臺大文史哲學報　第六十一期
2004 年 11 月　　頁 25～52
臺　灣　大　學　文　學　院

歷史性與藝術性的兩難：從 Carl Dahlhaus 的「結構音樂史」論歷史書寫的永恆困境

楊 建 章 *

摘　要

一九八九年過世的德國音樂學家卡爾．達爾豪斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989) ，被公認是二十世紀末的歐洲音樂史學巨擘。儘管學界對他的評價毀譽參半，但無可諱言的是，他對於歐洲音樂範疇裡的音樂理論史、美學史、以及十八至二十世紀音樂史的相關著作，直到今日還是講論歐洲音樂史時很難規避的典範。達氏史論的殊勝之處，在於他能夠運用德國傳統的批判史學，對於目前仍然負嵎頑抗的傳統德語系音樂史論述，能夠一針見血地攻子之盾。而達氏的結構史方法，雖然目的主要在批判十九世紀德國傳統史學與二十世紀教條馬克思史學裡的歷史決定論，他的方法下所呈現的多元價值論、以及對於歷史時間的重新思考，卻可與同時代的後現代史學相呼應。

本文藉由討論達氏的音樂史論裡所謂「結構史」的概念，來探討音樂史裡關於歷史性與藝術性的兩難困境。達氏的結構音樂史旨在提出一方法論，當成音樂史家面對其歷史材料（音樂作品）時價值判斷的暫時依據；其核心其實並不在於用一個、或一些抽象的概念來化約歷史的複雜性，也非僅將歷史現象單純地用結構因素來解釋，而在於史家如何找出歷史結構與各種結構的結構之間錯綜複雜的辯証關係。然而，達氏的結構史，固然長於處理多重面向的歷史論述，因而提供音樂史家在面臨價值判斷時一種方法論上的喘息空間；但是在直

本文 93.8.15 收稿；93.10.20 通過刊登。

*國立交通大學音樂研究所助理教授。

接面對藝術作品的藝術性時，達氏一方面不斷耳提面命藝術品歷史價值的有限，另一方面始終不願放棄美學價值的獨立性與超越性。換言之，達氏頻頻著墨於藝術品的歷史性的價值，卻閃避解釋藝術品之歷史性與美學價值判斷的歧異。此一矛盾，達氏終身未能解決。

關鍵詞：卡爾．達爾豪斯、結構史、歷史方法論、歐洲音樂史、後現代史學

Carl Dahlhaus's Idea of Structural History and the Tension between Historicity and Art Characters

Chien-Chang Yang *

Abstract

Arguably the most influential post-war German musicologist, Carl Dahlhaus has been a target of attack and source of inspiration for his intellectualist approach to musicology for decades. While his revision of European musical history has generated heated debates among scholars, Dahlhaus's historiography has not been treated with equal attention, especially, his idea of "structural history" (*Strukturgeschichte*), a key term of his magnum opus *The Foundation of Music History* and a guiding principle of his musico-historial writings. This paper argues that Dahlhaus's structural history offers music historians a method of accessing different viewpoints of historical subjects without subsuming one under another. The aim of Dahlhaus's methodology is not to reduce history into some overriding superstructures. Instead, his structural history is able to unravel the dialectic tensions in history by showing the complexity of conflicting structures. Furthermore, although Dahlhaus's approach hides itself behind the facade of German idealism, his discussions of value relativism and non-linear historical time are rather compatible with postmodern historiography. Nevertheless, there is still an inherent tension in Dahlhaus's method; namely, in promoting relativism in value judgment, he does not fully explain the relationship between historic and artistic meanings in music.

---

*Assistant Professor, Institute of Music, National Chiao-Tung University.

Keywords: Carl Dahlhaus, structural history, historiography, European music history, postmodern

歷史性與藝術性的兩難：
從 Carl Dahlhaus 的「結構音樂史」論歷史書寫的永恆困境 *

楊 建 章

一九八九年過世的德國音樂學家卡爾．達爾豪斯 (Carl Dahlhaus, 1928-1989)，被公認是二十世紀末的歐洲音樂史學巨擘。儘管學界對他的評價毀譽參半，但無可諱言的是，不僅是在德語學界，在義大利、英國、美國、以及亞洲，他對於歐洲音樂範疇裡的音樂理論史、美學史、以及十八至二十世紀音樂史的相關著作，直到今日還是講論歐洲音樂史時很難規避的典範。[1] 達氏論述所及的歷史材料，就文化地域範圍而言其實並不寬廣，僅限於歐洲大陸（尤其是德奧），其方法論的多樣性也不如一九八五年之後美、英學界風行草偃的「新音樂學」(New Musicology)，所謂跨學科式的旁徵博引；達氏史論的殊勝之處，在於他能夠運用德國傳統的批判史學，對於目前仍然負嵎頑抗的傳統德

* 本文曾以演講形式，發表於臺大音樂學研究所及交大社會與文化研究所，於討論過程中獲益良多；另外本文於寫作期間，得到中研所史語所於經濟與智識上多方資助，謹此致謝。

1 美國學者 James Hepokoski 就認為，達氏所著之《十九世紀音樂》，徹底改變了英語學界的音樂學面貌。儘管會有很多人不同意這樣的說法，但是達氏自一九八０代英譯作品不斷問世，包括 Richard Wagner's Music Dramas (1979); Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century (1980)、Esthetics of Music (1982)、Foundations of Music History (1983)、Analysis and Value Judgment (1983)、Realism in Nineteenth-Century Music (1985)、Schoenberg and the New Music (1987)、The Idea of Absolute Music (1989)、Studies on the Origin of Harmonic Tonality (1990)、Ludwig van Beethoven (1991)。可以說二十世紀的最後兩個十年，達氏的英譯著作，幾乎無一例外地總會引起當時英美學界一陣議論。參見 Hepokoski, “The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources,” 19th-Century Music 14, no. 3 (1991), 221。

語系音樂史論述，能夠一針見血地攻子之盾[2] ；而其史學方法論更是觸及藝術的歷史論述裡的核心問題，也就是音樂史裡關於歷史性與藝術性的兩難困境。

本文藉由討論達氏的音樂史論裡所謂「結構史」 (Strukturgeschichte; structural history) 的概念，來探討此一音樂史、甚或一般歷史書寫的永恆難題。達氏的結構音樂史旨在提出一方法論，當成音樂史家判斷其材料（音樂作品）之歷史意義時的暫時依據。雖名為結構史，其核心其實並不在於用一個、或一些抽象的概念來化約歷史的複雜性，也非僅將歷史現象單純地用結構因素來解釋；達氏的史論核心在於史家如何找出歷史結構與各種結構的結構之間錯綜複雜的辯証關係。換句話說，對達氏來說，史家第一要務在去除單一歷史中心的迷思；歷史之所以為歷史，非表現在歷史的一致性裡，而反而是在各種歷史結構的緊張與矛盾中。而達氏的結構史方法，雖然目的主要在批判十九世紀德國傳統史學與二十世紀教條馬克思史學裡的歷史決定論，他的方法下所呈現的辯証模式所隱含的對單一文化中心論的挑戰，卻與同時代的後現代史學相呼應。

達氏的結構史，固然長於處理多重面向的歷史論述，因而提供音樂史家在面臨價值判斷時一種方法論上的喘息空間；但是在直接面對藝術作品的藝術性時，達氏一方面不斷耳提面名藝術品之歷史價值的有限性，另一方面始終不願放棄美學價值的獨立性與超越性。換言之，達氏頻頻著墨於藝術品的歷史性的價值 (historicity)，卻閃避解釋藝術品之歷史性與美學價值判斷的歧異。此一矛盾，達氏終身未能解決；本文將藉由達氏的音樂史學論著，來凸顯此一歷史書寫的永恆難題。

一、 歷史事件與歷史結構

達氏史學方法的精要，最早結集於一九七七年出版的《音樂史原論》(Grundlagen der Musikgeschichte, 1977) 。[3]此書總共分為十個章節，達氏首先從

2 關於達氏史學方法的基本背景，可參見 Hepokoski 之 “The Dahlhaus Project”。此文對於達氏史學思想之歷史淵源與思想背景，有極詳盡的整理。

3 Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (Köln: Hans Gering, 1977)，之後簡稱《原論》。英譯本 *Foundations of Music History*, 由 J. B. Robinson 英譯（Cambridge: Cambridge University Press, 1983)。 根據 Hepokoski 的說法，達氏自 1972 年起，在 *Neue Zeitschrift für Musik* 出版了一系列的小文章，當為《音樂史原論》各章的雛形。見 Hepokoski, "The Dahlhaus Project," 225。

