

閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 溫秋菊

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

李婧慧

吳榮順

呂鈺秀

金立群

曾瀚霖

黃玲玉

楊聰賢

蔡順美

錢善華

Guandu Music Journal

Editor in Chief WEN Chyou-Chu

Editorial Committee

WANG Mei-Chu

LEE Ching-Huei

WU Rung-Shun

LU Yu-Hsiu

KAM Lap- Kwan

TSENG Hann-Pey

HUANG Ling-Yu

YANG Tsung-Hsien

TSAI Shun-Mei

CHIEN Shan-Hua

校長序

提到馬水龍老師，很多人都會把他和北藝大畫上等號。馬老師是北藝大的前校長、音樂系的創系系主任以及前教務長，對本校貢獻卓著。北藝大能奠定今天的成績，馬水龍老師是關鍵人物之一。

馬老師在藝文界深受敬重，無論是音樂作品、學術發表或是教學行政工作皆備受推崇。在學校草創時期，行政庶務繁重，處處都需要張羅煩心。為了能為學校立下良好的根柢，馬老師割捨了醉心音樂創作的機會，勇敢承擔起籌備工作，苦心規劃系所課程，積極籌募教學設備和資源，尋覓延攬師資人才……等等，他的努力得到創校院(校)長鮑幼玉前院(校)長以及校內同仁的一致支持，在共同努力下，為北藝大建立了良好穩固的基礎，北藝大才能有今天的規模和成績。

由於他對辦學理念的堅定，對學校願景的遠見，以及無懼於壓力的行政做事專業，從師資聘任開始，就慧眼獨具、大公無私地延攬優秀人才，並給予完全的尊重和支持，提攜了許許多多的後進。而這群年輕人也在往後一一在藝文界嶄露頭角，成為各方藝術領域的佼佼者。

除了傑出的教育行政工作能力，本身是專業作曲家的馬水龍老師也舉辦過多場個人作品發表會、錄製音樂專輯、舉行音樂會，其優異的音樂造詣以及音樂創見不管在國內和國外都獲得極高的評價，屢獲獎項肯定，也得到國內多項重要文化獎項的殊榮。

我在馬老師身上看到太多令人佩服、感動的事，無論是他個人的音樂堅持、對學校的苦心耕耘、辦學理念的見識深遠、提拔後進的用心，都對我影響至深。而他個人對於音樂的熱忱與堅持，以及他謙厚無私的品格風範也啟迪激勵了無數的年輕藝術家，成為自我砥礪更上層樓的師法榜樣。由於有他走在前頭披荊斬棘，我們今天才能幸運地走在一條較為平坦的道路上。

此次，藉馬水龍老師七十大壽舉辦音樂會的機會，學校也趁機將他多年的音樂創作精華做學術系統化的累積整理，為台灣音樂界留下珍貴的資料典藏，作為未來重要的文獻研討參考。我也謹在此向馬老師表達我由衷的敬意和感謝，並祝福他七十大壽圓滿順心，從心所欲！

國立臺北藝術大學校長

朱宗慶

主編序

這一期的《關渡音樂學刊》很特別；它是關渡天空下的自由對位與和聲。作為獨立的音樂期刊，它包含多元的音樂學論述及大量作曲家創作；作為國立臺北藝術大學一個「水到渠成」的獻禮，它則遠遠超越對某一個個人禮敬的意義。

音樂學論述包含韓國鑽以寬闊視角談《相容並蓄，放眼四海》的馬水龍音樂教育理念；呂錘寬以數十年的民族音樂學觀察與實踐論《如何重建具有藝術價值的音樂傳統》；趙琴以民族音樂學的評論《走過臺灣古典音樂廣播的黃金歲月》；連憲升以作曲家作品為例研究臺灣的《聲音，歌與文化記憶》；蔡振家繼續以認知神經科學的研究提出《帶有雜質的樂音—聽覺模型及「泛音-噪音比」》；顏綠芬嚴肅地對《西洋音樂歷史的時代分歧與問題探討》；吳榮順針對布農族「無法停歇的一個貫時性研究」，提出《布農族複音歌Pasibutbut的當代觀察與回顧》；林珀姬以《南管音樂中的喜慶曲目曲詩賞析》貢獻心得；李婧慧以民族音樂學的研究從海外找尋北管的親戚：《臺灣北管與日本清樂的文本比較》；溫秋菊的《論南管「曲」門頭（*mng⁵-thau⁵*）之「調式」概念》。

作曲家的創作共包含十八個作品，一篇文章，全部刊登在本刊中，其中有十三個作品將集中在五月十七日於本校音樂廳首演。所有作品來自蔡欣微的《如鶴》、張瓊櫻的《歲月之痕》、李至豪的《絃樂四重奏》、陳彥文的《轉玲瓏~玲瓏轉》、蔡凌蕙的《佛跳牆》、鄭玉雲的《嚴，且親且敬》、黃士眉的《亮淨利落一秋陽·台北2》、王思雅的《Groupe-Segment 樂響區隔》、絲國正的《農耕曲》、陳玫琪的《鳥朝鳳》、曾興魁的《十面埋伏》—Ambush from all side為六絃吉他及預錄環場音響、潘皇龍《禮讚：古箏與絃樂四重奏》以及賴德和《為水龍兄慶生》。黃輔棠的文章，以及陳士惠的《樂》、洪于茜的《Fugue》、陳中申「古韻相隨」、洪崇焜的《循》、楊聰賢的《流水七絃》等。

本刊編輯要特別感謝張清治老師的題字；楊聰賢老師、洪崇焜老師、李婧慧老師多方的協助；校友們的熱心參與；編輯助理車炎江、院長室秘書張智琦、音樂系助教陳承恩的出力。最後，衷心感謝朱校長以及音樂學院劉院長、音樂系蘇主任的幕後協助，使一切事務圓滿。

《關渡音樂學刊》第十期主編

溫秋菊

2009.5.10

有龍吟
馬川書

理
玄



《關渡音樂學刊》第十期 目 錄

| | |
|----------|-------------|
| 校長序..... | 3 |
| 主編 | 4 |
| 提字..... | 張清治 5 |

論文

| | |
|--|---------------|
| 相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念..... | 韓國鎮 11 |
| 如何重建具有藝術價值的音樂傳統..... | 呂錘寬 15 |
| 《走過臺灣古典音樂廣播的黃金歲月》—兼談我的音樂廣播生涯及對現狀的思考... 趙 琴 | 23 |
| 西洋音樂史的時代分期與問題探討..... | 顏綠芬 49 |
| 無法停歇的一個貫時性音樂研究——布農族複音歌Pasibutbut的當代觀察與回顧... 吳榮順 | 63 |
| 聲音，歌與文化記憶—以台灣當代作曲家之作品為例..... | 連憲升 87 |
| 帶有雜質的樂音——聽覺模型及「泛音-噪音比」 | 蔡振家 113 |
| 南管音樂中的喜慶曲目曲詩賞析..... | 林珀姬 127 |
| 北管尋親記：臺灣北管與日本清樂的文本比較..... | 李婧慧 157 |
| 論南管「曲」門頭（mng ⁵ -thau ⁵ ）之「調式」概念..... | 溫秋菊 191 |

