

古典跨界音樂之重思

宋英維

摘要

古典跨界 (classical crossover) 是古典音樂市場的新氣象，從非古典訓練出的美聲波伽利 (Andrea Bocelli) 到歌劇出身的莎拉布萊曼 (Sarah Brightman)，古典出身的棒辣妹四重奏 (Bond) 到柏林愛樂的十二把大提琴，都顯示出古典和流行音樂融合的新趨勢。將這類音樂冠上「古典」之名，對演出者、銷售者、和消費者來說，都產生了不同的意義和影響。古典跨界的擴展雖然增加了聽眾在音樂上的選擇和樂趣，對唱片市場和音樂工作者來說，卻同時衍生了不少問題，包括古典跨界的定義和分類，古典跨界音樂家的評價和地位，以及古典跨界音樂市場對傳統古典音樂市場的衝擊和影響。此篇研究將從回顧古典跨界的起源和近年來的發展開始，進而探討古典音樂和流行音樂在古典跨界中的矛盾和相關議題，最終提出希望能將古典跨界正名為跨界音樂—獨立為古典音樂和流行音樂外的第三類音樂，非古典也非流行，以容許此類音樂建立其自身的審美標準和永續發展。跨界音樂為古典和流行的複合體，是一個必須獨立出來探討的領域，無法再以傳統的音樂分類和審美標準來檢視。如後殖民主義學者霍米巴巴 (Homi Bhabha) 對文化複合體 (hybrid) 的見解：「不同的，新的…一個意義和表現方式需要進一步討論的新的領域。」¹

關鍵字：古典跨界、音樂分類、跨界音樂、流行音樂、複合體

¹ Homi Bhabha, *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990), 211.

“Classical Crossover Music” Reconsidered

Tiffany Sung

Abstract

From Andrea Bocelli to Sarah Brightman, and from the Bond quartet to the twelve cellos of the Berlin Philharmonic, “Classical crossover” is a new trend in the classical music market. Categorizing this mixture of classical and popular music into the realm of classical music has also caused some confusion and difficulties, including the definition of what classical crossover music exactly is, the profession of classical crossover musicians, and its impact on the traditional classical music market for artists, sellers, and consumers. By reviewing historical occurrences and current discussion of crossovers in both classical and popular music, this study contextualizes crossover music, explores issues surrounding the categorization of classical crossover music, and ultimately proposes viewing the mixture of classical and popular music known as “crossover music” as an independent category that does not privilege classical music.

Key words : classical crossover, music categorization, crossover music, pop, hybrid

引言

跨界 (crossover) 在音樂中，曾被廣泛的用於表示不同曲種、表演形式、或唱片市場的結合；除了音樂上的釋意，跨界音樂有時也暗示種族、地區、社會階級或性別的越位。²當跨界來到古典和流行音樂領域中，其定義則顯得更加模糊，特別是在「古典跨界」(“classical crossover”) 此詞出現之後。古典和流行在跨界音樂上看似融合，在市場行銷上實則再次呈現兩者的不平等地位。

古典跨界常用於解釋古典演奏家跨足流行音樂市場，或是非古典背景的歌手以古典美聲演唱；廣義的來說，古典跨界指的是古典和流行音樂的結合。然而，從字面上來看，古典跨界此詞並未帶有任何流行樂的標記—如果此類音樂是古典和流行的結合，為何唱片市場單單稱此為“古典”跨界而非“流行”跨界，或如鄉村流行樂 (country-pop) 般的結合稱此為“古典流行 (classical-pop)”？又此類音樂是如何被歸類在古典音樂而非流行音樂？對聽眾或樂迷來說，此分類帶來的是選擇音樂的導引或更多的困惑？當古典音樂聽眾聽到波伽利 (Andrea Bocelli) 的演唱，他們認同其為古典音樂嗎？又當流行樂迷們聽到柏林愛樂十二把大提琴演奏披頭四時，他們認同其為古典音樂而非流行音樂？另一方面，如果從流行音樂的跨界來定義古典跨界，以鄉村流行樂代表流行樂中的跨界音樂的同時，融合古典和二十世紀音樂語言的新古典主義是否才該稱為古典音樂中的跨界，真正的古典跨界 (classical crossover) 呢？綜述以上提問，古典跨界此分類產生的種種問題須歸咎於流行音樂和古典音樂的不對等地位：當古典結合流行，流行音樂之元素必須被遮蔽在古典音樂的傘蔭下而非對等的音樂類別。納西卡 (Irene J. Nexica) 曾述：「當音樂工業在意的是傳播音樂和其相關資訊…二分法的系統…通常偏袒了特定的一種表意方式。」³以此論點來看古典跨界，正是古典音樂是被偏袒的一方。

² Robynn J. Stilwell, “Crossover,” in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.maurice.bgsu.edu/subscriber/article/grove/music/40611> (accessed February 16, 2010).

³ Irene J. Nexica, “Musical Marketing: Tropes of Hybrids, Crossovers, and Cultural

欲探討古典跨界此分類中的不平等，此篇研究將從回顧古典跨界的起源和近年來的發展開始，進而探討古典音樂和流行音樂在古典跨界中的矛盾，最終提出希望能將古典跨界正名為跨界音樂—獨立為古典音樂和流行音樂外的第三類音樂，非古典也非流行，以容許此類音樂建立其自身的審美標準和彈性發展，而不再蔽於古典音樂之傘蔭中。如後殖民主義學者霍米巴巴（Homi Bhabha）對文化複合體（hybrid）的見解：其為「不同的，新的…一個意義和表現方式需要進一步討論的新的領域。」⁴跨界音樂為古典和流行的複合體，是一個必須獨立出來探討的領域，非傳統的音樂分類和審美標準所能。

流行音樂中的跨界音樂

美國流行音樂學者葛瑞法蘿（Reebee Garofalo）曾如此定義「跨界」：「流行多於一個市場的唱片」或是「在美國告示排行榜上佔據了一個以上的分類排名。」⁵隆那根（David F. Lonergan）也根據此定義，以同時佔據流行樂、鄉村樂，及靈魂樂的貓王（Elvis Presley）為流行跨界音樂的代表。⁶除此基本的定義外，西洋流行音樂中的跨界也常同義於黑人音樂的普及化。葛瑞法蘿以及研

Dialogue through Music,” *Popular Music and Society* 21 (1997): 63. Irene J. Nexica indicates, “The industries concerned with disseminating music and information about music . . . through systems which binarize . . . and privilege certain forms of expression.”

⁴ According to David Beard and Kenneth Gloag, ‘hybridity’ is a “cultural exchange between race, ethnicity, gender and class.” David Beard and Kenneth Gloag, *Musicology the Key Concepts* (New York: Routledge, 2005), 84. The definition coincides with Robynn J. Stilwell’s definition of crossover which “encodes race, geography, class and even sexuality,” in *Grove Music Online, Oxford Music Online* <http://0www.oxfordmusiconline.com.maurice.bgsu.edu/Subscriber/article/opr/t114/e1730> (accessed February 16, 2010). “the process of cultural hybridity gives rise to something different, something new and unrecognizable, a new area of negotiation of meaning and representation.” Homi Bhabha, *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990), 211.