德國戰後歷史主義的衰微談起，進而論及音樂作品的歷史性與藝術性的區分、以及何謂音樂史實、何謂音樂史的主題、歷史主義與對傳統的批判、歷史詮釋學、價值判斷，音樂史的「相對自主性」等等，可以說舉凡音樂史寫作的基本問題皆為此書討論的重點。而第九章＜結構史＞，則是達氏在整體談論音樂史學問題之後，所提出來的方法藍本。[4]

儘管「結構史」(Strukturgeschichte, Structural history) 一詞令人聯想起在二次世界大戰後引領風潮的，以布勞岱 (Fernand Braudel) 為首的法國年鑑學派 (Les Annales)，但達氏顯然不認為他自己的史觀跟年鑑學派有任何淵源。除了提及年鑑學派首先用了結構史一詞之外，在《原論》裡達氏僅簡單地提到布勞岱關於不同歷史層面的多種「韻律」(Zeitrhythmen; rhythms) ，來說明音樂史跟一般歷史一樣很難以一統攝不同歷史現象的最高原則來解釋，並沒有討論到其他有關年鑑學派的方法論（例如 longue durée）。[5]如果說達氏的基本的出發點跟年鑑學派有神似之處，則在達氏的音樂史觀，同樣基於破除傳統史學以歷史事件（historisches Ereignis; historical event) 為史作主軸的敘事方法。

達氏認為，音樂史的中心範疇為「作品」。相較於 一般歷史裡的歷史人物的作為 (praxis) 所構成的事件往往成為歷史的主軸，音樂史裡作曲家創作 (poiesis) 的行為，似乎很難確定就是決定歷史意義的事件。[6]他在《原論》裡論＜何謂音樂史實？＞ (Was ist eine musikgeschichtliche Tatsache?) 一章也指出，儘管跟音樂相關的歷史事件多如牛毛，但與一般歷史不同的地方在於，音樂史裡的「事件」的歷史意義似乎更難以確定掌握。[7]到底是「音樂作品」，還是作品的演出構成歷史事件？甚或作曲家可以有同一個作品，但卻有好幾個不同的作品版本，在不同時間、及地點，造成了不同的演奏事件。那麼這些事件應如何都能與原先的創作行為相關，而成為該「作品」歷史的一部份？尤其是音樂稍縱即逝，不像其他藝術品還會留下過去的遺跡；達氏提到，音樂史家尤其不能天真地認為歷史事件就一定就是看得見、摸得著的。

---

4 本文論及的達氏結構史學除了《原論》第九章外，另外也引自達氏於一九八三年曾接受北德廣播電台 (NDR) 的訪談特別提到結構史的觀點，其部份內容可見，Heinrich W. Schwab, "Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte," *Dansk aarbog for musikforskning* 14 (1983), 64.

5 見《原論》，頁 218，224；英譯本，142。關於年鑑學派的史學概念，可參見 Fernand Braudel, *Écrits sur l'histoire* (Paris: Flammarion, 1969)。

6 《原論》，頁 14；英譯本，4 。

7 《原論》，頁 58；英譯本，33。

即使有這些不確定性，達氏倒不像年鑑學派，棄歷史事件如敝屣，他把重點擺在歷史事件與歷史結構之間的相依性。他認為，過去所發生的事件僅僅為史家用來寫作的素材；單純的事件並非歷史，只是史家假設的出發點。[8]而事件之所以被認為有歷史意義，背後一定有理論的存在；換句話說，每個事件之所以被關注，都必定是史家預設某個歷史觀點，事件的意義從不外於歷史認知的結構。[9]

> 扼要地說，歷史事實不過就是用來支持歷史敘述與結構，要不就是負面地去證明過去史家的謬誤。[10]

例如光是 1868 年華格納《紐倫堡名歌手》首演這個「事件」本身並不能產生任何歷史意義。此一事件之所以有意義，得看它處在那一種、或那幾種歷史情境的結構裡，誠如達氏所言：「事件是依附於結構裡的，而結構也一樣要事件來呈現。」《名歌手》的首演之所以能成為歷史的一部份，也就說明了當時的歷史情境，諸如演出的樂譜、詮釋風格、必要的建制機構、聽眾的期待心理以及社會政治的狀況都交會在一個事件上。「我們可以或從事件來挖出藏在底層的結構，或者相反地，呈現出幾個結構的關連性，來讓某一個事件瞭然；如何切入則看我們認知的興趣 (Erkenntnisinteresse) 而訂。」[11]

而達氏所謂的「結構」(Struktur; structure) 簡單來說即是歷史現象背後一些具有影響個人或集體行為的因素所構成的運行的網絡（單一或多重，和諧或衝突）。結構史的方法即在從社會、思想、美學、建制 (institution)等多重角度來找尋這些指標所構成的系統 (ein übergreifendes Bezugssystem; an overriding frame of reference)，從而檢討其運行的方式與歷史現象的關係。[12]但他同時也強調：雖然這些指標在歷史上足具有影響個人以及群體行動的力量，卻只能拿來當成一種便於歷史討論的工具而非一成不變的「上層結構」(Überbau;

8 《原論》，頁 62；英譯本，35。

9 《原論》，頁 71；英譯本，42。

10 《原論》，頁 73；英譯本，43：“Geschichtliche Fakten sind, pointiert ausgedrückt, zu nichts anderem da, als Geschichtserzählungen und Strukturbeschreibungen zu fundieren oder aber, negativ gewendet, die Meinungen früherer Historiker als brüchig zu erweisen.”

11 《原論》，頁 212: “Man kann demnach, je nach “Erkenntnisinteresse,” entweder von Ereignissen ausgehen, um Strukturen zu eruieren, die ihnen zugrundelagen [sic.], oder umgekehrt eine Anzahl von Strukturen aufeinander beziehen, um ein bestimmtes Ereignis verständlich zu machen”；英譯本，134。

12 《原論》，頁 208；英譯本，131。

superstructure)，否則又掉入像黑格爾或者馬克斯的歷史決定論的陷阱。更重要的在於，歷史所必須呈現的往往不是一個大的，統合的結構 ，而是在結構與結構之間相互關係的網絡裡 (Netz von Korrelation)。[13]

雖然沒有點名直接攻擊，從史學史的角度而言，達氏主張的結構史主要是相對於十九世紀德國自藍克 (Leopold v. Ranke) 以降的傳統實證史學中以尋找歷史事件的意義為出發點的敘述式史學。 傳統史學強調客觀地發掘與考證史料以求重現過去發生的史實。[14]而史家則將這些詳細考證之下的「有意義」的歷史事件安排在線性時序 (Linear Time)中來解釋其緣起、發展、與結果；重點在強調歷史事件之間的「連續性」以及因果關係。例如甲事件的發生導致乙事件的發展，結果造成丙事件；三個事件所呈現的構造是單純的線性時序：甲→乙→丙，時序先後又與因果邏輯之先後重合。

問題在於，實證史家強調本身在考證史實時的超然地位，但是事實上在史家決定哪一些事件「重要」而有意義時所根據的就已經是主觀的偏見。問題不在於史家一開始有個假設的基本出發點（每一個歷史工作者都會有的經驗），而是在於史家把假設當成是不可挑戰的「目的」，再加上用根據假設來選擇的証據去證明被當成目的的假設，因而犯了目的論 (teleology) 的謬誤。

達氏指出對寫歷史的人來說，除非我們完全不處理歷史人物，要不然有時候很難避免把自己放到他人的地位試著再造出當時的動機以便了解其觀點 ；而為了避免目的論的謬誤，達氏用了英國史家柯靈屋的理論來說明史家進入歷史對象情境的方式，在於重建其歷史情境的結構，近似柯靈屋所謂「重演」(reenactment) 的概念。[15]重演歷史意謂，我們研究歷史主體的行為時，重點並不在去重現過去「真的」發生了什麼，而是要先問為什麼歷史對象在其情境裡

13 達氏之原文為：“Unter Strukturgeschichte versteht man den Versuch, die verschiedenen Faktoren, die in einem Zeitalter wirksam sind, also sowohl musikalisch-strukturelle als auch ästhetische und sozialgeschichtliche, in eine Relation zueinander zu bringen, wobei man keine Vorentscheidung darüber fällt, welches dieser Momente als Grundlage und Fundament ..oder welches als ‘Überbau’ gelten soll, sondern zuerst einmal versucht, überhaupt Beziehungen zu knüpfen, Zusammenhänge herzustellen: gewissermaßen ein Netz von Korrelationen zu spinnen, in dem die musikalischen Phänomene von den verschiedensten Ansätzen her zum Sprechen gebracht werden.” 引自 Schwab, “Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte,” 64.