樂曲

| | |
|-----------------------|---------------|
| 《如鶴》長笛、琵琶和大提琴三重奏..... | 蔡欣微 213 |
|-----------------------|---------------|

| | | |
|---|-----|-----|
| 歲月之痕..... | 張瓊櫻 | 223 |
| 弦樂四重奏..... | 李至豪 | 229 |
| 轉玲瓏 玲瓏轉..... | 陳彥文 | 235 |
| 佛跳牆..... | 蔡凌蕙 | 239 |
| 嚴，且親且敬..... | 鄭玉雲 | 247 |
| 電子原音音樂作品《亮淨利落－秋陽·台北2》..... | 黃士眉 | 251 |
| 賦格..... | 洪于茜 | 257 |
| Groupe-segment樂響區隔..... | 王思雅 | 267 |
| 農耕曲..... | 絲國正 | 271 |
| 循..... | 洪崇焜 | 285 |
| 鳥朝鳳--賀馬水龍老師七十大壽..... | 陳玫琪 | 291 |
| 樂：獻給馬水龍七十生日..... | 陳士惠 | 313 |
| 十面埋伏 Ambush from all side 為六弦吉他及預錄繞場音響..... | 曾興魁 | 317 |
| 做一個有國籍的音樂家－「古韻相隨」創作緣起..... | 陳中申 | 325 |
| 馬水龍教授改變了我的後半生..... | 黃輔棠 | 333 |
| 流水七絃－賀馬水龍老師七十歲..... | 楊聰賢 | 337 |
| 禮讚..... | 潘皇龍 | 341 |
| 為水龍兄慶生（大提琴獨奏）..... | 賴德和 | 347 |

CONTENTS

| | | |
|-------------------------|-------------------------|---|
| Preface..... | President of TNUA | 3 |
| Acknowledgement..... | Chief Editor | 4 |
| Title Calligrapher..... | CHANG Ching-Chih | 5 |

ARTICLES

| | | |
|--|------------------------|-----|
| Full Extent of Absorbency and a Cosmopolitan Vision: an Essay on Ma Shui-Long's Idea of Music Education..... | Han Guo-Huang | 11 |
| How to Re-establish the Music Tradition of Artistic Values | Lu Chuei-Kuan | 15 |
| The Golden Age of Classical Music Broadcasting in Taiwan, Some Words about My Life as a Broadcaster, and My View of Broadcast in the Present State | Zhao Qin | 23 |
| A Research on Some Problems about the Division of Music History Periods | Yen Lu-Fen | 49 |
| A Diachronic Research Which Could Never Stops: a Historical Review and Some Contemporary Observations on Bunun's Polyphonic Song Pasibutbut..... | Wu Rung-Shun | 63 |
| Sound, Song and Cultural Memory – Examples from the Works of Contemporary Taiwanese Composers..... | Lien Hsien-Sheng | 87 |
| Impure musical sounds: auditory model and harmonic-to-noise ratio | Tsai Chen-Gia | 113 |
| An Appreciation on Selected Poems of Celebration in Nanguan Music | Lin Bo-Chi | 127 |
| Searching for Beiguan's Siblings : A Comparison of Texts between Beiguan in Taiwan and Shingaku in Japan..... | Lee Ching-Huei | 157 |
| The Idea of "Modality" in the "Mng-Thau" of Nanguan | Wen Chyou-Chu | 191 |

MUSIC COMPOSITIONS & ESSAYS

| | | |
|--|-----------------------|-----|
| Like a Crane: Trio for Flute, Pipa and Cello..... | CAI Xin-Wei | 213 |
| The Scar of Age..... | ZHANG Qung-Ying | 223 |
| String Quartet..... | LI Zhi-Hau | 229 |
| An Exquisite Turn, Turning Exquisitely | CHEN Yen-Wen | 235 |
| Buddha-Jump-over-the-Wall (or Buddha's Delight) | CAI Ling-Huei | 239 |
| Strict, Yet Kind and with All Respects..... | ZHENG Yu-Yun | 247 |
| Autumn Sun, Taipei No. 2: Bright, Clear and Sharp..... | HUANG Shi-Mei | 251 |
| Fugue..... | HUNG Yu-Qian | 257 |
| Groupe-segment -- a Division of Musical Sounds: for Percussion Solo | WANG Sue-Ya | 267 |
| Music for a Farmer..... | SI Guo-Zheng | 271 |
| Xiun (Following)..... | HUNG Chung-Kun | 285 |
| Phoenix Worshipped by Birds | CHEN Mei-Qi | 291 |
| Happiness: a Dedication to Ma Shui-Long | CHEN Shi-Hui | 313 |
| Ambush from All Side: for 6-String Guitar and 5.1 Surrounding Sound System | ZENG Xing-Quei .. | 317 |
| Accompanied by an Ancient Melody: to Be a Musician of Nationality..... | CHEN Zhong-Shen | 325 |
| Prof. Ma Shui-Long Had Changed My Second-Half Life | HUANG Fu-Tang | 333 |
| Flowing Water in Seven Strings..... | YANG Tsung-Hsien | 337 |
| An Ode..... | PAN Huang-Long | 341 |
| To Celebrate Ma Shui-Long's Birthday: for Cello Solo | LAI De-He | 347 |

相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念

韓國鑽

雖然說社會風尚是時代的產物，但是教育的方針則可以塑造學子的思維，進而影響社會風尚。從小就聽說教育是“百年樹人”，還以為是老生常談。現在回想起台灣當年的社會現象，不能不信老人之言了。這個社會現象是什麼呢？就是在相當長的一段時間裡對人文不夠關懷，對傳統不夠重視，而且對西方以外的文化毫無知識或不屑一顧。

一九八二年國立藝術學院（現今國立臺北藝術大學前身）成立時，我雖在海外，但寄以十分高度的期望。因為這個新的藝術高等學府有許多和當時一般的藝術科系不同的地方。其標榜的理想是要“在傳統文化的基礎上，吸取融匯各民族藝術文化的精華，創造發展現代中國藝術。”其教學的指標是“中國與西方，傳統與現代相容並蓄。”¹學院的籌備主任是文化界德高望重的鮑幼玉先生，音樂系的籌備主任則是文藝界的領導人物和音樂界的著名作曲家馬水龍老師。有這樣的理想和人物，真是令人興奮不已。當時台灣的社會歷經了科技掛帥和經濟起飛，充滿著對物質的崇拜，卻忽略了滋潤人心的文藝；對西方文化仰慕不已，卻輕視了傳統文化的價值。這個新學府的理念不正是對症下藥？其所培養出一代代的藝術人才，在傳統的根基上接受新潮，又能融會貫通，適合現代的社會，那麼不用百年就能夠“移風易俗”了。

文化的變遷和歷史的演進與社會的相應息息相關。西洋音樂（乃至文化）自從一百多年前隨著政治，軍事，經濟，教育，商業，宗教等的交流東傳，不論我們的先輩是自願，半自願，還是不情願，都接受了下來，到現在也已經成為我們文化的一部分，而且也不時有識者在地方化上努力，產生出嶄新又適合於本土的成果。這是歷史的事實，不由我們去贊揚或抱怨的。環顧一下現在的世界，除了屈指可數的極少數部落，有那一個文化是理想中的所謂純文化，毫無受到外來的影響？這就是一九七零年代民族音樂學會發展出現代流行音樂（包括帶西方因素的亞洲和非洲流行音樂）的研究的原因，一反早期只重視偏遠地區或“純”傳統的研究。但是，文化的交流和融合不等於就要全盤放棄或卑視傳統，何況今日的傳統可能在以前還是創新，而今日的新潮不久就變為老套呢。當時（現在也還有）的確有許多藝術界人士的態度正是崇洋貶土，以西為貴。與其說這是社會風尚，不如說更是教育制度之使然。

藝術學院開創伊始的第一與眾不同之點就是要上五年，比一般大學多了一年。這已經說明瞭其重視紮根更深的原委（現已改為四年）。但更重要的是許多課程的設計和長遠的目標都有獨到之見。音樂科系的學生都要選一件中樂器並非首創，但是作曲學生之必修古琴則反

