

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal


王玄題



38
2024·09

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 潘莉敏 國立臺北藝術大學音樂學研究所專任助理教授

編輯委員 (依姓名筆畫排列)

王美珠 國立臺北藝術大學音樂學研究所退休教授 (校外委員)

李秀琴 國立臺北藝術大學傳統音樂學系兼任副教授 (校外委員)

林小玉 臺北市立大學音樂學系專任教授 (校外委員)

孫俊彥 中國文化大學中國音樂學系專任教授 (校外委員)

馬定一 國立臺北藝術大學音樂學系專任教授

黃千珮 國防大學應用藝術學系專任副教授 (校外委員)

蔡凌蕙 國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任副教授

魏心怡 國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任助理教授

嚴福榮 東吳大學音樂學系兼任教授 (校外委員)

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

PAN, LI-MING Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

WANG, MEI-CHU Taipei National University of the Arts

LEE, SCHU-CHI Taipei National University of the Arts

LIN, SHEAU-YUH University of Taipei

SUN, CHUN-YEN Chinese Culture University

MA, TING-YI Taipei National University of the Arts

HUANG, CHIEN-PEI National Defense University

TSAI, LING-HUEI Taipei National University of the Arts

WEI, XIN-YI Taipei National University of the Arts

YIM, FUK-WING Soochow University

主編序

本期學術論文來稿多達九篇，錄取三篇，另有二篇音樂創作獲錄取。加上第三十七期因審稿作業程序未及刊登的一篇論文，也在本期刊出。因此共刊登四篇學術論文、二篇音樂創作，和一篇由主編採訪、撰寫的訪談紀錄專文。

關渡音樂學刊在眾多前輩們的接力耕耘下，已展現豐盛成果與逐漸奠定學界口碑。本期除承續前人成果外，亦有創新之處。首先，學刊已多年未刊登音樂創作，本人在確定接任主編一職後，即展開與本系學生們的徵詢討論，深入了解現今學生們對閱讀音樂創作類型文章的需求後，在本刊徵稿細則的範圍內，將此類型作品聚焦為特定作曲技法的創作討論。因此，本期二篇創作皆非單純樂譜的展示，而有作曲家的詳細文字說明。

本期的四篇學術論文皆為議題創新、方法嚴謹的論文，為國內音樂學界擴增了豐富的面向。而承繼上期音樂系創系四十週年的口述史紀錄，本期的口述訪談為感恩與紀念奇美集團創辦人許文龍先生無私提供本系學生長期使用奇美名琴。感謝本系弦樂組師生與奇美博物館負責人員的全力支持，讓此篇訪談為北藝大「借用奇美基金會名琴」計畫留下一份珍貴紀錄。

最後，誠懇感謝學院秘書楊懷玉的溫暖支持、助理懿霖的專業執行、各篇論文評審與學刊編審委員們的心力投注，讓本刊所有作者們的專業成果得以最好面貌與讀者們分享。

《關渡音樂學刊》第三十八期主編

潘莉敏

謹識

《關渡音樂學刊》第三十八期

目 錄

主編序..... 潘莉敏..... iii

學術論文

夏邦提耶《豐饒的藝術》：關於跨域藝術的一齣戲 車炎江..... 1

巴洛克晚期裝飾奏風格探析 - 以泰勒曼第一號《教學奏鳴曲》慢板為例... 梁益彰..... 33

阿爾瑪·馬勒生命史回顧及作品集《五首藝術歌曲》研究分析..... 吳奕慧..... 59

聆聽古典音樂與工作記憶及壓力 / 放鬆情境於大學生腦波反應之研究..... 何翊嘉..... 83
莊惠君
呂靜宜

音樂創作

論自身作品 GAZE 如何將慰安婦研究文獻轉化為音樂中的聲響 洪郁閔.....129

《喪樂·山》的北管牌子元素 李維林.....151

專文

感恩與紀念：北藝大音樂系「借用奇美基金會名琴」計畫口述訪談紀錄..... 潘莉敏.....183

「關渡音樂學刊」徵稿細則.....195

Contents

Preface Pan, Li-Ming iii

Articles

Marc-Antoine Charpentier's *Les arts florissants*: A Fable about Cross-Disciplinary Art.....
.....Che, Yen-Chiang 1

The Ornamentation and its Style of Late Baroque Music: Taking the Adagio Movement of *Sonata Prima* from Telemann's "*Methodical Sonatas*" as ExampleLiang, Yi-Chang 33

A Review of Alma Mahler's Life and Analysis of *Fünf Lieder*.....Wu, I-Hui 59

The Effects of Classical Music Listening and Working Memory on Brainwaves for Undergraduate Students..... Ho, Yi-Chia 83
Chuang, Wuei-Chun
Lu, Ching-I

Music Composition

How to Transform the Literature of Comfort Women into Actual Music Compositions in My Work *GAZE*..... Hong, Yu-Hong 129

Elements of Beiguan Paizi (Pak-koán Pâi-chí) in Funeral Music IV.....
..... Li, Wei-Lin 151

Speical Article

Gratitude and Commemoration: A Record of Interviews on the "CHIMEI Culture Foundation's Fine Instrument Loan Program" at the TNUA Department of Music 183

"Kuandu Music Journal" Call for Papers 195

夏邦提耶《豐饒的藝術》：關於跨域藝術的一齣戲

車炎江

國立臺北藝術大學音樂學研究所助理教授

摘要

法國巴洛克作曲家夏邦提耶 (Marc-Antoine Charpentier, 1643-1704) 長期受到忽視，直到廿世紀初才逐漸被學界發現他的不凡才華與卓越成就；即使如此，西洋音樂史書對他的記載與討論內容仍相對稀少，這也意味著現今學界對於這位作曲家的形貌、生平與作品所知尚淺。本文除了整理夏邦提耶生平之外，更找出他留下的一齣號稱歌劇的娛賓劇《豐饒的藝術》 (*Les arts florissants*, H. 487, 1685-86) 進行觀察研究。經分析後發現此劇不僅布局巧妙，近乎寓言劇的劇情設計匠心獨具，劇本甚至直接勾勒法王路易十四時代跨域藝術的已知成就與理想藍圖。夏邦提耶雖以相當有限的歌手選擇與樂團編制作為《豐饒的藝術》的音樂創作基礎，但他的音樂創意讓有限資源發揮驚人的敘事能力與戲劇「模擬」 (mimesis) 效果，成功地以音樂演繹關於跨域藝術的一齣戲。

關鍵詞：夏邦提耶、《豐饒的藝術》、娛賓劇、模擬

Marc-Antoine Charpentier's *Les arts florissants*: A Fable about Cross-Disciplinary Arts

Che, Yen-Chiang

Assistant Professor, Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

French baroque composer Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) has been long neglected until his gifted versatility and extraordinary achievement were rediscovered by musicologists first in the beginning of the twentieth century. Nevertheless, contents about him in the music history literature nowadays is still relatively rare, and we still remain limited knowledge of Charpentier so far about his physical appearance, life and compositions. This essay collected the information of Charpentier's life in order to know better about this composer and, moreover, one of his operatic divertissements, *Les arts florissants* (H. 487, 1685-86), will be studied and discussed. We may discover in this work, a fable of wit and elegance filled with allegorical characters, that the libretto was cleverly structured to silhouette the accomplishments in Louis XIV time and the ideal of cross-disciplinary arts on stage. Although under strict surveillance in chosen singers and ensembles, Charpentier had made the best use of them through his genius to create this divertissement as an amazing narrative and to perform its mimesis. After all, *Les arts florissants* was one of Charpentier's effective musical fable in cross-disciplinary arts.

Keywords: Charpentier; *Les arts florissants*; divertissement; mimesis

壹、前言

夏邦提耶 (Marc-Antoine Charpentier, 1643-1704) 在西洋音樂史上長期被人忽視，留下的個人相關資訊與線索相當有限，讓後人對他彷彿霧裡看花。然而，在夏邦提耶的時代，他的過人才華與音樂創意，以及他驚人的作品生產力，為他贏得國王之外的其他巴黎王室貴族賞識與贊助，並且名聲遠播。可惜，在同時代作曲家盧利 (Jean-Baptiste Lully, 1632-87) 高壓強勢的權謀陰影下，夏邦提耶沒能在法王路易十四宮廷任職，而且在過世後很快被世人遺忘，作品手稿也塵封在圖書館裡近二百年。直到邁入廿世紀，才有學者重新發現夏邦提耶的傑出成就，甚至稱他為「被遺忘的法國作曲家」(musicien français oublié)。¹ 他對音樂與跨域藝術的理想，雖沒能著書傳世，卻在 1685-86 年留下一齣耐人尋味、號稱獨幕歌劇的娛賓劇 (divertissement) ——《豐饒的藝術》(Les arts florissants, H. 487) 供後人品味。惟該劇彷彿層霧籠罩，無法輕易看穿作者的意圖。本文將透過學界已知研究成果與一手史料，探尋該劇在音樂和戲劇上的巧思與創作者的理想。

貳、法國巴洛克作曲家夏邦提耶簡介

已知夏邦提耶生於巴黎，但出生日期不詳，沒有留下任何確切的肖像記錄讓後人可以辨識他的長相；² 加上他一生不曾進入法王路易十四宮廷服務，這些跡象暗指夏邦提耶幾乎一輩子活在另一位同時期位高權重的作曲家盧利陰影下。夏邦提耶被歷史忽視二百餘年，他的創作和貢獻直到二十世紀才被學者發掘出來，並且讓後世得以重新認識這位作品量多質優的法國巴洛克傑出作曲家。根據音樂學者希區寇克 (H. Wiley Hitchcock, 1923-2007) 的調查研究，夏邦提耶至少留下超過 550 闕音樂作品；同時，希區寇克給予極高評價，認為夏邦提耶的音樂藝術即便沒有超越同時期作曲家盧利，至少也和盧利的成就等量齊觀。³ 然而，查閱西洋音樂史籍，多數關於夏邦提耶的敘述僅有寥寥數語，或是提到他受羅馬作曲家卡利西密 (Giacomo Carissimi, 1605-74) 影響，創作宗教神劇 (oratorio) 或經文歌 (motet) 等教會音樂。根據英國十八世紀音樂史家霍金斯 (Sir John Hawkins, 1719-89) 記載，夏邦提耶是「奧爾良公爵 (duke of Orléans) 的音樂總監與作曲指導教師。他留下數齣歌劇，其中之一就是《米迪亞》(Médée)，這是當時倍受讚揚的作品。另一齣名為《夜鶯》(Philomèle)，在王宮至少製演過三回。由於奧爾良公爵也譜寫了其中部分內容，於是無法容許該作品

1 H. Wiley Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier* (Oxford: Oxford University Press, 1990), vii.

2 目前已知夏邦提耶肖像圖片皆欠缺可完全確認為本人的關鍵資訊，因而仍停留在推測階段。例如：Patricia M. Ranum, "Un portrait présumé de Marc-Antoine Charpentier," in *Bulletin de la Société Marc Antoine Charpentier*, no. 4 (January 1991): 10-11, Centre de musique baroque de Versailles, accessed January 7, 2024, https://cmbv.fr/sites/default/files/cmbv/bulletin_societe_ma_charpentier_ndeg_04_1991_20_p_83_mo.pdf.

3 H. Wiley Hitchcock, et al., *French Baroque Masters: Lully, Charpentier, Lalande, Couperin, Rameau* (New York & London: W. W. Norton, 1986), 73.

出版。夏邦提耶 1704 年於巴黎逝世」。⁴ 只不過即便是近現代的音樂史或歌劇史書，對於十七世紀法國巴洛克音樂內容仍以盧利為主，夏邦提耶則罕有深入探討者，茲舉數則學界著作為例便可見一斑。例如英國音樂學者塔魯斯金（Richard Taruskin, 1945-2022）五巨冊《牛津西洋音樂史》（*The Oxford History of Western Music*），僅在第二冊（*Volume 2: Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*）第 73 頁（內容僅約 2 行）和第 89 頁（內容僅約 5 行）出現關於夏邦提耶的簡略內容。⁵ 相較之下，國內音樂科系目前普遍採用的西洋音樂史教科書（Grout 第 10 版，2019 年）篇幅較多，針對夏邦提耶相關內容約有 24 行（第 351 頁）；但相較盧利超過 6 頁以上的篇幅（第 343-351 頁，含圖表、專欄、曲例）似乎顯得微不足道。⁶ 即使 Grout 歌劇史權威專書（*A Short History of Opera*, 4th ed., 2003）第九章提及盧利與夏邦提耶的歌劇貢獻，夏邦提耶的名字和作品在這將近 14 頁的篇章（第 132-146 頁）當中，也只佔最後不到二頁的份量。⁷

一、關於夏邦提耶的出生年份

過去，眾家學者曾經以為夏邦提耶出生年份是 1634 年。例如法國作曲家聖桑斯（Camille Saint-Saëns, 1835-1921）於 1892 年編輯出版夏邦提耶芭蕾喜劇《幻想的病人》（*La malade imaginaire*, H. 495），在樂譜編輯序一開始就提到夏邦提耶 1634 年生於巴黎。⁸ 這項資訊主要根據任職法王路易十四宮廷的大臣提東·杜·提耶（Évrard Titon du Tillet, 1677-1762）於 1727 年出版的傳記年鑑《法國帕納斯山記事》（*Description du Parnasse françois*）內容推估而來。⁹ 該年鑑收錄法國歷史著名詩人與音樂家生平軼聞，其中也包括夏邦提耶在內——在一開始的介紹短文（編號 177 [CLXXVII]），簡述夏邦提耶是「巴黎人，學院教堂音樂大師，後轉服務於耶穌會之家，最後在巴黎聖徒禮拜堂工作並且下葬於此，於 1702 [sic] 年 3 月過世，享壽 68 歲」。¹⁰ 但希區寇克認為從夏邦提耶作品與風格特徵發展時序來看，

4 "(Marc-Antoine Charpentier was) superintendent of the music of the duke of Orleans, and his instructor in the art of musical composition. He has left several operas, one of which, viz. his *Medée*, was in its time highly celebrated. He composed another called *Philomele*, which was thrice represented in the Palais Royal. The duke of Orleans, who had composed part of it, would not suffer it to be published. Charpentier died at Paris in 1704."

Sir John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music*, vol. 5 (1776; repr. Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 42.

5 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2010), 73 & 89.

6 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout and Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, 10th ed. (New York & London: W. W. Norton, 2019), 343-51.

7 Donald Jay Grout and Hermine Weigel Williams, Chapter 9 "Opera in France from Lully to Charpentier," in *A Short History of Opera*, 4th ed. (New York: Columbia University Press, 2003), 132-46.

8 See "Notice" (preface) in Marc-Antoine Charpentier's *Le malade imaginaire*, H. 495, Plate D. & F. 4723, ed. Camille Saint-Saëns (Paris: A. Durand & Fils, n.d. [1892]), IMSLP, accessed January 10, 2024, https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP71979-PMLP144303-Le_malade_imaginaire.pdf.

9 Hitchcock, et al., *French Baroque Masters*, 73.

10 "[Marc-Antoine Charpentier,] Parisien, Maître de musique de l'Eglise du College, ensuite de celle de la Maison Professe

1634年實在太早，最初推估是1645-50年間。¹¹直到另一位專事研究夏邦提耶與法國巴洛克音樂修辭的學者芮能（Patricia Ranum），她根據夏邦提耶的父親（Louis Charpentier）過世時留下的財產目錄，內容提及1662年1月16日夏邦提耶大約18歲。由於該文件經過公證程序，而且遺囑執行律師對於法律文件記載的資訊內容（包括未成年後代）相當謹慎，幾可確定夏邦提耶出生於1643-1644年1月16日之間，加上文件內容並未提及夏邦提耶於當時剛過生日（或剛滿18歲），自此推算出夏邦提耶的出生年是1643年。¹²

二、成長與學習期：1643-1670年

夏邦提耶年輕時期的生平資訊相當有限。部分文獻提及他出身藝術世家、前往羅馬最初是為了習畫云云，皆無法得到證實。但他很可能曾接受耶穌會機構的良好教育，並且在1666年5月到1667年12月之間前往羅馬，並且很可能在那裡停留三年左右。這項資訊源自法國雜誌《優雅的墨丘里》（*Mercure galant*）在1681年2月號的一則報導，其中指出夏邦提耶在羅馬三年「獲得極大助益」（[Mr Charpentier qui a demeuré trois ans à Rome,] en a tiré de grand avantages...）。¹³他在羅馬可能跟隨卡利西密習樂，雖然沒有直接證據可證實此一說法，但夏邦提耶確實因學習十七世紀義大利音樂而獲益良多，例如夏邦提耶抄錄學習的曲譜出自義大利作曲名家手筆者包括：卡利西密著名拉丁神劇《耶弗他》（*Jephte*）和貝瑞塔（Francesco Beretta, 1640-94）、馬佐奇（Domenico Mazzocchi, 1592-1665）、斯特拉德拉（Alessandro Stradella, 1643-82）、格拉齊亞尼（Bonifazio Graziani, 1604-64）、佛吉亞（Francesco Foggia, 1603-88）、帕斯奎尼（Bernardo Pasquini, 1637-1710）等人的作品。¹⁴恰好在這段時期前，法國才剛歷經一段引進義大利音樂的過程：法國大主教馬薩林（Jules Cardinal Mazarin, 1602-61）在十七世紀中葉企圖引入義大利人才——劇院經理、詩人、歌手、演奏家、舞臺設計和歌劇作曲家，盧利則是在馬薩林離世之後進入法國。矛盾的是，義大利裔的盧利和他的劇樂，似乎成為當時打造法國傳統的代表人與守護者；相反地，巴黎作曲家夏邦提耶卻因為

des Jesuites, et enfin de la Sainte Chapelle de Paris, où il a été enterré, étant mort au mois de Mars 1702[sic]. âgé de 68 ans."

Évrard Titon du Tillet, *Description du Parnasse françois [exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des poètes, & des musiciens rassemblés sur ce monument. Dédié au Roy. par M. Titon du Tillet, commissaire provincial des guerres, ci-devant capitaine des dragons, & maître d'hôtel de madame la Dauphine mere du Roy]* (Paris: Coignard, 1732), 490, *Bibliothèque numérique de Lyon* [NUMELYO], accessed January 4, 2024, <https://catalogue.bm-lyon.fr/ark:/75584/pf000996888>.

11 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 4 (London: Macmillian, 1980), 162.

12 Patricia Ranum, "A Sweet Servitude: A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise," *Early Music* 15, no. 3 (August 1987): 348 & 359n12.

13 "Plusieurs Opéra de Venise, avec la Description de la Maison de Piazzola, appartenante à M. de Contarini Procurateur de S. Marc," *Mercure galant* (February 1681): 249-50, *La Bibliothèque nationale de France* [BnF], accessed January 7, 2024, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62182308#>.

14 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*, accessed January 2, 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05471>.

他的音樂傳承義大利特質而被法國人嫌棄鄙夷。¹⁵ 只是這些看在夏邦提耶音樂藝術的支持者眼中似乎完全無礙，例如他的其中一位重要贊助人——暱稱「吉斯小姐」（Mademoiselle de Guise）的洛林的瑪麗（Marie de Lorraine, 1615-88）就是最具代表性的例子。

三、服務「吉斯小姐」洛林的瑪麗宮廷時期：1670-1688 年

根據提東·杜·提耶所言，夏邦提耶大約是在 1670 年春（四旬齋期 [Lent]）從羅馬回到巴黎，隨即得到當時洛林的瑪麗在她的巨大府邸（Hôtel de Guise）賞賜一戶居所。洛林的瑪麗是吉斯家族最後一位傳人，她原本就坐擁家族大片領地與財富，同時也以打造法國境內私人音樂資產的領主自居；在 1675 年完全繼承家族財產後，對於音樂藝術的贊助支持更上層樓。¹⁶ 夏邦提耶大約自 1670 年開始受邀入住該處，並且成為受她庇護的駐宮作曲家（composer in residence）和男性高音歌手（haute-contre），服務期間直到她 1688 年 3 月 3 日過世為止，大約總計 18 年左右。¹⁷ 雖然洛林的瑪麗在這段時間僱用的樂師數量和規模日益成長（包括歌手群七女七男以及器樂演奏者等），但實際為洛林的瑪麗管理音樂事務的當責者和指揮並非夏邦提耶，而是暱稱「杜伯瓦先生」（Monsieur Du Bois）的法蘭西學術會（Académie Française）院士格瓦波（Philippe Goibaut, 1629-94）；所以，夏邦提耶在 1680 年代創作的劇樂排練也都由杜伯瓦先生主責與監督。¹⁸ 幸好洛林的瑪麗和杜伯瓦先生原本就喜愛義大利音樂，前者也經常在吉斯宮廷接待義大利音樂家，這讓夏邦提耶可以毋須顧忌，盡情展現他在羅馬習樂的成果。¹⁹ 不僅俗樂作品，夏邦提耶也為洛林的瑪麗宮廷教堂譜曲——詩篇（Psalm setting）、讚美歌（hymn）、經文歌（motet）、聖母讚主曲（Magnificat）、聖誕節田園詩劇（Pastorale）、彌撒曲、神劇、以及為她的姪子吉斯公爵（Duke of Guise, 1650-71）葬禮儀式而作的一闕〈震怒之日〉（Dies irae）等。²⁰

法國劇作家莫里哀（Molière, 1622-73）²¹ 擁有一組劇團「國王部隊」（Troupe du Roy），該團在 1680 年更名為「法蘭西喜劇團」（Comédie-Française）。莫里哀與盧利在 1672 年確定拆夥，不再合作；但透過吉斯家族的人脈網絡，夏邦提耶在 1672 年結識莫里哀，並且立刻成為劇樂合作新搭檔。只可惜莫里哀翌年就逝世，他們短暫的一年合作關係，僅留下 1673 年 2 月 10 日皇宮劇院（Théâtre du Palais-Royal）首演的芭蕾舞喜劇《幻想的病人》（*La*

15 Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 1.

16 Ibid.; cf. Ranum, "A Sweet Servitude," 347 & 357-58n9.

17 Ibid.; cf. Ranum, "A Sweet Servitude," 348; Hitchcock, et al., *French Baroque Masters*, 74-75.

18 Ranum, "A Sweet Servitude," 348.

19 Ranum, "Un 'foyer d'italianisme' chez les Guises: Quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier," in *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, Catherine Cessac, ed. (Sprimont: Mardaga, 2005), 85-109.

20 Ibid.

21 莫里哀為筆名兼藝名，在人文藝術領域皆以此稱之；至於他的本名（讓-巴普蒂斯特·波克蘭 [Jean-Baptiste Poquelin]）則罕見提及者。莫里哀是法國喜劇劇作家、演員、戲劇家，屬於西洋戲劇文學最偉大的喜劇作家之一，連同皮耶·高乃依（Pierre Corneille, 1606-84）、拉辛（Jean-Baptiste Racine, 1639-99）合稱法國古典戲劇三傑。

malade imaginaire, H.495)。即便如此，夏邦提耶在之後至少二十年左右仍持續為「法蘭西喜劇團」創作，他用新素材改寫莫里哀和其他作家劇作裡的音樂原作（主要是盧利的作品）。但由於手握大權的盧利實施的重要舉措包括：撤銷 1669 年法國王室簽署給詩人暨劇作家佩藍（Pierre Perrin, c.1620-75）的專利特許證（*lettre patente*）、成立法國歌劇學會（*Académie des opéras*）、並且擁有路易十四賜予的法國全境歌劇獨家專利製演權（1673-87），訂下日益嚴厲的專制法令和多項限制性條款，大量管控制團演出歌劇的權利，限縮演出時的可用樂器和聲部數量，導致夏邦提耶的劇樂必須嚴格遵守盧利規定劇團運用音樂家人數等等諸般限制。綜觀希區寇克的觀察統計資料，夏邦提耶不僅遵從法令，以極有限的資源譜寫劇樂，他還將盧利先前為莫里哀喜劇創作的音樂重新改寫，同時另外譜寫至少七齣原創劇樂作品。²²

1679-80 年和 1682-83 年，夏邦提耶二度奉王室之命，被召擔任法國王太子的專屬作曲家，主要是為王太子宫廷教堂創作教會音樂；但其中這些經文歌作品被路易十四聆聽之後亦受到認可與青睞，這些事蹟被法國雜誌《優雅的墨丘里》至少報導過二次（1681 年 3 月、1682 年 5 月）。²³到了 1683 年，路易十四打算改組王室教堂的音樂組織；歷經各種淘汰篩選，大約從這年 6 月開始出現夏邦提耶在國王名下的支薪記錄，很可能是為了答謝先前夏邦提耶為王太子的服務。這讓夏邦提耶能更接近王室成員、獲得王室的贊助支持。但相對地，雖然夏邦提耶在大約 1683-88 年間陸續都有為洛林的瑪麗創作樂曲，只是在 1688 年 3 月洛林的瑪麗過世後，夏邦提耶的名字並沒有像其他音樂家同僚那樣出現在她遺產分配的名冊清單裡，原因不詳，很可能暗示著他先前已經離職或另有高就。²⁴

四、晚期：1688-1704 年

1692-93 年，夏邦提耶擔任奧爾良的菲利普（Philippe d'Orléans, 1674-1723）的音樂教師。這位沙特公爵（Duke of Chartres）兼奧爾良公爵菲利普二世，不僅是路易十四的姪兒，也是路易十四過世之後的攝政王（1715-23），權傾一時。這使得夏邦提耶與法國王室權力中樞愈發接近，得以享有王室對他的恩澤與支持。

盧利 1687 年過世之後，法國抒情悲劇（*tragédie lyrique*）製演權力鬆綁，讓夏邦提耶和其他作曲家得以發表歌劇新作。例如托馬·寇爾內伊（Thomas Corneille, 1625-1709）編劇、夏邦提耶創作的抒情悲劇《米迪亞》（*Médée*, H. 491）於 1693 年底上演。雖然《米迪亞》在盧利跟隨者的抵制干預下僅能演出十場，但他得到法國王室貴族贊助者的支持肯定，包括沙特公爵、法國王太子都不只一次出席觀賞《米迪亞》；路易十四也接受夏邦提耶《米迪亞》的題獻，並且聲稱他知道夏邦提耶是一位「幹練之人」（*un homme habile*）。²⁵

22 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*; cf. Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française," *Journal of the American Musicological Society* 24, no. 2 (Summer 1971): 255-81, *JSTOR*, accessed October 12, 2020, <https://www.jstor.org/stable/830493>; also see Hitchcock, et al., *French Baroque Masters*, 75-76.

23 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*.

24 *Ibid.*; cf. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 3.

25 Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 4.

夏邦提耶最後的音樂職務是 1698-1704 年擔任聖徒禮拜堂 (Sainte-Chapelle du Palais) 音樂大師 (maître de musique)，接任 1698 年 5 月 20 日甫過世的夏培隆 (François Chaperon, fl.1679-98) 遺下的職缺。²⁶ 根據當時另一位企圖得到這份工作的作曲家布羅薩 (Sebastien de Brossard, 1655-1730) 的文字記錄，得知這份工作在法國聖樂界的地位名望崇高，僅次於凡爾賽皇家教堂；然而，因為有沙特公爵為他的音樂教師 (夏邦提耶) 居中引介，加上夏邦提耶過去為宮廷教堂譜寫教會音樂累積的優異成績，讓他在 1698 年 6 月 28 日被提名派任述職，而他也為該教堂創作教會聖樂。²⁷

五、過世之後

夏邦提耶 1704 年過世後葬於巴黎聖徒禮拜堂內，但無人知曉確切位置。他一生創作的五百餘闕音樂作品，能在有生之年出版的數量極少，包括劇樂《西爾希》(Circé, H.496) 的部分歌曲 (Paris, 1676)、嚴肅歌曲和飲酒歌 (airs sérieux et à boire) 當中的部分歌曲、抒情悲劇《米迪亞》全曲 (Paris, 1694) 等。幸運的是夏邦提耶把自己的樂譜手稿保存得相當妥善，手稿墨跡完整而且分類捆札編號，最後將他的全部手稿遺留給家族晚輩 (外甥?) —— 巴黎書商暨出版商艾都瓦 (Jacques Edouard)。艾都瓦在 1709 年出版 12 首《小經文歌》(12 petits motets) 曲集；後來他企圖賣出所有手稿卻找不到有興趣全數購入的買家，直到 1727 年被法國國王圖書館收藏。這些數量可觀的《手稿雜錄》(Meslanges autographes) 從 1990 年起陸續以摹本形式匯編出版，共計 28 冊，由希區寇克擔任主編；²⁸ 因此，希區寇克成為研究夏邦提耶和他的作品最具代表性的學者之一。

本文研究的《豐饒的藝術》樂譜手稿收錄於《手稿雜錄》第 7 冊 (Meslanges, vol. 7, fol. 63v-86v)，原始手稿掃描圖檔可以從法國國家圖書館 (La Bibliothèque nationale de France [BnF]) 數位資料庫下載；此外，一位署名 Peter Young 的人士在 IMSLP 上傳總譜 PDF 檔，係根據樂譜手稿匯整謄打，亦可供下載參考。²⁹

26 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*.

夏培隆 (François Chaperon) 生年資料不詳，已知他於 1679-98 年間在聖徒禮拜堂任職音樂大師，並於 1698 年過世。該教堂音樂大師歷任名錄參見 "Les Maîtres de chapelle de la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris," in LE MAÎTRE DE CHAPELLE DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, accessed January 15, 2024, <http://www.musimem.com/maitre-de-chapelle.htm>；夏培隆生平簡介資料可另參見 *Lamentations de Jérémie*, s.v. "François Chaperon," accessed January 15, 2024, https://lamentations.lesourd.eu/index.php?title=Fran%C3%A7ois_Chaperon.

27 Sébastien de Brossard, *Catalogue des livres de musique* (Manuscript, 1724), quoted in Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*; cf. Hitchcock, Marc-Antoine Charpentier, 5.

28 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*; cf. Hitchcock, ed., *Marc-Antoine Charpentier: Oeuvres complètes* (Paris: Minkoff France, 1990).

29 樂譜手稿參見：Marc-Antoine Charpentier, Manuscript of *Les arts florissants*, in *Meslanges*, vol. 7, BnF, accessed December 1, 2022, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024088j>；總譜 PDF 檔參見 Charpentier, *Les arts florissants*, ed. Peter Young (Canberra Baroque Editions, 2017), IMSLP, accessed December 1, 2022, [https://imslp.org/wiki/Les_arts_florissants%2C_H.487_\(Charpentier%2C_Marc-Antoine\)](https://imslp.org/wiki/Les_arts_florissants%2C_H.487_(Charpentier%2C_Marc-Antoine)).

參、《豐饒的藝術》：夏邦提耶的娛賓劇

夏邦提耶創作的劇樂作品數量相當多，但其中部分手稿已佚失；這些佚失作品若有文獻記錄，仍會編入夏邦提耶作品列表，只是沒有希區寇克作品編號 H。根據希區寇克的調查統計，夏邦提耶已知劇樂作品目前大約共有 29 齣，他將這些作品區分為二種範疇：

1. 歌劇 (opéra)、田園劇 (pastorale)、娛賓劇 (divertissement)：共計約 15 齣，作品編號 H. 479 - H. 493。
2. 幕間節目 (intermèdes [intermedio])、劇場配樂 (incidental music)：共計約 14 齣作品(改編版本除外)，作品編號 H. 494 - H. 507。

綜觀上列作品，在希區寇克整理的夏邦提耶作品表中，標示為 *divertissement* 或 *divertissant* 的作品僅有下列三齣：

1. 《花神》(*Flore*，已佚失，無作品編號)
2. 《幻想的病人》(*La malade imaginaire*, H. 495, 1672-73) 第二幕第五景〈美麗的菲莉絲，如此痛苦〉("Belle Philis, c'est trop souffrir," H. 495e)
3. 《可笑的傻子：喜劇》(*Les fous divertissants: comédie*, H. 500, 1680)

本論文研究的《豐饒的藝術》(*Les arts florissants*, H. 487 [1685-86])，在夏邦提耶的樂譜手稿註明「音樂牧歌(音樂田園劇)」(*idyle en musique*)，³⁰ 在希區寇克整理的作品中標註為「歌劇」(*opéra*)；但在提到這齣作品時，希區寇克認為它的分類應屬「歌劇式的娛賓劇」(*operatic divertissement*)，並且經常和另一齣劇樂《凡爾賽的喜悅》(*Les plaisirs de Versailles*, H. 480 [early 1680s]) 相提並論。³¹ 雖然二者創作對象目標不同(前者是服務洛林的瑪麗期間的作品，後者可能是為王太子而作)，但二者相似之處甚多，包括：³²

1. 結構與風格相仿：二劇皆為獨幕劇，內含數個場景，與抒情悲劇(法式歌劇)五幕結構不同，且欠缺抒情悲劇應有的開場序(*prologue*)。此外，二齣作品的風格與全唱式歌劇(*all-sung opera*)相仿，自始至終所有角色皆以歌唱方式進行表演，沒有法語口白台詞，或許因此被視為「歌劇式的娛賓劇」；
2. 演出長度接近：前者約 45 分鐘、後者約 30 分鐘，皆不足一小時；
3. 二劇之劇本創作者皆不詳；
4. 二者劇情皆屬幻想式的寓言劇，劇中角色是不同類別藝術或其他事物的擬人化結果，彼此闡述(或爭辯)藝術的功能性、重要性與存在意義；而其中居於最高領導地位、統領所有藝術的角色，都是「音樂」(*musique*)。

30 Ibid., also see Manuscript PDF, p. 76.

31 夏邦提耶劇樂作品資料整理自 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*; cf. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 104-08.

32 Hitchcock, s.v. "Charpentier, Marc-Antoine," *Grove Music Online*.

然而，對於為了釐清希區寇區所指「歌劇式的娛賓劇」一詞所指為何，本文將以部分篇幅檢視「娛賓劇」的定義和音樂特徵。

一、「娛賓劇」是什麼？

「娛賓劇」是一種十七世紀法國宮廷的娛樂節目，和義大利文 *divertimento* 的字義有部分相同，但在音樂上有著更寬廣的意義和多樣性。這類型節目通常會安排舞臺奇觀（*spectacle*），主要是為了賓客的娛樂消遣需求而設。從十七到十八世紀，娛賓劇可以應用於田園詩劇（*pastorale*）或是作為一整個月餘興節目田園詩劇當中的一個小環節；室內聲樂曲（*chamber cantata*）也可能以此樂種名稱當作標題，甚至十八世紀法國器樂曲也有以此命名者。法國歌劇從十七到十九世紀的歷史進程，娛賓劇逐漸發展出二種主要類型：其一是從路易十四統治時期便蓬勃發展的一種音樂餘興節目型態，通常是獨幕結構，其中主要以芭蕾舞為核心；其二是娛賓劇更加重要的型態，就是集結幾位獨唱、合奏團、舞蹈節目，共構而成一齣更巨大的舞臺作品整體當中的一部分。路易十四統治時期，該詞就用來指涉多種不同的娛樂節目，例如專為國王提供音樂服務的絃樂團（*Petits Violons*）主要職責便是擔任演出「所有娛樂國王的餘興節目，例如小夜曲、舞蹈節目、喜劇、歌劇、幕間劇和其他音樂演奏場合如國王晚膳、在水面上或王室花園舉行的大型慶典活動」。³³ 意謂當時 *divertissement* 的節目型態已經非常多元豐富，充滿各種可能。

依照國家教育研究院「樂詞網」提供的中文譯詞，法國樂種 *divertissement* 在音樂領域可以被譯成「舞蹈段落（法國歌劇）、娛賓短劇、嬉遊曲、插句（復格）、混成曲」等多種不同的結果。³⁴ 若欲從這些譯詞中擇一使用，應以避免與其他音樂詞彙重疊造成誤解為原則。但這也顯示法國巴洛克的 *divertissement* 擁有令人大開眼界的多樣風貌和特徵：作曲家在創作此一樂種時，為達到娛樂賓客的首要目標，作曲家會取用各種可用的音樂形式（舞曲、合唱、器樂合奏等）提供創作該樂種之用。若從該詞法文動詞原型 *divertir* 的意義解讀（[to amuse; to entertain] 使歡樂、逗……高興、使發笑、為……提供娛樂、消遣娛樂、招待、款待），³⁵ 該詞係以提供消遣娛樂為主要目的之樂種。由於此一樂種主要屬於法王路易十四時期的產物，作品屬性傾向幽默風趣但品味高雅的宮廷表演藝術，是故在譯詞上「娛賓短劇」或「娛賓節目」比較理想。然而，若考量前一段論及該劇種在法國歌劇發展的二大型態，在無其他節目相伴、毋須比較演出時間長短的狀況下，建議去除「短」字譯成「娛賓劇」，或

33 "(The duties of the *Petits Violons*, for example, included performing 'in all the *divertissements* of His Majesty) such as the *sérénades*, *bals*, *balets*, *comédies*, *opéra*, *appartemens* and other special concerts performed for the *souper du roy* and in all the *fêtes magnifiques* given on the water or in the gardens of the royal houses' (*Etat de la France*, 1702)." James R. Anthony and M. Elizabeth C. Bartlet, s.v. "Divertissement," *Grove Music Online*, accessed January 4, 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07865>.

34 國家教育研究院, s.v. "divertissement", 「樂詞網」, 網頁檢索日期 2024 年 1 月 5 日, <https://terms.naer.edu.tw/detail/0ecf25ba104878d38e2eabed20f5c10d/>。

35 Collins French to English Dictionary, s.v. "divertir," Collins Dictionary, accessed January 14, 2024, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/french-english/divertir>.

許是獨幕劇《豐饒的藝術》劇種類型較合宜的譯詞選擇。

二、《豐饒的藝術》作品概述與特色

《豐饒的藝術》創作於 1685-86 年，和《凡爾賽的喜悅》情況相似，二劇之劇本（歌詞）作者皆不詳。根據學者芮能提供的研究資訊，《凡爾賽的喜悅》的首演日期不會晚於 1682 年 11 月，如前文所述，當時夏邦提耶遵照王命為王太子服務（作曲），適逢法王路易十四病後初癒，在凡爾賽宮的房廳舉辦宴會（*jours d'appartement*），於是洛林的瑪麗提供路易十四一些娛賓劇作為慶祝節目，其中就包括《凡爾賽的喜悅》在內。³⁶ 此劇呈現「音樂」和「談話」（*La Conversation*）相互爭辯誰居首位，「遊戲」（*Le Jeu*）、「歡慶之神」（*Comus*）等角色也加入討論；最後「音樂」勝出，全體在歡笑聲中加入「喜悅合唱」（*Chœur de plaisirs*）。但二者相較之下，希區克給予《豐饒的藝術》更高評價，認為此劇劇本設計比《凡爾賽的喜悅》來得更加有趣，能提供作曲家更多音樂創作靈感。³⁷

作為一齣娛賓劇，《豐饒的藝術》角色比起《凡爾賽的喜悅》更多元複雜，其中的擬人化藝術角色除了「音樂」和「詩」（*La Poésie*），還加上視覺藝術「繪畫」（*La Peinture*）和應用藝術「建築」（*L'Architecture*）。這些寓言劇的抽象角色各自陳述自己的藝術屬性，最後向「和平」女神（*La Paix*）表達感謝，讓他們得以在承平時代發展茁壯，並且隱含對於路易十四統治助績的讚頌之詞。隨後他們興味盎然地聆聽戰場上凱旋歸來的戰士合唱（*Chœur de Guerrier*）。但突然間，闖入的不速之客「紛爭」（*La Discorde*）對於國王的榮耀表達憤憤不平的嫉妒心態，出言威脅恫嚇要散布恐懼和殺戮，並且帶來「爭執、叛亂、憤怒、報復與狂暴」（*Débats, séditions, fureur, vengeance et rage*），一旁的「復仇神祇」合唱（*Chœur de Furies*）也激動地出聲應和。只見「和平」從天而降，試圖驅逐這些兇惡的闖入者未果，最後只得請出天神朱彼特的雷霆杖（*la foudre*），將牠們全都打入地獄深淵。「和平」取得最終勝利，召喚音樂與其他藝術角色再度聯合，於是眾藝術在音樂引領之下一同頌讚「和平」，以歌聲和舞蹈恢復宇宙的和諧秩序。³⁸《豐饒的藝術》共分為五景。綜觀前文整理的全劇情節，可以發現這五景劇情內容形成近乎對稱的結構，以第三景（「和平」與「紛爭」對峙場景）作為中軸：

- 第一景：藝術（音樂、詩、繪畫、建築）與戰士逐一出場，在和諧樂聲中相互融合；
- 第二景：紛爭、復仇神祇現身，以威脅之詞傳達破壞世界和平的野心；
- 第三景：和平女神降臨，與紛爭對峙；最終和平女神藉著朱彼特的雷霆杖驅離紛

36 Ranum, "A Sweet Servitude," 358n16; quoted in Peter Roennfeldt, Ch. 12 "The Nature of Fame: Reflections on Charpentier's *Les plaisirs de Versailles* and Lalande's *Les fontaines de Versailles*," in *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*, ed. Shirley Thompson (Burlington, VT: Ashgate, 2010), 270-71.

37 Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 107.

38 劇情簡介參見：John S. Powell, s.v. "Art florissants, Les (i)," *Grove Music Online*, accessed January 2, 2024, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008968>; cf. Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 107.

爭與復仇神祇，將牠們打回地獄深淵；

第四景：和平女神召喚眾家藝術與戰士回歸和諧；

第五景：藝術（音樂、詩、繪畫、建築）與戰士一同謳歌和平女神的恩澤。

觀察《豐饒的藝術》的樂譜手稿，會發現另外一項有趣的現象：夏邦提耶創作時，他會在每位演唱角色分譜起始頁的右上角註明演唱者的姓氏；³⁹這和他在「吉斯小姐」洛林的瑪麗宮廷服務時的其他戲劇音樂手稿現象相仿。希區克認為這些指明演唱者的作品，應該是針對當時在洛林的瑪麗宮廷服務的僕人或樂師而設計。⁴⁰以《豐饒的藝術》的樂譜手稿為例，夏邦提耶指定各角色之演唱者姓氏標註整理如下：

音樂：M[ademois]elle Brior（布里歐小姐）

和平：M[ademois]elle Thorin（托蘭小姐）

詩：M[ademois]elle Talon（塔隆小姐）

建築：M[ademois]elle Grammaison [Grand Maison]（格拉梅松小姐）

繪畫：M[onsieu]r Charp[entier?]（夏邦提耶先生[?]，參見【譜例 1】）⁴¹

紛爭：M[onsieu]r Beaupuy（波普伊先生）

戰士：M[onsieu]r Bossan（波頌先生）、M[onsieu]r Carlié（卡利耶先生）

【譜例 1】夏邦提耶標示自己(?)演唱「繪畫」一角，取自《豐饒的藝術》手稿



在劇中，「音樂」與「詩」彼此相關，「建築」與「繪畫」也在某種程度上進行聯結，這二組藝術不僅透過劇本台詞闡述各自的特色與能力，也表達和同組另一藝術相互結合的意願。此外，雖然沒在作品中註明，但《豐饒的藝術》實際上與路易十四、凡爾賽宮習習相關。

39 Charpentier, Manuscript of *Les arts florissants* (PDF pp. 3, 17, 21, 29-31, 41, 49, 61 & 69).

40 Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 107; cf. Hitchcock, "Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française," 279 & 279n60, "(they are identifiable as such mainly by the scores' inclusion of names of singers known to have been in her employ)." Also see Catherine Massip, French program notes in the booklet of *Charpentier: Les arts florissants*, trans. Derek Yeld, pp. 3-4, performed by Les Arts Florissants, conducted by William Christie, Harmonia mundi HAF 8901083, 2016, CD.

41 【譜例 1】來源：Charpentier, Manuscript of *Les arts florissants* (PDF p. 41).

例如《豐饒的藝術》第一景，「詩」在「音樂」吟唱和諧之聲後，便傳達意欲與她融為一體、成為靈魂與肉體相互依存關係的渴望；但二者結合的目標是為了表彰法王路易十四的卓越成就：⁴²

Dans la noble ardeur qui m'enflamme	(音樂的) 高貴熱情 點燃了我
Il faut que je me mêle à ses divins accords.	我必須與她的聖潔和諧相融合
Des concerts les plus beaux si la Musique est l'âme,	假使音樂是極致佳美合奏的靈魂
La Poésie en est le corps.	詩藝便是她的軀體
Chantons ce grand héros; mes vers, s'il est possible,	讓我們一同謳歌這位偉大的英雄 若可行
Répondez dignement à ses exploits fameux.	讓我的詩呼應他的顯赫功勳

第一景的後半段，劇中角色「建築」開始她的唱詞。不僅呼籲「繪畫」與她合而為一，內容也含蓄地影射國王的形象與凡爾賽宮的關聯性：

Joignons-nous, savante Peinture:	讓我們合一吧 博學的繪畫：
Faisons que ses exploits vivent malgré les temps.	讓我們紀念他的事蹟 任憑時光飛逝
Dans un désert stérile, où l'ingrate nature	在貧瘠的荒漠 無情的大自然
Rend autant qu'elle peut mes efforts impuissants,	讓我的努力成果顯得微不足道
Je lui dresse un palais dont la noble structure	我為他打造一處宮殿 高貴的結構
Étale ce qu'elle a de plus riches présents,	展現他豐美的屬性

「建築」一方面說明她自己構築建造的能耐，另一方面向「繪畫」提議結合二者的力量，一同為凡爾賽宮內廳進行可以「任憑時光飛逝」永遠紀念路易十四的裝飾工程。這很可能指涉的是凡爾賽宮最著名的「鏡廳」(Grande Galerie, ou la galerie des Glaces [Hall of Mirrors])，以及有「國王首席畫家」(Premier peintre du Roi) 頭銜的夏爾·勒布倫 (Charles Le Brun, 1619-90) 為路易十四繪製的重要畫像，連同鏡廳壁畫、宮內其他廳堂的裝飾等。⁴³ 這些凡爾賽宮的重要景點，包括勒布倫 1686 年完成裝飾的「戰爭廳」(Le salon

42 本文附上之法文歌詞中譯皆由筆者完成。

43 Gilbert Blin, "Les Plaisirs de Versailles and Les Arts Florissants: Opera Portraits by Marc-Antoine Charpentier for Versailles," in the booklet of Marc-Antoine Charpentier: *Les plaisirs de Versailles & Les arts florissants*, pp. 13-14, Boston Early Music Festival Vocal & Chamber Ensembles, directed by Paul O'Dette & Stephen Stubbs, Radio Bremen & CPO 555 283-2, 2019, CD.

de la guerre)、「和平廳」(Le salon de la paix)，與劇中的「紛爭」、「和平」二角色相呼應；勒布倫於 1685 年繪製的和平廳天花板繪畫，以及在進入和平廳的門拱上，他以標題文字「由法國賜予歐洲的和平」(La paix donnée par la France à l'Europe)讚揚路易十四締造的承平時代。⁴⁴ 這呼應劇中「和平」驅離「紛爭」與其他邪惡勢力的功蹟，以及「和平」女神作為路易十四形象的隱喻；同時，1685-86 年恰好正值夏邦提耶創作《豐饒的藝術》之時，實在無法說前述凡爾賽宮的建築裝潢和這齣劇作毫無關係。

隨後，「建築」進一步誇耀她的力量，從建築設計延伸到土木、水利工程，甚至能為凡爾賽宮著名的花園噴泉提供所需的水源：

Là, forçant d'invincibles barrières,	在那兒藉著無法撼動的壁壘之力
Je conduis en montant des rivières	我讓潮水高漲
Qui dans de beaux jardins, pour le charme des yeux,	在那迷醉眾眼的美麗花園裡
Poussent mille jets d'eau jusqu'aux voûtes des cieux.	湧起千股水泉 直奔穹蒼天頂

為了做到「建築」所描述的景象，就必須打造一台能將塞納河水抽取到凡爾賽宮的強大機器，這就是法國史上著名的「馬爾利機械」(machine de Marly)。由於凡爾賽宮巨大的用水需求一直無法滿足，路易十四為此籌謀已久。然而，凡爾賽宮距離塞納河大約十公里遠，更棘手的是凡爾賽宮的地勢比塞納河還要高 150 公尺，約等於現代建築 50 層樓的高度，要實現這項計畫相當困難。於是國王啟動這項龐大的「馬爾利機械」建造計畫，始於 1681 年底，歷經二年有餘、耗費鉅資，直到 1684 年 6 月 13 日建造完成運轉啟用，而那時恰好正是夏邦提耶開始創作《豐饒的藝術》之前大約一年左右的事。這段唱詞可以見到劇本創作者（無論是否出自夏邦提耶本人的手筆）巧妙引用當時最新的水利工程技術成就，用來表彰路易十四的豐功偉業。⁴⁵

肆、《豐饒的藝術》：音樂風格與戲劇功能

《豐饒的藝術》在盧利離世前完成，除了獨唱者和 SSATB 五聲部合唱，全劇樂團編制受盧利的嚴格法規束縛，顯得相當樸素，包括二支長笛 (flûte [直笛])、二把高音維奧拉琴 (treble viol [viole]) 與數字低音 (大鍵琴、低音維奧拉琴)。

《豐饒的藝術》的音樂風格顯現來自十七世紀義大利音樂影響。作品一開始是巴洛克法

44 Ibid.; cf. "[ŒUVRE COMMENTÉE] La galerie des glaces: Le détail de l'œuvre de Charles Le Brun," *Château de Versailles Official Website*, accessed January 17, 2024, <https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/domaine/chateau-galerie-glaces/#la-galerie-des-glaces>.

