

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

汪玄題



36
2022·08

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編	盧文雅 臺北藝術大學音樂學研究所
編輯委員	(依姓名筆畫排列)
何家欣	臺北市立大學音樂學系 (校外委員)
李秀琴	臺北藝術大學傳統音樂學系 (校外委員)
車焱江	臺北藝術大學音樂學研究所
梁正一	臺北藝術大學傳統音樂學系
陳威仰	臺南大學音樂學系 (校外委員)
陳惠湄	實踐大學音樂學系 (校外委員)
黃泮娟	臺北護理健康大學通識教育中心 (校外委員)
潘莉敏	臺北藝術大學音樂學研究所
魏心怡	臺北藝術大學傳統音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

LU, Wen-Yea Department of Musicology, Taipei National University of the Art

Editorial Committee

HO, Chia-Hsin Department of Musicology, Taipei National University of the Art
(external member)

LEE, Schu-Chi Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
(external member)

CHE, Yan-Jiang Department of Musicology, Taipei National University of the Art

LIANG, Jeng-I Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

CHEN, Wei-Yang Department of Music, National University of Tainan (external member)

CHEN, Hui-Mei Department of Music, Shih Chien University (external member)

HUANG, Mei-Juan General Education Center, National Taipei University of Nursing and
Health Sciences (external member)

PAN, Li-Min Department of Musicology, Taipei National University of the Art

WEI, Xin-Yi Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

主編序

2022年3月時，疫情再起，在大家努力與疫情共處的景況中，關渡音樂學刊陸續地收到稿件，每篇稿子我們都深覺珍貴，因為每篇都是在這疫情嚴峻的時間努力完成的，外在環境如此變動之際，有人仍努力為學術研究獻上心力，雖然不是每篇投稿都得刊出，但每篇研究都讓我們感動。感謝音樂學界人士的支持，也感謝每一位審稿委員專業辛苦地付出，您的努力，讓國立臺北藝術大學音樂學院的關渡音樂學刊，在疫情期間流出學術的清流，使得音樂的研究續湧向前。

關渡音樂學刊第36期於2022年7月順利出刊。本期學刊共刊登七篇文章，議題內容廣泛，有歷年以來少有收錄的議題，有針對校歌的研究，如黃千珮的〈愛唱附中校歌的現象詮釋〉，以及蔡宜璇針對吉他教育研究的〈台灣古典吉他教育的發展與現狀〉；在宗教研究議題，有江玉玲的〈「梅茵茲聖詩學研究」的天主教聖詩集及其跨領域議題調查〉，以及楊秀娟的〈道教正一派普渡法事唱腔研究—以朱堃燦道長為對象〉；本期另有兩篇針對樂器的研究，李玠賢的〈高音木琴與死亡意象—從霍爾班與聖桑斯的《死亡之舞》談起〉，以及鄧詩屏的〈銅管音樂與樂器進化歷史之影響〉；還有一篇關於小提琴樂曲研究，胡詠軒的〈後現代主義音樂現象觀察與思考：以施尼特克第二號小提琴奏鳴曲為例〉。這些文章的收錄，均經過嚴謹的審查、審稿與修訂，以及編審會議討論。我們真心的希望能為台灣音樂學研究盡一份心力，也期望各界不吝給予我們改進的意見，我們會繼續努力，以不負您們對於關渡音樂學刊的支持。

《關渡音樂學刊》第三十六期主編

盧文雅 謹識

《關渡音樂學刊》 第三十六期

目 錄

主編序..... 盧文雅.....iii

學術論文

愛唱附中校歌的現象詮釋 黃千珮..... 1

後現代主義音樂現象觀察與思考：以施尼特克第二號小提琴奏鳴曲
為例..... 胡詠軒.....23

「梅茵茲聖詩學研究」的天主教聖詩集及其跨領域議題調查..... 江玉玲.....51

高音木琴與死亡意象——從霍爾班與聖桑斯的《死亡之舞》談起..... 李玠嫻.....91

臺灣古典吉他教育的發展與現狀 蔡宜璇.....127

銅管音樂風格與樂器進化歷史之影響 鄧詩屏.....147

道教正一派普度法事唱曲研究——以朱堃燦道長為對象 楊秀娟.....165

「關渡音樂學刊」徵稿細則.....213

Contents

PrefaceLU, Wen-Yea iii

Articles

Interpreting a Phenomenon that Loves to Sing School Song of HSNU
..... HUANG, Chien-Pei 1

Observations and Thoughts on Phenomena of Music in Postmodernism: Alfred Schnittke's Violin Sonata No. 2 as ExampleHU, Yung-Hsuan 23

Catholic Hymnbooks and Interdisciplinary Research Investigations on the Mainz Hymnological Studies CHIANG, Yu-Ring.....51

Xylophone and Death Imagery: from Holbein's and Saint-Saëns's The Dance of the Death.
.....LEE, Chieh Hsien 91

Classical Guitar Education in Taiwan TSAI, I-Hsuan 127

The influence between brass music and the instrumental innovation history
.....DENG, Hsei-Ping147

A Study on the Singing of the Zhengyi Taoist Rite of Universal Salvation—Taking Taoist Master Ju Kun-Tsan as the objectYANG, Hsiu-Chuan165

"Kuandu Music Journal" Call for Papers213

愛唱附中校歌的現象詮釋

黃千珮

國防大學應用藝術學系

摘要

校歌，一個讓大部分年輕學子陌生且抗拒的歌曲，卻恰巧是在這個迷惘反叛的青少年時期，師大附中的校歌總是能讓學生、校友們朗朗上口、迷戀地演唱；尤其文中所述的附中人是橫跨好幾個世代的「集合名詞」，不同的校園生活經歷卻有著同樣的信仰——愛唱校歌，這種對學校的虔誠究竟是什麼樣的一種精神體現？而附中人又如何去展現他們「愛唱校歌」的瘋狂？正是本研究想要探討的。本研究試以一種現象的詮釋，從歷史脈絡、學校特色、符號圖像轉換、校園事件，以及堆砌附中記憶的各類活動等，作為解析學校認同、集體記憶的探勘，也嘗試為「附中人愛唱附中校歌」的迷因（meme）找到一個合理的疏解與答辯。

關鍵詞：師大附中、集體認同、校歌、認同意識、組織認同

Interpreting a Phenomenon that Loves to Sing School Song of HSNU

HUANG, Chien-Pei

Department of Applied Arts, National Defense University

Abstract

School song, a song that makes most young students unfamiliar and resistant. However, the school song of the High School Affiliated to Normal University can always make students and alumni happy to sing in this bewildered and rebellious youth. In particular, the HSNUer mentioned in the article are "collective nouns" spanning several generations. Although they have different campus life experiences, they have the same belief in singing school songs. What kind of spiritual manifestation is this adherence to the school? And how do the HSNUer show their crazy "love to sing school songs"? This is exactly what this study wants to explore. This research attempts to analyze school identity and collective memory from historical context, school characteristics, symbolic image conversion, campus events, and various activities. It also tries to find an answer to "the HSNUer love to sing the school song".

Keywords: The Affiliated Senior High School of National Taiwan Normal University (HSNU), collective identity, school song, identity awareness, organizational identity

壹、研究源起

校歌，似乎在現在年輕人的歌單裡屬於極度沉寂的那個部分，就算要唱校歌，也可能是為了某種既定的儀程、特定的場合而做的事。綜觀現在年輕學子不唱校歌的現象，其原因之一與 2017 年政治大學改校歌歌詞，以及 2020 年臺灣師範大學成立校歌專案小組研擬為校歌重新編詞的議題相同（林鄭馨 2017；章凱閔 2020），這些需要去黨化、修正不合時宜的歌詞內容，自然無法讓年輕人起心動念的想要去唱；除此之外，相關原因還包含了學校並未重視、曲調不夠流行難以打動年輕學子，以及學生心態等問題。

吳俊叡（2018）提到青少年容易在意同儕、同學對自己的看法，也因為叛逆、害羞、有想法、怕丟臉、怕唱不好聽、男生變聲等因素，而對唱校歌產生抗拒。根據學生論壇網路調查，¹有 74% 的學生雖然聽過校歌但不會唱、6% 的學生尚能唱出幾句校歌、12% 的學生表示在參加學校集會時唱過校歌，但不見得完全明白校歌的意思、還有 10% 的學生表示從來沒聽過校歌；而參與調查的學生則認為，校歌無法被傳唱和認同的主因包括了沒人教唱、沒機會唱和校歌不符現況等。也有老師認為，「學生不愛唱校歌」，可以透過翻轉教育來改善，但需要翻轉的前提亦是不自證明了「學生不愛唱校歌」的這個事實。

但是，唱校歌這件事對於大部分國立臺灣師範大學附屬高級中學（以下簡稱師大附中、附中）的學生、校友來說，卻不是上述所說的抗拒與陌生；如果在網路上搜尋「哪個學校最愛唱校歌？」可能會得到「全臺灣最愛唱校歌的學校大概就是師大附中」的答案。對於這樣的現象，研究者所要探討的是附中人為何如此愛唱校歌，不但愛唱還似乎有點狂熱，就算畢業了、離開校園，也總是會找到時機來唱校歌；這種現象與一般時下年輕人不喜歡唱校歌、不會唱校歌的姿態不太一樣。而附中人喜歡唱校歌這件事，究竟說明了什麼樣的社會現象？而何以「唱校歌」可以成為附中人一種相互理解的運動？研究者試以音樂文化現象的探勘者角色，從附中人對校歌的認知、認同、改造與再詮釋中，解析「校歌」與附中人集體認同（collective identity）、集體意識（collective consciousness）之間的牽涉，藉以重新定位「附中校歌」在「附中人」的記憶與歷史經驗。

貳、解析附中，刻畫附中

一、新舊世代附中

舊世代附中，以數位科技還沒大量改變學生的生活習慣為刻劃，時間座落於 2008 年以前，傳統的附中認同沒有受到環境、政策的影響，校友與在校生普遍存在共同的集體記憶。

1 DeepBlue 深藍論壇針對現在學生對於唱校歌的狀況進行調查，<https://reurl.cc/qmqmN23>，資料引用日期：2021 年 4 月 15 日。

「『附中』一詞，不但使校友們流連忘返，他也成為校友之間的識別與符號。」（施祖方 2018:6）。附中，一所以「開放」聞名的學校，而之所以其「開放校風」得以為人稱道，主要原因也在於學生的整體素質與能力能夠符合社會期待；否則，一旦沒有學習成效、學習競爭力所支撐的開放校風，可能也會與大部分學校辦學的理念相衝突（張郁雯、林文瑛 2003；Dore1976）。位於臺北市的師大附中，長期坐擁臺北區男女生第二志願的高中排名，除了受到地區家長的肯定，也有多數學生將師大附中作為選填的第一志願。而附中學生「會讀書」的形象和建中、北一女的學生不太一樣，通常又以「能 K 能玩」來詮釋附中人，代表學識的充實和健康的休閒（賴易辰、邱信富 2019）。對於「能 K 能玩」的口號，學校論述其「學生特質」²提到，民國 60 年代前的附子較能彰顯它的全面價值，主要原因與社會環境有關，面對傳統的社會與戒嚴限制下的思潮，向來喜歡扮演引領群眾角色的附中學子，更容易在保守的年代中脫穎而出；民國 60 年代後，隨著經濟發展、環境變遷，教育的理想空間遭到壓縮，升學主義下的「能 K 能玩」的特質逐漸模糊而失衡；有鑑於此，校內的學生社團在校方鼓勵推動下開始蓬勃發展，70 年代中期全校計有 40 多個社團，在北市高中首屈一指，「能 K 能玩」所彰顯的是學生在社團經營中的訓練成效與興趣發展。在這樣的環境中，校園音樂氛圍的塑造也與學生活動息息相關，其中附中的音樂性團體包含校隊型態的「管樂隊」以及社團形式的國樂社、舒馨口琴社、吉他社、熱音社、原聲社、學習歌曲創作的流行音樂研究社、以絃樂及鋼琴演奏為主的愛樂社等，這些多樣化的音樂性活動群培養著附中人駕馭音樂的各種可能。而另一方面，附中的專業音樂教育也以「音樂班」為標竿，尤其「師大附中音樂班」在國內音樂藝能班的排名位居首位，不但培養優秀的音樂人才，其畢業學生的演繹風格亦能橫跨流行與古典，大大彰顯了以音樂凸顯附中文化的無限可能。

另外，論及學生參與的活動，一位附中人三年的高中生活必然經歷的大型活動就多達 19 個，其中與音樂相關的活動則囊括了受時代背景影響的愛國歌曲比賽、合唱比賽、詩歌朗誦比賽、社團博覽會、社團迎新舞會、畢業舞會、冬樂賞、天韻獎等活動。活動的參與固然體現了學校生活的多元發展，但附中人在學校支持學生會、畢聯會、社聯會等學生自治組織主導、師長則從旁協助的原則下，促使活動籌辦得以展現附中學生優越的治事能力及活潑的創造力，而附中認同感也同時在這樣的過程中生成。以「愛國歌曲比賽」為例，學校對於活動的主訴為「培養學生愛國情操，發揮各班團結精神，增進同學情感交流，達成文武合一教育目的」。³雖然隨著時代改變，學生演唱的歌曲除了指定曲的軍歌，自選曲則羅列勵志性的流行歌曲、民歌以及校歌；⁴但這樣的比賽本身具有凝聚團隊向心、提振士氣等作用，讓活動產

2 師大附中官網 https://www.hs.ntnu.edu.tw/2010/01/students_hsn/，資料引用時間：2022 年 1 月 7 日。

3 師大附中官網-「愛國歌曲比賽」介紹 <https://www.hs.ntnu.edu.tw/life/hsact/9411patriotic/index.htm>，資料引用時間：2022 年 1 月 7 日。

4 〈106 學年度師大附中愛國歌曲比賽女班冠軍 1463〉<https://www.youtube.com/watch?v=R9x6a9jpCVk> 〈師大附中 1381 班愛國歌曲比賽_20141107〉<https://www.youtube.com/watch?v=L2RQX1aBBDE> 〈師大附中 106 高一愛國歌曲比賽男女混合組第一名 1451 班〉<https://www.youtube.com/watch?v=8S0WoivyvD-g&t=301s> 〈師大附中 106 高一愛國歌曲比賽男生組第一名 1464 班〉<https://www.youtube.com/watch?v=ISKA-cXPDMc>，資料引用時間：2022 年 1 月 10 日。

出更多的附加價值（黃千珮 2020）。另外，附中極具代表性的畢業舞會，從 1987 年舉辦至今，在充斥音樂、燈光、舞蹈的現場，乘載附中學子的熱情與創意；尤其幾屆樂團、歌手出身的校友回歸校園舞台，沉浸在在校生點綴現場的佈置中，活動尾聲的「校歌大合唱」亦成為他們共同記憶的樞紐。⁵

身為國立臺灣師範大學的附屬實驗中學，早期大多由師大派任校長，在沒有治校壓力的情況下，也比較願意放手發展自由之校風（施祖方 2018:20）；而校方充分利用這樣的優勢開創許多先例，例如 1950 年的「流水式」班號制，已然成為附中人對接的密碼，這些在威權體制時代環境中的「新政」，不但使校園維持著自由風氣，也逐一構築起學生對學校的認同（程嘉文 1996a、1996b）。在社會風氣逐漸開放的 70 年代，附中在全國高中界的教育創舉尚包含 1982 年招收全國第一位跳級生楊柏因、1983 年經過全校「色彩喜惡」調查而設計的 12 套校服供學生票選、1985 年首創校園迷你馬拉松賽、1986 年教官室主動函請教育部軍訓處准予廢除軍訓服、1987 年放寬學生頭髮標準，並於同年 12 月底，首度舉行班聯會主席的全校「普選」（程嘉文 1997a、1997b）。2008 年迄今，附中經歷 4 任校長與行政團隊接手，對於校園的規範提出不同的政策作為，舉凡門禁管理、合作社與餐飲部爭議、限縮社團等事件，數度撕裂了學生、校友及校方之間的記憶鏈結；另外，智慧型手機與網路普及化導致社團參與度下滑、黑特文化盛行，以及特定時代背景，不但影響附中人對愛國歌曲與校歌的認知，亦造成幾個重大活動的式微等現象，更成為解離兩代附中人的事端（施祖方 2018；張宗坤 2016）。而師大附中校長的任職程序與合法性的訴求，顯見早期由師大派任校長的優勢已轉換為遭到學生團體抗議的「任內爭議事件、行政效率低落、資歷不符」等問題（吳柏軒 2016；附中學生會 2017；事件地平線 2017）。學生團體與校方的矛盾與衝突演變為新聞事件，多少也斷傷了早年學校高度支持學生的那個自由附中時代，以及身為附中人對學校情感的依戀。

二、附中的圖像

Saussure 將語言學的概念帶入符號系統的建構，以符號由具體表現形式的「符徵」和抽象的內涵形式「符旨」所組成。從符號應用的思維解讀，索緒爾的「言語活動」述說著語言應歸入人文事件的發生，而符號也因此被帶入生活及社會行動的歷程之中，象徵符號學被視為與文化事件的溝過程，成為表達社會生活、表達觀念的生命科學（Saussure 1966、2003；林信華 1999；陳明珠 2008）。附中的故事與文化，在附中人的操弄下，經常以符號圖像的模式建構出自我認同。而文化又是各種現象、身體動作、觀念及心情的一種組合系統，此系統藉由各種符號之使用及連構而成（Kroeber & Kluckhohn 1952；Silverstone 1991、1994）。人（主體）在建構符號系統、推演符號一層又一層的意義時，作為符號的使用者，也因為集體使用而成為符號系統的編制，同時影響符號系統的演變（陳明珠 2008）。因此，

5 師大附中官網-「畢業舞會」介紹 https://www.hs.ntnu.edu.tw/grade_12/dance/，資料引用時間：2021 年 4 月 1 日。

附中文化的建構來自於附中人對學校的感知，也因為情感需要被串聯，附中的人、事、時、地、物遂成為集體記憶中的認同指標，其拼湊出的圖像亦成為識別附中的符號。

據此，以「人」為題的符號，包含附中學生自詡的「附子、附中人」，或是以擁有臺北市最大校園所對應之天空自居為「藍天之子」，乃至於依其年級高一稱作「小將」、高二稱作「騎士」、高三稱作「大將」；除此之外，其他相關人物如蛋餅伯、⁶帥杯、附中八怪等，也都是附中故事裡的人設符號。而拼湊出附中學期的年度大「事」，同樣也是符號的樣貌，包含迎新午會、高一愛國歌曲比賽、高二詩歌朗誦比賽、運動會、冬樂賞、畢業舞會、校慶系列活動、高三最後一次升旗、高二合唱比賽、高三創意畢業典禮等各種包羅萬象的活動。再以歷史「時」間軸來看，日據時期建校的師大附中為當時的臺北州立第三中學，1945 年臺灣光復後奉令改為「臺灣省立臺北第三中學」，1946 年更名為臺灣省立臺北和平中學，專收容待遣日人子弟，1947 年於原校址籌設臺灣省立師範學院附屬中學，1955 年配合師範學院改制，亦即更名為臺灣省立師範大學附屬中學，1979 年再度更名為國立臺灣師範大學附屬高級中學（國立臺灣師範大學附屬高級中學校史編纂小組 2002）；這些不同時期的校名，所代表的也都是曾經的附中。以「地」理環境來論述，被稱作「附堡」的附中校園，具有配置小將的搖籃—南樓（至善樓）、高二騎士們的國度—中正樓、大將的天堂—新北樓（新民樓）、北樓狂沙、日據時代建築的西樓、唯一貫穿附中南北的東樓、美術班展覽室所在的新北地塹、拍攝經典電影《藍色大門》的游泳池、承載各種大小活動的中興堂、培育音樂菁英教育的樂教館等，這些留下附中人足跡的場域亦是附中符徵轉換的象徵。另外，附中的「物」，除了制服、校歌這些具有外顯性的學校表徵，學生也經常利用符旨的指涉變異為另一形式的符號，從既有之物延伸創作並賦予更多的意義，例如承載每一屆風格的紀念書包、徽章，以及原本是學校建築上的鳳凰圖騰，也導入「火鳳凰文藝獎」及其它文創之中。

所有的附中記憶，有被刻畫、創造，也有被再詮釋；而附中校歌雖然背負著具有爭議的時代語言，但也全然地被每一屆附中人歌唱，因而得以成為附中符號的文化表徵。

參、愛唱校歌，是什麼樣的認同？

〈附中校歌〉

附中，附中，我們的搖籃，
漫天烽火創建在臺灣。
玉山給我們靈秀雄奇，
東海使我們擴大開展。
我們來自四方，融匯了各地的優點；
我們親愛精誠，師生結成了一片。

6 附中的蛋餅伯 <https://www.hs.ntnu.edu.tw/2010/12/story-2/>，資料引用時間：2022 年 1 月 10 日。

砥礪學行，鍛鍊體魄，
我們是新中國的中堅。
看我們附中培育的英才，
肩負起時代的重擔。
附中青年，決不怕艱難，
復興中華，相期在明天，
把附中精神照耀祖國的錦繡河山。

Durkheim 曾定義「集體意識」為社會中一般成員所共有的整套信仰與情感，這些信仰與情感形成一種確定的系統而有自己的生命，也是使社會凝聚而不崩解的主要因素（Durkheim 1984: 38-39）。用這種集體意識來檢視附中人唱校歌的行徑，似乎說明了以附中為名所建構的組織、社會，何以有一種常人無法理解的向心結構。

附中人的愛唱校歌不但名聞遐邇，還上過報。一群畢業已久的老校友聚在一起的第一件事是先高唱「搖籃曲」；而一堆附中人段考後去唱個 K T V，也要點首校歌來過過癮；甚至和別校聯誼或參加團隊競賽，也要在結束時引吭高歌一番，這天才算功德圓滿。附中人的戀校情結和愛唱校歌的瘋狂程度，早已被外人譏為「變態心理」，他們卻也欣然領受，不以為忤。

（附中官網〈附中學生特質〉）

校歌的生成，原本是學校行政端以教育為核心由上而下制定、改變學校文化的行為，試著從歌詞的制定，推敲著建校的歷史與對學子的期勉。雖然「親愛精誠」、「新中國」、「復興中華」、「祖國」等逃難時帶來臺灣的精神遺產，在時代遞嬗的過程中產生爭議，但附中校歌仍然經常作為以學生、校友為主體，由下而上鋪陳的認同感展現；於是校歌成為附中情感的依歸，首句歌詞中的「搖籃」二字也讓「搖籃曲」成為校歌的代名詞。而唱歌的附中所闡述的即是一種社會在變遷中的一些存續基礎，透過歌曲的詠唱找到「集體意識」。抑或校歌在認同的過程中，亦成為懷舊的表現手法，而將音樂作為勾起自傳式記憶的重要媒介，透過唱歌緬懷生命歷程，展現促進溝通、自我表達的功能（Clements-Cortés 2004; Haslam et al. 2014）。Patchen（1970）認為「認同（Identification）」是組織中的個體與其他成員出現共同目標或經驗的知覺，可透過共同的行為作為認同形成的渠道。而校歌作為附中識別與認同的符號，具有自我歸類與社會認同的特質，使個體與群體得以透過唱校歌促成「組織認同」（Organizational Identity）的表現，產生對目標的共識及士氣等（Ellemers et al. 2004）。在逐一檢視幾個唱校歌的場合、空間及影像，附中人使用熟悉的旋律與歌詞，即是透過互動提升

彼此之間的認知與社會性認定（Social Identity），其自發性或是不自覺投入的行為，皆係屬組織認同的歸類（Brown1969；Mael and Ashforth1992；Patchen1970）。

從人類學的角度來看，相同的語言習俗、宗教信仰、生活方式等文化因素，是區隔人群形成不同族群的主因；如果附中愛唱校歌的現象也堪稱附中文化，那麼附中人就如同一個分享共同和特殊文化的族群（ethnic group）。Barth（1998）曾提出族群界限的維繫，通常只需要一些文化特質即可，不必保留大多數文化特質的「邊界」（boundary）論述；但反觀「附中人唱校歌」，根本沒有在弱化文化特質，因為附中人的習性就是不斷地積極強調「文化差異」對區辨「族群差異」的重要性。對於「族群認同」（Ethnic identity），De Vos（1982：16）解釋為取各種可以在主觀上具有象徵作用的標誌，用以區別他們他人和自己的文化，這樣的觀念反而較能解釋附中人作為一個族群的狀態。而這樣工具論的認知，乃是除卻 Narroll（1964）生物學觀點的自我延存基本認定，主要看重情感依附（primordial attachment）形成外顯一致性的表現文化，由族群成員之間「文化共同性」去理解族群的定位；或著以 Bennett（1975）宣稱在現實世界中，人們有透過傳統文化象徵的掌握來建立自身認同的新傾向，以及由「文化—人口—群體」轉向「認知—行為—策略」的參考架構，體現出被視為社會參與元素的族群性，更能進一步的解析附中人唱校歌所訴說的當代社會「新族群性」（new ethnicity）現象。

由此來看，當大家因為具有一些共同信仰、共同經驗的傳承被定調為「附中人」時，組織認同便成為新族群認同的締結，而共有的記憶與信念，也塑造了附中文化的產生；所以整體來說，附中人唱校歌不是對歌曲本身的認同，而是行動者對於「唱校歌」的這件事的認同。這種認同從集體意識昇華到信仰，卻容易在凸顯族群記憶時成為菁英主義的顯擺；但是這樣的轉變亦是帶有無可厚非的因果關係，主要來自臺灣教育制度長期以「學習成績」作為辨識學生優劣的評判，附中人的自我認同實在很難不建構在「知名學府」的招牌之上。換言之，如果附中並非被傳統認同的「好」學校——學生素質好、成績好、各方面表現亮眼，也許唱校歌這件事也不會一再地成為附中人引以為傲的展現自我模式。附中長期以開放校風著稱，「具表演性質」的校歌因而成為附中人展現「開放、多元」的載體，在資訊發達的現今社會透過多種管道不斷再現，於是附中的族群定位就在重複、多面向的論述中有了「愛唱校歌」的這項辨識與渲染力。

肆、記憶的共同體—校歌的再製

所謂校歌的再製，乃是附中校歌經過認同、集體經驗的歷程，成為附中故事的主題曲，而後又透過不斷投射、重塑，以多元的手法進行附中校歌的再詮釋。

一、校歌本體的解構

附中創校初期，師範學院首任院長李季谷先生就曾依當時師院校歌的樂曲譜寫歌詞，製成最早的校歌。到了黃激校長時代，有感於原來的校歌不足以展現當時的附中特色，遂請時任音樂老師的史惟亮作曲、歷史老師郭成棨及編輯組長蕭輝楷作詞，重新製作校歌，正式在 1950 年 10 月 20 日定為附中校歌（國立臺灣師範大學附屬高級中學校史編纂小組 2002）。

附中校歌除了第二小節第一拍出現 fa 音（變宮）外，全曲曲調多以中國五聲音階結構呈現，因而帶有中華古典旋律的韻味（楊蔭瀏 1997）。曲子旋律結合歌詞闡述烽火時代的建校歷程與附中精神，綴以反共復國的時代氛圍，時而慷慨激昂、時而悠揚沉靜、溫厚莊重，因而能夠展現音樂的層次與情境。而歌詞除了韻腳的使用，也著重旋律與聲韻的匹配，在創作上似有藝術歌曲的形貌；雖然其曲式為首末兩段旋律相仿的小三段式，拍子以 4 拍組成，但在節奏上，因為大量使用附點與 16 分音符增加變化，音域亦橫跨 11 度，使得演唱起來也有其難度。而史料上的校歌有兩個版本，除記譜方式稍微不同，其差別在於原版（如圖 1）本最末句歌詞為「照耀在祖國的錦繡河山」，而修正的版本（如圖 2）則是「照耀祖國的錦繡河山」，兩個版本在旋律上的差異還包含第 9 小節的「方」、第 10 小節的「融」、第 12 小節的「師」、「一」等音，現在演唱版本皆以修訂過的、較容易演唱的校史版本為主。

校 歌

郭成棨作詞
蕭輝楷
史惟亮作曲

附中附中我們的校 藍天烽火創建在臺灣
王山起我們盡秀田 奇東海使我們架天開展
我們來自四方 將遍了各地的地點 我們刻苦砥礪生結成了一片
砥礪學行 勤儉體健 我們是中國的中堅
看我們附中 地負的英才 刻錄起時代的豐碑
附中青年 決不屈膝前 復興中華 相期在明天結
附中精神 照耀在祖國的錦繡河山

圖 1 史惟亮作品〈師大附中校歌〉。

資料來源：史惟亮（1958）《數位典藏與數位學習聯合目錄》[http://catalog.](http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/ee/df.html)

[digitalarchives.tw/item/00/2f/ee/df.html](http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/ee/df.html)，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。



圖 2 校史中〈師大附中校歌〉。

資料來源：國立臺灣師範大學附屬高級中學校史編纂小組（2002）。國立臺灣師範大學附屬高級中學校史。臺北市：師大附中。數位典藏版：[https://da.hsnu.org.tw/system/library/hsnu_school_history/hsnu_school_history\(91\)/mobile/index.html#p=6](https://da.hsnu.org.tw/system/library/hsnu_school_history/hsnu_school_history(91)/mobile/index.html#p=6)，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

而近年來，隨著「去中國化」的聲浪崛起，附中校歌歌詞裡的「復興中華」、「新中國的中堅」、「照耀祖國」成為社會針砭的議題，也激起了維護傳統和改革創新兩派校友的論戰（洪翠蓮 2020；蔡亞樺 2020）。但是，瘋狂唱校歌的現象，似乎無關政治議題的討論，唱校歌的場域從校內漫延至校外，試圖用強烈的文化差異來顯現附中人的特質。於是他們從學生時代的集會、舞會活動現場、愛國歌曲比賽的選曲唱到校友的任何聚會場合，也善用音樂班的專業演奏能力，將附中校歌帶進國家音樂廳；甚至發揮校友的力量，在附友會全球的據點強力播送「附中搖籃曲」。

二、被論述的校歌

在「附中的故事，由你來說」的臉書社團中，對於校歌的討論大致上可分成「各種演唱版本的分享」、「與校歌有關的事」以及「校歌修改的論戰」等議題。可以看出校歌在附中人的認同意識中，有共享，也有分歧。

「各種演唱版本的分享」主要從校歌的演唱體現自己身為附中一份子的情懷，以及詮釋

校歌在各種音樂類型的襯托下所展現的各種風貌（如發文 1-1 校歌搖滾版）。唱校歌對附中人來說，是利用展現彼此之間熟識的音樂而讓人產生幸福感、釋放壓力及情緒（Nilsson2009; 蔡振家 2013: 187-256）；也是一種運用音樂達成重建、維持及增進精神的目的（Bunt1994）；但是驅動的主力大多是為了表達自己對學校的認同，以及收獲別人對自己的認同，而透過詠唱校歌塑造「我愛附中」的形象（如發文 1-2 強者，附中；合唱母校附中校歌；如發文 1-3 北一女中校門口微風細雨中大聲唱附中校歌）。

發文 1-1

75 周年校慶將至，校友們都期待明年有成功的大活動
60 周年校慶的兩個大活動是最成功，至今大家還津津樂道
別忘了，哪是 12 年磨一劍（1994-2006）
記得阿信（H751，H778）分別在 1994 和 1995 年上台領唱二屆高三畢業舞校歌 / 自編搖滾版 /encore，分別重唱 3 次和 5 次。

（胡天爵，2021/4/23）

發文 1-2

附中班旗在玉山飛揚，附中校歌在嘉明湖迴盪！
強者，附中 400 班好同學們！
這是日前老 K 的高中同班同學們（富有、全興、聰賢、仁鄰、敬仁、郁修，與同屆的鏢哥、雄恩、晉琛）自行組隊登上台灣第二高的高山湖泊、海拔 3,310/11 公尺的【天使的眼淚嘉明湖】，於清晨時分，迎風開展附中 400 大班旗、在旭日東升的壯麗山湖前來個合唱母校附中校歌！

（謝志剛，2021/4/21）

發文 1-3

2020-10-21

【2020 全球附中制服日】

附中全球制服日，早上 9:10 在總統府對面 - 北一女中校門口微風細雨中大聲唱附中校歌。

出席：

556、553、548 陳正忠

590 陳志榮（附中狂熱份子）- 附中校友會副理事長

配合演出：感謝北一女中家長會成長班情義相挺。

感謝金鐘獎得主，旅遊主播廖科溢合照留念。

（陳正忠，2020/10/22）

「與校歌有關的事」訴說著附中人與校歌之間的回憶，想要表達附中人如何用唱校歌展現與「其他族群」的「文化區隔」，而這通常也是體現附中人之驕傲與瘋狂的手法（如發文 2-1 唱校歌唱到燒聲；在路上唱校歌；在成功嶺司令台前校歌唱幾次；成功嶺都聽得到附中校歌和回音；校歌的來電答鈴；如發文 2-2 各連隊附中學生集合時各自唱著校歌從四面八方走向集合地）。另外，也會在平台中展示校歌被再製後的符號具象，說明附中人如何將無形音樂操作為實體展現，並以不同的符徵詮釋附中認同的符旨（如發文 2-3 校歌紅布條；校歌拼圖；如發文 2-4 校歌筷子）。

發文 2-1

【那晚唱校歌唱到燒聲】

搖籃曲是附中人共同的回憶，還記得以前在校外唱校歌的情景嗎？

記得以前南京東路小巨蛋斜對面體育館沒燒掉時，那時候國慶晚會要去排字有在那裏唱過校歌，還有總統府前國慶大會時，那時好像是從學校走路過去的，也在路上唱校歌，感覺在校外唱校歌還蠻有趣的。

最後一次很驕傲地唱校歌應該是考上大學後上成功嶺暑訓的時候吧！

記得暑訓有一天傍晚吃完晚餐，連長要求附中畢業的整理好儀容，晚上要去司令台集合。到了司令台，看到黃振球校長，教官，老師，還有學弟妹來成功嶺看我們，帶著水果和飲料來，心想校長真得很用心，也不計較我們那時畢業典禮當天很失禮的用沖天炮對準司令台發射。心想他們面會結束回到台北應該很晚吧？忘了那晚在成功嶺司令台前校歌唱幾次，只記得那晚成功嶺都聽得到附中校歌和回音，回到連上，那時旁邊的同學露出羨慕的眼光，我只用沙啞的聲音告訴他們說校長和老師來看我們。

上個月有天去國泰世華忠孝東路分行辦事，突然聽到校歌的來電答鈴，心想這家銀行行員學弟妹也太愛校了，哪天要來協尋一下

是否可以想一下怎樣可以讓搖籃曲能在 ISS(國際太空站)播放？或者跟 Elon Musk 提個計畫讓附中校歌跟 SpaceX 一起登陸火星，讓附中精神，照耀火星的錦繡河(?)山

讓附中搖籃曲在火星播放

(Arthur Hung-Yi Lu, 2020/5/16)

發文 2-2

附中校歌，當年惟（唯）一的進行曲型式，心中永遠不變的懷念！（228/241）

James Chang: "記憶比較深刻的一次是黃振球校長上成功嶺探班時，各連隊附中學生集合時各自唱著校歌從四面八方走向集合地。聽了一整個振奮~~"

(YK Sun, 2021/3/31)

發文 2-3

前日校慶掛在新北樓校歌紅布條，是民國 86 年師大附中 50 週年校慶籌備會製作的，是 H331 班 楊意亮校友的創意和設計，50 週年校慶（1997/04/13）時第一次掛出來，是一條一條順序落下，場面非常震撼。

每年校慶掛出來，有部分新進老師和在校生以為是學校新作。其實只要看其中一條「砥礪學行 鍛鍊體魄」特別短，就知道是 24 年前的，當年交貨漏了這條，補做時做短了。第二張圖是 50 週年校慶後，H830-H856 畢業典禮（1997/06/07）是布條第二次掛出，照片中女生班正是 H833 班。

最後一張是 2000 年畢業 H911 班到 H937 班同學的紀念品 -- 校歌拼圖。

（胡天爵，2021/4/19）

發文 2-4

按讚留言上傳照片抽獎活動

只要在本篇文章的留言上，留下您的姓名班號，並上傳以下三種照片之一，就可參加抽獎活動。共抽出三名，獎品是「校歌筷子」一組！（4/30 截止，5/1 抽獎）

- 1、收到口罩的開箱照
- 2、校慶當天戴 HSNU 口罩的照片
- 3、平日戴 HSNU 口罩的照片

我們一直在努力趕工中～～

催貨、驗貨、分裝入盒，標籤，整理訂單、對帳，寫收據、印物流單、揀貨、封盒貼標籤、付運

少少的人力，大大的運用

披星戴月、輪流用餐、努力工作

為的是能讓大家如期收到口罩

（Sophia Li, 2021/4/14）

校歌是附中精神體現的重要載體之一，針對「校歌修改的論戰」，無論哪一派的說法，皆彰顯了校歌在附中人心中的份量。主張維持原版歌詞的人，對政治介入抱持著不以為意的觀點；認為當今校歌的樣貌是歷史的產物，無關任何意識形態（如發文 3-1 「不予置評」的態度；狗吠火車，沒事搶著當狗？；批評校歌時，哪能說這是「轉型正義」；這學校是有歷史等）。

發文 3-1

正經地說說「坵（附）中校歌」一事。

校歌能不能改？老實說，我是抱著「不予置評」的態度，台灣老話說的「狗吠火車，直直吠，它直直過」，咱是人，沒事搶著當狗？那就太沒意思了，是吧？

但有個大問題，我就看不慣一點，諸君在批評校歌時，哪能說這是「轉型正義」？是「掃除黨國餘虐」？說這話，咱就聽不下去了。

就一個理由，因為這學校是有歷史的。

……（文長省略）……

坵（附）中校歌，是本校音樂老師史惟亮作曲，歷史老師郭成樑及編輯組長蕭輝楷共同作詞……，要知道，對校歌的任何指責，背後都有活生生的人物。

這些老師寫的歌，就不能是他們的真誠心意？

那時代的人，就不能是真心實地懷念故國？

那些老師們，難道就不是真的想栽培「新中國的中堅」？

那些老師寫歌，一定是為黨國的意識型態服務？

諸君的證據是什麼？

好了，搞的我有點心寒齒冷了，牙有點酸疼，大家請繼續。

（Jw Yol, 2020/6/8）

而社團管理員也因為論戰之激烈，必須發文提醒與進行留言管理，目的是希望大家在論述個人意見時，也不要因此傷了附中人彼此的和氣（如發文 3-2）。

發文 3-2

附中校歌修改與否，本版討論熱烈，經管理員交換意見後決議，除非人身攻擊或離題，歡迎各抒己見，但請就事論事，莫貼文（留言）引戰，違者恕刪。

校友社團成員橫跨 70 餘年，各生活學習背景、思想養成自有其脈絡，請大家互相體諒。本社團組成不易，也請大家愛護，若有刪文冒犯，敬請諒解。

（Johnny Jiang, 2020/6/8）

而針對社團成員對「修改歌詞」展現的不認同，亦有其他校友或學生提出反駁（如發文 3-3 學弟妹想要拿掉歌詞就變成不再愛校到底是怎樣喔）。

發文 3-3

熱愛附中的人我想大部分都不會是因為校歌裡的歷史共業大中國情懷而愛校。只不過學弟妹想要拿掉歌詞就變成不再愛校到底是怎樣喔

修正一下拿掉歌詞忘祖背宗

（Howie Chang, 2020/6/8）

在論戰中，亦有人站在中立的立場以「課題」的角度討論歌詞爭議事件（如發文 3-4）。

發文 3-4

畢業這麼久，為還能討論附中事物的自己感到開心！更為不畏校歌的歷史及年代且保持獨立思考的學弟妹感到驕傲。請學弟妹謹慎認真嚴肅的上這堂“課”，讓附中繼續是那個我們驕傲的附中

(J.T Chen, 2020/6/8)

這些社團中的論述，除了原貼文之外，還外掛著討論式的回應，也看到附中人在校歌議題上積極爭取話語權；這種積極除了是想表達附中校歌在表現愛校的行為上的應用外，亦是組織認同中的一種識別，能夠識別出附中人的輪廓之外，也拼湊出不同世代的附中情感。

附中人唱校歌的狂野，還可以從唱校歌的「各種場合」及「各式各樣的校歌版本」體現。無論正式的集會場合、音樂會，或是略帶點輕鬆的校慶活動、運動會、畢業典禮，乃至於熱情奔放的畢業舞會、校友見面的餐敘及聚會，都是附中人展現愛唱校歌的場域。這種現象，代表「校歌」已成功作為附中認同符號的表徵，可以承載彼此的共同記憶。而校歌作為附中精神的共同體，常常被許多附中人以他們認為最美好的方式詮釋以及再造，附中人愛校的心態也因而得以校歌的各種產製呈現，並在數位化的時代留下了許多經典紀錄，間接又促成了校歌以影像的形體再製；舉凡因為附中有人有音樂班、管樂隊及國樂隊而能夠以交響樂團、⁷管樂團、⁸國樂團⁹展現的演奏版本，以及透過學生組團演唱的合唱版、¹⁰抒情版、¹¹搖滾版、¹²R&B 版、¹³爵士版，¹⁴都說明附中人因為對歌曲、對學校存在著「認同」，所以願意以此歌

7 附中校歌大合唱一師大附中六十週年校慶音樂會 <https://www.youtube.com/watch?v=ZAfEpxoR5cI&t=259s>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

8 史惟亮（陳昶安編曲）：師大附中校歌及上課號 <https://www.youtube.com/watch?v=s1csH2QxrOU>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

9 國立臺灣師大附中校歌 MV-- 國樂版（1996 年）<https://www.youtube.com/watch?v=PwkvvxHwUiM>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

10 國立臺灣師大附中校歌 MV（合唱版）<https://www.youtube.com/watch?v=xmbiYHBTqoQ>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

11 2018 師大附中校歌 H1397-H1423 第 78 屆畢業典禮 <https://www.youtube.com/watch?v=DlmDf2heUOQ>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

12 2017 師大附中校歌【搖滾版】H1370-1396 第 77 屆畢業典禮 <https://www.youtube.com/watch?v=IRFtbNuYmr0>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

13 H1451-1477【校歌】| 2020 年師大附中第 80 屆畢業典禮《蓬萊仙島》<https://www.youtube.com/watch?v=vFWvZMW4fOU>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

14 師大附中校歌爵士版（HSNU Song Jazz cover）arr. Yu-Chen Ho（何昱辰）<https://www.youtube.com/watch?v=wUUN-rJ8id0>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

曲為模板進行改編及翻唱。而「65 周年校慶萬人唱校歌」¹⁵ 恰恰就是一種宣示，透過以人數為焦點的校歌詠唱向大眾宣示附中人對學校的熱情，也宣示著外人不解的附中認同。

近年來，附中校歌成為附中畢業典禮上的認同展現，學生除了透過歌曲的再詮釋進行改編，也逐漸透過混音、編曲、錄音等技術，強化歌曲產出的專業結構，這種精緻化的校歌型態，展露出學生對校歌再造的重視。另外，從網路平台中，可以看到附中學生是以 MV (Music Video) 的規格對校歌進行產製，透過攝像手法圈點出校園圖像的記憶，也擷取附中的人文及地理景觀；這種現象更使得附中在這個不少學生都會製作自己畢業歌曲的年代，成為固定將「附中校歌」訂製為畢業歌曲的唯一學校，這一點除了說明附中人經常無意識顯露出的文化區隔在校歌詮釋上的凸顯，也看到了附中校歌成為附中符號的總承，校園符徵透過歌曲及影像的介入闡釋出能夠驅動附中人的符旨。而從近 15 年的影像紀錄中，附中校歌做為畢業生情感投射的載體，毫無疑問地收獲附中人對附中的認同。2015 年 4 月 29 日師大附中畢業小組在 Youtube 成立頻道，其中收錄了各屆畢業生製作的附中校歌，也更加精準的傳承「將附中校歌訂製為畢業歌曲」的意念，使得校歌的製作與宣傳成為新一代附中人的認同行徑。從表 1 即可看到 2005 年起由個人頻道上傳的校歌 MV，在陸續經過畢業組織的設計、規劃，已成為附中常態性的活動紀實，除了學生致力呈現的風格及內容演繹，頻道中的數據化觀看數也有逐年積累的成長；在影片的劇情脈絡與聲量的鋪陳下，著實體現出校歌寫實紀錄中對學校的依戀，以及存在於依戀之中的附中認同。

表 1

附中校歌 MV 統計

時間	屆別	班別	影片主題	觀看數
2005	65 屆	1046-1072	2005 年師大附中畢業典禮校歌 MV (H1046 班 --H1072 班附甦·輪迴禮讚畢業典禮播放)	3,079 次
2006	66 屆	1073-1099	2006 年師大附中畢業典禮校歌 MV (H1073 班 --H1099 班獻藍·附將聖典畢業典禮播放)	1,536 次
2007	67 屆	1100-1126	2007 年師大附中畢業典禮校歌 MV (H1100 班 --H1126 班祈附·征前御祭畢業典禮播放)	1,018 次
2008	68 屆	1127-1153	2008 年師大附中畢業典禮校歌 MV (H1127 班 --H1153 班輝煌東正畢業典禮播放)	1,127 次
2009	69 屆	1154-1180	2009 年師大附中畢業典禮校歌 MV (H1154 班 --H1180 班黃金夢土畢業典禮播放)	1,769 次
2010	70 屆	1181-1207	2010 年師大附中畢業典禮校歌 MV (H1181 班 --H1207 班魅音迴響畢業典禮播放)	1,828 次
2011	71 屆	1208-1234	2011 年師大附中畢業典禮校歌 MV (H1208 班 --H1234 班移動附堡畢業典禮播放)	899 次

15 [HD] 師大附中 65th 校慶萬人唱校歌其中兩遍 <https://www.youtube.com/watch?v=WsoMbVFbJG0>，資料引用時間：2021 年 10 月 1 日。

2012	72 屆	1235-1261	2012 年師大附中畢業典禮校歌 MV(H1235 班 -H1261 班魔幻糖廠畢業典禮播放)	1.1 萬次
2013	73 屆	1262-1288	2013 年師大附中畢業典禮校歌 - 闔家歡樂版 MV	3030 次
			2013 年師大附中畢業典禮校歌 MV(H1262 班 -H1288 班顛覆群星畢業典禮播放)	2.3 萬次
2014	74 屆	1289-1315	2014 - 師大附中 74 屆校歌搖滾版 (1289 班 - 1315 班)	2.3 萬次
2015	75 屆	1316-1342	2015 師大附中畢業典禮校歌 MV(H1316 班 -H1342 班化凡登燦·附靈之巔畢業典禮播放)	2.2 萬次
2016	76 屆	1343-1369	2016 師大附中校歌 H1343-1369 第 76 屆畢業典禮	2.9 萬次
2017	77 屆	1370-1396	2017 師大附中校歌【搖滾版】H1370-1396 第 77 屆畢業典禮	2.1 萬次
			2017 師大附中校歌【抒情版】H1370-1396 第 77 屆畢業典禮	9305 次
2018	78 屆	1397-1423	2018 師大附中校歌 H1397-H1423 第 78 屆畢業典禮	1.9 萬次
2019	79 屆	1424-1450	H1424-1450【校歌】 2019 年師大附中第 79 屆畢業典禮《3019》	4.1 萬次
2020	80 屆	1451-1477	H1451-1477【校歌】 2020 年師大附中第 80 屆畢業典禮《蓬萊仙島》	1.5 萬次
2021	81 屆	1478-1503	H1478-1503【校歌】 2021 年師大附中第 81 屆畢業典禮《布魯斯格大飯店》	3434 次

資料來源：Youtube 頻道

校歌的多元樣貌透過影像的編輯，得以科技化的方式重現大家的集體記憶，也展現附中人在歌曲中的自我探索、自我了解、自我成長 (Boyer1985; Edwards1976; Irwin1984)；而強化這種信仰的還有透過知名校友五月天、¹⁶蘇打綠、¹⁷HowFun¹⁸的加持，呈現一種「明星、網紅也愛唱校歌」的氛圍，更加收編了年輕校友的認同。除此之外，幾項特殊的紀錄也述說著校歌作為附中符號的傳奇，包含在國家音樂廳舉行的校慶音樂會，以校歌為安可曲時，高聲連唱 23 次、為高三大將舉辦的畢業舞會，創下連唱 38 次的熱情紀錄、創校 65 週年的「萬人唱校歌」，挑戰金氏紀錄，以及附中校歌出現在許多連鎖 KTV 的歌本中 (呂芳玲 2015)。這些以「校歌」為核心向外擴張的能量及狀態，權衡了「校歌」作為集體意識在附中人心中的比重，又再次重塑了附中人唱校歌的狂熱。

16 附中校歌 - 五月天於史上最大搖滾教室 <https://www.youtube.com/watch?v=UQx1RKnpBE>，資料引用時間：2022 年 1 月 12 日。

17 師大附中校歌 -- 蘇打綠領唱 <https://www.youtube.com/watch?v=t6odi7JxTHs>，資料引用時間：2022 年 1 月 12 日。

18 師大附中校歌 - 無伴奏合唱版 [feat. How 哥 (How 音未來)] <https://www.youtube.com/watch?v=886emvN5weQ>，資料引用時間：2022 年 1 月 12 日。

伍、有一種校歌，叫做信仰

附中校歌，對於附中人來說，不只是一首歌曲；它是回憶、是記憶，也是認同的符號以及所有附中人跨越世代的共同語言。附中人用了許多方法透過校歌的傳唱表達情感，也藉由音樂梳理個人或群體對附中的認同。如果說附中是一種思想、是一種信仰、是一種力量，那麼校歌就是這個思想、信仰、力量的出口，除了匯集附中學子的附中經驗，也建構大家在唱歌之間的交流平台。在利用音樂存有情感抒發特質的催化下，「會不會唱、愛不愛唱」，成為「我是附中人」的符號識別；而近年來興起的校歌 MV 製作，讓影像加碼網羅了附中記憶符號，也使得校歌成為附中人可以抒發情感，又可以追憶的絕佳載體。

「這個學校一定是邪教！！畢業 30 年 所有人竟然都還會唱校歌？」（林楚茵 2021）。

「這個學校一定是邪教」，看似針砭的話，也提點出了附中作為附中人信仰核心的神聖與不可侵犯，而唱校歌遂成為這個邪教的重要儀式。

正如前述，附中人追求的其實不是校歌本體，而是透由校歌所傳達的附中意識，再以「唱校歌」之姿證明「我是附中人」、強化「我也愛附中」的形象。而這種「證明」的意涵，背後其實存在著「附中」所自帶的優勢——高中排名第一的男女合校、前三志願高中校風最開放、會玩會念書形象的代表、天團五月天是附中校友等，對附中人引以為傲的附中情懷的支撐，所以顯露出來的認同感也因此強而有力。而當校歌歌詞被質疑不合時宜而引發爭議時，兩代附中人紛紛站出來詮釋他們所理解的附中，想要透過語言再一次述明附中於己的份量、重述個人與附中的連結，也想用自己的認知去博取另一個世代的認同，或是表達自己理解另一個世代的認同，這除了是一種「我比你更了解附中」的現象與行為，也是附中校歌的另一種歷史建構——不同世代對附中校歌的認知，抑或又是一種「我們這樣就是附中」的大和解。

在這個大部分的學子都不愛唱校歌的時代，「愛唱校歌」這件事也更加顯得附中人的與眾不同；但從另一個角度來說，因為附中本身具有的先天優勢與形象，因而造就了大家願意利用「唱校歌」型塑附中人的念想，結果就是在這樣的積極主動與被動中，一而再再而三地強化附中人的團結性。附中人不但唱校歌，還以校歌作為文化宣傳的主視覺，透過各式各樣的校歌再造，結合影像收錄更多的附中符號。「唱校歌」因此成為文化區隔的利器，除了區別出「附中人就是不一樣」的這種他校無法匹敵的學校認同，也闡釋著附中所訴說的當代社會「新族群性」現象。

參考文獻

一、中文部分

- 李欣儒、顏明仁、李隆盛。1999。〈臺灣師大附中科技教育的沿革與意涵〉。《生活科技教育》32（6）：6-16。
- 呂芳玲。2015。《附中校歌傳奇》。師大附中校史室導覽志工培訓資料。
- 林信華。1999。《符號與社會》。臺北：唐山出版社。
- 施祖方。2018。《師大附中新生代校友的地方認同建構》。國立臺灣師範大學地理學系碩士論文，未出版。
- 陳明珠。2008。〈符號學研究的反身自省：返回符號體系的思考〉。《圖書資訊學研究》2卷2期：17-38。
- 國立臺灣師範大學附屬高級中學校史編纂小組。2002。《國立臺灣師範大學附屬高級中學校史》，臺北市：師大附中。
- 程嘉文。1996a。〈附中地理變遷史（一）〉。《附友季刊》第29期（85年7月）：33-38。
- 程嘉文。1996b。〈附中地理變遷史（二）〉。《附友季刊》第30期（85年10月）：33-39。
- 程嘉文。1997a。〈附中地理變遷史（三）〉。《附友季刊》第32期（86年4月）：40-49。
- 程嘉文。1997b。〈附中地理變遷史（四）附錄〉。《附友季刊》第33期（86年7月）：52-54。
- 黃千珮。2020。〈社會變遷中的音樂教育訓練：軍事院校的軍歌比賽在教育實踐中的變革〉。《音樂研究》32期：57-99。
- 張郁雯、林文瑛。2003。〈對升學機會的期待升學主義還是升學機會？一升學壓力的社會意涵〉。《教育心理學報》35卷2期：167-182。

楊蔭瀏。1997。《中國古代音樂史稿》。臺北：大鴻。

蔡振家。2013。《音樂認知心理學》。臺北：臺大出版中心。

賴易辰、邱信富。2019。〈完全附中能 K 能玩—師大附中資優教育的現況與發展〉，《資優教育論壇》17 卷 1 期：20-31。

索緒爾 (De Saussure, F.) 著，高名凱譯。2003 (1949)。《普通語言學教程》(Cours de linguistique generale)。北京：商務印書館。

二、外文部分

Barth, Fredrik (ed.). 1998 (1969). *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Cultural Difference*. Long Grove: Waveland Press.

Bennett, John W. (ed.). 1975. *The New Ethnicity: Perspectives from Ethnology*. St. Paul: West Publishing Co.

Boyer, E.L.. 1985. "Art as language: It is place in the school," *The Arts in Psychotherapy* 12: 65-73.

Brown, M. E.. 1969. "Identification and some conditions of organizational involvement," *Administrative Science Quarterly* 14: 346-355.

Bunt, L.. 1994. *Music therapy: An art beyond words*. London: Routledge.

Clements-Cortés, A.. 2004. "The use of music in facilitating emotional expression in the terminally ill," *American Journal of Hospice and Palliative Medicine* 21(4): 255-260.

De Vos, G., & Romanucci-Ross, L. (Eds.). 1982. *Ethnic identity: Cultural continuities and change*. Chicago: University of Chicago Press.

Dore, R.. 1976. *The Diploma Disease: Education, Qualification and Development*. London: Allen & Unwin.

Edwards, M.. 1976. "Art therapy and art education: Towards a reconciliation," *Studies in Art Education* 17(2): 63-66.

- Ellemer, N., de Gilder, D., & Haslam, S. A.. 2004. "Motivating Individuals and Groups at Work: A Social Identity Perspective on Leadership and Group Performance," *The Academy of Management Review*29(3): 459-478.
- Haslam, C., Haslam, S. A., Ysseldyk, R., McCloskey, L.-G., Pfisterer, K., & Brown, S.G.. 2014. "Social identification moderates cognitive health and well-being following story-and song-based reminiscence," *Aging & Mental Health*18(4): 425-434.
- Irwin, E.C.. 1984. "The role of the arts in mental health," *Design for Arts in Education*86(1): 43-47.
- Kroeber, A.L. and Kluckhohn, C.. 1952. *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*. Harvard University, Cambridge.
- Mael, F., & Ashforth, B. E.. 1992. "Alumni and their alma mater: A partial test of the reformulated model of organizational identification," *Journal of Organizational Behavior*13(2): 103-123.
- Naroll, R.. 1964. "On ethnic unit classification," *Current Anthropology* 5 (October): 283-291; 306-312.
- Nilsson, U.. 2009. "Soothing music can increase oxytocin levels during bed rest after openheart surgery: A randomised control trial," *Journal of Clinical Nursing*18(15): 2153-2161.
- Patchen, M.. 1970. *Participation, achievement, and involvement on the job*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall. Chicago
- Saussure, F., translated by W. Baskin. 1966(1949). *Course in general linguistics (Cours de linguistique générale)*. New York: McGraw-Hill Book.
- Silverstone, R., Hirsch, E., & Morley, D.. 1991. "Listening to a long conversation: an ethnographic approach to the study of information and communication technologies in the home," *Cultural Studies*5(2): 204-227.
- Silverstone, R.. 1994. *Television and everyday life*. London and New York Routledge.

三、網頁資料

- 史惟亮。1958。〈師大附中校歌〉，數位典藏與數位學習聯合目錄。Retrieved from: <http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2f/ee/df.html> on Dec 15, 2021.
- 林楚茵。2021。〈台灣好聲茵 | 這個學校一定是邪教！！畢業 30 年 所有人竟然都還會唱校歌？〉。Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=w6qiK5Bu9yg&t=49s> on Jan 10, 2022.
- 附中學生會。2017。〈70 校慶系列活動 - 學生會官方正式聲明〉。Retrieved from: <https://www.facebook.com/HsnuStudentCouncil/photos/a.266983193356688/1270865589635105/?type=3> on Apr 18, 2021.
- 事件地平線。2017。〈附中校慶學生抗議校方報警引發爭議，但學生究竟在抗議什麼？〉。Retrieved from: <https://www.thenewslens.com/article/65677> on Apr 18, 2021.
- 吳柏軒。2016/06/19。〈不要指派！師大附中校長 學生爭取遴選〉，《自由時報》。Retrieved from: <https://news.ltn.com.tw/news/life/breakingnews/1734517> on Apr 18, 2021.
- 吳俊叡。2018。〈5 分鐘，讓孩子大聲唱校歌〉。《親子天下》。Retrieved from: <https://flipedu.parenting.com.tw/article/5050> on Jan 10, 2021.
- 林鄭馨。2017/06/25。〈「革命、吾黨、三民主義」政大校歌惹議 修改歌詞最快 9 月定案〉，《風傳媒》。Retrieved from: <https://www.storm.mg/article/288719> , on Mar. 9, 2021.
- 章凱閔。2020/05/28。〈「重歸祖國」爭議 台師大校歌改詞〉，《聯合新聞網》。Retrieved from: <https://udn.com/news/story/6928/4595704> on Mar. 9, 2021.
- 張宗坤。2016/06/19。〈師大附中校長遴選爆違法爭議 高中生串聯大學生 訴求公開透明〉，《苦勞網》。Retrieved from: <https://www.cooloud.org.tw/node/85694> on Apr 18, 2021.
- 洪翠蓮。2020/06/08。〈怪怪的？師大附中校歌唱「新中國的中堅」 青民協喊改〉。《新頭殼》。Retrieved from: <https://newtalk.tw/news/view/2020-06-08/418193> on May 5, 2021.
- 蔡亞樺。2020/05/29。〈校歌有「新中國」 師大附中：學生可提案修改〉，《自由時報》。Retrieved from: <https://news.ltn.com.tw/news/life/paper/1375953> on May 5, 2021.

後現代主義音樂現象觀察與思考：以施尼特克 第二號小提琴奏鳴曲為例

胡詠軒

國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班

摘要

廿世紀後半的嚴肅音樂往往呈現與先前現代主義音樂截然不同之樣貌：它們不追求美學理念上的純粹，反而擁抱多元價值觀、展現折衷思維，並持續探索音樂藝術的各種可能性，因而被視為音樂的後現代主義。蘇聯作曲家施尼特克的早期複風格作品第二號小提琴奏鳴曲，便顯現後現代特質。本文旨在揭示作曲家如何藉本曲叩問一中心議題：奏鳴曲在當今音樂文化中的可能性何在？透過後現代主義音樂常見的作曲手法，諸如引用、暗喻、拼貼及調性技法再運用，施尼特克為奏鳴曲的當今價值提出一套解答，而其素材卻是取自過往。正因如此，本曲遂證成後現代主義音樂的重要特色：使用歷史素材並非為了重返過去，而是藉此指引出主觀價值強烈的嶄新觀點。

關鍵詞：後現代主義、施尼特克、第二號小提琴奏鳴曲、複風格、引用

Observations and Thoughts on Phenomena of Music in Postmodernism: Alfred Schnittke's Violin Sonata No. 2 as Example

HU, Yung-Hsuan

Grduate Students, Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

Serious music in the second half of the twentieth century often displayed great differences from the former in the view of modernism: Rather than pursuing the purity of aesthetic ideas, it embraced values of pluralism to manifest thoughts in eclecticism, and to explore varied possibilities of musical art. As a result, they are considered postmodernism in music. Soviet composer Alfred Schnittke's violin sonata no. 2, one of his early polystylistic compositions, revealed the properties of postmodernism. This article is aimed at revealing a central issue which Schnittke questioned through this sonata: Would there be any more possibilities of a sonata in today's musical culture? Through the common compositional techniques of postmodern music such as quotation, allusion, collage, and reusing of tonal approach, Schnittke proposed an answer to the contemporary value of sonata, and the elements of which were nevertheless acquired from the past. To justify the significance of postmodern music, it was never meant to retrospect to the past by using historical elements in Schnittke's violin sonata no. 2; rather, it demonstrated a brand new perspective of strong subjective values through these elements.

Keywords: postmodernism, Schnittke, violin sonata no. 2, polystylistic, quotation

前言

廿世紀前半的西方國家承接了早先二百餘年在理性、科學、與經濟上的發展，各項人類社會文化活動無不指向一種進步的、客觀的、所謂「現代」的發展趨勢，就是藝術實踐也不例外。創作者開始擺脫長久以來以滿足感官享受為依歸的美學理念，轉而建構一套更理性且純粹的藝術語言。這套語言將成為自身藝術合法化的哲學根基，創作者從而在其指引下進行創作。就音樂藝術而言，1950年代盛行於歐陸一帶的整體序列主義（total serialism）便極具代表性：此種能被理性完全解析的敘述型態，它反映的便是高度純粹、客觀、菁英式的現代主義（modernism）特質。

然而在廿世紀後半，隨著時代進步下交通工具與電子媒體的日新月異，人們對於時間及空間的感知概念也與前人產生極大的差別：人們所認知的不再僅止於眼前所見所聞，更包含來自世界各地的文化滲透與大量資訊。多元並存的狀態才是西方社會的現實樣貌，一味追求客觀的絕對真理在這個世代反而顯得天真，也不符合當下社會發展的脈絡。此時若將知識視為隨觀點而改變的（perspectival），則知識不再保有絕對性，而是人們「詮釋的理解」。¹ 藝術作為反映社會現況的抽象化表現，其現代主義信念遂逐漸失去原有地位，取而代之的是多種風格的主觀取用、相互混合、共存共榮卻不強求統一的後現代主義（postmodernism）手法。美國當代建築師暨建築理論家范裘利（Robert Venturi, 1925-2018）所提出的辨別公式或許能作為對後現代主義藝術風格的初步認識：「元素較混雜而非『純粹』，較折衷而非『全然』，較『模糊』而非『清晰』，既『有趣』而又怪異。」²

既然創作者能夠擷取任意元素或風格作為自身創作之用，那麼自然也能回到歷史脈絡上，對過往素材或傳統形式進行批判或創造新見解。蘇聯作曲家阿弗瑞德·施尼特克（Alfred Schnittke, 1934-1998）的第二號小提琴奏鳴曲（Violin Sonata No. 2, 1968）即具備這一層藝術價值。作為施尼特克最早期的複風格（polystylistic）創作之一，他在作曲手法上從60年代譜寫電影配樂的經驗中得到啟發，在此卻運用它來做更嚴肅之事：質疑奏鳴曲的當代價值。這個已被古往今來的作曲家過度使用、開發、變造的樂種，如今還有任何可能性嗎？施尼特克藉著複風格手法，多方援引舊有音樂素材與技法以產生交互辯證，一面探索奏鳴曲的界線，同時也挑戰它的傳統定義——本曲附上矛盾意味十足的副標題「近似奏鳴曲」（*Quasi una sonata*），即暗示樂曲本身含有諸多超越以往奏鳴曲邏輯之處。值得注意的是，施尼特克所提出的解答，並非重新建造一套系統化的音樂秩序；他的音樂素材及技法雖取自歷史，但卻從現下觀點詮釋各素材，進一步淬鍊出具批判性質的主觀見解，從而體現音樂後現代主義的重要精神。

1 Judy Lochhead and Joseph Auner, eds., *Postmodern Music/Postmodern Thought* (London: Routledge, 2002), 7.

2 亞瑟·丹托，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》，林雅琪、鄭惠雯譯（臺北市：麥田，2010），頁38-39。

本文擬爬梳後現代主義之來龍去脈以及音樂上的可能表現與特徵，並以施尼特克之第二號小提琴奏鳴曲為例，藉由觀察樂曲背景、風格特色，以及音樂細節的隱含意義，推論作曲家創作意圖與樂曲構成上具有強烈的後現代傾向，以證明本曲足以在當代歷史脈絡中留下社會思潮變遷後的深刻藝術烙印。

壹、現代主義之「後」？淺談後現代主義音樂之思想與特質

一、後現代主義的源起與意涵

後現代主義是一個無論在歷史時刻、概念，或風格上眾說紛紜且難以給予明確定義的文化思潮及藝術表現。我們或許能從它的詞彙組成來給定合理的解釋範圍：它由「現代主義」以及前綴詞「後」(post)所構成。這個前綴詞不僅代表時間順序上位於現代主義之「後」，它亦有「反對」(anti)、「否定」(negation)及「超越」(transcendence)之內層意義，³暗示後現代主義在想法上相對於現代主義，並試圖跨越現代主義的獨斷觀點，合法化社會文化上的各種可能性。然而，想要進一步釐清後現代主義，首先勢必清楚解釋何謂現代主義？何以現代主義在歷史時刻上不再「現代」？

自十七、十八世紀啟蒙運動開始，理性的科學實證精神成為推動歐洲社會經濟快速發展的重要動力，其後工業革命、殖民地擴張以及資本主義興起所帶來的優勢更加深歐洲中心主義的想法、對「進步」的執著，以及線性的時間概念，此即為「現代」(modern)的價值觀。而根據後現代主義專家李歐塔(Jean-François Lyotard, 1924-1998)所言，現代是「任何透過後設論述(metadiscourse)來合法化自身的科學，這樣的論述對一些大敘事(grand narrative)產生明顯的吸引力」，⁴也就是說，現代在意的是現象或事物背後的理論基礎，希冀藉由找出它們的共同真理以便為整體世界運作提出合理解釋。這些價值觀同樣適用於詮釋藝術風格上的「現代主義」，以整體序列主義作曲家為例，他們力求更「進步」的音樂語言，欲以先決規範來控制、解釋各個音樂要素變因，以至將音樂創作置於更嚴格甚至僵化的序列法則中，企圖使樂曲展現完全理性的一面；整個作品如同處在真空環境，與外在世界毫無一絲瓜葛。這種與現實生活完全抽離，僅憑藉著自身規範即合理化自我地位的藝術風格確實與李歐塔對現代的解釋不謀而合。

後現代(postmodern)便是起於對現代價值觀的不信任與疑慮，李歐塔為此提供一個精簡的概述：「簡化到極端而言，我定義後現代為對後設敘事(metanarratives)的質疑。」⁵如此簡短的概述似乎帶有諷刺性，因為站在後現代學者的立場而言，他們反對現代意識形態的

3 陳慧珊，〈我泥中有你，你泥中有我：論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉，《關渡音樂學刊》第 8 期(2008 年 6 月)：24。

4 Kenneth Glogau, *Postmodernism in Music* (New York: Cambridge University Press, 2012), 3.

5 *Ibid.*, 5.

