

樂種觀念及其理論思考

曾瀚霈*

大綱

- 一、樂種觀念之審視與檢討
- 二、音樂分類與樂種列舉
- 三、樂種之鑑別
- 四、樂種之名稱
- 五、樂種與場所
- 六、樂種的關聯性思維

摘要

樂種在音樂論述中已是一個普遍的用詞，但卻仍是一個未被充分探討的觀念，多數時候人們對它的了解與音樂分類沒什麼區別，甚至學術著作中也有此現象，所以樂種的觀念必須重新審視，雖然可找到的定義不多，但作者做了一些闡釋並對其個人過去發表的相關文字重新審視。此外，作者也剖析了音樂分類與樂種列舉的關聯，特別指出兩者之不同，使樂種觀念終能跳脫邏輯思考的困窘。樂種的鑑別則是以一些西方樂種為例，提出樂種的成立與歸屬的論點，以免觀念上之混亂。在西方音樂文化中，樂種的名稱，以及場所與樂種的發展關聯，具有一些可資清楚觀察的特點，而樂種與創作、樂種與文化、樂種與美學、樂種與經濟、社會、政治等的關聯性思維，則可提供音樂研究者看待樂種的態度和想法。

關鍵字：樂種、樂種觀念、樂種理論、樂種史、樂種史書寫、音樂分類

* 國立中央大學藝術學研究所專任教授。

樂種觀念及其理論思考

曾瀚霈

音樂的表演、創作、理解和研究，基本上以人、物及其關聯為主。所謂人，具體言之，就是創作、表演者以及欣賞、接受者，前者如以音樂為專業即是音樂家，後者則是聽眾，兩者對音樂文化的發展則有互動關係，在有關「人」的研究方面，音樂家，尤其是作曲家，通常被視為研究的重點。而所謂物，具體言之，就是音樂作品及其賴以發聲的工具，也就是各式各樣的音樂和演出音樂所需要的人聲、樂器、非樂器¹及記載與儲存音樂內容的樂譜、影音媒材（各式錄音、錄影之磁帶、唱片、光碟等）甚至擴及重播音樂的音響器材。至於人、物彼此之關聯，從無數個別音樂家的生平與創作到世界各地各種音樂文化的歷史與現狀之整理研究，全可包含在內。總括而言，依學術的角度觀之，即是音樂學及其各領域（區域研究和學域研究）²的分支學科所探討的內容，其中不乏跨學科、跨領域的探討，或是音樂學與其他學門共同的研究，甚至由其他學門主導。

在各類有關音樂的研究中，音樂本身的研究向來佔有重要的地位，雖然音樂家的研究也同等重要，但其重要性往往視其音樂創作與表演的成就而定，蓋人若對音樂無甚貢獻，別人有何必要去研究他呢？所以不論知名不知名，音樂作品總有其研究的理由與需要，而音樂作品之研究有一個基本的工作就是分門別類，並確定各門類的屬性特質，以做為理解與探索的基礎，個別或成群的作品皆可有所參考比較，方便論述，因此有些相關的觀念如技法、風格、曲式、樂種等便因而形成，其中對整體音樂的類別能

¹ 指可用來產生音樂作品所需要的聲音，但非屬人聲或樂器所能發音者暫稱之，例如電子合成器、錄音與混音設備等。

² 有關音樂學的領域分法之討論，請參考拙著〈論音樂學的體系問題與發展——二十一世紀音樂學除舊佈新建言〉，國立中央大學《社會文化學報》第十一期（2000年12月），頁29-58。

具有指示性意義的則屬樂種（*musikalische Gattung*【德】）。

樂種的想法和應用，基本上與音樂史書寫（*Musikgeschichtsschreibung*【德】）有密切的關聯，音樂史的敘述若以音樂作品的整理為主軸，勢必需要一套分門別類的觀念，以建立清楚的條理或系統，於是比照自然科學「物種」（*Gattung*【德】）之觀念，在加上形容詞「音樂的」（*musikalisch*【德】）之後便成為一個具有類似分類思考概念的名詞——「樂種」。³

以樂種的觀念進行音樂史的研究的確是有相當具體的成果，二十世紀初 Hermann Kretzschmar（1848～1924）耗時二十年主編的一套十四冊的《*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*》（依樂種分類之音樂史小型手冊 Leipzig, 1905～1925）是較早知名的樂種叢書，⁴ 其後五〇年代起 Karl Gustav Fellerer（1902～1984）以二十五年的心力主編的一套四十七冊的《*Das Musikwerk. Eine Beispiel-Sammlung zur Musikgeschichte*》（音樂作品——音樂史曲例叢集 Köln, 1951～1975）（詳後），雖未在名稱上強調樂種，但觀其各冊著作可知，基本上是一規模宏大的樂種叢書，甚受音樂學界注意。此外，還有其他許多對個別樂種的專論不時出版或發表，樂種之說因之普遍傳播，樂種一詞也似乎變成了音樂中的普通用語。

³ 在專論音樂的文章中亦可僅使用 *Gattung* 或 *Genre*，不過這個名詞並非音樂專用，它也出現在藝術史、文學、哲學等論文中。

⁴ 叢書內容如下：1. Arnold Schering, 《迄今之協奏曲史》（*Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, 1927 二版），2. Hugo Leichtentritt, 《經文歌史》（*Geschichte der Motette*, 1908），3. Arnold Schering, 《神曲史》（*Geschichte des Oratoriums*, 1911），4. Hermann Kretzschmar, 《德文新歌史》（*Geschichte des neuen deutschen Liedes*, 1911），5. Eugen Schmitz, 《歌詠曲與宗教表演曲史（一）：世俗獨唱歌詠曲史》（*Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzertes I, Teil I: Geschichte der weltlichen Solokantate*, 1914），6. Kretzschmar, 《歌劇史》（*Geschichte der Oper*, 1919），7. Kretzschmar, 《音樂史入門》（*Einführung in die Musikgeschichte*, 1920），8. Johannes Wolf, 《記譜法手冊》（*Handbuch der Notationskunde*, 1913）兩冊，9. Hugo Botstiber, 《序曲與自由形式的管弦樂曲史》（*Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen*, 1913），10. Georg Schünemann, 《指揮史》（*Geschichte des Dirigierens*, 1913），11. Peter Wagner, 《迄 1600 年之彌撒史》（*Geschichte der Messe bis 1600*, 1913），12. Curt Sachs, 《樂器學手冊》（*Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 1930 二版），13. Adolf Alber, 《依系統編年順序之音樂書目手冊》（*Handbuch der Musikkultur in systematisch-chronologischer Anordnung*, 1922），14. Karl Nef, 《交響曲史與組曲史》（*Geschichte der Sinfonie und Suite*, 1921）。

然而，樂種的研究雖累積了可觀的成果，但都是建立在個別樂種的觀察整理，很少整體性、系統性與理論性的探討。所以，一方面，對於一些已經被探索得相當清楚的音樂如歌劇、交響曲、協奏曲、奏鳴曲、弦樂四重奏、藝術歌等等，它們被認定為「樂種」固是沒有問題，它們的各項特質一般也相當熟悉，但樂種在歷史的發展過程中彼此常有關聯，在不同時期自身的改變也很大，有些未被充分研究的音樂，如被提問算不算是一個樂種，卻是無法隨便回答的，而有些作品兼具兩個樂種的特徵或其特質介於兩個樂種之間，其樂種定位也常足以引發討論。而另一方面，二十世紀新音樂對樂種類別（Gattungskategorie【德】）所帶來的衝擊，更引發樂種理論的觀察和思考，比如說，新音樂對樂種造成了瓦解呢？還是新音樂到頭來形成了新的樂種？這是樂種史書寫（Gattungsgeschichtsschreibung【德】）與音樂史書寫一個非常重要的問題，而從事樂種史書寫時對樂種的特質應該要有那些體認？樂種的觀念與理論是否可適用於不同的音樂文化（民族音樂學）？

以上種種相關問題之探討，都需要先行釐清樂種的觀念，並對樂種理論進行本質性的、理念性的與歷史事實的瞭解。

一、樂種觀念之審視與檢討

（一）論文資料之檢視

有關樂種的問題似乎德國音樂學者特別關心，也比較有研究心得，因為國際文獻資料中除德文外，英文與其他語文很少有相關的論述。德國音樂學界在 1970 年代的前後曾有一波探討，時間剛好在著名的樂種叢書《Das Musikwerk》即將全套出齊的前後數年。Carl Dahlhaus（1928~1989）在他所主編的《Brockhaus Riemann Musiklexikon》（1979，平裝擴編版 1989）⁵ 為樂種（Gattung）一詞所撰的參考資料顯示，Hans Engel（1894~1970）與

⁵ Carl Dahlhaus, "Gattung," in *Brockhaus Riemann Musiklexikon* (2 Vols.), eds. Carl Dahlhaus and Hans Heinrich Eggebrecht (Mainz: B. Schott's Söhne, 1979), I, 452. Dasselbe in vier Bänden und einem Ergänzungsband (Erweiterte Taschenbuchausgabe, 1989), II, 102 ff.

Walter Wiora(1906~?)曾在1962年Kassel的國際會議報告共同發表過〈樂種及其社會背景〉(*Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund*)，同一份報告裡還有G. von Dadelsen的〈視樂種的混合為社會學的問題〉(*Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem*)，1965年Wiora發表了〈樂種之歷史的與系統的觀察〉(*Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen*)，Wiora探索樂種的理論和歷史之文字與口頭論述，Reiner Kluge在其論文中也有提及，⁶1970年A. N. Sochor發表〈樂種的理論—任務與觀點〉(*Die Theorie der musikalischen Genres: Aufgaben und Perspektiven*)，1973年Wulf Arlt在Leo Schrade紀念文集提出〈導論：音樂史書寫中的樂種概念之觀點〉(*Einleitung. Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung*)，1974年Dahlhaus也發表了兩篇論文，分別為〈談十九世紀的樂種問題〉(*Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*)及〈何謂樂種？〉(*Was ist eine musikalische Gattung?*)，同年H. Oesch在Arno Volk的紀念文集中也撰寫了一篇〈原始民族的樂種〉(*Musikalische Gattungen bei Naturvölkern*)。此外，筆者找到的資料還有Reiner Kluge的〈談「樂種」觀念〉“ (*Zum Begriff 'Musikalische Gattung'*) ”，也是1974年發表。1976年還有Marius Schneider的〈原始民族音樂中的樂種〉“ (*Die Gattung in der Musik der Naturvölker*) ”，發表在Leo Schrade紀念文集，是Oesch(1974)之外另一篇探討原始民族樂種問題的文章。Günther Wagner在1974年柏林國際會議報告提出的〈樂種與理想型〉“ (*Musikalische Gattung und Idealtypus*) ”則是到了1980年才出版。1980年代以後陸續仍有探討樂種的論文發表，包括Arlt的第二篇論文〈樂種：兼論音樂史書寫的一個詮釋模型等問題〉“ (*Gattung - Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung*) ”(1982)、Stefan Kunze的〈音樂中「樂種」的觀念之思考〉“ (*Überlegungen*

⁶ Reiner Kluge, “Zum Begriff ‘Musikalische Gattung’,” in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, XVI/2 (1974), p. 117.

zum Begriff der 'Gattung' in der Musik) ” (1982) 和 Jozsef Ujfalussy 的〈音樂中樂種的類別之辯證〉“(Zur Dialektik der Kategorie der Gattung in der Musik)” (1988),⁷ 90年代的論述不多,以 Hermann Danuser 為新版《MGG》所撰的詞條解說(1995)⁸ 最為重要,此篇雖非獨立論文,但不亞於專業期刊中之論文,除了非常系統化整理歷來諸多學者的樂種觀念與理論之外,還有極為詳細的參考書目可供查考。

(二) 工具書中之樂種觀念

何謂樂種? Dahlhaus 在其〈何謂樂種?〉一文中,劈頭就指出樂種一詞並非表面般容易理解和描述,決定樂種的規範也令史家陷入錯誤和迷惘,他並未為樂種下定義,但就樂種的認定在歌詞、功能、風格高低(Stilhöhe)、編制、曲式類型(Formtypus)和審美暨社會特質(ästhetisch-sozialer Charakter)的觀點,舉了許多西方音樂的實例,明辨何者可以算是樂種,何者不是,文章內容對樂種提出了許多關聯性的思考。雖然當時 Dahlhaus 未在此一文中為樂種作出定義,但其後他在其主編的《Brockhaus Riemann Musiklexikon》還是有將此一名詞收入該辭典中,並親自為此詞條撰文,其內容將在後續文字中討論。同年 Reiner Kluge 在其論文⁹ 中亦表示樂種不易定義,但在樂種成立的相關因素、樂種的鑑別與發展等之邏輯理論的建構方面頗有精闢之見。之後 Ulrich Michels 在編寫暢銷音樂手冊《dtv-Atlas zur Musik—Tafeln und Texte》(dtv 音樂圖表—圖與文)時以《Das Musikwerk》為主要參考資料,在第一冊(首版 1977)中 Michels 整理了許多「樂種與曲式」(Gattungen und Formen)的單元,但也沒為樂種下定義,僅提到定義一個樂種時要綜合多方面的觀點,包括

⁷ 詳參考書目。

⁸ Hermann Danuser, “Gattung,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. 21 Bände in zwei Teilen (Kassel etc.: Bärenreiter-Verlag. Sachteil Band 3, 1995), pp. 1042-1070.

⁹ Kluge, “Zum Begriff ‘Musikalische Gattung’,” pp. 117-122, n. 6.

編制（如弦樂四重奏、交響曲）、歌詞（如宗教的神曲、世俗的歌劇）、功能（如前奏曲、舞曲、小夜曲）、演出場所（如教堂奏鳴曲、廳堂奏鳴曲）和曲體結構（*Satzstruktur*）（如觸技曲、賦格）等，¹⁰ Michels 與 Dahlhaus 等人的看法相近。

在專論樂種的文章之外，如欲在音樂工具書中尋求理解，過去常面臨大多數音樂辭典找不到這一個詞條的窘況，甚至十幾冊以上龐大的套裝音樂百科全書如著名的《*New Grove*》¹¹ 和《*MGG*》¹² 的第一版皆查無此詞條，似乎此一名詞並非既有的音樂觀念也非深奧難懂的術語，讀者若遇到它，不需說明也不必多想就可以了解，其實，情況相反，它之所以在辭書中少有論述文字存在，實應歸因於其觀念尚未被充分探討以致不受注意而未納入。的確，受益於六〇至八〇年代學者們深入的探討，在進入二十一世紀之前，這個情況已有大幅改善，第二版的《*MGG*》終於有多達 14 頁的詳述，由 Hermann Danuser 撰寫，¹³ 《*New Grove*》的第二版也有稍多於兩頁的文字解釋“Genre”，由 Jim Samson 執筆。¹⁴

1970 年代之前，音樂辭典可以查到樂種這個條目的，筆者找到 Hans Joachim Moser（1889～1967）編撰的《音樂辭典》（*Musiklexikon*）¹⁵ 和

¹⁰ Ulrich Michels, *div-atlas zur Musik—Tafel und Texte*. Vol. 1 (München etc.: Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag, 1977), p. 109. 原文：“So kommen zur Definition einer Gattung meist mehrere Gesichtspunkte zusammen: **Besetzung** (Streichquartett, Symphonie), **Text** (geistl. Oratorium, weltl. Oper), **Funktion** (Präludium, Tanz, Serenade), **Aufführungsort** (Kirchen- und Kammersonate), **Satzstruktur** (Toccat, Fuge) u. a.”

