

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題



交響詩

第壹番

夏天鄉村的黃昏

高約拿作曲

(作品第三番)


(民國參拾陸年)

35

2022 · 02

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)
王美珠	臺北藝術大學音樂學研究所 (校外委員)
宋育任	陽明交通大學通識教育中心 (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	台南大學音樂學系 (校外委員)
陳惠涓	實踐大學音樂學系 (校外委員)
潘莉敏	臺北藝術大學音樂學研究所
羅芳偉	美國加州大學戴維斯分校音樂作曲與理論博士 (校外委員)

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

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

Editorial Committee

WANG, Mei-Chu	Department of Musicology, Taipei National University of the Arts (external member)
SUNG, Yu-Jen	Center of General Education, National Yang Ming Chiao Tung University (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)
PAN, Li-Min	Department of Musicology, Taipei National University of the Art
LUO, Fang-Wei	University of California at Davis, Ph. D. in Music Composition and Theory (external member)

主編序

關渡音樂學刊第 35 期於 2022 年 2 月順利出刊，承蒙音樂學界人士的大力支持，讓本期學刊從徵稿、審稿到成刊得以順利進行。過程中，看到每一位投稿的音樂研究者對學術的愛護、堅持與努力，針對不同議題呈現的深度研究深感敬佩；也對每一位審稿委員專業的審查，為了共同提升學術水準，用心、精闢的給予適當的評語，獻上最深的敬意與謝意。

第 35 期共五篇文章，議題多元豐富，包括了西洋與台灣議題，從音樂家的家族歷史、幾近失傳的台灣作曲家作品重建研究，到古典文本與當代音樂作品解析。本期的文章分別為研究西洋音樂家孟德爾頌的〈跨猶太教與基督教意識下的孟德爾頌家族姓氏更迭〉，由江玉玲撰寫；張惠妮的〈高約拿第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》（1947）重建紀事與樂曲解析〉，是對台灣音樂家高約拿極具歷史價值的交響曲作品進行研究；由張元昆針對文本研究撰寫的〈清代傳奇〈陸建〉至崑腔〈卸甲〉文本演出及牌套應用之流變展〉，另有關於二十世紀音樂家與作品的分析探討，如賴逸擎的〈「焦慮年代」的兩種觀點：談伯恩斯坦第二號交響曲《焦慮年代》〉以及梅宇軒的〈李給替第二號絃樂四重奏之樂曲分析與音色初探〉。

疫情之故，限制了人們跨國聯繫的腳步，但學術研究能跨過實質界限，帶我們進入廣闊無邊的知識之海。期待各界繼續給予關渡音樂學刊支持與鼓勵，更請不吝給予我們改進的建議，讓這小小的學術園地發展得更好！

《關渡音樂學刊》第三十五期主編

盧文雅 謹識

《關渡音樂學刊》 第三十五期

目 錄

主編序..... 盧文雅.....iii

學術論文

猶太教與基督教意識下的孟德爾頌家族姓氏更迭

— Mendelssohn、Mendelssohn Bartholdy 及 Mendelssohn-Bartholdy

書寫相關的文獻考據 江玉玲..... 1

高約拿第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》（1947）重建紀事與樂曲

解析 張惠妮.....43

清代傳奇〈陸見〉至崑腔〈卸甲〉文本演出及牌套應用之流變..... 張元昆.....73

「焦慮年代」的二種觀點：談伯恩斯坦第二號交響曲《焦慮年代》..... 賴逸擎.....107

李給替第二號絃樂四重奏之樂曲分析與音色初探 梅宇軒.....133

「關渡音樂學刊」徵稿細則.....161

Contents

PrefaceLU, Wen-Yea iii

Articles

Variations of the Surname "Mendelsohn" considering Judaism and Christianity- Research and Documentation of "Mendelssohn", "Mendelssohn Bartholdy", and "Mendelssohn-Bartholdy"CHIANG, Yu-Ring..... 1

The Reconstruction's Memo & Music Analysis of Ko Iok-ná's Symphonic Poem No.1 "The Summer Evening in the Countryside"CHANG, Hui-Ni.....43

The Variation of Performance and the Application of Qupai of the Chuanqi Story "Bi Jian" in the Qing Dynasty to Kunqiang "Xie Jia" in the PresentCHANG, Yuan-Kan 73

Two Perspectives on "Age of Anxiety" - Leonard Bernstein's Symphony No. 2: Age of Anxiety LAI, YI-CHING.....107

An Analysis and Preliminary Discussion of Timbre in György Ligeti's String Quartet No.2 MEI, Yu-Shiuan133

"Kuandu Music Journal" Call for Papers 161

猶太教與基督教意識下的孟德爾頌家族姓氏更迭 — Mendelssohn、Mendelssohn Bartholdy 及 Mendelssohn-Bartholdy 書寫相關的文獻考據

江玉玲

東吳大學音樂學系教授

摘要

菲利克斯·孟德爾頌·巴爾托第 (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847, 除專有名詞外, 以下簡稱菲利克斯) 的姓氏寫法多元, 臺灣國家教育研究院《雙語詞彙》是「Mendelssohn (Bartholdy)」; ¹*Grove Online* 則加了連字符「Mendelssohn (-Bartholdy)」; *MGG Online* 從父親幫他取名、改名起筆, 將姓氏放在整個家族列表前, 把原姓氏置前, 複姓斜體置後, 變成「Mendelssohn, *Mendelssohn Bartholdy*」; 新版《古今宗教百科全書》(RGG4) 及參考書目已更新至 2020 年的《傳記書目教會詞典》(BBKL)² 都寫「Mendelssohn Bartholdy」。

雖然孟德爾頌家族在哲學、宗教及音樂領域的赫赫聲名不容小覷, 但是這個家族的姓氏, 卻在 18、19 世紀普魯士錯綜複雜的政治、宗教與文化背景下, 「行不更名, 坐不改姓」的觀點, 完全派不上用場。

本文將以兩封菲利克斯父子於 1829 年往來的信件為主軸, 釐清這個家族的姓氏脈絡, 探討孟德爾頌祖孫三代的猶太教及基督教意識。

關鍵詞：孟德爾頌、專名學、猶太教、基督教

1 〈孟德爾頌, 菲利克斯 Mendelssohn (Bartholdy), Felix〉(2021)。《國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》。上網日期: 2021 年 8 月 3 日。Http://terms.naer.edu.tw/detail/3252857/

2 **Grove:** R. Larry Todd (2001). “Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix”. In: *Grove Music Online*. Accessed: 3 Aug. 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51795>;

MGG2: Friedhelm Krummacher and Ralf Wehner (2004). “Mendelssohn, Felix (Jacob Ludwig), Biographie, Allgemeine Biographie, Kindheit und frühe Jugend in Berlin (1809-1829)”. In: *MGG Online* (2004). August 3, 2021. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49550>;

RGG4: Wulf Konold (2002). “Mendelssohn Bartholdy”. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart* 4. Accessed: August 3, 2021. http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_13904;

BBKL: Karl Dienst (1993). “Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig Felix”. Band V, Spalten 1254-1255. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Accessed: August 3, 2021. <https://www.bbkl.de/index.php/frontend/lexicon/M/Mc-Me/mendelssohn-bartholdy-jakob-ludwig-felix-63181>.

***Variations of the Surname "Mendelsohn"
considering Judaism and Christianity-
Research and Documentation of
"Mendelssohn", "Mendelssohn Bartholdy", and
"Mendelssohn-Bartholdy"***

CHIANG, Yu-Ring

Full Professor of Soochow University, TAIWAN

Abstract

Over the course of history, Felix Mendelssohn Bartholdy's (1809–1847) family name underwent obvious changes in spelling. The Taiwanese National Academy for Educational Research, an agency of the Ministry of Education, currently prefers the version "Mendelssohn (Bartholdy)", whereas the name appears in hyphenated version as "Mendelssohn (-Bartholdy)" on *Grove Online*. On *MGG Online* it appears as both versions "Mendelssohn, Mendelssohn Bartholdy", and the 4th edition of the RGG, as well as the newly revised BBKL (2020), opted to use "Mendelssohn Bartholdy".

The members of the Mendelssohn family had a significant influence on music, philosophy and theology. Political, religious and cultural tendencies equally effectuated different notations of their surname orientated towards respective social situations and power structures in the 18th and 19th century Prussia.

This article will focus on two letters between Felix Mendelssohn and his father dated 1829. It aims to clarify the particular context of the surname, and investigates the impact of Judaism and Christianity within the three generations of the Mendelssohn dynasty.

Keywords: Mendelssohn, Onomastics, Judaism, Christianity

一、文獻說明

孟德爾頌·巴爾托第父子於 1829 年往來的兩封書信（附錄 1），除了首次被出版的信件之外，相關背景考據與說明，會直接利用 1750 年與 1812 年兩份普魯士監管猶太人的法令，剖析孟德爾頌家族姓氏更迭的關鍵因素。行文之間參考的其他主要資料包括魏爾納（Eric Werner, 1901-1988）於 1980 年重修增訂的孟德爾頌傳記（後述）、2008 至 2017 年陸續出版的 12 冊最新《孟德爾頌書信全集》、³ 2009 年出版的菲利克斯完整作品目錄（MWV），⁴ 以及後續將逐一說明的雅各布森（Jacob Jacobson, 1888-1968）與施奈德（Max F. Schneider, 1905-1967）的兩篇專文。

1. 兩封書信

本文主要使用的兩封書信，分別是 1829 年 7 月 8 日菲利克斯的父親亞伯拉罕·孟德爾頌·巴爾托第（Abraham Mendelssohn Bartholdy, 1776-1835，以下簡稱亞伯拉罕）寫去倫敦給兒子的一封信與師問罪的責備信，以及 1829 年 7 月 16 日兒子收到信後，恭敬但詳細解釋來龍去脈的回信。

這封 7 月 8 日父親的信，首次於 1909 年 1 月 31 日由菲利克斯的長孫阿爾布列西特（Albrecht Mendelssohn Bartholdy, 1874-1936）刊登於第 31 期的《法蘭克福報》（*Frankfurter Zeitung*）。隔不到兩週，2 月 12 日柏林出版的《猶太共同報》（*Allgemeine Zeitung des Judentums*），由傳記學家寇胡德（Adolf Kohut, 1848-1917）把這封信又重新刊登了一次。⁵ 目前該信手稿收藏於英國牛津大學的伯德雷恩圖書館（Oxford, Bodleian Library，索書號 M.M.b.4/71）。⁶

法學專長的阿爾布列西特於 1905 年娶了小姑姑的女兒，即表妹朵拉（Dorothea Wach, 1875-1949。本文的聯姻關係，請參考附錄 2 虛線相連的網底位置），⁷ 夫妻倆繼承了 27 大

3 Juliette Appold and Regina Back (2012). *Felix Mendelssohn Bartholdy Sämtliche Briefe*. Bd. 1 (1816 bis Juni 1830). 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter. (1. Auflage: 2008).

4 Ralf Wehner (2009). Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

5 原文抄錄詳見本文附錄 1-（1）。這份《猶太共同報》以花體字（德文尖角體）刊登的書信全文，目前在法蘭克福大學圖書館可直接線上閱讀。Adolph Kohut (1909). "Felix Mendelssohn=Bartholdy". In: *Allgemeine Zeitung des Judentums*. 73. Jahrgang, Nr. 7 (12. Februar 1909), pp. 78-79. Accessed: July 1, 2021. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3277436>

6 Juliette Appold and Regina Back (2012), p. 655.

7 阿爾布列西特的父親是菲利克斯大兒子，朵拉的母親是菲利克斯的小女兒，朵拉的父親同時也是阿爾布列西特 1897 年在萊比錫大學取得博士學位時的指導教授。Rainer Nicolaysen (2011). "Albrecht Mendelssohn Bartholdy (1874-1936), Jurist-Friedensforscher-Künstler". *Rabels Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht*, Bd. 75, H. 1 (Januar 2011), p. 8. Accessed: July 1, 2021. <https://ur.booksc.eu/book/58410306/86f416>

冊祖父菲利克斯的書信，⁸ 1934 年為躲避納粹迫害，流亡至英國牛津，兩年後阿爾布列西特因胃癌過世，兩夫婦所繼承的這 27 大冊孟德爾頌家族間的家書，被他們同住於牛津的表哥貝內克（Paul Benecke, 1868-1944）繼承。貝內克過世前，轉送給鄰居戴娜克女士（Margaret Deneke, 1882-1969）。戴娜克過世後，遺物被存放於牛津大學伯德雷恩圖書館戴娜克檔案室的孟德爾頌收藏之下。⁹ 因為信件手稿收藏時，會習慣性的被家族成員一封封整齊的貼入綠色書冊中，並專業的裝訂成冊，所以通稱 Green Books。這麼仔細的裝訂保管家書實屬罕見，在德國孟德爾頌協會（Mendelssohn Gesellschaft）拍攝自英國牛津伯德雷恩圖書館 Green Books 的圖說裡還特地加註：這是孟德爾頌家族間「獨特的通信檔案」（*einzigartige Korrespondenz-Sammlung*）收藏方式。¹⁰ 這些信件，包括亞伯拉罕這封信的手稿，¹¹ 目前正在進行修復及數位化，2021 年 2 月 5 日剛完成 490 頁的目錄檔。¹²

另一封兒子菲利克斯 7 月 16 日的回信，很長一段時間，許多文獻及傳記作者都遍找不著，¹³ 原來是被菲利克斯姊姊芳妮（Fanny Hensel, 1805-1847）將信小心收藏起來，並由後代繼續保管，1962 年 2 月被收購，¹⁴ 終於落腳瑞士巴賽爾的國際菲利克斯·孟德爾頌協會。這封兒子的回信，首次於 1962 年 7 月 15 日披露於瑞士《巴賽爾新聞報》（*Basler Nachrichten*）的週日特刊。1958 年，長年蒐羅家族文物的菲利克斯曾孫胡果¹⁵（Hugo von Mendelssohn Bartholdy, 1894-1975）在瑞士創立國際菲利克斯·孟德爾頌協會時，由音樂學者施奈德擔任書記（Aktuar），並實際看管這些文物。¹⁶ 擔任協會書記期間，施奈德將菲

-
- 8 Rudolf Elvers (1968). "Zum Vorliegenden Band". In: *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*. Veröffentlichungen der Historischen Kommission Zu Berlin Series, Bd. 1, p. XXIII. Accessed: July 1, 2021. <https://bit.ly/3BeG1DI>
- 9 Bodleian Archives & Manuscripts (2021c). *The M. Deneke Mendelssohn Collection*. Oxford, Bodleian Libraries. Accessed: August 4, 2021. <https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/7530>; Martin Holmes (2021). "The M. Deneke-Mendelssohn Collection". In: Archives and Manuscripts at the Bodleian Library. A Bodleian Libraries blog. Accessed: August 4, 2021. <https://bit.ly/3tzCKMy>
- 10 Sebastian Panwitz and Thomas Lackmann (2021a). "Albrecht Mendelssohn Bartholdy. Der Aufklärer". In: *Mendelssohn Gesellschaft*. Accessed: August 4, 2021. <https://bit.ly/3ySLEGO>。圖片網址：<https://bit.ly/3DTwWIY>
- 11 Bodleian Archives & Manuscripts (2021a). *Green Book 1. Letters to Felix Mendelssohn Bartholdy, 1821-1829*. Oxford, Bodleian Libraries, File: MS. M. Deneke Mendelssohn b. 4, No. 71. Accessed: August 4, 2021. https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/archival_objects/159018
- 12 Bodleian Archives & Manuscripts (2021b). *Letters to Felix Mendelssohn Bartholdy in the Green Books, 1821-1847*. Oxford, Bodleian Libraries, Shelfmarks: MS. M. Deneke Mendelssohn b. 4, MSS. M. Deneke Mendelssohn d. 28-53. Accessed: August 6, 2021. <https://bit.ly/3tz7BZK>
- 13 甚至到魏爾納孟德爾頌傳記 1980 年的增修版，仍提到搜尋未果。Eric Werner (1980). *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, p. 62.
- 14 購自芳妮長孫女的小女兒艾娃·羅梅兒（Eva Römer, 1889-1977）。Roland Dieter Schmidt-Hensel (2015). "50 Jahre Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin Geschichte und Bestände 1965-2015". In: *Mendelssohn Studien Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*, Band 19, p. 299。
- 15 胡果的媽媽賽西爾（Cécile von Mendelssohn Bartholdy, 1870-1943），是阿爾布列西特同父異母的姊姊。所以阿爾布列西特既是胡果的堂叔，也是他的表舅。Randy Schoenberg (2019). "Cecile Elisabeth Euphrosyne von Mendelssohn-Bartholdy". In: *Geni.com*. Accessed: August 28, 2021. <https://bit.ly/3Dq8wAk>
- 16 Roland Dieter Schmidt-Hensel (2015), *ibid.*, Bd. 1., p. 300.

利克斯父子的兩封信集結撰文《孟德爾頌或巴爾托第？》發表，¹⁷ 同年以協會年報之名，附上兩幀報紙上沒有的父子照片各一張，印刷成 34 頁同名特輯 1,000 本，¹⁸ 重印了兒子的這封信。¹⁹ 1964 年胡果決定將協會的收藏捐贈給普魯士文化資產基金會（Stiftung Preußischer Kulturbesitz），促成柏林國家圖書館孟德爾頌檔案室的成立，²⁰ 施奈德是第一任館長。²¹ 目前孟德爾頌檔案室中收藏的菲利克斯回信，是一份比施奈德的出版還早、於 1930 年代繕打的打字稿影本。²²

除了施奈德之外，歷史學家雅各布森早了施奈德兩年撰寫了〈從孟德爾頌到孟德爾頌—巴爾托第〉一文。²³ 從集中營倖存後，1945 流亡到倫敦的雅各布森，任職於雷歐貝克中心（LBI London），專事猶太族譜研究。擁有「當代最佳族譜學者」美譽的雅各布森，²⁴ 他的文章發表於 1960 年雷歐貝克中心的年報，文中雖未附全文，但是交叉比對了許多其他的原始書信與文件，使本文能更有效率的回溯原始資料。而兩年後施奈德出版的特輯，雖然對於信文內容著墨不多，信件的完整抄本，卻可與 1909 年寇胡德在報上刊登的亞伯拉罕去信抄本互相比對，也補上了菲利克斯回信的全文抄本。²⁵ 目前菲利克斯的手稿被收藏於耶路撒冷大學（Department of Manuscripts and Archive, Lobbenberg Collection，索書號 ARC.4*1651/6. — 2S.）。²⁶

-
- 17 Max F. Schneider (1962). *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens*. Jahrgabe der Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft. Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel, p. 8。此外，《巴賽爾新聞報》創刊於 1844 年，1944-1972 年間甚至每天早晚出刊兩次，曾是瑞士最重要的平面媒體。1977 年因為不堪虧損，已被併入目前的《巴賽爾日報》（*Basler Zeitung*）。Ernst Bollinger (2004). “Basler Nachrichten”. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS). Accessed: July 1, 2021. <https://bit.ly/3DQec6V>
- 18 雖然在封底詳細註明，這份只印一刷的特輯，將以鋼印戳記每冊的編號，其中 300 冊贈送給協會之友（1-300），700 冊供書商銷售之用（301-1000），但筆者手上版本的鋼印編號卻是 1043。Max F. Schneider (1962), *ibid.*, [p. 34]。
- 19 Max F. Schneider (1962), *ibid.*, pp. 20-24.
- 20 整個文物點交過程，在胡果與施奈德耐人尋味的緊張關係下並不順利，甚至在施奈德過世後，仍長達數十年。1990 年還從施奈德遺孀的遺物中，轉來許多菲利克斯姊姊芳妮的大量作品。Roland Dieter Schmidt-Hensel (2015), *ibid.*, Bd. 1, pp. 297, 300-301, 315。
- 21 可惜 1967 年施奈德 62 歲過世，任期不到三年。Roland Dieter Schmidt-Hensel (2015), *ibid.*, Bd. 1, p. 302; André Schmitz (2012). “Cécile Lowenthal-Hensel 3. Oktober 1923-21. Januar 2012”. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Band 64, Ausgabe 1 (Jan 2012), p. 60. Accessed: August 3, 2021. <https://bit.ly/3DpbTHB>
- 22 索書號 MA Ms. 10027,1。Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung (2006). *Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy und Richard Wolff an Abraham Mendelssohn Bartholdy. London, 16.07.1829. - Deutsch. - Brief*. Accessed: August 3, 2021. <https://bit.ly/3ko2uaG>
- 23 Jacob Jacobson (1960). “Von Mendelssohn zu Mendelssohn-Bartholdy”. In: *The Leo Baeck Institute Year Book*, Volume 5, Issue 1, pp. 251-261.
- 24 Jennifer Herold (2019). *Jacob Jacobson. Der beste Generalloge seiner Zeit*. (Jüdische Miniaturen Bd. 239). Leipzig: Hentrich & Hentrich.
- 25 原文抄錄詳見本文附錄 1-（2）。Adolph Kohut (1909), *ibid.*, p. 78-79.
- 26 Juliette Appold and Regina Back (2012), p. 655.

2. 魏爾納的孟德爾頌傳記

魏爾納出版的傳記《孟德爾頌：新觀點下的生平與作品》，雖然內容受到學者批評與指正，²⁷ 並無損其歷來備受學界推崇的事實。²⁸ 維也納出生的魏爾納，1988 年逝世於紐約。1928 年以拉丁文撰寫博士論文《天主教和猶太音樂附點音符比較研究的初步說明》，在史特拉斯堡大學取得博士學位，²⁹ 求學時周遊德語區各大學期間，也曾師事薩克斯（Curt Sachs，1881-1959）與阿德勒（Guido Adler，1855-1941）門下，並於 1932 年娶了伊麗莎白·孟德爾頌（Elizabeth Mendelssohn，生卒年不詳）為妻，³⁰ 為躲避納粹，夫婦倆於 1938 年流亡美國。魏爾納活躍於辛辛那提希伯來聯合學院（Hebrew Union College），教授比較禮儀學（comparative liturgy）及音樂學，並從事作曲。為了更進一步連結位於紐約的猶太宗教研究中心，1948 年他在紐約的希伯來聯合學院創辦了北美第一所專門研習猶太領唱的音樂學校（Jewish Institute of Religion School of Sacred Music），奔波於辛辛那提與紐約之間，直到 1967 年以禮儀音樂教授榮退（但教職兼任至 1984 年）。1967 年甫退休的魏爾納接受以色列臺拉維夫大學剛創立的音樂學系（musicology）系主任之職至 1971 年。他的著作等身，至少出版 240 份學術出版品。³¹ 其豐富的畢生著作、信件與收藏，目前存放於紐約專門研究德裔猶太文化的雷歐貝克中心（LBI New York）。³²

魏爾納的孟德爾頌傳記最初以德文寫成手稿，並於 1963 年被翻譯成 545 頁英文出版。³³ 其中也收錄了 1955 年已在希伯來聯合學院院刊中發表的亞伯拉罕 1829 年 7 月 8 日信文的英文翻譯。³⁴ 但在魏爾納的傳記剛出版不久，1964 年《紐約時報》一篇附帶書評的廣告中，羅列了這本翻譯版的缺憾，³⁵ 除了譯者的書信摘譯過於精簡外，作者嚴肅的音樂學書寫筆法與傳記主角菲利克斯·孟德爾頌·巴爾托第生動的音樂風格反差太大，顯然英語讀者不能接受

27 尤其是音樂學者 Jeffrey S. Sposato 對 Eric Werner 的內容做了許多勘誤，也簡略提及 1829 年亞伯拉罕寫給兒子的信文。Jeffrey S. Sposato (1998). "The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew". In: *The Musical Quarterly*, Spring, 1998, vol. 82, no. 1 (Spring, 1998), p. 196.

28 1963 年英文翻譯版出版後至 1978 年的 15 年間，重印了至少 28 刷。1980 年德文重修增訂版從 1980 至 1988 年維爾納過世前重印了 15 刷。見 *OCLC WorldCat Identities* (2021). "Werner, Eric 1901-1988". Accessed: August 3, 2021. <http://worldcat.org/identities/lccn-n50002499/>

29 標題 *De quibusdam relationibus inter accentus Masoretarum et neumas liquescentes*。見 Israel J. Katz (1989). "In Memoriam Eric Werner (1901-1988)". In: *Ethnomusicology*, Winter, 1989, Vol. 33, No. 1 (Winter, 1989), p. 114. Accessed: August 3, 2021. <https://www.jstor.org/stable/852172>

30 Eric Werner (1980), *ibid.*, p. 10.

31 Israel J. Katz (1989), *ibid.*, p. 115.

32 Center for Jewish History (2021). *Eric Werner Collection*; box number AR 2179 / folder number MF 523. Leo Baeck Institute. Accessed: August 3, 2021. <https://bit.ly/2X0202T>

33 Eric Werner (1963). *Mendelssohn: a new image of the composer and his age*. Translated from the German by Dika Newlin. London: Free Press of Glencoe.

34 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 258; 信件英文譯本 Eric Werner (1963), *ibid.*, p. 36-38; 信件德文原文 Eric Werner (1980), *ibid.*, p. 59-61.

35 "Victorians Loved Him" (1964). In: *The New York Times*, January 5, 1964, Section BR, p. 10. Accessed: August 3, 2021. <https://nyti.ms/3jSABst>

魏爾納沉重的德式學術語彙。此外，英譯版被指缺乏作曲家作品簡目，³⁶ 也沒有列出參考書目，想要查詢文獻的讀者，必須在整本書的龐大註腳中大海撈針。儘管出版後重印了至少 28 刷，³⁷ 上述使用不便的問題仍未被解決。

結束以色列教職後，魏爾納終於在 1980 年重新修訂了德文原稿，並擴增為 635 頁，以德文原文出版。這也是本文傳記方面的主要依據版本（書中幾處明顯錯誤將於下文說明）。這本德文孟德爾頌傳記的增修版，在妻子的協助下，³⁸ 不只一口氣增加了參考書目總表，也依照章節列出引用的書目、精簡的孟德爾頌作品目錄、區隔人名索引及全書引用的作品索引，並增補一份菲利克斯家族的九代家譜，³⁹ 連結外曾祖父易齊格（Daniel Itzig, 1723-1799）這一支系的四代家族。雖然有幾處內容需要再確認及修正，但是就在再確認的過程中，對於釐清菲利克斯父母雙方家族間數度聯姻的關聯⁴⁰（見本文重新彙整的附錄 2，人物關係圖），頗有助益。

3. 關於孟德爾頌及巴爾托第姓氏的論述

至於巴爾托第姓氏的由來，主要的論述來自 1879 年芳妮獨子瑟巴斯提安·亨塞爾（Sebastian Hensel, 1830-1898）出版的家族書信集。⁴¹ 這套書信集，在當時逐漸成形的反猶太主義（Antisemitismus）背景下，被認為是在歷史主義（Historismus）氛圍中，描繪理想猶太家庭的成功著作。⁴² 瑟巴斯提安的書中，多次述及菲利克斯舅舅雅各⁴³（Jacob Salomon，

36 事實上，完整的作品目錄直到 2009 年才被出版。Ralf Wehner (2009), *ibid.*

37 坊間的 1978 年布拉格重印版，有的會將作者誤寫為婚後冠了夫姓的妻子伊麗莎白·魏爾納（Elisabeth Werner）掛名銷售。Elisabeth Werner (1978). *Mendelssohn: a new image of the composer and his age*. Praeger: Reprint edition. Accessed: August 3, 2021. <https://www.amazon.com/Mendelssohn-New-Image-Composer-His/dp/0313203024>

38 Eric Werner (1980), *ibid.*, p. 10.

39 Eric Werner (1980), *ibid.*, pp. 16-17. 除了 1980 年維爾納這份帶有幾處錯誤的簡版家譜外，1930 年代由德國秘密檔案委員會調查員 Richard Wolff (1885-1985, 亦即前述 1930 年早於施奈德版本的菲利克斯回信打字稿複本繕打者) 製作、以摩西·孟德爾頌以下七代為主的詳細族譜，2007 年由柏林國家圖書館重新增修出版，目錄參見 Hans-Günter Klein (2007). "Inhaltsverzeichnis". In: *Die Familie Mendelssohn: Stammbaum von Moses Mendelssohn bis zur siebenten Generation*. Accessed: August 11, 2021. <http://d-nb.info/985765356/04>

40 第一次世界大戰前的孟德爾頌家族，至少有三對堂表兄妹聯姻，例如阿爾布列西特與朵拉，以及胡果的父母（見本文附錄 2）。Thomas Lackmann (2008). *Der Sohn meines Vaters: Biographische Studie über Abraham Mendelssohn Bartholdy*. Göttingen: Wallstein Verlag, pp. 415, 654.

41 瑟巴斯提安為隔年 1880 年的第二版重新寫序。1898 年瑟巴斯提安過世後，長孫保羅·亨塞爾（Paul Hensel, 1860-1930）寫了第 10 刷前言。此後這套書信集第二版，截至 2016 年為止，總共重印了 77 刷。Sebastian Hensel (1904), *ibid.*

42 Sebastian Panwitz and Thomas Lackmann (2021b). "Die Geschichte der Mendelssohns", *ibid.*

43 雖然 Erich Werner 的族譜簡表將雅各生年寫成 1774，且 1929 年為紀念摩西兩百歲生日於布拉格出版的紀念特刊，稱雅各是蓄阿的哥哥。不過，根據 1925 年《大猶太國族傳記》、1953《德國傳記百科》及歷史學家暨族譜學家雅各布森 1960 年的記載，出生年皆為 1779。Salomon Wininger (1925). *Große jüdische National-Biographie*. Bd. 1, p. 251. Accessed: August 6, 2021. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/pageview/6391118>; Erich Werner (1980), *ibid.*, p. 16; Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 255; Hans Hausherr (1953). "Bartholdy, Ludwig Salomon". In: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 1, p. 609. Accessed: August 14, 2021. <https://bit.ly/3DG9M2b>; Ludwig Steiner (1929). "Die Familie Mendelssohn". In: *B'NAI B'RITH. Monatsblätter der Grossloge für den Čechoslovakischen Staat*, Jg. VIII, Nr. 7, p. 337. Accessed: August 14, 2021. <http://gg.gg/grosslogefurchoslovakischen>

1779-1825) 的事蹟，這也成為 1891 年作家羅文倍爾格 (Jacob Löwenberg, 1856-1929) 在《猶太共同報》連載〈舅舅巴爾托第〉的題材，⁴⁴ 容後說明。

4. 孟德爾頌·巴爾托第父子的基督教觀點

1997 年在芳妮逝世 150 週年紀念時，柏林藝術學院 (現柏林藝術大學前身) 舉辦了一場研討會。會中有多篇論文討論到孟德爾頌家族對猶太教與基督教的見解，值得參考。尤其提到孟德爾頌家族成員，從猶太教過渡到基督教的問題時，直接就以亞伯拉罕與菲利克斯的改教問題當做分析案例；⁴⁵ 並從亞伯拉罕以基督教是「大多數文明人信仰形式」的宗教觀點，探討菲利克斯兄弟姊妹間基督教的教養問題。⁴⁶

二、事件導火線

1829 年正值菲利克斯祖父摩西·孟德爾頌 (Moses Mendelssohn, 1729-1786, 以下稱摩西) 的百歲冥誕。20 歲青春年華的菲利克斯，3 月 11 日剛指揮完巴赫的《馬太受難曲》，曲譜手稿得自於 1823 年聖誕節外祖母貝拉 (Bella Itzig Salomon, 1749-1824) 送的抄本。⁴⁷ 4 月隨即受邀進行了生平第一次壯遊英國的演奏旅程，行程滿檔。4 月 21 日甫抵倫敦，在他小小的筆記本上，註記了接下來的演出行程。⁴⁸ 5 月 25 日在倫敦阿蓋爾廳 (Argyll Room) 為倫敦愛樂樂迷指揮了他修改版 c 小調交響曲 (BWV N13, op.11) 的世界首演，這也成了阿

44 Jacob Löwenberg (1891). "Onkel Bartholdy". In: *Allgemeine Zeitung des Judentums*. 55. Jahrgang, Nr. 27 (3. Juli 1891), pp. 320-321; Nr. 28 (10. Juli 1891), pp. 332-334. Accessed: August 20, 2021. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/3227877>

45 Julius H. Schoeps (2002). "Christliches Bekenntnis oder Judentum zum Christentum: Das Beispiel Abraham und Felix Mendelssohn Bartholdy". In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideen und romantischer Musikästhetik*, p. 265-279.

46 Wolfgang Dinglinger (2002). "Die Glaubensform der meisten gesitteten Menschen". In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideen und romantischer Musikästhetik*, p. 288-304.

47 在 1829 年演出當時，包含菲利克斯這份在內，總譜手稿至少有三份。雖然 Martin Geck 在 1967 年為此寫的專書對猶太阿嬭送外孫基督耶穌受難曲的軼事存疑，但是在新版《巴赫全集》(NBA/II/5) 編輯 Alfred Dürr 的求證，跟早期菲利克斯弟弟作品目錄的輔證下，證實了 1869 年由 Eduard Devrient 流傳出來這則「外祖母軼聞」是可信的，詳見 Alfred Dürr 繼任者 Andreas Glöckner 的說明。此外音樂學家 Joshua Rifkin 已證實，巴赫《馬太受難曲》首演不是 1729，而是 1727，改寫了 1829 年菲利克斯再度演出《馬太受難曲》並非「百年紀念」的演出史。Andreas Glöckner (2004). "Zelter und Mendelssohn – Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829". In: *Bach Jahrbuch*, Bd. 90 (2004), pp. 133-155. Accessed: August 3, 2021. <https://journals.qucosa.de/bjb/article/view/2154/2080>; Joshua Rifkin (1975). "The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion". In: *The Musical Quarterly*, Jul., 1975, Vol. 61, No. 3 (Jul., 1975), pp. 368, 369, 386. Accessed: August 19, 2021. <https://www.jstor.org/stable/741320>; Martin Geck (1967). *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*. Regensburg: Bosse Verlag, p.17-21; Wolfgang Schmieder (1990). *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. 2. Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, pp. 410, 422; Eduard Devrient (1869). *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: J.J. Weber, p. 20. Accessed: August 19, 2021. <https://bit.ly/3kWp1VN>; Wolfgang Dinglinger (2000). "Mendelssohn Bartholdy, Felix". In: *Das Bach-Lexikon (Bach-Handbuch, Bd. 6)*. Laaber: Laaber Verlag, p. 368.

48 筆記本被收藏於牛津伯德雷恩圖書館。Max F. Schneider (1962), *ibid.*, pp. 25, 30.

蓋爾廳在隔年被燒毀前，最重要的音樂盛事。⁴⁹ 菲利克斯興奮地把音樂會節目單寄給父親，由於單張及報章雜誌宣傳上的名字寫的都是「Felix Mendelssohn」，竟惹惱了父親。因為1825年父親與他同行去巴黎時，曾特地幫他印了名片，⁵⁰ 署名「Felix M. Bartholdy」，希望他自此以「Bartholdy」的姓氏自稱。於是父親寫了一封長信，由菲利克斯曾祖父為起點，談起家族間的普魯士猶太心結，藉此希望菲利克斯嚴肅看待「Bartholdy」這個姓氏。

三、父親的信文內容

1829年7月28日父親寫信到倫敦給菲利克斯。從漢堡寄出這封信時，母親、姊妹跟朋友們也都會寫信一起寄出，⁵¹ 所以會變成一大疊信件。為方便本文後續的說明，信文中的姓氏有時會以原文標示而暫不譯出：⁵²

[p.78]「這一大疊信今天會滿載，我注意到了，這疊信將連同一些陌生文件一起送過去，而且為了必須跟你說明一件很嚴肅的事，我想親自寫一封信給你。

我合理懷疑，從一些事情上可看出，你對於我使用的姓氏 Bartholdy，不是完全忽略，就是輕忽不重視，好比你寄給我的音樂會單張或所有報章上的報導，都只寫 Mendelssohn，你得好好給我解釋一下，為何讓這些事情發生。

我對這件事很生氣，是你讓他們發生的，你這樣做很不對。

名字終究是名字，只是，首先在你擺脫父權之前，你有個簡單且無可避免的義務要完成，就是要跟你父親一樣 [p.79] 稱呼自己，其次是你永遠有效而理性的盡這個義務，因為你父親這樣做是經過深思熟慮且理由充分的。

在我們去巴黎的路上，那天經過了前一夜的危險，你問我改這個名字的原因，我詳細向你解釋過。如果你忘了，你應該可以再問我一次，如果你覺得沒有說服力，你應該提出更好的來反駁我。我相信是前者，因為我覺得不是後者，所以我向你重申我的理由和立場。

我父親的父親叫做 Mendel Dessau。當他的兒子，我的父親，來到這個世界，當他開始被叫喚時，彷彿被做出高尚卻永遠不受稱讚的決定，讓自己和他的兄弟們在深陷的羞辱

49 Leanne Langley (2013). "A Place for Music: John Nash, Regent Street and the Philharmonic Society of London". *Electronic British Library Journal*, p. 43. Accessed: August 3, 2021. <https://www.bl.uk/ebj/2013/articles/pdf/ebjarticle122013.pdf>

50 Jacob Jacobson (1960), p. 259.

51 Erich Werner (1980), *ibid.*, p. 59.

52 Adolph Kohut (1909), *ibid.*, pp. 78-79.

中，決定藉由接受更高的教育分割出來，他覺得，以 Moses Mendel Dessau 的身分，很難與當時他覺得必要的、擁有更高教育的人建立更密切的關係；他不怕得罪父親，自稱 Mendelssohn。這曾是個既具決定性又無關緊要的改變。Mendelssohn 的身分，讓他順勢脫離整個階級，把自己提升到最好，且結交了另一個群體。他當時以最高貴、最有靈性的智慧藉由文字、著作和言行獲得的重大影響，至今仍在，且在更穩定的發展中盛行，讓他所取的名字具有舉足輕重且深刻的意義。不會有基督徒叫做 Mendelssohn，因為這個世界無法辨識，也應該不存在，何況他若不讓自己成為 Mendelssohn，將永遠留在猶太教的過渡期，因為他的努力才從內在將自己純正的才智轉換出來，越是守舊、固執於形式，對新形式就越武斷跟傲慢且聲稱，只有透過它才能至善。

把我父親與我那時代的觀點加諸於你們身上，我的孩子們，並在我手上以其他方式傳遞，以符合它們，形式的多元而短暫我已學會，且將令我終身難忘，而我教育你們，只要在我當年的國家法令承認下，沒有任何你們自我確信的宗教形式，若有這些需求，或在你們方便性考量下的選擇，我會對你們讓步。但是它不應該這樣，我必須替你們選擇。我覺得沒有義務要幫你們選擇我所輕蔑的任何猶太教所有最陳舊、最腐敗、最不必要的形式，那選用說，我因此以被大多數文明人接受為更純淨的基督教方式教育你們，我自己也承認這一點，因為我必須為自己做我認為對你更好的事。但正如我父親曾有必要依他的情況適度修改他的名字一樣，所以我也要這樣虔誠且高明本分的去做。我在此為我的軟弱自責，我承認，但我覺得它是可以被原諒的。我認為對的，就應該完全果決的去做。我應該完全放棄 Mendelssohn 這個名字，且完全接受新的名字；做了這事會讓我愧對父親，我沒有這樣做，是為了珍惜長年的習慣與諸多一起生活的人，以避開偏執與惡意的論斷：我已做錯了，我想為你們鋪路，好讓你們輕鬆一點，不需太在意跟太擔心。我特地在巴黎幫你刻 Felix M. Bartholdy 的名片，好讓你意識到將成名於世。你沒有同意我的想法，我在這方面也再次夠軟弱而放任，我想要更多的期待或回報，希望我還來得及介入。你不能也不可叫做 Felix Mendelssohn。而 Felix Mendelssohn-Bartholdy 太長，將不是日常可用的名字，你必須叫做 Felix Bartholdy，因為名字如同穿著，而它必須適合時代、需求和身分，它不該累贅跟可笑。一向如此正式、守舊與呆版的英國人，生平太常更換名字，也幾乎沒有以洗禮時的名字成名的。而且他們是對的，我再說一次，信基督教的 Mendelssohn 就像信猶太教的孔子一樣的少。如果你叫做 Mendelssohn，你自然就是猶太人，而這無益於你，況且事實並非如此。

記住這一點，我親愛的菲利克斯，並請回信。你的信今天還會到，所以我覺得還可以在一大疊信中找到位置寫幾個字。

你的父親與摯友。」

在這封信中，可以從家族姓氏的更迭、世紀交替柏林猶太人的改教風潮、父親對於改教與更名的矛盾心結，以及巴爾托第這個姓氏的由來等方面來分析。

1. 前代家族姓氏的更迭

紐約雷歐貝克中心收錄了菲利克斯祖父以降的家譜打字稿及手繪族譜。⁵³ 信文中父親說「我父親的父親姓 Mendel Dessau」（孟德爾·德紹，即菲利克斯的曾祖父）。Mendel 簡寫自希伯來文 Menachem（以色列王米拿現，《聖經》列王記下 15：17）。在 18 世紀部分普魯士地區開始強制命名前，猶太人命名習慣尚未普及，常以聖經人物、職業或出生地來稱呼辨人；19 世紀命名才逐漸法令化。生於德紹（Dessau）的曾祖父原名 Mendel Heymann（1683-1766），因此祖父摩西在家鄉時被稱為「Mendel Heymann 的兒子」（德文：Sohn von Mendel Heymann）或「摩西·德紹」（Moses Dessau）。全名應該寫成「Moses ben Mendel Dessau」（希伯來文 ben 是「兒子」）。為了讓不懂希伯來文的尋常日爾曼人⁵⁴ 方便稱呼，1742 年移居柏林的摩西改姓為 Mendelsohn，成為孟德爾頌家族的源頭。這位著名哲學家摩西·孟德爾頌的後代，被通稱為「柏林孟德爾頌家族」。特別的是，曾祖父 Mendel Heymann 出生時的名字，希伯來原文是 Menachem Chaim。⁵⁵ Heymann 是 Chaim 的另一種拼法，希伯來文意思是「生命」。

Menachem Chaim 的 16 世紀先祖可追溯至波蘭克拉科夫（Kraków）的日爾曼系猶太法典編纂家以瑟里斯（Moses Isserles，1525-1572），⁵⁶ 與菲利克斯母親的先祖同源。⁵⁷ 以瑟里斯傳到 18 世紀的外曾祖父易齊格，生了 5 個兒子跟 11 個女兒，⁵⁸ 其中 3 個兒子是共濟會成員。在當時柏林以基督教路德會（Lutheraner）為主要信仰之下，猶太教立於邊陲，而易齊格在

53 除新版《孟德爾頌書信全集》第 1 冊所附的兩頁族譜之外（Juliette Appold and Regina Back（2012），p. 716-717.），已數位化的 67 頁紐約雷歐貝克中心打字稿最後 11 頁，附家族各支系後代手繪家譜，除了摩西夫妻雙方的第八代子孫外，也包括菲利克斯外曾祖父的子孫。Leo Baeck Institute Archives [1935]. *Stammbaum von Moses Mendelsohn und Fromet Guggenheim*. LBI Manuscript Collection (DM 268). Accessed: August 6, 2021. https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE8581227

54 為區別 1871 年才建國的「德國」，本文將 1871 年之前的德國稱日爾曼。

55 菲利克斯曾祖父 Menachem Chaim (=Mendel Heymann) 下推三代，至父親亞伯拉罕那一代的家譜：Rodovid.org（2015）. “Menachem Chaim (Heymann) b. 1683 d. 10 Mai 1766”. Accessed: August 6, 2021. <https://de.rodovid.org/wk/Person:217957>

56 以瑟里斯的墓碑上寫著 *Od Mojżesza [proroka] do Mojżesza [Isserlesa] nie było takiego Mojżesza*。意思是：從以色列的摩西到以瑟里斯的摩西，沒有人比他更像摩西。墓園所在的萊姆會堂（Synagoga Remuh）已是臺灣旅行社去波蘭的著名觀光景點。墓園資訊 Kraków Travel（2021）. *Synagoga i cmentarz Remuh*. Accessed: August 6, 2021. <http://krakow.travel/17798-krakow-la-synagogue-et-le-cimetire-remuh>。或可參考短文約阿米（2020）。〈辛德勒名單電影拍攝點：卡齊米日與六間猶太會堂的故事（Kazimierz）〉。《以色列美角》。上網日期：2021 年 8 月 8 日。 <https://israelmega.com/kazimierz-in-krakow/>

57 Eric Werner (1980), *ibid.*, p. 16.

58 Jacob Jacobson (1962). *Die Judenbücher der Stadt Berlin 1809-1851 mit Ergänzung für die Jahre 1791-1809*. Veröffentlichungen der Berliner historischen Kommission, Bd. 4. Berlin: Walter de Gruyter 1962, p. 51. Accessed: August 3, 2021. <https://bit.ly/3s0uCEl>

柏林是擁有 44 間銀行與工廠等龐大業的猶太商業菁英。⁵⁹ 為獲取更多猶太商人的稅金，普魯士王腓特烈大帝（Friedrich der Große, 1712-1786）於 1750 年頒布「普魯士王國的猶太人一般特權和法規」。⁶⁰ 1761 年易齊格取得信仰特權（Generalprivileg），1775 年被腓特烈大帝封為「普魯士猶太最高長老」。1791 年獲得普魯士的歸化專利（Naturalisationspatent），也就是特許他可以歸化為普魯士公民，不必改教。1792 年易齊格率領他的 4 個兒子跟 6 個女婿不以基督之名（仍在等待彌賽亞的猶太人，不信基督），而是直接以上帝之名（Adonai）宣示成為柏林市民，成為整個普魯士猶太人的政治最高領袖。⁶¹ 菲利克斯外祖母貝拉，是易齊格長女。才結婚八年就因早寡在 1783 年帶著 6 歲的女兒蕾阿（Lea Salomon, 1777-1842）跟 4 歲的兒子雅各回娘家投靠，並在 1791 年跟著家族獲得歸化專利。這個歸化專利，後來擴及蕾阿，以及 1804 年與蕾阿結婚的女婿，也就是菲利克斯的父親亞伯拉罕。⁶²

所以父親信文中一句簡單姓氏敘述的背後，是一連串姓氏不同拼字的過程：從先祖姓 Isserles，曾祖父原本姓氏 Chaim 或稱 Heymann，名字則是源自《聖經》的 Mendel，所以祖父改的姓氏，就在希伯來文的 Mendel 後面加上德文字的 Sohn（兒子），中間再以 s 連接，變成 Mendel-s-sohn，意即 Mendel 的兒子。不過姓氏裡的兩個 s，卻是後來英國媒體介紹菲利克斯時，常混淆誤植的地方（後述）。在書信及猶太官方的正式文件中，祖父很少使用「Moses Mendelssohn」的簽名，除了少數出現的「Moses aus Dessau」外，大多還是使用「Moses Dessau」。⁶³ 父親清楚說明了祖父改姓的原因是為了脫貧：

「我的父親，來到這個世界，當他開始被叫喚時，彷彿被做出高尚卻永遠不受稱讚的決定，讓自己和他的兄弟們在深陷的羞辱中，決定藉由接受更高的教育分割出來，他覺得，以 Moses Mendel Dessau 的身分，很難與當時他覺得必要的、擁有更高教育的人建立更密切的關係」⁶⁴

13 歲移居柏林的祖父，改姓後真的如願了：「Mendelssohn 的身分，讓他順勢脫離整個階級，把自己提升到最好，且結交了另一個群體」。⁶⁵ 可是到了父親自己，卻再度改姓 Mendelssohn Bartholdy，甚至希望兒子直接改為 Bartholdy，如同 1825 年幫兒子在名片上印的「Felix M. Bartholdy」，把 Mendelssohn 縮寫為「M.」就好，而且信文明白的下令，菲利克

59 Uta Motschmann (2015). *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786-1815*. Berlin: Walter de Gruyter, p. 420. Accessed: August 6, 2021. <https://bit.ly/37qDgSS>

60 Christian Otto Mylius (1756). "Revidiertes General-Privilegium und Reglement, vor die Judenschaft im Königreiche, Preußen [...] vom 17ten April 1750". In: *Novum Corpus Constitutionum*, Bd. II (1756), pp. 117-146. Accessed: August 12, 2021. <https://web-archiv.staatsbibliothek-berlin.de/altedrucke.staatsbibliothek-berlin.de/Rechtsquellen/NCCT21756/start.html?image=08518&size=1>

61 Uta Motschmann (2015), *ibid*

62 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 253.

63 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 258.

