

江文也第四號鋼琴奏鳴曲 《狂歡日》中的傳統與創新

宮筱筠*

大綱

一、前言

二、創作背景

三、第四號鋼琴奏鳴曲《狂歡日》的音樂分析

第一樂章

第二樂章

第三樂章

迴旋主題 (Refrain)

插入段落 (Couplets)

四、與汪立三的鋼琴曲《蘭花花》的音樂比較分析

五、結論

* 台南科技大學音樂系專任助理教授。

摘要

綜觀整個中國新音樂的發展史，絕大多數的中國作曲家以及廣義上的華人作曲家，莫不是在努力探索結合西方音樂與本國傳統的各種可能性；如何藉由西方音樂技術，創造出一種嶄新的民族音樂風格，或是說如何藉由民族音樂的特色，創造出中國的新音樂，一直是華人作曲家最大的課題。而作曲家們的困境也在於，如何在創作中融合這兩種截然不同的中西音樂傳統。

江文也的第四號鋼琴奏鳴曲《狂歡日》一方面以標題結合中國民間音樂，另一方面則嚴肅地探索了西方奏鳴曲形式的特殊之處。本文意欲藉著詳盡的音樂分析探討江文也如何將民間要素與具高度發展性的奏鳴曲式結合。在追求現代的民族風格時，傳統和創新之間如何調和，傳統的價值如何被展現，傳統的地位又在多大的程度上被重新再造，皆是本論文意欲探究的問題。中國作曲家汪立三和江文也以同樣的一首民歌為本，創作了一首鋼琴小品《蘭花花》。比較兩人的作品將會是一個有趣的課題，也或許更能凸顯出江文也和其他作曲家的不同之處。

關鍵字：江文也、第四號鋼琴奏鳴曲《狂歡日》、民歌《蘭花花》、汪立三、民族音樂風格、音樂分析比較

江文也第四號鋼琴奏鳴曲 《狂歡日》中的傳統與創新

宮筱筠

一、前言

在江文也所有創作的樂種中，鋼琴作品無論在數量或是質量上都非常突出，一直以來是學者們研究的重點。由於江文也早期在日本創作的鋼琴曲受到一些西方現代作曲家的影響，大膽運用現代技法，曲風融合東西方特色，饒富新意，因此絕大多數的相關文獻對此階段的作品著墨較多。相較於此，對於江文也中、晚期的鋼琴作品的研究則甚少，而且大多數屬於概括的介紹，未提供仔細的理論分析¹。本文企圖探討江文也中晚期鋼琴奏鳴曲的音樂風格，並藉著詳盡的音樂分析探討江文也晚期一首重要的鋼琴奏鳴曲，希望能彌補此一不足。

綜觀江文也中晚期的鋼琴創作，無論在曲種的選擇或是風格的呈現皆與早期有明顯的差異。早期多屬帶有標題性質的個性小品，具有豐富的音樂形象及想像力；中晚期則轉向如奏鳴曲的大型套曲形式，似乎意欲偏向比較抽象的表達。就風格而言，早期作品藉著一些現代技法的使用，展現了大膽的和聲語法與新穎的曲風。而中期定居北京之後，由於深深著迷於

¹ 例如郭宗愷，〈江文也早期鋼琴作品音樂風格之源起與蛻變〉，《論江文也》（北京：中央音樂學院學報社，2000），頁 192-212。周行，〈論江文也的鋼琴作品在我國鋼琴音樂發展中的貢獻和地位〉，《論江文也》（2000），頁 213-225。郭宗愷，〈江文也鋼琴樂曲之創作技法分析〉，《江文也紀念研討會論文集》（台北縣：台北縣文化局，1992），頁 63-84。梁茂春，〈江文也的鋼琴作品〉，《江文也紀念研討會論文集》，頁 99-134。汪毓和，〈江文也鋼琴創作中的民族因素〉，《音樂學文集》（北京：中央音樂學院學報社，1992），頁 408-422。

古老的中國文化及音樂傳統，為他開啓了全新的創作視野；此後的曲風無不企圖展現出深層的中國精神，並力求創造出一種融入民族音樂特色的新風格。

綜觀整個中國新音樂的發展史，絕大多數的中國作曲家以及廣義上的華人作曲家，莫不是在努力探索結合西方音樂與本國傳統的各種可能性；如何藉由西方音樂技術，創造出一種嶄新的民族音樂風格，或是說如何藉由民族音樂的特色，創造出中國的新音樂，一直是華人作曲家最大的課題。而作曲家們的困境也在於，如何在創作中融合這兩種截然不同的中西音樂傳統。無論是追求新的民族風格，或是創造中國的新音樂，作曲家們都企圖融入自己的文化根源及傳統，展現出不同於西方音樂的獨特面貌，力求在世界的音樂潮流中也能取得一席之地。

中國作曲家們在追求新的民族風格的過程中，非常重視來自於民間的音樂資源，而民歌又是其中一項相當重要的瑰寶。和同時代的許多中國作曲家一樣，江文也在其中晚期的鋼琴創作中也喜愛採用中國民歌，並同時結合西方樂曲形式，其中非常傑出的一首便是第四號鋼琴奏鳴曲《狂歡日》（作品編號 54，1949）²。中國作曲家汪立三(*1933) 曾和江文也以同樣的一首民歌為本，創作了一首鋼琴小品《蘭花花》(1952)。比較兩人的作品將會是一個有趣的課題。尤其是針對兩位作曲家如何結合本土民間精神及西方技法，在追求新的民族風格時，傳統和創新之間如何調和，傳統的價值如何被展現，傳統的地位又在多大的程度上被重新再造，皆是本論文意欲探究的問題，而藉此或許更能凸顯出江文也和其同時代作曲家的不同之處何在。

² 作曲家本人附上的外文名稱為義大利文 (Festa)。

二、創作背景

根據作曲家手稿的記載，第四號鋼琴奏鳴曲《狂歡日》完成於 1949 年 6 月 28 日。1949 年標誌著中國另一個嶄新的開始，經過長期的國共對峙及內戰之後，共產黨勝利取得政權。新政權帶給國家一股煥發的朝氣，歡欣鼓舞的氣氛同樣感染了熱愛中國的江文也，他似乎也重新獲得了創作的動力。

1949 年是江文也晚期創作階段的開始³，在經歷了中期的大起大落之後，對他而言可以說是有如新生一般地意義重大。江文也 1939 年定居北京後，在中期創作階段的一開始便展現了極豐盛的創作力，無論是管弦樂作品或鋼琴作品都有豐碩的成果⁴。他同時與日本音樂界保持頻繁的聯繫⁵，不但參與日本的作曲比賽⁶，並且有多首重要作品在日本演出⁷，直到 1944 年太平洋戰爭爆發完全阻隔了兩地之間的聯繫。然而由於抗日期間外在政治環境的詭譎多變，江文也在 1945 年間經歷了人生第一次的政治風暴。1945 年某一天的夜晚他突然在家中被捕，之後經歷了十個月的監禁後在 1946 年的秋天被釋放。原因乃是 1945 年日本戰敗投降後當局的政治清算運動。江文也曾在 1937 年為日本「新民會」譜寫歌曲，為電影《東亞和

³ 江文也創作的分期請參考筆者的專書。Kung, Hsiao-Yun. *Von der Moderne zur Tradition. Jiang Wenye und sein Musikschaffen*. (Berlin: Mensch und Buch Verlag, 2002).

