

閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 李秀琴

編輯委員（依姓名筆劃排列）

李葭儀

林珀姬

吳榮順

陳美鸞

錢南章

顏綠芬

Guandu Music Journal

Editor in Chief

LEE Schu-Chi

Editorial Committee

LEE Chia-Yi

LIN Po-Chi

WU Rung-Shun

CHEN Mei-Luan

Chien Nan-Chang

YEN Lu-Fen

主編的話

【關渡音樂學刊】第四期很高興又與讀者見面了。

本期封面與封底的圖案設計反應國外學者所探討的兩篇研究報告：西非馬里巴瑪那夫族及寮國的苗族音樂文化生活。對民族音樂學者來說，一張張從田野調查所拍攝回來的珍貴資料，不只是文獻而已，還夾雜著很多歷史見證與複雜的回憶。

本期刊登的九篇論述中，除了感謝作者不吝賜稿外，對於很多評審委員提出寶貴建議的用心實在令人敬佩，藉此主編再次替作者表示感謝。內容方面，涉及創作理念探討與作曲理論分析的有兩篇、西方古典音樂研究的相關論述一篇、聲音科技之探討與宗教改革家的音樂觀各一篇、世界音樂的研究兩篇、影音導覽與評介及音樂創作各一篇。

在創作理念探討上，這一期我們刊登了嚴福榮作為亞洲作曲家，探討同為韓裔留德的亞洲作曲家尹伊桑如何以亞洲音樂特有的素材融入西方作曲藝術中(〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉)；青年學子楊聿聖對美國作曲家Henry Cowell的探討(〈Henry Cowell之作曲理論研究—以Quartet Romantic (1915-17)為例〉)；青年學子吳始潔以三首作品來探究浪漫時期的音樂處理(〈Mendelssohn、Liszt 與Franck「前奏曲與賦格」之時代風格表現初探〉)；電腦音樂作曲家曾毓忠探討現代科技對創作的影響(〈聲音科技之音樂功能與美學角色初探—以1948年之後四分之一個世紀的若干代表作品為例〉)；江玉玲對基督宗教改革慈運理宗教音樂理念有詳細的介紹(〈宗教改革家慈運理的音樂觀與音樂創作〉)。

有關民族音樂學領域的研究這期我們刊登了來自海外兩位民族音樂學者長期在田野調查工作之餘，所探討的兩篇文章：一篇關於亞洲，一篇是非洲。兩位歐洲學者代表了典型的西方學者，長期投入研究他文化(非西方)傳統音樂的領域，而樂此不疲。其中Gisa Jaehnichen 對寮國不同苗族擁有各自符碼的音樂特質探討(〈Local Typology and Individuality of Hmong song Melodies〉)；Edda Brandes and Salia Malé合撰的有關西非馬里最大族群之一的巴瑪那夫的豐富樂種，並在一個非洲典型的男性社會中，對女性樂者予以某種程度的關注(〈The Music of the Bamananw in Mali/West Africa-with special regard to the role of women in

music》)。

作曲家介紹自己的作品，本期由資深作曲家馬水龍對自己早年在他鄉異文化的生活環境中，探索一個屬於自己創作的語言（〈展技曲與賦格〉）；南管學者林珀姬這期延續介紹日治時期南管的歷史聲音（〈聽見台灣南管歷史的聲音—兼談台灣南管音樂的發展—從台灣南管有聲出版品說起(1920-1980)〉）。

在本刊第四期出版之時，也是主編年度任務的結束，下一期將由王美珠老師接棒，希望大家繼續支持、關心與指教。

主 編  謹識

2006年6月

目 錄

論文

- 從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根..... 嚴福榮..... 1
- 從Henry Cowell的Quartet Romantic (1915-17)
談美國二十世紀初無調音樂手法與序列主義之實踐..... 楊聿聖..... 27
- 聲音科技之音樂功能與美學角色探討—
以科技音樂年後四分之一個世紀的若干代表作品為例..... 曾毓忠..... 75
- 宗教改革家慈運理的音樂關與音樂創作..... 江玉玲..... 93
- 浪漫時期「前奏曲與賦格」音樂處理之探討—
以Mendelssohn、Liszt、Franck作品為例..... 吳姸潔..... 117
- 西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及
特別是婦女在音樂中的角色..... 艾達·布蘭德斯博士和莎莉亞·馬蕾博士..... 141
- 苗族歌曲旋律的區域性類型和主體性..... 吉薩·耶尼亨博士..... 161

影音出版品資料導聆

- 聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展—
從臺灣南管有聲出版品說起（1920-1980）..... 林珀姬..... 213

音樂創作

- 展技曲與賦格（1974）..... 馬水龍..... 265

- 作者簡介..... 283

CONTENTS

Articles

- From the Exploration of Isang Yun's "Main Tones Technique"
in Search of the Roots of Asian Composers Under Western Culture.....Dr. YIM Fuk-wing..... 1
- Serialism and Dissonant Counterpoint in
Henry Cowell's Quartet Romanti..... YANG Yu-Sheng27
- A Study on the Musical Function and
Aesthetical Role of Sound Technology,
as Exemplified at Some Representative Electroacoustic Works
Composed within a Quarter Century after 1948.....Dr. TSENG Yu-Chung 75
- The Musical Opinion and Compositions of Church Reformer
Huldrych Zwingli (1484-1531)Dr. CHIANG Yu-Ring..... 93
- The Research on Romantic Music Style
in Mendelssohn, Liszt and Franck's "Prelude and Fugue"..... WU Ling-Jie 117
- The Music of the Bamananw in Mali/West Africa
with Special Regard to the Role of Women in MusicDr. Edda BRANDES and Dr. Salia MALÉ.... 141
- Local Typology and Individuality
of Hmong Song MelodiesDr. Gisa JÄHNICHEN..... 161

Review

- Hearing Taiwanese Nankuan Music's Historical Sound
On Nankuan Music's Development- in Taiwan
through a Survey of Sound Recording Publications (1920-1980)..... LIN Po-Chi.....213

Music Composition

- Toccata und Fuge für Orgel (1974)MA Shui-Long.....265

- Authors' Brief Resume**283

從尹伊桑主幹音技法的探索 來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根

嚴福榮

摘要

尹伊桑 (Isang Yun, 1917-1995) 是一位成功走上國際音樂舞台的韓裔德國籍作曲家。他的作品裡不僅具有國際性音樂語彙的技法，更兼具有東方音樂文化的內涵。在他的作曲技法中，特別強調東方音樂文化的單音 (single tone)¹在音樂藝術上的表現力。他將此單音概念的應用，稱之為主幹音 (main tones)²技法。

很明顯地，此主幹音技法已經受到當代西方音樂界廣泛的關注與重視。事實上，除了技術方面的原因以外，有很大的關注是來自於此技法中所含有不同於西方的觀念。更進一步說明，對於尹伊桑這一位來自亞洲國家的作曲家來說，在接受西歐音樂教育中成長，在西方文化下生活。但是，在他的一生裡，仍然不斷地強調 he 自己是韓國裔人，無論作品標題方面，寫作意念方面，都能令人感受到作曲家內心深處那份蘊涵著深厚東方文化的情愫。究竟在他思索的創作路途上，是如何在東方傳統文化中找尋到他自己創作思維的根。正是本論文探討主幹音技法之動機所在，並將此技法回歸到創作觀念的原點上，作為研究的出發點。另一方面，希望從尹伊桑身為亞洲作曲家在歐洲獲得肯定的例子中，能為吾人將來音樂創作的發展與方向帶來一些前瞻與啟示。

關鍵詞：單音技法的東方哲學；韓國音樂文化；中國書法；主幹音技法；現代西方作曲技法

¹ 對於尹伊桑來說，主幹音技法中所談到的主幹音，意指是單音，也就是利用單音來作曲的方法。

² 「主幹音」一詞，尹伊桑在德文中稱之為 Haupttönen。

From the Exploration of Isang Yun's "Main Tones Technique" in Search of the Roots of Asian Composers Under Western Culture

Dr. YIM Fuk-wing

Associate Professor

Music Department of Soochow University

Abstract

Isang Yun (1917-1995) is a German-Korean composer who has successfully come on the international musical stage. His work not only has the techniques of the international musical vocabulary, but also has the inner meaning of the oriental musical culture. In his compositional techniques, he especially emphasized the single tone of the oriental musical culture in the manifestation of musical art. He called the application of this single tone concept as main tones technique.

It has become clear that this main tones technique has attracted wide contemporary western musical concern and attention. In fact, apart from the technical reason, much attention has come from this technique that consists of a non-western concept. In addition, Isang Yun is a composer who came from Asia, grew up from western musical education and lived in a western culture, but has life-long emphasized that he is Korean. No matter it is about the musical piece title or related to the composition concept, one can feel that in the composer's mind, he withholds an in-depth oriental culture. In thinking along his creative path, how did his oriental traditional culture find the root of his creativity? The motive of this thesis is to discuss the main tones technique, and relate this technique back to the original point of the creativity concept, and this is the starting point of this research. On the other hand, by using the example of Isang Yun who is an Asian composer

recognized in Europe, it is hoped that this will in future bring to us the vision and revelation for the development and direction of musical creativity.

Keywords: Single tone technique of oriental philosophy, Korean music culture, Chinese calligraphy, Main tones technique, Contemporary western compositional techniques.

前言

波里斯·布拉赫 (Boris Blacher, 1903-1975)³曾對尹伊桑說：「你永遠不要忘記你身上有著東方人的優良文化，不要只寫什麼十二音列，用你的語言寫你的東西……」⁴。這段話無形中就正如一支強心針，注射在作曲家的心靈裡，讓他更堅定地朝著東方傳統文化的方向尋求新的觀念，新的啓示，依賴東方傳統文化賦予其創作再生的力量，最後他終於研發出由單音概念衍生出來的「主幹音技法」(main tones technique)。

在尹伊桑的音樂創作世界裡，究竟其創作理念是如何通過主幹音技法，在音樂中被體現出來呢？此技法對於單音的應用與最近幾百年西方調性音樂所存在的調性中心音 (central tone) 現象⁵相比較，這兩者之間，是否存在著某種程度的相似性或共通性？作曲家是如何通過東方的意念，使主幹音技法擺脫了西方調性音樂的思維與表達方式？此技法又是否能兼備與取代調性結構的精神與意義？有關於這一連串的種種疑問，確實是一些值得去探討的問題。本論文研究的思考與方法，首先從單音在東西方音樂發展與演變情況的角度來切入，了解其中單音在東西方音樂所隱含的思想觀念與表達上的差異性。並藉由此觀察點所得出的初步結論，去幫助進一步了解主幹音技法。論文內容部分主要分成三個範疇來進行探討：分別是（一）單音技法的東方哲學淵源及其應用、（二）韓國音樂文化與中國書法的影響、（三）主幹音技法與現代西方作曲技法的結合等。每個範疇裡再舉出相關之音樂作品加以佐證。

單音在東西方音樂的發展與演變

讓我們先從歷史的角度來回顧單音的發展，在東西方音樂發展的初期，人類皆以單旋律線條來抒發情感，表達思想。時至今天，在西方國家裡仍然可以從某些少數民族的古老民歌中，發現到他們繼續保留著這種單音手法的表現方式。隨著人類心智高度發展的結果，在音高上的表現力也大大的增強，作曲技法的應用更呈現出不同的面貌。尤其是西方音樂的發展，從單音音樂、經由多線條的複音音樂，演變至最為廣泛音樂愛好者所熟悉大小調

³ 波里斯·布拉赫是柏林音樂院 (Hochschule fuer Musik, Berlin) 的音樂教授。1957-1959年，尹伊桑留學德國期間，就讀於該院，跟隨布教授學習作曲。

⁴ 蔡采璇，尹伊桑與他的主幹音。〈島音〉，第二期第二版。柏林：柏林台灣音樂協會會訊。頁2。

⁵ 劉健，〈點調性、群調性觀念對其曲式結構的影響〉，《論曲式與音樂作品分析》。北京：人民出版社，1993年。頁197-210。文章內容曾談到西方傳統大小調性體系中，在一定音類集合裡，相互之間是從相衝、對立概念中，逐漸形成具有傾向性的關係，最後導向調性中心音的現象。

體系的調性音樂語言。簡言之，西方歷史演變的過程中，可以說是從單音旋律擴展至功能和聲進行的基本型態。單音對於東方音樂的發展而言，也就是亞洲音樂觀念，長期以來一直都是依循著以單線條為主的音樂道路來創作。換言之，東西方音樂對於單音的發展與演變，通過長時間的創作與實踐，他們已各自尋找到歸屬於自己的基本思維與表達模式，也就成為東西方文化在審美觀念上的差異。

無庸置疑，東西方的人文與文化不同，思考的方向與角度自然就不盡相同。魯道夫·雷蒂 (Rudolf Reti, 1885-1957)⁶在「調性、無調性、泛調性」一書中，曾談到調性音樂的主音，亦即中心音現象，「基本上，是源於一個音與它的某些泛音關係。例如一個 G 音橫向到另一個 C 音的時候，由於前者是後者的第二個泛音，這種進行聽起來是很有說服力的，就好像是必然的結果，給予人一種解決感或結束感。如果這兩個音在縱向上各自再加上自己形成的泛音，這種進行的方式不僅是從音到音，而是將前述的想法擴充到從和弦到和弦的關係，例如由 G 音所組成的三和弦進行到 C 音的三和弦，這種和聲進行，在調性功能的角度來看，可被稱之為屬於主和弦，亦即 V 級到 I 級的目標性傾向，這種決定性的解決效果還會大大的被增強。……這是一種由不穩定走向穩定的特性。」⁷以上所談到是西方傳統調性音樂的架構裡，有關於音之間或和弦之間的互相聯繫，主要是建立於一種所謂主從關係的基礎上。再進一步探究，它們之間其實是經由相衝或對立的概念，逐漸形成傾向性的中心音現象。這種現象也就說明了音與音或和弦與和弦必須在互動中，彼此間才能獲得其存在的價值與意義。反之，單音或單一和弦的單獨存在是沒有意義的。對於來自於亞洲地區帶有東方文化背景的尹伊桑來說，這一點與他對單音應用的觀念相比較，是有很明顯的區別。表面上來看，他的主幹音即單音可類比或被視為西方調性音樂的中心音⁸。但是，在主幹音技法裡特別強調的是，單音本身是一個實體，每個單音擁有自己的獨立性與自主性，也就是主幹音技法的核心內容。由於他對單音的表現力極度的重視，因此每首音樂作品的完成，可被視為由一個單音的延續過程所衍生出來的結果，一切的變化必須在單音延伸的基礎上發生。實際上，此技法和亞洲傳統音樂創作觀念中的單音，以至單音化的線條特徵是一脈相傳的。此外，更值得注意的是，尹伊桑自稱此技法主要是與中國「道」的思想有關。尹

⁶ 魯道夫·雷蒂出生於南斯拉夫塞爾比亞 (Serbia)，是一位美國籍的作曲家及樂評家。

⁷ 魯道夫·雷蒂著，鄭英烈譯，《調性、無調性、泛調性》(Tonality, Atonality, Pantonality: A Study of Some Trends in Twentieth Century Music)。北京：人民音樂出版社，1992年。頁9-10。

⁸ Francisco F. Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers*. Quezon City: New Day Publishers. 1983, p.46. "The concept of the Hauptton and the Hauptklang……The concept of the sound unit (Toneinheit) consisting of a central tone……"。

伊桑說：「我的音樂與道的思想有密切關係，不懂得道，就不可能了解我的音樂」。⁹很顯然地，東方哲學上的思想對他音樂創作的內在精神影響亦極深遠。

儘管東西方音樂在單音的概念上南轅北轍，然而，東西方音樂的表現方式，仍然是存在著某種程度的相似性或共通性：無論是西方調性音樂的中心音或尹伊桑的主幹音，在每首音樂作品中所扮演的角色，皆作為曲式結構構成的動力所在；它們的存在，基本上，是建立於具有變化與統一密切關係的層面裡。在音樂創作的過程中，也都需要尋求這兩者之間適度的平衡。其所不同的地方，最主要是在於創作思考觀念切入的起點或立足點，西方調性音樂是從「變化」的基礎上尋求「統一」；反之，受到東方文化影響的主幹音技法，則是從「統一」基礎上尋求「變化」。

(一)單音技法的東方哲學淵源及其應用

為了更清楚瞭解尹伊桑主幹音技法背後深層的哲學思想，以下想先就他所提及道家思想之「道」進行探討。究竟是如何深遠地影響尹伊桑的音樂創作觀念，在此範疇裡將分為兩個部分來加以說明。第一部分：略述道家思想之「道」與「陰陽哲學」的概念。第二部分：「道」與「陰陽哲學」對尹伊桑創作觀念的影響。

第一部分：道家思想之「道」與「陰陽哲學」的概念

有關於「道」，道家思想最高的指導原則就是「道」。在《道德經》第四章是這樣描述的：「道冲，而用之又弗盈。淵兮似萬物之宗，……」在此段話意涵著「道」是宇宙萬物產生的總根源。第二十一章提到「人法地、地法天、天法道、道法自然」討論到宇宙中，天、地、人與「道」的大小，歸根結柢是「道」最大。阮忠說：由於「人生於天地之間，天是自然，地是自然，人因天地之生而生，人也該是自然」¹⁰，這意思指「道」是自然，是本源。閔建蜀闡釋《易經》中太極觀的整體思維是一種「合一思維」。整體代表著「一」，這個「一」又可分為「二」，而繼續再分至「多」，「多」又可復合回到「一」，因此《易經》也可說是一種「一的多向思維」。與老子的「道生一，一生二，二生三，三生萬物」¹¹的思維方式，正剛好有著共同之處，也就進一步說明了「道」即「太極」¹²。「太極」為天地萬物之本原，一切的變化都基於最初的「太極」，它是根、是本，代表著一整體的觀念，「太極」也就是

⁹ 這段話摘錄自漢斯·沃伊什著，尹耀勤與趙志揚合譯。《基於道之精神的音樂 ----- 對洛陽的思考》一書。

¹⁰ 阮忠，《道家智謀》。台北：千事企業社，2001年。頁21。

¹¹ 此段話摘錄自道德經第三十六章內文。

¹² 閔建蜀，《易經的領導智慧》。香港：中文大學出版，2000年。頁73。

「道」。《易經》向後人所昭示的就是「道」的道理。從其中可領悟到存在著三種關係，分別是「不易」、「變易」與「簡易」。

所謂「不易」：即不變的道理。意涵「自然界法則的不變，自然法則影響事物變化，但本身的變動卻有常軌」¹³。換言之，在一切事物變化中有一種不變的本體。例如：春、夏、秋、冬的四季交替。

所謂「變易」：即可變化的道理。《易傳》的《繫辭上傳》提到了「一陰一陽之謂道也」說明任何事物皆存在著兩種互相對立互相消長的勢力。再透過以下「圖表一」「太極圖」進一步說明。



白色部分代表「陽」
黑色部分代表「陰」

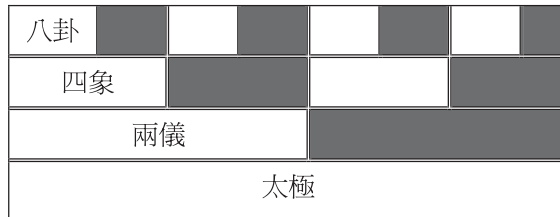
「圖表一」：「太極圖」

圖中的圓圈代表「太極」為一個整體。「太極」內含有兩條的陰陽魚。黑色代表了陰魚，白色代表了陽魚。所謂陰陽，即為一體兩面。它們的形狀，一方面處於對立；另一方面卻發現此兩魚相互抱在一起。這一狀態間接地說明了，任何事物陰陽兩種力量既對立，又相互支持與互補。「太極」思想並非二元論，乃是有變化的一元論。也就是說作為一個整體，含有既矛盾又統一，缺一不可。同時又將矛盾化解成具有一種互補性的統一關係。此一現象，更導出了這兩種勢力正處於不斷的運動與變化之中。例如：一首曲子的音樂素材內容含有統一與變化的兩面。隨著音樂性的需要，此兩面將經過對立的過程轉化成互補的統一新關係上。

所謂「簡易」：將宇宙與人事歸納為極簡單的道理。根據六十四卦，天乃代表自然，具有客觀性的自然規律，與人按照客觀的自然律行事。例如：人類白天工作，晚上休息的常態性行為，就是按照自然規律日落月出晝夜更變的最佳範例。在這裡，可以觀察到天與人之間具有一致性，並構成一種密不可分的整體。進而言之，天與人的行為合成一體，構成了「天人合一」的整體觀念。

¹³ 同上。頁 209。

其實，八卦圖就是以簡單而直觀的圖示方式，揭開了形而上「道」的道理。「圖表二」，此圖是由下往上去觀看，圖中顯示出一陰一陽、一分為二的概念。任何一部分皆可作為一個整體，又可繼續不斷地再作分裂。這就說明了，整體存在於部分之中，反之，部分的合成構成了整體。換言之，一切變化都基於「太極」的起初，這一種靜態的、永恆的、不變的「一」¹⁴。其中，更意味著「道」是寓「變化」於「不變」、寓「變易」於「不易」、寓「動」於「靜」的整體觀。



「圖表二」：「八卦圖」

第二部分：「道」與「陰陽哲學」思想對尹伊桑創作觀念的影響

尹伊桑對於音樂創作觀念的起點，主要是將單音視為「太極」，又將「太極」視為音樂之根本，正是「一」，一切變化都始於這個靜態的「一」。也就是將單音置於「不易」觀念的背景上。因此，在作曲家創作過程中，一切縱向與橫向變化的現象，也可被理解為具有象徵意義的單音概念之延伸。另一方面，由於「太極」含有陰陽一體兩面的性質，究竟「主幹音技法」是如何根據「陰陽哲學」概念作為促成各種音樂對立¹⁵與統一一體兩面的規範呢？關於這一點，以下將作更進一步的討論。

不同性質的主幹音所形成的對立與統一

首先，讓我們討論尹伊桑的音樂作品裡有一種幾乎不引人注目，但卻似乎是他音樂創作中最具有高度特色的手法，即長音或持續音的單音應用。「譜例一」這是一個八小節的音樂片段。在記譜上，祇有三種音樂元素：分別是一個單音 F# 音，一個等同的音值長度單位反覆出現，一個音量 *mf* 的提示。除此以外，並沒有別的標示。

¹⁴ 「太極」的起初，這一種靜態的、永恆的、不變的「一」。這種狀態也可被理解為「不易」。

¹⁵ 「陰」與「陽」、「易」與「不易」皆可象徵「對立」與「統一」、「變」與「不變」的關係。因此可理解為「變」即「對立」的意思。



「譜例一」：同音高、節奏與音量的單音表現方式

試問這個平淡無奇的單音表現，是否能引起聽眾有深刻的感受？是否可牽動聽眾的心靈渴望地繼續聽下去嗎？很顯然地，所得到的答案此單音很容易造成一種枯燥乏味、無所適從的感覺。或許，在這裡可能產生另外的一個疑問，究竟主幹音技法的單音，如何在不變音高的情況下，仍然取得具有音樂前進的效果或吸引力？以下「譜例二」是尹伊桑為長笛獨奏而寫的五首小品《練習曲》(Etüden)¹⁶的第四首，音樂開始部分將揭開這個初步的答案。其關鍵所在是利用不同節奏、音量以及演奏語法的變化，來獲得音樂行進過程所需的不穩定性與張力起伏的表現。但真正促成這些聲響感受的原因，並不僅是表面上所使用的西方作曲技法，乃是聲響背後作曲家那份來自於個人獨特的哲學思想。那麼，F# 音假設象徵著「一」、「統一」，其它音樂元素的變化皆為此單音概念衍生出來的結果。從另一角度來看，不同變化的音樂元素與 F# 音結合，使同音高而不同性質的單音形成對立與統一的新局面。



「譜例二」：尹伊桑《練習曲》，第四首，1974 年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin

¹⁶《練習曲》是尹伊桑於 1974 年為長笛獨奏而寫的五首小品。每首小品皆使用長笛家族之樂器，分別是第一首採用 Große flöte；第二首採用 Alt-flöte in G；第三首採用 Piccolo-flöte in G；第四首採用 Baßflöte；第五首採用 Große flöte。

主幹音與非主幹音所形成的對立與統一

《皇室主題》(Königliches Thema)¹⁷ 是一首主題與七個變奏曲。「譜例三」為此曲音樂開始部分，第 1 至第 10 小節是主題所在，由二十個音所組成。這組音群就西方音樂而言是一個主題，對尹伊桑來說這就是一種主幹音的形式，代表著「統一」即「不易」、不變的部分。很明顯地，從音樂性發展與變化的角度來看，變奏二至變奏七，主要是建立於每個主幹音各自作不同程度單音的延續。在此過程中所形成的新音群，可被稱為非主幹音，代表著「對立」、「變易」，變化的部分。同時，這些新音群依附於主幹音之上，是屬於主幹音繼續再分裂的結果。在這種情況下，主幹音與非主幹音之間，是經由對立過程轉化到互補的統一新關係。

¹⁷ 《皇室主題》是尹伊桑於 1976 年為小提琴獨奏而寫。這首作品之主題是腓特烈二世 (Friedrich the Second) 於 1747 年訪問柏林間，交給約翰·塞巴斯田·巴哈 (Johann Sebastian Bach) 的一首賦格即興曲。之後，巴哈以此主題材料為基礎，創作了他後期的名作《音樂的奉獻》(Musikalisches Opfer)，BWV1079。

標題

弦索一

弦索二

弦索四

弦索五

弦索六

弦索七

「譜例三」：尹伊桑《皇室主題》，1976年

協和與不協和之主幹音音程所形成的對立與統一

很多時候，聲響上之協和與不協和主要是用來表達音樂行進感與穩定性的範疇。對於尹伊桑來說，其應用背後的原動力或許還含有另外一種特殊的意義，這就是將主幹音與「陰陽哲學」概念中對立與統一體兩面的想法結合，轉換成在聲響上來表現。以下透過「譜例四」與「圖表三」¹⁸《三重奏》(Trio) 第 1 至第 20 小節作為參考與對照。在這裡假設為段落

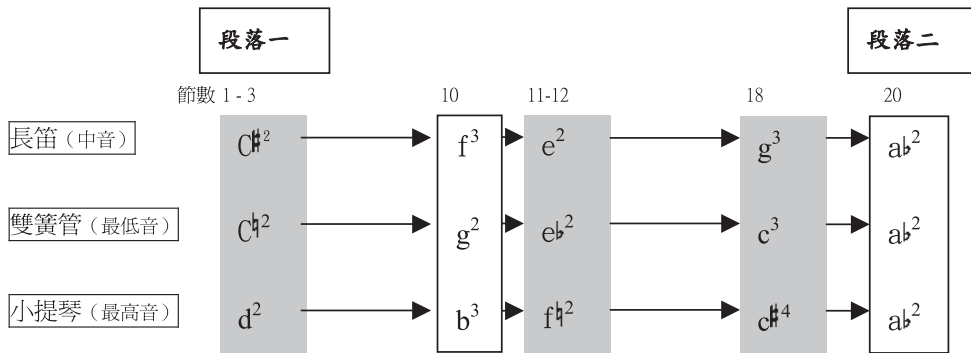
¹⁸ 圖中三音組之白色部分則代表著「協和」即三度疊置之和弦，三音組之陰影部分代表著「不協和」即非三度疊置之和弦聲響，它們之間的互動關係是經由時間流動過程中，形成了「陰陽哲學」概念中對立與統一體兩面的局面；另一方面，每次三音組之出現，每個樂器在音域安排上皆呈現一致性，分別是最低音：雙簧管、中音：長笛、最高音：小提琴，象徵著此音樂片段統一性的一面。

一連接至段落二開始的地方。此音樂片段整體而言，在某種程度來說，是經由五組縱向的主幹音架構而成。在其中，每聲部的主幹音又分別各自作單音橫向衍生與擴展的結果，並逐漸形成了「協和」即白色部分代表著統一，與「不協和」即陰影部分代表著對立所營造出特殊的聲響效果。

The image displays a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Violin (Viol.). The score is organized into four systems, each containing three staves. The first system (measures 1-5) shows the initial entries of the instruments with dynamic markings like *pp* and *p*. The second system (measures 6-10) continues the development, with dynamics ranging from *mp* to *ppp*. The third system (measures 11-15) features sustained notes with dynamics like *mp* and *pp*. The fourth system (measures 16-20) concludes the segment with dynamics such as *mf* and *p*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic hairpins, illustrating the complex texture described in the text.

「譜例四」：尹伊桑《三重奏》，1972-73年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin



「圖表三」：尹伊桑《三重奏》，1973，第 1 至第 20 小節。

不同音色、力度、節奏、音域（或音高）所形成的對立與統一

對於許多作曲家來說，在作曲技巧方面，他們已經開始探索音樂上各種不同的表現方式，像對於音樂本身的表情，例如音色、力度、節奏、音高，加以多方面的嘗試、控制與應用。其中，尤其是音色與力度的表現，無疑地是東方作曲家所特別重視的。以下「譜例五」《小陽陰》(Shao Yang Yin) 將是尹伊桑創作觀念中，將「陰陽哲學」概念應用於此範疇的另一範例。

「譜例五」：尹伊桑《小陽陰》，1966 年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin

音樂開始，就音色、力度與音域方面而言，第一鍵盤是以強音 *ff*, *fff*，在中低音音域出

現；稍後，第二鍵盤僅標示著單音音栓 $8'$ ，以弱音 p ，在低音音域以對立方式作互相對應。作曲家更進一步清楚地指出，在低音區先後交替奏出的兩音，音值較長的最高音 $e3$ ，處於靜止狀態裡，是消極的、柔弱的、陰的，代表著「陰」¹⁹ 與較快速節奏的 $f2$ ，代表著「陽」形成對比。另一方面，有關於與主幹音結合這一點，在最低音譜表，先以快速地奏出具有陽性化，強烈節奏基礎的 $F\#-C-B$ 主幹音。之後，此三音立即轉換成不活潑、缺乏動感，代表著「陰」性質的持續音和弦，並與第二譜表 $g1, ab1, c2$ 的另三音所組成之和弦互相連結。這兩組和弦，由於處於靜態的表現，更可被視為代表著永恆的宇宙；反之，不同的演奏語法以及環繞著主幹音來作變化裝飾的其它細碎音，則象徵著自然界中人類與不同的事件，也就說明了寓「變易」處於「不易」之中，寓微觀宇宙處於宏觀宇宙之內。

(二) 韓國音樂文化與中國書法的影響

雅樂的影響與韓國樂器聲音的模倣

從歷史角度來觀看，我們都知道「雅樂」這個名稱，通常是指中國唐朝以來宮廷飲宴或祭祀的音樂，這種中國遠古音樂活動的模式，大約在古代韓國高麗王朝時代（936-1392）²⁰ 已經傳入，並成為宮廷使用之音樂，又稱為正樂，也就是「正大之樂」的意思。之後，在韓國雅樂發展雖有所不同，但它的表達形式是很接近，可以說是同出一處。大致上，韓國雅樂發展至李氏王朝²¹ 開國時候更為完善，它仍然保存著那份莊重，從古書中得知是由幾十、幾百、甚至上千人合奏，擔任祭祀禮儀的音樂。因此，這種雅樂在音樂節奏上通常是較為緩慢，在緩慢中，各種樂器在交錯著不同的音。或許，在某些人印象中，東方音樂是很少聽到複音音樂的聲響，也就是許多線條所構成的音樂。其實，早在唐朝雅樂或韓國古代李氏王朝時代之大型合奏音樂裡，已經可聽到許多線條。只不過這些線條聲部的組成，並不是根據西方功能和聲或以對位手法所組成的多聲部。而是著重點在於由單音概念衍生發展而成之單線條，每個線條又以單獨的生命來進行表現。這種音樂表現的方式，正是尹伊桑「主幹音技法」在管弦樂作品主要的表現特色之一。

「譜例六」《禮樂》（Réak）可說是現代音樂的重要作品之一，也是尹伊桑成熟期作品中具有「主幹音」技法特色的代表作。有關於此曲的標題命名與創作的出發點，可根據

¹⁹ Francisco F. Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers*. Quezon City: New Day Publishers. 1983, p.58. "the top note $e3$ in the top system represents the yin which is passive, weak, female with the $f2$ (yang) within stillness....."。

²⁰ 根據俞人豪，陳自明合著，《東方音樂文化》。北京：人民音樂出版社，1995年。頁55。

²¹ 同上。李氏為朝鮮時代（1392-1910）的開國君王。因此，此時期又可稱為李氏王朝時代。

作曲家道出當年的記憶找出一些蛛絲馬跡。他曾提到此曲是應德國巴登巴登西南廣播電台（Südwestfunk Baden-Baden）負責人史托羅伯教授（Heinrich Strobel）之邀委託創作，於1966年的「多腦葉興根音樂節」（Donauessingen Musiktage）演出。這一事件對於他來說具有特別的意義，那就如同對他在創作上的肯定，像是為他加冕一般。因此，他希望創作一首慶典般的大型管弦樂曲。在其中，他聯想到可以應用家鄉韓國傳統慶典音樂演奏上的一些想法。

The image shows a page of a musical score, likely for an orchestra. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Horn, Tuba), strings (Violin, Viola, Violoncello, Double Bass), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals, etc.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *non dim*. The page is numbered "6" at the top center and "2" at the top right. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 30.

「譜例六」：尹伊桑《禮樂》，1966年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin

這首作品於 1966 年完成，是一首相當於「三管編制」的大型管弦樂作品。此作品整體而言，許多時候，音樂織度非常濃密，其實裡面是由多條單線條所形成的聲響。這些聲響就好像韓國古代的一些祭祀音樂，由許多敲擊樂器與其它管弦絲竹一起合奏所產生特殊的聲響效果。從此一現象可看出尹伊桑在此作品中有意無意之間已表露出對韓國古代文化的嚮往。有些人更直接地說此曲創作的背景裡或多或少是受到東方意念的影響。

另一方面，有關於上述提到的這些單旋律線條在音樂行進中的情況，在這裡將作進一步的討論。其中，可觀察到每條單線條最常見的現象是以上下起伏，圍繞著某一個特定的音即主幹音；除此以外，主幹音又常常被一些裝飾音來潤飾，例如：震音（trill）、滑音（glissando）、揉音（vibrato）、顫音（tremolo）、花舌（flutter-tonguing）泛音（harmonics）……等。因此，以上各種單音裝飾現象所促成許多單線條的移動過程中，其營造出來的聲響，雖然在聽覺上並不一定聽出或找出每一線條，但就整體聲響的效果而言，是極具有聲響上的性格。此性格是來自於韓國傳統慶典音樂中模倣管樂器「笙」（Saenghwang）²²，英文翻譯為（mouth organ）所發出的聲音或風格，祇是在此曲中轉換成西方管弦樂團的樂器來表達。在此，引用作曲家的一段話，來幫助我們瞭解這些聲響背後所存在的一些想法或原因：「在古老的朝鮮音樂中有非常清晰的旋律起伏特徵，以及單音的迴旋和由此而產生的意境。於是，便有了旋律起伏過程以及我稱之為主幹音的手段。當然，我把朝鮮音樂數百年來的組織具體化了。」²³ 這是尹伊桑為自己主幹音語法的特徵所作出的一點注解。同時，像上述各式各樣在主幹音所營造的變化與處理方式，更可領悟到作曲家是有意識地將單音的應用視為獨立的表現，並加以運用。使得原來平淡的長音變得活潑，更有生命的氣色，充滿了無窮的變化與新鮮感。

搖聲的語法

有關於主幹音的裝飾手法這一點，尹伊桑曾說：「歐洲音樂中的裝飾是通過瞬間的促動來加強個別的音，而我音樂中的裝飾則是半小節、兩小節、三小節等，我稱之為環繞，目的是使單音的再次出現更為生動。」²⁴ 這段話也就清楚地說明了他的主幹音技法對單音裝飾表現的特徵所在。在這裡，值得再作一點補充，那就是存在於主幹音的裝飾手法中最常見的「搖聲」現象。所謂「搖聲」是指單音的延續或延續過程中的自然擺動現象。以下「譜

²² 韓國笙類似於中國笙，是用口吹慄氣的管樂器。

²³ 根據賴納·薩赫特勒伯，沃爾夫岡·溫勒爾合編，尹耀勤、趙志揚譯，〈尹伊桑訪談錄〉之內容。

²⁴ 同上。

例七」《練習曲》(Etüden) 第一首爲此一手法的最佳說明。曲子裡，那些快速細碎的裝飾音以刺繡般的裝飾手法出現於持續性主幹音的前後或內部，形成了一種「靜中有動、動中有靜」的聲響畫面，也正符合了作曲家「陰陽哲學」裡所存在「陰中有陽、陽中有陰」²⁵ 的創作理念。

「譜例七」：尹伊桑《練習曲》，第一首，1974年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin

中國書法的影響

隨著尹伊桑對東方傳統文化的熱愛，他不斷地嘗試從東方傳統文化寶藏裡，尋求其創作靈感的來源。他曾經用了好幾年的時間致力於中國書法的研究。在其中，他希望從書法運筆的認知，去體驗書法家是如何通過主要的線條和筆觸來表現情感和顯示個人風格。持有相同研究方向與意念的華裔美籍作曲家周文中曾說：「無可否認，中國書法裡的草書的確具有音樂的素質，例如：其不拘一格的跌宕節奏、其出人意外表的放姿流動、其緩頓迅息的交錯、其書墨與空白之間不斷的張弛，這些特色，標誌著草書的獨特風格，也最能代表亞洲造型及表演藝術的風格。……草書有著亞洲美學最基本的特質。……中國人既爲一個樂音同時具備著音高和音色，其本身也就可以是一個音樂過程。換言之，有技巧地發出一下單音，即可營造出一種音樂幅度，如音高、音色、音強等方面的變化，足以喚起詩意或聽覺上的美感。……」²⁶ 這段話正符合形容尹伊桑音樂與草書藝術美感之共同特色。關於書法

²⁵ 閔建蜀，《易經的領導智慧》。香港：中文大學出版，2000年。頁34。太極圖中的陰陽魚，各有一魚，黑魚有一白眼、白魚則有黑眼。黑色代表「陰」、白色代表「陽」。這代表了「陰中有陽、陽中有陰」的關係。陰陽兩力的性質非永遠不變，陰陽的位置在某一情形下可以互換，陰可變陽，陽可變陰……因為陰陽本屬一體……。

²⁶ 周文中著，余丹譯，牛枝慧編，《亞洲美學與世界音樂》，《東方藝術美學》。國際文化出版公司。頁268。

之運筆是如何對他的主幹音技法產生影響，在書法藝術範疇裡可領悟到甚麼呢？他個人強調東方人比西方人更重視直覺²⁷，所謂「官知止而神欲行」意味著他從中國書法藝術中獲得的啟發，主要是通過直覺的感受轉換成其創作之理念和實踐。「譜例八」《沙羅蒙》(Salomo)，樂曲中之旋律線條，基本上皆是來自單音概念，經由書法意念般的手法來體現，讓整首樂曲的音樂內容變得更加豐富。例如：上行或下行四分之一滑音，就像筆鋒運動過程中向上一挑或收筆時向下一頓；或者是不規律的節奏，忽大忽小的音高起伏、具有戲劇變化性的花舌與對比鮮明的力度表現、這一切就正如草書作品中，往往整篇都是狂放的線條，都是同樣疾速，跳盪的感覺。從這一作品裡可以觀察到作曲家將書法風格的抽象性融入了主幹音技法之中。

²⁷ 蔡振家，〈用毛筆寫字〉，島音，第二期第二版。柏林：柏林台灣音樂協會會訊。頁4。

The musical score is presented in ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff includes a tempo marking of 50 and dynamic markings from *p* to *ppp*. The second staff features a *pp* marking and a tempo change to 60. The third staff has a *fff* marking and a tempo change to 70, with the instruction "intensiv haften". The fourth staff includes a *ppp* marking and a tempo change to 50. The fifth staff has a *ppp* marking. The sixth staff includes a *ppp* marking and a tempo change to 50. The seventh staff has a *f* marking. The eighth staff includes a *rit.* marking. The ninth staff has a *pp* marking and a *lunga* marking. The tenth staff concludes with a *morendo* marking.

「譜例八」：尹伊桑《沙羅蒙》，1977-78 年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin

主幹音技法與現代西方作曲技法的結合

談到尹伊桑音樂創作世界裡，其作曲技法主幹音的應用，無疑地，是以道家思想之「道」與「陰陽哲學」概念作為思想的根據，並以韓國音樂文化與中國書法背景作為音樂語法的基礎。但回到他的音樂成長，是在接受西歐教育中度過，甚至在西方文化下生活。那麼，他是如何面對西方的音樂？在他的心靈裡，東方音樂觀念以及主幹音的應用，與西方作曲技法是存在著互相排斥、還是互相影響、還是互相融合？

以下「譜例九」《箏篋》(Piri)²⁸ 是一個結合現代西方作曲技法與主幹音技法的最佳範例。表面上看來，這是一首屬於十二音列寫作手法的作品。十二音列技法為二十世紀西方無調性的音樂語言奠定了最重要的基礎。它是有系統地給每一個音均等出現的機會，從而擺脫了傳統調性音樂的「中心感」，在非調性語言外提供了另一個具有理路根據的作曲技法。然而，若從此一作品標題上先作了解，Piri 此名稱是指韓國一種竹子製成的雙簧管樂器。換言之，作曲家的創作意圖很可能是想寫一首具有此樂器音色表現的曲子，再以西方樂器來加以模倣吹奏。因此，在樂曲中不難發現類似此樂器音色的處理，例如：大量使用了滑音、複音；或經常出現著帶有韓國雅樂文化背景的長音²⁹ 與依附於其中各式各樣的裝飾音……與豐富的音色表現。縱使在整體聲響或技巧上非常現代化、西方化。其實這首作品主要融合了主幹音技法與十二音列技法的特色，並建立於「東學為體、西學為用」的觀念上。

²⁸ 《箏篋》是韓國一種竹子製成的雙簧管樂器。此樂器經常在韓國古代宮廷音樂 (court music) 或撒滿的民間音樂 (shamanistic folk music) 演奏中，扮演主要聲部的角色。

²⁹ 即尹伊桑「主幹音技法」中常見的持續性長音現象。

Oboe

Measures 1-33 of the Oboe part from Ysaïe's *Concerto for Oboe*. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various dynamic markings and articulation symbols:

- Measures 1-3: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano)
- Measures 4-5: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo)
- Measures 6-11: *f* (forte), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *p* (piano)
- Measures 12-16: *f* (forte), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte)
- Measures 17-25: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte)
- Measures 26-32: *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo) *dolce*, *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano)
- Measures 33: *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano) *express.*, *ppp* (pianississimo)

「譜例九」：尹伊桑《蕁築》，1971年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin

在尹伊桑的許多作品裡，他採用了西方自二十世紀第二次世界大戰後期前衛派（avant-garde）的音樂寫作手法，亦即認同現代自從後安東 魏本 (Anton Webern) 樂派「全序列音樂」(Total Serial Music) 的思維。此「後魏本樂派」的作曲家不僅對十二音列作品中音高的高低作順序排列，其音值的長短、音量的強弱、音色的變化、各式各樣的演奏方式，甚至織度構成等各種類別的音樂元素，全都被納入在「序列」的範疇中擴大使用。這種思考細膩的音樂風格對尹伊桑寫作手法的精神上是具有一定程度的影響，那就是在他作品中常使用較細緻組織力的風格寫作。以下「譜例十」《第一交響曲》(Symphony No.1) 是尹伊桑於1983年完成的大型管弦樂作品第一部分 37 至 39 小節的音樂片段：

「譜例十」：尹伊桑《第一交響曲》，1983年

With kindly permission by Boosey&Hawkes Bote&Bock, Berlin

此音樂片段裡，整體結構組織複雜，技巧非常西化。雖然西方人不一定察覺此作品存在著東方意念，但經過某一種程度的分析，可觀察到此作品其實是利用主幹音技法作曲，可以說是東西方音樂文化的一種結合。樂曲中，弦樂部分扮演著主幹音主導的聲部，利用滑音演奏方式逐漸上行至最高音 a3；法國號與小號作為主幹音發展過程中輔助形態的角色；木管部分則以裝飾主幹音的另一輔助形態出現；長號和定音鼓則填補節奏空間的部分，這是一首具有相當組織性的音樂。在處理管弦樂音色方面，尹伊桑有意識地放棄了德國交響樂的傳統混合音色寫法，將管弦樂團木管、銅管、打擊樂與弦樂等主要四個樂器組別儘可能作各自獨立的群體，並賦予它們以不同的音樂形態、不同的功能與角色出現。同時，各組樂器必須通過主幹音技法對單音概念作縱向或橫向的擴展與變化，轉化成互補，再融入「對立」與「統一」一體兩面的整體結構之中。

結語

從尹伊桑「主幹音技法」的研究過程中，可以看到他音樂的內涵是以韓國傳統音樂文化，與東方哲學思想以及美學觀念為出發點，並吸收了西方現代作曲技法的精萃，充分體現了「東學為體、西學為用」的精神。他的寫作方式則傾向於對音樂材料運用進行一種感性的聯想，與西方音樂具有推理的、邏輯性的思維方式存在著明顯的差異。在他的音樂創作世界裡，所謂邏輯關係是以「道」與「陰陽」的哲學觀念為基礎，在音樂內容表達的過程中具體呈現出來。

二十世紀以來，世界音樂發展的大潮流，正趨向於一種東西音樂文化的大交匯，對於亞洲晚近接受現代化的國家而言，受到西方影響是在所難免。或許，我們可以看到亞洲地區發展模式起初是全盤接受西方音樂的活動與觀點。之後，有些作曲家開始找尋自己本土化的音樂，與西方音樂文化作進一步結合。而尹伊桑身為亞洲作曲家來說，他就是在這種結合方面獲得成功的一個最佳例證。他要求自己對東西方文化都有透徹瞭解。在他創作觀念的決擇和取向上，然而，他最終仍舊選擇了東方傳統文化的「根」作為他個人音樂創作藝術的出路。這尋根的出路對吾人將來創作的發展與方向帶來一個重大的啟示，那就是尹伊桑創作思維中所隱含的民族性，它不是一般表面上的模倣或狹隘的民族主義觀點，乃是將民族性的認知提昇至更廣泛的民族觀念之上，將韓國文化擴展並融合於相關密切的亞洲文化之中。

（本論文原刊載於國科會「音樂研究的應用與方法」研討會論文集，2002年11月版）

參考文獻

中文書目

- 王次炤，《音樂美學新論》。台北：萬象，1997年。
- 王鳳岐，《世界音樂簡史》。太原：山西教育出版社，2001年。頁94-97。
- 老子著，陳忠譯評，《道德經》。台北：沛來出版社，2000年。
- 阮忠，《道家智謀》。台北：千聿企業社，2001年。
- 邱振中，《書法藝術與鑑賞》。台北：亞太圖書，1995年。
- 俞人豪，陳自明合著，《東方音樂文化》。北京：人民音樂出版社，1995年。頁52-70。
- 閔建蜀，《易經的領導智慧》。香港：中文大學出版社，2001年。
- 張前，王次炤合著，《音樂美學基礎》。北京：人民音樂出版社，1995年。
- 張師勛，《韓國樂器大觀》。社團法人韓國國樂學會，1976年。
- 曾興魁，《新音樂透析》。台北：天同出版社，1985年。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》。台北：雄獅圖書，2000年。
- 趙曉生，《太極作曲系統》。廣州：科學普及出版社，1990年。
- 潘皇龍，《讓我們來欣賞現代音樂》。台北：音樂譜出版社，1986年。頁191-95。
- 劉健，〈點調性、群調性觀念對其曲式結構的影響〉，吳朋編輯，《論曲式與音樂作品分析》。北京：人民出版社，1993年。頁197-210。

中文期刊

- 朱劭武記錄及資料整理。〈尹伊桑先生論音樂創作〉，《音樂藝術》，第2期。上海：上海音樂學院。1987年。頁36-39，47。
- 潘世姬，〈回歸中國的創作原點，訪周文中談音樂創作觀〉，《表演藝術》，第40期。台北：國立中正文化中心。1996年。頁30-33。
- 施詠康，〈亞洲作曲家大會側記〉，《音樂藝術》，第1期。上海：上海音樂學院，1981年。頁89-92。

中文論文

- 陳淑玲，〈二十世紀美國音樂與中國哲學關係之實例研究，羅伯艾旭理音樂中的道家思想〉，《第十二屆系際學術研會東吳大學文學院「中西音樂的對峙與交融」論文集》。台北：東吳大學音樂系，1998年。頁31-50。

中文翻譯書目

Reti, Rudolf 著，鄭英烈譯，《調性、無調性、泛調性》。北京：人民音樂出版社，1992年。

外文書目

Feliciano, Francisco F., *Four Asian Contemporary Composers*. Quezon City: New Day Publishers, 1983.

Morris, Mark. *The Pimlico Dictionary of Twentieth-Century Composers*. London: Pimlico, 1999, pp.273-74.

Henry Cowell之作曲理論研究 以*Quartet Romantic* (1915-17) 為例

楊聿聖

摘要

本文探討美國作曲家 Henry Cowell 年輕時的作曲理論與實踐，也就是他剛進入加州大學柏克萊分校那段期間，跟隨作曲家兼音樂學家 Charles Seeger 學習時的創作與理論著作。

鑒於中文資料匱乏，本文從 Cowell 年輕時的求學背景開始探討，接著摘要介紹理論著作《新音樂素材》，然後對《浪漫四重奏》進行詳細的分析，從中可以發現這部作品具有初期的序列主義傾向，而也可以發現 Charles Seeger 以作曲家身分對年輕 Cowell 的諸多影響，並探討 Seeger 以及 Cowell 在無調音樂寫作手法上和當時歐洲作曲家如 Schoenberg 間之相關性。

關鍵詞：《新音樂素材》；《浪漫四重奏》；聲部交換；不諧和對位

Henry Cowell's *Quartet Romantic* and His Compositional Theory

Yang Yu-Sheng

Graduate Student

Taipei National University of the Arts

Abstract

Henry Cowell's *Quartet Romantic* was composed between 1915 and 1917. In this quartet, he developed a well-known system which uses a pre-composed 4-part harmonic theme, then translates pitches from it into note-length subdivisions. However, Cowell only provided one third of this harmonic theme and he also roughly ignored the deviation of the frequency ratios between just intonation and overtone series, making it difficult to reconstruct the entire harmonic theme. This article will reconstruct the rest of the harmonic theme. Despite the confusion, this method of composition which uses a pre-composed material as referential elements, provides not only a rhythmic framework in the first movement but also the melodic contour of the subjects in the second movement, foreshadowing some methods of serial composition.

As Cowell has suggested in the preface of the score, he composed the pitch materials in the two movements of this quartet by using dissonant counterpoint. This article will point out that how dissonant counterpoint works differently in the two movements. In addition, dissonant counterpoint was first theorized by Charles Seeger in 1930, but it was also discussed in Cowell's *New Musical Resources* without mention of his teacher, Seeger's name. What is the difference between these two?

Through the author's analysis of *Quartet Romantic*, the first intention of this article is to examine Cowell's theory with its later development in the context of 20th century European atonal

music and serialism, while the second deals with the aesthetics of listening to and performing such a puzzling music.

Keywords: New Musical Resources, *Quartet Romantic*, Stimmtausch, Dissonant counterpoint, Charles Seeger

一、Henry Cowell 的教育背景與理論的成型

Schönberg (1874-1951) 以及 Cowell (1897-1965) 童年時都是中輟生，我們知道 Schönberg 是因為父喪，為了養家而輟學到銀行工作，直到加入業餘樂團遇到了 Zemlinsky (1871-1942) 才開始正式的音樂教育。而 Cowell 童年時卻只到學校幾個月，從小直到 17 歲可以說沒有上過學。他 1897 年 3 月 11 日出生於加州舊金山灣附近的 Menlo Park，父親 Harry Cowell 是愛爾蘭人，因為敗光祖產而移民美國加州，母親 Clarissa Dixon 則來自美國中部的農家，他的雙親在思想方面是無政府主義者，從事寫作為生，且否定學校教育，並決定在家自行教育 Cowell，到了 1903 年他父母離婚，他則大部分跟隨母親住在 Menlo Park，1906 年發生舊金山大地震，這段期間他母親帶他往美東寄居親友家，到了 1910 年回到 Menlo Park，不幸的是此時母親得到癌症，因此才會想到讓 Cowell 去學校試試，他只能進入三年級，不過在校馬上就因為被同學欺負，不到幾個月就離開學校，這時候由於母親的病，他也要負擔家計，大部分以打零工為生。

在音樂教育方面，Cowell 於 1902 年時曾經跟隨 Henry Holmes (1839-1905) 學習小提琴，不過到了這位老師過世，他的學習也中斷了！此外 Cowell 患有小舞蹈症 (Juvenile chorea)，此病症狀為雙手會間歇性的僵硬握拳而無法控制，因此他無法在小提琴上繼續發揮，不過這個症狀也是使他在鋼琴上發展出音堆及種種特殊的彈奏法的原因之一；此外，在美西的成長環境中，擁有相當多元的音樂文化，除了父親以及其朋友圈的愛爾蘭音樂，母親帶來愛荷華州的鄉村民謠，另外 Cowell 在加州住在華人區，而且華人的戲曲演出往往是免費的，因此他在童年亦曾耳濡目染中國戲曲。¹

大約在他寄居美東姑媽家時，他有機會接觸鋼琴，到了 1912 年，他用打工賺來的 60 美金買了一台二手直立鋼琴，在這之前他已經有零星的即興以及創作表現，不過展露頭角仍然需要貴人相助，這時 Stanford 大學的一位認知心理學教授 Lewis Terman (1877-1956) 找上 Cowell 做實驗，這位 Terman 其實就是今日智力商數測驗 (Intelligence Quotient Test) 的創始人，Terman 找上他是因為他想要證明高智商的兒童具有良好的社會相容性、健全的生長發育等等輔助條件，而 Cowell 的背景剛好被他拿來當做對照組，不過後來 Cowell 的 IQ 達到 131，事實上並沒有比一般小孩差，另外 Terman 還提到了 Cowell 具有優秀的談吐能力、廣博的知識，但是在算數以及拼寫方面的能力則較差。由於這個機會，Terman 把 Stanford 大學的英語教授 Samuel Seward 介紹給 Cowell，並且由於他們知道 Cowell 的家庭狀況，因

¹ Cf. Cowell, Henry: 'From Tone Clusters to Contemporary Listeners' in *Music Journal*, Jan 1956.

此聯合籌措一筆獎學金供應 Cowell 的生活到 1920 年。

1913 年 Cowell 開始正式的作曲，並且從此時開始自己給作品做編號，雖然這時期的作品筆者找不到有聲資料或樂譜（也並未出版），不過從他的標題來看，除了許多聖誕相關的音樂，也包括一些他的習作，比方說 1913 年他寫了 *Sonata Progressive*，四個樂章的標題分別是 Classic、Romantic、Modern 以及 Humoreske (Bogie)，另外在同年作品 *Adventures in Harmony* 中已經包含音堆的使用。1914 年 3 月 5 日，由舊金山音樂社 (San Francisco Musical Club) 舉辦的音樂會，Cowell 初次以作曲家兼鋼琴家的身分登台，或許由於評論不佳，他的父親帶他去找上加州大學柏克萊分校剛上任的音樂系主任 Charles Seeger (1886-1979)，希望能讓 Cowell 正式受學院教育，根據 Seeger 的回憶，Cowell 帶著他的一首小步舞曲來找他²，Seeger 接受了 Cowell，但是由於他沒有任何的高中或小學文憑，柏克萊不能接受他成為正式學生，不過在 Seeger 的奔走下學校還是同意讓他隨班就讀，每個禮拜六下午固定和 Seeger 討論音樂創作，並且 Seeger 也安排 Stricklen 以及 Sabin 兩位老師負責 Cowell 的和聲及對位課程。

這裡我們可以先了解一下當時舊金山的學院教育環境，加大柏克萊分校的音樂系成立於 1905 年，到了 1913 年從紐約聘請 Harvard 畢業的 Seeger 來當系主任時，該校才慢慢有音樂系館，並且在 Seeger 剛來時，圖書館幾乎是沒有什麼樂譜和音樂書籍的，但是在他的幫助下迅速的在圖書館有了音樂部門的藏書。此外 Seeger 今日以民族音樂學家，以及第一個在美國設立音樂學門課程的學者聞名，然而在當時他是以指揮家和作曲家的身分來到柏克萊的，在此之前他在德國擔任一季的科隆歌劇院指揮，不幸的是，他早年的一些音樂創作毀於 1923 年整個柏克萊地區的大火。

從 1914 年開始大約到 1940 年，Cowell 和 Seeger 在開發作曲理論上發展，兩人在這段期間也保持良好的友誼，Seeger 建議 Cowell 把他創作的思維理論化為著作，並且建立一套根據這個理論來創作的曲目，因此 Cowell 從 1917 年開始寫 *New Musical Resources* (新音樂素材) 一書，這本書在 1929 年做了較大幅度的修改，1930 年時出版；然而 Seeger 也在 1916 年時開始構想他的「不諧和對位」理論，並且在 1930 年時在《現代音樂期刊》(*Modern Music*, June 1930, p.25) 發表他的理論文章 *On Dissonant Counterpoint* (論不諧和對位)，而不諧和對位卻也是 Cowell 著作中的一個單元，他們兩人或許同時有了這樣的想法也不一定，但是根據 Nicholls 在 *New Musical Resources* 的註解中提到，該書本來的致謝詞當中提到了幫忙修飾文筆的 Seward 以及老師 Seeger，但在 1929 年 Cowell 卻把 Seeger 的名字刪掉了，

² Cf. Nicholls, David: *American experimental music, 1890-1940*, p.134.

後來 Seeger 的訪談中也有感於 Cowell 似乎不太感念他這個老師。

Cowell 從進入柏克萊開始大約到 1933 年左右，是他創作具有超現代性 (Ultra-modern) 作品的時期，這當然包括鋼琴上的特殊演奏技巧，比方說站在平台鋼琴缺角處直接於低音弦上彈撥刮的作品 *The Banshee* (精靈, 1925)³，用整個手臂彈奏音堆的作品 *Tiger* (虎, 1930) 等等，以及他對於複雜節奏的實踐，包含下節要談的兩首 *Rhythm-harmony quartets* (1915-1919)，並且委託俄國工程師 Léon Theremin (1896-1993)⁴ 為他打造電子樂器 Rhythmicon 來演奏複雜的節奏。

在與歐洲的接觸方面，1923 年開始 Cowell 以作曲家兼鋼琴家 (Composer-pianist) 的姿態巡迴世界演出，他曾五次到過歐洲，雖然在聽眾前面他的演奏被視為惡名昭彰，不過卻吸引了當時重要作曲家如 Schönberg、Bartók 的注意，1923 年謙虛的 Bartók 來函希望 Cowell 准許他使用音堆創作，1932 年 (此時 Cowell 在 Berlin 跟隨 Hornbostel 學習) Cowell 受 Schönberg 的邀請到 Berlin，於他的作曲班上演奏 Cowell 自己的作品，那次演奏的曲目可能是使用音堆的鋼琴曲 *Dynamic Motion* (1916)；1929 年 Cowell 成為第一個被蘇維埃 (USSR) 邀訪的美國作曲家，1930 年他亦曾到古巴演出。

年輕時的 Cowell 一樣有取材自民間或傳統的音樂創作，素材則來自愛爾蘭音樂，美國民謠等等，值得注意的是他常常創作 *Hymn and fuguing tunes* 這樣的曲子，這個傳統源自十八世紀美國的第一新英格蘭學派 (The First New England School) 的教會詩歌集，代表作曲家如 William Billings (1746-1800)，Billings 從英國傳來的教會詩歌集中自學作曲，在一首曲子中交替存在和聲織體 (Homophony) 與自由的模仿對位風格，而這些詩歌集到了十九世紀往美國中西部傳播時，為了方便鄉下未受教育的人學會用首調 (solmization) 歌唱，發展出利用形狀記譜的詩歌集 (shape-note hymnody)，這或許直接的影響了 Cowell 發展他利用形狀記譜表現其他等分時值的記譜法。

20 年代時，Cowell 和 Seeger 都在茱麗亞音樂學校的前身「紐約音樂藝術研究所」(Institute of Musical Art, New York) 教授全美最早的民族音樂課程，Cowell 在此時也收了 John Cage、Lou Harrison 以及 George Gershwin 等學生；1931 年時他得到古根漢基金會 (Guggenheim Foundation) 的資助到 Berlin 跟隨 Erich von Hornbostel (1877-1935) 學習，在他

³ 在現代兩排弦交叉構成 (over stringing piano) 的鋼琴中，低音弦在上排，音域由 A2 - B-flat，這部作品一人在弦上演奏，另一人從頭到尾踩住延音踏板，譜上以 A, B, C, D 等表示演奏方式，並加上文字說明。

⁴ 第一個發明電子樂器的就是 Theremin，他的名字也成為另一種不需要身體接觸就能演奏的電子樂器之名，類似這樣的玩意今天套上電腦程式設計仍然在流行。

的 *New Musical Resources* 當中就曾提到 Hornbostel⁵，表示他對他並不陌生；此外他還跟隨 Raden Mas Jodihana 以及 Ramaleislan 學習甘美朗 (gamelan)，並和 P. Sambamoorthy (1901-73) 學習南印度 (Carnatic) 古典音樂，這些豐富的民族音樂經驗使往後的創作風格改變。

總結來說，作曲家的養成從巴洛克到盛期古典絕大多數屬於家族事業，也就是父母擔負初期音樂教育以及經紀人的雙重角色，到了浪漫時期，則是師徒制 (Mentoring) 鼎盛，並且在歐洲大量的有音樂院的成型且培育不少作曲家，Cowell 的例子本來讓筆者朝向擺脫師徒制的方向思考，不過在分析過他的作品以後，筆者覺得 Charles Seeger 以一個作曲家的身份，仍然扮演了很重要的導師角色，且到了 30 年代以後兩人皆轉向民族音樂的探索，只是 Cowell 仍然以作曲表現他對民族音樂學的吸收，Seeger 則一方面在美國帶領音樂學研究機構的成立，採集本土民謠，晚年並發明 Melograph 機器，利用聲譜來紀錄音樂以彌補其他記譜法的不足。Cowell 或許刻意的忽略 Seeger 對他的影響，這原因或許在於師生同時提出某些相似的音樂觀念，稍後從 *Quartet Romantic* 的分析我們可以看到 Cowell 是如何把他自己的想法和老師的想法融合在一部作品中，藉這個機會我們也來發現 Seeger 作為音樂理論家那一面的成就。

二、*New Musical Resources* 的理論提要

(一) 觀念的養成期

理論、創作與分析，三者有時是並肩而行的，很難說當中有一定的邏輯順序，在 *Quartet Romantic* 與 *New Musical Resources* 的例子中，根據年代考證，作品的創作是先於著作的，不過對於作品的分析則相當仰賴理論著作。在 *Quartet Romantic* 作曲家寫的序言⁶中我們得知，1914 年秋 Cowell 剛進入柏克萊時，認識了一位史丹佛大學的物理系研究生，這位研究生帶他到實驗室試驗兩個蜂鳴器 (Sirens)⁷，兩個蜂鳴器以 3:2 的頻率比同時發響，於是可聽到五度音程，而同時將兩蜂鳴器等比例的降低頻率，當降到轉盤快要停止時，

⁵ Cf. *New Musical Resources*, p.55，這裡 Cowell 要提出他對五分音符、七分音符等的記譜法，提到了 Hornbostel 在採譜上處理節奏的困難。

⁶ Cf. Cowell: *Quartet Romantic, Quartet Euphometric*. New York: C. F. Peters, No. 66518 © 1974.