¹¹ Stanley Sadie ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London etc.: Macmillan, 1980).

¹² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1963; Taschenbuchausgabe, 1989).

¹³ 同註 8。

¹⁴ Jim Samson, “Genre,” in Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (London etc.: Macmillan, 2001), IX, pp. 657-659.

¹⁵ *Musiklexikon* von Hans Joachim Moser. 2. Auflage (Berlin: Max Hesse Verlag, 1935), I, pp. 255-256. Vierte, stark erweiterte Auflage (Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1955), I, pp. 394-395.

Horst Seeger 主編的《音樂辭典》(*Musiklexikon*)¹⁶，都是兩冊一套。

Moser 的《音樂辭典》首版 1931 年即已發行，1935 年的第二版對樂種詞條的說明，Danuser 在《MGG2》中就有引述。Moser 以 Kretzschmar 的《*Führer durch den Konzertsaal*》(音樂廳導引)及其主編的《*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*》(依樂種分類之音樂史小型手冊)叢書發表以來一般人熟悉的觀點解釋：「(**Gattungen der Musik**)樂種基本上與音樂的大型式 (**Großformen**) 一致，最好頗可區分 (A) 聲樂：歌劇、神曲、合唱歌詠曲、獨唱歌詠曲、彌撒、經文歌、合唱歌、鋼琴歌、民歌；(B) 器樂：交響曲、協奏曲、組曲、合奏音樂、(室內樂)、獨奏作品。」¹⁷ Moser 還引進了他所創造的“**Gattungstil**”(樂種風格)¹⁸ 一詞，用以確認在目的、編制或源自相關曲式傳統 (**Formentradition**) 方面具有共同性的一群音樂藝術品的某種特質，所以樂種除了一般所習於聽聞的前述幾個「大型式」的詞彙觀念之外，還要具有一些共同性和某種特質，而所謂共同性在後續學者的觀念中就是指樂種鑑別的一些標準 (**Kriterien**)，Moser 提到的有目的、編制和相關「曲式傳統」。有關標準或規範的問題，後續學者 Dahlhaus 等人有深入探討。

Horst Seeger 主編的《音樂辭典》出版於 1966 年，集許多東德學者編著，樂種詞條為何人所撰並未署名，但概念的闡示並不遜於西德學者的論述，甚至從後續其他音樂辭典對樂種詞條解釋的用詞可以看出，在相當程度範圍內多少有參考本辭典的說法，頗值一提，筆者將其全文翻譯如下：

(**Gattung, musikalische**) 樂種是用以表示在編制、演出實務、與歌

¹⁶ Horst Seeger, ed., *Musiklexikon* (Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966), I, p. 313.

¹⁷ 原文：Gattungen der Musik kommen wesentlich überein mit den Großformen der Musik. Man unterscheidet wohl am besten A) Vokalmusik: Oper, Oratorium, Chorkantate, Solokantate, Klavierlied, Volkslied; B) Instrumentalmusik: Sinfonie, Konzert, Suite, Ensemblemusik, (Kammermusik), Solowerke. Den Gedanken, die Entwicklung der Musik innerhalb dieser Form-Stammbäume zu verfolgen, verwirklichte H. Kretzschmar mit seinem “Führer durch den Konzertsaal” und in der von ihm hg. Sammlung “Musikgeschichte nach Gattung” ...

¹⁸ Hans Joachim Moser, “Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreiben” (1918), in *Zeitschrift für Ästhetik allgemeinen Kunstwissenschaft* 14 (1920), pp. 130-145.

詞選取方面一致之不同種類音樂作品的一個集合概念，其中風格與形式可以有很大的不同，而領域也可重疊。例如在中世紀，單聲部宗教歌曲，樂種與形式及風格是一致的，但世俗歌曲則否。不僅目的設定與編制能鑄造一個樂種，不同的民族也能，例如與民族相關的歌曲樂種（*Chanson; Carol; Lied*）。最老的多聲部樂種是 *Organum*，後來從其終止句型（*Clausulae*）發展出一個新樂種：經文歌。十七世紀宗教音樂首次出現一個樂種名稱，它不是來自歌詞而是取自音樂，同時標榜一種風格：*Concerto*。同一世紀，透過編制也標示一些樂種名稱（*Consort; Sonata a quattro*）。若一個樂種的先決條件已經不存在，那麼該樂種也就凋萎了（組曲），相對的，若一個樂種持續保持其功能與使用目的，雖改變風格與他種形式亦能留存。古典時期最重要的樂種有交響曲、協奏曲、鋼琴奏鳴曲、弦樂四重奏、歌劇、神曲。十九世紀，鮮明的樂種意識消失，確切的概念解除，被一些窘迫的名稱所取代（例如 *Gesänge*）。與樂種概念對立的，“Genre”的概念掌握的是依其[音樂]內容的基本態度（*Grundhaltung*）之音樂形式（做為親密室內小編制演奏的形式，室內樂是一個樂種的標示；做為主體化的內心的音樂交談之表徵，則室內樂足以當做一個 *Genre*）。

這樣的解釋，精簡扼要，很能符合讀者翻閱辭書時預期快速理解的需求，文中已經包含幾個基本重點：1. 樂種的定義，2. 從歷史觀點檢視樂種的發展、理論與觀念，尤其提到了樂種的榮枯與存在條件的關聯，3. 古今樂種之列舉，4. 樂種觀念之淡化，5. 指出“Gattung”與“Genre”在概念上之不同。後續其他辭典之解釋大體上不脫這幾個重點，甚至沒有提到“Gattung”與“Genre”之不同。

1970 與 80 年代的音樂辭典中有收錄樂種詞條者，有 Ferdinand Hirsch 編著的《音樂字典》（*Wörterbuch der Musik*, 1977）¹⁹，Eberhard Thiel 編著的《音樂專業辭典》（*Sachwörterbuch der Musik*, 1977 初版，1984 改訂四版）²⁰，Dahlhaus 與 Eggebrecht 共同主編的《布洛克豪斯·黎曼音樂辭典》

¹⁹ Ferdinand Hirsch, *Wörterbuch der Musik* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1977), p. 146.

²⁰ Eberhard Thiel, *Sachwörterbuch der Musik* (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1977, 1984), p. 204 ff.

(*Brockhaus Riemann Musiklexikon*)²¹，源自 Günther Massenkeil 主編的《音樂大辭典》(*Das große Lexikon der Musik*)，圖文經過 Noltensmeier 與 Rothmund-Gaul 重新整編的《音樂新辭典》(*Das Neue Lexikon der Musik*)²²，和 Reiner E. Moritz 編著的《克瑙氏音樂辭典》(*Knaurs Musiklexikon*, 1982)²³。

先看 Hirsch (1977) 的音樂字典，他的解釋文字很簡短，明顯地參酌了 Seeger 所編《*Musiklexikon*》(1966) 的說法，也有一些類似 Dahlhaus 和 Michels 等所提及的觀點與實例：

(*Gattungen, musikalische*) 樂種：根據目的設定、編制、歌詞之選取、及演出實務，彼此一致的音樂作品群，其風格和形式大可不論；獨奏奏鳴曲、弦樂四重奏、獨奏協奏曲、交響曲、獨唱歌曲、歌詠曲、神曲、歌劇等算得上是主要的樂種。²⁴

這段文字雖短，也可算是一個簡單的定義。由於文字短，為求充份了解，筆者稍加說明，以使意思更清楚：音樂作品根據其創作時預設之目的（或功能）、編制、歌詞之選曲（有無歌詞，歌詞之內容如何）及演出實務（實際演出的狀況及需要），在這些項目上特徵一致的一群作品就可算是一個樂種。列為同一樂種的作品彼此之風格與形式的差異大體上是不需要考慮的（也就是說，風格與形式不是樂種成立的認定條件），舉例言之，獨奏奏鳴曲、弦樂四重奏、獨奏協奏曲、交響曲、獨唱歌曲、歌詠曲、神曲、歌劇等都是明顯而主要的樂種。

²¹ a. a. O. (詳註 5)

²² *Das Neue Lexikon der Musik*, auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen *Grossen Lexikons der Musik* (1978-82/1987), einer Bearbeitung des *Dictionnaire de la Musique* von Marc Honegger (1976), redaktionell bearbeitet von Ralf Noltensmeier (Text) und Gabriela Rothmund-Gaul (Abbildungen) (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1996), II, pp. 188-189.

²³ Reiner E. Moritz, *Knaurs Musiklexikon* (München/Zürich: Droemer Knaur, 1982), p. 304.

²⁴ a. a. O., 原文：“Gattungen, musikalische: nach Zweckbestimmung, Besetzung, Textwahl bzw. Aufführungspraxis untereinander übereinstimmende Gruppen musikalischer Werke, weitgehend unabhängig von deren Stil und Form; zu den Hauptgattungen zählen u. a. Solosonate, Streichquartett, solokonzert, Sinfonien, Sololied, Kantate, Oratorium, Oper.”

同年 Thiel 在其《音樂專業辭典》（*Sachwörterbuch der Musik*）中對樂種也有一番解釋，文字比 Hirsch 的長一些，對一本小小的音樂術語辭典而言算是相當盡力，但其內容措辭卻不容易讓人完全理解（或者說，是增添了意想不到的困惑），筆者試將全文翻譯如下：²⁵

（**Gattungen der Musik**）樂種經由依使用方式、歌詞選取及/或演出方式而定之作品的目的設定彼此有別，它們以實務上之群組存在，以風格為藝術性之標準，也以形式為思想的秩序原則，其領域在時間的歷程中有接近也有重疊（例如輪旋曲形式在歌曲與交響曲中），在宗教性的單聲部歌曲中亦然，但樂種的目的設定卻無需依賴於形式框架或風格。主要的樂種有：室內樂（例如獨奏奏鳴曲、弦樂四重奏）、獨奏協奏曲、交響曲、協奏曲、組曲，單聲部與多聲部歌曲（有不同的民族風格）、鋼琴歌曲、獨唱與合唱歌詠曲、經文歌、彌撒、神曲、歌劇。樂種發展自特定的、在音樂生活中由傳統所形塑的表演方式（*Organum* 為多聲部最早的樂種，十七世紀第一批僅由編制決定的樂種如 *Consort*、*Sonata a Quattro*，序曲為純管弦樂最早的樂種）或一特定的地方（例如法國：*Chanson*、*Vaudeville*；德國：*Lied*、*Gassenhauer*；意大利：*Laude*、*Villanelle*；西班牙：*Villancico*）。樂種消失於先決條件改變之際（組曲），形式成份與風格元素越少、編制標示越清楚，越能鑄造樂種觀念（弦樂四重奏），樂種反而能更安全地度過先決條件的變換。編制標示，其能存續下來者，可將一個形式觀念變成樂種觀念，即使形式早被放棄（二十世紀的鋼琴奏鳴曲）。樂種觀念自浪漫派以來日益失去明確，在許多方面完全解除於二十世紀音樂之中（比較十七世紀的 *Concerto grosso* 與 A. Schnittke 的 *Concerto grosso*，此種音樂在十七世紀時其風格觀念與樂種觀念才首次達成一致）。窘迫的名稱（“*Gesänge*”）刻劃了一般的解決程序的特性，此程序的進行，處於音樂的歷史化（傳統崇拜）與在邊緣地帶及非音樂領域中的嘗試之間。

上文的解釋內容明顯地和 Seeger 主編的音樂辭典（1966）的說法有很大的類似性，不過 Thiel 企圖再深入一些，但在短小的篇幅中提及多方面

²⁵ a. a. O., 原文稍長，不在此引述，請自行查閱。文中一些名詞不便意譯或中譯並不適切（例如 *Concerto grosso* 譯為「大協奏曲」其實是不當的，英、法、德文中皆無此譯法），音譯又無甚意義者，筆者蓄意保留原文，以顯其文字背後的文化或時代特色。

的問題，礙於論述過於精簡，文筆格調與遣辭用字並不是很好懂，所以筆者有必要將 Thiel 的說法略作整理與評析。Thiel 的論述可以分下列幾個要點來討論：

1. 基本定義：樂種是經由音樂作品的目標設定之不同而彼此有所區分，目標設定則是依據使用方式、歌詞選取及/或演出方式而定（此點和 Seeger 的辭典及 Hirsch 所言大體相近）。
2. 樂種之呈現反映在群組、風格與形式。群組是指實務上具有相當數量之作品，其特徵相同者形成一個作品群或組；風格可以視為藝術創作標準之觀點與表現；作品形式則以思想的秩序原則為指導。這三者，除了群組之外，其餘都頗需討論。關於風格與形式，筆者的觀點與 Seeger 的辭典及 Hirsch 看法相同，這兩者若做為樂種之間的區別，是可以列入考量與觀察的，但若做為個別樂種的成立「要件」，則大可不論，因為一個樂種經歷不同時期的發展，必有不同的歷史風格或時代風格，不能以風格之差異來排除音樂作品被歸為同一樂種的可能性。形式若指的不僅是曲式，而是「形態」，是更多屬於組織結構的整體表現，有可能被視為樂種的「面貌」或「樣貌」，但一般多指的是曲式，則不涉及樂種的成立，因為同一個樂種裡可以使用多種不同的曲式（如交響曲的樂章中便有奏鳴曲形式、歌謠形式、輪旋曲形式等），而同一種曲式也可出現在不同的樂種之中（如小步舞曲在組曲、小夜曲、奏鳴曲、交響曲等樂種中皆曾存在，ABA 三段形式不僅見於 Da-capo Aria 也可在葛瑞果聖歌中發現）。Thiel 說，其領域在時間的歷程中有接近也有重疊，領域應該是指樂種的領域，從音樂史的角度觀之，這是可以舉證的，樂種與樂種有時彼此在性質上有相互接近之處或是在某些情況中彼此有所交集（即所謂「重疊」之意），但 Thiel 所舉輪旋曲形式見之於歌曲與交響曲中，只證明筆者說的，同一種曲式也可出現在不同的樂種之中，並不足以做為樂種之間的接近與重疊之例證（有關這方面的說明與實例續見本文三：樂種之鑑別）。Thiel 還說，樂種的

目的設定無需依賴於形式框架或風格，這是對的，其實不只是樂種的目的設定，就是有關樂種的成立條件，如前所述，風格與形式同樣無需考慮。

3. 樂種之列舉：主要樂種有室內樂（例如獨奏奏鳴曲、弦樂四重奏）、獨奏協奏曲、交響曲、協奏曲、組曲，單聲部與多聲部歌曲、鋼琴歌曲、獨唱與合唱歌詠曲、經文歌、彌撒、神曲、歌劇。
4. 樂種之發展：源自特定的、在音樂生活中由傳統所形塑的表演方式或來自特定的地方。多聲部最早的樂種 *Organum* 即是源於一種特定的表演方式，而十七世紀器樂開始走上獨立自主的發展道路之際，僅憑編制而形成的第一批樂種有 *Consort* 和 *Sonata a quattro*，以純管弦樂而言序曲是最早的一個樂種。來自特定地方的樂種實例有法國的 *Chanson*、*Vaudeville*，德國的 *Lied*、*Gassenhauer*，意大利的 *Laude*、*Villanelle* 和西班牙的 *Villancico*。
5. 樂種之消失：當先決條件改變之際。所謂先決條件是指維持一個樂種繼續存在或發展的條件，這些條件的改變即是先決條件的改變。筆者認為音樂觀（含樂種觀）、創作觀的改變，導致對某一樂種的創作、演出日益減少終至於停止，民眾的音樂生活中也不再欣賞某一樂種的需求，某一樂種便告沒落與消失。**Thiel** 特別強調，「形式成份與風格元素越少、編制標示越清楚，越能鑄造樂種觀念（弦樂四重奏），樂種反而能更安全地度過先決條件的變換。」其中部分觀點與筆者在第二點中所提及的相呼應：形式與風格不是樂種構成的要件，大可不論。
6. 樂種觀念：**Thiel** 所指的樂種觀念並非「樂種」一詞之本質性思考，而是針對個別樂種的認知或認定的狀況而言，所以基本問題不是在問「樂種是什麼？」而是問「何謂交響曲？」「何謂協奏曲？」「何謂室內樂？」「何謂奏鳴曲？」…等等有關它們看法上的改變。**Thiel** 注意到兩點，一是樂種觀念的鑄造，一是樂種觀念的解除。關於樂種觀念的鑄造，**Thiel** 認為編制提示的作用越強越有利，他舉弦樂