45 Blin, "Les Plaisirs de Versailles and Les Arts Florissants," 13.

式序曲，主調性為 G 大調，共計 69 小節。二聲部高音樂器、加上數字低音聲部，反映義大利「三重奏鳴曲」（trio sonata）聲部特徵；在第 6-7 小節可以觀察到高音助奏樂器聲部於重拍位置掛留音製造不和諧的二度音程，再解決到三度和諧音程的技法【譜例 2】，⁴⁶ 這和義大利作曲家柯雷里（Arcangelo Corelli, 1653-1713）三重奏鳴曲音樂特徵相當類似。

【譜例 2】夏邦提耶《豐饒的藝術》序曲，第 1-8 小節

義大利風格對此作品的影響不僅限於【譜例 2】，還有義大利歌劇唱段形式（詠唱調、宣敘調）的運用。例如第一景起始的「音樂」唱段（第 70-112 小節），可以見到近似義大利返始詠唱調（da capo aria）的三段結構：A 段（3/2 拍子、G 大調 [第 70-83 小節]）— B 段（4/4 拍子宣敘調 [第 84-99 小節]）— A' 段（3/2 拍子、G 大調 [第 99-112 小節]）。惟中間 B 段以宣敘調風格處理，而且是相當規則的 4/4 拍子，近似義大利歌劇乾燥宣敘調（recitativo secco）音樂特徵【譜例 3】，⁴⁷ 反倒與法國抒情悲劇宣敘調經常頻繁變換拍號的現象不相符。

46 【譜例 2】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 1.

47 【譜例 3】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 3.

【譜例 3】夏邦提耶《豐饒的藝術》「音樂」唱段，第一景第 83-91 小節

83

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

S. LA MUSIQUE poursuit
Fleu-ris-sez, fleu-ris-sez doc-tes arts, la Dis-corde est ban-ni-e, et la guer-re, votre en-ne-

B.C.

87

Vln/Fl. I *fi seule*

Vln/Fl. II *fi seule*

S. mi-e dont Lou-is a chas-sé les fu-nes-tes hor-reurs, bien loin de ces cli-mats ex-er-ce ses fu-reurs.

B.C.

92

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

S. Et vous qui jou-is-sez d'u-ne tran-quil-le vi-e a l'om-bre des lau-riers du plus grand des vain

B.C.

7 6

歌詞大意：願博學藝術能昌盛，紛爭被除滅，而您的仇敵——戰爭帶來的駭人恐懼，路易已經驅散，遠離這種氛圍，釋放仇恨怒氣。待在最偉大勝利者的桂冠庇蔭下享受平靜生活的你……

《豐饒的藝術》幾乎隨處可見夏邦提耶運用多種作曲技術，讓音樂發揮敘事功能，進而產生戲劇上的「模擬」（mimesis）意義。惟目前華語學界對於希臘文μίμησις（mimēsis）的意義和譯法分歧不一，原因之一在於原本涵括其中的劇場表演概念，中世紀轉譯為拉丁文imitatio之後不復存在。正如音樂學者達爾豪斯（Carl Dahlhaus, 1928-89）的解釋：「原本古希臘的『模擬』概念是與原始事物的真實再現有關，主要透過舞蹈呈現，但是這項概念

已遭到拉丁文轉譯『摹仿』[imitatio]給扭曲到幾乎無法辨識，進而成為當代最廣為流傳的亞里斯多德思想。」⁴⁸所以此字的英譯 imitation 係來自前述拉丁文翻譯之 imitatio，但若論及此字「再現」的戲劇意涵，則應譯為 representation；所以，林國源指出該詞中譯應可譯為「表演」。⁴⁹但由於姚一葦、胡耀恆等國內戲劇大師提出的譯詞「模擬」早已成為學界普遍採用的主要中譯方式，因此筆者行文時將此字譯為「模擬」，是為了偏重該詞在戲劇表演上的意義。⁵⁰以下內容將分項觀察夏邦提耶《豐饒的藝術》以音樂敘事或「模擬」的音樂實例。

一、歌唱聲部：聲部音色與旋律設計

綜括劇中主要角色的聲部規劃如下：

第一女高音：音樂、詩、和平

第二女高音：建築

男高音 (haute-contre) (或女中音)：繪畫

男低音：紛爭、戰士

藝術角色與和平女神以中高音域歌手相對清亮的音色，象徵光明、崇高、甜蜜、青春等美好形象；相對地，男性低音歌手的音色則用來代表來自陰間的邪惡角色——紛爭，或是擔任成年男性的角色（二位戰士）。旋律與歌詞之間的關係大多屬於音節式 (syllabic)；但仍可見夏邦提耶用來反映詞意的華彩旋律，應是運用繪詞技法 (word-painting technique) 的結果。第一個例子是在第一景戰士合唱以強力且快速 (fort et vite) 的愉悅興奮聲調回應「音樂」的和諧之美，整體音樂呈現來自義大利歌劇的激動風格 (stile concitato)。對比戰場令人畏懼的喧囂之聲，就像隆隆雷聲 (tonnerre) 與閃電 (foudre)；而在「雷聲」一字使用華彩旋律，一方面以音樂強調該字，另一方面像是用繪詞技法以音符繪出伴隨雷聲迅速竄流的閃電軌跡【譜例 4】。⁵¹類似的情形也出現在第三景，「和平」向朱彼特申訴，請求降下雷霆擊打惡勢力——在「和平」質問朱彼特為何讓閃電在天上安睡時，高音聲部助奏樂器和數字低音都出現快速華彩音群，同樣像是閃電軌跡竄流而過的樣子，起始點就在第三景第 118 小節「閃電」(foudre) 一字結束的位置【譜例 5】。⁵²

48 Carl Dahlhaus, *Realism in Nineteenth-Century Music*, trans. Mary Whittall (New York: Cambridge University Press, 1985), 17-18.

49 林國源，《古希臘劇場美學》（臺北市：書林，2000），250。

50 同上註。因此本文後續內容皆以「模擬」行文，以下不另說明。

51 【譜例 4】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 6.

52 【譜例 5】來源：ibid., 37.

【譜例 4】夏邦提耶《豐饒的藝術》戰士合唱，第一景第 127-129 小節

127

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

S.

S.2

A.

T.

B.

B.C.

coups re-dou-blés, et les coups re - dou-blés de leur bruy - ant ton - ner - - - re,

blés, et les coups re-dou-blés de leur bruy-ant ton - ner - - - re, bruy-ant ton - ner - re,

coups re-dou-blés, et les coups re - dou-blés de leur brui - ant ton-ner - - - re,

coups re-dou-blés, et les coups re - dou-blés de leur bruy - ant ton-ner - re, de leur bruy - ant ton - ner - re,

blés, et les coups re-dou-blés de leur bruy-ant ton - ner - - - re,

歌詞大意：在威力巨大的喧囂雷聲重擊之後……

【譜例 5】夏邦提耶《豐饒的藝術》「和平」唱段，第三景第 115-122 小節

115

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

S.

B.C.

eux, sans les re-duire en pou-dre? Que fais tu, Ju-pi-ter au cieux? Y lai-sse tu dor - mir la fou - dre?

4
2

119

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

S.

B.C.

Ah! Je l'en-tens dé - jà qui gron-de dans les airs; Fil - le de la

24 9 8
7 6 6

歌詞大意：……竟沒把牠們化為灰燼塵土？諸天之上的朱彼特，你做了什麼？竟讓閃電在天上安睡？啊！我聽見天際傳來的隆隆聲響……

另一則引人注意的華彩旋律出現在第二景「紛爭」唱段中。這主要是以近乎饒舌歌似的快速說話風格（*parlando style*）處理的音節式歌唱旋律，但在第 108-109 小節明顯運用繪詞技法將 *enchaine* 字意（束縛、網綁）描繪出來。該字之動詞原型 *enchaîner* 是指「用鏈鎖住」，此處的快速華彩旋律就像是在勾勒鏈條的形狀，同時也像「紛爭」的妒恨之心引發巨大怒氣，導致歌聲上下奔騰抖動的特徵【譜例 6】。⁵³

【譜例 6】夏邦提耶《豐饒的藝術》「紛爭」唱段，第二景第 107-113 小節

歌詞大意：他的恩惠將我束縛（在暗黑深淵太久）。讓我們翻轉穹蒼、大地與（海浪）……

二、樂器的戲劇「模擬」（mimesis）

《豐饒的藝術》在樂器運用也有戲劇上的「模擬」功能。例如第三景起始處前奏曲（*prélude*）數字低音出現連續七個小節的級進下行根音，係模擬「和平」女神從天而降、準備降服「紛爭」和眾多復仇神祇的樣態【譜例 7】。⁵⁴

【譜例 7】夏邦提耶《豐饒的藝術》第三景起始處前奏曲，第 1-7 小節

53 【譜例 6】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 28.

54 【譜例 7】來源：ibid., 33.

如前文所述，在盧利尚未過世之前，對於戲劇音樂演出時的樂團編制相當嚴格。因此，除了最基本的數字低音之外，《豐饒的藝術》的絃樂配器僅有二把高音維奧拉琴，管樂器只有二支長笛。但夏邦提耶以有限資源作最有效率的運用。法國音樂學者杜隆（Jean Duron, b.1952）觀察夏邦提耶的管絃樂法，發現他在創作教會音樂時，會利用長笛的音色表達虔敬之情。⁵⁵例如夏邦提耶《八聲部合唱與八把小提琴與長笛之彌撒曲》（*Messe à 8 voix et 8 violons et flûtes*, H. 3）〈光榮頌〉（*Gloria*），當唱到「主，天主，天主的羔羊，聖父之子」（*Domine Deus Agnus Dei Filius Patris*），高音助奏樂器標示「只有長笛」（*flûte seule*），形成「第一長笛、第二長笛、數字低音」（三重奏鳴曲）的配器，以木管樂器（長笛）模擬牧羊人使用的樂器，並傳達天主羔羊／聖父之子（耶穌）的牧者形象【譜例 8】。⁵⁶

【譜例 8】夏邦提耶彌撒曲手稿（H. 3）〈光榮頌〉男低音獨唱選段

除了宗教上的象徵意義，學者杜隆指出，長笛有時也會被夏邦提耶用來表達平靜安祥的心境。例如《豐饒的藝術》第一景「音樂」的宣敘調風格唱段【譜例 3】，敘述路易十四結束戰爭恐懼，締造和平盛世，讓眾藝術得以昌盛繁茂。為了讓「音樂」宣敘調能傳達這份純真且愉悅的祥和感，特別在低音助奏樂器聲部註明「只有長笛」作為這段乾燥宣敘調的間奏（*ritournelle*）。⁵⁷綜合前文，此舉似乎可視為將「音樂」神格化（*apotheosis*），讓她居於眾家藝術之首的結果。

《豐饒的藝術》絃樂器運用方式最鮮明的例子，出現在第二景「紛爭」與復仇神祇的唱

55 Jean Duron, "L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier," *Revue de Musicologie* 72, no. 1 (1986): 61, JSTOR, accessed January 4, 2024, <https://www.jstor.org/stable/928770>.

56 【譜例 8】來源：Charpentier, *Mélanges autographes*, vol. 15, n.d., IMSLP, accessed January 10, 2024, <https://imslp.org/wiki/Special:ReverseLookup/72684>.

57 Duron, "L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier," 60.

段。首先，夏邦提耶特別在第二景起始處標示「模擬」的重點項目是「令人厭煩的噪音」（*bruit effroyable*）【譜例 9[A] & 9[B]】。⁵⁸

【譜例 9】夏邦提耶《豐饒的藝術》第二景第 1-8 小節，起始處

[A] 手稿：第一聲部分譜（G 譜號置於第一線）



[B] 總譜

[Scene deuxieme]
Bruit effroyable

lcy se fait
une petite pause

orgue
violes

在「音樂」、眾家藝術與戰士合唱表達聽見噪音的恐懼驚惶後，「紛爭」唱出他打算動手毀天滅地的野心：

Renversons le ciel, la terre et l'onde
Que tout se confonde,
Rallumons de la guerre les feux
Que ce roi si chéri de Bellone
Tremble sur son Trône
Du désastre affreux
Dont je vais inonder ses états trop heureux.

讓我們翻轉穹蒼、大地與海浪
讓它們全都混亂
讓我們重新點燃戰爭的砲火
願這位受到女戰神鍾愛的國王
在他自己的寶座上顫抖
我要用恐怖的災難
襲捲他那個過度歡樂的國度

第二景的主戲落在「紛爭」這個角色上，是「紛爭」領頭主動向藝術和諧國度挑釁，並

58 【譜例 9[A]】來源：Charpentier, Manuscript of *Les arts florissants* (PDF p. 81).

【譜例 9[B]】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 21.

且發動戰役；於是，第二景「令人厭煩的噪音」可以合理推論是在指涉「紛爭」的嗜戰言論轉化的聲音形象。除了基本的數字低音伴奏外，夏邦提耶在第二景「紛爭」的獨唱唱段還安排二把高音維奧拉琴為他助奏，樂譜上也標示「只有維奧拉琴」（*viola seule*），形成「第一高音維奧拉琴、第二高音維奧拉琴與數字低音」（三重奏鳴曲）的配器方式【譜例 10】。⁵⁹

【譜例 10】夏邦提耶《豐饒的藝術》「紛爭」唱段，第二景第 29-35 小節

The musical score for 'L'Orchestre' consists of four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both marked 'viola seule'. The third staff is for Bassoon, marked 'LA DISCORDE Beaujoy'. The bottom staff is for Bass, with lyrics: 'Ren-ver-sous le ciel, la ter-re et l'on-de, que tout se con-fon-de, que tout se con-fon-de, ral-lu-mons, ral-lu-mons de la guer-re les'. The score is in 8/8 time and features a tremolo effect in the strings.

歌詞大意：讓我們翻轉穹蒼、大地與海浪，讓它們全混亂，重新點燃戰爭（的砲火）……

在學者杜隆的觀察中，夏邦提耶會利用絃樂合奏表現地獄、暴風雨……等；在《豐饒的藝術》則用來表現「令人厭煩的噪音」，也就是「紛爭」來自地獄烈火般的怒氣，以及即將發生的毀天滅地恐怖惡戰。⁶⁰ 確實，弓絃樂器的顫音奏技法（*string tremolo*），是自義大利作曲家蒙特威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643）以降用來表現「激動風格」（*stile concitato*）的主要技法之一。為表達激動情感，除了絃樂顫音奏，尚需搭配偏快的樂曲速度才能產生情緒激動的效應。雖然夏邦提耶並未在樂譜上標示此一唱段的速度或表情術語，但由此得知「紛爭」演唱速度應屬於偏快，導致該角色的歌唱表現產生前文提到的饒舌歌效果，藉此模擬情緒激動時實際講話速度出現偏快的現象【譜例 10】。這在男低音獨唱曲中相當特別，因為饒舌歌曲原本大多是義大利諷諧男低音（*basso buffo*）的專長，但從第二景情感表達的強烈程度與角色的嚴肅程度，以及為「紛爭」設計的歌唱旋律出現多種起伏變化來看，希區寇克認為這應該可列入詠唱男低音（*basse chantante*）的聲部類型。⁶¹

三、舞曲的戲劇「模擬」與敘事功能

舞蹈原本就是娛賓劇的重要表現元素，如此安排除了凸顯《豐饒的藝術》的娛賓劇屬性，

59 【譜例 10】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 23.

60 Duron, "L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier," 38-40.

61 Hitchcock, *Marc-Antoine Charpentier*, 107.

夏邦提耶似乎也企圖利用舞曲進行戲劇「模擬」。《豐饒的藝術》各景都有出現舞曲風格的樂段，例如第二景「紛爭」唱段雖然沒有註明，但音樂上非常接近吉格舞曲（Gigue）【譜例 10】，彷彿作曲家藉由舞曲象徵意義，反映「紛爭」因妒恨產生的激情。《豐饒的藝術》明確在樂譜上註明舞曲類型者，則是第四景和第五景，這二景皆以舞曲寫成，且佔據全劇三分之一左右的份量：

第四景：全景為小步舞曲（menuet）

第五景：夏康舞曲（chaconne），第 1-311 小節

薩拉邦德舞曲（sarabande），第 312-491 小節（全劇終）

舞曲原本用於提供舞蹈進行時必要的節奏和速度基礎，既可載歌載舞（跳舞歌），也可單純由樂器演奏（器樂曲）。舞曲在表現方式上多樣化的可能性，曾在法國音樂史上產生專業分工的現象，例如原本宮廷芭蕾舞（ballet de cour）與宮廷詩歌（air de cour）在十六世紀法國宮廷藝術裡顯得涇渭分明。直到路易十四於 1669 年成立「法蘭西劇樂與詩詞學會」（Académie d'Opéra en musique et Vers François）之後，逐漸將宮廷芭蕾舞和歌劇發展合併。對於法國歌劇而言，芭蕾舞和娛賓節目（divertissement）是不可或缺的重要傳統，舞曲更是其中的靈魂；但這對義大利歌劇卻似乎意味著「累贅」和「多餘」，因為義大利歌劇的精華在於歌唱旋律如何表達歌詞意義與情感，舞曲場景和間奏曲（interlude）橋段等器樂合奏曲的存在，會妨礙各幕各景重要唱段旋律進行的流暢度和完整性，所以義大利歌劇盡可能減少它們的比例分量，轉而聚焦於角色的歌唱表現。

然而，歌劇世界原本就和理性邏輯規範下的真實世界情況相去甚遠。人們在真實世界裡不會以歌唱方式交談，也不會一直唱歌跳舞。因此，亞里斯多德《詩學》「模擬」理論提供的「擬真性」（verisimilitude）技術，⁶²對於把歌劇轉化為真實戲劇的思考就變得很重要。按照《詩學》的「模擬」理論，這些具備舞曲特徵的唱段，似乎就是將「用聲音和舞蹈模擬」二種手段整合為一的結果。⁶³如此一來，這項戲劇模擬的重要技術，便能順理成章在歌劇裡實踐戲劇模擬的目的，並且為歌劇世界和真實世界情況相去甚遠的結果「除罪化」。同時這也擴張了舞曲的應用領域，它既可成為舞蹈場景音樂，亦可與劇中角色唱段、戲劇表演結合，作為一種戲劇的「音樂潛台詞」。當舞曲與歌曲結合為一，會形成一種學界指稱的「舞曲詠唱調」（dance aria）音樂類型，作曲家讓舞曲特徵與意義成為角色唱段裡的重要元素之一；⁶⁴至於前文提及《豐饒的藝術》裡的幾處舞曲唱段，則成為這類音樂的歷史前驅。

62 亞里斯多德用來模擬「真」（truth）的技術，讓戲劇舞臺上所有的人物都具有看似真實的特質，這種擬真的特質可以稱之為「擬真性」（verisimilitude）。該詞取自 Nicholas Till, "An Exotic and Irrational Entertainment: Opera and Our Others; Opera as Others," in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, ed. Nicholas Till (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012), 301.

63 亞里斯多德，《詩學》，陳中梅譯本（台北市：臺灣商務印書館，2003），206-07.

64 這類音樂應屬於「舞曲啟發的音樂」（dance-inspired music），參見 Julia Sutton, et al, s.v. "Dance," *Grove Music Online*, accessed January 12, 2024, <https://doi-org.proxyone.tnua.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630>.

《豐饒的藝術》第四景為「和平」女神的獨角戲，由前奏曲起始全景，並且標示「愉快的」（Guay [=Gai]）「小步舞曲」（menuet）【譜例 11】。⁶⁵

【譜例 11】夏邦提耶《豐饒的藝術》第四景起始處，第 1-10 小節

Scene 4 La Paix seule

Pretude Guay Menuet

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

S.

B.C.

LA PAIX

1. Pa - rois dans ta beau -
2. Re - viens, a - gré - a -

這種舞曲源自法國，音樂特徵為中庸偏慢的三拍子節奏，屬於 17 世紀中葉到 18 世紀晚期貴族社交圈廣受喜愛的舞蹈之一。法文 menuet 的字源可能來自 menu 一詞，意指「纖細、小」，或是來自十七世紀初普遍流行的群舞——有人領導的布朗勒舞曲（branle à mener [or amener]），故中譯為小步舞曲。這種貴族社交舞呈現尊貴且優雅的舞姿，舞步進行輕鬆且平和，不像其他快速激情的舞蹈那樣劇烈。⁶⁶ 夏邦提耶藉由前述小步舞曲特徵，強化「和平」女神的角色形象——高貴優雅、細緻祥和；當然，「和平」也是「太陽王」路易十四的表徵，所以第四景第一段唱詞特意以「太陽」作為隱喻，吟誦讚美太陽王（路易十四）的頌詞：

Parois dans ta beauté première	展露你的華美本色吧
Soleil, rassemble tes clartés,	太陽，聚集你的光芒
Tous les monstres sont écartés,	驅散所有怪獸
Qui blessaient ta vive lumière,	因牠們先前曾傷害你的燦爛光輝
Tout pleure en ce triste séjour,	如果你無法重建白晝
Si tu n'y ramènes le jour.	所有人都將在這悲傷之地哀哭流淚

article.45795。至於主要用於指稱某些著名十九世紀歌劇唱段的「舞曲詠唱調」（dance aria）並非已經列入辭典的音樂術語，但已可見學界使用該詞討論這類歌曲，參見 Sean M. Parr, "Dance and the Female Singer in Second Empire Opera," *Nineteenth-Century Music* 36, no. 2 (Fall 2012): 101-21; cf. Marian Smith, "Drawing the Audience in: The Theatre and the Ballroom," in *Verdi in Performance*, ed. Alison Latham and Roger Parker (Oxford: Oxford University Press, 2001), 113-19.

65 【譜例 11】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 38.

66 Meredith Ellis Little, s.v. "Minuet," in *Grove Music Online*, accessed 12 January, 2024, <https://doi-org.proxyone.tnuu.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751>.

第四景第二段歌詞是「和平」女神召喚「音樂」，重新聚集眾家藝術再度回歸和諧，並且撫慰滋養那些為和平幸福付出努力的人，也願戰士能遠離戰禍。因此特意以象徵幸福喜慶的「桃金孃」取代象徵得勝凱旋的「桂冠」：⁶⁷

Reviens, agréable Harmonie,	回來吧，令人喜愛的和諧之聲
Reviens avec tes doctes sœurs,	與你博學的姊妹們一同回來
Viens exercer sur tous les cœurs,	來把如此溫柔的獨裁專治
Une si douce tyrannie,	施行在所有人的心上
Que nos plus généreux guerriers	願我們最寬容的戰士們
Préfèrent le myrte aux lauriers.	比起月桂樹，更喜歡桃金孃

第五景由「音樂」領唱，其他藝術與戰士加入跟隨應和，向「和平」獻上感恩與讚頌。夏邦提耶在此唱段採用夏康舞曲（*chaconne*）【譜例 12】。⁶⁸

【譜例 12】夏邦提耶《豐饒的藝術》第五景起始處，第 1-10 小節

LA MUSIQUE
Brion

Char-man - te paix du ciel a-pro - pos. des - cen - du - e, que ne de-vons nous pas a tes

G major: I - V₆-V--vi-IV--V--(I)⁶⁴

歌詞大意：迷人的和平，及時從天而降，我們對你（那珍稀的仁慈）有所虧欠……

夏康舞曲可能是十六世紀晚期從拉丁美洲殖民地輸入歐陸，最早進入西班牙和義大利，且多與地位較低下的僕人、奴隸、美洲人有關。十七世紀傳入法國之初被視為異國情調的西班牙進口產物，十七世紀中葉逐漸轉為法國在地化舞曲，並將原本義大利夏康舞曲那種嬉戲輕浮的特色，改變成法國式較具約束克制性、莊嚴高貴的舞蹈，具有隆重華麗的儀式感。原本義大利夏康舞曲傾向隨想曲風的自由即興表現，而法國夏康舞曲則顯出工整規劃、井然有序的結構。⁶⁹ 夏邦提耶充份利用前述法國夏康舞曲的形象特徵，呈現眾家藝術的美麗本質與和諧秩序。

67 古代希臘人用月桂樹的枝葉編成桂冠，授予競技會優勝者，因此象徵著在競爭戰鬥中取得的榮耀與勝利。桃金孃原本意指希臘羅馬神話中奧林匹克競賽的優勝者，但聖經記載猶太女子成為新娘那日也會以桃金孃的花朵作為頭飾與捧花，因而桃金孃也象徵婚姻幸福、美滿。

68 【譜例 12】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 39.

69 Alexander Silbiger, s.v. "Chaconne," *Grove Music Online*, accessed January 12, 2024, <https://doi-org.proxyone.tnua.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>.

第五景後半段是從「和平」起始。她圓滿結束掃除嗜戰惡者的任務，在升天之前向眾家藝術和戰士們進行最後的祝禱：

Loin du bruit des armes	遠離武器的喧囂
Guerriers généreux	高貴的戰士
Vivez sans alarmes	生活不再有警報
Et suivez les jeux;	盡情追求逸樂
La Paix vous convie à passer la vie dans un plein repos	和平邀請您安祥地享受生活
Et les plaisirs que ma main vous présente	我雙手向您呈獻的喜悅心情
Après l'horreur d'une guerre sanglante	歷經充滿血腥的戰爭恐懼後
Sont dignes des plus grands héros.	唯有最偉大的英雄才有資格配得

【譜例 13】夏邦提耶《豐饒的藝術》薩拉邦德舞曲，第五景第 312-345 小節

Sarabande en rondeau

312

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

B.C.

1. Tous
2. fl seule

1. Tous
2. fl seule

324

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

B.C.

1. | 2.

Tous

Tous

336

Vln/Fl. I

Vln/Fl. II

S.

B.C.

LA PAIX en levant

Loin de bruit des ar-mes guer-riers ge-ne-reux, vi-vez sans a-lar-mes et sui-vez les jeux, jeux.

1. | 2.

在「和平」開口之前，夏邦提耶使用薩拉邦德舞曲（*sarabande en rondeau*）處理第五景後半段的音樂【譜例 13】；⁷⁰待「和平」唱畢升天後，眾家藝術與戰士們一同向「和平」獻上最終的感恩之歌：

O Paix si longtemps désirée	喔！長久渴望的和平
Que tes fruits à goûter sont doux,	你的果實的滋味如此甜美
Tu ramènes les temps de Saturne et de Rhée,	你帶回薩圖恩和蕾亞的時代 ⁷¹
Demeure toujours avec nous.	與我們永遠同在

薩拉邦德舞曲起源於 16 世紀拉丁美洲和西班牙的跳舞歌曲，後來成為巴洛克時期最盛行的舞曲之一，與阿勒曼、庫朗、吉格並列為組曲的基本舞曲。法國與義大利十七世紀前半的薩拉邦德舞曲，起初有和聲進行架構，後來轉以節奏和速度特徵作為特色，發展成快速和慢速兩種：前者在義、英、西較受歡迎，後者則在法、德發展。到了巴洛克中晚期，法、德兩地的薩拉邦德舞曲呈現一種緊密嚴肅的情感，也有一些傾向溫柔優雅的表現，在慢速三拍子節奏韻律上構築嚴謹均衡的四小節樂句結構，大多採用 AABB 二段式，也有以變奏曲式和輪旋曲式處理者。⁷²夏邦提耶在此樂段採用的就是輪旋曲式的薩拉邦德舞曲【譜例 13】，集結該舞曲的嚴謹、溫柔、優雅、工整等主要特質，處理這段用來終結全劇的感恩之歌。

伍、結語

由於長期在盧利打壓的環境下工作，夏邦提耶五百餘闕音樂作品大部分是教會聖樂，戲劇音樂作品數量相對較少。其中以路易十四的個人形象、藝術品味和豐功偉業量身打造的作品——《豐饒的藝術》和《凡爾賽的喜悅》，更是其中的獨特異數。這兩齣劇皆以寓言劇體裁創作，主要角色都與藝術相關，且音樂都居於主導地位。檢視《豐饒的藝術》，已可看見夏邦提耶努力嘗試融合義大利與法國音樂風格；但他的這番努力，要等到十八世紀中葉歌劇改革（*opera reform*）方能真正實現普世性歌劇崇高理想。

《豐饒的藝術》在不同藝術之間論述過去跨領域合作的成就，以及未來彼此跨領域融合的美好前景。光是從這齣（作者不詳的）劇本內容觀之，就已經令人嘆為觀止，早在三百多年前已經有人企圖勾勒跨域藝術的理想藍圖；夏邦提耶更是以他的創意布局與作曲技術，將

70 【譜例 13】來源：Charpentier, *Les arts florissants* PDF score, ed. Peter Young, 50. 歌詞大意請參見前文內容。

71 薩圖恩（Saturn）是羅馬神話的農業之神，掌管時間、豐饒、財富、變化更新、自由和平；蕾亞（Rhea）是薩圖恩其中一位妻子，象徵財富、豐饒和資源。

72 Richard Hudson & Meredith Ellis Little, s.v. "Sarabande," *Grove Music Online*, accessed January 12, 2024, <https://doi-org.proxyone.tnu.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>.

各個角色的性格特徵、所言所行、場景情境以音樂生動呈現，令人嘆服。這是關於跨領域藝術的一齣戲，雖然這只是一齣份量輕簡的娛賓劇，但夏邦提耶似乎意欲藉由此劇謳歌寧靜安祥的承平時代，追求美好和諧的大同境界，他藉眾藝術之口聯合闡述共同願景，更將跨域藝術與和諧之美在音樂中緊緊相連。

參考文獻

亞里斯多德。《詩學》。陳中梅譯本。臺北市：臺灣商務印書館，2003。

林國源。《古希臘劇場美學》。臺北市：書林，2000。

國家教育研究院。"divertissement"。樂詞網。網頁檢索日期 2024 年 1 月 5 日。https://terms.naer.edu.tw/detail/0ecf25ba104878d38e2eabed20f5c10d/。

Anthony, James R., H. Wiley Hitchcock, Edward Higginbottom, Graham Sadler, and Albert Cohen. *French Baroque Masters: Lully, Charpentier, Lalande, Couperin, Rameau*. New York & London: W. W. Norton, 1986.

———, and M. Elizabeth C. Bartlet. s.v. "Divertissement." *Grove Music Online*. Accessed January 4, 2024. https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07865.

Blin, Gilbert. "*Les plaisirs de Versailles* and *Les arts florissants*: Opera Portraits by Marc-Antoine Charpentier for Versailles." In the booklet of *Marc-Antoine Charpentier: Les plaisirs de Versailles & Les arts florissants*, pp. 9-15. Boston Early Music Festival Vocal & Chamber Ensembles. Directed by Paul O'Dette & Stephen Stubbs. CPO 555 283-2. 2019. CD.

Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, and Claude V. Palisca. *A History of Western Music*. 10th ed. New York & London: W. W. Norton, 2019.

Charpentier, Marc-Antoine. Manuscript of *Les arts florissants*. *La Bibliothèque nationale de France* [BnF]. Accessed December 1, 2022. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10024088j. PDF score edited by Peter Young. Canberra Baroque Editions, 2017. IMSLP. Accessed December 1, 2022. https://imslp.org/wiki/Les_arts_florissants%2C_H.487_(Charpentier%2C_Marc-Antoine).

———. *Le malade imaginaire*, H. 495. Plate D. & F. 4723. Edited by Camille Saint-Saëns. Piano reduction by Gabriel Prosper Marie. Paris: A. Durand & Fils, n.d. (1892). IMSLP. Accessed January 10, 2024. https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP71979-PMLP144303-Le_malade_imaginaire.pdf.

- Collins French to English Dictionary. s.v. "diverter." Collins Dictionary. Accessed January 14, 2024. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/french-english/divertir>.
- Dahlhaus, Carl. *Realism in Nineteenth-Century Music*. Translated by Mary Whittall. New York: Cambridge University Press, 1985.
- Duron, Jean. "L'orchestre de Marc-Antoine Charpentier." *Revue de Musicologie* 72, no. 1 (1986): 23-65. *JSTOR*. Accessed January 4, 2024. <https://www.jstor.org/stable/928770>.
- Grout, Donald Jay, and Hermine Weigel Williams. "Opera in France from Lully to Charpentier." In *A Short History of Opera*, 4th ed., 132-46. New York: Columbia University Press, 2003.
- Hawkins, Sir John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Vol. 5. 1776. Reprint, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Hitchcock, H. Wiley. "Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française." *Journal of the American Musicological Society* 24, no. 2 (Summer 1971): 255-81. *JSTOR*. Accessed October 12, 2020. <https://www.jstor.org/stable/830493>.
- . "Charpentier, Marc-Antoine." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. Volume 4. London: Macmillan, 1980.
- . "Charpentier, Marc-Antoine." *Grove Music Online*. Accessed January 2, 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05471>.
- . "Les œuvres de Marc-Antoine Charpentier: post-scriptum à un catalogue." *Revue de Musicologie* 70, no. 1 (October 1984): 37-50. *JSTOR*. Accessed January 4, 2024. <https://www.jstor.org/stable/928653>.
- . *Marc-Antoine Charpentier*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1990.
- Hudson, Richard, and Meredith Ellis Little. s.v. "Sarabande." *Grove Music Online*. Accessed January 12, 2024. <https://doi-org.proxyone.tnua.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630.article.24574>.

- Little, Meredith Ellis. s.v. "Minuet." In *Grove Music Online*. Accessed 12 January, 2024. <https://doi-org.proxyone.tnua.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751>.
- Powell, John. s.v. "Art florissants, Les (i)." *Grove Music Online*. Accessed January 2, 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008968>
- Ranum, Patricia. "A Sweet Servitude: A Musician's Life at the Court of Mlle de Guise." *Early Music* 15, no. 3 (August 1987): 346-60.
- . "Un 'foyer d'italianisme' chez les Guises: Quelques réflexions sur les oratorios de Charpentier." *Marc-Antoine Charpentier, un musicien retrouvé*, pp. 85-109. Edited by Catherine Cessac. Sprimont: Mardaga, 2005.
- . "Un portrait présumé de Marc-Antoine Charpentier." *Bulletin de la Société Marc Antoine Charpentier*, no. 4 (January 1991): 10-11. *Centre de musique baroque de Versailles*. Accessed January 7, 2024. https://cmbv.fr/sites/default/files/cmbv/bulletin_societe_ma_charpentier_ndeg_04_1991_20_p_83_mo.pdf.
- Silbiger, Alexander. s.v. "Chaconne." *Grove Music Online*. Accessed January 12, 2024. <https://doi-org.proxyone.tnua.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>.
- Sutton, Julia, et al. s.v. "Dance." *Grove Music Online*. Accessed January 12, 2024. <https://doi-org.proxyone.tnua.edu.tw:8443/10.1093/gmo/9781561592630.article.45795>
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Vol. 2, *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford & New York: Oxford University Press, 2010.
- Thompson, Shirley, ed. *New Perspectives on Marc-Antoine Charpentier*. Burlington, VT: Ashgate, 2010.
- Till, Nicholas, ed. *The Cambridge Companion to Opera Studies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2012.
- Titon du Tillet, Évrard. *Description du Parnasse françois [exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des poètes, & des musiciens rassemblés sur ce monument . Dédié au Roy. par M. Titon du Tillet, commissaire provincial des guerres, ci-devant capitaine des*

dragons, & maître d'hôtel de madame la Dauphine mere du Roy]. Paris: Coignard, 1732. Bibliothèque numérique de Lyon [NUMELYO]. Accessed January 4, 2024. <https://catalogue.bm-lyon.fr/ark:/75584/pf0000996888>.

巴洛克晚期裝飾奏風格探析 - 以泰勒曼第一號 《教學奏鳴曲》慢板為例

梁益彰

瑞士伯恩藝術大學木笛演奏碩士

摘要

巴洛克音樂以修辭學為基礎，強調情感的傳遞，視音樂為一種近似演說的說服藝術。透過對演奏中的重要元素—裝飾奏之深入研究，探討當時的音樂美學，以及其在情感表達中的關鍵功能和意義。尤其對於器樂演奏者而言，在沒有歌詞的情況下，裝飾奏能夠豐富音樂情感，同時凸顯演奏者的音樂品味和獨特風格，成為演奏中不可或缺的即興元素。本次研究以巴洛克時期著名作曲家格奧爾格·菲利普·泰勒曼的第一號《教學奏鳴曲》中的慢板為探討對象，並參照同時期長笛演奏家約翰·姚阿幸·況茲在《長笛演奏指引》中的論述。藉由分析裝飾奏在樂曲中的功能及應用，以及其對情感傳遞的重要影響，期望能夠對巴洛克音樂有更深入的理解。

關鍵詞：裝飾奏、泰勒曼、《教學奏鳴曲》、修辭學、情感論

The Ornamentation and its Style of Late Baroque Music: Taking the Adagio Movement of *Sonata Prima* from Telemann's "*Methodical Sonatas*" as Example

Liang, Yi-Chang

Bern University of the Arts, Master of Arts

Abstract

Rooted in rhetoric, Baroque music places a strong emphasis on conveying emotions, likening music to a persuasive art similar to oratory. Our exploration into the aesthetics of Baroque music centers on an in-depth study of a vital performance element – ornamentation. This study aims to unravel the pivotal role and significance of ornamentation in emotional expression within Baroque music. Particularly for instrumental performers, ornamentation enriches the emotional palette of the music, concurrently showcasing the musician's unique musical taste and style. It becomes an indispensable improvisational element in the absence of lyrics. Focusing on the Adagio of *Sonata Prima* from the renowned Baroque composer Georg Philipp Telemann's "*Methodical Sonatas*," and drawing insights from the influential treatise "*On Playing the Flute*" by contemporary flutist Quantz, our research analyzes the function and application of ornamentation in musical composition. By delving into its impact on emotional expression, we aim to deepen our understanding of the intricacies of Baroque music.

Keywords: Ornamentation, Telemann, *Methodical Sonatas*, Rhetoric, Affektenlehre

壹、前言

在文藝復興時期的人文主義思潮推動下，巴洛克時期成為音樂歷史上極富創新和表現力的時期。作曲家們致力於尋找新的情感表現方式，並在啟蒙運動的影響下，十八世紀湧現了大量關於音樂情感的理論文獻。這些文獻廣泛探討卓越品味的表演，其中裝飾奏的運用成為一個關鍵焦點。儘管裝飾奏在樂曲中的重要性被廣泛承認，但對於它如何具體影響情感表達，以及在不同風格和作曲家之間的變異性，仍然缺乏系統性的研究。

我們可以從許多 18 世紀的歷史文獻或教學法中，看到關於裝飾奏的教學與應用。同時，也佐證了其在音樂演奏實踐當中的不可或缺性。然而，若以大量的實際譜例來示範，如何在不同情感的慢板樂章中，以添加裝飾奏為主要目的而出版的樂譜，在當時卻是屈指可數。有鑑於此，筆者選擇以巴洛克時期重要作曲家格奧爾格·菲利普·泰勒曼（Georg Philipp Telemann, 1681-1767）的《教學奏鳴曲》（*Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso*）曲集作為研究對象。這套《教學奏鳴曲》，在當時為演奏者們學習裝飾奏之重要教材。可提供深入探究裝飾奏在巴洛克音樂中的功能，以及它在情感表達方面的重要貢獻。泰勒曼在法蘭克福工作時期（Frankfurt am Main, 1712-1721），便開始他的樂譜出版事業，至漢堡時期（Hamburg, 1721-1767）發展成熟，逐步躍登為當時歐洲家喻戶曉的作曲家。而這套《教學奏鳴曲》曲集，便是他在漢堡出版的代表作品之一。直至十九世紀末，歐洲掀起的古樂復興運動浪潮後，此套曲集亦為演奏家與學者關注之重要作品，更是我們了解泰勒曼裝飾奏語彙之經典。

本文將分為四個主要章節：首章為前言，論述裝飾奏在巴洛克時期音樂中的重要性，並以泰勒曼的《教學奏鳴曲》作為研究對象。第二章則介紹巴洛克時期的音樂背景，以及裝飾奏風格的歷史演變。其次，以泰勒曼的第一號《教學奏鳴曲》為例，深入分析裝飾奏在巴洛克音樂中的角色，以及它如何協助情感的傳遞。最後一章節將總結研究結果，探討裝飾奏對音樂情感表達的影響，並闡述其獨特的意義與時代標誌性。希望透過對裝飾奏的深入研究，為分析巴洛克時期之音樂美學提供新的視角與靈感，同時也開啟更廣泛的探索道路。

貳、十八世紀音樂美學探討與裝飾奏風格

一、修辭學

修辭學（rhetoric）對於巴洛克時期的音樂來說，是形塑其理論與美學的重要基礎，也是當時人們如何看待音樂與實踐之主要目的。其應用範圍既深既廣，影響層面大者乃至創作理念、作品架構、情感表達...等，小者則至諸多作曲手法的細節，如音型學說（【德】Figurlehre）¹的形成、源自於古希臘時期的詩詞韻腳而衍生出的特定節奏運用、各式音程所

1 只有英文不註，其餘語言以【德】、【拉丁】等表之。

代表的特殊意涵，以及不同調式與調性的性格等，所以修辭學讓我們充分理解作品的內容與意義，作為演奏者詮釋與表現作品意涵的重要依據。然而，修辭學的重要性在十八世紀末至十九世紀中葉，隨著浪漫主義重視個人主義、表現作曲家主觀情感的追求下而逐漸式微。直到十九世紀末、二十世紀初，在歐洲古樂復興運動浪潮發展下，修辭學在早期音樂中所扮演的重要角色才日益顯現，重新回歸為我們理解該時期音樂美學的重要理論基礎。

源自古希臘、羅馬時期在眾人面前發表演說的修辭學藝術，演說者透過特殊的演講技巧與手法來影響聽眾的內心並激發其情緒，使其認同演講者的觀點而最終達到成功遊說之目的。西元前五世紀，在雅典式民主政治體制的運作機制下，具有絕佳的演說能力是為自己贏得政治力量與影響力的重要籌碼。而歷史上關於修辭學的先導著作也相繼出現，主要的論著有亞里士多德（Aristotle, 384-322 B.C.）的《修辭學的藝術》（*The Art of Rhetoric*）、西塞羅（Marcus Tullius Cicero, 106-43 B.C.）的《構想論》（【拉丁】*De Inventione*）、坤體良（Marcus Fabius Quintilianus, c. 35-c. 100）的《演說原理》（【拉丁】*Institutio Oratoria*）以及朗基努斯（Longinus, 213-273）的《論崇高》（*On the Sublime*）等。² 參考上述古希臘、羅馬時期的經典著作，英國巴洛克小提琴與中提琴家茱蒂·塔林（Judy Tarling）³，從修辭學的角度將創作過程彙整為五大步驟，分別為：創造（【拉丁】*Inventio/ Invention*）、統整（【拉丁】*Dispositio/ Arrangement*）、表達（【拉丁】*Elocutio/ Expression*）、記憶（【拉丁】*Memoria/ Memory*）、呈現（【拉丁】*Pronunciatio/ Delivery*）。⁴ 因此，洞悉演講的架構並將之清楚呈現給聽眾，是有效溝通與傳達的重要基本要素。如同坤體良在《演說原理》中對於修辭學與演說的定義為：「有效說話與正確表達的科學」，並提到運用修辭學的最主要三個目的為：（一）告知、宣揚；（二）說服、感動；（三）娛樂、取悅。⁵

而音樂與演說有著共同目的，都是透過聲音表達的藝術來影響聽者的心理，產生不同的情緒反應。音樂學者暨古雙簧管演奏家布魯斯·海內斯（Bruce Haynes, 1942-2011）在他的著作《早期音樂的終結》（*The End of Early Music*）中，將古希臘、羅馬時期著作中提到的修辭學架構與音樂做了以下連結：

- （一）*Inventio* (*invention*)：靈感與創作素材（*figures and gestures*）、作品的精神與本質。
- （二）*Dispositio* (*arrangement; syntax*)：將創作素材組織成完整作品。
- （三）*Elocutio* (*technique; style*)：作品呈現的準確性與正確性、演奏的整齊度與音準、演奏風格。

2 Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric: A Guide for Musicians and Audiences*. (Hertfordshire: Corda Music Publications, 2005), Preface X. 在此書中共列舉 11 部關於修辭學的經典著作，見頁 X。

3 塔林是一位英國巴洛克小提琴與中提琴家，致力於推動古樂和弦樂家族樂器的合奏。除此之外，她在教學方面也投入大量精力，多年來專注研究古樂演奏法，並在音樂修辭學方面做出卓越的貢獻。

4 *Ibid.*, 1.

5 *Ibid.*, 1.

(四) Memoria (memory; getting off the page)：記憶；背譜，並加入演奏者個人的裝飾奏（gracing and passaggi），或演奏中的即興成分（improvisatory elements）。

(五) Pronunciatio/ Actio (effective, moving performance; delivery)：呈現與行動，為音樂行為中動人的演出；音樂的呈現（影響聽眾的內心與精神層面）。⁶

海內斯將修辭學的五大架構從音樂的角度來詮釋，可以發現：Inventio 與 Dispositio，主要是與作曲家和作品的生成有關。從最初的創作靈感與素材的形成，再到有系統地安排與發展，形成一部經過縝密設計的作品。而接續的三個部分：Elocutio、Memoria 與 Pronunciatio，則主要涉及表演者與演出層面。演奏者首先需對作品具有正確的認知後，才可精準的呈現，並再加入個人的即興表演成分，將原作加以裝飾並豐富其表達，最後再結合肢體動作與表情，完整傳遞作品的精髓與意涵。最終，達到成功激發、影響聽眾內心情緒之目的。

在古希臘羅馬時期，早期文獻已經開始將音樂與演說進行比較，並強調兩者之間密切的關聯。坤體良在《演說原理》中指出：「古代學者們早已明確地察覺到演說與音樂這兩個相關領域之間的密切聯繫。諸如音調、速度、音高和節奏等變化，都是形成一場出色演說的主要因素。」⁷ 隨著文藝復興時期人文主義之興盛，古希臘和羅馬時期的作家，包括亞里士多德、西塞羅、坤體良等人的修辭學經典再次引起了人們的關注和研究。十六世紀的音樂理論家查利諾（Giuseffo Zarlino, 1517-1590）在他著名的《和聲理論》（【義】*Le Istitutioni Harmoniche*, 1558）中曾提到：「演說者在演講中，透過運用音樂的重音和恰當的節奏，賦予聽眾極致的愉悅。」⁸ 而修辭學與音樂之間的緊密關聯，在十八世紀仍然受到廣泛討論。著名的長笛演奏家兼作曲家約翰·姚阿幸·況茲（Johann Joachim Quantz, 1697-1773）在他的《長笛演奏指引》（【德】*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752）中強調：

「一個出色的音樂表達，可以與一場優秀的演說相媲美。演說家和演奏家有著相同的目標，從表演的準備階段到最終呈現，本質上都是一樣的。而一位優秀的表演者最終目的在於能夠贏得聽眾的心，激發群眾的激情或撫平他們的內心，引導他們走向不同的情感。」⁹

因此，不論是發表演說還是演奏音樂，都是修辭學表現方式的一種體現。演講者或演奏者透過表演技巧向觀眾傳達作品的核心思想，同時也是理解巴洛克時期音樂內容與演奏的重要基石。

6 Bruce Haynes, *The End of Early Music*. (New York: Oxford University Press, 2007), 166-167.

7 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 95 AD., XI, iii, 60.

8 Giuseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche*, 1558, Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, vol. 3, 295.

9 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752. 2nd ed. Trans. Edward R. Reilly, *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*. (London: Faber and Faber, 2001), 119.

二、情感論

在修辭學的基礎下，演說者透過循序漸進的引導，引發聽眾各種情緒反應。西塞羅提到，觀眾應該被表演者深深吸引，並受到其感染，被激發或撫慰情感。他在《理想的演說家》（【拉丁】*De Oratore*）中描述：「首先被激起憤怒、仇恨或憤慨；然後再被平撫，喚回平靜、憐憫等平和的情緒。」¹⁰ 坤體良在《演說原理》中也提到了這種對比式的情感，並將之區分為 *pathos*¹¹ 與 *ethos*。*Pathos* 是支配和擾亂情感的激烈情緒，例如憤怒、厭惡、恐懼、仇恨和憐憫；而 *ethos* 則指的是平靜、溫和的情感，且能夠引發使人向善的正面情緒。此外，他將 *pathos* 描述為瞬間的，而較溫和的 *ethos* 則是持續的，通常被用來平息 *pathos* 所帶來的激烈情緒。¹²

以下以達里奧·卡斯特羅（Dario Castello, 1602-1631）的《第一號高音樂器獨奏奏鳴曲》（*Sonata Prima à sopran solo*, 1629）為例，說明在早期巴洛克音樂中，如何體現坤體良所提到的 *pathos* 與 *ethos*，兩種主要不同情緒類別。

【譜例 1】D. Castello: *Sonata Prima à sopran solo* (1629)

The image shows a musical score for a solo soprano instrument. It consists of five systems of music, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo markings are 'Alegro' at the beginning and 'Adasio' later in the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The measures are numbered from 43 to 57.