原因之一，即因它所擁護的後設敘事或大敘事方法過度簡化實際情況。同時，過度簡化的結果也使得此一系統對「非我族類」產生強烈的排他性，造成他們的聲音被忽視、整體發展漸趨單一。因此，後現代質疑後設敘事的可行性即顯現自身對多元主義（pluralism）的偏好，這種「小敘事」（little narrative / micronarrative）所關注的是各個族群、不同知識及故事一起構成整體世界的樣貌，不再強調它們之間有無共同真理；每個主張皆有其合理性，世界的面貌也在小敘事詮釋下顯得多樣而瑣碎。後現代學者反對後設論述的態度，在藝術創作領域同樣可見端倪：以後現代主義音樂為例，它特別對現代主義僵化的音樂規範、完全理性且統一化的音樂語言，甚至對音樂作為有組織的聲響這一觀念都提出質疑。

雖然後現代的批判論點起於廿世紀後半，美國學者貝斯特（Steven Best, b. 1955）與凱爾納（Douglas Kellner, b. 1943）卻指出，「後現代」一詞的使用最早可推至 1870 年，由英國畫家查普曼（John Watkins Chapman, 1832-1903）所創，用以形容比當時號稱現代繪畫的印象主義更為前衛的畫風；⁶ 但很明顯地，此「後現代」與當今學者所指稱的後現代在意義上全然不同。另一方面，「後現代主義」（postmodernismo）一詞則被西班牙文學評論家狄歐尼斯（Federico de Onís, 1885-1966）於 1930 年代首次使用，描述「現代主義自身中一種保守的反射」，⁷ 並認為後現代主義只會短暫存在，隨後將接著出現「極端的現代主義」（ultramodernismo）；⁸ 這與當前的後現代主義內涵似乎也不盡然一致。

最早應用到目前後現代主義意涵的藝術領域當屬建築。自 1970 年代中後期起，此術語被廣泛使用，其起始動機正如後現代主義建築理論家暨評論家詹克斯（Charles Jencks, 1939-2019）所言，建立在「現代主義建築之社會性失敗（social failure）」，因它難以「同它的最終使用者（ultimate users）有效溝通」。⁹ 試想現代主義、特別是序列主義的音樂特徵，其過度抽象的表現方式導致多數聽眾難以領會箇中涵義；若將詹克斯對建築的批評代換為現代主義音樂，看來仍然合情合理。

藝術在後現代主義的眼光下，終究不該是專家才能「解譯」的菁英式語言，而是藉由每個各自具備合理性的組成片段，同各風格與各時代的社會文化產生關聯，進而為世人所共有。

二、音樂的後現代主義之可能性

由此可知，後現代論述很大程度上反對理性、進步、專斷的現代價值觀；然而就音樂而論，音樂的後現代主義必然是「反現代主義」（antimodernism）嗎？它與現代主義在理念上全然涇渭分明，或是具有其他可能性呢？

1950 年代初期，美國實驗音樂的重要作曲家約翰·凱基（John Cage, 1912-1992）在音樂理念上摒棄理性、去除音樂進步觀，其作品也受到《易經》等非西方文化的啟發，並廣泛

6 陳慧珊，〈我泥中有你，你泥中有我〉，24。

7 佩里·安德森，〈後現代性的起源〉，王晶譯（臺北市：聯經，1999），2。

8 Ibid.

9 Richard Taruskin, *Music in the Late Twentieth Century* (New York: Oxford University Press, 2009), 412.

使用機遇手法創作。由於這種擺脫任何規範束縛、極端對立於現代主義的特質，凱基因而被多位學者視為早期的後現代主義者。¹⁰ 此後二、三十年間，並非每位作曲家都如凱基那般選擇如此極端的作法，各作曲家展現後現代主義的手段與態度也不全然雷同，因此將這些相異方式進行分類得以使我們更清楚辨別後現代主義的發展景況。

美國藝術評論家佛斯特 (Hal Foster, b. 1955) 將後現代主義區分為兩種取徑：第一種稱為「回應的後現代主義」(postmodernism of reaction)，佛斯特認為這種後現代主義「特別於它對現代主義的否認」，¹¹ 就音樂而言，它呈現後現代主義的傳統、保守主義傾向：重新回歸 18、19 世紀的調性作曲手法與時間觀、拒絕現代主義的全然理性與強調原創性的思維，並重新評估音樂的表現潛能。¹² 這些作曲家在前現代 (pre-modernist) 音樂思想中找到擺脫現代主義桎梏的方式，藉由對舊世紀音樂風格或曲種上的模仿 (pastiche)，使作品沉湎於「懷舊」(nostalgic) 氛圍中，例如 1970 年代中期新浪漫主義 (neo-romanticism) 的利姆 (Wolfgang Rihm, b. 1952) 等作曲家，他們的作品就體現此後現代主義的傳統分支。對於佛斯特而言，這樣的作法雖使現代主義失去原有地位，然而它也無法提出任何實質批判力或價值；¹³ 美國作曲家暨音樂理論家克拉莫 (Jonathan D. Kramer, b. 1942-2004) 甚至認為想要理解音樂的後現代主義，就必須「將它從懷舊的藝術作品中分離出來」，¹⁴ 暗示這種保守主義風格與後現代主義之間不能劃上等號。

第二種取徑則稱作「反抗的後現代主義」(postmodernism of resistance)，佛斯特認為它有「試圖解構現代主義並反抗現狀」¹⁵ 的特質。就行為而論，它選擇對現代藝術價值觀正面提出質疑，並嘗試改變既有狀態；克拉莫稱之為「極端的後現代主義」(radical postmodernism)¹⁶ 似乎更明確表白其中的激進性質。它與「回應的後現代主義」最大的不同在於其對傳統價值的批判精神以及前衛特質，這與現代主義的精神理念實際上是一脈相承的。例如美國極簡主義作曲家葛拉斯 (Philip Glass, b. 1937) 或賴克 (Steve Reich, b. 1936) 等人，他們藉由反覆技巧 (repetition) 組織樂曲架構，使音樂既不具備敘事 (narrative) 功能，同時也打破長久以來視長期記憶為理解樂曲結構的必要條件之觀念，¹⁷ 而這種具備前衛性質的突破正是「反抗的後現代主義」的重要特徵。

就上述兩種後現代主義取徑，可明顯看出兩方的差別在於面對現代主義時所呈現的相異態度：「回應」的後現代主義否定了現代主義價值觀，並回歸前現代的音樂理念而傾向於保

10 Glog, *Postmodernism in Music*, 42.

11 Ibid., 97.

12 *Grove Music Online*, s.v. "Postmodernism," accessed April 23, 2021, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

13 Glog, *Postmodernism in Music*, 97.

14 Lochhead and Auner, eds., *Postmodern Music/Postmodern Thought*, 13.

15 Ibid., 5.

16 Glog, *Postmodernism in Music*, 100.

17 *Grove Music Online*, s.v. "Postmodernism," accessed April 23, 2021, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

守主義之流，因此與現代主義之間產生斷裂；「反抗」的後現代主義則承接現代主義的批判精神，反過來質疑現代主義或傳統的陳規，呈現前衛派的思考特質，可視為現代主義精神上的延續。然而後現代音樂的實際情況大多不是這般非此即彼，反而常在排斥現代主義的同時，又與它有所關聯：克拉莫曾整理出十六條後現代音樂的特徵，其中第一條即指出後現代音樂「不是單純對現代主義的否定或它的延續，但卻同時具有斷裂與延伸兩個層面」。¹⁸ 此特徵反映後現代主義的音樂之另一項重要精神理念：多元化與折衷主義（*eclecticism*）的態度。

正如第一節所提及，後現代最大的特色之一包含李歐塔所說的「小敘事」，每個故事或聲音都獨自具備合法性，而整個社會便是由此堆砌而成；同樣地，一首後現代主義的音樂在風格上也時常具備千變萬化的特質，作曲家藉由引用（*quotation*）、拼貼（*collage*）或風格模仿等技法，使樂曲不侷限於某種特定的音樂語言上，就算是現代主義的音樂內容或創作方式也能成為整首作品的組成部分。貝里歐（*Luciano Berio*, b. 1925）的《交響曲》（*Sinfonia*, 1968-69）就是極佳的例子：例如其第三樂章以馬勒（*Gustav Mahler*, 1860-1911）第二號交響曲之第三樂章為基礎，同時大量引用西方音樂史上多位作曲家之作品片段為拼貼素材，早至十八世紀的巴赫（*Johann Sebastian Bach*, 1685-1750）直到廿世紀的布列茲（*Pierre Boulez*, 1925-2016）及史托克豪森（*Karlheinz Stockhausen*, 1928-2007）等人的樂曲片段皆成為此樂章的部份內容，使不同世代、不同風格的樂曲能夠在同一首作品中彼此互動，並在馬勒第三樂章的音樂基本脈絡上獲致新意。後現代主義的音樂在此打破人們對時間與空間觀念的固有想像，不同時代的音樂得以並存於當下，使音樂內容之指涉意涵顯得既多重又殊異，而此多元主義的本質即源於音樂本身接受所有「小敘事」的個別差異，以其原初樣貌作並置而不企圖建造出一致的整體所致。

綜合上述可能性，很明顯地，音樂的後現代主義無法被反現代主義總括；它可以是反現代主義的、繼承現代主義精神的，也常是既否認卻又延續現代主義的。就如同它的多元本質，後現代音樂確實難以用寥寥數句話來將其概述。然而，它仍有幾個重要特徵或音樂手法可明顯被察覺，這些特徵顯示後現代主義不僅是某種獨特的藝術風格，同時也作為一特殊的歷史時刻，對當今社會文化現象提出主觀見解與深刻反省。

三、後現代音樂的重要特徵

美國的馬克思主義政治理論家與後現代主義專家詹明信（*Fredric Jameson*, b. 1934）曾大膽陳述，後現代可理解為「企圖在一個已忘記原初如何歷史地思考的世代中，就歷史的角度來思考現在」。¹⁹ 有別於大破大立的現代主義精神，當人們再度回顧過往歷史事件，甚至進一步模糊過去與當下的區別，使一切有理的、荒謬的、真誠的、諷刺的皆如實呈現於眼前，此紛擾卻多元的「現在」即謂後現代社會的真實景象。而後現代音樂同樣反映這種思想意識，作曲家藉著引用、暗喻（*allusion*）、拼貼、風格模仿等方式援引歷史素材，於當下產生交互

18 Gloag, *Postmodernism in Music*, 25.

19 *Ibid.*, 8.

辯證關係並且共存，而其中有數種由這些手法所造成的音樂重要特徵，茲列舉「風格的折衷主義、內容的多元主義」及「諷刺性 (irony)」二者以進一步討論。

(一) 風格的折衷主義、內容的多元主義

折衷主義一詞源於希臘文「選擇」(κλεκτικός; *eklektikos*; *selective*) 之意，藉由揀選各家學說以形構自身論點，卻不企求調和其中各派理論間的衝突。²⁰ 在音樂創作裡採取該手段，意味著它將損及長久以來西方學院派作曲家始終關注之焦點，即音樂架構或內容上的統一 (unity) ——此美學觀至現代主義時發展到頂峰。第二維也納樂派作曲家魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 認為「如果要有意義存在，統一肯定是不可或缺的東西」，而「最有力的統一」就是「從一個主要想法發展其餘所有事物」，²¹ 因此現代主義者就算引用他人作品的素材，也常扭曲素材原先樣貌，或選擇符合樂曲脈絡者來使用，如貝爾格 (Alban Berg, 1885-1935) 在其小提琴協奏曲 (Violin Concerto, 1935) 中引用巴赫聖詠主題，而此聖詠旋律與協奏曲之音列結構，兩者於音程特徵上有共同處那般。

站在後現代主義的立場，卻要質疑樂曲統一是否為音樂創作的真理。克拉莫認為「對反現代主義者或現代主義者來說，統一是音樂的先決要求；對一些後現代主義者而言，統一只是選項之一」。²² 因此後現代音樂的引用，多半直接引用素材之原始樣貌而不加以改變或評論，²³ 同時它的引用素材也不限於西方古典音樂之範疇，任何流行、搖滾，或地方 (vernacular) 音樂皆可能以其真實面貌陳列於樂曲中。後現代音樂由於風格上的折衷主義特徵，使得菁英與大眾文化、過去與現在、西方與非西方之間的界線皆趨於模糊，而這種多元化展現實際上正呼應廿世紀以降交通及科技蓬勃發展的多元社會景況。

因此，藉由折衷主義手法運用，音樂內容的多元化可謂必然現象。而蘊含於此多元主義表象之下的理論意義又為何呢？美國藝術家暨藝術評論家加布利克 (Suzi Gablik, b. 1934) 指出其中的自由面向，表示「多元主義是一種取消了所有規範的規範」。²⁴ 從音樂藝術角度觀之，它不僅代表原先構成一首樂曲的形式律則能被廣泛地排除於創作之外，另一方面這種態度也暗示作曲家將獲得最大自由去挑戰傳統創作規範的極限，而無需擔憂前人業已建立起的標準規則：施尼特克的第二號小提琴奏鳴曲便是在多元主義精神下，將奏鳴曲此一傳統樂種概念推展至其可能極限的代表性範例。雖然加布利克對多元主義所帶來的極度自由抱持悲觀態度，認為它將造成人們在選擇上的無所適從，且「一旦對構成並維繫藝術創作的規則缺乏

20 *Encyclopaedia Britannica*, s.v. "Eclecticism," accessed March 1, 2022, <https://www.britannica.com/topic/eclecticism>.

21 Jonathan Kramer, "Unity, Organicism, and Challenges to Their Ubiquity," in *Postmodern Music, Postmodern Listening*, ed. Robert Carl (New York: Bloomsbury Academic, 2016), 84.

22 Jonathan Kramer, "The Nature and Origins of Musical Postmodernism," in *Postmodern Music, Postmodern Listening*, ed. Robert Carl (New York: Bloomsbury Academic, 2016), 7.

23 *Ibid.*, 15.

24 蘇西·加布利克 (Suzi Gablik), 《現代主義失敗了嗎？》，滕立平譯 (臺北市:遠流, 1995), 71, 轉引自蔡佩玲, 〈「後現代」多元主義神話與反界定——談「食飽未？」2007 亞洲藝術雙年展〉, 《藝術評論》第 19 期 (2009 年 12 月): 50。

最終的認同，一旦所有的約束力都被取消了，多元主義能做的只是掩蓋衝突的程度而已」，²⁵但施尼特克卻在這極端自由中找到出路，這首樂曲便證明在幾乎缺乏一以貫之的規範下，傳統藝術形式反而能被賦予新生。一如施尼特克所觀察，當今的「作品只有在其曲式不斷被質疑時才可能存活下去」，²⁶而他也充分在其創作中發揮多元主義自由的積極面。

（二）諷刺性

後現代音樂經由引用、拼貼等手法能產生諷刺性；然而克拉莫表示這與「回應」的後現代主義所營造出的懷舊氛圍不同，它既不企圖復興往昔，也非有意嘲弄過往歷史時刻。²⁷由於被引用的音樂內容脫離其原先脈絡，變成新作品的一部分，並在全新的音樂脈絡下產生不同以往的意義，諷刺性才得以生成。如同加拿大文學理論家哈欽（Linda Hutcheon, b. 1947）所言，後現代主義的諷刺性總是處在「一個批判性的重構（critical reworking），絕非懷舊的『回歸』」之中。²⁸擺脫現代主義對音樂原創性的執著，後現代音樂藉著使用歷史素材產生諷刺性，使聽者回頭審視過往經驗於當今的價值。

能夠產生諷刺性的指涉歷史素材之技法，根據艾柯（Umberto Eco, 1932-2016）所述，是後現代主義基於「前衛派（現代）無路可走」的情況，對現代做出回應時的必需手段。²⁹艾柯曾對後現代的態度提出如下的生動譬喻：

我認為後現代的態度就像一個男人愛著一位教養極佳的女人，且知道不能對她說：「我愛妳到無法自拔」（I love you madly.），因為他知道她知道（而她也知道他知道）這句話已被芭芭拉·卡德蘭（Barbara Cartland, 1901-2000）寫過了。仍然有個解決辦法。他可以說：「就像芭芭拉·卡德蘭說過的，我愛妳到無法自拔」。此時，他避免虛假的純真、講明不可能再天真地訴情，他仍將說出他想對那女人說的話：他愛她，卻是在遺失純真的年代裡愛著她。如果女人跟隨這句話，她將得到一模一樣的愛的宣言。兩位對話者都不會感到單純，他們都將接受過去的挑戰，先前提過的，那無法消滅的過去；他們都將有意識地、愉悅地玩著諷刺遊戲……但他們都將成功地，再一次，訴說愛。³⁰

上述引文指出，後現代主義在其所處的社會歷史背景下，引用技法必然出現，而該技法作為真誠的表達，諷刺性勢必隨之而來。一方面它仰賴閱聽者對被引用的片段有所認識，其諷刺性才能夠顯現而出，另一方面也證明就算表達素材源自外在，這些材料也不單是客觀地

25 Ibid., 50-51.

26 Alfred Schnittke, *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)* (Saint-Petersburg: Compozitor Publishing House, 2010), 7.

27 Jonathan Kramer, "Postmodernism (Not) Defined," in *Postmodern Music, Postmodern Listening*, ed. Robert Carl (New York: Bloomsbury Academic, 2016), 29.

28 Ibid., 30.

29 Ibid., 31.

30 Umberto Eco, *Postscript to the Name of Rose*, trans. William Werver (San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1984 [1983]), 67-8, quoted in Gloag, *Postmodernism in Music*, 53.

被提及，反而能照著當下所處脈絡，將使用者自身的意念主觀地傳達給接受對象知曉。

後現代音樂存在許多鮮明的音樂特徵，例如前述的折衷主義、多元主義、結構不統一、風格界線的模糊化或者諷刺性等等，然而這些特徵不應作為判定一首作品是否為後現代音樂的唯一準則。若單以這些標準檢驗，馬勒、艾伍士（Charles Ives, 1874-1954）和斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）等人的作品都有引用手法，也具備多元主義特徵，但這些樂曲卻非後現代音樂。原因如同音樂學者葛洛格（Kenneth Gloag, 1960-2017）所指出，在於這些特徵並非當時音樂潮流，而僅發生在個別案例中；直到後現代主義興起，這些特徵才顯現其特殊意義。³¹ 反過來說，正因如今我們浸淫於後現代的環境與態度之中，才會察覺那些非後現代主義作品所具備的後現代特徵。因此，無論在音樂特徵的歸納、歷史時刻的定位，以及聽者的態度上，對於後現代音樂的判定皆至關重要。

貳、關於施尼特克與第二號小提琴奏鳴曲

一、施尼特克 1971 年前生平暨風格簡述

施尼特克以作曲家身分活躍於後現代時空背景之下，而他的音樂創作理念、人生觀，甚至於出身及成長背景無不蘊藏在他的多元內涵作品當中。以下將簡述施尼特克 1971 年前之生平概況與專業養成，盼能進一步推衍作曲家發展出複風格作曲手法是其有來自。

（一）幼年階段至學生作品時期：1934-1963

雖然施尼特克成長於蘇聯境內、並在此接受完整教育，但事實上他卻與德奧文化淵源頗深：他出生於蘇聯統治下的伏爾加德意志自治共和國（Volga German ASSR）首都恩格斯（Engels），其猶太裔父親與伏爾加德裔母親分別為德文報社記者及德文教師。伏爾加德語是施尼特克的母語之一，其特徵在於保留較多古德文詞彙而與現代德文有所不同；兩者之間的差異所導致的古、今文化親近感落差使他進一步相信，這種落差便是造就自身偏好多重風格的一個「基因性」理由。³² 此外，受戰爭影響，小施尼特克曾投入大量時間於閱讀上，舉凡俄羅斯民間故事以至德國文學家歌德及海涅等人著作皆不缺席於他的閱讀清單中；青少年時期的施尼特克也曾到維也納短暫就學，而這音樂之都所給予的文化刺激將深深影響他的音樂美學觀。然而，施尼特克的多重身分背景（德國／俄國／猶太）卻使他無論身處何處，都如同外國人一般。施尼特克早年是居住在蘇聯的德裔後代，二戰期間卻在當地被視作猶太人而遭遇歧視；德國人認為他是「俄國作曲家」，而他卻自承：「我能夠說和寫的俄文比德文好太多了。但我卻不是俄國人……。」³³

31 Gloag, *Postmodernism in Music*, 27.

32 Alexander Ivashkin, *Alfred Schnittke* (London: Phaidon Press, 1996), 17.

33 *Ibid.*, 9-10.

雖非生長於具音樂背景的家庭，施尼特克幼時卻已對音樂充滿熱忱，然而他的正規音樂訓練起步得並不早。直到由於父親工作因素，1946 到 1948 年間施尼特克一家搬遷至維也納居住，這才開始了他的私人鋼琴課程，同時也初次嘗試作曲。這段維也納時期對施尼特克的影響並不侷限於鋼琴演奏或音樂知識上的習得，更重要的是對他音樂品味的建立。莫札特、舒伯特等人之維也納古典時期風格成為施尼特克對音樂美好想像的重要指標，日後在其複風格作品中，無論是旋律特色抑或在他音樂中具有「正面」(positive) 象徵意義的對稱、平和和音樂要素，皆反映出維也納風格特質。³⁴ 兩年於此地的生活點亮施尼特克對音樂與歷史文化的感知，就如他所言：「我感到在那裡的每個片刻都連接著歷史的鎖鏈：所有事物都是多維度的……。」³⁵ 而當他再度踏入這塊昔日的音樂與文化啟蒙之地，已是近三十年後的事了。

受到戰爭、父親工作以及音樂學習的影響，施尼特克早年生活無論在條件或環境上皆很不穩定。1948 年施尼特克一家再度搬遷，從維也納回到蘇聯境內，並於隔年進入莫斯科的十月革命音樂院 (October Revolution Music College) 就讀合唱指揮系，自此他正式在科班環境下學習音樂。經學校教授引介，自 1950 年起施尼特克也私下跟隨莫斯科音樂院 (Moscow Conservatory) 的理論教授里斯金 (Iosif Rizhkin, 1907-2008) 學習長達三年的和聲、曲式以及作曲。這對他而言深具意義，不僅是在專業領域上打下牢固基礎，甚至於日後其複風格作品之所以包含許多古典樂曲的引用及暗喻，皆可能是施尼特克試圖「填補」早年音樂學習匱乏的補償性作法——如同他在 50 年代初期所經歷的那樣。³⁶

而後於莫斯科音樂院學習期間，施尼特克師從作曲家戈魯貝夫 (Evgeny Golubev, 1910-1988) 及拉科夫 (Nikolai Rakov, 1908-1990)，然而此時對他影響最大者或許仍屬蕭斯塔科維契 (Dmitri Shostakovich, 1906-1975) 的音樂。施尼特克並非直接模仿這位大師前輩的手法，而是在了解其音樂中的象徵意義後，一點一滴將它內化為自身創作語彙，也因此短時間內雖不見此二人之雷同處，卻從 1970、80 年代起施尼特克開始被視為蕭斯塔科維契之接班人。³⁷ 其中蕭氏第一號小提琴協奏曲 (Violin Concerto No. 1, Op. 77) 於 1955 年的首演在施尼特克心中留下極深刻的印象，日後施尼特克更坦言他的所有小提琴協奏曲皆在此曲影響下創作而出。³⁸ 施尼特克的協奏曲作品，經常隱含獨奏者作為英雄般的存在與樂團集體衝突的象徵意義，此即脫胎自蕭氏的音樂創作；³⁹ 兩位不同世代的蘇聯作曲家，他們的樂曲皆反映在蘇聯極權政府的壓迫下，「個人」對「集體」所做出的強烈控訴。

事實上，施尼特克的音樂風格確實不討蘇聯官方歡心。他的畢業作品神劇《長崎》(Nagasaki, 1958) 遭到蘇聯作曲家工會 (Composers' Union) 強烈批判，雖然施尼特克仍在

34 Ibid., 31

35 Ibid., 32.

36 Ibid., 52.

37 Ibid., 60.

38 Ibid., 61.

39 Ibid.

不久後加入工會中。這個代表官方的機構起初交予他許多委託創作：包含來自工會本身、文化部以及莫斯科兩大歌劇院的作品邀約，其目的無非是欲將施尼特克培植為一名正統的官方作曲家，並迫使他放棄那些過於現代、充滿實驗性質的音樂風格。在完成幾首委託作品後，施尼特克明瞭自己不可能服膺工會對於作曲家創作風格的箝制，爭執的結果遂導致其被作曲家工會封殺長達廿餘年，令他不得出境參與任何涉及自身作品的音樂會活動。

（二）序列時期、複風格萌芽：1963-1971

1960 年代起，施尼特克逐步建立起自我的音樂風格與理念。在赫魯雪夫（Nikita Khrushchev, 1894-1971）執政下，蘇聯官方對音樂及其他藝術的審查機制鬆綁不少，也因此諸如斯特拉溫斯基、第二維也納樂派（Second Viennese School）等人，甚至史托克豪森、諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）以及李蓋悌（György Ligeti, 1923-2006）等當代前衛作曲家之樂譜始得進入蘇聯境內。自 1950 年代中期，施尼特克即開始分析十二音作曲家之作品並嘗試以十二音列手法進行創作；1963 年與諾諾於蘇聯的會面，更使他堅定決心去深入研究廿世紀西方當代作曲巨擘之音樂與理論，而這些成果反映於 60 年代的序列創作中，諸如第一號小提琴奏鳴曲、第二號小提琴協奏曲等作品。然而，施尼特克也意識到序列音樂中理性的建構與近乎僵化的教條規範，與他認為「所有生命過程是流動且不可預測的，也無法簡化為任何一種『模式』」⁴⁰的觀點背道而馳，因此十二音列的主導性在施尼特克的作品中漸漸退去，取而代之的是混合多種不必然相關的音樂素材與風格以構成樂曲之「複風格」手法。

複風格自 1960 年代晚期後即主導施尼特克的音樂寫作，而他對於該技法的運用很大一部分得自創作電影配樂時的經驗。1961 年施尼特克自莫斯科音樂院研究所畢業後，隔年起一面在母校兼任作曲教職，一面以自由作曲家的身份從事創作，其中便包含大量的電影配樂：從 1962 至 1984 年這段期間，施尼特克總共為莫斯科電影製片廠（Mosfilm）及其他蘇聯電影公司完成多達 66 部電影配樂。⁴¹與一般純音樂創作不同，電影配樂因為必須考量劇情、場景或畫面的轉換，因此音樂內容未必以連貫或前後一致為依歸，反而常由片段式或者對比強烈的音樂組合而成。另外，由於電影配樂不經過作曲家工會的審查，因此作曲家得以抱持更實驗性的精神來進行創作。在這樣的條件下，施尼特克發展出並置各種互不相同的音樂語言，以如同電影「蒙太奇」（montage）的方式將這些音樂組織在一起的複風格技法，並且反過來應用在嚴肅音樂創作上，成為日後交響曲以及室內樂作品的慣用手法。他的第一號交響曲（Symphony No. 1, 1972）與第一號大協奏曲（Concerto Grosso No. 1, 1977）即為 1970 年代複風格的重要代表作。

40 Ibid., 85.

41 *Grove Music Online*, s.v. "Schnittke," accessed April 18, 2021, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

二、第二號小提琴奏鳴曲之作品背景與風格特色

（一）作品背景

施尼特克的第二號小提琴奏鳴曲則完成於 1968 年。於 1960、70 年代間，施尼特克除了以每年四、五部的高產量創作電影配樂之外，他在嚴肅音樂上的寫作風格也正面臨轉變。首先，施尼特克於 50、60 年代曾大量研讀當代西方作曲大師之樂曲，試圖了解序列主義手法下的音樂觀，同時自己也創作數首十二音列作品。然而，他隨即理解到序列主義這種「企圖將現實生活的過程予以形式化」⁴² 的音樂觀與他的作曲理念並不相符。相反地，電影配樂卻成為他譜曲的重要實驗場域：舉凡機遇式（aleatoric）的、聲響樂派式（sonoristic）的音樂效果在其 60 年代早期配樂作品就已被使用。

1968 年可視為施尼特克在嚴肅音樂風格上的重要轉捩點，此時正是他從序列主義進入複風格手法的過渡期。這一年他陸續完成三首創作：《玻璃手風琴》（*The Glass Harmonica*）卡通電影配樂、小夜曲（*Serenade*）以及第二號小提琴奏鳴曲，而這三首作品皆明顯並置多種音樂風格，序列手法僅是其中之一。特別的是，《玻璃手風琴》電影配樂被視為第二號小提琴奏鳴曲的創作基礎，⁴³ 就樂曲構成要素而言，這兩首作品確有雷同之處：最明顯的在於它們皆以「巴赫音名動機」（B-A-C-H monogram）貫穿全曲；另外，G 小調於兩首作品皆具備相當地位——儘管在小提琴奏鳴曲中，G 小調的樣貌幾乎僅只其主三和弦尚具聽覺辨識度。

此首奏鳴曲於 1969 年 2 月 24 日在喀山（Kazan）進行首演，由小提琴家盧波斯基（Mark Lubotsky, 1931-2021）與鋼琴家艾德莉娜（Ljuba Edlina, 1929-2018）擔綱演出，而兩人也是這首作品的題獻對象。盧波斯基作為施尼特克的好友，於 60 年代曾多次首演施尼特克的小提琴作品：包含第一、二號小提琴協奏曲以及兩首小提琴奏鳴曲，可說是其小提琴曲的最佳代言人之一。此外，這首樂曲也應小提琴家基頓·克萊曼（Gidon Kremer, b. 1947）委託，於 1987 年由作曲家本人改編為獨奏小提琴與室內樂團的編制，使樂曲在音色層面上更顯豐富。時至今日，本首奏鳴曲仍受許多演奏家青睞而被演出並灌錄唱片，儘管此曲無論在技巧或合奏上皆相當不易。

至於樂評方面，蘇聯的官方雜誌《蘇聯音樂》（*Sovetskaya Muzika*）先前雖持續攻擊施尼特克及多位蘇聯作曲家西方化的音樂風格以及「反民主」傾向，⁴⁴ 然而針對這首作品，音樂學者暨樂評家內思葉娃（Marina Nestyeva, b. 1938）反倒給予正面回饋，認為此曲「在這位作曲家的藝術意識發展之路上跨出重大的一步」；⁴⁵ 另一份評論則將這首作品連同第二號

42 Ivashkin, *Alfred Schnittke*, 85.

43 *Ibid.*, 111.

44 *Ibid.*, 96.

45 Peter J. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw* (New York: Oxford University Press, 2009), 256.

小提琴協奏曲視為施尼特克創作的「轉捩點」，它不若 1960 年代中期之作品缺乏「他早年創作的晶瑩 (lapidary) 與情感明亮性」，反而呈現出「作曲家個性的新性質」。⁴⁶ 兩則評論皆反映出這首作品與施尼特克先前的創作是多麼不同，以致它在作曲家之創作生涯中可謂意義不凡。

施尼特克為此曲寫上副標題：近似奏鳴曲，相當耐人尋味。這種以奏鳴曲為樂種，卻又試圖打破奏鳴曲或奏鳴曲式架構的做法，貝多芬當屬西方音樂史上的第一位明確表態者：其編號 27 的兩首鋼琴奏鳴曲 (Piano Sonatas, op. 27) 即有《近似幻想曲的奏鳴曲》(Sonata quasi una fantasia) 之別名。施尼特克特意參考貝多芬之作法，卻反其道而行，標上「近似奏鳴曲」。作曲家認為，當代與貝多芬時代的環境恰好相反，樂曲組織正「走向崩解，就連奏鳴曲的概念也被懷疑不誠實」；⁴⁷ 在如今的時空背景下，「作品只有在其曲式不斷被質疑時才可能存活下去」。⁴⁸ 而這首第二號小提琴奏鳴曲，根據施尼特克的說法，「奏鳴曲的想法本身受到質疑……『近似奏鳴曲』是在奏鳴曲的脈絡中對奏鳴曲式不可能之事 (impossibility) 的報告。它就像費里尼 (Federico Fellini, 1920-1993) 那部本質上是關於製作一部電影的困難，甚至於不可能之事的電影《八又二分之一》(8½, 1963) 那般」，⁴⁹ 令人聯想起李歐塔對於後現代主義美學的觀察：「在呈現本身中提出不可呈現之事 (unpresentable)。」⁵⁰

(二) 風格特色

然而，一首奏鳴曲何以同時是奏鳴曲又「近似」奏鳴曲呢？從整體架構觀之，這首樂曲雖僅有單一樂章，但它同時也隱含奏鳴曲快板形式一行板一輪旋曲快板的三樂章架構，⁵¹ 因此就音樂結構而言，此曲依舊不離李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 所建立起的單樂章奏鳴曲規範。特殊之處其實在於結構內部的音樂素材：以其作為奏鳴曲式的第一主題為例，施尼特克表示它「不僅從傳統角度上，就序列層面而言也一樣」難以定義為一個主題，「那裡沒有序列，卻有某個意象 (image)、某種事件 (goings-on)，舞台為了第一主題所搭建——那彷彿活躍，卻僅止於此的東西」，⁵² 在此主題似乎意味著某種姿態 (gesture)，打破以往藉由旋律或者音高組織來定義的型態。此外，雖然整首樂曲大致依循固定架構進行，然而關於細節的劃分，如第一、第二主題之位置或各段落由何處起算等等，較諸傳統奏鳴曲更易產生歧見，俄裔英籍作曲家暨理論家斯密爾諾夫 (Dmitri Smirnov, 1948-2020) 便偏向將全曲作為大型奏鳴曲式來分析，主題的確切位置也與以往劃分大異其趣，甚至推斷此曲比起奏鳴曲，

46 Ibid.

47 Schnittke, *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*, 7.

48 Ibid.

49 Ibid.

50 *Grove Music Online*, s.v. "Postmodernism," accessed April 23, 2021, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

51 Dmitri Smirnov and Guy Stockton, "Marginalia quasi una Fantasia: On the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke," *Tempo* New Series, no. 220 (April 2002): 3.

52 Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical*, 254.

更像是首幻想曲（*Fantasia*）。⁵³除了結構上具備多重解釋性之外，樂曲中多種風格的拼貼呈現確實也使它合乎幻想曲風格自由的特質。

整首樂曲由各個關聯薄弱的音樂片段或姿態所組成，例如短促猛烈的 G 小調主三和弦及非調性和弦、長時值的減七和弦、不規則顫音（*tremolo*）、音堆或某種姿態式音群。雖然曲子以 G 小調和弦開始，整體而言仍屬非調性音樂，並包含序列手法與機遇音樂、繪圖記譜法（*graphic notation*）的運用。加上施尼特克多方使用外來音樂片段以及過往的作曲風格或技術，造就了複風格手法，而此手法也在日後成為他個人最具代表性的作曲特色。

施尼特克的複風格手法養成一部份源於早年生活及學習經驗、另外也借鑑自譜寫電影配樂的工作經歷。而在 1971 年施尼特克的文章〈現代音樂的複風格傾向〉（“*Polystylistic Tendencies in Modern Music*”）中，他論及達成複風格的兩種手法：引用及暗喻。前者的範圍包含對不同時期、不同國家傳統之音樂特徵或作曲技術的使用，以及對特定音樂片段之直接引用或重構；後者是在風格上「微妙的暗示與未實現的承諾（*unfulfilled promises*）」，因此難以給予精準的分類。⁵⁴在第二號小提琴奏鳴曲中，這兩種手法皆被大量使用。正如先前所說，本曲引用著名的巴赫音名動機貫穿整首作品；除此之外，施尼特克也直接引用貝多芬《英雄變奏曲》（*Eroica Variations, op. 35*）的頑固低音主題、布拉姆斯音名動機（*Brahms monogram*）等等，甚至在樂曲的中間段落還能發現十四世紀複音音樂所盛行的打嗝（*hocket*）技法引用。另一方面，這首作品的片段暗喻諸如華格納、李斯特、法朗克，或第二維也納樂派等作曲家的風格，同時也影射四聲部聖詠以及浪漫時期的音樂語法，其所包含種類繁多，不一而足。

施尼特克在本曲也對音樂的戲劇性，或說劇場（*theatrical*）特質，有所著墨。不僅開頭的短促和弦如作曲家描述，像是「乾燥宣敘調（*a secco recitative*），引自歌劇」，⁵⁵且樂曲進行過程中時有穿插突然的休止（樂譜上多以秒數標記長度），這是作曲家受到莫斯科所羅門·米霍爾斯（*Solomon Mikhoels*）猶太劇院製作之莎士比亞戲劇《馬克白》（*Macbeth*）影響，⁵⁶進而將劇場效果引入純器樂曲內的作法。施尼特克欲藉此呈現宛如時間驟然凝結、令人頓感窒息的「無聲」張力：「在一般張力逐漸增強至無法承受時所有一切霎時凍結、完全靜止，而後它再度崩解並繼續下去。」⁵⁷首演者盧波斯基更明確指出正是這些「定格」（*freeze frames*）般的休止持續地「將本已白熱化的樂曲升溫」。⁵⁸「完全靜止」不僅是聲響層面的，同時也意味著兩位器樂演奏家在肢體動作上的凝結，這樣對演奏者兼負演員性質的要求，使

53 Smirnov and Stockton, “Marginalia quasi una Fantasia,” 7-10.

54 Alfred Schnittke, *A Schnittke Reader*, ed. Alexander Ivashkin, trans. John Goodliffe (Bloomington: Indiana University Press, 2002), 87-8.

55 Schnittke, *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*, 8.

56 Ibid.

57 Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical*, 255.

58 Schnittke, *A Schnittke Reader*, ed. Ivashkin, trans. Goodliffe, 255.

樂曲兼具實驗音樂劇場 (experimental music theater) 特色。

基於上述各項特點，施尼特克雖保留奏鳴曲之「器樂曲」、「多段落／樂章」本質，卻在音樂內容及想法的可能性上有所顛覆，使奏鳴曲「統一」、「自律」的概念模糊化，一方面對此古老樂種的存續提出質疑，另一方面卻也站在切合當下社會文化的發展動態上，提出具後現代思維的奏鳴曲見解。

參、施尼特克第二號小提琴奏鳴曲的後現代主義傾向

本曲作為施尼特克複風格創作的最早開端之一，它除了反映作曲家的後現代傾向外，也揭露其本人對創作一事更深刻的自我體認。1960 年代，他大量鑽研並寫作序列音樂，而後卻發現序列主義背後傳達的意識形態並不符合自身理念，那種認為「所有生命過程是流動且不可預測的，也無法簡化為任何一種『模式』」⁵⁹ 的理念，遂逐漸放棄序列技法。1970 年代施尼特克發表的一段話即堅定表明他在作曲手法上的轉向；實際上，該想法也更貼近後現代的、以「小敘事」來解讀多元世界的觀點：

不滿足於所有技巧種類及所有當代音樂領域正在做的事，迫使找到新東西的必要。這個作曲方法必須包含所有我已知的，而它將是複風格的——並非不同風格彼此相容，而是不同風格與技巧之要素有彈性地 (plastically) 連接在一起。⁶⁰

複風格手法成為他跨越現代主義音樂限制的具體作為，藉由「包含所有我已知的」音樂素材，施尼特克冀望自過往音樂脈絡中整合出屬於自身的創作理念，從而顯現後現代態度與多元並存的音樂面貌。

就具體創作手法而言，本文將以下列三點作為第二號小提琴奏鳴曲體現後現代主義的例證，分別是：「拼貼作為多元主義下的主觀詮釋」、「調性技術作為諷刺性再現」，以及「巴赫音名動機作為現代主義思考的斷裂與延伸媒介」。

一、拼貼作為多元主義下的主觀詮釋

拼貼一詞起於視覺藝術，而廿世紀之音樂領域則借用它指稱引用古往今來各種音樂素材、實際片段，或風格來構成一首樂曲的作曲手法。其最重要的特色在於各個音樂要素間並不企求調和，反而更強調彼此能夠獨立存在，展現作品多元主義的形貌。雖然音樂內部的違和、衝突感勢必產生，但這些多元引用而來的素材絕非照本宣科，而是被置於全新的音樂脈絡中，在彼此衝突、拉扯或辯證的當下衍生出新意。因此「拼貼不僅只是手段 (medium)，更是一種見解 (idea)」。⁶¹

59 Ivashkin, *Alfred Schnittke*, 85.

60 Smirnov and Stockton, "Marginalia quasi una Fantasia," 4.

61 Sam L. Richards, "From Quotation, through Collage, to Parody: Postmodernism's Relationship with Its Past," *Perspectives of New Music* 53, no. 1 (Winter 2015): 81.

如前一章節所述，這首奏鳴曲包含貝多芬作品的直接引用、巴赫以及布拉姆斯的音名動機指涉、多位作曲家的風格暗喻，以及調性的、序列的、機遇的，甚至於聲樂的作曲手法，用以對奏鳴曲於當今的存在提出質疑。例如傳統上以調性或音樂性格來區分的第一、第二主題，施尼特克在此藉著截然不同的風格來源拼貼而成：第一主題由暗喻乾燥宣敘調的短促三和弦或不協和和弦接續突然的靜默所組成，以鋼琴與小提琴交互演奏和弦，其中鋼琴奏出的第一個和弦明確指向 G 小調，奠定此調在全曲中的特殊地位【譜例 1】；⁶² 第二主題則運用機遇音樂手法，不限制固定音高，而是在特定的音域範圍內作不規則顫音，並帶有短暫停頓（以逗號表示，一個逗號表示半秒間隔）【譜例 2】。⁶³ 兩主題的差別顯而易見，但施尼特克卻是以不同於傳統的方式來達到對比性，進而拓展既有規範。

【譜例 1】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第一樂章，第 1-5 小節。第一主題

【譜例 2】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第一樂章，第 34 小節。第二主題

另一個例子位於隱藏的第三樂章之中間段落，短短不到 1 分鐘施尼特克便引用自己的《玻璃手風琴》和聲進行【譜例 3】、⁶⁴ 貝多芬《英雄變奏曲》頑固低音主題【譜例 4】，⁶⁵ 及布拉姆斯音名動機加上暗喻浪漫主義的和聲銜接【譜例 6】，⁶⁶ 而這些素材又透過巴赫動機來

62 譜例引用自 Schnittke, *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*, 13.

63 *Ibid.*, 15.

64 *Ibid.*, 38.

65 *Ibid.*, 38-39.

66 *Ibid.*, 39.

串連彼此。藉由拼貼手法，施尼特克刻意讓這三位被世人極度推崇的德國「3B」作曲家，連同自身作品在同一時空下出現，創造出在以往作曲方法中難以達成的特殊音樂語境。

【譜例 3】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第三樂章，第 231-237 小節

31 (玻璃手風琴) 之和聲進行

【譜例 4】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第三樂章，第 241-252 小節。貝多芬頑固低音主題引用

b. Moderato d.

a.

【譜例 5】貝多芬：《英雄變奏曲》頑固低音主題，第 2-17 小節

a. b. c. d.

【譜例 6】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第三樂章，第 257-258 小節。布拉姆斯音名動機



值得一提的是，對照貝多芬譜寫的頑固低音主題【譜例 5】，⁶⁷ 施尼特克在一定程度上將引用不和諧化：原本平穩且暗示和聲進行的旋律 (b.) 由小提琴演奏，然而各個音高卻被置於相距遙遠的音域上，造成大幅度的跳動，原先的旋律輪廓也幾乎難以辨別；鋼琴則暗喻頑固低音主題開頭的四個音符 (a.)，其音域同樣被大幅更動、四個音的順序也被改變，甚至還原應有的降 E 與降 B 音。接續的三個同音反覆八分音符與延長音直接引用原有的降 B 音，但左手聲部卻奏出 A、C、B 三個音，與右手的降 B 音一同形成巴赫動機 (c.)。同時，該處的同音反覆不和諧聲響亦使其他研究者推測其暗喻著蕭斯塔科維契第八號絃樂四重奏之第四樂章開頭【譜例 7】，⁶⁸ 事實上兩者確實具備相同的力度與重音記號，且隨後同樣接續三小節的弱奏 (d.)，不和諧的三個八分音符又再次爆發。

【譜例 7】蕭斯塔科維契：第八號絃樂四重奏，第四樂章開頭



67 譜例引用自 Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethoven's Werke, Serie 17: Variationen für das Piano* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. [1862-90]), 11, accessed June 28, 2022, [https://imslp.org/wiki/Variations_and_Fugue_in_E-flat_major%2C_Op.35_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Variations_and_Fugue_in_E-flat_major%2C_Op.35_(Beethoven%2C_Ludwig_van)).

68 Luke Fitzpatrick, "Apparitions in Alfred Schnittke's Sonata No. 2 (quasi una Sonata)," (DMA diss., University of Washington, 2016), 34-35. 譜例引用自 Dmitri Shostakovich, *Collected Works in Forty-Two Volumes*, vol. 35, *String Quartets Nos. 1-8* (Moscow: Muzyka, 1979), 259.

透過引用及暗喻的手法，此相似的動機使施尼特克連結起貝多芬與蕭斯塔科維契這兩位分別代表德意志與俄羅斯精神的大作曲家；而整個貝多芬主題在施尼特克的拼貼脈絡下也被賦予作曲家主觀的音樂意義。

二、調性技術作為諷刺性再現

在序列主義與機遇音樂的蓬勃發展後，再度回歸調性具有何種意義呢？一方面它可以是反現代主義態度的顯現，藉由重新沉浸於懷舊的音樂語言上以否定現代主義；另一方面它也可以成為當今對傳統作曲手法價值的再省思，質疑過往意圖於今日的可行性，抑或是從中尋得合乎當代的嶄新價值，因此本質上並非緬懷過去，反而是對往昔的「批判性」、「創造性」重構。⁶⁹ 同樣使用調性技法，今日的意義卻與過去大不相同，諷刺性即油然而生。

在這首奏鳴曲中，施尼特克重新使用調性手法，這對當時的他而言意義尤為重大。特別是開頭猛烈的 G 小調三和弦，施尼特克表示這是「在長期僅只寫作序列音樂後的某種新東西」。⁷⁰ 概括而論，本曲主要建立於非調性上，調性聲響則常以數小節、一小節，甚至一個和弦的型態散佈於樂曲片段中。在許多狀況下，施尼特克似乎不把調性聲響當作一種語言，反而更像是工具，用以質疑調性手法之傳統自身。例如樂曲開頭【譜例 8】，⁷¹ 鋼琴彈出強烈的 G 小調和弦後，緊接著長達 6 秒的靜默，換由小提琴奏出以大七度（G、升 F）與小七度（升 D、升 C）堆疊而成的不協和四音和弦，呈現了調性與非調性的兩個極端。雖然斯密爾諾夫將這兩組和弦比擬為「調性音樂中的主—屬對立面」，⁷² 但此不協和和弦不僅缺乏屬和弦本身支持主和弦主導地位之功能，反而帶有「否決調性」⁷³ 的風險。此外，和聲進行在傳統調性音樂上常被作為延續或改變音樂張力的手段，然而此曲開頭卻是透過介於兩組和弦之間，機遇式、劇場式的靜止片刻來達到張力的維持，甚至增強。施尼特克在此以靜默取代聲響填充，重新思考調性手法於當今的可行性。

69 Kramer, "Postmodernism (Not) Defined," 30.

70 Schnittke, *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*, 8.

71 譜例引用自 Ibid., 13.

72 Smirnov and Stockton, "Marginalia quasi una Fantasia," 5.

73 Fitzpatrick, "Apparitions in Alfred Schnittke's Sonata No. 2 (quasi una Sonata)," 19.

【譜例 8】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第一樂章，第 1-5 小節。調性與非調性和弦對比

Senza tempo

Violino

Piano

調性 ↔ 非調性

這兩組和弦將隨著樂曲進行而不斷地再現，且保有樂曲開頭的力度，特別當 G 小調和弦於整段不和諧聲響脈絡中倏然迸出時，便越發強調了該調性和弦之於全曲的重要地位。其中最極端的例子位於曲子末尾處，短促又加重音的 G 小調三和弦以極強奏 (*fff*) 由鋼琴持續不停地奏響【譜例 9】，⁷⁴ 最多的一次甚至到達一口氣彈奏 46 次之多。作為樂曲首演者，盧波斯基認為此段「就像是處於歇斯底里反抗的痛苦中——『所以你想要單純的調性？這就是了！』」。⁷⁵ G 小調在整個段落的強勢地位完全藉由極強的音量以及機械性地重複和弦而取得，與傳統調性和聲的組織邏輯毫無關聯；換言之，施尼特克以違反傳統調性音樂邏輯的方式，為 G 小調賦予重要意義，同時也挑戰了調性定義上的「不可能之事」。

【譜例 9】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第三樂章，第 322-329 小節

41 Allegretto G 小調三和弦之機械式重複

simile

fff

simile

42

ff

p cub

74 譜例引用自 Schnittke, *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*, 44.

75 Schnittke, *A Schnittke Reader*, ed. Ivashkin, trans. Goodliffe, 255.

就上述二例而論，施尼特克雖使用調性聲響，實際上卻處處對傳統調性手法提出質疑與挑戰，從而解構了調性的傳統定義，因此是為調性技術的諷刺性再現。而施尼特克對傳統技法的重新審視正可謂後現代態度之明確表徵。

三、巴赫音名動機作為現代主義思考的斷裂與延伸媒介

後現代主義音樂最重要的特徵，在於它並非與現代主義完全斷絕關係，也非完全承接其精神，而是介於兩個極端值之間，因此經常同時具備延續現代主義以及同它斷裂的特質，風格上則展現於其折衷主義式的音樂樣貌。本曲中，施尼特克藉由拼貼手法產生複風格性質，特別的是許多相異段落裡皆包含同樣的音樂素材——巴赫音名動機。

巴赫音名動機最早被使用於巴赫《賦格的藝術》（*Die Kunst der Fuge*, BWV. 1080）中，這個由「降 B、A、C、還原 B」所構成的音型具有強烈的半音性質，19、20 世紀之作曲家如舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）、李斯特、布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）、荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874-1951）及魏本等人皆曾以此動機進行創作。施尼特克也不例外，甚至可說十分偏愛它：自 1963 年初次應用於第一號小提琴奏鳴曲起算，一共有 19 首作品使用了巴赫動機，創作年代橫跨近 30 年之久。⁷⁶ 透過巴赫動機，施尼特克進一步承接德奧音樂發展下的歷史素材。

本文將全曲的巴赫動機分為四類：音堆式、引用／暗喻式、序列式，以及姿態式，這並不表示某個巴赫動機只能被歸於特定一類中，有時也是多種類混合後的結果。音堆式意指將巴赫動機作垂直排列，造成四個相鄰半音同時出現；若依照音類集（pitch-class set）理論來分析，則為（0123）之集合。此型態的巴赫動機經常出現於樂曲中，作為被強調的聲響或者伴奏之用，表現出強烈的非調性特質，如樂曲開頭小提琴的第二個和弦【譜例 10】，⁷⁷ 以及隱藏的第二樂章開頭，小提琴在巴赫動機上的獨白與鋼琴的重音旋律【譜例 11】。⁷⁸

【譜例 10】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第一樂章，第 1-5 小節。（0123）集合

The image shows a musical score for Violino and Piano. The tempo is marked 'Senza tempo'. The score consists of five measures. In the first measure, the Violino part has a chord with notes Bb, A, C, and B. This chord is circled and labeled with the pitch class set (0123). Above the first measure, there are time markings: '(≈ 6 sec.)' above the first measure and '(≈ 10 sec.)' above the second measure. The Piano part has a similar chord in the first measure. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

76 參考自 Christopher Segall, "Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique," *The Journal of Musicology* 30, no. 2 (Spring 2013): 256-257 之表格內容。

77 譜例引用自 Schnittke, *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*, 13.

78 *Ibid.*, 21.

【譜例 11】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第二樂章，第 96-102 小節

引用／暗喻式包含巴赫動機的橫向呈現，它可以是動機的直白宣示，或是為它加上任何和聲或對位。就這類型而言，施尼特克經常將巴赫動機搭配調性和聲，暗喻浪漫時期作曲家的和聲風格，同時在低音聲部加上巴赫動機之倒影（inversion）進行【譜例 12】。⁷⁹ 在非調性段落的前後環伺下，突如其來的調性片段反而使人在聽覺上倍感懷念，而當聽者意識到這已不再屬於當今的音樂語言時卻又顯得諷刺性十足。

【譜例 12】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第二樂章，第 196-201 小節

序列式為巴赫動機的十二音列表現，其規律是將音列以四音為一單位，巴赫動機作為音列的前四音，其餘兩組各以（0123）的集合所構成。它首先出現於樂曲的中間段落，而後在第三樂章成為音樂發展的主要素材。第三樂章開頭，除了反映序列主義對施尼特克的影響之外，將音列結合賦格式風格來呈現的作法著實可視為全曲中最為理性化的片段【譜例 13】。⁸⁰

79 Ibid., 35.

80 Ibid., 36.

【譜例 13】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第三樂章，第 213-219 小節

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a piano staff with a bass line. The piano staff has a 'BACH 動機' (Bach motif) and a '音列: 10 9 0 11 3 2 1' (pitch sequence). The second system continues the melodic and piano parts, with a 'f [poco marcato]' dynamic marking.

姿態式則是施尼特克在巴赫動機的基礎上，表現某些特別的音樂姿態：例如在裝飾奏（Cadenza）前的段落中【譜例 14】，⁸¹ 小提琴與鋼琴交互以點描般的聲響演奏出一整段各不相同的短小快速姿態，予以聽眾稍縱即逝的聽覺印象；此外，小提琴與鋼琴兩聲部以打嗝技法所串連起來的音群恰恰預示著第三樂章的十二音序列。

【譜例 14】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第二樂章，第 179 小節

The image shows a single system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with 'quasi Allegretto' and 'ff' markings. The piano staff has a bass line with '(dim. sempre)' markings.

另一個姿態式例證位於裝飾奏後的小提琴獨奏片段【譜例 15】，⁸² 施尼特克透過圓滑奏以及節奏長短強調出巴赫動機的下行小二度特質，似乎暗喻著歐洲古典音樂歷史中，最為廣泛使用的音樂姿態之一：嘆息音型，從而在現代主義音樂之大環境後，重新喚起存於聽眾內心的聽覺記憶與感受。

81 Ibid., 31.

82 Ibid., 34.

【譜例 15】施尼特克：第二號小提琴奏鳴曲，第二樂章，第 195 小節



相同的音樂動機，施尼特克透過將其再現於各種音樂風格與脈絡上，創造出多層次的音樂語義，並且達成樂曲素材的統一；也是在此動機基礎上，作曲家同時塑造出現代主義與後現代主義二種特質，彷彿它們是一體兩面的共同體，巴赫音名動機因而成為現代主義思考的斷裂與延伸之共同媒介。

結語

後現代主義的創作特色體現於它對各種風格的接納、作品統一性的可有可無，以及棄絕單一理念與絕對價值的創作觀，而施尼特克的第二號小提琴奏鳴曲正是作曲家轉向此種創作風格的重要轉捩點：此時他漸漸遠離序列主義僵化又獨斷的作曲特色，轉而從創作電影配樂的經驗中汲取靈感，並運用在它的嚴肅創作裡。其成果即展現於作曲家開始自過往的歷史脈絡中，擷取各式音樂素材來豐富自身作品，也試圖藉此凸顯創作的主觀價值。

就此曲而言，施尼特克一方面藉著廣泛引用及暗喻前人的創作或技術，還包含自身電影配樂片段，以獲致主觀的拼貼式音樂內容；另一方面也透過刻意的調性手法使用，在曲中產生了諷刺性效果。這些做法無非在答覆施尼特克所拋出的中心議題：奏鳴曲於當今世代的價值在哪裡？此古老的樂種如今還有什麼可能性？很明顯地，樂曲的複風格效果並非帶領眾人留連於往昔的音樂精華，反而這些舊有素材在施尼特克的主觀詮釋與巧妙安排下指引出切合當代思潮的創新觀點。該手法既彰顯施尼特克多元接納的音樂理念，同時也反映了作曲家自身的音樂學養及品味認同；重要的是，施尼特克無意藉此再造一套音樂秩序，而讓音樂如實呈現它多樣、混雜且避免單一價值觀的性質，呼應著當前現實世界的運行原則。因此，奏鳴曲的當代價值何在？答案便是：再也沒有任何絕對價值與觀念能決定奏鳴曲理應闡釋的音樂邏輯與意義。施尼特克質疑傳統既定價值的態度或可視為現代精神的延續，但其多元性、主觀性，和跳脫僵化秩序的做法卻全然體現了後現代特質。在擺脫創作上的既有框架與格律後，「音樂」，如同施尼特克所渴望的，「不再是首詩，而是篇散文」。⁸³

83 Ivashkin, *Alfred Schnittke*, 92.

參考文獻

書籍

- Eco, Umberto. *Postscript to the Name of Rose*. Translated by William Werver. San Diego, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1984 [1983], 67-8. Quoted in Kenneth Gloag, *Postmodernism in Music*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Gloag, Kenneth. *Postmodernism in Music*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Ivashkin, Alexander. *Alfred Schnittke*. London: Phaidon Press, 1996.
- Kramer, Jonathan. "Postmodernism (Not) Defined." In *Postmodern Music, Postmodern Listening*, ed. Robert Carl. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Kramer, Jonathan. "The Nature and Origins of Musical Postmodernism." In *Postmodern Music, Postmodern Listening*, ed. Robert Carl. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Kramer, Jonathan. "Unity, Organicism, and Challenges to Their Ubiquity." In *Postmodern Music, Postmodern Listening*, ed. Robert Carl. New York: Bloomsbury Academic, 2016.
- Lochhead, Judy, and Joseph Auner, eds., *Postmodern Music/Postmodern Thought*. London: Routledge, 2002.
- Schmelz, Peter J. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Schnittke, Alfred. *A Schnittke Reader*. Edited by Alexander Ivashkin. Translated by John Goodliffe. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Taruskin, Richard. *Music in the Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2009.
- 亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto)。《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬》。林雅琪、鄭惠雯譯。臺北市：麥田，2010。
- 佩里·安德森 (Perry Anderson)。《後現代性的起源》。王晶譯。臺北市：聯經，1999。

蘇西·加布利克 (Suzi Gablik)。《現代主義失敗了嗎？》。滕立平譯。臺北市：遠流，1995，70-71。轉引自蔡佩玲，〈「後現代」多元主義神話與反界定——談「食飽未？」2007 亞洲藝術雙年展〉，《藝術評論》第 19 期（2009 年 12 月）：43-67。

論文

Fitzpatrick, Luke. "Apparitions in Alfred Schnittke's Sonata No. 2 (quasi una Sonata)." DMA diss., University of Washington, 2016.

期刊

Richards, Sam L. "From Quotation, through Collage, to Parody: Postmodernism's Relationship with Its Past." *Perspectives of New Music* 53, no. 1 (Winter 2015): 77-97.

Segall, Christopher. "Klingende Buchstaben: Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique." *The Journal of Musicology* 30, no. 2 (Spring 2013): 252-286.

Smirnov, Dmitri, and Guy Stockton. "Marginalia quasi una Fantasia: On the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke." *Tempo New Series*, no. 220 (April 2002): 2-10.

陳慧珊。〈我泥中有你，你泥中有我：論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉。《關渡音樂學刊》第 8 期（2008 年 6 月）：17-32。

樂譜

Beethoven, Ludwig van. *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 17: Variationen für das Pianoforte. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. 【1862-90】*. Accessed June 28, 2022. [https://imslp.org/wiki/Variations_and_Fugue_in_E-flat_major%2C_Op.35_\(Beethoven%2C_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Variations_and_Fugue_in_E-flat_major%2C_Op.35_(Beethoven%2C_Ludwig_van)).

Schnittke, Alfred. *Sonata No. 2 (quasi una Sonata)*. Saint-Petersburg: Compozitor Publishing House, 2010.

Shostakovich, Dmitri. *Collected Works in Forty-Two Volumes*. Vol. 35, String Quartets Nos. 1-8. Moscow: Muzyka, 1979.

「梅茵茲聖詩學研究」的天主教聖詩集及其跨領域議題調查

江玉玲

東吳大學音樂學系教授

摘要

「梅茵茲聖詩學研究」是「梅茵茲聖詩集檔案室」出版的一系列叢書。成立於 1996 年的「梅茵茲聖詩集檔案室」擁有約 4,000 冊善本珍藏在內的 7,000 冊聖詩集收藏，是現今德語區最大的專業聖詩集收藏中心。它以「聖詩集研究跨學科工作小組」為基礎，從事跨領域研究，為後續「聖詩集文獻目錄」、「詩歌案卷」、德語天主教聖詩 *Gotteslob* 2013、詩歌評註等研究，以及即將完成的「聖詩學資料庫」(HDB)，提供相當重要的依據。本文將以 2000 – 2020 年間出版的 29 冊「梅茵茲聖詩學研究」叢書為藍本，就這套叢書有關天主教方面的研究議題進行剖析，對其聖詩學的跨領域涵蓋範圍，做概覽性的探討。

關鍵詞：跨領域、聖詩學、梅茵茲聖詩學研究

Catholic Hymnbooks and Interdisciplinary Research Investigations on the Mainz Hymnological Studies

CHIANG, Yu-Ring

Full Professor of Soochow University, TAIWAN

Abstract

The Mainz Hymnological Studies are a book series published by the Hymnbook Archive established in 1996 at Johannes Gutenberg University Mainz, Germany. The Hymnbook Archive comprises a collection of 7,000 hymnbooks, including ca. 4,000 rare books, and ranks as the largest professional hymnbooks collection in the German-speaking region. It provides a very important basis for the “Interdisciplinary Association on Hymnbook Research” and enables multidisciplinary research for the benefit of the “Mainz Hymnal Bibliography”, the “Song Dossiers”, the German Catholic Hymnbook Gotteslob 2013, the Commentary on hymns, and the forthcoming hymns documentation databases like the “Hymnological Database” (HDB). In this article, I will outline the multidisciplinary within the 29 volumes of the Mainz Hymnological Studies published from 2000 to 2020, and analyze the development of catholic hymnbooks through the prism of this fundamental publication series.

Keywords: Interdisciplinary, Hymnology, Mainz Hymnological Studies

一、背景說明—「梅茵茲聖詩集檔案室」之歷史沿革與研究成果綜論

擁有約 4,000 冊善本聖詩集¹ 收藏的德國「梅茵茲聖詩集檔案室」(Maizer Gesangbucharchiv)，成立於 1996 年。目前該檔案室的規模，形塑於 20 年來梅茵茲大學跨領域的研究成果。這個跨領域合作，最早由該校的天主教神學系肇端，結合基督教神學系、德語語言學系、出版學系、歷史學系及音樂學系，耗費 10 年(1996-2006)的時間，分別以學習課程、研究課程，及研究培訓等計畫，由梅茵茲大學所在地的萊茵法爾茲邦(Rheinland-Pfalz)政府，及歐洲最大的學術研究機構—德意志研究聯合會(DFG, Deutsche Forschungsgemeinschaft)，挹注兩百萬歐元陸續建置完成。² 成立之初即以 1992 年起「聖詩集研究跨學科工作小組」(Interdisziplinären Arbeitskreis Gesangbuchforschung)的收藏為基礎，持續聖詩集收集與典藏。³ 館藏從 2010 年約 3,500 冊，⁴ 已倍增至大約 7,000 冊。⁵ 「梅茵茲聖詩集檔案室」與「奧格斯堡聖詩學典藏」(Hymnologische Sammlungen, Augsburg)及奧地利格拉茲「國際聖詩學專業小組檔案室」(IAH-Archiv, Graz)，並列為德語區三大聖詩集收藏中心。

在各方通力合作下，「梅茵茲聖詩集檔案室」於 1999 年起，陸續獲得 DFG、柏林艾斯塔神學院(Theologisches Seminar Elstal)、聯邦政府文化與媒體辦公室(BKM, Bundesregierung für Kultur und Medien)、梅茵茲大學「歷史文化重點研究中心」(FSP, Forschungsschwerpunkt Historische Kulturwissenschaften)、羅馬尼亞基督教會等機構的協助，結合「梅茵茲文化—禮儀—靈性協會」(Kultur - Liturgie - Spiritualität e.V. Mainz)提供的電腦軟體設計，彙整兩萬九千筆聖詩資訊，建置一套「聖詩集文獻目錄」(Gesangbuchbibliographie, 1999-2008)。⁶ 收藏內容涵蓋德國、奧地利、瑞士等德語區，及捷克、俄羅斯、巴爾幹半島、匈牙利及南北美等非德語區的德語聖詩文獻資訊。其中的特殊收藏，包括各地自由教

-
- 1 口語常將 Hymns 與 Hymnals/Hymnbooks 混稱為「聖詩」。為免混淆，本文將 Hymnals 或 Hymnbooks 以「聖詩集」稱之。德文區分為「聖詩集」(Gesangbuch)和「詩歌集」(Liederbuch)，例如「教會聖詩集」(Kirchengesangbuch)和「教會詩歌集」(Kirchenliederbuch)；「教會聖詩」(Kirchengesang)也有別於「教會詩歌」(Kirchenlied)。
 - 2 指 1992-2013 年間推動的「宗教歌曲與教會詩歌跨領域研究課程」(Graduiertenkolleg “Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär”)。Herman Kurzke (2006). *Abschlussbericht Graduiertenkolleg Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär*. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.blogs.uni-mainz.de/gesangbuchforschung/files/2014/01/Abschlussbericht_Kolleg.pdf
 - 3 “Forschungsstelle Kirchenlied und Gesangbuch” (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch* (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/>
 - 4 Hermann Kurzke and Ansgar Franz (2010). “Hymnologie – was ist das eigentlich?”. *Natur & Geist. Das Forschungsmagazin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU)*. S. 15. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.uni-mainz.de/downloads_presse/Natur_und_Geist_01_2010.pdf
 - 5 “Gesangbucharchiv” (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch*. (Accessed: 5. Feb. 2022) <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/gesangbucharchiv/>
 - 6 “Gesangbuchbibliographie” (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch* (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/gesangbuchbibliographie/>

會（Freikirchen，即路德會以外各基督教會的合稱），及 1711-1918 年間由哈布斯堡王朝統治下的外西凡尼亞公國（德語稱 Fürstentum Siebenbürgen，位於現在的羅馬尼亞西北部）所使用的德語聖詩集。

2008-2012 年間在斯圖加特天主教聖經公會（KBW, Katholisches Bibelwerk, Stuttgart）資助下，「梅茵茲聖詩集檔案室」成員為新版德語天主教聖詩集 *Gotteslob 2013*（以下簡稱 GL 2013）的出版做準備，執行「詩歌案卷」（Lieddossiers）的五年計畫。至 2010 年左右完成約 120 首詩歌的卷宗。⁷ 除了改訂包含 50 首天主教詩歌評註的《屬靈魔號》（*Geistliches Wunderhorn*）第三版外，⁸ 自 2000 年起，「梅茵茲聖詩集檔案室」出版一系列「梅茵茲聖詩學研究」（Mainzer Hymnologische Studien）叢書，截至 2020 年，總共出版 29 冊（各冊總表詳見本文附錄 1）。在彙整上述時程後，本文將這套叢書各冊的出版與跨領域研究階段，分為三個時期（表 1）：分別是第一階段檔案室建置期（1999-2008）、第二階段的新版德語天主教聖詩集 GL 2013 出版籌備期（2008-2012），及第三階段的聖詩資料庫建置期（2013-2020）。

表 1：「梅茵茲聖詩學研究」叢書出版及其跨領域研究三階段簡表

冊別	階段分期	建置／籌備	完成	資助
01-19	1999-2008	檔案室建置	(1999-2008) 聖詩集文獻目錄	DFG
20-25	2008-2012	新聖詩集籌備	(2009) 《屬靈魔號》(第 3 版) (2008-2012) 詩歌案卷	KBW
新版 GL 2013 出版				
26-29	2013-2020	資料庫建置	(2013-2016) GL 2013 主軸詩歌評註 (2013-2018) 詩歌目錄、曲調資料庫 (2018-2020) GL 2013 特有詩歌評註 (2020-) 聖詩學資料庫	Köln Mainz

Gotteslob（德文「Gotteslob」直譯「讚美天主」）是德國、奧地利及北義（南提洛省）共同編輯的德語天主教聖詩集，且同時被比利時及盧森堡的天主教德語教區採用為公用的聯合聖詩集（*Einheitsgesangbuch*）。同是德語區的瑞士天主教區，則直屬梵蒂岡，使用的是 1998 年由瑞士教區自己編輯的 KG。⁹ 而介於奧地利與瑞士間的德語內陸國列支敦斯登

7 Hermann Kurzke and Ansgar Franz (2010), *ibid.*

8 首版於 2001 年。2003 年第二版附一張收錄 23 首曲目的 CD。不同於前兩版的精裝本，第三版改為平裝，且無 CD。Hansjakob Becker, Ansgar Franz, Jürgen Henkys, Hermann Kurzke, Christa Reich and Alex Stock (Hrsg.) (2009). *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*. München: Verlag C.H. Beck. 3. Auflage.

