臺大文史哲學報　第六十一期
2004 年 11 月　　頁 53 ~ 102
臺　灣　大　學　文　學　院

音樂現代主義、停滯感，與《春之祭》

王 育 雯 *

摘　要

史特拉汶斯基（Igor Stravinsky）被視為音樂「現代主義」的主要作曲家之一。不少學者也將他的《春之祭》這部作品視為「現代主義」的一部重要代表作；這樣看法的一個主要原因，是其中所謂的「停滯不前」(stasis) 之特質。這種特質，又往往與史氏音樂的「不連貫」、「片段性」(fragmentation)相提並論。然而，也有一些學者不贊同「停滯不前」是史氏音樂的特質，並在史氏的其它作品中，指出其前後連貫性或向前邁進的現象。只是一直尚未見到明確的解說，能夠闡釋《春之祭》如何具有向前邁進的動力或推進力（momentum, progression），而非以停滯不前作為其前後組織的邏輯基礎。本文即在藉由詳盡的分析，指出在此作品的各樂章中，推進力如何行塑，如何表現，以及其變化的過程，特別是在節奏、節拍、以及小單元組成（cellular grouping）等層面上的再現與變化。藉由這個分析，本研究冀望指出以「停滯不前」作為音樂的「現代主義」之基礎所呈現的問題。

關鍵詞：《春之祭》，史特拉汶斯基，停滯感，推進，連貫性，秩序感，完形心理學

本文 93.8.15 收稿；93.10.20 通過刊登。

*國立台灣大學音樂學研究所助理教授。

Musical Modernism, Stasis, and *The Rite of Spring*

Yuhwen Wang *

Abstract

Igor Stravinsky is regarded as a highly important composer in musical modernism. His monumental work *The Rite of Spring* is considered one of the representative works of musical modernism on the basis of its "stasis," which is often associated with the qualities of discontinuity and fragmentation. Yet is stasis truly a major quality of *The Rite*? Some scholars have pointed out how Stravinsky's other works exhibit continuity or progression, and some even indicate that in *The Rite* "ideas do develop," that it pushes forward and thus displays progression. Nevertheless, there is as yet no solid music analysis indicating how *The Rite* progresses and pushes forward. This study tries to present just such an analysis. It is found that movements of the work progress primarily through recurrences and changes in cellular groupings and rhythmic and metric organizations. With this finding, it is hoped that the relationship between musical modernism and the quality of "stasis" be reconsidered.

Keywords: ***The Rite of Spring*****, Stravinsky, stasis, progression, continuity, order, Gestalt psychology**

* Assistant Professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University.

音樂現代主義、停滯感，與《春之祭》

王 育 雯

談到音樂的「現代主義」，學者往往將史特拉汶斯基(Igor Stravinsky)視爲極重要的代表作曲家。[1] 而《春之祭》（The Rite of Spring, *Le sacred du printemp*）又是他一生創作前期最重要的作品之一。不論是由視野（scope）、開創性 (originality)、或是技巧上的成熟度，就如研究史氏的美國學者 Richard Taruskin 所言，《春之祭》的藝術成就都可以說是史氏的「英雄交響曲」，足以媲美貝多芬在該作中奠下的重要成就。[2] 不少學者也將這個作品視爲音樂「現代主義」的一部重要代表。[3] 用 Taruskin 的話來說，此作在後浪漫的現代主義世界中，達成了一種文化普同；[4] 同時也是在此曲中，史氏終於能將民俗音樂

---

1 例如 Arnold Whittall, "Modernist Aesthetics, Modernist Music: Some Analytical Perspectives," *Music Theory in Concept and Practice*, ed. James M. Baker, David W. Beach and Jonathan W. Bernard (Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1997) 及其書評文章 "Defusing Dionysus: New Perspectives on *The Rite of Spring*," *Music Analysis* 21/1 (2002), 89-95; Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 第一章; Robin Hartwell, "Postmodernism and Art Music," in *The Last Post: Music After Modernism*. Simon Miller, ed. (Manchester, UK: Manchester University Press, 1993), 100; Leon Botstein "Modernism," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, eds. (New York: Grove, 2001), sec. 2; George Rochberg, "Can Art Survive Modernism?" *Critical Inquiry* 11 (1984), 327-28; Jonathan D. Kramer "Can Modernism Survive George Rochberg?" *Critical Inquiry* 11 (1984), 344.

2 Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through* Mavra. (Berkeley: University of California Press, 1996), v. 1, 934.

3 除了即將提到的 Taruskin 說法外，還可參見 Whittall, "Defusing Dionysus: New Perspectives on *The Rite of Spring*," 89, 94; Cross, *The Stravinsky Legacy*, 7-16.

4 "[*The Rite*] achieved a cultural universality within the world of postromantic modernism …"見 Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through* Mavra, v. 1, 937-50, esp. 950.

與現代主義做到完全的融合。[5]

史特拉汶斯基之所以被視爲現代主義的重要代表，其中常被指出的一項重要原因，就是所謂的「停滯不前」(stasis, non-progression) 現象。Taruskin 直接指出，就現代音樂中的停滯，不連貫（discontinuity），塊狀並置（block juxtaposition）等手法而言，史氏不僅與它們密切相關，他就是這些手法的軸心：

> To the extent that terms like stasis, discontinuity, block juxtaposition, moment or structural simplification can be applied to modern music in general – a very great extent – and to the extent that Stravinsky is acknowledged as a source or an inspiration for the traits and traditions they signify – an even greater extent – the force of his example bequeathed a *russkiy slog* [Russian manner] to the whole world of twentieth-century concert music. To that world Stravinsky related not by any 'angle'. He was the very stem.[6]

由於史氏的音樂中，往往在段落與段落之間呈現「斷裂」、不連貫(discontinuity)的特質。因此有關其音樂「停滯不前」的說法，又往往與「不連貫」、「片段性」(fragmentation)相提並論。阿多諾（Theodore Adorno）就認爲現代主義音樂中，一項特別需處理的問題，就是在不隱晦（conceal）音樂素材的片段性與混亂（chaotic）狀態的同時，不只是反映出這種狀態，而是既呈現（embody）又否定(negate)，同時還超越(transcend)其片段性。[7] 這種看法，採納者不乏其人。如 Arnold Whittall[8], Jonathan Cross 等學者。也因此在史氏與現代主義的關係探討中，除了「停滯不前」外，「片段性」、「不連續」這些特點也常常是重點。如同 Cross 的描述：

---

5 同上，頁 647: "It was in the course of work on *The Rite of Spring* that Stravinsky finally managed a complete fusion of the modernistic and the folkloristic. It was … the great watershed in his personal creative development."

6 Taruskin, Stravinsky and the Russian Tradition, v. 2, 1675.

7 參閱 Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 158. 至於如何「否定」、如何「超越」片段性，這些問題，則未有明確說明。本文的分析結果，或許可以為這些問題提出一些可能的解答方向。

8 見 Arnold Whittall, "Modernist Aesthetics, Modernist Music: Some Analytical Perspectives," in *Music Theory in Concept and Practice*, eds. James M. Baker, David W. Beach and Jonathan W. Bernard (Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1997), 157-58.

> 史特拉汶斯基使用了界定現代主義的特色——尤其是其片段性、不連貫、原始主義、折衷主義、多元主義、對立——他用新穎的手法平衡這些有力而又互相衝突的元素，而不會喪失它們基本的樣貌與異質感。[9]

有鑑於此，Cross 對史氏的現代主義的論點，有一大部分便是奠基於其作品的停滯不前，不連貫等特性。這種看法除了反映在學者對史氏一般作品[10]，包括其「新古典時期」作品的看法中[11]，也反應在對《春之祭》的討論中。例如英國音樂分析學者 Whittall 評論 Peter Hill 對《春之祭》的專書時，就將後者所指出曲中「樂念之間缺乏表達性的『接觸』，音樂事件之間毫無相互反應」等不連貫的現象，稱爲「現代主義」（modernism）的表現。[12] 阿多諾也以「有機系統程序的瓦解」（a disintegration of the organic process）來指稱《春之祭》中的那種片段、不連貫的特性。[13]

---

9 Cross, *The Stravinsky Legacy*, 7-8. 原文如下： "Stravinsky worked with the defining traits of modernism—*inter alia*, its fragmentation, its discontinuity, its primitivism, its eclecticism, its pluralism, its oppositions—finding novel ways of balancing these powerfully contradictory elements without their losing their essential identity, their sense of difference."

10 如 Jonathan Kramer, "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism" in *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, Elizabeth West Marvin & Richard Hermann eds. (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995), 11-33 及 Leon Botstein "Modernism," sec. 2.

11 例如 Cross, *The Stravinsky Legacy*, esp. ch. 6; 以及 Robin Hartwell, "Postmodernism and Art Music" *The Last Post: Music After Modernism*, Simon Miller, ed. (Manchester, UK: Manchester University Press, 1993), 44-46.

12 Whittall 在針對 Hill 的書評中，將後者在《春之祭》中所發現的下列現象視為「現代主義」(modernism) 的表現：

> Stravinsky combines line with line, layer with layer, in such a way that they retain a reptilian indifference to each other. This is one source of the lack of sentiment or 'pity' for which the Rite was famous, and which still has he power to disturb. The lack of expressive 'contact' between ideas is found also in the total lack of reaction as one event follows another. The most spectacular results of this occur at the great escarpments, where a welter of competing lines abruptly sheers off in a way that leaves the edges as jagged as possible.

見 Arnold Whittall, "Defusing Dionysus? New Perspectives on *The Rite of Spring*," 94-95.

13 除了上文所引述的資料外，還可參閱 Edward T. Cone, "Stravinsky: The Progress of a Method," *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, revised ed. Benjamin Boretz and Edward T. Cone, eds. (New York: W. W. Norton, 1972) 與 Marianne Kielian-Gilbert, "The Rhythm of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky's Design," *Music*

然而史氏的作品真的是那麼片段、不連貫、停滯不前嗎？有些學者其實並不主張「停滯不前」或「不連貫」爲史氏音樂的特色。Edward T. Cone 就爲文說明史氏一些作品中向前邁進的過程，其中還牽涉到以某種目標爲導向的進行。Cone 以三個階段敘述史氏作品的進展過程——分層、互鎖與整合（stratification, interlock and synthesis）。[14] 分層是指不同的樂念藉由直接打斷而彼此分化，以並置的方式形成樂念間的分離。互鎖是指不同樂念間的互換，如同 A1-B1-A2-B2-A3-B3 的順序。整合則牽涉了整部作品所導向的某種統整性（unification）。根據 Cone 的解釋，分層會在連續的時間片段上，形成一種張力，這種樂音的懸宕作法，讓聽眾期待著最終的紓解與完成。在最終整合的階段中，「分層」後的不同要素會「與彼此的關係愈來愈接近」，而成就出最後的解決。[15] 史氏的片段性結構在此看法下，形成了一種具有連貫意義的整體。以這個理論模型，Cone 解釋了《管樂交響曲》（Symphony of Wind Instruments）、《A 調小夜曲》(*Serenade in A*)、《詩篇交響曲》(*Symphony of Psalms*) 以及《三樂章交響曲》(*Symphony in Three Movements*) 中各樂章內的進程。他的分析焦點，主要是在和聲及音高的關係上。

Cone 的這種分析，Cross 頗不以爲然，說「沒有 Stravinksy 方法存在」。他認爲樂曲最終會形成某種「整合」此一主張，暗示了音樂理論長期以來對於統一性（unity）與統合（integration）的過份關切。因此他指出 Cone 的傳統信念或許「丟棄得還不夠」。[16] 然而評論 Cross 該書的 David H. Smyth 就不贊同這樣的看法，指出 Cross 攻擊那些欲尋求史氏曲中的「連續性」特質的分析，此一作法「似乎太過度」(seems excessive)。他也不同意 Cross 以此爲理由而將史氏認定爲現代主義作曲家。[17]

Cross 所提出的批評，反映出近年來音樂分析的一種趨勢——不再尋求樂

Theory Spectrum 9 (1987), 42-66 二篇文章中的討論。

14 Cone, “Stravinsky: The Progress of a Method,” 155-64

15 同上，頁 157-58.

16 “… there is perhaps not enough ‘loss of faith’ here”; 見 Cross, *The Stravinsky Legacy*, 7, 26.

17 “Cross’s assault on analytical traditions which seek to discover such continuities seems excessive. … Stravinsky might disagree. He clearly abhorred the term ‘modernism.’ … One suspects that he would have found Cross’s elaborate circumlocutions as silly as he deemed most other analytical efforts.” 見 David H. Smyth, “*The Stravinsky Legacy* by Jonathan Cross,” *Journal of Music Theory* 44/1 (2000), 235

曲的統一性、整合性，及這些特質背後的機制[18]，而更重視一些過去或許視爲「問題」的特質，如「含混不明」（ambiguity）[19]、「不統一」(disunity)[20]、「分崩離析」(disintegration)[21]、「漫無目標」或「非目的導向」(non-teleological)[22]等等。然而，正如 Robert Morgan 在新近提出的有力反駁，若分析不試圖說明作品內的各部分如何以其特有的順序及方式安排在一起，形成一個完整作品，而強調作品的分崩離析或含混不明，那麼這樣的分析有何意義？[23] Cone 的分析使人理解史氏作品何以在表面的片段、不連貫之下，仍能聽來自成整體，一氣呵成。這解釋了史氏作品之所以被認爲重要、成功、受音樂界肯定的背後原因。就這一點來說，Cone 的分析無異提出了極爲難得的洞見。

音樂理論學者 Christopher Hasty 也爲文指出連貫性（continuity）與接續性（succession）在史氏作品中其實是可以體察得到的。他考查二十世紀作曲家及理論家關於音樂連續性的討論，發現有一種中心的主張貫穿所有的討論，那就是「極端的對比，或是缺乏預期性，可以否定時間上的接續感，因此造成一種絕對的不連續性」。[24] 他認爲在原則上，促成連結以及找到連續性的可能，是永遠存在的，甚至在寂靜與聲響互連而成的時間序列中，也會存在。爲了證明這個說法，他提供了對史氏《管樂交響曲》的分析，探究這部作品的節奏、節拍、動機與音高組成。他指出，《管樂交響曲》這部作品中，看似不連接的主題段落，事實上是經由共享的普遍要素、節奏加速、不完整性以及組成要素的

18 對於「統一性」做為音樂分析「教條式」概念，較完整的批評可參見 Alan Street, "Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Musical Unity," *Music Analysis* 8/i-ii (1989), 77-123.

19 如 Kevin Korsyn, "Brahms Research and Aesthetic Ideology," *Music Analysis* 12/I (1993), 89-103.

20 如 Jonathan Kramer, "Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism."

21 例如 Lawrence Kramer, "Impossible Objects: Apparitions, Reclining Nudes, and Chopin's Prelude in A Minor," in *Music as Cultural Practice: 1800-1900* (Berkeley, CA, University of California Press, 1990), 72-101.

22 如 Susan McClary, "Getting Down Off the Beanstalk: The Presence of a Woman's Voice in Janika Vandervelde's *Genesis II*," in *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* (Minneapolis: university of Minnesota Press, 1991), 112-131.

23 Robert P. Morgan, "The Concept of Unity and Musical Analysis," *Music Analysis* 22/i-ii (2003), 7-50.

24 "…extreme contrast or the absence of predictability can negate temporal succession and thus create an absolute discontinuity." 見 Christopher Hasty, "On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music," *Music Theory Spectrum* 8 (1986), 58-74.