14 藍克的名言曰歷史的任務非評斷過去，而在忠實地呈現過去發生的史實， wie es eingentlich gewesen ist。參考自 Georg Iggers, *The German Conception of History: The National Tradition from Herder to the Present*, revised edition (Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1983) , 67。

15 《原論》，頁 242；英譯本，153。

會選擇那樣去做，他可能有的考慮會是什麼。也就是說，了解歷史現象，我們應該避免用我們的邏輯去解釋過去，而是設法進入當時的歷史情境，去找出該歷史現象所在的時空結構下的邏輯。這種方法，用後期柯靈屋的術語就是所謂「問題與答案的邏輯」。簡而言之，我們要了解過去的想法，除非是掌握了該思想之所以產生是因為問了什麼問題，要不然就不能了解歷史現象的核心。[16]

柯靈屋的問題與答案的邏輯，依達氏結構史的說法，其實就是歷史事件與結構的相依性。舉例來說，達氏認為十八世紀歐洲音樂裡所謂的 gallant style（一譯「優雅風格」，其實指的並不是音樂技巧或形式的風格，而應該是一種所謂 galant homme 的貴族品味與社會心理狀態 (mentalité)。[17]為了要符合這些宮廷貴族 galant homme 的風範品味，音樂作品裡的風格、樂種、形式、編制都是作曲家用來符合此一美感心態的工具；也就是說，這些形式技巧僅僅是對應於 galant homme 這種宮庭式的貴族品味的不同的答案。不管是法國或義大利歌劇、大協奏曲，或是海頓及莫札特的樂曲，歐洲十八世紀音樂的風格、形式等其實都是去回答 galant homme 這個問題的不同的答案。[18]

至於藍克的實證史觀裡所強調重現過去的客觀性，在十九世紀末就已經受到挑戰。[19]十九世紀末的人文學者狄爾泰 (Wilhelm Dilthey) 就認為歷史其實是發自主觀意識，利用掌握過去以了解主體本身歷史地位的一種直覺式的「理解」(Verstehen; understanding) 。在這種觀點下，歷史不是一種客觀的知識，而是個人主觀對自我整體的詮釋。當代詮釋學大師高達美 (Hans-Georg Gadamer) 根據狄爾泰的說法推演出我們對所有知識的認知來自跟所有過去的知識不斷對話的而產生的過程，他稱之為「詮釋的循環」(hermeneutic circle)。透過該循環

16 達氏對柯靈屋的說法，似乎來自姚斯，請見 Hans Robert Jauss, Hanns Robert. *Toward an Aesthetic of Reception.* Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1982, 21-22. 關於柯靈屋「重演」的想法，見 R. G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford: Clarendon Press, 1946), 282–301. 關於「問題與答案的邏輯」，見柯氏之《自傳》，陳明福譯 (台北，1985)，頁 43ff。

17 Galant 一詞為法文在十七世紀初產生的用法，原來指的是社會交際與宮廷愛情的優雅風度，後來沿用在文學上則指的是法國宮廷的風度品味。Galant homme (人）則意謂宮廷式的舉止風範。

18 參見 Dahlhaus, “Einleitung,” in *Die Musik des 18. Jahrhundert. Handbuch der Musikwissenschaft,* Bd. 5, ed. Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber Verlag, 1985), 1-8。

19 但近年來史論家已經替藍克翻案。十九世紀上半葉在日耳曼赫德與黑格耳式的唯心史觀盛行，歷史已流於玄學式哲學的附庸。藍克之主張考證，其實在當時的歷史情境下是一種積極的改革。關於十九世紀德國歷史主義的發展可參看 Iggers, *The German Concept of History*。

的無窮推演，我們得以與過去或現在的知識或其他的認知主體碰撞而產生認知「視界的融合」 (fusion of horizon)。於是對高達美而言，任何認知活動（包括歷史認知在內）都免不了有偏見 (Vorurteil; pre-judgement)。[20]在這種歷史知識論的前提下，史家對過去的理解事實上都是一種介入與詮釋，歷史沒有必要也不可能是過去客觀的再現，而是對史家對過去的一種再造與再認識。

達氏所要呈現的歷史結構，不只是重演單一歷史人物主觀的過去而已，而是呈現出歷史視角的多元性。他強調的結構必然是多重的，甚至不相容的結構所構成的網絡。也就是說，對應於一個歷史問題的答案永遠不只一種，而結構史家的任務則在找出這些不同的問題與答案之間的關係。從這個角度來看，尋找歷史的深層結構並不與歷史事件的考證有衝突。總而言之，達氏所強調的歷史並不只如高達美所說經由不同視界的融合的那種對話的過程，以及經過此一詮釋的循環 (hermeneutic circle) 所產生的感通理解，而是著重在對話的過程由於結構與結構之間衝突碰撞所產生的張力。也就是說，史家的任務並不在單純地提供一種歷史事件的解釋，而在選擇歷史材料而將其呈現在結構與結構之間的交纏關係之中。在這種史觀裡歷史並無定本的解釋，歷史之為人的歷史就在歷史主體與其結構之間永遠存在的不可共通性，在其永遠存在的辯証衝突之中。

二、「絕對音樂」的概念

達氏同意歷史的理解其實是史家的詮釋與再造，但他認為高達美的說法僅解釋了主觀意識介入在認知過程的必要性，雖然解除了史家追求客觀的負擔，卻沒有提供實際的方法來解決歷史寫作的問題。[21]達氏想法中的「理解」是一種「透過歷史意識的中介，來把握那附著在生命的片刻，作為生命整體的一部份。」[22]達氏之所謂附在生命之片刻 (Lebensmoment)，也就是歷史裡各種結

20 詳見高達美之《真理與方法》。Hans-Georg Gadamer. *Wahrheit und Methode*. 2nd ed. (Tübingen: Mohr, 1986). 英譯為 *Truth and Method*. Translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. 2nd revised ed. (New York: The Crossroad Publication, 1989).

21 當然高達美的主要論點之一即是真理與方法之間的界線並不絕對；或者說，其實並沒有真正的「方法」。

22 原文作 “ein durch historisches Bewusstsein vermitteltes Erfassen des Sinns, der einem Lebensmoment als Teil eines Lebenszusammenhangs zukommt,” 《原論》頁 133；英譯本，81。

構的交會點。

而達氏之史著，往往不吝於彰顯歷史詮釋的內在緊張性。例如他盛年之作《十九世紀的音樂》，就將十九世紀歐洲音樂史開展於羅西尼與貝多芬所代表的兩個互斥的美學典範。[23]達氏之歷史詮釋中這種多重相衝突的歷史結構也可以交會一個作曲家，一首作品、一次音樂演出，或者像「古典主義」、「奏鳴曲」這些歷史名詞、或一種音樂的美學理念。重要的在檢視出歷史中這些交點在不同的系統以及「系統的系統」裡能夠碰撞出那些火花。達氏的專著《絕對音樂的概念》，其實就是討論一些交會在「絕對音樂」(absolute Musik; absolute music) 這個歷史名詞的不相容的結構之間，互相碰撞的有趣的例子。[24]與以往的歷史詮釋不同，達氏一開始就不認為絕對音樂有固定的意義，他藉著分析環繞在「絕對音樂」的各種歷史結構指出，一開始使用「絕對音樂」這個名詞的人其實根本認為不可能有絕對音樂這回事，而主張絕對音樂美學觀的人又從來不使用絕對音樂一詞表達他們的概念。

在一般理解之下，音樂史裡面所提到的音樂的「絕對性」，簡單來說意謂音樂能獨立於所有「外在因素」的特質，這些外在於音樂的因素包括：功能、文字、意象 。「絕對音樂」一般指的是沒有詞的器樂曲，用來與聲樂或其他帶詞的音樂相對。它也被用來跟「標題音樂」相對。之間的分別就在標題音樂有一個表意的標題（如：白遼士的《幻想交響曲》）來指涉音樂與文字意象的關聯，而絕對音樂沒有（如：貝多芬《第一號鋼琴協奏曲》)。「絕對音樂」這一概念背後的基本假設則在於音樂本質的表現不須要假手其他形式（如文字或形象）的幫助。更進一步則可以說：音樂的聲音本身就能構成音樂意義的全部。[25]

這種認為音樂不須要文字及形象的意識型態，首見於十九世紀日耳曼浪漫文人的筆下。十九世紀初的浪漫文人 Ludwig Tieck 認為：「聲樂曲僅僅是一種夠格的藝術，但器樂曲則是完全獨立而自由的。」 作家霍夫曼 (E. T. A.