9 自 20 世紀以降，德語區出版各公用聯合聖詩集縮寫名稱相近而易混淆，包括天主教的《教會詩歌》（KL, *Kirchenlied*）、《聯合詩歌》（EL, *Einheitslieder*）、《讚美天主》（GL, *Gotteslob*）、《瑞士天主教教會聖詩集》（KKG, *Kirchengesangbuch. Katholisches Gesang- und Gebetbuch der Schweiz*）及《瑞士德語區天主教聖詩集》（KG, *Katholisches Gesangbuch. Gesang- und Gebetbuch der deutschsprachigen Schweiz*）；基督教的《德國基督教聖詩集》（DEG, *Deutsches Evangelisches Gesangbuch*）、《基督教教會聖詩集》（EKG, *Evangelisches*

(Lichtenstein)，則與奧地利共用區域版 *Gotteslob*。2002 年天主教德語教區決定編輯新版聖詩集，以補舊版 GL 1975 的不足。新版順利於 2013 年出版。因應各地不同的詩歌使用習慣，GL 2013 出版時，38 個教區總共出版 24 個不同版本，¹⁰ 大家有共同的「主軸詩歌」(Stammteil) 280 首，再將各地慣用詩歌編輯於主軸詩歌後，成為 24 種版本的「特有詩歌」(Eigenteil)，¹¹ 包括德國 21 種版本，奧地利、北義及比利時各一種。¹² 各版總計收錄 2,900 首詩歌。奧地利版 145 首普世詩歌 (ökumenisches Liedgut) 中，¹³ 有 90 首與 EG「主軸詩歌」共用。這是一個跨教派聖詩集編輯的成功例證。

2013 年新版德語天主教聖詩集 *Gotteslob* 出版後，「梅茵茲聖詩集檔案室」接續兩個計畫，分別是大範圍全面性的 GL 2013「主軸詩歌評註」(2013-2016)，以及小範圍區域性的「梅茵茲特有詩歌評註」(2018-2020)。前者由科隆總教區經援，後者由梅茵茲教區贊助。¹⁴ 自「詩歌案卷」、「主軸詩歌評註」至「梅茵茲特有詩歌評註」，參與人力大多以先前跨領域研究的成員為班底持續進行。當年 20 位完成學位的研究成員，持續任職於研究領域的有 9 位，從事教會事工的有 3 位，其他分別任職於中小學及出版社等。¹⁵ 另外值得一提的是，2013-2018 年間，由瑞士學者畢耶里 (Martin Bieri, 1940 年生) 將 18,000 首旋律建置成索引卡 (Kartothek)，檔案室以此為基礎建立「曲調資料庫」(Melodiendatenbank)。這

Kirchengesangbuch)、《基督教聖詩集》(EG, *Evangelisches Gesangbuch*) 及《瑞士德語區基督教改革宗教會聖詩集》(RG, *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*)；及自由教派的《基督教衛理公會聖詩集》(EM, *Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche*)。本文各聖詩集縮寫皆以「梅茵茲聖詩學研究」叢書第 1 冊《教會詩歌與聖詩集》的縮寫表，與曾任 GL 2013 附錄編輯的里姆教授 (Heinrich Riehm, 1927-2020) 為叢書第 12 冊編纂的「文件彙編」為依據。Christian Möller (Hrsg.) (2000). *Kirchenlied und Gesangbuch*. Mainzer Hymnologische Studien 1. Franke Verlag. S. 383-384; Heinrich Riehm (2004). *Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs. Eine Dokumentation*. Mainzer Hymnologische Studien 12. Franke Verlag. S. IX-X, 209, 341.

10 Deutsches Liturgisches Institut (2013). "Das Gotteslob 2013 in Zahlen". In: *Informationen zum Gotteslob*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://dli.institute/wp/das-gotteslob-2013-in-zahlen/>

11 將聖詩集以「主軸詩歌」及各教區「特有詩歌」附錄的出版形式，始於基督教 DEG 1915 及後續的 EKG 1950。天主教德語教區於 GL 1938 開始致力於推動各教區的「聯合詩歌」，雖然晚了基督教 60 年，也終於在 KL 1975 成功出版了 37 個教區 (不含奧地利) 聖詩集的「主軸詩歌」與「特有詩歌」。Heinrich Riehm, Peter Bubmann and Holger Müller (2000). "Das 20 Jahrhundert". In: Christian Möller (Hrsg.) (2000), *ibid.*, S. 267-330; Herman Kurzke (2008a). "Das Einheitsgesangbuch Gotteslob (1975-2008) und seine Vorgeschichte". In: Domink Fugger and Andreas Scheidgen (Hrsg.) (2008). *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*. Mainzer Hymnologische Studien 21. Francke Verlag. S. 56.

12 各版聖詩集的「主軸詩歌」由天主教斯圖加特聖經公會出版社 (Verlag Katholisches Bibelwerk Stuttgart) 共同印製，「特有詩歌」則由各教區配合當地的出版社就近印製。所以每一教區聖詩集的版權頁，都會標示聯合印製的兩個出版地及其出版社。

13 在特有詩歌 (第 700-996 首) 編碼後加上「ö」，標示為普世詩歌。(Erz-)Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bischof von Bozen-Brixen (2013a). *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs*. Verlag Katholisches Bibelwerk Stuttgart, Wiener Dom-Verlag. S. 965-1238。有關 GL 2013 奧地利版「特有詩歌」的重要數據、評論與分析，另可參考：Meinrad Walter and Albert Urban (Hrsg.) (2017). *Das Gebet- und Gesangbuch Gotteslob. Kirchenmusikalische Impulse. Kommentierte Einblicke. Pastoralliturgische Perspektiven*. Trier: Deutsches Liturgisches Institut.

14 "Projekte" (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/hymnologische-forschung-in-mainz/projekte/>

15 Herman Kurzke (2006), *ibid.*

個資料庫與大約 450 首的「詩歌目錄」(Liedkatalog)，以及前述的「聖詩集文獻目錄」一起，由檔案室與史特拉斯堡大學基督教神學系進行合作，即將整合成「聖詩學資料庫」(HDB, Hymnologische Datenbank)。¹⁶

「梅茵茲聖詩集檔案室」的收藏肇端，從 1992 年「聖詩集研究跨學科工作小組」的聖詩集典藏收集開始，到陸續建置網路版的「聖詩集文獻目錄」、「詩歌目錄」，及「曲調資料庫」，提供各聖詩集編輯與研究人員等跨媒體的資訊來源。天主教在梵蒂岡第二屆大公會議(1962-1965)之前的聖詩集發展，從安布羅斯聖歌(Hymnen des Ambrosius)、格雷果聖歌(Gregorianischer Choral)，歷經基督教的馬丁路德詩歌(Liedern Martin Luthers)，每一階段詩歌風格都在叛教議論中完成。¹⁷ 這段天主教與基督教音樂糾結過程的研究成果，體現於以梅茵茲大學天主教神學系為起點的「梅茵茲聖詩集檔案室」與史特拉斯堡大學基督教神學院合作建置的「聖詩學資料庫」上。該資料庫以法語，英語，德語等多語對應網站，成為向大眾和研究人員開放知識檔案的搜索引擎。¹⁸ 「聖詩學資料庫」提供研究者前置作業的網路查詢，諸多必須現場手持原件才能解開的問題，只要透過網路查詢，即可進一步得到解答。¹⁹ 自 2014 年起與梅茵茲大學天主教神學系一起開發資料庫的共同主持人是符爾密(Beat Föllmi, 1965 年生)，他是史特拉斯堡大學基督教神學院教授，領導全法國唯一的「教會音樂與聖詩學」課程。²⁰ 儘管基督教在法國屬於少數宗教，²¹ 符爾密曾以格雷果聖歌為實例，分析天主教詩班和領唱者，與加拿大法語區路德教會之間的關聯。²² 「聖詩學資料庫」的建置，就是天主教與基督教音樂相互為用的例證。

16 目前尚未完成的資料庫，已有部分資訊提供網路瀏覽。“Das Projekt HdB” (2022). *HDB. hymnologicaldatabase*. (Accessed: 1. Feb. 2022). <https://hdb.univoak.eu/de/node/2>

17 Andreas Scheidgen (2010). “Ihm soll Lob und Preis erschallen”. In: *DFG Magazin. forschung. Das Magazin der Deutschen Forschungsgemeinschaft*. 2010/4, S. 9. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.dfg.de/download/pdf/dfg_magazin/aus_der_forschung/forschung_magazin/2010/forschung_2010_4.pdf

18 Stéphanie Cheviron (2016). “Projet Hymnologische DatenBank (HDB)”. *AOC: hymnologie* [Wiki SCD] - Université de Strasbourg. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://wiki.scd.unistra.fr/aoc/hymnologie> ; 部分資料庫已有測試版可供查詢。“Search HDB” (2022). *HDB. hymnological database*. (Accessed: 1. Feb. 2022). <https://hdb.univoak.eu/en/hdb/gsbsearch>

19 Andreas Scheidgen (2010), *ibid.*, S. 6.

20 *Faculté de théologie protestante de Strasbourg* (2021). “Beat FÖLLMI”. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://theopro.unistra.fr/presentation/enseignants-chercheurs/equipe-actuelle/b-foellmi/>

21 根據瑞士歐洲宗教信仰數據庫(SMRE, Swiss Metadatabase of Religious Affiliation in Europe)調查，2015年法國天主教人口佔40%，穆斯林佔5.1%，基督教人口甚至比穆斯林還少，僅佔法國人口的1.7%。*Swiss Metadatabase of Religious Affiliation in Europe* (2022). “Countries and Regions: Dataset Comparison - France in Period 2006-2015”. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.smre-data.ch/en/data_exploring/region_cockpit#/mode/dataset_comparison/region/FRA/period/2010/presentation/table

22 Philippe Robert (2013). “Vatican II et les traditions du chant chrétien”. In: *Caecilia* 4/2013, S. 10-13. (Accessed: 5. Feb. 2022). <http://www.union-sainte-cecile.org/articles/ml4-13.pdf>

二、「梅茵茲聖詩學研究」叢書概覽

「梅茵茲聖詩集檔案室」建置過程，在跨領域研究的合作下，博士生與研究人員以「梅茵茲聖詩學研究」叢書為主，出版大量研究論文，包括專書（Monographien）、論文集（Sammelbände），與聖詩解說等類型。

1. 專書

叢書中有結合不同領域學者，針對同一議題所編寫的合著專書（如第 1, 5, 21 冊），也有單一作者撰寫的專門著作（第 3 冊）。「梅茵茲聖詩學研究」叢書第 1 冊於 2000 年出版，²³ 作為叢書首冊的《教會詩歌與聖詩集》，同時兼具史料書、工作手冊，及工具書的功能。由德奧各領域的專家學者撰寫（表 2）。第 1 至 7 章以編年方式，摘錄德、奧、瑞士傳統教派各版聖詩集的出版史料，第 8 章則撰述德、奧、瑞士的天主教與基督教各傳統教派之外區域的德語聖詩集（包括英國、北歐各地）。

表 2：第 1 冊《教會詩歌與聖詩集》各章節作者

章	標題	作者	（國籍／所在地）
1	古老教會時期	Ansgar Franz	（德／梅茵茲）
2	中世紀	Franz Karl Praßl	（奧／格拉茲）
3	16 世紀	Christian Möller	（德／海德堡）
4-5	17-18 世紀	Martin Rößler	（德／圖賓根）
6	19 世紀	Ulrich Wüstenberg	（德／海德堡）
7	20 世紀	Heinrich Riehm	（德／海德堡）
		Peter Bubmann	（德／紐倫堡）
		Holger Müller	（德／萊仙瑞島）
8	北歐、英國、荷蘭，及比利時的普世外語詩歌傳統	Jürgen Henkys	（德／柏林）

第 3 冊《約翰阿恩特與保羅蓋哈特》是 29 冊叢書中唯一非典型的專書，²⁴ 既非博士論文，也不是合著專題或個人論文彙編。甫過世的作者阿克絲瑪赫（Elke Axmacher, 1942-2021），²⁵ 以研究保羅蓋哈特（Paul Gerhardt, 1607-1676）著稱。1994 年起任教於畢勒費爾德大學（Universität Bielefeld）基督教神學系，教授基督教史與系統神學，於 2006 年退休。專書內容主角是 17 世紀三十年戰爭（1618-1648）前後兩位德國著名的神學家：約翰阿恩特

23 Christian Möller (Hrsg.) (2000), *ibid.*

24 Elke Axmacher (2001). *Johann Arndt und Paul Gerhardt*. Mainzer Hymnologische Studien 3. Franke Verlag.

25 Uta Timpe-Bautz (2021). "Autorinnen und Autorenverzeichnis: Axmacher, Elke". In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. (Accessed: 2. Feb. 2022). <https://www.bbkl.de/index.php/frontend/autor?id=50>

(Johann Arndt, 1555-1621) 及保羅蓋哈特。全書分三個部分，前兩部分先以他們的聖詩創作為例，分述約翰阿恩特的靈修文學 (Erbauungsliteratur) 及保羅蓋哈特詩作 (Lieddichtung) 的神學觀，再將它們與傳統路德會之間作連結；第三部分則以約翰阿恩特的友誼學 (Frundschaftslehre) 及保羅蓋哈特的友誼神學 (Freundschaftstheologie) 為主題，比較兩者的友誼祈禱詩 (Freundschafts-Gebet)，²⁶ 並闡述其從屬關聯。²⁷

第 5 冊《神學、文學與音樂上的好牧者動機》是一本「詩篇第 23 篇」專輯。各章作者多為來自德國各地的在學生，全書以《聖經》〈詩篇第 23 篇〉為主題，依時序編排，探討各時期詩歌【詩篇第 23 篇】²⁸ 歌詞與歌曲的版本，包括 1965 年指揮家伯恩斯坦 (Leonard Bernstein, 1918-1990) 為美國聖公會齊徹斯特教堂教長赫西 (Rev. Walter Hussey, 1909-1985) 牧師所委託創作的【齊徹斯特詩篇】(Chichester Psalms)，²⁹ 曲子的第二段歌詞也是取自〈詩篇第 23 篇〉。

第 21 冊《天主教聖詩集史》³⁰ 是由梅茵茲大學「聖詩集文獻目錄」各建置參與者，根據書目資料中的 6,000 筆德語天主教聖詩，輔以當時已相當豐富的基督教聖詩資料庫共同撰寫。

2. 論文集

「梅茵茲聖詩學研究」叢書收錄的論文集分為研討會論文集、博士論文，及單一作者的論文集編等三大類。

(1) 研討會論文集

「梅茵茲聖詩集檔案室」曾在建置期間前後主辦或與其他單位合辦多場研討會，這些研討會的論文，於會後經仔細修改集結成論文集出版 (表 3)。

26 Elke Axmacher (2001), *ibid.*, S. 273-285.

27 Elke Axmacher (2001), *ibid.*, S. 287.

28 符號說明：【詩篇第 23 篇】指歌曲，〈詩篇第 23 篇〉是經文書卷。

29 Alexander Scheibler (2002). "Leonard Bernsteins *Chichester Psalms* (1965)". In: Michael Fischer and Diana Rothaug (Hrsg.) (2002). *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*. Mainzer Hymnologische Studien 5. Franke Verlag. S. 287-303.

30 Domink Fugger and Andreas Scheidgen (Hrsg.) (2008), *ibid.*

表 3：1998 至 2004 年間舉辦的研討會

時間	地點	主題	出版	冊別	書名
1998	Mainz	19 世紀宗教歌曲與教會詩歌	2000	2	《19 世紀宗教歌曲與教會詩歌的神學、音樂學與文學觀》
1999	Magdeburg	聖詩集插圖	2005	11	《聖詩集插圖史》
2001	Ljubljana	教會詩歌與國家意識	2003	10	《教會詩歌與國家意識：國際化與文化融合》
2002	Trier	聖詩集改革的問題、過程與觀點—天主教聖詩集 <i>Gotteslob</i> 後續	2003	9	《天主教聖詩集 <i>Gotteslob</i> 改訂版：聖詩集改革問題、過程與觀點》
2003	Schloß Waldthausen	俗化與聖化	2004	13	《俗化與聖化：文學—音樂—宗教》
2004	Erfurt	1960 年以來的教會詩歌	2006	19	《追尋新宗教詩歌：分類、認定與評論》

這些論文集的收錄，以 1998 至 2004 年間在國內外舉辦的研討會為主，首先是 1998 年以主題「19 世紀宗教歌曲與教會詩歌」的研討會為開端，於 2000 年將研討會論文結集為論文集，作為「梅茵茲聖詩集檔案室」叢書第 2 冊出版。³¹

第 9 冊關於 19 世紀天主教聖詩集各版本的回顧與評價，則是 2002 年天主教界為出版新聖詩集而舉辦的研討會，並於 2003 年將成果出版為論文集。³²

第 10、11 兩冊分別是與國際聖詩學專業小組（IAH, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie）合辦國際會議及區域會議的研討會論文集，除第 10 冊的舉辦地在國外，其餘研討會皆在德國境內舉辦。

（2）博士論文

29 冊「梅茵茲聖詩學研究」叢書中的 13 冊（表 4），是由 1999 至 2018 年間的博士論文改寫而來，其中過半數（7 本）為梅茵茲大學德國語言學系博士論文（簡稱梅語），其他包括海德堡大學神學院（海神）、班貝格大學文學與歷史學系（班史）、梅茵茲大學基督教神學系（梅基）、德國烏伯塔—伯特利教會學院（烏教），及萊比錫大學神學院（萊神）等。

31 Irmgard Scheitler (Hrsg.) (2000). *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte*. Mainzer Hymnologische Studien 2. Franke Verlag.

32 Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003). *Gotteslob-Revision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform*. Mainzer Hymnologische Studien 9. Franke Verlag.

表 4：「梅茵茲聖詩學研究」叢書中的博士論文篇數

博士／校系	出版年	冊別	書名
1999 梅語	2002	4	《布倫塔諾與宗教歌曲》
2000 海神	2002	6	《以音樂理解吟唱的上帝話語》
2000 海神	2002	7	《從拉丁聖歌到德語教會詩歌的翻譯與接受史》
2003 梅語	2005	14	《Zinzendorf 時期的兄弟會禮儀》
2002 梅語	2004	15	《新穎魅力聖詩集的對抗—19 世紀的天主教復興運動》
2003 梅語	2005	16	《以 1900 年代的文學神聖性看青年運動的宗教歌曲》
2005 梅語	2006	17	《【信徒歡唱】：14 世紀以來的版本與接受史》
2004 梅語	2006	18	《德語馬利亞詩歌【極美宏偉】的歷史》
2007 梅語	2008	20	《1938 年版《教會詩歌》的產生、語料分析與接受度》
2008 班史	2009	23	《軍用德語詩歌祈禱本及其詩歌》
2014 梅基	2015	27	《末日言論與基督教聖詩集中的末日審判》
2015 烏教	2017	28	《基督教詩歌中的耶穌受難》
2018 萊神	2020	29	《聖詩集中的魔鬼》

1805 至 1808 年間，布倫塔諾 (Clemens Brentano, 1778-1842) 跟他姊夫阿尼姆 (Achim von Arnim, 1781-1831) 共同出版三冊著名詩集《少年魔號》(Des Knaben Wunderhorn)，收集 723 首 18 世紀前著名的兒歌、軍歌與流浪詩人的詩作，成為後世作曲家與教會音樂家的靈感來源。叢書第 4 冊則以布倫塔諾另一個較不為人知的「天主教聖詩集作詞者／詩人」身分，分析他被收錄於基督教 EG 中的詩歌，特別是世稱《宗教魔號》([Das] Geistliche Wunderhorn) 的 96 首宗教詩歌，³³ 屬於跨教派聖詩研究的案例。

第 23 冊《軍用德語詩歌祈禱本及其詩歌》³⁴ 的作者是 1999 年德國準將 (Brigadegeneral) 退休的威騰貝爾格 (Andreas Wittenberg, 1938 年生)。他曾任 1977 及 1996 年兩版德國基督教軍用聖詩集的編輯委員，在退休 10 年後完成這本博士論文。堪稱軍用聖詩集活字典的威騰貝爾格，以編年史的順序，詳述自 18 世紀以降的「德國」天主教與基督教軍用聖詩集發展史，涵蓋德國建國前的日爾曼時期，但是不含奧地利與瑞士。³⁵ 畢竟至 19 世紀初，奧地利幾乎只認同天主教教會詩歌 (Kirchenlied)，而以加爾文教派為主的瑞士，也與德國路德會的教會詩歌傳統，完全不同。

第 27 冊《基督教聖詩集中的末日審判與末日言論》³⁶ 是以新約馬太福音第 24-25 章為素材，先討論經文中關於末日言論中的審判想像 (Gerichtsvorstellung)，再輔以 7 首 EG 1993

33 有別於「梅茵茲聖詩集檔案室」出版的詩歌評註《屬靈魔號》(Geistliches Wunderhorn)。Sabine Claudia Gruber (2002). *Clemens Brentano und das geistliche Lied*. Mainzer Hymnologische Studien 4. Franke Verlag. S. 67.

34 Andreas F. Wittenberg (2009). *Die deutschen Gesang- und Gebetbücher für Soldaten und ihre Lieder*. Mainzer Hymnologische Studien 23. Franke Verlag.

35 Andreas F. Wittenberg (2009), *ibid.*, S. 3-4.

36 Anne Smets (2015). *Das Endzeitgericht in der Endzeitrede Mt 24-25 und im Evangelischen Gesangbuch*. Mainzer Hymnologische Studien 27. Franke Verlag.

中的實例分析，³⁷ 評述這些末日言論的審判想像在基督教聖詩集與禮拜儀式中的接受度。

第 28 冊《教會詩歌中的耶穌受難》誠如副標題所示，屬於「16-17 世紀受難神學詩歌調查」。³⁸ 內容主要收錄 16-17 世紀重要的基督受難詩歌，全文先定義「教會詩歌」及「敬虔主義」（Frömmigkeit），再做詞曲分析，最後闡述受難詩歌在基督徒生活實踐上的意義。

最近出版的是第 29 冊《聖詩集中的魔鬼》。³⁹ 作者是基督教路德會牧師。全書以基督教聖詩集為標的，結合聖詩學（Hymnologie）與撒旦學（Satanologie），討論「魔鬼」在教會詩歌中的聖詩學意涵。

（3）論文彙編

叢書中收錄三本集結單一學者曾發表（或未發表）文稿的論文彙編（第 24, 25, 26 冊）。第 24 冊《教會詩歌與文化》是「梅茵茲聖詩集檔案室」創辦人庫爾滋克（Hermann Kurzke, 1943 年生）的 29 篇精選論文集結，⁴⁰ 其中除了 3 篇未出版論文外，其餘 26 篇皆是曾發表於 1988–2008 年間的論文集或報章文選評論等。第 25 冊《神聖性：語言文化和宗教用語研究》是著名德國語言學教授葛羅伊勒（Albrecht Greule, 1942 年生）在 70 歲生日時，學生們幫他做的 22 篇論文彙整。⁴¹ 第 26 冊《保羅蓋哈特在電影《藍天使》及其他跨學科詩歌與教會聖詩集的研究》是前 IAH 會長卡黛巴赫（Ada Kadelbach, 1942 年生）女士在 75 歲時，將自己 50 年來的 54 篇論文重新整編，集結成冊。⁴²

3. 聖詩解說

德語區各教派聖詩集完成後，陸續出版聖詩解說。⁴³ EG 1993 的聖詩解說自 1993 年至今仍陸續出版中，2022 年五月出版第 29 冊；⁴⁴ EM 2002 於 2003-2014 年間完成它的聖詩解說；瑞士教區在 2000-2009 年間完成 KG 1998 與 RG 1998 等跨教派聯合編輯的普世詩歌評註。⁴⁵

37 Anne Smets (2015), *ibid.*, S. 267-370.

38 Christina Falkenroth (2017). *Passion Jesu im Kirchenlied*. Mainzer Hymnologische Studien 28. Franke Verlag.

39 Heiko Herrmann (2020). *Der Teufel im Gesangbuch. Eine hymnologisch-satanologische Studie über das Evangelische Gesangbuch und ausgewählte Lieder*. Mainzer Hymnologische Studien 29. Franke Verlag.

40 Hermann Kurzke (2010a). *Kirchenlied und Kultur*. Mainzer Hymnologische Studien 24. Franke Verlag.

41 Albrecht Greule (2012). *Sakralität. Studien zu Sprachkultur und religiöser Sprache*. Mainzer Hymnologische Studien 25. Franke Verlag.

42 Ada Kadelbach (2017). *Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung*. Mainzer Hymnologische Studien 26. Franke Verlag.

43 Martin Evang and Ilsabe Alpermann (Hrsg.) (2022). *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*. Heft 29. Vandenhoeck & Ruprecht.

44 費時 12 年，分 23 批（Lieferung）出貨。Hartmut Handt (2003-2014). *Werkbuch zum Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche*. Lieferung 1-23. Medienwerk der Evangelisch-methodistischen Kirche.

45 費時 10 年，分 6 批出貨，並附三個存裝用的活頁檔案夾。Peter Ernst Bernoulli, Christine Esser, Andreas Marti, Daniel Schmid, Hans-Jürg Stefan, Herbert Ulrich and Walter Wiesli (Hrsg.) (2000-2009). *Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz*. Lieferung 1-6. Paulusverlag Freiburg Schweiz, Friedrich Reinhardt Verlag Basel and Theologischer Verlag Zürich.

迄今「梅茵茲聖詩集檔案室」也至少出版三本 GL 2013 聖詩解說：

(1) 《屬靈魔號》收錄 50 首聖詩解說，有 2001、2003，及 2009 年共三版；

(2) 《教會曆中的教會詩歌》，2002 年出版的叢書第 8 冊，收錄 50 首詩歌評註；

(3) 《天主教聖詩集 *Gotteslob* 歌曲中的歷史、禮儀與文化》，⁴⁶ 於 2017 年出版，由 22 位學者撰寫的 313 首詩歌評註，涵蓋 293 首 GL 2013 的主軸詩歌及 20 首科隆教區的特有詩歌，該書甚至被推薦為值得珍藏的圖書館藏，⁴⁷ 是最近且篇幅最大的一本。

整套叢書的第 8 冊及第 22 冊屬於聖詩解說。第 8 冊《教會曆中的教會詩歌》，如其副標題「教會節慶中的 50 首新舊詩歌」所示，以教會節期劃分成 11 個單元來撰寫聖詩解說。全書分別由 53 位分別來自德國、荷蘭、奧地利、瑞士的跨教派、跨領域及跨國的專家學者們共同執筆，囊括基督教神學、天主教神學、日爾曼語文學（Germanistik）、音樂學、古典語言學、文化史、教會音樂（Kirchenmusik）及教會音樂師實務（Praxis des Kantorendienstes）等領域，選曲上的三大原則。⁴⁸ 首先為符合當今音樂語彙，特別選錄 20 多首（近半數）20 世紀歌曲；其次是做為前述 2001 年另一本聖詩解說《屬靈魔號》的補充；第三個原則是節期詩歌的架構書寫，有別於以禮儀史、文化史為編輯主軸的《屬靈魔號》。

第 22 冊《1731/32 年版薩爾茲堡移民歌曲》在研究過程中，使用諸多不同圖書及檔案館的文獻。⁴⁹ 全書約三分之一的篇幅，從文獻、旋律、口傳傳統，及動機主題等方面，進行整體分析；後三分之二的篇幅是從各處彙集而來的詩歌手稿，進行抄錄、整理與編輯後，所做的詩歌文本校勘（Edition und Textkritik）。

4. 補述：「梅茵茲聖詩集檔案室」其他研究成果

1983 至 1991 年間出版的研究論文，已為檔案室的成立打下基礎（表 5），可視為聖詩學入門教科書的鉅著《禮儀與詩作：跨學科綱要》於 1983 年出版，分冊 1 是「歷史介紹」，分冊 2 是「有關跨學科的反思」。

46 Ansgar Franz, Hermann Kurzke and Christiane Schäfer (Hrsg.) (2017). *Die Lieder des Gotteslob. Geschichte - Liturgie - Kultur. Mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Lieder des Erzbistums Köln*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk.

47 Albert Raffelt (2018). "Kommentar: Die Lieder des Gotteslob: Geschichte - Liturgie - Kultur: mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Lieder des Erzbistums Köln". In: *Informationsmittel für Bibliotheken: Digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft*. (Accessed: 30. Jan. 2022). <http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=8770>

48 Ansgar Franz (Hrsg.) (2002). *Kirchenlied im Kirchenjahr. 50 neue und alte Lieder zu den christlichen Festen*. Mainzer Hymnologische Studien 8. Franke Verlag. S. XII.

49 Raymond Dittrich (2008). *Die Lieder der Salzburger Emigranten von 1731/32 Edition nach zeitgenössischen Textdrucken*. Mainzer Hymnologische Studien 22. Franke Verlag.

表 5：1983 至 1991 年已出版的研究論文

出版年	書名	叢書
1983	《禮儀與詩作：跨學科綱要》	PiLi 1, 2
1987	《面對死亡：禮儀作為死亡與告別式輔助的跨學科綱要》	PiLi 3, 4
1988	《1567 年萊森特里特的聖詩集：以德國早期讚美詩歌曲結構和起源作為改編的特徵》	PiLi.S 5
1990	《禮儀與婦女議題：從禮儀的角度探討婦女研究的貢獻》	PiLi.S 7
1990	《德國人的聖詩與歌曲》(excerpta classica, Bd. 5)	梅茵茲經典 5
1991	《禮拜－教會－社會：禮儀改革 25 年後的跨學科與普世定位》	PiLi 5

這是「虔敬禮儀」叢書系列 (Pietas Liturgica, 簡稱 PiLi) 的頭兩冊；後續是 1987 年出版的《面對死亡：禮儀作為死亡與告別式輔助的跨學科綱要》。目前 PiLi 已出版至第 16 冊。另外延伸的一套叢書「虔敬禮儀研究集」(Pietas Liturgica Studia, 簡稱 PiLi.S) 則已經出版至第 24 冊。兩套叢書與「梅茵茲聖詩學研究」目前都由「梅茵茲文化－禮儀－靈性協會」主編，並列為三大禮儀學 (Liturgiewissenschaft) 的跨學科研究叢書。⁵⁰ 1992 年「聖詩集研究跨學科工作小組」成立後，在 1994-2017 年間還有其他的專書或論文集發表 (表 6)。

50 各叢書相關細目，請參考「梅茵茲文化－禮儀－靈性協會」官網說明。「Schwerpunkte der Arbeit」(2016). *Kultur-Liturgie-Spiritualität. e.V. Mainz*. (Accessed: 2. Feb. 2022). <http://www.kulispi.de/schwerpunkte-der-arbeit/>

表 6：「梅茵茲聖詩集檔案室」其他研究成果

出版年	書名
1994	《日常生活與救贖史》
1995	《從白天到黑夜》、《教會詩歌與歌詞史》
1997	《福音—聽得見的上話語》
1999	《約翰魯道夫阿勒 (1625–1673)》
2002	《屬靈魔號》(第 2 版)、《跨學科的教會音樂》(第 2 版) 《歌德崇拜與天主教浪漫主義》、《史萊爾馬赫節慶禮拜中的詩歌》 《教會詩歌及講道》
2003	《虔敬主義的政治工具》、《以普世工作小組教會歌曲作為的普世明鏡》 《社會主義時期的教會歌曲》
2004	《【聖靈之慾】重印本》 《19 世紀德國西南部天主教義文化史與虔敬主義史下的離世與長眠》
2005	《1500 年至 2000 年間的離世歌曲與葬禮歌曲》 《不信的對話：信仰之於生命的利弊》
2006	《克里斯多福舒茲激進的普世聖詩集【宗教草藥與花園】》
2007	《宗教改革家史溫克斐德的宗教歌曲》、《三王降臨節的王國》 《聖詩集忠誠度與區域認同》
2014	《馬利亞神話》
2017	《天主教聖詩集 <i>Gotteslob</i> 歌曲中的歷史、禮儀與文化》

整理自 „Weitere Veröffentlichungen: Monographien und Sammelbände“ (2017).

FS Kirchenlied und Gesangbuch. (Accessed: 5. Feb. 2022).

<https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/weitere-veroeffentlichungen/>

三、「梅茵茲聖詩學研究」議題分析

聖詩學研究的內容，包括聖詩的歌詞、曲調，以及聖詩集的版本考據。因此，作詞者、作曲家及聖詩集成為它的基本研究對象。⁵¹「梅茵茲聖詩學研究」叢書的跨領域研究，各冊議題或有重疊、或有相關。彙整全套叢書所涵蓋的議題後，可初步歸納出以下五種類別（表 7）。

1. 文獻工具書、版本史，與聖詩解說

第 1 冊及第 24 冊是聖詩學文獻的基本工具書。有些叢書內容的完成，利用前述檔案室建置期的「聖詩集文獻目錄」（第 21 冊），與新聖詩集籌備期的「詩歌案卷」（第 19 冊）。其他還包括與聖詩集籌備密切相關的詩歌版本史或詩歌集的版本發展史（第 17, 18, 23 冊）等。「聖詩集研究跨學科工作小組」積極參與跨教派的組織（如 IAH），並且舉辦或協辦各種會議，由於成員不只天主教，也有基督教成員，詩歌解說中有不少與基督教聖詩集 EG 相關的分析內容與議題（第 4, 17, 27, 28, 29 冊）。

51 這三個對象的探究，也成為早期德國教會音樂學校教授「聖詩學」課程的教材。Christoph Albrecht (1995). *Einführung in die Hymnologie*. 4. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 7.

表 7：「梅茵茲聖詩學研究」叢書議題分類（右欄數字代表冊別）

1. 文獻工具書、版本史，與聖詩解說	
(1) 工具書	1, 24
(2) 聖詩集文獻目錄	21
(3) 詩歌案卷	19
(4) 詩歌史、版本史	7, 8, 17, 18, 23
(5) EG 分析	4, 17, 27, 28, 29
2. 教派、組織	
(1) 天主教	2, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 15, 18, 20, 21
(2) 兄弟會	14
(3) 基督教	3, 6
(4) 普世(聯合)聖詩集	2, 17
(5) 跨教派組織 IAH	10, 11
(6) 跨教派詩歌編輯組織 AÖL	12
3. 翻譯文學、跨區域的移民詩歌與跨時代的民歌採集	
(1) 翻譯文學	7, 22
(2) 移民歌曲	22
(3) 民歌文獻	16
4. 議題摘選	
(1) 流行音樂	5, 19
(2) 巴赫聖詠的引用	13
(3) 受難詩歌	28
(4) 聖詩集插圖	11
5. 其他跨學科領域	
(1) 音樂學	2, 7, 8
(2) 語言學	25, 26

2. 教派、組織

整套叢書涉及的教派，包括天主教、兄弟會、基督教，以及跨教派議題。儘管「聖詩集研究跨學科工作小組」成員具有普世性，在教派方面的研究仍以天主教議題為主軸，叢書中有 11 冊即以天主教議題為主要探討重點（第 2, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 15, 18, 20, 21 冊）。尤其是 2003 年的第 9 冊《天主教聖詩集 *Gotteslob* 改訂版》探討聖詩集的改革問題、過程與觀點；第 21 冊《天主教聖詩集史》探討 2008 年之前德國天主教聖詩集的編纂過程。這兩冊可與 2017 年完成的一本博士論文搭配閱讀。⁵² 這本博士論文，詳細闡述新版天主教聖詩集 GL

52 Winfried Heribert Vogel (2017). *Aufgabe und Tätigkeit der Unterkommission Gemeinsames Gebet- und Gesangbuch zur Erstellung des Gotteslob-Stammteils 2013. Darstellung und Kritik*. Dissertation, Johannes Gutenberg-Universität Mainz. (Bereichsbibliothek Katholische und Evangelische Theologie, Signatur: LXE2a15).

2013 主軸詩歌的完整編輯過程。⁵³

除天主教議題外，2005 年出版的第 14 冊《Zinzendorf 時期的兄弟會禮儀》是以 2003 年完成的博士論文為基礎出版的兄弟會專書。⁵⁴ 基督教方面，第 3 冊《約翰阿恩特與保羅蓋哈特》、第 6 冊《以音樂理解吟唱的上帝話語》及第 26 冊《保羅蓋哈特在電影《藍天使》及其他跨學科詩歌與教會聖詩集的研究》，都是從基督教神學的角度，探討教會詩歌或聖詩集的專書。另有兩冊述及跨教派公用的普世聯合聖詩集（第 2, 17 冊）。第 2 冊內容包括 19 世紀 1812 版天主教聖詩集、舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）作品、基督教聖詩集的歷史主義，及德語基督教普世聖詩集的誕生，再到基督教的禮儀改革等。第 17 冊則以一首源自 14 世紀的著名詩歌【信徒歡唱】（*In dulci iubilo*，或譯【聖徒攏著歡喜】）為題材，探討 14 世紀以來各教派的傳唱過程。⁵⁵

組織方面，「梅茵茲聖詩學研究」叢書第 10-12 冊涉及兩個聖詩學方面的組織，一是創立於 1959 年的 IAH，⁵⁶ 另一個是跨教派詩歌編輯組織 AÖL（普世詩歌工作小組，Die Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut）。⁵⁷ 由天主教會在編輯 GL 1975 期間發起的 AÖL，選錄的詩歌不只涵蓋德語區羅馬天主教與基督教路德會兩大德國傳統教派，還包括非傳統的衛理公會、浸信會，及加納道協會聖詩集《基督恩友》（*Jesus—unsere Freude*）等「自由教會」的詩歌，都在收錄範圍。⁵⁸ 第 10 冊是 IAH 在斯洛維尼亞首都舉辦的第 21 屆國際研討會論文集，主題「教會詩歌與國家意識」；⁵⁹ 第 11 冊是「梅茵茲聖詩集檔案室」在馬格德堡（Magdeburg）與 IAH 合辦的德國區域性研討會論文集，主題「聖詩集插圖」。第 12 冊特別專章說明 AÖL 的創立、發展史及工作內容，是繼 1995 年作者為 AÖL 編輯的 51 頁「25

53 Winfried Heribert Vogel (2017), *ibid.*, S. 105-173. 作者於 2002 年起擔任德國天主教的主教團禮儀委員會下新版祈禱書與聖詩集委員會顧問（Referent der Unterkommission der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz für die Erstellung des neuen Gebet- und Gesangbuches）。論文中詳列 GL 2013 籌備過程各分組的名單（S. 109-112）、各組開會紀錄（S. 140-152）、10 個工作小組的分工內容（S. 171-173）等。

54 至本文截稿為止，這本第 14 冊是整套「梅茵茲聖詩學研究」叢書唯一絕版且舊書商遍尋不著的專書。只能從德國國家圖書館（DNB）獲得該書目錄供參考：“Inhaltsverzeichnis”(2005). *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*. [für Die Liturgie in der Herrnhuter Brüdergemeine Zinzendorfs von Nicole Schatull. Mainzer hymnologische Studien. Band 14. Francke Verlag]. (Accessed: 4. Feb. 2022). <https://d-nb.info/971771103/04>

55 這本也已絕版且書商都缺貨的書，在與「梅茵茲聖詩集檔案室」同仁聯絡後，承蒙法朗茲（Ansgar Franz）教授與薛芙爾（Christiane Schäfer）博士的協助，於檔案室找到副本慨贈，在 Covid-19 疫情的諸多不便下，寄來臺灣，著實感謝！Anne-Dore Harzer (2006). *In dulci iubilo. Fassungen und Rezeptionsgeschichte des Liedes vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Mainzer Hymnologische Studien 17. Francke Verlag.

56 整套「梅茵茲聖詩學研究」並無 IAH 組織的專文，將另文陳述，本文暫略。

57 Jürgen Henkys (1999). “Gesangbuch-Kirchengemeinschaft-Europa”. In: *Singender und gesungener Glaube: hymnologische Beiträge in neuer Folge*. Vandenhoeck & Ruprecht. S. 85. (original 1997).

58 Heinrich Riehm (2004). “Die Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut (AÖL)”. In: Heinrich Riehm (2004), *ibid.*, S. 449-493.

59 Cornelia Kück and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2003). *Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge*. Mainzer Hymnologische Studien 10. Francke Verlag.

週年紀念專刊」後，⁶⁰ 一篇更詳盡的接續性彙整報導。

3. 翻譯文學、跨區域的移民詩歌與跨時代的民歌採集

詩歌源頭的追溯，除源自拉丁文的翻譯文學，及各檔案文獻館挖掘出的薩爾茲堡移民歌曲實例之外，民歌採集也為詩歌的文學淵源提供豐富的滋養來源。

不同於叢書第 17、18 冊的詩歌史，「梅茵茲聖詩學研究」叢書第 7 冊《從拉丁聖歌到德語教會詩歌的翻譯與接受史》以詩歌【明亮日頭主基督】（*Christe du bist der helle Tag*）為素材，焦距於詩歌翻譯文學的議題，不只從拉丁文源頭開始，歷經宗教改革、啟蒙時代，到 18 世紀的巴赫版（BWV 273, 766, 1120），19 世紀這首歌曲的「再發現」，乃至 AÖL 跨教派版本的收錄等，還闡述這首詩歌各教派、各時代的意義，並從藝術、牧養、禮拜角度探討「古曲今唱」的問題。

1731 – 1732 年間，薩爾茲堡兩萬名新教基督徒被天主教政權驅逐出境，約佔當時該地三分之一的人口。⁶¹ 據此而來的第 22 冊《1731/32 年版薩爾茲堡移民歌曲》，是作者從諸多圖書文獻檔案館取得逃難詩歌手稿，進行抄錄、整理與編輯，並比對各版本後，所做的詩歌文本編輯，以及翻譯文學的相關探討。

第 16 冊《以 1900 年代的文學神聖性看青年運動的宗教歌曲》是從民歌文獻的收集，來探討詩歌文學的神聖性。闡述詩歌從漂鳥（*Wandervogel*）文學到青年運動歌曲、民歌，再從民歌演變到宗教歌曲的過程時，所產生的詮釋問題。書中舉【一週之計在週一】（*Am Montag fängt die Wochen an*）這首德語區聖詩名曲的版本為例，以簡短的文獻來源，⁶² 陳述後來民歌版的持續發展。

4. 議題摘選

「梅茵茲聖詩學研究」叢書收錄的議題，有的是單章篇幅，或者是書中特別著墨的專題，以下摘選幾個特別的例子來說明。

(1) 流行音樂

傳統聖詩很少提及流行音樂風格詩歌。但前述第 5 冊的「詩篇第 23 篇」專輯，書中對 1977 年倫敦前衛搖滾樂團 *Pink floyd* 唱片專輯「動物」收錄的仿作（*Parodie*）曲目【羊】

60 Heinrich Riehm (Hrsg.) (1995). *Das Ökumenische Liedgut. 25 Jahre Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut im Deutschen Sprachbereich (AÖL) 1969-1994*. Informationsheft.

61 Verein für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V. (2020). "Salzburger". (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://vffow.org/content/bevoelkerungsgruppen/bevoelkerungsgruppen-r-z/salzburger/>. 該文引述自 Werner Scheffler 在 2017 年初版、2018 再版（目前都已絕版）的薩爾茲堡六百年家族史調查。

62 Andrea Neuhaus (2005). *Das geistliche Lied in der Jugendbewegung. Zur literarischen Sakralität um 1900*. Mainzer Hymnologische Studien 16. Franke Verlag. S. 113.

(Sheep)，引發「待宰羔羊」的議題，文中從字句斟酌所做的深入剖析，發人深省：⁶³不是所有牧人都是「好牧人」，也有把羊群領到屠刀下的「壞牧人」。另一篇當代流行音樂的分析，在第 19 冊《追尋新宗教詩歌：分類、認定與評論》論文集的最後一篇，由當代流行音樂作曲家林森（Gregor Linßen, 1966 年生）撰述流行音樂在兒少詩歌（即教會兒童與青少年詩歌）的創作與應用，以及這些詩歌在聖詩集選錄時產生的棘手問題。⁶⁴

(2) 巴赫聖詠的引用

第 13 冊論文集的〈典故中的歸宿－20 世紀非禮儀性作品中的巴赫聖詠〉一文，⁶⁵ 探討聖詠（Choral）在教堂中，神聖性與世俗化的矛盾，藉著音樂美學家漢斯利克（Eduard Hanslik, 1825-1904）對聖詠的評論，點出人們聽聖詠時的心態，模糊了音樂廳與教堂之間世俗化與聖化的藩籬；此外也列舉許多 20 世紀非禮儀音樂中，引用巴赫聖詠的風潮，形成聖詠原作、聖詠改編（Choralbearbeitung）與聖詠引用（Chorzitat）間的微妙關聯。

(3) 受難詩歌

第 28 冊《基督教詩歌中的耶穌受難》中，先整理 16-17 世紀的受難神學詩歌，再討論受難詩歌在基督徒日常生活中的實踐，其中包括唱詩對教會生活的影響，以及基督徒對未來生命盼望的虔敬思維。

(4) 聖詩集插圖

為配合全書主題，第 11 冊《聖詩集插圖史》收錄的文章，都盡可能附上詳細參考書目及所提及的善本書插圖。IAH 前會長布恩納爾司（Christian Bunnars, 1934 年生）發表的專文，⁶⁶ 闡述兩百年來由波爾斯特（Johann Porst, 1668-1728）編輯並廣為流傳的「Porst 聖詩集」，詳解歷來各版本封面插圖（Frontispizien）的意義，並以三個字首的字母 P，下了巧妙的文章主標題〈虔敬主義、普魯士精神與「波爾斯特」〉（Pietismus, Preußentum und der "Porst"）。

(5) 其他跨學科領域

63 Frieder von Ammon (2002). "Die Schafe auf der Schlachtbank". In: Michael Fischer, Diana Rothaug (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 310.

64 Gregor Linßen (2006). "Das Neue Geistliche Lied als etablierter Bestandteil des modernen Kirchengesangs. Einblicke in die Praxis eines kirchlichen Popmusikers". In: Annette Albert-Zerlik and Siri Fuhrmann (Hrsg.). *Auf der Suche nach dem neuen geistlichen Lied. Sichtung-Würdigung-Kritik*. Mainzer Hymnologische Studien 19. Francke Verlag. S. 199-209.

65 Meinrad Walter (2004). "Zuflucht im Zitat. Bach-Chorale in nicht-liturgischen Werken des 20. Jahrhunderts". In: Michael Fischer and Christian Senkel (Hrsg.) (2004). *Säkularisierung und Sakralisierung. Literatur - Musik - Religion*. Mainzer Hymnologische Studien 13. Francke Verlag. S. 171-204.

66 Christian Bunnars (2005). "Pietismus, Preußentum und der "Porst". Zur Geschichte des Porstschen Gesangbuches in zwei Jahrhunderten, insbesondere zu seinen Frontispizien". In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005). *Gesangbuchillustrationen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Mainzer Hymnologische Studien 11. Francke Verlag. S. 114-149.

聖詩學研究的本質已涵蓋跨學門的特性。以「聖詩集研究跨學科工作小組」研究為起點的「梅茵茲聖詩學研究」叢書，跨學門或跨領域是基本研究方針，每一本都是聖詩學與各領域間綜合研究的成果。如第 25 冊《神聖性：語言文化和宗教用語研究》及第 26 冊《保羅蓋哈特在電影《藍天使》及其他跨學科詩歌與教會聖詩集的研究》述及的神學、語言學和宗教學，及第 2, 7, 8 冊直接與音樂相關的音樂學，將在下文再繼續探討。

四、「梅茵茲聖詩學研究」中的天主教跨領域研究

從前述表 7 的分類中，直接以「天主教」為主題的叢書內容有 11 冊。表中這 11 冊的跨領域分類，皆以各冊前言、導論，或結語中，直接述及的學門為依據。以下將這 11 冊分為天主教聖詩集史專論、跨領域議題分冊概述，及跨領域議題分述等三方面來說明。

1. 天主教聖詩集史專論

在德國、奧地利及瑞士教區的基督教與天主教聖詩集編輯群，密切合作的交流與溝通下，GL 2013 的編輯過程，相當重視跨教派詩歌的理念。叢書第 1 冊《教會詩歌與聖詩集》以編年方式，詳細彙整德語區天主教與基督教自古代至 1998 年為止，各重要版本聖詩集的出版史料；叢書的第 9、15、20 及 21 冊主要以兩世紀以來的天主教聖詩集為主軸，整理德語區各版本天主教聖詩集的發展，輔以 20 世紀基督教聖詩集出版歷程，評述德語區天主教聖詩集的出版理念。茲列出論文專述中，常用的各版聖詩集縮寫簡稱（表 8）。

表 8：德語區各主要聖詩集縮寫簡表

出版年	德國基督教	瑞士基督教	瑞士天主教	德語區天主教	德語區衛理公會
1915	DEG 1915				
1938				KL 1938	
1947				EL 1947	
1950	EKG 1950				
1966			KKG 1966		
1975				GL 1975	
1993	EG 1993				
1998		RG 1998	KG 1998		
2002					EM 2002
2013				GL 2013	

- (1) 第 9 冊《天主教聖詩集 *Gotteslob* 改訂版》是為了籌備新版天主教聖詩集而集思廣益，於 2002 年舉辦研討會的成果集結。全書包括聖詩集史、詩歌史、20 世紀聖詩集改革、禮儀實踐，及系統神學等五大類。⁶⁷ 討論天主教 GL 1950 與 GL 1975 的出

67 Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003), *ibid.*, S. V-VI.

版經歷，以及基督教 EG 1993 未來可帶給新聖詩集出版歷程的啟發。總計 16 篇論文中，以「20 世紀聖詩集改革」佔最大宗，共 9 篇論文，跨教派的廣泛探討 20 世紀兩版基督教聖詩集（EKG 1950, EG 1993），以及舊版天主教聖詩集 GL 1975 的背景、出版過程等相關議題。

〈「薄紙上的嗎哪？」新祈禱書與聖詩集中新宗教詩歌的考量基準〉一文，⁶⁸ 針對當時 CD 逐漸取代黑膠唱片，且網路下載單曲的風氣即將盛行的詩歌推廣現實，有精闢的論述。作者認為，新宗教詩歌如同嗎哪，是放久會腐臭的每日靈糧，且許多新詩歌如雨後春筍出現，來不及被收錄於印刷版聖詩集之中，甚至有些雖從未被正式收錄於公用的聯合聖詩集，卻已是對信徒極富幫助的日用詩歌。對編輯與出版紙本聖詩集，以「沒有永遠的詩歌！」（Kein Lied für immer!）為結語下標，⁶⁹ 提醒編輯群高瞻遠矚，多方考量禮拜儀式的趨勢，不只沒有永遠的詩歌，在各時代會眾的實際使用下，也沒有一本聖詩集是永恆的。

- (2) 第 15 冊《新穎魅力聖詩集的對抗》是 2002 年博士論文的專書出版，全書分為七個章節。作者就天主教復興運動的先驅者亨利波內（Heinrich Bone, 1813-1893）、倍增者（Multiplikator）⁷⁰ 約瑟夫摩爾（Joseph Mohr, 1792-1848），及理論家德雷夫斯（Guido Maria Dreves, 1854-1909）等三位聖詩作詞者，以及一個 1870 年由教宗庇護九世（Pop Pius IX, 1792-1878）准許設立的組織「德語區則濟利亞總會」（Allgemeine Cäcilienverein der Länder deutscher Zunge），⁷¹ 探討 19 世紀天主教復興運動下的各式詩歌。內容包括老歌新唱、新歌選錄、拉丁詩歌翻譯，及三位詩人的自創詩歌等，⁷² 以 1847 年亨利波內出版的 *Cantate*（大合唱）、1891 年約瑟夫摩爾的 *Psalterlein*（聖詠），及 1885 年德雷夫斯的 *O Christ hie merk*（喔注意基督這裡）三本詩歌集為例，就聖詩學、音樂學、文學，與出版學的範疇，做深入的探討。
- (3) 第 20 冊及第 21 冊分別闡釋天主教舊聖詩集 KL 1938 的編輯出版過程，以及至 GL 1975 為止的天主教聖詩集史，隸屬於聖詩學、歷史學與出版學的領域。兩書各以博士論文及合著專書的不同形式，出版於新聖詩集 GL 2013 籌備期。第 20 冊《1938 年版《教會詩歌》的產生、語彙分析與接受度》是依據 2007 年以梅茵茲大學德國

68 Peter Hahnen (2003). "Manna auf Dünndruckpapier? Kriterien für die Berücksichtigung des Neuen Geistlichen Liedes im neuen Gebet- und Gesangbuch". In: Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003), *ibid.*, S. 177.

69 Peter Hahnen (2003), *ibid.*, S. 177.

70 倍增者：意旨傳遞知識或信息，並因此有助於其傳播的人或機構。Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.) (2003). "Multiplikator". In: *Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 3. Auflage. Dudenverlag. S. 904.

71 Rebecca Schmidt (2005). *Gegen den Reiz der Neuheit. Katholische Restauration im 19. Jahrhundert: Heinrich Bone, Joseph Mohr, Guido Maria Dreves*. Mainzer Hymnologische Studien 15. Francke Verlag. S. 38.

72 Rebecca Schmidt (2005), *ibid.*, S. IX-XI.

語言學系博士論文所出版，全文以舊版天主教聖詩集 KL 1938 為基礎，探討這本 30 年內賣出上百萬冊、近半數詩歌被 GL 1975 繼續沿用的德語區天主教公用聯合聖詩集，⁷³ 及其對後續 GL 1975 的影響力。第 21 冊《天主教聖詩集史》則是依據「聖詩集文獻目錄」，以合著專書形式，將 1999–2008 年間蒐集彙整的資料庫內，關於德語區天主教聖詩集資訊，做系統性的整理及評述。全書分成編年（共 5 章：起於宗教改革，迄於 2008）、地域（共 7 章：依六個教區，加上北德及東德基督教區的天主教聖詩集）兩部份。以編年部分的 1770–1830 為例，書中闡述舊時代詩歌，歷經拿破崙戰爭與新秩序建立的洗禮，說明聖詩集文化經歷破壞與創新現象同時發生後，進入 19 世紀聖詩集現代化的過程。⁷⁴

2. 跨領域議題各冊概述

除上述天主教聖詩集史專論所涵蓋的聖詩學、音樂學、神學、禮儀學、文學、出版學，與歷史學之外，其他冊數所涉及的語言學、文化史，及藝術史的領域，將依冊別分述如下（各冊書名，請參照附錄 1）。

- (1) 第 5 冊「詩篇第 23 篇」專輯，除前述提及的跨教派詩歌研究，如題所示，它是一本融合神學、文學與音樂學的跨學門研究專書。
- (2) 第 7 冊是海德堡大學神學院教會史系博士論文的改寫，⁷⁵ 作者是牧師，也是 1994 年由「梅茵茲文化－禮儀－靈性協會」舉辦第一屆「教會詩歌跨學科普世課程」⁷⁶（Interdisziplinäres Ökumenisches Seminar zum Kirchenlied）的學員。她的學習歷程從原本的實踐神學領域，跨足至教會史，後來也參與 1999-2008 年「聖詩集文獻目錄」建置，並於 2011 年起開始正式牧會。⁷⁷ 書中將聖詩學的跨學科與普世性，呈現於各領域的意義上，包括語言學、音樂學、禮儀學、實踐神學、神學史、教條史、詩歌選錄過程，與宗教史。
- (3) 第 8 冊是 2002 年出版、附 CD 的 50 首聖詩解說書，如前述，它是 2001 年另一本 50 首聖詩解說《屬靈魔號》的補充。書中闡述聖詩學五大領域的觀點：語言學、音樂學、神學、禮儀學及文化史學。這本書可視為宗教節日學（Heortologie）⁷⁸ 與聖詩學的跨領域研究成果。

73 Thomas Labonté (2008). *Die Sammlung "Kirchenlied" (1938). Entstehung - Corpusanalyse - Rezeption*. Mainzer Hymnologische Studien 20. Francke Verlag. S. 217.

74 Hermann Kurzke (2008b). "Vorwort". In: Domink Fugger and Andreas Scheidgen (Hrsg.) (2008). *ibid.*, S. VI.

75 Heike Wennemuth (2003). *Vom lateinischen Hymnus zum deutschen Kirchenlied. Zur Übersetzung und Rezeptionsgeschichte von Christequilux es et dies*. Mainzer Hymnologische Studien 7. Francke Verlag. S. 27-28.

76 Christa Reich (2006). "Interdisziplinäres Ökumenisches Seminar zum Kirchenlied in Kloster Kirchberg. Ein Arbeitsbericht". In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 45, S. 224.

77 Volker Gallé (Hrsg.) (2013). "Kurzbiografien der Autoren". In: *Ein neues Lied wir haben an*. Worms Verlag. S. 122. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://wormsverlag.de/images/9783936118711-ein-neues-lied-wir-heben-an_fl.pdf

78 Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. XII.

- (4) 第 11 冊是 1999 年藉由善本聖詩集展出的機會，由 IAH 主辦、梅茵茲大學「宗教歌曲與教會詩歌跨領域研究所」與「馬格德堡基督教監理議會」(Evangelische Konsistorium Magdeburg) 協辦的 IAH 區域性研討會。會後將所發表的 13 篇論文，於 2005 年集結出版。這是一本結合藝術史、出版學、歷史學、神學、聖詩學與音樂學的跨領域專書。
- (5) 第 12 冊如其副標所示，是一本「文件彙編」，出版宗旨在於符合理論(學術性的聖詩學研究)與實務(提供聖詩集編輯委員會實務參考)兩方面的應用。書中對 21 世紀初德語區基督教與天主教兩大教派使用中的教會詩歌，做了系統性的彙整，涵蓋德語天主教舊聖詩集 GL 1975，德國基督教的三版聖詩集 DEG 1915、EKG 1950、EG 1993，以及瑞士天主教 KG 1998 與瑞士基督教 RG 1998。這是一本供聖詩學調查、教會詩歌研究，及宗教歌曲愛好者閱讀的實用工具書。⁷⁹
- (6) 第 17 冊及第 18 冊分別是兩首詩歌發展史的研究。第 17 冊鉅細靡遺的討論跨教派詩歌【信徒歡唱】，自 14 世紀以來的拉丁文及德語各版本的流傳史與接受史，⁸⁰ 屬於聖詩學、語言學、音樂學與出版學的領域；第 18 冊則詳細分析 1692-1996 年間出版的 169 本天主教聖詩集⁸¹ 及其他傳單、手稿與各地收藏，探討天主教聖母馬利亞詩歌【極美宏偉】的發展史，涉及聖詩學、音樂學、神學與歷史學研究範疇。

3. 跨領域議題分述

聖詩學是一門整合性學門，結合禮儀音樂學(Liturgical Musicology)、⁸² 歷史編纂學(Histography)與禮儀神學(Liturgical Theology)的範疇，與各領域互相連結，關係密切。⁸³ 所有直接討論天主教音樂的 11 冊「梅茵茲聖詩學研究」叢書中，除各冊皆隸屬的聖詩學範疇外，還涵蓋其他領域學門。在以基督教與天主教為國教的德國大專院校，聖詩學一向隸屬於神學院系禮儀學課程之下。⁸⁴ 雖然 2002 年出版的叢書第 6 冊《以音樂理解吟唱的上帝話語》仍將聖詩學標示於實踐神學的學門下，⁸⁵ 事實卻非如此單純。除禮儀學之外，聖詩學還需要與儀式學(Ritualwissenschaft)、宗教學(Religionswissenschaft)、文學、歷史學、語言學、

79 Heinrich Riehm (2004), *ibid.*, S. V-VI.

80 Anne-Dore Harzer (2006), *ibid.*

81 Christiane Schäfer (2006). "Wunderschön prächtige". *Geschichte eines Marienliedes*. Mainzer Hymnologische Studien 18. Franke Verlag. S. 274-287.

82 《教育大辭書》將 Liturgy 一詞譯為「天主教禮儀」，指天主教會敬天的宗教儀式，基督教各宗派稱為「崇拜」或「禮拜」儀式。為有別於 Ritual (儀式)，本文譯為「禮儀」。參考：趙一舟(2000)。〈天主教禮儀〉。《教育大辭書》。(上網日期：2022 年 2 月 4 日) <http://terms.naer.edu.tw/detail/1302964/>

83 江玉玲(2005)。《臺語聖詩與韻文篇》。道聲出版社。頁 22。

84 江玉玲(2016)。〈德語區「以聖詩學為專業科目」的視野觀察－1986 年國際聖詩學工作小組區域會議回顧〉。《關渡音樂學刊》第 24 期(2016.09)，頁 109-131。

85 Johannes Block (2002). *Verstehen durch Musik. Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers*. Mainzer Hymnologische Studien 6. Franke Verlag. S. 3.

出版學、社會學、心理學，以及音樂學的跨領域對話，才能將研究內涵具體完成。⁸⁶ 作為前一本《屬靈魔號》續集的聖詩解說，同年（2002）出版的叢書第 8 冊《教會曆中的教會詩歌》即是以語言學、音樂學、神學、虔敬史與文化史（Frömmigkeits- und Kulturgeschichte）的觀點，作為聖詩學跨領域學科性的基礎。⁸⁷ 而且早在 1996 年新版音樂百科全書《古今音樂》（MGG 2）新增列的〈聖詩學〉詞條中就提及，1950 年代聖詩學已開始顧及它的歷史背景與當前實踐原則，在各大專院校神學或哲學學院中，屬於有跨領域合作需求的研究學門，其所涵蓋的輔助學門包括神學（教會史、禮儀學、虔敬史、實踐及牧範神學）、語言學（文學史、詩學），及音樂學。⁸⁸

綜上整理，「梅茵茲聖詩學研究」叢書突破制式的對話框架，研究範圍已涵蓋聖詩學、音樂學、神學、禮儀學、文學、出版學、語言學、文化史、歷史學、哲學、政治學、社會學、藝術學，甚至軍事學的領域（附錄 2）。以下列舉叢書中的實例，說明各輔助學門在研究過程中的跨領域應用。

（1）音樂學

1970 年代起，音樂學者們提出許多重要論文、編輯中世紀詩歌旋律與內瓦詩篇的旋律校勘版、出版《德語教會詩歌旋律校勘全集》（DKL, Das deutsche Kirchenlied Kritische Gesamtausgabe der Melodien），加上跨教派與跨國合作的研究期刊《禮儀學與聖詩學年報》（JLH, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie）及國際性聖詩學協會（例如 IAH）創立，多方強化了音樂觀點在聖詩學研究上的重要性。⁸⁹ 例如第 7 冊《從拉丁聖歌到德語教會詩歌的翻譯與接受史》提及，在討論教會詩歌的歌詞可唱性分析時，釐清會眾詩歌吟唱實務中的字音關係（Wort-Ton-Beziehung）就很重要，需要音樂學觀點的輔助。⁹⁰ 而第 9 冊《天主教聖詩集 Gotteslob 改訂版》彙整的聖詩集史及詩歌史等，也需要從音樂史觀中，以音樂學為研究工具，爬梳所述及的聖詩集或詩歌。⁹¹

（2）神學

第 5 冊的「詩篇第 23 篇」專輯中，從《聖經》的經文角度出發，需要透過神學理論工具的協助，才能以解經（exegetisch）、講道（homiletisch）、教義（katechetisch）、禮儀（liturgisch）及教會學（eklesiologisch）各方面的視野，借由圖像學、文學與音樂學的輔助，對整個經文的影響史做全面性的探討。如前述 Pink floyd 的【羊】所引發「待宰羔羊」的議題，

86 Andreas Scheidgen (2010), *ibid.*

87 Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. XII.

88 Walther Lipphardt and Markus Jenny (1996). "Hymnologie". In: *MGG Online*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.mggonline.com/mgg/stable/20056>

89 Walther Lipphardt and Markus Jenny (1996), *ibid.*

90 Heike Wennemuth (2003), *ibid.*, S. 28.

91 Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003), *ibid.*

正是 20 世紀結合神學政治與社會政治的熱議，焦點已經從過去「牧人」對「羊」的統治批判（Herrschaftskritik）、基督徒與非基督徒之間的爭辯，擴大至當今戰爭及生態的生存現實。⁹² 第 7 冊《從拉丁聖歌到德語教會詩歌的翻譯與接受史》則顯示，研究過程必須重新詮釋神學史與教條史，將教會史的外部環境納入各學說內容的框架中。⁹³

(3) 禮儀學

禮儀學的觀點可讓研究對象及其功能取得一致性。⁹⁴ 禮拜儀式（功能）是教會詩歌（研究對象）最重要的實踐場域。〈從學術研究到禮拜－2002 年 9 月 22 日在特里爾大教堂的主教彌撒〉一文，紀錄了德國特里爾（Trier）主教座堂舉行的一堂彌撒，將 2002 年 9 月 20 至 22 日三天「聖詩集改革的問題、過程與觀點－天主教聖詩集 *Gotteslob* 後續」研討會的學術討論，實際實踐於彌撒禮儀中。當天的儀式應用了多元的樂種與音樂風格，⁹⁵ 在彌撒中展現傳統禮儀的豐富性與多樣性，在保持傳統禮儀的同時，「有機會在不使用人為的反思元素下，打斷禮拜中令人遺憾的忙碌和冗長」。⁹⁶

(4) 文學

在《聖經》各經卷被正典化之前的古代文學中，西元前三世紀希臘異教徒已有一系列的「牧人」文學。基督徒如何從異教徒文學中，把「好牧人」置於聖經文學裡，並在後世取得「牧人」發言權的過程，是第 5 冊「詩篇第 23 篇」專輯中〈牧人與好牧人－古代晚期基督教田園詩與好牧人動機〉深入探討的議題，⁹⁷ 此文將希臘文學描寫古代田園景緻（Bukolik）⁹⁸ 下的牧牛者，從聖經文學探討的「好牧人」區隔出來，不再只侷限於希臘文學與聖經文學的關聯，還述及文學領域的接受度（Rezeption）議題。⁹⁹

接受度是 1970 年代文學史上被討論的議題，尤其是 1969 年德國書評家堯斯（Hans Robert Jauss, 1921-1997）以讀者、文本與作品三者關聯，提出的接受美學（Rezeptionsästhetik）

92 Michael Fischer and Diana Rothaug (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 7.

93 Heike Wennemuth (2003), *ibid.*, S. 28.

94 Heike Wennemuth (2003), *ibid.*, S. 28.

95 當天的彌撒儀式表，參見 Annette Albert-Zerlik and Hansjakob Becker (2003). "Von der Wissenschaft zum Gottesdienst. Das Pontifikalamt im Hohen Dom zu Trier am 22. September 2002". In: Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003), *ibid.*, S. 193-194.