Sonata Prima à sopran solo from *Sonate Concertate in Stil Moderno, Libro Secondo*¹³

10 Marcus Tullius Cicero, *De Oratore*, 55 BC., I, xii, 53.

11 “Pathos”一詞源自希臘文，原意為使人內心感到消極的一種疾病。而其拉丁文譯作“Affectus”，源於動詞“adficere”，意思是：影響、產生作用、感化。

12 Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio Oratoria*, 95 AD., VI, ii, 9-12.

13 Dario Castello, *Sonata Prima à sopran solo*. (Toronto: Urtext Edition edited by Borys Medicky, 2009), 3. 此版本為編

在這首作品中，作曲家以快、慢板交替及拍號轉換，將全曲共分為八段。透過不同段落的轉換，明顯表現出上述 *pathos* 與 *ethos* 的對立情感，為巴洛克早期器樂作品的典型創作手法。【譜例 1】為以快板 (*Alegro*) 標示的第四段，與以慢板 (*Adasio*) 標示的第五段¹⁴。在快板中，透過固定音型堆疊與減值變奏技法 (*diminution*)，從原本的連續十六分音符，漸進至三十二分音符的出現，引發聽者產生如 *pathos* 所帶來的不安與急促的激動情緒 (第 45-48 小節)。最後在與低音聲部一同下行並抵達屬和弦後 (第 48-50 小節)，旋律轉為整小節的三十二分音符之快速音群，為本段快板高潮作結。快板結束後，旋即進入慢板樂段 (第 51 小節)，在旋律的長音吟唱下，逐漸緩和並安撫前段的緊張情緒，屬 *ethos* 的表現。然因使用許多掛留音與低音聲部之間製造不和諧音程，致使旋律張力依然存在，彷彿在經歷前段如暴風雨般的喧囂後，仍心有餘悸而呈哀傷之感。如此強烈對立與戲劇性的情感展現，也是源自十七世紀早期巴洛克，充滿即興式表現的幻想風格 (*Stylus fantasticus*) 之典型特徵。

從十七世紀初期至十八世紀，音樂情感論歷經重要發展，音樂家與理論家對音樂與情感之間的關係進行了深入的探討，並積極探索如何透過音樂來表達和引發情感。十七世紀初，巴洛克音樂的先驅作曲家，如克勞迪歐·蒙特威爾第 (*Claudio Monteverdi, 1567-1643*)，開始嘗試將情感與音樂更加緊密地結合。他創立了「第二作法」 (*Seconda pratica*)，強調音樂中情感的表達，對後來的音樂發展產生了深遠的影響。到了十八世紀，巴洛克音樂的風格進一步多樣化地展現，作曲家們開始運用更豐富的和聲、旋律和節奏，以及使用不同音型的手法來象徵和表現各種細膩情感。這一時期，德國的音樂理論家和作曲家約翰·馬特森 (*Johann Mattheson, 1681-1764*) 在他的著作《完美的宮廷樂長》 (*【德】Der vollkommene Capellmeister, 1739*) 中，提出了情感論 (*【德】Affektenlehre*) 的理論。他探討了不同情感在音樂中的表現方式，並且提供了充足的實例，使這一理論得到了廣泛的應用。在這段時期，音樂家們透過豐富的和聲變化、情感深沉的旋律以及精緻的節奏結構，成功地呈現了各種情感，使音樂成為情感表達的重要媒介之一。馬特森在《完美的宮廷樂長》中提到：

「由於器樂無非是一種聲調語言或聲音表達，它的主要意圖為表達某種特定的情感，以引起聽眾的共鳴。因此，在創作時，對於音程的使用、樂句之間的比例、和聲進行... 等，都必須經過仔細的考慮。」¹⁵

況茲也呼應馬特森，提到每個樂章都有一個主要表達的情感。可以透過大小調性、樂曲中的音程 (大部分為大跳或是級進)、運音法 (*articulation*)、特殊節奏型態的使用、不和諧音的表現、以及樂章的表情術語等，來研判主要情感。¹⁶ 他還特別強調，在同一樂章中，除有主要表達的情感外，也會在其中參雜不同情緒一同展現。他在《長笛演奏指引》中提到：

者 Borys Medicky，根據 1629 年的威尼斯首版所編輯而成之原作版。

14 1629 年威尼斯首版與 1644 年的再版中，快板原文為 *Alegro*、慢板為 *Adasio*。

15 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739. (Kassel: Bärenreiter, 2020), 153.

16 Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*, 125-126.

「演奏者應於每個小節表現不同情感變化，並想像這個小節是表達哀愁、下個小節則是歡喜、緊接著是嚴肅... 等不同情緒，而這種多重情感的拆分與細緻表現，在音樂中是不可或缺的。真正懂得這門藝術的人，自然不會缺少聽眾的認可，且他的表演往往能觸動人心。然而，人們不應該幻想，可以在短時間內獲得這種精細的辨別力。特別是年輕一輩的演奏者們往往還無法做到，因為他們在這方面通常過於草率和不耐煩，需仰賴對情感的真切感受與培養正確判斷力而來。」¹⁷

因此，透過巴洛克音樂發展的脈絡，我們可以觀察到前期的作品，主要以 pathos 與 ethos，兩個涇渭分明的情感之交替表現為主。然而發展至中、後期時，隨著創作手法越趨多元，樂曲的情感表現亦更加細膩而豐富。甚至有時在一個樂章中，除了有主要表述的情感外，也會參雜融合其他的情感來襯托。最後，在情感表現越趨易變之際，音樂也逐步走向新的發展與表現方式。

三、裝飾奏與風格介紹

因為情感論成為巴洛克時代的顯學，所以能夠輔助情感表達與展現細微層次首推裝飾奏，在音樂中扮演至關重要的角色。我們可以在許多文獻中看到關於裝飾奏的論述與教學，特別是受腓特烈大帝（Frederick the Great, 1712-1786）青睞的作曲與古長笛演奏家況茲，在他的《長笛演奏指引》中，有相當的篇幅在介紹關於裝飾奏的不同風格與學習方式，為我們了解巴洛克裝飾奏之經典。根據書中第八至第十四章節，許多關於裝飾奏的論述，可大致歸納出重點如下：

（一）裝飾奏分為基本裝飾音（【德】wesentliche Manieren）與即興裝飾奏（【德】willkürliche Veränderungen）兩大類。基本裝飾音是在小音域範圍內、形式相對固定的裝飾，常見的有：倚音（【義】appoggiatura）、迴音（turn）、漣音（mordent）、顫音（trill）等。而即興裝飾奏則是根據和聲改變原本旋律，做出音域範圍較廣、形式相對自由的即興式裝飾。¹⁸

（二）裝飾奏可根據樂曲風格，主要分為法式與義大利式風格。法式風格樂曲大多是以舞曲為主，且作曲家已將大部分的基本裝飾音以符號標記在譜上，演奏者幾乎可以不用再額外添加裝飾音，僅需照譜演奏。然而，義大利式風格的樂曲卻是大相徑庭，大部分作曲家都沒有譜寫即興裝飾奏的習慣，而是將之留給演奏者根據自身的音樂想像與即興能力，對原有旋律做變化裝飾。

本節在況茲所提出的裝飾奏概念下，以活躍於凡爾賽宮的長笛與作曲家雅克·馬丁·

17 Ibid., 126.

18 Ibid., 91.

歐特泰赫 (Jacques-Martin Hotteterre, 1674-1763) 為例，了解當時法國作曲家的基本裝飾音譜表之記譜方式與種類。之後再以義大利的代表小提琴與作曲家阿爾坎傑羅·柯雷里 (Arcangelo Corelli, 1653-1713) 的小提琴奏鳴曲之慢板樂章 (選自作品五)，呈現即興裝飾奏豐富多元的變化。最後，再到匡茲認為結合法式與義式的裝飾奏，成為最理想的「融合風格」裝飾奏作結。

【譜例 2】 J-M. Hotteterre: Table des agréments



*Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse, second edition*¹⁹

【譜例 2】為歐特泰赫《給古長笛與數字低音的第一冊組曲集》 (*Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse, second edition, 1715*)，前言 (Preface) 裡所附的基本裝飾音譜表，共記載樂曲中常見的十種裝飾音。當時的法國作曲家們大多都會在作品集的前言中提供一個基本裝飾音表，來詳細解釋樂譜中，每個裝飾音符號所代表的意義與演奏方式。然而，這些裝飾音並沒有統一的標示符號，不同作曲家可能會使用不同的符號來標記。因此，在實際演奏樂曲前，需先確認基本裝飾音表。

譜例的上方為樂譜中標記的裝飾音符號，下方則為該符號相對應的實際演奏範例。從左到右分別為：Coulement、Accent、Port de voix double、Demie Cadence apuïée、Tour de gosier、Double Cadence、Double Cadence coupée、Battement、Tour de chant、Port de voix。

以下針對這十種常見的基本裝飾音，分別說明如下 (【譜例 2】，由左至右依序)：

1. Coulement：為法國音樂中常見的裝飾音，適用於下行三度音程。譜例上方為本來的旋律 b' 、 g' (下行三度音程)，適合在其中間加入 a' ，填補此下行三度，以提升旋律的歌唱性。
2. Accent：於旋律中有附點四分音符、且後面緊接同音的八分音符時使用。演奏方式為在附點音的最後一刻，輕輕地向上提起，是一種源自聲樂的裝飾方式。常用於表示哀嘆、柔和或細膩的情感。
3. Port de voix double (雙倚音)：倚音 (Port de voix) 的變化形式之一，從主音的下三度開始，適用於上行三度或大跳音程，藉以強化特定的音並增加情感表達。
4. Demie Cadence apuïée：刻意將顫音之前的倚音拉長，以強調與低音聲部之間的不諧和

¹⁹ Jacques-Martin Hotteterre, *Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse, second edition*. (Paris: L'auteur, Foucault, 1715), 5.

音程，再透過顫音解決此不和諧。常用於表示難過、哀傷的情感。

5. **Tour de gosier**（迴音）：由迴繞主音的相鄰上下音構成，加於主音後方時帶有優雅、輕巧的收尾感，並增添旋律歌唱性。
6. **Double Cadence**：為顫音（Trill）的常見變化形式之一，適用於旋律裡的級進上行音程，增加旋律的方向與歌唱性。
7. **Double Cadence coupée**：為顫音的另一常見形式之一，*coupée* 的法文字意為「截斷」。與前一裝飾音相似（**Double Cadence**），然差別在於裝飾音後面並沒有接續級進上行音程，而僅針對該音做裝飾並收尾。
8. **Battement**（漣音）：原文字意為「拍擊」，由主音開始向下打再回到主音，在法國音樂中多與倚音一同使用。
9. **Tour de chant**：常見於終止式的顫音之前，提升旋律歌唱性與暗示樂句收尾。
10. **Port de voix**（倚音）：以連結線加於主音之前，通常為與低音製造不和諧音程，增加聽覺張力再解決到主音，常見於多愁善感的慢板樂章。

上述十種裝飾音，皆為針對旋律中的音做個別裝飾。此外，歐特泰赫也在作品的前言中提到，為了展現好的音樂品味與演奏方式，他盡可能地標記出音樂中必須要加入基本裝飾音的地方。然而，他也補充說明，在樂譜中有臨時升記號的地方也應加入顫音（以「+」符號表示）。而倚音（以符號「v」表示）後面，也應加上漣音一同裝飾，屬於典型的法國音樂演奏風格慣例。另外，樂曲中所有的長音，都需使用指震音（【法】**Flattements**）來做修飾。且顫音、漣音與指震音等裝飾音，都需要根據不同樂章的速度與情緒來調整演奏的快慢。由此可見，基本裝飾音除了裝飾旋律外，也輔助樂曲情感的表達。

反之，在義大利式風格作品中，尤其是富歌唱性質的慢板樂章，如果只有加入基本裝飾音，有時旋律還是會顯得過於空洞。如同況茲所述，這時需要再加入大量的即興裝飾奏，才能將旋律與情感更加豐富完整的呈現。然而，大部分的義大利作曲家們都不會寫出即興裝飾奏，而是將其留給演奏者自行發揮。因此，作曲家譜寫的旋律，僅作為基本架構與確立情感。演奏者需透過對於作品架構與和聲方面的透徹理解，才能做出有品味的即興裝飾奏，來加強樂曲情感的表達，達到激發與渲染聽眾情緒之主要目的。

【譜例 3】A. Corelli: Sonata IX, Mov. I, Preludio-Largo

The image shows a page of a musical score for 'Sonata IX. Largo'. It begins with a 'Preludio' section. The score is written for violin and basso continuo. The main section is marked 'Largo' and contains several measures of music with various ornaments and performance instructions like 'piano' and 'Volta'. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4.

*Sonata IX from Sonate a violino e violone o cimbalo, Opus 5*²⁰

【譜例 3】為阿爾坎傑羅·柯雷里的《第九號 A 大調小提琴奏鳴曲》，選自 1700 年 1 月 1 日於羅馬出版的 12 首小提琴奏鳴曲，作品五（*Sonate a violino e violone o cimbalo*, Op.5）。這套作品在當時受歡迎的程度幾乎無人能出其右，因為在 1700 年羅馬首版出版後的一百年內，在歐洲各地已累積有多達三十六次再版與二十部改編。其中，也包含柯雷里的學生法蘭切斯科·傑米尼亞尼（Francesco Geminiani, 1687-1762）改編的大協奏曲（*Concerto Grosso*）版本²¹。

譜例中，上方為給小提琴的獨奏旋律、下方為給數字低音的低音聲部。我們可以清楚看到樂譜上並沒有標示任何基本裝飾音與即興裝飾奏，與當時法國作曲家們的記譜習慣截然不同。然而，這並非代表當時演奏家們僅單純按照樂譜上的音來演奏。反之，演奏家們需要根據和聲知識，將原本簡單的旋律透過好的音樂品味來加以即興裝飾，豐富情感的表達。

十八世紀英國音樂史家查爾斯·伯尼（Charles Burney, 1726-1814），對於演奏義大利風格的慢板樂章也做出以下描述：

「作品中的慢板樂章，基本上來說旋律僅是提供一個大綱或草稿，剩餘的部分需留給演奏者們根據自己的能力來加以裝飾。在演奏慢板時，所有細微的缺陷都能被清楚的聽見。那些無法透過好的音色、品味與表達來吸引聽眾的演奏者，將無法忠實地演繹出慢板樂章。另外，若是沒有加上豐富的裝飾奏，很快地將引起聽眾的倦怠與厭惡感。因此，有天賦與能力將慢板樂章完美演繹的演奏者，往往被視為最高級別的音樂家。」²²

20 Arcangelo Corelli, *Sonata IX*. (Rome: Gasparo Pietra Santa, 1700), 49.

21 Introduction from *Corelli: Sonaten für Violine und Basso continuo. Band 1, Op.5, I-VI*. (Kassel: Bärenreiter, 2013), 3.

22 *Ibid.*, 7.

【譜例 4】柯雷里小提琴奏鳴曲與不同來源的十八世紀歷史裝飾奏

The image shows a musical score for the 'Preludio Largo' from Corelli's Violin Sonatas, op. 5, no. 1. The score is presented in a multi-staff format, with the following parts and ornaments listed on the left:

- Geminiani
- Tartini
- Walsh Anon.
- Cambridge Anon.
- Dubourg
- Manchester Anon. I
- Manchester Anon. II
- Corelli 1700
- Walsh Anon. bass

The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Largo'. The music is written for violin and bass. The ornaments are shown as various rhythmic and melodic figures that can be added to the main melody. The score is divided into three measures, with the first measure being the most complex and the last two measures being simpler.

Early Music, Feb., 1996, Vol. 24, No. 1²³

【譜例 4】為柯雷里的《第九號 A 大調小提琴奏鳴曲》，作品五的第一樂章 *Preludio-Largo*，與七個不同來源的十八世紀歷史裝飾奏。範例（一）、（二）、（五）（由上而下）分別為來自小提琴名家傑米尼雅尼、塔梯尼（Giuseppe Tartini, 1692-1770）與馬修·杜伯格（Matthew Dubourg, 1703-1767）的裝飾奏。範例（三）為來自倫敦的音樂出版商沃爾許（John Walsh, 1665/66-1736）所出版的裝飾奏範例、範例（四）為現存於英國劍橋大學圖書館的裝飾奏手稿譜、範例（六）與（七）為現存於英國曼徹斯特公立圖書館的裝飾奏手稿譜。譜例的最後兩行則為 1700 年的羅馬首版，沒有添加任何裝飾奏。

我們可以從保留下來的裝飾奏譜例看到，作曲家原來譜寫的旋律僅作為基本架構。實際演奏時，演奏家會根據對音樂架構與和聲的理解，再融合自身品味與即興能力對旋律做出個人風格與特色的裝飾奏。例如譜例 4 中的第一個裝飾奏範例（從上而下），便是來自柯雷里的小提琴學生傑米尼雅尼。在傑米尼雅尼的裝飾奏中，可以看到清楚明確的節奏變化與分解和弦的運用，不同於其學生杜伯格（範例五）的裝飾奏風格。我們可以從杜伯格的範例中清楚觀察，他以大量的音階式裝飾奏為主，且無明確的節奏變化，明顯不同於前者。此外，我們也可以在曼徹斯特的兩份手稿範例中看到（範例六與七），兩者分別使用和弦與音階式

23 Neal Zaslaw, "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5," *Early Music*, vol. 24, no. 1 (Feb. 1996): 95-116.

的裝飾奏；然而，也同時搭配大量的顫音，成為其獨樹一幟的裝飾奏語彙與特色。因此，每位演奏者的即興裝飾奏皆是獨一無二，且會大幅地影響最終作品呈現出來的整體效果。所以，況茲在《長笛演奏指引》中，不建議初學者在尚未了解作品的和聲與欲表達的內涵時，先演奏義大利式風格的慢板作品，尤其有些段落的旋律，作曲家故意譜寫地既簡單又枯燥，就是為了讓演奏者有足夠的空間可以展現好的品味的裝飾奏，不斷地激發聽眾對於聽到這些裝飾變奏而產生的各式情緒²⁴。

然而，關於如何演奏出擁有好品味的即興式裝飾奏，在十八世紀也是普遍探討的演奏實踐問題。況茲在《長笛演奏指引》的第十三章中提到：

「大部分的音樂家因為欠缺必要的指導，以致進步遲緩；而且在演奏中常聽到許多不正確、甚或怪異的裝飾奏想法出現，有時甚至嚴重的破壞了音樂，反倒不如直接按照作曲家所譜寫的原始旋律來演奏較為理想。」²⁵

因此他建議，在建立成熟的旋律性裝飾奏能力之前，必須先掌握基本裝飾音，才能進一步嘗試即興裝飾奏。因為基本裝飾音大部分已記載在法式風格的譜上，且不需要對和聲有透徹的了解，只需要按照作曲家所指示來演奏。反之，義式風格的即興裝飾奏，則需仰賴演奏者正確的和聲知識，才有辦法逐步訓練，做出複雜多變與不同層次的即興裝飾。最後，他在書中的第十四章，以自己創作的慢板（Adagio）樂章²⁶作為總結，示範他認為最理想、完善的裝飾奏，是結合基本裝飾音與即興裝飾奏，並在兩者之間達到巧妙平衡²⁷。因此，我們可以在他的範例中清楚觀察，況茲如何透過這兩類的裝飾奏來輔助樂句表達，做出明顯的音量強弱及大小調性所產生的情感對比，讓音樂更有層次的展現。此外，他也對每個裝飾奏做詳細說明，以及羅列出其他的變化可能，幫助演奏者一步步培養即興裝飾的能力。

參、泰勒曼的十二首《教學奏鳴曲》裝飾奏與詮釋探討

一、《教學奏鳴曲》簡介

除了況茲的教學文獻，同期的其他德國作曲家，也有許多關於裝飾奏的文獻與譜例保留下來。其中較著名的代表有：約翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）寫給其長子威廉·弗利德曼·巴赫（Wilhelm Friedemann Bach, 1710-1784）的鍵盤曲集（*Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*, 1720），在前面解說基本樂理的部分便包含了基本裝飾音譜表，證明其重要性。此外，他也在給鍵盤樂器獨奏的《十六首改編自不

24 Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*, 113.

25 Ibid., 136.

26 Ibid., 169-172. 況茲以自己創作的 Adagio，作為《長笛演奏指引》中第八章到第十四章，探討裝飾奏的總結範例。從範例中，可以清楚看到基本裝飾音與即興裝飾奏，兩種不同種類的裝飾奏之融合使用，豐富了原本的簡單旋律，並強化樂曲的情感傳遞。

27 Ibid., 163.

同作曲名家之協奏曲》(16 *Konzerte nach verschiedenen Meistern, BWV 972-987*)²⁸ 曲集中，將多首義大利式的慢板樂章加入豐富的即興裝飾奏，是我們了解巴赫裝飾奏風格語彙的重要參考。而巴赫的次子卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)，在他的《鍵盤演奏指引》(【德】*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753)中，亦有相當篇幅在介紹裝飾音與其彈奏方法。

除了上述鍵盤作品與教學法，同時期另一位重要作曲家泰勒曼，也有兩部給旋律樂器的裝飾奏教學曲集，分別為：上、下兩冊出版的《教學奏鳴曲》(*Sonate metodiche*, 1728/*Continuation des sonates méthodiques*, 1732)，以及《三首三聲部教學奏鳴曲與三首詠諧曲》(*III Trietti methodici e III scherzi*, 1731)。其中的《教學奏鳴曲》曲集，共有十二首奏鳴曲，分別以十二個不同的大小調性組成，依序為：g小調、A大調、e小調、D大調、a小調、G大調、b小調、c小調、E大調、降B大調、d小調、C大調。前半部的六首奏鳴曲每首皆為四個樂章，屬教會奏鳴曲(慢-快-慢-快)²⁹；後半部則每首擴充至五個樂章，且非皆遵循固定快慢板交替模式，曲式相對更為自由。泰勒曼將每首奏鳴曲的慢板樂章加入裝飾奏範例，成為我們學習巴洛克時期裝飾奏之重要經典(參閱表1)。這些作品的結構清晰，並成功地融合法式舞曲與義大利式協奏曲等不同音樂風格。此外，也是該時期少數經過系統化整理，以裝飾奏為主要教學目的而出版的曲集。這部曲集不僅在當時扮演了重要的角色，也成為十九世紀末歐洲古樂復興運動後，演奏家和理論家們青睞的代表性作品之一。因此，本章節將以泰勒曼的《教學奏鳴曲》為例，探討裝飾奏在樂曲中扮演的重要角色，以及如何實際輔助音樂中的情感表達。

【表 1】泰勒曼十二首《教學奏鳴曲》加入裝飾奏範例之慢板樂章總表

教學奏鳴曲	I	II	III	IV	V	VI
調性	g	A	e	D	a	G
拍號	4/4	4/4	3/4	4/4	6/8	4/4
樂章名稱	Adagio	Adagio	Grave	Andante	Largo	Cantabile
小節數	15	27	52	33	40	25
教學奏鳴曲	VII	VIII	IX	X	XI	XII
調性	b	c	E	B	d	C
拍號	12/8	4/4	4/4	3/2	4/4	4/4
樂章名稱	Siciliana	Adagio	Andante	Largo	Andante	Andante
小節數	34	24	10	12	40	12

作者自製表格

28 巴赫改編 16 首來自不同作曲家的協奏曲給鍵盤樂器獨奏，以安東尼奧·盧喬·韋瓦第(Antonio Lucio Vivaldi, 1678-1741)的作品為最大宗。另外，也有來自亞歷山德羅·馬爾切羅(Alessandro Marcello, 1669-1747)、貝內代托·馬爾切羅(Benedetto Marcello, 1686-1739)、格奧爾格·菲利普·泰勒曼等人的作品。

29 Sandra Mangsen, "Sonata da chiesa," *Grove Music Online*, accessed November 12, 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026196?rskey=QnQsfz&result=1>.

【表 1】為泰勒曼的十二首《教學奏鳴曲》當中，每首有加入裝飾奏範例之慢板樂章總表。其中，可以看到許多不同種類與慢板樂章名稱。況茲在《長笛演奏指引》當中，探討樂章的速度詮釋時，將慢板分為兩大類，分別為：（一）Adagio Cantabile；（二）Adagio assai。他提到在第一類 Adagio Cantabile 中，包含以下樂章，如：Cantabile, Arioso, Larghetto, Soave, Dolce, Poco Andante, Affettuoso, Pomposo, Maestoso, Alla Siciliana, Adagio spiritoso 等。而第二類的 Adagio assai 中，則包含：Adagio pesante, Lento, Largo assai, Mesto, Grave 等。³⁰ 況茲說明，第一類的 Adagio Cantabile 在速度詮釋上，比第二類 Adagio assai 來的快，且兩者之間的速度差異為一倍。³¹

此外，除了樂章名稱，況茲提到調性與拍號也是影響樂曲速度與詮釋的重要判別因素。如果是適用於表現抑鬱情感的調性，如：g、a、c、f 小調與升 D 大調，需更加悲傷地演奏，因此速度也會相較於其他調性來得更加緩慢。至於拍號方面，2/4 拍與 6/8 拍會比較輕快；而 2/2 拍與 3/2 拍，則相較於 4/4 拍與 3/4 拍來的更加緩慢。根據上述況茲對於慢板樂章的分類，若單以拍號與樂章名稱來看，前半部共有五種不同的慢板型態，而後半部共有四種。然而，若再考量不同調性蘊含不同情感之因素，則每個樂章與其裝飾奏，皆為獨特的範例。

二、前半部《教學奏鳴曲》第一與第三樂章慢板比較

前半部的六首教學奏鳴曲，第一與第三樂章雖皆屬慢板，但兩者的風格與性質卻是截然不同。第一樂章皆屬典型義大利式風格，極富旋律歌唱性之慢板。而數字低音聲部也與旋律互相搭配，時而互補，構成對唱的二聲部。反之，第三樂章屬短篇幅的小品，曲式方面多使用二段體，且每段反覆（除了第一與第五首）。相較於第一樂章，旋律主要以精緻、小巧與重複性高的動機來表現。數字低音聲部則轉為純伴奏型態，沒有複雜的和聲配置，亦無明顯對於主旋律之呼應。此外，整體聲響織度更顯輕薄，為優雅風格（galant style）之典型代表。以下將每首奏鳴曲的第一與第三樂章慢板，分別以【表 2】、【表 3】呈現。

【表 2】前半部六首《教學奏鳴曲》第一樂章慢板總表

教學奏鳴曲	I	II	III	IV	V	VI
調性	g	A	e	D	a	G
拍號	4/4	4/4	3/4	4/4	6/8	4/4
樂章名稱	Adagio	Adagio	Grave	Andante	Largo	Cantabile
小節數	15	27	52	33	40	25

筆者自製表格

30 Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*, 284.

31 況茲此處在探討樂章的速度詮釋，是以 2/2 或 4/4 拍子為基礎進行推算，將快板與慢板樂章共分為四大類，分別為：（一）Allegro assai，（二）Allegretto，（三）Adagio cantabile，（四）Adagio assai。他提到第一類為最快，第四類為最慢，且每一類別之間的速度差異為一倍。此外，他在每一類別中，列舉許多不同的樂章名稱。希望藉此幫助演奏者，在選擇樂章的演奏速度時，有清楚的判斷依據。至於不是這類節拍的速度計算方式相關論述，則在後續內容（285-287 頁）中提及。

【表 3】前半部六首《教學奏鳴曲》第三樂章慢板總表

教學奏鳴曲	I	II	III	IV	V	VI
調性	B	A	G	d	C	e
拍號	3/2	2/4	6/8	4/4	3/4	4/4
樂章名稱	Grave	Cortesemente	Cunando	Contenerezza	Ondeggiando	Mesto
小節數	34	24	10	12	40	12

筆者自製表格

從上列兩個表格可以看出，第一樂章的整體長度較第三樂章長。此外，第三樂章多使用較少見的表情術語作為樂章名稱，且因其大多使用反覆的二段體式，相較於第一樂章，更顯平衡、對稱。以下，就第二號《教學奏鳴曲》的第一樂章與第三樂章之譜例，分別說明兩者不同性質之慢板樂章。

【譜例 5】G. Ph. Telemann: Sonata seconda, Mov. I, Adagio, TWV 41:A3 (第 1 至第 7 小節)

*Sonata seconda from Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso*³²

【譜例 5】為第二號《教學奏鳴曲》，第一樂章慢板 (Adagio)。第一行為高音旋律聲部，第二行為旋律聲部的裝飾奏範例，第三行則為數字低音聲部。從樂譜中可以明顯觀察到，旋律經過大量的裝飾後呈現更加豐富的表現。在裝飾奏的範例中，泰勒曼巧妙地融合匡茲所提

32 Georg Philipp Telemann, *Sonata seconda*. (Hamburg: Georg Philipp Telemann, 1728), 6.

及的基本裝飾音與即興裝飾奏，以加強旋律的歌唱性與表達力。此外，裝飾奏中的多重節奏變化也明顯提升了樂句的靈活性和多變性，有助於動機的發展以及樂句的行進方向。這一切皆呼應了況茲的觀點，將法式與義式風格之裝飾奏成功結合，作為裝飾奏的最佳代表範例。

【譜例 6】 G. Ph. Telemann: Sonata seconda, Mov. III, Cortesemente, TWV 41:A3, 第 1 至 10 小節

The image shows a musical score for G. Ph. Telemann's Sonata seconda, Mov. III, Cortesemente. The score is written for violin and flute, showing the first ten measures. It features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice, with various ornaments and fingerings indicated.

*Sonata seconda from Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso*³³

【譜例 6】為第二號《教學奏鳴曲》，第三樂章親切的（Cortesemente）。第一行為旋律聲部，第二行則為數字低音聲部。相較於第一樂章慢板，該樂章的旋律動機簡單分明。主要以八分音符之同音斷奏，以及三連音的級進下行，此兩種對比表現為主。低音聲部和聲簡單，僅作為襯托旋律之伴奏。此外，沒有裝飾奏範例，可能也與該樂章標題之表情術語「親切的」有關。或許作曲家欲透過此舉，有意削減過於華麗的裝飾奏，與第一樂章具高度旋律與歌唱性的慢板形成強烈對比，屬優雅風格之輕鬆小品。

在比較第一與第三樂章，不同慢板之性質差異後，本論文將聚焦探討《教學奏鳴曲》中的裝飾奏範例，並以第一號教學奏鳴曲之慢板為例，分析泰勒曼的裝飾奏風格語彙。

三、第一號《教學奏鳴曲》裝飾奏分析與情感探討

泰勒曼的第一號《教學奏鳴曲》，第一樂章為 g 小調、4/4 拍的 Adagio。關於 g 小調，巴洛克時期的理論家們，對於它的特質做出以下描述：讓－雅克·盧梭（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）形容其為難過的；馬克－安東尼·夏邦提耶（Marc-Antoine Charpentier, 1645/50-1704）形容其為嚴肅的、宏偉的；馬特森形容其為最美麗的、優雅的與仁慈的；尚－菲利浦·拉摩（Jean-Philippe Rameau, 1683-1764）則形容其為甜美的與溫柔的³⁴；況茲則將其定義為適合表現抑鬱情感的調性，並在《長笛演奏指引》中提到：

33 Ibid., 9.

34 Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric: A Guide for Musicians and Audiences*, 77.

「在演奏之前，必須先確立該樂章的主要情緒，才能避免將非常抑鬱的慢板演奏得太快；抑或將如歌似的慢板演奏得太慢。因此，不同的慢板樂章，如：Cantabile, Arioso, Affettuoso, Andante, Andantino, Largo, Larghetto 等，必須與非常難過、抑鬱的慢板（Adagio）做清楚的區分。」³⁵

此外，況茲也更進一步指出，如何透過裝飾奏來強化作品情感表達：「如果是非常憂鬱難過的慢板，大多會使用圓滑的裝飾奏；而非以大跳音程的裝飾奏為主。因為大跳音程較容易激發聽眾產生歡愉的情緒，而非增添傷感。」³⁶

除了樂章名稱、大小調與拍號以外，整體旋律的行進方向、主要音域範圍、重要音程與和聲、配器等，也都是演奏者判別作曲家欲藉由作品表達的主要情感之重要分析因素。演奏者綜觀上述條件，確立樂章的主要情感後，再透過自身好的音樂品味，將旋律加上豐富多變的裝飾奏，以強化作曲家的意涵與樂曲情感傳遞。而這也呼應卡爾·菲利普·艾曼紐·巴赫在他的《論鍵盤樂器的演奏藝術》中，談論關於裝飾奏的功能與其重要性：

「沒有人會質疑裝飾奏的必要性，這一點從到處都能找到大量的裝飾奏範例就足以佐證。事實上，裝飾奏是不可或缺的。它具有多種用途，可以連接旋律音並使其富有生命力，也可以強調和突顯重要的音，使音樂令人感到更加愉悅並引起聽者的注意。裝飾奏可以豐富音樂的表達，不論是哀傷、喜悅還是其他情感，它都能輔助樂曲情感的傳遞。裝飾奏可以使表演增色，甚至可以改進平庸的作品。如果沒有裝飾奏的輔助，即使再好的旋律，都可能會顯得空洞乏味；而即便再清晰的內容，也可能會變得模糊不清。」³⁷

35 Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*, 164-165.

36 *Ibid.*, 165.

37 “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” 為德文原版書名，筆者參考其英文翻譯版本：Carl Philipp Emanuel Bach, *Essay on the true art of playing keyboard instruments. The Classic of Baroque Music Instruction*. 2nd ed. Trans. William J. Mitchell. (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1949), 79.

【譜例 7】 G. Ph. Telemann: Sonata prima, Mov. I, Adagio, TWV 41: g3

Sonata Prima from Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso³⁸

38 Georg Philipp Telemann, *Sonata prima*. (Hamburg: Georg Philipp Telemann, 1728), 1.

【譜例 7】為泰勒曼第一號《教學奏鳴曲》，第一樂章 *Adagio*。從樂曲的調性與樂章名稱判斷，屬難過哀傷的慢板樂章。姚阿幸·布爾邁斯特 (Joachim Burmeister, 1564-1629) 在他的《音樂詩學》(【拉丁】*Musica Poetica*, 1606) 裡提到，可將樂曲架構根據修辭學原理，分為三個主要部分：(一) 序論 (【拉丁】*exordium*)；(二) 作品主體 (【拉丁】*ipsum corpus carminis*)；(三) 結尾 (【拉丁】*finis*)。序論是作品的開頭或主要情感，從開始到第一個完整、明顯的終止式出現。作品主體則是介於序論和結尾之間的一系列情感或段落，類似修辭學中文本段落用於灌輸聽眾的腦海，以更清晰地理解和感受樂章的情感和主題；而結尾則是樂曲最終結束的終止式。³⁹

若以布爾邁斯特的修辭學結構來剖析此慢板樂章，可將其明確分為三個部分：第 1 至第 5 小節為序論；第 6 至第 14 小節為作品主體；第 15 小節則是結尾的終止式。序論的開端主旋律，由主音 *g* 起伏，於第 1 小節中途抵達屬和絃，接著急降至第 2 小節中間的低音 *g'*，表現出絕望與抑鬱的情感。隨後的第 3 與第 4 小節，泰勒曼運用常見的模進手法，以反向動機與開頭主旋律下行形成對比，表現出情感的谷底與尋找方向與希望的探索。在反向動機重複兩次後，第一個明顯的終止式於第 5 小節出現，將序論段落畫下句點。進入主體段落後，可以更細緻地區分出不同情感。第 6 小節以強烈的情感對比展開，將原先沉重陰鬱的 *g* 小調轉換為明朗的降 *B* 大調。然而，這歡愉情緒僅維持兩小節，隨即開頭主旋律再度現身，重新引導聽眾回歸樂章開頭的難過情感。隨後的第 10 至第 14 小節，半音階動機凸顯內心的緊張、不安與痛苦，同時延伸了主要情感。最終，第 15 小節以弗里吉安終止 (*phrygian cadence*)，結束在第 *V* 級的屬和絃，為下一樂章的緊接做好鋪墊。

確立樂章的架構與主要情感後，接下來將分析泰勒曼是如何透過裝飾音來豐富並強化樂曲情感的傳達。首先，裝飾奏整體多使用圓滑奏，而非大跳音程，如同先前提及況茲所述，因其較能引起聽者產生哀傷的情緒。譜例中方框標示處為基本裝飾音；橢圓形標示處則是即興裝飾奏。基本裝飾音主要為針對旋律音做裝飾，而即興裝飾奏則為根據和聲，所做出的不同變奏。我們可以從【譜例 7】中明顯看到，這兩大類裝飾奏相互融合且比例均勻，呼應況茲認為最理想的裝飾奏之型態。

在這令人感到沉重和抑鬱的 *g* 小調慢板樂章中，我們可以清晰地觀察到泰勒曼在裝飾奏中大量運用不和諧音，以強調音樂的戲劇性張力。透過引入不和諧音，他刺激了聽眾的聽覺反應，同時作為表達內心哀痛的一種手段。以下將裝飾奏中的不和諧音歸類為兩類：(一) 基本裝飾音中的倚音 (以星型符號標示)；(二) 即興裝飾奏中刻意加入的不和諧音 (以箭頭標示)。

在況茲的《長笛演奏指引》第八章中，他對倚音的描述為：

39 Joachim Burmeister, *Musica Poetica*. Trans. Benito V. Rivera, *Musical Poetics*. (New Haven and London: Yale University Press, 1993), 203-205.

「在演奏中，倚音（【義】*appoggiatura*、【法】*port de voix*）是一種不可或缺的裝飾。如果旋律中沒有倚音，將顯得單薄與平淡。在優美的曲調中，和諧音通常應比不和諧音更為頻繁。然而，如果旋律連續使用和諧音，且樂句中的長音若以和諧音程，直接跟在較快的音值之後，聽眾的耳朵可能會感到疲勞。因此，必須在旋律中適時地使用不和諧音，以激發聽眾的注意，而倚音正是製造這種不和諧音的極佳方式。適合加入倚音的時機通常是在與低音聲部形成三度或六度音程之前（在這時加入倚音，會形成不和諧的四度或七度音程），然後再回到原來的旋律音，解決這個不和諧的音程。」⁴⁰

根據況茲的指引，我們可以在泰勒曼的裝飾奏中找到許多實例（星型符號處）。例如，在第1小節的第三拍，原先的旋律與低音形成三度音程。此時，泰勒曼在這三度音前加入了倚音 *g*”，形成不和諧的四度，然後再回到原來的旋律音，同時加入顫音。另一明顯的例子是在第4小節的第四拍後半段，原先的旋律與低音形成六度音程，此時加入倚音降 *a*”，形成不和諧的七度音程，以強化這個弱起拍，同時突顯序論段落（第1至5小節）的結束感。另外，其他倚音的實例可以分別在第5、7和8小節找到。

然而，除了倚音外，泰勒曼也根據和聲，刻意在旋律中引入不和諧的音程，以突顯音樂的戲劇性張力（箭頭標示處）。在第2小節的弱起拍，泰勒曼巧妙地插入了不和諧的升 *f*”，強調此時的弱起拍，並以連續的下行音型表達絕望與悲傷的情感。同樣地，在該小節的第二拍，泰勒曼加入另一個不和諧音降 *e*”，彷彿在旋律下行的過程中，再次強化哀傷和嘆息的氛圍。不僅如此，泰勒曼還在第8小節的弱起拍中運用了不和諧的半音階，以加強主旋律再現。這裡的不和諧音巧妙地呼應了況茲在《長笛演奏指引》中提到的有關四度音程的弱起拍，特別是在小調情境下，建議添加半音階裝飾。⁴¹ 最後，在樂章結尾的弗里吉安終止時，泰勒曼再次引入不和諧音升 *f*”，與低音的降 *E* 構成不和諧音程，象徵著本樂章以無奈和哀傷的情感作為結尾。

除了倚音和不和諧的音程之外，有三處特別段落值得留意。第一處在第6小節，序論後主題段落的開頭。這裡調性由 *g* 小調轉為降 *B* 大調，是整首曲子唯一的大調段落。泰勒曼在這裡的裝飾奏中，並未改變旋律，僅簡單地將其改為附點節奏，與其餘的小調段落形成鮮明對比。

第二處是主旋律再現之後，唯一清晰標記大、小聲對比的半音階上行段落（第10至13小節）。泰勒曼在這裡示範，如何透過裝飾奏來強化樂句的大、小聲對比。在第10和第11小節的 *forte* 時，他使用連續的十六分音符的固定音型上行，表現樂句隨著半音階逐步向上攀爬的延伸感，呈現漸強的感覺。在第12和第13小節的 *piano* 時，裝飾節奏則改為更細碎

40 Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*, 91.

41 *Ibid.*, 155.

的三十二分音符，但後半拍則回到原來旋律的八分音符，呈現出猶豫停頓與躊躇不前的樣貌。因此，從上述兩處的裝飾奏可以得知，並非一定要改變原來的旋律音，或加入更多音符才能做裝飾變化。有時透過節奏的改變，就可以產生截然不同的效果，甚至更清晰地呈現出旋律的大、小聲對比。

第三處為第 8 小節，當主旋律再現時，我們可以觀察到泰勒曼運用了不同的裝飾奏，展現出多層次的微妙變化。如果我們將樂章一開始的第 1 和第 2 小節與旋律主題再現的第 8 和第 9 小節進行比較，可以發現這兩處弱起拍的裝飾恰巧相反。在開頭時，第 1 小節的弱起拍並未有裝飾，而第 2 小節的弱起拍則帶有裝飾奏。然而，當旋律再現時，情況卻完全相反。第 8 小節的弱起拍呈現裝飾變化，而第 9 小節的弱起拍則回歸原旋律。除了弱起拍外，這兩處主旋律還分別運用了不同的基本裝飾音進行變化。特別是第 2 小節的第二拍，刻意加入的不和諧音降 e[♭]，在再現時的第 9 小節中，則轉為八度音程 a[♭] - a[♮]。透過旋律音程的擴展以及不同裝飾音的運用，成為我們學習豐富的裝飾語彙的絕佳範例。

在泰勒曼的裝飾奏中，除了基本裝飾音與即興裝飾奏的巧妙融合外，我們還能觀察到裝飾旋律的行進方向。在第 2 小節，當旋律以級進音程下行時，裝飾奏整體的行進方向也是下行。然而，在第 3 與第 4 小節中，裝飾奏卻轉為上行，與一開始的下行形成強烈對比，突顯了不同音樂動機的表達。另一個明顯的例子是第 10 小節與第 12 小節，當旋律以半音階動機逐步向上攀升時，裝飾奏也隨之上行。而在接續的第 11 小節與第 13 小節，裝飾奏則配合原始旋律，以不同變化方式下行至主音 g[♮]，形成了另一個明顯的對比，突顯了旋律行進方向的多樣性。因此，裝飾奏的設計也需要考慮原旋律的行進方向，並非僅僅單純或隨機地改變旋律音，才能保持旋律走向的平衡和對稱之美感。

肆、結論

透過對泰勒曼的第一號《教學奏鳴曲》的深入分析，我們發現裝飾奏不僅僅是對原始旋律的潤飾，更是一種輔助音樂表達的重要手段。其主要目的在於彰顯作品的情感，使其更為明顯，進而深刻觸動聽眾的心靈。在研究泰勒曼的樂曲時，同時參照況茲在他的重要教學著作《長笛演奏指引》中對裝飾奏的闡述。正如況茲所言，理想的裝飾奏應巧妙結合基本裝飾音與即興裝飾奏，這兩者構成了裝飾的不同類型。在泰勒曼的《教學奏鳴曲》中，可以找到許多實例，有力地印證況茲的觀點，成為我們學習巴洛克時期裝飾奏的絕佳範本。

從泰勒曼的裝飾奏中，我們可以觀察到變化的手法並不僅限於增加或改變原有的旋律音，有時僅透過節奏的變換即可產生迥然不同的效果。而即興裝飾奏提供了更多在和弦音上的變奏可能，擴展了原始旋律音程，增添了音樂的張力與豐富層次。然而，最為重要的是，裝飾奏的變化應建基於對樂曲情感和樂句表達的輔助，這一點始終是不可忽視的準則。

巴洛克音樂建立在修辭學的基礎上，強調情感的表現。這一傳統可以追溯至古希臘時期，當時許多理論家將音樂視為與演說相類似的藝術形式，兩者均被視為說服的藝術。在音樂演奏中，透過巧妙運用裝飾奏以強化樂曲的表達，猶如演說者在表達時運用豐富的詞彙與聲調變化，並搭配手勢與表情等元素，使演說內容更加引人入勝，喚起聽眾的共鳴。因此，裝飾奏在巴洛克音樂中扮演不可或缺的角色，成為表演中的重要元素。同時，它也是展現音樂家個人品味與風格的最佳途徑。

參考文獻

- Bach, Carl Philipp Emanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Trans. William J. Mitchell, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1949.
- Burmeister, Joachim. *Musica Poetica*. Trans. Benito V. Rivera, *Musical Poetics*. New Haven and London: Yale University Press, 1993.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Hogwood, Christopher. "Introduction" from *Corelli: Sonaten für Violine und Basso continuo. Band 1, Op.5, I-VI*. Kassel/Basel/London/New York/ Praha: Bärenreiter, 2013.
- Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Kassel/Basel/London/New York/ Praha: Bärenreiter, 2020
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Trans. Edward R. Reilly, *On Playing the Flute: The Classic of Baroque Music Instruction*. London: Faber and Faber, 2001.
- Tarling, Judy. *The Weapons of Rhetoric: A Guide for Musicians and Audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications, 2005.
- Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Trans. Oliver Strunk, *Source Readings in Music History*, Vol. 3, pp. 293-299, 1998
- Zaslaw, Neal. "Ornaments for Corelli's Violin Sonatas, op.5" *Early Music*, Vol. 24, No. 1, pp. 95-116, 1996. <https://www.sjsu.edu/people/gordon.haramaki/courses/performance/s1/Zaslaw.pdf> (Accessed 2023. 03.25)
- Zohn, Steven. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2008.

樂譜

Castello, Dario. *Sonata Prima à sopran solo*. Toronto: Urtext Edition edited by Borys Medicky, 2009.

Corelli, Arcangelo. *Sonate a violino e violone o cimbalò*. Rome: Gasparo Pietra Santa, 1700.

____. “Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op.5,” *Early Music*, Vol. 24, no. 1 (Feb. 1996): Oxford University Press, 95-116.

Hotteterre, Jacques-Martin. *Premier livre de pièces pour la flûte traversière et autres instruments avec la basse, second edition*. Paris: L’ auteur, Foucault, 1715.

Telemann, Georg Philipp. *Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso*. Hamburg: Georg Philipp Telemann, 1728.

阿爾瑪·馬勒生命史回顧及作品集《五首藝術歌曲》研究分析

吳奕慧

國立臺北藝術大學音樂學碩士

摘要

阿爾瑪·馬勒 (Alma Maria Mahler-Werfel [née Schindler]) 為 19 世紀末的維也納作曲家，終其一生與藝術不可分離，廣結良緣的她，成為多位藝術家的繆思。不僅在藝術上影響他人，阿爾瑪也用音樂來表現自身對藝術的見解。其出版作品以藝術歌曲為主，在僅有鋼琴及聲樂的配器下，阿爾瑪不停挑戰調性音樂的可能，成就出不亞於男性作曲家的豐富音樂聲響作品。本文將聚焦在阿爾瑪作為一位作曲家的身份以及其作品《五首藝術歌曲》，並思考阿爾瑪如何在當時候以女性角色，使用音樂展現自己。

關鍵詞：阿爾瑪·馬勒、世紀末、女性藝術家、《五首藝術歌曲》

A Review of Alma Mahler's Life and Analysis of *Fünf Lieder*

Wu, I-Hui

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

Abstract

Alma Maria Mahler-Werfel (née Schindler) was a Viennese composer of the late 19th century, throughout her life, inseparable from art. Widely connected, she became the muse of numerous artists. Not only did she influence others in the realm of art, but Alma also used music to express her own views on art. Her published works primarily consist of art songs. With only piano and vocals at her disposal, Alma continually challenged the possibilities of tonal music, achieving a wealth of musical compositions comparable to those of male composers. This article will focus on Alma as a composer and her work *Fünf Lieder*, examining how she continued to express herself through music despite her identity as a woman.