⁵ Reebee Garofalo, “Culture versus Commerce: The Marketing of Black Popular Music,” *Popular Culture* 7 (1994): 277. 他在此特別指的是流行音樂的三大族群：「主流的流行音樂，以西部和地方性聽眾為主的鄉村音樂，以及非裔族群的節奏藍。」（“Pop for the mainstream audience, country and western for the regional audience, and rhythm and blues for the black audience.”）

⁶ David F. Lonergan, *Hit Records, 1950-1975* (Lanham: Scarecrow Press, 2005), vi.

究領域廣泛的黑人學者尼爾森·喬治 (Nelson George) 也都曾將美國流行音樂中的跨界解釋為黑人歌手征服白人聽眾的象徵。⁷從 1960 年代原本以黑人聽眾為主的節奏藍調音樂 (rhythm & blues) 佔據以白人聽眾為主的流行音樂排行榜開始, 此跨界風潮日益擴散。⁸到 1980 年代, 美國告示排行榜新增了「熱門跨界 (Hot Crossover)」排行榜以歸類此類型音樂, 而最具代表的跨界歌手為麥可傑克森和王子, 象徵黑人歌手在流行樂界的稱霸。⁹

跨界不僅跨越了種族間的隔閡, 也有讓原本的非主流歌手進入主流流行音樂市場, 非主流音樂成為主流的魔力。¹⁰流行音樂學者舒克 (Roy Shuker) 曾以鄉村歌手仙尼亞唐恩 (Shania Twain) 的專輯分析鄉村樂在 90 年代的崛起。在仙尼亞唐恩走紅之前, 鄉村樂的聽眾主要侷限於美國西部的地方小鎮, 鄉村樂的歌手也始終保持簡單純樸的形象外表。然而, 當仙尼亞唐恩在她的第一章鄉村樂專輯結合了搖滾樂的元素及流行偶像的外表包裝, 她的專輯不僅開始在非鄉村樂電台播放, 也同時登上了鄉村樂和流行樂的排行榜。¹¹藉由結合鄉村、搖滾, 和流行樂的元素, 仙尼亞唐恩的跨界使鄉村樂在 90 年代成功的進入主流的流行樂市場。

黑人在跨界音樂的影響力同時表現在音樂創作的發展上, 特別是饒舌和嘻哈音樂 (hip-hop) 的蓬勃, 皆可視為跨界的里程碑。¹²其中饒舌以即興為主的特性使其成為流行音樂跨界的基石, 無論是從早期的福音音樂 (gospel music), 放克音樂 (funk music), 到今日的嘻哈音樂, 饒舌都可以跨界各種音樂領域來呈現不同風貌。不僅如此, 根據舒克的觀察, 嘻哈歌手在結合饒舌之後, 更借用了其他不同的樂種來增添其豐富性包括節奏藍調, 靈魂樂, 雷鬼搖滾, 甚至古典音樂。¹³這種以饒舌為基底混合其他樂種的嘻哈音樂, 在 90 年代後期逐漸成為流行音樂的主流, 時代雜誌 (Time) 也因而在 1999 年宣告「嘻

⁷ Garofalo, 276. Garofalo asserts that rhythm and blues and its African-American performance style became an accepted term. Nelson George, *The Death of Rhythm and Blues* (London: Omnibus, 1988) quoted in Stuart Borthwick and Ron Moy, *Popular Music Genres: An Introduction* (New York: Routledge, 2004), 233.

⁸ Garofalo, 277.

⁹ Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts* (New York: Routledge, 2005), 63.

¹⁰ Garofalo, 277. Garofalo states that by combining different markets (crossover), a marginal product can become the mainstream.

¹¹ Roy Shuker, *Understanding Popular Music Culture* (New York: Routledge, 2007), 128.

¹² Shuker, *Understanding Popular Music Culture*, 128.

¹³ Shuker, *Understanding Popular Music Culture*, 128-129.

哈王國」(“Hip-Hop Nation”)的到來。¹⁴來到二十一世紀，嘻哈的跨界不僅僅侷限在音樂元素的混合，更擴展到國家和族群的混合，嘻哈不再僅屬於黑人音樂。如韓裔美籍歌手組成的 Drunken Tiger 將美式嘻哈和韓國流行音樂文化結合，在韓國造成轟動進而成為韓國流行樂的主流樂種之一。¹⁵如米契爾(Tony Mitchell)所言，嘻哈饒舌在今日已成為「一個在全世界重新建立地方認同感的工具。」¹⁶

嘻哈饒舌音樂的崛起可歸因於多面向的跨界，音樂市場、音樂元素、種族、國家、語言等界線都被跨越—其不僅再次呼應跨界音樂從非主流到主流的過程，更呈現了跨界音樂逐漸強勢的地位。今日，受到全球化的影響，流行音樂學者霍爾(Stuart Hall)相信，跨界音樂這種複合體(hybrid)將成為當代流行音樂的代名詞。¹⁷

古典音樂中的跨界音樂

在古典音樂領域中，跨界不再單單表示多個告示榜的稱霸；所謂的「古典跨界」指的是古典音樂和流行音樂在演出者或曲目上的結合。音樂媒體記者亞

¹⁴ Christopher John Farley, “The Arts/Music/Hip-Hop Nation: Lauryn Hill Ten Grammy Nominations, a Multiplatinum CD and a Drive to Make Lasting music,” *Time*, February 8, 1999, 40.

¹⁵ For further information, see Drunken Tiger’s official website, <http://drunkencamp.wordpress.com/who-is-dt/> (accessed March 29, 2010).

¹⁶ Tony Mitchell, *Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2001), 1-2

¹⁷ Stuart Hall, “The Local and the Global: Globalization and Ethnicity,” in *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, eds. Anne McClintock, Aamir Mufti, Ella Shohat (University of Minnesota Press, 1997), 186. Hall claims, “the aesthetics of modern popular music is the aesthetics of the hybrid, the aesthetic of the crossover, the aesthetics of the diaspora, the aesthetics of creolization.” In addition to the above views, crossover in popular music sometimes also refers to gay musicians’ “coming out.” Shuker, *Popular Music: The Key Concepts*, 63. Moreover, crossover is used for Christian artists who sell album in both Christian and secular market, such as Amy Grant. Gordon Ely, “Christian’s Mainstream Crossover,” *Billboard* 110, May 30, 1998, 44. In terms of musical analysis, Simon Frith also suggests to look at crossover inside music itself by examining the interrelationships between “poetry and songs.” Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, 178.

