

「新音樂學」的價值觀轉向 ——由「目標導向」到「非目標導向」

王育雯*

Email: ywwang@ntu.edu.tw

摘 要

自1980年代起出現了所謂「新音樂學」的研究，藉由社會學、女性主義、文化研究、文學批評等等領域發展出的思想與研究成果，提出對音樂的不同詮釋，形成了新的研究風潮。一般以為他們與過去研究的不同，主要在於其跨領域的研究方法，或是在他們對「自律／他律」審美觀的不同立場。本文則指出，新音樂學與先前音樂分析詮釋的不同處，不僅僅是在研究方法上的差異，同時也是對音樂的觀點與價值觀的歧異。這種歧異可以由她們以及上一輩音樂學者各自為蕭邦的〈A小調前奏曲〉所提出的闡釋、分析方式中看出來。其中牽涉了不同的欣賞觀點，以及將相同的樂音過程認知為迥然不同的特質。本文除指出這些差異外，並將指出，「新」、「舊」音樂學除了在方法上，以及「自律／他律」、「統一性」等審美觀的不同立場外，在這首樂曲的詮釋中，特別可以看到他們對「目標導向」此一樂音特質的不同價值觀。

關鍵詞：新音樂學、目標導向、音樂審美、克雷莫、蘇巴妮可、麥克拉蕊

* 國立臺灣大學音樂學研究所助理教授

投稿日期：97.4.15；接受刊登日期：97.6.9；最後修訂日期：97.12.1

A Change of Values in the “New Musicology” Studies —— From Goal-Orientedness to Non-Goal-Orientedness

Yuh-wen Wang*

Email: ywwang@ntu.edu.tw

Abstract

It is often assumed that studies of the so-called New Musicology, which started around 1980s, differ from older musical studies mainly in their cross-disciplinary methodologies, with import of those developed in literary criticism, cultural studies, feminist or gender studies, etc., or in their attitudes toward musical autonomy. This essay indicates that, in addition to the difference in methodology, new musicology differs from the “old” studies in terms of musical interpretation in their respective perspectives and values as well. Taking Chopin’s Prelude in A Minor as the primary focus, this study compares and analyzes the explanations and interpretations offered by some representative new musicologists with those by scholars of the older generations. As a result, the difference is found primarily in their respective attitudes toward goal-orientedness in the music.

Keywords: New Musicology, goal-orientation (teleology), music aesthetics, Lawrence Kramer, Rose Rosengard Subotnik, Susan McClary

* Assistant Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University
Received April 15, 2008; accepted June 9, 2008; last revised December 1, 2008.

英美音樂學界自 1980 年代以來，對樂曲的詮釋、分析出現了重大的轉變。不少過去所重視、強調的樂曲價值以及所謂的「典範」作品（如貝多芬、馬勒等人之作），一一受到批判、顛覆甚至摒棄。而許多過去常被視為不登大雅之堂的音樂，如搖滾樂、流行音樂、爵士樂、電影音樂等等，卻愈來愈受重視，對這些音樂的研究數量及比例也愈來愈高。與此同時，對音樂作品各種不同的詮釋觀點與探索視野紛紛出現，如女性主義¹、文化研究²、敘事學³、社會學⁴ 等等觀點，一一帶入音樂作品的探

¹ 這方面的重要論著包括 Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); Ruth A. Solie, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (Berkeley: University of California Press, 1993), and “What do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn,” *Journal of Musicology* 9, no. 4 (1991).

² 例如 Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900* (Berkeley: University of California Press, 1990), *Classical Music and Postmodern Knowledge* (Berkeley: University of California Press, 1995), *After the Lovedeath: Sexual Violence And the Making of Culture* (Berkeley: University of California Press, 1997); Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), and *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996); 以及 Gary Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others* (Chicago: University of Chicago Press, 1993) 等等。

³ 例如 Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1991); Fred Everett Maus, “Music as Drama,” *Music Theory Spectrum* 10 (1988): 56-73, and “Music as Narrative,” *Indiana Theory Review* 12, vols. 1-2 (1991): 1-24.

⁴ 這方面的論著包括 John Shepherd, “Music and Male Hegemony,” in *Music and Society*, ed. Richard Leppert and Susan McClary (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 151-72; *Music as Social Text* (Cambridge: Polity Press, 1991); “Difference and Power in Music,” in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie (Berkeley: University of California Press, 1993), 46-65; John Shepherd and Peter Wicke, *Music and Culture Theory* (Cambridge: Polity Press, 1997); Peter Wicke, *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*, trans. Rachel Fogg (Cambridge: Cambridge University

討中。一時之間音樂學界對於作品的詮釋可謂百家爭鳴，展現多樣化的風貌。邁入二十一世紀的今天，已可見到這些由女性主義、社會學、文化研究、敘事性等觀點出發的研究取向在音樂學術界，已蔚為重要風潮，形成了重要的研究趨勢。不少人將此一有別於長期以來音樂學的研究方向統稱為「新音樂學」⁵。

「新音樂學」與過去的研究有何不同？有人說是研究曲目範圍的擴大（特別是將流行音樂與女性作曲家作品納入），以及對音樂與風格的重新詮釋。⁶不過這些詮釋與過去相較之下，是否具有一些常見或共通的特點？這一點並未被探討。也有人說「新音樂學」與過去研究使用的分析方法不同。在其 1994 年「全美音樂學會」會長的致詞中，Ellen Rosand 對「新音樂學」提供了如下的描述：「符號學，反應與接受理論，敘事學，性別理論，文化評論等等——這些只是新近被用在音樂研究上的一些分析方法。結果是一批常被稱為『新音樂學』的評論活動」。⁷

Press, 1990).

⁵ 有關「新音樂學」此一詞彙的含義，可參考 Kofi Agawu, “Analyzing Music Under the New Musicological Regime,” *Journal of Musicology* 15, no. 3 (1997): 297-307; Matthew Brown, “‘Adrift on Neurath’s Boat’: The Case for a Naturalized Music Theory,” *Journal of Musicology* 15, no. 3 (1997): 330-342; Scott Burnham, “Theorists and ‘The Music Itself,’” *Journal of Musicology* 15, no.3 (1997): 316-329; Johathan Dunsby, “‘A Slight Oversimplification’: An Interview with Arnold Whittall,” *Music Analysis* 14, no. 2-3 (1995): 131-139; Patrick McCreless, “Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction,” *Journal of Musicology* 15, no. 3 (1997): 291-296; Stephen Miles, “Critics of Disenchantment,” *Notes* 52, no. 1 (1995): 11-38; 以及 Jonathan Stock, “New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the study of Western Music,” *Current Musicology* 62 (1998): 40-68.

⁶ Stock, “New Musicologies, Old Musicologies,” 55.

⁷ “Semiotics, response and reception theory, narratology, gender theory, cultural criticism——these are just some of the analytical approaches that have been newly brought to bear on the study of music. And the result is a conglomeration of critical activities commonly called the ‘new musicology.’ Ellen Rosand, “The Musicology of the Present,” *American Musicological*

然而「新音樂學」與 60、70 年代以至 80 年代前期對音樂的理解、詮釋主要的差異，不見得僅止於研究方法或曲目方面的不同。如下文所示，所謂的「新音樂學者」也常探討前人早已多有分析的作品。至於研究方法，新音樂學的一些代表性人物如 Lawrence Kramer、Susan McClary、Rose Rosengard Subotnik、Carolyn Abbate 等學者，與過去一樣，也常大量倚賴音樂理論分析，對樂曲進行結構、細部組織上的探討。也就是說，儘管她們援引相關領域、學門的論述以支持其詮釋，但對樂曲的解釋仍大量倚重既有的音樂分析方法，如和聲分析、申克分析法（Schenkerian analysis）、以及由之發展而來的線性分析（linear analysis）。

本文主張真正使這些研究迥異於早先的，不只是研究方法，同時也更是對音樂的觀點，確切來說是「價值觀」的重大轉向。目前學術界尚未見到有研究由價值觀的角度探討新音樂學研究的共通特色。本文將指出，若說「新音樂學」的出現，是一種在音樂學學術上的重要轉變，那麼這種轉變有一大部分是源自迥異於過去的視野、觀點、乃至對樂曲的價值觀。本文便以這種價值觀的轉變為主題，闡明「新音樂學」如何拒絕過去的觀點，而採取新的價值取向。

新音樂學者與過去研究觀點上的歧異，所牽涉到的概念絕非一、二項而已，更不是短短一篇文章可以完整道盡的。例如自律論（music autonomy）⁸、「統一性」或「凝聚性」（unity or coherence）⁹等等，都常

Society Newsletter 25 (1995): 10.

⁸ 下文將對此詳細說明。

⁹ 有關統一性或凝聚性在音樂學者間的爭執，此方面文獻頗為大量。可參考 Robert P. Morgan, "The Concept of Unity and Musical Analysis," *Music Analysis* 22, no.1-2 (2003): 7-50; Kevin Korsyn, "Brahms Research & Aesthetic Ideology," *Music Analysis* 12 (1993): 89-103; Alan Street, "Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Music Unity," *Music Analysis* 8 (1989): 77-123; 以及 Leonard B. Meyer, "A Pride of Prejudices; Or, Delight in Diversity," *Music Theory Spectrum* 13, no. 2 (1991): 241-251.