64 Adolph Kohut (1909), *ibid.*, p. 79.

65 Adolph Kohut (1909), *ibid.*, p. 79.

斯「必須叫做 Felix Bartholdy」（按：Felix 的拉丁文原意是「快樂的」），直接把「M.」拿掉。第一個原因是，在當時柏林政治文化風氣下，菁英們大多以基督教信仰為主，父親認為家族的猶太教信仰具有「最陳舊、最腐敗、最不必要的形式」，而基督教是「被大多數文明人接受為更純淨」的宗教；其次，父親認為 Mendelssohn 是猶太教到基督教之間的過渡姓氏，「不會有基督徒叫做 Mendelssohn，因為這個世界無法辨識，也應該不存在」、而「Mendelssohn，將永遠留在猶太教的過渡期」，且「信基督教的 Mendelssohn 就像信猶太教的孔子一樣的少。如果你叫做 Mendelssohn，你自然就是猶太人」。父親為了區隔信仰，依當時改教後隨即改姓的慣例，⁶⁶ 認為改教後應改姓為 Bartholdy；第三個原因是 Mendelssohn Bartholdy「太長，將不是日常可用的名字」。

2. 世紀交替柏林猶太人的改教風潮

從 16 世紀的威尼斯開始，在歐洲許多國家陸續規定猶太人只能住在被圈置的隔都（ghetto，指被隔離於都城之外的猶太社區，同時也具有「隔督」功能—被隔離監督），即使後來封閉的隔都漸漸成為「貧民窟」的代稱，兩百年下來一直不被歐洲人當成問題看待。開始產生問題，就是在摩西·孟德爾頌的猶太啟蒙運動後。⁶⁷ 摩西·孟德爾頌希望提高猶太人自我認知與認同，好讓猶太教可以與基督教世界在政治上平起平坐。問題在於，這個拋磚引玉的理想與虔誠順服的宗教感，在情感與忠誠多過於理性的實際支持下，如父親信文所說的「高尚卻永遠不受稱讚」。對於大多數住在隔都中的貧困猶太人而言，甚至是摩西·孟德爾頌自己的子女，都只能把它當作看得到吃不到的現實問題。⁶⁸ 普魯士宮廷從猶太人收取高額的稅金，富有的猶太人繳了保護費（Schutzgeld），可以享有受保護的特權，不必住在落後的隔都中，這些富人被稱為受保護的猶太人（Schutzjuden），其三個子女可以繼承在隔都外定居的特權。不過腓特烈大帝於 1750 年頒布的法令，⁶⁹ 卻將原先三個子女的繼承特權，限縮為只有長子或長女可繼承。⁷⁰ 曾祖父 47 歲才生下祖父，法令並未給原本就貧困的這家人帶來好處。那一年摩西·孟德爾頌 21 歲，才正準備從一塊麵包分六天吃的乞丐學生（Bettelstudent），⁷¹ 轉任富商子女的家庭教師。

菲利克斯的父母 1804 年結婚時，算是門當戶對的望族，父親是著名猶太哲學家之子，

66 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 259, footnote 20.

67 Jobias Jaecker (2002). "Judenemanzipation und Antisemitismus im 19. Jahrhundert". In: *Tobias Jaecker. Journalist und Autor*. Accessed: August 12, 2021. <http://www.jaecker.com/2002/03/judenemanzipation-und-antisemitismus-im-19-jahrhundert/>

68 David Rudavsky (1979). *Modern Jewish Religious Movements: A History of Emancipation and Adjustment*. 3rd (revised) Ed. New York: Behrman House. (1st ed. 1967), p. 74.

69 Christian Otto Mylius (1756), *ibid.*

70 法令第五款第四條：Wenn derjenige Jude, so ein Privilegium hat, mit Tode abgeht, so fället nach eben dieser Unserer hallegnädigsten Ordre sodann das Privilegium auf sein ältestes Kind, dessen Brüder und Geschwister aber; können keinen weitem Schutz zur Handlung darauf genießen. Christian Otto Mylius (1756), *ibid.*, p. 121.

71 外加每週兩天的猶太安息日，由老師提供的免費供餐（Freitisch）。Erich Werner (1980), *ibid.*, p. 15; Abram Samuel Isaacs (1910). *Step by step: a story of the early days of Moses Mendelssohn*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America, pp. 105-107. Accessed: August 14, 2021. <https://archive.org/download/cu31924031222536/cu31924031222536.pdf>

母親是柏林銀行家的孫女。不過菲利克斯 1809 年出生時，祖父（†1786）跟外祖父（†1783）早已過世。祖父過世時，父親亞伯拉罕才 9 歲，⁷² 小叔叔拿單（Nathan Mendelssohn, 1782-1852）4 歲。菲利克斯外祖父過世時，貝拉的長子雅各也才 4 歲。雙方家庭對於希伯來猶太信仰的逐漸陌生，⁷³ 一則起因於家庭內難以堅持的猶太繁文縟節教育，再則是家庭外逐漸加劇的「猶太解放運動」（Judenemanzipation）與「反猶太」的抗衡之力。1799 年易齊格過世不到三個月，他的孫子以撒（Isaac Itzig, 1780-1849，貝拉外甥）隨即在馬丁路德宗教改革重鎮威登堡（Wittenberg）受洗為基督徒改信基督教，並將姓氏改為 Hitzig（後述）。⁷⁴ 1805 年蕾阿的弟弟雅各也在德勒斯登（Dresden）受洗為基督徒，並改姓氏為 Bartholdy，⁷⁵ 事實上他在 1801 年的朋友圈早就稱呼他 Salomon-Bartholdy。⁷⁶ 這些都是在菲利克斯父母結婚前發生的事。1811 年普魯士當局關閉了柏林的改革式猶太聖殿，讓亟欲改革的猶太年輕人大失所望。⁷⁷ 為了能成為普魯士公民，真正與普魯士人平起平坐，柏林猶太人紛紛興起另一波的改教風潮。以撒的妹妹亨莉耶特（Henriette Itzig, 1781-1845），1811 年嫁給亞伯拉罕的弟弟拿單，說起來是菲利克斯母親的表妹，同時又是父親的弟媳，她跟著拿單改信基督教（改教後易名 Jente Mendelssohn）。⁷⁸

比較特別的，是父親亞伯拉罕的大姊、堪稱文學才女的布蘭德爾（Brendel Mendelssohn, 1764-1839），1783 年 18 歲時嫁給長她十歲、戀愛四年的第一任丈夫懷特（Simon Veit, 1754-1819），冠夫姓後更名 Brendel Veit；1797 年外遇名哲學家、路德會牧師的兒子施勒格爾（Friedrich Schlegel, 1772-1829），兩年後被丈夫依猶太律法休妻，成為當時柏林的大醜聞後，被逐出柏林，改名 Dorothea Veit；她在 1800 年受洗為基督徒，並於 1804 年在巴黎改嫁施勒格爾，1808 年又跟著施勒格爾一起於科隆大教堂受洗，再改信天主教，⁷⁹ 1814 年再冠夫姓，成為 Dorothea Schlegel。

這股改教風潮，是 18、19 世紀交替之際，不願被猶太身份禁錮、且在普魯士難以生存的猶太人，對自己宗教認同上的意識混淆。⁸⁰

72 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 256.

73 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 260.

74 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 254.

75 Salomon Winingger (1925), *ibid.*

76 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 255; Aannah Arendt (1957). *Rahel Varnhagen: The Life of A Jewish Woman*. London: Leo Baeck Institute, pp. 199-200. Accessed: August 6, 2021. <https://bit.ly/2VwHhD5>

77 David Rudavsky (1979), *ibid.*, p. 159.

78 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 252.

79 Sebastian Panwitz and Thomas Lackmann (2021b). "Die Geschichte der Mendelssohns". In: *Mendelssohn Gesellschaft*. Accessed: August 4, 2021. <https://bit.ly/3yBntMf>

80 David Rudavsky (1979), *ibid.*, p. 75.

3. 父親對改教與更名的矛盾心結

改教後將姓氏從 Itzig 加上 H，變成 Hitzig 的易齊格孫子以撒，名字也改成尤流斯（Julius Eduard Hitzig）。前述提及，他的妹妹嫁給亞伯拉罕的弟弟拿單。所以他同時是亞伯拉罕妻子蕾阿的表哥，也是亞伯拉罕弟媳的哥哥。對蕾阿而言，同輩之間的表哥尤流斯（1799）與弟弟雅各（1805）相繼改教。結婚後搬到漢堡的亞伯拉罕夫婦，並未立刻幫 1805 年出生的長女芳妮、1809 年長子菲利克斯，及 1811 年次女蕾貝卡（Rebekka Mendelssohn, 1811–1858）在猶太會堂做出生登記。為了躲避戰事，1811 年全家從漢堡搬回柏林。⁸¹ 其實 1806 至 1812 年間，拿破崙打敗普魯士佔領柏林，受到法國「猶太政治解放」的影響，1812 年普魯士王腓特烈·威廉三世（Friedrich Wilhelm III, 1770-1840）頒佈「普魯士國猶太公民條件詔令」，⁸² 取代了 1750 年的法令。明文規定在法律文書與商業生活中，不得使用德語或拉丁文以外的語言；⁸³ 並規定猶太人必須登記並採用固定姓氏，方便課稅；且限期在六個月內必須申報終身使用的姓氏，⁸⁴ 以獲得普魯士公民身份。⁸⁵ 但是隨著拿破崙戰敗，加上反猶太暴動頻起，猶太人獲得公民權的機會，又漸被收回。⁸⁶ 詔令中雖然把猶太人「視為」普魯士公民，卻禁止猶太人使用希伯來文母語，且在普魯士許多城市猶太人仍受到限制，例如大多數猶太人居住的波森省（Posen），就不適用這套詔令。⁸⁷ 在時局動盪下，亞伯拉罕並未依照慣例，立刻幫在漢堡出生的孩子們登錄會籍，一直拖到 1814 年底才在柏林猶太協會登錄前三個小孩的生日；⁸⁸ 從 1812 年小兒子出生後，沒有幫小兒子登錄猶太會籍的情形看來，他內心改教的猶豫可見一般。

由於不想再「將長期的猶太殉道生活強加於孩子們的身上」，⁸⁹ 在妻舅雅各的遊說，以

81 Sebastian Hensel (1904). *Die Familie Mendelssohn, 1729-1847: nach Briefen und Tagebüchern*. 2nd. Ed., Bd. 1, p. 87. Berlin: B. Behr's Verlag. Accessed: August 12, 2021. <https://archive.org/download/diefamiemendel19041hens/diefamiemendel19041hens.pdf>

82 Prussia (1812). "(No. 80) Edikt, betreffend die bürgerlichen Verhältnisse der Juden in dem Preußischen Staate. Vom 11ten März 1812". In: *Gesetzsammlung für die Königlichen Preussischen Staaten 1812*, pp. 17-23. Berlin: Georg Decker. Accessed: August 12, 2021. <https://bit.ly/3zD1g1J>

83 法令第 2 條：§2. *Die Fortdauer dieser ihnen beigelegten Eigenschaft als Einländer und Staatsbürger wird aber nur unter der Verpflichtung gestattet: daß sie fest bestimmte Familien-Namen führen, daß sie nicht nur bei Führung ihrer Handelsbücher, sondern auch bei Abfassung ihrer Verträge und rechtlichen Willens - Erklärungen der deutschen oder einer andern lebenden Sprache, und bei ihren Namens - Unterschriften keiner andern, als deutscher oder lateinischer Schriftzüge sich bedienen sollen.* Prussia (1812), *ibid.*, p. 17.

84 依據 1812 年「普魯士國猶太公民條件詔令」規定，六個月內必須登記固定姓氏。雅各布森在研究時發現，亞伯拉罕 1812 年的猶太會籍後面，已被補上了巴爾托第的姓氏。Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 257.

85 法令第 3 條：§3. *Binnen sechs Monaten, von dem Tage der Publikation dieses Edikts an gerechnet, muß ein jeder geschützte oder konzessionirte Jude vor der Obrigkeit seines Wohnorts sich erklären, welchen Familien-Namen er beständig führen will. Mit diesem Namen ist er; sowohl in öffentlichen Verhandlungen und Ausfertigungen, als im gemeinen Leben, gleich einem jeden andern Staatsbürger, zu benennen.* Prussia (1812), *ibid.*, pp. 17–18.

86 David Rudavsky (1979), *ibid.*, p. 93.

87 Jobias Jaecker (2002). *ibid.*, no. 2.2.

88 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 256.

89 雅各認為讓孩子們繼續受洗為猶太教徒是野蠻的：“*Man kann einer gedrückten, verfolgten Religion getreu*

及詔令中明定猶太人仍不能擔任公職等的諸多法令限制下，⁹⁰ 1816 年亞伯拉罕乾脆直接請牧師到家裡來教導，準備讓四個小孩都受洗為基督徒，⁹¹ 以改教且改姓的方式，誠如他信文所說：「在我手上以其他方式傳遞，以符合它們 [...] 只要在我當年的國家法令承認下」。亞伯拉罕認為宗教教育的形式會隨時代的演進而改變，千年前以猶太教的形式為主流，然後是異教徒，如今是基督教的形式。⁹² 雅各改教的原因，並非基於信仰因素，且改信基督新教，而非天主教舊教，主要是因為他認為「比起猶太教和天主教，基督新教更有利於促進人類的文明與進步」。⁹³ 亞伯拉罕深受這個觀點的影響，而且他的信仰是「功利的」(utilitaristisch)，他認為「改信基督教可確保他的孩子順利融入 [普魯士] 公民的文明社會」。⁹⁴ 正如詩人海涅 (Heinrich Heine, 1797-1856) 的名言：「那張受洗證明是進入歐洲文化的入場券」。⁹⁵ 1820 年芳妮接受堅信禮後，亞伯拉罕在給芳妮的信中寫道，上帝是誰、上帝是甚麼、上帝在哪等，所有他不知道的，都未曾教她，「我只知道，在你我及所有人身上都有一種志趣，會永遠追求所有美好、真實及正確的事物，當我們離開它時，良心會警告且帶領我們。我知道它、相信它，並活在這種信仰中，這就是我的宗教」。⁹⁶

亞伯拉罕的功利思維，不僅反映在改教的意圖上，也呈現於為子女選擇基督教的教派上。當時柏林所屬的普魯土地區與基督教之間的政教關係非常緊密，基督教被視為普魯士王國的國教。⁹⁷ 亞伯拉罕先幫子女在柏林耶路撒冷教堂 (Jeruselems-Kirche zu Berlin) 登記會籍，為的是可以同時參與普魯士各區分屬的路德會與改革宗 (Reformierte) 兩個教派。耶路撒冷教堂自 17 世紀起，就是路德會與改革宗教派同時並行，1816 年時教堂裡兩個教派各由兩位牧

bleiben; man kann sie seinen Kinder al seine Anwartschaft auf ein sich das Leben hindurch verlängerndes Märtyrium aufzwingen – Solange man sie für die Alleinseligmachende hält. Aber sowie man dies nicht mehr glaubt, ist es eine Barbarei”. Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, pp. 88-89; Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 256.

90 法令第 9 條：§9. *In wie fern die Juden zu andern öffentlichen Bedienungen und Staats - Aemtern zugelassen werden können, behalten Wir Uns vor, in der Folge der Zeit, gesetzlich Zu bestimmen.* Prussia (1812), *ibid.*, p. 18.

91 Martin Geck (2012). *Felix Mendelssohn Bartholdy*. 3. Auflage (Original 2009). Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, pp. 13-14. Eric Werner 誤為 1819；Eric Werner (1980), *ibid.*, p. 36.

92 1820 年寫信給芳妮的內容。Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, p. 94; Wolfgang Dinglinger (2002), *ibid.*, p. 290.

93 Jacob Löwenberg (1891), *ibid.*

94 Andreas Eichhorn (2008). *Felix Mendelssohn Bartholdy*. München: C. H. Beck, p.10-11.

95 “*Der Taufzettel ist das Entréebillet zur Europa ischen Kultur*”。這是海涅於 1822 年寫的手記，後來在遺作中被發現，並於 1869 年首次被出版。Adolf Strodtmann (1869). *Letzte Gedichte und Gedanken von Heinrich Heine aus dem Nachlasse des Dichters zum ersten Male veröffentlicht*. Heinrich Heine’s sämtliche Werke. Supplementband. Hamburg: Hoffmann und Campe, p. 197. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3Bu1bha>; Hans-Jürgen Schroder (1996). “Ein Heine-Gedicht als Chiffre deutsch-jüdischer Identitätssuche”. In: *The Jewish Self-Portrait in European and American Literature*, p.11, footnote 18. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3DCflyO>; Bernd Witte (2017). “Entreebillet”. In: *Enzyklopädie Jüdischer Geschichte und Kultur*. Accessed: September 2, 2021. http://dx.doi.org/10.1163/2468-8894_ejhc_COM_0205

96 “*Allein ich weiss, dass es in mir und in Dir und in allen Menschen einen ewigen Hang zu allem Guten, Wahren und Rechten und ein Gewissen giebt, welches uns mahnt und leitet, wenn wir uns davon entfernen. Ich weiss es, glaube daran, lebe in diesem Glauben und er ist meine Religion*”. Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, p. 93-94.

97 Norbert Greinacher (1993). “Nächstenliebe und Judenhaß”. In: *Zeit Online* (15. Januar 1993, Nr. 3/1993). September 2, 2021. <https://bit.ly/3kXvs1p>

師主理。而普魯士宮廷普遍以改革宗為主，⁹⁸ 所以子女受洗時，亞伯拉罕選擇在相當於皇室教堂的新教堂（Neuen Kirchen，現在的德國大教堂）舉行，成為改革宗基督徒，而非路德會。這也是亞伯拉罕夫婦的務實考量。

亞伯拉罕夫婦對菲利克斯的教養，當年被海涅寫成諷刺詩流傳下來：⁹⁹

<i>Der Abraham hatte mit Lea erzeugt</i>	亞伯拉罕與蕾阿教育了
<i>Ein Bübchen, Felix heißt er,</i>	一個男孩，名叫菲利克斯；
<i>Der brachte es weit im Christenthum,</i>	他被遠遠的帶往基督教，
<i>Ist schon Capellenmeister.</i>	現在已成了教會音樂總監。

1816 年普魯士鄉下鬧飢荒，隨著拿破崙戰敗的影響，猶太金融家們雖然爭取到了公民權，卻激發普魯士貧困農民的憤恨，1819 年引發了暴民攻擊猶太人的「Hep-Hep 暴動」。¹⁰⁰ 在大多數歐洲人仍無法接納猶太人，且反猶情緒日益高漲的諸多紛擾下，亞伯拉罕夫婦雖然「珍惜長年的習慣與諸多一起生活的人，以避開偏執與惡意的論斷」，還是決定於 1822 年受洗改教，而且選在當時遠離柏林的自由市法蘭克福（Frankfurt am Main），這是夫婦倆於三個月的瑞士行程後，在回柏林的中途點，是經過長期規劃好的。¹⁰¹ 亞伯拉罕改教後不久，就在姓氏後加上雅各的姓氏巴爾托第，正式變成孟德爾頌·巴爾托第（Mendelssohn Bartholdy）。此外，原本雅各建議亞伯拉罕使用巴爾托第的名字時，是帶有連字符的 Mendelssohn-Bartholdy，但是亞伯拉罕並未採納。¹⁰² 為了盡可能避開父親的姓氏，他最常用的簽名是 Abraham M. Bartholdy。¹⁰³

考慮到避免冒犯先前雅各受洗時已大受打擊的岳母貝拉，亞伯拉罕瞞著岳母，如信文提及，低調的將子女們以「基督教方式教育」。¹⁰⁴ 不只幫子女們改教，連亞伯拉罕夫妻改教也都沒敢讓她知道。1823 年，當時領普魯士王獎學金留學羅馬、正在追求芳妮的畫家威廉·亨塞爾（Wilhelm Hensel, 1794-1861），寫信向他妹妹介紹了芳妮，並描述了亞伯拉罕這一家人的信仰說，「她的父母才剛受洗為基督徒，而她自小就已受洗，但是她的教養是很基督教式的，常聽到她對於天主教帶有偏見的批評」。威廉·亨塞爾已過世的父親是路德會牧師，威廉留學羅馬時曾一度想改宗天主教，於是希望進一步與芳妮的父母談論天主教信仰，

98 Wolfgang Dinglinger (2002), *ibid.*, pp. 296-297.

99 Heinrich Heine (1844). *Deutschland: Ein Wintermärchen*. Hamburg: Bei Hoffmann und Campe, p. 79. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3tfgHul>

100 Mattin Goodman (2018). *A History of Judaism*, p. 443. Princeton: Princeton University Press.

101 Thomas Lackmann (2008), *ibid.*, pp. 210-211.

102 Thomas Lackmann (2008), *ibid.*, p. 525.

103 Andreas Eichhorn (2008), *ibid.*, p. 12.

104 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 257.

但是「她的父母根本沒有觸及信仰的問題」，而且「只要求這件事要對全世界保密」，因為「女孩的祖母甚至還不知道她已是個真正的基督徒，而這個 80 歲的正統猶太老婦人，不想因為兒子成為基督徒，而帶著遺憾悲傷地進入墳墓（甚至連女兒已是基督徒，她也還不知道）」。¹⁰⁵ 威廉·亨塞爾證實了貝拉、蕾阿及雅各之間，當時所處的尷尬關係。為了雅各改教，傳統猶太母親的貝拉，生氣了很長一段時間，甚至跟他斷絕往來。蕾阿後來告訴外孫瑟巴斯提安·亨塞爾，¹⁰⁶ 因為外曾祖母貝拉很疼她長孫女芳妮（瑟巴斯提安·亨塞爾的母親），當年芳妮在鋼琴上彈了一首很美的曲子，貝拉聽了很高興，想要獎勵芳妮，問芳妮想要甚麼都可以。芳妮竟然說「那就請您原諒舅舅巴爾托第」。為了信守承諾，也讓自己有臺階下，貝拉告訴雅各，她「依芳妮之願」原諒他了。在「普魯士國猶太公民條件詔令」之際，守寡從子姓很常見，¹⁰⁷ 貝拉於是依兒子雅各的姓氏，改名貝拉·薩洛蒙－巴爾托第（Bella Salomon-Bartholdy）。

4. 關於巴爾托第的姓氏

雅各所取名的 Bartholdy 這個姓氏，是從菲利克斯外曾祖父易齊格當年購買宅邸的擁有者而來。1779 年堪稱家財萬貫的易齊格，獲得信仰特權後，在拍賣會買下一棟豪宅，包括整棟建築物、花園、磨坊、雕刻，及繪畫等藝術品。¹⁰⁸ 主人是無後過世的前普魯士外交官巴爾托第¹⁰⁹（Christian Friedrich Bartholdi, 1668-1714）。雅各就出生於易齊格購買豪宅的 1779 這一年。終其一生擁有兩個主要身份的雅各，一個是普魯士外交官，甚至代表普魯士參與拿破崙戰敗後的亞琛國際會議（Aachener Kongress），並擔任普魯士的羅馬總領事；另一個身份是藝術收藏家，尤其是他請畫家們在羅馬租屋處的玄關畫了一系列影響後世、現稱為「巴爾托第之家」（Casa Bartholdy）的浪漫時期重要連篇壁畫。¹¹⁰

1783 年雅各跟著易齊格長女貝拉回外公家投靠時，在外公那棟買後不斷擴建的宅邸，渡過愉快的童年，也奠定了他日後藝術鑑賞方面的視野。因此在 1805 年改教時，他就以這棟宅邸原主人的名字，做為宗教新生命的起點，並以新式寫法，改姓 Bartholdy。由於雅各未婚無後，亞伯拉罕答應妻舅，在兒子們受洗時，願意繼承他的姓氏，在他們原來的姓氏

105 Beatrix Borchard and Monika Schwarz-Danuser (2002). "Weihrauchdampf" und „Kopfhängerei“. Fanny Hensels belastetes Verhältnis zur katholischen Kirchenmusik". In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideen und romantischer Musikästhetik*, p. 313-314.

106 Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, p. 89; Jacob Löwenberg (1891), *ibid.*, p. 321.

107 Jacob Jacobson (1960), *ibid.*, p. 256, footnote 14.

108 Jacob Löwenberg (1891), *ibid.*, p. 320; Hide Spiel (1962). *Fanny von Arnstein: oder, Die Emanzipation; ein Frauenleben an der Zeitenwende, 1758-1818*. Frankfurt am Main: S. Fischer. p. 246-247. Accessed: August 6, 2021. <https://bit.ly/3ClPsmi>

109 Eugen Schmoller (1875). "Bartholdi, Christian Friedrich Freiherr von". In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 2, Balde-Bode, pp. 106-107. Accessed: August 7, 2021. <https://bit.ly/2WVsTVu>

110 Staatliche Museen zu Berlin (2021a). "Beschreibung: Acht Wandgemälde aus der Casa Bartholdy in Rom Bild & Zyklus". In: *Preußischer Kulturbesitz*. Accessed: August 20, 2021. <https://bit.ly/3j8UQlb>

Mendelssohn 後，加上 Bartholdy。¹¹¹ 1825 年雅各在羅馬過世時，蕾阿繼承了雅各的遺產，並請在羅馬的威廉·亨塞爾幫忙清點。原本威廉·亨塞爾建議巴爾托第家族出資，將羅馬住所的連篇壁畫取下，再移至柏林。這個建議被準岳母蕾阿以經費太龐大為由拒絕了。¹¹² 幾經波折，這套珍貴的連篇壁畫被屋主後代在 1887 年賣給柏林舊國家畫廊，目前珍藏於柏林國家博物館。¹¹³

四、兒子的回信內容

1829 年 7 月 8 日亞伯拉罕、叔叔拿單跟姊姊芳妮同時寄信給菲利克斯。在瑟巴斯提安·亨塞爾的書信集第一冊收錄了 1829 年 7 月 16 日回給叔叔拿單的信，報告了 7 月 13 日在倫敦剛結束一場成功的音樂會。¹¹⁴ 實際上，7 月 16 日這一天，菲利克斯總共寄出四封信。¹¹⁵ 我們來看他寫給父親的回信：¹¹⁶

親愛的父親

您 7 月 8 日的來信我在星期二收到了，我很認真地問自己，我是否真的如您跟我所說，犯下疏忽或無視於您命令和管教的錯誤，這看來當然只是出於大意，因為您相當瞭解且信任我，我沒有意圖或故意這樣做，而且我當然決不願這樣做。我盡可能把它全部回想一下，這是怎麼發生的，我在此地音樂家之間一向只被稱為 Mendelssohn，且我相信它真的不是我的錯；而是完全自然發生的，要是我現在向您深入說明主要原因，我也希望，您會肯定我。我還必須事先聲明，在您的信裡有些事您從未告訴過我的，不然我當然必須在這點上有其他做法；那就是您告訴我您的目的，是要我們完全放棄祖父的名字，而只留用新名字：這我沒想到，而且我確信，您從沒有跟我說過；我也需要您非常具體的命令，當我一旦有機會積極的以另一個名字告知音樂家們的時候，如同在柏林一樣，我在這邊只做相同的事：也就是同時簽兩個名字，兩個都放在名片上，也對問我緣故的人這麼說。我在沒有您清楚說出的意願下排斥另一個名字，我一定會被您嚴厲的訓斥。您在巴黎幫我這樣刻名片的原因，這件事您沒有跟我說過（這個我確實知道），當巴黎事件之後我問您，且只有過一次，您說那只是巧合。我把它當作您不想告訴我原因

111 Jacob Löwenberg (1891), *ibid.*, p. 320.

112 Jacob Löwenberg (1891), *ibid.*, p. 334.

113 Staatliche Museen zu Berlin (2021b). "Provenienz: Acht Wandgemälde aus der Casa Bartholdy in Rom Bild & Zyklus" In: *Preußischer Kulturbesitz*. Accessed: August 20, 2021. <https://bit.ly/3y6Qkrv>

114 Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, pp. 218-221.

115 另兩封短箋，分別寄給這趟旅途初識並自此結為莫逆的作曲家阿特伍德 (Thomas Attwood, 1765-1838)，以及預計隔日相約的劇作家普蘭契 (James Robinson Planché, 1796-1880)。Juliette Appold and Regina Back (2012), p. 334-339, 655-656, 763.

116 信件原文譯自 Max F. Schneider (1962), *ibid.*, p.20-24.

的跡象，就不再繼續問了；自此您的確不曾跟我說過我們應該放棄 Mendelssohn 這個名字，而我沒有您的命令可能會輕忽或更不重視 Bartholdy 這個名字。我現在必須告訴您，為什麼媒體記者及音樂會主辦人會這樣做。大約在我抵達八天後，《和聲月刊》出現一篇文章，當然不是我發起的且完全不知道他會寫什麼，「Mendelssohn 先生，那位著名哲學家的同名孫子來到這裡，他喜歡且從事音樂等等云云」從那一刻起，所有音樂家們稱我 Mendelssohn，問我關於祖父及其著作，我認識的人們都向我問起他，很友善的跟我述說他，且他們以這個名字談論我。就這樣在愛樂會上臺演出了，在彩排時總監把我拉到一旁，且跟我說他們想要在節目單上稱我「孟德爾頌君」。我說，我想要以全名放在節目單上且別加君的稱謂，迪西問我為何要放「Bartholdy」在那，這個不過只是您想跟柏林的其他孟德爾頌們有所區別，為了避免誤會才用它，正如他所該有的，而大家都說，全名太長，且兩個名字很拗口。我建議將 Felix 拿掉（正如它所發生的）而且就寫 Mendelson，因為英文是這樣翻譯的。但他們非常不高興且令我印象深刻的偏偏就不更動名字，還跟我說，英國人知道我的名字，認識我的祖父，而任何更動將不利於解釋，當時我不想惹麻煩，我想就聽從他的建議而不做任何更動；隨後我便將 F. Mendelssohn Bartholdy 非常清楚的寫在一張卡片上，並請求就這樣拿去印；他們也答應了卻沒有履行，您已經看到了《和聲月刊》節目單；它也可以向您證明，我既不知情也不是忽略校對；要不然比起拼錯字母的 Mendless，缺了 Bartholdy 其實還算少。從此到處都稱我 Mendelssohn，媒體們如此稱呼我，且如果我沒有給那些音樂會主辦人明確的完整仔細寫下來，他們也會這樣做。因此我都正式的使用兩個姓氏，例如在魏爾許、在維路堤，還有在杜洛埃 [的音樂會]（我想），不過例如在《和聲月刊》的幾篇文章、在週日節目單把我誤刻成 Mendelss.，喬治爵士負責安排整個文宣，而我覺得沒必要再給他我的名字—為了證明我個人既未忽略也未排斥 Bartholdy，我本來想向您附上強斯頓等人的門票，我在上面附的姓名地址一向是給 Bartholdy 先生，還有我的新名片，不過我想，您是相信我的，像我跟您說的，就不再需要加上這些尷尬的例證；我對於您的命令從未、也真的還沒有故意輕忽過，而我拜託您，親愛的父親，別再為這事生氣了。事情都發生了，已經無法改變；但我並沒有要做違背您意願的事，相信我，當我愚昧的違反您的心意時，請原諒我。其他家書（7 月 17 日）我得透過維爾納寄出，他答應要馬上寄出，而可惜我只能簡短下筆。我請您撕下次頁，密封後寄給拿單叔叔。

您的 F. M. B.

1. 菲利克斯的舉證與媒體的報導

對於受到未曾謀面祖父的庇蔭，菲利克斯認為被英國媒體稱為 Mendelssohn 先生，「它真的不是我的錯；而是完全自然發生的」，且「我在此地音樂家之間一向只被稱為 Mendelssohn」。為了證明他有正式署名，菲利克斯提及當地媒體報導說：「大約在我抵達

八天後，《和聲月刊》出現一篇文章，並引述了其中的內容給父親「Mendelssohn 先生，那位著名哲學家的同名孫子來到這裡，他喜歡且從事音樂等等云云」。

《和聲月刊》(*The Harmonicon*) 是 1823-1833 年間英國第一本長期出版的音樂期刊，每期篇幅約 14-30 頁不等，¹¹⁷ 內容包括依日期詳細記錄英國與歐陸間所發生的音樂大小事，至今仍是研究當時往來英國與歐陸間音樂家傳記及作品的重要紀錄依據。¹¹⁸ 該刊第一次記載菲利克斯訪問英國，是在 1829 年五月號出刊所回溯的四月事件中。在 4 月 26 日的記載下，於開始提及菲利克斯的段落前，先介紹了訪問英國的海頓學生諾伊科姆 (Sigismund von Neukomm, 1778-1858)。隨後短短七行報導，敘述了英國人對菲利克斯初來乍到的第一印象。《和聲月刊》是這麼寫的：¹¹⁹

「另一位抵達倫敦的是年輕的 Mendelsohn 先生 (Felix Mendelsohn Bartholdy)，他是柏林富裕銀行家的兒子，我相信，他也是著名的猶太哲學家 and 一流作家的孫子。他是歐洲最優秀的鋼琴演奏家之一，雖然是個年輕人，但可能比多數藝術教授更精通音樂。」

在這段文字中，必須釐清幾件事。首先，既然這篇報導刊登於 1829 年五月號期刊中的 4 月 26 日的日誌下，菲利克斯於 4 月 10 日從漢堡登船出發，¹²⁰ 在船上還昏倒過，¹²¹ 4 月 21 日疲憊的抵達倫敦。所以 7 月 16 日回信給父親提及「大約在我抵達八天後」，其實還不到八天。

其次，《和聲月刊》的撰文者很少署名，這則未署名的報導，推測應是期刊主編威廉·愛爾敦 (William Ayrton, 1777-1858) 之筆。曾任倫敦國王劇院 (King's Theatre) 總監的著名樂評家愛爾敦，1823-1833 年間專事《和聲月刊》編輯。¹²² 這篇報導中使用「我相信」的不確定措辭，顯示了倫敦藝文界對菲利克斯在英國尚未初試啼聲即被看好的預測。從 11 歲開始創作，20 歲此時的菲利克斯，在 1822 至 1829 年間已創作的大小作品，包含交響曲、歌

117 這份期刊於 1971 年被專門出版學術重印本的 Gregg 公司重印出版。該公司隔年被 ITT (原名國際電話與電報公司) 併購，1985 年 ITT 將旗下的 Gregg 轉售給當年專門出版葛洛夫音樂百科的 Macmillan 出版公司。Diana Snigurowicz (1989). "The Harmonicon", pp. ix-xi. In: *Répertoire international de la presse musicale*. Accessed: August 8, 2021. <https://ripm.org/pdf/Introductions/HARintroEnglish.pdf>

118 目前整套期刊完整的 11 大冊已由 HathiTrust 公司完成數位化在網路供讀者查詢。William Ayrton ed. (1823-1833). *The Harmonicon*. London: W. Pinnock. Accessed: August 8, 2021. <https://catalog.hathitrust.org/Record/000545858>

119 HathiTrust 掃描上網的是密西根大學的版本，這個版本應是前述 Gregg 的重印版。該重印版會將每一年度的《和聲月刊》分成兩部分重新編輯，第一部份是各年度的文字內容，第二部份樂譜及曲解的附錄。1829 年《和聲月刊》記載菲利克斯第一次到訪，是在第 7 卷 (1829) 第一部份：“Another arrival in London is the young M. Mendelsohn, (Felix Mendelsohn Bartholdy,) son of the rich banker of Berlin, and, I believe, grandson of the celebrated Jewish philosopher and elegant writer. He is one of the finest piano-forte players in Europe, and though a very young man, is supposed to be better acquainted with music than most professors of the art”. 出處：William Ayrton ed. (1829b). “Extracts from the Diary of a Dilettante”. In: *The Harmonicon*, v.7 pt.1, 1829, p. 116. Accessed: August 8, 2021. <https://bit.ly/3klSZc8>

120 Martin Geck (2012), *ibid.*, p. 48.

121 Eric Werner (1980), *ibid.*, p. 175.

122 附帶一提的是，愛爾敦是 1895 年日治時期第一任英國駐淡水領事館領事威廉·斯克羅普·愛爾敦 (Willam Scrope Ayrton, jr., 1849-1904) 的祖父。蔡說麗、王美雪 (2004)。〈表 13. 外國駐臺灣領事 (1860-1945)〉。《臺灣歷史辭典》【附錄】。臺北市：文建會。頁 A146。

劇、弦樂四重奏、五重奏、八重奏、聲樂曲及多種鋼琴編制曲目。著實印證了撰文者的推測，總計 38 年生涯中，菲利克斯創作超過 750 首作品。¹²³

第三，行文中果真如菲利克斯信尾提及「…《和聲月刊》節目單；它也可以向您證明，我既不知情也不是忽略校對；要不然比起拼錯字母的 Mendless，缺了 Bartholdy 其實還算少」。五月號報導中兩次提及的「Mendelsohn」都少拼了一個字母 s（前文註腳所附原文網底標示處）。倒是在七月號《和聲月刊》報導 1829 年 5 月 25 日菲利克斯指揮 c 小調第一號交響曲的第七次倫敦「愛樂音樂會」時，正如他所建議的，Felix 大多被拿掉或只保留簡寫（F.），或者冠上「先生」的簡寫（M.）。七月號所有四次提及 Mendelssohn 時，字母都拼對了，其中兩次寫「M. Mendelssohn」；另一次在節目單上寫「F. Mendelssohn」；唯一加上 Bartholdy 的一次，被放在最重要的一大段曲目簡介前的作曲家介紹中，不過寫的是加了連字符的「M. Mendelssohn-Bartholdy」：¹²⁴

「第七場音樂會最受矚目的特色是 M. Mendelssohn-Bartholdy 的新交響曲。這位紳士是柏林人（傑出的猶太哲學家 and 作家的孫子，他的作品《費頓，靈魂不朽的對話》為他贏得了猶太蘇格拉底的稱號），銀行家的兒子，是財富自主的年輕人，對音樂充滿熱情，似乎有著天生的藝術天分；雖然只有一、二十歲，但他已經創作了幾部偉大的作品，如果可能與當今相比，在沒有其他的要求下，他應該被列為這個時代首屈一指的作曲家」。

2. 回信給叔叔拿單與姊姊芳妮

令人不解的是，1829 年 7 月 8 日當天，父親與其他家人一起寄出的那一疊信裡，竟然夾帶了住在離柏林三百多公里外西里西亞區（Schlesien）叔叔拿單的信件，這讓菲利克斯感到莫名其妙。¹²⁵ 西里西亞區在 1829 年 5 月及 6 月連續受到水患的重創。¹²⁶ 為此 1829 年 7 月 13 日倫敦舉辦了一場「西里西亞受難者慈善音樂會」。菲利克斯在 7 月 16 日回給叔叔的信中，敘述了整場音樂會起初不太順利、且一再延宕的籌備過程，並描述了終於在擠滿了人的阿蓋

123 Ralf Wehner (2009), *ibid.*, p. XXXV.

124 “The most remarkable feature in the seventh concert was the new symphony of M. Mendelssohn-Bartholdy. This gentleman — grandson of the distinguished Jewish philosopher and writer, whose work, “Phaedon, a Dialogue on the Immortality of the Soul,” gained him the title of the Jewish Socrates — is a native of Berlin, the son of a banker, a young man of independent fortune, and enthusiastically attached to music, for which art nature seems to have designed him; for though only about one or two-and-twenty years of age, he has already produced several works of magnitude, which, if at all to be compared with the present, ought, without such additional claim, to rank him among the first composers of the age.” 見 William Ayrton ed. (1829c). “The Philharmonic Concerts”. In: *The Harmonicon*, v.7 pt.1, 1829, pp. 173–174. Accessed: August 8, 2021. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024144381?urlappend=%3Bseq=181>

125 “Tages darauf erhielt ich den Brief meiner Eltern mit der Abschrift des Deinigen, und ich weiss nicht, wie es kam [...]”. Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, p. 219.

126 Michael Morgenbesser (1833). *Geschichte Schlesiens. Ein Handbuch*. 2te Auf. Breslau: Josef Max und Komp., p. 515. Accessed: August 20, 2021. <https://pse.is/3mwttts>

爾廳成功舉行的音樂會，¹²⁷ 他認為「這場音樂會，無疑是全年最好的音樂會」。當天音樂會的曲目，除了【仲夏夜之夢序曲】（MWV P3）及其他曲子外，菲利克斯與他這趟英國旅行最重要的催生者莫薛勒斯（Ignaz Moscheles, 1794-1870），兩人一起合奏了《E 大調雙鋼琴協奏曲》（MWV O5）。這首協奏曲原本是 1823 年菲利克斯為姊姊芳妮 18 歲生日創作的，為了這場慈善音樂會，菲利克斯特地將曲子全部改寫過。¹²⁸ 另一方面，在 1829 年八月號的《和聲月刊》也報導了這場音樂會。就樂評家的角度而言，評價似乎與作曲家的感覺不太一樣，報導上寫著：¹²⁹

「儘管樂季遲了，但還是成功地將我們見過最擁擠的觀眾聚集在一起。[...] 序曲 [...] 演出的手法很不完美。雙鋼琴曲目並非毫無優美之處，但是整體太長了，並未達到我們的預期。」

從菲利克斯給父親的回信可見，他並未直接回應父親關於猶太教信仰的問題，只努力澄清關於姓氏被誤寫的事。7 月 8 日姊姊芳妮的信與父親一起寄出，芳妮在信中提醒菲利克斯，雖然兄弟姊妹們都不喜歡巴爾托第的姓氏，如果他也不想遵從父親的意願，請他先當做誤會處理，小心回應父親的怒氣，以後有機會再做解釋。¹³⁰ 菲利克斯並未馬上回覆芳妮，而是 1829 年 8 月 11 日到格拉斯哥（Glasgow）後才回信。這封目前存放於柏林國家圖書館的回信，菲利克斯先謝謝即將於 10 月步入禮堂的姊姊和準姊夫特地為此事寫信，雖然認為沒那麼嚴重，還是感謝他們的提醒與預先調解的心意：¹³¹

「多麼感謝你們寫給我這封親切的私人信件，其實沒有必要 [...] 而你們如此謹慎調解的說話方式讓我倍加感動，此事根本無需調解；因為我這輩子真的不會想違逆父親的意願去行事，何況是這種小事！不會的，相信我，它從不在我腦海中，而且我認為應該不會有什麼誤解無法溝通，尤其是用這種方式討論這件事。」

127 Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, pp. 218, 220.

128 Ralf Wehner (2009), *ibid.*, p. 232.

129 “[...] *notwithstanding the lateness of the season, succeeded in drawing together one of the most crowded audiences we ever witnessed. [...] this overture [...]. It was performed in a very imperfect manner. The piano-forte duet is not without beautiful parts, but as a whole is too long, and did not come up to the expectation we had formed*”. William Ayrton ed. (1829a). “Concert for the relief of the sufferers in Silesia”. In: *The Harmonicon*, v.7 pt.1, 1829, p. 204. Accessed: August 8, 2021. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024144381?urlappend=%3Bseq=212>

130 這封收錄於 Green Book 的信目前在伯德雷恩圖書館。Bodleian Archives & Manuscripts (2021a), *ibid.*, File: MS. M. Deneke Mendelssohn b. 4, No. 70. Accessed: August 4, 2021. https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/archival_objects/159018; Marcia J. Citron (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. N.Y.: Pendragon Press, pp. 66-67, 413-414, 624.

131 “*Wie danke ich Euch für den lieben Privatbrief, den Ihr mir schreibt, u. fast noch mehr danke ich ihn Euch, da er nicht nöthig war [...] u. doppelt rührte es mich, wie Ihr so vorsorgend und so ausgleichend gesprochen hattet, da es doch der Ausgleichung nicht bedurfte; denn es soll mir wahrlich in meinem Leben nicht einfallen, etwas gegen Vaters Willen durch setzen zu wollen, u. nun gar solch eine Kleinigkeit! Nein glaubt mir, es kommt mir nicht in den Sinn, und ich denke es soll wenig Misverständnisse über den Canal geben, die nicht leicht aufzuklären wären, u. auf ebenso ge[re]dene Wege, wie dies.*”. Marcia J. Citron (1987), *ibid.*, p.68, footnote 5.

菲利克斯並不覺得改姓的事有多麼嚴重，他還更激進的建議改成英文寫法。不過重要的是，儘管受到父親一向以來的威權式教導，他絕不忤逆父親，並會盡可能跟父親討論，溝通清楚。其實這種「優雅的反彈」，¹³²也是他企圖逃脫的方式。他的處理方式是客氣、順從，但充滿自信的。

3. 菲利克斯對基督教的看法

1816 年 3 月 21 日，7 歲的菲利克斯在柏林受洗時的教名是雅各·路德維希（Jacob Ludwig），並在原本姓氏孟德爾頌後面，加上巴爾托第，全名變成 Felix Jacob Ludwig Mendelssohn Bartholdy。¹³³ 菲利克斯的堅信禮是在 1825 年舉行的。他跟兄弟姊妹的洗禮前信仰課程，不同於一般庶民去教堂上課，而是由父母針對內容精選家庭教師來家裡教的。¹³⁴ 課後，菲利克斯寫的「堅信禮信仰告白」，連同教理問答，1909 年被好友克林格曼（Karl Klingemann, 1798-1862）的同名兒子當做書信集的附錄出版。¹³⁵ 當年 16 歲的菲利克斯認為，¹³⁶ 天主教與基督教本質上的差別在於「天主教把人的話視為上帝的話，基督教則以聖經的話為主」，並中規中矩的寫道：¹³⁷

「我們相信，基督教顯然是最好的宗教，因此我們必須致力於維護它的純淨；當我們確認它是獨一真神的宗教，就必須傳播它，因為我們不可能莫然於鄰舍是否信仰或承認真正的宗教」。

在 1829 年這趟英國壯遊之後，菲利克斯為父母銀婚紀念寫了一齣歌曲戲劇（Liederspiel）《從異鄉歸來》（*Aus der Fremde*，MWV L6）。¹³⁸ 劇中他譜曲的終曲合唱段落，由克林格曼寫的歌詞，無論對於改教或改姓，都如同雙關語般，道盡菲利克斯的心聲：¹³⁹

Es knüpft sich Neues mit dem Alten, 新的與舊的互相連結，
und alles Alte wird so neu, 一切舊的都變得如此之新，

132 Thomas Lackmann (2008), *ibid.*, p. 350.

133 Rudolf Elvers (1997). "Frühe Quellen zur Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys". In: *Felix Mendelssohn Bartholdy Kongreß-Bericht Berlin 1994*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, p. 18. Accessed: September 2, 2021. <https://pse.is/3n7tym>

134 Wolfgang Dinglinger (2002), *ibid.*, p. 292.

135 Karl Klingemann (1909). "Felix Mendelssohns Konfirmations-Bekenntnis". In: *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*. Essen: G. D. Baedeker, p. 358-362. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3zJKdeo>

136 Karl Klingemann (1909), *ibid.*, p. 361.

137 "Da wir glauben, das Christentum sei die beste der Religionen, so müssen wir auf die Erhaltung derselben in einer Reinheit hinarbeiten; wenn wir es aber für die einzig wahre und göttliche Religion anerkennen, so müssen wir uns auch ihre Verbreitung angelegen sein lassen, denn es kann uns unmöglich gleichgültig sein, ob unsere Nebenmenschen die wahre Religion besitzen und anerkennen, oder nicht". Karl Klingemann (1909), *ibid.*, p. 360.

138 菲利克斯 1847 年過世前，這齣劇都叫做《異域歸來》（*Aus der Fremde*），1850 年之後才演變成我們現在熟知的《異鄉歸來的返鄉者》（*Die Heimkehr aus der Fremde*）。Ralf Wehner (2009), *ibid.*, p.196.

