就此放棄樂器之間的合作可能。如譜例十七中，馬希達並用了二胡組與三弦組，以五拍七連音與四拍五連音的節奏型，在譜面上畫出了一道上行的斜線，而相同的手法亦出現在琵琶組與梆笛組、甚至在樂曲後段裡上下行並用，並擴展到所有的樂器裡。

馬希達在〈Nan Guan〉（2003）並沒有使用任何的升降記號，並在梆笛組與二胡組只使用 C 大調五聲音階，琵琶組與三弦組則僅使用 F 大調五聲音階。儘管音高材料的使用上可以認為與南管音樂的五六四儀管與四空管對應，但馬希達似乎沒有參考任何的南管門頭，同組樂器裡的旋律型也隨時在變化，因此五聲音階裡的音往往會交疊出現，難以在聽覺上辨認。

考慮馬希達在研究裡分析亞洲宮廷音樂的手法，¹⁸²南管音樂的撩拍，若轉譯至西方音樂的記譜，則不論是七撩拍、三撩拍等，大致都能理解為能以四整除的基礎結構。反映在馬希達的〈Nan Guan〉（2003）裡，每一頁均為工整的 16 小節，並小節數的標示是位於小節結束處，而非西方音樂常見的開頭處，這點與南管樂人「先撩後拍」的習慣互有共通之處。樂曲速度為每分鐘 60 拍左右，但馬希達在全曲當中運用了大量的複節奏，如五拍七連音、七拍五連音、四拍

¹⁸² Maceda, "A Logic in Court Music in Tang Dynasty," 110–115.

五連音等等，因此實際呈現的速度感按不同段落所使用的主要節奏型而有所變動。複節奏不只控制了速度，同時也是馬希達控制樂曲張力的手段，相對於樂曲前段較為緩慢的複節奏，在樂曲即將結束之前的第 11 到第 13 頁處，馬希達在五個樂器組並置了 16 分音符（梆笛組內梆笛一到三和四、五之間以十六分音符隔開的八分音符；三連音與兩拍五連音同理）、3 連音、兩拍五連音等樹種節奏型，作為全曲的最高潮（譜例十八），而再從第 14 頁趨緩，結束於第 15 頁。也因此在全曲的張力營造上，大致地對應到南管音樂在速度處理上的通例。

總而言之，雖然這首樂曲清楚地以「南管」為題，但在音樂特徵上與南管素材的呼應不多，遠少於其他在現代音樂裡使用南管素材的作曲家。取而代之的是馬希達遍在的「類似卡農的輪奏形式」與「不規則節奏的使用」等手法。在這名為「南管」的框架裡，馬希達猶如作畫一般地，讓不同的樂器群此起彼落地交替出現、重疊、淡出；並且這些在譜面上的幾何圖形，不僅在聲響上有其意義，馬希達甚至也認為能夠藉此詮釋東南亞的傳統建築：「在譜面上可以輕易看到等腳、等邊的左右三角形之的幾何圖案，也可以看作是如柬埔寨吳哥窟裡那更為複雜圖樣的抽象形式。」¹⁸³除了「幾何圖形」以外，馬希達亦相當清楚他所慣用不規則節奏的寫作方式，會使作品在聽覺上更不容易被聽者掌握。但他其實不以為意，這對他來說反而是一種重新詮釋亞洲宮廷音樂的方式：

這首作品有 16 分鐘長，並可以分割為四個階段；但是旋律音程並沒有緊遵守著數四原則。相反地，由三比五、四比七、五比三所構成的樂句將固定節奏的律動給隱藏起來，把時間懸掛在空中，以喚起一種自由的意識。……時間感知的失去與聲音沿著幾何線條的逐漸增加，建構了重新詮釋東亞與東南亞傳統與宮廷音樂的方式。¹⁸⁴

¹⁸³ Maceda, “Notes to Nanguan – Music for South Chinese instruments (2003),” <http://upethnom.com/jmcollection/index.php/items/details/UPCE-S-020a>: “The geometrical figures are easily seen in the score in the form of isosceles, equilateral, right and left triangles which may be seen as an abstraction of more complex figures in the Angkor Wat of Kampuchea.”

¹⁸⁴ Maceda, “Notes to Nanguan – Music for South Chinese instruments (2003),” <http://upethnom.com/jmcollection/index.php/items/details/UPCE-S-020a>: “This work lasts for 16 minutes, with divisions of four phases, but the melodic intervals do not adhere to four counts. Instead, musical phrases consisting of 3 notes in 5 counts; 4 notes in 7 counts; 5 notes in 3 counts, etc. hide the pulse of a regular beat and evoke a sense of freedom, with time hanging in the air... A loss of time perception and build-up of sounds along geometrical lines constitute ways of re-interpreting the traditional and court musics of East and Southeast Asia.”

12

Bang di 1 2 3 4 5

Luyiqin 1

Pipa 2 3 4 5

Sanxian 1

Zhongruan 2 3 4 5

Erhu 1 2 3 4 5

Percussion

I.1 Paipan

II.2 Mu phay

III.3 Shuang Xing, bell
4. Po, Cymbals

IV.5 Mu yu
6. Temple Blocks

V.7 Tan phui, wunda shu drum
8. Tai Kiu, barrel drum

VI.9 King po, gong w/ protrusion
10. Yi Luo
11. Da Luo

【譜例十八】馬希達〈Nan Guan〉（2003），第12頁第1至第8小節

因此，對馬希達而言，他的〈Nan Guan〉（2003）確實為其晚期音樂思想的集大成之作。自〈Music for Five Pianos〉（1993）起，他開始嘗試作為其音樂母語的鋼琴和東南亞音樂思想的相容性，同時和日本的音樂家共同發想創作。到了九〇年代晚期，當他開始以數四原則、五度音程、二元對立等原則來貢獻於亞洲新音樂理論的構築時，馬希達再次利用了鋼琴作為重新詮釋韓國雅樂

《壽齊天》的方式，並以《壽齊天》為代表，在他的音樂作品〈Sujeichon〉（2002）裡，展現他理解亞洲宮廷音樂的方式。最後，當南管音樂也能夠放入馬希達對於亞洲宮廷音樂共通理解的等式時，他更進一步地擴大詮釋數字五在南管裡的意義，且第一次在他的作品裡只使用中國樂器。在給定的數四結構裡，最初由田野調查所啟發的寫作技巧如「類似卡農的輪奏形式」與「不規則節奏的使用」也早已內化為馬希達在以音樂創作理解亞洲傳統音樂時的必然。並且，這些在譜面上的幾何圖樣，更與他對於婆羅浮屠與甘美朗的分析一般，¹⁸⁵能和形制更加複雜的其他亞洲的傳統建築互相映襯。

¹⁸⁵ Maceda, "Music Research," 84.



第四章

結論



本文以菲律賓民族音樂學者、作曲家荷西·馬希達的研究論著與音樂作品為例，重新將其文化實踐的內容與晚期的東亞轉向，分別放置於「策略本質主義」與「亞洲作為方法」兩個概念來理解。筆者選擇採取這樣的視角，無非是嘗試在當代文化詮釋的寫作過程裡，能稍稍試圖避免簡單化二元敘事的共謀，¹以及透過現代性概念敘事行為背後的「先是歐洲，再來才是其他地方」的後設結構。²

首先，本文在第一章先簡短地回顧了馬希達的生平，並以「馬希達音樂的社會閱讀」為題，由此顯示在研究馬希達的既有文獻裡在研究材料、研究時間範圍、以及研究立場的對立面，透過脈絡化「馬希達研究」本身，作為本文的暖身。

第二章〈策略本質主義作為重新理解荷西·馬希達的脈絡化方案〉則先回顧西方學者坦瑟、悟子、馬波對馬希達的研究。筆者發現。雖然三人有其自身關注的焦點，但他們都選擇用一種既有、先驗的二元觀點來理解馬希達。他們專注於馬希達在文化實踐上的困境，並糾結於各自二元光譜裡來談論馬希達的功過成敗，同時卻又不願去深入考察馬希達身後菲律賓社會的殖民脈絡。相對於三位西方學者的觀點，筆者試圖透過後殖民理論裡「策略本質主義」的概念來重新詮釋馬希達，即不同於一般社會理論裡對於本質宣稱的無差別批判，更重視受殖者在試圖衝撞既有宰制結構時，對於本質主義的策略運用。透過本文對馬希達研究論著、作曲倡議的考察，本文發現馬希達文化實踐的策略性格在於，他不僅在其研究裡往往有意或無意地在方法上連結擁有類似經驗的文化體，他的文化策略更在不同的歷史階段有著有著明確的變動。而最重要的是，若能夠考察馬希達所身處的菲律賓社會脈絡，將他「放回」於菲律賓近代音樂諸傑之列，更能夠確認他的文化實踐並不是單純地複製某種文化宰制結構，而是作

¹ 酒井直樹，〈現代性及其批判：普遍主義與特殊主義的問題〉，白培德譯，《台灣社會研究季刊》，30（1998）。

² Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Post Colonial Thought and Historical Difference*, (Princeton: Princeton University Press, 2000), 6.