是爭議的焦點。而即使是新音樂學者彼此之間，看法上也都有所出入，難以一以概全。因此與上一輩學者間爭議的焦點、看法、作法的異同，也因涉及的學者不同而有差異。

有鑑於此，本文無意涵蓋「新」、「舊」音樂學者之間的所有歧異。僅藉著鎖定幾位核心的學者對同一首作品的分析與解釋，挖掘出她們與過去看法上的差別，特別是在對樂曲的詮釋分析觀點上的歧異，以及背後所涉及到對樂音過程的不同預設立場。

「新音樂學」的研究者究竟包含哪些人，其實並無定論。不同的學者在此名稱下，所列出的人名可能多有出入。然而部分學者的名字經常在不同文獻中與「新音樂學」此一名詞相提並論。例如勞倫斯·克雷莫 (Lawrence Kramer)，蘇珊·麥克拉蕊 (Susan McClary)，蘿斯·蘇巴妮可 (Rose Rosengard Subotnik) 等人。¹⁰ 本文便以這三位學者的論述方式、觀點為討論「新音樂學」的代表。以下的部分，將首先針對一首引起大量爭議的樂曲——蕭邦的〈A 小調前奏曲〉(第二號)——觀察「新音樂學者」與先前的音樂研究者，對此曲所提出的分析、詮釋與辯護有何不同，其背後的價值觀如何互異。

¹⁰ 有關克雷莫被認為是「新音樂學者」的代表人物，見於 Agawu, "Analyzing Music Under the New Musicological Regime"; Miles, "Critics of Disenchantment"; 以及 Stock, "New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the study of Western Music." 至於蘇巴妮可被視為新音樂學者，可參閱 Miles, "Critics of Disenchantment" 與 Brown, "Adrift on Neurath's Boat." 而麥克拉蕊更是許多討論新音樂學的焦點，例 Agawu, "Analyzing Music Under the New Musicological Regime"; Miles, "Critics of Disenchantment"; Brown, "Adrift on Neurath's Boat"; Stock, "New Musicologies, Old Musicologies"; 以及 Pieter C. Van den Toorn, *Music, Politics and the Academy* (Berkeley: University of California Press, 1995).

蕭邦 A 小調第二首前奏曲

〈A 小調前奏曲〉(譜例一)曾廣泛地引起許多學者的注意與討論，包括歷史音樂學者、音樂理論家、評論家、演奏者。二十世紀早期 James Huneker 說此曲「醜陋、孤獨、絕望、幾乎是怪誕、而且不和諧」(ugly, forlorn, despairing, almost grotesque, and discordant)。¹¹George Charles Ashton Jonson、Jean Kleczynski、Andre Gide 等學者也都建議此曲由於「怪異」而不宜演奏。¹²被認為是「新音樂學者」的代表人物之一的克雷莫則指出曲子「以 19 世紀初的標準而言，是存心的醜陋，以我們的標準而言，也可以說是如此」。¹³

然而仍有不少學者，包括音樂理論家，與部分「新音樂學」的代表人物為此曲提出辯解，分析其結構上、情感上或歷史、文化上的意涵。由他們的分析說明，我們不難看出其背後價值觀的轉變。例如申克 (Heinrich Schenker)，李奧納·邁爾 (Leonard B. Meyer)，愛德華·孔恩 (Edward T. Cone)，邁可·羅傑士 (Michael Rogers)，愛德華·洛斯坦 (Edward Rothstein) 等學者直接從樂曲的結構方面，來說明曲子正面的意義與價值。而相對的，「新音樂學者」如克雷莫，雖直言樂曲的醜，卻也由十九世紀的文化背景與當時盛行於文學和其他藝術的手法，說明樂曲這種「醜陋」的安排是其來有自的。蘇巴妮可則提出樂曲「體認偶

¹¹ James Huneker, *Chopin* (New York: C. Scribner's Sons, 1900), 221.

¹² George Charles Ashton Johnson, *A Handbook to Chopin's Works* (London: W. Reeves, 1908), 173; Jean Kleczynsky, *Chopin's Greater Works*, trans. Natalie Janotha (London, 1922), 47; André Gide, *Notes on Chopin*, translated by Bernard Frechtman, in *Frédéric Chopin: Preludes, Opus 28: An Authoritative Score, Historical Background, Analysis—Views and Comments*, ed. Thomas Higgins (New York: Norton, 1949 & 1973).

¹³ "Much of [the A Minor Prelude] is deliberately ugly by the early-nineteenth-century standards, and arguably by ours ..." 見 Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 72.

發性的實相」此一特質辯解，指出曲子知性上的意義主要來自其風格而非曲式。¹⁴

為了瞭解新音樂學研究如何拒絕既有的價值觀，我們不妨先觀察在「新音樂學」研究之前，對〈A 小調前奏曲〉的看法與分析。特別是申克、邁爾、孔恩等學者的說法。其後，再轉而探討新音樂學者的分析視角與詮釋觀點。

¹⁴ “I think what this music does primarily is to recognize the reality of the contingent.”
Subotnik, *Developing Variations*, 152-53.

譜例一：蕭邦，〈A 小調前奏曲〉

申克、邁爾與孔恩

The image displays a musical score for Chopin's A minor Prelude, measures 1 through 54. The score is written for piano and is in common time (C). It begins with the tempo marking "Lento" and a dynamic marking of "P". The score is divided into five systems, each starting with a circled measure number: 1, 5, 9, 13, and 17. The first system (measures 1-4) shows a treble clef with a whole rest and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 5-8) introduces a melodic line in the treble clef. The third system (measures 9-12) continues the melodic development. The fourth system (measures 13-16) features a "dim." (diminuendo) marking and a melodic phrase. The fifth system (measures 17-54) includes "slentando" and "sostenuto" markings, and ends with a fermata over the final chord. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

首先我們看看一位較早期的音樂理論家申克的說法。雖然申克理論是在二十世紀早期以德語發表的，但在 1960、70、甚至 80 年代的英美音樂理論、分析界都是研究的主流之一。因此觀察他的討論，也可多多少少得到一些在「新音樂學」出現前，美國的音樂學界，特別是理論界，對於樂曲分析詮釋的方向與價值觀。申克所提出關於〈A 小調前奏曲〉的分析（譜例二），基本上可由他的理論系統中，樂曲的所謂「原型」（Ursatz, background）來理解。¹⁵

譜例二

The image shows a musical score for Chopin's Prélude op. 28 no. 2 in A minor. The score is written for piano and consists of two staves. Above the staves, there are measure numbers from 1 to 23. The first staff is the treble clef and the second is the bass clef. The music is in 3/4 time. The key signature is one flat (A minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A Schenkerian analysis is overlaid on the score, with Ursatz lines (dotted lines) connecting notes across measures, indicating the underlying harmonic structure. The analysis shows the progression of the music towards the final chord, which is the A minor triad. The Ursatz lines are labeled with numbers 1 through 23, corresponding to the measure numbers. The final chord is labeled 'minor: V'.

在申克的分析中，〈A 小調前奏曲〉基本上，除去最後的和絃外，都是五級和絃的延展（prolongation）。由分析譜所呈現的理解中，可看出他將曲子視為「朝向最終目標」的進行過程，也就是朝向一級和聲的 A 小三和弦。曲中最有問題的 12-16 小節的和聲進行雖然目標模糊，但這對申克而言並不成問題，他將之視為橫向對位線條進行中，由鄰音、掛

¹⁵ 申克對 A 小調前奏曲的分析見於 Heinrich Schenker, *Free Composition*, trans. Ernst Oster (New York: Longman, 1979), 第二冊，圖 110；以及 *Harmony*, trans. Elisabeth Mann Borgese (Chicago: University of Chicago Press, 1954), 252.

申克理論中的 Ursatz 常被譯為「背景」，這是其英文譯名 background 字面上的意義，也是常見的中文譯法。然而在德文原義以及申克的思想中，Ursatz 非但不只是樂曲的背景，反而是衍生所有調性音樂的一種「音的原初運動」（original movement）。因此本文將之譯為「原型」。

留音等延展形成的聲響。在下面的討論中，這種將整首樂曲或樂章「朝向單一最高目標邁進」的樂曲歷程，就稱為「目標導向」。

就如申克分析所透露出來的，「目標導向」常被認為是調性音樂中的一種主導力量。Bryan Hyer 解釋「調性」(tonality) 的涵義時指出，此一詞彙最常見的用法，就是指涉歐洲大約 1600 至 1910 之間，圍繞著主音參照的樂音現象之安排，「藉著它形塑音樂目標，並規範音樂朝向這些抵達時刻的行進之力量，調性在西方文化中，已經成為處理期待與結構慾望的主要音樂手法」。¹⁶

在調性音樂主音導向的結構中，整首樂曲或整個樂章有一個單一的、最重要的目標，而全曲（或整個樂章）就以一種「朝向」此一目標的方式進行，並呈現出邁爾所謂的「目標導向趨勢」(goal-oriented tendency)。此趨勢的最終目標，往往便是和聲、調性上的回歸到主音與主和弦。其中或許歷經阻礙、延遲、偏離等等曲折過程，但最後總是要達到該目標，樂曲才算完整。在此過程中，各種樂音事件由於與最終目標間的關係有的較為直接密切，有的較為間接或疏離，因而其意義或重要性也各有不同。¹⁷「目標導向」一個常見的形式就是奏鳴曲式。古典奏

¹⁶ “In its power to form musical goals and regulate the progress of the music towards these moments of arrival, tonality has become, in Western culture, the principal musical means with which to manage expectation and structure desire.” Brian Hyer, “Tonality,” *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28102> (accessed December 3, 2008).