⁷ 現在的警報器 (Siren) 在 18 世紀末 19 世紀初發明，當初發明的目的是為了測量頻率，原理是在一個管子中置入一個有齒槽的原盤，將空氣灌入此管子，原盤轉動，根據齒槽的數目以及所轉的圈子計算，我們可以測得頻率，後來由於機械與電子動力的發明，他可以產生很大的音量，因此被用作警報器，到了 20 世紀作曲家如 Varèse 等又將它拿來當效果樂器使用。

Cowell 可以聽到 3 對 2 節奏的撲撲聲，這個實驗使 Cowell 確信了他腦中構思的理論，也就是相對於人耳，當兩個發音體震盪頻率快的時候，和諧的比例以音程表現，震盪頻率慢的時候，和諧的比例以節拍 (meter) 表現。

根據同一篇序文，Cowell 是受到 Foote 與 Spalding 寫的和聲學⁸啟發，開始構思泛音列所衍生的一連串音樂理論，他一方面藉由上述頻率和節拍的關係，發展出將和聲進行轉譯為節拍中節奏分割的對應方式，具體創作於 *Quartet Romantic* 的第一樂章中，並且採納向下沉音列 (Undertone series)⁹來建構和絃，建立他的和聲理論，這些想法是 *New Musical Resources* 的重要立論，也因節奏、音高等元素的相對性，他把他的理論稱為音樂相對論¹⁰。

Quartet Romantic 分為兩個樂章，無調音樂的作品，寫給兩把長笛，一把小提琴與一把中提琴，創作於 1915 到 1917 年間，這段期間 Cowell 正與 Seeger 討論 (學習) 新音樂，而第一樂章 Cowell 就是用一個預先創作的和聲進行，依照他決定的方式轉譯成為節拍設計，第二樂章 Cowell 則說延續不諧和對位的手法，但在節奏上相較第一樂章單純許多，因此他把這個作品叫做「浪漫」¹¹，後來伴隨這個作品出版的還有弦樂四重奏 *Quartet Euphometric* (悅耳節拍的四重奏)，創作於 1916 到 1919 年間，這部作品的理論基礎在於 Metrical Chord¹² 的實踐；理論著作 *New Musical Resources* 從 1917 年開始寫作，到 1930 年間有數次的修改，1930 年出版，而他的直接影響主要在美國新音樂作曲家間，包括 Cowell 的學生 John Cage (1912-1992)，Lou Harrison (1917-2003)，及新音樂作曲家如 Nicolas Slonimsky (1894-1995)、Conlon Nancarrow (1912-1997) 等等，以下筆者先整理該書的關鍵理論再對作品進行分析。

(二)*New Musical Resources*的關鍵理論¹³

1. 關於音與音間的結合 (Tone combinations)

(1) 複和聲 (Polyharmony)

⁸ Arthur William Foote & Walter Raymond Spalding: *Modern Harmony in its Theory and Practice*, 1905 其中美國作曲家 Foote (1853-1937) 曾在 1911 年夏季到柏克萊擔任兼任講師。

⁹ 即後來美國作曲家 Harry Partch (1901-1974) 所提出的 Uttonality (Undertone tonality)；向下沉音列的物理現象在常態下或許是不存在的，透過鬆弛震盪 (Relaxation Oscillation) 才能產生所謂的向下沉音列。

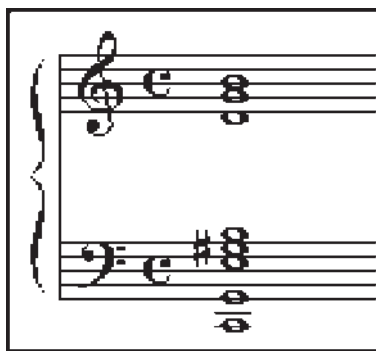
¹⁰ 參見 *New Musical Resources* 一書，頁 xi: "It is also discovered that rhythm and tone...are definitely related through overtone ratios. Therefore the theory proposed may be termed a theory of musical relativity."

¹¹ Cf. Preface in the score: "The second movement relaxes into more conventional rhythm (hence the name "Romantic") but continues with dissonant counterpoint."

¹² 即複節拍 (Polymeter) 達到最小公倍數所形成的「和絃」，參照本文二之(二)之2之(3)。

¹³ 這些理論畢竟是一個 18 歲的年輕人寫的，當中某些說法在今日看來固然有些矛盾與錯誤，筆者在此只是盡可能忠實地將之摘要，並將所知的問題或會引發疑慮之處於註腳中說明。

每個音的產生皆包含其泛音，低次泛音（包括基音的前 5 個泛音）構成大三和絃，因此一個 C 音至少包含 G、E 兩個泛音；若假設每個音都包含一個大三和絃的泛音，那麼原來的大三和絃 [C, E, G] 就應該變成 [C, E, G] 加上 [E, G[#], B] 加上 [G, B, D]，今以 C、E、G 為基音，三個音將分別構成泛音列，各取基音以上五個泛音，扣掉不需要的重複並自由配置在不同八度，將結合成如下的和絃：



Ex.1 : Polychord¹⁴

Cowell 把這個和絃稱為複和絃 (Polychord)，因此，若以別的和絃為基音，將會構成各種不同的 Polychord；而向下沉音 (undertone) 也可引用進來，以增添更多種音程變化的組合，比方說 [C, E, G] 若採用向下沉音列則可以用 [C, A^b, F]、[E, C, A]、[G, E^b, C] 三個音組構成一個 Polychord，這些 Polychord 若彼此進行，就形成了所謂的 Polyharmony。¹⁵

(2) 不諧和對位 (Dissonant Counterpoint)¹⁶

Cowell 假設音樂的重力場反向，也就是改變解決的方向，在古典音樂中，音樂由諧和到不諧和，再由不諧和解決到諧和，這就形成一個重力場，也就是傳統對位法中的 8 度、以及進行中可解決到的 3 度及 6 度等，8 度就是傳統對位的基礎音程，3 度 6 度等則是其他可以選用為解決的音程，2 度 7 度等則用做不諧

¹⁴ 此乃 Cowell 於 *New Musical Resources* 一書 p.25 所舉之和絃。

¹⁵ Polyharmony 後來很少被 Cowell 拿來採用在他的作品當中。

¹⁶ 不諧和對位在 Bartók、Schönberg、Stravinsky 等等作曲家的作品都有其使用方式，而第一個將之理論化的其實是 Cowell 的老師 Seeger，但是 Cowell 在這一節當中提到了 Franck、Schönberg、Ruggles 等等人的處理手法，卻隻字未提當時教他寫作不諧和對位的老師 Seeger，此外 Cowell 所提及不諧和對位和 Seeger 的不諧和對位理論上之差異，請參考本文後章論述。

和，如今 Cowell 把諧和的定義更改如下表 (m、M、d 分別代表 minor、Major、diminished)：

m2 M7	M2 d5 m7	M3, m3, M6, m6, P4, P5	Octave
Foundation intervals 基礎音程	Alternatives 選用音程	Passing & auxiliary 經過音	Rarest 最少使用
← 解決的方向			

Ex.2：不諧和對位所採納的音程規則與解決關係

這種把傳統對位法中諧和與不諧和音程使用規則上對調的方式稱為不諧和對位¹⁷，Cowell 用了兩點理由來說明他的合理性，首先諧和與不諧和只是相對性的概念，在 Bach 的對位手法中大量使用了當代所認為不諧和的音程，不正規的解決，因此產生那變化迅速不可確定的和聲，這樣的手法在當代不被接受，但到了浪漫派卻被大家所接受了。另外空心五度與八度，這在文藝復興以前的複音音樂常常使用的音程，在後來的調性音樂也少用了，因此諧和度完全是依據人耳的習慣而有相對性。¹⁸

(3)關於音質 (Tone-quality)

於音與音間的結合一章中 Cowell 特別提到音質，音質包含音色、Nuance 等元素，他首先說明不同音質的產生取決於其泛音強度比例的不同，比方說長笛的偶數泛音表現較明顯，豎笛的奇數泛音表現較明顯，因此兩個樂器一起演奏將可得到非常飽滿的音色，然而，如果這種種不同的音色可以排列出一個等級，並且發明特別的記譜法來紀錄音質，將對作曲家及演奏者更有利。¹⁹

2. 節奏 (Rhythm)

(1)將音高轉譯為節拍²⁰

¹⁷ 其實這也是 Seeger 提出他的不諧和對位的基礎論點，但是 Cowell 僅止於此，對 Seeger 來說，不諧和對位並非僅僅是對位法，他還包括旋律學的探討，詳見本文關於 Seeger 不諧和對位的介紹。

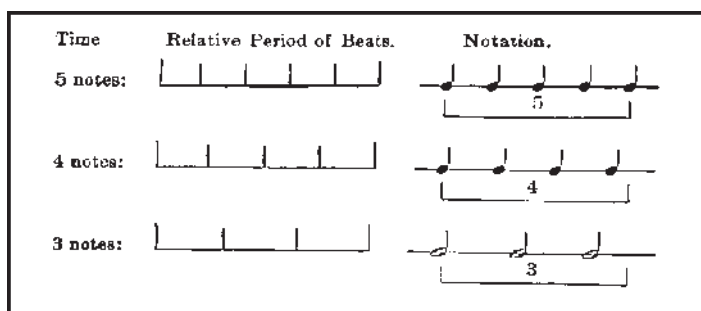
¹⁸ Cowell 在 *New Musical Resources*, p.40 中說 “...that of prohibiting the use of open fifths, fourths, and octaves, because in a still earlier time these intervals had been overused.”

¹⁹ Cowell 似乎沒有發明音色記譜法，但他此處所指的音質，除了包括不同樂器間的音色 (timbre) 也包括同個樂器的音色 (color) 或音響效果的 (nuance)，而將之排列為一個等級的構想也預示了序列音樂手法。

²⁰ Cowell 原來的用詞是節奏，但是以他的理論內容來說，單位時間的「等分」才能和頻率產生對應關係，而這個等分又不涉及音符時值長短的組合等其他「節奏」一詞所包括的特點，因此筆者在此用「節拍」稱呼，亦請參見註腳 29。

Cowell 提出音高就是節拍的表現；音高由振動產生，而振動的速度，即頻率，我們以每秒多少次 (Hertz) 為單位，這種一秒多少次的關係，正是單位時間內拍動多少次的關係，它就好比一小節有多少拍，或一個全音符分割為多少小音符。此外，一個基音上的各個泛音，即是把弦長依序做等分，在等分處產生節點而造成各個不同音高的泛音，這種單位長度的分割，而產生不同倍數的振動次數，它構成聲音的整體。

於是我們把基音分成 2 等分、3 等分、4 等分、5 等分等等，就如同把全音符分為二分音符、三分音符、四分音符、五分音符等等，同理我們知道，將基音 C1 的弦長分別 3 等分、4 等分、5 等分的話，產生的音分別是 [G, c, e]，這三個音在一起是諧和的大三和絃第二轉位，把它擴及到節奏的組合，那 Ex.3 的節奏組合應該視為諧和：



Ex.3：諧和的節奏，取自 *New Musical Resources*

為了將音高轉換為節拍，Cowell 依照純律 (Reinstimmung) 的音程比例關係，作為運算的標準，他稱之為「節奏的音階」，如 Ex.4 所示：

音程	低音比高音的頻率比
Augumented unison	14:15 或 15:16
Major 2nd	8:9
Minor 3rd	5:6
Major 3rd	4:5
Perfect 4th	3:4
Diminished 5th	5:7
Perfect 5th	2:3
Minor 6th	5:8
Major 6th	3:5
Minor 7th	4:7
Major 7th	8:15
Octave	1:2

Ex.4 : Scales of Rhythm

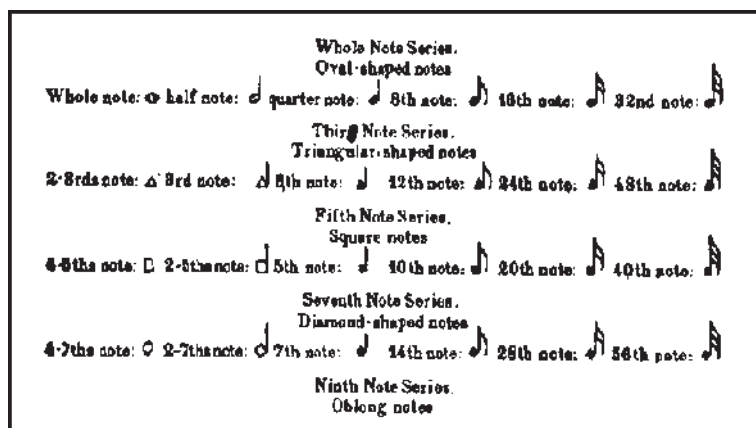
將音高轉換為節拍的概念，具體實踐在 *Quartet Romantic* (1915-17) 中，這個表所列的「節奏的音階」將會運用在稍後該作品從和聲進行原模轉譯為節拍分割的運算之中。²¹

(2)新的音符分割方式

傳統以來，音符只用二分法與三分法，而主宰當今音樂的則為二分法，即全音符、二分音符、四分音符等等的方式，三連音符或其他更複雜的分割，則大多要在固定長度單位中等分，但由前面泛音對弦的分割看來，可以採用更複雜的分割方式，即包括三分音符、五分音符、七分音符…等，Cowell 分別用三角形 Δ 代表三分音符、正方形 \square 代表五分音符、菱形 \diamond 代表七分音符…等²²，如下例：

²¹ 此處可以看出，節奏的音階是根據純律而來，而 Cowell 先前提到的 3:4:5 被視為諧和卻從泛音列來解釋，或許 Cowell 當時不是很在意兩者間的音差。

²² 這種 Shape-note notation 源自十九世紀美國中西部的教會詩歌集，為了方便鄉下未受教育者解決視譜障礙，而發展出形狀記譜 (shape-note) 來表示首調唱法的唱名，而關於這些作品中帶有中世紀 Conductus 風格的對位手法，也是後來 Cowell 的老師 Seeger 的研究主題之一 (cf. Seeger, 1940)，如果 Cowell 當時已經有機會接觸這些詩歌集，那麼可以推論這樣的想法源自於此。

Ex.5 : Cowell 的音符分割 (部分表例), 取自 *NMR*

(3) 複節拍與其構成的和聲 (Polymetre/Metrical Harmony)

我們先不考慮結合上面新的等分的音符，那麼在複拍子當中，Cowell 把各諧音的分割比率應用上來，比方說 C1 音的第 2、第 3、第 5 個諧音分別是 C、G、e，他們的頻率比是 2:3:5，把他應用到拍子上如 2/4、3/4、5/4 拍，在速度一樣的情況下，要得到一個週期（所有小節都在一起），則拍數必須達到他們的最小公倍數，也就是 30 拍，因此包含 2/4 拍 15 小節、3/4 拍 10 小節、5/4 拍 6 小節，這樣 Cowell 把他稱爲一個 Metrical Chord，而不同的 Metrical Chord (e.g. 2:3:4 的拍數) 結合起來，就如同和聲進行般，因此稱爲 Metrical Harmony。²³

(4) 複速度 (Polytempo)

不同聲部要做到不同速度的結合，理論上跟不同拍子的結合是一樣的，也就是最終要得到一個進行時間都相同的點，這需要透過計算，筆者以 Cowell 舉的例子做說明，如下例：

²³ 這個理論具體實踐在 *Quartet Euphometric* 當中，所以 Cowell 把 *Quartet Romantic* 和 *Euphometric* 稱爲兩首 Rhythm-harmony quartets.

RHYTHM

EXAMPLE 26

97

Ex.6：Cowell 的 Polytempo 範例，取自 *NMR*

從這個例子中，我們計算到第一次出現雙縱線的地方，速度皆以 8 分音符為單位，因此高音譜號部分分別有：

M.M. eighth note = 90: $7 + (2 \times 4) = 15$ 拍, M.M. eighth note = 96: $8 \times 2 = 16$ 拍

所以他們總共佔的時間為

$15/90 + 16/96 \text{ min.} = 1/6 + 1/6 = 1/3 \text{ min.}$

低音譜號部分有：

M.M. eighth note = 72: $6 \times 4 = 24$ 拍

所佔時間為

$24/72 = 1/3 \text{ min.}$

兩者時間相等構成「時間的和絃」(temporal chord)，此即複速度 (polytempo)

理論²⁴。

3. 音堆 (Tone-cluster)

Cowell 修改三和絃的三度構成關係為二度，我們知道大三和絃的內在音程由下而上是大三度加小三度，減三和絃是兩個小三度等等，同理，音堆採用的音程為小二度、大二度，因此我們一樣可以得到四個和絃，即 (1) 小二度加大二度，(2) 大二度加小二度，(3) 大二度加大二度，(4) 小二度加小二度。不過 Cowell 使用音堆的原因一方面可能是患有小舞蹈症，二是為了在作品 *The Tide of Manaunaun* 中模仿雷鳴的效果，因為 Seeger 的建議，才使得他如此將之「理論化」。

三、*Quartet Romantic* 的創作手法重建

Quartet Romantic 的第一樂章運用前所提及將音高轉譯²⁵ 為節拍的概念、新的音符分割方式以及不諧和對位，從 *New Musical Resource* 中我們可以看到作曲家的構思：

“Here, however, only one general idea will be dealt with – namely, that of the relationship of rhythm to sound-vibration, and, through this relationship and the application of overtone ratios, the building of ordered systems of harmony and counterpoint in rhythm, which have an exact relationship to tonal harmony and counterpoint.”²⁶

「然而在此，只探討一個普遍的概念，也就是說，藉由節奏與聲音振動的關係，伴隨泛音列比例的應用，由和聲與對位在節奏上所建構之有次序的系統，和調性和聲與對位有準確的關係。」

這首四重奏的第一樂章就是照這個方式，作曲家先創作一首包含對位手法的四部和聲進行，筆者將之稱做為原模 (Precomposed Matrix)²⁷，這個和聲進行中也包含轉調，而和聲進行在什麼調，該調的主音則用來建構一個諧音列²⁸；然後依照個別的音在諧音列中與基音

²⁴ Stockhausen 給三個管弦樂團、三個指揮的作品 *Gruppen* 充分運用此概念，不過似乎 Stockhausen 不是直接受到本書影響，另外在 Charles Ives 的交響曲中也有 Polytempo 的例子。

²⁵ Cowell 就是用 Translate 這個字。

²⁶ 轉引自 *New Musical Resources*, p.46。

²⁷ Matrix 的字源有母體之意，在數學上被稱做矩陣，在印刷上被稱做字原模，十二音列的分析中借用數學上的矩陣之意來稱 48 條音列的排列，雖然他僅是「排列」而不具備數學上矩陣和矩陣間可以相互運算的數學關係，我們也接受這樣的借用。因此在 *Quartet Romantic* 第一樂章的分析中，四部和聲中的音高透過諧音列給定數字後，將數字「印」到作品中成為節奏骨幹，因此，筆者亦借用 Matrix 一詞稱呼這個被先創作的四部和聲，並將之譯為原模。

²⁸ 從 Cowell 的樂譜序言可知，他把 C 當成基音而非 C1，但是在序數規則上又把基音當作 1，這不符合我們把基音上面高八度的音稱為「第一泛音」的規則，Cowell 指的泛音列應是諧音列 (harmonic series)，亦即把基音當成序數 1，故筆者往後的文章用諧音列來稱呼，特此說名並感謝曾瀚濤教授的提醒。

的頻率比值，換算成所要創作的作品當中每個小節的節奏²⁹分割值。依照此法建立好全曲的節奏骨幹 (Rhythmic framework) 後，再來決定作品所要的音高。因此要了解本曲的創作手法，我們首先要了解原模和作品的換算法則，接著要思考作曲家如何把音符譜寫在算出來的節奏骨幹上，最後是探討整曲的曲式以及曲式和原模的關係。

(一)作曲家的序言與前人分析的瓶頸

本作的樂譜於 1964 年由晚年的 Cowell 親自校閱並寫了一篇序文出版，其中還包括 John Cage 用手寫的評論³⁰；序文中提到 *Quartet Romantic* 的第一樂章由和聲進行轉譯為節奏，第二樂章則延續不諧和對位的練習，然而作曲家卻只提供了和聲進行的一部分，也就是說，Cowell 共提供了 4/4 拍 14 小節的和聲進行，根據作曲家的規定，和聲進行中的一個四分音符，將轉譯為一個小節的節奏分割值，因此 1 小節和聲可譯出 4 小節節奏骨幹，14 小節和聲可提供作品前 56 小節，但此樂章共有 175 小節，因此需要 44 小節的和聲原模，其中有一小節為 3/4 拍，才可轉譯出整個樂章的節奏骨幹。

作曲家所給的不完全原模由 C 大調開始，終止在 V 級和弦，因此可以預測，後面的部分是從 G 大調開始，但是什麼時候轉回原調，則要從作品中複雜的節奏分割值換算為準確的音高才能判斷，因此在樂譜出版時，編輯者 Stephen Fisher 以及 Don Gillespie 試圖以 G 為基音重建後面的原模，不過他們做了 18 小節就卡住了，這 18 小節又可以換算出 72 小節的音樂，而作品剩下的 47 小節，他的原模則沒有被重建。

英國作曲家暨音樂學者 David Nicholls，他也是 *New Grove* 辭典中 Cowell 詞條的作者，在他的著作 *American Experimental Music, 1890-1940* (美國實驗音樂) 的 140 頁到 148 頁對本作品有詳盡的分析，他成功的找到原模轉回原調的點在作品的 132 小節，並提出 G 大調部分的原模有些問題³¹，但他也沒有提供完整的原模重建。其實關鍵點在於 Cowell 對於音高轉換為節奏的方式和他原先的理論是有部分衝突的，不能由 Cowell 所描述和 Nicholls 所舉例的運算方法那樣完全依賴泛音列，另外由於本作品除了節奏複雜，音符的使用乍看之

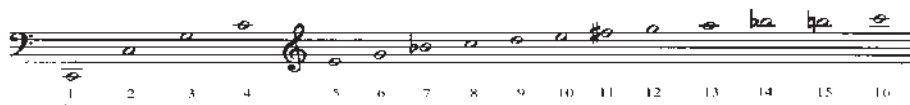
²⁹ 筆者有時用節奏有時用節拍，這兩詞實在難以精確的定義 (cf. 'rhythm' in *New Grove*, 2001)，節拍通常指一固定時間中的整數分割 (沒有 4.5/4 這樣的節拍)，且具有重拍的循環性，比方說 5/8 拍、6/8 拍等等；而節奏的最基本要素，則是聲音時值的長短組合。Cowell 在探討音高頻率與節奏的關係時，他是整數的分割，較接近於節拍的特質，但在本作第一樂章把音高頻率比轉化為節奏時，卻是在整數的節拍 (4/4 拍) 作分割，有時為整數分割有時卻不是，比方說 5 又 1/2，如果我們把一小節分成 5 又 1/2，那在這個小節中就有了時值長短的組合，因此用節奏稱呼較為接近。

³⁰ Cage 提到用電腦演出的可能性，因為這部作品太過複雜的節奏直到 1978 年才有錄音問世。

³¹ 筆者檢查過第一樂章作品第 61-62 小節的第二部長笛，其節奏分割值分別是 6 又 2/5 與 5 又 2/5，分別對應到 e^{b1} 與 d^{b1} 兩音，不是原來重建者所認為的只有 e^{b1} 一個音。

下也是雜亂無章的，令人無法了解其中所謂「不諧和對位」何在。

有關於換算部分的理論衝突在於，我們知道諧音列只有前 6 個音的音高和純律 (Reinstimmung) 的音高是相吻合的，再往上就會產生音差，到了更高次的泛音則為後來微分音理論建構的基礎，在 Cowell 的理論中，既然複節奏是要反應振動比率的諧和，因此如果我們遇到 $b^{\flat 1}$ 這個音，他和基音 C 的比例如果要達到純律的諧和，應用 g^1 的比值 6 乘以小三度的比值 $6/5$ ，而不能用諧音列中提供的序數 7，但 Cowell 單獨忽略這個差異的存在。若一音不屬於諧音列的音時，可找離它音程最近的諧音，利用兩音的音程差，套入前一章列出的 Scales of Rhythm (cf. Ex.4)，也就是純律的音程比求得，但是遇到第七諧音 (Septimal) 卻又不照這個規則，導致後人重建的困難³²；作曲家會選用這種方法，雖然不會得到最諧和的節奏比例 (甚至若擴大該比例其實會成為微分音的和弦)，但可以清楚的呈現出他在和聲進行當中的對位手法，也就是掛留音的使用。以 C 為基音的諧音列如下例：



Ex.7：以 C 為基音的諧音列

(二)第一樂章作品原模與作品的關聯

參照 Ex.7 以 C 為基音的諧音列，筆者列出原模的前兩小節 (Ex.8) 與它所轉換出的節奏骨幹 (Ex.9)：

³² Nicholls 就是因為誤解計算方式導致原模重建困難，筆者把 Cowell 在 Matrix A 所採用的音域對應到的數字列於文章附錄一，並依此重建未被重建的和聲進行原模示於附錄二。

Matrix

1 2

對應到Quartet小節 1 2 3 4 5 6 7 8

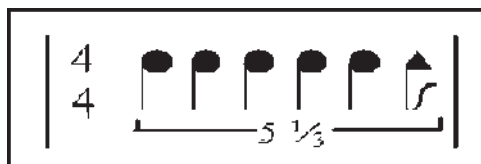
Ex.8 (上方) : Quartet Romantic 的 Matrix 第 1-2 小節

Ex.9 : 由前 2 小節 Matrix 所轉譯出共 8 小節的節奏骨幹

Ex.8 音符旁的整數可以直接對應到諧音列序數，而筆者以第二個和弦女低音聲部的 f 說明，當求出來的值不是整數時如何表現在節奏分割。

第二小節的女低音聲部 f 和第 4 泛音的音程是完全四度，所以是 $4 \times (4/3)$ 得到 $16/3$ ，把它化成帶分數 (mixed numbers) 則為 $5 + (1/3)$ ，也就是把 4 拍的時值分為 5 個整數拍和一個

1/3 拍，不滿四分音符的 1/3 拍則要運用十二分音符來表示，如下所示：



Ex.10：將 4/4 拍的一小節分成 5 又 3 分之 1 拍

接著我們觀察四部和聲原模，決定第一樂章的完整和聲原模有三個部分，作曲家給了我們第一部分 14 小節，樂譜編者重建第二部分 18 小節，筆者重建轉回原調處的關鍵一小節以及第三部分 11 小節（見附錄二），根據原模的調性與旋律將此原模分為 A、B、C 三段，茲將 A 段與 B 段以及重建轉回原調的關鍵一小節列於下：

Ex.11 (上方)：和聲原模 (Matrix) A 段，1-14 小節，基音為 C

Matrix B段
15-32小節

原音G₁ ()

♩ = 75

Subject

對應到Quartet的小節數
第一樂章小節數

57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72

15

23

28

對應到Quartet的小節數 : 121 122 123 124 125 126 127 128

Ex.12 (上方) : 和聲原模 B, Matrix 的 15-32 小節, 基音在 G₁

由 *Quartet Romantic* 的 Transition 段落, 第 129 到 132 小節的節拍設計, 重建和聲原模

Quartet	四重奏中的小節數	129	130	131	132
	四聲部的節奏比例	16	10 2/3	10 2/3	(2, 1, 1 1/2, 2) × 4
		10	7 1/2	7 1/2	5
		6	4 1/2	4 1/2	3
		2	1 1/2	1 1/2	1
	所在泛音列的基音	G ₁	C	C	C

Ex.13：重建原模 B 段的最後一小節 (bar 33) 以及原模 C 段的第一小節。

注意重建原模第 33 小節的基音已經轉回到 C，由於四重奏的第 132 小節再現了樂曲開頭的旋律動機排列，故筆者假設前兩小節所對應的原模應回到以 C 為基音，相當於共同和弦轉調，而且在節拍上縮減 1 拍，隨後又回到 4/4 拍。這三段和聲原模，A 段從 C 大調開始，到了 14 小節終止在 V 級上，進入 B 段經過 19 個小節³³ 在 G 大調上，最後到 C 段共 11 小節在 C 大調上，而轉譯為樂曲時由於一拍對應一小節，所以一小節的和聲原模可以衍生四小節的音樂，因此樂曲總共有 $44 \times 4 - 1 = 175$ 個小節³⁴。而 Cowell 在原模以及對應的作品位置分別標上 M.M. Crotchet = 100 以及 M.M. Crotchet = 75 的速度。由於這三段原模除了調性與和聲外，在節奏的密度及織體上也有差異，因此可推測會造成第一樂章中三個不同的樂段，先粗略將樂曲分成 A、B、C 三段，筆者整理列表如下：

³³ 其中原模第 33 小節，即 B 段第 19 小節僅 3 拍。

³⁴ 減 1 是因為其中有一小節為 3/4 拍。

Matrix 段落	A	B	C
Matrix 小節數	14	19	11
Matrix 調性	C	G	C
Matrix 聲部配置	女高音聲部前 7 小節為主旋律，有變化的複述一次	4 小節的賦格式主題在四聲部各出現一次	前兩小節女高音聲部皆為 16 分音符快速音群，7 到 9 小節聲部交越
第一樂章段落	A	B	C
每段的小節數	56	75	44
速度標示	m.m. crotchet = 100	m.m. crotchet = 75	m.m. crotchet = 100
織體	Metric stratification ³⁵	Polyphony	Metric stratification

Ex.14：Matrix 與第一樂章樂段的對應關係

由上可觀察，原模的 A 段與 B 段帶有 Hymn and Fuguing tunes 的風格，原模 C 段的音樂在和聲進行上平行隱伏的違規以及後半部分的聲部交越的現象看來，似乎是為了實體作品中的節奏安排而做的決定，另一方面原模和作品在段落長度上是不對稱的，這種結構上的不對稱也是 Seeger 曾提出要不諧和化的要素之一 (cf. Nicholls, 1990 & Rao, 1997)。在和聲原模透過一給定的基音換算為數字，而決定整樂章的節奏骨幹甚至曲式段落後，接著作曲家要思考如何把音高填在節奏骨幹上。

(三)作曲家如何把音符譜到第一樂章的節奏骨幹上？

Cowell 一生中創作許多 Hymn and fuguing tunes 這樣的曲子，這個傳統吸收自美國的教會詩歌集，如 19 世紀中西部的 shape-note hymnody，而這些詩歌集多半為三到四個聲部，音樂上主要源自 18 世紀第一新英格蘭學派如作曲家 William Billings 的作品或是採用地方民謠，Billings 的作曲技巧又自學吸收自英國的教會詩歌集，而這些詩歌集在音樂上往往帶有中世紀的古風，較接近 Conductus (Charles Seeger, 1940)³⁶ 或 Rondellus，而我們知道 14 世紀法國的 Conductus 或英國的 Rondellus 中有所謂聲部交換 (Stimmtausch) 的複音音樂寫作方式，我們觀察一下第一樂章的第 1、5、9 小節，它們剛好對應到原模的前三個和絃，可

³⁵ Cowell 這個樂章的織體除了每一個小節的第一個拍點有週期性的縱向一致，其他部位都是交錯的，因此在西方古典音樂的織體術語中，沒有與之相對應的，筆者目前還找不出較好的術語來應用之，特此感謝審稿教授提供此描述術語。

³⁶ Seeger 於 1940 發表於 *The Musical Quarterly* 的文章 “*Contrapuntal style in the three-voice shape-note hymns*”，該文當中提到許多十九世紀美國中西部教會詩歌集的三聲部寫作特色，大量的使用平行五度或八度等，而這樣的手法在 14 世紀的 Rondellus 中又有類似的現象。

以看到 a、b、c 的三個旋律 (或說音組)，到了第 9 小節 Cowell 還用到音程關係準確的倒影³⁷：

QUARTET ROMANTIC
I
HENRY COWELL

Ex.15 : Quartet Romantic 第一樂章的 1 到 9 小節

不過這樣的設計並沒有一直走下去，直到 132 小節才又再現了這樣的設計，該處長笛第一部的旋律音也和開頭幾乎相同，如下譜例 (Ex.16)：

³⁷ Ordered pitch-class set a: [0, 4, 9, 12, 11, 9, 8, 9]，他的 Inversion 用 12 減去每個音得到 [12, 8, 3, 0, 1, 3, 4, 3]，就會是以 e2 為 12，a (I, T) 的 Ordered set。

Ex.16：Quartet Romantic 第一樂章第 132-133 小節

現在我們確定了 A 段和 C 段的共同點在於聲部交換，於是我們觀察原模的 B 段 (Ex.12)，會發現他是賦格式的對位寫作，因此轉譯到作品中也是如此，在四重奏的 57 到 113 小節中，以一個主題作賦格式的展開，這個主題由 56 個音構成，包含 12 個半音，但是沒有一定的模進規則，也不是 12 音列；主題共出現 5 次，分別從第二部長笛開始連續出現兩次，然後依次給小提琴、第一部長笛以及中提琴，每次都在同樣的音級，也就是 A-flat 開始，第 2、第 4 以及第 5 次主題稍有縮減音符數。

藉由教會詩歌集的傳統我們找出這個樂章聲部交換的手法，但尚無法了解作曲家如何決定作品中的音高，而 *Quartet Romantic* 的第二樂章的創作手法是很符合音組理論分析所得「結果」的 (i.e. 由數個非 12 音列的 pitch-class sets 為基礎，藉由 Inversion、Retrograde、IR、Transposition 將音組組合在作品中)，因此筆者剛開始也朝這個方向探索第一樂章，不過毫無結果。Cowell 在樂譜序言中曾透露這個樂章也用不諧和對位寫作³⁸，然而這是如何運作在此樂章的？筆者從樂曲開頭發現本樂章與和聲原模在節拍上吻合的地方，有共同音的現象，若選擇這個共同音為基礎（若有同時有兩個共同音可以僅選一），看他的橫向旋律和其他三個聲部的對位關係，可發現下例音程選用特色，也就是在每小節的強拍上，也就是對位法中所謂的「重心」，大多由不諧和音程所構成，我們回憶 Cowell 在 *New Musical Resources* 中提到的不諧和對位，參照本文 Ex.2 即可發現，譜例 Ex.17 的 1-9 小節中，對位法中該被解決的拍點（通常是第一拍，若掛留對位則非第一拍）總共有 27 個音程，其中為小二度或

³⁸ 序言中說：“...the first movement... The second movement relaxes into more conventional rhythm but continues with dissonant counterpoint.”，注意“continues”一詞。

大七度的基礎音程，或是大二度、減五度與小七度之選用音程的就高達 15 個，這是 Cowell 不諧和對位理論的重點，在此就算不選用共同音為看其音程關係的基準點，每個該被解決的拍點上還是不諧和的音程佔絕大多數的，參見譜例 Ex.17：

QUARTET ROMANTIC
I
HENRY COWELL

○ 表示不諧和的基礎音程與選用音程

和原模共同之音

Flute 1
Flute 2
Violin
Viola

和厚模共同之音

和原模共同之音

Ex.17： *Quartet Romantic* 第一樂章 1-9 小節 Cowell 式的不諧和對位

另一個角度來看，Cowell 把原模中屬於諧和 (大多是沒有和聲外音) 的和弦，抽出一到兩個音放在其所對應的四重奏小節處之一個聲部中，然後其他的音，包括橫向與縱向皆和這個音，或原模中所呈現的這個和絃做不諧和對位，首先以彼此的第 1 小節為例，如下譜例 (Ex.18)：

四重奏第一小節和原模第一小節的對應關係

○ 不諧和對位的音
□ 和原模共同的音

Quartet

Matrix A段

C-Dur: I

Ex.18 (上方) : Quartet 第 1 小節和 Matrix 第 1 小節的共同音與不諧和對位
再看原模第 2 小節與之對應的四重奏第 5 小節間的共同音與音程選用關係 (Ex.19) :

Quartet.Mvt.I 第 5 小節與其對應之 Matrix 第 2 小節的對位關係

○ 不諧和對位的音
□ 和原模共同的音

Quartet

Matrix A段

C-Dur: V

Ex.19 : Quartet 第 5 小節和 Matrix 第 2 小節的共同音與不諧和對位

Ex.21：Matrix A 對應到作品中有共同音之處

我們知道在調性音樂的創作中，變奏曲的主題和每個變奏間的音樂關係，如果和聲結構都一樣，那麼就不會特別注意變奏和主題之間有所謂「共同音」的關係，因為和聲要一樣很自然會有共同音，如果旋律輪廓要一樣，那也很自然會有共同音存在。不過在這個作品當中，作曲家所要寫的是非調性的聲響，並且從傳統變奏曲的想法中開發出上述創作方式，於是筆者把他看成從原模中提取共同音，到作品中以 Cowell 式的不諧和對位法³⁹，也就是不協和音程比例上佔多數，且將之當作解決重心的原則來做對位。

(四)第一樂章的曲式

從前面我們得知原模是 ABC 三段體，且具有主屬主的關係，C 段的原模又很像 A 段的變奏，那為什麼不是 ABA' 三段體呢？作曲家其實想到一個問題，按照他的音高節拍轉換法，音越高節奏越密，四聲部又分別配給四部樂器，如果從頭到尾維持各聲部音域的話，那第一部的長笛將通通在吹非常密集的音符，第四部的中提琴相對通通都在拉較長的音符，所以在 C 段的後半（從作品的 158 小節開始），他的和聲原模是整個音域對調的，或說作曲家不更動音域可是更改聲部對應到作品配器的路徑；此外就作品的音型來看，四重奏的 C 段（132 到 167 小節），在 132 小節雖然出現了開頭的 a、b、c 三個旋律（cf. Ex.15 & 16），

³⁹ Seeger 另外提出更詳細的不諧和對位，而 Cowell 所謂音程使用把諧和不諧和相反的概念，只是 Seeger 的理論基礎，詳見本文後續關於 Seeger 不諧和對位的探討。

不過後續並不是用聲部交換 (Stimmtausch) 的手法，而是把 a 和 c 結合，在中提琴聲部上從 132 小節延展 (Prolongate) 到 145 小節 (137 小節小提琴也有插入 a 但只佔 3 小節)，因此這段音樂和 A 段的關聯性不大，除此之外，作曲家有標示 Coda 以及反覆方式，筆者先把段落所對應的小節列表如下：

樂段	A	B	Transition	C	Coda
小節位置	1-56	57-125	126-131	132-167	168-175
速度標示	m.m. crotchet = 100	m.m. crotchet = 75 second time m.m. crotchet = 100	Presto to m.m. crotchet = 100	(m.m. crotchet = 100)	Presto

另外 Cowell 這個樂章採用反覆設計 (i.e.: 167 小節處返始 (da capo)，125 小節第二次跳至 Coda)，加上反覆後會構成這樣的結構：

A → B → transition (Codetta) → C → A → B → Coda

有關於 B 段的速度標示，作曲家原先的意圖是第一次以 75 的速度演奏，反覆後的第二次以 100 的速度，而 Cowell 的速度是可以和音高產生關聯，因此 A 段是基音在 C 音上面，相對於速度 100，那第一次 B 段的速度 75 就是原來的 3/4，也就是說把 C 音的頻率乘以 0.75，得到的就會是下方完全四度的屬音 G，因此 Cowell 仍然以奏鳴曲式的原則在構思這個樂章，只是由於在極端複雜的節拍上要求演奏者精確的表現速度變化，似乎太過困難，這或許是作曲家後來刪除此速度設計的原因。

(五) Charles Seeger 的不諧和對位

經過第一樂章的分析後我們了解 Cowell 把他所認為的不諧和對位應用在該樂章中，但不諧和對位其實主要是 Seeger 的構想。Seeger 在 1930 年於 *Modern Music* 期刊六月號中發表了一篇 'On Dissonant Counterpoint' (論不諧和對位) 的文章，很遺憾的是筆者透過 JSTOR 與 IIMP Full Text 兩電子期刊資料庫皆無法找到該文全文，因此關於不諧和對位的概念及部分規則，主要得自 Nicholls 於 1990 年出版的書 *American experimental music, 1890-1940* 的第三章 (pp. 89-133)、Seeger 於 1932 年發表於 *The Musical Quarterly* 的文章 'Carl Ruggles'，以及饒韻華 1997 年發表於 *American Music* 的文章 'Partnership in Modern Music: Charles Seeger and Ruth Crawford, 1929-31'。Seeger 的理論其實在 1916 年開始就漸

漸成型⁴⁰，然而特別要注意的是，不諧和對位其實不僅僅是對位法而已，他還包含了旋律的探討，以及把曲式、樂句、和聲……等等不諧和化的理論⁴¹。在 *On dissonant Counterpoint* 中，Seeger 這樣說：

“Dissonant counterpoint was at first purely a school-room discipline – a link between the preparatory studies in harmony, counterpoint, canon and fugue of a regular composition course and the ‘free’ composition of the second decade of the twentieth century ... It was based upon the perception of a difference, sincerely felt but also logically postulated, between consonance and dissonance...”⁴²

「不諧和對位原先純粹是學校教室的議題，是一般作曲課程中和聲、對位、卡農與賦格的準備學習和二十世紀第二個十年間「自由」作曲間的連結 … 他根基於用帶有差異、真誠感受但邏輯上只是假設的態度，來感受諧和與不諧和。」

另外 Seeger 指出他對 Schönberg 等人，也就是他所謂二十世紀初「自由」無調的那些作曲家對於不諧和使用的一些看法：

“The chief fault of the Schönberg school, as of all the others, seemed to lie not in the handling of dissonance, but of consonance. All went well as long as a thoroughly dissonant structure was maintained, but upon the first introduction of consonance, a feeling of disappointment, of defeat, frequently occurred. It was as if there were holes in the fabric.”⁴³

「Schönberg 學派以及其他人的主要錯誤，似乎不在於對於不諧和的處理，而在於處理諧和。只要不諧和的架構徹底保持，就進行的很好，但一到諧和首次進入，一種沮喪失落萌生，如同布上有破洞般。」

這樣的想法促使他構思不諧和對位，雖然他不僅是對位，然 Seeger 的確根據傳統分類對位 (Species Counterpoint) 的規則，將所有諧和與不諧和的使用規定反其道而行，而成爲他的對位法規則，比方在第一類對位 (一對一) 中，所有諧和音程都不被允許，而且音和音

⁴⁰ Cf. Mary M. Gaume: *Ruth Crawford Seeger: Her Life and Works*, diss., Indiana University, 1973, p.16)

⁴¹ 參考饒韻華 1997 年的一文，頁 359 提到 *On dissonant counterpoint* 一文時說：“This article demonstrates the possibilities of reversing the relationship between consonance and dissonance and urges the recognition and cultivation of an art of dissonant melody using such a reverse relationship.”，另一方面提到 Seeger 的著作 *Tradition and Experiment in Occidental Fine Art of Music* 的最終版本時提到，該書分爲兩大部分，第一部分爲 *Treatise on Musical Compositions* 第二部分爲 *Manual of Dissonant Counterpoint*，饒一文之頁 360 說：“He then enters into a systematic and comprehensive discussion of the techniques and procedures of dissonating neume, phrase, and multiple melodic lines in part II, which is entitled ‘Manual of Dissonant Counterpoint’.” 這裡也可以看出 Seeger 所謂的 *Dissonant Counterpoint* 不僅僅是對位法而已。

⁴² 文字出自 “*On dissonant counterpoint*”，節引自 Nicholls: *American experimental music*, p.90。

⁴³ *Ibid.*

的旋律音程也要儘可能使用不諧和音，如果出現了，他必須接續另一個不諧和的旋律音程來不諧和化 (be dissonated)。而在其他類的對位中，當出現諧和音程時，諧和音程必須跳進「解決」到不諧和音程。

在旋律的寫作方面，他提出了音不重複規則 (non-repetition rule)，然而這個規則並不是那麼的僵硬，筆者也看到諸多版本的描述，首先從饒韻華 1997 年一文列舉 1929 年 Seeger 給 Ruth Crawford 上課的課程大綱 (Rao, 1997, Fig. 1, pp. 357-358) 中可以看到：

“Repetition of tones - normally in 6th succession according to position i.e. not an accented and a same beat”

「音的反覆 — 通常在第六個接續中，根據其位置，也就是並非被加重之音或相同之拍上」

另外，在 Nicholls 的 *American experimental music* 一書第三章介紹 Seeger 的不重複音規則時提到：

“...it was also felt that the melodic repetition of any pitch (or the sounding of its octave) was unsatisfactory unless the two appearances were separated by at least five other pitches. In practice this often meant that there would be eight or more intervening pitches, resulting in the creation of a densely chromatic line.” (Nicholls, *American experimental music, 1890-1940*, p.91)

「且覺得，旋律中任何音高（或它的八度）的反覆是不滿意的，除非兩個（反覆的音）出現被至少五個其它音高分開。在實際面上這通常意味那有八個或更多插於其中的音高，結果產生濃密的半音變化音線條。」

Nicholls 同書中介紹 Cowell 的第四章，分析 Cowell 於 1924 年的作品 *String Quintet 'Ensemble'* 時也提到：

“Cowell additionally holds tightly to the principle of non-repetition of tones (very few pitches recur before six or more other pitches have intervened)” (Nicholls, *American experimental music, 1890-1940*, p.139)

「Cowell 又緊緊抓住不重複音的原理（在六個或更多其他音高插入前非常少的音重複）」

然而 Cowell 在 *New Musical Resources* 中自己探討他的不諧和對位一節時，根據 Nicholls 的註解，於 1930 年時的修改時才寫到關於 Schoenberg 以及 Ruggles 的論述，這裡他也透露了他對不反覆音規則的理解：

“Carl Ruggles has developed a process for himself in writing melodies for polyphonic

purposes which embodies a new principle and is more purely contrapuntal than a consideration of harmonic intervals. He finds that if the same note is repeated in a melody before enough notes have intervened to remove the impression of the original note, there is a sense of tautology...Therefore Ruggles writes at least seven or eight different notes in a melody before allowing himself to repeat the same note, even in the octave.” (*NMR*, pp. 41-42)

「Carl Ruggles 已替他自己發展一手法⁴⁴，在多聲部音樂中寫作旋律時他具體化一個新的原理且更多純對位上的考量大於和聲上⁴⁵的考量，他找出如果一個旋律中的音，在足夠的音符已被插入且移去對該原始音的印象前就重複，那會有種無謂的重複感...因此 Ruggles 在旋律中至少先寫七或八個不同的音符，才允許他自己重複同樣的音，即使在八度上。」

而 1932 年 Seeger 寫 Carl Ruggles 的專文中，介紹 Ruggles 的不重複音規則時提到：

“The determining feature or principle of the melodic line is that of non-repetition of tone (either the same tone or any octave of it) until the tenth progression. This applies rigidly to the leading melody and characterizes the other parts to a suprising extent, though in “Portals” many repeated notes may be found at the fourth, fifth, and sixth progression...The present writer feels that repetition can be made ... at rare instances as soon as the fourth progression, though normally it can be only done easily at the sixth or seventh. Ruggles is becoming more and more convinced that it cannot ordinarily be done sooner than the ninth or tenth, and he has developed a sensitiveness that is uncanny.” (*The Musical Quarterly*, Vol. 18, p.585)

「決定性的特質或旋律線的原理是音的不重複（即使同音或該音的各個八度）直到第十個接續進行。這嚴格的應用在主旋律上而表現其他聲部的特徵於驚奇的限度中，雖然在 *Portals* (Ruggles 的作品) 中許多重複音可以在第四、第五與第六個接續進行中找到。當前的作者覺得重複可以使用，在極少的例子下立刻用於第四個接續進行，雖然正常說來那只能輕易的在第六或第七個接續進行中使用。Ruggles 已經變的更加確信，正常情況下那不能在第九或第十個音之前使用，且他已發展出對那不自然的敏感。」

以上諸多引文可以發現，Seeger 在 1929 年的課程大綱和 1932 年描述 Ruggles 的不重複法則明顯有較大的差異，Ruggles 本身採用的手法更為嚴格，差 2 個音就 12 個半音都不

⁴⁴ 注意他用 Ruggles 他自己，Cowell 在此很弔詭的就是不提 Charles Seeger。

⁴⁵ Cowell 的 contrapuntal 和 harmonic 有「橫向」、「縱向」之意。

重複了，而 Seeger 較晚的版本 (1932) 則認為保守到 4 到 8 個接續的音中才允許重複，較早的版本 (1929) 則表示出，主旋律的 6 個接續的音當中，最好不要有不論八度的音高 (pitch class) 的重複，就算要重複，亦不可把它用在重拍上。而 Cowell 在寫 *New Musical Resources* 時對不重複音規則乃至不諧和對位應是受到 Seeger 的影響較多，因此在 1930 年的增寫版本中提到 Ruggles 在 7 到 8 個音後才允許重複，但 Nicholls 探討 Cowell 五重奏 (1924) 的那段引文則發現 Cowell 當時受 Seeger 早期論述影響較多。我們不知道 Cowell 在寫 *Quartet Romantic* 的 1915 到 1917 年間 Cowell 和 Seeger 對於不重複音規則的論述究竟到什麼程度，但從 Cowell 留下的作品當中可以發現早年兩人對此看法的一些端倪。

雖然不諧和對位強調諧和度感受的整個反轉，不過 Seeger 也提到，就像偉大的作曲家不懼怕使用不諧和音，我們也不該懼怕在多聲部的配置時用到三和絃的音響效果，只是這個三和絃必須要被另一個不諧和音不諧和化 (be dissonated)，這樣的手法則是明顯的出現在 Cowell 早期的諸多作品中 (Nicholls, 1990, p.136)。接著我們探討 Cowell 在 *Quartet Romantic* 第二樂章的創作手法，以釐清 Seeger 的不諧和對位理論在此是否有明顯的影響。

(六)*Quartet Romantic* 第二樂章的分析

第二樂章相較前面短小許多 (共 69 小節)，節拍為 4/4 拍，只有 1 個小節短暫變化到 5/4 拍。本樂章為一非嚴謹的賦格，即 Cowell 所謂的 Fuguing tune，若以賦格來看，它包含兩個呈示部，各有一主題，皆在四聲部各呈示一次，兩個主題如下：

Subject 1, Fl. 1, mm. 1-4

Subject 2, mm. 12-14, Fl. I

Ex.22: *Quartet Romantic* 第二樂章的賦格主題

在兩呈示部中，主題與「答題」皆以 Fl.I、Vn.、Fl.II、Va. 這樣的順序出現，不過要特別提醒的是，這是一首無調音樂 (atonal music)，在無調音樂中固然也可以按照傳統的五度音程關係來寫賦格的主題與答題，不過本樂章並沒有如此的音程關係，四聲部的進入分別是主題從 c^2 開始，答題從 d^2 、再下個主題由 d^1 ，其所接的答題由 f 進入，此外在四次進入中，第一次的答題是以倒影 (inversion) 方式接進來的，有那麼一點倒影答題賦格 (Gegenfuge) 的意味，而這個樂章倒影手法用的最多，逆行 (retrograde) 則只出現一次。倒影逆行則無，曲式列表如下：

段落	Exposition I (A)	Exposition II(B)	Development(C)	Transition(D)	(A')
主題素材	Subject 1	Subject 2	Subject 1 & 2	Free Counterpoint	Subject 1
小節位置	1-12	12-20	20-50	51-56	57-69

然而更巧妙的是，這兩個賦格主題的旋律輪廓，其實是由支配第一樂章的原模 A 段以及 B 段的兩個主旋律，經由不諧和化 (即將音程「扭曲」) 以及變奏 (包括移位以及插入音符等) 而來，筆者將兩個主題又分成前後兩半 (即 Ex.22 之 a, b, c, d) 將之與原模 A 段的主旋律和 B 段的賦格主題對照如下：

第一樂章的和聲原模A段以及B段的主旋律和賦格主題與第二樂章賦格主題間的相互關係,可看出第二樂章賦格主題其實來自和聲原模的主旋律輪廓

Matrix A 主旋律前句

Fuguing tune Subject I 前句 Transposition 向上P4
音程稍有改變, 節奏則來自 Matrix A 主旋律第二次進入

Matrix A 主旋律後句

Fuguing tune Subject I 後句 Transposition 向上m9度
音程改變較多僅保持旋律輪廓

Matrix B 主題前句

Fuguing tune Subject II 前句 Transposition 向上M5度
節奏減值但音程關係不變

Matrix B 主題後句

Fuguing tune Subject II 後句 Transposition 向上P8/P5度
從Matrix B 主題前句後半句開始採用, 音程略有改變

Ex.23 第二樂章賦格主題和第一樂章原模 A 段與 B 段的旋律輪廓關係

在此我們發現, 預先創作的和聲原模不但提供第一樂章的節奏骨幹, 還提供第二樂章核心主題的旋律輪廓, 另外本樂章在不諧和對位的表現包括音不重複規則以及將三和絃不諧和化等等手法, 先見本樂章開頭譜例:

第二樂章賦格主題所表現出來的不重複音規則

Fl. I

mp

8th succession

6th succession

6th succession

9th succession

Ex.24: *Quartet Romantic* 第二樂章 1 到 5 小節長笛第一部賦格主題 I 的不重複音規則

第二樂章開頭 1 到 5 小節的譜例 (此時只有長笛第一部演奏而其他三部為休止) 可以看出不諧和對位中的音不重複法則如何被 Cowell 在 1917 年以前就運用透徹, 在此不論八度的同音至少須間隔五個不同的音才可重複 (也就是在第六個音才重複), 而且此譜例中也可以看出重複音在拍子重音上面的規則, 也就是強拍出現的音不可以在強拍重複, 另外參考和聲原模 A 段的主旋律, 也可以理解為什麼 Cowell 要把後半句的音高移位到 d-flat, 因為照原模中的旋律設計, 第三小節本來要是 f 音才對, 但若是 f 音則馬上違背音不重複法則了, 所以 Cowell 做了更動, 這是多麼符合 Seeger 早期理論的一個例證!

然而此樂章的第二個賦格主題, 看的出沒有遵守所謂的音不重複法則, 不過這或許是 Seeger 所提的另一個理論, 也就是音的複述 (reiteration), Seeger 在 1932 年的文章說:

‘Reiteration (immediate repetition) is occasionally effective, but only occasionally. The repetition of tones resulting from reiteration of phrase constitutes, ...’⁴⁶

「複述 (立即的反覆) 偶爾是有效果的, 但僅僅偶爾。起因於樂句複述造成之音的重複成立, ...」

由於資料不足, 筆者不敢保證第二個賦格主題音的重複是基於 reiteration 原則, 但可以

⁴⁶ 引自 Seeger: “Carl Ruggles”, 1942, *The Musical Quarterly*, p.585。

發現該主題較接近原模 B 段的第三次主題進入 (原模的 23-27 小節, 參照 Ex.12), 在原模中也是該主題的「複述」, 而音有所添加。

另外 Seeger 提到當採用三和絃時, 必須要用不諧和音程來不諧和化 (be dissonated) 的例子也出現在本樂章, 如最後的 57 和 61 小節:

The image shows two systems of musical notation for measures 57 and 61. The top system, labeled '57' and 'Tempo I', features a C major triad (C4, E4, G4) in the upper voices, with a C-sharp (C#4) added in the lower voice, circled and labeled 'Dissonating tone'. Dynamics include ppp and sf. The bottom system, labeled '61', features a D minor triad (D4, F4, A4) in the upper voices, with an F-sharp (F#4) added in the lower voice, also circled and labeled 'Dissonating tone'. Dynamics include mf and sf. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Ex.25: *Quartet Romantic* 第 2 樂章, 將三和絃不諧和化的手法

上面譜例中 57 小節第二轉位的 C 大三和絃被 C-sharp 「污染」之, 而 61 小節第二轉位 d 小三和絃被 F-sharp 「污染」之, 雖然他不是個諧和的聲響, 然而這裡的效果透過本曲這樣特殊的配器表現出來, 筆者是相當欣賞的。總結 *Quartet Romantic* 第二樂章的分析我們可以了解, 首先 Seeger 於 1930 年代提出的不諧和對位中許多法則在 1917 年 Cowell 的作品中就顯現出來, 兩人或許共同開發出這些手法也不一定, 其次, 這個賦格式的樂章兩個核心

主題佔了作品絕大多數，額外自由對位的音其實不多，這又更拉進了它和 Schönberg 所謂「自由」無調時期作品的關聯，也就是由幾個不滿 12 個半音的核心音組，透過移位、倒影、逆行、倒影逆行等方式散佈到作品中，而這核心音組透過「不重複音法則」的處理顯得相當的非調性化，不但如此，Cowell 的例子中這些核心音組還從和聲原模的主旋律當中衍生而來，相當高程度的預示了後來的音列作曲手法。

四、結論

藉由 *Quartet Romantic* 的分析，我們發現 Cowell 在此採用一個預先創作的和聲進行作為原模，這個原模不但支配第一樂章的節奏骨幹、決定第一樂章的長度、在曲式與織體上也發揮影響，並提供某些音高素材於作品中成為不諧和對位的依據，不僅如此，原模中提取的部分主旋律，經由音不重複規則的不諧和化後，成為第二樂章的核心主題，而這個核心主題又如同音列般，藉由移位 (transposition)、倒影 (inversion) 以及節奏變化等等手法散佈在第二樂章中，一個原模能夠提供兩個樂章節奏以及音高兩個不同的素材，實在讓人聯想到序列主義的作曲手法。另一方面文中對於 Seeger 不諧和對位法的諸多論述，具體實踐在 *Quartet Romantic* 第二樂章中，這些手法也很容易讓人跟 Schoenberg 早年「自由」無調的創作手法產生聯想，兩者究竟有何相關？而除了理論以外，第一樂章那樣的複雜節奏我們要如何演奏？又能聽出什麼端倪？

(一)序列主義的歷史思考

以筆者手邊的辭典為例，只有英文的 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 中由 Paul Griffiths 撰寫的詞條用到序列主義 (Serialism) 這個詞，其他如德文的 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*、由 Kwiatkowski 編的 *Schüler Duden: Die Musik*，法文的 *Dictionnaire de la Musique – Science de la Musique*，英文由 Randel 編的 *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians* 等等辭書中，卻只有序列音樂 (【法】Musique sérielle，【德】Serielle Musik，【英】Serial music) 一詞條。然而在英文詞書中，雖然 Randel 和 Griffiths 的用詞不同，但所指的內容卻相同，也就是把十二音列作曲法歸類在序列主義或序列音樂一詞中，在以上所列的其他非英文辭典中，序列音樂一詞則指 1950 年代新起的手法，也就是較接近英文辭典分類中的「完全序列主義」(Total Serialism)。會有這樣的分歧，或許來自「序列音樂」一詞在歷史上意義的轉變。該詞出現於二次大戰結束後。波蘭裔的法國理

論家兼作曲家 René Leibowitz⁴⁷ (1913-72) 將第二維也納學派的作品介紹到法國時，於 1949 年的著作⁴⁸ 中用法文 composition sérielle (音列作曲) 來翻譯德文已存在的 Reihenmusik (音列音樂) 概念，因而開始使用該字 (Rudolf Frisius, 'Serielle Musik' in *MGG*, 1998)。所以這個字最初所指涉的只是第二維也納學派的作曲手法，也就是十二音技法，甚至 Schönberg 在自由無調 ("free" atonality) 時期某些未滿 12 個音，但具有音列特性的作品也包含在內 (e.g. Schönberg 的 Op.19 以及 Op.23)。

藉由 Leibowitz 的傳播，音列作曲法被 Olivier Messiaen (1908-1992) 和他的學生 Pierre Boulez (b.1925) 以及 Karlheinz Stockhausen (b.1928) 等人吸收，且融合他們老師的作曲理論。Messiaen 在 1940 年代就漸漸有把序列性延伸到音高以外元素的想法，在他 1949 年以梵文為題的鋼琴曲 Cantéyodjayâ 中就有一個段落標示「時值、音高與力度的模組」(Mode de durées, de hauteur, et d'intensités)，同年作品給鋼琴的 4 *Études de rhythm* (四首節奏練習曲) 的第二首標題則是「時值與力度的模組」(Mode de valeurs et d'intensités)，這種把音高、音符時值、演奏法、力度等音樂元素都預定在作曲家給定的序列中，他稱為「完全被預定的音樂世界」(un univers musical totalement prédéterminé)。另一方面德國理論家兼作曲家 Herbert Eimert⁴⁹ (1897-1972) 和 Stockhausen 共同發行的音樂期刊 *Die Reihe, Information über serielle Musik* (音列，序列音樂的資訊) 於 1955 年第一冊的序言中提到：

“Das aus dem Französischen übernommene Wort 'serielle' vermag nur einen allgemeinen Sachverhalt zu umschreiben. Aber es dient, wenn man Wortkonventionen annimmt, im besonderen dazu, die als seriell charakterisierte Reihenmusik von der traditionellen Zwölftonmusik abzuheben. Die serielle Musik dehnt die rationale Kontrolle auf alle musikalischen Elemente aus.”⁵⁰

「『序列』，這個從法文譯去命名的字只能描述一個概括的事實。但它所指，假如由字詞的傳統觀之，它指跳脫傳統十二音的音樂⁵¹ 中具音列特色的序列。序列音樂將理性操控延伸至所有音樂元素。」

⁴⁷ Leibowitz 不見得有跟 Webern 學習過作曲，不過與演出 Schönberg 作品著稱的左手小提琴家 Rudolf Kolisch (1896-1978) 熟識，而十二音技法則曾受教於 Paul Dessau (1894-1979)，Leibowitz 對於這種創作手法的了解主要來自於對 Schönberg、Berg、Webern 等人作品的分析。

⁴⁸ 應該是他 1949 年的書 *Introduction à la musique de douze sons* (十二音音樂介紹)。

⁴⁹ 他 1923 年所出版的著作 *Atonale Musiklehre* (無調音樂理論) 被視為第一本系統介紹 Hauer 的十二音理論的專書。

⁵⁰ 轉引自 *MGG* (1998), Sachteil Bd. 8, 第 1329 欄。

⁵¹ 筆者以為這裡是泛指二十世紀初無調音樂時期的作品，可包括 Schönberg 的 Op.11、Op.19、Op.23 等，也可能包括 Berg、Webern、Skryabin (部分) 等人在 1920 年代以前的作品。當然如果當時他也了解美國方面 Ruggles、Seeger、Cowell 等人的無調音樂創作，那也許可以包含其中。

此外，Stockhausen 於 1961 年的著作“*Erfindungen und Entdeckungen. Ein Beitrag zur Form-Genese*”(發明與發現，一篇關於形式誕生的文章)提到關於序列性的形式觀念(【德】seriellen Formkonzept)時說：「作品的宏觀形式與細微形式皆由單一的比例數列來引導出」⁵²，這點也呼應了 Messiaen 的「完全被預定的音樂世界」之觀念。再者，Stockhausen 曾經屏除十二音列技法但在其他元素上採用序列手法，導致序列音樂這個名詞的概念以及指涉的時代性有了轉變。目前「序列音樂」這個字多半就定義為從 1950 年代由上述這些曾在 Darmstadt 活躍的作曲家所發展出來的創作手法，而十二音技法反被某些學者視為序列音樂的雛型(【德】Vorform)。

相對的，Griffiths 給序列主義 (Serialism) 一詞下的扼要論旨則較為攏統：

“A method of composition in which a fixed permutation, or series, of elements some extent and in some manner, by the series). Most commonly the elements arranged in the series are the 12 notes of the equal-tempered scale.”