延伸等方式，連結在一起。他的分析觀察納入了種種對連續感可能產生作用的音樂向量——節奏、節拍、重音結構、動機、音高結構、樂句結構等等，而不侷限於傳統分析所特別著重的和聲、音高的層面上。

或許就是由於史氏的音樂儘管表面上有明顯的斷裂、片段性，卻不乏某種整體的連貫，使得作曲家 Elliott Carter 稱史氏的這種特色爲「統一的片段性」（“a unified fragmentation”）。[25] 至於專門就《春之祭》此一作品，也不乏學者持這樣的看法。Peter Hill 在其討論《春之祭》的專書中，便一再指出曲子段落之間的過門（transition），以反駁一些學者對此曲所聲稱的「獨立區塊」（independent blocks）現象。[26] 他不僅指出曲子的連續性，還進一步聲稱曲中多處有「推進」（progression）的情形，例如第二部分的開頭處，不僅是旋律往前推（push forward），甚至和聲上還有「類似轉調」的手法（a sort of modulation），由調性轉入八音音群組織，以達前後連貫發展的效果。[27] 更有甚者，Hill 宣稱至少在曲子的整個第二部分以及第一部份的開頭處，樂念的的確確是有發展（“ideas do develop”），而曲中重要時刻之所以能夠產生效果，也是由於前後安排非常小心得宜所致。[28] 就連不贊同分析者專注於作品統一性的 Cross 也表示此曲在開頭的序曲（Introduction）中有「些微的推進」（“slight sense of progression”），而形成一種「遠非停滯」的結構（“a far from static structure”）。[29] 由於他發現曲中的動機發展並非日耳曼式（如 Schoenberg 的那種）作法，因此他認爲《春之祭》在其「不連貫的前後結構下，有一種新的連續性」。[30]

乍聽《春之祭》此曲時，確實容易聽到段落與段落之間往往有明顯的斷裂。例如，在音樂進行至編號 12 開頭之處，似乎毫無準備地突然奏回開頭巴

25 Elliot Carter, *The Writings of Elliott Carter,* ed. Else and Kurt Stone (Bloomington: Indiana University Press, 1977), 304.

26 Peter Hill, *Stravinsky:* The Rite of Spring (Cambridge: Cambridge University Pres, 2000), 53, 141.

27 同上註，頁 74.

28 同上註，頁 141-42.

29 Cross, The Stravinsky Legacy, 97, 99.

30 “… a new kind of continuity within the context of a discontinuous musical structure.” 同上註，103-04. 類似的說法，他也用在史氏大部分的作品上；就此，他引述 Elliott Carter 的話： “all the brief, almost discrete fragments, however roughly they connect with each other, end up by producing a work that holds together in a very new and telling way.” 見 Cross, *The Stravinsky Legacy*, 8.

松管的旋律；在編號 59 至 60 處，由法國號主奏的沉重主題與由木管主奏的輕巧主題之間互相交替，而無過門來銜接二者；在編號 96 的結尾處，弦樂與豎笛的旋律又出人意表地突然中止。然而同時，音樂似乎也令人感到它毫無反顧地奮力向前衝進，一直推到樂章的最後一刻，例如〈誘拐的儀式〉(Ritual of Abduction)、〈敵族的儀式〉(Ritual of the Rival Tribes)，以及〈土地崇敬〉(Adoration of the Earth)。似乎整曲充滿著特殊的動力與推進力（momentum, impetus），使得音樂聽來，即使在明顯不連續的旋律組織下，仍令人有一種非要聽到結束不可的慾望；聽完後又帶來強烈的過癮，似乎整部作品一氣呵成，在表面的片段化旋律模式之下有其自成一貫的整體。

儘管不乏學者主張《春之祭》具有連續性發展或是推進現象，然而可惜的是，就如 Whittall 對 Hill 的批評，這些討論由於缺乏紮實的分析，因此說服力不足，難以對此一眾說紛紜的問題下定論。類似上述 Cone, Hasty 等人對史氏其它作品中連貫推進發展過程的分析，在《春之祭》這麼一部重要的作品上，卻還看不到。目前所見到關於《春之祭》較爲詳盡的分析，往往說明的是樂曲的其它現象。例如 Allen Forte 在其《春之祭的和聲組織》一書中，將整首作品各個樂章中所用到的音類集（pitch-class sets）整理出來，製成圖表。從圖表中他發現某些音類集在整首樂曲中重複出現，因而形成一些較突出的音組。這包括三個七音集（7-16、7-31 及 7-32），和四個八音集（8-16、8-18、8-28 及 8-23）。其分析不僅找出這些主要和聲，並且討論它們之間的各種互動所衍生的音類集，找出了重要子集（如 5-31），以及子集之間的各種關係如 R1, Rp 等。[31] 雖然在 Forte 的分析中整部作品視爲一個整體，但是他並不試圖解釋樂曲是如何達成其連續性、動力（momentum），以及是否推進發展。

Boulez 也對《春之祭》提出了深入的分析。他把焦點放在主題的節奏與動機部署，就這個層面上，其探討的焦點與本文相近。然而，他並不在解釋各音樂事件間的次序或是整體的連續性。他所著重的是局部性事件在設計上的精心——像節奏、和聲與動機上有趣的操弄，例如對稱。舉例來說，在處理編號 64 至 69 之間，將〈敵族的儀式〉與〈賢者的行進〉串連起來的主題時，他探討的是節奏與節拍組織的過程。這個主題有六個樂句（四個在〈敵族的儀式〉中，兩個在〈賢者的行進〉中），包含了中心音 G#及裝飾性的 G 及 F#，後面接著終止奏模式 G#-A#-C#-A#。根據 Boulez 的說法，中間的兩個樂句，和分

31 Allen Forte, *The Harmonic Organization of the* Rite of Spring (New Haven: Yale University Press, 1978).

別在兩側的兩個樂句，不僅在樂句內的小單元（cell）數目不同，它們半音階裝飾音的出現順序上也有所不同。中間的兩個樂句（在編號 65_{+4} 及 66 處）包含較少的小單元，其裝飾音以 F#（樂句三）及 F#-G（樂句四）的順序出現。相對的，外側的樂句包含了四個小單元，裝飾音的順序則是 G-F#。他稱這個現象爲「極度平衡的波動」。在這個過程中，最後兩個樂句（編號 67 起，〈賢者的行進〉開始處）又回到最早的配置。Boulez 對小單元變化的關注，與本文的分析焦點頗爲接近。然而與本文不同的是，Boulez 指出這些現象的目的，不是要顯示連續性或是音樂往前推進的現象，而是要顯示整體對稱性的設計。此外，他也並不試著將這個對稱性設計，與前後的事件連結起來。[32] 而前後音樂事件之間的關聯、發展推進現象卻是本文的關注焦點。

比起前述二人，Pieter C. Van den Toorn 對《春之祭》的分析較爲關切音樂的發展與行進。他探討了曲中節奏/節拍結構，以及音高組織與八音音群，區分出兩個節奏原型，並解釋這些節奏原形在所選的樂章中如何運作。「節奏型一」是並置的兩個或多個素材間的互相交替，它往往伴隨著前景（foreground）上的不規則節拍。「節奏型二」，是兩個或是多個動機的疊置，伴隨著前景的規則節拍；各動機分別根據不同的週期、循環或長度而自行重複。根據他的說法，在「節奏型一」中，各個區塊由持續重複所形成的的延長、縮短、轉換，以及內部的次單元，而大致形成一種「推進、改變或是行進的『發展』」感（"'development' of progress, change or movement"）。在「節奏型二」中，這種「發展」大致上與段落的同步及不同步，以及這些變化在對齊時所形成的垂直或和聲暗示相關。[33]

在處理音高結構的問題上，Van den Toorn 注意到從《春之祭》開始，史特拉汶斯基大幅度地改變了他早期作品中八音音群使用上的限制。他認爲在《春之祭》中，對稱的音高單位，如八音音群中的單位，不再是一個接著一個的出現，而是一個疊著一個同時奏出。藉由分析〈春之占卜〉（Augurs of Spring），Van den Toorn 顯示八音音群不再是《春之祭》的音高結構中唯一重要的組成。自然音階（diatonic）的概念，像是三和絃以及屬七和絃，〔0.2.3.5〕四音群；半音音程，三全音、完全四度以及減七和絃〔0.3.6.9〕也都很重要。所有這些面向他都詳細地分析。他發現到《春之祭》第二部分的六個樂章中，複雜度較

32 Boulez, "Stravinsky Remains," in *Notes of an Apprenticeship*, 90-93.

33 Pieter C. Van den Toorn, *Stravinsky and* The Rite of Spring (Berkeley: University of California Press, 1987).

大，而八音音群的三種轉位在這些樂章中也在步調上關聯較爲密切。

Van den Toorn 關注音樂的進展、行進問題，這是他與 Boulez 與 Forte 相當不同之處，也是與本文較爲相近之處。他論及兩種節奏型如何形塑「發展」感。然而，除了四音群及八音群上的優先順序、關聯、連結外，他承認無法找到一種可以涵蓋曲中一切安排，「具有內在趣味（例如，對稱曲式）或是與具特殊意義的局部性細節緊密關連」的整體謀劃。[34] 舉例來說，節奏型二的樂章中，和聲沒有在「進展」而是在擺動，因此若要用傳統的對位圖表那樣涵蓋全曲，他認爲沒有意義。結論時他表示，在大區塊下，真正的進展感只有在整個段落突兀地切斷，以及與嶄新素材進一步的並置，才會發生。下文將會顯示 Van den Toorn 在和聲層面上找不出樂曲的「進展」機制，這是可以理解的，而且這並不表示樂曲沒有行進。因爲《春之祭》的行進發展，誠如下面的分析所示，主要是發生在節拍、節奏以及小單元組合的變化這些層面上。

《春之祭》中的素材再現（recurrence）與變化

如同多位學者所提到的，在《春之祭》的各樂章中，史特拉汶斯基大量地運用了再現（recurrence）的結構。這包含整個大段落離開一段時間後再回來的「返回」（return），以及小片段的「立即重覆」（immediate reiteration）。ABA 曲式是《春之祭》中常用的段落反覆方式，但這和傳統的 ABA 不同。傳統的 ABA 曲式所涉及的偏離（deviation）與返回（return）往往是以和聲與調性爲基礎，而旋律或節奏則較屬於表面的現象，儘管它們也常是被返回的素材。《春之祭》中 ABA 的反覆，則較多是發生在旋律與節奏層面，而非和聲，更不是調性的層面。先前出現的旋律片段往往會以移位（transposition）的方式回來，如同下文中的譜例八、九、十、十二、十六、十七、十八所示。〈春之圓舞〉(Spring Rounds) 開頭樂段在樂章結尾處的反覆很特別，反覆的一開始，它使用與先前相同的音高，但後來的部分，卻上移了兩個半音。有些樂章的旋律反覆很清晰，但在建構方式上較複雜，如第二部分的〈序奏〉以及〈少女們的神秘圈〉(Mystic Circle of the Young Girls)。兩者都包含了清楚的旋律再現，但是它們共享相似的旋律概念，而且在曲式上互相纏結。有些樂章則以較不明顯的方式將素材反覆。〈召喚先祖〉(Evocation of the Ancestors) 就是一個好例子。其中反覆回來的不是旋律素材，而是音色與外加重音的模式（見譜例

34 同上註，頁 188.

二）。另一例是〈大地之舞〉(Dance of the Earth) 的最後部份，它運用了該樂章開頭的 C 和絃素材，但是將之大幅縮短。至於立即的重覆則特別容易在織體厚重的樂章中見到。被重複的素材常常是音高或節奏的片段，或是二者所組合成的小單元（cells）。〈春之占卜〉、〈賢者的遊行〉、〈大地之舞〉及〈獻祭之舞〉(Sacrificial Dance)都是用到立即重複的樂章。

在這種種的素材重複、變化、返回的過程中，究竟是以何種機制，決定何時會變，何時不變，何時以原貌返回，何時又以不同方式返回？何時會變得較爲簡單，何時又會較複雜？分析過《春之祭》的各樂章後，本研究發現其過程非但不是停滯不前，而且往往呈現十足的推進與發展。這種過程主要是發生在節奏、節拍、動機群的再現（包括返回與立即重複）與變化的層面上，而非如德奧傳統（如調性音樂或是荀白克所發展出的作曲手法）那般發生在和聲的層面。由於這些變化不僅是在區塊（blocks）之間才出現，也往往發生在區塊之內，因此並非如 Cross 所說的，《春之祭》中的區塊彼此之間雖有所連貫，但在各區塊之內仍是停滯不前。[35]

秩序性（order）

《春之祭》各樂章大致上可以用一種整體的規劃概念來解釋：它們呈現一種「邁向『秩序』的過程」。這種秩序是相對上的，而非絕對的。各樂章不見得是由渾沌、無秩序或複雜的狀態行進至秩序的狀態，但樂章終止時，往往出現比先前相對上較高的秩序狀態。這種「邁向秩序的過程」也不見得是直線式的；也就是說，《春之祭》的各樂章不見得都是從較低度的秩序，直接進展到較高度的秩序狀態，中間全無波折。事實上，就如下文即將說明，各樂章在達到最終的較高秩序之前，常常都會進入一個脫序或低序的狀態。

「邁向秩序」的過程，有時僅僅是單純地回復先前已出現過的素材，不加以變化；也就是早先的段落經過一段時間後再返回。若此種返回不牽涉到任何素材上的秩序化作法（如即將說明的簡單化、規律化、統整化等等）那麼此時這種秩序可說是反應聆聽時心理上的秩序，而非在客觀聲音組織上出現的秩序性。聽者重新聽到先前已聽過，較爲熟悉的素材，而且該素材中各音樂事件（如旋律中的各個樂句、樂句中的各個音高與節奏等等）的「次序」又重新回復，因而在心理層面上，有相對上的熟悉感、安定感。比較起來，像

35 Cross, The Stravinsky Legacy, 31-32.

“ABCDE”這種曲式結構，在其它條件都相當的情況下，較容易帶來不確定與不安定感，因爲新素材不斷出現，令人難以預期，難以確定。與其相比，返回的結構，如 ABA'曲式中以 A'做終止，容易形成一種藉由熟悉而達成的心理上的「秩序」感。

〈春之圓舞〉就是一個例子。開頭的豎笛主題在樂章終了時的再現，與該素材在樂章開頭的出現相比，雖然在配器、音高上有些更動，但並沒有出現簡化、規律化或是統整化等提高素材秩序性的作法。[36] 然而我們或許可以說，這種不涵蓋素材秩序化的返回作法中，其返回的素材要比中間片段來得較爲簡單，因此當返回出現時，還是會有一種素材上（因簡單化而形成的）客觀秩序的增加。也就是說，結尾的返回段落至少比起中間段落來說，要具有較高的素材秩序性。

Kielian-Gilbert 將「返回」列爲史氏五種終止方式中的第二種。她解釋說，再現的樂段框出了段落，因此導出了正式的終止。[15] 開頭的素材再現於結尾，標誌出中間 B 段的開始與結束，因此回復的素材 A'之功能猶如框住整個結構的架子。或許我們也可以說，不論返回的素材是否比先前的素材更有秩序性，史氏在這種結構中，可能只是想藉由框架性的返回（framing return）這樣的慣例，來終止樂章；畢竟 A-B-A'這個曲式好幾世紀以來，一直在西方音樂的傳統中被運用。。

上述這種心理層面上的秩序化，由於僅是沿用框架概念來形成曲式，沒有牽涉到特別技巧，因此聽來或許無甚特殊、獨到之處。然而《春之祭》中「邁向秩序」的過程更常見到的，是素材組織的秩序化，也就是客觀層面，聲音素材上的秩序化過程。作爲聲音組織上的秩序化營造方式，各樂章常用到下列三種策略來導向結束，以形成結尾處相對較高的秩序狀態：

1. 將複雜的段落加以「單純化」（simplification）。這包括簡化原先的節奏或樂句、動機結構，使其變得較爲簡單、單純或加以縮短,如第一部份的〈序曲〉、〈中選禮讚〉、〈召喚先祖〉、以及〈先祖儀式〉