映出對傳統文化的深入瞭解，因為古琴所代表的不僅是樂器或音樂而已，而是集傳統文化之大成，又可以作為現代音樂理論和作曲技巧的基礎之一。這一點正是馬老師作為一個作曲家和教育家的獨特見解，給了我很大的啟發，日後也在許多場合向西方教育人士宣揚。後來，當他接任院長之後，傳統藝術研究所和傳統音樂系相繼成立，在在都證明他的理念：即以傳統文化為基礎的現代教育。然而，事實證明他並沒有矯枉過正，忽視已經是文化一部分的西方音樂因素，而是相容並蓄（事實上音樂系仍然是西樂為主）。這正是他最為人稱道的一點。正如陳漢金在形容他的教育方法與作品風格時說的：“唯有啟發與感動才是與人們溝通的不二法門，才能產生深遠的共鳴與感應。”²他希望從重視傳統的角度有形無形地教育或影響學子，繼而改變大眾的觀念，再繼而修正制度，但從來沒有表現出唯我獨尊的民族或本土主義。值得一提的是他不時都在鼓勵學生們不但要專，還要廣，即重視文化修養，舉凡音樂，美術，舞蹈，戲劇，文學，史地等都要涉獵。這種文史通才理念也是他和許多教育家不同的地方。另外我也記得他非常強調圖書館在教育上的功能，毫不猶豫地鼓勵增添新書，正是重視人文素養的起步。

二十世紀七零年代開始，世界樂壇不但已經脫離了西方古典或浪漫派包辦的時代，而且注意逐漸轉向非西方世界，這一個潮流並不限於作曲家的尋找泉源或愛樂者的獵奇求新，也是音樂學術界研究的新課題，更是多元教育開拓的新方針。作為一位有遠見的教育舵手，馬水龍老師在一九八零年代引進了世界音樂的課程，又破天荒地在國內首創印尼甘美朗（Gamelan）樂團和加勒比鋼鼓樂團（Steel Band）。在那不是西樂就是國樂至上，壁壘分明的時代，居然會有“第三文化”，甚至於是“落後文化”的登堂，此舉不知使多少衛道人士跌破眼鏡。而當時這些東西在歐美和日本都已經不足為奇。時至今日，世界音樂的課程早已經不是臺北藝術大學所專有，即使甘美朗樂團在臺灣其他高等學府也添置了好幾套。這一點顯現他作為一個教育領導人的的前瞻遠見。

無可否認，馬水龍老師在作曲界享有盛名。但特別要注意的是他被稱為音樂的“獨行俠”。原因無他，就是他的作品的一大特色是融匯了傳統和現代的因素和技巧，而且有不少通俗到老少咸宜，大眾都能接受，卻不流於膚淺。但從另一方面看，他也可以很“洋”和很“新”，甚至沒有傳統因素。他最大部份作品應該歸於兩極之間，以現代的手法，但在樂思的構思上有意識地融合傳統的因素，卻沒有像國民樂派那樣有意地去直接引用民間曲調（節奏是有一些）。為了傳統樂器的運用，他不厭其煩地去探索傳統音樂和樂器的特點，並移尊就教，和專家合作，例如創作“梆笛協奏曲”時和笛子專家陳中申切磋，創作“尋”時和古箏專家黃好吟研討。這種作曲的態度和他的教育理念是相輔相成的。而這一切又和他成長的環境與時代的背景切切相關。

只要和馬水龍老師有接觸過的人，都能體會到他那溫柔和謙虛的個性，只要和馬老師共事的同仁則又都曾領略過他那擇善固執的脾氣。所以他的人緣好，辦事也大致順利。可惜的是當他不再主持行政之後，許多計劃就逐漸地被遺忘或者廢棄了。他也曾為此而不安。這似

乎也證明瞭“百年樹人”的名言。那就是百年來的社會已經樹立了以西為貴的風尚，二十來年的努力並不能扭轉乾坤。然而現在已經是“世界村”的網路新世紀，沒有一個現代社會會永遠保留在百年前的傳統。以台灣社會的開放，資訊的發達，沒有不改變的理由。事實上近年來也有許多傲人的成就：許多傳統藝術之受到青睞，多元文化觀念的拓展，青年民族音樂學者的輩出，乃至於國際性學術活動的活躍都是。³這雖是整個世界文化界的“大勢所趨”，但從台灣的立場來看，有一部分也不得不歸功於馬老師長年的潛移默化。

教育終究不是立竿就能見影，但是馬水龍老師卻比許多教育家早早地播了比較有前瞻性的教育種子，這些種子也慢慢地在發芽。作為一個藝術家和教育家，他已經付出了對人文的關懷和社會的責任。作為受過他教育或影響的一代代學子和同仁，這不正是繼承和發揚他的教育理念的開始？

附註：

1. 王德勝，凌公山，蘇守政編。《國立藝術學院校務概況》。臺北：國立藝術學院教務處出版組，1991：9。
2. 陳漢金。《音樂獨行俠馬水龍》。臺北：時報文化出版企業股份有限公司，2001：47。
3. 例如許多單位的傳統藝術節，多屆的亞太傳統藝術節（2000開始），國際宗教音樂學術研討會（2004），國際民族音樂學術論壇（2005），印尼文化展（2007），民族音樂學堂（2008）等等。

如何重建具有藝術價值的音樂傳統

呂錘寬

台灣師範大學民族音樂研究所教授

文化雖然隨著歷史的進程、社會的發展而有不同的現象或內容，然而音樂卻為各個民族皆有之文化資產，藉著二十世紀以來的研究，已能證明這一點。各個民族的傳統音樂，是否如當代的貨幣經濟般，有不同的價值差異？可能存在不同的觀點立場，這也將是當代音樂學術研究的課題之一。約在二十世紀中葉之前，世界各地存在著不同的風土民情的音樂傳統，以台灣為例，諸多音樂品種在島上各地繁榮滋長。隨著資本主義以及商業經濟的全球化，歐洲藝術音樂幾乎席捲台灣的制式音樂教育體系，流行音樂則充斥於廣播與城市公共場所的各個層面。以台灣的例子觀之，二十世紀六〇至八〇年代之間，可謂為傳統音樂的黑暗時期，學校的音樂教室聽不到台灣人自己音樂的聲音，年輕人不再學習或接觸傳統音樂。

隨著台灣傳統音樂調查研究之日積月累，除了理論性的研究，闡述音樂的歷史與社會價值，並從實務層面舉揚音樂的藝術性，其中的若干品種，如南管、北管、歌子戲音樂等，目前不但已成為專業音樂教育的內容之一，且成為文化階層所津津樂道的生活題材。作者於1972年首次進行台灣傳統音樂的調查，六年後開始學習其中藝術性最高的音樂品種—南管，將近三十年間，親歷其境地目睹南管音樂從幾乎消失、以致於成為國立大學音樂系主修項目的過程，影響這種變化的因素，固然有其政治與社會的背景，真正的作用力，則來自台灣音樂學界長年耕耘的結果。

進入二十一世紀，隨著網路的快速發展，全球化的速度更甚於上個世紀，這也意味著，具有區域文化特色的傳統音樂，將更快速地被資本主義式的流行音樂、以及歐洲藝術音樂沖蝕而消失。如何挽救瀕臨消失、卻具有文化特色的音樂傳統，應成為當代音樂學界的重要課題，一如國際保育組織對稀有物種所做的具體工作，而不是流於象牙塔式的閉門研究。作者關於台灣南管音樂的研究、教學經驗，希望能提供作為紮根傳統音樂的參考。

一、傳統音樂的文化性與藝術性

二十世紀出現於各國傳統音樂的危機，固然有如上述的兩項因素，事實上音樂學者在參與研究過程中的不當引介，根據作者的經驗，應為因素之一，亦即在研究過程中，常只看到音樂的生活層面，忽略其中的藝術性，以致於在以“傳統音樂”為名的音樂展演活動中，形成魚目混珠、或濫竽充數的現象，將粗糙的演奏也視為常態的呈現，因而使社會大眾尤其是