¹⁷ 申克理論中的「前景」(foreground)、「中景」(middleground)、「原型」(Ursatz, background) 之區分，或許也可說是奠基於樂音事件與曲子的最終目標——主音與主和弦——之間關係的密切程度。一個音樂事件（例如一個和聲進行）是屬於「前景」、「中景」抑或「原型」層次，原因固然要看該事件在曲中的位置、前後的發展過程，也往往要看該事件與樂曲的主音、主和弦之間是否為直接關係。例如若為主調中的屬和弦，且屬於樂曲整體在邁向最終主和弦時，一段主要的屬和弦延展 (dominant prolongation) 之段落，則該事件很可能被視為樂曲的「原型」之一部分，而不僅僅是「前景」或「中景」的層次。

鳴曲式自「呈示部」離開主調開始，就不斷製造張力、堆迭張力，目的是為了最終藉著主調的回復而解決張力。此一目標，便在「再現部」中回復主調，並在其中呈現早先的素材（如各個主題旋律）而達成。

其實「目標導向」並非僅在調性音樂之後才現身，它也常被認為是西方音樂長期以來的一種樂音組織方式的傳統。¹⁸在西方音樂早期發展的討論中，學者也不時指出目標導向特質的存在與發展。例如 Alexander L. Ringer 論述歐洲早期單旋律聖歌發展時指出：

第一千年結束前，聖歌旋律已經明顯認識到旋律終止音的結構性份量，類似幾世紀之後的和聲主音的力量。原先是試驗性質，但很快地，西方的目標導向無可避免的帶來方向性的自然音階組織手法。¹⁹

然而，本文所針對的「目標導向」與這些論述一個極重要的不同處，在於本文所談的不僅是樂音組織方式而已，更是提升到音樂價值觀的層面，成為對樂曲高下評判的準則之一，或至少是被視為詮釋（或批評）樂曲價值的一項有力理由。

「目標導向」作為評價樂曲的一項重要價值觀，我們可以在申克提出的一篇「負面例子」之分析中清楚看到。這是針對 Max Reger 的《巴

¹⁸ McClary, "Getting Down Off the Beanstalk," in *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 112-31. 其實「目標導向」不見得僅出現於調性音樂盛行之後。

¹⁹ "By the end of the first millennium, plainchant melody had evidently recognized the structural weight of the melodic finalis in a manner comparable only to the magnetic force of the harmonic tonic centuries later. Tentatively at first, but soon inescapably, Western goal-orientation led to directional diatonicism." Alexander L. Ringer, "Melody," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18357> (accessed December 3, 2008). 不過，如同下文指出的，目標導向特質有時不見得是客觀存在於大量樂曲中的事實，它也可能是學者們有意無意著重、在意，而建構出來的看法。

哈主題的變奏與賦格》(*Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach for Piano Keyboard, Op. 81*)。²⁰在這個例子當中，申克直指此曲除了巴哈原結構之外，各變奏的結構都「差」。²¹他對曲中的每個段落，包括巴哈主題以及各個變奏，都逐一分析，對曲子與作曲技巧的評價也散見於各段落的分析當中。其中包括了他批評 Reger 忽略巴哈原本的安排²²，結構不統一、變奏缺乏個性²³，曲中個別的樂音安排彼此之間缺乏連貫，沒有準備就突然出現²⁴、無法完整執行有計畫的持續聲部導引²⁵、片段性²⁶、不凝聚²⁷等等。

²⁰ Heinrich Schenker, "A Negative Example: Max Reger, Op. 81. *Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach for Piano Keyboard*," in "Thirteen Essays from the Three Yearbooks, *Das Meisterwerk in der Musik* by Heinrich Schenker: An Annotated Translation," by Sylvan Kalib (PhD thesis, Northwestern University, 1973), 452-90.

²¹ "Therefore, only in the last mentioned Variations are the structures good; of course, it's Bach's. In all the other Variations the structure is bad." Schenker, "A Negative Example," 486.

²² 例如申克指出 Reger 用較大的樂句圓滑線取代巴哈原先的圓滑線，去除了原表層動機的個別性，並且也與動機結構相衝突。("In the slur articulation, Reger proceeded with complete freedom, ignoring the original... but under no circumstances should there appear in place of Bach's slurs the large phrasing slur, which removes all individualities in the motives of the lowest order, and which, as in bar 4, contradict the structure of the motives.") Schenker, "A Negative Example," 462.

²³ "The figuration of the middle voices lacks internal unity, since it gives expression to no specific motive, and because of this [Variation 1] lacks a character of its own." Schenker, "A Negative Example," 462-63.

²⁴ "This basic flaw is not compensated by the fact that, for example, the animation of the last coda-like sixteenths of the Theme are taken up at the beginning of the Variations, nor by the fact that as early as bar 3 a canonic imitation is put in the tenor, and least of all, by the echo-like play in bars 6, 8, and 10. These features have no connection with one another. They burst in unprepared, as if by chance, and originate entirely from restless fancy and from the inclination toward filling up space." Schenker, "A Negative Example," 463.

²⁵ "... it is only proof of the inability of the composer to completely carry out a planned voice-leading span." Schenker, "A Negative Example," 470.

乍看之下申克指出的缺陷似乎種類不少，不過若進一步檢視，會發現其中最主要的一項就是「缺乏明確的目標導向」，其它被點出的樂曲「缺陷」往往都多多少少涉及這個核心問題。

「目標不明確」、「缺乏方向感」是該曲在通篇討論中常被詬病的一點。例如針對第三個變奏，申克指出其開頭數小節「沒有呈現明確目標」、「沒有方向感」。²⁶討論到第五變奏時，他指出作曲家「對目標不確定」。²⁷關於第八變奏，第五小節開始的一個次段落申克質疑「導向何方？」(where does the path lead to?)。對此變奏申克還指出其和聲之間「沒有較高層級的聯繫」(no higher connections)。²⁸由於如上文所述，在申克的「目標導向」理解中，曲子涵蓋於一個統籌整首樂曲的「原型」(Urfornie) 以及其下各層級(中景、前景)的延展(prolongation) 或減值(diminution) 之中。因此「沒有較高層級的聯繫」所指涉的問題，其實可說就是缺乏這種目標導向的特殊結構。至於「阻礙較大〔範圍〕的聯繫」(prevents larger connections)、「缺乏聯繫」(without connection)²⁹，

²⁶ “The question now is whether we should view these constantly recurring whims of literal quotes and the continuous mixing of variation-work and quoting as unscrupulousness in regard to art or inability in it? Undoubtedly the latter, because the fragmentary realization of spans and the unfounded manner of connecting chords testify to inability.” Schenker, “A Negative Example,” 476.

²⁷ “But even as a paraphrase, the piece is unstable and bad, because it is incoherent within itself.” Schenker, “A Negative Example,” 477.

²⁸ “... no definite goal is in evidence in the voice leading within these bars ... Also the upper voice shows no direction—does it ascend or descend from the c³ of bar 1, and to which destination?” Schenker, “A Negative Example,” 465.

²⁹ “... both motives [of bars 4-6] are in inextricable contradiction, obviously caused by the uncertainty of goal on the part of the composer.” Schenker, “A Negative Example,” 470.

³⁰ Schenker, “A Negative Example,” 477.

³¹ “In all the other Variations the structure is bad. It is based on the extremely exaggerated preoccupation with connecting immediately juxtaposed chords, which prevents larger connections and thus makes an aussensatz as well as auskomponierung-spans impossible.

以及上面提到的不凝聚、缺乏連貫、片段性、結構不統一、缺乏有計畫的持續聲部導引等等「缺憾」，也是需要理解了申克對樂曲的理論才能明白——後者以層級化結構（*hierarchical structure*）、聲部導引（*voice leading*）等概念闡釋整首樂曲（或樂章）「導向單一目標」的緊密連貫性與凝聚性。

申克在分析曲子的賦格部分時，明確流露出他採用立基於「原型」的目標導向概念作為評價樂曲的理由：「由於在 Reger 中，長度並非創作自對原型的感知以及其變化型態，因此他缺乏可靠的衡量方式來決定插入樂段的數量與連貫性」。³²

若說光是申克一人在二十世紀早期以德語寫出的分析，不足以代表 50 至 80 年代初期的英美音樂理論界的看法，那麼我們可以考慮此時期美國本土的音樂學者對〈A 小調前奏曲〉的解釋。在他們的討論中，也往往將「目標導向」視為一重要價值。儘管他們往往並不明白表示這一預設立場，但深入觀察其分析與評論，便可發現此一價值觀的存在。例如音樂美學家、理論家邁爾（Leonard B. Meyer）便是如此。他首先將此曲置於「良好延續法則」（*the law of good continuity*）的討論中。³³他認為這首樂曲的旋律呈現出一種清楚的「建構—承續—擾亂—重建」的過程（*the establishment of a process, its continuation, a disturbance, and finally, the re-establishment of a variation of the original process*）。3-5 小節的右手旋律顯示出二個相似的動機（1-3 小節、5-7 小節）以同音（4-5 小節的

The structure remains without connection, and only because of this is it possible for Reger to insert quotes of individual motives of the Theme anywhere he pleases.” Schenker, “A Negative Example,” 486.

³² “Since in Reger, length is not created from the perception of an *urlinie* and from the transformations which come from it, he lacks a reliable measuring-scale for determining the number of insertions and their connection.” Schenker, “A Negative Example,” 489.

³³ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), 93-97.

D) 方式連接。下一樂句開始時 (第 8 小節), 雖然提高了八度, 但仍是以同音 (B 音, 6-8 小節) 連接。這樣一來, 建立了強烈的「承續」下去的力量。然而 14 小節卻打破這個情形。前一樂句結束於 F#, 而 14 小節出現的是 A, 破壞了既有的規律。而且在此帶出的動機停留於還原 F (16 小節)。這個動作加強了「擾亂」的力量。其後, 同音承續的規律被重新建立, 直到最後的終止式。

上述的解釋, 主要是由旋律的觀點進行。至於由和聲的目標與轉調過程上來看, 邁爾認為這些現象不足以解釋樂曲的和聲/調性進行過程 (圖表一³⁴), 特別是 12 小節之後的複雜和聲變化。因為曲子在此時, 即使只是依照先前所建立的 IV-VI-I₄⁶-V-I 的規律, 也同樣能到達最後 A 小調的和聲目標 (圖表二³⁵)。

圖表一

小節數	1	4	5	6	8	9	10	11	12	13	15	22	23
調性: 和聲	G:VI-----	I ₄ ⁶	V	I-									
					D: IV-----VI--I ₄ ⁶ ---	V-(變化的 I)							
							a: IV ^{4#} _{3#} ----	◇	---	I ₄ ⁶	V	I	

圖表二

小節數	5	6	8	9	10
調性: 和聲	D: (IV)-----VI--I ₄ ⁶ ---	V----	I		
			A: (IV)-VI --	I ₄ ⁶	-- V -- I

³⁴ 出自 Meyer, *Emotion and Meaning*, 95.