23 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts, Neus Handbuch der Musikwissenschaft, 6* (Laaber: Laaber Verlag, 1980). 英譯為 *Nineteenth Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1989.

24 Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, (Kassel: Bärenreiter, 1978). 英譯為 *The Idea of Absolute Music*. Translated by Roger Lustig. (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

25 此定義參見《黎曼音樂字典》(Brockhaus Riemann Musiklexikon), 第二版 (Mainz: Schott, 1989)，第一冊，頁 10-11。

Hoffmann) 亦言：「當我們提及音樂作為一種獨立的藝術時，指的一定就是器樂。器樂曲不須其他藝術的幫助或混淆，它表現了只能存在於此一藝術中的特性。[26]」這種強調音樂藝術獨特性的觀念到了十九世紀中葉所謂「純音樂」(reine Musik, pure music) 或「絕對音樂」，與「標題音樂」的論戰又更進一步。其中擁護布拉姆斯而反對李斯特及華格納陣營的旗手漢斯力克 (Eduard Hanslick) 堅持樂音本身就能完全構成音樂的特有美感，他認為李斯特及白遼士等作曲家企圖將詩意的美帶入音樂根本就是多此一舉。聲樂曲裡的歌詞對漢斯力克來說是可以代換的，而器樂曲的標題根本與音樂的美感無關。他認為，音樂只由聲音的秩序及形式構成；他的名言：「樂音活動的形式 (tönend bewegte Formen) 乃音樂的唯一且所有的內容與對象」可以說是把這種「絕對音樂」的美學觀推到了極端。[27]

傳統的音樂史論著裡，例如音樂學家愛因斯坦 (Alfred Einstein) 的名著《浪漫時期的音樂》裡，將絕對音樂的概念放在所謂「理性的十八世紀」與「浪漫的十九世紀」兩個典型化的歷史框架裡來對照，可說是二十世紀初精神史的代表範例 。[28]他指出，十八世紀末的哲學家們例如盧梭與康德在理性主義的箝制之下把器樂曲當成二流的藝術，因為音樂相對於語言在表意上的不確定性。 盧梭認為音樂除非有歌詞，器樂曲除非附上了可以令人理解的標題，要不然就是不知所云。而康德則以為雖然器樂曲能夠直接引動人的情緒，但由於缺乏明確的理念，「這種情緒很快就不見，即使可以用想像來重複，也是讓人不快的，更別說是樂趣了。[29]」由於康德評價藝術的判準完全在於藝術是否能有助於「認知」(Erkenntnis, cognitive faculties) 的開展，在這種角度下音樂雖然能夠引起人的情緒，卻無法成為康德心目中個人文化養成 （Bildung) 的工具，而只能是一種娛樂了。

愛因斯坦指出，到了十九世紀「絕對音樂」卻有了新的評價。十八世紀理

---

26 有關器樂曲的美學發展，可參見 Dahlhaus 《音樂美學》(*Musikästhetik*. 4th ed. Laaber: Laaber Verlag, 1986), 頁 39-48；英譯 *Esthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 頁 24-30。

27 Eduard Hanslick, *Vom Musikalich-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig, 1854; reprint, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991), 32: "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik."

28 以下有關愛因斯坦對於絕對音樂的論述，見 Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era* (New York: W. W. Norton, 1947)，頁 337-43。

29 Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, translated by. James Creed Meredith, (Oxford: Oxford University Press, 1928)，195-196。

性主義所不能忍受的不定性，到了浪漫主義下卻使音樂一躍成為藝術形式的頂峰。 作家霍夫曼則認為音樂無礙地表達一種「無窮的企盼」，乃是表達浪漫主義所追求的「無限性」的最佳媒介。他認為「音樂在所有的藝術裡是最浪漫的－其實我們甚至可以說音樂是唯一『純粹』的浪漫藝術。」 另外哲學家叔本華在《意志與表象的世界》裡談到聲樂曲裡的歌詞以藝術的角度來說是外加的，並非真正重要的部份。他甚至認為歌劇裡光是音樂的部分就該構成藝術意義的全部，而最好的情況當然像是器樂曲根本沒有歌詞或戲劇成分的干擾。對叔本華來說，音樂是唯一能直接而抽象地表現「意志」(Wille；Will) 的藝術，不像其他藝術形式還得間接地借助「表象」(Vorstellung; Representation) 來達成。

愛因斯坦對於「絕對音樂」及十九世紀音樂美學的看法暗示著器樂曲與絕對音樂概念的勝利似乎是一種歷史必然，可以說是典型的「目的論」。他對盧梭把音樂跟語言同源的說法斥之為謬，他甚至訝異盧梭在巴哈的平均律創作的五十年後居然還會有那樣的想法，卻忽略了盧梭在他本身的歷史情境裡那樣子的考慮是理所當然。另外愛氏把絕對音樂當成十九世紀音樂美學地中心思想，而把音樂史，尤其是純器樂曲的發展看成到達這個中心的進程。另外也把「絕對音樂」看成是一個有固定意義的概念，而忽視了不同的歷史情境之下同一辭彙可能有不同的意義，在不同的歷史結構中可以扮演不同的角色，於是忽略了漢斯力克美學觀其實是一種對浪漫主義的反動－－畢竟這種拒絕表達情感，沒有「詩意」的美感如何竟是所謂「浪漫時期」的音樂美學典範。

達氏在它的《絕對音樂的概念》一書裡強調「絕對音樂」這個名詞在歷史裡的意義從來就不穩定。至於一般所認為它與「標題音樂」的相對關係更是錯綜複雜。達氏指出，華格納是第一個用絕對音樂這個名詞的人，可是他用的時候其實並沒有絕對音樂的概念；而對霍夫曼與漢斯力克來說，僅管他們強調純音樂的美學優越性，這種概念在他們的認知結構方式其實非常不同。[30]

達氏首先指出，光是「絕對音樂」一詞的始作俑者華格納，就用了至少三種不同方式來使用此一名詞：華格納第一次用「絕對音樂」一詞是在一八四六年根據歌德的《浮士德》為貝多芬第九交響曲所寫的樂曲解說後的評論。[31]華格納的史觀根據的是一種標準的目的論。他認為貝多芬第九最後的合唱樂章代

30 以下達氏之論點，見於《絕對音樂的概念》，頁 24-46；英譯本，24-46。

31 華格納原文之英譯見 Richard Wagner, *Pilgrimage to Beethoven and Other Essays* (Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1994) 頁 239–255。

表了音樂發展的歷史必然性。也就是從不明確地、沒有目標地器樂曲邁向客觀而明確地聲樂。數年後他在《未來的藝術》（一八四九）、與《歌劇與戲劇》（一八五一）裡再次地使用「絕對音樂」一詞，但意義已有差別，因為其時華格納用一種黑格爾式的歷史哲學觀來定位「絕對的器樂曲」所在的歷史階段，恰在剛掙脫舞蹈的影響卻尚未達到戲劇的境界；他承認霍夫曼對於器樂曲的評語，卻認為霍夫曼所謂「無窮的企盼」正是邁向下一歷史階段不幸所必須經過的過程。以黑格爾的術語來說，絕對的器樂曲所占的，恰是「正」、「反」、「合」中「反」的階段，而下一步的辯証統合，則要由一種能夠統合和聲(harmonia)、動作 (rhythmos)、及理念 (logos)的「全面藝術」(Gesamtkunstwerk, total work of art) 來達成，換句話說，「絕對音樂」所代表的不過是一種片面的藝術，無法到達藝術最高的境界。只有在他自己的樂劇之下，音樂的歷史任務才能達成。

而到了一八五四年，華格納發表了一封公開信替李斯特的交響詩辯護。其中雖然華格納仍然不贊同漢斯力克以純粹器樂曲為唯一可能的美學觀，但他對純粹器樂曲已經有另一種看法。這時他接受了叔本華的影響，認為的確音樂是唯一能夠直接表達「世界最內在的本質」(The innermost nature of the world), 也就是叔本華所說的「意志」；但華格納認為當音樂以「表象」的面貌出現時，卻需要別的東西如文學等來作中介。也就是說，上述華格納為李斯特交響詩辯護的理由，事實上已經承認「絕對音樂」在哲學理念上的可能性，只不過在現實世界裡有困難罷了。而後尼采也就是據此稱華格納的樂劇在本質上根本是一種交響曲，旨在表現絕對的意志；華格納的《崔斯坦與伊索德》 (Tristan und Isolde) 更被尼采認為是「絕對音樂」。[32]