當斯 (Steve Adams) 曾以「橫跨古典和流行範疇的藝術家」(“artists who straddle the classical and pop disciplines”) 來定義所謂的古典跨界；¹⁸葛萊美音樂大獎 (Grammy Award) 歷年的「最佳古典跨界專輯」得獎作品中，則以古典音樂家演奏流行音樂曲目或流行音樂歌手演唱古典曲目的結合方式為主。¹⁹在此類音樂中，又以聲樂的跨界最為常見，包括早期的男高音麥高麥克 (John McCormack) 和馬力歐蘭沙 (Mario Lanza)，及近期的夏綠蒂 (Charlotte Church) 和莎拉布萊曼 (Sarah Brightman)，皆為以古典唱法詮釋流行曲目的跨界代表。另一方面，非古典聲樂背景出身的波伽利 (Andrea Bocelli) 和喬許葛洛班 (Josh Groban) 跨足古典曲目的演出，也被歸類在古典跨界。²⁰器樂中的跨界代表則以大提琴家馬友友為首，他以探戈為基調的專輯〈皮耶左拉：探戈靈魂〉(“Soul of The Tango: The Music of Astor Piazzolla”) 曾在 1998 年贏得葛萊美的「最佳古典跨界專輯大獎」。²¹同樣為大提琴演奏的柏林愛樂十二把大提琴也曾在 1995 年推出以披頭四經典歌曲為主題的專輯，將那些膾炙人口的流行歌曲以大提琴重奏的形式進行改編。非古典背景的樂器演奏者較少跨足古典曲目，和古典樂團的合作演出則較為常見，如搖滾樂團「深紫色 (Deep Purple)」和英國皇家愛樂管絃樂團 (Royal Philharmonic) 在 1969 年首演的〈給樂隊和

¹⁸ Steve Adams, “Labels Dream of A Classical Crossover Christmas,” *Billboard*, November 18, 2006.

¹⁹ Musicologist Kenneth Gloag defines crossover in *Oxford Music Dictionary* is that “a term used to describe either work by a performer or composer in a musical genre different from that with which he or she is usually associated, or the merging or hybridization of different musical genres.” Kenneth Gloag, “crossover,” in the *Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham, *Oxford Music Online*, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.maurice.bgsu.edu/subscriber/article/opr/t114/e1730> (accessed February 16, 2010). I incorporate the definition with the Grammy Award for “Best Classical Crossover Album” winners and nominees since 1998. The first winner was Jorge Calandrelli and Yo-Yo Ma. Recent winners include both classical and popular musicians such as Los Angeles Guitar Quartet (2005), Turtle Island String Quartet (2008), and The King's Singers (2009). The Recording Academy, “Grammy Award Winners,” Grammy.com, http://www2.grammy.com/GRAMMY_Awards/Winners Result.aspx (accessed February 12, 2010).

²⁰ Matthem Gurewitsch, “The Crossover Question,” in *Opera News* 69, October 2004, p. 24; WNYC Radio, “Classical Crossover Timeline,” WNYC.org, <http://www.wnyc.org/music/articles/63814> (accessed February 13, 2010)

²¹ The Recording Academy, “Grammy Award Winners,” Grammy.com, http://www2.grammy.com/GRAMMY_Awards/Winners/Results.aspx (accessed February 12, 2010).

管絃樂團的協奏曲) (Concerto for Group and Orchestra)，為此類合作的先鋒。

除了上述古典跨界的例子之外，近年來古典和流行音樂領域的結合更為廣泛頻繁，使古典跨界音樂的領域顯得更加繁雜。²²以 2005 年的美國告示排行榜的古典跨界榜為例，配樂大師約翰威廉士 (John T. Williams) 為〈星際大戰 III〉所寫的电影配樂專輯 “Star Wars : Episode III - Revenge of the Sith (2005)”，馬力奈利的〈傲慢與偏見〉配樂專輯 “Pride & Prejudice(2005)”，以及可樂諾弦樂四重奏 (Kronos Quartet) 和印度歌手阿莎芭索共同改編的寶來塲作品 “You've Stolen My Heart : Songs from R.D. Burman's Bollywood (2005)” 都同時出現在此排行榜上。2008 年的榜單中則包括了拜諾和巴勒 (Juanita Bynum & Jonathan Butler) 的福音專輯 “Gospel Goes Classical (2008)” 以及來自愛爾蘭的音樂舞蹈團體 Celtic Woman 的同名專輯 “Celtic Woman : The Greatest Journey (2008)”。²³

「古典跨界」衍生之相關議題

今日所謂的古典跨界似乎已不再侷限為單指音樂訓練背景和曲目的越位，其自由的擴展雖然增加了聽眾在音樂上的選擇和樂趣，對唱片市場和音樂工作者來說，卻同時衍生了不少問題，包括古典跨界的定義和分類，古典跨界音樂家的評價和地位，以及古典跨界音樂市場對傳統古典音樂市場的衝擊和影響。

一、古典跨界音樂的定義和分類

如上述古典跨界排行榜的榜單顯示，古典跨界音樂的多樣性使得古典跨界

²² Billboard, Billboard Charts - Albums - Top Classical Crossover Albums, Billboard.Biz, http://www.billboard.biz/bbbiz/charts/yearendcharts/chart_display.jsp?f=Top+Classical+Crossover+Albums&g=Year-end+Albums (accessed April 3, 2010).

²³ Billboard, Billboard Charts - Albums - Top Classical Crossover Albums, Billboard.Biz, http://www.billboard.biz/bbbiz/charts/chart_display.jsp?g=Albums&f=Top+Classical+Crossover+Albums (accessed April 3, 2010). The PDF file also can be found here: <http://www.newmusicensemble.org/billboardchart.pdf>.

音樂的定義和分類更為困難，其包含的不只是音樂訓練背景和曲目選擇上的越位——當電影配樂也成為古典跨界的一部份時，古典跨界的定義已延伸至古典音樂和流行文化的結合；而如上述結合印度和愛爾蘭音樂的跨界作品，更是將古典跨界從古典和流行音樂的結合擴展至古典和世界音樂（world music）的結合。此時該思考的問題是，單單一個古典跨界的分類可以囊括以上這麼多不同種類的音樂嗎？又為這些截然不同音樂的種類都冠上「古典」，難道不讓原本古典音樂的聽眾感到困惑或讓從來不聽古典音樂的聽眾被誤導嗎？值得深入探討的是，為何無論古典音樂和何種音樂結合，都是以古典音樂為首來分類或決定市場，都統稱為所謂的「古典跨界」？

「古典跨界」此詞背後，呈現的是音樂分類中的不平等。如果柏林愛樂的十二把大提琴演奏披頭四的經典歌曲被稱為「古典跨界」是因為利用古典樂器的緣故，那英國搖滾樂團 The Moody Blues 在 *Days of Future Passed* (1967) 專輯中引用 布拉姆斯 (Johannes Brahms)、林姆斯基高沙可夫 (Rimsky-Korsakov)、和伯恩斯坦 (Elmer Bernstein) 等人的作品時，是否應該稱為「搖滾跨界」而非「古典跨界」？又如果以大提琴演奏流行歌曲被稱為「古典跨界」，那以電子樂器演奏古典音樂是否也該正名為「流行跨界」呢？現代作曲家如 George Crumb 和 Steve Reich 等人在 *Black Angels* (1971) 和 *Electric Counterpoint* (1987) 等作品，都是為電子樂器而寫的古典音樂，為何這些作品隻字未提跨界而通稱現代音樂？

當以電子樂器演奏古典音樂，電子樂器再次被冠上古典之名；當以古典樂器演奏流行音樂，則流行音樂必須被冠上古典之名——無論演出方式或樂器隸屬於古典或流行音樂範疇，都皆稱古典跨界音樂。當歌劇家演唱流行音樂，流行音樂要被冠上古典跨界之名；但當流行歌手演唱古典音樂，流行歌手也要被冠上古典跨界之名——無論演出者出身古典與否，都必須被稱為古典跨界歌手。古典音樂無論是和福音音樂或世界音樂的結合，都一致被納入古典跨界。無論如何分類，古典音樂在音樂市場中始終握有霸權。