³⁵ 出自 Meyer, *Emotion and Meaning*, 96.

那麼該如何解釋此曲的和聲變化呢？他認為之所以會有這些變化，應是樂曲在形塑審美情感經驗（*shaping of aesthetic affective experience*）時，製造「疑慮」（*doubt*）與「不確定感」（*uncertainty*）的結果：樂曲在開始時，有相對的「確定感」，其後由於伴奏中持續摻入和聲外音與六度音，且和聲整體上是朝著下屬音方向進行（G 到 D 到 A），因而產生一種相對的「不確定性」。這種相對的不確定性到第 10 小節時變得最強大，而到 15 小節的 I_4^6 和絃，達到了相對上的確定感。而完全的確定感，要等到樂曲的最後終止式才出現。³⁶

換言之，〈A 小調前奏曲〉和聲上的謎團是在營造「疑慮」與「不確定感」，而這是整個曲子（相對上的）「確定→不確定→極不確定→確定」之整體過程的一部份。這種整體過程也接近他對曲中旋律結構的解釋。這些結構具有他所謂「建構—承續—擾亂—重建」的過程。其中的「建構」與「承續」都可視為建立「確定感」的作法，而「擾亂」則易產生「極不確定」的感覺。「重建」則可視為是重新建構「確定感」的作法。也就是說，在邁爾的理解模式中，可以見到一種以「克服／解決／消除（音樂情感中的）不確定感」為目標的整體敘事結構。

這種以「目的性」結構（*teleological/goal-oriented structure*）作為樂曲理解，甚至音樂價值的建構基礎，並不僅限於他對〈A 小調前奏曲〉的分析。事實上，這可說是邁爾音樂美學理論中的一個重要部分。我們觀察他對樂曲價值的探討，可發現他不僅重視「目標導向趨勢」（*goal-oriented tendency*），而且更由訊息理論（*information theory*）出發，提出此音樂價值的基礎。他認為樂曲在「目標導向」的過程中，如果是最直接的方式達成目標，那麼音樂價值較小。而若「目標導向」的過程歷經抗拒、偏離，而延緩目標的達成（*delayed gratification*），則樂曲較具有價值。³⁷其中「抗拒、偏離目標」，並非沒有目標，而是在有目標的情

³⁶ Meyer, *Emotion and Meaning*, 96.

³⁷ Meyer, *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), 24-35. 邁

況下，延緩目標達成的作法。因此這仍然是「目標導向」觀念下的審美要求。

對「目標導向」的重視，其實並不僅限於申克與邁爾。與邁爾同一輩的音樂分析、評論學者，同時也是一位美國重要的作曲家孔恩（Edward Cone）也抱有類似的價值觀，儘管他自己並未明言這一點。我們從他對不同樂曲的評論中可發現孔恩極為重視樂曲中的「方向感」，也就是「目標導向」的趨勢。在他看來，雖然「方向感」並非一首佳作必定要具備的條件，但具有明確「方向感」（a clear sense of direction）對樂曲的審美性而言，總是一項利多的條件，他也常用「具有明確方向感」之說法來肯定一首樂曲的成功。

這一點，我們可由他對樂曲的解釋，以及他評論史特拉汶斯基（Igor Stravinsky），羅傑·賽旬（Roger Sessions），白遼士（Hector Berlioz）等作曲家的作品而看出。首先，他將樂曲比喻為「擲球」的動作與過程，明確地用「目標導向」的譬喻，作為音樂過程的基礎觀念。他說：

如果我丟球，你接球，這整個動作包含三個部分：丟擲、傳遞、和接到。這有兩個所謂的固定點：力量的初始，以及它所導向的目標。這兩點之間的時間與距離，便是那移動的球所展開的。同樣的，典型的樂句包含一個啟始的『下拍』（downbeat），一段動作，和一個由終止的『下拍』（cadential downbeat）所標示出來的『抵達點』。³⁸

爾所談的「擾亂」或許可視為「延緩目標達成」的一例。這種延緩目標的達成，仍是在「具有方向感」（孔恩稱之為「清晰的方向感」〔a clear sense of direction〕，邁爾則稱之為「目標趨向過程」〔goal tendency process〕的條件之下），才有可能，而非在完全混沌不清（邁爾稱之為 vagueness）的狀態下出現。

³⁸ 出自 Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York, 1968), 26-27.

雖然孔恩在此所指的是「樂句」而非整首樂曲的結構，但在其它文章，例如他針對白遼士、賽旬等作曲家作品之評論中，可明顯見到他對涵蓋整首作品（或樂章）的目標導向之重視。³⁹這種「目標導向」的概念，具體呈現在孔恩對史特拉汶斯基音樂的理解中。他提出在史氏的樂曲中，有三種過程——分別是「分層、連動、整合」（*stratification, interlock, synthesis*）。在這三種過程中，整首樂曲以某種「統整」（*unification*）作為目標，而朝著它進行。這種「方向性」或者整體的、大範圍的目標導向，往往被孔恩用來稱許他認為成功的作品，例如白遼士、賽旬、史特拉汶斯基等人之作。而對於他認為有問題、不成熟的作品，孔恩也會以「缺乏方向感」或是「停滯」（*static*）為理由而批評，說明其問題之所在。他對魏本早期的作品，便是如此評論。⁴⁰

乍看之下，孔恩對蕭邦〈A 小調前奏曲〉所提出的看法似乎與邁爾大不同。在針對洛斯坦（Edward Rothstein）的書評中，孔恩提出了他對此曲的分析：他認為要理解此曲，需考慮它是 24 首前奏曲中的第二首，是要與其他 23 首前奏曲整個一起演奏的，而非單獨出現。因此，這一首應被聽為一系列行進（*progression*）中的一員。第二首與第一、第三首都有和聲與動機上的關聯，其不和諧的聲響應視為源自第一首前奏曲，而在第三首中得到解決。⁴¹換言之，〈A 小調前奏曲〉本身是大層面「目標導向」中的一個過程。其目標便是下一首前奏曲。

³⁹ 這方面的文獻資料可參考 Edward T. Cone, *Music: A View from Delft: Selected Essays*, ed. Robert P. Morgan (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

⁴⁰ 參考 Edward T. Cone, "Webern's Apprenticeship," in *Music: A View from Delft*, 267-80. 有關孔恩對於魏本評論的詳細探討與分析，可參閱 Yuh-wen Wang, "Value Judgment and Musical Explanation: Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone" (PhD diss., Columbia University, 1998), 91-104. 此論文也深入分析「目標導向」價值觀在孔恩對樂曲的整體審美評價中所扮演之邏輯上的意義。

⁴¹ Edward T. Cone, Review of Edward Rothstein's *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*. *The Yale Review* 83, no. 4 (1995): 131-32.

儘管孔恩對〈A 小調前奏曲〉所提出的說法與邁爾或申克都大不相同——後二者直接由樂曲的內部結構來解釋，而前者則訴諸此曲在整個前奏曲全集中的位置以及與前後前奏曲的關係。然而三者之間，仍然可以發現到一個共同的現象。即三位皆帶有一種預設立場，將「目標導向」視為樂曲極為重要的價值來源。在申克的分析中，可見到他直接將整首曲子理解成以 A 小調為目標，由 V 級至 I 級的和聲進行。而在邁爾與孔恩的討論中，「目標導向」也是他們亟欲在曲中找到的特質。邁爾的作法，是以「擾亂」後的「重建」作為樂曲的目標；被重建的是音樂中的「確定感」。孔恩的作法，則是放棄在〈A 小調前奏曲〉之內找出樂曲行進的「目標」，而直指其目標是在下一首前奏曲。

由這些學者的論述看來，〈A 小調前奏曲〉表現「目標導向」似乎是無庸置疑的。然而如下文所述，這一點其實極具爭議。曲子之所以成為爭議的焦點⁴²，其中一個重要關鍵，就是在其「目標導向趨勢」不但不明顯、不確定，甚且有人懷疑其存在。也就是說，此曲不見得具有明確的「目標導向」方向感（goal-oriented direction）。曲子進行的方式，並非如許多調性音樂那樣，整首作品形成「朝向最終解決」的一種整體緊密結合的過程。雖然在申克的分析圖中，明確指出樂曲以 A 小調為目標，而在達到最終的 A 小三和弦之前，都是 V 級和絃的延展

⁴² 除了本文所討論的幾位學者之外，還有其他人也對蕭邦 A 小調前奏曲提出看法或分析，包括 Jean-Jacques Eigeldinger, Anatole Leikin, Jim Samson, Michael Rogers 與 Edward Rothstein 等等。但因他們的看法較不牽涉到新舊音樂學研究的對比，故而在此不作討論。見 Jean-Jacques Eigeldinger, "Twenty-Four Preludes, Op. 28: Genre, Structure, Significance," in *Chopin Studies*, ed. Jim Samson (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 175-76; Anatole Leikin, "Chopin's A-Minor Prelude and its Symbolic Language," *International Journal of Musicology* 6 (1997), 149-62; Jim Samson, *The Music of Chopin* (London: Routledge & Kegan Paul, 1985), 143-58; Michael Rogers, "Chopin, Prelude in A Minor, Op. 28, No. 2," *19th-Century Music* 4 (1981), 245-50; 以及 Edward Rothstein, *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics* (New York: Times Books, 1994), 181-88.