36 此處的旋律到後部，比起開頭，要往上高了大二度。這個改變，或許要從整首樂曲跨樂章之間的音高中心之變化過程來解釋。舉例來說，在〈春之圓舞〉的最後四小節，緩慢的豎笛旋律從 G 移至 D。這個 G-D 的音高軸也出現在〈敵族的儀式〉的最後。〈敵族的儀式〉在編號 59_{+1} 之前的段落 A1 及 A2 中，就以 A-D 的音高軸開始。然後在編號 59_{+1} 處，移至 F#-C#，在編號 60_{+2} 處，移至 A-D，之後在編號 61_{+3} 處，移至 D-G。在 C 段中，它移至 A-D。最後，在 B3 中，它回到 G-D。由於此類跨樂章的音高變化並非本文的探討重點，因而在此不多做說明。

中 C 段的節奏便用到這種作法。除此之外，「單純化」策略也包括放慢樂音的速率——不論是節奏、動作的基本步調（tactus）變慢，或是動機變化速率的趨緩。這使得每分鐘出現的樂音事件數量變少，整體樂音因而聽來顯得較爲簡單或單純。〈先祖儀式〉的末二段落（B'與 A'）便是一例。

2. 將不規律的節拍、節奏、或是音高/節奏的小單元（cell）長度加以「規律化」（regularization）。不規律的素材在多次的重複或是再現時，到後來往往會伴隨著規律化。換句話說，在不斷重複的片段中，後來的部分常常會顯示較大的規律性。〈春之占卜〉、〈春之圓舞〉便是這樣的例子。
3. 各種層面素材的「整合」（integration）：不整合之後若出現整合現象，意味著秩序程度較高。這種作法常在織體厚重的樂段中見到。在這些樂段中，不同層次（layer）上互相疊置的素材，會在節奏或是小單元結構（cellular grouping）上，互相整合。例如〈賢者的遊行〉、〈敵族儀式〉以及〈獻祭之舞〉的最後四小節都用到此一策略。

這些策略有時會結合上述的框架性返回，使得結尾方式既有心理層面上的秩序感，也有客觀組織上的秩序化。與這些作法相對的，各樂章在達到結尾較高程度的秩序性之前，常常會先出現相對較低的秩序性，這種相對的低序或失序主要是以下列三種手法來達成：

1. 多種素材的疊置。相疊的素材常是逐漸加在一起的。也就是說，愈來愈多層（layers）被加上去，以便形成一種相對的「複雜度」。這種方式，在第一部分的〈序奏〉、〈賢者的遊行〉與〈大地之舞〉中都可發現。
2. 節奏、節拍、小分子音群（pitch cellular grouping）等等的不規律。不規律會造成一種相對性的失序。在〈春之圓舞〉、〈誘拐之儀式〉、〈春之占卜〉、〈敵族儀式〉、第二部分的〈序奏〉與〈少女的神秘圈〉中都可發現這種作法。
3. 節奏、基本步調、或動機變化速率的加快。這樣的加速形成整體樂音較高的複雜度，秩序性因而相對地較低。同時，也因速率增加，樂音向前的動力也跟著增加，形成龐大的推進力。如〈春之占卜〉中的 B 段、〈敵族儀式〉的 C 段、〈先祖儀式〉的 C 段等等，都用此手法形塑動能或張力，達到樂章中最低序的時刻。

接下來的討論，將詳細敘述這幾種降低與邁向秩序的過程如何在各樂章內展現。[37]

單純化（simplification）

三種素材秩序化的策略中，最簡單的作法就是「策略一」，將返回的段落加以單純化（simplify）。這種作法結合了主觀心理上的秩序感與客觀素材上的簡化。。例如第一部份的「序曲」（Introduction）、〈中選禮讚〉與〈召喚先祖〉便是用此手法，在樂章結束之際提高秩序的程度。作品開頭的「序曲」顯示了一個 ABA'曲式的例子。由一開始的巴松管樂句到編號 $3_{.0}$ 爲 A 段，接下來到 A 返回之前不斷加厚的段落是 B 段。A 段的返回比先前縮短了許多，只有三小節，起自編號 $12_{.0}$。[38] 雖然開始的 A 段與最後的 A'段，兩者都十分簡短，尤其是後者，但是它們在樂章中的功能卻不容忽視。因爲 A 素材比 B 素材要來得簡單（A 比較慢，在配器上也比 B 單薄），開頭的 A 段與最後的 A'段如同簡單的基石，扮演著樂章「離開」（deviate）與「回來」（return）的角色。

從編號 3_{+1} 到編號 11_{-1} 這長長的中間段落，不僅僅是偏離了開頭的素材，它也在組織上有漸趨複雜——也就是秩序性降低——的現象。新的素材不斷地出現，並逐漸加入音樂織體中，因此複雜度也跟著增加。此時，由於愈來愈多的樂念分層加入，因此整體音響愈顯厚實複雜。在編號 6 之前，通常是一次奏出一種樂念。在編號 7 的地方，兩個主要的樂念彼此交替：一個是由英國管所奏，另一個是由高音豎笛擔任。接著，更多的旋律素材逐步加進。到編號 11_{-1} 時，音樂達到了〈序曲〉中最大的厚度與最高的複雜度。其後的四小節，這個厚實織體的每一條織線，都各自重複其樂念（整個編號 11）。 隨著 A 段突兀地返回，B 段極度複雜的後部被戲劇性地突然簡化。值得注意的是，最後的 A'段甚至比開頭的 A 段更加簡單。開頭的 A 段本身就是一個“aba'”結構，從編號 $1_{.0}$ 到編號 1_{+2}，豎笛線條與巴松管旋律疊置的這段落，是中間的 b 段。〈序曲〉最後的 A' 段則將原先 aba'曲式簡化，只有“a”的部分——巴松管的獨奏。這個安排使得本樂章的最後這一部分，成爲最高秩序的階段，也因此成爲〈序曲〉到目前爲止，緩和下來的最佳時機。
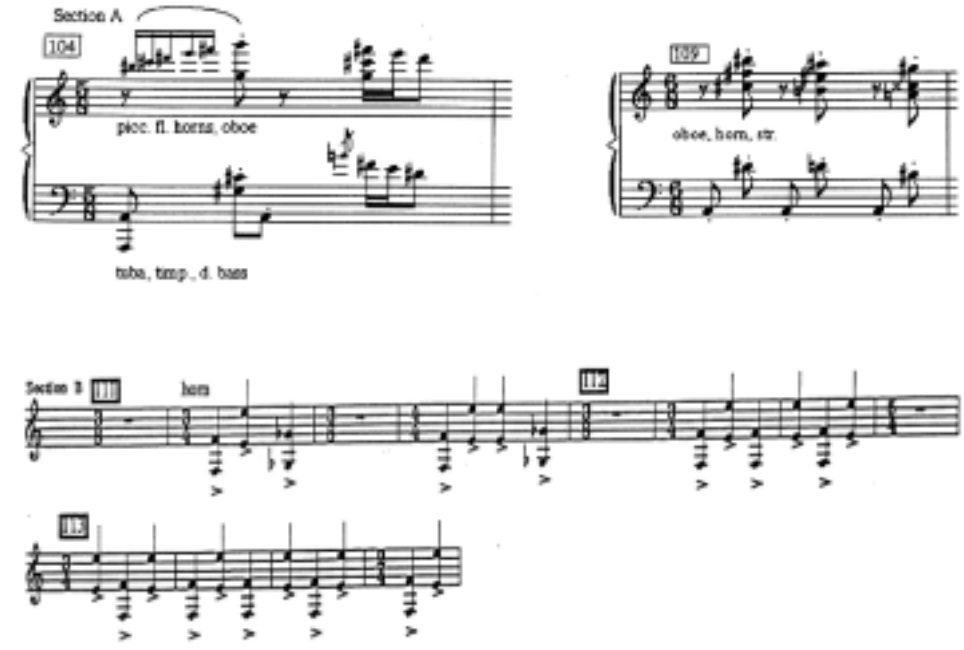
---

37 在本文的分析中，「編號 $11_{.0}$」表示編號 11 被標示的那一小節；「編號 11_{-1}」表示編號 11 被標示處的前一小節；「編號 11_{+1}」則表示編號 11 被標示處的下一小節。

38 編號 $2_{.0}$ 至 $3_{.0}$ 可以看作是到 B 段的轉折。如果這個轉折與接下來的 B 段部分劃為同一段，那麼開頭 A 段的長度就會不同，會結束在編號 2_{-1} 的地方。

總而言之，整個第一部份〈序曲〉在 A 到 B 二段中，大體上呈現一種逐漸增加複雜度的過程，因而秩序性逐漸降低。在 A’ 段，藉由返回與單純化二種手法，提高素材的秩序性。而在回復到 A’段之時，是將素材戲劇性地由極度複雜變爲極度單純；也就是以一種出人意表的手法，帶出結尾高度的秩序性。

〈中選禮讚〉也用到簡化（單純化）了的再現。其中素材 A（編號 104 至 110）在編號 117 處再現。A 的第一部分（編號 104 至 108）主要是兩個主題互相交替：一是重拍上的低音 A，搭配上由短笛、長笛、雙簧管與法國號所奏出的切分高音群，稱爲 x （如編號 $104_{.0}$ 處）。另一個是密集的擊鼓聲（如本樂章的第三小節）。在 A 的第二部分（編號 109 至 110）中，同樣的 x 素材，與由弦樂及法國號在切分拍位上逐步下行的奏擊（如編號 $109_{.0}$ 處）相互交替。段落 A 中明顯的音程特徵，是 x 在重拍上的低音 A，與切分節奏的高音 G 之間，所形成的複合小七度（compound minor seventh）（譜例一）。

譜例一



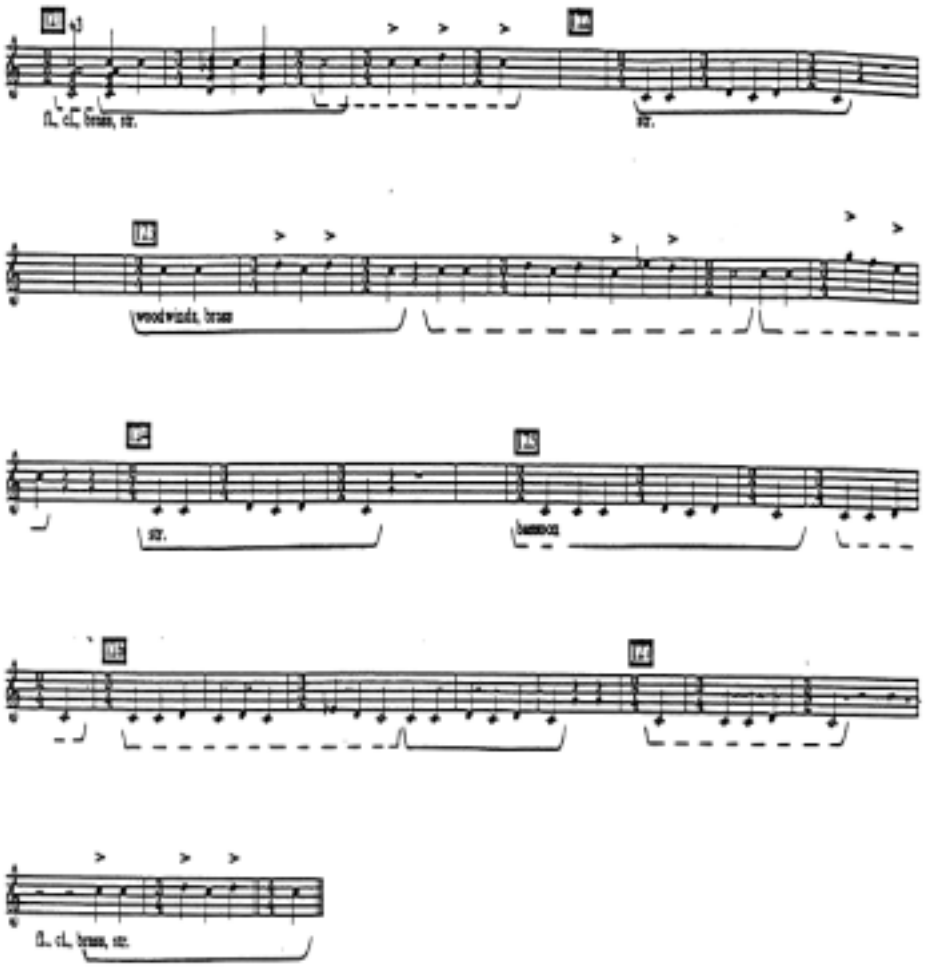
段落 B（編號 111 至 116）加強了這個複合的七度音程，並且把它帶至與鮮明的法國號動機接近的位置。在這裡，小七度加進了較刺耳的大七度音程，如編號 111_{+1} 處法國號 F-E-G^{b} 所含的音程關係。四小節後，G^{b} 被省去了，只剩大七度在法國號中。到編號 117 至 120 處時，素材 A 再現回來，這意味著回到了較「溫和」的小七度，也回到了先前所建構的事件次序。[39]

A'大致上維持和 A 段一樣，只是省略了編號 106 至 108 間的樂段。被刪去的這個段落，就是包含了密集擊鼓的那段。此段的省去，使得原先由鼓聲與高音木管切分音樂思之間所造成的對立，在樂章總結的段落 A' 中消失了。藉著這種對立的銷匿，樂章以「簡化」的再現而終結。

〈召喚先祖〉也是另一個利用單純化的返回，來提高結尾秩序性的樂章。雖然它從頭到尾都保持著同一和絃的重複，而不似其它樂章那樣變化多端，但在最後仍可以發現回歸到先前的秩序，並加以單純化（譜例二）。在此，以 C 與 D 爲首的音群互相交替出現。其中的前三次，總是包含著四分音符組成的音型 C-C-D-C-D-C（譜例二中，橫向括號標誌處）。若將這個型態視爲此小單元（cell）的原形，我們可以發現在接下來的變化中，音樂偏離這個原形，然後再回復。在編號 123_{+2} 處開始的音型，不僅脫離了這個原形（虛線括號所示），也增加了額外的 E^{b} 音（編號 123_{+4} 處）以及 G 音（編號 124_{-2} 處）。到編號 125 至 126 時，配器完全改變，變爲由巴松管擔任該音型，低音部則由低音豎笛與弦樂器奏出。此時 G 音不再出現，但 E^{b} 音仍在編號 126_{+2} 處使用。到編號 $127_{.0}$ 時，音型回到了 C 與 D 的交替，然而小單元的組合並非依原本的方式。要到編號 127_{+3} 處的最後一個音型，C-C-D-C-D-C 才重新以原貌完整恢復，不但出現於原音域，且伴隨著原本長笛、豎笛、銅管與弦樂的配器。此外，先前所另加的重音在巴松管擔綱時被略去，在本樂章最後也回復了。在這裡，不僅原先的配置被回復，且小單元的組合也完全以原本的方式再現。整體而言，〈召喚先祖〉在極簡的變化中所展現邁向秩序的過程，不像第一部份的〈序曲〉那樣，呈現戲劇性的轉折；而是以漸進的手法，逐漸遠離先前的秩序，再逐步回復。可說是進展過程較爲溫和的一個樂章。

39 另一個在 B 段中明顯的樂念，是從編號 113_{-1} 開始，擴及整個編號 114，而至 $115_{.0}$、115_{+2} 及 $116_{.0}$ 處，在切分拍位級進上升的弦樂撥奏。這個素材是將 A 段中切分拍位上，由弦樂與法國號級進奏出的素材加以發展而成。

譜例二



規律化（regularization）

除了單純化（simplification）外，再現的音群組合或節奏群，進行到後來有時也會以較爲規律化的組織方式現身。〈春之占卜〉便是一個以單純的「規律化」手法，提高結尾秩序性的例子。其結構如下：