⁴ 其中包括了相當重要的管弦樂作品《孔廟大晟樂章》(1939, op.30)、大量的古詩詞譜曲、鋼琴曲《北京萬華集》(1938, op.22) 等。

⁵ 根據吳韻貞女士，江文也定居北京後仍在每年的暑假返回日本，主要為了看望他在日本的妻兒。另一方面維繫著與日本音樂界良好的關係，對他而言也不無好處。因為當時中國無論是硬體（管弦樂團）或軟體（器樂演奏人才）都相當缺乏，其作品幾乎沒有演出的機會。

⁶ 1943 年江文也參加由東和電影公司舉辦的電影音樂創作比賽，其交響詩《為世紀神話的頌歌》獲得第二名。同年勝利 (Victoria) 唱片公司主辦的管弦樂曲徵選，江文也的管弦樂曲《在藍色天空鳴響的鴿笛》又以第二名入選。

⁷ 1940 年江文也親自指揮日本 NHK 交響樂團演出他的作品《孔廟大晟樂章》。同年再由德國指揮家 Manfred Gurlitt (1890-1972) 與勝利唱片公司錄製。1940 年 10 月舞劇《大地之歌》在日本首演。

平之路》配樂⁸，他的此一作為曾被某些研究者視為「政治污點」大加撻伐，筆者曾經為文對此論述評判，在此便不贅述⁹。這個事件的期間造成江文也創作停滯，幾乎無作品問世。對之後幾年的創作似乎也造成某種程度的影響。1946 到 1948 年間創作的皆為宗教作品，如《聖詠作曲集》第一卷及第二卷、《兒童聖詠集》、《第一彌撒曲》、《第二彌撒曲》，大多是單聲部旋律配上鋼琴伴奏的歌曲（譯為中文的歌詞）。江文也並非基督徒，而是由於他在此時機緣湊地巧認識了北京聖方濟會堂的雷永明神父 (P. Allegra)，並受其委託為教會的信徒創作一些中文的聖詠歌曲。他還在《聖詠作曲集》第一卷的後記中提到，讀中學時獲贈的一本新約及舊約的一百五十首《詩篇》一直是他非常喜愛的讀物¹⁰，或許長久以來也醞釀著將其化為音符的想法。筆者覺得宗教音樂的創作或許可以為他帶來某種程度的心靈慰藉和平靜。而江文也遺孀吳韻真女士的說法也極為可信；江文也出獄之後由於工作無著落，使得全家經濟陷入困境，豐厚的委託創作金是一項重要的因素¹¹。無論如何，令人慶幸地是他終於走出這次陰霾，因為在 1949 到 1951 年短短不到三年間，江文也一共完成了五首重要的鋼琴作品¹²，曲曲皆帶有鮮明的民族風格。

江文也鋼琴奏鳴曲的創作始自於定居北京後的創作中期 (1938-1949)。由於第一、第二號奏鳴曲已經遺失，因此無法一窺究竟。現

⁸ 日本為了宣傳其「大東亞共榮圈」，1937 年 12 月在北京成立了「新民會」的組織。江文也一共譜寫了九首歌曲及會歌 (1938 年)。《東亞和平之路》是 1937 年在中國上映的第一部有聲電影，由日人鈴木重吉監製。導演張迷生，男女主角為白光、徐聰等。江文也為電影及主題曲配樂。

⁹ 宮筱筠，〈從生平歷史與音樂創作重新審視江文也〉，《「從詮釋的角度來看古典與前衛」國際學術研討會論文集》(台南女子技術學院音樂系出版，2005)，頁 28-39。

¹⁰ 江文也也在就讀中學時，曾經有位牧師送了他一本附有一百五十首詩篇的新約聖經。

¹¹ 筆者於 1999 年 11 月 12 日與吳韻真女士的訪談。蘇夏也在其文章中提及。蘇夏，〈浮沈中的江文也——1938 至 1949 年江文也創作生平〉，《音樂研究》，03 期(1990)，頁 39-50。

¹² 分別是《中國風土詩》(1949, op.51)、第四號鋼琴奏鳴曲《狂歡日》(1949, op.54)、鋼琴套曲《鄉土節令詩》(1950, op.53)、鋼琴奏鳴曲《典樂》(1951, op.52)、綺想曲《漁夫弦歌》(1951, op.56)。

存最早的是一首完成於 1940 年，名為《鋼琴小奏鳴曲》的作品（作品編號 31）。此曲雖然有四個樂章，但多半屬於較小的篇幅；第一樂章中除了易於辨認的 ABA' 三大段落和動機素材間的一些關聯明顯借鑑於西方奏鳴曲式外，五聲音階的素材過於簡略，結構也顯得頗為鬆散。中期比較重要的當屬一首帶有標題的第三號鋼琴奏鳴曲《江南風光》（作品編號 39a，1945）。江文也此時嘗試把這個原本在歐洲傳統屬於絕對音樂的器樂獨奏曲結合音樂之外的要素。《江南風光》整體抒情流暢、情調豐富，取材自琵琶古曲《潯陽月夜》，充滿大量的五聲音階素材以及行雲流水似的琶音音型，有著濃厚的中國風味；然而形式上和奏鳴曲的關聯還是停留在比較粗淺的層次。另一首名為鋼琴敘事曲《潯陽月夜》（作品編號 39，1943）的版本和《江南風光》極為類似，最大的不同之處只在於以標記速度的大段落取代了樂章的編排，無論在形式或命名上都更適合此曲。

第四號鋼琴奏鳴曲採用中國民歌為基礎，展現了鮮明的民俗風情。中期大多數的鋼琴奏鳴曲僅有粗略的奏鳴曲形式外觀，而第四號鋼琴奏鳴曲則嚴肅地探索了西方奏鳴曲形式的特殊之處，因此在江文也的奏鳴曲中占有舉足輕重的地位。而他是如何將民間要素與具高度發展性的奏鳴曲式結合，也是此篇論文意欲探討的一個重要面向。江文也在晚期譜寫的最後一首鋼琴奏鳴曲《典樂》（作品編號 52，1951）乃是根據北魏時代的同名古箏曲而作。基本上是一首帶有中國古樂風味，具有大量撥弦樂器語法的純五聲音階作品。