(prolongation)。然而事實上曲子前半的和聲進行方向模糊，令人難以確定是什麼調性；等到一旦調性開始明確時，樂曲已經到了尾聲。正如邁爾的觀察，其和聲進行，特別是 11-14 小節，無法以「朝向」最終的 A 小調來理解，因此最後終止式出現在 A 小調，可說是缺乏預示。當然，在知道樂曲最終結束於 A 小調的前提下，可以（如申克與蘇巴妮可那樣）將開頭的 E 小三和弦視為五級和絃。但它卻並非屬和絃所應具有的大三和弦性質。而且如同蘇巴妮可所指出的，此 E 小三和弦與其所屬的一級和絃（曲終才現身）距離太遠，甚至與後來的五級和絃（15 小節）也相隔著複雜的和聲變化與轉調，很難讓聽者將它們聯繫在一起。結尾的終止式又以與先前截然不同的織體——塊狀和絃——出現，使得樂曲的結束多少帶著突兀感，似乎它是臨時起意，而非事先規劃的。

這種現象，都費人思量樂曲的各部分是基於何種邏輯或理由而結合的。換句話說，直到最後的終止式之前，曲子的「方向性」、「方向感」(directedness) 都可說是處於混沌模糊的狀態中，缺乏一種明確的「朝向某一目標」的進行過程，而是類似「漫談」、隨性式的進行。這種安排，容易讓聽者感覺樂曲的和聲過程、整體進行、以及結束方式是「偶然」達到，隨興而至的，也就是蘇巴妮可所說的「偶發性」(contingency)。而整個過程，就好像是刻意不事先規劃目的地，隨興之所至的「漫遊」。似乎樂曲的結束是臨時起意，一個當下意念的行動，而非一路籌畫鋪陳，早有預謀的目標。

這種「漫遊」式，缺乏明確「目標導向」的特質若受到肯定，就無異於對「目標導向」價值觀形成某種程度的「挑戰」——如果說該特質是樂曲十分重要的審美價值來源，那麼缺乏此特質就似乎很難說明樂曲的成功。另一方面，若缺乏該特質樂曲也值得推崇，那麼「目標導向」這種特質似乎也就可有可無。或許正因如此，邁爾、孔恩都汲汲於尋找並解釋曲中所「隱藏」的「目標導向」之所在。二位學者皆不將〈A 小調前奏曲〉中，缺乏明確「目標導向」的「漫遊」式的組織方式，視為

樂曲價值的來源，而必須由其他面向尋找其審美意義與價值的基礎，以「掩蓋」、「解釋掉」(explain away) 曲中不符其審美觀的現象。似乎對他們而言，曲子若不具備「目標導向」的過程，這對樂曲的整體價值而言，會是一個不利的條件。邁爾確認曲中「目標導向」的作法，是將其「目標」加以「抽象化」成為一種感覺——也就是他所謂的「確定感」——而不再以某種實質的樂音現象（如申克用主音或是主三和弦）作為「目標」。藉著將樂曲的目標「抽象化」，邁爾得以一方面肯定此曲的審美價值，同時又維持了「目標導向仍是一種具有價值的組織方式」這樣的思維。孔恩維持此價值觀的作法，則是擴大對樂曲的視野，涵蓋前後的前奏曲。如此一來，藉著指出樂曲的「目標」是在下一首前奏曲，他得以維持「〈A 小調前奏曲〉仍體現了『目標導向』（他稱為「方向感」）此一具審美價值的組織方式」之看法。

「目標導向」不僅是受上述這些音樂理論家、作曲家的偏愛，更是長久以來音樂史學中所珍視的西方音樂傳統。如同美國歷史音樂學者 Leo Treitler 所指出的，學者在研究歐洲音樂史上的天主教聖詠時，也往往帶有「目標導向」的價值觀。例如在面對相同源頭，但分別流傳于古羅馬與西歐的二個不同版本的天主教聖詠進台經時，他們傾向於對具有明確方向感的葛利果聖歌，賦予較高的價值並且認同它是歐洲音樂的源頭。而將較為迂回曲折，不具明確方向感的舊羅馬聖詠版本，視為是其他民族音樂的組織方式，價值較低。⁴³

⁴³ “[These scholars]...qualify Gregorian chants for their position at the headwaters of the main stream of European—as against Oriental—music by finding in them just those qualities that count as value and greatness in the culture that validated them in this way.” Leo Treitler, “Gender and Other Dualities of Music History,” in *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, ed. Ruth A. Solie (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993), 24-29.

新音樂學者的看法

重視「目標導向」的審美觀，到了 80 年代開始受到質疑、批判，而在 80 年代下半葉起，對立的審美觀不但被提出來，而且愈來愈受到英美音樂學界廣泛的注意與矚目。這些新的研究取向包括學界統稱的「新音樂學」。如同前文所指出的，新音樂學者與老一輩的學者對樂曲的詮釋，固然採用了其它學門領域的立論與研究成果，但除此之外，對樂曲的欣賞角度、審美觀也呈現大逆轉。接下來的討論將指出，新音樂學者對蕭邦〈A 小調前奏曲〉的詮釋中，如何反映出對立的價值觀與基本信念。

首先，我們來觀察蘇巴妮可的看法。她對〈A 小調前奏曲〉提出了一個嶄新的評論觀點。她指出曲子的問題：它難以被聽成是一個具有抽象、邏輯性關係結合的整體。⁴⁴樂曲開頭的 E 小三和弦與曲子結束的 A 小調之間，調性關係很遠。它從未被置於與 A 小調有直接關係的情境中。待樂曲結尾的 A 小調出現後，此一和弦才顯示其五級的小三和弦（v）身份。然而此時和聲上，卻已有了斷裂（disjunctions）將此五級與其所屬的一級和弦分開。換言之，開頭的樂句很難說是在整曲結構過程中，具有邏輯上的必要性。曲子因而不僅缺乏一種在單一調性中的緊密架構，也缺乏內在整體的效果。⁴⁵除了開頭的和聲問題，結尾的 A 小調終止式對整曲而言，也並非邏輯上不可避免的或暗示的目標。⁴⁶

然而蘇巴妮可並非要對曲子提出負面的看法或評價。相反的，就是因為由樂曲內在的結構邏輯，無法解釋曲子的過程，因而她主張應從不同的觀點，有別於純粹內在結構的方式來理解這首樂曲。她所提出的解釋，便是「偶發性」（contingency）此一特質。她認為曲子的風格比結構來得重要，其特色便在於其中的細節、獨特、片段、偶發性（details, the

⁴⁴ Rose Rosengard Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 130.

⁴⁵ Subotnik, *Developing Variations*, 131.

⁴⁶ Subotnik, *Developing Variations*, 132.

particular, the fragmentary, the contingent) 等等特質。這種風格並且反映出浪漫文化的典範——對偶發性的重視。⁴⁷關於她的評論，我們不妨用上面所提到的「漫遊式」組織概念來理解。正因樂曲的前後難以形成調性邏輯上的明顯關係，其進行過程與結束方式似乎是隨興漫遊而至，是偶然達成，而非必然的結果。因此過程中隨興而至（偶發）的細節、片段構成了此曲獨特的審美重點。⁴⁸

另一位「新音樂學」的重要代表人物克雷莫對〈A 小調前奏曲〉所提出的解釋與分析，也是由 19 世紀的文化出發。他認為曲子的問題主要在其中的「破壞性」——不斷的打破結構與織體上所建立的規律，而同時卻又在旋律與伴奏上保持著一貫的假象。⁴⁹儘管他說曲子「以 19 世紀初的標準而言，是存心醜陋，以我們的標準而言，也可能說是如此」，然而克雷莫的目的並不是要否定曲子，而是為這種樂音現象提出形塑它的歷史文化成因。換句話說，雖然他指出樂曲就今日的標準而言，可能仍是「醜陋的」，他還是正視（因而可以說是某種程度的肯定）樂曲的存在，並試圖尋求原因。

克雷莫提出「辯證性的反轉」（dialectical reversal）此一辭彙來解釋樂曲，這是浪漫時期的文學作家常用的一種手法，以提高「主觀的強烈」

⁴⁷ Subotnik, *Developing Variations*, 163.

⁴⁸ 有關「偶發性」這個概念，在麥克拉蕊的書 *Conventional Wisdom: the Content of Musical Form* (Berkeley: University of California Press, 2000) 也有所闡述。她由社會、歷史的觀點，對不同時期、不同風格的樂曲進行分析與詮釋，以期說明音樂的結構往往是偶發性的結果。她直言其書談論的是音樂「重要性」（significance）的問題，並嚴厲抨擊形式主義（formalism）與音樂自律論的問題（McClary, *Conventional Wisdom*, ix.）

⁴⁹ “[The A Minor Prelude] is not riddling but disruptive; it repeatedly breaks away from structural or textural patterns while maintaining a deceptive uniformity in melody and accompaniment. From a hermeneutic standpoint, the question that needs to be asked of this music is... what motivates it to keep breaking apart.” Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 72.