「一種作曲方法，其中，一些元素的固定排列，或序列是有指參性質的(亦即在作品中這些元素的處理是被支配的，在某些程度或某些方式中，由序列支配)。最通常來說被排列在該序列中的元素為平均律下的 12 個半音。」

在 Griffiths 的論旨中，「程度」、「方式」或「元素」都沒有被明確定義，因此有相當多詮釋的可能性，如果用這個論旨來看 Cowell 的 *Quartet Romantic*，似乎和聲原模能不能算是固定排列？是使得這個作品的手法沒法斬釘截鐵納入序列主義範疇的原因。但是在另一方面，它讓節奏素材和音高素材產生連結，卻又比 50 年代序列音樂在這方面的嘗試早了許多。

50 年代的歐洲作曲家為了將節奏素材和音列素材結合，各自發展了幾套方案，不過這些方案都以音符時值，以及節奏型為主要思維，音符時值的方案就是把不同時值的音符標序，那麼可以按照一定的序列創作於作品中；節奏型的方案，比方若採用 2+1 的節奏，那麼把 4+2 看成這個節奏型的 transposition；暫且先不考慮可感知度與可演奏度的問題，他們遇到的困難就是無法將音列作曲法中的倒影、逆行、倒影逆行以及移位依樣畫葫蘆的用在節奏或其他元素上。因此 Milton Babbitt (b.1916) 在 1962 年發表一篇文章：*Twelve-tone rhythmic structure and the electronic medium* (十二音的節奏結構與電子媒介)，提出他的「時間點系統」(time-point system) 來解決此問題。

「時間點系統」就是採用「時間點組」(Time-point set)，它和音組 (Pitch-class set) 可以

⁵² 原文是“Großform und alle Detailformen eines Werkes aus einer einzigen Proportionsreihe abgeleitet werden.”

有準確的關係，筆者用很簡單的時鐘關係來解釋，如果時鐘的時針在時鐘上有 0-11 共 12 個刻度，那麼凌晨 3 點和早上 11 點分別在一天的第一圈 12 小時中，下午 6 點則是第二圈的 12 小時中，同理把 12 個小時轉換為每小節有 12 拍，那麼 [3, 11, 6] 這個音組就可以在每一小節的第 3 拍以及第 11 拍，和第二大節的第 6 拍上面有時間點，在這三個點的三个區間內就可以產生 3 拍、8 拍以及 7 拍三個時值，這些時值可以用音符來填滿亦可以用休止符。照著這個理論，Babbitt 可以把 12 音列中的 48 條音列，包括倒影、逆行等等完全轉換為節奏，不過限制是一個小節的分割必須要能夠被 12 整除。

我們回到 *Quartet romantic* 的第一樂章，Cowell 的做法跟 Babbitt 雖然不同，但 Cowell 的方式一樣能夠把音高轉換為節拍的分割，也就是在理論上，如果 Cowell 的和聲原模不是調性和聲，而是一條包含 12 個半音的音列，那麼他一樣可以達到這些節奏序列主義者所希望達到的目標。但是在 Babbitt 的理論中有節拍必須要被 12 整除的限制，在 Cowell 的理論中有音域限制（過高的音會造成太大的節拍分割值），而且 Cowell 的這個理論並非平均律的 12 個半音。

透過以上的思考整理，*Quartet Romantic* 可說是早期帶有「序列主義」傾向的作品，而他的想法和 Seeger 的理論也影響了後來 Ruth Crawford (1901-1953) 的創作，在 1917 年的美國已經預現了後來歐洲序列音樂的種種特徵。

(二)不諧和對位與當時無調音樂創作手法

「自由無調」(“Free” Atonality) 這個字通常用來指 Schönberg 在 1908 年到 1923 年之間的音樂創作，「自由」乃是相對 12 音列的嚴謹而言，而不是恣意的譜寫。我們知道所謂的不是恣意，表示這些無調音樂的結構可以追溯到幾個基本單元，這個基本單元往往是不到 12 個音的音組，然後依照「傳統」的方式將之譜寫在作品當中，主要的差異就是對於不諧和音的解放，Schönberg 在 1911 年紀念題獻給 Mahler 的《和聲學》(Harmonielehre) 當中說：

“Es hängt nur von der wachsenden Fähigkeit des analysierenden Ohres ab, sich mit den fernerliegenden Obertönen vertraut zu machen und damit den Begriff des kunstfähigen Wohlklanges so zu erweitern, ... Was heute fern liegt, kann morgen nahe liegen.”⁵³

「那僅取決於分析的耳朵不斷提升之能力，且藉由使更遠的泛音成為熟悉的，據此，其有藝術性的悅耳聲響之概念可以延伸出來，今日處於遠的，明日可以是近的。」

Schoenberg 的講法提供 Seeger 和 Cowell 論不諧和對位時的理論基礎，也就是把諧和不

⁵³ Schönberg: Harmonielehre, Wien, 1911, S. 19.

諧和在內心裡反過來感受。藉由 Seeger 對 Schoenberg 的熱衷研究，Cowell 應該在 1917 年時就看過 Schönberg 的和聲學 (Feisst, 1998)，不但如此，Seeger 還曾經把 Schönberg 的《三首鋼琴小品》(Op.11, 1909) 提供給 Cowell 參考，並在譜上寫著「你可以看看別人如何處理類似的問題」(Weisgall, 1959)。從 *Quartet Romantic* 第二樂章的分析中，Cowell 似乎找到 Schoenberg 處理「類似問題」的方法，只是不光是和諧和對位，也包括如何把一個非調性的音組放到作品中的方式。

此外，不諧和對位在 Cowell 的認知和 Seeger 的認知是有程度的差距的，Cowell 並沒有像 Seeger 一般歸納出那麼多的「規則」來依循，而且 Seeger 的不諧和對位並非只是單純的對位，從 *New Musical Resources* 中也看出來，Cowell 只在乎音程的選用諧和與不諧和的對調，或許因此該節隻字不提 Seeger，但在 *Quartet Romantic* 的創作中，第一樂章的不諧和對位較為 Cowell 式，第二樂章則較多為 Seeger 理論的影響。

(三)可演奏性與可感知性的思考

從 *Quartet Romantic* 作曲家於 1964 年寫的序文中我們知道，他只能想像第一樂章所發出的聲響而不能聽到，因為這個作品的首次錄音是 1978 年的事了，Cowell 於 1956 年發表於期刊中的文章中也寫到，年輕時他只是努力的想寫出以前西方人所沒有聽過的聲音。在音樂教育中，並不會教我們去打帶有複雜分數的節奏，因此這個作品幾乎無法演奏，到了今日雖然已經有 3 個以上的錄音版本了，不過據筆者所知，第一個版本錄音時，每個演奏者必須要戴耳機，自己聽自己的拍子，成為「不能互相聆聽的室內樂」，不僅 Cowell 如此，1950 年代節奏序列主義作曲家共同面對的首先就是可演奏性 (performability) 的問題，他們共同的解決方向就是走向電子音樂，Cowell 後來委託 Theremin 發明 Rhythmicon，Stockhausen、Boulez、Babbitt 等人家也已熟知。不過 Cowell 並沒有恆常的朝這個方向走下去，他廣泛的探索日本、中東伊斯蘭文明、東南亞 Gamelan 等等的音樂，並且和年輕時一樣將他們吸收，而轉化為自己的作曲理論。一個作品如果可演奏度上遇到難題，那肯定他會比預期的晚得到重視，不過以 Tchaikovsky 的小提琴協奏曲為例，雖然可演奏度在當下發生難題，不過今日卻以被「妥協」的方式成為當紅古典名曲，所謂「妥協」的方式在於，當 Auer 接受小提琴協奏曲的價值後，他仍然修改了部分，雖然今日的演奏技術不論是 Tchaikovsky 原版或是 Auer 版都沒有難題了，但是大部分的演奏家會部分妥協採用 Auer 版，不是難易度的考量而是美學考量。*Quartet Romantic* 在今日他不但可以被演奏了，而且是真的被「人」而不是被機器演奏，那可以預期不久的將來可以演奏他的人會越來越多，因為

人總是有挑戰高難度的癖好，不過事實上，Cowell 原先所想的那些「實驗」以及理論，是不會被聽者感覺到的，這是他要面對的「妥協」。

可感知度 (perceptibility) 倒是個嚴重的問題，不管 Cowell 在創作 *Quartet Romantic* 或是下一首 *Quartet Euphometric*，幾乎所有他提出過的理論沒有一個可以被聽出來，尤其是他所提到的 2 對 3 對 5 的複節奏可以視為和諧，可是既然作曲家都還有譜寫個別的音高，我們又怎麼會去聽這個複節奏所整體呈現的「和弦」呢？筆者也曾經把這個作品用電腦加快 32 倍聆聽，只要原來的音高素材存在，那麼就不可能去注意到由節拍構成的和聲。

從 Cowell 的這個例子來看，我們不能保證將來的人會被「訓練」出可以聽出當中奧妙，但至少可以肯定一個新的作曲理論可以產生一個新的聲響，有了新的聲響，美或不美則是另一回事。從音樂史的角度觀之，二十世紀的作曲家比以往更加重視開發一套「屬於自己的作曲理論」，甚至今日作曲主修的研究生還必須要寫一篇「創作理念」之類的論文才得以畢業，不過從 *Quartet romantic* 筆者的聆聽經驗來說，第一樂章中作曲家似乎被理論給束縛，而使得美的聲音不能夠被更好的「組合」在作品當中。Cowell 後來說：「我從未刻意去發展所謂特別的個人風格，但只想抱著興奮與愉悅的心盡我所能去寫出美麗、溫暖且有趣的音樂」⁵⁴，或許作曲家也有同感，而在他後來的創作方向大幅改變。

⁵⁴ 原文是 “I have never deliberately concerned myself with developing a distinctive ‘personal’ style, but only with the excitement and pleasure of writing music as beautifully, as warmly, and as interestingly as I can.”，引自 D. Nicholls: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2298/is_2_16/ai_53552788 (23 Apr. 2005)

參考書目

樂譜

Cowell, Henry (© 1974): *Quartet Romantic, Quartet Euphometric*. New York etc.: C. F. Peters
No.66518

有聲資料

Cowell, Henry: *Quartet romantic*, performed by Paul Lustig Dunkel, Susan Palma, John Graham
and Rolf Schulte. New World Records 80285, 1998

Cowell, Henry: *Mosaic*, performed by Musicians Accord & Colorado String Quartet. Mode, 1999

期刊論文

Cowell, Henry: 'From Tone Clusters to Contemporary Listeners' in *Music Journal*, Jan. 1956,
pp.5-6

Feisst, Sabine: 'Henry Cowell und Arnold Schönberg – eine unbekannt Freundschaft' in *Archiv
für Musikwissenschaft*, 55. Jahrg. H. 1., 1998, pp.57-71

Hicks, Michael: 'The Imprisonment of Henry Cowell' in *JAMS*, Vol. XLIV, No.1, Spring 1991

Hicks: 'Cowell's Clusters' in *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No.3, Fall 1993

Rao, Yunhwa (饒韻華): 'American Compositional Theory in the 1930s: Scale and Exoticism in
"The Nature of Melody" by Henry Cowell' in *The Musical Quarterly*, Vol. 85, No.4 Winter
2001

_____: 'Partnership in Modern Music: Charles Seeger and Ruth Crawford, 1929-31' in *American
Music*, Vol.15 No.3 Fall 1997, pp. 352-380

Saylor, Bruce: 'Recorded Music by Henry Cowell' in *American Music*, Vol.1, No.2, Summer 1983,
pp.109-111

Seeger, Charles: 'Carl Ruggles' in *The Musical Quarterly*, Vol.18, 1932, pp.578-592

_____: 'Contrapuntal Style in the Three-Voice Shape-Note Hymns' in *The Musical Quarterly*,
Vol.26, No.4, Oct. 1940, pp.483-493

Weisgall, Hugo: 'The Music of Henry Cowell' in *The Musical Quarterly*, Vol.45, No.4, Oct. 1959,
pp.484-507

辭典辭條

- Nicholls, David: 'Cowell, Henry (Dixon)' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., ed. by Stanley Sadie, John Tyrell, London: Oxford, 2001
- Griffiths, Paul: 'Serialism' in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., ed. by Stanley Sadie, John Tyrell, London: Oxford, 2001
- Sachs, Joel: 'Cowell, Henry' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitet Ausgabe herausg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 2, Kassel, Bärenreiter, 1994
- Frisius, Rudolf: 'Serielle Musik' in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite neubearbeitet Ausgabe herausg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 8, Kassel, Bärenreiter, 1998
- Kelkel, M.: 'Serielle musique' in *Dictionnaire de la Musique, Science de la Musique*, sous la direction de Marc Honegger. Paris, Bordas, 1976
- Slonimsky, Nicolas (1992): *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 8th ed. N.Y.: Schirmer

著作

- Cowell, Henry (1930) with notes and an accompanying essay by David Nicholls (1996): *New Musical Resources*, Cambridge: Cambridge University Press
- Bradley-Kramer, Deborah (2005): *American Music in the 20th and (21th) Centuries: Roots and Reflections*, Unpublished
- Grant, M. J. (2001): *Serial Music, Serial Aesthetics, Compositional Theory in Post-War Europe*. U.K.: Cambridge University Press
- Hitchcock, H. Wiley with Kyle Gann (2000): *Music in The United States*, 4th ed., New Jersey, Prentice Hall
- Michels, Ulrich (2001): *dtv-Atlas Musik*, München: DTV & Kassel: Bärenreiter
- Nicholls, David (1990): *American experimental music, 1890-1940*. New York etc.: Cambridge University Press
- Nicholls, David ed. (1997): *The Whole World of Music, A Henry Cowell Symposium*. U.K. etc.: Harwood Academic Publishers
- Perle, George (1981): *Serial Composition and Atonality*. Berkeley etc.: University of California Press

附錄一：Matrix A 當中所用的音高 Cowell 的換算值

筆者將 Cowell 在 Matrix A 中把音高轉換為節拍分割值的數值以及運算方式列出如下表，若作曲家沒有寫到該音則空白，可以發現，在這個限定音域 (G-d2) 中，Cowell 除了 d# 從來沒有在原模中出現外，其他 11 個半音都有，而其中只有 B-flat 這個音採用諧音列的序數 7 作為比值外，其餘都按照 Just intonation 的音程比例求出。

Matrix A 所涵蓋的音高	諧音列整數	Cowell 所採用之數	Cowell 採用之算法	序數 7 的誤差
d2	9	9		
c#2				
c2	8	8		
b1		15/2	$6 \times 5/4$	
bb1	7			
a1		20/3	$6 \times 10/9$	
g#1				
g1	6	6		
f#1		28/5	$6 \div 15/14$	
f1		16/3	$5 \times 16/15$	
e1	5	5		
d#1				
d1		9/2	$4 \times 9/8$	
c#1		64/15	$4 \times 16/15$	
c1	4	4		
b		15/4	$3 \times 5/4$	
bb		7/2	序數 7 ÷ 2	$3 \times 6/5$
a		10/3	$3 \times 10/9$	
g#		16/5	$3 \times 16/15$	
g	3	3		
f#				
f		8/3	$5 \times 16/15 \div 2$	
e		5/2	$5 \div 2$	
d#				
d		9/4	$2 \times 9/8$	
c#		32/15	$2 \times 16/15$	
c	2	2		
B		15/8	$3 \times 5/4 \div 2$	
Bb		7/4	序數 7 ÷ 2 ÷ 2	$3 \times 6/5 \div 2$
A		5/3	$3 \times 10/9 \div 2$	
G#				
G		3/2	$3 \div 2$	
C	1			

附錄二：四部和聲原模 C 段的完整重建

原模C段

$\text{♩} = 100$

129 132 136 此音不確定

144 148 152

二分音符亦可
能分割為四分，
其餘類推

聲部交越以使四個樂器所演奏的節奏密度能有所變化

156 V₇ 160 164 168

聲音科技之音樂功能與美學角色初探 以1948年之後四分之一個世紀的若干代 表作品為例

曾毓忠

摘要

科技在人類音樂發展史上不曾缺席過，科技的進步經常被反應在音樂的創作上，音樂作品也會反應出作曲家所援用科技之特性與限制。特別是二十世紀後半葉電子原音音樂的創作，許多當代之聲音科技如磁帶機、類比與數位合成樂器及電腦上各種相關技術就成為作曲家所主要倚賴的創作手段，在此發展脈絡下，聲音科技對音樂的創作各層面有著重要之影響，在作品中扮演著一定份量的音樂功能與美學角色。

1948年之後的25年當中，作曲家創作數量相當豐富的「具象音樂」、「電子音樂」、「磁帶音樂」，而「電腦音樂」也有許多傑出的作品被創造，本研究將以這四分之一個世紀裡所創作的電子原音音樂代表作品為主要對象，分析科技對音樂創作之影響，並對聲音科技在作品中的功能及角色作一初步之探討。

關鍵詞：聲音科技；電子原音音樂；具象音樂；電子音樂；磁帶音樂；電腦音樂

A Study on the Musical Function and Aesthetical Role of Sound Technology, as Exemplified at Some Representative Electroacoustic Works Composed within a Quarter Century after 1948

Dr. TSENG Yu-Chung

Assistant Professor

National Taipei University of Education

Abstract

Technology always plays an important role in the history of music development. The advancements of technology are often reflected on the creation of music; music also reflects the limitation and characteristics of the technology employed. Especially, for the creation of Electroacoustic Music in the 2nd half of the 20th century, sound technology became the main compositional tool for composers. Sound technology has revealed its crucial impact on many aspects of musical composition; even it plays an increasingly important role and function on the creation of Electroacoustic Music works.

During the period of time, from 1948 to 1973, a huge repertoire of electronic music, tape music, concrete music, and computer music has been created. The paper will discuss and examine the role and function of sound technology in the creation of compositions through analyzing of some representative electronic and computer music.

Keywords: Sound Technology, Electroacoustic Music, Concrete Music, Electronic Music, Tape Music, Computer Music

壹、前言

從人類以樂器來創作音樂開始，在某種形式上他們已經牽涉到科技之使用 (Powers, 1997)，一旦特定科技被選用，它的特徵就不免產生某些影響在所創作的音樂之上。巴洛克時期的大鍵琴以及十九世紀的鋼琴分別代表了不同時代科技發展下的產物，巴赫 (J.S. Bach) 與蕭邦 (F. Chopin) 的鍵盤音樂也分別反應或彰顯了此兩種樂器的特性。然而，相較之下，十九世紀的鋼琴似乎提供了蕭邦、李斯特 (F. Liszt)、德布西 (C. Debussy) 等作曲家創作更豐富的鍵盤音樂之潛能。

二十世紀最顯著之音樂發展之一就是電子科技在音樂工作上的介入，特別是音樂之再製作與創作，這些音樂 (聲音) 科技重大地改變了人類與聲音的關係，如唱盤與磁帶機使人類可以在任何時間將聲音 (錄音) 當作物件一般作檢視與評估，甚至透過不同手法改變它，其中最重大的影響莫過於音樂創作的應用，「具象音樂」(Musique Concrète) 一類的作品反應了此一錄音科技之發展特性。

聲音科技更提供了充足的聲音素材與聲音控制上的可能性，例如電子合成器與相關聲音合成技術除提供創作者豐富多元的聲音外，也使創作者擁有了初步控制聲音內部結構與重新建構新音色的能力。「電子音樂」(Elektronische Musik) 一類的作品創作反應了此一聲音合成科技之發展特性。

隨著聲音科技之進步與發展提供創作者在控制聲音上更強大的能力，聲音處理操更簡便有效率，例如電腦上的數位音訊處理 (digital audio signal processing) 技術、數位聲音合成語言與電腦分析 - 再合成技術 (analysis-resynthesis; 如馬修斯 (M. Mathews) 之 Music V 與其後之延伸發展)，使創作者在聲音之變化、組織、編輯與聲音細微結構層次的合成上，獲致前所未有的精準，「電腦 (合成) 音樂」一類的作品創作反應了此一數位聲音合成科技發展特性。

從 1948-1973 年之間的 25 年當中，作曲家已創作了數量相當豐富的具象音樂、電子音樂、磁帶音樂，而電腦音樂的創作也已經開始了大約 15 年的歷史，期間作曲家也創作了許多傑出的電腦音樂作品，本研究將以這四分之一個世紀當中若干具有代表性的電子原音音樂 (Electroacoustic Music)¹ 作品為主要對象，分析與探討聲音科技在這些作品中的角色與功

¹ 指原音到電子或電子到原音形式的轉換；將預錄聲音 - 原音 (acoustic) 作電子形式的轉換，以供編輯、組織與創作之用，最後再將它轉換成原音形式的一種音樂，或是依據哈佛字典 (pp. 122-124, Electroacoustic Music) 的定義它是透過電子方法與手段的創意性使用而產生、變化或再製的一種音樂，它包含下列幾種形態：1). 具象音樂 (Concrete Music)、2). 電子音樂 (Electronic Music)、3). 現場電子音樂 (Live Electronics)、4). 電腦音樂 (Computer Music)。

能扮演。不過這些作品不包含使用聲音科技創作之商業音樂、電影配樂、音效作品、電子現場表演作品、器樂與電子電腦結合之互動音樂。

貳、聲音科技

本文所指的「聲音科技」有別於一般被普遍廣泛使用，包含各式音樂相關映軟體設備之「音樂科技」一詞，聲音科技在本文當中特別指向於提供作曲家作聲音操控與變化、聲音合成與分析的各項相關軟硬體技術，這些科技大致包含三個主要部分：一、磁帶技術 (tape techniques)、二、合成技術 (synthesis techniques)、三、分析 - 再合成技術 (analysis-resynthesis techniques)。

由於聲音科技本身並非為本文研究之重點，以下僅就它的技術面向作大概論述，期此一論述有助於後段文章中對聲音科技功能探討的理解。

一、磁帶技術 (tape techniques)

磁帶技術以聲音的波形 (waveform) 為主，以類比或數位方式處理預錄或電子產生的聲音，以下就是這些在音樂創作上常用到的磁帶相關技術。

- (一) 迴圈 (looping)：此一技術就是把磁帶上的預錄聲音作多次之反覆的操作，在數位環境中電腦軟體操作聲音的反覆輕而易舉。
- (二) 方向變化 (direction change)：就是把聲音的順序給顛倒過來，此變化聲音的方法常有著意想不到的效果。
- (三) 速度變化 (speed change)：就是改變聲音之原始速度，速度改變也同時產生聲音頻率與時值 (duration) 的變化；通常速度加快一倍頻率就被移高一個八度而其時值就短了一半。透過此法，常常一個平凡無奇的聲音，可以把它變成一個神奇的、或近似超現實的聲音。

二、合成技術 (synthesis techniques)

此一技術最初以類比震盪器 (oscillator) 產生 (合成) 電子音源或濾波器 (filter) 變化聲音為主，後來隨著數位科技之來臨逐漸轉移到數位平台上。其中，工程師馬修於 50、60 年代在美國「貝爾實驗室」(Bell Lab.) 發展的數位聲音合成 Music 語言系列，對後來電腦音樂

之發展影響深遠。

類比與數位之合成技術大致包含：(一)、以頻譜作為合成基礎之加法合成 (additive synthesis)、減法合成 (subtractive synthesis)、頻率調變合成 (frequency modulation synthesis)、幅變合成 (amplitude modulation synthesis)、(二)、以時間模式為合成依據之微粒合成 (granular synthesis)、(三)、以樂器物理音響原理為模式之物理模組成 (physical modeling synthesis)。

三、分析 - 再合成技術 (analysis-resynthesis techniques)

科技的進步使得創作者能夠操作更精細的聲音合成，甚至在進行聲音合成之前先作聲音的分析，此一技術的優點在於音樂家可依據需要改變分析的係數，最後才透過再合成的步驟獲致作品適合的聲音變化。幾種常用的分析 - 再合成技術為：(一)、線性可預期編碼 (linear predictive coding)、(二)、相位音聲編碼 (phase vocoding)、(三)、盤旋 (convolution)。

參、聲音科技與音樂

一、科技與音樂之媒合發展

在二十世紀前半葉，科技與音樂媒合的發展步伐是緩慢的，態度是保守的，功能是輔助性質的，例如雷史畢基 (O. Respighi) 以預錄聲音搭配管絃樂團作演出之保守用法、梅湘 (O. Messiaen) 將電子樂器馬特諾 (Martenot) 作為管絃樂的樂器之一、凱吉 (J. Cage) 將唱盤及電子儀器結合現場樂器演出，而新創電子樂器之創造如電傳音樂機 (Telharmonium, 1895) 及泰勒鳴 (Theremin, 1920) 則僅僅以演奏既存之古典曲目為主。科技與音樂真正的媒合發展，一直要到了 1940 年代晚期才漸露曙光，1948 年一種完全倚賴聲音科技創作的嶄新音樂類型 - 具象音樂被獨立的創作出來，之後電子音樂、磁帶音樂、電腦音樂等科技音樂則相繼出現。

在 1940 年代，法國「具象音樂」的創立者薛菲 (P. Schaeffer) 利用有限的設備與聲音技術作預錄聲音的實驗與研究，例如唱片凹槽鎖定 (lock-groove) 技術，他以這些原始的技術完成他最早期的具象音樂作品。1951 年之後他開始以簡單的磁帶技術在敲擊樂器聲音上作研究，並完成聲音之回音、殘響效果之實驗，他更把創作上所使用的機器設備與技術都整

理成冊，看起來就如同是“具象音樂的臨床實驗”專用詞典一般，而這些研究是後來電子原音音樂發展的重要基礎。

在 1950 年代在西德電台電子音樂室 (WDR)，作曲家愛默特 (H.Eimert) 以正弦音震盪器 (sine wave oscillator) 產生電子音源，並使用濾波器 (filter) 來加強鋸齒波、方波與三角波的特定泛音改變音色，最後把這些新的聲音組織創造了電子音樂。稍後，史托克豪森 (K.Stockhausen) 則進一步使用加法合成、減法合成與一些濾波 (filtering) 技術在電子音源的研究上。匈牙利作曲家李給替 (G. Ligeti) 也在此電子音樂室，使用相同的電子合成法與磁帶技術作聲音形變上的大量實驗，並完成了電子音樂中的經典代表作。

1950 至 60 年代後期，法國作曲家華烈茲 (E. Varèse) 與義大利作曲家白里歐 (L. Berio) 同時使用具象與電子音樂所有相關技術於創作之上。幾乎在同一時期，美國作曲家巴比特 (M. Babbitt) 透過 RCA Mark II 合成器完成聲音的濾波與大量噪音、滑音的製作，創作精緻又複雜的電子音樂。另一位美國作曲家賴克 (S. Reich) 使用磁帶技術作聲音之加速、減速、與倒轉等變化，並使用大量的迴圈技術創作低限音樂 (Minimal Music)。

嘗試以電腦作為計算與產生聲音之方式可追溯至 1957 年。在美國的貝爾實驗室 (Bell Lab.) 工程師馬修斯發展數位聲音合成的 Music 系列語言，此語言系列奠定後來電腦音樂 (Computer Music) 的發展基礎。Music X 系列後來衍生為許多不相同結構之語言，包含 1970 年代周寧 (J.Chowning) 在史坦福大學 (Stanford University) 完成之「頻變合成」(frequency modulation, FM)、1980 年莫爾 (F. Moore) 的 Cmusic、1982 年蘭斯基 (P.Lansky) 的 Cmix 語言、1986 年威寇 (B. Vercoe) 的 Csound 語言。這些語言讓使用者於聲音濾波、殘響、空間效果，與新音色創造上作更精細的處理。70、80 年代之後隨著數位科技之來臨、更具潛力與效率之數位電腦系統之發展，整個聲音創作之音樂風景被非常戲劇性地改變了。

二、聲音科技之音樂必要性

作曲家利用聲音來表達情感、模仿自然事物、或敘述故事的歷史發展由來已久，從文藝復興時期的賈尼昆 (C.Janequin)、巴洛克時期的巴哈與維瓦第 (A. Vivaldi)、古典時期之貝多芬 (L. Beethoven)、浪漫時期之華格納 (R. Wagner) 與馬勒 (G. Mahler) 一直到二十世紀之德布西與荀白克 (A. Schoenberg) 等作曲家的器樂或聲樂作品中，均可找到他們在此一方面上的努力。然而，以模仿自然事物為例，不管是以器樂或聲樂的形色變化來表現，其成效似乎並不明顯，例如貝多芬的 [田園交響曲] 以木管器樂模仿鳥鳴，人們在聆聽鳥鳴時的聯

想似乎很明顯地受限制。義大利傑出的管絃樂作曲家雷斯碧基在[羅馬之松]一曲中(終於克服了以傳統器樂或人聲嘗試模仿自然事物之困難與限制)直接借助於預錄之鳥鳴聲與管絃樂一起演出,其結果雖然見仁見智,但聲音科技似乎幫助作曲家解除了傳統上調性音樂聲音表達的諸多限制,更為音樂之未來開啓了聲音表現的可能空間。

二十世紀的電子原音作品逐漸脫離了「音符音樂」(music of note)的形式,而發展到以聲音或聲波為主的「聲響音樂」(music of sound),聲音成為聲響音樂創作的核心,聲音的變化成為作品的主要焦點,在此發展趨勢下,上述的各項聲音科技就變成了作曲家變化音色、聲響姿態及表情,將聲音作更精緻複雜變化,作更巧妙與富有音樂性表達的主要工具與必要手段。聲音科技對電子原音音樂創作的各層面有著相當重要之影響,在許多音樂作品中扮演著一定份量的音樂功能與美學角色。

肆、聲音科技的音樂功能與美學角色

-- 以 1948 年之後四分之一個世紀的若干代表作品為例

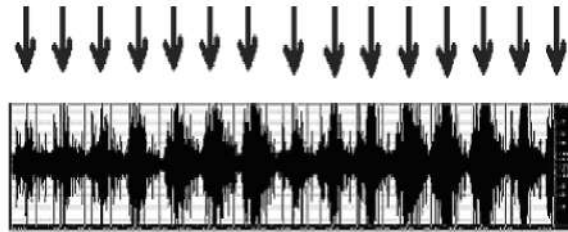
從 1948 年至 1973 年的 25 年當中,作曲家創作數量相當豐富的「具象音樂」、「電子音樂」、「磁帶音樂」,而「電腦音樂」也已有許多傑出的作品被創造,本段將以這四分之一個世紀期間的電子原音音樂為主要研究對象,檢視聲音科技對音樂創作之影響,分析聲音科技的音樂功能,進而探討它在作品中美學上之角色扮演。探討的作品包含薛菲的[鐵道練習曲]、華烈茲的[電子詩]、李給替的[音構]、黎瑟(J-C Risset)的[變化]、周寧(J. Chowning)的[自然]、道奇(C. Dodge)的[話曲]等。

一、薛菲：[鐵道練習曲](Étude aux chemins de fer, 1948)

[鐵道練習曲]是薛菲在 1948 年完成之第一首聲音實驗作品,全長約 3 分鐘。本曲的聲音素材取自巴黎火車站之火車汽笛聲、火車加速與減速聲音、貨車通過鐵軌的各種聲音。創作上本曲所使用之主要技術包含一種在唱盤上之凹槽鎖定(lock-groove)與唱盤之轉速控制。唱盤「凹槽鎖定」技術,使唱針鎖定在唱盤凹槽當中重複播放某些聲音片段,這些聲音再次被錄製成為大量反覆的聲音片段²,此手法幫助作曲家創造本曲最需要的反覆節奏特

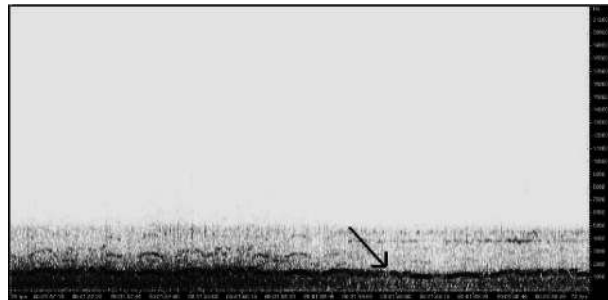
² 在類比或數位操作中被廣為使用之磁帶「迴圈技術」與此原理相同。

徵，也就是火車行進間的反覆聲響特色，圖一波形圖³顯示 0:23-0:45 段落中火車行進間的反覆聲響。



圖一：箭頭處為 0:23-0:45 火車行進之反覆聲響

當時唱盤有 33 轉與 78 轉兩種播放速度，透過唱盤速度之操作達成作品在音高變化之音樂需求，進而創造火車由近而遠行進，一種聲音上的「都普勒效應」(Doppler Effects) 的自然現象，成就 [鐵道練習曲] 作品中火車行進另一重要特色。圖二聲圖⁵為 1:57-2:00 處下滑大二度音程的「都普勒效應」之汽笛聲。



圖二：1:57-2:00 箭頭處為向下滑奏之都普勒汽笛聲

儘管當時之聲音科技尚未發展到一個實用的地步，但透過薛菲之巧思與具創意性的使

³ 在大部分電子與電腦音樂缺乏記譜的情形下，波形圖 (waveform) 為目前普遍使用之聲音圖像顯示方式，此圖像顯示使欣賞者或研究者能對聲音內部結構與外在型態有進一步之認識。波形圖間 (time, 通常以分、秒、微秒代表)，縱軸為強度 (intensity) 或響度 loudness，以 dB 表示)。

⁴ 「都普勒效應」(Doppler effects) 為聲音源與聽者作相對位置移動時，一種音高上的變化感知。

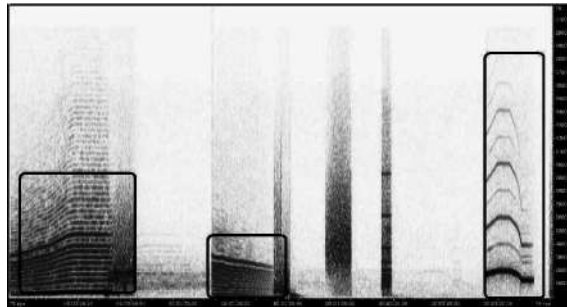
⁵ 聲圖 (sonogram) 橫軸為時間 (time, 通常以分、秒、微秒代表)、縱軸為頻率 (frequency, 常以 Hz 為單位)。顏色的深淺則表示聲音之強度 (intensity) 或響度 (loudness, 通常以 dB 表示)。

用，作曲家不僅創造作品中所需要的節奏特性與自然聲音現象，更進而成功地營造作品成爲一個近似電影「蒙太奇」⁶(Montage) 效果的音樂畫境。

二、李給替：[音構](Artikulation, 1958)

[音構]全長約四分鐘，爲李給替少數之電子音樂作品之一。此作品之創作素材來自各式各樣的電子聲音，例如正弦音(sine wave)及各式濾波噪音(filtered noises)等。創作上則幾乎使用了所有相關之聲音技術⁷，例如速度改變、磁帶剪接、向位(panning)控制、濾波技術等。

[音構]最顯著的技術應用包含了磁帶之速度改變，李給替把電子聲響以不同的速度變化來處理，以產生不同音高與音程寬度的各式滑音(glissandi)，(見下圖三之聲圖)，藉著這些電子滑音，似乎把人聲說話語調中的抑揚頓挫巧妙地模擬出來。

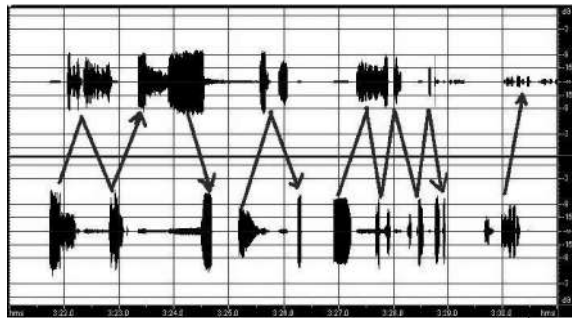


圖三：3:23-3:27 方形標示區爲模擬人聲語調之各式滑音

李給替稍後又以磁帶剪接技術把電子聲音素材作「向位」之控制與處理，使電子聲音從不同的方向與位置發出，這種操作創造了許多型態的對話效果，最顯著的(見圖四)地方出現在本作品 3:21~3:30 處，左右音軌(聲部)快速變換的音樂現象，產生一種近似人們熱絡交談與對話的效果，同時此一段落也營造了本作品的高潮。

⁶ 「蒙太奇」(montage) 法文「剪接」之意，當應用於繪畫或音樂上時，指的是一連串相關或不相關的事物或聲音並置在一起。

⁷ B. Schrader. *Introduction to Electro-Acoustic Music*, 1982, p. 97.



圖四：3:21-3:30 箭頭處為左右聲軌向位快速變換

[音構]雖然不是使用真實人聲為素材，但聲音科技卻提供作曲家在創作上許多的潛力，在此一作品的創作上，作曲家透過細微的電子聲音速度變化與空間位置處理，巧妙地模擬與表現出人類的說話音調、姿態及對話交談的空間表情。黎瑟認為很多電子音樂的聲音是機械化的，單調乏味的，不容易表現人類情感的⁸，然而，這首作品可說是少數的例外，它具有豐富無比的戲劇張力與音樂性表現，是一首非常生動的「電子音樂對話」。

三、瓦列茲：[電子詩](*Poème Électronique*, 1958)

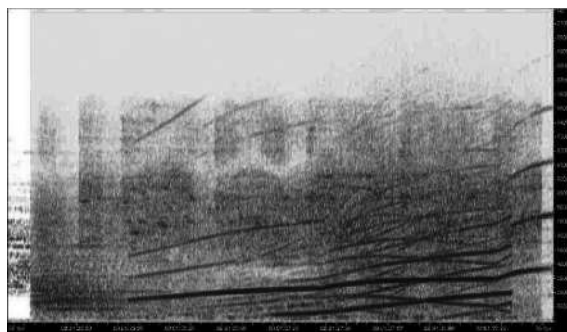
[電子詩]是瓦列茲唯一完全透過聲音科技完成的作品，全長約八分鐘。[電子詩]使用具象聲音(例如鼓聲、噴射機聲、人聲)與電子音兩種聲材與幾乎所有相關的聲音相關技術。然而此作品最顯著的技术使用就是速度改變，濾波、包絡塑形(*Envelope shaping*)與不同磁帶機上的同步化操作(*synchronization*)等⁹。

瓦列茲以磁帶之速度改變技術把人聲作音高上移高或移低的處理，特別是此作品 6:53 處的一句女聲被移高到超越正常人聲音域的範圍，產生一種聲音陌生化的效果，此效果真可比擬史特拉汶斯基作品[春之祭]開頭低音管之導奏片段¹⁰，但更重要的是，它更創造了一種超現實(*surrealistic*)的效果。透過速度改變的處理同時也可以產生各式的滑音(見下圖五)，而瓦列茲個人特有的一些幽默感也似乎可以從這些長短滑音當中見聞。

⁸ B. Schrader, p. 195, 在 *Interview with J-C Risset* 一文中談到許多電子音樂的所使用的聲音是機械化的、單調乏味的。

⁹ D. Cope. *New Directions in Music*, Dubuque: WM.C.Brown, 1989, p. 245.

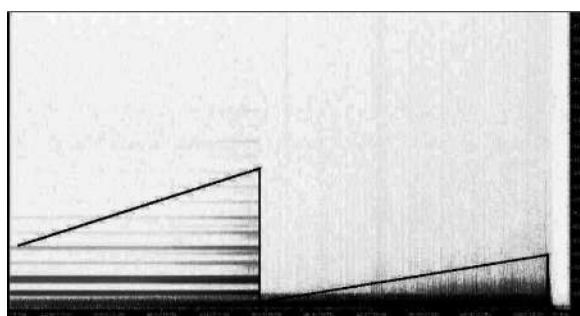
¹⁰ 潘皇龍(1987). 現代音樂的焦點, p. 85 提及此處為「音色陌生化」之典型範例。



圖五：1:26-130 各式之向上滑音

瓦列茲將開頭的六個銅鑼聲使用低通濾波 (low-pass filter) 技術處理改變音色，使這些銅鑼聲每次均以不同面貌出現 (亦即變化反覆的作曲概念)，同時由於些銅鑼聲的重複出現使全曲產生了一種類似傳統古典「迴旋曲式」(Rondo) 的結構設計。

在作品許多地方，瓦列茲運用包絡 (envelope) 調整手法將聲音拉長並作音量上之漸強，然後在結尾處作急切操作，產生一種瓦列茲特有的漸強手法¹¹，一種非常「瓦列茲風格」的聲音姿態 (如圖六)。



圖六：三角標示區為瓦列茲風格之「包絡急切」

本曲在段落結束處，瓦列茲更利用兩台磁帶錄音機作同步化操作，使幾種聲音材料以非常緊密的方式連續出現，產生一種聲音畫面的快速轉換，一種超現實的效果，同時它也讓聽者有一種類似巴洛克復格曲式中的緊湊樂段 (Stretto) 之音樂效果聯想。

¹¹ 一種拉長的單音在結尾處作最大的漸強並馬上收束手法常見於他早期的器樂曲例如《整數》(Intégralés) 當中。

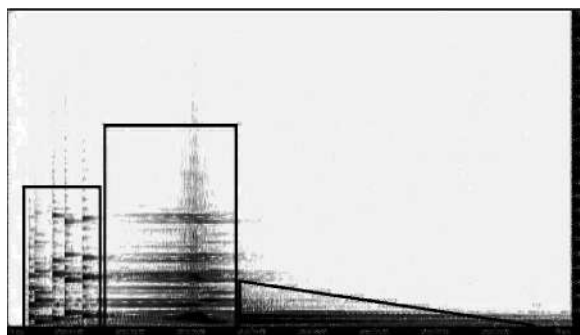
透過聲音科技的巧妙運用作曲家創造了 [電子詩] 作品當中的超現實聲響效果、一種非常個人化風格與幽默感的聲音姿態。聲音科技更使作曲者巧妙的把傳統之創作手法與美學融入所有現代聲響的處理當中，創造出一首當代聲音科技與瓦列茲個人美學概念相互融合、傳統美學與現代感兼具之偉大電子原音作品。

四、黎瑟：[變化](Mutation,1969)

[變化] 一曲的創作，作曲家黎瑟使用貝爾實驗室的 MUSIC V 電腦程式完成。他以程式語言來合成聲音、產生多樣變化的聲響以及個人獨特之無止盡的滑音 (Endless Glissando)。

[變化] 樂曲開頭出現之五個連續打擊短音在第二次出現時，黎瑟使用了加法合成技術及聲音長度延展手法，使此五音以垂直和弦方式出現，在第三次出現時，黎瑟使用一個短促激發 (attack time) 的包絡設計及加法合成以產生一種類似鐘聲的聲音 (見圖七)。

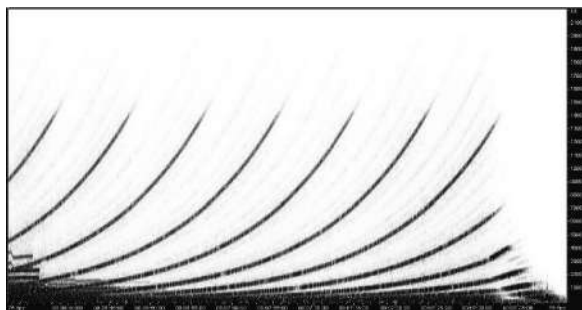
相同的五個音在 [變化] 樂曲開頭就被以三種方式處理作變化，黎瑟巧妙地以數位聲音科技把曲調 (第一次出現)、和聲 (第二次出現)，以及音色 (第三次出現) 連結在一起，透過此一相同手法，使全曲充滿豐富的聲音色彩與姿態。



圖七：0:00-0:09 方形標示區為三種不同的姿態與音色

本曲在後半段到結束之處，黎瑟延伸心理學家薛帕德 (Roger Shepard) 的理論以電腦程式設計令人印象深刻的無止盡滑音的弔詭聲響 (paradoxical sound)。它聽起來像一個似乎接

連不斷朝某一方向移動的聲音，而事實上這些聲音從未離開過它們原來的音域範圍¹²，此效果出現多次於本曲後半一直到結束之處。此種音域上的曖昧模糊效果來自人類聽覺的幻覺作用，如果我們透過一個較科學的方法例如聲圖來檢視（如圖八），我們可以清楚發現這些似乎不斷向上或向下之連續滑奏，事實上從未離開過它們所開始的音域範圍。然而，這種聽覺上的幻覺效果創造了樂曲進行的方向性，更促使樂曲逐漸累積能量最後到達高潮而結束。



圖八 :6:33-7:39 無止盡滑音之「弔詭聲響」

透過電腦聲音合成科技的獨特處理手法，黎瑟創造極為豐富之聲響萬花筒，而搭配音響心理學¹³(Psychoacoustics)原理與聲音之空間設計，作曲家不可思議的營造了聽覺上最弔詭的聲響幻覺效果，透過這種幻覺效果之應用使得樂曲既使結束後也似乎餘音繞樑。

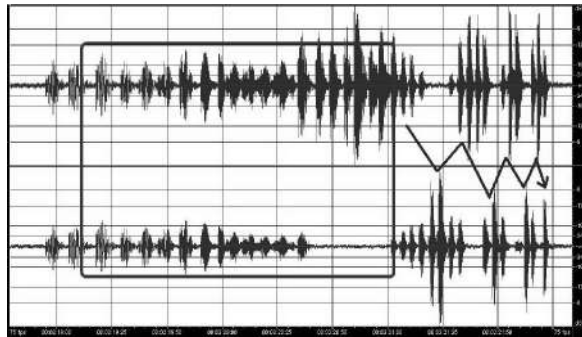
五、周寧：[“自然”](Turenas,1972)

周寧的電腦音樂作品[“自然”](Turenas)全長約十分鐘完成於1972年，作品的標題(Turenas)是英文字Natures(自然)字母在順序上的作變換而來的，它意味這首樂曲將以聲音的自然呈現為主要的關注點，在這些關注點之下，周寧以電腦之頻率調變合成技術產生人類在音響心理感知上最容易座落位置的短小聲響，並以電腦程式控制聲音的空間移動路徑，揚聲器之間的距離和移動速度，甚至在作品多個地方使電子聲音在揚聲器之間以不同的速度移動，除產生一種聲音向位與方向之自然變換之外，也創造了聲音移動上的「都普

¹² C.Dodge & T. A. Jerse, Computer Music,1985, pp. 95-97.

¹³ 音響心理學(Psychoacoustics)是一門人類對聲音(音樂)感知的研究，它也是作曲家在創作上與聽眾溝通的重要依據。

勒效應」(同如圖九)。



圖九：2:18-2:23 方形標示區為都普勒聲音效果，箭頭處為向位變換

在此作品中，周寧也應用頻變合成技術來模擬弦樂、長笛、單簧管、銅管等真實樂器的音色，使電子聲音儘量以接近一般樂器之自然音色面貌呈現，這些聲音更進一步被加上不同的殘響 (reverberation) 效果，使得這些聲音有如由不同空間發出的真實樂器音色一般逼真。

電腦聲音合成科技之應用，不僅幫助周寧營造了聽覺上電子聲音在空間中的自然移動效果，同時也使得電子聲音能夠以較為接近一般真實樂器音色的面貌呈現，科技的輔助促使作曲家確切地體現此一作品中電腦合成「自然美聲」的音樂需求及一種奠基於「音響心理學」的聲音自然移動的美學目標。

六、道奇：[在前方的日子](The Days are Ahead, 1973)

道奇是少數直接以電腦分析與合成技術，創作電腦人聲音樂的作曲家之一。[在前方的日子]全長約二分鐘，創作素材來自作曲者自己的朗誦錄音(一首美國詩人史特蘭的詩“The Days are Ahead, 1926346 to 1926345, Later the nights will catch up”)。此作品之創作除了使用磁帶技術外也使用了電腦分析合成技術，尤其是線性可預期編碼技術¹⁴。

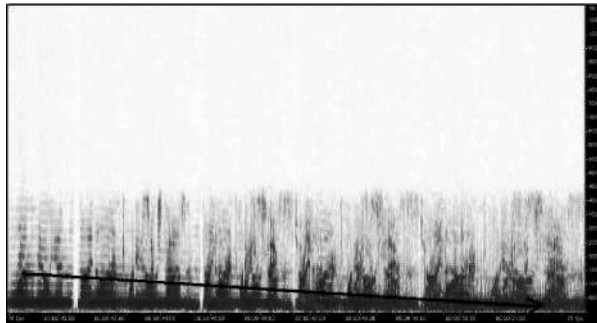
透過與 1950 年代具象音樂相同的磁帶技術，把朗誦錄音在磁帶上作大量之組合與拼接¹⁵創造了 [在前方的日子] 全曲從單一聲部到六個聲部等不同密度的織體變化，特別是”

¹⁴ M.Mathews and J.Pierce. *Current Directions in Computer Music*, Cambridge:MIT Press,1991,pp. 399-400.

¹⁵ 乃由於 1970 年代電腦在聲音剪輯技術上仍是不方便之限制。

“The Days Are Ahead” 在 0:36-0:40 之處的合唱效果。

而「線性可預期編碼」技術的應用，使音樂家可依據他所想要樂念或樂曲所需來改變經過分析的聲音資料，再透過合成技術合成聲音。在 0:12-0:26 之處”The Days Are Ahead” 以不同速度出現但仍保持相同音高、音色，在 0:41-0:49 之處，詩句”1926346” 被配以向下之音高曲線 (pitch contour)，產生一種現實世界不存在與一種介於說話與聲樂唱腔之間的「旋律曲線」(圖十)。



圖十：0:41-0:49”1926346” 斜線標示處為再合成之虛擬音高曲線

透過與之前具象音樂相類似的磁帶科技應用，道奇創造 [在前方的日子] 作品中豐富多元的織體變化趣味，更透過當代最新的數位聲音之分析與合成技術，創作此一具有超現實效果的「電腦人聲合唱音樂」作品。

伍、結論

早期之聲音科技雖有其音樂應用上的固有限制，但透過作曲家的巧思與多采創意運用，其音樂功能仍能適時的被彰顯並輔助作曲家達成在創作上的需求。隨著聲音科技的不斷進展，其功能也愈來愈能契合作曲家之創作所需，先進科技之應用使作曲家在控制與變化聲音上的能力，甚至到達了一種希臘作曲家星納吉斯 (I. Xenakis) 所云的前所未有之境界：

有了電子電腦的輔助，作曲家就如同飛行員一般，航行於聲音的空間裡自由地穿越於聲音的星座和銀河之間，而這些在過去的時代裡，只能在遙遠的夢中驚鴻一瞥。
(Xenakis,1971)

聲音科技之進步當然也使得它在創作上的功能與角色扮演著日趨重要，透過當代科技

完成的作品，在聲音形色變化的表現上、超現實手法及戲劇張力的傑出建構上，在過去的時代裡，也似乎只能在遙遠的夢中驚鴻一瞥。綜合本文前段對於 1948-1973 年之間若干電子原音音樂作品之分析與探討，聲音科技在這些電子原音音樂作品中之所扮演之基本功能與美學角色如下：

[鐵道練習曲]：輔助一種特有之節奏型態與自然聲音現象之創作；完成一個超現實之蒙太奇音樂畫境。

[音構]：輔助一種人聲語調之電子模擬與對話效果設計；達成一齣生動的、擬人化的電子音樂對話。

[電子詩]：輔助一種幽默、極度個人化陌生化音樂風格之創造；促成當代科技與傳統創作美學之完美融合。

[“自然”]：輔助真實音色之模擬與自然聲音空間之控制；達成一種自然美聲與自然移動聲響美學。

[變化]：輔助豐富多變的聲音形色與無止盡滑音之創造；營造音色之萬花筒效果與弔詭之聲響幻覺。

[在前方的日子]：輔助變化豐富織體與虛擬人聲之合成；達成一種超現實效果的「電腦人聲合唱音樂」。

至今各種精緻複雜的聲音技術仍不斷地在發展當中，作曲家也仍持續不斷地在搜尋最適合他們所需要的技術與表達模式，目前電腦的及時處理 (real-time processing) 與人工智慧 (artificial intelligence) 功能，雖然尚無法完全真正地模擬音樂展演或創作上人與人之間互動的細膩性¹⁶，但在未來的發展當中，它們仍將是最重要的發展驅勢與潮流，可以預見將來，聲音科技在創作上仍將持續扮演著重要角色與功能，它的重要性正以拋物線向上的方式 (expotential) 飛速發展，最後，一種二十一世紀獨特的新音樂形式、一種在過去只能在「遙遠的夢中驚鴻一瞥」的音樂型態與一種可能只存在於人類與機器互動關係下的新樂種即將被創造。

¹⁶ 曾毓忠 (2003). 電子 / 電腦互動音樂初探，中華民國電腦音樂學會會刊，復刊號，p. 12.

參考文獻

- D. Cope, *New Directions in Music*, 5th ed., Dubuque, IA: Brown Publisher, 1989.
- C. Dodge and J. Thomas, *Computer Music: synthese, composition and performance*, New York: Schirmer Books, 1985.
- S. Emmerson, *The Language of Electroacoustic Music*, New York: Harwood Academic Publisher, 1986.
- E. R. Miranda, *Computer Sound Design*, Bodmin: MPB Books Ltd., 2002.
- P. Manning, *Electronic and Computer Music*, Clarendon Press, 1989.
- M. Mathews and J. Pierce, *Current Directions in Computer Music*, Cambridge: MIT Press, 1991.
- S. Pellman, *The Introduction to The Creation of Electroacoustic Music*, Wadsworth Publishing Company, 1994.
- O. Powers, *Interactions Between Composers and Technology in the first Decades of Electronic Music*, 1997.
- C. Roads, *The Computer Music Tutorial*, The MIT Press, 1996.
- B. Schrader, *Introduction to Electro-Acoustic Music*, NJ: Prentice-Hall, 1982.
- T. Winkler, *Composing interactive Music : techniques and ideas using Max*, MA : IT Press, 1998.

宗教改革家慈運理的音樂觀 與音樂創作

江玉玲

摘要

慈運理 (Huldrych Zwingli, 1484-1531) 是宗教改革時期，與馬丁路德 (Martin Luther, 1483-1546)、加爾文 (Jean Calvin, 1509-1564) 並列的幾位改革者之一。臺灣因為有不少路德教派的教會，加上後世透過巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 的馬丁路德音樂改編，一般對路德音樂並不陌生。而加爾文的韻文詩篇，近來也有幾篇論文刊出。倒是慈運理的音樂作品，對國人而言尚屬陌生。

本文將以瑞士聖詩學者顏尼 (Markus Jenny, 1924-2001) 歷經 30 年的研究成果為依據，試圖針對近年來德語區的慈運理音樂研究、慈運理的音樂觀和音樂創作，做有系統的整理與分析，期能些微填補國內宗教改革音樂研究的空缺，為日後宗教改革音樂的深入探討，略盡棉薄之力。

關鍵詞：慈運理；宗教改革音樂；基督教音樂

*The Musical Opinion and Compositions of Church Reformer
Huldrych Zwingli (1484-1531)*

Dr. CHIANG Yu-Ring

Associate Professor

Music Department of Soochow University

Abstract

Huldrych Zwingli (1484-1531), Martin Luther (1483-1546) and Jean Calvin (1509-1564) were three great reformers in the period of Church Reformer. In Taiwan, people are familiar with Lutheran music because of many established Lutheran churches here plus the arranged Lutheran musical works by Johann Sebastian Bach (1685-1750) afterwards. In regard to Calvin's Metrical Psalter, some papers have been seen in recent years. But, Zwingli's musical works are still quite strange to us.

To make up this gap in studying on musical compositions of these three great reformers, the purpose of this paper is therefore trying to aim at systemizing and analyzing Zwingli's musical studies, opinions and compositions in German-speaking areas recently, based on 30-year-researched results of Markus Jenny (1924-2001), Swiss Hymnologist. Hopefully, this paper can provide some useful information for those who want to further study on the music of Reformation in the future.

translated by Suying CHEN

Keywords: Huldrych Zwingli, Music of Reformation, Christian music

一、前言

慈運理（Huldrych Zwingli, 1484-1531）出生於 1484 年羅馬天主教治下的蘇黎士郊威德豪斯（Wildhaus）。完成碩士學位後，1506 年得到世俗教士之職（Leutpriester）。1519 年慈運理因為照顧瘟疫病患，自己也受感染，幸而痊癒。1529 年與慘遭奪命的 1531 年，兩次主導參與蘇黎士南方的卡培爾（Kappel）戰役，率領新教徒與天主教軍隊交戰。47 歲的生涯中，致力於宗教政治改革，多次與當權者辯駁，甚至不惜以暴力換取蘇黎士的宗教自由，最後連命都賠上。馬丁路德（Martin Luther, 1483-1546）得知他慘死沙場，還視之為遭天譴¹。慈運理在世時主理的蘇黎士大教堂 Grossmünster，自他 1527 年一句「管風琴是魔鬼的誘鳥」後，放任激進暴徒拆掉了管風琴，直到 1874 年，蘇黎士大教堂仍將管風琴音樂排除於教堂之外²。鄰近的康士坦茨（Konstanz）也受到慈運理改革影響，禁止音樂進入禮拜儀式³。縱使他這樣受爭議的音樂立場，四百多年後，仍由同鄉的瑞士學者顏尼，將之對於音樂上的觀點與音樂作品，依據文獻仔細考據，重新審視慈運理與音樂的關聯。

二、有關慈運理音樂的研究

現存最早的慈運理音樂手稿，是 1529 年的「卡培爾之歌」（Das Kappeler Lied）及 1530 年左右的「瘟疫歌」（Das Pestlied）。前者有多種版本繼續流傳，目前大多存放在瑞士巴塞爾大學圖書館（Universitätsbibliothek Basel）。此外還有被收入十六世紀聖詩中「卡培爾之歌」的各印刷版本，最早的印刷版是在 1537 年俗稱的「史特拉斯堡聖詩」（Straßburger Gesangbuch）中⁴。

早期人們對慈運理音樂的見解，多以他在神學上的研究為本，依他激進的言論與其後繼者的禁令，認定他完全排斥教會音樂。隨著 1959 年德語區「國際聖詩學專業小組」（IAH）的創立，宗教改革時期音樂研究的盛行，接著由顏尼持續 30 年的努力，總算在世紀末，為數百年來大家對慈運理音樂的負面印象「扳回一成」。

¹ 有關慈運理傳記依據，本文以 1983 年初版，2004 年第三次修訂的慈運理傳記（Gäbler, 2004³）為主，瑞士蘇黎士基督教改革宗教會設置的慈運理官方網站（<http://www.zwingli.ch/>）中，慈運理生平（Leben）及百科全書（Lexikon）下相關資料為輔。

² Herren, 2002；Söhngen, 1967: 29.

