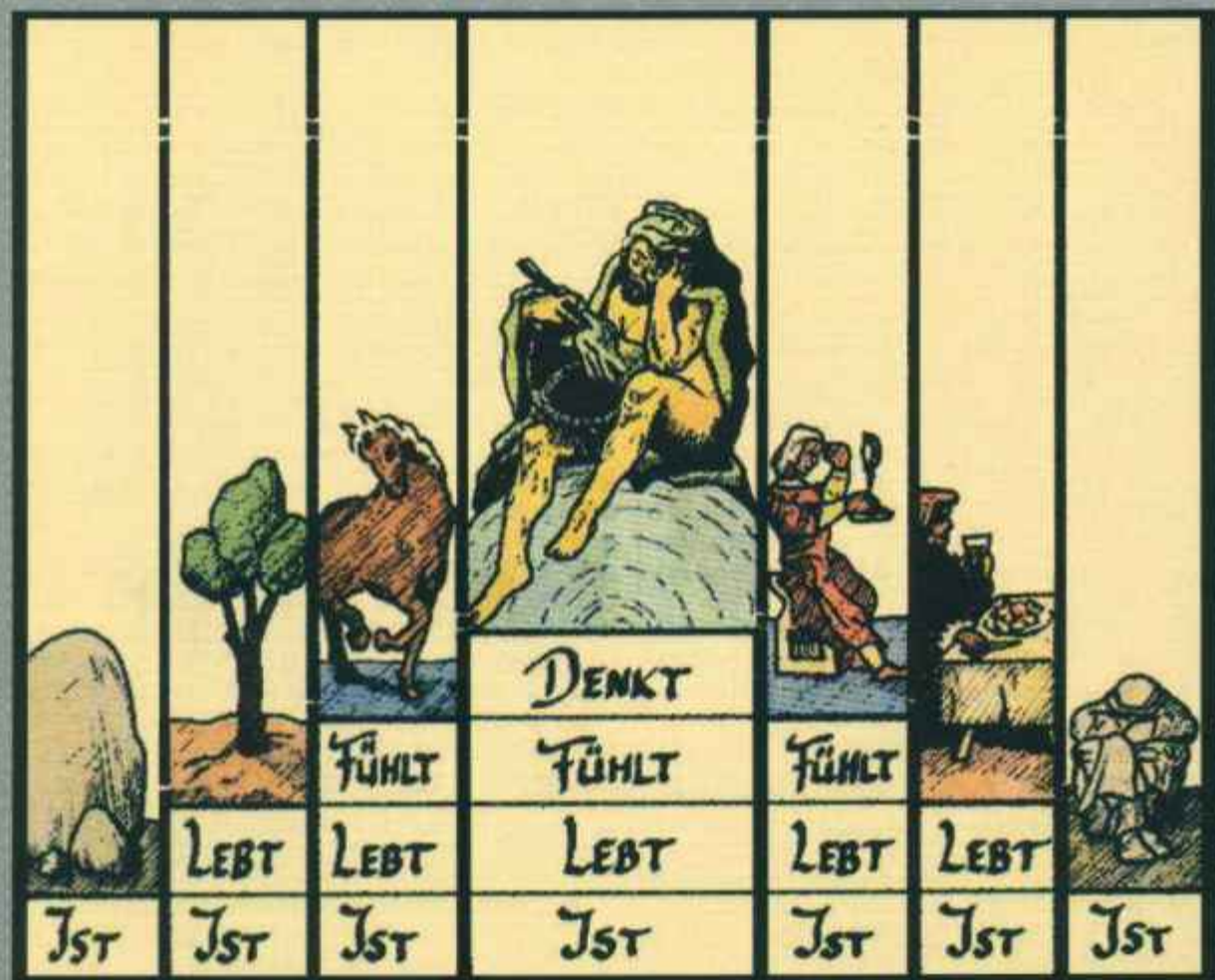


閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

汪玄題



6

2007. 6

封面圖片
Pico della Mirandola (1463-1494): 人類的位置
(取自Caroline Boninus, 1599)

閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

汪玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 王美珠

編輯委員 (依姓名筆劃排列)

李秀琴

吳榮順

康美鳳

曾瀚滯

溫秋菊

楊建章

劉榮義

歐遠帆

錢善華

顏綠芬

Guandu Music Journal

Editor in Chief

WANG Mei-Chu

Editorial Committee

LEE Schu-Chi

WU Rung-Shun

KANG Mei-Fung

TSENG Hannpey

WEN Chyou-Chu

YANG Chien-Chang

LIU Rong-Yi

OU Yuan-Fang

CHIEN Shan-Hua

YEN Lu-Fen

主編的話

【關渡音樂學刊】第六期不負眾望，如期出刊，感謝所有參與的人。謝謝您們的辛勞！

本期的封面在於呈現文藝復興時期人文主義者所強調的「人類尊嚴所在」：即「思考的人性本質」。它是十六世紀歐洲思想家Carolus Bovillus爲了闡揚Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) 所彰顯【人類的角色】(Die Stellung des Menschen) 之精神特質，於1509年所繪製的圖示。此圖刊載於德國慕尼黑 (München) 德國袖珍本出版社 (Deutsche Taschenbuch Verlag, 簡稱dtv) 於1991年出版的【哲學圖驢】(dtv-Atlas zur Philosophie, Tafel und Texte) 頁98中。哲學家Giovanni Pico della Mirandola 師承文藝復興時期柏拉圖學派的主要代表人物Marsilio Ficino (1433-1499)，認爲人類尊嚴來自建構於具人類精神特質的自由主觀性——「思考」裡。

圖中，不管是有生命的動物與植物，或無生命的石頭與石雕像，都「存在」(Ist) 於世間。樹木、用餐之人、陶醉於踢腳姿勢之馬、對著鏡子梳妝之人與思考之人則不只「存在」，還「生存」(Lebt) 於世上，而其中有「感覺」(Führt) 者，就只有陶醉於踢腳姿勢之馬、凝視鏡中與思考之人了。但是，具「思考」(Denkt) 本質者就非人類莫屬！雖然，以人類爲世界中心的思考模式在21世紀的今日有討論空間，但是以「思考」作爲人類精神特質所建構的人性尊嚴確實值得追求。這個目標相信也是所有【關渡音樂學刊】作者們的共同理想。

本期【關渡音樂學刊】除了主編特別感謝由作曲家賴德和老師所提供關於新作【4-2-1】變奏的第一手解說外，本學刊的精彩內容包括學者李婧慧老師搜集、考據與整理的原始資料 被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948) 年表與作品表 與五篇有關國內外音樂議題

的研究論文。五篇論文中 南管音樂門頭探索(一) — 從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化一文由學者林珀姬老師執筆，北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探討的作者為學者潘汝端老師，學者宋育任老師是 潘皇龍《五行生剋八重奏》(1979/80) 的探究之撰稿者，巴赫《B小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色 則是學者江玉玲老師的研究成果。除此之外，就讀於本校音樂系博士班的林玉淳老師則以 鋼琴作品《六日談》(Hexaméron) 與其歷史定位探討 呈現她近期的研究心得。

付梓之前，主編除了祝福大家平安、幸福外，也要預祝學刊的所有讀者擁有一趟豐富的學術之旅。本刊第六期的出版，也是主編年度任務告一段落之時，第七期的主編是吳榮順老師，期待各界持續支持、關心與指教。

主編 王美珠 謹識

2007年6月

目 錄

論文

- 南管音樂門頭探索（一）
一從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化.....林珀姬 1
- 北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探討.....潘汝端 43
- 潘皇龍《五行生剋八重奏》(1979/80)的探究.....宋育任 75
- 巴赫《B小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色.....江玉玲 95
- 鋼琴作品《六日談》(Hexaméron)與其歷史定位探討.....林玉淳 119

影音資料.書評.樂評與其他

- 被遺忘的作曲家高約拿 (1917-1948) 年表與作品表.....李娟慧 155

樂譜

- [4-2-1]變奏.....賴德和 179

- 作者簡介..... 193

CONTENTS

Articles

- An Exploration on Tune-Families of Nanguan Music (I)
- The Transformation of 'Pak'-Tune-Families in Survived
Ming Editions LIN Po-Chi 1
- A Study on the Music Structure of
"the Large Tune of Oo-Phún" in Beiguan Refined Songs PAN Ju-Tsun 43
- A Study of Wandlungsphasen for eight players (1979/80)
of Pan Hwang-Long Dr. SUNG Yu-Jen 75
- The Structural Features of Symbolum Nicenum in Mass in
B Minor BWV 232 by Johann Sebastian Bach Dr. CHIANG Yu-Ring 95
- Discussions on Piano Work Hexaméron and its Place in History LIN Yue-Chwen 119

Audio/Video Resources, Book/Concert Reviews and Others

- Ko Iok-na (1917-1948), A Chronicle of His Life and Works Dr. LEE Ching-Huei 155

Music Composition

- Variations on 4-2-1 LAI Deh-Ho 179

- Authors' Brief Resume 193

南管音樂門頭探索 (一)

—從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化

林珀姬

摘要

南管音樂門頭中的【北調】或稱【錦板】，老樂人之間，也存在另一種說法—【北調】就是【百調】，此二詞彙泉腔音近；稱為【北調】，可能意指此類門頭中的曲目，來自北方的曲調，舉世聞名的漢學家龍彼得教授就持此論調。稱為【百調】，意則指此類門頭中的曲目，曲韻變化多端，各有特色。而從手抄本中可發現【北調】曲目真是一個龐大的門頭系統，許多流行的名曲都是隸屬於【北調】，如〈四朝元·遠望鄉里〉、〈四朝元·打疊行李〉、〈聽見杜鵑〉、〈冬天寒〉、〈一路安然〉、〈相思北·輾轉亂方寸〉、〈愁人怨〉、〈特來報喜〉、〈鼓返五更〉、〈心內懶悶〉、〈四朝元·形影相隨〉、〈白雲飄渺〉、〈千叮萬囑〉、〈大展雙眉〉、〈風流北·心中悲怨〉、〈點點催更〉、〈因趕白兔〉、〈汝聽咱〉、〈金錢北·赤壁上〉、〈皂雲北·迫勒玩身〉…等等，眾多常被演唱的【北調】曲目，說明了南管樂人對此類門頭的喜愛；而【北調】門頭下眾多不同的牌名，則是曲韻變化的因素之一。

筆者在學習過程中，發現了南管音樂中，帶有【北】字門頭，如【北調】、【二調北】、【寡北】、【金錢北】、【北青陽】，以及未帶有【北】字的【柳搖金】等，其管門不論是四空管、五空管、五六四仗管，均以「不女尾」收尾；另外如【北相思】、【北地錦】、【駐雲飛】、【野風餐】等等，這些門頭的曲目，雖不用「不女尾」收尾，也存在某些類似的曲韻，足以說明它們之間，應有些關連性存在？值得一探究竟。

從龍彼得輯錄之《明刊閩南戲曲弦管選本三種》（以下簡稱《明刊三種》，大約是明萬曆年間，17世紀初期的刊本），與其論文《明刊戲曲弦管選集》，其中帶有【北】字門頭曲目，根據龍彼得的研究，尚有18首見於現今曲簿中，但只有8首與現在的【北調】或稱【錦板】相同，部分曲目門頭分別屬於【北青陽】、【柳搖金】、【三腳潮】……等等門頭，對其中的轉變，龍彼得有些懷疑，但筆者肯定其中確實存在著一些微妙的關係。因此，本文擬從《明刊三種》開始，透過《袖珍道光指譜》（1846）與《文煥堂指譜》（1857），以及台灣手抄本等比對、分析，並從實際的唱奏中，試圖找出其中之關連。

關鍵詞：門頭；北調；錦板；柳搖金；北青陽；移宮轉調

An Exploration on Tune-Families of Nanguan Music (I)
- The Transformation of 'Pak-' Tune-Families in Survived Ming Editions

LIN Po-Chi

Associate Professor

Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

The *Pak-Tiau* (北調) *Tune-Family* (門頭) of Nanguan music, also named *Kin-Pan* (錦板), are known as *Pa-Tiau* (百調) among elder musicians. The name *Pak-Tiau* might mean the repertoire of this Tune-Family came from the North (北), as Piet van der Loon argued. The name *Pa-Tiau* connotes its rich repertoire comprises hundreds of (百) tunes. From available manuscripts, we learn the *Pak-Tiau* is a rather huge Tune-Family system, under which many popular tunes are categorized. The following famous *Pak-Tiau* tunes were performed very often and proved themselves the favorite of Nanguan musicians: 'Si-Tiau-Goan · Oan-Bong-HiuN-Li' (四朝元 · 遠望鄉里), 'Si-Tiau-Goan · Ta-Tiap-Heng-Li' (四朝元 · 打疊行李), 'ThiaN-KiN-To-Koan' (聽見杜鵑), 'Tang-ThiN-KoaN' (冬天寒), 'Chit-Lo-An-Jian' (一路安然), 'SiuN-Si-Pak · Tian-Choan-Loan-Hong-Chhun' (相思北 · 輾轉亂方寸), 'Chhiu-Jin-Oan' (愁人怨), 'Tiet-Lai-Po-Hi' (特來報喜), 'Ko-Hoan-Go-KiN' (鼓返五更), 'Sim-Lai-Lan-Bun' (心內懶悶), 'Si-Tiau-Goan · Hieng-IaN-SaN-Sui' (四朝元 · 形影相隨), 'Pieh-Hun-Phiau-Biau' (白雲飄渺), 'ChhuiN-Tieng-Ban-Chiok' (千叮萬囑), 'Tai-Tian-Song-Bi' (大展雙眉), 'Hong-Sian-Pak · Sim-Tng-Pi-Goan' (風露北 · 心中悲怨), 'Tiam-Tiam-Chhui-KiN' (點點催更), 'In-KoaN-Peh-Tho' (因趕白兔), 'Lir-ThiaN-Chan' (汝聽咱), 'Kim-ChiN-Pak · Chhiak-Phiak-Siong' (金錢北 · 赤壁上), 'Cho-Hun-Pak · Piek-Liak-Goan-Sin' (皂雲北 · 追勒阮身), etc. The many *subordinate tunes* (牌名) under this category had contributed to the Tune-Family's rich repertoire.

The author has found that the tunes of the following Tune-Families all *end with 'M-Lir'* (不女尾), regardless of their modes - those with *-Pak-* in their names: "Pak-Tiau" (北調), "Ji-Tiau-Pak" (二調北), "Koa-Pak" (寡北), "Kim-ChiN-Pak" (金錢北), "Pak-Chhieng-Iong" (北青陽), and one Tune-Family without *-Pak-* in the name: "Liu-Iau-Kim" (柳搖金). On the other hand, though some Tune-Families, such as "Pak-SiuN-Si" (北相思), "Pak-Te-Gim" (北地錦), "Cho-Hun-Hui" (駐雲飛), "Ia-Hong-Chhan" (野風餐), do not end the tunes with *M-Lir*, their similarities with the above Pak-Tiau Tune-Families have proved their close relations.

According to Piet van der Loon's *The Classical Theatre and Art Song of South Fukien: A Study of Three Ming Anthologies*, ('*Three Ming Anthologies*' hereafter) and his thesis, '*Ming Anthology of Classical Theatre and Art Song*' (明刊戲曲弦管選集), there are 18 *Pak-Tune-Families* survived till today, but only eight of them are the same with the current Pak-Tiau, while the rest belong to "Pak-Chhieng-Iong" (北青陽), "Liu-Iau-Kim" (柳搖金), and "SaN-Kha-Tio" (三腳潮), etc. He was somewhat uncertain about these Tune-Families' transformative Inter-Relations, however, the author is positive of the existence of some subtle relations among them. Starting from *Three Ming Anthologies*, through the comparison with *Miniature Taokuang ChuiN-Pho Manuscript* (袖珍寫本道光指譜) (1846), *Ching Woodcut Wenhoantang ChuiN-Pho Manuscript* (清刻本文煥堂指譜) (1857), manuscripts found in Taiwan, and performance practice, the author will try to prove the relations among these Tune-Families.

Keywords: Tune-Family, Pak-Tiau, Gim-Pan, Liu-Iau-Kim, Pak-Chhieng-Iong, transposition of mode systems

前言

- 一、南管音樂盛傳有 108 門頭，雖然門頭與牌名（或稱滾門與曲牌）是南管學習或教學的重要依據，但是從學術角度言，樂人對門頭與牌名用法混淆不清，學者們又各有不同見解說法，樂人長於音樂的操作，短於理論的建立，學者則藉助西方科學的分類方法，建構南管音樂的理論，卻又未能從音樂實踐中，獲得理論的支撐，因此常呈現各說各話的局面，南管音樂理論系統的建立，須要更多學者參與實際音樂的操作與研究，才能破解「千年古樂」密碼。
- 二、南管音樂門頭中的【北調】或稱【錦板】，老樂人之間，也存在另一種說法——【北調】就是【百調】，此二詞彙來源音近；稱為【北調】，可能意指此類門頭中的曲目，來自北方的曲調，漢學家龍彼得教授就持此論調。稱為【百調】，意則指此類門頭中的曲目，曲韻變化多端，各有特色。而從手抄本中可發現【北調】曲目真是一個龐大的門頭系統，許多流行的名曲都是隸屬於【北調】，如〈四朝元·遠望鄉里〉、〈四朝元·打疊行李〉、〈聽見杜鵑〉、〈冬天寒〉、〈一路安然〉、〈相思北·輾轉亂方寸〉、〈愁人怨〉、〈特來報喜〉、〈鼓返五更〉、〈心內懶悶〉、〈四朝元·形影相隨〉、〈白雲飄渺〉、〈千叮萬囑〉、〈大展雙眉〉、〈風瀉北·心中悲怨〉、〈點點催更〉、〈因趕白兔〉、〈汝聽咱〉、〈金錢北·赤壁上〉、〈皂雲北·迫勒阮身〉……等等，眾多常被演唱的【北調】曲目，說明了南管樂人對此類門頭的喜愛；而【北調】門頭下眾多不同的牌名，則是曲韻變化的因素之一。
- 三、筆者在學習過程中，發現了南管音樂中，帶有【北】字門頭，如【北調】、【二調北】、【寡北】、【金錢北】、【北青陽】，以及未帶有【北】字的【柳搖金】等，其管門不論是四空管、五空管、五六四空管，均以「不女尾」收尾；另外如【北相思】、【北地錦】、【駐雲飛】、【野風餐】等等，這些門頭的曲目，雖不用「不女尾」收尾，但也存在某些類似的曲韻，足以說明它們之間，應有些關連性存在？值得一探究竟。
- 四、從龍彼得輯錄之《明刊閩南戲曲弦管選本三種》（以下簡稱《明刊三種》，大約是明萬曆年間，17 世紀初期的刊本），與釋文《明刊戲曲弦管選集》，其中帶有【北】字門頭曲目，根據龍彼得的研究，尚有 18 首，可見於現今曲簿中，不過卻只有 8 首與現在的【北調】或稱【錦板】門頭相同，部分曲目門頭分別屬於【北青陽】、【柳搖金】、【三腳潮】……等等門頭，對其中的轉變，龍彼得有些懷疑，但筆者肯定其中確實存在著一些微妙的關係。因此，本文擬從《明刊三種》開始，透過《袖珍道光指譜》（1846）與《文煥堂指譜》（1857），以及台灣手抄本等比對、分析，並從實際的唱奏中，試圖找出其中之關連。

壹、關於《明刊戲曲弦管選集》中的疑點

龍彼得《明刊戲曲弦管選集》第三章（胡忌譯，頁 40-41）中提到：

一般認為〔北調〕（北方的曲調）是由其他省份傳入福建，這些省份並非指中國北方，而是指江西、安徽及浙江一帶。雖然這個名稱並未出現於 1566 年的《荔鏡記》，但是《滿天春》下欄中的九個閩南戲齣中卻有四個劇目用到〔北調〕，而且〔北調〕下的牌名都是〔駐雲飛〕，只有一處例外。令人稍為困惑的是，此曲牌名（即〔駐雲飛〕）雖與〔北調〕同屬五空管，目前卻並不屬於〔錦板〕或〔北調〕。較嚴重的問題是，在《滿天春》上欄中，有八個〔北調〕的曲例，但是其中兩處簡稱為〔北〕，其中有四曲並未列出曲牌名，有一曲將曲牌名列為〔二犯朝天子〕，此曲牌現在屬於〔錦板〕，還有三曲的曲牌名分別是〔紅衲襖〕、〔下山虎〕及〔二犯傍粧台〕，但是這些曲牌在現在的南管中都是七撩拍，而且分屬於不同管門。因此，在《滿天春》中，〔北調〕此一名詞似乎並非指涉一個有清楚界定的音樂門類，而是用來指曲調的來源地點，就如同〔潮調〕（見 1.36a，指原書中明刊本之頁碼），是指原自潮洲的曲調，〔北青陽〕（1.22a）是唯一在「北」後面加上地理名稱的例子，指的是著名的青陽腔。……

又頁 46-47 表 10 中，有關門類為〔北〕的曲目與論述：

表 10 門類為〔北〕的曲目

麗錦 16b	忙步仙移	北	吳纘 2.103	錦板	又名槐陰茂盛
麗錦 12b	追思沈吟	北	未見	錦板	又名前日事
麗錦 8a	千般苦疼	北	劉 213	錦板風餐北	
麗錦 9a	你去多多	北	劉 219	又	照見我全套
麗錦 2a	一杯淡酒	北	呂 2.265	風餐北	
麗錦 20b	暗想薄情	北	張 196	錦板相思北	
賽錦 3.6a	金井梧桐（錦）	北	劉 222	北調桐城歌	
賽錦 3.2b	朱郎下返	北			
賽錦 26a ¹	同上	滾北	劉 135	錦板北	
賽錦 3.3a	我只恐畏	北	劉 137	錦板疊	
賽錦 3.3b	一更鼓	北	劉 303	柳搖金	五更段全套
賽錦 3.4a	二更鼓	北	劉 305	又	
賽錦 3.4b	三更鼓	北	劉 307	又	
賽錦 3.5a	四更鼓	北	劉 309	又	
賽錦 3.2b	鐵馬叮噹	北	劉 310	又	
麗錦 5a	手卷席門	北	吳纘 2.265	北青陽	

¹ 此處有誤，應為麗錦 26a。

麗錦 7b	啓公婆	北	劉 273	北青陽	
麗錦 31a	精神頌	北	張 404	三腳潮	
麗錦 27b	當初貧寒	背北	張 141	寡北	

〔北〕(表 10) 這個名稱相當詭異。…〔北調〕目前與〔錦板〕同義異名，屬五空管，一二拍。表 10 中前八首符合這些管門及撩拍；第九首現被歸為〔錦板疊〕，又是疊拍。其他曲子雖都是一二拍，卻皆屬其他管門。《鈺妍麗錦》將最後一曲歸為〔背北〕，此名稱若依照〔背雙〕推論，應意指“反北調”，而此曲目前的確屬於五六四仗管。因此，我們只好認為〔北調〕在明代時並不限於同一管門。在《滿天春》中，〔北調〕泛指來自鄰近省分的曲調，但在另外兩本明刊曲簿中，〔北調〕則限指某一撩拍之曲。

根據南管傳統音樂門類，我們可以相當確定《百花賽錦》的篇章是依據撩拍而編排，進而言之，其中所用的三種節拍相當於現在的七撩拍、三撩拍及一二拍。這點由明刊本中所使用的小圓圈和小十字可以看出。這些記號分佈的規則與現今南管曲簿中的情形相當吻合，圓圈代表拍位（亦即第一拍），當拍位不落在一字的第一拍而是在拍子，則以十〔編者按：原刊是又〕代替拍圈。

這九十一首歷經四世紀而流傳至今的歌曲，為樂師們保存南管藝術的苦心留下最好的見證。但是這並不表示南管未經改變；相反地，我們可指出明代和清季出現的南管具有一些明顯的差異。…²

龍彼得（1920-2002）係國際知名漢學家、英國牛津大學榮譽中文講座教授，先後於 1950-60 年代中，在英國以及德國的圖書館中，發現了中國明代刊行的《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》和《精選時尚新曲鈺妍麗錦》、《新刊時尚雅調百花賽錦二卷》等三種閩南戲曲、弦管選集，又經過二、三十年的調查研究，寫了《明刊戲曲弦管選集》一書，上文乃摘錄自中國戲劇出版社出版之《明刊戲曲弦管選集》。龍彼得研究極為深入，但畢竟不是「弦管人」，對南管音樂中實際慣用的術語，與音樂移宮換調法則或實際唱奏的變化，可能無法全面瞭解。以下為筆者就其文中有關【北】門類之論述，提出問題：³

問題一：北調是北方的曲調？《滿天春》中，【北調】是用來指曲調的來源地點？另外兩本明刊曲簿中，【北調】則限指某一撩拍之曲？

問題二：駐雲飛與北調無關？

² 此段標楷體標明係引文，引文中文句、符號皆依原文用法。《明刊三種》中，內含三本書，即《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》和《精選時尚新曲鈺妍麗錦》、《新刊時尚雅調百花賽錦二卷》等三種閩南戲曲、弦管選集，於龍彼得譯文中分別簡稱爲《滿天春》、《麗錦》、《賽錦》，本文爲求敘文之便，亦依照原文使用之簡稱，於本文論述中引用。

³ 問題的提出，係依原文語法提出疑問。

問題三：【背北】與【滾北】名稱都出現在《麗錦》，《賽錦》則統稱為【北】，《滿天春》已出現【北青陽】之名，這中間透露出什麼訊息？

問題四：圓圈代表拍位，當拍位不落在一字的第一拍而是在拍子，則以×代替拍圈？

筆者受陳萬藤師多年啓示，常以「研究學問如酷吏治獄，是非詳明。」諄諄告誡。故本文以上述龍彼得論文，作為研究起點，重新審視，並從知見之台灣手抄本曲目，探索明刊本帶【北】字門頭曲目，在現今南管音樂門頭中的轉化。

貳、南管樂語釋義

一、管門

南管有四個管門，分別為倍士管、五空管、五六四仗管及四空管，音階的構成以五聲音階為主，但樂曲運腔轉折加花裝飾時，會因裝飾性變化音的出現，而在聽覺上出現七聲音階的進行。通常手抄本中，在曲名或樂章下方，都會標示出該曲目所使用的管門為何，館閣中實際演奏時，絃友會先問曲腳「要唱幾空（kan'）管的曲？」，不同的管門，有不同的色彩音，其音階上的各音所須的「引空」或「披字」會因此有所不同。

如果將這四個管門常用的五個譜字，以首調唱名方式之簡譜對照，加以比較，可發現四個不同管門所用的譜字，在音程排列上的差異與關係，請參考表一：

表一：南管音樂四個管門的五音排列

譜字 南管管門	工 首調簡譜 (固定音高)	六 首調簡譜 (固定音高)	士 首調簡譜 (固定音高)	一 首調簡譜 (固定音高)	仗 首調簡譜 (固定音高)
倍士管	1 (d)	2 (e)	3 (♯f)	5 (a)	6 (b)
五空管	5 (d)	6 (e)	1̇ (g)	2̇ (a)	3̇ (b)
五六四仗管	2 (d)	3 (e)	5 (g)	6 (a)	1̇ (c)
四空管	6 (d)	1̇ (f)	2̇ (g)	3̇ (a)	5̇ (c)

由上表可知，相鄰兩個管門間的關係，基本上在於不同管門的音階「第三音」之改變，此即民間普遍運用「以凡代工」改變「管色」的方法，因為「以凡代工」，「凡」字就成為新調的「第一音」；不同的是，南管是以固定調的唱譜方式，故管門雖變，譜字未變，僅唱以不同音高，如「六」字在五空管的音高相當於「e」，在四空管音高則為「f」。由於南管有這樣的管門理論存在，因此拿到一份南管曲譜時，除了要看懂譜字、擦拍位置、及琵琶指法外，更重要的是必須知道，該樂曲是採用那一個管門來唱奏。南管係以固定調唱唸工

尺，依此，將四個管門與相對應的西樂固定音高，及簡譜固定唱名，分別介紹如下：

(一)五空管：此管門音階⁴使用的兩個特性音為「五六」(e¹)、「五伋」(b¹)，由於從前民間計數符號(稱為「碼子」)為「一、二、三、四、五、六、七、八、九、十」(即1、2、3、4、5、6、7、8、9、10)，故「五六」、「五伋」如出現在其他管門下，作為臨時性改變時，記號為「𠄎六」、「𠄎伋」，但如果在「五空管」管門下出現時，則依習慣記為「六」、「伋」，不加計數符號「𠄎」。請注意在五空管音階的排列中「𠄎」與「伋」並非八度音程。此管門的曲調經常使用到「𠄎」、「𠄎」二音，包容性最強，易轉至其他管門，曲調變化豐富，故此管門的南管曲目最多。

工尺譜： 下、𠄎、工、六、𠄎、一、伋、𠄎、伋、𠄎

西樂音高： a · e¹ · d¹ · e¹ · g¹ · a¹ · b¹ · d² · e² · g²

簡譜唱名： 6 1 2 3 5 6 7 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$

(二)五六四伋管：此管門與五空管音階差別在「伋」音，使用的音為「四伋」(e¹)，如在其他管門下，作為臨時性改變時，記號為「𠄎伋」。此管門的曲調有較大音域的聲情表現，常有高音域與低音域相對的曲韻，且高低音區差距大，演唱需較多技巧。但筆者注意到民間管門的運用，相當靈活，如：被歸類為「南管俗唱」—「太平歌」或「車鼓」，演唱時，常將五空管的曲目中的「𠄎伋」唱成「𠄎伋」，聽起來較清亮、悅耳。

工尺譜： 下、𠄎、工、六、𠄎、一、伋(𠄎伋)、𠄎、伋、𠄎

西樂音高： a · e¹ · d¹ · e¹ · g¹ · a¹ · e¹ · d² · e² · g²

簡譜唱名： 6 1 2 3 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$

(三)四空管：此管門與五六四伋管音階差別在「六」音，為「四六」(f)如在其他管門下，作為臨時性改變時，記號為「𠄎六」。但其高音「伋」(e²)保留五空管特性音。四空管的曲調常有高音的迴繞，特別是「上撩曲」中，樂人常謂「四空管較『吊聲』(diao⁵sia¹)」，就是指高音區「伋」以上的音，較難演唱之故。

⁴ 本文將管門所用之音序排列稱為「音階」，與西樂慣用指八度內按照高低順序排列的音列稍有不同，以西樂解釋中樂，其本身就存在有矛盾，此處僅是藉一般所熟知的習慣來說明。與「音階」意義相類似的用語尚有「調式」、「音組織」、「音列」等，但「音組織」除包含音階結構外，有時還包含其所使用的音域。在對原住民音樂的研究中，音列排序較簡單者，如泰雅族的「三音」、「四音」音組織等用法，而南管音樂音階結構比西樂的音階結構複雜，有二宮與三宮的問題存在，音域與調式的決定又在門頭，故使用「調式」、「音組織」、「音列」等都不如「音階」來得恰當。再就王浦翰《音樂辭典》(頁421)對音階(scale)之解釋：「一群高低不同的樂音，依照法則，階梯似的排列起來，謂之音階。…」，王鐵華《世界民族音樂概論》(頁14)：「音階為機械性的音高順序排列，則管門的音序排列作「音階」說明其意義較接近。

工尺譜： 下、×、工、六(×六) 電、一、伋(×伋) 仵、佻、𠵼

西樂音高： a · c¹ · d¹ · f¹ · g¹ · a¹ · c¹ · d² · e² · g²

簡譜唱名： 6 1 2 4 5 6 $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$

④倍士管：此管門與五空管音階差別在「女」、「𠵼」音（即貝×、貝電、貝×，故名倍士管），「女」音高為「b¹」，「𠵼」音高為「#f¹」，此二譜字在本管門下記號仍記為「×」、「電」，如在其他管門下，作為臨時性改變時，記號則為「女」、「𠵼」或「貝×」、「貝電」。此管門曲調音域較低，聲情表現最為柔美，樂人常謂「倍士曲較軟氣，好唱，好聽」。但也有特例，如〈潮陽春·望吾鄉〉的高韻腔，常出現在「仵」（d²）以上高音曲韻。

工尺譜： 下、×(女) 工、六、電(𠵼) 一、伋、仵、佻、𠵼

西樂音高： a · b¹ · d¹ · e¹ · #f¹ · a² · b² · d² · e² · g²

簡譜唱名： 6 7 2 3 #4 6 7 $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{5}$

以上管門，五空管可與其他三管門互轉，但四空管不與倍士管互轉，唱奏時，此二管門亦避免相接，主要原因是使用的譜字，不同的太多，變化差距太遠。以西樂解釋之，即二管門使用的音差異性太大，「×、工、六、電、伋」等音的音高都不同，無法近系轉調。

二、移調手法

南管曲目有指套48套、譜13套（廈門出版之指套已有52套、譜16套），曲約有2000多首，目前館閣中能演奏指套全套者已較少見，大多只演奏指尾如〈出庭前〉、〈魚沈雁杳〉、〈紗窗外〉……等等；譜則以《起手板》、「四、梅、走、歸」及「三、五、八面」常見，而曲的數目雖多，知見有聲資料曲目約有300首左右，常被演唱的約有100多首。但是民間常運用移調手法，改變管門演奏唱，變化曲趣，於是唱奏風格也會隨之而變。常見的移調手法，以譜為例：《起手板》第五節的【綿答絮】為五空管，《八面》的【綿答絮】為【六綿答】為四空管，以「六」字當「工」空演奏；《四不應》的【綿答絮】為【×綿答】為五六四伋管，而《四不應》琵琶還有不同的調絃方式，相當於把「×」（c¹）當「工」（d¹），是移低一個全音演奏的方式，另有以品管演奏方式，將譜移高一個全音，以「六」當「工」演奏，或以「士」當「工」演奏。

從手抄本中亦可見到一些註記移調手法的曲目，如「品管」、「退管」、「反調」等名稱，

如許啓章《南樂指譜重集》中：

1. 指套《妾身受禁》門頭為【二調】，下面註明「此管絃反調笛管位」。「反調」即是「移調」之意，其演奏手法為以「品管（笛管）演奏」。第二節〈讒臣用意〉門頭為【千里急】，下面註明「反笛管位」。此曲原屬五空管，【千里急】為【相思引】門下的牌名，「反笛管位」亦即是以四空管演奏的【相思引】。
2. 指套《五更長》門頭為【柳搖金】，下面註明「四空管，退管係是𠄎𠄎中寡」。一般言【寡北】即是【長寡】，其管門為五六四𠄎管，那麼【中寡】就應該也是五六四𠄎管，但【中寡】即【金錢花】，【金錢花】的音域較低，不用𠄎，因此其管門歸為五空管，故此處標為「𠄎𠄎中寡」。
3. 指套《父母望子》第二節〈恨文舉〉門頭為【竹馬兒】，但是曲詩「你當初身貧寒」句，改用譜字「𠄎𠄎」，故旁標「四子皆是五𠄎，竹馬五拱內取用四𠄎」，四子指五空四子：【竹馬兒】、【沙淘金】、【疊韻悲】、【北相思】等四個門頭。「五拱」指【五供養】，故此句意思是【竹馬兒】中摻雜了【五供養】的曲韻，反過來說，應該就是【五供養】曲韻從【竹馬兒】轉化而來。

上舉數例是抄本中可見之註記，而相同門頭也有以不同管門演奏者，如指套《對菱花》第二節〈風簫聲斷〉為五空管【長綿答】，下（a）空起；指套《因為歡喜》第二節〈自君出去〉為四空管【長綿答】，工（d¹）空起。實際唱奏中，亦常發現散曲被移調演唱：如〈滿面霜〉原門頭是【短滾】，改以倍思管演唱，門頭就成了【潮陽春】。手抄本的比對中，筆者還發現，倍思曲〈聽門樓〉常見門頭為【潮陽春三腳潮】，但林藩塘手抄本中有【金錢花】〈一更鼓〉、〈二更鼓〉、〈三更鼓〉、〈四更鼓〉、〈五更鼓〉等五首曲目，合起來恰為〈聽門樓〉一曲，孰先孰後，有待考證，而兩者曲韻相同，但管門與門頭不同，是最基本的移宮轉調手法。民間樂人也常說【長滾】，就是四空管的【長潮陽春】，【長滾】下牌名【潮逐鼓】的曲目，就是以四空管表現的【長潮陽春】曲韻。

* 下面稱「許本」。

另一手法，是同一曲詩，填以不同門頭的曲韻演唱，如龍彼得文中提到他收集的有聲曲目中，有《感謝公主》，此曲係以【福馬郎】曲韻演唱，並非原指套中的【倍工·大環著】，兩曲曲詩相同，曲韻不同，從音樂上觀察，【倍工·大環著】為七撩拍曲目，【福馬郎】為一二拍曲目，後者為新填曲調。南管名曲〈望明月〉，門頭為【中浪】，但筆者也蒐集到填入【雙闌】的〈望明月〉。筆者亦常聽已故樂人張再隱談起，其師陳天助常用各種不同門頭唱〈望明月〉；一個對門頭相當熟練的樂人，能夠運用不同門頭唱同一曲詩，恐怕也是早期南管樂人藉以展現音樂能力的方式吧！

因此，如果對南管音樂移調手法的運用，多加瞭解，相信龍彼得文中的問題，就不再是問題了。

三、門頭與牌名

南管的「門頭」，具有曲調的特徵意義，是南管絃友分辨曲調與管門的根據，多位學者將南管的門頭，分為「滾門」類與「曲牌」類（呂鍾寬 1987，《泉州絃管叢編》；王耀華、劉春曙 1989，《福建南音初探》……等等），但由於某些門頭到底歸屬滾門或曲牌，目前尚無定論，例如，有些門頭之下尚有牌名，如【長浪·鶻踏枝】、【錦板·相思北】；有些僅有牌名，如【望遠行】、【水車】，同於南北曲之曲牌名，但仍稱為門頭；有些門頭下並無牌名，如【短相思】等等。各學者對滾門與曲牌的分類不一，且一般絃友皆稱「門頭」、「牌名」⁹，故筆者乃遵民間舊習，以「門頭」總言滾門與曲牌，門頭之下如有牌名，則以稍小字體記寫於其下，牌名位置之名稱，不見得就是曲牌，有時是指曲意，亦或另有所指。習慣上手抄本上顯示的門頭與牌名位置如下：

⁹ 明·王驥德《曲律》卷一（論調名第三）：曲之調名，今俗曰「牌名」。南管音樂直至今日仍稱「牌名」，曲牌乃學者所用名稱。「牌名」之說法於宋代已見，亦即指後來的詞牌或曲牌，南管牌名與唐宋以來的教坊曲、宋詞牌、南北曲的南曲曲牌，有甚多相同者，見於教坊曲的牌名有：【杜韋娘】、【二郎神】、【虞美人】、【長相思】、【鶻踏枝】、【洞仙歌】、【望遠行】、【麻葉子】、【風流子】等；見於詞牌者有：【憶王孫】、【怨王孫】、【西江月】、【八寶散】、【步步嬌】、【滴滴金】、【柳搖金】、【風敲竹】、【紅芍藥】、【花心動】、【六國朝】、【集賢賓】、【傾杯序】、【千秋歲】、【雲天鵲角】、【雙鸞鶴】、【剔銀燈】、【瓦盆兒】、【繡停針】、【竹馬兒】、【玉樓春】等。見於南曲曲牌者有：【彩旗兒】、【福馬郎】、【耍孩兒】、【和佛兒】、【大影戲】、【駐雲飛】、【古輪台】、【石榴花】、【駐馬聽】、【總總金】、【和陽會】（疑為「會河陽」轉化）、【摸煨戲】、【銀柳絲】、【無寫表】、【紅繡鞋】、【瓦盆兒】、【孝順歌】、【五供養】、【漿水令】、【金錢花】、【黑麻序】、【倒拖船】、【三棒鼓】、【三台令】、【玉交枝】、【梁州序】、【薄媚滾】、【宜春令】、【紅衲襖】、【寄情懷】、【望香樓】、【皂羅袍】、【漁父第一】、【山坡羊】、【恨蕭郎】、【麗地風】、【北地錦】（疑為由「西地錦」轉化）、【五韻美】、【水底月】、【錦雲絮】、【默默著】、【越想好】、【風聲兒】、【水車歌】、【一封書】、【大遊鼓】、【普天樂】、【一江風】、【朝天子】、【下山虎】、【解三醒】、【錦衣香】、【醉扶歸】等。見於北曲曲牌者有：【滾繡球】、【玉簫聲】、【遊四門】、【朝天子】、【節節高】等。

圖一：門頭與牌名位置標示

長
滾

鵲
踏
枝

圖一中，「長滾」為門頭，「鵲踏枝」為牌名。南管絃友嘗謂有 108 個門頭，此乃指南管門頭之多，非定數，據呂鍾寬《泉州絃管彙編》，曲牌體與滾門體曲目共有 228 個；吳明輝《錦曲續集》中，依據許啟章所遺留之原稿及工尺，所記錄的，共有 113 個門頭；卓聖翔、林素梅所錄製《南管曲牌大全》，總計有 122 個曲牌，但其中有些曲牌來自梨園戲、高甲戲與傀儡戲，範圍較廣，涵蓋了大部份南管音樂系統，但也有某些門頭下的牌名未見提出，因此要釐清南管的所有門頭，恐須更多時日深入研究。

從目前知見之有聲資料曲目顯示，門頭大部分集中在短拍曲目上，在活傳統中長拍慢曲門頭的縮減，也是時代趨勢。此乃物極必反，自然之理。如宋·王灼《碧雞漫志》卷三云：

凡大曲有散序、殺、排遍、擷、正擷、入破、虛催、滾過、歇拍、煞滾，始成一曲，此謂「大遍」。而涼州排遍，予曾見一本，有二十四段。後世就大曲製詞者，類從簡省，而管絃家又不肯從頭至尾吹彈，甚者學不能盡。

此段記載，恰可為南管曲唱有聲資料，趨於集中在短拍門頭中，而長調、指套與套曲唱奏，為南管管絃家所避趨之現象，作一註解。

四、門頭的記寫與腔韻

南管散曲與指套，皆帶有曲詩，曲詩為「文本」，其音樂則由不同的門頭構成。同一「門頭」下的曲目，都具有相同的腔韻，這些腔韻可分佈於句首、句中、句尾，依據腔韻的特性，還可分為長韻、短韻、高韻、低韻、特韻。這些腔韻是絃友辨別門頭的方式，這是曲目的通例，但也有打破通例，產生特殊變化的曲目，曲目的特殊變化，是傳承中樂人再創造產生的變異，因為各種門頭都有其曲韻特點，故絃友不僅可以從此曲韻辨識該曲的門頭、牌名、管門、撩拍，也可在眾多相同門頭的曲目中，分辨其中難易程度。如果從手抄本的記寫看，早期的手抄本只記曲詩，但曲頭必註明門頭、管門、起唱空位。絃友根據此曲詩，就知如何演唱，其中必定有某些可遵循的原則。

* 下同稱「吳譜」。

而對南管散曲的音樂腔韻觀察，必從「文本」說起。根據中國韻文詩、詞、曲，其句式結構，從韻腳向前推伸，如「奇言」，是由三言前伸為五言，再前伸為七言，前伸為九言；「偶言」，是從二言前伸為四言，再前伸為六言，故韻腳的詞逗最為重要。樂匯的觀察，亦依文辭結構方式進行，從結音往前推，兼看其拍法變化。結音亦非單純地是腔韻中的最後音，有時譜上所記腔韻之最後音，往往是「過腔」的音，不小心被記譜者給記了下來，或者因為不同方式的截韻，截取了腔韻的頭或尾，最後音就會不同，因此，樂句的調式結音，也必須要由整句腔韻觀察判斷。

音樂腔韻與曲詩韻腳的關係密切，下面從宋·俞玉《書齋夜話》卷三〈歸去來辭〉評析：⁸

《歸去來辭》舊譜，宮不宮，羽不羽。琴士商碧山將北遊，求予改，遂以中呂羽調作譜。又作《蘭亭譜》，亦用中呂羽調。其法先作結尾一句，次作起頭一句，此二句定則其餘皆應而成。此則聲依永也。

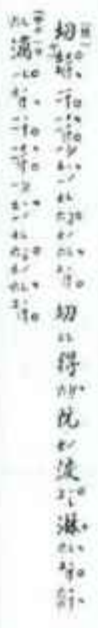





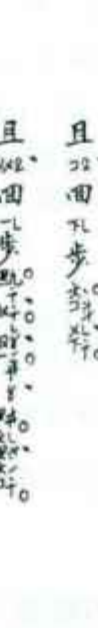
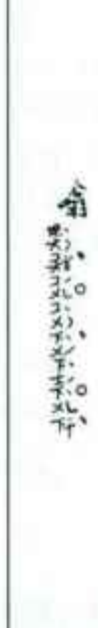
這是一段關於古詩詞作曲方式，用它來檢視今南管音樂的腔韻的形成，卻是恰當不過了。

五、絃友對門頭的辨識

「腔韻」是絃友對門頭辨識的依據，每個門頭都有自己獨特的腔韻，如【北青陽】的腔韻；也有特殊性的特韻，如一字腔韻，如【白雲飛】的「喙」、【寡北】的「噲」；二字腔韻，如〈精神頓〉特韻「益春」、「青春」；三字腔韻，如〈望明月〉中【杜宇娘】特韻「且回步」，樂人只要從一字或一句的腔韻觀之，就可辨識其所屬門頭。

⁸ 此段文字引自世界書局出版，楊家駱主編的《陶淵明詩文彙評》頁330，宋·俞玉《書齋夜話》卷三有關《歸去來辭》的評析。

表二：與【北】字門頭相關的門頭特徵腔韻

門頭	北青陽	柳搖金	風餐	金錢花	三腳潮	三腳潮 二字腔	杜宇娘 三字腔	皂雲飛 一字腔	寡北 一字腔
特徵腔韻									

參、檢視《明刊閩南戲曲弦管選本三種》中的【北】字門頭

筆者根據南管人抄寫曲簿習慣，重新檢視《明刊三種》，將帶有【北】字門頭，以及與現今【北】字門頭相關之曲目一一列出，發現比龍彼得文中所提的曲目更多，以下將分別就《滿天春》上卷上欄與下欄、《滿天春》下卷、《麗錦》、《賽錦》等四部分，重新檢索【北】字門頭，比對現存曲目，並與《明刊三種》對照：⁹

一、《新刻增補戲隊錦曲大全滿天春》¹⁰（刊於 1604 年）上卷

⁹ 見《明刊戲曲弦管選集》頁 46 表 10，門類為【北】的曲目共 19 首，加上《滿天春》下欄有 3 首，合計 22 首，其中《鶯鶯待月》的曲目分列為四首，《朱郎卜返》後面的〈只恐畏〉分出，本文亦依此列出。

¹⁰ 下簡稱《滿天春》。

(一)上欄

序號	頁碼	曲名	門頭牌名	現今曲簿	門頭	備註
1	1a	自前日拆分離	紅衲襖北調			
2	1b	我知伊在路途中	又			
3	2a-b	想前日一操瑤琴 ¹¹	北調			紹嬋女
4	3a	一別情人隔幾秋	前調			
5	3b	剪剪金風送透羅衣	又			
6	4a	心緒紛紛懶畫眉	二犯朝天子 ¹²			
7	4b-5b	咱一對夫妻	下山虎北調			陳三五娘
8	5b-7a	明娜出關中	北調	七子戲劇本有前段	北調	呂蒙正
9	22a-23a	小將軍	北青陽			白兔記
10	28a-28b	輕移蓮步掃塵埃	掃郵亭北調			郵亭記 ¹³
11	28b	閑觀郵亭步青苔				
12	28b-29b	且聽說拙因依				
13	30a-31a	思憶漢宮郎	北調昭君噪			
14	32b-33a	君為功名事赴帝都	北二犯朝天子			
15	33a-33b	色色花開透襯嬌姿	又			
16	34b-35b	正更深空惆悵	又			
17	34b-35b	海棠不比舊時容	北二犯榜粧台			
18	35b-36a	雲山隔萬里	又			

《滿天春》上欄中，北調名與曲牌名、劇名的記法先後不一致，南管手抄本中至今還是如此，應是抄寫者習慣，順手寫來，沒有學界的規範吧！上列曲牌名在前者，如【紅衲襖北調】；曲牌名在後者，如【北調二犯朝天子】；劇名在前者，如【掃郵亭北調】；劇名在後者，如【北調昭君噪】。而序號 14-18 只出現【北】字者，也有可能是指北曲，而非南管音樂中的【北調】，但根據句法語法結構，與在書中排列於北調之後來看，筆者認為應是

¹¹ 此曲亦存在於《麗錦》中，但《滿天春》本曲詩中以「再挾得」的泉語，代替了《麗錦》中的「不能勾了」之北曲習慣用語，可見此曲詩由北曲轉化之痕跡。

¹² 王正祥：《新定十二律京腔譜》（臺北，台灣學生書局，1987）卷 4 頁 5【朝金剛】註云：「九宮謂此曲為【二犯朝天子】，及查其所犯何曲，則無所考據，亦不似有所犯者，徒存二犯之名，殊無謂也。況北曲有【朝天子】，與南【普天樂】為間用，恐易誤認，今改正此名。」又《增定南九宮曲譜》附錄一卷過曲，同王氏所引《金印記》「萬里長空」同一首，亦題作【二犯朝天子】，末了註云：「按南曲末調有【朝天子】，為北調有之。此曲不知和所本也。此曲末後五句，似【紅衫兒】，但前五句不知何者是本調，何者是犯別調耳。今人作此調皆無「雖然皓月」二句，恐是誤也，不若此曲為全。」《南詞新譜》卷 25《雜調》同《增定》，而《九宮正始》正宮過曲同《金印記》，牌名作【花郎兒】，下註：「俗為【二犯朝天子】謬」，謂出明傳奇《東蘇秦》，【九宮大成】則未見，「譜」未必可靠。

¹³ 「郵亭記」寫陶谷與秦若蘭相戀故事，《徵池雅調》上欄有此劇散曲，但曲詞與《滿天春》無關，《滿天春》上欄三首分段連記，未再重標門頭，其後尚有【江頭金柱】一曲。

【北調】。值得注意的是，序號 9 已出現【北青陽】之名，此名稱在《賽錦》與《麗錦》中皆未出現。

上述曲目僅〈明鄰出閨中〉一曲之前段，尚見於七子戲劇本中，餘則未見。不過梨園戲劇本作「明珠出殼中」，台灣七子戲劇本作「明珠出谷中」，龍彼得以為應作「鳴驄出谷中」，鄭國權以為或應為「名駒出谷中」；陳萬鼎師則指出：「假中有餘慶，老蚌產明珠」此喻「先貧後貴」，恰與呂蒙正故事不謀而合，故此句應為「明珠出殼中」。

【朝天子】之牌名，未見於南曲，南管音樂中，只見於指套《清早起》第二節〈魚過龍門〉，《文煥堂指譜》卷 2，即標為【北朝天子】，將此曲與《滿天春》【北調二犯朝天子】比對，二者句法不同，但二曲每句韻腳都收「i」韻，不過〈魚過龍門〉音樂句法非常整齊，不管有無插入句，通篇落「工」空。

《滿天春》〔二犯朝天子〕	《清早起》次齣〔錦板北朝天子〕
心緒紛紛灑畫眉，	魚過龍門 雁傳書來（工）
晝日深閨怨有誰知？	金榜得意 輔朝相宰（工）
尋香拾翠早起來，	不負糟糠妻 念舊親受貧窮有數載（工）
移步行到百花台，	受艱累 阮在只窩中得伊感慨（工）
見許嬌紅豔紫真體態。	今旦苦盡即見甜 春風吹散了愁眉（工）
對東君，問東君有只巧樣安排。	十年讀書詩 身得意 名揚四海（工）
恨蜂蝶，力花來。	竹釵換了珠冠 布裙換了繡絲（工）
想當初在春園內，阮共伊人好恩愛。	正是君子人休輕賤自有只棟樑材（工）
到今旦，隔東西， ¹⁴	九重階，九重階平步上青雲去白身（工）
我闌人暗情思君，無興又無采，	白身來到天台（工）
真个是著伊害， ¹⁵	白身 白身來到天台（工）
今有乜路，能得玉簫引鳳來， ¹⁶	

序號 9 的〈小將軍〉¹⁴，牌名【北青陽】在南管音樂中屬【四空北】（四空管的北調）或作【四空錦】（四空管的錦板），現存曲目不少，音樂應用上有簡有繁。下以出於同劇之曲目〈從伊去〉做比較，二曲的韻腳亦收「i」韻，〈從伊去〉韻腳亦通篇落在「工」空上。