二、古典跨界音樂家的地位和評價

為這些原本古典及非古典音樂工作者都一律戴上「古典」這頂帽子，雖然使他們在古典市場獨樹一幟，一夕成名，卻很難得到古典樂迷和樂評的認可。

古典音樂家跨入流行音樂的門檻似乎較低，較少受到音樂專業的質疑，但常常無法符合原本古典樂迷的期待。如女高音艾曼琳（Elly Ameling）在 80 年代出的爵士專輯 *After Hours*（1982）和 *Sentimental Me*（1990），她的樂迷反應他們對艾曼琳「淪落（“dropped”）」到流行樂壇的作品很失望。²⁴對非古典訓練出身的歌手而言，古典音樂的門檻則似乎高不可攀。通常他們原有的流行樂迷不會有太大反應，反而是古典樂迷或樂評常對此持負面評價：如靈魂樂天后艾瑞莎·佛蘭克林（Aretha Franklin）在 1998 年葛萊美獎和三大男高音之一的帕華洛帝同台演唱普契尼的〈今夜無人入睡〉（“Nessun dorma”），被評為「太自以為是」“pretentious[ness]”。²⁵從艾曼琳和佛蘭克林的例子看來，古典音樂始終被視為層次較高的藝術，當佛蘭克林跨界演唱歌劇選曲被認為不自量力的同時，從歌劇跨界流行音樂對聲樂家而言，反倒等同是「被賤價賣出（“Crossover is synonymous with selling out”）」，如記者顧爾威緒（Matthem Gurewitsch）在歌劇領域的觀察所述。²⁶

樂評家們對跨界音樂作品的評論，也常常呈現兩極化。未受古典音樂訓練的波伽利可說是古典跨界最受矚目的歌手，他的首張專輯“Amore”曾在告示榜上蟬聯了三十六週，同時達到白金唱片的銷售。²⁷儘管他的專輯銷售成績如此亮眼，古典樂評卻對他的演唱能力提出質疑。如紐約時報（New York Times）的首席樂評童瑪西尼（Anthony Tommasini）就直率地指出波伽利平庸的演唱技巧、單調的音色及不穩定的呼吸控制，無法勝任歌劇的演出。²⁸但古典背景出身的馬友友從古典音樂跨界到探戈舞曲或是中國傳統音樂²⁹，無論是在市場銷售和古典樂評中都獲得不錯的評價，他在 2005 年的美國音樂告示榜上，更是同時稱霸了古典音樂榜和古典跨界榜，被認為他是一位勇於嘗試，且願意為古典和其他音樂建立橋樑的演奏家。³⁰值得思考的是，如果古典樂評以古典音

²⁴ Gurewitsch, 25.

²⁵ Gurewitsch, 25.

²⁶ Gurewitsch, 25.

²⁷ Adams, 79.

²⁸ Anthony Tommasini, “Opera Review: A Blind Pop Tenor Takes On the Operatic Stage,” *The New York Times*, November 1, 1999.

²⁹ Yo-Yo Ma collaborated with the Silk Road Ensemble for his *Silk Road Journey: When Strangers Meet* (2002) and *Silk Road Journeys: Beyond the Horizon* (2005).

³⁰ Anastasia Tsioulcas, “The Year in Music 2003: Household Names Dominate Classical Charts,” *Billboard*, 84, December 27, 2003.

樂的標準來審視非古典訓練出身而跨界古典的音樂家如波伽利，當古典出身的音樂家如馬友友跨界到其他風格的音樂領域時，是否也應該從正宗探戈舞曲或是中國傳統音樂的角度來評論他的演奏，而非古典音樂呢？回到之前的問題，古典跨界音樂真的屬於古典音樂嗎？如果古典跨界的演出者或是音樂類型都已跨出傳統的古典音樂，對跨界音樂家的評判標準，是否也應該重新建立。

三、跨界對古典音樂市場的衝擊和影響

將古典跨界納入古典音樂旗下，不只音樂家的地位和評價受到影響，古典音樂市場也受到前所未有的衝擊。一方面古典跨界專輯的傑出銷售，拯救了低迷許久的古典音樂市場，讓許多唱片公司開始拓展這塊新領域；在另一方面，隨著古典跨界音樂的興起，傳統古典音樂的市場卻逐年萎縮，如何把古典跨界的聽眾帶入傳統古典音樂的領域變成新的課題。

從此世紀初開始，古典跨界音樂就在古典唱片市場掀起了一股旋風。美國告示榜的特約記者希歐卡思（Anastasia Tsioulcas）就曾多次在告示榜的雜誌上提到古典跨界音樂家在古典市場的地位。2003 年末，她對古典唱片市場的下如此結語：跨界音樂家如波伽利、馬友友、和喬許葛納班等人已成為了家喻戶曉的名字（“household names”）³¹波伽利所屬的唱片公司菲利浦（Philip）也因為波伽利的成功，而躍為古典唱片的龍頭。2004 年，喬許葛納班在古典告示榜上蟬聯冠軍；2005 年，希歐卡思特別提到馬友友全年佔據古典跨界和古典音樂榜的魔力。記者亞當斯也注意到了這波古典跨界對古典市場的衝擊—根據英國唱片工業 BPI（British Recorded Music Industry）的統計，從 2000 年開始，古典跨界音樂的加入，使原本萎縮的古典唱片市場開始逐年成長。³²

儘管古典跨界這股新勢力在這幾年來看似挽救了古典唱片市場，許多樂評家和記者卻對古典音樂的前景不太樂觀。如紐約時報（The New York Times）記者詹姆斯杭特（James Hunter）認為，古典跨界「在很多方面已擾亂了古典唱片工業（“troubles many in the classical recording business.”）。」³³以波伽

³¹ Anastasia Tsioulcas, “The Year in Music 2003: Household Names Dominate Classical Charts,” *Billboard*, 84, December 27, 2003.

³² Adams, “Labels Dream of A Classical Crossover Christmas,” 1. Crossover music albums shared 4.6 % in 2000 and grow to 8.5% in 2005.

³³ James Hunter, “The Classical Crossover Conundrum,” *The New York Times*, Arts,

利為例，雖然他非古典出身的背景並不影響他的唱片銷售和受歡迎度，但對古典音樂而言，其非正統的古典音樂演出可能在專業素養和欣賞認知上對古典音樂市場產生了負面的影響。如童瑪西尼指出，波伽利的音樂經紀公司不應該因為商業利益，而讓如波伽利般不適任的演唱者參與歌劇演出，不僅因為可能誤導原本非古典音樂聽眾對歌劇的印象，更影響了同台古典聲樂家的專業演出。³⁴記者思威廷（Adams Sweeting）也提出對於古典音樂家進入跨界領域的專業擔憂，他認為如英國女高音納塔莎瑪許（Natasha Marsh）的跨界演出，已降低了她聲音原本的素質，儘管觀眾視她為受過古典訓練的歌劇家，她演唱跨界音樂的聲音卻沒有展現原有的專業，沒聽過古典女高音的觀眾可能因納塔莎而對古典聲樂產生誤解。³⁵

同樣的擔憂也反映在唱片市場銷售上。根據古典唱片銷售經理蒙克（Jerry Monk）的觀察，透過古典跨界音樂家的演出而開始接觸古典音樂的聽眾，因為習慣古典跨界介於古典和流行間的音樂風格，通常無法接受傳統的古典音樂曲目，而不願購買純古典音樂的唱片。³⁶跨界音樂為古典領域帶來的到底是福是禍？卡爾博登曼（Carl Boardman）以蛋糕和其上的糖衣來形容古典跨界對傳統古典音樂市場的衝擊：

如果你只給一個嘗小孩蛋糕上的糖衣，他不會知道糖衣下方還有含豐富水果的蛋糕…讓[古典音樂]變的容易接受並不能古典大眾去聆聽古典音樂，反而只會讓他們誤解古典音樂，而最終鄙視它。³⁷

古典跨界音樂在短期內古典唱片市場的成長頗有助益，特別是在市場行銷

January 1, 2006,
<http://www.nytimes.com/2006/01/01/arts/music/01hunt.html?pagewanted=1>
(accessed April 4, 2010).