³ 同時期重要的音樂家迪特利希（Sixt Dietrich, 1492-1548）就曾印證當時的情形說，在康士坦茨沒有人可以跟他一起唱歌，音樂完全被摧毀了（Leaver, 1980: 725）。此外海德堡（Heidelberg）1570-1657 年間，禁止管風琴演奏。伯恩（Bern）一直到 1731 年才又響起管風琴音樂（Söhngen, 1967: 55）。

⁴ 顏尼在他 1991 年的慈運理全集校訂版中，詳細列出各個版本的館藏資料（Jenny, 1991: 372-378）。

(一) 基督教音樂通論中的慈運理音樂專章

研究慈運理音樂最熱鬧的年代，莫過於七〇年代的德語區。1964、1965、1966、1967 分別是學者們對慈運理的音樂觀點，再次重新審視的重要階段。在一般基督教音樂通論用書中，最常使用的《基督教教會音樂史》(Die Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik)，是布魯梅(Friedrich Blume, 1893-1975)於1931年為一套《音樂學手冊》(Handbuch der Musikwissenschaft)寫的別冊。這本書在1931年初版時，尚未提及慈運理的專章。戰後此書於西德擴充(1965)，由布朗肯布爾格(Walter Blankenburg, 1903-1986)執筆，增加了一章〈歐陸宗教改革地區的教會音樂〉(Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten des europäischen Kontinents)，其中就對慈運理的教會音樂著墨較多，也成為目前仍廣為流傳的1974年英譯本主要依據⁵。在布氏撰寫這一章時，參考了慈運理對舊約的注釋與慈運理言論原文，綜合七〇年代之前，各家對於慈運理音樂的理解，以四頁半的篇幅⁶，為慈運理在音樂史上的立足，初試啼聲。隨後柏林音樂學家榮根(Oskar Söhngen, 1900-1983)的《音樂神學》，以近三十頁的篇幅，將慈運理併在加爾文與馬丁路德之列，撰寫了〈宗教改革家們的音樂：慈運理〉專章⁷。

(二) 顏尼的論著

除了布朗肯布爾格、榮根之外，還有一位對慈運理音樂研究持續長達30年的顏尼。以十六世紀聖詩文獻研究起家的顏尼⁸，於1960年發表〈慈運理的複音作品：一份巴塞爾的慈運理文物〉(Zwingli mehrstimmige Kompositionen: ein Basler Zwingli-Fund)。這雖是顏尼的第一篇慈運理音樂的全文研究，但不是有史以來的第一篇有關慈運理音樂的文章。先前1884年就已有學者發表〈慈運理的音樂觀與他的詩歌〉問世⁹。1965年顏尼發表了〈慈運

⁵ 英譯本即由紐約 W. W. Norton 出版的《基督教教會音樂史》(Protestant Church Music: A History)。全書從1931年的原版(1931)、擴充版(1965)至英譯本(1974)的發展過程，詳見參考書目 Blume 項。

⁶ Blankenburg, 1965: 343-347.

⁷ Söhngen, 1967。這雖是1967年出版的書，事實上是1961年榮根為當時的基督教禮拜手冊 *Leiturgia* 第四冊有關禮拜音樂所寫文章的改寫，也就是說，1961年他已經寫了關於慈運理的篇幅，布朗肯布爾格的專章，還引用榮根1961年的文章(Blankenburg, 1965: 419)。1967的書中榮根雖未註明顏尼1965已發表、1966出版的研究，卻是緊隨顏尼之後(!!)出版的通論專章(詳見參考書目 Söhngen 項)。到底誰用了誰的研究，很難以出版年份來計算，還得看誰的出版稿先寫好。總之七〇年代的慈運理音樂瘋，熱鬧極了!

⁸ 1955年完成博士論文的同時，也為瑞士聖詩所做了一份詳細目錄。Jürg Stenzl, "Jenny, Markus", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 2006.03.08), <http://www.grovemusic.com>

⁹ Gustav Weber (1884), *H. Zwingli. Seine Stellung zur Musik und seine Lieder*。1946年 Karl Gerstberger 也出版了 *Drei Zwingli Lieder für ein Tasteninstrument*。兩本都在蘇黎士出版的。查詢蘇黎士大學圖書館目錄(<http://biblio.unizh.ch>)。

理對禮拜的音樂觀)¹⁰，是依據他就任教授第一堂課的演說擴充而成。文中試圖從史料、當時的大環境，及歷史觀點等三方面，為歷來對慈運理音樂觀的負面認知辯解，從禮拜學的角度，為 1884 年的舊研究翻案。隨後在 1968 年出版的 MGG 條目中，顏尼也寫了關於慈運理的條目¹¹，簡述慈運理這位宗教改革家，在音樂上的貢獻與事蹟。顏尼的慈運理音樂研究，在七〇年代之後，並未停歇。他陸續又發表了〈慈運理與馬丁路德聖詩的比較〉(The Hymns of Zwingli and Luther: a Comparison, 1967)、〈慈運理詩歌的歷史與廣傳〉(Geschichte und Verbreitung der Lieder Zwinglis, 1970)、〈慈運理的詩歌〉(Die Lieder Zwinglis, 1970)¹²，最後於 1983 年，結集他的馬丁路德與加爾文音樂研究，一併出版了《路德、慈運理、加爾文的詩歌》一書¹³。

研究慈運理作品，除了看慈運理的手稿外，不可忽略的是閱讀慈運理全集¹⁴。從 1834 年開始編輯的《宗教改革文集》(Corpus Reformatorum，簡稱 CR) 中，第 88-102 冊就是慈運理全集，從 1905-1991 年，費時上百年的編輯，包括他的作品、書信及相關注釋¹⁵。而 1991 年出版的 CR 第 93 冊第 5 卷末，附了顏尼為慈運理音樂作品手稿與印刷版做的整理與校注¹⁶。這也是顏尼 30 年來慈運理音樂研究的總結。

(三)其他參考資料

事實上，要在臺灣做慈運理的音樂研究，而且想從原文下手，英譯本雖可望梅止渴的當做初階入門，不過為要避免隔靴搔癢，能真正瞭解慈運理的原意，對慈運理音樂研究發展的了解，除了慈運理全集外，把 1897 年就開始出版的慈運理協會 (Zwingliverein) 會刊

¹⁰ Jenny, 1966.

¹¹ Jenny, 1968.

¹² 詳見 Andreas Marti 整理的顏尼完整著作表 (Marti, 2002)。

¹³ Jenny, 1983.

¹⁴ 正如同馬丁路德與加爾文全集一般，慈運理全集的數位化亟待進行。加爾文全集 1998 年出版了 CD-ROM (http://www.ageslibrary.com/ages_calvin_collection_1.html)，美金二十塊不到，可惜它是英譯版而非原文。威瑪版馬丁路德全集 (簡稱 WA) 117 冊，自 1883 年起，編輯了一百多年，2000 年終於也有 CD-ROM，售價臺幣一百七十多萬 (2006 年元月報價)，單機網路版年費臺幣十三萬四千 (<http://luther.chadwyck.co.uk>)。慈運理全集網路版的催生，則披露在 1999 年的《蘇黎士大學報》<http://www.unicom.unizh.ch/journal/archiv/2-99/zwingli.html> (Accessed 2006.03.09)。

¹⁵ CR 的 1-28 冊是墨蘭頓 (Philipp Melancthon) 的作品。29-87 冊是加爾文作品。而 88-102 是慈運理全集，但跳著出版，未依序編輯，例如 CR 30 於 1991 年出版，而 CR 101 雖然冊數在後，卻已於 1959 出版。目前慈運理全集的部份，由瑞士蘇黎士的 Theologischen Verlag Zürich 代理發行 (<http://www.tvz.ref.ch>)，部分冊數已絕版。一般在引用上，以慈運理全集第一冊 CR 88 簡稱爲 Z I (=Zwingli-Werke I)，CR 89 爲 Z II，依此類推。

¹⁶ Jenny, 1991.

*Zwinglyana*¹⁷，及 IAH 自 1955 年以來出版的年報 *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*¹⁸ 仔細從頭至尾翻過，還是需要的。由於慈運理在音樂方面的創作，歷來少有專著問世，但是在這些相關期刊中，卻有不少蛛絲馬跡可供探尋。

三、音樂觀

馬丁路德、慈運理與加爾文三人中，馬丁路德對於聖樂的創作與使用，態度是最開放的，而慈運理最嚴格，除了家用合唱音樂外，都採否定的態度。事實上，慈運理受過完整學院教育，能作詞作曲，又熟悉多種樂器¹⁹，雖然在他的年代，這是很平常的事，他卻反而完全禁止音樂進入教堂，實屬矛盾。針對宗教改革時期慈運理、馬丁路德與加爾文三人對音樂的態度，榮根做了以下的比較整理²⁰：

	教會聖詩	聖詩歌詞 自由創作	合 唱 音 樂		管風琴音樂	聖餐音樂
			在 家	禮 拜 中		
慈 運 理	否	否	是	否	否	否
加 爾 文	是	否	是	否	否	否
馬 丁 路 德	是	是	是	是	是	是

慈運理對教會音樂的排拒，散見於他諸多言論中，以下僅摘錄幾份 1523 年的文獻為例。首先是元月 29 日慈運理在蘇黎士議會辯論時，所發表的結論（Schlußreden）「67 條議文」（67 Artikel）中第 44-46 條²¹。其次是 10 月 9 日關於彌撒禮儀辯論的記載。第三是 10 月 28 日第二次在蘇黎士議會關於神職人員衣著與彌撒歌曲的辯論意見。他強調，所有理念都出自聖經記載。

(一) 「67 條議文」的第 44-46 條關於祈禱的條文：

44. *Ware Anbeter ruffend Got im Geist und warlich an, on als Geschrey vor den Menschen.*²²

¹⁷ 至 2005 年已出版 32 冊。http://www.zwingliverein.ch/zwinglyana/ (Accessed 2006.03.09)。

¹⁸ 至 2005 年已出版 44 冊。http://www.iah.unibe.ch/jlh.html (Accessed 2006.03.18)。

¹⁹ 據當時的編年史記載流傳，慈運理善於吹奏的樂器，包括魯特琴、豎琴、大小提琴、笛、揚琴、圓號、木管等（Georg Finsler, Quellen zur schweizerischen Reformationsgeschichte. Band I. Basel 1901, p.4。引自 Söhngen, 1967: 29f)。

²⁰ Söhngen, 1967: 30.

²¹ 包括 1523 年 7 月 14 日針對「67 條議文」發表的長篇〈結論註解與根據〉（Auslegung und Gründe der Schlussreden，簡稱 Auslegung），CR 89: 227，引自 Jenny, 1966: 9。

²² 十六世紀慈運理原文。CR 88: 458-485，引自 Carl Stamm Meyer, 1963: 45-46。

現代瑞士德文²³：

Wahre Anbeter rufen Gott im Geist und wahrlich an, ohn alles Geschrei vor den Menschen.

漢譯：真正向上帝呼求的祈禱者，以靈相求，且是真誠的，不必在眾人面前拼命叫喊。

45. *Gleißner thund ire Werck, daß sy von Menschen gesehen werdend; nemend ouch den Lon in diesem Zytt in.*

現代瑞士德文：

Gleißner tun ihre Werke, daß sie von Menschen gesehen werden, nehmen auch den Lohn in dieser Zeit ein.

漢譯：偽善的人，當他們故意在人前做事時，已經同時得到報償。

46. *So muß ye volgen, daß Tempelgesang oder Gschrey, on Andacht und nur umb Lohn eintweders Ruhm sucht vor den Menschen oder Gewün.*

現代瑞士德文：

So muß den folgen, daß Tempelgesang oder Geschrei, ohne Andach und nur um Lohn, entweder Ruhm sucht vor den Menschen oder Gewin.

漢譯：因此聖殿中的吟唱或叫喊，並非表示虔誠，只是出於尋求或想贏得人們的讚賞。

條文 44 是依據馬太 6 章 6 節所擬定的：「你禱告的時候，要進你屋內，關上門，禱告你在暗中的父，你父在暗中查看，必然報答你」²⁴。後來 1523 年 7 月 14 日的註解 (*Auslegung*) 中，慈運理補充說：「真正虔誠的人，會獨自一人 [禱告]，虔誠可被多方偽造」²⁵。

關於條文 45，慈運理會將聖殿中的吟唱視為已「得到報償」，主要是從領薪水的教會音樂從事者角度來看。神職人員在聖殿中吟唱，有的是為了領薪水，未必皆出於虔誠。而在人前所受的讚揚，也算是得到報償了。

而條文 46，慈運理在註解中補充，他認為聖殿中的吟唱是幼稚的，因為稚童會在不明究理下，喜歡唱歌或聽到唱歌²⁶。指的是中世紀詩班以拉丁文吟唱，吟唱者或會眾常對於所唱內容，並不明白。很明顯的，慈運理所反對的教會音樂，是中世紀的羅馬教會音樂，而

²³ 瑞士德文，略異於現在的標準德語。譯文引自 Jenny, 1966: 10。

²⁴ 本文聖經經文引用和合本聖經。

²⁵ 慈運理原文 “Wärist du andächtig, so wärist allein. Andacht wird durch die vile gefälscht”，引自 Söhngen, 1967: 34。

²⁶ 慈運理原文 “Kindisch, daß sy den kinden glych gern singend und hörend singen, ob sy glych nit verstond, was sy singend”，引自 Söhngen, 1967: 34。

非當時還未成型的基督教音樂²⁷。所以不能因此論定慈運理必然反對改革後的基督教音樂，況且他並沒有訂定任何禁止教會音樂的規章法條，來實際禁止音樂在教會儀式中的使用。

(二)關於彌撒禮儀辯論的記載

慈運理引用了馬太 6 章 7 節：「你們禱告，不可以像外邦人，用許多重複的話，他們以為話多了必蒙垂聽」認為，彌撒曲中的裝飾句（Melismatik），應有限制，不應濫用，且堅決反對繼抒詠（Sequenzen）的使用。這裡引用的是哥林多前書 14 章 19 節：「在教會中，寧可用悟性說五句教導人的話，強如說萬句方言」²⁸。

(三)關於神職人員衣著與彌撒歌曲的辯論意見

他覺得所有歌唱與衣著，對真實認真的祈禱無益，反而有礙。這裡引用阿摩司 5 章 23 節：「要使你們歌唱的聲音遠離我，因為我不聽你們彈琴的響聲」²⁹。以慈運理的音樂造詣，他並不反對音樂，只是他以藝術家的理想，希望音樂能「純淨」的使用，不被濫用。而且教堂是聖殿，不是音樂廳或美術館³⁰，因此對當時華麗的羅馬教會音樂與神職人員的衣著有異議。

四、詩歌創作

(一)創作技法

以慈運理的教育背景以及 16 世紀當時盛行的音樂風格而言，使用的創作技法，多為當時的宮廷曲調³¹，而詞曲應用也有採用民間歌調填入宗教歌詞的換辭歌曲。

1. 宮廷曲調（Hofweisen）

宮廷曲調或稱宮廷詩歌（Hoflied），它是與民歌（Volkslied）相對的一種樂曲，是十六世紀（約 1450-1550 年間）由宮廷抒情詩歌（Minnesang）延續而來的詩歌形式。特徵是 aab 的詩節型式（Barform）與先短後長的詩律（Jambische Versmaß）

²⁷ Jenny, 1966: 12.

²⁸ Jenny, 1966: 11.

²⁹ Jenny, 1966: 10.

³⁰ Söhngen, 1967: 53.

³¹ Christoph Petzsch (2001), "Hofweise", *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com> (Accessed 2006.03.18).

等³²。它多半是獨唱曲，在演唱時，伴以小編制的弦樂或管樂重奏，偶而也用魯特琴或小型移動式風琴（Positiv 或 Chororgel）伴奏³³。顏尼將這種盛行於宗教改革初期的流行曲風簡潔整理如下³⁴：

- (1)大多由俗語、諺語或比喻諷刺的詩句所組成，常以仿古的道德反省方式敘述幸與不幸、愛與藝術等世俗歌詞內容。偶有宗教歌詞的改編，但不多見。
- (2)爲了完全遵從歌詞上詩句與詩節強音間的互相協調，詩歌創作的行數自由，這也成了當時的流行風格。
- (3)雙行短韻與四行長韻規律使用，配合中間韻（Binnenreim）與韻拍（Schlagreim）的轉換，或者結合離合詩（Akrostichon）³⁵等詩句組合元素的應用，避免偶爾只爲藝術化而出現的型式操弄。
- (4)詩節大多比民歌還長，幾乎都是三段詩。
- (5)音樂表現上：旋律結構性強、裝飾音多。典型的頭句短音符。倒數第二個重音，以裝飾音形成陽性終止長句（重拍停在尾音），或者最後一音爲在弱拍上的陰性終止（重音在倒數第二音）。節奏複雜，使用附點節奏、切分音、模進音型，以及減值不完全節拍（tempus imperfectum diminutum）。

2. 換辭歌曲（拉丁文 *contrafacere*；德文 *Kontrafaktor*；英文 *Contrafactum*）

拉丁文 *contrafacere* 是模仿或偽造的意思³⁶。簡言之，換辭歌曲是以一般通俗流行的世俗旋律爲底，套上宗教意涵歌詞的歌曲。反之，也可以用熟知的宗教旋律，填入世俗性歌詞。

換辭歌曲在宗教改革初期，曾被馬丁路德讚許有加³⁷，馬丁路德的作品，有許多換辭歌曲的例子。慈運理的作品中，最有名的換辭歌曲議題，就是下文將提及的、取自情歌旋律而做的「卡培爾之歌」。

³² *Der Musik-Brockhaus* (1982). "Hofweise", Mainz: Schott, P. 248.

³³ Jenny, 1983: 26.

³⁴ Jenny, 1991: 342-343.

³⁵ 離合詩：數行詩句的頭一詞或字母，可另組成詞、句，或另有他意的詩歌體裁。例如：*Mein Vater erklärt mir jeden Sonntag unsere neun Planeten*（我父親每週日爲我解釋我們的新行星），各字第一個字母，分別代表九大行星字母：*M*ercur 水星，*V*enus 金星，*E*rde 地球，*M*ars 火星，*J*upiter 木星，*S*aturn 土星，*U*ranus 天王星，*N*eptun 海王星，*P*luto 冥王星。“Akrostichon”，<http://de.wikipedia.org/wiki/Akrostichon> (Accessed 2006.03.19)

³⁶ Martin Picker (2001), "Contrafactum: 2. After 1450", *Grove Music Online* ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com> (Accessed 2006.03.18).

³⁷ Jenny, 1983: 27.

(二)慈運理的音樂作品

慈運理最重要的三首詩歌，分別是俗稱「瘟疫歌」的〈主啊救我，救這苦難〉(*Hilf, Herr Gott, hilf in dieser Not*)、以詩篇 69 篇寫的〈主啊救我！水淹我靈〉(*Hilf, Gott, das Wasser gaht mir bis an d'Seel*)，以及著名的「卡培爾之歌」〈主啊！抬起馬車，免車斜行〉(*Herr, nun heb den Wagen selb, Schelb wird sonst all unser Fahrt*)。創作時間上，「瘟疫歌」於 1519 年末起草，1520 年完成。1525 年左右創作「詩篇第 69 篇」。而「卡培爾之歌」則在 1529 年作成。

慈運理的作品只能算是宗教獨唱曲，並非為禮拜儀式而作的教會音樂。不同於馬丁路德的德語、加爾文的法語，慈運理的詩歌大多使用阿勒曼語³⁸，而且所創作的詩歌，都是自己譜曲的。此時解讀加爾文歌詞，需要挑戰的，除了十六世紀古德文書寫外，還有瑞士東部德語方言的辨認問題。在吟唱時，對於不懂阿勒曼語的人而言，必須先瞭解意思後，再仔細斟酌阿勒曼語發音。也許因此，除了「卡培爾之歌」有在後世聖詩中流傳下來之外，其他都失傳了。

1. 「瘟疫歌」(Das Pestlied, 附錄一)

「瘟疫歌」有三段歌詞。蘇黎士中央圖書館珍藏的 1552 年版聖詩中(圖 1)，附上標題「慈運理瘟疫染病時創作的基督教詩歌」(*Ein Christenlich gsang gestelt durch H. Z. als er mit pestclentz angriffen ward*)，副標題「初病」(*Im anfang Der kranckheit*，圖 1)。它的第二段歌詞副標「病中」(*In mitten Der kranckheit*)，第三段歌詞副標則是「康復」(*In Der Besserung*)³⁹。這是這首歌早期以「安慰詩歌」(*Trostlied für Kranke*) 流傳的例證。早期的手稿並沒有標題⁴⁰，這些副標是出版商自行加上去的，因此很長一段時間，都把這首歌詮釋為慈運理描述生病時的心境。事實上「瘟疫歌」描寫的，並非寫慈運理險些送命的瘟疫感染過程。如果依照出版商的副標，第二段歌詞後半，即與「病中」無關⁴¹。甚至從手稿的追溯，去掉這些後世突增的標題，有

³⁸ 阿勒曼語(Alemannisch)是瑞士東部方言，據 1990 年的統計，有 63.9% 的瑞士人使用這個方言，而全球使用阿勒曼語的，總計至少有六百萬人。IL International, "Alemannisch: a language of Switzerland", *Ethnologue: Languages of the World*, 14th Ed. Web Version, <http://www.ethnologue.com/> (Accessed 2006.03.09).

³⁹ Jenny, 1983: 179 (圖 1，橢圓框) 所附手稿第二、三段歌詞，所有字體大小寫皆依原手稿標示。

⁴⁰ Jenny, 1991: 379.

⁴¹ Jenny, 1983: 203, 206. "Darumb ist Zyt, daß du min Stryt fürist fürhin, so ich nit bin so starck, das ich mög dapfferlich thün widerstand des Tüffels facht vnd fräffner hand. doch wirt min gmüt stät blyben dir; wie er ioch wüt". (Jenny, 1983: 179, 圖 1, 方框網底)。漢譯: 因此是我繼續向前抗爭的時候了，因為我已不夠強壯，無法勇敢反抗惡魔犯罪之手。不過儘管他[惡魔]發怒，我的性情依舊保持對你的忠實。

學者推斷，根本與瘟疫無關⁴²。這些推斷目前仍在爭議中。

當時蘇黎士的瘟疫大流行約在 1519 年八月，慈運理染病約在第二波的九月中旬⁴³。而這首歌是在慈運理康復後執筆，1520 年中旬完成。不管是否與瘟疫有關，慈運理在這首歌中明顯要表達的是，透過生病的危險與試煉，更加堅定成為改革者的決心⁴⁴。

圖 1：現存最早的慈運理「瘟疫歌」版本
1552 年 Konstanz 聖詩，歌詞中的斜線表示換句 / 換行
現藏於蘇黎士中央圖書館（Jenny, 1983: 179）

2. 「詩篇第 69 篇」（Psalm 69. Der LXIX. Psalm，附錄二）

這首歌的原文有七段歌詞（圖 2）。慈運理的詩歌與馬丁路德一樣，在創作初期也以詩篇做為詩歌素材內容，而且如同馬丁路德早期的創作，慈運理的詩篇素材，選的也是一首悲歌（Klagepsalm）。

⁴² Jenny, 1983: 180.
⁴³ Jenny, 1991: 348.
⁴⁴ Jenny, 1991: 348.

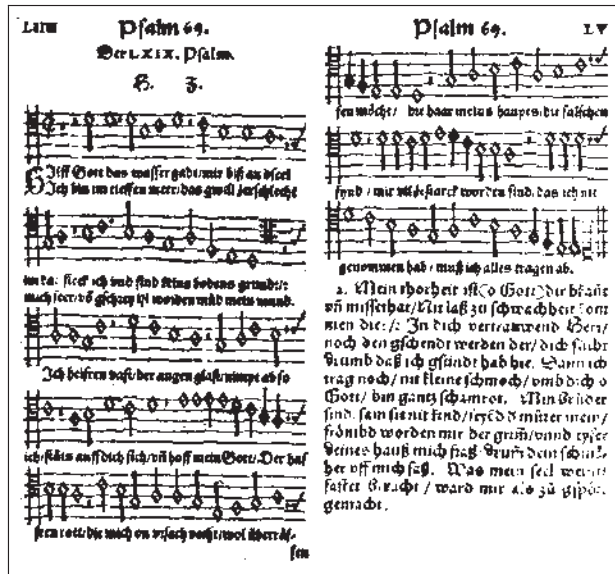


圖 2：1598 年蘇黎士聖詩中的「詩篇第 69 篇」（Jenny, 1983: 180-181）

3. 「卡培爾之歌」（Das Kappeler Lied，附錄三）

全詩三段歌詞，卻有 1537 及 1544 年出版的兩種不同旋律流傳下來。依照慈運理的書信推斷，「卡培爾之歌」是慈運理約在 1529 年第一次卡培爾之役獲勝回程途中執筆的⁴⁵，由於 1530 年左右流傳的手稿並未詳細標示，在筆跡對照下，有學者於 1905 年曾提出「1529」年代偽造手稿的質疑（圖 5）⁴⁶，但尚無定論。

第二版旋律也就是後來廣為流傳的「卡培爾之歌」旋律定稿。圖 4 是 1530 年左右的手稿，而圖 5 是 1537 年史特拉堡聖詩流傳的版本。

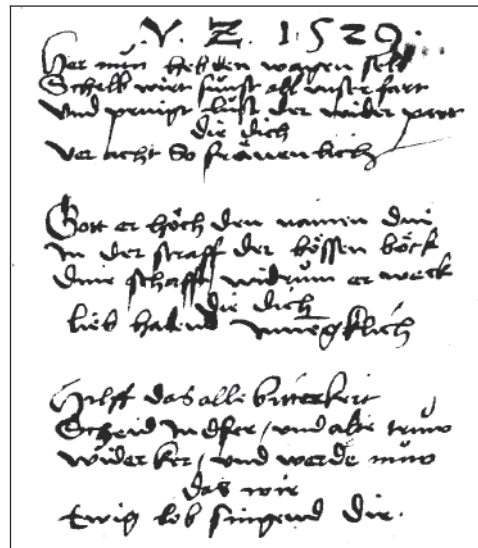


圖 3：1530 年左右「卡培爾之歌」歌詞手稿現藏於巴塞爾大學圖書館（Jenny, 1983: 183）

⁴⁵ Jenny, 1991: 347.

⁴⁶ Jenny, 1991: 395.

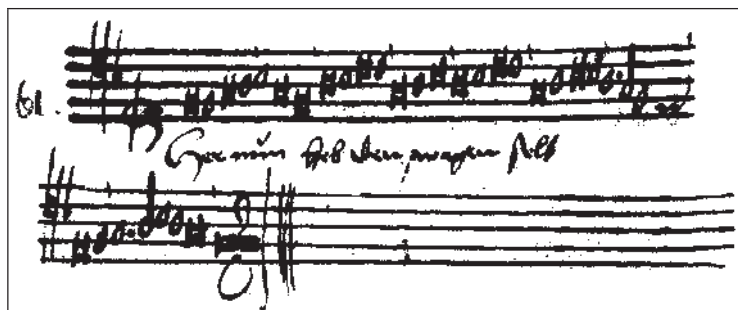


圖 4：1530 年左右「卡培爾之歌」第二版旋律
現藏於巴塞爾大學圖書館（Jenny, 1983: 183）

Trochäisch-jambisch 7.7. 7.8.

1570. Straßburg Köpff 1537. Bl. 80.

Herr, nun heb den Wa-gen selb, schelb wird sonst all un-ser Sadet,
das bringt Lust der Wi-derpart, die dich ver-sacht so fre-ventlich.
(G. Zwingli.)

Zürich 1540. 70. 99. Straßburg 1541. 43. Basel 1581. Bonn 1595. 1607.
Witten 1627. Basel 1659. Zürich 1669. St. Gallen 1720.

圖 5：1537 年史特拉斯堡聖詩中
「卡培爾之歌」第二版旋律（Zahn, 1889, Nr. 1570）

但是在 1544 年保存下來的另一旋律（圖 6），推定比上述第二版旋律，更接近前兩首「瘟疫歌」及「詩篇第 69 篇」的宮廷曲調作曲風格（例如較強的旋律結構性、複雜的節奏等），應為更早的旋律初稿。顯然第二版旋律是慈運理在第一次卡培爾之役後才改寫的，以方便士兵們的吟唱。

I Herr, nun heb den Wa - gen selb.
 Schelb wird sust all un - ser Fahrt; das
 brächt Lust der Wi - der - part, die dich
 ver - acht so frä - - - - ven - lich.

圖 6：1544 年流傳的「卡培爾之歌」第一版旋律（Jenny, 1983: 207）

而關於第二版旋律定稿的旋律來源，也有很大的爭議。這個旋律 1904 年時，被發現與當時的一首情歌旋律〈我認識一個美麗可愛的少女〉（Ich weiß mir ein Maidlein hübsch und fein）相似，因此長期被解讀為由世俗旋律填入宗教意涵的歌詞的換辭歌曲。這首情歌原來的歌詞內容如下：

Ich weiß mir ein Maidlein hübsch und fein	我認識一個美麗可愛的少女
hüt du dich!	保護你自己！
Ich weiß mir ein Maidlein hübsch und fein	我認識一個美麗可愛的少女
sie kann wohl falsch und freundlich sein.	她可能是偽裝友善的
: :Hüt du dich! : :	: : 保護你自己 : :
Hüt du dich! Vertrau ihr nicht.	保護你自己！不要相信她
Sie narret dich	她在愚弄你。

雖然顏尼提出質疑⁴⁷，認為把情歌最後的歌詞「保護你自己」及反覆句「她在愚弄你」，用來與慈運理熱愛的蘇黎士市民相提並論，並不恰當。顏尼甚至做了旋律的比較，覺得旋律相似性牽強，不過似乎尚未能改變一般人把這首歌與換辭歌曲做聯想的趨勢。

圖 7 是顏尼將 1496 年依札克（Heinrich Isaac, c.1450-1517）以民歌曲調譜

⁴⁷ Jenny, 1983: 208; Jenny, 1991: 350-352.

寫的彌撒曲〈Missa carminum〉中的旋律、1549年歐斯麥爾（Caspar Othmayr, 1515-1553）的情歌〈我認識一個美麗可愛的少女〉，及慈運理1529年的「卡培爾之歌」第二版旋律互相對照。

Isaac

Othmayr

Zwingli

Ich weiß mir ein Maid - lein hübsch und fein - hüt du dich! Ich weiß mir ein Maid - lein kann wohl futsch und Herr, nun heb den Wa - gen selv. Schetb wirt sust all der hübsch und fein, sie Hüt du dich! Ver-trau ihr nicht. Sie nar-ret dich. un-ser Führt: Wi-der-part, die dich ver-acht so fre-ven-lich.

圖 7：彌撒曲、世俗情歌與慈運理「卡培爾之歌」第二版旋律對照（Jenny, 1991: 351-352）

顏尼的對照，令人聯想到文藝復興時期的模擬曲（Paraphrase），將格雷果聖歌旋律加花改編的情形，例如杜飛（Guillaume Dufay, c.1400-1474）以格雷果聖歌 Ave maris stella 的素歌旋律譜寫的 Sumens illud Ave（圖 8）。

Gregorian hymn, "Ave maris stella"

etc.

Su - mens il - lud A - ve Ga - bri - e - lis o - re

圖 8：格雷果聖歌 Ave maris stella 對照杜飛的模擬曲 Sumens illud Ave

Joseph Kerman (1972), Listen. Third Brief Edition.
New York: Worth Publishers. p. 68.

如果把慈運理 1529 年版本第一句，與歐斯麥爾 1549 留下來的世俗情歌譜曲對照（圖 9），可以發現，他們的音樂間，不過是用了當時流行的作曲技法互相為用罷了。

Zwingli 1529
Herr, nun heb den Wa - - - - - gen selv.

Othmayr 1549
Ich weiß mir ein Maid - lein hübsch und fein - hüt du dich!

圖 9：修改後的慈運理與歐斯麥爾版第一句對照

這首詩歌是依照宮廷詩歌語韻而作。最明顯的是它三段歌詞開頭第一個字的離合詩形式（附錄三，粗體字）：主啊（*Her*）、上帝（*Gott*）、救我（*Hilff*）。此外，以阿勒曼語寫的詩句，在每段歌詞的第二、三行尾（行數 2, 3, 7, 8, 12, 13）尾韻（*Fahrt* → *Widerpart*；*Böck* → *erweck*；*Trü* → *nü*）皆互相對應；每段歌詞的第四行與第五行亦然（行數 4, 5：*dich* → *frävenlich*；9, 10：*dich* → *inniglich*；14, 15：*wir* → *dir*）。顏尼依照離合詩的句構，改寫成四部卡農（圖 10）。瑞士聖詩也收錄了這首歌（圖 11）⁴⁸。

Kanon für 4 Stimmen 626

Herr, gib uns das täg-lich Brot.

Gott, dei-ne Lie-be kennt die tiefs-te Not.

Hilf, dass wir mit all un-serm Lie-bes-run
stets in dei-ner Lie-be ruhn.

Tund M: Markus Jenny 1984 nach Motiven aus dem Kappeler Lied von Huld- rich Zwingli um 1525/1529 (Nr. 792)

圖 10：1998 年瑞士基督教聖詩第 626 首，由顏尼根據慈運理的詩歌改編的四聲部卡農（GE 1998）

⁴⁸ 1975 年版第 344 首，1998 年版第 626 首。

792

1. Herr, nun selbst den Wa-gen halt!
 2. Gott, er-höh deins Na-mens Ehr!
 3. Hilf, dass al-le Bit-ter-keit

Bald ab-seit geht sonst die Fahrt;
 wehr und straf der Bö-sen Grimm;
 scheid, o Herr, und al-te Treu

das brächt Freud dem Wi-der-part, der
 weck die Schaf mit dei-ner Stimm, die
 wie-der-kehr und wer-de neu, dass

dich ver-acht so fre-vent-lich.
 dich lieb ha-ben in-nig-lich.
 wir e-wig lob-sin-gen dir.

T: Huldrych Zwingli um 1525/1529; Friedrich Spitta 1897
 M: Huldrych Zwingli (1529) um 1535/1537/1540

圖 11：1998 年瑞士基督教聖詩第 729 首（GE 1998）

4. 其他

除上述三首認定是慈運理的作品外，顏尼還提出四首作曲者不詳的旋律，及兩首歌詞，推測與慈運理有關⁴⁹。被疑為慈運理所作的四首旋律，包括慈運理友人 Leo Jud (1482-1542) 作詞的詩篇第 9 篇及第 37 篇，同時代改革戰友 Ludwig Häzler (c.1500-1529) 作詞的詩篇第 72 篇，以及一首〈主禱文〉(Das Vaterunserlied)。兩首疑為慈運理所作的歌詞，除上述兩段歌詞的〈主禱文〉外，還有一首三段歌詞的〈臨終之歌〉(Das Sterbelied)⁵⁰。

五、結論與影響

慈運理對禮拜音樂的極端立場，及其擁護者與後繼者的宗教音樂禁令，曾使得瑞士部份地區，完全將音樂逐出教會大門長達 350 年之久，影響甚鉅，也因此一直被視為「教會聖詩的敵人」。然而，比起經常改編前人旋律來創作聖詩的馬丁路德，以及很少自己譜曲的

⁴⁹ Jenny, 1983: 210-214; Jenny, 1991: 409-419.

⁵⁰ 原詩手稿沒有標題，後來的印刷版收錄兩首歌，這是其中之一。給予主標題「Das Sterbelied」，副標題「另一首認真請求給予美好臨終的詩歌」(Ein ander Lied vnd Ernstlichs bittenn vm ein güttte stund des tods)。Jenny, 1991: 412。

加爾文，慈運理在詩歌創作上，數量雖然不多，創作大都是他自己填詞譜曲的。儘管如此，經過顏尼 30 年的追蹤，證實的是，慈運理的詩歌多是小眾獨唱詩歌，並非為教會音樂而作，除了「卡培爾之歌」後來在瑞士以外的日耳曼幾個地區聖詩出現過之外⁵¹，其他詩歌大多沒有被流傳開來。慈運理對音樂的觀點與言論，及其對後世的影響至少可從下列兩點來看：

(一)慈運理並沒有反對宗教改革後的教會音樂

1531 年過世的慈運理，也來不及對 1524 年起剛萌芽的路德詩歌，及後來 1539 年的加爾文詩篇吟唱做評論，更遑論對宗教改革音樂有任何的意見，斷言慈運理反對宗教音樂，顯然並不正確。慈運理的「過於愛樂」，而期望音樂的「純淨」不被扭曲，加上宗教改革前，教會音樂的過度藝術化對禮拜儀式的負面影響，致使他在世時，來不及改進教會音樂的使用，只留下看似負面的教會音樂評論。雖然慈運理有反對音樂在禮拜儀式中使用的言論，卻都是針對未改革前的羅馬教會儀式而言，並不表示他必然反對教會音樂。如果他多活幾年，看到馬丁路德對教會音樂的改善，能做出不同的言論，也許對後繼者的教會音樂使用禁令有所影響。不過隨著 1531 年的意外慘死，這種「可能性」永遠不會實現。或許因此，顏尼在他最後一次為慈運理全集編寫校注時⁵²，還是開宗明義的把慈運理詩歌的意義，不與禮拜音樂牽連，而駐筆為「完全是私下的藝術創作」(ein ganz “privates” Kunstschaffen)。慈運理的早逝，讓他無緣見到馬丁路德教會音樂改革後的成效。他所提及的反對羅馬教會音樂的理由，在後來的加爾文教會音樂中，也已獲得進一步改善。

(二)後繼者的嚴格禁令間接促使管風琴藝術音樂的進步與發展

在慈運理影響下，後繼者嚴格的音樂觀與教會音樂禁令，間接促使管風琴音樂在世俗音樂方面的發展與進步。領公家薪水的教堂管風琴師，因為不准在禮拜「中」彈琴，於是開拓了禮拜「外」的風琴彈奏契機，才有後來吸引巴赫步行到 45 公里外，聽當時著名的教堂管風琴晚間音樂會。一方面，既然已非專為儀式音樂創作風琴曲，就增加了藝術音樂的創作機會。另一方面，當時巴塞爾就流傳了這麼一段話：「教會為了留住年輕人，應該讓管風琴再度被彈奏」⁵³。也就是說，教會管風琴藝術音樂，在十六世紀中期，沒有其他娛樂吸引的情況下，也成了當時教會留住年輕人的手段之一。

⁵¹ 例如 Straßburg 1541, Basel 1581, Bonn 1591 等等 (Zahn I, 1889, Nr. 1570, p. 412)。

⁵² Jenny, 1991: 341。

⁵³ Simon Sulzer (1508-1585): “Man solle das junge volck zur kirchen zuhalten, die Orglen wider zurichten und schlagen lassen”，引自 Söhngen, 1967: 57。

附錄

附錄一：「瘟疫歌」(Das Pestlied)

行數 慈運理原文第一段歌詞 (圖 1)

顏尼現代德文翻譯⁵⁴

筆者漢譯

1	<i>Hilff Herr Gott hilf in dieser not Ich mein der tod Sey an der thür Städ Christie für dañ du, in überwunden hast :/:</i>	Hilf, Herr Gott, hilf in dieser Not! Mir ist, der Tod sei an der Tür, Christus, stelle dich vor mich, denn du hast ihn überwunden.	主啊救我，救這苦難！ 我正站在 死亡門前； 基督，在我面前直立， 因你擊敗他。
6	<i>Zü dir Ich giff ist es dein will Züch vß dē pfyl der mich verwüdt nit laßt ein Stüd mich habē weder rñw noch rast</i>	Zu dir schreie ich. Ist es dein Wille, [so] zieh aus den Pfeil, der mich verwundet, nicht eine Stunde mir weder Ruhe noch Rast läßt.	我向祢呼求。如是祢願， 拔開這使 我受傷的箭， [它]讓我片刻 既不能安靜也不能休息。
11	<i>Wilt du daß glych tod haben mich in mitz der tagen min so soll es willig sin thün wie du wilt din haf bin ich mach ganz ald brich</i>	Willst du [aber] dennoch mich tot haben, inmitten meiner Tage*, so soll es eben sein. Tu, wie du willst; nichts ist mir zuviel (nicht verdrießt mich). Dein Gefäß bin ich; stelle [es] wieder her oder zerbrich [es].	如果你要我死， 在我人生的中途 ⁵⁵ 應該是如此。 做吧，隨祢所願； 不要讓我承受太多。
16	<i>dann nimst du hin den geiste min von diser erd thüst dus das er nit böser werd ald andren nit befleck jr läben fromm und sit.</i>	Denn, wenn du meinen Geist hinhimmst von dieser Erde, [dann] tust du es, damit er nicht schlimmer werde oder anderen nicht ihre Frömmigkeit und Lebensführung beflecke.	我是祢的器皿；再置原處或打破。 因為，當祢自地面 將我生命召回， 做吧，不讓他因此更糟 或沾污他們的敬虔與生活方式。

⁵⁴ 意譯，非吟唱用 (Jenny, 1983: 201)。

⁵⁵ 慈運理感染瘟疫時是 35 歲，而做這首歌時是 40 歲，以詩篇 90: 10 (一生的年日是七十歲，若是強壯可到八十歲) 中的一生年歲而言，慈運理當時正值人生歲月之半 (Jenny, 1983 同上)。

附錄二：「詩篇第69篇」(Psalm 69. Der LXIX. Psalm)

行數 慈運理原文第一段歌詞(圖2)

顏尼現代德文翻譯⁵⁶

筆者漢譯

1	<i>Hilff gott das wasser gadt mir biß an dseel im kat steck ich und sind keins bodens grund ://:</i>	Hilf, Gott, das Wasser geht mir bis an die Seele. Im Dreck stecke ich und finde keinen festen Boden.	救我，神啊，水淹沒 我的靈魂。我身陷污穢且 無立足之地。
4	<i>Ich bin im riessen meer das gwill zerschlecht mich seer vö gschrey ist worden müd mein mund.</i>	Ich bin im tiefen Meer das Gewoge zerschlägt mich völlig; vom Schreien ist mein Mund müde geworden.	我在深海中 沉沉浮浮讓我完全精疲力竭； 我的口因喊叫而變得疲累。
7	<i>Ich heisren vast der augen glast nimpt ab so ich stets auff dich sich vñ hoff mein Gott Der hassren rott die mich on vrsach vöcht wol überträffen möcht die haar meins haups</i>	Ich bin ganz heiser; das Licht der Augen nimmt ab, dieweil ich stets auf dich schaue und hoffe, mein Gott; die Bande der Hasser, die mich ohne Ursache bekämpft (anficht), mag wohl bald die Haare meines Kopfes [an Zahl] übertreffen;	我完全沙啞； 視力衰退 在此期間我 不斷看你 且盼望，我的神啊； 仇敵的帶子， 無故攻擊我的， 不久將比我 頭上的髮還多；
16	<i>die falschen synd mir vil zestarc worden sind das ich nit genommen hab muß ich alles tragen ab.</i>	diese lügnischen Feinde sind mir viel zu stark geworden. Was ich nicht genommen habe, muß ich alles zurückzahlen.	這些好說謊的敵人， 對我而言太過強大。 連我沒有拿的， 也需叫我全部償還。

⁵⁶ 顏尼翻譯的現代德語版，只有意譯，非吟唱用（Jenny, 1983: 187）。

附錄三：「卡培爾之歌」(Das Kappeler Lied)

行數	慈運理原文第一段歌詞 (圖 3)	1898 年 Friedrich Spitta 現代德文版 ⁵⁷	筆者漢譯
1	<i>Her nün heb den Wagen selb Scheib wird sönst all vnßer fart das bringt Lüßß der widerpaar Die dich Veracht So frävenlich.</i>	Herr, nun selbst den Wagen halt, bald abseit geht sonst die Fahrt; das brächt Freud dem Widerpart, der dich veracht' so freventlich.	主啊，請親自持住戰車， 否則不久將偏離行駛； 那將帶給對手喜悅， 致使我因你 受唾棄，如此褻瀆你。
6	<i>Gott, erhöch den Namen din in der straff der bösen böck Dine schaaß widrumb erweck die dich liebhabend innigklich.</i>	Gott, erhöh deins Namens Ehr: Wehr und straf der Bösen Grimm. Weck die Schaf mit deiner Stimm, die dich liebhaben inniglich.	神啊，提高你榮耀之名 抵禦並懲罰惡魔的怒火。 以你的聲音， 喚醒你 衷心喜愛的羊群。
11	<i>Hilff, das alle bitterkeit scheid in dfer/ und alte trüw widerkeer/ umnd werde nitw das wir ewig lobsingind dir.</i>	Hilf, daß alle Bitterkeit scheid, o Herr, und alte Treu wiederkehr und werde neu, daß wir ewig lobsingend dir.	救我，分離所有的苦， 喔主啊，召回所有的忠實， 並予以更新 我們 永遠頌讚你。

⁵⁷ Jenny, 1983: 208.

參考書目

Blankenburg, Walter

- 1965 “Die Kirchenmusik in den reformierten Gebieten de eurpaeischen Kontinens”,
Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik. p. 341-400.

Blume, Friderich

- 1931 *Die Evangelische Kirchenmusik*. Handbuch der Musikwissenschaft, Lieferung 50,
Ergänzungsheft Heft 1. Postdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- 1965 *Geschichte der Evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflag. Hrsg. &
Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg.
Kassel: Bärenreiter-Verlag.
- 1974 *Protestant Church Music: A History*. Translation Edition, in collaboration with Ludwig
Finscher, Georg Feder, Adam Adrio, Walter Blankenburg, Torben Schousboe, Robert
Stevenson and Watkins Shaw. New York: W. W. Norton.

Gäbler, Ulrich

- 2004 *Huldrych Zwingli Leben und Werk*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich. 3.
überarbeitete Auflage.

GE: *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*

- 1975 Winterthur: Verein zur Herausgabe des Gesangbuches der evangelisch-reformierten
Kirchen der deutschsprachigen Schweiz.
- 1998 Zürich: Theologischer Verlag Zürich.

Herren, Matthias

- 2002 “Wie trendig darf Kirchenmusik sein? ”, *Kirchenbote Zürich*. 19 (2. Oktober 2002).
Kirchenbotenline, <http://www.kirchenbote-Zürich.ch/> (Accessed 2006.03.09)

Jenny, Markus

- 1966 *Zwinglis Stellung zur Musik im Gottesdienst*. Zürich: Zwingli Verlag.
- 1968 “Zwingli, Huldrych”. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Bd. 14, S.
1519-1522. Kassel: Bärenreiter.

- 1983 *Luther, Zwingli, Calvin in ihren Liedern*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- 1991 “Huldreich Zwingli: Die Lieder”. Urtextausgabe. *Huldreich Zwinglis saemtliche Werke*. Band VI/V (CR93/5, S. 341-419). Zürich: Theologischer Verlag Zürich.

Koch, Eduard Emil

- 1852 *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der Christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*. Bd. 1. Stuttgart.

Leaver, Robin A.

- 1980 “Zwingli, Ulrich”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. ed. Stanley Sadie, vol. 20, p. 725-726.
- 2001 “Zwingli, Ulrich”. *Grove Music Online*. ed. L. Macy (Accessed 2006.03.08), <http://www.grovemusic.com>.

Marti, Andreas

- 2002 “Bibliographie Markus Jenny (1924-2001)”. Internationale *Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie* (IAH) e.V. http://www.iah.unibe.ch/Bibl_MJ.pdf (Accessed 2006.03.09)

Meyer, Carl Stamm

- 1963 *Luther's and Zwingli's Propositions for Debate. The Ninety-Five Theses of 31 October 1517 and the Sixty-Seven Articles of 19 January 1523. In the original version and contemporary translations. With a New English Translation, Introduction and Bibliography*. Leiden: E. J. Brill.

Meyer, Wilhelm Jos.

- 1912 “Ulrich Zwingli”, transcribed by Tomas Hancil and Joseph P. Thomas. *The Catholic Encyclopedia*, Volum XV, Online Edition 2003. <http://www.newadvent.org/cathen/15772a.htm> (Accessed 2006.03.09)

Plasger, Georg

- 2003 “Zwingli”, Grundkurs Reformierte Geschichte und Theologie. Lektion 2: Die Reformation. *Reformiert online*. Johannes a Lasco Bibliothek, http://www.reformiert-online.net/download/dl.php?id=gk_l2_de (Accessed 2006.03.09).

Rother, Rea

- 1999 “Zwingli: Orgelmusik und Kirchengesang im Gottesdienst”, *Huldrych Zwingli Lexikon: von A ueber Wurst bis Z*. <http://www.zwingli.ch/a-z/musik.htm> (Accessed 2006.03.09).

Sauser, Ekkart

- 2001 “Jenny, Markus”, *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Band XIX, Spalten 772-773. Nordhausen: Verlag Traugott Bautz.

SIL International

- 2000 “Alemannisch: a language of Switzerland”, *Ethnologue: Languages of the World*, 14th Edition. Web Version, <http://www.ethnologue.com/> (Accessed 2006.03.09).

Söhngen, Oskar

- 1961 “Theologische Grundlagen der Kirchenmusik”, *Leiturgia. Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes*, 4. Bd.: Die Musik des Evangelischen Gottesdienstes. Kassel: Johannes Stauda Verlag.
- 1967 “Die Musikanschauung der Reformatoren: 2. Huldreich Zwingli”, *Theologie der Musik*. Kassel: Johannes Stauda Verlag.

Stenzl, Jürg

- 2001 “Jenny, Markus”, *Grove Music Online*. ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com> (Accessed 2006.03.08)

Wikipedia

- 2006 “Huldrych Zwingli”, http://en.wikipedia.org/wiki/Huldrych_Zwingli.
- 2006 “Ulrich Zwingli”, <http://de.wikipedia.org/wiki/Zwingli> (Accessed 2006.03.08)

Zahn, Johannes

- 1889 *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*. Bd.1. Gütersloh. (Reprint: Hildesheim: Georg Olms, 1997)

Mendelssohn、Liszt與Franck 「前奏曲與賦格」之時代風格表現初探

吳姁潔

摘要

浪漫時期「前奏曲與賦格」的創作，在某些層面上受到當時巴赫音樂復興的影響。不同作曲家在此類型作品中展現的共通性是時代風格的一種表現，在新舊融合的概念之下，浪漫時期「前奏曲與賦格」呈現出獨特的樣貌。本文在釐清前奏曲以及賦格在「前奏曲與賦格」中所扮演的角色後，將以浪漫時期「前奏曲與賦格」之創作為背景，分析與歸納文中所探討孟德爾頌、李斯特以及法朗克的相關作品，試圖突顯其音樂處理手法上有別於巴洛克時期的特色與風格，進而窺探傳統與創新以及新舊風格之間的微妙現象。

關鍵字：孟德爾頌；李斯特；法朗克；前奏曲與賦格；巴赫音樂復興

The Research on Romantic Music Style in Mendelssohn, Liszt and Franck's "Prelude and Fugue".

WU Ling-Jie

Graduate Student

Taipei National University of the Arts

Abstract

The creative writings of the Romantic "Prelude and Fugue" were in some respects affected by the Bach Revival in that time. The commonness revealed by different composers' works on this genre became a display of the specific style in this age. Under the concept of the fusion of old and new, the Romantic Prelude and Fugue has displayed a unique manner. In this article, I will firstly clarify the roles played by a prelude and a fugue in this genre, then use the writings of the Romantic Prelude and Fugue as a foundation to analyze and generalize Mendelssohn, Franck and Liszt's works, trying to accentuate their music techniques' characteristic and stylistic differences from their Baroque counterparts, excavating the subtle phenomena between traditional and innovational styles.