為「獲得力量」、「理解自我」的方法之一。

策略本質主義的概念，除了作為詮釋馬希達的批判性工具之外，更是一種文化詮釋者在視角選擇時的自我省察。針對馬希達在成就與貢獻上的理解，在以桑托斯為首的菲律賓學者與以坦瑟為首的西方學者之間，有著極大的落差。在桑氏眼裡，馬希達成功地將民族音樂學亞洲化，並消融了民族音樂學與作曲之間的界線的同時，坦瑟等人則選擇持續地質疑馬希達許多看似曖昧不明、恣意武斷的論述。對菲律賓社會後殖民脈絡的實際情形，前者因著該脈絡的不證自明而鮮少著墨，後者卻是絲毫不願多加關心。策略本質主義的視角，雖然確實有其限制，但作為一種積極的文化詮釋觀點，它不願去放棄考察殖民因子或宰制結構的基本視角，顯然有助於調和上述兩者之間的落差。

第三章〈馬希達晚期文化實踐的東亞轉向與亞洲作為方法〉則將重點放在馬希達晚期文化實踐的轉向。在既有討論馬希達「轉向」的文獻當中，絕大多數都注意到了他在中、晚期作曲手法的轉變，但鮮少人將馬希達作曲的晚期轉向與其研究關心的轉向互相連結。本文將馬希達1990年之後的學術研究與音樂作品並置，即可以清楚看到鮮明的「東亞轉向」。1990年之後的馬希達，在研究裡逐漸跳脫僅以東南亞的地理範疇為研究場域，反而開始向東亞的日本、韓國、中國取經，不論是考察東亞的傳統音樂、古代音樂、或是與東亞的音樂家、學者合作。他不只在研究裡尋找可以詮釋東南亞與東亞宮廷音樂的某些視角，甚至在他的作曲手法裡原先多以「東南亞-西方」的作曲基礎思維，更是多添加了數個不同的東亞文化元素。而以李維史陀為代表，對西方「人文主義」的理解與民族學可能帶給人類的潛力，正是使馬希達的「東亞轉向」得以運作的思想基礎。

上述馬希達生涯晚期的「東亞轉向」，筆者不願將其僅理解為作曲家的取徑轉變而已，並嘗試利用「亞洲作為方法」的概念來重新審視這個轉向。亞洲作為方法，承自竹內好、溝口雄三、陳光興三人的寫作，不論是竹內好反省日本的近代化過程，企圖翻轉一般理解的「進步-落後」之結構敘事、溝口雄三以中國學為基底，打破縱向敘事並強調橫向的關連樣貌、到陳光興將亞洲視為想像的中介體，企圖啟動主體的多元參照……他們雖各有其關心與發話立場，但都試圖在西方文化霸權的既有結構下尋找亞洲的替代方案。其基本立場和參照

點轉移的方法論基調，乃與馬希達長年以來文化實踐的內涵不謀而合。

本文認為，以「亞洲作為方法」來理解馬希達的晚期轉向，除了能提供不同於一般詮釋跨文化音樂創作的文化解讀，更能夠使馬希達晚期轉向過程所產生的張力，在名為「亞洲作為方法」的理論空間裡找尋在文化詮釋上可能的解決方案。

音樂學書寫在處理藝術家如何利用自身文化或是異文化素材時，常見的詮釋策略，不是傾向強調作曲家在「融合」不同素材時的精妙，就往往是以使用他文化素材即代表著某種「亞洲關懷」或「人文關懷」的等式稱之。回顧馬希達晚年超越了東南亞的地理-文化範疇、參照東亞傳統音樂的作曲取徑，使人容易想到日本作曲家西村朗（1953-）的音樂作品。西村朗在學生時代受民族音樂學者小泉文夫（1927-1983）的影響，開啟了對亞洲傳統音樂的興趣。仍就讀於研究所的他，早於1979年創作了以峇厘島的「克差（Kecak）」為參照對象，給六位打擊樂手的〈ケチャ（Kecha）〉（1979）。³自此，西村朗便以在現代音樂創作裡使用許多亞洲傳統音樂素材著稱，不論是日本傳統樂器、中國的八音五行、朝鮮的雅樂與巫樂、印度神話與哲學等，「從音樂語言、藝術理念到寫作題材，在創作上的各個環節都受到廣大而悠久的亞洲傳統音樂的啟發與影響」。⁴整體而言，連憲升認為西村朗在其音樂作品使用眾多亞洲傳統音樂素材，是一種「亞洲關懷」的展現。他寫道：「其一為作曲者[西村朗]將諸多異文化素材熔於一爐，展現其泛亞洲關懷的廣度，其二為作曲者從日本文化上溯中亞與印度文化，展現其歷史與文化意識的深度。二者皆具體呈現了西村朗對於個體自我與超自我宇宙意識之關聯的思維與實踐。」⁵

一端是從東南亞拓展至東亞的馬希達，另一端則是從東亞拓展至東南亞、南亞、甚至中亞的西村朗。若是按照相同的邏輯，或許上述的那段引文也能夠原封不動地拿來詮釋馬希達的晚期「東亞轉向」。但在這種純藝術式的文化詮釋之外，是否能有不同的可能呢？驅動西村朗使用各種亞洲素材的，真的只是作為一個藝術家高度超我、超然的自覺意識嗎？就事實而言，使西村朗「亞洲

³ 連憲升，《音樂現代性與抒情性：臺灣視野的當代東亞音樂》（台北：唐山出版社，2014），216-23。

⁴ Ibid., 243.

⁵ Ibid., 245.

關懷」實際成為可能，那戰後日本民族音樂學的發展，不正是1970年代日本高度經濟成長期當中，日本的資本、人力、文化向東南亞大肆進出的結果之一嗎？

6

再次回顧「亞洲作為方法」的概念，自竹內好以來的三位學者，他們都對當代文化現狀有著極為深刻的反省，並均以不同程度的「參照點移轉」作為在智識上的解決方案；相同地，馬希達在研究、作曲取徑裡自早期到晚期均不停變動的「非西方」，則正是屬於馬希達自己、身處於菲律賓社會的文化菁英所提出並實踐的解決方案。

「亞洲作為方法」如何能作為伴隨馬希達晚期轉向過程而生之張力的出口呢？就本文第三章所回顧的作曲手法而言，可以發現馬希達的〈Sujeichon〉（2002）、〈Nan Guan〉（2003）和韓國傳統音樂、南管之間存在著不小的差異。〈Sujeichon〉（2002）除了小琴的主旋律與杖鼓音型的模仿之外，很難想像會有任何研究韓國傳統音樂的學者會認同馬希達切割《壽齊天》的結構與定義音高關係的方式。同樣地，在〈Nan Guan〉（2003）裡遍在的「抽象幾何圖形」與分數節奏，更使得聽者連要在譜面或聲響上辨認出南管音樂特徵都顯得極為困難。在筆者的解讀當中，這便是馬希達在移轉參照點所產生的「張力」。除了作曲以外，在馬希達實踐東亞轉向的當下，亦曾面臨到許多來自其他知識份子的正面挑戰，而這些向馬希達挑戰的對話卻從未得以真正地展開。

舉例來說，1998年的一次研討會上，馬希達發表了他分析亞洲傳統宮廷音樂的總體觀察⁷。但當他甫發表完，立刻有許多聽眾發表不盡認同的意見，如泰國學者加倫差·強派洛（Jarenchai Chonpairot）說：

馬希達教授，你提到了一個四拍的型態，但我認為那不是一個四拍、五拍或是六拍的問題。那僅僅是受鼓點型或是節奏型去配合旋律型的影響罷了，所以我們應該去看那個節奏形態。那些有鼓點型、或說節奏循環的音樂，你知道的，像是在泰國我們有四拍、

⁶ 吉見俊哉，《ポスト戦後社会》（東京：岩波書店，2009），198-9。有關這個部分，筆者目前手邊僅找到部分間接證據與文獻來說明戰後日本經濟發展與民族音樂學之間的關係，尚無直接的證據與研究能充分地「脈絡化」西村朗的世界音樂關懷之所以得以可能的背景。

⁷ José Maceda, "A Guide to an Analysis of the Structure of Court Musics in East and Southeast Asia," in *The 4th Conference of the Asia-Pacific Society for Ethnomusicology & The 6th International Conference of Ethnomusicology, R.O.C.: Essay on the Structure of the Court Musics of East and Southeast Asia*, ed. Ying-Fen Wang et al. (Taipei: Concil for Cultural Affairs, Executive Yuan, R.O.C., 1998c).