四重奏為例，但此例幾近「特例」，因弦樂四重奏為室內樂最主要的類型與代表，室內樂並非沒有其他型態的編制，只是不及弦樂四重奏突出，若室內樂僅只弦樂四重奏一種，則弦樂四重奏的確是具有鮮明的編制提示的樂種，但弦樂四重奏納入室內樂後，以室內樂為樂種觀之，名稱上並無編制提示，其他主要樂種亦少以編制提示做為標榜。所以編制提示是否真對樂種觀念之鑄造有利，應非如 Thiel 之所言。至於樂種觀念的解除，Thiel 指出，自浪漫派起樂種觀念即漸失明確，至進入二十世紀之後則完全解除，他以 *Concerto grosso* 為例，請讀者比較十七世紀的作品和 Alfred Schnittke (1934 ~) 的作品²⁶ 即可有所體會。在古今觀念的差異中，對待樂種的態度，欲持何種看法，可說是在兩極之間尋求解決，一邊是音樂的歷史化，所謂對傳統的崇拜（尊崇），另一邊是在音樂的邊緣地帶與非音樂領域中的嘗試，是前衛思考的探索，在一般性的解決過程中，見到像“Gesänge”（歌曲）之類的用詞做為樂種名稱雖顯得有些不知所措，倒也能將某些特色彰顯出來。

相形於 Thiel 文字的艱澀，Dahlhaus 的文字就清楚易懂多了，1978 年在《*Brockhaus Riemann Musiklexikon*》的第二冊可讀到 Dahlhaus 撰寫的說明，²⁷ 篇幅較 Thiel 的略長，Dahlhaus 將他在〈何謂樂種？〉文中的基本觀點以簡練的筆調扼要地陳述出來，思路清晰，條理清楚，大略可分為下面幾個重點：

1. 樂種是音樂的分類系統的一個層面，Dahlhaus 以帶有系統音樂學觀點的語氣一開始就強調：「Gattung [genus 【拉】 genre 【英；法】] 樂種在分類系統中表現的是一個中間大小的秩序，一方面從上層觀念區分而來，另一方面在下層觀念還可再行區分（類、型）。」也從歷

²⁶ A. Schnittke: *Concerto grosso I für 2 V., Cemb., präpariertes Kl. und Streicher* (1977), *II für V., Vc. und Orch.* (1982), *III für 2 V. und Kammerorch.* (1985), *IV für V. und Orch.* (1988), *V für V. und nicht sichtbares Kl. und Orch.* (1991) und *VI für Kl., V. und Streichorch.* (1994). 這六首作品並不一定能很方便的找到，但是觀其標題與編制應有助於理解。

²⁷ 同註 5。

史音樂學的觀點指出古今指涉的對象之不同：「在樂理中 *Gattung* 這個專有名詞，拋開其邊際性的應用不提，古代（古希臘）是指 *Daitonik*、*Chromatik* 與 *Enharmonik* 的調性（見 *Genos*），十八世紀起被用來指『藝術形式』如經文歌、牧歌和弦樂四重奏。」並且立刻說明樂種與曲式是有所區別的：「*Gattung* 的用辭（“*Musik-Gattungen*” [樂種]，“*Kompositions-Gattung*” [作品類別]，“*Genre*” [種類]）與形式（「藝術形式」）常被視為同義語或以浮動的界限使用，但是樂種的理論卻是與曲式學可以有所區別的，當人們加以整理，一個特定的形式固然可以符合某一樂種的一個定義特徵（*Definitionsmerkmal*），但無需如此不可，只要它（形式）符合某一種，而非唯一的一種。」

2. 樂種具有類似「產品規格」的特質。所謂規格或規範，德文稱之為“*Norm*”，通常為工業界為產品製造所定之標準，*Dahlhaus* 藉此概念來輔助讀者思考。他說：「樂種皆口傳的規範」（“*Musikalische Gattungen sind tradierte Normen*”），依其意及後續文意，音樂作品可視為以不同尺度按規範創作之產品，音樂之規範當然不同於工業規範，因為它們是口傳的，作曲家或習樂者透過口授相傳學習而得，它們會隨作曲家的創作意圖和風格傾向而變動，但也會受到社會層面的要求與期待而有維繫作用，所以規範在兩者之間既有穩定性，也有變動性。雖然作曲者可以規避或突破規範，但規範所呈現的並非史家的單純構思，它們無論如何都是歷史中現實的東西。*Dahlhaus* 指出：「樂種的規範在不同面向的標準之間調節其關係」，他以三重奏鳴曲（*Sonata a tre*）為例強調，三重奏鳴曲之所以能成為一個樂種，並不是光採取“*a tre*”（兩個演奏的上聲部和一個奠基的數字低音）的三聲部結構就能算是一個樂種，而是經由做為教堂或廳堂奏鳴曲的功能，建構了三重奏鳴曲成為一個樂種。
3. 樂種之鑑別，或判斷一個作品應歸屬於什麼樣的樂種，有一些具決定作用的標準（*Kriterien*），它們是隨歷史的變動而調整的（必須顧

及樂種在不同時代的發展狀況)，Dahlhaus 認為「直到十八世紀主要的是功能、結構、歌詞和作曲技巧」，其後則是「編制、形式和美學特質」。樂種的區別或樂種特徵的塑造就是靠這些項目，雖然這些項目的名稱和其〈何謂樂種？〉文中所學並不完全一樣，不過大部分項目與其他學者的看法接近，亦不排除被其他學者所吸收而用之於樂種理論的闡釋中。

4. 樂種的意義（或重要性），對於不同的音樂是有差別的，Dahlhaus 特別以「功能性音樂」與「自律性音樂」做出區別，樂種對前者比較有意義或較具實質性，而後者則有可能跳脫樂種的傳統自立存在。
5. 觀察樂種的歷史與演變，有時不免令人懷疑，一個樂種發展到末了是否還與此一樂種有關？例如十三世紀和十七世紀的經文歌，兩者沒有一點共同的特徵，不僅社會功能和歌詞性質不同，曲體結構與演出實務也根本有別。
6. 將樂種的概念應用於音樂分類大約 1300 年左右始自 J. de Grocheo，其後有文藝復興時期的 J. Tinctoris (*Diffinitorium*, 約 1474)、巴羅克初期的 M. Praetoris (*Syntagma musicum* III, 1619) 和後期的 J. Mattheson (*Der vollkommene Kapellmeister*, 1739) 以及古典時期的 J. N. Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788)，這些先賢觀念中的樂種與分類狀況其實都不同，甚至十九世紀 F. Hand (*Ästhetik der Tonkunst* II, 1841) 是以美學為本的，而 A. B. Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition* II, 1838) 則是曲式理論導向的，直到二十世紀，樂種概念在音樂學的探討，經由 H. Kretzschmar、G. Adler、W. Wiora、L. Schrade、W. Arlt、H. Engel（應該包括 C. Dahlhaus²⁸）等諸多學者分別從系統的、歷史的、社會學的背景深

²⁸ 筆者認為他很自謙，沒有將自己的名字加入文章中，Danuser 在《MGG2》(Sachteil Band 3, 1995) 的樂種詞條中說，二十世紀沒有一位音樂研究者比 Dahlhaus 對於樂種理論有更深入的研究。Sp. 1059

入討論，終於有清楚的觀點與理論闡示。

表面上出版時間較晚的《*Das Neue Lexikon der Musik*》（音樂新辭典，1996）的樂種詞條是由 Wilhelm Seidel 撰寫的，其實同在 1978 年就出現在該辭典的前身《音樂大辭典》的內容中。²⁹ Seidel 認為“Gattung”是一種作品類型的標示（*Bezeichnung für einen Kompositionstypus*），音樂基於各式各樣的緣由、地點、目的、形式和編制而不同，人們試圖分類，區別不同的「音樂」、風格、樂種、作品群及另類的（*sui generis*）作品，樂種在分類體系裡處在大約中間的位置，介於整體概念的音樂與個別作品之間（此點與 Dahlhaus 及筆者的看法相同）。接著，他將文字的重點置於樂種理論（*Gattungstheorien*）的說明，指出樂種理論有很多面，並非都是以風格理論為前提，較早的樂種理論以歌詞與功能為衡量的標準，較新的樂種理論多半傾向依編制或形式，而一個大家都認為合用的標準可以將音樂或個別作品劃分到不同的樂種則是不存在的，許多標準相互交叉，導致樂種有多種系統，其中有些看來是彼此矛盾的。

Seidel 的觀點和闡釋以歷史的和社會的角度為主，他看出「樂種是歷史的現象，其中不少是透過非音樂環境、教堂禮拜儀式、世俗的典禮或社交集會的慣例所造成，因此樂種的歷史和教會的、國家的或社會的機構密切相關。」而關於樂種的建構，他也是以歷史的現象來解釋，指出包含十八世紀在內的「較早的理論」是「從音樂的全面性概念出發，將風格與樂種視為它的部分」，音樂作品要表現樂種的特質，所以「它的品質決定於它執行其樂種遊戲規則的純度」，意即，越能符合樂種規範的作品就越是好作品。而所謂「較新的理論」，應該是指十九世紀以來的理論，它相對的「從個別作品出發，視樂種為辨識一個作品群之傳統觀點的總和」，作曲家以「自由的、自我意識的態度」看待樂種，「一個新作品的意義繫於它與樂種的距離」，意思是，一個新創作的作品表現與一般預期的樂種規範越遠，越有獨特性也越具作品意義。

²⁹ a. a. O.（詳註 22）

後續文字，超過大半的篇幅，Seidl 循著歷史的發展，列舉各時期各個樂種，指出樂種理論與它們之間的狀況和變化，以證明樂種理論並不能在各個時代都處於中心，都受到相同注意力的推動。

最短的文字是 Moritz 為《克瑙氏音樂辭典》(1982)所作的解釋，僅只一句話：「**Gattung** (拉丁文 *genus*)，在樂理中，古代為調種 (見 *Genos*) 之名稱，十八世紀起被用為個別藝術形式之表示。」³⁰ 顯然是摘取 Dahlhaus 為《*Brockhaus Riemann Musiklexikon*》³¹ 所撰文字的頭段，說得太簡略，還是看 Dahlhaus 的解釋比較清楚。

而最長的文字是在大型音樂百科全書《MGG》第二版。在第一版中尚未有〈樂種〉詞條，不過主編 Friedrich Blume (1893~1975) 在詞條〈形式〉的第二部分已有論及「樂種」(*Gattungen der Musik*)，且提出了一些複合的概念。1995年《MGG2》名詞解說部分 (*Sachteil*) 的第三冊問世，終於讓人看到了最俱份量的樂種詞條說明，Hermann Danuser 長達 14 頁的篇幅已是一篇系統完整而內容豐富的論文，全文分為「導論」、「樂種觀念的歷史站台」、「樂種理論在二十世紀」三大部分，綜合前賢諸學者的論點，做了一次極為詳盡的整理。

在「導論」的部分，Danuser 也和 Dahlhaus 一樣，首先指出，“*Gattung*” (樂種) 的觀念定位於邏輯分類系統的中層，上層是較不具內容的、較普通的、較抽象的 “*Obergattung*”，下層是較具內容的、較特別的、較具體的 “*Untergattung*”，相互之間具有一種開放的、彈性的關係，可以從一個共同的上層概念 (*Obergriff*) 往下作進一步的區分，也可以將下層的一些類別 (*Arten*) 整合成一個族群 (*Familie*)。

接著，Danuser 從希臘文的字源及歐洲各國相關的拼字開始整理 “*Gattung*” 的語言史 (*Sprachgeschichte*)，說明它在歷史上不同時期的觀念。有稽可考者，德文的 “*Gattung*” 一詞首次出現在十五世紀，十六世紀

³⁰ *Ibid.*, 原文：**Gattung** (lat. *genus*) Bezeichnung, die in der Musiklehre seit der Antike für die Tongeschlechter (→*Genos*) u. seit dem 18. Jh. für die einzelnen Kunstformen gebraucht wird.

³¹ 同註 5。

起被當做和拉丁文的“genus”同樣重要的一個抽象的分類概念使用，在自然、文化和科學的領域各有不同的觀念，所以一直存在著多重的意涵。做為一個音樂的專門術語，其意義之所以沒有統一的說法，根源在於：第一，分類觀念的彈性（及其與其他語文的關係）；第二，還有其它一系列的術語如風格與形式等可資使用，它們與“Gattung”的概念並不一致卻又部分被當做“Gattung”的同義詞；第三，方法學上的前提，一個事物（Sache）的出現和一個概念（Begriff）的出現是有區別的，當科學的「概念努力」（“Anstrengung des Begriffs”）不該被預先判定時，必須避免匆促地將事物和概念合併看待，一個樂種名稱的出現並不當然保證音樂中已建立起同等的東西；第四，音樂學上用“Gattung”來表示“Gattung von Musikstücken”（樂曲之種類）是二十世紀才建立起來的觀念，與原先“Gattung”的意義在理解與使用上就有不同。

樂種類別（Kategorie；Gattungskategorie）在音樂學固是有意義卻是無法清楚定義的，歷史上曾出現許多樂種類別的型態，必須以開放與彈性的眼光來看待，所以劃分的標準（Gliederungskriterien）可以普遍應用卻也相對地不確定，這可分為社會學的標準（功能、場所、目的等）和音樂理論的標準（風格、編制、曲式、曲體結構等），聲樂還有歌詞做為判別的標準。

第二部分談的是樂種觀念，這一部分是站在不同時期的歷史角度針對歷代學者的樂種觀念或分類系統，探索其各自的思想與變革，並加評述，所以題為「樂種觀念的歷史站台」，這部分當然已有學者 Dahlhaus 等先行提過，而 Danuser 在前輩的基礎上作了更清楚、更深入的說明，就「樂種觀念的變遷史」而言頗值一讀，由於內容不少，僅能摘取重點，以被列入論述的古代學者及其觀念為主，簡單整理如下：

1. Johannes de Grocheo 的《樂論》（*Traktat de musica*），該書大約成於 1300 年左右，依據 1943 年 E. Rohloff 編輯出版的版本，頁 41~67 可以讀到 Grocheo 的樂種分類系統。
2. Johannes Tinctoris 的《音樂名詞釋義》（*Terminorum musicae*