值得一提的是，江文也在此時開始採用所謂「純正」的民歌，可能與中國共產黨四〇年代開始強力提倡復興民間文化遺產有關。中共在抗日時期，為了凝聚大眾團結的力量，鼓舞士氣，即全力提倡群眾歌詠運動，大量製造愛國歌曲。音樂本身具有強烈的感染力，將音樂與群眾運動緊密結合，便能成功地渲染情緒，達到此種具有「功能性」的目的。1942 年毛澤東發表《在延安文藝座談會上的講話》，將「為人民服務」的文藝政策方

針正式確立下來¹³。極左派的文藝路線強調藝術是為廣大的群眾（工農兵）服務，並且認為凡是群眾喜愛的作品就能廣泛流傳，「革命化、民族化、群眾化」為其主要訴求。為了貼近大眾，倡導藝術家們從民間汲取創作的靈感。當時許多作曲家都有意識地採用民謠素材，從民間音樂中吸取養份，甚至溯及至西北、西南較偏遠的少數民族音樂。一時之間，具有中國風味的民間語匯或是借鑒民間曲風特點的樂曲蔚為風氣。另外根據民謠旋律加以改編或配上伴奏的曲子也所在多有¹⁴。如前所述，反映時代特色及風氣的民族風格與西方音樂相結合的創作一直以來就是絕大多數中國作曲家普遍的創作途徑。

三、第四號鋼琴奏鳴曲《狂歡日》的音樂分析

此首鋼琴奏鳴曲由三個樂章組成，符合西方古典樂派多樂章的形式。其中兩個外圍的快板樂章分別為奏鳴曲式及迴旋曲式（第一樂章：*Allegro animato*，第三樂章：*Allegro vivace, festoso*），慢板的中間樂章則具有三段的形式（第二樂章：*molto tranquillo*）。

第一樂章

第一樂章的外在形式符合西方奏鳴曲式，分別有呈示部、發展部、再現部及尾奏四大組成部分。就主題素材的組織手法而言，江文也同樣採用西方奏鳴曲慣用的兩個對比主題，快活的第一主題及抒情的第二主題互相對應。下列的表格將此樂章的結構及素材做一概略的呈現：

¹³ 此談話毛澤東發表於 1942 年 5 月 23 日。收錄在毛澤東，《毛澤東選集》第三卷（人民出版社，1991）。

¹⁴ 例子不勝枚舉。參考劉靖之，《中國新音樂史論》（上、下冊）（台北：燿文，1998）。

小節數	結構段落	速度	五聲素材
呈示部 mm. 1-46			
mm.1-4	第一主題 a	Allegro animato	d-f-g-a-c
mm.5-11	縮短的第一主題 + 過門		
mm.12-21	a´ + 過渡		
mm.22-26	a´´ + 過渡		#f-#g-#a-#c-#d
mm.27-34	第二主題 b		#d-#e-#g-#a-#c
mm.35-38	變化的第二主題 b´	Andante sostenuto	#c-d-e-f-#g-a
mm.39-46	過門		d-f-g-a-c
發展部 mm. 47-68			
mm. 47-50	變奏的主題		
mm. 51-54	主題加工		
mm. 55-63	過門		
mm. 63-64	a´´´	Meno mosso grandioso	
mm. 65-68	第二主題 b	Andantino tranquillo	
再現部 mm. 69-124			
mm.69-72	第一主題 a	Allegro animato	d-f-g-a-c
mm.73-77	縮短的過門		
mm.78-82	a´´ + 過渡		#f-#g-#a-#c-#d
mm.83-90	第二主題		#g-#a-#c#d-#f
mm.91-94	變化的第二主題 b´		#c-d-e-f-#g-a
mm.95-100	過門		d-f-g-a-c
mm.101-104	a´	A tempo, ma tranquillo	
尾奏 mm. 105-124			
mm.105-10	變奏的第一主題	Piu sosenuto	d-f-g-a-c
mm. 109-112	變奏的第二主題	Tempo I, Animato	
mm. 113-120	過門		
mm.121-124	a´´´	Meno mosso grandioso, allargando, a tempo	

江文也的鋼琴奏鳴曲和西方的奏鳴曲最大的區別在於音響的組織素材，也因此導向了一個全然不同於西方的「和聲」構造。西方奏鳴曲式 (Sonata form) 結構的核心首在調性佈局，基本的大原則為調性的轉出、轉變與轉回，過程強調戲劇性的和聲對立、衝突與解決。但是由於這整首曲子基本上侷限於五聲音階，並且沒有配置功能化的和聲，西方奏鳴曲中調性和聲佈局的可能性事實上已經被排除。很明顯的，缺乏導音和半音的五聲音階難以用同樣的方式實現主調屬調間的張力以及任何的轉調。然而江文也嘗試使用另外一種方法製造音響的張力，在之後會有進一步的分析。

為了凸顯民俗的特性，整曲的素材不是取材於廣為流傳的中國民歌，就是充滿了鄉土的民間氣息。第一樂章的第一主題和第二主題取自於家喻戶曉的陝西民歌《蘭花花》¹⁵。此種山歌的類型在陝北稱為「信天游」，是陝西民歌中最為普遍、流傳最廣的一類，絕大部分為情歌或是工作歌。其最大的特色在於直接、赤誠的情感表達。《蘭花花》的歌詞是敘事性的，內容描述一位名為蘭花花的年輕女孩執意追求自己的愛情而大膽違背父母的媒妁之命，真情流露，令人動容。山歌雖然和中國民歌其他的類型一樣，但由於地域的不同，在歌唱風格、唱腔、技巧以及形式都有些許差異¹⁶。然而山歌的基本結構多半不變，由規整的二個或四個樂句組成，一般為 2/4 拍，形式均衡¹⁷。《蘭花花》一共包含了八個詩節（八段），每個詩節由四個詩句組成。由於旋律在八個詩節中只有極細微的變化，基本上和西方的詩節式歌曲 (Strophic song, Strophenlied) 非常類似¹⁸。歌曲的基本曲

¹⁵ 《中國民間歌曲集成》陝西卷，《中國民間歌曲集成全國編輯委員編》（北京：人民音樂出版社，1983）。

¹⁶ 中國民歌一般分為三大類，分別是號子（工作歌）、山歌及小調。山歌在不同的區域又有不同的名稱。山歌原本形成於較偏遠的山區，通常在工作時或工作之餘用歌唱娛樂。一般而言有較高的上行或延展的音以及較自由的節奏律動。參考江名惇，《漢族民歌概論》（上海：上海音樂出版社，1982），頁 110-112。

¹⁷ 《漢族民歌概論》，頁 123-124。Zhang Zuozhi/Schaffrath, Helmut. "Chinese Terminology relating to Shan'ge. China's Mountain Songs", *CHIME* 4 (1991): 24-31.