³⁴ Anthony Tommasini, "Opera Review: A Blind Pop Tenor Takes On the Operatic Stage," *The New York Times*, November 1, 1999.

³⁵ Adam Sweeting, "Opera's Not Just Fat Old Women," *Telegraph.co.uk*, January 20, 2007, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/3662641/Operas-not-just-fat-old-women.html> (accessed April 10, 2010).

³⁶ Adams, 79.

³⁷ Carolyn Beckingham, *Moribund Music: Can Classical Music be Saved?* (Portland, Oregon: Success Academic Press, 2009), 62. 筆者自譯，原文為：“If you give a small child a piece of icing and marzipan, it doesn't comeback for a chunk of the rich fruit cake underneath...to make [classical music] easy isn't encouraging people to listen to the classics; it's teaching them to misunderstand and ultimately despise them.”

和商業利益上的成功，讓更多人透過跨界認識古典音樂家或古典音樂；但長期的衝擊之下，可能反而會讓古典音樂逐漸失去原本的形象和意義。換句話說，從表面看來，古典跨界似乎讓古典音樂變得更容易親近和欣賞，使古典唱片市場重獲生機；但在本質上，古典跨界讓古典音樂在音樂類型或演出者上都變得模糊，也許古典音樂將被取代，或者，被遺忘。

當我們越接近[古典音樂的]底線的時候，我們就越淡忘曾經擁有的是什麼，對[古典音樂]的定義也將逐漸模糊的變成各式各樣不同的音樂，戲劇，和文化的廣義。突然間，在我們頓悟到我們身在何處之前，所有的一切已經消失殆盡。³⁸

—英國湯瑪士艾倫爵士（Sir Thomas Allen）

「跨界音樂」之獨立提議

古典跨界此分類所衍生出的種種問題，筆者認為有需要重新檢視和深思。如音樂學者阿塔利(Jacques Attali)在1985年對音樂發展提出的預言所示，「新品種的音樂…是無法以舊的方式來表現或理解的」，筆者認為古典跨界—此新品種的音樂—不應該併入古典音樂的領域以古典音樂的角度來評論和欣賞；反之，應該獨立成為流行音樂和古典音樂之外的「第三類（“the third space”）」音樂：跨界音樂。³⁹讓跨界音樂獨立之主要理由如下：一、跨界音樂為流行和古典音樂的結合，是所謂的複合體，如霍米巴巴所述，是一個「全新的領域（“a new area”）」⁴⁰因此，跨界音樂無論在流行或古典音樂中，都

³⁸ Ibid., 60. 筆者自譯，原文為：“The further we pursue this line, the more we forget about what we have left behind and the fainter our knowledge becomes of all sorts of aspects of music, drama, and culture in general. Suddenly, before you know where you are, the whole thing has disappeared.”- Sir Thomas Allen, 2002

³⁹ Jacques Attali. *Noise: The Political Economy of Music* (Minneapolis: University of Minnesota, 1985), 133, quoted in Irene J. Nexica, “Musical Marketing: Tropes of Hybrids, Crossovers, and Cultural Dialogue through Music,” *Popular Music and Society* 21 (1997): 61. Beard and Gloag, 85.

⁴⁰ Beard and Gloag, 84-85.

是所謂的「他者」(“the Other”)，既不屬於古典音樂也不屬於流行。二、跨界音樂工作者需要一個自由的領域，不應該受古典或流行音樂的拘束，以建立屬於他們自身的審美標準及長遠發展。三、跨界音樂已逐漸成為唱片市場的新霸主，是可以和古典及流行音樂相抗衡的新領域，將其獨立出來，以平緩古典和流行音樂在前謂古典跨界音樂中之不平等地位，也減少古典跨界對模糊古典音樂市場的傷害。

一、他者

跨界音樂無論在古典或流行市場中，扮演的都是「他者」之角色。雖然此獨特的身分使其在市場中容易受到矚目而成名，對銷售者和演出者而言，卻也因此產生不少挑戰。如 EMI 古典唱片銷售經理皮拉瓦奇 (Costa Pilavachi) 就曾表示，為了要銷售古典跨界的唱片，他們必須「尋找一個更寬廣的成人市場，非古典也非流行，而是一種新的變形。」⁴¹如何在古典和流行市場中間，找出古典跨界的聽眾群，是唱片業者所面臨的難題。古典跨界的音樂家，也受到類似的考驗。古典背景出身的跨界男聲團體—美聲男伶 (Il Divo) 中的成員大衛米勒 (David Miller) 曾如此形容他們的音樂：「我們的音樂很奇怪…包含了一點這些和一點那些，所以我們的音樂沒辦法被歸類在任何一個領域。」⁴²儘管「古典」為此類音樂提供了一把保護傘，跨界音樂和音樂家卻很難在其庇護下找到真正的容身之地。如果跨界音樂既不屬於古典也不屬於流行，為何不讓他們有個屬於自己的新家呢？

二、自由領域

比起專注於古典的音樂家或流行的歌手來說，跨界音樂工作者得到正面評價的機會相對是少的，因為他們總被視為「無法遵守古典音樂和其他娛樂性質

⁴¹ Adams, 79. 筆者自譯，原文為：“We go after a broader adult market which is neither classical nor pop [but] amorphous.”

⁴² Adams, 77. 筆者自譯，原文為：“our music is weird...It has a little of this and a little of that, so it doesn't really fit into any one place.”