- diffinitorium*, ca. 1474) 書中的樂種分類觀。
3. Michael Praetorius 的《音樂綜論》(*Syntagma musicum*) 第三冊 (1619)。
 4. 十七、十八世紀的「風格學」(*Stillehre*)，依音樂演出的場所區分為教堂風格、廳堂風格和劇場風格。
 5. Johann Mathesson 在其《新開張的樂團》(*Das neueröffnete Orchester*, 1713) 書中的「作品類別」(*Von der Composition Arten und Sorten*) 採「宗教的」與「世俗的」兩大類的分法，從其下各種曲目的列舉方式可以看出與上述「風格學」仍有密切關係。而二十六年後的另一本著作《完美的樂長》(*Der vollkommene Capellmeister*, 1739)，Matthesson 首次使用“Gattung”這個字眼，他的用語是“*Gattungen und Abzeichen der Melodien*” (旋律種類與名稱)，並改採「聲樂」與「器樂」的兩大類分法，兩類各有十多至二十多種的曲目。
 6. Johann N. Forkel 在其《音樂通史》(*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788) 書中較 Matthesson 更進一步，直接使用“*Musikgattungen*” (樂種) 這樣的詞語。
 7. 十七、十八世紀可以看成是音樂的類型詩學 (*musikalische Gattungspoetik*) 的時代，類型詩學的目標是要將當代可應用的樂種觀念，透過教學，使作曲學生能夠維持樂種規範的「純度」(*Reinheit*) 和「適度」(*Angemessenheit*)，寫作各種不同類型的作品，易言之，創作的風格與形式不能跳出社會大眾的認知或預期，謹守規範，才能「寫什麼音樂，像什麼音樂」。
 8. 十八世紀後半起，天才與獨創性受到普遍的崇拜與讚賞，規範的純度漸被淘空，樂種降為一種理念，它不再當然地保證個別作品的實質，而是展現一種前提，作曲家必須始終能夠既滿足它而又超越它，最後，為求獨特，也可以忽略它。
 9. 進入十九世紀，自律美學興起，引發器樂新的樂種，樂種的新規範如形式、編制和美學特質都更形突顯，而音樂生活之歷史主義的成

長，與音樂史書寫的需求，音樂史學家體悟到要適當處理音樂史上各時期豐富的樂種，類型詩學已然不足，必須由樂種史書寫（*Gattungsgeschichtsschreibung*）取而代之，Kiesewetter 的《歐洲西方音樂史》（*Geschichte der europäisch-abendländischen Musik*, 1834）在這方面就跨出了重要的一步。

10. 十九世紀中葉，A. B. Marx 和 F. Hand 銜接唯心論的美學，將所謂「藝術形式」（*Kunstform*）的觀念導入樂種理論。F. Hand 在其《音樂美學》（*Ästhetik der Tonkunst*, 1847）第二部分表明「有許多的藝術形式存在，做為藝術作品，每一件都有其自己的構成法則，因此這些法則根本無法被理論性地標示…」，Hand 依傳統將音樂分為聲樂與器樂兩大領域，但他卻以樂種（*Gattungen*）稱之，而領域內的個別樂種另以「特種」（“*besondere Arten*”）之名區別之。A. B. Marx 與 Hand 的觀點並不相同，雖然他也使用「藝術形式」一詞，但他專研作曲法（*Kompositionslehre*），注重曲式與構成（*Gestaltung*），他對「藝術形式」的定義是：「基本特徵之總和，在此方面，一群個別藝術作品彼此一致者」。換一個說法：一群個別藝術作品，它們有一致的總體基本特徵，這個總體特徵即是這群作品的「藝術形式」（所以這裡的「形式」非指曲式）。

11. 二十世紀之前，樂種（*Gattung*）一詞實無清楚的語言慣用法（*Sprachgebrauch*），到了二十世紀，在音樂研究上，相對於一些關係概念如形式或曲式（*Form*）、風格（*Stil*）、藝術形式（*Kunstform*）和曲種（*Genre*），樂種（*Gattung*）觀念才建立起一個中心的、專業術語的、足夠清楚劃分界限的類別（*Kategorie*）。

第三部分談的是樂種理論，因樂種理論其實是二十世紀在音樂學的發展推動之下才建立起來的，故題為「樂種理論在二十世紀」應該是具有強調之意，為了要將理論內容說明清楚，Danuser 分從「仿效自然科學」、「嘗試定義」、「社會暨機構特質」、「系統特質」、「歷史性」和「解除與回復」六個與樂種理論關係密切的議題進行論述。

「仿效自然科學」：說明樂種的想法在十九世紀有強烈仿效自然科學的傾向，樂種理論曾經受到自然科學的影響，錯誤地參考達爾文的物種進化論，將樂種看成是有生命的東西，甚至「突變」之說也被引為樂種變化的解釋，這些種種仿效自然科學的理論後來終被揚棄。

「嘗試定義」：從 H. J. Moser (1935) 開始，以 F. Blume (《MGG1》)、W. Wiora (1965/1972)、C. Dahlhaus (1978)、W. Seidel (1978) 和 St. Kunze (1982) 諸學者在工具書（音樂辭典）及樂種論文發表的文字為主，其可視為樂種定義或定義之嘗試者，Danuser 分別一一加以評述，其中特別推崇 Dahlhaus。這些學者的說法，見之於音樂辭典者，筆者在本文前面也皆有詳細論及。

「社會暨機構特質」：這方面主要的是談音樂演出的場所及出版機構，這些地方各自具有不同的社會性質，對社會大眾提供不同的音樂表演、樂譜和影音資料，所以它們對於樂種的形成或塑造各具不同的作用，絕非單一社會層面，而是多重社會層面，Danuser 引 Schrade 的話強調，樂種是「藝術與社會之間最強的連接環」。

「系統特質」：Danuser 提出兩個主要的思考，促使學者研究樂種時，留意探索樂種規範的系統特質。第一，欲瞭解一個樂種的設計，應從其樂種特徵的類別與狀況著手，然而「樂種特徵或規範不太可能超乎歷史的 (überhistorisch) 被提列出來，多半是其歷史特質反映在不同的特徵總合 (Merkmalskomplexe)，...推測現今可觀察的新媒體之強烈的發展將進一步導致從前想像不到的樂種類別的特徵塑造，從這層意義看，一個樂種經常的釋義性的特徵總合的比較調查是一項值得做的勇敢嘗試。」「第二，樂種類別的系統特質與一項實情有關，樂種在音樂史的每一個時間點可以做為特定（也含地理的和人口統計學上不同的）音樂文化的索引 (Indezes) 來詮釋。在這個觀點上，音樂史的某個階段就可被探問，在某一個歷史的時刻，到什麼樣的程度，樂種會取代彼此孤立的存在，透過相互關係彼此互相穩固，且在其整體狀況中可當做一種『系統』來瞭解。...」

「歷史性」：筆者認為，凡從事樂種研究者，必會體認到歷史性或歷

史特質對樂種研究之重要，對歷史性之了解可說是樂種理論之核心體認，所以 Danuser 一開始就說：「樂種皆具歷史本質」（*Gattungen sind geschichtlichen Wesens*），他特別提出幾點與樂種理論有關的思考，茲引述各段重要的文句如下：

- a) 「概念意義的改變一如對象的改變，樂種名稱史是樂種史絕對必要的部分，但同時也確定，僅朝向術語史（*Terminologiegeschichte*）將導致曲解與錯誤。」
- b) 「樂種史研究的基本問題是，在一個案中，哪些改變得到對樂種具決定作用的特徵之已知情況？出於哪些理由？帶有哪些目的？如果有一個樂種處在這樣改變之歷程中，就要觀照到局部音樂史的明確階段。」
- c) 「樂種涵意的思考，幾乎在每一件音樂學的研究中，為求普遍與個別的理解，可想而知，在許多情況下是一個不可免的前置工作（*Vorgabe*）。」
- d) 「一般歷史編纂學的基本模式，諸如在時代階段中劃分興起—發展—頂點—晚期—沒落，一如最近評論頻頻指出的，也可用於樂種史編纂學（*Gattungshistoriographie*）。」「分析的與編纂學的觀點特別有益。」
- e) 「當前的樂種史編纂學，以反射方式形塑樂種的歷史書寫為目標。因此在處理單一樂種的問題時，其在該一樂種系統內的位置（共時性的觀點），以及在樂種發展裡面當前的地位（歷時性的觀點），須一併考量。」
- f) 「一個樂種的歷史特質顯示，只要樂種類別還能有效做為音樂作品的一種主導性的理念，某一作曲家基於傳佈的與作用史的（*wirkungsgeschichtlich*）被認可的成就，成為某一樂種的典範作者，此種想像是極有歷史力量的。」
- g) 「當樂種的歷史性被觀察到，其作用史的事實也屬之。一個樂種不僅對其他諸多樂種有影響，做為樂種系統的一部分，作品的後續

作用多半也連帶導致其樂種明確性的部分元素喪失，反之新的元素也會加進來。」

「解除與回復」：二十世紀，樂種在建立術語與開展理論的同時，卻也陷入深度危機。對樂種類別的攻擊始自二十世紀早期新音樂的出現和歷史的前衛運動，雖然對樂種的持續並未造成全然的傷害，但在此一危機的照射之下，也使其進一步發展之討論可得理解。Dahlhaus 提出樂種類別在二十世紀瓦解的原因在於自律美學興起之後個人創作理念中有關樂種的結構性特徵如歌詞、功能、編制、曲式逐漸失去重要性，個別化與差異化使得類型的固定性鬆動，影響了樂種傳承的根基，因而產生樂種類別解除的危機，這在 1910 年代和 1950 年代特別明顯。1910 代新音樂具有調性解除、曲式解除和樂種解除的特性，但 1920 年代新古典主義興起之後，一直至 1950 年代左右，樂種類別的恢復相當強烈，甚至巴羅克時代一些被遺忘的樂種都重新獲得生機。1950 年代另一階段新音樂的發展帶來更強大的衝擊，連傳統的音樂觀與作品概念的要素都幾乎全盤顛覆，但在 1970 年代中期之後，「新單純」(*Neue Einfachheit*)、「新主觀」(*Neue Subjektivität*)和「新表現音樂」(*Neue Ausdrucksmusik*)的主張，當代音樂願意再度與廣大的音樂會聽眾和解，因此音樂家致力於重新使用樂種類別的觀點。

關於樂種理論與新音樂之間的關聯，Danuser 在最後一段文字強調，樂種類別是有彈性的，我們要充分利用樂種類別的功能，要思考，不要把樂種限制在傳統的層面，要把來自傳統樂種觀念所排除的現象放在一個改變的觀念之下，「當樂種類別嚴格限制在功能實用主義的想法，它們就以一種藝術創作所理解的前提出現，處處有效，藝術依彼此主觀之間 (*intersubjektiv*) 所接受的溝通尺度存在，這對前衛的適用性不會低於造作的 (*artifiziell*) 藝術音樂的傳統。…不論牽涉到的是音色作曲 (*Klangfarbenkomposition*)，電子音樂，低限音樂 (*Minimal music*)，援引作曲 (*Zitatkomposition*)，語言作曲 (*Sprachkomposition*)，這一切都是新音樂的類群，其彼此之間依據樂種與類別做出區分已經發生也繼續在發生。」Danuser 最後特別指出「沒有前衛主義者系列性地試驗他們的活動，

就根本不會有前衛音樂。這一點音樂學的樂種理論也要思考。」回顧二十世紀，前衛音樂對樂種觀念造成衝擊是事實，但不要因此把樂種看成已經或瀕於死亡，樂種理論的有效性是值得注意的，它有寬廣的歷史性，後現代一再從中抓取，重新使用來做為參考基礎，它的原則彈性尤其被當做藝術創作的「框架類別」(*Rahmenkategorie*)。「支持地與設限地，它對當代的音樂是重要的，在其轉化中一直如此，未來也是。就當它是為了跨越某種否定的一個單純起點。音樂一向不只是樂種，但沒有樂種就沒有音樂。」

結束了冗長的德文工具書中對樂種詞條文字的檢視，再來看看英文方面的資料。英文的音樂辭典向來找不到樂種的詞條，《*NewGrove*》也沒有，到了《*NewGrove2*》則有 Jim Samson 執筆的“Genre”，雖然德文的“*Gattung*”譯成英文時通常使用“Genre”這個字眼，但這個來自法文的單字在德文中也有使用，意義接近卻仍有分別 (Seeger, 1966)，在英文中的意義也與德文所指的“*Gattung*”不盡相同，讀畢 Samson 的文字可知，Samson 的闡釋著眼於廣泛的類型學的觀念，從哲學、文學、藝術、音樂、特別是社會實踐 (social practice) 等多方面的歷史轉變來解讀“Genre”，大約對應於 Danuser 為《*MGG2*》所撰樂種文字第一部分中「樂種」一詞之語言史，只是將英文的“Genre”作了更詳細的闡釋，此外並無其他內容與德國學者建立起來的樂種觀念有關。

(三) 中文資料中的樂種說明

在中文論述中，有關樂種觀念的文字很少，在工具書中並未看見，筆者個人曾以上述西方學者的看法為基礎，兩度寫過相關的說明，現擇比較主要的兩段摘錄於下，一併檢視討論：

1. 樂種 (musical genres 【英】; musikalische Gattungen 【德】)，這個名詞的意思簡單地說就是音樂的種類，在不同文化不同性質的音樂領域中，每一領域的音樂往往可以根據一些條件或尺度區分為不同的種屬，此即樂種。例如根據音樂與文字的結合狀況，可以初步將一切音樂分為有歌詞的與無歌詞的兩大類，有歌詞的即「歌樂」或

「聲樂」，沒有歌詞的即「器樂」；而不論歌樂或器樂都還可以再依其他條件如功能、編制、演出場所、曲體結構等再做進一步的區分，如此分出來的各個項目即是各個不同的樂種。而同一樂種本身由於時代風格、地域特性以及作曲家創作理念與手法等之不同，在歷經一段時期的發展之後，從累積相當數量的作品中也還可以憑藉上述觀點或比較的原則再分成數種「類型」(type【英】；Typus【德】)。

32

2. 「樂種」，是比照「物種」使用的一個名詞，在西方語文中兩者的拼法其實並無不同，例如德文的 Gattungen 和英文的 genres，有時為了使意思更明確，再結合形容詞「音樂的」而成為 musikalsiche Gattungen【德】或 musical genres【英】。顧名思義，樂種是採取類似物種的分類的系統方法，將一切音樂依照構成的條件和特色進行整理歸納，做出種種的區分，每一大類就可算是一個樂種。有關各樂種的認知有其既成的歷史發展和觀點，是集許多人的共識和許多作曲家的共同耕耘而成，並非單純地建立在少數人的想法上。³³

這兩則文字撰寫的時間相隔不是很久，但下筆時的思考背景不同，在寫完它們之後的這幾年內筆者不時思考樂種問題，總覺得樂種的觀念僅靠一兩段文字不易說清楚，而且這兩則文字也有檢討說明的必要，以免讀者理解不足而有所誤導，因此一篇理論性的專門探討樂種的文章便覺得益發有其需要。

兩則文字中，第一則是為一般讀者寫作《音樂認知與欣賞》時的產物，第二則是在撰述《安魂曲研究》時再次探索樂種概念時所作的釋義，現今回顧，可以更清楚地指出兩者的基本差異。第一則因全書著眼於音樂類別的欣賞解說，既依一般的看法作音樂分類，同時也納入樂種的介紹，所以對樂種的解釋，表面上層次條理清楚，其實因為依循一般的樂種說法，比