愛好音樂藝術者產生一種誤解，認為“原來傳統音樂是如此缺乏深度的民俗活動”。

（一）區別音樂傳統中的民俗性與藝術性

過去台灣音樂學界常以“民俗音樂”或“民間音樂”統稱本地的音樂傳統，以知名的音樂學者許常惠教授為例，由他所策劃主辦的該類音樂會，都以前述的詞彙為稱，而部分著作中也常引用兩詞彙。在整個文化界普遍以歐洲藝術音樂為尚的台灣社會，人們聽到“民俗音樂”的時候，本能的反應為該類音樂節目不值得或不屑一聽，因此，在1980年代，學術界即使在台北市透過音樂會大力提倡“民俗音樂”，前往者多為局內人，或想一窺歷史傳統的研究者，愛好音樂藝術者多不會前往該類音樂展演。

將台灣的固有音樂傳統籠統地稱為民俗音樂，固然造成愛好音樂者對之裹足不前，而也顯示研究者對音樂內容或功能的瞭解不夠全面。實際上台灣的固有音樂可分為三大類型，一為使用於迎神賽會或婚喪喜慶場合，屬於通稱的民俗音樂，第二類用於宗教（佛教與道教）儀式，第三類用於閒居的娛樂生活。作者極力主張，以“傳統音樂”作為固有音樂傳統的總稱，避用“民俗音樂”一詞，再根據功能將傳統音樂分為民俗性音樂、藝術性音樂、以及儀式性音樂。

台灣傳統音樂除了民俗性或儀式性之外，仍有以藝術內涵為主要導向的品種如南管，不過由於南管館閣有不少以廟宇作為活動空間，以致若干學者竟將南管視為道教音樂的範疇。

（二）藝術性台灣傳統音樂的風格特色

傳統音樂的藝術性似乎較少為音樂學者觸及，至於當談論其藝術性之時，其態度觀點又如何？由於台灣的主流音樂鑑賞，非歐洲的藝術音樂即流行音樂，兩者的風格特徵與傳統樂種如南管音樂極為不同，在這種背景認知下，本地的若干音樂界人士，甚至認為優秀南管歌唱家蔡小月女士的演唱為怪異，其唱法乃“壓迫喉嚨的聲音”，然而由Radio France所出版的六張南管CD，全部都由她一個人所演唱，可見本地以歐洲藝術音樂為背景者，對傳統音樂的認識有極大的差異。

人們對非歐藝術音樂（non-European art music）特徵的觀點為沒有和聲，而這種說法似乎也隱含價值判斷。實際上音樂的和聲應分為異音式的音響和聲，以及同音式的音色和聲，前者以十六世紀之後的歐洲藝術音樂為代表，而中國的漢人傳統音樂的藝術類都為後者。同音和聲音樂的織體為單旋律，然而聲部之間則有色彩方面的對比要求。漢人傳統音樂中聲音組織性最係細膩者，當以南管為代表，具有陽剛之象、聲音短促的撥奏式樂器，包融以綿長而有陰柔之體的吹奏式與擦奏式樂器，該一講究聲音剛柔協調的美感，並以視覺方式透過具有五行之象的樂隊編制以呈現。

除了以不同的音色組合表現和聲之外，南管音樂的另一特色應為頓挫。頓挫為演唱上的特殊處理方式，旋律骨幹音藉著喉嚨的瞬間壓力以發聲，交織成為頓而斷的曲調，根據所知，現存漢族的藝術類音樂中採取頓挫是唱法者，只有南管以及崑曲，其他樂種的唱法皆為

圓滑式。

二、提升藝術性傳統音樂的展演體系

傳統音樂中的儀式性音樂在特定條件下展開，民俗性音樂的呈現空間則有一定的習俗背景，且該文化圈也不存在觀眾以及音樂鑑賞，因此，兩者並無社會化的問題，只能由習俗或宗教的需求決定其存廢，歐洲音樂發展史所呈現的，正是藝術音樂、民俗音樂、以及教會音樂的消長過程，藝術類音樂成為音樂史的主體，民俗音樂與教會音樂不是消失，就是成為隱性的文化現象。

（一）展演空間與方式

根據個人的瞭解，即使藝術性的音樂，仍有若干不同的生態。當前台灣的主流藝術音樂活動為歐洲藝術音樂，該生態圈由職業的音樂家、音樂教育系統（主要為公立學校）、以及一般愛樂者組成，亦即包括生產者與消費者；多數的台灣傳統戲曲的生態圈，由職業演員與一般聽眾組成，演員的養成訓練並無政府部門的教育體系；至於南管音樂的生態現象則甚為特殊，在1990年代之前，音樂的養成訓練完全由業餘的館閣職司其事，此外，也沒有一般的聽眾，換言之，南管文化圈的音樂活動，都是館閣之間的交流演奏，基本上觀眾都是局內人，也就是人們所習稱的南管人。

在農業社會時期，台灣傳統音樂的主要展演空間為廟前廣場，或迎神賽會的行伍，南管音樂雖偶也能見於這些空間，常態的場所則為館閣。具藝術性的傳統音樂欲續存，將其社會化，展演空間轉換為音樂廳應為必要的。傳統型態的演奏頗為生活化，每見演奏中飲用茶水、抽煙，或盤腿而奏的姿態。基本上南管文化圈有較為嚴謹的演奏禮儀，不過仍可見盤腿演奏洞簫與二絃、甚至唱曲者。將藝術性的音樂如南管社會化、亦即引入音樂廳之後，演奏者的儀態也應有所講究，應避免個人化的不良習性，亦即去除民俗的成分，展現音樂本身的藝術性為要求。

（二）節目的安排

台灣的傳統音樂各樂種都有一定的展演型態，特別是南管，並有固定的節目編排方式：由歌樂化的器樂一指套起始，接著唱曲，這是每次音樂會的主體曲目，結束時演奏一套標題式的器樂一譜，此一曲目組成方式，為各地南管館閣所遵循，根據作者從1979年以來的調查所見，也能證明該演奏程序對實際展演的規範。由南管館閣主辦的年度性大型演奏—整絃大會，節目長度通常約為3—5小時，曲目皆嚴格地根據上述的規則安排，以作者實地所見，並無例外，而也無中場休息。

當前的社會生活坐息已根本地不同於農業時期，傳統音樂進入音樂廳之後，節目的安排也有必要做部分的調整。音樂廳的每場節目演出時間，長度通常為兩小時，並有中場休息。在音樂廳演出的南管節目，長度以兩小時之內為度似乎已經成為定制，至於是否依循歐洲音樂會

慣例的中場休息？則可一套南管節目的連慣性予以瞭解。就比較觀點，南管音樂旋律平穩、節奏無明顯變化、音色單一，音響上屬於最單調的樂種；然而南管音樂具有特殊的內涵，南管人在音樂的情境中並非欣賞音響方面的藝術性，而是沈湎於心智與氣息交流的氛圍，音樂與人的這種特殊關係，係透過演奏程序：〔起指—過曲—煞譜〕所統一。基於南管音樂的這種特殊功能，我們認為在音樂廳中的南管演奏，節目的安排仍維持始終無間斷的形式。

由於文化界對南管音樂頗為陌生，每當文藝界邀請南管團體演出時，他們對節目的安排頗不嚴肅，其說詞為“反正他們（指欣賞者）又聽不懂”¹。實際上愛樂者對結構複雜的歐洲藝術音樂都能如數家珍，曲調單純樸素如南管音樂，技術上不至於對欣賞造成問題，南管的演出應以更嚴謹的態度從事，方能獲得人們的關注。南管音樂圈對演唱人員的安排，基本上係以人事為考慮，將會演唱者皆安排上場，以達到酬庸與交流情感。多數館閣在獲藝文界之聘時，對演唱人員的安排，仍沿習在館閣的方式。