八拍、十六拍、三十二拍等類型、像是印尼。但也許在一些例子裡，那不是四拍，或許是五拍，但仍受伴隨旋律的鼓點型影響。⁸

來自歐洲中國音樂研究協會（European Foundation for Chinese Music Research, CHIME）的荷蘭學者法蘭克·柯文福恩（Frank Kouwenhoven）以更為強烈的方式表達其不認同：

首先，我必須說我對於你取徑的寬廣感到相當佩服，你檢視了許多不同種類的宮廷音樂並探討它們所特共享的結構元素。這實在非常有趣。我想若能修正一個論點會對你的論文有所幫助。你將這些共享的結構答因於邏輯，若否，則不會形成一個結構。但當你將它視為一個控制宇宙的數學比例時，我整個人在椅子上顫抖，因為整個宇宙並不是由數學所控制的，我甚至懷疑任何從事物理工作的人都能告訴你在宇宙發生的所有事情都不是由數學比例所定義著的。事實上，若你在此敘述的事情為真，那麼應該是基於文化；那是被文化所界定的，而非任何一種那不可避免的自然法則，儘管它的確存在於其他地方。⁹

依據當時的會議紀錄，馬希達與這兩位學者後續的對話似乎有些雞同鴨講。強派洛想知道的是，馬希達的研究方法要怎樣去應對不是以四拍為單位的傳統音樂，但馬希達回答他的是他如何看待如在〈唐樂〉裡，每下太鼓在不同音樂脈絡時代表不同拍數的問題。¹⁰ 柯文福恩將馬希達的報告，理解為一種認為「數學比例」正「控制」著亞洲宮廷音樂亞洲宮廷音樂的指稱。對此馬希達儘管嘗試要說明，這些音樂背後的邏輯才是他關注的焦點，但他最後也只能使盡

⁸ 王櫻芬、李毓芳（編），《第四屆亞太民族音樂學會會議暨第六屆國際民族音樂學會「東亞及東南亞宮廷音樂的結構」論文集》（台北：行政院文化建設委員會，1998），349：“Professor Maceda, you mentioned about the pattern of four beats, but I think it’s not the case of four, five or six. It just depends on the pattern of the drum or rhythmic pattern, to go along with the melodic pattern, so we have to see the rhythmic pattern. The music that has a drum pattern, a rhythmic cycle, you know, like in Thai, we have the type of 4 beats, 8 beats, 16 beats, 32 beats, like Indonesia, but maybe in some case, it’s not 4 beats; it can be 5 beats, but it depends on the drum pattern to accompany the melody.”

⁹ Ibid., 350: “First I have to say that I am very impressed by the broadness of your approach, looking at so many different types of court music and finding their certain shared structural elements. It’s very interesting. It may be useful to modify one point to making your paper. Your ascribing to these shared structure as sense of logic; any structure has a sense of logic, otherwise it would not be a structure. But when you refer to it as being a line with a mathematical proportion that control the universe, that I am so shaking in my chair because the universe is not mathematical in any sense that I questioned that anyone working in physics can tell you that all happening in the cosmos is not defined by mathematical proportions. In fact, it is probably so that if what you are describing here is correct is based on culture; it’s defined by culture rather than by any sort of inescapable law of nature which is certainly in other place.”

¹⁰ Ibid., 349.

渾身解數解釋五度音的比例關係後，無奈地向柯氏表達他對於數學與物理學的不瞭解¹¹。

在構築「亞洲作為方法」的理論過程裡，不論是竹內好、溝口雄三、或是陳光興，他們的寫作其實都沒有告訴讀者，在移轉參照點的過程裡所可能發生的實際狀況。比方說，如果對參照對象的理解發生錯誤時該怎麼辦？如果移轉參照點的這項行為變成一項暴力時又應如何？抑或是，如馬希達東亞轉向裡的實際作曲與研究情形而言，到底該如何使作為「對話」的參照點移轉實踐能更繼續進行？

策略本質主義的概念或許能夠在這個問題上提供一些解答。按本文的脈絡，它不僅是一種詮釋馬希達文化實踐的方法、是文化詮釋者不忽略殖民因子的觀點選擇，若依照蕭阿勤的觀點，它更帶有一種能夠「善意地」詮解文化、政治現象的可能性¹²。雖然蕭氏所談論，那作為反抗必要策略的台灣文學本土化典範與本文所爬梳的馬希達案例或許不盡相同，但若能利用「善意的」策略本質主義眼光來重新審視與馬希達對話當下所產生的張力，也就是不將其視為某種文化宰制結構的再製、理解參照點移轉過程當中策略的可變動性格、對話雙方都在體認彼此的受殖經驗與社會文化脈絡之前提下進行溝通……，或許參照點的多元移轉，並不見得只會是紙上空談。

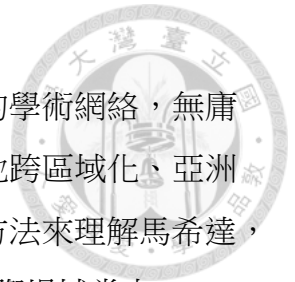
換言之，我們確實無法否認馬希達的文化實踐內容多少有許多令人無法盡都同意的地方，尤以本文所爬梳的內容而言，其1990年代以降的研究與作曲更是有許多過度大膽的論稱，在國際會議的場合也無法獲得其他學者的認同。不過筆者認為，既使馬希達的論稱中張力確實存在，我們仍然可以從其轉向背後的研究與作曲取徑挖掘可供參考的思想資源。因此，所謂「善意的」策略本質主義式的文化詮釋，也就是承認雖然馬希達的取徑的確帶有某些不足，但他晚期的研究與作曲在地理空間上的開展，依舊是非常值得參考的對象。若否，作為文化詮釋者的我們，儘管在方法與視角上透過亞洲作為方法的概念已經打開了全新多元想像的可能，但在試著伸手理解以馬希達的參照點移轉時，那些在馬希達文本當中的張力與問題，將會成為我們思考他那些實踐背後價值和意義

¹¹ Ibid., 350.

¹² 蕭阿勤，《重構台灣：當代民族主義的文化政治》（台北：聯經，2012），377。

的阻礙。

最後，考慮當代亞洲音樂學界的知識現況，儘管區域性的學術網絡，無庸置疑地仍正增加當中，但音樂學的知識生產是否有跟著成功地跨區域化、亞洲化，仍然是個值得討論的議題。以策略本質主義與亞洲作為方法來理解馬希達，或許將有助於把參照點移轉的理論觀點，落實於知識生產的實際場域當中。





後記：聆聽馬希達的音樂



在菲律賓大學駐足的田野期間，我曾向幾位與馬希達交情深厚的菲律賓學者請教有關聆聽馬希達音樂的方法問題。現任菲律賓大學音樂學院音樂學系主任的拉馮恩·戴拉佩尼亞（La Verne de la Peña）博士如此說：

……我正試著回想他[馬希達]自己是如何建議去聽他的音樂……其中一個就是單單地沈浸在音樂中吧。那大概就是為什麼他的一些早期作品甚至吸引了那些對藝術音樂並不感興趣的人的原因。因為他們從來沒有經歷過。如果你去聽〈Udlot-Udlot〉（1976），對了，是在一個事件的當中、那就像是一個村落的活動、那就像是場儀式，所以我想那正是[其中]一個[建議]，就是沈浸在音樂裡頭。¹

戴氏提到了這個從馬希達的早期作品就可以開始應用的策略，但又想到我的主要關心是馬希達的晚期作品，他隨即補充：

我不知道那會不會也被應用在[聆聽]他晚期的室內樂作品裡……但他說了，如果你想要的話，你可以自由地想像任何飄進你腦中的事物，你想像一片雨林、你想像青蛙……如果那不知怎麼地正在對你說話的話，不過你也可以從不同的層次去看或是感受，不是嗎？你可以專注於一些特定的元素上，例如跟隨特定樂器、跟隨特定線條……或是乾脆忘了一切，我想就單單地沈浸在其中吧，而這是我大概可以建議的。就讓，就讓你自己沈浸在那正進行的聲音總體裡。²

而在討論到馬希達音樂作品的聆聽策略之前，我們才剛討論到作曲家如何在作品當中利用傳統音樂素材的問題，尤其是馬希達在其〈*Sujeichon*〉（2002）裡他高度地參照了《壽齊天》的採譜部分。他說到：

¹ La Verne de la Peña (dean, Department of Musicology, College of Music, University of the Philippines Diliman), in discussion with the author, June 24, 2014: “Let me take a while I’ll think about that. Um, let me think of... how, I am trying to recall his own advice on how to listen to his music... one is just to be immersed in it. That’s why probably the earlier works, the certain attractions of the earlier works, even to people who are not in appreciate into art music. Because they are unexperienced. If you listen to Udlot-Udlot, right, in the midst of an event, it’s like a village event, it’s like a ritual, so I guess that’s one, be immersed in it.”