³² 曾瀚霈，《音樂認知與欣賞》(台北：幼獅文化事業公司，1997)，頁 43。

³³ 曾瀚霈，《安魂曲研究—縱觀一個西方樂種的面貌與發展》。(台北：文史哲出版社，1997)，第一章第一節，頁 1-3。

較有潛藏的問題存在，而第二則雖比較短但也比較沒有問題，僅需要再擴大解釋說明。

先談第一則。將「樂種」說成「音樂的種類」，實望文生義，但卻簡單易懂，在寬鬆的概念之下，樂種與音樂分類關係密切，雖不是音樂分類的全部，也是音樂分類常被介紹的主要內容，這種說法可以幫助初接觸西方音樂者既有音樂分類的認識也有樂種的觀念。然而，為什麼「比較有潛藏的問題存在」？因為深入思考，「音樂的種類」可以是音樂分類，也可以是樂種，但樂種並不等於音樂分類！（雖然 Dahlhaus 與 Danuser 都將樂種定義與定位為音樂分類系統的中層，但筆者認為將兩者分開看待較好，詳下一節文字。）所以，如果採取寬鬆的說法，會使兩者之間的關係不易明辨，阻礙樂種觀念的思考。文獻資料中不無可以找到足以反映這種現象之處，如果不同作者對樂種一詞的使用在觀念上不只有相近性，也有差異性，則在不同的資料狀態中有時就會存在著很大的認知差距，問題可能立即浮現。

茲舉兩則中文著作的處理為例：呂鈺秀整理臺灣音樂史時，將臺灣音樂畫分為原住民音樂、漢族傳統音樂和西式音樂三個樂種³⁴，而筆者研究安魂曲時則強調將安魂曲視為一個獨立的樂種³⁵。兩人都用樂種一詞，但各自涵蓋的範圍卻有很大的差別；前者將全部西式音樂概括為一個樂種，後者則是自西方音樂中的「教堂音樂」的「禮儀音樂」的「彌撒音樂」的「亡者彌撒」分離出來。差異如此之大，不論是西方音樂也好，西式音樂也好，試問，到底是一個樂種還是好幾個樂種？

這個問題的答案很簡單，一旦釐清「音樂分類」與「樂種」的區別與關聯，即可沒有爭議地解決，此點將在下一節討論。但是此例已可看出，即使在音樂學術界，亦可能遭逢寬鬆表達樂種意思的情況，雖云樂種，但其實所指的常常是音樂分類，與嚴謹的樂種觀念未必相符。

另一個根本的問題是樂種的鑑別與音樂分類，這將在下面兩節中進一

³⁴ 呂鈺秀，《臺灣音樂史》（台北：五南出版社，2003），頁 12-13。

³⁵ 同註 7。

步討論。此處要先說的是，鑑別與分類在理論上應該要有一些原則或規範，因此第一則釋義中說：「音樂往往可以根據一些條件或尺度區分為不同的種屬，此即樂種。」但是雖然有一些條件或尺度可做為根據，其實不夠明確，因為區分出來的結果可能僅是音樂分類，未必是樂種。後續：「例如根據音樂與文字的結合狀況，可以初步將一切音樂分為有歌詞的與無歌詞的兩大類，有歌詞的即『歌樂』或『聲樂』，沒有歌詞的即『器樂』」，筆者必須檢討，此一階段的區分（聲樂與器樂）仍僅是音樂分類，尚未進入樂種的鑑別（雖然在歐洲某一時期的學者分類中曾被看成是樂種）。再後續：「不論歌樂或器樂都還可以再依其他條件如功能、編制、演出場所、曲體結構等再做進一步的區分，如此分出來的各個項目即是各個不同的樂種。」兩處文字中具體指出的樂種鑑別條件有：歌詞、功能、編制、演出場所、曲體結構等，都是引用前人的觀點，不過，這些項目仍然可以用來做為音樂分類，而不單是用於樂種的鑑別，如何使用，前賢也沒說清楚。Dahlhaus 指出在不同的時代有不同的選項，Michels 說要「湊集」（zusammenkommen）使用，也就是要同時列入考量，這在樂種鑑別時應該是重要但容易被忽略的提示，如果單項個別使用，筆者認為，其實是在做音樂分類，例如上面說的，僅根據歌詞之有無，可將音樂分成歌樂與器樂，但是樂種中的類型區分也可使用，例如室內樂可以根據編制區分為三重奏、四重奏、五重奏…等等，所以應視情形而定。

第二則樂種的釋義說法較為精簡：「將一切音樂依照構成的條件和特色進行整理歸納，做出種種的區分，每一大類就可算是一個樂種。」由於已有第一則釋義，此處不再重述樂種鑑別所需要的那些觀點，而是著重在「依照構成的條件和特色」從眾多的音樂作品中整理出不同的樂種，而進行這個工作是要具備樂種的知識的，並非單純的音樂分類。筆者沒有指明所謂「構成的條件和特色」是什麼，因為這包含在樂種的認知裡，且視樂種而定，在釋義裡僅能強調「有關各樂種的認知有其既成的歷史發展和觀點，是集許多人的共識和許多作曲家的共同耕耘而成，並非單純地建立在少數人的想法上。」以西方音樂而言，大部分的樂種早已被學者專家整理

出來，一般需要的只是學習去認識它們，但對學者專家而言則仍有研究探討的空間。

二、樂種列舉與音樂分類

雖然 Dahlhaus 與 Danuser 都以分類學的觀點來定義樂種，並將樂種定位為音樂分類系統的中層，而西方過去的樂種觀念的變遷史也充分證明，樂種幾乎就是音樂分類，或是音樂分類的項目，兩者關係的確非常密切。然而，為了要清楚強調樂種的性質，筆者在此特別提出一個新名詞，新觀念：「樂種列舉」。將「樂種列舉」與「音樂分類」做一區別，是筆者近年探索樂種問題之一得，筆者發現，沒有釐清兩者的區別與彼此的關聯，很容易陷入邏輯思考的困窘之中，因為樂種的基本問題之一，就是在觀念上如果沒有跳脫音樂分類的思考，拿音樂分類的觀點與依據來看待樂種，必然難以建立一個清楚的樂種認知。³⁶

音樂分類，基本上是針對一切音樂（不論是音樂文化、音樂作品、音樂類型）找出不同點作出區分，以標示某些屬性或不同特質，從而建立類別。分類的方式隨論述的需求而不同，其所用的依據可以因論者個人切人的觀點而異，分類的內容也可以有層次的深淺，但卻未必有一個系統邏輯，茲說明如下：

由於音樂分類之觀點甚多，分類的結果也很多。常見音樂有單聲部音樂（*einstimmige Musik*; *Einstimmigkeit*【德】）與多聲部音樂（*mehrstimmige Musik*; *Mehrstimmigkeit*【德】）之分，這是依構成音樂之聲部多寡而分。在此種分類觀點之下，多聲部音樂又可分為複音音樂（*Polyphony*）、主音音樂（*Homophony*）與異音音樂（*Heterophony*，或稱「支聲複音」），這是依聲部進行時彼此相互編織而成的結構狀態而分。這種分法，主要用以說明聲部結構之狀態與類型（即所謂「織度」或「織體」），其他則未能有所表示，比如說，僅知有一個作品被認定為主音音樂，而另一個作品被認定

³⁶ Reiner Kluge 在其文章（1974）中亦提及並完全同意 Walter Wiora 的看法：樂種不能做為音樂作品的分類來理解！同註 5，S. 117

為複音音樂，在未聞其音之前無從得知其為聲樂或器樂，即使這是許多人認為起碼應該要透露的訊息，卻也是無可奈何。

一般而言，音樂分類在不同的程度範圍內通常具有標示其內容特色的作用。音樂最常被分為聲樂與器樂，這是依發聲之音源而分。這樣的分法雖嫌太大、太簡略，但兩者各自的領域與特色並不難想像。

若再作進一步之區分，依文化與歷史差異，可以有各種分類，但無統一的標準分法。聲樂方面最主要的是各種歌曲及以歌唱為主導的歌劇（西方）、戲曲（中國）等，其中常見獨唱曲、合唱曲之分，這是從編制切入的觀點。器樂方面有各種樂器的獨奏如鋼琴音樂、古琴音樂等，也有各種不同的合奏如管弦樂、管樂、弦樂、打擊樂等，其分類觀點既是依編制，也依發音樂器的類別。

至於樂種列舉，它與音樂分類不同，為什麼不說是「樂種分類」而要說成樂種列舉？因為樂種的存在不是得自分類的結果，分類無法產生樂種，分類只是提供樂種排序的方式，樂種是被認知、被發現的（例如筆者對安魂曲做為一個樂種的認定並非得自音樂分類），筆者所謂的樂種列舉，意思是將知道的樂種提報出來，以某種排序方式呈現（不排除借用音樂分類的方法，例如筆者利用樂種分類的觀念將亡者彌撒定位在「西方音樂」的「教堂音樂」的「禮儀音樂」的「彌撒音樂」的分類層次關係中），現以室內樂為例說明如下：

西方音樂中的室內樂，是由至少兩人以上的獨奏者各一聲部所構成的二重奏、三重奏、四重奏、五重奏、六重奏、七重奏、八重奏…等各種「重奏」之組合，通常依編制名之，如鋼琴三重奏、弦樂四重奏、木管五重奏…等，它們被通稱為「室內樂」，並非以有無建築屏蔽（室內/室外）為分類依據，而是標榜源自王侯貴族的「廳堂」（Camera【意】，Chambre【法】，Chamber【英】，Kammer【德】）音樂，³⁷ 因廳堂有別於教堂，不同的場所孕育不同的音樂，「廳堂樂」與教堂音樂各不相同，在昔日巴羅克時期以場所做

³⁷ 所以室內樂在西方主要語文分別名為 Chamber Music【英】，Kammermusik【德】，Musique de Chambre【法】，Musica da Camera【意】。

為分類依據是可理解的。不過，現今對所謂室內樂的認定，通常以古典時期以後發展的著重獨奏者組合的小型精緻合奏音樂為主，這一類音樂不是僅有表面上的編制安排，還有音樂內在的精神意涵、章法架構、聲部之間的「交談性」與技巧分量的均衡、小型演奏場地的空間音響感與聽眾（特定的、內行的小眾）在欣賞關係上的親密性等等，這些多重特質實際上不是一個單純的音樂分類項目所能表示，而是一個「樂種」長期被耕耘、被塑造、被認定的綜合內涵，「室內樂」就是對於有此種綜合內涵之樂種在名目上的標榜。樂種當然不只室內樂，還有許他其他的音樂，彼此藉著名目與特性之不同各自成為不同類別的樂種，樂種列舉與音樂分類之不同，在觀念上，透過此例應可有所了解。

所以，若是將樂種列舉納入音樂分類之中，亦即，以廣義的角度，將樂種類別的呈現視為音樂分類狀態的一種，不論是單獨使用，或與其他音樂分類混合使用，對於音樂類別的陳述是有幫助，但缺點則是容易造成音樂分類與樂種列舉兩者觀念上的混淆，在前一節中筆者過去對樂種所作的每一則釋義在內容和說法上就反映出這樣的現象，筆者也有檢視。不過，這種情形並非少見，就連前述著名的《*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*》(依樂種分類之音樂史小型手冊)和《*Das Musikwerk*》(音樂作品)也同樣有此現象。《*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen*》中有幾冊並非樂種：

7. Hermann Kretzschmar :《*Einführung in die Musikgeschichte*》(音樂史入門)
8. Johannes Wolf :《*Handbuch der Notationskunde*》(記譜法手冊) 兩冊
10. Georg Schünemann :《*Geschichte des Dirigierens*》(指揮史)
12. Curt Sachs :《*Handbuch der Musikinstrumentenkunde*》(樂器學手冊)
13. Adolf Alber :《*Handbuch der Musikkultur in systematisch-chronologischer Anordnung*》(依系統編年順序之音樂

書目手冊)

而《*Das Musikwerk*》四十七冊中雖大部分為樂種專集，但下列著作明顯出自音樂分類的觀點而非樂種：

1. Walter Georgii: 《*Vierhundert Jahre europäische Klaviermusik*》(歐洲鋼琴音樂四百年)
3. Hans Engel: 《*Das mehrstimmige Lied des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich, England und Spanien*》(意大利、法國、英國與西班牙的十六世紀多聲部歌曲)
6. Kurt Stephenson: 《*Die musikalische Klassik*》(音樂的古典派)
9. Heinrich Husmann: 《*Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*》(中世紀的多聲部音樂)
13. Egon Wellesz: 《*Die Musik der byzantinischen Kirche*》(拜占庭教堂音樂)
20. Eric Werner: 《*Hebräische Musik*》(希伯來音樂)
21. Kurt Stephenson: 《*Romantik in der Tonkunst*》(音樂中的浪漫派)
22. René Bernard Lenaerts: 《*Die Kunst der Niederländer*》(尼德蘭人的藝術)
24. Heinz Beker: 《*Geschichte der Instrumentation*》(配器法的歷史)
28. Karl Gustav Fellerer: 《*Altclassische Polyphonie*》(老古典的複音音樂)
36. Wolfgang Stockmeier: 《*Die Programm Musik*》(標題音樂)³⁸
44. Marius Schneider: 《*Außereuropäische Folklore und Kunstmusik*》(非歐洲的民俗與藝術音樂)
45. Günter Haußwald: 《*Die Musik des Generalbaß-Zeitalters*》(通奏低音時代的音樂)

樂種列舉與音樂分類不僅觀念不同，相關的依據或標準也有所不同。

³⁸ 筆者不贊同將標題音樂視為樂種，理由詳第三節。

音樂分類只要合於邏輯的、系統的思考，可以從任何觀點或角度切入，甚至依循社會與文化現狀，即便不夠邏輯、不夠系統，也可接受。因此，不同的音樂分類可以提供對音樂不同層面的類別觀。基本上，對音樂分類而言，單一層次的分類只需依據單一的條件來判別，例如依發聲音源、聲部結構、編制、風格、文化，時代、國家、民族、人種、區域等等，任擇其一或結合二、三就可以做出許多分類項目，上面筆者挑出來的十三冊專集都是實例，其中有依聲部結構者（老古典的複音音樂）、有依風格者（標題音樂）³⁹、有依民族者（希伯來音樂、尼德蘭人的藝術）、有依時代者（通奏低音時代的音樂、音樂的古典派、音樂中的浪漫派）、有依時代、國家、聲部結構或編制者（中世紀的多聲部音樂、意大利、法國、英國與西班牙的十六世紀多聲部歌曲）、有依區域、音源或編制者（歐洲鋼琴音樂四百年）、有依區域與文化、風格者（拜占庭教堂音樂、非歐洲的民俗與藝術音樂）。

多層次的分類，原則上是由大領域至小範圍逐次分類，各個層面也仍然可以依單一的條件做為區別。但是這些不同層面的分類，所用的依據彼此之間未必全然合於邏輯上的條理，也就是說，音樂分類的「系統」關係，常常只是一種表象而不是真正合乎邏輯的。筆者試擬一陳述句為例：「西方音樂的器樂領域中管弦樂有標題音樂與絕對音樂之分，標題交響曲屬標題音樂而交響曲屬絕對音樂」，在這個陳述句中，「西方音樂」是依地域分，「器樂」是以發聲音源分，「管弦樂」則兼用發聲音源與編制為分類，「標題音樂」及「絕對音樂」則是以音樂觀、創作理念和作曲手法等為分類，「標題交響曲」和「交響曲」則是樂種列舉，兩者應屬同一樂種但不同類型。從這些不同分類依據的變換可以看出本例句所涉及的分類層次其實並沒有什麼系統上的邏輯條理（但是這樣的分法很常見）。