¹⁴ 「¹⁴」為重句符號。

¹⁵ 此曲詩詞《戲池雅調》中「白兔記」折子段《小將軍打鐵遇母》（下面註明「新增」）戲文（風入松）相似。

《滿天春》北青陽	北青陽
小將軍，你明問，自羞恥。	從伊去，有拙年(工)
我苦痛， ^ヒ ，卜開口訴因依。	千般苦痛 既今惡說起(工)
為著薄情兒婿，力阮拋棄。	記得當初時值許瓜園分離(工)
我一身，一身受人苦氣，	屈指算來有只一十六年(工)
那因至親骨肉可相歡。	兼逢著霜雪天(工)
望將軍， ^ヒ ，乞賜慈悲。	舉筆卜寫(工)手今被霜凍硬(工)
荷蒙我爹媽養身己，	寫成書一封(工)
孔雀屏開為選了親誼。	愁腸百結(工)只處問人心悲(工)
嫁乞虧心薄行劉智遠，	聽伊人聲音看伊人面貌(工)
未上幾時我雙親歸去陰司。	好相似我劉郎伊人一般無二(工)
哥嫂毒心，蕭牆禍起。	父同名姓 共子同年己(工)
伊一時分開去，	暗想沈吟心內歡喜(工)
力只家鄉拋離，	暗想沈吟既今心內歡喜(工)
邠州一去求名利。	
伊去後我被我屠哥嫂迫勒，	
甲我各結連理。	
因只上印剝去鑰鞋剪雲鬢，	
日來淚水愁無限，	
冥來挨磨到難啼。	
謝神天，可憐見，磨房中生一子兒。	
感竇老因時來救起，	
即托伊送邠州去，邠州去在天邊。	
看許時，景改變， ^ヒ 。	
伊去后，并無書信寄返園。	
咬齧名字。	
終身事訴乞冤枉，如見覆盆見天。	

(二)下欄

序號	頁碼	曲名	門頭牌名	現今曲簿	門頭	備註
1	30b	自嘆時乖	駐雲飛			《蒙正冒雪歸窯》 ¹⁶ ，旦唱
2	32a	冒雪歸窯	駐雲飛			《蒙正冒雪歸窯》，生唱
3	37a	見說朱郎	柳搖金			《朱弁別公主》，旦唱
4	38a	一望長安	(未列)			《朱弁別公主》，生唱
5	39a	舉起金杯	(未列)	劉鴻溝本 ¹⁷	寡北	《朱弁別公主》，旦唱
6	40a	一別分開	北駐雲飛			《朱弁別公主》，旦唱

¹⁶ 此折戲文與明傳奇一無名氏《破窯記》第十五齣(蓮齋空回)應屬同源。傳奇(蓮齋空回)一折戲文，主要唱腔為【駐雲飛】，其他尚插入【步步嬌】、【江兒水】、【香柳娘】、【七賢過關】等曲牌。

¹⁷ 下簡稱「劉本」。

《滿天春》下欄戲文中，曲牌【駐雲飛】、【柳搖金】，從現今曲目看，都與【北調】有關。【駐雲飛】在南管曲簿中常記寫為【皂雲飛】（泉腔音同），與【北調】同屬五空管，【北調】犯【皂雲飛】則稱【皂雲北】，其最大的特徵，即是曲中用「㗎」字特韻，南管樂人常說：「無『㗎』（或寫為『嗟』）不是【皂雲】！」曲簿中，單純【皂雲飛】的曲目不多，但此曲牌單一個「㗎」字，常被用於中滾十三腔集曲中，單一「㗎」字之特韻，就被視為【皂雲飛】句。

《滿天春》駐雲飛	皂雲飛	皂雲北
自嘆時乖 蒙正兒夫窮秀才 衣破無帶好似范丹貧無奈 㗎，我夫終日去運甯 不見歸來愁掛雙眉 恁奈家人愁眉黛 問倚窻門手托腮	梅花獨占春（六） 慶賀恁新婚（下） 夫妻和諧百子共千孫（下） 㗎（六）·風調共雨順（六） 福祿進家門（下） 願恁長富貴（六） 年年十八春（下）	通勒既身（工）不女通勒既身（下） 教既再結連理（六） 我夫汝往邠州城無不女通音信（下） 㗎（六）·波水慢行氣苦既身 日窄如珠淚滴淋漓（下） 抄起羅裙既今抄起羅裙 掠只金蓮步進天寒地凍誰憐憫（六） 地凍天寒今有誰人憐憫不女（工）

【柳搖金】為南曲曲牌，但在南管曲目中，【柳搖金】與【北青陽】的曲韻大部分相同，亦稱【四空錦】、【二調北】，常以其中一句在「江」、「依」盤旋的高腔來作分辨。⁸⁸

《洛陽橋記》 ⁸⁹ 《登渡報喜》柳搖金	《滿天春》柳搖金	柳搖金
鞋弓襪小帶蹣恁蹣 力弱動搖搖 無奈耽懷抱 難禁路途遙 百忙裡鞋眼褪了 風雨亂蕭蕭 泥油路滑 爭些兒踉倒 看看行到江泉 只見行人收帆停棹	見說朱郎說是哥哥卜回歸 贏得我珠淚暗垂 想伊人行虧 我一身真個著伊耽累 想起來不是結義的所為 見伊而越添羞愧 你障說我心肝都碎 心神恍惚如痴如醉 那裏流水戀落花 落花無意隨流水	黃五娘（工）黃五娘汝只心行歹（工） 袂記得（工）袂記得在許高樓上（工） 力只荔枝摸落來（工） 我估叫你有真心卜來我結思愛（工） 誰知到今旦力我不睬（工） 我苦（工）我為你有只千般苦（六） 今卜有誰知（工） 我一心望卜共你結做鸞鳳倚（工） 鴛鴦成雙對水和諧（工） 誰知到今旦著分開恁東阮西（工） 從今共你離別去 路隔天涯愛卜相見 除非著南柯夢內（工） 五娘（工）你可虧心（工） 你可行歹（工） 天罰你一世只處受盡磨台（工） 天罰你一於世只處受盡磨台（工）

⁸⁸ 見頁 11，校友對門頭的辨識之曲例【柳搖金】。

⁸⁹ 見《群音類選》中《洛陽橋記》戲文，一名「四美記」。

〈舉起金杯〉在戲文中未標明牌名，但前曲為〈大環著·心肝跋碎〉，不知當時是否用同牌名？不過南管指套《舉起金杯》是常被演奏的名曲，不同抄本中標示的門頭，有【寡北】、【長寡】、【錦板寡】、【錦板】等等，²⁰而1857年出版的《文煥堂指譜》標明為【錦板·大四愛·舉起金杯】，二節〈旅館望雲〉門頭則標為【寡北】；1846年抄置的《袖珍寫本道光指譜》註記為【寡北·舉起金杯】；²¹劉鴻溝本註記為【寡北·弋陽腔】，這是南管曲目中，唯一註記「弋陽腔」的例子，很可能是指此曲源自「弋陽腔」。林祥玉本²²記為【四愛北】，二節為「如玉」（亦即與前同調）；許啓章本記為【寡北·四愛北】，台南南聲社與振聲社本皆註記為【小四愛】。此處提的「四愛」應是指當時流行的四個著名愛情故事，如《群音類選》中〈韓夫人金盆記〉，即題為「四喜四愛」。但「四愛」究竟指那四個故事？筆者請教過眾多老樂人，都未得到答案，只好留待日後繼續探索。

而從上述各抄本出現之名稱看，就知其中必有關連，從音樂上看，【寡北】（五六四仗管）與【北調】（或稱【錦板】，五空管）具有相同的曲韻，將五空管的仗音提高為四空又演唱，是民間南管音樂色彩變化的運用手法，樂人亦有言「五六四仗管，實應歸屬五空管」，不過在長期的音樂實踐中，【寡北】除了有與【北調】相同的曲韻外，也發展出其特徵曲韻，特別是在音域的擴展（從3— $\dot{1}$ ，13度），高韻高亢與低韻的低沈迂迴，具有相當戲劇性的表現力。又根據筆者南管業師吳昆仁先生言：

【寡北】排序比【北調】大，演唱時應先唱【寡北】再唱【北調】，二者同樣是一二拍，但【寡北】唱法不能快，【北調】可稍快；二者相同的曲韻（放例句，魚沈與出庭）在北調中可落倍又，但寡北則否。

不過觀之現今南管演奏唱，大多已二者不分。

二、《滿天春》下卷

序號	頁碼	曲名	門頭牌名	現今曲簿	門頭	備註
1	27b	金井梧桐一葉秋	越調	劉本	北調	上欄
2	1b	一見倩君	北調	張再興本 ²³	相思 引過 長潮 陽春	2. 以下為下欄戲文。 《郭華買胭脂》，且唱，後段為「暗想暗猜」，曲中有「喙」字，故此北調為【包雲北】

²⁰ 見呂鍾寬《泉州弦管指譜叢編》第一輯頁10。

²¹ 《袖珍寫本道光指譜》編印者，認為此卷首頁記「內十六節北調」，此說法應是編輯者誤判，因為北調下方與旁邊，還依稀可見寡、倍、襖等字，恰與此卷曲目內容相符。

²² 下欄稱「林本」。

²³ 下欄稱「張本」。

3	9b	莫憚艱辛移步前來	北調駐雲飛			《山伯訪英台》，生唱
4	15a	事久哥你聽查				《山伯訪英台》，貼唱

以上《滿天春》二卷，上下欄與【北調】有關的曲目共有 28 首，其中有 5 首尚被演唱，〈明瞭出閣中〉，於台灣七子戲劇本中保存有前段；〈舉起金杯〉與〈金井梧桐〉現存於指套中；〈你聽查〉為流行的名曲，也是七子戲《事久弄》中著名的唱段；但〈北調·一見情君〉後半段，即是現在常被演唱的〈暗想暗猜〉，依戲文中有「喙」字，判斷牌名為【皂雲北】，目前此曲在抄本上，「喙」字被拿掉了，改了門頭演唱，抄本上可見兩種唱法，一為三撩拍【相思引過長潮陽春】，但較常被演唱的是一二拍【短相思過倍思】，屬過枝曲，一般過枝曲很少拿來當正曲演唱，此曲卻是個例外。

另外，抄本中長拍改為短拍的例子很多，但不管是腔格的節縮—由七撩拍改為三撩或一二拍、三撩拍改為一二拍、一二拍改為疊拍等等，或是改變門頭，基本上其拍位是不變的。下欄的戲文《山伯訪英台》與明傳奇無名氏《同窗記》之〈山伯千里約期〉一折應屬同源作品，〈北調駐雲飛，莫憚艱辛移步前來〉在戲文中，牌名亦為【駐雲飛】，〈你聽查〉在戲文中牌名為【催拍】，南管則以【北調】演唱。

三、《精選時尚新曲鈺妍麗錦》²⁴

序號	頁碼	曲名	門頭牌名	現今曲簿	門頭	備註
1	2a-b	一盃淡酒來尊前告	北	潘榮枝 ²⁵ 四 18	風餐北帶慢頭	《西廂記》
2	5a-6a	手捲簾門向前途	北	吳續 P.265	北青陽	《破窯記》呂蒙正，後落疊不同於「回首舉目」
3	6a-6b	回首舉目不見君(續前)	北	此段未見		
4	7b-8a	啓公婆	北	劉本 p.270	北青陽	《三元記》，《春今卜返》第二節
5	8a-8b	千般苦疼萬般苦切	北	劉本 p.213	錦板	出自《劉知遠》〈井邊會〉，指套《照見我》第一至四節(缺慢頭)
6	9a-9b	你去多多拜上小將軍	北	劉本 p.213	錦板	《白兔記》，《照見我》第五節
7	10b-11b	一操瑤琴	北	未見		同一(一)，3 想前日一操瑤琴，《貂蟬女》故事，「二口」麗錦作「掄口」，「魂憂」麗錦作「魂休」

²⁴ 下簡稱《麗錦》，《麗錦》與《賽錦》出版年不詳，估計應與《滿天春》相去不遠。

²⁵ 下簡稱「潘本」。

8	12b-13b	追思沈吟前日事	北	潘四 190	錦板	《狄龍與段紅玉》，五虎平西故事
9	16b-17a	忙步仙移槐陰茂盛	北	潘四 33	錦板	《槐陰記》
10	20b-21a	暗想薄情無緣君	北	張本	錦板相思北	曲名〈輾轉亂方寸〉（「暗想薄情無緣君」句為慢頭）。
11	25a-25b	形圖盡完備	北	未見		《王昭君》
12	26a-26b	朱郎卜返	滾北	劉本	錦板北	《冷山記》，《心肝跋碎》第三節
13	26b	我只恐畏	北調 昭君嘆	劉本	錦板疊	《心肝跋碎》四節
14	27b-28b	當初貧寒	背北	張本	寡北	《蘇秦》
15	31a-31b	精神頓	北	張本	三腳潮	《陳三五娘》

《麗錦》曲目的編排並未按照門頭分類，其中出現的【北調】曲目共有 13 首，有 3 首尚未見於曲簿中。另外有兩首標為【滾北】、【背北】，這兩首在現今的唱法，分別為【錦板北】與【寡北】。【滾北】帶有「滾」字，可能此曲源自弋陽腔，南管手抄本中也可見與弋陽腔系統「趕北」、「緊板」等名稱。現今曲簿〈朱郎卜返〉門頭標為【錦板北】，其曲韻則來自【北青陽】的移宮轉調，故或稱為「五空北青陽」；〈只恐畏〉門頭為【錦板疊】是否因指套的速度由慢至快之故，而改為疊拍？或是在原來的習慣中，不論長拍或短拍概以同門頭稱之？至少目前一般老樂人仍有此廣義的稱呼。

較特殊的是〈北·精神頓〉，現門頭為〈潮陽春·三腳潮〉，但從潘榮枝抄本二 08 標題「一二倍思即倍北三腳潮」，可見與【北調】有關，此曲可能原來以【北調】中之【金錢北】²⁶演唱，經過移宮轉調，而成為現今之【三腳潮】。下以一【金錢花】與【三腳潮】的第一句唱腔為例作比較，【金錢花】以「土空」起音，【三腳潮】以「一空」起音，其音型、節奏、拍位與音程關係完全相同，只是管門不同，起音不同而已：

²⁶【金錢北】的第一句腔例使用【金錢花】的第一句腔例。

鄭國權在《明刊戲曲弦管選集》「校定本出刊前言」中舉出：

一般說來，《明刊三種》中凡標〔北〕或〔北調〕的，其曲詞都可能是指閩南以外，尤其是閩南以北的地區傳入的。但也不是全部，由令人費解的是，《麗錦》中的〔北〕《精神頓》，其內容顯然來自梨園戲順治本《荔枝記》搬演陳三五娘故事的。曲中“恐畏爹媽叫緊，但得著點打益春”、“再曉得我孤棲惡調”等泉州方言詞語，都可以佐證它是泉州地方的作品，不是由北而來的。…同樣是這首《精神頓》，弦管曲簿則不見〔北〕，《御前清曲》做“潮陽春三角潮”；台灣張再興本做“潮陽春三腳潮”倍思管，菲律賓吳明輝本僅做“倍思，三角潮”，而蔡尤本口述《陳三》中的《精神頓》，則標曲牌〔鷓鴣天〕。總之，一曲《精神頓》，明刊標〔北〕，清季以來不論是刊本、抄本，還是戲文、曲簿，都不見〔北〕，而各自標示的曲牌又有同又有異，四五百年來始終沒有一個統一的名目。…

筆者想此文中忽略了幾個問題，第一，梨園戲順治本《荔枝記》出現的年代比明刊本晚，顯然〈精神頓〉原為清曲（錦曲），被引用入戲。第二，所有抄本或刊刻本在用字遣詞上，常以「音」記字，雖然用字不同，讀音卻同，南管人習以為常，故文中提到沒有統一的名目，主要是以文人的角度言之，對民間言，記寫曲簿只為幫助記憶，大家通用的記法較不嚴謹，只要看得懂就行，即便是同一曲簿，也常出現不同的用字記寫，因此不能說是沒有統一的名目。當然蔡尤本註記為【鷓鴣天】，可能是一個錯誤，因為此曲並無【鷓鴣啼】（天與啼，音近故，民間二者皆有人記寫）的曲韻。又此曲在台南南聲社的唱法上，又有了進一步的發展，從一二拍【三腳潮】改為【潮疊】演唱。

雖然《明刊三種》尚未出現指套的組合方式，但值得注意的是《麗錦》已出現指套《照見我》整套完整的曲詩，只缺慢頭入正拍「照見我懶懶病損、懶懶病損」一句，²⁷慢頭被省略，或另立，在手抄本中常見，應是與南管整絃活動中，嚴格的禮樂規矩有關，一般慢頭只限用於第一曲，作為起指或起曲之故。

²⁷ 見編號 5-6。



劉鴻溝本《照見我》首句書影

此指套在《文煥堂指譜》中標明為【緊板】，《袖珍寫本道光指譜》只記為【北調】，林本、許本與劉本皆標明為【錦板·風餐北】，三種記寫法中，以【錦板·風餐北】門頭牌名標示最清楚，標明了此套北調曲調中摻雜了【野風餐】的曲調，但習慣上南管人還是以【緊板】、【錦板】（二者音近）或【北調】稱呼。而【緊板】二字的用法亦可見於《新定十二律京腔譜》中，此書為弋陽腔格律譜，【緊板】應為速度較快的演唱方式，但南管中的【緊板】並非快速的曲目；應用【緊板】之名，或許與此劇目與曲詩皆源自「弋陽腔」劇目有關。若從記譜上考察，可發現《文煥堂指譜》首句有「×六」與「ㄉ六」交互使用，而《袖珍寫本道光指譜》與現今各版本，包括劉本、林本、許本等等，第一句則是「ㄉ仗」與「×仗」，「ㄉ六」與「×六」交替出現，曲韻在四空管與五空管中轉換，曲調色彩的變化較多樣，這也可見歷代南管樂人不斷的加工痕跡。由下面標上拍位與落音的曲詩，可看出明顯地比前舉同是【北調】的〈魚過龍門〉複雜許多。

指套《照見我》拍位、句法與落音分析

（三娘唱）

（後頭）
照見我懣懣病 損（上） 懣懣 病 損（工）

千般 於苦痛(工) 不女萬般 於苦感(下) 都在阮身 上(下)
 暗想 不女當初有只花容玉 貌(六)
 暗想 不女當初有只花容 於玉貌(下)
 不女到今且那見水影 於形狀(下)
 不女到今且那見水影 於形狀(下) 於越自心 憂(下)
 自劉郎 不女邠州去(六)
 自我劉郎在許邠州去(下)
 值一促命 於冤家 天恁值一短命 於冤家於(工) 汝來搬挑阮哥嫂(下)
 於來共阮 於來共阮結冤 仇(下)
 我哥(下) 阮今前世共汝無冤(工)
 不女嫂 阮今 今生共汝無仇(士)
 汝爲一麼卜來剝阮補鞋 剪 阮雲鬢(下)
 汝今爲一麼也卜來剝阮補鞋(又) 剪 阮雲鬢(下)
 於迫教阮著汲水挨磨 不女冥日只處無時 休(下)
 自爹媽 不女過 後(六) 爹媽(下) 汝今虧子只處受苦(下)
 於有值日 得共恁訴因 由(下)
 子只千辛萬苦卜共誰訴(又)
 子只千辛萬苦今卜共誰訴(下)
 於目潭如珠 不女暗淚流(下)
 自我子 汝去十六秋(六)
 我子(下) 恁去父子相見同歡會(下)
 恁去父子相見許處同歡會(下)
 於不念著汝母 不女性命送黃幽(下)

在只八角井邊暫停身(×)

就在只八角井邊只處暫且停身(下)

哥嫂(六) 汝那打死阮一身半命休(上) 性命 休(工)

那見白兔在只井邊遊(工)

又見白兔在許井邊遊不女

於汝去多多不女拜上恁將軍(下)

於說叫阮是含冤受苦身(工)

廣行方便路 不女陰鷲滿乾坤(下)

於若知音者便可問(下) 不知音者不可問(下) 罷於罷 休休(工)

休問我只處苦(下) 不女傷 情(下)

聽伊 於說出 拙因 依(下)

我在邠州堂上享 於榮華(下)

於做也知汝婦女人 只處受盡 艱苦(工)

不由人(×) 只處珠淚流(×)

我問伊 伊厝兒婿共子兒(下)

伊又說(×) 去在許邠州 於城池(工)

既會寫(×) 就寫出一封書(下)

我為汝帶去 邠州 尋問汝厝兒婿共子兒(下)

於就教伊著返來鄉里(×) 於亦免得汝只處 身無依(工)

(落疊) 許時節 恁夫妻相見 於母子於團圓(工)

水休汲 不女磨休挨(六)

我勸汝 休憂慮 不女亦免傷悲(六) 亦免得傷 悲(下)

以上《麗錦》曲簿中與【北】字門頭相關的曲目，只有〈北·回首舉目不見君〉、〈北·一操瑤琴〉與〈北·形圖盡完備〉等3曲，筆者尚未在現存曲簿中發現。〈北·回首舉目不見君〉原接續於〈北·手捲簾門向前途〉之後，為呂蒙正故事，但現存〈北·手捲簾門向前途〉後半落疊部分，曲詞已作了改變，故〈北·回首舉目不見君〉段不存；〈北·一操瑤琴〉亦見於《滿天春》上欄，為「貂蟬女」故事，南管中有關貂蟬之曲目較少見，但傀儡戲中有此相關劇目；〈北·形圖盡完備〉為「昭君和番」故事，昭君和番的曲目在南管音樂中相當多，它同時也是七子戲、梨園戲、九甲戲常演出的劇目，目前在泉州的曲藝表演，亦常見此劇目的演出。

四、新刊時尚雅調百花賽錦二卷²⁸

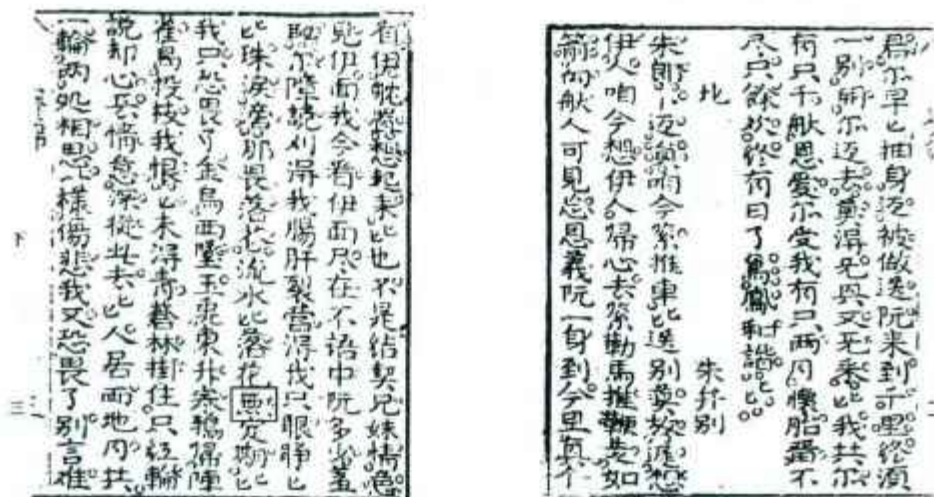
序號	頁碼	曲名	門頭牌名	現今曲簿	門頭	備註
1	1a-b	怨深更夜沈沈	北			冷宮怨
2	2a-b	再捨我君拆東西	北	潘三 25	北調	槐陰別
3	2b-3b	朱郎卜返	北	劉 135	錦板北	麗錦作滇北，《心肝跛碎》第三四節
4	3b	一更鼓打三點起	北	劉 303	柳搖金	鶯鶯待月，現為指套《柳搖金·五更段》
5	4a	二更聲又催	北	劉 305	同上	
6	4a-b	三更時人寂靜	北	劉 307	同上	
7	4b-5a	四更深空惆悵	北	劉 309	同上	
8	5a	鐵馬叮嚀聲入繡幃	北	劉 310	同上	
9	5b	只見路徑斜崎	北			投黑河
10	6a-b	金井梧桐一葉秋	北（錦）	劉 222	北調	同《滿天春》〔越調〕，指套曲詩中「瘦減」二字，《滿天春》作「素減」音近，現為《北調·桐城歌·金井梧桐》首節
11	6b	空向桃園悄悄春心	北（錦）	道光本	北調	見於道光本指套《北調大四愛·總關羅幃》第二節
12	7a-b	障般相思苦	什相思撲燈蛾	劉本		（共六段）劉本有2首吳本有12首

²⁸ 下同稱《賽錦》。

《賽錦》為一註記拍位的曲簿，此記拍位方式不僅與現今各館閣所藏曲簿相同，各曲所註記之拍位與現今曲目拍位也幾乎完全相同，明·王驥德《曲律》謂：「北力在絃，南力在板。」恰可證之。《賽錦》第二卷中，除了最後的【撲燈蛾】外，清一色收錄【北】字門頭曲目，可見【撲燈蛾】與【北調】有關；指套《情梳妝》第五、六節的【什相思·撲燈蛾】下標為五空管，但實際演奏時，視不同情況可調整管門：如整套演奏，第七節為七撩拍中倍（一年景），此時五、六節【撲燈蛾】須奏五空管，此套用法是屬套曲「大小都會套」用，稱為「大壯尾」；²⁹但一般演奏常在【撲燈蛾】作結，因前面四節為五六四儀管，故此時【撲燈蛾】就必須奏五六四儀管，並在曲尾加奏「不女尾」，這是【北調】曲目的通例。此二節【撲燈蛾】以五空管演奏或五六四儀管演奏，實際上僅是曲中「仗」（b或c音）音高不同，差異不大，但以五六四儀管演奏者較「醒耳」（絃友慣用語，亦即較動聽）。

以上標【北】字門頭的共有 11 首，曲目門頭下方標「錦」，應是指此曲為「錦曲」，即散曲或清曲之意，非劇曲，如編號 10.11；其餘各曲門頭下標為「鶯鶯待月」、「投黑河」、「冷宮怨」、「槐陰別」等，皆為標劇目來源。

編號 3.〈朱郎卜返〉亦見於《麗錦》，門頭為【滾北】，下圖為《賽錦》記有拍位的曲詩，其中「無」旁邊的「×」，就是「開拍」記號，至今仍被使用。



《百花賽錦》中「朱弁別」一段〈朱郎卜返〉書影

²⁹「大壯尾」係指最後一節為七撩拍，常規奏法是拍法從大到小，此套剛好相反，是從「一二拍→疊拍→七撩拍」，「大小都會套」套曲演奏係從「譜」起奏。

樂人對此符號的說法，一為「開拍」，一為「坐拍」（或「齊拍」，音近），²⁰但龍彼得認為：

「圓圈代表拍位，當拍位不落在一字的第一拍而是在拍子，則以×代替拍圈。」

這樣的說法，值得商榷。因為抄本所見，凡是拍位在甲線處，其拍為符號就用「×」；但仔細審查，其中仍可發現有些不同，手抄本中以「×」代替「。」的用法有兩種，一種用於字腔已盡的位置，且其指法為「甲線」的拍位上，此字腔簡單通常指法為「點甲」或「捻甲」，如下圖例中的「無」字即是；一種用於上撩曲中的長腔韻中，「點挑甲」指法時，拍位在「甲線」處，此字腔尚未吐盡。故前者稱為「坐拍」，意義吻合，後者未必；稱為「開拍」，意指見到此符號，要先開聲，然後按拍，如【中滾十三腔】〈聽更鼓〉的「聽」字的工尺譜字記法。但上撩曲中，此符號常記寫在長腔韻之韻腹，如《趁賞花燈》，此說法又似乎不甚吻合。此符號在清咸豐年間出版的《文煥堂指譜》亦可見，不過，在只記曲詩無工尺譜的曲簿中，「×」的記號，對於拍位的提示，具有相當重要的地位，提醒唱曲者，如果是「坐拍」，拍位是在字腔收韻時，可避免打錯拍位。



《文煥堂指譜》〈朱郎卜返〉中「無」字旁的「×」拍位記號書影

²⁰「×」，吳昆仁老師、張鴻明老師或臺北的樂人都稱「開拍」，但常以開唱的第一個字為例，但如在曲詩中，吳素霞老師則稱「齊拍」或「坐拍」，黃承謙老師與卓聖翔先生稱「坐拍」（見《南管曲牌大全》上集p.104），另外，吳素霞認為如《趁賞花燈》長腔韻腹的用法，只是幫助記憶，不能稱為「開拍」或「齊拍」。

編號 4-8. 現存在於指套《柳搖金·五更段》中，牌名【柳搖金】在《滿天春》下欄戲文已見，南曲【柳搖金】為仙呂入雙調。但《文煥堂指譜》與《袖珍寫本道光指譜》無此套，南管樂人謂此套為『外套』。此指套曲名，林祥玉本為〈五更斷〉，許啓章本為〈五更長〉（斷與長，泉音近），許啓章本套名下註明「四腔管 退管係是五腔中寡」，「退管」即是移宮轉調之意，【中寡】即【金錢花】；同時在第三齣「三更時」齣名下記寫「三段 前腔 四空北錦 此見金錢花曲唱」。「見」（或寫為「視」、「徑」，讀音 kin¹）為南管曲目計數的名稱，「此見金錢花曲唱」這句話的意思，就是此曲當作「曲」演唱時，是以【金錢花】演唱的。由此可見【柳搖金】與【金錢花】也是移宮轉調的關係。

<p>二更步又推，切得我空上手力胸，推我阮翁 改了團圓錄，半口不酬伊值，東阮值西快得 共伊人佐一疎，真目缺，如痴醉尔不肯成 就，情牽意絆，也所為望，天可憐再阮各主為 保庇，阮媽親伊人早返意，許時對月深 任跪。</p> <p>三更時人寂靜，金蓮步頓，比只外深宅院，月 又光星，逐撥聽見玉簫，比伊人吹元宇，感傷</p>	<p>共伊人全坐，又全起。</p> <p>一更鼓打三點，起更日思君，心如刀割，孤 灯坐孤床，灯孤席冷，只無人，独自想，起來伊 情性，西廂月下，只外空遊，斷障，斷條，態比真 發，忽忽，聽見琴，步，我思君，只外月，牽 濟，死，央，枕，上，人，那，無，意，恨，扶，得，轉，整，道，飛，去</p> <p>共伊人全坐，又全起。</p>
<p>共阮都是一狀，樣比</p> <p>飲馬，呵，嗚，嗚，入，榜，曉，更深，四壁，都寂靜，孤灯 明，數，夜，樣，比，鳥，獸，都成，怨，我，今，君，任，直，一，更 二更，我，直到，五更，為，傷，長，吐，氣，暗，切，啼，乞 君，可，我，長，真，那，障，空，懸，望，鴉，步，甲，許，處 啼，點，更，更，點，比，步，懶，噪，越，看，得，我，只，問，越 添，未，知，值，目，病，會，醒，比，更，漏，推，比，目，牽，牽，騰 更，漏，共，目，牽，只，外，一，狀，滴，引，我，腸，肝，佐，寸，裂，比</p>	<p>來，儀，半，夜，天，露，侵，衣，行，夾，青，金，那，障，空，懸 叫，泣，娘，尔，來，放，落，羅，力，只，嬌，娥，來，碎，逐，去，愁 何，處，只，廣，空，裡，羅，幃，逐，咱，力，只，灯，挑，起，响，力 只，琵琶，來，彈，比，玉，叮，比，嗚，比，哀，怨，過，只，長，恨， 四，更，深，空，惆，悵，共，誰，人，今，下，共，誰，人，訴，玉，托 情，由，一，日，那，下，不，見，如，三，樣，再，得，再，听，伊，人 琴，步，响，倚，欄，杆，比，他，自，暗，思，想，嬌，娥，我，念，想 女，值，只，廣，空，宮，內，孤，單，身，長，宜，那，障，青，比，冷</p>



劉鴻溝本指套《五更段》書影

編號 10.〈北·金井梧桐一葉秋〉現為指套《北調·桐城歌·金井梧桐》首節，是常被演奏的指套，一般南管樂人認為此指套本事為《陳三五娘》，實則僅第二節〈繡成孤鸞〉才是，首節非也；由明刊本標為「錦」，亦可證明此曲原為錦曲，後被引用入指套中。

此曲在《滿天春》標為【越調】，¹¹【越調】名見於宋·張炎《詞源》八十四調，與宋·沈括《補筆談》唐宋燕樂二十八調；據王季烈《嶺廬曲談》所敘述各宮調曲之笛調中，【越調】為六字調（相當於西樂的 F 調）或凡字調（相當於西樂的 B 調），南曲多有用小工調（相當於西樂的 D 調）者。《文煥堂指譜》標明為【錦板秋思】，《袖珍寫本道光指譜》只標【北調】，劉鴻溝本標為【北調·桐城歌】，林祥玉本標為【愁思錦板·桐城歌】，許啓章本標為【青北調·秋思桐城歌】，另在台南南聲社、振聲社、鹿港聚英社、李秀清、郭炳南等抄本上，此曲亦標為「大四愛」，此曲有南管曲目中最長的大韻——「九枝十一雁」¹²之「十一雁」，與《賽錦》所標拍位相比對，《賽錦》在此「雁」圈滿圈圈，不甚清楚，看起來似乎有 10 拍，只差了一個拍位，從民間曲簿觀察，因為師承關係不同，多一拍或少一拍是常有的事，故可知此曲唱法，四百年大致相同！

¹¹ 龍彼得認為【越調】可能指來自浙江的曲調，其實【越調】源於「唐燕樂二十八調」。

¹² 九枝十一雁：指套「金井梧桐」，第一節曲詩中「雁」之大韻，共有十一拍，第二節「枝」之大韻，共有九拍，故稱「九枝十一雁」。「雁」(gan)字因為大韻牽韻關係，字頭「ga」出口後，以「a」牽音，11 拍旋律的轉折甚長，直至最後才收韻歸於鼻音「an」，故有「叫雁成鴨」的趣談。

首詞 北詞 桐城歌

金井梧桐 名聲傳甚遠 故唐詩三首 宋詞五首 元曲三首

金井梧桐一葉秋 梧葉落時不見秋 不道秋聲無處去 只教黃葉逐風流

君計今年瘦 長風吹亂了 梧桐子 滿地無尋處 一箇是 去年顏色

空等一箇望 山明水淨 柳花飛盡 水窮處 不見來時路 只有輕黃 點點秋

雁 雁在紅樓 雁在江樓 雁在灤州 雁在涼州 雁在塞垣 雁在雲

單 雁在單 雁在雙 雁在歸 雁在歸 雁在歸 雁在歸

你共我 枕一枕 枕一枕 枕一枕 枕一枕 枕一枕 枕一枕

在只處 在只處 在只處 在只處 在只處 在只處

在別處 在別處 在別處 在別處 在別處 在別處

在別處 在別處 在別處 在別處 在別處 在別處

在別處 在別處 在別處 在別處 在別處 在別處

在別處 在別處 在別處 在別處 在別處 在別處

在別處 在別處 在別處 在別處 在別處 在別處

在別處 在別處 在別處 在別處 在別處 在別處

在別處 在別處 在別處 在別處 在別處 在別處

劉鴻溝本《金井梧桐》「雁」-「十一雁」書影

比

錦

金井梧桐一葉秋 梧葉落時不見秋 不道秋聲無處去 只教黃葉逐風流
望斷山明水秀 又聽見 雁唳 雁唳 雁唳
處 孤單 孤單 我值 只處 孤單 孤單 共阮 共阮 是一
狀 情 情 我值 只處 孤單 孤單 共阮 共阮 是一
內 數 數 更 更 寫 寫 去 去 度 度 今 今 未 未 寫
淚 先 流 比 比 那 那 袂 袂 記 記 得 得 別 別 時 時 長 長 亭 亭 送 送 別 別
往 期 期 共 共 阮 阮 約 約 定 定 是 是 中 中 條 條 到 到 今 今 且 且 未 未 春 春 枉 枉 我 我 空

奔只梧桐樹也

比

錦

空向桃園悄悄 春歸結 春歸怨 天生喬 春向
也存 花 春 春 正 梅 蕊 發 發 盡 盡 今 今 是 是 牡丹 丹 開 開 過 過 光
明 獨 獨 箭 箭 見 見 景 景 傷 傷 情 情 今 今 誰 誰 憐 憐 尋 尋 思 思 再 再 思 思 再
得我 還 還 有 有 風 風 流 流 公 公 正 正 會 會 稱 稱 阮 阮 心 心 怨 怨 我 我 共 共 伊 伊 人
思 愛 愛 展 展 弄 弄 玉 玉 玉 玉 賦 賦 即 即 顯 顯 得 得 我 我 有 有 只 只 滿 滿 酒 酒 個 個 挂
心 心 不 不 此 此 尋 尋 常 常 女 女 伴 伴 也 也

《百花賽錦》中「錦」〈金井梧桐〉與〈空向桃園〉書影

編號 11. 〈北·空向桃園悄悄春心〉，見於道光本指套《北調大四愛·繡閣羅幃》第二節〈北調·空向桃園悄悄春心〉，而此指套道光本即標為〈北調大四愛〉，似乎又與《金井梧桐》有些關連，如在《群音類選》中〈韓夫人金盆記〉，即題為「四喜四愛」；〈韓夫人金盆記〉，亦見於其他本，如《大明天下春》題為〈四喜四愛〉，《大明春》、《樂府菁華》與《樂府紅珊》均題為〈韓氏四喜四愛〉，可見此故事在當時十分流行，而指套〈繡閣羅幃〉曲詩正與這些版本中【二犯朝天子】同源，因此才題為「大四愛」。現今指套《錦板北·繡閣羅幃》³³被南管樂人視為『外套』指，但其第二節為〈皂雲北·空向桃園看許鴛鴦〉，與道光本曲詩雖不同，但句法相似，道光本並無牌名出現，觀其曲韻應是【四朝元】。

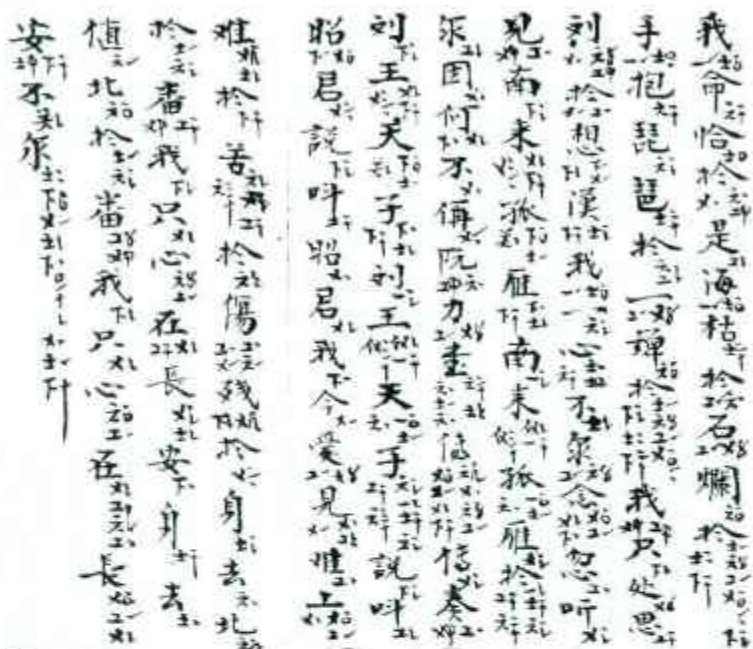


《道光指譜》《北調大四愛·繡閣羅幃》第二節〈北調·空向桃園悄悄春心〉書影

《袖珍寫本道光指譜》尚有一指套《寡北·颯颯西風》是不同於今本的《小倍節節高·颯颯西風》，³⁴首節未見於其他曲簿，第二節〈寡北·我命恰似海枯〉亦見於潘榮枝手抄本（七）頁 161，以及鹿港地區與吳明輝本等曲簿。但以上亦未收錄於《文煥堂指譜》中。目前台灣可見之指譜，如林祥玉本、許啓章本、劉鴻溝本等之《颯颯西風》套，各節分別為〈颯颯西風〉、〈幸逢是春天〉、〈北風落〉，而《道光指譜》則為〈颯颯西風〉、〈我命恰似海枯〉，門頭、曲詩各異，因此，此指套的出現，提供了另一思考空間：不同時空流傳的指套或許不一定相同？

³³ 此套指首韻，劉本作《錦板風流子·繡閣羅幃》，許本重編，作相思指《相思引千里念 醉南杜北·羅幃坐臥》。許註：「此套原為錦板指，因此多數套，解作相思指」其後亦註明為「許啓章重解」。

³⁴ 林本作〈大倍·節節高〉，劉本與許本皆作〈小倍·節節高〉。



《道光指譜》指套《颯颯撒西風》第二節〈我命恰似〉書影

編號 12.〈撲燈蛾·障幃相思苦〉第一、二段，目前為指套《寡北·憤梳粧》之第五、六節，屬五空管，疊拍曲。此指套，林祥玉本標【錦板北】，下又註記「四仗」，六節之收尾與《袖珍寫本道光指譜》同；而許啓章本，劉鴻溝本，與《文煥堂指譜》用了收【錦板】的「不女尾」，許啓章本同時註明可用，可不用，劉鴻溝本則加註：續接〈中倍·一年景〉的用法，「燕」字工尺在「士」空作結。用了「不女尾」，表示其與【錦板】有關，但觀其曲韻，並無關連。另在吳明輝本曲簿有十相思 10 視，句法與〈撲燈蛾·障幃相思苦〉相似，但為一二拍曲目。

以上《賽錦》中【北】字門頭曲目，只有〈北·怨深更夜沈沈〉與〈北·只見路徑斜崎〉在現今曲簿中尚未發現，二曲皆為「王昭君」故事。

結語

以上重新檢索《明刊三種》，帶有【北】字門頭曲目，可知現仍存於南管曲簿的共有 25 首，其中有 3 首—〈空向桃園〉、〈再捨我君〉、〈追思沉吟前日事〉—是龍彼得文中所沒有；而從《滿天春》中【北青陽】的出現，與其中句法的泉腔化，可推想《滿天春》的版本，應比其他二書出版時間晚。《滿天春》戲文中〈北駐雲飛，暗想暗猜〉目前有二版本唱

法，一為【相思引過長潮陽春】，一為【短相思過潮陽春】，二者是拍法節縮的關係，此曲詩從【北調駐雲飛】轉至其他門頭，這種作法在臺灣民間仍可見，例如名曲〈福馬郎·感謝公主〉就是從指套《心肝跋碎》第二節〈倍工·感謝公主〉取用曲詩，重新填曲。

至於【北調】與【北青陽】、【柳搖金】、【金錢北】、【三腳潮】、【背北】、【寡北】等等都是利用移宮轉調方式，產生的新門頭。但【柳搖金】、【金錢北】、【三腳潮】、【背北】、【寡北】等門頭名稱，除了【柳搖金】曾在《滿天春》戲文中出現外，其餘二書未見此門頭，這可能代表著此戲文移植自弋陽腔劇目，而保留下來原有的牌名。清末刊刻帶有骨譜的《道光指譜》與《文煥堂指譜》中也未用到此牌名，僅以【二調北】稱之，民間對於【北青陽】、【二調北】、【柳搖金】，因其曲韻相似度太高，絃友之間亦常混淆不清。其他在《明刊三種》中未見之門頭，從上述討論中，可了解它們之間轉化的關係，這就是歷代絃友的創作手法，至今台灣只有少數絃友尚可做到。

而【緊板】的用法，在《徽池雅調》弋陽腔劇目中可見，據此，早期的【北】字門頭曲目，可能其來源是來自弋陽腔劇目中，所以《文煥堂指譜》中【緊板】、【錦板】二名共存，或可作一見證。但這些帶【北】字門頭曲目的曲調，並非北方曲調，因為語言聲腔是音樂改變的重要因素，曲詩也許是源自北方劇目，但進入閩南以後，運用了泉州方言演唱，曲調就是泉州地方的南音化了。明以後【北】字門頭在歷代樂人不斷再創造，而產生眾多門頭牌名，但是如果從《明刊三種》共有的曲目〈金井梧桐〉來看，其實後來【北調】門下的各牌名，曲韻大都由此曲轉換，或截取，再以犯調手法，摻雜其它門頭曲韻，而產生新牌名。

以上南管門頭探索，以明刊本【北】字門頭為主要對象，至此，相信讀者對於前所提出之四個問題，已有初步的瞭解。當然也尚有一些疑點待釐清，但至少從龍彼得文中所提出的疑點，有了初步的釐清，後續的探討，仍待努力，也請各方家不吝批評指教！

參考書目：

曲簿

《文煥堂指譜》咸豐年間刊刻本，泉州地方戲曲研究社出版。

《道光指譜》清道光年間袖珍寫本，泉州地方戲曲研究出版。

林祥玉編

[年代不詳]《南音指譜》。台北市：施合鄭民俗文化基金會。

蔡添木收藏《南音指譜》(與上不同版本)。

許啟章、江吉四編

1930《南樂指譜重編》。台南市：南聲社。

張再興撰編

1992《南樂曲集》。五版。台北市：編者。

劉鴻溝編

1979《閩南音樂指譜全集》。二版。台北市：學藝出版社。

吳明輝編

1976《南管指譜全集》。菲律賓：菲律賓太平洋印刷業。

1981《南管錦曲選集》。菲律賓：菲律賓金蘭郎君社印行。

1983《南管錦曲續集》。菲律賓：菲律賓金蘭郎君社印。

呂鍾寬

1987《泉州絃管(南管)指譜叢編》。台北市：行政院文化建設委員會。

王耀華、劉春曙

1987《福建南音初探》。福建省：福建人民出版社。

卓聖翔、林素梅編著

1999a《南管曲牌大全》(上集)。高雄市：串門南樂團。

1999b《南管曲牌大全》(下集)。高雄市：串門南樂團。

2000《南管指譜大全》。高雄市：串門南樂團。

林藩塘(林新南先生提供)

南管手抄本共8冊

潘榮枝（潘潤梅先生提供）

南管手抄本共 9 冊

龍彼得輯

2003 《明刊閩南戲曲絃管選本三種》（含《明刊戲曲絃管選集》），泉州地方戲曲研究社編，中國戲劇出版社出版。

相關文獻書目：

1959 《中國古典戲曲論著集成》共 10 冊 1980 年 7 月二版，中國戲劇出版社出版。

1999-2000 《泉州傳統戲曲叢書》共 15 卷，中國戲劇出版社。

2005 《清刻本文煥堂指譜》，中國戲劇出版社。

2005 《袖珍寫本道光指譜》，中國戲劇出版社。

2006 《兩岸論弦管》，中國戲劇出版社。

楊家駱主編

1953 《陶淵明詩文彙評》，台北市：世界書局。

王正祥

1987 《新定十二律京腔譜》，台北市：台灣學生書局。

宋·張炎《詞源》四部備要本

《徽池雅調》善本戲曲叢刊第一輯。台北市：台灣學生書局。

《群音類選》明·胡文煥編。明萬曆年間文會堂輯刻《格致叢書》之一。

北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂 結構之探討

潘汝端

摘要

〈烏盆〉是一套相當流行於北管的大小牌曲目，曲辭本事出自於「包拯審烏盆」，由於情節極具張力與戲劇性，相關故事內容亦被許多地方戲曲或是民間說唱採用。「大小牌」是一類具有特定形式的細曲曲目，其中稱為小牌者，皆依其特定名稱的曲牌形式來創製，與傳統說唱的關係較為密切；反觀形式不一的各個【大牌】樂曲，其來源卻與傳統戲曲有所關聯。依傳統作曲手法中常見的「合尾」模式，可將〈烏盆〉【大牌】本體區分成十二個長短不一的句組，這些句組或有部份旋律與曲辭多寡等差異存在，但從文中表例可清楚見到，每個句組在結束前皆出現了一個相同旋律，而全曲各句組所出現的變化，皆與此一旋律相關。透過此一分析方式，能更貼近理解該曲在最初創作時所呈現的音樂邏輯，對後輩學習者不論是在練習或是舞臺表演時，將有直接的助益。

A Study on the Music Structure of "the Large Tune of Oo-Phûn" in Beiguan Refined Songs

PAN Ju-Tuan

Lecturer

Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

Oo-Phûn (烏盆, lit. black basin) is a popular vocal work from the genre of *beiguan* refined songs or 'tōa-siō-pâi' (大小牌, lit. large and small labeled tunes). Its text is derived from a Chinese folk tale called 'Bao Zheng Interrogates the Black Basin' (包拯審烏盆). Because of its dramatic feature of strong theatrical tension, the story has been adapted to many regional theater and narrative genres in China. The *tōa-siō-pâi* is a category of refined songs known as 'iü-khiék' (細曲, refined songs accompanied by a silk and bamboo ensemble) in *beiguan*. This song genre includes two subcategories called *tōa-pâi* and *siō-pâi*. *Tōa-pâi* shows much diversity and uses forms that have a closer relationship to theater music. *Siō-pâi* employs several labeled tunes using a prescribed procedure which reveals the musical relationship to narratives. Using a Chinese compositional format known as 'hewei' (合尾, designating similar cadence endings), the *tōa-pâi* of *Oo-Phûn* can be divided into twelve sections. Although the length, phrases and texts are different among the sections, they all exclusively end with a similar melody. Moreover, the variations of each section are based on this melody. The result of the foregoing analytical method not only enables a clearer understanding of the logic of the music and its creation but is also very helpful to *beiguan* music practitioners for learning and reproducing this song suite.