(subjective intensity)。⁵⁰ A 小調前奏曲中，其大範圍的「辯證」手法，出現於旋律與和聲間逐漸展開的對立關係。旋律開始時本在表達和聲，使用的基本上都是和聲音（3-12 小節）；然而在 14-21 小節時，卻都是和聲外的不和諧音，而形成與和聲對立的關係。⁵¹此外，二者的結構上也不同步，不互相聯繫。旋律與和聲各自具有不同的分段方式，直到最後的二個半小節才重新結合。但此時卻並非彼此配合一致，而只是「混合」在一起。與此同時，未加裝飾的塊狀和絃，更加強了樂曲「強迫性」的結束。這種和聲與旋律的撞擊，克雷莫認為在更大的層面上，還具有一種象徵意義——代表著古典式權威與浪漫式創新之間的相互辯證（a larger dialectic between Classical authority and Romantic innovation）：樂曲的旋律設計符合古典式對平衡與解決上的要求，而和聲設計上，卻展現眩目極端的「反轉」（reversal）。⁵²

我們不妨用「自我否定」、「自我衝突」、「自我逆反」這樣的概念來理解克雷莫所說的「辯證式反轉」此一概念。例如在旋律結構中，「自我否定」體現為（克雷莫所指出的）旋律前半（3-12 小節，以和聲音為主）與後半（14-21 小節，使用許多和聲外音）間的矛盾。在和聲與旋律之間，則體現為二者間的對立（旋律後半使用和聲外音）與不同步（二者的分段方式不同）。而在和聲本身，則體現於（克雷莫所述的）曲中的二個完全終止式（full cadences），其調性彼此基本上互不相干。⁵³

這些多重辯證形式的存在基礎，在克雷莫的看法中，在於它們體現了十九世紀文藝作品中的一種常見修辭手法——「不可能的物件」（impossible object）。這種作品實為強烈情感，欲望的物件，充斥著敘事者過度的主觀情感。它具有三種特點：（1）過度的美或醜（2）藉由怪

⁵⁰ Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 73.

⁵¹ Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 76-77.

⁵² Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 77-78.

⁵³ Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 72.

異而擄獲欣賞者的注意(3)引起人欲望、厭憎，或二者兼有。克雷莫指出，這種「不可能的物件」充斥於 19 世紀的文化中，例如卡夫卡的寓言《雜種》(A Crossbreed)中，渥滋華斯(Wordsworth)的詩《解決與獨立》(Resolution and Independence)中、霍夫曼的故事《年夜歷險》(A New Year's Eve Adventure)，馬奈(Manet)的畫作《奧林琵琶》，甚至當時流行的一種娛樂「魔術燈籠表演」(magic lantern shows)等等。音樂上，則有那些炫技曲的超自然表演，如「撒旦般的帕格尼尼」、「魔鬼般的李斯特」等，演奏那些對人類而言屬「不可能的物件」的作品。⁵⁴

新／舊音樂學的對比

不少新音樂學者，如蘇巴妮可⁵⁵、麥克拉蕊⁵⁶等人，都強烈抨擊對音樂的「自律性」觀點的分析，並宣稱他們所反對的，是音樂自律論——音樂的意義、價值完全存在於樂曲「內在的」⁵⁷結構。這容易給人一種印象，以為她們與「舊」音樂研究的主要不同處，就在於她們反對自律論的看法。⁵⁸然而其實早在邁爾於 1950、1960 年代的研究中，就已顯示出

⁵⁴ Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 85-88.

⁵⁵ Subotnik, *Developing Variations*, especially 112-68.

⁵⁶ McClary, *Conventional Wisdom*.

⁵⁷ 這些學者談到音樂「內在的」(internal)結構時，似乎它是可以與情感、聯想的事物、宇宙自然等完全區隔開來。然而如同 Fred Everet Maus 與 Marion Guck 所指出的，當我們在探討所謂音樂「內在」結構時，也往往會用到各種指涉情感、戲劇、敘事等等的隱喻。因此，音樂「內在的」一詞其實與一般所謂「外在的」(external)——敘事聯想、情感反應等等層面——並非截然劃分的。本文為保留原作者之用語並顧及討論上的方便，仍暫沿用「內在的」與「外在的」二辭彙，但在前後加上引號，以示其問題性。見 Fred Everet Maus, "Music as Drama," *Music Theory Spectrum* 10 (1988), 56-73; "Music as Narrative," *Indiana Theory Review* 12, nos. 1-2 (1991), 1-24; 以及 Marion A. Guck, "Analytical Fictions," *Music Theory Spectrum* 16, no.2 (1994), 211-89.

⁵⁸ 也有其他學者由「自律性」的觀點討論新音樂學研究。見 Roger W. H. Savage, "Hermeneutics, Adorno, and the New Musicology," in *Perspectives in Systematic Musicology*, ed. Roger A. Kendall and Roger W. H. Savage (Los Angeles: UCLA Department of Ethnomusicology, 2005), 229-41; Bojan Bujic, "Delicate Metaphors,"

他大量地由人類情感、人生意義等一般認為是「外在」於音樂的現象層面，來理解音樂「內在」（結構上）的意義與價值。如同上文所提，關於〈A 小調前奏曲〉，邁爾就提出由樂曲所形塑的情感／感覺（不確定感）此一層面來理解。⁵⁹而在申克理論中，也訴諸大自然的現象，例如用生物的「繁衍」（procreation）來比喻音樂中由單音發展成動機的過程。藉著指出音樂表現大自然中的生命現象，他說明樂曲的藝術價值之由來，而不僅僅只是由樂音本身的結構解釋而已。⁶⁰

這種不全由聲音組織型態來理解音樂的價值，在邁爾的音樂美學理論中，可以更清楚地看到。儘管其論著中，不少篇幅都在討論樂曲的各種結構與細節，例如經由哪些手法達成「不確定感」、樂曲的行進、持續（continuation）、完成與結束（closure）的方式等等；然而，他對樂曲的價值之解釋，往往會牽涉到結構以外的面向，像情感、人生、宇宙等等。

例如他認為樂曲所帶來的三種享受（enjoyment）——感性的、聯想的、語法的（the sensuous, the associative-characterizing, and the syntactical）——之中，「語法的」享受較有價值，原因在於它能夠使個體產生自覺（the self becomes aware of itself, becomes a self）。⁶¹換句話說，他將音樂中語法性意義的價值，聯繫到它所帶來的人生啟示、對生命的意義。即使是比音樂之「語法性」享受更具價值的「偉大性」

Musical Times 138, no. 1352 (1997), 16-22.

⁵⁹ Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, 96.

⁶⁰ 此一概念，包括申克理論的哲學觀與形上學，直到 1980 年代都被英美音樂學界有意無意略去不談，而強調其理論的科學實證性的一面。有關其理論與大自然的關聯、如何使用生物繁殖比喻，以及這些方面如何受到英美學界的忽略與誤解等，Robert Snarrenberg 曾提出詳細探討。見 Robert Snarrenberg, "Competing Myths: the American Abandonment of Schenker's Organicism," in *Theory Analysis and Meaning in Music*, ed. Anthony Pople (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

⁶¹ Meyer, *Music, the Arts, and Ideas* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), 34-39.

(greatness)，在邁爾的解釋中，也聯繫到人生中的意義：「偉大」的音樂——例如貝多芬第九號交響曲——使人們產生出一種終極的不確定感 (ultimate uncertainty)，這是類似我們面對浩瀚宇宙時油然而生的不確定、渺小、無力左右的感覺。這些感覺使我們在面對生存的奧妙時，因為深深的驚訝，而達到一種嶄新的意識層面，一種全新的個性。⁶²換句話說，「偉大」的音樂之價值，在於它能提升生命層次。

總而言之，申克與邁爾對音樂的「價值」、「偉大」等觀念的解釋已超越了樂曲純粹「內在」結構——亦即純粹音符或樂音聲響結構的範疇。因此，新音樂學研究與過去的研究之不同，不能僅僅以自律／他律之對比一言以蔽之。

「目標導向」價值觀 與 新音樂學

那麼，「新」「舊」音樂學者對樂曲分析、詮釋的觀點，究竟有何不同？我們比較上述各學者對〈A 小調前奏曲〉的說法，不難發現他們詮釋、評價音樂時的一個主要差異——對於「目標導向」過程，或「方向感」的堅持與否。像這首缺乏明確的方向感，沒有清楚的「目標導向」的樂曲，其價值是否一定要來自「目標導向」，而不是來自其缺乏明確方向感、「漫遊」(meandering) 式的組織？換言之，漫遊式的風格是否一定是缺憾？它可否可能自成樂曲審美價值的基礎，而不需要任何其他理由加以「解釋」甚至「掩蓋」？如前所述，不論是邁爾，孔恩或是申克都將「目標導向」視為樂曲的一個重要審美價值之來源。在邁爾與孔恩的探討中，〈A 小調前奏曲〉在和聲、調性的安排上，未能明確顯示這種結構，這是他們所要「解釋」開，要「釋除」的疑慮。因此他們由其他層面——「不確定感」的消解，或是樂曲與前後前奏曲間的關係——尋找「目標導向」的跡象，以便說明樂曲的價值。

⁶² Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, 38.