樂種列舉與音樂分類本質上之不同，在於樂種的認定非靠單一憑據，如前所述，樂種由多重特質形成其綜合內涵，樂種列舉，主要是樂種的鑑

³⁹ 雖然 Michels 亦將標題音樂列為樂種之一，依筆者之見，標題音樂應該是音樂分類的一種，但並非可以稱為樂種，理由詳第三節。

別與列舉，這無法依靠單一的條件來決定，需要參酌多項觀點綜合研判，而其基礎則是建立在既有的樂種認知上；其次的工作，則是在同一個樂種中因歷史發展與文化特色之不同可再做出類型之區分。因此如果要將樂種列舉改稱「樂種分類」，實質上分類學應有的邏輯和依據，對樂種而言並不明顯存在，一個樂種的成立及其存在之辨認有其多重特質，只要相互之間能有所區別，類似「分類」的鑑別工作可以說只是對已知樂種的列舉，加入來自音樂分類的整理方式而已。例如將藝術歌、民歌等歸入於聲樂，協奏曲、交響曲等劃入器樂。但這樣說不就是樂種列舉與音樂分類的混合？是的，所以比較好的說法是：藝術歌、民歌等屬於聲樂樂種，協奏曲、交響曲等屬於器樂樂種，這樣在語意上比較合於樂種列舉的想法。「分類」工作之另一層，是在同一樂種內，必要時可以做出類型之區分，例如室內樂先依編制有三重奏、四重奏、五重奏…等，而四重奏中又可分弦樂四重奏、鋼琴四重奏等，其餘樂種也多有類似情況。

樂種列舉與與音樂分類之不同還可再舉一例說明，試以「鋼琴音樂」一詞思考，鋼琴音樂算不算是一個樂種？不算！為什麼？試想，這個名詞從何來？它是眾多音樂分類中依樂器之別而作的分類項目之一，它的上一層分類可以推到聲樂與器樂之分，它是器樂中的一種，所謂「鋼琴音樂」只表示它是為鋼琴而作、以鋼琴演奏的音樂，此外無他，它和管風琴音樂、小提琴音樂、吉他音樂、豎琴音樂…等眾多標榜樂器名目的音樂一樣，其分類依據僅在於音樂賴以發聲表現之工具——樂器而已。它的分類系統可以包含兩個層次，先是做出人聲與樂器之分，然後再依個別樂器而定，每一個層面都僅依單一的條件做為判別，雖然「鋼琴音樂」已比「器樂」更清楚而具體，對於音樂的內容卻未能有所表示，所以它可以算是一個音樂分類的名詞，但不能算是樂種名詞。如果說，鋼琴音樂中有些作品是「奏鳴曲」，有些作品是「小品曲」，那麼奏鳴曲、小品曲就都是樂種名詞，因兩者都具有做為樂種可以指陳的諸多不同的特質，至於什麼是奏鳴曲，什麼是小品曲，並非三言兩語可以解釋清楚，這也是樂種觀念比音樂分類略為複雜之處。

綜合而言，樂種列舉與音樂分類兩者是不同的，但彼此可以有所關聯。音樂分類可以用任何合理的方式給予音樂（所有的音樂）分門別類，包括樂種列舉在內。就音樂分類而言，依樂種列舉僅是分類方法與內容之一，音樂分類之執行可以使用樂種列舉，也可以不用。就樂種列舉而言，其實重點不在分類而在樂種特質的認定與區別，分類只是不同樂種的整理與同一樂種內部類型的區分，所以列舉的說法更為恰當，而其範圍沒有音樂分類大，也不能將所有的音樂全部納入，並且還有文化上的侷限（不同的音樂文化有不同的樂種），但它的特點也正是能反映出文化上的特色。

樂種列舉，在西方音樂已大致相當清楚，主要或重要的樂種及其再分的類型大體上都已整理出來。《*Das Musikwerk*》叢書中經眾多學者列舉的樂種有葛瑞果聖歌、彌撒、經文歌、神曲（*das Oratorium*）、遊唱詩人、愛情歌手與工匠歌手的歌曲、歌劇、單旋律樂曲（*die Monodie*）、歌詠曲（*die Kantate*）、歐洲民歌、德文獨唱歌曲與敘事歌、非德文的獨唱歌曲、德文合唱歌曲、十六至十八世紀原創歌唱即興（*Originale Gesangsimprovisationen*）、意大利三重奏鳴曲、非意大利的三重奏鳴曲、獨奏奏鳴曲、小品曲、變奏曲、即興（*Improvisation*）、觸技曲、賦格、*das Concerto grosso*、獨奏協奏曲、舞曲、組曲、交響曲、管弦樂的小夜曲（*die Orchesterserenade*）、幻想曲（*die Fantasie*）、室內樂、標題音樂。

後來 Michels 編寫「樂種與曲式」時所列舉的樂種有葛瑞果聖歌、彌撒、經文歌、神曲、受難曲、歌曲、詠歎調、宣敘調、歌詠曲、牧歌、歌劇、小品曲、卡農、賦格、變奏曲、舞曲、組曲、小夜曲、前奏曲、序曲、奏鳴曲、協奏曲、交響曲和標題音樂。

比對兩者，可以發現 Michels 大量參考了前賢的著作，並配合《*dtv-Atlas zur Musik*》手冊的編寫風格作了一些整併和補充，但也有一些略去不談，所有的世俗歌曲併為「歌曲」一個單元、三重奏鳴曲及獨奏奏鳴曲併為「奏鳴曲」一個單元、*Concerto grosso* 與獨奏協奏曲併為「協奏曲」一個單元、另外增加了受難曲、宣敘調、詠歎調、牧歌、卡農、前奏曲、序曲，但即興、觸技曲、幻想曲和室內樂卻被略去。

三、樂種之鑑別

如上一節所述，在樂種列舉與音樂分類的觀念上能清楚分辨兩者之不同及彼此之關聯，進一步才能處理樂種之鑑別，在此一層面上，學者之間對某一些樂種之認定可能會有歧見，例如標題音樂，筆者特別不贊成將它視為一個樂種，而卡農與賦格是利用聲部模仿、主題施展（Themendurchführung）、對位等手法所開發出來的複音結構所作成，Dahlhaus 認為它們是純曲體技術的（satztechnisch）東西，既非繫於曲式框架也非決定於編制或功能，尚低於樂種認定之規範，⁴⁰ 之所以被視為樂種其實僅是所謂「歷史類別」（historische Kategorie）之列舉，⁴¹ 此種觀點筆者亦表贊同，其實純靠技術條件構成的還有變奏曲，以及聲樂與器樂的即興表現，筆者認為這些亦不該被視為正式之樂種。

而筆者不贊成將標題音樂視為樂種的原因在於，標題音樂與絕對音樂相對，從未聞有人將絕對音樂視為一個樂種，如標題音樂可以視為一個樂種，為何絕對音樂不是？如果兩者都被視為樂種，兩者的基本差異實際在於音樂之內容是基於音樂自身的法則創作出來的，抑或音樂企圖描寫音樂以外的事物？這是依單一憑據做區別，而樂種認定時應予綜合判斷的觀點或項目是多重的，Dahlhaus 談到的有歌詞、功能、風格高低、編制、曲式類型和審美暨社會特質，Michels 提出歌詞、功能、編制、演出場所、曲體結構，Hirsh 提到目的之訂定、編制、歌詞之選取、及演出實務，以這些項目觀之，絕對音樂和標題音樂兩者實無多大差異，僅在美學與音樂觀方面各有主張和堅持，而在作曲技巧層面上涉及是否使用程序設定（program）與模擬、比喻、象徵等原則，所以標題音樂和絕對音樂各是一個領域，而不是一個樂種。標題音樂中真正可以稱為樂種的主要有標題序曲、標題交響曲和交響詩，也有自由形式的標題管弦樂曲，然而標題協奏曲和標題組曲其實也是存在的，而一般的序曲、交響曲、協奏曲、管弦樂組曲等在標題音樂之前和之外原本就已存在，只因有些作曲家採取標題手

⁴⁰ *Ibid.*, p. 621, Dahlhaus 使用“unterdeterminiert”這樣的字眼來表示。

⁴¹ *Ibid.*, p. 621.

法處理而使這些原本的樂種增添了新的類型，所以標題音樂真正說來，其實是劃給這些新類型一個風格上的領域，應做為領域或分類名詞看待而非樂種。

再者，將標題音樂或絕對音樂視為一個樂種，邏輯上也有問題。因為，若樂種底下又有樂種，或者說某幾個樂種隸屬於一個樂種，則樂種的獨立性在哪裡？樂種的「上下關係」又在哪裡？這會造成觀念上的混亂，在樂種的意義與認定上是不通與不合理的，試想，標題音樂與絕對音樂合起來豈不是包含了絕大部分西方音樂的器樂作品？一個又大又雜的音樂領域可以看成是一種音樂分類，卻不應看成是一個樂種。

樂種與樂種之間有時可能會有部分交集，例如蕭邦、德步西等人所作的鋼琴前奏曲都是不具前奏功能的抒情小曲，應歸入小品曲的樂種內，但因作曲家以「前奏曲」名之，在前奏曲的樂種論述中提及它們亦屬合理，這種前奏曲就可算是小品曲與前奏曲兩樂種的交集。

基本上，樂種皆可在音樂分類中找到一個定位，或是做為音樂分類的一種呈現，所以某一或某些樂種可以歸屬於某一音樂分類是沒有問題的，樂種的內部可以有不同的類型，不同的類型也可以納入不同的音樂分類，但不同的類型仍合屬同一個樂種。例如交響曲可分原本傳統的、未特別標榜的、本質上屬絕對音樂的一類，即一般之交響曲，以及屬於標題音樂的標題交響曲，這兩類交響曲可以分別納入兩種不同的、相對的音樂分類，但它們以樂種觀之，都是交響曲，也就是說，同屬一個樂種，否則其中之一就不該有「交響曲」之名。此種情況對協奏曲與標題協奏曲亦然，而就算沒有標題協奏曲，協奏曲本身仍有多重編組協奏曲、*Concerto grosso* 與獨奏協奏曲之分，它們在協奏曲中，彼此之間是類型上的差異，而非不同的樂種。

但是，一個樂種能不能歸屬於另一個樂種？甚至數個樂種能不能歸屬於同一個樂種？則是一個應審慎思考的問題。觀念上，樂種因其各自特質之不同而成立，彼此應有明顯之別，樂種之間理應不互相隸屬，否則樂種之列舉不僅混亂也失其意義，如果樂種之間彼此因有某種程度之密切關

係，應該將其共同顯現之特徵視為彼此之交集，而非以此為理由，將某一或某些樂種歸併到某一特定樂種之下。西方樂種之中，單篇的小曲和多樂章結構的曲子都有可能觸及此一問題。

先說單篇的小曲，這一類的曲子以小品曲、前奏曲、舞曲、進行曲等最為常見，而有學者認為，小品曲若擴大大概念，可將前奏曲、舞曲、進行曲等納入，原因是這些曲子都可算是「別具特色的小曲子」，但所謂「別具特色的小曲」是非常多元的，小品曲強調的是「抒情短小」的曲子（以鋼琴曲為主），前奏曲、舞曲、進行曲等並非都是「抒情短小」之作，除前奏曲與舞曲之中少數作品有此風格之外，多數作品與小品曲的風格趣味明顯不同，所以不宜因其具有「別具特色的小曲」之共同特徵而將它們全部歸併於小品曲之中。

再說多樂章結構的曲子，多樂章結構有組曲式架構與奏鳴曲式的架構兩大類，自古典時期開始，奏鳴曲式的架構幾乎佔有全面發展的優勢，從獨奏樂器的奏鳴曲到小型合奏的室內樂到大型合奏的交響曲、協奏曲都採奏鳴曲式的架構，奏鳴曲式的架構是這些樂種的共同特徵，有人因此將「交響曲」簡化地解釋為「為管弦樂團所作的奏鳴曲」，好像交響曲甚至協奏曲、室內樂都可以歸併到奏鳴曲，但這樣對嗎？合適嗎？如果可以的話，古典時期的西方器樂不就僅有奏鳴曲一個樂種了？如果交響曲是「為管弦樂團所作的奏鳴曲」，那麼將奏鳴曲改編為管弦樂的編制是不是就是交響曲？很明顯的，交響曲、奏鳴曲、室內樂、協奏曲之所以各為不同的樂種，除了共用相同的章法架構之外，仍有許多各自不同的特質，章法架構只能視為這些樂種的交集，不能據之以整併各樂種成為一個「大樂種」。

四、樂種之名稱

樂種之名稱或名目，一如樂種本身，是音樂文化自然發展的產物，少有學術上刻意創造的字眼。雖然部分樂種名稱其原始字源和字義與樂種後續的發展已失去關聯，多數樂種名稱仍多少與其特質有關，在某種程度內可說是作品曲趣的一種標榜或創作意圖的宣示，其所用的字眼，在經過相

當時日的發展之後，相同名目的作品漸增，形成一個作品群，此一作品群又大致具有某些共同特徵或特色可資歸納，一個以此為名的樂種便可能成立。

很多作品都在標題上以「XX 曲」名之，如「奏鳴曲」、「協奏曲」、「交響曲」等。以「奏鳴曲」為例，原文“Sonata”，本意是「供演奏用的曲子」，所以早期剛開始時，既無一定的編制亦無一定的章法，但其後使用這個名詞成為一種風氣，在許多音樂家共同的耕耘之下，以口傳的或約定俗成的方式，使題為「奏鳴曲」的作品日漸發展出某些共同特徵，「奏鳴曲」便自然成為一個樂種。

另一種情況是，樂種成立之後，原來使用的名稱漸被廢棄而以新的名稱取代（原因難以稽考），遂在字源與字義方面，今日樂種名稱與其當初的原義有所出入，例如歌劇一開始是以“*Drama per musica*”之類的標題名之，而不是稱為 Opera【英；意】（Opéra【法】Oper【德】），此字源自拉丁文 Opus 的複數“*Opera*”，意思是「作品」，但後來此一名詞竟被轉用為歌劇的通稱，樂界普遍接受之後，它就成為表示歌劇這一樂種的專有名詞。

在樂種的成長與發展中，各樂種的名稱，其所用之字眼多有各自的歷史演變，有時彼此之間也曾有關聯，雖然卡農與賦格不應被視為樂種，但其具「歷史類別」的特質，不妨引以為例。賦格的原文“*Fuga*”【拉】本是與卡農相關的一個名詞，但在卡農發達之後，另有一種和卡農不同形態的複音音樂發展出來，以賦格名之，成為一不同「樂種」之標示，賦格與卡農便僅有名稱上的歷史淵源，兩者在樂種意義與實質表現上各自有別。

樂種名稱之標示，另有兩種情況。一是同性質的名稱中，取其最通用者為代表，若是缺乏代表性的名稱，則以一般性的通稱做為整個樂種的集合名詞。這兩種情況多發生於小型曲子，因小型曲子名目繁多，性質類似者往往可以作品群的形態整理成樂種。例如前奏曲，在文藝復興後期便出現了一堆不同名目的前奏曲如 *Prélude, Praeambulum, Intonatio, Capriccio, Toccata, Intrata, Fantasia, Ricercar* 等，德文以 *Präludium* 一詞做為前奏曲的代表名稱，*Präludium* 本身也是前奏曲的標題之一。至於 *Tanz*（舞曲），則