Keywords: Alma Mahler, Fin de Siele, Female artists, *Fünf Lieder*

前言

社會長期對於女性應扮演的角色有既定刻板印象，大多期待能做好持家或是輔佐家中男性成員的角色，直至今日仍會感受到許多性別不平等的狀況產生，這樣的社會制度讓多數男性能從此獲利。不過，不容忽視的一點，許多偉大的男性身邊皆有至少一位影響他們一生的女性，有的是兄弟姐妹，有的則是伴侶，在音樂的世界亦如此。

即使到十九、二十世紀，社會思想已逐漸開放的年代，依舊對於女性從事作曲保持守舊態度。女性能夠學習音樂多半因為原生家庭背景與藝術相關，或是家中經濟狀況許可，方能接觸到音樂。家中支持女孩學習音樂的目的有兩者：1. 生長在上流社會或貴族世家中，家中期許這些女孩在接受音樂的陶冶後，能夠成為大家閨秀，進而提升自己的價值嫁入好人家。但是當這些女性開始以作曲家作為志業時，家中長輩大多持反對意見，並且會想盡辦法阻撓，例如伊莉莎白·赫佐根柏格 (Elisabeth von Herzogenberg, 1847-1892) 以及芬妮·孟德爾頌；¹ 2. 需要以音樂作為謀生工具，例如克拉拉·舒曼 (Clara Schumann, 1819-1896)。²

不論哪一種類型的女性音樂家，都有很大機會受到傳統的約束或是應丈夫要求而結束她們專業的演出。³ 雖然在公開表演上受到約束，但是當她們回到家中，這些女性還是會想盡辦法繼續重要的音樂生活。⁴ 於是她們嘗試闢建家中廣大的音樂廳，讓這個音樂廳能夠容納上百位聽眾與鑑賞家，或是運用沙龍來滿足自己內心渴望的音樂舞台。⁵

鑑於此，本文將以作曲家阿爾瑪 (Alma Maria Mahler-Werfel [née Schindler], 1879 年 8 月 31 日 - 1964 年 12 月 11 日) 為例，以日記、相關文獻及實際樂譜做文獻回顧，探討這位作曲家如何在 19 世紀末歐洲的動盪局勢內，以女性音樂家的身份影響整個藝術圈，並且在有限的機會裡，向世界展現自己的音樂。

壹、阿爾瑪所身處的時空背景

「世紀末 (Fin de Siècle)」是學者們用來特別指 19 世紀末的文學以及藝術出現老練風格 (sophistication)、逃避現實 (escapism)、極端的唯美主義 (extreme aestheticism)、厭世 (world-weariness) 以及對於流行事物的絕望 (fashionable despair)。⁶ 世紀末的維也納與同時期歐洲其他國家相當不同，其藝術與科學間的融合，締造出文化間頻繁的衝擊。世紀末的維

1 南區·瑞區 (Nancy B. Reich)，《十九世紀最偉大的女鋼琴家：克拉拉·舒曼》，陳秋萍、游淑峰譯 (臺北市：高談文化，2004)，346。

2 Ibid.

3 瑞區，〈十九世紀最偉大的女鋼琴家：克拉拉·舒曼〉，346-347。

4 瑞區，〈十九世紀最偉大的女鋼琴家：克拉拉·舒曼〉，347。

5 Ibid.

6 *Encyclopedia Britannica*, s.v. "fin de siècle," accessed February 24, 2022, <https://www.britannica.com/art/fin-de-siecle-style>.

也納，空氣中瀰漫著對於社會與政治將形解體的震顫，⁷ 人心惶惶也反映在藝術以及文學上。

以藝術層面影響來探討，阿爾瑪不僅生在這樣的時空背景中，同時她所接觸的人們也多從事藝術相關工作。阿爾瑪的父親是一位相當著名的風景畫畫家埃米爾·雅各布·辛德勒（Emil Jakob Schindler, 1842-1892），母親安娜·索菲·貝爾根（Anna Sofie Bergen, 1857-1938）婚前也是一位歌手，由此應證從原生家庭即沐浴在藝術世界裡。因為父親為畫家的緣故，阿爾瑪自孩童時期便與當代知名畫家們有來往，例如克林姆（Gustav Klimt, 1862-1918）就為阿爾瑪初次戀愛的對象，兩人相識後，開啟阿爾瑪與維也納分離派成員們的濃厚關係。

社會局勢方面，19 世紀末的維也納動盪不安，對於社會政治的無力，迫使人們寄情於藝術，其中一項社會問題即是猶太人議題。在當時的維也納有許多詩人及藝術家都為猶太人背景，但是反猶太思想卻在這個時候達到巔峰，種種衝突造成許多名家們選擇出走。猶太種族相關問題一直是幾千年來歐洲各國所共同面對的議題，1870 年代更出現「反猶太主義」（Anti-Semitism）一詞，由此可見反猶太勢力的擴大，並得以預期之後納粹（Nazi）所進行的種族滅絕。阿爾瑪身邊有許多出名的猶太人，例如她的第一任丈夫馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）。阿爾瑪並非猶太人，其原生家庭及其親友多對猶太人不抱好感（可見於阿爾瑪的日記中），原先法西斯思想濃厚的阿爾瑪，因為與馬勒共同面對音樂界對馬勒身份的不平等待遇而改觀，轉而支持猶太人丈夫及相關議題，並且常常為他所受的委屈忿忿不平。阿爾瑪的第三任丈夫威爾佛（Franz Werfel, 1890-1945）也為猶太人身份，在二戰期間兩夫妻因為猶太身份而需逃往美國，故雖本身不是猶太人的阿爾瑪，卻終身與這個議題脫離不了關係。

貳、阿爾瑪早期音樂學習

1894 年（阿爾瑪 15 歲時）阿爾瑪開始與拉柏（Josef Labor, 1842-1924）學習音樂，隨後又與澤姆林斯基（Alexander von Zemlinsky, 1871-1942）持續學習。上課期間，阿爾瑪非常勤奮、熱衷於作曲，平均一週產出約 2 至 3 首的鋼琴曲、變奏曲或是歌曲交給拉柏批改，⁸ 在 1898 年 12 月 27 日的日記中阿爾瑪確實寫下：「……我每堂課（與拉柏的課程）都會帶兩首作品，經常是一首器樂作品以及一首歌曲。……」⁹。

1900 年 4 月 23 日澤姆林斯基前往阿爾瑪家，阿爾瑪彈奏自己的作品給澤姆林斯基聽，並在日記中寫下：

……我彈奏我的一些歌曲給他，在這些作品中，他看見我有很高的天份，但是技巧不足。他希望我可以再更嚴肅看待所有事，並說我充滿著想法但並沒有正視我所學的，這件事值得羞愧哭泣。到了下一個樂句他又說了：『這個地方寫的非常

7 卡爾·休斯克（Carl E. Schorske），《世紀末的維也納》，黃煜文譯（臺北市：麥田出版：城邦文化發行，2002），32。

8 Alma Mahler-Werfel, *Diaries 1898-1902*, ed. Antony Beaumont (New York: Cornell University Press, 1998), 83.

9 Ibid.

好，我可能曾經寫過類似的東西。」……¹⁰

對於阿爾瑪這種在音樂上富有極高天份以及興趣的孩子來說，去音樂院上課絕對是最好的選擇，但礙於當時女性還不能進入音樂院就讀，¹¹ 因此阿爾瑪一生並未進入音樂院學習。

針對與兩位師長學習過後的成效比較裡，阿爾瑪曾在1900年10月18日的日記中有寫道：「……拉柏只在乎技巧。他一點也不在乎如何用歌曲描繪一首詩的氛圍。在我心的深處我相信，他對於現代詩完全沒有任何的想法。……澤姆林斯基緊握著詩的靈魂，並且告訴我，我哪裡做錯了。但是我感到相當的失望，我了解到我不能勝任任何一件事了。」

對此可顯示，就阿爾瑪來說，與兩位師長的學習過程裡，澤姆林斯基所帶給她的影響較多。同時，《五首藝術歌曲》這部作品集寫作時期即是與澤姆林斯基求學期間之作品，其風格與澤姆林斯基在這個時期的音樂風格相似。

參、音樂家與音樂家的妻子身份上的矛盾

阿爾瑪第一任丈夫為歷史有名的作曲家及指揮家馬勒，阿爾瑪曾在婚前收到馬勒的信件，信件內容提及馬勒希望阿爾瑪能放棄自己的音樂事業，全心奉獻在馬勒的音樂以及家庭。阿爾瑪為此相當痛苦，雖然當下因為沐浴在新婚的喜悅中，可以忽視掉這些委屈，但她萬萬沒想到不能寫作音樂將帶給自己無法負荷的悲傷。在調適的過程中，阿爾瑪試著用別的方式繼續接觸音樂，其中包含陪伴馬勒在樂團的排練、幫助馬勒抄譜又或是在馬勒沒有寫作音樂時，享受短暫彈琴的時光。

1902年1月馬勒夫婦訂婚後，阿爾瑪第一次親耳參與馬勒整日的排練。¹² 1902年1月6日的日記中阿爾瑪寫下當時的心情，她形容這是「一生中最難忘且最興奮的時刻……他震怒、他躁腳；他挑出做錯的人並特別嚴厲譴責，同時對樂團大聲斥責直到團員們開始不情願的演奏」。¹³

馬勒在婚姻中展現強勢的一面可以從他作曲時的情況瞭解。當馬勒在作曲小屋寫作他的第五號交響曲時，阿爾瑪在家中輕輕地彈著鋼琴，很快就被馬勒阻止，因為馬勒覺得阿爾瑪彈琴的聲音會影響他寫作。因此阿爾瑪能夠接觸音樂的機會，只有當馬勒的交響曲寫到一部分時，由阿爾瑪親手將馬勒的手稿重新抄譜，並在抄譜的過程中學習音樂，¹⁴ 阿爾瑪在回憶錄寫道：「我在這段時間學會用讀或是抄寫他樂譜的方式來聽到他的音樂，這樣能夠更

10 Mahler-Werfel, *Alma Mahler-Werfel Diaries 1898-1902*, 278.

11 Cate Haste, *Passionate Spirit: The Life of Alma Mahler* (New York: Basic Books, 2019), 45, Kindle.

12 Haste, *Passionate Spirit: The Life of Alma Mahler*, 76.

13 Alma Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, trans. Basil Creighton (New York: The Viking Press, 1946), 28.

14 Ibid.

多更多的真正幫助到他。」¹⁵雖然阿爾瑪已經決定要為馬勒而活，但內心的掙扎依舊存在。¹⁶她在 1902 年 7 月 10 日的日記寫下：

我最多就是一個管家！……我失去我的方向，我再也找不到任何橋能夠通往對岸。有人用手臂粗魯的將我帶走並且放在遠方，遠離我自己。之後，我需要很長的一段時間才能回歸曾經的我。……沒有經過思考的生活著，放棄所有能夠自我省思的機會，最後終於失去我所有的朋友。¹⁷

對阿爾瑪來說，在馬勒作曲時不能彈琴並不是她最大的遺憾，長期無法作曲才是最主要傷害她的一點，¹⁸阿爾瑪在 1902 年 12 月 13 日的日記中寫下：「這就感覺好像是我的翅膀被剪斷了。經過了八天八夜，我創作了一些音樂在我的腦袋裡的深處；它非常大聲且持續的使我聽見，這導致我無法說話也整晚無法睡覺！」¹⁹阿爾瑪嘗試與馬勒溝通這個問題，並在 1902 年 12 月 15 日的日記中記下這段：

他對我心裡現在所發生的事情一點興趣都沒有，他甚至沒有要求我演奏我的作品給他聽，我為他對我的感受不感興趣所痛苦。我在音樂上的能力只為了當他有需要的時候才存在。他對我說：「因為妳那璀璨的美夢還沒有被達成……妳只能為此責備自己。」我的天呀，所有事情被奪去是如此的痛苦，被不當一回事是多麼的令人感到痛苦。……古斯塔夫為他的人生而活，並且我也為他的人生而活。我不能擁有我自己，只有在和孩子在一起的時候才能。……但是現在什麼能夠成為我的目標，我那壯麗的目標！我心中的苦澀是很強烈的！……大家認為我很開心，但有一件事情不見了，那件事情對我來說比一切事情還要重要。²⁰

只有音樂能夠成為阿爾瑪的救贖，並且解救她脫離內心的孤單，但是同時阿爾瑪也在 1903 年 3 月 17 日的日記中寫下：「我寫音樂是要為了什麼、為了誰？我再也寫不出來了。……如果只能留下一個在我身邊就好了——那就是我的音樂！……我停滯不前。我真的好累！」²¹。阿爾瑪晚年回顧，認為自己那些曾寫過的上百首歌曲就好像「我走到哪裡都拖著一個棺材，一個我不敢往裡面看的東西。」²²

阿爾瑪歷經愛女過世，悲傷之餘音樂依舊不能成為她抒發的管道，精神狀況已在崩潰邊

15 Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, 40.

16 Ibid.

17 Gustav Mahler, *Gustav Mahler Letters to His Wife*, ed. Henry-Louis de La Grange and Günther Weiss, trans. Antony Beaumont (Ithaca, New York, Cornell University Press, 2004), 106.

18 Haste, *Passionate Spirit: The Life of Alma Mahler*, 84.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Ibid.

22 Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, 70.

緣，她在日後的回憶上寫下：

……我只是為了成為他的影子而存在。我過著他的生活。我沒有我自己，……他完全沒有注意到我為此所付出的代價。他是完全天生的自我中心，……我是如此的盲目。……儘管我有了孩子，我仍然是一個小女孩。他只當我是一位親密的戰友、母親以及家庭主婦，並且他太晚去意識到他已經失去了什麼。……²³

愛女過世、阿爾瑪婚外情等風波對於馬勒與阿爾瑪兩人的婚姻來說無疑是一個很大的衝擊，馬勒為此相當煩惱，並且嚴重影響身體健康。在1910年8月26日，馬勒與精神分析學家佛洛伊德（Sigmund Freud, 1856-1939）花了四個小時在古城中散步，²⁴並得出也許造成婚姻最大的問題是在於阿爾瑪無法如願展現自己的音樂。

1910年八月，阿爾瑪與女兒在外散步，「突然我聽到我的曲子被彈奏以及歌唱。我停下腳步——我僵住了。我那些被遺忘的可憐歌曲。十年來，我帶著他們來回城市以及鄉下，這是一個我永遠無法擺脫的纏累。我被羞恥感淹沒了，同時我也感到生氣。」²⁵馬勒走出來見他們「帶著滿臉笑容，以至於我一句話也說不出來。他說：『我做了什麼？……這些曲子是非常好的。真的很優秀。我堅持要你再次工作這些曲目，然後我們將會出版他們。直到你再次開始作曲我才會感到開心。上帝啊，在這些日子裡我是多麼的盲目以及自私！』」馬勒一次又一次的彈奏，並且對阿爾瑪說出一遍又一遍的讚美話語。事情來得太突然，對於「必須坐在那裡，然後工作這些曲子——在過了十年之後！……」這件事讓阿爾瑪感到既開心又感到忐忑不安。阿爾瑪帶著自我懷疑的心，認為馬勒突然的告白對於她的天份來說，是一份過高的評價。²⁶

阿爾瑪經歷這段對她來說傳奇的一天後，她告訴建築師格羅佩斯（Walter Gropius, 1883-1969）：「現在是第一次我感覺從古斯塔夫這邊得到什麼，他想要跟我一起讀一些認真的作品，並且一起做音樂。……總而言之，他是不同的人了，經過這些受痛苦的日子後，他只需要為了我而活，……」。不論如何，最重要的改變就是阿爾瑪可以再次作曲，並且這次有馬勒的支持。²⁷阿爾瑪很享受這個可以盡情寫作的時光，她寫信給格羅佩斯：

……昨天，我完成了一首歌曲，當馬勒從他的作曲小屋回來後，我把曲子交給他，他進去房間，過一陣子出來，並且含著眼淚說：「我非常感動」，這是多麼好的事！……古斯塔夫表現出對我音樂的愛以及讚美。他只需要奉獻他未來的生命給我的音樂，至於我，早就已經放棄所有可能發生的機會，很難想像我現在擁有的這個好運。他花一整天的時間彈奏我的那些歌曲，並說它們簡直太完美了。……

23 Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, 104-105.

24 Ibid.

25 Haste, *Passionate Spirit: The Life of Alma Mahler*, 122.

26 Ibid.

27 Ibid.

說實話，我知道我的作品是好的，但這八年的時間我將小孩帶在身邊，我確信這是對的，並且完全相信，這是女人的命運，當我結婚後，我需要放棄所有可能會發生的……²⁸

阿爾瑪重新編輯許多的舊作品，例如歌曲〈一盞夜燈〉（*Licht in der Nacht*），同時也一併創作〈豐收歌〉（*Erntelied*）以及一些新的合唱作品。²⁹阿爾瑪在 1911 年 6 月 8 日寫給格羅佩斯的信中這樣回憶那段日子：「那個冬天是非常完美的——我重新感到年輕以及新鮮……我們完全的理解對方」。馬勒堅持要替她抄譜並且到處表揚她的作品，他甚至寫信給安娜·摩爾：「她正在綻放著，（每天）有著很好的作息，並且完全戒酒，她看起來一天比一天年輕。她非常努力的作曲，也寫了幾首新的歌曲，有很大的進步。這歸功於她那極好的天份。她那幾首已出版的作品在這邊造成轟動，並且將被兩位不同的歌手所演唱。」

馬勒對於阿爾瑪的作品演出品質非常看重。女高音阿爾妲·伽特-卡薩扎（*Alda Gatt-Casazza, 1869-1940*）被安排在接下來的音樂會演出阿爾瑪的作品，阿爾妲堅持只演唱作品集其中的其中一首歌曲，不過馬勒強迫她要演出全部五首歌曲，並且為此相當生阿爾妲的氣。³⁰當他們開始排練的時候，阿爾瑪形容當下「非常緊張到只能驚嚇地張大嘴巴」。³¹

馬勒死後，阿爾瑪持續出版自己的創作。1915 年，阿爾瑪出版第二本歌曲集《四首歌曲》（*Vier Lieder*），1924 年出版《五首歌曲》（*Fünf Gesänge*）。不僅出版作品，阿爾瑪也有出版自傳如 1939 年出版《古斯塔夫·馬勒：回憶與信件》（*Gustav Mahler Erinnerungen und Briefe* [英文版為 *Gustav Mahler: Memories and Letters*]），1959 年出版自傳《而橋樑即是愛情》（*And the Bridge Is Love*）。

阿爾瑪在 1964 年於紐約過世，死後葬在格林津公墓，與馬勒以及兩個女兒（瑪莉亞和瑪濃）相鄰。³²由於阿爾瑪相當長壽並且喜愛交友，因此她幾乎與 20 世紀前半的所有藝術家成為朋友。³³

作為本論文研究主體的作品《五首藝術歌曲》是採用阿爾瑪婚前的藝術歌曲作品。綜觀阿爾瑪人生，發現她在與澤姆林斯基學習期間，可視為她人生作曲產量巔峰。不過在這個時期卻未曾有公開出版作品，反而是在與馬勒婚姻後期，經馬勒挑選才出版第一部作品集。阿爾瑪原生家庭以及夫婿家庭社經地位在當時並不算低，因此排除經濟層面，阿爾瑪無法出版自己作品的原因可能與當時社會尚未能完全接受女性出版作品，以及阿爾瑪對自己作品信心不足有關。

28 Ibid.

29 Haste, *Passionate Spirit: The Life of Alma Mahler*, 129.

30 Ibid.

31 Mahler, *Gustav Mahler: Memories and Letters*, 173.

32 Ibid.

33 Diane Follet, "Redeeming Alma: The Song of Alma Mahler," *College Music Symposium* 44 (2004): 2, accessed April 5, 2022, <https://www.jstor.org/stable/40374487>.

肆、阿爾瑪對於大型作品寫作的渴望

在 21 世紀以前的女性作曲家，鮮少寫作出大型編制的作品，大多是以室內樂以及獨奏樂器為主，可能原因之一為女性在過去不被允許寫作大編制作品，以及小型室內樂作品較易有機會演出，在家中沙龍即可首演。反觀大型作品，需要耗費的人力成本極高，同時又較難有可能被樂團所採納，故多數女性較常寫作小型室內樂或是獨奏作品。不過，當時代女性並非沒有大型作品產出，例如克拉拉·舒曼（Clara Schumann, 1819-1896）就曾完成鋼琴協奏曲（Op.7）。阿爾瑪注意到這種現象，並在 1898 年 2 月 9 日的日記中感嘆：

……我想要做一些事引人注目的事情。想要去創作一首真正的、好的歌劇，這些事情是沒有任何一位女人達成過的。正確來說，我想成為一位誰。但這是不可能的，為什麼呢？因為我沒有足夠的天份……上帝啊，拜託你，給我一些方向，給我一件適合我的事情！這會使我開心！³⁴

隔年日記中也有出現相似的想法，在 1899 年 2 月 19 日的日記裡寫道，阿爾瑪在聽過馬勒所指揮的交響曲演出後感歎道：「……這是我的願望（只有一個）就是寫一部交響曲。管弦樂作品是藝術種類中最乾淨、高尚、純淨的。還有它的對位法，我親愛的上帝啊！」³⁵

在馬勒願意協助阿爾瑪音樂事業發展後，兩人頻繁的討論及修正作品。馬勒死後，阿爾瑪陸續出版自己過去的創作，這些作品皆為藝術歌曲。不過，經阿爾瑪的日記中可得知，阿爾瑪在過去曾書寫過器樂作品，大多作品皆因戰火燒盡以及阿爾瑪本人銷毀，導致截止本論文出版時間為止，僅有聲樂作品被出版。

在阿爾瑪的日記中可得知，她曾寫過弦樂四重奏，但如同先前所提及的，這部作品最後並沒有順利出版。阿爾瑪在日記中也提到對於書寫歌劇以及交響曲的渴望，只可惜最終都未成功書寫。與馬勒婚後，阿爾瑪會協助馬勒抄譜，不僅是將音符重新書寫，阿爾瑪也會與馬勒討論實質上音樂聲響表現。這個過程，對於作曲家阿爾瑪來說，是在無法盡情書寫音樂的生活中，少數能發洩的出口。同時，能被馬勒相信自己的音樂能力，著實使阿爾瑪備感驕傲，也由此可驗證阿爾瑪的音樂實力。

伍、阿爾瑪重要音樂作品集——《五首藝術歌曲》

《五首藝術歌曲》（*Fünf Lieder*）選自阿爾瑪在 1900 至 1901 年間所作的作品集，此時的阿爾瑪正在與作曲家澤姆林斯基學習作曲。在阿爾瑪的日記中，可多次發現她寫到與澤姆

34 Mahler-Werfel, *Alma Mahler-Werfel Diaries*, 5. 補充：此論點為阿爾瑪本人的論點，女性在巴洛克時期已有創作歌劇的案例。

35 Mahler-Werfel, *Alma Mahler-Werfel Diaries*, 96.

林斯基談論華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 的過程，兩人深受華格納風潮所影響，特別喜愛《崔斯坦與伊索德》(Tristan und Isolde)。

同時，這段時間也是阿爾瑪與未來丈夫古斯塔夫·馬勒開始有交集的時期。《五首藝術歌曲》雖然是 1900 至 1901 年所作的曲目，但是一直到 1910 年才由古斯塔夫·馬勒為其所出版。兩人交往期間，馬勒數度對於阿爾瑪依舊渴望作曲表示不悅，也因此阿爾瑪在婚後幾乎沒有任何音樂產出。古斯塔夫出版此作品的理由除了期待藉此挽救即將逝去的婚姻，同時作為一位當代作曲家表達對阿爾瑪在作曲能力上的尊重以及為耽誤一位有才華的作曲家所表達的歉意。³⁶

這五首作品所使用的作曲技法皆與 19 世紀歐洲音樂流行風格有關，例如受華格納浪潮影響的崔斯坦和弦 (Tristan-Akkord)、半音主義 (chromaticism) 等等。西方音樂在華格納系列作品出現之後有很大的變革，在藝術融合上，作曲家們打破各大藝術領域的界線，以延續總體藝術 (Gesamtkunstwerk) 的思想。作曲語法上，持續挑戰調性和聲的各種變化組合，最後衍伸出無調性音樂 (Atonality music)。同為澤姆林斯基學生的阿爾瑪與荀貝格 (Arnold Schönberg, 1874-1951)，其友誼即建築在兩人對於音樂見解有高度相似，兩人關係密切，信件往來多以交換音樂上的想法為主，《月光小丑》(Pierrot Lunaire) 首演前夕，荀貝格特別寫信希望阿爾瑪能夠前來共襄盛舉。

音樂走到這樣的階段，除了考驗作曲家對於傳統調性和聲的熟悉度，也展現作曲家們在音樂上的創意展現。不論是熟悉華格納作品，或是與當時代重要音樂改革者成為摯友，再再顯出阿爾瑪不凡的音樂品味。《五首藝術歌曲》為馬勒生前整理阿爾瑪所有作品，精心挑選的成果。能獲取同時代名家的高度讚賞，其作品本身就具有極高的流傳價值，故選擇這首作品作為研究主體。接下來將以主題分析方式審視這五首作品。

一、華格納風潮影響之作曲技法——崔斯坦和弦 (Tristan-Akkord)

在〈寧靜的城市〉裡「導奏」只有一個小節，阿爾瑪在此使用她自己相當喜歡的作曲家華格納所創作的素材——「崔斯坦和弦」(Tristan-Akkord)³⁷。崔斯坦和弦之所以名為「崔斯坦」，是因為此和弦第一次出現在華格納於 1859 年所創作的歌劇《崔斯坦與伊索德》(Tristan und Isolde) 中序曲第一個和弦。在華格納原作中第一次使用的和弦組合為「F-B-D \sharp -G \sharp 」【譜例 1】，在同一作品其他處華格納還會對此和弦進行同音異名變化。「崔斯坦和弦」這個名稱也泛指所有以增二度 (小三度)、增四度 (減五度) 以及增六度 (小七度) 由低至高所組成的四音和弦。³⁸ 阿爾瑪在這裡使用同音異名組合的方式呈現，分別為「F-B-Ab-Eb」【譜例 2】。

36 Grove Music Online, s.v. "Mahler(-Werfel) [née Schindler], Alma Maria" accessed July 22, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43383>.

37 Follet, "Redeeming Alma: The Song of Alma Mahler," *College Music Symposium* 44 (2004): 31, accessed April 5, 2022, <https://www.jstor.org/stable/40374487>.

38 Grove Music Online, s.v. "'Tristan' chord," accessed December 01, 2020, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28398>.

【譜例 1】華格納《崔斯坦與伊索德》
(mm.1-3)

【譜例 2】阿爾瑪〈寧靜的城市〉(m.1)

整首樂曲的倒數第二個小節（第 37 小節）也同樣出現崔斯坦和弦，與第 1 小節不同，此處的崔斯坦和弦在下一個小節解決到一級和弦，形成皮卡第終止（Picardy Third）【譜例 3】，並且此處與第一小節另一個不同的地方可以從速度術語發現，第 1 小節為「行板」（Andante），第 37 小節為「十分緩慢的」（Sehr langsam），作曲家選擇在此處將速度變緩慢，締造樂曲的結尾。

【譜例 3】阿爾瑪〈寧靜的城市〉(mm.34~38)

阿爾瑪在這首樂曲中以崔斯坦和弦來進行兩種不同結尾方式，不免令人聯想到歌劇《崔斯坦與伊索德》為歷史有名的悲劇作品，阿爾瑪在樂曲一開始運用悲劇作品這一點來做暗示，以此呈現黑夜令人不安的情緒。在歌詞經過「小光」（ein Lichtlein）、「讚美之歌」（ein Lobgesang）後，音樂聲響從原先較為陰暗的色調轉換成溫暖的聲響，也因此連帶著終止式雖然持續使用崔斯坦和弦，但是卻運用皮卡第終止來暗示原先顫抖著的旅人，最終被頌歌救贖的結局。

二、繪詞技法 (word-painting)

繪詞技法泛指「以直接或是間接的方式，用音樂來反應文本內容中單字與字詞的原意或是象徵在作品裡（經常是生動的、形象化的）。」³⁹ 這樣音樂刻畫形式自文藝復興時期就被廣泛運用，一直持續至今。⁴⁰ 阿爾瑪為了能更加將詩詞表現出來，廣泛在這五首作品中使用這個技巧，以下列舉做驗證。

在〈寧靜的城市〉中，當作曲家想要表現高處的物品時，會瞬間使音域位置提高，第 9 小節【譜例 4】以及第 20 小節【譜例 5】皆使用這個方法。第 9 小節作曲家描繪天上的星星 (Sterne) 時，將聲樂旋律線條移高八度來表現【譜例 4】，在第 20 小節當歌詞來到鐘塔 (Türme) 的時候，同樣也是在兩顆音之間提高八度來表現【譜例 5】。

【譜例 4】阿爾瑪〈寧靜的城市〉(mm.7~9)

da - - ern, bis we-der Mond noch Ster - - ne, nur

f warm

cresc.

dim.

p

dim.

【譜例 5】阿爾瑪〈寧靜的城市〉(mm.19~20)

Laut aus ih - rem Rauch her-aus, kaum Tür - me nach und Brük-ken

cresc.

39 Grove Music Online, s.v. "Word-painting," accessed December 21, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>.

40 Ibid.

阿爾瑪透過使用 D 小調自然音階，使聽者聯想到此處歌詞所描寫的大自然景色【譜例 6】。第 14 小節的鋼琴低音聲部，作曲家以八度堆疊的級進上行旋律來代表著「高山」（Bergen）【譜例 6】，隨即第 16 小節透過低音聲部半音下行來描繪「霧氣」（Nebel）下降到城市的景象。⁴¹

【譜例 6】阿爾瑪〈寧靜的城市〉（mm.13~18）

The musical score for 'Stille Stadt' (measures 13-18) is presented in two systems. The first system shows measures 13-15. The vocal line begins with a *rit.* marking and the lyrics 'Von al - len Ber - gen drük - - - ken'. The piano accompaniment features a *rit.* marking and a *m.s.* (mezzo-soprano) dynamic. A bracket under the piano part in measure 14 is labeled '第一次完整出現D小調下行音階' (First complete appearance of the D minor descending scale). The second system shows measures 16-18. The vocal line continues with the lyrics 'Ne - bel auf die Stadt, es dringt kein Dach noch Hof noch Haus, kein' and is marked *sehr drängend*. The piano accompaniment features a *ppp* (pianissimo) dynamic and a *m.s.* dynamic. A bracket under the piano part in measure 16 is labeled '象徵霧氣下降到城市' (Symbolizing fog descending to the city).

繪詞技法在〈在我父親的花園裡〉也頻繁出現，特別是當歌詞出現「甜蜜的夢」（Süßer Traum）時，作曲家會嘗試在此句上對「夢境」做出不同的詮釋。A 段【譜例 7】與 B 段【譜例 8】在處理這句旋律上同樣以半音階上下行呈現，和聲上則是使用半減七和弦以及減七和弦這類較不穩定的聲響，在旋律與和聲互相配合下，營造出如夢似幻的場景。

41 Follet, "Redeeming Alma: The Song of Alma Mahler," *College Music Symposium* 44 (2004): 31, accessed April 5, 2022, <https://www.jstor.org/stable/40374487>.

【譜例 7】阿爾瑪〈在我父親的花園裡〉A 段「甜蜜的夢」(Süsser Traum) (mm.8~15)

Ap - fel - baum - sü - - - - - Ber Traum, sü - - - - - Ber
Traum - stand - - - - - ein schat - ten - der Ap - - - - - fel -

Gehalten
pp
rit.
a tempo
a tempo

A^b:V[♭] I⁶ vi/vi[♭] V⁷ E

【譜例 8】阿爾瑪〈在我父親的花園裡〉B 段「甜蜜的夢」(Süsser Traum) (mm.48~50)

Sü - - - - - Ber Traum - - - - - blin - zel - te und er -

Gehalten
f
p

A^b: I⁶ IV⁶

三、半音主義 (chromaticism)

半音主義在 19 世紀的音樂中成為一種流行。其集大成者為華格納的歌劇作品《崔斯坦與伊索德》(Tristan und Isolde)，這是一部音樂語言以半音技法為主要的作品。⁴² 可以從他開頭的「崔斯坦和弦」中看出模稜兩可的和聲語法以及之後整部歌劇的走向。不僅如此，當歌

42 Grove Music Online, s.v. "Chromatic," accessed October 18, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05718>.

劇中的歌詞、情景或是氣氛為重要或是特別處時，華格納會使用半音技法來強調。⁴³ 阿爾瑪所身處的世紀末大部分作曲家的作品多受到華格納浪潮的影響，阿爾瑪也曾在日記中多次表示自己對華格納的崇拜，因此在這五首歌曲中，每一首都發現半音級進的音樂處理模式。

在〈寧靜的城市〉中的 B 段落基本上皆建構在級進半音上下行的結構中，同時作曲家不管在聲樂或是鋼琴最低音，都使用了半音階逆行的技巧【譜例 9】⁴⁴。

【譜例 9】阿爾瑪〈寧靜的城市〉（mm.16~21）

sehr drügend 逐漸加緊的

Ne - bel auf die Stadt, 逆行 es dringt kein Dach noch Hof noch Haus, kein Laut aus ihrem Rauch her-aus, kaum Tür-me nach und Brük-ken

逆行 開始

逆行中間點

cresc.

g_3°/E

其中以〈在我父親的花園裡〉這首曲子作為舉例，本首樂曲 C 段落自第 75 小節開始至第 76 小節的和聲皆是建立在 A 大調的五級七和弦上，但是作曲家運用大調音階混合半音階的方式，更加豐富這兩個小節的音樂色彩【譜例 10】以及【譜例 11】。透過半音所帶來較為不安定的音響效果，在此製造出句子還未結束的感覺，同時也成為銜接下一句的引子。

43 Ibid.

44 Follet, "Redeeming Alma: The Song of Alma Mahler," *College Music Symposium* 44 (2004): 31, accessed April 5, 2022, <https://www.jstor.org/stable/40374487>.

【譜例 10】阿爾瑪〈在我父親的花園裡〉(mm.73~75)

Langsam. rit.

Su - ßer Traum, sü - ßer Traum... hell durch den däm - mern - den

pp accel.

A: V7/V Ger6 V7

【譜例 11】阿爾瑪〈在我父親的花園裡〉(m.76)

Traum! Mein

半音上行

rit.

A: V7 V7

半音階在音樂裡時常作為破壞調性的角色，其不穩定的音色往往也象徵著調性模糊。阿爾瑪緊抓著這點，在詩詞出現不確定、詭譎或是要進入新段落前，都會做這樣的音樂選擇，以 19 世紀的歐洲音樂型態來說，會有此選擇並不稀奇。這也顯示阿爾瑪知悉傳統與新穎音樂的技法，並且能將其運用自如。

四、更改原詩作內容

阿爾瑪在這五首作品中頻繁更改詩作內容，其頻繁程度到達五首作品中有三首（第一首、第二首及第三首），可能原因與音節數考量、合乎語韻、更改詞性……等有關。

在〈寧靜的城市〉中因為詩歌音節數考量，故將第一段第三行的「lange dauern mehr」更改為「lang mehr dauern」。同樣情形也出現在〈在我父親的花園裡〉，阿爾瑪將第六段第一節以及第三節這兩句相同詩詞「Mein Liebster zieht zum Kampf hinaus」中的「zum (zu dem)」都改寫成「in den」，如此改變後音節數將從一個音節變為兩個音節。

在〈在我父親的花園裡〉為了合乎語韻，將詩作第一段第三以及第四節這兩句重複歌詞「in meines Vaters Garten stand ein schattiger Apfelbaum」中的「schattiger」更改成「schattender」。在〈寧靜的城市〉中為了更改詞性，故在第三段第一行「Doch als der [den] Wanderer graute,」中的定冠詞「den」更改成定冠詞「der」。

如此更改不免令人思考，阿爾瑪在創作音樂的時候，不會將自己侷限在既有歌詞中，反而是以詩作歌詞作為出發，將文字與音樂做綜合性的思考，製造出屬於自己的藝術作品。

五、揚抑格 (iambic)

在〈寧靜的城市〉中的 B 段落就演奏實踐來說，此處為中低音域，且要連續演唱級進半音音程，作曲家在速度術語上又標示為逐漸加緊的 (*sehr drängend*)，對於歌者來說，極富挑戰，因此在演唱時，多是以近似朗誦的方式進行。在此按照德文語韻朗誦的技巧稱之為揚抑格 (*iambic*)。如此精心安排也呼應歌詞「沒有屋頂，沒有村莊，沒有房子，沒有聲音從霧中流出」緊張、詭譎的份圍【譜例 12】。

【譜例 12】阿爾瑪〈寧靜的城市〉(mm.16~21)

The musical score for 'Stille Stadt' (measures 16-21) is presented in two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: 'Ne - bel auf die Stadt, 逆行 es dringt kein Dach noch Hof noch Haus, kein 開始'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The second system continues the vocal line with lyrics: 'Laut aus ih - rem Rauch her - aus, kaum Tür - me nach und Brük - ken'. The piano accompaniment includes a 'cresc.' marking and a dynamic 'f'. A key signature change to G minor is indicated at the bottom with the notation 'g°/E'. Annotations include 'sehr drängend 逐漸加緊的' above the vocal line, '逆行 開始' above the piano line, '逆行中間點' below the piano line, and 'cresc.' and 'f' dynamics.

在〈與你相處我很自在〉的 A 段落主要使用像是「說話」的口吻在唸唱，作曲家採用同音反覆以及級進的方式，使音樂不會有太多的起伏。和聲在此段落律動緩慢，大多是一小節一個和聲，並且以主和弦及屬和弦交互應用為主，藉以營造如同歌詞所表現在情人耳旁緩和

低語的場景，以上皆為揚抑格的展現【譜例 13】。

【譜例 13】阿爾瑪〈與你相處我很自在〉（mm.1~15）

Nicht langsam

Bei dir ist es traut,

za - ge Uh - ren schlu - gen wie aus al - ten Ta - gen,

D: I

D: vi_4^6/V V_2 I₆ V_2^4

G

阿爾瑪將音樂依照詩詞的語韻製造出近似朗誦的聲響，不免令人想到在不久的將來由荀貝格所創作的作品《月光小丑》（*Pierrot lunaire*. Op. 21）中運用到半說話、半唱歌的特殊音樂表現（*Sprechstimme*），與阿爾瑪所欲呈現的效果極為相似，以此表明作為女性的阿爾瑪在音樂創新方面並不亞於男性，是一位相當敢於嘗試並且成功的作曲家。

六、速度術語繁雜

阿爾瑪的《五首藝術歌曲》中，可以發現她相當頻繁的變換速度術語，與其他作曲家的藝術歌曲相比，這樣的作法相當罕見。在阿爾瑪早期的作品中，常常會用各種不同的音樂手法進行實驗，其中以速度記號轉變情緒這點因為太頻繁出現，因此可以視為阿爾瑪的個人特色之一。〈在我父親的花園裡〉為《五首藝術歌曲》裡篇幅最長者總小節數為 134 小節，演出時間大約為五分三十秒至六分鐘，對於藝術歌曲來說，是一個相當龐大、冗長的曲目編排，因此其速度記號變化也為整個作品集中最為複雜者，可參照【表格 1】。

小節數	段落	速度術語
mm.1~8	A (31 小節)	Allegro (快板)
mm.9~24		Gehalten (持續的)
mm.25~31		Gehalten (持續的)
mm.32~37	bridge (6 小節)	Andante (行板)
mm.38~58	B (21 小節)	Tempo I. (回到速度一)
mm.59~67	C (30 小節)	Tempo I. (回到速度一)
mm.68~72		Schnell (快速的)
mm.73~80		Langsam (緩慢的)
mm.81~84		Schneller (更加快速的)
mm.85~88		Langsamer (更加緩慢的)
mm.89~90	D (introduction) (16 小節)	Agitato (激動的)
mm.91~96		Tempo moderato (中庸的速度)
mm.97~99		Gehalten (持續的)
mm.100~104		Andante (行板)
mm.105~113	bridge (9 小節)	Tempo I. (回到速度一)
mm.114~121	A' (15 小節)	Tempo I. (回到速度一)
mm.122~128		Gehalten (持續的)
mm.129~134	coda (6 小節)	Allegro (快板)

表格 1：阿爾瑪〈在我父親的花園裡〉全曲速度術語整理

阿爾瑪在這首歌曲中，每當出現相似的和聲與旋律但同時需要呈現不同情緒時，她會改變速度記號來表現情緒變化，此狀況方能以第 68~88 小節為例。這是隸屬於 C 段落的樂句，總長為 21 小節的樂段可分為六個樂句，這六個樂句又可以整理成兩個小樂段。從速度術語中發現作曲家在第二個小樂句中使用比較級來強化情緒（Schnell[er] 以及 Langsam[er]），使得速度快慢對比更加強烈。

速度術語繁雜這個現象同樣出現在《五首藝術歌曲》中篇幅最小的第五首〈我漫遊在這些花朵中〉。作曲家在短短 15 小節中，變換五次速度術語，雖然曲目短小，但是情緒張力十足，也不免讓人感受到阿爾瑪如此細膩且狂放的作曲能力。速度以及情緒的轉變在第 9 小節開始逐漸改變，以「Plötzlich sehr schnell」（突如其來的加快）開始做預備，到了第 11 小節做最後的衝刺「Prestissimo」（最急版），並於第 12 小節達到整首曲子的高峰。在四分音符休止過後，隨即情緒轉換，以「Langsam」（緩慢的）逐漸進入樂曲尾聲【譜例 14】。

【譜例 14】阿爾瑪〈我漫遊在這些花朵中〉(mm.1~15)

5. ICH WANDLE UNTER BLUMEN

(Heine)

Träumend 夢幻的

Ich wand - le un - ter Blu - men und blü - he sel - ber mit, ich

Langsam 緩慢的 *rit.*

wand - le wie im Trau - me und schwan - ke bei je - dem Schritt.

Plötzlich sehr schnell 突如其來的加快 **Prestissimo** 最急板

O halt mich fest, Ge - lieb - te! Vor Lie - bes - trun - ken - heit fall' ich dir sonst zu

Langsam 緩慢的

Fü - ßen und der Gar - ten ist voll - er Leut!

pp *m. s.* *m. s.*

iii/c (minor) — C: V7 — I

速度術語如此繁雜令人感受到阿爾瑪在音樂思考上相當細膩，竭盡所能將自己對每一句詩文所需表現的感情完全擺放進音樂中，如此強烈以至於必須借助速度術語來演繹自己對音樂的感受。如此一來，表演者以及聆聽者就更能夠貼近阿爾瑪所欲表現的音樂，並理解阿爾瑪當下的心境。

陸、相同詩作與同時期男性作曲家之作曲差異

詩詞〈寧靜的城市〉出自詩人德默爾 (Richard Dehmel, 1863-1920) 的作品集《百選詩集》 (*Hundert ausgewählte Gedichte*)⁴⁵ 中同名詩作〈寧靜的城市〉 (*Die stille Stadt*)。這首詩作的內容大致為一位旅人原先在黑夜裡感到恐懼及顫抖，但卻在黎明破曉之際，被來自太陽微小的光芒照耀，並彷彿聽見孩童歌唱出讚美之歌，是一首從黑暗進入光明的故事。作曲家阿爾瑪以及西貝流士 (Jean Sibelius, 1865-1957) 都曾以此入樂，在此對於兩人作曲方式的差異列舉三點進行討論。

兩首作品在音響效果編排上非常不同，就調性使用來說，阿爾瑪在這首作品裡雖然不停挑戰調性和弦的各種可能以及半音主義，但是終究還是將這首作品定調在 D 小調上。D 小調因為其音階與〈末日經〉 (*Dies irae*) 音組成音相同，因此常常有暗示死亡的含義。阿爾瑪選用 D 小調作為全曲的主調性，彷彿在象徵城市夜晚黯淡、死寂的景色；反觀西貝流士，他嘗試將調性與調式混合處理，以洛克里安調式音階 (Locrian) 來呈現寧靜夜裡黑暗、詭譎的氣氛。

伴奏使用上，阿爾瑪經常將聲樂作品的伴奏部分以管弦樂方式來思考，因此音樂織度方面相當厚實。本首樂曲中，阿爾瑪在變換段落時以新的素材來作為暗示，而新素材使用之處在鋼琴伴奏上相當明顯；西貝流士在這首作品的鋼琴部份上，除了當歌詞提到「孩子的唇」 (*Kindermund*) 時，以連續的二分音符呈現外，全曲伴奏音型皆無改變，並且聲響上並沒有做出不像是鋼琴的音樂編排。

阿爾瑪在這整套作品裡多次出現更改詩作的行為，本首樂曲也不例外。不過，西貝流士在這首作品中，卻沒有更改任何一處，以原詩來書寫歌曲。

西貝流士為一位產量豐富的音樂家，代表作《芬蘭頌》 (*Finlandia, Op.26*) 更是民族主義的愛國展現，在這首樂曲中並無放入太多繁雜的作曲技巧。反觀阿爾瑪卻想盡辦法在僅有的作曲機會裡，實現自己心裡的音樂。

阿爾瑪雖社會地位並不差，不過礙於女性角色只能在婚姻裡放棄自己，想當然的作品數量無法與西貝流士相比。在這首作品中能體會到，阿爾瑪是一位在初學作曲時就展露天份的作曲家，但因為婚姻的緣故長達近十年無法作曲。在終於獲准能重新提筆時，卻因長

45 Richard Dehmel, *Hundert ausgewählte Gedichte* (Berlin: S. Fischer Verlag, 1909), 110.

年沒有寫曲，導致寫作生疏而無法盡情書寫，僅能出版自己過去作品，這樣的音樂人生令人感到惋惜。

柒、結語

阿爾瑪作為 19 世紀末維也納的藝術家、作曲家以及女性，與藝術共舞一生。不僅其美貌與內在涵養強烈影響當時代藝術家們，自身也有音樂作品產出。

1910 年出版的《五首藝術歌曲》為馬勒從阿爾瑪百餘首作品中精心挑選出的作品集。作品深受華格納風潮影響，對於沒有進入音樂學院接受教育的 20 世紀女性來說，能夠寫出這樣精彩的作品，實在不容易。阿爾瑪的作品有許多特點，例如更改原詩作部分文字、經常性使用繪詞技法、如管弦樂團厚度般的縱向和聲等等。這些技法使用多半是為了更強烈以及明確的讓演奏者和聽眾接受到阿爾瑪對自己作品的想像。不僅如此，阿爾瑪的樂譜總有許多音樂術語，不免令人發想，也許是在僅有書寫音樂的機會裡，竭盡所能展現自己的音樂，並期待演出者能沒有偏差的演出。

阿爾瑪在音樂的成就不僅在作品書寫上，與馬勒婚後，阿爾瑪時常陪伴馬勒進行樂團排練，並且在社會打擊猶太人的氛圍下，依舊運用自身影響力持續維護馬勒的音樂事業，甚至間接幫助其他藝術領域朋友的作品出版。阿爾瑪出眾的演奏技巧在馬勒作曲需要協助時，能以雙鋼琴形式一起演練樂團作品，在馬勒過世後也積極出版其作品以及相關手稿。這些輔助工作若非等閒之輩，無法輕易勝任。阿爾瑪身為一位具有天份再加上勤奮學習的音樂家，自然將這份工作做得可圈可點。

女性藝術家在現今社會中已漸漸不那麼稀奇，不過遠在上個世紀以前，要成為女性藝術家是需要堅強的心理素質以及對該藝術有堅毅不拔的心。所需承受的社會壓力自古至今似乎在男性藝術家身上較難察覺，也因此更顯明這些僥倖在歷史留名女性藝術家的重要性。

目前學界對阿爾瑪的討論，較多是在其感情生活以及社會影響力上，對於作品部分討論較少，期許後進能持續對於阿爾瑪作品有更多研究，重新以音樂的角度審視這位不凡的作曲家。

參考書目

西文書籍

Dehmel, Richard. *Hundert ausgewählte Gedichte*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1909.

Haste, Cate. *Passionate Spirit: The Life of Alma Mahler*. New York: Basic Books, 2019.

Mahler, Alma. *Gustav Mahler: Memories and Letters*. Translated by Basil Creighton. New York: The Viking Press, 1946.

Mahler-Werfel, Alma. *Diaries, 1898-1902*. Selected and translated by Antony Beaumont. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1999.

Mahler, Gustav. *Gustav Mahler Letters to His Wife*. Edited by Henry-Louis de La Grange and Günther Weiss. Translated by Antony Beaumont. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2004.

中文書籍

休斯克·卡爾 (Carl E. Schorske)。《世紀末的維也納》。黃煜文譯。臺北市：麥田出版：城邦文化發行，2002。

南西·瑞區 (Nancy B. Reich)。《十九世紀最偉大的女鋼琴家：克拉拉·舒曼》。陳秋萍、游淑峰譯。臺北市：高談文化，2004。

期刊論文

Follet, Diane. "Redeeming Alma: The Song of Alma Mahler." *College Music Symposium* 44 (2004): 28-42. Accessed April 5, 2022, <https://www.jstor.org/stable/40374487>.