我們認為，音樂會需以藝術為導向，使觀眾從音樂的宴饗中能獲得美感經驗，而不是讓他們參加一場傳統音樂局內人的同樂會。考慮了音樂會目的，對演奏人員的安排，自當以技藝成就最高者為對象，至於同樂會性質的排場大會，應以南管館閣為範圍。

三、於常態音樂教育體系中植入傳統音樂的方法

目前台灣約190所大學校院中，音樂系共計27個單位，音樂類研究所26個單位，至於設有音樂班的中小學，總計則有101所。以數量觀之，這樣的專業音樂教學單位不為少，然而其中的主修以及理論課程，幾乎都是歐洲藝術音樂，只有三個音樂系的主修為中國樂器²。1995年，作者在國立台北藝術大學規劃成立傳統音樂學系，以南管、北管做為學生的主修，因此，迄今為止，台灣的專業音樂教育體系之中，以傳統的樂種作為主修項目者只有一個教學單位。將自己國家的音樂傳統置於正規的音樂系之外，實非常不可思議的音樂教育設計，傳統音樂的續存與發展，應以全盤的環境為觀，融入教育體系之中。

台灣稱為音樂系的教學單位，從主修項目與教學方法、理論課程設計等，都移植自歐洲的音樂學院，且術科教師多曾經赴西歐或美國的音樂院深造，對教材的內容以及教學方法等，都頗為熟悉。至於在制式教育體系中即使植入傳統的樂種作為術科項目，在缺乏經驗參照的情況下，如何使它在學校教育體系中滋長繁衍？

（一）口授教學法及其特色

在台灣，傳統音樂的學術研究已有相當的進展，經由該途徑培養出來的音樂學者，也都能在“音樂系”中取得教職，擔任非歐洲（non-European）音樂方面的理論課程，故傳統音樂理論方面的師資並無匱乏之虞，至於傳統音樂，由於向來並無專業的訓練機構，因此，現階段在各級學校擔任傳統音樂各個樂種的主修教師，都延聘自技術較高的業餘音樂家，即本地

1 在古老且藝術性最高的館閣，如鹿港鎮雅正齋、台南市南聲社，也有若干館員有如此的想法。

2 台灣設有“中國音樂學系”的學校，分別為國立台灣藝術大學、國立台南藝術大學、以及私立中國文化大學。

習稱的“民間樂人”，這種師資來源的模式，也為政府部門所承認與尊重。延聘無學術背景的民間樂人進入學校體系，雖未曾有非議者，不過對他們教學的方式，即所謂的口傳，卻常有批評者，其論點不外：傳統的口授方式不科學、缺乏效率。

根據觀察，對口授教學法的批評者，其共同點為幾乎沒有學習傳統樂種的經驗，對所崇尚具有科學方法的歐洲藝術音樂之教學效果，似乎也不甚熟悉。作者二十年的教學生活中，每詢問大學主修鋼琴的研究生，關於她們以前所背誦奏鳴曲的情形，大抵上情況都相同，亦即學習進度雖快，然而也忘得快。反觀傳統館閣中的業餘音樂家，如黃根柏（鹿港）、吳再全（台南）等³，被稱為“曲肚”的資深藝人，他們的音樂養成訓練多完成於二十歲之前，而即使到了七十多歲，能背誦的曲目仍極多。又以知名的音樂家蔡小月女士（1941年--）為例，她從13歲開始學習南管，歷時四年，21歲結婚後即未曾再接觸，1979年，由於某種特殊場面的需要，被邀請復出演唱⁴，亦即離開南管文化圈將近20年後，能背誦的南管曲仍有30餘首。

南管音樂圈口授教學法的效率，如以長期的實證科學檢驗之，是相當突出的，亦即經該方式習得的樂曲，可說終生不忘。口授教學法的另一特色為，對樂種風格的有效保存與延續，樂種的生命由曲調、以及呈現該一旋律的正確方式的總體，後者即通稱的詮釋，換言之，曲調為樂種的外衣（形式），表達的方式為其內涵。台灣有若干吸收南管的曲調、而以“非南管”的詮釋演唱者，及分別形成另一樂種如太平歌、車鼓調等。

（二）傳統記譜法的特色與延續使用

台灣的音樂學界常認為，歐洲藝術音樂之外的傳統音樂，流傳方式都為口傳，其實並非皆如此。台灣的民俗類音樂以口傳方式流傳，儀式類音樂僅曲調方面為口傳，文本部分則有一套完整的寫傳，藝術類音樂如南管，每首樂曲都有固定的曲譜，後兩類音樂的傳承方式，學生藉著文本、輔以口傳以習得。藝術類音樂如南管有如此高的穩定性，其寫傳的傳統乃主要因素。

寫傳的樂譜為促使南管穩定的主要因素，此一現透過歷時性與共時性的觀察，即能得到具體的印證：藉著一套著名的樂曲〈四時景〉⁵，觀察台灣北部、中部、以及南部的知名館閣：台北市閩南樂府於1956年、鹿港雅正齋於2004年、台南市南聲社於1982年的演奏，其中除了一兩個音符的指法差異，全套樂曲都相同，且樂曲拍法與小節數等，皆完全一致，可見寫傳的樂譜對南管館閣的規範作用。

台灣的音樂教育體系，長年以來都以歐洲藝術音樂為內容，音樂界熟悉的譜式為五線譜，而通俗音樂以及稱為“國樂”的文化圈，則習慣於以阿拉伯數字譜做為樂曲的寫傳媒介，兩者皆相同地不懂或不習於傳統的記譜法—工尺譜。故而，在將南管音樂（或北管音

3 黃根柏為台灣最古老的南管館閣鹿港鎮雅正齋的館先生，洞簫與二絃的藝術堪稱南管界之冠。吳再全為台南南聲社館員，畢生專注於南管的學習與資料蒐集，而疏於工作營生，故終生頗為潦倒；由於學識豐富，乃被稱為“雞樞全”。

4 1979年，在韓國漢城舉行的亞洲作曲家聯盟大會，欲邀請台灣指派南管團體前往演奏，在作者的引薦下，當時任副執行長的許常惠教授乃前往台南南聲社考察，蔡小月女士即該場和首次復出演唱。

5 〈四時景〉為南管文化圈所稱的四大譜之一，樂曲內容為描述一年四季的景象。

樂)引入學校時,音樂教師以及部分學者常認為工尺譜太難,學生無法看懂,或認為該譜式有礙國際化。根據樂譜的組成結構,工尺譜較五線譜簡易是很明顯的,學者或音樂教師認為工尺譜難的原因,癥結因素實為沒有接觸或學習的經驗。至於傳統音樂的世界化,應為藉著其特色以進行國際交流,包括各個樂種的理論體系與音樂特色,而非被強勢的某種音樂所化,寫傳形式的樂譜自當為南管音樂的特色之一。

作者在執行南管音樂(以及北管音樂)教學時,毫不猶豫地以工尺譜的譜式作為兩個術科主修教學的依據,開始的前幾年也曾遭致若干批評或反彈,對該些反應的處理,本人皆以保存樂種的形式(理論)以及內容(音樂風格)特徵回應。經過若干年的實踐,學生逐漸熟悉工尺譜並掌握其特性,自然地也能把南管音樂的特殊對錯風格呈現出來,換言之,當前學院派訓練出來的年輕一代音樂家,演唱南管的風格韻味,完全與傳統館閣的音樂家相同,除了能展現樂種的音樂特色,同時也保存了樂種的寫傳。