是各種不同節拍、不同速度之舞曲的總稱，德文以此集合名詞做為樂種名稱，在實際的舞蹈音樂中不會使用這個字，而是很明確的某一支或某些個別舞曲的名稱，如 *Polonaise*（波蘭舞曲）、*Walzer*（圓舞曲）、*Tango*（探戈）等等。

名目最多的狀況發生在 *Charakterstück*（小品曲），這個字眼是所有不同名稱的小品曲的通稱，作曲家一般較少使用這個名詞做為作品標題，而喜歡一些帶有渲染氣氛的字眼甚至文學性的自由標題文字，實際上的名目非常繁多，擴大概念的話，連舞曲、前奏曲都可涵蓋在內，若這兩者及文學性的自由標題不計，至少仍包含二十種以上不同名目的曲名，茲列舉如下：*Albumblatt*【德】（紀念曲）、*Bagatella*【意】*bagatelle*【法】（小曲子）、*Ballade*【法】（敘事曲）、*Berceuse*【法】（搖籃曲）、*Capriccio*【意】（隨想曲，綺想曲，奇想曲）、*Églogue*【法】*Ekloge*【德】（田園詩曲）、*Elegie*【德】*élegie*【法】（悲歌）、*Fantasie*【法，德】*Phantasie*【德】（幻想曲）、*Humoreske*【德】*humoresque*【法】（幽默曲）、*Impromptu*【法】（即興曲）、*Intermezzo*【意】（間奏曲）、*Klavierstücke*【德】（鋼琴小曲）、*Lied ohne Worte*【德】（無言歌）、*Mélodie*【法，德】（曲調）、*Moment musical*【法】（瞬想曲，樂興之時）、*Nocturne*【法】（夜曲）、*Rhapsodie*【法，德】*rhapsody*【英】（狂想曲）、*Romanze*【德】*romance*【西，法，英】*romanza*【意】（浪漫曲）、*Prélude*【法】（前奏曲）、*Marsch*【德】*march*【英】（進行曲）等。⁴² 這些標題名稱看起來確是琳瑯滿目，不過，不能也不必太拘泥於各個標題名目的字面意義，因為在小品曲盛行的十九世紀，這些字眼的選用和風行，其實有很強烈的時代潮流背景，大部分只需要看做是一種曲趣的表示或創作意向的宣示即可。

雖說名目或名稱本在標榜一個作品的樂種特質，但偶而也有名目與實質不一致的情況，這時就不能光看名目，而要從實質的層面去觀察和鑑別，像是 J. S. Bach 的《聖誕神曲》（*Weihnachtsoratorium*）和 E. Lalo 的

⁴² 詳見曾瀚霈，《音樂認知與欣賞》（台北：幼獅文化事業，1997），第四章，頁 84-105。

《西班牙交響曲》（*Symphonie espagnole*）都是有趣的實例。

五、樂種與場所

音樂是生活的一部分，自古未變，所以人們生活與活動的場所與樂種的發展有最直接而重要的關聯，不同的場所需要不同的音樂，音樂在不同的場所也就發展出不同的特質和樂種，雖然各地的音樂文化不同，但這不但不構成發展的阻礙反而有更為繽紛的表現，不僅不同的場所會有不同的樂種，即使是同一樂種，不同的場所也會使它產生不同的特質。例如奏鳴曲這個樂種在巴羅克時期，有所謂教堂奏鳴曲和廳堂奏鳴曲之分，場所之不同顯示其各有特色，主要差異在章法架構，教堂奏鳴曲採嚴謹的「慢—快—慢—快」四樂章的架構，廳堂奏鳴曲則採組曲式的架構（以舞曲為主）。

一般而言，像教堂、寺廟等是信仰與祭典的場所，所以在這些地方進行的音樂，就有各式宗教性的、禮儀的特質。又如封建時代歐洲各國王侯為了滿足精神與感官的需求，網羅一流音樂家們為他們服務，在宮中的廳堂演出許多高水準的音樂，廳堂音樂發展出來的特質就和教堂音樂不同，產生的樂種也不一樣，不僅如此，廳堂音樂和民俗音樂也大不相同，雖然兩者同為世俗音樂，彼此的樂種和特性並不一樣，前者具有高度的藝術性與技巧性而後者則較通俗簡樸且多富娛樂性。

十九世紀社會經濟快速發展，中產階級興起，他們的地位提高，漸漸取代教會與貴族，成為音樂發展的主要支持者，為滿足更多聽眾的需求，需要興建大型歌劇院與大型音樂廳，這些大型音樂演出場所於十九世紀後半一座一座完工啟用，它們對樂種的影響又不同於貴族的廳堂。比如說，在大型歌劇院與大型音樂廳演出的作品各方面都明顯的「增大」：結構大、篇幅大，編制大、陣容大，動態幅度大（力度對比大）…等等，作曲家創作時必須考量到大空間的音響因素，因而使用較古典時期增大許多、甚至可以稱為龐大、巨大的人員編制，歌手在大型歌劇院演出時也必須特別注意發聲與共鳴（當時並無麥克風），以求全場每一個角落都能聽得清楚，

其結果，造成許多樂種如歌劇、交響曲、協奏曲等，整體音響風格截然不同於古典與巴羅克時期，大場所大空間對樂種特質的改變與影響於此可見。

場所之不同，除了影響樂種特質之外，還有一種效應，就是改變與維持演出樂種的傳統。改變與維持似乎是彼此矛盾的兩種作用，但的確都會發生。實例之一是神曲這種音樂，它是宗教音樂的一個樂種，自十七世紀有此樂種以來教堂一直是維持這個樂種演出的場所，但十九世紀大型音樂廳落成，大型合唱團蓬勃發展，為了滿足大音樂廳演唱的需要，神曲被帶進了大音樂廳，從此它就有了一個新場所，並繼續維持在音樂廳演出的新傳統（當然它還是可以在教堂演出，但視作品的規模而定）。實例之二是歌劇院與音樂廳演出的樂種漸因定型化而成為一種傳統，與傳統不合的樂種便要另尋場所，比如說，各地的「國家歌劇院」（Staatsoper）一般只上演嚴肅的歌劇和芭蕾，輕歌劇和音樂劇很少在此演出，它們都另有專屬的劇院，而許多著名的古典音樂廳（如維也納的音樂協會大廳與小廳或其他「國家級」的音樂廳）通常也只演嚴肅的古典音樂。對娛樂音樂、通俗音樂和流行音樂等而言，往往得另覓演出場所，場所環境配合時尚與潮流，對這些音樂同樣有影響，尤其進入二十世紀以來，由於音響科技、商業活動與傳播媒體的發達，安裝麥克風、擴大機、揚聲器及各種聲光設備等之後，小劇院、夜總會、歌廳甚至部分餐廳等都找得到小型的表演場所，因而也有不同形態的樂種應運而生，例如德國有名為“Kabarett”的小型歌舞場，以時事或政治的諷刺歌舞表演為主，此種表演和提供表演的餐廳酒館都叫“Kabarett”。大型的流行歌曲演唱會由於追求的氣氛與效果不同，聽眾（也是觀眾）往往有非常熱情激動的反應和舉止，不宜在國家音樂廳演出，除了搭建臨時舞臺之外，大型體育館經過佈置之後也可以做為音樂演出的空間。不同於歌劇院和音樂廳所演出的音樂，流行音樂也有各自不同的樂種和特質。

樂種與場所的發展關聯，在西方音樂文化中有十分清晰的脈絡可循，尤其是巴羅克時代開始興起的新樂種，不過，當時觀察的重點放在不同場

所造成的風格上的差異，此即本文第一節 Danuser 的論述中提過的「風格學」(Stillehre)，巴羅克時代依教堂、廳堂與劇場（或劇院）將音樂分成三類主要的風格，如以風格與場所為樂種類別的主要標準，則儼然似有三大樂種，當然，依現今樂種的觀念與理論，它們其實是比樂種還大的領域，但是從社會學的功能與特質的角度來看，就樂種與場所的發展關聯而言，昔日的教堂、廳堂與舞台三分法，仍然提供了很好的觀察環境：

（一）教堂音樂

教堂音樂是音樂的一個分類，不是一個樂種，而是許多樂種的集合，在西方文化中歷史悠久，樂種繁多，最主要的是彌撒音樂，也就是做禮拜的音樂或用於禮拜儀式的音樂，其他尚有安魂曲、受難曲、神曲、經文歌和宗教性的歌詠曲等等，這些樂種除經文歌、神曲與宗教性的歌詠曲（geistliche Kantate【德】）外，其餘樂種早期在單聲部的時代是以葛瑞果聖歌來表現的。

神曲與宗教性的歌詠曲皆屬巴羅克時期興起的樂種，神曲的原文 Oratorio，本義是祈禱室或祈禱堂，樂種使用相同的字眼，⁴³ 既保留也表達了此一樂種孕育與誕生的場所名稱。而宗教性的歌詠曲，雖不一定全都是用之於禮拜儀式，但基本上在教堂演出就可算是教堂歌詠曲（Kirchenkantate【德】）。教堂歌詠曲屬德國教會特有的產物，更確切的說法是德國教堂歌詠曲，例如巴哈寫過數百首這類作品，它們可用於教堂的禮拜儀式中，音樂內容由獨唱歌手的獨唱、二重唱等和詩班的合唱曲交替穿插，使用管風琴或樂團伴奏，盛行於德國，在巴羅克時期，德國教堂歌詠曲和意大利廳堂歌詠曲是同屬歌詠曲樂種之下的兩個相對的類型。

教堂音樂絕大部分屬於歌樂的領域，但也有少部分器樂作品如管風琴的前奏曲和巴羅克時期的教堂奏鳴曲，後者表現出教堂氣氛對樂種的影響，嚴謹的「慢—快—慢—快」四樂章的架構是它的特徵。教堂奏鳴曲和廳堂奏鳴曲在巴羅克時期也是同屬一個樂種之下的兩個相對的類型。

⁴³ 除德文拼作 Oratorium 之外，其餘意、西、英、法文皆拼作 Oratorio，與祈禱室拼法同。

(二) 廳堂音樂

廳堂音樂同樣不是樂種名詞，但曾經是一些不同樂種的集合名稱。它泛指從貴族的廳堂環境中發展出來的音樂，大約起於文藝復興時期，原本包含歌唱與演奏，不拘於特定的樂種。到了巴羅克時期，由於器樂在此一時期發展成熟，廳堂音樂除了廳堂歌詠曲（*cantata da camera*）之外，還有廳堂奏鳴曲（*sonata da camera*）、組曲和協奏曲等，這些都是當時典型的樂種。

其中，廳堂歌詠曲與教堂歌詠曲相對，廳堂歌詠曲是一種獨唱歌詠曲（*solo cantata*），也有部分作品是為兩名獨唱歌手作的二重唱曲，稱為廳堂二重唱（*duetto da camera*），使用數字低音或多件樂器組成的 *ensemble* 來伴奏，內容全是世俗題材，在貴族的廳堂演出，章法架構以宣敘調和詠歎調作多次的交替進行，典型的安排是：宣敘調+詠歎調+宣敘調+詠歎調（這樣就算是一首）。廳堂歌詠曲盛行於意大利作曲家和部分受影響的非意大利作曲家，所以也稱為意大利式歌詠曲（*Italian Cantata*）。

如前所述，器樂曲方面，廳堂奏鳴曲和教堂奏鳴曲（*sonata da chiesa*）也是相對，兩者的差別不在編制而在章法架構，廳堂奏鳴曲以舞曲的編排為主，將二至四支舞曲的樂章串起來，再加一個前奏曲，即成為所謂的廳堂奏鳴曲。有意思的是，此種曲子雖有奏鳴曲之名，實質上卻是一種意大利式的組曲，綜合樂種的名目與特質觀之，它可說是少見的兩個樂種的交集。

組曲和協奏曲在巴羅克時期編制都不大，內容篇幅也不長，均可在廳堂演出，進入古典時期以後組曲一度沒落，協奏曲則和初興起的交響曲一樣，在編制和曲式上逐漸擴大，浪漫派時期兩者都是滿足新興大型音樂廳的大型樂種，不再保持「廳堂風格」。

真正延續廳堂風格的樂種是古典時期的「室內樂」，「室內樂」取自日文譯名，室內就是廳堂，就原文觀之，仍可說是廳堂樂，它從巴羅克時期的三重奏鳴曲演變成各種不同型態的「重奏」，如三重奏、四重奏、五重奏…等等，講求獨奏者之間的默契與各聲部分量的均衡，古典時期在貴族

的廳堂發展成熟，進入浪漫派之後則在小型音樂廳為內行的小眾演出，樂手與聽眾之間有一種不同於大型音樂廳內的親密氣氛。

（三）舞臺音樂

舞臺音樂（*Bühnenmusik*）一詞也不是樂種名詞，而是泛指與舞蹈及戲劇的舞臺表演相關的各個樂種的集合名詞，它們和音樂結合之後形成歌劇、芭蕾舞不同的樂種，而這些表演場所在建築與營運時已設定了它的功能，所以多半具有維持特定樂種演出的傳統，例如「國家歌劇院」或代表國家形象的歌劇院以嚴肅歌劇（莊歌劇、大歌劇等）和芭蕾舞的演出為主，喜歌劇院專演喜歌劇和輕歌劇，音樂劇也有它一些固定的劇院，這在音樂文化發達的大都會如倫敦、紐約、巴黎、維也納等地都非常明顯的有此現象。舞臺音樂的相關樂種除了歌劇（包括所有嚴肅類型與輕鬆類型的歌劇及音樂劇）、芭蕾舞之外，主要的還有配劇樂（*Incidental music*【英】*Inzidenzmusik*【德】）。

六、樂種的關聯性思維

在 Danuser 的論述文字中可以看到“*Gattungslehre*”（樂種學）一詞，但樂種研究不是既有的音樂理論，它不像和聲學、對位法、曲式學等有關作曲法的理論有許多單本的著作或教科書，所以雖有許多的樂種史書寫卻沒有名為「樂種學」的著作，但這並不表示樂種沒有理論性的思考問題，在涉及樂種研究方面，有些邏輯性的、學理的思維還是需要釐清的，但是過去很少受到注意，筆者綜合 Dahlhaus、Danuser 等學者和個人的看法，提出以下幾點：

（一）樂種與創作的關係

樂種，對音樂學者而言，是音樂作品的分類整理，屬於音樂學的工作，原則上需要科學的想法和做法，因此期待要有類似「規範」（*Norm*）或標準（*Kriterien*）的東西，做為認定與鑑別的依據，但實質上藝術作品不是科學或自然產物，所謂規範或標準之產生，無法以模擬自然科學的方式來訂定，只能從作品的體認與比較中整理出樂種的特徵，以此做為依據。所

以，規範或標準對音樂藝術而言只是一種原則的尋求，它是難以建立或並非真正存在的，但是對此原則的尋求本是希望分類的工作能有所依據，而這個原則的根源應該是來自樂種的典型特徵與核心本質的把握。