聆聽古典音樂與工作記憶及壓力 / 放鬆情境於大學生腦波反應之研究

何翊嘉 (第一作者)

新北市竹圍高中音樂教師

莊惠君 (通訊作者)

國立臺灣師範大學音樂學系副教授

呂靜宜 (第三作者)

美國 Wayne State University 兼任助理教授

摘要

本研究旨在探討有無工作記憶情境的影響下，大學生聆聽古典音樂是否能提升其腦波 α 波達到放鬆的感受。本研究採準實驗研究，研究者挑選 5 首古典音樂，以 10 位音樂系與 10 位非音樂系的學生為研究對象，以腦波耳機蒐集受試者分別於有無工作記憶情境之下、以及有無聆聽音樂時腦波放鬆的 α 值和專注的 β 值情形，根據本研究結果提出以下結論：

- 1) 腦波容易受到身體狀況影響，但工作記憶的刺激會提升受試者 β 能量值。
- 2) 無論是否有工作記憶的刺激，音樂系學生聆聽音樂的 α 值比非音樂系學生高。
- 3) 腦波 α 值最高點通常位於樂曲的樂段結束、出現終止式、出現長音時以及樂曲最高潮結束後。
- 4) 工作記憶後，有聆聽古典音樂的 α 值會上升，且較迅速恢復到基礎線； β 能量值下降的程度則以沒有聽音樂的下降程度較大。
- 5) 聆聽古典音樂的真實生理放鬆反應，與認知放鬆感覺非常不一樣，亦即實際生理上的放鬆數據，高於個人認知的放鬆感覺。

最後，本研究根據結果提供音樂工作者、未來研究與音樂聆聽者音樂與腦波之相關建議。

關鍵詞：腦波、古典音樂聆聽、工作記憶

The Effects of Classical Music Listening and Working Memory on Brainwaves for Undergraduate Students

Ho, Yi-Chia

Music Teacher at ZhuWei High School, New Taipei City

Chuang, Wuei-Chun

Associate Professor/ Music Department, National Taiwan Normal University

Lu, Ching-I

Adjunct Assistant Professor / Wayne State University, Detroit, MI

Abstract

The purpose of this study was to investigate whether listening to classical music could enhance alpha brainwaves and relaxing mood either after the working memory condition or not.

According to the results and discussion, conclusions of this study are as follows:

1) Physical conditions may affect brainwaves. The values of beta brainwave may increase after working memory conditions.

2) For music-majored students, the level of their alpha brainwaves is higher than those non music-majored, no matter if they were after the working memory condition or not.

3) The alpha brainwave usually reaches the climax at the end of the music with the cadence, or right after an intensive music phrase.

4) After working memory conditions. Listening to classical music will increase listeners' alpha brainwave and quickly back to the values of baseline. On the other hand, beta brainwave would decrease more while subjects were not listening to classical music.

5) There exist differences between music listeners' physiological relaxation responses and cognition relaxation feelings to the music; the former is more than the latter.

Finally, many suggestions related to music listening and brainwaves were given to musicians, researchers, and music listeners.

Keywords: brainwaves, classical music listening, working memory

壹、緒論

音樂被認為會影響心理或生理（林珍如、夏荷立譯，1999；歐秀慧，2006），長期的音樂訓練更會改變我們的大腦結構（Cheng, et al., 2023）。古代就將音樂作為治療疾病的工具，例如巴洛克時期有許多醫生利用音樂來治療憂鬱和焦慮的症狀。（林威志、邱安煒、徐建業、邱泓文，2005），現代日常生活中，我們不斷使用工作記憶的腦區，使大腦持續呈現激活的狀態，此行為經長時間將會讓人體感受到壓力，且會產生負面的生理與心理狀態。由此可見，如何放鬆是現代人需要正視的課題。Yamamoto、Naga 與 Simizu（2007）提出，緩慢的音樂對於壓力有良好的舒緩效果，研究認為樂曲的速度對於人的情感效價（*affective valence or mood direction*）與心理生理喚起程度（*psychophysiological arousal or mood strength*）之間有高度相關。透過聆聽音樂可將身心狀態轉變為正向的狀態。此外，音樂學習背景不同時，聆聽音樂後得到的放鬆效果也不一樣。

音樂有轉移不愉快的情緒與壓力之效用，但聆聽音樂的放鬆效果因人而異，音樂學習背景不同時，聆聽音樂後得到的放鬆效果也不一樣。當聆聽者對樂曲越喜愛或是有較多音樂學習背景時，音樂所產生的效果越大，此時聆聽放鬆音樂，腦部所產生 α 波與 θ 波的程度會高於完全沒有音樂學習背景的人（歐秀慧，2006；鄭心怡，2007；謝麗鳳、劉淑珍、林惠蘭、陳美碧，2008）。綜上所述，本研究將聚焦於有無工作記憶情境下，聆聽古典音樂對於大學生的放鬆反應程度，其中放鬆反應程度將會以放鬆為主的腦波為依變項進行探討。

根據以上研究目的，研究問題如下：

- 一、大學生無工作記憶情境時，其聆聽音樂的 α 波與放鬆感受情形為何？
- 二、大學生於工作記憶後，其聆聽音樂之腦波情形為何？
- 三、大學生於工作記憶後「無聆聽音樂」及「聆聽音樂」腦波差異情形？

針對本研究重要名詞說明如下：

一、工作記憶（working memory）

工作記憶又稱為運作記憶，為短期記憶的其中一種，是將感官接收的新訊息增加思維與心理運作。工作記憶為訊息處理的第二階段的記憶，此種記憶能保持 20 至 30 秒，為日常生活中，經常使用的記憶類型，例如：瀏覽書籍、查閱電話後撥號等（張春興，2007；2010）。工作記憶與運作記憶的原文皆為 *working memory*，目前在臺灣的文獻上，大部分醫療文獻類譯為「運作記憶」，教育類則譯為「工作記憶」。

本研究施測的工作記憶情境，參考 Hiroka 和 Ohira（2003）的 Stroop Color-Word test 以及 Yamamoto、Naga 與 Simizu（2007）的研究。前者為 Stroop Color-Word test，在 Hiroka 和

Ohira 實驗，是以 A4 紙張以不同墨水印製顏色的字卡，本研究則將其全部影像化，以軟體 E-prime 2.0 設計實驗。後者的研究以加減法數學演算為壓力情境，每一題有 4 秒鐘的回答時間，回答方式為四選一的單選題，當受試者回答錯誤時，電腦會發出尖銳的聲響來告知受試者回答錯誤，當錯誤達 25 題時，前方的氣球會破裂。由於本研究只需要工作記憶情境，因此將氣球破裂的壓力情境移除，加減法數學運算內容包含個位數與十位數的加法與減法，並將回答時間縮短為 3 秒鐘，避免回答時間過長而失去工作記憶情境。

二、腦波 (brainwaves)

腦波是大腦內部每個神經元和上千個神經元相互連結所產生的電位變化。正常、且腦部未開過刀的腦波頻率大略可分為以下九個波段，分別為： δ 波、 θ 波、 α 波、 β 波、 γ 波、 λ 波、 σ 波、 κ 波、 μ 波。在非醫學類文獻，主要討論前五種波段，後四種波段屬於特定狀態下，突發的波形，例如： λ 波為眼睛受到光線刺激後 100 毫秒，枕葉位置會記錄到的正電波，因此，並不會因為人類活動而產生不同變化。以下分別陳述常見的五種波段。

δ 波，又稱沉睡波，是指活動較緩慢的腦波，其在腦電圖上的形狀則是平緩的曲線； θ 波為潛意識的腦波，與記憶、情緒、信念、個性有關，是靈感與創造力的來源； α 波，又稱鬆弛波，是意識與潛意識之間的橋樑腦波，是想像力的來源，通常在個體閉眼，或放鬆的狀態下出現； β 波，又稱為忙碌波，屬於低振幅，高頻率的腦波，通常出現在清醒時，主要是智力（邏輯思考、推理、計算）所需的腦波來源； γ 波，是覺醒與專注的代表腦波，在大腦活動增加或執行特定工作時，相關的局部大腦皮質會有增強的現象，通常與認知有相關（莊佩旻，2005；孫光天、許家彰、李耀全、孫嘉臨，2007；楊玉齡，2012；關尚勇、林吉和，2007）。

本研究所指的腦波，係採 Neurosky 的腦波頻測系統 (Brain-Computer Interface, BCI) 擷取受測者的五種波形之儀器，包含 δ 波、 θ 波、 α 波、 β 波、 γ 波，本研究探討的腦波為 α 波、 β 波，係以能量值為計算單位。

貳、文獻探討

本文獻探討將聆聽音樂與放鬆反應、音樂與腦波、以及工作記憶與壓力之文獻，以呈現本研究的理論基礎。

一、聆聽音樂與放鬆反應

Updike (1990) 的研究中，發現音樂聆聽，對於焦慮指標（如：收縮壓、舒張壓）、壓力與疼痛有明顯下降，焦慮、的影響。Mitchell、Macdonald、Knussen、與 Serpell (2007) 研究旨在探討音樂對減緩慢性疼痛的有效性，尤其是患者在聆聽自己喜愛的音樂時，是否能

透過分散注意力減輕疼痛和負面情緒。結果顯示，當音樂對受訪者越重要，減輕疼痛感覺的效果越好。Davis 和 Thaut (1989) 研究發現，當受試者聆聽自己的喜歡音樂時，不論是什麼音樂類型，皆能引起末梢血管的擴張和降低肌肉的緊張程度。Pelletier (2004) 後設分析研究 22 篇期刊後，發現音樂和其他放鬆技巧一起使用時，讓受試者自選的曲目容易分散注意力，除非反覆聆聽喜愛的音樂片段，才能提高減輕壓力的效果 (鄭心怡, 2007)。

聆聽音樂可影響大腦系統，進而影響神經內分泌系統及交感神經系統，包括影響 ACTH、cortisol、norepinephrine 等荷爾蒙，以及影響血壓、心跳、呼吸速率與體溫等身體功能 (鄭心怡, 2007)。除此之外，聆聽愉悅的音樂，會增加腦內啡的濃度。腦內啡是腦內自然生成的止痛劑，可減輕痛苦感。加州史丹福大學藥癮研究中心的科學家 Goldstein 發現，音樂中的豐富情感與喜悅，能讓腦下垂體分泌腦內啡，以及讓腦部自主控制中心與邊緣系統產生電流活動，讓人心情感到愉悅 (林珍如、夏荷立譯, 1999)。Kwong (2016) 研究指出，音樂具有調節各種積極和消極情緒的能力，研究指出聽瑜伽音樂的人會表現出較低的攻擊性，而聽饒舌音樂的人會表現出較高的攻擊性，這表示激進的音樂使聽眾在情感上更具侵略性。然而相對的研究結果，Travis (2013) 的研究發現青少年藉由嘻哈文化和饒舌音樂達到音樂參與、治療性自我表達的功能。

音樂能影響心跳、血壓、呼吸、肌肉協調與內分泌，手術時播放音樂可轉移恐懼感並緩和因心理恐懼引起的不良反應，如高血壓、快速心跳等，特別適用於局部麻醉或呼吸治療後要拔管的病患 (Yamamoto, Naga & Simizu, 2007)。音樂介入治療可降低壓力，對生理狀態和心理壓力有正面效果，研究顯示在胃鏡檢查和外科手術中，聆聽音樂可降低皮質醇濃度 (Witte, Spruit, Hooren, Moonen, and Stams, 2020)。研究建議每天聆聽音樂減低工作壓力，不一定需要熟悉或喜好的音樂，某些結構的音樂也有幫助。音樂能降低 hypothalamus-pituitary-adrenal axis 活動並減少可體松的產生，對心理生理有正面效果 (Raglio et al., 2019)。Yamamoto、Naga 和 Simizu (2007) 在文章裡提及，負面的緊張壓力會破壞身體的自我平衡，增加血糖、血壓、心跳速度等。音樂能分散負向的緊張壓力，降低血壓、心跳速度，甚至在手術檯上撥放音樂也能降低病人的膚電傳導和血壓。手術時即使是全身麻醉的病患，聆聽音樂也能降低焦慮感。(林珍如、夏荷立譯, 1999)。由上述可知，壓力的產生，是同時包含心理與生理層面，音樂能緩解生理與心理上的不適，因此可帶來良好的放鬆效果。

二、腦波與音樂

過去十餘年，大腦造影技術進展，觀測人類在心智任務時各腦區活化，透過大量實驗揭開音樂訊息處理的奧秘。其中，最早發現的腦電波為 Alpha 波 (10Hz 左右) 和 Beta 波 (20Hz 左右)。腦波一般分為： δ 波 (delta, 3Hz 以下)、 θ 波 (theta, 4-7Hz)、 α 波 (alpha, 8-12Hz)、 β 波 (beta, 14-30Hz)、 γ 波 (gamma, 31-55Hz)、 λ 波 (lambda)、 σ 波 (sigma)、

κ 波 (kappa, α 波的一種)、 μ 波 (mu 節律)，共九種。後四種波形，一般在非醫學類的學術論文較少提及。以下就前四種波形進行解釋：

δ 波，又稱沉睡波，通常出現於第三與第四期睡眠，或是大腦損傷或昏迷病患的無意識睡眠中； θ 波為潛意識的腦波，與記憶、情緒、信念、個性有關，是靈感與創造力的來源； α 波，又稱鬆弛波，是意識與潛意識之間的橋樑腦波，是想像力的來源，通常在個體閉眼，或放鬆的狀態下出現，主要分布位置為腦部後方，枕葉 (occipital lobe) 與頂葉 (parietal lobe) 的位置最強； β 波，又稱為忙碌波，屬於低振幅，高頻率的腦波，通常出現於清醒時，主要是智力 (邏輯思考、推理、計算) 所需的腦波來源，壓力較大或是過於緊張也會出現 β 波，主要分布位置為大腦前方，額葉 (frontal lobe) 位置最強； γ 波，是覺醒與專注的代表腦波，在大腦活動增加或執行特定工作時，相關的局部大腦皮質會有增強的現象，通常與認知有相關 (莊佩旻, 2005; 孫光天、許家彰、李耀全、孫嘉臨, 2007; 楊玉齡, 2012; 歐秀慧, 2006; 關尚勇、林吉和, 2007; Guðmundsdóttir, 2011)。目前，腦波是透過超低溫、超傳導性、液狀氦物質的感應器，來定位大腦神經網路系統所產生的微弱磁場。腦波是由大腦神經元 (突觸) 所產生的電流脈衝，反映大腦皮質的電位反應。豐富的环境刺激能增厚大腦皮質，增加突觸，使細胞聯繫更迅速。(陳建宇、黃永廣、廖允在、何秉諺, 2007; 歐秀慧, 2006)。

瑞士工程師和 Jenny 醫師證明，聲音在不同物質中可形成不同幾何圖形。音樂與身體產生共振，能改變人體呼吸、心跳、血壓、指溫和肌肉鬆緊度。吵雜的噪音則對人體產生不良影響，增加壓力並導致肌肉疼痛 (林珍如、夏荷立譯, 1999)。Cambell (1997) 於研究中提到，M.M.=60 的巴洛克音樂，或某些具有特定情調音樂選集中，可將 Beta 波轉換到 Alpha 波，Alpha 波出現在放鬆且鎮定的高度意識狀態，可提高知覺和健康 (引自鄭心怡, 2007, 36 頁)。因此，如何選擇音樂，讓大腦產生良好的共振效果，是很重要的。Zhu 和多位研究者 (2020) 指出大腦的網絡在處理音樂特徵時會有頻率上的相關性，例如在處理音樂調性相關的特徵時，雙側上顳葉區的 beta 頻率會增加；聆聽音樂時則會增加雙側視覺區的 alpha 頻率；而在聆聽音樂並處理音樂特徵時則會增加前額葉的 delta-beta 的震盪。由上述可知，人體是可與音樂產生共振效果，要如何讓人體在壓力中放鬆，就必須挑選柔和性的音樂，在陳建宇、黃永廣、廖允在、何秉諺 (2007) 研究結果發現，蕭邦夜曲能帶給受測者舒適的感覺，因此受測者能進入淺眠或是深層放鬆的狀態， α 波與 θ 波的能量會有上升的現象。在簡佑宏、陳建雄、黃室苗、張文德、江潤華 (2005) 的研究也提及， α 波為愉悅聽覺的重要指標，且左前額葉是觀察愉悅聽覺的重要位置。

測量聆聽音樂的腦波時，音樂的選擇，對研究者來說是一大考驗，不同的音樂會對大腦產生不同的功效。1990 年代初期，Rauscher 教授與其研究小組，從心理系找 36 位大學生，分成三組，第一組學生聆聽流行的輕音樂，第二組學生聆聽莫札特 D 大調雙鋼琴奏鳴曲

(K.448)，第三組沒有聆聽音樂。十分鐘後，進行空間智力測驗，聆聽莫札特 D 大調雙鋼琴奏鳴曲組別，空間智力成績約可提高 8 至 9 分，持續時間約 10 至 15 分鐘，其次為聆聽輕音樂的學生成績也有提高。音樂選曲上，Rauscher 教授解釋，莫札特的音樂簡單而純粹，D 大調雙鋼琴奏鳴曲中，節奏、旋律和高頻率可刺激和激發腦部的創造力和動機區域。（林珍如、夏荷立譯，1999）。雖然如此，往後的學者，對於選曲還是有不同的看法，邱安煒（2007）提出 α 波與個人的音樂偏好具有相關性。此研究運用 EEG 與 HRV 測試受試者聆聽音樂的腦波情形，目的為了釐清音樂、心律與腦波之間的相關性， α 波會因為受試者對於該樂曲的喜好而受到影響，越喜歡的音樂， α 波越強，另外， γ 波與音樂聆聽有顯著相關，不論是何種音樂，都會造成 γ 波大幅度上升（引自鄭心怡，2007）。另外，有音樂學習背景的人，在聆聽音樂時， α 波與 θ 波的比例會高於完全沒有音樂學習背景的人。由於聆聽音樂需長時間維持在高度專注，假使聆聽者不知音樂的語法，卻要枯坐在音樂會的現場，反而會非常痛苦；瞭解音樂的語法，透過理解與接受（ β 波）後，進而產生愉快與放鬆（ α 波與 θ 波），才能體驗到音樂的美感（歐秀慧，2006）。綜合文獻，研究者認為，每個人的意識狀態皆由不同的腦波以不同的比重所構成，並無優劣之分，但是繁忙的現代社會中，人們大腦中的 β 波通常呈現較高數值，當 β 波過高會出現影響身心狀態的情形，例如：夢遊或是失眠。因此，透過聆聽音樂，改變人們不同腦波的波段的比例，增加 α 波與 θ 波，來達到良好的身心靈狀態，是現代人所需要的。

三、工作記憶與壓力

記憶是對於學習到的經驗將其保留在類似的情境出現時，可直接重現的心理歷程（張春興，2010）。依據記憶的功能性，可分成編碼（encoding）、儲存（store）與提取（retrieval）（周育如、樂可天，2013；張春興，2007）；根據記憶的特性可分成感覺記憶、短期記憶以及長期記憶（鄭麗玉，1993；張春興，2010）。工作記憶主要是儲存剛接收到的刺激，本身則包含注意力的運作過程，是個體在面對訊息和事件中，可同時儲存訊息，又可進一步處理訊息的動態機制（Baddeley, Hitch, & Allen, 2019），因此工作記憶的實驗作業比短期記憶的實驗作業更能反映個體認知功能上的差異。

工作記憶模型又以 Baddeley 與 Hitch（1974）最初提出的模型最著名，在此模型中，工作記憶可分成以下幾個部分，一個中央執行系統（central executive）以及兩個子系統：語音迴圈（phonological loop）與視覺空間模板（visuospatial sketchpad）。中央執行系統負責分配訊息至兩個子系統，以及監控兩個子系統的訊息處理；語音迴圈可再細分成儲存語音訊息以及主動覆誦語音處理，來避免資訊衰退；視覺空間模板也分成兩個部份，其一為視覺系統，另一為空間系統，可以建構或操作視覺圖型，也負責心理地圖的呈現，當兩個子系統中，有訊息無法解讀時，會將訊息歸還給中央執行系統（Baddeley, 2003）。

在工作記憶運作時，腦區的活動偏向前額葉皮質及顳葉區的活化，物件任務與空間任務分別仰賴額葉區和頂葉區來提取訊息，而語音迴圈中的儲存功能會特別活化布洛卡區（Broca area），視覺空間模板中的儲存功能會特別活化右腦的前運動區與部分額葉區（王駿濠、蔡佳良，2011；杜婉茹、孟令夫、王方伶、盧秋萍，2009；唐惠君、柯天路、卓俊伶、洪聰敏，2008；蔡卓宇，2007；d'Esposito, Aguirre, Zarahn, Ballard, Shin & Lease, 1998）。心智活動增加， α 能量值的強度會下降，與語文有相關的工作記憶時， β 能量值的強度會增加，其中 β 能量值的增加可直接反應出認知活動、注意力的增加（Costa, Arruda, Stern, Somerville & Valentino, 1997）。

心理學上，工作記憶會用來探討工作記憶的廣度，常見的測驗包含：雙作業廣度測驗（dual-task span）、N-back memory test 或是 Stroop Color-Word test 等。第一種測驗是將同時測量大腦儲存訊息以及運作的兩種過程，第二種為視覺上，會出現需要受試者回答的影像，但不能回答當下看到的題目，須回答前兩題的答案，最後一種為視覺上文義與真實顏色干擾的測驗（王駿濠、蔡佳良，2009；杜婉茹、孟令夫、王方伶、盧秋萍，2009；陳麒合，2003；Hiroka & Ohira, 2003）。研究顯示當受試者在進行高認知負荷作業像是 N-back memory test 會出現壓力情境（Stone, Ney, Felmingham, Nichols, & Matthews, 2021）。

由於工作記憶容量有限，儲存時間短暫，當訊息流量超過負荷，很容易出現「失神」的現象，因此如何增加工作記憶的廣度是很重要的。工作記憶廣度，亦可用來檢測音樂家即興的能力。持續使用工作記憶的腦區，大腦持續呈現激活的狀態，經過長時間是會讓人體感受到壓力的狀態。Hiroka 和 Ohira（2003）的研究，以 Stroop Color-Word test 做為壓力來源，為了確認 Stroop Color-Word test 能帶來壓力的實驗效果，於 Stroop Color-Word test 時，抽血檢驗正腎上腺素的壓力指數，與基礎線的正腎上腺素做差異比較， t 值達 2.602，達統計上的顯著水準（ $p < .05$ ），可見工作記憶會增加心智活動的強度，而提升 β 能量值。

Luethi, Meier, & Sandi (2009) 研究指出，不同的記憶類型會受到壓力的複雜影響，尤其是工作記憶容易在壓力情境下受損。平日生活中，即使是簡單的工作也會加重心理負擔，引發壓力反應。當人們面對壓力時，腦下垂體會分泌荷爾蒙刺激腎上腺素，協助身體因應外界挑戰。（丁淑萍，2006；DiBona，2005）。當人們承受超出個體負荷能力的壓力時，身心會感到受到威脅，進而產生緊張的不安感。這種緊張狀態容易導致情緒不佳或痛苦，長期持續會對身體健康造成不良影響。

在音樂與工作記憶的相關研究方面，De Dreu、Nijstad、Baas、Wolsink 與 Roskes（2012）認為，即興是包含創造力與原創性，需要複雜高階的工作記憶能力，去安排、組織相關的音樂片段，並能短時間之內，控制自身肌肉完美的演出，此研究檢測 16 位阿姆斯特丹音樂院的大提琴女性學生，發現工作記憶容量較高的學生，即興的完整性、創意性也會略高於工作記憶容量較低的學生（De Dreu et al., 2012）。除此之外，在 Franklin、Moore、Yip、

Jonides、Ratray 與 Moher (2008) 的研究中提及，音樂系的學生在語言的工作記憶廣度，大於非音樂系的學生，也更進一步說明音樂訓練能適時增加語言的工作記憶廣度與長期記憶的容量。Hiroka 和 Ohira (2003) 的研究中就有發現，在測試工作記憶後檢驗自然殺手細胞，發現未加入音樂干預的受試者，自然殺手細胞會隨時間減少，顯示免疫力下降。因此，適時的輔助放鬆是必要的。

音樂與認知的研究結果發現，兒童接受音樂訓練與個體的語言知覺、空間視覺化、能力都存在正相關，音樂訓練可以提高認知能力，尤其 50 歲以上的人積極地音樂參與將具有更高的幸福率和良好的認知功能 (Budson, 2020)。再者，Vuust, Heggli, Friston, 和 Kringelbach, M.L. (2022) 進一步發現透過肢體感知來反應音樂，可以激發大腦的活躍。

綜合上述，我們知道工作記憶和日常生活密不可分，也了解增強工作記憶的重要性。同時，我們發現長時間執行工作記憶對身體的負擔，因此透過聆聽音樂放鬆對身體有益，且音樂對於認知與幸福感有正面的效果。

參、研究設計與實施

一、研究架構

本研究先以問卷調查腦波測量所用的音樂，接著採用準實驗研究 (quasi-experimental research) 施測腦波。以同組學生當作實驗組與控制組進行三次的循環屬於「相等材料前後測設計」(the equivalent materials, pretest, posttest design) (王文科、王智弘, 2008)。研究者將使用現有的古典音樂，不加入任何影音編輯。

本研究包含兩個實驗，實驗一為無工作記憶情境直接聆聽音樂，實驗二為控制工作記憶情境後，有聽音樂與無聽音樂，共三種情形。本研究背景變項如下：

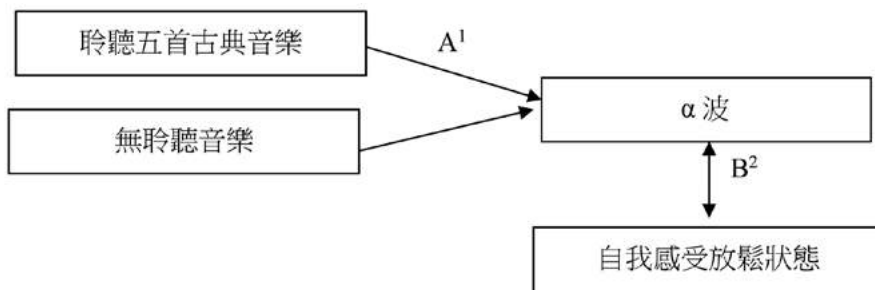
(一) 性別：「男性」、「女性」。

(二) 科系：音樂系、非音樂系。

(三) 音樂學習背景：(1) 偏好聆聽古典音樂 (2) 接受個別樂器課程總年限達五年以上 (3) 參與音樂社團活動總年限達五年以上。以上結果分為初中高三階，若三項皆符合則為高階音樂學習背景，兩項符合為中階音樂學習背景，一項符合或是一項以下為初階音樂學習背景。

本研究架構圖如下：

實驗一



實驗二

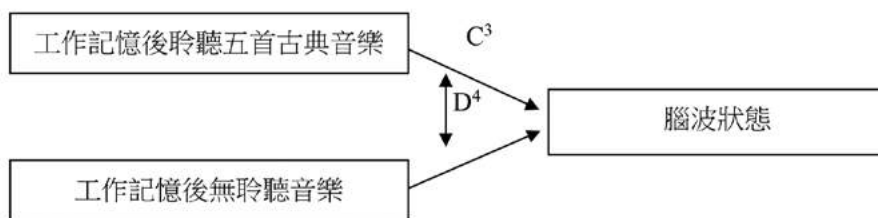


圖 1 研究架構圖

二、研究對象

本研究以年滿 18 歲的北部某國立大學生為研究對象，採簡單隨機取樣法，依據性別和科系進行分組，其中音樂系和非音樂系各 10 人參與。受試者需自願報名且符合年齡、聽覺、認知能力以及精神狀態的標準。實驗進行前，研究人員告知受試者實驗的條件，讓受試者填同意書，並保證結果匿名。在實驗進行中，若受試者感覺不適可隨時停止實驗。受測者接受量測前二個星期內，不可服用或是注射治療性藥物，受測前先調和呼吸與情緒，休息五分鐘後進行施測。受試者男性 10 人、女性 10 人，音樂系 10 人、非音樂系 10 人，實際年齡介於 18 歲至 22 歲之間，平均年齡為 20.3 歲。各組別平均分配性別（男性 2 人、女性 2 人），就讀科系（音樂系 2 人、非音樂系 2 人），因此組間背景、年齡、性別等方面均無差異。

- 1 大學生無工作記憶情境時，聆聽音樂的 α 波情形。
- 2 大學生無工作記憶情境時，聆聽音樂的 α 波與自我放鬆感受差異與相關。
- 3 大學生於工作記憶情境後，聆聽音樂的腦波情形。
- 4 大學生在工作記憶情境後「聆聽音樂」及「無聆聽音樂」之腦波差異情形。

本研究之受試者基本資料分析如下表 1 所示男性受試者平均年齡為 20.1 歲，女性受試者平均年齡為 20.5 歲，音樂系受試者平均年齡為 20.2 歲，非音樂系受試者平均年齡為 20.4 歲。

表 1 受試者年齡一覽表

背景變項	類別	樣本數 (n)	百分比 (%)	年齡平均數 (M)
性別	男	10	50	20.1
	女	10	50	20.5
科系	音樂系	10	50	20.2
	非音樂系	10	50	20.4

音樂學習背景的樂器學習方面，20 位受試者中，只有一位非音樂系無在校外學習其他樂器，鋼琴為最多人學習的樂器，其中 12 位接受 5 年以上的個別指導；其次 8 位音樂系中，包含銅管、木管樂器，聲樂以及國樂，8 位非音樂系中，以烏克蘭麗麗與吉他較多人學習，各有兩位，其中 8 位的學習年限為 5 年以上，詳見下表 2：

表 2 受試者校外樂器學習表

項目	學習年限總平均數 (M)	類別	人數	百分比 (%)
無學樂器		音樂系	0	0
		非音樂系	1	100
鋼琴	8.65	5 年以上	12	60
		不到 5 年	5	25
		無	3	15
小提琴	5.8	5 年以上	2	10
		不到 5 年	3	15
		無	15	75
大提琴	12	5 年以上	1	5
		無	19	95
長笛	7.75	5 年以上	3	15
		不到 5 年	1	5
		無	16	80
其他	4.97	5 年以上	8	40
		不到 5 年	8	40
		無	4	20

音樂學習背景的社團參與方面，20 位受試者中，4 位非音樂系無參加音樂相關社團，其中最多人參與合唱團，9 位參與社團不到 5 年，4 位參與社團 5 年以上；其次為其他類別方面，

音樂系大部分都有參與管弦樂團，其中一位為國樂社，非音樂系有 2 位參與國樂社，1 位參與爵士樂社，3 位參與社團 5 年以上，6 位參與社團不到 5 年，詳見下表 3：

表 3 受試者音樂性相關社團參與表

項目	參與年限總平均數 (M)	類別	人數	百分比 (%)
無參與		音樂系	0	0
		非音樂系	4	100
合唱團	4.19	5 年以上	4	20
		不到 5 年	9	45
		無	7	35
管樂團	5	5 年以上	2	10
		不到 5 年	3	15
		無	15	75
吉他社	1.83	不到 5 年	3	15
		無	17	85
熱音社	1.5	不到 5 年	3	15
		無	17	85
其他	4.78	5 年以上	3	15
		不到 5 年	6	30
		無	11	55

三、研究工具

本研究採準實驗研究法，以 Neurosky (2009) 腦波耳機評測系統收集腦波，並配合音樂評量表。以下分別敘述說明，受測者基本資料表、音樂評量表、樂曲挑選方式與腦波測量的內容。

(一) 樂曲挑選方式：

本研究挑選了三張市面上標示放鬆音樂的古典音樂合輯，包含 Adagios 101(Decca, 2012), Meditation-Music for Relaxation and Dreaming(Decca, 2001), Smooth Classics Relax Vol.1(Sony, 2008)，共挑出 15 首樂曲，並根據 Salimpoor 等人 (2009) 的研究，剔除聲樂曲以避免歌詞情境的干擾。

研究者再依據 Hiroka 和 Ohira (2003) 的實驗，由非音樂系大學生勾選出最適當的五首樂曲，為了減少音樂系大學生音樂學習經驗的影響，本研究挑選古典音樂曲目均由非音樂系大學生選出。選曲評量表 (附錄一) 由修習音樂鑑賞通識課程的 54 位大一至大四的學生填寫，其中以滿 18 至 20 歲的學生居多 (n=37)，其次為滿 21 至 22 歲 (n=9)。經由影音剪接軟

體將十五首古典音樂樂曲隨機合併，樂曲間隔 8 秒鐘。「選曲評量表」共分成兩個部分，第一部分為基本資料，第二部分為自陳量表。每一首樂曲共有二個向度，分別探討音樂的放鬆以及憂鬱程度，其中放鬆是為了解生理感受，憂鬱是為了解心情正負向情緒之情形，憂鬱程度與放鬆程度採反向計分，量表採用李克特式 (Likert-type) 五點量表計分，數字越大表示程度越高，分別以 1 至 5 分表示該向度程度的強弱，1 為程度最弱，5 為程度最強。

實驗用之五首曲目，每首樂曲選取樂曲主題樂段約 30 秒至 90 秒，依據放鬆與憂鬱程度的平均數來篩選。以放鬆程度平均數 (M) 超過 3.5 分，標準差小於 1，憂鬱程度平均數 (M) 小於 3 分為原則。依序挑出馬斯內 (J. Massenet, 1842-1912) 的《泰伊思冥想曲》(Thais, 1903)、巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 的〈G 弦之歌〉、帕海貝爾 (J. Pachelbel, 1653-1706) 的《D 大調卡農》、佛瑞 (G. Fauré, 1845-1924) 《巴望舞曲, op.50》、及莫札特 (W. A. Mozart, 1756-1791) 的〈鋼琴協奏曲第 21 號, K.467, 第二樂章〉。五首曲目共 7 分 29 秒，放鬆的平均數範圍為 3.5 至 3.96，憂鬱的平均數範圍為 2.17 至 2.92。詳細樂曲清單與保留後曲目如下表 4。

表 4 受測用音樂分析表

曲名	放鬆程度 M(SD)	憂鬱程度 M(SD)	備註
泰伊思冥想曲	3.54(.862)	2.61(1.071)	保留 A
G 弦之歌	3.7(.944)	2.67(.932)	保留 B
鄉間騎士 - 間奏曲	3.09(.807)	2.76(.845)	刪除
D 大調卡農	3.96(.776)	2.17(1.005)	保留 C
第五號交響曲第四樂章	3.33(.932)	3.19(.848)	刪除
巴望舞曲, op.50	3.6(.768)	2.92(.874)	保留 D
弦樂慢板, op.11	2.96(.889)	3.78(.839)	刪除
仲夏夜之夢 - 夜曲	3.37(.875)	2.67(.869)	刪除
鋼琴協奏曲, K.467, 第二樂章	3.5(.863)	2.54(.926)	保留 E
豎笛協奏曲, K.622, 第二樂章	3.37(.875)	2.5(.771)	刪除
鋼琴協奏曲, op.18, 第二樂章	3.15(.899)	3.54(.862)	刪除
阿蘭費茲吉他協奏曲	3.31(.886)	3.54(.966)	刪除
小提琴協奏曲, op.26, 第二樂章	3.28(.998)	3.35(.805)	刪除
浪漫曲, op.97	3.32(.872)	2.98(.82)	刪除
管風琴與弦樂的慢板	3.07(.908)	3.63(.938)	刪除

實驗共分成五小組，為了打破樂曲的順序，將以上曲目，分別標上數字 A 至 E 後，於 Microsoft Office Excel 2007 鍵入亂數公式 =INT(RAND()*5)+1，來排曲目順序，實驗曲目順序如表 2 所示，實驗的組別順序則按照與受試者實驗的先後順序。

表 5 實驗曲目順序

第一組	E	D	A	C	B
第二組	D	E	C	A	B
第三組	A	B	D	E	C
第四組	C	E	B	D	A
第五組	B	E	A	D	C

(二) 受測者基本資料表與音樂評量表

本研究收集受試者的基本資料，包括性別、年齡、就讀系所、聆聽音樂的習慣、偏好音樂類型，以及曾經學過的樂器和參與過的音樂性社團。其中學習經驗方面，採用複選題方式詢問曾經學過的樂器和參與過的音樂性社團；偏好音樂類型採用排序題方式詢問，並請受試者選出最喜歡的音樂類型。聆聽音樂的習慣與偏好的音樂類型提供腦波測量後資料的參考，學習經驗則提供相關參考。

「音樂評量表」（附錄二）是讓受試者依照個人感受和思考，在五首實驗結束後重新播放的樂曲中填寫放鬆程度。量表使用李克特式五點量表計分，讓受試者圈選樂曲熟悉度、喜好度和放鬆度三個向度，以 1 至 5 分表示放鬆程度由弱至強。

(三) 腦波測量儀器介紹與測量流程

本研究使用了大寶科技公司提供的 Neurosky (2009) 腦波頻測系統與腦波測量耳機，該系統採用了美國神念科技 (NeuroSky) 的腦機介面技術 (Brain-Computer Interface, BCI) 晶片，並放置於接收腦波之耳機內，以 EEG (electroencephalography) 的訊號為基礎監測腦波數據 (大寶科技有限公司, 2013; 莊惠君, 2012)。腦波耳機的測量環境有可能出現超過耳機能負荷的干擾，或是訊號不穩定時，皆會使耳機接收到環境中的雜訊。根據資料分析，當 θ 波能量值超過 100000，以及 α 波與 β 波能量值超過 50000 時，則是接收到雜訊，因此在統計時使用中位數來消弭雜訊的影響。腦波耳機的測量位置位於左前額葉，即在 10-20 系統的 EEG 上為 Fp1，而參考位置接地點為左邊耳垂，即 A1 (神念科技公司, 2013; Crowley, Sliney, Pitt & Murphy, 2010; Rebolledo-Mendez, Dunwell, Martínez-Mirón, Vargas-Cerdán, Freitas, Liarokapis, & García-Gaona, 2008; Yasui, 2009)。

在實驗前，盡量選擇環境噪音較少的場地，確認儀器電量與運作狀況。實驗進行時，需注意訊號的穩定度，時間越長，受試者動作越大，訊號就越不穩定，需重新施測。測得的腦波頻率為 0.5 Hz ~ 39.7 Hz 的五種腦波，但無法測得超出此範圍的 γ 波。本研究只關注於 α 波、 β 波的能量值，不分析其他部位腦波或頻率，專注與放鬆以 1 至 100 的數值呈現。為消除雜訊，資料分析時會使用中位數，判讀雜訊的原則是： θ 波超過 100,000 或 α 波與

β 波超過 50,000 時，代表接收到雜訊，並使用中位數來弭平雜訊造成的資料不精確；此外，數值為 0 表示訊號良好，數值超過 50 時，代表訊息極度不佳，此秒的資料則須剔除。

四、實驗設計

本研究施測的工作記憶情境，將參考 Hiroka 和 Ohira 的 Stroop Color-Word test (2003) 以及 Yamamoto、Naga 和 Simizu 的數學測驗 (2007)。根據張春興 (2010) 提出當感覺器官因長久接收相同的刺激而使敏銳程度改變的現象，稱為感覺適應 (sensory adaptation)，為了避免相同的工作記憶情境反覆出現，讓受試者出現感覺適應的情況，而使工作情境的 α 波下降，因此本研究結合 Stroop Color-Word test 與數學測驗。

在工作記憶情境的預試階段中，以軟體 E-prime 2.0 設計實驗流程及收集回答數據，共有三個階段。第一階段為 20 題 Stroop Color-Word test，第二階段為 20 題數學測驗，第三階段為 40 題的 Stroop Color-Word test。預試樣本為一位音樂系女性及一位非音樂系男性。結果顯示，第二階段的 α 波下降最多 β 波提升最高，第三階段的 Stroop Color-Word test 相較於第一階段的 Stroop Color-Word test， β 波明顯下降，且第一階段與第三階段之 α 波皆有出現破 40000 之能量值。基於這些發現，研究修正為兩個階段，第一階段為 Stroop Color-Word test 共 40 題，第二階段為數學測驗共 30 題。Stroop Color-Word test 的影像呈現時間縮短為 1.5 秒，並且增加穿插的黑底白十字影像以提高專注度；數學測驗的影像呈現時間縮短為 3 秒，並且中間穿插 1 秒的黑底白十字影像。第二次預試樣本與第一次預試樣本相同，結果如下表 3，顯示 α 波能量值皆小於 40000，且第二階段結束後，音樂系 α 波並無回升，非音樂系的 β 波能量值也有提升。

表 6 預試樣本分析

預試樣本	第一階段		第二階段	
	α 波	β 波	α 波	β 波
音樂系	39675.5	23233.5	37316.5	19318.5
非音樂系	21108	22868.5	31059.5	24277.5

本研究的工作記憶情境包括 70 題，分為兩階段：第一階段有 40 題 Stroop Color-Word test，第二階段有 30 題數學測驗，總測驗時間為 3 分 32 秒。兩階段中間有 10 秒休息時間，整個工作記憶情境總時間為 3 分 42 秒。樂曲播放每首樂曲約 30 秒至 90 秒，

本研究的實驗流程為：1) 受試者將通訊產品關機後，研究者說明實驗內容，並帶著受試者詳讀實驗同意書，接著請受試者填寫基本資料；2) 協助受試者配帶儀器，確認資料儲存位置與訊號穩定度後，開始測量腦波基礎線 3 分鐘；3) 接續施測工作記憶 3 分 42 秒後，聆聽五首樂曲 7 分 29 秒，中間不間斷；第一次實驗結束，並與受試者確認第二次的實驗時間，

兩次實驗時間間距皆超過 10 天以上；4) 第二次實驗一開始先測量腦波基礎線 3 分鐘；5) 接續聆聽五首樂曲，此時測量無工作記憶時聆聽音樂的腦波狀況，之後休息五分鐘讓腦波恢復基礎線後開始施測工作記憶，此時測量工作記憶的腦波狀況；6) 完成工作記憶後，不給與任何刺激請受試者調整呼吸，讓自己放鬆身心，連續五分鐘以測量工作記憶後無聽音樂的腦波；7) 實驗結束後，重新播放五首樂曲，請受試者填寫音樂評量表，以了解受試者在沒有任何刺激（工作記憶或腦波測試）對於聆聽各樂曲的放鬆程度。

五、資料分析

本研究使用 SPSS 18.0 for Windows 中文版套裝統計軟體進行腦波資料處理及分析。分析方法包括：（1）以皮爾森（Pearson）積差相關分析腦波結果與放鬆程度自陳量表的相關性；（2）以獨立樣本 t 考驗 (independent t-test) 探討性別及科系對放鬆程度、聆聽音樂的腦波、工作記憶情境後聆聽音樂的腦波、工作記憶情境後無聆聽音樂的腦波、以及工作記憶後「無聆聽音樂」及「聆聽音樂」之腦波是否有差異；（3）以單因子變異數分析 (one-way ANOVA) 探討音樂學習背景對放鬆程度、聆聽音樂的腦波、工作記憶情境後聆聽音樂的腦波以及工作記憶情境後無聆聽音樂的腦波的差異；（4）以相依樣本 t 考驗 (two-way t-test) 分析工作記憶情境後「無聆聽音樂」與「有聆聽音樂」之 α 波是否有顯著差異。

肆、研究結果與討論

本研究結果分別呈現三大部分：第一部分為無工作記憶聆聽音樂的腦波分析情形，及自我感受的放鬆程度與腦波之間的相關性與差異性；第二部分為有工作記憶後聆聽音樂腦波分析情形，第三部分為分析工作記憶後有無聆聽音樂的腦波差異情形。

一、無工作記憶後聆聽音樂腦波分析情形

（一）不同背景在無工作記憶聆聽樂曲上原始 α 能量值差異比較：

研究結果顯示，在無工作記憶聆聽樂曲上，不論是性別、科系還是音樂學習背景，原始 α 能量值在 t 值與 F 值皆未達顯著，結果如下表：

表 7 不同背景在無工作記憶聆聽樂曲上原始 α 能量值差異比較

曲目	分組	M ⁵	SD ⁶	t	df ⁷
泰伊思冥想曲	男	12161.50	6328.638	-.516	18
	女	14024.20	9494.731		
G 弦之歌	男	13955.15	6460.219	.206	18
	女	13295.10	7787.841		
D 大調卡農	男	13444.00	6071.649	1.017	18
	女	10946.10	4849.356		
巴望舞曲	男	11520.15	4473.424	-.655	12.387
	女	13811.55	10121.243		
鋼琴協奏曲	男	13006.70	6354.211	.837	18
	女	10832.30	5200.426		
泰伊思冥想曲	音樂系	13493.10	10164.992	.221	18
	非音樂系	12692.60	5333.488		
G 弦之歌	音樂系	14646.35	9304.068	.645	11.788
	非音樂系	12603.90	3707.250		
D 大調卡農	音樂系	13286.90	6498.589	.883	18
	非音樂系	11103.20	4355.080		
巴望舞曲	音樂系	14684.05	8622.813	1.184	18
	非音樂系	10647.65	6477.942		
鋼琴協奏曲	音樂系	13094.70	7556.326	.908	12.024
	非音樂系	10744.30	3143.237		

曲目	音樂學習背景	M	SD	F ⁸	Scheffé ⁹
泰伊思冥想曲	高階	12072.17	4556.504	.396	
	中階	12208.89	10895.305		
	初階	15908.80	4548.662		
G 弦之歌	高階	11456.08	4178.177	.451	
	中階	15053.06	9594.157		
	初階	13657.70	3653.394		
D 大調卡農	高階	12757.80	5467.967	2.385	
	中階	9662.00	3661.969		
	初階	15525.67	6661.302		
巴望舞曲	高階	16844.92	6554.791	1.335	
	中階	11243.39	9471.670		
	初階	10211.40	3265.952		

5 Mean 平均數。

6 Standard Deviation 標準差。

7 degree of freedom 統計量之自由度。

8 F 檢定，應用於變異數分析 (ANOVA)。

9 雪費法，應用於 F 檢定後之事後比較。

鋼琴協奏曲	高階	14322.50	7084.702	.726	
	中階	10832.56	5811.256		
	初階	10992.40	3863.815		

(二) 不同背景在無工作記憶聆聽樂曲上 α 能量值上升百分比差異比較：

本研究之上升百分比計算方法是聆聽樂曲的 α 能量值中位數扣除基準線 α 能量值中位數後，除以基準線 α 能量值，最後乘以 100 換算成百分比。正值為聆聽音樂後 α 能量值上升，反之則下降。研究結果顯示，在無工作記憶聆聽樂曲上，不論是性別、科系還是音樂學習背景， α 能量值上升百分比在 t 值與 F 值皆未達顯著，結果如下表：

表 8 不同背景在無工作記憶聆聽樂曲上 α 能量值上升百分比差異比較

曲目	分組	M	SD	t	df
泰伊思冥想曲	男	3.395	33.222	-.468	18
	女	13.786	61.873		
G 弦之歌	男	28.883	59.984	.687	18
	女	10.431	60.079		
D 大調卡農	男	24.978	61.624	1.446	18
	女	-8.922	41.226		
巴望舞曲	男	7.667	49.225	.004	18
	女	7.556	62.075		
鋼琴協奏曲	男	32.148	91.822	1.289	18
	女	-9.730	46.072		
泰伊思冥想曲	音樂系	.278	51.680	-.756	18
	非音樂系	16.899	46.558		
G 弦之歌	音樂系	15.286	60.644	-.322	18
	非音樂系	24.029	60.634		
D 大調卡農	音樂系	13.508	68.575	.445	18
	非音樂系	2.548	36.965		
巴望舞曲	音樂系	19.814	64.667	1.001	18
	非音樂系	-4.591	41.997		
鋼琴協奏曲	音樂系	18.600	97.148	.438	18
	非音樂系	3.818	44.375		

曲目	音樂學習背景	M	SD	F	Scheffé
泰伊思冥想曲	高階	9.831	51.665	.924	
	中階	-5.144	49.657		
	初階	31.816	43.159		
G 弦之歌	高階	47.275	19.300	.427	
	中階	77.470	25.823		
	初階	32.396	14.488		
D 大調卡農	高階	40.882	69.230	1.991	
	中階	-13.034	38.704		
	初階	6.516	46.884		
巴望舞曲	高階	53.836	64.704	4.118* ¹⁰	
	中階	-10.010	42.447		
	初階	-16.140	26.004		
鋼琴協奏曲	高階	39.681	102.648	.664	
	中階	3.747	70.396		
	初階	-9.526	31.270		

(三) 不同背景在無工作記憶聆聽樂曲上 α 能量值達最高峰的秒數差異比較：

本研究之秒數計算方法為，先取得每一位受試者，聆聽每一首樂曲時 α 能量值達最高峰的秒數，並且剔除 α 能量值超過 50000 的數值，再將秒數做運算。結果顯示，不同背景在無工作記憶聆聽樂曲的 α 能量值達最高峰的秒數差異，性別在經過差異比較後，巴赫的〈G 弦之歌〉 t 值為 2.498，達統計上的顯著水準 ($p < .05$)；以及科系分組馬斯內的《泰伊思冥想曲》 t 值為 -3.118，達統計上的顯著水準 ($p < .01$)，結果如下表：

表 9 不同背景在聆聽樂曲上 α 能量值達最高峰的秒數差異比較

曲目	分組	M	SD	t	df
泰伊思冥想曲	男	50.5	30.780	.153	18
	女	48.2	36.401		
G 弦之歌	男	73.10	27.978	2.498* ¹¹	18
	女	42.10	27.509		
D 大調卡農	男	27.70	23.861	-1.114	18
	女	38.60	19.682		
巴望舞曲	男	32.20	24.684	.142	18
	女	30.70	22.603		