139 Karl Klingemann (1909), *ibid.*, p. 357; Thomas Lackmann (2008), *ibid.*, p. 351.

Ein süßes Leben soll hier walten, 甜蜜生活應掌握於此，
Der Bund bestehn' in Lieb und Treu. 海誓山盟存於愛和忠誠之間。

五、結論

對於姓氏，亞伯拉罕寫道「名字如同穿著，而它必須適合時代」，他認為兒子「必須叫做 Felix Bartholdy」；而為了保有已獲得的聲名，兒子並不想放棄祖父的姓氏，甚至以英文邏輯拿掉中間一個 s，「建議將 Felix 拿掉，而且就寫 Mendelson」。不同於東方人的「行不更名，坐不改姓」，為了獲得普魯士人的認同，也為了避免被歧視，從祖父到父親，既改名又改姓，「路更寬，命更順」！¹⁴⁰ 父親亞伯拉罕夾在兩代家族名人之間，「之前他是父親的兒子，現在是兒子的父親」。¹⁴¹ 對於改教，要面對的是父親；而改姓要面對的則是兒子。這讓他內心充滿矛盾，並多次裹足不前。先是 1812 年對改教之事的猶豫，不只於自己的信文中說「我應該完全放棄 Mendelssohn 這個名字，且完全接受新的名字；做了這事會讓我愧對父親，我沒有這樣做」，也印證於菲利克斯的回信：「當巴黎事件之後我問您，且只有過一次，您說那只是巧合」，1825 年向兒子解釋更改姓氏緣由時，又再度猶豫不決。1829 年藉由兒子音樂會節目單的事件，讓亞伯拉罕終於正視自己內心的矛盾：「我想為你們鋪路」。他決定以自我犧牲的奉獻精神（mit aufopfernder Hingebung），¹⁴² 讓子女們不必再承受猶太教與基督教意識間的掙扎：「好讓你們輕鬆一點，不需太在意跟太擔心」。

一直到菲力克斯 5 歲之前，亞伯拉罕糾結在遵行猶太解放的法令（1812 年登錄巴爾托第姓氏）與固守猶太傳統（1814 年為孩子們登記猶太會籍）之間。受到法令反覆的衝擊，1816 乾脆先讓孩子們受洗，7 歲的菲利克斯·孟德爾頌，變成菲利克斯·孟德爾頌·巴爾托第。15 歲名片事件時，菲利克斯·孟德爾頌·巴爾托第名字已然熟練，在他的認知裡，父親從未下令要他「完全放棄祖父的名字，而只留用新名字」。所以 20 歲時，父親提出媒體訊息要他澄清，其實這才正是亞伯拉罕自己需要釐清整個事件的時機，改教與改姓對菲利克斯而言，根本不成問題。

茲將上述菲利克斯在整個節目單事件發生前的這 20 年間，猶太教與基督教信仰的身份、亞伯拉罕的改姓與受洗時間，以及相對應的柏林政教背景，整理於表 1。

140 丘引（2019）。《嫁禍、驅逐、大屠殺：求生存的猶太歷史》。臺北市：時報出版。頁 62。

141 “Früher war ich der Sohn meines Vaters, jetzt bin ich der Vater meines Sohnes”. Sebastian Hensel (1904), *ibid.*, Bd. 1, p. 72。此外，由芳妮獨子瑟巴斯提安·亨塞爾流傳下來外祖父亞伯拉罕的這句經典名言，也成了 2007 年哥廷根大學的博士論文標題。Thomas Lackmann (2008), *ibid.*

142 Ludwig Steiner (1929), *ibid.*, p. 338.

表 1：事件彙整表

年	亞伯拉罕 相關事件	菲利克斯		說明
		歲	相關事件	
1809			出生於漢堡	
1811	從漢堡搬回柏林	2		柏林關閉改革式猶太聖殿
1812	登錄巴爾托第姓氏	3		普魯士國猶太公民條件詔令
1814		5	被登記猶太會籍	
1815		6		拿破崙戰敗，引發反猶主義 公民權取得機會漸被收回
1816		7	受洗為基督徒	
1819		10		Hep-Hep 暴動
1822	夫婦受洗	13		
1825		15	堅信禮、名片事件	
1829		20	節目單事件	

從外曾祖父獲得腓特烈大帝的歸化專利起，菲利克斯出生時已是擁有特權、不必被束縛於隔都的猶太普魯士公民。在父親的保護與刻意的基督教方式教養下，對於當時猶太人承受的社會矛盾壓力，菲利克斯的感受並不像父親那樣深刻。我們從他的回信可以看到，祖父的傑出，使父親想要避開的那個猶太身份，讓菲利克斯在英國社會絲毫不受影響，反而大受歡迎。在大環境下，無法獲得普魯士公職等因素的猶太身份，讓父執輩開始紛紛改教。祖父的六個小孩，兩個改信天主教，兩個改信基督教。有的甚至一改再改。5 歲時大姑已從基督教又再改宗天主教。菲利克斯 7 歲前擁有的猶太會籍，以及 7 歲後基督教信仰的經歷，開闊了他的宗派視野，27 歲時與他結婚的妻子，就出身於法國改革宗兩格諾世家。相異於普魯士以馬丁路德為主導的路德會，兩格諾是在法國對加爾文教派的稱呼。豐富的不同宗派體驗，讓他試圖在生命與作品中，循著祖父融合猶太與日爾曼文化的足跡，讓猶太教、天主教與基督教達成和解。¹⁴³ 他的作品不只是基督教的，也有天主教的《聖母讚主曲》（Magnificat，MWV A2）、《又聖母經》（Salve Regina，MWV C2）、《光耀海星聖母》（Ave maris stella，MWV C3）；耗時多年，劇本從 1837 年寫到 1847 年¹⁴⁴ 的神劇《以利亞》（MWV A25），則融合了《舊約》及《新約》的題材。

菲利克斯的姓氏，在各辭書中的不同寫法，從 Mendelssohn、Mendelssohn Bartholdy 到 Mendelssohn-Bartholdy 都有。菲利克斯祖父摩西改教是為了脫貧，父親改教為了入籍普魯士。儘管改教原因不同，可以確定的是，提到摩西或者家族間所有保留猶太教信仰的族裔時，都單純只有 Mendelssohn；父親在改教後稱 Mendelssohn Bartholdy，到長子菲利克斯及

143 Library of Congress (2001). "Felix Mendelssohn and Jewish Identity". Accessed: August 24, 2021. <https://www.loc.gov/item/ihas.200156430/>

144 Ralf Wehner (2009), *ibid.*, p. 35.

菲利克斯這一支系的後代，也是 Mendelssohn Bartholdy，但絕不是 Mendelssohn-Bartholdy，兩個字之間不可有連字符，因為所有菲利克斯的簽名都沒有使用過連字符。¹⁴⁵ 至於當年雅各建議有連字符的 Mendelssohn-Bartholdy，僅適用於菲利克斯的小弟保羅（Paul Mendelssohn-Bartholdy，1812-1874）。菲利克斯早逝後，保羅繼承家業。為了區隔哥哥支系的同名子孫（見附錄 2），晚年的保羅開始在姓氏上使用有連字符的 Mendelssohn-Bartholdy，¹⁴⁶ 實踐了舅舅的遺願，並沿用至他這一支系的男丁後代，以及未婚或婚前的女丁後裔。¹⁴⁷

145 Max F. Schneider (1962), *ibid.*, p. 28.

146 Thomas Lackmann (2008), *ibid.*, p. 526。至此也可以推定，維爾納的妻子伊麗莎白·孟德爾頌，肯定與亞伯拉罕這一支系無關。

147 見維爾納彙整的孟德爾頌家譜。Eric Werner (1980), *ibid.*, pp. 16-17。不過這份家譜中有幾處誤植，例如前述雅各出生年應為 1779。另外菲利克斯小弟保羅的妻子 Albertine Heine 的父親誤植為 Salomon Heine，且與易齊格家族無關，不屬於聯姻關係。

參考書目

- Appold, Juliette and Regina Back (2012). *Felix Mendelssohn Bartholdy Sämtliche Briefe*. Bd. 1 (1816 bis Juni 1830). 2. Auflage. Kassel: Bärenreiter (1. Auflage: 2008).
- Arendt, Aannah (1957). *Rahel Varnhagen: The Life of A Jewish Woman*. London: Leo Baeck Institute. Accessed: August 6, 2021. <https://bit.ly/2VwHhD5>
- Ayrton, William, ed. (1823-1833). *The Harmonicon*. London: W. Pinnock. Accessed: August 8, 2021. <https://catalog.hathitrust.org/Record/000545858>
- Ayrton, William, ed. (1829a). "Concert for the relief of the sufferers in Silesia". In: *The Harmonicon*, v.7 pt.1 1829, p. 204. Accessed: August 8, 2021. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024144381?urlappend=%3Bseq=212>
- Ayrton, William, ed. (1829b). "Extracts from the Diary of a Dilettante". In: *The Harmonicon*, v.7 pt.1 1829, p. 116. Accessed: August 8, 2021. <https://bit.ly/3klSZc8>
- Ayrton, William, ed. (1829c). "The Philharmonic Concerts". In: *The Harmonicon*, v.7 pt.1 1829, p. 173-174. Accessed: August 8, 2021. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024144381?urlappend=%3Bseq=181>
- Bodleian Archives & Manuscripts (2021a). *Green Book I. Letters to Felix Mendelssohn Bartholdy, 1821-1829*. Oxford, Bodleian Libraries, File: MS. M. Deneke Mendelssohn b. 4, No. 70-71. Accessed: August 4, 2021. https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/archival_objects/159018
- Bodleian Archives & Manuscripts (2021b). *Letters to Felix Mendelssohn Bartholdy in the Green Books, 1821-1847*. Oxford, Bodleian Libraries, Shelfmarks: MS. M. Deneke Mendelssohn b. 4, MSS. M. Deneke Mendelssohn d. 28-53. Accessed: August 6, 2021. https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/archival_objects/158966
- Bodleian Archives & Manuscripts (2021c). *The M. Deneke Mendelssohn Collection*. Oxford, Bodleian Libraries. Accessed: August 4, 2021. <https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/7530>

- Bollinger, Ernst (2004). “Basler Nachrichten”. In: *Historisches Lexikon der Schweiz* (HLS). Accessed: July 1, 2021. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/030182/2004-06-10/>
- Borchard, Beatrix and Monika Schwarz-Danuser (Hg.) (2002). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideen und romantischer Musikästhetik*. Zweite überarbeitete Auflage. Kassel: Furore Verlag.
- Center for Jewish History (2021). *Eric Werner Collection*. Box number AR 2179 / folder number MF 523. Leo Baeck Institute. Accessed: August 3, 2021. <https://archives.cjh.org/repositories/5/resources/19586>
- Citron, Marcia J. (1987). *The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. N.Y.: Pendragon Press.
- Devrient, Eduard (1869). *Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich*. Leipzig: J.J. Weber. Accessed: August 19, 2021. https://archive.org/details/bub_gb_aP0rAAAAYAAJ
- Dienst, Karl (1993). “Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig Felix”. Band V, Spalten 1254–1255. In: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Accessed: August 3, 2021. <https://www.bbkl.de/index.php/frontend/lexicon/M/Mc-Me/mendelssohn-bartholdy-jakob-ludwig-felix-63181>
- Dinglinger, Wolfgang (2000). “Mendelssohn Bartholdy, Felix”. In: *Das Bach-Lexikon* (Bach-Handbuch, Bd. 6). Laaber: Laaber Verlag, p. 368.
- Dinglinger, Wolfgang (2002). “Die Glaubensform der meisten gesitteten Menschen”. In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideen und romantischer Musikästhetik*, p. 288-304.
- Eichhorn, Andreas (2008). *Felix Mendelssohn Bartholdy*. München: C. H. Beck.
- Elvers, Rudolf (1968). “Zum Vorliegenden Band”. In: *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Briefe an deutsche Verleger*. Veröffentlichungen der Historischen Kommission Zu Berlin Series, Bd. 1, p. XXIII. Accessed: July 1, 2021. <https://bit.ly/3BeG1DI>

- Elvers, Rudolf (1997). “Frühe Quellen zur Biographie Felix Mendelssohn Bartholdys”. In: *Felix Mendelssohn Bartholdy Kongreß-Bericht Berlin 1994*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, pp. 17-22. Accessed: September 2, 2021. <https://pse.is/3n7tym>
- Geck, Martin (1967). *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*. Regensburg: Bosse Verlag.
- Glöckner, Andreas (2004). “Zelter und Mendelssohn-Zur „Wiederentdeckung“ der Matthäus-Passion im Jahre 1829”. In: *Bach Jahrbuch*, Bd. 90 (2004), p. 133-155. Accessed: August 3, 2021. <https://journals.qucosa.de/bjb/article/view/2154/2080>
- Goodman, Mattin (2018). *A History of Judaism*. Princeton: Princeton University Press.
- Haussherr, Hans (1953). “Bartholdy, Ludwig Salomon”. In: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 1, p. 609. Accessed: August 14, 2021. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11606899X.html#ndbcontent>
- Heine, Heinrich (1844). *Deutschland: Ein Wintermärchen*. Hamburg: Bei Hoffmann und Campe. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3tfgHuI>
- Hensel, Sebastian (1904). *Die Familie Mendelssohn, 1729-1847: nach Briefen und Tagebüchern*. 2nd. Ed., Bd. 1. Berlin: B. Behr's Verlag. Accessed: August 12, 2021. <https://archive.org/download/diefamiemendel19041hens/diefamiemendel19041hens.pdf>
- Herold, Jennifer (2019). *Jacob Jacobson. Der beste Generaloge seiner Zeit*. (Jüdische Miniaturen Bd. 239). Leipzig: Hentrich & Hentrich.
- Holmes, Martin (2021). “The M. Deneke-Mendelssohn Collection”. In: *Archives and Manuscripts at the Bodleian Library. A Bodleian Libraries blog*. Accessed: August 4, 2021. <http://blogs.bodleian.ox.ac.uk/archivesandmanuscripts/2021/01/28/the-m-deneke-mendelssohn-collection/>
- Isaacs, Abram Samuel (1910). *Step by step: a story of the early days of Moses Mendelssohn*. Philadelphia: The Jewish Publication Society of America. Accessed: August 14, 2021. <https://archive.org/download/cu31924031222536/cu31924031222536.pdf>

- Jacobson, Jacob (1960). "Von Mendelssohn zu Mendelssohn-Bartholdy". In: *The Leo Baeck Institute Year Book*, Volume 5, Issue 1, p. 251-261.
- Jacobson, Jacob (1962). *Die Judenbücher der Stadt Berlin 1809-1851 mit Ergänzung für die Jahre 1791-1809*. Veröffentlichungen der Berliner historischen Kommission, Bd. 4. Berlin: Walter de Gruyter. Accessed: August 3, 2021. <https://bit.ly/3s0uCEl>
- Jaeger, Jobias (2002). "Judenemanzipation und Antisemitismus im 19. Jahrhundert". In: *Tobias Jaeger. Journalist und Autor*. Accessed: August 12, 2021. <http://www.jaeger.com/2002/03/judenemanzipation-und-antisemitismus-im-19-jahrhundert/>
- Katz, Israel J. (1989). "In Memoriam Eric Werner (1901-1988)". In: *Ethnomusicology*, Winter, 1989, Vol. 33, No. 1 (Winter, 1989), p. 114. Accessed: August 3, 2021. <https://www.jstor.org/stable/852172>
- Klein, Hans-Günter (2007). "Inhaltsverzeichnis". In: *Die Familie Mendelssohn: Stammbaum von Moses Mendelssohn bis zur siebenten Generation*. Accessed: August 11, 2021. <http://d-nb.info/985765356/04>
- Klingemann, Karl (1909). *Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*. Essen: G. D. Baedeker. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3zJKdeo>
- Kohut, Adolph (1909). "Felix Mendelssohn=Bartholdy". In: *Allgemeine Zeitung des Judentums*. 73. Jahrgang, Nr. 7 (12. Februar 1909), p. 78-79. Accessed: July 1, 2021. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/pageview/3277436>
- Konold, Wulf (2021). "Mendelssohn Bartholdy". In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. Accessed: August 3, 2021. http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_13904
- Krummacher, Friedhelm and Ralf Wehner (2004). "„Mendelssohn“, Felix (Jacob Ludwig), Biographie, Allgemeine Biographie, Kindheit und frühe Jugend in Berlin (1809-1829)". In: *MGG Online* (2018). <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/49550>
- Lackmann, Thomas (2008). *Der Sohn meines Vaters: Biographische Studie über Abraham Mendelssohn Bartholdy*. Göttingen: Wallstein Verlag.

- Langley, Leanne (2013). "A Place for Music: John Nash, Regent Street and the Philharmonic Society of London". *Electronic British Library Journal*, p. 43. Accessed: August 3, 2021. <https://www.bl.uk/eblj/2013articles/pdf/ebljarticle122013.pdf>
- Leo Baeck Institute Archives [1935]. *Stammbaum von Moses Mendelssohn und Fromet Guggenheim*. LBI Manuscript Collection (DM 268). Accessed: August 6, 2021. https://digipres.cjh.org/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE8581227
- Library of Congress (2001). "Felix Mendelssohn and Jewish Identity". Accessed: August 24, 2021. <https://www.loc.gov/item/ihas.200156430/>
- Löwenberg, Jacob (1891). "Onkel Bartholdy". In: *Allgemeine Zeitung des Judentums*. 55. Jahrgang, Nr. 27 (3. Juli 1891), p. 320-321; Nr. 28 (10. Juli 1891), p. 332-334. Accessed: August 20, 2021. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/cm/periodical/titleinfo/3227877>
- Morgenbesser, Michael (1833). *Geschichte Schlesiens. Ein Handbuch*. 2te Auf. Breslau: Josef Max und Komp.. Accessed: August 20, 2021. <https://pse.is/3mwttts>
- Motschmann, Uta (2015). *Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786-1815*. Berlin: Walter de Gruyter. Accessed: August 6, 2021. <https://bit.ly/37qDgSS>
- Mylius, Christian Otto (1756). "Revidiertes General-Privilegium und Reglement, vor die Judenschaft im Königreiche, Preußen [...] vom 17ten April 1750". In: *Novum Corpus Constitutionum*, Bd. II (1756), p. 117-146. Accessed: August 12, 2021. <https://webarchiv.staatsbibliothek-berlin.de/altedrucke.staatsbibliothek-berlin.de/Rechtsquellen/NCCT21756/start.html?image=08518&size=1>
- Nicolaysen, Rainer (2011). "Albrecht Mendelssohn Bartholdy (1874-1936), Jurist-Friedensforscher-Künstler". *Rabels Zeitschrift für ausländisches und internationales Privatrecht*, Bd. 75, H. 1 (Januar 2011), p. 8. Accessed: July 1, 2021. <https://ur.booksc.eu/book/58410306/86f416>
- OCLC WorldCat Identities (2021). "Werner, Eric 1901-1988". Accessed: August 3, 2021. <http://worldcat.org/identities/lccn-n50002499/>

- Panwitz, Sebastian and Thomas Lackmann (2021a). “Albrecht Mendelssohn Bartholdy. Der Aufklärer”. In: *Mendelssohn Gesellschaft*. Accessed: August 4, 2021. <https://www.mendelssohn-gesellschaft.de/mendelssohns/biografien/albrecht-mendelssohn-bartholdy>; <https://www.mendelssohn-gesellschaft.de/thumbs/sidestories/green-books/tmuli-green-books-min-400x287.png>
- Panwitz, Sebastian and Thomas Lackmann (2021b). “Die Geschichte der Mendelssohns”. In: *Mendelssohn Gesellschaft*. Accessed: August 4, 2021. <https://www.mendelssohn-gesellschaft.de/mendelssohns/geschichte>
- Prussia (1812). “(No. 80) Edikt, betreffend die bürgerlichen Verhältnisse der Juden in dem Preußischen Staate. Vom 11ten März 1812”. In: *Gesetzsammlung für die Königlichen Preussischen Staaten 1812*, p. 17-23. Berlin: Georg Decker. Accessed: August 12, 2021. <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b3094006?urlappend=%3Bseq=427>
- Rifkin, Joshua (1975). “The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion”. In: *The Musical Quarterly*, Jul., 1975, Vol. 61, No. 3 (Jul., 1975), p. 368, 369, 386. Accessed: August 19, 2021. <https://www.jstor.org/stable/741320>
- Rodovid.org (2015). “Menachem Chaim (Heymann) b. 1683 d. 10 Mai 1766”. Accessed: August 6, 2021. <https://de.rodovid.org/wk/Person:217957>
- Rudavsky, David (1979). *Modern Jewish Religious Movements: A History of Emancipation and Adjustment*. 3rd (revised) Ed. New York: Behrman House. (1st ed. 1967).
- Schmidt-Hensel, Roland Dieter (2015). “50 Jahre Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin Geschichte und Bestände 1965-2015”. In: *Mendelssohn Studien Beiträge zur neueren deutschen Kulturgeschichte*, Band 19, p. 295-329.
- Schmieder, Wolfgang (1990). *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. 2. Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Schmitz, André (2012). “Cécile Lowenthal-Hensel 3. Oktober 1923-21. Januar 2012”. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Band 64, Ausgabe 1 (Jan 2012), p. 60. Accessed: August 3, 2021. <https://bit.ly/3DpbTHB>

- Schmoller, Eugen (1875). "Bartholdi, Christian Friedrich Freiherr von". In: *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 2, Balde-Bode, p. 106-107. Accessed: August 7, 2021. <https://daten.digital-sammlungen.de/bsb00008360/images/index.html?seite=108>
- Schneider, Max F. (1962). *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens*. Jahrgabe der Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft. Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel, p. 8.
- Schoenberg, Randy (2019). "Cecile Elisabeth Euphrosyne von Mendelssohn-Bartholdy". In: *Geni.com*. Accessed: August 28, 2021. <https://bit.ly/3Dq8wAk>
- Schoeps, Julius H. (2002). "Christliches Bekenntnis oder Judentum zum Christentum: Das Beispiel Abraham und Felix Mendelssohn Bartholdy". In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideen und romantischer Musikästhetik*, p. 265-279.
- Schroder, Hans-Jürgen (1996). "Ein Heine-Gedicht als Chiffre deutsch-jüdischer Identitätssuche". In: *The Jewish Self-Portrait in European and American Literature*, p.11, footnote 18. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3DCfY0>
- Schwarz-Danuser, Monika (2002). "„Weihrauchdampf“ und „Kopfhängerei“. Fannz Hensels belastetes Verhältnis zur katholischen Kirchenmusik". In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy. Komponieren zwischen Geselligkeitsideen und romantischer Musikästhetik*, p. 313-328.
- Snigurowicz, Diana (1989). "The Harmonicon", p. ix-xi. In: *Répertoire international de la presse musicale*. Accessed: August 8, 2021. <https://ripm.org/pdf/Introductions/HARintroEnglish.pdf>
- Spiel, Hide (1962). *Fanny von Arnstein: oder, Die Emanzipation ein Frauenleben an der Zeitenwende, 1758-1818*. Frankfurt am Main: S. Fischer. Accessed: August 6, 2021. <https://bit.ly/3CIPsmi>
- Sposato, Jeffrey S. (1998). "The [Self-] Identification of Mendelssohn as Jew". In: *The Musical Quarterly*, spring, 1998, vol. 82, no. 1 (Spring, 1998), p. 190-209.

- Staatliche Museen zu Berlin (2021a). “Beschreibung: Acht Wandgemälde aus der Casa Bartholdy in Rom Bild & Zyklus”. In: *Preußischer Kulturbesitz*. Accessed: August 20, 2021. <https://bit.ly/3j8UQlb>
- Staatliche Museen zu Berlin (2021b). “Provenienz: Acht Wandgemälde aus der Casa Bartholdy in Rom Bild & Zyklus” In: *Preußischer Kulturbesitz*. Accessed: August 20, 2021. <https://bit.ly/3y6Qkrv>
- Staatsbibliothek zu Berlin. Musikabteilung (2006). *Brief von Felix Mendelssohn Bartholdy und Richard Wolff an Abraham Mendelssohn Bartholdy. London, 16.07.1829. – Deutsch. – Brief*. Accessed: August 3, 2021. <https://bit.ly/3ko2uaG>
- Steiner, Ludwig (1929). “Die Familie Mendelssohn”. In: *B'NAI B'RITH. Monatsblätter der Grossloge für den Čechoslovakischen Staat*, Jg. VIII, Nr. 7, p. 337. Accessed: August 14, 2021. <http://gg.gg/grosslogefurcechoslovakischen>
- Strodtmann, Adolf (1869). *Letzte Gedichte und Gedanken von Heinrich Heine aus dem Nachlasse des Dichters zum ersten Male veröffentlicht*. Heinrich Heine's sämtliche Werke. Supplementband. Hamburg: Hoffmann und Campe. Accessed: September 2, 2021. <https://bit.ly/3Bu1bha>
- Todd, R. Larry (2001). “Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix”. In: *Grove Music Online*. Accessed: 3 Aug. 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51795>
- Travel, Kraków (2021). *Synagoga i cmentarz Remuh*. Accessed: August 6, 2021. <http://krakow.travel/17798-krakow-la-synagogue-et-le-cimetire-remuh>
- “Victorians Loved Him” (1964). In: *The New York Times*, January 5, 1964, Section BR, p. 10. Accessed: August 3, 2021. <https://www.nytimes.com/1964/01/05/archives/victorians-loved-him-mendelssohn-a-new-image-of-the-composer-and.html>
- Wehner, Ralf (2009). *Felix Mendelssohn Bartholdy. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* (MWV). Studien-Ausgabe. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Werner, Elisabeth (1978). *Mendelssohn: a new image of the composer and his age*. Praeger:

Reprint edition. Accessed: August 3, 2021. <https://www.amazon.com/Mendelssohn-New-Image-Composer-His/dp/0313203024>

Werner, Eric (1963). *Mendelssohn: a new image of the composer and his age*. Translated from the German by Dika Newlin. London: Free Press of Glencoe.

Werner, Eric (1980). *Mendelssohn: Leben und Werk in neuer Sicht*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Wininger, Salomon (1925). *Große jüdische National-Biographie*. Bd. 1, p. 251. Accessed: August 6, 2021. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/freimann/content/pageview/6391118>

Witte, Bernd (2017). “Entreebillet”. In: *Enzyklopädie Jüdischer Geschichte und Kultur*. Accessed: September 2, 2021. http://dx.doi.org/10.1163/2468-8894_ejhc_COM_0205

丘 引 (2019)。《嫁禍、驅逐、大屠殺：求生存的猶太歷史》。臺北市：時報出版。

〈孟德爾頌, 菲利克斯 Mendelssohn(Bartholdy), Felix〉(2021)。《國家教育研究院雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》。上網日期：2021 年 8 月 3 日。<http://terms.naer.edu.tw/detail/3252857/>

約阿米 (2020)。〈辛德勒名單電影拍攝點：卡齊米日與六間猶太會堂的故事 (Kazimierz)〉。《以色列美角》。上網日期：2021 年 8 月 8 日。<https://israelmega.com/kazimierz-in-krakow/>

蔡說麗、王美雪 (2004)。〈表 13. 外國駐臺灣領事 (1860–1945)〉。《臺灣歷史辭典》【附錄】。臺北市：文建會。頁 A146。

附錄 1：兩封孟德爾頌父子信件原文

以下僅附本文盡可能引用之最早公開出版的孟德爾頌父子信件原文版本。兩封信的校訂版，可繼續參考 2017 出版的孟德爾頌書信全集，或進一步洽詢兩個檔案館中的信件手稿。

附錄 1— (1) 亞伯拉罕在 1829 年 7 月 8 日寫給兒子的信：

1909 年寇胡德版 (Adolph Kohut)

[p.78] „Der große Bogen wird heute wohl ohne mich voll werden, ich habe bemerkt, daß diesem Bogen manche fremde Beiträge geliefert werden und ich will dir daher um so mehr einen eignen Brief schreiben als ich mich einer ernsten Angelegenheit wegen mit dir explici[e]ren muß.

Ich muß vermut[h]en, daß du dort den von mir angenommenen Familiennamen Bartholdy entweder ganz supprimiert, oder doch wenigstens vernachlässigt und geduldet hast, daß es von andern geschehe, ich finde dich wenigstens sowohl auf dem von dir eingesandten Konzertzettel als in allen Journalartikeln nur als Mendelssohn aufgeführt und kann mir diese Uebereinstimmung nur dadurch erklären, daß du die veranlaßt hast.

Ich bin nun mit der Sache sehr unzufrieden, und hast du sie veranlaßt, so hast du sehr unrecht gehabt.

Ein Name ist am Ende nicht mehr und nicht weniger als ein Name, allein, erstlich hast du, bis du der väterlichen Gewalt entlassen bist, die einfache und unumgängliche Verpflichtung dich zu [p.79] nennen wie dein Vater, und zweitens hast du die nie erlöschende vernünftige Verpflichtung anzunehmen, daß dein Vater, was er thut, ernstliche Ueberlegung und gute Gründe thut.

Auf unsrer Reise nach Paris, den Tag nach der halsbrechenden Nacht, frugst du mich um diese Gründe zu der Namensänderung, und ich setzte sie dir weitläufig auseinander. Hast du sie vergessen, so hättest du mich noch einmal danach fragen können, haben sie dir nicht triftig geschienen, so hättest du mir bessere entgegen setzen sollen. Ich will ersteres glauben, weil ich letztere nicht finden kann, und dir daher meine Gründe und Ansichten wiederholen.

Meines Vaters Vater hieß Mendel Dessau. Als dessen Sohn, mein Vater, in die Welt getreten war; als er anfang genannt zu werden, als er den edlen, nie genug zu preisenden Entschluß faßte, sich selbst, und seine Mitbrüder, aus der tiefen Erniedrigung, in welche sie versunken waren, durch Verbreitung einer höheren Bildung zu reißen, fühlte er, daß es ihm zu schwer werden würde, als Moses Mendel Dessau in das nähere Verhältnis, welches ihm erforderlich war, zu denjenigen zu treten, die damals im Besitz dieser höheren Bildung waren; er nannte sich, ohne daß er fürchtete seinem Vater dadurch zu nahe zu treten, Mendelssohn. Die Aenderung war so unbedeutend als entscheidend. Als Mendelssohn trennte er sich unwiderruflich von einer ganzen Classe, aus der er

die besten zu sich hinauszog, und an eine andre Gemeinschaft anschloß. Der große Einfluß, den er damals durch Wort, Schrift und That, auf die edelste und geistreichste Weise ausübte, der heute noch fortlebt und sich in steter Entwicklung verbreitet, gab dem Namen den er angenommen, ein großes Gewicht, aber auch eine unauslöschliche Bedeutung. Einen christlichen Mendelssohn kann es nicht geben, denn die Welt agnoscirt keinen, und soll es auch nicht geben, denn er selbst wollte es ja nicht seyn Mendelssohn ist und bleibt ewig das Judentum in der Uebergangsperiode das sich, weil es sich von Innen heraus rein geistig zu verwandeln strebt, der alten Form um so hartnäckiger und consequenter anschließt, als anmaßend und herrschsüchtig die neue Form meynt und behauptet, eben nur durch sie sey das Gute zu erreichen.

Der Standpunkt auf welchen mich mein Vater und meine Zeit gestellt, legte mir gegen Euch, meine Kinder; andere Pflichten auf, und gab mir andere Mittel an Händen, ihnen zu genügen, ich hatte gelernt, und werde es bis an meinen letzten Atemzug nicht vergessen, daß die Wahrheit nur Eine und ewig, die Form aber vielfach und vergänglich ist, und so erzog ich Euch, solange die Staatsverfassung unter der wir damals lebten, es zugeben wollte, frei von aller religiösen Form, welche ich Eurer eigenen Ueberzeugung, im Fall diese eine erheischen sollte, oder Euer Wahl nach Rücksichten der Convenienz überlassen wollte. Das sollte aber nicht seyn, ich mußte für Euch wählen. Daß ich keinen innern Beruf fühlte, bei meiner Geringschätzung aller Form überhaupt die jüdische als die veraltetste verdorbenste, zweckwidrigste für Euch zu wählen, versteht sich von selbst, so erzog ich Euch in der christlich als der gereinigteren von der größten Zahl civilisirter Menschen angenommenen und bekannte mich auch selbst zu derselben, weil ich für mich thun mußte, was ich für Euch als das bessere erkannte. So wie aber meinem Vater sich die Nothwendigkeit aufgedrängt hatte, seinen Nahmen seiner Lage angemessen zu modifizieren, so erschien es mir Pietät und Klugheitspflicht zugleich das auch zu thun. Hier habe ich mir eine Schwäche vorzuwerfen, ich bekenne sie, aber ich halte sie für verzeihlich. Was ich für recht hielt, hätte ich ganz und entschieden thun sollen. Ich hätte den Nahmen Mendelssohn ganz ablegen, und den Neuen ganz annehmen sollen; ich war meinem Vater schuldig, es zu thun, ich that es nicht, um langjährige Gewohnheit, viele Mitlebende zu schonen, schiefen und giftigen Ur[h]eilen zu entgehen: ich that Unrecht, ich wollte den Uebergang vorbereiten, ihn Euch erleichtern, die ihr nichts zu schonen und zu besorgen hättet. Ich ließ sehr absichtlich deine Karten in Paris Felix M. Bartholdy stechen, da du im Begriff warst in die Welt zu treten, und dir einen Nahmen zu machen. Du bist in meine Ideen nicht eingegangen, ich habe auch hier wieder, schwach genug, nicht eingegriffen, und wünsche mehr als ich erhoffe oder verdiene, daß mein jetziges Einschreiten nicht zu spät komme. Du kannst und darfst nicht Felix Mendelssohn heißen. Felix Mendelssohn-Bartholdy ist zu lang, und

kann kein täglicher Gebrauchsname seyn, du mußt dich also Felix Bartholdy nennen weil der Name ein Kleid ist, und dieses der Zeit, dem Bedürfniß, dem Stande angemessen seyn muß, wenn es nicht hinderlich oder lächerlich werden soll. Die Engländer, sonst so förmlich, altrechtgläubig und steif, ändern ihre Nahmen öfters im Leben, und es wird fast keiner unter dem Nahmen berühmt, den er in der Taufe erhalten. Und sie haben Recht, ich wiederhole dir, einen christlichen Mendelssohn giebt es so wenig als einen jüdischen Confucius. Heißt du Mendelssohn so bist du eo ipso ein Jude, und das taugt dir nichts, schon weil es nicht wahr ist.

Beherzige dies, mein lieber Felix und richte dich danach. Kommt heute noch dein Brief, so finde ich auf dem großen Bogen wohl noch Platz zu einigen Worten.

Dein Vater und Freund.

附錄 1— (2) 菲利克斯在 1829 年 7 月 16 日的回信：

1962 年施奈德版 (Max F. Schneider)

London d. 16 July 29.

Lieber Vater

Deinen Brief vom 8ten July habe ich am Dienstag erhalten, und mich recht ernsthaft gefragt, ob ich mir wirklich, wie Du es mir sagst, Vernachlässigung oder Nicht-Achtung Deiner Befehle und Maßregeln habe zu Schulden kommen lassen, was natürlich nur aus Unachtsamkeit geschehen sein müßte, denn Du weißt recht wohl und traust mir zu, daß ich es aus Absicht und mit Vorsatz nicht gethan habe, und gewiß nie thun will. Da habe ich mir denn alles genau ins Gedächtnis zurückgerufen, wie es gekommen ist, daß ich hier unter den Musikern immer nur Mendelssohn genannt werde, und habe mich überzeugt, daß es wahrlich nicht meine Schuld; sondern daß es ganz natürlich so entstanden ist, und ich hoffe, Du wirst mir darin bestimmen, wenn ich Dir jetzt die Hauptursachen davon auseinandersetze. Nur muß ich noch vorher sagen, daß eine Stelle in Deinem Briefe etwas enthielt, was Du mir noch nie eröffnet hattest, denn sonst hätte ich freilich anders in einem Punct handeln müssen; es ist nämlich die, wo Du mir Deine Absicht sagst, daß wir den Namen des Großvaters ganz ablegen sollten, um nur den neuen zu behalten: das habe ich nicht gewußt, und bin gewiß, daß Du es mir nie gesagt hattest; auch hätte ich dazu Deines ganz bestimmten Befehls bedurft, indem ich dann positiv mich gegen den andern Namen hätte setzen müssen, unter dem ich einmal den Musikern bekannt war, während ich hier nur dasselbe gethan habe, wie in Berlin: nämlich beide Namen unterzeichnet, beide auf die Carten gesetzt, beide jedem gesagt, der mich drum fragte. Hätte ich den andern Namen ohne Deinen ausgesprochenen Willen unterdrückt, so

würde ich gewiß Deine strengsten Vorwürfe verdient haben. Die Ursache, warum Du meine Pariser Carten so stechen ließest, hast Du mir (das weiß ich sicher) nicht eröffnet, und nur einmal, als ich Dich in Paris danach fragte, gesagt, es sey zufällig geschehen. Ich nahm das für ein Zeichen, daß Du mir die Gründe nicht angeben wolltest, und frug nicht weiter; seitdem hast Du mir gewißlich nie gesagt, wir sollten den Namen Mendelssohn ablegen, und so durfte ich es also ebenso wenig und wohl noch weniger, ohne Deinen Befehl thun, als ich den Namen Bartholdy ohne denselben hätte vernachlässigen dürfen. Warum die Journalschreiber und einige Concertgeber es gethan haben, muß ich Dir nun erzählen. Etwa acht Tage nach meiner Ankunft stand ein Artikel im Harmonicon, den ich natürlich nicht veranlaßt hatte und kein Wort von ihm wußte, „daß Mr. Mendelssohn, der Enkel des berühmten Philosophen desselben Namens hier angekommen sey, und daß er die Musik lieb habe und triebe etc.“ Von dem Augenblick an, nannten mich alle Musiker Mendelssohn, frugen mich nach meinem Großvater und seinen Werken, die Leute, deren Bekanntschaft ich machte, erkundigten sich nach ihm, sagten mir Freundliches über ihn, und sie sprachen unter diesem Namen von mir. So kam das Auftreten im Philharm. heran, in der Probe nahmen mich die Directoren bei Seite, und sagten mir sie wollten mich auf dem Zettel „Mendelssohn Esquire“ nennen. Ich sagte, ich wollte meinen ganzen Namen auf dem Zettel haben u. machte mir nichts aus dem Esqu. Dixi frug, wozu das <Bartholdy> dastehen sollte, da es doch nur von Dir wegen der Unterscheidung von den übrigen Mendelssohns in Berlin, u. zu Vermeidung von Mißverständnissen angenommen sey, wie er gehört habe, und alle sagten, der ganze Name sey zu lang, und beide seyen so schwer auszusprechen. Ich schlug vor, den Felix weg zulassen (wie es auch geschehen ist) und eben Mendelson zuschreiben, weil das die Engl. Übersetzung sey. Da fuhren sie aber sehr auf, und schärften mir ein, an dem Namen um Gotteswillen nichts zu ändern, die Engländer wußten meinen Namen, kannten meinen Großvater, und würden jede Änderung unvorteilhaft auslegen; Latour nahm mich nachher noch besonders, und sagte mir, wenn ich keinen Ärger haben wollte, so möchte ich seinen Rath befolgen und ja nichts ändern; darauf schrieb ich ihm denn F. Mendelssohn Bartholdy sehr deutlich auf eine Carte, und bat, es so drucken zu lassen; sie versprachen es auch, daß sie es nicht gehalten haben, hast du aus dem Zettel des Philharm. gesehen; doch beweist er Dir auch, daß ich davon weder gewußt, noch irgend eine Correctur gemacht habe; denn sonst würde ich wahrlich den Mangel des Bartholdy eben so wenig, als das falsche Buchstaben Mendless. haben stehen lassen. Von nun an hieß ich überall Mendels., die Journale nannten mich so, und wenn ich den Concertgebern nicht express alles genau aufschrieb, so thaten sie es auch. Daher bin ich eben z. B. bei Welsh, bei Velluti, auch bei Drouet (denk ich) mit beiden Namen ordentlich erwähnt, dagegen z. B. in den Aufsätzen des Harmonicon, auf dem Zettel der Sonntag, wo Sir George die ganze Schreibung anordnete und ich

für unnöthig hielt, ihm noch meinen Namen zu geben, stehe ich als Mendelss. –Zum Beweise, daß ich für meine Person das Bartholdy weder vernachlässige noch supprimire, wollte ich Dir eigentlich Billete von Sir A. Johnston u. a. beilegen, die immer adressiren To Monsieur Bartholdy, auch meine neuen Visitenkarten, aber ich denke, Du glaubst es mir, so wie ich es Dir sage, und es braucht der peinlichen Beweise dazu nicht mehr; ich will nie vernachlässigen, was Du mir befehlst, aber aus Absicht habe ich es auch wahrlich noch nicht gethan, und bitte ich Dich, lieber Vater, sey wegen der Sache nicht mehr böse. Sie ist nun einmal geschehen, u. insofern nicht mehr zu ändern; daß aber meine Absicht, nicht war, etwas gegen Deinen Willen zu thun, das glaube mir, und verzeihe mir deshalb, wenn ich unwissend Deinen Zwecken zuwider gehandelt habe. Allesandre im Familienbrief (d. 17ten) ich muß ihn durch Werner schicken, der mir verspricht, ihn gleich abzugeben, u. habe leider nur kurz schreiben können. Ich bitte Dich, das folgende Blatt abzureißen, zuzusiegeln und an Onkel Nathan zu schicken.

Dein F. M. B.

高約拿第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》(1947) 重建紀事與樂曲解析

張惠妮

國立臺北藝術大學舞蹈學系兼任講師

摘要

高約拿(1917-1948)，臺灣作曲家。在 1983 年，郭芝苑曾以「被遺忘的作曲家」為題，將他記憶中的高約拿和作品以文字勾勒出來，啟動了音樂學界對這位作曲家的重視和研究。2020 年 11 月 28 日，第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》首演，在作曲家高約拿創作這首樂曲七十三年之後，我們能夠聽到這位繼江文也、李志傳之後，以西方作曲法寫管絃樂作曲家的作品，當初保存這批手稿的呂炳川與李哲洋實在功不可沒。這首樂曲的重建是以未完成的修訂稿作為起始，再循其段落結構，接回初稿。本文前段詳盡記錄樂曲重建資料的收集與來源、樂曲整理與重建經過；後段則對重建後的樂曲分析其結構段落與內容，也逐一對照比較初稿、修訂稿之間的異同，一窺作品所展現的技法與思維，對作曲家的音樂創作風格、語彙能更細微的切入觀察。

關鍵詞：高約拿、夏天鄉村的黃昏、臺灣作曲家、樂曲重建

The Reconstruction's Memo & Music Analysis of Ko Iok-ná's Symphonic Poem No.1 "The Summer Evening in the Countryside"

CHANG, Hui-Ni

Adjunct Instructor, School of Dance, Taipei National University of the Arts

Abstract

Ko Iok-ná is a Taiwanese composer. In 1983, Mr. Kuo Chih-Yuan used "The Forgotten Composer" to remember and recount the figures and works of Ko Iok-ná which initiated attention and research of Ko Iok-ná by Taiwan musicology scholars. On November 28, 2020, Symphonic Poem No.1 "The Summer Evening in the Countryside" premiered. Composer Ko Iok-ná wrote the piece 73 years ago, and we can hear the sound of music nowadays. Ko, who wrote orchestral music in Western composition techniques after Chiang Wen-ye and Lee Zhi-chuan. Lü Bing-chuan and Li Zhe-yang who had kept the manuscripts at that time, where really contributed. The reconstruction of this piece began with the unfinished revised manuscript and then reconnects back to the first draft (finished manuscript) according to its musical structure design. The initial part of this article records the collecting and source of music reconstruction data, and the process of cataloguing music and reconstruction. The latter part includes the analysis of reconstructed music, and the comparison between the first draft and revised version. This gives readers insight and a glimpse into the techniques and thinking process of a composer and allow a more comprehensive observation of the composer's music writing style and language.

Keywords: Ko Iok-ná, The Summer Evening in the Countryside, Taiwanese composer, music reconstruction

一、前言

高約拿（1917-1948）生於1917年，¹高雄縣阿蓮鄉中路村人。²在1983年郭芝苑曾以「被遺忘的作曲家」為題，將他記憶中的高約拿和作品以文字勾勒出來，透過郭芝苑的文章，啟動了音樂學界對這位在臺灣1940年代寫過交響樂的作曲家的重視和研究。³2020年11月28日，在「聽見臺灣土地的聲音」李哲洋逝世三十周年紀念活動，由張佳韻指揮國立臺北藝術大學音樂學系室內樂團首演。在高約拿創作這首樂曲七十三年之後，樂譜上的音符，活化成真實可聆聽的音樂，使我們能夠更為貼近與認識這位繼江文也（1910-1983）、李志傳（1903-1975）之後，以西方作曲法寫管絃樂的作曲家。對於當時臺灣音樂的歷史，再添上一首具體而可被演奏保存的經典作品。先後保存這批手稿的呂炳川（1929-1986）與李哲洋（1934-1990），是最大的功臣！有了這些資料，樂曲的重建、再現才有了曙光。

高約拿的外甥女李婧慧（國立臺北藝術大學傳統音樂系教授），是此次樂曲重建的啟動者。她於1997年開始著手高約拿生平與作品的訪問調查，經過幾番輾轉，意外地獲悉作品手稿被收藏在自己任教的國立藝術學院（今國立臺北藝術大學）李哲洋紀念圖書館，終於順利地找到高約拿的作品。⁴在得著這些珍貴的手稿之後，開始了樂曲重建的歷程。她於2020年五月底詢問我是否願意幫忙整理這首《夏天鄉村的黃昏》，的確，雖然自己學的是作曲，但整理他人的作品這是頭一回，而且因作曲家已不在人世，無法詢問本人任何關於作品內容的創作初衷、與企圖表現的音樂語彙，就只能以現有的資料及對樂譜的判斷來進行，對自己是一項挑戰……經過一番考量與細節的規劃，我接下這個挑戰，於2020開始樂曲的整理重建。

二、樂曲重建資料搜集與來源

李婧慧提供的資料有：（1）樂譜手稿（包括：總譜初稿、總譜修訂稿、樂器分譜共三件）；（2）2000年電腦製譜的紙本（包括：未完成的修訂版、修訂稿與初稿整合共兩件）；以及高約拿的生平與作品的文字資料。

在作曲家的手稿封面上，寫著：交響詩第壹番 夏天鄉村的黃昏（作品第三番），民國參拾六年六月完成（西元1947年6月）（【圖1】）。存留著一種台日兩地文化交疊的語意，也蘊含著作曲家為作品寫上標題的心境，這是1997年6月由李婧慧在李哲洋的收藏中找到的總譜初稿，共12頁。這份經過整理後的手稿，在初稿後面緊釘著修訂稿，從初稿裡的作曲家筆觸與諸多修改的痕跡來看，雖然在初稿最後一小節寫有「6月24日完」，作曲家似乎後來將初稿

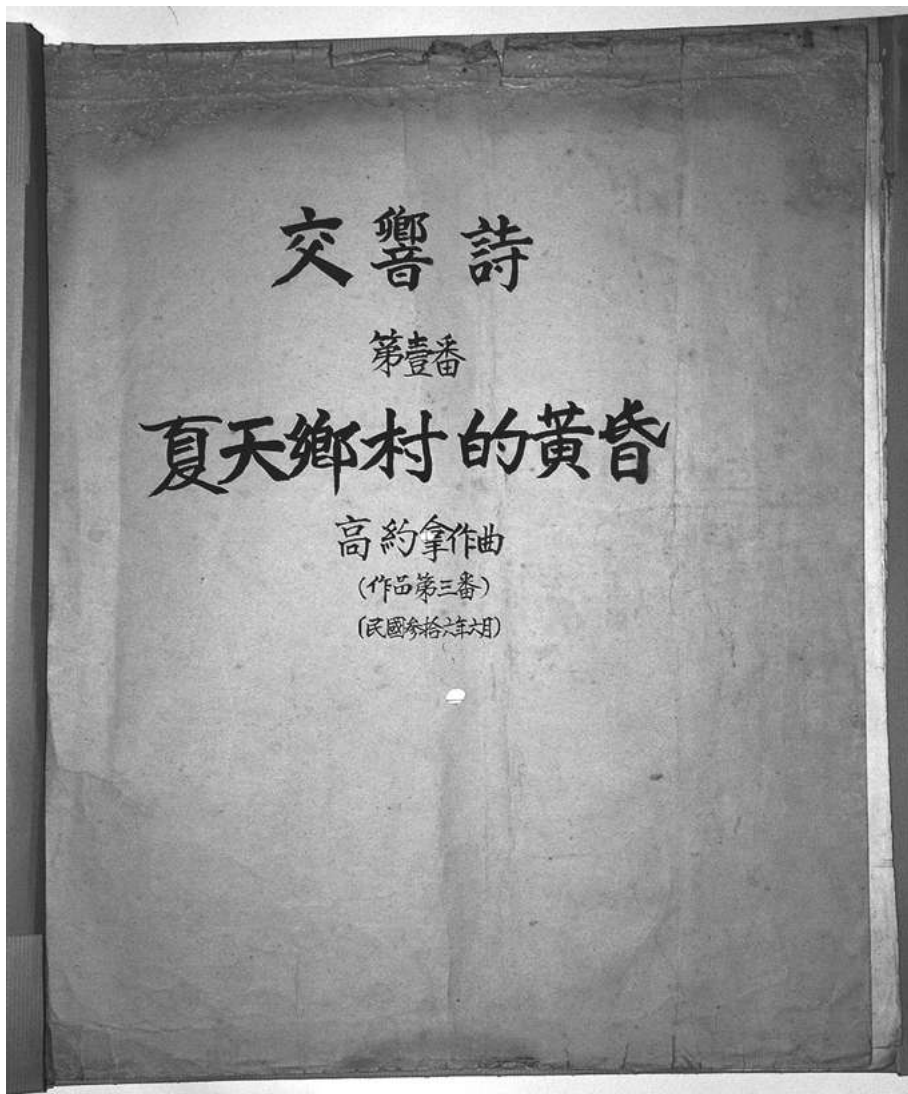
1 郭芝苑（1983），〈被遺忘的作曲家高約拿及李如璋〉，《音樂生活44》，頁24-25。

2 臺灣作曲家。詳盡個人生平、作品介紹請參閱李婧慧（2008），〈信仰與音樂：高約拿（1917-1948）的生平、作品與臺灣基督長老教會背景〉，《關渡音樂學刊》第九期。

3 郭芝苑：「那時候我們還沒有人在寫交響樂，只有妳舅舅。」李婧慧訪問郭芝苑（1997年7月13日），李婧慧提供。

4 李婧慧（2008），〈信仰與音樂：高約拿（1917-1948）的生平、作品與臺灣基督長老教會背景〉，《關渡音樂學刊》第九期，頁115。

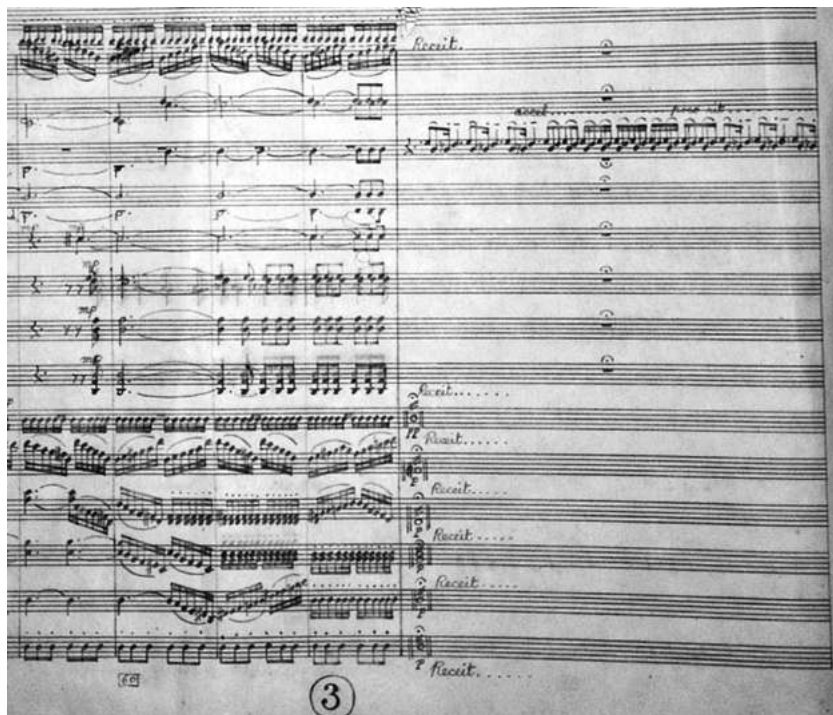
作為一個作品的雛形，相較之下，後面的修訂稿，在謄寫筆觸上，呈現出作曲家篤定的思維（【圖 2】），足見後面的修訂稿，才是高約拿期盼呈現給世人的《夏天鄉村的黃昏》，只可惜修訂稿並未能如願完成，高先生於隔年病逝（西元 1948 年），正值英年。樂譜手稿除上述的初稿與修訂稿，尚有 2016 年 5 月由黃于真在李哲洋的同一批收藏所發現的樂器分譜手稿，經與兩份總譜手稿比對之後，這些是初稿的樂器分譜（【圖 3】）。



【圖 1】《夏天鄉村的黃昏》手稿封面



【圖 2a】初稿

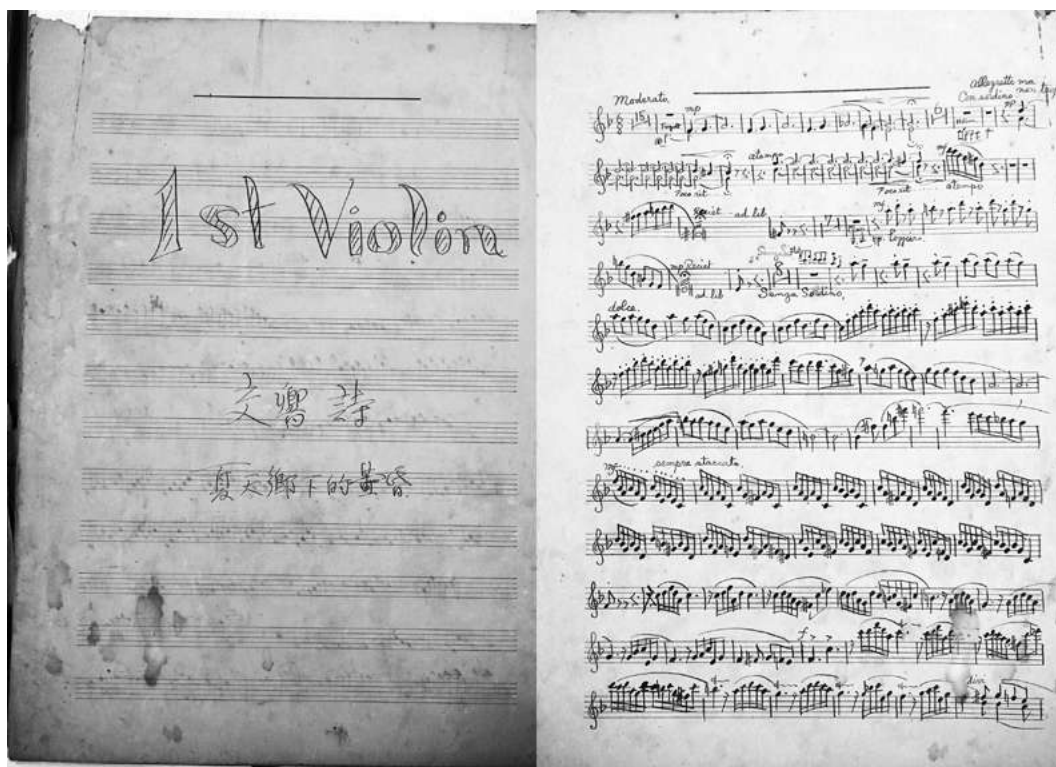


【圖 2b】修訂稿

【圖 2】《夏天鄉村的黃昏》作曲家在初稿與修訂稿所呈現的謄寫筆觸

The image shows a page of handwritten musical score for a symphony. The score is written on multiple staves, with the first violin part (V.I.) highlighted by a black box. The V.I. part shows a rest for the first 16 measures, with a revision in measures 5-7. The score includes parts for various instruments: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Percussion, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The V.I. part shows a rest for the first 16 measures, with a revision in measures 5-7.