Keywords: *beiguan*, *iü-khiék*, *tōa-siō-pâi*, *Oo-Phûn*, *hewei*

前言

〈烏盆〉是一套相當流行於北管的大小牌曲目，曲辭本事出自於「包拯審烏盆」，由於情節極具張力與戲劇性，相關故事內容亦被許多地方戲曲或是民間說唱採用。在北管系統中，〈烏盆〉除了能夠被傳唱於職業藝人與中部北管子弟之間，在幾乎不學細曲曲目的北部館閣當中，因著古路戲曲〈烏盆記〉的流傳，對〈烏盆〉【大牌】亦有所知悉。大小牌是一類具有特定形式的細曲曲目，其中稱為小牌者，皆依其特定名稱的曲牌框架來創製，與傳統說唱、俗曲有較深的淵源，但反觀諸多曲目中名為【大牌】的部份，不但在音樂旋律上少有關聯，亦無法以各小牌所擁有的固定曲牌模式來解釋之。故各大牌曲目中，或許在某幾首間有著片段上的相同曲調存在，但多數曲目的旋律應屬不同來源，且分屬於幾類不同的樂曲創作形式。另就【大牌】的曲辭而言，從筆者現有研究得知，它與元明以後所發展的傳統戲曲之文本有相當的關係，許多【大牌】的曲辭，是與雜劇、傳奇、或其他較晚發展的地方戲曲文本相近。

關於北管細曲〈烏盆〉【大牌】的研究，目前可見於以下三篇：分別為林維儀的《北管崑腔〈細曲〉之音樂研究》¹、呂鍾寬教授的《北管細曲賞析》²、和游昌發教授的《傳統音樂初析》³，此三者皆對此一樂曲進行音樂形式上的分析。在林維儀的文中，將〈烏盆〉、〈勸友〉、和〈迫休〉三套大小牌中的【大牌】合併討論，作者把〈烏盆〉【大牌】（不包括結束的【清江引】）劃分成二十一句，分句的依據為出現聲辭「哎」之處，但每一次聲辭「哎」出現時所演唱的曲調卻不盡相同。呂教授對〈烏盆〉【大牌】的分析，除了對曲辭內容及其安排有簡單說明外，認為該曲在結構上是以散板引子（即以散板演唱的第一句）、正曲（入板後的部份）、及尾聲（即【清江引】）三部份組成，而在正曲中又可分成三部，其中的第二部份，是指演唱曲辭「小老名喚張別古」這段在演唱節奏上較快速的部份。此篇論述對〈烏盆〉【大牌】是採用拍法速度的改變為辨識段落的方式，文中雖以列表方式來說明各段落序、本辭長度、調中心音、托腔長度等，但並未搭配實際曲譜來佐證表格所述內容，故對一般讀者而言，只能看到分析輪廓，無法瞭解實際內容。若以所列表格之本辭長度判斷，此篇仍以托腔出現之處為分句依據，與林氏分析方式接近。至於游教授對〈烏盆〉【大牌】的分析方式，則著重於全曲曲調細部的組成，採用西洋樂曲分析的思考方式，將全曲各個不同旋律標示為許多大小不同的段落。

在前述三篇有關〈烏盆〉【大牌】的研究中，雖各有其分析論述的依據，但似乎仍無法解決筆者在實際演唱時所產生的部份疑問，像是幾個相同旋律與曲辭間的關係究竟為何、

¹ 林維儀：1992，pp.110-114。

² 呂鍾寬：2001，pp.122-128。

³ 游昌發：2000，pp.22-29。

兩種托腔存在著何種關係、在整首樂曲的曲調中似乎存在著某種規則…等，此乃成為筆者欲再次探究該曲形式與內容的主要動機，並企圖從曲辭與旋律兩方面同時著手，尋求更貼近傳統音樂理論的研究結果。故本文將論述分為兩部份，初以〈烏盆〉的文本為探討內容，其次將以〈烏盆〉【大牌】的音樂分析為討論要點，試圖以傳統說唱或是歌樂組成形式方式，來說明該曲的結構特色。

一、北管細曲〈烏盆〉的曲本探討

(一)關於〈烏盆〉的本事

本事見於《三俠五義》第五回，南戲有《包待制判斷盆兒鬼》(佚)⁴，元雜劇有《叮叮噹噹盆兒鬼》⁵，明清傳奇有葉碧川的《瓦盆記》(佚)及無名氏的《斷烏盆》(佚)⁶，清人小說有《龍圖公案》之〈烏盆子〉一則，各故事中的人名與具體情節不盡相同。近代像是昆腔、弋腔、京劇、徽劇、湘劇、桂劇、河北梆子等地方戲曲⁷，亦有〈烏盆記〉、〈奇冤報〉等以相關題材創作之劇目出現。相似的劇情，在民間的說唱文學中也很盛行，像是明成化年間永順堂刊本的《新編說唱包龍圖公案斷至烏盆傳》詞話話本⁸，從表例一的人物對照中，可見北管系統所見之〈烏盆〉的故事情節與人物名稱，應與京劇、亂彈系統比較接近。

表例一：〈烏盆〉故事中之人物對照

	帶烏盆伸冤者	殺人者	被吉者
雜劇	張撇古	盆罐趙夫妻	楊國用(商人)
明代詞話	孫小二	耿大、耿二	楊宗富(進京趕考的考生)
龍圖公案	王老	丁千	李浩
京劇	張別古	趙大夫妻	劉世昌
北管	張別古 ⁹	趙大夫妻	劉世昌

另在《清蒙古車王府藏曲本》當中，至少可見亂彈、高腔、及牌子曲等三種不同來源的《烏盆記》抄本，這三個本子中所出現的人物名稱與故事情節，亦與北管所述相同。其

⁴ 《中國曲學大辭典》，p.211。

⁵ 亦作《包待制斷叮叮噹噹盆兒鬼》，無名氏作，在《太和正音譜》及《錄鬼簿續編》可見著錄，全劇四折一楔子。（見《中國曲學大辭典》，p.271）。

⁶ 《古本戲曲劇目提要》，p.90。

⁷ 同註六。

⁸ 《中國曲學大辭典》，p.605。

⁹ 不同抄本間對劇中主人翁「張別古」或有不同書寫方式，像是「張皮古」、「張必古」等，其差別應為相近發音的別字，此一現象在北管抄本中相當常見。

中亂彈本《烏盆記》¹⁰和高腔本《烏盆記》¹¹都屬於全串貫形式¹²，後者包括了〈討盆〉、〈斷盆〉、〈果報〉等第二至第四出的部份，而亂彈本的《烏盆記》則只有〈討盆〉與〈斷盆〉兩出。至於牌子曲的《烏盆計》¹³，其所述內容略較前兩者完整，乃是將整個故事全部交待完畢，曲辭為代言體，全曲依序由【曲頭】、【數唱】、【太平年】、【剪綉花】、【數唱】、【大鼓書】、【寄生草】、【銀紐絲】、【數唱】、【湖廣調】、【椰子佛】、【南羅兒】、【數唱】、【羅江怨】、【次兒山】、【數唱】、【金錢落】、【疊斷橋】、【數唱】、【雙頭人】、【數唱】、【邊關調】、【四板腔】、【南城調】、【快書】、【岔曲尾】等曲牌所組成。其中自【南羅兒】開始，為亂彈本及高腔本《烏盆記》的〈討盆〉段，而【南城調】之後則為〈斷盆〉的部份，最後的【岔曲尾】則為〈果報〉的內容。在這些曲牌當中，以【疊斷橋】、【數唱】、【雙頭人】、【數唱】、【邊關調】、【四板腔】等所述內容，與北管《烏盆》【大牌】的曲辭較為接近。

若以與北管所見人物情節最接近的京劇及《清蒙古車王府藏曲本》所收三種曲本來說，該劇是敘述商人劉世昌在赴京應試後的返家途中遇雨，乃借宿於窰戶趙大家中，趙大夫妻得見劉世昌身帶財物，一時心動，便在酒中下藥，將劉世昌主僕二人害死，後將屍首焚化與土混合燒成一只烏盆。一日，張別古到趙家索取舊債，趙大便以烏盆為抵。別古攜盆歸家途中，烏盆忽然發出人語，稱自己是魂附盆中的劉世昌，言明主僕二人被趙大夫妻所害，請張別古代為伸冤。張別古便帶著烏盆到包拯處告狀，包拯遂傳趙大前來受審，定罪後將之杖斃堂下¹⁴。

北管大小牌所述曲辭，是從張別古到趙大家中討錢開始，一直到攜盆赴開封府為止。小牌【碧波玉】到【雙疊翠】的部份，都在描述張別古是如何得到烏盆、而烏盆如何訴冤之情景。全套最具戲劇張力是在【大牌】的部份，不但篇幅相當長，在曲辭寫作上亦相當活潑生動。《烏盆》【大牌】全曲，是以劇中腳色張別古（小花）用第一人稱的口吻演唱，間或出現一兩句烏盆冤鬼（小生）與之對話，將張別古遇到鬼魂訴冤時所產生的各種懼怕、求神得心安、逐步面對、與決定伸手幫助…等複雜心境，藉由長段曲辭描繪得淋漓盡致。另外，在北管戲曲中，亦有以此本事為內容的福路全本戲《烏盆記》，內容完整交待了整個故事情節，全劇從劉世昌在家決定赴京趕考開始，一直到包公升堂審烏盆，最後將趙大定了千刀萬剮之罪為止。劇中諸角色除了演唱福路戲曲常見的【平板】、【流水】、【緊中慢】等基本唱腔外，在劉世昌遇害後來到閻王殿的場景處，亦出現了福路的【反彩板】、【反流水】、【反緊中慢】等反調類唱腔，待附於烏盆內的劉世昌冤魂在向張別古請託訴冤時，則

¹⁰《清蒙古車王府藏曲本》第二十五函第二冊。

¹¹《清蒙古車王府藏曲本》第六十五函第二冊。

¹²在《清蒙古車王府藏曲本》中所出現的「全串貫」一詞，指一個大型戲中的精彩部份，或是有頭有尾的故事，像完整的劇作亦稱全串貫。（參見郭精銳〈車王府曲本雜談〉，收錄於《清車王府曲本研究》，p.302-304.）

¹³《清蒙古車王府藏曲本》第三百一十函第四冊。

¹⁴《中國曲學大辭典》，p.580。

安排了小花及小生以反管定絃來演唱細曲〈烏盆〉【大牌】及【清江引】，使之成為劇中的主要唱腔之一。

（二）關於〈烏盆〉的抄本

就筆者所見諸抄本中的〈烏盆〉【大牌】而言，多數是以大小牌的形式出現，其中王宋來抄本、林水金抄本、《典型俱在》本等，均完整抄錄〈烏盆〉【大牌】一曲，惟賴木松抄本只抄錄到「再叫一聲城隍阿奶」之處，即未見下文。在這幾件以大小牌形式出現的〈烏盆〉【大牌】中，王宋來抄本在該曲曲辭中未標示任何演唱腳色之別，餘者皆多少可見小生與小花兩個腳色的註記，各抄本所見的曲辭大致相同，只有極少數地方出現差異。另王洋一的《審烏盆記》為全本戲曲形式，葉美景先生所藏臺中瓦窯餘樂軒抄本編號第二十四號者，亦出現〈烏盆記〉中，張別古前往趙大家中討盆的部份，此二者以戲曲總講形式抄錄，與前述幾本的書寫形式略有差異。從圖例一至圖例五當中，可見不同抄本在抄錄曲譜時的方式仍有些不同，其中多數細曲抄本均以記錄曲辭及點板為主，點板所用符號有「·」及「、」兩類，若遇唱辭的旋律拍數較長，亦可能見到某一曲辭被一堆點板符號包圍起來。極少數像是賴木松先生所抄曲譜，才可能有全曲的工尺譜出現，這類抄本應屬於私人使用，可避免因故對曲調的遺忘；而在林水金先生所抄曲譜中出現的工尺譜，則只限於曲中少數的幾句曲辭，主要作用應為提示過門旋律。在這幾件抄本中，惟有王宋來先生的抄本，將〈烏盆〉全套以小牌接大牌的完整形式抄錄，餘者皆只有【大牌】一段，或將小牌與【大牌】分開兩處抄寫。至於王洋一先生的全本總講，採用北管戲曲的傳統抄寫系統，完整標示劇中情節、各個腳色及其唱唸等，但未像《清蒙古車王府藏曲本》所見的亂彈本與高腔本，在各段落標示齣名。就北管系統內的曲辭內容來看，全套自小牌開始，唱辭中即已出現所謂的鬼魂腳色，除了王宋來版本未將腳色標注出來，其他各版多可見到張別古與劉世昌的對答。〈烏盆〉【大牌】在不同抄本間，或出現些許辭句在長度、亦或前後排列組成等方面的差異，但就整體而言，內容仍屬一致。倘若以《清蒙古車王府曲本》中的亂彈本與高腔本所見的〈討盆〉段，與〈烏盆〉【大牌】來相加對照，可發現高腔本所演唱的曲牌唱辭，與【大牌】十分接近，再次印證了北管細曲中的大牌與戲曲的密切關係。〈烏盆〉的小牌部份，其旋律來自四個固定曲牌，比較接近清唱俗曲的演唱方式，與〈烏盆〉【大牌】深具戲味的音樂表現有所不同。



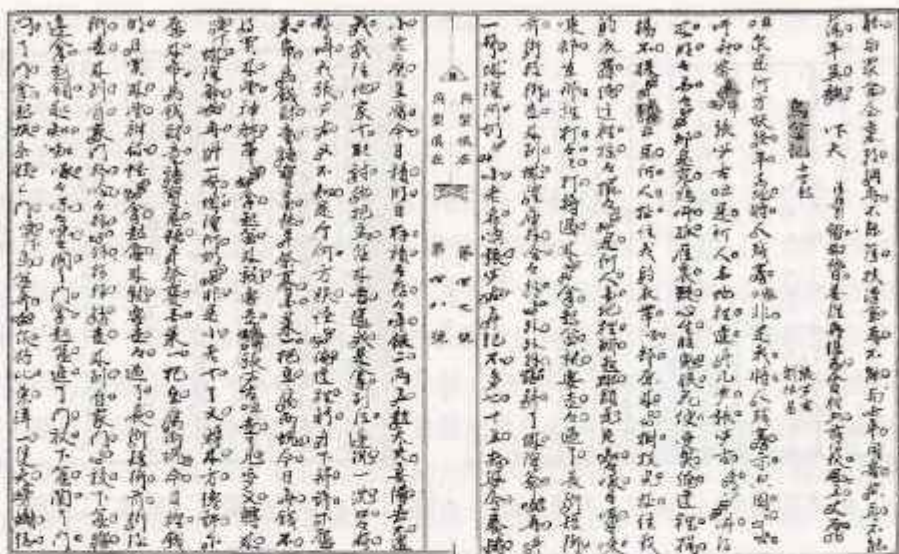
圖例一：賴木松細曲〈烏盆〉【大牌】書影



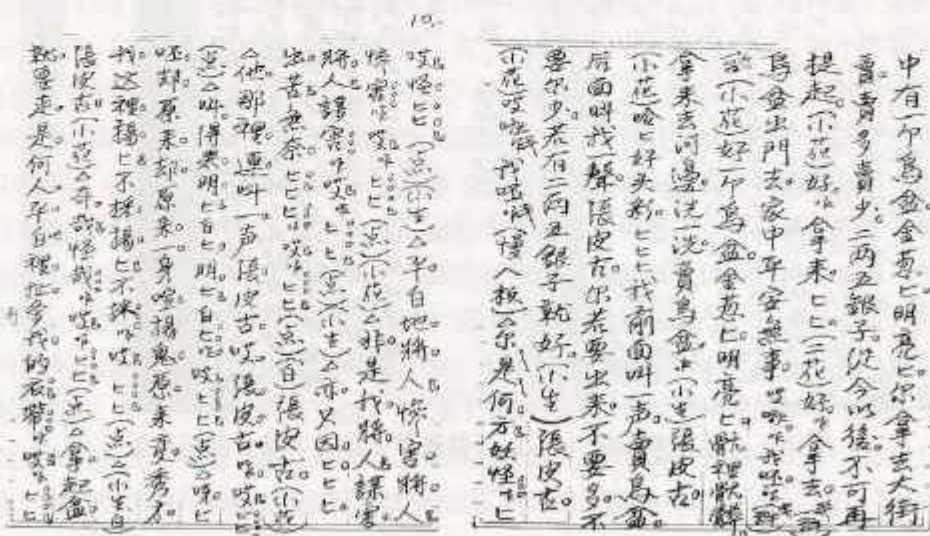
圖例二：林水金細曲〈烏盆〉【大牌】書影



圖例三：王宋來細曲〈烏盆〉【雙疊翠】及【大牌】部份書影



圖例四：《典型俱在》中〈烏盆〉【大牌】部份書影



圖例五：北管古路戲曲《烏盆記》之部份書影（摘自王洋一抄本）

表例二：大小牌《烏盆》【大牌】與北管古路戲曲《烏盆記》相關段落對照

北管古路戲《烏盆記》(好母)(王丹一編)	北管知曲《烏盆》【大牌】(王佩真編)	北管知曲《烏盆》【大牌】(林水金編)	北管知曲《烏盆》【大牌】(轉型林水金編)
小花(上,引)人熟生相說。那箇可惡矣。 (白)梅邊白髮狀如霜。老來當年未幾時。 手拿古鏡面前照。一年髮比一年時。 老漢,張成古,這兩條口起大土我請去二兩五釐子。想這梅行作大媽,下太拙,不得出門喚喚。 梅兩口與本鏡,真得吃乾淨,不免的往大家中。我的二兩五釐子,好拿作本鏡。天色尚早,走上一個哩了!	梅邊白髮狀如霜 老來當年未幾時 手拿古鏡面前照 一年髮比一年時 老漢張成古 這兩條口起大土我請去二兩五釐子 想這梅行作大媽 下太拙不得出門喚喚 梅兩口與本鏡 真得吃乾淨 不免的往大家中 我的二兩五釐子 好拿作本鏡 天色尚早 走上一個哩了	梅邊白髮狀如霜 老來當年未幾時 手拿古鏡面前照 一年髮比一年時 老漢張成古 這兩條口起大土我請去二兩五釐子 想這梅行作大媽 下太拙不得出門喚喚 梅兩口與本鏡 真得吃乾淨 不免的往大家中 我的二兩五釐子 好拿作本鏡 天色尚早 走上一個哩了	梅邊白髮狀如霜 老來當年未幾時 手拿古鏡面前照 一年髮比一年時 老漢張成古 這兩條口起大土我請去二兩五釐子 想這梅行作大媽 下太拙不得出門喚喚 梅兩口與本鏡 真得吃乾淨 不免的往大家中 我的二兩五釐子 好拿作本鏡 天色尚早 走上一個哩了
【中板】公孫女這箇真惡楚。想起來好惡傷。 老來去鏡照一照。一年髮比一年時。 轉過大街過小巷。不覺來到他家門。 (白)哈,到了到了!待我叫開門,請大開門!	公孫女這箇真惡楚 想起來好惡傷 老來去鏡照一照 一年髮比一年時 轉過大街過小巷 不覺來到他家門 (白)哈,到了到了 待我叫開門 請大開門	公孫女這箇真惡楚 想起來好惡傷 老來去鏡照一照 一年髮比一年時 轉過大街過小巷 不覺來到他家門 (白)哈,到了到了 待我叫開門 請大開門	公孫女這箇真惡楚 想起來好惡傷 老來去鏡照一照 一年髮比一年時 轉過大街過小巷 不覺來到他家門 (白)哈,到了到了 待我叫開門 請大開門
二老(內白)不在! 小花:有人說話,怎麼不在? 二老:口在人不來! 小花:口在人在,快來開門! 二老:待我來開,我兒招婿也,敢是人知道,兩門出來看,那個人到!「轉」	二老(內白)不在! 小花:有人說話,怎麼不在? 二老:口在人不來! 小花:口在人在,快來開門! 二老:待我來開,我兒招婿也,敢是人知道,兩門出來看,那個人到!「轉」	二老(內白)不在! 小花:有人說話,怎麼不在? 二老:口在人不來! 小花:口在人在,快來開門! 二老:待我來開,我兒招婿也,敢是人知道,兩門出來看,那個人到!「轉」	二老(內白)不在! 小花:有人說話,怎麼不在? 二老:口在人不來! 小花:口在人在,快來開門! 二老:待我來開,我兒招婿也,敢是人知道,兩門出來看,那個人到!「轉」
小花:起大,哈哈! 二老:請進! 小花:待我進來。 二老:請進! 小花:小老, 二老:張成古,你今日到家,有何事情? 小花:無話不可說。無事不到一餐飯。你昨日拿高像去二兩五釐子。我今日看余我的二兩五釐子。 二老:我呸!我乃是火火的惡外,假你的銀子? 小花:起人母! 二老:老賊賊! 小花:賊信特! 二老:萬外是我的本等! 小花:老漢誠信了!我是要與你借,不是與你討! 二老:好好!既是與你借,待我來去拿。「轉」	小花:起大,哈哈! 二老:請進! 小花:待我進來。 二老:請進! 小花:小老, 二老:張成古,你今日到家,有何事情? 小花:無話不可說。無事不到一餐飯。你昨日拿高像去二兩五釐子。我今日看余我的二兩五釐子。 二老:我呸!我乃是火火的惡外,假你的銀子? 小花:起人母! 二老:老賊賊! 小花:賊信特! 二老:萬外是我的本等! 小花:老漢誠信了!我是要與你借,不是與你討! 二老:好好!既是與你借,待我來去拿。「轉」	小花:起大,哈哈! 二老:請進! 小花:待我進來。 二老:請進! 小花:小老, 二老:張成古,你今日到家,有何事情? 小花:無話不可說。無事不到一餐飯。你昨日拿高像去二兩五釐子。我今日看余我的二兩五釐子。 二老:我呸!我乃是火火的惡外,假你的銀子? 小花:起人母! 二老:老賊賊! 小花:賊信特! 二老:萬外是我的本等! 小花:老漢誠信了!我是要與你借,不是與你討! 二老:好好!既是與你借,待我來去拿。「轉」	小花:起大,哈哈! 二老:請進! 小花:待我進來。 二老:請進! 小花:小老, 二老:張成古,你今日到家,有何事情? 小花:無話不可說。無事不到一餐飯。你昨日拿高像去二兩五釐子。我今日看余我的二兩五釐子。 二老:我呸!我乃是火火的惡外,假你的銀子? 小花:起人母! 二老:老賊賊! 小花:賊信特! 二老:萬外是我的本等! 小花:老漢誠信了!我是要與你借,不是與你討! 二老:好好!既是與你借,待我來去拿。「轉」
老旦(內白)洗衣啊!洗衣錢,儂了了! 二老:知道了!「轉」 張成古,我家小銀子,賣了儂發了了。 小花:他家中有什麼東西,拿一個來去當? 二老:老漢!他家有什麼東西,拿一個來去當? 老旦(內白)裡面有一個烏盆,我夜在家中的時候,我老漢,拿去。 二老:張成古,我家中有一個烏盆,拿銀兩,待這話,你拿去大銀兩,買些香少,二兩五釐子,從今以後,不可再提題。 小花:好好!拿來,拿來!	老旦(內白)洗衣啊!洗衣錢,儂了了! 二老:知道了!「轉」 張成古,我家小銀子,賣了儂發了了。 小花:他家中有什麼東西,拿一個來去當? 二老:老漢!他家有什麼東西,拿一個來去當? 老旦(內白)裡面有一個烏盆,我夜在家中的時候,我老漢,拿去。 二老:張成古,我家中有一個烏盆,拿銀兩,待這話,你拿去大銀兩,買些香少,二兩五釐子,從今以後,不可再提題。 小花:好好!拿來,拿來!	老旦(內白)洗衣啊!洗衣錢,儂了了! 二老:知道了!「轉」 張成古,我家小銀子,賣了儂發了了。 小花:他家中有什麼東西,拿一個來去當? 二老:老漢!他家有什麼東西,拿一個來去當? 老旦(內白)裡面有一個烏盆,我夜在家中的時候,我老漢,拿去。 二老:張成古,我家中有一個烏盆,拿銀兩,待這話,你拿去大銀兩,買些香少,二兩五釐子,從今以後,不可再提題。 小花:好好!拿來,拿來!	老旦(內白)洗衣啊!洗衣錢,儂了了! 二老:知道了!「轉」 張成古,我家小銀子,賣了儂發了了。 小花:他家中有什麼東西,拿一個來去當? 二老:老漢!他家有什麼東西,拿一個來去當? 老旦(內白)裡面有一個烏盆,我夜在家中的時候,我老漢,拿去。 二老:張成古,我家中有一個烏盆,拿銀兩,待這話,你拿去大銀兩,買些香少,二兩五釐子,從今以後,不可再提題。 小花:好好!拿來,拿來!

北齊古路戲《馬雲》【村歌】(王宗泉編)	北齊雜曲《馬雲》【大鼓】(王宗泉編)	北齊雜曲《馬雲》【大鼓】(蔡永金編)	北齊雜曲《馬雲》【大鼓】(燕登傑在編)
<p>二花: 好吓! 拿去! 「特」馬雲出門去,家中平安辦事,吹喇呼吓,我吓在! 「特」《鼓》</p> <p>小花: 好一個端盆,金銀瓶,項亮亮,數根割脚,拿來到河邊洗一洗,實為益呀!</p> <p>小生: 衝波古!</p> <p>小花: 怕怕好額額,好額額! 我的面前一靜靜端盆,怕怕叫我一聲衝波古,你吓假出來,不要多,不要假少,若有二兩五銀子就好。</p> <p>小生: 衝波古!</p> <p>小花: 喂嚇吓! 我趕呀! 「假入戲」△非是哥方妹難得一嘆,輕輕佳(真)</p> <p>小生: △手舞地舞人夜苦,誇人夜苦吓,哎呀…(真)</p> <p>小花: △非是我窮人夜苦,誇人夜苦吓,哎呀…(真)</p> <p>小生: △亦只與,亦只與自家難奈呀,哎呀…(真) (白) 張皮古!</p> <p>小花: △把那理連叫一聲張皮古,哎呀張皮古,哎呀…(真) △叫得來明明白白,明明白白吓,哎呀…(真) △呀呀哇! 知係真,知係非一身噴噴香,厚康雙秀才。 遇這愁情不排,愁情不排吓,哎呀…(真)</p> <p>小生 (白) 張皮古!</p> <p>小花: △奇哉怪哉吓,哎呀…(真) △拿起來,就舉走。 是村人爭相送我的衣裳吓,哎呀…(真) △呀呀哇,知係真。 知係真是屬難得善社兒我的衣裳吓,哎呀…(真)</p> <p>△拿起來就舉走。 走過了街街樹,前街後街吓,哎呀…(真)</p> <p>△走來到城邊外,城邊城外。 哎呀吓吓,吓吓吓吓,哎呀…(真)</p> <p>△再叫一聲城邊外樹(馬雲)哎呀哎呀(真)</p> <p>△小老名喚張皮古,年紀不多七十五。 媽媽會養豬,小老磨豆腐。 今日種明豆種,種種種種種子二兩五。 種大老老種子不種我。 我住他家去無好,他知馬雲來他歡。 拿往河邊洗一洗。 逢口響聲叫我張皮古。 不知如何方我佳,何方我難佳吓,哎呀…(真)</p> <p>△我這裡身下拜許下恩來,就為錢財。 種好幫幫,種好幫幫。 白菜一把,豆腐兩塊。 今日無錢,明日買來。 望你擔擔,望你擔擔吓,哎呀…(真)</p> <p>△拿起來,就舉走,哎呀馬雲哥哥吓,哎呀…(真)</p>	<p>你是何方妖怪 平白地誇人夜苦 誰是我窮人夜苦 亦只與亦只與自家難奈 (白) 張皮古!</p> <p>又聽得把理連叫一聲張皮古,哎呀張皮古 叫得來明明白白明明白白 都是家賊哈張皮古 細心來聽莫,那莫使難猜 我這愁情不排,不排吓吓不排</p> <p>是村人爭相送我的衣裳</p> <p>知係善社兒,知係我的衣裳 他非在愁情愁情難難難 又聽得把理連拿起捧碗兒片兒菜菜菜 他在那裡打打打打打打打打 拿起來,走過了,是街樹樹街街樹</p> <p>走來到城邊外,吓吓吓吓吓吓吓吓吓吓 叫一聲城邊外 再叫一聲城邊外樹樹樹樹樹樹 小老名喚張皮古,年紀不多七十五。 媽媽會養豬,小老磨豆腐。 今日種明豆種,種種種種種子二兩五。 種大老老種子不種我。 我住他家去無好,他知馬雲來他歡。 拿往河邊洗一洗。 逢口響聲叫我張皮古 哎呀張皮古 我這裡身下拜許下恩來,就為錢財。 種好幫幫,種好幫幫。 白菜一把,豆腐兩塊。 今日無錢,明日買來。 望你擔擔,望你擔擔。 拿起來,就舉走,哎呀張皮古</p>	<p>你是何方妖怪 平白地誇人夜苦 誰是我窮人夜苦 亦只與亦只與自家難奈 (白) 張皮古!</p> <p>又聽得把理連叫一聲張皮古,哎呀張皮古 叫得來明明白白明明白白 都是家賊哈張皮古 細心來聽,這真難猜 我這愁情不排,不排吓吓不排</p> <p>是村人爭相送我的衣裳吓</p> <p>噲噲噲, 柳條子竹, 樹條兒是住的衣裳吓 咿咿咿咿咿咿咿咿咿咿咿咿咿 又聽得把理連拿起捧碗兒片兒菜菜菜 知在那裡打打打打打打打打打打 走走過了, 是街樹樹街街樹</p> <p>走來到, 走來到城邊外, 哈哈哈哈哈哈吓吓吓吓吓吓吓吓吓吓 叫一聲城邊外 再叫一聲城邊外樹樹樹樹樹樹 小老名喚張皮古, 年紀不多七十五。 媽媽會養豬, 小老磨豆腐。 今日種明豆種, 種種種種種子二兩五。 種大老老不種我。 我住他家去無好, 他知馬雲來他歡。 拿往河中橋下洗一洗。 逢口響聲叫我張皮古 又不知如何我佳何方我佳吓 我這裡身下拜許下恩來, 種種實實 種好幫幫, 種好幫幫。 白菜一把, 豆腐兩塊。 今日無錢, 明日買來。 望你擔擔吓 噲咿咿咿, 就舉走, 哎。</p>	<p>誰! 你是何方妖怪 平白地誇人夜苦 誰! 誰是我窮人夜苦 亦只與亦只與自家難奈 (白) 張皮古!</p> <p>誰! 是村人爭相送我的衣裳, 哎呀張皮古 叫得來明明白白明明白白 都是家賊哈張皮古 細心來聽莫, 那莫使難受 我這愁情不排, 愁情不排</p> <p>(完)</p> <p>誰! 是村人爭相送我的衣裳</p> <p>噲, 柳條竹樹兒是住的衣裳 噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲噲 拿往他家拿起捧碗兒片兒菜菜菜 知在那裡打打打打打打打打打打 拿起來, 就舉走, 走過了長街樹樹街街樹</p> <p>走來到城邊外, 哈哈哈哈哈哈吓吓吓吓吓吓吓吓吓吓 叫一聲城邊外 再叫一聲城邊外樹 小老名喚張皮古, 年紀不多七十五。 媽媽會養豬, 小老磨豆腐。 今日種明豆種, 種種種種種子二兩五。 種大老老不種我。 我住他家去無好, 他知馬雲來他歡。 我拿就往河邊洗一洗。 逢口響聲叫我張皮古 又不知如何方我佳何方我佳 我這裡身下拜許下恩來, 就為錢財。 種好幫幫, 種好幫幫。 白菜一把, 豆腐兩塊。 今日無錢, 不好買來。 望你擔擔, 望你擔擔。 拿起來, 就舉走。(白: 張皮古!)</p>

北管古路戲《馬堂記》【對腔】（正牌一氣）	北管細曲《馬堂》【大腔】（正牌一氣）	北管細曲《馬堂》【大腔】（林水金派）	北管細曲《馬堂》【大腔】（謝金保派）
<p>小生（翻白）張放吉！</p> <p>小花：△你是小老走了幾步又轉來， 但不知何苦狀語，你方試推呀，哎—（真） 再轉放許下馬來，阮再轉呀， 盧博賢哪，細早講去， 白菜一把，豆腐兩塊， 今日無錢，明日書來， 望神休推，望神休推，呀，哎—（真） △拿起盒，細帶走，走過了大街小街， 前街后街，我的細細叮，哎—（真） △走來到自家門，自家門，阮下盒， 剛逢拿碗碗，阮在路頭，漸漸轉轉，（口） 開了門，拿碗盒，進了門，阮下盒， 開了門，拿碗盒，開了門， 哎呀馬堂老安呀，哎—（真）</p> <p>小生（翻白）張放吉！</p> <p>小花：△哎你這門兒緊閉，看見不開， 你在那裡，細細講來，我講過幾呀，哎—（真）</p> <p>小生（翻白）張放吉！</p> <p>小花：△你細比東洋一隻大轉盤， 你有那七隻手來八隻腳， 七手八腳，八手七腳，哎打哎打， 打打過來，打打過來呀，哎—（真）</p> <p>小生（翻白）張放吉！</p> <p>小花：△你幾條條呀，哎—（真）</p> <p>小生：△你是細來非是呀，我細許第一秀才， 精文大書講我書， 多謝公公你帶我來， 哎在學堂哩，再書再書我書， 明日帶我見包公。</p> <p>小花：你這書呀，幾幾讀大大坐頭你讀書， 書，你何不去包公一試？</p> <p>小生：怎奈個人體我信去。</p> <p>小花：我本要帶你去，恐怕你打是非。</p> <p>小生：我與你亂帶亂星。</p> <p>小花：好呀！請我請進來。</p> <p>【清江引】龍圖判斷真分明， 你幾體我好細兩手轉， 日斷得我在細細， 對世萬年降瑞隨我見包公。</p>	<p>再是我走了又轉來</p> <p>方說許下馬來，阮再轉呀， 細早帶書，細博賢哪， 白菜一把，豆腐兩塊， 今日無錢明日書來， 望神休推望神休推</p> <p>走來到自家門外，叮叮咚咚叮叮叮 開了盒，細細拿碗碗，惹惹惹惹，惹惹惹惹 開了門，拿碗盒，進了門，阮下盒 開了門，拿了門，拿碗盒，開了門 哎呀馬堂老安呀。</p> <p>你細比東洋一隻大轉盤 你有那七隻手來八隻腳，八隻手來七隻腳， 七手八腳都在那裡， 叮叮叭叭細細講來，細細講來</p> <p>你幾條條 我這門兒緊閉，看見不開 你在那裡，叮叮叭叭細細講來，細細講來 你是精來非是呀，我是許第一秀才 精文大書講我書， 多謝公公你帶我來 我與你亂帶我，再書也再書我 明日帶我見包公。</p> <p>【清江引】龍圖判斷真分明 你幾體我好細兩手轉 日斷得我在，我斷得我在 對世萬年降瑞，自然七塊雲轉</p>	<p>走了幾步又轉來，哎風陰我書呀 再叫一聲城隍你試推呀呀 再是我走了又轉來</p> <p>方說許下馬來，阮再轉呀， 細早帶書，細博賢哪， 白菜一把，豆腐兩塊， 今日無錢明日書來， 望神休推，望神休推呀 拿起盒去開門，走過了前街後街，前街後街</p> <p>走來到自家門外，哈哈哈哈哈的呀呀呀 走來到自家門，阮定神心收了盒，細細拿碗碗 哎碗碗碗，碗碗碗碗 開了門開了門，拿碗盒，開了門 門上門，拿碗盒，開了門 哎馬堂老安呀</p> <p>你細比東洋一隻大轉盤 你有那七隻手來八隻腳，八隻手來七隻腳， 七手八腳，八手七手，細細講來，再書再書 細細講來打打打打過來，打打過來呀 （重打）你打呀！ 呀呀我條條</p> <p>你這門兒緊閉，看見不開 你是精來非是呀，你在那裡 哈哈哈哈，哈哈哈哈，細細講來呀 （重唱）你不是精來非是呀，我是許第一秀才 精文大書講我書， 多謝公公你帶我來 我與你亂帶我，再書也再書我 明日帶我見包公</p> <p>【清江引】龍圖判斷真分明 你幾體我好細兩手轉 日斷得我在，我斷得我在 對世萬年降瑞，自然七塊雲轉</p>	<p>走了幾步又轉來，哎呀城隍我書 再叫一聲城隍你試推呀呀 再是我走了又轉來</p> <p>方說許下馬來，阮再轉呀， 細早帶書，細博賢哪， 白菜一把，豆腐兩塊， 今日無錢，明日書來， 望神休推望神休推 拿起盒去開門，走過了前街後街，前街後街 來到自家門外，哈哈哈哈哈的呀 走來到自家門，家門以下盒，轉轉拿碗碗 細細講來，再書再書 開了門，拿碗盒，進了門，阮下盒 開了門，拿了門，拿碗盒，開了門 哎呀馬堂老安</p> <p>你細比東洋一隻大轉盤 你有那七隻手來八隻腳，八隻手來七隻腳， 七手八腳，八手七手，細細講來，再書再書 細細講來打打打打過來，打打過來 （重打）你打呀！ 呀呀我條條</p> <p>你這門兒緊閉，看見不開 你是精來非是呀，你在那裡 哈哈哈哈，哈哈哈哈，細細講來 （重唱）你不是精來非是呀，我是許第一秀才 精文大書講我書， 多謝公公你帶我來 我與你亂帶我，再書也再書我 明日帶我見包公</p> <p>你：你不是要來街我？ 龍：我不斷斷了你。 你：好呀，你不斷了我，你就斷我這書來。</p> <p>【清江引】龍圖判斷真分明 你幾體我好細兩手轉 日斷得我在，我斷得我在 對世萬年降瑞，自然七塊雲轉</p>

二、〈烏盆〉【大牌】的音樂分析

細曲中的〈烏盆〉是一套典型的大小牌曲目，全套由【碧波玉】、【桐城歌】、【數落】、【雙疊翠】四個小牌與一個【大牌】（含【清江引】）所組成。除了能單獨成爲一首套曲演唱之外，其【大牌】亦被運用在《烏盆記》、《毛蟹記》（或稱《螃蟹記》）等北管戲齣當中，故【大牌】在北管音樂圈中是較爲人所知悉的，甚至有不少子弟並不知道〈烏盆〉也有小牌聯套的存在。一般演唱〈烏盆〉小牌時，伴奏樂隊中的頭手絃是以正管拉奏，即內外定絃爲「合一×」二音，但唱到【大牌】之時，卻習慣以反管「上一六」定絃，此一現象除了可以該曲在劇中是出現在有陰魂腳色的場景來解釋外¹⁵，從實際演出的角度來看，〈烏盆〉【大牌】在演唱及伴奏過門的曲調音域，主要是以「上一仕」之間的音級組成，故以反管定調演奏，較不會出現因樂器音域限制，而必須將原曲旋律翻高或降低八度的情況。

（一）〈烏盆〉【大牌】的樂句組成

全曲辭句以張別古（丑）和烏盆鬼（生）兩個角色進行對話，雖然樂曲篇幅相當長，演唱一次約要十五分鐘左右，但由於樂曲本身具備了十足的戲劇效果，曲調也非常流暢動聽，故從演唱藝術的角度來看，〈烏盆〉【大牌】（參見譜例一）可謂是大小牌曲目中的經典之一。從實際演唱的經驗中，可發現此樂曲總有某些旋律是不斷地重複出現，初步推測該曲是以類似〈昭君和番〉第四牌的樂曲組成方式來創作的，即在各句句尾以一個相同曲調完結，習慣上稱之爲合尾。故筆者根據句尾落音、過門類別、與曲辭句式，來排列〈烏盆〉【大牌】（不含末尾【清江引】）的樂句，得到表例三的結果。依各句尾所出現的相同旋律及與之相對的特定曲辭句式形態（參見譜例二），作爲劃分不同句組的依據¹⁶。各句組中，若出現一句曲辭的末字是落在「六」音，且帶有過門者，則可將該句組再區分爲兩個分句。第一分句爲該句組中主要的變化部份，各句不論長短，其句尾落音都在「六」音，但因各分句最末曲辭押韻與否，又產生了兩種不同的旋律走向與過門樣式（即 a1 和 a2，參見譜例三），若屬押韻一類，該分句在過門後會出現一小段托腔。第二分句則爲合尾的基本旋律所在之處，雖因曲辭敘述內容不同而有長短差異，但都具備有相同的句式與旋律架構，其句尾落音出現在「上」音，與第一分句恰好形成了宮調式音階中的主音與屬音的關係。

第一組樂句¹⁷包括了四個小句，前三句屬於第一分句，最後一句爲第二分句。1-1-a 句爲全曲開始，曲辭中的「你是何方」等字，在習慣上是以散板演唱，雖然首句以散唱開始，但在入板後的旋律及其過門，均與後兩句相同，故可將 1-1-a、1-1-b、1-1-c 等三句視爲相

¹⁵ 在北管戲曲中，舉凡遇到陰魂或是夢境等虛幻場景之時，其唱腔多以反調進行。

¹⁶ 以下所稱「基本旋律」即指合尾旋律。在〈烏盆〉【大牌】依此合尾旋律所劃分出來的各個句組，因其曲辭長短不同，使得相對應曲調必須有所變化，而各類變化曲調仍多以該旋律爲發展基礎，故稱之。

¹⁷ 本文在說明〈烏盆〉【大牌】樂曲各組成段落時，皆採用譜例一及表例三當中的樂句編號。

同樂句；其 1-2 句只保留最後四字「出於無奈」為基本旋律，與其他各句中的第二分句略有不同。就演唱腳色而言，前兩小句屬於張別古的唱腔，後兩句為劉世昌所唱。第二組和第四組樂句皆由兩個分句組成，其中第二組樂句的第一分句，其句尾曲辭屬於不押韻用字，故分句句尾旋律與 7-1-2、9-1、10-1-2 等句情況相似；另第四組樂句的第一分句，由於曲辭上的相近，故將旋律複唱了一次，而成為 (4-1-a、4-1-b) + (4-2) 組成方式。第三、五、六等句組，則同屬以一個大句所組成的形式，這三組皆未出現足以判定分句的過門或托腔，卻各自在基本樂句的架構下，經過擴展或縮減而呈現不同的樂句樣貌。第三組樂句是在基本樂句前，直接加上一段敘述性曲辭而成，第五組樂句則是將基本樂句拆成兩半，在旋律破開處添入所需的部份，第六組樂句則將基本樂句的前半部 (A) 摘去，換成不同的曲辭句式，再接回後半部份 (B1、B2)。第七組樂句與第十組樂句的頭句 (即 7-1-1 和 10-1-1)，不但在曲辭文字上有所對應，在旋律的搭配方式上亦完全相同。比較特別的是，這兩句的句尾落音是出現在「上」音，且馬上接到以「啊」演唱而落於「五」音的托腔，此一情況，與各句組中的第二分句及之後所接托腔的形態相同，差別只在於 7-1-1 和 10-1-1 這兩句在曲辭結束時，是直接進入托腔，其間沒有過門銜接的。

單就曲辭而言，第七組樂句所引導的是第八、第九組樂句，描述張別古來到城隍廟內，對著城隍爺祈求的情景。從演唱者角度來看，自第八組樂句以後，全曲在音樂進行的速度上似乎較為緊湊，曲辭猶如說書般的一字一音脫口而出，全然不像前七組樂句，常在每一小句之後即有長短不一的過門出現，使得前七組樂句在故事敘述的速度上較為緩慢。第八組樂句所演唱的曲辭相當多，完全是以張別古第一人稱對著城隍爺在祈求祝願，每個小分句間不但沒有過門存在，曲辭更以一字一音進行，每個小分句的旋律都繞著「六」音上下進行，但不論這些如滾珠般的文字唱了多少，句尾必出現相同的基本曲調，來結束這一大句組的進行。第九組曲辭應為第八組曲辭的補充，描述張別古在初次離開城隍廟後，仍心存不安，便轉回廟內再次祈求一番，除了「哎喲城隍爺爺」一句是以落在「六」音，且接有過門的旋律組成外，其他部份與第八組樂句並無多大的差異。

第十組樂句所述為張別古回家之後的情景，曲辭中用了相當的部份在描述回家進門時的各個動作。對於這些動作的進行，皆以相同音型的燥句出現，各分句的落音以「工」為主，一直到「哎喲烏盆哥哥」唱完，最後落到「六」音並出現過門，似乎將此大句由該處區分成前後兩個部份，曲辭前後亦有動作邏輯上的緊密關係。第十一組樂句在音樂組成上並無特別之處，曲辭亦延續前一句組的內容，或許是全曲即將進入尾聲，自此句開始，演唱形態與樂曲的旋律節拍，又與第一到第六句組接近，在速度上較為舒緩，沒有了全曲中段出現的那種連珠式曲辭。第十二組樂句可約略分成前後兩部份，但不論那一句的句末落音都在「六」音上，前半部為此曲常見的一般形式，後半部因為快要進入樂曲結束之處，

故以散板演唱，此段落唱完後即直接進入【清江引】的曲調。細曲中的大牌樂曲，習慣上會銜接有一段具有尾聲性質的曲牌，而此曲最後所使用的【清江引】，在曲調的音階運用上，都與【大牌】相同，採用宮調式，而結束音都落在「上」音。

(二) 〈烏盆〉【大牌】的基本曲調

透過曲辭與旋律的排列，可看出不包括【清江引】的〈烏盆〉【大牌】本體，即使各句組間的長短差異甚大，但每一句組都有其共同的句尾曲調；每個句組的樂句長短，因著該句所要表達的曲辭內容而在篇幅上有所變化。在該曲各段的尾句，不論其曲調或是曲辭的組成形式上，可說是幾乎相同，是一個相當清楚、易於辨識的部份，即本文所稱的合尾樂句（譜例二）。故只要找到這個特定的曲調旋律與曲辭句式，便能逐一畫出各個樂曲段落；這種以相同句尾結構來統整各個樂句以組成單一樂曲的方式，乃屬常見的傳統作曲手法之一。若進一步將各句組的旋律排列之，多數句組都可再依各句中托腔之有無，而將之再細分成兩個分句；這前後兩個分句的落音，不但有屬音與主音上的關係，且分句間的旋律組成關係密切，實為一個大樂句的兩部份。

從譜例二可見，〈烏盆〉【大牌】的合尾樂句¹⁸，若連同過門及托腔合併計算之，為一段有二十餘板的曲調，此合尾樂句的曲辭句式為「3、4、4」字的組合方式，該演唱曲調及在其之後所出現的過門與托腔，可用下列符號說明，即：

曲辭位置：	○○○	○○○○○	○○○○	(啊)					
曲調分段標示：	A	+	(B1 + B2)	+	過門 b1	+	托腔 B	+	過門 b2

句中最後的四字曲辭（即 B2 部份），通常與其前面之四字曲辭（即 B1 部份）相同，像是第二句組的「叫得來、明明白白、明明白白」，或是第四句組的「他那裡、搖搖擺擺、搖搖擺擺」。在基本的合尾曲調架構中，「A」旋律的兩個板位長度，可以安排三個字的曲辭，而這部份旋律亦常被單獨拿出來放在某句組的開頭，其後會接續整個句組的開展，本文將此部份稱為「發展旋律」，因曲辭多寡而出現不同的曲調走向，最後再收回 B1 與 B2。由於 B2 句尾落在「上」音，其後便以「上」音為中心，發展出一小段約六個板長的過門（即過門 b1），接著會有一段以聲辭「啊」演唱的托腔 B，待托腔演唱完畢，才接至以托腔末音所發展出來的過門 b2，如此便形成了整個基本的旋律架構。

綜觀整首〈烏盆〉【大牌】，除了以上述基本曲調發展全曲外，在銜接各組唱辭之間，亦出現了兩種不同的托腔及與之相關的過門旋律。在全曲中分別有兩類托腔演唱，一類出

¹⁸ 可參考譜例一完整曲譜中，各句組標示第二分句處之各段旋律。

現在第一分句句尾之後（托腔 A），一類則出現在第二分句句尾後（即托腔 B），在這兩類托腔前所出現的最後一字唱辭，都有押韻的現象。若從分句組成的角度來看，第一分句亦可再區分成兩種，二者以該分句句尾唱辭是否押韻為區別；押韻者，會出現托腔 A 的演唱，未押韻者，即直接以過門進入到第二分句。譜例三是以 4-1-b 和 2-1 兩個第一分句為對照，其中 4-1-b 句尾出現了押韻的「帶」字，故其過門 a1-1，與句尾不押韻的 2-1 句所使用的過門 a2 不同，且 4-1-b 在過門完畢之後，還會接到托腔 A 演唱，但 2-1 句卻直接進到第二分句（2-2 句）演唱。

譜例四為全曲中編號第七的句組，它是一組以三個小分句所組成的樂句，其中 7-1-1 和 7-1-2 兩句，屬於第一分句的部份，7-2 句為第二分句。此例中可見到 7-1-1 句尾處也出現了一個托腔 B，一般而言，托腔 B 主要是出現在第二分句，相同情況亦出現在編號第十的句組當中。從該譜例中可見到，出現在第一分句中的托腔 B，與習慣上在第二分句才見到的托腔 B，二者雖然在托腔唱段的旋律上相同，但第一分句中的托腔 B，是自該句曲辭唱完後直接出現，並無過門銜接演唱曲辭與托腔，但第二分句出現的托腔 B，卻是接續自過門 b1 後才出現。從音階的角度來看，各句組兩個分句間，為屬音與主音的關係，倘若像是第七句組或是第十句組，是以兩個不同的第一分句和一個第二分句所組成，就各分句曲調結束位置來看，其落音分別出現在「五、六、上」三個音，如此便形成了上屬音、屬音、與主音的關係，這就曲調音階而言，是安排的相當恰當的，對調性有相當穩定的作用。

表例三：〈烏盆〉【大牌】曲辭組成

句號	第一分句	第二分句
1	(1-1-a) 你是何方妖怪 ^① ，啊— (1-1-b) 平白地將人魂 ^② ，啊— (1-1-c) 誰是我那人魂 ^③ ，啊—	(1-2) 赤只明赤只因 誰於 ^④ ，啊—
2	(2-1) 又聽得他那聲，連叫幾聲的張別古，從前張別古啊。	(2-2) 叫得來 有明白白，明明白 ^④ ，啊—
3		(3) 都是張鐵嘴，孤應真，疑心生暗鬼，張石便理得。 我這說 洋洋不識，洋洋不 ^④ ，啊—
4	(4-1-a) 莫何人 誰你我的衣 ^④ ，啊— (4-1-b) 謝那果樹裡兒誰住我的衣 ^④ ，啊—	(4-2) 他那裡 搖搖擺擺，搖搖擺 ^④ ，啊—
5		(5) 又聽得他那聲， 拿把牌牌瓦片惹惹草草，惹惹草草， 他那裡打打將過來，打將過 ^④ ，啊—
6		(6) 拿起個盆，走過了，長街短街，別街過 ^④ ，啊—
7	(7-1-1) 進來到城隍廟內，呵呵內內內，啊— (7-1-2) 叫一聲城隍爺啊。	(7-2) 再叫一聲 城隍爺，城隍 ^④ ，啊—
8	(8-1) 小老石喚張別古，年紀的不多七十五， 媽媽會養他，小老石這處， 今日撞明日撞，撞撞撞撞撞二而五， 曬大夫妻將去不還我，我往他家去取討， 把他烏盆來抵數， 拿往河邊洗一洗，連叫幾聲的張別古， 哎明張別古啊。	(8-2) 這這這這身下 ^④ ，將下 ^④ ，就為 ^④ ， 結子你 ^④ ，種種實 ^④ ，白晃一，且是再 ^④ ， 今日無缺明日實，望神快快，望神快快 ^④ ，啊—
9	(9-1) 拿起個盆說要走，哎明張別古啊。	(9-2) 誰是說去了又轉 ^④ ，方才將下 ^④ ，就為 ^④ ， 結子你 ^④ ，種種實 ^④ ，白晃一，且是再 ^④ ， 今日無缺明日實，望神快快，望神快快 ^④ ，啊—
10	(10-1-1) 進來到自家門外，呵呵外外外，啊— (10-1-2) 放下盆，轉開拿給給惹惹草草，惹惹草草， 開了門，拿起個盆，進了門，放下盆， 關上門，開了門，拿起個盆擺上門， 哎明烏盆等哥啊。	(10-2) 這這這這年一隻大時響， 幾隻七隻子人雙腳，八隻子七隻腳， 七子八腳你在那裡扒扒， 呵呵扒扒扒過來，扒過來 ^④ ，啊—
11	(11-1) 哥你係 ^④ ，啊—	(11-2) 你是轉來你是 ^④ ， 我這門兒實 ^④ ，實兒不 ^④ ， 你在那裡扒扒， 呵呵扒扒扒過來，扒過來 ^④ ，啊—
12	(12-1-1) 你是轉來你是 ^④ ，我是作單一 ^④ ， 曬大夫妻將我取 ^④ ，啊— (12-1-2) 多謝公公你帶我 ^④ ，莫我他厚 ^④ ，傷我他厚 ^④ ， 明明帶我兒 ^④ 。	

※符號說明：①表中灰底曲辭表示該句曲詞屬於基本旋律。

②曲辭被框起來者，像是^④、^④…等，表示該字屬於全曲共通押韻字。

③曲辭下方有線條劃出全句者，像是2-1、7-1-2…等句，指其樂句旋律相同，屬於第二類過門與托腔形式；像是句中只劃某一字者，指該字在此樂句中押同韻。

譜例一：北管細曲〈烏盆〉【大牌】¹⁹

〈烏盆〉【大牌】

調唱：王宋來
採譜：潘汝端

第一句 (1-1-a)

你是何方妖怪 (啊)

(啊)

1-1-b

平白地將人殘害 (啊)

(啊)

1-1-c

非是我將人殘害 (啊)

(啊)

1-2

亦只因亦只因出於
無奈 (啊) (啊)

第二句 (2-1)

又聽得
他那裡連叫幾聲的很別古
哎喲張別古 (啊)

2-2

叫得來明明白

¹⁹ 北管在傳統上是採用相對音高的工尺譜系統，在此為能讓多數音樂研究者易於閱讀，故將工尺譜中的「上×工」等音，改以五線譜C大調上的「do、re、mi」等各級音名記錄。

106
白 明 明 白 白 (啊)

119
(啊)

126 第二句(3)
都 是 寒 風 喚 孤 雁 哀 聲 心 生 暗 鬼 眼 花 便 眩

130
猜 我 這 裡 洋 洋 不 睬 洋 洋 不 睬 (啊)

142
(啊)

158 第三句(4-1-a)
是 何 人 扯 住 我 的 衣

168
帶 (啊)

172
(啊)

183 (4-1-b)
卻 原 來 樹 枝 兒 扯 住 我 的 衣 帶

190
(啊) (啊)

200 4.2
他 那 裡 搖 搖

213
擺 擺 搖 搖 擺 擺 (啊)

220
(啊)

第五句(5)

又聽得他那裡拿起磚頭瓦片驚驚
 驚驚驚驚他那裡打打打將過來打將過來

(啊) (啊)

第六句(6)

拿起個鉢走過了
 長街短街前街後街 (啊)

(啊)

第七句(7-1-1)

走來到城隍廟內啊 呵呵內內內內
 (啊) 7-1-2 耶一

8 7-2 再叫

響城隍爺爺 (啊)

一響城隍爺爺城隍阿姑 (啊)

(啊)

第八句(8-1-1)

小老名喚張別古年紀不多的七十五
 鴉鴉
 會養精小老磨豆腐 今日積明日積積積增增

369
 撮子二兩五 顆大夫妻借去不還我 我往他家去取
 378
 討他把烏盆來抵數 拿往河邊洗一洗 連叫幾聲的
 391
 蛋別古 咬啣 蛋別古(啊)
 400
 我這裡 鼎身 下拜許下愿來 紙馬(個)錢財
 428
 雞羊 祭賽 爐鑊 寶蓋 白菜 一把豆腐兩塊 今日無錢
 451
 明日 買來 望神 擔持 望神 擔持 (啊)
 478
 (啊)
 第九句(9-1-1)
 拿起個盆 說要 走 咬啣
 488
 城隍 爺 爺 (啊) 9-2 非是
 498
 我 去了 又轉來 方才 許下 愿來 紙馬(個)錢財 雞羊
 508
 祭賽 爐鑊 寶蓋 白菜 一把豆腐兩塊 今日無錢 明日
 528
 買來 望神 休燒 望神 休燒 (啊)
 558
 (啊)

