

論音樂與國家認同的關係*

顏綠芬

台北藝術大學音樂學系暨研究所教授

壹、韓德爾是德國作曲家還是英國作曲家？

韓德爾 (George Friedrich Handel, 1685-1759) 是巴洛克時期與巴哈 (J. S. Bach, 1685-1750) 齊名的偉大音樂家。德國人說他是德國作曲家，英國人暱稱他是「我們的作曲家」，韓德爾到底是那一國的作曲家？

韓德爾出生於德國的哈勒 (Halle)，20 歲即發表了第一部歌劇。他既擅長小提琴，也是傑出的大鍵琴、管風琴演奏家，更是才華出眾的作曲家。21 歲前往義大利，活躍於羅馬、威尼斯、佛羅倫斯等城市，不僅增廣視野，也學習認識了更多義大利的器樂和歌劇，三年多來他創作、演出了各種類型的音樂。1710 年初他回到德國，在接受選帝侯路德維希 (George Ludwig) 任命為漢諾威 (Hannover) 宮廷樂長正式上任前，他獲准先到英國十二個月。英國安娜女王的繼承者就是選帝侯路德維希，因此韓德爾受到熱情的接待並安排演出。倫敦這一逗留，影響了韓德爾的一生。1711 年中他回德國履行宮廷樂長職務，至次年底才不過十五個月，又迫不及待地再度訪問倫敦。英國人上演他的歌劇、委託他寫英文讚美歌和頌歌。韓德爾在倫敦既接受委託創作也領受津貼，幾乎樂不思蜀。不久，安娜女王崩殂，漢諾威的選帝侯上任，韓德爾似乎就順理成章的在英國留下來了，1726 年他歸化為英國籍，前後近 50 年時間都在英國。

1727 年他為喬治二世加冕典禮寫了幾首曲子，其中一首頌歌《查道克教士》(Zadok the Priest) 後來成為英國皇室加冕典禮必奏的樂曲。

韓德爾最大的興趣在歌劇，他花了大半生 (約三十年) 創作了四十多部歌劇，多半是義大利歌劇¹，這些歌劇只有部分是成功而流傳下來的，而且除了最初的六部是在漢堡和義大利寫的以外，其他的歌劇全部在倫敦創作和首演。韓德爾在 55 歲之後，漸漸將創作重心轉往神劇 (Oratorio)，他的神劇幾乎都是以英文為主，最有名的《彌賽亞》(Messiah) 寫於 1742，首演於愛爾蘭的都柏林。這部曠世名作

* 初稿

¹ 當時義大利歌劇大行其道，歐洲各地不管在德語區、英語區的歌劇院都流行義大利歌劇。

在作曲家死後，越發受到重視，不僅演出次數增多，規模也越來越大，甚至被冠以『獨一無二的救世主』的名稱，被英國國教當作崇拜的儀式之一，屬於英國國教會的財產。韓德爾的創作最爲後世稱道與讚揚莫過於他的神劇，除了《彌賽亞》，其他著名的神劇有《以色列人在埃及》(Israel in Egypt)、《參森》(Samson)、《耶弗他》(Jephtha) 等。

1759 年韓德爾逝世後，葬於西敏寺，由皇家教堂、聖保羅大教堂及西敏寺大教堂唱詩班在葬禮演唱，這是何等的禮遇和尊榮，韓德爾被視爲英國國寶是無庸置疑的。即使後世，在英國人民心中仍認定韓德爾是德國出生的英國作曲家。

而在德國方面，早在十八世紀晚期，韓德爾的英文神劇就被翻譯成德文，再加上莫札特的新編，他的作品已經被列入德國重要音樂曲目，韓德爾也被排入偉大的德國作曲家行列，只有 J. S. Bach 能媲美。十九世紀中葉，在韓德爾百年逝世紀念時，就曾被形容說他晚年轉向神劇創作是回到他深度的德國胸懷，不再以拉丁精神發言；更被肯定的是，韓德爾的音樂是真正出自德國本質，具有堅強的德國力量、豐富性、變化性和深度。從 1860 年代開始，德國的合唱團即不停的成長，積極的在國內外推展德國音樂，他們的活動目標除了音樂以外就是凝聚團結、建立德國意識。