音樂的嚴格界線」的背叛者。⁴³無論是如前例艾曼琳的「淪落」或是佛蘭克林的「自以為是」，皆顯示了跨界歌手的為難。他們真的做錯了什麼嗎？樂評家艾力克斯羅士（Alex Ross）曾深感同情地為這些跨界音樂家打抱不平：「一群學古典音樂的孩子開始喜歡上流行音樂後，為什麼一定要他們在兩者間作出選擇？」⁴⁴又，真正錯的是誰呢？或許不是音樂家本身在古典和流行間的選擇出了問題，而是他們在沒有選擇餘地的情況下，被唱片市場冠上了「古典」這沉重的名號以利曝光；無論古典背景出身與否，都必須一同擔下這代表幾世紀崇高藝術的尊貴招牌。如羅士感嘆，「我討厭古典音樂：不是音樂而是那個名號。」⁴⁵因此，筆者認為，如果能讓此類音樂獨立的話，跨界音樂工作者將有更多的發展空間，無須繼續背負著「古典」這個重擔而備受限制，而最終能發展得像顧爾威緒所期望的一般，成為「一個廣大且容許各式自由交換的領域；在那裏，音樂家們可以依自己的意志來探索。」⁴⁶

三、新霸主

近幾年來，古典跨界專輯亮眼的銷售成績已預示著市場中即將來臨的風雲變動。阿塔利在 1977 年的文章中曾假設，「在市場中共存之不調和的常規將會…超越現存的規範；…預示在表現方式上，一個新獨裁政權和新主導規範之到來。」⁴⁷跨界音樂本來代表的正是音樂市場中不調和的規範，在今天卻成為唱片銷售的靈藥。阿塔利對新勢力的擴張做出以下見解：「它們通過雙重身分的展現，產生了幻象的勢力。」⁴⁸正因為跨界音樂是一個複合體，其打破了原

⁴³ Gurewitsch, opera news, 25. “fail to honor the strict boundary between classical music and more informal varieties of musical entertainment.”

⁴⁴ Gurewitsch, opera news, 26. 筆者自譯，原文為：“The classical kid who learns to love pop and wonder why they need to make a choice.” Quoted from Alex Ross, “Listen to This,” *The New Yorker* (February 16, 2004).

⁴⁵ Gurewitsch, opera news, 26. 筆者自譯，原文為：“I hate classical music: not the thing but the name.”

⁴⁶ Gurewitsch, opera news, 26. 原文為：“a vast and various free-trade zone where living musicians navigate at will...”

⁴⁷ Attali, 117. 筆者自譯，原文為：“the irreconcilable coexistence of different conventions in a marketplace may be...beyond the existing codes; ...[become] the herald of a new dictatorship of representation and the emplacement of a new dominant code.”

⁴⁸ Attali, 86. 筆者自譯，原文為：“By presenting themselves as a double, [it] constitute a

本的市場界線，同時囊括了古典和流行市場的聽眾而逐漸壯大，如聲樂家和音樂學家約翰波特（John Potter）以東方主義的角度來解釋跨界音樂的崛起：跨界本身就是一種權力的擴張，以獲取更多領地來「維持本身的存在地位。」⁴⁹如流行音樂中的跨界現象一般，跨界可以使非主流音樂成為主流，使他者變為霸權者。當跨界音樂成為市場的新霸主時，如硬將其歸入古典音樂的旗下，只會讓古典音樂原本的領域變得模糊而邊緣化。與其等跨界音樂吞噬古典市場，不如讓其早日獨立，另起爐灶，以求雙方的永續發展。

獨立的第三領域：跨界音樂

儘管筆者認為將跨界音樂獨立是必要的，如何重新分類音樂市場卻不是件容易的事。首先需要分清楚的是，獨立之後的跨界音樂是一個和古典及流行音樂領域相當的第三領域，指的是古典和流行音樂的複合體，正名原本之「古典跨界」範疇，但不包含流行音樂或古典音樂中不同風格的跨界結合。「古典跨界」指的是古典音樂中不同風格之融合，如新古典主義（Neo-classism），折衷主義（eclecticism）等；或是如英國音樂學家貝爾德（David Beard）和葛拉格斯（Kenneth Gloag）的提議，將巴洛克作曲家將各國的舞曲風格融入作品中的呈現，視為古典音樂的複合體，也可視為古典音樂中的跨界。⁵⁰換句話說，古典和流行音樂擁有屬於自己領域內的跨界結合，而獨立的第三領域之跨界音樂指的是古典和流行音樂的複合體（如表格一所示）。

simulacrum of power.”

⁴⁹ John Potter. [1998] 2006. *Singing and Social Processes*. In *Vocal Authority: Singing Style and Ideology* (New York: Cambridge university Press), 183.

⁵⁰ For example, Bach used *allemande* (Germany), *courante* (France), *Sarabande* (Spain), and *Gigue* (England) in his *French Suite* (1722) and *Italian Concerto* (1735).

表格一、跨界音樂之區分

領域	流行音樂	古典音樂	跨界音樂
跨界	不同流行風格音樂之結合	不同古典風格音樂之結合	古典和流行音樂之結合
舉例	鄉村流行樂 (Country Pop) 嘻哈靈魂樂 (Hip-hop Soul) 民謠搖滾樂 (Folk rock)	新古典主義 (Neo-classicism) 折衷主義 (Eclecticism) 借用音樂 (Quotation)	流行歌劇 (Popera) ⁵¹ 交響搖滾樂 (Symphonic Rock)

再者，單單就跨界音樂這個新領域來看，筆者認為古典和流行音樂的融合可以再大致分成三類（可參見附錄）：1）曲目的融合 2）演出方式的融合 3）音樂素材的融合。第一類指的是原本古典跨界最常見的融合方式，即古典音樂家演奏（唱）流行樂曲或流行音樂工作者演出古典作品。而第二類演出方式的融合指的是古典和流行音樂工作者的合作演出，例如搖滾樂團和交響樂團的合作，或是同時擁有流行和古典演唱者參與的歌劇等。值得注意的是，這類合作越趨頻繁後，許多經紀公司開始成立同時擁有流行和古典樂手的團體，如加拿大的 Jeans n' Classics 專攻搖滾團體和交響樂團的結合演出，美國的 East Village Opera Company 招募了搖滾歌手和古典重奏團進行巡演，而 Trans-Siberian Orchestra band 則更大規模了囊括管弦樂團、合唱團、以及旁白者 (narrators)。如 Jeans n' Classics 的宣傳指出，他們是「一個由了解交響樂團文化的音樂家們所組成的團體，目的是為了幫助交響樂團在美國和加拿大建立較年輕且忠實的古典音樂聽眾」，這些新興團體的目的都是為了建立一個古典和流行間的橋樑。⁵²

最後一類的融合則是指向音樂本身的結合，特別是在創作方面的融合，包括借用流行音樂元素的古典音樂和引用古典音樂元素的流行音樂。舉例來說，古典作曲家在配器上利用了電吉他或是爵士鼓，流行歌中引用古典音樂旋律，或是以古典配器演奏的流行音樂等，都屬於這個分類。在這三類的融合形式當

⁵¹ Popera is used by some music critics and journalist indicating operatic version of pop songs. Oliver Kamm, "What is 'popera...?'," TIMES ONLINE, <http://www.timesonline.co.uk/tol/comment/columnists/guestcontributors/article393098.ece> (accessed April 2, 2010).

⁵² According to their official website, they focus on "Classic Rock audience." Jeans n' Classic. "Our History." <http://www.jeansnclassics.com/history.asp>. "a group of musicians who understand orchestra culture and are committed to help in the building of younger, loyal audiences for symphony orchestras across Canada and the United States."