¹⁸ 微小變化的產生是由於歌詞中不同的歌詞及文義。多個詩節在中國民歌相當普遍，但是並不被稱為詩節歌。

調由四個樂句組成，可以劃分為前二句加上後兩句 (2x2+2x2) 共八小節的結構 (譜例一)¹⁹。

譜例一：山歌《蘭花花》



在以 d 音為始的五聲音階羽調中 (d-f-g-a-c)，由於常出現小三度音程 (d-f, a-c)，和西方教會調式的多里安調式 (Dorian mode) 有些類似。第一個樂句繞著骨幹音 d 轉，還用到了增加的六音 e。在第八個詩節，這個起始動機 (d-e) 被一個四度的大跳 (d-g) 所取代，顯然是為了表現戲劇化的歌詞內容。第二個樂句先帶著點小調的味道 (a-f-d)，之後大幅度向下探底的旋律走向更賦予它一種憂傷的感覺。總體而言，極度寬廣的音域 (c'-g') 和經由大跳音程展現的旋律行進，都是信天游山歌的重要特徵。

江文也從這首略帶感傷的民歌中重新創造了一個歡慶的民俗場景，主要是由轉化成明朗歡快的第一主題表現出來。山歌的前句被塑造成一個四小節的第一主題 (2x2)，主要是由拆解的動機以及它們擴張的變奏組成 (譜例二：mm.1-4)。而其手法卻是中國式的：旋律擷取山歌的骨幹音，經由重覆、變奏擴張 (m.1：在原先的骨幹音上多加了兩個 d 音，是所謂的「鬆加花」。m.2：加入較多的鄰近音 c-a-g，是所謂的「緊加花」) 及節奏變化 (mm.3-4：所謂的「催拍」) 做變奏²⁰。山歌中主要的組成成分雖然保

¹⁹ 第二小節最後一個音上有一延長記號。把音拉長在山歌中是很普遍的。此外山歌真正在演唱時容許歌者有變化的自由，例如延長，把速度放慢或是加上一些裝飾音等。

²⁰ 關於此種中國式的變奏加花手法，筆者曾經在另一篇文章中有較詳細的介紹，在此便不

留住了，但是原本歌唱性的聲樂特質經由延長擴張轉換成器樂的語匯。江文也藉著此種變奏技法及加快的速度 (*allegro animato*) 完全改變了他的藍本。鋼琴左手部分則是反覆一個簡單的伴奏音型，沒有超出五度、八度音響的範圍。

譜例二：第一主題



不同於西方古典奏鳴曲的發展大多建立在主題上，江文也主要依賴素材小單位（可類比西方的動機）的細微變化做伸展延續。第一主題的起始動機 (d-e, d-c) 做極微小地變化重覆 (mm.6-8)，或是重新組合形成些微不同的曲調 (a': mm.12-15)。作為過門銜接的快速十六分音符也與之息息相關，有建立在模進音型上的琶音 (mm.9-11, mm.16-18) 或是來自第一主題的片段素材 (mm.19-20)。伴奏聲部仍侷限於五聲音響 (mm.12：二度音程，mm.14-15, 20：伴奏音型)。總體而言，第一主題在完整地呈示一遍後，接續下來的這一段運用重覆或相似的變化編織下去，延續快樂的姿態。西方奏鳴曲在主題呈示之後仍會運用大量新的連接素材，而中國的變奏由於素材的侷限，變化的幅度較小，就如同江文也在主題出現後開展的方式一般，都緊密地圍繞在極為類似的素材，因為細微的變化和精細的區別便是中國傳統變奏手法中的精髓所在。江文也一方面利用傳統的變奏手法，重新塑造了山歌的旋律，但另一方面仍同時保留了中國曲調的原汁原味。而藉著類似的素材，也達成中西方音樂中同樣重視的統一。

贅述。宮筱筠，〈從舞劇《香妃》探討江文也融合中西音樂之手法〉，《藝術學研究》第二期 (2007)，頁 1-31。

由山歌的後句形成了位於低聲部（左手）的第二主題（譜例三：mm.27-34, dolce e cantabile）。與原山歌相較，節奏和曲調雖然只有極微小的偏離，但由於速度大幅地拖慢，變得如歌似地輕柔和緩。然而它最特殊的地方在於使用了一個截然不同的五聲音階（ $\#d-\#e-\#g-\#a-\#c$ ，商調），除了 $\#e$ 與 f 屬同音異名之外，第二主題與第一主題沒有任何共同的音階素材。而運用較為少見的商調式更增添了些許色彩性²¹。這個音響色彩稍黯的第二主題由高音區明亮的五度八度音響以快速重覆的音型烘托著（右手）。

譜例三：第二主題



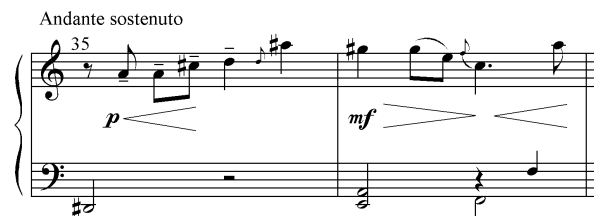
這個突兀的音調轉移事實上在第二主題出現之前就已經完成，是以第一主題的另一種變奏型態呈現（ a'' : m.22）。兩相撞擊的五聲音階產生了極其生硬、尖銳的對比，而事實上它是用來做為第二主題的準備，此種方式可以類比西方奏鳴曲通常經由轉調的過渡進入新的調性²²。藉著此種「可類比」的方式，江文也嘗試與西方奏鳴曲在調性結構原則下產生的張力關係對話，而且他似乎欲將這種可能性發揮到極限。因為在第二主題以另一種伴奏音型反覆之後（mm.30-34），毫無準備地直接出現了一個由第二主題衍生出來，卻與之大相逕庭的片段（譜例四：mm.35-36）；其扭曲、怪異的音調及素材（ $\#c-d-e-f-\#g-a$ ）、放慢的速度（*andante sostenuto*）完全跳脫了

²¹ 商調是所謂的清商音階，與其他四種調在落音、旋法及終止音型的應用各方面都有差異，屬於非常獨特的一種五聲調式，其曲調一般有優美或情緒悲傷的特點。

²² 西方的傳統一般使用大調的屬調或小調的關係調。

上下文的前後邏輯。這個令人訝異的「斷裂處」更因為它短短的兩小節更強化了一種令人迷惑的疏離感。

譜例四



這個手法反映了辯證性強、充滿對立矛盾的奏鳴曲式特色，戲劇性的衝突和解決尤其在貝多芬的奏鳴曲中有極為凸顯的運用。而音樂的形式也藉此也更加地立體、豐富和曲折多變。江文也的創新之處在於，藉著五聲音素材間的轉換、衝突、對立及扭曲，體現西方奏鳴曲中調性轉換的張力及佈局。此種手法無論在當時或今日看來，都是一種新穎的想法、成功的突破。江文也一方面利用此種可類比的方式回應西方奏鳴曲的調性原則；另一方面又能貫徹五聲音階素材的運用，避免配置西方和聲可能產生的困窘，保留純正的民族風味。傳統和創新之間可以說是得到了極佳的調和。