二十世紀的韓德爾音樂更是在政治紛擾中，常被德國政府作爲提高團結力量的利器。第一次世界大戰 (1914-1918) 之後，德國進入威瑪共和時代 (Weimar Republic)，1920 年代的韓德爾復興運動中，神劇中的合唱音樂更是受到青睞，主要原因在韓德爾的歌劇是義大利文，德國人從劇本中或音樂形式上找不到可以提升國家意識的要素，而且歌劇比較是屬於貴族和中產階級的，非普及於平民百姓；神劇則爲聖經中的故事，又早已譯爲德文，爲德國人民所熟悉，其中的合唱曲深入各合唱團、學校、教會中。在音樂界，音樂家們宣揚韓德爾的神劇可以提升民衆的文化素養，幾個重要城市 (哈勒、來比錫、明斯特等) 每年舉辦韓德爾音樂節，創辦年刊 (1928 出版第一本 Handel-Jahrbuch)；在政治上，韓德爾被認爲是平民主義者，他的音樂在追求民主的過程中具有無比的力量，特別是當時德國國內黨派分歧、危機四起、人民信心全無，韓德爾的音樂能促進團結、激勵人心。

韓德爾的神劇一部部被登上舞台，擴大演出陣容。學者一篇篇論述出爐，強調韓德爾的德國性。例如一位音樂歷史專家沃爾夫 (Johannes Wolf)，他對十八世紀作曲家的研究，在討論到各個國家的音樂時，他強調音樂家的活動地區更重要於他來自的國家，但是在提到德國音樂時，他卻打破自己的論述原則，用了很大的篇幅介紹韓德爾。

到了希特勒時期 (1933-1945)，韓德爾更被強化爲德國音樂的代表，納粹政權

不斷用國家力量去發揚、利用韓德爾音樂，讚揚他的音樂，特別是神劇，具備了英雄主義、奮鬥精神、勇氣和力量。不止如此，韓德爾還被提升為國家精神象徵。1931年的「德英文化交流」(Deutsch-Englischer Kulturaustausch)就以紀念韓德爾為活動主軸，邀請英國方面的重要人物出席，聲稱韓德爾是兩國共同的文化資產，也是兩國人民的聯繫和橋樑。1936年在柏林舉辦的盛大 Olympic Games，轟轟烈烈地上演他的神劇「赫庫勒斯」(Hercules)。在反猶太行動漸行展開之時，猶太人被約束只能對猶太觀眾演出音樂，而且只限演奏外國人音樂(前提是對德國不敵對的作曲家)和少數德國作曲家作品，而韓德爾是少數中的一位。

其間，也不是完全沒有爭議，神劇中一些根據舊約聖經所寫的劇本，歌頌著希伯來人，被納粹的一些激進份子批判。不過，這些最後被解釋為具有諷喻性、適用於任何理想主義國家。音樂家被指示改編韓德爾的神劇來歌頌或象徵希特勒的偉大，例如《英雄與和平工廠》就是改編自「Judah Maccabaeus」。

二次大戰後，德國分別為列強佔領，共識為：走向非納粹化、非軍事化和民主化²，之後分為東、西德。在西德，韓德爾的至高無上地位被稍稍減弱，被視為「只是一些神劇」的作曲家，J. S. Bach才是最偉大的。在東德則不然，尤其受到蘇聯史達林宣揚工人至上的社會主義文化政策的掌控，過去納粹對韓德爾的推崇和利用，竟也重現在東德和蘇聯。蘇聯方面認為，韓德爾的影響力不僅僅對莫札特、海頓、貝多芬，更及於蕭士塔高維契(Shostakovich)，蕭氏是蘇維埃政權極力培植的音樂家，並已躍升國際舞台的偉大作曲家。東德的統一社會黨(SED)開始於1952年舉辦韓德爾音樂節，如同納粹時期所主張的，韓德爾音樂的社會團結力量，東德政權亦視其為社會主義者，為促進德國意識、國家主義、兩德統一的無窮力量。