[13]A1 [18]A2 [22]B
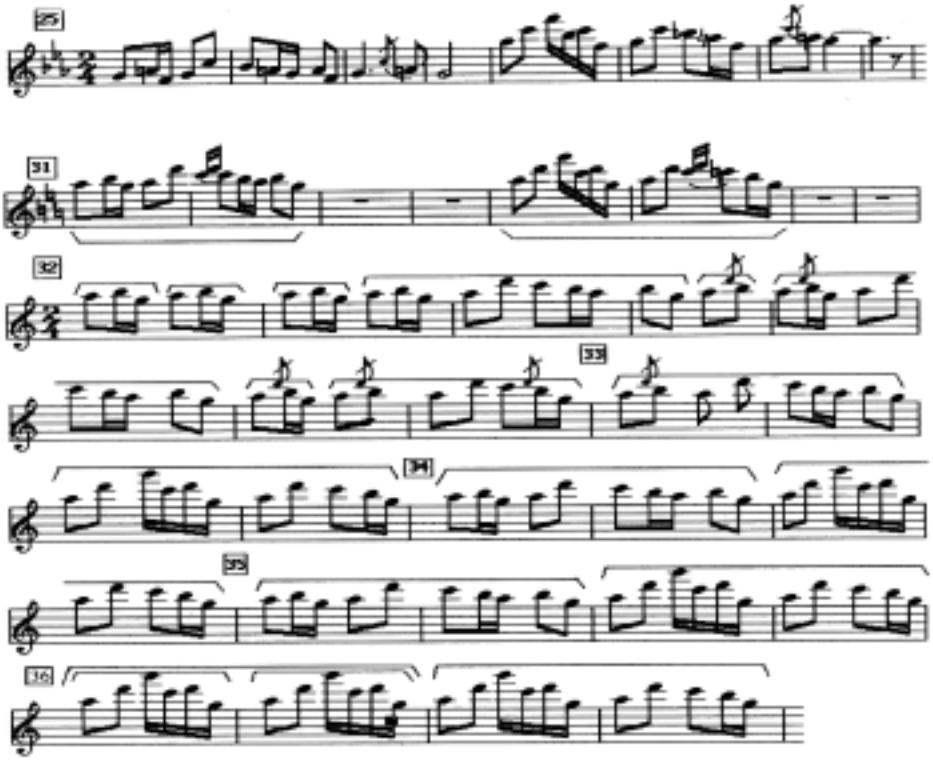
樂章開頭的著名節奏主題（譜例三）在頭兩小節時就建立了一種規律性。這是藉著規律的 2/4 拍，以及前一樂章結尾時，就以同樣節拍（但節奏速率僅爲一半）現身的頑固音型（ostinato）$D^{\flat}$- $B^{\flat}$- $E^{\flat}$-$B^{\flat}$而形成的。這個初始的秩序狀態，馬上就被隨後的不規則重音（編號 13_{+2} 到編號 14_{-1}）破壞。此一過程在段落 A2 中先被重複，其後（編號 19 到 21 的地方）則是進一步發展一個早先（編號 17_{-3} 到編號 17_{+3}）由短笛與長笛奏出的片段樂念。換句話說，這個樂念先以片段預示的方式零星出現，而到 A2 段落的後半，才得到較完整的發展。

譜例三
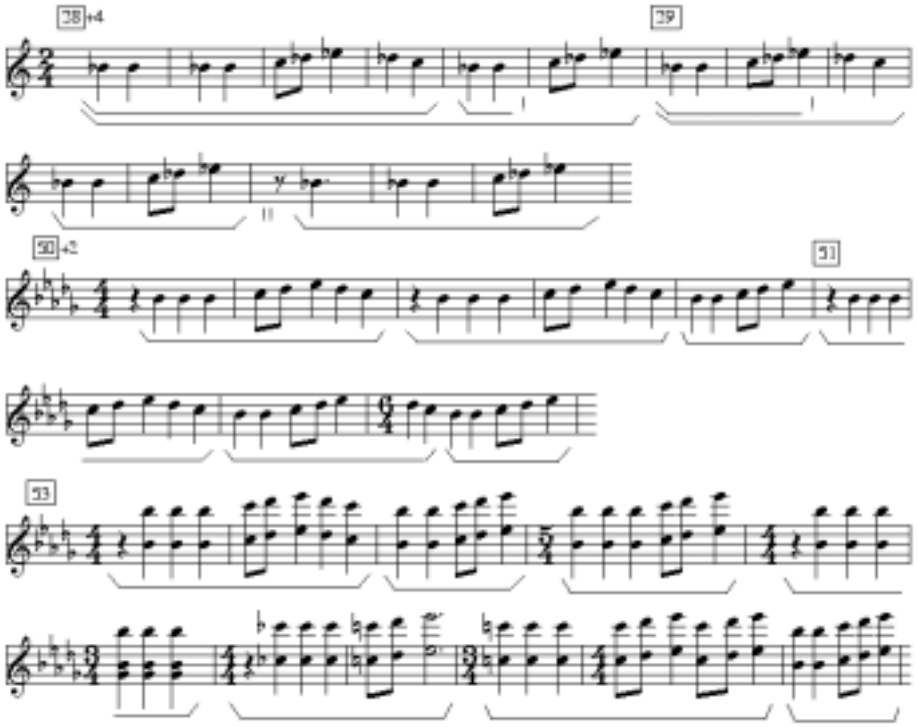


編號 22 之前一個意外的終止後，更多的主題，不論新的舊的，以逐漸加快的速率加入。素材變化的加速，造成了一種相對上的低序。一開始是四音頑固音型 $D^{\flat}$-$B^{\flat}$-$E^{\flat}$-$B^{\flat}$加上巴松管與小提琴的震音（trill），持續四個半小節。其後，下弓奏出的小提琴與十六分音符的琶音，加到這個頑固音型上，持續五小節。接下來便加快變化速率，以二小節爲幅度，依次加入震音（編號 $24_{.0}$）、顫音（編號 24_{+2}），頑固音型增快爲十六分音符，並從英國管轉至小提琴（24_{+4} 處），然後便出現一個法國號所奏的自然音階曲調（編號 25）（譜例四）。隨著愈來愈多樂器線條的增加，織體逐漸增厚，樂音也變得愈來愈複雜。

譜例四



到編號 28_{+4} 時，另一個由小喇叭主奏的新樂念出現，並且反覆好幾次（譜例五）。雖然每一次聽來都帶著些許變化，但它在編號 29_{+4} 之前，總是以重拍開始，因此似乎有一種起於重拍的規律性即將形成。然而此規律性隨即就因延遲了一個八分音符，而受到破壞（編號 29_{+5}）。更進一步，此一失序在編號 30 處，由於所有先前進行的樂念都被新的樂念取代，而更形嚴重。

譜例五



同時，原先編號 13 處即出現的節奏主題，在豎笛的節奏中重新出現。在這之後，秩序狀態藉著樂音組織的規律化而逐漸提升。原（編號 25 時）法國號所奏的曲調，在編號 31 返回時，以穩定的節拍出現，且小單元的組合方式與小節線一致（譜例四）。此再現旋律中所包含的二小節休止（編號 31_{+2} 至 31_{+3}，以及 31_{+6} 至 31_{+7}），可以視爲原先持續兩小節的 G 音（編號 25_{+2} 至 25_{+3} 及 25_{+6} 至 25_{+7} 處）的省略。其後，在編號 32 的加速再現中，相鄰的小單元之間，再也沒有原先的休止符了；且小單元群組方式變亂，不再是如編號 25 或 31 那樣，二小節或四小節一個單元。這個旋律最後的出現（編號 34 至 36 處），顯示愈來愈高度的規律化，單元結構出現比先前更規整的二小節單元，並逐漸與節拍統一起來。樂章便在強烈的規律性之下結束。

〈春之圓舞〉也用規律化手法作爲結束的機制，但比〈春之占卜〉要特別的是，其規律化結合了單純化的返回。在接近樂章終止時，可以發現早先規律
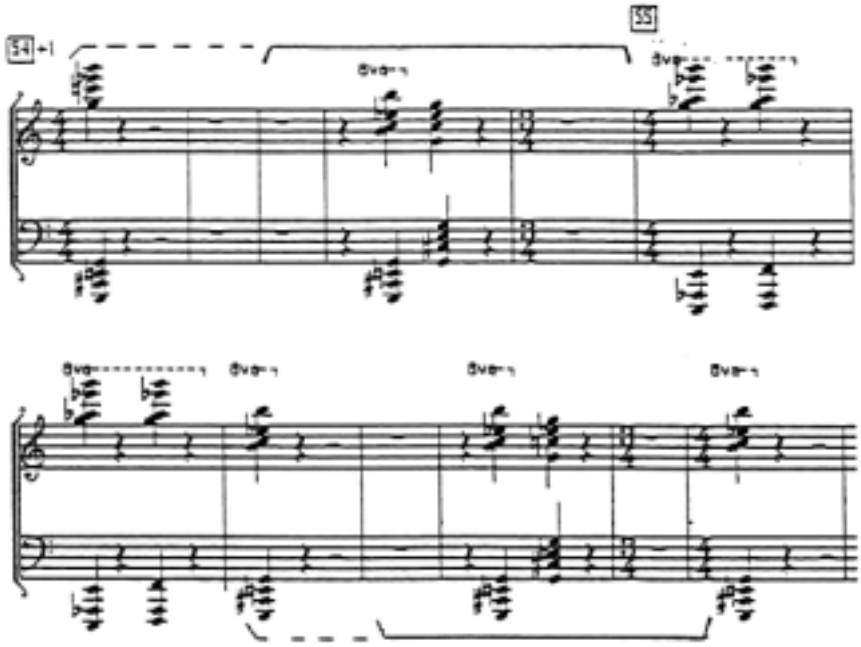
節拍與音高結構的再現。本樂章的大致結構如下：

[$^{[47]}$x (過門)] $^{[48]}$A $^{[49]}$B $^{[54]}$x $^{[56]}$A

在 B 段編號 50 至 53 處的旋律結構，顯示了一種「規律—偏離規律—回復規律」的過程。此段的主題在編號 28_{+4} 至 29 間已出現過（譜例五）。就好像是爲了解決在編號 29 時所遺留的問題一般，在編號 53 的最後，終於回歸到秩序的狀態。〈春之圓舞〉中，編號 50 到 51_{+2} 的段落顯示一種初始的秩序狀態——全部的小單元都是規律的 4/4 拍。在編號 51 的最後，出現了一個 6/4 拍的小節，開始偏離這初始的規律。到編號 53 時，雖然是以 4/4 拍開始，但變成是由全體管絃樂奏出這些小單元。三小節後，小單元長度開始變化，不再規整，這些都反映在小節線上。在小單元之內，B^{b}-C-D^{b}-E^{b} 的音高結構，到編號 53_{+4} 及編號 53_{+5} 處，變成了反覆的 B^{b} 音。之後，這四個結構音往上移位至 C^{b}-C-D^{b}-E^{b}，然後再移至 C-D^{b}-E^{b}（從編號 53_{+6} 到編號 54_{-2}）。在這一樂段的最後，規律的 4/4 節拍，伴隨著原本的音高群 B^{b}、C、D^{b}、E^{b} 全都回來。

〈春之圓舞〉用早先兩個素材的再現（編號 54 至 56）來結束：〈誘拐之儀式〉中的和絃主題（編號 47 至 48），以及在〈春之圓舞〉開頭，由豎笛所奏的緩慢和諧旋律。和絃主題的安排方式中，各垂直和弦間的時間間隔，到後來呈現出一種規律性。這是在段落最後，藉著重複的模式而形成的（譜例六）。總而言之，此樂章的終了可以說是藉著較高的素材秩序狀態（規律性），伴隨著原先音高素材及旋律的返回，二種手法共同達成的。
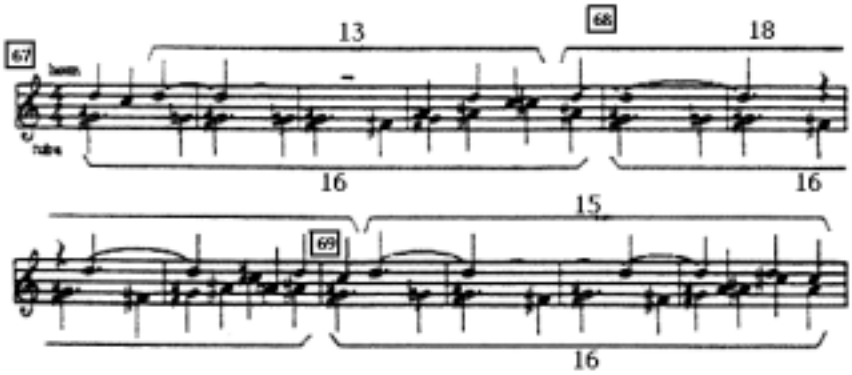
譜例六



整合（integration）

以「整合」不同層次間的素材，而提高結尾秩序性的樂章中，〈賢者的遊行〉與〈大地之舞〉爲二個較單純的例子。〈賢者的遊行〉採用了一層一層加厚的方式，增加複雜度；每一層次之內，則是不斷地重複（立即再現）各自的素材。低音管旋律在前一樂章（編號 64 處）便已開始；但在此它被加上了法國號的旋律，而形成一小段二重奏。低音管曲調的音群單位，顯示出十六個四分音符長度的規律型態；但是法國號曲調中的群組，則顯示出不規律的長度（譜例七）。

譜例七



雖然〈賢者的遊行〉的結尾聽來非常的突兀，但它的終止，卻是恰好出現於不同的樂層之間終於達成一致性的時刻。在編號 70 時，許多新的樂層突然加進來。每一層都各有規律的小單元循環，但是小單元的分組方式各自不同。低音管的曲調繼續它規律的四小節循環（十六個四分音符的時距）。木管（除了巴松管）及銅管（除了低音管）顯示出八個四分音符時距的循環。巴松管旋律的分群型態，則是與其 6/4 拍的小節線一致，每組爲六個四分音符時距。打擊樂器是以半小節（三個四分音符的時距）爲一組而進行。這八、六及三的分群型態，在編號 70_{+3} 的結尾處，達成一致，在同一時刻完成各自的循環；但是仍和低音管（每組十六個四分音符時距）的循環不協調。要到本樂章的最後，就在最終的休止符前，所有樂層才一致地，在同一時刻完成各自的循環。如果各樂層在這之後還繼續其循環，結果將會是重複編號 70_0 起的整個段落。

換句話說，〈賢者的遊行〉的過程，恰恰是用盡了在不同層次上反覆素材的各種組合模式，而終止就出現在組合模式全部用盡，即將開始重複先前的循環組合之前。雖然各樂層僅僅是不斷重複其循環，而未在小單元的組織上做變動，但由於樂章結束於各樂層全體一致地完成各自的小單元；因此可以說，樂章結束於各樂層之間最整合的時刻，也就是相對秩序性最高的那一剎那。[40]

40 有關本段落各樂層間用盡了所有的組合方式，此一理解，要特別感謝 Jonathan D. Kramer 教授的指出。

接下來的〈大地之舞〉也是類似的結構。在其 A 段中，摻有 F#的 C 和絃（編號 72_{+2} 到編號 72_{+4} 之間），到編號 78 時，加進了以全音群級進的 B 素材。而 B 段橫向旋律線條的出現，形成與 A 段的縱向和弦之強烈對比。其過程見下表：

[71]Introduction	[72]A	[75]B	[78]B+A

這個樂章以整合的策略來結束；不僅是 A 素材與 B 素材之間整合，也是不同的樂層節奏之間的整合。在編號 78 之前，定音鼓總是以 16 分音符配置（四分法），而低音鼓以三連音安排（三分法）。編號 $78_{.0}$ 至編號 78_{+1} 處節奏改變，定音鼓變成三連音，而低音鼓變成了八分音符（二分法）。到最後四小節時，這兩個層次都慢了下來，達成節奏的整合——定音鼓是用八分音符，而低音鼓以四分音符奏出。