第十句(10-1-1)

走來到自家門外(啊) 呵呵

外外外外 (啊)

10-1-2

放下盆 讓開拿起鑊匙 窸窣窸窣 窸窣窸窣

開了門 拿起個盆 進了門 放下盆 閉上

門 門了門 拿起個板凳 擺上門 吹喇 烏盆

哥哥 (啊) 你好比 東洋

一隻大粉盤 總有那 七隻手 八隻腳 八隻

手 七隻腳 七手八腳 你在 那裡扒扒 呵呵扒扒

扒開 過交 扒將 過交 (啊)

(啊)

第十一句(11-1)

哥我 怪 哉 (啊)

(啊)

11-2

你是精來 你是怪 我這裡 門兒

緊閉 窗兒 不關 你在 那裡 扒扒 明明 扒扒
 扒扒 過來 扒扒 過來 (啊)
 (啊)
 第十二句(12-1-1)
 非是 精來 非是 怪 我是 伴與 一齊 才
 趙大 夫妻 將我 來謀 害 (啊)
 (啊)
 12-1-2
 多謝 公公 你帶 我來 殺我 也麼 殺我
 傷懷 也麼 傷懷 明日 裡 帶我 見包 臺 龍靈(啊) 判斷 真
 明 功 張龍 趙虎 兩邊 排 日斷 龍間 事 夜斷 龍司 界 劉世
 昌 訴 合 冤 目 把 亡魂 擔 待

譜例二：〈烏盆〉【大牌】合尾樂句的基本形式

譜例二展示了〈烏盆〉【大牌】合尾樂句的基本形式。樂句由三個樂句組成，分別標註為 A、B1、B2，並包含過門 b1 和過門 b2。樂句下方有口字標記，表示演唱時的口字位置。第二樂句下方標註為「托腔 B」和「(啊)」。

譜例三：兩類句尾落音相同之第一分句（以 4-1-b 和 2-1 兩句為例）

譜例三展示了兩類句尾落音相同之第一分句，以 4-1-b 句和 2-1 句為例。樂句下方有口字標記，表示演唱時的口字位置。樂句下方標註為「(A) (發聲旋律)」和「(A)」。

過門 a1-1 (用於前句末字押韻) (托腔) (啊)

過門 a2 (用於前句末字未押韻) (該句到此結束)

過門 a1-2

譜例四：托腔 B 在第一分句與第二分句出現時之差異（以第七句組為例）²⁰

7-1-1句 (A) (發潤旋律) 走來到城隍廟內(啊) 叫何內內內內

7-1-2句 (A) (發潤旋律) (過門b2) 叫一聲城隍爺新(啊)

7-2句 (A) (B1) (B2) (過門b1) 再叫一聲城隍爺爺城隍 阿爺(啊)

(托腔B) (過門b2) (啊)

(托腔B) (過門b2) (啊)

(三)合尾旋律的變化及其組合方式

如譜例二所示，〈鳥盆〉【大牌】作為合尾的基本旋律架構為：“A + (B1 + B2) + 過門 b1 + 托腔 B + 托腔 b2”，在全曲當中，此一基本旋律主要出現在每個句組的後半部，即多數句組的第二分句之處。每個句組又因各組曲辭長短與分句句尾用字是否押韻，使得該旋律出現了不同變化。

1.基本旋律的擴展

在此曲中最常見的旋律擴展方式，是在基本旋律的前方，加上一個分句，故一個句組

²⁰ 譜中小節若被斜線畫掉，表示該句在此處並無旋律可對應比較。

中的第二分句即為基本旋律之所在。此三類句組形式如下所示：

a類句組形式：

第一分句 $(A + \text{發展旋律}) + \text{過門 a1-1} + \text{托腔 A} + \text{過門 a1-2}$ ，

第二分句 $A + (B1 + B2) + \text{過門 b1} + \text{托腔 B} + \text{過門 b2}$

b類句組形式：

第一分句 $(A + \text{發展旋律}) + \text{過門 a2}$ ，

第二分句 $A + (B1 + B2) + \text{過門 b1} + \text{托腔 B} + \text{過門 b2}$

c類句組形式：

第一分句之一 $(A + \text{發展旋律}) + \text{托腔 B} + \text{過門 b2}$ ，

第一分句之二 $(A + \text{發展旋律}) + \text{過門 a2}$ ，

第二分句 $A + (B1 + B2) + \text{過門 b1} + \text{托腔 B} + \text{過門 b2}$

其中以 a 和 b 類句組在全曲中出現較多次數，屬於 a 類形式者，有編號為 1、4、11、12 等句組，屬於 b 類形式者，有編號為 2、9 等句。出現在 a 與 b 兩類形態中的「過門 a1」與「過門 a2」，其句尾曲辭的落音都在「六」音上，且過門的曲調音形相似；其中「過門 a1」用於曲辭末字押韻者，而「過門 a2」則出現在末字未押韻時，此類在過門之後並無托腔的演唱。至於 c 類句組，只是較 b 類句組多了一個具有托腔 B 的分句，屬於此類形式者，有編號 7、10 等句組。這三類句組的共通點，在於第一分句皆以基本樂句中的「A」開始，而其之後有一小段旋律發展。

表例四：a 類形式的句組，以〈烏盆〉【大牌】的 4-1 及 4-2 句為例²⁴

第一分句 (4-1)	是何人 扯住我的衣帶，(過門) 啊— (過門)
	卻原來 樹枝兒扯住我的衣帶，(過門) 啊— (過門)
	$(A) + (\text{發展旋律}) + \text{過門 a1-1} + \text{托腔 A} + \text{過門 a1-2}$
↓	
第二分句 (4-2)	他那裡 搖搖擺擺、搖搖擺擺，(過門) 啊— (過門)
	$A + (B1 + B2) + \text{過門 b1} + \text{托腔 B} + \text{過門 b2}$

²⁴ 以下各表例僅以曲辭與樂句分段代碼對照，對讀者在對樂句組成的理解上較為容易，如有需要參考各個實際旋律，可見譜例一。

表例五：b類形式的句組，以〈烏盆〉【大牌】的2-1及2-2句為例

第一分句(2-1)

又聽得他那裡，連叫幾聲的張別古，哎喲張別古，(過門)

(A) + (發展旋律) + 過門 a2



第二分句(2-2)

他那裡 搖搖擺擺，搖搖擺擺，(過門) 啊— (過門)

A + (B1 + B2) + 過門 b1 + 托腔 B + 過門 b2

表例六：c類形式的句組，以〈烏盆〉【大牌】的第七句組為例

第一分句之一(7-1-1)

走來到 城隍廟內，呵呵內內內內，啊— (過門)

(A + 發展旋律) + 托腔 B + 過門 b2

第一分句之二(7-1-2)

叫一聲 城隍爺爺啊，(過門)

(A + 發展旋律) + 過門 a2



第二分句(7-2)

再叫一聲，城隍爺爺，城隍阿奶，(過門) 啊— (過門)

A + (B1 + B2) + 過門 b1 + 托腔 B + 過門 b2

除了前面擴增成兩個分句的形式外，只運用一個基本樂句來作變化者，有以下幾例：

d類句組形式：

(A+新素材)，(B1+B2)+過門 b1+托腔 B+過門 b2

e類句組形式：

(新素材) + A + (B1+B2)+過門 b1+托腔 B+過門 b2

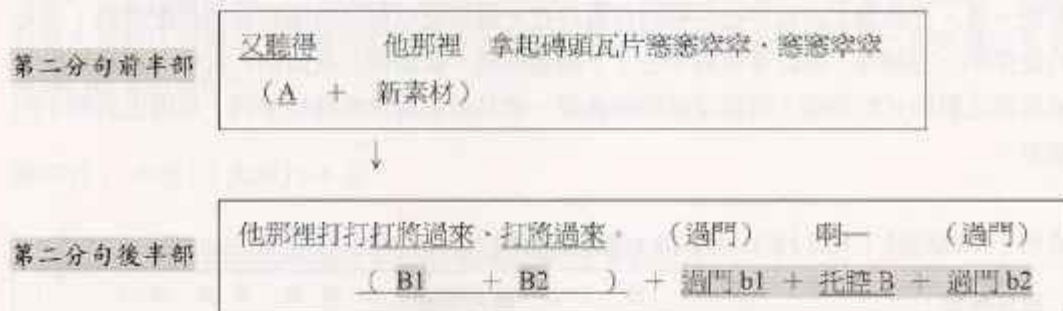
f類句組形式：

(新素材) + (B1+B2)+過門 b1+托腔 B+過門 b2

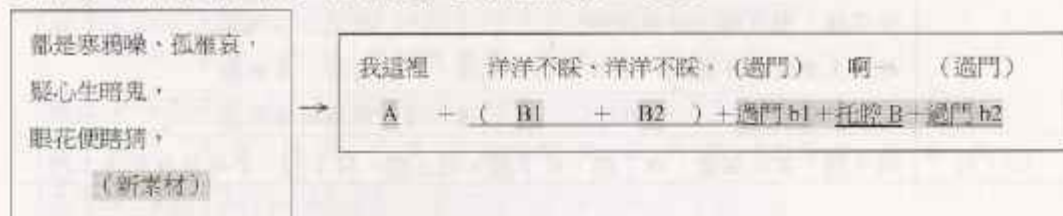
以d類而言，是將基本樂句拆開兩半，在A與B1之間插入新的旋律，此種樂句無法

區分成兩個分句，因它在整個句組中，並無托腔或是器樂過門出現，屬於一氣呵成的形式。e類句組則是在完整的基本句構之前，加入一小段新的材料，其曲調亦以基本旋律為體來作變化，主要是以宮調式音階中的音級組成。至於f類句組，乃是一類縮減式樂句，它將基本旋律摘掉的部份，以新的旋律元素取代。

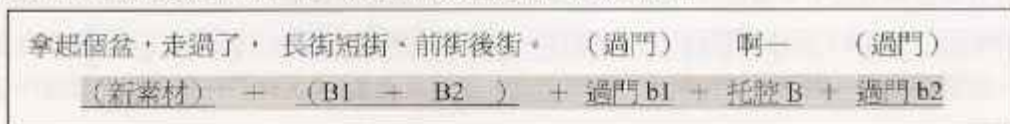
表例七：d類形式的句組，以〈烏盆〉【大牌】的第五句為例



表例八：e類形式的句組，以〈烏盆〉【大牌】的第三句為例



表例九：e類形式的句組，以〈烏盆〉【大牌】的第六句為例



經由上面對曲中所出現的各類句組說明，可以看到兩個分句間的關係。各句組的區分，主要是以各句末尾所見的特定曲調為依據，在本曲中，各組基本旋律的句尾曲辭，均押了相同韻腳；再者，以器樂過門之有無，來判斷該句組是否能再進行分句之可能，可以被區分成兩個樂句者，前後兩句的句末落音，有屬音與主音之別，而在各個第一分句當中，其分句句尾用字與第二分句押了同韻者，會出現托腔，無相同用韻者則無托腔。

2. 垛句與數板式唱腔的運用

此曲最明顯的垛句或數板運用，出現在第八組及第十組樂句當中。第八組樂句主要是出現 8-1 句的「小老名喚張別古……連叫幾聲的張別古」等曲辭，及 8-2 句中的「我這裡躬身下拜……豆腐兩塊」等處；10-1 句則出現在「開了門……拿起個板凳擋上門」等，藉以描述張別古要進家門時的相關動作。這類垛句或是近似數板式的唱腔曲辭，除了句中字數較統一外，在曲調上亦有半唸半唱的性質存在，通常是以相同的簡短音型搭配演唱，垛句的旋律不一定相同，或以某音為中心上下模進而成，從譜例五及譜例六當中，可見到垛句或是接近數板式的演唱。若將這兩例的曲辭，依其演唱旋律的特性排列，可得出表例十的結果：

表例十：〈烏盆〉【大牌】8-1 句及 10-1 句曲辭對照

樂句編號	樂句曲辭
8-1 句	小老名喚張別古，年紀不多的七十五， 媽媽會養豬，小老磨豆腐。 今日積、明日積，積積增增 銀子二兩五， 趙大夫妻借去不還我，我往他家去取討，他把烏盆來抵數。 拿往河邊洗一洗，連叫幾聲的張別古，
10-1 句	開了門，拿起個盆，進了門，放下盆，閉上門，門了門，拿起個板凳擋上門。

本表 8-1 句曲辭呈灰底者，屬於押韻字，其演唱旋律皆落於「六」音，而 10-1 句中之灰底曲辭者，亦押了該句組中相同韻腳，這兩句雖然都有類似說唱唸板的節奏存在，但二者在音樂處理方式上不盡相同。8-1 句是以相同的一段旋律反複進行，但各句字數相差甚遠（譜例五），但 10-1 句幾乎都以三字句進行，比較接近所謂的垛句（譜例六），不但字數整齊，曲調亦相同。因著這類說唱式的音樂處理，使得〈烏盆〉【大牌】在某些情節鋪陳中更加生動。

3. 曲辭特色

關於〈烏盆〉【大牌】會如此受到北管人的喜愛，除了曲調流暢動人之外，最大的特色莫過於曲辭的生動描述。其曲辭不但精於將事件發生場景描繪的活靈活現，從頭到尾更像是一場具有鮮活畫面的影片，透過曲辭文字的鋪陳，不但企圖營造出各類場景氣氛，在時間順序與空間位置方面的描述，亦是經過精心安排。全曲的第一句到第五句，是以黑影幢幢的森林為場景，要將張別古遭遇鬼魂時的懼怕提昇到高點，在第三句的「都是寒鴉噪，

孤雁哀，疑心生暗鬼，眼花便瞎猜」等用字，可見張別古不斷地在安慰自己外，亦將遇到冤鬼的事情歸咎於黑夜林中的一切可能，句中的「寒鴉」、「孤雁」，再再突顯了張別古求助無門的情境。第四和第五句，則以樹林中的枝葉搖動及其產生的怪異聲響，促使張別古快步趨往神明殿前祝禱祈福。除了動作與環境的生動描繪之外，在曲辭中亦可見到前後情節有所呼應之處，像是 7-1-1 和 10-1-1 兩句，不但在曲辭句式與曲調上相同，曲辭用字亦有所相對（參見表例十一）。自第七句至第十一句，曲中運用了大量的半誦唱式的曲調，以配合著大量動作的描述，此處的較大唱段多有押相同韻腳；雖然唱辭相當多，卻依舊在基本曲調的框架中進行。

譜例五：〈烏盆〉【大牌】8-1 句

小老名喚張別古，年紀不多的七十五，
 媽媽會養豬，小老磨豆腐，
 今日積，明日積，積積增增銀子二兩五，
 趙大夫妻借去不還我，我往他家去取討，他把烏盆來抵數，
 拿往河邊洗一洗，連叫幾聲的張別古。

譜例六：〈烏盆〉【大牌】10-1-2 句

開了門，拿起個盆，進了門，放下盆，閉上門，
 門了門，拿起個板兒，擋上門，哎，烏盆哥哥
 (啊)

表例十一：7-1 句及 10-1 句之曲辭比較

7-1-1 句及 7-1-2 句	10-1-1 句及 10-1-2 句
走來到城隍廟內，呵呵內內內內，啊— 叫一聲城隍爺啊，	走來到自家門外，呵呵外外外外，啊—， 放下盆，腰間拿起鑰匙窻窻窻窻、窻窻窻窻， 開了門，拿起個盆，進了門，放下盆， 關上門，門了門，拿起個板凳擋上門， 哎喲烏盆哥哥啊，

結語

利用特定的一段曲調與曲辭句式，來辨識長達近七百板〈烏盆〉【大牌】本體的樂曲結構，可以發現它是一首經過精心構思的音樂。一個基本曲調的多次反複，可以使得龐大的樂曲得以統一在相同的規範內，不致產生許多雜亂的枝梗，同時透過對基本曲調的各類變化，又可得到各組樂句在同中求異的趣味，倘若將各句組所產生的變化，當作是各自獨立的曲調元素，便與最初創製本曲時的依據有所出入。由於〈烏盆〉本身的情節即是相當精彩緊湊，從該曲唱辭與旋律間的安排來看，音樂與文字間實有相輔相成的加分效果。曲中利用簡單的托腔及過門，使得樂曲某些部份在速度上較為舒緩，以利於描繪事件發生的場景與主人翁當下的心態，至於垛句與數板樂句的進行，恰好用來搭配連續的人物動作及部份場景可能產生的聲響。從歌樂創作的觀點來看，這是一首相當成功的作品，不論是在故事本身所具備的戲劇性，或是曲中情境的營造，及以演唱者在腳色上的變化，都與舒伯特的藝術歌曲【魔王】有異曲同工之妙。大小牌是一類相當具有藝術性的北管歌樂，小牌有其特定的組成曲牌，而這些曲牌來源與明清俗曲有相當的淵源，大牌在來源與音樂形態上雖較為複雜，但卻與戲曲有明顯相關，透過個別曲目在本事及各類劇本上的研究，應可逐步對大牌音樂有更深一層的認識。

主要參考書目及曲譜

王宋來

《北管細曲手抄本》(抄錄年代不詳)

王洋一

《北管古路全本戲曲“審烏盆記”》(抄錄年代不詳)

王森然遺稿·《中國劇目辭典》擴編委員會擴編

1997 《中國劇目辭典》。河北：河北教育出版社。

李修生主編

1997 《古本戲曲劇目提要》。北京：文化藝術出版社。

呂鍾寬

2001 《北管細曲賞析》。台灣：彰化縣立文化局出版。

林維儀

1992 《臺灣北管崑腔(細曲)音樂之研究》。臺北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文。

林水金

《北管細曲、戲曲手抄本》(抄錄年代不詳)

林登雲編輯

1928 《典型俱在》石印曲本。

首都圖書館

1991 《清蒙古車王府藏曲本》第二十五函、第六十五函、第三百一十函。北京：北京古籍出版社。

范揚坤編

2005 《集樂軒·皇子殿下御歸朝抄本》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

齊森華、陳多、葉長海

1997 《中國曲學大辭典》。浙江：浙江教育出版社。

潘汝端

2006 《北管細曲中之小牌音樂研究》。臺北：自行出版。

游昌發

2000 《傳統音樂分析》。臺北：藝友出版社。

賴木松

《北管細曲手抄本》(抄錄年代不詳)

潘皇龍《五行生剋八重奏》 (1979/80)的探究

宋育任

摘要

《五行生剋八重奏》(1979/80)是潘皇龍「柏林時期」的代表作之一，也是奠定他日後創作方向很關鍵的作品。在此他找到了往後以中西合璧為主的創作方向，尤其是以西方前衛的音樂手法來表達中國哲學與美學思想的創作理念。

在此曲中潘皇龍主要想透過音樂來表達中國傳統宇宙觀—五行相生相剋—的思想。他主要藉由音樂結構的「增減」與「消長」所造成的緊張與鬆弛的音樂層面來詮釋五行相生相剋的精神。其所構成變化多端的音響層面及細緻的音色變化，成為此曲迷人之處。此外，此曲也受到儒家、道家核心的音樂美學觀—大樂必易、大音希聲—以及其所影響之中國傳統音樂所啟發，而發展出以單音為音樂基本結構的語法。本論文中心意旨就是探討潘皇龍如何將中國傳統的音樂美學與語法，整合在一個以西方當代技法為主的音樂中(西方當代音響樂派)，同時也探討如何以這樣的音樂呈現來詮釋中國古代的五行生剋思想，而成為一首潘皇龍式的中西合璧音樂創作。

關鍵詞：潘皇龍；台灣現代音樂；五行；尹伊桑；拉亨曼

A Study of Wandlungsphasen for eight players (1979/80) of Pan Hwang-Long

Dr. SUNG Yu-Jen

Assistant Professor

National Chiao-Tung University

Abstract

Wandlungsphasen for eight players (1979/80) is one of the representative works of Pan Hwang-Long during his study in Berlin, and it is also a work, which established decisively the style of his later compositions. Here he found his own ideas of compositions that can unify the eastern and western cultural element, especially the use of compositional technics of avant-garde to express the idea of Chinese philosophy and aesthetics.

Pan's intention in this work is to express the Chinese traditional cosmology, namely the interdependences and mutual restrains of five elements. He interprets the concepts of such interdependences and restrains by means of the alternative sonic phases of tension and relaxation between "increase and decrease" of sound. The most attractive characteristic of this work lies in the multi-dimensional sonic types and the nuances of instrumental colors. Besides, it is also inspired by the core of musical aesthetics of Confucianism- the great music should be simple(大樂必易)-, and Taoism- the great music contains little sound (大音希聲). Through such inspiration developed Pan a special kind of musical language of single-tone, which constitutes the basic structure of the whole piece. The central theme of this paper is to explain how Pan integrates the Chinese traditional musical aesthetics and languages to this composition, which bases on the western modern musical languages, and at same time explain why he uses such kind of music to express the ancient Chinese thought about interdependences and mutual restrains of five elements. Such a work represents Pans own way of unifying the eastern and western elements.

Keywords: Pan Hwang-Long, Modern music in Taiwan, Five Elements (Wu-Xing), Isang Yun, Helmut Lachenmann

前言

潘皇龍《五行生剋八重奏》完成於1979/80年，首演是在1980年夏天於荷蘭「國際高地阿慕斯音樂節」(International Gaudeamus Music Week)，由「奧地利新音樂室內樂團」所演出，後來又在歐洲、亞洲和美國等地演出。這個作品又被德國科隆西德廣播電臺錄製及播出，樂譜在柏林由Bote & Bock出版社所出版，可見此曲當時在歐洲受歡迎的程度。在樂器編制方面，此曲跟很多當代室內樂一樣，樂器的組合不常見：長笛、第一單簧管(in \flat B)、第二單簧管(in \flat B)(也演奏低音單簧管 in \flat B)、吉他(附麥克風)、鋼琴、打擊樂器(馬林巴、振風琴、三個鈸、五個木魚、五個泰來鑼和五個鑼)、小提琴和大提琴。

潘皇龍以「五行生剋」為創作主要思想的系列作品至今共三首，¹可見作曲家對於五行這一重要的中國傳統思想之重視，而本論文所要探討的作品《五行生剋八重奏》就是開啓這一系列創作思想與手法的先鋒作品。此曲是潘皇龍柏林時期(1978-1982)代表作之一，而柏林時期是奠定他日後以東西文化融合為風格特色的基礎，所以對此曲創作風格的研究，是理解潘皇龍音樂重要的一把鎖。因此本論文將此曲分成以下幾個觀點來探討：1. 尹伊桑(Isang Yung, 1917-1992)的啟發；2. 中國傳統文化的洗禮(五行相生相剋思想、單音美學、道家思想)；3. 音色作為核心的音樂元素；4. 西方當代音樂的洗禮—西方當代音響創作(Klangkomposition)。透過這樣的研究，希望可以深入理解此曲以西方前衛的音樂手法來結合中國傳統文化的音樂風格。

一、尹伊桑的啟發

在柏林時期，潘皇龍嘗試要脫離之前於漢諾威音樂院的作曲老師拉亨曼(Helmut Lachenmann, 1935-)的深厚影響，而尋求自己身為東方人獨特的創作風格。他經由拉亨曼推薦，到柏林音樂院追隨同是亞洲人的韓裔德籍作曲家尹伊桑學習作曲，開啓潘皇龍柏林時期的創作階段，也是他渴望追求自我獨特風格及曲風轉變的關鍵時期。來到柏林之前的四年(1974-1978)，潘皇龍在蘇黎士跟隨雷曼(Hans Ulrich Lehmann, 1937-)及漢諾威跟隨拉亨曼學習作曲時，因為想要專心學好西方現代及前衛手法，而刻意跟自己傳統文化保持距離，因此他在這期間所完成的曲子，在內容及技巧上，都充分顯現了西方前衛音樂的洗禮。但是在柏林期間，尹伊桑開啓潘皇龍另外一種音樂視野。尹伊桑是二十世紀重要的作曲家，也是以東亞傳統文化結合西方現代音樂手法作為創作風格的代表作曲家。他的音樂顯示了道家、韓國及中國傳統音樂的影響(如雅樂及其中單音的表現)，所以在他的創作中，長單

¹ 此系列的第二首為《五行生剋 II》(1982)，為四管編制的管絃樂曲(《五行生剋 II A》為其濃縮版，採三管編制)。第三首為《五行生剋 III》(1986)，為16位演奏家，加或不加5位助理演奏家的室內樂曲。

音的運用，也就是他所謂的「主要音」技法 (Hauptton-Technik) 成爲他音樂的主要特色。潘皇龍深受尹伊桑這樣東西文化結合的風格所啓發，而重新重視自己的文化傳統，此時他對中國哲學，尤其是道家哲學特別有興趣，並嘗試以道家思想及單音運用等東方文化元素來結合拉亨曼所教導的前衛音響之創作語法。同時透過這樣的風格也使拉亨曼對他作品的影響明顯減少，因爲他柏林時期以後的作品，較少運用噪音及陌生化音響。潘皇龍的創作風格在此時期因此不再像前一個創作時期 (漢諾威時期，1976-1978) 那麼前衛，而是較溫和的現代音樂風格。這樣的多元文化創作風格，也成爲潘皇龍日後創作的的主要風格，而開啓這種風格最早的代表作則是本文所探討的《五行生剋八重奏》。

二、中國傳統文化的洗禮

(一)五行

這首作品主要是建立在中國古代思想「五行」的理念上 (記載於約西元前四世紀《書經》的〈洪範篇〉)。這個中國古代的宇宙論把五種物質元素—金、木、水、火、土，當作構成世界的基本元素，而透過它們相生相剋的道理來規範自然界的現象及解釋所有世界的變化 (西元前三世紀末著名的陰陽家鄒衍認爲每一個元素都有它自己的動能)，而五行相生的順序是金生水、水生木、木生火、火生土、土生金；五行相剋則爲金剋木、木剋土、土剋水、水剋火、火剋金。這首作品的創作靈感也就是受五行相生相剋的思想所啓發，潘皇龍在他的樂曲解說中有如下的描述：

中國古代的學術思想以陰陽剛柔推論事理變化者，始於周易卦；以物質元素規範自然者，始於洪範五行，此二者交互衍釋，以成爲中國哲學思想的根本源流。五行生剋系列作品的創作及緣由於五行相生相剋的啟示。²

這個思想成爲潘皇龍這首作品重要的思想基礎，潘皇龍將五行相生相剋的變化表達於不同層次的音樂結構中，從最簡單的形式—單音的變化—中間經過層面音響的擴充與縮減、緊張與鬆弛、到段落或全曲發展的高潮與平緩，都是五行相生相剋思想的顯現。³所以潘皇龍曾說：

諸多不斷更迭，緊張與鬆弛的層面，藉著獨特配器手法的「陌生化」與「定影法」；展開了正反兩面同時的「增減」與「消長」之「音響終止式」，以因為果，以

² 《潘皇龍室內樂作品》CD，台北：現代音樂協會台灣總會，1999，PAN9901，樂曲解說，頁3。

³ 與此點相關的音樂分析請參見頁7-9與第四章。

果為因，如是交相行釋，是為決定本曲具體的、易於領悟的基本語法，而與那抽象的中心思想成為強烈的對比。⁴

(二)以單音為音樂基本結構及其美學

此曲也受到儒家、道家核心的音樂美學觀「大樂必易、大音希聲」，以及其所影響之中國傳統音樂（如古琴音樂及雅樂）所啟發，而發展出以單音為音樂基本結構的語法。潘皇龍在〈音響意境音樂創作理念〉一文中提到：

中國傳統音樂對「單音」情有獨中，在「一音一世界」的大宇宙小宇宙的觀念下，將「單音」賦予相相如生的意境，聽起來方覺得有韻味。音樂與書法同為中國文化之精髓，音樂表現在「單音的潤飾」上，與中國書法中的基本筆劃有著異曲同工之妙，都蘊藏了頗多哲理。⁵

在書法中書寫「一橫」包含了藏筆、切筆、轉筆、送筆、提筆、頓筆、轉筆（轉回）、收筆等八個不同的運筆方式，中國傳統音樂也可以類似運筆法則般：「將一個單音的完成，區分成 1. 音的形成、2. 音的持續與 3. 音的消失等三個相互銜接的片刻」。⁶單音可以從它的形成到消失做不同的潤飾，例如：以前倚音或滑音帶出長音，再以振音、顫音或震音去持續它的進行，最後再以後倚音或附音收尾。⁷也因為如此，中國傳統音樂對於單音的表達較西方音樂細緻多變而且重要，因為在西方音樂中，單音只有在橫向中跟其他音結合成旋律，縱向成和聲時，它才有意義。但是中國傳統音樂中，單音本身就是一個很重要的音樂表現。尹伊桑也是持有這樣的理念，潘皇龍對單音的運用深受其作曲老師的啟發。⁸尹伊桑曾提及：「在西洋音樂中，一個單音只有在團體中橫向成爲旋律，縱向成爲和聲中才有意義。但對我們東方而言，每個單音都是音樂的事件，每個單音都有它自己的生命」。⁹他也將單音及書法的筆劃作比較：

我們可以將我們的音與書法筆劃，而不是鉛筆的直線作比較，每個音從開始到結束都是富於變化的，它都是透過不同裝飾音、倚音、拼音、滑音、力度變化所調

⁴ 同上註。「定影法」的意義為，將不同的聲音加以重疊而產生主從關係，有如實體與影線較，形影不離。它跟「陌生化」手法（Verfremdung）增加音響的變化性不同，主要有幫助音響具有統一性的功能。拉亨曼常運用此手法，稱其為 Schattierung（定影法）。

⁵ 潘皇龍：〈音響意境音樂創作的理念〉，《藝術評論》第六期，1995年12月，台北：國立藝術學院，頁118。

⁶ 同上註，頁119。

⁷ 同上註。

⁸ 但是一般說來，潘皇龍的單音比尹伊桑的單音（主要音）來的短。

⁹ Luise Rinser and Isang Yun: *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten* (受傷的龍—關於作曲家生平及作品的對話), Frankfurt a.M. 1977, p. 95.

飾，尤其每個音自然的抖音也會有意識地作為潤飾的媒介來使用。¹⁰

因為如此，在此曲中不停地變化的單音成為適當的音樂媒介，來表達《五行生剋八重奏》裡五行相生相剋不斷變化的思想。這點我們可以從此曲開始的前幾小節清楚看見（視譜例一）。在第一小節我們首先聽到一個長而細緻的鋼琴泛音音響，它是藉由無聲地按下 E 音，然後隨即以突強斷奏的觸鍵按下它的第一個泛音 e，所以造成一個以 E 音為基音的鋼琴泛音音響，它持續 6 拍，且以自然的方式漸弱至消失。在鋼琴泛音開始約兩拍後，第二單簧管吹奏出一個長單音，同樣是音 e，它首先漸強（從 *pppp* 到 *mp*），然後漸弱（從 *mp* 到 *p*）。當它快要結束之前，於第一單簧管又響起一個高它三度的音 g（第 2 小節），它是漸強（從 *pp* 到 *mp*），而且由顫音所潤飾，最後以斷奏結尾。在它結束的同時，長笛在第 3 小節吹奏出一個長一小節又半拍的單音 d²，首先是很弱的 *pp*，結束前開始漸強，最後結束於突強 (*sfz*) 和顫音上。然後長笛馬上接著下一個音（第 4 小節），它雖然是以類似的方式潤飾，但不同的是，這次是高兩個八度的明亮尖銳的泛音音響。從以上對單音的描述得知，此曲的單音非常富於多樣的變化，加上它常出現的力度變化—漸強後漸弱—所造成音樂張力的增長及減弱或緊張與放鬆，都象徵著本曲核心思想—五行元素相生及相剋的思想。除此之外，長單音透過他們的音響過程—生成與漸強，然後漸弱與消失，在消失的過程中，另一個長單音興起，漸漸取代了前一個長單音—，這樣的音響過程在此曲時常出現，而且有重要的意義，因為它也反映出五行相生相剋的變化過程和元素興盛與衰退的必然過程，這是一種宇宙間最本質性的變化原則。單音因此在本首作品中，不僅在音樂形式或是音樂內容上，都扮演重要的角色。

¹⁰ "Gespräch mit Isang Yun" (與尹伊桑對話), in: *Berlin Confrontation. Künstler in Berlin* (與柏林面對面—藝術家在柏林), ed. by Ford Foundation, Berlin 1965, p. 69.

譜例一：潘皇龍《五行生剋八重奏》，第 1-8 小節

Wandlungsphasen für acht Spieler (1979/80) Huang-Ling An

1. Flöte
2. Klarinetten
Bassoon
Klavier
Schlagwerk
Violine
Viola

ca. 60

1. in der ersten Phase nach der ersten
2. in der zweiten Phase nach der zweiten
3. in der dritten Phase nach der dritten

4. in der vierten Phase nach der vierten
5. in der fünften Phase nach der fünften
6. in der sechsten Phase nach der sechsten

5

(三)「道」的思想

五行生與剋，或增長與消滅，這個辨證關係在此曲中不是只有反映於單音中，而且是反映在不同的音響層面及不同大小段落上。例如：此曲開始的五小節，透過增長的過程到達第一個高潮，然後又隨即消滅下來；在總譜上不難觀察到，各聲部的長單音一個接一個

地出現，而且越來越高，也因此造成一個越來越緊湊及張力越大的音響層面，直至第4小節達到這個音響過程最高的長單音—長笛 $4a^1$ 的泛音，之後第5小節透過它直接大降到快三個八度的音 f ，而使這個高潮解消。另一個增長與消滅的辨證，可以從此曲不同的大段落觀察得到：第一及第三段具有活潑、快速、緊湊、張力大的個性，而相對地第二段卻是平緩、安靜地，而第五大段一開始是鬆散的，之後漸漸緊湊。所以此曲每一時刻、每個音與大小段落，從最小到最大的音樂結構，不論是小宇宙或是大宇宙的時空，都是在呈現生剝變化的精神，這也是道的精神。這裡反映出道是永無止境變化的過程，是所有變化的原因及準則，是太一與絕對，永遠都在運行，但是道本身卻從不會改變。或是道反映出「全體在部分之中，部分在全體之中」。¹¹ 尹伊桑的音樂理念也是建立在這樣的道家精神上，如他自己所寫：「每一個小的音響結構都必須包含全曲的核心理念」，¹²「所以在道家藝術中，統一性是最重要的，統一性融入多數中，多數又融於統一性中」。¹³ 潘皇龍與尹伊桑因為他們的亞洲文化背景及個人對道家哲學的喜好，對於這樣的道家思想是很熟悉的。透過尹伊桑的啓發，潘皇龍越來越深入地探討自己的文化傳統，所以他曾經說：「尹伊桑對我而言，不是只是作曲老師而已，而且尤其如一面鏡子，反映出我自己的本源」。¹⁴

三、音色作為核心的音樂元素

如同西方當代音響樂派的創作與中國傳統音樂，音色為核心的音樂元素，此曲也很重視音色方面的變化，可以從以下幾點觀察到：

1. 此曲在編制上，選擇樂器的考量主要以音色系統的遠近所造成的「親屬關係」¹⁵作為考量標準。如此曲八種樂器形成「直接或間接的多重親屬關係」¹⁶，本曲所選擇的樂器中，單簧管與低音單簧管為關係最近的，而長笛跟它們都屬於木管，它們則成「直接的親屬關係」，¹⁷另外四種樂器：吉他、鋼琴、小提琴、大提琴是以絃的振動發聲，但其中提琴、小提琴和大提琴關係較近，因為它們以擦弦為主，但是也可以撥弦，而吉他為撥弦樂器，鋼琴為擊弦樂器，故亦有遠近的親屬層次，再者，第八種樂器，打擊樂器

¹¹ Hans Oesch: "Musik aus dem Geist des Tao. Gedanken zu Loyang (1962)" (從道的精神出發的音樂—對 Loyang (1962) 的思考), in: *Der Komponist Isang Yun*, (作曲家尹伊桑), ed. by Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer, München 1987, p. 11.

¹² Luise Rinser and Isang Yun, 同註 8, p. 100.

¹³ Isang Yun: "Über meine Musik. Vorlesung an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst "Mozartium" (Mai 1993)", (關於我的音樂—薩爾茲堡莫扎特音樂院的講課 (Mai 1993)) in: *Der Komponist Isang Yun* (作曲家尹伊桑), ed. by Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer, München 1997, p. 303.

¹⁴ 筆者於 2001 年 5 月 18 日與潘皇龍的訪談。

¹⁵ 潘皇龍：〈音響意境音樂創作的理念〉，《藝術評論》第六期，1995 年 12 月，頁 123-125。

¹⁶ 同上註，頁 124-125。

¹⁷ 「直接的親屬關係」對潘皇龍而言為「樂器編制上屬於同一類組，其發聲原理或音色辨別較相近者謂之」，參考潘皇龍，〈音響意境音樂創作的理念〉，同上註，頁 124。

也是敲擊發聲，所以跟鋼琴也有某種程度上的親屬關係。所以我們知道潘皇龍在樂器編制上的考量，主要是建築在音色所構成的「親屬關係」上，因為他認為「當一首室內樂作品各樂器間、各素材間、各意念間、各瞬息間含有直接的親屬關係，意念的凝聚較為容易」。¹⁹

2. 每一大段落都建立於不同特色的音響素材及不同的音響過程上，因此造成此曲很具變化性的音響（見下文之表1）。如此的音響特性與設計是在此曲中具有其結構及形式上的意義，這點會在後面樂曲分析部分有更進一步的說明。
3. 潘皇龍將單音做多樣及細緻的變化與潤飾，所以產生出多彩精緻的音色變化。透過這些不斷地連接於不同的樂器所產生細緻音色變化的單音，發展出色彩豐富的音響層面和細緻的「色澤旋律」(Klangfarbenmelodie)。這點可從此曲開始的前五小節很清楚地看到：首先鋼琴先發出一個很細緻的泛音音響，接著是第二單簧管一個透過力度變化來潤飾的長單音，在它結束前又響起第一單簧管的單音，雖是同器樂音色，但是這次是由顫音所裝飾，而且音高上升大三度，所以音色更明亮。緊接著在第3小節鋼琴又出現一個泛音音響，但這次不再是單音，而是大二度的音程 d 和 e 音，而且它們的基音比上次高兩個八度，所以產生一個較混濁且較狹窄的泛音音色。在這個泛音出現的同時，長笛發出音響上較突出、維持一小節又半拍的長單音 d²，它漸強後以半拍的顫音而且力度是突強又馬上弱下來的尾音做結束。緊接著長笛又吹出曲子到此最高的一個音—泛音 'd⁴（實際音高），使音樂產生出一個非常明亮及尖銳的色彩。以上所敘述的每個單音潘皇龍又都賦予它們極不同的力度變化，來增加音色上明暗的層次變化。所以從這一小段中，我們就已看到作曲家很仔細地變化著每一個單音，造成音色上有極細緻的變化表現。
4. 在此曲不同段落中，常改變的樂器組合，有時以獨奏為主，有時以二重奏或三重奏，或五重奏到基本的八重奏組合，造成此曲多樣的音響效果。
5. 此曲很特殊的是使用豐富的打擊樂器，它造成此曲音色變化可以更豐富，而且也可以產生不同的噪音音響，另外也製造出複雜的節奏。喜歡運用多樣的打擊樂器，不但是當代音樂的特徵，也同時是中國、台灣傳統音樂的特點。

在中國傳統音樂中，音色一直都扮演很重要的角色，所以在《禮記》中，將中國樂器分類成八音，也就是按照樂器不同的音響材質分成八類：金、石、絲、竹、匏、土、革、木。另外在中國重要的傳統樂器「古琴」的音樂中，音色變化是很重要的一種表情變化。相對地，音色在西方傳統音樂中是較不受重視的，直到現代音樂起，才開始扮演較重要的角色，特別是對於音響創作樂派 (Klangkomposition) 的作品。所以此曲重視音色的表現，不

¹⁹ 同上註，頁125。

僅是顯現出當代西方音樂的特色，也展現出中國傳統音樂的特點。

以上所論及此曲的幾點特性—音色作為一種核心的音樂元素、不斷變化的長單音之運用、強調打擊樂器的運用—不只是中國傳統音樂的特點，也是當代西方音樂的特點，這顯示出舊的中國傳統音樂跟新的西方音樂有共通之處。在 1960 年代，西方系列音樂的思考陷入危機，因此作曲家紛紛尋找解決之道，很多作曲家受到東亞傳統及音樂文化啟發，例如 Giachinto Scelsi (1905-1988)、John Cage (1912-1992)、Karlheinz Stockhausen (1928-) 和 Hans Zender (1936-) 等。潘皇龍在這樣的背景下學習作曲，使他反過來對自己的文化有更深的反省和思考。他 1970 年底，也就是從柏林時期開始的作品，都跟中國哲學（尤其是道家）和美學及中國傳統音樂有關。這些多元文化作品在當時的文化背景產生，是具有時代性的，《五行生剋八重奏》就是一個很好的範例，潘皇龍的音樂因此是很具現代性，但是也同時傳承他自己的傳統的文化，讓東方與西方、傳統與現代融合了起來。

四、西方當代音樂的洗禮—西方當代音響創作

潘皇龍在《五行生剋八重奏》中國傳統文化思想的基礎上，建立了一個以西方前衛的結構思考為主的音響世界，這點我們將在以下說明：

此曲可以分成五個部分，這個分段的方式主要是以每段不同音響典型及過程所劃分的，如同下列的形式圖表，扼要地提供各段主要不同音響特性及所強調的音響素材：¹⁹

表 1

部分	段落	主導音響
I (1-64 小節)	A (1-37 小節)	多彩的長單音所構成的色澤音響 (Farbklang)：吉他和鋼琴的獨奏段落；之後吉他、鋼琴、振音琴的三重奏
	B (38-57 小節)	木管及絃樂器五重奏所構成的音響層面
	C (57-64 小節)	間奏
II (65-95 小節)		充滿點狀節奏音型的「地毯式音響層面」(Klangteppich)
III (95-119 小節)		充滿點狀節奏音型的「波動音響層面」(Fluktuationsklang)
IV (120-126 小節)		從低音單簧管的展技樂句引導出單簧管及馬林巴琴二重奏的精采對話
V (127-186 小節)	A (127-154 小節)	傳統與陌生化音響的對抗與協調

¹⁹ 參考《潘皇龍室內樂作品》CD，台北：現代音樂協會台灣總會，1999，PAN9901，樂曲解說，頁 3-4。

	B (155-186 小節)	由疏而密，由緩慢而急促的音響典型，導向以長笛信號音為起始的「音響終止式」(Kadenzklang)，掀起另一個新高潮，而以吉他的泛音與鋼琴的「復活音響」恢復了原本的平靜
--	--------------------------	--

(一)第一部份 (1-64小節)

段落A (1-37小節)

本曲 1-4 小節主要是不同樂器具有細緻音色變化的長單音之發展與連接，因為它們持續不斷的音色改變，形成了一段多彩的色澤旋律 (Klangmelodie)。其中穿插了與它們音響性格相對比的、由吉他所彈奏的鬆散與短的和弦音響作為和聲裝飾。到 14-16 小節吉他又發展成為一段快速及帶有複雜和聲的展技獨奏樂段，使此樂段與之前各樂器間單純的長單音連接所構成的線條式音響成為極大的對比。但是在 17-31 小節中又回到長單音發展，而此處跟 1-14 小節有所不同，這裡又添加了振音琴主要以二度所堆積成的長和弦，來豐富音響色彩。從 24 小節開始，吉他、鋼琴及振音琴製造出複雜的和聲音群和越來越急促的節奏，再加上長笛吹奏出逐漸高升的音 (25-28 小節)，使此段落的音樂張力不斷的高漲，而當長笛於 28 小節以突強 (sforzatisimo) 吹奏出到目前最高的音 c^4 時，達到此曲第一個高潮。但是這個高潮馬上又被長笛下降兩個八度且力度減低的音 c^2 (28 小節最後半拍-31 小節) 所解消。之後沒有過渡就直接進入下一段落：在 31-37 小節響起了吉他、鋼琴及振音琴的裝飾奏 (cadence)，共同製造出金屬般的音色。鋼琴快速般的展技演奏由振音琴與吉他的不諧和、大部分以二度所堆積構成的長和弦所伴奏著，這三個樂器所組成的三重奏將第一部分的 A 段帶到尾聲。

段落B (38-57小節)

這段一開始是由木管及絃樂器五重奏所構成的音響層面，形成一種特殊音色，與之前吉他、鋼琴及振音琴所組成的三重奏的金屬般音色截然不同，所以產生對比性音響。但是到了 44-57 小節，潘皇龍結合了這兩種樂器群的音色 (但「木」質音色的馬林巴琴取代了「金」屬音色振音琴)，使音色更飽滿。在這個段落 B 中，節奏更緊湊，長單音常常由顫音及許多快速音群所組成的後倚音所潤飾 (例如 39-40 小節及 42-43 小節的單簧管或 42-44 小節的長笛)，所以這段落的音響效果是較緊湊、強烈的。

段落C(57-64小節)是一段間奏。

(二)第二部份 (65-95小節)

第二部份各音響層面間很少有接觸及對話，不像第一部份各聲部間常有「相生相剋」之關係，如兩聲部相遇，分離及取代另一聲部的情況，而造成音樂較有律動感。相反地，第二部份的各音響層面是各自獨立，所以也產生一種靜態式的音響效果，如同「地毯式音響」(Klangteppich)，但是添加進來的點狀節奏音響使這個靜態的音響層面增加一波波漣漪，如同幾粒水滴，滴在水面上一般。這個靜止的音響層面主要是由吉他、鋼琴及振音琴共同所組成的長音群(Cluster)，有時加上長笛、單簧管、小提琴及大提琴的長單音共同構成的音群，例如 67-72 小節中長笛(*f)、單簧管(e)、小提琴(*g)及大提琴(d)的長單音共同構成的音群：d¹、e¹、*f¹、*g¹。

譜例二：潘皇龍《五行生剋八重奏》，第 65-70 小節

在這靜態的音響氛圍下卻出現短的、突強的音，如 74-75 小節的長笛和 75 及 83-86 小節的單簧管。這個點狀式的音形特別被單簧管所奏出的陌生化音響——用舌頭打擊 (Gegenklopfen mit der Zunge，如 75-76 小節)²⁰——所強調出來的。

(三)第三部份 (95-119小節)

²⁰ 潘皇龍，《五行生剋八重奏》樂譜，譜上的指示，頁 10。

第三部份音響特色為流暢的波動式音響 (Fluktuationsklang)，它跟第二部份靜態式的音響形成很大的對比。這段強烈波動的音響層面，加上強的點狀式節奏音響，使此段產生很集中及強烈的音響層面。而節奏在這一部份達到全曲最快速及生動，所以整體而言，第三部份是全曲中張力最大、最高潮的一個段落。

譜例三：潘皇龍《五行生剋八重奏》，第 115-118 小節

四 第四部份 (120-126小節)

從開始低音單簧管的展技樂句 (120-122 小節) 引導出單簧管與馬林巴琴的華麗對話。低音單簧管一開始演奏單音 b ，在一拍半後就轉為顫音，之後又馬上演奏出快速及具有大跳的音群。它的力度也是變化多端的：從 *pp* 開始，然後漸強至 *p*，之後整體也是漸強的，直到展技樂句以突強音 (*sffz*) 作結束。然後隨即引導出馬林巴琴與第一單簧管的二重奏。馬林巴琴也演奏出一段展技的樂段，由快速及大跳音群所組成，而較慢的八分音符也都是以顫音來潤飾。除此之外，它與跟它對話的第一單簧管及之前的低音單簧管的展技樂句一樣，有非常豐富及轉變快速的力度變化，幾乎每個音都被賦予不同的力度。這裡是很好的例子，可以看出潘皇龍很重視力度變化，且將力度變化劃分的非常細緻，如此可以造成音樂迅速的張力變化及音色上明暗的細微改變，而且使他的音樂充滿了律動感。所以在此曲的樂譜

上，可以看到充滿細膩及快速轉變的力度變化，也再次象徵此曲的核心思想—五行相生相剋的變化—無所不在。

譜例四：潘皇龍《五行生剋八重奏》，第 123-126 小節

(五)第五部份 (127-186小節)

段落A (127-154小節)

此段落最主要是呈現傳統的一般音響與陌生化音響的協調與對抗。陌生化音響主要是透過以下各樂器特殊的演奏方式所發聲：長笛(如 131-134 小節)和吉他(如 129-130 小節)的泛音、單簧管「用舌頭敲擊」的奏法(132-133 小節的第一單簧管；136-137 小節的低音單簧管)、和出現較頻繁的小提琴(如 132-133、135-139 小節)和大提琴(如 132-134、136-138 小節)的「用弓棒反彈敲擊琴弦」(gettato col legno)。弦樂擊弦位置的改變，如從正常位置漸移到近橋奏(gettato c.l. zum Steg)，造成噪音音色的改變，可看出潘皇龍對噪音音色所做的細緻變化(如小提琴 136 小節和大提琴 132 小節)，這些陌生化音響成爲一般音響的對比性對位聲部。而整個 A 段落的音樂動向是由疏而密，音樂張力越來越強。

譜例五：潘皇龍《五行生剋八重奏》·第 131-138 小節

Handwritten musical score for Pan Huanglong's *Wuxing Shengke Ba Zhongtai* (五行生剋八重奏), measures 131-138. The score is written on ten staves, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Guitar (Gt.), Percussion (P), Saxophone (Sax.), Violin (V.), and Viola (Vc.). It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like *ppp* and *pp*, and various performance instructions such as *auf Rand II* and *getrich c.*. A box at the bottom of the first system contains the text *— A — Seel des Götterschlagens*.

段落B (155-186小節)

本段落是此曲最後一個樂段，這段音樂的動向也是由疏到密，但是最後又平緩下來結束整曲。所以此段一開始的音響是鬆散的、慢的，然後漸漸緊湊、活躍，之後長笛以「超吹」(mit weitgewölbter Mundhöhle direkt ins Rohr blasen, 169、172、179-180小節)²¹的方式所吹出的信號音，引導出「音響終止式」(Klangkadenz)²²，而將音樂帶到結束前最後一個高潮。但是之後全曲很快就結束於吉他的泛音和鋼琴的「復活音響」²³當中：鋼琴在高潮時所彈奏的長音群和弦音在倒數第二小節一個接著一個的放開(Betreffende Tasten nacheinander loslassen)²⁴，直到只剩下三個音²⁵ Fa、A 跟²⁶ B 和它們的泛音於空中盪漾。

從這個分析中，我們可以得知，全曲劃分成五段的形式，主要是以不同的音響結構、過程、典型及特性來決定。所以音響結構及音響動向過程在此曲中扮演著塑造全曲結構及形式的功能，也就是對於音響的設計與佈局，具有決定全曲結構與形式的意義，所以在創作上具有核心的地位。在這點上我們可以看到潘皇龍的老師拉亨曼及當代音響樂派對潘皇龍的啟發。他在此曲中運用的不同音響典型，如「終止式音響」(Kadenzklang)、「色澤音響」(Farbklang)、「波動音響」(Fluktuationklang)、「交織音響」(Texturklang)及「結構音響」(Strukturklang)也是受到拉亨曼所歸納的這幾類音響典型所啟發。²⁷潘皇龍運用這幾類音響，創作出具體與清楚的音響形式，來結合抽象的中國哲學與美學思想，這就形成潘皇龍創作的獨特風格。

²¹ 潘皇龍，《五行生剋八重奏》樂譜，譜上 169 小節的指示，頁 21。

²² 「音響終止式」為「把若干音響加以組合而排列成優先順序，並加以適量的反覆使用，就如同和聲學上 I-IV-V-I 的進行一樣」，其功能為在多變的現代音樂音響中求其統一性，參考潘皇龍：〈傳統與創新——由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作〉，《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁 160。

²³ 參考《潘皇龍室內樂作品》CD，台北：現代音樂協會台灣總會，1999，PAN9901，樂曲解說，頁 4。

²⁴ 潘皇龍，《五行生剋八重奏》樂譜，譜上 185 小節的指示，頁 23。

²⁵ Helmut Lachenmann: "Klangtypen der neuen Musik" (新音樂的音響典型), in: *Zeitschrift für Musiktheorie* (音樂理論雜誌), 1970, vol. 1, pp. 20-30.

譜例六：潘皇龍《五行生剋八重奏》，第 179-186 小節

Handwritten musical score for Pan Huanglong's *Wuxing Sheng Ke Ba Zhongzou* (五行生剋八重奏), measures 179-186. The score is written on ten staves for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and Percussion (Perc.). The notation is dense and includes many handwritten annotations, such as "Senza Vibrato" and "c.a.". The score is divided into two systems, with a double bar line between them. The second system ends with the date "Berlin, 23. 7. 80" and the signature "Aut. arranged. ca. 82 Min."