96 "In Kontinuität zur Tradition stehend, geben sie Gelegenheit, die viel beklagte Geschäftigkeit und Wortlastigkeit des Gottesdienstes zu unterbrechen, ohne künstliche, und deshalb oft aufgesetzt wirkende Besinnungselemente zu verwenden". Annette Albert-Zerlik and Hansjakob Becker (2003), *ibid.*, S. 203.

97 Jochen Gindele (2002). "Die Hirten und der Gute Hirte. Die christliche Bukolik der Spätantike und das Motiv des Guten Hirten". In: Michael Fischer and Diana Rothaug (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 51-67.

98 源自希臘文 βουκόλος（放牛的人）。Jochen Gindele (2002), *ibid.*, S. 51.

99 Michael Fischer and Diana Rothaug (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 9.

理論。¹⁰⁰ 根據堯斯的理論，「文學史不是文學事實的事後整理，而是源自讀者對文學作品的不斷體驗」，文學史是審美接受與創造的過程，它的文本實現於與讀者、作者及評論家三者的交流中，而且是有接受能力的讀者（*aufnehmenden Leser*）、善於思考的評論家（*reflektierenden Kritiker*），及不斷創作的作者（*selbst wieder produzierenden Schriftsteller*）。一部作品將不斷在它的讀者中，激起新的迴響。¹⁰¹ 如果把堯斯的接受美學理論應用於教會詩歌中，我們可以推論出，教會詩歌的流傳，需要有接受能力的會眾、善於思考的聖詩學者，與不斷創作的聖詩作者，共同完成（圖 1）。這個推論，正好呼應前述第 9 冊〈「薄紙上的嗎哪？」〉一文的結論：「新祈禱書和聖詩集的審判臺不是永恆的，而在於我們會眾的實踐」。¹⁰²

第 7 冊《從拉丁聖歌到德語教會詩歌的翻譯與接受史》¹⁰³ 在探討詩歌翻譯時，必須顧及各譯本的文學性，及其影響後世流傳與否的文學接受度問題。¹⁰⁴ 第 20 冊在分析 KL 1938 時，也專章探討該聖詩集版本的接受度，以證實它成功的發展與流傳。¹⁰⁵

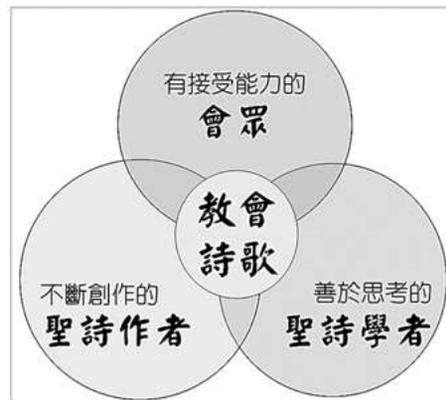


圖 1：教會詩歌美學實踐要素

100 Hans Robert Jauf (1970). "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft". In: *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp Verlag. S. 144-208.

101 Hans Robert Jauf (1970), *ibid.*, S. 171-172.

102 "Der Richtstuhl des neuen Gebet- und Gesangbuch ist nicht die Ewigkeit, wohl aber die Praxis unsere Gemeinden". Peter Hahnen (2003), *ibid.*, S. 177.

103 Heike Wennemuth (2003), *ibid.*, S. 59.

104 Heike Wennemuth (2003), *ibid.*, S. 51.

105 Thomas Labonté (2008), *ibid.*, S. 171-215.

(5) 出版學

第 8 冊《教會曆中的教會詩歌》分析 50 首詩歌前，每首詩歌都會先就印刷原稿（Druckvorlage）做版本描述。第 17 冊探討【信徒歡唱】各主要手稿時，169 本天主教聖詩集版本的釐清與陳述，就成為第一要務。¹⁰⁶ 第 18 冊分析【極美宏偉】時，版本脈絡及文本校勘也是非常重要的研究基底。¹⁰⁷ 1969 年 AÖL 開始運作後，1973 年成功的以 KL 1938 的普世詩歌編輯方針為典範，出版一本收錄 102 首跨教派詩歌的聖詩集《共同教會詩歌》（*Gemeinsame Kirchenlieder*），其中有 90 首後來被收錄進 GL 1975。¹⁰⁸ 在出版樣式上，以 GL 1975 為例，37 個教區各自在主軸詩歌後，附加教區附錄（*Die katholischen Diözesananhänge*）。¹⁰⁹ 關於所有版本的天主教聖詩集教區附錄，在第 12 冊第三章有詳細的整理分析與表列。¹¹⁰ 各教區聖詩集印刷時，會以普通版、大字版、燙金人工書皮，以及燙金真皮精裝等四種版本同時發行。¹¹¹ 梵蒂岡第二屆大公會議禮儀改革後，催生了 GL 1975 的出版，而 2001 年德奧教區決定再編新版聖詩集，此新版聖詩集編委會將扮演公用聯合聖詩集「主軸詩歌」編輯的角色。¹¹² 為此，第 9 冊《天主教聖詩集 *Gotteslob* 改訂版》與第 20 冊《1938 年版《教會詩歌》的產生、語彙分析與接受度》彙整 2002 年之前天主教聖詩集出版過程，以便從各出版歷程釐清天主教聖詩集的出版史、內容及其發展過程。

(6) 語言學

語言學觀點涉及詩歌意義的變化及其產生變化因素的確認。¹¹³ 第 8 冊《教會曆中的教會詩歌》在進行 50 首詩歌各曲的版本描述後，有些分析者會先探討歌詞的詩律（*Versmaß*）、¹¹⁴ 格律（*Metrik*）、句構（*Satzbau*），¹¹⁵ 詩句形式（*Form*）¹¹⁶ 或文本內容（*Textgehalt*）¹¹⁷ 等結構，才進入詩歌的音樂分析。第 17 冊作者在分析【信徒歡唱】手稿時，除語用分析（*Pragmatische Analyse*）、文法分析（*Grammatische Analyse*）、詞彙語義分析（*Lexikalisch-semantische Analyse*）、文本分析（*Textologische Analyse*）之外，也專章比較了詩文的形式與內容（*Form und Inhalt*）。¹¹⁸

106 Anne-Dore Harzer (2006), *ibid.*, S. 24.

107 Christiane Schäfer (2006), *ibid.*, S. 48.

108 Hermann Kurzke (2008a), *ibid.*, S. 55-56.

109 Hermann Kurzke (2008a), *ibid.*, S. 56.

110 Heinrich Riehm (2004), *ibid.*, S. 229-400.

111 Hermann Kurzke (2008a), *ibid.*, S. 57.

112 Reinhard Marx (2003). "Ein neues Gebet- und Gesangbuch. Bekenntnis des Glaubens mit Herz und Mund". In: Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003), *ibid.*, S. IX-X.

113 Heike Wennemuth (2003), *ibid.*, S. 27.

114 Gebhard Kurz (2002). "Intendequiregis Israel". In: Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 4.

115 Bernhard Einig (2002). "Nachdem dein Stern in Betlehem erschienen". In: Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 165.

116 Ute Hülsemann and Christina Sieger (2002). "Eine Streu aus Stroh". In: Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 140.

117 Bernhard Einig (2002), *ibid.*, S. 169.

118 Anne-Dore Harzer (2006), *ibid.*, S. 76-84, 127-132.

(7) 文化史

庫爾滋克在他的《教會詩歌與文化》第三章標題「宗教與文化」中，收錄一篇〈天主教禮儀的今昔〉，¹¹⁹ 該文原載於東西德合併前一年 1988 年 9 月 3 日的《法蘭克福匯報》(FAZ, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*)，原標題是〈給對方一個和平的信號〉(Gebt einander ein Zeichen des Friedens)。文章開場以兩個相隔數十年的復活節彌撒場景，描述梵蒂岡第二屆大公會議禮儀改革前後，教會詩歌文化的更迭，討論電燈取代油燈、管風琴聲取代會眾應答的儀式中，會眾參與度與信仰觀的差異。

此外，不同於前一本詩歌評註《屬靈魔號》，由 53 位作者共同撰寫的第 8 冊《教會曆中的教會詩歌》，選錄的詩歌不以創作時序，而是以教會曆順序編排。儘管打散了《屬靈魔號》從 11 世紀以降希伯來詩篇、希臘詩歌，至拉丁聖歌的文化史編年式敘述，實則仍是以具文化史內涵編輯的參考工具書，其詩歌闡述分析的方式，不乏從拉丁詩歌傳統至晚近德語譯本的系統性研究，第一首由特里爾出生的米蘭主教聖安布羅士 (Ambrosius von Mailand, 340-397) 所寫著名詩歌【請來，萬邦的救主】(*Intende qui regis Israel*) 的詩歌評註即是一例。¹²⁰

第 10 冊《教會詩歌與國家意識》，雖然不是全本以天主教音樂為主題的論文集，內容多篇述及天主教議題。這本論文集是從來自 17 個國家的學者們所發表的 39 篇研討會論文中，摘選出 16 篇，由 IAH 與梅茵茲大學「文化融合中心」(ZIS, *Zentrum für Interkulturelle Studien Mainz*) 合資所出版的論文集。¹²¹ 如其副標「從國際化與文化融合」所示，在文化史觀下，教會詩歌具有許多跨國和跨文化的含義。例如天主教會的跨界文化或路德會核心歌曲所受到的國際認同。再如普世歌曲中的合一過程，及宣教教會的文化傳遞過程中，當它被轉移到其他文化和群體時，陌生與熟悉的文化可以重疊、連結，也可以相互排斥。¹²²

第 11 冊《聖詩集插圖史》收錄的〈以 18 世紀的聖詩集插圖做為神學與文化史料〉，¹²³ 從聖詩集插圖觀察日爾曼 18 世紀的政治文化、教會神學環境，以及當時對舊約與猶太教的態度，探討相關的文化關聯。

(8) 歷史學

與歷史學直接相關的天主教聖詩集研究散佈於各冊，較集中的包括第 9 冊《天主教聖詩集 *Gotteslob* 改訂版》的聖詩集史與詩歌史單元，前者收錄一篇有關 1801 年之前特里爾區域

119 Hermann Kurzke (2010b). "Die katholische Liturgie einst und jetzt". In: Hermann Kurzke (2010a), *ibid.*, S. 109-113, 260.

120 Gebhard Kurz (2002). "*Intende qui regis Israel* (Ambrosius)". In: Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 3-27.

121 Cornelia Kück (2003). "Vorwort". In: Cornelia Kück (2003). Cornelia Kück and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2003). *Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge*. Mainzer Hymnologische Studien 10. Francke Verlag, S. V.

122 Cornelia Kück (2003), *ibid.*, S. VI.

123 Hans Seidel (2005). "Gesangbuchillustrationen des 18. Jahrhunderts als theologische und kulturgeschichtliche Quelle". In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005), *ibid.*, S. 13-16.

天主教聖詩集彙整，後者包括三篇詩歌沿革分析；第 11 冊《聖詩集插圖史》則涵蓋出版社沿革、音樂史與藝術史的研究。¹²⁴ 第 18 冊《德語馬利亞詩歌【極美宏偉】的歷史》探討聖母馬利亞詩歌沿革；第 20 冊《1938 年版《教會詩歌》的產生、語彙分析與接受度》與第 21 冊《天主教聖詩集史》，都是與聖詩史、聖詩集發展史、詩歌沿革及史觀方面的跨領域研究。

(9) 藝術史

最直接述及藝術史的，是本文已多次提及的第 11 冊《聖詩集插圖史》。這本以插圖史為主題的論文集，所收錄跨教派的 13 篇論文不限於天主教聖詩集。〈「我在上千張圖像中看到你 ...」〉是一篇以「聖母馬利亞」為主題解說聖詩集插圖的天主教聖詩集專文。¹²⁵ 這篇文章針對所摘選聖詩集的聖母馬利亞圖像，探討其來源出處、象徵意義，以及各圖像使用於該聖詩集編輯概念上的意象等。¹²⁶

〈以 18 世紀的聖詩集插圖做為神學與文化史料〉則以繪畫 (Malerei)、教堂建築 (Kirchenbau)、構圖 (Bildstruktur)，及圖像動機 (Bildmotive) 等角度切入，做為解圖的方法；¹²⁷ 〈「雞肋噓頭」或「新藝術」？〉則如其副標所示，全文所探討的是 19 世紀前半葉應用於聖詩集與聖詠書中的石印畫 (Lithographie)。¹²⁸ 兩篇都是依照插圖特性，以藝術史學科的角度進行的分析。

五、結論

雖然同是德語區、也共同編輯 Gotteslob，如何在各教區與教派特有詩歌間的同中求異與異中求同上取得平衡，德語區聖詩集編輯方式是一個值得深入探討的現象。因著文化、生活及歷史背景差異，導致德國、奧地利、瑞士在宗教音樂觀點上各不相同。¹²⁹ 無論在檔案室建置期，或是在新聖詩集 GL 2013 籌備期，「梅茵茲聖詩集檔案室」結合 IAH、AÖL，及德國教會詩歌研究會 (Gesellschaft zur Erforschung des deutschen Kirchenlieds) 等組織，主辦研討會、編輯出版各式論文，尤其是這套「梅茵茲聖詩學研究」叢書，為之後纂寫 GL 2013 詩歌評註，及正在進行的「聖詩學資料庫」建置工作，都打下深厚基礎。

「梅茵茲聖詩集檔案室」以梅茵茲大學天主教神學系起家。本文以其出版的「梅茵茲聖

124 Ulrike Süß (2005). "Vorwort". In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005), *ibid.*, S. VII.

125 Christiane Schafer (2005). " 'Ich sehe dich in tausend Bildern ...' Zur Deutung von Marienbildlichkeit am Beispiel ausgewählter Gesangbuchillustrationen". In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005), *ibid.*, S. 171-190.

126 Christiane Schafer (2005), *ibid.*, S. 172.

127 Hans Seidel (2005), *ibid.*, S. 17-24.

128 Natalie Soulier (2005). " 'Geschmacklose Formspielereien' oder 'neuartige Kunst'? Die Erfindung der Lithographie und ihre Anwendung in den Gesang- und Choralbüchern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts". In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005), *ibid.*, S. 191-204.

129 江玉玲 (2018)。〈宗教改革五百週年視野差異下的音樂觀—德語區紀念「宗教改革五百週年」宗教音樂活動分析〉。《關渡音樂學刊》第 27 期 (2018.02)，頁 1-31。

詩學研究」叢書跨領域背景出發，從它的各類研究成果中，梳理出相關的研究議題，再從這些議題中，以天主教聖詩集相關冊數為主軸，輔以叢書內容的摘錄，分析它所涵蓋的相關領域。在出版這一系列成果的同時，從檔案建置、舉辦相關活動、培訓研究員、建置資料庫，在催生 GL 2013 後，持續撰寫詩歌評註，再將評註內容加入資料庫，如此循環，20 年一步一腳印的累積，實屬不易。正當「主軸詩歌評註」與「特有詩歌評註」陸續完工時，下一版聖詩集的編輯群已經開始運作。¹³⁰

聖詩集典藏從過去封閉式的檔案室，到現在各典藏數位化的資料 (Dada) 建置，建置內容的開發與應用，提供聖詩集典藏成果的網絡資訊 (Information)。然而只有典藏成果還不夠，典藏成效形成的系統性知識 (Knowledge)，才是各典藏單位合縱連橫的努力目標。本文以「梅茵茲聖詩學研究」叢書為起點，從它的天主教聖詩集研究，討論其跨教派及跨領域的實踐歷程與蛻變，與 20 多年來跨教派與跨領域的發展，對傳統聖詩集典藏的意義，祈使能在臺灣聖詩集典藏的進程上，提供借鑑之路。¹³¹

130 於 2020 年 2 月 13 至 15 日在梅茵茲舉辦的「AÖL 創立 50 週年紀念國際學術研討會」中，各教區聖詩集編輯委員已經開始討論下一版聖詩集的編輯方針。

131 以 2015 年統計的臺灣 170 萬基督徒為例，長老會 26.7 萬 (佔全基督徒比例 16%)；浸信會 6 萬 (4%)；路德會 3.6 萬 (2%)；衛理公會 1.7 萬 (1%)。其中長老會六個教派、路德會七個教派，各教派各自使用不同聖詩集，尚無共同使用同一本聖詩集的規劃。詳細數字表列於 Yu-Ring Chiang (2018). "Die Rezeption der Lutherlieder in Taiwan". *Kirchengesang und Hymnologie in Zeiten der Transformation*. I.A.H. Bulletin 45, S. 4.

參考文獻

- Albert-Zerlik, Annette and Hansjakob Becker (2003). "Von der Wissenschaft zum Gottesdienst. Das Pontifikalamt im Hohen Dom zu Trier am 22. September 2002". In: Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003). *Gotteslob-Revision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform*, S. 193-203.
- Albrecht, Christoph (1995). *Einführung in die Hymnologie*. 4. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Axmacher, Elke (2001). *Johann Arndt und Paul Gerhardt*. Mainzer Hymnologische Studien 3. Franke Verlag.
- Becker, Hansjakob, Ansgar Franz, Jürgen Henkys, Hermann Kurzke, Christa Reich, Alex Stock and Markus Rathey (Hrsg.) (2003). *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*. Mit CD. München: Verlag C.H. Beck. 2. Auflage.
- Becker, Hansjakob, Ansgar Franz, Jürgen Henkys, Hermann Kurzke, Christa Reich, Alex Stock and Markus Rathey (Hrsg.) (2009). *Geistliches Wunderhorn. Große deutsche Kirchenlieder*. München: Verlag C.H. Beck. 3. Auflage.
- Bernoulli, Peter Ernst Christine Esser, Andreas Marti, Daniel Schmid, Hans-Jürg Stefan, Herbert Ulrich and Walter Wiesli (Hrsg.) (2000-2009). *Ökumenischer Liederkommentar zum Katholischen, Reformierten und Christkatholischen Gesangbuch der Schweiz*. Lieferung 1-6. Paulusverlag Freiburg Schweiz, Friedrich Reinhardt Verlag Basel and Theologischer Verlag Zürich.
- Block, Johannes (2002). *Verstehen durch Musik. Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers*. Mainzer Hymnologische Studien 6. Franke Verlag.
- Bunners, Christian (2005). "Pietismus, Preußentum und der "Porst". Zur Geschichte des Porstschen Gesangbuches in zwei Jahrhunderten, insbesondere zu seinen Frontispizien". In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005). *Gesangbuchillustrationen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Mainzer Hymnologische Studien 11. Francke Verlag. S. 114-149.

- Cheviron, Stéphanie (2016). “Projet Hymnologique DatenBank (HDB)”. *AOC: hymnologie* [Wiki SCD] - Université de Strasbourg. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://wiki.scd.unistra.fr/aoc/hymnologie>
- Chiang, Yu-Ring (2018). “Die Rezeption der Lutherlieder in Taiwan”. *Kirchengesang und Hymnologie in Zeiten der Transformation*. I.A.H. Bulletin 45, S. 58-81.
- “Das Projekt HDB” (2022). *HDB. hymnological database*. (Accessed: 1. Feb. 2022). <https://hdb.univoak.eu/de/node/2>
- Deutsches Liturgisches Institut (2013). “Das *Gotteslob* 2013 in Zahlen”. In: *Informationen zum Gotteslob*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://dli.institute/wp/das-gotteslob-2013-in-zahlen/>
- Dittrich, Raymond (2008). *Die Lieder der Salzburger Emigranten von 1731/32 Edition nach zeitgenössischen Textdrucken*. Mainzer Hymnologische Studien 22. Franke Verlag.
- Einig, Bernhard (2002). “Nachdem dein Stern in Betlehem erschienen”. In: Ansgar Franz (Hrsg.) (2002). *Kirchenlied im Kirchenjahr. 50 neue und alte Lieder zu den christlichen Festen*. S. 165-177.
- (Erz-)Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bischof von Bozen-Brixen (2013a). *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Österreichs*. Verlag Katholisches Bibelwerk Stuttgart und Wiener Dom-Verlag.
- (Erz-)Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bischof von Bozen-Brixen (2013b). *Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch. Ausgabe für die (Erz-)Diözesen Würzburg*. Katholische Bibelanstalt GmbH Stuttgart und Echter Verlag.
- Evang, Martin and Ilsabe Alpermann (Hrsg.) (2022). *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*. Heft 29. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Evangelisch-methodistische Kirche, Zentralkonferenz in Deutschland, Jährliche Konferenz Schweiz/Frankreich, Jährliche Konferenz Österreich (2009). *Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche*. 2. Auflage. Frankfurt: Medienwerk der Evangelisch-methodistischen Kirche. (original 2002).

- Falkenroth, Christina (2017). *Passion Jesu im Kirchenlied*. Mainzer Hymnologische Studien 28. Franke Verlag.
- Fischer, Michael and Diana Rothaug (Hrsg.) (2002). *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*. Mainzer Hymnologische Studien 5. Franke Verlag.
- Fischer, Michael and Christian Senkel (Hrsg.) (2004). *Säkularisierung und Sakralisierung. Literatur - Musik - Religion*. Mainzer Hymnologische Studien 13. Francke Verlag.
- “Forschungsstelle Kirchenlied und Gesangbuch” (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/>
- Franz, Ansgar (Hrsg.) (2002). *Kirchenlied im Kirchenjahr. 50 neue und alte Lieder zu den christlichen Festen*. Mainzer Hymnologische Studien 8. Franke Verlag.
- Franz, Ansgar, Hermann Kurzke and Christiane Schäfer (Hrsg.) (2017). *Die Lieder des Gotteslob. Geschichte - Liturgie - Kultur. Mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Lieder des Erzbistums Köln*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk.
- Fugger, Domink and Andreas Scheidgen (Hrsg.) (2008). *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*. Mainzer Hymnologische Studien 21. Francke Verlag.
- Gallé, Volker (Hrsg.) (2013). “Kurzbiografien der Autoren”. In: *Ein neues Lied wir haben an*. Worms Verlag. S. 122. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://wormsverlag.de/images/9783936118711-ein-neues-lied-wir-heben-an_fl.pdf
- “Gesangbucharchiv” (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch* (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/gesangbucharchiv/>
- “Gesangbuchbibliographie” (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/gesangbuchbibliographie/>
- Gindele, Jochen (2002). “Die Hirten und der Gute Hirte. Die christliche Bukolik der Spätantike und das Motiv des Guten Hirten”. In: Michael Fischer and Diana Rothaug (Hrsg.) (2002), S. 51-67.

- Greule, Albrecht (2012). *Sakralität. Studien zu Sprachkultur und religiöser Sprache*. Mainzer Hymnologische Studien 25. Franke Verlag.
- Gruber, Sabine Claudia (2002). *Clemens Brentano und das geistliche Lied*. Mainzer Hymnologische Studien 4. Franke Verlag.
- Hahnen, Peter (2003). “‘Manna auf Dünndruckpapier?’ Kriterien für die Berücksichtigung des Neuen Geistlichen Liedes im neuen Gebet- und Gesangbuch”. In: Hermann Kurzke and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003), *Gotteslob-Revision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform*. Mainzer Hymnologische Studien 9. Franke Verlag. S. 165-177.
- Handt, Hartmut (2003-2014). *Werkbuch zum Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche*. Lieferung 1-23. Medienwerk der Evangelisch-methodistischen Kirche.
- Harzer, Anne-Dore (2006). *In dulci iubilo. Fassungen und Rezeptionsgeschichte des Liedes vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Mainzer Hymnologische Studien 17. Franke Verlag.
- Henkys, Jürgen (1999). “Gesangbuch-Kirchengemeinschaft-Europa”. In: *Singender und gesungener Glaube: hymnologische Beiträge in neuer Folge*. Vandenhoeck & Ruprecht. S. 83-95. (original 1997).
- Herrmann, Heiko (2020). *Der Teufel im Gesangbuch. Eine hymnologisch-satanologische Studie über das Evangelische Gesangbuch und ausgewählte Lieder*. Mainzer Hymnologische Studien 29. Franke Verlag.
- Herzfeld-Schild and Marie Louise (2014). “Das Gotteslob als emotional-musikalischer Erinnerungs(h)ort”. *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture*. 59: 75–93. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.jstor.org/stable/43784680>
- Hülsemann, Ute and Christina Sieger (2002). “Eine Streu aus Stroh”. In: Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 135-146.
- “Inhaltsverzeichnis” (2005). *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. [für Die Liturgie in der Herrnhuter Brüdergemeine Zinzendorfs]* von Nicole Schatull. Mainzer hymnologische Studien. Band 14. Franke Verlag]. (Accessed: 4. Feb. 2022). <https://d-nb.info/971771103/04>

- Jauß, Hans Robert (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp Verlag.
- Kadelbach, Ada (2017). *Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung*. Mainzer Hymnologische Studien 26. Francke Verlag.
- Kurz, Gebhard (2002). "Intende qui regis Israel". In: Ansgar Franz (Hrsg.) (2002), *ibid.*, S. 3-27.
- Kurzke, Hermann (2006). *Abschlußbericht. Graduiertenkolleg Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär*. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.blogs.uni-mainz.de/gesangbuchforschung/files/2014/01/Abschlussbericht_Kolleg.pdf
- Kurzke, Hermann (2008a). "Das Einheitsgesangbuch Gotteslob (1975-2008) und seine Vorgeschichte". In: Domink Fugger and Andreas Scheidgen (Hrsg.) (2008), *ibid.*, S. 51-64.
- Kurzke, Hermann (2008b). "Vorwort". In: *Geschichte des katholischen Gesangbuchs*. Mainzer Hymnologische Studien 21. Francke Verlag. S. VII-IX.
- Kurzke, Hermann (2010a). *Kirchenlied und Kultur*. Mainzer Hymnologische Studien 24. Francke Verlag.
- Kurzke, Hermann (2010b). "Die katholische Liturgie einst und jetzt". In: Hermann Kurzke (2010a), *ibid.*, S. 109-113.
- Kurzke, Hermann (2013). "Von guten Mächten". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 24. Nov. 2013. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.faz.net/aktuell/politik/die-gegenwart/katholische-kirche-von-guten-maechten-12678951.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2
- Kurzke, Hermann and Andrea Neuhaus (Hrsg.) (2003). *Gotteslob-Revision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform*. Mainzer Hymnologische Studien 9. Francke Verlag.
- Kurzke, Hermann and Ansgar Franz (2010). "Hymnologie - was ist das eigentlich?". *Natur & Geist. Das Forschungsmagazin der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (JGU)*, 26: 42-45. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.uni-mainz.de/downloads_presse/Natur_und_Geist_01_2010.pdf

- Kurzke, Hermann and Ühlein Hermann (Hrsg.)(2002). *Kirchenlied interdisziplinär. Hymnologische Beiträge aus Germanistik, Theologie und Musikwissenschaft, 2.*, überarb. Aufl. Frankfurt 2002.
- Kück, Cornelia (2003). “Vorwort”. In: *Kück, Cornelia and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2003). Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge.* S. V-X.
- Kück, Cornelia and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2003). *Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge.* Mainzer Hymnologische Studien 10. Francke Verlag.
- Labonté, Thomas (2008). *Die Sammlung "Kirchenlied" (1938). Entstehung - Corpusanalyse - Rezeption.* Mainzer Hymnologische Studien 20. Francke Verlag.
- Linßen, Gregor (2006). “Das Neue Geistliche Lied als etablierter Bestandteil des modernen Kirchengesangs. Einblicke in die Praxis eines kirchlichen Popmusikers”. In: Annette Albert-Zerlik and Siri Fuhrmann (Hrsg.). *Auf der Suche nach dem neuen geistlichen Lied. Sichtung-Würdigung-Kritik.* Mainzer Hymnologische Studien 19. Franke Verlag. S. 199-209.
- Lipphardt, Walther and Markus Jenny (1996). “Hymnologie”. In: *MGG Online.* (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.mggonline.com/mgg/stable/20056>
- “Mainzer Hymnologische Studien” (2021). *Buchhandlung Heesen e.K.* (Accessed: 5. Feb. 2022). <http://www.theologische-buchhandlung.de/mainzhym.htm>
- Möller, Christian (Hrsg.) (2000). *Kirchenlied und Gesangbuch.* Mainzer Hymnologische Studien 1. Franke Verlag.
- Praßl, Franz Karl (2013). “Gotteslob ante portas. Was das neue Gebet- und Gesangbuch bringt”. In: *Herder Korrespondenz. Spezial.* 67(1): 20-22. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://media.herder.de/files/herkorr-67-2013-spezial-1-20-25-gotteslob-ante-portas-was-das-neue-gebet--und-gesangbuch-bringt-id-24322.pdf>
- “Projekte” (2019). *FS Kirchenlied und Gesangbuch.* (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/hymnologische-forschung-in-mainz/projekte/>

- Raffelt, Albert (2018). "Kommentar: Die Lieder des Gotteslob: Geschichte - Liturgie - Kultur: mit besonderer Berücksichtigung ausgewählter Lieder des Erzbistums Köln". In: *Informationsmittel für Bibliotheken: Digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=8770>
- Reich, Christa (2006). "Interdisziplinäres Ökumenisches Seminar zum Kirchenlied in Kloster Kirchberg. Ein Arbeitsbericht". In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 45, S. 224.
- Riehm, Heinrich (Hrsg.) (1995). *Das Ökumenische Liedgut. 25 Jahre Arbeitsgemeinschaft für ökumenisches Liedgut im Deutschen Sprachbereich (AÖL) 1969-1994*. Informationsheft. AÖL.
- Riehm, Heinrich (2004). *Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs. Eine Dokumentation*. Mainzer Hymnologische Studien 12. Franke Verlag.
- Riehm, Heinrich, Peter Bubmann and Holger Müller (2000). "Das 20. Jahrhundert". In: Christian Möller (Hrsg.) (2000). *Kirchenlied und Gesangbuch*, S. 267-330.
- Robert, Philippe (2013). "Vatican II et les traditions du chant chrétien". In: *Caecilia* 4/2013, S. 10-13. (Accessed: 5. Feb. 2022). <http://www.union-sainte-cecile.org/articles/ml4-13.pdf>
- Schäfer, Christiane (2006) "*Wunderschön prächtige*". *Geschichte eines Marienliedes*. Mainzer Hymnologische Studien 18. Franke Verlag.
- Scheibler, Alexander (2002). "Leonard Bernsteins *Chichester Psalms* (1965)". In: Michael Fischer, Diana Rothaug (Hrsg.) (2002). *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*. Mainzer Hymnologische Studien 5. Franke Verlag. S. 287-303.
- Scheidgen, Andreas (2010). "Ihm soll Lob und Preis erschallen". In: *DFG Magazin. forschung. Das Magazin der Deutschen Forschungsgemeinschaft*. 2010/4, S. 4-9. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.dfg.de/download/pdf/dfg_magazin/aus_der_forschung/forschung_magazin/2010/forschung_2010_4.pdf
- Scheitler, Irmgard (Hrsg.) (2000). *Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte*. Mainzer Hymnologische Studien 2. Franke Verlag.

- Schmidt, Rebecca (2005). *Gegen den Reiz der Neuheit. Katholische Restauration im 19. Jahrhundert: Heinrich Bone, Joseph Mohr, Guido Maria Dreves*. Mainzer Hymnologische Studien 15. Francke Verlag.
- “Schwerpunkte der Arbeit” (2016). *Kultur-Liturgie-Spiritualität. e.V. Mainz*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <http://www.kulispi.de/schwerpunkte-der-arbeit/>
- “Search HDB” (2022). *HDB. hymnological database*. (Accessed: 1. Feb. 2022). <https://hdb.univoak.eu/en/hdb/gsbsearch>
- Seidel, Hans (2005). “Gesangbuchillustrationen des 18. Jahrhunderts als theologische und kulturgeschichtliche Quelle”. In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005). *Gesangbuchillustrationen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Mainzer Hymnologische Studien 11. Francke Verlag. S. 13-48.
- Smets, Anne (2015). *Das Endzeitgericht in der Endzeitrede Mt 24-25 und im Evangelischen Gesangbuch*. Mainzer Hymnologische Studien 27. Francke Verlag.
- Soulier, Natalie (2005). “‘Geschmacklose Formspielereien’ oder ‘neuartige Kunst’? Die Erfindung der Lithographie und ihre Anwendung in den Gesang- und Choralbüchern der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”. In: Ulrike Süß and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005). *Gesangbuchillustrationen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Mainzer Hymnologische Studien 11. Francke Verlag. S. 191-204.
- Süß, Ulrike and Hermann Kurzke (Hrsg.) (2005). *Gesangbuchillustrationen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Mainzer Hymnologische Studien 11. Francke Verlag.
- Swiss *Metadatabase of Religious Affiliation in Europe* (2022). “Countries and Regions: Dataset Comparison - France in Period 2006 - 2015”. (Accessed: 5. Feb. 2022). https://www.smre-data.ch/en/data_exploring/region_cockpit#/mode/dataset_comparison/region/FRA/period/2010/presentation/table
- Timpe-Bautz, Uta (2021). “Autorinnen und Autorenverzeichnis: Axmacher, Elke”. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon. (Accessed: 2. Feb. 2022). <https://www.bbkl.de/index.php/frontend/autor?id=50>

- Verein für Familienforschung in Ost- und Westpreußen e.V. (2020). "Salzburger". (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://vffow.org/content/bevoelkerungsgruppen/bevoelkerungsgruppen-r-z/salzburger/>
- Vogel, Winfried Heribert (2017). *Aufgabe und Tätigkeit der Unterkommission Gemeinsames Gebet- und Gesangbuch zur Erstellung des Gotteslob-Stammteils 2013. Darstellung und Kritik*. Dissertation, Johannes Gutenberg-Universität Mainz. (Bereichsbibliothek Katholische und Evangelische Theologie, Signatur: LXE2a15).
- von Ammon, Frieder (2002). "Die Schafe auf der Schlachtbank". In: *Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik*. Mainzer Hymnologische Studien 5. S. 305-314.
- Walter, Meinrad (2004). "Zuflucht im Zitat. Bach-Chorale in nicht-liturgischen Werken des 20. Jahrhunderts". In: Michael Fischer and Christian Senkel (Hrsg.) (2004), *ibid.*, S. 171-204.
- Walter, Meinrad and Albert Urban (Hrsg.) (2017). *Das Gebet- und Gesangbuch Gotteslob. Kirchenmusikalische Impulse. Kommentierte Einblicke. Pastoralliturgische Perspektiven*. Trier: Deutsches Liturgisches Institut.
- "Weitere Veröffentlichungen: Monographien und Sammelbände" (2017). *FS Kirchenlied und Gesangbuch*. (Accessed: 5. Feb. 2022). <https://www.gesangbucharchiv.uni-mainz.de/weitere-veroeffentlichungen/>
- Wissenschaftlicher Rat der Dudenredaktion (Hrsg.) (2003). "Multiplikator". In: *Duden. Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 3. Auflage. Dudenverlag. S. 904.
- 江玉玲 (2005)。《臺語聖詩與韻文篇》。道聲出版社。
- 江玉玲 (2016)。〈德語區「以聖詩學為專業科目」的視野觀察－1986 年國際聖詩學工作小組區域會議回顧〉。《關渡音樂學刊》第 24 期 (2016.09)，頁 109-131。
- 江玉玲 (2018)。〈宗教改革五百週年視野差異下的音樂觀－德語區紀念「宗教改革五百週年」宗教音樂活動分析〉。《關渡音樂學刊》第 27 期，頁 1-31。
- 趙一舟 (2000)。〈天主教禮儀〉。《育大辭書》。(上網日期：2022 年 2 月 4 日)
<http://terms.naer.edu.tw/detail/1302964/>

附錄 1：第 1—29 冊「梅茵茲聖詩學研究」叢書出版總表

階段	出版年	冊別	作(編)者	書名
檔案室建置	2000	1	Christian Möller (Hrsg.)	《教會詩歌與聖詩》 Kirchenlied und Gesangbuch
	2000	2	Irmgard Scheitler (Hrsg.)	《19 世紀宗教歌曲與教會詩歌的神學、音樂學與文學觀》 Geistliches Lied und Kirchenlied im 19. Jahrhundert. Theologische, musikologische und literaturwissenschaftliche Aspekte
	2001	3	Elke Axmacher	《約翰阿恩特與保羅蓋哈特》 Johann Arndt und Paul Gerhardt
	2002	4	Sabine Claudia Gruber	《布倫塔諾與宗教歌曲》 Clemens Brentano und das geistliche Lied
	2002	5	Michael Fischer / Diana Rothaug (Hrsg.)	《神學、文學與音樂上的好牧者動機》 Das Motiv des Guten Hirten in Theologie, Literatur und Musik
	2002	6	Johannes Block	《以音樂理解吟唱的上帝話語：以馬丁路德為例的聖詩學詮釋研究》 Verstehen durch Musik. Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers
	2003	7	Heike Wennemuth	《從拉丁聖歌到德語教會詩歌的翻譯與接受史》 Vom lateinischen Hymnus zum deutschen Kirchenlied
	2002	8	Ansgar Franz (Hrsg.)	《教會曆中的教會詩歌：教會節慶中的 50 首新舊詩歌》 Kirchenlied im Kirchenjahr. 50 neue und alte Lieder zu den christlichen Festen
	2003	9	Hermann Kurzke / Andrea Neuhaus (Hrsg.)	《天主教聖詩 Gotteslob 改訂版：聖詩改革問題、過程與觀點》 Gotteslob-Revision. Probleme, Prozesse und Perspektiven einer Gesangbuchreform
	2003	10	Cornelia Kück / Hermann Kurzke (Hrsg.)	《教會詩歌與國家意識：國際化與文化融合》 Kirchenlied und nationale Identität. Internationale und interkulturelle Beiträge
	2005	11	Hermann Kurzke / Ulrike Süß (Hrsg.)	《聖詩集插圖史》 Gesangbuchillustrationen. Beiträge zu ihrer Geschichte
	2004	12	Heinrich Riehm	《21 世紀初德語區的基督教與天主教聖詩中的教會詩歌》 Das Kirchenlied am Anfang des 21. Jahrhunderts in den evangelischen und katholischen Gesangbüchern des deutschen Sprachbereichs
	2004	13	Michael Fischer / Christian Senkel (Hrsg.)	《俗化與聖化：文學—音樂—宗教》 Sakularisierung und Sakralisierung. Literatur – Musik – Religion
	2005	14	Nicole Schatull	《Zinzendorf 時期的兄弟會禮儀》 Liturgie in der Herrnhuter Brüdergemeine Zinzendorfs
	2004	15	Rebecca Schmidt	《新穎魅力聖詩集的對抗—天主教的復興過程》 Gegen den Reiz der Neuheit. Prozesse der katholischen Restauration am Beispiel der Gesangbücher von Heinrich Bone, Joseph Mohr und Guido Maria Dreve
	2005	16	Andrea Neuhaus	《以 1900 年的代文學神聖性看青年運動的宗教歌曲》 Das geistliche Lied in der Jugendbewegung. Zur literarischen Sakralität um 1900
	2006	17	Anne-Dore Harzer	《「信徒歌唱」：14 世紀以來的版本與接受史》 In dulci iubilo. Fassungen und Rezeptionsgeschichte des Liedes vom 14. Jahrhundert bis zur Gegenwart
	2006	18	Christiane Schäfer	《德語馬利亞詩歌【極美宏偉】的歷史》 "Wunderschön prächtige". Geschichte eines Marienliedes
	2006	19	Annette Albert-Zerlik / Siri Fuhrmann (Hrsg.)	《追尋新宗教詩歌：分類、認定與評論》 Auf der Suche nach dem neuen geistlichen Lied. Sichtung – Würdigung – Kritik
新聖詩籌備	2008	20	Thomas Labonté	《1938 年版《教會詩歌》的產生、語彙分析與接受度》 Die Sammlung "Kirchenlied" (1938). Entstehung – Corpusanalyse – Rezeption
	2008	21	Dominik Fugger / Andreas Scheidgen (Hrsg.)	《天主教聖詩集史》 Geschichte des katholischen Gesangbuchs
	2008	22	Raymond Dittrich	《1731/32 年時的當代薩爾茲堡移民歌曲印製歌詞探討》 Die Lieder der Salzburger Emigranten von 1731/32 Edition nach zeitgenössischen Textdrucken
	2009	23	Andreas F. Wittenberg	《軍用德語詩歌祈禱本及其詩歌》 Die deutschen Gesang- und Gebetbücher für Soldaten und ihre Lieder
	2010	24	Hermann Kurzke	《教會詩歌與文化》 Kirchenlied und Kultur
	2012	25	Albrecht Greule	《神聖性：語言文化和宗教用語研究》 Sakralität. Studien zu Sprachkultur und religiöser Sprache
資料庫建置	2017	26	Ada Kadelbach	《保羅蓋哈特在電影《藍天使》及跨領域詩歌與教會聖詩研究》 Paul Gerhardt im Blauen Engel und andere Beiträge zur interdisziplinären Kirchenlied- und Gesangbuchforschung
	2015	27	Anne Smets	《基督教聖詩集中的末日審判與末日言論（馬太福音 24—25 章）》 Das Endzeitgericht in der Endzeitrede Mt 24–25 und im Evangelischen Gesangbuch
	2017	28	Christina Falkenroth	《教會詩歌中的耶穌受難》 Passion Jesu im Kirchenlied
	2020	29	Heiko Hermann	《聖詩中的魔鬼：基督教聖詩集中的撒旦聖詩學研究》 Der Teufel im Gesangbuch. Eine hymnologisch-satanologische Studie über das Evangelische Gesangbuch und ausgewählte Lieder

翻譯彙整自 „Mainzer Hymnologische Studien“ (2021). *Buchhandlung Heesen e.K.*
(Accessed: 06. Feb. 2022). [Http://www.theologische-buchhandlung.de/mainzhym.htm](http://www.theologische-buchhandlung.de/mainzhym.htm)

附錄 2：「梅茵茲聖詩學研究」叢書前言及目錄述及的跨領域學門彙整表

冊別	書名	聖詩學	音樂學	神學	學	禮儀學	文學	出版學	語言學	文化史	歷史學	哲學	其他
1	《教會詩歌與聖詩集》	聖詩學	音樂學	神學	學						歷史學		
2	《19世紀宗教歌曲與教會詩歌的神學、音樂學與文學觀》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學					
3	《約翰阿恩特與保羅蓋哈特》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學					
4	《布倫塔諾與宗教歌曲》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學	出版學				
5	《神學、文學與音樂上的好牧者動機》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學				哲學	
6	《以音樂理解上帝的話》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學					
7	《從拉丁聖歌到德語教會詩歌的翻譯與接受史》	聖詩學	音樂學	神學	學	禮儀學	文	學	出版學	語言學			
8	《教會曆中的教會詩歌》	聖詩學	音樂學	神學	學	禮儀學			出版學	語言學			
9	《天主教聖詩集 Gotteslob 改訂版》	聖詩學	音樂學	神學	學	禮儀學			出版學		歷史學		
10	《教會詩歌與國家意識》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學		文化史	歷史學		政治學 社會學 藝術史
11	《聖詩集插圖史》	聖詩學	音樂學	神學	學				出版學	文化史	歷史學		
12	《21世紀初德語區的基督教與天主教聖詩集中的教會詩歌》	聖詩學	音樂學	神學	學				出版學				
13	《俗化與聖化》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學					
14	《Zinzendorf 時期的兄弟會禮儀》	聖詩學	音樂學	神學	學	禮儀學							
15	《新穎魅力聖詩集的對抗》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學	出版學				
16	《以1900年代的文學神聖性看青年運動的宗教歌曲》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學					
17	《【信徒歌唱】：14世紀以來的版本與接受史》	聖詩學	音樂學	神學	學				出版學	語言學			
18	《德語馬利亞詩歌【極美宏偉】的歷史》	聖詩學	音樂學	神學	學				出版學	語言學			
19	《追尋新宗教詩歌：分類、認定與評論》	聖詩學	音樂學	神學	學				出版學	語言學	歷史學	哲學	社會學
20	《1938年版《教會詩歌》的產生、語料分析與接受度》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學	出版學	文化史	歷史學		
21	《天主教聖詩集史》	聖詩學	音樂學	神學	學				出版學		歷史學		
22	《1731/32年版薩爾茲堡聖詩集》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學	出版學		歷史學		
23	《軍用德語詩歌祈禱本及其詩歌》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學			歷史學		政治學 軍事學
24	《教會詩歌與文化》	聖詩學	音樂學	神學	學	禮儀學				語言學			
25	《神聖性》	聖詩學	音樂學	神學	學					語言學			
26	《保羅蓋哈特在電影《藍天使》及其他跨學科詩歌與教會聖詩集的研究》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學		文化史			
27	《末日言論（馬太 24-25）與基督教聖詩中的末日審判》	聖詩學	音樂學	神學	學					文化史		哲學	
28	《基督教詩歌中的耶穌受難》	聖詩學	音樂學	神學	學								
29	《聖詩中的魔鬼》	聖詩學	音樂學	神學	學		文	學	出版學				

網底：以天主教聖詩集文獻為研究對象的冊別（彙整自各冊前言、導論或結語）

高音木琴與死亡意象—從霍爾班與聖桑斯的《死亡之舞》談起

李玠嫻

國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班

摘要

本文藉由高音木琴的相關歷史文獻與樂器形制演變過程的整理，探討高音木琴於管絃樂作品中的運用與其音樂語義。這樣樂器在 16 世紀左右傳入歐洲，直到 19 世紀才被寫入管絃樂團編制之中，並且與死亡的意象做出連結。

聖桑斯的交響詩《死亡之舞》是其最著名的作品之一，以高音木琴獨特的音色象徵骷髏骨頭搖曳撞擊的聲響，對高音木琴的運用影響甚鉅。這個意象並非作曲家隨機的選擇。死亡之舞的傳說在歐洲大陸流傳了幾世紀之久，證據顯示聖桑斯許有受到霍爾班的同名木刻版畫作品影響。自此以後，高音木琴在 20 世紀的管絃樂作品中佔有一席之地，更從死亡意象衍伸出多種不同的語義象徵與運用，豐富了管絃樂曲的聲響外，亦帶動了旋律擊樂器的發展。

關鍵詞：高音木琴、死亡之舞、高音木琴音樂語義

Xylophone and Death Imagery: from Holbein's and Saint-Saëns's The Dance of the Death.

LEE, Chieh Hsien

Graduate Students, Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

This article explores the semantic and acoustic use in orchestration of xylophone. This ancient instrument travel into Europe around sixteenth century, but not until nineteenth century it finally become a part of an orchestra band, and connected with the Death imagery.

As one of the composer's most famous works, Saint-Saëns's *Danse macabre* show the unique sound of the xylophone, symbolizes the rattle sound of bone, and make great influence to the orchestration of xylophone.

It isn't just the random choice of composer. The legend of *Danse macabre* (Dance of the Death) hand down in the continent for centuries, evidence shows that Saint-Saëns got the idea in Hans Holbein's woodcuts "The Dance of Death". However, xylophone has become an important percussion instrument in the orchestral acoustics, and taken place in the orchestral works in the twentieth century. Since then, various semantic symbols and usage have been derived from the meaning of death, enriching the sound of orchestral work and driving the development of percussion instruments.

Keywords: xylophone, *Danse Macabre*, xylophone music semantic.

前言

高音木琴 (xylophone) 作為旋律樂器，在人類文化中存在已久，但它進入管絃樂團編制中的歷史，卻不到 200 年，是一種相當新穎的聲響。19 世紀末，管絃樂團中的擊樂編制開始有了更豐富的變化，這正是高音木琴被引入管絃樂曲的時間點。

以 ProQuest 資料庫文獻為例，1910 後始出現高音木琴的研究，但資料相當稀少，至 60 年代後，才有與管絃樂作品相關的研究。2000 年迄今，研究數量大幅增加，所涉及的廣度與深度都有所增加，範圍涵蓋民族音樂學、作品研究、樂器學、音響學、記譜與管絃樂法等等。然而，對於擊樂器在管絃樂曲中的運用與歷史文獻整理，多屬百科全書式的研究，礙於篇幅限制，僅簡單記述出處與年代，未能針對高音木琴的文獻詳加比較整理，中文資料更是不足；針對高音木琴的作品研究，則多聚焦於巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945)、蕭斯塔科維契 (Dmitri Shostakovich, 1909-1975) 的作品做配器與語義學方面的探討，對於聖桑斯 (Camille Saint-Saëns, 1835-1921) 所作之首次選用高音木琴的作品，則少有著墨。

透過文獻整理得知，文藝復興時期畫家霍爾班 (Hans Holbein the Younger, 1497-1543) 的系列版畫《死亡之舞》 (*Les simulachres & historiées faces de la mort*, 1538)，是歐洲歷史中對高音木琴最早的描繪，他將這樣琴鍵鬆散串起的樂器與骷髏的形象做出連結。19 世紀作曲家聖桑斯創作交響詩《死亡之舞》 (*Danse macabre*, 1874) 時，也採用了這個聯想。在霍爾班版畫出現以後，木琴才被阿格里科拉 (Martin Agricola, 1486-1556) 寫入樂器學著作中 (1529 年)，此前的文獻雖有記載高音木琴的型態、音色，但多將其視為一個製造音效的器具，在聖桑斯之後，高音木琴的形制及演奏方式，便在作曲家、演奏家、樂器製造商共同努力下不斷演變，最終成為管絃樂團編制中重要的擊樂器之一。本文將透過霍爾班的版畫《死亡之舞》和聖桑斯的交響詩《死亡之舞》，研究高音木琴與死亡意象的連結，觀察何以其具有幽默、嘲諷意味的印象，並討論高音木琴語義的轉變及在管絃樂曲中的角色變化。

本文中的用詞，於此先行說明：xylophone 一詞，廣義來說泛指所有以木頭材質製成的有固定音高敲擊樂器，在樂器學專書中多譯作「木琴」，本文討論的 xylophone 專指 19 世紀在歐洲經過改良、於管絃樂團中使用的樂器，為與原始的草束木琴、單排木琴，以及音域較廣的馬林巴木琴 (Marimba) 做出區別，以國內擊樂演奏家對其慣稱「高音木琴」譯之。霍爾班版畫作品 *Les simulachres & historiées faces de la mort*，意譯為《死亡的意象與故事》，有「死亡之舞」的俗稱，而聖桑斯的交響詩 *Danse macabre*，多譯為《骷髏之舞》或《死之舞》，為了將兩部作品與中世紀以來的「死亡之舞」概念連結，皆以《死亡之舞》譯之。文中涉及的古德語、法語名詞與人名，為免混淆，盡量以原文敘述，如有為人熟知的譯法，方以中譯名標示。交響詩《死亡之舞》的相關譜例，如有未註明出處者，皆為筆者自行製作，參考版本為 Philhar 所編輯的版本 (Le Concert: 2009)。

壹、鬆散搖曳的互擊—木琴與骷髏意象的連結

一、關於高音木琴

本文將先敘述高音木琴的形制、材質，並透過文獻梳理高音木琴在歐洲音樂歷史中的軌跡，探討其何以與骷髏的意象有所連結。根據貝克（John H. Beck, 1993）編纂的《擊樂百科全書》（*Encyclopedia of Percussion*, 2014），高音木琴的定義如下：一種擊樂器，由一系列的木製琴鍵（片狀或圓柱狀）組成，以琴鍵長短做出不同音高，組成音階，以一隻以上的擊槌或棒子演奏。¹廣義來說，所有以木製琴鍵當成發聲材料的樂器，都可被稱作 xylophone，狹義而言，xylophone 被用以指稱 19 世紀末經過改良，具固定音高的一種旋律擊樂器。

縱然在西方音樂歷史中相當「年輕」，木琴源於亞洲的祖先卻擁有悠久的歷史，直到 16 世紀，這種木製旋律樂器才傳入歐洲。「xylophone」一詞源自希臘文：xylon（木頭）加上 phone（聲響），即「木頭的聲響」之意。根據 H-S 樂器分類法，高音木琴被歸類為一種體鳴樂器，並依照固定琴鍵的方式分為懸掛式（suspended）與固定式（bedded）兩種。琴鍵的排列方式則有單排（single-row）、雙排（double-row）和四排（four-row）。許多文化中的傳統木琴，如泰國木琴（ranek）、非洲木琴（balafon）都是單排木琴，霍爾班版畫中所繪的草束木琴（stroh-fiedel）也是單排木琴，到了 19 世紀才演進出四排式木琴。²

現代常見的高音木琴為雙排式，琴鍵依鋼琴鍵盤的方式排列。琴鍵材料為玫瑰木、紫檀木或人造木材。琴鍵以繩索連結，但每個琴鍵底下皆有獨立的支架支撐繩索，避免在敲奏時如傳統懸掛式木琴那樣晃動。樂器兩側支架下通常裝有輪子，便於移動，琴鍵下方則有共鳴管或音箱（桌上型木琴），作為擴音之用。這樣的形制，大約在 1880 年之後才被固定下來，係由芝加哥的樂器公司 J.C. Deagan 所研發。³

木琴的起源有許多說法，但證據證明它遍佈非洲、中南美洲、東南亞、太平洋島嶼區等地的音樂中，是一種相當原始的旋律樂器。傳入歐洲後，首先被應用在匈牙利、奧地利與捷克等東歐國家的傳統音樂裡。它以傳統、簡單的構造傳入歐洲，再加上被用於民俗音樂中的既定印象，因此在聖桑斯的交響詩《死亡之舞》以前，一直沒有機會進入西方藝術音樂之中。接下來，本文將敘述高音木琴在歐洲文獻中的記載，以梳理高音木琴在歐洲的歷史軌跡。

二、文獻記載中的高音木琴簡史：16-20 世紀

（一）19 世紀以前

高音木琴最早的文獻證據，是霍爾班的版畫作品《死亡之舞》（創作於 1524 年，

1 John Beck, ed., *Encyclopedia of Percussion*, 2nd ed., s.v. "The xylophone," (London: Routledge, 2014), 347.

2 整理自：Margaret J. Karomi, Erich M. von Hornbostel, and Curt Sachs, *Oxford Music Online*, s.v. "Instruments-classification," accessed May 10, 2021, <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/13818>.

3 Jeremy Montagu, "The Creation of New Instruments," *The Galpin Society Journal* 59(May 2006): 5.

1538年出版），畫中由骷髏演奏的樂器，是歷史上首次出現的木琴圖像。⁴而在此之前文獻中提及的 *hültze glechter*，很可能是高音木琴的前身。1511年，管風琴家施利克（Arnold Schlick, 1455-after 1521）在《給管風琴製造商與樂手之鏡》（*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*）中，列出了理想的管風琴構造，將「*hültze glechter*」作為其中一個音栓音色。雖然憑藉文字敘述，無法確認這是何種樂器，但施利克這樣形容「*hültze glechter*」的音色：「一種敲擊樂器的聲響，跟用湯匙敲擊鍋子一樣。」⁵薩克斯（Curt Sachs, 1881-1959）將 *hültze glechter* 譯為高音木琴（*xylophone*）⁶或木製擊樂器（*wooden percussion*）⁷。布萊德斯（James Blades, 1901-1999）在《擊樂器與他們的歷史》（*Percussion Instrument and their History*, 1984）中，引用了木製擊樂器這個譯法，認為16世紀時的這個樂器和現代 *xylophone* 一詞所指稱的樂器大不相同，甚至無法證明 *hültze glechter* 是否具有固定音高，因此以「木製擊樂器」稱之，要比譯為「高音木琴」更適切。

維爾東（Sebastian Virdung, c.1465-after 1511）的《音樂概要》（*Musica getutscht*, 1511）中，也提到了 *hültze glechter*。Virdung 認為樂器有三類：第一類—絃樂器、第二類—管樂器以及第三類—自鳴樂器，他這樣形容第三類樂器：「聲音具迴響性，像是以錘子敲打鐵砧、小鐘或管鐘等。要談論這類樂器的理論，我會參考波埃提烏斯（Boethius），這些樂器都與測量有關，需測量管子的長度與金屬的重量，理論（音高）都跟比例原則有關。」⁸雖然聲音不具迴響性，但木琴是一種依照比例原則切割琴鍵以做出音高的自鳴樂器，不過 *hültze glechter* 卻被分在第四類「其他」：「其他的樂器，看似愚蠢，但也被認為是音樂器具，如：哨子、烏笛、鴨鳴器、和一種稻草製成的管樂器——用來模仿樹葉窸窣聲、木頭的笑聲（*hultzig gelechter*），這類樂器，我都歸類為愚昧的。」⁹Virdung 認為，這些樂器不需被分類、論述，應該專注在具有美好旋律的樂器上。由 Virdung 的論述可推測，這種木琴在當時尚未被當成旋律樂器，或許僅是一組成串的不同長度木板，作為一種音色乾燥、逗趣，用來模擬笑聲的音效樂器存在。

直到1529年，阿格里科拉在樂器學專書《德國的器樂》（*Musica Instrumentalis Deudsch*, 1529）中，描述了一種名為「*strohfiedel*」的樂器，並繪有圖片，¹⁰這是最早以文字敘述介紹高音木琴的文獻。Agricola 將其編在「以可敲擊出聲響之金屬或其他材質所製成之樂器，並依據比例原則」類別中。Agricola 所繪製的樂器，和霍爾班所繪的高音木琴十分相

4 James Blades, *Percussion Instruments and Their History* (London: faber and faber, 1984), 204.

5 Stephen Mark Keyl, "Arnold Schlick and Instrumental Music circa 1500" (PhD diss., Duke University, 1989), 193.

6 Curt Sachs, *The History of Musical Instruments* (New York: W.W. Norton&Company, 1940), 306.

7 Ibid., 439.

8 Beth Bullard, *Musica getutscht: A Treatise on Musical Instruments by Sebastian Virdung* (NY: Cambridge University Press, 2007), 111.

9 Ibid.

10 Blades, 203.

似，具有垂直排列的琴鍵、以棍棒狀的擊槌演奏，不過較為龐大，由 25 個琴鍵串接組成（圖 1）。

17 世紀初，普雷托流斯（Michael Praetorius, 1571-1621）的《音樂全書》（*Syntagma musicum*, 1614）中，則將 *strohfiedel* 繪製在第二冊「劇場器樂」中（*Theatrum instrumentorum*）（圖 2），Praetorius 所繪的樂器有 15 個琴鍵，排列方式與 Agricola 所繪相同，擊槌的槌頭則為圓柱狀。布萊德斯這樣形容這種木琴：「一塊塊厚木板零散地串起成一列，或靠在一束束捆紮的麥稈上，因而有草束提琴（*straw fiddle*）的稱號。」¹¹

梅森納（Marin Mersenne, 1588-1648）的《宇宙和諧》（*Harmonie Universelle*, 1636）中，則將高音木琴（法語以：*claquebois*、*patouilles* 和 *eschelletes* 稱之）分類在擊樂器中的鍵盤樂器，¹² 同樣依據比例原則訂定音律。他在書中描述了兩種琴，分別是 17 音的琴，琴鍵長度是 5:1 關係，最低音的琴鍵必須是最高音琴鍵的五倍長；而 12 音的琴，琴鍵長度則是 3:1 關係。

1686 年，義大利作曲家與樂器製造商阿里奧斯帝（Giovanni Battista Ariosti, 1668-c.1733）出版了《演奏名為 *timpano* 之 *sistro* 的簡單方法》（*Modo facile di suonare il sistro nomato il timpano*, 1686）。這本手冊封面繪有 12 音的高音木琴，共有 8 頁樂譜，以數字記譜，收錄了 44 首民間舞曲旋律。*sistro* 指的是一種形狀像蘑菇般的鐘，¹³ 從封面圖片可以看出，這些繩索串起的琴鍵排列起來正如同鐘的形狀（圖 3）。同時，最低音與最高音琴鍵的比例關係大約是 2:1。

（二）19 世紀

雖然在 16 世紀時就傳入歐洲，不過高音木琴始終以掛在胸前演奏、木製琴鍵鬆散地束起、懸掛在支架上的形制存在。它就這樣在歐洲流傳數百年，為各地走唱的流浪藝人使用。¹⁴ 一直到 19 世紀，才引起作曲家的注意。

11 Philip Wilkinson, 《改變世界的樂器》，殷德倫譯（臺北：積木文化，2017），189。

12 Blades, 203.

13 Ibid., 204.

14 Sachs, 439.

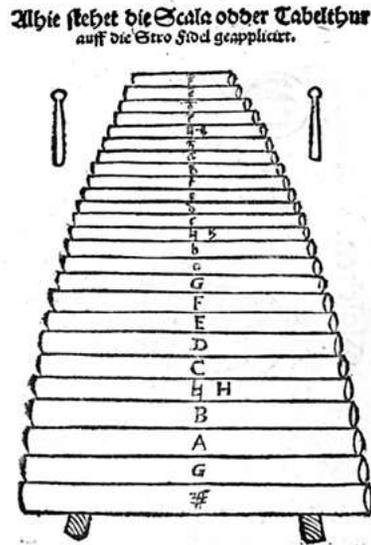


圖 1 阿格里科拉：《德國的器樂》中的 strohfiel

圖片來源：Martin Agricola, *Musica Instrumentalis Deutsch* (Wittenberg: Georg Rhaw, 1529), accessed March 13, 2021, [https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deutsch_\(Agricola%2C_Martin\)](https://imslp.org/wiki/Musica_instrumentalis_deutsch_(Agricola%2C_Martin)).

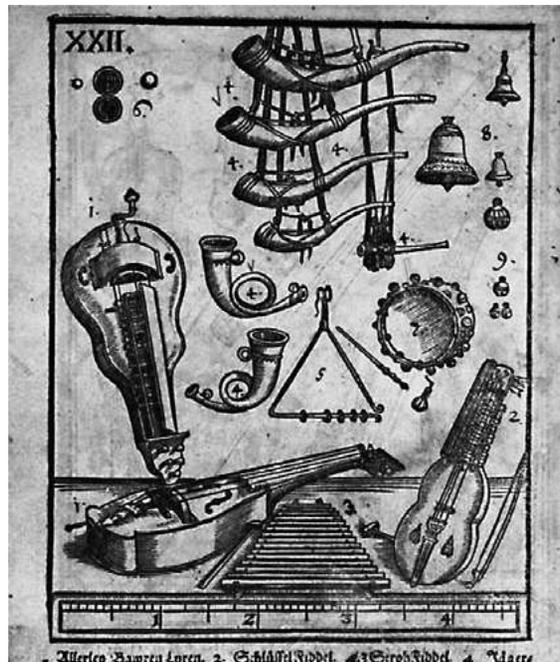


圖 2 普雷托流斯：《音樂全集》中所繪的 strohfiel

圖片來源：Micheal Praetorius: *Syntagma musicum II* (Wolfenbüttel: Richter, 1620), accessed: March 12, 2021. https://books.google.com.tw/books?id=EhhDAAAA-cAAJ&pg=PT1&hl=zh-TW&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=two-page&q&f=true.



圖 3 阿里奧斯帝《演奏名為 timpano 之 sistro 的簡單方法》封面

圖片來源：“Ariosti Giovanni Battista”, Musicologie.org, accessed May 8, 2021, https://www.musicologie.org/Biographies/a/ariosti_giovanni_battista.html.

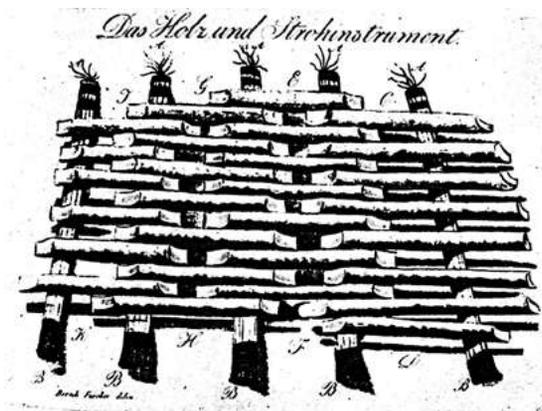


圖 4 高音木琴獨奏家顧西可夫演出畫報中的四排式木琴

圖片來源：James Blades, *Percussion Instrument and their History* (London: faber and faber, 1984), between 288 and 289, figure.147: Gusikow's xylophone.

1836 年的一份印刷品，繪製著白俄羅斯高音木琴演奏家顧西可夫（Joseph Gusikow, 1806-1837）的肖像以及高音木琴的圖像（圖 4）。顧西可夫當時在歐洲進行巡演，以高音木

琴作為獨奏樂器，演出東歐地區的音樂，展現精湛的獨奏技巧。他亦對高音木琴作出改良，無論是在公眾場合、私人聚會或正式音樂會中，皆吸引了聽眾的目光。¹⁵ 孟德爾頌（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847）在 1836 年寫給姐姐的信件中，這樣描述他的演奏表現：

我曾聽別人敘述過他的事蹟，親眼見識以後果然非常著迷。他的敲奏技巧超乎想像，那木製的棍子就這樣擱在琴架上，錘子也是木製的，在這個臻於完美的樂器上他做出了所有的可能性。這對我來說完全是個謎，這樂器怎能做出如此精細的聲響？像是帕帕基諾的長笛，正可以用這個樂器來呈現。¹⁶

傳統的 *strohfiel* 是單排木琴，現代常見的則是雙排式（2-row）木琴，也被稱為橫排木琴。Gusikow 所演奏的則是四排式木琴（4-row，見圖 4），又被稱為歐陸木琴（continental xylophone，或譯傳統木琴、梯形木琴），¹⁷ 這種木琴流傳至今，仍然在使用。由畫報上可見，四排式木琴有 28 個琴鍵，交錯排列成四排，懸掛在五根垂直的麥稈束上。¹⁸ 琴鍵有許多排列方式，從兩個半八度到三個八度皆有，最低音從 C 音或 E 音開始。中央的橫排是依照 C 調音階排列，而 F 調與 C# 調的音階則排列在左右兩側。這樣的排列方式也許是受到 17 世紀鍵盤樂器的影響，在巴賽隆納博物館中收藏的 17 世紀鍵盤樂器中可以看出，這種歐陸木琴的琴鍵排法和德西馬琴（dulcimer，或稱揚琴）非常相似，¹⁹ 擊槌也受到德西馬琴的影響，前端是湯匙形狀，連接著短而細的木柄。四排式木琴沿用早期「草束木琴」垂直演奏的方式，再參考德西馬琴的梯形形狀來排列琴鍵，使音域得以拓展。

在 19 世紀，許多樂器商都為高音木琴做出改良與調整，故名詞稱謂上也有諸多變化，像是 *Triphon* 或 *Tryphone* 這樣的名詞，都被用來稱呼這項樂器。薩克斯則在著作《樂器辭書》（*Reallexikon der Musikinstrumente*, 1913）當中，用 *xylosistrion* 來稱呼當時的 *Triphon*。*Triphon* 是 1810 年由 Wiedner²⁰ 所發明的一種樂器，²¹ 根據比利時音樂學家費提斯（François-Joseph Fétis, 1784-1871）在《世界音樂人傳記》（*Biographie universelle des musiciens*, 1860-1865）中所述，*Triphone* 的外觀如直立式鋼琴，但琴鍵被替換成木片並用絃串起，音色則像長笛一樣。²²

15 Blades, 307.

16 Sebastian Hensel, *The Mendelssohn Family 1729-1847*, vol.II (London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1881), 4, quoted in Blades, 307.

17 Blades, 307.

18 Ibid.

19 Blades, 308.

20 來自波蘭弗斯霍瓦鎮（Fraustadt）的樂器製造商，生卒年不詳。

21 John Beck, ed., *Encyclopedia of Percussion*, 2nd ed., s.v. “The xylophone,” (London: Routledge, 2014): 353.

22 François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*. s.v. “Wiedner,” (Paris: Firmin Didot Frères, 1844): 534, accessed May 6, 2021, https://books.google.com.tw/books?dq=Fraustadt+Wiedner&hl=zh-TW&id=Wy-MjL5JZTIC&source=gbs_navlinks_s.