結語

對社會而言,傳統音樂為其脈動特徵的寫照,學術界的任務為如何讓她續存,而不是僅將她視為研究的題材。傳統音樂中何者能續存,應為選擇性的,藝術性即為選擇的標竿,民俗的、儀式的種類為特殊背景的文化現象,欲將其普及化似乎不可能且無必要,歐洲人的音樂文化中,只有藝術類音樂遍及全球,其他兩類音樂即使在歐洲社會,或日漸式微、或已經消失,即是實證。

口傳為傳遞音樂文化不可或缺的方式,各個時期的歐洲藝術音樂諸品種,雖有寫傳的樂譜保存其曲調,其風格也都經由口授而妥善地流傳。藝術性傳統音樂的續存,準確地將其特殊風格傳遞下來應是最重要的,而不僅徒然地留下形式的外衣一曲調。然而,準確認識罕見樂種之風格並非易事,以台灣的南管為例,本地的音樂界竟然將演唱風格到地、且嗓門優異的蔡小月之演唱,視為怪異難入耳,反以運腔方式如通俗音樂者為好聽,基於這一經驗,我們認為正確掌握傳統音樂的風格,並加以翔實的描述,應是重建具有藝術性音樂傳統的重要基礎工作。

參考書目

許常惠撰

1987民族音樂論述稿（一） 台北市 樂韻出版社

呂錘寬撰

2002 台灣地區民族音樂發展現況 國立傳統藝術中心民族音樂研究所

《走過臺灣古典音樂廣播的黃金歲月》 ——兼談我的音樂廣播生涯及對現狀的思考

趙琴

美國加州大學洛杉磯分校民族音樂學哲學博士

壹、前言：台灣廣播八十年

1920年11月2日，美國匹茲堡KDKA電臺正式開播，全世界從此走進廣播新時代，它與唱片業同步發展，對音樂產生極大影響。二十世紀三〇、四〇年代是廣播的黃金年代，由於廣播具有無遠弗屆的傳送能力，音樂也成功的利用這種新媒體播出。而在動盪的二十世紀上半葉，廣播對當時戰爭宣導、殖民同化與國家凝聚都發揮重要影響力，包括當時處於日本殖民統治下的台灣，放送協會旗下的台北放送局於1928年開始試播，它成了日本對所謂「南方」的主要戰爭宣傳電台。

1945年10月25日，臺灣光復後，政府將所接收的台灣放送協會台北放送局更名為「臺灣廣播電臺」；1949年，政府遷臺後再改為「中國廣播公司」。

筆者於畢業臺灣師大音樂系後，在1966年考入當時最具聲望的中國廣播公司擔任《音樂風》節目主持人的工作。在近半世紀的音樂廣播生涯中，從廣播、電視音樂節目的製作、主持，現場音樂會的策劃、主持，到出任音樂組長、調頻電台台長(1974~1985)，兼負廣播音樂行政工作，實際參與古典與流行音樂廣播節目內容的定位擬定，音樂政策或節目風格的平衡規劃…，有三十七年音樂廣播工作的經驗。

回顧臺灣光復後廣播事業早期的光輝歲月中，「廣播劇與小說選播」、「棒球轉播」曾發揮無限魅力，新聞與古典音樂再「中廣」播出於黃金時段，同受重視。隨著科技迅速精進、資訊急速發展，電視對廣播事業的衝擊，到「DJ文化」的盛行，在臺灣廣播的八十年間，古典音樂由盛而衰的變遷真像為何？筆者親身經歷，常是點滴在心頭！

筆者製作、主持《音樂風》節目37年，從第一代調幅（AM）廣播開始，經第二代調頻（FM）廣播之後，進展到以數位廣播（Digital Radio）的第三代廣播；節目中運用的音樂資料，從L.P.黑膠唱片、盤式、卡式、匣式錄音帶到CD的普及使用；隨著資訊科技的越加成熟，數位廣播也已與網路廣播並進，古典音樂又要如何繼續生存在數位網路時代？

「廣播與音樂」，早已成為世界相關音樂研討會的重要議題，聯合國教科文組織（UNESCO）所屬國際音樂教育學會（International Society for Music Education, 簡稱ISME），下設音樂教育之文化、教育、大眾傳播政策委員會（Music in Cultural, Educational and Mass

Media Policies in Music Education Commission），在近二十年來的世界大會中，針對傳媒與文化及音樂教育，發表研究論文探討，一再提出傳媒在美育發展歷程中的重要影響。

在目前古典音樂與學校音樂教育的現況同樣面臨瓶頸的時刻，在美育的趨勢也因應時代需求急需革新的當下，音樂人該如何盡一份知識份子的責任，以前瞻性的視野，藉著新科技所延伸的音樂傳播，為音樂工作者創造更具啟發性、多元化的樂教平台，讓聽眾透過優質音樂廣播節目，內化為藝術涵養，來提昇人文素養品質，不也是音樂藝術教育工作者可採行的方向之一？

本文除回顧並見證臺灣古典音樂廣播的歷史，紀錄過去年代古典音樂廣播的特色，亦將探討現況缺失，並前瞻未來的發展趨勢及方向，包含古典音樂與傳媒，音樂教育與廣播，思考音樂廣播運用之相關探討。

本文所稱的古典音樂，主要指稱：(1) 西方古典音樂發展史上的經典音樂；(2) 古今中外的藝術音樂；(3) 「世界音樂」範疇中的各民族傳統音樂。

貳、日據時期臺灣放送(廣播)事業(1928—1945年)

一、日據時期的台北放送局

1928年10月臺灣總督府設置電力1kw（千瓦）的台北放送局（臺呼為JFAK），開始進行實驗廣播，1931年臺灣總督府下設立「社團法人臺灣放送協會」¹，承辦廣播業務，主要任務為強化島內言論管理，普及日語、推行皇民化，增進人民認同感。在臺灣放送協會旗下，先後設立了台北放送局(JFAK，台號)，台南放送局(JFBK，1932年4月)、台中放送局(JFCK，1935年)、嘉義放送局(JFDK，1943)、花蓮港放送局(JFEK，1944年)等五大廣播電台²，並以短波進行日本海外宣傳，至此全島性的廣播網正式建立，西部主要城市均可收聽廣播³。

1931年便有利用電影與收音機的國語教化工作⁴，唱片教學是自1932年起開始被引用到小學校教材中⁵。1934年3月總督府舉行「第一屆台灣社會教化協議會」檢討國語（日語）教育成果後，又進一步議定，將透過日語發音之歌曲、地方民謠的唱片及廣播，以期公學校之學生得以學習日語並涵養日本精神，唱片成為各學科重要輔助教材，廣播在公學校及各科教育中得以廣泛應用。

在1936年戰爭爆發後，日本國內軍國主義勢力抬頭，日本在全臺倡導皇民化運動。臺灣總督府的宣傳政策進入多樣化的主動宣傳時代，台北放送局由社會政治功能，擴大為軍事帝國主義。日本在1941年12月正式發動大東亞戰爭後，台北放送局成為日本對所謂「南方」的主要戰爭宣傳電台。五個大功率的廣播電台，以電波制壓南中國福建及南洋諸國的領空，配