貳、蕭士塔高維契與蘇維埃國家主義

另一個音樂家的例子是在二十世紀的蘇聯，十九歲即被當局選定栽培的天才蕭士塔高維契(D. Shostakovich, 1906-1975)。他出生於聖彼得堡，十三歲以主修鋼琴考進音樂院，同時修習作曲。1925年完成第一號交響曲(f小調)，作為畢業製作，次年在列寧格勒愛樂廳首演，之後在柏林(1927)、費城(1928)、紐約演出，受到極大的肯定。這首曲子是這位年輕音樂家對列寧格勒十月革命的讚嘆，曲中運用了革命時的群眾歌曲。青年蕭士塔高維契也是個傑出的鋼琴家，1927年參加華沙的蕭邦大賽，獲得了特別獎。此後數年他在演奏生涯及創作上一帆風順，一直到史達林上台。第二號交響曲《十月革命》(B大調)，第三號交響曲《五月一日》

² Mary Fullbrook, pp.258-261

(降 E 大調) 都是他努力融合馬克思主義空泛理想的呈現，晚年的蕭氏曾以「年輕時的實驗」謙稱這兩部作品。

史達林時期 (1924-1953)，對文藝創作指向社會主義傾向。三 O 年代初蘇聯作曲家協會討論了音樂內容的方向，交響曲必須有標題、必須能激勵人心。這個時候正是蕭氏的歌劇《姆欽斯克的馬克白夫人》(Lady Macbeth of the Mtsensk district) 大獲成功之時，蘇聯官方黨報「真理報」卻對其猛烈抨擊，指其混亂取代了音樂，原始、咆哮、尖叫。這部歌劇雖是反映沙皇時代活生生的悲劇，卻違反了社會主義積極進取的文藝方向。史達林的整肅運動，延燒各處。蕭士塔高維契惹到了政策方向，緊張萬分，立刻撤回正準備首演的第四交響曲 (c 小調)，因為這也是一首悲劇性質的作品。他被脅迫反省、認罪、回歸正途。1937 年，他終於以第五號交響曲 (d 小調) 向當權者交心，副標題是「一個蘇維埃藝術家對公正批評的答覆」，樂曲有如貝多芬《命運交響曲》般的英雄式，他終於恢復了原有的聲望。

1941 年，希特勒軍隊開進了俄羅斯，戰爭持續到 1945 年。愛國而勇敢的蕭士塔高維契在列寧格勒城被包圍時堅持留下來，寫下了第七交響曲《列寧格勒》(C 大調) 鼓舞士氣；之後又創作了第八、第九交響曲，後者是為了慶祝勝利而寫。如此對國家忠誠，盡量配合政策的藝術家，仍免不了再遭到批判和鬥爭。第九交響曲 (降 E 大調) 輕快、歡樂，反映了一般百姓期待和平的卑微和感恩，卻不是當局希望的氣勢磅礴，因而被控告為形式主義者。蕭士塔高維契被迫寫下長篇懺悔書，自我譴責過去寫的音樂。

蕭士塔高維契仍被視為蘇聯音樂代表，他壓抑著自己，那幾年少有深刻的作品問世。他代表著國家參加許多國際會議，成為和平代言人。1953 年史達林過世，政治批鬥情勢稍緩，厄運卻不是永遠消逝，1962 年他的為男低音、合唱和管弦樂團所寫的第十三號交響曲 (降 b 小調) 選了詩人葉圖辛克 (Y. Yevtushenko) 的五首詩配樂，其中譴責了反猶太主義、讚美反傳統、批評警察國家。首演後，該曲被嚴厲譴責，音樂必須修訂，詩人也被要求修改一些詞句。即使如此，蕭士塔高維契仍是二十世紀繼史特拉文斯基、普羅高菲夫以來蘇聯最耀眼的作曲家。

蕭士塔高維契在蘇聯的受重視，除了音樂院的教授職位以外，還常年擔任了各種重要委員會、協會的主席和執行長，榮獲各種大獎 (例如 1958 的 Lenin Prize)，並在二次大戰後代表蘇聯參加各項世界和平會議；他是瑞典皇家音樂學院的會員、羅馬聖西西里亞學院榮譽會員、東德藝術學院的特別會員；1958 獲「西貝流斯獎」(Sibelius-Prize)，牛津大學、都柏林大學、西北大學先後頒贈榮譽博士。換句話說，蕭士塔高維契不僅受到東歐社會主義國家的肯定，同時也受到北歐、英