結語

在這首《五行生剋八重奏》中，我們可以看到一首結合東方及西方文化的多元文化音樂創作，也可看到潘皇龍不同作曲老師拉亨曼及尹伊桑對他不同層面的啟發。此曲是一個很好的範例，我們可以從中觀察，潘皇龍如何結合不同的東西文化元素，如何將拉亨曼及尹伊桑不同的理念融合在一起。這兩人分別代表著當代音樂兩種不同的音樂主張，雖然他們都是從音響創作樂派的理念出發，但是他們的創作思考、美學及對於音響的理念是非常的不同。拉亨曼承襲魏本、諾諾 (Luigi Nono, 1924-1990) 的音樂思考，發展出前衛的、後現代音樂思考的、以噪音音響為主的「器樂具象音樂」(musique concrète instrumentale)；而尹伊桑承襲荀白克、布拉赫 (Boris Blacher, 1903-1975) 的傳統，融合東亞音樂中的單音音樂特色，發展出較保守的、以「主要音」手法為核心的音樂，且不運用噪音及陌生化音響。潘皇龍接受這兩者當代音樂大師的特點，將這兩種看起來難以協調的風格，透過自己特殊的手法將之融合在一起，從而發展出潘皇龍自己特殊的風格。

參考文獻

中文

馮友蘭：《中國哲學史》，上海，1935。

潘皇龍：〈傳統與創新—由中國文字的獨特結構，導向現代音樂的創作〉，《現代音樂的焦點》，台北：全音樂譜出版社，1983，頁153-163。

—：〈音響意境音樂創作的理念〉，《藝術評論》，第六期，1995年12月，頁117-136。

—：《潘皇龍室內樂作品》CD，樂曲解說，台北：現代音樂協會台灣總會，1999，PAN9901。

羅基敏：《古今相生音樂夢—書寫潘皇龍》，台北：時報文化出版企業有限公司，2005。

嚴福榮：〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉，《關渡音樂學刊》第四期，2006年6月，頁1-26。

外文

“Gespräch mit Isang Yun”(與尹伊桑對話), in: *Berlin Confrontation. Künstler in Berlin*(與柏林面對面—藝術家在柏林), ed. by Ford Foundation, Berlin 1965.

Der Komponist Isang Yun, (作曲家尹伊桑), ed. by Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer, München 1987.

Helmut Lachenmann: “Klangtypen der neuen Musik”(新音樂的音響典型), in: *Zeitschrift für Musiktheorie* (音樂理論雜誌), 1970, vol. 1, pp. 20-30.

Helmut Lachenmann. *Musik als existenzielle Erfahrung. Schriften 1966-1995* (Helmut Lachenmann, 音樂作為存在的經驗, 著作1966-1995年), ed. by Josef Häusler, Wiesbaden 1996.

Hans Oesch: “Musik aus dem Geist des Tao. Gedanken zu Loyang”(1962)(從道的精神出發的音樂—對Loyang(1962)的思考), in: *Der Komponist Isang Yun*, (作曲家尹伊桑), ed. by Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer, München 1987, pp. 11-27.

Luise Rinser and Isang Yun: *Der verwundete Drache. Dialog über Leben und Werk des Komponisten* (受傷的龍—關於作曲家生平及作品的對話), Frankfurt a.M. 1977.

Wang Mei-Chu: *Die Rezeption des chinesischen Ton-, Zahl- und Denksystems in der westlichen Musiktheorie und Ästhetik* (西洋音樂理論與美學對中國音律、數字與思想體系的接受與詮釋), Frankfurt a.M. 1985.

Isang Yun, “Über meine Musik. Vorlesung an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst ‘Mozarteum’ (Mai 1993)”, (關於我的音樂—薩爾茲堡莫札特音樂院

的講課 (Mai 1993)) in: *Der Komponist Isang Yun* (作曲家尹伊桑), ed. by Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer, München² 1997, pp. 297-313.

巴赫《B小調彌撒曲》中 〈尼西亞信經〉的結構特色

江玉玲

摘要

自西元四世紀以來普遍使用的信經，包括「使徒信經」、「尼西亞信經」、「亞他拿修信經」等等。「信經」是基督徒對教會認可的基本信仰內容所作的宣示。過去臺灣基督長老教會臺語《聖詩》前，附有「使徒信經」配合禮拜儀式使用。1981年11月29日在臺南太平洋境教會及臺北雙連教會，分別舉行尼西亞信經1600週年的紀念禮拜。1993年世界基督教會聯合會(WCC)對「尼西亞信經」有進一步確認。近年新刷的《聖詩》版本也加入了「尼西亞信經」。早在1749年，巴赫的《B小調彌撒曲》中，信經的段落用的就是〈尼西亞信經〉。

本文在有限的時間與篇幅下，將簡單的列舉巴赫《B小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色，包括曲中的模作音樂、巴羅克音樂對稱性結構的實踐，及曲中對「尼西亞信經」中「三位一體」信仰觀的具體表現。

關鍵詞：巴赫；B小調彌撒曲；尼西亞信經；使徒信經；聖詩

*The Structural Features of Symbolum Nicenum
in Mass in B Minor BWV 232
by Johann Sebastian Bach*

Dr. CHIANG Yu-Ring
Associate Professor
Music Department of Soochow University

Abstract

Including Symbolum Apostolorum, Symbolum Nicenum and Symbolum Athanasianum etc., Credo has been prevailing since fourth century. As known, Credo is the testament for a Christian to acknowledged contents of basic belief of church. For the use in public worship, Symbolum Apostolorum was previously affixed before *Sêng-Si* of The Presbyterian Church in Taiwan. On November 29, 1981, sixteenth centennials joint public worship for Symbolum Nicenum was held at Thai-Peng-Keng Church (Tainan) and Shuanglian Presbyterian Church (Taipei) respectively. As further confirmed by World Council of Churches (WCC) in 1993, Symbolum Nicenum enclosed newly published *Sêng-Si* in recent years. In fact, Symbolum Nicenum was used as paragraph of Credo in Mass in B Minor, BWV 232 by Johann Sebastian Bach (1685-1750) in early 1749.

Under constraint time and space, this paper is aiming to take some examples of the structural features of Symbolum Nicenum in Mass in B Minor BWV 232, including the musical parody, symmetry structural presence of baroque music, and real expression of the view of Trinity belief in Symbolum Nicenum.

translate by Su-Ying CHEN

Keywords: Johann Sebastian Bach (1685-1750), h-Moll-Messe, Symbolum Nicenum, Symbolum Apostolorum, *Sêng-Si*

一、意外的「送作堆」

大彌撒儀式進行的彌撒規程 (Ordo Missae)，包含專用彌撒 (Proprium Missae) 與常用彌撒 (Ordinarium Missae) 兩部份。常用彌撒的語曲，自十四世紀以降逐漸形成的「完整彌撒曲」(Missa tota，圖表 1 左起第 2 欄)，包括〈垂憐曲〉(Kyrie)、〈光榮頌〉(Gloria)、〈信經〉(Credo)、〈歡呼歌〉(Sanctus) 及〈羔羊頌〉(Agnus Dei)¹。十六世紀馬丁路德 (Martin Luther, 1483-1546) 宗教改革後，簡化禮拜儀式。十七世紀巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 所屬路德會禮拜儀式，並不使用天主教的「完整彌撒曲」²，何以晚年的巴赫會突發奇想的「編寫」他唯一的一首「完整彌撒曲」—《B 小調彌撒曲》？《B 小調彌撒曲》的標題，並非巴赫自己給的³。這是 1845 年由出版商下的標題，首版標題寫的是「巴赫的 B 小調大彌撒」(Die Hohe Messe in H-moll von Joh. Seb. Bach...)。這首巴赫過世前的最後作品⁴，並沒有於巴赫在世時被「完整」演出與出版。手稿在作曲家逝世後，雖由其子艾曼紐巴赫 (C. P. E. Bach, 1714-1788) 繼承，卻在 1845 年，經過輾轉流傳後，首次被「完整」出版⁵。事實上，這個變成「完整」彌撒曲的過程，在學界被認為是件未忠於歷史的「不幸」演變。因為，綜觀整曲創作時間的分散程度，從 1714 到 1749 年停筆為止⁶，作曲家「來不及」將它們收錄在一起的史實，卻由他的後代一直「視為一體」的繼續創造這段歷史：先是 1790 年家屬在艾曼紐巴赫的遺產目錄上寫著《天主教大彌撒曲》(Das große katholische Messe)，經過出版商的收藏紀錄、拍賣目錄的記載，手稿一路傳到學者手中，最後演變成 1954 年由史曼 (Friedrich Smend, 1893-1980) 編成第二版《巴赫作品全集》上的標題「彌撒、尼西亞信經、歡呼歌、和散那、迎主曲、羔羊頌與平安禮」(Missa,

¹ 本文原文加註儘可能回到拉丁文，或巴赫使用的德文原文。漢字音樂儀式譯名，以 2005 年輔仁神學著作編譯會出版的《神學詞語彙編》為主，1977 年李振輝神父出版的《宗教音樂》為輔。彌撒結構則以天主教主教團禮儀委員會編輯的《主日感恩祭典》(全)第 77-80 頁列表為依據。因巴赫屬新教路德會，〈尼西亞信經〉譯文可參考臺灣兩地信義宗路德會使用的版本，1954 年該會將〈尼西亞信經〉置於舊版《領主聖詩》後的「禮拜與聖事儀式」(頁 565-566)。1994 年新版《領主聖詩》未包含儀式單元，但是 2003 年出版配合《領主聖詩》使用的儀式書《齊來敬拜》(李永楨編)，將〈尼西亞信經〉編入四款「崇拜儀式」單元中。惟使用母語是馬丁路德宗教改革精神所在，本文乃採用筆者母語使用的臺灣基督長老教會臺語《聖詩》版本，做為〈尼西亞信經〉譯文主體。

² Nohl 1996，頁 36。

³ Blankenburg 1974，頁 22。

⁴ 大彌撒 (Hohe Messe)，指的是星期日或節慶才舉行的「莊嚴彌撒」(Missa solemnis)。Blankenburg 1974，頁 18。

⁵ 經過小林義武 (Yoshitake Kobayashi, 1942-) 針對筆跡與用紙的考據比對，1988 年語貫《B 小調彌撒曲》完成時間，甚至比《賦格的藝術》(Die Kunst der Fuge, BWV 1080) 還晚。Yoshitake Kobayashi, "Zur Chronologie der Spätwerke Johann Sebastian Bachs", *Bach-Jahrbuch* 1988，頁 66，本文引自 Wilhelm Otto Deutsch 1992，頁 321，並參考小林義武參與編輯、俗稱「小 BWV」的 BWV^{2a}。

⁶ 首版完整總譜由音樂教育家內格里 (Hans Georg Nägeli, 1733-1836) 編輯，但經證實，並未完全忠實的依照巴赫親筆稿編印，部分仍由其他抄本匯集而成。《B 小調彌撒曲》第一次真正依照巴赫親筆稿出版，要到 1856 年的第一版巴赫作品全集 (BG) 才完成。(BC I, 4，頁 1159-1164 及 Blankenburg 1974，頁 18-19)。目前這份 BG 版(第 6 冊)已經是網路上完全免費下載的公共財(網址見文末參考書目註源 BGA 6, 1856)。

⁷ Heinemann 2000，頁 262-263。

Symbolum Nicenum, Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem)。把原本巴赫在世時，為萊比錫教會音樂分別譜寫的四個作品(圖表1左起第3欄的四個標題)，從艾曼紐巴赫遺產目錄的意外組合⁸，硬生生的正式「送作堆」，變成「完整彌撒曲」傳世！

圖表1：彌撒曲常用部分與巴赫《B小調彌撒曲》結構對照表

儀式結構 (生日的禮典)	彌撒曲常用部分 (Ordinarium) (李惟靜 2002 頁一頁 26-34)	巴赫《B小調彌撒曲》 BWV 232 (NBA II.1)	巴赫其他彌撒作品 (BWV ⁹⁹ 頁 254-246)
進堂式	一、 查禱曲 (Kyrie): 「上主，求你垂憐」。 「基督，求你垂憐」與 「上主，求你垂憐」各三次。	一、 彌撒 (Missa) [查禱曲] 1. <i>Kyrie eleison</i> 2. <i>Christe eleison</i> 3. <i>Kyrie eleison</i> [光榮頌] 4. <i>Gloria in excelsis</i> 5. <i>Et in terra pax</i> 6. <i>Laudamus te</i> 7. <i>Gratias agimus tibi</i> 8. <i>Domine Deus</i> 9. <i>Qui tollis peccata mundi</i> 10. <i>Qui sedes ad dextram Patris</i> 11. <i>Quoniam tu solus sanctus</i> 12. <i>Cum Sancto Spiritu</i>	四首《路德彌撒曲》 (Lutherische Messen) F大調 (BWV 233) A大調 (BWV 234) g小調 (BWV 235) G大調 (BWV 236) 都是一樣的曲目： 1. <i>Kyrie</i> 2. <i>Gloria</i> 3. <i>Domine Deus</i> 4. <i>Qui tollis</i> 5. <i>Quoniam</i> 6. <i>Cum Sancto Spiritu</i> 其他歌作： F大調 <i>Kyrie eleison</i> (BWV 231a) g小調 <i>Christe eleison</i> (BWV 242)
	二、 光榮頌 (Gloria): 由會眾回應路加 2:14 「在至高之處榮耀歸與上帝， 在地上平安歸與他所喜悅的 人」。		二、 尼西亞信經 (Symbolum Nicenum) 1. <i>Credo in unum Deum</i> 2. <i>Patrem omnipotentem</i> 3. <i>Et in unum Dominum</i> 4. <i>Et incarnatus est</i> 5. <i>Crucifixus</i> 6. <i>Et resurrexit</i> 7. <i>Et in Spiritum sanctum Dominum</i> 8. <i>Confiteor</i> 9. <i>Et expecto</i>
聖道禮	三、 信經 (Credo): 會眾吟出或唱出「自由曲調寫 成的」 ⁹ 「你初告白」		
	四、 歡呼歌 (Sanctus)。 迎主曲 (benedictus): 自由曲調或成於學者會眾詩 歌，順序為 歡呼歌—迎主曲—歡呼歌	三、 歡呼歌 (<i>Sanctus</i>) 四、 和散那、迎主曲、 羔羊頌及平安禮 (<i>Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona Nobis Pacem</i>) 1. <i>Osanna in excelsis</i> 2. <i>Benedictus</i> 3. <i>Osanna in excelsis</i> 4. <i>Agnus Dei</i> 5. <i>Dona nobis pacem</i>	五首 <i>Sanctus</i> ： C大調 (BWV 237) 兩首 D大調 (BWV 238、BWV 241) d小調 (BWV 239) G大調 (BWV 240)
聖祭禮	五、 羔羊頌 (Agnus Dei): 三現式的自由曲調，每段以「天 主的羔羊」起唱		
	六、 遣散曲 (De, missa es): 祝禱、禮成。 神父領言「讓我們稱頌上主」， 會眾答以「感謝上帝/天主」。		

⁸ Kolneder 1991, 頁 199。Kolneder 用的字眼是「zufällig Vereinigung」，應是引自 1958 年 Georg von Dadelsen 在 Stuttgart 的演出說明(“Zur Problem der ‘h-moll-Messe’” Fest-Buch 35, Deutsches Bachfest)。

二、特殊的彌撒曲結構

雖然巴赫任職的萊比錫湯瑪斯教堂（Thomaskirche）屬新教路德會，禮拜儀式進行時，並不使用天主教彌撒曲，但是巴赫終其一生，仍譜下數首零散的彌撒曲段落。除了《B小調彌撒曲》外，均非「完整彌撒曲」。他的其他彌撒作品（圖表1右第1欄），包括四首以〈垂憐曲〉與〈光榮頌〉為主體的《路德彌撒曲》（Lutherische Messe, BWV 233-236），一首〈上主求祢垂憐曲〉（*Kyrie eleison*, BWV 233a）及一首〈基督求祢垂憐曲〉（*Christe eleison*, BWV 242）；〈信經〉的部分，只有一首「韻唱」（*Intonation*, BWV 1081），這是為義大利音樂家巴撒尼（Giovanni Battista Bassani, 1647-1716）譜曲的〈信經〉所寫的；另外還有五首單獨譜曲的〈歡呼歌〉（BWV 237-241）。除此之外，並未「染指」其他〈迎主曲〉與〈羔羊頌〉的創作⁹。

《B小調彌撒曲》中對曲目的安排，異於天主教會「規定」的前述五項常用彌撒既定順序（圖表1左起第2欄，但是十四世紀後〈遺撒曲〉已漸被省略），而區分成四大部分（圖表1左起第3欄）：

- 一、彌撒
- 二、尼西亞信經
- 三、歡呼歌
- 四、和散那、迎主曲、羔羊頌與平安禮

在彌撒部分，包括進堂式的〈垂憐曲〉及〈光榮頌〉。對於寫過四首《路德彌撒曲》的巴赫來說，彌撒曲只含〈垂憐曲〉及〈光榮頌〉並不算特別。

第二部分是聖道禮中，本文將進一步探討的〈尼西亞信經〉（*Symbolum Nicenum*）¹⁰，這是當時路德會慣用的信經。

接下來聖餐儀式用的〈歡呼歌〉、〈迎主曲〉與〈羔羊頌〉，則是這首《B小調彌撒曲》架構安排較特殊之處。曲中把原本常用彌撒的〈歡呼歌〉獨立成第三部分；其後的〈迎主曲〉（含之前的〈和散那〉），挪至第四部分，與〈羔羊頌〉（含之後的〈平安禮〉）合併。這個特殊的第四部分，也是巴赫作品中唯一編寫的〈迎主曲〉與〈羔羊頌〉。（比較圖表1左起第2欄及第3欄「聖祭禮」）。

⁹ 整理自 BWV，頁 234-246。

¹⁰ 本文中括號區別：「尼西亞信經」是唸誦的，〈尼西亞信經〉是曲名。

三、《B 小調彌撒曲》中的〈尼西亞信經〉

1993年世界基督教會聯合會(WCC, World Council of Churches)對「尼西亞信經」有進一步確認¹¹。過去臺灣長老教會《聖詩》前，附有「使徒信經」配合禮拜儀式使用。1981年11月29日在臺南太平境教會及臺北雙連教會，分別舉行尼西亞信經1600週年紀念禮拜¹²。1996年後新刷的《聖詩》版本，已加入「尼西亞信經」。信經在教會儀式音樂上的使用，早於格雷果聖歌的流傳。拜占庭皇帝查士丁尼一世(Justinianus I, 483-565)下令在彌撒儀式中唱〈天主經〉(即後來基督教的「主禱文」)前，必須詠唱〈信經〉。589年在西班牙召開的第三次托萊多大公會(III Concilio de Toledo)，規定西班牙及高盧要唱〈尼西亞信經〉。八世紀時，愛爾蘭教會開始在彌撒中唱〈信經〉，後傳到英國(約796)，乃至整個西方教會。¹³

四世紀後，基督宗教普遍使用的信經種類繁多，諸如「使徒信經」(Symbolum Apostolorum)、「尼西亞信經」、「亞他拿修信經」(Symbolum Athanasianum)等。信經是基督徒對教會認可的基本信仰內容所作的宣示。巴赫《B 小調彌撒曲》中，在信經的段落就標明是〈尼西亞信經〉。「尼西亞信經」是西元325年在尼西亞¹⁴由羅馬君士坦丁大帝召開第一次大公會議(Concilium Nicaenum Primum)後，所議決的信徒宣言，並在381年君士坦丁堡第二次大公會議中做了修訂與確認。這個議決確定了聖父、聖子、聖靈為本質相同的上帝¹⁵，是上述諸多基督宗教信經中，第一個被普遍接受的信仰宣言，陳述父(上帝)、子(耶穌)、靈(聖靈)「三位一體」(Trinitas)的信仰本質¹⁶。內容涵蓋上帝創造、耶穌救恩、聖靈成聖及教會聖事四部分(圖表2)。

¹¹ 鄭仰恩 1998，頁 48-51。1993年西班牙 Santiago de Compostela 舉行的第五屆 WCC 大會中，以 381 年於君士坦丁堡確定的「尼西亞信經」，做為一致使用的信經。Gassmann, G. (Hrsg.), *Documentary History of Faith and Order 1963-1993*. Genf. ÖRK-Veröffentlichungen, 1993. S. 3-5.

¹² 感謝臺北東門教會盧俊義牧師 2007 年 3 月 24 日的 email 提醒。

¹³ Richard L. Crocker, David Hiley 2007, "Credo". *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 2007/3/18), <http://www.grovemusic.com>

¹⁴ 現今土耳其境內的 Iznik，位於伊斯坦堡 (Istanbul) 東方。

¹⁵ 輔仁神學著作編輯會 1996 b，〈信經〉，《神學辭典》，頁 423。

¹⁶ 鄭仰恩 1998，同前。

圖表 2：臺語《聖詩》中的「尼西亚信經」對照巴赫的〈尼西亚信經〉內容

臺灣基督長老教會臺語《聖詩》中的〈尼西亚信經〉誦詞		分句	BWV 232 II	巴赫於 1749 所作版本〈尼西亚信經〉歌詞
上帝創造 (父)	既信獨一全能的父上帝	1	1	<i>Credo in unum Deum,</i>
	既信獨一全能的父上帝 創造天地 一切有看見與看見萬物的主	2	2	<i>Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, Factorem caeli et terrae, Visibilium omnium, et invisibilium.</i>
	既信獨一的主耶穌基督，上帝的獨生子	3	3	<i>Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, Et ex Patre natum ante omnia saecula:</i>
祂在一切的世代以前由父生的	4	<i>Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.</i>		
由上帝出的上帝 由光出的光 由真神出的真神	5	<i>Genitum, non factum, Consubstantialem Patri: Per quem omnia facta sunt.</i>		
是生的，不是受造的，與父同體，萬物由祂來創造	6	<i>Qui propter nos homines, Et propter nostram salutem Descendit de caelis.</i>		
祂為著咱人與為著咱的拯救，由天降臨	7	<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto Ex Maria Virgine: Et homo factus est.</i>		
由聖神藉在室女瑪利亞出世成為人	8	4		<i>Crucifixus etiam pro nobis: Sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.</i>
在木丟比拉多任內為咱釘十字架，受難，埋葬	9	5		<i>Et resurrexit tertia die, Secundum Scripturas.</i>
照聖經所記載第三日復活	10			<i>Et ascendit in caelum: Sedet ad dexteram Patris.</i>
升天，現在坐在父的右傍	11			<i>Et iterum venturus est cum gloria, Judicare vivos et mortuos: Cujus regni non erit finis.</i>
祂要在榮光再臨來 審判活人與死人 祂的國無窮無盡	12	6		
聖靈成聖 (聖靈)	既信首賜生命的 <u>主聖神</u> ，由父與子出	13	7	<i>Et in Spiritum Sanctum Dominum, Et vivificantem: Qui ex Patre Filioque procedit.</i>
	與父子同受敬拜，同受榮光，祂曾託先知講話	14		<i>Qui cum Patre et Filio Simul adoratur, et conglorificatur: Qui locutus est per Prophetas.</i>
教會聖事	既信一個，聖，公同，使徒的教會	15		<i>Et unam sanctam catholicam, Et apostolicam Ecclesiam.</i>
	既 <u>查白</u> 一經會得赦罪的洗禮	16	8	<i>Confiteor unum baptisma, In remissionem peccatorum.</i>
	既 <u>期望</u> 死人復活	17	9	<i>Et exspecto resurrectionem mortuorum.</i>
	來世的活命，阿們	18		<i>Et vitam venturi saeculi. Amen.</i>

在巴赫〈尼西亞信經〉的結構上，有許多獨具特色的地方。本文茲舉下列三項來討論。

1. 巴赫曲中的模作音樂 (Parodie)

1748-1749 年間，巴赫譜寫的〈尼西亞信經〉將 18 段拉丁原文經文譜成 9 曲 (圖表 2 右欄)。巴赫逝世後，〈尼西亞信經〉曾於 1786 年在漢堡由艾曼紐巴赫指揮演出，但是加入器樂前奏與多處的改編¹⁷。這 9 曲並非都是新曲，其中有 4 首確定是由巴赫「借用」他自己過去的舊作，改寫而成的模作音樂¹⁸。巴赫雖然將許多「世俗」作品「借」來填上宗教歌詞，但是他的改編作品，卻不曾將「宗教」音樂拿去填寫世俗用途的歌詞¹⁹。這是在神學理解上，巴赫對上帝崇敬的具體表現。巴赫〈尼西亞信經〉的模作音樂底稿 (圖表 3)，分別來自早期自己譜寫的清唱劇 (Kantata)²⁰，包括 3 首宗教清唱劇 (BWV 171/1、BWV 12/2、BWV 120/2) 及 1 首世俗清唱劇 (BWV 213/11)。

「模作」一詞源自希臘文 (παρωδία)，原本指的是「借用歌曲」(Nebengesang) 或「對應歌曲」(Gegengesang)²¹。在音樂、戲劇、文學、電影方面，都有應用此技巧之例。在音樂上，十七世紀後，它的創作程序，包括改編 (Arrangement)、換辭歌曲 (Kontrafaktur，特別是在世俗與宗教性歌詞旋律的互換) 或模擬曲 (Paraphrase) 等²²。巴赫是集模作音樂大成的作曲家之一，單在《B 小調彌撒曲》中，確定的模作段落即有 8 曲，其中〈尼西亞信經〉就佔了一半。圖表 3 列出〈尼西亞信經〉中，巴赫取材自清唱劇舊作的段落。

第 2 曲〈全能的父〉(Patrem omnipotentem) 源自 1729 年左右創作的〈上帝，祢的名如同祢的榮耀〉(Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm, BWV 171)。這是巴赫所作的一首新年清唱劇²³。〈全能的父〉引自這首清唱劇的第 1 首，正是臺語所謂的「開正」(khui-chiaN，開年) 合唱。他將旋律巧妙的以對位方式重新譜曲，對應到〈全能的父〉歌詞「創造天地，一切有看見無看見萬物的主」(歌詞參考圖表 2 右欄)。

¹⁷ 學者比對當時演出用譜與巴赫親筆稿，甚至發現巴赫手抄本，也被艾曼紐直接加入改寫段落。BC 1.4，頁 1160。

¹⁸ 第 6 首〈復活〉(Et resurrexit) 因手稿遺失，但經學者們推測，它也是改寫自巴赫舊作的曲子。BC 1.4，頁 1487-1488。

¹⁹ Klessmann 1992，頁 187。

²⁰ Kantata (複數 Kantaten) 的漢譯，中國音譯為「康塔塔」，臺灣長久以來的一般習慣譯為「清唱劇」。而「清唱劇」在中國指的是「Oratorium」(臺灣則稱為「神劇」或「神曲」)。因此坊間許多新書上的漢譯混清不濟。也有學者認為 Kantata「既非清唱，也不是劇」，而提出「歌詠曲」的創譯 (曾瀚藩 1997，《音樂認知與欣賞》，頁 264-265。臺北：幼獅)。「康塔塔」無意義的音譯，在此不談。而 Kantata 在早期義大利起源時，不若 Opera 的戲劇性及 Oratorium 的史詩敘事，確實是只唱不演的抒情性「清」唱。到後期的發展，尤其是巴赫作品，在功能上，不論宗教性或世俗性儀式，它已不只是拉丁文辭源的「歌詠」(cantare) 而已，而是由器樂、聲樂等多樂章形式所組成 (Dürer 1971，頁 17-26)。筆者認為，它的內容大多含有「劇」情，故本文仍採用「清唱劇」做為 Kantata 譯名。

²¹ Braun 1967，頁 704。

²² Braun 1967，頁 487: "Ab 1600 hieß das [Kontrafaktur] gleiche Verfahren zumeist Parodie."

頁 704: "Wie Arrangement, Kontrafaktur und Paraphrase bildet die Parodie eine spezielle Form der Bearbeitung."

²³ 事實上作曲年眾說紛紛，有 1729、1730、1736/1737 多種說法 (BWV²⁴，頁 171)。巴赫所作的清唱劇，大部分都有特定的用途。請參考本文文末附錄，整理自 BWV²⁴ 的「巴赫清唱劇分類表」。表中網底作品編號為〈尼西亞信經〉所提及的模作音樂曲源。

圖表 3：〈尼西亞信經〉的四段模作音樂來源

巴赫作品編號→→ 原清唱劇曲名及歌詞	對應〈尼西亞信經〉段落拉丁文〈臺語曲名〉 筆者漢譯清唱劇曲名及歌詞
BWV171/1 (1729) →→ Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm "Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende"	2. Patrem omnipotentem (全能的父) 上帝·祢的名如同祢的榮耀 上帝·祢的名如同祢的榮耀直到地極
BWV213/11 (1733) →→ Ich bin deine, Du bist meine Ich bin deine, (Herkules) Du bist meine, (Tugend) Küsse mich, Ich küsse dich (beide) Wie Verlobte sich verbinden, Wie die Lust, die sie empfinden, Treu und zart und eiferig, So bin ich	3. Et in unum Dominum (阮信獨一的主) 我是妳的, 你是我的 我是妳的 (大力士 Herkules 唱) 你是我的 (貞潔唱) 吻我, 我吻妳/你 (以下二者合唱) 如戀人的結合 如感受情慾 忠實·溫柔與熱情的 這就是我
BWV12/2 (1714) →→ Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Not Sind der Christen Tränenbrot, Die das Zeichen Jesu tragen.	5. Crucifixus (釘十字架) 哭泣、嘆息、憂慮、遲疑 哭泣、嘆息 憂慮、遲疑 害怕, 心急 是基督的淚餅 是耶穌承受的印記
BWV120/2 (1729) →→ Gott, man lobet dich in der Stille Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen, Steiget bis zum Himmel auf! Lobet Gott im Heiligum Und erhebet seinen Ruhm Seine Güte, Sein erbarmendes Gemüte Hört zu keinen Zeiten auf.	9. Ex expecto (期望) 在靜默中讚美主 歡呼, 你喜悅之聲 舉升至天! 在聖歌中讚美主 且頌揚祂的榮耀 祂的善良 祂憐憫之情 永不止息

第 3 曲〈阮信獨一的主〉(Et in unum Dominum) 女聲二重唱, 取材自 1733 年一首《使阮關心, 使阮清醒》(Laßt uns sorgen, uns wachen), 俗稱「大力士清唱劇」(Herkules-Kantate) 的女低音及男高音二重唱〈我是妳的, 你是我的〉(Ich bin deine, Du bist meine, BWV 213/11)。巴赫很喜歡借用自己過去所寫的曲子譜寫新曲, 尤其是這一首(圖表 4), 它不僅借給〈阮信獨一的主〉, 還借給巴赫著名的《聖誕神劇》的女高音及男低音二重唱〈主, 祢的憐憫慈悲安慰阮, 使阮得自由〉(Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen tröstet uns und macht uns frei, BWV 248/29)。「大力士清唱劇」是巴赫因工作需要, 為薩克森選侯家族所

譜的生日清唱劇²⁴。劇中大力士 *Herkules* 遇到兩個女人，一個是允諾給予奢淫生活的性慾女神 *Wollust*，另一個是生活艱辛，但是可以讓大力士得到貞潔與榮譽的貞節女神 *Tugend*。最後大力士選擇 *Tugend* 收場。巴赫用以影射壽星是選擇貞潔的大力士。〈我是妳的，你是我的〉即是大力士做選擇後，兩人互唱的情歌。巴赫以此表明人與上主「你儂我儂」的關係，他選擇這段舊作置入〈阮信獨一的主〉歌詞，不是沒有道理的。

圖表 4：BWV 213/11, 232 II/3, 248/29 三段譜例對照

<p>BWV 213/11 「大力士清唱劇」中的〈我是妳的，你是我的〉(BWV²⁴ · 頁 220)</p>
<p>11. Aria Duetto A,T, Vi I,II, Bc</p> 
<p>BWV 232 II/3 〈尼西亞信經〉中的〈阮信獨一的主〉(BWV²⁴ · 頁 236)</p>
<p>3. (Et in unum Dominum) S I,A, Sr+Ob d'am I,II, Bc</p> <p><i>Andante</i></p> 
<p>BWV 248/29 《聖誕神劇》中〈主，祢的憐憫慈悲安慰阮，使阮得自由〉(BWV²⁴ · 頁 275)</p>
<p>29. Aria Duetto S,B, Ob d'am I,II, Bc</p> 

第 5 曲〈釘十字架〉(*Crucifixus*) 的模作曲源是巴赫早在威瑪時期，為 1714 年復活節後第 3 個星期日 (*Jubilate*, 1714 年 4 月 22 日) 寫的清唱劇〈哭泣、嘆息、憂慮、遲疑〉(*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* · BWV 12/2 · 圖表 5 上)。

²⁴ Blankenburg 1974 · 頁 70-71 · Dür 1999 · 頁 900-901 ·

圖表 5：清唱劇〈哭泣、嘆息、憂慮、遲疑〉與〈釘十字架〉對照

2. (Chor) S, A, T, B, Str, Fag, Bc
 Lente
 Wei - - - - - nen Kla - - - - - gen
 BWV 12/2
 (BWV²⁴, 頁 12)

5. (Crucifixus) S II, A, T, B, Trv I, II, Str, Bc
 Cru - ci - fi - xus
 BWV 232/5
 (BWV²⁴, 頁 236)

這是取材自 17 世紀義大利牧歌的輓歌主題 (Lamento, 圖表 6 上)²⁵, 以二度級進 (Sekundschritt) 的方式, 在四度半音下行的重拍過門 (passus duriusculus) 技法下, 表達耶穌被釘的哀慟。無論是原來在復活節清唱劇中的歌詞, 或本曲〈釘十字架〉中, 都呈現悲痛至極的沉重。曲中特別的是, 巴赫在整曲中, 用了 12 次完全重複的輓歌主題, 第 13 次卻只用了前半段, 倒數第 2 小節則一反前面的 12 次半音下行, 唯一的、也是最後一次的上行, 再突然八度下行 (圖表 6 下), 以聲音描繪耶穌斷氣前後的一刹那, 讓這段不完整的喪鐘, 敲完它「不吉利的第 13 次」。

圖表 6：輓歌主題—〈釘十字架〉中的「受釘頑固低音」

四度半音下行 passus duriusculus
 第 1-12 次
 掙扎 斷氣
 第 13 次

最後的第 9 曲〈期望〉(Ex expecto), 巴赫採用 1729 年為政治用途所作的清唱劇〈在靜默中讚美主〉(Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120/2) 中的一首合唱曲。巴赫把清唱劇中的主旋律, 以活潑快板 (Vivace e Allegro) 的速度, 做為此曲開頭的器樂伴奏。怪異的是, 在此曲之前的第 8 曲〈信仰告白〉(Confiteor) 結尾, 竟然已經「先一步」以慢板

²⁵ Blankenburg 1974, 頁 77。這段著名的重複輓歌主題, 被稱為「受釘頑固低音」(Crucifixus-Ostinato)。

(Adagio) 譜了第 9 曲開頭的歌詞「既期望死人復活」(*Et expecto resurrectionem mortuorum*，第 121-145 小節)，算是導入第 9 曲的先現橋段，然後才接第 9 曲，再一次以「不連續中的連續性」(Kontinuität in der Diskontinuität)²⁶，將第 8 曲結尾已出現的歌詞「既期望死人復活」重覆一次。

2. 對稱性

對稱性是巴赫創作這首〈尼西亞信經〉中的特色之一。他將建築上空間藝術的對稱性，應用於音樂上時間藝術的設計理念中²⁷。整曲以〈釘十字架〉為中心，在編制、拍號與詞意內容上，都經過對稱性的規劃，與義大利巴羅克教堂建築設計的基本特性相對應。

1677 年完成的羅馬聖彼得教堂廣場兩側柱廊，象徵上帝擁抱的雙臂，中間教堂本身的建築主體，則是基督自己²⁸。雙臂概念，更落實於 1688 年完成的凡爾賽宮主體部分，許多歐洲建築相繼模仿。圖表 7 的底圖是 1710 年間在萊茵河附近，由義大利建築師阿爾貝提 (Matteo Alberti, 1646-1735) 仿凡爾賽宮所建造的皇宮班斯堡 (Schloss Bensberg)。皇宮主體以張開雙臂的結構，層層向外對稱延伸。在此以班斯堡為例，對應巴赫〈尼西亞信經〉的對稱結構。「尼西亞信經」(圖表 2 最左欄) 的架構，包括聖父、聖子、聖靈與聖事。巴赫透過〈釘十字架〉表達從聖父「創造」、聖子「贖罪」到聖靈「成聖」與教會聖事的過程。第 5 曲〈釘十字架〉是巴赫在〈尼西亞信經〉中安排的重頭戲。它是全曲的中心點，也是對稱結構中，最重要的連結段落。巴赫的 9 曲〈尼西亞信經〉歌詞，以〈釘十字架〉為中心，向左右延伸。第 3 曲〈既信獨一的主〉(聖父) 對應第 7 曲〈既信主聖神〉(聖靈)；第 4 曲〈出世成爲〉對應第 6 曲〈復活〉，即「出生成人」對應「死而復活」。不只歌詞意涵的段落相對應，連整曲的拍號也是對稱的。拍號的設計上，第 4 曲對應第 6 曲，第 2 曲對應第 8 曲，第 1 曲對應最後的第 9 曲 (圖表 7)。

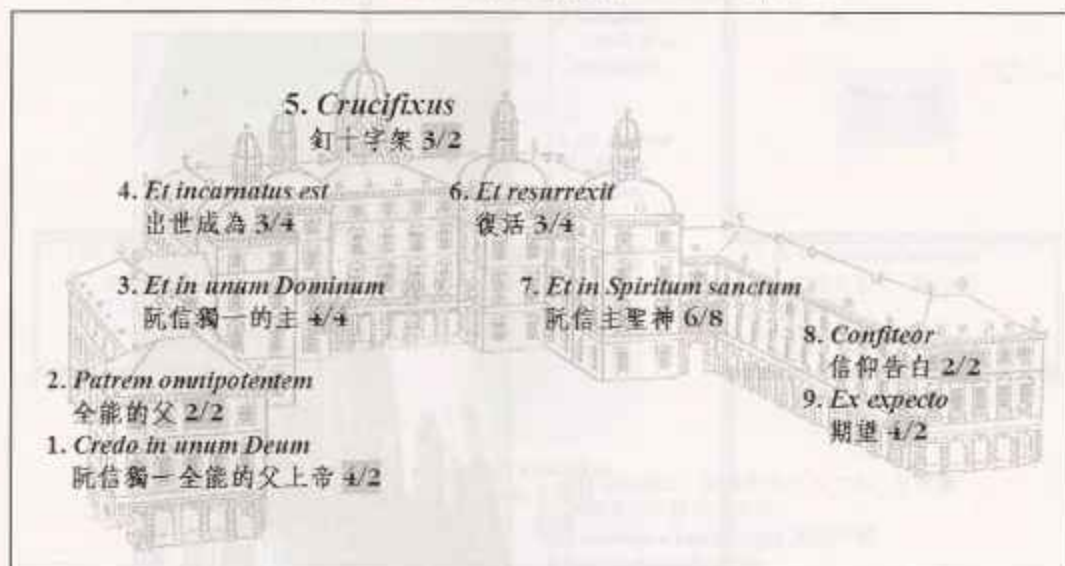


²⁶ Deutsch 1992，頁 327。

²⁷ Blankenburg 1974，頁 60。

²⁸ Fingesten 1991，頁 73。

圖表 7：巴赫〈尼西亞信經〉中的巴羅克建築對稱意念，對照日爾曼地區巴羅克皇宮建築
(筆者自製合成圖，刷淡底圖取自 Koch 1991, p. 326)



而聲部配置也是對稱的(圖表 8)，以〈釘十字架〉為中心的第 4、5、6 三曲為合唱；兩首重要信條第 3 曲〈阮信獨一的主〉、第 7 曲〈阮信主聖靈〉，以重唱或獨唱來表達；第 1-2 曲與第 8-9 曲，首尾兩曲都由無伴奏合唱導入總奏(tutti)。

圖表 8：〈尼西亞信經〉9 曲的聲部配置與模作底稿

對稱	聲部配置	拍號	首句	模作底稿(首演)
	無伴奏合唱	4/2	1. <i>Credo in unum Deum</i> 〈阮信獨一全能的父上帝〉	
	tutti+合唱	2/2	2. <i>Patrem omnipotentem</i> 〈全能的父〉	BWV171/1 (1729)
	女聲二重唱	4/4	3. <i>Et in unum Dominum</i> 〈阮信獨一的主〉第二信條	BWV213/11 (1733)
	合唱	3/4	4. <i>Et incarnatus est</i> 〈出世成為〉	
	合唱	3/2	5. <i>Crucifixus</i> 〈釘十字架〉	BWV12/2 (1714)
	合唱	3/4	6. <i>Et resurrexit</i> 〈復活〉	BWV Anh. 9 (遺失)
	男低音獨唱	6/8	7. <i>Et in Spiritum sanctum</i> 〈阮信主聖神〉第三信條	
	無伴奏合唱	2/2	8. <i>Confiteor</i> 〈信仰告白〉	
	tutti+合唱	4/2	9. <i>Ex expecto</i> 〈期望〉	BWV120b/2 (1729)

3. 三位一體的確認

於 381 年尼西亞會議確認的「尼西亞信經」，重要的是它第一次明文寫下基督徒對三位一體的確認。巴赫在曲中將「十字架耶穌」(Kruzifix) 意念，具體呈現在〈尼西亞信經〉的架構中。1705 年為了聆聽布克斯泰烏德(Dietrich Buxtehude, 1637-1707) 辦的「晚間音樂

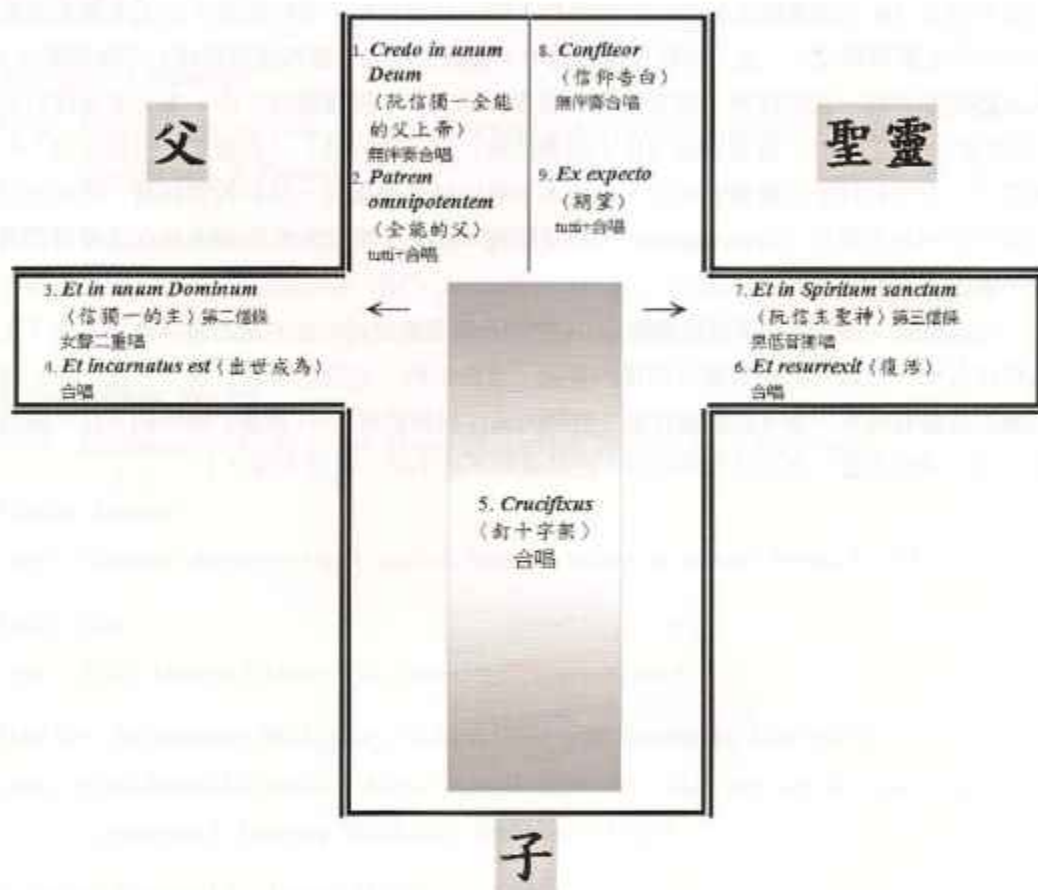
會」(Abendmusik)·巴赫「走」訪 400 公里外的呂北克 (Lübeck)·在呂北克教堂內·即豎立一座 1477 年完工的 17 公尺高「十架耶穌」(圖表 9)。



圖表 9：1477 年呂北克教堂 (Lübecker Dom)
完成的巨型「十架耶穌」。
圖片出處 [http://upload.wikimedia.org/
wikipedia/commons/b/b4/
Triumphkreuz2.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Triumphkreuz2.jpg)

如果將巴赫的〈尼西亞信經〉套入這座「十架耶穌」(圖表 10)·以中間耶穌(釘十字架)為中心的合唱曲(聖子贖罪)·承載左邊前四曲象徵上帝的聖工(聖父)·以及右邊第 6、第 7 曲復活成聖(聖靈)與教會聖事的第 8、第 9 曲·作曲家巧妙的將音樂藝術實踐於父、子、聖靈·三位一體的「尼西亞信經」神學理念中。

圖表 10：巴赫〈尼西亞信經〉中的三位一體概念（筆者繪）



四、綜觀

〈尼西亞信經〉中二分之一的篇幅，雖然是由過去舊作組成的曲目（圖表 8 最右欄），但是晚年的巴赫仍不愧是「炒冷飯高手」，將四道舊曲，加上對等份量的新曲，重新端上桌後，即成為曠世鉅作。

本文以探討〈尼西亞信經〉為主軸，歷史背景尚屬單純，若要研究整曲《B 小調彌撒曲》，就必須隨時提高警覺的辨識，是巴赫的意思，還是後世（艾曼紐巴赫、出版商、學者們）的安排，以免把後世的價值觀，加諸於無辜的作曲家身上。

與同曲其他段落比較起來，〈尼西亞信經〉是巴赫《B 小調彌撒曲》中「比較沒有」神學爭議的段落。儘管如此，曲中第 7、8、9 段關於聖靈與聖事的文句歸屬，仍不符《羅馬

感恩祭典》(Missale Romanum)的「標準」規格。除了藝術用途外，在儀式音樂的功能上，巴赫的這首《B小調彌撒曲》是一首天主教不唱、基督教用不著的作品：在天主教對彌撒歌詞段落的嚴格規定下，也不可能在彌撒曲中，偏離公用的《羅馬感恩祭典》去改寫歌詞；甚至將原本合在一起的段落，隨意拆併。前者例如《B小調彌撒曲》中，本文未及探討的〈光榮頌〉、〈迎主曲〉；後者例如《B小調彌撒曲》的〈歡呼歌〉、〈和散那〉、〈迎主曲〉²⁹。實際上，天主教詩班在彌撒儀式中，也根本不唱巴赫的彌撒曲。基督教禮拜時，唱的是以母語所作的教會聖詩(Gemeindelied)，與此相較，拉丁文歌詞所寫的彌撒曲在基督教禮拜中，使用並不頻繁³⁰。

這首被意外送作堆的「完整彌撒曲」，總計花費巴赫超過半生的歲月創作而成。除了上述模倣音樂、巴羅克音樂對稱性結構的實踐，及曲中對「尼西亞信經」中「三位一體」信仰觀的具體表現外，還可以繼續討論9曲間的調性對稱結構³¹、〈復活〉曲中的三位一體設計³²等，述說不盡。套句貝多芬的話：巴赫真的不是小河，而是大海³³！

²⁹ Hienke 2000, 頁 262。

³⁰ 最實際的例子：筆者 1990-1996 年在維也納參加近七年的天主教堂詩班(Chorvereinigung der St. Augustin)，詩班每星期天獻唱一首完整彌撒曲，以海頓、莫札特、舒伯特等作曲家的彌撒曲為主，不曾唱巴赫的曲目。1996-1998 參加基督教路德會(Lutherische Stadtkirche, Evangelische Pfarrgemeinde A. B. Wien - Innere Stadt)詩班，每週日獻詩，兩年下來，詩班所唱的曲目，最多的是孟德爾頌與巴赫的作品，不曾唱前述天主教作曲家們的彌撒曲。即便是基督教音樂，教派不同，選曲亦截然不同。甚至同一條街上隔壁相鄰的基督教改革宗教會(Evangelisch-Reformierte Pfarrgemeinde H.B., Wien Innere Stadt)，謹守加爾文教派禮拜儀式，根本沒有詩班。

³¹ Blankenburg 1974, 頁 56。

³² Blankenburg 1974, 頁 80。

³³ 這段人人引用的「經典名言」，原來也只是「傳說」。它是來自貝多芬傳記家泰雅爾(Alexander Wheelock Thayer, 1817-1897)搜集到的一個回憶錄。1870 年在現在波蘭的弗羅茨瓦夫(Wrocław)出版的這期回憶錄《一位老管風琴師的回憶》(Erinnerungen eines alten Organisten)，作者署名佛洛依登貝爾格(Karl Gottlieb Freudenberg, 1797-?)。老邁的作者回述 1825 年訪問貝多芬時的情景，可信度與否是另一個話題。原文如下(TDR, Bd. 5, 頁 223-224)：「[...] Seb. Bach hielt Beethoven sehr in Ehren; nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen, wegen seines unendlichen unaußersöhnlichen Reichthums von Toncombinationen und Harmonien. Bach sei das Ideal des Organisten; auch ich, erzählte Beethoven, spielte in meiner Jugend viel die Orgel, aber meine Nerven ertrugen die Gewalt dieses Rieseninstruments nicht [...]」。大意是說：「[...] 貝多芬非常推崇巴赫的[向我]教廷著：因為巴赫那取之不盡、用之不竭的豐富音樂組合與和聲，[巴赫]他不應該叫做小河(Bach)，而是大海(Meer)。巴赫才是理想的管風琴師，而我[貝多芬]幼年當時會彈奏管風琴，但是我的神經受不了這個巨大樂器的威力[...]」。

參考書目

Albrecht, Christoph

1995 *Einführung in die Liturgik*. 5. überarbeitete und erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

BC I: Schulze, Hans-Joachim, Christoph Wolff

1985-1989 *Bach Compendium. (BC) Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs*. Bd. I, Vokalwerke, Teil 1-4. Leipzig: Edition Peters.

Blankenburg, Walter

1974 *Einführung in Bachs h-moll-Messe*. (5. Auflage, 2005). Kassel: Bärenreiter.

Braun, Werner

1967 "Parodie". *Riemann Musik Lexikon*. Sachteil. Mainz: B. Schott's Söhne. S. 704.

Butt, John

1991 *Bach: Mass in B Minor*. UK: Cambridge University Press.

BWV^{2a}: Schmieder, Wolfgang, Alfred Dürr und Yoshitake Kobazashi

1998 *Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe (BWV^{2a})*. Nach der von Wolfgang Schmieder vorgelegten 2. Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Crocker, Richard L., David Hiley

2007 "Credo". *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 2007/3/18). <http://www.grovemusic.com>

Deutsch, Wilhelm Otto

1992 "Gesten der Annahme, der Verwandlung, der Verwandtschaft: Ein Beitrag zur musikalischen Hermeneutik J. S. Bachs in der h-moll-Messe.", *Musik und Kirche* Bd. lxii/6 S. 321-327.

Dürr, Alfred

1999 *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten*. 7. Auflage. Kassel: Bärenreiter.

Fingesten, Peter

1991 "Barock". *Wörterbuch der Symbolik*. S.73. Stuttgart: Alfred Köhner Verlag.

Heinemann, Michael [Hg.]

2000 *Das Bach-Lexikon. Bach-Handbuch. Band 6.* Laaber: Laaber-Verlag.

Hiemke, Sven

2000 "h-Moll-Messe (BWV 232)" in: *Das Bach-Lexikon.* S. 261-263. Laaber Verlag.

Klessmann, Eckart

1992 "Johann Sebastian Bach" in: *Protestanten: Von Martin Luther bis Dietrich Bonhoeffer.* S. 175-192. Frankfurt am Main: Verlag Anton Hain GmbH.

Koch, Wilfried

1991 *Baustilkunde. Das große Standardwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart.* 11. Auflage. München: Mosaik Verlag.

Kolneder, Walter

1991 *Johann Sebastian Bach: Leben, Werk und Nachwirken in zeitgenössischen Dokumenten.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Nohl, Paul-Gerhard

1996 *Lateinische Kirchenmusiktexte: Geschichte, Übersetzung, Kommentar.* Kassel: Bärenreiter.

Smith, Timothy A.