相對的，新音樂學者，如蘇巴妮可，克雷莫等人，則放棄了對「目標導向」的堅持。因此當明確的目標導向過程缺乏時，他們仍能為「非目標導向」的特質本身賦予審美價值。也就是說，缺乏「目標導向」如今不再是一個缺憾，反而可能是一種正面的特質。只不過這時往往用另一種辭彙來表達此特質，例如「偶發性」、「辯證性反轉」等等。

如果我們仔細審視，這些學者所據以認定為「偶發性」、「辯證性反轉」等特質的具體樂音現象，其實往往也正是構成樂曲缺乏明確「目標導向」的重要成因：在蘇巴妮可看來，蕭邦的音樂中，風格（*style*）重於結構（*structure*），偶發性重於一切。她肯定其中片段、特殊、偶發的現象，認為這種模式刻畫出現代西方的生命經驗，並指出蕭邦音樂將西方對內在結構理性（*innate rationality of any structure*）的信念，轉化為一種「片段式的」人類實相審美性看法（*toward a fragmented, essentially aesthetic view of human reality*）。⁶³換句話說，前文所指出的漫遊、隨興所至、臨時起意、無明確目標導向的樂曲特色，在這種著重「片段式」、「偶發性」觀點的詮釋下，非但不是問題，反而被提升為一種審美性的，對人類實相「當下片刻，無須刻意串聯」的認知。

克雷莫對〈A 小調前奏曲〉所提出的欣賞角度，也可說是與「缺乏明確目標導向」此一特性大有關聯。他雖用「辯證式反轉」的概念解釋樂曲，但仔細觀之，他所指出的那些樂音現象——旋律前後間的不一致、旋律與和聲間的衝突、和聲過程本身的矛盾、以及結尾塊狀和絃的終止式是「強迫性的終結」〔以致它「否定」（*negate*）了樂曲⁶⁴〕等等——皆可說是樂曲未能形成明確目標導向的成因。由於和聲、旋律織體上的自我矛盾，使得曲子即使說是朝著最終目標前行，它也是以一種不一致、自我否定、前後矛盾的方式達成。這也可說是為什麼他稱樂曲的主要問題為「破壞性」。也就是說，「辯證式反轉」此一辭彙，究其根

⁶³ Subotnik, *Developing Variations*, 163-65.

⁶⁴ Kramer, *Music as Cultural Practice 1800-1900*, 78.

本，可以說是樂曲「缺乏明確目標導向」特質的另一種表述方式，另一種視角下的觀察結果。然而克雷莫（至少在他自己的詮釋中）不但不視此特質為一種缺憾而貶抑或否定作品，反而為其提出辯解，指出這正是 19 世紀藝術作品中常見的一種手法，用以表現主觀的強烈情感。在此我們見到，漫遊式——或說缺乏明確目標導向——的組織方式在他的說明下，不但不成問題，反而是在樂曲創作的文化脈絡下被認可而常見的作法，一種能夠凸顯強烈情感的手段。

這種價值觀的變遷，可直接由蘇巴妮可的論述中觀察到。在談論〈A 小調前奏曲〉時，她不下數次地提到音樂「價值」的問題，指出其對蕭邦音樂的觀察，不僅是關於其風格，而且是針對此風格的意義與價值（*meaning and value*）。⁶⁵她由「自律性」的問題切入蕭邦的樂曲，目的便在於指出音樂理論、分析界長期以來對於樂曲整體結構、形式（*form*）的強調，並不適於理解蕭邦的音樂。更進一步，她指出蕭邦音樂的「價值」來自其中之片段、細節的，與來自整體的一樣多；「在躊躇的調性張力背景下，成功地投射出片段性與特殊性的感性交織」。⁶⁶換句話說，蘇巴妮可不僅反駁她所謂的「實證主義學者」（*positivist scholars*）認知下的自律性在此作品中的重要性⁶⁷，更強調樂曲風格中，「偶發性」、「特殊性」、「片段性」（*the contingent, the particular, the fragmentary*）在蕭邦音樂中的「價值」。⁶⁸在其結論中蘇巴妮可還透露，

⁶⁵ Subotnik, *Developing Variations*, 152.

⁶⁶ “The center of Chopin’s intelligibility, I believe, lies not in his tonal architecture but in his successfully projected and explicitly sensuous interweaving of the fragmentary and particular against a lingering background of tonal tension...” 見 Subotnik, *Developing Variations*, 153.

⁶⁷ Subotnik, *Developing Variations*, 143-44, 151-52.

⁶⁸ Subotnik, *Developing Variations*, 153.

她相信這種對蕭邦音樂的觀察，對音樂評論之活動整體而言，是具有「價值」的。⁶⁹

「目標導向」在音樂意義上的轉變，更直接而明顯的例證，是麥克拉蕊的論著。這位備受爭議的新音樂學者將前述「邁向最終目標」的調性音樂過程稱為「奮力—高潮—結束」的西方標準敘事型態（the standard narrative of tonal striving, climax, and closure）。⁷⁰她用女性主義的觀點，毫不含蓄地指出這種敘事型態是一種男性的、陽物崇拜的表現，而陽物崇拜是西方自 17 世紀以來的一種文化傾向，也是歐美一種具意識型態的言說方式。其情欲模式與理性、權力、統禦等特質愈是融合，此情欲的標準經驗就愈是與帝國主義、資本主義擴張、科學探險等等的言說模式結合。而音樂與文學不僅表現這些現象，更增強了這種思想習慣所帶來的樂趣快感。⁷¹

在「陽物崇拜」的結構模式下，麥克拉蕊認為調性音樂，如貝多芬與馬勒，往往將欲望與挫折感推到極致，直到高潮時爆炸式的暴力產生。她以貝多芬第九交響曲的第一樂章為例，指出其中的再現部隨著主調的復原，混和欲望與暴力，形成「兇殘的憤怒」（murderous rage），同時伴隨著因曲式完成而帶來的「快感」（pleasure）。⁷²用這種引起極大爭議的詮釋，麥克拉蕊希望陽物崇拜的音樂樂趣不再是唯一的可能，而能有不同的樂趣經驗模式供選擇，一種較不那麼具有控制性的處理方式。⁷³

⁶⁹ Subotnik, *Developing Variations*, 165.

⁷⁰ McClary, *Feminine Endings*, 114.

⁷¹ McClary, *Feminine Endings*, 127.

⁷² McClary, *Feminine Endings*, 127-28.

⁷³ 麥克拉蕊的這種說法確實引起許多爭議。參考 Pieter C. Van den Toorn, *Music, Politics and the Academy* (Berkeley: University of California Press, 1995); Treitler, "Gender and Other Dualities"; 及 George Edwards, "Music and Postmodernism," *Partisan Review* 58, no. 4 (1991): 693-706.

她為這「另一種選擇」所舉的例子，是美國女性作曲家 Janika Vandervelde 的作品《創世紀二》(Genesis II)。其中除了用到「目標導向」的結構，也用到了類似低限主義 (minimalist) 的組織方式——反復循環，但又不斷地因節奏與音高安排上的不對稱而引人入勝。這種在循環中不時出現不對稱安排的樂音過程，她認為會產生一種穩定、秩序，同時「無時間感」(timeless) 的效果，使人在滿足與安全的感覺下，持續對當下時刻保持覺知，同時卻並不期待著變化。⁷⁴

在她的討論裡，我們見到麥克拉蕊直接指出「缺乏目標導向」或者「非目標導向」也可以是一種樂曲審美價值的來源。此種結構之所以為價值，在她看來，一方面反映出大自然四季更迭，循環不已，而又蘊含無限變化的過程；更重要的，它反映出女性化的樂趣模式。此模式她稱為「樂趣意象」(images of pleasure)，並以之與目標導向的「欲望意象」(images of desire) 互為對比。「樂趣意象」在 17 世紀時的西方往往投射到女性或女性化的角色，但在後來的西方音樂發展中，逐漸被捨棄，而改以「欲望意象」來主導音樂的樂趣模式。⁷⁵

上述數位新音樂學者所提出的分析、詮釋中，儘管所用的詮釋辭彙大相逕庭 (如「辯證式反轉」、「偶發性」、「樂趣意象」等等)，但若深入探究其論述中所指涉、辯護的樂音現象，便會發現它們都與「非目標導向」樂音組織方式密切相關。這些學者分別從不同的方向，為「缺乏明確目標導向」的樂音結構賦予審美價值。克雷莫的作法是訴諸文化，以 19 世紀的文化風尚為理由，辯護蕭邦〈A 小調前奏曲〉中「缺乏明確目標導向」的特質仍具有其意義，如此一來，他也暗示這種特質在當時的文化脈絡下，是具有審美欣賞上的意義，而非不可取的。蘇巴妮可的方式則是一方面訴諸蕭邦的風格，強調此種結構就是蕭邦音樂的特色；另一方面，她也訴諸西方文化。如克雷莫那樣，蘇巴妮可訴諸浪漫時期的

⁷⁴ McClary, *Feminine Endings*, 117-19.

⁷⁵ McClary, *Feminine Endings*, 125-27.

文化與風格，指出這種結構反映出浪漫文化的典範。此外，她還將它聯繫到對「人類實相」的看法。至於麥克拉蕊為「非目標導向」的樂音結構賦予價值的方式，則是訴諸女性樂趣意象這個層面。她由性別觀點出發，指出《創世紀二》中，「非目標導向」、類似低限主義的那種組織模式，其樂趣意象之所以具有價值的理由，是在於它貼近女性的樂趣模式。

由這些研究可以發現，過去在申克、邁爾、孔恩等學者的分析探討中，所極力護衛的「目標導向」價值觀，在新一輩的學者中，已經不再是那麼的不可或缺、那麼極端的重要了。在邁爾等老一輩學者的觀念裡，即使「目標導向」在曲中並不明確，甚至其存在與否極具爭議性時，也仍要找出曲中能夠支援「目標導向」的跡象來肯定其存在，藉以彰顯樂曲的價值。相對的，在「新音樂學者」的論述中，樂曲即使沒有清楚的「目標導向」，也會是一種值得稱許的組織方式；甚至「缺乏明確目標導向」之樂音過程本身也可以是值得欣賞的審美特質。只不過此時她們是用不同的字眼，不同的詮釋辭彙來指稱這種特質，以便傳達其正面的審美價值。

其實麥克拉蕊對「目標導向」價值觀的質疑，在 1990 年代的英美音樂學、音樂理論學界所引發極為熱烈而廣泛的爭議，似乎已彰顯此一價值觀轉向是不證自明的，毋須為文加以贅述。⁷⁶然而本文所談的絕不僅只是她與其他學者在價值觀上的差異而已。在麥克拉蕊與其他學者間的爭議中，並未明白見到其他的新音樂學者之參與，反而似乎是她一人所引發的學術波瀾。本文則一方面指出，此一價值觀轉向是上述數位新音樂學者與老一輩學者們共通的對比處。另一方面，也指出在相異的價值觀之下，同一首樂曲，同樣的樂音過程，如何被冠以相當迥異的「特質」稱謂，被賦予完全不同的意義，而配合學者各自對樂曲的詮釋。

⁷⁶ McClary, *Feminine Endings*, 127-28.