在最後一段中（編號 78 處），先前獨立的兩個素材 A 與 B 同時重現，並且在最後達成整合。豎笛與巴松管全音音群的節奏（每組六個四分音符），直到最後兩小節才與 C 和絃的節奏整合在一起。這是在整個樂章中，此六音小單元首度能在其單位的開始與結束，都同時伴有 C 和絃的吹奏。
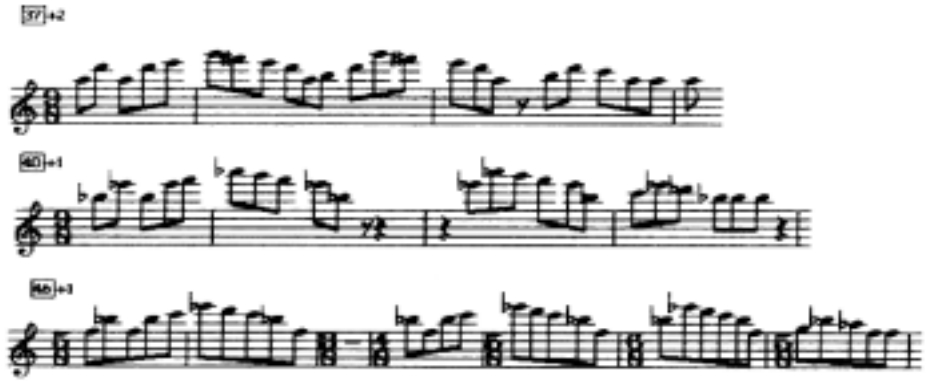
也是在本樂章最後，C 和絃的節奏終與豎笛所奏的十六分音符音型的小單元相配合。在編號 $78_{.0}$ 處，十六分音符音型首度能夠使其小單元（如休止符所區隔出的單位）的結束與 C 和弦一起出現，而且出現於該小節的最末拍位上。也就是說，小節循環也在此刻完成。其後很快地，這個十六分音符的小單元在節奏上，與和絃產生了矛盾。到結束前三小節時，小單元的起始與 C 和絃同時奏出；但這是在小節中的第二拍。也就是說，這個同時奏出所形成的節奏重音，並非落在該小節的頭或尾，因此並不十分吻合小節輕重音的循環模式。此時小單元長度也起變化，由一小節增添爲將近二小節。到最後一小節時，不但小單元恢復原先長度，其結束音與 C 和絃同時奏出，而且就落於小節的末拍上。換言之，十六分音符音型、C 和弦以及節拍的循環，全都在同一剎那完成結尾的一擊。這使得樂章結束於不同層次之間整齊畫一的高度配合，形成一種整合性的收尾。

「整合」與「規律化」的雙重使用

有時在同一樂章內，不同的樂段分別使用不同策略來達成結尾較高的秩序性。例如一個樂段用「整合」策略來結束，而另一樂段使用「規律化」手法。〈誘拐的儀式〉、〈敵族儀式〉、以及〈獻祭之舞〉便是這樣的作法。

在〈誘拐的儀式〉中，A 素材旋律上的小單元與其節拍配置之間，顯示出邁向整合性的過程。由木管所奏的開頭旋律共出現三次，分別在編號 37_{+2}、40_{+1} 與 46_{+1} 這三處（譜例八）。

譜例八
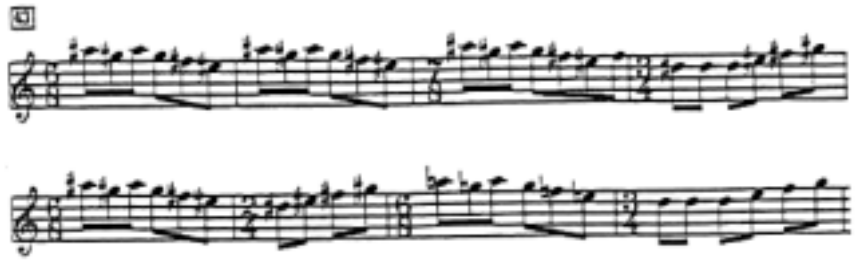


第一次現身時，小單元結構模糊不明。編號 37_{+3} 的小節中有九個音，其中並沒有休止符或是音值的變化，以暗示小單元的分群。到第二次，編號 40_{+1} 時，休止符的出現隔開了個別小單元，使其分群明顯。然而這個分群方式與 9/8 拍的小節循環彼此互不吻合。最後一次出現（A’ 段，編號 46_{+1}，見下表）時，小單元的分群終與節拍結構互相整合，使得每小節分別爲一完整的小單元。此樂章的段落配置如下：

$^{[37]}$A $^{[41]}$trans. $^{[43]}$B $^{[46]}$A' $^{[47]}$trans.

中間類似「發展」的段落 B，在旋律小單元的結構上，則呈現出一種「規律→不規律→規律」的過程。譜例九顯示這個曲調。其中小單元的結構與節拍一致，由小節線劃分出來。也就是說，每小節分別爲一個旋律小單元。起初，小單元規律地以六個八分音符組成。兩小節後，結構變得不規則；有時是七個、有時是三個、六個、或兩個八分音符不等。到最後兩小節時，六個一組的結構終於回復（譜例九）。在這最後兩次的小單元中，音高整個往下降半音，且最後一個單位是 3/4 拍，而非 6/8 拍。這些改變在某種程度上，也形成繼續進行的動力。要一直等到編號 46，開頭的木管動機以整合的形式再現時，才將樂章秩序性提到最高，而完成樂章（譜例八）。[41]

譜例九



〈敵族儀式〉也是在不同素材的返回中，分別出現整合與規律化的現象。特別之處，是其中所用的整合手法，同時結合了單純化。此樂章中，編號 $57_{.0}$ 到 58_{+4} 的 A 素材，立即以變化的形式反覆於編號 59_{-4} 至 60_{-1} 處。編號 60 處起，一個新的樂念出現（稱作 B），並且和 A 素材互相交替。這兩者都在編號 62_{+5} 處，被另一個新的素材（稱作 C）取代。本樂章的整體設計如下：

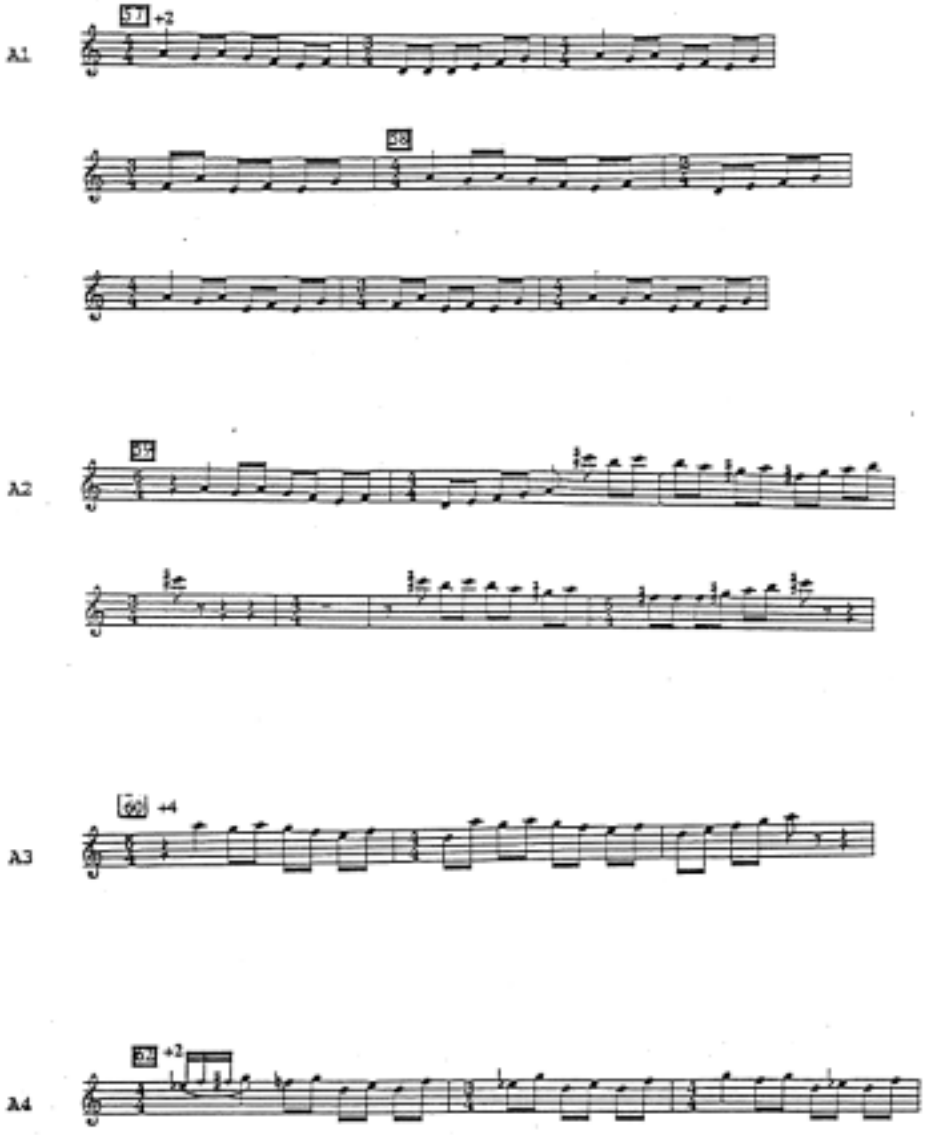
$^{[57]}$A1 $^{[59]-3}$A2 $^{[60]}$B1 $^{[60]+4}$A3 $^{[61]}$B2 $^{[62]+2}$A4 $^{[62]+5}$C $^{[64]}$B3

41 從編號 47 開始一直到〈誘拐的儀式〉最後的樂段，可以被視為是銜接到下一個樂章的過門。這不只是因為它沒有中斷地持續演奏到〈春之圓舞〉，也因為這兩個樂章彼此共享同樣素材。在〈誘拐的儀式〉中，不規則間隔的大塊和絃在〈春之圓舞〉編號 54_{+1} 處，以上移五度的形式返回，並帶著與先前（編號 47）相當接近的弦樂伴奏。

A 素材的四次出現中，其過程先是偏離原先秩序狀態，而在最後一次出現時，以整合來結束此素材（譜例十）。第一次出現（編號 57_{+2}）時，節拍是 4/4 拍與 3/4 拍交替，中間還摻雜一個 2/4 拍的小節。小節線同時標示出每一個小單元的開始與結束。在第二次與第三次中，用的是 5/4 拍與 4/4 拍，摻雜一小節的 3/4 拍，而且不再在第一拍上開始，而是在第二拍（如編號 59）。此時由於節拍脫離了原先的作法，而與小單元的分群方式相左，因而偏離原先的秩序狀態。到最後一次出現時（編號 62_{+2}），3/4 拍與 4/4 拍的交替再度回復，節拍型態也再度與小單元的分群吻合。不僅如此，此一整合的作法，還結合了素材的單純化。原先特異的 2/4 小節被刪去，使得旋律剩下較爲單純的 3/4 與 4/4 節拍的交替。[42]

42 然而，在最後一次出現中的音高層，往下低了一個大二度。見註釋36。
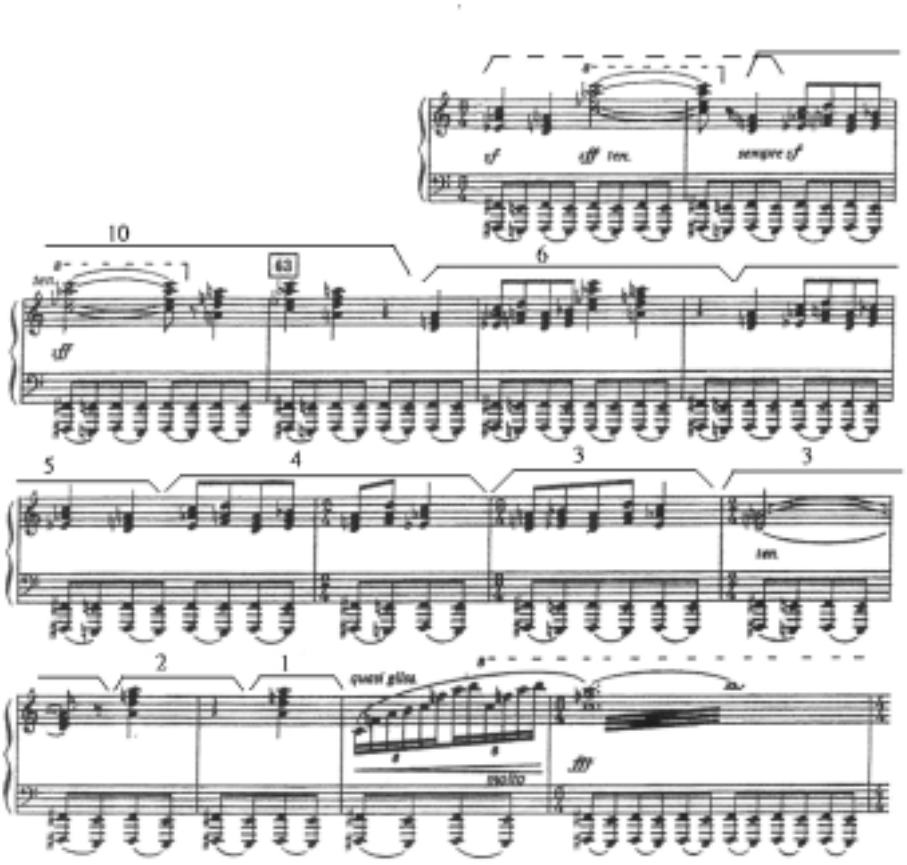
譜例十



當然，兩種節拍交替畢竟還不能算是十分的規整。事實上，本樂章的進行動力真正趨緩的時刻，主要是在最末的 B3 段落。在這之前的段落 C 僅出現一次，不像 A 或 B 素材消失後再返回，因此在〈敵族儀式〉中，算是較爲特別的時段。在此，不僅是新素材進入，取代 A 段與 B 段的素材，而且其中的步

調也有逐步加快、愈演愈烈的傾向。由編號 62_{+6} 起，C 素材的小單元以休止符分隔出來。先是佔了十個四分音符的時距，然後遞減成六個、五個、四個、三個、兩個，最後只剩一個四分音符的長度（譜例十一[43]）。如此系統化的持續加快步調，使得樂音往前的動力不斷加速，直接推向接下來的結尾段落 B3.