在相較之下顯的較短的發展部開始之前，呈示部的結束音型 (mm.45-46) 又局部地從自然音階跳躍轉換至非常突兀的音階外音，顯然同樣地有暗示下個段落的作用：發展部 (mm.47-68) 先是由些許變化的第一主題開始 (mm.47-50)，之後仍是源自主題的片段動機，卻以類似結束音型的作法，將相同樂句的自然音和音階外音並置 (mm.51-52：全部降半音，mm.53-54：全部升半音，譜例五)；一方面製造對比刺激的音響，另一方面仍是在回應西方奏鳴曲中發展部的轉調原則。

譜例五

接近發展部結束時出現了一個嵌入的音型 (a''': mm.63-64, *Meno mosso grandioso*)，它的動機顯然和第一主題直接有關，但是憑藉著弱起拍的節奏、堆疊的厚重和弦（仍是五度、四度、八度）卻轉向了比較激昂的情緒。這個音型與接下來再度回返的第二主題又形成了強烈的對比，特別是它單薄的織體及柔緩靜謐的速度 (mm.65-68, *Andante tranquillo*)。另外，取自呈示部的主題素材，以其片段動機做極為類似的變奏或重組，呼應了西方奏鳴曲發展部素材之間的緊密關聯及重新加工。雖然其開展手法和西方不盡相同，但雙方在統一中求變化的基本原則卻是一樣的。西方奏鳴曲中無論是藉由和聲或是素材所產生的對比特質以及發展的性質，在此樂章都發揮的淋漓盡致。

再現部 (mm.69-100) 絕大部分與呈示部一致，除了在呈示部中間出現的 a' 段改置於再現部的結尾 (mm.101-104)。如同西方奏鳴曲，再現部的第二主題不需再轉至屬調而是回歸到主調 (mm.83-89)，此曲中兩個部分的第二主題也呈現五度的關係 (#g-#c)。然而五聲音階並不是藉由西方的

方式轉調，而是使用所謂「借字」的方法換音²³，以便達到另一個音階。此種中國音樂中常用的「旋法」也可以類比西方的轉調。基本上用西方的觀點可以看成將整個主題移到下五度，用中國樂理詮釋，則是以#f (#g-#a-#c#d-#f) 取代了 #e (#d-#e-#g-#a-#c)。

在不算短的尾奏中 (Coda, mm.105-124) 再次將節慶的歡樂帶至高潮。歡欣鼓舞的第一主題高低聲部在此皆移置於高音域 (mm.105-109)，之後立刻跟進的第二主題 (mm.109-112) 使用加速一倍的時值及附點節奏，愉快的氣氛不言而喻。在行雲流水的過門之後，發展部結尾的音型 a'' 再次 (mm.121-123, *Meno mosso grandioso*, *allargando*) 以飽滿的五聲和弦做強力結束。末了，江文也仍然在最後一個小節 (mm.124) 短暫地利用突兀的變化音 (d-g 換至 #c-#f)，給予一抹詼諧的色調。

第二樂章

第二樂章具有一個非常特殊的形式和結構。我們雖然可以根據一個部分反覆的 A 段落 (mm.73-82, *Tempo I*, *Lontano*) 以及中間一個用舊素材重新組織的段落 (mm.59-72, *tranquillo e molto legato*)，把它歸類為一個 ABA' 的三段曲式，然而音樂的過程以及三段極不均衡的長度，不足以完全支持這個段落劃分。把它視為一個統籌之上的變奏順序 (A A' A) 應該更為適當，其中 A 段部分的重覆雖可當作是一個「類似」的再現，但是由於在曲中極短 (10 小節)，並不適合以西方再現的想法來詮釋。

在舉足輕重的 A 段中 (mm.1-58, *Andante molto tranquillo*) 存在著一個極度多變到幾乎令人眼花撩亂的變奏結構，然而簡單樸素的音階素材和繁

²³ 在中國音樂裡，藉由交換一個到多個音而暫時改變了五聲音階的調，是所謂的犯調或旋法，類似西方的轉調。例如可以藉由 b 音取代 c 音從五聲音階 c-d-e-g-a 轉到五聲音階 g-a-b-d-e。參考 Jones, Stephen. *Folk Music of China. Living Instrumental Traditions* (Oxford: Clarendon Press, 1995), pp. 113-114, 118-119.。

複的節奏形成強烈的對比。一開始的六小節只響起一個主音 a，然而在每一個小節都形塑一個新的節奏型。許多帶有打擊樂器的中國合奏器樂曲經常使用這些節奏型，例如「吹打」、「十番鑼鼓」等²⁴。這些做為基礎的、不同的節奏型態之後在別的關係脈絡下又會出現。右手可以劃分為十個四小節的樂句 (mm.3-42)，開始時重覆音 (a) 支配全局，漸漸地趨於鬆動的線條 (mm.13-14, mm.17-18)，最終顯現了如歌似的旋律 (mm.29-30, mm.37-38)。值得注意的還有裝飾音的運用（多半為兩個裝飾音），一來妝點單調重覆的音符，二來略微鬆動僵化的節奏。撇開裝飾音的部分，大部分的樂句非常精省、簡潔，多半一整個樂句只有三個主音。這十個樂句最特別的是，由於相當侷限的音調素材及節奏，聽覺上喚起了似乎總是相似的感覺，然而事實上無論是旋律或是節奏，沒有一個樂句和另一個相同。以下列出的分別是十個樂句的節奏進程（譜例六：mm.3-42）。

²⁴ 參考楊蔭柳，〈十番鑼鼓〉（北京，1980）。

譜例六

The image displays ten numbered staves of musical notation, labeled 1 through 10. Each staff begins with a measure number. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often grouped with beams. Vertical bar lines separate the measures, and double bar lines with repeat dots indicate the end of each staff. The music is written in a single line on each staff, with no clefs or key signatures explicitly shown.