中，以最後這類的跨界最難以區分和定義，很多筆者認為可被歸入此類的作品可能都具有爭議性。舉例來說，當美國流行歌手艾莉西亞凱斯（Alicia Keys），在她的首張專輯中的主打歌《鋼琴與我（2001）》（Piano & I），清楚地借用了貝多芬鋼琴奏鳴曲 Op. 27 第二號《月光》的旋律和嘻哈風格，應該被歸在流行音樂或是跨界音樂？以這首曲子的整體風格和配器方式來看，無可置庸的是屬於流行音樂；然而，貝多芬的旋律和艾莉西亞凱斯古典訓練出身的背景，似乎又應該把此作品歸入跨界音樂。又如台灣女聲團體 S.H.E. 多次以古典音樂旋律配上新歌詞的方式（例如：《Remember（2002）》、《波斯貓（2004）》、《不想長大（2005）》等），使他們的主打歌讓人琅琅上口，以 S.H.E. 的背景和音樂風格而言，這些作品應該都還是屬於流行音樂；但如果單單將這些作品視為流行音樂，似乎又漠視了古典音樂的元素。

從最後一類的跨界音樂來看，無論如何分類，似乎很難同時讓演出者和觀眾，銷售者和消費者，以及音樂風格和音樂市場都感到滿意。除了第三類跨界方式可能產生的爭議性以外，跨界音樂工作者的界定也是個難題。如艾莉西亞凱斯，以她的專輯風格和市場取向而言，她是不折不扣的流行歌手。然而，以她的音樂訓練背景來看，她似乎也可算是個跨界歌手。分類的準則到底應該以出身背景或是以市場取向呢？又以美聲男伶為例，因為他們古典聲樂背景的緣故，他們演唱流行音樂的作品被視為古典跨界，然而他們的唱片公司卻不以為然。英國新力 BMG 的副總裁馬辛東胥（Robbie Macintosh）認為，美聲男伶的成員從來沒有發行過任何古典專輯，因此，「正確地來說，他們沒有跨界。」⁵³所以，美聲男伶事實上是純流行團體？

音樂的界線

從以上的矛盾看來，許多核心問題還是有待更深入的討論以釐清：幾世紀以前歐洲的流行樂是今日的古典樂，幾世紀後的現在，古典和流行音樂的界限該以何界定？區別兩者的目的和原因又是什麼？將兩者區隔是為了誰，演出

⁵³ James Hunter, "The Classical Crossover Conundrum." 原文為 "[they have] not crossed over literally."

者、銷售者、聽眾、或是音樂本身？跨界鋼琴家歐雷利（Christopher O'Riley）認為，「基本上，跨界被視為一個具有負面假設的商業術語，已有一段很長的歷史了。」⁵⁴很多人都問他為什麼要跨界流行，浪費他古典訓練出身的紮實技巧，但對他而言，李斯特和巴爾托克作品中的匈牙利舞曲都算是跨界音樂，他不認為自己以鋼琴演奏「電台司令」的作品是一種屈就，或是跨越了什麼界線。⁵⁵音樂，也許是沒有界限的。

對我而言，跨界也代表古典的（classic）音樂，但不只是古典音樂（classical music）。我的專輯中也收錄了流行歌曲。在某些方面來說，在古典專輯中包含流行歌曲可能很危險，且讓人難以理解。但如果你是從打心裡歌唱並賦予音樂誠實的詮釋，很有可能因此讓一個聽眾聽見一些他們從沒聽過的東西。⁵⁶

或許分類音樂對唱片公司或經紀公司來說，是區隔市場和消費者之必要手段，以上音樂家瑪許相信的卻是，無論如何分類，音樂本身的影響力是不會變的--很多時候聽眾受到感動並不是因為他們認出特定的音樂風格或演出方式，而是音樂本身的感染力。

如果音樂是沒有界限的，跨界音樂跨出去的是什麼呢？當我們已習慣成自然地將流行和古典音樂的區隔視為理所當然，卻忘了兩者之間的界線其實原本是人為的。將跨界音樂重新分類最終並沒有解決音樂界線之矛盾，回顧、重思、和解構音樂的界線也許才是重新分類跨界音樂之前提。但筆者希望將跨界音樂視為一個獨立領域此論點，可以讓音樂工作者和唱片公司重思跨界音樂對傳統古典音樂環境帶來的衝擊，如何在維護古典音樂傳統和鼓勵跨界音樂創新之間求得平衡，將是未來的課題。

⁵⁴ James Hunter, "The Classical Crossover Conundrum."

⁵⁵ James Hunter, "The Classical Crossover Conundrum."

⁵⁶ Adams, 79. 筆者自譯，原文為："But for me crossover also means classic music—not just classical music. I have a pop song on my album as well. In some ways, it can be a dangerous thing and difficult for some people to understand. But if you sing it from your heart and give a true interpretation, it can hopefully reach an audience that will hear something that they might otherwise never hear."

參考文獻

- Adams, Steve. "Labels Dream of A Classical Crossover Christmas." *Billboard*, November 18, 2006, 76.
- Beard, David and Kenneth Gloag. *Musicology: Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
- Beckingham, Carolyn. *Moribund Music: Can Classical Music be Saved?* Portland, Oregon: Success Academic Press, 2009.
- Borthwick, Stuart, and Ron Moy. *Popular Music Genres: An Introduction*. New York: Routledge, 2004.
- Brackett, David. *Interpreting Popular Music*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2000.
- Clayton, Martin, Trevor Herbert, and Richard Middleton, eds. *The Culture Study of Music*. New York: Routledge, 2003.
- Craig, Timothy J., and Richard King eds. *Global Goes Local: Popular Culture in Asia*. Vancouver, BC: University of British Columbia Press, 2002.
- Everett, Walter, ed. *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays*. 2nd ed. New York: Routledge, 2008.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On The Value of Popular Music*. Boston: Harvard University Press, 1996.
- _____ ed. *Popular Music Analysis*. Vol. 3 of *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. New York: Routledge, 2004.
- _____ ed. *Music and Identity*. Vol. 4 of *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. New York: Routledge, 2004.

- Frith, Simon, Will Straw, and John Street eds. *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.
- Garofalo, Reebee. "Culture versus Commerce: The Marketing of Black Popular Music." *Popular Culture* 7 (1994): 275-287.
- Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and The Poetics of Place*. New York: Verso, 1994.
- George, Nelson. *The Death of Rhythm and Blues*. London: Omnibus, 1988.
- Gloag, Kenneth. "Crossover." *Oxford Companion to Music*. Edited by Alison Latham. Oxford Music Online, <http://0-www.oxfordmusiconline.com.maurice.bgsu.edu/subscriber/article/opr/t114/e1730> (accessed February 16, 2010).
- Gurewitsch, Matthew. "The Crossover Question." *Opera News* 69, no. 4 (October 2004): 24-28. Academic Search Complete, EBSCOhost (accessed March 6, 2010).
- Henry, Balford. "Reggae: From Rebel Music to Crossover." *Billboard*, August 6, 1994, 10.
- Ho, Wai-Chung. "Between Globalisation and Localisation: A Study of Hong Kong Popular Music." *Popular Music* 22 (May 2003): 143-157.
- Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Lannert, John. "BMG Plots Pop Crossover for Raul Di Blasio." *Billboard*, May 14, 1994, 1.
- Lonergan, David F. *Hit Records, 1950-1975*. Maryland: The Scarecrow Press, 2005.
- Longhurst, Brian. *Popular Music and Society*. 2nd ed. Malden, MA: Polity Press, 2007.
- Middleton, Richard. *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. New York: Oxford University Press, 2000.

Moore, Allan F., ed. *Analyzing Popular Music*. New York: Cambridge University Press, 2003.