至於對霍夫曼與漢斯力克這兩位從來不用絕對音樂一詞的人來說（漢斯力克用過「純音樂」一詞），他們心目中的音樂理想－－純粹的器樂曲，在他們各自的想法結構裡所代表的美學意義完全不同。霍夫曼站在反十八世紀理性及秩序的角度而強調音樂裡主觀的成分，他的所謂「無窮的企盼」是一種無以名之，只能透過個人感受傳達的美感。而漢斯力克之所以強調音樂的形式即其唯一的內容，正是反對如霍夫曼或舒曼等人之把音樂當成主觀的詩意表現。音樂表達的是一種超乎個人感覺的理念(Idee)，具有普遍的客觀性。

透過達氏之歷史情境化處理，可以看出華格納等三人都在處理有關「絕對

32 《絕對音樂的概念》，頁 39；英譯本，34。

音樂」這個音樂美學現象，但事實上他們的動機則是南轅北轍。套用「問題與答案的邏輯」，儘管絕對音樂的概念都是他們答案的一部份，但是相對於答案的問題卻各自不同，甚至有矛盾。但對於我們看歷史的人而言，絕對音樂的概念之有趣正只能透過這些不同的美學與社會價值結構的衝突而相對地呈現出來。達氏的歷史書寫並沒有否定過去任何一種看法（因為歷史的謬誤也是歷史的一部份），而是指出不同結構之間，所隱含的因不同視角所產生的價值判斷之間的張力，這也就是達氏結構史所得以表達的歷史的複雜性與衝突性。

三、達氏方法論的特性 ── 價值的多重性與時間的相對性

從二十一世紀的角度，達氏的方法論看來實在不怎麼「前衛」。他所反對的對象不過是德國前一個世紀的傳統史學裡以事件為主的歷史敘述，以及二十世紀前半以單一的「世界觀」(Weltanschauung) 來簡化歷史現象的觀念史（Ideengeschichte; history of ideas） 與「精神史」(Geistesgeschichte)，加上與他同時的社會主義史學（尤其是東德的教條馬克思主義）的社會與經濟決定論。[33]他用的方法是傳承自德國詮釋學傳統的狄爾泰與高達美加上十九世紀社會學巨擘韋伯，在當代的德語系論述中，對他比較有影響的是以接受史 (Rezeptionsgeschichte; reception history) 理論知名的姚斯 (Hans Robert Jauss)，而此一路線在一九六、七０年代的德國思想界裡，相較於西方馬克斯主義以及其他有社會主義傾向的左派，被認為是溫和的保守派。[34]他也並沒有像一九八０年代後期在美國興起的新音樂學那樣，援引了後現代史學、性別研究、人類學、以及文化研究等等跨學科的理論。另外達氏還不斷地強調音樂作品以及音樂史的相對自主性，以及他著作裡固執地以德奧「經典」作品作為主要歷史材料；這些都讓他在二十世紀末，飽受左右兩翼夾擊：傳統派認為他沈溺於概念的遊戲，罔顧歷史事實，左翼則視他為保守的餘孽，遲遲放不下文化菁英主義與日耳曼中心主義。

但是我卻想指出，姑且不論達氏作品在題材上的侷限性，他的史學理論裡

33 達氏與社會主義音樂學家的衝突，參見 Hepokoski, "The Dahlhaus Project" 一文的整理,頁 227-228。

34 Hepokoski:, ibid., 224-225。

所隱含的多重價值性以及對歷史時間的相對性，卻與後現代史學的基本精神不謀而合；而其方法特長在處理多重價值的衝突關係，即使對於後現代與全球化論述，仍然有參考的空間，以下我分三點來說明：

（一）、 音樂史家一方面要主觀地選擇歷史書寫的材料，另一方面又需要根據客觀的歷史證據，來作為主觀判斷的依據，看起來似乎自相矛盾。[35]達氏認為，要解決這個問題並非一昧追求「客觀性」，而是要呈現在不同歷史情境下由不同歷史主體產生的價值判斷。也就是說，史家的任務在去除單一價值的先驗性，而將價值的多重性彰顯出來。[36]

音樂史的特殊性之一在於其基本材料－「樂音」－稍縱即逝，可以說音樂史凸顯了歷史寫作裡，史家處理的材料永遠不可能是「原始」材料，即使是錄音，也是透過錄音器材的媒介。在達氏認知下，音樂史家能夠觸碰到的音樂，必然經過詮釋；他認為歷史家，尤其是藝術史家處理的題材，其實就是各種價值判斷的集合，而史家的工作，其實並非根據原始材料來下判斷，而是根據過去的歷史詮釋而來。[37]用他的話來說：「價值判斷根據的往往不是事情的內容，而是先前的判斷。」[38]畢竟，以高達美的認識論而言，所有的歷史知識自然有偏見，問題在於史家能不能自我意識到偏見的存在，同時在史作裡不刻意蒙蔽。

例如達氏指出以馬克斯主義為出發點的歷史寫作並沒有問題，只要作者清楚，而且讓讀者知道就好了。問題出在教條馬克斯主義將理論的出發點，當成預設的不可改變的結論，以致於形成循環論證。[39]因此，即使達氏一向尊敬哲學家阿多諾的音樂著作（阿多諾當然非教條馬克斯主義者），但是他對阿多諾在《新音樂哲學》中將荀白克與史特拉文斯基兩者典型化的結構，並將荀白克的十二音列技巧冠以先驗的進步性，就表示不以為然。[40]在達氏的觀念裡，歷

35 《原論》，頁 140；英譯本，86。

36 《原論》，頁 168；英譯本，105。

37 《原論》，頁 167；英譯本，105。

38 《原論》，頁 148: "Urteile beziehen sich weniger auf Sachverhalte, als auf frühere Urteile."

39 《原論》，頁 143；英譯本，88。

40 《原論》，頁 51-53；英譯本，頁 30-32。在所有的馬克斯主義學者裡，阿多諾是達氏唯一正面看待的作者。關於達氏與阿多諾思想的淵源，請參見 Hepokoski, "The Dahlhaus Project, 228–230。阿多諾的《新音樂哲學》初版於一九四九年，見 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1949)。

史家所要作的，並非先驗的歷史價值判斷，而是將歷史裡的價值判斷相對化，或歷史情境化 (Historisierung; historicization)；達氏的結構史裡的結構關係，指的就是這種多重價值的關係結構。

達氏以韋伯 (Max Weber) 的說法，說明「價值關聯」(Wertbeziehung; value-relevance)，乃是史家根據史識判斷，從過去的時代中區分出來有意義與邊陲的歷史事件，而「價值判斷」(Wertung; valuation) 則是個人對於歷史事件的價值判斷。史家可以對一個歷史對象保持距離，建構出各種「價值的相互關係」，而史家本身並不需要對歷史對象給予認同的「評價」。[41]反過來說，如果史家要把華格納的《指環》評價為歐洲十九世紀最重要的音樂作品，那麼就需要運用歷史的爬梳，來說服其他的人，華格納的成就，從「價值的相互關係」的角度來看，如何能夠成立。[42]

但是由於此兩者的區別並不容易，達氏的作品中也無法時時提醒讀者，他作的到底是價值判斷還是價值的相對關係，於是常常引起誤解。美國音樂學家高瑟 (Philip Gossett)，就曾經為文，批判達氏一方面援引韋伯的理論，但是卻沒有遵循韋伯對於理想類型危險的忠告。[43]高瑟認為，韋伯把理想類型當成是一種研究時運用的工具 (a heuristic device)，而韋伯也千叮萬嚀不能將理想類型等同現實。[44]高瑟指出，達氏儘管在論述裡聲稱理想類型的工具性，但是在運用時卻把歷史建構而成的理想類型當成是歷史實在。高瑟舉出達氏對於奏鳴曲式的討論，他認為，達氏一方面將奏鳴曲式稱為是一種「理想類型」，意謂著奏鳴曲式是一種歷史建構，一方面卻將奏鳴曲式當成是歷史事實 (fact)。[45]其實高瑟的評語，是誤以為達氏的結構描述，是一種價值判斷。達氏所作的，乃是根據奏鳴曲是在不同歷史情境下所產生的「價值關聯」，而在達氏所勾勒的關係結構裡的不同價值，彼此之間是會互動的。因為對達氏而言，「理念也是一種歷史事實」[46]，奏鳴曲是縱使在形成的過程裡，是一種歷史建構，但是一旦在歷史的某一點，成為一種「理想類型」之後，就會有實際的效果，產生實