Keywords: Mendelssohn, Liszt, Franck, Prelude and Fugue, Bach Revival

前言

前奏曲（Präludium）與賦格（Fuge）在音樂風格與形式上是兩個迥異的樂曲，但此兩者自十七世紀以來卻以一種既對立又融合的姿態結合在一起，直至二十世紀初期，以「前奏曲與賦格」類型存在的樂曲仍持續地被創作。

一般提到「前奏曲與賦格」，通常會直接聯想到巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）的作品 *Wohltemperierten Klaviers, I/II*（1722/c.1740），而巴赫的這兩冊 *Wohltemperierten Klaviers* 亦被視為「前奏曲與賦格」類型創作之典範。但實際上比巴赫更早或同時期的作曲家，以「前奏曲與賦格」為組合之作品亦不乏多見。例如巴洛克早期奧地利作曲家波里耶替（Alessandro Poglietti, 不明？-1683）的多首鍵盤作品；德國作曲家慕法特（Gottlieb Muffat, 1690-1770）的作品 *72 Versetl sammt 12 Toccaten*（1726）¹，以及德國作曲家費雪（Johann Caspar Ferdinand Fischer, 約 1656-1746）的作品 *Ariadne Musica*（1702）² 等等，皆為此類型之創作。在巴洛克時期，以一首前奏曲、幻想曲或觸技曲與一首賦格曲搭配而成的樂曲形態是一個常見的現象。到了浪漫時期，在鍵盤樂器方面，性格小品的創作成為當時主要的表現方式，不僅取代古典時期的奏鳴曲，巴洛克時期的組曲和本文即將探討的「前奏曲與賦格」都不再是作曲家普遍選擇的創作形式。雖然「前奏曲與賦格」在浪漫時期創作的數量不及巴洛克時期，但仍有不少此類型的作品產生，本文即以孟德爾頌（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847）、李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）以及法朗克（César Franck, 1822-1890）的相關作品來探討。文中選用三位作曲家的作品創作年代，分別處於浪漫盛期與晚期³。孟德爾頌的作品完成於 1830 年代；李斯特於 1850 年代；法朗克則是 1880 年代⁴，以相隔 20-30 年的時間進程為背景，藉此探究浪漫時期「前奏曲與賦格」作品之特性。

「前奏曲與賦格」此類型之創作跨過了古典時期，於浪漫時期復甦之現象是值得探究的，其中呈現的共通性則是時代風格的一種表現。文中將先針對前奏曲以及賦格在「前奏曲與賦格」中所扮演的角色作一簡單定義；再以浪漫時期「前奏曲與賦格」之創作為背景，進

¹ 這部作品名稱所指的詩節曲“Versetl”，在樂曲裡頭慕法特是以賦格“Fuga”來標示，即每一首觸技曲之後皆緊接著六首簡短的賦格。

² 一組由十九首「前奏曲與賦格」組成的作品。

³ Frühromantik (浪漫前期): 1800-30; Hochromantik (浪漫盛期): 1830-50; Spätromantik (浪漫晚期): 1850-90; Jahrhundertwende (世紀轉換): 1890-1914。時間分期參考自德國袖珍本出版社出版的 Ulrich Michels:《德國袖珍出版社【音樂圖解】》(dtv-Atlas Musik) 第二冊, 2000, 頁 435。

⁴ 詳細創作時間請參考文中之敘述。

而對本文所提到的三首作品作分析與歸納，試圖在浪漫時期作曲家以「前奏曲與賦格」結合形式創作的作品裡，窺探其發展過程中傳統與創新，以及新舊風格之間的微妙現象。

一、「前奏曲與賦格」

「前奏曲與賦格」是兩個不同樂曲形態之組合，各自亦有不同之淵源與發展。巴洛克早期，前奏曲的名稱尚未既定之前，有幾個名稱同時被用來指稱具前奏性質的樂曲，包括 *Präludium*, *Intonazione*, *Intrada*, *Ricercare*, *Toccatà* 等等。由於「前奏曲」與「賦格」往往各自作為獨立的樂類在形成與發展，與本文的研究內容沒有直接的關係，以下一方面僅對前奏曲（*Präludium*）一詞做簡短定義，另一方面則概述「前奏曲與賦格」中賦格之角色地位。

(一)前奏曲之定義

前奏曲作為音樂術語，英文稱之為“Prelude”、法文為“*prélude*”、拉丁文為“*Präludium*”、德文為“*Vorspiel*”或“*Präludium*”，以及義大利文與西班牙文所稱的“*preludio*”，皆由拉丁文的“*Praeambulum*”發展而來。“*Praeambulum*”字源為“*prae*”與“*ambulare*”的組合。“*prae*”是「前」的意思；“*ambulare*”則有「走」、「行」之意。因此從字義上來看，“*Praeambulum*”可以解釋為「行走在前」或「前行」。作為器樂曲名稱，前奏曲這個字（*Prelude*; *prélude*; *Vorspiel*; *preludio*）也根源於“*ludus*”或“*Spiel*”，帶有「演奏」（*played*）之意而相對於「演唱、歌唱」（*sung*）。

前奏曲最初的使用，是作為其他樂曲演奏前的一段介紹性或導奏性質的器樂曲，它同時也是一種即興式的表演形態，所以法文中的“*préluder*”以及德文的“*präluieren*”也有即興表演（*to improvise*）之意。最早有樂譜記載的前奏曲是寫給管風琴演奏的，當時是作為在教堂裡歌唱前的一段導奏音樂，之後漸漸地出現其他弦樂器，如魯特琴（*Lute*）演奏的前奏曲產生⁵。這些前奏曲都同樣是屬於即興風格，為了檢查調音是否正確、音色是否良好，並且讓演奏者在正式演出之前，可以藉由一段即興的表演鬆動手指頭（如同 *Tastar de corde*）⁶而產生。

⁵ David Ledbetter, Howard Ferguson, 2001, 頁 291-292。

⁶ 用於十六世紀的術語，指一種簡短、介紹性的作品，相當於當時的 *toccatà*、*tiento*、*ricercare* 等作品。J. A. Dalza 的作品 *Intabolatura de lauto libro quarto* (1508) 在其標題頁上有著一行字為“*tastar de corde con li soi recercar dietro*”，其功能即由字面之意所指，在演奏更複雜的對位作品如 *ricercare* 之前，檢查調音、調整琴格以及鬆開演奏者的手指。在 Dalza 這個作品集裡包含著五首帶有 *Tastar de corde* 標題的樂曲，其中四首後面跟隨著一首 *ricercare*。

至今保存下來最早的前奏曲作品，是由德國管風琴家與作曲家伊勒伯（Adam Ileborgh）⁷為管風琴以圖式記譜法（*Tablature*）創作，由五首簡短的前奏曲所組成的樂曲 *Incipitunt praeludia diversarum notarum*（1448）。這部作品每一首皆由華麗、即興式的右手部分，以及簡單陪襯的左手或踏鍵共構而成。十五世紀晚期，德國管風琴家包曼（Conrad Paumann, 1410-1473）教學用的著作 *Fundamentum organisandi*（1452），以及在德國輯成的 *Buxheimer Orgelbuch*（1470）當中，對於「簡單的持續和弦」與「華麗的經過音群」這兩者的特徵上做了區別，在許多旋律即興裝飾法上也有諸多描述，以此確立了前奏曲的風格形態。當時這種隨性彈撥的曲子通常也都有炫耀技巧的成分，而這些炫耀技巧的小曲也就成了獨立的炫技作品與前奏曲的前身。

（二）「前奏曲與賦格」中的賦格角色

自巴洛克初期，「前奏曲與賦格」的組合幾乎已被視為一種獨立的樂曲形式，但這樣的組合形式其實也只是前奏曲發展過程中的一個重要階段。前奏曲是來自一段隨性彈撥，且帶有炫耀技巧的小曲，這些炫技的小曲，剛開始都只是隨意彈撥的小品，漸漸地才有類似賦格的段落接續在後，因此形成了在前奏曲本身出現賦格樂段的情形。這個現象的產生與作為賦格前身的「主題模仿曲」（*ricercare*）亦息息相關，「主題模仿曲」是一段帶有賦格式手法，且具導奏性質、隨意彈撥的器樂曲。當時許多帶有賦格段落的前奏曲也多半以「主題模仿曲」作為名稱；待賦格曲發展成熟之後，前奏曲便逐漸與賦格曲成為前後一組的作品。除了「前奏曲與賦格」（*Prelude and Fugue*），當時其他如「觸技曲與賦格」（*Toccatà and Fugue*）、「幻想曲與賦格」（*Fantasia and Fugue*）等等，皆是這一類帶有即興、炫技風格的曲子與賦格結合的作品。

「前奏曲與賦格」中的賦格，從原本只屬於前奏曲作品裡的對位式段落，進而獨立成為與前奏曲作為一組作品之對等關係，可見其轉變的重要性。功能上，前奏曲本是在正式演奏曲子之前，一個具暖身功效的導奏性樂曲，而接續的賦格本身嚴謹正規的性格，作為一個「正式的曲子」可說是當之無愧。因此，在前奏曲與賦格的組合之下，賦格所代表的就像是一首正式演出的曲子。十七世紀初，作曲家通常是在寫好的賦格曲之前，給予像觸技曲（*Toccatà*）或前奏曲（*Prelude*）這樣即興演奏的實踐，直到十七世紀末，才有少數的作

⁷ 生卒年不詳，可能是位聖方濟修道士（*Franziskanermönch*）。1448年以“*frater Adam Ileborgh*”之名出現在一本管風琴指法譜手稿（*Orgeltablaturhandschrift*）當中。出處：²MGG, 人名篇, Bd. 9, Him-Kel, 2003.（請參閱參考書目）。

曲家開始在他們的賦格之前附上「寫好的」前奏曲供以演奏。以此來看，相對於即興式的前奏曲而言，賦格曲在整個發展的歷程當中，曾經某一段時期是得到較多的重視。但是存在先後的問題並不能用以界定角色的重要性，雖然在整個樂曲的份量上，賦格曲大多重於前奏曲，卻不能因此說賦格曲所扮演的角色地位高於前奏曲；當「前奏曲與賦格」已成為一體之兩面時，則缺一不可。但不可否認的是，賦格曲在此所被賦予的，的確是一個穩固且無可替代的角色。誠如前文所提，一首即興式的樂曲加上賦格曲的組合，除了標以「前奏曲與賦格」的名稱之外，尚有「觸技曲與賦格」、「幻想曲與賦格」等名稱，可見前者是可以由相同性質或特性的樂曲所替代；而後者則始終如一，較具穩固之地位。

二、浪漫時期的「前奏曲與賦格」創作

(一)「前奏曲與賦格」於浪漫時期復甦之因

浪漫時期「前奏曲與賦格」之創作仍持續存在的原因，一般歸因於與巴赫（J. S. Bach）音樂的復興有關⁸。自巴赫去世後的幾年，他所創作的受難曲、神劇或彌撒曲等作品幾乎被人遺忘；當時的音樂協會組織無法取得重要的樂譜手稿，它們不是存放在博物館或修道院，就是塵封遺忘中。事實上，巴赫從未完全被人遺忘，他為教會所作的作品仍為音樂素養深厚的神學家所尊崇。徹爾尼（Carl Czerny, 1791-1857）曾經公開演奏過許多巴赫的鍵盤作品，當時具代表性的管風琴家也一定都知道巴赫為管風琴所作的重要作品。他不但沒有被遺忘，反而備受專業音樂家的肯定與尊崇，可惜一般大眾卻無法接觸巴赫的音樂。1802年，由佛科（Johann Nicolaus Forkel, 1749-1818）所撰寫第一本有關巴赫的傳記⁹問世，不久之後，霍夫曼（Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822）也寫了一篇文章讚頌巴赫這位「人類的天才」¹⁰。此時，巴赫音樂復興的時機正逐漸成熟。1829年，孟德爾頌演出巴赫的 *Passio secundum Matthaeum*（1727），這是巴赫音樂復興的一個重要契機，也讓世人得以重新認識巴赫的音樂。許多作曲家開始研究巴赫的音樂，並將受到巴赫的影響反映於作品中。比例上來說，鍵盤作品受到的影響最多，「前奏曲與賦格」即是一個很好的例子。佛科所著的巴赫傳記裡，以巴赫的鍵盤作品，以及作為鍵盤樂的演奏者、作曲家與教師之成就為主

⁸ Arnfried Edler, 1997, 頁 1801。

⁹ 《論巴赫的生活、藝術與藝術作品》（*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802）。

¹⁰ 文章出處不詳，應為單篇的發表文章。本文引自 Mozelle Moshansky, 1982, 頁 35。

要論述，他將巴赫視為「德國文化的英雄」(German culture hero)¹¹，並特別肯定巴赫在「前奏曲與賦格」的創作價值，這些論點提供了浪漫時期作曲家研究巴赫音樂的重要依據。因此，對巴赫音樂有較多研究之作曲家，如孟德爾頌、布索尼(Ferruccio Busoni, 1866-1924)以及雷格(Max Reger, 1873-1916)等人，在「前奏曲與賦格」的創作數量上也較為豐富。乃至於一反傳統、追求炫麗聲響的李斯特，也因為改編巴赫的「前奏曲與賦格」作品，直接受其影響而有這類作品產生。

前奏曲的即興風格與帶有炫耀技巧的性格，某些層面上是與浪漫精神相吻合的¹²；賦格雖然有較為嚴謹的創作規則，但賦格手法在變化運用上仍具有極大的彈性與自由，從既有之形式注入新樣貌，也一直是浪漫時期作曲家不斷嘗試去做的事。因此對不喜歡受形式羈絆的浪漫作曲家而言，「前奏曲與賦格」或「幻想曲與賦格」類型之作品¹³仍舊給予許多創作空間。不管是巴赫音樂復興的關係也好，或作品本身尚符合浪漫時期的風格表現也好，在這種幾乎已被古典時期作曲家捨棄的創作形式，於浪漫時期再度興起，此兩者皆提供了極佳的解釋。

(二)相關作品

相較於巴洛克時期，浪漫時期「前奏曲與賦格」已是較為少見的作品類型，但此時仍有不少作曲家以此形式來創作，作品亦不佔少數。在庫魯夫特(Nikolaus Freiherr von Krufft, 1779-1818)為鋼琴所創作的 *XXIV préludes et Fugues dans les douze tons* (1814) 作品之後，直到 1830 年代，才又開啓此類型之創作。孟德爾頌為鋼琴所作六首一組的前奏曲與賦格作品 *Sechs Preludien und Fugen, op.35* (1827-37) 以及寫給管風琴三首一組的 *Drei Präludien und Fugen, op.37* (1833-7)，為浪漫時期「前奏曲與賦格」形式之樂曲立下典範¹⁴。在孟德爾頌之後，約自 1840 年代開始便陸續有其他作曲家產生此類作品，例如李斯特以 B.A.C.H. 四音為動機，為管風琴所作的作品 *Präludien und Fuge über das Motiv B-A-C-H* (1855)。另外還有布拉姆斯(Johannes Brahms, 1833-1897)為管風琴所作的兩首前奏曲與賦格作品 *Zwei Preludien und Fugen, 1856-7*。到了浪漫晚期，受到巴洛克音樂影響的法朗克，也試圖以此類型為試驗，分別為鋼琴作了 *Prélude, choral et fugue* (1884-5) 以及

¹¹ George B. Stauffer, 2001, 頁 91。

¹² 即興風格同時是代表著不拘泥於形式的一種表現；炫耀技巧則符合了浪漫時期在華麗音響上的追求。

¹³ 浪漫時期有較多「前奏曲與賦格」作品之產生，偶有「幻想曲與賦格」的作品，但卻少見「觸技曲與賦格」，這與前奏曲及幻想曲於浪漫時期作為性格小品的原因有關。

¹⁴ 同註 8。

管風琴作品 *Prélude, fugue et variation* (1862)。而對巴赫有深入研究與改編過許多巴赫作品的布索尼，同樣也創作了多首「前奏曲與賦格」，其中包括為鋼琴所作的 *Preludio e fuga*, op. 36 (1882) ; op. 37 (1879/80)。甚至到了 1900 年之後的雷格更有大量此類型的作品產生，其中為管風琴所寫四首一組的作品 *Four Preludes and Fugues*, op. 85 (1904)，以及小提琴的 *Prelude and Fugue*, op.117 (1909-12) 等等都是熟為人知的作品。下表中【表一】¹⁵ 列舉出一些重要作曲家及其相關作品，由此可見即使到了浪漫時期，「前奏曲與賦格」這樣組合的作品創作亦不在少數。其中，孟德爾頌、李斯特、布拉姆斯、法朗克、雷格等人更是因為受到巴赫的影響而產生這樣的作品¹⁶。而這些作品雖然是以傳統的形式來創作，卻呈現出更多典型浪漫風格的樣貌，也透過作曲家個人創作風格的體現，傳遞出浪漫時期「前奏曲與賦格」獨有的氣質。

表一、浪漫時期「前奏曲與賦格」作品整理表

作曲家	作品名稱	作品類別	作品編號	創作時間
N. von Krufft	24 préludes et Fugues dans les douze tons	Piano	*	1814
F. Mendelssohn	Sechs Präludien und Fugen	Piano	Op. 35	1827-37
	Drei Präludien und Fugen	Organ	Op. 37	1833-7
	Präludium und Fuge E moll	Piano	*	1841/1827
R. Schumann	Präludium und Fuge	Piano	*	1832
C. Schumann	Drei Präludien und Fugen	Piano	Op. 16	1845
	Präludium und Fuge	Piano	*	1845
F. Liszt	Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H	Organ ¹⁷	S. 260 ¹⁸	1855
	Sechs Präludien und Fugen für die Orgel [Bach] ¹⁹	Piano	S. 462	1842-50
J. Brahms	Zwei Preludien und Fugen	Organ	WoO. 9-10	1856-7
F. Busoni	Preludio e fuga	Piano	Op. 21	1878
	Präludium und Fuge	Piano	Op. 74	1880
	Präludium und Fuge	Piano	*	1880
	Präludium und Fuge	Piano	Op. 36	1882

¹⁵ 本文中圖表皆為作者自製。表一中作品編號欄「*」記號代表無作品編號。

¹⁶ 同註 5, 頁 293。

¹⁷ 1870 年李斯特另將其改編成鋼琴版。

¹⁸ 本文李斯特作品編號採用 Humphrey Searle (1915-1982) 所編。

¹⁹ 改編自 J. S. Bach 為管風琴所寫之「前奏曲與賦格」作品。

C. Franck	Prélude, fugue et variation	Organ	Op. 30	1862
	Prélude, choral et fugue	Piano	Op. 21	1884-5
M. Reger ²⁰	Präludium und Fuge	Violin	*	1902
	Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen	Organ	Op. 56	c.1904
	Four Präludien und Fugen	Organ	Op. 85	1904
	Präludium und Fuge	Violin	Op. 117	1909-12
	Sechs Präludien und Fugen	Violin	Op. 131a	1914
	Sechs Präludien und Fugen	Piano	Op. 99	1906-7

(三)本文探討之作品

本文主要以三首作品來探究浪漫時期「前奏曲與賦格」的音樂處理，分別為孟德爾頌 *Sechs Präludien und Fugen* (1827-37) 的第一首「前奏曲與賦格」(前奏曲寫於 1835；賦格寫於 1827)；李斯特的 *Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H* (1855)；以及法朗克為鋼琴所作的 *Prélude, choral et fugue* (1884)。這三位作曲家都明顯受到巴赫 (J. S. Bach) 的影響。以孟德爾頌與法朗克來說，他們兩個的共同點即在致力於研究巴赫與巴洛克時期的音樂，因此在標題音樂興盛的浪漫時期，還會以「前奏曲與賦格」作為作品之名稱。加上孟德爾頌 *Sechs Präludien und Fugen* 作品六首一組的組合，也顯示了承接過去傳統的用心。而李斯特除了受到因改寫巴赫為管風琴所作的《前奏曲與賦格》的影響之外，他甚至將巴赫的名字 (B-A-C-H) 化做音符，作為創作的動機素材，這些都讓人意識到與巴赫之間的關連性。孟德爾頌的作品創作於浪漫前盛期，整體的處理較遵循於傳統。李斯特的作品創作於浪漫盛期，帶着他慣有的炫技風格，形式上也已跳脫出嚴謹之框架。到了法朗克已是浪漫晚期，形式與風格的表現又更為自由、獨特。他們雖同屬浪漫時期，所表現的創作風格卻全然不同，但透過浪漫前盛時期到後期的作品來看，在「前奏曲與賦格」組合形式的音樂處理中，竟也透露出不謀而合之處，而此謀合之處正代表著一種時尚表現，關於此部分將於第三章節中論述。

首先論及孟德爾頌這部由六首「前奏曲與賦格」所組成的作品，其創作於 1827-37 年間，作品中每一首前奏曲跟賦格的創作時間不一，前前後後橫跨了十年之久。這組作品中，

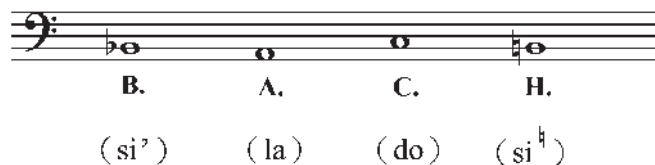
²⁰ 在此列舉有關 M. Reger 的作品是以《前奏曲與賦格》為標題所創作的一組作品，其餘包含在小品集系列裡單一的〈前奏曲與賦格〉，例如《三首小品》(Drei Stücke, op. 7) 中的單首〈前奏曲與賦格〉或是《沒有編號的六首小品》(Sechs Stücke ohne Opuszahl) 中的一首 D 小調〈前奏曲與賦格〉等等，在此不一一列舉。

第一首前奏曲所呈現出來的風格，具有他 *Lieder ohne Worte* 作品的神韻與味道。前奏曲所表現出來的一種具練習曲特徵的旋律骨架，是來自於大量的琶音所構成。至於賦格曲，它的主題是以一種傳統的賦格形式展開，接續著也以主題反行等常見的賦格手法作發展。最大的特色則在於曲終之前，出現一段強而有力的聖詠樂段，而聖詠的出現更被視為是來自於巴赫的影響²¹。

法朗克的 *Prélude, choral et fugue* 創作於 1884 年，因為意圖於鋼琴上表現出巴洛克管風琴的聲響而激發了這部作品的產生。當時的法朗克已由巴黎聖克勞狄德教堂（Ste Clotilde）管風琴師的職位退休，並且像當時的李斯特與布索尼一樣，開始成爲一個極爲出色的鋼琴演奏家。法朗克傾倒於巴赫的音樂，並對巴赫的音樂做了許多深入的研究，把其嚴格的理論性和深層的精神性消化之後，反映在他自己的作品當中。這首名爲 *Prélude, choral et fugue* 的作品即是一個很好的例子，同時這首作品也曾被譽爲法朗克最傑出的鋼琴作品之一。

李斯特在威瑪停留的期間，開啓了他對管風琴演奏的興趣。在威瑪時，李斯特完成了他改編自巴赫爲管風琴所寫的六首「前奏曲與賦格」成爲其鋼琴作品 *Sechs Präludien und Fugen für die Orgel [Bach]* (1842-50)，也因為改編巴赫這些作品的關係，進而促使他創作管風琴的作品。李斯特的 *Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H* 創作於 1855 年，是以 B-A-C-H (si^b-la-do-si)²² 這四個音的動機所創作的（譜例 1）。這部作品當時是在梅爾塞布爾格大教堂（Merseburg）新的管風琴啓用典禮上，由溫特貝爾格（Alexander Winterberger, 1834-1914）²³ 首演。但這部作品當初並非爲了啓用典禮所作，而是完成這部作品六個月之後的 1856 年 5 月 13 日，才在啓用典禮的開幕式中演出。1870 年，李斯特再度爲管風琴將此作品改寫第二個版本，同時也改編成鋼琴版本於隔年出版。

譜例 1 四音動機



²¹ R. Larry Todd, 2001, 頁 406。

²² 德文之音名「B」實爲降 Si；「H」才是指 Si 本位音。

²³ 德國鋼琴家、管風琴家，同時也是李斯特的學生。

三、浪漫時期「前奏曲與賦格」之音樂處理

這三位作曲家在巴赫所奠定的「前奏曲與賦格」的形式與風格之上，融入了個人創作的特質與時代風格，於是造就了有別於巴洛克時期表現的「前奏曲與賦格」。雖然這三部作品不能完全代表所有浪漫時期「前奏曲與賦格」的音樂特性，但卻不約而同透露出許多相似性，以下便分別以這三首作品所展現的特色來論述。

(一)前奏曲作為性格小品的表現

前奏曲最初的使用，是作為其他樂曲演奏前的一段介紹性或導奏性質的器樂曲，它同時也是一種即興式的表演形態。約自十七世紀初，前奏曲開始與其他特定的樂曲結合，發揮導奏的功能。但進入十九世紀之後，前奏曲已變成獨立之樂曲，不再具有序奏的含意。因此前奏曲的發展歷史，大致上可分為三個階段：(1) 未與其他樂曲結合的時代²⁴；(2) 與其他樂曲結合並具有導奏功能的時代；(3) 成為獨立樂曲的時代。

揮別了古典奏鳴曲時代的十九世紀，性格小品 (Character piece) 是鋼琴音樂表現的重要媒介，浪漫時期作曲家也多半將前奏曲視為性格小品來創作，從那時候開始，前奏曲已成為一種獨立樂曲，不再具有任何導奏的意義。雖然其功能性不再，但有些特性與風格依然存有，例如炫耀技巧的表現與自由即興的風格。因此，當浪漫時期的前奏曲仍有與其他樂曲結合時，就呈現出功能性被削減且帶有性格小品之姿的模糊性，然而更多時候前奏曲在此是不具前奏之功能，而將其與性格小品等同視之。首先以孟德爾頌 *Sechs Präludien und Fugen, No. 1* 的前奏曲為例。

整體來說，孟德爾頌這首作品的前奏曲是以類似練習曲的樣貌呈現，從頭至尾皆以兩手彈奏出琶音式的分解和弦，然而在右手內聲部，卻有清楚的一段旋律隱藏其中 (譜例 2)²⁵。這段旋律是由前句四小節、後句七小節不工整的前後句所構成。整首曲子極符合前奏曲中隨性發展之性格，屬於比較自由的形式，並以這一段前後句構成的樂句做反覆與發展的串連。前奏曲整體所呈現的風格與 *Lieder ohne Worte* 相似，因此從另一個角度來看，孟德爾頌讓這首前奏曲充滿了「性格小品」的味道；同時兼備前奏曲本身的特質與當代浪漫

²⁴ 十五世紀後半到十六世紀，所謂的前奏曲是指由過門樂句與和弦交替形成風格自由的短小鍵盤器樂作品，與同時代嚴格對位風格的聲樂作品形成對比。例如德國管風琴家包曼 (Conrad Paumann, 1410-1473) 教學用的著作《風琴基礎教本》(*Fundamentum organisandi*, 1452)，以及在德國輯成的《布克斯漢風琴曲集》(*Buxheimer Orgelbuch*, 1470) 當中皆有收錄此類型作品。

²⁵ 文中譜例皆為筆者自製，引用之版本請參閱參考資料。

小品的風格。

譜例 2 孟德爾頌：*Sechs Präludien und Fugen*, No. 1 前奏曲，第 2-3 小節。

圈選處音值較大的為清楚的旋律線條。

法朗克 *Prélude, choral et fugue* (1884) 中的前奏曲，顯現出幻想式的即興風格，令人感受到某種特殊情感的傳遞。雖然歌唱性並不強烈，主要以分解和弦式的音群構成，但仍有兩小節為一單位，由簡短的五個頂點音形成的樂句夾雜在音群之中。以樂曲使用的素材來看，這首作品的前奏曲另一項特色是由清楚的 A、B 兩個樂段及其發展共構而成。一般而言，前奏曲是屬於比較隨性、炫技、一氣呵成的，形式也就較為自由，但在法朗克這首前奏曲中卻有明顯差異的兩段音樂。A 段的音樂是以分解和弦式的音群所構成，B 段則與 A 段有強烈對比，帶有 *Arioso* 風格。B 段將近六小節的音樂像是主題般，於 B 段再現時作出更多的變化延伸，並將半音的素材充分發揮；B 段再現延伸出來的樂段在曲中是第一次出現，也是唯一的一次。在 A 段與 B 段的再現發展後，音樂再度回到 A 段的素材，最後一次的 A 段轉調更為頻繁，並且大量使用半音變化。整首前奏曲中 A 段分解和弦式的素材是符合前奏曲特質的，B 段類似 *Arioso* 的風格則表現出歌樂性的聲響，兩者彼此交替融合，讓此首前奏曲呈現出既即興且具情感抒發之風格。

表二、法朗克 *Prélude, choral et fugue* 前奏曲之形式段落與音樂處理（依樂曲素材來分）

形式	A	B	A (變化開展)	B (變化開展)	A' (作為結束)
小節	mm1-7	mm8-15	mm16-23	mm24-41	mm42-57
音樂處理	分解和弦式的音群，調性穩定，主要在B小調之上。	Arioso 風格；使用許多半音。	A 段音樂的發展，建立在升F小調之上作為開展。	B 段音樂再現與變化延伸，運用大量半音素材。	轉調頻繁，大量使用半音變化。

作曲家在創作之時絕無刻意營造，這些表徵無疑地是當時代創作風格影響下的產物。在形式上，前奏曲主要承襲以往，以自由多段落或隨性開展的方式鋪陳。以李斯特的作品 *Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H* (1855) 為例，除了即興式的多段落之外，還保留了前奏曲中炫耀技巧的重要特點。這首前奏曲一開始即運用了 B-A-C-H 這四個音來揭開序幕（參見譜例 1），並且不斷地出現，有時作為和弦的頂點音，有時則出現在華麗音群之中。李斯特讓這首前奏曲還原了「前奏曲」原有的樣貌與性格，他以大量的音群堆砌，樂曲以自由的多段落組成，沒有明確的形式作為劃分，但前後連貫，毫不喘息的一氣呵成，如同李斯特的創作風格般，帶著華麗音響的炫技式表現。雖然李斯特這首前奏曲中沒有歌樂性的呈現，但他對於音色、樂曲張力與技巧上的追求，也是獨樹一格之浪漫性格小品的表現。

表三、三部作品前奏曲的處理比較對照表

作曲家、作品	F. Mendelssohn: <i>Präludium und Fuge</i> , op. 35	C. Franck: <i>Prélude, choral et</i> <i>fugue</i>	F. Liszt: <i>Präludium und Fuge über</i> <i>das Motiv B-A-C-H</i>
音樂處理			
即興風格的處理	左右手聲部連續性交替的琶音式分解和弦，具練習曲之姿態。	大量分解和弦的音群堆砌。	音階式的音群與和弦式的音群交替出現，且有許多炫耀技巧的樂段。
符合性格小品的呈現	歌樂性的旋律貫穿全曲。	樂曲 B 段具有 Arioso 風格。	各形態音群的堆砌產生華麗的音響素求。

(二) 聖詠素材之運用

在法朗克的 *Prélude, choral et fugue* 作品當中，標有聖詠 (Choral) 的樂段成為整首作品的特點之一。然而雖名為聖詠，音樂卻充滿了浪漫色彩的表現，與馬丁·路德 (Martin Luther, 1483-1546) 宗教改革之後所產生的聖詠，在風格上有極大的不同。整個聖詠呈現的

段落，大致可以分為前後 A、B 兩大大段；聖詠旋律出現在 A 段，B 段則預示了賦格主題，結尾處以 *Attacca* 的方式進入長大的賦格樂段。整體分段如下表：

表四、法朗克 *Prélude, choral et fugue* 聖詠樂段分段表

形式	A (Poco piu lento)	B (Poco Allegro)	
		a	b
小節段落	mm59-116	mm117-129	mm130-158
音樂處理	和聲式；70 小節以 Arpeggio 的方式帶出聖詠樂段。	預示賦格主題，音樂簡單鋪陳。	以賦格主題隨性展開的樂段，低音聲部是連續三連音的分解和弦，具有前奏曲之性格。

A 段主要以和聲式的方式呈現，從譜上乍看之下，其實看不出來有聖詠曲的樣貌，加上聖詠旋律並非一開始便出現，因此不易辨識。聖詠旋律第一次的出現在六十九小節最後一拍弱起，以和弦式的 Arpeggio 奏出，左手彈奏出的頂點音即聖詠旋律（譜例 3），總共由四個短句構成。傳統聖詠一句一個延長記號的特徵，在此法朗克則是以長音值來替代。聖詠旋律在 A 段裡總共出現三次，在這三次當中，聖詠第一句與第二句都相同，唯其第一次與第二次出現時的三、四句略有不同，到了第三次聖詠出現時，聖詠旋律變成由六個短句構成，而這第三次聖詠的三、四句為第一次聖詠三、四句的旋律；五、六句為第二次聖詠旋律的三、四句所構成，因此第三次完整聖詠旋律的出現是結合前二次共構而成。

B 段音樂可以再分為兩個部分，第一部份提前預示了賦格主題的旋律，第二部分則是一段自由開展的樂段，沒有特定清楚的旋律線，卻具有前奏曲的姿態。因此，若要將此作品單純的看作是「前奏曲與賦格」的話，這段聖詠（Choral）亦可視為「前奏曲」的後半段，而前奏曲（Prelude）本身則為前半段，其原因即在於賦格主題的素材在此預示，而聖詠旋律亦在賦格最後再次出現，加上其隨性、即興風格的表現，在在呈現出前奏曲的特質。但這僅為分析時另一角度的看法，對於法朗克在創作時是否有此用意則無法推斷。但可確定的是法朗克在這部作品給予“Choral”這個樂段，以及樂曲中帶有抒情性及幻想性的處理手法，是極符合浪漫精神的表現。

除了作品本身帶有聖詠樂段之外，法朗克在這首作品的賦格樂段中，也讓聖詠旋律再次出現，但出現於賦格的卻不是完整的聖詠旋律，而只引用了聖詠的第一句，總共反覆了八次並持續了 33 小節。在賦格樂段中，法朗克對於聖詠旋律的處理不同於前，他是分解

和弦的方式讓聖詠旋律隱現其中（譜例 4）²⁶。在 336 小節至 339 小節處是賦格主題最後一次出現，值得一提的是，當右手高音聲部的頂點音彈奏的是聖詠旋律時，左手低音聲部強而有力奏出的則是賦格主題，法朗克在此讓賦格主題與聖詠主題相疊交織而成。自此至結束前，賦格主題也不再出現，僅以半音下行的動機在樂曲中隱現。

譜例 3 法朗克：*Prélude, choral et fugue* 聖詠樂段，第 70-72 小節。

頂點音為聖詠旋律

譜例 4 法朗克：*Prélude, choral et fugu* 賦格樂段，第 312-316 小節。

重音記號標示的為聖詠旋律

²⁶ 其手法與前奏曲的處理類似，以分解和弦的方式詮釋，重音記號所標示的為聖詠旋律。

孟德爾頌在 *Sechs Präludien und Fugen* 第一首的賦格結束前，同樣地也安排聖詠樂段，與法朗克不同的是，孟德爾頌讓這段聖詠在賦格裡頭完完整整的出現，以作為整個賦格結束之前的高潮樂段，同時孟德爾頌標上了“Choral”的記號，似乎也在宣示著這段聖詠出現在賦格的重要性。這段聖詠接續著前段音樂的發展，特別之處在於左手低音聲部是以連續八度的八分音符奏出級進的流動音群，而由右手高音聲部奏出和聲式的聖詠旋律（譜例 5）；整段聖詠共由五個短句構成，調性在進入聖詠時，亦由原本的 E 小調轉入 E 大調，聖詠結束之後，則是以賦格主題的再現作為結束句來結束本曲，整首作品也結束在 E 大調之上。

譜例 5 孟德爾頌：*Sechs Präludien und Fugen*, No. 1 賦格的聖詠片段，
第 104-108 小節。

The image shows a musical score for a choral section. It is written for two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is E major (one sharp) and the time signature is common time (C). The right hand part is marked 'Choral.' and 'sempre forte e tenuto'. The left hand part is marked 'piano e stacc.'. The score consists of five measures, with a dashed line at the end indicating it continues. The right hand plays a melody of chords and single notes, while the left hand plays a continuous eighth-note arpeggiated pattern.

雖然法朗克與孟德爾頌都同時引用了傳統的素材，但卻賦予它們全然不同的樣貌。以孟德爾頌的聖詠為例，他並不固守聖詠和聲式的表現，在低音聲部予以流動的音群；而法朗克則是以 Arpeggio 的方式帶出聖詠旋律。原是莊嚴肅穆的聖詠素材，透過浪漫時期作曲家不同地詮釋，帶著性格小品的姿態，反倒增添了些許世俗的美感。同樣地，這些音樂處理上的改變都自然流露出受既有形式框限之浪漫精神的追求。

(三)形式自由開展的賦格手法

「前奏曲與賦格」發展到了浪漫時期，在整體風格的表現上已經與巴洛克時期有極大的差別，其中尤以賦格最為明顯。依本文提到三個作品中的賦格曲所作之歸納發現，浪漫時期作曲家對於賦格曲的創作有一個很大的共同點，就是不再侷限於傳統嚴謹的賦格手法。作曲家幾乎不再讓整首賦格按照傳統嚴格的方式來鋪陳，多半在一開始時有較為嚴謹的主題進入與答題，待完整的呈示部結束之後，隨即進入長大的發展段落，賦格主題則甚少再完整出現，對位式的手法亦不多見，通常多以主題的片段動機或素材來裝點，呈現出隨興發展的風格。但這樣的情形仍有程度上的差別，以時間的進程來看，愈到浪漫晚期變化性

愈大，作曲家的創作風格與依循傳統程度上之差異也是另一重要因素。

首先，以李斯特作品為例，在 *Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H* 中的賦格主題於呈示部之後，幾乎是以 B-A-C-H 這四音動機為發展，或是以這四音相同音程關係之不同音高來進行。所以嚴格說起來，雖名為「賦格」，實則以賦格手法開啓的一段樂曲。不過在賦格開始之處，李斯特仍然運用了嚴謹的賦格手法，讓主題於四聲部中依序出現，在經過段 (Episode) 之後，賦格之樣貌即漸行漸遠。雖然賦格主題於曲中還有進入兩次，並出現短暫的對位段落，但整體來說，賦格的手法使用不多，唯有 B-A-C-H 這四個音仍以各種不同樣貌出現在樂曲中 (譜例 6)。同時，這首賦格亦呈現出一種練習曲般的風格，其來自於許多八度音群以及音階式的表現 (譜例 7)，樂曲的發展幾乎看不出是一首賦格曲，儼然像是一首個性獨立之性格小品 (Character pieces)，即興與炫耀技巧的意味甚為強烈。

譜例 6 李斯特：*Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H*。



B-A-C-H 四音之動機以各種不同樣貌出現於賦格樂段的發展中

This image displays two musical excerpts from the fugue section of Liszt's piece, illustrating the development of the B-A-C-H motif. The left excerpt shows the motif in the bass clef, with notes B, A, C, H (B-flat, A, C, B) marked above the staff. The right excerpt shows the motif in the treble clef, with notes B, A, C, H (B-flat, A, C, B) marked below the staff. Both excerpts show the motif in various rhythmic and melodic contexts, demonstrating its versatility in the composition.

譜例 7 李斯特：Präludium und Fuge über das Motiv B-A-C-H 第 202-205；252-254 小節。

法朗克的賦格在形式與音樂表現上，也是趨向於賦格主題不斷發展的模式，但手法的處理上較李斯特嚴謹些。法朗克的賦格主題在呈示部之後仍不斷地出現，只是每一次的進入並非使用對位手法，也沒有對主題出現，而純粹保留賦格主題的完整，其他聲部則以不同的形態作為陪襯突顯出主題。可說是以賦格主題為主，不斷延伸發展的方式鋪陳。賦格接近尾聲之處，法朗克標明了一段「如同裝飾奏」(come una cadenza) 的術語，樂曲所呈現的也是一段自由形式、炫耀技巧風格的音樂，但法朗克仍舊扣緊了賦格主題的短小動機作為發展，前文所提到聖詠旋律的再現以及與賦格主題重疊進行之段落，也是出現在這段裝飾奏中。由以上的跡象可得知法朗克的這首賦格，在形式上同樣是跳脫出原本嚴謹的模式而自由開展。

相較於李斯特與法朗克，孟德爾頌的賦格在形式上更為遵循傳統，但畢竟他也是浪漫時期作曲家，在法朗克與李斯特賦格曲中的處理手法，相同地也出現在孟德爾頌的作品中，只是在程度上較為保守。孟德爾頌作品中賦格的處理是三人當中最為嚴謹，並尚可看到傳統賦格曲形式的樣貌，但不受拘限的時代風格一樣出現在其作品中。賦格一開始即展現傳統的形態，主題的進入、答題以及類似對主題的動機如影隨形。在四個聲部的主題進入之

後，經由經過段（episode）的连接，賦格繼續進入發展部，主題在各聲部一次一次的完整進入，接著由六小節的橋段（bridge）將樂曲引入一段由賦格主題反向進行的樂段（譜例 8）。音樂一直進行到 57 小節為止，都是以對位式的、標準的賦格手法來處理。自 58 小節開始則進入一段以反向的賦格主題之動機，以及完整的反向賦格主題為主旋律而發展出的音樂，且不再使用對位手法。這段音樂以連續大量的十六分音符音群構成主要的陪襯地位，以類似對主題的姿態與賦格主題相互進行著。直到賦格結束前這長達 77 小節的音樂，孟德爾頌與李斯特、法朗克一樣，以賦格主題或其動機為主，採用了非對位式自由發展的處理方式。

譜例 8 孟德爾頌：*Sechs Präludien und Fugen, No. 1* 賦格主題與反向的賦格主題。

賦格主題



反向的賦格主題



孟德爾頌這組作品中的的賦格既有傳統亦有創新，其風格、手法皆與他正處於浪漫盛期和巴赫音樂開始復興之背景有著密切關連；前者代表著創新，後者代表著傳統。以作品創作年代來看，孟德爾頌早於法朗克與李斯特，加上孟德爾頌對於巴赫音樂有更多之研究，所呈現出來的樣貌比他們二人更為傳統嚴謹。李斯特作品的創作年代已是 1850 之後，而法朗克更是進入浪漫晚期，因此對於有各樣不同風格注入的情形並不感詫異。雖說這三位作曲家個人的創作風格大異其趣，但在時代思潮與風格的相互影響之下仍透露出異中之合，呈現的方式不同，企圖表現的東西卻有不謀而合之處。

單就賦格來說，以下列舉出四項三位作曲家共有的作曲手法，並依不同的處理顯現出使用差異：

1. 賦格發展部的變異

浪漫時期賦格曲的手法表現上與傳統賦格差異最大之處，莫過於發展部的處理。因此接續在呈示部與經過段之後的發展部，呈現出許多自由開展的樣貌。在三位作曲家中，唯獨孟德爾頌仍保有主題出現於各聲部且以對位式的手法處理；法朗克雖讓賦格主題不斷地完整出現，但已經脫離對位模式；李斯特則是在呈示部之後，甚少讓賦格主題出現，完全以 B-A-C-H 四音為動機作發展，作品中已看不見賦格發展部的跡象。

2. 賦格中對位使用的程度差異

賦格原本可說是最能夠發揮對位技法的音樂形式，到了浪漫時期它的發展卻有所改變。這三首作品中使用對位手法最多的當屬孟德爾頌，再者為法朗克，最後才是李斯特。孟德爾頌的作品中，賦格主題從呈示到發展的前半段，以及賦格結束前，主題最後一次進入之處都使用了對位處理。法朗克與李斯特的對位處理主要出現在賦格呈示部主題進入的地方，中間偶有再使用，但都非常短暫。若將三者加以比較，孟德爾頌使用較頻繁且密集。

3. 傳統賦格手法的運用方面

浪漫時期作曲家創作之賦格，嚴格說來並非標準的傳統賦格曲，愈到浪漫晚期，「賦格」對作曲家而言，充其量不過是一種手法上的表現。因此傳統賦格中許多複雜嚴格的對位技法，例如對主題（countersubject）的使用、反向（inversion）、密接（stretto）、增值（augmentation）、減值（diminution）或複對位（invertible counterpoint）等，作曲家不見得會依循採用。在這三首作品中，只有主題與答題以及主題的反向最常被使用，其中孟德爾頌與法朗克使用的頻率皆高於李斯特。李斯特除了採用主題與答題外，就沒有再運用其他對位的手法。

4. 賦格主題延伸出的動機發展處理

這個情形在三位作曲家中以李斯特最為明顯。本論文所研究的李斯特作品，原本就是以遍布全曲的四音動機 B-A-C-H 所創作的「前奏曲與賦格」。法朗克則是以賦格主題中半音下行的素材作為動機，以各種型態不斷地出現。孟德爾頌雖偶有以片段賦格主題的素材作為發展，大致上還是以完整之主題的方式出現為多，因此由賦格主題延伸出的動機發展模式，在孟德爾頌作品中尚不顯見。

結語

從浪漫時期「前奏曲與賦格」的作品中可以發現，雖然樂曲採用早期的形式架構，但作曲家在固有形式的基準上，仍做出許多的延伸變化，表達出當時代的風格。很顯然地，這是在時代潮流驅使下自然表露的現象。因此，在巴洛克時期對比鮮明的「前奏曲與賦格」，發展到了浪漫時期卻反而有模糊其強烈對比性的現象產生。作曲家打破了嚴謹的形式，甚

至於賦格中賦予前奏曲般炫耀技巧的性格；整體的風格亦受到當時性格小品的影響，讓原本受限於嚴謹形式的作品有了更大的發揮空間。不管是篇幅擴大也好，傳統素材的創新改變也好，或是和聲變化豐富乃至於形式更為自由等等，都表現出「前奏曲與賦格」於浪漫時期的多樣貌。正因浪漫時期作曲家注重感覺的表達，不喜歡被形式束縛，才讓「前奏曲與賦格」這種看似單純卻複雜嚴謹的早期音樂形式，充滿了表現力與開拓性。若說巴赫音樂的復興是歷史主義（Historismus）²⁷ 在浪漫時期音樂中掀起的一波浪潮，「前奏曲與賦格」則是一朵朵被激起的浪花；它們是建立在舊有形式基石上的再創作作品，並展現出多樣的新面貌。

²⁷「歷史主義」這一詞首先為浪漫主義者所提出，與「自然主義」相對，用來區別自然界和人類社會，表示人創造了人類社會，卻沒有創造自然界。以後，「歷史主義」逐漸包含了更多的意思，它既可以是一種世界觀，又可以是一種研究的方法，兩者之間存在著一定的聯繫。音樂上廣義來說，是指十九世紀作曲家創作時，與過去傳統的音樂形式與表現上（特別是指巴洛克時期）維繫著某種連結關係。參考自 Ulrich Michels:《德國袖珍出版社【音樂圖解】》（dtv-Atlas Musik）第二冊，2000，頁 439。

參考資料

辭條

- Edler, Arnfried, “*Präludium und Fuge*” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* — Allgemeine Enzyklopädie der Musik (簡稱 MGG, 音樂的歷史與現狀. 一般音樂百科全書), herausgegeben von Friedrich Blume, 第二全新版由 Ludwig Finscher 編輯出版, Band 21, Sachteil 7 (術語篇), pp. 1799-1802, Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 1997.
- Eckhardt, Maria, Mueller, R. Charnin, “*List: work-list*” in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, edited by Stanley Sadie ed., pp. 828 New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- Ledbetter, David, Ferguson, Howard, “*Prelude*” in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, edited by Stanley Sadie ed., pp. 291-3. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- Staehelin, Martin, “*Adam Ileborgh*” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* — Allgemeine Enzyklopädie der Musik (簡稱 MGG, 音樂的歷史與現狀. 一般音樂百科全書), herausgegeben von Friedrich Blume, 第二全新版由 Ludwig Finscher 編輯出版, Band 9 (人名篇), pp. 619-621, Kassel; Basel; London; New York; Prag: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003.
- Stauffer, George B., “*Forkel, Johann Nicolaus*” in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, edited by Stanley Sadie ed., pp. 89-91. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- Todd, R. Larry, “*Mendelssohn, Felix*” in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, edited by Stanley Sadie ed., pp. 406-7. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- Trevitt, John, Fauquet, Joël-Marie, “*Franck, César*” in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 9, edited by Stanley Sadie ed., pp. 177-185. New York: Macmillan Publishers Ltd., 2001.

西文書目

- Dahlhaus, Carl, *Nineteenth-Century Music*, English translated by J. Bradford Robinson. California: University of California Press, 1989.
- Einstein, Alfred, *Music in the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947.
- Garratt, James, *Palestrina and The German Romantic Imagination*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Michels, Ulrich, *dtv-Atlas Musik*, Band 1, 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG., 19. Auflage, 2000.
- Morgan, Meredith M., ed., *An Outline History of Western Music*, 7th edition. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers, 1990.
- Moshansky, Mozelle, *Mendelssohn*. Hungary: Omnibus Press, 1982.
- Plantinga, Leon, *Romantic Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1984.
- Rosen, Charles, *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- Searle, Humphrey, *The Music of Liszt*. New York: Dover Publications, Inc., 1977.
- Whittall, Arnold, *Romantic Music*. London: Thames and Hudson, 1987.
- Watson, Derek, *Liszt*. New York: A Division of Macmillan Publishing Co., Inc., 1989.

樂譜

- Franck, César, *Selected Piano Compositions*, edited by Vincent d'Indy. New York: Dover Publications, Inc., 1976.
- Fischer, Johann Kaspar Ferdinand, *Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*, herausgegeben von Ernst von Werra. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, Nr. 8407.
- Liszt, Franz, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, Serie I : Werke für Klavier zu Zwei Händen, Band 5, edited by Antal Boronkay. Hungary: Editio Musica Budapest, 1983.
- Mendelssohn, Felix, *Various Pieces for Piano Solo* (Nos. 61-66). New York: Edwin F. Kalmus Publisher of Music, No. 1198.
- Muffat, Gottlieb, *12 Toccaten und 72 Versetl*. New York: Broude Brothers, 1967.

西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及 特別是婦女在音樂中的角色

艾達·布蘭德斯博士和
莎莉亞·馬蕾博士

摘要

馬里是位於非洲西部的一個內地國。其國內最大族群之一的巴瑪那夫（或稱班巴拉），其傳統音樂是非常豐富的，特別是他們善於使用多種不同的樂器來伴奏傳統舞蹈及歌曲。馬里人除了大量使用不同大小的鼓類樂器外，多種木琴還有吹管樂器和弦鳴樂器也是其中的一部份。本文除了介紹在當地進行 2 次的田野調查間所蒐集的 22 個樂種之外，也特別介紹由當地女性所演奏的音樂。雖然當地具有最高代表性器樂團體是由男性所演奏，但是女性的獨唱者享有很高的聲譽，而且在合奏樂團演出中她們是很少會缺席的。6 個樂種只由女人演奏，另外 6 個樂種只由男人演奏；其他的 10 個樂種是可以由兩性同時在樂團中演奏的，他們藉此示範團結在非洲族群社會中的重要性。

關鍵詞：馬里；巴瑪那夫族；音樂概念；音樂功能；樂器及樂種；女性音樂

*The Music of the Bamananw in Mali/West Africa
with Special Regard to the Role of Women in Music¹*

Dr. Edda BRANDES

Teacher in Ethnomusicology

Free University of Berlin

Dr. Salia MALÉ ©

Chef of the Department of documentation and research

National Museum of Mali, Bamako

Abstract

Mali is an inland in the Western part of Africa. The traditional music of the Bamananw (also Bambara), one of the largest ethnic group in the country, is very rich using various musical instruments which accompany traditional dances and songs. Apart from a great variety of different sized drums there are xylophones, wind- and string-instruments. Twenty-two musical genres which have been collected during two fieldworks are presented in this article with a special attention to the music performed by women. While the most representative instrumental ensembles are played by men, the female vocal soloist have a high reputation and they are rarely missed in the whole ensemble. Six genres are exclusively performed by women and six by men. Ten other musical genres refer to both sex groups. They demonstrate the importance of solidarity in a given African community.

Keywords: Mali, Bamananw, Concept of Music, Function of Music, Musical Instruments and Genres, Women's Music

¹ This article is a revised and enlarged version of the booklet accompanying the CD in titled "Bambara Music of Baninko".

1. Introduction

The term “*Bamananw*”, plural of Bamanan, refers to the most important ethnic group of present-day Mali. With more than 30 % of the population, the “*Bamananw*” build the majority among about 15 different ethnic communities of the country. They belong to the *Mande*-peoples of West-Africa. In the ethnographic literature, they are commonly known as *Bambara* speaking the Bamanan language. This ethnic community inhabits a vast region extending on both sides of the Niger river of which the centre is located at approximately 130 km south-east of the capital Bamako (figure 1).

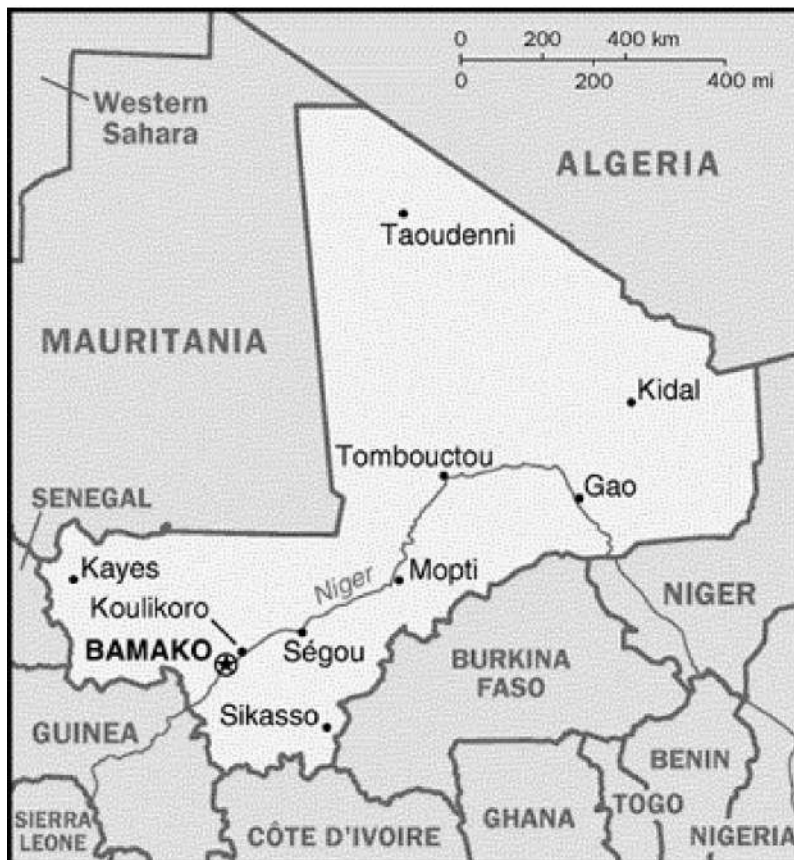


Figure 1: Mali with the capital Bamako. Source: <http://www.answers.com>

The *Bamananw* are primarily involved with agriculture, although a small group of them make their living from hunting and fishing. They cultivate millet, maize and yams, vegetables as well as rice and cotton. They also raise cattle in a relatively smaller amount. The society of the *Bamananw* is characterized by the patrilineal system; the social strata bears remnants of the formerly important state-organization and makes differentiations in nobility, ordinary free-born, slaves and endogamy castes to whom smiths, tanners and woodcarvers belong. In spite of strong efforts to introduce the Islam they maintained substantial parts of their animistic and natural religions, that are reflected in numerous rites and ceremonies. The *Bamananw* are well-known for their music and musicians.

Due to the special focus given to the traditional music of the *Bamananw* in the nineties, the issue became the main research objective that was conducted in cooperation with Mali and Germany in which both the National Museum of Bamako and myself participated. The following description is therefore, the result of two succeeding fieldworks which took place the years 1991 and 1992.

2. The musical concept of the *Bamananw*

The *Bamananw* translate the Western term “music” as *fóli*, “to say”. But one cannot evoke the idea of music prevalent among the *Bamananw* without referring to dancing, *dóón*, singing, *dón kili* (lit. “dance call”), and the rhythmic figures or steps executed to music, *fóli sen* – all elements to which music is intrinsically related.

Dancing, *dóón*, evokes the idea of moving the body in harmony with a “dance step” or a widely known musical figure. But *dóón* also means “knowledge”. Both meanings of the term are connected in a sense that “dancing” implies a given technique of body movement based on a previously acquired know-how. In other words, dancing is generated and produced as a result of already attained experiences. Without this skill dancing would degenerate into a random motion.

The term for “song”, *dón kili*, is made up of *dón*, “dancing”, and *kili* which means “call”, “ovum” or “testicle”. Ovum and testicle give and contain life, they “call for” life. In the same manner, singing “calls for” the execution of dance movements and, hence, the expression of knowledge. Singing induces a demonstration of rhythmic, musical and gestured knowledge as is clearly expressed in the following *Bamanan* adage: “it is not the song that is good (important), it is its meaning (the knowledge it imparts to others)”.

The expression *dòn sen*, “dance step” or “step of knowledge”, is formed by the syllables *dòn*, “dance” or “knowledge”, and *sen*, “step”. It refers to the choreographic figures performed by a dancer in harmony with a given musical rhythm. The term *fòli sen*, “step of music” on the other hand refers to a musical expression with characteristic rhythm, harmony and sound that give it a particular timbre. The reference to the “step” in the two latter expressions reflects the importance of the feet for the mobility of man in general and dancing in particular. Among the *Bamananw*, each figure or musical expression has its own step and choreographic structure. A similar relationship exists between man and dancing: each individual has his or her own “dance step”, that is, a particular style of dancing characterised by both physical and intellectual components.

For the *Bamananw*, all these elements coninside in the process of making music that is namely a cultural manifestation in which sound, song and dance must be viewed as constituting a homogeneous whole called *fòli*, “to say, to speak”. P.B. Couloubaly expressed this in the following terms: “*Fòli* is the cultural manifestation or the modulation of the song, the rhythm of the music and the execution of the dance figures. All concur in expressing the full meaning of “saying”. Achieving this symbiosis which means in other words “setting the singing sound-choreography (music-song-dance) in motion is translated as “to say; saying” *ka fòli fò...*” (Couloubaly 1990:12).

Here we may observe the fundamental dimension of “saying” in the musical, verbal and choreographic senses; it is like a revelation. Not only among the *Bamananw* but also in other African societies this revelation is neither partial nor artificial. Music, singing and dancing are almost indissoluble; none is any good by itself, as is expressed in the song line “Applaud (clap your hands), women, applaud, like this (the music) is good.”

3. The Function of Music among the Bamananw

For the *Bamananw*, music is an essential part of the everyday life that fulfils specific functions and has a particular meaning. Music must be viewed in relationship with a given set of doctrines, ideas, beliefs and practices whose meaning is reciprocal and whose coherence forms the basis for *Bamanan* identity.

The tenets relating to music are frequently associated with beliefs concerning the origin of music and that of the group practising it. Since such cosmogonies have supernatural, mystical and ancestral elements, it is the group’s responsibility of the community to maintain the traditions

within the context.

The quasi nourishing “goodness” of *Bamanan* music evokes not only the harmonious nature of music as a sound phenomenon, but also – and above all – its importance in making life significant and pleasant for all human beings. Among the *Bamananw* the latter function of music often prevails over its function as sound entertainment. The adage “it’s not the song that is good, it’s the meaning” must be understood in terms of this philosophy.

To fulfil its function of revelation, meaning and entertainment, music teaches about real society and its problems. It describes customs and mores, and portrays personages from different walks of life, using indigenous or borrowed linguistic and artistic forms. Thus the songs shed light on the state of the society and culture at a given moment in time.

This reflection of society is one of the basic characteristics of the traditional music of the *Bamananw*. Thus, musical expression never exists without motive. Whether attempting to reach for the relationship between the human and the divine realm, relating natural or social events, or simply expressing the listener’s mood - music is always consequential, since there can be no revelation without something to reveal: “there is no saying (musically) that does not enclose something.”

4. Bamanan Musical Instruments

Likewise the music, musical instruments intervene at all levels in the life of the *Bamananw*. Their function is far from simply pleasing the ear and the eye, for they also convey the fundamental values of *Bamanan* culture centred around agriculture, warfare and initiation ceremonies. At the same time they serve to transmit knowledge in domains as diverse as mythology, history, religion, and oral literature. Therefore, musical instruments, all at once, produce sound and convey meaning, both in formal and auditory terms.



(left) Figure 2: baraba calabash-drum in the balanin -ensemble
Photo: Ch. Keïta
January 1991

(right) Figure 3: konkoo drum in the nkonba – ensemble and iron bell
Photo: Ch. Keïta
January 1991

The instrumental domain is extremely rich with regard to materials and forms as well as playing technique and musical performance. Instruments possess various functions in a given musical ensemble and they may play identical or different roles according to the musical genre. It is interesting to note that the roles (and functions) of the instruments belonging to one and the same instrumental family in a given ensemble are often modelled on the human family: one finds mother, father and child instruments as well as elder and younger brothers among the xylophones and drums.

5. Bamanan musical genres for women and men

5.1. *Bonjalaa*

The term *bonjalaa*, meaning “leap” refers to a particular rhythm as well as to a popular musical genre performed during youth festivals and receptions, and for ordinary entertainment of every member of the community. Especially the young men of the village are called to demonstrate their capability in performing sportive and acrobatic “leaps”. A female vocalist and a chorus are accompanied by five conical and cylindrical barrel drums.



Figure 4: bonjalaa. Drum-ensemble in Folonda
Photo: Cheik Keïta, January 1991



Figure 5: bari in Sela
Photo: Edda Brandes, January 1992

5.2. *Bari*

A popular music festival usually represents the genre called *bari* that simultaneously designates the main instrument, namely a double-skinned barrel drum. Along with two additional drums, the *bari* accompanies a female solo singer who is again accompanied by a chorus group consisting of three women as well as another group of women involved in the dancing. The *bari* is performed on weddings, funeral ceremonies of female elders, annual youth festivals, religious (Islam) and welcoming ceremonies of official delegations.

5.3. *Numunfile*

The *numunfile* – whistles of the blacksmith – is an ensemble of seven wooden whistles performed during Muslim festivals, circumcision and excision rituals, baptism, weddings and funerals. One whistle is only able to produce a single pitch; a whole melody consequently can only be constructed by utilizing the hoquetus-technique, where the “interlocking parts” are played by different musicians. The designation of two whistles of different sizes shows a similarity to the human genitals: *fileba* is the ancient name for the male,

lori for the female genital. The whistles and their mouthpiece resemble these in shape. Two drums are played by men, while women takeover the singing or song part and clapp their hands for the common dance as well.



Figure 6: Players of the whistles of the
blacksmith in Beleko
Photo: Cheik Keïta, Jan. 1991



Figure 7: drummers of the baraw-ensemble
in Guekena flala
Photo: Cheik Keïta, Jan. 1991

5.4. *Baraw*

The term *baraw* designates a single-skinned calabash drum. Seven of them are constructed in different sizes and they are played in the ensemble which performs warlike music during annual festivals and funerals to accompany the dance of both women and men. The figure “seven” is an important symbol for “entirety” consisting of “three” (male) and “four” (female). Mostly the groups of instruments belonging to the same type like for instance whistles, drums or rattles etc. are composed of seven instruments either equal or various in their size; in the latter case the “mother-”, “father-” or “children-” instrument recurs to bigger and smaller ones and reflects the members of the family in the Bamanan society.

5.5. *Balanin*

Two xylophones with pentatonic tuning systems and two calabash drums form the highly popular ensemble *balanin*, they are played during baptisms and weddings, as well as during the annual festivals of the youth societies. This music calls for the dance of both sex groups.



Figure 8: balaba-xylophone in Beleko
Photo: Cheik Keita, Jan. 1991



Figure 9: nkonba-ensemble in N'tyola
Photo: Cheik Keita, Jan. 1991

5.6. *Nkonba*

A very well-known musical genre is called *nkonba* “large parcel (of land)”. In former times it was played in the fields to encourage the farmers by calling the merits of wealthy farmers to mind. Nowadays however, it predominantly accompanies the festivals of the youth societies as well as religious festivals, weddings, and receptions. Three drums, one xylophone and a bell accompany the dances and songs of women and men in splendid festive costumes made of cowrie shells. They wear head masks in memory of the *tyiwara*-creature, half human being, half antelope that introduced agriculture to the *Bamananw* in the beginning of the world.

5.7. *Nyonbugofòli*

Music of threshing the millet - *nyonbugofòli* – is another musical genre used to accompany work songs. Two xylophones and two drums complete two chorus of men threshing in the rhythm of their flails. Lots of ceremonies twine around this activity which is carried out for three weekdays lasting for six successive weeks until the harvest of the whole village is in the granaries. Women take part by dancing, hand clapping as well as by encouraging the workers as in the case of the other genres.

5.8. *Donzongnòni*

The *donzongnòni*, a term for the musical genre and the instrument of the family of sixstringed bridged harps, is played exclusively by and for hunters (*donzo*) during enthronement ceremonies,

burials, hunter's funerals as well as gatherings to entertain the village after a successful hunt. The accompanying *kerenyan* is an iron idiophone used to underscore the rhythmic pattern of a piece. It is a widely used instrument playing an important role in numerous instrumental ensembles in Mali. To complete the sound in making it agreeable to listeners and participants, the *sekeseke* rattles consisting of small woven baskets filled with pebbles and closed by a piece of calabash ring are added.

5.9. *Buru*

The musical genre *buru* means (antelope) "horn". A whole ensemble is made up of seven trumpets and two drums. The number seven is based on the numbers three and four which are equivalent to the male and female principle (s) – symbolizing together an entire unity. Hand clapping of the women and clappers made of small pieces of wood complete this very representative ensemble. Each trumpet produces only a single pitch.

The building of melodic lines or melodic phrases can only be achieved through the use of the hoquetus-technique that provides each instrumentalist with a specific role within the musical piece concerned. In former times the *buru* was used for warlike music, whereas nowadays it is performed on the mourning ceremony of a chieftain, receptions, religious festivals, offerings to the ancestors and the divinity associated with the *karité* tree.

5.10. *Bamanangòni*

The *bamanangòni* is both a vocal and an instrument genre belonging to the family of the four-stringed *ngòni* lutes. It is used during evening gatherings to accompany praise songs and historical ballads. The players of the *bamanangòni* belong to the musician caste of *jelis*, professional instrumentalists and singers who are also strong in citing genealogies and remembering the history of their people.



Figure 10: four-stringed ngoni lute in Fana
Photo: Cheik Keïta, Jan. 1991



Figure 11: blacksmiths beating the iron in Beleko
Numula. Photo: Cheik Keïta, Jan. 1991

5.11. *Nèkèbugòfòli*

“Making music by beating iron” is called *nèkèbugòfòli*. It is used to accompany the work of the blacksmiths. One xylophone and the iron idiophone *karika* perform instrumental music when reducing iron ore. The beat of the hammers striking the red hot iron on the anvil must be added and all together they produce a rhythmic pattern that vary according to the number of blacksmiths working simultaneously on the same anvil. This type of music is now on the verge of extinction and it is still played by the elders only.

5.12. *Sira*

Sira refers to both the instrumental and the vocal genres. One xylophone and seven large gourd rattles accompany the songs of a solo vocalist. The rattles are covered with a net. In their interiors fruit seeds are inserted to produce the percussive sounds. This music dates back to times immemorial being transmitted from one generation to the next brought to life in the singer’s performance. It is meant to “push” the farmers toward their land, to encourage them during their works in the fields by evoking *saamoo*, “great farmers”, or *nyon masa*, “kings of the millet”. Agriculture is the main economic activity of the *Bamananw*. Therefore, their entire life is bound up with tilling the soil. Those who produce the most are undoubtedly belonging to the wealthiest farmers. Apart from granaries filled with last-year’s millet, another indication of wealth are herds of goats, cattle and sheep.

5.13. *Koréfòli*

The term *koréfòli* designates an entire ceremony of the initiation cult of the *koré*. The groups of men belong to different classes of totems and are represented in the performance of different musical pieces including dance. Several xylophones and a number of various drums make music to the songs of two or more solo singers and the chorus of the responding male group. The dance steps and acrobatic inserts give the opportunity to demonstrate the high condition of the strong men endowed with a special power. The actors wear particular utensils, fetish and robes which symbolize their affiliation.

5.14. *Mpolon*

In the famous ensemble *mpolon* seven three-stringed bridged harps and one or two xylophones accompany a solo singer who serves as a ceremonial master. In former times this genre played an important role in animistic rituals, but nowadays it is disappearing due to the “prohibition” through the Islam on the one hand as well as through the lack of interest of the younger generation on the other .



Figure 12: mpolon-bridge harps on the verge of extinction
in the village Koyala
Photo: Edda Brandes, January 1992

5.15. *Kòlò Susu Dòn Kili*

Other genres that support and facilitate work are the “songs of grounding *karité* nuts” *kòlò susu dòn kili*. They are performed by women when crushing the grilled seeds of the *karité* nut to extract the oil. The song is punctuated by the pounding of the pestle in the mortar. The sale of *karité* nuts and *karité* butter represents an important economic activity for rural women in Southern Mali. It is therefore very usual that the women are expressing their joy and gratitude in the songs addressed to the *karité* tree *sibaw*.

5.16. *Koori Munun Dòn Kili*

The repertoire performed by women when spinning cotton is called *koori munun dòn kili*. Typical female themes concerning the family-life and relationship between the members here as well as in the village community are their main topics.

5.17. *Janjiki*

The female genre *janjiki* is performed with two drums played by men. It encompasses songs and the circular dances of women for purely female demands.



Figure 13: women spinning cotton and singing together in Thioba
Photo: Cheik Keïta, Jan. 1991

5.18. *Boï*

The so-called *boï* music is performed and danced by women, especially by mothers for entertainment during the evening gatherings that take place in connection with circumcision and excision rituals. The mothers sing songs to encourage the girls and boys to brave the ordeal of the blade. For the women of the Bamananw, the rite of passage involved in excision is called *jo*. It refers to an initiation cult that excludes the presence of any male members. During the performances solo singers and the female chorus punctuate the musical course by beating Nescafé tins and cans both filled with little stones.