A 段緩慢的步伐及沈思冥想的氣氛令人聯想起送葬進行曲，呼應了十九世紀西方在慢板樂章常見的形式。短小的 A' 段落開展成滑順柔美卻語帶憂傷的旋律線 (mm.61-72)；基本上也是源自於 A 段的左手伴奏 (mm.35ff.)。總體而言，整個樂章由低音區到最高又回到低音區，拉大的音域幅度造成跌宕起伏之感（下列標記各處起始音的音域 m.1: A, m.3: a, m.10: a', m.28: a'', m.43: a''', m.67: a', m.73: A）。

第三樂章

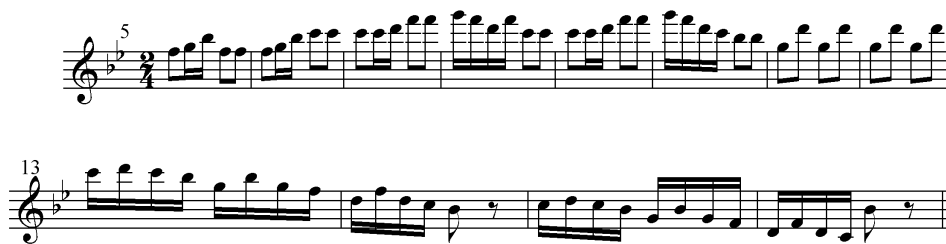
第三樂章以迴旋曲的形式 (ABACADA) 寫成，如同下表所列，除了回歸到 Rustico (鄉土風味的) 的 A'' 段之外，每一段都有各自的表情速度記號。

素材	小節	速度	小節數
Refrain A	mm. 1 – 36	Allegro vivace, festoso	36
Couplet B	mm. 37 – 66	Lirico	30
Refrain A'	mm. 67 – 78	A tempo, rustico	12
Couplet C	mm. 79 – 113	Listesso tempo, scherzando	35
Refrain A''	mm. 114 – 131	Rustico	18
Couplet D	mm. 132 – 173	Poco meno mosso, Marziale	42
Refrain A	mm. 174 – 198	Tempo I, lontano	25

迴旋主題 (Refrain)

如同第一和第二樂章，江文也在第三樂章仍是以具有中國民間風味的五聲音階素材為主。民間的特色主要由均衡規整的旋律結構凸顯出來：2/4 拍，共 12 個小節的迴旋主題 (b-c-d-f-g，宮調)，擁有清晰的兩小節分句 (譜例七：mm.5-16, 2x2x2x2x2x2)。

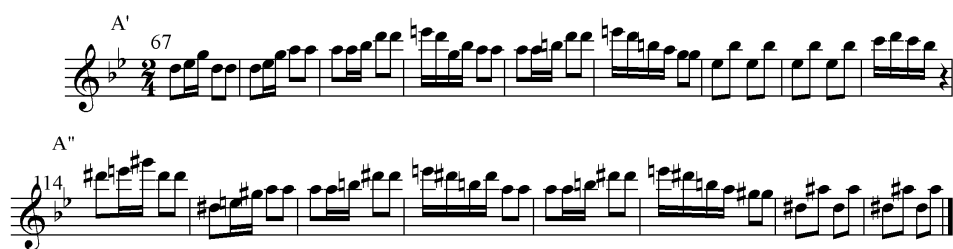
譜例七



前三個兩小節的分句由於節奏統一、曲調自然流暢，一氣呵成。此外，每兩個小節都以上一個小節的最後一個音開始，因此屬於難以拆解的一個整體。第四個分句 (mm.11-12) 引進了規律的五度跳躍（音型、重音），第五個分句以模進的下行十六分音符結束，最後一句再重覆了一次。這個迴旋主題似乎並沒有直接引用中國民歌，因為它經常重覆的動機或是模進音型、寬廣的音域偏向器樂的，而非聲樂的語匯，然而江文也很有可能像第一樂章一樣將民歌的樣本做了改變。

不同於西方奏鳴曲中的迴旋主題總是不變地回到原本的調性，這個迴旋主題的音調素材不斷產生變化（譜例八：A'，A''），然而整個節奏型態卻一直保持不變。旋律不是經由音程的改變轉到小調的區域（A'：mm.67-78），就是被音階外音異化、變形（A''：mm.114-125）。自然的五聲音階和扭曲的五聲音階交錯並置，效果十足。

譜例八



插入段落（Couplets）

插入段落每次皆呈現出新的素材，也以各式各樣的方法構思建構。它們之間共同的仍是民間的基調和語匯。段落 B (mm.40-65) 的素材回溯到第一樂章的第二主題，其符值卻整整放慢了一倍。段落 C (mm.66-131) 以

兩個打擊的動機音型，象徵典型的中國節慶鑼鼓（譜例九：m.79, m.85-86），由主音 C 和降 B 組成的動機每次出現都有些微地變化（m.83, 85, 87, 89, 91）。之後江文也又把陌生、變形的音加入音型中（mm.102-109），比擬西方奏鳴曲在回歸主題之前會有過門連接段落的轉調，同時製造趣味的轉換。

譜例九



根據音樂學者蘇夏的研究，段落 D 的主題受到民間舞蹈「秧歌」的影響²⁵。它的旋律（d-f-g-a-c，羽調）仍是工整的四個四小節樂句劃分（譜例十：mm.132-147，4x4x4x4），符合民間音樂的均衡結構。每一樂句的主音雖然有些微的轉移（先是 d-f，再是 c-g，又回到 f），卻平滑順暢地接連在一起；寬廣的音域（c'-f''）、旋律中充斥著頻繁的音程大跳（八度、七度、六度、五度、四度）以及舞蹈般強調重音的節奏，宣告了民間節慶盛會的到來。之後跟隨而至的節奏音型（源自段落 C）模仿鑼鼓聲響，並且再度利用變化的異音作為到下一個迴旋主題的過渡。

²⁵ 秧歌乃是一種廣泛流行於中國北方省分的民間舞蹈音樂，它包含了歌曲、鑼鼓樂及器樂曲。所有這些形式都具有舞蹈的特質。根據蘇夏，此旋律的要素來自河北省農村的舞蹈。（浮沈中的江文也——1938 至 1949 年江文也創作生平），前引文，頁 48。

譜例十：段落 D



從以上的分析可以得知，這首奏鳴曲在許多方面同時與西方奏鳴曲的傳統以及中國民間音樂的傳統展開了有意識的、嚴肅深沈的對話。江文也完全掌握了西方奏鳴曲中二元辯證的思維，對它做出了絕妙的回應。西方奏鳴曲中調性佈局產生的和聲張力及戲劇性由不同五聲音階的衝突對立以及異音、外音的交替搭配取代，可謂神來之筆。另一方面也解決了五聲音階配置大小調功能和聲不協調的問題。然而此曲的一個缺點可能在於，由於伴奏部份大多配上儉樸單薄的五聲音響或音型，整體的聲響較為單調，而且在平均律的樂器鋼琴上，音響也顯得稍為僵硬。作曲家顯然有意識到這個缺點，因為他在 1951 年 4 月 28 號便完成了此曲的弦樂版本《小交響樂曲》（作品編號 51）²⁶。奏鳴曲《狂歡日》的基本架構在弦樂合奏的版本中幾乎沒有任何變動，除了在第二樂章中還另外加入了一個結構的層次。在平均律的鋼琴上起來較為突兀的變化音或是異音，在自然律調音的弦樂器上不只是更為柔軟和諧，而且顯得色彩斑斕。除此之外，整體音響也藉由伴奏的較豐富的多聲部織體、層次堆疊、配器以及變換的演奏技