² La Verne de la Peña (dean, Department of Musicology, College of Music, University of the Philippines Diliman), in discussion with the author, June 24, 2014: “I don’t know if that would be applied to the later chamber works... but he says, you can imagine if you want, whatever that comes to your mind, you imagine a rain forest, you imagine frogs, if that somehow speaks to you, but you can also look at it or try to perceive from different levels, right? You can focus on certain elements like follow certain instruments, follow certain lines or totally just forget that, I guess just be immersed in it, that’s the way probably I can advise. Let the, let yourself be immersed in the totality of the sounds that’s happening.”

嗯，或許去熟悉那些他作為一個民族音樂學家而正接觸的那些音樂會是有幫助的，是吧？去熟悉東南亞的音樂，或是，以〈*Sujeichon*〉（2002）來說，要去熟悉那……如果你試著那樣做的話，我雖然是不知道那會如何地幫助，實際上那可能會限制你，不是嗎？如果你試圖去跟隨、如果你懂那個音樂、如果你瞭解《壽齊天》的話，你大概會利用你對《壽齊天》的韓國知識來聽，因此試圖在其中去追蹤在《壽齊天》裡的特定元素然後去質疑為什麼[註：如馬希達作品〈*Sujeichon*〉（2002）與原《壽齊天》間之同與異]，而那可能會比去單純地經歷聲響還限制得多。³

因此換句話說，戴氏並不鼓勵（雖然也不反對）把馬希達的音樂當作嚴肅音樂作品來欣賞，不論是他早期的事件作品、或是晚期參照東亞宮廷音樂的作品都是如此。他反倒更為鼓勵以一種接近聲音藝術的模式，讓聽者以一種較為開放、自由的態度，沈浸在包圍聽者四周的聲響裡，並盡量地不要受到任何既有知識的限制。

我又向菲律賓大學民族音樂學中心主任、2014年與馬希達同樣的獲頒國家藝術家獎項殊榮的拉蒙·桑托斯（Ramón Santos）博士請教相同的問題。他先指出，馬希達參照東亞宮廷音樂的作品如〈*Sujeichon*〉（2002）、〈*Nan Guan*〉（2003）等，其實是一種對這些傳統音樂的「音樂評註」（musical commentary），並接著回答道：

嗯，我會視為他們是與原本所抽取出來的文化是有關係的。你知道，你應該要以一種要開始去[理解]，這些作品是『橋樑』、引導至理解該音樂本身的橋樑，就像〈*Sujeichon*〉（2002）。所以，這並不是真的《壽齊天》，而是一個通往理解《壽齊天》的橋樑。因此你需要非常敏感，對時間敏感；當然我們討論了時間、討論了反覆、討論了色彩，我們討論了這一切，而這就是你該去聽這個音樂的方式。你需要對於那個『其他的面向』非常敏感，而不是基於你對音樂的既有理解來聽，你懂嗎？因為這是一個聆聽的新經驗、嶄新的經驗。⁴

³ La Verne de la Peña (dean, Department of Musicology, College of Music, University of the Philippines Diliman), in discussion with the author, June 24, 2014: “Um, probably it might help to be familiar with the kinds of music that he was working with as an ethnomusicologist, right? Be familiar with the music of Southeast Asia, or for *Sujeichon*, and be familiar with... I don't know how that helps though if you try to, it might in fact limit you when you listen to it, right? If you try to follow, if you know the music, if you know *Sujeichon*, then you probably listen to it as a Korean knowledge of *Sujeichon* and thus try to follow certain elements in *Sujeichon* at there and question why and that might be more limiting than just be experiencing the sounds.”

⁴ Ramón Santos (Philippine National Artist; director, University of the Philippines Center for Ethnomusicology), in discussion with the author, June 23, 2014: “Um, I would suggest that they are related to the cultures from which it was extracted. You know, you have to listen to it in such a way

同時不僅限於這些特定的晚期作品，桑托斯認為亦能將這種聆聽方式套用至「其他作品，甚至是其他正在尋找新的方法以表現想法與哲思的作曲家的作品裡」。⁵

由民族音樂學者泰瑞·米勒（Terry Miller，1945–）與席安·威廉斯（Sean Williams，1959–）所編纂的《格蘭世界音樂百科第四冊：東南亞》中收錄、兩位學者共著的導論裡，⁶談到了兩種聆聽東南亞傳統音樂（或一般論而言的音樂）的應對層次：分別是作為單純感官經驗的「感官應對」（sensual response）與利用語言知識系統性地歸結音樂元素的「知識應對」（intellectual response），如媒介、旋律、織度、形式等。⁷

所謂的「感官應對」，即他們認為聽者在把音樂「知識化」（intellectualization）⁸以前，存在一個將音樂應對為純粹感官經驗的層次，也就是「一連串所感受到的物理震動，如推拿、使人愉悅的香氣或味道、或美麗的圖像一般，使聽者感覺愉快」，⁹在不需與任何認知知識互相參照的前提下，聽者可以完全自由地按自己的情緒去放鬆、並享受在由聲響所帶來的物理震動之中，同時他們也認為這是許多東南亞人欣賞東南亞傳統音樂的層次。¹⁰

相對於單純的感官經驗，他們認為感知音樂並不只是一種整體論式的經驗而已，而是利用語言來「言述」（verbalize）音樂，將其從整體論式的經驗切

that you begin to, these pieces are “bridges”, bridge into understanding the music itself, like Sujeichon. So, this is not really Sujeichon, but it’s a bridge towards understanding of Sujeichon. So that you have to be sensitive, sensitive to time, of course we talk about time, we talk about repetitions, we talk about the colors, we talk about all of these. And that’s how you have to listen to this music. You have to be very sensitive about other things, other than listening based on what you know about what is music, you know? Because it is a new experience of listening, brand new experience.”

⁵ Ramón Santos (Philippine National Artist; director, University of the Philippines Center for Ethnomusicology), in discussion with the author, June 23, 2014: “...to other pieces, but also to other pieces by other composers who were also seeking new ways, by which to express ideas, philosophies.”

⁶ Terry E. Miller and Sean Williams, “Southeast Asian Musics: An Overview,” in *Garland Encyclopedia of World Music Volume 4 – Southeast Asia*, ed. Terry E. Miller and Sean Williams (Routledge, 1998), 2–23.

⁷ *Ibid.*, 12–6.

⁸ 「音樂的知識化」（intellectualization of music）：在米勒與威廉斯的文脈裡，他們認為若要將單純的聲音感知為音樂，聽者需要將所聽到的聲音感知為一個在實際時間裡播放的秩序過程。他們基本上同意英國民族音樂學者約翰·布萊金（John Blacking，1928–1990）將音樂定義為「人為組織的聲響（humanly organized sound）」的說法，即音樂是按照已知與可感知的規劃來進行，也就是一個秩序的縮圖。而在這個結構基礎之上，他們認為更具廣泛意義的概念就是要進入由「知識」（intellect）與「知識的認知能力」（intellect’s cognitive ability）所引領至的「音樂的知識化」的層次。見 Miller & Williams, “Southeast Asian Musics,” 13.

⁹ Miller & Williams, “Southeast Asian Musics,” 13: “...a series of sensed physical vibrations that feel good in the way a massage, a pleasant smell or taste, or a beautiful image feels good.”

¹⁰ *Ibid.*, 13.

割出來，並系統性地化為用物理性質或是語言的類比所表現的構成元素。他們所討論到的元素有：媒介、旋律、節奏或拍號、織度、形式、音色與超音樂性（extramusicality）等。¹¹儘管他們都同意音樂必然是有組織、有結構的，他們也提到：「但是對音樂所有組成元素的理解並不能保證聽者會感知到那個組織。形式的秩序，雖然存在，卻常常是很難甚至是無法去辨別的。若沒有從完整採譜而來的詳細分析或是內部專家（或是至少要是知情的外部者）清晰的口頭詮釋，聽者幾乎沒有可能會察覺統一動機的反覆出現或是迴旋曲式的複雜結構」。

12

米勒等人所建議的聆聽策略當中，在兩種感官應對之間似乎存在了一種層級關係。也就是，雖然他們並不反對他們的讀者停留在感官的層次來聆聽東南亞的音樂，但更加地鼓勵讀者們能夠進一步去拆解音樂，進入知識化音樂的層級。而於此相對地，他們這種較為普遍的音樂聆聽模型與前文戴氏、桑氏所鼓勵的、那浸淫於聲響的整體、並注意「其他的面向」的聆聽方式加以比較，儼然已有了兩種不盡相同的聆聽建議。¹³

近年以來聲音研究（sound studies）的發展，對於在舊有理解裡往往從屬於視覺的聽覺感官，其實已有非常多不同的討論。在較為隸屬於科技與社會研究（Science, Technology and Society, STS）的範疇裡，聆聽已經被認為是一種能夠多面向獲取知識的技能；¹⁴法國具象音樂作曲家米歇爾·席翁（Michel Chion，1947-）則依據皮爾·謝佛（Pierre Schaeffer，1910-1995）的概念，將聆聽分為獲取資訊並尋找來源的因果聆聽（causal listening）、較不注重聲音本身而是類

¹¹ Ibid., 14.