1 田中一二（日）著，李朝熙譯，《台北市史：昭和六年》，第292頁。

2 日本放送協會編，《昭和六年年鑑》，第49-50、350頁。

3 何義麟撰 日本放送協會編，《ラヂ年鑑》，1931-44 臺北放送協會。

4 田中一二（日）著，李朝熙譯，《台北市史：昭和六年》，第285頁。

5 宮崎建三，《伸行島》（台北：大久保源吾，1932.5/19），第275-280頁。

合日本軍部進行大東亞戰爭宣傳(NHK總合放送文化研究所放送史編修室, 1979, 1980), 台北放送局在當時威權體制下, 自然被定義為國家宣傳機構。

二、台北放送局廣播節目音樂內容

早期台北放送局的節目中, 娛樂性節目以日本音樂、演藝及西洋音樂為主, 隨時局的緊張而縮減⁶。

1895年日本據臺前, 臺灣本島音樂包含南北管、十三腔、說唱、地方戲曲, 這些廣泛流傳在臺灣民間的音樂形式, 還包括祭祀的雅樂等, 幾乎都是根源自大陸閩粵一帶的民樂系統。日據時代初期西洋音樂則透過慈善音樂會、鐵道旅館奏樂及新公園音樂堂音樂會引入臺灣, 如1930年代後, 新公園音樂堂夏季時節, 每週均由台北音樂會舉辦兩場的「洋樂演奏會」⁷, 台北音樂會原為總督府資助的樂團, 該樂團在1929年後, 由細田榮重、唐澤信夫相繼接手, 當台北放送局成立後即改組為「台北放送局管弦樂團」⁸; 其後並由各級學校、地方音樂組織及地方教化組織推行傳習開來, 而1930年代的唱片媒介, 也引入更多西洋音樂, 使之廣泛地傳播開來⁹。

但在1937年7月「中日戰爭」爆發至1941年12月「太平洋戰爭」¹⁰爆發後, 廣播節目音樂內容改以軍歌或與戰爭相關的歌曲播放為主¹¹, 檢視當時刊載於報紙上的放送節目表, 或當時報章、雜誌等的相關資料, 皆可證明在此特殊時期, 放送音樂節目的內容以剛性戰鬥音樂為主。

1938年後, 總督府便開始透過各級官府、學校、公司、青年團等團體, 成立各式大規模樂團, 在各地舉行各種名目的音樂演奏會, 來實施所謂「音樂報國, 推動皇國文化」的工作; 1940年太平洋戰爭爆發, 日本在臺灣推行皇民化運動, 6月, 「台灣吹奏報國會」在台北市公會堂成立並舉行多項活動, 成為整合往後各類西樂團的中心組織¹²。1941年「台灣皇民奉公會」¹³成立, 並對音樂開始進行政治統制的動員, 皇民化運動期間, 臺灣文化運動受到限制, 不得用漢文, 禁唱臺灣歌, 日人三宅正雄自此開始主張「新台灣音樂運動」, 鼓勵採用臺灣的歌曲旋律, 填上日文歌詞, 下令本土音樂表演一律改唱日語歌詞¹⁴, 當時唱紅的流行歌曲, 填上日語新詞後成為充滿軍國主義色彩的歌曲¹⁵。

6 呂紹理, 《水籬響起: 日治時期台灣社會的生活作息》, 第168頁。

7 田中一二著、李朝熙譯, 《台北市史: 昭和六年》, 第605-606頁。

8 臺灣總督府編, 《台灣社會教育: 昭和十七年度》, 第90頁。

9 林姿呈, 《從日本時代臺灣音樂會生活探看洋樂於近代臺灣的發聲脈絡》, 國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文, 2007年。

10 太平洋戰爭是第二次世界大戰的一部分, 太平洋戰場是日本和美國等同盟國間的主戰場, 開始於1937年7月7日蘆溝橋事變, 結束於1945年8月14日日本無條件投降。

11 許凱琳《日治時期放送節目音樂內容之研究(1937~1941)——以軍歌放送為中心》。

12 黃裕元, 《戰後臺語流行歌曲的發展(1945~1971)》, 國立中央大學歷史研究所碩士論文, 2000年, 第40~41頁。

13 見《台灣歌謠追想曲》, 莊永明著, 1994, 第41頁。

14 同註12。

15 同註13。『詞』貌上已轉化為皇民化, 詞中充滿以日本國、天皇為效忠的意向, 如: 日本、天皇、櫻花。

臺灣放送節目音樂內容也隨著時局而變遷，以音樂廣播為主要任務的台北放送局合唱團，成立於1935年，二十多多位團員中，臺灣人僅2、3位，大多為公教人員，由日人伊藤武男負責，所唱曲目都是日本時代曲、日本軍部提供的宣傳歌，以及戰時同盟國的歌曲及日本本土民謠，該團在1941年太平洋戰爭爆發後，因男聲部團員大多入伍而解散¹⁶。

為減少臺灣本土色彩，日本當局禁演傳統的布袋戲、歌仔戲、歌謠，另行組織演唱戲劇、青年劇、日本軍歌等音樂團體，以宣揚日本精神、日本軍威等。軍歌出現頻率大幅增加，有不少歌曲專為中日戰爭特別創作，這些鼓舞戰鬥意志的音樂，包括振奮人心的軍樂、儀式典禮歌、戰時歌謠等¹⁷。為了宣揚政令，透過廣播，將徐緩、哀怨的流行歌曲改編為激昂悲壯的進行曲：曾經在1930年代紅極一時的流行歌曲，在「皇民化」的驅使下，歌詞被「日本軍國化」，並「重新製作唱片，透過台北放送局及演唱會廣為流傳」¹⁸。由霧島昇將《望春風》改填日語歌詞，曲名改為《大地在招喚》；《雨夜花》填上新詞，改曲名為《榮譽的軍夫》、《月夜愁》改名為《軍夫之妻》…，台語詞曲創作遭壓抑，完全由日本軍歌取代。

演出者網羅了各方團體與個人，有聲樂及器樂團體，新日本音樂團體；有政府機關所屬音樂團體，也有地區性音樂團體、原住民團體；在學校團體部份，含師範教育、專門教育、實業教育等不同性質的單位學員，還有從公私立幼稚園、初等普通教育到高等普通教育的學員參加¹⁹。

參、光復後早年的臺灣音樂廣播(1945~1966)

一、從臺灣廣播電台到中國廣播公司

太平洋戰爭結束後，1945年（昭和20年）10月25日臺灣光復，國民政府將接收的臺灣放送協會的台北放送局更名為「臺灣廣播電臺」（1945~1949），原臺灣放送協會於11月30日解散。1949年，國民政府遷臺後，臺灣廣播電台再改為「中國廣播公司」（1949~2005）

1928年8月1日中國廣播公司，前身中央無線廣播電台，創立於南京，是中華民國廣播事業的先驅，1947年，經國民政府行政院批准，原「中央廣播事業管理處」正式改組為「中國廣播股份有限公司」（即「中廣」）。1949年初「中廣」隨中華民國政府遷台，繼續擔負文化傳播的使命，並逐步邁向企業化的經營，成為臺灣地區廣播界最具代表性的廣播公司²⁰。

16 呂泉生，〈臺灣早期的合唱(1865—1945)〉，趙琴主編《呂泉生歌謠作品演唱會專冊》，第23—30頁。

17 同註11。

18 黃裕元，《戰後臺語流行歌曲的發展（1945~1971）》，國立中央大學歷史研究所碩士論文，2000年，p.43。

19 同註11。

20 中國廣播公司（簡稱中廣；英語譯名：Broadcasting Corporation of China，BCC）創立於中華民國以黨領政訓政時期的1928年8月1日的首都南京，為一具全國性的廣播體系，各省設省臺，縣市設分台，共達40座。抗戰時期先後遷漢口、重慶發音。以中央廣播電台XGOA和國際廣播電臺XGOY的呼號對全國和國外廣播，抗戰勝利，遷回南京，1947年，配合訓政時期結束、民主憲政之實施，經國民政府行政院批准，原「中央廣播事業管理處」正式改組為「中國廣播股份有限公司」（即「中廣」）。1948年11月時局危急後廣播器材陸續運抵臺灣，1949年，「中廣」隨中央政府正式遷台，總部設址於台北新公園(現二二八紀念館)，為中國國民黨經營的文化事業之一，與行政院新聞局訂定合約，代理國家電臺的任務，並繼續負責對國內、對敵後和對海

二、呂泉生的音樂廣播工作(1943~1949)