【圖 3a】總譜初稿第一小提琴聲部 1-25 小節。初稿：樂曲開頭，第一小提琴共休息 16 小節。第 5-7 小節出現的音符是後來修訂草稿。（黑框處）



【圖 3b】第一小提琴分譜

【圖 3】2016 年 5 月發現的樂器分譜，經比對後，是初稿的分譜。

三、樂曲的整理、重建

樂曲重建所引用、參考的譜稿包括：（1）樂譜手稿：總譜初稿（281 小節）、總譜修訂稿（191 小節）以及樂器分譜；（2）2000 年電腦製譜的紙本：未完成的修訂版（191 小節）、修訂稿與初稿整合（316 小節）。這首交響詩的重建可追溯到 2000 年，首度將兩份總譜手稿輸入電腦，當時此曲的樂器分譜尚未被發現，因此這一次重建的根據是總譜初稿和修訂稿。當 2020 年我拿到這兩份以電腦打譜列印的紙本時，得知原電腦檔案已不在，因此電腦製譜的部分也只好重新來過。如上述，這兩份初步整理製作出的樂譜：一是未完成的修訂稿，另一份是看起來是具有完整感的作品；除了能確定 191 小節未完成的修訂稿，確實是依照著手稿製作的，另一份 316 小節的樂譜，因時間久遠，已難以查詢最初如何整理，因此必須從手稿比對，找出最初電腦製譜的邏輯根據。

交響詩《夏天鄉村的黃昏》的手稿中，已完成的初稿是 281 小節，將這份電腦製譜的

「完整版」與初稿比對之後，前半部是不符合的，對照了修訂版手稿之後，顯然這份「完整版」的 1-191 小節，確定是作曲家的修訂版！接下來需確認的就是從 192 小節以後的部分：在 2000 年所整理的「完整版」，如【圖 4】第 192 小節的虛線方框標示，提示了從 192 以後至 316 小節，是添加上去的，只是究竟是以何種理由？又是節錄手稿的哪個段落？需要找出線索。由於只有初稿是完成的樂曲，因此，筆者將「完整版」與初稿的樂曲結尾的部分做對照，確認 192-316 小節的部分是來自於初稿。

The image displays a page of a musical score, numbered 25 in the top left corner. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl (Flute), Ob (Oboe), Eng. Horn (English Horn), Cl (Clarinet), Fag (Bassoon), Horns (I, II, III, IV), VI (Violin), VII (Violin), Vla. (Viola), V.C. (Violoncello), and C.B. (Contrabass). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). A dashed rectangular box is drawn around the beginning of measure 192 in the C.B. staff, with the number '192' written inside the box. The score continues with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

【圖 4】2000 年整理的完整版在第 192 小節處以虛線方框標示

顯然這首交響詩的修訂稿是以初稿為基礎，依循其形式結構、樂器編制加以潤飾與擴充，例如初稿的 A 段至 B 段（*Allegretto ma non troppo*）長度為 33 小節，但在修訂稿裡加長為 37 小節（【圖 5】）。因此在這個階段的重點，是要找到 192 小節在初稿的確切位置，經過逐一的對照，「完整版」的 192 小節是初稿的 157 小節。而關鍵是在初稿的第 156 小節低音管的主題旋律，與修訂稿 191 小節低音管主題旋律是相同的，初稿的 156-157 小節就是銜接點（【圖 6】）。



【圖 5a】初稿：共 33 小節

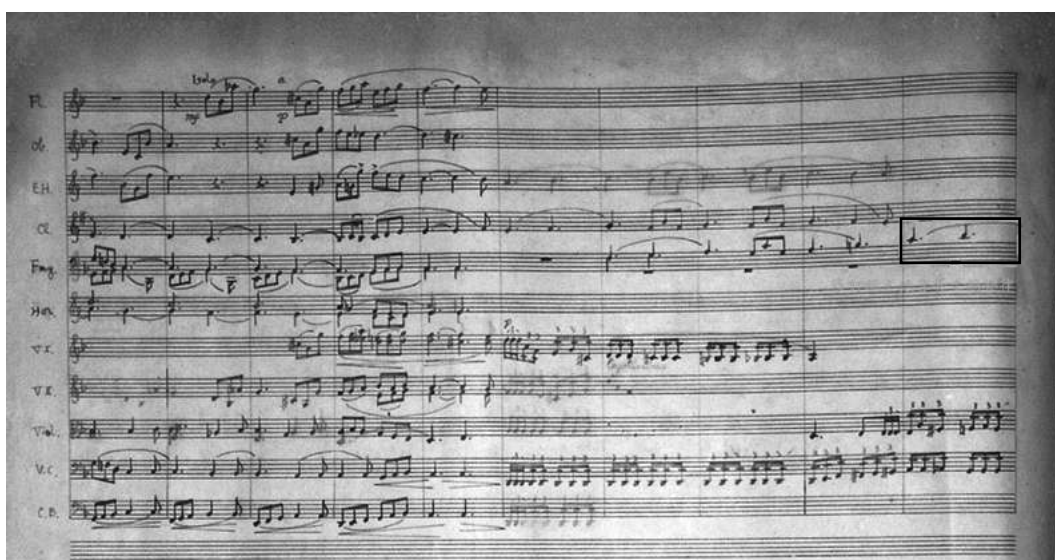


【圖 5b】修訂稿：共 37 小節

【圖 5】初稿的 A 段至 B 段（*Allegretto ma non troppo*）長度為 33 小節（圖 5a），修訂稿相同處為 37 小節（圖 5b）。



【圖 6a】初稿第 156 小節，黑框處為低音管主題旋律。



【圖 6b】修訂稿 191 小節，黑框處為低音管主題旋律。

【圖 6】對照初稿的第 156 小節與修訂稿 191 小節低音管的主題旋律是相同的，找到銜接點

找到銜接點，是重建的最大突破，接下來要做的就是如何讓修訂稿接回初稿時，可以是順暢而有音樂性的，並且盡可能地保留作曲家的理念。我比對了修訂稿的 173-191 小節與初

稿的 138-156 小節，作曲家在修訂稿仍沿用了初稿的木管聲部的處理，主題曲調的發展與交織也幾乎相同，較為明顯的修改是在絃樂聲部。但審視修訂稿的 187-191 小節，絃樂聲部似乎尚未處理完成，從樂曲的結構與樂器編制評估，若重建版本僅以木管的豎笛與低音管主題銜接，忽略這塊作曲家遺留下來的灰色地帶，可能在實際演奏時，會造成樂曲在整體聽覺上的缺憾（【圖 7】），並且從 192 小節以後，重建的樂曲內容是以初稿為依據，因而將初稿 152-156 小節的絃樂聲部，取代修訂稿 187-191 小節未完成的絃樂聲部（【圖 8】）。而從 192 小節開始的樂譜整理，參考對照的手稿資料除原先的總譜之外，還有樂器分譜可供對照，特別是在總譜標示的演奏指示或術語，以及樂器分部，這些樂器分譜手稿，仍能對樂曲重建有一定的幫助。而在前述初稿的總譜上有作曲家修改的筆跡，如：初稿 245-248 小節的長號與低音號聲部上，就出現了和聲的構思（【圖 9】）、259-267 小節在長笛與雙簧管的聲部，看到作曲家做了更正配器的標示（【圖 10】），這些都必須重新整理成合宜的總譜模式，以便於樂團分譜製作及演奏。

【圖 7】修訂稿的 187-191 小節，絃樂聲部尚未處理完成。黑框內為 2000 年首次完整版樂譜的重建。

【圖 8a】黑框處為初稿 152-156 小節絃樂聲部。

【圖 8b】黑框處為 2020 年重建的 187-191 小節絃樂聲部，將初稿的弦樂聲部取代修訂稿未完成的弦樂聲部。

【圖 8】初稿 152-156 小節的絃樂聲部，取代修訂稿 187-191 小節未完成的絃樂聲部



【圖 9】初稿 245-248 小節（黑框處）的長號與低音號聲部，出現了和聲的構思



【圖 10】在初稿 259-267 小節長笛與雙簧管的聲部，看到更正配器的標示（黑框處）。

四、樂曲介紹

這首《夏天鄉村的黃昏》為 F 大調，六八拍子。全曲演奏時間約為 11 分 45 秒。樂器編制為：長笛 x2、雙簧管 x2、英國管 x1、單簧管 x2、低音管 x2、法國號 x4、小號 x2、長號 x2、低音長號 x1、低音號 x1、定音鼓、豎琴（或鋼琴）x1、絃樂。綜觀在風格與作曲手法上，似乎受到德奧古典、浪漫初期音樂的影響，不禁讓人聯想到貝多芬的「田園交響曲」。除了使用西洋古典時期的和聲與配器，也在曲調中融合了五聲音階，企盼凸顯民族的色彩。而樂曲中使用的動機發展，與段落間轉調銜接的手法，也顯示出作曲者受到西方古典時期音樂風格的啟發。⁵ 以下就重建後的樂曲，來介紹它的結構和內容：

序奏 mm. 1-37

由英國管與中提琴奏出主題的片段，後面由雙簧管 / 第二小提琴、長笛 / 第一小提琴以五度模仿堆疊（如下譜）。【譜 1】【譜 2】

5 郭芝苑（1983），〈被遺忘的作曲家高約拿及李如璋〉，頁 25。李婧慧（2008），頁 120。

【譜 1】序奏 1-6 小節

然後導引出完整的第一個主題曲調（如下譜）。

【譜 2】第一小提琴 27-34 小節

主要段落 mm. 38-289

當序奏演奏出完整的 F 調的主題後，從大提琴與低音提琴演奏 C-bB-A，銜接至 Allegretto ma non troppo 的主要段落，作曲家並未開門見山的將序奏鋪敘出的主題再次呈現，而是似乎峰迴路轉的換到一個臺灣鄉村的情境：由豎笛和雙簧管對話的另一曲調，伴隨著加上弱音器的絃樂以及豎琴的琶音，曲調、和聲的音高以五聲音階為基調。

主要段落的結構大致為（依照重建後的樂譜）：

mm. 38-55

mm. 56-64

mm. 64-76

mm. 76-95（序奏的第一主題片段在 m79 出現）

mm. 95-140（第二主題）

mm. 141-207（第一主題明顯的出現並發展）

mm. 207-234（第三主題）

mm. 234-253（第二主題）

mm. 253-289（第一主題）

從以上的段落結構，可看出是由幾個主題和特定曲調穿插、發展而成的自由曲式。

尾奏 mm. 290-316

由第一主題及其變形為主，像是全曲的回顧，全曲在充滿田園氛圍的樂音中，安靜甜美地結束。

五、《夏天鄉村的黃昏》初稿與修訂稿之比較

從下面初稿與修訂稿樂曲段落結構的對照表（表 1）來看，在已完成的初稿中，《夏天鄉村的黃昏》主要結構分為三大部分：1. 序奏 Moderato（♩ = 116）2. 主要段落 Allegretto ma non troppo（♩ = 168）3. 尾奏 Moderato。並且在初稿裡，還有作曲家明確標示出的排練號（rehearsal number），這些是預期給樂團在排練時段落的指示，但通常也能透過這些字母標示的位置，一窺作曲家對於這首作品的呈現重點與創作理念。這首樂曲的排練號從 A 到 G 共劃分成 7 個段落，以這些段落位置為基準，推衍至修訂稿，找到同樣的起始點，就發現作曲家在修訂稿仍保有初稿的原始架構，但的確在音樂內容與樂器聲部有顯著的擴充發展。

【表 1】：初稿與修訂稿樂曲段落對照表

樂曲段落		初稿	修訂稿
Moderato（♩=116）	A	mm. 1-33	mm. 1-37
Allegretto ma non troppo（♩ = 168）	B	mm. 34-74	mm. 38-98
	C	mm. 75-105	mm. 99-140
	D	mm. 106-137	mm. 141-172
	E	mm. 138-165	mm. 173-191（未完成）
	F	mm. 166-254	～
Moderato	G	mm. 255-281	～

修訂稿寫至原初稿的 E 段落卻還未完成，樂曲長度已有 191 小節，與初稿對照，A 到 E 段結束處是 165 小節，整整多出 26 小節的長度。以下將已有的修訂稿段落（A-E）與初稿對照之後，在音樂內容處理上所作的變更，依排練段落分述如下（小節的分列以修訂稿為準）：

A 段

mm. 1-16：在原初稿的第 8、9 小節間加入一小節的 G. P.（General Pause，全休止）；以及絃樂聲部的添加與潤飾；並改變了 14-16 小節木管聲部的銜接方式與表情（【圖 11】）。



【圖 11a】初稿 mm. 1-15，mm. 9-15（黑框處）為木管聲部的銜接與聲量表情處理。

修訂稿 mm. 10-16 木管聲部與聲量表情處理

1

【圖 11a】修訂稿 mm. 1-16。上黑框為 mm.10-16 木管聲部與聲量表情處理；下黑框為弦樂聲部的添加與潤飾。

【圖 11】修訂稿 mm. 1-16 與初稿 mm. 1-15 在木管、絃樂聲部的對照

mm. 17-26：調整了主題動機在聲部逐次出現的音量與表情處理，並修改原稿中 mm. 21-25（修訂稿 mm. 22-26）的雙簧管、英國管、豎笛、定音鼓、第一、第二小提琴聲部，特別是在節奏上的設計，使其更有漸層推進的效果。

mm. 27-37：初稿在此第一次呈現了完整的主題第一主題，原配器使用了四把法國號、低音管、低音提琴及豎琴，但到了修訂稿，作曲家將主要配器修改成兩把法國號、低音管、第一小提琴、中提琴、大提琴與低音提琴，且透過定音鼓與長笛的加入，延續了原主題旋律，成為下個段落的過門。

B 段

mm. 38-64：以初稿樂曲結構及編制為雛形，修訂稿加上低音提琴持續而有節奏地演奏和弦根音：從 A 到 D，而在初稿原要求其他絃樂聲部作顫音演奏，在修訂稿並未再看到顫音的演奏指示；在兩句以木管樂器為主的曲調（mm. 39-46, mm. 48-55），作曲家在句子的開頭與結尾以豎琴的琶音點綴，修訂稿仍保有這樣的配器，但在兩個句尾延後豎琴和弦的出現點，有層次感（【圖 12】）；修訂稿中，從第 55 小節長笛的 D 音帶出 mm. 56-62 逐漸堆疊的 D 音屬七和弦，這段過門，在初稿僅有四個小節（mm. 52-55）的長度，與修訂稿比較起來，似乎只是草擬與構思（【圖 13】）。

【圖 12a】初稿 mm. 41-42（左黑框）、mm. 50-51（右黑框）。箭頭處為豎琴在木管主旋律句尾的琶音使用。

【圖 12b】修訂稿 mm. 45-46（左黑框）、mm. 54-55（右黑框）。箭頭處為豎琴在木管主旋律句尾的琶音使用。

【圖 12】修訂稿 mm. 45-46, mm. 54-55 與初稿 mm. 41-42, mm. 50-51 的對照。

初稿 mm. 52-55 的過門處理

【圖 13a】黑框處為初稿 mm. 52-55 的過門處理。

Handwritten musical score for a symphony, showing two pages. The top page (Figure 13b) features a woodwind section with a highlighted area (black box) around measures 55-62, where a long flute note leads into a stack of D notes. The bottom page (Figure 13) shows a comparison of the revised score (mm. 56-52) and the original score (mm. 52-55).

【圖 13b】修訂稿 mm. 56-52。m. 55 長笛的 D 音帶出 mm. 56-62 逐漸堆疊的 D 音屬七和弦（黑框處）。

【圖 13】修訂稿 mm. 56-52 與初稿 mm. 52-55 過門的對照。

mm. 64-98：修訂稿的 mm. 64-76 是源自初稿 mm. 57-63，作曲家運用初稿 mm. 59-61 長笛的動機音型，在修訂稿 mm. 66-72 用長笛 I 做了上三度的模仿，兩支長笛作對位性的擴充發展（【圖 14】）。關於此處的重建，必須特別說明。原 2000 年與 2020 年 11 月 28 日樂團演出錄音所用的重建樂譜，是以雙簧管與長笛詮釋這個段落；但後來於整理重建紀錄時，審視手稿（照片）發現了疑點：在修訂稿手稿，這兩個聲部的樂器標示跟前後不相同：在已暈散、模糊的手稿筆跡上，在第 64 小節樂器編制，仔細看這兩個聲部寫上的是長笛 I 與長笛 II，作曲家刻意在這兩行樂譜使用了大譜表的括號。且若從初稿判斷，這個動機音型原就是給長笛演奏的，因此在本文將 mm. 64-76 的第 1, 2 聲部的木管樂器更正為長笛 I、長笛 II。

A handwritten musical score for a symphonic poem. The score is written on multiple staves for various instruments: Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (Horn), Harp, and Trombone. A black rectangular box highlights a specific melodic motif in the Flute part, which is identified as the original motif from mm. 59-61. The text '初稿mm. 59-61長笛的動機音型' is written in the center of the score.

【圖 14a】初稿 mm. 57-63，mm. 59-61 為長笛的動機音型（黑框處）。

【圖 14b】修訂稿 mm. 64-76。箭頭處的第 1、2 聲部的木管樂器更正為長笛 I，長笛 II。黑框處為源自初稿的長笛動機音型，長笛 I 做上三度的模仿，兩支長笛作對位性的擴充發展。

【圖 14】修訂稿 mm. 64-76 與初稿 mm. 57-63 的對照。


此外，在進入第 94 小節單簧管宣敘調式的獨奏之前，原初稿的 mm. 63-69 以豎笛、絃樂為主軸長 7 小節的醞釀鋪敘，在修訂稿中擴充與加長至 18 小節（mm. 76-93），並更改演奏主題的配器：初稿是豎笛、中提琴；修訂稿是法國號、大提琴。這個段落擴充的關鍵在於修訂稿和聲進行的設計，也窺見作曲家想多方探索變化半音銜接的可能（【圖 15】）。在豎笛獨奏之後的 mm. 95-98，源自於初稿的 mm. 71-74，此處最大的更動，在於將初稿 mm. 73-74 出現在長笛的音型置換給小提琴（見修訂稿 mm. 97-98）。

【圖 15a】黑框處為初稿 mm. 63-69 以豎笛、絃樂為主軸長 7 小節的醞釀鋪敘。

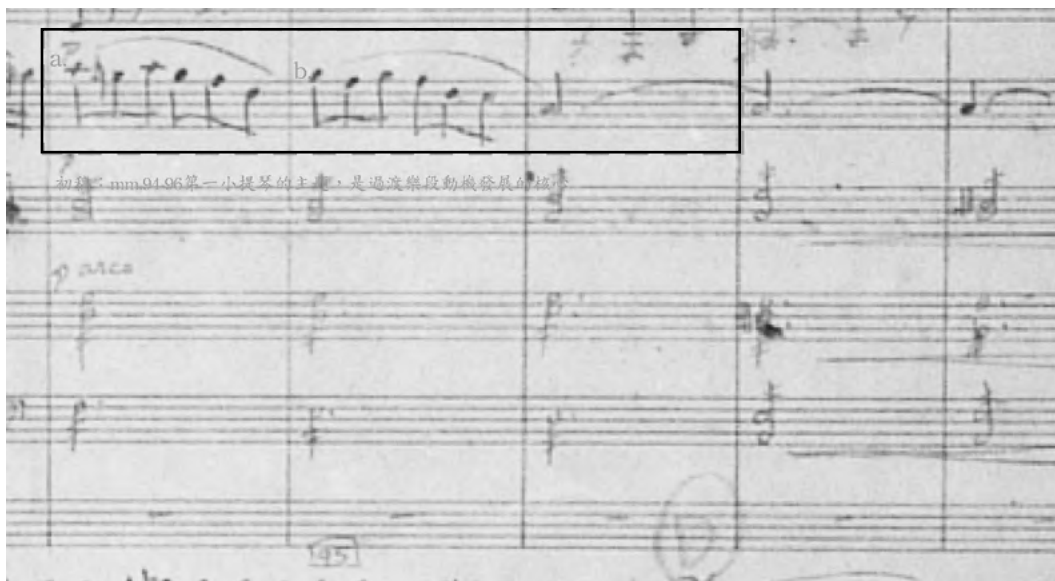
【圖 15b】黑框處為修訂稿 mm. 76-93 共 18 小節的過門，內容源自初稿 mm. 63-69。箭頭處為第一主題，但在後面加上變化半音。

【圖 15】修訂稿 mm. 76-93 與初稿 mm. 63-69 的對照。

C 段

- mm. 99-108：這個段落是承接第 97 小節小提琴  音型所發展出的過渡，與初稿 mm. 75-84 最大的差異是原本以木管為主，至修訂稿更換以絃樂聲部演奏，並於第 106 小節添加了法國號長音的吹奏，與各個聲部的豐富度，更為順暢地推進第 109 小節開始的主題旋律，加強彼此的連結感。
- mm. 109-117：在這個段落出現兩次主題旋律第二主題，第一次由長笛與小提琴呈現（mm.109-112），與初稿 mm. 85-88 大致相同，而在 mm. 113-117 主題旋律第二次出現，作曲家加入第二小提琴、中提琴與原初稿既有的豎笛、大提琴齊奏，並將幾個作為和聲支撐的管樂聲部、定音鼓修改，與初稿 mm. 89-93 比較，在修訂稿中更加具有節奏與層次感。
- mm. 118-140：這個段落是根據初稿的 mm. 94-105 修整發展，內容與長度都有明顯的加增——初稿 12 小節，修訂稿 23 小節。其中長度加增的關鍵是修改了主題發展的模式，這裏承接了 mm. 109-110 主題的音型，作曲家以它做為這

個過渡樂段動機發展的核心 (mm. 118-126)，這是在修訂稿新增的部分；而從第 127 小節，又再次接回以初稿 mm. 94-105 為依循的內容，對照修訂稿 mm. 127-130 和初稿 mm. 94-96 的內容 (【圖 16】)，我們可以看到作曲家在原初稿的樂句中，插入一小節的樂節 (phrase member)，擴充了原有的長度。在修訂稿 mm. 127-140 也看到配器的變更調整：原本在初稿演奏主題的樂器是小提琴加上一部管樂 (第一次為長笛、第二次為法國號)，但在修訂稿，這個部分調整為僅以小提琴演奏主題旋律，管樂聲部成為音樂內容的支撐串聯與點綴穿插，配搭著其他絃樂聲部的顫音；此外，另一配器顯著的改變是：將初稿 mm. 99-105 豎琴的和弦琶音，轉換給絃樂，分散在各聲部間，以顫音的方式演奏 (mm. 133-140) (【圖 17】)。



【圖 16a】初稿 mm. 94-96，黑框處為第一小提琴的主題，是過渡樂動機發展的核心。



【圖 16b】修訂稿 mm. 127-130。作曲家在原初稿的樂句中，插入一小節的樂節，擴充了原有的長度。

【圖 16】修訂稿 mm. 127-130 與初稿 mm. 94-96 主題的對照。



【圖 17a】黑框處為初稿 mm. 99-105 原有的豎琴和弦音。

【圖 17b】修訂稿 mm. 127-130。黑框處為將初稿 mm. 99-105 豎琴的和弦琶音，轉換給弦樂，分散在各聲部間，以顫音的方式演奏（mm.132-140）。

【圖 17】初稿 mm. 99-105 與修訂稿 mm. 133-140 的對照。

D 段

- mm. 141-151：第 27 小節（序奏段落快結束前）出現的第一主題（法國號、第一小提琴），再現於第 141 小節的長笛聲部，與初稿 mm. 106-116 比對，除了樂句尾部被修改，其餘曲調結構幾乎相同，但在配器就有顯著的調整：在初稿中，演奏主題的是雙簧管、法國號 I，對旋律則交給法國號 II；修訂稿則更改以長笛演奏主題，豎笛取代原來的法國號 II，而在絃樂的部分，也加強了較具有節奏特質的撥奏、以及層次感。
- mm. 151-160：源自初稿 mm. 116-125，第一主題再次被重述、發展於中提琴、大提琴（前段）與大提琴、低音提琴（後段）的聲部，在這個段落裡，修訂稿仍延續初稿原有的編制：絃樂；部分聲部在音高上做了調整，或添加聲部使和聲更為飽滿，但大致仍維持初稿的內容。
- mm. 161-172：第一主題仍是這個段落的音樂主述，但這裡整個樂團的大合奏與 mm. 151-160 絃樂編制形成對比。比對初稿與修訂稿，作曲家在銜接這兩個段落的處理有些不同（【圖 18】）：初稿 125 小節的絃樂聲部是緊接著 126 小節第一主題的開頭，沒有明顯的斷開；但修訂稿 160 小節的第一、第二小提琴聲部，在第 161 小節休息停頓，並透過圓滑線在齊奏樂器上的標示，強調 161 小節與前一小節是清楚的劃開。在樂器編制也將演奏主題的樂器變更為：低音管、長號、中提琴（初稿則是：豎笛、低音管、大提琴/中提琴）。在聲部上，修訂稿在樂器的分部更為仔細，讓和聲交疊更加緊密、豐厚管絃交織的音響效果。



【圖 18a】黑框處為初稿 mm. 125-126，第 125 小節的弦樂聲部是緊接著 126 小節第一主題的開頭，沒有明顯的斷開，



【圖 18b】黑框處為修訂稿 mm. 160-161，第 160 小節第一、第二小提琴聲部，在第 161 小節休息停頓，並透過圓滑線在齊奏樂器上的標示，強調 161 小節與前一小節是清楚的劃開。

【圖 18】初稿 mm. 125-126 與修訂稿 mm. 160-161 的對照。

E 段

mm. 173-191 (未完成)：這個段落是依照初稿 mm. 138-165 修改的，但是修訂版從 186 小節之後，樂譜尚未全部完成，所以兩個版本比較只到修訂版的 186 小節（初稿 151 小節）。初稿在 138 小節至 148 小節前半的樂器編制為：雙簧管 I、英國管、豎笛、法國號、低音管，是管樂的組合；在修訂版，作曲家保留原有的雙簧管 I、英國管、豎笛、低音管，但加上絃樂聲部的大提琴、低音提琴，而將原本一開始就使用的法國號延後至 180 小節後半，協同中提琴一併加入，為 mm. 181-186 音樂上的模進與轉調做鋪敘；初稿在 mm. 138-152 這個段落，是從第 148 小節才逐漸加入絃樂的聲部，相較在修訂稿 mm. 172-186，對於絃樂的使用明顯增加許多。

綜合以上對於《夏天鄉村的黃昏》初稿與修訂稿的比較研究，歸納出幾個修改的重點：

1. 讓段落之間的銜接、動機發展更臻於成熟、完整。
2. 透過配器上的調整，使主題和音響色彩更加清楚鮮明。
3. 使樂器聲部的層次與織度更具變化、豐富性。

在 1947 年，管絃樂配器與音響效果，只能等到實際的樂團演奏，才能確切地聽到，因此作曲家在創作管絃樂曲時，所能倚靠的就是個人在樂器聲響的聽覺記憶和想像，不若二十一世紀的今日，能以電腦事先模擬管絃樂演奏的效果，持續地調整修改。在比較這首交響詩初稿與修訂稿之後，我們可以看到西洋作曲技法對高約拿在創作上深厚的影響。

六、結語

高約拿所創作的管絃樂作品，目前被發現且保存的包括：第一號交響曲《臺灣》（Formosa）、交響曲（清唱劇）《追念死難軍民並祈求和平》都尚未完成，僅這首第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》是完整的，⁶雖然兩份總譜手稿，唯有初稿才是完成的，但最終仍選擇以修訂稿作為出發，再將其尚未完成的段落，銜接轉回初稿。而為了確認如何從修訂稿接回初稿，在重建的過程對於兩個版本對照比較是極為需要的，不僅對找到修訂稿銜接初稿的確切位置大有幫助，也讓我們看到作曲家將初稿呈現的音樂內容重新修訂的各種細節，對作曲家的音樂創作語彙有所認識。

樂曲重建，是讓原本只是一個歷史名詞，或者陳列在博物館的樂譜，再次成為可被演奏

6 李婧慧（2008），頁 119。

聆聽的作品，這對於未曾在這過往世代存活的人們，是最實在的音樂歷史教育——透過研究分析、練習詮釋以及呈現欣賞，這些經歷，才能使每個紀錄在音樂史上的作曲家，更有力地訴說他們的存在。臺灣音樂史在許多專家學者不遺餘力的研究、挖掘補漏，逐漸地發展出清晰的枝幹和脈絡，而在這些歷史脈絡建立之時，我們也需要透過對音樂文獻與樂譜的重建，讓作品能保有被演出的價值，透過聆聽與演奏，這些記載在臺灣音樂史的作品，才能在歷史中擁有真實的定位。

真心感謝把我拉進來的婧慧老師，讓我親眼目睹樂曲重建是如此的重要。在這塊土地上，必定還有很多美好的音樂瑰寶尚待整理、發掘，這條路的確不容易，也不是一件討好的工作，需要時間與專注，但若能有更多專業人重視，並投注心力在這些樂譜手稿隨著歲月斑駁消逝之前，伸出手來挽回它們，活化成真實的樂音流傳下去，相信對於臺灣的音樂語彙，也會有更豐富踏實的累積。

作曲家創作樂曲，最終的目的，就是期盼他的音樂能被聆聽！期待這首《夏天鄉村的黃昏》除了具有它歷史性的價值，也在不久的將來，再次被聽見，成為一首家喻戶曉的經典曲目！

參考文獻

李婧慧。〈信仰與音樂：高約拿（1917-1948）的生平、作品與臺灣基督長老教會背景〉。
《關渡音樂學刊》第 9 期（2008 年 12 月）：113-124。

高約拿。第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》。總譜初稿。未出版。

高約拿。第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》。總譜修訂稿，未出版。

高約拿。第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》。樂器分譜，未出版。

郭芝苑。〈被遺忘的作曲家高約拿及李如璋〉。《音樂生活》第 44 期（1983）：24-25。

本文手稿圖片均由李婧慧拍攝提供。樂譜手稿典藏於國立臺北藝術大學傳統藝術研究中心。

清代傳奇〈陞見〉至崑腔〈卸甲〉文本演出及牌套應用之流變

張元昆

中央大學中文系戲曲組博士後選人

摘要

傳奇《十醋記》〈陞見〉在流傳演變下，成為崑曲《滿床笏》〈卸甲〉一折，而在臺灣北管亂彈扮仙戲當中，還可見到其〈卸甲〉劇目的演出。另在臺灣北管藝人眼中《滿床笏》劇名也與北管西路戲《打金枝》皆具有吉祥內涵的承襲關係。

在曲牌的使用上〈卸甲〉一折當中使用【仙呂宮】與【南呂宮】兩種宮調曲牌，從當中【仙呂宮】曲牌【點絳脣】的三支連用，可知此【點絳脣】曲牌於元曲之後，至明清傳奇與崑曲，發展為獨用特殊性曲牌。而【南呂宮】曲牌聯套可以看到於元曲之後，至明清傳奇與崑曲，【南呂宮】曲牌聯套逐漸發展為規格化與穩定性高的曲牌聯套。

再經由崑曲文本、臺灣北管與十三音（腔）《典型俱在》〈卸甲〉曲牌曲詞比對後，各有進一步新發現。《俗文學叢刊》崑曲《卸甲封王郭子儀》（五）【八轉貨郎】與《崑曲大全》中《封王》一折【九轉貨郎】曲詞內容相同。從兩文本抄寫與成書時間來看，可能有傳抄與承襲上的密切關係；則臺灣十三音（腔）《典型俱在》〈卸甲〉【七支七轉】與梨春園北管〈卸甲〉【鳳棲梧】來由，經《俗文學》中的崑曲抄本之線索，可得知其【七支七轉】與【鳳棲梧】兩牌調內容，取自於《北錢》【後庭花】曲牌內容，其曲牌作用為純吹打牌曲牌音樂演奏，用於舞台人物換場的調度使用之過場音樂。

關鍵詞：北管、崑腔、《十醋記》、〈陞見〉、《滿床笏》、〈卸甲〉

The Variation of Performance and the Application of Qupai of the Chuanqi Story “Bi Jian” in the Qing Dynasty to Kunqiang “Xie Jia” in the Present

CHANG, Yuan-Kan

National Central University Department of Chinese Literature Ph. D.Candidates

Abstract

The variation of the excerpt “Bi Jian” from the chuanqi “Shi Chu Ji” had been adopted by kunqiang singing among multiple vocals in the Qupai (folk music encompassed by Chinese literature) during the Ming Qing period. It became an excerpt called “Xie Jia” from the drama “Man Chuang Hu” in Kunqu (musical genre originally from Kunshan, China in Ming dynasty). “Xie Jia” was also found in Taiwanese Beiguan theatre and to be used as a performance in the immortal-playing drama. “Man Chuang Hu” in Kunqu and “Da Jin Zhi” in New style (xinluxi) theatre of beiguan were both dramas symbolizing auspiciousness. “Xie Jia” implemented “Xian Lu Gong” (Qupai) and “Nan Lu Gong” (Qupai) from Qupai with modal scales in *Gong*. “Dian Jiang Chun” (Qupai) from “Xian Lu Gong” can be performed three times and had been developed into a unique Qupai between the period of Yuanqu music and the period of Ming Qing chuanqi and Kunqu. Meanwhile, “Nan Lu Gong” was found at the same time. It was somehow more stable and standardized.

More phenomenal evidences were revealed through the comparison by a comparison of qupai’s texts of “Xie Jie” among Kunqu, Beigun theatre, Shisanyin ensemble in “Dian Xing Ju Zai” drama in Beiguan theatre and Shi San Yin ensemble. The description of “Ba Zhuan Huo Lang” (qupai) in Kunqu “Xie Jia Feng Wang Guo Zi Yi” in chapter no.5 of *Folk Literature: Materials in the Collection of the Institute of History and Philology* was similar to the explanation to “Jiu Zhuan Huo Lang” (qupai) from the excerpt “Feng Wang” in the “*Encyclopedia of Kunqu*”(“Kunqudacuan”). Inheritance relationship were found close according to the time of transcribing and codify of both texts. “Chi Zhi Chi Zhuan” (qupai) from a manuscript “Dian Xing Ju Zai” in Taiwanese Shisanyin ensemble and “Feng Qi Wu” (qupai) in Li Chun Yuan Beiguan ensemble were named according to “Hou Ting Hua” (qupai) in the excerpt “Bei Jian”. The evidence can be found in *Folk Literature* and the qupai had been used as a music for the interlude in a performance.

Keywords: Beiguan, Kunqiang, “Shi Chu Ji”, “Bi Jian”, “Man Chuang Hu”, “Xie Jia”

本文使用的書名、叢書名簡稱凡例：

- 《古本戲曲叢刊》：《古本》
- 《善本戲曲叢刊》：《善本》
- 《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》：《不登大雅》
- 《雙紅堂文庫藏稀見中國鈔本曲本彙刊》：《雙紅堂》
- 《俗文學叢刊》：《俗文學》
- 《繪圖精選崑曲大全》：《大全》
- 《集成曲譜》：《集成》
- 《六也曲譜》：《六也》
- 《北曲套式彙錄詳解》：《詳解》
- 《崑曲曲牌及套數範例集》：《範例集》
- 《臺灣亂彈戲之腔調研究》：《亂彈研究》
- 《鄭振鐸藏古吳連勺廬抄本戲曲百種》：《鄭振鐸》
- 《富連成藏戲曲文獻彙刊》：《富連成》
- 《清宮昇平署檔案集成》：《昇平署》

前言

現今可見的〈卸甲〉戲曲故事，其出自於傳奇《十醋記》中的一折，而故事緣由又可溯源至唐代「滿床笏」歷史事件中的典故，現今也有些地方戲種將《十醋記》稱《滿床笏》之情形。在故事文本與舞台演出流傳過程中，傳奇《十醋記》故事與文體內容，僅被崑曲承襲並稱為《滿床笏》。在文本資料收集數量上，雖《滿床笏》全齣文本流傳較少，但當中的〈卸甲〉一折資料卻相對的豐富。大略將現今可見之不同類型崑曲文本、劇種（亂彈戲）、樂種（北管、十三音〔腔〕）關於《滿床笏》劇目資料收集並整理成表，¹後再經由曲詞內容比對，傳奇所稱之〈陸見〉一折，在崑曲中改稱之為〈卸甲〉。

直至今日，崑曲《滿床笏》中〈卸甲〉或〈陸見〉一折，已不見於舞台上的搬演情形。²而雖然台灣於光復後，此劇目則逐漸失傳於舞台上，但其劇目卻活躍於臺灣本土地方戲曲的傳抄過程中。從北管文本與手抄劇目數量當中觀察，眾多北管老藝師均有抄錄〈卸甲〉此戲齣，³可反映出此劇目對於台灣北管或亂彈戲表演發展中，曾經過往的重要性意義。而其中重要性，則來自於〈卸甲〉為北管扮仙戲當中一部分的劇目應用，而扮仙戲則是臺灣地方戲曲演出不可或缺的一環。因此，令筆者好奇此劇目從傳奇至崑曲、北管戲使用崑腔之劇種間，劇目內容與故事內涵上的流傳或劇本內容的承襲關係為何？

現今已有的相關研究，關於〈卸甲〉曲牌音樂，有劉美枝專書《臺灣亂彈戲之腔調研究》，在《臺灣亂彈戲之腔調研究》中所整理之〈卸甲〉曲牌聯套與使用表格中，⁴臺灣特有樂種十三音（腔）⁵《典型俱在》譜中〈卸甲〉曲牌雖與其他老藝師抄本均可比對，但劉美枝專書中對於首句：「都只為」【七支七轉】此曲並未詳細說明來源，而跳過【七支七轉】直接講述【八支八轉】之後的曲牌：

第一，曲牌數量上，《典型俱在》多了「都只為」唱段：【七支七轉】。第二，屏除《典型俱在》的【七支七轉】，《典型俱在》其他唱段與亂彈〈卸甲〉相同。⁶

此外，李殿魁所發表之文章〈抄本的保存整理解讀—以北管石印抄本《典型俱在》為例〉⁷

1 表格 1。

2 江蘇省蘇州崑劇院，《中國崑曲精選劇目曲譜大成》，上海：上海音樂出版社，2004年，頁168。《滿床笏》場次：「第一場《龔壽》、第二場《納妾》、第三場《跪門》、第四場《求子》、第五場《后納》。」

3 劉美枝，《臺灣亂彈戲之腔調研究》，臺北市：國家出版社，2012年，頁135至137。

4 劉美枝，《臺灣亂彈戲之腔調研究》，臺北市：國家出版社，2012年，頁135至137。

5 劉美枝，《臺灣亂彈戲之腔調研究》，臺北市：國家出版社，2012年，頁88至93：「透過分析十三音（腔）團體的生態、屬性與曲目，可知十三音（崑腔）是一個別具風格的獨立樂種。」

6 劉美枝，《臺灣亂彈戲之腔調研究》，臺北市：國家出版社，2012年，頁135至137。

7 李殿魁，《抄本的保存整理解讀—以北管石印抄本《典型俱在》為例》，收錄於《南北管傳承與展望音樂藝術研討會論文集》，宜蘭：民93年12月，頁154至167。

中同樣論述〈卸甲〉章節時，也無進一步說明【七支七轉】之來由為何？因其樂種樂譜《典型俱在》中所反映的特殊與收曲多樣性，本文也將其納入研究範圍之中，一併將十三音（腔）《典型俱在》與其他崑腔〈卸甲〉劇目內容做一整體觀察。此外【七支七轉】又與筆者所查閱之王振義《台灣的北管》、李躍忠《演劇、儀式與信仰：中國傳統例戲劇本輯校》書內所收，實則由葉阿木所提供之梨春園編號 53〈卸甲〉當中，⁸首句同為：「都只為」之【鳳棲梧】曲牌相同。兩篇研究論文及一冊之專書，關於〈卸甲〉之劇目內容皆無詳細說明此【七支七轉】與【鳳棲梧】的曲牌來源與變化情形、曲牌來源與使用為何？因此〈卸甲〉劇目之承襲流變與文本之應用，成為此研究論文兩大好奇議題。

本文章節架構考量不同文本定位與便於觀察論述而成。從附錄觀察，崑曲〈卸甲〉資料在曲牌使用上增減變化度較不明顯，而臺灣北管與十三音（腔）《典型俱在》在曲牌使用上增減變化程度較大，且有複雜同名異曲與曲牌增加，故第一節為探討〈卸甲〉一折故事，從歷史典故至傳奇，後到崑曲與臺灣北管戲的演出流變。第二節與第三節將分別處理崑曲與北管〈卸甲〉曲牌使用的變化。

以下先從傳奇《十醋記》或《滿床笏》故事內容為線索，溯源至相關史籍故事與小說紀錄，從當中尋找相關「滿床笏」的源由典故，並從典故之中的涵義，推測與探討故事流變與北管扮仙戲的關聯。後從筆者所整理之各版本曲與選集〈卸甲〉牌聯套與曲詞內容比對之附錄，來講述〈卸甲〉曲牌聯套與內容的變化。

一、〈卸甲〉崑腔文本源流與北管扮仙戲〈卸甲〉

〈卸甲〉戲曲故事可溯源至唐代「滿床笏」此事件典故，其內容主要腳色設定與發生事件，都為歷史中真實人物與實事發展而來。而劇名當中「笏」一字，為古時禮制朝廷高官、君臣朝見時，手持可記事為長條板狀的物件，《通典》⁹與《明史》¹⁰中均有相關紀載官品等級與穿著服裝之規定。可知官職上，品地的分級，可由服飾裝備來區分，而有持「笏」板之官職，為九品以上之高級官職所使用與辨別。

「滿床笏」歷史事件典故內容的核心，直接成為了明清傳奇《十醋記》（《滿床笏》），故事內容承襲的重要發展題材，後間接也被崑曲或唱崑腔類之劇種、樂種有所承襲。而「滿床笏」之典故，不但成了宮廷到民間帶有福祿昌盛、富貴壽高「吉慶」意味的流行故事與戲曲創作基礎，¹¹並且在民間廣泛流傳。而這「滿床笏」的「吉慶」意味也影響了臺灣的傳統

8 李躍忠（著），《演劇、儀式與信仰：中國傳統例戲劇本輯校》，臺灣：華藝學術，2014年，頁439至440。；王振義，《台灣的北管》，臺灣：百科文化，1982年，頁191至192。經查證為葉阿木所提供梨春園編號53〈卸甲〉。

9 杜佑（著）《北宋版通典》卷二《職官二十二》，上海：上海人民，2007年，頁408。

10 楊家駱（主編），《新校本明史並附編六種三》，台北：鼎文書局，1993年，頁1634至1635。

11 現今可見之《滿床笏》故事，是以唐代名將「郭子儀」為故事主體，相關事件歷史故事紀錄，最早可見於《新唐書》《卷一百九十·列傳第三十四》、《舊唐書》《卷七十七·列傳第二十七》，兩史籍文《新唐書》、《舊唐書》獻雖講述的是催神慶一家皆為高官，每慶壽時「笏板可放滿一榻」之情形，但由於郭子儀為唐朝名將，

戲曲表演「扮仙戲」內容，臺灣傳統「扮仙戲」在野台的表演與宗教節慶有關，其用意在於演出之前，先為神明祝賀並為信徒祈福，因此成為臺灣野台戲之必要之程序。（詳細論述於下章節說明）