Nexica, Irene J. "Musical Marketing: Tropes of Hybrids, Crossovers, and Cultural Dialogue through Music." *Popular Music and Society* 21 (1997): 61-82.

Oliver, Paul. "Aspects of the South Asia/West Crossover." *Popular Music* 7 (May 1998): 119-122.

Randel, Don Michael. "Crossing Over with Rubén Blades." *Journal of American Musicological Society* 44 (1991): 301-23.

Reynolds, J.R., and Deborah Russell. "US3'S 'Cantaloop' Comes to Fruition; Blue Notes' Patience Breeds Crossover Hit." *Billboard*, January 22, 1994, 12.

Ross, Alex. "Listen to This." *The New Yorker*, February 16, 2004.

Rubin, Rachel and Jeffrey Melnick, eds. *American Popular Music*. Boston: University of Massachusetts Press, 2001.

Wallis, Roger, and Kirster Malm. *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon, 1984.

Wyschogrod, Edith. "Crossover Dreams." *Journal of American Academy of Religion* 54 (1986): 543-547.

Shuker, Roy. *Understanding Popular Music*. 2nd ed. New York: Routledge, 2001.

_____. *Popular Music: The Key Concepts*. 2nd ed. New York: Routledge, 2005.

Stilwell, Robynn J. "Crossover." *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*. <http://0-www.oxfordmusiconline.com.maurice.bgsu.edu/subscriber/article/grove/music/40611> (accessed February 16, 2010)

Szwed, John. *Crossovers: Essays on Race, Music, and American Culture*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2005.

Taylor, Timothy D. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge, 1997.

The Recording Academy. "Grammy Award Winners." Grammy. http://www2.grammy.comGRAMMY_Awards/Winners Result.aspx (accessed February 12, 2010).

Tsioulcas, Anastasta. "The Year In Music 2003: Household Names Dominate Classical Charts." *Billboard*, December 27, 2003, 84.

附錄、跨界音樂中的三種類型

跨界 音樂 分類	曲目的融合 古典（流行）音樂家演出流行 （古典）曲目		演出方式的融合 古典和流行音樂工作 者的合作演出	音樂素材的融合 結合流行（古典）素材之 古典（流行）音樂
例子	<p>古典音樂家</p> <p>聲樂家 Katherine Jenkins Natasha Marshⁱ Russell Watson Rhydian Roberts</p> <p>器樂家 Yo-Yo Ma Vanessa Mae Christopher O’rileyⁱⁱ Catya Maré</p> <p>聲樂團體 Il Divo Opera Babes Amici Forever The King’s Singers</p> <p>器樂團體 Bond Turtle Island Quartet Berlin Phil 12 Cellists</p>	<p>流行音樂家</p> <p>聲樂 Darius Campbell Filippa Giordano Sting/Edin Karamazovⁱⁱⁱ</p> <p>器樂 Rick Wakeman^{iv}</p>	<p>音樂專輯 Moody Blues’s <i>Days of Future Passed</i> (1967) Deep Purple’s <i>Concerto for Group and Orchestra</i> (1969) Wakeman’s <i>Journey to the Centre of the Earth</i> (1974)^v Wakeman’s <i>The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table</i> (1975)^{vi} Freddie Mercury/Montserrat Caballé’s <i>Barcelona</i> (1987) Metallica’s <i>S&M</i>(1999)^{vii} Puccini’s <i>La Bohème</i> (Philips, 2000)^{viii}</p> <p>音樂團體 East Village Opera Company^{ix} Jeans n’ Classics^x Trans-Siberian Orchestra^{xi} Igudesman & Joo^{xii}</p>	<p>古典音樂結合流行素材 John Williams’s “By Request: The Best of John Williams and The Boston Pops Orchestra (1990)”^{xiii} George Crumb’s <i>Black Angels</i> (1971) for amplified string quartet Steve Reich’s <i>Electric Counterpoint</i> (1987)</p> <p>流行音樂結合古典素材 <u>Ken Russell: <i>Lisztomania</i></u> (1975)^{xiv} A plus D’s “Beethoven’s Fifth Gold Digger (Kanye West vs. Beethoven vs. Walter Murphy)” (2006) Alicia Key’s “Piano & I” (2001) Sweetbox’s “Everything’s gonna be alright” (1997) S.H.E’s “Remember”(2002)</p>

-
- ⁱ Marsh contracted with EMI classics as a crossover artist, who needs to find repertoire “is accessible to everybody across a broad spectrum. The challenge has been to find repertoire that isn't too clichéd, and isn't too stuffy or too classical or too old-fashioned.” Adam Sweeting, “Opera's Not Just Fat Old Women.” *Telegraph.co.uk*, January 20, 2007, <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/opera/3662641/Operas-not-just-fat-old-women.html> (accessed April 10, 2010).
- ⁱⁱ Classically trained pianist who perform both classical and popular music repertoire. The most famous crossover album is *True Love Waits: O'riley Plays Radiohead* (2003). See official website: <http://www.christopheroriley.com/>.
- ⁱⁱⁱ Sting and Edin Karamazov's *Songs from the Labyrinth* (2006) was based on British madrigal composer John Dowland (1563-1626).
- ^{iv} Although Wakeman studied music in Royal College, he has been considered as one of the greatest Rock keyboardists. He released a piano album titled *Classical Variations* (2002) that performing classical music works with his new ideas, such as improvisation or adding new melodies and rhythms.
- ^v Wakeman's rock band collaborated with The London Symphony Orchestra and The English Chamber Choir. Rick Wakeman, Discography: *Journey to the Centre of the Earth* (1974), http://www.rwcc.com/title_detail.asp?int_titleID=2 (accessed April 10, 2010).
- ^{vi} Wakeman's rock band collaborated with same orchestra and choir. Rick Wakeman, Discography: *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table* (1975), RWCC, http://www.rwcc.com/title_etail.asp?int_titleID=3 (accessed April 10, 2010).
- ^{vii} Abbreviation of “Symphony and Metallica,” an album incorporated with San Francisco Symphony Orchestra.
- ^{viii} An album features Andrea Bocelli and Barbara Frittoli and is conducted by Zubin Mehta.
- ^{ix} A group combines rock singers and classical ensembles. See official website: East Village Opera Company <http://www.eastvillageoperacompany.com/bio.cfm>.
- ^x A Canadian company that was founded in 2005 for giving combined performances of rock band and orchestra. See official website: <http://www.jeansnclassics.com/>.
- ^{xi} A group founded by Paul O'Neil, which combines Rock band, orchestra, choir, and narrators, producing four rock operas. See Official Website: <http://www.trans-siberian.com/about/index.php>.
- ^{xii} A duet formed by violinist Aleksey Igudesman and pianist Richard Hyung-ki Joo, who “combine comedy with classical music and popular culture.” See official website: <http://www.igudesmanandjoo.com/biography/>.
- ^{xiii} <http://www.johnwilliams.org/compositions/olympicfanfare.html>
- ^{xiv} He has written the soundtracks for two films by Ken Russell: *Lisztomania* (1975), which features vocals from Roger Daltrey and which takes as its starting point the music of Liszt and Wagner; and *Crimes of Passion* (1984), much of which is built around themes taken from Dvořák's New World Symphony.

音樂研究 第 15 期 2011.05