(三) 19 世紀末到 20 世紀初

到了 19 世紀末，高音木琴總算進入管絃樂編制，成為一樣具固定音高的擊樂器。巴黎樂器製造商 Charles de Try²³ 在 1870 年改良高音木琴，並以自己的名字為其命名，稱作 Tryphone。Tryphone 和顧西可夫畫報上所出現的四排式木琴不同，是根據當時已在管絃樂團編制中的鋼片琴 (celesta)、鐘琴 (glockenspiel) 等樂器的外型設計的，琴鍵排列成兩排，與鍵盤樂器的排列方式相同。在 Blades 的著作中，提及英國音樂學家斯科爾斯 (Percy Scholes, 1877-1958) 所述：「也許是 Try 將這個樂器介紹給聖桑斯，使得聖桑斯將其與骷髏狀的骷髏形象做出連結，因此才將這個樂器運用在作品〈死亡之舞〉之中。」²⁴ 也有人認為聖桑斯是受到 J.G. Kastner (1810-1867) 在 1852 年所寫的作品《死亡之舞》(Les danse des morts) 中對高音木琴的描述所影響的。聖桑斯 1894 年創作的交響詩《死亡之舞》，被認為是最早使用高音木琴的管絃樂作品，雖然有文獻記載卡爾 (Ferdinand Kauer, 1751-1831) 的《變奏曲》(Ser Varizioni, c. 1810) 中有高音木琴獨奏片段、丹麥作曲家倫拜 (Hans Christian Lumbye, 1810-1874) 的作品中也有使用疑似高音木琴的樂器，但學者認為這些樂譜中所指的樂器，實際上是齊特爾琴；無論如何，聖桑斯都是最早將高音木琴的聲響與骷髏互相敲擊的聲響做出指引連結的作曲家。²⁵

作為一項新穎的聲響，要立刻擄獲大眾的美學喜好並不是件容易的事。聖桑斯的《死亡之舞》，便遭受褒貶不一的評價。1889 年的《音樂時報》中記載著這樣的樂評：「這首描繪午夜時刻死亡之舞的奇怪音樂圖像，很顯然地是受到霍爾班那一系列的嚇人作品影響。大眾對於這個作品的關注和好奇，是消遣多於欽佩。高音木琴靈巧、機械式的聲響，被用來指涉嘎嘎作響的骨頭，這是牽強的聯想，需要很多的想像力，才能使其在批判聲中稍稍挽回一點聲譽。」²⁶ 1905 年《音樂時報》的〈讀者投書回應〉，則對《死亡之舞》給出正面的回饋：「這是怪誕風格音樂的聰穎範本。作品非常成功，從首演至今，都是作曲家最熱門的作品之一。

樂曲的配器富涵有趣的細節，並且畫面感豐富；寫給高音木琴的部分，則可能是對於搖動的骷髏骨頭最具真實性的描繪。」²⁷

1879 年，倫恩 (Henry Lunn, 1859-1939) 所寫的樂評，記述著這樣的內容：「……最令人激動的一幕是兩個女人將提著水桶互相潑灑，而英雄則在發狂的狀態下死去，手中握著一瓶白蘭地。不難想像，音樂中瀰漫著毛骨悚然的情緒，音樂會中演奏的樂曲，應該是在模仿骷髏陰森的舞蹈，骨骸嘎嘎作響。用來表現這種聲響的樂器是高音木琴，我們無從得知它會

23 巴黎樂器製造商，生卒年不詳。

24 Percy Scholes, *The Mirror of Music* (Oxford: Novello & Oxford University Press, 1947), quoted in Blades, 1984, 309.

25 整理自 Blades, 309.

26 "Music in Birmingham," *The Musical Times and Singing Class Circular* 30, no.556 (Jun, 1889): 348, accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/3359760>.

27 Edgard F. Jacques, "Answers to Correspondents," *The Musical Time* 46, no.744 (Feb, 1905): 123, accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/903761>.

不會在管絃樂團中佔據永久的地位，但我們找不到理由拒絕這些能夠建構出不和諧噪音的聲響。」²⁸ 高音木琴獨特的聲響雖然吸引作曲家的注意力，但由於其尖銳的音色與尚未成熟的調音系統，仍招致一些批判。倫恩還這麼說：「這些『標題音樂作曲家』跟『不斷進步』的演奏家們——若我們任由他們繼續這麼做，他們會迅速將純淨的音樂從我們的音樂廳中趕走。改變不見得都是進步的，保護藝術是我們的責任。」²⁹

1886 年一篇新聞中，記述了一場在城堡舉行的音樂會，曲目包含一首齊特爾琴和高音木琴的二重奏，由業餘合唱團以及幾位獨奏家共同演出：「這個樂器很少人知道，但它在 Schulz 爵士技巧高超的雙手中發揮得淋漓盡致，在這齊特爾琴跟高音木琴的二重奏中，展現了令人驚豔的技巧。」³⁰ 高音木琴在這些業餘音樂會中，無疑引起聽眾的好奇與關注，Schulz 爵士與夫人在他們的音樂會節目單中，也寫有一行文字：「Curt Schulz 爵士與夫人樂於和大家分享這個新奇的樂器，歡迎任何有興趣的觀眾在會後前來近距離觀賞。」³¹

1903 年《音樂時報》的一篇歌劇評論中，也描述了高音木琴的使用。這齣歌劇是匈牙利作曲家波迪尼（Eduard Poldini, 1869-1957）的獨幕歌劇《流浪者與公主》（*Der Vagabund und die Prinzessin*, 1903）：「音樂非常精緻，但缺乏個人特色。最受讚譽的是屬於公主的歌曲〈美好的玫瑰〉。這是一首小步舞曲，在王宮貴族的小姐們與公主閒聊的時候演奏。旋律輕巧，加上一些變奏，編制則幽默地使用高音木琴、短笛、玩具小號和沙鈴。」³² 由於其特殊的聲響效果，高音木琴似乎在歌劇配樂與業餘音樂會中的接受度較高。畢竟自 16 世紀以來，一直被視為一種特殊音色，當作音效使用（如施利克所形容，像是「木頭的笑聲」），要將這種玩具般的聲響，作為旋律，相當挑戰當時的聽眾與樂評人的美學喜好。故在白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）的《論現代配器法與管絃樂法》（*Traité d'instrumentation et d'orchestration*, 1844）中，高音木琴雖然早已在歐洲流行起來，卻沒有被白遼士寫入管絃樂法當中。

即便在當代，高音木琴仍被視為一個難以駕馭的音色。布萊特（Alfred Blatter, b.1937）的《樂器學與配器法》（*Instrumentation and Orchestration*, 1997）中，將高音木琴形容成一種由於其「特殊的音色，得以有獨特用途」³³ 的樂器，可以「在任何形式的音樂織度中被清楚聽見。」如 Blatter 所述，高音木琴音色明亮、堅硬，完全沒有延遲音，唯一延長的方式是利用滾奏技巧，但「作曲家或管絃樂團中使用時需要非常小心，否則可能使高音木琴的滾奏

28 Henry Lunn, "The London Musical Season," *The Musical Times and Singing Class Circular* 20, no.438 (August, 1879): 411, accessed March 19, 2021, <https://www.jstor.org/stable/3357036>.

29 Ibid.

30 "Brief Summary of Country News," *The Musical Times and Singing Class Circular* 27, no. 516 (Feb. 1, 1886): 109, accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/3361818>.

31 詳見本文第三段圖 7。

32 "The Opera," *The Musical Times* 47, no.760 (Jun.1, 1906): 407, accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/i237504>.

33 Alfred Blatter, *Instrumentation and Orchestration* (New York: Schirmer, 1997), 204.

聽起來相當突兀。」³⁴

雖然進入管絃樂團的過程並不順利，但是作為一項獨奏樂器，高音木琴卻相當受歡迎。在 19 世紀末傳入北美洲時的錄音技術條件下，它也許是當時錄音品質最佳的樂器。³⁵ 演奏家、樂器商們也持續地做出改良，美國著名高音木琴獨奏家兄弟喬治·格林（George Green, 1893-1970）和喬伊·格林（Joe Green, 1892-1939），敘述他們初次見到美國樂器商 J.C. Deagan 所製作之高音木琴時的情景：

「這個外觀奇特的小型樂器，有兩個八度的琴鍵，有些琴鍵比較窄。音色並不好，而且音準不佳。它沒有共鳴管、也沒有支架，有一些絲線，在鍵盤底下大約一吋半的地方支撐著。樂器放置在桌上、或任何可以演奏的平面上。跟現在很多音色、品質都相當好的高音木琴相比，那東西看起來就是個原始的雛形，但對當時的我們來說，已經看起來很棒了。

我們覺得，這簡直是所看過最美好的事物了，想要立刻演奏，但隨即發現我們沒辦法在上面快速地演奏任何一條旋律（由於音律的關係），我們想要擁有這個樂器，所以向父親般切要求。

接著我們遇到另一個困難。我們想同時演奏，但是它太小了。於是我們馬上開始著手製作一個一模一樣的樂器，琴鍵用楓木，這是我們能在木材廠中找到最硬的材質。我同意，成品並不是非常完美，但至少每個音符都能夠清楚辨認，最重要的是，我們能夠輕鬆地演奏它。」³⁶

20 世紀初期，作曲家們開始接納、探索高音木琴的新奇聲響，將其運用在各類作品中。高音木琴在爵士樂、輕鬆歌舞劇（vaudeville）、默片配樂中成為重要的角色，甚至一部 1907 年的黑白默片作品，片名就叫做《高音木琴獨奏》（xylophone solo）。³⁷ 20 世紀初期許多技巧超群的演奏家，如 Teddy Brown（1900-1946）、Clair Musser（1901-1998）等人，在發展演奏技巧的同時，也致力於樂器的改良和製造。在北美洲的 J.C. Deagan、Ledy Drum（已歇業）、Musser、歐洲的 Premier Drum、Peripole、Bergerault 以及亞洲的 Korogi、Yamaha 等樂器製造商的努力之下，高音木琴成為設計精良的樂器，被大量運用在管絃樂與室內樂重奏之中。

34 Ibid.

35 John Beck, ed., *Encyclopedia of Percussion*, 2nd ed., s.v. "The Xylophone in North America," (London: Routledge, 2014), 353.

36 "The Music Trades," (George and Joe Book: October 7, 1922), quoted in Ryan C Lewis, *Much More than RagTime: the Musical Life of George Hamilton Green (1893-1970)* (Columbia: University of South Carolina, 2009), 12, *Books and Monographs*, accessed: <https://scholarlycommons.obu.edu/mono/52>.

37 Carl Bennett, "Progressive Silent Film List," Silent Era Home Page, accessed March 20, 2022, <https://www.silentera.com/PSFL/data/X/XylophoneSolo1907.html>.

貳、從霍爾班版畫「死亡之舞」觀察

霍爾班版畫《死亡之舞》為高音木琴在現有文獻中最早的紀錄。這套版畫作品根據中世紀以來流傳的「死亡之舞」題材所作，寫實地描繪了當時人們的生活樣貌。其中第 25 幅〈老嫗〉繪有敲奏著高音木琴的骷髏，聖桑斯可能是受到這樣的印象影響，而運用高音木琴的音色表達骷髏聲響。本段將由中世紀的「死亡之舞」意涵談起，接著觀察霍爾班版畫作品中的樂器描繪。

一、「死亡之舞」：中世紀到文藝復興時期的死亡意涵呈現

死亡之舞（Dance of the Death，法語：Danse macabre，德語：Totentanz）一詞，是指中世紀以來的一種象徵意涵。黑死病所致的大量死亡，激起人們對死亡的想像與恐懼，並表現在對腐敗屍體的具體描繪上。³⁸ 死亡的意象也因此被具象化在戲劇、視覺藝術以及音樂等表演藝術形式之中，為藝術家廣泛運用。

「死亡之舞」的前身可能是「三個死者和三個生者的傳奇」（Legend of the Three Dead and Three Living）。這個傳說流行於 13、14 世紀，講述三個死者突然出現在三個生者面前，生者感到恐懼，死者則講述這樣的警語：權力、財富與榮耀都將在死亡面前腐壞，只有善功才享有價值。意識到死者腐敗的樣貌即是自己的未來，生者反思自省，踏上懺悔、救贖的道路。隨著故事的流傳，「死亡之舞」的概念也漸漸產生。「死亡之舞」最初被用在教會節日的戲劇表演中，與訓斥、悔改的佈道共同演出，藉此宣傳死亡的不可避免與不可預料。由於圖像更便於宣傳，於是教堂壁畫很快地取代戲劇，成為流行。最後，「死亡之舞」融合了人們對死亡的恐怖心理和想像，成為一種在歐洲被廣泛描繪、傳播的藝術題材。³⁹

雖然時間與內容相近，卻無直接證據證明「三生三死的傳奇」就是「死亡之舞」的根源。雖然兩者都有訓誡式的開場白、死者與生者的相遇，以及人物階級的劃分，但「死亡之舞」中最顯著的特徵：舞蹈以及死者帶領生者列隊前行，並沒有出現在各種版本的三生三死傳奇裡。無論如何，兩個傳說都傳遞同樣的意念：死亡的恐怖、不可預測和平等性——凡人終有一死。而「死亡之舞」則更強調生命的無常，死亡是無分貴賤、人人皆難逃的。這種觀點，被歷史學家阿里埃斯（Philippe Ariès, 1914-1984）稱為「溫馴的死亡」（The Tame Death）⁴⁰，這是一種接受死亡的態度，透過堅定的信仰，使人們不再恐懼死後的世界。

15 世紀中葉後，死亡之舞題材不再為教會或修道士專用，開始被畫在祈禱書、壁畫或是其他形式的藝術創作之中，原先教會強調禁慾和訓誡的特性逐漸消失。⁴¹ 此時，如何將抽象

38 丹葳，〈北方文藝復興時期的死亡之舞〉，《史學研究》第十八期（2004 年 7 月），6。

39 彙整自：丹葳，7-10。

40 Philippe Ariès, *The Hour of Our Death* (New York: Oxford University Press, 1981), 603.

41 參考自丹葳，31。

的死亡做具體描繪，成為藝術家們探尋的課題。⁴² 中世紀以來的藝術家們透過對屍體、骷髏、墓地的寫實描繪來象徵死亡，並以骷髏（死者）帶領活人（生者）前行的行列，來表現「死亡」這個人人皆曾面對、但從未親身體驗的經歷。

在繪畫之前，「死亡之舞」首先出現在戲劇與文學作品當中。13 世紀流傳著一首拉丁文詩《我迎向死亡》（*Vado mori*），每節都用「我走向死亡」（*Je vais mourir*）作為起始與結束，敘述不同階級的將死之人，哀嘆著命運並走向死亡，這和「死亡之舞」當中，列隊朝向死亡前行的觀念不謀而合；而法國詩人費夫雷（Jean Le Fèvre, c.1320-1380）的詩作《尊敬死亡》（*Respit de la mor*）當中，首次使用了 *Danse Macabre* 的字眼。⁴³ 15 世紀後的作品，受《巴黎死亡之舞》影響，詩作與文字多伴隨著書籍插圖；德國南部有被稱作《德國死亡之舞》（*Oberdeutscher vierzeilige Totentanz*）⁴⁴ 的四行詩流傳，亦有一說認為這才是「死亡之舞」詩作的最早起源；⁴⁵ 15 世紀卡斯提亞王國（Reino de Castilla，現西班牙）的匿名詩作《死亡之舞》（*La Danca general de la Muerte*），被認為是和戲劇作品一起演出的，或僅是對《巴黎死亡之舞》壁畫的描述。18 世紀後，這個題材依然盛行，歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）、波特萊爾（Charles Baudelaire, 1821-1867）、里爾克（Rainer Rilke, 1875-1926）、卡薩利斯（Henri Cazalis, 1840-1909）等，都曾以此為題創作。19 世紀對「死亡之舞」的普遍印象，是講述一群復活的骷髏，在午夜的墓地狂歡起舞，這主要受歌德詩作《死亡之舞》（*Der Todtentanz*, 1813）的影響。

視覺藝術方面，「死亡之舞」最早的圖像證據，是巴黎無辜者公墓（Cemetery of the Innocents）上的壁畫。雖然當時死亡之舞的概念已為人熟知，但在無辜者公墓壁畫中，首見對音樂演奏與列隊前行的描繪。這個壁畫作品被稱為《巴黎死亡之舞》，約作於 1424-1425 年間。《巴黎死亡之舞》雖已被破壞，但現存於法國國家圖書館的聖維克多修道院（St. Victor）手抄本中，記載著《巴黎死亡之舞》壁畫中的詩句；而馬尚（Guyot Marchant, 1483-1505/1506 於巴黎，生卒年不詳）在 1485 年出版的《死亡之舞》版畫，隨附詩句和聖維克多修道院手抄本中相同，因此馬尚的這份出版品，被認為是對《巴黎死亡之舞》的仿作或複製品，使其得以流傳下來。

《巴黎死亡之舞》雖然不復存在，但卻持續流傳並影響歐洲各地。不只大城市，在法國村莊中，也有以死亡之舞為主題的壁畫作品，例如法國中部小鎮拉謝斯迪厄（La Chaise-Dieu）⁴⁶，這裡的《死亡之舞》加入了女人的圖像，死者型態更加活潑、具獨創性。英國最

42 Elina Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages-Image, Text, Performance* (Turnhout: Brepols, 2010), 21.

43 Leonard P. Kurtz, *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature* (New York: Columbia University, 1934), 21.

44 Oberdeutsch, 或譯高地德國，指德國南部地區，因海拔地勢較高而有此說法。

45 James M. Clark, "The Dance of Death in Medieval Literature: Some Recent Theories of Its Origin," *The Modern Language Review* 45, no.3 (July, 1950): 339.

46 La Chaise-Dieu, 法國中部的中世紀小鎮，法文直譯是「天神的椅子」之意，鎮名由拉丁文 *Casa Deo* 而來，指的是「眾神之家」，亦有天椅鎮、神厝鎮的譯法。

早的《死亡之舞》圖像則在倫敦聖保羅教堂北邊修道院，仿《巴黎死亡之舞》所做，附有萊德蓋特（John Lydgate, 1370-1451）轉譯的英文詩句。⁴⁷

除了壁畫以外，許多木刻版畫作品亦以此為題，如沃格穆特（Michael Wolgemut, 1434-1519）的木刻版畫〈死亡之舞〉（*Dance of the Death*, 1493），刻畫骷髏從墳墓中爬出來舞蹈的情景，畫面左側的骷髏演奏著樂器，身上還纏繞著裹屍布；而霍爾班的版畫《死亡之舞》，被相信是受到《巴塞爾死亡之舞》的影響。《巴塞爾死亡之舞》是瑞士城市巴塞爾（Basel）道明會墓地中的壁畫，創作的時間大約在 1440 年間，其中出現了聖經故事以及女人。霍爾班曾在素描本中仔細地研究《巴塞爾死亡之舞》，並將細節轉換為自己的作品。⁴⁸

在中世紀的悲觀氛圍下，藝術家往往透過對屍體、墳墓的寫實描繪，來表現死亡的恐怖，例如沃格穆特的版畫與《巴黎死亡之舞》中的骷髏，都繪有腐爛的肉身；隨著人們對死亡的恐怖逐漸消退，轉而接納死亡，死者的形象也逐漸轉變為骷髏白骨，動作與凡人無異，甚至帶有一絲幽默嘲諷的意味。在霍爾班版畫中，便以骷髏代替屍體來表現死神；18 世紀畫家盧斯汀（Salomon Rusting, 1652-c.1713）的版畫〈死亡劇院〉（*Het Schouwtoneel des Doods*, 1740）中，一具骷髏在畫面中央拉著小提琴，還戴著羽毛飾品；19 世紀德國畫家雷特爾（Alfred Rethel, 1816-1859）的木刻版畫〈作為扼殺者的死神〉（*Death as Strangler*, 1851），描繪被霍亂侵襲的法國街景，一具穿著僧侶袍的骷髏站在畫面中央，拉著小提琴（弓與琴都用骨頭代表），象徵著死神。這些骷髏皆有「死神」的意涵，並且都拉奏著小提琴。⁴⁹

二、關於霍爾班

霍爾班生於德國奧古斯堡（Augsburg），曾定居於瑞士巴塞爾（Basel）地區，後旅居英國，以繪製肖像畫著稱，被認為是中世紀以來最成功的肖像畫家之一。霍爾班的版畫作品多在巴塞爾地區所做，為書籍插圖，尺寸雖小，卻「充滿著各種具有幻想力的建築與裝飾造型」⁵⁰，擅以「豐富的神話與寓言人物，相互結合，輕巧地達成和諧狀態」⁵¹。在《死亡之舞》中，他真實地刻繪當時平民生活的樣貌，作品充滿戲劇性，以諷刺與寓言的手法，在這個古老題材中賦予新意。

雖然師承父親，但由於成長於時代風格更迭的分野，霍爾班發展出獨特的作品風格。他的父親老霍爾班（Hans Holbein the Elder, 1460-1524）代表著中世紀以宗教為本的藝術，而霍爾班則受到文藝復興時期人本主義的薰陶，對人物情緒與市井小民的刻畫鮮明，並且不為宗教服務。

47 整理自 Martin Hagstrøm, "The Dance of Death," accessed May 10, 2021, <http://www.dodedans.com/Epaul.htm>.

48 James Clark, *The Dance of Death, by Hans Holbein, with an introduction and notes* (London: Phaidon Press, 1947), 16.

49 整理自：Fritz Eichenberg, *Dance of Death: A Graphic Commentary on The Danse Macabre through the Centuries* (New York: Abbeville, 1983).

50 劉興華，《閱讀歐洲版畫》（台北：三民，2002），40。

51 Ibid.

三、霍爾班《死亡之舞》創作背景與象徵

霍爾班《死亡之舞》創作於 1523 年到 1524 年之間。⁵² 由於木刻版散佚、複製品收藏亦不完整，此作最早的文獻證據是 1538 年的出版品：《死亡的意象與故事》，也被稱為《死亡之舞》。之所以延宕到 1538 年出版，是由於刻工盧澤伯格（Hans Lützelburger, 1495-1526）在 1526 年完成作品後逝世，版畫作為遺產轉移給里昂的出版商特雷西爾（Melchior Trechsel, 1529-1549），之後才由特雷西爾出版。⁵³ 在《死亡的意象與故事》中，收錄了霍爾班的木刻版畫，每幅畫搭配一首由聖經內容題寫而成的四行詩。這樣的版畫書籍形式在 16 世紀的歐洲相當常見，目的是向民眾傳達宗教意涵。

在這個作品之前，霍爾班還有兩套作品以「死亡之舞」為題，分別是《刀鞘與死亡之舞》（*Scabbard with Dance of Death*, 1523），以及聖經插畫《字母死亡之舞》（*Dance of Death Alphabet*, 1524），而 1538 年出版的《死亡之舞》版畫也是這些作品中最著名的一部。在此之前的「死亡之舞」，大多遵照 1424 年《巴黎死亡之舞》的模式創作，而霍爾班則融入聖經故事，以〈創世紀〉作為開頭，並以〈最後的審判〉和〈死亡的樣貌〉作結。

霍爾班擅於運用象徵符號，在肖像畫、版畫作品中皆是如此。在其肖像畫作品〈大使〉（*The Ambassadors*, 1533）中，透過大使手中刀柄上的數字，暗喻他的年齡，而大使與友人中間那斷裂一根琴弦的魯特琴，則暗示兩人之間的和諧已被破壞。《死亡之舞》中也使用了隱含死亡意涵的象徵物，例如以沙漏暗喻時間流逝，象徵人的生命隨時間流逝，迎來死亡。燃燒的蠟燭則被用作生命的象徵，多幅畫作中都出現骷髏用手遮蓋或熄滅蠟燭的動作。

在霍爾班創作之時，人們對「死亡」的態度已經轉變，比如《巴黎死亡之舞》中，骷髏已失去恐怖的樣貌，僅是人類往生後的形象映照；霍爾班作品中的骷髏，也受文藝復興時期科學與解剖學發展及人文主義精神的影響，動作靈巧活現，與活人無異；傳統的死亡之舞中，死者與活人跳舞般牽著手列隊前行，而霍爾班的作品當中，死神則以各種姿態引領活人步入死亡，雖也有牽手帶領人們走向死亡的情況（通常對象是平民），但大多數畫中死神都是在旁伺機而動，等待奪走主角的生命。這就像是對觀者發出警語：死亡總在每天的日常中，意想不到地來臨。

除了象徵物，霍爾班作品的另一特色，是對不同階級的生動描繪與嘲諷。比起中世紀作品強調「人人皆平等」的態度，霍爾班更進一步地嘲諷上位者，⁵⁴ 上層階級的人們，在霍爾班作品中醜態畢露，甚至神職人員也在死亡面前表露對信仰的不忠誠，例如第 14 幅〈修道院長〉，死神化作主教的模樣，將他拖向死亡，修道院長奮力抵抗，並作勢將祈禱書丟棄，象徵著信仰對他而言可以輕易地捨去。不過，霍爾班對較基層的教區牧師便比較寬容，也許是因為教區牧師位於教會權力的底層，第 22 幅〈牧師〉中，死神手提著燈籠和鈴鐺指引，

52 Ibid.

53 Muller Christian, *Stephan Kemperdick and Maryan W. Ainsworth. Hans Holbein the Younger: the Basel years, 1515-1532* (Munich: Prestel, 2006), 117.

54 James Clark, 1947, 106.

牧師則平靜地隨行。霍爾班對手握金錢權勢的人也毫不留情，像是商人或法官，死神在畫中往往奪走錢財或毀損代表權勢的物品，並且面對死亡時他們醜態百出；例如，在第7幅〈皇帝〉中，象徵權力的權杖被扔在地上；第16幅〈貴族〉圖中，貴族驚恐地拔刀，卻被死神赤手空拳地制服。

對於女性角色，許是展露紳士風度，未有過於醜陋的刻畫。至於一般平民，霍爾班則描繪他們面對死亡的平靜自在。例如第25幅〈老嫗〉，一名死神牽引著女人朝墓穴走著，另一位死神演奏著高音木琴，女人在死神的引領與陪伴之下，步入代表死亡的墓穴。搭配的詩詞亦描繪著女人平靜、坦蕩的心境。

霍爾班筆下的死神刻畫生動靈活，融入日常生活，貼切地蘊含「凡人終有一死」的觀念，進一步嘲弄權貴，反應當時的社會氛圍，亦使「死亡之舞」這個概念在藝術創作上有更多的開展，影響許多後世的仿作。而他對於細節的精緻、寫實描繪，使這部作品對於了解當代人民生活環境與器具有很大的幫助，下一段將就霍爾班《死亡之舞》作品中繪出的樂器來做討論。

四、霍爾班《死亡之舞》中的樂器觀察

霍爾班《死亡之舞》中，共有8幅作品繪有樂器，大多由代表死神的骷髏演奏。在《巴黎死亡之舞》的圖像中，僅有第二幅〈音樂家〉中出現樂器，由四位死者手持樂器演奏音樂，象徵著死亡之舞的音樂響起，死者將跳著舞蹈，按照階級，引領人們走向生命的終點（圖5）；1431-1448年繪於道明會修道院的《巴賽爾死亡之舞》，也由兩位死神吹著管樂器與敲奏手鼓，開啟整個系列作品。霍爾班在作品前面加入了4幅聖經故事圖，因此由死神奏出音樂的「死亡之舞」圖象，被放在第5幅〈眾人的墳墓〉（圖6），骷髏從畫面右方的地底墓穴中爬出，吹奏著管樂器、敲奏手鼓與定音鼓，宣示眾人皆有一死。

在第3幅〈逐出天堂〉、第24幅〈修女〉、第36幅〈公爵夫人〉，繪有提琴或魯特琴等絃樂器，多與上層階級或神職人員有關聯。擊樂器與擊絃樂器則出現了鈴鐺、齊特爾琴、草束木琴及手鼓。鈴鐺出現在第22幅〈教區牧師〉圖中，由死神搖著，作為引路的聲響；第35幅〈貴族女子〉中，死神則敲打著掛在腰際的手鼓（*tabor*）。

高音木琴的前驅樂器草束木琴（*strohfiedel*）出現在第25幅〈老嫗〉，由引路的死神敲奏著，畫面中僅能看到九個琴鍵，以兩條繩子懸掛在脖子上，並用兩根擊槌敲奏。琴鍵下方有垂直的支架支撐，演奏木琴的死神背對著畫面，露出背後的一根根肋骨，正好和木琴的形象互相呼應。霍爾班的畫作繪於1524年，是這個樂器最早的形象紀錄。可惜的是在四行詩中，並未提及樂器名稱，*strohfiedel*一詞是1529年由Agricola提出的。Agricola著作《德國的器樂》中所繪的 *strohfiedel*，和霍爾班作品中的木琴形象相似，有25個琴鍵垂直排列，並按照比例原則切割琴鍵，具有音律，已和 *Virdung* 於1511年所提的簡陋音效樂器不同。（詳見本文第一段內容）

在第 33 幅〈老叟〉圖中，死神彈奏著齊特爾琴，雖然型態和草束木琴相似，同為懸掛在脖子上演奏，但可觀察到樂器上的琴衍和絃，因此被推斷是齊特爾琴。也有文獻認為〈老叟〉圖中所繪製的是德西馬琴（洋琴），但德西馬琴會以擊槌來敲奏，和圖中死神用手指彈奏的方式不同。

第 45 幅〈人〉、第 50 幅〈新郎〉、第 51 幅〈新娘〉中，繪有蘇格蘭風笛和小號，由於一般相信在第 42 幅〈死亡的樣貌〉之後的作品，是後人的仿作，因此這三幅作品不在本文討論範圍之內。

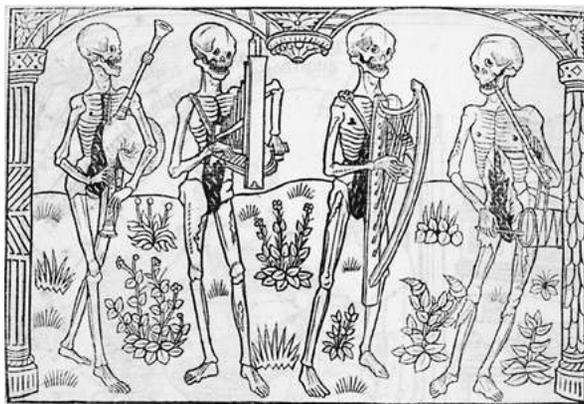


圖 5 《巴黎死亡之舞》中的〈音樂家〉

圖片來源：Martin Hagström, "La Danse Macabre of Paris," *The Dance of Death*, accessed May 7, 2021. <http://www.dodedans.com/Exhibit/Paris/Full/fl0-stor.jpg>.



圖 6 a. 霍爾班《死亡之舞：眾人的墳墓》 b. 霍爾班《死亡之舞：老嫗》

圖片來源：Austin Dobson, *The Dance of Death by Hans Holbein, wif an introductory note* (Boston: The Heintzemann, 1903), accessed April 23, 2021, <https://www.gutenberg.org/files/21790/21790-h/21790-h.htm>.

參、高音木琴的死亡意象與衍生

即便是直接表現事物形象的繪畫，亦難將「死亡」的過程具象化，因此藝術家們便透過骷髏列隊走向墓地的行為來象徵。而在音樂作品中，更只能採具象徵性的素材代表，或者企圖描繪死亡題材的文字作品，故在中世紀或文藝復興時期，與死亡相關的音樂多是搭配著詩詞或戲劇演出的。最早與死亡之舞相關的音樂證據，是14世紀的歌曲《我們將迎來死亡》（*Ad mortem festinamus*, 1396-1399），為死亡之舞的戲劇表演作伴奏，樂譜和詩詞都保留在蒙賽拉特島（Montserrat）修道院的手抄本中。最早以「死亡之舞」為名的音樂，是德國作曲家諾爾米格（August Nörmiger, 1560-1613）的《死亡之舞範例》（*Mattasin oder Toden Tantz*, 1598），收錄在他的管風琴樂譜《樂器演奏樂譜》（*Tabulaturbuch auff dem Instrumente*）中。⁵⁵

到了19世紀，音樂與文學有了更多的互動，不僅僅只是文辭的伴奏，作曲家更開始探尋音樂的描述、敘事表現。李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）為鋼琴與管絃樂的作品《死之舞》（*Totentanz for piano and orchestra*, 1849）即根據的歌德詩作所作。聖桑斯1875年的交響詩作品《死亡之舞》則根據卡薩利斯的詩作描繪，死神以一具陰沈地演奏著小提琴的骷髏來表現。聖桑斯在曲中使用各種方式描繪詩作中的場景，並以高音木琴的聲響代表骷髏撞擊的聲音，本段將藉由對此曲的分析，觀察高音木琴音樂語義的運用與在此曲後的發展。

一、聖桑斯《死亡之舞》

（一）聖桑斯與《死亡之舞》創作背景

作為一位知名的鋼琴、管風琴演奏家，聖桑斯自幼便展露天份，演奏能力受到華格納、李斯特等人極高的讚賞。⁵⁶然而他的創作生涯卻不順遂，兩度角逐羅馬大獎皆落敗。聖桑斯早期的音樂作品多採用德奧傳統的音樂語彙，而當時的作曲家們多以大膽的配器、交響詩、樂劇等新的想法，挑戰著聽眾的聆聽慣習，交響曲和室內樂這類作品早已過時，使得聖桑斯的早期作品始終不受矚目。一直到1870年代開始創作清唱劇、神劇、歌劇與交響詩之後，他才逐漸嶄露頭角。1860-1880年間是其創作精華時期，聖桑斯認為交響詩是新音樂的可能性，於是採納好友李斯特的建議，⁵⁷成為法國第一位寫作交響詩的作曲家，⁵⁸創作了四首交響詩：《溫花兒的紡車》（*Le route d'Omphale*, 1872）、《費東》（*Phaeton*, 1873）、《死亡之舞》（*Danse macabre*, 1874）、《赫拉克勒的青年時代》（*La jeunesse D'Hercule*, 1877）。

55 整理自：Henry Schuhmacher, "Ad mortem festinamus peccaredesistamus, 1396-1399," Totentanz, accessed: May 4, 2021, <https://www.totentanz-online.de/medien/musik/livre-vermell.php>.

56 J.G. Prod'homme and Frederick H. Martens, "Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921)," *The Musical Quarterly* 8, no. 4 (Oct., 1922): 472.

57 *Ibid.*, 475.

58 胡銘堯，〈聖桑斯：酷愛自然的古典專家〉（「音樂遊蹤」講座系列：法國站，康樂及文化事務署，香港，2017年1月18日），accessed April 17, 2021, <https://www.denniswu.com/zh/a/saint-saens-nature-loving-classicist>.

音樂學者貝列格 (M. Camille Bellaigue, 1858-19303) 曾引述聖桑斯信中自述：「我就是一個古典主義者。受莫札特和海頓的啟蒙，自幼年便是如此。我希望自己使用一種清晰和平衡的語言訴說。我不責怪那些不贊同這些觀點的人，例如維克多·雨果。注重詩意的革新概念，仍然有許多做法是相當好的——對其他人而言。」⁵⁹ 對聖桑斯的評價，大概能以上述幾句話涵括。他雖受德奧樂派的創作手法影響，堅守嚴謹的形式與理論規範，卻仍然富有浪漫主義情懷。而其音樂中的思慮與嚴謹，並未因為被賦予形而上的意涵而變得模糊不清，他的交響詩及戲劇音樂作品，都證明了這個事實。⁶⁰

而交響詩《死亡之舞》，便描繪著卡薩利斯詩作中所描繪的古老傳奇：萬聖節的午夜，死神拾起一把小提琴開始拉奏，召喚骷髏們從地底爬出來，在墓園裡舉行一年一度的狂歡舞會。聖桑斯自李斯特作品《死之舞》中汲取靈感，也嘗試探索李斯特所主張的主題變形觀念，他在 1872 年首先創作了藝術歌曲的版本，1874 年再將這首歌曲擴展成交響詩，並引用末日經 (Dies irae) 的旋律。談論死亡意涵或者以死亡之舞為主題的作品相當多，也不乏對死亡、骷髏的意象或是死亡之舞的敘述，⁶¹ 此曲以其怪誕詭譎的聲響和生動的描繪，而為人所知。

(二) 樂曲架構與作品分析

《死亡之舞》為單樂章的管絃樂曲，可分成導奏、三個樂段與尾奏。編制為獨奏小提琴和絃樂組（第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴）、短笛、長笛、雙簧管、單簧管、低音管、兩部法國號、小號、長號、低音號、擊樂組（高音木琴、定音鼓、三角鐵、吊鈸、大鼓）與豎琴。其中，使用絃樂器特殊調音法 (*scordatura*) 的手法，要求獨奏小提琴將 E 絃調成 Eb，使與 A 絃作出被稱作「魔鬼音程」的三全音。樂曲根據卡薩利斯的詩作〈死亡之舞〉所作：⁶²

喀吱，喀吱，喀吱……

死神用腳跟踏著墓碑，

喀吱，喀吱，喀吱……

午夜裡的死神，用祂的小提琴演奏吉格舞曲；

陰風刺骨，在這深沈的夜裡，

嘎嘎作響的是菩提樹的呻吟，

59 Prod'homme and Martens, 477.

60 Ibid.

61 見本文第二段所述。

62 參考 Richard Stokes 的英譯版本譯之，法文原詩可參考 Oxford Lieder 網站：Richard Stokes, "Danse macabre", Oxford Lieder, accessed April 23, 2021, <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/4373>.

骷髏飛舞，穿梭於黑暗之中，
在喪服之下奔跑著，跳躍著。

喀吱，喀吱，喀吱，骷髏們騷動著，
你能聽到舞者的骨頭互擊，喀拉喀拉地響！
情侶深情地坐在苔草上，
回味著剛剛結束的愉悅。

喀吱，喀吱，喀吱…… 死神持續刮著刺耳的提琴，無窮無盡。
面紗被揭開，舞者們赤裸著；
她的伴侶深情地緊緊抱住她，
人們絮絮叨叨，她其實是個公爵夫人……
而那小夥子是個窮困的車伕！
看哪！她正深情地跟車伕跳著舞，還以為他生前是位公爵呢！

喀吱，喀吱，喀吱，好一個薩拉邦舞曲！
屍骨圍成了圓圈，全都緊握著手，
喀吱，喀吱，喀吱，看，那是頂皇冠啊，
國王和農人一起跳著舞！

噓！舞蹈戛然而止，
他們推擠著，拔腿奔走
公雞啼叫著……
啊！夜晚的美麗照亮了窮人的夜，
死亡是平等的，萬歲！

詩作分為五個段落，依序是「午夜—起舞—狂舞—舞酣—散去」，⁶³《死亡之舞》也對應著詩作的順序描繪。筆者將其分為五個段落（見表 1）：導奏（mm. 1-33）—第一樂段（mm. 34-172）—第二樂段（mm. 173-205）—第三樂段（mm. 206-437）與尾奏（mm. 438-477）。亦有學者將樂曲視為 A—B—A' 的結構。⁶⁴

全曲由兩個主題交織而成，第一主題以小三度的曲折音型，代表骷髏骨頭互相撞擊的聲響，第二主題則以一段圓舞曲旋律，描繪骷髏群起舞蹈的情景（譜例 1）。在 1872 年的歌曲版本中，第一主題以「Zig et zig et zig」的狀態詞作為歌詞（見譜例 2）。除這兩個分別繪聲、繪影的主題外，還有死神主題（譜例 3）以及取自末日經（譜例 4）的旋律素材。死神主題有兩個重要的元素，一是魔鬼音程，二是節奏，在樂曲中許多伴奏音型都使用死神主題的節奏素材。末日經的旋律則用在第二樂段（mm. 173-205），利用音程與節奏的變化模糊原有的旋律，有諷刺、戲謔的意味，像是死神在嘲弄凡人面對死亡的無能為力。

詩作第一段「午夜」對應到導奏與第一樂段前半，以絃樂描繪午夜寧靜的氛圍，接著獨奏小提琴拉出死神主題旋律（mm. 25-32），以魔鬼音程（*diabolus in musica*），劃破寧靜；第一主題先由長笛吹奏，爾後由各聲部輪流演奏，代表埋藏在地底的骷髏，被一一喚醒；第二主題出現在第 50 小節，由獨奏小提琴拉奏，描繪死者甦醒後共同「起舞」。第 81 小節死神再次拉奏死神主題，引領樂團進入齊奏，第一樂段藉由兩個主題反覆出現交織，描繪骷髏們在墓園共舞的盛大場面「狂舞」。

第二樂段（mm. 173-205）引用末日經的旋律，篇幅較短，爾後轉調進入第三樂段（mm.206-437）。第三樂段運用節奏與調性的變化，將主題旋律作變奏，短小而具節奏感的旋律動機，與長線條的旋律片段交織在前景背景之間，使聽覺上的聲響變化相當豐富。曲末（m. 309）死神主題再現，獨奏小提琴演奏第二主題變形的旋律，其它聲部以第一主題變形而成的樂句伴奏，不斷反覆，最後以快速的上下行音群做出 5-1 終止感，進入「舞酣」段落。第一主題反覆，並以死神主題的節奏動機伴奏，以同音反覆與小二度音程做出壓迫感，最後使用不規則的樂句打破韻律，將樂曲推向高潮，卻在群魔亂舞之際，軋然而止，進入尾奏（mm. 438-477），回歸寧靜，結束這場怪誕的宴會。

譜例 1 《死亡之舞》第一主題與第二主題



譜例 2 藝術歌曲《死亡之舞》mm. 8-12

63 王旭青，〈聖—桑交響詩中的結構特徵〉，《交響——西安音樂學院學報》第 25 卷第 4 期（2006 年 12 月），59。

64 同上註，60。



Zig et zig et zig, La mort en en-dence Frappant u-ne tombe avec son ta-

p

譜例來源：Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, (Paris: Durands, Schoenewerk & Cie., 1875)

譜例 3 《死亡之舞》死神主題



譜例 4 《死亡之舞》中的末日經旋律應用



表 1 《死亡之舞》樂曲架構表

段落	使用素材		對應文本（節錄）	
導奏 (mm. 1-33)	死神主題	死神主題 (mm. 25-32)	午夜	喀吱，喀吱，喀吱…… 死神用腳跟踏著墓碑。
第一樂段 (mm. 34-172)	第一主題、 第二主題為主	第一主題 (mm. 33-49)	起舞	喀吱，喀吱，喀吱…… 午夜裡的死神，用祂 的小提琴演奏著吉格 舞曲……。
		第二主題 (mm. 50-64)		
		第一主題 (mm. 65-80)		
		過門 (mm. 81-84)		
		第一主題 (mm. 85-100)	狂舞	骷髏飛舞著穿梭於黑 暗之中，在喪服之下 奔跑著，跳躍著。喀 吱，喀吱，喀吱，骷 髏們騷動著，你能聽 到舞者互擊的骨頭， 喀拉喀拉地響！
		第二主題 (mm. 101-116)		
		第一主題 (mm. 117-136)		
過門 (死神主題，mm. 133-136)	第二主題 (mm. 136-172)			
第二樂段 (mm. 173-205)	末日經旋律 (mm. 173-205)		狂舞	
第三樂段 (mm. 206-437)	第一主題、第 二主題為主	第二主題 (mm. 206-236)	舞酣	喀吱，喀吱，喀吱…… 死神持續刮著他刺 耳的提琴，無窮無 盡……。
		第一主題 (mm. 237-252)		
		第二主題 (mm. 253-265)		
		第一主題 (mm. 266-272)		
		過門 (死神主題，mm. 273-296)		
		第一主題 (mm. 297-308)		
		過門 (死神主題，mm. 309-320)		
第一主題 (mm. 321-370)	第一主題與第二主題 (mm. 370-437)		喀吱，喀吱，喀吱， 看，那是頂皇冠啊， 國王和農人都一起跳 著舞！	
尾奏 (mm. 438-477)	第一主題、死神主題		散場	噓！舞蹈戛然而止， 他們推擠著，拔腿奔 走公雞啼叫著……。

表格來源：筆者自製。

(三) 《死亡之舞》中的音樂語義與高音木琴的運用

《死亡之舞》曲中運用許多描述性的音樂譬喻手法，具指引意涵。此曲的音樂符號大致分為兩種形式，一是對詩作中的情節與物件作圖像式的描摹，一是音樂素材本身即具有與死亡相關的象徵意涵。其中，高音木琴的選用所造成的特殊聲響效果，令人印象深刻。高音木琴的音色特殊，穿透力極強，作曲家們僅需譜寫少少幾個音，便效果十足。20 世紀作曲家對高音木琴的運用主要有兩種：一是作為音量較弱的樂器之旋律強化，二是為這些旋律賦予特

殊的特質（通常是幽默的）。⁶⁵而在聖桑斯的《死亡之舞》中，兩種情形皆可以觀察到，高音木琴在曲中出現在第一樂段的 121-133 小節、第三樂段的 266-272 小節與 298-309 小節，以音色的特性連結到骷髏舞蹈時的骨頭撞擊聲，是圖像式的指引，雖然篇幅不多，但卻令人印象深刻。全曲中三次出現的段落，高音木琴都是演奏第一主題，但在織度上有不同的處理，幫助加強絃樂器的聲響，生動描繪這場「骷髏之舞」。

導奏一開始，以豎琴的 12 下撥奏代表午夜敲響的 12 下鐘聲，大提琴與低音提琴的撥奏描繪死神的腳步聲，將樂曲從 D 大調的聲響中帶到 A-Eb 構成的增四度音程中做出懸疑感，爾後獨奏小提琴以象徵魔鬼的增四度拉奏刺耳的聲響，劃破寂靜，呼應卡薩利斯詩句的開頭：死神踏著步伐，拉奏著吉格舞曲。

在第一樂段，代表骷髏怪誕之舞的第一主題，以短小、曲折的音響描述骷髏們從地底爬出時關節嘎吱作響、曲折怪異的畫面。第二主題是一句優美的三拍子旋律，描繪骷髏們的舞姿。這兩個主題在第一樂段中反覆輪替，聲部織度亦逐次增厚，透過主題在各聲部間的流動來表現骷髏回應死神的召喚，逐漸從各處攀爬出來的情景。到的第一主題第三次出現時，死神（獨奏小提琴）拉奏第一主題，整個骷髏群（樂團）應答，代表死者此時已全部甦醒，為盛大的舞會揭開序幕。聖桑斯在此處便使用高音木琴演奏第一主題（mm. 121-133），以描繪骷髏們跳舞時互相碰撞的嘎吱聲（譜例 5），呼應著詩句：

「喀吱，喀吱，喀吱，骷髏騷動著，
你能聽到舞者的骨頭相互撞擊，喀拉喀拉地響，」

譜例 5 《死亡之舞》mm.121-133 高音木琴旋律



第二樂段開頭的末日經主題，透過節奏的變形，以及調性的轉移，隱藏在聲部進行之中，以戲謔的舞姿呈現，呼應著中世紀以來「死亡之舞」意涵對死亡的諷刺。第二主題由管樂和絃樂組輪流演奏，相互呼應，描繪卡薩利斯詩作中的亡魂情侶深情共舞。而一旁騷動的樂句彷彿是詩句中的眾人在議論著：「人們說，她其實是個公爵夫人 看哪！她正深情地跟車伕跳著舞，還以為他是生前是位公爵呢！」其餘聲部以快速的上下行半音階，模擬詩作中陰森的风聲，和骷髏身上殘破不堪的喪服，迎風飛舞的模樣。

第三樂段最後（mm.370-437），聖桑斯則透過第一主題和第二主題的不斷變形，描繪骷

65 Edgar Brand Gangware, "The History and Use of Percussion Instruments in Orchestration." (PhD diss., Northwestern University, 1962), 227, accessed March 4, 2022, ProQuest.

骸們「群魔亂舞」的熱鬧景象。高音木琴出現在第三樂段第一主題的第二次呈現（mm.266-272），以一小節的旋律動機不斷反覆，描繪變得更加急促、狂野的舞步（譜例 6）。爾後是 298-309 小節，高音木琴的第三次出現，由絃樂拉奏第一主題，高音木琴則僅作點綴，加強了旋律強而有力的結尾（譜例 7），使骷髏的舞步聽來更加短促、輕巧。

譜例 6 《死亡之舞》mm. 266-272 高音木琴旋律



譜例 7 《死亡之舞》mm. 266-272 高音木琴旋律



最終，隨著樂曲的推進，樂團邁入最後的高潮，描繪詩作中「骷髏們圍成一圈，瘋狂起舞」的畫面，這場盛宴被象徵晨曦的法國號長音打斷，舞蹈停止。此處用五小節一句的不規則樂句來達到這種出其不意的效果。最後雙簧管吹奏代表雞啼的音型（見譜例 8），是對雞啼聲響圖像式的指引，以休止符模仿雞啼的聲響。而後以絃樂的顫音與三角鐵漸弱的八分音符，描繪骷髏們慌張地逃竄回墓地中的情景。死神（獨奏小提琴）在一切歸於寧靜之後，繼續拉著他的小提琴，諷刺地唱著「凡人終有一死，眾生皆平等」，消失在晨光（法國號的和弦）之中，絃樂輪流撥奏第一主題的短小動機，像是有幾隻骷髏落後了，饒富趣味。

譜例 8 《死亡之舞》尾奏代表日出雞啼的音型



二、高音木琴的音樂語義與表現衍生

雖然自 16 世紀起便流傳在西歐與中歐，高音木琴在 16-19 世紀卻幾乎沒有發展，原因是「在嚴肅音樂中找不到用武之地。」⁶⁶ 簡單的設計，以及跟農村音樂的連結，使高音木琴的前身 *strohfiedel* 始終被嚴肅音樂拒於門外。在筆者所搜集到的文獻資料當中，19 世紀末的高

66 Karl Geiringer, *Musical Instruments* (London: George Allen & Unwin, 1943), 145, quoted in Gangware, 129.

音木琴音樂，僅留存少數舞蹈伴奏樂譜以及節目單資料，只能憑這些資料窺探當時樂器以及樂曲的樣貌。一份節目單資料顯示（圖 7），1885 年一場在倫敦王子大廳（Prince's Hall）演出的音樂會中，由 Schulz 爵士與夫人演奏齊特爾琴與高音木琴，其中高音木琴演出由 Schulz 夫人所作的〈精靈狂想曲〉（*Caprice “the Elves”*）。這場音樂會中同時有歌唱曲、齊特爾琴與 *philomèle*⁶⁷、大提琴、鋼琴的二重奏或四重奏作品。⁶⁸ 雖然沒有樂譜資料，但可從演出曲目與相關報導中推論，這些是由業餘音樂愛好者所演出、創作的具娛樂性質的樂曲。

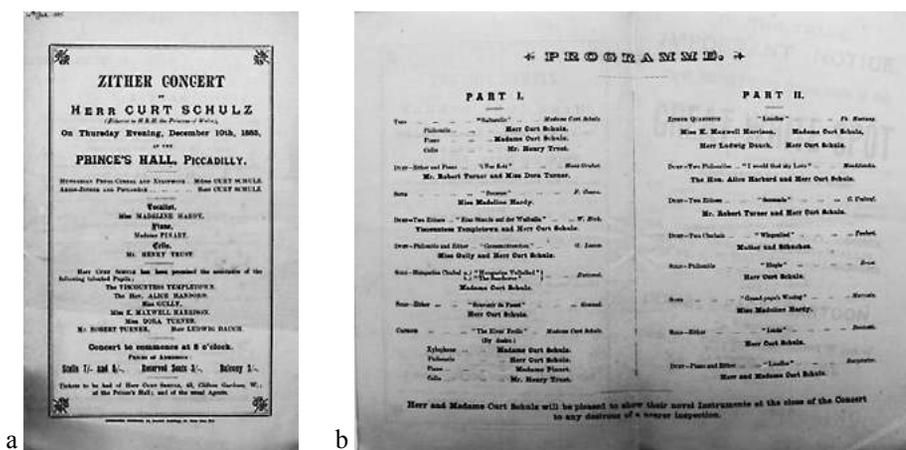


圖 7 「齊特爾琴音樂會」節目單封面（圖 7-a）與內頁（圖 7-b）

圖片來源：Michael Kemp 古籍與二手書商網，accessed: Apr 4, 2022, <https://www.michaelkemp.co.uk/product/51019/Zithe-Concert-On-Thursday-Evening-December-10th-1885-at-the-Princersquos-Hall-Piccadilly>.

1880 年由 J.W. Pepper 在費城出版的《戲劇與舞蹈曲集》（*Theatrical and Dance Journal*）中，⁶⁹ 收錄了一首由 William Strobbe⁷⁰ 所做的高音木琴獨奏作品（以小型管絃樂團伴奏），曲名為〈螢火蟲嘉洛〉（*The Fire Fly Galop*），是一首快速的舞曲，並有高音木琴的 Cadenza 段落。曲中運用快速的琶音、裝飾奏、大跳、連續的快速分解和弦以及滑音技巧，由於當時的木琴僅是一串排列的木片，在每個音下方都有對應的數字，應為鍵盤的編號，便於演奏（譜

67 業餘愛好者演奏的提琴，體型比小提琴小，有四根鋼絃，放置在膝蓋上演奏，音色尖銳、清澈。

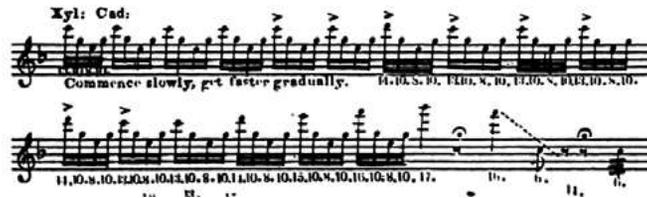
68 Michael Kemp Bookseller, “Zithe Concert on Thursday Evening, December 10th, 1885, at the Prince’s Hall, Piccadilly,” accessed: April 4, 2022, <https://www.michaelkemp.co.uk/product/51019/Zithe-Concert-On-Thursday-Evening-December-10th-1885-at-the-Princersquos-Hall-Piccadilly>.

69 19 世紀末由 J.W. Pepper 出版的樂曲集，全名為《戲劇與舞蹈曲集—給大型與小型管絃樂團與鋼琴伴奏（自由選擇）》，小型管絃樂團編制包含第一小提琴與第二小提琴、中提琴、低音提琴、長笛、豎笛、短號與長號等，大型編制則加上了大提琴、第二部豎笛、圓號與大鼓、小鼓。每首樂曲都能夠以第一小提琴搭配鋼琴伴奏來演出。有記錄的首次出版年為 1879 年（第 8 首），有記錄的樂曲編號則到第 627 首。

70 19 世紀末作曲家，生卒年不詳。

例 9)。值得注意的是，到了 1882 年出版的第 159 首：〈赫米娜波爾卡〉（*Hermina Polka*）（為高音木琴或短號獨奏）曲中，便沒有這樣的數字標示。

譜例 9 Strobbe: *The Fire Fly Galop* 中的高音木琴分譜（節錄）



譜例來源：Theatrical and Dance Journal, No.78 (Philadelphia: J.W. Pepper, 1880), Accessed: Apr 4, 2022. [https://imslp.org/wiki/The_Fire_Fly_Galop_\(Stobbe,_William_R.\)](https://imslp.org/wiki/The_Fire_Fly_Galop_(Stobbe,_William_R.))

傳統上，打擊樂器在西方藝術音樂中的運用不外乎幾個目的：樂曲段落的分界、美化或豐富聲響效果、或者賦予特定的個性（如軍樂隊），即便將高音木琴的聲響加入管絃樂作品是一個具革命性的行為，但作曲家們多半依照這些既定的樣板去運用高音木琴。⁷¹

在聖桑斯的交響詩之後，仍有其他作品持續嘗試高音木琴的聲響。第一個使用高音木琴的交響曲，是馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）的第六號交響曲（*Symphony No.6*, 1904-06）。⁷² 在第六號交響曲中，馬勒對擊樂器組的運用具革命性，例如牛鈴的運用以及錘子。而高音木琴被運用在第六交響曲的前兩個樂章，僅採用其音色來增強其他樂器組的聲音，與管樂器組與絃樂器組皆做出對應的嘗試；在第二樂章有一段兩小節的短小獨奏，企圖將高音木琴的角色從僅有豐富音色的功能，拓展為具表現力的獨奏樂器。

斯特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）在芭蕾舞組曲《火鳥》（*The Firebird*, 1910）中，運用高音木琴增強鋼琴的旋律，克雷斯頓（Paul Creston, 1906-1985）的《第二號交響曲》（1944）中也可以觀察到一樣的作法。⁷³ 在這些作品中，僅僅是將動機或音型運用高音木琴疊加，聖桑斯與馬勒的作品中雖然較具意義，不過也僅僅是利用高音木琴指稱另一個字面意義上的音樂事件，情緒上的深度仍顯不足。⁷⁴ 不過，這些例子都再再強化了高音木琴在打擊樂器組中的典型角色：特殊音色、添加額外的音樂特質、增強其他樂器聲響等。

樂器的改良同樣影響著作曲家們的運用。巴爾托克的歌劇作品《藍鬍子的城堡》（*Duke Bluebeard's Castle*, 1911）在 1918 年首演前經過多次修改，修訂版增添了高音木琴，應與高音木琴樂器的改良有關。巴爾托克首次使用高音木琴，是芭蕾舞劇作品《木偶王子》（*The*

71 Justin Alexander, "The Evolution of the Xylophone through the Symphonies of Dmitri Shostakovich." *Florida State University DigiNole Common: Electronic Theses, Treatises and Dissertations*, Paper 8722 (March 2014): 30, accessed May 2, 2021. <https://reurl.cc/qOM9G0>.

72 Ibid.

73 Gangware, 227.

74 Alexander, 31.

Wooden Prince, 1917) , 但總譜中著「sticcato」, 這是義大利文的 *strohfiedel* 之意, 即原始的木琴。1917 年他寫給妻子的信件中提及, 如果能有調音精準的高音木琴, 便能使這些複雜的片段被妥善演奏。⁷⁵ 而《藍鬍子的城堡》修訂版中的高音木琴片段 (標示 *Xilofono*) , 明顯難以使用 *strohfiedel* 演奏, 故巴爾托克也在樂譜上註明, 若沒有音律準確的高音木琴, 得以省略這個片段。⁷⁶ 隨著樂器音律與敲奏方式的改良, 高音木琴的功能便逐漸被擴充。在《給鋼琴、絃樂與打擊樂器》(*Music for Celesta, Strings and Percussion*, 1935) 第三樂章的開頭, 巴爾托克賦予高音木琴一個獨奏樂段, 將其提升為獨奏角色, 以重複敲擊的效果貫穿整個樂章, 製造出綿延不絕的效果, 第四樂章則同樣將其用作鋼琴旋律的增強。

在蕭斯塔科維契的作品中, 高音木琴佔據重要的角色。其交響曲中對高音木琴的運用, 更使得高音木琴的角色被拓展、延伸, 從一個單純的音色裝置, 轉而承載著具深度內涵之樂思。⁷⁷ 在他 1930 年代所作的第三號、第四號交響曲中, 高音木琴尚扮演著旋律增強的功用, 但他嘗試運用顫音、滑音的聲響, 拓展高音木琴的音樂表現力。⁷⁸ 在一篇對蕭斯塔科維契作品中高音木琴運用的分析文獻中, 作者這樣敘述第 14 號交響曲 (*Symphony No.14*, 1969) 中的高音木琴聲響: 「當我們審視詩作的文辭, 可以看到高音木琴被賦予了全新的意義。當詩人提到女人對於她的愛人在戰火溝渠中的必然死亡, 高音木琴的『警報聲 (alert call)』作為一個殘酷的嘲笑角色, 嘲諷著戰爭的迂腐以及其造成的死亡結果。這並不是在歌頌戰爭的偉大, 而是對戰爭的愚昧發出一個薄弱、脆弱的提醒。」⁷⁹

除了管絃樂作品, 高音木琴也在配樂、流行音樂與當代音樂中找到舞台。20 世紀初, 高音木琴憑藉穿透力極強的音色, 成為在當時錄音技術條件下, 錄音音質最好的樂器之一, 也因此成為默片配樂中的重要角色。當時一種被稱為 *photoplayer* 的樂器, 以鋼琴鍵盤加上踏板、栓鈕, 使配樂家能獨自彈奏默片配樂所需的各種音效。以一個 1913 年的產品為例, 在所選擇的 10 項擊樂器音色中, 選用高音木琴音色來作為旋律樂器, 而率先進入管絃樂團的旋律樂器鐘琴 (*orchestral bell*) 反而被劃分到「音效」類別。⁸⁰ 此時距高音木琴被引入西方管絃樂作品僅 20 年的時間, 高音木琴可說是迅速成為擊樂器組的旋律中心。高音木琴亦成為當代與未來主義作曲家重用的角色。例如安泰爾 (*George Antheil*, 1900-1959) 為具達達主義精神的實驗短片《機械芭蕾》(*Ballet Mecanique*, 1924) 所做的音樂中, 使用了 16 架鋼琴、3 台高音木琴、眾多打擊樂器以及機翼等機械。⁸¹

75 Márton Kerékfy, "Bartók's Revisions to the Instrumentation of 'Duke Bluebeard's Castle'," *Tempo* 67, no.264 (April 2013):55, accessed March 30, 2021, <https://www.jstor.org/stable/43927820>.

76 *Ibid.*, 56.

77 Alexander, 33.

78 *Ibid.*

79 *Ibid.*, 47.

80 Rick Altman, *Silent Film Sound* (New York: Columbia University Press, 2004), 327, accessed Feb 28, 2022, <http://www.jstor.org/stable/10.7312/altm11662.19>.

81 "George Antheil: Ballet Mecanique," ICTUS, accessed March 17, 2022, <https://www.ictus.be/project/ballet>.

而聖桑斯將高音木琴與骷髏所做的連結至今依然存在。史托林 (Carl Stalling, 1891-1972) 為迪士尼卡通《糊塗交響樂》(Silly Symphony) 系列作品〈骷髏之舞〉(Skeleton Dance, 1929) 所做的配樂中, 也將高音木琴與骷髏意象連結, 在動畫中, 一具骷髏將另一具骷髏的股骨拔起, 使對方趴倒在地, 正如一架懸掛式琴鍵的傳統木琴, 塊塊相連、卻又能隨音樂搖曳擺動的脊椎骨作為琴鍵, 而肋骨就像是共鳴管的形狀, 骷髏以股骨作為擊槌, 來演奏這具「木琴」(圖 8), 相當有趣。又如作曲家威斯特雷克 (Nigel Westlake, b.1958) 的作品《隱形人》(The Invisible Men, 1966), 與 1906 年出品的同名默片影像共同演出, 當中亦使用高音木琴來代表骨頭撞擊的聲音。⁸²



圖 8 《糊塗交響樂—骷髏之舞》動畫中, 骷髏演奏著一具「骷髏木琴」。

圖片來源: Walt Disney Animation Studios, accessed May 7, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vOGhAV-84iI>.

肆、結語

這項在 16 世紀學者口中的「愚昧」樂器, 在歷史的演進中被持續推進著。作為一個原先被嚴肅音樂拒於門外的業餘樂器, 高音木琴透過聖桑斯的《死亡之舞》, 被引入管絃樂曲中, 也連帶推動了旋律擊樂器的發展 (如鐵琴、馬林巴木琴等), 對 19 世紀後擊樂在西方音樂中的運用乃至於擊樂團的發展, 皆非常重要。

高音木琴與骷髏的聲響之所以能夠成功連結, 也是由於中世紀以來藝術家們對「死亡之舞」題材的狂熱 (如本文第二部分所述)。木琴的聲響一直被賦予可笑、逗趣、嘲諷的印象, 因此以戲謔、諷刺的態度看待死亡的「死亡之舞」作為題材, 也是聖桑斯的作品能夠說服聽眾的理由。霍爾班是少數讓死亡之舞中的死者演奏樂器的畫家, 更將當時的高音木琴畫進版畫中, 成為歐洲歷史上高音木琴最早圖像的記載, 我們無從得知霍爾班的創作意圖, 但是這

⁸² James William Doyle, "Original Chamber Percussion Works for Silent or Silenced Film in Live Performance" (PhD diss., Las Vegas: The University of Nevada, 2016), 53.

項事實的確促成其發展，豐富了管絃樂團的聲響色彩。聖桑斯在《死亡之舞》中以高音木琴描繪骷髏，使對死亡的描繪蘊含詼諧與幽默，正符合「死亡之舞」對權貴階級的嘲諷。以霍爾班與聖桑斯的想像作為起點，高音木琴於是從業餘愛好者的聚會中躍升到音樂廳裡，在作曲家、演奏家與樂器製造商三方共同努力之下改良進步，在樂器設計、調音、配器與演奏技巧上都有所進展，方成為我們現在所習慣的聲響。

1879年，樂評曾以「不和諧的噪音聲響」、「改變不見得是進步的」這些說法來批評高音木琴的聲響與運用。然在革新過程中定有摩擦，在往回檢視與梳理歷史的過程中，才會發現這些步伐必須被堅持的重要性。

對於高音木琴的語義與運用，在廣度和深度上，仍有待進一步探索。例如在散拍音樂、輕鬆歌舞劇以及配樂中，淡化了和骷髏的連結而強化了歡快、愉悅的音色特質；透過民族音樂學研究，我們對高音木琴在各國傳統文化中的運用亦有更深的認識，例如：在獅子山共和國（Sierra Leone）認為木琴（balangi）⁸³是透過對鳥鳴的模仿而產生的樂器；⁸⁴西非迦納地區的Dagara部落，在葬禮儀式中會演奏木琴詩（xylophone poets），高音木琴被當作傳遞葬禮詩句的溝通工具；⁸⁵這些傳統文化中的高音木琴功能與象徵性，對於高音木琴語義的運用也許同樣具有影響，亦能當作作曲家的參考指引，是本文尚未能論及之處。19世紀後至今的作曲家對這樣樂器無論在語義上、配器的運用或是演奏技巧上的突破與嘗試，亦可進行探討，以對高音木琴與其音樂語義持續深入研究。

83 獅子山共和國的傳統樂器，用繩索串起琴鍵，固定在木製框架上，以空心的葫蘆當作共鳴腔。

84 Alan Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1980), 65.

85 J. P. Kuitiero, "The Xylophonist and the Poetry of the Xylophone Text with Emphasis on the Dagara Dirge," *Journal of Science and Technology* 26 (2006), 124.

參考資料

書籍

- Ariés, Philippe. *The Hour of Our Death*. New York: Oxford University Press, 1981.
- Altman, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004. Accessed Feb 28, 2022. <https://www.jstor.org/stable/10.7312/altm11662.19>.
- Blades, James. *Percussion Instruments and Their History*. London: faber and faber, 1984.
- Bullard, Beth. *Musica getuscht: A Treatise on Musical Instruments by Sebastian Virdung*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- Blatter, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. New York: Schirmer, 1997.
- Clark, James. *The Dance of Death, by Hans Holbein, with and introduction and notes*. London: Phaidon Press, 1947.
- Christian, Muller, Stephan Kemperdick and Maryan W. Ainsworth. *Hans Holbein the Younger: the Basel years, 1515-1532*. Munich: Prestel, 2006.
- Dobson, Austin. *The Dance of Death by Hans Holbein, wif an introductory note*. Boston: The Heintzemann, 1903. Accessed April 23, 2021, <https://www.gutenberg.org/files/21790/21790-h/21790-h.htm>.
- Eichenberg, Fritz. *Dance of Death: A Graphic Commentary on The Danse Macabre through the Centuries*. New York: Abbeville, 1983.
- Gertsman, Elina. *The Dance of Death in the Middle Ages- Image, Text, Performance*. Turnhout: Brepols, 2010.
- Green, Henry trans. and ed.. *Hans Holbien: Les simulachres & historiées faces de la mort*. Reprint by LaVergne: BiblioLife, LLC., 2011.
- Kurtz, Leonard P. *The Dance of Death and the Macabre Spirit in European Literature*. New York: Columbia University Press, 1934.

Lewis, Ryan C. *Much More than Ragtime: the Musical Life of George Hamilton Green (1893-1970)*. Columbia: University of South Carolina. *Books and Monographs*, accessed: <https://scholarlycommons.obu.edu/mono/52>.