（一）傳奇《十醋記》〈陞見〉至崑曲、北管《滿床笏》〈卸甲〉

傳奇《十醋記》又名《滿床笏》。清代（又有明末清初一說）范希哲作。¹²全劇三十六齣，其中十齣寫節度使龔敬懼內，其妻吃醋事。而齣名有《醋表》、《醋義》、《醋成》、《醋感》、《醋授》、《醋功》、《醋錦》、《醋阻》、《醋致》、《醋慨》，適佔其十，故名《十醋記》。則故事內容因最後描述郭子儀進封汾陽王，八子七婿，奉觴上壽，笏堆滿床之事。¹³而在《十醋記》最後一折《笏圓》：

（外、小看旁二桌介）這兩邊是何物？（二雜跪介）這是家中各位老爺放下的朝笏。（外、丑、小，各大笑介）天下那有這許多朝笏的人家。……（各介）（外）朝罷歸來笏滿床¹⁴

因此「笏堆滿床」之因，故又名《滿床笏》¹⁵，正好傳奇故事與史籍小說所紀錄之事件做相對呼應。

則後可見崑曲承襲了傳奇《十醋記》（《滿床笏》）之故事，但現今所見並無三十六齣全劇承襲，而各相關崑曲劇本，所收錄故事之折子情況，¹⁶如《集成》《滿床笏》收十二折；《六也》《滿床笏》收四折；《大全》收四折（《六也》與《大全》為殷淮深《餘慶堂曲譜》已刊行十一種曲譜其中兩種，《六也》與《大全》兩譜收錄劇目各收四折，兩譜間無一重複）。¹⁷《善本》《綴白裘》《滿床笏》收二折；《不登》《滿床笏》收六折；《俗文學》《野遺》收兩種；《跪門》收一種；〈卸甲〉收六種；《笏圓》收三種。但經比對《不登》中《起兵》一折調到《醉薦》前，而當中僅用【頃盃玉芙蓉】一首曲牌。則其他單齣順序除《不登》外，皆可與傳奇《十醋記》（《滿床笏》）三十六齣順序相互對應。則從劇目對應表觀察，¹⁸〈陞

封汾陽王地位崇高。且七子八婿們也多封公侯或朝廷高官，官之階級手中必皆有「笏」板，且郭子儀三子郭曖又為唐王婿，多重的富貴尊榮齊聚於郭家，則後人因而將重點，轉變指向為述說郭子儀一事，為壽宴拜壽時七子八婿多人前來祝壽，把笏板放滿床榻（草蓆席榻）此一舉行為（另有一說放滿象牙床）。故「滿床笏」一詞指主人家，地位顯赫，家中權貴極多，上朝所用之笏板可疊放滿滿一床榻。而此事被後人用來借喻家門福祿昌盛、富貴壽高之意涵。

12 收錄於《古本戲曲叢刊》與《李漁全集》（為李漁閔定的八種傳奇之一）。

13 擴編工作委員會，《中國劇目辭典》，河北：河北教育出版社，1997年9月，頁13至14。

14 古本戲曲叢刊編輯委員會，《古本戲曲叢刊》九集，上海：中華書局，1964年李漁，《李漁全集》第六卷〈笠翁閔定傳奇八種〉（上），浙江：古籍出版社，2010年，頁182。

15 擴編工作委員會，《中國劇目辭典》，河北：河北教育出版社，1997年，頁13至14

16 表格2。

17 陸萼庭，《清代戲曲與崑劇》，台北：國家出版社，2005年，頁227至243。

18 表格2。

見〉對應的〈卸甲〉以及各傳奇的〈笏圓〉兩齣，各本皆為保留與收錄的情形，可見該二齣在故事流傳與表演上，是極具有特殊意義且有影響的核心關鍵。其經由研究觀察後，也可發現此二齣與臺灣亂彈戲《打金枝》及北管扮仙儀式戲〈卸甲〉有著深深的意義承襲關係。

從傳奇《十醋記》到崑曲《滿床笏》文本，流傳最多的為〈卸甲〉其次為《笏圓》，《笏圓》為全齣故事最後一折，其內容為描述郭子儀大壽情節，從內容可以發現，郭家七子八婿皆一同為郭子儀祝賀，當中也包含了昇平公主，可見排場浩大之況：

（雜扮內相上）香閣窗垂珠串合，春台彩炫秀衣香。稟上王爺、夫人：公主娘娘同六位夫人、八位姑娘，齊聚後殿，吩咐奴婢來請王爺、夫人上壽。¹⁹

此拜壽與團圓場面的吉利含意，也被民間老藝人視為吉祥戲。在臺灣北管西路戲也有著將《打金枝》故事又稱《滿朝笏》（床字改朝字）的情形，其在演員眼裡也視為帶有吉慶意涵的故事，《北管春秋》：

王金鳳說：這兩齣戲都是戲頭。什麼叫戲頭？就是正月出門，必定要做戲，無論甚麼人，如要學戲，一定是先學這兩齣，一齣是古路的福路「黑四門」，一齣是新路的西皮「滿朝笏」。這兩齣戲不會傷害人（注：戲中無人死傷，不犯忌），是比較好的戲，如果過年過節有人請做戲，大概是下午做「滿朝笏」，晚上做「黑四門」。「滿朝笏」搬演郭子儀大拜壽的故事…「滿朝笏」…是文戲。²⁰

因彭繡靜與王金鳳曾是同一「新美園」亂彈戲劇團，後筆者與楊巽彰一同詢問彭繡靜，從訪談過程中，得知亂彈戲對於《打金枝》或《滿朝笏》的劇名使用，是靈活應用的機制，一般演出該是兩劇目內容都包含於其中。則劇情開始為皇后提醒唐代宗，要為郭子儀壽誕贈送牌匾為祝壽禮物，接續諸子拜壽內容，而後才接續郭愛打公主的劇情。²¹ 因此亂彈戲所稱的《滿朝笏》內容，並不是清傳奇《十醋記》完整文本故事，而是於大家所熟知《打金枝》故事主體架構前，加入了「皇后提醒皇帝贈禮」與「七子八婿拜壽」的故事內容。從上引文藝人口述資料可知，臺灣北管《打金枝》（《滿朝笏》）故事內容，因沒有武戲打鬥殺戮內容，則最後結局又為一家團圓場面，而被亂彈藝人視為吉利的演出劇目。

故〈笏圓〉一折中帶有「家庭和樂團圓」意涵內容，在觀眾與演員眼中，已成為吉慶戲必須且重要的部分，北管西路戲《打金枝》（《滿朝笏》）內容承襲了傳奇〈笏圓〉一折中

19 古本戲曲叢刊編輯委員會，《古本戲曲叢刊》九集，上海：中華書局，1964年李漁，《李漁全集》第六卷〈笠翁閩定傳奇八種〉（上），浙江：古籍出版社，2010年，頁180。

20 白慈飄、林聰仁，《北管春秋—藝師王金鳳訪談錄》，台中：台中市立文化中心，1999年。頁37。

21 彭繡靜口述—北管老藝師訪談。

的「家庭和樂團圓」，使其也成為了吉慶戲類中的一部分，北管西路戲《打金枝》（《滿朝笏》）與北管扮仙戲〈卸甲〉，至今成為了帶有濃厚儀式性並祝福意味的舞台表演。

此外在小說中也可窺視到《滿朝笏》與《打金枝》的演出儀式性使用。清末小說《海上花列傳》第十九回：「堂戲照例是跳加官開場，跳加官之後係點的《滿床》、《打金枝》兩齣吉利戲。」²²從中可知，在當時清末的小說作家、文人眼中已認知，《滿朝笏》與《打金枝》是兩不同劇目之外，但都視為吉利劇目，且各劇目都與《跳加官》為接續演出之聯繫關係。另清代章回小說《紅樓夢》第二十九回內容中，也有描述崑曲《滿床笏》故事於道觀上演內容。《紅樓夢》的《滿床笏》使用，借用郭子儀「七子八婿」的典故，點出賈家富貴家世的頂峰。²³雖《紅樓夢》與《海上花列傳》皆為小說，但此二著作描內容社會人文寫實性極高，如果來觀察當時的實際劇目搬演風氣，或多或少是可反映出，當時民間的演出與劇目儀式性的使用情形。另在周頤白《中國戲劇史長編》書中轉錄：

周明泰《道咸以來梨園系年小錄》引退庵居士（文瑞圖）所藏道光四年「慶昇平班戲目」：
《大財神》、《滿床笏》……………²⁴

從《中國戲劇史長編》所錄劇目排列順序觀察，可知《滿床笏》排列於《大財神》後，且又是全劇目排列的第二齣，正說明了《滿床笏》緊連《大財神》後吉慶戲的地位與演出重要性。

再者從戲曲選本選集的定位來看，《綴白裘》《滿床笏》收〈卸甲〉與〈笏圓〉二折的情況，《綴白裘》為清乾隆年間錢德蒼所編的戲曲劇本選集，收錄當時劇場經常上演的昆曲和花部劇目。²⁵更表示早在乾隆時期〈卸甲〉與〈笏圓〉二折已單獨被頻繁演出。再與《六也》、《大全》傳譜者殷淮深為崑曲演員的生平來看，²⁶以上皆可反映出實際清代乾隆年間至晚清民間戲班、小說、戲曲選本對於《滿床笏》內涵認定與演出使用。

另外在此補充，原筆者將試圖觀察清宮內廷《滿床笏》相關劇目演出內容，而在翻閱

22 韓邦慶，《海上花列傳》，北京：華夏出版社，2016年，頁510，第十九回，頁112。

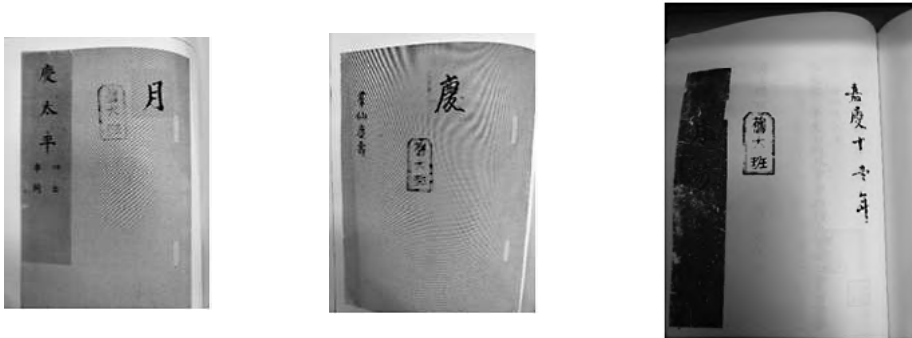
23 李玫，〈「享福人福深還壽福」—「神前拈戲」與賈母〉收錄於《紅樓夢學刊》，北京：中華藝術研究院，2018年，第二輯，頁34。

24 周頤白，《中國戲劇史長編》，上海：上海書店出版社，2007年，頁510。

25 吳新雷，《二十世紀前期崑曲研究》，遼寧：春風文藝，2005年，頁192。「此書是清代乾隆年間蘇州人錢德倉據舞台流行的演出本選編的，書名是「取百狐之腋，聚而成裘」的意思，全書共十二集，四十八卷，從八十八部作品中選出當時最流行的崑曲折子戲四百四十個，同時也收錄了能與崑曲同台的亂彈腔五十九折。首由蘇州寶仁堂自乾隆二十八年（1763年）始刻，至乾隆三十九年（1774年）出齊。書中各劇的曲文與說白，一律按崑班演出本為準，不以文字本為根據，所以它的實用價值超過了《六十種曲》，成為劇場中人手一編的說明書。」

26 吳新雷，《二十世紀前期崑曲研究》，遼寧：春風文藝，2005年，頁91。「殷淮深（1825-1916）一作桂深，蘇州人。家中排行第四，人稱殷老四，原為晚清蘇州四大昆班之一「大雅班」的旦角演員，中年以後改行，專司場面伴奏之職」。

《昇平署》後，查無任何相關劇目演出資訊結果。但在研究過程中發現《不登大雅》中的《滿床笏》封頁有著兩個疑似與內廷相關的線索：一「舊大班」²⁷的印記、二「嘉慶十壹年」的字跡。而從「舊大班」的印記可觀察到《昇平署》與《不登大雅》兩書印記字型與外框形狀是完全相同的：



圖一、圖二：《清宮昇平署檔案集成》²⁸

圖三：《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》²⁹

可存疑《不登大雅》所收的《滿床笏》可能為嘉慶十一年之稍早時期，則《昇平署》未收錄到的劇目之可能性。但真如所實，也就可窺看清代宮廷內同樣有著《滿床笏》劇目演出的情形。

（二）臺灣北管亂彈崑腔扮仙戲〈卸甲〉的表演及意義內涵

「扮仙戲」所用之崑腔，於明清時期廣為流傳，其發展的過程中深受曲家、文人墨客的重視與講究，使的崑曲戲曲的文學藝術內涵被提升。因此，崑曲向來就被認為規格層次較高的劇種藝術表演。而於明末清初，各地聲腔與劇種開始蓬勃興起，地方花部亂彈聲腔與劇種，為提高自身的層次與目光關注，大多吸收並學習了崑曲表演之劇目文本，以及當中帶有吉祥意味之劇目為己用，直接的影響了地方劇種表演發展，使其劇種表演獲得藝術上的地位提升。從而將具有高度文學性與表演內涵的「崑腔」，應用於祭祀神明的地位與節慶使用，如此成為了地方劇種「吉慶戲」與「扮仙戲」多數為崑腔劇目之緣由。³⁰

針對北管亂彈戲中，崑腔「扮仙戲」劇目的融入與使用，其傳入之先後與劇種吸收與否

27 張文瑞，《舊京伶界漫談》，北京：中華書局，2018年，頁197至199。「……下設內學、外學、……所謂內學，即由內廷太監組成，專司習戲演戲。內學又叫內三學，分別是內頭學、內二學、內三學。所謂外學，又叫外邊學生，指進宮承差的外面民間伶人和旗籍子弟。外學分為大學和小學，也叫大班、小班」。現存文獻中可見「舊大班」和「新小班」兩種稱呼。

28 中國國家圖書館，《清宮昇平署檔案集成》，北京：中華書局，2011年，頁49747-50975。

29 郭強（編），《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》14冊，北京：北京大學圖書館，2003年，頁293。

30 羅麗容，《南戲、崑劇與臺灣戲曲》，台北：新文豐出版公司，2012年，頁260。

等，相關戲曲發展成因及脈絡問題，由於現有文獻史料依據短缺，則難以考證。則以現有文獻史料觀察，台灣最早與崑曲有關之記載，僅有蘇州梨園公所之〈翼宿神祠碑記〉，此碑立於西元 1783 年乾隆 48 年，當中記載捐款名單有「台灣局」捐款「六十三錢三十一兩」條，所謂「局」即為梨園行會組織，由此表示台灣當時至少有兩個以上的崑團存在。³¹ 以及林鶴宜「台灣戲劇史」所提及，雖北管何時傳入台灣，文獻上無從考究，但推測大約為清乾、嘉年間之際傳入台灣。³² 而筆者考量並推想，由於北管亂彈此多聲腔劇種內部的結構發展，內部不同聲腔之間的搭配應用，是需要長時間滲透磨合與調適，才成為現今可看到，內部結構成熟與完整的劇種體系。因此，兩劇種分別單獨同時為乾隆時期先後傳入，又於短時間內於台灣再進一步融合，此一推測說法筆者認為可能性不大。則又從北管亂彈聲腔，福路（椰子聲腔體系）與西路（皮黃聲腔體系）觀察其聲腔應用，北管亂彈內部結構由多種聲腔集聚一身，由此以戲曲聲腔發展歷程推測，其成形與交融時間，大抵不排除於清代時期，花（亂彈聲腔）雅（崑曲）各劇種之間，相互滲透交流之際的演劇環境有關。又於此時，各地多元聲腔劇種之間相互交流，經由長期的多元聲腔滲透與表演交流之下，隨後形成的北管亂彈帶著崑腔「扮仙戲」由漳、泉州住民，從福建地區傳入台灣。由此發展之假設推測較為可能。

以上，由兩岸相關戲曲聲腔之發展脈絡，筆者粗略推敲台灣北管亂彈與崑腔之融合緣由。但由於台灣早期北管亂彈以及崑腔流播及成因，相關研究史料不足理由與依據缺乏，故此章節所推測內容也僅供參考。

一般臺灣民間野台戲劇表演可分為兩個部分：一為扮仙戲，二為正戲。扮仙戲宗教儀式性極強，主要目的是向神明祝賀、祈福，降福給與觀賞民眾之用意。³³ 扮仙戲的內容可分為「神仙戲」和「人間戲」兩部分組成。其劇情內容大都是描述某神明壽誕，而三仙、八仙、天官或各星君連袂前往祝賀的故事。則人間戲則是演出人世間的吉祥故事，劇情都是敘述歷史人物功成名就、封官晉爵、闔家團圓的故事內容。（另一種「人間戲」說法指扮仙戲後之「正戲」，³⁴ 再此不多贅述。）

臺灣傳統戲劇無論任何，於演出前必然要以扮仙戲作開場，而臺灣北管亂彈最常演的扮仙戲當中，使用崑腔的有《三仙會》、《醉八仙》、《天官賜福》、《富貴長春》、〈封王〉、〈卸甲〉。³⁵ 而上述扮仙戲中屬「人間戲」有〈加官〉、〈封相〉、〈封王〉、〈卸甲〉（崑腔）及〈金榜〉（崑腔），其中除了「金榜」是必演的戲齣外，其它的則與「神仙戲」以組合的方式呈現演出。其演出分三段，分為表徵：神仙賜福、封官晉爵（指〈封王〉、〈封相〉）、家庭幸福（指《金榜》）。³⁶

31 文化部，《台灣大百科全書》<https://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=12258>（登入時間：2022 年 1 月 12 日）

32 林鶴宜，《臺灣戲劇史》，台北：國立臺灣大學，2015 年，頁 99。

33 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，台北：全音樂譜出版社，2000 年，頁 183。

34 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，台北：全音樂譜出版社，2000 年，頁 183 至 184。

35 林鶴宜，《臺灣戲劇史》，台北：國立臺灣大學，2015 年，頁 103。

36 林鶴宜，《臺灣戲劇史》，台北：國立臺灣大學，2015 年，頁 102。

民間北管亂彈扮仙戲演出一般常見「三仙會」、「三仙白」之後接演「加官」再接「金榜」。則其中較特殊組合為「富貴長春」與「卸甲」，此二齣是必接演且不可分離單獨演出的。但此組合並不常於一般舞台上搬演，其一「富貴長春」需人物內容眾多，一般劇團人員不夠支撐劇中人物出場人數，其二為「卸甲」故事內涵有一定的適用性，先大致看〈卸甲〉故事內容：

唐安使變亂，玄宗幸屬。郭子儀引兵勤王，叛亂使息。時肅宗新立，敕命郭子儀回朝晉爵，百官奉召遠迎于長樂驛中，新君看郭子儀進謁，親為卸甲，封為汾陽王。³⁷

天官或天神賜福類型的扮仙祝福戲，是來自人對神的祈求，但是「卸甲」此皇帝卸甲的動作，是人對人的禮遇。這種人對人的禮遇，是建立在君臣禮法之外的最高規格待遇。而「神對人」或「人對人」的扮仙形式，則「人對人」之間的禮遇互動，相對比來自神仙的祝福更為容易得到，而這份「容易得到祝福」就更為珍貴，更需要珍惜。故「卸甲」內容皇帝親為郭子儀卸甲，是上級對下級的服侍，被視為最高上的祝賀之意。故需檢視點戲之寺廟所供奉之神明，神級需在一定規格等級，方可點「富貴長春」與「卸甲」之組合的扮仙戲。³⁸ 郭子儀故事的「卸甲」流傳到今日的北管亂彈扮仙戲當中，故事的用意與典故已被宗教神級化，且祝賀與珍貴層級高度提升。

二、崑曲〈卸甲〉曲牌架構使用與曲牌聯套的刪減

本文搜尋《集成》、《善本》、《綴白裘》、《大全》、《六也》與大型叢書《不登》、《雙紅堂》、《俗文學》、《富連城》、《鄭振鐸》中〈卸甲〉劇目，從現存不同文本中比對觀察〈卸甲〉劇目曲牌聯套上的刪減、增加變化。

研究視角由《詳解》與《範例集》³⁹中了解北套基本套式與變化規律後，再觀察各文本〈卸甲〉劇目中曲牌去存的規律性與變化性。本文也試圖觀察〈卸甲〉同宮調元曲曲牌套式至傳奇與崑曲上的演變使用。最後也將北套基本聯套規律概念帶入北管與十三音（腔）〈卸甲〉劇目中曲牌使用一併觀察。

（一）各〈卸甲〉文、抄本宮調、曲牌聯套與人物的設置、出場安排

從表格 3-1 觀察，傳奇、崑曲、或臺灣的北管與十三音（腔），其〈卸甲〉劇目中曲牌

37 曾白融（編），《京劇劇目辭典》，北京：中國戲劇出版社，1989年，頁451。

38 江志宗先生口述—正梨園藝人與繼承者訪談。

39 《範例集》論套式將元曲與崑曲曲牌套式分別單獨論述，其先論元曲套式，而書中多引用《詳解》後論述崑曲。

宮調使用均分為兩階段，為前【仙呂】曲牌；後【南呂】曲牌。以傳奇本為基礎，為前【仙呂】曲牌為三支【點絳脣】聯用，後為【南呂】曲牌聯套。而在此先講述【仙呂】與【南呂】北曲的聯套形式，後才可觀察傳奇〈卸甲〉故事的曲牌使用架構與後續不同文本的變化之處。

元曲雜劇【仙呂】聯套中使用為：劇套曲必用【點絳脣】，散套首曲也亦用【點絳脣】居多，與【賞花時】使用數量大致相等，其次為【八聲甘州歌】，而劇套均用【煞尾】為【尾聲】毫無列外。⁴⁰而崑曲【仙呂】套繼承元曲劇套，以【點絳脣】、【混江龍】、【油葫蘆】、【天下樂】、【哪吒令】、【鵲踏枝】、【寄生草】等七個曲牌為基本組織。⁴¹

元曲雜劇【南呂】聯套中使用多為：【一枝花】、【梁州第七】、【尾聲】，此為【南呂】套之基本框架形式。則【梁州第七】後多用【牧羊關】，次多為【賀新郎】，其接用他曲有：【四塊玉】、【哭皇天】等。⁴²而崑曲北【南呂】套沿續著元曲劇套有所簡鍊且更加規格化，基本套式可定為由【一枝花】、【梁州第七】、【牧羊關】、【四塊玉】、【罵玉郎】、【哭皇天】、【烏夜啼】等七個曲牌後綴【煞尾】組成。⁴³〈卸甲〉後段【南呂】曲牌使用與聯套，與《詳解》所描述之【南呂】基本聯套所用形式大致相同，相似北曲劇套為：雜劇《李壽卿伍員吹簫》第二折【一枝花】、【梁州第七】、【牧羊關】、【罵玉郎】、【哭皇天】、【烏夜啼】、【煞尾】相似，僅差別在於【罵玉郎】一曲的刪減。

北曲劇套大多為一折一宮調，偶有借宮犯調，劇本形式為一人獨唱，後發展至明清傳奇體制有著南北合套的變化，常見宮調使用法為一北曲一南曲的穿插形式，但此明清〈卸甲〉傳奇故事文本的宮調使用，尚保留了北曲單一宮調聯套的傳統形式，為前三支【仙呂】【點絳脣】重複使用三次，後為【南呂】曲牌聯套，其中可清楚見其劇作家宮調牌調，以及人物排場安排的鋪設應用：

表 1：人物角色與排套使用

宮調	唱曲牌之腳色人物	曲牌（以古本戲曲叢刊本為基礎） ⁴⁴
【仙呂調】	小生—李白	【點絳脣】
	外—龔敬	【前腔】
	末—唐肅宗	【前腔】
【南呂調】	生—郭子儀	【一枝花】
	生—郭子儀	【梁州第七】
	生—郭子儀	【牧羊關】
	生—郭子儀	【四塊玉】
	生—郭子儀	【哭皇天】
	生—郭子儀	【烏夜啼】
	生—郭子儀	【尾】

40 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》，台北：藝文印書頁，2005年，頁38至40。

41 王守泰（主編），《崑曲曲牌及套數範例集》，上海：學林出版數，1997年4月，頁761。

42 鄭騫，《北曲套式彙錄詳解》，台北：藝文印書頁，2005年，頁70至71。

43 王守泰（主編），《崑曲曲牌及套數範例集》，上海：學林出版數，1997年4月，頁1241。

44 古本戲曲叢刊編輯委員會，《古本戲曲叢刊》第五集十一函《十齣記》下本，北京：北京圖書館，2016年6月，頁36至42。

〈卸甲〉故事以郭子儀為主體，為凸顯主角在故事與文本中的重要與影響性，劇作家前段使用三支句數較短的【仙呂】【點絳脣】，設定於龔敬、李白兩位次要腳色所演唱，一方面帶出些許前情提要外，另一面在舞台上也帶出「卸甲」此關鍵動作中的重要人物—皇帝唐肅宗。則後段是由七個【南呂】曲牌聯套所組合支撐〈卸甲〉故事的主要內容，並設定以一人獨唱的方式凸顯郭子儀的重要性。北曲套式中少見一宮調中一曲牌聯用多次的現象，而此【仙呂】【點絳脣】聯用三次可為特殊現象，《範例集》：「【點絳脣】常孤用代替引子，用於角色上場，這也是雜劇中所未見而在崑曲中則應用頗廣」，⁴⁵就此可證北曲曲牌至明傳奇、崑曲劇本上，北曲曲牌套式使用的規則突破，可看出【仙呂】【點絳脣】靈活運用的豐富功能性。⁴⁶而其實除〈卸甲〉外，於其他文本中也可觀察到【仙呂】【點絳脣】獨立使用，而非一折【仙呂】宮調內的劇套牌調聯套中，此獨用與多次重複使用現象，大可說明明末清初後傳奇文本體制，北曲【仙呂】【點絳脣】曲牌在當時曲牌聯套變化上的流行使用方式與重要性。

（二）各崑曲〈卸甲〉文本曲牌聯套的曲牌增減情形

此節以〈卸甲〉使用宮調，前【仙呂】後【南呂】區分兩段，較細微論述各文本中，〈卸甲〉中兩宮調曲牌聯套中曲牌的使用變化情形。

以傳奇本文為基礎，前段用三首【仙呂】【點絳脣】曲牌重複使用：第一首【點絳脣】首句「醉裡乾坤」、第二首為【前腔】首句「句寇臨門」、第三首為【前腔】首句「電走星奔」。而本文所收集崑曲文本中，多數只用第一首首句「醉裡乾坤」的【點絳脣】與第三首首句為「電走星奔」的【前腔】，僅《俗文學》《卸甲封王》五僅用第一首首句「醉裡乾坤」的【點絳脣】無第二首「電走星奔」的【前腔】。而《雙紅堂》與《俗文學》二、三、四、六的《卸甲封王》則不用任何的【仙呂】【點絳脣】曲牌聯套，而直接從【南呂】曲牌聯套開始。後段【南呂】曲牌聯套情形見表格 3-1 至 3-2，從表格可看出【梁州第七】與【哭皇天】兩曲牌，於各本中曲牌支連套次序，顯示於聯套中首先遭刪去之兩首曲牌；而在《俗文學》所收六種《卸甲封王》則是【梁州第七】、【哭皇天】、【牧羊關】三首刪減。《範例集》：

以各折套數與元曲劇套排比，可以看出其變化。崑曲套式仍是以【一枝花】為首牌【梁州第七】為次牌，附牌以【牧羊關】為首。【四塊玉】在元曲中是罕用曲，但崑化中受重用，且位置僅落後於【牧羊關】。【罵玉郎】……保留了【哭皇天】、【烏夜啼】兩牌聯用，緊貼【煞尾】之前。⁴⁷

45 王守泰（主編），《崑曲曲牌及套數範例集》，上海：學林出版數，1997年4月，頁761。

46 陳揚揚，《【點絳脣】曲牌考論》，收錄於《哈爾濱學院學報》，第十一期36卷，2015年，頁62至63。

47 王守泰（主編），《崑曲曲牌及套數範例集》，上海：學林出版數，1997年4月，頁1241。

可看出〈卸甲〉劇日常用的曲牌聯套使用為：【仙呂·點絳脣】→【前腔】→【南呂·一枝花】→【四塊玉】→【烏夜啼】→【尾聲】，與《範例集》所述不同在於不用【罵玉郎】、【哭皇天】兩曲牌。

而在《不登大雅》〈卸甲〉文本中曲牌【烏夜啼】後出現的【添一揮】曲牌為【烏夜啼】最後一句曲詞單獨出來，後將其標示【添一揮】曲牌名稱。⁴⁸

則《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（五）與《富連城》《卸甲封王》於【烏夜啼】曲牌後多用【八轉貨郎】，此【八轉貨郎】曲牌為其他版本〈卸甲〉所沒有之曲牌，但與《大全》⁴⁹中《封王》一折【九轉貨郎】曲詞內容相同。⁵⁰三劇於文本中各別記為【八轉貨郎】或【九轉貨郎】、《富連城》本記【九轉貨郎兒】，但同樣出現於【烏夜啼】曲牌後與【尾聲】曲牌前之間插入「貨郎」曲牌，而《大全》再將其段落獨立出來為單獨一劇名為《封王》。另《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（五）文本第一頁紀錄中，此〈卸甲〉抄寫時間為「咸豐」時期：



圖四：《俗文學叢刊》《卸甲封王郭子儀》（五）⁵¹

一旁另有百壽堂印記。從標示時間來看《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（五）比《大全》〈卸甲〉還早，是為〈卸甲〉內容使用「貨郎」曲牌記錄最早者。《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（五）、《大全》、《富連城》三者使用「貨郎」曲牌的現象，可看出〈卸甲〉一劇流變的第二種穩定演出形式的文本記錄。

48 王守秦（主編），《崑曲曲牌及套數範例集》，上海：學林出版數，1997年4月，頁1241。

49 怡安主人，《繪圖精選崑曲大全》第初集，上海：世界書局，1925年4月，頁81。

50 見表格4-3。

51 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組，《俗文學叢刊》，台北：新文豐，2001年，頁376。

三、十三音（腔）《典型俱在》中〈卸甲〉與北管〈卸甲〉曲牌架構使用與曲牌聯套的刪減

因上章節已有《詳解》與《範例集》觀察後，而得出的基本曲牌聯套概念，在此章節同樣，試圖觀察臺灣使用崑腔之劇種北管與樂種十三音（腔）樂譜《典型俱在》中〈卸甲〉劇目裡頭保留的曲牌聯套使用與變化。

於此先說明，本論文使用之梨春園兩〈卸甲〉版本之來由。最初筆者所用之抄本文獻，取自於李躍忠《演劇、儀式與信仰：中國傳統例戲劇本輯校》一書中所收錄之抄本內容，而經由查證過程，於劇本末處所下註腳標示發現，其內容來自自王振義《台灣的北管》一書中所收錄之抄本，而又於《台灣的北管》一書「自序」中提及，該〈卸甲〉版本為梨春園館長葉阿木先生所提供之「總綱」。後委託現任梨春園子弟陳瑾毓先生比對內容後查證，為「梨春園館藏抄本編號 53」，故以下論述時稱此版為「編號 53〈卸甲〉」；而楊茂基先生所傳〈卸甲〉本，則同樣由梨春園子弟陳瑾毓先生所提供文字電子檔，故以下論述時稱此版為「楊茂基抄本〈卸甲〉」。而梨春園出版品《重要傳統藝術北管音樂：梨花院落子弟絃歌—彰化梨春園歷史錄音（2）》中的〈卸甲〉抄本，⁵² 為「梨春園館藏抄本編號 23〈卸甲〉」其內容經由比對，內容與「梨春園館藏抄本編號 53」為相近。因此本文主要以「編號 53〈卸甲〉」與「楊茂基抄本〈卸甲〉」為主，另兼談「梨春園館藏抄本編號 23〈卸甲〉」。

（一）文辭比對後的異名同曲情形

從表格 3-1 觀察十三音（腔）《典型俱在》中〈卸甲〉所用曲牌分為十首，前兩首曲牌名為數字後加「支」字，其他則【三支一支香】、【四支牧羊關】、【五支烏夜啼】明顯後有標註曲牌名，最後五首而是數字後加「支」字數字後加「轉」字。從表格觀察並對應【一支】與【二支】為【仙呂調】【點將唇】與第三首的【前腔】；而【四支牧羊關】經曲詞比內容其實為【四塊玉】；【六支六轉】為【五支烏夜啼】其中一部分，【五支烏夜啼】僅為前一、二句；【八支八轉】，【九支九轉】，【十支十轉】為【尾聲】分三段各別獨立。而當一曲牌的分段成一至三個曲名的現象，從文本劇本中可觀察到，多是由賓白穿插後將一首曲牌區隔開後為一曲單位，而抄譜者與傳授者不知其斷續的唱詞為完整一曲牌，而將曲牌每段各獨立一曲名。總觀其曲牌聯套同樣類似於崑曲的使用，而同樣刪去【梁州第七】與【哭皇天】兩首曲牌。

「編號 53〈卸甲〉」與「楊茂基抄本〈卸甲〉」、「梨春園館藏抄本編號 23〈卸甲〉」所用曲牌聯套，其中曲牌音樂已不見傳奇與崑曲劇本中聯套使用的豐富性。從表格觀察傳奇與其他崑曲曲譜顯示，「編號 53〈卸甲〉」文本僅顯示【文點江】、【點絳脣】、【鳳棲梧】三首曲牌（見表格 3-1）。將「編號 53〈卸甲〉」【文點江】與其他相較後（見表格 4-1），

52 台灣民族音樂學會、范楊坤：《重要傳統藝術北管音樂：梨花院落子弟絃歌—彰化梨春園歷史錄音（2）》，台中：文化部文化資產局，2012 年，頁 18 至 25。

可以看到第一句同為「醉裡乾坤」而後二、三、四、五句雖曲詞不同，但字數與句數，與其他崑曲譜之句數格律是相同的。而「編號 53〈卸甲〉」第二首【點絳脣】經對照後，已超過原【點絳脣】之格律的五句（北曲新譜為四句）。但由經比對，此第二首【點絳脣】與其他版本【南呂】【一枝花】賓白與曲詞，卻有著曲詞相同處（見表格 3-4），兩者差別為「編號 53〈卸甲〉」唱詞斷句不同於傳奇，另當中「汗馬」一詞轉為念白。其他與傳奇《十醋記·陸見》【南呂】【一枝花】是符合的。而後首句「他他他揚兵犯帝京」未標示曲名但實為【四塊玉】唱詞，以及首句「臣怎敢驚動了聖明天子」未標示曲名則實為【烏夜啼】之唱詞內容，而此【烏夜啼】唱段則被分為兩段中間穿插念白。最後【尾】曲牌首句「卸戰甲是臣望破惱」未標示曲名，而其中唱詞「卸戰甲是臣望破惱」移動調整為首句。⁵³自此「編號 53〈卸甲〉」與「梨春園館藏抄本編號 23〈卸甲〉」是相近的。

以上，從「編號 53〈卸甲〉」可以考證到，其第一支曲牌【文點江】內容實為仙呂【點絳脣】；第二支曲牌【點絳脣】內容實為南呂【一枝花】。而文本中尚有未標示之牌調，查證後為【四塊玉】、【烏夜啼】、【尾】，則【烏夜啼】、【尾】唱詞被分段後並四散於各念白之間。

而梨春園「楊茂基抄本〈卸甲〉」版本中，曲牌名使用較為特殊，前一、二曲名為【崑頭】，與表格對應實為第一首【仙呂調】【點將脣】與第三首的【前腔】，第二曲為【散排】而後曲牌皆無曲名顯示，但經由比對結果，後三首為：【四塊玉】、【烏夜啼】、【尾聲】，大抵與其他崑曲文本曲牌聯套使用相同。

綜觀「楊茂基抄本〈卸甲〉」與「編號 53〈卸甲〉」、「梨春園館藏抄本編號 23〈卸甲〉」，梨春園三版本〈卸甲〉牌調聯套，三者原為【四塊玉】、【烏夜啼】、【尾聲】之曲牌皆無標示曲牌名，而「梨春園館藏抄本編號 23〈卸甲〉」與「編號 53〈卸甲〉」唱詞內容雖近乎相同，但不同之處為「梨春園館藏抄本編號 23〈卸甲〉」並未抄錄【鳳棲梧】此牌調曲詞於其中應用。

（二）崑腔扮仙戲曲牌刪減與實際舞台演出因應

相較之下各北管版本與傳奇比對，〈卸甲〉當中牌調唱腔明顯減少，於實際文本中顯示，些許唱段多改為噴吶吹場樂替代或刪減之情形。許常惠《臺灣音樂史初稿》曾指出，臺灣崑腔扮仙戲因其中崑腔唱工較艱深，平常少演唱，一般觀眾又不習慣，因此有些有的扮仙戲會改為鼓吹（噴吶）樂代替，有動作賓白而無唱腔的形式，⁵⁴可做為此現象的理解。又從十三音（腔）《典型俱在》與「楊茂基抄本〈卸甲〉」手抄本中，曲牌名出現如「崑頭」或「一支」、「二支」特殊曲牌名替代的情形，可推測老藝人在學習或抄錄中過程，師傅或長輩其實早已不知其曲牌名或內容為何，故用「一支」、「二支」以此類推的曲名傳承下來，而「崑頭」一詞的使用，可猜測文本的傳承中，傳承者已知該劇目或該曲牌為崑曲或崑腔而來，故

53 見表格 4-4。

54 許常惠，《臺灣音樂史初稿》，台北：全音樂譜出版社，2000 年，頁 184。

有「崑」一字的出現與流傳。如此，現象的產生反映出早期戲曲藝人及戲班「口傳心授」的戲曲教學與演員教育傳承的生態與方法。

上述北管崑腔文本中牌調之刪減及變化現象。此節則針對實際戲曲演出時「曲牌刪減」反應現象，筆者於戲曲伴奏演出觀察多年，頗有心得體悟。亂彈戲扮仙中崑腔的「曲牌刪減」多反應於實際舞台上，演出中由文武場音樂與鑼鼓演奏替代，以各音樂結構相互的調適與表演，呈現取代牌調「曲牌刪減」之應用上。

臺灣傳統戲曲演出，常見傳統戲曲表演場所形式，為廣場或廟前搭建的舞台，又稱野台或外台。此種演出形式則常與廟會有著密不可分的關係。廟會演劇兼具「儀式」和「娛樂」的雙重意義。首要意義是「酬神」，因此正戲開演之前，照例須先演「扮仙戲」，「扮仙」後才進入正戲。正戲又分下午的「日戲」和晚上演出的「夜戲」。⁵⁵《扮仙與作戲》提到：

一般來說，扮仙的形式可有「公仙」與「私仙」兩種。「公仙」是由幾個信眾聯合所請，最常見的是由廟方出面主持，為所有信眾祈福。或某類行業共同請戲扮仙謝神還願等方式。也有以地方為範圍，共同出錢請戲扮仙謝神還願。扮完公仙之後，往往又有私人因還願或祈福，再請演員扮仙一台。……通常，這個階段的扮仙儀式較為簡單，戲金也比扮公仙時要少很多。⁵⁶

從上引文與「扮完公仙之後，往往又有私人因還願或祈福，再請演員扮仙一台。……通常，這個階段的扮仙儀式較為簡單」一句來看，扮仙戲的過程與目的，可視為宗教活動來理解。而對於「公仙」與「私仙」之特殊戲曲表演場合，其所增加的演出的時效，外台戲曲演員與樂師，皆有一套戲曲表演的因應措施。於臺灣中南部鄉下地區，大多數信徒與觀眾對於扮仙，長久以來十分重視，民眾於戲台下期待著舞台上，演員所扮演之神明唱唸到自己的名字，進而得到祝福的心理安慰。此時正常「公仙」儀式結束後的「私仙」，就是民眾的寄託與機會。一般正常「公仙」時戲曲文武場與演員，會依照傳統的演出程序，把全套身段、念詞、曲牌完整呈現演奏完畢，而後才進行「私仙」的環節。而「私仙」有所謂的走「半套」此演出劇情幅度之應用措施，「半套」通常指民眾「私仙」需求與次數過多時，已縮減與影響正戲演出時間，則採取的扮仙戲劇幅「壓縮」手法。其演出大致手法有：

- 一、整體演出速度加快——唸台詞、做身段、文武場音樂整體速度，比正常演出時稍快。
- 二、曲牌旋律演奏減半——唸台詞、身段動作速度稍快，而文武場音樂演奏曲牌時，不全曲演奏，而是於曲牌擷取一半旋律之處，以一長音樂句作為曲牌收束。
- 三、曲牌刪減不演奏——文武場以吹場樂或鑼鼓替代，演員唸台詞、身段動作速度稍快。此手法僅著重於台上扮仙演員，快速唸頌「私仙」捐款贊助人名，則文武場音樂演奏，刪減全曲牌不用，全以吹腔樂或鑼鼓靈活快速伴奏。

55 林鶴宜，《臺灣戲劇史》，台北：國立臺灣大學出版中心，2015年，頁274。

56 王嵩山，《扮仙與作戲》，台北：稻鄉出版社，1988年，頁148。

以上，為筆者長期於台灣戲曲舞台實踐演出中，文武場樂師對於亂彈扮仙戲「曲牌刪減」的伴奏經驗歸結。而由於臺灣各劇種之扮仙戲，多演出「神仙劇」三仙為主，則人間劇〈卸甲〉已不復見在舞台上搬演，遺憾無法參與其中演出過程，觀察劇目與音樂的因應變化。其次，為扮仙戲多次連續的「私仙」演出程序，大多以三仙「神仙劇」內容反覆演出為主，並無人間劇一同接連使用。因此，本節所論述「曲牌刪減」現象，僅反映於實際戲曲舞台演出中，演員與樂師對於「神仙劇」用於「私仙」的彈性使用與調整之應變手法。

以上「曲牌刪減」的現象，筆者以實際舞台演出，對於劇目演出內容改變，前後場人員應變與使用作為現象解讀。然而，實際的舞台演出，終究是無法解釋或證實，是否影響或構成手抄文本中「曲牌刪減」紀錄與書寫內容。然而本章節現象之論述，僅提供相關研究者，對於「曲牌刪減」之現象解讀，另有不同視角的啟發與聯想。

（三）十三音（腔）《典型俱在》【七支七轉】與梨春園【鳳棲梧】曲牌源由

《彈戲研究》中所整理之〈卸甲〉曲牌聯套與使用表格中⁵⁷，對於十三音（腔）《典型俱在》曲牌於文章中對於首句：「都只為」【七支七轉】此曲並未詳細說明來源；另外於李師殿魁所發表之文章《抄本的保存整理解讀—以北管石印抄本《典型俱在》為例》⁵⁸中〈卸甲〉章節時也無說明此【七支七轉】的來由為何？也與筆者所收集梨春園「編號 53〈卸甲〉」中首句同為：「都只為」的【鳳棲梧】曲牌一起觀察，三篇關於〈卸甲〉之文章，皆無詳細說明此處【七支七轉】與【鳳棲梧】的曲牌來源與變化情形、曲牌來源與使用為何？最後經由筆者翻閱其他相關〈卸甲〉劇本文獻的過程中，無意間發現了此【七支七轉】與【鳳棲梧】曲牌的由來與使用。

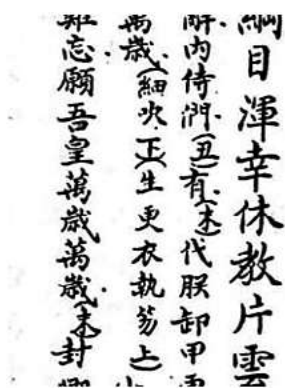
於崑曲曲本《集成》以及《古本戲曲叢刊》《十齣記》中，聯套【烏夜啼】曲牌最後一句：「一青妨仁」後標註了：「細吹下」與「吹打更卸介」：

57 劉美枝，《臺灣亂彈戲之腔調研究》，臺北市：國家出版社，2012年，頁135至137。

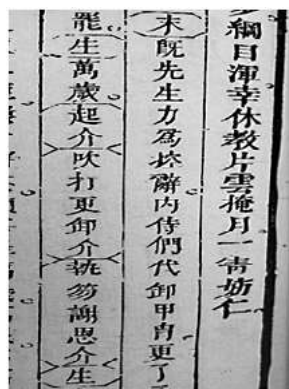
58 李殿魁，《抄本的保存整理解讀—以北管石印抄本《典型俱在》為例》，收錄於《南北管傳承與展望音樂藝術研討會論文集》，宜蘭：民93年12月，頁154至167。

59 王季烈、劉富樑（編），《集成曲譜》振集，臺北市：進學書局，1969年，頁1277。

60 古本戲曲叢刊編輯委員會，《古本戲曲叢刊》第五集十一函《十齣記》下本，北京：北京圖書館，2016年6月，頁42。

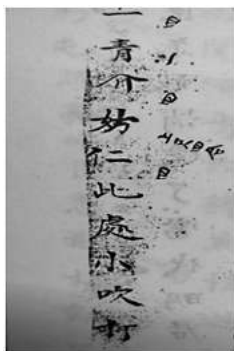


圖五：《集成曲譜》⁵⁹

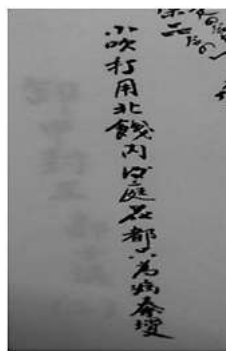


圖六：《古本戲曲叢刊》《十齣記》⁶⁰

《集成》以及《古本戲曲叢刊》《十齣記》中的文本記錄，表示為舞台表演上的音樂演奏指示，意思可能為【烏夜啼】曲牌演唱結束後，用吹管樂器奏音樂給予演員下場後，生行演員換衣手執笏板再上場之意。另於《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（五）【烏夜啼】曲牌最後一句曲詞：「一青介坊仁」後標註：「此處小吹打」；《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（一）全文本最後標註：「小吹打用《北錢》內【後庭花】都只為病秦瓊」：



圖七：《俗文學叢刊》《卸甲封王郭子儀》（五）⁶¹



圖八：《俗文學叢刊》《卸甲封王郭子儀》（一）⁶²

由此線索可知【烏夜啼】曲牌演唱後，用吹管樂器所奏之音樂曲牌，指定用《北錢》此戲中首句為「都只為病秦瓊」的【後庭花】曲牌之工尺旋律做為樂器吹奏演奏。

隨後筆者查閱相關《北錢》之劇目內容，並做表格 5，有《綴白裘》《安天會·北錢》、

61 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組，《俗文學叢刊》072 冊，台北：新文豐，2001 年，頁 382。

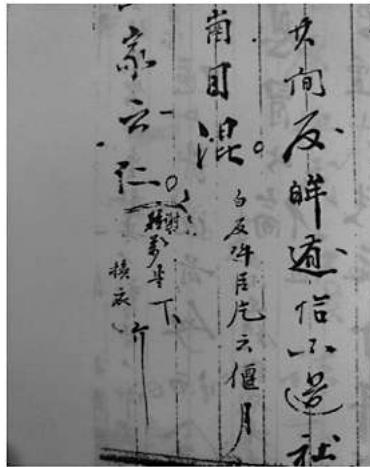
62 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組，《俗文學叢刊》072 冊，台北：新文豐，2001 年，頁 353。

《昇平寶筏》《西遊記·餞送郊關開覺路》、《雙紅堂》《北餞》曲詞內容與《典型俱在》【七支七轉】、梨春園「編號 53〈卸甲〉」【鳳棲梧】曲牌內容是大致相同的。【七支七轉】與【鳳棲梧】兩個曲名來由實屬《北餞》【後庭花】內容，而曲文〈卸甲〉故事內容可說是毫無關係可言，所以可以很清楚理解《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（一）與《卸甲封王郭子儀》（五）是將其當作音樂曲牌，可能用於舞台上人物換場或過場音樂。而更明確的曲牌音樂與身段搭配，可見於《鄭振鐸》本〈陸見〉一折中【烏夜啼】曲牌後的標示「起介吹打樂卸介執笏謝恩介」：



圖九：《鄭振鐸藏古吳連勺廬抄本戲曲百種》⁶³

《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（二）【烏夜啼】曲牌後也同樣有類似的標示「謝萬歲下換衣介」：



圖十：《俗文學叢刊》第 72 冊《卸甲封王郭子儀》（二）⁶⁴

「介」在戲曲表演文本的紀錄，為動作的文字提示紀錄，可告訴該演員或文武場樂師，此時於舞台上關鍵且必要的表演動作或樂器演奏、鑼鼓下鑼鼓點的時機。《鄭振鐸》本的紀錄「起介吹打樂卸介執笏謝恩介」提示解讀為：一、提醒樂師此時，起奏吹打曲牌音樂作為伴奏；二、提醒扮演郭子儀的演員需拿起笏板對皇帝做謝恩動作。