1996 *Bach's Mass in B Minor as Musical Icon.* <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/musicon.html>
(Accessed: 2007/03/11)

Söhngen, Oskar

1967 *Theologie der Musik.* Kassel: Johannes Stauda Verlag.

TDR: Thayer, Alexander Wheelock, Hermann Deiters & Hugo Riemann

1908 *Ludwig van Beethovens Leben* 5. Band. Leipzig: Breitkopf & Härtel. Reprint 1972
Hildesheim: Georg Olms.

WBK: Wolff, Christoph, Ton Koopman

1996-1998 *Die Welt der Bach-Kantaten.* 3 Bd. Weimar: Metzler/Kassel: Bärenreiter. (Orig. Niederländ *De wereld van de Bach cantates.*)

Wikipedia

2007 *h-Moll-Messe (Bach)*. http://de.wikipedia.org/wiki/H-Moll-Messe_%28Bach%29 (zuletzt am 16. Februar 2007 um 18:21 Uhr geändert; Accessed 2007/03/11)

Wolff, Christian

2006 *Johann Sebastian Bach, Credo (2. Teil) aus der h-Moll-Messe, BWV 232. Ansprache "Motette und Kantate"* am 30. April 2006 zur Gemeinde Thomaskirche zu Leipzig. http://www.thomaskirche.org/neu/gemeinde/ansprachen_detail.php?anspracheid=218 (Accessed 2007/03/11)

《主日感恩祭典》

1982 《主日感恩祭典（全）主日彌撒經書》。主教團禮儀委員會。臺北：天主教教務協進會出版社。

《齊來敬拜》

2003 《齊來敬拜》。李永楨（編）。香港：美國協同出版社。

丘素欣

2002 《今日臺灣信義宗教會崇拜禮儀與聖詩的探討》。臺南神學院道碩畢業論文。

天主教教務協進會出版社

1993 《禮儀聖部訓令：聖禮中的音樂》。吳新豪譯。臺北：天主教教務協進會出版社。

李振邦

1977 《宗教音樂》。天主教教務協進會。2002年修訂版《教會音樂》。臺北：世界文物。

許隼夫

1999 《教會年曆與禮拜》。臺南：人光出版社。

輔仁神學著作編譯會

1996 a 〈尼西亞第一屆大公會議〉。《神學辭典》。臺北：光啓出版社。頁 191-193。

1996 b 〈信經〉。《神學辭典》。臺北：光啓出版社。頁 422-424。

2005 《神學詞語彙編》(Christian Theological Lexicon)。臺北：光啓文化。

鄭仰恩

1998 〈尼西亞信經簡介〉。《新使者》第 46 期，頁 48-51。

譜源

BGA 6: Rietz, Julius

1856 *Johann Sebastian Bach's Werke: Messe h-moll* (Bach-Gesellschaft Ausgabe) Bd. 6. Leipzig: Breitkopf & Härtel. IMSLP: International Music Score Library Project - [http://www.imslp.org/wiki/Messe_H_moll_BWV_232_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://www.imslp.org/wiki/Messe_H_moll_BWV_232_(Bach,_Johann_Sebastian))

NBA I/4: Neumann, Werner

1986² *Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm, BWV 171* (Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I/4, Kantaten zu Neujahr und zum Sonntag nach Neujahr). Kassel: Bärenreiter. BA 5024.

NBA I/11: Emans, Reinmar

1989 *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, BWV 12* (Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I/11, Kantaten zum Sonntag Jubilate). Kassel: Bärenreiter. BA 5072.

NBA I/32: Fröde, Christine

1994 *Gott, man lobet dich in der Stille, BWV 120* (Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I/32, Ratswahlkantaten II). Kassel: Bärenreiter. BA 5077.

NBA I/36: Neumann, Werner

1963 *Glückwunschkantate: Laßt uns sorgen, uns wachen, BWV 213* (Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I/36, Festmusiken für das Kurfürstlich-Sächsisches Haus I). Kassel: Bärenreiter. BA 5020.

NBA II/1: Smend, Friedrich

1954 *Missä Symbolum Nicenum Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus Dei et Dona nobis pacem : später genannt: Messe in h-Moll BWV 232* (Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II/1, Messen, Passionen und Oratorische Werke). Kassel: Bärenreiter. BA 5001.

NBA II/6: Blankenburg, Walter, Alfred Dürr

1960 *Weihnachtsoratorium BWV 248* (Neue Bach-Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II/6, Weihnachtsoratorium-Christmas Oratorio). Kassel: Bärenreiter. BA 5014.

頌主聖詩編輯委員會

1954 《頌主聖詩：附禮拜與聖事儀式》。香港：信義宗聯合出版部。

臺灣基督長老教會音樂委員會

1964 《聖詩》。臺南：臺灣教會公報社。2003年「經典版」。臺南：人光出版社。

影音

Bach, Johann Sebastian

- 1958 *Bach: Mass in B minor*. Conductor: Eugen Jochum. Solist: Lois Marshall, Hertha Töpper, Peter Pears, Kom Borg, Hans Braun. (CD) 1993 Philips: 438 739-2.
- 1969 *Johann Sebastian Bach (1685-1750): Messe in H-Moll*. Conductor: Karl Richter. Münchener Bach-Chor; Münchener Bach-Orchester. Solist: Gundula Janowitz, Hertha Töpper, Horst R. Laubenthal, Hermann Prey. (DVD) 2006 Deutsche Grammophon: 004400734148.
- 1972 *Die Bach Kantate: BWV 12 Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Vol. 32. Bach-Ensemble Helmuth Rilling. Stuttgart: Hänssler-Verlag (CD) 1990 Hänssler classic 98.883.
- 1973 *Die Bach Kantate: BWV 120 Gott, man lobet dich in der Stille*. Vol. 67. Bach-Ensemble Helmuth Rilling. Stuttgart: Hänssler-Verlag (CD) 1992 Hänssler classic 98.829.
- 1983 *Die Bach Kantate: BWV 171 Gott, die dein Name, so ist auch dein Ruhm*. Vol. 20. Bach-Ensemble Helmuth Rilling. Stuttgart: Hänssler-Verlag (CD) 1989 Hänssler classic 98.871.
- 1994 *Cantates profanes: III. Laßt uns sorgen, laßt uns wachen BWV 213*. RIAS-Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin. dir. René Jacobs. DeutschlandRadio Berlin. (2CD) P.1996, 2002 harmonia mundi. HMC 901544.45.

附錄：巴赫清唱劇分類表

宗教清唱劇 (Geistliche Kantaten)

用途 (Bestimmung)		巴赫作品編號 (BWV)
1. Advent	待降節 (或將臨期) 第 1 主日	BWV 36, 61, 62
2. Advent	待降節第 2 主日	BWV 70a
3. Advent	待降節第 3 主日	BWV 186a
4. Advent	待降節第 4 主日 (聖誕節前的主日)	BWV 132, 147a
1. Weihnachtsfesttag	聖誕日 (我主誕生日) 當天	BWV 63, 91, 110, 191, 197a, 248
2. Weihnachtsfesttag	聖誕日隔天	BWV 40, 57, 121, 248 II
3. Weihnachtsfesttag	聖誕日後第 3 天	BWV 64, 133, 151, 248 III
Sonntag nach Weihnachten	聖誕節後第 1 主日	BWV 28, 122, 152
Neujahr	新年 (元旦·我主受難日)	BWV 16, 41, 143, 171, 190, 248 IV, Anh. I 197
Sonntag nach Neujahr	新年後的主日	BWV 58, 153, 248 V
Epiphania	我主顯現節 (即主顯節·我主顯現日 或三王降臨節·元月 6 日)	BWV 65, 123, 248 VI
1. Sonntag nach Epiphania	我主顯現節後第 1 主日 (我主受洗日)	BWV 32, 124, 154
2. Sonntag nach Epiphania	我主顯現節後第 2 主日	BWV 3, 13, 155
3. Sonntag nach Epiphania	我主顯現節後第 3 主日	BWV 72, 73, 111, 156
4. Sonntag nach Epiphania	我主顯現節後第 4 主日	BWV 14, 81
Septuagesimae	復活節前 70 天	BWV 84, 92, 144
Sexagesimae	復活節前 60 天	BWV 18, 126, 161
Estomihi	受難週 (或猶答期) 前 1 主日	BWV 22, 73, 127, 159
Oculi	受難週第 3 主日	BWV 54, 80a
Palmsonntag	棕樹主日 (棕枝主日·聖枝主日· 受難日前 6 天)	BWV 182
1. Osterfesttag	復活節當天 (復活主日)	BWV 4, 31, 249
2. Osterfesttag	復活節隔天	BWV 6, 66, Anh. I 190
3. Osterfesttag	復活節第 3 天	BWV 134, 145, 158
Quasimodogeniti	復活節第 1 主日	BWV 42, 67
Misericordias Domini	復活節第 2 主日	BWV 55, 104, 112
Jubilate	復活節第 3 主日	BWV 12, 103, 146
Cantate	復活節第 4 主日	BWV 106, 166, Anh. I 191
Rogate	復活節第 5 主日	BWV 86, 87
Christi Himmelfahrt	基督升天日·耶穌升天節	BWV 11, 37, 43, 128
Ascendi	復活節第 7 主日	BWV 44, 183
1. Pfingstfesttag	聖靈降臨節當天 (五旬節·聖神降臨節 復活節後第 50 天)	BWV 34, 59, 74, 172
2. Pfingstfesttag	聖靈降臨節隔天	BWV 68, 173, 174
3. Pfingstfesttag	聖靈降臨節第 3 天	BWV 175, 184
Trinitatisfest	三一主日 (即三位一體日·聖三一節 天主聖三節·聖靈降臨節後第 1 主日)	BWV 129, 165, 176, 194
1. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 1 主日	BWV 20, 39, 75
2. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 2 主日	BWV 2, 76
3. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 3 主日	BWV 21, 135
4. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 4 主日	BWV 24, 177, 185
5. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 5 主日	BWV 88, 93
6. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 6 主日	BWV 9, 170
7. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 7 主日	BWV 107, 186, 187, Anh. I 1, I 209
8. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 8 主日	BWV 45, 136, 178
9. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 9 主日	BWV 94, 105, 168
10. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 10 主日	BWV 46, 101, 102
11. Sonntag nach Trinitate	三一主日後第 11 主日	BWV 113, 179, 199

用途 (Bestimmung)		巴赫作品編號 (BWV)
12. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 12 主日	BWV 35, 69a, 137
13. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 13 主日	BWV 33, 77, 164
14. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 14 主日	BWV 17, 25, 78
15. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 15 主日	BWV 51, 99, 138
16. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 16 主日	BWV 8, 27, 95, 161
17. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 17 主日	BWV 47, 114, 148
18. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 18 主日	BWV 96, 169
19. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 19 主日	BWV 5, 48, 56, Anh. I 2
20. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 20 主日	BWV 49, 162, 180
21. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 21 主日	BWV 38, 98, 109, 188
22. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 22 主日	BWV 55, 89, 115
23. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 23 主日	BWV 52, 139, 163
24. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 24 主日	BWV 26, 60
25. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 25 主日	BWV 90, 116
26. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 26 主日	BWV 70
27. Sonntag nach Trinitatis	三一主日後第 27 主日	BWV 140
Maria Reinigung	聖母淨身日 (二月 2 日)	BWV 82, 83, 125, (157), (158), (161), 200 ²
Maria Verkündigung	聖母領報節 (三月 25 日)	BWV 1, (182), Anh. I 199
Maria Heimsuchung	聖母往見節 (七月 2 日)	BWV 10, 147
Johannis	施洗約翰日 (六月 24 日)	BWV 7, 30, 167
Michaelis	天使長米迦勒日 (九月 29 日)	BWV 19, 50, 130, 149, 149a
Reformationstag	宗教改革紀念日 (十月 31 日, 改教日)	BWV 79, 80, 80b, 192 ²
Orgelweihe	管風琴獻祭日	BWV 194
Geburtstagshuldigung	生日紀念	BWV Anh. I 5
200-Jahrfeier der Augsburger Konfession	奧格斯堡信條會兩百週年	BWV 120b, 190a, Anh. I 4a
Trauzug	(宗教儀式) 婚禮	BWV 34a, 120a, 195, 196, 197, Anh. I 14, 1 211, I 212
Trauerfeier	葬禮	BWV 106, 157, 244 ² , Anh. I 16, I 17
Ratswahl	官員選舉	BWV 29, 69, 71, 119, 120, 195, Anh. I 3, I 4, I 192, I 193
für jede Zeit	隨時	BWV (21), (51)
Bestimmung unbekannt	用途不詳	BWV 97, 100, 117, 131, 150, 192, 200, 223, 243-IVa, 1945

五旬節期・常年期・三一節期

世俗清唱劇 (Weltliche Kantaten)

用途 (Bestimmung)		巴赫作品編號 (BWV)
Hochzeit	婚禮	BWV 202, 210, 216, Anh. I 196
Glückwunschkantaten 祝賀清唱劇		
zu Neujahr	新年	BWV 134a, Anh. I 6, I 8, I 19, I 197
zum Geburtstag	生日	BWV 36a, 36c, 66a, 173a, 206, 208, 213 , 214, Anh. I 7, I 9, I 10, I 194
zum Namenstag	教名命名日	BWV 193a, 205, 207a, 208a, Anh. I 11, Anh. I 12
Sonstige Huldigungskantaten	特別紀念清唱劇	BWV 30a, 36b, 205a, 207, 209, 210a, 212, 215, 216a, Anh. I 13, I 15, I 195
Universitätsmusiken	大學清唱劇	BWV 198, Anh. I 20 (36b, 205, 207)
Schulkantaten	(路德宗教會) 學校清唱劇	BWV Anh. I 18, I 19
Ohne feste Bestimmung	無特定用途	BWV 203, 204, 211
Bestimmung unbekannt	用途不詳	BWV 184a, 194a, 224

整理 BWV^{2a}·頁 482-483；譯名除依照巴赫原文由筆者自譯外，主要參考：長老會—許集夫 1999·頁 4-5「基督教教會年曆表」(仿宋體字型)及信義宗路德會《齊來敬拜》頁 47-139 (標楷體字型)。其餘輔以天主教—《主日感恩祭典(全)》頁 22*-29*「移動節日表」(粗體字型)。

鋼琴作品《六日談》(Hexaméron) 與其歷史定位探討

林玉淳

摘要

《六日談》是以貝里尼的歌劇《清教徒》中的進行曲為主題，由巴黎一八三零年代最受矚目的鋼琴家陶貝爾格、李斯特、皮克西斯、赫爾茲、微爾尼與蕭邦分別為此主題寫一個變奏，再由李斯特彙整而成的一闕變奏曲。這首樂曲充分的反映出當時沙龍文化對鋼琴作品影響致深，特別是鋼琴作品中的炫技風格。本文除探究其背景與環境的變化之外，將深入探討這部特殊的作品在歷史上的定位與價值。

關鍵詞：六日談；李斯特；陶貝爾格；沙龍

Discussions on Piano Work Hexaméron and Its Place in History

LIN Yue-Chwen

Lecturer of NHUE

Abstract

Hexaméron is a set of variations based on the march theme from Bellini's *I Puritani*, with a variation each contributed by Thalberg, Liszt, Pixis, Herz, Czerny and Chopin - six of the leading pianists in Paris during the 1830' s. Liszt shaped the contributions into a coherent. This work reflects the significant influence of salon culture at that time, especially on the virtuosic style of piano works. Besides talking about the general background and the environmental changes, this article provides further insight on this special work's place and value in history.

Keywords: Hexaméron, F. Liszt, S. Thalberg, Salon

壹、緒論

談到鋼琴技術，一定會用到 *virtuoso* 這個專有名詞。*virtuoso* 這個字的原義是泛指所有在智能方面及藝術領域中的佼佼者；在音樂領域則從原先專指寫作技巧卓著的作曲家與理論家，到十八世紀以後慢慢適用於技術優異的器樂演奏者。所以，當十八世紀晚期，*virtuoso* 轉而特別指能表現華麗效果的演奏者，如小提琴家、鋼琴家、黑人歌手或女高音這些「炫技大師」時，在某種層次上反應的是演奏心態的改變。到了十九世紀，李斯特進而宣稱：「技術 (Virtuosity) 絕非附屬品，而是音樂不可或缺的元素。」¹ 技術的精良純熟被提升為評價演奏的標準。李斯特的本意或許並非允許技術的表現犧牲藝術的完整性，但 *virtuoso* 的定義慢慢的從技術精湛的音樂家，變質為演藝市場技壓群雄的「明星」，卻是不爭的事實。天賦異稟，神乎其技的演奏者，如帕格尼尼、李斯特，輕而易舉的成為媒體的焦點、市場的寵兒。

十九世紀上半葉，巡迴演出的足跡踏遍全歐洲的小提琴家帕格尼尼 (Niccolò Paganini, 1782-1840)，他的作品對小提琴曲目而言具有劃時代的開創性，充分表現出小提琴這個樂器的特色，使小提琴發揮出前所未有的華麗風格。而他絢爛的技巧、獨特的台風、充滿神秘感的儀表、以及他在舞臺上的魅力，使他的演奏生涯留下了無數不可思議的傳說；最重要的是，他另人瞠目結舌的神奇技藝，結合著具有明星氣質的演奏神采，配上他奇特的外貌與怪異的姿勢，使他話題性十足，成為十九世紀上半葉最受矚目的演奏家兼作曲家，也對同時代的音樂家產生深遠的影響。李斯特 (Franz Liszt, 1811-86) 在親聆帕格尼尼音樂會後，深受刺激，起而效顰，決心開發鋼琴音樂新的可能性，其《帕格尼尼練習曲》(Paganini-Etuden) 即為在鋼琴上模擬帕格尼尼在小提琴上所呈現的特殊技巧。李斯特除了學習帕格尼尼對樂器無窮盡的想像力，發展出嶄新的鋼琴技巧外，也將他的明星魅力與表演方式發揚光大，使鋼琴音樂的技術層面與舞台效果，進入新的紀元。

李斯特除了受帕格尼尼的啟發，鑽研鋼琴演奏的新方向之外，也因彼時他人在藝術重鎮巴黎，歐洲各國的鋼琴好手絡繹不絕前去巴黎朝聖，各路人馬的絕技給予他的壓力與衝擊，成為他最好的養分。李斯特吸納各方英雄好漢的本領，將之融會貫通後再靈活運用，成為挹注於自己作品中的活水；就這樣因緣際會，李斯特成為鋼琴技巧發展上的集大成者。在他的同儕逐漸為世人所遺忘時，他成為高超技巧的唯一代表，現在要提及技藝超群的演奏者，或是展現技巧的鋼琴曲目，在十九世紀的上半葉，確實非李斯特莫屬。因此，收錄在李斯特作品集中的一首變奏曲更顯得彌足珍貴：這首變奏曲集結了六位十九世紀上半葉在鍵盤上呼風喚雨的鋼琴家，以同一首歌劇的詠嘆調為主題，每個人各寫一首變奏曲，再

¹ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, "Virtuoso". 本文中 *virtuoso* 將採用十九世紀開始炫技技術的態度，譯為「炫技大師」或「炫技名家」。

由李斯特彙整之後成爲一個完整的曲子，名爲《六日談》(Hexaméron)。這六位作曲家除了李斯特之外，分別是陶貝爾格(Sigismund Thalberg, 1812-71)、皮克西斯(Johann Peter Pixis, 1788-1874)、赫爾茲(Henri Herz, 1803-88)、徹爾尼(Carl Czerny, 1791-1857)與蕭邦(Frederic Chopin, 1810-49)。

曲名《六日談》(Hexaméron)，是強調此曲乃由六位作曲家爲同一個主題各創作一闕變奏，再組合而成。hexa是希臘文「六」的意思，meron則表「日、天」。其命名的靈感，顯然是來自於文藝復興時期義大利作家薄伽丘的名著《十日談》(Il Decameron)。而《十日談》，正是敘述男男女女十人，在十天之中，每天就指定的題目，各講一則故事，加起來每天便有十則故事，十天總共是一百則故事。《六日談》的規模雖不及《十日談》那麼浩大，卻是十九世紀上半葉那十分特殊的音樂環境的寫照。顯然，這六位作曲家既共同受邀譜寫，便表示他們是當時與李斯特齊名的人物，但除了蕭邦仍與李斯特在今日的音樂會曲目中並駕齊驅、各擅勝場之外，徹爾尼近千號的作品只餘幾號鋼琴練習曲如今仍是莘莘學子的基礎技巧練習教本，其餘三位並不爲人所知。字典中對他們的歷史定位，充其量是鋼琴家、作曲家、教師；短短的三言兩語，還不忘提到他們曾與蕭邦、李斯特同爲《六日談》的作曲者之一，換句話說，如果沒有這首曲子，要解釋他們曾經是風光一時的作曲家，便益發困難。2004年出版的《鋼琴家字典》中，甚至已經完全查不到皮克西斯與赫爾茲，他們只在《Hexaméron》的條目中一閃即逝，陶貝爾格的條目下則補充了一句：曾被舒曼(Robert Schumann, 1810-56)譽爲「鋼琴之神」¹，也就是說，是舒曼對他的推崇留下了紀錄，否則以他現今的知名度，「鋼琴之神」恐有浪得虛名之虞。

但是，畢竟是那整個時代的氛圍，以及許多各具特色的鋼琴家共同的努力，才改變了鋼琴音樂的趨向，豐富了鋼琴技巧的內容，並提升了鋼琴演奏的水準，造就了浪漫樂派百家爭鳴的鋼琴曲目。這些如今名不見經傳的作曲家，其實是佔整個音樂史的大多數，即使如今默默無名，也是功不可沒。一將功成萬骨枯，他們對鋼琴音樂的貢獻，隱身於李斯特與蕭邦之後；李斯特與蕭邦，分別在絢麗的技巧與如歌的詩意這兩類浪漫樂派最顯著的特質上獨占鰲頭。變奏曲《六日談》提供了一個千載難逢的機會，重要的作曲家與次要的作曲家竟能並陳於同一首樂曲中，讓後世有一個平等的機會去認識十九世紀上半葉最具代表性的六位作曲家，以及他們在音樂與技巧上個別的特色，從而比較其差異與優劣，再進一步去思考每個人的技巧所具有的價值；換句話說，這首樂曲呈現的並不是一個個案，而是整個世代的縮影。見微知著，本文將藉由深入的研究《六日談》，來認識那個風起雲湧的時代，並以新的角度去了解鋼琴技巧發展上的轉換點，深入探討這首變奏曲在音樂史上的歷史定位。

¹ Maurice Hinson, 2004, *The Pianist's Dictionary*

² *Ibid.*, p.186.

貳、一八三零年代巴黎的鋼琴音樂生態

「上帝在天堂裡百無聊賴時，會開窗瞧瞧照來據住的巴黎街景。」⁴一八三零年代旅居巴黎的德國文學家海涅(Heinrich Heine)對巴黎如是詠嘆。當時整個法國正經歷著有史以來最劇烈的政治變革，工業革命的發展與中產階級的崛起對經濟與文化產生莫大的影響，謙眾取寵的媚俗表演乘機攻城掠地，音樂界掀起了一股標榜技術的風潮。

一、鋼琴工藝的發展

十九世紀上半葉是鋼琴的改良最蓬勃的時期，不論是音域的擴展、踏板的功能、形制的變化，甚至包圍琴槌的材質、纏弦的數量與方式…等等，各個製造商不斷地推陳出新，希望能設計出更理想的鋼琴。拜工業革命所賜，其中最具決定性的突破是1820年，鐵鑄骨架取代了原先的木製骨架。它可以承受更大的琴弦拉力，因而可使用更粗的金屬弦，更厚實的琴槌，產生更洪亮的聲音。為了能充分運用愈來愈沉重的琴槌，鋼琴的連動裝置(action)勢必要有新的設計。1821年，伊哈爾(Erard)的雙卡裝置(double-escapement)使鋼琴家有了更大的發揮空間。伊哈爾的新成品在鋼琴展覽會後引起鋼琴家高度的重視，一八三零年代最受矚目的鋼琴家陶貝爾格記錄著：「現在…我們有了一種連動裝置，伊哈爾最近的發明，比舊式的英國連動裝置要發出更強而有力的聲響，也遠比舊式的維也納連動裝置的反應來得更敏捷而細緻—又兼具兩者之長處。」⁵這種新裝置的優點是演奏者放開琴鍵後，不必等琴鍵完全彈回原來的高度，就可以再按下去。雖然各地的製琴商仍繼續使用其他的連動裝置，但伊哈爾的雙卡裝置廣受好評，很快被其他的製造商所採用，成為現代鋼琴的原型。

中產階級興起之後，鋼琴逐漸普及至業餘愛好者的家庭中，需求量激增。不只是演奏型平台鋼琴(grand piano)，還有長頸鹿鋼琴(giraffe piano)、豎台小鋼琴(cottage piano)、方型鋼琴(square piano)…各式各樣的家用鋼琴應運而生。鋼琴製造商都擁有數十名技術高超的木匠、畫家、車床工與鐵匠，分工精細，各司其職，每年可生產約百來台的鋼琴。如果說「量」的拓展，來自於新興中產階級消費力的提升，那麼「質」的精進，則是來自於中產階級的品味：「炫技」風潮的刺激。工欲善其事，必先利其器；許多紅極一時的炫技大師加入了研發的行列，有的成為知名鋼琴製造商的股東，如卡爾克布雷納(Friedrich Kalkbrenner, 1785-1849)之於普雷耶(Pleyel)；或是乾脆自己當起製造鋼琴的老闆，如赫爾茲之於赫爾茲鋼琴。鋼琴的形制此時還未固定，演奏家為了追求更絢爛的效果，不甘受

⁴ Alun Walker, 1983, p.161.

⁵ David Roland, 1998, p.45.

阻於樂器現有的條件，親身投入鋼琴品質改良的過程。

除此之外，當時鋼琴曲目中最得寵的歌劇素材，包括詠嘆調的變奏、歌劇改編曲、節錄歌劇曲調的幻想曲、或是自由組合歌曲片段的大雜燴 (potpourri)；除了讓演奏者盡情展現鬼斧神工的技巧，其旋律「歌唱性」的表現也備受關注。陶貝爾格所撰寫的鋼琴演奏法，即以《鋼琴歌唱的藝術》命名。鋼琴家必須超越鋼琴構造中的敲擊性質，表現人聲縱情高歌或低吟淺唱的優美特質。在鋼琴改良的環節中，這也成為製造商的使命。因此，巴黎的鋼琴製造商最引以為榮的地方就在於：法國的鋼琴是一個會唱歌的樂器！

二、音樂活動的特色

承續十八世紀晚期的傳統，一八三零年代典型的音樂會演出，形式十分多樣化，有時甚至夾雜非音樂類形態的節目。例如 1831 年在阿爾騰堡 (Altenberg)，年方 12 歲的小克拉拉 (Clara Schumann, 1819-96) 與一位即席演說家同台，學富五車的博士針對現場觀眾及席提出的主題發表看法，在這當中穿插克拉拉彈奏一首皮克西斯的協奏曲，與自己所寫的一首取材自貝里尼 (Vincenzo Bellini, 1801-35) 主題的變奏曲。這種多樣化的演出，主要是為了取悅花錢享受音樂夜晚的新興中產階級，完全是票房的顧慮。當時的音樂會可以由演奏者自行規劃，也可以由管絃樂團指揮委員會這類的組織來籌備。從訂定場地，租借鋼琴，安排協演人員如歌者、器樂演奏者、或一個小樂團，排定節目順序，發售門票，到支付搭配者的酬勞，都是由獨奏者負責。場所則可能在較大城市的音樂廳、劇院、音樂學校、貴族宅邸或商業巨賈的沙龍。巴黎當時最主要的音樂會場地有四個：巴黎音樂院、歌劇院、伊哈爾沙龍 (Salle Erard) 與普雷耶沙龍 (Salle Pleyel)。伊哈爾與普雷耶正是巴黎執牛耳的兩個鋼琴製造商。這兩個沙龍就像小型的音樂廳，大約可以容納三四百人，許多重要的鋼琴家皆曾在此演出。蕭邦在巴黎第一次公開演出的地點即為普雷耶沙龍，他所安排的節目表清楚的說明了一八三零年代「聯合音樂會」的型態 (圖 1)。⁶

⁶ Ates Orga, 江靜玲譯, 1995, p.71

Grand Concert
VOCAL ET INSTRUMENTAL

MUSÉE

Par M. Frédéric Chopin, de Varsovie,

Dimanche 14 Janvier 1830, à huit heures précises du soir,
DANS LES SALONS DE MM. PLEYEL ET C^o,
Rue Cadet, N^o. 9.

PROGRAMME.

Deuxièmes Parties.

1. Quintetto composé par Beethoven, exécuté par M^{rs}. BAILLET, VIDAL, URSAN, TELMAVE et NOBBLIN.
2. Duo chanté par M^{rs}. TOULON et LAURENT.
3. Concerto pour le Piano, composé et exécuté par M. F. CHOPIN.
4. Air chanté par M^{rs}. TOULON.

Troisièmes Parties.

1. Grande Polonaise, précédée d'une Introduction et d'une Marche, composée pour six Pianos, par M. HALKHEIMER, et exécutée par Messieurs HALKHEIMER, MYSZKOWSKI, BERTHOUD, HILLET, GOSNAY, SOVIANSKI et CAUREY.
2. Air chanté par M^{rs}. LAURENT.
3. Solo de Haendel, par M. DEBAY.
4. Grandes Variations brillantes sur un thème de Mozart, composées et exécutées par M. F. CHOPIN.

On trouve des Billets aux Magasins de Musique de M. ARMAND, rue de Richelieu, n^o. 27.
De PLEYEL & C^o, boulevard Montmartre, n^o. 177, boulevard des Filles du Calvaire, rue de l'Étoile.

PARIS DE PLEYEL 10 FR.

圖 1：蕭邦在巴黎第一場音樂會的節目表

這份節目表的曲目依序是：貝多芬的五重奏、歌曲二重唱、蕭邦鋼琴協奏曲、歌曲、中場休息、卡爾克布雷納為六架鋼琴所做的《序奏、進行曲、大波蘭舞曲》、歌曲、雙簧管獨奏、以及蕭邦的鋼琴變奏曲《請伸出妳的玉手》(La ci darem la mano)。協奏曲並沒有樂團協演，而是由蕭邦以獨奏的方式演出，算一算整場音樂會至少有十四位音樂家共同參與。

在沙龍音樂會中，聲樂曲和聲樂改編曲永遠是最受歡迎的，從這份節目表的安排即可見其份量之重。難怪克拉拉 1836 年在巴黎演出時要感到挫折，因為這些小沙龍的音樂會素質良莠不齊，「一百五十位婦女把小小的空間擠得水洩不通，根本動彈不得。音樂會持續到午夜，天可憐見，這哪是音樂！不過是拙劣的歌曲，一首又一首。」她發現無法在曲目中排進她所屬意的、較嚴肅的曲目，只能在曲終人散後，或許已經是凌晨兩點，少數真正的

¹ Nancy B. Reich, 1989, p.263.

行家會留下來聽她演奏舒曼、蕭邦和史卡拉第的曲子。她發現自己的改譜曲 (Op.10) 這類型的作品，頗能討好巴黎人輕浮而膚淺的品味，因此，雖然舒曼在《新音樂雜誌》(Neue Zeitschrift für Musik) 的專欄裡力斥這樣的表面化與「庸俗主義」(Philistinism)，克拉拉仍希望他能降格以求：「聽著，羅伯，難道你不能作些光芒四射、淺顯易懂、沒有題旨、連成一氣、長短適中的作品？我多麼希望在公開場合能發表你的音樂，一些合觀眾口味的作品。這對天才而言或許是個羞辱，但識時務者為俊傑。」¹⁹ 歲的克拉拉此時仍是李斯特口中「繆司可愛的玩伴」，還未成長為後來「聖潔、忠誠、而嚴肅的女祭司」²⁰。

從克拉拉的經驗可以觀察到，雖然賣弄與淺薄是巴黎音樂活動的特色，但克拉拉渴望將舒曼的作品推廣到巴黎的用心，無非因為巴黎是當時鋼琴音樂的中心，對於音樂事業的成敗，具有指標性的意義。另一方面，在鋼琴家即作曲家的炫技年代，沙龍中那少數「真正的行家」，他們對藝術獨到的品味與教養，給了經典曲目一線生機；這群人的存在，使「復古」一演奏巴赫、史卡拉第、韓德爾 (George Frideric Handel, 1685-1759)、莫札特... 的作品，不僅僅是音樂家們鑽研古籍自我訓練的功課，更使「詮釋者」的角色落地生根，在二十世紀開花結果。

三、鋼琴音樂的中心

1. 藝術家的搖籃

在此之前整整半個世紀，巴黎一直深陷暴動和改革的風暴中，甚至就在 1830 年 7 月，查理十世再次被不滿的改革派推翻，俗稱「人民皇帝」的奧爾良 (Orleans) 公爵取而代之，「七月王朝」於焉開始。1789 年法國大革命以來，追求民主自由，已經是一條不能回頭的路，這個新的價值觀卻嚴重的抵觸了當權者的既得利益；從「朕即國家」到「主權在民」，改革者擁有權力之後卻成為新的集權者，如此週而復始的拉鋸；法國社會經歷了一段漫長過程。年輕的知識份子長期身處於動盪的政治氛圍下，反而蓄積了充沛的能量，以改革先鋒羅伯斯比 (Robespierre) 為核心，組成了一個稱為「世紀之子」的團體，主張思想和言論的自由。這個訴求很自然的吸納了當時巴黎藝文界頂尖的人才，如雨果 (Victor Hugo)、巴爾札克 (Balzac)、拉馬丁 (Lamartine)、德拉克洛瓦 (Delacroix) 等文壇與畫壇領導性的人物；蕭邦也成為其中的一份子。他們聚集在一起，互相影響彼此的觀念，尋找一種承繼古典遺產，進而彰顯時代特質的方法，在作品中表現新的情感與戲劇張力，1838 年德拉克洛瓦筆下的蕭邦畫像，就是他們友誼的結晶。

¹⁹ Ibid., p.262.

²⁰ Ibid., p.210.

蕭邦在 1831 年 12 月的信札中是這麼描述他在巴黎的好時光：「巴黎就是你心之所欲，你可以自娛、發呆、大哭、大笑，隨心所欲而無人投以異樣眼光，因眾人皆如此，大家各行其是。我不知道還有哪裡能像巴黎有這樣多的鋼琴家，這樣多的笨蛋，這樣多的炫技名家。…直到上星期我才有機會聽了《塞爾維亞的理髮師》、《奧泰羅》與《阿爾及爾的義大利女郎》；想要將這些表演一網打盡，那就趁現在，在巴黎！」¹⁰很顯然，政治的紛亂不影響藝文活動的蓬勃發展，巴黎自由開放的特質如大海之納百川，深深吸引了來自各地的音樂家、作家與畫家。這群氣味相投的藝文菁英，懷抱著對藝術的理想，聚集在這兒一同分享生活的甘苦。同樣 1831 年到達巴黎的喬治·桑 (George Sand) 與蕭邦有完全一樣的感受。掙脫了九年痛苦的婚姻生活，她選擇巴黎作為安身立命之處，在家書中她向母親暢言自己的想法：「我想要的不是社交、喧嘩、劇院、華服…，而是自由。在這裡，巴黎，任何時間我都可以外出，不管是十點還是午夜，都是我家的事情。」¹¹

筆鋒銳利的海涅對巴黎的感覺也是相見恨晚。問他在巴黎的生活如何，他表示：「如魚得水！或者換個角度，若一隻悠遊在海中的魚問另一隻魚在水中的感覺，它可以回答：就像海涅在巴黎！」¹²巴黎作為世界之都，人文薈萃，吸引了許多外來的移民。這些身懷絕技的人們，到巴黎來投石問路，開創事業的高峰；而他們的成就也灌溉了巴黎，成為歐洲鋼琴音樂的中心。不只是為數眾多音樂家；還包括音樂院、音樂會、音樂評論、鋼琴製造業、樂譜出版社…等，一切與音樂相關的活動在這兒都欣欣向榮。

2. 形形色色的鋼琴家

蕭邦、李斯特、卡爾克布雷納、赫爾茲、希勒 (Stephen Heller, 1813-88)、皮克西斯、陶貝爾格、德雷秀克 (Alexander Dreyschock, 1818-69) 和克拉邁 (Johann Baptist Cramer, 1771-1858)，這些十九世紀鋼琴封神榜上赫赫有名的人物，都視巴黎為事業的據點，不是在此落腳，就是頻繁地在此演出。在一八三零年代，炫技是大多數鋼琴音樂最明顯的特徵，鋼琴演奏的技術亦在這個時期，達到不可置信的完美程度。由於鋼琴家本人就是作曲家，多半也只演奏自己的作品；即使演奏他人的作品，也不見得會忠於原譜，而會視情況加以改編或添加即興段落。每個人皆有自己稱霸樂壇的獨門絕活，所以有些特殊的技巧會成為某演奏者的金字招牌：如德雷秀克的連續八度、卡爾克布雷納的快速音群，與陶貝爾格的三手障眼法！

德雷秀克的彈簧手最厲害的壓箱寶是他彈蕭邦革命練習曲時，將整曲的左手全部改成八度的膽識與能力。這個無厘頭的創意其實來自於他的老師湯馬賽克 (Vaclav Jan Krtitel

¹⁰ Chopin, 1931, p. 154, 156.

¹¹ Ates Orga, 江靜玲譯, 1995, p. 97.

¹² Alan Walker, 1983, p. 163.

Tomasek, 1774-1850), 論及當代出類拔萃的鋼琴技巧時的一句戲言, 用意或許是為了鼓勵學生, 不要以為革命練習曲的左手上下起伏拐來拐去, 有多麼的困難, 有朝一日還有人能以八度彈奏呢! 德雷秀克聽了卻如接聖旨, 終日閉門苦練, 一天十二小時, 整整六個星期, 老師的戲言成了預言。雖無法知道他彈奏的速度, 但確知他在德國巡迴演出時, 此曲的表現足以讓孟德爾頌 (Felix Mendelssohn, 1809-47) 瞠目結舌; 克拉邁的說法更絕:「你沒有左手, 你有兩隻右手。」¹³

卡爾克布雷納則以處理快速音群時, 能兼顧速度與清晰度, 且每個音都閃耀著水晶般晶瑩剔透的光澤, 名聞遐邇。十隻手指在他的控制之下, 宛如訓練有素的士兵, 精確的執行所交付的勤務: 不論多麼快的速度, 音色永遠打磨得熠熠生輝。蕭邦對卡爾克布雷納駕馭鍵盤的才華傾慕不已, 他興奮地與友人分享他們首次的見面:「你無法想像我對赫爾茲、李斯特、希勒等人有多麼好奇, 但他們與卡爾克布雷納相形之下, 卻一無是處。我想我與赫爾茲是旗鼓相當, 但卡爾克布雷納才是我夢寐以求! 他就像帕格尼尼那麼完美, 只是風格不同。我很難向你描述他從容的神態、他迷人的觸鍵、他無可比擬的清澈均勻、以及他在駕御每一個音時所表現的嫺熟穩定; 他是一個巨人, 遠遠超越了赫爾茲、微爾尼與所有的人——也遠遠超越我。」¹⁴ 在這次晤面中, 蕭邦與卡爾克布雷納互相聆聽了對方的演奏, 彼此惺惺相惜, 之後他們便幾乎天天見面。蕭邦對卡爾克布雷納如夢似幻的演出心悅誠服之餘, 曾經認真的思考過要正式拜他為師, 花三年的時間讓自己脫胎換骨。雖然蕭邦終究打消了這個念頭, 但由此可知, 卡爾克布雷納的技巧是多麼具說服力。

風靡一時的「陶貝爾格技法」(Thalberg technique), 亦稱為「三手障眼法」(three hands technique), 開發了踏板的延音效果, 最主要的特色是將旋律置於中間聲部, 高低音域則同時進行著不同節奏的琶音, 在踏板的幫助之下, 由兩隻手的大拇指輪流帶出中音域的主旋律; 三個截然不同的線條並陳, 聽來彷彿是有三隻手同時在鍵盤上彈奏, 使鋼琴的聲響色彩更富層次變化 (譜例 1)。這並不是他的發明, 但是他讓這個手法淋漓盡致, 就連經驗豐富的微爾尼乍聽之時, 都驚嘆不已, 不知他是如何做到的。然而, 陶貝爾格顯然不只在精確的動作與速度上表現出色, 他演奏時渾然天成的歌唱性與真摯動人的情感, 一八三零年代中期, 在巴黎音樂界掀起一陣旋風, 成為李斯特唯一的對手, 兩方的死忠支持者壁壘分明, 在音樂評論雜誌打了好一陣子的筆仗, 其轟轟烈烈的程度, 只有八十五年前的「丑角之爭」¹⁵ (guerre des bouffons) 可以媲美。兩人的交鋒也促成了《六日談》的誕生。

¹³ Theodore Edel, p.17.

¹⁴ Ates Orga, 江靜玲譯, 1995, p.154.

¹⁵ Alan Walker, 1983, p.237, 這是指 1752 年發生在法國的歌劇大論戰, 由盧梭擁護的義大利歌劇對抗拉摩所領導的法國歌劇。



譜例 1：S. Thalberg, *Grand Fantasia For The Piano Forte On The Celebrated Prayer in Rossini's Opera Mose in Egitto*, Op.33, mm.262-3

回顧這些曾屬於不同演奏者的看家本領時，會發現，這些技巧逐漸被李斯特生吞活剝，據為己有，成為「李斯特式」(Lisztian) 的特色。例如他《諾瑪回憶曲》(*Reminiscences de Norma/ Grande Fantasia*) 中所使用三手障眼法的效果，就連陶貝爾格也望塵莫及。當他耳聞德雷秀克改造蕭邦革命練習曲的驚人創舉，旋即在維也納的音樂會上，同樣選擇蕭邦練習曲與之對決：Op.25, Nr.2 的右手部分，全部換成八度！先吊人胃口似的，以緩慢遲疑的步伐彈了開頭的幾個音後，接著便逐漸加快，最後以風馳電掣的速度衝向終點。而在李斯特的作品中，能全面性地表現鋼琴技巧的代表作，非《超技練習曲》(*Etudes d'execution transcendante*) 莫屬。從 1826 年有微爾尼流暢特質的練習曲（譜例 2a），到 1839 年增訂版被公認是鋼琴技巧難度之最（譜例 2b），再到 1852 年，他刪除掉一些太艱澀的部分，重新編定而成如今的版本（譜例 2c）。

Allegretto $\text{♩} = 132$

2a

Allegro patetico
tenuto e ben marcato il canto

sempre fortissimo e staccatissimo

2b

Allegro
sempre fortissimo e con strepito

2c

staccato

譜例 2：F. Liszt：Etudes d'execution transcendante, Nr.4, Mazepa
2a(1826), 2b(1839), 2c(1852)

這三個版本清楚地解釋了李斯特的成長與蛻變，他在鍵盤上呼風喚雨的能力，並非一蹴而就；是巴黎這個大環境以及無數的鋼琴好手，提供的滋養與刺激，使他的才華不斷的提升，達到爐火純青的境界。「他無懈可擊的技巧與能量真是匪夷所思。他是一個巨人，魯

賓斯坦¹⁶所言不虛，任何人精采絕倫的表現與李斯特相形之下，就顯得十分小兒科了。蕭邦會帶你進入夢中的溫柔鄉，他的樂聲教人但願長醉不願醒。李斯特則如朗日晴空，散發著耀眼的光芒，以無人能擋的威力征服聽眾。對他而言一切險阻皆如兒戲，無論多困難的樂段在他指尖下也變得輕而易舉，最不同凡響的是，許多根本無法演奏的複雜內容，他都能鉅細靡遺的，以清澈如水晶般的音色呈現出來，好比以攝影的方式留下所有的細節，點滴不漏地傳進聽眾耳中。他表現在這個樂器上的威力，真是聞所未聞，然而絕非粗野蠻幹。」¹⁷ 同時代的鋼琴家哈勒 (Sir Charles Hallé, 1819-1895)¹⁸ 由衷的讚嘆著李斯特。

至於蕭邦，他 1831 年到達巴黎之前，已經完成作品中最富技巧性的協奏曲與兩冊練習曲，以及一些與管絃樂協奏的變奏曲，其中也有最普遍的歌劇改編曲。巴黎的首次音樂會相當成功，使他擠身巴黎頂尖鋼琴家的行列。李斯特回憶了蕭邦初試啼聲的這一天：「響徹屋頂的掌聲不足以說明他了不起的天賦，它為那如詩般的心緒打開了一個新的局面……」¹⁹ 蕭邦細膩敏感，優雅高貴的特質在巴黎受到熱烈的歡迎；他的作品以精緻如詩的風格自成一派，在文雅親暱的沙龍裡備受禮遇的程度，連李斯特都不免吃味：「……批評家在他面前都噤若寒蟬。」²⁰ 他向李斯特解釋兩人的差別：「我不適合拋頭露面公開表演，群眾總會嚇著我，他們的呼吸令我窒息，他們好奇的注視讓我手足無措，他們怪異的臉龐讓我飽受驚嚇；而你，天生是吃這行飯的，在你無法贏得他們的愛戴時，你還會嚇嚇他們或乾脆震擊他們。」²¹ 他與當時蔚為風潮的炫技派格格不入，他要的不是熱烈的喝彩，而是專注的傾聽。很快的，1835 年蕭邦便不再公開演奏，致力於教學與作曲，只偶爾在聽眾經過挑選的私人場合演出。1836 年底，有幸在很私密的聚會中聽到蕭邦演出的哈勒，完全改變他之前的想法：「蕭邦不是人哪！他是天使！他是神！（我還能怎麼說？）蕭邦的作品由蕭邦來演奏！這真是未曾有過的喜悅……與蕭邦相較，卡爾克布雷納不過是個孩子，這一點我可是非常篤定的。蕭邦演奏的時候，我除了想到天使與精靈共舞之外，別無其他，蕭邦的作品竟能產生如此美妙的印象，絲毫找不到這是人類製造的蛛絲馬跡。它仿如來自天堂—如此純潔、乾淨、充滿靈氣。每次我一想到這些音樂就興奮莫名。如果說李斯特彈得比蕭邦好，我若沒當場殺了自己，就讓惡魔將我帶走吧。」²²

「此曲只應天上有，人間難得幾回聞」。實在很難想像這段形容蕭邦的彈奏、充滿狂熱情感的話語，和前文對李斯特的崇拜是寫於同一年，不過這時，哈勒才是一個巴黎音樂院 17 歲的學生，他的見異思遷是可以理解的。一八三零年代這些形形色色的鋼琴家，在巴黎

¹⁶ Anton Rubinstein (1829-1894), 俄國鋼琴家、作曲家、聖彼得堡音樂院創辦人。

¹⁷ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, "Liszt".

¹⁸ 德籍英國鋼琴家、指揮家、曼徹斯特音樂院首任院長。

¹⁹ Ates Orga, 江靜玲譯, 1995, p.72.

²⁰ Harold Schonberg, 1980, p.164.

²¹ Oscar Bie, 1966, p.257.

²² Ates Orga, 江靜玲譯, 1995, p.93.

風雲際會，打不盡的擂台賽、聽不完的音樂會，評論家吹捧一位又一位的明日之星。然而繁華落盡之後，歷史終究淘汰了他們之中的絕大多數，只有李斯特與蕭邦獨領風騷，徹爾尼依舊保持他教學上的重要性，其他人的作品早已不復出現在現代的音樂會中。

十八世紀晚期開始演奏者「炫耀技術」的心態，多少意味著把激情與藝術表現排除在外，以技術的優越性為關注的焦點；技術不再是為了成就藝術，反而喧賓奪主，成了表演時最主要的目的，因此，內容空泛的歌劇改編曲與沙龍風格的小品如汗牛充棟，音樂會的節目單上盡是這類型的作品，由於其藝術性委實乏善可陳，如今早已灰飛煙滅，成為史料中的一段往事。《六日談》是其中的一個異數，是當時大環境的產物，標榜名技的縮影，她如歷史的餘燼般，在塵埃中兀自發著幽微的光芒。鑑往知來，藉著《六日談》，除了能認識這些炫技大師逝去的風華，也能了解歷史究竟是如何去蕪存菁，李斯特與蕭邦如何能名留青史，他們作品中的核心價值為何能指向永恆？

參、《六日談》(Hexaméron) 的創作背景

「歌唱派以蕭邦為代表…李斯特，無論是作曲或演奏，都屬於絢麗派。他解決技術性的難題渾若無事的本領，雖然出神入化，卻很少顯示出他的前瞻性與真性情。而另一方面，陶貝爾格的開創性在於他能兼具這兩種派別，因為他對鋼琴有更加全面的掌控能力。你（李斯特）在絢麗派中雖然出類拔萃，但如今這派別已經沒落且山窮水盡時，你又與新派別無緣，屬於新派別的那個人是陶貝爾格——這是你們之間最大的差異。」²²1837年4月23日《音樂雜誌》(Gazette musicale)的主筆費第(Fétis)對李斯特無情的攻擊，揭開了炫技大戰的序幕，這個風起雲湧的「黃金年代」會持續到二十世紀，在創下最高演出酬勞的帕德列夫斯基(Ignace Jan Paderewski, 1860-1941)辭世時鳴金收兵。這場炫技大戰，直接催生了《六日談》這首作品，換句話說，要了解《六日談》的歷史背景，就得從李斯特與陶貝爾格棋逢敵手、狹路相逢說起。

一、誰與爭鋒

身為巴黎炫技名家的掌門人，李斯特絲毫無意將他天才兒童時期就已打下的江山拱手讓人；他在研究過陶貝爾格的作品後，為文表示其作品平庸乏味，若能引起音樂界如此熱烈的反應，必是由於其演奏才華有過人之處。這篇文章顯然踩到某些評論家的痛腳，才會出現上文中《音樂雜誌》的主筆費第對李斯特所下的戰帖。李斯特雖自詡客觀公正、問心無愧，然而對他而言，仍不免有「亂我心者，今日之日多煩憂」的感慨，從他寫給喬治·

²² Charles Suttoni translated and annotated, 1989, pp.26-27.