國、愛爾蘭、義大利、美國等音樂界的肯定和推崇。

參、江文也的中國認同與台灣情感

江文也於 1910 年出生於日本時代的台灣台北，父親江長生具經營長才，他的商務涉足船隻運輸，來往滬尾、基隆、廈門、橫濱等港口。江文也幼時即隨著父母來到廈門，就讀台灣總督府直營、專供「台灣籍民」子弟念的僑校「旭瀛書院」（等於台灣的公學校）；畢業後到日本上中學、再考上東京武藏野高工。他的音樂知能全是業餘拜師學的，由於天賦秉異，他成為知名的歌唱家和作曲家。1934 年他的《白鷺的幻想》獲日本第三屆作曲比賽第二名；1936 年，他的交響詩作品《台灣舞曲》參加柏林舉行的奧林匹克比賽中的作曲項目獲特別獎，奠定他作曲家的地位。

1938 之後他應聘至北平師範學院任教，他本來就嚮往中國傳統文化，因此移居北平如魚得水。他學習西方音樂，創作延續西方古典音樂的作品，但是對中國傳統文化充滿孺慕之情。來到中國，不僅著手研究古代雅樂，還為交響樂團寫下了沉穩中庸、彷彿古樂重現的「孔廟大成樂章」，另外，也寫下了許多動人的作品，例如「北京點點」就是一首色彩繽紛、精彩動人的交響組曲。

中日戰爭期間，1944 年北平已淪陷，師大音樂系由日本人接任系主任，江文也未受續聘，經濟陷入困境；戰後（1945 年冬天）他被國民政府逮捕，監禁了十個月，因為他之前曾為日本人寫下大東亞進行曲。1947 年，他得幸受聘於北平藝專。1949 年中華人民共和國建國之後，他也續留在北平（改為北京），並加入「台灣民主自治同盟」，那幾年他也同時到天津去教課，北京、天津兩邊跑。幾年來創作了許多優秀的作品，例如《鄉土節令詩》、《頌春》小提琴曲、《汨羅沉流》交響詩、《台灣高山地帶》鋼琴三重奏以及多部宗教歌曲等。

可惜好景不常，1957 年的反右運動中，江文也的台盟成員身分被嚴重批判，即開始遭到迫害，創作上僅有《第四交響曲》（1962，紀念鄭成功而作）；更嚴重的是 1966 年開始的文化革命，他、馬思聰及其他教授被侮辱、批鬥，家產被抄，樂譜、唱片、作品、家當被洗劫一空，期間更被勞改外放，身心摧殘至極。文革之後雖得以平反，已積勞成疾、嚴重染病。至 1983 年去世，二十多年間，他的音樂才華完全被摧殘。1978 曾著手《阿里山的歌聲》（未完成），和整理了一些台灣民謠。他一生的中國認同，到了晚年，真切的懷念起家鄉台灣，從他紀念鄭成功而作的《第四交響曲》和未完成的《阿里山的歌聲》可以窺見。

江文也這一位瀟灑浪漫、充滿文人氣息的音樂家，他出生於台灣、成長於廈門，學習、成名於日本，先是在日本與信子小姐結婚；由於嚮往傳統文化而前往

中國大陸定居，江文也後來在中國又娶了吳韻珍女士。他的天份，加上多重文化的薰陶，至中年已展現了一位作曲大師的風範：鋼琴曲、室內樂、交響詩、歌劇、合唱曲等各種創作上，都傑出無比。不想，中國既滋養了他的創作，也吞蝕了他的尊嚴和才華，最後摧毀了他的生命。一個專制政權並不允許一位藝術家的自由思想和創作。

肆、音樂家的國家超越

音樂與國家認同的關係到底如何，以上舉了三位作曲家的例子，我們約略可以從中看到一些現象。十八世紀的韓德爾，在當時無疑的是出身德國的英國作曲家，對作曲家本身而言，沒有所謂國家認同問題，他的創作也是針對英國人，不管是皇室也好，或是歌劇院的中產階級也好，亦或為合唱團或宗教服務。近一百多年來，由於國家主義的不斷高漲，德國政權即使經過幾次的更迭，韓德爾被當作「德國精神的象徵」、「和平愛好者」、「平民主義者」、「促進團結力量」的見解與呼聲，仍一再的被提出。這期間也產生這樣的疑問：一是韓德爾自己的認同問題，他覺得自己是德國人還是英國人呢？第二個問題是，他的音樂是融合多元風格的國際化音樂呢？還是他的音樂是典型的德國音樂？第三個問題是，他真的如此親民，擁抱普羅大眾嗎？