¹² Ibid., 14: “An understanding of all the constituent elements of music does not guarantee that the listener will perceive that organization, however. Formal order, though present, is often difficult or even impossible to recognize. Without detailed analysis from a fully notated transcription or a crystal-clear oral interpretation from an insider (or at least an informed outsider), there is little chance the listener can perceive the subtle recurrence of unifying motives or a sophisticated rondolike structure.”

¹³ 雖然米氏等人在文中所要介紹給讀者的聆賞對象是以東南亞的音樂為主，而筆者向兩位菲律賓學者請教的則是馬希達音樂作品的聆聽方式。不過一來，米氏等人的聽覺應對層次實際上並非特別為東南亞傳統音樂所發展的方法，而是一般在西方音樂理論的教科書中我們都相當熟悉用以分析所謂「音樂」的模型；二來，若考慮馬希達本人曾與坦瑟有過的那段對話，馬希達將自己的音樂創作理解為「亞洲音樂」同時也是「以竹管和人聲所演奏的西方音樂」、是帕勒斯替那（Palestrina）的對位同時也是民答拿峨島上的村落儀式（見 Michael Tenzer, “José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia,” *Ethnomusicology* 47/1 (2003), 106-7）。因此，若將米勒等人的模式放在筆者的脈絡中來討論，未嘗不失為是一個可以理解的方法。

¹⁴ Trevor Pinch and Karin Bijsterveld, “New Keys to the World of Sound,” in *The Oxford Handbook of Sound Studies*, ed. Trevor Pinch and Karin Bijsterveld (New York: Oxford University Press, 2012), 14.

似解碼的語義聆聽（semantic listening）、獨立於其來源和意義並專注於聲音本身的縮減聆聽（reduced listening）三種；¹⁵音樂人類學家史蒂芬·費爾德（Steven Feld, 1949–）所提出的「聲識論」（acoustemology）的概念，指出了在發聲與聆聽間存有一個真實地賦形歷史、社會生活、地理差異的可能；¹⁶英國學者朱利安·亨利克斯（Julian Henriques, 1955–）以雷鬼聲響系統（reggae sound system）的「聲音支配」（sonic dominance）為例，提出作為感官經驗的聲音，在單純地享受其感官刺激之外其實具有一種「換能」（transduction）的作用，並欲以此開啟有關理性的嶄新討論的可能性。¹⁷

我其實並無意去參與有關聽覺感官的討論，僅欲藉此來重新思考適合聆聽馬希達音樂作品的方式，且以上述研究作為一種對米勒等人那「一般性」聆聽建議的對照。在上述四篇對聽覺提出創見的研究裡，雖然作者們的訴求與方法各有不同，但他們都是站在一種不滿足於既有認知的基礎上進行其學術工作，也使他們的讀者認識到聆聽這件感官行為還沒有被完全理解的巨大可能。

前文提到，戴氏認為筆者需要跳脫既有的限制來沈浸在馬希達音樂的聲響裡，桑氏也進一步地建議，要對那「其他的」面向特別敏感。他雖然沒有明說那個「其他的」面向到底是什麼（或許是永遠無法言說），但在筆者的理解裡，這無非是一種在態度上類似上述幾篇研究、並帶有反動精神的聆聽方式。作為在音樂文化上為殖民主體的聽者，依循著馬希達的作品通往那「其他的」音樂世界—那可以是純粹感官的、可以是模糊的、可以參照著作為「他者」非一般意義上或亞洲的音樂結構元素（如色彩、反覆、持續音等）、可以是明確地指涉著某一項亞洲音樂（如《壽齊天》）……但無論如何，絕非滿足於追求音樂裡的形式秩序，而是一個不斷地探究「其他的面向」的一種態度。

透過這種反動的聆聽策略，或許聽者也能夠藉由聆聽馬希達音樂裡那包覆性、充滿哲學思考與後殖民辯證的聲響，獲取知識、探究聆聽感官那不確定且

¹⁵ Michel Chion, "The Three Listening Modes," in *Audio-Vision: Sound on Screen*, ed. & trans. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994).

¹⁶ Steven Feld, "A Rainforest Acoustemology," in *The Auditory Culture Reader*, ed. Michael Bull and Les Beck (Oxford / New York: Berg, 2003).

¹⁷ Julian Henriques, "Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session," in *The Auditory Culture Reader*, ed. Michael Bull and Les Beck (Oxford / New York: Berg, 2003).

模糊的界線、賦形聽者的社會生活，甚至「換能」為挑戰既有文化霸權結構的動力。



參考書目 (Bibliography)



荷西·馬希達之著作 (Writings by José Maceda)

- Maceda, José. "Music of Southeast Asia: A Report of a Brief Trip." *Journal of East Asiatic Studies* 5, no. 3 (1956): 297–313.
- _____. "Field-Recording Sea Dayak Music." *Sarawak Museum Journal* 10 (1962): 486–500.
- _____. "The Music of the Magindanao in the Philippines." PhD diss., University of California – Los Angeles, 1963.
- _____. "Latin Qualities in Brazil and the Philippines." *Asian Studies* 2, no. 2 (1964): 223–30.
- _____. "Drone and melody in Philippine musical instruments." Paper presented at the International Conference on the Traditional Drama and Music of Southeast Asia, held by Malaysian Society for Asian Studies, 1–16, Kuala Lumpur, August 27–31, 1969.
- _____. "Philippines." In *New Harvard Dictionary of Music (Second Edition)*, edited by Will Apel, 664–5. Cambridge: Harvard University Press, 1969.
- _____. "Means of Preservation and Diffusion of Traditional Music: The Philippine Situation." *Asian music* 2, no. 1 (1971): 14–17.
- _____. "Drone and Melody in Philippine Musical Instruments." In *Traditional Drama and Musics of Southeast Asia*, edited by Mohd. Taib Osman, 246–73. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1974.
- _____. "Sources of Musical Thoughts in Southeast Asia." In *Third Asian Composers' League Conference-Festival Final Report: Oct. 12 – 18, 1975, Manila, Philippines*, edited by National Music Council of the Philippines, 63 – 66. Philippines: National Music Council of Philippines, 1976.
- _____. "Elements for A New Music in Southeast Asia." In *Fourth Conference of Asian Composers' League Final Report: Nov. 25 – Dec. 2 1976*, edited by Asian Composers' League, 59 – 66. Taipei: Chinese Music Books House, 1978.

- _____. "A Search for an Old and A New Music in Southeast Asia." *Acta Musicologica* 51, fasc. 1 (1979): 160–8.
- _____. "Populations, Inventions and A New Music in Asia." In *The 6th Asian Composers' League Conference / Festival October 11–19, 1979*, edited by Jae-You Park, Jae-Eun Ha, Kyung-Sun Suh and Jae-Sung Park. Seoul: The Korea National Committee/ACL, 1980.
- _____. *A Manual of a Field Music Research with Special Reference to Southeast Asia*. Quezon: Department of Music Research, College of Music, University of the Philippines, 1981.
- _____. "A Cure of the Sick "Bpagipat" in Duluwan, Cotobato (Philippines)." *Acta Musicologica* 56, fasc. 1 (1984): 92–105.
- _____. "A Concept of Time in a Music of Southeast Asia (A Preliminary Account)." *Ethnomusicology* 30, no. 1 (1986): 11–53.
- _____. "In Search of a Source of Pentatonic Hemitonic and Anhemitonic Scales in Southeast Asia." *Acta Musicologica* 62, fasc. 2/3 (1990a): 192–223.
- _____. "Review Essay: Bipolarity, Ki Mantle Hood's Trilogy, Four Counts, and the Fifth Interval; Ki Mantle Hood. *The Evolution of Javanese Gamelan, Book III, Paragon of the Roaring Sea*." *Asian Music* 21, no. 2 (1990b): 135–46.
- _____. "Travel Report: Tokyo Tama City Cultural Center December 5–14, 1993." University of the Philippines Vertical Files. UPCE-VF-0040, Date: December 21, 1993.
- _____. "Travel Report: Kunming, Chengdu, China, January 1 to February 1, 1994." University of the Philippines Vertical Files. UPCE-VF-0043, Date: February 7, 1994.
- _____. "Music Research and Music Composition or Counts of Four, the Fifth Interval and Classification of Things as Basic Structures in Music and Music Compositions." In *ACL '94 Final Report The 16th Conference & Festival of ACL, Towards A New Era of Asian Pacific Music Retrospect and Propect, May 22–28, 1994*, edited by National Committee, ACL, R.O.C., 80–90. Taipei: National Committee, ACL, R.O.C., 1994.