桑的信中，可以了解這整件事的來龍去脈，與李斯特的心路歷程。

「…既然妳希望我解釋這件事—明明是芝麻小事，卻在媒體興風作浪之下一發不可收拾，造成極大的困擾。我想和妳聊聊人們喜歡稱之為我與陶貝爾格的『戰鬥』。」

妳知道去年初冬我離開日內瓦的時候，對陶貝爾格並不熟悉，即使是他的名字都只是略耳聞而已，有更多事比這位當紅炸子雞更值得關心。當我返抵巴黎，整個音樂圈的話題都繞著他轉，一位前所未聞的神奇鋼琴家倏地出現，他在演奏與作曲上嶄新的藝術風貌照亮了一條新的道路，而吾等勢將跟隨。…我承認，當我聽到人們極盡能事地吹捧他的作品，說之前種種一胡麥爾²⁴、莫歇勒斯²⁵、卡爾克布雷納、蕭邦一只因他的到來，相形之下便一文不值，是有點兒不爽。因此我迫不及待要認識這些作品，作品中必會揭示他創新而有內涵的天賦。我花了整個早上殫精竭慮理首苦讀，結果卻完全相反，與原先的預期背道而馳。然而，唯一令我驚訝的是，這些貧乏而平庸的手法從頭到尾簡直無所不在。從這兒我得到一個結論：這位作曲家表演的才華必有過人之處，我將這些觀點整理之後，發表在《音樂雜誌》上，並沒有特殊的用意，就如我一直以來所發表的評論一樣：那就是，陳述我的看法，不論好壞，都是我親自研究這些鋼琴曲的結果。尤其是在這非常時期，更不必甘冒大不韙去非難他。我絕非妄自尊大，也無意傷害任何人，但我確實認為如果這是一個新的派別，別把我算在內；如果這是陶貝爾格行進的方向，我無意與之同行；我也不相信他音樂中有一丁點成份能開創未來，值得後人戮力以赴。

我要說，我很遺憾自己對公眾的反應不夠謹慎，這麼說吧，人們已經將我與他相提並論，視我倆為競技場中展開殊死戰的對手。或許我，基於性格中追求公平正義的天性，即使在此非比尋常的情況下仍不由自主的提筆，將心中真實的想法昭告天下，以正視聽。這些意見公開發表之後，在一個偶然的機會裡巧遇這位作曲家時，我依舊如實相告，也由衷地肯定他在表演上才華洋溢，而他，不像其他人那麼反彈，似乎能了解我誠懇坦率的作為。這結局竟被宣稱是『和解』，足以證明我們過去確實曾經『反目』，於是又成為另一個冗長而無聊的話柄。事實上，既沒有『反目』也沒有『和解』。假使一位藝術家不願苟同他的同行在藝術上的才能被不實的誇大，對群眾而言，這個看法，就會讓兩人水火不容嗎？當兩人放下藝術方面的歧見，彼此敬重對方，又變成是達成和解？

妳可以體會深陷這僵局中，永無休止地解釋自己的言行是多麼的痛苦。

撰寫關於陶貝爾格的評論時，我心知肚明即將掀起波瀾，且必捲入風暴中不能脫身。但是，坦白說，我相信先聖先賢必會助我抵禦可憎的猜疑與妒忌。我相信—純真如妳！會同意—真理應該，也需要被闡述；藝術家無論在任何時刻，即使是最微不足道的清況下，

²⁴ Johann Nepomuk Hummel, (1778-1837) 奧地利鋼琴家、作曲家。

²⁵ Ignaz Moscheles, (1794-1870) 波西米亞鋼琴家、作曲家。

都不能因自身的利益而委曲求全。這個經驗長我智慧，但我卻未蒙其利。…」²⁶

李斯特 1837 年 4 月 30 日給喬治·桑的信中，娓娓道來他與陶貝爾格的戰鬥史，既有人在江湖的煩惱，也有著「知其不可而為之」的使命感。誠然，他對陶貝爾格的評價都是肺腑之言，但是，再怎麼客觀中肯，用字遣詞也太不饒人了：「冒牌的貴族，更是冒牌的藝術家。」²⁷「他是我唯一知道在鋼琴上拉小提琴的人。」²⁸可想而知這些冷箭是巴黎人茶餘飯後，多麼令人津津樂道的話題！究竟他們之間「宿敵」的關係，是怎麼開始的？

二、話說從頭

據傳陶貝爾格是奧地利王子（Prince Moritz Dietrichstein）的私生子，但這身世後來卻屢遭質疑。他出生在瑞士，10 歲時母親帶他去維也納，師事胡麥爾與莫歇勒斯，14 歲就開始登台表演，接踵而來歐洲巡迴演出的成功使他 22 歲就成為奧國宮廷的「皇室傑出演奏家」（Kammervirtuos）。陶貝爾格的演奏有三點特質：首先是他高貴文雅、饒富詩意的彈奏風格，能充分的表現鋼琴音樂優美的歌唱性；其次是他紋風不動、含蓄內斂的肢體語言，使他華美的技巧更加莫測高深；最值得注意的是他的音色珠圓玉潤、完美無瑕，甚至有評論以「盈手珍珠」紛紛自指縫間滑落，來形容其音色溫潤晶瑩的特質。

因此，陶貝爾格 1835 年在巴黎嶄露頭角，獨樹一格的彈奏使他立刻聲名大噪，輿論迅速的把他與風格迥異的李斯特相比較，咸認他將取李斯特而代之。尤其以《音樂雜誌》的樂評家費第為首，數次為文熱烈的讚揚陶貝爾格不凡的表現。李斯特彼時正與情人瑪莉達古伯爵夫人（Marie d'Agoult）在日內瓦續譜不倫的戀曲，等他 1836 年春天回到巴黎時，音樂季已經結束，大家都出城度假去了。睽違巴黎一年多，他決定邀請特定的嘉賓，在伊哈爾沙龍舉行兩場半公開的音樂會，曲目擲地有聲，包含貝多芬的鋼琴奏鳴曲：《槌奏鳴曲》（*Hammerklavier*）。白遼士（Hector Berlioz, 1803-1869）不但應邀出席，還自帶樂譜有備而來。會後，他在《音樂雜誌》上發表評論：

「新伊底帕斯王，李斯特，大功告成，這即使作曲家復生也掩不住喜悅與驕傲的完滿結局。一個音不少，一個音不多…沒有曲解，也不曾擅改速度。李斯特，不只成功的詮釋了作品，更證明了未來是屬於他的。」²⁹

「未來是屬於他的」這句話使費第非常火大，難道是在暗諷陶貝爾格已經過氣了嗎？加上李斯特又在 1837 年 1 月，於《音樂雜誌》上為文抨擊陶貝爾格的作品淨是些陳腔濫調，費第於是如前文所節錄，寫了一封公開信給李斯特，正式向他宣戰：宣稱陶貝爾格兼容並

²⁶ Charles Sutton translated and annotated, 1989, pp.35-38.

²⁷ Ibid., p.25.

²⁸ Alan Walker, 1983, p.237.

²⁹ Alan Walker, 1983, p.236.

蓄的風格，才能在未來獨領風騷。李斯特亦不甘示弱發表一封公開信反駁費第。如此你來我往，沸沸揚揚鬧了好多年。巴黎音樂圈對於他們的舊愛李斯特與新歡陶貝爾格各有立場，在輿論的推波助瀾下，戰況愈演愈烈！

三、作曲經過

陶貝爾格假音樂院發動攻擊，演奏了他拿手的作品，並發表新作。隔週，李斯特迅速還擊，假歌劇院與陶貝爾格一別苗頭，原因是歌劇院有三千個座位，是音樂院的十倍大！此時，來自義大利的「革命公主」貝吉歐卓索³⁰ (Princess Christine de Belgiojoso)，目睹兩位鋼琴家你來我往，互不相讓；於是發揮自己在巴黎社交界呼風喚雨的影響力，邀請這兩位話題人物與其它的音樂家，在自己的沙龍長達三天的慈善盛會上輪流演出，而宴席的高潮便是期待已久的「陶貝爾格與李斯特同台競技」！陶貝爾格依舊是以他的《摩西幻想曲》(譜例 1) 率先登場，李斯特接著演奏了《尼歐貝幻想曲》(Niobe)。聽眾對他們使出渾身解數的超水準演出驚嘆不已，他們也都自信滿滿認為自己獲勝，最後，貝吉歐卓索公主用一個漂亮的外交辭令做了總結：「陶貝爾格是首屈一指的鋼琴家！李斯特，李斯特——舉世無雙！」³¹

這次成功的慈善活動順利的為流離失所的義大利難民募得為數可觀的款項，貝吉歐卓索公主決定打鐵趁熱，再辦一次以鋼琴競技為焦點的募款活動。她邀集當時巴黎最出色的六位作曲家，各自以貝里尼《清教徒》(I puritani) 中的進行曲為主題寫一個變奏(譜例 3)。這六位作曲家分別是：李斯特、陶貝爾格、皮克西斯、赫爾茲、徹爾尼、蕭邦。出版所得自然是做為救助義大利難民的基金。《六日談》(Hexaméron) 就這樣誕生了。貝吉歐卓索公主雖然人在巴黎，但她心繫祖國獨立運動，為變奏曲所選的主題也饒富深意：「當自由的號角響起」！這首進行曲在歌劇中原意就是召喚軍隊響應革命，頗能激勵人心；符合她以此曲為義大利受政治迫害的難民募款的動機。這個進行曲的影響一直持續到近代：二次世界大戰後義大利西西里島的獨立運動，也選擇此曲做為西西里國歌，因為貝里尼正好是西西里人。

³⁰ 支持義大利獨立運動的義大利皇室成員，為避開政治風暴而遷居巴黎。

³¹ Alan Walker, 1983, p.240 "Thalberg est le premier pianiste du monde! Liszt, Liszt est - le seul!"

Allegro

Suo - ni la tromba, e in - tre - pi-do io pu - gnerò - da - foe - te.

Bel - lo è affrontar la mor - te gri - dan - do li - ber - tà!

譜例 3：V. Bellini：march from *I Puritani*

肆、《六日談》的樂曲解讀

Introduction	F. Liszt	Extremément lent — Allegro vivace doppio movimento
Tema	F. Liszt	Allegro marziale
Var.1	S. Thalberg	ben marcato
Var.2	F. Liszt	Moderato
Var.3	J. P. Pixis	di bravura
Ritornello	F. Liszt	molto energico
Var.4	H. Herz	legato e grazioso
Var.5	C. Czerny	Vivo e brillante — Presto — Tempo I
Interlude	F. Liszt	Fuocoso molto energico — Lento, quasi recitativo
Var.6	F. Chopin	Largo
Interlude	F. Liszt	
Finale	F. Liszt	Molto vivace quasi prestissimo — Allegro animato — Molto animato

表 1：《六日談》的樂曲結構一覽表

一、變奏曲

不同的作曲家為一個曲子寫變奏再結合出版，歷史上並不常見。貝吉歐卓索公主顯然是從迪亞貝里（Diabelli）變奏曲得到的靈感。1822 年，出版商迪亞貝里接洽五十一位作曲家，分別以他自己寫的一首圓舞曲為主題寫一個變奏，再以合輯的方式出版，當成自己事業的代表作。怎料貝多芬自己獨力寫了三十三首迪亞貝里主題變奏曲（*33 variations on a theme by Diabelli, Op.120*），成為鋼琴作品中震古鑠今的巨著。所以，後來迪亞貝里的變奏曲 1823 年集合出版時還分成上下兩冊，上冊只有貝多芬，下冊則集結了 50 位作曲家；李斯特也是其中之一，當時他只有 11 歲，還是生平第一次有作品問世。今非昔比，這一回，他 27 歲，已經長大了，他也想效法貝多芬，自己寫一首曠世傑作，所以一開始時他竟回絕了貝吉歐卓索公主。聰明的貝吉歐卓索公主於是請李斯特負責統籌整首作品，除了一首變奏曲的配額，再加上導奏、主題、間奏、與終曲，讓他能有足夠的篇幅暢所欲言，以說服

他打消自立門戶的念頭。

一般的變奏曲變奏的方式，以「音型變奏」(figural variation) 與「性格變奏」(character variation) 居多。但這首變奏曲的創作重點不是「變奏」，而是讓六位作曲家依照同一首樂曲，寫出最具他們個人特質的音樂；最要緊的，是能表現他們為人所稱羨的鋼琴技巧。所以，幾乎所有的變奏都屬於音型變奏，只有蕭邦和李斯特寫的是性格變奏。如何讓這些風格迥異的變奏串聯在一起，形成一個整體，就是李斯特的責任了。導奏的一開始，李斯特寫了一個全新的主題(譜例4)，之後，在第二變奏的尾聲、第五變奏到第六變奏之間、第六變奏到終曲之間、以及終曲本身，都是利用這個主題的變形巧妙銜接不同的段落，減少拼湊的痕跡，使《六日談》有首尾相互呼應的整體感。

Introduction

譜例 4：F. Liszt：Hexaméron, Introduction mm.1-6

二、作品介紹

首次出版的封面中，清楚地介紹了《六日談》的基本資料。*Morceau de Concert* 標題開宗明義的點出這是一首為音樂會演出而作的樂曲。*Grandes Variation de Bravoure pour piano* 則說明了這首變奏曲的屬性：為鋼琴所作、華美的大型變奏曲，緊接著 *sur le Marche des Puritains de Bellini* 標明了主題的出處，再來以較淡的字體書寫的 *composées pour le concert de Mme la Princess Belgiojoso au Bénéfice des Pauvres* 是將委託創作者的名銜，與音樂會的目的是為幫助義大利難民皆放入其中，最後才是 *par M.M. Liszt, Thalberg, Pixis, Henri Herz, Czerny et Chopin* 這六位作曲家的名字，雖然是以變奏曲中作品出現的先後次序排列，也仍可以看出李斯特與陶貝爾格在一八三零年代競技的痕跡：他倆的名字在六位作曲家中，以斗大的字樣特別突顯出來，表示此曲乃由他們領銜主演(圖2)。³²

³² Ates Orga, 江靜玲譯, 1995, p.91

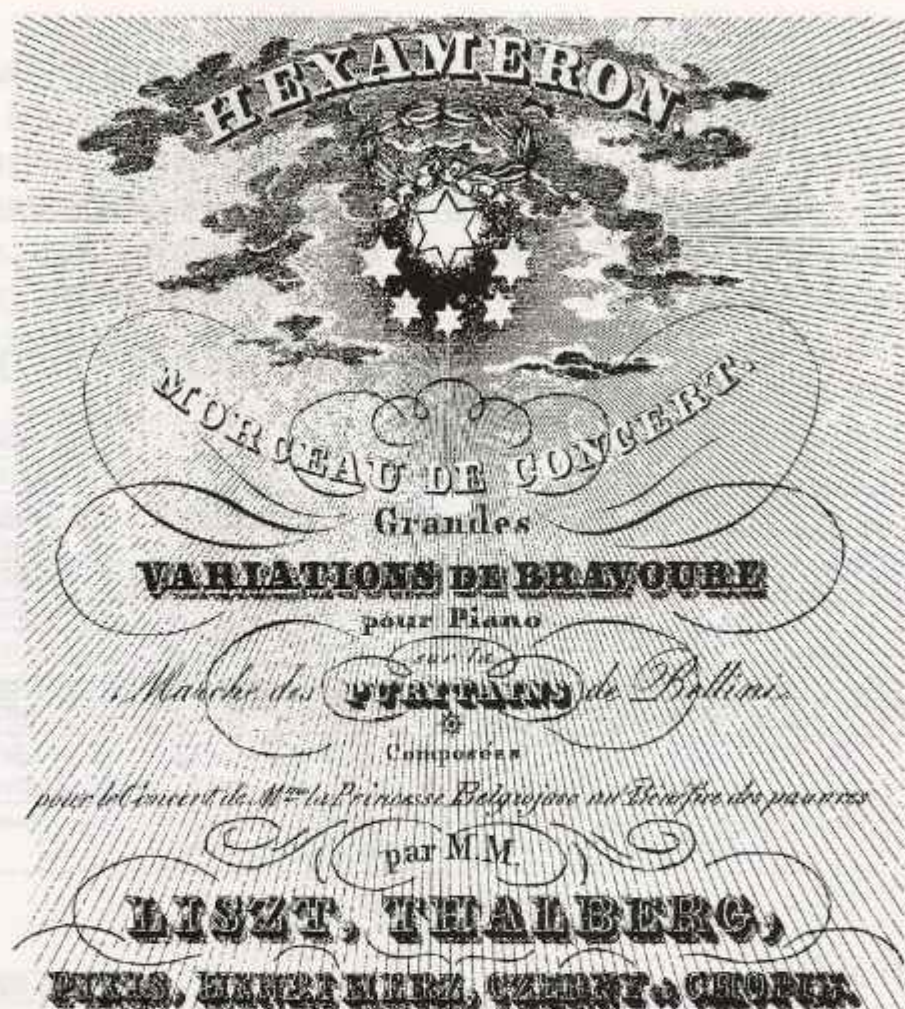


圖 2：Hexaméron 首版封面

變奏分為四段，由李斯特所寫的新主題帶領（譜例 4），穿插進行曲主題的片段，速度由緩而急，音域由低而高，最後以一連串的雙手八度連奏，加上廣達七個八度的連續來回大跳，迎接主題的到來。ABA 的主題結構，李斯特將伴奏的分解和絃以英雄式的八度跳進來烘托，是一個雄糾糾、氣昂昂的開始。這個主題在歌劇中是一段男中音與男低音的二重唱，曲調簡單明瞭，是聽完整齣歌劇後仍深植腦海、朗朗上口的一段旋律。

變奏一可以看出陶貝爾格運用鋼琴不同音域的音色，靈活的圍繞著主旋律；他聞名的三手障眼法在此曲中牛刀小試，產生一種忽焉在左、忽焉在右的視覺效果，拔高竄低的音群搭配使曲風更加華麗。絢爛終須歸於平靜，李斯特緊接對手之後出招，竟是一段美妙的二重唱。李斯特不急於以燦爛的技巧與陶貝爾格一決雌雄，他反其道而行的在變奏二以柔

克剛，以同音異名的轉調方式，讓旋律在遠系調呈現出迷離的色彩，如泣如訴！但基本上李斯特還是以降A大調為中心，B段淒美的e小調二重唱，應是他為蕭邦第六變奏的E大調而埋的伏筆。長壽的皮克西斯寫了一段非常「長」的變奏三，加上反覆記號以後會形成ABABA的形式，簡單的說就是「又臭又長」。他用了各式各樣的八度技巧，難則難已，卻了無新意。李斯特為這段變奏寫了一小段尾聲，在協奏曲版本中，是由管絃樂團演出，但加在獨奏曲中也很合適，導奏素材的再現能增加樂曲的一致性之外，前三段變奏藉此風光落幕，也提供較長的時間準備下一首溫柔甜蜜的變奏。

赫爾茲或許是同時代的作曲家中最有商業頭腦的。他是巴黎音樂院的教授，在沙龍中也很吃得開，演奏足跡除歐洲大陸外，還遠征美洲（包括墨西哥）。他以歌曲或歌劇選曲所作的大雜燴，內容雖沒什麼營養，卻絕對悅耳動聽，因此，他的作品出版的速度與數量都極為可觀。此外，他還跨足鋼琴製造業，當起琴行的老闆，製作了同名鋼琴「赫爾茲」；也賣十九世紀流行的、用來改善手指活動能力、增進彈奏技術的機械裝置。總之，他享受了鋼琴家所能賺取的最大財富，並心滿意足。既然他志在榮華富貴，那麼，成為舒曼在《新音樂雜誌》中避之唯恐不及的「菲利斯汀人」(Philistine)，也就不足為奇了。赫爾茲的變奏四提供了十九世紀改編曲中不可或缺的快速音群給《六日談》，愉悅、輕盈、流暢、討喜，一如往昔！

徹爾尼的活動範圍以維也納為主，接到貝吉歐卓索公主的邀請，他首次、也僅此一次，客居巴黎。將他納入炫技鋼琴家的行列，還不如說他是這些炫技名家的老師，至少兩位主角都會是他的學生。變奏五就是徹爾尼練習曲的調調，即使再絢爛的效果，都保持客觀的距離美；允執厥中，端正自持。難怪蕭邦要感嘆：「徹爾尼的人比作品要敏感多了。」⁹³但是，這個作品卻絕非沒有價值，它或許不能扣人心弦，傾訴衷曲，但對鋼琴這個樂器所擁有的可能性，卻也在此簡單扼要的表現出來了。徹爾尼與蕭邦之間，李斯特安排了一段以導奏主題發展而成的插曲，驚心動魄、光彩照人。接著，為了不打擾蕭邦，他讓樂聲漸沉，短促的琶音滑奏使鋼琴剎那間擁有古色古香的音色，支撐著只剩單線條的旋律，宛如獨白的宣敘調靜靜的等待，蕭邦登場。

「緩版」—除了掌控全局的李斯特，蕭邦是唯一附加速度指示的作曲家。這符合一向以來變奏曲倒數第二個變奏是慢板的傳統，也反映出蕭邦早已不涉足炫技戰場的心境。在熱力四射的降A大調變奏曲中，蕭邦所選的E大調這個調性，是降A大調屬調降E大調的拿坡里和絃。拿坡里和絃原本就會在樂曲中瞬間改變音樂的明暗色彩，這個選擇使變奏六在全曲中，有如一顆靜靜的發出柔和光芒的夜明珠；蕭邦以調性的選擇與他最擅長的夜曲風格使《六日談》蓬華生輝。以升G和絃開始的B段是神來之筆，升G是E大調的關係小

⁹³ Chopin, 1931, p.58.

調升 C 小調的屬音，以同音異名的方式巧妙呼應了降 A 大調，短短四個小節，卻畫龍點睛、回味無窮。調號從四個降到四個升，光澤由亮面轉為霧面，曲趣由滔滔不絕變成囁嚶細語；變奏六除了有蕭邦夜曲風格中左手伴奏的特色：寬音程的雙音與大音域的分解和絃之外，他與稍後作於 1838-39 年的 E 大調前奏曲頗為神似，尤其是 B 段的左手第四拍的複附點節奏，很難說是巧合（譜例 5a, 5b）。

譜例 5a：F. Chopin：Hexaméron, Var.6 mm.299-304

譜例 5b：F. Chopin：Prélude in E major, mm.1-5

延續蕭邦深情款款的呢喃，李斯特寫了一段音響非常微弱的插曲，漸行漸遠，終至萬籟俱寂。最後的終曲以主題變形 (thematic transformation) 的寫作手法，由導奏主題與進行曲主題接棒演出，把之前的變奏濃縮、轉調、剪接、再發展而成，陶貝爾格、赫爾茲、皮克西斯、撒爾尼、蕭邦如浮光掠影似的依序出現。這是李斯特在作曲上的一個里程碑，所有的素材都了然於心，盡情裁剪、拼接自己理想的內容，使終曲的音樂呈現出走馬燈似的情境；往事歷歷、如在目前。除了讓全曲更完整，對於他日後，以主題變形的方式為創作交響詩的主要手法，也是一次成功的實驗。

伍、《六日談》的演奏與實際

未來究竟是屬於誰的？這個答案其實再明白不過了：李斯特與蕭邦在音樂上的成就，已經成為人類共同的文化遺產。而在費第筆下能文能武，領銜走向未來的陶貝爾格早就被人們所遺忘；更不要說皮克西斯與赫爾茲，在字典的介紹中還要特別強調他們是《六日談》的六位作曲家之一，來表示他們在一八三零年代，也曾是紅極一時、與蕭邦李斯特齊名的炫技名家。然而好漢不提當年勇，陶貝爾格做為李斯特唯一的對手，事過境遷，竟也只能靠《六日談》中的一段變奏，讓人有機會再一次認識他。

一、演出紀錄

德國《新音樂雜誌》報導《六日談》的演出，是由六位鋼琴家共襄盛舉各自彈奏自己所寫的段落，其實是誤傳。因為從三月到六月，貝吉歐卓索公主一直等不到蕭邦的回音，還拜託李斯特探詢蕭邦的「慢板」怎麼那麼「慢」？原先計畫中是要緊接在陶貝爾格與李斯特同台競技之後一星期內演出，不料蕭邦短短的十七小節，磨了三個月都沒有動靜。

雖然趕不及在貝吉歐卓索公主的慈善活動中首演，李斯特倒是蠻常在自己的音樂會中排進這個曲目，他暱稱此曲為「怪獸」；除了能多方展現過人的技巧外，恐怕也是著眼於此曲本身所具有的話題性。它像一匹「戰馬」，李斯特曾與它一起南征北討、攻城掠地。第一次的演出紀錄是 1839 年的義大利，到最後 1847 年李斯特告別炫技戰場，收山之前的封刀之作——俄國巡迴演出，還帶著它（圖 3）²⁴。在德國巡迴時，也曾與克拉拉·舒曼一起，演出雙鋼琴版的《六日談》。

²⁴ Alan Walker, 1983, p.436.

KOLOZSVÁRTY
Csütörtökön November 26-kán 1846.

LISZT FERENCZ

HANEYER-
SENTE



A. H. VÁROS
PÁNEZTE-
REMEBEN

ELŐADANDÓ DARABOK:

<p>1. Andante „Lorei- di Lammreimov” dal- játékaival.</p> <p>2. Moroy „Arma-levi.”</p> <p>3. Ave Maria.</p> <p>4. Eger Nivály.</p>		<p>5. Hexameron, Concert- Váltzatok. 7. Peritanió- játékaival.</p> <p>6. Magyar dalok (Mél- dies Hungariques).</p>
--	---	---

Bemélti-díj: Elsőhely (erde) 3 fr. pengőben. Második hely 2 fr. pengőben. Földszint és Karszal 1 fr. pengőben.

Bemélti jegyeket váltókatul **TILSCH JÁNOS** sz. könyvtáros-beméltelen. Széchenyi 12. utczán fogva.

Kezdeté 7 órakor.

圖 3：1846 年李斯特俄國巡迴演出的海報

二、樂譜

李斯特為自己負責的部分寫了許多指示演奏的術語，除了標記速度與強弱，最多的是音樂性格的描述，如導奏部分，*marcato* 似乎不足以表達他要的情緒，於是，他再加上 *patetico* 來強化 *marcato*：要求在強而有力的音響中還必須飽含情感張力（譜例 4）。在變奏二中，處理主題 *sempre marcato il tema* 的說明顯然不夠，李斯特再以 *nobilmente* 來指示其彈奏時應呈現的氣韻；使演奏的方式有更具體的依據。

整曲只有李斯特和蕭邦的部分有踏板的記號，這當然並不表示其他作曲家的音樂不需要踏板，只能說他們在這個部份的態度比較開放。陶貝爾格名噪一時的三手障眼法，就是善加利用踏板的延音功能而變出來的戲法，蕭邦對此非常不以為然：「陶貝爾格的演奏名氣

雖大，卻不得我心。他比我年輕，在脂粉堆中很得寵，…用踏板彈琴而不是用雙手彈琴，彈起十度來跟我彈八度一樣容易，襯衫上的鈕飾是鑽石做的…」³⁵可見，陶貝爾格幾乎沒有放開過踏板。一八三零年代皮克西斯和徹爾尼的鋼琴作品都是屬於傳統派，維也納古典時期的遺風保留在他們的音樂中，彈奏的時候應力求輕巧、乾淨。但是，當他們的作品成為《六日談》的一部分，為顧及整體性，踏板的使用也是有必要的。

樂譜中有許多附加譜的部份，乃是根據李斯特在不同場合口述或指導所留下的紀錄，如終曲的尾聲，原本的記譜是較為簡單的 tremolo，在古雷利希 (Gollerich) 記錄李斯特教學過程的日記中明確的記載：當史塔文哈根 (Stavenhagen) 彈完《六日談》，李斯特建議結尾這段不要照譜，改以八度演奏較合適 (譜例 6)。

譜例 6：F. Liszt：Finale from *Hexaméron*, mm.393-400

三、技巧歸納

十九世紀上半葉最常用的幾個高難度技巧，《六日談》大概都用上了，整理起來約可分為連續八度、連續雙音、連續大跳、複聲部彈奏以及快速音群；有的技巧是綜合性的，如

³⁵ Chopin, 1931, p.133.

連續八度大跳，或伴奏聲部為大跳的複聲部。此處我會就練習過程中實際的體會，將其歸類於相形之下較困難的部份。

1. 連續八度

連續八度是最常見的炫技之一，又可分為連續八度與連續和絃，有時兩者竟同時出現，例如主題剛出現時，右手負責旋律的和絃與左手的分解和絃八度來回跳躍，便很難兼顧，尤其是速度快的時候，準確度也將備受考驗（譜例 7a）。李斯特的導奏、主題、終曲以及皮克西斯的變奏三，幾乎佈滿了連續八度，這其中，又以李斯特在不同音域的八度大跳最為困難（譜例 7b, 7c）。

Tema
Allegro marziale

ff marcatisimo

譜例 7a：F. Liszt：Tema from *Hexaméron*, mm.67-73

sf

譜例 7b：F. Liszt：Finale from *Hexaméron*, mm.383-388

譜例 7c: F. Liszt: Introduction from *Hexaméron*, mm.55-60

2. 連續大跳

連續大跳，尤其是連續八度的大跳，真的很像一種運動。在主題正式粉墨登場前，李斯特用連續三次上下七個八度的雙手齊奏大跳來歡迎他，這個瘋狂的大跳製造令人屏息以待的效果，確保沒有人會錯過接下來的進行曲（譜例 8a）。

譜例 8a: F. Liszt: Introduction from *Hexaméron*, mm.64-66

陶貝爾格的三手障眼法雖篇幅不長，但確實讓人手忙腳亂。因為內聲部線條要在大跳的威脅下完成（譜例 8b）。譜例中的第 101 小節，左右手輪流在不同的音域大跳，跳到中音域的時候便是構成旋律的一個點，再迅速交棒給另一隻手接力進行，少少的 5 個點連成

的線條，卻得全神貫注，聚精會神，否則主題的身影便會四分五裂。

Var. 1

99 ben marcato
ST.

譜例 8b：S. Thalberg：Variation 1 from *Hexaméron*, mm.99-101

徹爾尼在第五變奏中，一段連續分解十度的半音階上行，也是大跳中的一種創意，這個技巧亦可歸類在快速音群中，此外左手大跳音程的大拇指還要負責主題的進行，是很典型的綜合性技巧，有顧此失彼的危機（譜例 8c）。

224 8
8 dim. leggierissimo cresc.

226 8

譜例 8c：C. Czerny：Variation 5 from *Hexaméron*, mm.224-227

3. 連續雙音

連續八度事實上也是雙音的異種，但我們講雙音通常是指連續三度、連續六度、或有兩種音程交叉運行。連續雙音出現在變奏一，雖然只有一小節，但不減其技巧所佔的分量，

這似乎是陶貝爾格的特色，點到為止，千變萬化，難以捉摸（譜例 9a）。



譜例 9a：S.Thalberg：Variation 1 from *Hexaméron*, mm.110-111

徹爾尼在第五變奏中加進了一個類似裝飾奏（cadenza）的段落，必須以急板的速度演奏五度音程與六度音程相連的音型，再加上左手是連續的跨手大跳，亦屬於綜合性的技巧。比較特殊的是這個由低而高的過程，音樂是以漸弱來銜接一段快速音群，愈來愈稀薄的音響是一個細膩的設計，令人有意外的驚喜（譜例 9b）。

譜例 9b：C. Czerny：Variation 5 from *Hexaméron*, mm.242-245

蕭邦所寫的第六變奏，雖然是一個慢板，但左手分解和絃的伴奏，以跋涉極廣的音域與距離極寬的音程構成一定的難度，伴奏的上聲部隱然是另一個優美的線條，在安靜的氣氛中，要兼顧流暢與柔和之下，雙音要整齊殊非易事；在我所蒐集到的 CD 版本中，這個技巧屢屢形成無法克服的障礙（譜例 9c）。

21

Var. 6

Largo
F.Ch.

sotto voce

譜例 9c : F Chopin : Variation 6 from *Hexaméron*, mm.290-295

4. 複聲部

複聲部是一個歷史悠久的技巧，在《六日談》中以陶貝爾格搭配兩手交互大跳的做法最為困難。另外，皮克西斯的連續八度，與赫爾茲的快色音群中，都夾以進行曲旋律，是複聲部典型的運用（譜例 10a, 10b）。

Var. 3 (di bravura)

J.B.P.

f

fp

cresc.

f

cresc.

譜例 10a : J. P. Pixis : Variation 3 from *Hexaméron*, mm.159-164

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 200 and the bottom staff at measure 202. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages in the right hand, often with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamic markings such as 'p', 'cresc.', 'rinforz.', and 'p' are clearly visible throughout the score.

譜例 10b：H. Herz：Variation 4 from *Hexaméron*, mm.200-203

5. 快速音群

一連串華麗的音階、琶音，一直是最受歡迎的炫技方式，尤其是鋼琴的高音域，輕巧的觸鍵製造出晶瑩的音色，確實能營造出串串珍珠自指縫間滑落的意象。這種段落星羅棋布，如譜例 10a, 10b 都是極佳的範例。

陸、結語：藝術價值 v.s. 經濟效益

「各種音樂風格的運粹，巴黎一八三七，李斯特一些重要觀點的縮影，以及一部自蠻荒的混沌時期至今最有意思的歷史文獻之一；那是一個鋼琴家是作曲家，而作曲家就是鋼琴家的時代，或許也是後人對貝吉歐卓索公主唯一的記憶。」³⁰ 鋼琴家雷溫塔 (Raymond Lewenthal, 1926-88) 總結如是。

《六日談》是一首委託創作，它背後其實代表著十九世紀沙龍文化接續過去封建貴族贊助音樂家的傳統，提供作曲家表演的舞台與創作、演出的酬勞。沙龍文化從貴族邀請文人雅士餐敘，以細膩高雅的語言對談開始，文字與文學首當其衝，再擴及哲學、科學與宗教，最後藝術也納入其中。由於社會結構的改變，沙龍的主持由封建貴族 (salon) 過渡到新興中產階級 (drawing room)，這些新富人口附庸風雅不落人後，但藝術品味則尚待提升。更重要的是，工業革命使機器代替了人力，交通的便利與印刷術的發達影響演藝生態甚鉅：

³⁰ Raymond Lewenthal CD, p.19.

公路的暢通、驛站的廣佈，與後來的鐵路，都使得表演者能用較短的時間到達遠方的城市，巡迴各地演出，獲得世界性的知名度。而媒體也成爲一種蓬勃發展的工業，它總是需要新鮮的話題以刺激銷售量，每每小題大作、無事生非。偏偏這些新興的中產階級又容易隨之起舞，任由擺佈。因此，演奏家們無不磨刀霍霍，渴望吸引媒體注意，然而，在媒體本身的素質與見地有待商榷的情形之下，想要飛上枝頭當鳳凰，最簡單、最直接的辦法，就是展現華麗的技巧！華麗的技巧最能襯托演奏家的「明星氣質」，而正是這種與眾不同的明星氣質，能使演奏家在舞臺上閃閃發光，魅惑群眾！於是，當鋼琴的形制亦受惠於工業革命，改良至一定的程度之後，演奏家們便無所不用其極的開發新的技巧，盼能以此一鳴驚人、一步登天。縱使音樂的骨架淨是些耳熟能詳、老掉牙的曲調，只要配上虎虎生風的花拳繡腿，以眼花撩亂的技巧掩飾骨子裡十分虛弱的體質，評論即買帳報導大肆宣傳，觀眾也樂得喜新厭舊、時時嚐鮮。

在這種藝術生態之下，這首勞師動眾的變奏曲，因爲李斯特與陶貝爾格所引起的話題，成爲絕佳的賣點，顯然能吸引許多人慷慨解囊，完成貝吉歐卓索公主爲自己流離失所的同胞籌募基金的願望。她關心的重點不在於作品的藝術價值，而是這首變奏曲的經濟效益；作曲家也不需思考作品的內涵與意義，只消利用朗朗上口的曲調一展鍵盤絕技便能共襄盛舉。但是，這一顯身手的心態正是這部作品落人口實之處，以華美絢爛的技術堆砌而成的音樂，彷彿鼓勵觀眾耽溺於感官的刺激中，其音樂的內容就不免乏善可陳了；到頭來，《六日談》被歸類在沙龍文化中，遭譁眾取寵之譏的一個浮面產物，原因正是在此。

然而，如果《六日談》只是這樣的一個表面化作品，只呈現出表面化的鋼琴技巧，那便絲毫不需在此大做文章，也不可能輕而易舉的找到五個版本的有聲資料。就如同雷溫塔所形容爲「一部自蠻荒的混沌時期至今最有意思的歷史文獻之一」，真的，練習這首作品的過程中，我得到與其他曲目截然不同的經驗。李斯特毫無疑問是六人中企圖心最旺盛的人，他銜接不同風格的變奏時富層次感的設計，與充滿敘事性的想像力，表現在第六變奏的前後，至爲明顯；蕭邦脫俗的意境、恬靜的呢喃，似乎給予他更開闊的空間，讓他揮灑自如。陶貝爾格第一變奏的前後，李斯特也特別的用心：第一變奏之前安排了雄糾糾、氣昂昂的主題呈現，顯然是場勢均力敵的硬仗。之後的第二變奏卻將百鍊鋼化爲繞指柔，是一段E小調深情款款的卡農，藉由這段難捨難分、淒美動人二重唱，李斯特以四兩撥千金的方式回擊陶貝爾格，前後夾攻、剛柔並濟，痕跡至爲明顯。但說實在，陶貝爾格的變奏在難度上是以小博大，一個短短的變奏曲中涵蓋了許許多多不同的技巧，每種技巧都只佔少許的篇幅，頗有神龍見首不見尾的味道。這些一閃而過的技巧，屢屢爲聽覺帶來意外的驚喜，只是，要控制得恰到好處，得花相當多的時間；遺憾的是，這些瑣碎艱難的技巧，並未組合成令人耳目一新的音樂，整體而言只屬不過不失之作，無法讓人體會勞心勞力練習

的價值。當然，這或許是李斯特用心良苦的安排所產生的結果，只要這個作品存在，便能了解他當時被塑造成與陶貝爾格有瑜亮情結的荒謬之處，是多麼令他氣結！而在六位作曲家之中，皮克西斯的變奏曲是最讓人丈二金剛摸不著頭腦的，他和徹爾尼一樣，音樂仍帶有維也納古典時期的遺風，工工整整，規規矩矩；但他又不像徹爾尼對鍵盤音樂的各式技術層層瞭如指掌，能在展技的同時呈現自我風格。徹爾尼在第五變奏營造了絢爛絢爛的音響，許多技巧中跳躍式的觸鍵也洋溢著典雅清爽的氣息，他非常節制、非常有分寸的情感表達，在浪漫樂派欲生欲死的重口味當中，或許會顯得有點過時，但那種中庸之道自有一種冷靜客觀的美感，依然能使人在練習中有藝術性方面的收穫；皮克西斯的變奏三則不冷不熱，不言不語，再怎麼努力都沒有辦法接收到他想要傳達的訊息。技術則多著重在八度的彈奏，對演奏者而言有一定的挑戰，然而，像開兵似的八度練習不多時便教人十分氣餒，不知所終。赫爾茲的變奏四緊接皮克西斯之後是多麼佔優勢啊！他善用鋼琴高音域的音質，以銀鈴般悅耳動聽的快速音群，做為表現的重點，即使不具藝術的深度，也怒揚流暢，親切討喜；難怪他是當時樂譜出版量最大的作曲家。

十九世紀上半葉的音樂環境確實並未提倡忠於樂譜，也不盛行演奏經典曲目，音樂會的形式十分多樣化，演奏者擁有很大的彈性可以臨場反應，例如應觀眾要求更動曲目，或於樂曲間即興發揮炫技段落，甚至改編整曲以求一鳴驚人（如革命練習曲的左手八度）；或許演奏者優異的即興演奏能力值得肯定，但出發點若是為了討好觀眾，提高知名度，獲得輿論的青睞，使他的演奏會票房長紅；事過境遷之後，他的作品必定乏人問津，慘遭淘汰。歸根究底，炫耀技術其實是一種商業行爲，或許是社會轉變過程中必要之惡。然而，這段以媚俗爭寵、賣弄浮誇為人所詬病的一八三零年代，畢竟對整個鍵盤樂器的發展有正面的幫助；樂器製造益趨成熟，演奏技巧突飛猛進都是受惠於此。而如《六日談》這類以歌劇或歌謠加以改編的創作，當時最受歡迎的曲目，除了能讓歌劇以最精簡的型態重現之外，人聲、樂團、劇情的結合，給了作曲家多麼充足的養分，他們在改編的過程中不斷的嚐試以一擋百，使鋼琴逐漸成爲一個萬能的樂器！鋼琴可以情生意動地歌唱、可以活色生香地講述劇情、可以擁有劇力萬鈞地交響化聲響；鋼琴超越了自己，成爲樂器之王！無論是李斯特的《唐璜回憶曲》(Reminiscences of Don Juan) 自由的擷取歌劇中的段落，淋漓盡致的鍵盤技巧與劇情發展唇齒相依；或是舒曼在評論中宣稱蕭邦《請伸出妳的玉手》降 B 小調慢板的第五小節，轉到降 B 大調時，唐璜親吻了柴麗娜，都說明了鋼琴音樂擁有說故事的能力，也能喚起聽眾的想像力。因此，當《六日談》的「終曲」李斯特以「主題變形」的手法總結整闕變奏，巧妙的將六位作曲家的精華之處依序再現時，不但補強了這部作品的整體性，也沖淡了之前部分變奏稍嫌冗長的缺點，最重要的是，這個精采的編排大大減少了「終曲」賣弄技巧的痕跡，在一片喧囂之中，頗有「浮生若夢，爲歡幾何」之感。《六

日談》的開創性就在這裡，李斯特日後以同樣的方式創造了「交響詩」(symphonic poem)，讓交響樂以「主題變形」的手法講一個故事！在寫作《六日談》的「終曲」時成功的經驗，照亮了李斯特寫作管絃樂的新方向，也改變了交響曲的歷史。

至於蕭邦，他的作品在當時就是一個特殊的現象，在《六日談》中亦是如此，信手拈來的 17 小節，竟是整曲音樂性最豐美之所在。在那個鋼琴家就是作曲家的年代，同時代的人便經常演奏他的作品，他卻幾乎只演奏自己的作品。他寫作的速度不算快，出版的數量也不是特別多，但他獨樹一格的特質深深吸引優秀的同行以及音樂愛好者；他與生俱來的貴族氣質，他精緻如詩的鋼琴作品，都散發著無窮的魅力。然而他脆弱敏感的神經並不適合炫技的戰場，所以，他決定在沙龍裡發表作品，因為是非公開的場合，他得以自己選擇他想邀請的對象，不需趨炎附勢，也不必追隨流行。蕭邦卓爾超群的天份，因這少數的品味人士慷慨的支持，使他能只做自己想做的事，只寫自己想寫的東西，即使是那麼的短小洗鍊，卻鶴立雞群，帶領鋼琴音樂邁向全新的未來。他的音樂都是為沙龍而做，為傳承精緻文化的少數沙龍而做；他精挑細選的賓客給予他彈奏時的安全感，欣賞他大膽而纖巧的和聲，讚嘆他柔情似水的旋律，也滿足他日常生活物質所需。蕭邦的音樂是沙龍文化最甜美的果實，蕭邦以後的鋼琴家，幾乎沒有人不受他所開發的嶄新鋼琴語法的影響。

「雖小道必有可觀者焉；致遠恐泥，是以君子弗為也。」然亦弗滅也」。即使是小的技藝也有值得學習的地方，但久而久之總是行不通的，所以君子不去做。但也不必趕盡殺絕。這是東漢班固在漢書藝文志諸子略序中，引用論語子張篇，對小說家的看法，亦適合做為看待音樂界「炫技」風氣的基本態度：弗為，弗滅！現在的音樂環境，炫技的路線依舊是鎂光燈的焦點，與 150 年前並無二致，或許是愈來愈多的鋼琴大賽助長了「炫技」風潮的捲土重來；而觀眾在日常生活中接收的聲光刺激比以往更甚，審美品味越來越庸俗化，對絢麗的技巧當然比較容易產生共鳴。要知道，古典音樂至今仍是表演藝術中最歷久彌新的，在世界各地的大都市中，每天都有人在演奏一兩百年前的作品，從未中止；為什麼古典戲劇如莎士比亞、古典芭蕾舞如天鵝湖，不能每天在世界各地上演，壓制現代戲劇與現代芭蕾舞，而古典音樂卻能一直在現代人的生活中佔有一席之地，每天、每天都有古典音樂的演出，還會令現代人感動不已呢？答案是：演奏家。是現代的演奏家使古典音樂得以活在當下，觀眾則透過演奏家得以活在音樂中，並深受感動。「炫技」只不過是古典音樂中一種表演模式，縱使弗為、弗滅，如果演奏者無法進一步詮釋作品的內涵，體認藝術的可貴在於傳達人類共同的情感，日子一長，終難逃「致遠恐泥」的命運；從《六日談》六位作曲家的蓋棺論定，就能明白這一點。因此，《六日談》不僅是一部有趣的文獻，能從演奏的角度去認識歷史的脈絡，也是一個活的教材，告訴我們藝術家應慎思自己安身立命的核心價值。

參考書目

- Apel, Willi Ed.: *Harvard Dictionary of Music*, The Belknap Press of Harvard University Press, Massachusetts, 1972
- Bernstein, Susan: *Virtuosity of the Nineteenth Century*, Stanford University Press, California, 1998
- Bie, Oscar: *A History of Pianoforte and Pianoforte Players*, Da Capo Press, New York, 1966
- Chopin, Frederic: *Chopin Letters*, Dover Publications, New York, 1931
- Dubal, David: *The Art of the Piano*, Amadeus Press, New Jersey, 2004
- Edel, Theodore: *Piano Music for One Hand*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994
- Ehrlich, Cyril: *The Piano, A History*, Clarendon Press, Oxford, 1990
- Gollerich, August: *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1996
- Hinson, Maurice: *The Pianist's Dictionary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2004
- Huneker, James: *Chopin- The Man and His Music*, Dover Publications, New York, 1966
- Liszt, Franz: *Chopin, Frederic Francois, 1810-1849* (李斯特論蕭邦), 張澤銘等譯, 台北世界文物出版社, 1993
- Liszt, Franz: *The letters of Franz Liszt*, Dodo Press, United States, 1893
- Longyear, Rey M.: *Nineteenth-Century Romanticism in Music*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1973
- Orga, Ates: *The illustrated lives of great composers: Chopin* (蕭邦—偉大作曲家群像), 江靜玲譯, 台北智庫文化, 1995
- Reich, Nancy B.: *Clara Schumann*, Oxford University Press, 1989
- Ripin, Edwin M.: *The New Grove Instrumental Series- The Piano*, Macmillan London, 1988
- Rosen, Charles: *Piano Notes*, The Free Press, New York, 2002
- Rowland, David Ed.: *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge University Press, 1998
- Sadie, Stanley Ed.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited London, 1980
- Schonberg, Harold: *The Lives of The Great Composers*, Futura Publications, London, 1980
- Schumann, Robert: *Schumann on Music*, Dover Publications, New York, 1965
- Seaton, Douglass: *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*, Mayfield Publishing Company, California, 1991

- Sitwell, Sacheverell: *Liszt*, Dover Publications, New York, 1967
- Suttoni, Charles translated and annotated: *An Artist Journey*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989
- Szule, Tad: *Chopin in Paris*, Da Capo Press, 2000
- Taine, Hippolyte-Adolphe: *Philosophie de L'art* (藝術哲學), 傅雷譯, 台中好讀出版, 2004
- Van Loon, Hendrik: *The Life and Times of Johann Sebastian Bach* (巴哈新形象), 吳梅譯, 台北世界文物出版社, 1998
- Van Loon, Hendrik: *The story of Human* (人類的故事), 周炎譯, 台中好讀出版, 2002
- Verena von der Heyden-Rynsch: *Europäische Salons: Höhepunkte einer versunkenen weiblichen Kultur* (沙龍 - 失落的文化搖籃), 張志成譯, 台北左岸文化, 2003
- Walker, Alan: *Franz Liszt, The Virtuoso Years 1811-1847*, Alfred A. Knopf, New York, 1983
- Watson, Derek: *Liszt*, Shirmer Books, New York, 1989
- 朱象泰: *史卡拉第奏鳴曲研究*, 台北大呂出版社, 1991

參考譜例

- Liszt, Franz: *Freie Bearbeitungen III*, Editio Musica Budapest, 1999
- Liszt, Franz: *Etudes d'execution transcendante*, C.F. Peters, New York
- Chopin, Frederic: *Preludes*, Paderewski, Warsaw, 1949

被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948)¹ 年表與作品表

李婧慧²

關鍵詞：高約拿；台灣作曲家；口琴

¹ 借用郭芝苑先生於《音樂生活》第44期的標題〈被遺忘的作曲家高約拿及李如璋〉。

又，本稿於搜集與整理資料期間曾以短文〈古早的校歌作曲者—高約拿〉發表於北一女校友會會訊《綠意》民87年3月號，頁22-27；1998.11.26完成年表/作品表初稿，曾應同相關照片與作品手稿影本提供白鸞鷺文教基金會研究用，因此高約拿的照片及較完整的作品手稿照片等參見「白鸞鷺文教基金會—前輩音樂工作者資料庫數位計畫」網站。此外，本稿經數次修訂，於2001年11月自印小冊致贈高家親友及北一女35與36級校友。本文係2007.04.23之修訂稿。

² 本文作者為高約拿的外甥女。

Ko Iok-na (1917-1948), A Chronicle of His Life and Works

Dr. LEE Ching-Huei

Lecturer

Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Keywords: Ko Iok-na, Taiwanese Composer, harmonica

前 言

高約拿(1917.1.27~1948.5.20)，郭芝苑先生(1921~)稱之為「被遺忘的作曲家」，出身於高雄縣阿蓮鄉中路村的農家子弟。父親高雙福與母親梁綠篤信基督教，育有五女二男，約拿是次男，排行第六，與兄約男均命名自聖經人物。

約拿自幼聰穎好學，為人溫柔謙遜。畢業於阿蓮公學校(國民小學)、長老教中學(今長榮中學)及臺南神學校(今臺南神學院)，1941或42赴日留學，1945畢業於日本神學校(後來改制為東京神學大學)及東京音樂學校(今東京藝術大學)的「選科」(相當於今台灣的大學推廣部)。

中學時熱愛足球，有一次因踢球受傷，療養期間閱讀了一本宮田樂隊(口琴隊)的雜誌，引起興趣而自學口琴，於中學時代已嶄露頭角，經常受邀於音樂會及廣播電台演奏口琴。1935年臺灣發生大地震，受邀參加「震災義捐音樂會」(7月3日~8月13日)，與留日的音樂家們同台巡迴義演。後來就讀臺南神學校期間，擔任母校長老教中學的口琴隊指導。長期吹奏口琴的勞累，影響健康。

他以宗教音樂家自我期許；除了在日本神學校就學之外，夜間另就讀於東京音樂學校的「選科」，專攻管風琴與作曲，表現十分優異。1943年在東京與留日藥劑師曾綉月女士(1922-2001)結婚，育有三女。1944年完成第一首作品—風琴曲〈祈り〉(祈禱)。戰爭結束後於1946年返臺，應聘於臺灣省立臺北第一女子中學任教，是該校戰後第一位音樂教師，並譜寫〈臺灣省立臺北第一女子中學校歌〉(女聲三部，鋼琴伴奏)。1946~47年是他創作最豐富的兩年，但因除了作曲之外，他忙於教學、主持廣播節目、指導雙連教會聖歌隊，加上兼差抄寫樂譜，積勞而舊疾復發，以致作品中只有第一號交響詩〈夏天鄉村的黃昏〉是完整的；其餘包括第一號交響曲〈臺灣〉，交聲曲(清唱劇)〈追念死難軍民並祈求和平〉(包括管弦樂伴奏版及鍵盤樂伴奏版)均未完成。他可能是在江文也(1910-1983)之後率先以西洋作曲手法寫有管弦樂作品的臺灣作曲家；作品手稿現藏於國立臺北藝術大學李哲洋紀念圖書室。1948年以32歲英年別世。

年表

1917.1.27 生於高雄縣阿蓮鄉中路村的一個虔誠的基督教家庭；父親高雙福務農（種植水果），教育子女嚴格而謙言慎行；母親梁緣，是一位嫺淑而有著新式教育思想的家庭主婦，很喜歡唱歌，常常邊做家事邊吟唱聖詩³，基督教長老會的聖詩可以說是約拿最早也是最常聽到的音樂。雙親以身作則，熱心於教會的服事⁴和信仰的追求，他們遵循聖經的教訓教育子女，未曾嚴詞厲行；家庭雖不富裕但充滿愛而生活美滿，家中有五女二男，約拿為次男（約拿的名字來自聖經人物），上有姐姐四人：安息、（二姐早逝）、安肆、安日，兄約男（名字也是來自聖經人物），下有妹妹安義，只有他和妹妹有學音樂。兄弟姊妹們孩提時代的生活空間，除了家庭與學校之外，就是教會。

1924 入阿蓮公學校（今之國民小學）。

1929.4.16 入長老教中學（今長榮中學）；當時的中學教育是五年，包括預科及本科四年，不分初中、高中。從學業成績單⁵來看，從預科到第三年的成績中等，但第四年躍升為全班第2名。其中各科成績最好的是「唱歌」，分別是96、93、94分（預科、第一年、第二年，第三年以後就沒有唱歌課）。

雖然從小在教會或家庭中唱聖詩（當時家鄉的教會屬小型教會，還沒有聖歌隊），但他正式接觸音樂可能是在中學時期的合唱團。長老教中學因為是基督教長老會所創辦，而長老會素有「讚美的教會」之稱，音樂風氣很盛，因此中學內設有合唱團、管樂隊和口琴隊。他喜愛唱歌，音色很美；加上從小就參加教會崇拜，喜愛以歌聲讚美神，因此他很有可能加入學校的合唱團。

除了音樂之外，他熱愛足球（據郭芝苑先生說，當時長老教中學的足球隊聞名全台灣）。他在進入中學後接觸足球，有一次踢足球時腳受傷，療養期間受到疼愛他的老師林澄藻先生（1899-1973）的照顧；為了排遣時間，他閱讀宮田樂隊（口琴隊）的雜誌，引起對口琴的興趣。「由於口琴是當時台灣人接觸西洋音樂的踏板，因為樂器便

³ 高約拿的妹妹高安義說她的母親很愛時唱聖詩，常常在煮飯時，用木斗量好米後，捧著米邊走邊吟聖詩，走到灶台。有一次她自己新學一首聖詩，很喜歡唱，於是捧著一疊碗去洗碗時，也學著母親邊走邊吟詩，一不小心摔破了一疊的碗；不過母親很少打罵小孩，所以印象中當時的她並沒有受到嚴厲的責備。

⁴ 高雙福在台南的太平境基督長老教會得道，後來因路途遙遠，便回到家鄉，與家族兄長（同為第一代基督徒）共同開設中路基督長老教會。教會建築中時，兒女們從學校放假回來，常常一夥兒一起去教會幫忙磨石子。

⁵ 白鶯鷺文教基金會向長榮中學申請研究用。感謝白鶯鷺文教基金會提供筆者參考，同時對於長榮中學的學生學籍資料保存管理感到敬佩。

⁶ 高安義說她的父親認定長老教會設立的學校是最好的，所以讓子女到台南來就讀長老教中學（或女學校）；當時鄉下小孩來到城市就學，初期程度較難跟上，到最後還是會辭露頭角。（2001.10.27看了高約拿的成績單後的補充）