針對第一個問題，韓德爾出生於德國，也在德國成長、受教育一直到成年，他是一個德國人，這是毋庸置疑的；但是後來他喜歡英國、樂於長期居留於英國，並歸化為英國人，受德國人非常推崇的神劇，韓德爾在當時也是以英文劇本、取自舊約聖經故事，是為英國人創作的，也得到英國貴族與人民的喜愛與認同。從韓德爾的作為、創作、思考，沒有人可以否定他是一個英國人。當然在十八世紀的封建社會，尚未有現代民族國家的觀念和事實，一個知識份子或宮廷音樂家同時能掌握三、四種語言是很正常的，像拉丁文、德文、義大利文、法文等，特別是義大利歌劇盛行的年代。對一個藝術家而言，何處能獲得職位、好的薪俸，並能有尊嚴的創作、發表、受到歡迎，何處就是他的家，韓德爾在德國也能一帆風順，可是他選擇英國為他一生奉獻的地方，對他而言並沒有所謂國家認同困擾。

針對第二個問題，現在看來也不是大問題，巴洛克時期長達一個半世紀（1600-1750），各種音樂種類都在作嚐試，聲樂方面有歌劇、清唱劇、神劇、牧歌、經文歌等等，器樂曲方面有獨奏（例如管風琴獨奏）、小型合奏、大型合奏（例如協奏曲），有一些樂種會涉及到地區風格，像義大利歌劇、義大利牧歌。可是一個作曲家的整體作品是屬於什麼國家風格，則較少論斷，通常得經過一段時日，特別是一個多產、全方位的作曲家。譬如巴哈的作品中有義大利風格的協奏曲、有

融合法國風的大鍵琴曲。韓德爾的音樂是融合多種風格的，當時義大利音樂無所不在，無人能自外於其影響，而德國元素、英國元素也都在其中，所以他的音樂是國際性的，非純然是德國的。

針對第三個問題，當時能進入歌劇院、參加音樂會的階層，除了宮廷、貴族，主要是中產階級，工人、農民、奴工等低階層是不可能的。不過韓德爾創作對象是不是廣大群眾，並不重要（顯然也不是），他的音樂被利用來發揚國家主義、凝聚共識，這才是事實。

英國人在韓德爾逝世 25 週年即舉辦紀念活動（1784），第一個「韓德爾協會」（Handel Society）1843 年成立於倫敦，德國類似的未出版而設的協會在 1856 年於萊比錫。英國發行的音樂百科全書「The New Grove Dictionary of Music and Musicians」（1980）的 Handel 辭條，開宗明義「德國出生的英國作曲家（入籍的）」「English（naturalized）composer of German birth」；相對的，德國重要的音樂辭典「Riemann Lexikon」寫的則是「德國作曲家」（Deutsche Komponist）。韓德爾地下有之，一定會幽默的大笑吧！

第二個例子蘇聯的蕭士塔高維契，他是不折不扣的具有高度國家意識的愛國主義者，但是身為一個有良知的藝術家，他願意為國家、人民創作，卻不願為獨裁者。他的為慶祝勝利而作的第九交響曲之所以受到嚴厲的批判，是因為這首曲子不夠英雄氣概、不夠輝煌歌頌，最主要的原因其實是不符合當權者的期待。1946 年十月，蘇聯藝文界人士齊聚一堂，共同討論文藝創作方向，認為人民經過了戰爭的可怕和煎熬，文學藝術等創作應該免除哲思的、譏諷的性格，音樂必須是大調、歡慶的。緊接著，一些作曲家的作品被提出批判，蕭士塔高維契也名列其中，他的《馬克白夫人》、《第四號交響曲》、《第六號交響曲》、《第八號交響曲》、《第九號交響曲》都被嚴厲批鬥³。蕭士塔高維契被迫反省，1949 年做了一部神劇《森林之歌》（Das Lied von den Wäldern），表明已回歸社會寫實主義路線，並因此獲得史達林獎。蕭士塔高維契的內心真正的聲音「並沒有寫作史達林讚歌的意願」，從此他沉寂八年沒有創作交響曲⁴，之前他幾乎平均一年就有一部交響曲。

1953 年史達林過世後，蘇聯呈現了以往所欠缺的自由主義傾向，蕭士塔高維契在很短的時間內完成了他的第十號 e 小調交響曲。

蕭士塔高維契一生信奉蘇維埃社會主義，深信文藝創作需遵循寫實主義。在國家認同上，無庸置疑他是非常忠誠的，但是經過了多次批判和危機，作為一個藝術家，他也深深感受到創作受政治干預的痛苦。

³ Lukjanowa, pp.146-148.