Figure 14: the traditional little bags made of cow-skin are replaced by
tins and cans in the *boï*-music of the women in Fadaabugu

Photo: Cheik Keïta, January 1991

5.19. *Wolo*

Musical instruments played in the female genre *wolo*, meaning “skin”, are all played by men only. These consist of a xylophone, two different drums and an iron gong. Female dancers move in a circle singing response lines to the solo vocals. To be part of this circle playing the *wolo*, a woman must, first of all, confide in *ntèntèn*, a sacred baobab tree that stands in a specific village and shelters the tomb of the head of the *jo* cult. Once the woman has mastered the *wolo*, she makes

an offering to the tree. The term *wolo* also refers to a female musical genre played during women's festivals, circumcision and excision rituals, or on occasion of the tree offering known as *jirison*.

5.20. *Den neke dòn kili*



Figure 15: singing lullabies
Photo: Edda Brandes, Jan. 1992



Figure 16: throwing the gita-calabash in Zeta
Photo: Edda Brandes, January 1992

„Song to calm the child“ is the translation of *den neke dòn kili*, the genre of lullabies. These songs touch a lot of domains in the life of women whose children are their “most beautiful jewels”. Older women sing short and calming sentences and imitate the sounds of animals to cheer up or soothe the child while its mother is gone to work on the fields.

5.21. *Jidunun*

To obtain the *jidunun* “water drum”, an average-sized calabash is placed upside down in a larger calabash or bowl filled with water, and beaten with one or two ladles. The term *jidunun* also refers to an exclusively feminine musical genre performed during circumcision and excision rituals, weddings and annual festivals, as well as for simple entertainment. In former times, it was used to be played in honour of brave men, or to encourage them to face a particular situation. It is also played during natural catastrophes like a locust invasion, or during a solar or lunar eclipse. A

chorus group of women responds to a solo vocalist.

5.22. *Gita*

The *gita* is a gourd rattle. Its surface is covered with a net studded with cowrie shells. Placed on a heap of cloth, it is beaten with the palm or the fist. The girls indulge in this feminine music to pass the night. But it may also be played by girls and women to accompany the bride-to-be when she joins her husband in her new home, or at the death of a female elder. In the latter case, the funeral rite is linked to a wedding ceremony, in a sense that the deceased is going to be wedded to the earth.

Musical genres In Bamanankan²	English translation	Instrumentation	Participation of Gender³
<i>Bonjalaa</i>	leap	5 drums solo vocals, chorus	m f
<i>donzongòni</i>	lute of the hunter	bridged harp, rattles slit-gong-rasp, solo vocals	<u>m</u> m
<i>buru</i>	horns	7 antelope horns, 2 drums hand-clapping	m f
<i>bamanangòni</i>	lute of the bamananw	4 stringed lute, solo vocals	<u>m</u>
<i>balanin</i>	small xylophone	2 xylophones, 2 drums dance of	m f
<i>nkonba</i>	large parcel (of land)	xylophone, 3 drums vocals and dance of	m f
<i>nèkèbugòfòli</i>	making music by beating the iron	xylophone, iron idiophone	<u>m</u>
<i>kòlo susu dòn kili</i>	song of grounding karate nuts	solo vocals	<u>f</u>
<i>koori munun</i>	song of spinning cotton	solo vocals, chorus	<u>f</u>

² bamanakan = bamanan language

³ f=feminine, m=masculine

dòn kili				
<i>baraw</i>	calabash	7 single-skinned drums		m
		dance of	f	m
<i>janjiki</i>		2 drums		m
		vocals and dance	f	
<i>numunfile</i>	whistles of the blacksmiths	7 whistles, 2 drums		m
		solo vocals, chorus	f	
<i>boī</i>	onomatopoetic	rattles	f	
		solo vocals and chorus	f	
<i>wolo</i>	skin	xylophone, 2 drums, gong		m
		solo vocals, chorus	f	
<i>den neke dòn kili</i>	song to soothe the child	solo vocals	f	
<i>sira</i>	gourd	7 gourd rattles, xylophone		<u>m</u>
		solo vocals		m
<i>mpolon</i>		7 bridged harps, xylophone		<u>m</u>
		solo vocals		<u>m</u>
<i>koréfoli</i>	music of the koré	varying along the rites		<u>m</u>
<i>jidunun</i>	water-drum	water-drum, solo vocals	f	
		chorus	f	
<i>gita</i>	calabash	calabash rattle, solo vocals	f	
		chorus	f	
<i>nyonbugofòli</i>	music of treshing	2 xylophones, horn, 2 drums		m
	vocals of the workers, m	hand-clapping, dance	f	
<i>bari</i>	barrel	3 drums, whistle		m
		solo vocals, chorus	f	
		f/m	f	m
		10	6	6

6. Conclusion

Among *Bamanan* musical genres the instrumental ensembles of the male musicians belong to the most frequent and impressive ones. Some of them may even be considered as “representative”, their performance especially during official tasks is not to relinquish; they consist of drums and xylophones, horns, trumpets and whistles, bridge harps and lutes. Women’s music is generally vocal and rarely accompanied by instruments. The female repertoire is often linked with daily chores and to parts of ceremonial occasions such as birth, baptism, excision and circumcision, marriage and death. Three instruments are exclusively played by the women: the water drum *jidunun*, the beaten or thrown calabash *gita*, and the *wolo*, a rattle formerly made of leather which tends to be replaced nowadays by a Nescafé tin.

The significance of these three genres is extremely high and reflects power, range and a particular prestige of all female members of a given community. It is in this domain that the women are composers and poets, famous and even recommended outside their village. The reputation of the best of them is not only for the benefit of their gender but also of their families, clans and villages.

The preceding list of musical genres of the *Bamananw* shows a quite well-balanced relationship between male and female music. In most of the genres both, women and men, participate (10); “gender specific” music is numerously the same for men (6) and women (6). But this category rarely means that the other sex group is completely excluded. Rather it demonstrates the partition of female and male occupations according to the organization in daily life.

Women sing, play instruments reserved to them, dance and clapp their hands and through their presence and participation they maintain an important pillar both in music and in life. Additionally one can’t really separate music, dance and the sung word from one another without disturbing the unity of the “meaning”. Nevertheless, one can’t separate female musical genres from those of the male without neglecting the significance of the whole community and its solidarity.

The significance of the female voice in performing the songs in all female and even numerous male dominated musical genres has to be observed in addition to the importance of the spoken word in the *Bamanan* society. The *Bamananw* are known as a people of the “word” and once a “word” is given to life its meaning is not the same any more. In societies with oral traditions the

whole knowledge of the people's culture with its ethic worth's is transmitted by the spoken or sung word. Generally each performance begins with an invocation of the good ghosts and the souls of the ancestors. In begging for their pardon in case of making any mistakes the actors express their respect for them. The first piece of music is always dedicated to the invisible world and the women are mostly the bearer of these words.

References

Brandes, Edda and Malé, Salia

1998 Mali. Musique bambara du Baninko. Bambara music of Baninko. AIMP
LVIII. Ed. Laurent Aubert. Genf

Couloubaly, Pascal Baba F.

1990 Une société rurale bambara à travers des chants de femmes. Dakar: Ifan

Malé, Salia in collaboration with Brandes, Edda

1996 Sons et rythmes du Mali : Instruments et genres musicaux traditionnels.
Musée National Mali, Bamako

苗族歌曲旋律的區域性類型 和主體性

吉薩·耶尼亨博士

摘要

對於居住在東南亞大陸地區不同苗族 (Hmong) 的支系來說，歌曲旋律的類型是非常重要的。他們可以相當程度地作為提供地域性風格認同的見證，而且也是相關族系根深蒂固創造力形成的基本元素。

1999年12月及2001年8月間，我和寮國國家圖書館「寮國傳統音樂檔案處」媒體部的工作人員有機會去觀察寮國幾個省分咸關 (譯音)(Xiengkhuang)、華潘 (譯音)(Huaphan)、波利汗塞 (譯音)(Bolikhamsay)、沙茵雅布利 (譯音)(Sainyabuly)、魯安布拉邦 (譯音)(Luang Prabang) 和維廷安 (譯音)(Vientiane) 當地苗族的音樂生活。我們在新年期間抵達上述所提及的第一及第二個省份，觀察高苗 (譯音)(Hmong Khao) 和萊苗 (音譯)(Hmong Lay) 的慶祝活動，我們錄到他們的歌曲中有很多同質性的脈絡。

我有機會能夠當場採譜並和我的寮國及越南族會說苗語的同事，特別是 Duangmixay Likaya 先生一起討論採譜的結果。他是我在寮國國家圖書館媒體部門的一個學生。接下來的論文我將呈現某些我們所調查的結果，特別是透過方法上的內在觀察，對苗族歌曲旋律的區域性型態和主體性所得出的一些主要結果。

關鍵詞：歌曲類型；Hmong Khao族；Hmong Lay族；寮國及越南；東南亞

*Local Typology and Individuality
of Hmong Song Melodies*

Dr. Gisa JÄHNICHEN

Professor

University in Frankfurt (/Main).

Abstract

Types of song melodies are very important to different Hmong people living on the Southeast Asian mainland. They can convincingly prove local identities and form the basic material of deeply rooted creativity.

In the time between December 1999 and April 2001 I had the opportunity together with my Lao staff members at the Media Section “Archives of Traditional Music in Laos” of the National Library of Laos to observe musical life in the provinces Xiengkhuang, Huaphan, Bolikhamsay, Sainyabuly, Luang Prabang and Vientiane. The two first named provinces we reached in the time of the New Year festivities of the Hmong Khao and Hmong Lay. We recorded many of their songs in a relatively homogeneous context. I could make musical transcription right on the place and I could discuss the results together with my Lao and Vietnamese speaking Hmong colleagues, especially with Duangmixay Likaya, one of my students in the Media Section at the National Library. In the following article I present some of our results and as the major outcome some of my methodological insights into questions on local typology and individuality of Hmong song melodies.

Keywords: Song types , Hmong Khao, Hmong Lay, Lao and Vietnam, Southeast Asian

Types of song melodies are very important to different Hmong people living on the Southeast Asian mainland. They can convincingly prove local identities and form the basic material of deeply rooted creativity.

In the time between December 1999 and April 2001 I had the opportunity together with my Lao staff members at the Media Section “Archives of Traditional Music in Laos” of the National Library of Laos to observe musical life in the provinces Xiengkhuang, Huaphan, Bolikhamsay, Sainyabuly, Luang Prabang and Vientiane. The two first named provinces we reached in the time of the New Year festivities of the Hmong Khao and Hmong Lay. We recorded many of their songs in a relatively homogeneous context. I could make musical transcription right on the place and I could discuss the results together with my Lao and Vietnamese speaking Hmong colleagues, especially with Duangmixay Likaya, one of my students in the Media Section at the National Library. In the following article I present some of our results and as the major outcome some of my methodological insights into questions on local typology and individuality of Hmong song melodies.

“Song” melodies are strictly constructed in connection with Hmong lyrics and Hmong epic phrases. Therefore it seems to be necessary to have a minimal overview about language characteristics. Hmong language is a mostly monosyllabic language using 7 different tone levels. In the named provinces it is part of the family group classification: Hmong-Mien – Hmongic - Chuanqiandian¹. Tonal rhymes and their carriers, the very simply structured syllables, are inseparable and they are evenly constructed in their length in normal verbal communication. That means, each syllable uses its own frequency level or its level connection. For example the song text

1. *Nim zai ho ntui hua lua gleei tub hom, cas nkai xwb nim tias da deei nim hais yoo lawm luai no es;*
2. *Luag leei tu cas tub e nus ntxuam phoo nim tias ntxawm ntxuam paag e koi ua koi niam koi txiv tum niag ntxhais nkauj quas li yeev lawm lom;*
3. *Nyob tos kuv tshé ntxawm ntxuam pag es nim tias tub nus ntxuam phoo e kuv leei txi lawm lom;*

¹ Hmong Daw and Hmong Njua (called Hmong Khao and Hmong Lay in the Lao provinces) as the two main dialects of the same language family group.

4. *Rab liaq lom nyob dai lawm ble moq es kuv mam li ua leej njm leej txj tum niaq nkauj gas
li yeev lom nyob tam nej ho lua leej tub hom!*

needs exactly 24 rhythmically distinguishable “notes” in the first row, 30 in the second, 20 in the third and 32 in the last row. The song text is realized in the following melody in four lines²:

♩ = 104

Transcription 1

This example also shows that tonal components of the syllables do not imperatively follow the movement of frequencies. For example the syllable “*ntxuum*” is placed on e^1 in the second line, but in the third line we find the same syllable on e^2 . Another observation shows us that stressing points are marked by shortening of the length of syllables, as for example the first syllables in the third and fourth line “*nyob*” and “*rab*”. Therefore we find all together a differentiation in only three length units: Long, middle and short.

Additionally, song structures are relatively independent from text sorts. The content of lyrics is mostly changeable and can be updated whenever necessary. Because of its multi-functional character as identity marker and frame of individuality, song melodies are the main resource of solo instrumental playing. But this theme should be subject of further extended researches.

² January 14, 2000 in Vanglom, Sam Neua, Huaphan, Mr. Yengpauly, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02 DAT, ID 36, accessible as M 31960 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Field work

Xiengkhuang, December 1999

1. Tasks:

- Find contacts to various places and different people dealing with traditional music
- Watching the preparation and the celebrating of festivities
- Training of field researching methods
- Technical training for using the audio equipment in difficult field conditions
- Get an overview about music activities (all genres of music and dance)

2. Participants

- Dr. Gisa Jähnichen (Advisor)
- Duanmixay Likaya (Researcher from the Ministry of Information and Culture)
- Thongbang Homsombat (Assistant of the "Archives of Traditional Music in Laos")

3. Stations of the trip

- Phonsavanh, Muongkhoun, Nonghet

4. Duration of the trip

- December 05, 1999, 7.00h - December 14, 1999, 19.00h

Report

The trip started in time on the 5th of December and was technically well prepared. We reached Phonsavanh at 14.30h. After a short stop in our guesthouse we went to the first ceremony, called the "pig's day", in a village outside of the center. Some video recordings were possible, and we got some first hand information about the New Year festivities and the present situation in Hmong families. The ceremony lasted until evening. We discussed many questions about social structures, relationships between the male and female parts of the family, duties and rights, ownership and customs, calendar activities and other themes. Unfortunately there is a lack of accessible literature about these questions in countries, where the Hmong live (excepted in the United States).

On the morning of the 6th December we took part in the "pig's and cow's day"-ceremony in the house of the head of the community of Phonsavanh. Big animals are slaughtered at the end of the year but never on New Years eve or later. Slaughtering, preparing and serving is accompanied by

short ritual songs and declamations that we recorded. Khen-playing after the meal in the evening is a part of the ceremony, too. The ceremony finished at 21.30h.

On the 7th of December we met some friends in the Department of Information and Culture, after that we went to villages on the high plateau to make appointments with the musicians. At lunchtime we were invited to the ceremony of the "chicken" with a family of Phonesavanh. All the rituals and the declamations we recorded completely. At 14.00h we went back to the villages we visited in the morning. In one house they held a "Father-Thanksgiving-ceremony". The musicians played pi le and khen Hmong. A young boy sung a very long wedding ballad, which we recorded. In another village we recorded songs of a young woman that sung lullabies as well as playing songs. The great acceptance of our work is the result of our prepared argumentation and the engagement of Mr. Duangmixay Likaya. At 19.00h we returned to Phonesavanh. The good teamwork satisfied everybody. On the 8th of December we went to Muongkhoun, the former center of the province Xiengkhuang, which is now a bigger Lao village surrounded by Hmong villages. Here we observed the traditional buffalo fighting and met a few very good musicians on the khen Hmong, the baimai (leaf blowing).

We also met a blind musician, who played his self-made so, and two young girls that are famous for their excellent singing. We recorded all of them. In the late afternoon we returned to Phonsavanh on time to observe in two houses the ceremony of "Vanishing spirits and absolution" shortly before New years eve. The following New Years meal lasted until midnight. On the 9th of December we went to Nonghet. The road was very difficult, so we took about 7 hours to do 100 kms. In one village on the route we stopped and recorded some "ball-playing-songs" of the young girls as well as a part of a funeral, where 3 khens and 1 drum were played.



Figure 1: "Ball meadow" in the near of Nonghet
(Photo: G. Jähnichen 1999)

In Nonghet we stayed in a guesthouse without water and electricity. After dinner we visited the chief deputy of the Women's union. She promised to organize the girls and boys of the village for the next morning 11.00h on the main place. The night was very cold. The little bit of water in our washing bowl was frozen the next morning. After breakfast we went first to some higher situated villages for recording of "ball-playing-songs". At 11.00h we returned to Nonghet, where everything was prepared for our recordings as promised. We worked very effectively. In the afternoon we observed another Buffalo and cow fight after which we went to lower situated villages, where we recorded a khen-player (mouthorgan), a toen-player (jew's harp) and a young woman who sang a very ancient ballad. After dinner we visited a female singer in Nonghet who gave us more information about our recordings and demonstrated some important local details. On the way back we stopped at two places for recordings of "ball-playing-songs". We reached Phonsavanh at 17.30 the same day and took the same rooms in the guesthouse as before.

On the morning of the 12th of December on the sports area of Phonsavanh there was a giant parade. Each district represented its customs, traditional dresses and its special music. The working conditions were very bad because of the noisy speakers and the announcements of the cultural manager. We made some video-cuts and continued to record in the afternoon at the main market

place. There we got some rare songs of ball-playing boys and young men looking for a bride.

In the evening we were invited by the head of the community to the cultural hall where modern styled show dances were performed. At 21.00h we went to the stage in the sports area, where we observed performances of the Hmong delegates from Nonghet, which were different from the “originals” in their functional context we had seen few days before. We invited two singers for the next morning to our guesthouse.



Figure 2: Traditional buffalo fight in the near of Muongkhun
(Photo: G. Jähnichen, 1999)

In the morning of the 13th of December we recorded them. They gave us some important information according our last recordings in Nonghet and talked about special local wedding customs. The afternoon was free, so we organized a little Christmas tree for our friends in Vientiane.

In the morning of the last day we bought 2 musical instruments in the market, one *pi* (free reed pipe) and one *toen*, and two music cassettes with old recordings from the area. Then we prepared our trip home, which began before time at 12.45h. After our arrival in Vientiane we took the equipment to our office and controlled and cleaned it.

This field trip was extraordinarily satisfying and very effective. We collected 240 Min of

video-, 360 Min of audio-material on DAT, 240 Min of MC-recordings and 121 Photos for the “Archives of Traditional Music in Laos”. That was a very good result for 9 days work. The local organization was nearly perfect. Ms. Thongbang Homsombat dealt very carefully with equipment as well as with material. Her sense for order and discipline made it easy for archiving and describing the new collection. Financially we had some problems to hire a car.



Figure 3: The only “survivor” of US bombardements in the early 1970s on Muongkhun
(Photo: G. Jähnichen 1999)

The problem of lacking electrical power we solved in cooperation with the post office, where we had the opportunity to charge our accumulation units whenever it was necessary. For further researches we have to take into consideration that in some areas accommodation facilities and livelihood are often without any comfort and that all participants of field trips should agree with these circumstances of travelling in advance. In our team we hadn't any problem, but other colleagues may see it unacceptable.

Huaphan January 2000

1. Tasks:

- Find contacts to various places and different people dealing with traditional music in and around Sam Neua and Viangxay, (Xam Tay)
- Watching the preparation and the celebrating the New Year festivities of the Hmong people
- Training of field researching methods (second level)
- Technical training for using the audio equipment in difficult field conditions
- Take special recordings from selected genres

2. Participants

- Dr. Gisa Jähnichen (Advisor)
- Duangmixay Likaya (Researcher from the Ministry of Information and Culture)
- Sivilay Sopha (Assistant of the "Archives of Traditional Music in Laos")

3. Stations of the trip

- Sam Neua, Viangxay and surrounding villages, (Sam Tay)

4. Duration of the trip

- January 06, 2000, 7.00h - January 20, 2000, 19.00h

Report

The trip started on time. We reached Sam Neua at lunchtime by plane and visited the Department of Information and Culture, where we reported about our previous work and our tasks. We asked about hiring a car, because to find practical transport and a good driver needs a few hours. We needed to go to Xam Tay 150-km to the south for at least 4 days after we heard that the road was tolerable. At 17.00h we agreed with a Russian jeep S2000 and two special Army drivers. Then we bought enough durable food for 4 days in the main Market of Sam Neua, because in the southern area of the province shops are still very rare. We stayed one night under excellent conditions and for reasonable prices at the Lao-Hung-Guesthouse.

We started for Xam Tay at 7.00h on the 7th of January and reached Xam Tay at 16.30h with a short rest of 30 minutes for changing a broken wheel. The only guesthouse was without any comforts. It was a traditional long house with areas separated by strips of wood. In the area of Xam Tay it is not very cold for most of the year, so it was acceptable. On the same evening we visited

some friends of Mr. Duangmixay Likaya and asked for help.

On the 8th of January we met the representatives of the village and spoke to them about our trip. Xam Tay lies in the border area of Vietnam and we needed some special permission to get around as well as an accompanying person. After that we started to record the "ball-playing-songs" in the main place of the village. All unmarried girls and boys came here together to play with each other on the first day of the New Year, which is different from the New Year in Xiengkhuang. The older people, parents, aunts and uncles stand outside of the playing area and watched the match. In the late afternoon we selected some musicians and recorded them in a room of the Primary school.

On the morning of the 9th January we visited a small village of the Thai-deng-Minority. They were waiting for us, so we could start to work immediately. At 14.00h we separated. Mrs. Sivilay Sopha went together with the driver by car to Ban Tau. We changed our accumulation units in the guesthouse and went by boat on the Nam-Xam-river to the same village. There we couldn't record anything but we had crossed the river to visit the new Hmong villages on the other side.



Figure 4: 20 year old Mrs. Cheu in Phansavan, Xamtay, province Huaphan
(Photo: G. Jähnichen 2000)

We saw the difficult living conditions of Hmong people who were displaced from the top of the mountains into the valleys and also observed the extreme differences between the old, stable communities and the not yet formed social structures between the few poor families in a new settlement. At 20.30 we returned to Xam Tay by car. On the 10th of January we concentrated all musicians from Xam Tay and the surrounding villages in the house of the chief deputy of the village, where we found stable electric power. We recorded them until 15.00 in the afternoon. After that we prepared for our trip back to Sam Neua on the next day, which was very tiring. We made one stop to record some "ball-playing-songs" on the meadow. We ran late due to road reconstruction. We reached Sam Neua at 18.00h and stayed again in the Lao-Hung-Guesthouse.

On the 12th of January we worked in Ban Sivilay 12 km outside Sam Neua. In the afternoon we invited some musicians for a meal and recorded them in a closed room. At 19.00h we returned to Sam Neua.

The next day we went to Viangxay. We rented a more comfortable and cheaper mini-bus so that we could give a lift to the young girls and boys walking on the road from Sam Neua to Viangxay. On the way we stopped at a Khmu-village. We found a young girl who played an excellent *pi Khmu* (flute of the Khmu) and sang a ballad. At 11.00h we reached Ban Phuxay in the district of Viangxay, where the people prepared official New-Year-festivities for the next day. For our recordings it was very helpful to come the day before, so we could prepare our work undisturbed. In the afternoon we visited the historical sites in the Caves of Viangxay. At 17.00h we returned to Sam Neua. In the evening we were invited by the district committee of Sam Neua to report about our working results in the province. Many people accepted and promised support to our work. On the 14th of January we went to a part of the family of Duangmixay Likaya in Ban Phansavanh 6 km outside Sam Neua. We recorded some very rare playing songs, ballads and sad songs. At 15.00h we returned to Sam Neua. In the evening we were invited by the central Hmong committee of the province, where we spoke about our work in front of more than 100 guests. They encouraged us to stay one day more for the big cultural program where there would be singers and musicians from all Huaphan-districts performing their music. We agreed and rearranged our tickets the next morning.

In the morning of the 15th January Mr. Duangmixay Likaya took part at the cultural

conference and invited 4 specialists of the Hmong-dam-Minority into the house of his friend, a former general of the Lao Army. We recorded them until 18.00h. The next morning we returned to Vientiane. On this field trip we collected 200 Min of video-, 340 Min of audio-material on DAT and 104 photos. The quality of recordings was very good because we often had the possibility to record in closed rooms. The local organization was successful, too. While recording we met some problems in coordinating the teamwork. Digital recordings need high concentration and it's very important to create a concentrated atmosphere and a quiet background. Compared to our field trip to Xiengkhuang our living conditions were much better.

Song melodies

Out of the collected material of 189 recordings of Hmong musical activities I analyzed 24 song melodies. I also transcribed many pieces of instrumental music. They will be subject of further research. The next part is dedicated to the song melodies only. For transcription and description I used the software Encore and CoolEditPro. Finally I applied our internally developed systematization for comparison.

Selected songs in the collection 002 (Xiengkhuang)

The collection 002 is the result of our field researches in the province Xiengkhuang in December 1999. The recordings belong to different musical activities of the Hmong people (Hmong khao and Hmong lay) at New Year. We made 11 musical transcriptions and described the song lyrics in Lao language.

Code-No. 00087

is a lullaby of the Hmong, recorded on the 7th of December 1999 in Ban Hay Hine near the plain of jars. The young girl is 17 years old and uses one of the typical local intonations for their lyrics. All our transcriptions of Hmong songs followed the musical phrase structures by writing line after line. Most of them differ in length according to the lyrics. We didn't use measure marks.

ກອນລູກ
Komluk (Hmong)

ATML 00087

♩ = 98

The musical score consists of six staves of music in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 98. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The piece concludes with a final cadence on the sixth staff.

Transcription 2³

Code-No. 00093 - 00096

were recorded on the 10th of December in the district Nonghet, between Ban Namchat and Ban Thamsay. The female singers age ranged between 16 and 29 years. Code-No. 00093 refers to a similar local tune as the previous example. Code-No. 00094 is different from this tune. This kind of song can be easily identified through its typical first phrase with a very long held tone on the end of the second word in the fifth-position. Typical for Code-No. 00095 is the permanent upbeat of each phrase and its "walking" manner. The next song with Code-No. 00096 seems to be similar to the song with Code-No. 00094 but the typical long held tone goes up to the octave and the whole ambit is larger than there.

All these songs were recorded in a very small area at the same day and mark the main part of

³ December 7, 1999 in Hayhin, Phonsavanh, Xiengkhuang, 17 year old Ms. Bunmy, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 002.01/02 DAT, ID 09, accessible as M 31814 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

the repertoire of the "ball-playing-songs".

ສົງຮ້າງເດີນທາງ

Song ai duenthang (Hmong)

ATML 00093

♩ = 100

The image shows a musical score for the Hmong song 'Song ai duenthang'. It consists of eight staves of music, each starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 100. The melody is written in a single line on each staff, featuring a mix of eighth and quarter notes, with some rests. The music concludes with a double bar line and repeat dots.

Transcription 3⁴

⁴ December 7, 1999, in Namchat, Nonghet, Xiengkhuang, Mrs. Hua, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 002.01/02 DAT, ID 15, accessible as M 31820 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

ເບິງອັບປອຈິງແມ່ນງາມ

ATML 00094

Beung aibao changmen ngam (Hmong)

♩ = 80

Transcription 4⁵

⁵ December 7, 1999, in Namchat, Nonghet, Xiengkhuang, 16 year old Ms. Xeng, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 002.01/02 DAT, ID 16, accessible as M 31821 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

ຫ້າງຈາກ ບ້ານເກີດເມືອງນອນ

ATML 00095

Hangchak bankeut meuangnon (Hmong)

♩ = 100

Transcription 5⁶

⁶ December 10, 1999, in Thamsay, Nonghet, Xiengkhuang, 16 year old Ms. Lau, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 002.01/02 DAT, ID 17, accessible as M 31822 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

ໄປເອົາຜົວ
Pai auphua (Hmong Lay) ATML 00096

♩ = 90



Transcription 6⁷

⁷ December 10, 1999, in Thamsay, Nonghet, Xiengkhuang, Mrs. Xua, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 002.01/02 DAT, ID 18, accessible as M 31823 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00099

was recorded at the same day in Ban Nongle and it is quite similar to Code-No. 00087 but it isn't a lullaby. The section is short and the phrases "tries" to be equal in length. An inexperienced young girl performed it.

ຖ້າພິໃຈເລື່ອກໍຈັງລົມໃຫ້ໄດ

Thamichaileo kochunglom hayday (Hmong)

ATML 00099

♩ = 92

Transcription 7 ⁸

⁸ December 10, 1999, in Nongle, Nonghet, Xiengkhuang, Mrs. Ya, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 002.01/02 DAT, ID 21, accessible as M 31826 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00101

recorded at the same place is a further typical tune of the Nonghet area, and probably the most widespread. A young boy of 12 years sung it very accentuated. A long held tone in the first phrase in forth-position marks the song.

ເມັດນ້ຳຍ້ອນຕົກລົງມາເກນືອມສາຍນ້ຳຕາ

ATML 00101

Methamnyoi toklongma meuan saynamta (Hmong)

♩ = 102

Transcription 8⁹

Selected songs in the collection 006 (Huaphan)

The collection 006 is the result of our field researches in the province Huaphan on January 2000. The recordings belong to different musical activities of the Hmong people (Hmong khao, Hmong lay and Hmong dam) at New Year. A few recordings we made in a Khmu-village and in a village of the Thai-deng-minority. We made 19 musical transcriptions.

⁹ December 10, 1999, in Nongle, Nonghet, Xiengkhuang, 12 year old Ms. Lap, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 002.01/02 DAT, ID 23, accessible as M 31828 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00158

was recorded on the 8th of January 2000 in Ban Phansavan, district Xam Tay. The 20-year old ball playing and singing girl wore her traditional dress. As in collection 002 all phrases, which differ in length, are written on separate rows without measure strokes. This song is marked by a long held tone in the first phrase in forth-position to the reference pitch and by a rather major third within the scale.

ꯏꯪ꯰ꯪ꯰ꯪ꯰ꯪ
Khap pai hian (Hmong)

ATML 00158

♩ = 99

Transcription 9¹⁰

¹⁰ January 8, 2000, in Xamtay, Huaphan, 20 year old Mr. Xa, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.01DAT, ID 05, accessible as M 31885 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00167 and 00168

were recorded at the same day and place. A 34-year old man and a young girl of 20 years sang one of the most well known intonations of this area. This song is marked by a long held tone in the first phrase in forth-position to the reference pitch and by a minor third within the scale. Typical are the syncopic accents.

ຂົຍນ້ຳສາວ
Khap kiausao (Hmong) ATML 00167

♩ = 104

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a long, sustained note on a high pitch, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The subsequent staves continue with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some syncopic accents. The music is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Transcription 10¹¹

¹¹ January 8, 2000, in Phansavan, Xamtay, Huaphan, 34 year old Mr. Cheutua, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.01DAT, ID 14, accessible as M 31894 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

ອີບກ້ວຍ່າວ

Khap kiaubao (Hmong)

ATML 00168

♩ = 100

The image shows a musical score for the Hmong song 'Khap kiaubao'. It consists of seven staves of music written in a single melodic line. The notation is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 100. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final cadence. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Transcription 11¹²

¹² January 8, 2000, in Phansavan, Xamtay, Huaphan, 20 year old Mrs. Cheu, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.01DAT, ID 15, accessible as M 31895 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00174

was recorded in a room of the neighboring school at the same day. The 35-year old woman sang a love song that could be performed as a "ball-playing-song". The tonal structure differs from the previous example. There we find a long held tone in fifth-position to the reference pitch and a major third within the scale.

ຂົບ ຂວາມໂງ່ຫວັງ ATML 00174
 Khap khuammungvang (Hmong)

♩ = 80

Transcription 12¹³

¹³ January 8, 2000, in Phansavan, Xamtay, Huaphan, 35 year old Mr. Buaphiu, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.01DAT, ID 21, accessible as M 31901 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00199 and 00203

were recorded on the 10th of January in Ban Phansavan, district Sam Tay. A 15-year old girl sang first a "ball-playing-song" that is very typical for the area. For code-No. 00199 we transcribed 3 sections, each one with 4 phrases, for demonstration. The sections differ mainly in the first two phrases. The final patterns of the two last phrases are probably the indicators of this song. The second transcribed song is similar to the previous example but with 5 phrases per section and different final pattern.

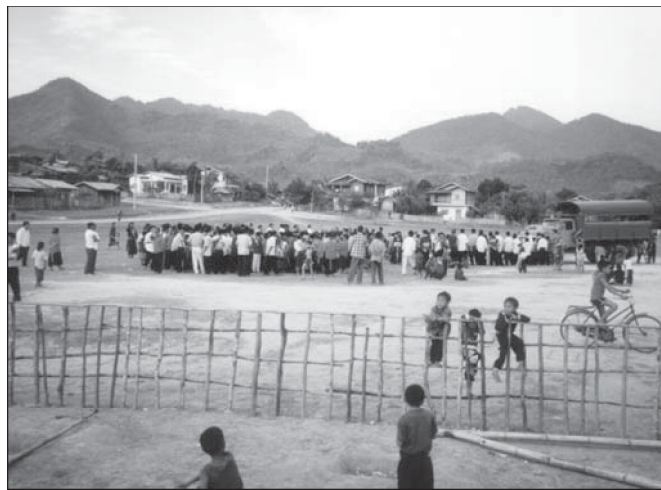


Figure 5: Visitors on the "ball meadow" in Xamtay, province Huaphan
(photo: G. Jähnichen 2000)

ຄວາມສາສົດໄຊໃຫ້ກັບ ຊັບມັງ
 Khuamhak thijukaikan (Hmong)

ATML 00199

♩ = 74

second part starts at 0:00:47

The image displays a musical score for the piece 'Khuamhak thijukaikan (Hmong)'. It consists of ten systems of music, each system containing four staves. The notation is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 74. The score is a transcription of a recording, as indicated by the caption 'Transcription 13¹⁴'. The music features a complex, multi-layered texture with various rhythmic patterns and melodic lines across the four staves of each system.

Transcription 13¹⁴

¹⁴ January 10, 2000, in Phansavan, Xamtay, Huaphan, 15 year old Ms. Cheu, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02DAT, ID 01, accessible as M 31926 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

ກາມມາຈັ້ງຽມຝາມຂອງແຂກ, ວິໄນມິ່ງອາວ

Kanmajiamjam khongkhek (Hmong khao)

ATML 00203

♩ = 70

Transcription 14¹⁵

¹⁵ January 10, 2000, in Phansavan, Xamtay, Huaphan, 19 year old Ms. Yami, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02DAT, ID 05, accessible as M 31931 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00209

was recorded at the same day and place. The song, performed by a 16-year old girl, is very similar to the song recorded as code-No. 00158. But the long held tone reached the tritonus-position to the reference pitch. That is probably an individual style.

ສວາພຣັກ, ວິໄນ້
Khuamhak (Hmong) ATML 00209

$\text{♩} = 70$

Transcription 15¹⁶

¹⁶ January 10, 2000, in Phansavan, Xamtay, Huaphan, 16 year old Ms. Xeng, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02DAT, ID 11, accessible as M 31937 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00212

was recorded on the 12th of January on the ball-playing meadow in Ban Sivilay near Sam Neua. A young girl of 16 years and a young man of 21 years performed the parts of the song one after another when playing with the ball. The song is quite similar to the song recorded as code-No. 00096, collection 002. But the long held tone in octave-position appears only at the beginning of the song and not at the beginning of each section.

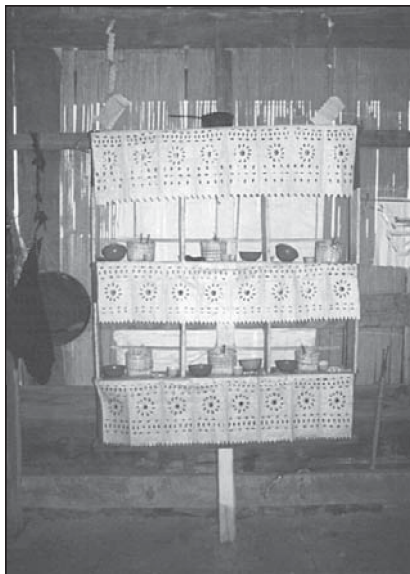


Figure 6: Hmong house altar for the ancestors (Photo: G. Jähnichen 1999)

ບ່າວ ສາວນ້ຳວອນນົມ: ສິດສອດຜູ້ສາວ
Baosaokiaukan: Kithhot phusao (Hmong)

ATML 00212

♩ = 60

The musical score is presented in two systems. The first system contains four staves: two treble clefs and two bass clefs. The tempo is marked as ♩ = 60. The second system contains six staves: three treble clefs and three bass clefs. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of a traditional Hmong folk melody.

ATML 00212/b

The image displays a musical transcription of an Hmong song melody, consisting of nine staves of notation. The notation is written in a Western staff format, likely representing a transcription of a traditional Hmong melody. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves use a bass clef. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests, indicating a complex rhythmic structure. The melody is characterized by a series of eighth-note patterns, often grouped in pairs or fours, with occasional longer notes and rests. The transcription is presented in a clean, black-and-white format, typical of a musical score.

Transcription 16¹⁷

¹⁷ January 12, 2000, in Sivilay, Sam Neua, Huaphan, 16 year old Mr. Mang, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02DAT, ID 14, accessible as M 31939 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00218

this song, recorded at the same day and place, is of the same type as the previous example. The 16-year old singer extended the ambit of the melody and she had a very individual manner to connect the 6th and 5th pitch level.

ໄປຫາຄວາມຮູ້ ຫລືອກຄັງສາທັງໝົດໆ, ອີບມິ່ງ
Paihakhuamhu leomasangsabanmeuang (Hrnon)

ATML 00218

♩ = 80

Transcription 17¹⁸

¹⁸ January 12, 2000, in Sivilay, Sam Neua, Huaphan, 16 year old Mr. Xongya, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02DAT, ID 20, accessible as M 31944 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00234

was recorded on the 14th of January in Ban Vanglom, district Sam Neua. The approx. 70-year old male singer sang an old Hmong wedding song. We transcribed the whole song of 14 phrases, which are all different and without any repetition.



Figure 7: Singer of the Hmong dam in Sam Neua, right: 38 year old Mrs. Cheu
(Photo: G. Jähnichen 2000)

ເລື້ອງແຕ່ງດອງ, ອັບມ້ອງ
 Leuangtengdong (Hmong)

ATML 00234

♩ = 84

The image shows a musical score for the piece 'Leuangtengdong (Hmong)'. It consists of 13 staves of music, each containing a single melodic line. The notation is in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 84. The music is a continuous melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score ends with a double bar line and a final note.

Transcription 18¹⁹

¹⁹ January 14, 2000, in Vanglom, Sam Neua, Huaphan, Mr. Yenpauly, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02DAT, ID 36, accessible as M 31960 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00238

was recorded on the same day and at the same place. The approx. 18-year old girl sang one of the more difficult "ball-playing-songs". This song is marked by a long held tone in the first phrase in fifth/octave-position to the alternating reference pitches and by a minor third within the upper scale. We transcribed the 7 phrases of the first section.

ເດັກທ່າໄຜ່ພົມພົມ, ອັບມິ້ງ ATML 00238
 Dekkampha bormi phome (Hmong)

♩ = 64

The image shows a musical transcription of the Hmong song 'Dekkampha bormi phome'. It consists of seven staves of music written in a single melodic line on a five-line staff. The notation includes various rhythmic values and pitch contours. Above the first staff, there is a tempo marking '♩ = 64'. The music is presented in a Western staff notation format.

Transcription 19²⁰

²⁰ January 14, 2000, in Vanglom, Sam Neua, Huaphan, Mrs. Laumy Veu, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.02DAT, ID 40, accessible as M 31963 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

ໄປເລືອກຮ້ອນ ອັບມ້ອງດໍາ
 Pal auphua (Hmong dam)

ATML 00241

♩ = 100

Transcription 21²²

Some other selected songs from collection 014 (Bolikhamsay) and 015 (Luang Prabang)

The collection 014 is the result of our field researches in the provinces Bolikhamsay, Khammuan and Savannakhet in July 2000. The recordings belong to the different musical activities of the Hmong, the Moey, the Xek, the Bru, the Khmu and the Lao people living in these provinces. We made 15 musical transcriptions and 26 transcriptions of lyrics.

²² January 15, 2000, in Thamuang, Sam Neua, Huaphan, 38 year old Mrs. Cheu, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 006.03DAT, ID 03, accessible as M 31966 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Code-No. 00419 and Code-No. 00420

were recorded on 20th of July 2000 in Ban Thongpe, district Khamkeut. The two girls were aged 15 and 14 years sung the same kind of "ball-playing-song" of the Hmong-minority but in individual different variants. We transcribed the first sections. The song is quite similar to the songs we recorded as code-No. 00158, 00209, 00239 (collection 006).

ຈາກກັນ, ບາອສາວ, ວິບມິງ

Chakkan, baosao (Hmong)

ATML 00419

♩ = 105

Transcription 22²³

²³ July 20, 2000, in Thongpe, Khamkeut, Bolikhamxay, 15 year old Ms. Mixong, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 014.01DAT, ID 14, accessible as M 32144 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

ເມືອງເສົາມີສຽງດັງຫລາຍ ເຈົ້າມາຍເມີນມາຢາມ, ອັບມັ່ງ

ATML 00420

Meuanghaumi siangdanglay chaunayphoenmajam (Hmong)

♩ = 100

Transcription 23²⁴

Code-No. 00439

was recorded on 21st of July 2000 in Lak Sao, district Khamkeut. The 15-year old girl came from Ban Nameun near Lak Sao and sang another "ball-playing-song" of the Hmong-minority. The song sounds very individually, may be a little bit similar to the song we recorded as code-No. 00218 but without any long held tone.²⁵

Code-No. 00542

was recorded in Ban Nong Sang, province Luang Prabang, in August 1975 (see signature LP

²⁴ July 20, 2000, in Thongpe, Khamkkeit, Bolikhamxay, 14 year old Ms. Kayeng Va, recorded by Gisa Jähnichen on DAT TCD D100 with 2 microphones Sennheiser MD 425, original tape 014.01DAT, ID 15, accessible as M 32145 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

²⁵ See transcription on the second page of this article.

2524 of the Berliner Phonogramm-Archiv). It is a love song of the Hmong-minority living in this province. The song is of the same character as the songs we transcribed as code-No. 00096 and 00218, but the first section is quite short. It contains only 3 phrases of different length.

Ja Keu Tsia, Hmong love song of the genre Keu Tsia from Nong Sang, Luang Prabang,
August 1975

ATML 00542

♩ = 100

The image shows a musical transcription of the Hmong love song 'Ja Keu Tsia'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. A tempo marking '♩ = 100' is placed above the first staff. The music is written in a single melodic line. The second and third staves continue the melody with similar notation. The transcription ends with a double bar line and a repeat sign.

Transcription 24²⁶



Figure 8: Specialists of the older generation are visiting the “ball meadow”
(Photo: G. Jähnichen 2000)

²⁶ Second grade collection (gift) from Kongdeuane Nettavong, recording from Ban Nong Sang, province Luang Prabang, in August 1975, Mr. Ndzau Hoy, recording equipment unknown, safety tape 015.03DAT, ID 09, accessible as M 32267 in the Berliner Phonogramm-Archiv, SMPK.

Methodology of comparison

In general, the following kind of systematizing is accepted by the major part of each society, even if we have to consider differences inside them, which belong to the status and the individual musical motivation of their members. A musician will recognize a single piece of music in a different way than a consumer of this piece. For example, he will sort out his musical production from the practical viewpoint of making music. There are some pieces easy to practice and other pieces that cannot be memorized completely. So they show the tendency to systematize their music practices according to the musical structures and then they complete the system through comparison of several occasions that demand these actual structures.

A few observations like these make it easy to understand that we have to go more deeply into the different relationships between social conscious interpretation and individual experiences, which are crossing each other. We need to create a changeable but still a proportionate overview that gives us space to handle the specific system of each culture.

Our researches are leading to the following basic disposition:

- **Systematizing of musical activities according to the number of participants**
- **Systematizing of musical activities according to the occasion**
- **Systematizing of musical activities according to the musical structures.**

Systematizing of musical activities according to the number of participants

- 1 **Individual** (self-producing for self-listening)
- 2 **Dialogue** (two persons or very small groups with pair-structures)
- 3 **Integrative** (middle to large groups)
- 4 **Associated** (the whole community)
- 5 **Interchanging** (people from several communities)

Systematizing of musical activities according to the occasion

As the most practicable scheme we decided the following order:

Performed music

- Ritual music
 - Musical structured praying, declamations
 - Religious determined music
 - Ceremonial music
- Entertainment music
 - Epic genres
 - Dance music
 - Instrumental entertainment
 - Dramatically determined music

Utilized music

- Personal songs / Personal playing
- Playing songs
- Working songs
- Love songs
- Lullabies, songs for children

The different parts of this construction do not exclude each other, for example, a lullaby can also be performed music in a performing situation as dramatically determined music on the stage. Or ritual declamation can fall into the category of utilized music as 'personal songs'. That belongs to the actual circumstances. When we classify our recordings we take into consideration all possible circumstances because of the special side effect of the recording situation that usually creates a performing character or transformed ritual practices into utilized situations.

Systematizing of musical activities according to the musical structures

First we analyze the construction of the musical material as the periodical ambit and the quantity of semantic patterns, which also includes stable pitch-connections or different treatment

of pitches. Then we study the interval relationships and included subordination. We call the basic pitch the related pitch because of the appearance of different 'related pitches' belonging to the structure of the musical units. As far as we didn't yet study the whole musical material of one desired musical culture we avoid the fixing of tonal systems. That will be the task of further research. But we can observe the sonic hierarchy by using relative expressions.

Secondly we study the structure of musical units as the phrase structure and the serial structure. The phrase structure we divide into free metric, solid metric, mixed, and polymetric phrase structures. In our transcriptions we usually try to make these structures visible through the order of rows.

The serial structures we sever into single-part and multi-part. Besides them we observe different combined structures, especially in complex performances.

Thirdly we analyze the musical arrangement and its variability. We find variable arrangements but we also find pieces with invariance of the sound color, of the sound volume, and of the practicing person belonging to sex, age or special experiences. Finally we try to comment the categories of sound functions and their hierarchy.

The following overview shows the different analytic steps in their related order:

number of participants	Individual			
	Dialogue			
	Integrative			
	Associated			
	Interchanging			
occasion	Performed music	Ritual music	Musical structured praying, declamations	
			Religious determined music	
			Ceremonial music	
		Entertaining music	Epic genres	
			Dance music	
			Instrumental entertainment	
	Utilized music	Personal songs / instrumentals	Playing songs	
			Working songs	
			Love songs	
			Lullabies, songs for children	
musical structures	Construction of the musical material	Periodical ambit		
			Quantity of semantic patterns	
			Interval relationship and subordination	
			Sonic hierarchy	
	Structure of the musical units	Phrase structures	Free metric	
			Solid metric	
			Mixed	
		Serial structures	Polymetric	
			Single-part	
	Combined structures	Multi-part		
	Arrangement	Variability of the arrangement	Invariable arrangements	Sound color invariance
				Sound volume invariance
		Functions	Variable arrangements	Personal invariance
Categories of sound functions				
	Hierarchy of sound functions			

Hmong song melodies can be easily determined in this systematic structure. Because of their nature it is not necessary to take „arrangements“, „categories of sound functions“ or hierarchy of sound functions“ into consideration (j...= major / n...= minor).

Composite comparison

Code Number	Participants	Occasion	Periodical ambit	Quantity of semantic patterns	Interval relationship	Sonic hierarchy	Phrase structures	Serial structures	Sound invariance
00087	Hmong, individual	utilized, for children	octave	5, 3 flexions, final cutting	j2/ 4/ j2/ n3	5, 8	solid metric, non-regular	phrases of different length	female voice
00093	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	octave	5, 3 flexions, final cutting	j2/ j2/ 4/ j2/ n3	5, 8	solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00094	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	octave	5, 2 flexions, final cutting	4/ n3/ j2/ j2	n3, 5	short introduction free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00095	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	fifth	4, 4 flexions	n3/ j2/ j2	n3, 5	solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00096	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	ninth	7, 3 flexions, final cutting	j2/ n3/ j2/ j2/ n3/ j2	4, 5, n3	short introduction free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00099	Hmong lay, dialogue	utilized, playing song, love song	octave	4, 3 flexions	5/ j2/ n3	5, 8	solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00101	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	fifthe	4, 2 flexions	n3/ j2/ j2	n3, 5	solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice (male voice)
00158	Hmong khao, integrative (unmarried people)	utilized, playing song	minor sixth	5, 2 flexions	n3 / j2 / j2 / n2, the initial flexion obtains a j2 over the lowest tone	5 (4+j2)	short introduction free metric, further flexible solid metric	phrases of different length	young voice

00167	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	fifthe	4, 2 flexions	n3/ j2/ j2	n3, 5	solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice (male voice)
00168	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	fifth (with final cutting major sixth)	5, 3 flexions	(j2)/ n3/ j2/ j2	4, 5, n3	short introduction free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00174	Hmong lay, integrative (unmarried people)	utilized, playing song / love song	octave	6, 4 flexions	4 / (j2) / j2+ / n2- / j2 / ; intervall j2+ / n2- changes to j2 / n2	4-4; 4-5; 3 different qualities	short introduction free metric, further solid metric	phrases of different length	young voice
00199	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	octave	6	j3/ n2/ j3/ n2/ j2	5, j3	solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00203	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	octave	5	4/ j3/ n2/ j2	5, 4	solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00209	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	fifth	5, 3 flexions, final cutting	4/ j3/ n2*/ j2 (first phrase ...j2/ n2)	4, 5	short introduction free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00212	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	ninth	6, final cutting	j2/ n3/ j2/ j2/ 4	4, 5	short intersection free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voices
00218	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	ninth	9, 2 flexions, final cutting	(4)/ j2/ n3/ j2/ j2/ n2/ j2/ j2	8, 5, j6	short introduction free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice

00234	Hmong, associated	performed, ritual, ceremonial / utilized, entertaining, epic	minor seventh	5, 7 flexions	n3/ j2/ n3/ j2	4 (2 different levels)	solid metric, non-regular	phrases of different length	male voice
00238	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	octave	6, 2 flexions, final cutting	(4)/ 4/ j2/ n2/ j2/ j2	4	short introduction free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00239	Hmong, dialogue	utilized, playing song, love song	fifth (with final cutting + minor third)	4, 4 flexions	(n3)/ j3/ n2/ j2	4	short introduction free metric, further solid metric, non-regular	phrases of different length	young voice
00241	Hmong dam, integrative	utilized, love song	octave	6, 3 flexions	n3 / j2 / j2 / n3 / j2	falling 8, 5, 4, n3	solid metric	phrases of different length	young female voice
00419	Hmong Khao, integrative	utilized, playing song, love song	major sixth	5, 1 flexion	j3 / n2 / j2 / j2	5, 4	short introduction free metric, further solid metric	phrases of different length	young voice (unmarried people)
00420	Hmong Khao, integrative	utilized, playing song, love song	minor sixth	5, 3 flexions	j3 / n2 / j2 / n2	4, falling 5	short introduction free metric, further solid metric	phrases of different length	young voice (unmarried people)
00542	Hmong Lay, integrative (unmarried people)	utilized, playing song	ninth	7, 4 flexions	j2 / n3 / j2 / j2 / n3 (j3) / j2 (n2), interval j3 / n2 changes to n3 / j2	8, 5, j2	short introduction free metric, further solid metric	phrases of different length	young voice

Table: Comparison concerning interval relationship (in half-step display)

00087					1		1				1		1			1
00093					1		1		1		1		1			1
00094	2				2			2		2		2				
00095					2			2		2		2				
00096					3			3		3		3			3	3
00099					1					1		1				1
00101					2			2		2		2				
00158					4			4	4	4		4	4		4	
00167					2			2		2		2				
00168					*	2		2		2		2			2	
00174	4				4			4	4	4		4				
00199	4				4			4	4	4		4				
00203	4				4			4	4	4		4				
00209					4			4	4	4		4				
00212					3			3		3		3			3	3
00218	*	3			3			3		3		3	3		3	3
00234					x			x		x		x				
00238	y				y			y	y	y		y				
00239					4			4		4		4				
00241					2			2		2		2			2	2
00419					4			4	4	4		4	4		4	
00420					4			4	4	4		4				
00542					3			3		3		3			3	3*

* Instable intervals depend on melodic direction

Conclusion

Do we take the interval relationship in the main melodic orientation space, the fifth within the sonic hierarchy, we find four main types of melodic lines, which are individually performed. The individuality concerns first of all fillings in the structure of intervals, especially obvious in the first group (00087, 00093, 00099), and in the extension of the actual regular ambit. This observation leads us to the conclusion that actual interval relationship and ambit are only a secondary sign for classification. Typical long held tones as in examples of the fourth group (00158, 00209, 00239, 00429, 00420) can be very different in their micro-structure. This group can be divided into two different ways of individual interpretation, the first with a specific long held tone and the second with an extension of ambit into the lower fourth.

Two melodies do not fit into the classification: 00234 and 00238, transcription No. 18 and 19. The first one is an epic song which is based on a parallel construction of fourths and does not reach any fifth-space. It seems to be a very archaic melody that could be later “completed” through experiences of modernised Lao songs²⁷. The other song is evidently a modern song composed in the 1960s or 1970s.

²⁷ The song structure reminds of other very strictly performed instrumentals, which they call “very old”. See also: Jähnichen; Gisa: Research Report – Archives of Traditional Music in Laos, National Library / ATML, Vientiane.2001: 77 and 79-81.



Figure 9: Young girls preparing balls and songs in Xamtay, province Huaphan, the former revolutionary centre near the border to Vietnam
(Photo: G.Jähnichen 2000)

A further result is the observation of interchanging patterns which are not suitable to special local references. It means that possibly the repertoire of Hmong songs in the area of the two provinces Xiengkhuang and Huaphan as well as in remoted districts of Luang Prabang and Bolikhamxay is already uniformed through mass media and forced mobility due to war times and reconstruction, migration and refugee movements abroad.

Very interesting is the general characteristic of generating absolutely individual melodic lines. In each example and in all the other recordings there was no one song with a repetition of a single melodic line. Avoiding repetitions is therefore a remarkable sign of Hmong song melodies.

We hope that the Media section of the National Library in Vientiane can preserve a part of that creativity, which is successfully connected to the history of the main Hmong groups in the region. This article is only a very small step into this direction and should be followed by further investigations.

References

Barney, L G.

1967 „The Meo of Xieng Khouang Province, Laos “. In: Peter Kunstädter (Ed.): *Southeast Asian Tribes, Minorities, and Nations*. Princeton, N.J.: Princeton University Press: 271 - 294.

Bourotte, B.

1943 „Mariages et funérailles chez les Meo blancs de la région de Nong-Het “. In: *Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Homme* (Hanoi) 6: 33 - 56.

Catlin, Amy

1982 Speech Surrogate Systems of the Hmong: From Singing Voices to Talking Reeds. In: *The Hmong in the West: Observations and Reports*. Bruce T. Downing and Douglas P. Olney, eds. pp. Minneapolis: Center for Urban and Regional Affairs, University of Minnesota: 170-199.

1997 Puzzling the text: Thought-songs, secret languages, and archaic tones in Hmong music. In: *World of Music* 39(2):69-81.

Clarke, Samuel

1911 *Among the Tribes in South-West China*. London: China Inland Mission, Morgan and Scott.

Dang Nghiem Van

1993 *The Flood Myth and the Origin of Ethnic Groups in Southeast Asia*. In: *Journal of American Folklore* 106 (Summer 1993): 304-337.

Falk, Catherine

2004 The Private and Public Lives of the Hmong Qeej and Miao Lusheng. In *The Hmong of Australia: Culture and Diaspora*. Eds. Nicholas Tapp and Gary Yia Lee. Canberra, Australia: Pandanus Books, Research School of Pacific and Asian Studies, The Australian National University: 123-152.

Hong Thao

1995 „Hmong Music “. In : *Nhac Viet – The Journal of Vietnamese Music*, vol. 4, No. 2, Fall, Special Issue.

Jähnichen, Gisa

2001 *Research Report – Archives of Traditional Music in Laos, National Library / ATML*, Vientiane.

2001 Mundorgel-„Akrobatik “ der Hmong in Huaphan und Xiengkhuang. In: *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland*, Bd. XI, ed. by Marianne Bröcker, Bamberg: Universitätsbibliothek: 75-89.

Johns, Brenda

1986 *An Introduction to White Hmong Sung Poetry*. In: *The Hmong World*, Editors, Brenda Johns and David Strecker, New Haven, CT: Council on Southeast Asia Studies: 5-11.

Symonds, Patricia V.

1991 *Cosmology and the Cycle of Life: Hmong Views of Birth, Death and Gender in a Mountain Village in Northern Thailand*. PhD diss., Brown University.

Tapp, Nicholas

1989 „Hmong Religion “. In: *Asian Folklore Studies* 48: 59 - 94.

聽見臺灣南管歷史的聲音兼談 臺灣南管音樂的發展一 從臺灣南管有聲出版品說起 (1920-1980)

林珀姬

摘要

筆者於本刊上期，介紹了 80 年代至今的有聲出版品，大部份都是可購買得到的有聲資料。本期中，筆者擬介紹臺灣早期的有聲出版品，依年代區分為兩期：分別為日治時期 (1920-1940)，與光復後至 80 年代 (約 1950 前後 -1980)，這些較為早期的有聲資料大部份都已絕版，是坊間見不到的，但透過老唱片上相關資料的解讀，卻有助於我們對近百年來南管音樂發展的瞭解。

關鍵詞：老唱盤；南管音樂；日治時期

Hearing Taiwanese Nankuan Music's Historical Sound
- On Nankuan Music's Development in Taiwan through a Survey of
Sound Recording Publications (1920-1980)

LIN, Po-Chi

Associate Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

In the last issue, the author has introduced Taiwanese Nankuan's sound recordings between the 1980's and today, which can be easily purchased. In this issue, the author would like to introduce publications during Taiwan's Japanese governing period (ca. 1920-1940's) and post-Guangfu period (ca. 1950-1980's), which are out of print and hard to find in the market. Through the help of these recordings, we will understand more about the development of Taiwanese Nankuan music in the recent hundred years.