譜例十一
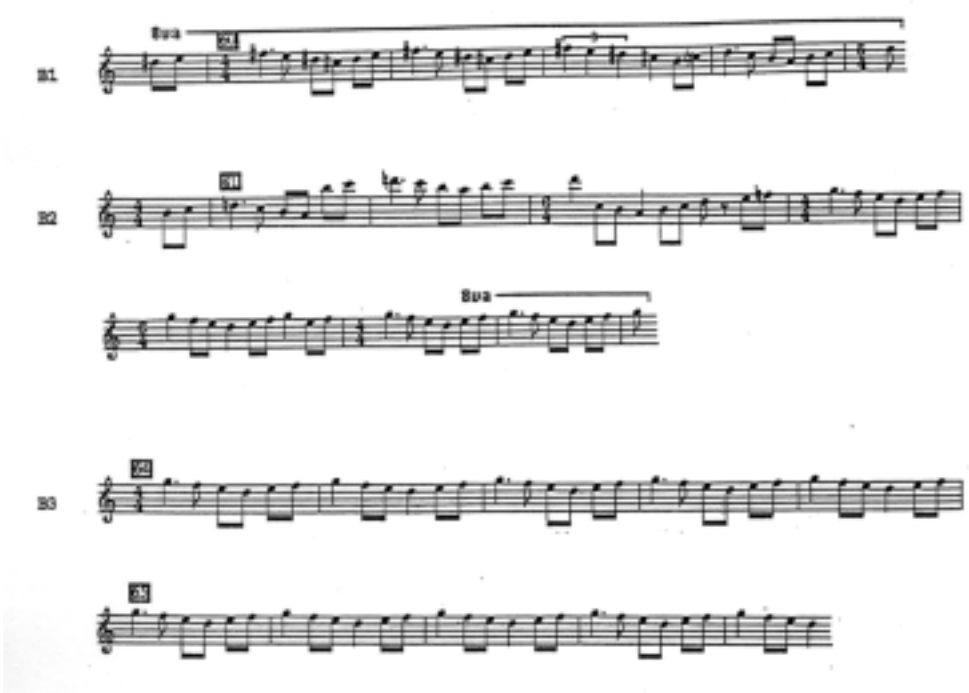


與 B2 相比，B3 顯示出較高的規律性。B1（編號 60 處）開始時，除了最後的 D 音是 5/4 拍之外，其餘部分原是規律的 4/4 拍。（最後的 5/4 拍其實是和

43 此譜例來自 Vladimir Leyetchkiss, *Igor Stravinsky:* The Rite of Spring *for Piano Solo* (New York: G. Schirmer, 1985), 24.其中的長度統計，為本文作者所加。

接下來的 A3 素材有關，不見得是 B1 本身的不規律。）然而編號 60_{+2} 處的三連音脫離了原先的節奏，帶來不規律現象。此時旋律中的音高總是以級進的方式移動，先是在 D#與 F#之間，然後是 A 與 D 之間。到了 B2（編號 61 處）段落時，節拍由原先的配置方式脫離，變爲在 4/4 與 6/4 之間轉換。級進的旋律移動，也因大跳以及音域的改變（編號 $61_{.0}$ 至 61_{+6}）而破壞。到最後一次出現時（編號 64），規律的 4/4 拍與規整的級進移動都恢復了。同時，原先 B1 中較特殊的三連音（編號 60_{+3}）因而也在 B3 中被規律化，成爲四分音符與八分音符。樂章藉此而結束於較高的秩序狀態（譜例十二）。

譜例十二
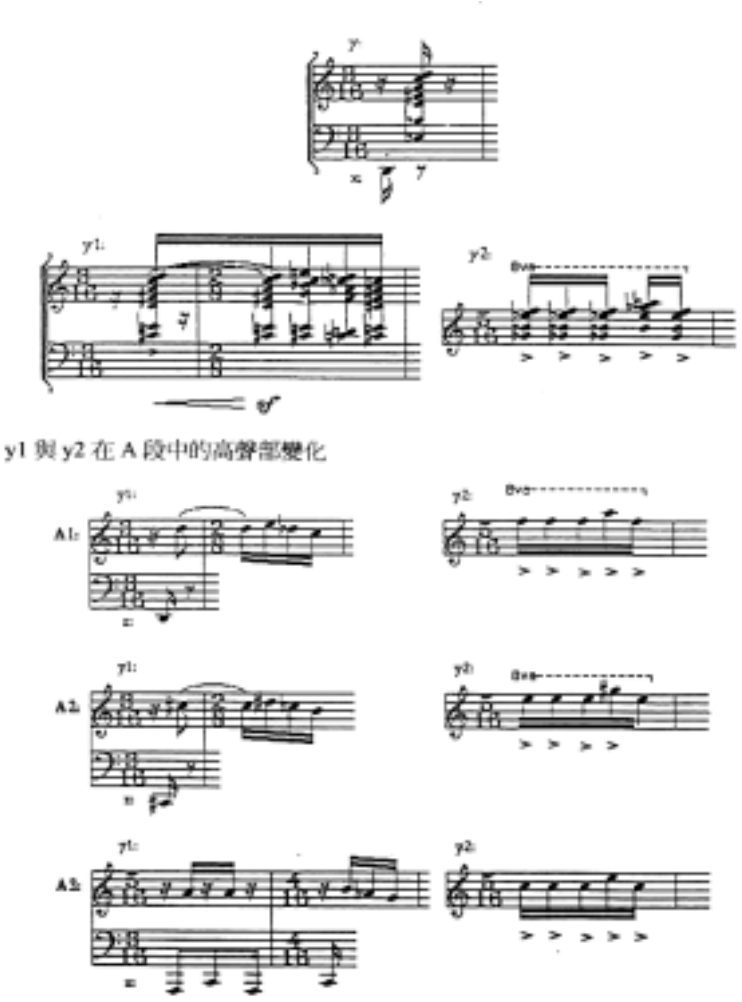


〈獻祭之舞〉中的秩序性，主要是藉著規律化以及最後四小節（編號 201）中，同時整合不同層次的素材，而完成樂章，並完成整部《春之祭》作品。整個樂章的主要段落如下：

$^{[142]}$A1 $^{[149]}$B $^{[167]}$A2 $^{[174]}$C $^{[186]}$A3 $^{[201]}$(尾奏)

[$^{[174]}$C1—$^{[180]}$A1'—$^{[181]}$C2]

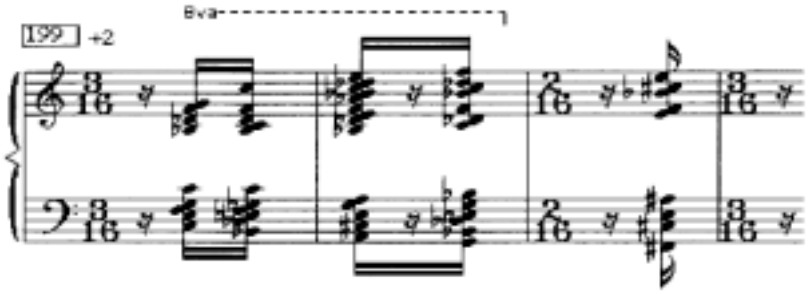
A1 包含兩個對比的主題 x 及 y。x 代表重拍上的低音與打擊樂；y 則是與 x 交替的和絃（譜例十三）。這兩個樂念在樂章一開始就彼此分化對立。y 後來更進一步發展成兩個型態： y1 在高音部是級進的——如編號 142_{+1} 至 143_{-1} 處，木管與弦樂聲部（低音提琴除外）的音型。y2 在高音部有大三度的跳躍——如編號 $144_{.0}$ 至 144_{+1} 與編號 $145_{.0}$ 處（譜例十三）。

譜例十三



在段落 A2 中，A1 的素材以完全一樣的節奏與節拍再現，但是音高降低了一個半音。由於 A2 的再現是如此的完整且節奏確實，由節拍節奏的角度來看，此處似乎大可以作爲整個樂章的結束，而形成一個整齊的 ABA 曲式。然而，接下來的發展大大增加了這個最末樂章的趣味性。A 素材的最後一次出現—A3—終結了整部作品。但是 A3 偏離其原本的樣貌 A1。A3 強調的是 y2 而非 y1，而且到接近尾聲時，演變成只有 x 與 y2 的不斷反覆。y1 在編號 196 之後不再出現，而 y2 的高音部從原先的 C E 二音，擴展至包括 G C E F 四音。譜例十四顯示編號 198 至 201_{-1} 處，這個被擴展的 y2。此時 y2 也更加密集地重複。x 與 y 要一直等到本作品的最後一刻，才得以整合起來。

譜例十四
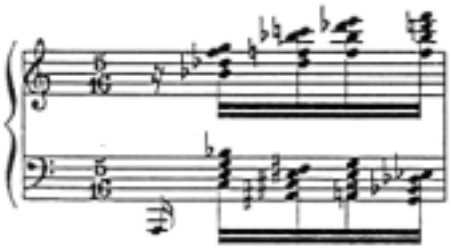


雖然本樂章最後那短暫的終結動作（編號 201_{+1} 的重拍之後），乍聽之下似乎與先前的樂音並不連貫；但事實上，它的設計提供了整部作品的結構性了結。這又一次是藉著提升秩序性而達成。首先，A 素材中對立的樂念 x 與 y 在這最末了的動作中，終於整合在一起。這兩個樂念在所有的 A 素材的段落中，一直是分開的，從未同時出現。到最後的段落 A3 時，低音鼓加入 x 之內。這個安排一方面加強了 x 與 y 之間的對比，另一方面又加進了另一個節奏層。下表以十六分音符時距的倍數，列出低音鼓每次擊拍之間的間隔：

$^{[180]+2}$12, 16, $^{[181]+1}$20, $^{[182]-1}$20, 20, $^{[183]-1}$20, 20, $^{[184]-1}$20, 20, $^{[185]-1}$20, 20,
$^{[186]-1}$7, 6, $^{[187]-1}$9, 9, $^{[188]-1}$6, 6, $^{[189]-1}$32, $^{[190]+1}$9, 9, $^{[191]+1}$6, 4, $^{[192]}$10, $^{[193]-2}$35,
$^{[195]}$11, $^{[196]}$5, 6, $^{[197]}$5, 2, 2, 2, 2, 2, $^{[198]}$5, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, ….., $^{[201]-1}$2

低音鼓出現的頻率由慢而快，變得愈來愈快，到後來便趨於規律一致。編號 198_{+1} 開始直到 201_{-1}，它持續地以八分音符的間隔出現。同時，y 也不斷地帶著小單元的變化而持續再現。規律化的低音鼓拍擊增強了秩序性，暗示最後終止的接近。然而，樂念 x 與 y 由於彼此錯開的關係保持不變，持續地互相對峙。直到最終的四小節，y 才開始加速（譜例十五）。如果 x 在編號 201 的重拍之後，仍持續先前作法的話，那麼在長時間的對立與並置後，它終會和 y 的和絃相遇。然而，史特拉汶斯基在此加入了一個出人意表的變化，使結尾的趣味性更形提高。就在 y 開始加速時，x 卻突然消失。一直到本作品的最後一個和絃，打擊樂念才與和絃樂念相遇，同時出現，而整合在一起。儘管這最後一個和絃在音高組成上有所變化，但終止感還是藉著這種長期分化之後的整合而形成。[44]

譜例十五



不僅如此，本樂章的最後四小節還整合了其它先前在本樂章出現過的事件，因而更加確立終止感。在這最後一個動作當中，喚回了段落 B 與 C 的素材。最後三小節的高音部奏著 G、G#與 A，正是段落 B 高潮處（編號 165 至 166，短笛與第一小提琴）的五音頑固樂念的構成份子。此外，末了的和絃具有與 x 樂念最早出現時，相同的低音 D。此一低音在整個 A1 段落都出現，但到 A2 時，被下移至 C#，然後在段落 A3 中，又變成 A 音與 C 音。這個長時間迷失的低音，在終了的一刻終於回來了。[45]

44 如同先前提過的，在這裡，音高組成的改變可能和樂章間的音高進行有關。此外，下文將會指出，在最後一個和絃中的低音 D，和本樂章先前的音高結構有關。

45 就這一點上，段落 C 非常精巧地與 A 連結在一起。在 C 段中央簡短地用 A1 的素材

就段落 C 的部分而言，也顯示出邁向規律化的策略。C1 的低音鼓以不規律的時程間隔，但是在 C2 時變得規律。到編號 181_{+1} 之後，每次擊鼓之間都保持著二十個十六分音符的時距，一直到 C2 最後。這種秩序感的增加，在 C 段之後又進一步以使用熟悉的素材來實現——也就是素材 A 在接下來 A3 段中的再現。又由於 A3 忽略了原本在 A1 中的音高，使得這部作品的最後一個和絃，得以藉著回復原先的低音，更進一步完成秩序建構的過程。

第二部分的〈序奏〉與〈少女的神秘圈〉，共享同一個旋律主題，因此可以一併探討。其變化模式，也顯示出規律化與整合化的過程。下面是這兩個樂章中的素材：[46]
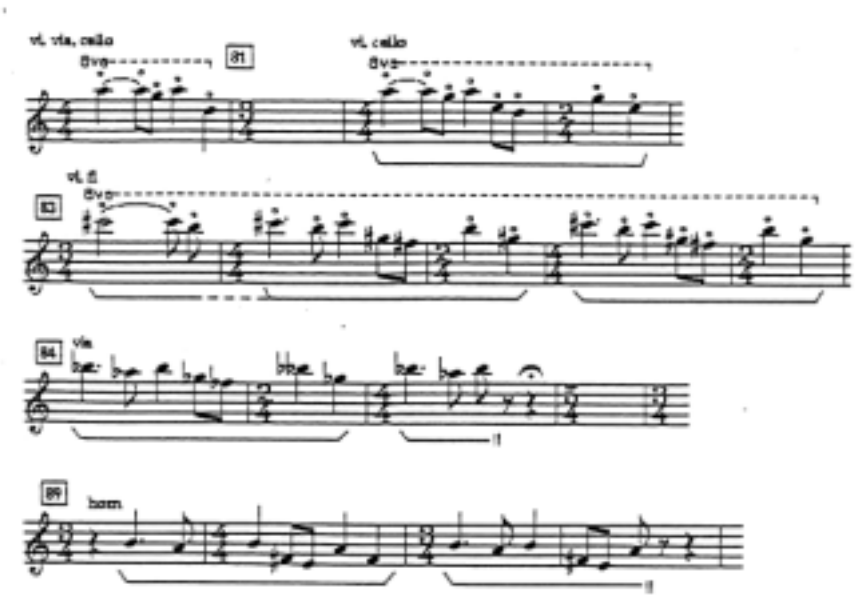
第二部分的〈序奏〉				〈少女的神秘圈〉					
[79]Intro	[80]A1	[85]-1B	[89]A1'B'	[91]A2	[93]C	[97]D	[99]A1	[101]-3A2'	[102]trans

譜例十六顯示素材 A1。如果將編號 81_{+1} 至 81_{+2} 處的旋律分群視爲常態，那麼編號 83 至 84_{+2} 處，小單元變得非常的不規律。在編號 $89_{.0}$ 處，小單元不再在重拍上開始。在編號 84_{+2} 與 89_{+3} 兩處，小單元都不完整。必須等到編號 99 處才回復原先常態的規律。此時不只小單元恢復完整，而且此完整規律的形式，整整反覆了七次（儘管是在不同的音高層上）。節拍順應小單元的結構，而成爲 6/4 拍。與先前編號 81_{+1} 處的第一次出現，每個小單元都分爲 4/4 拍加 2/4 拍兩小節的配置相比，這最後一次出現的一致節拍，顯示了極大的秩序感。

時，音高的安排是根據原本的配置。其中的 x 與 y 動機的音高，與段落 A1 中的相同。但其餘的 A 素材段落（A2, A3）則是在不同的音高上。本樂章最後一個和絃回到原先的低音 D，並不是孤立的，而是在 C 段中就已預示了。
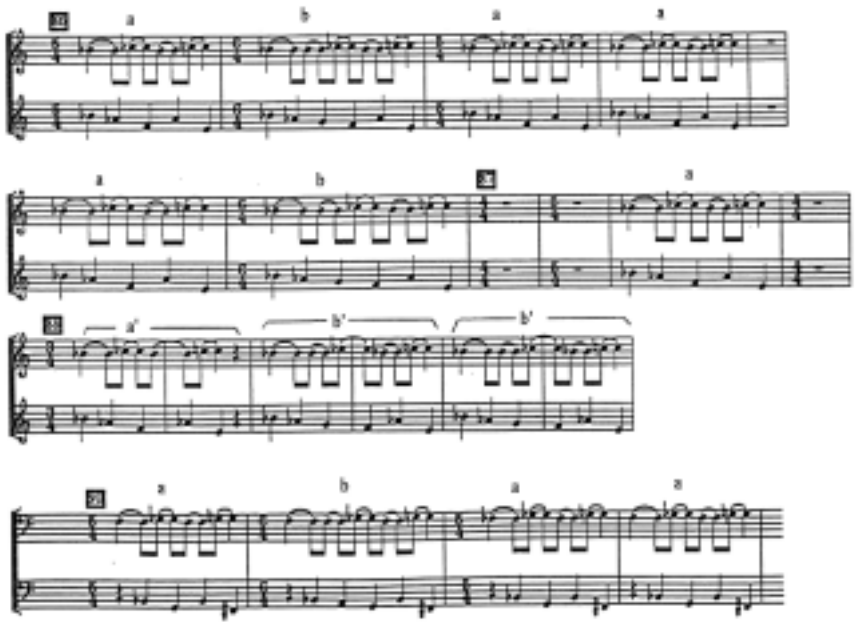
46 A2 與 A1 共享同樣的動機主題，但不同的是，A1 以片段的方式配置，而 A2 以連續如歌似的旋律譜成。