⁴ 1946-1952 蕭士塔高維契的創作重點在弦樂四重奏及神劇、歌樂作品等。

另外，更值得探討的是，江文也這樣一位台灣菁英，受著日本高等教育，擠身國際舞台，仍心繫中國文化，到頭來卻不得不仰天長嘆：在日本再怎麼有成就，仍被視為二等公民的台灣人；到中國尋找認同，為創造中國民族風格音樂而獻身，卻被視為日本走狗；願留在社會主義的共產國家，做中國人，卻被質疑是與蔣政權有關的右派份子。

吳韻真女士形容江文也：「在中國的民族音樂與交響樂民族化的探索上，鏗而不捨地，在祖國土地上耕耘著，直到生命的最後。他的管絃樂作品竟以「台灣舞曲」為始，又以『阿里山的歌聲』而告終的。從中可知他對白鷺之島的台灣是何等的思念和眷戀啊！」⁵江文也的悲哀不也是許許多多台灣知識份子的寫照嗎？

伍、結語

從十八世紀巴洛克時期的韓德爾，我們看到他雖然無特別國家意識，卻被後來的德國民族主義者拿來做為國家認同的象徵和催化劑；二十世紀蘇維埃政權下的蕭士塔高維契，一位音樂天才和堅定的愛國者，一方面受國家的器重和獎勵，另一方面卻被國家機器鞭策和批鬥；相對於生於斯、長於斯、受照顧於斯的蕭士塔高維契，江文也其實是比較有選擇的，而他選擇了認同中國，土地與傳統文化滋養了他的作品，政治上卻毀滅了他的創作和生命。

對藝術家而言，家園、土地、人民所醞釀的真摯環境是最可貴的，而國家當然是保障這些珍貴資源的最佳利器。可是，如果他的國家是專制的、是對文藝創作制訂方向的，藝術家是遭監控的，作品是隨時會被審判、禁止的，那麼他寧可捨棄他的國家，遠走高飛。對藝術家而言，一個自由、平等、具有人權的社會才是他的家園。因此一個真正的藝術家，對建立一個自由、民主、獨立的國家，應該比任人都要來的殷切與企盼。

⁵ 吳韻真，p.153.

參考資料

- Fulbrook, Mary. *A Concise History of Germany* 《妳在哪裡，德意志？-一個找不到自我的國家》原著初版於1990年，王軍瑋、萬方譯。台北：左岸文化，2002。
- Longman, Richard M. *Expression and Structure: processes of integration in the large-scale instrumental music of D. Shostakovich*. Garland Pub., 1989.
- Lukjanowa, N. W.. *Dmitri Schostakowitsch*. Berlin : Verlag Neue Musik, 1982.
- Potter, Pamela M..” The politicization of Handel and His Oratorios in the Weimar Republic, the Third Reich, and the German Democratic Republic.” *The Musical Quarterly* 85(2), Summer 2001, pp.311-341.
- Streller, Friedbert. *Dmitri Schostakowitsch*. VEB deutsche Verlag für Musik Leipzig, 1982.
- 郭芝苑，〈江文也的回想〉，收錄於《江文也研討會論文集》，台北縣立文化中心出版，1992，pp. 85-98.
- 寺原伸夫，〈蕭士塔高維契的生涯與藝術〉，《蕭士塔高維契》，美樂出版社，2000。
- 吳韻真，〈先夫江文也〉，收錄於《江文也研討會論文集》，台北縣立文化中心出版，1992，pp. 135-154.
- 顏廷階主編《中國現代音樂家傳略》，綠與美出版社，1992。
- 劉美蓮，〈台灣舞曲-江文也的故事〉，刊登於《自由時報-副刊》，2006.1.10-1.11。