Keywords: historical recordings, Nankuan music, Taiwan's Japanese governing period

前言

本省從日本人引進留聲機，製作臺灣民間音樂唱片，讓我們至今還可聽見近百年前的南管音樂唱奏，上期所介紹《聽到台灣歷史的聲音》中的一片 CD，只是其中的十片老曲盤（老唱片）的集錄再現，目前此時期可見的老唱片，除了臺灣出版之外，還有很大部分是在廈門與香港出版。據筆者訪談所知，臺、港、大陸、韓國、日本等地，均有收藏家蒐藏，故詳細出版數量有多少？對筆者言，是未知數；日後希望有機會拜訪各收藏家，再做詳細介紹。目前僅就手邊已知資料做介紹；至於光復後至 80 年代前，臺灣的有聲出版品，因為當時尚未有著作權法，加以許多唱片公司，均屬小本經營，或地方性的小公司，因此小公司之間往往輾轉翻拷，究竟何者為第一手錄音，資料比對尚須花費時日，僅就已有資料論述其概略。根據臺灣的唱片業發展，本文將知見臺灣南管音樂有聲出版品，從 1920 年至 1980 年，分為二階段介紹：一為日治時期（1920-1940），二為戰後至 80 年代（1940-1980）。

一、知見臺灣早期南管有聲出版品

(一)臺灣1920年—1930年間南管有聲出版品

日治時期南管音樂有聲出版品，除了上期所介紹，由國立傳統藝術中心於 2000 年重新轉錄出版，隸屬於《聽見台灣歷史的聲音》有聲書，十張 CD 中之第八張南管音樂外，我們尚可從下面南管音樂出版的部分清單，一窺梗概：

1. 和13年（1938）六月黑利家唱片南管音樂總目

序號 ¹	出版品相關資訊（出版者、編號、年代）	影音資料內容（曲目、演唱者）	備註
11	REGAL 利家唱片編號 T29，1920 年代出版	長滾一燈花開 阿梅演唱	
12	REGAL 利家唱片編號 T30，1920 年代出版	相思引—蓮步 阿梅演唱	蓮步即「蓮步行來」，為秦雪梅故事。
13	REGAL 利家唱片編號 T31，1920 年代出版	倍思一出漢關 阿梅演唱	

¹ 序號延續前期已出版的《聽見臺灣歷史的聲音》資料，故從 11 開始。

14	REGAL 利家唱片編號 T32 ，1920 年代出版	五更鬧 阿樓演唱	可能為〈三腳潮·聽門樓〉。 ²
15	REGAL 利家唱片編號 T33 ，1920 年代出版	十三腔一山險峻（一） 阿樓演唱	此為紅利家出版品，T33 與 T34 二片，據吳火煌先生提供資料（從聲音比對），山險峻應是阿梅演唱，非阿樓。資料印刷有誤。
16	REGAL 利家唱片編號 T34 ，1920 年代出版	十三腔一山險峻（二） 阿樓演唱	
17	REGAL 利家唱片編號 T35 ，1920 年代出版	長潮陽春—有緣千里 長潮陽春—幸逢元宵 阿樓演唱	Niponophone（鷹印）編號 F127 同
18	REGAL 利家唱片編號 T36 ，1920 年代出版	嫂嫂我你知 阿樓演唱	
19	REGAL 利家唱片編號 T37 ，1920 年代出版	水車—花波（婆）斷 水車—記得當初 阿樓演唱	原 Niponophone 編號 F129
20	REGAL 利家唱片編號 T38 ，1920 年代出版	北疊—我是細字 黃生演唱	曲名應為「我是小二」，（閩音同）或為「小二一名叫阿利」。《台灣唱片思想起》與《聽到台灣歷史的聲音》二書中，T36，T38，演唱者有出入，此據《聽到台灣歷史的聲音》。
21	REGAL 利家唱片編號 T39 ，1920 年代出版	潮陽春—一身愛到 黃生演唱	此「黃生」應為鹿港過雲齋的黃生，與阿樓等人赴日錄音。「一身愛到」為指套《花園外邊》落疊部分，常被當作曲唱。
22	REGAL 利家唱片編號 T108 ，1920 年代出版	中滾—望明月 南管桂演唱	南管桂是藝旦。

² 2006.5.20 在彰化戲曲館，聽到從留聲機中呈現的音響，確定此曲為潮陽春聽門樓。

23	REGAL 利家唱片編號 T114 ，1920 年代出版	桃花破情 五開花 江顯發演唱	桃花破情，可能是南管小戲 桃花搭渡之一段，五開花是 潮陽春下的牌名。
24	REGAL 利家唱片編號 T135 ，1920 年代出版	聽見靈奎（雞） 江顯發演唱	手抄本中「靈雞」二字常記 寫為「靈奎」，倍思管，見 於陳三五娘劇中，屬戲仔 曲。

以上序號 11-24 為黑利家唱片，昭和 13 年（1938）六月南管音樂總目。這些唱片的演唱者，除了江顯發不確定是否落籍臺灣外，阿樓、阿梅、黃生皆為鹿港人，從歷史看，鹿港與臺南，是臺灣南管館閣歷史紀錄最早的地區，其中以鹿港的雅正齋、聚英社最為悠久，約有 200 多年；阿梅與阿樓赴日錄製的唱片，為日蓄公司第一批南管唱片，時約 1925-1926 年。南管桂是藝旦，以唱南管聞名，南管藝師吳昆仁先生（90 歲，歿）、臺北絃友陳瑞柳（88 歲）先生，皆聽過其名；³江顯發為臺北大稻埕江家人，江家原籍福建惠安，其家族字派為「胤中際景，克承嘉謨，丕顯前烈，遠啓宏圖」，⁴臺北和鳴南樂社江謨堅先生說，江顯發是他的孫字輩，陳瑞柳先生的《台灣光復後南管先賢記》第 72 位為艋舺聚英社成員江顯來，與江顯發同輩。不過當時的江家人據說因做生意的關係，兩岸來來往往，此人可能並未在臺灣落腳落地生根，因為江謨堅先生對此同房親戚並不熟悉；另在序號 43-Columbia 編號 80005，可見到其相關館閣名稱為「凌雲閣」或「凌雲閣會」，此館非臺灣館閣，加上郭明木先生⁵提供廈門劇（即南音）之資料中，尚有多張江顯發演唱的唱片，故筆者推斷江顯發的唱片，應是廈門的錄音。

就臺灣唱片的發展史看，1925 年柏野正次郎接辦「日蓄」公司，發行 REGAL 利家唱片，1928 年柏野正次郎出任 Columbia 古倫美亞公司臺北出張所的支店長，「日蓄」則以他太太名義繼續發行利家唱片，故利家唱片目錄在古倫美亞音樂唱片總目錄之下可見，同時也有古倫美亞重刻現象。1931 年古倫美亞公司因應唱片市場的競爭，將唱片分為三等級，古倫美亞商標每片售價 1 元 65 錢，利家唱片的紅標每片是 1 元 20 錢，利家唱片的黑標每片是 90 錢。顯然低價位較能吸引臺灣一般的民眾，正所謂「薄利多銷」。

從此唱片目錄中可知，利家唱片錄音的主體，轉移到純以臺灣人為主，同時又以較低價位來吸引民眾購買；根據典藏老唱片的友言，目前所蒐購的老唱片幾乎集中在中南部，

³ 據陳瑞柳先生說法，南管桂是在鹿港學唱曲的。光復後從良，居住在南部。

⁴ 江家字派「胤中際景克承嘉謨，丕顯前烈遠啓宏圖」共 16 世，據陳萬篤教授指出，一般都用 20 世，用 16 世是很奇怪的事。

⁵ 郭明木先生是漳浦籠海人，老唱片收藏家，南音愛好者。筆者於 2005 年 9 月至廈門開會，由曾學文先生介紹認識。

而筆者在北部館閣的訪談中，所得的資訊是「臺北的南管人差不多是不聽南管唱片」，因此從日治時期到 70 年代止，所有有聲出版品幾乎以中南部絃友為主，北部南管人不參與錄製唱片。

以上日治時期以臺灣人為主，錄製的南管唱片，演唱曲目計有：

1. 三撩拍：〈長滾·燈花開透〉、〈相思引·蓮步行來〉、〈長潮陽春·出漢關〉、〈長潮陽春·有緣千里〉、〈長潮陽春·幸逢元宵〉。
2. 一二拍：〈中滾十三腔·山險峻〉、〈水車·花婆斷〉、〈水車·記得當初〉、〈中滾·望明月〉、〈潮陽春·聽見靈雞〉（戲仔曲）、〈？·五更鬧〉（疑為〈三腳潮·聽門樓〉或歌仔）、〈五開花·？〉（疑為歌仔）。
3. 疊拍：〈北疊·我是細字〉、〈潮疊·一身愛到〉、〈？·桃花破情〉（疑為歌仔）、〈？·嫂嫂我你知〉（疑為歌仔或戲仔曲）。

這些曲目中，〈五開花〉是南管門頭潮楊春下的牌名，非曲名，但筆者以為此曲可能是已歌仔化的曲子，因為臺灣歌仔戲中就以「五開花」為名，當作曲牌用；〈嫂嫂我你知〉、〈桃花破情〉，不是一般南管清唱熟悉的曲目，筆者未見於臺灣手抄本曲目，可能也是戲子曲，甚或是歌仔調，至於其他的曲目都是現今常被演唱的曲子。

2. 古倫美亞發行唱片南管音樂總目錄

序號	出版品相關資訊（出版者、編號、年代）	影音資料內容（曲目、演唱者）	備註
25	Columbia 古倫美亞 編號 15000，1930 年代出版	中滾十三腔—聽門樓 (一)(二) 阿嬌演唱	
26	Columbia 古倫美亞 編號 15001，1930 年代出版	中滾十三腔—聽門樓 (第三段) 阿嬌演唱 北青陽—啓公婆 阿嬌、玉秀演唱	啓公婆為指套春今卜返之第二節。二人對唱，應是有戲劇成分在內，非南管清唱。
27	Columbia 古倫美亞 編號 15002，1930 年代出版	相思引—遙望情君 吳翼萍演唱	
28	Columbia 古倫美亞 編號 15003，1930 年代出版	相思引—回想當日。 彩霞演唱	彩霞為廈門著名儒家女伶。
29	Columbia 古倫美亞 編號 15004，1930 年代出版	相思引—回想當日 彩霞演唱	

30	Columbia 古倫美亞 編號 15005, 1930 年代出版	相思引—回想當日（第五段） 彩霞演唱	本片為第五段，故前二片應為一二三四段，三片一套合為一曲
31	Columbia 古倫美亞 編號 15006, 1930 年代出版	中滾十三腔—山險峻 彩霞演唱	15006 與 15007 收於《聽見台灣歷史的聲音》
32	Columbia 古倫美亞 編號 15007, 1930 年代出版	中滾十三腔—山險峻 彩霞演唱	
33	Columbia 古倫美亞 編號 15008, 1930 年代出版	北疊—探花間 孫烏鎮演唱	亦見於麗歌唱片，麗歌序號 52-57 皆為孫烏鎮演唱。
34	Columbia 古倫美亞 編號 15009, 1930 年代出版	短滾—聽閒人 中滾—恨冤家 吳澄木演唱	吳澄木應為吳澄水，《聽見台灣歷史的聲音》「水」、「木」形近致誤。
35	Columbia 古倫美亞 編號 15010, 1930 年代出版	薄情郎 阮邀君 吳澄木演唱	亦見於麗歌唱片，麗歌序號 102-130 皆為吳澄水演唱，可能是相互翻拷。
36	Columbia 古倫美亞 編號 15011, 1930 年代出版	自別馬上郎 吳澄木演唱	
37	Columbia 古倫美亞 編號 15012, 1930 年代出版	審英台 王財喜演唱 ⁶	亦見於麗歌唱片。 ⁷ 審英台是三伯英台的一段折子戲，應是歌仔演唱。
38	Columbia 古倫美亞 編號 15013, 1930 年代出版	琴絃聲和 益春我彈你聽 吳澄木演唱	益春我彈你聽，彈字應為「坦」，是潮語的「說」，戲仔曲，〈陳三五娘〉「賞花」折中，五娘與益春對唱的唱段，此曲由五娘演唱。
39	Columbia 古倫美亞 編號 80001, 1930 年代出版	相思引—思想情人 望王 南管桂演唱	Columbia 古倫美亞初期以編號 8 開頭出版各式各樣的臺灣音樂

⁶ 根據漳浦龍海地區的郭明木先生所提供的資料：王雅忠，漳州人，民初曾錄歌仔（錦歌）〈鬧蔥蔥〉，是美國物克多唱片公司出版；孫烏鎮、王財喜皆為王雅忠的徒弟，早年也是唱歌仔出身。因此筆者認為這些人所演唱的曲目，可能較接近歌仔戲唱腔的南管曲，南管曲在歌仔戲中被運用，大都是些小曲，以疊拍或一二拍為多，如北疊、潮陽春、潮疊等的曲目。

⁷ 麗歌序號 14-47 皆為王財喜演唱，均以劇名注記，非南管曲名，故可能是歌仔調唱腔，Columbia 與麗歌可能是相互翻拷。

40	Columbia 古倫美亞 編號 80002, 1930 年代出版	相思引—思想情人 望王 南管桂演唱	望王可能是望吾鄉，民間常簡稱為望吾，吾、王二字音近。思想情人長度約 15-20 分鐘，此曲為潮相思，故可能望吾指其落潮之故，而非另為一曲。
41	Columbia 古倫美亞 編號 80003, 1930 年代出版	中滾—隨君出來 江顯發演唱	
42	Columbia 古倫美亞 編號 80004, 1930 年代出版	梅花 江顯發、外三名	梅花操為南管四大名譜之一，「外三名」表示與江顯發等共四名，為上四管演奏。可見江顯發能唱能奏。
43	Columbia 古倫美亞 編號 80005, 1930 年代出版	梅花珠明 凌雲閣會	80004 與 80005 應為一套梅花操，「凌雲閣會」應是館閣名稱，在麗歌唱片中稱為「凌雲閣」。
44	Columbia 古倫美亞 編號 80031, 1930 年代出版	金錢北—赤壁上 短滾—小冬天 南管桂演唱	小冬天指短滾—冬天寒。
45	Columbia 古倫美亞 編號 80032, 1930 年代出版	赤壁上 小冬天 南管桂演唱	
46	Columbia 古倫美亞 編號 80061, 1930 年代出版	錦板—鼓返五更 江顯發演唱	
47	Columbia 古倫美亞 編號 80062, 1930 年代出版	錦板—鼓返五更 江顯發演唱	二片，葉龍彥《台灣唱片思想起》誤作為五片。

No25-47 為 1938 年 6 月古倫美亞發行唱片總目錄上的南管音樂資料，見於國立傳統藝術中心出版出版的《聽見台灣歷史的聲音》P.153-164，為彰化縣北斗地政事務所陳慶芳主任所提供；⁸ 此資料亦見於《台灣唱片思想起》P.206-220，係由林良哲先生提供；其中部分曲目已被選錄在《聽見台灣歷史的聲音》南管音樂 CD 中。臺灣唱片史中，因為時代轉變，有些公司在結束營業後，或轉移、合併產權等，原唱片成為絕版，後因應市場需求，而復刻出版的情形很多。如日治時期的唱片 REGAL 利家唱片編號 T31 (F124)，F124 即為

⁸ 陳慶芳先生現為彰化文化局局長。

NIPONOPHONE 原出版編號；兩岸唱片公司相類似的情況亦可見，如郭明木先生提供的麗歌唱片⁹，也有重複現象。

這張目錄中，除了南管散曲外，出現了指套《春今卜返》之第二節〈啓公婆〉與譜《梅花操》，不過〈啓公婆〉是當作曲唱的，在臺灣，指套當曲唱，有兩種情形，一種是戲仔曲，一種是太平歌的演唱，而日治時期的藝旦，也有唱指套，以表其飽學之現象。其它散曲曲目計有：

1. 七撩拍：〈倍工·薄情人〉
2. 三撩拍：〈長滾·琴絃聲和〉、〈相思引·遙忘情君〉、〈相思引·回想當日〉、〈相思引·思想情人〉。
3. 一二拍：〈中滾十三腔·聽門樓〉、〈中滾十三腔·山險峻〉、〈中滾·恨冤家〉、〈中滾·隨君出來〉、〈短滾·聽閒人〉、〈短滾·冬天寒〉、〈金錢北·赤壁上〉、〈錦板·鼓返五更〉、〈雙閨·阮邀君〉。
4. 疊拍：〈北疊·探花間〉¹⁰、〈潮疊·益春我咁你聽〉（戲仔曲）。
5. 待查曲源：〈？·自別馬上郎〉、〈？·審英台〉

這些曲目除了〈薄情人〉、〈自別馬上郎〉、〈審英台〉外，其他曲目仍是目前南管界常聽聞的曲目。

就演唱者來看，四位男性演唱者，除了江顯發所唱的〈錦板·鼓返五更〉，是屬於「功夫曲」，江顯發出身的江家是南管世家，曾於民國 45 年成立江姓南樂堂，是臺北地區僅見的家庭式南管私塾；據江謨堅先生表示，以前他們在惠安的家族，都會南管，所以江顯發南管的造詣應該是不錯的，但也可能參與戲班的工作，所以有桃花破情之類的戲子曲。再根據漳浦龍海地區郭明木先生提供的資料：孫烏鎮、王財喜都是錦歌藝人王雅忠的徒弟，故這幾人所唱可能是歌仔化的南管戲仔曲。

⁹ 根據李坤城先生言，麗歌係香港的公司。

¹⁰ 根據鹿港雅正齋黃成祧先生表示，〈探花間〉、〈果子雲〉均為北疊唱法，以前常在廟前「落地掃」表演時演唱，此「花間」指的是「烟花間」，演唱內容都是粉味的。

3.臺北地區老唱片收藏資料

序號	出版品相關資訊（出版者、編號、年代）	影音資料內容（曲目、演唱者）	備註
48	Victor 美國勝利唱機公司 編號 43152	南管清曲 劉府打趕 A 面倍思對口 B 面五空對口 儒家潘在 吳文聲	吳火煌先生提供。
49	Victor 美國勝利唱機公司 編號 43718	四腔譜—五湖遊 一二段 廈門音 集安堂樂員演奏 ¹¹	A：第一節 金錢經 B：第二節 呵嚨句
50	Victor 美國勝利唱機公司 編號 43723	短滾指—汝因勢 一二段 廈門音 集安堂樂員演奏	陳麗文小姐提供。 ¹²
51	Victor 美國勝利機片公司 編號 43726	廈門音 想思引—風落梧桐 一二段 麗華演唱 集安堂樂員奏拍	想思引即相思引。陳麗文小姐提供。
52	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43727	廈門音 A 想思引—風落梧桐 三段 麗華演唱 集安堂樂員奏拍 B 倍滾—推枕著衣 全段 集安堂樂員奏拍 廈門著名歌妓雪嬌演唱	倍滾即望遠行。推枕著衣為指套為君去第二節泥金書落一二拍之尾段，是有名的指尾，也常被演唱。陳麗文小姐提供。

¹¹ 據吳火煌先生提供資料，此唱片演奏為品管，其中二絃又以廣絃代替。一般館閣演奏是不用廣絃，但南管戲演出則用，筆者蒐集的香港曲藝團的奏唱，也有用廣絃代替二絃的例子。

¹² 陳麗文與陳文榮夫婦為歐陽泰的學生，所提供之唱片均為歐陽先生之遺物，陳文榮夫婦亦保有歐陽泰先生的手抄本。

53	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43728	廈門音 北調—輾轉 一二段 ¹³ 集安堂樂員奏拍 廈門著名歌妓金枝演唱	陳麗文小姐提供。
54	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43729	廈門音 A 北調—輾轉 三段 集安堂樂員奏 拍廈門著名歌妓金枝演唱 B 交枝—心頭悶 全段 ¹⁴ 廈門著名歌妓金枝演唱	陳麗文小姐提供。
55	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43731	廈門音 北相思—無處棲 一二段 集安堂樂員奏拍 廈門著名歌妓金枝演唱	陳麗文小姐提供。
56	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43732	廈門音 A 北相思—無處棲 三段 集安堂樂員奏拍 廈門著名歌妓金枝演唱 B 五腔譜—起手引 全段 集安堂演奏	五腔指即五空管的指套。 陳麗文小姐提供。
57	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43733	廈門音 北調—懇明台 一 二段 廈門集安堂音樂員拍奏 廈門著名歌妓雪嬌演唱	北調即錦板。 陳麗文小姐提供。
58	Victor 美國勝利唱片公司 編號 43734	廈門音 四腔指—我爲麼孫不肖 ¹⁵ 全段 廈門集安堂演奏	四腔指即四空管的指套。 陳麗文小姐提供。

¹³ 「北調—輾轉」即是「輾轉亂方寸」，此曲爲歐陽泰先生之妻（老絃友尊稱她爲「泰姆」）的曲目。歐陽泰先生（即歐陽啓泰）是廈門集安堂絃友，其妻藝旦出身，擅長唱曲，臺北地區的老曲腳陳梅、江月雲等均曾在其門下受教，習得此曲，筆者再從江月雲女士習得此曲。

¹⁴ 交枝即玉交枝，此曲門頭爲玉交枝猴，曲名爲「心頭悶懨懨」，曲中有官話與泉音的交互演唱，泉語「交」與「猴」諧音，故稱「猴」，此曲的唱法有廈門派與泉州派唱法不同，泉州唱法咬住字頭至韻尾收音，廈門唱法則先收音，然後以「ㄨ」牽音。

¹⁵ 正確名應爲「我爲乜」、「孫不肖」；爲指套〈春今卜返〉之最後二節。

59-61	Columbia 三片	朱弁回家	南管戲曲。 無編號、亦無中文，「朱弁回家」係書寫貼上。 陳麗文小姐提供。
62	Victor 物克多唱盤 編號 42567	廈門御前清曲 潮陽春—花園外邊、有心 倍思調—虧伊費盡 特請一等儒家 王雅忠	唱盤上寫「係攝中國名班子弟曲調」。吳火煌先生提供。 「有心」應為「一身」 ¹⁶
63	NITTO MARK (日東) 編號 WS2508，	南曲 倍思三腳潮—花園外 (三)(四) 玉嬌演唱潘榮枝改編 伴奏 廈門龍賢堂	唱盤唱寫「世界最高級 SWC 式錄音」。吳火煌先生提供。
64	鶴標唱片 編號台特 1033，1920-1930 年代出版	二北—重台別 潮疊—魚水相逢 阿梅演唱	二北又稱北青陽，琵琶：陳貢、三弦：黃生、二弦：郭龍、簫：萬良，皆為遏雲齋成員。此張唱片為赴日灌錄。吳火煌先生提供。
65	Niponophone (鷹印) 編號 F127，1920 年代出版	南管曲 A：倍思—有緣千里 鹿港阿梅演唱 B：倍思—幸逢太平 鹿港阿樓演唱	REGAL 編號 T35， Columbia 編號 F127 同。 吳火煌先生提供。

以上為散見於臺北少數收藏家手中的老唱片，主要是由陳麗文小姐與吳火煌先生提供，這些老唱片有些是在日本錄音，如利家唱片；而陳麗文小姐提供者，原為來自廈門集安堂的歐陽泰夫婦之遺物，是廈門錄音的老唱片。根據臺北絃友先賢施振華《閒話前廈門南管—集安堂》一文：

英商百代公司於民國十七年錄音，集安堂操樂者有黃蘊山、王增源、陳秀津、傅慈東、許啟章、白坎臣、歐陽泰等人，演唱者有金枝、麗華、雪嬌等女士，共灌指譜曲十七套，曾增印八次。

光復後臺北地區南管音樂發展，與集安堂的音樂傳承有關，而集安堂唱片，臺灣所見已有 10 張，但所見錄音資料，均為美國勝利公司出版，與施文所提為英商百代公司錄音不

¹⁶ 指套〈花園外邊〉共三節：花園外邊、忽聽見、虧伊。一般常從「一身愛到我君鄉里」起唱，故名「一身」。故本張唱盤 A 面是一身、B 面是虧伊。

符，詳細情況為何，有待釐清。

另一與臺北南管音樂發展有關的人物是潘榮枝，序號 63 唱片上標明為：

南曲，倍思三腳潮—花園外（三）（四），玉嬌演唱，潘榮枝改編伴奏，廈門龍賢堂伴奏。

此唱片有幾點值得思考：

1. 花園外邊，門頭非「三腳潮」，但臺灣民間手抄本也可見到以此記寫者，可見對於「門頭」，民間認知上有些差距存在。
2. 從聲音辨識是男聲演唱外，唱片上卻記為「玉嬌」，是女性名，筆者與吳火煌先生討論，推想此人可能是潘榮枝本人？
3. 從聲音判斷，此曲並未經改編，演唱者是男性，潘榮枝為臺北地區著名館先生，曾經赴廈門學南管，筆者在臺北華聲社所學的「五湖遊」，即是他的版本，與臺灣其他地區不同，而潘榮枝 1923 年，曾在新莊的館閣為「聚賢堂」教館，依照臺灣館閣命名習慣，可見傳承關係看，因此臺灣的「聚賢堂」，可能與廈門「龍賢堂」有傳承關係？不過 2005 年 9 月筆者赴廈門訪問時，詢問當地樂人，均不知有此館，很遺憾未獲結果，希望有機會再繼續查訪。

又據李坤城《不插電聽唱片的時代—日治時期台灣唱片發展漫談》一文提及 1925 年金鳥印唱片來臺錄音，發行 7 吋唱片，唱片材質以厚紙板為主，外層塗蟲膠而成，曾出版包括有南管音樂；1931 年太平唱片公司創立，來臺後改為泰平唱片，也曾發行過南管音樂。不過筆者訪問另一位老唱片收藏家林良哲先生，則表示金鳥印唱片沒有南管音樂的出版；筆者因尚未見到金鳥印與泰平的南管唱片，故不敢斷言。

4. 郭明木先生提供的南管老唱片資料¹⁷

序號	出版品相關資訊（出版者、編號、年代）	影音資料內容（曲目、演唱者）	備註
01-02	麗歌 A3985-86	心頭傷悲（1-2） 演唱者鳳玉，女史 ¹⁸	中滾。
03-04	麗歌 A3997-98	見水鴨（1-2）鳳玉，女史	長滾

¹⁷ 本目錄資料係龍海郭明木先生整理提供，目錄上標明是「廈門劇」，據郭先生表示，就是南音，上未註明門頭，故筆者將門頭加註於備註欄；部份曲目之曲名記寫方式，與臺灣歌仔或劇名記寫相同，同時演唱者又具有戲班身分，故筆者判斷非南管曲，一併加註於備註欄。

¹⁸ 「女史」為對學養有素女性的尊稱，就如現在尊稱「女士」般。「女唱史」亦是。

05-07	麗歌 A4003-05	請月姑 (1-3) 鳳玉, 女史	尪姨歌
08	麗歌 A4006	大家聽說 鳳玉, 女史	北疊
09-10	麗歌 A4023-24	捻步 鳳玉, 女史	相思引
11	麗歌 A4028	三哥 寬 鳳玉, 女史	長潮陽春
12-13	麗歌 A4047-48	不良心意 (1-2) 鳳玉, 女史	中滾
14-15	麗歌 A617-18	英台入墓 (1-2) 王財喜	14-47 均以劇名為題。
16-17	麗歌 A619-20	相府打趕 (1-2) 王財喜	可能與序號 46 之劉府打趕同, 為呂蒙正故事
18-19	麗歌 A647-48	英臺吊紙 王財喜	
20-21	麗歌 A649-50	李阿仙賣身 (1-2) 王財喜	
22-23	麗歌 A651-52	千金 球 (1-2) 王財喜	
24-28	麗歌 A657-58	花婆弄 (1-2) 王財喜	
26-27	麗歌 A659-60	鄭元和入乞界 (1-2) 王財喜	
28-29	麗歌 A677-78	仙伯做功德 (1-2) 王財喜	
30-31	麗歌 A679-80	媒姆探問 (1-2) 王財喜	
32-33	麗歌 A687-88	審英台 (1-2) 王財喜	
34-35	麗歌 A689-90	益春留傘 (1-2) 王財喜	
36-39	麗歌 A691-94	蒙正遇彩樓 (1-4) 王財喜	
40-45	麗歌 A719-24	雜細記 (1-6) 王財喜	
46-47	麗歌 A725-26	馬俊納聘 (1-2) 王財喜	
48-50	麗歌 A701-03	聽門樓 (1-3) 阿嬌、玉秀	中滾十三腔
51	麗歌 A704	啓公婆 阿嬌、玉秀	北青陽
52-53	麗歌 A621-22	昭君禁冷宮 (1-2) 孫烏鎮	52-77 孫烏鎮所唱, 根據曲名記寫方式, 筆者認為應是歌仔, 非南管曲。
54-55	麗歌 A623-24	覽爛歌 (1-2) 孫烏鎮	北疊
56-57	麗歌 A641-42	雪梅降世 (1-2) 孫烏鎮	56-61 此曲有可能是以國慶調 (廈門調) 演唱雪梅故事, 亦稱雪梅思君。 ¹⁹
58-59	麗歌 A643-44	雪梅入學 (1-2) 孫烏鎮	
60-61	麗歌 A645-46	雪梅做功德 (1-2) 孫烏鎮	
62-65	麗歌 A653-56	死某歌 (1-4) 孫烏鎮	閩南民歌 (歌仔)
66-67	麗歌 A683-84	蒙正除破窯 (1-2) 孫烏鎮	
68-69	麗歌 A685-86	姜女宿草厝 (1-2) 孫烏鎮	

¹⁹ 「雪梅思君」一曲, 又稱「國慶調」、「廈門調」, 在日治時期已相當流行, 詞為七字句, 每段歌詞是八句, 從正月唱到十二月, 加上曲頭、煞尾, 共有十四段歌詞, 屬於勸世敘述曲辭, 亦可稱為「十二月調」。至於詳細內容, 希望日後郭明木先生能提供相關有聲資料, 再做比對。

70-71	麗歌 A711-12	探花間 (1-2) 孫烏鎮	
72-73	麗歌 A713-14	漢王得夢 (1-2) 孫烏鎮	
74-75	麗歌 A715-16	陳三相走 (1-2) 孫烏鎮	
76-77	百代 A717-18	英台相五更 (1-2) 孫烏鎮	
78-81	麗歌 A4015-18	遠望鄉里 (1-4) 紅玉，女史	錦板四朝元
82	麗歌 A4030	師兄聽說 紅玉，女史	福馬郎
83	麗歌 A4041	恨冤家 紅玉，女史	中滾
84-85	麗歌 A4043-44	壓花會 (1-2) 紅玉	寡疊
86	麗歌 A727	菱花鏡台 許標純	金錢花 (或寡北?)，為 〈陳三五娘〉劇中曲
87	麗歌 A728	嫵勸阿娘 許標純	潮疊，〈陳三五娘〉
88	麗歌 A4013-14	心頭悶懨懨 (1-2) 阿英，女史	玉交枝猴
89	麗歌 A695-98	告大人 (1-4) 阿嬌	南北交
90-91	麗歌 A3983-84	一路安然 (1-2) 花碧，女史	錦板
92	麗歌 A3992	非是阮 花碧，女史	雙閨
93-94	麗歌 A3999-400	孤棲悶 (1-2) 花碧，女史	潮疊
95-96	麗歌 A4007-09	聽見杜鵑 (1-3) 花碧，女史	錦板
97	麗歌 A4022	賭博漢 花碧，女史	聲聲漏疊
98-99	麗歌 A4025-27	幸遇良才 (1-3) 花碧，女史	倍工
100	麗歌 A4039	憨調直 花碧，女史	北疊
101	麗歌 A4040	益春不嫁 花碧，女史	潮疊
102	麗歌 A613	聽閒人 吳澄水	短滾。 102-130 均為吳澄水唱。
103	麗歌 A614	恨冤家 吳澄水	中滾
104	麗歌 A615	孫飛虎 吳澄水	野風餐
105	麗歌 A61 6	阿娘褲段 吳澄水	水車
106	麗歌 A629	非是阮 吳澄水	雙閨
107-108	麗歌 A631-32	論文作賦 (1-2) 吳澄水	短相思
109-110	麗歌 A637-38	遙望情君 (1-2) 吳澄水	相思引
111	麗歌 A661	風打梨 吳澄水	寡疊
112	麗歌 A662	親到祝家門 吳澄水	?
113	麗歌 A663	攜手並肩 吳澄水	?
114	麗歌 A664	林大僥幸 吳澄水	貓捕鼠過聲聲鬧

115	麗歌 A706	倍思鷓鴣啼落望吾鄉 吳澄水	？
116	麗歌 A707-09	輾轉三思 (1-3) 吳澄水	北相思
117	麗歌 A710	母共子說 吳澄水	？
118-119	麗歌 A737-38	自別馬上郎 (1-2) 吳澄水	同 Columbia 古倫美亞編號 15011。
120	麗歌 A743	琴弦聲和 吳澄水	長滾。同 Columbia 古倫美亞編號 15013。
121	麗歌 A744	益春我談你听 吳澄水	曲名應為「益春我咀你聽」潮陽春。同 Columbia 古倫美亞編號 15013。
122-123	麗歌 A745-46	隨君出來 (1-2) 吳澄水	中滾
124-125	麗歌 A747-48	二更鼓 (1-2) 吳澄水	短滾
126	麗歌 A749	薄情人 吳澄水	倍工三台令。 ²⁰ 同 Columbia 古倫美亞編號 15010。
127	麗歌 A750	阮邀君 吳澄水	雙閨，「番婆弄」劇中番婆唱。同 Columbia 古倫美亞編號 15010。
128-129	麗歌 A751-52	娘仔聽嫺拜告 (1-2) 吳澄水	潮陽春
130-131	麗歌 A639-40	偷眼眺 (1-2) 吳翼萍	寡北，「私會」折中益春唱
132	麗歌 A705	長水車 吳翼萍	？
133-134	麗歌 A3987-88	為伊割 (1-2) 寶喜，女史	短相思
135-136	麗歌 A3993-94	魚水相逢 (1-2) 寶喜，女史	潮疊
137-138	麗歌 A4011-12	出漢關 (1-2) 寶喜，女史	長潮陽春
139-140	勝利 57038-39A-B	背真容 (1-4) 寶釵	中滾十三腔
141-142	勝利 57045-46A-B	新十二步思想 (1-4) 林寶嬋	145-151 應為歌仔的演唱，此三標題在傳統歌子冊常見
143-144	勝利 57032-33A-B	新敕桃查某歌 (1-4) 林寶嬋	
145	勝利 57037A-B	新行船歌 (3-4) 林寶嬋	
146-148	麗歌 A3989-91	赤壁 (1-3) 金治，女史	金錢北
149-150	麗歌 A3995-96	阿娘聽嫺 1-2) 金治，女史	長潮陽春

²⁰ 據筆者田野調查資料顯示：日治時期，倍工三台令著名曲目有「四人」：敕桃人、討魚人、僥倖人、薄情人；目前大概 80 歲以上的老絃友曾聽聞過。

151-154	麗歌 A665-68	山險峻（1-4）彩霞	中滾十三腔，同 Columbia 古倫美亞編號 15006-05007
155-159	麗歌 A669-73	回想當日（1-5）彩霞	相思引，同 Columbia 古倫美亞編號 15003-15005
160-161	麗歌 A675-76	小妹聽（1-2）彩霞	長潮陽春
162-163	麗歌 A699-70	三寡倍思 ²¹ （1-2）	？
164-165	麗歌 A4001-02	燈花開（1-2）筱金枝	長滾
166	麗歌 A4010	年久月深 筱金枝	長潮陽春
167-169	麗歌 A4019-21	鼓返五（1-3）筱金枝	即鼓返五更，錦板，南管弦友常以二字或三字簡稱曲名，以示其對曲目的熟悉度。
170	麗歌 A4029	看汝行儀 筱金枝	福馬
171-174	麗歌 A4031-34	大冬天（1-4）筱金枝	中滾十三腔。以〈冬天寒〉為名的曲目有錦板、中滾十三腔、短滾等，短滾稱為「小冬天」，中滾十三腔稱為「大冬天」。
175-177	百代 A4035-37	遠看見長亭（1-3）筱金枝	相思引千里急
178	麗歌 A4038	飼蟲狗拖 筱金枝	福馬（金錢花亦有一曲）
179	麗歌 A4042	梧桐葉落 筱金枝	短滾
180-183	麗歌 A609-12	忍下得（1-4）凌雲閣 ²²	錦板過潮調
184	鶴鳴 51511-D ²³	誰想伊 素霞 著名女唱史 麗麗精銳南樂團拍奏	長望遠，本曲為指套《為君去》第二齣《泥金書》落長望遠之部分。
185	勝利 43720 ²⁴	長玉交 二個一段長滾鵲踏枝 那恐畏二段 集安堂樂員伴奏金枝演唱	

²¹ 南管指套有三寡四倍思之名，「三寡」指寡北的舉起金杯、梳妝、出漢關；「四倍思」指倍思的移步遊賞、聽見杜鵑、花園外邊、忍下得。其中忍下得第一齣為錦板過潮調，故仍歸屬倍思曲。至於曲名，筆者未曾聽過以「三寡倍思」為名者。

²² 此處出現的館閣名稱「凌雲閣」，應是 Columbia 古倫美亞編號 80004-80005，江顯發所屬的館閣，指套「忍下得」在日治時期，臺灣各地的館閣常演奏。

²³ 據郭明木先生告知 51511-ABC 為山險峻三段。

²⁴ 據郭明木先生告知：他藏有 6 張集安堂唱片，除上列三張，尚有編號 43728、43731、43732 等，後三張與臺灣所見相同，即歐陽啓泰先生之唱片。圖二編號 43721，則非其所藏。故目前施振華先生文中所提集安社的 17 張唱片，已見問世的共有 14 張。據郭先生來函告知，法商百代公司於 1930 年底被英商收購，而英商收購後，一直延用法商百代公司的商標，直至 1934 年才掛牌為英商百代公司。而且在郭先生收藏的百代公司唱片實物與目錄中，均未見集安堂與金枝、麗華、雪嬌等錄音的唱片，因此施文中提及之百代公司錄音事，可能有誤。

186	勝利 43722	北調 魚沉一二段 集安堂樂員伴奏麗華演唱	
187	勝利 43725	四空短滾嫺隨官人全段 集安堂樂員伴奏金枝演唱	
188	勝利 43721	寡北 出庭一二段 集安堂樂員伴奏雪嬌演唱	B 面記為出門，應是出庭之誤。(見圖二)



附圖一：郭明木先生提供之老唱片圖片



附圖二：郭明木先生提供之老唱片圖片

以上資料雖非臺灣出版品，但大陸淪陷之前，兩岸交流頻繁，有些唱片曲目與演唱者，與臺灣所見相同，兩相印證，更能瞭解當時的有聲出版品所呈現之現象，以兩岸歌仔戲為

例，臺灣稱「歌仔戲」，大陸叫「薊劇」；臺灣「歌仔」，大陸稱「錦歌」；早期臺灣的歌仔戲藝人也有兼習南管曲的，如歌仔戲苦旦泰斗廖瓊枝女士，會唱不少南管曲，從南管戲班出身，南管戲沒落後，轉入歌仔戲班的藝人會唱南管的更多，如新錦珠劇團的陳錦姬，現從事歌仔戲班的演出。而從歌仔戲唱腔看，將南管曲調作曲牌運用的為數也不少，如將水、慢頭、緊疊等，所以歌仔戲班出身的演唱者會唱南管，或是以歌仔化的方式演唱南管曲都是可能的，如筆者訪問鹿港雅正齋黃成桃先生時，黃先生表示〈探花間〉、〈果子雲〉門頭均為北疊，以前在廟前看「落地掃」表演時，丑角常演唱這類曲目，內容都是比較逗趣談諧，而「花間」指的是「烟花間」，演唱內容都是粉味的。而孫烏鎮、吳財喜、王雅忠等都具錦歌藝人身分，這就印證了日治時期的南管有聲資料，所包含的層面較廣，不能用現在南管弦管演唱方式一以概之，它兼有洞管、品管式的唱法，又如上期《第三期關渡音樂學刊》文中提到王以敬或阿樓的唱法，較接近太平歌唱法；甚或已歌仔化的南管曲目，如〈探花間〉、〈果子雲〉等。

另外可以提供思考的，是演唱者的身分，老唱片上所呈現的資訊要如何解讀？在稱謂上，女性演唱者最常見的稱謂是：「名伶」、「儒家女伶」、「儒家優伶」、「歌妓」、「閣旦」、「女史」、「女唱史」；男性演唱者一般是「一等儒家」、「儒家」，而以館閣掛名者為少數，僅集安堂、凌雲閣、龍賢堂、星洲延南樂部²⁵等。從南管音樂的發展看，此一時期館閣活動以男性為主體，故不管是稱呼「名伶」、「儒家女伶」、「歌妓」、「女史」，其實其身分就是藝旦，以賣唱為職業，但藝旦也分等級，她們所唱的曲目少數是以演唱功夫取勝，如由集安堂所伴奏的幾位藝旦：麗華、金枝、雪嬌等人，能演唱民間所謂的「功夫曲」：山險峻、懇明台、思想情人等曲目，其地位是比較高的，唱片上都標明「廈門著名歌妓」，演唱的曲目都是相當有份量，這些藝旦的演唱藝術，受到著名館閣的肯定，才得以合作灌錄唱片；其他的藝旦演唱，均未註名伴唱團體，唱片公司較容易找到的伴唱成員，當然是戲班後場或走唱藝人。從前藝旦間就曾流傳「有錢共君斷、無錢恨冤家」這樣的說法，〈共君斷約〉、〈恨冤家〉是藝旦間最具代表性的曲目，給賞金多的客人，就唱一曲〈共君斷約〉，碰到小氣的客人就唱〈恨冤家〉吧！因此藝旦演唱曲目之曲辭內容，較多涉及男歡女愛之類，如〈回想當日〉、〈魚水相逢〉、〈燈花開透〉、〈共君結托〉等等，這類曲目在當今館閣中，良家婦女參與演唱的活動時，有些人就避諱，不願唱此類曲目。

至於男性演唱者，雖稱「一等儒家」，並不代表他的身分是文人，廈門著名館閣集安堂，

²⁵ 此館閣名係郭明木先生提供。

就是文人匯集處，館閣的優良傳統就是不接受金錢的唱奏，因為他們是「御前清客」，不得失了身分與禮數。從 Victor 編號 42567 唱盤上寫「係攝中國名班子弟曲調，特請一等儒家王雅忠演唱」，以及王雅忠、孫烏鎮、王財喜等是錦歌藝人來看，筆者以為這些男性演唱者，應該都是戲班後場或走唱藝人，故演唱曲目多偏於小曲、草曲、或戲仔曲類，如〈林大僥倖〉、〈探花間〉、〈門樓起更〉等等。由於這些老唱片大部分還未能轉錄，聽到實際的聲音，僅就唱片上有關的文字資料探討。

從演唱曲目來看，日治時期之曲目包含：

指：忍下得、花園外邊、汝因勢、我為乜孫不肖（春今卜返套之指尾）、出庭前、那恐畏、魚沉雁杳

曲：

七撩拍：幸遇良材、杯酒勸君、薄情人

三撩拍：遠看見長亭、風落梧桐、緣分牽絆、思想情人、蓮步行出、遙望情君、回想當日、燈花開透、見許水鴨、琴絃聲和、有緣千里、出漢關、幸逢元宵、三哥暫寬、小妹聽、年久月深、誰想伊

一二拍：輾轉三思、懇明台、告大人、偷眼眺、無處棲、赤壁上、遠望鄉里、一路安然、冬天寒、聽見杜鵑、鼓返五更、為伊割吊、心頭悶懨懨、菱花鏡台、看汝行儀、師兄聽說、非是阮、看古時、背真容、出府門、山險峻、聽門樓、啓公婆、恨冤家、不良心意、心頭傷悲、隨君出來、望明月、聽閒人、阮邀君、梧桐葉落、花婆斷、記得當初、請月姑、賭博漢、孫飛虎、阿娘褲段、林大僥倖、門樓起更、益春我坦你聽、阿娘聽嫻、娘子聽嫻拜告、飼蟲狗拖

疊拍：我是小二、大家聽說、壓花會、風打梨、孤棲悶、嫻勸阿娘、益春不嫁

譜：梅花操、五湖遊

以上所見指、譜有聲資料不多，主體是曲，大部分的曲目，也都可在臺灣民間手抄本中見到，這也正說明了近百年來的南管音樂活動，曲的演唱是最受重視，到目前為止，館閣整絃活動中，也是以唱曲為主體。而所見的指套除了〈汝因勢〉、〈我為乜孫不肖〉是純粹由集安堂器樂演奏，²⁶其餘皆由著名歌妓演唱，歌妓會唱指套，代表其南管演唱技巧受到敬重；這也可印證集安堂在唱曲方面的弱勢，故所有錄音皆請藝旦演唱。

筆者另一反向的思考是，此時期灌錄唱片的大部分唱奏者均非館閣子弟，而戲班從業

²⁶「集安堂」素以指譜演奏聞名，廈門另一館閣「錦華閣」則以唱曲著稱。

員或藝旦，因職業上的考量，唱法往往不如館閣子弟嚴謹，因此從這些聲音比對，不能認為當時館閣中的南管演唱就是如此，而以戲齣為名的幾張唱片，也有可能是以折子戲唱段為主的呈現，如光復後臺灣新聲唱片中的《呂蒙正打趕》也是以戲齣為名。

以上為目前筆者所見日治時期的老唱片，郭明木先生提供的資料，僅是他已整理的一部分；筆者在韓國認識的李晉源教授，留學北京，是中央音樂學院音樂系博士，他也收藏了部分南音老唱片。未來更多的錄音資料陸續被整理出來後，也許可提供學者對於南管音樂研究。

二、光復後至 80 年代（約 1950 前後 -1980）

1. 光復後的錄音技術與唱片業的發展²⁷

戰後至 80 年代，科技發展上相當迅速，與臺灣的經濟起飛，使得民眾的消費能力大幅提升。此時期的有聲資料出版品也與前期有相當程度的不同，首先從唱片的發展概況做一介紹：1945 年 8 月，中日戰爭結束，78 轉的黑膠唱片也跟著結束出版。唱片的發展有了重大突破，1948 年，美國「歌倫比亞公司」發明「細微音溝」的錄音方法，將唱片的轉速改為每分鐘 33 又 1/3 轉，使唱片的容量，大幅增加為 40 分鐘；而 1951 年，英國研究成功高度原音唱片，1952 年，美國又研究出使高度原音唱片的聲音更加完美真實的高傳真「Hi-Fi」唱片，在當時，可謂一劃時代的改進；接著 1970 年，美國「哥倫比亞」唱片公司，研究發展出「SQ」（Stereo Quadra）「矩陣式四聲道唱片」，1972 年，日本「JVC」與美國「RCA」試驗成功「CD-4」與「分立式四聲道唱片」；兩種發明使音樂的播放更具臨場感。到了 1980 年，被譽為「夢幻般的音響」的「雷射唱片」（CD）問世，使用者再也不必顧慮磨損，更無靜電、灰塵、發霉等的困擾。

戰後初期的臺灣，百廢待舉，物資極為匱乏，唱片成爲一種「奢侈品」。直至 50 年代初期，臺灣才開始出現麗歌、亞洲、女王、鳴鳳等幾家小型家庭式的唱片製作工廠。²⁸1976 年，「第一唱片公司」購入西德最新式的「刻片機」，臺灣的唱片技術也逐漸跟上歐、美先進國家。1963 年，荷蘭「飛利浦公司」研製成功寬度僅有 1/8 英吋的「卡式錄音帶」，並同時推出攜帶型的「卡式錄音機」。1979 年底，日本「新力（SONY）公司」推出一種高品質的輕重量錄音機「隨身聽」（Walkman）。「卡式錄音機」及「隨身聽」都具有體積輕巧、攜

²⁷ 此部分文字節選自楊克隆碩士論文—臺灣唱片業的過去與未來。

²⁸ 此時期臺灣的唱片錄製技術都不如戰前的日本，故此時期的唱片效果不佳，雜音甚多。

帶容易、價格低廉、換帶方便等特色，不僅使得音樂的播放更為方便，並導致傳統的「唱片」迅速地由「卡式錄音帶」所取代。

80年代中期之後，發展出「多軌錄音」的技術，錄製唱片時，先將不同的聲音由各軌收錄，每一軌的聲音都能單獨受控，再由錄音師調整它的音頻、音量及時空效果；每一軌的內容也可以一再重複錄製、接合，再由混音師提高音質，最後才將多音路的訊號，融入混合板之中，大大地提高了音樂的豐富性。1982年，「CD」以每張新臺幣850元的高額售價，在臺灣上市；1986年，碟影（VCD）唱片在臺灣上市；1990年，臺灣的「鍊德科技公司」在「新竹科學園區」設廠量產「CD」，才逐漸降低國內「CD」的價格。

隨著經濟的起飛，50年代開始，臺灣的唱片市場逐漸復興，直至1967年止，向「內政部」登記有案的發行業者共計117家，此外還有26家的唱片製造廠，其中70年代之前成立，較為著名的唱片公司，有四海、環球、麗歌、福茂、第一、鳴鳳、思明、四海、亞洲、環球、海山、麗歌、女王等；70年代之間，又有歌林、新格、鄉城、光美等唱片公司成立，其中以歌林、新格兩家唱片公司最為出色；到了80年代，臺灣的唱片業更為興盛，飛羚、滾石、天鼎、飛碟、上格、喜瑪拉雅、藍白、大大、吉馬、華倫、點將、金園、鄉城、瑞星、名冠、飛鷹、水晶、可登、寶麗金、綜一等唱片公司紛紛成立，而以滾石、飛碟兩家執唱片界之牛耳。

2. 光復後臺灣的南管音樂有聲出版品（約1950前後-1980）

光復後，臺灣的南管音樂有聲出版品，集中出現在中南部，以鹿港地區的新聲唱片出版品為最大宗，其主要演唱者大部分為鹿港人與附近的戲班。

序號	出版品相關資訊（出版者、編號、年代）	影音資料內容（曲目、演唱者）	備註
1	新聲唱片公司編號 VLP165，1950年代出版	記當初 感謝公主 望明月 魚沈雁杳 梧桐葉落 一間草厝 茶薇架	未註明演唱者，但與其他唱片公司出版品相同曲目，可能為翻拷。 環球 UNC.No.656（33又1/3轉）、鈴鈴 FL-273同。

2	新聲唱片公司編號 VLP202 ，1950 年代出版	北相思—我為汝 施珠點演唱	鹿港聚英社演奏，新聲 唱 片 VLP202、VL271、 VL272、VL276 共四張。 據王昆山先生表示約為民 國四十年代的錄音。 ²⁹
3	新聲唱片公司編號 VLP204 ，1950 年代出版	相思引—回想當日 中滾—出畫堂 鹿港施雪子演唱	新聲南管團
4	新聲唱片公司編號 VLP207 ，1950 年代出版	中滾十三腔—獻紙錢 綿搭絮—三千兩金 二北疊—小字一名 鹿港施雪子演唱	新聲南管團 小字一名應為小子一名， 與果子魂同為二北疊。
5	新聲唱片公司編號 VLP208 ，1950 年代出版	果子雲 ³⁰ （桂子、雪子演 唱） 呂蒙正打趕（雪子演唱）	新聲南管團。 呂蒙正打趕為南管（九甲） 戲演唱。
6	新聲唱片公司編號 VLP209 ，1950 年代出版	相思引—思想情人 長滾—紗窗外 鹿港施雪子演唱	新聲南管團
7	新聲唱片公司編號 VL271 ，1950 年代出版	杯酒勸君（秀蓮演唱） 無處棲（施珠點演唱）	鹿港聚英社演奏
8	新聲唱片公司編號 VL272 ，1950 年代出版	冥日為君（秀蓮演唱） 孤棲悶（秀蓮演唱） 為伊割吊（秀蓮演唱） 昭君悶（施珠點演唱）	鹿港聚英社演奏 昭君悶通常指王昭君在冷 宮中那一段戲的唱段，非 南管清曲。
9	新聲唱片公司編號 VL273 ，1950 年代出版	南管清曲 A. 羨君瑞 珠點主唱 B. 忽聽見枝上 當天夏紙（當天下咒） 秀蓮主唱新聲南管團伴奏	此唱片為塑膠片，輕、薄。 新聲南管團

²⁹ 見呂錘寬《民國以來南管文化的演變》收錄於八十三年度全國文藝季《千載清音—南管》學術研討會論文集 p.127，新聲唱片 VLP202、VL271、VL272、VL276 共四張。鹿港聚英社演奏，據王昆山先生表示約為民國四十年代的錄音。

³⁰ 「果子雲」一曲為鹿港人填詞以二北疊演唱，聚英社施永川先生，特別提供聚英社先賢王金耳先生演唱的錄音資料與曲詩，內容以臺灣的水果名為主，曲中賣水果的主角為喬雲，故名。但以「小子一名叫喬雲」起唱，故正確名應為「小子一名」。（見附圖一）

10	新聲唱片公司編號 VLP33	中滾十三腔—輕輕行 嫺勸夫人（大葉演唱）	新聲南管團
11	新聲唱片公司編號 VLP34	長潮陽春—早起日上 長潮陽春—幸逢元宵 （大葉演唱） 相思引—緣份牽絆 到醒（阿樓演唱） ³¹	新聲南管團
12	新聲唱片公司編號 VLP35	錦板—遠望鄉里 大葉演唱	新聲南管團
13	新聲唱片公司編號 VL-36	金錢北—赤壁上 阿樓演唱 長滾—三更鼓 大葉演唱	新聲南管團 VLP204、VLP207、 VLP208、VLP209、VL273 、VLP33、VLP34、VLP35 、VL-36、VLP74、VLP75 共 11 張
14	新聲唱片公司編號 VL276 ，1950 年代出版	四時景 虧伊歷山	鹿港聚英社演奏 琵琶：施魯，洞簫：王崑 山，二絃：林德其，三絃： 張波。
15	新聲唱片公司編號 VLP71-73，1950 年代出版	咬臍打獵 ³² 演唱者：王秀蒼、周彩雲 、周昆娥	
16	新聲唱片公司編號 VLP74 ，1950 年代出版	長滾—燈花開透 （珠子點演唱） 中滾十三腔—聽門樓 （施雪子演唱）	珠子點應為施珠點，聚英 社。施雪子為新聲南管團。
17	新聲唱片公司編號 VLP75 ，1950 年代出版	長潮陽春—阿娘差遣 長潮陽春—小妹聽 一身愛到（花園外） 施雪子演唱	以上 No2-17 為鹿港牛墟頭 新聲唱片所屬新聲南管團 與聚英社的演出。
18	亞洲唱片編號 TL-1	相思引—風落梧桐 南北交—告大人 臺南南聲社蔡小月演唱	

³¹ 阿樓為鹿港瑤林街人，即鹿港雅正齋先賢圖中的施碟，她是先賢圖中唯一的女士，原是鹿港地區著名的藝旦，曾到廈門學南管，為過雲齋成員，為陳貢與郭水雲的學生，光復後適人，參加雅正齋活動。

³² 筆者在吳火煌先生家，聽此唱片，內容為九甲戲，有說白與鑼鼓與噴吶之過場樂，但唱腔為洞館唱腔。

19	亞洲唱片編號 TL-2	錦板—遠望鄉里 中滾—懶繡停針 短滾—冬天寒 臺南南聲社蔡小月演唱	
20-23	歌樂唱片公司編號 LN2022-4 (三片), 1950年代出版 (33又1/3轉, LP, 此為易碎片, 厚重)	正宗南管戲: 昭君和番 演唱者: 王秀蒼、王秀鳳、高雄子、周秀昆、王水、許金枝	此為九甲戲, 藝人自稱南管戲, 與 VLP71-73 皆為新麗園劇團錄音
24-27	國賓唱片公司編號 KP-154-157 (共四片), (33又1/3轉, 此為黑色塑膠片, 輕、薄)	南管九甲戲 (白字戲): 石平貴王寶釧 施金錠編導 秀鳳、秀雲主唱 錦玉鳳劇團 民聲國樂團 聯合演奏	
28	鳴鳳唱片編號 Co-52	三台令 (四段) 綿搭架 陽關三疊尾 (四段) 南聲國樂社演奏	1952-1960 臺北市南聲國樂社在美盛茶行活動
29	鳴鳳唱片編號 Co-37	遙望情君 看見盞燈 不良心意 早知恁負心 南聲國樂社演唱	
30	鳴鳳唱片編號 Co-150	出漢關 推枕著衣 望明月 繡成孤鸞 (陳富美演唱)	臺北閩南樂府演出 民國 52.11.15. 出版
31	亞洲唱片編號 VL-185	三更鼓 阿娘聽嫺 三哥暫寬 年久月深 恨冤家 無處棲 師兄聽說 看恁行爲	環球唱片編號 UNL-633 同為廈門南曲

32	環球唱片編號 UNE-566	廈門南曲 出漢關 把鼓樂 心頭傷悲 不良心意 夫為功名	鈴鈴唱片公司編號 FL-272 同
33	環球唱片編號 UNL-632	廈門南曲 非是阮 山險峻 正更深 遠望鄉里	鈴鈴唱片公司編號 FL-271 同
34	環球唱片編號 UNL-633	廈門南曲 長滾一三更鼓 阿娘聽嫻 三哥暫寬 年久月深 恨冤家 無處棲 師兄聽說 看恁行為	亞洲唱片編號 VL-185
35	環球唱片編號 UNE-656	廈門南曲 記當初 感謝公主 望明月 魚沈雁杳 梧桐葉落 一間草厝	新聲編號 VLP165 鈴鈴編 號 FL-273 同。
36	女王唱片編號 QNL 5040	A 面：汝因勢 梅花操 B 面：茗象巍巍？ 翠裙腰 北妝台	封面上記為「因汝勢」「北 台粧」，誤。 茗象巍巍不知所指。

37	鈴鈴唱片公司編號 FL-271	廈門南曲第一集 非是阮 山險峻 正更深 遠望鄉里	
38	鈴鈴唱片公司編號 FL-272	廈門南曲第二集 出漢關 把鼓樂 心頭傷悲 不良心意 夫為功名	
39	鈴鈴唱片公司編號 FL-273	廈門南曲第三集 記當初 感謝公主 望明月 魚沈雁杳 梧桐葉落 一間草厝 茶薇架	
40	鈴鈴唱片公司編號 FL-274	廈門南曲第四集 為伊割吊 共君斷 孤棲悶 元宵十五 因送哥嫂 拜告將軍 茶薇架	名為廈門南曲，代表此來源來自香港（或廈門），非臺灣館閣唱腔。
41	鈴鈴唱片公司編號 RR-7020	A. 望明月（蔡小品） B. 杯酒勸君（魏秀雲）	編號 RR 立體身歷聲，原 33 又 1/3 轉，LP，立體聲錄音，此為黑膠易碎片，厚重。 B 面同 FL-396
42	鈴鈴唱片公司編號 RR-7021	A. 輕輕行（郭麗雲） B. 三更人（郭麗雲） 見許水鴨（魏秀雲）	前二首亦同 FL-395，第三首同 FL-394

43	鈴鈴唱片公司編號 FL-394	臺灣南管歌曲第一集 山險峻 見許水鴨 魏秀雲演唱	集斌社鈴鈴錄音帶 RA-8072 將 FL-394 與 FL-396 集為一 捲。
44	鈴鈴唱片公司編號 FL-395	臺灣南管歌曲第二集 輕輕行 三更人 郭麗雲演唱	集斌社
45	鈴鈴唱片公司編號 FL-396	臺灣南管歌曲第三集 杯酒勸君（魏秀雲演唱） 遙望情君（郭麗雲演唱）	集斌社
46	鈴鈴唱片公司編號 FL-397	臺灣南管歌曲第四集 我為汝（魏秀雲演唱） 出漠關（郭麗雲演唱）	集斌社
47	鈴鈴唱片公司編號 FL-398	臺灣南管歌曲第五集 回想當日（魏秀雲演唱） 滿空飛（郭麗雲演唱）	集斌社
48	鈴鈴唱片公司編號 FL-399	南管歌曲第六集 聽見杜鵑 燈花開透 魏秀雲演唱	集斌社
49	鈴鈴唱片公司編號 FL-400	南管歌曲第七集 告大人 望明月 魏秀雲演唱	集斌社奏唱之唱片共七張 ，上書「施光華先生，別 號老虎先指導」，錄音時間 大約是民國 51 年（1962）
50	鈴鈴唱片公司編號 FL-700	月照芙蓉（郭敏華演唱） 水月耀光（瑟：鍾伯齡、 三弦：黃進發、二絃：廖 振泰、簫：楊世漢）	高雄市閩南同鄉會南樂社 （國聲南樂社）自 1956 創 館吳彥點指導多年，直至 1970 未另聘先生。
51	鈴鈴唱片公司編號 FL-701	燈花開透（郭敏華演唱） 忍下得	高雄市閩南同鄉會南樂社
52	鈴鈴唱片公司編號 FL-702	遠望鄉里 為伊割吊 何麗貞演唱	高雄市閩南同鄉會南樂社

53	鈴鈴唱片公司編號 FL-703	綠柳殘梅 但得強企 茶薇架 顏如玉演唱	高雄市閩南同鄉會南樂社
54	鈴鈴唱片公司編號 FL-704	因送哥嫂 秋天梧桐（孫月芬演唱） 起手板	高雄市閩南同鄉會南樂社
55	鈴鈴唱片公司編號 FL-721	風落梧桐 秀才先行（顏如玉演唱）	高雄市閩南同鄉會南樂社
56	鈴鈴唱片公司編號 FL-722	輾轉亂方寸 看見前面 推枕著衣（顏如玉演唱）	高雄市閩南同鄉會南樂社 鈴鈴錄音帶 RA-8067 將 FL-722 與 FL-399 集為一 捲。
57	鈴鈴唱片公司編號 FL-723	三更鼓 汝停這（顏如玉演唱）	高雄市閩南同鄉會南樂社
58	鈴鈴唱片公司編號 FL-724	寺內孤棲 小妹聽（何麗貞演唱）	高雄市閩南同鄉會南樂社
59	鈴鈴唱片公司編號 FL-725	懶繡停針 師兄聽說 早起日上（何麗貞演唱）	高雄市閩南同鄉會南樂社
60	鈴鈴唱片公司編號 FL-726	非是阮（何麗貞演唱） 霏霏颯颯、八展舞 暗想君（孫月芬演唱） 起手板	高雄市閩南同鄉會南樂社
61	鈴鈴唱片公司編號 FL-727	小姐聽說 念月英（孫月芬演唱） 孫不肖、五湖遊	高雄市閩南同鄉會南樂社
62-64	鈴鈴唱片公司編號 FL-757-759（三片）	南管戲：益春留傘 佳人不就、三哥暫寬、因 送哥嫂、值年六月、有緣 千里 演唱者：蔡小品、葉金英 、王秋香	北港南華閣演奏

65-67	鈴鈴唱片公司 編號 FL-760-761（三片）	南管戲：小悶 聽見杜鵑、為伊割吊、孤 棲悶、南澳折 演唱者：葉金英、王秋香	北港南華閣演奏
68	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8061 ³³	春今卜返全套 梅花操全套	編號 RA 者為錄音帶。
69	鈴鈴唱片公司 編號 RA-80 62	忍下得 五湖遊 八展舞 孫不肖	高雄市閩南同鄉會南樂社。翻拷來源：FL701、726、727
70	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8063	小姐聽說（孫月芬） 念月英（孫月芬） 燈花開透（郭敏華） 非是阮（何麗貞） 因送哥嫂（孫月芬） 秋天梧桐（孫月芬）	
71	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8064	寺內孤棲（何麗貞） 小妹聽（何麗貞） 風落梧桐（顏如玉） 秀才先行（顏如玉）	FL-724，FL-721
72	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8065	月照芙蓉（郭敏華） 滿空飛（魏秀雲演唱） 我為汝（魏秀雲演唱） 出漢關（郭麗雲演唱）	
73	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8066	回想當日（郭麗雲演唱） 懶繡停針（何麗貞） 師兄聽說（何麗貞） 早起日上（何麗貞）	鈴鈴錄音帶 RA-8066 將 FL-725 與 FL-398（回想當日）集為一捲。
74	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8067	輾轉亂方寸（顏如玉） 看見前面（顏如玉） 推枕著衣（顏如玉） 聽見杜鵑（魏秀雲演唱） 燈花開透（魏秀雲演唱）	