²⁶ 給六把第一小提琴、六把第二小提琴、四把中提琴、四把大提琴及兩把低音提琴。

巧而更形豐富。而無論是此首弦樂作品或是鋼琴曲，都是江文也在中晚期具有民族風格作品中最富原創性，也是最有特色的作品之一。

四、與汪立三的鋼琴曲《蘭花花》的音樂比較分析

汪立三²⁷的這首鋼琴曲《蘭花花》創作於 1952 年，比江文也晚三年，屬於他早期的作品，也是他最有名的鋼琴曲之一。他以變奏曲的形式展現了同樣的一首山歌《蘭花花》。即便此曲毫無間斷地連續下去，但是清楚可見一個主題以及四個連續的變奏，而五個段落也分別標上不同的速度表情記號，與西方「主題與變奏」(Theme and variation) 的形式有異曲同工之妙。

	速度記號	小節	素材
主題	Lento, Tempo rubato espressivo	mm. 1 – 8	a
變奏一	Andantio	mm. 9 – 16	a
變奏二	Piu mosso	mm. 17 – 43	a'
變奏三	Agitato	mm. 44 – 61	a''
變奏四	Appassionato	mm. 62 – 88	a + a'

就山歌的運用而言，汪立三將《蘭花花》第八個詩節的旋律一音不差地作為其鋼琴曲的主題。甚至為了符合原本山歌即興延長的演唱方式，將第二小節從 2/4 拍延展到 5/4 拍。汪立三原封不動地引用了山歌，一來或

²⁷ 汪立三 1933 年生於武漢。1948 年就讀於四川省立藝術專科學校音樂科，1951 年考入上海音樂學院作曲系。1957 年被打成右派後，遣送至黑龍江。1959 年在佳木斯合江農墾局文工團工作。1963 年起先後任教於哈爾濱藝術學院音樂系和哈爾濱師範大學藝術系。80 年代後擔任哈爾濱師範大學藝術學院院長、教授，並於 2006 年獲得大陸「文藝終身成就獎」。汪立三知名的創作還包括《二人轉的回憶》、《夢天》、《他山集》及鋼琴組曲《東山魁夷畫意》等。在其鋼琴作品中，常運用類似德布西及巴爾托克的風格特徵。

許因為要保有細緻幽微的旋律，二來也和他對整首曲子的設計有關。相對於江文也，則是找尋重新塑造民歌旋律的可能性，並且又同時仍保有民間風味的特色。

就主題的變奏而言，汪立三採用了西方樂種「主題與變奏」的手法。柔美的主題 (4x4, mm.1-8) 配上分散延緩的和聲支撐，情致哀怨動人。變奏一 (mm.9-16) 的旋律則利用轉換的高音域以及八度的填充和弦給予強化。在變奏二當中 (譜例十一：mm.17-24, 4x4)，主題經由重覆、變化而擴張，而且在平緩的節奏中轉換成一個充滿感情的五聲旋律 (左手)。

譜例十一



在變奏三中，旋律分解成圍繞著主音的華麗裝飾音 (mm.44-46)，繁複的裝飾音及快速流暢的十六分音符樂句和原先的山歌依稀有著關聯，可辨識出散置其中的骨幹音，卻又與其原樣大相逕庭，如同西方變奏曲中常將主題變化陳述為「新」形象的手法一樣²⁸。特殊的是，這個主旋律經由

²⁸ 古典及浪漫時期的樂種「主題與變奏」中的主題可以劇烈變化甚至與原始主題的關連極

一連串的模進音型 (mm.47-49) 移轉到了另一個五聲音階 (be-f-g-bb-c, mm.50-53)。汪立三的作法顯然是取法於西方；而江文也則是利用中國音樂的變奏手法，旋律的開展集中於素材細微的變化及重新類似的組合。傳統變奏手法最大的秘訣就在於細微的變化和精細的區別。

汪立三和江文也兩位作曲家最大的不同點在於音響構造的實踐。江文也從創作一開始，就有意識地拋開任何與西方大小調功能和聲有關聯的聲響結構，避免掉入傳統的窠臼。第四號奏鳴曲以線性的運動為主，構思的伴奏聲部相當樸實，在五聲音階聲響範圍內給予簡單的音響支撐。如前所述，五聲音階較為侷限的聲響配置易流於單薄，此缺點在兩聲部的鋼琴曲中尤為明顯。然而江文也的創新在於，借鑑西方的手法在傳統的基礎上重新演繹傳統並突破傳統。

而汪立三如同當時大部分的中國作曲家一樣，爲了豐富五聲旋律，選擇將民歌和聲化。此曲爲配合旋律的音調，大部分爲小調和弦的簡約配置 (m.3: a 小調, m.5: g 小調加七音, m.6: F 大調至 d 小調, m.8: d 小調)。變奏一 (mm.9-16) 的和聲行進和主題類似，差異在於音響的豐滿化；左手的和聲藉由頑固低音或分解和弦，再加上右手的八度和弦製造寬廣的幅度和織體的厚度。在變奏二中 (mm.17-24)，先是左手旋律閃爍地穿透過規律的十六分音符的伴奏音型，在變化的重覆 (mm.25-32，高五度 G 音，換回在右手) 時，五聲旋律漸漸地結合了一段偏向降 B 調性的和聲進程 (mm.29-31: bE, bA)，32 小節座落在陰暗的降 a 小調後，又經過了一段混沌不清，充滿不和諧音的經過和弦 (mm.33-34)、帶掛留音的七和弦 (m.35) 後，終於形成一個較清楚的終止式 (m.36)，然而其假終止的效果像是提出了疑問。一個類似的段落 (mm.70-78) 也出現在最後，是最長的一個變奏四 (mm.62-88)。在這些段落中汪立三運用了一些屬於浪漫樂派風格的和聲連結，但是在上述的有些段落中和聲的走向似乎漫無目的，而且和五聲音

少，然而和聲的架構多半會被保留。

階的旋律產生某種程度上的矛盾。將五聲音階結合浪漫和聲語匯的這些段落顯示了當時中國作曲家的困境。

五、結論

江文也和汪立三的這兩首鋼琴曲同樣是利用西方曲式以及中國民歌素材試圖追求一種新的民族風格，然而無論在採用民間曲調或是融合西方音樂傳統的面向，都可以看出不同的美學目標及思考。當汪立三藉著一個豐富的，受西方音樂啓發的和聲音響語言試圖美化及豐富原本的曲調時，江文也一貫徹底地堅持保有全然五聲的精神。然而江文也的五聲音響的結構有些許單薄的缺憾；汪立三藉由浪漫和聲語彙增強的音響和民族音樂風格也有些許不合之感。

兩位作曲家皆嘗試變奏變化或是重新塑造民歌曲調，然而卻有不同的重點和方式。如上述音樂分析所見，汪立三變奏的方式和手法來自於西方，而江文也變奏的技法顯然是從傳統中國音樂的發展變化手法得到啓發。汪立三在曲中先引用原始的民歌，再經過變奏，產生小幅度甚至全新的變化。而江文也不直接引用民歌，而是以中國音樂的變奏手法、展衍方式將民歌做創新變化，卻仍然保有民間音樂的語法、特質及神韻。雖然五聲音階難免有素材侷限的問題，然而運用中國音樂的變奏手法一方面達致素材的精省及簡練，另一方面相似的素材彼此之間又互相呼應，達成統一。這乃是因為江文也對傳統中國民間音樂有獨到且深刻的認識，才得以同時將傳統的價值展現並重新再造。