以上從各文本〈陸見〉或〈卸甲〉內容所提供之線索並交互比對，可窺看並整理出崑曲〈陸見〉或〈卸甲〉劇目【烏夜啼】曲牌後，整體的吹打曲牌與演員身段完整配合的情形。然《典型俱在》【七支七轉】與梨春園「編號 53〈卸甲〉」【鳳棲梧】是否也為音樂演奏曲牌，用於舞台上作為演員身段表演音樂伴奏就不得而知了。而《典型俱在》與梨春園這樣的文字紀錄，或許可能是藉由歌唱曲詞來方便背誦音樂旋律，故將文字記錄於上，方便日後演出所用與背誦的可能。但可確定的《典型俱在》【七支七轉】與梨春園【鳳棲梧】的曲牌使用，是承襲並參照了崑曲的演出方式而來的。

四、結語

傳奇《十醋記》〈陸見〉在流傳演變下，成為崑曲了《滿床笏》〈卸甲〉。

而在清代的民間與宮廷皆有此劇盛行演出的情形。而在現今臺灣崑腔的扮仙戲當中還可

63 殷夢霞（編），《鄭振鐸藏古吳連勺廬抄本戲曲百種》，北京：北京圖書館，2009年，頁176。

64 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組，《俗文學叢刊》072冊，台北：新文豐，2001年，頁361。

見到其劇目的活躍演出，而劇目故事的用意與典故已被宗教神級化，且儀式祝賀與珍貴層級高度提升。

在曲牌的使用上〈卸甲〉一折使用【仙呂宮】與【南呂宮】兩個宮調的曲牌，當中【仙呂宮】曲牌【點絳脣】的三支連用，可以知道此【點絳脣】曲牌於元曲之後，至明清傳奇與崑曲，發展為獨用特殊性曲牌。而【南呂宮】曲牌聯套可以看到於元曲之後，至明清傳奇與崑曲，【南呂宮】曲牌聯套逐漸發展為規格化與穩定性高的曲牌聯套。

而臺灣崑腔〈卸甲〉曲牌的刪減之因，在過去一些學者、老藝人的認知與訪談，歸結為因崑腔的演唱難度，使的舞台演唱使用減少，轉為吹腔所替代。則筆者在多年舞台演出經驗中推測，或許受實際扮仙戲「私仙」演出的需求影響壓縮了演出時間，則刻意的將曲牌做刪減或減半，而影響文本記錄的呈現。

再經由各崑曲文本、臺灣北管與十三音（腔）《典型俱在》〈卸甲〉後曲牌曲詞比對發現，《俗文學》《卸甲封王郭子儀》（五）【八轉貨郎】與《大全》〈封王〉【九轉貨郎】、《富連城》《卸甲封王》【九轉貨郎兒】曲詞內容相同，可看出〈卸甲〉一劇演出的第二種流變演出版本之文本記錄。而臺灣十三音（腔）《典型俱在》〈卸甲〉【七支七轉】與北管梨春園〈卸甲〉【鳳棲梧】來由，經過《俗文學》、《集成》中的線索可得知【七支七轉】與【鳳棲梧】兩曲內容與由來，屬〈北饒〉【後庭花】曲詞內容，其用為音樂曲牌。而在《鄭振鐸》所收文本中，已清楚寫到此處所用之音樂曲牌為身段表演伴奏。從此可見臺灣本土的兩個樂、劇種的〈卸甲〉內容，皆承襲了崑曲古老的舞台演出內容。

而因篇幅限制，遺憾無法有更多空間，將各版本所紀錄之工尺譜旋律逐一翻譯後比對分析。期待往後曲譜翻譯完成，可窺視更多臺灣北管與崑曲中，音樂旋律上的傳承關係，以及音樂內化與轉變的脈絡過程發現。

參考書目

專書：

- 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組。《俗文學叢刊》。台北：新文豐，2001。
- 王守泰（主編）。《崑曲曲牌及套數範例集》。上海：學林出版社，1997。
- 王季烈、劉富樑（編）。《集成曲譜》振集。臺北市：進學書局，1969。
- 王秋桂（編）。《綴白裘》八集，收錄於《善本戲曲叢刊》。台北：台灣學生書局，1987。
- 王振義。《台灣的北管》。臺灣：百科文化，1982。
- 王嵩山。《扮仙與作戲》。台北：稻鄉出版社，1988。
- 古本戲曲叢刊編輯委員會。《古本戲曲叢刊》第九集，上海：中華書局，1964。
- 古本戲曲叢刊編輯委員會。《古本戲曲叢刊》第五集，北京：北京圖書館，2016。
- 本社編輯委員會編《清宮大戲—昇平寶筏》二。台北：天一出版社，1986。
- 白慈飄、林聰仁。《北管春秋—藝師王金鳳訪談錄》。台中：台中市立文化中心，1999。
- 江蘇省蘇州崑曲院。《中國崑曲精選劇目曲譜大成》。上海：上海音樂出版社，2004。
- 吳新雷。《二十世紀前期崑曲研究》。遼寧：春風文藝，2005。
- 李漁。《李漁全集》第六卷〈笠翁閱定傳奇八種〉（上）。浙江：古籍出版社，2010。
- 李躍忠（著）。《演劇、儀式與信仰：中國傳統例戲劇本輯校》。臺灣：華藝學術，2014。
- 杜佑（著）。《北宋版通典》卷二《職官二十二》。上海：上海人民，2007。

- 周頤白。《中國戲劇史長編》。上海：上海書店出版社，2007。
- 怡安主人。《繪圖精選崑曲大全》第初集。上海：世界書局，1925。
- 林鶴宜。《臺灣戲劇史》。台北：國立臺灣大學出版中心，2015。
- 殷夢霞（編）。《鄭振鐸藏古吳連勺廬抄本戲曲百種》。北京：北京圖書館，2009。
- 張文瑞。《舊京伶界漫談》。北京：中華書局，2018。
- 許常惠。《臺灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜出版社，2000。
- 郭強（編）。《不登大雅文庫珍本戲曲叢刊》14 冊。北京：北京大學圖書館，2003。
- 陸萼庭。《清代戲曲與崑曲》。台北：國家出版社，2005。
- 曾白融（編）。《京劇劇目辭典》。北京：中國戲劇出版社，1989。
- 楊家駱（主編）。《新校本明史並附編六種三》。台北：鼎文書局，1993。
- 劉美枝。《臺灣亂彈戲之腔調研究》。臺北市：國家出版社，2012。
- 鄭騫。《北曲套式彙錄詳解》。台北：藝文，2005。
- 韓邦慶。《海上花列傳》。北京：華夏出版社，2016。
- 擴編工作委員會。《中國劇目辭典》。河北：河北教育出版社，1997。
- 羅麗容。《南戲、崑曲與臺灣戲曲》。台北：新文豐出版公司，2012。

期刊論文：

- 李殿魁。《抄本的保存整理解讀—以北管石印抄本《典型俱在》為例》，收錄於《南北管傳承與展望音樂藝術研討會論文集》。宜蘭：民 93 年 12 月。
- 陳揚揚。《【點絳脣】曲牌考論》，收錄於《哈爾濱學院學報》，第十一期 36 卷，2015。
- 李玫。〈「享福人福深還壽福」—「神前拈戲」與賈母〉。《紅樓夢學刊》。北京：中華藝術研究院，第二輯，2018。

表格 1：各文本中曲詞、賓白、工尺記錄情況

	有工尺	無工尺	有賓白	無賓白
《俗文學叢刊》《卸甲封王》一	●			●
《俗文學叢刊》《卸甲封王》二		●	●	
《俗文學叢刊》《卸甲封王》三	●		●	
《俗文學叢刊》《卸甲封王》四		●	●	
《俗文學叢刊》《卸甲封王》五	●		●	
《俗文學叢刊》《卸甲封王》六		●		●
《雙紅堂》（第六集）〈卸甲〉	●			●
《典型俱在》《卸甲封王》	●		●	
梨春園楊茂基手抄〈卸甲〉	●		●	
《集成曲譜》〈卸甲〉	●		●	
《崑曲大全》〈卸甲〉《封王》	●		●	
李躍忠（收）梨春園〈卸甲〉 ⁶⁵		●	●	
《綴白裘》《滿床笏》〈卸甲〉		●		●
《不登大雅》《滿床笏》〈卸甲〉		●		●

表格 2：現存崑曲《滿床笏》文本與曲本中折子與傳奇劇本比對、收錄狀況

《古本》 《十醋記》	《集成》 《滿床笏》	《六也》 《滿床笏》	《綴白裘》 ⁶⁶ 《滿床笏》	《不登》 ⁶⁷ 《滿床笏》	《大全》 《滿床笏》	《俗文學》	《鄭振鐸》 《十醋記》 一名 《滿床笏》
《開場》							《開場》
《野遭》				《郊獵》	《郊射》	《野遭· 郭子儀》	
《野遭》	《野遭》						
《醋表》	《龔壽》				《龔壽》		《醋表》
				◎《起兵》			
《洗兒》							《洗兒》
《醉薦》	《醉薦》			《醉薦》			《醉薦》
《武捷》							《武捷》

65 李躍忠（著），《演劇、儀式與信仰：中國傳統例戲劇本輯校》，臺灣：華藝學術，2014年。頁439至440。

66 乾隆年間。

67 嘉慶十一年。

《古本》 《十醋記》	《集成》 《滿床笏》	《六也》 《滿床笏》	《綴白裘》 ⁶⁶ 《滿床笏》	《不登》 ⁶⁷ 《滿床笏》	《大全》 《滿床笏》	《俗文學》	《鄭振鐸》 《十醋記》 一名 《滿床笏》
《醉罵》							《醉罵》
《醋義》	《納妾》	《納妾》					《醋義》
《醋成》	《跪門》	《跪門》				《跪門》	《醋成》
《奸冷》							《奸冷》
《途嘯》							《途嘯》
《宮別》							《宮別》
《投雨》							《投雨》
《醋感》	《求子》						《醋感》
《參謁》	《參謁》						《參謁》
◎《起兵》							《起兵》
《醋授》	《後納》	《後納》					《醋授》
《賜子》							《賜子》
《醋功》							《醋功》
《聞警》	《醋報》						《聞警》
《密結》							《密結》
《從駕》							《從駕》
《勤王》	《祭旗》			《祭纛》			《勤王》
《靖難》							《靖難》
《醋錦》							《醋錦》
《宮召》							《宮召》
〈陸見〉	〈卸甲〉		〈卸甲〉	〈卸甲〉	前〈卸甲〉		
後《封王》	《卸甲封王》一 《卸甲封王》二 《卸甲封王》三 《卸甲封王》四 《卸甲封王》五 《卸甲封王》六	〈陸見〉					
《窮遇》							《窮遇》
《賜婚》	《賜婚》						《賜婚》
《伏馱》							《伏馱》
《醋阻》							《醋阻》
《誠感》							《誠感》
《醋致》							《醋致》
《醋概》							《醋概》
《三喜》							《三喜》
《笏圓》	《笏圓》	《笏圓》	《笏圓》	《笏圓》		《笏圓》一 《笏圓》二 《笏圓》三	《笏圓》

【前腔】	【前腔】						【前腔】	
南呂 【一枝花】	【一枝花】	【一枝花】	【一枝花】	【一枝花】	【一枝花】	【一枝花】	【一枝花】	【一枝花】
【梁州第七】								
【牧羊關】								
【四塊玉】	【四塊玉】	【四塊玉】	【四塊玉】	【四塊玉】	【四塊玉】	【四塊玉】	【四塊玉】	【四塊玉】
【哭皇天】								
【烏夜啼】	【烏夜啼】	【□□□】 (烏夜啼)	【烏夜啼】	【烏夜啼】	【烏夜啼】	【烏夜啼】	【烏夜啼】	【烏夜啼】
					【九轉貨郎】		【八轉貨郎】	
【尾】	【煞尾】	【煞尾】	【尾】	【尾】	【煞尾】	【尾】	【煞尾】	【尾】

表格 4-1：現存崑曲〈卸甲〉折子文本與曲本中曲牌曲詞內容比對
(曲詞過長分兩頁) 1

傳奇 《十醋記》 〈陸見〉	集成曲譜 《滿床笏》 〈卸甲〉	綴白裘 《滿床笏》 〈卸甲〉	不登大雅 《滿床笏》 〈卸甲〉	雙紅堂 六集 〈卸甲〉
<p>【烏夜啼】 臣怎敢妄動了 聖神天子， 臣怎敢消受得 當代明君！</p> <p>雖然宰輔的全君信， 難教學士把聲名損。 這不是榮耀孤臣，</p> <p>反累孤臣？ 實教臣措躬無地可容身。</p> <p>免不得書生執筆閑參論， 那其間翻矛盾， 卻不道蛇足多， 綱目渾，</p> <p>幸休教片雲掩月， 一青妨仁。</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢妄動了 聖明聖明天子 臣怎敢消受得 當代明君</p> <p>雖然宰輔的全君信 難教學士把聲名損 這不是榮耀孤臣</p> <p>反累微臣 實教臣措躬無地可容身 措躬無地可容身</p> <p>免不得書生執筆閑參論 那其間翻矛盾 卻不道蛇足多 綱目渾</p> <p>幸休教片雲掩月 一青妨仁</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢妄動了 聖明聖人天子 臣怎敢消受得 當代明君</p> <p>雖然宰輔的全君信 難叫學士把聲名損 這不是榮耀孤臣</p> <p>反累孤臣 是和比榛條件費荊榛</p> <p>免不得書生執筆閑參論 那其間翻矛盾 卻不道蛇足多 綱目混</p> <p>反被那片雲掩月 一案防仁</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢妄動了 聖神聖神天子。 怎敢消受了 當代明君。</p> <p>雖然宰輔的全君信。 難叫學士把聲名損。 這不是榮耀孤臣。</p> <p>實教臣措□無地可容身。 措□無地可容身。</p> <p>免不得書生執筆閑□論。 那其間翻矛盾。 卻不道蛇足多。 綱目渾。</p> <p>【添一揮】 幸休教片雲掩月。 一青妨仁。</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢妄動了 聖明聖明天子 臣怎敢消受得 當代明君</p> <p>雖然在胡地穿金勝 難叫學士把庶民宿 這不是榮耀歸城</p> <p>反累為臣 是何非粧粧件件非金粧 粧粧件件非金粧</p> <p>免不得書生借毫獻爭論 那其間分明訴 卻不到蛇足</p> <p>反開臥虎威 一侶假方仁</p>

(曲詞過長分兩頁) 2

崑曲大全 初級 〈卸甲〉	典型俱在 《卸甲封王》	梨春園 53號 〈卸甲〉	梨春園 楊茂基手抄 〈卸甲〉
<p>【烏夜啼】 臣怎敢忘動了 聖明聖明天子 臣怎敢消受了 當代明君</p>	<p>【五枝烏夜啼】 臣怎敢忘動了 聖明聖明天子 臣怎敢稍變了 當代明君</p>	<p>(有詞無牌名) 臣怎敢驚動了 聖明天子 臣怎敢消受得 當大明君</p>	<p>(有詞無牌名) 臣怎敢驚動了 聖明聖明天子 臣怎敢消受了 當朝明君</p>
<p>雖然宰輔的全君信 難教學士把聲名損 這的是榮耀孤臣</p> <p>反累微臣 是何非椿椿件件費荊榛</p> <p>免不得書生執筆閑恭論 那其間番矛盾 卻不道蛇足多</p> <p>綱目混</p> <p>一生價妨仁</p>	<p>【六枝六轉】 雖然宰輔的全君信 能教學士把聲名損 這不是榮耀孤臣</p> <p>反累微臣 是何罪蠢蠢件件費荊秦 宗宗件件非 輕噫□□忘 秦□秦秦安安秦安安</p> <p>免不得書生執筆閑參論 那其間反矛盾 卻不道蛇足多</p> <p>奠比論 反叫臣片雲掩月 一稱價鴻仁</p>	<p>雖然在胡地穿金騰 難叫學士把黎民宿 這不是榮耀歸臣</p> <p>反累為臣 是何非 椿椿件件非非 臣椿椿件件非非非金粧</p> <p>免不得書生借筆獻爭論 那其間分明詳</p>	<p>雖然在胡地穿金勝 難叫學士把庶民宿 這不是榮耀歸城</p> <p>反累為臣 是何非粧粧件件非金臣</p> <p>粧粧件件非金粧</p> <p>免不得書生借毫獻爭論 那其間分明訴 卻不到蛇足</p> <p>反開臥虎威 一侶假方仁</p>

《俗文學叢刊》 《卸甲封王》一	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》二	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》三	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》四	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》五	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》六
<p>【烏夜啼】 臣怎敢妄動了 聖人(明)聖人天子 臣怎敢消受的 當代明君</p> <p>雖然宰輔的全君信 難叫學士把參名損 這不是榮耀孤臣</p> <p>反累孤臣 是和非椿椿件件費荊 椿椿件件費荊榛</p> <p>免不得書執筆閑評 論 那其間反矛盾 卻不道蛇足多</p> <p>綱目混</p> <p>一任價妨仁</p>	<p>【□□□】(烏夜 啼) 臣怎敢崗動了 聖明聖□天子 臣怎敢當(消)受 的 當代明君</p> <p>雖然宰□的全君心 難教學士□把聲名 損 這不□榮耀孤臣</p> <p>反累□臣 宴和□粧粧件件徽 荊榛 粧粧件件徽荊榛</p> <p>免不□書生執筆閑 修論 那□間反眸遁 □□小芳 社稷謀 崗目混</p> <p>一點家云仁</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢妄動了 聖明聖□天子 臣怎敢消受了 當代明君</p> <p>雖然宰輔的全君信 難叫學士把聲名損 這不是榮耀孤臣</p> <p>反累孤臣 是和非庄庄件件費 荊榛 □□□□</p> <p>免不得書生執筆閑 參論 那其間番矛盾 卻不道蛇足多</p> <p>綱目混</p> <p>一當妨仁</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢 聖明■■■天子 臣怎敢消受■ 當代明君 且慢</p> <p>雖然宰輔的全君信 難叫學士把聲名損 這不是榮耀孤臣</p> <p>反累主恩 事和非庄庄件件費 荊榛 ■■■</p> <p>免不的書生執筆閑 參(評)論 那其間反矛盾 卻不道社稷多</p> <p>剛目渾 反叫臣片云掩月 一縷■■忠仁</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢枉動了 聖明聖明天子 臣怎敢消受了 當代明君</p> <p>強然宰輔的全君信 難教學士把聲名損 這不是榮耀辜臣</p> <p>反累微臣 是和非椿椿件件費 荊榛 免椿椿件件費荊榛</p> <p>免不得書生執筆閑 參論 那其間番矛盾 卻不道蛇足多</p> <p>缸目渾 一青介妨仁</p>	<p>【烏夜啼】 臣怎敢忘動了 聖明■■■天子 臣怎敢消受■ 當代明君 且慢</p> <p>雖然宰輔的全君信 難教學士把聲名損 這不是榮耀孤臣</p> <p>反累微臣 事和非庄庄件件費 荊榛 ■■■</p> <p>免不的書生執筆閑 評論 那其間反矛盾 卻不道社稷多眸</p> <p>剛目渾 反叫臣片云掩月 一縷價忠仁</p>

表格 4-2

傳奇 《十醋記》 〈陸見〉	集成曲譜 《滿床笏》 〈卸甲〉	綴白裘 《滿床笏》 〈卸甲〉	不登大雅 《滿床笏》 〈卸甲〉	雙紅堂 六集 〈卸甲〉	崑曲大全 初級 〈卸甲〉	典型俱在 《卸甲封王》	梨春園 53 號 〈卸甲〉	梨春園 楊茂基手抄 〈卸甲〉
無	無	無	無	無	無	<p>【七枝七轉】 都只為病秦瓊 他很利害 皆因是尉遲恭 我這年老邁 我想那一日相 約定 那一日相約定 這都是都御妃 使來計策 俺可也怒深俺 胸懷 這都是唐家唐 家世界 那一日鼓不打 鑼不推 箭不發省因詐 勝敗 直多少年耳邊 廂人報來 御菓園安計排 御菓園安意外 計排</p> <p>堪恨那無知無 的個 那見一人倒在 倒在塵埃地</p>	<p>【鳳棲梧】 到只為病秦瓊 他很利害呵， 該思是尉遲恭 我這年老還， 我想那一日相 約定， 都這禦妃使來 策， 可亦怒滿俺胸 懷。 這都是唐家唐 家世界 那一日鼓不打、 鑼不推、 箭不發，亥因 昨勝敗 直多，耳邊廂， 人報來 禦菓園安巧計 排，</p> <p>堪歎那無知無 固， 那兒一人倒在 塵埃地</p>	無

《俗文學叢刊》 《卸甲封王》一	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》二	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》三	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》四	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》五	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》六
無	無	無	無	無	無

表格 4-3

(曲詞過長分兩頁) 1

傳奇 《十醋記》 〈陸見〉	集成曲譜 《滿床笏》 〈卸甲〉	綴白裘 《滿床笏》 〈卸甲〉	不登大雅 《滿床笏》 〈卸甲〉	雙紅堂 六集 〈卸甲〉	崑曲大全 初級 《封王》	典型俱在 《卸甲封 王》	梨春園 53號 〈卸甲〉	梨春園 楊茂基手抄 〈卸甲〉
無	無	無	無	無	<p>【八轉貨郎】</p> <p>羨只羨德全仁揚公 同 著膽渾身子龍不過 抵多少碑上獨模糊 抵多少援扶仇俘 抵多少夜哨敵樓模 抵多少旗賭東山墅 不教綬也無直聞風 也 連智勇奇舒威烈 神武 自古誰和恁從容中 度中度運 似神明說甚孫吳 更有那八面威風助 教人心也符令人心 也服 似這般百戰安邦勝 戍鼓</p>	無	無	無

(曲詞過長分兩頁) 2

《俗文學叢刊》 《卸甲封王》一	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》二	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》三	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》四	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》五	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》六	《富連成藏戲曲 文獻彙刊》
無	無	無	無	<p>【九轉貨郎】</p> <p>羨只羨德動人楊 公同 著膽渾身子龍不 數 底多少碑上獨模 糊 抵多少援■■■俘 抵多少夜哨敵謀 謨 抵多少基賭東山 墅 不教膚也波直聞 風 也服智勇奇殊偉 烈神威 自古誰如恁從容 中度中度運 似神明說甚孫吳 自有那八面威風 助 感靈人情也波令 人心也服 似這般百戰安人 勝碩儒</p>	無	<p>【九轉貨郎兒】</p> <p>羨只羨德動人羊 公同 著膽渾身子龍不 數 抵多少碑上獨模 糊 抵多少■■■符執符 抵多少夜嘯敵謀 抵多少棋賭東山 墅 不叫怨也麼哥只 聞風也麼哥 智勇■■■奇術偉烈 神謨 自古誰如您從容 中度中度運 似神明說甚孫吳 更有那八面威風 大 感人心也麼哥得 人心也麼哥 似這般百戰安邦 勝碩儒</p>

表格 4-4 (曲詞過長此段分兩頁) 1

傳奇 《十醋記》 〈陸見〉	集成曲譜 《滿床笏》 〈卸甲〉	綴白裘 《滿床笏》 〈卸甲〉	不登大雅 《滿床笏》 〈卸甲〉	雙紅堂 (第六集) 〈卸甲〉
【尾】 區區武弁多痴蠢， 今日恩榮熟比倫！ 不過劍林戟雨常親近， 又何能策展天人， 十年來專閫！ 再休將禮數謙恭， 還論什麼卑崇品！	【煞尾】 區區武弁多愚蠢 今日恩榮熟比倫 不過劍林戟雨常親近 又何能策展天人 十年來專閫 再休將里數謙恭 還論什麼卑崇品	【尾聲】 微臣武弁千人晒 今日恩榮熟比論 不過劍戟戈矛常親近 又何曾善武能文 十年來專閫 再休將禮數□□ 薦舉師生還論甚卑崇 品	無	【尾聲】 區區武弁千人晒 今日恩隆恩莫比倫 不過劍戟戈矛常親近 又何曾善武能文 十年來專閫 再休將禮數謙恭 還論甚卑崇品

(曲詞過長此段分兩頁) 2

崑曲大全 初級 《封王》	典型俱在 《卸甲封王》	梨春園 53 號 〈卸甲〉	梨春園 楊茂基手抄 〈卸甲〉
【煞尾】 區區武弁多愚蠢 今日恩榮熟比倫 不過劍林戟雨常親近 又何曾善武能文 十年來專閫 再休想禮數謙恭 還論什麼卑崇品	【八枝八轉】 微臣武弁千人晒 今日恩隆恩莫比倫（介） 不過劍戟戈矛常親近	（有詞無牌名） 汲汲無邊前應聲（2） 今日隆恩莫非論（2） 又何曾善武能文（3） 時運來重坤（3） 卸戰甲是臣望破悃（1） 左右相御賜前程（4） 還說什麼伯的相稱相稱（4）	（有詞無牌名） 區區武弁千人怒 今日龍恩莫比論 又何曾善武能文 十年來轉回京 再休將禮數恭敬 還說什麼伯爵相稱
	【九枝九轉】 又何曾善武能文 十年來專悃（介）		
	【十枝十轉】 再休將禮數謙恭 還論什麼卑岳相祿		

《俗文學叢刊》 《卸甲封王》一	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》二	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》三	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》四	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》五	《俗文學叢刊》 《卸甲封王》六
【煞尾】 微臣武弁千人晒 今日榮恩莫比論 不過是劍林戟雨常親近 又何曾善武能文 十年來專閫 再休將禮數□恭□ 還論什麼卑崇品	【煞尾】 區區武便前□□ 今日龍恩冒比倫 白：不過劍戟戈矛 □親近 又何曾擅武能文 十年來□閫 再休想李淑謙功 還論甚麼卑戎品	【尾】 巨巨武弁千人晒 今日隆恩無比論 不過劍林戟雨常親近 又何曾善武能文 十年來專悃 再休將禮數謙恭 還論什麼卑崇品	【尾】 區區武弁千人晒 今日隆恩莫比論 不過是劍戟戈矛常親近 又何曾善武能文 十年來專■ 白：… 再休將禮數謙恭 還論什麼卑崇品	【煞尾】 懼懼武弁千人晒 今日榮龍恩冒比倫 白：不過劍戟戈矛 親近 又何曾擅武能文 十年來■■困 白：… 再休想李淑謙功 還論甚麼俾戎品	【尾】 區區武弁千人晒 今日龍恩莫比論 不過是劍戟戈矛常親近 又何曾善武能文 十年來專悃 白：… 再休將禮數謙恭 還論什麼卑崇品

注《卸甲封王》一、三：不過是劍林戟雨常親近，無工尺又非賓白；《卸甲封王》二：白：不過劍戟戈矛□親近，為賓白

表格 5：典型俱在【七枝七轉】、梨春園【鳳樓梧】出處來源與內容比對

《綴白裘》 ⁶⁸ 《安天會》 《北錢》	《昇平寶筏》 ⁶⁹ 《西遊記》第六十齣 〈錢送郊關開覺路〉	《雙紅堂》 (第五集) 《北錢》 (蓋臣氏雅集)	《典型俱在》 《卸甲封王》	梨春園 53 號 〈卸甲〉
<p>【後庭花】 多只為病秦瓊 他狠利害 皆回是尉遲恭年老邁 我想那一日相約定 相約定 這多是杜如晦使的計策 可也滿胸懷 這多事唐家唐家的十字 那一日鼓不播鑼不篩 箭不發甲也怎生披 只聽得耳根里報將來 御菓園暗計排 (眾合)御菓園暗計排</p> <p>(淨)甚恨那無知無知的□耐 我見一人倒在倒在得這塵埃</p>	<p>【後庭花】 多只為病秦瓊 他狠利害 皆因是尉遲恭年老邁 我想那一日相約定 那一日相約定 這都是杜如晦使的計策 忿氣可也滿胸懷 這多事唐家唐家的十字 那一日鼓不播鑼不篩 箭不發甲也怎生披 則聽得耳根裏人報來 御科園將暗計排 御科園將暗計排</p> <p>【青歌兒】 堪恨那無知無知□耐 見一人倒在倒在塵埃</p>	<p>【後庭花】 多只為病秦瓊 他狠利害 皆因是尉遲恭年老邁 我想那一日相約定 那一日相約定 這都是杜如晦使的計策 忿氣可也滿胸懷 這多事唐家唐家的十字 那一日鼓不播鑼不篩 箭不發甲又怎生披 則聽得耳邊廂人報來 御菓園暗計排 御菓園暗計排</p> <p>堪恨那無知無的潑賴 見一人倒在倒在塵埃</p> <p>【青歌兒】…</p>	<p>【七枝七轉】 都只為病秦瓊 他狠利害 皆因是尉遲恭我這年老邁 我想那一日相約定 那一日相約定 這都是都御妃使來計策 俺可也怒深俺胸懷 這都是唐家唐家世界 那一日鼓不打鑼不推 箭不發省因詐勝敗 直多少年耳邊廂人報來 御菓園安計排 御菓園安意外計排</p> <p>堪恨那無知無的個 那見一人倒在倒在塵埃地</p>	<p>【鳳樓梧】 到只為病秦瓊 他狠利害呵， 該思是尉遲恭我這年老邁， 我想那一日相約定，</p> <p>都這禦妃使來策， 可亦怒滿俺胸懷。 這都是唐家唐家世界 那一日鼓不打、鑼不推、 箭不發，亥因昨勝敗 直多，耳邊廂，人報來 禦菓園安巧計排，</p> <p>堪歎那無知無固， 那兒一人倒在塵埃地</p>

68 王秋桂(編)，《綴白裘》八集，收錄於《善本戲曲叢刊》台北：台灣學生書局。1987年，頁3442。

69 本社編輯委員會編《清宮大戲—昇平寶筏》二，台北：天一出版社。1986年，頁乙下17至18。

「焦慮年代」的二種觀點：談伯恩斯坦第二號交響曲《焦慮年代》

賴逸擎

國立臺北藝術大學音樂學研究所研究生

摘要

本研究將探討伯恩斯坦 (Leonard Bernstein, 1918-1990) 第二號交響曲《焦慮年代》 (*The Age of Anxiety*, 1949, rev. 1965) 的創作特色。透過「文化」和「宗教」二種觀點，深入探索二戰後的美國社會如何影響伯恩斯坦的創作美學，並形塑《焦慮年代》的音樂意象。

第二號交響曲《焦慮年代》是對奧登詩作《焦慮年代：巴洛克牧歌》 (*The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, 1947) 的回應，該詩深刻描繪了戰後美國信仰的失落。樂曲第五樂章〈假面舞會〉中標誌性的咆勃樂 (Bebop) 風格，和第六樂章〈尾聲〉中「信仰」與「孤寂」動機的堆疊手法，體現了伯恩斯坦的美國音樂觀點和猶太認同，並與奧登原詩中的焦慮情緒和宗教自省相互輝映。

本研究將時間聚焦於奧登與伯恩斯坦《焦慮年代》的創作期間，即 1944 至 1949 年。透過「文化」與「宗教」二個面向，本研究將討論爵士樂如何構建美國社會群像，以及伯恩斯坦如何透過音樂回應戰後「信仰的危機」，藉此呈現《焦慮年代》的歷史意義。

關鍵詞：《焦慮年代》、伯恩斯坦、W. H. 奧登、爵士樂、猶太教

Two Perspectives on “Age of Anxiety” - Leonard Bernstein’s *Symphony No. 2: Age of Anxiety*

LAI, YI-CHING

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

Abstract

The aim of this study was to examine the significance of Leonard Bernstein’s second symphonic work, *The Age of Anxiety* (1949, rev. 1965), focused on the influence of postwar American society on Bernstein’s character in music and the images in *The Age of Anxiety* by investigating the perspectives of culture and religion.

The Age of Anxiety was Bernstein’s reaction to W. H. Auden’s poem *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue* (1947), which profoundly portrayed the loss of faith in postwar America. It incorporates the characteristic syncopated bebop style in the fifth movement of the piece, *The Masque*, and the building of motifs “faith” and “loneliness” in the sixth movement, *The Epilogue*, which not only embodied Bernstein’s views on American national music and his Jewish identity, but also reflected the mood of anxiousness and religious meditation in Auden’s poem.

This article further raises debates from the perspectives of culture and religion as to how jazz music constructs the portrait of American society, and how Bernstein responded with music to the postwar crisis of faith. This study established the historical meaning of *Symphony No.2: Age of Anxiety*.

Keywords: *Age of Anxiety*, Leonard Bernstein, W. H. Auden, Jazz Music, Judaism

前言

英裔美國詩人奧登 (W. H. Auden, 1907-1973) 於 1944 年 7 月開始創作長篇詩作《焦慮年代：巴洛克牧歌》 (*The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*)，1947 年完成並出版，¹ 本詩受到普遍的讚譽，並獲得 1948 年普立茲詩歌獎 (Pulitzer Prize for Poetry)。1949 年，作曲家伯恩斯坦 (Leonard Bernstein, 1918-1990) 創作第二號交響曲《焦慮年代》 (*Symphony No. 2: The Age of Anxiety*)，作為對奧登詩作的回應。交響曲《焦慮年代》延續原詩六個段落的架構，並以原詩標題作為六個樂章的標題。²

除了《第二號交響曲》及其他形式的藝術改編外，³ 「焦慮年代」的標題為二戰後的美國社會下了精準的描述：「敵人被打敗了，焦慮卻仍然存在」。⁴ 即使本詩因篇幅太長和艱澀的隱喻，並未被廣泛閱讀，「焦慮年代」這個詩題卻多次被引用，成為美國戰後時期的代稱之一。⁵ 從本詩 2011 年出版的評論性版本 (critical edition) 中，編輯雅各 (Alan Jacobs) 提及：「以一本極少被閱讀的書而言，《焦慮年代》異常的有名…此版本出版的目的，便是幫助真正想理解本詩，而非僅是睿智地引用詩題的讀者」，⁶ 足見「焦慮年代」微妙的地位。

本研究以「焦慮年代」為核心，討論伯恩斯坦第二號交響曲以及奧登的詩作，並藉此洞悉藝術作品中描繪的年代，即 1944 至 1949 年的美國社會。分別從文化、宗教二個觀點，切入探究「焦慮年代」中，美國社會的樣貌，並探討文化及宗教如何形塑伯恩斯坦第二號交響曲《焦慮年代》的音樂美學。

壹、「焦慮年代」的二種觀點：1944-1949 年美國的文化與宗教

一、框架「焦慮年代」

奧登在詩題中使用「焦慮」基於齊克果 (Søren Kierkegaard, 1813-1855) 等存在主義 (Existentialism) 哲學對於焦慮的概念，⁷ 在詩文中也使用了榮格 (Carl Jung, 1875-1961) 原

1 Edward Mendelson, *Early Auden, Later Auden* (New Jersey: Princeton University Press, 2017), 557.

2 Jacob Gottlieb, Leonard Bernstein: *A Catalogue of His Works* (Chicago: Leonard Bernstein Music Publishing Company, 1998), 33.

3 如：羅賓斯 (Jerome Robbins, 1918-1998) 基於伯恩斯坦的音樂編排的芭蕾舞劇 (1950)，以及生活劇場 (The Living Studio) 改編的舞台劇 (1954) 等。

4 Alan Jacobs, introduction to *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, ed. Alan Jacobs (New Jersey: Princeton University Press, 2011), xv.

5 Jacobs, introduction to *The Age of Anxiety*, vii.

6 Ibid.

7 Leonardo F. Lisi, "W. H. Auden: Art and Christianity in an Age of Anxiety," *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, vol. 12, *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*, tome IV, *The Anglophone World*, ed. Jon Stewart (New York: Routledge, 2016), 12-13.

型心理學 (Archetypal Psychology) 的隱喻，⁸ 隨著二次世界大戰的結束，個人主義興起，探討個人意識的心理分析 (Psychoanalysis) 在美國中產階級間逐漸流行，「焦慮年代」一詞因為精準捕捉時代氛圍和流行趨勢，從文學的標題進而成為指涉一個時代的象徵符號。⁹

《焦慮年代：巴洛克牧歌》的敘事背景雖然是二戰期間，但本詩的創作橫跨戰爭時期與戰後。後世對於「焦慮年代」一詞的引用未有明確的時間區段，大多指涉戰後烽火平息，但政治、社會及民眾的心理仍未平靜的時間。金特利 (Philip Gentry) 在其博士論文《焦慮年代：音樂，政治與麥卡錫主義》中，以「焦慮年代」指涉美國麥卡錫主義 (McCarthyism) 時期 (1948-1954)，政治力量干預藝術所造成的壓抑與動盪。¹⁰ 韋茲比奇 (James Wierzbicki) 的專書著作《焦慮年代中的音樂》則將「焦慮年代」定位在 1950 年代的美國：「...因為在整個五零年代，焦慮在美國人心中普遍存在，不論年齡、性別、民族、地區與社會階級，它根深蒂固，卻很少被表達。」¹¹ 本研究將聚焦奧登《焦慮年代：巴洛克牧歌》及伯恩斯坦《焦慮年代》創作的 1944 到 1949 年間，美國音樂文化和信仰價值觀在伯恩斯坦第二號交響曲《焦慮年代》中的呈現。

二、「焦慮年代」下的美國音樂文化

二次世界大戰對歐洲的摧殘，大幅改變了西方音樂的版圖，許多知名歐洲音樂家如：史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971)、巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945) 等人，前往美國躲避戰爭並謀求工作，軍人從戰場上回歸日常生活，使得美國對於藝術音樂的投資增加、高等教育開始廣設音樂系。¹² 在學術機構的支持之下，作曲家跳脫大眾市場的束縛，致志挑戰更前衛的作曲技術，因此這個時期的美國藝術音樂的主流是魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 的序列主義 (serialism) 非調性作曲技法；另一部分作曲家雖然在調性基礎上繼續發展，但同時吸取現代主義 (modernism) 的精神，創造不同於傳統調性的音響，並成為後來極簡主義 (minimalism) 和後現代主義 (postmodernism) 的前身。¹³

而 1930 年代由柯普蘭 (Aaron Copland, 1900-1990)、哈里斯 (Roy Harris, 1898-1979) 等所發起因為廣播、錄音的普及而產生，融入「地方元素 (如民歌、爵士樂)」所產生較為大眾化的藝術音樂，則漸漸淡出嚴肅音樂的視野，甚至到了 1950 年代，柯普蘭也開始嘗試序列主義創作，但一群年輕作曲家仍延續這個精神，企圖創作調和藝術音樂和大眾市場，其

8 Edward Callan, "Allegory in Auden's The Age of Anxiety," *Twentieth Century Literature*, vol. 10, no. 4 (Jan. 1965): 155.

9 Philip Gentry, "Leonard Bernstein's The Age of Anxiety: A Great American Symphony during McCarthyism," *American Music*, vol. 29, No. 3 (Fall 2011): 314.

10 Philip Gentry, "The Age of Anxiety: Music, Politics, and McCarthyism, 1948-1954," (Ph. D. diss., University of California Los Angeles, 2008), ix-x.

11 James Wierzbicki, *Music in the Age of Anxiety* (Urbana: University of Illinois Press, 2016), 2.

12 Richard Crawford, "United States of America, I. Art Music," *Grove Music Online*, 20 Jan. 2001; <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28794> (accessed Nov. 4, 2020)

13 John Warthen Struble, *The History of American Classical Music* (New York: Facts on File, 1995), 217.

中的代表就是柯普蘭的忘年之交伯恩斯坦。¹⁴

爵士樂(jazz)是美國本土音樂的代表風格。它從十九世紀末紐奧良(New Orleans)的黑人音樂發跡,經歷1920年代「爵士年代」(The Jazz Age)透過唱片、廣播傳播的大眾歌曲,1930至1940年代的「搖擺樂時代」(The Swing Era)由大樂團(big band)在公共舞廳演奏的搖擺樂(swing)舞曲,1940年代起的爵士樂蛻變出全新的風格。

在戰前,爵士樂和百老匯(Broadway)音樂劇同為美國大眾音樂的代表,進入1940年代,流行音樂(pop music)概念的出現,鄉村音樂(country music)和節奏藍調(rhythm and blues, R&B)躍上主流舞台。此時市場對爵士大樂團的需求銳減,樂團中不出名但技術優異的年輕演奏家開始組成規模較小的重奏團(combo),並將演奏形式從搖擺樂的舞曲節奏,轉為凸顯演奏家個人技巧與即興能力的炫技獨奏,¹⁵咆勃樂(Bebop 或 Bop, Rebop)旋即誕生。

三、戰後美國猶太族群的信仰

猶太人(Jew)與猶太信仰(Judaism)名稱源於希伯來文「猶大」(Judah, יהודה),猶大王國(931-586 B.C.)是今日猶太人及其宗教信仰的根基。¹⁶在二次世界大戰前,猶太人的美國移民史大致可分為三個階段:十七至十八世紀由西班牙、葡萄牙遷入;十九世紀中葉由德國遷入;十九世紀末至二十世紀初由俄羅斯及東歐遷入。¹⁷以地域觀點,德國與東歐的猶太社群同屬亞實肯拿漆人(Ashkenaz)、西葡一帶則屬賽法迪人(Sepharad),二者之間宗教禮儀並無差異,但日常文化和語言腔調受到環境的影響而截然不同。¹⁸以教義觀點來看,十九世紀中葉之前移入美國的猶太人屬於改革派(Reform Judaism)信仰;十九世紀後期移入美國的猶太人則以正統派(Orthodox Judaism)為主。

「改革派」起源於十九世紀初期的德國,因應猶太啟蒙運動(Haskalah, ההשכלה)而產生,¹⁹當時西歐的猶太人的信仰觀受到摩西·孟德爾頌(Moses Mendelssohn, 1729-1786)影響。孟德爾頌強調以「理性」解釋宗教信條,並將猶太教建立在世俗文化的基礎上。²⁰改革派基於科學的觀點重新省思宗教,認同聖典《妥拉》(Torah)的道德教化作用,但否認《妥拉》是上帝親自頒授。改革派創始之時曾大幅改革猶太教儀式,並將希伯來文經典翻譯為居住地的語言,但近代逐漸開始復興傳統儀式和希伯來文。²¹

14 Ibid.

15 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca, *A History of Western Music History*, 10th edition. (New York: W. W. Norton, 2019), 903.

16 魏道思(Wayne Dosick),《猶太信仰之旅》(Living Judaism),劉幸枝譯(台北縣:橄欖,2006),103。

17 彭滂沅,《天擇:猶太人的故事》,(台北市:台灣商務印書館,2001),178。

18 魏道思,《猶太信仰之旅》,109-111。

19 魏道思,《猶太信仰之旅》,113。

20 黃陵淪,《多難之路:猶太教》,(台北市:東大,2002)42-43。

21 魏道思,《猶太信仰之旅》,113。

「正統派」則維持傳統的信仰根基，相信上帝透過《妥拉》直接啟示律法，並視《妥拉》為必須謹慎遵守的誡命。²² 正統派自居為唯一真正的猶太教，嚴格遵守猶太安息日及飲食規範，頭戴圓片帽「卡巴」（kippah）或絨帽「亞姆路克」（yarmelke）並蓄鬚。正統派教徒視拉比（rabbi）為律法教師及闡釋者，拉比在正統派中具有崇高的地位，透過教區學校培訓兒女的信仰，教授希伯來文及宗教課程。十九世紀末的美國因應東歐的猶太教改革，出現「新正統派」，反對改革派對於信仰的「背叛」，但也跟隨時代更迭，在不違反《妥拉》律法的前提下，逐漸接受西方世俗文化，同時堅守猶太教信仰的傳統。²³

猶太人在美國立足之初，正值內戰過後的「鍍金時期」（gilded age），受到在原生地受到排擠的危機感影響，在新大陸迫切追求財富和社會地位。以色列國父赫佐（Theodor Herzl, 1860-1904）曾言：「基督教地主國只要讓猶太民族安居兩個世代，猶太人將消失於異教民族之中。」由此可見在苦難之路中，猶太族群的危機感與價值觀。²⁴ 正當第一、二波猶太移民從社會底層逐漸成為中產階級，並與美國其他民族建立和諧共榮的關係時，奇裝異服、觀念保守、反對現代化價值觀的第三波移民湧入美國，造成社會衝突和治安問題，進而引發 1920 年代美國的反猶政策。²⁵ 在 1948 年以色列建國之前，猶太人經歷了近二千年顛沛流離的命運，受到世界各國的排擠與迫害，其中包含為人熟知的納粹大屠殺（the Holocaust）。

貳、文化與宗教對伯恩斯坦音樂作品的影響

伯恩斯坦在其哈佛大學學士論文〈論美國音樂如何吸收種族成分〉（The Absorption of Race Elements into American Music）中，²⁶ 討論美國音樂民族主義（nationalism）的建立。他認為美國音樂的解決方案是「黑人音樂」（Negro Music），即爵士樂，爵士樂在二十世紀初期因為已達成在美國的普遍性，成為所有美國人不限族裔廣泛接受的「民族元素」。²⁷

這樣的觀點並非由伯恩斯坦首先提出，而是對普羅爾（David Prall, 1886-1940）、柯普蘭等人「新美國現代主義運動」（new American modernism movement）觀點的總結。²⁸ 但相較於柯普蘭的音樂創作多以結合鄉村歌謠，伯恩斯坦的音樂創作則受到爵士樂和流行樂的影響更為深遠。

22 魏道思，《猶太信仰之旅》，112。

23 黃陵渝，《多難之路》，124-126。

24 彭濟沅，《天擇》，183-184。

25 彭濟沅，《天擇》，187-189。

26 Leonard Bernstein, *Findings* (New York: Anchor Books, 1993), 37-100.

27 Bernstein, *Findings*, 37-40.

28 Barry Seldes, *Leonard Bernstein: the political life of an American musician* (Los Angeles: University of California Press, 2009), 21.