譜例十六
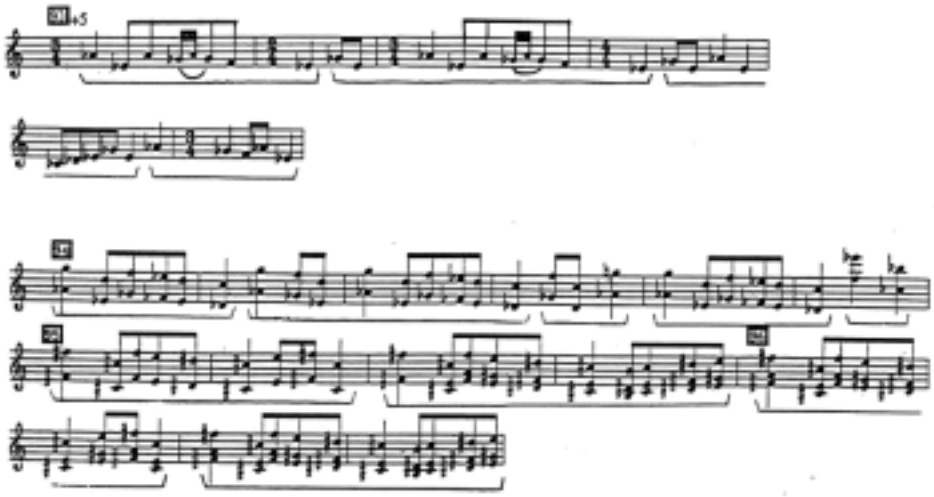


素材 B 的最後一次出現（在第二部分的〈序奏〉的最後），顯示其旋律小單元在脫離之後，又回復早先的樣貌（只是音高不同）。如同譜例十七所示，在最後，移位了的素材 B 回到了它原先的 a-b-a-a 結構。藉此一回復原先秩序狀態的動作，完成〈序奏〉，而進入〈少女的神秘圈〉。

譜例十七



譜例十八



在〈少女的神秘圈〉中，素材 C 也顯示朝向節拍與小單元結構的整合之過程（譜例十八）。其中的小單元由於部分音組織的重複出現而形成。其長度一開始是不規律且與小節線不相合；同時，節拍也並不規律，有 3/4、2/4、4/4 等的變化。在編號 94 開始的段落中，節拍變爲規律的 3/4 拍，但小單元長度仍與小節線錯開。編號 95 開始，不但節拍規律，而且小單元的長度也規律化，更與小節線相合，成爲規整的每單元二小節。這個規律的小單元結構在編號 96 處反覆，配器上顯得較爲豐富，造成一種加強規律化的效果。

A2 的再現（編號 101_{-3} 至 102_{-2} 處），擴展了原本編號 91 處的旋律，而且被一個二音銅管動機打斷（編號 101_{-1} 及 102_{-1}）。這個銅管動機明顯地在長度、音色與音量上與 A2（由雙簧管所奏）互相對比。然而此一對比到最後也被整合。A2 在編號 101 處的擴張，使它得以以 C#-D#的級進（編號 102_{-2} 處）來結束。接下來馬上是銅管動機，由原本的 F#-G#，往上移五度到 C#-D#。由於銅管動機的移位至同音，加上它出現的恰好時機（緊接在 A2 素材的 C#-D#之後），使得它不再像第一次那樣，與 A2'形成強烈對比，反而聽起來幾乎像是 A2'的回聲，而形成二者的整合。接下來騷動加快的 C#-D#反覆，可視爲是爲下一樂章的狂暴做準備。〈少女的神秘圈〉便是藉著 A1 小單元的規律化，以及開頭素材 A2 的再現，再現的同時，並與銅管動機整合；利用這些手法，提高結尾的秩序性。

「整合」、「規律化」與「單純化」的三重使用

上述的三種形塑秩序性的策略，有時可以全部都用在同一樂章之內。〈先祖儀式〉以及第二部分的〈序奏〉與〈少女的神秘圈〉便是這樣的作法。

〈先祖儀式〉使用拱型的曲式設計：

$$[129]\mathrm{A} \qquad [131]\mathrm{B} \qquad [135]\mathrm{C} \qquad [138]\mathrm{B}' \qquad [139]\mathrm{A}'[141]$$
$$(x, y, z)$$

開頭的 A、B 二段到後來都再現。此二段各具有連續的旋律；它們並非如段落 C 那樣，具有明顯區隔的短小動機。而本樂章脫序的高峰，就是在素材再現之前到達的，也就是在段落 C 的時候。其脫序過程主要是藉由加快基本步調（tactus）以及動機變化加速而達成。

比起 A、B 二段，動機變化的速率在段落 C 中被大幅度加快。各動機內的基本步調，也是在段落 C 中達到最快。A 段內由中音長笛與英國管所擔任的二重奏中，英國管每隔一段時距，便吹出以一串快速音（三連音 32 分音符）爲前導的一個長音。每次長音到下次長音出現之間的時距，多者佔八個四分音符的長度，少者佔四個。中音長笛旋律的循環間隔，則佔五個至八個四分音符的時距。二者動作的基本步調均超過四個四分音符。到了段落 B 時，小喇叭的旋律變成以一個四分音符爲基本步調。而到段落 C 時，基本步調變爲八分音符，是 B 段小喇叭速率的兩倍，更是 A 段的八倍。由於動機轉變的速率增加，以及基本步調變快，音樂變得比在速率較低時來得複雜。藉著複雜度的增加，整體的秩序程度也隨之降低。

段落 C 的三個動機 x, y, z 長度上各約只有一小節，而且幾乎每小節都輪替：[47]

$^{[135]}x^{+1}$ x y* x $^{[136]}$x' y' x' z $^{[137]}$x' y' z* y' z* z^

在編號 135_{+1} 小節,由二個頓音八分音符加一長音（），同時緊接著 ，此動機是 x。下一小節的兩個八分音符接上一組三連音是爲 y 動機。 z 則是單純的四個八分音符（）組成的動機（如編號 137_{-1} 小節所示）。由上表看來，x, y, z 的交替過程，並沒有明顯的模式。然而其出現的方式與順序真的沒有規則可循嗎？在整個 C 段中，z 動機開始時並未現身。要到編號 137_{-1} 才首度出現，但隨即便在編號 137 整節中，密集出現。這代表什麼意義？由節奏型來看，z 動機的節奏比起 x 與 y 都要單純而規整得多，全以八分音符構成。這種規整的節奏，到 C 段的後半才大量出現，這表示 C 段在節奏上，後半的秩序性增加。特別是 C 段結尾時，連續出現兩個 z 動機，顯示愈到結尾，節奏的規整性愈高，秩序性愈強。
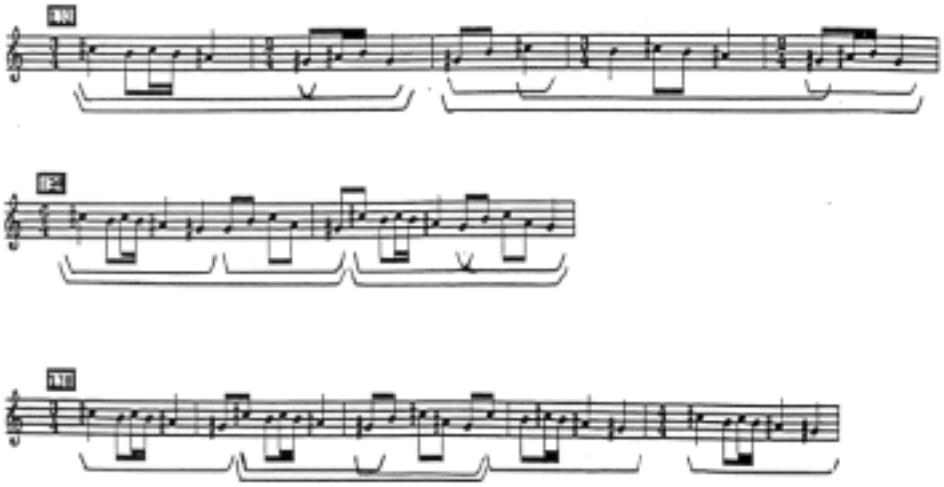
在此之後，藉著 B 素材與 A 素材的返回，音樂恢復早先較爲緩慢的基本步調與動機變化速率。除了 B'與 A' 段的變化速率較爲單純化之外，B 素材在返回時，也帶有較高的整合性。比較 B 段中小喇叭的旋律，與 B'段中同一旋律（由法國號所奏）的建構，可發現節拍與單元結構在 B' 段最後的整合。[48] 這個主題第一次出現時（編號 132 處），單元結構與節拍（小節線）是相符

47 「x'」和「y'」分別代表 x 與 y 的移位。 「*」、「^」二符號表示該樂念加上了些許變化。「x+1」表示 x 素材被加長一拍。

48 我要特別感謝 Jonathan Kramer 對這個想法的建議與修正。

的，儘管單元之內的次單元並非如此。其後，在編號 134 與 138 時，甚至連大單元都與小節線錯開。到編號 138 的最後一小節，單元結構再次與節拍吻合，而且此時單元也被簡化，不再帶有任何次單元了（譜例十九）。至於樂章最後的 A’段落，也呈現單純化的特質。除去編號 140 整節可視爲進入下一樂章的過門，其餘部分（即編號 139 整節）比起 A 段，要來得簡短得多。如此一來，整體樂音可說是較先前來得單純化，因此秩序狀態也比 C 段時提高許多。

譜例十九



總而言之，〈先祖儀式〉先是利用逐漸加快的基本步調，以及加速的動機變化，降低秩序程度。而後，在 C 素材上，利用節奏的規律化完成 C 段。在 B’段則使用整合的手法完成 B 素材之返回。到最後的 A’段時，則使用單純化的手法，完成整個樂章邁向秩序化之路。

秩序、張力與音樂的行進發展

由上面的分析，我們現在可以清楚地看見《春之祭》中的每一樂章，都多多少少牽涉了一個三階段的過程：

開始的秩序狀態 ➔ 複雜、混亂或是早先秩序的打亂

➔ 更高的秩序狀態，或是回復開始的秩序狀態

這種秩序狀態的轉變，形成了各樂章內的行進（progression）與發展（developing）——由一種秩序狀態「進展」到另一種秩序狀態。這說明了《春之祭》絕非停滯不前，毫無發展推進。[49]

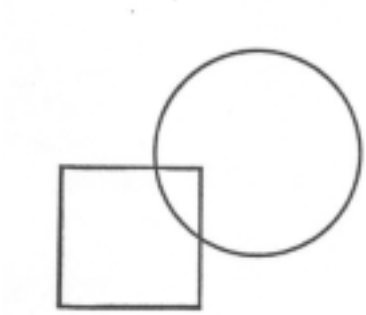
在心理學與藝術理論領域中，早已發現秩序在我們認知物體、景色、環境，以及對藝術作品的感知接收上，都扮演著極具意義的角色。藝術理論家 E. H. Gombrich 主張，單純、平衡與連續性（simplicity, balance, continuity）等概念，可以用來解釋裝飾藝術中的許多感知效果（perceptual effect）與結構形塑（structural shaping）。他採用完形心理學的理論，作爲其解釋裝飾藝術的理論基礎。根據完形心理學，我們的心智會不斷地趨向於單純（simplicity）與規律化（regularity）。[50] 因此，我們會傾向於將圖例一看作是一個圓覆蓋在一個方形上，而不會將它看作是像圖例二那樣不規則的形狀。這種心智的傾向也表現於我們對事物的記憶上。就如完形心理學家 K. Koffka 所指出，模式與形狀在記憶中，往往會有規律化的傾向。[51]

49 在這個過程中，Cone 所提出的分層—互鎖—整合的程序，可以更容易理解。其三階段並不能直接對應到本分析所指出的三個秩序狀態的階段。然而，「分層」與「互鎖」之後接著「整合」，表示由一種較低的秩序狀態轉變至較高的秩序狀態。因為「整合」，正如 Cone 所言，牽涉到整部作品指向某種程度的「統一」，也就是比先前互鎖階段較低的複雜度。

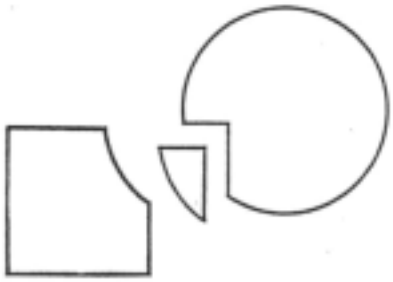
50 關於完形心理學的介紹，可參閱 Kurt Koffka 的 *Principles of Gestalt Psychology* (New York: Harcourt, Brace, 1935)，Wolfgang Koher 的 *Gestalt Psychology* (New York: H. Liveright, 1929) 和 *The Task of Gestalt Psychology* (New Jersey: Princeton University Press, 1969)，以及 W. D. Ellis 所編輯的 *A Source Book of Gestalt Psychology* (London: Routledge & Kegan Paul, 1938)。

51 K. Koffka, Principles of Gestalt Psychology, 109.

圖例一



圖例二



根據完形理論中的 Prägnanz 法則，我們對一個組織的感知，總會和實際狀況所允許的一樣「完好」。也就是說，不論是物體或是景色，我們會將之感知成最「簡單」或最「經濟」地符合我們的感知模型。至於什麼是所謂「經濟地符合我們的感知模型」，這在完形理論中並無明確定義。它包含了如單純、規律、整合等等的特質。藝術理論家 Rudolf Arnheim 說：

> 秩序可以定義為，在一個整體之中，駕馭著各部分之間的法則關係的程度與種類。這樣的法則關係，或者說是對統馭原則的服從，來自整體的主題或結構，這是各部分的行為都必須服從的；同樣的原則，也應用在每一個部分內部的組成上。[52]

心理學家 W. R. Garner 爲這個「法則關係」與「對統馭原則的服從」做了更清楚的定義。在完形理論中被認爲是「完好」的形態，他定義爲是「規律系統中，小子集的成員」。[53] 換句話說，如果一個被感知的整體，可以用最少的變數來完整呈現的話，那麼它就是完形理論中所謂的「完好」。一個球體被認爲是「完好」的，是因爲僅用一個變項——半徑——就可以說明。一個重複同

52 "Order may be defined as the degree and kind of lawfulness governing the relations among the parts of an entity. Such lawfulness, or obedience to controlling principles, derives from the over-all theme or structure, to which the behavior of all parts must conform; it also applies to the make-up of each part within itself." 參閱 Rudolf Arnheim, "Order and Complexity in Landscape Design," *Toward a Psychology of Art* (Berkeley: University of California Press, 1972), 123.

53 "Members of a small subset of regular systems."參閱 W. R. Garner, "Good Patterns Have Few Alternatives," *American Scientist*, 58 (Jan-Feb, 1970), 34-42.