兩位作曲家同樣利用了西方的音樂形式或曲式。汪立三接收西方主題與變奏的手法；江文也則是憑藉西方奏鳴曲的特色，開發出對應的可能性，其結果不但創造出不同於西方奏鳴曲的新穎音響，而且這樣的作法基本上前無古人，大膽且具原創性。他並不一味地追隨西方，而是抓住了西

方奏鳴曲中對立、辯證的核心特質，其借鑒西方音樂形式的深度令人刮目相看。

整體而言，在追求新的民族風格時，江文也和大多數當時的中國作曲家是很不一樣的。筆者認為其中的關鍵在於，他對東西方音樂的本質有著較深刻的瞭解與領悟。長久以來，許多中國作曲家致力於借鏡西方的和聲來豐富其音樂創作，因此形成了所謂的「五聲浪漫音樂風格」(Pentatonic Romanticism)²⁹。江文也原則上從中國音樂的本質出發去思考，一直嘗試使用各種手法，避免落入此種矛盾。就追尋一種新的民族風格而言，江文也的中晚期的音樂顯然更接近此一目標。他曾經寫到：「我知道中國音樂有不少缺點，同時也是為了這些缺點，使我更愛惜中國音樂；我寧可否定我過去半生所追求地那種精密的西歐音樂理論，來保持這寶貴的缺點，來再創造這寶貴的缺點。」³⁰。我們今日再度審視他的作品，江文也無疑實現了他堅持的理想。

²⁹ 此一詞由德國學者 Barbara Mittler 提出。Mittler, Barbara. *Dangerous Tunes. The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*. (Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 1997)。

³⁰ 《聖詠作曲集》第一卷(作品編號 40, 1946)的後記。(台北：思高聖經學會再版, 1957)。

參考文獻

原始資料

江小韻編，《江文也鋼琴作品集（下）》，台北：世界文物出版社，2006。

專書

中國藝術研究院音樂研究所編著，《民族音樂概論》。北京：中國藝術研究院音樂研究所出版，1964。

高厚永，《民族器樂概論》。江蘇：江蘇人民出版社，1981。

李民雄，《傳統民族器樂曲欣賞》。北京：人民音樂出版社，1983。

居其宏，《20世紀中國音樂》。青島：青島出版社，1992。

楊蔭柳，《中國古代音樂史稿》第二冊。台北：丹青出版，1997。

劉靖之，《中國新音樂史論》（上、下冊）。台北：燿文發行，1998。

居其宏，《新中國音樂史(1949-2000)》。湖南：湖南美術出版社，2002。

Mittler, Barbara. *Dangerous Tunes.: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan and the People's Republic of China since 1949*, Wiesbaden: Harrasowitz Verlag, 1997.

論文

高厚永，〈民族曲式中的變奏原則〉，《北京中央音樂學報》第三期，1982，頁14-23。

- 郭芝苑著，林衡哲編，〈中國現代民族樂派的先驅者江文也：現代音樂大師〉，《江文也的生平與作品》。台北：前衛出版社，1988，頁 61-94。
- 蘇夏，〈浮沈中的江文也——1938 至 1949 年江文也創作生平〉，《音樂研究》03 期，1990，頁 39-50。
- 郭宗愷，〈江文也鋼琴樂曲之創作技法分析〉，《江文也紀念研討會論文集》。台北：台北縣文化局，1992，頁 63-84。
- 梁茂春，〈江文也的鋼琴作品〉，《江文也紀念研討會論文集》，1992，頁 99-134。
- 汪毓和，〈江文也鋼琴創作中的民族因素〉，《音樂學文集》。北京：中央音樂學院學報社，1992，頁 408-422。
- 梁茂春著，江小韻主編，〈論江文也〉，《江文也紀念研討會論文集》，1992。
- 郭宗愷，〈江文也早期鋼琴作品音樂風格之源起與蛻變〉，《論江文也》。北京：中央音樂學院學報社，2000，頁 192-212。
- 周行，〈論江文也的鋼琴作品在我國鋼琴音樂發展中的貢獻和地位〉，《論江文也》。北京：中央音樂學院學報社，2000，頁 213-225。
- 宮筱筠，〈從生平歷史與音樂創作重新審視江文也〉，《「從詮釋的角度來看古典與前衛」國際學術研討會論文集》。台南：台南女子技術學院音樂系出版，2005，頁 28-39。
- 宮筱筠，〈從舞劇《香妃》探討江文也融合中西音樂之手法〉，《藝術學研究》第二期，2007，頁 1-31。
- Jones, Stephen. "Folk Music of China." *Living Instrumental Traditions*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Kung, Hsiao-Yun. "Von der Moderne zur Tradition." *Jiang Wenye und sein Musikschaffen*. Berlin: Mensch und Buch Verlag, 2002.

Thrasher, Alan R.. “Bianzou – Performance Variation Techniques in Jiangnan Sizhu”, *CHIME* (6), 1993, pp. 9-14.

Zhang Zuozhi/ Schaffrath, Helmut. “Chinese Terminology relating to Shan’ge. China’s Mountain Songs”, *CHIME* (4), 1991, pp. 24-31.

Tradition and Innovation in the Fourth Piano Sonata “Festa” of Jiang Wenye

Hsiao-Yun Kung*

Abstract

A general survey of the history of the development of Chinese new music would show that most Chinese composers made great efforts to explore the various possibilities of combining Western music with Chinese traditions. How to create a Chinese national music style with Western musical techniques, or how to create modern music with Chinese characteristics, has always been the greatest issue among modern Chinese composers. The Chinese composers' predicament has stemmed from creatively blending the Chinese and Western musical traditions, which are entirely different.

The fourth sonata “Festa” of Jiang Wenye (1910-1983) combines Chinese folk music on the one hand while seriously exploring the characteristics of the Western sonata form on the other hand. This paper analyzes Jiang Wenye's sonata in detail to investigate how the folk elements are combined with the highly developed sonata form. The questions explored in this paper include: how tradition is balanced with innovation; how traditional values are displayed; to which extent is tradition reconstructed. Wang Lisan (1933*), a contemporary of Jiang, composed a piano piece, “Lan Huahua,” based on the same folk song

* The author is currently an Assistant Professor in the Department of Music, Tainan University of Technology.

as Jiang's work. A comparison between these two composers' works may also highlight the differences between Jiang Wenye's work and those of other composers.

Keywords: Jiang Wenye (Chiang Wen-Yeh), Piano Sonata "Festa", Folk song "Lan Huahua", Wang Li-San, National music style, Musical analysis of comparison