一、現代爵士樂

1940年代的咆勃樂革命（bebop revolution）被視為是現代爵士樂的濫觴，早期現代爵士樂，即「咆勃樂」的崛起是基於現代主義思想的精神。對於這個世代的爵士音樂家而言，音樂不是必須守護的「傳統」，而是時刻等待被打破、顛覆的冒險旅程。爵士樂自發展之初便以驚人的速度變化，消化不同音樂的風格，從進行曲、民歌到散拍音樂（ragtime），在民族多樣的美國，吸收來自各方的土壤，鑄成獨特而全新的音樂形式。²⁹

現代爵士樂的革命是一場地下運動，一群叛逆的年輕音樂家在社會的夾縫中，利用下班與俱樂部打烊的閒暇時間，創作新的音樂樣態，徹底改變了爵士樂往後的風貌，且影響直至今日。咆勃樂由帕克（Charlie Parker, 1920-1955）等人開發。咆勃樂的誕生意在顛覆搖擺樂日趨民粹，向消費主義靠攏的文化，意圖擺脫搖擺樂厚重的編制、簡單而重複的樂段、和為舞廳伴奏的功能定位。直至今日，爵士樂都保留不向主流靠攏的精神，「當爵士樂席捲全美的時候，爵士樂的下一代卻總在遠離大眾。」³⁰

（一）咆勃樂革命

咆勃樂的第一個創新在於節奏變化的創造。先前搖擺樂穩定的舞曲形式，依賴大樂團中的鋼琴、吉他和低音提琴等樂器組合而成的「節奏組」，創造適合隨之起舞的節奏。有別於搖擺樂，克拉克（Kenny Clarke, 1914-1985）在1930年代首創的「空投炸彈」（dropping bombs）使爵士鼓的重音落在突如其來的位置，這種演奏方式讓爵士樂舊有的韻律感變得模糊。到了1940年代，爵士鼓甚至不再擔任節奏的角色，只留下低音提琴的走路低音（walking bass），讓爵士鼓演奏者具有更大的發揮空間。³¹

在和聲方面，雖然咆勃樂仍然建立在傳統曲式和和聲的架構，或是直接引用從前爵士曲目成為新的經典曲（standard），如：帕克將經典爵士曲目《月亮高掛》（How High the Moon）改編為《鳥類學》（Ornithology）。但咆勃樂演奏者嘗試使用更複雜的和聲音響，如：九和弦和十三和弦等，在傳統曲式的架構下，透過即興與新的音階形式創造實驗性的變化音程。

最後，咆勃樂最強調的是獨奏者的即興與炫技演奏技巧。搖擺樂時代後期，由於爵士樂的大眾化及商業化，樂手開始追求更加複雜的演奏技術，但因為大樂團的編制，演奏風格以合奏為主，較少有即興獨奏的片段，使優秀的演奏家缺乏炫技的機會。而咆勃樂的小編制以即興獨奏為音樂的主體，給予獨奏家極大的發揮空間。許多演奏家如：小號手葛拉斯彼（John Birks “Dizzy” Gillespie, 1917-1993）、鋼琴手鮑威爾（Bud Powell, 1924-1966）及孟克

29 喬亞（Ted Gioia），《爵士樂史》（*The History of Jazz*），李劍敏譯（北京：商務印書館，2020），290-292。

30 喬亞，《爵士樂史》，291。

31 Scott DeVeaux, "Bop," *Grove Music Online*. 16 Oct. 2013; <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248431> (accessed Jan. 27, 2021)

(Thelonious Monk, 1917-1982) 等，在這個時期嶄露頭角，展現了前所未見的演奏方式。³²

然而，除了音樂形式與風格外，文化和政治也是促成 1940 年代「咆勃樂革命」的重要因素。在美國《民權法案》於 1964 年通過前，美國仍然實施「隔離但平等」(Separate but equal) 的種族隔離政策，使非裔美國人被排除於主流視野之外。1940 年代處於一個歷史浪潮的前奏，黑人民權運動不斷挑戰既有的底線，透過爵士樂，第一代非裔樂手作為「藝人」成功獲得白人的注意。³³

在喬亞的《爵士樂史》中提到：「記住，這是一場由伴奏樂手而不是明星發起的革命」，³⁴ 在艾靈頓公爵 (Duke Ellington, 1899-1974) 及古德曼 (Benny Goodman, 1909-1986) 等人逐漸達到「藝術家」的高度時，一整個世代技藝精湛、具有豐富音樂底蘊的非裔音樂家，開始追求社會地位的提升，因此在音樂上追求更佳高雅的藝術性，嘗試將爵士樂從「娛樂」脫胎換骨，進到更高藝術性的「藝術音樂」殿堂，因此促成了「咆勃樂革命」。

(二) 伯恩斯坦音樂作品中的爵士元素與其意義

透過《伯恩斯坦歷史辭典》中「爵士樂」(Jazz) 的詞條，可以看見伯恩斯坦對於爵士樂的熱愛，以及爵士樂風格對於伯恩斯坦音樂創作的影響。³⁵ 伯恩斯坦曾在 1955 年的教育節目《選集》(Omnibus) 中，以一集的專題〈爵士樂的世界〉(The World of Jazz) 介紹爵士樂的歷史和音樂形式。在該節目中，伯恩斯坦認為爵士樂是「美國嚴肅音樂真正的起點」，³⁶ 美國作曲家將透過爵士樂找到自己的語言，並脫離模仿歐洲傳統交響曲的創作形式。³⁷

伯恩斯坦對於爵士風格的使用受到柯普蘭和蓋希文 (George Gershwin, 1898-1937) 等前輩的影響，在音樂作品中大量加入搖擺樂風格，如芭蕾舞劇《自由幻想》(Fancy Free)、《前奏、賦格與重複樂段》(Prelude, Fugue and Riffs) 和音樂劇《美好小鎮》(Wonderful Town) 等。³⁸

而咆勃樂因為其「重視即興獨奏及炫技」的特性，較難與西方古典音樂融合，³⁹ 伯恩斯坦在第二號交響曲《焦慮年代》的第五樂章〈假面舞會〉(The Masque) 中，雖然依然遵循古典音樂的作曲手法，但透過配器及變奏的編排，讓咆勃樂的風格貫穿整個樂章，是古典音樂應用咆勃樂風格最為經典的例子，也是《焦慮年代》最大的特色。

32 DeVeaux, "Bop," *Grove Music Online*. & 提羅 (Frank Tirro), 《爵士音樂史 (上)》(Jazz: A History), 顧連理譯 (台北市: 世界文物, 1998), 328, 349。

33 喬亞, 《爵士樂史》, 296。

34 喬亞, 《爵士樂史》, 295。

35 Paul R. Laird and Hsun Lin, "Jazz," *Historical Dictionary of Leonard Bernstein* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2019), 137-138.

36 Leonard Bernstein, *The Joy of Music* (New York: Simon and Schuster, 1959), 131.

37 Ibid.

38 Laird and Lin, "Jazz," *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, 137.

39 Ibid.

二、猶太宗教對伯恩斯坦與奧登藝術創作的影響

（一）猶太教元素在奧登《焦慮年代：巴洛克牧歌》中的呈現

奧登信仰基督新教，他的長篇詩作中或多或少都帶有基督教色彩。如：《暫時》（*For the Time Being*, 1944）具有深刻的神學省思，內文也與聖經有直接指涉的關係；《海與鏡子》（*The Sea and the Mirror*, 1944）則以基督教和藝術之間的關係作為主題。《焦慮年代：巴洛克牧歌》相較於前二部作品，與宗教相關的部分不多，大多是在最後二個段落中，由四位主角中的其中二人內心對於信仰的反省帶到宗教信仰的主題，這與奧登晚年「正道的神學思想是寡言」⁴⁰的想法相呼應。但在《焦慮年代：巴洛克牧歌》中，奧登加入了猶太教的元素，這在他的其他詩作中是沒有的。

奧登從1944年7月開始創作《焦慮年代》，並於1947年完成。在這段時間裡，奧登與信奉猶太教的賈菲（*Rhoda Jaffe*, 1928-2008）交往。奧登受到賈菲的影響極深，也曾經考慮信仰猶太教，雖然他最後仍維持基督徒的身份，但他仍然潛心研究猶太文化思想，並支持二戰後的猶太運動。⁴¹《焦慮年代》的內容由紐約一處酒吧中的四位客人：馬林（*Malin*）、昆特（*Quant*）、恩柏（*Emble*）和蘿賽塔（*Rosetta*）之間的談話展開。⁴²在評論性版本中，編輯者雅各分析：「蘿賽塔」女性、猶太教徒的形象都受到賈菲的直接影響。⁴³

奧登在1945年加入美國戰略調查轟炸團風紀部門（*Morale Division of U.S. Strategic Bombing Survey*），這個部門的工作是了解二戰盟軍轟炸行動對德國造成的影響。戰爭進行時，各國因政治因素或是內閣的反猶主義，選擇低調處理納粹大屠殺的新聞，「根據蓋洛普1943年的民調顯示，未足一半的美國人相信猶太大屠殺的存在，1944年時，比例來到76%，但絕大多數人認為罹難者不超過一百萬人。」⁴⁴軍中的調查工作，使奧登得以在政治與戰略的迷霧之中，先於社會大眾看見歐洲猶太人的境遇。這樣的經驗使奧登感到震驚與悲傷，並在詩中加入了「焦慮」與「猶太」的元素，而《焦慮年代》也是英語文學中最早紀錄納粹大屠殺的作品之一。⁴⁵

在《焦慮年代》中，主要有二處具有明顯的猶太教暗示，分別在第三部分〈七個階段〉（*The Seven Stages*）及第五部分〈假面舞會〉（*The Masque*）：

〈七個階段〉中，四位主角「追求著田園式的（*Arcadian*）幸福狀態，但只能透過與人

40 Mendelson, *Early Auden, Later Auden*, 672.

41 Mendelson, *Early Auden, Later Auden*, 572.

42 奧登的文學創作深受榮格心理學影響，《焦慮年代》詩作的四位主角的名字和特質分別體現榮格《心理學原型》（*Psychologische Typen*, 1921）中的四種精神基本功能：感知（*Sensation*）、思考（*Thinking*）、情感（*Feeling*）與直覺（*Intuition*），關於這些符號在伯恩斯坦音樂中的體現，將是筆者後續研究的主要內容之一。

43 Jacobs, introduction to *The Age of Anxiety*, xxv.

44 彭滂沅，《天擇》，95-96。

45 Mendelson, *Early Auden, Later Auden*, 570.

體象徵性相似的景象來想像」，⁴⁶ 在此處奧登模仿猶太教文本《光明篇》（Zohar）的手法，以七個與人體部位相互聯繫的「質點」（Sefirot），表達人類對於理想和純真的渴望。⁴⁷ 這樣的手法也暗示主角們的追求與探索最終都是對上帝的探索。然而此處的象徵手法並不容易理解，孟德爾頌（Edward Mendelson）曾評論：「無論讀者再能共感，都不免對〈七個階段〉中的探索感到困惑。」⁴⁸ 甚至奧登本人也曾以此自我解嘲。

在〈假面舞會〉中，四人在蘿賽塔的公寓裡強顏歡笑的狂歡著，這樣的「表演」也是「假面舞會」名稱的寓意。⁴⁹ 在茫然與寂寥的氛圍中，透過膚淺的情愛與歡愉凸顯「自我」走到了盡頭，唯有「信仰」才能給予平靜。本段的後段是蘿賽塔對信仰的沉思與獨白，蘿賽塔認為，耶和華和以色列人所立的約是複雜而痛苦的羈絆（此處的「羈絆」與前段中膚淺且短暫的「感情聯繫」對比），然而，以色列的主不會動搖他的誓約，這樣的情感讓她同時感到不安與安心的複雜情緒。在詩中，她的情緒透過一段仿作詩篇第 139 首的文字呈現：

【表 1】《焦慮年代：巴洛克牧歌》，第五段〈假面舞會〉片段中英對照（Auden 2011, 100，筆者自行翻譯及製表。）

[...] Though I fly to Wall Street	無論我逃到華爾街
Or Publisher's Row, or pass out, or	或出版區，醉飲昏迷，或，
Submerge in music, or marry well,	沉浸於音樂，或嫁個好丈夫，
Marooned on riches, He'll be right there	或迷失於財富，祂都會在那裡
With His Eye upon me. Should I hide away	注視著我，即使我隱藏
My secret sins in consulting rooms,	我的罪行於諮商室中
My fears are before Him; He'll find all,	我的恐懼仍在祂面前，祂會發現
Ignore nothing. [...]	什麼都不忽略

【表 2】詩篇第一三九首 8-10 節，中英對照（Ps. 139: 8-10 KJV；<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Psalm+139&version=KJV> & 詩 139: 8-10《新標點和合本》；<http://rcuv.hkbs.org.hk/CUNP1/PSA/139>，筆者自行製表。）

8	If I ascend up into heaven, thou art there: if I make my bed in hell, behold, thou art there.	我若升到天上，你在那裡；我若在陰間下榻，你也在那裡。
9	If I take the wings of the morning, and dwell in the uttermost parts of the sea;	我若展開清晨的翅膀，飛到海極居住，
10	Even there shall thy hand lead me, and thy right hand shall hold me.	就是在那裡，你的手必引導我，你的右手也必扶持我。

46 W. H. Auden, *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*, ed. Alan Jacobs, (New Jersey: Princeton University Press, 2011), 46.

47 Mendelson, *Early Auden, Later Auden*, 564-565.

48 Ibid.

49 根據評論性版本前言，奧登將本段命名為「假面舞會」，是因為他認為四人的行為是一場「自覺做作的表演」（selfconsciously artificial playacting），四人在這夜過後除了彼此的感情外，並沒有其他的改變，甚至在天亮過後他們也不再有了交集，但奧登認為，這樣微小的改變也是重要的。

在〈假面舞會〉末段的獨白中，充滿著關於流離與囚禁的情節，這樣的情節不僅反映社會的現實（納粹德國囚禁猶太人），也展現了猶太教相異於基督教的特性：彌賽亞尚未降臨，活著是一段等待，重要的不是生活本身，而是對於未來彌賽亞降臨的期待。⁵⁰ 也因此是個體與民族的悲慘命運，以及懷疑自己是否能在迫害中生存的不安之下，蘿賽塔在嘆息過後，依然以古老的禱文作為沉思的結束：「以色列啊，請聽，耶和華是我們獨一的神。」（*Shema 'Yisra'el: 'adonai 'elohenu, 'adonai 'echad.*）⁵¹

（二）伯恩斯坦的猶太教背景與猶太元素對其音樂美學的影響

伯恩斯坦是美國猶太移民第二代，⁵² 其母珍妮（Jenine Bernstein, 1898-1992）出生於烏克蘭舍佩托夫卡（Shepetovka）；⁵³ 其父山謬·伯恩斯坦（Samuel Bernstein, 1892-1969）出生於烏克蘭別列茲季夫（Berezdov），是正統派猶太拉比（rabbi）之子。山謬於 1908 年為了躲避俄羅斯帝國的反猶迫害（Pogrom）和徵兵而逃往紐約，在美國曾擔任洗魚工和理髮師，後來自行創業，靠銷售美容用品和假髮致富。⁵⁴

山謬畢生敬畏上帝，並致力於研讀塔木德（Talmud）。伯恩斯坦曾公開評論他父親：「他只有一個缺點：他的一言一語總是引用聖經和塔木德的內容。在他膝下我受益良多，我酷似我的父親。」⁵⁵ 但如同當代多數美國猶太中產階級，伯恩斯坦一家認為正統派猶太教太過保守、禮拜限制過多，隨著經濟條件逐漸寬裕，伯恩斯坦一家也開始嚮往更多彩的世俗生活。伯恩斯坦自小接受傳統猶太教育，在信仰群體中成長，並接受猶太成年禮（bar mitzvah）。⁵⁶ 伯恩斯坦終身自居為文化上的猶太人，雖然他不再謹守安息日（Shabbat），也不再固定前往會堂禮拜，但他依然重視聖潔日（High Holy Days，猶太新年與贖罪日），並且要求妻子婚後皈依猶太信仰。⁵⁷

根據黃陵淪《多難之路》中的分類，近代猶太教會眾分為改革派（Reform）、正統派（Orthodox）、保守派（Conservative）、和重建派（Re-constructionism）四個派別，以及世俗猶太人（Secular）。⁵⁸ 筆者根據前述資料分析，認為伯恩斯坦屬於典型的「世俗猶太

50 Auden, *The Complete Works of W. H. Auden*, vol. II, *Prose: 1939-1948*, ed. Edward Mendelson (New Jersey: Princeton University Press, 2002), 171.

51 Auden, *The Age of Anxiety*, 102.

52 雖然猶太民族屬於男性族長社會，但根據猶太律法，猶太人以母系血統認定猶太身份。如果母親是猶太人，無論父親是不是，兒女都視為猶太人；反之，如果父親是猶太人，但母親不是，則子女不是猶太人。

53 Laird and Lin, "Bernstein, Janine (Charna Resnick) (1898-1992)," *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, 37.

54 Laird and Lin, "Bernstein, Samuel J. (Shmuel Yosef) (1892-1969)," *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, 38. & Humphrey Burton, *Leonard Bernstein* (London: Faber & Faber, 1994), 29.

55 此處原句 a chip off the old Tanach 諧仿英文熟語 a chip off the old block，直譯為「大木頭的碎塊」，意指與父母相似的孩子。伯恩斯坦將自己喻為「塔納赫（猶太聖經）的碎塊」，表達自己受到父親猶太信仰的影響。

56 Burton, *Leonard Bernstein*, 37.

57 Laird and Lin, "Judaism," *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, 139-140.

58 黃陵淪，《多難之路》，124-134。

人」，他雖然不再以宗教為生活的驅動力與核心，但對於猶太教和以色列仍有強烈的情感聯繫，這樣的情感在伯恩斯坦的音樂作品中展露無遺。猶太教的元素大量出現在伯恩斯坦的音樂作品中，包含所有的交響曲：第一號《耶利米》（*Jeremiah*, 1942）、第二號《焦慮年代》（1949）、第三號《神聖祈禱》（*Kaddish*, 1963），以及《奇切斯特詩篇》（*Chichester Psalms*, 1965）、芭蕾舞劇《附身鬼》（*Dybbuk*, 1974）、鋼琴獨奏曲《四個猶太人》（*Four Sabras*, 1950）、合唱曲《幫助我們》（*Hashkiveinu*, 1945）、劇場作品《彌撒》（*MASS*, 1971）、《笛》（*Halil*, 1981）、《交響協奏曲》（*Concerto for Orchestra*, 1989）等。⁵⁹

在《焦慮年代》中，伯恩斯坦呈現了他生涯中多次提到，卻意義未明的「信仰危機」，他透過音樂傳達在個人主義盛行、宗教權威不再的當代，「信仰」依然是必需存在的價值。⁶⁰對於伯恩斯坦而言，猶太會堂的管風琴和聖歌隊敬拜是他的音樂啟迪，哈佛求學時期美國的反猶運動也影響了伯恩斯坦的學習與工作，並塑造伯恩斯坦政治上秉持的普世價值。伯恩斯坦終身透過音樂及自身的影響力支持著猶太人和以色列，然而，縱使以猶太人的身份支持以色列建國，但他也為在以色列境內受到迫害的巴勒斯坦人發聲，這樣的普世價值也是猶太教對於伯恩斯坦的間接影響。⁶¹

參、從文化與宗教切入《焦慮年代》的創作

一、樂曲創作特色

伯恩斯坦的第二號交響曲《焦慮年代》創作於 1949 年，並於 1965 年修訂。⁶² 伯恩斯坦在創作《焦慮年代》前並未與奧登結識，1947 年夏天，伯恩斯坦的好友羅姆尼（*Richard Adams Romney*, 1918-2009）寄送《焦慮年代》的複本給他，並提出以本詩為題材創作「交響詩」的構思。伯恩斯坦閱讀過後深受感動，猶太身份使伯恩斯坦能切身感受到奧登的文字中所描述的，猶太族群在戰後失去信仰的哀輓與掙扎。伯恩斯坦嘗試以音樂回應這一代人共同的迷惘與認知失調，並以獨奏鋼琴為「主角」（*protagonist*）⁶³ 作為作曲家從詩中感受到的自我意識。⁶⁴ 伯恩斯坦將《焦慮年代》一曲題獻給他的好友，俄裔指揮家庫謝維茨基（*Serge Koussevitzky*, 1874-1951），並於 1949 年 4 月 8 日由庫謝維茨基指揮波士頓交響樂團（*Boston Symphony Orchestra*, BSO）首演，作曲家親自擔任鋼琴獨奏。⁶⁵

59 Laird and Lin, "Judaism," *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, 139-140.

60 Ibid.

61 Ibid.

62 Gottlieb, *Leonard Bernstein: A Catalogue of His Works*, 33.

63 根據伯恩斯坦在樂譜卷首的介紹，獨奏鋼琴被用於呈現作曲家讀詩時的自我意識。獨奏鋼琴將樂團作為「鏡子」，並從中看見自我。本曲 1949 年的版本因缺少華彩樂段而不能被視為「協奏曲」。

64 Leonard Bernstein, *The Age of Anxiety [revise version]*, (London: Boosey & Hawkes, 1993), preface.

65 Gottlieb, *Leonard Bernstein: A Catalogue of His Works*, 33.

《焦慮年代》的配器採用三管制的管絃樂團編制，並加入獨奏鋼琴作為主奏，使樂曲帶有類似鋼琴協奏曲的風格。樂章結構部分，伯恩斯坦將奧登原詩的六個段落分為二個部分，每部分各三個樂章，三樂章中間不間斷演奏，並以原詩的段落標題作為六個樂章的標題。

【表 3】《焦慮年代》樂章結構（Bernstein 1993b, preface，筆者自行製表。）

第一部分	I	〈楔子〉（The Prologue）
	II	〈七個時代（變奏一至七）〉（The Seven Ages (Var. I to VII)）
	III	〈七個階段（變奏八至十四）〉（The Seven Stages (Var. VIII to XIV)）
第二部分	IV	〈輓歌〉（The Dirge）
	V	〈假面舞會〉（The Masque）
	VI	〈尾聲〉（The Epilogue）

【表 4】《焦慮年代》樂團編制（Bernstein 1993b, preface，筆者自行製表。）

木管樂器	短笛 長笛 I, II A 調與 B ^b 調單簧管 I, II B ^b 調低音單簧管 低音管 I, II 倍低音管	銅管樂器	F 調法國號 I, II, III, IV C 調小號 I, II, III 長號 I, II, III 低音號
打擊樂器	定音鼓 小鼓／大鼓／次中音鼓／鑼／鈸／ 木魚／三角鐵／高音鐵琴（鐘琴） ／木琴	豎琴 I, II 直立式小鋼琴（在樂團中）／鋼片琴	
絃樂器	第一小提琴 第二小提琴 中提琴 大提琴 低音提琴	獨奏鋼琴	

全曲分為六樂章，第一樂章〈楔子〉（the Prologue）作曲家將 1939 年的劇場配樂創作《鳥》改編為單簧管二重奏，並作為後面樂章的變奏主題「孤獨」（loneliness）（見譜例 1）；第二樂章〈七個時代〉（the Seven Ages）和第三樂章〈七個階段〉（the Seven Stages）雖然標題彷彿具有連貫性，但實際上第二樂章第七變奏回到〈楔子〉的單簧管二重奏，和第一樂章結合，第三樂章卻獨立於前二樂章發展，且二個樂章的變奏方式也有所不同。

【譜例 1】《焦慮年代》第一樂章〈楔子〉m. 1，「孤獨」。⁶⁶



(Bernstein 1993b, 1.)

〈七個時代〉每一個變奏都發展自前一變奏的某個素材，並在過程中引入新的素材，下一變奏再以新的素材發展。伯恩斯坦認為這樣的發展是一種音樂裂變（musical fission），透過這樣的音樂進行，呈現出四人對話內容不斷發散，衍生新議題的感覺。⁶⁷〈七個階段〉則類似「主題與變奏」的形式，由頑固低音（Basso Ostinato）開始發展，隨著變奏的進行，可聽見速度明顯的漸快，反應著原詩段落「對美好世界的追求」，⁶⁸最後被帶向興奮但匆促的結尾。⁶⁹

第四樂章〈輓歌〉（the Dirge）使用十二音和弦與接近浪漫主義的二種風格混合，創造輓歌中混亂失序、抒情感懷的二個面向；第五樂章〈假面舞會〉是咆勃爵士樂風格；第六樂章〈尾聲〉可被視為一個典型的交響曲終章，在重爵士和小號獨奏的樂段過後，絃樂悲歌般的慢板切斷小號的獨奏。從此處開始，伯恩斯坦使用前面樂章的音樂素材，透過管樂與絃樂、調性與利地安（Lydian）調式交替的演奏⁷⁰，讓「信仰」（faith）及「孤獨」（loneliness）二個主題互相拉扯，且使用六和弦（added sixth chord），使音樂具有類似流行樂的風格。

【表 5】《焦慮年代》各樂章音樂風格（筆者自行製表）

樂章	風格
第一樂章〈楔子〉	單簧管重奏、戲劇配樂
第二樂章〈七個時代〉	變奏曲：「裂變」式
第三樂章〈七個階段〉	變奏曲：主題與變奏（最後並未回到主題）
第四樂章〈輓歌〉	十二音和弦、浪漫主義
第五樂章〈假面舞會〉	爵士樂
第六樂章〈尾聲〉	交響曲結構，但有流行樂音響

二、爵士樂在《焦慮年代》中的呈現與特色

《焦慮年代》最具標誌性的特色便是貫穿第五樂章〈假面舞會〉並延續至第六樂章〈尾

66 本文章所有譜例皆為筆者自行製譜。

67 Bernstein, *The Age of Anxiety*, preface.

68 Mendelson, *Early Auden, Later Auden*, 565.

69 Bernstein, *The Age of Anxiety*, preface

70 在 1949 年的初版中，伯恩斯坦安排鋼琴獨奏在終樂章「保持沉默」，僅使用管樂與絃樂的交替演奏來製造音樂張力；而 1965 年的修訂版（revised version）則將大量絃樂部分的旋律改為鋼琴獨奏，並加入獨奏華彩樂段。這樣的改動改變了終樂章的敘事以及張力鋪陳，學者金特利曾經分析這個改動或許與是基於美國的政治局勢改變，使作曲家對社會的態度由消極轉為積極。

聲)開頭的爵士樂風格。伯恩斯坦的創作無意忠實反映詩文的內容,因此相對於奧登在〈假面舞會〉中所呈現的憂傷氛圍,和尾段主角羅賽塔冗長的獨白與自省,伯恩斯坦在〈假面舞會〉樂章使用「極快速」的表情記號和爵士樂的風格來呈現。這樣的編排獲得廣大的好評,波頓(Humphrey Burton)評論〈假面舞會〉「與奧登原詩中『沉悶的論述』不同,伯恩斯坦用五分鐘的爵士樂創作了狂歡的談諧曲。」⁷¹縱使古典樂受限於記譜,無法呈現咆勃樂「即興」的本質,但伯恩斯坦依然透過配器和音樂主題的編排讓音樂具有咆勃樂的色彩。

在配器部分,〈假面舞會〉將樂團縮小至類似爵士樂重奏團(Jazz Combo)的編制。原為交響樂團主體的絃樂,在延續前一樂章的極弱奏十二音和弦中逐漸消失,只留下獨奏鋼琴、鍵盤樂器、擊樂,以及獨奏低音提琴以撥奏方式演奏。〈假面舞會〉的編制中,各樂器所扮演的角色可以與一個典型的爵士三重奏(Trio)互相對照(見表6)。獨奏鋼琴擔任主旋律的領奏,鍵盤樂器主要用以增強鋼琴的音色,爵士鼓和無音高的擊樂器以不規則的重音為音樂節奏增加變化,定音鼓屬於具音高的打擊樂器,和低音提琴一同負責演奏固定節奏的走路低音。

【表6】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉樂團編制(筆者自行製表)

爵士三重奏	〈假面舞會〉中的樂團編制
領奏鋼琴手	獨奏鋼琴／鋼片琴／豎琴／高音鐵琴(鐘琴)／木琴
低音提琴手	獨奏低音提琴(撥奏)／定音鼓
鼓手	爵士鼓組(吊鈸、踏板式大鼓)／小鼓／次中音鼓／三角鐵／木魚

樂章的開始,打擊樂器以弱奏演奏八分音符,呈現新的速度後,鋼琴開始演奏樂章的第一個主題,隨後才漸漸加入低音聲部的節奏,以及其他增強音色變化的音高樂器。而後第二主題的加入,也依循著鋼琴呈現主題之後,其他樂器逐漸加入增加音色,再加入副旋律的模式。音樂學者哥特里布(Jack Gottlieb, 1930-2011)曾分析〈假面舞會〉,認為本樂章帶有「奏鳴曲式」的性質,⁷²但若以哥特里布的推論為基礎,「呈示部」(exposition)和「發展部」(development)之間最大的差異並非動機或和聲的發展,而是旋律變奏、配器的多樣化及音色更加立體。因此筆者認為,〈假面舞會〉並非奏鳴曲式,而是含有尾奏的二段體。

〈假面舞會〉樂章的曲式結構(見表6)呈現爵士樂的其中一項重要精神:「變奏」。樂章可以分為三個段落,A段由以切分音節奏構成的主題群a(見譜例2、3、4),與八分音符節奏為主的主題群b(見譜例5),A'段則是A段的變奏形式。其中主題a以三連音切分音與大跳音階為骨幹進行音樂的發展,以節奏表現為主;主題b則改寫自伯恩斯坦的音樂劇歌曲作品〈不再流淚〉(Ain't Got No Tears Left),以歌曲的旋律做主題變化,後半段進

71 Burton, *Leonard Bernstein*, 189.

72 Jack Gottlieb, "The Music of Leonard Bernstein: A Study of Melodic Manipulations," (DMA diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1964), 208-214.

入 2/4 與 3/8 交替的節拍，鋼琴主旋律由八分音符變為十六分音符，「不再流淚」的旋律主題則以節奏形式出現在鋼琴低音和鋼片琴聲部。

【表 7】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉曲式結構（筆者自行製表）

段落	主題	小節	速度標示
A	a	1-68	非常快（Extremely Fast）
	b	69-124	
A'	a'	125-213	
	b'	214-269	
尾奏（Coda）	a''	270-298	

【譜例 2】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 1，主題 a。

Extremely fast ♩ = 120

（Bernstein 1993b, 72.）

【譜例 3】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 12，主題 a。

（Bernstein 1993b, 73.）

【譜例 4】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 24，主題 a。

（Bernstein 1993b, 73-74.）

【譜例 5】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 69，主題 b。



(Bernstein 1993b, 77.)

關於 A' 的變奏方式，A' 段的主題配置大致和 A 段相同，但在相同的主題之下以爵士樂類似即興的風格進行變奏（見譜例 6）。以同樣的旋律為骨幹，節奏變得更加複雜，也添加更多裝飾音和敲擊樂器的音響；在主題群 b 中，加入具五聲音階色彩的副旋律，並讓鋼片琴和鋼琴交替演奏，創造聲響的豐富性。

【譜例 6】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 144，主題 a'。



(Bernstein 1993b, 82.)

尾奏則是主題 a' 的變奏，在配器增加的基礎上將主題轉為 B^b 調性中心，並增加裝飾音，使原先主題的級進音程變成跨八度的大跳音程，以同樣的獨奏鋼琴創造不同於前段的音色變化（見譜例 7）。隨後在鋼琴高音聲部重複切分音節奏下，低音聲部的伴奏音程逐漸擴大，並伴隨小鼓、定音鼓等打擊樂器的滾奏漸強，將樂章帶入尾聲，並且以管樂突如其來的四小節「重爵士」（hectic jazz）旋律打斷，以猝不及防的方式結束第五樂章。

【譜例 7】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 273，主題 a''。



(Bernstein 1993b, 92.)

在音樂節奏上，〈假面舞會〉展現透過重音的轉移呈現複雜的層次。雖然本樂章是 2/4 拍，但在樂曲的第一主題中，有鋼琴高音聲部以五個八分音符為節奏基本單位，同時鋼琴低

音聲部及節奏組樂器以三個八分音符為基本單位同時進行的安排（見譜例 3）。另外，在樂句的結尾，由一組下降音符創造音樂尚未結束，使人意猶未盡的感覺，在樂手哼唱旋律時，這個下降的擬聲「Bebop」，便是咆勃樂名稱的由來，也是咆勃樂的一大特色。⁷³ 在〈假面舞會〉中，這個音型由鋼琴的十六分音符呈現，且巧妙的由第一主題變化而成（見譜例 8）。節奏的層次與重音轉移，以及下降的「咆勃」音形，都是構成咆勃樂標誌性的節奏特色。

【譜例 8】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 54。



(Bernstein 1993b, 75.)

在主題 b〈不再流淚〉中，相較於節奏的變化，有更明顯的音樂旋律出現，〈不再流淚〉旋律主要是由藍調音階構成。在主題首次出現時，鋼琴的低音聲部便開始演奏升四音（B）與五音（C）的顫音，與藍調的特色降三音（A^b）創造衝突的聲響（見譜例 9）。使得這個主題雖然具有藍調的本質，卻更加符合咆勃樂「使用舊有的音樂主題，但在節奏、和聲上創造更多元的音響變化」的精神。

【譜例 9】《焦慮年代》第五樂章〈假面舞會〉m. 69。



(Bernstein 1993b, 77.)

伯恩斯坦以精簡的配器、固定且快速的節奏、變化多樣的節拍與典型的咆勃樂風格貫穿〈假面舞會〉的創作。接續本節開頭的論述，為何伯恩斯坦選擇以如此歡快、輕鬆的風格呈現奧登詩中「沉悶的論述」？筆者認為這個樂章透過爵士樂與藍調的本質傳達了〈假面舞會〉中的核心精神：人對於自身力量渺小的焦慮。

73 Scott DeVeaux, *The Birth of Bebop* (Berkeley: University of California Press, 1997), 267.

〈假面舞會〉的情緒是矛盾的，詩作中人物的狂歡彷彿一場宗教儀式，試圖掩蓋每個人的焦慮與傷痕。奧登透過前四個章節傳達四位主角嘗試從焦慮中自救和失敗的絕望，而〈假面舞會〉則像是四人做為渺小個體的最後一搏，「即使一切失去意義，愛仍然有意義」。⁷⁴ 四人來到蘿賽塔的公寓，因為沒有人願意做「掃興者」而強掩疲倦、舉杯狂歡。在酒酣耳熱之際，蘿賽塔和其中一名男性角色，大男孩恩柏調情，另外二名男士在一旁唱歌跳舞，並歌頌這段愛情的誕生：「在這個絕望的時代，人與人的原始情感顯得太美好，這個代表和平與諒解的高貴符號，正是我們所需要的。」⁷⁵ 在失去信仰的茫然之下，他們嘗試透過自身的力量尋求快樂與平靜，或許一時的狂歡和情愛能夠創造快感，但在笑臉的假面下，他們都明白過了明天彼此便會忘了今夜的相互依賴，只有信仰能成為真正的力量，帶領他們前往充滿不確定的明天。⁷⁶ 除了對應詩中對於個體力量渺小的體悟外，在作曲家的生活中也面臨與未婚妻的婚約取消，以及二戰結束、冷戰開始各個階層社會的動盪等人生重要的轉折。⁷⁷

第五樂章〈假面舞會〉實際上是《焦慮年代》中，最早完成的樂章。且相較於其他樂章的創作過程的匆促，〈假面舞會〉創作於1947年伯恩斯坦前往以色列途中，此時他有充裕的時間得以思考音樂中的民族性與哲學性。⁷⁸ 解析伯恩斯坦過去的音樂作品中對於「爵士樂」的使用，大多透過「藍調」指引焦慮的情緒，從情思到存在與認同的思考皆有。伯恩斯坦在《音樂欣賞》(The Joy of Music)中提到他對藍調音樂的看法：「(藍調)不是快樂或悲傷的，具有一種堅強的特質，讓它不是自憐的多愁善感。最狂歡的爵士樂背後往往隱藏著痛苦。」⁷⁹

綜上所述，〈假面舞會〉對於爵士風格的運用可能具有多重的指涉。首先是伯恩斯坦將爵士樂作為美國的民族元素，並投射至他對「美國的交響曲」⁸⁰的想像；其次，音樂風格與奧登原始文本的相互呼應，包括藍調所指涉的愛情與焦慮、由女性演唱的〈不再流淚〉旋律進行改編，回應原詩中女性視角的獨白、咆勃樂顛覆既有美學的「自由」精神與宣告拒絕白人霸權的本質與文本中「偉大領導的消亡」相互呼應等；最後則是整體風格呈現的考量，使樂曲第四、五、六樂章呈現「慢—快—慢」、「十二音和弦—爵士樂—調性」差異極大的風格並置，創造伯恩斯坦音樂美學中標誌性的風格對比。

三、《焦慮年代》中猶太意象與動機的呈現

伯恩斯坦的三首交響曲都帶有猶太宗教的意象，第一號《耶利米》以舊約先知耶利米的一生為創作主軸，並在第三樂章引用舊約〈耶利米哀歌〉希伯來文文本作為歌詞；第三號《神

74 Jacobs, introduction to *The Age of Anxiety*, xxxii.

75 Auden, *The Age of Anxiety*, 88.

76 Auden, *The Age of Anxiety*, 102, 106-107.

77 Gentry, "Leonard Bernstein's *The Age of Anxiety*," 322.

78 Burton, *Leonard Bernstein*, 189-193.

79 Bernstein, *The Joy of Music*, 107-108.

80 關於戰後美國「交響曲」所包含的國族意義，在金特利的專文 *Leonard Bernstein's The Age of Anxiety* 中有詳細的分析，本研究僅討論爵士樂風格作為民族元素在交響曲中的運用。

【譜例 11】《焦慮年代》第六樂章〈尾聲〉 m. 13，「純真事物」。



(Bernstein 1993b, 95.)

【表 8】「純真事物」動機和四字神名對照 (Gottlieb 1980, 290, 筆者自行製表)

A ^b	D ^b	A ^b	D ^b
ה	ו	ה	י
He	Vav	He	Yod

因為在卡巴拉 (Kabbalah) 中，認為希伯來字母 Yod (י) 是 Vav (ו) 的頂部的點，二個字母間有連續性，因此哥特里布認為，二個 D^b 音符對應的不是二個字母，而是同一概念的二個啟示。而音名 D 和 A 則暗示了四字神名的讀法 ADonAi 之外，或是對應奧登詩作中，蘿賽塔對於神的想像：失去的父親 (dad)。⁸⁵

除了對動機的解釋外，樂句的安排也被賦予宗教意義，例如：樂章尾段中，二個動機合一，前面代表「孤獨」(見譜例 12) 的絃樂不再對抗，與管樂一齊演奏「純真」的四音動機，被解釋為猶太教對唯一真神的稱呼 Adonai Eloheinu (יהוה אלהינו, 直譯為 Lord our God)。另外，在 1949 年版本中，獨奏鋼琴在終樂章唯一演奏的一個和弦，在全曲倒數第四小節的 1/4 拍節奏由鋼琴獨奏接續樂團演奏相同的和弦(見譜例 13)，再由樂團合奏，這個「一個和弦」的獨特安排，被作為猶太教「唯一神」的解讀。⁸⁶

【譜例 12】《焦慮年代》第六樂章〈尾聲〉 m. 31，「孤獨」。



(Bernstein 1993b, 95.)

85 Gottlieb, "Symbol of Faith in the Music of Leonard Bernstein," 292.

86 Gottlieb, "Symbol of Faith in the Music of Leonard Bernstein," 290-292.

【譜例 13】《焦慮年代》第六樂章〈尾聲〉m. 117。

(Bernstein 1993b, 105, 上方譜表為鋼琴獨奏, 下為管弦樂團部分。)

伯恩斯坦雖然受到美國自由、個人主義的價值影響，但他始終視猶太身份為生命中重要的牽絆。縱使信仰已不再是生活的核心，伯恩斯坦仍然將信仰經歷作為養分，使猶太教元素融入美國古典音樂和劇場音樂中。奧登《焦慮年代》的題材直觸伯恩斯坦所關注的議題：當代信仰危機，⁸⁷在文明進步、個人主義抬頭的時代，信仰從救贖的唯一道路，成為一種個人選擇；社會的動盪使人心動搖，開始懷疑宗教的意義，信仰在當代扮演怎麼樣的角⊂？伯恩斯坦窮其一生透過音樂傳達、辯證這個議題，在《焦慮年代》中雖未明言，仍然可以看見猶太信仰在宗教或民族文化的層面，留下深刻的痕跡。或許正如哥特里布所言：「《焦慮年代》中對信仰的認同並不是盲目，在作曲家的心中，猶太信仰始終以純真、簡單（也許並不）的方式存在著。」⁸⁸

肆、總結

第二號交響曲《焦慮年代》是伯恩斯坦創作早期的代表作品之一，透過探討《焦慮年代》樂曲中隱含的社會意義，不僅可以看見伯恩斯坦的成長軌跡，也可以一窺戰後美國的社會樣貌。綜合前面章節對於《焦慮年代》音樂與美國文化及宗教的關係，筆者簡單整理出伯恩斯坦的對於爵士樂與猶太教信仰的觀點。

87 Laird and Lin, "Judaism," *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*, 139-140.

88 Gottlieb, "Symbol of Faith in the Music of Leonard Bernstein," 292.

首先，《焦慮年代》最大的特色，是伯恩斯坦嘗試將歐洲古典音樂與美國原生的現代爵士樂進行結合，即使在音樂性質及記譜方式的差異下，透過配器的調整，以及節奏、節拍和主題變奏的安排，利用管弦樂團的編制展現咆勃樂的風格與精神。伯恩斯坦透過咆勃樂叛逆、自由的精神和藍調素材的使用，呼應奧登《焦慮年代》原始文本中的美國精神、情感的歡愉與陰暗，以及「自我」與「信仰」的辯證。

再者，伯恩斯坦受到奧登《焦慮年代：巴洛克牧歌》中對於歐洲猶太人的悲憫所觸動，並在音樂作品中展現其身為文化猶太人的信仰精神。在樂曲中對於動機的安排，透過奧登筆下的人物，不僅展現在戰後感到茫然與絕望的猶太人，對於信仰的掙扎與省思，也揭示了伯恩斯坦對於「焦慮年代」的芸芸眾生殷切的呼籲和普世價值。

礙於篇幅有限，本次研究對於《焦慮年代》和戰後美國社會的分析僅止於文化和宗教二個面向，以第二號交響曲《焦慮年代》為核心，還有如戰後政治與麥卡錫主義、音樂與文學的互文性研究等研究方向。而美國文化與宗教方面，也可以跳脫「焦慮年代」的時間框架，從更宏觀的角度進行深入探討。

參考文獻

- Auden, W. H. *The Complete Works of W. H. Auden*. Vol. II, *Prose: 1939-1948*. Edited by Edward Mendelson. Princeton: Princeton University Press, 2022.
- _____. *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*. Edited by Alan Jacobs. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- Baber, Katherine. *Leonard Bernstein and the Language of Jazz*. Urbana: University of Illinois Press, 2019.
- Bernstein, Leonard. *The Joy of Music*. New York: Simon and Schuster, 1959.
- _____. *Findings*. New York: Anchor Books, 1993.
- _____. *Symphony No. 2: The Age of Anxiety [revise version]*. London: Boosey & Hawkes, 1993.
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music History*. 10th edition. New York: W. W. Norton, 2019.
- Burton, Humphrey. *Leonard Bernstein*. London: Faber & Faber, 1994.
- Callan, Edward. "Allegory in Auden's *The Age of Anxiety*." *Twentieth Century Literature*, vol. 10, no. 4 (1965) : 155-165.
- Crawford, Richard. "United States of America. I. Art Music." *Grove Music Online*. Accessed November 4, 2020. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28794>
- DeVeaux, Scott. "Bop." *Grove Music Online*. Accessed January 27, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2248431>
- _____. *The Birth of Bebop*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Gentry, Philip. "The Age of Anxiety: Music, Politics, and McCarthyism, 1948-1954." Ph. D. diss., University of California Los Angeles, 2008.
- _____. "Leonard Bernstein's *The Age of Anxiety*: A Great American Symphony during McCarthyism." *American Music*, vol. 29, No. 3 (2011) : 308-331.

- Gottlieb, Jack. "The Music of Leonard Bernstein: A Study of Melodic Manipulations." DMA diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1964.
- _____. "Symbol of Faith in the Music of Leonard Bernstein." *The Musical Quarterly*, vol. 66, No. 2 (1980) : 287-295.
- _____. *Leonard Bernstein: A Catalogue of His Works*. Chicago: Leonard Bernstein Music Publishing Company, 1998.
- Jacobs, Alan. Introduction to *The Age of Anxiety: A Baroque Eclogue*. Edited by Alan Jacobs. New Jersey: Princeton University Press, 2011.
- Kennedy, Joyce, Michael Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson, ed. "eclecticism." *The Oxford Dictionary of Music*. Accessed October 21, 2021. Oxford University Press; <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199578108.001.0001/acref-9780199578108-e-2932>.
- Kohler, Kaufmann, Emil G. Hirsch, and David Philipson. "Reform Judaism from the Point of View of the Reform Jew." Accessed October 30, 2021. *Jewish Encyclopedia*. Funk & Wagnalls; <https://jewishencyclopedia.com/articles/12634-reform-judaism-from-the-point-of-view-of-the-reform-jew>.
- Laird, Paul R., and Hsun Lin. *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2019.
- Lisi, Leonardo F. "W. H. Auden: Art and Christianity in an Age of Anxiety." *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*. Vol.12, *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art*. Tome IV, *The Anglophone World*. Edited by Jon Stewart. New York: Routledge: 1-26, 2016.
- Mendelson, Edward. *Early Auden, Later Auden*. New Jersey: Princeton University Press, 2017.
- Peyser, Joan. *Bernstein: A Biography*. New York: Billboard, 1998.
- Seldes, Barry. *Leonard Bernstein: the political life of an American musician*. Los Angeles: University of California Press, 2009.

Struble, John Warthen. *The History of American Classical Music*. New York: Facts on File, 1995.

Wierzbicki, James. *Music in the Age of Anxiety*. Urbana: University of Illinois Press, 2016.

彭滂沱。《天擇：猶太人的故事》。台北市：台灣商務印書館，2001。

黃陵渝。《多難之路：猶太教》。台北市：東大，2002。

喬亞 (Ted Gioia)。《爵士樂史》(*The History of Jazz*)。李劍敏譯。北京：商務印書館，2020。

提羅 (Frank Tirro)。《爵士音樂史(上)》(*Jazz: A History*)。顧連理譯。台北市：世界文物，1998。

魏道思 (Wayne Dosick)。《猶太信仰之旅》(*Living Judaism*)。劉幸枝譯。台北縣：橄欖，2006。

李給替第二號絃樂四重奏之樂曲分析與音色初探

梅宇軒

國立臺北藝術大學音樂學系碩士班研究生

摘要

李給替 (György Ligeti, 1923-2006) 為二十世紀著名的匈牙利作曲家，其作品以獨特的網狀音樂織度與機械性著稱。李給替的第二號絃樂四重奏完成於 1968 年，受 LaSalle Quartet 委託創作，共五個樂章。¹ 李給替的一生共有兩部絃樂四重奏作品，第一號絃樂四重奏完成於 1954 年，受到巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945) 很大的影響；而第二號絃樂四重奏更具個人特色。第二號絃樂四重奏中除音高與節奏的設計巧思外，也可從作品中看到李給替將自己許多在其他大型作品中的音樂想法在室內樂編制中的嘗試，此外，也是李給替獨創之「微分複音」技巧首次絃樂四重奏編制作品中的運用。

李給替的第二號絃樂四重奏每個樂章都有不同的音樂內容，有漸變的音型、機械性的使用、動態與靜態對比等等，「音色」在這部作品中被精心設計，每個樂章都有各自的音色特徵。本文將以李給替之第二號絃樂四重奏，針對其創作手法以及對於音色的使用作為分析重點進行探索。

關鍵詞：李給替、絃樂四重奏、微分複音、網狀結構、音團

1 左延芳、徐昌俊，〈里蓋蒂《第二絃樂四重奏》中的音響特徵初探〉，《黃鐘 - 中國·武漢音樂學院學報》，2010，第 2 期，頁 42。

An Analysis and Preliminary Discussion of Timbre in György Ligeti's String Quartet No. 2

MEI, Yu-Shiuan

M.M. Student from the Music Department, Taipei National University of the Arts

Abstract

This article employs Ligeti's String Quartet No. 2 to explore its creative techniques and the use of timbre as the analytical focus. György Ligeti (1923-2006), born in Hungary, was a famous 20th century composer. His works are well-known for their web-like musical texture and use of mechanical sound effects. Ligeti's String Quartet No. 2 in five movements was completed in 1968 and commissioned by LaSalle Quartet. Ligeti completed two string quartets during his lifetime. His first string quartet was completed in 1954 and was greatly influenced by Béla Bartók (1881-1945); however, in the second string quartet Ligeti brings out more of his musical ideas. To elaborate, Ligeti utilized his unique strategies with ingenious design of the pitch and rhythm, and he also combined his ideas regarding large ensemble or orchestral works into his compilation of chamber music.

Each movement of Ligeti's String Quartet No. 2 has a different musical content, with graduated tone patterns and contrasts between dynamics and tension among other elements. "Timbres" are carefully designed in this work, and each movement has its individual tonal characteristics.

Keywords: Ligeti, String Quartet, Micropolyphony, Sound Mass, Web-like Texture

壹、前言

《第二號絃樂四重奏》共有五個樂章，五個樂章的篇幅雖然相對李給替的《第一號絃樂四重奏》而言篇幅較小，作曲家雖然在各樂章中使用蠕動漸變的節奏、多種節奏型態組成的不規則節奏、機械性節奏等不同的手法，²但皆為表達微分複音與網狀結構的中心思想，更為一部小巧精緻的作品。

此外，在李給替的《第二號絃樂四重奏》可以發現一些打破傳統時間概念的巧思，例如在樂曲開頭的第一小節寫上全休止符，並要求演奏者停頓大約八至十秒鐘，以製造靜止的時間感；³亦或是透過在樂曲的結尾處特意寫上延長的全音休止符來強調音樂結束時的餘韻；⁴甚至是在作品中打破傳統拍號的韻律感。

貳、第一樂章樂曲分析

第一樂章可分為三個段落，並且帶有導奏、連接段及尾聲，此樂章透過不同的漸變音型⁵與多種節奏型態組成的不規則節奏來完成網狀的織度，第一樂章的段落列表如下：

表 1：第一樂章的段落

段落	小節數
導奏	mm. 1-14
A	mm. 15-38
連接段	mm. 39-48
B	mm. 49-71
C	mm. 72-84
尾聲	mm. 84-88

一、導奏 (mm. 1-14)

第一樂章的開始為一個 8-10 秒的休止延長，爾後透過第一小提琴、中提琴、大提琴強而有力的撥奏，帶入第二小提琴微弱的泛音顫音，作為其餘韻的延續（詳見譜例 1）。整個導奏延續 m. 2 的泛音作為整個段落的音色使用，最後於 mm. 12-14 透過帶有休止的漸變音型，利用漸變的節奏將音樂帶入段落 A（詳見譜例 2）。

2 左延芳、徐昌俊，〈里蓋蒂《第二號絃樂四重奏》中的音響特徵初探〉，《黃鐘 - 中國·武漢音樂學院學報》，2010，第 2 期，頁 42。

3 出現於第一樂章。

4 出現於所有樂章，但唯獨第三樂章結尾的休止符是沒有延長的。

5 本文中的漸變音型意指節奏複雜且不斷改變的流動音型。

【譜例 1】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov I, mm. 1-7

【譜例 2】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov I, mm. 12-14

二、段落 A (mm. 15-38)

藉由導奏 mm. 12-14 的漸變音型進入段落 A 後，同時段落 A 的音色使用轉換為實音演奏，藉此與導奏做出區隔。段落 A 的開始使用卡農的手法，以對唱的方式呈現將第一小提琴與第二小提琴分為一組，中提琴與大提琴分為另一組，雖然兩組的節奏不完全相同，但仍然可以看到相似之處（詳見譜例 3）。段落 A 藉由這組音型為材料展開，並於 m. 17 將四聲部交織在一起，但很快於 m. 19 進入長音，而整個段落 A 的織度圍繞在長音、交織的音型與兩者並存之間。

mm. 23-35 為第一樂章第二次的漸變音型，漸變音型由長音及交織的漸變音型組成，一開始為大提琴延續長音襯底，其他三個聲部皆為細碎的漸變音型，爾後第一小提琴加入演奏長音，最後第二小提琴與中提琴的漸變音型與大提琴的長音同時於 m. 36 停止，只剩下第一小提琴的長音延續。mm. 36-38 先由第一小提琴演奏長音，接著由第二小提琴銜接，最後到四個聲部演奏長音；此處突然終止了漸變的音型，且在每個小節中都特意標上延長的時間，以達到一個聽覺上停滯的感受（詳見譜例 4）。

【譜例 3】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov I, mm. 15-19

Subito: Prestissimo sfrenato (♩ = 160)

Subito: Impetuoso accelerando molto

Subito: Sostenuto (♩ = 50)

Violin I: sub.fff molto feroce, ppp, cresc. molto feroce, brutale

Violin II: sub.fff molto feroce, ppp, cresc. molto feroce, brutale

Viola: sub.fff possibile, ppp, simile, brutale

Cello/Double Bass: sub.fff possibile, ppp, simile, brutale

Measure numbers 15, 16, 17, 18, and 19 are circled at the beginning of their respective staves.