³³ 臺灣錄音帶大約在 60 年代至 70 年代開始普及。錄音帶上署北港魏虎先生指揮錄音。但原唱片署施光華先生（老虎先）。

75	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8068	三更鼓 (顏如玉) 汝停這 (顏如玉) 綠柳殘梅 (顏如玉) 但得強企 (顏如玉)	
76	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8069	告大人 (魏秀雲演唱) 三更人 (郭麗雲演唱) 遠望鄉里 (何麗貞) 爲伊割吊 (何麗貞)	
77	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8070	南管戲：陳姑操琴	臺灣閩南同鄉會 1964 年錄音。據劉贊格先生言，此劇學自南管戲藝師李祥石。
78	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8071	重臺別 (蔡小品) 望明月 (蔡小品) 輕輕行 (郭麗雲) 見許水鴨 (魏秀雲)	
79	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8072 ³⁴	杯酒勸君 (魏秀雲) 遙望情君 (蔡小品) 山險峻 (魏秀雲) 見許水鴨 (魏秀雲)	
80	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8073	南管戲：小悶 蔡小品、王秋香、葉金英、蔡水浪演唱	北港南華閣同 FL-760-761
81	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8074	南管戲：陳三相思	臺灣閩南同鄉會 1964 年錄音
82	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8075	南管戲：私會 (陳三五娘)	臺灣閩南同鄉會 1964 年錄音
83	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8076	南管戲：雪梅教子 (上下)	臺灣閩南同鄉會 1960 年錄音
84	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8077	南管戲：昭君和番 (上下)	臺灣閩南同鄉會 1960 年錄音
85	鈴鈴唱片公司 編號 RA-8078	南管戲：益春留傘 (上下) 蔡小品、王秋香、葉金英合唱	錄音帶上署北港魏虎先生指揮錄音，有誤，原唱片署蔡水浪先生。

³⁴ 從鈴鈴唱片產品轉爲錄音帶，R8061-8072 皆爲舊唱片轉拷，在同卷的音樂內容上的安排，可能遷就帶子長度，而將各原有唱片上的曲目相互摻雜錄製，因此不如唱片之有條理。

86	鈴鈴唱片公司編號 RA-8079 1960 年代出版	南管戲：玉堂春（蘇三起解）蔡昆秀、許周蕊、龔玉秀、黃美悅、王花枝、楊來子、林素巒等演唱	正新麗園南管歌劇團（1964 年成立）
87	鈴鈴唱片公司編號 RA-8080A 1960 年代出版	南管戲：李文俊（火燒百花台）（上）蔡昆秀、許周蕊、龔玉秀、黃美悅、王花枝、楊來子、林素巒等演唱	正新麗園南管歌劇團
88	鈴鈴唱片公司編號 RA-8080B	南管戲：李文俊（火燒百花臺）（下）	
89	鈴鈴唱片公司編號 RA-8081A 1960 年代出版	南管戲：事久見人心（議贈姻緣）（上）蔡昆秀、許周蕊、龔玉秀、黃美悅、王花枝、楊來子、林素巒等演唱	正新麗園南管歌劇團據新錦珠陳廷全先生表示，《事久見人心》原是新錦珠劇團的劇本。
90	鈴鈴唱片公司編號 RA-8081B	南管戲：事久見人心（議贈姻緣）（下）	
91	臺南南聲社（一）	倍工一杯酒勸君（蔡小月） 短相思一看見盞燈（陳舜珍） 倍工一玉簫聲（廖織枝）	為紀念首次赴菲演出，錄製一套四張唱片，非對外銷售，係免費贈與臺灣與菲律賓的絃友，委託亞洲唱片公司錄音（規格為 10 寸，轉速為 33.3rpm）。民國 52 年出版。伴奏者計有：廣先、伍約翰、曾省、張相、張鴻明、蔡菊、陳允、謝永欽。
92	臺南南聲社（二）	相思引—昨夜一夢（陳富美） 相思引—遙望情君 福馬郎—感謝公主（蔡小月）	

93	臺南南聲社（三）	相思引—思想情人 （何秀英） 玉交猴—心頭悶 （蔡小月） 崑腔寡—滿空飛 （廖織枝）	
94	臺南南聲社（四）	中滾—輕輕行（陳富美） 中滾—聽門樓（何秀英） 長滾—三更鼓（廖織枝）	
95	臺北閩南樂府錄音，1971年美國 Anthology Record Tape Company 出版《An Anthology of the World's Music : THE MUSIC OF CHINA II》	我為乜 非是阮 孫不肖 梅花操	這是第一張由臺灣南管館閣演奏，在國外出版的唱片。 1969.10 閩南樂府受中華國樂會委託錄製，後送至美國製作唱片出版，贈送歐美各國音樂界。
96	福斯廿世紀唱片公司 96	南管十音會奏（四管編制）：水月耀光 簫指：只恐畏 （高雄國聲社） 梅花操（閩南樂府）	福斯南管音樂編號：96、97、98、99（上下）、103、104、105、106、107、108、109、110、111、112、113、114、115（上下）、116、117、118、119、120（上中下）、121、122、123、124、125、126、127、128、129、130 共 37 卷錄音帶。
97	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 97	感謝公主（陳雲卿） 但得強企（陳敏貞） 非是阮（郭美玲） 聽門樓（戴武雄） 聽說當初（陳文慧） 恨哥嫂（謝素雲）	現場錄音 聽門樓（無），實際內容為「望明月」。

98	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（東南亞南管大會七）98	鵝毛雪滿空飛（曾玉） 恨冤家（李麗紅） 共君斷約（江月雲） 梧桐葉落（陳美娥） 杯酒勸君（蔡小月）	
99	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 99（上）	雪梅教子（上） 演員： 雪梅：蘇玉蘭 商輅：洪麗玉 愛玉：馮素珠 商公：蔡秀珍 商媽：洪秀英 上大人：朱麗鵲 孔乙己：馮素琴	現場錄音，多雜音。七子戲。陳啓東領導劇團演出。文場：陳啓東、周水松、蔡振玉、陳士高、吳昆仁 武場：周火旺、周龍燈、鄭瓊瑤、吳錫慶
100	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 99（下）	雪梅教子（下）	現場錄音，多雜音。七子戲。
101	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（第四屆東南亞南管大會一）103	出庭前 梅花操 聽見機房 八駿馬	
102	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（第四屆東南亞南管大會二）104	一路安然 妾深受禁 一曲難忘 四季情 萍蓮相逢 人生百態	
103	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（東南亞南管大會三）105	空思斷腸 蓮步行來 念月英 一間草厝 心頭傷悲 更深寂靜	

104	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（東南亞南管大會四）106	師兄聽說 春光明媚 望明月 聽閒人 閨怨 相逢	
105	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（東南亞南管大會五）107	好春天 中秋 夫妻情 母親 因送哥嫂 嫺勸夫人 嫺隨官人 出畫堂 秀才先行	
106	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（東南亞南管大會六）108	見許水鴨 月照紗窗 切得我 夫為功名 心頭悶憔悴	
107	福斯廿世紀唱片公司（中華民國南樂協會週年紀念暨閩南樂府會員大會聯合演奏會）109	魚沈雁杏 宮娥來報 簫指：霏霏颯颯、鴛鴦群 大譜：八展舞、四時佳景	中華民國南樂協會主辦 1983.11.2 於實踐堂演出， 現場錄音。
108	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（中華民國南樂協會週年紀念暨閩南樂府會員大會聯合演奏會）110	心頭悶憔悴 遙望情君 繡成孤鸞 秀才先行 阮累耽誤 記當初 念月英	1983.11.2 於實踐堂演出， 現場錄音。

109	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（中華民國南樂協會週年紀念暨閩南樂府會員大會聯合演奏會）111	出畫堂 去秦邦 冬天寒 三更鼓 梧桐葉落 拜辭爹爹	1983.11.2 於實踐堂演出，現場錄音。
110	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（中華民國南樂協會週年紀念暨閩南樂府會員大會聯合演奏會）112	告大人 因送哥嫂 趁春光 為伊割吊 焚香祝禮 三更人 嫺隨官人	1983.11.2 於實踐堂演出，現場錄音。
111	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲（中華民國南樂協會週年紀念暨閩南樂府會員大會聯合演奏會）113	綠柳殘梅 無處棲 感謝公主 奏明君	1983.11.2 於實踐堂演出，現場錄音。
112	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 114	桃花過渡 管甫送 ³⁵	
113	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 115（上）	雪梅教子（上）	新麗園劇團九甲戲
114	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 115（下）	雪梅教子（下）	
115	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 116	冷房會 管甫送 燈紅歌	香港
116	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 117		
117	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 118		
118	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 119		

³⁵ 據劉贊格先生言《管甫送》由寶貴飾演妹官。寶貴原為台北地區藝旦，光復後適人，曾在台北閩南樂府活動，後移居高雄。

119	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 120 (上) ³⁶	三台令 三不和 四不應 陽關三疊 五湖遊	
120	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 120 (中)	四時景 八展舞 四靜板 八駿馬	
121	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 120 (下)	梅花操 起手引 孔雀舞 百鳥歸巢	
122	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 121	春今卜返 舉起金杯 虧伊歷山 見許渾天	
123	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 122	告大人 風落梧桐 遠望鄉里 懶繡停針 冬天寒	蔡小月舊錄音翻拷，民 45 年亞洲唱片出版。同序號 18-19。
124	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 123	杯酒勸君 (蔡小月) 玉簫聲 (廖織枝) 看見盞燈 (陳舜珍) ³⁷ 昨夜一夢 (陳富美) 遙望情君 (蔡小月) 感謝公主 (蔡小月、廖織枝)	爲南聲社民國 52 年委託亞洲唱片公司錄製，出版四張唱片之 1-2 翻拷。

³⁶ 根據張再興先生收藏之錄音資料顯示：此錄音爲新加坡的演奏，由張漢英先生送給張再興先生，再轉由福斯錄音 (118-120)。

³⁷ 陳舜珍即南聲社著名曲腳之一的陳燕朱。

125	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 124	思想情人（何秀英） 心頭悶懨懨（蔡小月） 滿空飛（廖織枝） 輕輕行（陳富美） 聽門樓（何秀英） 三更鼓（廖織枝）	爲南聲社民國 52 年委託亞洲唱片公司錄製，出版四張唱片之 3-4 翻拷。
126	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 125		
127	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 126		
128	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 127		
129	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 128		
130	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 129		
131	福斯廿世紀唱片公司中國地方戲曲 130		
132	新電塔音樂帶 1.	八展舞 你因勢 （無運數凋忌一節） 啓公婆	鹿港聚英社琵琶：施永釧，洞簫：郭應護，二絃：林德其，三絃：王崑山。
133	新電塔音樂帶 2.	水車—共君斷約 短滾—嫺勸夫人 柳搖金疊—我爲乜 短滾—勸爹爹 崑腔寡—鵝毛雪滿空 飛 福馬郎—秀才先行 施瑞樓演唱	月球唱片股份有限公司翻拷出版。
134	月球唱片股份有限公司南管 1.	八展舞 你因勢 （無運數凋忌一節） 啓公婆	新電塔音樂帶 1. 同

135	月球唱片股份有限公司南管 2.	水車—共君斷約 短滾—嫺勸夫人 柳搖金疊—我爲乜 短滾—勸爹爹 崑腔寡—鵝毛雪滿空 飛 福馬郎—秀才先行 施瑞樓演唱	新電塔音樂帶 2. 同
136	福信唱片公司 南管 1 編號 FS-	心頭悶樵樵 (蔡小月唱) 杯酒勸君 (蔡小月唱) 遙望情君 (蔡小月唱) 滿空飛 (廖織枝) 玉簫聲 ((廖織枝)) 看見盞燈 (陳舜珍)	爲翻拷民國 52 年亞洲唱片出版南聲社唱片四張 (1-3 的部份曲目)。同序號 90-93。
137	福信唱片公司 南管 2 編號 FS-	遙望情君 年久月深 回想當日 感謝公主 蔡小月唱	有雜音，可能來自現場錄音。
138	福信唱片公司 南管 3 編號 FS-	告大人 風落梧桐 遠望鄉里 懶繡停針 冬天寒 蔡小月唱	民國 45 年亞洲唱片出版南聲社唱片。
139	福信唱片公司 南管 4 編號 FS-5184	聽門樓 爲伊割吊 孤棲悶 聽伊說 蔡小月唱	有雜音，現場錄音。
140	福信唱片公司 南管 5 編號 FS-	指： A 心肝跋碎、感謝公主 B 一紙相思、二個	有雜音。可能是館閣中的錄音，似乎有張再興的聲音。

141	福信唱片公司 南管 6 編號 FS-5195	重台別（蔡美純） 輕輕行（王麗珍） 四季歌（王麗珍） 出畫堂（蔡美純） 一路安然（王麗珍） 三更鼓（蔡美純）	原 1979 年永承盒帶廠有限公司出品香港福建南音曲藝團
142	福信唱片公司 南管 7 編號 FS-5196	冷房會 管甫送 燈紅歌	同福斯 116
143	福信唱片公司 南管 8 編號 FS-5197	獻紙錢 茶薇架 師兄聽說 阿娘聽嫻 共君斷約 當天下咒 忽聽見 聽爹說 秀才先行	
144	福信唱片公司 南管 9 編號 FS-5198	虧伊歷山 聽見杜鵑 啓公婆 孫不肖 值年六月	香港樂人演唱 聽見杜鵑、值年六月為名 演員凌波（當時藝名小娟） 16 歲唱。
145	福信唱片公司 南管 10 編號 FS-5199	精神頓 望明月 魚沈雁杳 直入花園 因送哥嫂 賞春天 念月英 但得強企 一間草厝	

以上序號 1-17 為知見新聲唱片公司有聲資料出版品，主要是鹿港地區的錄音，除了延續日治時期有阿樓與阿梅的錄音，還有鹿港著名館閣聚英社參與錄音，而唱片中所見「新聲南管團」並非當地的館閣，應是爲了錄音而成立的團體，故名「新聲南管團」。王秀蒼、周彩雲、周昆娥等均爲南管戲班（九甲戲）演員，據筆者在鹿港地區訪談，訪問紀添丁先生遺孀，得知大葉姓陳，名葉，曾擔任車掌小姐，後來成爲助產士，曾在鹿港衛生所上班，也曾與紀添丁先生合作，在彰化鹿港附近地區教館，由紀添丁彈，大葉唱，目前大葉大約 80 多歲住在養老院。大葉、秀蓮、施珠點與施雪子均爲鹿港人。

演唱曲目：

- (1)七撩拍：〈倍工·杯酒勸君〉
- (2)三撩拍：〈長滾·紗窗外〉、〈長滾·三更鼓〉、〈長滾·燈花開透〉、〈北相思·我爲汝〉、〈北相思·無處棲〉、〈竹馬兒·羨君瑞〉、〈相思引·回想當日〉、〈相思引·思想情人〉、〈相思引·緣份牽絆〉、〈長潮陽春·早起日上〉、〈長潮陽春·幸逢元宵〉、〈長潮陽春·阿娘差遣〉、〈長潮陽春·小妹聽〉、
- (3)一二拍：〈中滾十三腔·獻紙錢〉、〈中滾十三腔·輕輕行〉、〈中滾十三腔·聽門樓〉、〈中滾·出畫堂〉、〈短滾·嫺勸夫人〉、〈錦板·遠望鄉里〉、〈金錢北·赤壁上〉、〈短相思·爲伊割吊〉、〈潮陽春三腳潮·當天下咒〉、〈潮疊·冥日爲君〉、〈昭君悶〉（折子戲唱段）。
- (4)疊拍：〈綿答絮·三千兩金〉、〈二北疊·小字一名〉、〈北疊·果子雲〉、〈潮疊·忽聽見〉、〈潮疊·一身愛到〉、〈?·到醒〉、〈潮疊?·孤棲悶〉³⁸。

演奏曲目：

- 指套〈野韻悲·虧伊歷山〉。
- 譜〈四時景〉。
- 戲曲：〈呂蒙正打趕〉、〈咬臍打獵〉等齣。

³⁸ 孤棲悶也有唱一二拍的。

小子上一名叫番雲，居在陽陶青雲市，年當十七，
 並些父母兄弟小姨，大婢男女妻兒，那我單身，
 教自尋費菓子做生理，越有銀銀都是交朋友，
 結兄弟飲酒，嫌曉暗博帶戲，真是花裏過日，只
 我賣上室菓，芭蕉，青梅，粉李，龍眼，荔枝，枇杷，
 丁柿，紅柑，春子，檸檬，香扇，佛手，馬舌，楊桃，棧棧，青
 柑，櫻水柿，角實，種柑，蕉，梨，甜，下月，西瓜，清紅，甜
 又愛回，甜榴，加，捕子，夏門，桃，中山，李，麵，共，算，果，足，之
 廿四味，換到大街去上市，逼着烏龜，大王，進香，時，末，之
 危，不，按，按，未，離，人，馬，足，之，二，萬，四，大，輪，萬，彩，燈，涼，傘，
 五色，旗，路，間，鐘，鼓，頂，馬，相，隨，時，南，北，管，排，軟，秤，水，平，店
 近，款，秤，納，刀，鎗，刀，箭，咬，噴，打，納，三，娘，咬，水，相，逼，在，弄，邊
 管，得，我，賣，菓，一，領，錢，那，薄，巧，真，正，奇，今，上，日，以，定，店，也，文，氣
 實，果，賣，去，並，無，一，人，相，吞，棒，心，內，帶，棒，真，是，令，人，母，氣
 聞，說，西，門，一，位，官，人，來，值，玉，菱，店，內，我，須，共，伊，做，手，已
 做，繁，行，無，延，遲，行，一，未，走，一，去，走，到，玉，菱，店，迎，玉，菱，已
 我，向，你，聞，說，西，門，一，位，官，人，在，於，只，程，望，你，救，我，入，內
 去，見，伊，妻，好，笑，上，菓，子，雲，你，是，賴，狂，怪，病，二，日，青，官
 逼，着，鬼，犯，着，精，即，合，胡，言，亂，語，只，官，人，是，程，不，是，曉，是
 另，亦，是，去，辦，生，何，生，是，鬼，是，怪，是，人，不，是，清，我，都，未，曾
 誠，修，無，因，由，來，只，地，生，言，語，起，禍，屋，階，居，及，那，不，去
 掠，你，治，之，打，死，捷，搶，慢，慢，之，未，遲，信，是，河，雲，兒，不，是
 好，食，菓，子，那，愛，你，就，未，要，你，兄，趁，信，持，正，之，佳，你，免
 破，牌，怕，你，不，算，好，男，兒，賊，富，佳，你，只，烏，龜，竹，燈
 走，鴉，子，度，仔，猜，見，着，人，銀，錢，嘴，任，笑，嘻，之，共，人，漸
 約，三，更，半，冥，錢，銀，那，騙，去，了，走，僻，尋，不，見

害得人拔半死，脚擺手折，鼻腫目青，像着呼雷打死。
 無辜去情，早起上門，踏戶言語，未相欺，着未打，之得你。
 走無路，即知受害，利害無比，強過你，只老學，猜老，不死。
 滿城內，人真知，捉身叫，像老，猴，猴，一日，食飽，思，想，愛，錢。
 拖鞋，細，之，過，屠，入，宅，甜，嘴，甜，舌，花，語，巧，語，騙，引，人，子，弟。
 榜，榜，人，妻，兒，做，出，來，是，私，情，外，意，害，得，人，持，刀，斧，破，生，死。
 有人，走，千里，去，食，外，西，米，拜，辭，父，母，離，別，兄，弟，放，香，覓。
 妻，兒，都，是，賊，人，你，一，人，所，殺，人，真，說，到，後，來，你，會，着。
 怪，病，未，曾，倒，落，床，虫，仔，曉，之，起，汗，任，漢，之，滴，嘴，指，頭。
 橫，遮，風，扇，床，搖，搖，頭，毛，折，嘴，齒，搥，破，嘴，嚼，破，香。
 真是，合，天，道，理，惹，我，氣，我，就，去，報，大，風，雨，知，枕，共，伊，人。
 相，隨，行，去，到，衙，門，迎，請，狀，師，做，呈，詞，告，官，司，叫，老，爺。
 出，牌，票，掠，干，情，公，堂，下，去，對，理，若，還，不，認，打，竹，杯。
 使，撻，子，捍，乳，空，扇，壯，壯，形，的，像，痛，半，死，倒，地，哭。
 財，簿，如，雨，滴，公，堂，下，正，人，那，看，一，見，搭，手，笑，嘻，之。
 說是，善，惡，到，頭，終，有，報，真是，未，早，共，未，遲。
 許，時，節，菓，子，雲，公，花，開，腹，沈，喜，消，得，滿，腹。
 恨，氣，即，會，消，得，一，腹，恨，氣，不，休。

附圖三：〈果子雲〉曲詩

序號 18-19 為臺南南聲社作品，蔡小月 16 歲時演唱，此二張唱片為民國 45 年出版，唱片上並書「吳道宏、廣先指導」，樂手包括吳道宏、翁秀塘、陳令允、張相、烏頭（本名不詳）。當時唱盤每面長度約十五分鐘，實際可錄長僅十三分鐘左右，故這幾首曲目錄音時，都以較快速度演唱，以符合唱片規格，據說「遠望鄉里」一曲原長達十八分鐘，當時前後錄了三次才完成。曲目包括〈相思引·風落梧桐〉、〈南北交·告大人〉、〈中滾·懶繡停針〉、〈錦板·遠望鄉里〉、〈短滾·冬天寒〉；〈錦板·遠望鄉里〉在東南亞等地流傳，據說當時很多華僑聽了此曲而思鄉落淚，蔡小月也因此芳名遠播。（附圖四）

只，，即上乘月綉女是緣，告
羅不苟免，正期鞋，婦寡無大
帕分窈遭排，，，同人，兄人
弓，苟凌下明共你遊家未弟，
鞋任美刷刑斷妾們無，會，听
却，，具無身委禁不結母說
阮西免乘，差，綉忌出親在起
乞江你公囑，非鞋，閨道堂
伊水受審，豈干，人門，，念
為難盡，驚容已在馬，跟父月
記洗凌乘驚你，路挨豈伴親英
，，劇公得糊總旁挨可母亦
，即是，審我塗望，，遊親曾在
將阮免，神說大又人街做早在
只一叫是魂，人因衆坊針先東
羅時你戲飛我，何相，書過京人
帕無受法，不故，換丟，世人
所盡地蓋打諒放，綉實，氏
包見萬，羞，情在因鞋朋你，
鞋，凌有得我察相只，脂幾我，
全劇事我不理圖上做，年問
阮悔，情頭打，寺，出小，你
今香囑，舉，，，阮醜營囑有
乞，你，都是，醉弓脛行，配母
伊，去到說頭起不奸懷失儀輕偶，
存相出說，招笑裡脫，，共，幾
為國，來到，，，路囑重，既兄
寺謀，只看真囑旁，，，單弟
，招我處我好，，幸只身，
見認為無堂笑只值元輕，你
伊，你奈上，必會背重你們
人票曲何，你是有，是們全
人情，刑事，只賞阮做頭
酒忍，但具繞定嫌灯獨什說
醉蓋我得，斷約疑時自變來
紛恥為招你，藍事，擔生。
紛，你認看我橋志王理意恨
，黑曲，我為，，孫，，命
將白情我堂官花丟士汝愧乖

勸，許月風
君，誤山夜落
，阮坡眠梧
求紅洋暹桐
一羅里，兒
魁帳，阮，惹
名內想那惹
題，玉恨得
字坐憐，我
，都阻着我
，想無隔思
許意，冤思
冤，路家，相
家那遠，相
虧在悞思
那得許佳，怨
是路千期怨
探遙里，忍
花，，忘
蝶豈會殘住
兒，有會念廢
誰只念，悲
想毒梁望，
賊心洲斷，
冤幸止上巫，
家，，，山，
那早杯十，
是知酒二，
探早贈，惜
花知詩一，
粉相，片春
蟻思，色早
兒病，也雲
，，因，飛，
當初不斜，只
何返掛，為
卜圓在

南管清曲
告大人
(南北交)

南管清曲
風落梧桐
(交相思)
臺南南聲社伴奏
蔡小月唱

亞洲33 $\frac{1}{2}$ 轉唱片 TL-1 號

附圖四：亞洲唱片編號 TL-1 內附之歌詞與 16 歲的蔡小月照片

序號 20-27 為南管戲，實為九甲戲（或稱交加戲）³⁹，戲齣為〈昭君和番〉、〈石平貴與王寶釧〉，⁴⁰〈昭君和番〉標明正宗南管戲，指其來源為七子戲，武場樂器加了鑼鼓，形成南唱北打，故為交加戲；〈石平貴與王寶釧〉標明南管九甲戲（白字戲），其言白字是意指語言改用了臺灣話，泉州腔當時已少有觀眾能聽得懂，故改用大家都聽得懂的臺灣腔說白。錦玉鳳劇團係由臺中新錦珠劇團分出，臺中新錦珠劇團於 1953 年起聘請徐祥教習七子戲，故此錄音當在 50 年代以後。

序號 28-30 為鳴鳳唱片的三張，Co-52，Co-37 均註明南聲國樂社，如果是臺北的錄音，1952-1960 年是臺北市南聲國樂社在美盛茶行活動時期，據筆者所知，並未有錄音；而從曲目看，「看見盞燈」是臺南南聲社的曲目，臺南南聲社全名亦是南聲國樂社，可惜筆者未能聽到此唱片聲音，否則就可以確定是臺南南聲社或是臺北南聲國樂社。關於 Co-150，筆者訪問閩南樂府曾玉女士時，曾女士表示閩南樂府不曾出此唱片，但當時閩南樂府理事長是吳翼棕先生，陳富美原在南聲社活動，是吳先生的義女，可能是由吳先生幫陳富美出版的，有關陳富美的錄音亦可見於序號 90-93 南聲社出版的四張 CD 中，據張鴻明先生言，陳富美女士現在住在水，已不參加南管活動。序號 31-40 並非臺灣的錄音，當時兩岸隔絕，廈門的錄音均輾轉由香港傳來，因此並未註明演唱者，加上當時尚未有著作權法，因此各唱片公司相互翻拷流傳，是有時代背景的。

新聲唱片之後，鈴鈴唱片崛起，在 50-70 年代中，也是出版南管音樂重要的唱片公司（序號 37-90，鈴鈴唱片的編號共有 FL、RR、RA 三種，目前筆者所見到編號為 FL 是一般唱片；編號為 RR 的，只有兩張，是立體聲歷聲，33 又 1/3 轉，此為黑膠易碎片，是集斌社與南華閣的錄音。RA 則為錄音帶，因為翻拷唱片，為了配合錄音帶長度，一面 30 分鐘，從各唱片中選取音源搭配，因此編排較雜亂無章。序號 43-49 為北港集斌社之錄音，共七張，唱片上書寫有「施光華先生，別號老虎先指導」，呂錘寬先生估計錄音時間大約是民國 51 年左右。序號 50-61 共十二張為高雄市閩南同鄉會南樂社（國聲南樂社）錄音，出版時間呂錘寬先生認為大約為民國 53 年，而吳火煌先生則認為應在 1970 年代，但如從編號順序看，呂錘寬先生之說法較為正確。序號 62-67 是北港南華閣的南管戲錄音；序號 68-79 則為唱片翻拷為錄音帶；序號 80-90 為南管戲錄音。

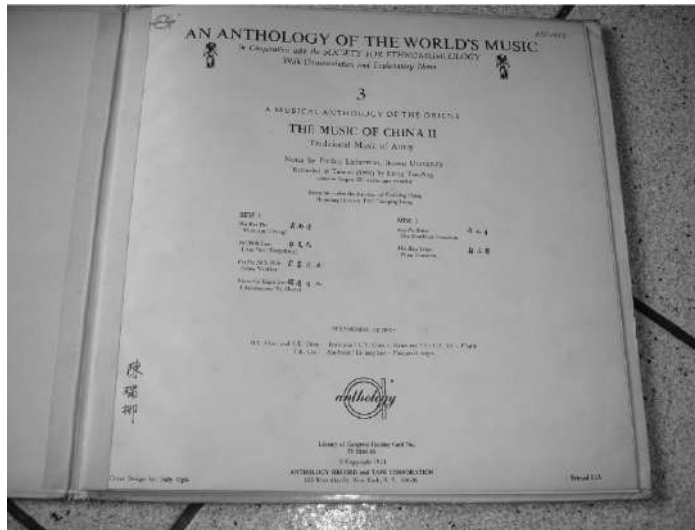
序號 91-94 為臺南南聲社委託亞洲唱片行錄製，為紀念首次赴菲律賓演出而錄製，係非賣品，免費贈送給臺灣與菲律賓的絃友。

³⁹ 目前臺灣部份學者稱高甲戲，但高甲戲之名係大陸於文革之後的稱呼，臺灣從未出現過此名稱。

⁴⁰ 〈石平貴與王寶釧〉也有名為〈薛平貴與王寶釧〉。

序號 95 為臺北地區唯一的一張唱片，臺北當時為政經中心，文人學者人才薈萃，大陸淪陷後，來自廈門的絃友多人，如歐陽啓泰、施振華、余承堯等等，亦聚集在臺北，而國樂界聞人梁在平先生當時任中華國樂會會長，與張再興先生共同發起，商請臺北閩南樂府成員錄音，錄音地點在臨沂街中華國樂會會址，之後將母帶送至美國錄製唱片出版，贈送歐美音樂界友人。唱片內頁有南管音樂與樂器的介紹，不僅介紹南管的記譜法，還將《梅花操》翻譯成五線譜附於內頁中，極具學術性，不同於南聲社錄製四張唱片唱片的作法，當然主要是贈送的對象不同之故。（附圖五）





The lung hui and *shou* has a small squash body and a long neckless neck (see Figure 1). Its three stings (knives or needles) are tuned A-D-A. Usually, the *sun-hua* follows the *pipa*, playing a slightly simpler part. Frequently an octave lower, sometimes the timbral effect (as in the final sections of *She She Tzu*). The *pipa* and *sun-hua* together are considered one family of instruments, one might call it the *huo* family.

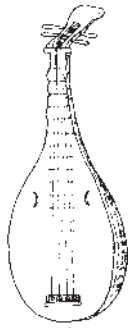


Fig. 3. Pipa



Fig. 4. Sun-hua

The *huo*, a vertical lamson flute, about 22 inches long, is the leading member of the treble family (Figure 5). It has five-finger holes and a pair thumb-hole. There is a levelled notch on the front of the end-hole, against which the player draws his breath. The *Amoy hu* is bulkier than the modern *hu* made here, in this respect resembling the Japanese *shakuhachi*. According to the CHIA.

As in blowing technique there are but a few descriptive words, when blown hard it sounds loud and forceful when blown softly it sounds weak and faint; when blown with modulation, it sounds graceful and soft. The fingering technique includes: full stopping, full opening, half stopping, half opening, not stopping, not opening, slow stopping, and slow opening.¹

UPC goes on to describe several characteristic *huo* techniques including the continuous tremolo produced by a rubbing or slipping motion of the straight fingers, using at a long, even sweep of finger "like a peck down." There is also a short set *Shi Zhi* strong modulation, with numerous subtle cross-fingered inflections, some of which occur only in a single piece of the repertoire.

The *Amoy sun-hua* is a two-string spike fiddle, the silk strings usually tuned a fifth apart. It has a hollow, oval-shaped body, one end of which is covered with snake-skin, while the other is left open. As shown in Figure 1, the *huo-hua* has four passes between the strings, as in other related instruments. The *Amoy sun-hua* uses a more morphological parallelism; the tuning pegs are inserted from the front of the neck rather than from the back, as in typical modern *shamisen* or other traditions. The only related spike fiddle showing this feature is the Korean *magnum*.

As the *sun-hua* is subordinate to the *pipa* in the *huo* family, so the *erk Aw* is the subordinate partner in the treble family. Both *sun-hua* and *erk Aw* must take care to play more softly than their partners, and to follow their lead in tempo, phrasing, and dynamics. The treble family plays a version of the *huo* melody with roughly twice its rhythmic density — i.e., about two treble notes for each *huo* note, giving the effect of a rudimentary polyphonic stratification.

Fig. 12. "MEI HUA TSO" - TRANSCRIPTION

The image shows a musical score for a piece titled "MEI HUA TSO". It is a transcription, as indicated by the text "TRANSCRIPTION". The score is written for two instruments: Piano (PIANO) and Guitar (GUITAR). The score is divided into measures, with specific measures numbered: 10, 15, 20, and 25. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The score consists of several systems of staves, each with a piano part and a guitar part. The guitar part includes various techniques such as chords, arpeggios, and single-note lines. The piano part features a melodic line with some harmonic support. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and measure markings.

附圖五：臺北閩南樂府唱片封面與內頁（陳瑞柳先生提供）

以上有聲資料曲目有：

1. 指套：〈長滾·春今卜返〉、〈錦板·水月耀光〉、〈錦板·忍下得〉、〈柳搖疊·我爲
 乜〉、〈北青陽疊·孫不肖〉、〈錦板疊·霏霏颯颯〉。
2. 譜：〈梅花操〉、〈五湖遊〉、〈八展舞〉、〈起手板〉。
3. 曲：
 - (1) 七撩拍：〈倍工·杯酒勸君〉、〈倍工·玉簫聲〉、〈山坡羊·月照芙蓉〉。
 - (2) 三撩拍：〈長滾·見許水鴨〉、〈長滾·三更鼓〉、〈長滾·暗想君〉、〈長滾·燈花開
 透〉、〈北相思·我爲汝〉、〈相思引·風落梧桐〉、〈相思引·寺內孤棲〉、
 〈相思引·昨夜一夢〉、〈相思引·遙望情君〉、〈相思引·回想當日〉、〈相
 思引·小姐聽說〉、〈相思引·綠柳殘梅〉、〈長潮陽春·出漢關〉、〈長潮
 陽春·正更深〉。

(3)一二拍：〈中滾十三腔·山險峻〉、〈中滾十三腔·聽門樓〉、〈中滾十三腔·輕輕行〉、〈中滾·三更人〉、〈中滾·懶繡停針〉、〈中滾南北交·把鼓樂〉、〈中滾·心頭傷悲〉、〈中滾·不良心意〉、〈中滾·望明月〉、〈中滾·記當初〉、〈短滾到拖船·夫為功名〉、〈短滾·魚沈雁杳〉、〈短滾·梧桐葉落〉、〈水車·共君斷約〉、〈望遠行·一間草厝〉、〈錦板·輾轉亂方寸〉、〈錦板·遠望鄉里〉、〈錦板·汝聽這〉、〈錦板·聽見杜鵑〉、〈南北交·告大人〉、〈福馬郎·感謝公主〉、〈福馬郎·秀才先行〉、〈福馬·秋天梧桐〉、〈福馬·元宵十五〉、〈福馬猴·拜告將軍〉、〈雙閨·荼薇架〉、〈雙閨·非是阮〉、〈雙閨·念月英〉、〈杜蘭香·但得強企〉、〈短相思·因送哥嫂〉、〈短相思·為伊割吊〉、〈短相思·看見前面〉（看見盞燈）、〈玉交猴·心頭悶憔悴〉、〈崑腔寡·滿空飛〉。

(4)疊拍〈潮疊·孤棲悶〉。

在南管戲方面有北港「南華閣」的演唱，與職業劇團「正新麗園南管歌劇團」的錄音，以及臺北閩南樂府以臺灣閩南同鄉會之名，於1964年的錄音。戲齣包括傳統戲碼《益春留傘》、《小悶》、《陳姑操琴》、《陳三相思》、《私會》、《雪梅教子》、《事久見人心》，以及新編戲《玉堂春》、《李文俊》等，這些錄音包含了七子戲與交加戲兩種演出方式，目錄上均稱為南管戲。事實上，據筆者訪問新錦珠劇團成員之訪談資料顯示，當時南管戲班的錄音，是在南管戲從內臺戲走向野臺戲的演出之後，戲班當時已無法抵擋電視播出的魅力，戲班維持相當艱苦，只要有錢賺，有唱片公司願意付錢錄音，他們就錄了，故此戲齣的錄製，實代表了臺灣南管戲的沒落。

以上鈴鈴唱片中，記錄了臺灣三個館閣—北港集斌社、高雄閩南同鄉會南樂社，與北港「南華閣」的演唱有聲資料，曾經是風光一時，如今這三館閣均已倒館，⁴¹ 主要的原因在於50年代以後，藝旦行業沒落，藝旦從良加入館閣活動，帶動良家婦女參與唱曲，但這些年輕女性一屆婚齡，結婚生子，從此遠離館閣活動，不似從前男性的參與，是一輩子的娛樂享受，館閣活動受此衝擊，音樂傳承產生嚴重斷層，於是一蹶不振。

序號96-131是福斯唱片的錄音，福斯廿世紀唱片公司在臺北南京西路上法主公廟旁，根據其錄音帶上的標註，福斯編號：96、97、98、99（上下）、103、104、105、106、107、108、109、110、111、112、113、114、115（上下）、116、117、118、119、120（上中下）、

⁴¹「倒館」是指館閣人才流失，無法再活動。某些館閣雖有館產、活動地點、樂器均存，但已無人活動，就叫做「倒館」。

121、122、123、124、125、126、127、128、129、130 共 39 卷南管音樂錄音帶。表中空白者為筆者未蒐錄，筆者曾訪問福斯公司老闆遺孀，希望能蒐集全所有資料，未果，有待日後繼續努力。

根據筆者於臺北地區南管圈訪談得知，福斯錄音帶音樂來源，為南管界絃友張再興先生所提供，大部分為 80 年代現場錄音、或老唱片翻拷，因此錄音的品質，有較多雜音；不過透過這些錄音資料，可以瞭解 80 年代臺北地區的南管音樂活動，當時因為學者的呼籲⁴²，以及有不少知識分子的參與南管音樂學習活動，因此，臺北地區南管音樂活動呈現蓬勃狀況，不同於中南部地區的傳統館閣活動，幾個大型南管活動，如中華民國南樂協會⁴³週年紀念暨閩南樂府會員大會聯合演奏會 1983.11.2 於實踐堂演出；第四屆東南亞南管大會中華民國南樂協會也在 1983 年 5 月 2 日展開，當時參與的館閣有來自菲律賓的國風、金蘭郎君社，新加坡湘靈南樂社、馬來西亞、印尼、香港、臺北、基隆、臺南、高雄等等，各館閣絃友，也參與在臺灣北中南巡迴演唱，共十日。這些都是在現代舞臺的演出，當然有別於傳統館閣中的唱奏；不過這些錄音資料，剛好彌補了臺北地區南管有聲資料的不足。

序號 132-133 的新電塔唱片，與序號 134-135 的月球唱片是相同的錄音，都是施瑞樓⁴⁴與鹿港聚英社的錄音。序號 136-145 的福信公司錄音，大部分是翻拷，其中部分也來自張再興先生，這裡值得注意的是福信編號 FS-5198 中〈聽見杜鵑〉、〈值年六月〉為凌波（當時藝名小娟）16 歲時唱，是 1956 年香港樂人（影劇團）訪臺時⁴⁵，所留下的錄音，相當珍貴。當時的廈語片電影中，常以南管作配樂。

從日治時期一直到 80 年代的有聲資料比對，光復後至 80 年代，應是臺灣近百年來南管音樂唱曲活動最活躍時期，特別是光復後至 50 年代，藝旦行業幾乎消失，藝旦適人，加入館閣活動，帶動女性曲腳的參與，所以從新聲唱片到鈴鈴唱片、福斯唱片，都是女性曲腳的錄音，而錄音技術的進步，唱片的容量增加，使得大量三撩拍，乃至七撩拍曲目得以有機會錄製保存，當然一二拍中的「功夫曲」也不少。以目前臺灣的館閣活動看，主要曲目還是不超出此範圍。

⁴² 1981.9.10-13 中華民俗藝術基金會主辦了「國際南管音樂會議」，邀請國內外對南管音樂與詞曲方面的專家，於鹿港鎮民俗文物館作一系列的研討會，並配以南管音樂與戲曲的表演，以便進一步地觀察南管戲與宋元南戲的關係。

⁴³ 1982 年張再興與黃馨葆等人發起組織「中華民國南樂協會」。

⁴⁴ 施瑞樓為鹿港人，聚英社出身，曾學七仔戲，目前在台北自立門戶為「東寧樂府」，是一收費學習的館，同時也兼教閩南語吟詩及國樂器演奏。

⁴⁵ 香港影劇訪問團於民國 45 年訪臺，當時由施振華先生率領，包括有江帆（施振華妻）、小娟（凌波）、陳烈、高山、黃英等人，受到台北市閩南同鄉會熱烈歡迎。

三、結語

日治時期的有聲資料，目前筆者所掌握者有 188 筆，光復後至 80 年代有 145 筆。這些有聲資料大部份已絕版，少部份 60-70 年代的錄音，還可在坊間找到翻拷的資料，如鈴鈴唱片就有南部的南星公司翻拷出售，偶而可在夜市中找到錄音帶。臺灣在兩岸交流後，南管唱腔也逐漸轉變中，欲瞭解臺灣早期南管的唱腔，50-80 年代的錄音，是值得參考的資料，目前這部份的有聲資料有一部份，已收入國立傳統藝術中心《臺灣傳統民間藝術有聲數位典藏計畫》中，未來可在國立傳統藝術中心網站上搜尋得到，此部分資料亦典藏一份於國立臺北藝術大學圖書館，欲聆賞或研究者可至本校圖書館查詢。

後記

本文完稿後，筆者於 5 月 20-21 日兩天，在彰化南北戲曲館，發現其館收藏中有一張 victor 唱片編號 42518，曲目為〈北調·大杜關〉，演唱者為一等儒家王皆福。曲目是筆者所未見過，詳細資料待查。同時也有幸與老唱片收藏家李坤城會面，知道李先生手上大約有 200 張左右的南管老唱片，透過李先生說明，並從留聲機聽到日治時期一些老唱片的聲音，印証筆者的一些想法，也釐清一些錯誤：

1. 序號 14，REGALT32，五更鬧（阿樓演唱），確定此曲為潮陽春三腳潮聽門樓，與王以敬所唱「門樓起更」為同一首曲目，而且都是非洞館唱法。
2. 序號 15-16，REGALT33-34，山險峻（一、二）確定為阿梅演唱，但其後尚有 REGALT35-36，山險峻（三、四）則為阿樓演唱，李先生認為這是商業上的考量，同一曲目，前後不同人演唱，提高購買意願。
3. 據李坤城先生言，金鳥印唱片共出了五片南管唱片，李先生出示了一片，並在留聲機上播放，詳細資料有待日後補充。
4. 百代公司於 1912 年，出了一張紀念國父推翻滿清的革命歌，唱片上標為「倍思」、「御前清曲」，但從聽到的音響，確定是以歌仔調的倍思演唱，是歌仔的唱法，可見唱片上的文字資料並非完全正確，製作者對南管音樂的認識不清，或是參與錄音的走唱藝人等，以源自南管之曲目，均統一稱呼為「御前清曲」或「廈門音」、「廈門劇」。

5. 昭和 13 年（1938）六月黑利家唱片南管音樂總目，實非源總目，而是當年下半年，公司倉庫庫存之總目。

有關臺灣早期有聲資料出版品，筆者將繼續搜尋，並期待日後能詳細補正，也請各位讀者不吝賜教與提供資料。

附錄一：

補登錄上期 1980-2005 年南管有聲出版品

序號	出版品相關資訊（出版者、編號、年代）	影音資料內容（曲目、演唱者）	備註
1	臺灣省立交響樂團《臺灣鄉土之音—南管音樂》一，1984 出版	中滾—懶繡停針 錦板—遠望鄉里 崑腔寡—鵝毛雪 中滾—山險峻 吳素霞演唱	目前此二捲錄音帶已絕版。國立傳統藝術中心《臺灣傳統民間藝術有聲數位典藏計畫》收錄此二筆有聲資料。除原錄音資料外，尚有書一冊。
2	臺灣省立交響樂團《臺灣鄉土之音—南管音樂》二	長潮陽春—出漢關 錦板—冬天寒 福馬郎—感謝公主 短相思—因送哥嫂 北相思—無處棲 吳素霞演唱	

展技曲與賦格 (1974)

馬水龍

摘要

自由幻想風的曲式常被運用在各式展技曲中，本曲亦不例外，作曲者取用了賦格曲中之主題作為本曲開展之主軸。在賦格曲中也運用了增值、減值、倒影、逆行等各式對位手法。本曲如長笛幻想曲，亦完成於西德雷根斯堡。作曲者在一個充滿挑戰的環境中，意圖探索不同於自身文化背景之音樂語言。

*Toccata und Fuge
für Orgel (1974)*

MA Shui-Long

Professor

Taipei National University of the Arts

Abstract

The organ, a prominent product in Western history, does not have a place in Chinese music culture. Like the Fantasy for Flute Solo, this was also composed during my stay in Regensburg, West Germany. Facing the West, I was entering a period full of challenges. It resulted in a series of efforts to explore a musical language different from my Oriental background. This organ piece one reflection. Applying free atonality, the music was written in the traditional form of toccata and fugue.

Ma. Shui-Long

Toccata und Fuge

für

Orgel

1.

Toccata

Allagra *Ma. Shui. Long op 35, no5*

The musical score is written on four systems of grand staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allagra'. The title 'Toccata' is written in a cursive hand above the first system. The composer's name and work, 'Ma. Shui. Long op 35, no5', is written in the upper right corner of the first system. The score contains various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'pp' (pianissimo). The piece concludes with a final cadence in the fourth system.

2.

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music features a melodic line with various intervals and a bass line with chords and single notes.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic development in both staves.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The upper staff shows a dense texture of notes, while the lower staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. A piano (*p*) dynamic marking is present in the lower staff. The music continues with intricate melodic and harmonic details.

Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. A forte (*f*) dynamic marking is present in the lower staff. The system concludes with a complex melodic passage in the upper staff and a bass line with sustained notes.

3.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The second system includes dynamic markings 'ff' and 'pp1'. The third system has a 'mf' marking and the word 'Cresc.' indicating a crescendo. The fourth system has a 'f' marking. The fifth system features several triplet markings over the notes. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

4.

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is highly complex, featuring numerous triplets, slurs, and various accidentals (sharps, flats, naturals). The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a triplet of eighth notes in the treble clef. The third system shows a key signature change to one flat (Bb) in the bass clef. The fourth system continues with complex rhythmic patterns and accidentals. The fifth system concludes with a key signature change to two flats (Bb, Eb) in the bass clef and includes the word "Cresc." written in the bass staff. The score is written in black ink on white paper.

5

8va

fff

fff

piano

mf

rit.

Andante

pp

6.

The image shows a handwritten musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is dense and features many slurs and ties. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'rit'. The notation is dense and features many slurs and ties.

mf

rit

Lento 2

mf cresc.

f

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes performance instructions: *con ritardato*, *ff*, *accele*, and *a tempo*. The subsequent systems continue the piece with complex melodic and harmonic lines, including slurs, ties, and intricate fingering. The score concludes with a final cadence in the fifth system.

8

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation is dense and complex, featuring various musical elements:

- System 1:** Includes triplets in the upper voice and a *tr* (trill) marking. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Shows a *sfz* (sforzando) marking in the upper voice, indicating a sudden increase in volume.
- System 3:** Features a *rit. ... f* marking, suggesting a ritardando followed by a fortissimo section. The upper voice has a long, flowing melodic line with slurs.
- System 4:** Continues the melodic development in the upper voice with intricate phrasing.
- System 5:** Concludes with a *fff* (fortississimo) marking, indicating a very loud, powerful ending.

Fuge

Allegretto moderato

The image displays a handwritten musical score for a fugue. It consists of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as *Allegretto moderato*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The word "Fuge" is written in a cursive hand above the first system, and the tempo marking is written below it. The page number "9" is located in the top right corner.

10.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation is dense and includes various musical elements such as slurs, triplets (indicated by a '3' over a group of notes), and complex rhythmic patterns. The key signature appears to be one flat (B-flat major or D minor). The score is written in a fluid, cursive style characteristic of a composer's manuscript. The first system begins with a triplet in the right hand and a corresponding bass line. The second system continues with similar rhythmic complexity. The third system features a prominent triplet in the right hand. The fourth system shows a large slur encompassing multiple measures in both hands. The fifth system concludes with further intricate notation and a final triplet in the right hand.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system features a more complex melodic passage with slurs and accents, and includes the performance instruction "Alto + 4' - 16' *mp*". The third system continues the melodic development with slurs and ties. The fourth system shows a continuation of the melodic line with some rests and ties. The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

12.

Handwritten musical score for a piece titled "展技曲與賦格 (1974)". The score is written on five systems of grand staves, each with a treble and bass clef. The music is complex, featuring many accidentals, slurs, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass. The second system includes a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The third system features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The fourth system has a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The fifth system includes a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The score is written in a clear, legible hand.

This image displays a handwritten musical score for piano, organized into five systems of staves. The notation is dense and includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a tempo marking of *Andante* and a dynamic marking of *pp*. The second system includes a *Basso* marking. The third system has a *pp* marking. The fourth system contains a *pp* marking. The fifth system includes a *pp* marking and a *3* marking. The score is written in a style typical of a composer's manuscript, with clear staff lines and handwritten notes.

14

The musical score is presented in five systems, each containing a piano part (left staff) and a violin part (right staff). The first system is marked with the number '14'. The piano part is characterized by dense, arpeggiated textures and rapid sixteenth-note runs. The violin part features melodic lines with various ornaments, including trills and grace notes, and is often slurred. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation like accents and slurs. A measure in the second system is marked with '(4)'. The fifth system contains a triplet of eighth notes in the violin part.

The image displays five systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble clef and a more active bass line. The second system continues the melodic development with some slurs. The third system features a more complex texture with many notes in both hands. The fourth system includes the instruction *rit.* above the staff. The fifth system begins with a *ff* marking, followed by a *mp* marking, and contains several measures with complex rhythmic patterns and fingerings (e.g., 5, 6, 5, 2, 5). The handwriting is fluid and characteristic of a composer's draft.

作者簡介

嚴福榮

現 職：東吳大學音樂學系專任副教授

最高學歷：英國威爾斯大學音樂哲學博士

重要著作：《三重奏》，長笛、雙簧管及小提琴；《心象》，木管四重奏；《獨白》，長笛獨奏；《聲聲慢》，混聲合唱曲；《從尹伊桑主幹音技法的探討來看亞洲作曲在西方文化下的尋根》，國科會藝術學門「音樂研究的應用與方法」研討會論文集；《音樂創作之探索—從視覺刺激的角度探究音樂的思維與體驗》，東吳大學文學院第十八屆系際學術研討會音樂研討會論文集

楊聿聖

現 職：國立台北藝術大學音樂學研究所研究生

重要經歷：1996-2003 演出數場互動式即興演奏(鋼琴)音樂會

曾毓忠

現 職：現為國立台北教育大學音樂教育系專任助理教授、交通大學音研所音樂科技組、東吳大學音樂研究所電腦音樂兼任助理教授。

最高學歷：美國北德州立大學音樂藝術博士。

重要著作：作品曾獲捷克 MUSICA NOVA2005 國際電腦音樂創作比賽決選作品、義大利 Pierre Schaeffer2004 國際電腦音樂創作比賽首獎、義大利烏定市 2004 國際當代音樂創作比賽優勝作品、法國 Bourges1998、1999、2005 國際電腦音樂創作比賽優勝作品、行政院文建會音樂創作獎。

作品曾入選發表於北京國際電子音樂節、加拿大 EuCuE 音樂節、首爾(前漢城)國際電腦音樂節、國際電腦音樂學會年會。電腦音樂作品被收錄出版於加拿大電腦音樂學會(CEC)DISCONTACT 第3集、美國 CDCM 電腦音樂系列專輯第27集、義大利 Pierre Schaeffer 國際電腦音樂比賽優勝作品專輯。

江玉玲

現 職：東吳大學音樂研究所助理教授
 最高學歷：奧地利維也納大學音樂哲學博士
 研究領域：音樂學、聖詩學、基督教音樂、音樂史

吳姵潔

現 職：國立台北藝術大學音樂學研究所研究生
 最高學歷：國立台北藝術大學音樂學研究所碩士班

Dr. Edda BRANDES/Berlin

Teacher in Ethnomusicology at the Free University of Berlin. Specialist for traditional music in Africa. Director in the documentary film "Such is life" about female excision in Mali/West-Africa. Fieldworks about the traditional music of Australian Aborigines and Chinese minorities in Yunnan. Research in traditional music of fifteen ethnic groups in Mali; research in the music of the Tuareg-people in Algeria, especially the one-stringed fiddle played exclusively by women.

艾達·布蘭德斯博士 / 柏林

現 職：柏林自由大學民族音樂學客座教職
 最高學歷：柏林自由大學民族音樂學哲學博士
 重要經歷與田野調查：馬里 / 西非的女性切除手術紀錄片「人生就是如此」(Such is life) 的導演；澳大利亞原住民及中國雲南少數民族之田野調查；馬里 15 個族群之傳統音樂調查；阿爾及利亞泊泊爾族群 (Tuareg) 的音樂研究，特別是只由女性演奏的單絃琴音樂。
 研究領域：民族音樂學；樂器學；非洲馬里、阿爾及利亞泊泊爾族 (Tuareg) 的傳統音樂、女性音樂家的音樂等。

Dr. Salia MALÉ/Bamako

Salia Malé, doctor's degree in Philosophy and Comparative Sociology of the University Paris X-Nanterre. Chef of the Department of documentation and research

at the National Museum of Mali, Bamako. Author of numerous articles. Anthropologist in and Chef of the project “Study and Collect of the musical heritage” , executed by the National Museum in cooperation with the “International Institute for Traditional Music” in Berlin (Germany) assisted by the expert Dr. Edda Brandes. The fieldtrips have been executed from 1991 until 1996 in 16 districts and 94 villages in 8 regions of Mali. 274 music-cassettes, 121 hours of video-recordings, 5472 black and white photographs and 5904 slides could be gathered.

莎莉亞·馬蕾博士 / 巴瑪科

現職：巴瑪科的馬里國立博物館 (National Museum of Mali,Bamako) 之檔案資料及研究部門負責人

最高學歷：巴黎第十大學 (X-Nanterre) 哲學暨比較社會學博士

重要經歷與田野調查：由德國柏林「國際傳統音樂研究所」所主導，由艾達·布蘭德斯博士所執行的「音樂遺產的研究及蒐集」(Study and Collect of the musical heritage) 計畫中以人類學者的身份擔任主持人。此次田野調查自 1991 年至 1996 年間執行，範圍概括馬里的 16 個行政區，94 個鄉村和 8 個特定區域。一共收錄了 274 個音樂卡帶、121 個小時錄影，5472 張黑白照片以及 5904 張幻燈片。曾發表過多篇的學術論文。

研究領域：哲學、比較社會學

Dr. Gisa JÄHNICHEN

Gisa Jähnichen (Germany), Univ.Do. Dr.phil., is a Professor of Musicology (Ethnomusicology, Systematics and Gender Studies) at the University in Frankfurt (Main). She graduated in musicology and South East Asia studies at the Charles University in Prague. She holds a PhD in musicology from Humboldt University in Berlin, and a degree as university lecturer in comparative musicology from the University in Vienna.

Her teaching experiences comprise lecturerships at the Humboldt University of Berlin, the University of Vienna, the University of Applied Science in Emden, the University of Rostock, the Free University of Berlin, the Dongdok University, Vientiane (Laos),

the University of Addis Abeba (Ethiopia), the Music Academy of Detmold and the University of Paderborn. She has experiences as an advisor and expert for research and archiving projects in Laos, Vietnam, Portugal, Kenia, Namibia, Ethiopia, covering over 20 years of field work in Asia, Europe and Africa.

吉薩·耶尼亨博士

現職：德國法蘭克福大學(緬因茲)音樂學教授(民族音樂學、系統音樂學及性別研究)。

學經歷：畢業於布拉格(Prague)「查理斯大學」(Charles University)，主修音樂學和東南亞研究。取得鴻堡大學音樂學哲學博士學位，並取得維也納大學民族音樂學大學教職的職稱。任職過柏林「鴻堡大學」、埃姆登「應用科學大學」、「羅斯托克大學」、柏林「自由大學」、北德「帕德伯恩大學」、寮國「菓多大學」和伊索匹亞的「亞迪阿貝達大學」。

田野調查、研究計畫及影音保存計畫：在寮國、越南、葡萄牙、肯亞、納米比亞及伊索匹亞等國家進行多項的學術計畫，累積 20 多年在亞洲、歐洲及非洲的田野調查經驗。

研究領域：民族音樂學、系統音樂學、性別研究；東南亞(越南、寮國)、非洲(肯亞、納米比亞、伊索匹亞)等國的民族音樂學方面研究。

林珀姬

現職：國立台北藝術大學傳統音樂專任副教授

最高學歷：國立台灣師範大學音樂研究所碩士

馬水龍

現職：國立台北藝術大學音樂系暨研究所教授。

學歷：國立台灣藝術大學〈前台灣藝術專科學校〉、德國雷根斯堡音樂學院

重要經歷：亞洲作曲家聯盟總會副主席；國立藝術學院〈現為國立台北藝術大學〉音樂系創系主任、教務長、校長；台灣音樂著作權人聯合總會董事長；曾獲中山文藝音樂創作獎、吳三連文藝獎、國家文藝獎等。

代表著作：《雨港素描》、《梆笛協奏曲》、《霸王虞姬》、《關渡隨想》、《竇娥冤》等。

《關渡音樂學刊》徵稿辦法

一、緣起

本學刊之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成爲具有公信力的學術性刊物。

二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述爲主，若有分期登刊之連續性論文(最多二期)，其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

1. 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，即研究論文具有學術價值或具體貢獻者。每篇字數以10,000字至20,000字爲原則，含圖表、譜例不超過20頁。
2. 音樂理論：每篇字數以10,000字爲原則，含圖表、譜例不超過15頁。
3. 表演詮釋：每篇字數以10,000字爲原則，含圖表、譜例不超過15頁。
4. 當代音樂論述：每篇字數以10,000字爲上限，含圖表、譜例不超過15頁。
5. 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10,000字爲原則，含圖表、譜例不超過15頁。
6. 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6,000字爲原則。

三、投稿規定

1. 來稿均爲未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定(譯稿除外)，其內容物若涉及第三者之著作權（如圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
2. 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以(1)原創性(2)前瞻性(3)發展性(4)理解性爲原則；特約稿不在此限。
3. 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行爲，其法律責任由作者自行負責。

4. 需附中英文摘要與關鍵詞。
5. 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
6. 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
7. 稿件需以A4尺寸電子檔案交稿（MS Word 7.0以上版本）。注意：圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
8. 來稿請附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作為主。

四、投稿辦法

1. 向本學刊編輯小組索取或上網下載報名表格、著作財產權授權同意書，填妥後將報名表、著作財產權授權同意書、論文原稿（二份）、檔案光碟片，標明「《關渡音樂學刊》論文稿件」一併寄送至本編輯小組。
2. 所有稿件一律以電子檔案和文稿一起送審，以利電腦排版修改。
3. 投稿前請務必自留底稿資料一份，稿件須送請相關領域學者專家匿名審查，審查結果分為：「通過」、「部份修改後通過」、「修改後再審」（視再審結果而定）、「不通過」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學報抽印本二十五份。
4. 受稿及連絡處：

11201台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院「關渡音樂學刊編輯小組」電話：866-2-2896-1000 # 3201 傳真：866-2-2893-8856

五、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年6月與12月出刊，稿件以隨到隨審為原則。原則上將於收稿後六週內奉覆審查意見，依評審委員之審查進度為準。

2006年12月出刊：報名截止日期（需交題目及300字中文摘要）8月15日。

全文與英文摘要截止日期9月30日。

2007年6月出刊：報名截止日期（需交題目及300字中文摘要）2007年2月28日。

全文與英文摘要截止日期3月31日。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）					
論文名稱 (中英文)	中 文				
作業資料	姓 名	畢業學校		現 職	
作 者					
通訊方式	地址				
	電話		Fax		E-mail
內容大綱					
論文分類請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評				
預計字數請 在□內打✓	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000				
報名手續：將報名表、著作財產權授權同意書一併寄送國立臺北藝術大學音樂學院「音樂學刊編輯小組」（標明《關渡音樂學刊》論文稿件）。 郵寄地址：11201台北市北投區學園路1號； TEL: (02)2896-1000# 3201；FAX: (02)2893-8856					
編輯小組填寫欄（投稿者免填）					
論文編號				受稿日期	
專門評審委員			推薦評審者		

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫論文標題)

為題之著作乙篇投稿於《關渡音樂學刊》，本人聲明及保證本著作係原創性著作，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意於本著作於通過審查後刊登於《關渡音樂學刊》，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學音樂學院

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中 華 民 國 年 月 日

關渡音樂學刊 第四期
Guandu Music Journal, No.4

發行者 潘皇龍
編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會
出版者 國立臺北藝術大學音樂學院
11201台北市北投區學園路1號
電話：02-2896-1000轉3201
傳真：02-2893-8856
英文諮詢 李葭儀、蔡凌蕙
執行編輯 沈大為
編輯助理 陳翊文、吳思瑤
封面設計 郭盈真
書法題字 張清治
排版印刷 天凱彩色印刷有限公司
國內售價 新台幣250元
網址：<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>
電子郵件：musiccollege@www.tnua.edu.tw

Dean PAN Hwang-Long
Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal
Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan
Tel : +886-2-2896-1000 ext 3201
Fax : +886-2-2893-8856
English Consultant LI Chia-Yi、TSAI Ling-Huei
Excutive Editor SHEN Da-Wei
Editor Assiatant CHEN Yi-Wen、WU Si-Yao
Cover Page Design GUO Ying-Zheng
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih
Printer Tien Kai Printing Co., Ltd.
Price NT\$ 250
Website: <http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>
E-mail: musiccollege@www.tnua.edu.tw

版權所有 翻印必究

中華民國95年6月

Copyright ©2006 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889