創作，對作曲家而言，是美學與藝術理念的追求，本質上不應也不能被規範綁死，所以樂種特質或特徵，在創作理念與創作行為上常被視為僅具參考性，不具規範作用，作曲家常有其獨特之樂種觀，音樂作品亦無必要非得符合「一般」之認定不可，尤其自十九世紀自律美學（*autonome Ästhetik*）興起之後，追求獨特取代了約定俗成，作品在樂種分類上有漸趨難以界定之勢，至二十世紀整體音樂觀之重大改變，嚴肅音樂有許多作品的表現都突破了樂種的「界限」。

當樂種的特質難以維持，樂種的界限趨於模糊，可說是樂種在一個時代發展之結束。當作曲家並不介意其創作的作品之樂種屬性，剩下的問題是作品的好壞，這種情況下討論樂種觀念似乎變得不具意義。

然而，正如 *Danuser* 所指出的，新音樂也會形成新樂種，則樂種並沒瓦解，只是樂種中各個不同樂種之榮枯消長之現象的改變而已。

（二）樂種與文化的關係

不同的音樂文化孕育不同的樂種，文化有民族性、地域性和時代性，所以對樂種的調查研究有其不同的著眼點。由於民族性和地域性的差異很大，不可能遭到忽視，容易被忽略的是時代性，所以進行區域研究時，不論是西方音樂或民族音樂，皆應認知樂種在不同時期的表現具有不同的特徵與特質，在進行樂種歷史之整理（樂種史書寫）時應留意觀察。

此外，時代改變、生活改變、文化改變，樂種亦將隨之改變，改變所帶來的是現有樂種的沒落或更新，也會有新樂種的產生。

對一個音樂文化而言，究竟其間存在著多少個樂種，應視研究狀態而定，學者之間的說法必然會有一些出入，所以沒有「確定的」數字是可理解的，但大體上，西歐音樂文化對於所謂「主要的樂種」的認定，由於無數學者長期投入研究，已經形成基本的共識，其他音樂文化的樂種則仍有待進一步探索。

（三）樂種與美學的關係

依 Dahlhaus 的觀點，音樂可區別為「功能音樂」（funktionale Musik）與「自律音樂」（autonome Musik），這種區分筆者認為雖未必適用於所有的音樂文化，但有助於說明樂種存在的意義與美學觀點之間的關聯。

所謂功能音樂，並非沒有美學觀點，但其創作之意圖與作品之演出（或播放）係為執行與達成某些預定之目的，如供宗教儀式、典禮、舞蹈、娛樂等之用，此類音樂之創作除了音樂自身的法則（節奏、旋律、和聲、對位、曲式、配器等）的應用之外，也要顧及「非音樂」（音樂法則之外）因素的要求，因此常形成一定的樂種特徵或具有某種特質。

而自律美學純以音樂藝術之完成為目的，音樂作品之存在價值建立在作品本身所表達之藝術理念或藝術成就，不必有什麼功能或作用（有也無妨），所以僅需著眼於音樂觀、音樂邏輯之發揮，無需考慮非音樂性的因素，甚至不必受限於既有的樂種觀念，因此自律音樂就樂種特徵與特質而言，作品的個別性和獨特性很大，無法預期與掌握，有些可能徒具樂種名目而已。

（四）樂種與經濟、社會、政治的關係

音樂是生活的一部分，也是文化的一部分，生活與文化皆受經濟、社會、政治的影響，其彼此之間密切的互動關係，對樂種的孕育環境具有直接或間接的作用，樂種的形成與塑造固然有其音樂性的因素，但有時影響樂種發展之主要或重要關鍵則存在於經濟、社會或政治的層面，所以研究者亦不排除從宏觀的角度來觀察。

參考書目

Apfel, E.

- 1977 “Form und Gattung in der Musikgeschichte, besonders der neueren Zeit,” in *Aufsätze und Vorträge zur Musikgeschichte und historische Musiktheorie*. Saarbrücken, 1977. S. 123~137.

Arlt, Wulf

- 1973 “ Einleitung Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung,” in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedenkschrift Leo Schrade, Folge 1, hrsg. von Wulf Arlt u. a., Bern/München, 1973. S. 11~93.

- 1982 “ Gattung - Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung,” in *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Fr. Krummacher & H. W. Schwab. Kassel/Basel, 1982. 10~19.

Arlt, Wulf u. a. (Hrsg.)

- 1973 *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedenkschrift Leo Schrade, Folge 1. Bern/ München, 1973.

Barthelmes, Barbara:

- 1999 “Klangkunst: Eine neue Gattung oder ein interdisziplinäres Feld?,” in *Klangforschung '98: Symposium zur elektronischen Musik*. Publisher: Pfau, 1999.

Blume, Friedrich

- 1963 “Form,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1963. Taschenbuch-ausgabe, 1989. Sp. 538~543 (II. Gattungen der Musik)

Dadelsen, G. von

- 1962 “Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem,” in *Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung Kassel 1962*. Kassel, 1963, S. 23~25.

Dahlhaus, Carl:

- 1967 *Musikästhetik*. Köln, 1967. (=Musiktaschenbücher theoretica 8) bes. das Kapitel ‚Kriterien‘, S. 125~149.
- 1969 “Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen,” in *Festschrift Fr. Martini*, hrsg. von H. Kreuzer. Stuttgart, S. 516-528, erneut in: C. Dahlhaus: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz und andere, 1978. S. 72~82.
- 1973 “Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert,” in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedenkschrift Leo Schrade, Folge 1, hrsg. von Wulf Arlt u. a., Bern/München, 1973. S. 840~895.
- 1974 “Was ist eine musikalische Gattung?” in *Neue Zeitschrift für Musik*, Vol. CXXXV/10, 1974, S. 620~625
- 1978 *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel/München, 1978.
- 1978 “Formenlehre und Gattungstheorie bei Adolph Bernhard Marx,” in *Festschrift H. Sivers*, hrsg. von G. Katzenberger. Tutzing, 1978. S. 29~35.
- 1979 “Gattung,” in *Brockhaus Riemann Musiklexikon* in zwei Bänden, hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1979. Band 1, S. 452. Dasselbe in vier Bänden und einem Ergänzungsband. Erweiterte Taschenbuchausgabe, 1989. Band 2, S. 102f.
- 1982 “Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie der Oper,” in *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Fr. Krummacher & H. W. Schwab. Kassel/ Basel, 1982. S. 20~29.

Danuser, Hermann

- 1981 “Ein Außenhalt für den ‘Weg nach innen’? Zum Gattungsproblem der jüngsten Musik,” in *Kongreß Bericht Bayreuth 1981*, hrsg. von Chr.-H. Mahling und S. Wiesmann. Kassel, 1984. S. 184~188.
- 1983 “Gustav Mahlers Symphonie ‘Das Lied von der Erde’ als Problem der Gattungsgeschichte,” in *Archiv für Musikwissenschaft* 40, 1983, S. 276~286.
- 1994 *L'estetica della (post-)avangadia e il concerto di genere in musica*. Rom, 1994.
- 1995 “Gattung,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. 21 Bände in zwei Teilen. Kassel: Bärenreiter-Verlag. Sachteil Band 3, 1995. Sp. 1042~1070.

Danuser, Hermann (Hrsg.)

- 1988 *Gattungen der Musik und ihre Klassiker*. Laaber, 1988 (=Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, hrsg. von R. Jacoby. Bd. 1)

Engel, Hans

- 1962 “Die musikalischen Gattungen und ihr soziologischer Hintergrund,” in *Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung Kassel 1962*. Kassel, 1963, S. 3~14.

Fellerer, Karl Gustav (Hrsg.)

- 1951 *Das Musikwerk*. Eine Beispielsammlung zu Musikgeschichte, 47 Bände und Register broschiert. Köln: Arno Volk Verlag, 1951~1975.

Hisch, Ferdinand

- 1977 “Gattung, musikalische,” in *Wörterbuch der Musik*. Berlin: Verlag Neue Musik, 1977, S. 146.

Humpert, Hans Ulrich

- 1990 “Sprachkomposition: eine Gattung innerhalb der elektronischen Musik,” in *Quo vadis musica?* Kassel. Basel: Bärenreiter, 1990.

Husmann, Heinrich

- 1958 *Einführung in die Musikwissenschaft*. Heidelberg, 1958. (bes. S. 219 ~226.)

Kluge, Reiner:

- 1974 “ Zum Begriff 'Musikalische Gattung', ” in *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Vol. XVI/2, 1974, S. 117~122.

Krummacher, Fr. & Schwab, H. W. (Hrsg.)

- 1982 *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*. Kassel/ Basel, 1982 (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 26).

Kunze, Stefan:

- 1982 “Überlegungen zum Begriff der 'Gattung' in der Musik,” in *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Fr. Krummacher & H. W. Schwab. Kassel/ Basel, 1982. S. 5~9.

Mauser, Siegfried

- 200X *Gattungstheorie*. Laaber (原規劃 1997 出版，至本文截稿止尚未見出書)

Mauser, Siegfried (Hrsg.)

- 1993 *Handbuch der musikalischen Gattungen*, in 15 Bänden. Laaber, 1993 ~200X (至本文截稿止尚未出齊)

Michels, Ulrich

- 1977 “Gattungen und Formen,” in *dtv-atlas zur Musik—Tafel und Texte*. Band 1. München u. a. (Deutscher Taschenbuch Verlag, Bärenreiter-Verlag), 1977. S. 110~157.

Moritz, Reiner E. (Hrsg.)

- 1982 “Gattung,” in *Knaurs Musiklexikon*. München/Zürich: Droemer Knauer, 1982. S. 304.

Moser, Hans Joachim

- 1920 “Zur Methodik der musikalischen Geschichtsschreiben” (1918), in *Zeitschrift für Ästhetik allgemeinen Kunstwissenschaft* 14, 1920. S. 130~145.
- 1935 “Gattungen der Musik,” in *Musiklexikon* von Hans Joachim Moser. 2. Auflage, Berlin: Max Hesse Verlag, 1935, Band. 1, S. 255~256. Vierte, stark erweiterte Auflage, Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski, 1955. Band 1, S. 394~395.

Müller, Klaus-Detlef:

- 1982 “Aspekte des Gattungsverständnisses in der Literaturwissenschaft,” in *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980*, hrsg. von Fr. Krummacher & H. W. Schwab. Kassel/ Basel, 1982. S. 30~38.
- Musica*, Vol. XXXV/3, 1981, S. 237~240.

Oesch, H.

- 1974 “Musikalische Gattungen bei Naturvölkern,” in *Festschrift Arno Volk*, hrsg. von Carl Dahlhaus und H. Oesch. Köln, 1974, S. 7~30.

Reichert, G. & Just, M. (Hrsg.)

- 1962 *Die musikalischen Gattungen und ihr soziologischer Hintergrund, Kongreß-Bericht Gesellschaft für Musikforschung Kassel 1962*. Kassel, 1963.

Samson, Jim

- 2001 “Genre,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition, edited by Stanley Sadie. London etc.: Macmillan, 2001. Vol. 9, pp. 657~659.

Schneider, Marius:

- 1976 “Die Gattung in der Musik der Naturvölker,” in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade, Folge I*, hrsg. von Wulf Arlt u. a., Bern/München: 1976. S. 95~115.

Seeger, Horst (Hrsg)

- 1966 “Gattung, musikalische,” in *Musiklexikon* in zwei Bänden, hrsg. von Horst Seeger. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1966. Band 1, S. 313.

Seidel, Wilhelm

- 1978 “Gattung,” in *Das Grosse Lexikon der Musik*, hrsg. von Günther Massenkeil. Freiburg im Breisgau, 1978. Band 3, S. 235~237.
- 1996 “Gattung,” in *Das Neue Lexikon der Musik*, auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. *Grossen Lexikons der Musik* (1978~82/1987), einer Bearbeitung des *Dictionnaire de la Musique* von Marc Honegger (1976), redaktionell bearbeitet von R. Noltensmeier (Text) und G. Rothmund-Gaul (Abbildungen). Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1996. Band 2, S. 188~189.

Sochor, A. N.

- 1970 “Die Theorie der musikalischen Genres: Aufgaben und Perspektiven,” in *Beiträge zur Musikwissenschaft* 12, 1970, S. 308~321.

Thiel, Eberhard

- 1977 “Gattungen der Musik,” in *Sachwörterbuch der Musik*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1977¹, 1984⁴. S. 204f.

Ujfalussy, Jozsef

- 1988 “Zur Dialektik der Kategorie der Gattung in der Musik,” in *Meyer Festschrift* 1988. (Berlin: n.p., 1988) S. 557~558.

Wagner, Günther

- 1980 “Musikalische Gattung und Idealtypus,” in *Kongress-Bericht Berlin 1974*. 1980. S. 499~501.

Wiora, Walter

- 1962 “Die musikalischen Gattungen und ihr soziologischer Hintergrund,” in *Kongress-Bericht Gesellschaft für Musikforschung Kassel 1962*. Kassel, 1963. S. 15~22.
- 1965 “Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen,” in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 10, 1965, S. 7~30., erneut in Walter Wiora, *Historische und systematische Musikwissenschaft, Ausgewählte Aufsätze von W. Wiora*, hrsg. von H. Kühn und Chr.-H. Mahling. Tutzing, 1972. S. 449~476.
- 1971 *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Ästhetik einer musikalischen Gattung*. Zürich: Moseler, 1971.
- 1976 “Die Gattung 'Lied',” in *Festschrift für Ernst Hermann Meyer zum sechzigsten Geburtstag 1976*. S. 141~150.
- 1977 “Zur einigen Grundfragen der Gattungsgeschichte,” in *Die Musikforschung* 30, 1977, S. 185~188.
- 1977 “‘Gattungen des Volkliedes’ und ‘Gattungen der Musik’,” in *Festschrift F. Hoerburg*. Laaber, 1977. S. 37~44.
- 1980 *Ideen zur Geschichte der Musik*. Darmstadt, 1980. (=Impulse der Forschung 31) bes. S. 99~114

呂鈺秀

- 2003 《臺灣音樂史》。台北：五南出版社。

曾瀚霏

- 1997 《音樂認知與欣賞》。台北：幼獅文化事業公司。
- 1997 《安魂曲研究—縱觀一個西方樂種的面貌與發展》。台北：文史哲出版社。

The Concept of Musical Genre and Theoretical Reflections Concerning Genre

Hannpey Tseng*

Abstract

Musical genre is a widely used term in musical discourse, but it remains a concept that has not yet been fully explored. People usually do not make any distinction between it and musical classifications, and this even appears in some scholarly writing. Hence the concept of musical genre needs to be reexamined. Although not many definitions can be found, the present writer has interpreted some of them and conducted a review of relevant texts he has published in the past. In addition, the writer dissected the particular connections between musical genre and musical classification, especially pointing out the differences between the two, so that the concept of musical genre can finally escape its difficult position in logical thought. When identifying a musical genre, one raises an argument on the establishment and classification of musical genre, based on a few examples of Western musical genres, in order to avoid conceptual confusion. In Western musical culture, the names of musical genres, as well as their connections with certain places in their development, can offer clarification. Moreover, the connections between musical genre on the one hand and thought on creativity, culture, esthetics, economics, society, and politics on the other can provide musical researchers attitudes and ways of thinking with regard to musical genre.

* The author is currently a professor in the Graduate Institute of Art Studies, National Central University.

Translated by Thomas E. Smith

Keywords: Musical Genre, Genre, Theory of Genre, Musicalische Gattung, Gattung, Gattungstheorie, Gattungsgeschichte, Gattungsgeschichtsschreibung, Musical Taxonomy, Musical Classifica