三、連接段 (mm. 39-48)

在連接段的開始，第一小提琴與第二小提琴承接前一小節的泛音長音，但是中提琴聲部與大提琴聲部細碎、蠕動的漸變音型於交錯於低音域。於 m. 43 時，第一小提琴與第二小提琴的泛音長音結束後，也加入演奏蠕動的漸變音型。

四、段落 B (mm. 49-71)

連接段的最後一小節 (m. 48) 在力度上李給替標上了 *subito fff*，而 B 段落的開頭則為 *subito ppp*，與 m. 48 產生極大的對比，同時 B 段開始時僅有大提琴聲部持續演奏，其他聲部則有短暫的休止。大提琴聲部於此第一次演奏 32 分音符，且時值皆為固定的，非漸變的音型。段落 B 的主要音高材料為段落 B 開始時，mm. 49-51 第一小提琴聲部中的半音階，且此時首次並短暫的出現了多個聲部齊奏演奏相同音型，如 mm. 49-50 的第二小提琴與中提琴；mm. 51-52 的第一小提琴、第二小提琴、中提琴，但於 m. 52 後半音樂便又進入了交錯的織度中（詳見譜例 5）。

mm. 52 開始，音樂以半音大跳的跳進方式，配合不固定的節奏製造交錯的織度，直到 m. 60 的第三拍，音樂開始進入蠕動的漸變音型，而這些蠕動的漸變音型在節奏方面有精細的設計，以不同連音的方式製造節奏的卡農（詳見譜例 6）。

【譜例 5】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov I, mm. 47-52，方框處為段落 B 的主要音高材料。

【譜例 6】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov I, mm. 59-61，斜線為節奏的卡農。

五、段落 C 與尾聲 (mm. 72-88)

段落 C 的節奏、速度、力度、音色、音域等隨著音樂的進行逐漸改變。節奏由蠕動的漸變音型開始，逐漸透過增加連音數進行漸快；音程從小九度與大七度，透過漸快逐漸變的密集，最後停留在小二度；音域隨著漸快由寬變窄；力度隨著漸快由強漸弱；音色隨著漸快改變演奏方式與演奏位置，最後進入顫音手法演奏。

尾聲使用泛音演奏技巧，有如導奏的再現，呼應樂曲開頭的音色。

六、第一樂章音色初探

李給替在第一樂章中充分利用段落的分配給予段落間不同的音色，並且在每個段落中都各自有自己特有的音色特色，第一樂章音色的區分列表如下：

表 2：第一樂章音色的區分

段落	小節數	所使用的音色
導奏	mm. 1-14	帶有 tremolo 的泛音
A	mm. 15-22	flautando ⁶ 的流動音型 → attack imperceptibly ⁷ 的長音
	mm. 23-35	Vn I (漸變音型 → 長音) : sul tasto → poco a poco ord. Vn II & Va (漸變音型) : sul tasto → poco a poco ord. → poco a poco sul pont. → sempre sul pont. Vc (持續長音) : poco a poco non flautando + sempre sul tasto
	mm. 36-38	實音 (一個聲部) → 泛音 (一個聲部) → 實音 + 泛音 (四個聲部)
連接段	mm. 39-43	Vn I & Vn II : 泛音 Va & Vc : molto legato, molto calmo, sempre senza vibr.
	mm. 43-48	molto legato, molto calmo, sempre senza vibr.

6 演奏方式為快速且輕的拉弓，並靠指板演奏，沒有揉絃（帶有些微壓弓）。

7 拍點不明顯的意思。

段落	小節數	所使用的音色
B	mm. 49-60	Vn I : ord. → col legno, tratto, sul pont. → arco, ord. Vn II & Va : col legno, tratto, sul pont. → arco, ord. Vc : sul pont. → ord.
	mm. 60-68	ord. → al tallone ⁸ “heavy bouncing bow” → ten., senza vibr., molto camlo
	mm. 69-71	col legno → arco, ten., senza vibr., molto camlo
C	mm. 72-84	al tallone “heavy bouncing bow” → gradually change to normal bowing → poco a poco alla punta ⁹ → poco a poco sul tasto → sempre sul tasto
尾聲	mm. 84-88	泛音 + ord

由上表可以發現李給替在段落間採用不同的音色作為對比，在較為長的段落中可以再細分出更細微的音色變化，而較短的段落則圍繞在主要的音色中，例如，導奏段落為較短的段落，除了開頭的重音撥奏以外，皆使用泛音的顫音，而段落 A 則具有較細微的音色變化。段落 A 的音色主要建立在“flautando”的演奏技巧上，“flautando”演奏技巧本身為快速且輕的拉弓，並靠指板演奏，同時配合不明顯拍點的長音製造流動感；爾後銜接至 mm. 23-35 的漸變音型，在漸變音型中第一小提琴、第二小提琴與中提琴聲部延續靠指板演奏的音色，透過改變演奏位置逐漸改變音色，大提琴聲部則是不改變演奏位置，逐漸由快速且輕的拉弓回歸到正常拉弓演奏；漸變音型最後停留在長音上，先由實音再變成泛音，最後為實音與泛音的組合。連接段銜主要透過更加圓滑、更加平靜、持續沒有揉絃三個音樂指示建立其音色特徵，連接段一開始第一小提琴與第二小提琴聲部先是銜接段落 A 最後的泛音音色，爾後便與中提琴、大提琴聲部演奏相同的音色。李給替在段落 B 做了三次由噪音回歸正常演奏的音色變化，主要的噪音音色的選擇為弓背演奏，出現在第一次與第三次，而第二次的噪音音色選擇為帶有壓力、彈性並用弓根演奏的方式呈現，這一次的噪音音色使用不但帶出了段落 C 的音色特徵外，也成為了段落 B 中音色變化中的一大特色。段落 C 的音色特徵為音色的漸變，由帶有壓力、彈性並用弓根演奏的方式開始，逐漸改變演奏方式到正常拉弓演奏、弓尖演奏，再逐漸改變演奏位置到靠指板演奏。尾聲則與導奏做呼應，一樣使用泛音作為其主要音色。

除了各段落的音色變化以外，第一樂章具有五次的漸變音型，其五次的漸變音型的音色使用也各不相同，漸變音型的音色比較列表如下：

8 弓根演奏。

9 弓尖演奏。

表 3：漸變音型的音色比較

次數	出現段落	小節數	所使用的音色
第一次	導奏	mm. 12-14	人工泛音 + 自然泛音
第二次	A	mm. 23-35	sul tasto → poco a poco ord. → poco a poco sul pont. → sempre sul pont.
第三次	連接段	mm. 43-48	molto legato, molto calmo, sempre senza vibr.
第四次	B	mm. 60-64	ord. → al tallone “heavy bouncing bow”
第五次	C	mm. 72-79	al tallone “heavy bouncing bow” → gradually change to normal bowing → poco a poco alla punta → poco a poco sul tasto → sempre sul tasto

由上表可以觀察到，在第一次的漸變音型的音色特徵為兩種泛音音色組成；第二次的音色特徵為音色的漸變；第三次為單一音色；第四次藉由力度變化改變音色；第五次為音色的漸變，而在五次漸變音型中除了配合各自段落的音色特徵外，也同時產生了不同的音色對比。

參、第二樂章樂曲分析

第二樂章可分為兩個段落，這個樂章是李給替對於其管絃樂作品“Lontano”中對於音色與微分複音結合的概念，實踐於室內樂作品的例子中，“Lontano”的意思為遙遠的，而這個樂章的音樂也藉由音色的變化呈現由遠到近的感覺。¹⁰ 第二樂章的段落列表如下：

表 4：第二樂章的段落

段落	小節數
A	mm. 1-27
B	mm. 27-56

一、段落 A (mm. 1-27)

第二樂章的開始為音色的變奏，單看第一小提琴聲部的話，第一小提琴聲部演奏主題的 G# 長音後，進行了七次音色的變奏；¹¹ 而觀察四個聲部可以發現，第二小提琴、中提琴、大提琴聲部於第一小提琴聲部演奏主題後相繼加入，以相同的音高進行模仿，形成音色的卡農（詳見譜例 7）。在 mm. 1-4 第一小提琴聲部呈現完主題與七次的音色變奏後，m. 5 開始音高逐漸改變，並逐漸加重換音時的拍點增加張力，將音樂帶到單一音色的長音演奏做張力的釋放。爾後，李給替透過先後加入顫音與震音的方式逐漸增加張力將音樂帶入段落 B。

¹⁰ Cote, Sergio. *Accumulating Ligeti's Techniques: An analysis of György Ligeti's Second String Quartet as a repertoire of his compositional techniques in 1968*. Royal Northern College of Music, 2015. p. 14.

¹¹ 林佳穎，〈李蓋梯《第二號絃樂四重奏》暨自我創作分析與研究〉，（臺北市立大學碩士論文，2015），頁 28。

表 5：第一小提琴聲部主題七次變奏的音色變化¹²

變奏	琴絃	所使用的音色
主題	IV	sul tasto, sempre senza vibr.
變奏 I	III	sul tasto, sempre senza vibr.
變奏 II	IV	flautando
變奏 III	III	ord.
變奏 IV	III	sul pont.
變奏 V	IV	sul pont.
變奏 VI	III	ord., poco vibr.
變奏 VII	IV	molto vibr.

由上表可以觀察到，在這主題與七次的音色變奏中，李給替頻繁的變換演奏位置，由靠指板演奏到正常位置演奏，再由正常位置演奏又移動到靠琴橋演奏，最後又回到正常位置演奏；而對於揉絃的要求則為不要揉絃到一點揉絃再到更多的揉絃。大提琴聲部在演奏位置與揉絃要求皆與第一小提琴聲部相同，唯獨不同的是對於第二次音色變奏的演奏指示，第一小提琴聲部為“flautando”，大提琴聲部為弓背演奏，以及大提琴聲部出現了泛音演奏，大提琴聲部與第一小提琴聲部的音色比較列表如下：

表 6：大提琴聲部與第一小提琴聲部的音色比較

變奏	所使用的音色	
	第一小提琴聲部	大提琴聲部
變奏 I	sul tasto, sempre senza vibr.	sul tasto, sempre senza vibr. (泛音演奏)
變奏 II	flautando	col legno tratto (泛音演奏)
變奏 III	ord.	ord.
變奏 IV	sul pont.	sul pont.
變奏 V	sul pont.	sul pont.
變奏 VI	ord., poco vibr.	ord., poco vibr.
變奏 VII	molto vibr.	molto vibr.

段落 B 中，在 mm. 30-32 的短短三小節中，出現了頻繁的音色變化，李給替可能受到了魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 與全序列主義的影響，¹³ 在這裡以多變的演奏方式、力度、複雜的節奏等點描的手法配合對於新音色的開發，產生極為特別的音樂織度 (詳見譜例 8)。

雖然音色的變化非常頻繁，但還是可以從中觀察到四個聲部的音色選用十分接近，其中不同的除了在音色選用的些許先後順序外，中提琴聲部並沒有演奏顫音，只有大提琴聲部有正常的撥奏演奏技巧，第二小提琴聲部有巴爾托克撥奏。

12 段落 A 中四個聲部皆有使用弱音器，為不佔用版面，特此標示。

13 左延芳、徐昌俊，〈里蓋蒂《第二絃樂四重奏》中的音響特徵初探〉，《黃鐘 - 中國·武漢音樂學院學報》，2010，第 2 期，頁 49。

【譜例 8】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov II, mm. 30-32。

*) Siehe Fußnote *) zu Takt 27.
See footnote *) to bar 27.

*****) Siehe Fußnote *****) zu Takt 28.
See footnote *****) to bar 28.

*****) Vln. I, 2. Takt 31, Tremolo: starker Bogendruck, Kratzgeräusch.
Vln. I, 2. bar 31, tremolo: strong bow pressure, scratching noise.

▲ - Mit der Fingerkuppe (ad lib. linke Hand) auf die Saiten aufhupfen. (Kein pizz.)
▲ = tap the string with the finger-tip (ad lib. left hand), no pizz.

□ = pizz., Griff. Finger leicht aufsetzen (wie bei 'Flap'). Dumfries, hülsterer Klang.
□ = pizz., place the left-hand finger lightly on the string (as for a harmonic), hollow, wooden sound.

○ = schnelles pizz... Saiten gegen den Fingernagel des seitlich daneben gestellten Griff-Fingers schnell lassen.
○ = rattling pizz.: let the string strike the fingernail of the left-hand finger, which is placed beside the string.

肆、第三樂章樂曲分析

第三樂章可分為三個段落，在這個樂章主要展現了李給替音樂特色中的「機械性」與「微分複音」技巧，透過聲部間同步、交錯、漸變等方式，以卡農的手法產生聽覺上複雜的織度。此外，在這個樂章中頭尾兩段落主要以機械式的撥奏演奏方式為主，中間段落則與頭尾兩段落作強烈對比，第三樂章的段落列表如下：

表 7：第三樂章的段落

段落	小節數
A	mm. 1-30
B	mm. 30-36
A'	mm. 37-47

一、段落 A (mm. 1-30)

第三樂章的開始如同第一樂章一樣以休止開始，兩小節的休止結束後於 m. 3 四個聲部才正式開始演奏。李給替在段落 A 中展現了機械性的音樂特色與微分複音的技巧，第一小提琴與中提琴於 m. 3 演奏 B 音，同時第二小提琴與大提琴演奏 A 音，四個聲部皆以裝上弱音器、撥奏、相同節奏的方式開始演奏，並逐漸由四連音遞增至十二連音，透過漸變做節奏的卡農製造交錯的聲響（詳見譜例 9）。¹⁴ 連音數則由 m. 10 開始遞減，節奏的遞減最後於 m. 12 出現如訊號音一般的巴爾托克撥奏終止，並進入新的一次節奏的遞增。

mm. 12-30 為新的一次節奏遞增，不同於前一次的是四個聲部開始的節奏並不相同，並

14 本文中的「遞增」意指連音數逐漸的增加，為節奏的減值，反之「遞減」則為連音數逐漸的減少，為節奏的增值。

且音色會隨著節奏的加快改變，但仍然保持了節奏的卡農。在節奏的遞增中，李給替適時的加入滑奏的演奏技巧，每當滑奏的演奏技巧出現時，節奏的遞增便會稍微停滯。節奏遞增的終點為 m. 25 的三十二分音符（16 連音），同時藉由改變演奏方式改變音色，最後以速度漸快的方式將音樂推向段落 B。

【譜例 9】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov III, mm. 1-10，斜線處為節奏的卡農。¹⁵

Come un meccanismo di precisione (very even, without accentuating the bar subdivisions, nowhere should the impression of a barline be created.)
 Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand, put bow down

III

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

*) Die auskomponierten Accelerandi (9-10-11-12) bzw. rallentandi sind Approximationen; die 9-10-etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine allmähliche Geschwindigkeitsänderung; der metrische Rhythmus muß nicht unbedingt wörtlich genommen werden. Das betrifft die Takte 9-12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz.
 The written-out accelerandi (9-10-11-12) and rallentandi are approximations; the groups of 9, 10 etc. must be played with no accents whatever, the result being a gradual change of speed; the notated rhythm must not be taken literally. This applies to bars 9-12 and all analogous passages in the movement.

7 8 9 10

*) Siehe Fußnote *) oben.
 See footnote *) above.

二、段落 B (mm. 30-36)

段落 B 的開始承接段落 A 的漸快撥奏，以拉奏的方式，第一小提琴、第二小提琴、中提琴向高音延伸；大提琴向低音延伸，反向將音樂展開推至高潮。爾後 mm. 30-34 四個聲部以不同節奏，點描式的手法演奏，與段落 A 產生極大對比，此外，此處的音高材料為自由的 12 音（詳見譜例 10）。點描手法最後於 m. 34 出現如訊號音一般的巴爾托克撥奏終止，進入由縱向的音色對比組成的銜接句，銜接至段落 A'。

15 僅標示出前四次的節奏卡農，後以此類推。

表 8：第三樂章的音色區分

段落	音色特色	小節數	所使用的音色
A	單一音色	mm. 3-12	con sord. + pizz.
	漸變音色	mm. 12-24	con sord. + pizz. + sul pont. → ord. → sul tasto
		mm. 25-30	pizz. → “finger tip” ¹⁶ → gradually faster and softer
B	音色對比	m. 30	arco + sul pont.
		mm. 30-34	arco + gettato ¹⁷ → tallone 與 ord. 交錯 → gettato → pizz. + sul pont. → ord.
	縱向音色對比	mm. 34-36	Vn I : pizz. + sul tasto → ord. Vn II : “wooden” pizz. ¹⁸ → pizz. + ord. Va : pizz. + sul pont. → ord. Vc : “rattling” pizz. ¹⁹ → pizz. + ord. → sul pont.
A'	單一音色	mm. 37-45	Vn I : “wooden” pizz. + sul pont. → pizz. + arpeggiato ²⁰ + sul tasto → pizz. + sul tasto Vn II : pizz. + arpeggiato + sul tasto → pizz. + sul tasto Va : pizz. + arpeggiato + sul tasto → pizz. + sul tasto Vc : pizz.

李給替於段落 A 中頻繁的使用撥奏的方式演奏，依照音色的處理可以再將 A 段區分成 mm. 1-12 與 mm. 12-30 兩個部分，前者在音色的使用上為單一音色，僅使用了撥奏的音色；後者則在撥奏的音色基礎上，透過逐漸改變演奏位置與演奏手法的方式逐漸改變音色。mm. 12-30 共有兩次音色的漸變，第一次的漸變為 mm. 12-24，透過改變演奏位置改變音色，由靠琴橋演奏逐漸回歸正常位置演奏，最後逐漸移動到靠指板位置演奏；第二次的漸變為 mm. 25-30，藉由逐漸改變演奏方式改變音色，由一般的撥奏逐漸變成“finger tip”的演奏方式，最後隨著速度的漸快逐漸加速且力度變輕。

段落 B 做為段落 A 的對比，在音色的使用上也做了不同的處理，段落 B 開頭四個聲部反向將音樂展開，但此處卻刻意採用拉奏的演奏方式與段落 A 做音色上的區隔。爾後在 mm. 30-34 的點描手法中，李給替也刻意選擇用拉奏來演奏，但同時在兩組 12 音的最後改變音色，除了製造些微的音色差異外，利用了第二次音色改變為撥奏暗示接下來的音色轉變。mm. 34-36 承接點描手法中最後的音色改變，四個聲部皆以撥奏的演奏手法為主，但李給替於此卻在四個聲部中做了四種不同的撥奏音色，產生縱向的音色對比。一開始第一小提琴靠指板撥奏、第二小提琴演奏“wooden” pizz.、中提琴靠琴橋撥奏、大提琴演奏“rattling” pizz.；之後同樣以改變音色的方式暗示下一段落的音色轉變。

16 為左手指尖拍打琴絃之演奏技巧。

17 為在每組的第一個音符都有輕微的重音，然後做一點點的減弱。

18 為左手手指放在琴絃上撥奏，發出空洞、木質聲響之演奏技巧。

19 為左手手指放在琴絃的一邊，使琴絃擊打指甲之演奏技巧。

20 為上下來回交替撥絃，此處為和絃的撥奏。

段落 A' 回歸單一音色的使用，除了 m. 37 的段落銜接處以外，第一小提琴、第二小提琴、中提琴三個聲部皆於和絃處上下來回交替撥絃，於單音處靠琴橋撥奏；大提琴聲部因為皆為單音，所以都是撥奏。

除了上述的音色使用外，第三樂章有兩個音色的使用特點，第一個是巴爾托克撥奏的使用，在這個樂章中巴爾托克撥奏的音色被賦予了訊號音的功能，每當有聲部演奏到該演奏技巧，皆具有段落間銜接的暗示；第二個則是泛音的使用，在第三樂章中主要以實音為主，無論是哪一種撥奏的音色幾乎都是實音，但段落 B 的點描手法中出現了短暫泛音的音色使用，以及段落 A' 中的大提琴聲部。段落 A' 與段落 A 相仿，為再現段落 A 的尾聲，但李給替於其中添入泛音的音色與段落 A 製造些為對比，在四個聲部皆相同音色的「單一音色」中，改為四個聲部皆維持各自的「單一音色」。

伍、第四樂章樂曲分析

第四樂章為整部作品中最具有爆發性的樂章，雖然其篇幅相較其他樂章來的短，但是在音樂張力的表現中卻是最具戲劇性的，此外，第四樂章在李給替的作品中具有獨特性，難以從李給替的其他作品中看到類似的音樂語言。²¹ 鮮明的音色與頻繁的速度、拍號轉換為第四樂章的特色之一，而李給替在這個樂章中主要利用流動的點狀音型與停滯的長音製造音樂與音色的對比，第四樂章可分為三個段落與尾聲，其段落列表如下：

表 9：第四樂章的段落

段落	小節數
A	mm. 1-19
B	mm. 20-36
C	mm. 37-55
尾聲	mm. 56-63

一、段落 A (mm. 1-19)

除了尾聲以外，第四樂章的每一個段落皆具有流動的點狀音型與停滯的長音，段落 A 開始第一小提琴與第二小提琴演奏單音，中提琴與大提琴演奏雙音，之後逐漸由單音變成雙音，雙音的音程的距離也逐漸擴展，最後發展到三音和絃。段落 A 可以分為四個樂句，第一個樂句為 mm. 1-3，由第一小提琴與第二小提琴演奏單音，中提琴與大提琴演奏雙音；第二個樂句為 mm. 4-7，四個聲部皆演奏雙音；第三個樂句為 mm. 8-13，四個聲部逐漸由雙音發展到三音演奏；最後一個樂句為 mm. 14-19，四個聲部交錯演奏雙音與三音，並於最後演奏停滯的長音。可以從上述觀察到四個樂句有逐漸擴張長度的趨勢，由三個小節擴展到四個小節，

21 Cote, Sergio. *Accumulating Ligeti's Techniques: An analysis of György Ligeti's Second String Quartet as a repertoire of his compositional techniques in 1968*. Royal Northern College of Music. p. 21. 2015.

最後到六個小節；而最後一個樂句的最後音樂進入長音停滯，筆者認為這是有類似起承轉合性質的設計（詳見譜例 11）。

【譜例 11】 Ligeti: String Quartet No. 2, Mov IV, mm. 1-19，四個方框代表四個樂句。

Presto furioso, brutale, tumultoso $\text{♩} = 150$ *(grave)* $\text{♩} = 60$ $[\text{♩} = 120]$ *(presto)* $\text{♩} = 160$ *(sempre al rallente)* $\text{♩} = 200$ *arco four*
 1 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 2 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 3 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 4 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 5 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 6 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 7 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 8 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 9 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 10 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 11 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 12 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 13 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 14 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 15 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 16 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 17 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 18 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*
 19 *sempre marc.* *arco four* *panzerbogen*

*) Dieser Satz ist in übertriebener Hast, wie verrückt, zu spielen, mit Ausnutzung von einzigen pp-Stellen! den Bogen stark auf die Saiten strichen (Kratzgeräusch).
 Richtig werden gespielt, wenn am Schluss viele Zeichen des Bogens lose geworden sind.
 Temporewechsel, dynamische Kontraste: stets abrupt, plötzliche Brüche, doch stets ohne Zäsuren!

*) This movement is to be played with compressed hair, as though crazy and (except for a few pp passages with the utmost force. Press the bow strongly on the strings (scratching noise).
 If this movement is played properly, a lot of bow hair will be lost by the end.
 Tempo changes, dynamic contrasts: always abrupt, as though a succession of fragments, but always without a caesura!

poco grave $\text{♩} = 80$ $[\text{♩} = 160]$ *(presto)* $\text{♩} = 150$ *al rallente* $\text{♩} = 60$ $[\text{♩} = 120]$ *arco four*
 1 *arco four* *panzerbogen*
 2 *arco four* *panzerbogen*
 3 *arco four* *panzerbogen*
 4 *arco four* *panzerbogen*
 5 *arco four* *panzerbogen*
 6 *arco four* *panzerbogen*
 7 *arco four* *panzerbogen*
 8 *arco four* *panzerbogen*
 9 *arco four* *panzerbogen*
 10 *arco four* *panzerbogen*
 11 *arco four* *panzerbogen*
 12 *arco four* *panzerbogen*
 13 *arco four* *panzerbogen*
 14 *arco four* *panzerbogen*
 15 *arco four* *panzerbogen*
 16 *arco four* *panzerbogen*
 17 *arco four* *panzerbogen*
 18 *arco four* *panzerbogen*
 19 *arco four* *panzerbogen*

(presto) $\text{♩} = 200$ *arco four* *panzerbogen*
 20 $\text{♩} = 160$ *arco four* *panzerbogen*
 21 $\text{♩} = 200$ *arco four* *panzerbogen*
 22 $\text{♩} = 160$ *arco four* *panzerbogen*
 23 $\text{♩} = 80$ $[\text{♩} = 160]$ *(poco grave)* *arco four* *panzerbogen*
 24 *arco four* *panzerbogen*
 25 *arco four* *panzerbogen*
 26 *arco four* *panzerbogen*
 27 *arco four* *panzerbogen*
 28 *arco four* *panzerbogen*
 29 *arco four* *panzerbogen*
 30 *arco four* *panzerbogen*

(presto) $\text{♩} = 200$ *arco four* *panzerbogen*
 31 $\text{♩} = 60$ $[\text{♩} = 120]$ *(grave)* *arco four* *panzerbogen*
 32 *arco four* *panzerbogen*
 33 *arco four* *panzerbogen*
 34 *arco four* *panzerbogen*
 35 *arco four* *panzerbogen*
 36 *arco four* *panzerbogen*
 37 *arco four* *panzerbogen*
 38 *arco four* *panzerbogen*
 39 *arco four* *panzerbogen*
 40 *arco four* *panzerbogen*

sub. molto calmo $\text{♩} = 40$ $[\text{♩} = 80]$ $[\text{♩} = 160]$ *(lo stesso tempo)*
 41 *arco four* *panzerbogen*
 42 *arco four* *panzerbogen*
 43 *arco four* *panzerbogen*
 44 *arco four* *panzerbogen*
 45 *arco four* *panzerbogen*
 46 *arco four* *panzerbogen*
 47 *arco four* *panzerbogen*
 48 *arco four* *panzerbogen*
 49 *arco four* *panzerbogen*
 50 *arco four* *panzerbogen*

二、段落 B (mm. 20-36)

段落 B 持續發展點狀音型與停滯的長音，與段落 A 不同的是段落 B 每次的樂句結束皆具有停滯的長音。段落 B 共有三個樂句，雖然在樂句結束時皆具有停滯的長音，但前兩個樂句最後的長音較短，在聽覺上具有短暫休息的作用，而最後一個樂句的停滯長音較長，在聽覺上具有較強烈的停滯感。

三、段落 C 與尾聲 (mm. 37-63)

段落 C 具有兩個樂句，與段落 B 相同，雖然在樂句結束時皆具有停滯的長音，但僅有最後一個樂句的長音在聽覺上具有較強烈的停滯感。段落 C 的開始李給替採用微分複音的手法製造流動的音型，與其他的段落產生對比，而第二個樂句則又回到以和絃式的演奏方式製造流動的音型。

尾聲段落再現點狀的音型，四個聲部雖然有演奏雙音，但皆以單音演奏為主，原本於樂句最後的停滯長音則改為休止的延長，以完全靜止的方式呈現。

四、第四樂章的音色初探

在第四樂章中李給替主要利用流動的點狀音型與停滯的長音製造音樂與音色的對比，而在各個段落中，各自的流動點狀音型與停滯長音也有各自細微的音色變化，各段落間的流動點狀音型與停滯長音的音色變化列表如下：

表 10：各段落間流動點狀音型的音色變化。

段落	小節數	所使用的音色
A	mm. 1-18	al tallone & whole bow
B	mm. 20-22	al tallone
	mm. 24-28	al tallone
	mm. 30-32	al tallone & whole bow
C	mm. 37-40	sul pont. + ferocissimo ²²
	mm. 41-42	ord. + al tallone → sul pont. + ferocissimo
	mm. 44-48	ord. + al tallone (hard and short) & whole bow → poco sul pont. → sul pont.
尾聲	mm. 56-63	al tallone (hard and short) + sul pont.

表 11：各段落間停滯長音的音色變化。

段落	小節數	所使用的音色
A	m. 19	Vn I：單音實音，ten. + senza vibr. Va：雙音實音，ten. + senza vibr.

22 “ferocissimo” 為兇猛的、狂暴的之意思。

段落	小節數	所使用的音色
B	mm. 23-24	Vn II：雙音實音，ten. + senza vibr. Vc：單音泛音，ten. + senza vibr.
	mm. 28-29	Vn I：雙音實音，flautando VnII：單音實音，flautando Va：單音實音，flautando Vc：單音泛音，flautando
	mm. 33-36	Vn I：雙音實音 → 單音實音，flautando VnII：單音實音，flautando Va：雙音實音 → 單音實音，flautando Vc：單音泛音（提早結束），senza vibr.
C	m. 43	VnII：單音實音，flautando + senza vibr. Va：單音泛音，senza vibr. Vc：單音泛音，senza vibr.
	mm. 48-55	Vn I：單音實音，on bridge, like a shrill shriek → 單音泛音，ord. + ten. + senza vibr. VnII：單音實音，on bridge, like a shrill shriek → 單音泛音，ord. + ten. + senza vibr. Va：單音實音，on bridge → 單音泛音，ord. → sul tasto → ord. + ten. + senza vibr. Vc：單音實音，on bridge → 單音泛音，ord. → sul tasto → ord. + ten. + senza vibr.
尾聲	m. 63	休止的延長，以完全靜止的方式呈現

在流動的點狀音型中音色變化較少，李給替大多數根據音符時質的長短給予演奏者演奏手法的指示，時質較短的音符要求由弓根演奏，時值較長的則要求要拉滿整個弓。李給替於段落 C 中開始利用改變演奏位置改變音色，並且給予「兇猛的」、「狂暴的」之形容詞來給予演奏者表達音樂的想像，音樂也從段落 C 開始推向高潮。

在停滯的長音中便有較多的音色變化，李給替主要利用實音以及泛音兩種音色的組合，並配合著不同演奏手法的指示改變其音色。樂章中第一次的音樂停滯於 m. 19 段落 A，首次的音樂停滯並沒有加入泛音，且僅使用了兩個聲部，到了 mm. 23-24 第二次的音樂停滯，便開始出現了實音與泛音的組合。李給替在前兩次的停滯長音皆只使用了兩個聲部，且演奏指示相同，唯一改變的是由兩個聲部的實音變為一個聲部演奏實音，另一個演奏泛音。mm. 28-29 第三次的停滯長音開始出現四個聲部共同演奏，由第一小提琴、第二小提琴、中提琴聲部演奏實音，大提琴聲部演奏泛音，此外在演奏手法的指示上，李給替也給予實音與泛音演奏不同的演奏手法，將其音色區隔開來，爾後的第四次（mm. 33-36）與第五次（m. 43）停滯長音皆採用這樣的手法作音色的區隔。mm. 48-55 為最後一次帶有音符的停滯長音，與前面五次不同，這一次的停滯長音銜接了前面的音樂張力，因此本次的停滯長音本身就可以區分成兩個具有對比性的部分。mm. 48-49 銜接了前面的音樂張力，在演奏位置上李給替要求演奏者要演奏在琴橋上，發出類似「尖銳的尖叫」聲，且四個聲部皆為實音演奏，力度為

4 個 f；而在 mm. 51-55 則改變為正常位置演奏，且四個聲部皆為泛音演奏，力度也突然改變為 pp，兩者產生極大的力度與音色差異，也是唯一一次在停滯的長音中有明顯的音色變化。

無論是流動的點狀音型亦或是停滯的長音，其音色皆由兩個主要的內容所組成，前者為弓根演奏與整弓演奏，後者為實音與泛音，但兩者在音色的發展中卻截然不同。在流動的點狀音型中僅有到了段落 C 中配合音樂張力出現較為明顯的音色變化，但停滯長音卻在音樂每一次的停滯中都可以觀察到其細微的音色改變。

陸、第五樂章樂曲分析

第五樂章為這首作品的最後一個樂章，其篇幅也是最長的，也可在樂章中看到許多其他樂章的一些巧思，像是第四樂章的長音停滯、第一樂章的交織音型等等。此外，在這個樂章中，李給替在小節數的劃分中刻意將部分小節合併為一個更大的單位，使音樂不受到傳統拍號韻律感的束縛。第五樂章可分為四個段落與尾聲，其段落列表如下：

表 12：第五樂章的段落

段落	小節數
A	mm. 1-20
過門	mm. 20-22
B	mm. 22-44
C	mm. 44-58
D	mm. 58-75
尾聲	mm. 75-81

一、段落 A 與過門 (mm. 1-22)

段落 A 開始，四個聲部由小三度音程開始，演奏不規則的節奏形成交織的聲響，並於 m. 4 逐漸添加附加音，共添加了四次的附加音，音樂的節奏進行隨著添加的附加音次數變多而逐漸透過增加連音數的方式變的密集（詳見譜例 12）。由 m. 13 開始第一小提琴、第二小提琴、中提琴聲部由較密集的音程擴張到音程較廣的琶音式音型，並逐漸透過減少連音數放慢節奏的進行，而大提琴聲部則於 m. 10 就開始透過減少連音數放慢節奏的進行，並於 m. 13 進入襯底的雙音長音；四個聲部於段落 A 的最後，mm. 18-19 將音樂停留在雙音演奏的長音上進入過門樂段。

過門樂段由第一小提琴與中提琴聲部持續演奏雙音的長音，而第二小提琴與大提琴聲部演奏半音的快速音群銜接至段落 B，第二小提琴與大提琴所演奏的快速音群的節奏由九連音開始逐漸增加至十二連音，但與段落 A 不同的是，由於兩個聲部的節奏是相同的，並沒有產生交織的聲響，也與段落 A 做出對比。

【譜例 12】 Ligeti: String Quartet No. 2, Mov V, mm. 4-11，圓圈處為附加音。

The image displays a musical score for Ligeti's String Quartet No. 2, Movement V, measures 4-11. The score is arranged in three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system (measures 4-6) is marked '增加E' (Add E) and '增加F' (Add F). The second system (measures 7-9) is marked '增加D' (Add D). The third system (measures 10-11) is marked '增加G' (Add G). Circled notes in the upper staves indicate the added notes. The lower staves show complex rhythmic patterns with various articulations and dynamics.

二、段落 B (mm. 20-44)

段落 B 的開始由第一小提琴與中提琴聲部以顫音演奏進入，並做為襯底，m. 27 第二小提琴聲部的音型則做為段落 B 主要的動機材料，該動機由第二小提琴聲部開始交替出現在各個聲部中，並逐漸擴張，而李給替在此將多個小節合併成一個較大的單位，使得樂句不受到小節線的限制，同時又保持在速度中，打破了傳統拍號的韻律感（詳見譜例 13）。在動機的擴張中，其音程逐漸由大幅度的跳進慢慢變窄，進而進入到 m. 36 的震音長音。段落 B 最後

的 mm. 36-44，逐漸將音樂趨緩，由震音的演奏方式轉變為長音演奏，四個聲部的音域幅度也逐漸拉寬。

【譜例 13】Ligeti: String Quartet No. 2, Mov V, mm. 23-30，方框處為段落 B 主要的動機材料。

□ Anweisungen zu den badewartigen Figuren siehe letzte Seite. \circ 8 gilt stets für die Tonhöhe, nicht für den Griff. \circ 8 always applies to the pitch, not to the fingering.

三、段落 C (mm. 44-58)

段落 C 主要做音色層面上的對比，於 m. 45 首次出現四個聲部演奏相同節奏，且要求四個聲部的演奏聽起來要像獨奏一般。m. 50 開始李給替將第一小提琴、第二小提琴聲部分為一組，中提琴、大提琴聲部分為另一組，兩組相互對唱並有音色上的對比。

四、段落 D 與尾聲 (mm. 58-81)

段落 D 延續段落 C 的分組方式將第一小提琴、第二小提琴聲部分為一組，演奏由不規則的連音形成交織的聲響；中提琴、大提琴聲部分為另一組，演奏長音。在第一小提琴與第二小提琴聲部演奏的連音中，特別是第一小提琴聲部的連音數永遠大於第二小提琴聲部，且第一小提琴聲部更換連音數的頻率為偶數，第二小提琴則為奇數。²³

尾聲段落於全樂章中首次使用弱音器，同樣以第一小提琴、第二小提琴聲部分為一組，中提琴、大提琴聲部分為另一組。尾聲段落的開始由中提琴與大提琴聲部再現樂章開頭的小三度音程素材，最後由第一小提琴、第二小提琴聲部向高音，中提琴、大提琴聲部往低音演奏半音階，以反向的展開結束樂曲。

五、第五樂章的音色初探

第五樂章中的每個段落中皆有其各自獨特的音色特徵，但整個樂章主要是透過不同演奏位置來做音色的變化與對比。

23 第一小提琴聲部演奏 6 次十連音後，更換為十一連音；演奏 18 次十一連音後，更換為十二連音，並奏 18 次；第二小提琴聲部演奏 7 次九連音後，更換為十連音，並演奏 37 次。

段落 A 透過改變演奏位置改變音色，利用漸變的手法逐漸改變音色，同時音色也配合著音樂的進行改變音色，由靠指板演奏出發漸變至正常位置，再漸變至靠琴橋演奏，最後又由靠琴橋演奏漸變至正常位置，再漸變回到靠指板演奏。段落 A 音色變化如下：



圖 1：段落 A 的音色變化

段落 B 依照音色可以區分成兩個部分，第一個部分為 mm. 22-36，由顫音襯底並擴張 m. 27 第二小提琴聲部的快速音群，第一部分的演奏位置固定為靠琴橋演奏，顫音與快速音群則由實音與泛音兩種音色組合而成，當音樂隨著快速音群的發展音程逐漸由大幅度的跳進慢慢變窄時，演奏手法也從實音與泛音組合變為實音演奏。第二部分為 mm. 36-44，音樂逐漸趨緩，藉由震音演奏轉向長音演奏，而震音演奏的部分音色澤隨著演奏位置改變，由靠指板演奏漸變至正常位置，再漸變至靠琴橋演奏，最後於音樂進入長音時回到正常位置演奏。

段落 C 中的 m. 45 首次出現四個聲部演奏相同節奏，並要求四個聲部的演奏聽起來要像獨奏一般，演奏位置也統一為靠指板演奏。m. 50 開始將四聲部分為兩組，兩組相互對唱並透過不同演奏位置、手法產生音色上的對比，同時也於 m. 55，音樂力度最強之處出現第五樂章中首次的弓背演奏，mm. 50-58 的音色變化如下表：

表 13：mm. 50-58 的音色變化

樂器	第一小提琴與第二小提琴	中提琴與大提琴
音色	ord. → sul tasto	flautando + sul tasto
	flautando + sul tasto	sul pont.
	sul pont.	sul tasto
	ord.	col legno tratto
	col legno tratto	(col legno tratto)
	ord.	sul tasto
	(ord.)	ord.

段落 D 與尾聲的音色變化較少，在段落 D 中的演奏位置皆為正常位置演奏，而在長音的部分由實音變為泛音，最後於尾聲處則為實音與泛音的組合。此外，尾聲段落首次出現使用弱音器的音色，樂曲結束的反向展開則改為靠近指板演奏的音色。

結論

「微分複音」技巧為李給替獨創的技巧，其特點是以卡農的方式創作，但不同於傳統卡農的是，聲部間彼此的節奏皆是錯開的，造成如同「網狀」般的織度，而李給替的第二號絃樂四重奏除了透過微分複音技巧設計出複雜的節奏以外，更是將音色納入考量之一，音色更是成為了這部作品中的獨特之處。利用不同樂器產生的音色對比是最簡單的音色變化方式，但是李給替選擇使用四個絃樂樂器，透過演奏位置、演奏技巧、改變琴絃演奏等方式，在相似的聲響中找出細微的音色變化，再使用微分複音、漸變的音型、機械性、點描手法等創作方式，經由節奏、織度再一次的豐富了音色的變化。

李給替在第二號絃樂四重奏中對於音色的設計十分的精細，作品中除第四樂章外皆可見到音色以漸變的方式將單一的音色特徵逐漸轉移到新的音色特徵，且音色的改變可以呼應段落的設計，使其結構與音色相互配合。如由細小且微弱的聲響出發漸變至較有爆發性的音色，透過漸變音型改變音色與演奏技巧，由泛音變成實音、近指板演奏變進琴橋演奏、弓尖演奏變弓根演奏等方式；抑或是將音色建立在同為撥奏的基礎下，利用不斷的漸快以致無法撥奏時改為拉奏的演奏方式；又或是透過不要揉絃、近指板演奏、泛音等演奏指示輔助長音去和弓根演奏、近琴橋演奏、斷奏且短促的實音等指示，將音色的對比與音樂動態靜態的對比做結合。

筆者認為因李給替在第二號絃樂四重奏中做出其自身管絃樂作品中微分複音技巧，將其實踐於小型室內樂編制中，相較室內樂多重樂器的組成編制，此曲作品的編制皆為絃樂器，並只有四個聲部的限制下，難以藉由不同的樂器組何來達成音色的變化，所以作曲家在這部作品中嘗試了不同的演奏方式來處理音色的變化。然而傳統的撥奏、泛音演奏及改變演奏位置等演奏技巧難以做出戲劇性的張力表現，因此李給替在作品中開發許多延伸技巧來彌補音色上之想像。作曲家在作品中並不會一口氣展現所有設計的音色，而是透過不同樂章、段落分別闡述。李給替透過不同的樂章選擇不同的音色表現方式，並在段落中對其音色的脈絡做出設計，再尋找相似的音色進行音色的變化。筆者認為李給替這樣對音色的一種想像甚至影響了往後一些頻譜樂派²⁴作曲家，例如格里塞（Gérard Grisey, 1946-1998）對於音色的想像，²⁵也強烈影響了往後作曲家對於音色的設計方式。

「音色」雖然是李給替的第二號絃樂四重奏中的一大特點，但作曲家對於音高與節奏的設計也同樣十分精細，而精細的設計便反映出李給替細膩的音樂語彙。筆者在學習過程中曾受某位老師指點說，身為創作者要挖掘自己內心的聲音，李給替在這部作品中，透過細膩的音樂寫作、精準的記譜，將自己內心的聲音譜寫出來，不但在音樂中反映出極其鮮明的個人音樂語言，更是讓這部作品成為經典之作。

24 頻譜音樂（Spectral Music）為 20 世紀 70 年代初期由法國興起的一種音樂，其主要以樂音的基音與其泛音列作為創作手法與思考點。

25 格里塞（Gérard Grisey, 1946-1998）為法國頻譜音樂代表作曲家之一，其室內樂作品《泛音》（Partiels, 1975）也採用了音色的漸變手法，藉由改變演奏方式與延伸技巧的使用，將樂音漸變至白噪音，筆者認為其對於音色漸變的想法可能受到李給替的影響。

附錄

學術名詞翻譯表

譜上原文	英譯	中譯
flautando	Flautando is always played senza vibrato, sul tasto, with a quick and lightly drawn bow (little bow pressure).	快速且輕的拉弓演奏，並靠指板演奏，沒有揉絃（帶有些微壓弓）。
attack imperceptibly	Play the notes imperceptibly.	拍點不明確。
sul tasto	A performance indication to bow the strings close to or on the bridge of a string instrument.	近指板演奏。
sul pont.	A performance indication to bow the strings close to or on the fingerboard of a string instrument.	近琴橋演奏。
ord.	Return to the ordinary method of performing	回歸正常位置演奏。
calmo	Calm, quiet manner.	平穩、小聲地演奏。
col legno	Play with the wooden side of the bow.	使用弓背演奏。
col legno tratto	Bowing the string with the wooden side of the bow.	使用弓背拉奏。
al tallone	Play with the frog of a bow.	使用弓根演奏。
alla punta	Play with the tip or point of a bow.	使用弓尖演奏。
senza vibr.	Without vibrato.	不要揉絃。
gradually change to normal bowing	Gradually change to normal bowing.	逐漸轉換至正常的拉奏方式。
con sord.	Play with the mute.	使用弱音器。
“finger tip”	Tap the string with the finger tip.	左手指尖拍打琴絃。
gradually faster and softer	Gradually faster and softer.	逐漸變快、變柔。
gettato	A slight accent on the first note of each group, then a little diminuendo.	在每組的第一個音符都有輕微的重音，然後做一點點的減弱。
“wooden” pizz.	Place the left-hand finger lightly on the string (as for a harmonic); hallow wooden sound.	左手手指放在琴絃上撥奏，發出空洞、木質聲響。

譜上原文	英譯	中譯
“rattling” pizz.	Let the string strike the fingernail of the left-hand finger, which is placed beside the string.	左手手指放在琴絃的一邊，使琴絃擊打指甲。
pizz. arpeggiato	Pizz. alternately up and down	上下來回交替撥絃。
whole bow	Play with whole bow.	使用全弓演奏。
ferocissimo	Very ferocious.	兇猛的、狂暴的。
on bridge	Play on bridge.	在琴橋上演奏。
like a shrill shriek	Like a shrill shriek.	如刺耳的尖叫聲一般。

參考資料

中文

左延芳、徐昌俊，〈里蓋蒂《第二絃樂四重奏》中的音響特徵初探〉，《黃鐘 - 中國·武漢音樂學院學報》2：42-53，2010。

林佳穎，〈李蓋蒂《第二號絃樂四重奏》暨自我創作分析與研究〉，碩士論文，臺北市立大學，2015。

外文

Cote, Sergio. Accumulating Ligeti's Techniques: An analysis of György Ligeti's Second String Quartet as a repertoire of his compositional techniques in 1968. Minor Project Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements of the Degree of Master of Music. Royal Northern College of Music, 2015.

Power, Richard Scott. An analysis of transformation procedures in Gyorgy Ligeti's String Quartet No. 2. D.M.A., University of Illinois at Urbana-Champaign, Ann Arbor, USA, 1995.

Spies, Bertha. Signification in atonal, amotivic music? Extending the properties of actoriality in Ligeti's second string quartet. *De Gruyter Mouton*, 2014 (202), 321-343.

「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

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作權人取得授權。
- （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、年代、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，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 日或 10 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 日或 10 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

本學刊為半年刊，每年 2 月與 8 月出刊。

2 月出刊：於 10 月 15 日前繳交「全文」以及「投稿資料表」。

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	
	地 址			
通訊方式	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
<p>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)</p> <p>Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw</p> <p>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」</p> <p>電 話：+886-2-2896-1000 # 3002</p> <p>傳 真：+886-2-7750-7234</p>				
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 35 期
Kuandu Music Journal, No.35

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 梁健濠

Cover Design

LEONG, Kin Hou

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 2 月

Copyright ©2022 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889

1st Violina

交響詩

夏天鄉下的晝昏

mp Reciet
ad. lib
Senza Sordino,
Flut

The image shows a handwritten musical score for the first violin part of a symphonic poem. The score is written on aged, yellowed paper with red horizontal lines. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo and dynamics are marked 'mp Reciet' and 'ad. lib'. The instruction 'Senza Sordino,' is written below the first few measures. The score consists of three staves of music. The first staff contains the initial melodic line, followed by a woodwind entry marked 'Flut'. The second and third staves feature dense, rapid sixteenth-note passages, likely representing a string ensemble or a more complex woodwind texture. The notation is fluid and expressive, with many slurs and dynamic markings.

閩渡音樂學刊

2022 · 02