樣音高與時值的音樂模式，在完形的觀念中，也可能會被認爲是「完好」的，因爲用極少的變項（只需要音高與時值），就可以十分「經濟」地辨識它。[54]

我們在所感知的對象中尋找秩序，並不表示事物在我們的感知中，總是有秩序的；也並不表示規律、單純或整合的藝術作品就會較受偏好。而是說，感知者總會試圖盡可能地以實際模式所允許的秩序性，來組織他對一個模式的接收或心理中的呈現。事實上，如果沒有複雜、混亂或低序等情況，那麼秩序也就沒有意義了。如同 Gombrich 所指出的，秩序使我們得以在自然環境下的生存中，容易辨認出脫離秩序的狀況，而這一點又成爲藝術、音樂創作中趣味性的來源：

> 我相信在生存的奮鬥中，生物體發展出一種秩序感，並不是因為其環境普遍地有秩序，而是因為感知需要有某種組織為背景，以便辨認出由規律脫離的狀況。想像這種關係最簡單的例子：秩序的打斷會引起注意，並造成基本的視覺或聽覺上的強調，而這種強調往往解釋了裝飾藝術或音樂形式中的趣味性。[55]

就音樂上來說，既然聽者會儘可能試著以單純、規律或是整合的形式來感知音樂，那麼不同的音樂段落，就會因其中不同的秩序狀態，而需要不同程度的努力來接收。一個秩序度較高的樂段，很可能會比缺少秩序或秩序被打亂的樂段，來得容易接收。由於一個複雜、不規律或混亂的樂段在接收它時需要較大程度的努力，因此可以說，它帶來某種程度的「張力」。當音樂是單純、規律或整合的情況時，那麼感知時所需要的努力程度較少，因此可以說，音樂的「張力」較低。一個規律性的樂段之後，緊跟著一個破壞這個規律的樂段時，張力容易產生；因爲我們的心智爲了要處理後面這個樂段，會花上更多力氣去尋求其中的秩序。相對的，若音樂由複雜變爲單純，音樂變得比較容易接收，張力也就減低。

---

54 這似乎與我們的審美直覺不符。然而，完形的用詞中的「完好」並不等於審美意義上的好。它只是表示感知者心中所內化的傾向或是偏好的形式。

55 E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (Ithaca: Cornell University Press, 1984), p. xii. 原文如下： "I believe that in the struggle for existence organisms developed a sense of order not because their environment was generally orderly but rather because perception requires a framework against which to plot deviations from regularity. To anticipate the simplest example of this relationship, it is the break in the order which arouses attention and results in the elementary visual or auditory accents which often account for the interest of decorative and musical form."

這裡所談的張力並不意味著要解決。而是在聽者主觀心理層面上表示相對上的不安定狀態。而這種不安定狀態，也在客觀樂音層面上，意味著驅使音樂繼續前進的力量。一個複雜、不規律或是低序的樂段，由於張力較高，因而容易令人感覺不宜休息停止，而需繼續下去，故而形成驅使音樂往前推進的動能。相反的，一個單純、規律、或整合等高度秩序的樂段，由於張力較低，容易暗示音樂的結束、停止。因此這裡所謂的張力，其實亦可視爲音樂中的一種動能（momentum）。

這種低序與張力、動能之間的關係，正可以用來解釋《春之祭》中的過程。如同前文所分析的，在各樂章中，不規律、不整合或是層級（layers）的複雜化，往往出現在最後的較高秩序狀態之前。這表示各樂章在初始的秩序狀態之後，藉著複雜、不規律等降低秩序性的作法，而形塑張力，累積張力，同時形成強烈往前的動能。然後再藉由規律化、單純化、或整合等提高秩序性的手法，減低張力，降低動能，樂章便在此時得以進入尾聲而落幕。

其實這樣的秩序/低序狀態與張力消長的互動關係，在音樂中並不是首度出現。舉例來說，調性音樂可視爲是經由調性來建構秩序。與調性模糊的樂段相比，調性清楚的樂段可以看作是一種秩序。在前者中，各音高之間的相對重要性，並不像調性清楚的樂段一樣，容易掌握。因此，像奏鳴曲式中的呈示部與再現部，由於顯示出清楚的調性秩序，會被感知爲穩定，張力較低。而在奏鳴曲式的發展部中，由於調性的模糊，或是先前所建構的調性被否定，故而聽來不穩定，帶著張力。

在調性音樂中，「行進」、「發展」以及「張力」往往是與和聲、調性緊密相關。然而，這並不表示音樂的行進或張力一定要以和聲、調性爲基礎而運作。這只不過是調性音樂傳統以來的作法。既然《春之祭》不是調性音樂，「行進感」的營造就不一定要在相同的層面上建構。事實上，《春之祭》的和聲、音高結構常在擺盪，有時候甚至停滯不前。〈先祖的召喚〉便是最佳的例子，在這整個樂章中，從頭到尾僅有兩個和絃，在同樣的低音 D#上，彼此交替。這樣擺盪的和聲，令人很難想像如何能成爲樂章中前進的機制。前文曾提到，Van den Toorn 已在音高、和聲的層面上，進行過詳盡的分析，但未能發現其中有形塑音樂前進發展的機制。然而經由上面的分析，我們已發現在節奏、節拍以及小單元組合的變化這些層面上，不同程度的秩序感形成，因而構築出「發展」、「行進」的過程。就這一點而言，《春之祭》中的行進發展與德奧傳統——包括調性音樂以及荀白克及其弟子所發展出（以音高爲主要結構元素）

的音樂語法——無疑是大異其趣的。[56] Cross 曾短暫提到，《春之祭》所具有的真實動力（real dynamism）是來自對節奏小單元的操弄（manipulation of its rhythmic cells）。[57] 這話雖然僅道出了作品推進力來源的一部份，但他正確地指出了《春之祭》的作曲技巧與日耳曼式的作曲思維，是相當不同的兩條路。[58]

史特拉汶斯基自己，將音樂形容爲「人」與「時間」之間的關係。根據他的說法，過去與未來等音樂發展變化所牽涉的範疇，在一個人的音樂經驗中，扮演著極重要的角色：

> 音樂是唯一一個領域，讓人可以在其中了解到現在。由於本質上的不完滿，人注定要屈服在時間的進程下——屈服在「過去」與「未來」的範疇中——而無法給「現在」這個範疇賦予實質，使其穩定。[59]

在這些文字之後，他立刻轉而討論音樂的結構，而這和秩序建構的過程極有關係：

> 音樂現象賦予我們，唯一的目的，就是建構事物中的秩序，包括，特別是「人」與「時間」之間的協調。要將它實踐，必須且唯一的要求，就是建構。建構一旦完成，秩序就會被達成，就不需要再說什麼了。尋求它，或是企望從它之中得到別的東西，都是徒勞無功的。就是這種建構，這個達成的秩序，在我們內心製造出一種獨特的情緒，

56 Cross 聲稱現代主義「否定傳統的整合，但同時保有某種連貫」。（“The negation of traditional kinds of synthesis while preserving aspects of connectedness is thus central to an understanding both of modernism and of Adorno’s negative dialectics…” 見 Cross, *The Stravinsky Legacy*, 8-9.） 由上述對《春之祭》的分析看來，這種說法其實仍是行得通。只是在此我們可以加上註解：《春之祭》所否定的那種「傳統的整合」，主要是在和聲架構層面上的整合，而它所保有的「連貫性」則主要是在節奏、節拍以及小單元組織的變化層面上所形成。

本文並未試圖解釋樂章與樂章之間是根據何種機制來安排，或樂章之間的順序是根據什麼原則而形成。這並非本文企圖解答的範疇。如同註36與註44所提到，樂章之間的音高軸線（pitch axis）的變化或許可以提供《春之祭》中樂章間關係的解釋。然而這需要另外專文探討，不是本文可以涵蓋的。

57 Cross, The Stravinsky Legacy, 103.

58 “Even the kind of ‘motivic development’ discussed above are not, in this light, to be read as vestiges of a Teutonic thinking but rather as elements of a new kind of continuity within the context of a discontinuous musical structure.” 同上註，頁 104.

59 Igor Stravinsky. *An Autobiography*. (New York: M. & J. Steuer, 1958), pp. 38-39.原文為： “Music is the sole domain in which man realizes the present. By the imperfections of his nature, man is doomed to submit to the passage of time—to its categories of past and future—without ever being able to give substance, and therefore stability, to the category of the present.”

是和我們平常的感覺與對日常生活印象的回應，完全不同的。[60]

明顯的，史特拉汶斯基採用「秩序」來作爲其音樂建構的方法。由於這段文字緊接於「現在、過去、未來」等時間範疇的說法之後，因此這也和音樂前後的發展、進程、隨時間進行而發生的變化，密切相關。換句話說，音樂中的秩序，在史特拉汶斯基的作曲概念中，經由時間而展開、變化。這些話非常貼切地支持了本文的分析發現。[61]

現代主義與《春之祭》

稍早時曾提到部分學者以「停滯不前」作爲《春之祭》爲現代主義作品的一項重要理由。經過了以上的分析，可知此作品其實並非停滯不前，而是具有強烈的推進發展，而且其推進發展具有連續的過程，不是像 Taruskin 等人所宣稱的僅有表面的片段、斷裂而無整體的連貫手法。只不過其中推進發展的形塑手法主要倚賴的，不是像德奧傳統那樣來自和聲、音高的變化，而多是來自節奏、節拍、小單元結構。這麼一來，要將「停滯感」、「片段性」視爲「現代主義」的一項共通或常見的手法，首先就在《春之祭》這部不容忽略的重要作品中行不通。

如同 Cross 所指出的，《春之祭》確實對後來的作曲家產生極廣泛而深入的影響。[62] 因此若「現代主義」音樂要涵蓋許多 20 世紀早期的作品，那麼《春之祭》這麼一部重要作品似乎不能在其中缺席。然而由於《春之祭》並非真的停滯不前，因此如果「現代主義」作爲一種音樂風格，要能夠與前後的音樂發

60 出處同上。原文為： “The phenomenon of music is given to us with the sole purpose of establishing an order in things, including, and particularly, the coordination between man and time. To be put into practice, its indispensable and single requirement is construction. Construction once completed, this order has been attained, and there is nothing more to be said. It would be futile to look for, or expect anything else from it. It is precisely this construction, this achieved order, which produces in us a unique emotion having nothing in common with our ordinary sensations and our responses to the impressions of daily life.”

61 有關史氏本人對其作品的說法，有學者懷疑其可信度。見 Stephen Walsh. “Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*.” *Music Analysis* 19/2 (2000), 279-85. 然而這並不表示作曲家對其創作的說法完全不可採信。較為中肯的作法，應是直接由作品本身所呈現的特質來理解音樂，再由史氏的話語來做交叉觀察，以免因片面採納作曲家的說法，未考慮作品的真實情況，而對作品的理解失之於偏頗。而這也是本文所採用的作法。

62 參閱 Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*.

展有所區隔，包括先前 19 世紀晚期的 Richard Strauss, Richard Wagner，以及 20 世紀後來的 John Cage, Philip Glass, Steve Reich, John Zorn 等人的音樂風格，那麼這個詞彙在「停滯不前」、「片段性」、「不連續」等方面的定義似乎應該要重新斟酌。

換句話說，除非我們不打算將《春之祭》涵蓋在「現代主義」之內，否則「停滯不前」、「片段性」這些音樂特色與「現代主義」的關聯，必須重新斟酌，才能有意義地討論音樂的「現代主義」。事實上，這些特點並不見得是現代音樂所普遍具有的。Jonathan D. Kramer 與 Jann Pasler 探討現代、後現代音樂的研究中，就並未將它們列爲現代主義音樂的特色。[63]經過了上面《春之祭》的分析，主張「停滯不前」或「片段性」爲現代主義音樂之重要特點的研究者似乎應該重新審視，究竟這些特點是否在史氏的作品（特別是俄羅斯時期作品）中，重要到足以成爲「現代主義」的定義之重要依據。

引用書目

Adorno, Theodor W. *Philosophy of Modern Music*, tr. Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster. London: Seaburry Press, 1973.

Arnheim, Rudolf. “Order and Complexity in Landscape Design” in *Toward a Psychology of Art*. Berkeley: University of California Press, 1972.

Botstein, Leon. “Modernism.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, eds. New York: Grove, 2001.

Boulez, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*, trans. Herbert Weinstock. New York: Knopf, 1998.

Carter, Elliott. *The Writings of Elliott Carter*, ed. Else and Kurt Stone. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Cone, Edward T. “Stravinsky: The Progress of a Method.” *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, revised ed. Benjamin Boretz and Edward T.

63 見 Kramer, “Beyond Unity: Toward an understanding of Musical Postmodernism”; 與 Pasler, “Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory,” *Contemporary Music Review* 7 (1993), 3-32.

Cone, eds. New York: W. W. Norton, 1972.

Cross, Jonathan. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Forte, Allen. *The Harmonic Organization of the* Rite of Spring. New Haven: Yale University Press, 1978.

Garner, W. R. "Good Patterns Have Few Alternatives," *American Scientist*, 58 (Jan-Feb, 1970), pp. 34-42.

Gombrich, E. H. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

Hartwell, Robin. "Postmodernism and Art Music" *The Last Post: Music After Modernism*. Simon Miller, ed. Manchester, UK: Manchester University Press, 1993.

Hasty, Christopher. "On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music," *Music Theory Spectrum* 8 (1986): 58-74.

Hill, Peter. *Stravinsky: The* Rite of Spring. Cambridge: Cambridge University Pres, 2000.

Kielian-Gilbert, Marianne. "The Rhythm of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky's Design." *Music Theory Spectrum* 9 (1987): 42-66.

Korsyn, Kevin. "Brahms Research and Aesthetic Ideology," *Music Analysis* 12/I (1993): 89-103.

Kramer, Jonathan D. "Can Modernism Survive George Rochberg?" *Critical Inquiry* 11 (1984): 341-54.

----------. "Beyond Unity: Toward an understanding of Musical Postmodernism" in Elizabeth West Marvin & Richard Hermann ed., *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies* (Rochester, NY: University of Rochester Press, 1995), pp. 11-33.

Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice: 1800-1900.* Berkeley, CA, University of California Press, 1990.

Leyetchkiss, Vladimir. *Igor Stravinsky:* The Rite of Spring *for Piano Solo.* New York: G. Schirmer, 1985.

McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: university of Minnesota Press, 1991.

Morgan, Robert P. 'The Concept of Unity and Musical Analysis', *Music Analysis* 22/i-ii (2003): 7-50.

Paddison, Max. *Adorno's Aesthetics of Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Pasler, Jann. "Postmodernism, Narrativity, and the Art of Memory." *Contemporary Music Review* 7 (1993): 3-32.

Rochberg, George. "Can Art Survive Modernism?" *Critical Inquiry* 11 (1984): 317-40.

Smyth, David H. "*The Stravinsky Legacy* by Jonathan Cross." *Journal of Music Theory* 44/1 (2000): 231-36.

Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York: M. & J. Steuer, 1958.

Street, Alan. 'Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Musical Unity', *Music Analysis* 8/i-ii (1989): 77-123.

Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works Through* Mavra. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1996.

Van den Toorn, Pieter C. *Stravinsky and* The Rite of Spring. Berkeley: University of California Press, 1987.

Walsh, Stephen. "Jonathan Cross, *The Stravinsky Legacy*." *Music Analysis* 19/2 (2000): 279-85.

Whittall, Arnold. "Modernist Aesthetics, Modernist Music: Some Analytical Perspectives." In *Music Theory in Concept and Practice*, ed. James M. Baker, David W. Beach and Jonathan W. Bernard. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 1997.

----------. "Defusing Dionysus: New Perspectives on *The Rite of Spring*," *Music Analysis* 21/1 (2002): 87-104.