- _____. “A Logic in Court Music of Tang Dynasty.” *Acta Musicologica* 67, fasc. 2 (1995a): 109–41.
- _____. “Theories of Music from Ensembles in Asia,” in *Proceedings of the 18th conference and festival of the Asian Composers League, Manila, Philippines*, edited by Ramon P. Santos, 21 – 27. Manila: League of Filipino Composers, 1998a.
- _____. “Cultural Sources for Contemporary Music in ASIA.” In *ACL '98 Final Report The 19th Conference and Festival of the ACL ~Discovery of Asian Music~ Discovering the Significance of Oriental Philosophy in Music September 20–26, 1998*, edited by Shyh-Ji Chew, Yu-Yun Cheng and Shih-Wen Wang, 43–9. Taipei: National Committee, ACL, R.O.C., 1998b.
- _____. “A Guide to an Analysis of the Structure of Court Musics in East and Southeast Asia.” In *The 4th Conference of the Asia-Pacific Society for Ethnomusicology & The 6th International Conference of Ethnomusicology, R.O.C.: Essay on the Structure of the Court Musics of East and Southeast Asia*, edited by Ying-Fen Wang and Yu-Fang Lee, 7–20. Taipei: Concil for Cultural Affairs, Executive Yuan, R.O.C., 1998c.
- _____. “The Structure of Principal Court Musics of East and Southeast Asia.” *Asian Music* 32, no. 2 (2001): 143–78.
- _____. “Introduction: A Search in Asia for a New Theory of Music.” In *A Search in Asia for a New Theory of Music*, edited by José S. Buenconsejo, ix–xxv. Quezon: University of the Philippines Center for Ethnomusicology, 2003.
- マセダ，ホセ（José Maceda）。〈東南アジア音楽における古典主義〉。《ドローンとメロディー：東南アジアの音楽思想》、高橋悠治編・訳、18–24。東京：新宿書房、1989。

其餘文獻（Other Literatures）

- Ascroft, Bill; Griffiths, Gareth, and Tiffin, Helen. “Essentialism/Strategic Essnetialism.” In *Postcolonial Studies: The Key Concepts*, edited by Bill

- Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, 96–8. London & New York: Routledge, 2013.
- Baes, Jonas. “From Ading to Nothingness: Questions on Maceda’s Music and Imagination in Philippine Society.” *FO(A)RM Magazine* 5 (2007): 68–74.
- _____. “Jose Maceda / Ading (1978): A Critical Dialogue.” *Musika Journal* 10 (2014): 168–82.
- Belleza, Marietta. “Udlot-Udlot: A Means of Understanding New Music.” Master’s thesis, The Philippines Women’s University, 1978. (Catalogued as University of Philippines Center for Ethnomusicology Vertical File No. UPCE-B-3025)
- Besa, Della G.. “Levi Celerio: Poet of Philippine Music.” In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 90–95. Pasig City: Anvil Publishing, 1998.
- Botstein, Leon. “Modernism.” *Grove Music Online*, edited by Deane Root. Accessed March 19, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/40625>.
- Buenaventura, Antonio. “Music Creation in the Philippines During the Last Quarter Century: An Overview Report on Contemporary Trends of Philippine Music (1950–1975).” In *Third Asian Composers’ League Conference-Festival Final Report: Oct. 12 – 18, 1975, Manila, Philippines*, edited by National Music Council of the Philippines, 67–70. Philippines: The National Music Council of Philippines, 1976.
- Burden, Michael, ed. *Musicological Society of Australia Sixth National Conference, The Concept of Musical Classicism In Commemoration of Joseph Haydn, University of Adelaide, May 17–21, 1982, Programme of Events*, 1982.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Post Colonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Chew, Seok-Kwee. “An Analysis of the Selected Music of Chou Wen-Chung in Relation to Chinese Aesthetics.” PhD diss., New York University, 1990.
- Chew, Shyh-Ji. “Maceda, José.” In *Contemporary Composers*, edited by Brian Morton and Pamela Collins, 492–3. Chicago: St. James Press, 1992.

- Chion, Michel. "The Three Listening Modes." In *Audio-Vision: Sound on Screen*, edited and translated by Claudia Gorbman, 25–34. New York: Columbia University Press, 1994.
- Cho, Chae-son (조재선 ; 趙在善). "Aspects of Melodic Formation and Structural Analysis in Sujecheon." PhD diss., Wesleyan University, 1982.
- Choi, Yulee. "The Problem of Musical Style: Analysis of Selected Instrumental Music of the Korean-born Composer Isang Yun." PhD diss., New York University, 1992.
- Cuyugan-Asensio, Fides. "Felipe Padilla de Leon." In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 110–7. Pasig City: Anvil Publishing, 1998.
- Densmore, Frances. "The Music of the Filipinos." *American Anthropology*, vol. 8, no. 4 (1906 October-December): 611–32.
- Dioquino, Corazon C.. "José M. Maceda: Liberating Philippine Musical Expression." In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 246–51. Pasig City: Anvil Publishing, 1998.
- _____. "In Focus: Scoring for the Filipino Life and Music." Last modified May 24, 2004. <http://ncca.gov.ph/about-culture-and-arts/in-focus/scoring-for-the-filipino-life-and-music/>.
- Feld, Steven. "A Rainforest Acoustemology." In *The Auditory Culture Reader*, edited by Michael Bull & Les Beck, 223–39. Oxford / New York: Berg, 2003.
- Feliciano, Francisco F.. *The Four Asian Contemporary Composers*. Quezon City: New Day Publishers, 1983.
- Gallivan, Martin, Moretti-Langholtz Danielle, and Woodard Buck. "Collaborative Archaeology and Strategic Essentialism: Native Empowerment in Tidewater Virginia." *Historical Archaeology* 45, no. 1 (2011): 10-23.
- Hahn, Man-Young. (한만영 ; 韓萬榮) "V. Theory." In *Survey of Korean Arts Traditional Music*, edited by National Academy of Arts the Republic of Korea, 91–106. Seoul: Information Service Center, 1973.

- Henriques, Julian. "Sonic Dominance and the Reggae Sound System Session." In *The Auditory Culture Reader*, edited by Michael Bull and Les Beck, 451–80. Oxford / New York: Berg, 2003.
- Hila, Antonio C.. "Antonio R. Buenaventura: An Unwavering Commitment to Philippine Music." In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 82–89. Pasig City: Anvil Publishing, 1998a.
- _____. "Lucio D. San Pedro: The Creative Nationalist." In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 306–17. Pasig City: Anvil Publishing, 1998b.
- Kak, Subhash. "The Golden Mean and the Physics of Aesthetics." *FO(A)RM Magazine* 5 (2007): 75–81.
- Kasilag, Lucrecia. "Music In A New Era." In *Filipino Heritage: The Making of A Nation Vol. 10 Birth of A Nation (1941–1946)*, edited by Alfredo R. Roces, Gilda Cordero-Fernando, Carlos Quirino, and Manuel C. Gutierrez, 2583–9. Manila: Lahing Pilipino Publishing, 1978.
- _____. "Maceda, José." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. XV*, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 467. London: Macmillan, 2001.
- _____. "Maceda, José." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil 11*, aus. Herausgegeben Ludwig Finscher, 407–8. Kassel: Bärenreiter, 2007.
- Kwon, Donna Lee. *Music in Korea*. New York: Oxford University Press, 2011. (ISBN: 9780195368277)
- Lee, Hye-Ku (이혜구 ; 李惠求). "Sujech'on: Mode and Form," in his *Essays on Korean Traditional Music*, edited and translated by Robert C. Provine, 165–175. Seoul: Seoul Computer Press, 1981.
- Lee, Song-ch'on (이성천 ; 李成千). "III. Samhyon Yukkak." In *Survey of Korean Arts Traditional Music*, edited by National Academy of Arts the Republic of Korea, 91–106. Seoul: Information Service Center, 1973.
- Lévi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology Volume 2*. Translated by Monique Layton. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

- Mann, Alfred; Wilson, Kenneth and Urquhart, Peter. "Canon." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians V*, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell, 1–6. London: Macmillan, 2001.
- Marble, Matthew. "Techniques of Ambiguity – José Maceda and A Music of Shares." *FO(A)RM Magazine* 5 (2007): 40–56.
- Matherne, Neal D.. "Naming the Artist, Composing the Philippines: Listening for the Nation in the National Artist Award." PhD diss., University of California Riverside, 2014.
- Miller, Terry E. and Williams, Sean. "Southeast Asian Musics: An Overview." In *Garland Encyclopedia of World Music Volume 4 – Southeast Asia*, edited by Terry E. Miller and Sean Williams, 2–23. Routledge, 1998.
- Molina, Lito. "Antonio J. Molina: A Bridge to the Filipinos' Musical Past." In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 262–9. Pasig City: Anvil Publishing, 1998.
- Moon, Krystyn R.. "The Quest for Music's Origin at the St. Louis World's Fair: Frances Densmore and the Racialization of Music." *American Music*, vol. 28, no. 2 (2010 Summer): 191–210.
- National Classical Music Institute. *Anthology of Korean Traditional Music*. Seoul: Korean Traditional Music Publication Company, 1969.
- National Music Council of the Philippines. *Third Asian Composers' League Conference-Festival Final Report: Oct. 12 – 18, 1975, Manila, Philippines*. Philippines: National Music Council of Philippines, 1976.
- Niduaza, Frances Alfaras. "The Piano Music of José Montserrat Maceda." D.Ma Diss. University of Memphis, 2013.
- Nielsen, Cynthia R.. "Frantz Fanon and the Négritude Movement: How Strategic Essentialism Subverts Manichean Binaries." *Callaloo* 36, no. 2 (2013): 342–352.
- Picken, Laurence E. R. and Nickson, Noël J.. *Music From the Tang Court 7: Some Ancient Connections Explored*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. (ISBN: 0521780845)