宜，可奏旋律並配和聲，又容易學，加上日本人也提倡」⁷；於是約拿看書自學口琴，習得一手好技藝，在中學時代已嶄露頭角。據高安義的回憶，他有一箱口琴，演出時用數支口琴快速地交換吹奏，有時交換的動作非常快，常常令她看了十分緊張。當時長老教中學和另一邊的女學校（今長榮女中）經常開音樂會，他常常應邀表演口琴獨奏，也常到廣播電台演奏，頗受歡迎。中學畢業後更應邀參加「震災義捐音樂會」，與留日的音樂家們組團巡迴全台灣義演。

1935.7.3 ~8.13 參加震災義捐音樂會，擔任口琴獨奏節目。「震災義捐音樂會」係因 1935 年 4 月 21 日台灣發生大地震，災情以新竹、台中地區尤為慘重，於是台灣新民報社蔡培火先生(1889-1983)發起救災運動，邀請留日的音樂家們組團返鄉，於台灣各地巡迴舉行震災義捐音樂會，自 7 月 3 日至 8 月 13 日共舉行 31 場。高約拿擔任其中的口琴獨奏項目，演奏的曲目有：1. 宮田東峰編曲之『喪利安探戈舞曲』；2. 佐藤秀朗編曲之『想起伊人』；3. 上原秋雄編曲之『杜鵑圓舞曲』；4. 佐藤秀朗改編之『荒城之月』幻想變奏曲；5. 福島常雄編曲之『吉普賽』。⁸

震災義捐音樂會結束後，也許因長時間吹奏口琴過於勞累，感染了「肺浸潤」症，即輕微的肺結核。儘管得到治療，對於後來的舊疾復發，以至英年早逝，有相當大的影響。

1935~39 就讀於台南神學校（今台南神學院，是台灣基督長老教會為培養傳道人而設的高等學府），1939 年畢業，是第 62 屆畢業生。

約拿於台南神學校就讀期間曾至長老教中學指導口琴隊，作曲家郭芝苑先生是當時口琴隊的學生。據郭先生的回憶，當時長老教中學的口琴隊大約有三、四十人，每週練習一次，非常興盛。他形容高約拿於指導學生時說話溫柔，態度親切，有時吹奏給學生聽，用兩支或三支，曾演奏過比才(G. Bizet)的《卡門組曲》(Carmen) 以及《荒城之夜》(用小調口琴)等。

在神學校時，曾多次受邀至台南的放送局（廣播電台）演奏口琴。

他天生浪漫，喜愛美的事物和鄉居生活。據妹妹高安義的回憶，約拿在神學校時，每遇放假兄妹一起從台南回到中路村的家中，晚上睡覺時，教她唱歌，她還記得是一首愛斯基摩人的歌。有時父親帶著全家去果園時，他們走在田埂上，二仁溪的溪水潺潺地流，約拿拿著尤克里里琴(Ukelele)，叮叮咚咚地沿著溪邊的田埂邊走邊彈

⁷ 顏綠芬：〈老作曲家郭芝苑憶當年(2)〉自由時報，86年2月25日；文中也提到在當時台南的阿波羅樂器行，各種調的口琴都買得到，也兼賣口琴的數字簡譜和教本，郭芝苑也曾買來自己練習；他在長老教中學時，口琴的練習與樂隊的活動是他西洋音樂的啟蒙。

⁸ 又，阿波羅樂器行的老闆洪先生也是高約拿的好朋友，洪先生草屯人，兄弟姊妹除他和一位妹妹外都是醫生。店裡樂器以手風琴和口琴為多。(2001.10.27. 高安義補充)

⁹ 《新竹台中震災義捐音樂會紀念寫真輯》，台灣新民報社編，昭和 10 年(1935)10 月 1 日。(感謝高慈美老師提供本資料)

著，鄉村的風景秀麗，彷彿一幅畫，也許是這樣美麗的鄉居生活，讓浪漫的他於後來(1947)寫下《夏天鄉村的黃昏》這首交響詩吧！

神學校的學生暑假必須受派到教會或教會機構實習。約拿曾受派到台北縣八里鄉的樂山療養院實習，他在那裡教麻瘋病人口琴和歌唱。

1939 台南神學校畢業後，受派於屏東縣東港基督長老教會當傳道師。由於早期教會沒有留下記錄，確實的牧會起訖時間待查。

據當時教會信徒之一的郭東欣女士回憶，高傳道師在東港教會將近二年，期間常聽他吹奏口琴，例如在聖誕節時。

1940 或 41¹⁰轉到故鄉的阿蓮基督長老教會任傳道師。由於用功好學，在阿蓮教會時曾自修德文，因此家裡有一些外文書籍，為此還受到日本警察的注意，幾次來家裡查看。¹¹他很喜歡讀書，常常一有錢就去買書/譜，因此藏書/譜豐富。

1941 或 42 赴日留學。

作為一位傳道師，他肩負傳福音的使命；另一方面由於熱愛音樂，並且顯現出這方面的才能，因此在當時風靡西漸的環境下，嚮往巴哈(J.S. Bach)於宗教音樂的修養與成就，立志當一位宗教音樂家，從事宗教音樂的創作，以音樂傳道。因此負笈東瀛，攻讀神學與音樂。

他到達東京的年代尚待考證¹²，可能在1941年末或42年初，住在東京大久保區¹³。日間就讀於東京神田區的日本神學校(後來改制為東京神學大學)，夜間在東京音樂學校選修管風琴和作曲。

1942 申請入學東京音樂學校的「選科」，選修管風琴及作曲¹⁴。

按東京音樂學校是直屬於文部省(相當於教育部)的專門學校，後來與東京美術學校合併為今之東京藝術大學。當時日本的一些音樂學校在本科之外設有「選科」¹⁵(相當於台灣的大學推廣部)，沒有正式的文憑，也沒有入學資格的限制。選科的師資與本科相同，以學院派的訓練方式，嚴格而紮實。據郭芝苑先生的回憶，本科相當難考，因報考的日本人都是從小學起，台灣人則是成年後才學音樂，難以與日本人競爭。因此雖然也有少數就讀於本科，多數在選科就讀。

東京音樂學校對於選科定有「選科規程」，詳細地規範了選科的相關規定，如選科科

¹⁰ 根據《台灣基督長老教會阿蓮教會設教六十週年紀念特刊》中歷代傳教者的記載：「高約拿傳道師：約1937年來傳教未滿一年……」。然而據高安義說約拿神學院畢業後先到東港基督長老教會服務，大概不到一年後調到阿蓮教會，因此確實年代還有待考證。

¹¹ 據高安義女士的回憶。

¹² 有關他到日本的確切年代，由於是五十多年前的事，受訪者多已記憶模糊。

¹³ 據外甥女賴惠美的回憶。

¹⁴ 他可能在1942年3月提出第一年入學申請。

¹⁵ 或稱為「別科」，參見昭和16、17年的日本音樂年鑑；現在已沒有這種選科制度。

目(唱歌、鋼琴、管風琴、小提琴、大提琴、管樂、作曲、能樂、箏曲及長唄等)、選科年限(五年以內)、學期的劃分與起訖日期、假期、保證人、測驗(必須通過三次的測驗)、學費、缺席的處分…等,鉅細靡遺。選科可以選一至二科(但如選能樂者,可以全選能樂項下細分的四科),每科每週上課三小時,上課時間在下午或晚間。

在測驗方面的規定,第一次試驗是在入學修滿三學期後;第二次試驗是在第一次試驗合格後三至六學期期間接受試驗;而當時一學年有三個學期,分別是第一學期4月11日-7月10日;第二學期9月11日-12月24日;第三學期1月8日-3月25日。因此接受第二次試驗的選科生,至少已入學兩年。

然而約拿在昭和18(1943)年12月接受管風琴第二次試驗,距離他3月提出的入學申請僅兩學期。見之前述「選科規程」中第二次的測驗資格的規定,可以得知他的表現十分優秀¹⁵。

在管風琴方面,根據昭和十七年的日本音樂年鑑記載,當時只有一位教授真篠俊雄,可以推測就是他的老師。作曲與指揮的師資合併介紹,有遠藤宏、橋本國彥兩位教授;下總統一、細川碧等助教授(即副教授);信時潔、田邊尚雄、舘田琴次等講師,無法明確得知他的指導老師是那一位。

根據郭芝苑先生的回憶,他曾經在東京御茶の水車站¹⁶遇見高約拿,當時高約拿請他轉告他的老師福島先生,說他已經沒有在吹口琴了,他在東京音樂學校學作曲與管風琴。

留日期間,由於日夜分別在不同的學校攻讀不同的領域,因此必須付出更多心力,加上為了彌補成年後才接受學院音樂教育的缺憾,他日以繼夜,夜以繼日全力以赴,間接影響到健康。

另一方面,不知是健康的緣故,還是興趣轉移至管風琴與作曲,到了日本之後,已不再吹奏口琴(如前記引述郭芝苑先生之說),即使回到台灣,據北一女的學生們回憶,並沒有聽過他吹口琴。

1943.3.3 在東京的柏木教會(Kasiwagi)與留日藥劑師曾綉月女士結婚。柏木教會是日本人的教會,當時的牧師是植村環女士,台灣去的青年們借該教會聚會,性質如青年團契一般。從結婚照片上可看到牆上貼的婚禮程序單上致詞(挨拶)為高天成先生。

1944 長女純姿出生。

4月13日完成第一首作品:風琴曲〈祈禱〉(祈り)。

¹⁵ 高曾綉月女士也說過他在日本就學時表現非常優秀。(2001.10.27.於台北馬偕醫院1060病房)

¹⁶ 東京音樂學校另有一「分教場」,地址是東京市神田區駿河臺二之九,就在御茶の水車站附近,是選科生的上課場所。

1945.3.10 發生東京大空襲；在這之前不久，他在差不多同樣的時間完成神學與音樂兩方面的學業。畢業後不久，戰火蔓延到東京，人們紛紛疏散到鄉間。8月6日及9日，投於廣島與長崎的兩顆原子彈，迫使日本投降，戰爭結束，台灣留日的學子們先後返國。

1946.1 月左右帶著妻女回到台灣，最初將家人安頓在屏東。春季他隻身來台北應聘任教於台灣省立台北第一女中（今台北市立第一女子高級中學），後來才將家人接來台北，住在學校分配的宿舍。據36級校友們表示他很有幽默感，學生們都很喜歡上音樂課，甚至還記得高老師教過的數首世界名歌。

當時一女中的規模還很小，初中部兩班，高中部一班，只有一位音樂老師。36級校友們憶起當年林澄沐（1909-1961）教務主任介紹新老師時，提到他的管風琴演奏非常好，以及他在長榮中學時是足球高手，學生們看他既瘦且文質彬彬的外表，怎麼也想像不出會是足球選手。

終戰後的北一女校歌是他作曲的，作詞者為當時的校長胡琬如女士。因為當時尚未有中文校歌，胡校長於是寫了詞，高約拿及體育老師蔡如花分別譜曲¹¹，交由學生練唱，後由教育廳官員來學校評選其中一首；結果選了高約拿譜曲的校歌。其曲調平易近人，校友們仍一年又一年地唱著，即使在畢業50多年後的今天，仍然記憶猶新。每有同學聚會，往往唱這首校歌，抒發對學生時代的懷念之情。他為人樸實謙虛，據校友們的回憶，當年練唱兩種版本的校歌以備選用時，他並未告訴學生其中一首是他的作品，兩首都用同樣的態度，細心教唱，直到選定校歌之後，學生才知道是他譜的曲。

校歌曲譜簡析（曲譜見附錄）：

全曲分為三段：

第一段：1-8 小節，流暢的曲調表現出對學校的愛，和對自我的期許。

第二段：為了表現歌詞中，對於將來的目標，與當前的工作兩個層次的闡述，曲調分為兩句，分別從第8及14小節的第4拍開始，後句是前句的模仿，並且提高大三度，隨著曲調上升，造成高潮。

第三段：第20小節進入第三段，很堅定地表現出同學們協力同心，立志發揮本校精神的決心。

全曲每句歌詞均起於第4拍，是基督教聖詩中常見的手法。

¹¹ 1997.12.7 北一女校友會於福華飯店，由36級（初中部，高中畢業為39級）校友們穿著當年北一女的冬季校服，演唱古早的校歌。演唱前由蘇秀媛女士致詞，全文以〈老校歌具時代意義 半世紀來當存心海 同窗五年相知又相惜 密集同學會請諒罕有〉為題，刊在校友會刊《綠意》387年3月號，p.19，文中提到校歌產生的經過。但在1997.8.12.的訪問中，受訪的校友們提到另一位譜曲者尚待查証。

他的教學態度親切而有愛心，富於幽默感。教唱的歌曲中以世界名歌為主，如舒伯特(F. Schubert)的「野玫瑰」(Heidenroslein)與賴頓(W.T.Wrighton)的「伊人微笑常浮現」(Her bright smile haunts me still)等。其中野玫瑰用二部合唱，並且用日文拼音學唱德文歌詞。36級受訪校友的班上就是唱這首得到全校歌唱比賽第一名。他鼓勵學生們多學習世界各國民謠，以多方認識音樂。當她們畢業時(1947)，她們所唱的離別歌不同於一般的驪歌，是由高約拿選用英國古調「秋夜吟」(Londonderry Air)的曲詞，填上國文老師(也是她們的導師)陳朋老師所寫的詞，並且以二部合唱的形式。歌詞第一段如下：

記得當年，初入女中，緊張興奮，歡樂無窮。
從良師，交益友，質疑問難，笑語琴歌，品德日漸和融。
如今畢業，思往事念前程，頓感虛空。
幸我師友和藹謙沖，導我以德，使我知所景崇。

5月次女純虔出生於屏東。

回台後，與林和引先生、陳泗治先生(1911-1992)等好友在中山堂舉行音樂會，他彈奏風琴。據黃淑瑛女士¹³的回憶，由於戰後局勢令人心沉重，爲了安慰人心，一群志同道合的朋友舉辦音樂會提供欣賞，免費入場。

同年，他到台北後，雙連基督長老教會(於台北市中山北路)陳溪圳牧師隨即邀請他擔任聖歌隊(即唱詩班)指揮，陳哲宗牧師¹⁴是當時唱詩班之一員，他在1998年2月所寫的感言信上提到：「從高先生的指揮受了很大的感動，每一位詩班班員都從他接受了許多音樂、信仰和人格的造就。過了半世紀的今天，他的指揮、講話和笑容，還在我的心裏。」

1947.6.24 完成第一號交響詩《夏天鄉村的黃昏》(作品第三號)，是目前找到的管弦樂作品中，唯一完成的一首。然而雖已完成，卻見於同一手稿後面提筆重寫，與前面已完成的部分略有不同，但重寫的部分並未完成。

12月16日參女純心出生。

1948.5.20 安息主懷。

由於戰後經濟蕭條，生活條件不好，而且由於他的熱誠與才華，使他身兼數職；除了教學之外，在廣播電台主持節目介紹音樂，並指導雙連教會的聖歌隊，又忙著作曲(1947年是他創作最豐富的一年，雖然大多未完成)，此外由於字跡俊秀端正，抄寫的樂譜令人賞心悅目，尚抽空幫樂譜出版商抄刻拜爾鋼琴教本(用鐵筆刻在腊紙

¹³ 鍾啓安牧師娘，1919年生，孩提時代就認識高約拿；鍾啓安牧師亦畢業於日本神學校，曾擔任台北YMCA的理事長，也是高約拿的好友。

¹⁴ 陳哲宗牧師爲陳溪圳牧師公子，前台灣神學院院長，美國歸正教會退任牧師。

上)……,以至於過勞,舊疾復發,因肺結核菌蔓延至其他器官而病逝於台大醫院。

初住院時,使用剛引進的抗生素特效藥治療,其副作用會影響聽力;北一女36級校友張碧玉女士回憶去醫院探望他時,他已失去聽覺功能。

他長得一表人才,溫文爾雅,為人循規蹈矩,溫暖熱誠,親切而充滿愛心,而且富於幽默感,因此得到朋友們珍貴的情誼。當他病重時,林和引先生出錢出力,曾召集包括陳泗治先生等樂界朋友們開音樂會為他籌募醫藥費。據黃淑瑛女士的回憶,由於治療用的抗生素非常貴²⁰,即使朋友們盡全力募款,這場音樂會募得的款項只夠買三支。關於這件感人的事,篤信基督的高曾綉月女士表示慈愛的神不會拋棄她,在最辛苦的時候,有至親好友與學生們的熱誠籌款與幫忙,分擔她的重擔與憂苦。她十分感激當時至親好友與學生們的熱誠關懷。²¹

黃女士提到高曾綉月女士變賣所有來籌醫藥費,高安義也提到長兄高約男在甘蔗未成熟時就先賣了來籌醫藥費。然而即使在家人與親友拼命的努力下,仍無法挽回他的生命,留下妻子與三個女兒,當時最小的女兒純心才五個月。

高約拿的告別式地點在今許昌街的YMCA(舊址原為「組合教會」,是日據時代的教會),當時有北一女的學生代表唱校歌,其中一位是張碧玉女士,她在音樂課的表現十分優秀,得到全班音樂成績的最高分(97分)。高老師生病住院時,每天都去探望他。她提到因為深受高老師的影響,仰慕基督教並且很喜歡音樂,後來還栽培女兒成為鋼琴家。

正如陳哲宗牧師對他的描述:「高先生確是台灣教會歷史中,一位心正直、滿有仁慈、謙卑又能幹的信仰和音樂的領袖。」;高安肆女士也表示:「他是一位和平主義者,無計較,好幫人做事,每日過著喜樂知足的人生生活。」

高約拿以一顆真摯虔誠的心,敬神愛人,並辛勤地耕耘音樂。正如他常說的:「人生雖短暫,藝術必常存。」²²他短而豐富的一生,正是這句話的寫照。

* 當時的月薪一個月賣台幣一萬兩千元,抗生素一支一萬元。(2001.10.26,高曾綉月女士補充)

²⁰ 2001.10.26 請教高曾綉月女士於台北馬槽醫院 1060 病房。她於 11 月 8 日蒙主恩召,享年 81 歲。

²² 人生は短いけれど、芸は長い。

作品表²³

一、收藏於國立台北藝術大學(前國立藝術學院)傳統藝術研究中心李哲洋紀念圖書室²⁴的作品

1. 〈祈り〉(祈禱)，作品 1. No.1. 1944.4.13。可能是為風琴而作。
2. 交響曲第一番《臺灣》Symphony No.1. "Formosa"。未完成，F 大調轉 E 大調，四四拍子，停筆於第 120 小節。手稿中未註明寫作日期，可能寫於 1946 或 47 年。
3. 交響詩第一番《夏天鄉村的黃昏》(作品第三番，民國參拾六年六月)，民 36.6.24 完成。是唯一的一首完成的管弦樂作品，曲長 281 小節，d 小調轉 F 大調，六八拍子。但此曲在同一份手稿後面又重新修改，修改版未完成，停筆於第 191 小節。
4. 交聲曲²⁵《追念死難軍民並祈求和平(七七祈禱文)》文：唐守謙²⁶；曲：高約拿(作品第五番)，鍵盤樂器伴奏。未完成，F 大調轉 G 大調，四四拍子；寫到第 223 小節，後面另加 18 小節的合唱部分草稿，尚未填上歌詞。
5. 交聲曲《追念死難軍民並希求和平》獨唱、合唱、管弦樂伴奏，²⁷唐守謙作詞，op.no.6 Cantata for Soprano, Tenor solo, Chorus & Orchestra。未完成，F 大調轉 G 大調，四四拍子；停筆於第 285 小節。此曲與第 4 之鍵盤樂器伴奏版的手稿均未註明寫作日期，可能寫於 1946 或 47 年。

二、其他

1. 〈台灣省立台北第一女子中學校歌〉(1946)。女聲三部，鋼琴伴奏；原油印樂譜由北一女 35 級校友王純美(王純純)女士收藏並提供。
2. 台語歌曲〈阮故鄉美麗島〉(作曲年代不詳)。自作詞曲，由旅居巴西的外甥劉哲仁提供。原譜已散失，由劉哲仁憑記憶記譜，並填上 2、3、4 節歌詞(原曲只有一節歌

²³ 本文作品名稱與號碼根據原作曲名。

²⁴ 高曾綉月女士生前曾提到高約拿過世後，一位當時在日本留學，主修小提琴的呂先生曾拜訪她而購高約拿所留下來的音樂書譜，後來再次拜訪，她將所有的書譜都交給他。筆者推測呂先生即故呂炳川教授(1929-1986)。換句話說，高約拿的作品手稿可能由故呂炳川教授收藏，後來轉給李哲洋老師(1934-1990)研究用；李老師過世後，家屬將所藏書譜捐贈給國立藝術學院。李老師在過世之前，正著手寫作台灣新音樂史，另一方面他經常和呂炳川教授一起工作，這也許可以解釋何以高約拿的作品手稿後來保存在李老師處。

²⁵ 即清唱劇。

²⁶ 唐守謙來台前曾在福建省教育廳擔任科長，民國 36 年任省立台北師範學校校長，後來擔任東海大學文學院院長，並教授國文，還曾經教過高約拿的長女高純姿(就讀於東海大學外文系時)，只是當時她並不知道父親曾為唐教授的詞譜曲的事。

²⁷ 4 與 5 為同一作品不同編曲，4 為鍵盤樂器伴奏的版本；5 為管弦樂團伴奏的版本。但在合唱部分，5 作了一些修改；而管弦樂的伴奏部分，另加有圓奏。

詞)。²⁹ 據他的回憶，前幾年有一個華僑聚會的卡拉 OK 會上，曾聽到一位巴拉圭的台僑唱此曲，問他可否知道作曲者是誰？答曰不知，是在 50 年前有人教他唱的，至今仍記得。此曲可能寫於留日期間，據說在二二八事件之前廣為傳唱，之後就不再聽到有人唱了。

後記

本年表的完成，感謝郭芝苑先生的鼓勵與熱心提供資料，高約拿遺孀故曾綉月女士、三姊高安肆女士與妹妹高安義女士（筆者的母親）及諸位親友的支持與提供資料。感謝高慈美教授、黃淑瑛女士、陳哲宗牧師、郭尊賢先生等諸位長輩們，以及北一女退休教師陳朋老師和初中部 35、36 級校友們，特別是張郁芳（碧玉）女士、何璧女士、黃碧月女士，因為他們驚人的記憶力，使得資料搜集與整理能順利進行。感謝台南神學院與東京藝術大學協助查閱資料，阿連基督長老教會寄贈特刊，以及白鷺鷥文教基金會借用高約拿的成績單。作品手稿方面，感謝故呂炳川教授、故李哲洋老師，以及國立台北藝術大學細心保存作品手稿。最令筆者感動的是北一女初中部 36 級校友們在畢業五十多年後仍傳唱著「古早的校歌」，當筆者遍尋不著樂譜時，她們努力地回憶著，反覆地唱著讓筆者記譜；更令人驚喜與感動的是當這首從校友們的傳唱而記譜的校歌發表於北一女校友會刊《綠意》（民 87 年 3 月號）時，我接到 35 級校友王純美女士的一通電話，即時提供精心保存 50 多年的油印校歌樂譜。這些作品手稿的發現與年表的整理，是高家親友長輩與高約拿所教過的北一女校友們保存與重拾記憶的成果，期待能在台灣音樂發展史上，拓印出高約拿的足跡。

附錄：作品及手稿

1. 〈祈り〉（祈禱）作品 1, No.1, 1944.4.13.
2. 〈阮故鄉美麗島〉
3. 〈台灣省立台北第一女子中學校歌〉；油印本封面、第一頁及電腦打印譜
4. 第一號交響詩〈夏天鄉村的黃昏〉作品第三號；手稿封面與內頁之一
5. 第一號交響曲《臺灣》；手稿封面與內頁之一
6. 交響曲（清唱劇）《追念死難軍民並祈求和平（七七祈禱文）》作品第五號（鋼琴或風琴伴奏版）；手稿封面、內頁之一及歌詞
7. 交響曲《追念死難軍民並祈求和平》（獨唱、合唱、管弦樂）；手稿封面與內頁之一

²⁹ 「白鷺鷥文教基金會—前輩音樂工作者資料庫數位計畫」網站中手稿照片之 66 號標為「高約拿作品手稿」；按該照片為筆者表兄劉哲仁為協助筆者的研究而憑記憶寫下之歌譜，其中第二—四節的歌詞為他填上之歌詞，誠如他謙虛地在譜上註明：「以下 3 節是隨便寫的」。

附錄：作品及手稿

1. 〈祈り〉(祈禱)・作品 1. No. 1. 1944. 4. 13.

祈り

作品 1. No. 1

高約拿 作曲

1944. 4. 13.

祈 禱

(作品 1-461)

高樹拿作曲
作於 1944年4月15日

Handwritten musical score system 1, measures 1-8. The piece is in 6/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.

Handwritten musical score system 2, measures 9-16. The melodic line continues with some chromaticism. Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*.

Handwritten musical score system 3, measures 17-24. The texture remains consistent with the previous systems. Dynamics include *p*, *mf*, and *ff*.

Handwritten musical score system 4, measures 25-32. The right hand has a more active role with sixteenth-note patterns. Dynamics include *p* and *f*.

Handwritten musical score system 5, measures 33-40. The piece begins to slow down, marked *rit.* and *adagio*. Dynamics include *acc.*, *rit.*, and *mf*.

Handwritten musical score system 6, measures 41-48. The final system includes first and second endings. Dynamics include *mf* and *p*.

2. 〈阮故鄉美麗島〉

阮故鄉美麗島

高約拿 曲
高約拿 詞(第1節)
劉哲仁 詞(第2-4節)

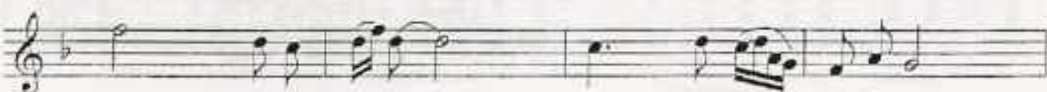
活潑的
中速



(1) 阮	故	鄉	美	麗	島	光	榮	美	四	季	好
(2) 阮	故	鄉	美	麗	島	日	光	足	水	利	好
(3) 阮	故	鄉	台	灣	島	(3) 阮	故	鄉	台	灣	好
(4) 阮	故	鄉	民	主	島	(4) 阮	故	鄉	民	主	好
(1) Goán	ko'-hióng	bi-lê-tó	Kong	-keng	súi	sù-khui	hó				
(2) Goán	ko'-hióng	bi-lê-tó	Jit	-kng	Chiok	Chú-lí	hó				
(3) Goán	ko'-hióng	bi-lê-tó	káu	-iok	kōan	tī-sek	hó				
(4) Goán	ko'-hióng	bi-lê-tó	lâng	-fâng	khún	sūi-hoat	hó				



日	月	潭	玉	山	翠	甚	原	時	幾	麼	好	迎	送
水	果	甜	又	翠	翠	所	收	五	幾	吃	又	有	刺
興	二	葉	供	世	界	成	做	世	界	的	光	進	園
善	歌	神	相	合	作	使	地	上	變	成	如	天	圓
其	guat-thián	giok-san hong				sm	-mù	sí	lóng-má	hó-thit-thò			
Chú-lí	kó-ti'	kón hong-hù				só'	-siu	ngó-kók	chí-ah	koh-ū-ehhun			
hêng	kang-giap	kióng sè-kai				chia'	-chò	sè-kai	é	sián-chin-kók			
gâu	keng-sin	sa'-hap-cho'k				hó'	-tè	chui'pi'chia'		ná-thian-k'ók			



美!	又	再	好	呀	阮	故	鄉	美	麗	島
好!	又	再	好	呀	阮	故	鄉	美	麗	島
好!	又	再	好	呀	阮	故	鄉	美	麗	島
Sú!	koh-chai	hó ah			Goán	ko'-hióng	bi-lê-tó			



心	心	念	念	思	念	伊	故	鄉	美	麗	島
心	心	念	念	思	念	伊	故	鄉	美	麗	島
心	心	念	念	思	念	伊	故	鄉	美	麗	島
Sim	-sím	hiám-hiám	siau	hiám	l	ko'-hióng	bi-lê-tó				

註1：原詞作“新高山”，係日本時代玉山之名稱；今依劉哲仁之建議改為玉山峰。

3.〈台灣省立台北第一女子中學校歌〉油印本封面、第一頁及電腦打印譜



台北第一女子中學校歌

Moderato al Massimo

胡璇如 作詞
高約魯 作曲

第一女子第一女子中——學，我們日新學業日進。

們工作更勤，行，我們勤儉的目——標，那煩瑣的——

台北第一女子中學校歌

胡琬如 作詞
高約拿 作曲

Moderato et Maestoso

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato et Maestoso'. The first system is an instrumental introduction. The second system contains the first line of lyrics: '愛我台北第一女子中學，我們目標要「定得」高我' (I love Taipei No. 1 Girls' School, our goal is to be 'certainly' high). The third system contains the second line of lyrics: '們工作要「作得」好，我們將來的目標：學問深造女權' (Our work must be 'done' well, our future goal: academic advancement and women's rights). Dynamics include *mf*, *f*, and *ff*. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

愛我台北第一女子中學，我們目標要「定得」高我

們工作要「作得」好，我們將來的目標：學問深造女權

促進實行國父遺教我們

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef and contains the lyrics '促進實行國父遺教我們'. The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs) and features a steady rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

當前的工作：功課優良身體

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics '當前的工作：功課優良身體'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the bass line and a triplet of eighth notes in the treble line, both marked with a '3' and a slur.

康強公德特別修養

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics '康強公德特別修養'. The piano accompaniment features a steady rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands, ending with a final chord in the bass line.

alla marcia
ff

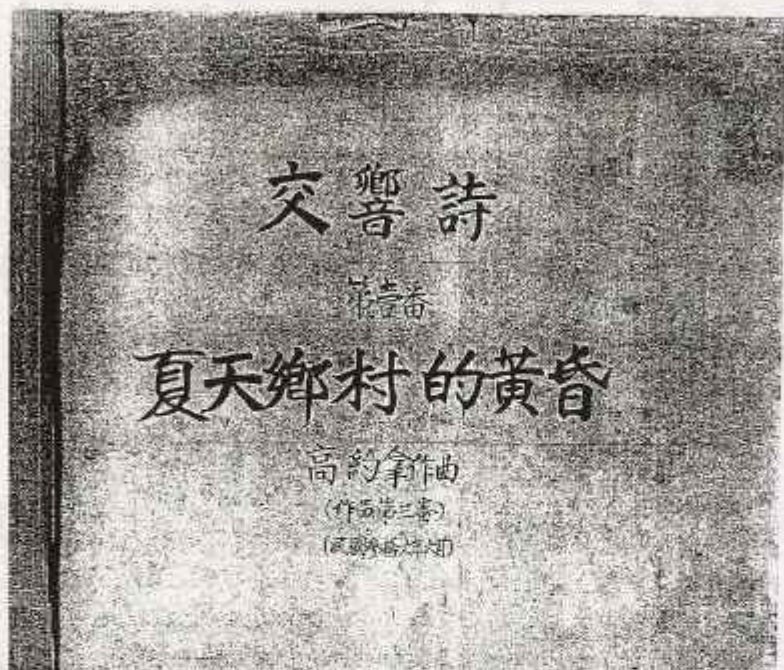
同學們！協力同心，努力前進，為了克盡責
 同學們！協力同心，努力前進，為了發揮本

學校的責任，誓必達成這目標，每
 學校的責任，誓必達成這目標，每

1
台北第一女子中學 同學 我台北第一女子 中學

2
ff *fff*

4.第一號交響詩〈夏天鄉村的黃昏〉，作品第三號
手稿封面與內頁之一



5.第一號交響曲《臺灣》

手稿封面與內頁之一

Symphony
No. 1.
"FORMOSA"

交響曲
第一番
“臺灣”
高約拿曲



6. 交聲曲(清唱劇)
 《追念死難軍民並祈求和平
 (七七祈禱文)》
 作品第五號 (鋼琴或風琴伴奏版)
 手稿封面與內頁之一



追念死難軍民並祈求和平

清唱劇《追念死難軍民並祈求和平》(七七祈禱文) 作品第五號

唐守謙詞 高約拿曲

合唱：應該頌讚的是您的權能，
耶和華啊！是您的權能管轄宇宙；
宇宙間的一切是您創造的神奇，
這神奇就是愛真善美之世界。
但是人類的殘忍摧殘了造物的愛心，
人類的愚昧湮沒了世界的真理，
人類的自私毀壞了世界的完善，
人類的醜惡掩蔽了世界的美麗。

男高音獨唱：一部世界歷史全是戰爭的紀錄，
野心家的欲望支配了人類的命運；
爭地而鬥，殺人盈野，
爭城而鬥，殺人盈野，
於是人類再沒有快樂，
於是世界再沒有和平。

男聲四部：誰來揭舉義旗，抵抗強權的氣燄？
誰來遏止瘋狂的侵略，維護正義與自由？

女聲三部與男聲四部：(女聲)終止戰爭而爭鬥，終止戰爭為和平而鬥爭；
(男聲)讓戰爭為和平，讓戰爭為和平而鬥爭；
讓仁人義士的血，為拯救人類而流。

混聲四部：誰來揭舉義旗，抵抗強權的氣燄？
誰來遏止瘋狂的侵略，維護正義與自由？

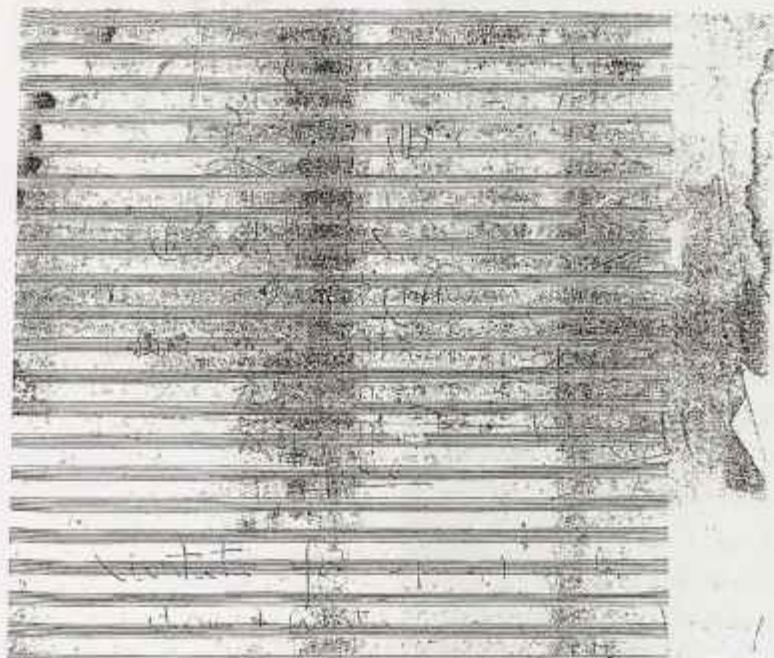
女高音獨唱：今天我們回憶八年艱苦的抗戰，
追念許多為爭取自由而死難的軍民，
藉著 神的啟示，
他們明白了生死的意義，
完成了 神的意旨，
他們犧牲殉國殺身成仁。

男高音獨唱：從今我們得到了慘酷的教訓，
生命的犧牲全是罪惡的代價。

(高約拿譜曲至此，全曲未完成)

7. 交聲曲《追念死難軍民並祈求和平》

(獨唱、合唱、管弦樂) 手稿封面與內頁之一



A photograph of a printed musical score on a white background. The score is arranged in a system of 15 staves. The top staff is labeled "Vcllo" (Violino). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is well-organized and clearly legible.

[4-2-1] 變奏

賴德和

摘要

本曲由「吹笛人長笛室內樂團」委託創作，完成於2007年1月底。其編制是四支長笛的四重奏，第一長笛兼短笛，第四長笛兼中音長笛。

【4-2-1】變奏之曲名由來，是因為音高素材取自 Pitch-Class Sets 4-2，其音組為【0,1,2,4】。將其安排成相同結構的音程進行【4-2-1】，（也就是大三度，大二度，小二度之進行）繼之首尾重疊連結為【1-2-4】。全曲包括主題與六個變奏，其中第四變奏將原來旋律線加以四度循環及五度循環變形。

Variations on 4-2-1

LAI Deh-Ho

Professor

Department of Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

"Variations on 4-2-1" was commissioned by JOUEURS DE FLUTE ENSEMBLE, and was finished in January 2007. It is scored for four flutes, with the first doubling piccolo, the fourth alto flute.

The piece bears the title due to its pitch material based on the pitch-class set 4-2, [0,1,2,4], which was arranged to be the succession of intervals 4-2-1 (namely, major third--major second--minor second), then overlapped with its retrograde form, 1-2-4. The piece comprises a theme and six variations. The fourth variation is built upon the transpositions of the original melodic line in circles of fourths and fifths.

[4-2-1] 變奏

Variation [4-2-1]

增進和

Lai, Deb-Ho

Theme

Flute 1

Flute 2

Flute 3

Flute 4

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Var. 1

Fl. 1

Fl. 1

[4-2-1]變奏

Var. 2 *ca. 30*

The score consists of three systems of four staves each, labeled Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, and Fl. 4. The music is in 4/4 time and includes various dynamic markings and articulation symbols.

System 1:

- Fl. 1: *f* *pp* *mf* *p* *mf* *f* *p*
- Fl. 2: *f* *p* *mf* *pp*
- Fl. 3: *f* *p* *pp*
- Fl. 4: *f* *pp*

System 2:

- Fl. 1: *mp* *mp* *ff* *pp* *f* *ff* *p*
- Fl. 2: *f* *mp* *mp* *ff* *pp* *f* *ff* *p*
- Fl. 3: *mp* *ff* *pp* *f*
- Fl. 4: *mp* *ff* *pp* *f*

System 3:

- Fl. 1: *mf* *p* *f*
- Fl. 2: *mf* *p* *f*
- Fl. 3: *f* *p* *mp* *p* *mf*
- Fl. 4: *f* *p* *f* *f* *p* *mf*

[4-2-1] 變奏

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Var. 3

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

[4-2-1] 變奏

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3 *mf*

Fl. 4 *f*

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *f*

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3 *mf*

Fl. 4 *f*

[4-2-1] 變奏

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *f*

Fl. 3

Fl. 4

This system shows the first four staves of the variation. Flute 1 (Fl. 1) plays a complex, rapid sixteenth-note melody with a *mf* dynamic. Flute 2 (Fl. 2) plays a slower, more melodic line with a *f* dynamic. Flutes 3 and 4 (Fl. 3 and Fl. 4) are silent, indicated by whole rests.

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3 *mf*

Fl. 4 *f*

This system shows the second four staves. Flutes 1 and 2 (Fl. 1 and Fl. 2) are silent with whole rests. Flute 3 (Fl. 3) plays the complex sixteenth-note melody from the first system, now with a *mf* dynamic. Flute 4 (Fl. 4) plays the slower melodic line from the first system, now with a *f* dynamic.

Fl. 1 *mf*

Fl. 2 *f*

Fl. 3

Fl. 4

This system shows the third four staves. Flute 1 (Fl. 1) plays the complex sixteenth-note melody with a *mf* dynamic. Flute 2 (Fl. 2) plays the slower melodic line with a *f* dynamic. Flutes 3 and 4 (Fl. 3 and Fl. 4) are silent with whole rests.

[4-2-1]雙奏

FL. 1

FL. 2

FL. 3 *mf*

FL. 4 *f*

Var. 4
Picc.

FL. 1

FL. 2 *mp*

FL. 3 *mp*

FL. 4 Alt. Fl.

FL. 1 *mf*

FL. 2

FL. 3

FL. 4 *mf*

[4-2-1] 變奏

FL. 1

FL. 2

FL. 3

FL. 4

FL. 1

FL. 2

FL. 3

FL. 4

mf

mf

FL. 1

FL. 2

FL. 3

FL. 4

f

f

[4-2-1]變奏

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Var. 5
 ca. 40

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

ppp *ff* *f* *mp*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

ff *ff²* *f* *fp* *mf* *p* *mf* *mp*

[4-2-1]變奏

103

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

f *>f* *>f>f* *>f>f* *f*

104

Var. 6 *ca. 120*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

>f *mf* *mf* *f*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

[4-2-1]變奏

FL 1

FL 2

FL 3

FL 4

Measures 171-174. Flute 1 has a melodic line with a slur. Flutes 2 and 3 play a rhythmic pattern of eighth notes. Flute 4 has a simple harmonic accompaniment.

FL 1

FL 2

FL 3

FL 4

Measures 175-178. Flute 1 continues its melodic line. Flutes 2 and 3 continue their rhythmic pattern. Flute 4 continues its accompaniment.

FL 1

FL 2

FL 3

FL 4

Measures 179-182. Flute 1 continues its melodic line. Flutes 2 and 3 continue their rhythmic pattern. Flute 4 continues its accompaniment.

[4-2-1]變奏

Fl. 1 *poco* *cresc.* *ff*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *f*

Fl. 4 *poco* *cresc.* *ff*

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 1

Fl. 2 *mf*

Fl. 3 *mf*

Fl. 4 *mf*

[4-2-1]變奏

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Fl. 4

作者簡介

林珀姬

學歷：國立臺灣師範大學音樂系學士、國立臺灣師範大學音樂研究所碩士

職稱：國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任副教授

研究領域：中西音樂史、臺灣音樂史、臺灣民歌、南管演唱、南管音樂系統研究、戲曲唱腔研究、陣頭音樂、琴樂、中國音樂文獻、中國音樂美學

潘汝端

學歷：國立臺灣師範大學音樂系學士、國立臺灣師範大學音樂研究所碩士

職稱：國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任助理教授

研究領域：北管音樂理論與實務、臺灣傳統音樂、中國傳統戲曲、中國音樂史

宋育任

現職：國立交通大學通識教育中心專任助理教授

最高學歷：德國基森大學音樂學哲學博士

重要經歷：臺南科技大學音樂系專任助理教授、國立臺南大學音樂教育學系兼任助理教授

研究領域：臺灣當代藝術音樂、西方二十世紀藝術音樂、中國當代藝術音樂

代表著作：*Pan Hwang-Long, Leben und Werk. Studien zur zeitgenössischen Kunstmusik in Taiwan*, Aachen 2005 (《台灣當代藝術音樂研究－以潘皇龍的作品為例》，阿亨(Aachen) 2005年)。

Darmstädter Komponist Hermann Heiss. Beobachtungen am Klavierwerk, Giessen 1999 (《德國達姆市的作曲家荷曼·海思鋼琴作品之研究》，基森 1999年)。

江玉玲

江玉玲，臺北人，奧地利國立維也納大學音樂哲學博士。曾先後修畢企業管理、音樂學；副修藝術史、戲劇學及大眾傳播學。主要研究項目為音樂學(Musicology)、聖詩學(Hymnology)、基督宗教音樂、音樂史。研究內容包括：十六世紀西洋聖詩傳統系統比較史、十七世紀荷蘭在臺宣教音樂文獻、十七世紀《大秦景教流行中國碑》的樂譜研究、十九世紀臺灣聖詩史源研究、戰後臺北縣西樂發展史調查、士林區音樂資源調查。

現職：東吳大學音樂系(所)專任副教授

學歷：奧地利國立維也納大學音樂哲學博士

經歷：真理大學宗教學系助理教授、東吳大學音樂系(所)專任助理教授

研究領域：音樂學、聖詩學、基督宗教音樂、音樂史

林玉淳

學歷：美國波士頓大學鋼琴演奏碩士

現職：任教於新竹師院、師大附中與中正高中，現為國立臺北藝術大學鋼琴演奏組博士候選人

李婧慧

學歷：國立臺灣師範大學音樂系學士、中國文化大學藝術研究所碩士、美國夏威夷大學博士(民族音樂學)

現職：國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任講師

研究領域：民族音樂學、亞洲音樂研究、南北管音樂研究、中國音樂史、甘美朗(gamelan)

賴德和

畢業於國立藝專音樂科，主修理論與作曲。曾先後師事陳懋良、史惟亮、許常惠、蕭而化與劉德義等教授。一九七八年獲得德國 DAAD 獎學金，赴奧地利學習兒童音樂教育，並入莫札特音樂院研究作曲。

曾任臺灣省交響樂團研究部主任，並先後於東海大學、國立臺灣藝術大學及國立臺南藝術大學應用音樂系兼任，現為國立臺北藝術大學音樂系專任教授。

一九八四年，以「眾妙」獲頒吳三連文藝獎，一九八七年以「紅樓夢」獲頒國家文藝獎。

其作品中已發行唱片的有雲門舞集：「眾妙(白蛇傳)」、「春水」、「待嫁娘」、「紅樓夢」，綠洲傳播：「年節組曲」、「辛未深秋」，響韻唱片：「好戲上場」、「野台高歌」、「擊樂三重奏-無題」，金革唱片：「楚漢」，十方樂集：「路上」。

《關渡音樂學刊》徵稿辦法

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，若有分期登刊之連續性論文(最多二期)，其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

1. 音樂學術論著：即研究論文，具原創性或發展性之研究論文，具有價值或具體貢獻者。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。
2. 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。
3. 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。
4. 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。
5. 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
6. 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6000字為上限。

三、投稿規定

1. 來稿均為未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定(譯稿除外)，其內容物若涉及第三者之著作權(如圖、表、樂譜及長引文等)，作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
2. 所有投稿論文需經「學報編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以(1)原創性(2)前瞻性(3)發展性(4)理解性為原則。
3. 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。

4. 需附中英文摘要與關鍵詞。
5. 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
6. 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
7. 稿件需以A4尺寸電子檔案交稿（MS Word7.0以上版本）。注意：圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
8. 來稿請附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，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 style格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，左右對齊，並註明頁碼。
- (二) 論文首頁需附中英文題目及中英文作者姓名。有兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***.....記號區別之。
- (三) 中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）：摘要以中英文撰寫，字數以300字以內為原則。中英文關鍵詞則以五個為限。

例標題編號：

文章標題層次統一如下

壹、

一、

(一)

1.

(1)

①

A.

a.

(五) 圖版、插圖及表格：

1. 圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
2. 圖表寫法：圖1，圖1-1；表1，表1-1。

- (六)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。若有圖片請儘量附上高解析之照片、幻燈正片或數位檔案，以利印刷。
- (七)參考文獻以直接相關為限，並需依作者、時間、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。
- (八)以下是注釋與書目的基本寫法，因篇幅關係，以下只羅列出兩種格式的單一作者書目寫法以及期刊寫法的範例，其他多位作者等多種不同情況請自行參閱書籍，也可參閱音樂學院網站的關渡音樂學刊一欄有詳細說明：

1. MLA

- (1)單一作者書目--依照姓名、時間、書名、出版地、出版社。

①註釋：先名後姓，然後加逗點、標題，已括弧夾住出版資訊，標明頁碼，最後加句點。例如：

原文：Edward F. Kravitt, *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996) 32.

中文：王美珠。音樂·文化·人生。台北市：美樂，2001。

②書目：每一項皆以句點結尾；作者姓名（先姓後名，以便按字母排序）、標題及出版資料。例如：

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。音樂·文化·人生。台北市：美樂，2001。

- (2)期刊

期刊之著錄格式又分為分卷連續編碼或是分卷分期各別編碼，茲分別介紹如下。但兩者皆需具備三要項：【作者姓名、"文章標題、"出版資訊】，而出版資訊在文章標題後登錄期刊名稱（斜體或下面劃線）、卷次、出版年份（加括弧），再置一冒號，加上起迄頁碼及句點。

①連續編碼之期刊文章：各卷連續編碼之期刊只須註明卷數，無須註明期數。例如：

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59 (Oct, 1973) : 497-518.

②各期單獨編碼之期刊文章：各卷分期單獨編碼之期刊，應註明卷數與期數，例

如：

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59.4(1973) : 497-518.

(3) 網頁

引用網站和其他網路資源時，應該包括下列資訊：

- 架設網站或張貼網頁之個人或團體(組織)
- 網站或網頁名稱
- 網站之URL
- 連線日期

例如：Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana*. 2006. Grolier Online. 11 Dec. 2006 <<http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00>>

2. Chicago style

(1) 單一作者書目--依照姓名、時間、書名、出版地、出版社。

① 注釋

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. (New Haven and London: Yale University Press, 1996) , 120.

中文：王美珠。音樂文化人生(台北市：美樂，2001) ,20

② 書目

原文：Kravitt, Edward F. *The Lied: Mirror of Late Romanticism*. New Haven and London, :Yale University Press, 1996.

中文：王美珠。音樂文化人生。台北市：美樂，2001。

(2) 期刊

Kravitt, Edward F. "Tempo as an Expressive Element in the Late Romantic Lied." *Musical Quarterly* 59, no.4 (Oct, 1973) : 497-518.

(3) 網頁資料：

Nettl, Bruno. "Folk Music." *Encyclopedia Americana*. Grolier Online <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00> (accessed December 11, 2006).

五、投稿辦法

(一)於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載學刊報名表 (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，並將報名表、著作財產權授權同意書以及PDF檔原稿一併寄到學刊專用信箱 (guandu-music@tnua.edu.tw)，如不方便以電子檔傳送則請自備原稿(二份)、或光碟片寄送至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」收(並標明「關渡音樂學刊」論文稿件)。所有稿件一律以電子檔案和文稿一起送審，以利電腦排版修改。

(二)投稿前請務必自留底稿資料一份，稿件須送請相關領域學者專家匿名審查，審查結果分為：「通過」、「部份修改後通過」(不必再審)、「修改後再審」(視再審結果而定)、「不通過」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學報五份、光碟片一份、抽印本二十五份。

(三)受稿及連絡處：

112台北市北投區學園路1號~國立臺北藝術大學音樂學院「音樂學報編輯小組」
電話：866-2-2896-1000#3002 傳真：866-2-2893-8856

六、出刊及投稿期限

本學報為半年刊，每年6月與12月出刊，稿件以隨到隨審為原則。原則上將於收稿後六週內奉覆審查意見，依評審委員之審查進度為準。

2007年12月出刊：報名截止日期為2007年9月15日。(需交題目及300字中文摘要)；全文與英文摘要則可至10月15日再交。

2008年6月出刊：報名截止日期為2008年2月28日。(需交題目及300字中文摘要)；全文與英文摘要則可至3月31日再交。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

投稿者填寫欄 (本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫)				
論文名稱 (中英文)	中 文			
	英 文			
作 者	中 文		英 文	
通訊方式	地址			
	電話		E-mail	
	手機		Fax	
內容摘要				
文章分類請 在□內打√	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著	<input type="checkbox"/> 當代音樂論述		
	<input type="checkbox"/> 音樂理論	<input type="checkbox"/> 譯萃或其他		
	<input type="checkbox"/> 表演詮釋	<input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評		
預計字數請 在□內打√	<input type="checkbox"/> 6,000	<input type="checkbox"/> 10,000	<input type="checkbox"/> 20,000	
<p>報名程序：於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載學刊報名表 (http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/)，並將報名表、著作財產權授權同意書以及PDF檔原稿一併寄到學刊專用信箱，如不方便以電子檔傳送則請自備原稿(二份)、或光碟片寄送至---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」收(並標明「關渡音樂學刊」論文稿件)。</p> <p>郵寄地址：112台北市北投區學園路1號； TEL：(02)28961000#3002；FAX：(02)2893-8856 學刊專用信箱：guandu-music@tnua.edu.tw</p>				
編輯小組填寫欄 (投稿者免填)				
論文編號				受稿日期
專門評審委員			推薦評審者	

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

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：

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 第六期
Guandu Music Journal, No.6

發行者 潘皇龍
編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會
出版者 國立臺北藝術大學音樂學院
11201台北市北投區學園路1號
電話：02-2896-1000轉3002
傳真：02-2893-8856

主編 王美珠
英文諮詢 蔡凌華
執行編輯 沈大為
編輯助理 林先敏 吳景雄
封面設計 許敬凡
書法題字 張清治
排版印刷 震大打字印刷有限公司
國內售價 新台幣250元
網址：<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege>
電子郵件：guandu-music@tnua.edu.tw

Dean	PAN Hwang-Long
Editor	Editorial Committee of Guandu Music Journal
Publisher	College of Music, Taipei National University of the Arts No.1, Xuch-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002 Fax : +886-2-2893-8856
Editor in Chief	WANG Mei-Chu
English Consultant	TSAI Ling-Huei
Executive Editor	SHEN Da-Wei
Editor Assiatant	LIN Shan-Ming WU Ching-Han
Cover Page Design	SHEU Fu-Fan
Title Calligrapher	CHANG Ching-Chih
Printer	Jun Dai Printing Co., Ltd.
Price	NTS 250
Website:	http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege
E-mail:	guandu-music@tnua.edu.tw

版權所有 翻印必究

中華民國96年6月

Copyright ©2007 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889

閩渡音樂學刊

2007年 6月