10 $p < .05$

11 $p < .05$

曲目	分組	M	SD	t	df
鋼琴協奏曲	男	41.50	32.702	-.457	18
	女	47.60	26.684		
泰伊思冥想曲	音樂系	30.40	27.889	-3.118** ¹²	18
	非音樂系	68.30	26.449		
G 弦之歌	音樂系	67.90	27.213	1.520	18
	非音樂系	47.30	33.123		
D 大調卡農	音樂系	30.90	22.502	-.447	18
	非音樂系	35.40	22.476		
巴望舞曲	音樂系	34.70	21.396	.620	18
	非音樂系	28.20	25.302		
鋼琴協奏曲	音樂系	38.40	25.079	-.938	18
	非音樂系	50.70	33.002		

曲目	音樂學習 背景	M	SD	F	Scheffé
泰伊思冥想曲	高階	35.50	29.057	3.028	
	中階	43.11	35.417		
	初階	77.20	14.516		
G 弦之歌	高階	62.50	34.973	.271	
	中階	51.67	26.495		
	初階	62.40	39.853		
D 大調卡農	高階	19.83	22.551	1.703	
	中階	39.67	20.518		
	初階	37.40	20.959		
巴望舞曲	高階	36.17	21.451	.528	
	中階	25.44	21.048		
	初階	36.60	30.237		
鋼琴協奏曲	高階	30.928	12.626	.224	
	中階	29.657	9.886		
	初階	31.556	14.112		

除了巴赫的〈G 弦之歌〉和馬斯內的《泰伊思冥想曲》外，大部分的音樂秒數相近。 α 能量值通常在樂句、段落結尾或長音出現時達到高峰。以音樂的觀點來看，樂句的結尾通常會有終止式出現，不論是哪一種終止式，在和聲上具有解決前方不和諧的和弦的功能，緩解不和諧和弦帶來的張力。

¹² $p < .01$

(四) 腦波測量結果與量表的相關、差異分析：

腦波測量的 α 能量值與受試者自我感受放鬆程度相關，但級距不同，所以將 α 能量值轉換成五等份 (α 能量值 0~2500 為 1，2500~5000 為 2，5000~7500 為 3，7500~10000 為 4，10000 以上為 5)。結果如表 10 所示，除了馬斯內的《泰伊思冥想曲》外，其餘四首樂曲的 t 值為 -2.096 至 -3.708，達統計上的顯著水準。音樂系組對小調樂曲的生理反應與自我感受不同，非音樂系組在兩首巴洛克樂曲上生理上能放鬆，但在認知上可能因為對樂曲的熟悉或是喜好程度而影響其放鬆程度的選擇。

表 10 放鬆感受與 α 能量值之相關情形表

總項	曲目	分組	M	SD	Person	t
整體	G 弦之歌	量表	4.00	.973	-.090	-2.259* ¹³
		α 波	4.60	.598		
	D 大調卡農	量表	3.60	.995	-.124	-2.096* ¹⁴
		α 波	4.25	.851		
	巴望舞曲	量表	3.05	1.050	-.011	-3.708*** ¹⁵
		α 波	4.20	.894		
	鋼琴協奏曲	量表	3.20	1.105	.066	-3.679** ¹⁶
		α 波	4.25	.716		

總項	曲目	分組	M	SD	Person	t
音樂系	巴望舞曲	量表	2.70	.675	-.156	-4.636*** ¹⁷
		α 波	4.40	.843		
	鋼琴協奏曲	量表	3.10	1.370	.071	-2.181
		α 波	4.20	.919		

13 $p < .05$

14 $p < .05$

15 $p < .001$

16 $p < .01$

17 $p < .001$

總項	曲目	分組	M	SD	Person	t
非音樂系	G 弦之歌	量表	4.00	.667	.000	-3.207* ¹⁸
		α 波	4.80	.422		
	D 大調卡農	量表	3.40	.843	.608	-3.857** ¹⁹
		α 波	4.30	.823		
	鋼琴協奏曲	量表	3.30	.823	.028	-3.354** ²⁰
		α 波	4.30	.483		

自我感受的結果與腦波測量的結果在大部分組別上有顯著差異，與先前研究者簡佑宏等人 (2005) 的結論相符。然而，本研究主要探討 α 能量值與量表之間的關係，並未探討 β 能量值與焦慮程度的關聯，因此結果落差較大。此外，皮爾遜積差分析顯示，本研究中自我感受與腦波測量結果之間沒有明顯相關性，這結果與謝明慧 (2002) 的實驗一致，顯示主觀的認知與生理測量之間存在落差。

小結：

本研究結果顯示，在無工作記憶聆聽樂曲上，不論是性別、科系還是音樂學習背景，原始 α 能量值與 α 能量值上升百分比皆未達顯著。不同背景在無工作記憶聆聽樂曲的 α 能量值達最高峰的秒數差異方面，性別在巴赫的〈G 弦之歌〉達顯著差異，科系分組在馬斯內的《泰伊思冥想曲》達顯著差異。自我感受的結果與腦波測量方面，除了馬斯內的《泰伊思冥想曲》外，其餘四首樂曲皆達顯著差異，如此顯示出生理放鬆和自我認知的有明顯落差。

二、工作記憶後聆聽音樂腦波分析情形

(一) α 能量值以及 β 能量值的百分比偏差情形：

根據研究設計，受試者在工作記憶情境時， α 能量值需下降或 β 能量值上升；聆聽音樂後 α 能量值上升或 β 能量值下降。工作記憶與聆聽音樂的 α 和 β 能量值以中位數扣除基準線後換算成百分比，正負值代表能量值變化方向。其中，9 位 (編號 2,6,7,8,9,10,11,12,13) 受試者在工作記憶情境下 α 能量值下降，14 位 (編號 2,3,4,5,10,11,13,14,15,16,17,18,19,20) 受試者 β 能量值上升，聆聽音樂後，11 位受試者 α 能量值上升，14 位受試者 β 能量值下降，相關結果詳見下表，此結果與 Costa 等人 (1997) 研究相同。

18 $p < .05$

19 $p < .01$

20 $p < .01$

表 11 受試者工作記憶與聆聽樂曲的 β 能量上升或下降比率

受試者編號	工作記憶 α 能量 值百分比偏差	工作記憶 β 能量 值百分比偏差	聆聽樂曲 α 能量 值百分比偏差	聆聽樂曲 β 能量 值百分比偏差
1	58.48	-10.1	-48.52	24.30
2	-38.11	57.0	52.64	-2.90
3	16.51	52.8	11.57	-14.6
4	44.48	57.8	-56.28	-15.6
5	17.91	3.9	29.18	15.9
6	-7.26	-27.0	73.26	32.5
7	-58.61	-41.6	19.50	28.1
8	-35.40	-11.4	13.51	-5.8
9	-26.99	-10.4	72.63	-12.1
10	-42.60	42.5	-20.36	-4.5
11	-29.19	18.0	14.85	-15.5
12	-13.78	-3.1	-0.36	14.2
13	-14.93	3.4	58.71	44.1
14	44.71	32.0	22.40	-28.6
15	13.92	27.6	-41.77	-12.1
16	112.27	148.0	-6.90	-30.4
17	4.62	58.2	-8.71	-29.7
18	3.88	160.0	0.27	-64.1
19	131.59	254.0	-23.14	-33.3
20	86.20	51.0	-34.07	-44.9

(二) 不同背景在工作記憶後，聆聽樂曲的原始 α 能量值差異情形：

不同背景在工作記憶後，聆聽樂曲時， α 能量值差異比較如下表，結果顯示，在工作記憶聆聽樂曲上，不論是性別、科系還是音樂學習背景， α 能量值上升百分比在 t 值與 F 值皆未達顯著，結果如下表：

表 12 不同背景在工作記憶後聆聽樂曲上 α 能量值差異比較

曲目	分組	M	SD	t	Df
泰伊思冥想曲	男	11796.00	5416.127	-.461	17.646
	女	13001.40	6246.029		
G 弦之歌	男	14097.60	7849.961	.429	18
	女	12714.10	6528.148		

曲目	分組	M	SD	t	Df
D 大調卡農	男	12108.40	3398.885	.226	18
	女	11657.00	5317.112		
巴望舞曲	男	12160.90	5987.959	.274	18
	女	11514.85	4421.657		
鋼琴協奏曲	男	12222.10	5596.279	.219	18
	女	11564.70	7647.406		
泰伊思冥想曲	音樂系	12667.00	6236.434	.204	18
	非音樂系	12130.40	5486.479		
G 弦之歌	音樂系	15487.95	8604.130	1.346	18
	非音樂系	11323.75	4651.589		
D 大調卡農	音樂系	12785.30	4696.727	.925	18
	非音樂系	10980.10	4008.446		
巴望舞曲	音樂系	12468.80	5054.895	.539	18
	非音樂系	11206.95	5403.891		
鋼琴協奏曲	音樂系	13736.70	7956.225	1.284	18
	非音樂系	10050.10	4380.544		

曲目	音樂學習背景	M	SD	F	Scheffé
泰伊思冥想曲	高階	10353.50	2934.735	1.916	
	中階	11508.56	7221.362		
	初階	16455.20	3451.039		
G 弦之歌	高階	13136.17	7956.017	.061	
	中階	13029.17	8337.988		
	初階	14407.50	4132.809		
D 大調卡農	高階	12167.17	3823.567	.355	
	中階	11023.22	5198.519		
	初階	13088.40	3732.899		
巴望舞曲	高階	12149.08	5891.764	.068	
	中階	11350.72	5006.690		
	初階	12341.30	5537.671		
鋼琴協奏曲	高階	11932.17	5553.736	.072	
	中階	11357.44	8547.131		
	初階	12811.60	4028.462		

(三) 不同背景在工作記憶後聆聽樂曲時， α 能量值達到最高點的秒數差異情形：

不同背景在工作記憶後聆聽樂曲 α 能量值達最高峰的秒數差異比較，結果如下表。在

音樂作品的比較中，男女性別在達到高峰的秒數上沒有顯著的差異。在馬斯內的《泰伊思冥想曲》中，音樂系在第一段結束前達到 α 能量值的高峰，而非音樂系在進入第二段時的長音。在巴赫的〈G 弦之歌〉中，音樂系在第一段結束前達到 α 能量值的高峰，而非音樂系在第二段第一句的結尾。帕海貝爾的《D 大調卡農》中，音樂系與非音樂系的位置沒有明顯的段落。在佛瑞的《巴望舞曲，op.50》中，音樂系在第一段的結尾，而非音樂系在第二段的前半段樂句結尾。在莫札特的〈鋼琴協奏曲第 21 號，第二樂章〉中，音樂系與非音樂系的位置沒有明顯的段落。在音樂學習背景方面，聆聽不同作品時，不同階層的人達到 α 能量值高峰的位置並無太大差異。巴赫的〈G 弦之歌〉以最高階層的人達到高峰最快，帕海貝爾的《D 大調卡農》以中階層級較快，佛瑞的《巴望舞曲，op.50》則沒有明顯段落，但較靠近第一段結尾。莫札特的〈鋼琴協奏曲第 21 號，第二樂章〉以初階層級聆聽後，較快達到高峰，位於樂句的結尾。科系經過差異比較後，佛瑞的《巴望舞曲，op.50》t 值為 -2.411，達統計上的顯著水準 ($p < .05$)；於音樂學習背景中，也是佛瑞的《巴望舞曲，op.50》F 值為 4.664，達統計上的顯著水準 ($p < .05$)。

表 13 不同背景在工作記憶後聆聽樂曲 α 能量值達最高峰的秒數差異比較

曲目	分組	M	SD	T	Df
泰伊思冥想曲	男	46.70	28.945	-.122	18
	女	48.30	29.896		
G 弦之歌	男	64.40	35.312	.693	18
	女	53.60	34.391		
D 大調卡農	男	33.10	16.960	.325	18
	女	30.50	18.722		
巴望舞曲	男	32.30	19.984	-1.180	18
	女	43.20	21.317		
鋼琴協奏曲	男	34.50	33.441	-.812	18
	女	46.10	30.377		
泰伊思冥想曲	音樂系	44.20	26.691	-.505	18
	非音樂系	50.80	31.566		
G 弦之歌	音樂系	49.00	33.764	-1.327	18
	非音樂系	69.00	33.649		
D 大調卡農	音樂系	35.50	15.981	.946	18
	非音樂系	28.10	18.871		
巴望舞曲	音樂系	27.70	21.245	-2.411* ²¹	18
	非音樂系	47.80	15.619		
鋼琴協奏曲	音樂系	43.40	32.609	.428	18
	非音樂系	37.20	32.110		

21 $p < .05$

曲目	音樂學習背景	M	SD	F	Scheffé
泰伊思冥想曲	高階	47.33	28.353	.002	
	中階	47.89	27.205		
	初階	47.00	37.597		
G 弦之歌	高階	50.33	30.257	.309	
	中階	65.11	33.814		
	初階	58.40	44.545		
D 大調卡農	高階	37.83	15.791	1.242	
	中階	25.11	19.688		
	初階	36.60	13.164		
巴望舞曲	高階	19.83	20.183	4.664*	二項 > 三項
	中階	48.11	16.647		
	初階	40.60	16.517		
鋼琴協奏曲	高階	33.83	31.340	.647	
	中階	49.33	33.838		
	初階	31.80	30.103		

根據結果可發現，音樂系或是音樂學習背景高階的人，常常對於小調音樂在主觀認知是憂鬱糾結而不放鬆的樂曲，但是經由儀器測量可發現，聆聽佛瑞的《巴望舞曲，op.50》這首小調樂曲時，本研究的測量數據結果是此曲能在較短的時間讓 α 能量達最高峰，生理達到放鬆的狀態。根據洪慧容、王璟璇（1999）、Updike（1990）、Mitchell、Macdonald、Knussen、與 Serpell（2007）研究顯示， α 能量值是聆聽音樂後大幅度回升，但是經過認知的判斷後再回應的結果與生理的實際回升情形有所落差。

（四）不同背景在工作記憶後，聆聽樂曲的 β 能量值下降比率的差異情形：

計算上升百分比的方法為：樂曲 α 能量值（ β 能量值）中位數減去工作記憶 α 能量值（ β 能量值）中位數，再除以工作記憶 α 能量值（ β 能量值），最後乘以 100 換算成百分比。正值表示 α 能量值上升，反之下降。在工作記憶後聆聽音樂， β 能量值在不同性別、科系中皆有下降的趨勢，但在音樂系中下降比率僅有 1.65%。高階音樂學習背景者（具有偏好聆聽古典音樂、接受個別樂器課程總年限達五年以上、以及參與音樂社團活動總年限達五年以上）其 β 能量值卻上升 7%，研究結果如下表：

表 14 不同背景在工作記憶後聆聽樂曲的整體 β 能量值下降百分比差異比較

分組	M	SD	T	Df
男	-6.10	29.99	18	.804
女	-9.30	26.56		
音樂系	-1.65	31.95	.978	18
非音樂系	-13.75	22.55		
音樂學習背景	M	SD	F	顯著性
高階	7.60	28.75	2.804	.089
中階	-22.20	27.30		
初階	.04	14.19		

綜合結果顯示，聆聽音樂可降低工作記憶的 β 能量值。然而，在音樂學習背景中，高階組別可能因為需要考慮詮釋、偏好版本等，而使用更多認知腦區，因此 β 能量值下降較少。此外，根據歐秀慧（2006）的研究，缺乏音樂學習背景的人聆聽音樂時也不易降低 β 能量值，因為需要長時間維持高度專注，且缺乏音樂語法知識可能會感到困難。

（五）不同背景在工作記憶後，聆聽不同的樂曲時， α 能量上升百分比平均值差異：

女性在工作記憶後聆聽樂曲時，僅有《泰伊思冥想曲》的平均 α 能量值上升比率高於男性；而非音樂系的學生在聆聽樂曲時，僅有《泰伊思冥想曲》的 α 能量值上升比率高於音樂系，其他四首樂曲則相反。初階的音樂學習背景組別在工作記憶後聆聽五首樂曲， α 能量值皆有提升，其他音樂背景者 α 能量值則表現不一。研究結果如下表：

表 15 不同背景在工作記憶後聆聽樂曲上 α 能量上升百分比差異比較

曲目	分組	M	SD	T	Df
泰伊思冥想曲	男	6.5305	48.10462	-.309	18
	女	12.5894	39.12624		
G 弦之歌	男	27.2781	69.65132	.670	18
	女	9.8553	43.71054		
D 大調卡農	男	13.3017	41.25295	.321	18
	女	6.1129	57.69685		
巴望舞曲	男	7.5673	39.44472	.284	18
	女	2.6083	38.73947		
鋼琴協奏曲	男	7.8612	41.81628	.587	18
	女	-2.8190	39.49126		
泰伊思冥想曲	音樂系	8.4591	40.49166	-.112	17.598
	非音樂系	10.6607	47.14918		

曲目	分組	M	SD	T	Df
G 弦之歌	音樂系	30.5955	62.57006	.936	18
	非音樂系	6.5380	51.90386		
D 大調卡農	音樂系	18.7793	60.73124	.822	18
	非音樂系	.6353	34.47126		
巴望舞曲	音樂系	10.3625	43.78196	.608	18
	非音樂系	-.1869	33.03948		
鋼琴協奏曲	音樂系	13.2578	41.99664	1.217	18
	非音樂系	-8.2156	36.76472		

曲目	音樂學習 背景	M	SD	F	Scheffé
泰伊思冥想曲	高階	-2.6418	27.85397	2.272	
	中階	-.7192	46.83206		
	初階	42.7044	38.81254		
G 弦之歌	高階	18.0996	55.42831	.137	
	中階	12.5182	62.64578		
	初階	30.0146	60.48087		
D 大調卡農	高階	18.0423	51.49278	.185	
	中階	2.2916	57.70888		
	初階	13.0536	34.15842		
巴望舞曲	高階	11.8425	41.78481	.123	
	中階	2.5899	45.61429		
	初階	1.4783	21.57796		
鋼琴協奏曲	高階	10.0998	34.32074	.299	
	中階	-5.3661	46.97090		
	初階	8.0364	37.28923		

整體而言，接受工作記憶後聆聽音樂，確實能讓 α 能量值上升，研究結果與鄭心怡 (2007), Davis and Thaut (1989) 相同。另外 Cambell (1997) 提及巴洛克的音樂，或某些具有特定情調音樂選集中，可將 β 波轉換到 α 波，在本次研究的巴赫與帕海貝爾的曲目，也得到相同結果。此外在歐秀慧 (2006) 說明，有音樂學習背景的人，在聆聽音樂時， α 波比例會高於完全沒有音樂學習背景的人，與研究結果相同。從 α 能量值上升的幅度來看，經過工作記憶後，腦波的 α 能量值會大幅下降，在聆聽音樂後 α 能量值是能大幅度回升，因此在日常生活中，當身體 α 能量值下降時，是會造成血壓過高、心跳過快，可聆聽適合的音樂來恢復 α 能量值，減緩心跳，提升工作效能，此結果與洪慧容、王璟璇 (1999), Updike (1990), Mitchell, Macdonald, Knussen, and Serpell (2007) 相同。

小結：

在工作記憶情境下 9 位受試者 α 能量值下降，14 位受試者 β 能量值上升，聆聽音樂後，11 位受試者 α 能量值上升，14 位受試者 β 能量值下降。在工作記憶後聆聽樂曲時不論是不同性別、科系還是音樂學習背景， α 能量值上升百分比皆未達顯著差異。不同背景在工作記憶後聆聽樂曲 α 能量值達最高峰的秒數差異比較方面，男女性別達到 α 能量值高峰的秒數上沒有顯著的差異。音樂系則是比非音樂系學生 α 能量值較早呈現高峰的樂曲是馬斯內《泰伊思冥想曲》、巴赫〈G 弦之歌〉、佛瑞《巴望舞曲，op.50》，但在帕海貝爾的《D 大調卡農》、莫札特的〈鋼琴協奏曲第 21 號，第二樂章〉則無明顯差異。在音樂學習背景方面，聆聽不同作品時，不同階層的人達到 α 能量值高峰的位置並無太大差異，但經由統計差異比較後，佛瑞的《巴望舞曲，op.50》對於不同科系或不同音樂學習背景皆達顯著差異。

在工作記憶後聆聽音樂， β 能量值在不同性別、科系中皆有下降的趨勢，但在音樂系中下降比率較少。在高階音樂學習背景者（具有偏好聆聽古典音樂、接受個別樂器課程總年限達五年以上、以及參與音樂社團活動總年限達五年以上）其 β 能量值卻上升。女性在工作記憶後聆聽樂曲時，僅有《泰伊思冥想曲》的平均 α 能量值上升比率高於男性；而非音樂系的學生在聆聽樂曲時，僅有《泰伊思冥想曲》的 α 能量值上升比率高於音樂系。初階的音樂學習背景組別在工作記憶後聆聽五首樂曲後 α 能量值皆有提升，其他音樂背景者 α 能量值則表現不一。

三、有無聆聽音樂之腦波差異分析

（一）在經過工作記憶後「無聆聽音樂」及工作記憶後「聆聽音樂」原始 α 能量值差異情形：

本類項將五首音樂視為整體，計算出整個 7 分 29 秒音樂聆聽過程的中位數，此為「有音樂」的整體中位數；計算出工作記憶後休息五分鐘期間的腦波整體中位數則是「無音樂」的中位數。研究結果發現無音樂組的原始 α 能量值普遍較高，但在男性組工作記憶後有聆聽音樂時，原始 α 能量值較高。整體而言，在工作記憶後，無論是否有聽音樂，原始 α 能量值差異不大，t 值未達統計上的顯著水準，結果如下表：

表 16 工作記憶後「無聆聽音樂」及「聆聽音樂」原始 α 能量值差異情形

總項	有無聽音樂	M	SD	t	顯著性
整體	無	13289.10	8123.697	.927	.365
	有	11973.65	4893.744		
男	無	11590.95	5876.198	-.375	.717
	有	12155.50	5052.421		

總項	有無聽音樂	M	SD	t	顯著性
女	無	14987.25	9918.854	1.370	.204
	有	11791.80	4995.797		
音樂系	無	13408.45	9761.786	.167	.871
	有	13040.60	5559.997		
非音樂系	無	13169.75	6633.062	1.220	.253
	有	10906.70	4137.044		

根據實驗設計的順序，工作記憶後有聽音樂為第一次施測，相隔十天以上才施測工作記憶後無聽音樂。第一次施測可能因受試者不熟悉環境而造成原始 α 能量值的差異。有聽音樂的部分，受試者之間的原始 α 能量值標準差差異較小，可見第一次情況受試者身心狀況較相近。未來實驗設計需排除更多干擾變項以獲得更精確的結果。

(二) 工作記憶後，聆聽樂曲時，達到最高 α 能量值秒數以及 β 能量值到達最低點的秒數差異情形：

為了探究聆聽音樂對於工作記憶的影響，在聆聽音樂之後， α 能量值會迅速恢復到基準線；而 β 能量值的時間長度則會慢慢回復至低於或等於基準線，因此統計檢定選擇了 α 值最長秒數和 β 值最快秒數，這是這兩種波的極端值時間。如果極端值的時間都有顯著的話，表示 α 值會迅速恢復和 β 值慢慢恢復的情況獲得證實。腦波是一種動態變化的過程，但因為腦波會週期性的出現，而且一般工作記憶相關活動的腦波會在 500 毫秒內就完成所有的程序，本研究的回復時間能量值是以平均數來定義基準線。

本類項將五首音樂視為整體，算出「有音樂」的能量值秒數，秒數的挑選方式是以最高 α 能量值中秒數最小的數值作為選擇標準，而最低 β 能量值則以低於或等於基準線最低的能量值中，挑出秒數最小的數值，結果如下表 17。

表 17 工作記憶後「無聆聽音樂」及「聆聽音樂」秒數差異情形

總項	有無音樂	α 能量值最高秒數			β 能量值最低秒數		
		M	SD	t	M	SD	t
整體	無	214.35	63.312	8.535***	208.00	71.478	6.038*** ²²
	有	73.70	45.970		81.40	51.922	
男	無	193.50	48.001	5.409***	191.70	78.506	3.65** ²³
	有	72.80	48.025		70.10	44.396	

22 $p < .001$

23 $p < .01$

女	無	235.20	72.057	6.785***	224.30	63.502	4.821*** ²⁴
	有	74.60	46.402		92.70	58.623	
音樂系	無	231.20	46.159	6.495***	203.00	77.650	4.560*** ²⁵
	有	68.00	44.515		84.40	56.814	
非音樂系	無	197.50	75.503	5.888***	213.00	68.563	3.94** ²⁶
	有	79.40	49.067		78.40	49.433	

α 波分為低 α 波及高 α 波，低 α 波頻率為 8-10 Hz，跟放鬆有關，高 α 波頻率為 10-13Hz，是一種放鬆學習與思考的狀態。因此理論上 α 在聆聽音樂時的最高值比工作記憶時的最高值低的情況不太會發生，但是因為 α 波的功能和解釋仍在研究中，並且因個體和情境而略有差異，此外， α 波的出現和活動水平也可能受到壓力、注意力不足和其他因素的影響。根據表 17 可發現，工作記憶後，有聽音樂 α 與 β 能量值約在 1 分鐘至 2 分鐘可恢復基準線的能量值；如果沒有聽音樂，則需要 3 分鐘至 4 分鐘才能恢復到基準線的能量值。不論是整體還是不同的性別、科系，t 值為 3.65 至 8.535，皆達統計上的顯著水準 ($p < .01$ 以及 $p < .001$)。

(三) 工作記憶後，聆聽樂曲的 α 能量值上升比率以及 β 能量值下降比率的差異情形

本研究比較工作記憶前後的 α 與 β 能量值，由表 18 研究結果可知，工作記憶後沒有聽音樂，整體上比工作記憶時的 α 能量值，還低了 3.16% 的 α 能量值； β 能量值下降的比率則以沒有聽音樂比較高，又以音樂系下降最少，僅下降了 1.66%，非音樂系下降最多，下降了 13.75%。差異比較方面，在整體方面，t 值達 -2.483，達統計上的顯著水準 ($p < .05$)；男性方面，t 值達 -3.583，達統計上的顯著水準 ($p < .01$)。

表 18 工作記憶後「無聆聽音樂」及「聆聽音樂」 α 、 β 能量值上升比差異情形

總項	有無音樂	α 上升比率			β 下降比率		
		M	SD	t	M	SD	t
整體	無	-3.16	58.32	-.706	-24.54	24.28	-2.483* ²⁷
	有	6.42	38.26		-7.71	27.63	
男	無	-15.45	43.51	-1.708	-38.72	23.60	-3.583** ²⁸
	有	9.55	41.54		-6.10	30.00	

24 $p < .001$

25 $p < .001$

26 $p < .01$

27 $p < .05$

28 $p < .01$

女	無	9.13	70.37	.259	-10.36	15.52	-.140
	有	3.29	36.64		-9.31	26.56	
音樂系	無	-1.37	75.26	-.565	-25.03	29.13	-1.997
	有	12.56	41.09		-1.66	31.96	
非音樂系	無	-4.95	38.86	-.408	-24.05	19.89	-1.493
	有	.28	36.29		-13.75	22.55	

小結：

在工作記憶後，無論是否有聽音樂，原始 α 能量值皆未達顯著差異。工作記憶後，有聽音樂 α 與 β 能量值約在 1 分鐘至 2 分鐘可恢復基準線的能量值；如果沒有聽音樂，則需要 3 分鐘至 4 分鐘才能恢復到基準線的能量值。工作記憶後沒有聽音樂，整體上比工作記憶時的 α 能量值還低， β 能量值下降的比率則以沒有聽音樂較高，又以音樂系下降最少。許多研究顯示心智活動增加， α 能量值的強度會下降，與語文有相關的工作記憶時， β 能量值的強度會增加，其中 β 能量值的增加可直接反應出認知活動、注意力的增加（Costa, Arruda, Stern, Somerville & Valentino, 1997）因此工作記憶壓抑了 α 能量值，提高 β 能量值，本研究顯示，無論是否聽音樂，腦波在沒有工作記憶的刺激後，通常能恢復到原始水平。然而，聆聽音樂可以更快地恢復工作記憶前的腦波水平

本研究發現，沒有聽音樂時只有女性的 α 能量值能提升到工作記憶前的水平，若有聽音樂則是所有的 α 能量值都有提升，且 β 能量值皆下降。此外， α 能量值的提升百分比在音樂系中最高，在非音樂系中最低，顯示音樂背景會影響聆聽音樂時 α 能量值的變化。另外，聽音樂時 β 能量值下降最少的是音樂系學生，下降最多的是非音樂系學生，以上結果亦呼應洪慧容、王璟璇（1999）、Updike（1990）、以及 Mitchell, Macdonald, Knussen, Serpell（2007）之研究結果。

伍、結論與建議

本研究旨在探討有無工作記憶情境的影響下，大學生有無聆聽古典音樂之腦波情形，本研究之結論與建議敘述如下。

一、結論

（一）、腦波容易受到身體狀況的影響，有工作記憶的刺激，會提升 β 能量值

本研究使用 *stroop-test* 與數學計算題作為工作記憶情境。不同科系的學生，對數學計算題的大腦負荷程度有所不同，對理工科學生而言，數學計算題不會增加大腦負荷。但只要專

注於螢幕上的刺激，大腦就會活化相關腦區，啟動工作記憶。執行任務時，持續激活相關腦區，增加耗氧量， β 能量值通常會上升。若研究工作記憶情境的設計有所不同，如將工作記憶改為樂器演奏或音樂分辨等相關情境，對於音樂系的大腦負荷將與非音樂系的有所不同，因此腦波容易受到不同工作記憶情境設計、身體狀況、以及個人專業科系的不同而有所差異。

(二)、無論是否有工作記憶的刺激，整體音樂系的學生，聆聽音樂的原始 α 能量值比非音樂系學生的能量值高

受試者的腦波受到多種因素的影響，反映了當下的身心狀態。本研究中，10 位音樂系受試者直接聆聽音樂的腦波狀態，無論是原始 α 能量值或 α 能量值上升的百分比，都比非音樂系的受試者較高。在工作記憶後，音樂系的學生聆聽音樂後，壓抑的 α 能量值恢復程度比非音樂系的學生好。就讀科系腦波結果有所差異，性別則不顯著。此外，研究顯示音樂學習背景有助於從聆聽音樂中獲得放鬆的感受。

(三)、 α 能量值到達最高點，通常位於樂曲的樂段結束、出現終止式、出現長音時以及樂曲最高點結束後

過去的腦波實驗很少探討不同樂曲段落對腦波的影響，本研究比對了放鬆音樂中 α 能量值的最高峰點和樂曲進行中的情況，發現 α 能量值的高峰通常出現在樂段結束、終止式的出現、出現長音以及樂曲最高峰結束後。這些樂曲共同特色是讓人有結束的感受或降低樂曲張力時，可見，音樂的語法和結構對 α 能量值有影響。除了音樂內容之外，音樂聆聽者聆聽音樂當下的心理與生理因素，如壓力、情緒、心跳、呼吸... 等，亦與聆聽時的放鬆情形有所相關。

(四)、在工作記憶後，有聆聽音樂時， α 能量值皆會上升，且恢復到基礎線高點的時間較迅速

本研究結果顯示，工作記憶後，有聽音樂較易短時間內恢復被壓抑的 α 能量值；而沒有聽音樂時，恢復到基礎線的 α 能量值需要較長時間。有聆聽音樂能分散工作記憶帶來的負荷，促進 α 能量值快速恢復，甚至高於基礎線的水平。從上述可知，高專注力工作結束後，如果想要放鬆，並不是不做任何事情，因為不從事任何事情，並不能短時間內讓身體產生放鬆的感受，需要較長的時間來分散大腦的負荷。如要真正能有放鬆的感受，需透過其他事物來產生放鬆的感覺，從本實驗發現，可以透過聆聽音樂來達成放鬆的目的。

(五)、真實生理的反應，與認知上的判斷非常不同；實際生理上的放鬆數據，高於個人認知的放鬆判斷

本研究中，受試者對於自己放鬆程度的個人認知較低，尤其是音樂系在判斷放鬆程度時，會有較高的標準，甚至會因為音樂學習的認知，因而對樂曲產生先入為主的看法，影響個人

對自己生理狀態的判斷。經過實際測量，音樂系學生放鬆程度都高於自我評量的結果，可見認知上的判斷與生理上的實際情形並不一定相同。

二、建議

根據本研究結果，對音樂教育工作者、未來研究者與音樂聆聽者提出以下建議：

(一)、針對音樂教育工作者之建議

研究發現對音樂結構有一定程度的理解，可以透過聆聽音樂達到更深層次的放鬆感受，而具有音樂學習背景的人放鬆效果也更佳。因此，音樂教育工作者可以致力於讓更多人理解音樂語法，讓聆聽者從音樂中獲得放鬆的狀態。再者，古典音樂具有保存價值，也是現代流行音樂的先驅，音樂教育工作者可以使用多元方式介紹其美感，讓更多人理解並融入日常生活。

(二)、針對未來相關研究之建議

本研究僅限於五首古典音樂，選曲來自於預試曲目的結果，並未考量樂曲的音樂元素、調性、節奏與風格，未來研究可擴大曲目種類，提供更完整的音樂研究結果。本研究的音樂設計受限於研究時間，研究對象未能聆聽完整樂曲，然許多研究顯示聆聽經驗對生理、心理的影響都跟音樂整體的聆聽經驗有關，因此未來研究可針對不同的樂曲片段選取或剪輯、聆聽者之音樂認知背景與聆聽情境刺激的設計與控制進行研究設計。

此外，本次研究只專注於腦波的收集，並無關注於其他的生理資訊，包含自律神經系統、心跳、血壓、呼吸頻率、體溫、腎上腺皮質激素及皮質醇等，如能更全面瞭解受試者的生理資訊，更能完整的理解受試者在聆聽音樂時的真實生理狀態。同時本研究研究對象不及 30 人，研究結果有所局限，建議未來研究可擴大研究對象，年齡、科系的多元，已提供更為完整的研究結果。

本研究發現受試者在聆聽音樂時，會有身體和表情的不同反應。透過實驗後的討論，發現受試者有容易焦躁和緊張的個性。從腦波數據和受試者的行為，可以看出受試者在實驗期間表現出焦躁和緊張的跡象，例如手指互相摩擦、腳在地上規律地移動，以及面部表情的改變。因此建議未來的研究可以增加受試者訪談與觀察，以從更多角度解析研究結果。此外，是否聽音樂的不同工作記憶任務的腦波變化可進一步施測與比較。未來研究有關音樂學習程度的問卷設計分組除了學習的時間外，也需要重新思考學習音樂的初始年齡。

(三)、針對音樂聆聽者之建議

本次實驗地點固定，但周遭環境仍影響聆聽者心情，例如在教室聆聽音樂，對於容易焦躁的學生不是完全放鬆的地方。建議聆聽環境需讓聆聽者感到無壓力。椅子較硬亦不易放鬆，建議放鬆聆聽音樂時選擇柔軟舒適的椅子。此外，本研究建議放鬆樂曲的選擇應以速度不宜

太快、音樂起伏不宜過大為基本，但本次實驗也發現個人對樂曲喜好會影響放鬆程度，建議挑選個人喜欢的速度較慢、起伏程度較小的樂曲作為放鬆音樂。

音樂系學生在實驗中提出，個人喜好和版本詮釋會影響聆聽效果，有些受試者難以純粹聆聽音樂因為對某些樂器有學習經驗。研究者建議音樂系學生選擇放鬆音樂時，要注意版本的選擇並且調整聆聽習慣，讓自己更能享受音樂。

參考文獻

一、中文部分

- 大寶科技有限公司。《大寶科技有限公司官方網站之腦波實驗套件》。<http://www.alchemytech.com.tw/>（瀏覽日期：2013 年 5 月 26 日）。
- 王文科、王智弘。《教育研究法》。臺北：五南出版社，2008。
- 王駿濠、蔡佳良。〈不同身體活動量老年人執行工作記憶情境下的認知電生理表現〉。《運動科學與醫學》，第 105 期（2009 年 12 月）：121-128。
- 王駿濠、蔡佳良。〈高活動量女性長者之視覺空間工作記憶：行為與事件相關電位之研究〉。《中華衛生心理學刊》，第 24 卷，第 3 期（2011 年 9 月）：345-380。
- 杜婉茹、孟令夫、王方伶、盧秋萍。〈空間與物件視覺工作記憶之腦電生理發現：文獻回顧〉。《職能治療學會雜誌》，第 27 卷，第 2 期（2009 年 12 月）：64-76。
- 周育如、樂可天。〈應用工作記憶理論促進學習成效之研究初探〉。《慈濟大學教育研究學刊》，第 9 期，（2013 年 3 月）：33-68。
- 林威志、邱安煒、徐建業、邱泓文。〈聆聽音樂時腦波及心率變異性之變化〉。《醫療資訊雜誌》，第 14 卷，第 2 期，（2005 年 6 月）：27-36。
- 林珍如、夏荷立（譯）。《莫札特效應：音樂身心靈療法》（Campbell, D.）。臺北：先覺出版社，1999。
- 洪慧容、王璟璇。〈最後的旋律 - 音樂治療於癌症病患之照護〉。《護理雜誌》，第 46 卷，第 5 期，（1999 年 10 月）：81-85。
- 神念科技有限公司。神念科技有限公司臺灣地區官方網站之儀器說明。<http://www.neurosky.com/zh-Hant/AboutUs/AboutUs.aspx>（瀏覽日期：2013 年 9 月 23 日）。
- 唐惠君、柯天路、卓俊伶、洪聰敏。〈學齡前兒童身體活動課程與工作記憶：腦波功率與相干性〉。《臺灣運動心理學報》，第 12 期，（2008 年 5 月）：39-60。

- 孫光天、許家彰、李耀全、孫嘉臨。〈不同音樂對大腦腦波影響變化之研究〉。《2007年國際醫學資訊研討會論文發表》，（2007年11月）。
- 陳建宇、黃永廣、廖允在、何秉諺。〈古典與電子音樂對腦波影響之研究〉。《電子化優質健康照護會議論文》（2007）：373-386。
- 陳麒合。《記憶策略訓練對工作記憶容量的影響》。國立中正大學碩士論文，2003。
- 莊佩旻。《奧福音樂活動對幼兒注意力及腦波影響》。樹德科技大學碩士論文，2005。
- 莊惠君。《腦波耳機 Neurosky 檢測多元音樂聆聽之網路介紹與傳播》行政院國家科學委員會產學合作計畫（編號：NSC 101-2622-H-003-001-CC3），2012。
- 張春興。《教育心理學》。臺北：臺灣東華書局，2007。
- 張春興。《現代心理學》。臺北：臺灣東華書局，2010。
- 楊玉齡（譯）。《念力—讓腦波直接操控機器的新科技、新世界》（原作者：Nicolelis, M.）。臺北：天下遠見，2012。
- 鄭心怡。《臺南地區老年人音樂偏好與聆聽音樂之生理反應》。國立臺南大學碩士論文，2007。
- 鄭麗玉。《認知心理學：理論與應用》。臺北市：五南出版社，1993。
- 蔡卓宇。《記憶負荷量以及運作同質性對雙作業協調的影響》。國立臺灣大學碩士論文，2007。
- 歐秀慧。〈以腦波知識看孔子樂論及現代樂教的應用〉。《研究與動態》，第13期（2006）：1-18。
- 謝明慧。《長期疲勞症候群患者執行持續性認知作業的量化腦波及行為表現》。國立成功大學碩士論文，2002。
- 謝麗鳳、劉淑珍、林惠蘭、陳美碧。〈探討音樂治療對首次化學治療病人焦慮及憂鬱之改善成效〉。《榮總護理》，第25卷，第2期（2008）：137-145。

簡佑宏、陳建雄、黃室苗、張文德、江潤華。〈運用腦波測量儀量測聽覺情緒反應〉。《中原學報》，第 33 卷，第 1 期（2005）：123-131。

關尚勇、林吉和。《破解腦電波—EEG 教材》。新北市：藝軒出版社，2007。

二、外文部分

Baddeley, D. Alan. Hitch, Graham. "Working Memory," *Psychology of Learning and Motivation*, 8 (1974): 47-89.

Baddeley, D. Alan. "Working Memory: Looking Back and Looking Forward," *Nature Reviews Neuroscience*, 4 (2003): 829-839.

Baddeley, D. Alan. Hitch, Graham. Allen, J. Richard. "From Short-Term Store to Multicomponent Working Memory: The Role of the Modal Model," *Memory & Cognition*, 47 (2019): 575-588.

Budson, E. Andrew. "Why is Music Good for the Brain?" accessed November 7, 2020. <https://www.health.harvard.edu/blog/why-is-music-good-for-the-brain->

Cheng, Li-Kai. et al. "Long-term Musical Training Induces White Matter Plasticity in Emotion and Language Networks," *Human Brain Mapping*, 44 (2023): 5-17.

Costa, Laura. Arruda, James. Stern, Robert. Somerville, Jessica. Valentino, Dominic. "Asymptomatic HIV-Infected Women: Preliminary Study of Quantitative EEG Activity and Performance on a Continuous performance Test," *Perceptual and Motor Skills*, 85, no. 2 (1997): 1395.

Crowley, Katie. Sliney, Aidan. Pitt, Ian. Murphy, Dave. "Evaluating a Brain-Computer Interface to Categorize Human Emotional Response," *Advanced Learning Technologies (ICALT) IEEE 10th International Conference*, Tunisia. (2010): 276-278.

Davis, William. Thaut, Michael. "The Influence of Preferred Relaxing Music on Measure of State Anxiety, Relaxation, and Physiological Responses," *Journal of Music Therapy*, 26, no.4 (1989): 168-187.

- De Dreu, Carsten. Nijstad, Bernard. Baas, Matthijs. Wolsink, Inge. Roskes, Marieke. "Working Memory Benefits Creative Insight, Musical Improvisation, and Original Ideation through Maintained Task-focused Attention," *Personality and Social Psychology Bulletin*, 38, no.5 (2012): 656-669.
- d'Esposito, Mark. Aguirre, Geoffrey. Zarahn, Eric. Ballard, D. Shin, Robert. & Lease, Jessica. "Functional MRI Studies of Spatial and Nonspatial Working Memory," *Cognitive Brain Research*, 7, no.1 (1998): 1-13.
- DiBona, Gerald. "Physiology in Perspective: The Wisdom of the body. Neural Control of the Kidney," *American Journal of Physiology-Regulatory, Integrative and Comparative Physiology*, 289, no.3 (2005): 633-641.
- Franklin, M. Moore, Katherine. Yip, C. Jonides, J. Rattray, Katie. Moher, Jeff. "The Effects of Musical Training on Verbal Memory," *Psychology of Music*, 36, no.3 (2008): 353-365.
- Guðmundsdóttir, Kristin. "Improving Players' Control over the NeuroSky Brain-Computer Interface," *B.Sc. Computer Science Report*, 2011.
- Hiroka, Eri. Ohira, Hideki. "The Effects of Music Listening after a Stressful Task on Immune Functions, Neuroendocrine Responses, and Emotional States in College Students," *Journal of Music Therapy*, 40, no. 3 (2003): 189-211.
- Kwong, Matthew. "The Impact of Music on Emotion: Comparing Rap and Meditative Yoga Music," *Inquiries*, 8, no.5 (2016). <http://www.inquiriesjournal.com/a?id=1402>
- Luethi, Mathias. Meier, Beat. Sandi, Carmen. "Stress Effects on Working Memory, Explicit Memory, and Implicit Memory for Neutral and Emotional Stimuli in Healthy Men," *Frontiers in Behavioral Neuroscience*, 2 (2009): 5.
- Mitchell, Laura. Macdonald, Raymond. Knussen, Christina. Serpell, Michael. "A Survey Investigation of the Effects of Music Listening on Chronic Pain," *Psychology of Music*, 35, no. 1 (2007): 37-57. doi:10.1177/0305735607068887.
- Neurosky, Inc. "Brain Wave Signal (EEG) of NeuroSky," University of Wollongong: 2009.

- Pelletier, Cori. "The Effect of Music on Decreasing Arousal Due to Stress: A Meta-Analysis," *Journal of Music Therapy*, 41, no. 3 (2004): 192-214.
- Raglio, Alfredo., et al. "Daily Music Listening to Reduce Work-Related Stress: A Randomized Controlled Pilot Trial," *Journal of Public Health*, 42, no. 1 (2019): e82-e88.
- Rebolledo-Mendez, Genaro. Freitas, Sara De. "Attention Modeling Using Inputs from a Brain Computer Interface and User-Generated Data in Second Life," *The Tenth International Conference on Multimodal Interfaces* (2008), Greece, 1-5.
- Salimpoor, Valorie. Benovoy, Michel. Longo, Gregory. Cooperstock, Jeremy. Zatorre, Robert. "The Rewarding Aspects of Music Listening Are Related to Degree of Emotional Arousal," *PLoS One* 4, no. 10 (2009): 1-14. doi:10.1371/journal.pone.0007487.
- Stone, Caleb. Ney, Luke. Felmingham, Kim. Nichols, David. Matthews, Allison. "The Effects of Acute Stress on Attentional Networks and Working Memory in Females," *Physiology & Behavior* 242 (2021): 113602.
- Travis, Raphael. "Rap Music and the Empowerment of Today's Youth: Evidence in Everyday Music Listening, Music Therapy, and Commercial Rap Music," *Child and Adolescent Social Work Journal*, 30 (2013):139–167.
- Updike, Phyllis. "Music Therapy Results for ICU Patients," *Dimensions of Critical Care Nursing*, 9, no. 1 (1990): 39-45.
- Vuust, Peter. Heggli, Ole. Friston, Karl. Kringelbach, Morten. "Music in the Brain," *Nature Reviews Neuroscience*, 23(2022): 287-305.
- Witte, Martina. Spruit, Anouk. Hooren, Susan. Moonen, Xavier. Stams, Geert-Jan. "Effect of Music Interventions on Stress-Related Outcomes: A Systematic Review and Two Meta-Analyses," *Health Psychology Review* 14, no. 2 (2020): 294-324.
- Yamamoto, Masahira. Naga, Shinobu. Simizu, Jun. "Positive Musical Effects on Two Types of Negative Stressful Conditions," *Psychology of Music*, 35, no. 2 (2007): 249-275. doi:10.1177/0305735607070375.

Yasui, Yashitsugu. "A Brain Signal Measurement and Data Processing Technique for Daily Life Applications," *Journal of Physiological Anthropology*, 28, no. 3 (2009): 145-150.