Merriam, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1980.

Sachs, Curt. *The History of Musical Instruments*. New York: W.W. Norton & Company, 1940.

Siwe, Thomas. *Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century*. Urbana; Chicago; Springfield: University of Illinois Press, 2020. Accessed December 28, 2020. doi:10.5406/j.ctv15d7zrg.2.

Wilkinson, Philip。《改變世界的樂器》。殷德倫譯。臺北：積木文化，2017。

劉興華。《閱讀歐洲版畫》。臺北：三民，2002。

期刊論文

Alexander, Justin. “The Evolution of the Xylophone through the Symphonies of Dmitri Shostakovich.” *Florida State University DigiNole Commons: Electronic Theses, Treatises and Dissertations*, Paper 8722 (March 2014). Accessed May 2, 2021. <https://reurl.cc/qOM9G0>.

Blades, James. “Percussion Instruments of the Middle Ages and Renaissance: Their History in Literature and Painting.” *Early Music* 1, no.1 (Jan 1973): 11-18.

Clark, James M. “The Dance of Death in Medieval Literature: Some Recent Theories of Its Origin.” *The Modern Language Review* 45, no.3 (July, 1950): 336-345.

Kuutiero, J.P. “The Xylophonist and the Poetry of the Xylophone Text with Emphasis on the Dagara Dirge.” *Journal of Science and Technology* 26 (2006): 124-132.

Keréfy, Márton. “Bartók’s Revisions to the Instrumentation of ‘Duke Bluebeard’s Castle’.” *Tempo* 67, no.264 (April 2013): 52-63. Accessed March 30, 2021. <https://www.jstor.org/stable/43927820>.

Montagu, Jeremy. “The Creation of New Instrument.” *The Galpin Society Journal* 59 (May 2006): 3-11.

Montagu, Jeremy. "How Old is Music?" *The Galpin Society Journal* 57 (May 2004): 171-182. Accessed March 19, 2021. <https://www.jstor.org/stable/25163800>.

Prod'homme, J.G. and Frederick H. Martens. "Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835 Dec. 16, 1921)." *The Musical Quarterly* 8, no. 4 (Oct., 1922): 469-486. Accessed March 9, 2021. <https://www.jstor.org/stable/737853>.

丹葳。〈北方文藝復興時期的死亡之舞〉。《史學研究》第 18 期（2004 年 7 月）：1-61。資料檢索日期：2021 年 5 月 2 日。<http://dx.doi.org/10.29438/THR.200407.0001>。

王旭青。〈聖—桑交響詩中的結構特徵〉，《交響——西安音樂學院學報》第 25 卷第 4 期（2006 年 12 月）：58-65。資料檢索日期：2021 年 4 月 3 日，華藝線上圖書館。

學位論文

Doyle, James William. "Original Chamber Percussion Works for Silent or Silenced Film in Live Performance." PhD diss., University of Nevada, 2016. Accessed April 1, 2022. <https://digitalscholarship.unlv.edu/thesedissertations/2661>.

Gangware, Edgar B. "The History and Use of Percussion Instruments in Orchestration." PhD diss., Northwestern University, 1962. Accessed March 4, 2022, ProQuest.

Keyl, Stephen Mark. "Arnold Schlick and Instrumental Music circa 1500." PhD diss., Duke University, 1989. Accessed April 3, 2021, ProQuest.

曾妙書。《死亡、骷髏、舞蹈狂熱——漢斯·小霍爾班〈死亡之舞〉研究》，碩士論文（成功大學藝術研究所），2015 年 7 月。

網站資料

Hagstrøm, Martin. "Teh Dance of Death." Accessed May 7, 2021. <http://www.dodedans.com>.

Schuhmacher, Henry. "Totentanz." Europäische Totentanz-Vereinigung. Accessed May 7, 2021. <https://www.totentanz-online.de/totentanz.php>.

"Musicologie.org" Musicologie.org. Accessed May 8, 2021, <https://www.musicologie.org/index.html>

“Michael Kemp Bookseller.” Michael Kemp Bookseller. Accessed: Apr 4, 2022, <https://www.michaelkemp.co.uk>.

Richard Stokes. “Danse macabre(1872).” Oxford Lieder. Accessed April 23, 2021, <https://www.oxfordlieder.co.uk/song/4373>.

胡銘堯。《聖桑斯：酷愛自然的古典專家》。「音樂遊蹤」講座系列：法國站，香港康樂及文化事務署，2017年1月18日。Accessed April 17, 2021, <https://www.denniswu.com/zh/a/saint-saens-nature-loving-classicist>.

辭書

Beck, John H.(ed). *Encyclopedia of Percussion*. London: Routledge, 2014.

François-Joseph Fétis. *Biographie universelle des musiciens*. Paris: Firmin Didot Frères, 1844. Accessed May 6, 2021, https://books.google.com.tw/books?dq=Fraustadt+Wiedner&hl=zh-TW&id=Wy-MjL5JZTIC&source=gbs_navlinks_s.

樂譜

Saint-Saëns, Camille, Philhar(ed). *Danse macabre-Poème syphonique*. Paris: Le Concert, 2009. Accessed March 9, 2021. <https://s9.imslp.org/files/imglInks/usimg/0/04/IMSLP272914-PMLP05008-166-StSaens-DanseMacabre-Score.pdf>

Saint-Saëns, Camille. *Danse macabre*. Paris: Durands, Schoenewerk & Cie., 1875. Accessed: May 10, 2021. [https://imslp.org/wiki/Danse_macabre_\(song\)_\(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille\)](https://imslp.org/wiki/Danse_macabre_(song)_(Saint-Sa%C3%ABns%2C_Camille))

雜誌報導

Jacques, Edgard F. “Answers to Correspondents.” *The Musical Time* 46, no. 744 (Feb, 1905): 123. Accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/i237488>.

Lunn, Henry. “The London Musical Season.” *The Musical Times and Singing Class Circular* 20, no. 438 (August, 1879): 411. Accessed March 19, 2021, <https://www.jstor.org/stable/3357036>.

“Brief Summary of Country News.” *The Musical Times and Singing Class Circular* 27, no. 516 (Feb, 1886): 109. Accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/3361818>.

“Music in Birmingham.” *The Musical Times and Singing Class Circular* 30, no. 556 (Jun, 1889): 348. Accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/3359760>.

“The London Musical Season.” *The Musical Times and Singing Class Circular* 20, no. 438 (August, 1879): 411. Accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/i235642>.

“The Opera.” *The Musical Times* 47, no. 760 (Jun, 1906): 407. Accessed January 26, 2021, <https://www.jstor.org/stable/i237504>.

臺灣古典吉他教育的發展與現狀

蔡宜璇

南京師範大學音樂學院講師

摘要

臺灣古典吉他教育自 1939 年胡樹琳先生在臺中開展教學以來，已歷經 82 年，其教育水準、教學品質、專業程度和學習群體的增長是有目共睹的。然而，不同於其他西洋樂器，古典吉他正式作為主修樂器進入大專院校音樂專業藝術教育領域是緩慢而艱辛的。探究臺灣古典吉他教育發展歷史，與古典吉他相關的期刊無疑是重要的史料之一。本文透過古典吉他相關的期刊，如 1956 年專門為古典吉他創刊的《吉他月刊》、1978 年《吉他雜誌》、1981 年《吉他音樂》及《千禾吉他通訊》、1991 年《古典吉他樂訊》等，探究臺灣古典吉他教育在不同時期的歷史與發展，並透過臺灣古典吉他教育現狀的剖析，為臺灣古典吉他教育的未來發展方向提供實際的思考及建議。

關鍵詞：古典吉他教育、臺灣古典吉他、臺灣古典吉他教育沿革

Classical Guitar Education in Taiwan

TSAI, I-Hsuan

Nanjing Normal University, School of Music, Lecture

Abstract

Classical guitar education in Taiwan has been 82 years since Mr. Hu Shulin started teaching in Taichung in 1939. The growth of the education quality and student quantity are obvious to all. However, unlike other Western musical instruments, majoring guitar in college was a rarity in college music departments thirty years ago. To explore the development and history of classical guitar education in Taiwan, classical guitar journals are undoubtedly the significant historical references. This article emphasizes on the history and development of Taiwan's classical guitar education in different periods based on journals, which were published specifically for classical guitar, such as *Guitar Monthly* in 1956, *Guitar Magazine* in 1978, *Guitar Music and Qianhe Guitar Newsletter* in 1980, *Classical Guitar News* in 1990, etc. In addition, based on the analysis of the current situation of classical guitar education in Taiwan, this paper provides some suggestions and the directions to the future development.

Keywords: Classical guitar education, Classical guitar in Taiwan, Evolution of classical guitar education in Taiwan

壹、前言

吉他的發展已有 200 多年的歷史，根據不同的結構、發聲原理、功能性，大致可分為古典吉他、民謠吉他、電吉他三種。在吉他大類中，古典吉他為藝術性最強的一種，被譽為同鋼琴、小提琴並列的世界三大樂器之一，常以尼龍絃吉他、西班牙吉他為人所熟知。同時，古典吉他也是唯一能在學校專業藝術教育中作為主修樂器的一類吉他。

臺灣的古典吉他教學最早可以追溯到日治時期，並在六零年代迎來第一波高潮。然而，不同於其他西洋樂器的教育，古典吉他進入臺灣學校專業藝術教育領域的步伐是緩慢而艱辛的。由於早期的古典吉他學習環境，缺乏有經驗的師資、系統的教學理論、合適的教法教材，多數的古典吉他愛好者僅能以自學的方式摸索，而教學停留在口授相傳的階段。直至 1980 年代以後，多位留學海外的古典吉他演奏家及教育家陸續返臺，即積極投入古典吉他教學並引進前沿教學理論，臺灣古典吉他教育才正式步入學校專業藝術教育正軌。目前，臺灣古典吉他教育體制多樣豐富，從最初只涉及到音樂教室等社會藝術教育，遍及到學校一般和專業藝術教育。例如，今日許多大學吉他社團，除了民謠吉他之外，同時也外聘古典吉他教師進行教學。在學校專業藝術教育方面，從初期僅有私立大學音樂學院招收古典吉他主修學生，發展到藝術大學或師範院校下設的藝術學院或音樂學院；近 10 年，更是延伸到中高等職業學校等。除此之外，臺灣古典吉他教育在學校專業藝術教育方面的辦學層次也持續拓展，從最初的高級中等學校及國民中、小學藝術才能班招收古典吉他主修學生，例如桃園市立武陵高級中等學校音樂班、臺北私立光仁高級中學音樂班、國立鳳新高級中學音樂班等。發展至如今已有十餘所大專院校音樂系招收古典吉他主修學生。其中，輔仁大學、國立臺灣藝術大學、國立臺北教育大學等設有古典吉他碩士班。而輔仁大學為臺灣第一所兼有古典吉他碩士班及博士班的大專院校。

關於臺灣古典吉他教育歷史的分期，臺灣吉他學界尚未提出一個明確的界定。有些學者以教育體制的變遷為分界劃分，例如嚴瑞祥在〈西班牙音樂在臺灣〉一文中，將臺灣古典吉他教育歷史分為四個時期：萌芽時期、大學社團與民間教室時期、出國取經時期、正規音樂教育（大學音樂系主修）時期。¹黃玲玉、王靖玟將臺灣吉他教育分為兩大類：社會推廣教育和學校教育。²還有些學者以古典吉他教育發展情況作為分期依據，例如〈以歌唱之名：吉他在臺灣音樂知識正統與技術物選擇間的學院常民衝突〉一文，分為萌芽時期（二十世紀初至 1960 年代）、蓬勃發展時期（1960 年代起至 1990 年代）、正規音樂教育時期（1990 年代起）。³

1 嚴瑞祥，〈西班牙音樂在臺灣〉，《樂覽》第 83 期（2007 年）：19。

2 黃玲玉、王靖玟，〈從臺灣社會變遷中探討以吉他為題材之創作歌謠〉，《音樂研究》第 13 期（2009 年）：116-117。

3 Minshe，〈以歌唱之名：吉他在臺灣音樂知識正統與技術物選擇間的學院常民衝突〉，檢索於 2021 年 8 月 20 日，<http://circlepointnine.blogspot.com/2014/02/blog-post.html>。

以上關於臺灣古典吉他教育發展的研究，無論是以教育體制做分期，或是以整體發展為依據，都不難發現，1960 和 1980 年為臺灣古典吉他教育發展的重要時間節點。1960 年代，臺灣經濟社會發展起飛，名列亞洲四小龍之一，與國際間往來密切，樂譜及視聽影像的流通，加之許多外來的文化，直接影響了臺灣人對古典吉他音樂的喜愛。自 1980 年起，第一批留學海外的古典吉他學習者陸續學成返臺，許多留學日本、德國等古典吉他教育家學成歸來，不僅將系統的古典吉他教學方法帶回，同時培養了一批海外留學的學子。1988 年，臺灣第一個古典吉他主修在輔仁大學設立後，臺灣的古典吉他教育正式從社會藝術教育進入學校專業藝術教育。1990 年代起，古典吉他在學校專業藝術教育中逐漸步入正軌，從美國、西班牙等西方國家留學的古典吉他教師返臺後，在臺灣建立古典吉他協會，組織比賽、國際研習營、大師音樂會等，是臺灣古典吉他教育發展最為欣欣向榮一段時期。

本文以 2000 年作為分水嶺，將臺灣古典吉他教育發展分為兩大部份：臺灣早期古典吉他教育（二十世紀初-2000）、臺灣古典吉他教育現狀（2000-2021）。文章第一部份，探究「臺灣早期古典吉他教育（二十世紀初-2000）」的歷史沿革，分析臺灣古典吉他教育早期的教育特徵、梳理發展歷程。為厘清臺灣古典吉他教育在二十世紀不同時期的歷史脈絡，與吉他相關的期刊無疑是重要的史料之一。因此，本文選取五個專為古典吉他創刊的期刊作為主要研究對象，包含 1956 年《吉他月刊》、1978 年《吉他雜誌》、1981 年《吉他音樂》及《千禾吉他通訊》、1991 年《古典吉他樂訊》。基於以上五個期刊的創刊時間、內容分析，並同時參考其他學者對臺灣古典吉他教育歷史的分期，本文將「臺灣早期古典吉他教育（二十世紀初-2000）」又分為三個階段：萌芽時期（二十世紀初-1960），蓬勃發展時期（1960-1980），穩定繁榮時期（1980-2000）。

本文第二部份為「臺灣古典吉他教育現狀（2000-2021）」。臺灣古典吉他教育歷經二十世紀曲折的發展，直至 2000 年，在社會藝術教育、學校專業及一般藝術教育方面，無論是課程設置、師資來源，或是藝術實踐、推廣活動等都已逐步進入成熟穩定階段。因此，本文將臺灣古典吉他教育發展的第二部份設定為「臺灣古典吉他教育現狀（2000-2021）」，並將其分為「社會藝術教育」及「學校藝術教育」兩方面做敘述。「社會藝術教育」方面，以臺北古典吉他合奏團、臺北創世紀室內暨吉他樂團、臺灣吉他學會、米可吉他等臺灣重要社會藝術教育機構為例，總結其近年來所舉辦的藝術教育、教師研習、古典吉他推廣等活動，探究古典吉他在臺灣社會藝術教育的發展現狀。「學校藝術教育」方面，透過輔仁大學、國立臺灣藝術大學、國立臺北教育大學等大專院校音樂系吉他主修畢業生調查研究，對學校專業藝術教育的課程結構、教學方式、教材選擇、教師隊伍、前沿研究等五個方面進行分析探討。希望透過臺灣古典吉他教育現狀的剖析，為臺灣古典吉他教育的未來發展方向提供實際的思考及建議。

貳、臺灣早期古典吉他教育（二十世紀初-2000）

一、萌芽時期（二十世紀初-1960）

吉他作為外來樂器，何時傳入臺灣、如何傳入臺灣，許多學者持有不同看法。根據 2019 年第一期《星海音樂學院學報》中的〈探討民國時期吉他發展狀況初探〉，作者馬貞維清楚地指出，17 世紀末 18 世紀初，複絃的五絃吉他被傳教士帶到了中國大陸。直至 1840 年鴉片戰爭之後，中外交流，六絃單絃吉他正式傳到了中國大陸。隨著歷史發展，兩岸交流頻繁，在與國際間不斷加深的交往過程中，吉他逐步進入臺灣。⁴〈以歌唱之名：吉他在臺灣音樂知識正統與技術物選擇間的學院常民衝突〉一文指出，第一把吉他和第一首吉他音樂大約在日治時期（1895-1945）傳入。⁵即使沒有直接的證據證明吉他何時而來、從何而來，我們尚且能從臺灣古典吉他教育第一人胡樹琳先生相關的文章中發現，在日治時期已有相關的古典吉他社會教育了。例如，林水占在 1982 年發表的〈恩師胡樹琳先生吉他行傳〉中指出，胡樹琳先生師從日本人。⁶而臺灣人真正開始自己教授古典吉他，最早可追溯至 1939 年胡樹琳先生在臺中教授古典吉他，當時採用的古典吉他教材主要為日譯版本的《卡爾凱西教本》（Matteo Carcassi, 1792-1853）、《阿裡納斯奏法大教本》（Mario Rodriguez Arenas, 1879-1949），以及十九世紀和二十世紀初活躍於國際舞臺大師的愛奏曲集。⁷除此之外，由於吉他功能的特殊性，古典吉他也能為歌唱伴奏所用（與民謠吉他相同）。因此，為吸引更多古典吉他學習者，胡樹琳先生改編流行歌曲、教授古賀政男等流行音樂作品。⁸

中日戰爭爆發，所有古典吉他活動重新歸零。直至 1956 年，胡樹琳先生創辦第一期古典吉他刊物《吉他月刊》，古典吉他教育又重返正軌。⁹此刊物為臺灣最早的古典吉他刊物，共 11 期二十篇文章，由吉他月刊社發行。發行間隔 1 至 3 個月不等，內容以教學法為主，包含音樂基本理論、古典吉他演奏基礎等。每期包含一至三篇文章，並在每期期刊末頁刊登臺灣作曲家所作或改編的古典吉他樂譜、樂曲編著。《吉他月刊》的創辦，不僅為有志於古典吉他教育的人提供一個有系統、有組織的研究平臺，也提高了民眾對古典吉他音樂及知識的理解與認識。¹⁰期刊初期，胡樹琳先生使用了四期的篇幅探討古典吉他的伴奏法，對義甲吉他（pick guitar，現在所謂的民謠吉他）和古典吉他的異同，做了詳細的介紹及對比。從期刊內容可以發現，當時臺灣的古典吉他樂譜非常缺乏，大部份改編自國語流行歌曲，以胡

4 馬貞維，〈探討民國時期吉他發展狀況初探〉，《星海音樂學院學報》第 1 期（2019 年）：50。

5 Minshe，〈以歌唱之名：吉他在臺灣音樂知識正統與技術物選擇間的學院常民衝突〉，檢索於 2021 年 8 月 20 日，<http://circlepointnine.blogspot.com/2014/02/blog-post.html>。

6 林水占，〈恩師胡樹琳先生吉他行傳〉，《吉他音樂》第 15 期（1982 年）。

7 同上註。

8 同上註。

9 同上註。

10 陳榮華，〈歷史的開端〉，《吉他音樂》第 15 期（1982 年）。

樹琳先生為主，其次為洪冬福，呂昭炫的《殘春花》收錄在第三期中。遺憾的是此月刊發行至第 11 期時（1957 年），胡樹琳先生病逝，而月刊也因此中斷。

而當時活躍於古典吉他界的前輩，例如林耿棠、林水占、張喬治、洪冬福、呂昭炫等，因缺乏專業師資，多數前往日本學習古典吉他。¹¹ 林耿棠早年留學日本，在 50 年代已是知名的演奏家。洪冬福師從胡樹琳先生，21 歲時因太平洋戰爭爆發前往日本，因緣際會開始古典吉他教學工作。與洪冬福相同，林水占、張喬治皆為胡樹琳先生學生，雖未赴日本深造，在 60 年代的臺灣古典吉他界已小有名氣。呂昭炫於 1962 年以吉他自創曲《楊柳》在日本古典吉他界展開了知名度，其作品充滿臺灣民謠色彩，無論在臺灣或是國際間都引起相當大的共鳴。直至 2017 年，呂昭炫老師辭世，為臺灣古典吉他界留下了無數重要的作品。¹²

二、蓬勃發展時期（1960-1980）

1960 至 1980 年代被視為臺灣古典吉他的黃金發展時期，在此時期關於古典吉他教育的相關資料較此前更加豐碩。由於日本電影中，古賀政男的古典吉他曲，以及西洋流行歌曲的盛行，臺灣掀起了一陣古典吉他學習風潮。¹³ 同時，音樂會、大師班等活動也逐漸豐富，許多國際演奏家來到臺灣演出，例如：記錄最早到臺灣舉行演奏會的音樂家是高絲妲（E. Costan），1962 年由阿根廷政府文化派遣來臺交流。¹⁴ 之後，來臺交流的國際演奏家絡繹不絕，如鈴木巖（1932）、伊藤日出夫（1932）、拜德（Charlie Byrd, 1925-1999）等，盛況空前。1974 年，賽歌維亞（Andrés Segovia, 1893-1987）學生奧斯卡·吉利亞（Oscar Ghiglia, 1938）來臺舉辦三場音樂會。¹⁵

為滿足古典吉他教育需求，許多正式的古典吉他月刊，以及古典吉他教本也在此時紛紛出版，例如：翁柏哲與謝煥堂於 1960 成立的南窗出版社，翻譯許多外文古典吉他教本，最具代表性的是《西班牙吉他教本》；1963 年翁柏哲在《功學月刊》中探討古典吉他技巧；1971 年張紫樹創辦的《音樂文摘》以專欄形式刊登國際古典吉他活動；1974 年《音樂風》《音樂與音響》《愛樂音樂月刊》等週刊為古典吉他開設特別版塊。¹⁶ 1978 年的黃政德為古典吉他所創辦的《吉他雜誌》；以及 1980 年的顏秉直創辦的《吉他音樂》等。這些古典吉他相關期刊著作，不僅是學習古典吉他的重要材料，更是記錄著臺灣古典吉他發展史的重要資料。

此一時期的臺灣古典吉他教學已開始與國際音樂專業教育接軌。首先，許多學者開始鑽研海外文獻、古典吉他教學法，並且進一步的與國外古典吉他專家交流。例如：在 1978 年

11 林正言，〈臺灣吉他月刊遺漏之重要一頁〉，檢索於 2021 年 12 月 14 日，<http://www.798com.com/article-21576-1.html>。

12 林正言，〈臺灣吉他月刊遺漏之重要一頁〉，檢索於 2021 年 12 月 14 日，<http://www.798com.com/article-21576-1.html>。

13 翁柏哲，〈本省的吉他概況〉，《吉他音樂》第 12 期（1982 年）。

14 同上註。

15 同上註。

16 謝佳樺，〈訪洪冬福老師〉，《吉他音樂》第 12 期（1982 年）。

發行的《吉他雜誌》中收錄翻譯的文獻共七篇，包含日本作家小倉俊著的〈吉他歷史的展望〉、Alan Kozinn 訪問普霍（Emilio Pujol, 1886-1980）向泰雷嘉（Francisco Tárrega, 1852-1909）的學習經過及教學方法、高久慶三郎著的〈呼吸法〉等。關於古典吉他歷史與人物，不再局限於古典、浪漫時期的吉他家，多以近代甚至是當時仍活躍在國際舞臺的古典吉他演奏家例如：賽歌維亞、普霍為主。關於賽歌維亞的文章，除了自傳及演奏方法外，徐昭宇發表的〈全國古典吉他唱片總目〉梳理賽歌維亞所改編和錄製的音樂，共收錄 131 首曲目。文章中，徐昭宇指出在 1970 年代能夠在臺灣購得的古典吉他唱片約 70 張左右，大部份為國外翻版，7 張在臺灣錄製，這不僅是臺灣古典吉他教育發展的重要史料，更是與國際古典吉他音樂接軌的最好證明。¹⁷ 關於普霍的生平、教學法、教材等，在此階段的成果為今日的研究打下堅實的基礎，《吉他雜誌》短短 3 期中，共收錄與普霍相關文章五篇，內容廣泛觸及普霍的學琴過程、寫作經歷、教學理念、教本分析、演奏藝術等。其次，《吉他雜誌》中許多文章總結海外的文獻和教材，並根據臺灣學生學習的情況而寫。例如：〈如何成為吉他音樂家〉一文，參考賽歌維亞音階、維拉羅伯斯（Heitor Villa-lobos, 1887-1959）及阿瓜多（Dionisio Aguado, 1784-1849）練習曲，探討演奏家每日的基本練習；〈訓練靈活的雙手〉總結索爾（Fernando Sor, 1778-1839）、阿瓜多、泰雷嘉等古典吉他教材，分析雙手的演奏姿勢；還有以卡爾凱西教本為基礎，探討分散和絃、重音、和絃押絃等古典吉他基本技巧文章。再者，《吉他雜誌》系統整理了世界古典吉他演奏家的觸絃處理。右手觸絃技巧關係著古典吉他演奏及音色處理兩大論題，一直以來都是古典吉他演奏及教學中的熱門話題，無論是早期的《吉他月刊》，或是開啟海外新世界大門的《吉他雜誌》，都收錄了與右手觸絃相關的文章。《吉他雜誌》第二期論及吉利亞、迪亞斯（Roland Dyens, 1955-2016）、貝倫得（Siegfried Behrend, 1933-1990）、耶佩斯（Narciso Yepes, 1927-1997）等右手觸絃，透過異同比較分析，搭配練習曲的解說，並以圖解示例，幫助讀者理解不同的觸絃方式及練習方法。每期《吉他雜誌》的末頁收錄海外的樂譜，例如卡諾（Antonio Cano, 1811-1897）、卡爾凱西等作曲家的練習曲，並附上樂曲練習說明及教學示範。

三、穩定繁榮時期（1980-2000）

1980 年起，第一批留學海外的古典吉他學習者陸續學成返臺，¹⁸ 在臺灣舉辦音樂會、講習會、國際研討會等，為臺灣古典吉他屆在演奏及教育不同領域帶來全新的視野。此一時期發行的三本期刊：1981 年《千禾吉他通訊》，1981 年《吉他音樂》，1991 年《古典吉他樂訊》，記錄著臺灣古典吉他教育最繁盛，發展最快速的一段時間。

如果說早期的《吉他月刊》和《吉他雜誌》的宗旨是為了推廣古典吉他，為了古典吉他學習者而創。那麼，1981 年創刊的《千禾吉他通訊》可以說是古典吉他演奏家及教育家之間

17 徐昭宇，〈全國古典吉他唱片總目（一）〉，《吉他雜誌》第 1 期（1978 年）。

18 林正言，〈臺灣吉他月刊遺漏之重要一頁〉，檢索於 2021 年 12 月 14 日，<http://www.798com.com/article-21576-1.html>。

溝通的橋樑。《千禾吉他通訊》由顏秉直負責，千禾出版社發行，共 3 期十三篇文章。期刊內容刊載千禾出版社和大同音樂圖書館主辦的《音樂講座》內容，包含古典吉他教本研究、音樂的分析與詮釋、當代古典吉他作曲家及演奏家的訪問等。¹⁹ 由第一期的文章〈幾本具有歷史意義的吉他教本〉可以看出，1980 年代臺灣的古典吉他教師不再是照單全收市面上已出版的教材，而是開始思考每一本教材的內容及編排，並對於海外的教材有一定的認識及瞭解。例如，作者在文章中提及阿瓜多吉他教本（*Method Completo de Guitarra*）是西班牙馬德里國立音樂院古典吉他科主要教材；關於泰雷嘉一派的教程，作者整理如下：1922 年羅齊（Pascual Roch, 1860-1921）出版的《最新吉他奏法－泰雷嘉教程》（*A Modern Method for Guitar: School of Terrega*），普霍《吉他奏法及原理 1－4 卷》（*Guitar School: A Theoretical-Practical Method for the Guitar*），薩格拉斯（Julio Salvador Sagreras, 1879-1942）的《吉他教室》（*Las Cuartas Lecciones de Guitarra*），並分析了每本教材與泰雷嘉教法間的關係；文章中，作者也指出新一派的古典吉他技巧教本，像是阿裡納斯的《吉他教本 1－7 卷》（*La Escuela de la Guitarra*），蓋斯恩（León Vicente Gascón, 1896-1962）：《現代吉他教本 1－3 卷》（*Metodo Para Guitarra*）等，塞歌維亞的《寫給初學者的吉他教本》（*Guidance for the beginner: my book of the guitar*）等，詳細描述每一本教本的內容編排及其創新之處。²⁰ 除此之外，文章中也可見古典吉他教師們對於當時古典吉他教育所存在問題的反思。例如，作者在文章中提及最早的古典吉他教本索爾的《西班牙吉他教本》（*Méthode pour La Guitare*）在古典吉他教育中扮演著舉足輕重的地位。然而，此書卻未曾翻譯成中文，反映出當時的古典吉他界缺乏理論譯述上合適的人才。文章還指出《卡爾凱西吉他教本》是當時臺灣流傳最廣的教本，卻也是被盲目利用的一本教材，市面上的卡爾凱西教本參差不齊，許多版本將卡爾凱西的練習曲七拼八湊，教師根據自己的教學需求為每一首練習曲加上文字建議，未經學術專業考證便直接出版，容易誤導未受過專業訓練的古典吉他初學者或是未具備一定教學經驗的古典吉他教師。²¹

《千禾吉他通訊》發行至第 3 期時，由於大同音樂圖書館退出《音樂講座》活動，被迫停刊。²² 1981 年《吉他音樂》接續《千禾吉他通訊》出版，由吉他音樂月刊社接手，《吉他音樂》不僅是臺灣唯一發行期間超過一年的古典吉他期刊，同時也是記錄臺灣古典吉他教育發展最為重要的史料。然而，由於時間久遠，不少期刊已無法查找。儘管期刊的第 60 期，記錄著「此刊僅發行至 101 期」，²³ 能找到的期刊僅 59 期（第 17 期缺失）。《吉他音樂》的內容廣泛，從臺灣古典吉他界的資訊到國際賽事、音樂會、出版物等。第一，每期刊登臺灣古典吉他音樂會、講座、研習營等古典吉他界動態資訊，活動中顯示此一時期的古典吉他

19 鄭勳哲，〈新春閒話：談臺灣的吉他雜誌〉，《吉他音樂》第 7 期（1982 年）。

20 千禾出版社，〈幾本具有歷史意義的吉他教本〉，《千禾吉他通訊》第 1 期（1981 年）。

21 同上註。

22 鄭勳哲，〈新春閒話：談臺灣的吉他雜誌〉。

23 記載於《吉他音樂》第 60 期封面。

活動頻繁，不僅青年學子已經有能力舉辦整場獨奏音樂會，²⁴ 古典吉他教師也開始意識到從演奏到理論的重要性，舉辦各種古典吉他音樂學術討論，如：1982 年的卡爾凱西教本討論會，²⁵ 1983 年李永輝、張悅志歸國古典吉他教師的大師班講習會等。²⁶ 1983 年設立臺灣古典吉他職訓中心，培育專業古典吉他師資。同年，臺北青年古典吉他合奏團正式成立，並於期刊中正式招募團員。²⁷ 第二，國際古典吉他演奏家來臺交流，1982 年 3 月日本古典吉他演奏家中林淳真在高雄舉辦獨奏會；²⁸ 1983 年 1 月古典吉他、魯特琴名家：威廉·麥修斯（William Matthews）演奏會；²⁹ 1985 年 1 月日本古典吉他演奏家山下和仁來臺舉辦兩場音樂會（常天倫 1985, 4）。第三，古典吉他作為主修樂器，第一次進入中小學音樂班，在期刊第 26 期巫景益的〈南門音樂班應試苦樂記〉提及 1983 年臺北市立南門國中音樂班，第一次招收古典吉他主修學生。³⁰ 第四，努力籌備「吉他協（學）會」，古典吉他界希望以一個有組織的協會將所有老師聯繫起來，發揮所長、分享經驗，並透過吉他協會的組建，舉辦全國性的古典吉他比賽、邀請世界著名演奏家、進口原版樂譜及影音、組織學校社團巡迴演出、培育專業古典吉他師資等，為臺灣古典吉他教育的學術理論、外交活動、人才培養等各方面努力。³¹ 第五，期刊也顯示，此一時期的古典吉他教育家意識到文化認同的重要性。相較於《吉他雜誌》，此刊重視臺灣本土古典吉他音樂的作品，努力推動臺灣創作和編曲。許多人提出撰寫臺灣古典吉他教育發展史的想法，即使最終未出版，但由此可見重視前輩的努力，收集梳理前輩的資料，包含訪問等等。³² 第六，人才輩出，有了理論譯述上合適的人才，不僅能夠出版翻譯書例如：《西歌維亞自傳》《吉他講座：日本音樂之友社編》³³，還能夠在文章中討論譯名的差異性及影響性。³⁴

除此之外，此一時期的臺灣古典吉他教育致力於將古典吉他人才推向國際舞臺。首先，在《吉他音樂》中包含國際間重要賽事報導，像是第二十三屆巴黎國際古典吉他大賽、第一

24 〈鄭智文+簡俊光吉他二重奏〉刊登在《吉他音樂》第 3 期，頁數不詳，內容包含節目單、演出時間地點。

25 高雄人，〈歲末走筆〉，《吉他音樂》第 20 期（1983 年）：37-38。

26 蔡正信，〈真情比酒濃〉，《吉他音樂》第 26 期（1983 年）：42-43。

27 臺灣古典吉他職訓中心、臺灣青年古典吉他合奏團團員招生廣告刊登在《吉他音樂》第 33 期，第 58 頁。

28 1982 年 3 月中林淳真演奏會刊登在《吉他音樂》第 8 期，頁數不詳，由黃潘培古典吉他合奏團主辦。

29 1983 年 1 月威廉·麥修斯演奏會刊登在《吉他音樂》第 18 期，第 50 頁，由黃潘培古典吉他合奏團主辦。

30 巫景益，〈南門音樂班應試苦樂記〉，《吉他音樂》第 26 期（1983 年）：44-45。

31 吉他協（學）會的籌辦，顏秉直在 1982 年 1 月《吉他音樂》第六期〈卷首〉及〈吉他協會高雄市籌備記錄〉中首次提及，在之後的期刊中也多次刊登吉他協會籌備情況，例如：詹順安在第 5 期〈合奏團對吉他學習者的幫助〉中順帶提及了吉他協會組建的必要性。第 16 期中刊登〈中華民國古典音樂協會〉發起人籌備會，內容包含第一次會議實況及照片。第 28 期中刊登的〈夏之火〉文章中，作者巫景益提到 1982 年提出的吉他協會申請，1983 年被駁回。

32 顏秉直，〈卷首〉，《吉他音樂》第 6 期（1982 年）。

33 顏秉直在 1982 年 2 月《吉他音樂》第七期〈卷首〉中介紹林勝儀的幾本已出版以及即將出版的譯著《西歌維亞自傳》《吉他講座：日本音樂之友社編》。

34 顏秉直，〈論譯名〉，《吉他音樂》第 20 期（1983 年）：43-46。

屆塞哥維亞國際古典吉他比賽、第十五屆泰雷嘉國際古典吉他比賽等獲獎名單。³⁵ 期刊第九期刊登東京國際古典吉他比賽辦法，³⁶ 在鼓勵年輕學子參加比賽的同時，反思臺灣古典吉他教育的發展。作者張喬治以「日本能，我們為什麼不能？」鼓勵臺灣古典吉他家一起努力，將臺灣優秀人才送出去。³⁷ 期刊中主編顏秉直也指出，1975 年日本人還在感歎巴黎國際古典吉他大賽的指定曲目困難，短短七年已經能夠年年得獎，臺灣古典吉他教育應該以國際重要比賽為目標共同努力。³⁸ 其次，《吉他音樂》中包含國外留學經驗分享，如〈走向馬德里之路〉³⁹〈張悅志訪問記〉⁴⁰，讓在臺灣讀書的青年學子，能夠瞭解國外學生學習情況，打開國際視野，同時也使臺灣的古典吉他教師瞭解與國際間教學的差異、反思教學的差距。再者，撰寫其他國家及中國大陸的古典吉他教育發展相關文章，如借鑒日本、韓國等國家的吉他發展情況，⁴¹ 反思臺灣在古典吉他教法、演奏詮釋、學術理論上的不足。翻譯全美加大專院校的課程調查報告，包含學士、碩士、博士學位等。刊登英國皇家音樂院古典吉他科考試曲目，提供古典吉他學子參考。⁴²

古典吉他進入大專院校音樂專業教育非常緩慢，直至 1988 年，方銘健教授取得美國印第安那州博爾州立大學博士學位，返國後擔任輔仁大學音樂系所主任、藝術學院院長期間，新增古典吉他主修。⁴³ 輔仁大學成為了第一所招收古典吉他學位點的大學，同時也是第一所設立古典吉他碩士班和博士班院校。許多愛好古典吉他的青年學子，除了能夠接受專業的古典吉他教育之外，還能將愛好成為自己的專業，對於古典吉他教育的發展，可謂是向前邁了一大步。緊接著，中華古典吉他協會在 1991 年 1 月由內政部核准立案正式成立，成立後即全力發行會刊《古典吉他樂訊》，以求將臺灣古典吉他教育及活動與國際古典吉他接軌，交流並促進發展。⁴⁴ 《古典吉他樂訊》一共四期，期刊顯示此一時期的臺灣古典吉他家已與國際演奏家有頻繁的交流與互動，對於著名演奏家的採訪不再是翻譯他人的文章，而是作者親自採訪的第一手資料，例如在第一期中葉登民對福田進一的採訪、第三期中黃復川的〈山下

35 張喬治，〈1981 年國際吉他比賽成績〉，《吉他音樂》第 8 期（1982 年）。

36 〈第四屆東京國際吉他比賽辦法〉刊登在《吉他音樂》第 9 期，頁數不詳。此比賽辦法為“小原安正先生寄給張喬治老師，然後由顏榮勤先生譯出”。

37 張喬治，〈1981 年國際吉他比賽成績〉。

38 顏秉直，〈卷首〉，《吉他音樂》第 9 期（1982 年）。

39 張喬治，〈走向馬德里之路〉，《吉他音樂》第 9 期（1982 年）。

40 常天倫，〈張悅志訪問記〉，《吉他音樂》第 23 期（1982 年）：18。

41 1982 年 8 月出版的《吉他音樂》第 13 期刊登翁柏哲的文章〈打開天窗說亮話〉，頁數不詳，內容提到日本吉他音樂史，從明治維新一直到 1982 年的吉他樂壇，包含教學、教材、演奏會等。1983 年 2 月出版的《吉他音樂》第 19 期刊登張喬治翻譯的〈金琴憲訪記〉，第 49-50 頁，內容訪問韓國吉他協會會長關於韓國吉他協會成立、活動等問題。

42 〈英國皇家音樂院吉他科考試曲目〉刊登在《吉他音樂》第 46 期，第 17-18 頁，內容包含吉他第七級、第八級的分組曲目。

43 Minshe，〈以歌唱之名：吉他在臺灣音樂知識正統與技術物選擇間的學院常民衝突〉，檢索於 2021 年 8 月 20 日，<http://circlepointnine.blogspot.com/2014/02/blog-post.html>。

44 黃黃修禮，〈發刊詞〉，《古典吉他樂訊》第 1 期（1991 年）。

和仁訪問記)。除此之外，許多國際著名演奏家及教育家來臺舉辦演奏會和大師班，例如卡雷巴羅 (Abel Carlevaro, 1916-2001) 1991 和 1992 年連續兩年來臺舉辦講習會和演奏會；1992 年 5 月，英國皇家音樂院古典吉他系主任卡洛斯包尼爾 (Carlos Bonell, 1949) 在國家音樂廳舉辦古典吉他音樂會；同年 12 月羅梅諾 (Pepe Romero, 1944) 在臺灣舉辦三場演奏會；1993 年 3 月布裡姆 (Julian Bream, 1933-2020) 在臺中中興堂舉辦一場獨奏會。⁴⁵《古典吉他樂訊》不定期刊登世界樂壇動態，例如國際古典吉他音樂節、制琴講習會、世界古典吉他比賽消息等。⁴⁶此一時期的古典吉他教育活動也非常豐富，包含講習會課程，學員不僅是臺灣的學生，更有來自韓國、香港等不同地方的好手，與臺灣的古典吉他教師、學生等互相交流。同時，第一屆全國古典吉他比賽在 1991 年 8 月正式舉辦。⁴⁷

參、臺灣古典吉他教育現狀 (2000-2021)

臺灣古典吉他教育自 2000 年以來，無論是在社會藝術教育，或是學校專業及一般藝術教育方面，皆已趨向成熟穩定階段。此一階段，不做分期，以「社會藝術教育」與「學校藝術教育」兩方面做敘述。

一、社會藝術教育

許多自 1970 年以來成立的古典吉他團體，至今仍活躍於臺灣，為推廣古典吉他音樂及教育不遺餘力。例如：1975 年成立的臺北古典吉他合奏團，現任樂團團長及指揮分別為柯懿芹和邱俊賢，柯懿芳為音樂總監。每年固定於臺灣兩廳院表演，其演奏曲目廣泛、曲風多元，改編臺灣古典吉他前輩呂昭炫老師曲目，推廣本土臺灣古典吉他音樂。此外，除了合奏團傳統的古典吉他大合奏演出形式，臺北古典吉他合奏團也積極與多位專業演奏家合作，例如歌唱家施宣煌等。⁴⁸

臺北創世紀室內暨吉他樂團原為「臺北創世紀室內樂團」，為李晴美老師所創立。1986 年，推廣臺灣兒童吉他教育，將直笛和吉他編入合唱、合奏及室內樂中，建立了「臺北創世紀室內樂團暨吉他樂團」，為臺灣首支古典吉他室內樂團耀登臺灣國家音樂廳。近年來，積極舉辦國內外名家音樂會、講習會、比賽及國際音樂營。2012 年，與《財團法人劉戀文化基金會》舉辦了第一屆臺灣國際古典吉他藝術節暨大賽，邀請多位國際頂尖的古典吉他演奏家及教育家，更成功的吸引了各國古典吉他好手前來。每兩年舉辦一次的臺灣國際古典吉他大

45 音樂會預告分別刊登在 1992 年《古典吉他樂訊》第 3 期、第 4 期的〈國內活動報導〉〈國內活動消息〉。

46 葉登民整理〈一九九二年世界著名吉他比賽消息〉刊登在 1992 年 6 月的《古典吉他樂訊》第 3 期，頁數不詳，內容包含巴黎國際吉他大賽結果、維拉羅伯士國際吉他大賽比賽曲目、日本大橋和東京國際吉他大賽報名簡章、美國第 10 屆 GFA 國際吉他大賽比賽辦法、布羅威講習會暨吉他大賽、西班牙泰雷加吉他大賽等。

47 〈講習會課程安排〉〈第一屆全國古典吉他比賽初賽名冊與自選曲〉刊登在 1991 年 8 月的《古典吉他樂訊》第 2 期，頁數不詳，內容包含所有參加講習課程與比賽的臺灣人及海外吉他學生。

48 臺灣吉他學會，〈臺灣吉他學會簡介〉，檢索於 2021 年 8 月 30 日，<http://www.guitar.org.tw/myhtm/intro.php>。

賽暨音樂營，直至 2019 年已成功舉辦四屆，參與的古典吉他大師包括賽歌維亞嫡傳弟子吉利亞，日本國寶級大師福田進一（Shin-ichi Fukuda, 1955），巴拉圭吉他演奏家貝塔·蘿哈斯（Berta Rojas, 1966），青年演奏家羅門·維亞佐夫斯基（Roman Viazovskiy, 1974）、大萩康司（Yasuji Ohagi, 1978）等。2019 年 10 月更邀請到巴西著名作曲家布勞威爾（Leo Brouwer, 1939）前來臺灣舉辦大師班，指導並指揮古典吉他合奏團。⁴⁹

臺灣吉他學會成立於 2000 年，宗旨為推廣古典吉他音樂、培育古典吉他人才、增進國內外古典吉他音樂交流等。臺灣吉他學會定期舉辦大會，探討近期活動發展、提供青年演奏家演出平臺；發表期刊，收錄古典吉他相關文章；招集會員以重奏的形式，舉辦地方性音樂會及講座；古典吉他學會制訂評鑑制度，以提升青年學子的學習動力及演奏水準；一年一度的古典吉他大賽，更是臺灣吉他學會的一大盛事（據臺灣吉他學會網站資料，2002 年為首屆古典吉他大賽，並創下了古典吉他比賽參賽人數最多的記錄，於 2004 年擴大為臺灣國際古典音樂節暨大賽。）⁵⁰

米可吉他成立於 2008 年，在團長趙柏群帶領下，由一群新銳演奏家組成。米可吉他是古典吉他社會教育機構，也是具備超高演出能力的團體，其教學理念傳承自全球最大古典吉他教育機構 - 日本國際新堀藝術學院（Niibori）。深耕臺灣古典吉他音樂教育，帶領學生走向音樂表演舞臺。近年來，米可吉他致力於邀請著名吉他演奏家及教育家來臺交流，例如 Christian Rivet、Florian Pailer、Rene Izquierdo、Takeo Sato、日本女性四重奏 Twinkle、寺田和之、福田進一、歐良山、楊雪霏等，並且帶領學生參與世界各地音樂節並在活動中展演。除此之外，米可吉他也成功的培養許多吉他優秀人才，進入國內外專業音樂院校就讀，在國際間大放異彩。⁵¹

隨著現代化發展，受教育群體對古典吉他教育的要求和以往大不相同，對教師的教學水準和未來就業規劃的要求不斷提高。近年來，由於國外留學學者的歸來，將許多新觀念、古典他理論與技巧引進。除此之外，也使得更多專業級演奏家，看見這座為古典吉他音樂而努力的小島。許多世界級演奏家被邀請至臺灣演出，並舉辦大師班教導年輕的學員。除了臺灣國際古典音樂節暨大賽之外，卡雷巴羅古典音樂營也是近年來臺灣重要的古典音樂活動之一。卡雷巴羅音樂營，是由《六絃樂集古典吉他室內樂團》所主辦，參加的成員包括國內外古典音樂專業人士及愛好者。內容包含卡雷巴羅演奏技巧指導、大師班講座、及學生成果發表演出，活動於每年暑假舉辦。卡雷巴羅音樂營提供學生實操實練的機會，使得學員們在同儕間練琴、合奏的同時，能夠彼此砥礪互相幫助，並在活動結束時舉辦成果音樂會，以展現其學習成果。⁵²

49 臺北創世紀室內暨古典音樂團，〈臺灣國際古典音樂節暨大賽〉，檢索於 2021 年 12 月 14 日，<http://www.tifg-tw.org/>。

50 臺灣古典音樂會，〈臺灣古典音樂會〉，檢索於 2021 年 8 月 30 日，<http://www.guitar.org.tw/myhtm/intro.php>。

51 米可吉他，〈關於米可〉，檢索於 2021 年 12 月 14 日，<https://mikoguitar.com.tw/about-us/>。

52 柯懿芳，〈卡雷巴羅音樂派暑期古典音樂營〉，檢索於 2021 年 12 月 14 日，<https://guitarko1.pixnet.net/blog/post/58665973>。

無論是推廣古典吉他音樂的臺灣吉他學會、從事古典吉他教育的米可吉他學校、增進古典吉他音樂交流的臺北古典吉他合奏團和創世紀吉他室內樂團，或是強化古典吉他教育成效的卡雷巴羅吉他音樂營等。其設立目的，和臺灣唯一以推廣古典吉他為設立宗旨的民間組織「臺灣吉他學會」相同，都是致力於「建立完整的古典吉他教育體系、培育古典吉他專業人才、參與文化建設、增進本土古典吉他音樂及國際古典吉他音樂文化教育交流、強化一般性音樂教育成效、及提升全民倫理情操」⁵³。

二、學校藝術教育

臺灣古典吉他教育自誕生以來，基本處於邊摸索邊學習的狀態。自 1988 年起，古典吉他主修在大專院校音樂專業教育中歷經 33 年的發展，學校專業藝術教育的古典吉他教學規模逐漸擴大，教學體系也逐步完善。今日，已有多所高校，例如輔仁大學、臺灣藝術大學、國立臺北教育大學，設立古典吉他主修及碩士點，並培養出許多古典吉他優秀人才。例如：絃舞吉他室內樂團，由七位國立臺灣藝術大學畢業的吉他主修學生所組成，團員皆為碩士及以上高學歷演奏家，其演奏能力分別被臺灣、美國、法國、英國等高校所認定，現分別於不同教育體制從事吉他及音樂教學等相關工作，包含社會藝術教育機構教師、中小學校一般藝術教育教師、大專院校如南京師範大學及巴拉圭大學等學校專業藝術教育教師。

多年來，許多專家學者對於臺灣古典吉他的發展方向和教學方法開展深入的研究和探討，並結合古典吉他的發展史以及國外古典吉他教學發展的經驗，為臺灣古典吉他教育探索新路徑。根據當前的學校專業藝術教育發展調查，臺灣的古典吉他教育尚存在以下問題：第一，培養方向不符合就業需求。近 10 年，臺灣大專院校培養的古典吉他學生，以從事古典吉他教育居多。然而，無論是綜合大學、藝術大學，或是教育類大學，對古典吉他主修學生的培養方向，都是強調演奏技術學習，以臺灣藝術大學 110 學年度日間學士班音樂學系撥絃組為例，其專業必修課為《曲式學》《對位法》《撥絃作品研究》《演出課程》，課程缺乏教學實踐訓練。⁵⁴ 使得學生畢業後，只能邊摸索邊教學，無法將學校所學的知識很好的運用在教學中，工作力不從心，影響下一代古典吉他人才培養品質。因此，如果未來將從事音樂教育、教學相關工作和職業，不僅需要一定水準的演奏技術，教學方法、理論經驗等相關知識及學位的學習也是不可或缺的。

第二，課程設置不合理。古典吉他主修的招收人數少，每年每間學校僅招收一位學生。由於人數限制，院系無法為古典吉他主修學生開設特定課程，必須和其他主修學生學習相同課程。以臺灣藝術大學為例，古典吉他主修的學生為修滿音樂專業選修課程學分，必須選擇《大鍵琴作品探討》《即興演奏》或是《德文》等鍵盤、聲樂課程。⁵⁵ 其次，管絃樂團、合唱團、

53 臺灣吉他學會，〈臺灣吉他學會簡介〉，檢索於 2021 年 8 月 30 日，<http://www.guitar.org.tw/myhtm/intro.php>。

54 國立臺灣藝術大學教務處，〈110 學年度日間學士班音樂學系科目學分表〉，檢索於 2022 年 2 月 7 日，<https://aca.ntua.edu.tw/uploads/files/110112.pdf>。

55 國立臺灣藝術大學教務處，〈課程科目學分表〉，檢索於 2022 年 2 月 7 日，<https://aca.ntua.edu.tw/article.aspx?ca=213&id=138>。

室內樂等演出課程為學位必修課程，但由於樂團編制的因素，古典吉他一般無法參與管絃樂團的課程及演出，學生被迫加入學校第二樂團，團員基本為大一、大二未能加入第一樂團的新生、非管絃樂團正式編制的樂器（例如薩克斯風）等。古典吉他學生通常演奏管絃樂曲目的低音管聲部，或是與其他樂器一起演奏改編的曲目。由於音量的限制，即便同時有四把吉他一起演奏，在十幾二十人的小型樂團中，也難以聽見古典吉他的聲音，造成學生學習意願低落，無法提升學生的演奏協作能力。另外，為古典吉他設置的室內樂課程，也因人數的限制時常無法成團，部份學生選擇參加合唱團來完成規定的學分。然而，重奏及協奏的能力是許多國際大賽決賽中所必備及考察的能力，這也使得許多優秀的古典吉他無法踏上冠軍的獎臺。

第三，臺灣缺乏系統的古典吉他教材。臺灣的古典吉他教材紛繁眾多，從早期的海外教本翻譯，到今日的業餘培訓教材、專業教師教學經驗整理，多數是採用索爾、阿瓜多、泰雷嘉、卡雷巴羅等西方的教學法。然而，多數經典教材年代已久，當時的古典吉他已與今日不同，例如 19 世紀浪漫時期索爾所使用的古典吉他是 63.5 公分的古典吉他，體積比現代古典吉他小。阿瓜多時代的琴絃比現代古典吉他的琴絃更細，琴絃材質更容易斷裂等。另外，市面教材多為初學者適用，進階教材的曲目選擇不夠嚴謹，而且多數是練習曲或演奏曲目合集無系統講解。缺乏教學法類的相關書籍，古典吉他教師只能憑藉自己的經驗，將專業教材和業餘培訓教材通用。以上，沒有根據臺灣學生學習情況而設計的教材，缺少教材梳理的建設，造成目前古典吉他教育在演奏技術、教學方法等綜合培養方面尚有許多不足之處。

第四，教師隊伍人才流失。目前，臺灣獲得博士學位的古典吉他教師多達七位，在歐洲學制獲得最高表演文憑的教師也不勝枚舉。然而，大專院校音樂系都以管絃樂團樂器、鋼琴或聲樂為主要發展方向，加上每年招收的古典吉他學生數量稀少，因此大部份學校都以外聘的形式聘請 1-2 位古典吉他教師。在這種僧多粥少的環境之下，許多老師選擇離開臺灣，到其他地方發展。

第五，古典吉他教育相關研究理論不足。古典吉他相關的理論研究及文章，多數發表在古典吉他界自主發行的期刊雜誌中，1970 至 1990 的文章數量還是相當可觀的。然而，此類文章多數未經過業內學者評定而直接發表，其文章品質和學術價值有待商榷。近年來，臺灣吉他界沒有定期發行的古典吉他期刊，也缺少願意寫文章的古典吉他學者，縱觀 THCI 和 TSSCI 等重要學術期刊，也未見與古典吉他相關文章的蹤跡。另外，以「吉他」作為關鍵字，在臺灣碩博士論文知識加值系統中，共檢索出 106 筆與吉他相關的碩博士論文。其中，與「古典吉他」相關的論文為共 40 篇，例如 2020 年輔仁大學音樂學系碩士郭瑞凡發表的《帕格尼尼隨想曲第二十四首吉他詮釋與分析》、2019 年臺北市立大學音樂學系碩士在職研究生：王百祿發表的《韋瓦第〈D 大調魯特琴協奏曲 RV93〉之吉他編曲及數字呈現》等多從演奏詮釋、作品分析等方向對古典吉他進行研究。40 篇論文中僅有 3 篇論文與古典吉他教育相關（2014

年國立臺北教育大學音樂學系碩士翁士涵發表《吉他演奏傷害之局部肌張力不全症的探討》，2013年國立台南大學音樂學系碩士蔡佳靜發表《吉他團體課教材之內容分析》，1999年輔仁大學音樂研究所碩士葉秀科發表《魏拉·羅伯斯吉他協奏曲與十二首練習曲·五首前奏曲風格·左右手技巧之關聯》），而僅1篇論文與古典吉他歷史發展相關（2020年國立臺北教育大學音樂學系碩士曾玉玲發表《台灣吉他圖像歷史》）。⁵⁶關於古典吉他教育、古典吉他歷史發展等論文稀缺，進而導致了臺灣古典吉他教育的相關研究理論明顯滯後。

儘管，臺灣古典吉他教育現狀仍存在許多問題，未來可以從以下幾點發展途徑改善。首先，改變大學課程設置，以學生未來職業為培養目標，增加教學實踐活動及課程。第二，增加學生社會實踐，例如推廣古典吉他合奏團，積極爭取與古典吉他合奏團合作機會。第三，聯合古典吉他專業教師及主修學生，完善古典吉他教材建設，並在學校課程中增加教材學習、實踐、使用等課程。第四，聯合臺灣古典吉他作曲家，除了增加教材中臺灣音樂曲目外，要求學生演奏臺灣古典吉他音樂，推廣臺灣古典吉他音樂。第五，重視學術研究，學術、碩士論文等跳脫音樂演奏詮釋，研究更多古典吉他教育新問題，提出新觀點，構建古典吉他教育新理論等。

肆、結語

臺灣，位於太平洋海上的一座小島；吉他，一樣來自西班牙的外來樂器。兩者看似永不相交的平行線，卻交織著許多愛樂人的心，從民歌時期的民謠吉他風潮，直至近代的電吉他流行樂潮，更甚至拓展至古典吉他的學習熱潮，吉他演奏者們懷著不一樣的愛好，心中卻有著同樣的信念，那就是為推廣吉他的不遺餘力。

臺灣古典吉他教育在萌芽時期受限於師資力量和教材資源，加上外界社會動盪等因素，其發展曲折艱辛且緩慢。在此時期，教學多為口授相傳，教材主要為日譯版本的《卡爾凱西教本》《阿裡納斯奏法大教本》，以及當時古典吉他教師改編或創作的音樂作品。而1956年《吉他月刊》的創辦，為臺灣古典吉他教育帶來轉機，此月刊不僅為古典吉他教育者提供交流的平臺，更普及了古典吉他及其音樂。1960年代起，臺灣古典吉他教育迎來蓬勃發展時期。在此時期，臺灣古典吉他教育與國際間往來密切，許多國際演奏家如高絲妲·奧斯卡·吉利亞等來到臺灣演出，並舉辦大師班。由於教育的需求，許多重要的古典吉他月刊如《吉他雜誌》，古典吉他教本如《西班牙吉他教本》等教材資源也在這一時期紛紛出版。加上國外樂譜及視聽影像的流通，許多學者開始鑽研海外文獻、古典吉他教學法，並且進一步的與國外古典吉他專家交流，探討演奏技巧、教學教法等。此一階段，無論是研究或是教學，其成果都為今日的古典吉他教育打下堅實的基礎。臺灣古典吉他教育的穩定繁榮期，從1980年第一批留學海外的古典吉他學習者陸續學成返臺起至2000年，是臺灣古典吉他教育最繁盛、

56 臺灣碩博士論文知識加值系統，〈吉他〉關鍵詞檢索，檢索於2022年2月7日，<https://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=ceMCWJ/search#result>。

發展最快速的一段時間，更是古典吉他進入學校專業藝術教育的第一步。在此時期，古典吉他教師們開始反思教學所存在的問題，對於市面參差不齊的古典吉他教材做出分析檢討，意識到從演奏到理論的重要性，舉辦各種古典吉他音樂學術討論。除了三本重要的期刊《千禾吉他通訊》《吉他音樂》《古典吉他樂訊》之外，古典吉他教師們也努力籌備「吉他協（學）會」，第一次舉辦國際音樂營和全國古典吉他比賽。除此之外，此時期人才輩出，不僅有了理論譯述上合適的人才，更有參加國際大賽資格的古典吉他演奏者。更重要的是，古典吉他教育家意識到文化認同的重要性，重視臺灣本土古典吉他音樂的作品，努力推動臺灣創作和編曲。

歷經時代的變遷，臺灣古典吉他教育在許多前輩專家的共同努力下，今日已遍佈全臺灣。讓古典吉他從小眾娛樂進入大眾視野，從業餘愛好到專業學習，從民間音樂會發展至音樂廳大雅之堂。今日的臺灣古典吉他教育，在社會藝術教育、學校專業及一般藝術教育方面都已逐步進入成熟穩定階段。無論是臺北古典吉他合奏團、臺北創世紀室內暨吉他樂團、臺灣吉他學會、米可吉他等社會藝術教育機構，還是強化古典吉他教育成效的卡雷巴羅吉他音樂營，都以推廣古典吉他為唯一目的，並已取得一定的成就。然而，在學校專業藝術教育方面，即便古典吉他教學規模逐漸擴大，教學體系也逐步完善，培養許多優秀的人才，仍有許多待改善之處。例如：培養目標應符合就業需求、課程應以古典吉他專業為導向設置、完善古典吉他教材建設、重視教師人才及臺灣古典吉他音樂作品、重視古典吉他學術研究等。希望透過本文的梳理，未來的古典吉他學子能夠對臺灣古典吉他教育的歷史脈絡有一定的瞭解，也希望透過以上臺灣古典吉他教育現狀的剖析，為臺灣古典吉他教育的未來發展方向提供實際的思考及建議，相信與國際一線古典吉他教育齊頭並進指日可待。

伍、參考文獻

- 千禾出版社。〈幾本具有歷史意義的吉他教本〉。《千禾吉他通訊》第 1 期（1981 年）。
- 小原安正。〈第四屆東京國際吉他比賽辦法〉。《吉他音樂》第 9 期（1982 年）。
- 米可吉他。〈關於米可〉。檢索於 2021 年 12 月 14 日，<https://mikoguitar.com.tw/about-us/>。
- 巫景益。〈南門音樂班應試苦樂記〉。《吉他音樂》第 26 期（1983 年）：44-45。
- 林水占。〈恩師胡樹琳先生吉他行傳〉。《吉他音樂》第 15 期（1982 年）。
- 林正言。〈臺灣吉他月刊遺漏之重要一頁〉。檢索於 2021 年 12 月 14 日，<http://www.798com.com/article-21576-1.html>。
- 柯懿芳。〈卡雷巴羅學派暑期吉他音樂營〉。檢索於 2021 年 12 月 14 日，<https://guitarkol.pixnet.net/blog/post/58665973>。
- 徐昭宇。〈全國古典吉他唱片總目（一）〉。《吉他雜誌》第 1 期（1978 年）。
- 徐昭宇。〈國內活動消息〉。《古典吉他樂訊》第 4 期（1992 年）。
- 徐昭宇。〈國內活動報導〉。《古典吉他樂訊》第 3 期（1992 年）。
- 翁柏哲。〈打開天窗說亮話〉。《吉他音樂》第 13 期（1982 年）。
- 翁柏哲。〈本省的吉他概況〉。《吉他音樂》第 12 期（1982 年）。
- 馬貞維。〈探討民國時期吉他發展狀況〉。《星海音樂學院學報》第 1 期（2019 年）：49-60。
- 高雄人。〈歲末走筆〉。《吉他音樂》第 20 期（1983 年）：37-38。
- 國立臺灣藝術大學教務處。〈課程科目學分表〉。檢索於 2022 年 2 月 7 日，<https://aca.ntua.edu.tw/article.aspx?ca=213&id=138>。
- 國立臺灣藝術大學教務處。〈110 學年度日間學士班音樂學系科目學分表〉。檢索於 2022 年 2 月 7 日，<https://aca.ntua.edu.tw/uploads/files/110112.pdf>。

- 常天倫。〈張悅志訪問記〉。《吉他音樂》第 23 期（1983 年）：18。
- 常天倫。〈前人未踏〉。《吉他音樂》第 44 期（1985 年）：4-7。
- 張喬治。〈1981 年國際吉他比賽成績〉。《吉他音樂》第 8 期（1982 年）。
- 張喬治。〈走向馬德里之路〉。《吉他音樂》第 9 期（1982 年）。
- 張喬治譯。〈金琴憲訪記〉。《吉他音樂》第 19 期（1983 年）：49-50。
- 陳榮華。〈歷史的開端〉。《吉他音樂》第 15 期（1982 年）。
- 黃玲玉、王靖玟。〈從臺灣社會變遷中探討以吉他為題材之創作歌謠〉。《音樂研究》第 13 期（2009 年）：109-155。
- 黃修禮。〈發刊詞〉。《古典吉他樂訊》第 1 期（1991 年）。
- 葉登民。〈一九九二年世界著名吉他比賽消息〉。《古典吉他樂訊》第 3 期（1992 年）。
- 臺北創世紀室內暨吉他樂團。〈臺灣國際吉他藝術節暨大賽〉。檢索於 2021 年 12 月 14 日，
<http://www.tigf-tw.org/>。
- 臺灣吉他學會。〈臺灣吉他學會簡介〉。檢索於 2021 年 8 月 30 日，<http://www.guitar.org.tw/myhtm/intro.php>。
- 臺灣碩博士論文知識加值系統。〈吉他〉關鍵詞檢索。檢索於 2022 年 2 月 7 日，<https://ndltd.ncl.edu.tw/cgi-bin/gs32/gswweb.cgi/ccd=ceMCWJ/search#result>。
- 蔡正信。〈真情比酒濃〉。《吉他音樂》第 26 期（1983 年）：42-43。
- 鄭勳哲。〈新春閒話：談臺灣的吉他雜誌〉。《吉他音樂》第 7 期（1982 年）。
- 謝佳樺。〈訪洪冬福老師〉。《吉他音樂》第 12 期（1982 年）。
- 顏秉直。〈卷首〉。《吉他音樂》第 6 期（1982 年）。
- 顏秉直。〈卷首〉。《吉他音樂》第 9 期（1982 年）。

顏秉直。〈論譯名〉。《吉他音樂》第 20 期（1983 年）：43-46。

顏秉直。〈英國皇家音樂院吉他科考試曲目〉。《吉他音樂》第 46 期（1985 年）：17-18。

羅文芳。〈第一屆全國古典吉他比賽初賽名冊與自選曲〉。《古典吉他樂訊》第 2 期（1991 年）。

羅文芳。〈講習會課程安排〉。《古典吉他樂訊》第 2 期（1991 年）。

嚴瑞祥。〈西班牙音樂在臺灣〉。《樂覽》第 83 期（2007 年）：19-25。

Minshe。〈以歌唱之名：吉他在臺灣音樂知識正統與技術物選擇間的學院常民衝突〉。檢索於 2021 年 8 月 20 日，<http://circlepointnine.blogspot.com/2014/02/blog-post.html>。

銅管音樂風格與樂器進化歷史之影響

鄧詩屏

國立臺北藝術大學音樂系兼任副教授

摘要

此文所研究的面向主要是以樂器發展歷史與音樂風格的觀點來探討銅管樂器家族在工業革命之前與之後產生的重要改革，再進一步探討銅管樂器在音樂史發生了哪些重要的音樂風格發展，以今日觀之，樂器革新對於現代銅管樂器演奏風格的演變至關重要。在探討銅管音樂風格演變之前，確有必要先對早期銅管樂器相關歷史進行了解，銅管樂器家族是人類歷史上年代久遠的產物，最早被納入音樂殿堂的銅管樂器是自然號圓錐管系列的樂器，其次，在十五世紀，長號也加入了宗教音樂的行列，而小號由室外用途走入室內演奏的時間則更晚一些。在探討現代銅管樂器決定性的大改革之前，本文將回顧銅管家族的歷史與軌跡，以期建立全面的清楚概念。

關鍵詞：銅管樂器、泛音系列、自然樂器、樂器改革、工業革命

The influence between brass music and the instrumental innovation history

DENG, Hsei-Ping

National Taipei University of the Arts Department of Music Adjunct Associate Professor

Abstract

The research direction of this paper is mainly to explore the reforms of the brass instrument family before and after the industrial revolution from the perspective of the development history of musical instruments and musical styles, and then to further explore what brass music have developed in the history of brass instrumental innovation. Seen today, instrumental innovation is crucial to the evolution of modern brass playing styles. Before discussing the evolution of brass music style, it is necessary to understand the history of early brass instruments. The family of brass instruments is a product of human history. The earliest brass instruments included in the music hall are the natural horns, in the fifteenth century, the trombone also joined the ranks of religious music, while the trumpet moved from outdoor use to indoor playing later. This article will review the history and style trace of the brass family in order to develop a comprehensive and clear concept.