41 《原論》，頁 145；英譯本，89。

42 《原論》，頁 146；英譯本，90。韋伯 Wertung 與 Wertbeziehung 之中文譯名，在社會學界早有通行譯名，幸有交大社文所朱元鴻教授指正，特此致謝。

43 Philip Gossett, "Carl Dahlhaus and the Ideal Type," *19th Century Music* 13, no. 1 (1989): 49–56。

44 Gossett, "Dahlhaus and the Ideal Type'," 51.

45 Ibid., 52.

46 Dahlhaus, Between Romanticism and Modernism, 79.

際的影響，而並非僅只是「建構」而已。而達氏要處理的，正是各種價值判斷之間互相拉扯的關係。而達氏的「價值判斷」，在於透過價值關係的多重呈現來表達，並不會明白地講出來。

（二）、除了歷史價值判斷的多元化之外，達氏的另一個特殊見解在於，史家對於歷史主題所作的價值判斷 (Wertung) 與價值關聯 (Wertbeziehung)，與史作所採用的寫作方式與形式是兩相依存的。如前文所述，他認為史家所選擇陳述的史實往往就隱含著史家認知的形式與陳述的結構，而這些形式又往往含有價值判斷在內。[47]達氏因此警告史家，要注意選擇的歷史敘述形式隱含的目的論陷阱。

達氏的警告或許源自傳統音樂史裡隨處可見的目的論式歷史敘述。例如傳統音樂史往往先假定樂曲形式或作曲家的技巧風格為一種線性或者有機式發展，有了這樣的假定所產生的歷史敘述，稍不注意就會犯了目的論的毛病。舉一個音樂史教科書裡會看到的一種說法：「奏鳴曲式的發展經過歷代作曲家的不斷努力，終於在貝多芬的三十二首奏鳴曲達到了高峰。」這樣的歷史陳述背後其實就隱含了有機式的線性歷史發展結構。[48]因為一開始史家就已經假定貝多芬的奏鳴曲為歷史高峰（這就好像黑格爾把普魯士的歷史當成歷史的終點）。之所以能夠沒有抵觸地「證明」貝多芬的歷史地位，其實是因為史家用來評斷奏鳴曲的選擇性判準常常是根據貝多芬的作品歸納而來。我們現在曲式教科書裡所見到的有關奏鳴曲式的基本定義，主要原自十九世紀初柏林理論家 A. B. Marx 的著作《作曲法的理論與應用》（Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. Leipzig, 1837-47)；而 Marx 的奏鳴曲理論，其實根本就是根據貝多芬的作品歸納而成的。[49]Marx 之後十九世紀有關奏鳴曲式的著作例如 Hugo Riemann 的貝多芬奏鳴曲分析以及 Hugo Leichtentritt 的《音樂的曲式學》(Musikalische Formenlehre) 也都是把貝多芬的曲子當成典範。[50]其他的作曲家，例如海頓的奏鳴曲裡有時候便「缺乏發展部」，有時候

47 《原論》，頁 71；英譯本，42。

48 有關於十九世紀德國音樂史學裡有機式史學的想法以及其他史學的基本型態，可參見 Rudolf Heinz, Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Philosophische Aspekte einer Wissenschaftsentwicklung (Regensburg: Gustav Bosse, 1968)。

49 關於此點，詳見 Scott Burnham, "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form," *Journal of Music Theory* 33, no. 2 (1989): 247–71.

50 Hugo Riemann, L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen, 3 vols (Leipzig: Max Hesse, 1919).

「沒有第二主題」或「第二主題不轉調」。這些在史家的筆下都成了海頓在奏鳴曲式的歷史發展裡為貝多芬前驅（意謂他歷史意義只擔任過渡到貝多芬的角色）的「証據」。在這種史觀下，不僅海頓的曲子在形式上被看成「不完整」，他的音樂的歷史意義也必須從他對貝多芬的影響的角度來界定（換句話說，如果貝多芬沒有受到海頓影響，他的歷史意義就大為降低）。海頓的命運如此，其他的與海頓同時作曲家有時連歷史的舞台都上不了。[51]

（三）、達氏所提的目的論陷阱，又往往與史家太過天真地相信歷史時間的絕對性有關。他批評一般音樂史裡常常會把屬於同時代的事件並呈，似乎假定這些事件之間必有時代精神的關連性。[52]他問道，難道同在一個歷史時間發生的事，例如華格納的《漂泊的荷蘭人》與齊克果的《恐懼與戰慄》同樣在一八四三年完成，彼此就一定要有歷史關連性嗎？

> 或者恰恰相反地，我們應該做的是按照時間年代表列出，所有領域裡，那些剛好在同一個時代精神下，有外表的共時性裡有的內在異時性。[53]

達氏因而質問，音樂真的只能被動地「反映現實」嗎？還是音樂能主動地創造另外一個「悖反的世界」(Gegenwelt) ？[54]

達氏的說法意謂著，史家不一定要把歷史事件硬跟物理時間架構綁在一

Hugo Leichtentritt, Musikalische Formenlehre, vierte Auflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1948).

51 1995 年普林斯頓大學的 Burnham 教授的《貝多芬 英雄》即是對這種歷史現象提出檢討；他分析了貝多芬的音樂之所以成為典範背後的美學、政治以及音樂建制的背景。見 Scott Burnham *Beethoven Hero* (Princeton: Princeton University Press, 1995)。其他如在福萊堡的 Hans Heinrich Eggebrecht 的 *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption* (Laaber: Laaber Verlag, 1972), 以及 Sanna Pederson 發表於 19th-Century Music 的論文 "A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity," *19th-Century Music* 18, no. 2 (1994): 87-107, 都談到相關的問題。另外 David Dennis 的 *Beethoven in German Politics, 1870-1989* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1996) 則是討論貝多芬在德國政治史裡如何被用來當成德意志民族的象徵。

52 達氏所批評的對象其實就是二十世紀後半最廣為人知的音樂史教科書，Donald J. Grout 的 *A History of Western Music*。《原論》，頁 36；英譯本，頁 19。

53 《原論》，頁 36；英譯本，頁 19："... oder im Gegenteil von der inneren Ungleichzeitigkeit des äußerlich Gleichzeitigen, einer Beziehungslosigkeit, die sich gerade von der Einheit des Zeitgeistes, der sämtliche Bereiche gleichmäßig durchdring, durch chronologische Tabellen zu illustrieren versucht."

54 Ibid.

起。另外達氏也談到音樂史裡常常會用到的，例如「風格」等辭彙，常常用的模子是個人的生命史。他強調，這種用法不只是修辭上的意義而已，而是辭彙本身包含著一種歷史寫作的形式。[55]其實他這裡已經隱喻到，歷史寫作的辭彙中就帶有的時間性；也就是說，我們一但選擇用某種寫作方式或辭彙，都會被其中的隱含形式，尤其是時間形式及其附身的價值系統所宰制。因此他認為，即使處理的題目是作曲家的傳記，那麼歷史寫作的形式不見得就要順著作曲家的生老病死。他唯一針對特定作曲家的專著《貝多芬與他的時代》(Ludwig van Beethoven und seine Zeit, 1987)，其形式就是刻意地避開傳統作曲家傳記的寫作方式。[56]書的第一章＜生平與作品＞講的不是貝多芬的生平，而是用貝多芬的例子來討論傳記寫作時，作曲家的生平與作品之間可能會有的各種不同關係。達氏在章節的安排與寫作的方式更是刻意規避傳統對貝多芬作品的早期、中期、晚期的三段氏分法，避免呈現貝多芬作品發展的線性時序。尤其在討論貝多芬的晚期風格時，更是不斷強調貝多芬晚期作品裡，跟其他時期作品裡的古典主義的是完全不同的特性，就是跟身處的時代完全沒有關係的「無時間性」(Zeitlosigkeit; timelessness)。[57]

達氏尤其質疑一般史作裡視之為理所當然的線性時序，並由此引申，是否歷史寫作中的所謂連續性(Kontinuität; continuity)（隱含著主體的相同性），是一必要的條件。他認為二十世紀寫作歷史的方法，也應該會跟二十世紀的文學形式有相通之處，就好像普魯斯特 (Proust) 或者是喬艾斯 (Joyce) 作品裡交織的不同時序。[58] 例如達氏認為， motetus 這個音樂史名詞 (德文：Motette; 英文 motet)，在歷史上的轉折，就說明相同的歷史主題，不見得要建立在時間的連續性上。達氏所指的是，motetus 在中世紀原來指的僅是基督教儀式音樂中，在複音處理時附加上的一個聲部的歌詞 (motetus 是中世紀所創的拉丁字，由法文 mot 而來，原意為「字」的意思）；而後來在十五十六世紀之後，motetus 卻用來泛指歌詞使用經文的，非儀式性基督教聲樂曲；同樣的名詞在十七世紀又變成帶有樂器伴奏的宗教歌曲 (Geistliche Konzert; sacred concerto)

55 《原論》，頁 77。

56 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 3rd ed. (Laaber: Laaber, 1993).