Zhu, Yongjie. Zhang, Chi. Poikonen, Hanna. Toiviainen, Petri. Huutilainen, Minna. Mathiak, Klaus. Ristaniemi, Tapani. Cong, Fengyu. "Exploring Frequency-Dependent Brain Networks from Ongoing EEG Using Spatial ICA during Music Listening," *Brain Topography*, 33, no.2 (2020): 289-302

附錄一

選曲評量表

親愛的同學，您好：

本研究旨為瞭解什麼類型的古典音樂，適合身心放鬆。以下共有 15 首古典音樂片段，每首樂曲約 30 秒至 90 秒，請同學們聆聽後，依個人感覺作答。

本問卷不具名，評量表中的答案無對錯與好壞之分，填答結果僅供學術研究，資料絕對保密，請依照真實情形放心作答。

你的意見非常寶貴。衷心感謝你的合作與參與！

第一部分 基本資料

- 性別：男 女
- 學院：教育學院 文學院 藝術學院 科技學院
運動與休閒學院 國際與僑教學院 音樂學院
管理學院 社會科學學院 其他：_____
- 實歲：滿 18 歲至 20 歲 滿 21 歲至 22 歲
滿 23 歲至 24 歲 滿 25 歲以上
- 每週聆聽音樂頻率：
每天聽 一週聽 4 至 6 次 一週聽 2 至 3 次
一週聽 1 次 沒有聆聽音樂的習慣
- 曾經聆聽過音樂的類型：（可複選）
古典音樂 搖滾音樂 電子音樂 世界音樂 民族音樂
輕音樂 流行音樂 其他：_____
- 偏好聆聽什麼類型音樂：（請排序 1~3，最喜歡的類型為“1”，以此類推）
古典音樂 搖滾音樂 電子音樂 世界音樂 民族音樂
輕音樂 流行音樂 其他：_____

7. 曾經學過的樂器：（可複選）

- 無
鋼琴 不到一年 或 _____ 年
小提琴 不到一年 或 _____ 年
大提琴 不到一年 或 _____ 年
長笛 不到一年 或 _____ 年
其他：_____ 不到一年 或 _____ 年

8. 曾經參加過的音樂性社團：（可複選）

- 無
合唱 不到一年 或 _____ 年
管樂團 不到一年 或 _____ 年
吉他社 不到一年 或 _____ 年
熱音社 不到一年 或 _____ 年
其他：_____ 不到一年 或 _____ 年

9. 兩年內，曾於下列場所觀賞藝術表演的次數：（可複選）

- 無
國家音樂廳 去過 1 次 或 _____ 次
國家戲劇院 去過 1 次 或 _____ 次
國家演奏廳 去過 1 次 或 _____ 次
國家實驗劇場 去過 1 次 或 _____ 次
城市舞臺 去過 1 次 或 _____ 次
臺北市中山堂 去過 1 次 或 _____ 次
國父紀念館 去過 1 次 或 _____ 次

第二部分 放鬆音樂評量表

填答說明：每一首樂曲共有兩個向度，請同學聆聽後，圈選對於該樂段放鬆以及憂鬱程度。每個項目的程度分為五個等級，由 1 至 5（最弱至最強程度）標示請各位同學依據實際聆聽之狀況，一一圈選每項最適合的答案。

曲目 1					
放鬆程度	非常不放鬆 1	不放鬆 2	普通 3	放鬆 4	非常放鬆 5
憂鬱程度	非常不憂鬱 1	不憂鬱 2	普通 3	憂鬱 4	非常憂鬱 5

曲目 2					
放鬆程度	非常不放鬆 1	不放鬆 2	普通 3	放鬆 4	非常放鬆 5
憂鬱程度	非常不憂鬱 1	不憂鬱 2	普通 3	憂鬱 4	非常憂鬱 5

*** 以下曲目格式相同，故省略

~ 評量表結束，謝謝您的作答 ~

附錄二

研究參與者之音樂喜好、熟悉與放鬆度評量表

親愛的同學，您好：

本評量表不具名，評量表中的答案無對錯與好壞之分，填答結果僅供學術研究，資料絕對保密，請依照真實情形放心作答。

你的意見非常寶貴。衷心感謝你的合作與參與！

音樂評量表

填答說明：每一首樂曲請同學聆聽後，圈選對於該樂段放鬆程度。程度分為五個等級，由 1 至 5 (最弱至最強程度) 標示請各位同學依據實際聆聽之狀況，圈選最適合的答案。

曲目 1					
放鬆程度	非常不放鬆 1	不放鬆 2	普通 3	放鬆 4	非常放鬆 5

曲目 2					
放鬆程度	非常不放鬆 1	不放鬆 2	普通 3	放鬆 4	非常放鬆 5

曲目 3					
放鬆程度	非常不放鬆 1	不放鬆 2	普通 3	放鬆 4	非常放鬆 5

曲目 4					
放鬆程度	非常不放鬆 1	不放鬆 2	普通 3	放鬆 4	非常放鬆 5

曲目 5					
放鬆程度	非常不放鬆 1	不放鬆 2	普通 3	放鬆 4	非常放鬆 5

~ 評量表結束，謝謝您的作答 ~

論自身作品 *GAZE* 如何將慰安婦研究文獻轉化為音樂中的聲響

洪郁閔

國立臺北藝術大學音樂系博士生

摘要

本文以筆者自身作品 *GAZE* 為內容之核心，並聚焦在討論與此曲內容相關的慰安婦研究文獻，如何透過筆者的作曲手法與運用轉化成音樂中的聲響。本文將分為四個章節，第壹節前言中將介紹寫作此文的動機；在第貳節慰安婦研究文獻與英文詩 *Comfort Gaze* 對此作品的啟發中，筆者將說明自身如何受到慰安婦相關資料的影響，以及如何與詩人合作將詩詞 *Comfort Gaze* 作為筆者作品的骨幹；於第參節將文獻轉化為聲響的手法與運用中，筆者會以具象和抽象來分類筆者使用的技法，並各自舉出三個例子來說明運用方式；最後在第肆節結語中，筆者會分享寫作此文的心得，以及總結彙整全文的內容。

關鍵詞：慰安婦、台灣當代音樂、文獻轉譯音樂

How to Transform the Literature of Comfort Women into Actual Music Compositions in My Work *GAZE*

Hong, Yu-Hong

DMA Student from the Music Department, Taipei National University of the Arts

Abstract

This paper focuses on my composition, *GAZE* for soprano and ensemble, and discusses how I transform the relevant literature on comfort women into specific compositional techniques and sounds. This paper consists of four sections. In the first section, *Introduction*, I will introduce the research motivation. In the next section, *The Influences of the Literature of Comfort Women and English Poem to the Composition GAZE*, concentrates on how I was inspired by the relevant materials of comfort women and how I collaborated with a poet, taking the poet's creation, *Comfort Gaze*, as the skeleton of my work. The third section, *The Transformation from the Literature into Actual Music Compositions*, I will categorize the compositional techniques used in *GAZE* into concrete and abstract, and indicate three examples of each to illustrate my approach. In the last section, I will share my reflections on writing this paper and summarize the contents.

Keywords: Comfort Women, Contemporary Music in Taiwan, Translate literature into music

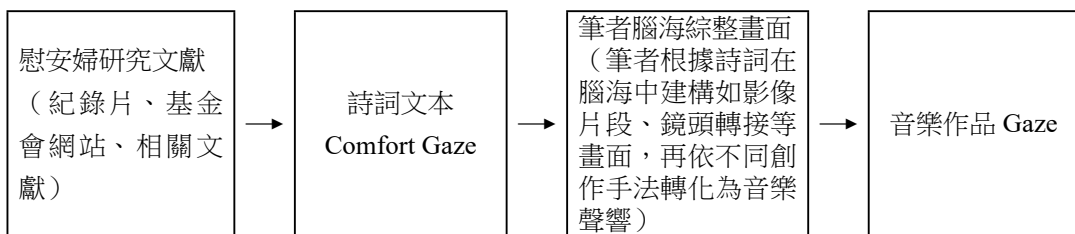
壹、前言

本文探討的作品 *GAZE*，是筆者以詩人吳岱蓉¹描寫慰安婦經歷的英文詩 *Comfort Gaze* 為骨幹，為女高音、長笛、豎笛、打擊、古典吉他、小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴所作的室內樂。*GAZE* 作為筆者碩士學位論文〈談自身創作“Gaze”與其受到的影響〉之作品²，除了包含筆者對第二次世界大戰慰安婦歷史事件的研究外，也探討了其他影響到此作品的理論與作曲手法，而筆者透過音樂學家潘莉敏老師的推薦，於課堂上分享此作品時，發現聽眾普遍好奇為何聆聽此曲時，樂曲的聲響能和聽眾曾閱讀過的慰安婦相關文獻相互對應與連結，因此促使筆者針對原論文中較無討論之一一研究文獻轉化為聲響的技巧加以分析並撰寫此文，因此本文將聚焦在 *GAZE* 中的聲音與歷史記述文字³ 相互對應的手法與運用。

貳、慰安婦文獻與詩詞 *Comfort Gaze* 對此作品的啟發

筆者受到講述慰安婦經歷的紀錄片《阿嬤的秘密》、《蘆葦之歌》的影響，進而透過婦女救援基金會的網站，與其他相關的資料更加了解慰安婦事件的始末，心靈備受觸動的同時，也萌生以此為題創作音樂的想法。確立初步的音樂編制後，筆者隨即著手與曾經合作的詩人吳岱蓉一同討論，如何以慰安婦的研究文獻為本創作一首英文詩，並供筆者作為樂曲的骨幹與聲樂的歌詞文本。詩人吳岱蓉透過對慰安婦研究文獻更深入的探討，創作出詩詞 *Comfort Gaze*，被筆者完整的採用並作為整體樂曲發展的根本⁴。因此筆者作品 *GAZE* 的創作脈絡，是完全受到慰安婦研究文獻中描述的事件所啟發⁵，促使筆者根據文本所載的「畫面」來作為音樂與聲響寫作的思考方向（文獻至聲響的轉換過程可見【表 1】）。

【表 1】文獻至聲響轉換過程



1 吳岱蓉畢業於國立台灣大學外國語文學系研究所，曾創作多首英文詩作。

2 洪郁閏，〈談自身創作“Gaze”與其受到的影響〉，國立臺北藝術大學音樂研究所，碩士論文，2023。

3 慰安婦事件詳細歷史可參見：洪郁閏，〈談自身創作“Gaze”與其受到的影響〉，25-27。

4 *Comfort Gaze* 完整詩文與詳細資料可參見：洪郁閏，〈談自身創作“Gaze”與其受到的影響〉，30-33。

5 同註解 3。

參、將文獻轉化為聲響的手法與運用

本章節中筆者將實際解說，筆者是如何透過各種思維的轉換與對應的手法，來達成將文獻轉化為聲響的目標。筆者將使用手法歸納整理為具象手法以及抽象手法，並各自舉出幾個在 *GAZE* 當中運用的實際例子。

一、具象手法

筆者所謂的「具象」手法，是指利用音樂描繪具體的事物或形象，來重現筆者根據詩詞文本建構在腦海中的綜整畫面。筆者在寫作此曲的某些段落時，是帶有意識的在腦中建構如影像片段般的畫面後，再試圖將音樂中的聲響定位為「畫內音」(Diegetic Sound) 或「畫外音」(Non-diegetic Sound)，使整體聲響去貼合與接近筆者腦中的畫面。筆者將根據作品中「畫內音」與「畫外音」的寫作手法，個別舉出例子來予以詳細的說明。

(一) 畫內音

「畫內音」在影像中的定義，所指任何依劇情所存在的空間、人、物，所發出的聲音，即畫面本身的聲音。筆者在寫作第一段「在海上」樂段時，依照 *Comfort Gaze* 第一段的詩詞內容⁶，在腦海中建構一綜整畫面（筆者想像的畫面如下文所述）：

「在家鄉被海外『工作機會』所誘騙的少女們，抱著對未來的希望坐上遠赴他鄉的船。少女們哼著家鄉的歌謠，無懼於海浪的翻騰，她們絲毫未查前方隱藏的危機。」

筆者為了讓音樂能夠呈現這段影像，整理出幾個能代表此段畫面的「畫內音」，即「海浪聲」、「海風聲」及「船上女孩的哼唱」，並設法以不同的寫作手法與聲響來仿作上述的「畫內音」。如第六小節，低音提琴兩顆同音 A 音並置，其中一顆做出上下游移的姿態，即是筆者呈現「海浪聲」的具象化手法之一（見【譜例 1】）⁷。隨著大提琴、中提琴、小提琴，逐漸以相同姿態 (gesture) 加入，呈現出弦樂共同堆砌的「海浪聲」（見【譜例 2】）。除了弦樂以外，筆者也利用吉他的震音、海浪鼓、長笛和豎笛的快速音群，來為整體「海浪聲」的構築增加更具體的形象（見【譜例 3】）。另外筆者以木管樂器的各種氣聲效果、弓摩擦響雷板的聲響，以及設計女高音在氣聲上的變化來仿作「海風聲」（見【譜例 4】、【譜例 5】）。

6 She gazes upon the restless waves

她凝視著那翻騰的浪

Of the sea, familiar hands, new chances

海洋似摯友的雙手給予新的機會

A journey for the young and brave

旅程屬於年輕勇敢的人

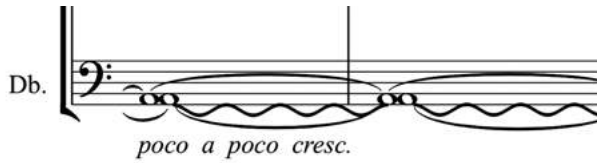
Girls exchange their last innocent glances

女孩們用最後純真的眼神相視莞爾

7 譜例 1 與其他譜例之特殊記譜解釋請參閱附錄。

根據文獻描述，韓國的慰安婦在慰安所期間常被軍人指定演唱一些家鄉歌謠⁸，故筆者寫作女高音哼唱《阿里郎》的旋律，並且以不在整體音樂節拍中的方式呈現（見【譜例 5】），更貼近筆者所想像，少女們在船上隨意哼唱的氛圍與畫面。

【譜例 1】 *Gaze*，第 6 小節：低音大提琴模仿海浪的姿態



【譜例 2】 *Gaze*，19-20 小節：弦樂堆砌的海浪聲

Whisper不斷重複
→ ord.

Vln. *mf*
||: she gazes upon the restless waves :||
poco a poco cresc.

Whisper不斷重複 → s.p.

Vla. ||: she gazes upon the restless waves :||
poco a poco cresc.

Whisper不斷重複 → s.p.

Vc. ||: she gazes upon the restless waves :||
poco a poco cresc.

Whisper不斷重複 → s.p.

Db. ||: she gazes upon the restless waves :||
poco a poco cresc.

⁸ Pilzer Joshua D, "Music and Dance in the Japanese Military 'Comfort Women' System: A Case Study in the Performing Arts, War, and Sexual Violence," *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 18, no. 1 (2014): 1-23.

【譜例 3】Gaze，13-17 小節：長笛、豎笛、海浪鼓、吉他模仿海浪姿態

【譜例 4】Gaze，1-6 小節：女高音以氣音模仿海風的姿態

【譜例 5】Gaze，7-12 小節：木管氣聲、響雷板摩擦聲、《阿里郎》哼唱

第二個使用「畫內音」手法的例子，體現在第二十五小節（見【譜例 6】），筆者希望以前文說明的「海浪」聲響堆疊至極限時，接續演奏者踩地的姿態，呈現筆者腦中想像的綜整畫面（如下文所述）：

「大浪來襲，船隻險些傾覆，船上眾人失去平衡，以腳踏地維持重心。」

【譜例 6】 *Gaze*，25 小節：船隻險翻覆之畫面描寫

The musical score for measure 25 of 'Gaze' is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Voice:** Features a vocal line with a fermata and a dynamic marking of *ff*. A performance instruction '(踩地)' (stepping on the ground) is written below the staff.
- A. Fl.** (Alto Flute): Includes a performance instruction '(踩地) Jet' and a dynamic marking of *f*.
- CL.** (Clarinet): Includes a performance instruction '(踩地)'.
- Thunder sheet:** A percussion part with a performance instruction '搖晃 slow-fast' and dynamic markings *p* and *ff*.
- Gua.** (Guitar): Includes a performance instruction '(船打響孔)' (boat striking the hole) and dynamic markings *p* and *ff*.
- Vln.** (Violin): Includes a performance instruction '(踩地)' and a dynamic marking of *ff*.
- Vla.** (Viola): Includes a performance instruction '(踩地)' and a dynamic marking of *ff*.
- Vc.** (Violoncello): Includes a performance instruction '(踩地)' and a dynamic marking of *ff*.
- Db.** (Double Bass): Includes a performance instruction '(踩地)' and a dynamic marking of *ff*.

Additional performance instructions include 'Thunder sheet', 'Seagull effect', and 'Seagull' for the string sections.

第三個使用「畫內音」手法的例子，出現在第二段「鏡映」樂段中，此段筆者在腦中所構築的綜整畫面，是一個經過剪接的紀錄片 (documentary) 鏡頭（如下文所述）：

(二) 畫外音

「畫外音」在影像中的定義，大多所指為「配樂」(incidental music)、「音效」(sound effects)、「旁白」(narration) 等等，即並非畫面原有的聲音，但具有輔助及推動影像情節的功能。

筆者在以「畫內音」寫作手法，還原腦中建構的綜整畫面時，也會一併思考添加「畫外音」的可能，即寫作其他的聲響，來更好達成筆者想要的效果。如第一至第七小節，筆者希望能夠加上「預示危機」的「音效」，來讓整體的聽覺畫面形成一種詭異和不安的色彩，對應少女們被誘騙上船後，等待他們的是與承諾完全相反之剝奪自由的牢籠。因此本段「畫外音」的元素是以能夠呈現詭譎、危險等等感受的聲響來寫作，如弓拉水琴、弓拉響雷板的聲響、弦樂橋後的音色寫作等等（見【譜例 8】）。

【譜例 8】Gaze，1-7 小節：水琴、響雷板、弦樂橋後奏的「音效」寫作

The musical score for measures 1-7 of 'Gaze' is arranged in a multi-staff format. The top staff is Percussion, marked 'Waterphone' and 'arco', with dynamics *f*, *mp*, *pp*, and *mp*. The second staff is Guitar, with a graphic notation of a hand striking the strings and a dynamic *f*. The third staff is Violin I, marked 'C.L.B. Saltando', with dynamics *mf*, *p*, and *mf*. The fourth staff is Viola, also marked 'C.L.B. Saltando', with dynamics *mf* and *mf*. The fifth staff is Violoncello, marked 'pizz.', with dynamics *f* and *mf*. The bottom staff is Double Bass, marked 'sul A' and 'sul E', with dynamics *ppp*, *poco a poco cresc.*, and *p*. The score includes various performance instructions such as 'Thunder sheet arco v.', 'B.B. arco', and 'ord.'.

另外一個例子，筆者則設計直接由詩詞的演唱或耳語 (whisper) 來呈現有如「旁白」一般的「畫外音」。如第十四小節至第十六小節由小提琴和中提琴的演奏者以耳語念誦詩詞（見【譜例 9】），以及第二十二小節至第二十四小節，由女高音演唱詩詞內容（見【譜例 10】）。

【譜例 9】*Gaze*，14-16 小節：小提琴與中提琴演奏者的耳語念誦

Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts for measures 14-16. Both parts play the lyrics "She gazes upon the restless waves". The style is marked "(Whisper dramatic)". Dynamics include *p*, *f*, and *mf*.

【譜例 10】*Gaze*，19-24 小節：聲樂演唱詮釋詩詞內容

Voice part for measures 19-24. The lyrics are "she gazes u-pon the res-tless waves". The score includes dynamics *f*, *fp*, and *f*, and markings for acceleration (*accel.*) and glissando (*gliss.*). The tempo is marked $\text{♩} = 100$.

歸納筆者將文獻轉化為聲響的具象手法，主要是利用演唱或念誦詩詞，加上對實體事物的聲音描寫，盡可能以音樂的形式重塑筆者腦中對於詩詞文本所想像的畫面，考驗的是筆者對各類音色、聲響的定位，是否符合聽眾的聽覺經驗（例如以樂器仿作的海浪、砲彈的聲音），以及是否足以開啟聽眾對聲音的想像。筆者具象的「畫內音」、「畫外音」之寫作手法及思維，或許無法百分之百令聽眾接收到與筆者腦中一模一樣的畫面，但相信在筆者以畫面思考為主的寫作脈絡下，至少足以令聽眾在聆聽時，能接收到自己聯想出來的「具體」之畫面感。

二、抽象手法

筆者所謂的「抽象」手法，是指在寫作此曲的某些段落時，雖然並無想像一個明確具體的畫面，但卻是以象徵性的聲響行為來建構音樂，並透過聲響的行為，展示慰安婦在文獻上被載錄的某些生活狀態或心理狀態，藉由音樂中的情緒渲染，達到聽覺聯想至文獻的目的，試圖使聽眾去共感慰安婦的經歷。筆者將舉出三個例子來予以詳細的說明。

第一個例子體現在第四十四小節至第四十八小節，筆者寫作一女高音與所有器樂錯置並漸快，且音高為完全重複的樂句，最後以女高音唱出 GAZE，所有器樂演奏者緊接其後喊出 GAZE 做為收尾（見【譜例 11】）。觀察此樂句的聲響行為，可以發現器樂不斷以尖銳或暴力的音色，如弦樂橋後壓弓的奏法、吉他在第十九品預置鉛筆後，拍打琴枕所發出破碎的震動聲，爵士大鼓、以及木管的高音，緊緊跟在女高音之後，儘管女高音越唱越快、越唱越激

烈，但器樂仍然緊跟其後且不斷增強。整個樂句中女高音像是想要拒絕、抵制、逃離器樂的掌控，但器樂卻沒有理會反而步步進逼。筆者在設計此樂句的聲響行為時，意圖對應到慰安婦文獻載錄的，部分慰安婦在不明究理的情況下，被帶進偏遠的山洞中，隨後便被眾多軍人圍攻、壓制、侵犯的情景。⁹

【譜例 11】 *Gaze*，44-48 小節：女高音被器樂「追趕」的寫作手法

9

9 朱德蘭，〈太平洋戰爭與臺灣原住民“慰安婦”（1941-1945）〉，《近代中國》第 163 期（2005 年）：53-70。

第二個例子是第四十九至第五十小節，筆者設計女高音演唱四種不同姿態的聲音：氣聲、啜泣聲、嘆息聲、噤聲，來詮釋慰安婦受辱後的心理狀態（見【譜例 12】）。

【譜例 12】 *Gaze*，49-50 小節：女高音的四種姿態

The musical score for 'Gaze' measures 49-50 is presented in three systems. The first system (measures 49-50) features a vocal line with lyrics: 'youth full temp sing dolls bring him'. Four specific vocal techniques are highlighted with boxes and arrows: '氣聲' (Breathiness) at the start of measure 49, '啜泣聲' (Sobbing) at the beginning of measure 50, '嘆息聲' (Sighing) at the end of measure 50, and '噤聲' (Muting) at the start of measure 51. The accompaniment includes a guitar (Gul) and a piano (p) with various dynamics and articulations like 'vib. arco' and 'l.v.'. The second system (measures 51-52) shows the vocal line continuing with lyrics: 'com and plea-sure in'. The third system (measures 53-54) shows the vocal line with lyrics: 'com and plea-sure in'. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mf, f, p), articulations (accents, slurs), and performance instructions like 'vib. arco' and 'l.v.'.

「氣聲」的寫作混合鼻吐氣與口氣聲的念詞，鼻吐氣象徵忿忿不平的情緒；口氣聲象徵受到驚嚇的慰安婦不敢肆意表達，只敢以氣聲膽怯的闡述想法。「啜泣聲」的寫作以鼻吸氣接續哽噎的換氣聲呈現，象徵慰安婦們充滿難受的心情，卻連哭泣聲都必須要壓抑著。「嘆息聲」以滑音後接續震動小舌的聲響構成，帶有無奈與憤恨的心情。「噤聲」是以某些人受到委屈時會咬住嘴唇的行為進行發想，透過咬住嘴唇再送氣可以製造出細微的震動聲與泛音，象徵慰安婦連為自己發聲的話語權都被剝奪。此段落整體的寫作強調「片段」及「突然」，希望藉由素材之間的空間與性質的切換，製造出慰安婦受創後無法好好言明想法的情景，以及對往後生活充滿焦慮的心理狀態。

第三個例子是第五十一小節至第七十一小節，筆者為了描寫慰安婦文獻中，慰安婦日間需要負責日軍日常生活的勞務，夜間需要替日軍提供性服務，日以繼夜無休無止的生活狀態¹⁰，以及在此狀態下緊繃高壓的精神折磨，建構了四個塊狀的由弱至強再至弱的聲響行為，並將其拼接在一起。第一個塊狀是第五十一小節，虛弱的女高音由弦樂撥奏的漸強以及兩柱的支撐，接續到第五十三小節吉他大力敲擊木板的音色，隨後並以女高音的氣聲與木管樂器的氣聲（第五十四小節）將此塊狀漸弱收束（見【譜例 13】）；第二個塊狀則是從第五十四小節開始，由吉他出發，整體聲響從疏離逐漸密集（見【譜例 13】），接續至第五十六小節弦樂的巴爾托克撥奏，並隨即啟動全體樂器堆疊出的聲響，在短暫的漸強之後又戛然而止，獨留微弱的女高音（第五十七小節）（見【譜例 14】）；第三個塊狀由第五十七小節微弱的女高音

10 楊家雲，《阿媽的秘密》（臺灣：婦女救援基金會，1998）。
吳秀菁，《蘆葦之歌》（臺灣：絕色國際，2015）。

女高音出發，同樣透過雨柱、吉他與弦樂的滑音（見【譜例 14】），推進至第五十九小節至第六十七小節的長片段；第四個塊狀從第六十八小節的吉他開始堆疊，隨著聲部逐漸的加入，在第七十小節第三拍達到音量的頂峰並隨即開始漸弱，在第七十一小節各聲部的趨弱下收束（見【譜例 15】）。總結此例，筆者是利用張力在強弱之間快速的轉換，以及不斷重複由弱至強再至弱的聲響行為，去貼合慰安婦在慰安所環境中身心靈無法得到安定的狀態。

【譜例 13】 *Gaze*，51-55 小節：由弱至強再至弱的聲響行為（一）

11

♩ = 68

51 *mp* *gliss.* *pp* *< mp* *< f* *mp* *< f* *mp < f > p*

Voice: a - time S Su u c qua when bomb - s ex - plo - de

Cl. *f* *mp < mf > pp*

Rain Stick *p* *mf* *f* *p*

Wind Chimes *f*

Crotale *p*

Gui. *pp* *f* *mp* *f*

Vln. *pizz.* *p* *mf* *f* *p*

Vla. *as high/fast as possible* *C.L.B.* *p* *mf* *f* *pizz.*

Vc. *as high/fast as possible* *C.L.B.* *p* *mf* *f* *pizz.*

Db. *pizz.* *f*

【譜例 14】Gaze，56-60 小節：由弱至強再至弱的聲響行為（二）

12

The score is for measures 56-60 of the piece 'Gaze'. It features a variety of instruments and a vocal line. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$ and includes the instruction 'Whisper 快速在4拍內唸完'. The dynamic range is extensive, from *pp* to *ff*. The vocal line includes lyrics: 'and bo - die s fall a Cabin of tamed and Seductive treasures'. The instrumental parts include Flute (Fl.) with 'flzg.' and 'air. i - u' markings, Clarinet (Cl.) with 'multi. 2', Percussion (Tm-Tm, W/brush, Rain Stick, jazz bass drum, Wind Chimes), Guitar (Gui.) with 'slow' and 'fast' markings and a note '在19品附近演奏', Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The string parts (Vln., Vla., Vc., Db.) are marked 'arco sul.' with various strings specified (E, A, D, G). The woodwinds and strings use 'Seagull effect' and 'C.L.B.' (Crescendo/Libero) markings. The percussion includes 'Whisper' and 'fast' markings.

【譜例 15】Gaze，68-71 小節：由弱至強再至弱的聲響行為（三）

15

The musical score for measures 68-71 of 'Gaze' is presented in a multi-staff format. The tempo is marked as $\text{♩} = 68$. The score includes parts for Voice, Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Guitar (Gui.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.).

Voice: Measures 68-71. Dynamics: *f* (measures 68-69), *ff* (measure 70), *mp* (measure 71). Lyrics: "Bring him".

Flute (Fl.): Measures 68-71. Dynamics: *f* (measures 68-69), *mf* (measure 70), *pp* (measure 71). Performance markings: *flzg.*, *half air*, *i - u pizz.*

Clarinet (Cl.): Measures 68-71. Dynamics: *f* (measures 68-69), *p* (measure 70), *mf* (measure 71). Performance markings: *multi. 2*, *hee*, *ho*.

Percussion (Perc.): Measures 68-71. Dynamics: *f* (measures 68-69), *fff* (measure 70), *mf* (measure 71), *p* (measure 71). Performance markings: *w/ 大鼓棒*, *用鼓槌摩擦鼓皮*.

Guitar (Gui.): Measures 68-71. Dynamics: *fff* (measure 70). Performance markings: *slow*, *fast*, *slow*, *crusc.*, *在19弦用位置演奏*.

Violin (Vln.): Measures 68-71. Dynamics: *p* (measures 68-69), *mf* (measure 70), *ff* (measure 71), *mp* (measure 71). Performance markings: *Seagull effect*, *gliss.*, *ord.*, *s.p. ord.*, *ord. C.L.B. gliss.*

Viola (Vla.): Measures 68-71. Dynamics: *p* (measures 68-69), *mf* (measure 70), *ff* (measure 71), *mp* (measure 71). Performance markings: *Seagull effect*, *gliss.*, *ord.*, *s.p. ord.*, *ord. C.L.B. gliss.*

Violoncello (Vc.): Measures 68-71. Dynamics: *p* (measures 68-69), *mf* (measure 70), *ff* (measure 71), *mp* (measure 71). Performance markings: *Seagull effect*, *gliss.*, *ord.*, *s.p. ord.*, *ord. C.L.B. gliss.*

Double Bass (Db.): Measures 68-71. Dynamics: *p* (measures 68-69), *mf* (measure 70), *ff* (measure 71), *mp* (measure 71). Performance markings: *Seagull effect*, *gliss.*, *ord.*, *s.p. ord.*, *ord. C.L.B. gliss.*

歸納筆者將文獻轉化為聲響的抽象手法，主要是筆者先透過對文獻內容的理解，去更清晰的整理出該內容對應的情緒，進而利用建構女高音、器樂之間的聲響行為，來貼近筆者想描述的實體事物所展現的氛圍，使聽眾在聆聽音樂時也能夠感受到文獻內容的狀態。例如前文提及的第四十九小節，女高音獨白中試圖傳遞給聽眾「壓抑」、「無力」的感受，以及第五十一小節至第七十一小節中，筆者試圖傳遞的「緊繃」、「焦躁」的氛圍。此手法雖可能無法令聽眾直接透過音樂對應出一個具體的「情節」，但筆者希望此手法仍然能夠使聽眾浸淫在一個——針對情緒所想像的「畫面」當中，嘗試去「同理」與「共感」研究文獻中所記載之慰安婦的經歷。

肆、結語

本文以筆者作品 GAZE 為核心，聚焦在慰安婦研究文獻轉化為音樂中聲響的手法。筆者為寫作此文，重新整理了寫作此曲的來由，並以音樂中聲響所敘述的文獻內容之視角，對此曲進行分析，歸納出筆者在處理慰安婦研究文獻時使用的「具象」、「抽象」的寫作技巧，進而實際舉出實例提出討論。不可否認此曲的各個面向與素材，在與聲響之間的聯繫其實是具有多重的解讀空間，但筆者試圖以具體的歷史事件作為樂曲的敘事架構，利用文獻內容的框架，意圖使許多「中性」的音樂素材能夠被視為慰安婦研究文獻的一部分，在聆聽此曲的過程中能夠被聽眾「看見」。在今時今日台籍慰安婦相繼離世之下，筆者也希望聽眾能夠透過欣賞此曲的「過程」，對於慰安婦研究議題有更多的體會與心得，使此曲在發揮反映歷史的功能之外，也能夠成為筆者對實際經歷這段歷史的受害者之致敬。

參考書目

外文期刊

Pilzer, Joshua D. “Music and Dance in the Japanese Military ‘Comfort Women’ System: A Case Study in the Performing Arts, War, and Sexual Violence.” *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 18, no. 1 (2014): 1–23.

中文期刊、論文

洪郁閔，〈談自身創作 “Gaze” 與其受到的影響〉，國立臺北藝術大學音樂研究所，碩士論文，2023。

朱德蘭，〈太平洋戰爭與臺灣原住民“慰安婦”(1941-1945)〉，《近代中國》第 163 期，頁 53-70，2005。

影音資料

吳秀菁，《蘆葦之歌》。臺灣：絕色國際，2015。

楊家雲，《阿媽的秘密》。臺灣：婦女救援基金會，1998。

附錄

Performance Note

General:



Stepping on the stage
 踩踏地板



Soldiers shouting
 如軍人般的喊聲

Flute:



Turn flute inwards/outwards to bend pitch down/up
 利用旋轉笛頭方式使音高向上向下游移



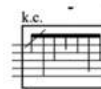
Changing the shape of the mouth to play air sounds
 改變口型吹奏氣音



Play air sounds using the flutter-tongue
 花舌吹奏氣音



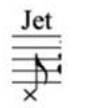
Overblow
 根據基礎音急速往上送氣吹出泛音



Key clicks, as fast as possible
 任意急促的打鍵聲



Whistle tone
 哨音



Jet whistle
 呼嘯音

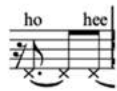


Tongue pizzicato
 彈舌

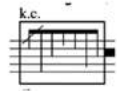


Pitch with air sound
 半氣音

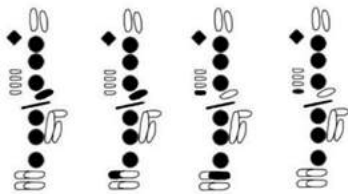
Clarinet:



Changing the shape of the mouth to play air sounds
改變口型吹奏氣音



Key clicks, as fast as possible
任意急促的打鍵聲



1 2 3 4

【Multiphonics fingering used (複音指法)】

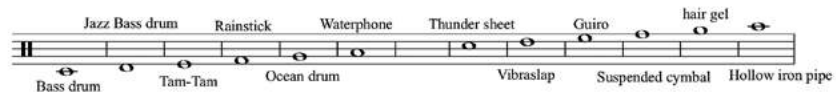
Percussion:

Symbol description: Ord./Back to the normal way to tap (回到一般方式敲擊)

Prepared: Tam-Tam/ Hang on a two-meter-long iron chain ;

Bass drum/ Put on the two-meter-long iron chain;

Plastic bag hanging (hair gel can spray)



other instruments :

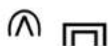
Glockenspiel/WindChimes/Crotales/Vibraphone/Iron tape measure

String:



This staff represents a staff with four spaces each
representing a string

此譜表代表五線譜四間各對應到一根弦

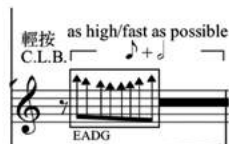


Over pressure
壓弓



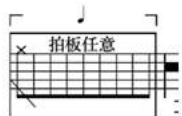
C.L.B. Saltando

Saltando, col legno battuto
以弓木拋弓滑奏



輕按 as high/fast as possible
C.L.B. Press the left hand lightly on the highest range of the
fingerboard, col legno battuto

左手輕按於指板最高音域並以弓木敲奏



Slap the fingerboard

任意拍打指板



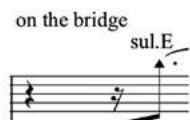
B.B. Behind the bridge and over pressure

橋後奏



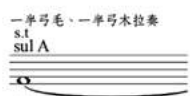
Both the bow and the left hand slide in the same direction
on the fingerboard

弓及左手皆在指板上同方向滑動



On the bridge

於橋上拉弓



Use half bow hair and half bow wood to play

使用一半弓毛一半弓木拉奏



Sul tasto

近指板



Sul ponticello

近橋



Keep the same spacing of the hand through glissando

維持同一個泛音位置並滑奏

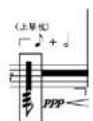
Voice:

-  whining in the mouth
口腔內鳴聲
-  Bite your upper lip to breathe
咬上唇送氣
-  Uvula Vibrato (like expectoration)
小舌顫音
-  the highest note
最高音
-  gasping sound when crying
哭泣時換氣聲
-  breath sounds from the mouth
口氣音
-  muffled; half-breathed
半氣音
-  Bite your lower lip to breathe
咬下唇送氣
-  breath out of the nose
鼻吐氣
-  sniffing sound
鼻送氣
-  Recite
念誦
-  lowest pitch rolling throat
最低音

Guitar:



Tap the nut with your fingers after playing Nut
演奏上琴枕



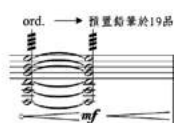
Nut tremolo
快速敲擊上琴枕



Slap Sound Hole
拍打響孔



Slap Saddle
拍下琴枕



Add pencil during brushing
Prepared: A pencil stuck at the nineteenth fret
預置鉛筆在第十九品



Slap back
敲擊琴背



Tap the Fingerboard with your nails and glissando
敲奏指板



The upper staff indicates that the right hand is played after the nineteenth fret, and the lower staff indicates that the right hand is played before the nineteenth fret
上五線譜代表在第十九品後演奏
下五線譜代表在第十九品前演奏



Move the right hand to the nineteenth fret
在十九品前位置演奏

《喪樂 · 山》的北管牌子元素

李維林

國立台北藝術大學音樂學系

摘要

《喪樂 · 山》寫於 2023 年，以北管牌子為最核心的音樂素材，除了針對曲調、鑼鼓的音樂特色發展，也關注北管音樂家演奏、詮釋的傳統，如：「插介」和「破節」等。本文從調整牌子樂器編制談起，並接續提出牌子的音階特色和五種基本旋律音型，再討論新編鑼鼓的寫作技巧以及與旋律搭配時的機遇手法，最後探討結構設計。

關鍵詞：北管牌子、北管鑼鼓、機遇音樂、鼓介、喪禮音樂

Elements of Beiguan Paizi (Pak-koán Pâi-chí) in Funeral Music IV

Li, Wei-Lin

Taipei National University of the Arts

Abstract

“Funeral Music IV” written in 2023, takes Beiguan Paizi (Pak-koán Pâi-chí) as its core musical material. In addition to developing its musical characteristics related to melodic and rhythmic patterns, the composition also focuses on the interpretation traditions of Beiguan (Pak-koán) performers, such as the techniques of “Cha jie (Chhah-kài)” and “Po jie.(Phòà-cheh)” The article begins by discussing the adjustment of the instrumentation of Paizi (Pâi-chí), followed by the presentation of scale characteristics and five basic melodic patterns. It then explores the techniques of composing new Luogu and the aleatory techniques for coordination with melodies. Finally, the article delves into the design of the overall structure.

Keywords: Beiguan Paizi, Beiguan Luogu, Aleatory music, Gujie, Funeral music

壹、前言

《喪樂·山》寫於 2023 年，喪樂系列源於對死亡的不安與生命的虛無，透過以音符描摹喪葬儀式的過程，反覆叩問何謂死亡，試圖破除生的虛妄——一場為自己提前舉行的喪禮。

山意指出山 (chhut-soa^a)，共分為六段，旋棺——出殯前繞行棺木三圈的儀式；鬮台——北管陣頭或戲班開演前的序奏；母身、清與讚——北管吹打樂「牌子」的基本曲式結構；以及尾聲。送葬隊伍以北管打頭陣，接續則可聽到孝女、牽亡歌、大鼓陣等等，隨著隊伍的行進更進一步勾勒出埋葬亡者、魂魄安息的山貌。

北管牌子為本曲最核心的音樂素材，以北管音樂為素材的當代作品不勝枚舉：賴德和《鄉音 I ——北管戲曲的聯想》(1995)、潘皇龍《普天樂管弦樂協奏曲》(2006)、陸檉《陣》(2015)等，但大多針對北管的曲調、鑼鼓等以引用、發展等手法創作，少見以北管音樂家如何演奏、詮釋作為作品發展基礎，例如：演奏時閱讀骨幹旋律，即興加花裝飾；針對身段即時性地決定是否破節¹；牌子演奏時靈活地插入鑼鼓等，倪珩均《板鼓與木管五重奏》(2015)²為少數以此方向創作的作品，曲中有精確記譜的段落，也有以板鼓指揮的機遇段落。筆者受其啟發，除了針對曲調、鑼鼓的音樂特色發展，更融入機遇手法，並希望能突破倪氏「由於要把這兩個不同層次〔「插介」³與「掛弄」⁴〕的機遇手法放在同一段落中，又要避免造成演奏者過多的負擔，因此我給予附件音型以及掛弄段的素材皆較為簡單。」⁵，且給予多種選擇卻仍然保有樂曲的連貫、統一。接續將從樂器編制、音高組織、旋律音型、新編鑼鼓、旋律與鑼鼓之搭配、樂曲結構等逐一探討筆者如何呈現北管牌子的當代詮釋。

貳、樂器編制

北管牌子為吹打樂，因此使用兩把管樂器：Alto Saxophone 和 Tenor Trombone，未使用大吹（嗩吶）原因有三：以小編制室內樂形式藉由複雜的節奏、技巧等營造眾人齊奏、氣勢浩大的聲響；部分段落非以北管牌子為基礎，如〈旋棺〉以 Alto Saxophone 和京劇鑼鈸（Percussion I）呈現繞行棺木的儀式、〈清〉與〈讚〉則有模仿孝女和牽亡歌的段落；希望

1 表示樂曲奏到此處停止或加入其他段落，如鑼鼓段或弄段，因而樂句破開。邱火榮、邱昭文，《北管牌子音樂曲集》（台北：國立傳統藝術中心籌備處，2000），10。

2 此曲樂譜收錄於倪珩均，〈北管牌子音樂慣用手法的新應用——以作品《板鼓與木管五重奏》為例〉。國立臺北藝術大學音樂學系碩士論文，2016。

3 「插介」(tshah-kài) 是多用於篇幅較長的曲牌，頭手依照樂曲旋律、速度與氣氛，可任意穿插不同鼓介作為裝飾之用。翁瑋鴻，〈北管鑼鼓的介頭與手勢運用研究〉，《藝術評論》第 40 期（2021）：93-140。

4 表示一段可以無限反覆的樂段，但開始與結束都須看鼓佬的指令。邱火榮、邱昭文，《北管牌子音樂曲集》，10。

5 倪珩均，〈北管牌子音樂慣用手法的新應用——以作品《板鼓與木管五重奏》為例〉。國立臺北藝術大學音樂學系碩士論文，2016，59。

能在創作中體現複文化的對話與碰撞。

四位擊樂除了京劇鑊鈸 (Percussion I) 和 Tam-tam (Percussion IV) 以外皆使用北管擊樂，然編制有所調整：不使用單皮鼓、扁鼓，只使用通鼓；不使用響盞；不使用手鑊，除大鑊外增加一面 Tam-tam。藉由上述調整希望能創造嶄新的鑊鼓風味，詳細寫作手法請見第五節新編鑊鼓。



圖 1：樂器編制

參、音高組織

北管牌子使用七聲音階，上行音階為：「上ㄨ工凡六五乙」，其音程依序近似：「全音、全音、半音、全音、全音、半音」，其中第四、七級音較少使用，多為裝飾音，然仍有例外，如〈新小瓶爵讚〉第四與第六板，分別以重拍或切分音演奏第四級音，使其躍升為該板之骨幹音，見譜例 2。

【譜例 1】北管七聲音階，空心符頭為骨幹音級，實心符頭為裝飾性音級。



【譜例 2】〈新小瓶爵讚〉第 4-6 板，以 A 調記譜



筆者參考上述特色自創音高體系：以四對四音音組構成四種八音音階，且每種音階都有三音為裝飾性音級，見譜例 3。

而如上文提及裝飾性音級偶會躍升為骨幹音，如第 156-159 小節 Tenor Trombone 使用四分之一降 A 為骨幹音，見譜例 4。

【譜例 3】每行前兩小節為成對的四音音組；第三小節為組合後的音階，第三小節中空音符頭為骨幹音級，實心符頭為裝飾性音級。 $\sharp\sharp\flat$ 依序為四分之一升、四分之三升、四分之一降。



【譜例 4】第 157-160 小節 Tenor Trombone



肆、旋律音型

筆者從牌子分析出五種基本旋律音型，作為此曲音高素材的發展基礎：無特殊性格的旋律；同音反覆，見譜例 5-7；圍繞在中心音的徘徊音型，見譜例 8-10；長音；連續上行或下行，見譜例 11-13。

【譜例 5】〈舊大燈對母身〉第 23-24 板，以 D 調記譜



【譜例 6】〈新小瓶爵母身〉第 25-28 板，以 A 調記譜



【譜例 7】本曲第 65 小節 Alto Saxophone，以實音記譜



【譜例 8】〈舊二犯母身〉第 34-35 板，以 D 調記譜



【譜例 9】〈新大瓶爵清〉第 8-10 板，以 A 調記譜



【譜例 10】本曲第 66 小節 Alto Saxophone，以實音記譜



【譜例 11】〈舊番竹馬母身〉第 3 板，以 D 調記譜



【譜例 12】〈新二犯母身〉第 7-8 板，以 A 調記譜



【譜例 13】本曲第 70 小節 Tenor Trombone

伍、新編鑼鼓

全曲鑼鼓（見附錄）皆為全新編創，僅有名稱為呈現每個鑼鼓的特色、功能性沿用傳統鑼鼓，如：一鑼為大鑼敲擊一次的鑼鼓；五鑼為大鑼敲擊五次的鑼鼓，用於插介或散板的引導。由於編制調整，樂器的功能也有所改變：傳統鑼鼓由單皮鼓演奏鼓嘴⁶，通鼓為緊隨其後、率先演奏的樂器，然此曲只使用通鼓，因此改由通鼓演奏鼓嘴，其中一副鈔（Percussion II）則緊隨其後。考量到學習新編鑼鼓並加以靈活運用的難度，寫作時藉由時值的縮放、鑼鼓的拆組、機遇手法等試圖在聲響的塑造與演奏的實務間取得平衡：時值的縮放意即在鑼鼓總表僅記錄基本節奏比例，但樂曲實際應用鑼鼓時，有多種以不同倍數縮短或拉長的面貌，如加快 1.2 倍等；鑼鼓的拆組可見於五鑼，分為前半與後半，可兩者連續演奏，也可只演奏其中一部分，甚可先演奏後半再接續前半；機遇手法可見於無限反覆的鑼鼓：三腳鼓與弄⁷。

陸、旋律與鑼鼓之搭配

北管噴吶牌子的鑼鼓，因樂曲而有不同的規律，可以從頭至尾只打〈三腳鼓〉，也有鼓佬依旋律、氣氛自行設計適合搭配的鑼鼓。⁸

由上文可知，北管牌子尤其注重旋律與鑼鼓的搭配，且具有高度彈性，因此筆者藉由書寫多種可能性讓演奏者自由擇一演奏，來呈現其靈活的特色，同時為使每種可能性都與旋律呼應、契合，讓兩把管樂器時常演奏錯落、複雜的節奏，譜例 14-16 以第 95-96 小節為例⁹。

6 鑼鼓樂的演奏型態乃連續不間斷，為銜接各鑼鼓，主體聲響之前，大都有導引的指令，此指令，民間稱為「鼓嘴」。邱火榮、劉美枝、林永志，《萬軍主帥：邱火榮的亂彈鑼鼓記憶 3》（新北：新北市政府文化局，2013），23。

7 弄為特殊樂段的名稱，見註 4，進入弄的鑼鼓為哭相思，然為強調弄的特質，本曲以弄而非哭相思作為鑼鼓名稱。

8 邱火榮、邱昭文，《北管牌子音樂曲集》，11。

9 樂譜為呈現多種可能性並節省版面，母身、清與讚大多只記錄管樂器與通鼓（Percussion I），其餘擊樂根據通鼓的指令對照樂譜最後的鑼鼓總表演奏相應的內容。譜例 13-15 為依照每一種可能性將所有擊樂打完整的樂譜。

【譜例 14】第 95-96 小節的第一種演奏可能

95

A. Sax. *mp* *sf*

T. Tbn. *f* h.v. 5 flt.

Perc. 1 *mp* *f* 一鑼之五 一鑼之二

Perc. 2 *mp* *f*

Perc. 3 *mp* *f*

Perc. 4 *f*

【譜例 15】第 95-96 小節的第二種演奏可能

95

A. Sax. *mp* *sf*

T. Tbn. *f* h.v. 5 flt.

Perc. 1 五鑼 (後半) *f* 一鑼之四 5

Perc. 2 *sfz* 5 *f*

Perc. 3 *sfz* 5 *f*

Perc. 4 *f*

Detailed description: This musical score shows measures 95 and 96. The A. Sax. part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a fortissimo (*sf*) dynamic. The T. Tbn. part features a forte (*f*) dynamic and includes a 'h.v.' (handwritten) marking with a slur over a five-measure phrase. Percussion parts 1, 2, and 3 are marked with forte (*f*) and fortissimo (*sfz*) dynamics. Percussion 1 has specific instructions: '五鑼 (後半)' and '一鑼之四'. Percussion 4 is marked with forte (*f*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

【譜例 16】第 95-96 小節的第三種演奏可能

The musical score for Example 16, measures 95-96, is arranged in five staves. The first staff is for Alto Saxophone (A. SX.) in treble clef, starting at measure 95. It features a melodic line with dynamics *mp* and *sf*, and a triplet of eighth notes. The second staff is for Trombone (T. Tbn.) in bass clef, with dynamics *f* and *ft.*, and a triplet of eighth notes. The third staff is for Percussion 1 (Perc. 1), marked with a '三鑼' (San Luo) symbol and dynamic *f*. The fourth staff is for Percussion 2 (Perc. 2), with dynamics *f* and a tempo change from *fast* to *slow*. The fifth staff is for Percussion 3 (Perc. 3) and Percussion 4 (Perc. 4), both with dynamic *f*.