Keywords: Brass Instruments, Harmonic Series, Natural Instruments, Instrument innovation, Industrial Revolution

本文研究的面向主要是以樂器發展歷史與演奏風格方面的觀點來探討銅管樂器家族的早期發展歷史以及步入現代之後產生的種種重要改革歷程，並且再進一步探討銅管樂器音樂風格發展所受到的影響。以今日觀之，樂器革新的努力並不只存在於十九世紀工業革命之後對於現代銅管樂器的改良過程，而是普遍存在於每一個時代，從古至今，一代又一代的作曲家努力實踐與創新各種演奏風格，而演奏者與樂器工匠則從未停止樂器革新的試驗，到底是演奏風格的演變帶動了樂器改良的腳步，還是樂器改良的成就啟發了銅管音樂風格的轉變，這個論辯或許是正反並存的現象，不可能有一個斬釘截鐵的答案，然而探討銅管音樂風格演變與樂器進化歷史彼此之間互相影響的內容是極有價值的，且對於理解早期銅管音樂與現代銅管演奏風格的源流至關重要。

在探討十九世紀社會的變遷與藝術風格的起落之前，確有必要先對早期銅管樂器相關歷史進行了解，以對後續的研究做好基礎工作。銅管樂器家族是人類歷史上年代久遠的產物，最早被納入音樂殿堂的銅管樂器是自然號圓錐管系列的樂器，其次，在十五世紀，長號也加入了宗教音樂的行列，而小號由室外用途走入室內演奏的時間則更晚一些，是最後被馴化的樂器。在探討十九世紀銅管樂器的大改革之前，本文第一部分會先回顧銅管家族的歷史與軌跡，以期建立全面的清楚概念。

現代銅管樂器出現的時期在十九世紀上半葉，當時歐洲的音樂空氣依然屬於浪漫派音樂早期風格，在銅管樂器演奏風格方面並沒有迫切的改革運動發生，因此現代銅管樂器的催生動力乃是來自工業的進步，因為工業革命帶來的精密機械與製造器具快速地提升樂器製作方式，無論在材料，精密度與耐用度各方面都大幅度進步，銅管樂器因金屬工藝的進步得到革命性的進步。

自中世紀以來，西方音樂的藝術風格經歷過許多變遷的過程，無論是鍵盤音樂，木管樂器家族或是弦樂器家族都有豐富的風格變化，然而銅管樂器家族則變化極少，至少在十九世紀之前，銅管樂器的音樂語法是相對單純簡明的，儘管當時歐洲的複音音樂在結構方面已經發展的無比複雜，然而受限於自然泛音系列的物理限制，自然系列銅管樂器的音樂表現力受到很大的限制，似乎難以與現代接軌，而十九世紀的樂器革新正是銅管樂器走向多元與現代化風格的轉捩點。本文的題綱就是探討銅管音樂演奏風格與現代樂器革新的連結基礎，並且進一步發現銅管音樂美學思維的決定性變化。

一、早期銅管樂器發展概述

銅管家族成員頗多，在研究十九世紀銅管演奏風格的演變之前，必先追本溯源，重新溫習在十九世紀之前銅管樂器家族的發展簡史，為稍後的探索打好基礎。

顧名思義，銅管樂器（Brass Instruments）的名稱起源似乎來自它們的製作材質，然而

這並不是正確的概念，所謂銅管樂器的分類準則乃是在於吹奏發聲的方法，與樂器材質完全沒有關係。一切被此分類準則納入銅管家族的樂器都有一個共通點，就是其發聲方式是由演奏者吹送肺部氣流以振動雙唇而來，任何想要吹響銅管樂器的努力都必須遵從上述之共通原則，缺一不可。簡單解釋其原理可借用小提琴為例，氣流之功能與琴弓相似，乃是震動之發起者，雙唇的功能則與琴絃相似，在氣流能量推動下創造完整震動，最後再經由銅管樂器管身之共鳴放大形成音色，這也與小提琴共鳴箱之原理相同。最早的銅管樂器來自大自然產物，例如海螺殼，獸角，中空樹幹等等，這些自然的共鳴體很適合先民鼓動雙唇鳴鳴作響，其材質當然不是金屬，即使是現代也有許多樂器製造商以玻璃，壓克力或是塑膠製作各種銅管樂器，由此可見銅管樂器之名稱與其材質無關。

在銅管家族中出現最早的成員是海螺、獸角一類的大自然材質發聲工具，具備同樣功能的大自然產物也有中空的竹子，樹幹或是中空的動物脛骨之類的工具，其共同點則皆為中空共鳴體，足以將演奏者雙唇的震動加以放大並添加獨特音色。這一類的原始發聲工具嚴格來說並不能被稱為樂器，而是較為接近一種揚聲設備，用於儀式性的法器，或是傳遞信息的工具。¹ 想像原始人類在海邊拾獲巨大海螺之後不經意地在破損開口處吹出低沉宏亮的聲音，那是多麼意外的驚喜，又例如獵人在中空的水牛角上巧合地吹出響亮號角聲，這種巨大的發現顯然會立刻改變人類聚落的通訊方式，也會立刻被使用在各種儀式與慶典中，畢竟銅管樂器的音量與音色具有神祕色彩與強大力量，因為那深遠宏大的聲音來自人力所創，卻可以融合大自然，人類本能上會主動將生活上的特殊活動與之連結。

二、金屬工藝帶來的變革

從樂器進化歷史的角度來看，先民必定早就明白某些基本原理，例如，長度越長的獸角聲音就越低沉，體積較大的海螺比小一些的海螺吹奏起來聲音更低沉等等，但是先民苦於資源匱乏與工藝水準低落，基本上並無法輕易解決自然樂器的音高問題。直到人類的文明進入運用金屬製作器物的時代，例如青銅器時代或是鐵器時代，人類掌握了一定的冶金技巧之後，就可以藉由使用延展性強的金屬製作長度更長的號角類樂器，其原理與音色雖然與獸角或是海螺仍屬於同一系統，但是長度的增加，也使得號角的泛音系列更完整，並且得以演奏更寬廣的音域，並且，可以更精準地測量金屬管身的長度，製作出許多管長完全相同的樂器。此一重要的發現使先民在銅管樂器的製造與運用上得到重要的進展，加長管身長度可以得到更寬廣低沉的音域，反之，則得到較為直接且明亮的音色。

當人類將金屬鍛造的要領使用在樂器製造上，另外一種重要的改革也隨之而來，那就是「圓筒形」(Cylindrical)管身的出現。圓筒形極少在各種大自然產物當中被發現，因為大自然生長定律基本上遵從「黃金比例」定理，因此海螺，獸角這一類自然產物皆以「圓錐形」

1 Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, London: the Belknap press of Harvard University press, 1986, 10.

(Conical) 方式生長，在久遠的銅管樂器發展歷史當中有一段很長的時間圓錐形管身的自然樂器是唯一的銅管樂器。顧名思義，圓錐管系統樂器起源於最原始也最自然的圓錐狀的海螺、牛角、中空獸骨之類的自然材質，其共鳴腔是由窄而寬，逐漸放大的，音色雄渾、溫暖。而圓筒系統樂器則是由人類工藝設計發明而來，其共鳴管腔之內徑絕大部分是寬窄相同的，而它的聲音特色是投射力強、明亮有力的。上述的銅管樂器演變發生得非常早，根據古物出土的證據顯示在埃及、希臘或羅馬的文明遺跡之中都找到金屬或象牙製成的銅管樂器，不僅有圓錐管號角類樂器，也包含圓筒管系列的喇叭，造型多具有創意，推測為君王儀仗或宗教儀式用途為主。

瞭解了銅管樂器的源起乃是由圓錐管號角家族開始的事實，就可以明白小號所屬的圓筒管喇叭系列銅管樂器並非大自然的產物，而是人類由經驗中實驗與學習而來的思想結晶。在二十一世紀所常見的銅管樂器家族，仍然可被區分為圓錐管系統以及圓筒管系統這兩大類。其中，法國號與低音號屬於圓錐管系統，而小號與長號則皆屬於圓筒管系統。²

在金屬工藝被用在設計製造各種形形色色的銅管樂器之後，銅管樂器歷史發生了第一次重要的變革，從此脫離了原始樂器的範疇，進入文明歷史之精細工藝時代。

三、對於旋律的渴望所推動的革新

儘管銅管樂器的運用與製作在人類文明史上發生的如此之早，銅管樂器在外型與製造原理上卻毫無變化地維持了很長的一段歷史。

西元十五世紀文藝復興時期，銅管樂器家族在新的音樂風格浪潮中迎接了一次重大變革。例如圓錐管的高音銅管樂器「木號」(cornetto) 出現，工匠發現在管身上鑽孔的方法，便於演奏者吹奏自然泛音系列以外的音階。從外型來看，木號與自然小號完全不同，因為木號的管身很短而且呈圓錐狀，材質方面也由烏木或象牙取代早已慣用的黃銅，這種樂器奏出的效果確實具有旋律功能，但在運作上並不容易操控，音量與音準皆不甚理想，因此「木號」這種樂器屬於一種過渡性質的風格發展，在巴洛克時期已不再被作曲家使用，沒能成為一種長存的風格。³

無論如何，木號的出現說明了一個樂器發展史的普遍現象，亦即音樂風格的思維演變可以成為樂器製作革新的動力，這種現象其實也適用在人類文明史上萬千器具用品的發展革新，先產生需要與想像，再產生製作方法上的革新。

早期人類在樂器製造上的概念不外乎來自對於旋律的渴望，至於音色，節奏等等則是附屬於旋律的其他音樂元素。任何民族對於音樂的認知必定始於人聲，由人類自己唱出的歌聲是一切音樂的起源，因此所有的樂器在試驗階段總難免是以人聲為設計模範。銅管樂器雖然

2 Philip Bate, *The Trumpet and Trombone: An Outline of Their History, Development and Construction*, 2nd Edition, New York, Norton, 1978, 4.

3 Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, 203.

在人類歷史上出現的很早，並且在器樂領域表現傑出，然而古代銅管樂器只能演奏自然泛音系列而缺乏完整的旋律演奏能力則是不爭的事實，或許在文明史上曾有許多傑出音樂家思考過如何設計出可以演奏完整旋律的銅管樂器，其成果在十五世紀之前始終不明顯，因此，木號的問世在樂器改革歷史上的意義當然不凡，它代表著旋律與銅管樂器結合之可能性。文藝復興時期作曲家發現木號這種樂器結合了銅管樂器吹奏方法以及木管樂器的設計原理，創造出一種獨特的質感，更重要的是木號可以藉著指法與音孔設計的配合演奏出一個半八度的完整半音階，這個事實清楚說明了銅管樂器演奏旋律的潛力，進而創造出許多精彩的銅管音樂內容，這個重大發展為日後的銅管樂器革新埋下重要的伏筆。

「長號」在十五世紀的發明是另一件大事，它的運作原理是以精密的雙層套管做為管身的主要部分，再由樂手的手臂動作推拉改變管長，進而達到改變基礎音的目的，如此便可吹奏出完整的半音階了。這是一種十分高明的方法，尤其適合中、低音域的銅管樂器，無論在音準、音量與音色上都能達到很高的水準，因此長號的伸縮套管結構一直與時俱進，從未落伍，並得以發展長存。由獵號與郵號逐步發展而來的「自然號」也在十五世紀走入室內演奏，成為高貴溫暖的音色象徵，它的管身再度加長了，號嘴內徑加深，因此音域寬廣，表現力也更強。

在十九世紀之前，「自然小號」的外在變革是最少的，除了因應調性的需要而有各類管身長度的變化之外，自然小號的音色與音域並無改變，文藝復興時期木號的風行短暫的搶走了一些自然小號的鋒芒，然而木號消失於歷史舞台之後，自然小號仍活躍了三百年。自然小號在十九世紀之前的演奏風格，在樂器製作沒有革新的情形之下，卻依然有很大的變化。其主因在於作曲家創作的藝術需求，以及樂手在吹奏技巧上的突破。本來自然小號的演奏領域就被限制在自然泛音系列的範圍之中，並沒有吹奏較複雜旋律的能力，這也是文藝復興時期木號出現的主因。但是木號的音色界於號角與木管樂器之間，並不具備自然小號的音色特質，因此，木號被視為不同於小號的高音旋律樂器，無法取代自然小號既有的角色。進入十七世紀之後，歐洲音樂風格進入數字低音時代，音樂風格非常重視高音旋律線的鋪陳，無論是小提琴，高音木管樂器或是人聲的表現力都發揮到了極致，自然小號的演奏技法也受到十七世紀華麗繁複風格的影響，產生了新的華彩高音吹奏法（Clarino），可以成功運用這種演奏法的小號樂手，能夠在第四或第五泛音系列演奏音階，這也就意味著能夠掌握演奏旋律的能力，而演奏音階的能力則在十七、十八世紀的時代風格裡扮演重要的角色。在巴洛克時期，這種超技高音吹奏法傳遍歐洲，真正精通此技法的樂手或許並不多見，但已足夠讓作曲大師將之納入音樂語言之中。例如義大利地區的維瓦第（Antonio Vivaldi, 1678-1741）、柯瑞里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）、塔替尼（Giuseppe Tartini, 1692-1770）等作曲家，英國的大師普賽爾（Henry Purcell, 1659-1695），德國的大師巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）、韓德爾（Georg Friedrich Handel, 1685-1759）、泰雷曼（Georg Philipp Telemann, 1681-1767）等作曲大師，皆不約而同的為小號譜寫了不朽的篇章。巴洛克時期的確是小號

（自然小號）的黃金時期，並非來自樂器的改良或革新，而純粹是透過樂手的自我提升與作曲家對於旋律的渴望，共同為小號創造了一個輝煌的時代。在巴洛克時期，小號的地位在銅管樂器家族裡一枝獨秀，法國號的鋒芒遠遠不及，長號僅位居數字低音的一員，偶爾在宗教音樂裡扮演伴奏的角色，木號則已經退出舞台，唯獨小號經常擔綱獨奏重任，並且在巴洛克時期音樂歷史上留下許多經典作品。⁴

四、簡化運動導致銅管樂器改革停頓

由於十八世紀初古典音樂風格的轉變，使得巴洛克小號的光輝無法持續下去，在十八世紀中葉以後，小號的重要性已大為褪色，主要原因是巴洛克風格的過時與消失，取而代之的新風格強調的是均衡、節制、與典雅，自然小號在超高音域上的華彩獨奏已無用武之地，作曲家既然已不再崇尚高入雲霄的器樂華彩樂段，就會大幅度削弱小號在樂團當中的表現空間，取而代之的是法國號的重要性。古典時期作曲家也不再譜寫小號協奏曲，使得巴洛克盛行百年的小號超技高音吹奏法失去了舞台。

奧地利大師海頓（Franz Joseph Haydn, 1732-1809）晚年為他的朋友—宮廷小號手魏汀格（Anton Weidinger, 1767-1852）譜寫《降E大調小號協奏曲》（1796）之前，歐洲大陸已有半個世紀不曾見到作曲家為小號創製協奏曲了，小號之備受冷落可見一斑。在古典時期，小號幾乎失去了所有的獨奏舞台，幸好它仍然是管弦樂團不可或缺的成員，作曲家仍然相當器重小號的聲音特質，只是不再將小號視為理想的獨奏樂器。法國號則受到重視，不僅在室內樂與管弦樂團作品扮演吃重角色，也成為古典時期重要獨奏樂器，而長號則是在古典晚期才逐漸被加入管弦樂當中，慢慢成為重要的樂團合奏樂器。在十八世紀末古典時期，所有的木管樂器如長笛、雙簧管、低音管以及較晚加入行列的單簧管都普遍受到歡迎與重用，作曲家紛紛為它們量身訂製協奏曲，讓它們充分揮灑自己的特色。銅管樂器家族當中的法國號，也藉著新發展出來的「手塞音」（hand stopped）技巧增進了自己的旋律表現力，因而擠身於受作曲家青睞的獨奏樂器行列，大放異彩。

十八世紀晚期，長號由宗教音樂伴奏樂器的地位，逐漸進入管弦樂團，成為不可或缺的角色，似乎只有小號獨自黯淡。小號在十八世紀晚期光輝不再的情形，並未藉由海頓所創作的小號協奏曲而得到扭轉，儘管海頓大師的創作絕對是一首經典傑作，然而，魏汀格所使用的「按鍵式小號」（keyed trumpet）並未成功，也沒有普及化，換言之，「按鍵式小號」是一種失敗的改良作品。雖然海頓的音樂成功了，但是十八世紀末小號的改良並未成功，因此小號的實質表現力並沒有提升。然而小號音樂地位的再一次翻轉終將來臨，轉捩點就是十九世紀工業革命浪潮為銅管樂器的革新所帶來的改變。

4 陳錫仁，《小號演奏藝術研究》，台北：樂韻出版社，2008，30。

五、銅管樂器的革新方案

十九世紀在歐洲大陸產生的工業革命對於銅管樂器革新與音樂創作風格的影響極為巨大，而此劃時代的樂器革新基本上來自於作曲家在配器思維或音樂內容方面產生了越來越強大的新需求，所以對樂器的製造產生了不同層次的要求所致。當然，筆者相信任何一個時代都有音樂家對樂器的性能與演奏極限擁有無限的想像與新期待，然而，十九世紀銅管樂器的新面貌實在太先進且出乎音樂界意料之外，因此它可以被形容為革命性的進展也不為過。

十九世紀銅管樂器革新的核心，基本上就是以有效的機械裝置（通常是活塞或是轉閥）在自然小號或自然號的管身之上連結調音管，藉由活塞或轉閥的靈活機械操作，可以快速地加長管身或是回復原狀，其改良結果就是小號與法國號可輕易在完整音域上演奏半音階。在筆者進一步說明這一段重要的銅管發展歷史之前，有必要先解釋活塞、轉閥與調音管運作的原理與來龍去脈，已近一步探討它們優美、簡單且有效果的運作方式。

前文提到，人類很早就發現不同的管長會產生基準音不同的泛音系列，千百年來，如何改變銅管樂器的管長就一直是樂器製造者最關切的議題。以自然小號為例，若是吹奏一首 D 調的樂曲，就必須使用一把管身長度的剛好可以吹奏出以 D 為基礎音的自然小號，方能吹奏出符合樂曲調性的自然泛音系列。因此，若是演奏的曲目改為 F 調樂曲，樂手就必須攜帶以 F 音為基礎音的樂器方能符合所需。依此類推，不難瞭解這樣的情形是多麼的不方便，樂手總不能隨身攜帶六、七把樂器以備不時之需！因此，樂器製造商便發明了調音管來因應上述情況，以一把樂器配上許多可隨時替換的調音管以靈活調度數種不同泛音系列，因此，無論樂曲的調性如何轉變，樂手都可以快速的轉換樂器上的調音管以符合所需。如此一來，樂手只需攜帶一把樂器，再多攜帶幾套不同調性的的調音管，就可以應付基本的演奏需求，十分輕省方便。一般而言，在十九世紀之前的古典音樂作品並不會出現頻繁轉調的情形，尤其不會頻繁使用遠系調，因此小號與法國號所仰賴的調音管轉調方法是足以應付當時的音樂曲目。至於長號則由於本就具備優秀的半音階演奏功能，因此不在此限。⁵

對作曲家而言，活動式調音管只解決了自然號泛音系列轉調的問題，仍然無法解決它們不能吹奏旋律的問題。相較於木管樂器家族的旋律吹奏能力，自然系列銅管樂器與之相比簡直是相去不可以道里計，面對此一缺憾，多少理論家、音樂家、能工巧匠都竭力試圖找出解決方案。例如十五世紀的木號，以仿自木管樂器的音孔系統，可以成功吹奏約一個半八度的音階，此一嘗試風行百年但以失敗收場。十七、十八世紀小號演奏家發展超技高音演奏法，加上整個歐陸優秀作曲家的精彩創作，讓自然小號在低音域吹奏旋律（其音域與當時雙簧管的最高音域相當），開創了小號的黃金世代。但此一超技高音演奏法在古典時期消失無蹤，古典時期作曲家也對舊時代的表現方式避而遠之，使它全面失傳。

十五世紀伸縮長號的發明，讓中低音的銅管樂器得以完整且靈活的吹奏全音域的半音

5 鄧詩屏，《從巴哈到海頓時期的小號演奏風格演變》，台北：文史哲出版社，2008，39。

階，此一伸縮雙套管機制的發明非常優秀，不僅傳承至今而且發揚光大，堪稱是極成功的改革發明，然而這僅僅造福中低音銅管樂器（圓筒型式），無法應用於小號與法國號等中高音銅管樂器上。法國號也在十八世紀晚期成功地發展出手塞音的演奏技巧，以手掌與號口的閉合程度改變音高，達到吹奏音階的目的，此方法僅為權宜之計，並無法解決音質不統一與音準不佳的問題。至於十八世紀末在維也納製作的按鍵式小號，則是模仿木管樂器的半機械式閉孔系統為基礎，音色難以平均，音準也不理想，因此並未流傳至十九世紀。值得一提的是，這機械式閉孔系統為基礎完成的樂器也可見到應用在低音蛇型號（serpent）上，雖然效果還不錯，然而蛇型號也沒有成功流傳下來。⁶

六、精密工業帶來新方案

為了良好的解決銅管樂器（長號除外）無法演奏完整半音階這個問題，小號與法國號必須參考長號的成功之處，如何有效的改變管長且不會影響音色成為成功的關鍵。活動式調音管可以移調，音質也不受影響，但是缺乏效率，無法快速轉換，根本緩不濟急。按鍵閉孔系統已證明不適用於銅管樂器，因為會導致音質與音準不佳的問題。至於長號的伸縮雙套管方式則並不適用於小號，因為小號的音域高，泛音間隙很窄，伸縮套管的動作無法如此快速而精準的運作，而法國號則屬圓錐管系統樂器，根本無法安裝圓筒式的雙套管。

活塞（piston）與轉閥（rotary）裝置的發明為銅管樂器的改革提供了沃土。所謂活塞運動，乃指活塞本體與套缸之間垂直的運動模式（類似針筒或引擎汽缸），而轉閥運動，則指活閥本體與套缸之間水平的運動方式（類似車輪或風車軸承），無論是活塞或是轉閥裝置，它們被安裝在銅管樂器之上的作用就是可以快速連接固定的調音管，透過裝置的旋轉（垂直或水平）就可以輕易地達到上述目的。十八世紀晚期歐洲的工業革命，大幅地改進了動力系統與金屬工具的精密度，例如以蒸汽機為動力來源，以活塞傳遞動力，以轉閥帶動齒輪就可以輕易的推動火車。機具的進步工藝製造出更精密的工具與零件，以上種種皆為樂器的改良革新創造了良好環境。這一類垂直或水平旋轉的機械裝置都必需仰賴良好的圓周內徑精密度，以及可靠耐用的金屬材質，這些精密工藝水準在精密工業發展之前是難以辦到的，至少是不可能使用在大量製造方面。

西元 1814 年，第一組活塞被連接到自然小號的管身上，以金屬彈簧為動力的活塞被按下則可連接一段額外加長的固定調音管，放開活塞則彈簧的彈力立刻將活塞送回原位，並同時封閉調音管通道。這個設計簡單明快，可以迅速連接或封閉外加的調音管，方便在兩種調性之間快速來回。⁷

6 Emilie Mende and Jean Pierre Mathez, *Pictorial Family Tree of Brass Instruments in Europe*, Bulle, Switzerland, Editions BIM, 1978, 59.

7 陳錫仁，《小號演奏藝術研究》，42。

當然，聰明的設計師立刻就發現，若是同時安裝兩組活塞且分別連接不同調性的調音管，將可以利用活塞的不同組合而產生四種組合，分別是（一）完全不按活塞。（二）只按下第一活塞。（三）只按下第二活塞。（四）同時按下第一與第二活塞。上述四種組合表面上的意義只是一種排列組合的可能性而已，但是若考慮到不同的調音管所代表的調性關係，那麼這些不同的組合方式就代表四種調性之組合，具有很強的音樂上的意義。

在 1814 年之後，活塞與轉閥的實驗進行了很長的時間，樂器製造商發現優秀的解決方案必須兼顧兩個重點才算成功，（1）機械裝置不宜太笨重，且操作方式不可太複雜。（2）可吹奏全音域半音階，且音色平均。

活塞的設計方案巧妙地兼顧了上述兩大要求。首先，設計者必須妥善處理自然小號的管長問題，因為十八世紀自然小號的管長約等於長號的長度，這代表自然小號與長號的基礎音是同樣低的音，差別在於小號管身窄、號嘴淺，且多使用第三與第四泛音系列的高音域。十九世紀引進新的活塞系統，首先就必須將小號的長度減少一半，由二點八公尺縮短至一點四公尺，如此一來將基礎音提高了一個八度，更符合小號慣用的音域，並且縮短了調音管的長度，不但重量銳減且操作更方便。其次，設計者必須決定活塞的數目以及外加調音管的長度（調性）。這兩個問題是互為表裡、息息相關的，一組活塞太少，兩組活塞不足，而四組活塞則嫌累贅，三組活塞正好夠用而且重量適中。再回來探討外加調音管的長度（調性）問題，由於小號的長度已經減半，基礎音提高了一個八度，小號的常用音域已改變至第二與第三自然泛音系列，而不再是自然小號慣用的第三與第四泛音系列了，因此，設計者僅需考慮主音到屬音的組合方式即可，由於任何調性的主音到屬音的半音階都僅有七個半音，因此設計者僅需在三組活塞上分別加上低於基準音小二度（半音）、大二度（全音）與小三度（全音加半音）三種長度的調音管即可涵蓋所有需要的組合。至於屬音到上方主音的組合方式，則正好被屬調音階完整的涵蓋了。

上述的改良設計方案在同一時間也應用到法國號、短號、上低音號與低音號，雖然，今日看來此一改革的優越性早已無庸置疑了，但是當時它並未獲得立即的成功，一般認為，直到 1850 年左右，它的價值才被音樂界普遍地接受，十九世紀上半葉的銅管樂器改革，與之前歷史上的改革十分不同，活塞（轉閥）樂器可以輕易地演奏全音域半音階，並且音色與音準平均，工業革命之後的樂器改革確實達成了前人的理想。

七、音樂思維的演變推力

音樂思維是推動樂器革新最強大的影響力，每一個時代都可以被歸納出獨特的建築風格，繪畫與雕塑的潮流甚至是代表性的社會制度等等元素，音樂是文明的一環，音樂思維因此無法自外於生活環境的文化影響，然而，音樂之所以是抽象藝術的偉大存在，乃因其思維

是與時俱進的，音樂思維的演變，無論是基植於傳統的土壤，或者來自天馬行空的想像，其實值影響力是無遠弗屆的，任何與音樂有關之具體事項均受到音樂思維的指導與啟發。

探討銅管在實體上的革新過程，有如重溫一次音樂史的發展進程，在每一次潮流的轉變或是風格的更替時，音樂的演奏訴求也隨之演變，銅管家族絕非以不變應萬變的樂器，它的面貌是與時俱進的，但是，十九世紀上半葉的銅管樂器家族革新，確實大幅度地完成了幾個根本改革目標。而這一個非凡的成功，其影響力也是跨時代的。事實上自十九世紀之後，人類的科學文明進步神速，往往能在彈指之間解答過去千百年無法解開的難題，無論是交通工具、電子系統或是科學計算能力皆是如此。然而，在人文思維、哲學思辯乃至美感品味方面，則不太可能期待一日千里的轉變或是昨是今非的立場轉向，因為人類的內在情感認知與品味格調乃是長時間方能養成，與機械、數字或科技的快速學習方式大不相同，人的藝術品味建立在長時間的學習、辨認與堅持的精神之上，與數字、效率或方便性無關，也就是說，一位擁有某種學術認知與藝術品味能力的人士，應該不會輕易地屈服於眼前的好處，更不容易被量化的效益說服，他更在意的是自己在藝術美學上的品味與堅持，即使為之付出再多代價也在所不惜。

在探討十九世紀小號演奏風格的工作上，最先遇到的問題，就是十九世紀的音樂思維是新舊並陳的，無法以明確的分野來切割這一個時代，浪漫派音樂的發端與古典樂派風格同時並存了幾乎一百年，交響詩的概念與四樂章古典格式交響曲共存了五十年，歌劇、樂劇與大型宗教作品各有追隨者。確實，十九世紀的音樂藝術潮流雖然在創新之中有著不變，可是在不變的堅持之中其實內涵已經悄悄轉變。本文筆者會嘗試更詳細的分析同時期作曲家的相同與相異之處，而在此處筆者則將篇幅聚焦在探討小號與其他銅管樂器在多變的十九世紀所發展出來的幾個風格方向。

八、傳統影響力

自然小號是歷史悠久的樂器，在 1814 年活塞與活閥式的新型設計問世之後，自然小號並未很快的遭受淘汰命運，事實上，它仍代表著一種獨特的品味且仍受到許多作曲家的重用，舞台生命一直延續到十九世紀末。這種現象至少說明了兩件事，（一）當時自然小號的獨特性無法輕易被現代小號取代。（二）十九世紀時期古典樂派的潮流仍然強大。

前文有關十九世紀銅管樂器的改革歷程，容易使讀者產生一種「自然小號比不上現代小號優秀」的印象。當然，從二十一世紀的眼光看來，現代小號活躍於所有的音樂類型，舉凡爵士或通俗音樂、古典與現代音樂或者是軍樂隊與管樂團，都是現代小號活躍的舞台，而上述每一種音樂型態，顯然都沒有自然小號可立足的空間。以今日的音樂潮流、市場與品味來看，自然小號早已遠離主流，現代小號的優越性是無庸置疑的了。然而這種優越性在十九世

紀時期並不是一件容易下定論的事實。

若以十九世紀初期主流音樂潮流與品味觀之，自然小號與現代小號孰優孰劣並不能立下斬釘截鐵的判斷，即使願意承認現代小號的音樂潛能無與倫比，也不可能否定自然小號的獨特性與難以取代的地位。什麼是自然小號難以取代的獨特性？答案就是音色。

十九世紀自然小號與十七、十八世紀的樂器一脈相傳，不僅長度一致，運用的泛音系列一致，音色也是一致的。這是一種樸素、溫暖的音色，也是一種激昂之中仍有歌唱性的音色，最重要的是，它是已然傳唱數百年的傳統音色。即使改良的樂器已經出現，豈有可能一夕之間切斷固有的傳統？貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）晚年已見識過新一代銅管樂器（雖然不見得聽得見），但大師不為所動，從未放棄自然小號與自然號的配器角色，僅在第九號交響曲第三樂章放入一段為活閥法國號量身訂製的獨奏（第四部法國號），這段雄渾優美的旋律對貝多芬而言是個美麗的例外。德國三 B 之中最晚期的一位是布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897），儘管其創作橫跨至十九世紀末，然而他終其一生從未使用過自然小號（自然號）以外的樂器。布拉姆斯是公認的十九世紀浪漫派作品大師，然而他在品味與風格上的堅持卻甚至比早他一甲子離世的大師貝多芬更念舊保守。

探討至此，仍未完全說明到底自然小號的音色特質為何與現代小號不同，並且尚未解釋此種特質為何對十九世紀維也納樂派音樂品味如此重要。因此筆者在此繼續深入探討自然小號音色特質的成因與價值。首先，經由前一節的說明，可以了解自然小號的管身長是現代小號的兩倍長，例如，現代降 B 調小號的官身長約為一點四公尺，而自然降 B 調小號的管身長則約為二點八公尺，因此自然小號的基礎音足足比現代小號低了一個八度。古典時期的自然小號經常運用的主要音域範圍是第三與第四泛音系列，而現代小號經常運用的音域範圍是第一、第二與第三（高明的樂手可吹奏部分第四泛音系列），藉由活塞與調音管的幫助，現代小號在任何一個泛音系列上都可以演奏半音階，而自然小號僅能在第四泛音系列上吹奏音階，在音階演奏的旋律性表現的方面，現代小號不僅可以在全音域吹奏音階，更具備了重要的移調能力，因此現代小號全面勝出。然而在音色的表現方面，現代小號的輕薄短小，恐怕難以表現自然小號的凝重沉穩、溫暖敦厚的特質了，因為自然小號管身長，樂器重量大，基礎音低沉，種種因素都使它在吹奏上透出沉穩的特質，這種特質並非現代小號的明亮與靈活所能輕易取代的。

探討過自然小號的音色特質之後，更容易接近下一個問題的答案了，為何諸多十九世紀大師寧願捨棄更靈活，更具變化可能性且表現性能明顯更勝一籌的現代小號不用，卻堅守著自然小號的特質而不改其志？進一步探討十九世紀音樂整體的音響織度或許可以提供部分答案。首先，觀察十九世紀所使用的樂器，可以找到許多與現代樂器音色不同的特質。以弦樂器而言，當時的調律音準略低於今日，根據考古證據顯示十八世紀鍵盤樂器的標準音高比現今通用的音準低了幾乎半音，許多在歐洲遺留下來未遭受破壞的鍵盤樂器顯示了這個事實，

因此可以推測得知，十九世紀的樂器音準仍略低於今日通用音準，⁸再者，十九世紀弦樂器仍一律使用羊腸弦，發出的音量遠小於今日樂手慣用的金屬弦，但羊腸弦的音質則是溫暖許多。在木管樂器方面，在貝姆系統（Boehm system）發展之前，⁹它們的快速演奏能力全賴樂手的快速指法功力，其樂器材質多為硬木與象牙，而不是金屬類的材質，因此，十九世紀早期的木管樂器音色也是偏向溫暖與柔和特質的。觀察十九世紀的管弦樂器共同的音色特質，處處發現溫暖穩重，深沉柔和的特色，而明亮尖銳並不是當時崇尚的品質，砰然巨響也不是當時強調的效果，雖然以現代的眼光來看，十九世紀的品味已不足以涵蓋我們所熟知的音樂類型，但是若以十九世紀初期仍居主流的古典品味來看，現代小號的特質所帶來的優點與好處，恐怕不足以償付它所帶來的破壞力！

當然，時代是不停向前走的，無論它是進步還是倒退，是建設還是破壞，人類文明的可貴之處，就在於重視過去的歷史，一面走入未來，一面向歷史學習。十九世紀有許多懷舊保守的品味與藝術思維，這並不奇怪，更不代表反動。相反的，我們真的必須感謝這些毫不退讓的精神標竿，這些堅持自己的藝術道路的大師，為我們留下真金不怕火煉的文化遺產。

另一方面，那些願意帶領文明進入新時代、新思維的哲學家、科學家、政治家與藝術家的比例更高，事實上十九世紀有許許多多的作曲家在第一時間就全心擁抱樂器的革新，並且立刻著手創製新的音響和音樂語法，從而逐漸走出許多條不同的新路。十九世紀是一個新舊思維並存，互相爭鋒也相互輝映的時代，工業革命浪潮為銅管家族造就了一個多樣化且無比精彩的藝術時代。

九、樂器改革對銅管音樂風格的影響力

根植於上述基礎之上，現代銅管音樂綻放出多采多姿的音樂風格，早期銅管音樂藝術風格發展曾經走過儀式性工具的歲月，走過輝煌的宮廷歲月，也經過深邃樸實的文化洗禮，在十九世紀前葉則又進入了另外一個階段，而這一次演變的動力是多元的，不僅僅是來自整體音樂風格品味的演變，也來自社會制度與知識文明的變遷，當然也直接來自樂器製造的大革新。

在十九世紀初的銅管樂器革新，最具體的成就在於成為真正的全音域旋律樂器，經由活塞或轉閥的運作，現代銅管樂器得以擺脫單一自然泛音系列的束縛，演奏約三個八度之廣的音域，並可演奏半音階。現代銅管樂器與早期自然銅管的差異性在前節已有探討，此節則聚焦於現代銅管樂器所快速發展出來的主要藝術特質。

（一）確立了銅管音樂的主題風格，由於十九世紀樂器革新所開發出來的完整旋律性功能，銅管樂器得以擁有主要音樂題材的演奏能力，在音域上更接近人聲，在

8 Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, 638.

9 貝姆系統是指十九世紀 1830 年代德國人堤博·貝姆（Theobald Boehm, 1794-1881）所完成之木管樂器按鍵系統，該系統沿用至今。

表現上更接近鍵盤樂器，且依然保持音色獨特性，這使得銅管樂器可以在任何主題上完整發揮演奏能力。

(二) 優秀的跨界表現，銅管樂器被賦予非常優異的跨界能力，極少具有歷史地位的古典音樂管絃樂器可以如此自如的穿越任何音樂領域，例如在爵士樂演奏當中幾乎不可能找到雙簧管或直笛的角色，在軍樂隊裡也不可能有小提琴參與演出，銅管樂器的特質卻幾乎適合每一種場合，動靜皆宜，完美跨界。

(三) 回顧與前瞻兼容並蓄，銅管樂器的歷史悠久，現代銅管樂器的演奏領域非常適合回顧過去，任何一種音樂風格所代表的不同歷史階段都可以完整呈現，現代銅管樂器有能力完整呈現威尼斯樂派的多聲部銅管奏鳴曲，也可以忠實表達巴洛克的燦爛輝煌。而在前瞻性方面，銅管樂器在電子音樂以及其他前衛具象音樂領域的角色十分重要，在商業音樂舞台上更是不可或缺的元素，可謂是回顧與前瞻兼顧的樂器家族。

在音樂史上，絕大多數的藝術風格皆需經過頗漫長的累積與醞釀，都是透過深思熟慮，於進退取捨之間生長出來的智慧結晶。然而，十九世紀的銅管演奏風格演變，雖然是新舊並存的情況，但是在新風格的部分，可說是一日千里，爆炸性的發展，銅管的音樂語言突然變得極為豐富，有能力與弦樂器或木管樂器互相銜接或是互相抗衡，甚至於，銅管成為獨奏樂器的潛力又再一次被注意到了。

浪漫樂派迅速崛起之後，無論是歌劇、交響曲、芭蕾舞音樂等等都更加關注如何加強表現力幅度的問題，浪漫派作曲家本來就有認定音樂格式應該成為情感描述服務工具的傾向，若為了某種必要且強烈的內在觀點，即使打破成規也在所不惜。現代銅管樂器的適時出現，也讓現代樂派作曲家毫不費力的得到一個新的工具與新的力量來鋪陳它們的音樂，這樣的潮流也加速了銅管音樂的新藝術性格的形成。

十、現代銅管音樂風格特質包括獨特性與可塑性

十九世紀的樂器改革雖然根植於過去千百年的試驗與風格演變的錘鍊，但在本質上它仍是獨特的，不僅是現代機械工藝的結晶，也結合了專業的巧思，其成果在實質上銜接了過去與未來，也就是兼顧了過去的歷史意義與長遠的未來發展，此一獨特性質，在此之前的音樂史上是不曾發生的，此一特別事件對於銅管的演奏風格演變而言，當然會產生立即與深遠的影響，此一影響時至今日仍完全的支配銅管音樂風格的發展。

樂器革新之後，現代銅管樂器的獨特性之一，在於可以隨時自由的移調。十九世紀浪漫派音樂的和聲頻率是越來越快的，那些可以隨時轉移調性中心的樂器就能夠趕得上這潮流的發展，而不至於缺席。另一個重要特質是旋律的表現力方面完全的解放，也在十九世紀音樂

風格上占據了一席之地，許多前所未聞的音樂織度與色彩都紛紛地出現在演奏舞台上，在許多的十九世紀音樂家的作品當中，都可以清楚地印證這樣的風格演變。

樂器改革對於現代銅管演奏藝術的影響除了獨特性之外還有另一種特質，也就是音樂風格方面的可塑性，涵蓋音色、力度、演奏法乃至音樂性格的可塑性。現代銅管樂器的表現範圍涵蓋了從古至今的一切音樂風格，當然，使用古樂器來演奏早期音樂依然是今日重要的藝術呈現方式，然而在推廣層面來看，以現代樂器演奏早期音樂是值得鼓勵的，並且深具教育意義。

觀察今日我們慣於欣賞的各種現代銅管音樂，都來自於十九世紀樂器改革之後，銅管樂器在藝術風格上被賦予的可塑性。其實，別的樂器也有類似的情形，例如出現在十五世紀的長號，在四百年之前沒人想得到它的可塑性如此之大，現代的長號手可以吹奏爵士樂，甚至吹奏炫技的《大黃蜂的飛行》等等，但是長號的可塑性其實是十五世紀就存在的，然而小號的情形不同，小號的藝術可塑性大解放是十九世紀才發生的事，這一難能可貴的特色，自然也說明十九世紀工業革命所推動的銅管樂器改革對於演奏風格影響的核心影響力了。

十一、結論

銅管樂器音樂藝術發展的期間並不長，因為在中古時期之前，銅管並不被視為一種旋律樂器，而只是被視為一種揚聲的工具來使用。以現今留存的古代文物遺產來看，無論是在宗教音樂或世俗音樂的範疇，均無法找到銅管在音樂藝術方面的地位。這樣的情況在文藝復興時期產生了某些重要的改變，此一改變並非來自樂器製造的重大改革，而是源自音樂思維的強力發展。

文藝復興時期在記譜法、宗教音樂（聲樂為主）、世俗音樂（聲樂與器樂舞曲）等方面均有蓬勃的發展，¹⁰ 此時期作曲家對於各類樂器的音色、性能與潛力都抱持著不同以往的興趣，這樣的研究興趣乃是根基於音樂風格的發展需要而來，而並非以任何商業化或普及化為出發點的努力，例如木號的出現就是如此，工匠把木管樂器的運作方式移植到高音銅管樂器上面，儘管音域狹窄，音量不大且操控不易，但是對文藝復興時期音樂而言，木號仍然不失為一種富有特色的旋律樂器，可以為大量的舞曲音樂提供新的音色選擇。木號雖然並沒能帶來長遠的成功，但仍是極有新意的實驗，甚至可以印證文藝復興時期強大的複音音樂風格潮流。

觀察文藝復興時期木管樂器優秀的音樂表現力，可以發現它們已發展出很成熟的藝術性格了，不但能夠演奏很複雜的音樂，也有極強的音樂性表現力。當然，困難或複雜的音樂並不一定是音樂性的保證，然而優秀藝術性格的養成途徑，還是與演奏的音樂內容、語法與技

10 赫洛德·荀伯格 (Harold Schonberg)，陳琳琳翻譯，《從巴洛克到古典樂派》，台北：萬象圖書公司，1998，5。

巧複雜度有關。以上述原則檢視銅管的發展也可以得到一樣的結論。文藝復興時期音樂思維的變化，促成了第一種旋律化高音銅管樂器『木號』的誕生，木號本身雖然沒有長久流傳普及，但是它的旋律化特色卻帶來深遠的影響，這影響是建立在作曲家持續加強的旋律能力需求之上，儘管木號由於缺少銅管樂器性格，且無法匹敵木管樂器的演奏能力而消失了，可是高音銅管的旋律化風格需求仍刻劃在作曲家的心中，並沒有消失。而且木號所發展出來的不同以往的銅管藝術性格，也被長久的保留了下來，而運用高音銅管的音色演奏樂曲旋律此一需求，則召喚了隨之而來的超技高音演奏法，從十七世紀到十八世紀，小號的樂器改革完全停頓了，取而代之的是演奏者自我能力的提升，如前文所述，巴洛克時期是小號的輝煌時代，作曲家肯定它的音色與旋律性，創作出許許多多輝映此一時代的小號協奏曲，在巴洛克時期，小號是與雙簧管、直笛或長笛等木管樂器同等重要性的獨奏樂器，當時的小號，更加堂而皇之的被認為是室內樂不可或缺的樂器，¹¹ 它融合了木號的旋律性以及自然小號的明亮音色，挾著演奏者無與倫比的超技吹奏法而風行一時。從十七世紀初到十八世紀末，歐洲不曾有重大的銅管樂器改革行動，卻經歷了很劇烈的音樂風格轉變，十八世紀前葉，數字低音代表的音樂風格逐漸被更簡單易懂的洛可可風格（Rococo style）取代，隨之而來的更均衡，更透明也更具有曲式發展性的古典風格席捲全歐，巴洛克風格迅速過時，不再有品味上的影響力了。這個風格上的轉變當然與啟蒙運動（Enlightenment）有關，¹² 繁複華麗的巴洛克音樂不再受到歡迎，反而成為落伍的象徵。巴洛克小號演奏藝術的光輝不再，古典時期的作曲家保留了小號的音色特性與精華，摒棄它超技華麗的成分，讓小號在絕大部分作品中擔任輔助的角色，小號立刻失去了舞台上顯眼的位置，整個古典時期除了海頓與胡邁爾（Johann N. Hummel, 1778-1837）曾為魏汀格實驗性的按鍵式小號譜寫協奏曲之外，再無其他，小號所受到的冷落可想而知。古典樂派時期，小號在獨奏樂器的領域不受重用固是事實，但是不可忽略古典時期大師們在小號音色特質方面的研究與發展上的影響是十分深遠的。探討古典時期小號在交響樂、歌劇音樂或室內樂方面的表現，無不是以最精鍊、最合宜的方式出現，在古典大師的手中，作品當中的織度、色彩與格式都經過精密與熟練的計算，因此，小號的運用無論是在音色或力度上，都經過深思熟慮，多一分則太過，少一分則不足。雖然小號並非站在舞台的中央，然而經過整個世代的千錘百鍊，終於推敲出來最合適的演奏法，在音色與力度上更能夠融入其他的樂器家族，這也為隨之而來的銅管樂器革新打下了堅實的基礎。

現代銅管音樂的表現方式與演奏風格，當然與十九世紀的歐洲音樂傳統不可同日而語，但是必須注意的事實是，十九世紀歐洲工業革命以出其不意的方式為銅管樂器帶來革新的動力。現代銅管樂器的形制以及操作方式在樂器革新之後已告確定，現代銅管音樂演奏風格的

11 皆川達夫，吳憶帆翻譯，《巴洛克音樂》，台北：志文出版社，博達著作權代理，1972，34-36。

12 啟蒙運動乃指十八世紀歐洲發起的理性思潮，相信經由追求理性與知識途徑可以為人類的存在提供答案。

多樣化不僅是文化思維深化演變的具體呈現，它更可以在人類文明工業發展史上找到改變的契機。

西方音樂史的發展並不是一條由簡入繁的直線道路，文藝復興時期的複音音樂織度複雜到無以復加的地步，巴洛克時期則是在數字低音的結構上，將和聲與對位的技術推到極致，古典時期以理性主義簡化音樂結構，追求節制與均衡的藝術內涵。十九世紀的發展則兼具藝術思維與樂器改革二者。若說現代銅管樂器的演奏風格是奠基於之前五百年的能量累積，當不為過。

我們可以確定的是，任何一個時代的音樂創作者都必然會試圖尋找當代樂器所能夠提供的一切藝術潛能，妥協與失敗或許是必然存在的，然而更精彩的故事應該是無畏的挑戰與突破精神所寫下來的！

現代銅管音樂的繽紛面貌，來自於人類音樂思維方式之種種不同，也得益於創新手法的自由，此一創作上的自由顯為十九世紀銅管樂器改革為銅管音樂藝術所帶來的最重要資產！

【中文參考書目】

皆川達夫。《巴洛克音樂》。吳憶帆翻譯。台北：志文，1972。

陳錫仁。《小號演奏藝術研究》。台北：樂韻，2008。

赫洛德·荀伯格（Harold Schonberg）。《從巴洛克到古典樂派》。陳琳琳翻譯。台北：萬象圖書公司，1998。

鄧詩屏。《從巴哈到海頓時期的小號演奏風格演變》。台北：文史哲，2008。

【英文參考書目】

Bate, Philip, *The Trumpet and Trombone: An Outline of Their History, Development and Construction, 2nd edition*, New York, Norton, 1978.

Charlier, Theo, *Etudes Transcendantes*, Paris, Edition Musicals Alphonse Leduc, 1989.

Mende, Emilie and Mathez, Jean Pierre, *Pictorial Family Tree of Brass Instruments in Europe*, Bulle, Switzerland, Editions BIM, 1978.

Michael Randel, Don, *The New Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, London, England, 1986.

道教正一派普度法事唱曲研究—以朱堃燦道長為對象

楊秀娟

輔仁大學宗教所博士生

摘要

本文為眾多道法儀式中，民眾參與程度最多，且最為普遍、常見的一項普度法事研究，透過道士的法力，將法食祭享孤魂滯魄，並為之超度，以靖地方事，祈能合眾平安，境土清泰。道教普度法事的分佈具有普遍性，如正一派與靈寶派皆有普度法事，且名目、用途、神明系統皆相同，但是唱曲的內容卻互不相同。筆者以臺灣北部正一派道教系統為對象，將 2002 年至 2007 年間近四年對朱堃燦道長所主壇之大、中、小普約三十場普度法事的觀察記錄，擇定朱道長及其徒弟彭垂津道長所主壇南聖宮丙戌年（2007）五朝祈安清醮中所行之普度法事宣演過程為底本。內容的描述與分析，藉著朱堃燦道長所提供《太上正壹普度施食科儀》抄本，以及他本人的解釋與說明，期對道教正一派普度法事之結構與唱曲作一分析，進而建構地方道法儀式研究的基礎。

關鍵詞：正一派、朱堃燦、普度、儀式音樂

A Study on the Singing of the Zhengyi Taoist Rite of Universal Salvation—Taking Taoist Master Ju Kun-Tsan as the object

YANG, Hsiu-Chuan

PhD Student, Fu Jen Catholic University of Religious Studies

Abstract

The main focus of this thesis is Pudu 普度 (Rite of Universal Salvation), one of the most common religious services performed in Taoism, in which the most public participants are considered to be involved, and I will demonstrate my thesis statement through such a ceremony hosted by the Taoism master (religious priest) of Zhengyi sect 正一派 Ju, Kun-Tsan 朱堃燦 in Northern Taiwan. Pudu, means that Taoism masters use their magical power to offer oblations for Ku-hun and Chih-po 孤魂滯魄, and to comfort them in the hope of making peace with these desolate souls. Among different sects of Taoism, however, individual differences exist when carrying out the ritual in the name of Pudu. Taking Zhengyi sect and Lingpao sect 靈寶派 for example, even though both sects have the same kind ritual named Pudu whose functions, purposes, and systems of the God are the same, each sect would respectively has its musical tradition. Zhengyi sect from Northern Taiwan would be the subject of this thesis. Based on approximately thirty rounds of different scales of ritual records that I kept from year 2002 to 2007 when participating in the rituals which are hosted by Taoism master Ju, I will take Sanchung City Nansheng Temple Pinghsu Year Wuchao Chian Chingchiao 三重南聖宮丙戌年五朝祈安清醮 as a basic model, and analyze not only the ritual structure of Pudu of Zhengyi sect but its music as well. I will then portrayed detailed descriptions and analyses of this ceremony through the manuscript of Taishang Zhengyi Shihshih Pudu Keyi 太上正壹普度施食科儀 provided by the Master Ju and his personal explanations.

Keywords: Zhengyi sect, Ju, Kun-Tsan, Pudu, Rite of Universal Salvation, Ritual Music

一、前言

在臺灣同為施食、賑濟、超度孤魂餓鬼的法會儀式，¹ 依神職人員的文化背景可分為道教的「普度」法事；² 釋教或龍華（派）的「功德」法事；³ 佛教的「盂蘭盆會」、「瑜伽餓口」、「水陸法會」、「蒙山施食」、「大小甘露施食法會」等。⁴ 「普度」作為臺灣民間信仰關係密切的宗教儀式，意指以法食賑濟流落四處的孤魂滯魄，並為之超度，以達綏靖地方之目的。

（一）關於普度

首先，此一深具漢文化思想之宇宙觀的普度法事，其觀念形成可上溯自儒家「祭厲」的傳統。《禮記》：「眾生必死，死必歸土，此之為鬼」；又「王祭泰厲，諸侯祭公厲，大夫祭族厲」。既然如此，民間社會為什麼還要怖懼？因為鬼也分為安定與不安定，善終與非善終的。前者為理想的生命終結方式，即前世積德、福德全歸，死後自能成為祖先庇祐子孫；後者則因種種原因，造成非自然死亡，在既冤又怨、無所憑依的狀態下，就成了我們所怖懼的鬼。對於散遊四方而可能作祟於人的無主厲鬼，自來官府和民眾都採取了兩種辦法，一是防衛和驅逐的手段，二是懷柔祭祀的手段。⁵ 普度即是以通過祭祀行為，懷柔作祟的鬼，來達成人鬼之間的和諧，而《春秋傳》：「鬼有所歸，乃不為厲」，則為其義也。

其次，就其舉行時機，農曆七月最為普遍，除因為農曆七月十五日為三官大帝之一的地官大帝的誕辰，也是地官下降人間考校罪福的日子外，更因其同為佛教盂蘭盆會舉行之日，因此在臺灣民間信仰中，常見佛道混合的狀況，⁶ 然中元普度與盂蘭盆會實屬兩個不同的節

- 1 本文在此不擬對同為施食賑濟、超度孤魂餓鬼的法會做詳細介紹，相關研究請參閱黃進仕、洪錦淳、陳省身、何麗華、黃玉潔、邱宜玲、林怡吟、吳擇典等人之論文。
- 2 道教的普度法事仍有派別之分，簡單的略分，北部地區為正一道士，中南部為靈寶道士的教區，二派道士所用的科儀名目、用途、神明系統幾近相同，惟道士宣演法事的風格完全不同，極具地方性。
- 3 釋教或龍華（派）的功德法事，則分為普度及拔度兩種。普度舉行目的在施食予一般孤幽；拔度舉行的目的為特定對象之亡魂作減罪與拯救。邱宜玲，〈臺灣北部釋教的儀式與音樂〉（臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所，1996），頁 32-33。
- 4 佛教之相關普度法會，從日人大淵忍爾所著《中國人の宗教儀禮》中，清楚地交代了「蘭盆」、「餓口」、「水陸」之區別，一發起因緣異：焰口為阿難見觀音大士所化鬼王，謂其三日之內，將墮鬼道，請佛救度。佛為設施食法，度諸餓鬼，而免於難。水陸為梁武帝時，夢一高僧為日，六道四生，受苦無量，宜兼水陸大齋，以普濟之。武帝乃與寶誌功等，廣巡經教，三年乃成科儀，依此大作佛事，而得救脫白起向與等苦。盂蘭盆會為目連見母，墮餓鬼中，趨救不得乃請於佛，佛令於七月十五日用盆廣設大供，恣僧眾食用，由僧祝願目連之母，即得度脫，佛乃令垂為永制，可度七世父母云。二作法廣略異：焰口作施食法。水陸作供十法界法。蘭盆作齋佛齋僧法。三供品偏圓異：焰口、水陸但以飲食為主。蘭盆四事具供。四結果利益異：焰口度餓鬼。水陸兼度地獄六道眾生。蘭盆專度餓鬼及七世父母。五作法時間異：焰口宜晚上黃昏。水陸數日間。蘭盆一日中。大淵忍爾，《中國人の宗教儀禮》（東京：福武書店，1983），頁 137。「蒙山施食」則是居住宋朝居住在四川蒙山的不動法師，為了普濟幽靈，收集瑜伽焰口及密宗諸部，輯成蒙山施食，成為佛門暮時之課誦儀軌。直至近代，經天臺興慈大師所倡，並加入十方法界六道群靈所作的六番開示等，便稱為「大蒙山施食」。吳擇典，〈蒙山施食研究〉（嘉義：南華大學生死學研究所碩士論文，2002），頁 30-36。最後，大小施食甘露法會，則是由臺灣寺院為因應佛事時間不夠放焰口，但又必須做施食的法會，而產生所謂本土編輯而成的施食法本。陳省身，〈臺灣當代佛教瑜伽餓口施食法會研究〉（臺北：私立天主教輔仁大學宗教學研究所碩士論文，2006），頁 15-16。
- 5 呂理政，《傳統信仰與現代社會》（臺北：稻鄉出版社，1992），頁 13。
- 6 江志宏，〈臺灣傳統常民社會的明幽二元思維——從中元普度談起〉（臺北：國立臺灣大學社會學研究所博士論文，2003），頁 12-35。

日，從初唐最具影響力的類書《藝文類聚》，即可見其端倪。

唐歐陽詢《藝文類聚》卷四，歲時部中「七月十五」記載：

七月十五，中元之日，地官校勾，搜選人間，分別善惡。諸天聖眾，普詣宮中，簡定劫數，人鬼簿錄，餓鬼囚徒，一時皆集。以其日作玄都大獻於玉京山，採諸花果，珍奇異物，幢幡寶蓋，清膳飲食，獻諸聖眾。道士于其日夜講誦是經，十方大聖，齊詠靈篇，囚徒餓鬼俱飽滿，免於眾苦，得還人中。

另同為「七月十五」第二項紀錄了《盂蘭盆經》：「有七葉功德，並幡花歌果食送之，蓋由此」又曰：

目連比丘見其王母生餓鬼中，即以鉢盛飯往餉其母，食米入口，化成火炭，遂不得食，目連大叫，馳還白佛。佛言：「汝母罪重，非汝一人力奈何。當須十方眾僧威神之力。至七月十五日，當為七代父母、現代父母厄難中者，具百味五果以著盆中供養十方大德。佛敕眾僧為施主咒願七代父母行禪定意，然後受食。是時，目連母得脫一劫惡鬼之苦。」目連白佛：「未來世佛弟子行孝順者，亦應奉盂蘭盆為可否？」佛言：「大善。」故後代人因此廣為華飾，乃至刻木割竹餡臘、剪綵模花果之形，極工妙之巧。

上述除說明了中元節已具有今日普施度化之意外，尚指出中元普度乃是源於七月十五日為地官壽誕，行大赦旨，釋放眾鬼囚，使其享人間香火、施食，以激起其向道之心；而佛教盂蘭盆會，則是以百味盆供諸佛，並賑濟餓鬼道。為此，中元普度是中元普度，盂蘭盆會是盂蘭盆會，且二者均至遲在唐代已盛行。

然普度之法，佛道二家皆有，其區別為何？《道藏·太極祭煉內法》：「從道家者，學仙公煉度；從佛家者，學阿難施食」。張遜序云：

太極祭煉內法者，葛仙公祭鬼之法也。人死魂升而魄降，是其常也，其變也，則有魂魄不能升降而淪滯於昏冥之中，其飢渴之慾，幽暗之識，茫茫長夜無有已時，是以仙翁憫之，在法中有祭煉之道。所謂祭者，設飲食以破其飢渴也；所謂煉者，以精神開其幽暗也，至使淪滯之徒，釋然如冰消凍解，以復其本真，則其法大矣。

至正丁亥二月望日西蜀道士頤軒清虛子侯以正序云：

太極仙翁得靈寶之道於玄古三師，⁷由是有祭鬼之科，煉度之法行於世，所謂一盂之飯可以飽萬鬼；一道之符，可以度萬魂，其用簡，其旨深，其濟博，其功大。

為此，道教的普度法事，是以煉度之法為其核心。

北部正一道壇的普度法事，依實地觀察所得有其多樣性的展現，就普度為名的法會言，

7 侯序中所云：「玄古三師」即：「昔葛仙公於若耶山中精思靜處，一旦感天上郁羅翹，真定光、光妙音三真人從空乘鳳輦而下，授仙公以法輪經，且大贊嘆，開闡仙公濟度幽爽之心。天臺山桐柏觀側有法輪觀，正仙公祭煉古跡」。

以法會的性質可分類為慶讚中元的中元普度、禮斗法會的普度法事與建醮中的普度。就「中元普度」來看，其一，源自三元信仰，農曆七月十五日為三官大帝之一的地官大帝的誕辰，也是地官下降人間考校罪福的日子。從臺北市大稻埕慈聖宮所作「慶讚中元建醮」之科儀程序的觀察記錄：（早）《發表》、《啟請》、《三元寶懺》、《三官寶經》、《登壇拜表》（拜天公）；（午）《獻供》、《犒軍》、《普度》、《謝壇》；除普度外，「慶讚中元」四字與敬謝三界的拜天公，即表達了民眾為地官大帝慶賀誕辰，而《三元寶懺》、《三官寶經》，其主要精神內涵，在於恭對神祇進行各種解罪、祈福的儀式。

再者，溯自儒家祭厲的傳統，《禮記·祭法》：「王祭泰厲，諸侯祭公厲，大夫祭族厲」，臺灣社會俗稱農曆七月為鬼月，七月一日鬼門開後，這些眾鬼即可獲准來到陽間，在「鬼有所歸，乃不為厲」的心態引導下，祈通過祭祀行為，懷柔作祟的鬼，來達成人鬼之間的和諧，因此各地多延請道士登臺普施超度。就上述可以看出，中元普度法會的兩層意義，一是祈求地官對於生者赦罪，一是對於孤魂滯魄解罪。

從現行之拜神類法事，如以拜誦經懺為信士消災植福之禮斗法會，與各式迎神賽會的建醮科儀程序觀之，不論其舉行時機、祈求目的為何，均在醮期末日送神之後進行普度法事。這是因為道教的齋醮科儀，為各類祭典儀式中規模最大者，其大則可以為國祝禧、禳解災疫、祈晴禱雨；小則安宅鎮土、禳災解厄、祈福祝壽、度亡生方等等。為此，除使幽、陽兩界均霽建醮之功德外，更因為普度法事之核心，源於道教之濟生度死的精神，即為生者禳災祈福、保命延壽；為亡者追荐超度、解冤拔罪。因之，祈透過此一宣演斛食濟幽的法事，達到潔淨地方的功效，使該地區得以風調雨順，合境平安。

（二）研究對象

普度法事，為一宣演斛食濟幽的法事，其主要是藉由主法的高功，步罡踏斗，身結手印，口說真言，存想通神，以達身、口、意相應，即化身為太乙救苦天尊，進而為孤魂滯魄宣說靈章、咒施法食，期能使孤魂亡靈們超生仙界，為此，主法的高功成為本文主要觀察之研究對象。以宣行的儀態、詮釋方式等觀之，新北市蘆洲顯妙壇朱堃燦道長無疑是其業界極為出色的代表性道長。

朱堃燦道長本名建成，別號堃燦，道號太輝，生於民國 46 年。原籍福建漳州府詔安縣，第 14 世祖先於乾隆末期抵臺，其父朱傳斌，法名大通，為北部正一派知名道長。承襲五代道業的朱道長，18 歲在父親的安排下，拜新屋天師壇黃乾（道號合發）為師，⁸ 同期尚有關西阿臺仙、金應壇錢炯炫。25 歲始向黃乾學習普度法事，27 歲即在新屋永安漁港任主壇大普，

8 黃乾自四代前即以道士為業，其父黃金興，道號法真，曾拜盛極一時之劉厝派紅頭道士邱金泮為師，學習建醮之法，再就該派嫡系劉金凌道長（外號烏狗仙）研修後還鄉，漸孚盛名。據勞格文所追溯，道士邱金泮與劉金凌，為開臺祖劉師法之徒弟。參閱 John Lagerwey（勞格文）著，許麗玲譯，〈臺灣北部正一派道士譜系〉，《民俗曲藝》103（1996 年 9 月），頁 31-48。黃乾父歿後，其兄黃觀開，道號合輝，外號阿開仙，承襲家業，至 1927 年遷住中壢，設天師壇於自宅，除以驅邪押煞為主要營業項目外，更以建醮專家而著名。劉枝萬，《臺灣民間信仰論集》（臺北：聯經出版社，1984 年），頁 157。

至今已逾 40 年，主持上百場的普度法事經驗。朱道長表示，能主壇大普法事，表其獲得地方認定，可領醮事。

由於主持建醮大法的能力，在業界深受好評，年年皆有數場親自主持或協助徒弟主持的建醮法事。⁹朱道長專精於道教正一派拜神類法事，目前北部正一道壇道士的道學修養少有出其右者。除與國際道壇經常交流外，近年更是專研清·婁近垣所傳法本，並分別於 2016 年 7 月 11 日在國立政治大學華人宗教研究中心「道教週」開幕儀式中，展演《大梵斗科》，以及 2021 年 12 月汐止善琴慈惠堂建堂 35 周年，啟建三朝安龍奠土醮典中主行《太極靈寶祭煉科儀》。

道法儀式多經由音聲貫穿宣行法事，因此行內向來重視科儀中的唱、唸，而朱道長由於音樂稟賦的緣故，其演唱及科演的藝術高，除襯托法事外，更能帶動行法的氣氛。此外，他亦專精於後場的鼓板，常見其在不演科儀時任鼓師一職，或吹嗩吶演奏北管的牌子。本文為求共時性與歷時性之比較，經多年的實地調查，記錄了朱堃燦道長所主壇之大、中、小普三十場以上，本文以 2002 年至 2007 年為範圍，擇定朱道長及其徒弟彭垂津道長所主壇之南聖宮丙戌年（2006）五朝祈安清醮為主要討論，¹⁰擬從呂鍾寬《臺灣的道教儀式與音樂》中分析儀式音樂的方法，對道教正一派普度法事唱曲作出整理，在儀式的唱曲內容與型態，建構地方道法儀式音聲行為和風格研究的基礎。

二、普度法事

這裡從舉行時間、空間配置、舉辦規模、法事宣演分述之。

（一）舉行時間

以普度法事言，北部正一道壇的法事安排，不論是醮典還是禮斗法會，其宣演時間均在醮期的最後一天過午後約三點左右舉行，偶有排至晚上，像是知名的基隆中元祭，以及桃園地區的地方慣例。另北部五朝醮典的法事安排，會有二次的普度法事。第一次於醮期第三天舉行，第二次則於醮期的最後一天舉行，但也一律是在過午以後。其原因有二，一是普度的對象既為孤魂滯魄，一般民間認為，過午以後陽氣較不那麼重，為表誠意當然要選適合的時辰來作。一是從大士出巡到登臺說法為賑濟孤魂事時，或約下午四、五點，或約晚上八、九點，相當於用餐前或用餐後的時間，方便信眾前來參與，尤以晚餐前較好，因大多數的公普，

9 朱道長所收徒弟分布極廣，拜師開壇的有新竹通應壇陳賜海道長、花蓮慶恩壇吳崇渠道長、臺北顯祐壇彭俊仁道長、三重雷通壇陳俊安道長、三重南聖宮彭垂津道長等等。而拜師無開壇的則有法國知名道教的學者勞格文教授，以及顏志鴻道長。另無帖（即無正式拜師）的徒弟，更是不在少數。

10 此清醮為三重市百年來建醮的盛事，過去五十年來鮮少辦大型醮會三重市，為配合先嗇宮整修復工，同時祈求境內國泰民安，風調雨順，因此聯合東、南、西、北、中五區，先嗇宮、南聖宮、玄峰慈惠堂、昭安宮、義天宮等五座三重市境內主要宮廟舉行五朝祈安清醮活動。主壇的道長涵括了南部靈寶派陳榮盛道長所率領之道士團，以及臺灣北部正一派道士。

會將先前的祭孤的供品，於法事結束後作為平安晚餐供信眾分享。

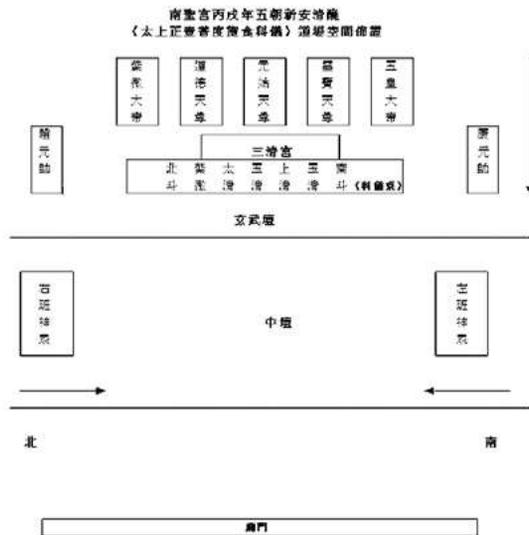
(二) 空間配置

道士宣演科儀的主要場所，稱為道場或道壇。普度法事之祭場，則謂之普場，因其對象為孤魂滯魄，又稱為孤場。南聖宮丙戌年五朝祈安清醮《太上正壹普度施食科儀》所用的區域範圍，涵蓋了道場、普場兩個部份。

1. 道場

道場為普度法事中，高功向宗師報告今日普度事宜，祈請宗師護壇，保舉證明之所在。整個道場分為玄武壇與中壇兩部分（圖 1）。原廟宇正殿神龕之前設三清宮，懸掛靈寶天尊、元始天尊、道德天尊；左旁懸掛玉皇大帝，右旁懸掛紫微大帝。宮前放置科儀桌，桌上設疏牌一套七塊，豎成一排，由左至右則為南斗六司延壽星君、玉皇大帝、靈寶天尊、元始天尊、道德天尊、紫微大帝，以及北斗七元解厄星君等。