57 Dahlhaus, Ludwig van Beethoven und seine Zeit, 263.

58 《原論》，頁 80；英譯本，47。 有關歷史寫作與文學的文類之間的關係，參見 Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.)。

的通稱。[59]同樣一個名詞 motet 在幾百年間雖然指的都是基督教音樂，但是功能、風格完全不同，而且彼此之間沒有從甲→乙→丙「發展」的線性關係。

達氏對線性時間避之唯恐不及，自然也出現在他對於音樂史最常見的「斷代史」作品裡。他的《十九世紀音樂》裡一開始所強調的，歐洲在十九世紀由貝多芬與羅西尼所代表的「風格的雙重性」(Stildualismus; style dualism)，兩種風格所呈現的是兩種不同歷史時間性。[60]達氏指出，把貝多芬跟羅西尼當成十九世紀歐洲音樂的兩個極端的說法在十九世紀就屢屢可見，但是這些說法裡雖然肯定了羅西尼在音樂社會史上的地位，但在美學標準上，卻免不了有羅西尼不如貝多芬的評價。[61]尤其是德國史家老是傾向用判斷貝多芬的音樂的標準，例如形式及技巧的複雜性或者是用德國美學裡的範疇所謂《崇高》 (Erhabenen; Sublime) 拿來用在羅西尼的身上（又是一種目的論），自然得出羅西尼不如貝多芬的結論。達氏強調羅西尼音樂形式的精髓，並不像貝多芬一樣可以從譜面上看得出來，而是透過演奏的過程來傳達。也就是說，羅西尼在創作的時候其實替演出者預留了更多的表達空間，而演出者其實是根據羅西尼給的骨架，在表演的時候也參與了創作的過程。這種藝術的形式，不僅在美學價值上完全可以跟貝多芬那種有相對固定文本 (text) 的形式相抗衡，也是在歷史中跟貝多芬是的典範同時存在，又不相容的結構。貝多芬音樂及德語系音樂發展所代表的重視樂曲形式法展隱含的那種線性時間觀，更與羅西尼拉丁民族式的時間觀念不同，達氏除了提及羅西尼的音樂美感來自於十八世紀，與十九世紀的器樂曲美學觀本來就不該用同樣標準衡量之外，甚至挑釁地用二十世紀前衛音樂裡的 moment form，來說明義大利聲樂曲裡旋律音符本身可以「不斷反覆」的美感與不同於日耳曼音樂的線性時間性。[62]

達氏所要強調的在同一個歷史時間及空間之下同時運行卻完全不同的邏輯還有很多，其中比較複雜的是巴哈的例子。德國十九世紀音樂學界的民族主義之下所創造的神話人物並不止貝多芬一個，所謂巴哈之為音樂之父的說法也就

59 《原論》，頁 79；英譯本，46。

60 Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 7–13; 英譯本，8-15。

61 有關在十九世紀德國把貝多芬與羅西尼當成相對「典範」(Paradigm) 的美學議論，可參見 Bernd Sponheuer, Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichonomie von ‚hoher' und ‚niederer' Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick（Kassel: Bärenreiter, 1987），9–35。

62 Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, 11；英譯本，13。

是另一個例子。[63]而這些造神運動的結果則是扭曲的十八世紀歐洲音樂史。幾乎所有傳統的歐洲音樂史都以一七五０年為分水嶺（巴哈於是年去世）：一七五０年之前為巴洛克時期（意謂巴哈為巴洛克時期的歷史高峰）－七五０之後則屬於海頓與莫札特；而在巴哈與海頓之間（約 1740-60 之間）則是短短的所謂「前古典」(Pre-Classical) 時期。但是達氏指出，把巴哈當成十八世紀歐洲音樂的分水嶺根本是十九世紀音樂學家的偏見。因為事實上十八世紀最風行也最受作曲家重視的音樂形式其實是義大利歌劇（尤其是正歌劇 opera seria；同樣的情形放在十九世紀就是交響曲）。不論從美學 (galant homme)、曲風(以旋律配伴奏、節奏單純為主要特徵)、或者是表達形式，巴哈在晚年的萊比錫時期（也就是巴哈在創作所有我們認為是「經典之作」，包括《平均律》,《賦格的藝術》,《創意曲》的時期）其實根本就已經與當時歐洲的新音樂，尤其是義大利歌劇（也包括同在日耳曼地區的「曼漢樂派」）完全脫節。

而一旦將十八世紀歐洲音樂史的重心還給義大利正歌劇 (opera seria)，則所謂的「前古典時期」也就沒有存在的必要。其因在於「前古典時期」一名隱含了之後以貝多芬為頂點的古典時期在歷史及美學地位上的必然性及優越性，其實又是一種目的論下的產物。至於巴哈先生則是達氏所謂的「同時之異時性」 (Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigkeit; non-contemporaneity of the contemporaneous) 的一個好 也就是說，與其說巴哈是巴洛克時期的作曲家，倒不如說巴哈之音樂其實十九世紀音樂史的一部份。巴哈的音樂的特質對於講究崇高、奉獻（宗教或非宗教），以及內在的精神力的美學的十九世紀日耳曼來講簡直就是完美的代表；但是對巴哈生前講究宮廷品味 (goût, Geschmack, taste) 的 galant homme 們來說卻只有靠邊站的份。儘管我們不應該因為巴哈在十八世紀作冷板凳就否定了他音樂的美學價值，但也不能只因為要肯定巴哈就把十八世紀的歷史整個扭曲。

63 以下達氏的觀點見達氏編著的《十八世紀音樂》一書之導論。 Carl Dahlhaus, ed. *Die Musik des 18. Jahrhunderts, 1–8.* 此書導論的第一部份英譯見 Carl Dahlhaus, “The Eighteen-Century as a Music-Historical Epoch.” *College Music Symposium* 26 (1986): 1-6. 達氏關於巴哈的論點在美國學界引起的討論可見 Robert Marshall. “The Eighteenth Century as a Music-Historical Epoch: A different Argument for the Proposition.” *College Music Symposium* 27 (1987): 198-205. Eugene Wolf. “Review Article: On the History and Historiography of Eighteenth-Century Music: Reflections on Dahlhaus's Die Musik des 18. Jahrhunderts.” *Journal of Musicological Research* 10 (1991): 239-55.

四、藝術性 vs. 歷史性——音樂史寫作的永恆難題

前述巴哈的例子，其實可以看成是「價值判斷」(Wertung) 與「價值關聯」 (Wertbeziehung) 無法平衡的例子，也就是藝術作品的歷史性與藝術性的矛盾。以達氏的處理而言，他很成功地交代了巴哈在歷史裡的「價值相互關係」，因而解構了巴哈在音樂史地位的自明性，但他對巴哈的藝術評價，卻似乎沒有因而動搖，而達氏一樣沒有交代他對巴哈的評價是從何而來。或者如同許多達氏的批評者所強調的，達氏一方面鼓吹歷史價值的相對性，一方面卻不由分說地還是繼續用歐洲古典經典，尤其是德奧作曲家作為歷史材料，似乎又暗示著經典地位不可動搖（例如貝多芬、巴哈的經典地位）。

而達氏的理論似乎沒有為我們說明這些矛盾，他對藝術性與歷史性之間的關係的說法，十分曖昧不明。達氏批評阿多諾在《新音樂哲學》裡片面地用歷史判準來評斷荀白克與史特拉文斯基的價值，因而犧牲了音樂作品的藝術性；但是他也不同意作品的美學意義就能夠全然解釋音樂的價值。另外他更不認同將歷史性與藝術性當成兩種無法完全相通的語言，即各有獨立於另一方的價值，而可以完全分開來考慮。[64]他認為如果要解釋英雄交響曲的歷史意義，固然不能拋棄作品內在的美學因素，但也不能就忽略了與此作品互動的其他外在社會條件：