- Pinch, Trevor and Bijsterveld, Karin. "New Keys to the World of Sound." In *The Oxford Handbook of Sound Studies*, edited by Trevor Pinch & Karin Bijsterveld, 3–35. New York: Oxford University Press, 2012.
- Province, Robert C.. "Court Music and Chongak." In *Garland Encyclopedia of World Music Vol. 7 – East Asia: China, Japan, and Korea*, edited by Robert C. Province, Yoshihiko Tokumaru, and Lawrence J. Witzleben, 865–70. Routledge, 2002.
- Rost, Dietmar. "Attempts to Conceptualise Collective Identities Beyond the Dichotomy of Essentialism Versus Constructionism." In *New Regional Identities and Strategic Essentialism: Case Studies from Poland, Italy and Germany (Region, Nation, Europa Bd. 39)*, edited by Heinz Klegler, 477–503. Münster: Lit, 2007.
- Ryker, Harrison. "Introduction." In *New Music in the Orient: Essays on Compositions in Asia Since World War II*, edited by Harrison Ryker, 11–30. Buren, The Netherlands: F. Knuf, 1991.
- Santiago-Felipe, Vilma R.. "Lucrecia R. Kasilag: A Gem of a Person, A Jewel of an Artist." In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 208–17. Pasig City: Anvil Publishing, 1998.
- Santos, Ramón P.. "Revivalism and Modernism in the Music of Post-Colonial Asia." In *A Search in Asia for a New Theory of Music*, edited by José S. Buenconsejo, 395–428. Quezon: University of the Philippines Center for Ethnomusicology, 2003.
- _____. "José Montserrat Maceda: Rebellion, Non-conformity and Alternatives." In *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*, by Ramón Santos, 125–78. Quezon City: University of Philippines Press, 2005a.
- _____. "The UP Conservatory of Music: Nesting Ideologies of Nationalism in a Filipino Music." In *Tunugan: Four Essays on Filipino Music*, by Ramón Santos, 179–93. Quezon City: University of Philippines Press, 2005b.
- _____. "Ethnomusicology in the Art of Composition, Tradition and Modernity and the Musics of Asia." *Musika Journal*, no. 4 (2008): 6–31.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Criticism, Feminism, and the Institution." In *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, edited by Sarah Harasym, 1–16. New York: Routledge, 1990.
- Tenzer, Michael. "José Maceda and the Paradoxes of Modern Composition in Southeast Asia." *Ethnomusicology* 47, no. 1 (2003): 93–120.
- Thomas, Megan C.. *Orientalists, Propagandists, and Ilustrados: Filipino Scholarship and the End of Spanish Colonialism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Tiongson, Nicanor G.. "Atang De La Rama: The Once and Future Star." In *The National Artists of the Philippines*, edited by Cultural Center of the Philippines, 96–109. Pasig City: Anvil Publishing, 1998.
- UP Center for Ethnomusicology. "Our Roots – Who Is José Maceda? – Legacy." Last modified 2014, <http://upethnom.com/about-us/our-roots/>.
- Utz, Christian. "Aurale Überlieferung und Verschriftlichung in der Musik von Yuji Takahashi und José Maceda: Zur Methodik einer interkulturellen Kompositionsgeschichte." In *Oralität, klingende Überlieferung und mediale Fixierung: Eine Herausforderung für die Musikwissenschaft (Musicologica Austriaca 24)*, edited by Andrea Lindmayr-Brandl, 39–66. Wien: Edition Praesens, 2005.
- _____. "Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers." *The World of Music* 54/2 (2003): 7–38.
- _____. "Neo-Nationalism and Anti-Essentialism in East Asian Art Music Since the 1960s and the Role of Musicology." In *Contemporary Music in East Asia*, edited by Hee-Sook Oh, 3–29. Seoul: Seoul National University Press, 2014.
- Wang, Ying-Fen. "Ensembles: Nanguan." In *Garland Encyclopedia of World Music Vol. 7 – East Asia: China, Japan, and Korea*, edited by Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and Lawrence J. Witzleben, 205–9. Routledge, 2002.
- Watanabe, Akiko. (渡邊暁子) "Representing Muslimness Strategic Essentialism in a Land Dispute in Metro Manila." *Philippine Studies* 56, no. 3 (2008): 285–311.
- Wilson, Dana Richard. "The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu." PhD diss., University of Rochester, Eastman School of Music, 1982.

Wolff, Kristina. "Strategic Essentialism." *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, edited by George Ritzer. Blackwell Publishing, 2007. Blackwell Reference Online. Accessed June 16. http://www.blackwellreference.com/subscriber/tocnode.html?id=g9781405124331_yr2012_chunk_g978140512433125_ss1-268

コンスタンティーノ，レナト（Renato Constantino）。〈民族的自覚の問題〉。《フィリピン・ナショナリズム論 下》，鶴見良行訳，156–249。東京：井村文化事業社，1977。

김정수（金正秀）編。《正樂牙箏譜》。서울시：수서원，1998（首爾市：修書院）。

丸山真男。《日本の思想》。東京：岩波書店，1961。（ISBN：4-00-412039-X）

王筱青。〈亞洲作曲家聯盟大會暨音樂節探討(1973–2011)〉。國立臺灣師範大學民族音樂學研究所研究與保存組碩士論文，2012。

王櫻芬、李毓芳（編）。《第四屆亞太民族音樂學會會議暨第六屆國際民族音樂學會會議「東亞及東南亞宮廷音樂的結構」論文集》。台北：行政院文化建設委員會，1998。

竹内好。〈方法としてのアジア〉。《日本とアジア 竹内好評論集 第三巻》，396–420。東京：筑摩書房，1966。

吉見俊哉。《ポスト戦後社会》（岩波新書 1050）。東京：岩波書店，2009。（ISBN：9784004310501）

池端雪浦、生田滋。《東南アジア現代史 II：フィリピン・マレーシア・シンガポール》，東京：山川出版社，1977。

吳榮順、曾毓芬、黃馨瑩。《簡約・雍容・狂野：2006 亞太傳統打擊樂器特展》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2006。（ISBN：9789860059182）

李秀琴。〈菲律賓音樂：傳統、變遷與再生〉。《關渡音樂學刊》，第二期（2005）：167–96。（ISSN：1814-1889）

林珀姬。《南管樂語與曲唱理論建構》。台北：國立臺北藝術大學，2011。
(ISBN : 9789860303490)

酒井直樹。〈現代性及其批判：普遍主義與特殊主義的問題〉。白培德譯。
《台灣社會研究季刊》，30期(1998)：205–36。

陳光興。《去帝國——亞洲作為方法》。台北：行人文化，2006。(ISBN :
9789868186057)

陳鴻瑜。《菲律賓史：東西文明交會的島國》。台北：三民書局，2011。
(ISBN : 9789571454993)

静岡音樂館。《AOI 通信：静岡音樂館俱樂部情報誌》，第 59 号，2010 秋号。
<http://www.aoi.shizuoka-city.or.jp/pdf/No59.pdf>。

連憲升。《音樂現代性與抒情性：臺灣視野的當代東亞音樂》。台北：唐山出版社，2014。

楊宜樺。〈想像台灣？臺灣當代音樂創作中的南管〉。國立台灣大學文學院音樂學研究所碩士論文，2015。

富田宏治。〈ポスト・モダニズムと丸山真男〉。《法と政治》，48 卷 4 号，
987–1028，1997。

溝口雄三。《方法としての中国》。東京：東京大学出版会，1989。

蕭阿勤。《重構台灣：當代民族主義的文化政治》。台北：聯經，2012。
(ISBN : 9789570841176)

樂譜 (Scores)

Maceda, José. *Music for Five Pianos*. Quezon City: University of Philippines Center for Ethnomusicology.

_____. *Sujeichon — A Korean Court Music for Four Pianos*. Quezon City: University of Philippines Center for Ethnomusicology.

_____. *Nanguan — Music for South Chinese Music Instruments*. Quezon City: University of Philippines Center for Ethnomusicology.



録音資料 (Audio Materials)

Drones and Melody, Tzadik Records (TZ 8043), composed by José Maceda, conducted by Romón Santos and Steed Cowart, performed by The Mills Performing Group and UP Contemporary Music players, 2007.