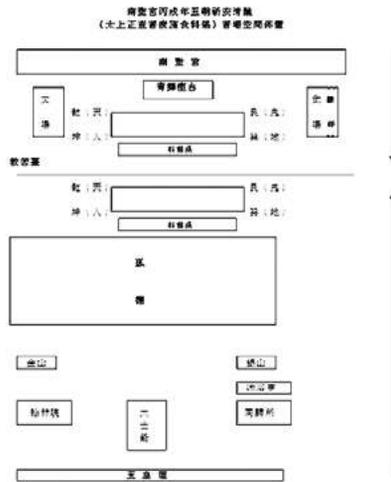
科儀桌兩旁原應懸掛天京、地府、水國、陽間等眾神畫像，以及康、趙二元帥，然空間場域大小的關係，僅懸掛戍守壇場的康、趙二元帥，而天京、地府、水國、陽間等眾神畫像則移至玉皇壇上。中壇則掛滿四方之神眾畫像，其以每單位繪成一幅，東方、南方屬左班，西方、北方屬右班。東方朝班神眾：十方救苦天尊、五老天尊。南方朝班神眾：南斗六司、南極仙翁、道教七祖、丹天火鈴宋將軍。西方朝班神眾：九天生神上帝、東方朔、西王母之女。北方朝班神眾：九皇北斗上道真君、斗姥星君、北斗七星。



(圖 1) 南聖宮丙戌年五朝祈安清醮《太上正壹普度施食科儀》道場空間佈置
(林名宇製作)

2. 普場

普場，主要設施皆在廟口的廣場上，為舉行巡筵淨斛、登臺說法、賑濟孤魂之處所（圖 2）。廟口所設的救苦臺，為普場的中心設施，向外設案於臺上，為高功執行普度法事之用。其次為孤棚，即擺放各式贊普祭品、看牲、看碗之所在。由於信眾參與熱烈、場面浩大，因之所設孤棚除廟口廣場外，還佔盡廟旁的兩側道路。



（圖 2）南聖宮丙戌年五朝祈安清醮《太上正壹普度施食科儀》普場空間佈置
（林名字製作）

隔著孤棚與座臺相對，中央置有青臉、獠牙、怒目、生角、吐火、披甲，狀極猙獰的紙糊大士爺神像一尊，並設香案於像前，供以香爐，方便信徒祭拜；左側邊則有翰林院、¹¹金山；右側邊為同歸所、沐浴亭、銀山（圖 3）。翰林院與同歸所原都是為鬼魂暫時歇息之所設，然現今翰林院的外觀造型不僅較家屋型制的同歸所更為豪華外，並安有重疊頂，頂上寫有「聖旨」二字，還加有燕尾，近官衙府院型制；其接受供奉的對象亦逐漸有所區隔，從設有的門聯一是「接引四生登九品；提攜六道出三途」，一是「悲風凜凜空思切；夜霧濛濛哭斷腸」；以及從廳內所立之牌位，一為「歷代文武官員賢人雅士」，一為「本境界內無主孤魂滯魄等眾香位」，即可觀之。沐浴亭則是給無祀男女孤魂休息、沐浴、更衣之所，其分男堂女室左右兩門，亭前置有臉盆、毛巾、漱口杯、牙刷、牙膏、肥皂等清潔用品供其使用。

11 原作寒林院，是孤魂暫時棲止之所。因民間對其收容的對象，漸偏向窮寒的文士，外加受福佬話讀音與翰林近似，而就此多改為翰林院。對此，朱道長卻有另一看法，其認為寒林院應為水陸孤魂所用，對於陸路孤魂則為翰林院，且在此翰林院與同歸所亦有表尊卑之分，同儀文所示：「有尊有卑，使無混雜」。



(圖3) 大士爺、翰林院、同歸所、沐浴亭 (楊秀娟攝影)

另此次醮期，依北部作醮慣俗普度兩次，一為《太上正壹蒙山普度玄科》於第三天下午舉行；一為《太上正壹普度施食科儀》於最後一天舉行，故普場之安排除設有大士爺外，還加設北魁玄範府神虎何喬二大聖，¹² 由神虎將軍把守蒙山普度道場之進口，大士爺為大普押管孤魂野鬼。

(三) 舉辦規模

一般參與信士會以普度外在的顯像特徵，如：時間的長短及參與道士的多寡，以致規模大小來稱普度法會為「小普」：約一小時，一人；「中普」，另稱作「蒙山普度」：近兩小時，三人或五人；「大普」：三小時至五小時間，五人或七人。這裡，時間的長短代表法事內容的可繁可簡，其仍有一完整的構成體。至於取捨的標準，就好比喜宴般，您欲邀請參與宴客的人數，實與宴客的能力及排場大小有關，其一，您不可能只準備三十桌的菜，卻邀請五十桌的客人；或五十桌的菜，只邀請三十桌的客人。其二，人數多時，時間當然相較拉得比較長。對於三者間的差別，常見判斷普度法事中是否有「坐座」或「搭座」作為主要的標準。

對此一說，筆者以為不夠詳盡，因坐座或搭座僅能區分出小普，而中普與大普的差異在

12 《道藏·靈寶玉鑒·道法釋疑》：「……『神虎』者，乃北斗玄司，北魁所制也。其司分三，一日玄冥，屬貪狼所治，有雄左雌右二神，即擎羊陀羅二神所化；二日玄冥，屬巨門星所治，中有三部使者，即斗中河魁、天罡、斗擊之神所化；三日玄範，屬破軍星所治，中有追魂玉女，功曹各七員，即七元星宮陰陽之神所化……」。

於，其一，法事中有無使用符誥：大普有，如：〔元始無量天尊普召孤魂符命〕、〔靈寶解施甘露潤澤真符〕、〔靈寶解施法水流潤真符〕、〔靈寶解五體全形真符〕、〔太上化衣真符〕、〔靈寶解變食真符〕、〔十傷符命〕等；中普則無。其二，則是所招引的普度對象：大普有三召請及開二十四刀兵偈，中普則無。此外，同一醮期中普度兩次，則其孤魂滯魄暫棲之所的牌位對象亦有所不同。大普：「本處界內一切男女無主孤魂香位」；中普：「某某宮境內水陸男女孤魂香位」。

(四) 法事宣演

本段相關普度法事之宣演程式，是以朱堃燦道長所提供《太上正壹普度施食科儀》抄本為基礎，於丙戌年三重南聖宮五朝祈安清醮中，其所主持之普度法事的觀察記錄，以及他本人的補充說明。法事結構可以分為 4 個程式和 16 個節次（表 1）：

（表 1）普度法事宣演程式結構

程式	節次
巡筵淨孤	請師臨壇、灑淨筵食、招引孤魂、引魂就座、更衣受度
登臺建壇	藏魂變身、濟度津梁、供養仙真、敷宣愜意
昇座說法	起普臺、破獄召請、召魂引魄、化食濟孤、開刀兵偈（召二十四類孤魂）
拔往生方	送孤、謝師

1. 巡筵淨孤

巡筵淨孤，從醮祭全程序言，非一獨立之科儀，而是普度法事的一部份，具有宣召性的功能。分為五個部分：（1）請師臨壇：高功首先向宗師報告今日普度事宜，祈請宗師護壇，保舉證明。這裡有禮請神明賜予高功法力，給予肯定之意涵，如此孤魂才會信任道長，來此咸聽道旨。（2）灑淨筵食：高功率眾繞行筵席，潔淨筵食。（3）招引孤魂：接引界內孤魂等眾，即赴玄壇受管度。（4）引魂就座：望孤魂等眾拋開過往，聞招來臨。（5）更衣受度：使孤魂祇承甘露，霑灑炎煙；清淨身心，念道除垢；有衣冠可穿戴；耳目咽喉盡開通。

（1）請師臨壇

過場【卜元霄】。以【三皈依】道曲啟師聖，禮請道、經、師三師，願垂三師寶力，超度此間孤魂，接引昇天界、登仙界、安樂國，並證明賑濟此功德。

（2）灑淨筵食

在【天尊號】聲中，由引班與侍香為高功的道冠插上仰，及穿戴上朝珠，以表職司身分和法力地位。高功將奉旨、愜意、科儀書交付隨拜，辭三清後依手鼓、小鈸、殼仔絃、噴吶、引班、侍香、副講、都講、高功、隨拜的次序，以轉天尊的方式繞行筵席，以潔淨筵食。

行至屬陰竿的燈篙前，呼「太乙救苦天尊」聖號行三信禮，再唱【開魂路】，召請五方

童子，五方開道路，接引孤魂。隊伍再次於【天尊號】中巡筵。行至大士爺及翰林院、同歸所，孤魂滯魄暫棲的神主前，高功持三支清香於幢幡上，唱【東極宮】齊心祈請太乙救苦天尊降道場。

(3) 招引孤魂

高功左手拈香，右持幢幡，以【召五方童】分向東、南、西、北、中五方，召請青、赤、白、黑、黃衣引魂童子，接引界內各方孤魂，往生東極妙嚴宮。

(4) 引魂就座

高功讀宣愀意，祈請太乙救苦天尊采聽，今日普度施食的原因、地區及贊普者。後高功三奉香，三請三召本境內一切男女孤魂，待合以身段動作口唸：「雙手撥開生死路，翻身跳出鬼門關」，象徵界內孤魂等眾拋開過往，聞招來臨。

(5) 更衣受度

高功先以〔靈寶解施甘露潤澤真符〕，使孤魂得沾潤澤之恩，再以〔靈寶解施法水流潤真符〕，使其清淨身心，念道除垢，超生托化，並隨法雲流潤天尊接引生方。唸畢將其化在水盆中。

2. 登臺建壇

意指高功率道眾同登救苦臺，為即將化身太乙救苦天尊作準備，節次如下：（1）藏魂變身：高功藏起自身之本命魂魄，一心精虔誠敬的存想，其化身成為東宮慈父太乙救苦天尊，接著頻施手印，以營造天尊之法像；（2）濟度津梁：以濟度孤魂打從橋上過，即接引孤魂滯魄過三清橋；（3）供養仙真：奉請眾神前來證明賑濟功德；（4）敷宣愀意：說明今日特修片善，旁資幽陰的原因、地區及贊普者，祈本境之孤魂等眾來赴法筵。

(1) 藏魂變身

高功與道眾面朝救苦臺，手執三支香唱【玉清上清】，奉請玉清、上清與太清道祖，祈賜予祥光作證明。唱畢，高功將手上的清香插在隨拜的手爐中，以表整個教會的人皆全心全意的奉請三清就坐。

高功上救苦臺於鬼門前，以手掐南辰北斗訣，默唸〔藏魂咒〕將本命吸入丹田之中，再率道眾從良方腳踏金古登上壇場。待道眾就位，高功取出五老冠奉請五老，接著都講提香，高功則以「陰陽手」舉起五老冠，此刻道眾須打側面，接受主事者禮拜五老冠，再請主事者向外禮拜。

在道眾為高功戴上五老冠後，高功一心精虔誠敬的存想：「天垂寶蓋，地湧金蓮，道日光輝，度人無量」化身成為東宮慈父太乙救苦天尊。接著書諱加持花米、佛手、包子、水果等（圖4），後手印頻施。朱道長解釋，一個手訣即表一道毫光，而每一道毫光即為一朵蓮花。先以「天垂寶蓋」、「地湧金蓮」、「香」、「燈」、「花」、「果」、「十朵蒙光」、「雲

廚妙供」、「救苦天尊」等，存想太乙救苦天尊的法像，再以「蒙山三變」、「七度金橋」、「慈悲搖掌」、「彌勒獻肚」與「觀音座蓮」，以其象徵意義來賑濟孤魂。這裡每一手印前皆先施以蓮花、毫光，¹³爾後振濟十方。

(2) 濟度津梁

高功右手持三支清香，造起象徵的法橋，¹⁴並轉動香枝，以濟度孤魂打從橋上過，即接引孤魂滯魄過三清橋，才可赴道場受度（圖 5）。

(3) 供養仙真

高功手拿幢旛與香枝行三信禮，在【焚玉爐香】和【天皇道德】道曲中，啟請幢旛使者接引天尊降道場，前來寒林證明，賑濟功德。

(4) 敷宣愀意

高功讀宣愀意，祈請太乙救苦天尊采聽，今日特修片善，旁資幽陰的原因、地區及贊普者。該贊普人等，祈本境之孤爽、滯魄、孤魂等眾能藉此頓開聖號，來赴法筵，聽玉音而早出沉淪，沾甘露以登道岸。隨後接唱【英雄一旦】勸解孤魂滯魄能早隨接引，莫在外遲留、飄泊。

3. 昇座說法

「昇座說法」為普度法事核心主軸，依儀軌進行（1）起普臺：高功以太乙救苦天尊身分高登獅子座，勅告九幽神吏釋放眾苦爽，傳宣〔十傷符命〕，並使其各具五體全形，得赴場受度，仙化更生；（2）破獄召請：高功行〔破酆都十八獄〕，同時分請左右壇道士，志心召請英靈、幽靈、孤魂等眾來赴寒林；（3）召魂引魄：當閻王放出眾孤魂後，高功隨即招引罪魂，祈不論是男是女同伴宿，相呼相喚共來投，以求解脫；（4）化食濟孤：高功先施與眾孤魂，沐浴身心、更衣受度。接著以〔五廚經〕進行變食濟孤，變化法食使其充滿天地，並為孤魂三灑甘露法水，開通耳目咽喉，以享法食；（5）開刀兵偈：高功與左右壇道士，齊召二十四類孤魂。

(1) 起普臺

高功在【離龍坎虎】中，作精、氣、神的調整，後在道眾的圍繞下，以救苦天尊身分高登獅子座。登座後，高功在【東極讚】的誦揚聲中，分以〔泰山訣〕¹⁵、〔蓮花訣〕¹⁶、〔慈悲印〕表太乙救苦天尊體掛玉玲瓏、紫金妙相、體跨九頭青獅端嚴坐於東極妙嚴宮中的法相（圖 6）。當唱至「體掛玉玲瓏」時，高功即轉動朝珠，默唸太乙救苦天尊聖號；唱至「紫

13 何為「毫光」？「毫光」在哪裡？朱道長表示，「毫光」即指兩指間流通的小氣場所產生的氣。

14 ……《道門通教必用集》：「太上憫眾生之俱溺，設妙法以為橋拔出迷途，達於彼岸，庶令苦海之魂，俱遂法橋之上」。中國道教協會、蘇州道教協會，《道教大辭典》（北京：華夏出版社，1994），頁 683。

15 代表東岳大帝，亦代表酆都中的金剛山。……在祭煉、破幽等科儀中使用。胡孚編，《中華道教大辭典》（北京：中國社會科學出版社，1995），頁 678。

16 代表蓮花，在祭煉科儀中表示青蓮花托幽魂升天堂。胡孚編，《中華道教大辭典》（北京：中國社會科學出版社，1995），頁 678。

金垂相」，雙手捧起五老冠帶；唱至「願無邊無窮無盡」，手結〔真官印〕與〔北斗訣〕以保五體真官與壇場；唱至「度眾生」，則放〔玉訣〕；最後唱至「出凡隴」則結〔太乙救苦天尊訣〕。隨後高功在【稽首元皇】中，以慈尊身分亮出「為賑濟孤魂事」的牒文，將其置於三清爐上左右晃動，敕告九幽神吏釋放眾苦爽（圖7）。唱畢，抓米運太乙救苦天尊諱，臺前撒米。

高功說白：「太乙弘開救苦臺，青獅座上說仙階，玉旨頒降酆都界，十傷符命傳宣開」隨即傳宣〔十傷符命〕：殺傷、自縊傷、溺水傷、胎傷、塚頌傷、妖邪傷、獄死傷、冤債傷、藥死傷，以及復連傷等，而每唸完一張，在道眾【酆都咒】聲中同金紙火化。高功說白：「咨爾召到孤魂等眾，已到法筵，具有五體全形真符告下」，道眾宣〔靈寶解五體全形真符〕，祈各具五體全形，得赴場受度，仙化更生。接著高功在【逍遙遊】曲中，手印頻施以賑濟十方，願孤魂早回心，來臺前聞經悟道。

（2）破獄召請

高功與左右壇道士唸白：「暑往寒來春復秋，孤魂滯魄冷悠悠，新鬼含冤舊鬼哭，淚汲當年莫薦脩，修齋設醮多因果，飽食暖衣經可求，呼詹領引瞻天表，聽法聞經出九幽」後，高功續請左右壇道士唱【三召請】，志心召請眾等英靈、幽靈、孤魂，是夜願聞召請，來赴寒林，與此同時高功〔破酆都十八獄〕。

（3）召魂引魄

當閻王放出眾孤魂後，高功隨即在【召魂引魄】道曲下招引罪魂，並在幢幡上書諱，後放毫光以振濟十方，祈不論是男是女同伴宿，相呼相喚共來投，以求解脫。

（4）化食濟孤

待招到孤魂幽靈等眾後，因慮汝等身為風寒暑濕之所侵，被刑戮損傷之所積，因此僅按太上玄科特與和釋，沐浴身心更衣受度。高功宣〔太上化衣真符〕，祈施與眾孤魂，使有衣冠戴，此時贊普者需化經衣，以表孤魂沐浴身心，更衣受度，接著高功在【沐浴咒】曲中，對空書符。隨後再依教典遵法及玉清寶章加持，以一食變無量食，以一財化無量財，普濟眾罪魂，高功宣〔靈寶解變食真符〕，祈藉九天雲廚使者、變食神王、變食神吏，下赴孤場，變化法食充滿天地。

高功續在【化食咒】曲中〔進包子香〕，後以【甘露咒】：「仗此清涼水，化為甘露味」；以【五廚經】¹⁷進行變食濟孤，作法為：先於斛食上書諱，再配合經文分別招文、放氣、書諱，以及默唸五老稱號。¹⁸其次，請變食神王，變食神吏，將此法食充滿天地，並仗此加持力，法食能遍十方，普濟眾孤魂，皆成無上道。

17 《五廚經》謂：「五廚者，本教人煉五行太和之氣，聚而為廚，以祭諸鬼神也。五廚經乃太上說變食造化之經，最為微妙，其祭煉變食之綱領歟」。中國道教協會、蘇州道教協會，《道教大辭典》（北京：華夏出版社，1994），頁744。

18 即先依卯、午、酉、子、玉文位置招文，再以嘯、呵、呬、吹、呼等方法，將氣入肝、心、肺、腎、脾，默唸：「東方九炁青靈始老天君，速降真氣入我食中，清涼甘露，賑濟孤魂。」……向東、南、西、北、中加持，使其清涼甘露，賑濟孤魂。

高功在重覆三次的【變食咒】¹⁹曲中，頻施手印，至第三次，合以太乙救苦天尊聖號九次。當【太上咒法】起，高功於包子上書諱、撒出後，唱至「逍遙快樂天尊」時，左右壇道士分為高功左右手夾入佛手。緊接【變食神王】高功作勢四掌朝天左右擺動，使其充滿天地，隨即將手上所夾之佛手藏於袖中。最後高功於【開喉咒】中，書諱、念咒、掐訣，在道眾唱讚九九八十一聲的太乙救苦天尊聖號中，高功撒出袖內的冥紙象徵鬼門關開，放出各類罪魂，前來臺前沾濡甘露。高功並於更鼓聲中，從袖中觀鬼魂。

(5) 開刀兵偈

高功以唸白的方式，與左右壇道士的【刀兵偈】交替進行，齊召二十四類孤魂。期間只見左右壇道士不斷撒出糖果餅乾，而高功也頻施蓮花、毫光，以及振濟十方，直唱至第二十四類孤魂。最後在左右壇道士歌詠【大眾良因】下，高功再次結印，祈眾孤魂滯魄能早赴朱陵，親受生天會，並在【化食咒】中「補孤」。

4. 拔往生方

在眾孤魂聞經悟道，分食享受完畢後，高功宣讀牒文。隨後將香插在包子中，以牒文包起來，並放些許花米在裡面，外面再包上已折斷之幢幡並書諱（圖 8），於【酆都咒】聲中，交給隨拜的贊普者，請其連同銀紙一起火化。接著高功「勸孤」，祈此次的賑濟能使眾孤魂滯魄挽回滿面春風，各承慈惠去超昇，自省自悟尋出路，從今做個會中人，起腳踢開寒林寨，老老幼幼出塵埃，齊心推出化生輪，個個生生離地獄。

最後，高功敲下靜板勸退孤魂，口唸：「汝等孤魂眾，道官施汝供，一粒變河沙，十方孤魂來受供；二粒變河沙，十方孤魂來受供；三粒變河沙，十方孤魂來受供，好去好去，相逢休下馬，各自奔前程」得回頭處且回頭，再唸：「向來賑濟功德，上冀慈尊。超度孤魂，早昇天界。存入穫福，志心稱念。廣度沉淪天尊。承功托化天尊。生天得道天尊。不可思議功德」隨即〔收魂魄〕，吸本命魂回來。

待完成收回置於三清爐中的魂魄，高功在道眾的圍繞下，卸下五老冠，離開救苦臺，道眾一行人走到大士爺前，奉送太乙救苦天尊，再至焚化紙錢處，向化財處一拜，口唸：「一簞食，一瓢飲，施與眾孤魂，來享飽暖功，一粒如山，滴水成河，本處孤魂好領受，庇祐施主，家家納福，戶戶禎祥，我今與你，相逢休下馬，各自奔前程。」，意表送走好兄弟。隨後，一行人再轉回救苦臺前，謝師聖，結束普度法事。

與此同時，道長與贊普者依政府規定將所有紙紮、金銀財寶運送指定地點火化，並在火化前道長再次唱出道曲【三皈依】，祈眾孤魂藉此普度，能皈依三清，接引天界、仙界及安樂國，結束普度法事。

19 朱道長表示，他們亦稱此曲為【番仔歌】。

朱堃燦道長主行《太上正壹普度施食科儀》之演法圖像。



(圖 4) 高功加持和變化法食。
(楊秀娟攝影)



(圖 5) 濟度津梁。(楊秀娟攝影)



(圖 6) 高功化身太乙救苦天尊的法相。
(楊秀娟攝影)



(圖 7) 高功以慈尊身分亮出「為賑濟孤魂事」牒文。(楊秀娟攝影)



(圖 8) 高功於幢旛上書諱。(楊秀娟攝影)

三、法事唱曲

《太上正壹普度施食科儀》闡述法事的方法可分為「歌詠」、「誦讀」等宣述方式。「歌詠」，即有後場伴奏，以歌唱方式呈現，具有拍法及調性之組織，或沒有伴奏、節拍自由的詠唱；「誦讀」，即以直誦、吟誦（發音時把聲調拖長）或音誦（具有固定音高之誦唸）等方式誦唸儀文與文檢。據上述法事宣演所作整理（表 2），共計 36 首樂曲，後場演奏之過場樂 4 首：【卜元宵】、【水月登樓】、【陰陽別】、【二錦】；及以歌詠方式所呈現的法事唱曲 32 首。

36 首樂曲中為普度相關法事中專屬的曲調有：後場演奏之【卜元宵】、【水月登樓】、【陰陽別】；法事唱曲【三皈依】、【天尊號】、【寶幢接引】、【沐浴更衣咒】、【開喉咒】、【酆都咒】、【小召請】、【天皇道德】、【東極讚】、【稽首元皇】、【三召請】、【化食咒】、【甘露咒】、【五廚經】、【變食咒】、【太上咒法】、【變食神王】、【刀兵偈】、【大眾良因】等。道場正曲類則有【東極宮】、【召五方童】、【開魂路】、【頓頭】、【逝水東流】、【三清偈】、【太極清傳】、【造三清橋】、【焚玉爐香】、【勸孤】、【逍遙遊】、【召魂引魄】、【存想化身】等。

(表 2) 普度法事宣演程式和唱曲運用

程式	科儀節次	內容
巡筵淨孤	請師臨壇	過場【卜元宵】－歌詠【三皈依】。
	灑淨筵食	誦讀－歌詠【天尊號】－【寶幢接引】－【開魂路】（－【聖號】－【香花請】） ²⁰ －誦讀－【寶幢接引】－【東極宮】（－【聖號】）。
	招引孤魂	歌詠【召五方童】－【開魂路】（－【聖號】－【香花請】）。
	引魂就座	誦讀「元使無量天尊普召孤魂符命」－歌詠【香花搶】－【頓頭】（－【香花請】）－【香花請】。
	更衣受度	誦讀「靈寶解魔法水流潤真符」－歌詠【逝水東流】－【沐浴更衣咒】（－【天尊號】）－【開喉咒】（－【天尊號】）－【酆都咒】－【三清偈】（－【聖號】）。
登臺建壇	藏魂變身	過場【水月登樓】－歌詠【三皈依】
	濟度津梁	誦讀－過場【水月登樓】－歌詠【造三清橋】（－【聖號】）
	供養仙真	歌詠【小召請】－【焚玉爐香】（－【聖號】）－【天皇道德】（－【香花請】）。
	敷宣愜意	誦讀－【香花請】－【勸孤】（－【聖號】）。
昇座說法	起普臺	歌詠【存想化身】－誦讀－過場【水月登樓】－歌詠【東極讚】－【稽首元皇】－誦讀－誦讀「靈寶淨明鮮殺傷符命下」－歌詠【酆都咒】……（計有十回）－歌詠【逍遙遊】（－【聖號】）－誦讀。
	破獄召請	誦讀－歌詠【三召請】（－【香花請】）－誦讀。
	召魂引魄	歌詠【召魂引魄】（－【聖號】）－誦讀－誦讀「太上化衣真符」－歌詠【酆都咒】。
	化食濟孤	歌詠【沐浴更衣咒】（－【天尊號】）－誦讀－誦讀「靈寶解變食真符」－歌詠【化食咒】（－【天尊號】）－【甘露咒】（－【天尊號】）－【五廚經】（－【天尊號】）－【變食咒】（－【天尊號】）－【太上咒法】（－【天尊號】）－誦讀－歌詠【變食神王咒】（－【天尊號】）－【開喉咒】（－【聖號】）－誦讀。
	開刀兵偈	誦讀－誦讀（召二十四類孤魂）－歌詠【刀兵偈】……（計有二十四回）－誦讀－誦讀－歌詠【大眾良因】（－【天尊號】）－【化食咒】－【酆都咒】。
拔往生方	送孤	誦讀「愜意金章」－歌詠【酆都咒】－誦讀－誦讀－誦讀－誦讀－過場【陰陽別】。
	謝師	過場【二錦】。

(一) 演唱形式

演唱形式按演唱方式可分為「齊唱」、「對唱」與「應答唱法」。「齊唱」，由全體道眾一起歌詠，大多數演唱方式屬於此類；「對唱」，以兩名道士逐句輪流演唱；「應答唱法」，樂曲上句由高功歌唱，道眾合唱下句，交互循環演唱方式。

20 括號內為該唱曲的尾聲型態。

另依歌唱方法及樂曲形式的不同，普度法事唱曲可分為「正曲」與「吟詠」兩類。「正曲」，屬有拍法的歌曲，特徵為有固定的節拍，由同壇演出的道眾演唱，皆以嗩吶伴奏，且歌辭的句數與字數相同者，均可用同一曲調演唱，如：【東極宮】、【逍遙遊】；【三清偈】、【太極清傳】、【造三清橋】、【焚玉爐香】、【勸孤】、【召魂引魄】；【開喉咒】、【甘露咒】、【五廚經】、【變食咒】、【變食神王】；【召五方童】、【開魂路】等。「吟詠」，指沒有伴奏、節拍自由的吟唱，如：【頓頭】、【逝水東流】、【存想化身】等。

(一) 唱曲分析

1. 譜例

對《太上正壹普度施食科儀》法事唱曲在樂譜的呈現，因篇幅有限，除依南聖宮丙戌年五朝祈安清醮所行之科儀節次順序，僅對普度法事專屬的曲調，且相同曲調者僅擇其一作為譜例，每首唱曲樂譜，曲名之左上方標示樂譜編號，曲名之右上方則註記採錄之時間、地點與主唱者。樂譜均統一將樂譜律高移至 F，此乃取音域適中之方便性，不涉及調性；樂曲之實際音高與速度，請見表格整理與分析。

樂譜編號 1

【三皈依】

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲 顯妙壇
朱太輝道長主唱

稽 首 皈 依 道 ， 道 超

太 極 光 。 道 分 天 地 主 ，

道 妙 判 人 間 。 願 垂

道 寶 力 ， 超 度 此 孤

魂 ， 接 引 昇 天 界 。

稽 首 皈 依 經 ， 經 本

噴 天 書 。 經 開 赤 明 劫 。

經 廣 度 孤 魂 。 願 垂

經 寶 力 ， 超 度 此 孤

魂 ， 接 引 登 仙 界 。

稽 首 皈 依 師 ， 師 相

立 天 根 師 恩 八 十 化 ，

師 起 摩 尼 尊 。 願 垂

師 寶 力 ， 超 度 此 孤

魂 ， 接 引 安 樂 國 。

Coda

三 寶 高 真 作 證 明 。 三 寶 高 真

作 證 明 作 證 明 。

證 明 賑 濟 此 功 德 。 證 明 功 德

大 天 尊 。

【寶幢接引】

樂譜編號 2

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯妙壇
朱太輝道長主唱

A1 a b

大 聖 太 乙 救 苦 天 尊

A2 a b

大 聖 往 生 仙 界 天 尊

A3 a b

大 聖 寶 幢 接 引 天 尊

【沐浴更衣咒】

樂譜編號 3

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲區妙壇
朱太輝道長主唱

A1 a b
太 上 垂 慈 濟 ， 憫 念 在 寒 庭 。

A2 a b
幽 魂 無 極 苦 ， 缺 衣 多 裸 形 。

A3 a b
惟 願 陽 間 度 ， 功 多 及 幽 冥 。

A4 a b
一 衣 化 無 量 ， 一 服 表 千 箱 。

A5 a b
從 今 畫 冠 帶 ， 端 正 步 光 明 。

A6 a b
吾 今 拔 度 汝 ， 萬 劫 離 寒 庭 。

Coda
吾 今 拔 度 汝 ， 萬 劫 離 寒 庭 。

清 涼 甘 露

天 尊 。 清 涼 甘 露

露 天 尊 。 接【開喉咒】

【開喉咒】

樂譜編號4

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯妙壇
朱太輝道長主唱

A1 a
 悲 天 長 夜 苦 ，
 b
 A2 a'
 熱 惱 三 途 中 。 猛 火 出 咽 喉 ，
 b
 A3 a'
 常 生 饑 渴 念 。 一 灑 甘 露 雨 ，
 b
 A4 a'
 如 熱 得 清 涼 。 二 灑 甘 露 雨 ，
 b
 A5 a'
 神 魂 升 大 羅 。 三 灑 甘 露 雨 ，
 b
 A6 a
 潤 及 於 一 切 。 再 將
 c
 法 水 灑 孤 魂 ， 耳 目
 Coda
 咽 喉 盡 開 通 。 清 涼
 甘 露 天 尊 。 清
 涼 甘 露 天 尊 。

【天皇道德】

樂譜編號5

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯妙壇
朱太輝 道長主唱

A1 a

伏 以， 天 皇 道 德 自 然 香， 無 為

A2 a

真 香 薰 三 界。 稽 首 皈 依 無 上

A3 a

道， 大 羅 三 境 混 元 天。 稽 首

皈 依 太 上 經， 大 力 威 光 破 幽

A4 a

暗。 稽 首 皈 依 玄 上 師， 普 願

A5 a

九 幽 超 度 界。 苑 魂 受 度 朱 陵

A6 a

府， 伏 請 天 仙 同 證 明。 我 今

拔度眾孤魂，有一合生未成
 道。終不自取飛行仙，恭運
 真香，遙空供養。
 恭運真香，遙空供
 養。東宮教主太乙
 救苦天尊。大慈大悲濟度沉淪天尊。法橋大度
 天尊。香林說法天尊。度人無量天尊。隨願往生
 天尊。昇天得道天尊。消遙快樂天尊。來臨法會

b
 A7 a Coda
 A8 a'
 A9 a b
 A10 a b A11 a
 A12 a b

A13 a

天尊。大慈大悲 鬱羅翅真人。真光定

A14 a''

真人。妙音真人。太玄夜光玉女。

b Coda

救苦會中，無邊聖眾。再運真香，

遙空供養。再運

真香，遙空供養。

A15 a'

東嶽 天曹仁聖大帝。

b A16 a b

北陰酆都大帝。冥府十宮真君。岳府掌枉死城

A17 a b A18 a

官僚等眾。岳府掌 五音六道十類孤魂

判 官。 岳 府 掌 拷 鬼 押 送 椽 兵。

城 隍 二 司。 土 地 等 神。 惟 願 垂 金 色，

音 誦

手 放 玉 毫 光。 來 赴 寒 林， 證 明 賑 濟 功 德。

Coda

香 花 請， 香 花

奉 請。 香 花 請， 香

花 奉 請。

【東極讚】

樂譜編號 6

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯妙壇
朱太輝 道長主唱

The musical score is written in a single system with seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes. The score includes two repeat signs: 'A1' at the beginning of the first staff and 'A2' at the beginning of the sixth staff. Performance markings 'a' and 'c' are placed above specific notes. The lyrics are: 東極妙嚴宮，一 座 巍 巍 七 寶 七 寶 壽 林 。 九 色 蓮 花 垂 光 中 垂 光 中 ， 太 乙 宮 太 乙 宮 裡



端 嚴 座 端 嚴

Staff 1: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. The melody consists of eighth and quarter notes.



座 上 座 上 。 金

Staff 2: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. The melody continues with quarter and eighth notes.



容 金 容

Staff 3: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. The melody features quarter and eighth notes.



體 掛 玉 玲 瓏

Staff 4: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. The melody uses quarter and eighth notes.



玉 玲 瓏 ， 珠 翠

Staff 5: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. Includes a box labeled 'A3' above the staff and a fermata over the final note.



宮 紫 金

Staff 6: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. The melody continues with quarter and eighth notes.



妙 相 。 隨 赴 感

Staff 7: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. The melody uses quarter and eighth notes.



普 ， 願 無 邊 無 邊

Staff 8: Treble clef, key signature of one flat, common time signature 'c'. Includes a box labeled 'b' above the staff. The melody uses quarter and eighth notes.

無 窮

無 窮 無 盡 。 度 眾 生

度 眾 生 ， 出

A4 a 凡 隱 。 c

天 尊 大 聖 大 慈 尊 。

救 苦 尊 ， 度

Coda 眾 生 ， 太 乙 救 苦 尊 。

救 苦 尊 救 苦

尊 太 乙 救 苦 尊 。

救 苦 尊 救 苦 尊 太 乙

救 苦 尊 。

救 苦 尊

尊 救 苦 尊

【三召請】

樂譜編號7

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯妙壇

A1

志 心 召 請。 開 皇 立 極。 啟 運

A2

肇 圖。 報 國 殞 軀。 忠 臣 良 將。

A3

軍 前 卒 伍。 戰 陣 英 靈。 歷 代

A4

賢 人。 清 朝 達 士。 遊 宦 仕

A5

路。 文 學 儒 生。 岩 谷 高 人。

A6

琳 宮 羽 客。 燒 丹 煉 藥。 醫 卜

A7

師 巫。 禪 律 教 僧。 叢 林 師 祖。

A8

A9

A10
雲房女。禍。淨院僧尼。採破

A11
樵翁。垂綸釣叟。公門典

A12
史。獄卒劊徒。坐賈行商。

A13
百工技藝。娼優百戲。播種

A14
農夫。俊雅兒郎。花街濫麗。

A15
音誦
有靈有識。眾等英靈，是夜願聞召請，來赴

Coda
寒林。香花請，香花

奉請。香花請，

Detailed description: The image shows a musical score for a Taoist chant. It consists of eight staves of music in a single system, each with a label above it. The first seven staves are labeled A10 through A15. The eighth staff is labeled 'Coda'. The lyrics are written below the notes. The music is in a single melodic line with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics describe various figures and scenes, including a woman in a cloud chamber, a woodcutter, a fisherman, a scholar, a merchant, a craftsman, a prostitute, a farmer, and a young man. The final part of the score is a 'Coda' section with lyrics about a ritual to summon spirits.

A16
香 花 奉 請。 志 心 召

A17
請。 三 塗 五 苦。 六 道 四 生。 十 方 空

A18
界。 境 域 邈 方。 社 稷 橋 樑。 捉 生 代

A19
死。 投 河 落 井。 溺 水 沉 舟。 雷 藏 天

A20
誅。 刀 兵 屠 戮。 違 刑 犯 法。 獄 死 囚

A21
徒。 劫 盜 強 梁。 他 鄉 客 生。 墮 子 落

A22
胎。 血 湖 產 喪。 穿 窬 竊 掠。 博 戲 呼

A23
蘆。 負 命 欠 財。 冤 仇 咒 咀。 癩 癩 虫

A24
胎。 血 湖 產 喪。 穿 窬 竊 掠。 博 戲 呼

A25
蘆。 負 命 欠 財。 冤 仇 咒 咀。 癩 癩 虫

A26
蘆。 負 命 欠 財。 冤 仇 咒 咀。 癩 癩 虫

A27

A28

癩。 跏跛拳 擊。 瘡啞盲 聾。 癩癩忌

音韻

死。 若男若 女。 眾等幽靈， 是夜願聞 召請， 來赴

Coda

寒林。 香 花 請， 香 花

奉 請。 香 花 請，

香 花 奉 請。 (後略)

Detailed description: The image shows a musical score for a Taoist chant. It consists of five staves of music in a single system. The first staff is marked 'A27' and contains the lyrics '癩。 跏跛拳 擊。 瘡啞盲 聾。 癩癩忌'. The second staff is marked 'A28' and contains the lyrics '死。 若男若 女。 眾等幽靈， 是夜願聞 召請， 來赴'. The third staff is marked 'Coda' and contains the lyrics '寒林。 香 花 請， 香 花'. The fourth staff contains the lyrics '奉 請。 香 花 請，'. The fifth staff contains the lyrics '香 花 奉 請。 (後略)'. The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in traditional Chinese characters below the notes.

【化食咒】

樂譜編號 8

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯紗壇
朱太輝 道長主唱

A1 a



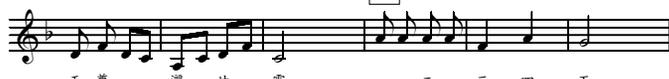
一 二 三 四 五， 金 木 水 火 土。

b



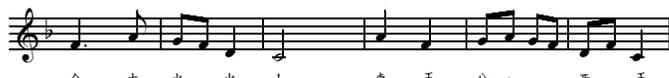
東 王 公， 西 王 母， 太 乙 救 苦

A2 a



天 尊 灑 甘 露。 一 二 三 四 五，

b

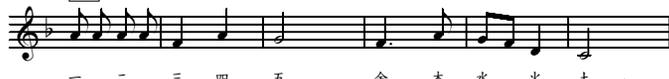


金 木 水 火 土。 東 王 公， 西 王



母， 太 乙 救 苦 天 尊 灑 甘 露。

An a



一 二 三 四 五， 金 木 水 火 土。

b



東 王 公， 西 王 母， 太 乙 救 苦



天 尊 灑 甘 露。

【刀兵偈】

樂譜編號9

左三...

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯妙壇

報國忠臣，扶持王社
鐘甲征真，
袍號旌旗旆。火地三
聲，鑼鼓喧天地。斧劈
劍劍，苦痛較誰替。
使盡英雄，也作孤魂
鬼。良將忠臣，
來赴青華會。

Section markers: A1 a, B1 c, A2 a, B2 c, A3 a, B3 c, e

【大眾良因】

樂譜編號 10

丙戌年11月28日
三重區 南聖宮
新北市 蘆洲顯妙壇
朱太輝道長主唱

A1 a

大 眾 良 因，

A2 a

略 聽 些 仔 細。 聞 稱

b

聖 號， 側 耳

A3 a

叮 嚀 記。 稽 首 當

b

首， 洪 音 齊 和

A4 a

氣。 虔 脫 孤 魂，

b

六 道 輪 迴 罪。

A5 a

法 事 科 文，

b

節次將名記。駝馬
錢財，金銀
併緞疋。施與孤
魂，冥中享用
濟。早赴朱陵，
親受生天會。
救苦尊救苦尊，南宮
超化救苦尊。太乙尋聲
救苦天尊。

2. 唱曲基本結構分析

從實地調查對南聖宮丙戌年五朝祈安清醮的錄音和採譜所作的整理，將唱曲組成的基本元素之綜合：律高、音域、音階、調式、拍法、速度、樂曲形式製表（表3）。律高，並無固定律高的發現，完全視宣演的情況起調，樂師則依腔吹奏。這也同時說明，每首曲調何以起頭速度相對的緩慢，且皆由高功獨唱1~2小節後，道眾才接唱。樂師與高功的合作默契，

也是影響律高的原因之一，因合作的熟悉與否，樂師可清楚主法高功其自身聲調的律高，並依此律高，一調到底。

唱曲音域多介於八度至十度間，而超過十一度以上音域的樂曲，多為較具有張力的段落，亦是高功個人展現其唱功的最佳之處。如：【變食神王】，表變食神王、神吏將法食一粒如山，滴水成河，充滿天地，以普濟眾孤魂。此外，朱道長對唱曲的旋律展現，多以原旋律的上下大三度與完全四度音程來表達，使其該樂曲有著合聲之效果。

音階，指樂曲各級音的排列形式與組織；調式指旋律的能動趨勢，如圍繞某核心音進行，並以之作為結束，即稱該曲為某調。普度法事唱曲，音階以五聲音階為主，偶有加七級五聲音階或加四級五聲音階，這實與主法高功個人演唱功力有關；調式則以商調、羽調與徵調為主。

出現的拍法有散板、一撩一拍（二拍子），以及一撩三拍（四拍子）。以節奏型態言，則經常出現切分音型。此外，同一首唱曲在不同的科儀節次，甚至不同時空與場合之下，也會出現不同的節奏音型，然這類情形的發生，傳達出民間音樂的靈活性。速度方面，大多數曲調的演唱有大致相同的速度，實際上經常是以散起→定板（速度逐漸加快）→快收的方式進行，不過尾聲若為【香花請（二）】時，大多會以漸慢作收尾。以普度法事言，其為宣演斛食濟幽的法事，因之唱曲之速度操演，實與法事的行進有著密切的關係，曲調速度的快慢，往往營造出科儀節次之氛圍。

如為展現莊嚴肅穆、神聖之氣氛；或具有存想性質的法事節次，所採的速度較慢。或是為配合高功執行儀文內容，如左右壇道士在唱【三召請】的同時，高功正一一破解十八層地獄，此時樂曲速度如果太快，高功則會來不及完成。或如巡筵淨斛時所唱的【太乙救苦天尊】伴著高功與道眾的移動。或具戲劇性的科介動作時，如：【召五方童子】，高功手執靈幡，召請五方引魂童子，接引孤魂；【變食咒】，高功以太乙救苦天尊之身化食濟孤，曲調速度的變化相對較大。最後，場次與場次間速度的差異，實因於法事排及時間因素面的考量，法事排程密則時間少、速度快，法事排程散，則反之。

法事中所使用唱曲的樂曲形式可歸納為一段式，即主腔反覆式，與二段式。前者以單一主題反覆演唱，以符號表示為 A；由於各曲受歌詞長度的影響，樂曲的段數並不固定，為表反覆出現的次數以符號 n 表示，故相同旋律動機的反覆樂段以符號 An 呈現於樂譜中；後者則以兩段或三段不同曲調所構成之 A—B—C 表示。另相異的樂句，以英文字母的小寫 a、b、c……來區分；相同或相似的樂節所發展而成的樂句，則以 a、a'、a''……來標示。曲末所連綴的結束樂句或樂段，在此依據歌詞的性質，可分為以歌詞末句疊唱、稱念聖號、稱念天尊號，以及香花請四類。整理歸納的結果，一段式與二段式樂曲形式的呈現又可細分為：一段式反覆、一段式反覆+尾聲、一段式反覆+音誦+尾聲、二段式反覆、二段式反覆+尾聲、三段式反覆、曲引+一段式反覆+尾聲等，其中又以一段式反覆+尾聲的樂曲形式使用頻率最高。

(表3) 廟聖宮丙戌年五朝班安濟醮獻聖度法事唱曲正本結構

曲調名稱	樂譜	律高	宮商	首調	音程	音階	主腔調式	終止音	備註	拍法	連擊 (拍/分)	樂句結構	備註
三皈依	1	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	十度	五聲音階	羽	中心音為角。		一拍一擗	40-70	一段式反覆+尾聲。	尾聲：三寶高真。
天尊號		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	八度	五聲音階	徵	尾聲結束音為羽。		一拍一擗	50-100	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
寶懺接引	2	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	六度	五聲音階	羽			散板	—	一段式反覆。	尾聲：聖號。
圓通路		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	五聲音階	商	尾聲結束音為羽。		一拍三擗	80-120	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
天尊號		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	八度	五聲音階	徵	尾聲結束音為羽。		一拍一擗	70-110	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
寶懺接引		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	六度	五聲音階	羽			散板	—	一段式反覆。	尾聲：聖號。
召五方寶		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	八度	五聲音階	商	尾聲結束音為羽。		拍三擗	65-105	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
圓通路		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	五聲音階	商	尾聲結束音為羽。		拍三擗	100-115	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號+香花讚(一)。
圓通路		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	六度	五聲音階	商	尾聲結束音為羽。		散板	—	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號+香花讚(一)。
迴水集經		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	五度	四聲音階	羽	尾聲結束音為徵。		散板	—	一段式反覆。	尾聲：聖號+天尊號(一)。
沐浴更衣咒	3	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	80-105	一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號(一)。
圓通咒	4	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十一度	五聲音階	徵	中心音為徵。		拍一擗	70-115	一段式反覆。	尾聲：聖號。
三淨懺		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	五聲音階	商	尾聲結束音為羽。		拍一擗	85-140	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
天尊親傳		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	四四級五聲音階	羽			散板	—	一段式反覆。	尾聲：聖號。
小召請		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	五聲音階	商	尾聲結束音為羽。		拍三擗	60-95	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
天尊親傳		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	五聲音階	商	尾聲結束音為羽。		散板	—	一段式反覆。	尾聲：不可思議。
香花讚	5	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	八度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	80-105	(一段式反覆+尾聲)反覆。	尾聲：香花讚(二)。
圓通咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	六度	五聲音階	徵			散板	—	一段式反覆。	尾聲：不可思議。
存想化身		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	四四級五聲音階	羽	尾聲結束音為羽。		拍三擗	80-140	一段式反覆。	尾聲：不可思議。
真懺懺	6	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	十四度	加七級六聲音階	宮			拍三擗	40-115	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
精首咒畢		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十一度	五聲音階	羽			拍三擗	85-135	一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號(二)。
迴通遊		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	九度	五聲音階	商			拍三擗	115-140	一段式反覆。	為真懺+懺符面所用，共十次，十次皆同。
三召請	7	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	六度	五聲音階	商/羽	尾聲結束音為羽。		拍一擗	45-90	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
召魂引魄		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	a ² c ²	八度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	75-125	一段式反覆+尾聲。	尾聲：香花讚(二)。
沐浴更衣咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	85-105	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
化食咒	8	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	70-95	一段式反覆。	尾聲：聖號。
甘露咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十一度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	90-105	一段式反覆+尾聲。	尾聲：聖號。
雙食咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十一度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	95-105	(一段式反覆+尾聲)反覆。	尾聲：天尊號(一)。
太上咒法		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十一度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	70-95	(曲引+一段式反覆+尾聲)反覆。	尾聲：天尊號(一)。
雙食神咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十三度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	65-95	一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號(一)。
咒師咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十一度	五聲音階	羽/徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	90-100	曲引+一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號(一)。
刀兵咒	9	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍三擗	100-140	一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號(二)。
天眾良因	10	升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	九度	五聲音階	徵	尾聲結束音為羽。		拍三擗	70-140	一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號(二)。
化食咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	十度	五聲音階	徵	尾聲結束音為徵。		拍一擗	140-200	一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號。
圓通咒		升 ¹	升 ¹ 升 ¹ 升 ¹	e ² c ²	六度	五聲音階	羽	中心音為徵。		拍一擗	120-140	一段式反覆+尾聲。	尾聲：天尊號。

(二) 演唱特色

1. 加辭唱法

唱辭的唱唸處理方式，主要分為本辭與虛辭兩部份，科儀文本中並沒有記載虛辭。從法事唱曲中的實際運用，普度法事唱曲中僅有加聲辭之唱法。加聲辭唱法多屬於道士個人演唱聲口之運用，因此聲辭只有聲音而無實際意義。這裡聲辭的韻母分別以「亞」、「下」、「烏」、「于」、「伊」代表「a」、「e」、「o」、「u」、「i」。

譜例一，選自【天尊號】：



譜例二，選自【三清大道】：



疊唱，重複本辭之唱法。在普度法事唱曲中，僅有【東極讚】一例，括符內的為加入的聲辭，重複疊唱後：

東極妙嚴宮，一座巍巍七寶（七寶）寨林。九色蓮花（垂光中）垂光中，（太乙宮）太乙宮裡端嚴座（端嚴座）。（座上金容）金容體掛玉玲瓏（玉玲瓏），珠翠濃紫金妙相。隨赴感誓，願無邊（無邊）無窮（無窮）無盡。度眾生度眾生，出凡隴，天尊大聖大慈尊。救苦尊，度眾生，太乙救苦尊。（救苦尊救苦尊，太乙救苦尊）。（救苦尊救苦尊，太乙救苦尊）。（救苦尊救苦尊）。

2. 字與曲調的運用

字與曲調的運用可分為三類，即一字一音、一字多音，與一曲多用等三類。在普度法事唱曲中，整首皆為一字一音者僅出現在【天皇道德】，以及【天尊號】、【酆都咒】的尾聲，如譜例三和四。一字多音如譜例五，指該字之母音配合旋律的敷唱所產生。

譜例三，選自【天尊號】：



譜例四，選自【**鄂都咒**】：

73 A13 a b
 陸 陸 鄂 都 中 重 重 金 剛 山
 79 A14 a b
 靈 寶 無 量 光 金 耀 焰 池 坑

譜例五，選自【**東極讚**】：

1
 東 極 妙 觀 宮
 4
 靈
 7
 觀 觀 世

一曲多用在普度法事唱曲中，唱辭與曲調的對應可分為二，單一曲調對應單一唱辭：即該曲調僅使用在其特定的唱辭中，如：【東極讚】、【稽首元皇】、【大眾良因】。以及單一曲調對應不同唱辭，即一曲多用：一個固定的曲調，可以使用在不同科儀節次的不同文本唱辭中。一曲多用又可細分為二種，一是曲調、詞格不變，在不同的法事中，使用不同的文本內容，如：【東極宮】、【逍遙遊】；【三清偈】、【造三清橋】、【焚玉爐香】、【勸孤】、【召魂引魄】；【開喉咒】、【甘露咒】、【五廚經】、【變食咒】、【變食神王】等。另一則是曲調同，而詞格變，如譜例六和七。

譜例六，選自【**沐浴咒**】與【**太上咒法**】：

1 A1
 太 上 靈 息 濟 願 念 在 眾 庭
 A1
 太 上 咒 法 變 少 戒 多

譜例七，選自【甘露咒】與【變食神王】：

口室 女青書 奉命 召皇恩
變此 法食 充滿 天地

值得注意的是，一曲多用的文本唱辭，以其唱辭結構、內容及意境均有其相當一致的統一性，如：【三清偈】、【造三清橋】、【焚玉爐香】、【勸孤】、【召魂引魄】等，即在不同的科儀節次中，說明三清道主已降道場，勸孤魂早隨接引莫遲留，相呼相喚共來投。又如：【開喉咒】、【甘露咒】、【五廚經】、【變食咒】、【變食神王】等，均與開通孤魂耳目咽喉，加持法食有關。如此，同類型的唱曲，在相類似的文本內容中反覆出現，可使得聽、唱者對法事唱曲的特質，有其明顯的感受，進而加以區分，甚至投以不同的宗教情感。

3. 尾聲結構

正一派普度法事唱曲所用的尾聲結構，意指曲末所連綴的結束樂句或樂段，從所採之樂譜，依曲調的不同與歌詞內容，可將其歸納分為六種型態，如譜例八到十三。

譜例八，尾聲型態（一）：【聖號】

大聖 衆聖 法會 天尊

譜例九，尾聲型態（二）：【香花請（一）】

香花請，香花請，請。

譜例十，尾聲型態（三）：【天尊號（一）】

清涼 甘露 天尊

譜例十一，尾聲型態（四）：【不可思議】



譜例十二，尾聲型態（五）：【香花請（二）】



譜例十三，尾聲型態（六）：【天尊號（二）】



四、結語

普度法事，為我們所熟悉，並以此達到人鬼間和諧的手段，但其終極目的則是為了懺罪、自省，發願超拔祖先及地獄幽魂，使獲得濟度，靈魂向上提昇。然這一斛食濟幽的法事宣演，對信眾言，是神聖的，是道士透過溝通人和神，以及人和鬼的關係，嘗試控制自己的命運，消災辟邪，在滿足信仰的需求上所起的一定作用。對法事本身言，其欲完成的則是信仰內涵的展現。從壇幕神明的擺設；科儀文本的闡釋與傳播，到科儀節次的演示渲染，可以說一次普度法會活動的舉行，就是一次道教教義精神的公開宣講。透過對普度法事的完整記錄，可以發現科儀文本所欲呈現的幾個概念，即「請神」、「招孤」、「度孤」，以及「送孤」，也就是說所有法事的行為，均以孤魂為中心做衍生。

為達到普度法事的多重功能，唱曲在法事中擔負重要的任務，除唸白、口意說明外，皆以唱曲作為主體呈現與貫穿法事的媒介及手段。為此，唱曲不再僅是扮演輔助與催化的角色，

即通神娛人與製造氣氛的音樂，更是法事實踐的必要條件，決定了法事的存在。唱曲在正一派普度法事中運用的現象，是依其儀文唱辭的結構、內容及意境來作區分，這樣一來，有著相同目的的不同文本內容，由同類型的唱曲來作呈現，使得聽、唱者對法事唱曲的特質，自然有其明顯的感受。此外，除以歌詠方式來貫穿法事全場外，其他表現儀文的形式，亦存在著一定的規則性。如：誦讀的部分：直誦，除在符誥及密咒上之傳達，多用於情境之交代、氣氛之營造，以及勸說孤魂的儀文中；吟誦，多用於儀文為詩體的部分；音誦，則敷宣愜意，說明事由所用。

在唱曲基本結構與唱唸法所作之整理與分析：律高是視宣演的情況起調；音階以五聲音階為主，偶有加七級五聲音階或加四級五聲音階，這實與主法高功朱道長個人演唱功力有關；調式以商調、羽調與徵調為主；速度則依當時的法事情境，配合科介動作而有所不同；樂曲形式以一段反覆式為主，且曲末多連綴結束樂句或樂段；唱唸法有以韻母作為聲辭，以及重複本辭的疊唱的方式；字與曲調上則看到一字一音、一字多音、一曲多用等運用。

最後，從採譜中整理出，凡與普度相關法事中專屬的曲調，如：後場演奏之【卜元宵】、【水月登樓】、【陰陽別】；及法事唱曲【三皈依】、【天尊號】、【寶幢接引】、【沐浴更衣咒】、【開喉咒】、【酆都咒】、【小召請】、【天皇道德】、【東極讚】、【稽首元皇】、【三召請】、【化食咒】、【甘露咒】、【五廚經】、【變食咒】、【太上咒法】、【變食神王】、【刀兵偈】、【大眾良因】等，達二十二首之多。

參考書目：

- 大淵忍爾。1983。《中國人の宗教禮儀》。東京：福武書店。
- 中國道教協會、蘇州道教協會。1994。《道教大辭典》。北京：華夏出版社。
- 朱太輝抄錄。《太上正壹普渡施食科儀》。臺北縣蘆洲鄉顯妙壇藏。
- 朱太輝抄錄。《點放蓮燈引孤受供玄科》。臺北縣蘆洲鄉顯妙壇藏。
- 江志宏。2003。〈臺灣傳統常民社會的明幽二元思維—從中元普度談起〉。臺北：國立臺灣大學社會學研究所博士論文。
- 李豐楙主編。1993。《雞籠中元祭祭典儀式專輯》。基隆：基隆市政府。
- 李豐楙總編纂。2000。《雞籠慶讚中元—己卯年林姓主普紀念專輯》。基隆：基隆市林姓主普祭典委員會。
- 李豐楙、謝聰輝。2001。《臺灣齋醮》。臺北：傳藝中心籌備處。
- 何麗華。2001。〈佛教焰口儀式與音樂之研究—以戒德長老為主要研究對象〉。臺南：國立成功大學藝術研究所碩士論文。
- 吳典擇。2002。〈蒙山施食研究〉。嘉義：南華大學生死學研究所碩士論文。
- 邱宜玲。1996。〈臺灣北部釋教的儀式與音樂〉。臺北：國立臺灣師範大學音樂研究所。
- 呂理政。1992。《傳統信仰與現代社會》。臺北：稻鄉出版社。
- 呂錘寬。1989。〈臺灣道教音樂源流略稿〉。《藝術學》3：117-164。
- 。1989。〈臺灣的道教醮祭儀式與科儀〉。《藝術評論》1：191-225。
- 。1991。〈臺灣天師派道教儀式音樂的功能〉。《藝術學》6：159-175。
- 。1993。〈臺灣道教儀式與音樂的資料〉。《藝術學》9：7-38。
- 。1994。《臺灣的道教儀式與音樂》，臺北：學藝出版社。

- 林怡吟。2004。〈臺灣北部釋教之南曲研究〉。臺北：國立臺北藝術大學音樂學研究所。
- 胡孚琛主編。1995。《中華道教大辭典》，北京：中國社會科學出版社。
- 高雅俐。2000。〈佛教音聲概念與音樂修行〉。《佛教東傳 2000 年佛教音樂學術研討會論文集》，41-52。
- 。2005。〈從“展演”觀點論音聲實踐在臺灣佛教水陸法會儀式中所扮演的角色〉。《臺灣音樂研究》，1：1-28。
- 張澤洪。1999。《道教齋教科儀研究》。成都：巴蜀書社出版。
- 陳省身。2006。〈臺灣當代佛教瑜伽誦口施食法會研究〉。臺北：私立天主教輔仁大學宗教學研究所碩士論文。
- 陳信聰。2000。〈幽冥得度：儀式的戲劇觀點—臺南東嶽殿打城法事分析〉。新竹：國立清華大學社會人類學研究所碩士論文。
- 陳耀庭。2003。《道教禮儀》。北京：宗教文化出版社。
- 陳緯華。1997。《基隆中元祭：儀式、文化與記憶》，臺北：國立政治大學民族學研究所。
- 曹本冶。1988。〈香港道教全真派聲樂音樂在儀式運用中固定和非固定現象〉。《中國音樂國際研討會論文集》，頁 148-158。
- 。2001。〈儀式音樂研究的理論定位與方法〉。《2001 年佛學研究論文集：宗教音樂》，頁 23-35。
- 曹本冶、朱建民。1997。《海上白雲觀施食科儀音樂研究》。臺北：新文豐。
- 曹本冶、劉紅。2003。《道樂論：道教儀式的信仰、行為、音聲三元理論結構研究》。北京：宗教文化出版社。
- 黃進仕。2000。〈臺灣民間「普渡」儀式研究〉。嘉義：南華大學哲學研究所。
- 黃玉潔。2004。〈臺灣佛光山道場體系瑜珈焰口儀式音樂研究〉。臺北：國立臺北藝術大學音樂研究所。

基隆謝姓主普紀念編輯。1989。《雞籠中元祭：戊寅年基隆謝姓主普紀念專輯》。基隆：基隆市謝姓主普祭典委員會。

劉枝萬。1985。《臺灣民間信仰論集》。臺北：聯經出版事業公司。

鄭志明。2001。〈道教科儀音樂的文化形式與儀式功能〉。《2001 佛學研究論文集：宗教音樂》。頁 1-21。

蘇海涵輯。1975。《莊林續道藏》。臺北：成文。

Lagerwey, John 撰。呂鍾寬整理。1993。〈福建省南部現存道教初探〉。《東方宗教研究》3：147-169。

Lagerwey, John、呂鍾寬合撰。1993。〈浙江省蒼南地區的道教文化〉。《東方宗教研究》3：171-199。

勞格文(John Lagerwey)。許麗玲譯。1996。〈臺灣北部正一派道士譜系〉。《民俗曲藝》103：31-48。

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經 2009 年 12 月 11 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2009 年 12 月 28 日院務會議備查
 2012 年 5 月 28 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2019 年 10 月 22 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2021 年 12 月 3 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2022 年 6 月 10 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

本學報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，期許成為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為主，若有分期刊登之連續性論文（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：

- （一）音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，主題不拘。每篇字數以 10000 字至 20000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 20 頁為原則。
- （二）音樂理論：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （三）表演詮釋：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （四）當代音樂論述：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （五）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 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （六）影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以 6000 字為上限。
- （七）樂譜類。

三、投稿規定

- （一）來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著權人取得授權。
- （二）投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。

- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為原則，最後由主編溝通決定。
- (四) 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。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以 A4 尺寸電子檔交稿（MS Word 及 PDF 檔），檔名請用文章標題（可簡化），檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到 300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在 300 字以內。

四、稿件格式：以 Chicago Manual of Style 或 MLA Manual of Style 格式為準

- (一) 文稿以 A4 規格橫向排列，並註明頁碼。內文 12 號字新細明體，引文則用標楷體，外文使用 Times New Roman 12 號字。左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20 號字，主標題 16 號字，次標題 14 號字，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
文章標題層次統一如下
壹、
一、
（一）
1.
（1）
a
- (四) 圖版、插圖、表格及譜例：
 - 1. 圖表譜名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方；譜例名在譜上方、譜例來源在譜下方。
 - 2. 圖表譜寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1；譜 1，譜 1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA 或 Chicago 格式，並將引用文獻書目等列於文末。格式如下：

1. 書籍：

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》（台北：學藝出版社，1994），166。

Edward Seckerson，《馬勒》，白裕承譯（臺北：智庫，1995），116。

Max F. Schneider, Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens. Jahrgabe der Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft. (Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel, 1962), 8。

2. 期刊：

潘汝端，〈北管細曲《昭君和番》聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》第9期（2008年）：45-90。

Glenn Stanley, “Bach’s ‘Erbe’: The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century,” 19th-Century Music, 11, no. 2 (1987): 121.

3. 網頁：

Bruno Nettl, “Folk Music,” Encyclopedia Americana Grolier Online, accessed December 11, 2006, <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>.

(七) 同筆資料第二次使用時，以縮寫方式書寫。

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》，156。

(八) 參考/引用文獻以直接引用為限，並依作者、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者、年代等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。

例 1. 溫秋菊。《台灣平劇發展之研究》。臺北：學藝出版社，1994。

例 2. 潘汝端。〈北管細曲《昭君和番》聯套之文本與音樂結構初探〉。《關渡音樂學刊》第9期（2008年2月）：45-90。

例 3. Nettl, Bruno. “Folk Music.” Encyclopedia Americana. Grolier Online. accessed December 11, 2006. <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>.

例 4. Seckerson, Edward。《馬勒》。白裕承譯。臺北：智庫，1995。

例 5. Schneider, Max F.. Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens. Jahrgabe der Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft. Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel, 1962.

例 6. Stanley, Glenn. “Bach’s ‘Erbe’: The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century,” 19th-Century Music, 11, no. 2 (1987) : 121-144.

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料)(<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日 4 月 15 日前以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 請備齊 1. 全文電子檔 (PDF 檔及 WORD 檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2. 著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3. 作者簡歷 (2, 3 項請於上述網站下載) 等，於截止日 4 月 15 日前以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如 (四)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：

11201 台北市北投區學園路 1 號

國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」

email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw

電話: +886-2-2896-1000 # 3002

傳真: +886-2-27750-7234

六、審稿與刊登

- (一) 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鑑通過，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. 理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」(視再審結果而定)、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 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。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為一年刊，每年 8 月出刊。

8 月出刊：於 4 月 15 日前繳交「全文」以及「投稿資料表」。

八、本細則經編輯委員會審議通過，提送音樂學院院務會議備查後公佈實施，修正時亦同。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

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			
	英 文			
作 者	中 文		英 文	
通訊方式	地 址			
	電 話		E-mail	
	手 機		Fax	
中文摘要 (約300字) 或英文摘要				
文章分類 (請勾選)	<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 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000字以下 <input type="checkbox"/> 6,000-10,000字 <input type="checkbox"/> 10,000-20,000字			
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」 （請註明：「關渡音樂學刊」報名表） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-7750-7234				
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	

註：兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***記號區別之。

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

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

立同意書人：

(請簽名)

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 36 期
Kuandu Music Journal, No.36

發行者 蘇顯達

Dean

SU, Shien-Ta

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

Editor

Editorial Committee of Kuandu Music Journal

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

Publisher

School of Music, Taipei National University of the Arts

11201 臺北市北投區學園路 1 號

No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

電話 : 02-2896-1000 轉 3002

Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002

傳真 : 02-7750-7234

Fax : +886-2-7750-7234

主編 盧文雅

Editor in Chief

LU, Wen-Yea

執行編輯 楊懷玉

Excutive Editor

YANG, Huai-Yu

編輯助理 李孟妍

Assistant Editor

LI, Meng-Yan

英文諮詢 邦恩莎

English Consultants

BARNES, Sarah

封面題字 張清治

Title Calligrapher

CHANG, Ching-Chih

封面設計 蘇唯鈞

Cover Design

SU, Wei-Jun

排版印刷 日日昌科技印刷有限公司

Typeset

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

國內售價 400 元

Printer

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Price

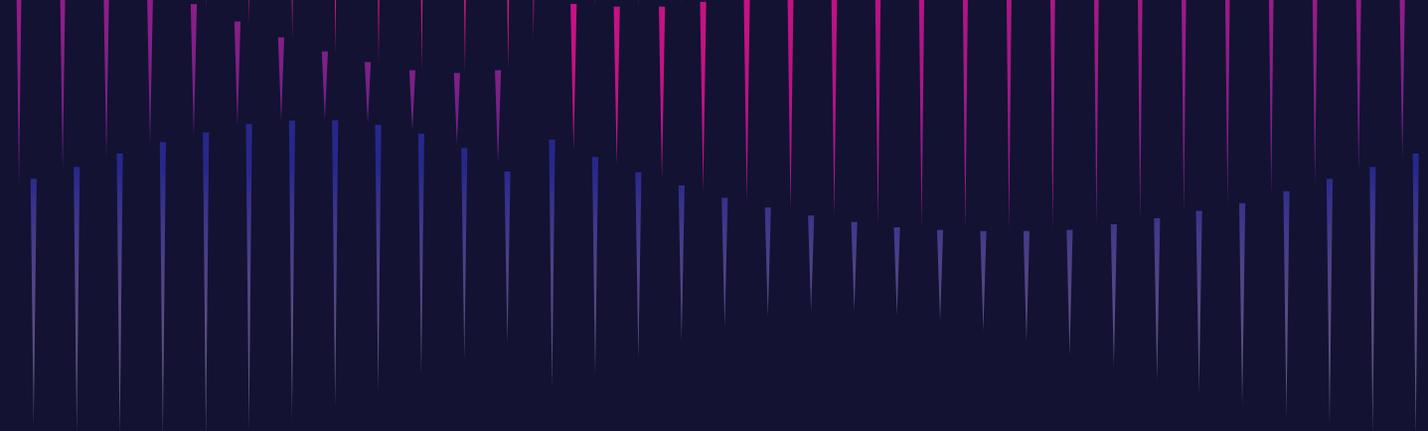
NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2022 年 8 月

Copyright ©2022 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889



閩渡音樂學刊

| 2022 · 08 |