> 要區分內在美學與外在史料的觀點並非是從分辨史實的方式或者得到的途徑來著手，而是循著我們主要的關注方向與選擇的原則來決定。[65]

可以說，達氏並非將藝術品的歷史性與藝術性當成兩個不同的、不可融通的場域，而是把兩個面向當成史家的兩種認知工具來使用。此一說法雖然暫時逃脫了史家回答價值判斷依據的窘境，但是其隱含的價值相對論，卻把藝術作品的

64 《原論》，頁 53-54；英譯本，32。

65 《原論》，頁 54-55: "Bei der Differenz zwischen ästhetisch-interner und dokumentarisch-externer Betrachtung handelt es sich um Entscheidungen über primäre Interessenrichtungen und über Selektionsprinzipien, nicht über Arten von Tatsachen oder über Wege, auf denen sie erworben werden."；英譯本，32-33。

藝術性判準，輕巧地推給了個人的選擇。而至於史家個人選擇的依據何來，達氏並沒有說明。

誠如 Hepokoski 所言，達氏的史學理論與其實際史作中間有一些不協調之處，且達氏所討論的題材並沒有跳出歐洲音樂史，也沒有脫出所謂 High Culture 的限制。達氏曾指出，歷史家本人的時間感，必然滲透入史作而使文本產生另外一個時間的面向，而反應出來的是史家對歷史對象的評價。達氏其實在指出，歷史書寫其實跳脫不了人對當下的自我認知，達氏的做法似乎表現了他個人對於歐洲傳統精緻音樂經典在藝術評價與學術上的歷史評價的矛盾。但儘管如此，他提出的史觀的確有重寫歐洲音樂史的意義，就如他寫《十八世紀音樂》的序言裡所言，其實是要他在德國的同儕放棄狹隘的民族史觀。我們當然可以要求他在寫作歐洲音樂史對於所有國家一視同仁、鉅細靡遺。但就達氏本身的理論而言，歷史家的史作本來就無法窮盡所有的面向。由這種角度來看，一般學界對於結構史的評論似乎並沒有掌握到達氏問題裡的重心。他的結構史的核心其實並不在結構，尤其不在結構本身的統一性上，而反而是結構與結構之間的不相容的關係裡。大家常常忽略達氏在提及結構一詞時用的多是複數 Strukturen ；此一為歷史結構的存在往往是多重而非單一。更重要的是，這些結構之相互關係更是衝突多於一制，矛盾大於相容。達氏的結構史之辯証意涵並非黑格爾式的正反合的過程，也非阿多諾之強調否定既有體制暴力的否定辨證法；達氏強調在歷史裡不同結構之間之不可能調和的張力，而歷史的意義（史家的價值判斷）正是在這種張力的運作之下來顯現。而音樂史之所以為一獨立的歷史，正在於音樂現象既受社會整體的限制，但是音樂作品裡所展現的美學意義又往往能夠掙脫社會力的羈絆，而足以在歷史的舞台上與其他的歷史結構分庭抗禮。

另外達氏理論中對於線性時間的挑戰，其實在後現代史學論述裡的海德格、孔恩 (Thomas Kuhn)、高達美、傅科、呂刻 (Paul Ricoeur)、直到人類學的沙林斯 (Marshall Sahlins)、後殖民巴巴 (Homi Bhabha) 等人，也都視歷史時間的多重性為歷史書寫的根本問題。再者，達氏的史作的「保守面」，至少還有個實際的用處：雖然二十一世紀音樂史家的要務之一在承襲二十世紀末民族音樂學革命的成果，以全球性的視野來從事史學書寫，而去重視非歐洲地區的音樂遺產與非學院音樂（例如流行音樂）的歷史地位，但不可諱言地，所謂歐洲音樂的經典作品不僅僅在德語系國家及整個歐洲大陸，南北美洲，現今亞洲的日本、台灣、韓國、甚至中國，都還是音樂院裡的必備科目，甚至也成為非歐

洲國家文化生活的一部份。換句話說，達氏所挑戰的傳統歐洲音樂史並不只存在於西方人的意識裡，其實在台灣由於西化的關係，歐洲音樂史的某些定論早已成為我們被歐洲菁英文化殖民的文化意識的一部份，達氏的歷史理論所隱含的挑戰歷史定論及單一文化中心論的意義也許可以讓我們在處理錯綜複雜的台灣音樂史時，有些借鏡。

引用書目

柯靈屋 (Collingwood R. G.)，《自傳》(Autobiography)，陳明福譯，台北，1985。

Adorno, Theodor W. *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1949.

Braudel, Fernand. *Écrits sur l'histoire*. Paris: Flammarion, 1969.

Burnham, Scott. "The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Form." *Journal of Music Theory* 33, no. 2 (1989): 247–71.

———. *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

Collingwood, R. G. *The Idea of History*. Oxford: Clarendon Press, 1946.

Dahlhaus, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gering, 1977；英譯本 *Foundations of Music History*. Translated by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

———. *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel: Bärenreiter, 1978. 英譯為 *The Idea of Absolute Music*. Translated by Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

———. *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft,* Bd. 6. Laaber: Laaber Verlag, 1980. 英譯為 *Nineteenth Century Music*. Translated by J. Bradford Robinson. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1989.

———. *Musikästhetik*. 4th ed. Laaber: Laaber Verlag, 1986；英譯 *Esthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

———, ed. *Die Musik des 18. Jahrhundert. Neues Handbuch der Musikwissenschaft,* Bd. 5. Laaber: Laaber Verlag, 1985.

———. “The Eighteen-Century as a Music-Historical Epoch.” *College Music Symposium* 26 (1986): 1–6.

———. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber, 1987；英譯為，*Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*. Translated by Mary Whittall. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Dahlhaus, Carl, and Hans Heinrich Eggebrecht, eds. *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Zweite Auflage. Mainz: Schott, 1989.

Dennis, David. *Beethoven in German Politics, 1870-1989*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1996.

Eggebrecht, Hans Heinrich. *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption*. Laaber: Laaber Verlag, 1972.

Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton, 1947.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. 2nd ed. Tübingen: Mohr, 1986. 英譯為 *Truth and Method*. Translated by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. 2nd revised ed. New York: The Crossroad Publication, 1989.

Gossett, Philip. "Carl Dahlhaus and the Ideal Type." *19th Century Music* 13, no. 1 (1989): 49–56.

Hanslick, Eduard. *Vom Musikalich-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*. Leipzig, 1854. Reprint, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

Heinz, Rudolf. *Geschichtsbegriff und Wissenschaftscharakter der Musikwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Philosophische Aspekte einer Wissenschaftsentwicklung*. Regensburg: Gustav Bosse, 1968.

Hepokoski, James. "The Dahlhaus Project and Its Extra-Mucicological Sources." *19th Century Music* 14, no. 3 (1991): 221–46.

Iggers, Georg. *The German Conception of History: The National Tradition from Herder to the Present*. Revised edition. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1983.

Jauss, Hanns Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1982.

Kant, Immanuel. *The Critique of Judgement*. Translated by. James Creed

Meredith. Oxford: Clarendon Press, 1928.

Leichtentritt, Hugo. *Musikalische Formenlehre*, vierte Auflage. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1948.

Marshall, Robert. “The Eighteenth Century as a Music-Historical Epoch: A Different Argument for the Proposition.” *College Music Symposium* 27 (1987): 198–205.

Pederson, Sanna. "A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity." *19th-Century Music* 18, no. 2 (1994): 87–107.

Riemann, Hugo. *L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. Ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*, 3 vols. Leipzig: Max Hesse, 1919.

Schwab, Heinrich W. "Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für Eine Strukturgeschichte." *Dansk aarbog for musikforskning* 14 (1983): 59–72.

Sponheuer, Bernd. *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichonomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel: Bärenreiter, 1987.

Wagner, Richard. *Pilgrimage to Beethoven and Other Essays*. Lincoln, Nebr.: University of Nebraska Press, 1994.

Wellek, René, and Austin Waren. *Theory of Literature*. 3rd. ed. New York: Harcourt, Brace, & World, 1956.

Wolf, Eugen. “Review Article: On the History and Historiography of Eighteenth-Century Music: Reflections on Dahlhaus's *Die Musik des 18. Jahrhunderts*.” *Journal of Musicological Research* 10 (1991): 239–55.