Gongs and Bamboo, Tzadik Records (TZ 7067), composed by José Maceda, produced by Chris Brown and John Zorn, 2001.

Hanunóo Music from the Philippines, Folkway Records (FW04466/FE 4466), recorded and produced by Harold C. Conklin, liner notes by Harold C. Conklin and José Maceda, 1953.

Music of the Kenyah and Modang in East Kalimantan, Indonesia, Department of Music Research, College of Music, University of the Philippines, recorded by Nicole Revel-Macdonald, produced, edited, notes and transcription by José Maceda, 1977.

Music of the Magindanao in the Philippines Vol. 1 & 2, Folkway Records (FW04536/FE 4536), recorded, produced and notes by José Maceda, designed by Ronald Clyne, 1955.

Ugnayan, Tzadik (TZ 8068), composed by José Maceda, produced by Ramón Santos and John Zorn, performed by Antonio Regalario, Arsenio Nicolas Jr., Fabian Obispo, Felicidad Prudente, Josefina Arrieta, Nita Abrogar and Ruben Federizon, 2009.

《ホセ・マセダ：5 台のピアノのための音楽・2 台のピアノと 4 本の管楽器のための音楽》、コジマ録音 (ALCD-54)、録音・製作：小島幸雄、注記：高橋悠治、ホセ・マセダ、訳：柿沼敏江、2000。

附錄：本文譯名對照表

Appendix: A List of Translated Names & Terms



第一部分：英文、歐系語言與羅馬拼音		
原文	中文	其他語言
Abelardo, Nicanor	尼卡諾·亞伯拉多	
agung	阿貢	
Ashcroft, Bill	比爾·艾許郭夫特	
babandil	巴板滴耳	
Baes, Jonas	強納斯·貝司	
Bahia	巴伊亞	
Buenaventura, Antonio	安東尼奧·布納文圖拉	
balingbing	竹叉管（卡林阿）	
batiwtiw	竹叉管（哈奴奴）	
Berio, Luciano	盧西亞諾·貝里歐	
Borneo	婆羅洲	（印尼）Kalimantan
Cage, John	約翰·凱吉	
Castro, Christi-Anne	克里斯蒂安·卡絲卓	
Celerio, Levi	李維·瑟列里歐	
Chakrabarty, Dipesh	迪沛許·查克巴帝	
Chatterjee, Partha	帕薩·查特基	
Chico River	齊柯河	
Chonpairot, Jarenchai	加倫差·強派洛	
Chou Wen-chung	周文中	
Constantino, Renato	雷納多·康斯坦提諾	（日）レナト・コンスタンティーノ
Cordillera	科地雷拉	
Cortot, Alfred	阿非列德·柯爾托	
Cuyugan-Asensio, Fides	費德絲·庫尤根雅先席翁	
dabakan	達巴坎	
Dayak	達雅族人	
De La Peña, La Verne	拉馮恩·戴拉佩尼亞	
De La Rama, Atang	阿唐·迪拉拉瑪	
De Leon, Felipe Padilla	菲利普·派迪拉·達·里昂	
Densmore, Frances	法蘭西斯·丹斯摩爾	
Dioquino, Corazón	柯拉松·迪奧琴諾	
Dulag, Macliing	麥克李英·都拉葛	
Feldman, Morton	莫頓·費爾德曼	
Feliciano, Francisco	法蘭西斯科·菲利西安諾	（日）フランシスコ・フェリシアノ

Gallivan, Martin	馬丁·蓋利文	
gamelan	甘美朗	
gandigan	檄芋竿	
gangsa	鋼薩	
Hall, Stuart	史都華·霍爾	
Gramsci, Antonio	安東尼奧·葛蘭西	
Henriques, Julian	朱利安·亨利克斯	
Herzog, George	喬治·赫佐格	
Hila, Antonio	安東尼奧·喜拉	
Hood, Mantle	曼托·胡德	
Iban	伊班人	
Igorot	伊苟駱人	
Ives, Charles	查爾斯·艾伍士	
Kalimantan	加里曼丹島	(馬) Borneo
Kalinga	卡林阿族	
Kasilag, Lucrecia	露奎希雅·卡西拉葛	
Katipunan	卡蒂普南	
Kuching	古晉	
kudyapi	庫加皮	
kulingtang	庫林鎗	
kundiman	昆帝曼	
Lévi-Strauss, Claude	克勞德·李維史陀	(日) クロード・レ ヴィ=ストロース
Lobregat, Victorina	維多莉娜·羅布里該	
Lomax, Alan	艾倫·洛馬克斯	
Lucier, Alvin	艾爾文·路希爾	
Luzon	呂宋島	
Maceda, José	荷西·馬希達	(日) ホセ・マセダ
Marble, Matt	麥特·馬波	
Marcos, Ferdinand	費迪南德·馬可仕	
Marcos, Imelda	伊美黛·馬可仕	
Matherne, Neal	尼爾·馬馮恩	
Merriam, Alan	艾倫·梅里亞姆	
Miller, Terry	泰瑞·米勒	
Mindanao	民答那峨島	
Mindoro	民都洛島	
Molina, Antonio	安東尼奧·莫里納	
Moon, Krystyn	克莉絲汀·蒙恩	
Moro	摩洛人	
Nicholas, Arsenio	亞瑟尼奧·尼可拉斯	
Nickson, Noël	諾爾·尼克森	
Niduaza, Frances Alfaras	法蘭西斯·阿爾法拉 斯·妮都阿莎	

Nielsen, Cynthia R.	辛希亞·尼爾森	
négritude	黑性	
Nono, Luigi	路易吉·諾諾	
Palawan	巴拉望	
Palestrina	帕勒斯梯納	
Picken, Laurence	勞倫斯·皮肯	
pii-phaad	比帕	
Rizal, José	荷西·黎剎	
Rost, Dietmar	者狄特瑪·羅斯特	
Ryker, Harrison	哈里遜·萊克	
San Pedro, Lucio D.	路西歐·聖·佩卓	
Santiago, Francisco	法蘭西斯科·聖地牙哥	
Santos, Ramón	拉蒙·桑托斯	
Sarawak	砂拉越	
Saribas	沙里拔	
sarswela	查瑞拉歌	
Scelsi, Giacinto	賈沁托·謝爾西	
Schaeffer, Pierre	皮耶爾·沙佛	
Schafer, Raymond Murray	雷蒙·穆雷·沙佛	
Schimitz, Elie Robert	艾里·羅伯特·史密茲	
Spivak, Gayatri	蓋雅麗·史碧華克	
Sucharitkul, Somtow	桑托·蘇查理庫	
Sulu	蘇魯	
Tenzer, Michael	邁克爾·坦瑟	
Thomas, Megan C.	梅根·托瑪斯	
Tagalog	塔加洛(語、人)	
Tran Van Khe	陳文溪	Trần Văn Khê
Utz, Christian	思想悟子	
Varèse, Edgard	埃德加·瓦瑞斯	(日)エドガー・ヴァレーズ
Williams, Sean	席安·威廉斯	
Wolff, Kristina	克莉絲汀娜·沃夫	
Xenakis, Iannis	揚尼斯·森納奇斯	(日)ヤニス・クセナキス
Zimmermann, Bernd Alois	貝恩德·阿洛伊斯·齊默爾曼	
第二部分：日文、韓文		
原文	中文	其他語言
アユタヤ王朝	大城王朝	
アンコール王朝	吳哥王朝	Khmer [Ankor] Empire
高橋アキ	高橋亞紀	
パガン王朝	浦甘王朝	Pagan Empire
계면조	介面調	kyemyonjo

권오성	權五聖	Kwon Oh-sung
남려	南呂	Namnyo
농	弄	Nong
당악	唐樂	Tangak
동중동	動中動	Dongjungdong
대금	大琴	Daegeum
대풍류	竹風流	Daepungnyu
박	拍	Pak
삼현육각	三絃六角	Samhyon Yukkak
소금	小琴	Sogeum
속악	俗樂	Sokak
수제천	壽齊天	Soojecheon / Sujech'on / Sujeichon / Sujecheon
아악	雅樂	Aak
아쟁	牙箏	Ajaeng
연음	連音	Yonum
오희숙	吳姬淑	Oh Hee-Sook
요성	搖聲	Yoseong
윤이상	尹伊桑	Yun Isang
율자보	律字譜	Yulchabo
음양	陰陽	Eum Yang
이성천	李成千	Lee Song-ch'on
이혜구	李惠求	Lee Hye-ku
장구	杖鼓	Changgo
장단	長短	changdan
정악	正樂	Chongak
정중동	靜中動	Jeongjungdong
조재선	趙在善	Cho Chae-son
좌고	座鼓	Jwago
한만영	韓萬榮	Han Man-young
향악	鄉樂	Hyangak
향 피리	鄉簫	Hyang Piri
해금	奚琴	Haegeum
퇴성	退聲	Toeseong