換言之，在這價值觀、審美觀轉向的同時，展現了一個相當耐人尋味的現象：儘管上述這些學者們指稱的是相同的樂音過程與結構，但在所採取的觀點大不相同的立足點下，雙方對樂音過程的認知，所用來描述樂音過程的辭彙、字眼也大相逕庭。如果不透露曲名，其敘述方式會令人以為她們所談的是風格完全不同的樂曲。要待讀者釐清了新音樂學者們的「辯證式反轉」、「偶發性」等辭彙在曲中落實的樂音現象正是阻礙曲子「目標導向」清晰感的因素時，才會明白他們所肯定的這些樂音特質，正是老一輩學者們所要「釋除」的疑慮，也正是在後者的辯護中，仍屬樂曲「目標導向」過程中的一部份。

最後需特別強調的一點是，1980 年之後的英美音樂研究絕非全部都一致地轉向，由擁護目標導向轉變為不再擁護。事實上，即便是在 1990 年代，也仍有學者為目標導向的樂曲與樂音結構提出辯解。⁷⁷因此以是否擁護「目標導向」價值觀作為劃分音樂研究的歷史階段，或作為新音樂學研究的一致特徵，絕非本文之意圖。相對的，本文僅是指出前述幾位代表性學者在其看似大相逕庭，各有不同的樂曲詮釋與分析的背後之共通性，以及他們不約而同所流露出與上一輩學者價值觀間的共通對比。

⁷⁷ 如 Van den Toorn 為貝多芬第九交響曲的目標導向過程，特別是其目標的推遲作法，提出辯護。他藉由音樂象徵個人的內在生命 (inner life)、內在真理 (inward truth)，以及作品的即刻性 (immediacy)、獨特的前後文脈 (individual context) 等方面理解此一過程，用以反駁麥克拉蕊對該曲的批判。見 Van den Toorn, *Music, Politics and the Academy*, 29-34.

徵引文獻

- Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Agawu, Kofi. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- . “Analyzing Music Under the New Musicological Regime.” *Journal of Musicology* 15, no. 3 (1997): 297-307.
- Bujic, Bojan. “Delicate Metaphors.” *Musical Times* 138, no. 1352 (1997): 16-22.
- Brown, Matthew. “‘Adrift on Neurath’s Boat’: The Case for a Naturalized Music Theory.” *Journal of Musicology* 15, no. 3 (1997): 330-342.
- Burnham, Scott. “Theorists and ‘The Music Itself.’” *Journal of Musicology* 15, no. 3 (1997): 316-329.
- Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Co., 1968.
- . *The Composer’s Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- . *Music: A View from Delft: Selected Essays*. Edited by Robert P. Morgan. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- . “Review of Edward Rothstein’s *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*.” *The Yale Review* 83, no. 4 (1995): 121-134.
- Dunsby, Johathan. “‘A Slight Oversimplification’: An Interview with Arnold Whittall.” *Music Analysis* 14, no. 2-3 (1995): 131-139.
- Edwards, George. “Music and Postmodernism.” *Partisan Review* 58, no. 4 (1991): 693-706.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. “Twenty-Four Preludes, Op. 28: Genre, Structure, Significance.” In *Chopin Studies*, edited by Jim Samson, 175-76. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Gide, André. “Notes on Chopin.” Translated by Bernard Frechtman. In

- Frédéric Chopin: Preludes, Opus 28: An Authoritative Score, Historical Background, Analysis—Views and Comments*, edited by Thomas Higgins. New York: Norton, 1949, 1973.
- Guck, Marion A. "Analytical Fictions." *Music Theory Spectrum* 16, no. 2 (1994): 211-89.
- . "Musical Images as Musical Thoughts: The Contribution of Metaphor to Analysis." *In Theory Only* 5 (1979-81): 23-46.
- Hatten, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Huneker, James. *Chopin*. New York: C. Scribner's Sons, 1900, 1923.
- Hyer, Brian. "Tonality." *Grove Music Online, Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28102>. (accessed December 3, 2008).
- Johnson, George Charles Ashton. *A Handbook to Chopin's Works*. London: W. Reeves, 1908.
- Johnson, Julian. *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Value*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Korsyn, Kevin. "Brahms Research & Aesthetic Ideology." *Music Analysis* 12 (1993): 89-103.
- Klezczynsky, Jean. *Chopin's Greater Works*. Translated by Natalie Janotha. London: William Reeves, 1896, 1922.
- Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- . "Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror." In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth A. Solie, 305-25. Berkeley: University of California Press, 1993.
- . *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- . *After the Lovedeath: Sexual violence and the Making of Culture*. Berkeley: University of California Press, 1997.

- Leikin, Anatole. "Chopin's A-Minor Prelude and its Symbolic Language." *International Journal of Musicology* 6 (1997):149-62.
- Maus, Fred Everett. "Music as Drama." *Music Theory Spectrum* 10 (1988): 56-73.
- . "Music as Narrative." *Indiana Theory Review* 12, nos.1-2 (1991): 1-24.
- McClary, Susan. "The Politics of Silence and Sound." In *Noise: the Political Economy of Music*, edited by Jacques Attali, translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- . *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- . "Narrative Agendas in 'Absolute' Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony." In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth A. Solie, 326-44. Berkeley: University of California Press, 1993.
- . *Conventional Wisdom: the Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- McCreless, Patrick. "Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction." *Journal of Musicology* 15, no. 3 (1997): 291-296.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- . *Music, the Arts, and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- . "A Pride of Prejudices; Or, Delight in Diversity," *Music Theory Spectrum* 13, no. 2 (1991): 241-251; also collected in Meyer, *Spheres of Music*.
- . *Spheres of Music: A Gathering of Essays*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Miles, Stephen. "Critics of Disenchantment." *Notes* 52, no. 1 (1995): 11-38.
- Morgan, Robert P. "The Concept of Unity and Musical Analysis." *Music Analysis* 22, nos. 1-2 (2003): 7-50.

- Ringer, Alexander L. "Melody." *Grove Music Online, Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18357>
(accessed December 3, 2008).
- Rogers, Michael. "Chopin, Prelude in A Minor, Op. 28, No. 2." *19th-Century Music* 4 (1981): 245-50.
- Rosand, Ellen. "The Musicology of the Present." *American Musicological Society Newsletter* 25 (1995): 10-15.
- Rothstein, Edward. *Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics*. New York: Times Books, 1994.
- Samson, Jim. *The Music of Chopin*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Savage, Roger W. H. "Hermeneutics, Adorno, and the New Musicology." In *Perspectives in Systematic Musicology*, edited by Roger A. Kendall and Roger W. H. Savage, 229-41. Los Angeles: UCLA Department of Ethnomusicology, 2005.
- Schenker, Heinrich. *Harmony*. Translated by Elisabeth Mann Borgese. Chicago: University of Chicago Press, 1954. Originally published as *Harmonielehre* (Stuttgart: Cotta, 1906).
- . "A Negative Example: Max Reger, Op. 81. *Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach for Piano Keyboard*." In "Thirteen Essays from the Three Yearbook, *Das Meisterwerk in der Musik* by Heinrich Schenker: An Annotated Translation," by Sylvan Kalib. PhD thesis, Northwestern University, 1973.
- . *Free Composition*. Translated by Ernst Oster. New York: Longman, 1979. Originally published as *Der freie Satz* (Vienna, 1935).
- Shepherd, John. "Music and Male Hegemony." In *Music and Society*, edited by Richard Leppert & Susan McClary, 151-72. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- . *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- . "Difference and Power in Music." In *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, edited by Ruth A. Solie, 46-65. Berkeley: University of California Press, 1993.

- Shepherd, John and Peter Wicke. *Music and Culture Theory*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Snarrenberg, Robert. "Competing Myths: the American Abandonment of Schenker's Organicism." In *Theory Analysis and Meaning in Music*, edited by Anthony Pople, 29-56. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Solie, Ruth A. "What do Feminists Want? A Reply to Pieter van den Toorn." *Journal of Musicology* 9, no. 4 (1991): 399-410.
- . "Sophie Drinker's History." In *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, edited by Katherine Bergeron & Philip V. Bohlman, 23-43. Chicago: Chicago University Press, 1992.
- , ed. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Stock, Jonathan. "New Musicologies, Old Musicologies: Ethnomusicology and the study of Western Music." *Current Musicology* 62 (1998): 40-68.
- Street, Alan. "Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Music Unity." *Music Analysis* 8 (1989): 77-123.
- Subotnik, Rose Rosengard. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- . *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Tarasti, Eero. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, Especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague: Mouton, 1979.
- . *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Tarasti, Eero, Paul Forsell, and Richard Littlefield, eds. *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- Tomlinson, Gary. *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Treitler, Leo. "Gender and Other Dualities of Music History." In *Musicology*

and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship, edited by Ruth A. Solie, 23-45. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993.

Van den Toorn, Pieter C. *Music, Politics and the Academy*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Wang, Yuh-wen. "Value Judgment and Musical Explanation: Their Roles in Selected Writings of Edward T. Cone." PhD diss., Columbia University, 1998.

Wicke, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Translated by Rachel Fogg. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.