柒、樂曲結構

旋棺為短小而獨立性高的前奏，因此編制簡易，僅有 Alto Saxophone 和京劇鑼鈸 (Percussion I)。開台加入其他樂器，從 37 小節起逐漸加快，為後續段落鋪陳氣氛。母身、清與讚為牌子單曲聯章體裁¹⁰的基本結構，三段速度逐漸加快，母身採一氣呵成、無破節，清與讚則有數個破節，此曲破節並無文字標示，因為所有的演奏路徑都書寫清楚，也避免造

10 北管牌子有三種樂曲體裁：若干支曲牌組成之聯套、三個樂段組成的單曲聯章、單一樂曲組成的支曲。邱火榮、邱昭文，《北管牌子音樂曲集》，4-5。

成非北管文化圈演奏者對名詞感到困惑。為了呈現送葬隊伍豐富的陣頭排場，共有五段破寫有插入段，以 Alto Saxophone 和 Tam-tam (Percussion IV) 呈現孝女、以 Tenor Trombone 和兩副鈔呈現牽亡歌，通鼓 (Percussion I) 則持續演奏弄，進而創造複速度的音樂織體¹¹，見附錄。尾聲則呼應鬧台，以漫長的漸慢總結全曲。

表 1：樂曲結構表

旋棺	鬧台	母身	清					讚		尾聲
			破	破 插入段 1	破	破 插入段 2	破 插入段 3	破 插入段 4	破 插入段 5	

捌、結語

本文從北管牌子的編制、音高與節奏素材和結構等，掌握住核心的特色，進而創造一套獨特的音樂體系，既富有北管牌子的風味，又藉由細膩的節奏變化、豐富的微分音以及繁複的樂曲結構等，傳達前言提及叩問死亡並破除生的虛妄的情感表達。除了希望未來能有更多作曲家一起探究北管牌子更豐富的當代樣貌，也冀望能給予有志賦予其他既有樂種嶄新詮釋的作曲家一套創作的藍圖。


















11 在破節中插入孝女和牽亡歌為筆者為描寫曲題之特殊手法，不過複速度的音樂織體也可見於傳統牌子在戲曲中的運用：破節中插入身段、口白等。























參考文獻

- 邱火榮、邱昭文。《北管牌子音樂曲集》。台北：國立傳統藝術中心籌備處，2000。
- 邱火榮、劉美枝、林永志。《萬軍主帥：邱火榮的亂彈鑼鼓記憶3》。新北：新北市政府文化局，2013。
- 倪珩均。〈北管牌子音樂慣用手法的新應用——以作品《板鼓與木管五重奏》為例〉。國立臺北藝術大學音樂學系碩士論文，2016。
- 翁瑋鴻。〈北管鑼鼓的介頭與手勢運用研究〉。《藝術評論》第40期（2021）：93-140。

附錄 1：演奏指示

Alto Sax		Tenor Trombone	
	one quarter tone higher, three quarter tones higher, one quarter tone lower 高四分之一音、高四分之三音、低四分之一音		one quarter tone higher, three quarter tones higher, one quarter tone lower 高四分之一音、高四分之三音、低四分之一音
flt.	flutter tongue	flt.	flutter tongue
m.v.	molto vibrato		slide vibrato
① ②	different fingerings of the same pitch or different multiphonics including the same pitch 同音高的不同指法或同樣含有指定音的不同複音	m.c.	Minimum contact: produce noise by mixing air into the sound through minimum contact with the mouthpiece. 最小接觸：藉著與吹嘴保持最小接觸來吹奏混有氣聲的噪音。
bisb.	bisbigliando	h.v.	half valve
[o] / [ü]	opening/closing of the throat space 打開或關閉的喉嚨空間		lip multiphonics
	slaptongue		
o.s.	open slaptongue		
	any multiphonic including the indicated pitch 含有指定音高的任意複音		
Percussion I: 京劇鑼鈸 (Peking Opera Cymbals)		Percussion I: 北管通鼓 (Pak-koán Thong-kóo)	
×			right hand, left hand 右手、左手
	Close cymbals tightly and rub them against each other. 緊閉雙鈸並相互摩擦。		rimshot

			<p>Sticks against the skin 鼓棒抵在鼓皮上</p>
			<p>Drum frame 鼓框</p>
			<p>Drum rim 鼓邊</p>
	<p>muffle 止音</p>		<p>spread hands flat on both sides of the drum 雙手向鼓面兩側平攤</p>
<p><i>f</i></p>	<p>Dynamics in citation-marks are action dynamics, which might differing from the resulting dynamics. 附有引號的強弱記號為動作的力度，實際發出的音量可能不完全等同。</p>		<p>raise hands upward flat 雙手向上平舉</p>
			<p>extend hands forward or draw them back toward the body 雙手向前伸直或往身體收回</p>
			<p>raise and lower the left hand horizontally 左手水平舉起、放下</p>
			<p>raise and lower the right hand horizontally 右手水平舉起、放下</p>
			<p>hold the right hand drum stick upright against the drum skin 右手鼓棒直立於鼓皮</p>
			<p>hold the right hand drum stick horizontally on the drum skin 右手鼓棒橫放於鼓皮</p>

Percussion II & III		Percussion IV	
			Large Nipple Gong 北管大鑼 (凸心鑼)
			Tam-tam
			scrape the surface of the gong with the cylindrical cardboard 以紙筒摩擦鑼面
			Carve multiple lines on the cylindrical cardboard, and then scrape the edge of the gong with the cylindrical cardboard like a bow. 將紙筒刻出多條紋路，再用紙筒如弓般拉奏鑼緣。
	beat Tam-tam with a cymbal 以一面鈸敲擊 Tam-tam		beat with Tam beater 以鑼槌敲擊
	beat Thunder Sheet with a cymbal 以一面鈸敲擊 Thunder Sheet		beat with soft mallet 以木琴軟槌敲擊
	mute (touch the cymbal bow with palms or arms to reduce dynamics) 弱音 (以手掌或手臂碰觸鈸面來減弱音量)		mute (touch the cymbal bow with palms or arms to reduce dynamics) 弱音 (以手掌或手臂碰觸鈸面來減弱音量)
	muffle 止音		muffle 止音
	Dynamics in citation-marks are action dynamics, which might differing from the resulting dynamics. 附有引號的強弱記號為動作的力度，實際發出的音量可能不完全等同。		Dynamics in citation-marks are action dynamics, which might differing from the resulting dynamics. 附有引號的強弱記號為動作的力度，實際發出的音量可能不完全等同。

In the sections notated Senza Misura, the first note should be played simultaneously unless otherwise marked. The dotted line indicates the time sequence, and the solid double arrow indicates simultaneous execution of actions.
Senza Misura 段落，第一類音如未特別標示則應同步演奏，虛線表示時間先後順序，實線雙箭頭表示同時執行動作。

附錄 2：旋棺

Transposed Score

喪樂·山

旋棺 ♩ = 72

Alto Sax

Percussion 1

5

A. Sax.

Perc. 1

10

A. Sax.

Perc. 1

15

A. Sax.

Perc. 1

鐘鈸

subtone

bisb.

fl.

subtone

bisb.

附錄 4：母身

6

母身

55 *Alla Misura* ♩ = 144

A. Sx.

T. Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

62

Senza Misura 10"-15" *Alla Misura* ♩ = 84

A. Sx.

T. Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

64

A. Sx. *mf* *f* *fl.* 3 ① 3 ② ① ② *f* *mf* *f*

T. Tbn. *f* *mf* *f* *m.c.* *ord.* *mf* *f*

Perc. 1 二鑼之二 *mf* 三鑼 二鑼之一

Ossia 1 *mf*

Ossia 2 *mf* 一鑼之二 五鑼 (後半) 5

66

A. Sx. *mf* *sfz* *fl.* *o.s.* *f* *mp* *f* *mf*

T. Tbn. *piu f* *f*

Perc. 1 一鑼之一 *f* 一鑼之五 *mp* 三鑼 *mf*

Ossia 1 *mf* 二鑼之二 二鑼之一

Ossia 2 *f* 一鑼之一 *mf*

附錄 5：清

15

Senza Misura 10''-15''

110 [o] [ü] [o] flt. , ,

A. Sax. *sf* *ff* *mf p* *f* *f*

T. Tbn. *sf* *ff* *mf* *p* *mf* *f*

Perc. 1 *f* *mf* *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

Perc. 4 *f*

112 **Alla Misura** 清 ♩ = 66

Perc. 1 *f* *mf*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

Perc. 4 *f*

三腳鼓

16

115

A. Sx. *f* *mf* *mp* *mf*

T. Tbn. *f* *mf* *f*

Perc. 1

① ② ① ②

3 5

m.c.

Detailed description: This system covers measures 115 and 116. The A. Sx. part features a melodic line with dynamics *f*, *mf*, *mp*, and *mf*. It includes fingerings ①, ②, ①, ② and articulations like triplets (3) and quintuplets (5). The T. Tbn. part has a similar melodic line with dynamics *f*, *mf*, and *f*, and includes a *m.c.* (more con sordato) marking. Perc. 1 has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

117

A. Sx. *f*

T. Tbn.

Perc. 1

① ② ① ② ① ② ① ②

3 5

Detailed description: This system covers measures 117 and 118. The A. Sx. part continues the melodic line with dynamics *f* and includes fingerings ①, ②, ①, ②, ①, ②, ①, ② and articulations like triplets (3) and quintuplets (5). The T. Tbn. part is mostly silent. Perc. 1 continues with the same rhythmic pattern.

119

A. Sx. *mf* *ff*

T. Tbn. *mp* *mf* *ff*

Perc. 1 *f*

Ossia 1 *f*

flt.

三腳鼓

弄

to bar 121

to bar 124

5/4

Detailed description: This system covers measures 119 to 124. The A. Sx. part has dynamics *mf* and *ff*, with a *flt.* (flute) marking. The T. Tbn. part has dynamics *mp*, *mf*, and *ff*. Perc. 1 has dynamics *f* and includes the instruction '三腳鼓' (Sanjiao Gu). Ossia 1 has dynamics *f* and includes the instruction '弄' (Nong) and 'to bar 121'. The system ends with a double bar line and the instruction 'to bar 124' and a 5/4 time signature.

The musical score is divided into three systems, each containing parts for A. Saxophone (A. Sx.), T. Trombone (T. Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), and Ossia 1.

System 1 (Measures 121-122):
A. Sx.: Measure 121 has dynamics *mf* and *fffz*. Measure 122 is a repeat of measure 121, marked "1-3 times", with dynamics *f*, *mf*, and *f*.
T. Tbn.: Measure 121 has dynamic *ff*. Measure 122 has dynamics *mf* and *f*.
Perc. 1: Measure 121 has a 5/4 time signature. Measure 122 has a 3/4 time signature.
Ossia 1: Measure 121 has a 5/4 time signature. Measure 122 has a 3/4 time signature.

System 2 (Measures 123-124):
A. Sx.: Measure 123 has dynamics *f* and *mf*. Measure 124 has dynamic *f*.
T. Tbn.: Measure 123 has dynamics *mf* and *f*. Measure 124 has dynamic *f*.
Perc. 1: Measure 123 has a 2/2 time signature. Measure 124 has a 3/2 time signature and includes the instruction "弄 to bar 126".
Ossia 1: Measure 123 has dynamic *mf*. Measure 124 has a 3/2 time signature.

System 3 (Measures 125-126):
A. Sx.: Measure 125 has dynamic *f*. Measure 126 has dynamic *f*.
T. Tbn.: Measure 125 has dynamic *mp*. Measure 126 has dynamic *mp*.
Perc. 1: Measure 125 has a 1/2 time signature. Measure 126 has a 5/4 time signature.
Ossia 1: Measure 125 has dynamic *mp*. Measure 126 has a 5/4 time signature and includes the instruction "to bar 129".

18

2-4 times | last time

127

A. Sax. *f* *mf* *f* *mf*

T. Tbn. *mf* *f* *mf* *f*

Perc. 1 三腳鼓 *mp*

129

A. Sax. [rest]

T. Tbn. *mp* h.v. 5 3

Perc. 1 弄 *p*

Senza Misura

♩ = 54 synchronize with Perc. 4

131

A. Sax. *mf* *f* *mp* *fp* *mf* *f* *mp* *f* *p* m.v. m.v.

T. Tbn. *mf* *p* h.v.

Perc. 1 三腳鼓 *mf*

Perc. 4 *f* *mf* ♩ = 54 synchronize with A. Sax.

附錄 6：讚、尾聲與鑼鼓總表

24 $\text{♩} = 84$ 讚 bisb.--- flt. [o] [ü] [o]

A. Sax. $\text{♩} = 84$ mf f mf mf

T. Tbn. mf f mf mf

Perc. 1 p sf mf 三腳鼓 弄

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Senza Misura
 $\text{♩} = 54$ synchronize with Perc. 4

A. Sax. mf f mp fp mf p f mf m.v.

T. Tbn. f mf f piu f ff

Perc. 1 $\text{♩} = 84$ mf f piu f ff

Perc. 2 $\text{♩} = 220$ synchronize with T. Tbn. and Perc. 3 mf f piu f ff

Perc. 3 $\text{♩} = 220$ synchronize with T. Tbn. and Perc. 2 mf f piu f ff

Perc. 4 $\text{♩} = 54$ synchronize with A. Sax. mf f mf

Alla Misura 25
♩ = 84

A. Sx. flt. 3 flt.

T. Tbn. *f* *mf* *f* *mp*

Perc. 1 *f* *mp* *mf*
三脚鼓

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

A. Sx. *f* *piu f*

T. Tbn. *f* *piu f* flt.

Perc. 1

A. Sx. 2-4 times
① flt. ② ① flt.

T. Tbn. *ff* *f*

Perc. 1 *ff*
弄

26

last time

163

A. Sx.

T. Tbn.

Perc. 1

三脚鼓

165

A. Sx.

T. Tbn.

Perc. 1

Senza Misura *accel.* $\text{♩} = 108$ 尾聲 Alla Misura

167

A. Sx.

T. Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

Detailed description of the musical score: The score is divided into three systems. The first system (measures 163-165) features A. Sx. (Alto Saxophone) with dynamics *ff* and *f*, and a 'last time' instruction. T. Tbn. (Tenor Trombone) has dynamics *ff* and *f*. Perc. 1 (Percussion 1) includes a '三脚鼓' (Sanjiao Gu) part with dynamics *ff*. The second system (measures 165-167) shows A. Sx. and T. Tbn. with a 5-measure phrase in A. Sx. and a 3-measure phrase in T. Tbn. Perc. 1 continues with dynamics *ff*. The third system (measures 167-170) is marked 'Senza Misura' and 'accel.' with a tempo of $\text{♩} = 108$. It features A. Sx. and T. Tbn. with dynamics *fff*. Perc. 1-4 (Percussion 1-4) have complex rhythmic patterns with dynamics *f*, *mf*, and *ff*. The section ends with '尾聲' (Coda) and 'Alla Misura'.

169

A. Sax. *f* *rit.*

T. Tbn. *f*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

174 *rit.* ♩ = 108 ♩ = 108

A. Sax. *ff > f*

T. Tbn. *ff > f*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

28

rit. ----- $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 108$ *rit.* -----

179

A. Sax. *ff* > *f*

T. Tbn. *ff* > *f*

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

(*rit.*) ----- $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 108$ *rit.* -----

184

A. Sax. *ff* *mf*

T. Tbn. *ff* *mf*

Perc. 1 Bass Drum *pp*

Perc. 2 *ff* *mf*

Perc. 3 *ff* *mf*

Perc. 4 *ff* *mp*

(rit.)

188 $\text{♩} = 42$

A. Sx.

T. Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

mf *f* *ff*

Senza Misura

191

A. Sx.

T. Tbn.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

fff *mp* *f* *fff*

fff *mp* *f* *fff*

fff *fff* *fff* *fff*

fff *mf* *fff*

30

鑼鼓總表 The list of Luogu

一鑼之一 (Yiluo-1) 一鑼之二 (Yiluo-2)

Perc. 1  

Perc. 2  

Perc. 3  

Perc. 4  

一鑼之三 (Yiluo-3) 一鑼之四 (Yiluo-4) 一鑼之五 (Yiluo-5)

Perc. 1  

Perc. 2  

Perc. 3  

Perc. 4  

二鑼之一 (Erluo-1) 二鑼之二 (Erluo-2) 三鑼 (Sanluo)

Perc. 1  

Perc. 2  

Perc. 3  

Perc. 4  

五鑼 (前半) (Wuluo (the first half)) 五鑼 (後半) (Wuluo (the second half))

三腳鼓 (Sanjiaogu)

The starting three beats, Percussion 1 has two options for the second and third beats. Percussion 2 depends on the second beat of Percussion 1 to determine the content of the performance, and Percussion 3 depends on the third beat of Percussion 1 to determine the content of the performance. 起始的三拍Percussion 1第二拍和第三拍皆有兩種選擇，而Percussion 2需視Percussion 1的第二拍決定演奏內容，Percussion 3需視Percussion 1的第三拍決定演奏內容。

弄 (Nong)

Percussion 2, 3, and 4 randomly select five materials, but the same material cannot be played three times continuously, and each material must be played as equally as possible
 Percussion 2、3、4隨機選擇五種素材，但同一種素材不可連續演奏三次，且各素材演奏次數需盡可能均等

感恩與紀念：北藝大音樂系「借用奇美基金會名琴」計畫口述訪談紀錄*

國立臺北藝術大學音樂學研究所 潘莉敏助理教授

起始於第三十七期關渡音樂學刊的北藝大音樂系之口述系史〈回顧與前瞻：北藝大音樂系創系四十週年口述歷史訪談紀錄〉，本期學刊繼續由筆者承接系史撰寫此深具歷史意義的任務，為現今的音樂系留下點滴印記。正值本期口述系史的主題還未定案時，傳來令全臺灣民眾深感遺憾的消息：奇美集團創辦人許文龍先生於民國一一二年十一月十八日逝世。由於許創辦人與北藝大音樂系教授蘇顯達具有多年深厚友誼，並因著這份情誼與信任於民國一百年二月創建了奇美名琴長期借予本系弦樂組學生使用的計畫，¹筆者遂與學院秘書楊懷玉商討並獲同意，以「借用奇美基金會名琴」作為本次系史口述記錄的主題。

許文龍創辦人思考提琴的定位不同於全球其餘蒐藏單位，他將畢生累積的珍貴提琴蒐藏無償借予臺灣的音樂家和學生們演奏，使奇美博物館不僅是一座靜止展示樂器的場地，還是一座「活的博物館」。這些提琴不僅僅是昂貴的樂器，還是助人的工具，北藝大學生們因奇美名琴而有了迥然不同的學習成果與人生境遇。而許文龍創辦人與蘇顯達老師的友誼將永遠被留存在這份計畫裡，不因創辦人的離去而消逝。奇美基金會與北藝大音樂系的美好緣分，也將隨著一屆又一屆的學生們演奏著奇美名琴的樂音而延續下去。

本文的訪談進行期間為民國一一三年一月至六月間，參與的同學皆為訪談期間就讀於北藝大音樂系大學部或研究所的弦樂組學生，感謝這七位同學毫無保留地與筆者坦然分享他們與奇美琴的相處。² 每一位同學的熱忱講述皆無比珍貴，篇幅的長短不一，僅是為聚焦本文主題的需求。另，本文在訪談稿的處理上，摒棄將口說完全轉化為閱讀型的文字，因言談在這類處理後將僅剩資訊的提供，而失去個別談話者的情緒。本文盡量保留談話者的用字選詞與口氣，希望凝結住學生與筆者間的真心交流時刻。文中並呈現些許筆者當時的提問，讓討論議題的脈絡更加清晰。

從這些真摯的談話中，讀者可以窺見，奇美琴對學生們而言，是樂器、是專業成長的途徑、更是在他們遭逢學習瓶頸或挑戰時的陪伴者與聆聽者。奇美琴啟發了他們對音樂更多的想像、引領他們演奏技術的提升，許多音樂上的深度思考與豐富體驗，都是沒有奇美琴就不會發生的。因此，學生們對奇美琴有熱愛、有不捨分離、還有深深的感恩。在與學生們一場場心靈交匯的對談中，筆者無數次在心中感激創辦人的無私胸襟、感謝奇美基金會所有相關人員的幫助，他們改變了這些年輕人的生命面貌，也讓筆者深刻體認到這次訪談紀錄的意義。對讀者而言，此文為少見以較大篇幅深入呈現提琴學習者的心路歷程、習琴過程的各項思考，

* 誠摯感謝北藝大音樂系蘇顯達教授、楊懷玉院秘，奇美博物館的鍾岱廷先生、杜建宏先生先行閱讀與確認本文內容。

1 感謝杜建宏先生查閱資料，確認北藝大施行此計畫的確切時間。

2 本次參與訪談的同學，王品琪為主修大提琴，其餘同學皆為小提琴。

以及奇美名琴對演奏者帶來的差異與影響。

本文除收錄借琴學生的訪談，也採訪過去三年負責北藝大「借用奇美基金會名琴」計畫的教師李宜錦。宜錦老師從學生時代即有借用奇美名琴的經驗，對奇美有長期的合作與了解，對筆者初識奇美提供了慷慨的指引。在本文收錄訪談內容的七位學生與宜錦之外，筆者另訪談本系劉姝媄老師與蘇顯達老師。姝媄老師大方分享他在提琴方面的博學知識，還提供他私人保留多年的奇美名琴音樂會節目單與出版唱片，幫助筆者以最短的時間了解奇美多方面的音樂活動。特別感謝蘇顯達老師講述他與奇美的點點滴滴，包括他與創辦人的相處、奇美名琴的重要性、他個人使用奇美名琴的經驗，幫助筆者了解奇美與北藝大音樂系二者間的深厚淵源。

最後，要鄭重感謝奇美博物館的鍾岱廷先生、杜建宏先生。真摯感謝鍾先生的信任，願意分享他特殊的工作經歷，不論是多年的提琴蒐集過程、與創辦人相識相知相惜的經過、對特定提琴的知識，都開拓了筆者的視野，並增加對創辦人理念的深入認識。謝謝杜先生對學生們的溫暖關懷與提琴知識分享，在本次訪談中，多位學生提到，原本對於要去借用昂貴名琴是抱著戰戰兢兢、如履薄冰的心情，卻因為杜先生的友善讓借琴過程的本身也成為一件學生們開心期待的事。無疑地，奇美的名琴借用計畫已施行多年，幫助的臺灣學子人數眾多，對臺灣音樂發展的貢獻舉足輕重，本篇文章只是反映此計畫之莫大影響力的小小一隅。謹將學生們、筆者與所有人的滿滿感謝獻給成就這一切的許文龍創辦人。

王品琪：奇美琴幫助我學習得更多、更好

王：老師，你看小提琴每一次借用奇美名琴計畫的名單列出來，正取跟備取全部都是滿的，真的非常多同學想要申請，大提琴近年也是都很多人申請。

潘：那你為什麼想要申請？

王：有一天主修老師跟我說：「工欲善其事，必先利其器。」老師說，其實有時候我一直這樣練，不一定是因為我沒有練好，只是因為我的琴，所以我做不到這個技術。老師就說你要不要去試試看奇美借琴，那時候才開始申請。

我印象很深刻，看到我的名字在系辦外的奇美借琴錄取名單上面的時候，我真的是超開心的！開心到直接在公佈欄前面大叫，然後我打電話給我爸爸，跟他分享這個好消息！

潘：哇，你那麼開心的原因是什麼？

王：第一個原因是我覺得我有做到這件事、就像是考上一間好學校一樣，第二個就是我終於有機會去自己挑琴。因為我沒有挑過琴，在我的人生裡面我沒有試過這麼多琴，我沒有自己去感受我喜歡的琴，因為我的大提琴就是姊姊的直接給我。所以我很興奮，終於可以去試試看不一樣的琴，然後我可能可以把它帶回家。

其實，我覺得我自己的琴沒有很好拉，因為我的大提琴間距比較高，可能不是很適合女生拉。而且我的琴非常的悶環境，譬如說在一個非常潮濕的地方，它直接就沒有聲音。

我後來在奇美選的那把法國琴它很好拉，我不用出太多力氣它聲音就很大、音色很明亮。除了音色明亮以外，我那時候試拉了一下舒曼的大提琴協奏曲的第二樂章，這是一個比較內斂的風格，我覺得它也能夠做到很深層的音色，我實在很喜歡。所以，我那時候就選了這把法國琴。因為，我的琴上面沒有辦法同時有明亮跟深層的音色。

潘：使用這把奇美琴有什麼不一樣的事情，拓寬你的學習經驗之類的？

王：有耶！就是真的、真的會有差。老師不再需要幫忙你處理一些因為琴很小聲而導致的音樂問題，所以，我在課堂上面就省下了很多時間，因為這個問題已經被奇美琴解決了！所以相對的，我在課堂上面跟老師學習到的其他東西更多。

而且，因為那把琴比較好拉的關係，我就完全不用去一直在擔心說怎麼會沒有聲音、怎麼會沒有聲音。我反而就可以專注於我要怎樣做出更細緻的音色、可以再去做更多更深層的實驗，我不用一直只把我的心思專注在擔心說：「喔，我這個音沒有出來」、「那個音破掉」之類的。

潘：所以奇美琴對你們的學習太重要了。

王：對啊，奇美琴對我們來講真的是一個超級、超級、超級好的效益。它不只是一把好琴，它還能夠讓我們學習到更多的東西。

我會把奇美琴和原本我自己的琴交替拉，就是我在奇美琴上面練到了什麼，就回去我的琴做實驗，主修老師也會跟我講說：「你在這把奇美琴上面能夠做到的東西，你也要能夠學習在你自己的琴上面做到。」這樣子才是你真的有學習到，一定要想辦法能夠接近，這些技術才會變成是一個內化的東西，不是說只有在這把奇美琴上面才有，不是一個「期間限定」。

潘：太珍貴的學習心得了！對了，剛剛有提到試琴，你覺得試琴的經驗有哪些幫助嗎？

王：試琴也是一個很好的讓我們學習的地方，我自己喜歡跟杜建宏先生聊天。因為我很喜歡問問題，我就一邊拉然後也一邊問，聊一下這把琴的歷史啊、知道一下誰拉過這把琴啊。跟杜先生聊天，我才知道說，喔，原來德國製琴他們比較喜歡用什麼樣的木頭，義大利製琴比較喜歡什麼樣的型態。

潘：太棒了吧！我也好想學喔。

王：杜先生都很願意告訴我，而且他對我們都很友善，還會拿餅乾請我們吃，我每次去都很快樂！其實，我當初第一次去的時候有些害怕。我覺得說：「要去那種好像什麼金庫一樣。」但是後來發現真的沒有這麼嚴肅，他們人都很好，也很願意分享。

潘：好感動喔。

王：鍾岱廷先生以前有來我們系上專題演講過幾次，我都有參加，鍾先生有介紹奇美博物館為什麼要做這些事，如何保存琴、怎麼選琴、怎麼購買，好像剖析奧秘這樣，我覺得很酷。

潘：好可惜我沒有聽到這些講座，那是我進北藝大之前的事。鍾先生講這些內容你們應該覺得很開眼界吧？他很有學問耶。

王：當然有啊，我們都很受益的，讓我了解到原來他跟名琴相處的生活是這樣子。鍾先生來我們學校演講，讓我們了解這些琴的歷史跟保存的過程，然後我們再去做借用，這樣我們心裡會更感激、更珍惜這個琴，因為知道這些琴是怎樣來的。

許舫綿：借用奇美名琴計畫讓我更知道自己想要的聲音

許：我借了奇美名琴借用計畫三次的琴，2021 年的下學期開始，連續三個學期。

潘：你借的這一年半期間是同一把琴嗎？

許：不是，我三次都有換。

潘：你為什麼會想每次都換琴？

許：我覺得有一點是我跟同學們比較不一樣的，可以跟老師分享的是，我現在並沒有自

己的小提琴，我一直都是用租借的。所以，我長期以來都有在接觸很多不同的琴，我就覺得說，好不容易可以用到奇美的琴，那我希望多接觸一點不同的，像是不同國家的琴，或者是他們的音色不一樣、年份不一樣，所以我就是每次都有換一把琴。

潘：這樣對你學習上的幫助是什麼？因為你一定是有一個目的，所以你會想要每次借不同的琴，對不對？

許：對，現在我自己的目標就是，我以後還是需要有自己的把琴，我就想說怎麼樣的琴是比較適合我的呢？還有我到底喜歡的聲音是什麼？在求學階段，我還在嘗試自己想要做出什麼樣的音樂。那如果能夠接觸不同音色的琴，其實可以讓自己在演奏技巧上有成長和進步。

所以，只要有這個機會可以去借用奇美名琴，我都會很想去爭取，因為外面租借琴也是很貴的。而且，這個等級的琴其實是沒有人會拿來租借。奇美琴的音色我覺得真的非常好！以我用過這麼多把琴來看，可能有不同價格、不同國家，我用過大概有二十幾把吧，奇美琴的聲音真的非常非常好！

那我會想，我要怎麼在其他的琴裡面創造出來？所以，在我用奇美琴的這段時間，我就會記錄下來：它的音色是什麼樣子？它的特色是什麼？我用別的琴的時候，我就會想說：我要怎樣去做到跟奇美琴一樣的效果？雖然說可能沒有辦法做到百分之百一模一樣，但是我可以去想，我要用什麼樣的方式去接近那個音色。

潘：我懂了。你的意思是說，雖然其他的琴可能沒有辦法做到奇美琴的效果，但是因為你已經有了那個經驗，你知道那個聲音是什麼樣子的，所以你可以用其他的方式去接近那個聲音。是這樣子嗎？

許：對，就是這樣子！這個過程其實是很有趣的，因為你會發現每把琴都有它自己的特色，你要怎麼去發掘它的優點，然後去彌補它的缺點，這個過程會讓你對樂器有更深入的了解。

潘：那你是怎麼克服這個誘惑，就是每次一學期後你真的能夠離開當時手中的奇美琴？因為一學期之後，你和樂器間的熟悉度增加，並且可以發出你很喜歡的聲音，你越來越能夠做到你想要的音樂了。你是怎麼做到毅然決然的放下，然後重新再來一次？

許：我原本就是常常會需要換琴，因為在過去租借的經驗中，沒有保障我可以借多久，這會是我需要克服的事情。就是我在轉換心態上面需要很快地去接受這件事，但其實在奇美琴這邊很捨不得……。所以，每次我要還回去之前，我都會幫它拍照留念，寫下它陪我做過哪些事情。

潘：好感動……。

許：我從來沒有跟別人講過這個事情。

潘：謝謝你跟我分享，我一定會把這件事寫上去的！因為我好想讓奇美博物館所有參與這個計畫的人知道，他們的工作內容對別人的生命產生這麼大的意義，並且在學生的整個學習歷程上有這麼重要的一個角色！

陳姿廷：這把奇美琴陪伴我度過一段人生

陳：我是從大一下學期就開始借用奇美的樂器到現在快大學畢業，我自己的琴是國小畢業的時候家裡買給我的。不過，隨著自己的技巧、想法一直進步，小時候的力氣一定是跟現在很不一樣，我的琴沒有辦法再承受我的力道。

因此，我從高中階段，有演出的時候，就會向奇美借琴了，當時覺得能跟奇美借樂器，是一件很幸福的事情。但是高中的時候沒有辦法借整學期，要有特定的演出才能去借。可是北藝大的資源很好，學生可以透過徵選的方式，借一整個學期。

潘：那你在奇美借的琴，是持續借同一把還是有換過琴？

陳：有，我大一下、大二上、大二下都換過，大三之後我就再沒換過。很多人喜歡聲音亮的琴，但我發現我現在借的這把琴，聲音比較內斂，並不是到特別大聲。但是我非常喜歡，所以我就一直使用它。因為我覺得我自己比較是那種 ...

潘：還是你覺得跟你的個性有關？

陳：對，我剛剛就想到我自己本身就是比較像這把琴這樣……。我喜歡那種溫暖的聲音，我覺得比較有生命力。反而很大聲的、很直接的聲音，我沒有那麼喜歡，雖然這種聲音在很多音樂上的表現可能會很好。

潘：因為那個生命力就是你的生命力啊，你可以用這把琴拉出你想要表達的東西。

陳：而且再加上我真的跟它……，它真的陪我經歷太多了！我在 NSO（國家交響樂團）實習一年，我每天都帶這把琴。樂團的老師也跟我說：「你要不要換換看別的呀？」可是對它就是有一個感情在，很難放掉的那種感覺。

潘：對，我知道、我知道。

陳：我出國去音樂營也是拿這把琴，我在我低潮的時候也是帶著這把琴，我在我有時候表現的還不錯的時候也是帶著這把琴……。我去哪都會帶著它，就算我有時候回家打算不練琴的時候，我也是都會帶著它。我也可以把它放在學校，可是我就覺得不行啊，琴我要帶著！就算那一天不練我也要打開琴盒看看它，也不知道是一個感情還是一個習慣什麼的。

潘：我覺得都是。你覺得它的聲音反映了你的個性啊，所以某部份你覺得它像是另一個你。加上，它又陪你一起經歷過生命中這麼多的重要時刻，所以這感情是很多層次的。

陳：這是真的！所以我認為這把琴，陪伴我度過一段人生。

黃依慧：奇美琴是我的陪伴者、聆聽者

潘：你有持續好幾個學期在奇美借琴，但你一直都使用同一把琴嗎？

黃：是的，因為我第一次就選到了一把感覺很合適的琴。我很喜歡這把小提琴，所以就一直使用它。我當時試了幾把琴，但這一把一拉就感覺反應非常快，比我自己原來的琴更敏銳。它能立即反應你給它的每個指令，而我之前的琴可能從你做的音樂到它反應這個效果出來，會有點時間差、緩衝的感覺。還有，這把琴的音色也比較明亮。

潘：後來你為什麼在奇美始終借同一把琴？

黃：主要是因為我覺得這把琴和我很合適，我也曾想過借其他的琴，但杜先生提醒我要思考可能面臨的問題。如果我試了其他琴，覺得不錯帶回去用了一學期，之後又想換回原來的琴，這把琴可能已經被借走了。經過考慮後，我覺得我還沒有完全發揮到這把琴的極限，我相信我還能做得更好，所以決定繼續使用這把琴。

另外，有一次是一個國外的弦樂四重奏成員來試琴。他們試的是瓜奈里的琴，剛好是小、中、大四把提琴，就是一個完整的弦樂四重奏。因為杜先生原本跟我約好那個時段，他就讓我進去聽他們試琴，那個學習效果真的非常好！

潘：真是太機會難得了，那你學到什麼？

黃：我學到很多！他們有各自試、也有一起拉好多首樂曲來試。我可以觀察他們用什麼曲子去試琴、為什麼他們一直重複拉某個音，是不是在聽那個琴有更多可能性。很多學生不知道試琴要試什麼，其實有很多東西可以試。你可以試全弓、跳弓、泛音……很多不同的技巧。通過觀察有經驗的人怎麼試琴，可以學到很多。這種機會真的超級棒，不是每個人都能遇到這樣的機會，我算是很幸運的。

潘：你覺得去奇美試這些琴的本身也是一種珍貴的體驗嗎？

黃：當然是！因為我們家裡可能永遠都買不起百萬元的琴，但現在卻有機會一次試好幾把來自不同國家的名琴。這種體驗真的很難得。

潘：試不同的琴對你的演奏有什麼影響？

黃：如果沒有奇美借琴計畫，我就只會拉到自己的琴，當你長時間一直使用自己的琴，可能會習慣於某些音色。可是，當你接觸其他琴時，你會發現它們有不同的聲音。並且，使用不同的演奏方法，在它們身上會聽到各種不同的聲音。這樣你腦中的聲音庫就會變得更加豐富！

這就像畫畫，你不能只用一種顏色。奇美借給我們不同的琴，就是讓我們看到其他「顏色」的聲音。當你回到自己的琴，你就知道你想要什麼樣的音色，比如「綠色」，然後你會試著用你的琴去做出那個「綠色」的聲音。

潘：這種經驗對你的學習有什麼幫助？

黃：這個過程讓我們能夠接觸到平常無法接觸的東西，拓展了我們的視野和可能性。因為，在追求目標的過程中，你自己也會進步，即使最後可能還是達不到理想中的「綠色」，但在過程中，你已經比原來的自己進步了。

潘：真好，如果沒有這個計畫，你剛才說的這些經歷和思考都不會存在於你的生命中了！那你的琴是哪一國製造的？

黃：看名字是義大利的，它 2026 年就滿 100 歲，它是 1926 年製造的。

潘：那你會陪它過 100 歲生日耶，這很有意義！

黃：是的。不過，一開始我和它的關係挺坎坷的。剛接觸它時，我的演奏能力其實還不是很好，那時候練琴常常很傷心，壓力也很大。不過，我感覺它一直在陪伴我。其實我覺得對它不好意思，尤其是練到情緒低落的時候，我覺得琴都能感受得到。樂器有時像是一面鏡子，反映你的想法，你會感覺有人在和你一起感受。有時候我甚至會跟這把琴說話，感覺它像是一個聆聽者。

潘：我好替你高興有這把奇美琴陪你，它在你生命中已經不只是學習了，是一個陪伴，它跟著你一起經歷所有的事情！

黃：對，我覺得是有這種感覺！這件事情我真的非常珍惜。

林晴薇：來讀北藝大最好的事情，就是有奇美借琴！

林：我覺得讀北藝大最好的兩件事，第一件事就是有奇美的名琴借用，第二件事就是有歐德琴弦的贊助。當你有好的琴的時候，很多技巧和音色的問題都會自動改善，因為那個問題是琴本身的缺陷。

潘：想請你分享一下，你借了多久、以及奇美借琴對你的幫助。

林：我在北藝大除了入學後第一個學期跟這個學期，每一個學期都是用奇美琴的，所以共有六個學期，我這樣也拉了好幾把不同的奇美琴。我第一次去借琴的時候，當時我面對正在學習的曲子，有很多技巧方面的問題難以克服。但是我一拿到這把琴，很多技巧都不用練。

就是我的琴有雜音問題，還有我想要更大聲，但做不出來。我的琴的極限就是這樣，再大聲就破了，但是有些曲子需要更大的音量，但我的琴無法達到那個程度。用奇美的琴，很多這樣的問題就自然解決了。

還有，奇美博物館的琴都是很好的琴，每一把都有不同音色。你會遇到很多不一樣的琴，需要解決不同的問題點。因為每把琴的指板不一樣，所以你可能需要改變手型，音準也會有差異。所以用不同的琴，就可以讓你在不同方面進步！比如這把琴

可以讓你 G 弦拉得比較好、那把琴可以讓你顫音比較好。

每把琴都會讓你有不一樣的學習過程，讓你進步或了解到不同的東西，其他學校不可能會有這種機會。經歷這樣的過程以後，如果之後去接觸其他樂器，我也會知道怎麼樣的樂器適合我，就是跟挑男朋友一樣！

潘：哈哈，很有智慧的比喻。

朱沛承：琴會教你怎麼拉琴

潘：你使用奇美名琴計畫借琴的時間是大二上到大四下，一共六個學期，那麼，你這六個學期都是用同一把琴嗎？

朱：應該是用了三把或四把琴。

潘：哇，這麼多！那是怎麼決定要換或不換琴呢？

朱：既然有這個難得的機會，就想多換幾把試試看，因為每一把琴的個性都不太一樣。第一次挑的時候，我會選擇跟我平常習慣比較相近的。比如我平常喜歡比較亮、比較大聲的琴，我就會先朝這個特質選。但是，因為我們還是學生、還在成長，所以習慣的演奏方式或拉琴的風格也會改變，選琴的原則也依此改變。

比如說，可能下一個學期就想試試看不要用那麼多力氣演奏，或者是想練習比較細膩的層次變化。這時就會去借另一把琴，可能它一聽之下音色沒那麼亮，但實際上比較有層次的琴。

潘：所以你是隨著你的學習狀態來選擇琴的？

朱：對，就是這樣！

潘：為什麼會持續借奇美的琴呢？

朱：因為真的有機會接觸到比較好的琴。怎麼講……這麼說可能有點玄，有時候那個琴會教你怎麼去拉琴。

潘：你說「琴會教你怎麼拉琴」，這是怎樣的體驗啊？

朱：直白地說，就是你新借的琴，它最好的發聲方式跟你平常拉原本的琴的習慣不同。你發現用平常的習慣去拉，效果不會這麼好。所以你就可能要找到一個新的、適合它的方式。這個方式可能跟你本來的習慣稍微不一樣，但是那個轉換習慣、改變聲音的過程就會讓你進步，也可以讓你發現到，自己原來是怎麼拉琴的。

加上，因為名琴做得很好，反應很快、很靈敏。我們一般的琴沒那麼敏銳，可能要做更多的動作才能達到同樣的效果。在名琴上，用一半的力氣就能做到平常要用很多力量才能做到的事情。

潘：這樣說來，真的只有奇美名琴借用計畫可以做到這樣的「教學」。因為，如果你要

換別的琴，要達到奇美琴的等級，你就需要花很多錢，所以決不可能一學期或一年就換一次，因為如果花那麼多錢買一把琴，就會用很久，所以就不可能有你這幾年的學習體驗了。

朱：對！

林芷卉：奇美琴讓我看到我的琴最好的樣子

潘：關於這個借琴計畫，你說你借的時間是三個學期？

林：從大一下到大二下學期，所以距離研究所現在有一段時間了。

潘：對，兩年多前了。所以我先問一下，你後來為什麼決定不借了？

林：因為不管我是大學畢業還是碩士畢業，我以後要長期相處的還是我自己的琴。所以想說從大三開始，還是先回來熟悉我自己的琴好了，所以後來就沒有再借。借琴的時候，我們會直接過去奇美在那邊試琴，杜建宏老師會拿四、五把琴給我們試，試一試之後你就自己挑一把。我就是試到了那把在音色上跟我自己的琴很相像的琴，我覺得那把奇美琴真的就是很老的……我的琴的感覺！所以我就很喜歡那把琴的聲音，也覺得比較能夠適應吧。

潘：你剛剛說這把奇美琴很像「你的琴比較老的感覺」是什麼意思？

林：奇美的琴就是年代悠久嘛，我自己的琴是新製作的琴。我借的這把奇美琴的音色跟我的新琴很像，所以它好像是一個我的琴的很老版本，我覺得很有趣！對我而言，跟奇美借琴最大的意義就是可以去拉到很老的琴，因為就算我們想要買也不見得能買得到。

潘：你是喜歡那種聲音的琴，對不對？所以你即使跟奇美借，你也借了一把跟你自己的琴很像的。那是什麼樣的聲音？我想了解你的偏好。

林：那是比較厚實、溫暖的音色，不會太亮，就有點溫溫的。我覺得跟我自己個性有關係，我平常就是不喜歡太顯眼，所以我不喜歡太亮的音色。小提琴是越拉會越音色越好、共鳴越好嘛，提琴跟鋼琴不太一樣，鋼琴比較像是越消耗會需要修理。但是小提琴的話是需要演奏、把聲音拉開，它的聲音會比較有辦法共鳴、可以傳比較遠。所以去奇美借琴對我們是很好的機會，可以去碰到一把被拉開的琴。像是這二把琴的音色雖然相像，但是奇美琴是更能夠顯現它溫暖厚實的音色，你不用太用力或者是太去想說你的運弓到底要怎麼施力，它就出來這個音色。

潘：這樣的話，你就可以把你的一些心力用在表現音樂其他的地方，是不是？

林：對對對。例如我比較不擔心和樂團或和鋼琴演奏時，我的音量會不會被蓋掉？我的聲音會不會沒辦法傳到音樂廳的最遠的地方？

可是，我沒辦法一直借奇美的琴，所以我更要能夠把握時間，把我的琴拉開。能拉一天就是一天，我覺得我每拉一個小時這都是一個累積，幫助拉開我自己的琴。

潘：讓它朝向…你喜歡的那把奇美琴的路上？

林：對！

李宜錦：從計畫的受益者到負責教師

北藝大實施情形

李：我自己也是奇美名琴借用計畫的受益者，我從念書時就開始參與這個計畫，使用奇美名琴，所以我的內心非常感恩。

潘：哇，這個借琴計畫真的已經實施很久了呢。另外，老師在過去三年作為北藝大這個借用奇美名琴計畫的負責教師，想請老師談一下此計畫在北藝大實施的情形。

李：大家都搶破頭想參加呢！我們每次都要仔細考慮讓誰先借，因為申請的人數通常多於可借的樂器。我們會優先考慮大二的學生，因為快要離開學校了，大二的學生就要慢慢排隊等候機會。

潘：原來是這樣分配的。

李：是的，而且要收回樂器其實很難。就是學生已經習慣了這些好琴、他們也和樂器建立了深厚的感情，突然要收回去，心理上會有落差。

名琴演奏經驗

李：這些放在奇美博物館的樂器真的非常好，雖然裡面許多琴現在可能不常被人拉，但靈性還是非常好。

潘：你為什麼會用「靈性」來形容這些樂器？是因為它們很敏銳嗎？

李：是的，我覺得它們非常敏銳。每次借用前，我們都會提前一天去練習。我的感受是，在那些樂器面前，我們都要俯首稱臣。因為它們見證過太多厲害的演奏家，我們必須順著它們的個性來演奏。

我每小時、每分鐘與它們相處，都像在喚醒沉睡的巨人。你不斷練習，它就會把力量傳遞給你。這是一個很特別的經驗，在舞台上，那種力量真的很難形容，非常特別。我拉克萊斯勒的琴，可感覺到他的錄音時的風格。克萊斯勒是個很愛玩的人，寫了很多可愛的小品，所以他選的樂器也有這樣的特質，就是比較圓潤、可愛。我也拉過海菲茲的琴，那琴是真的很銳利。

我覺得很感動，拉這些樂器時都能感受到昔日小提琴巨人演奏時留下的磁場。每次拉完，我都會回去聽這些大師的唱片，比較一下跟我演奏的感覺有什麼不同。但是，

這些琴其實不好拉。我覺得它們都是很高階的樂器，要能夠駕馭這些樂器，需要非常厲害的技巧才能掌握。

潘：老師，請問為什麼說要「駕馭」這些樂器？是因為它們的表現範圍非常寬廣、靈敏度超出想像嗎？

李：對，超出想像。普通樂器我要拉很多才能感覺到 Dynamic 的 Difference。但這些名琴就像開法拉利和開普通車的區別，法拉利只要輕踩油門，瞬間的速度就會比你想像的快非常多！

「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
 2023 年 7 月 15 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

本學報之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成為具有公信力的學術性刊物。

二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述為主，若有分期刊登之連續性論文（最多二期），其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

- （一）音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，主題不拘。每篇字數以 10000 字至 20000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 20 頁為原則。
- （二）音樂理論：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （三）表演詮釋：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （四）當代音樂論述：每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （五）譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以 10000 字為上限，含圖表、譜例以不超過 15 頁為原則。
- （六）影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以 6000 字為上限。
- （七）樂譜類。

三、投稿規定

- （一）來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著權人取得授權。
- （二）投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。

- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為原則，最後由主編溝通決定。
- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以 A4 尺寸電子檔交稿（MS Word 及 PDF 檔），檔名請用文章標題（可簡化），檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到 300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在 300 字以內。

四、稿件格式：以 Chicago Manual of Style 或 MLA Manual of Style 格式為準

- (一) 文稿以 A4 規格橫向排列，並註明頁碼。內文 12 號字新細明體，引文則用標楷體，外文使用 Times New Roman 12 號字。左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20 號字，主標題 16 號字，次標題 14 號字，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
 - 文章標題層次統一如下
 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - a
- (四) 圖版、插圖、表格及譜例：
 - 1. 圖表譜名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方；譜例名在譜上方、譜例來源在譜下方。
 - 2. 圖表譜寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1；譜 1，譜 1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA 或 Chicago 格式，並將引用文獻書目等列於文末。格式如下：

1. 書籍：

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》（台北：學藝出版社，1994），166。

Edward Seckerson，《馬勒》，白裕承譯（臺北：智庫，1995），116。

Max F. Schneider, *Mendelssohn oder Bartholdy? Zur Geschichte eines Familiennamens. Jahresgabe der Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft.* (Basel: Internationale Felix-Mendelssohn-Gesellschaft Basel, 1962), 8。

2. 期刊：

潘汝端，〈北管細曲《昭君和番》聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》第9期（2008年）：45-90。

Glenn Stanley, "Bach's 'Erbe': The Chorale in the German Oratorio of the Early Nineteenth Century," *19th-Century Music*, 11, no. 2 (1987): 121.

3. 網頁：

Bruno Nettl, "Folk Music," *Encyclopedia Americana Grolier Online*, accessed December 11, 2006, <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>.

(七) 同筆資料第二次使用時，以縮寫方式書寫。

溫秋菊，《台灣平劇發展之研究》，156。

(八) 參考/引用文獻以直接引用為限，並依作者、〈篇名〉、《書名》、版次、出版地、出版者、年代、頁數等項，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. Jahresgabe 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://musiccollege.tnua.edu.tw/>)，於截止日 1 月 20 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 1 月 20 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

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以 1. 原創性 2. 前瞻性 3. 發展性 4. 理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」(視再審結果而定)、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為一年刊，每年 9 月出刊。

9 月出刊：於 1 月 20 日前繳交「全文」以及「投稿資料表」。

八、本細則經編輯委員會審議通過，提送音樂學院院務會議備查後公佈實施，修正時亦同。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）				
論 文 名 稱 (中英文)	中 文			
	英 文			
作 者	中 文		英 文	
通 訊 方 式	地 址			
	電 話		E-mail	
	手 機		Fax	
中文摘要 (約300字) 或英文摘要				
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評			
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000字以下 <input type="checkbox"/> 6,000-10,000字 <input type="checkbox"/> 10,000-20,000字			
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」 （請註明：「關渡音樂學刊」報名表） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-7750-7234				
編輯小組填寫欄（投稿者免填）				
論文編號			受稿日期	
專門評審委員			推薦評審者	

註：兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***記號區別之。

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

為題之著作乙篇投稿於「關渡音樂學刊」，本人聲明及保證本著作係原創性著作，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意於本著作於通過審查後刊登於「關渡音樂學刊」，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人： _____ (請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中華民國 _____ 年 _____ 月 _____ 日

關渡音樂學刊 第 38 期
Kuandu Music Journal, No.38

發行者 盧文雅	Dean	LU, Wen-Ya
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 11201 臺北市北投區學園路 1 號 電話：02-2896-1000 轉 3002 傳真：02-7750-7234	Publisher	School of Music, Taipei National University of the Arts No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002 Fax : +886-2-7750-7234
主編 潘莉敏	Editor in Chief	PAN, Li-Ming
執行編輯 楊懷玉	Excutive Editor	YANG, Huai-Yu
編輯助理 劉懿霖	Assistant Editor	LIOU, Yi-Lin
封面題字 張清治	Title Calligrapher	CHANG, Ching-Chih
封面設計 蘇唯鈞	Cover Design	SU, Wei-Jun
排版印刷 日日昌科技印刷有限公司	Typeset	Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.
國內售價 500 元	Printer	Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.
	Price	NT\$ 500

版權所有 翻印必究

2024 年 9 月

Copyright ©2024 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889



閩渡音樂學刊

2024 · 09