呂泉生音樂生涯的開端，始於任職台北放送局，延續至「臺廣」至「中廣」。廣播催生了他的歌曲創作，也傳唱了他的歌曲。

1943年底，留日的呂泉生自日返臺奔父喪，當時正值戰局吃緊，無船返日，就此留台。1944年3月，呂泉生應聘為台北放送局(JFAK)文藝部歌唱指導，並擔任合唱團指揮兼編寫樂曲等職。1945年臺灣光復後，台北放送局易名「臺灣廣播電台」，呂泉生任播音員，當時電台按時在廣播裡播出新聞談話和音樂，有日據時代的歌謠、臺語小調及老牌紅星出版唱片，呂泉生每天按時上班，負責編排唱片音樂，並將唱片整理分類：「當時可用唱片大多為西洋古典音樂，有150多張，其餘340多張皆為日本音樂及日本軍歌」²¹，每天播放西洋古典樂、流行樂及舞曲音樂。1948年6月呂泉生升任演藝股長，1949年「臺廣」改制為中國廣播公司後，轉任音樂組長，呂泉生也在這年底離職。

1946年，當臺灣廣播電臺成立XUPA混聲合唱團時，呂泉生接下指揮棒。因呂泉生有著參與日本NHK合唱團的經驗，曾於1943年底在台與愛歌唱的年輕朋友共組8人男聲合唱團，練唱他採譜編曲的臺灣名謠，並於1944年初組成「厚生合唱團」，1945年5月初，該團在台北放送局錄製《丟丟銅仔》、《六月田水》、《一隻烏仔哮救救》等臺灣民謠，送往東京NHK電台播出。當臺灣光復後，9月裡得士林協志會協助，呂泉生在電台教導民眾習唱《國歌》。厚生合唱團一直延續至光復後的1946年，當臺灣廣播電臺成立XUPA混聲合唱團時，十多位團員均被XUPA錄取，厚生合唱團也因此解散²²。

呂泉生負責XUPA混聲合唱團時，錄製了不少合唱曲於廣播中播出，包括他本人的作品《搖嬰仔歌》(1945)、《農村酒歌》(1948)、《杯底不可飼金魚》(1949)經由廣播唱紅至今。

1949年呂泉生去職時，演藝股同事、也是XUPA男低音林寬²³，接下了音樂組長及更名後的中廣合唱團指揮。

三、「中廣」早期的古典音樂節目

原中央電台音樂組，僅少數同仁自南京抵台參加工作，在刻苦的環境中，率先提供有專人製作、主持並播放古典音樂原版唱片的音樂節目，如王沛綸²⁴主持的《音樂的話》，內容以

外的廣播任務。1949年10月10日，中廣「海外廣播部」以「自由中國之聲（Voice of Free China）」呼號，每天用十五種語言對海外播音，奠定了台灣海外廣播的基礎。1949年11月，中國廣播公司召開首次股東大會，承接原「中央廣播事業管理處」業務。1951年成立大陸廣播部(中央電台)。1964年與中央電臺同奉令改組為獨立經營單位；1965年，受政府委託，中廣開始辦理「自由中國之聲」的海外廣播業務，同時通過短波向中國大陸播送流行網與新聞網等節目。1968年，創辦中國電視公司，經營電視事業。1968年7月31日，中國廣播公司調頻廣播系統（亦是台灣第一座調頻廣播系統）正式營運；1973年2月16日，中廣總部從原址遷至台北市仁愛路三段53號的廣播電視大廈，並與中視合用該大樓，新公園原址成為臺北市政府公園路燈管理處辦公廳舍。1972及1997年，「大陸廣播部」、「海外廣播部」分別自「中廣」移出。2005年12月26日，「中廣」正式從黨營文化事業轉變為純民間經營的媒体。

21 呂泉生，〈台灣早期的合唱(1865—1945)〉，《呂泉生歌謠作品演唱會專冊》，第29頁。

22 趙琴，〈揚一甲子歌聲·見證台灣政治和社會發展--為呂泉生(1916~)九十大壽記〉，載《樂覽》樂刊，2006年7月號，第35~41頁。

23 林寬為留義男低音，筆者於1966年考入「中廣」時，林寬時任音樂組長。

24 王沛綸(1908~1972)1949年隨中廣公司播遷來台，所編著之《音樂辭典》，是中國早期的音樂工具書。在抗

西洋古典音樂為主，講解音樂欣賞或音樂理論入門知識；還有專人分層負責編輯、撰稿，由播音員播出的《空中歌劇院》等音樂節目。

早年臺灣廣播的音樂性節目，仍以大眾娛樂導向的流行音樂居多，西洋古典音樂節目屈指可數，在此電台製播嚴肅音樂性節目還處於一片荒漠時，音樂人出身主持廣播節目的還有史惟亮²⁵於1957年主持《空中音樂廳》，介紹西方古典音樂(播稿結集於1958年由「中廣」出版《一百個音樂家》一書)；1958年，史惟亮赴歐留學，《空中音樂廳》由新聞人、文化人的張繼高(吳心柳)²⁶接棒主持，直至1960年張繼高赴香港任香港時報副總編輯為止；接著有崔菱主持的《良夜星光》，則為一播出古典音樂的藝文性節目。

肆、古典音樂廣播在「中廣」

一、台灣最早的綜合性古典音樂節目《音樂風》(1966~2002)

1966年「中廣」第一廣播網開闢專業化綜合性音樂節目《音樂風》²⁷，筆者於百位應考者中幸運錄取，節目於當年4月5日音樂節開播，定位為知識性、教育性、欣賞性、趣味性並重的全方位音樂節目，從週一至週六，每日從播出一小時增至每日兩小時，晚間21:00~23:00的廣播黃金時期，透過「中廣」各地方台向全台各角落播出，從此廣播音樂節目步入新的里程，筆者亦在認真中耕耘，同步成長。長達37年的《音樂風》節目，引導著社會音樂脈動，提昇愛樂聽眾音樂素養。茲將二十世紀下半頁古典音樂廣播黃金年代《音樂風》節目企劃及執行重點說明於下：

1、《音樂風》節目宗旨

針對愛樂者的需要，與時精進的設計豐富多樣的單元，由傳統到現代，東方到西方，選介不同層面音樂，展現音樂多元風貌，在專業化的方向及質量上，不斷以創意構思新主題，引領聽眾走進古今中外浩瀚的音樂世界，以提昇現代人的生活素質，培養聽眾融合東西音樂的世界觀。

2、製作方式

- 1) 教育性：設定專題、專訪、或透過座談會，深入淺出、循序漸進的介紹中外古典音樂。

戰時期的重慶，曾指揮早期歌劇《秋子》的演出，來台後，在中廣製播音樂節目、帶領合唱團與管弦樂團演出，貢獻於起步階段的台灣音樂教育。

25 史惟亮(1925~1977)1949年來台轉入台灣師範學院音樂系，隨後赴奧地利、西班牙深造，畢業於西班牙皇家音樂學院作曲系。史氏曾任中國文化學院及國立藝專音樂科教職，並出任台灣省立交響樂團第四任團長，平時除教學外，更致力於著書及作曲，曾與許常惠合組「中國民族音樂中心」，獨力創辦「中國青年音樂圖書館」，對提倡我國民族音樂不遺餘力。

26 張繼高 (1926年~1995年)，筆名吳心柳，河北人。平生以新聞為專業，對音樂探研甚深。曾創辦中廣公司新聞部，中視新聞部，出任首任經理，民生報總主筆、副社長，臺北之音廣播電臺董事長。創遠東音樂社及《音樂與音響》雜誌，1995年去世，獲贈文化建設基金會特別貢獻獎。

27 1966年中廣節目部由王大空、張繼高任職正、副主任，《音樂風》節目由張繼高(吳心柳)督導，當時音樂組長為留義男低音林寬，初期音樂組同仁潘英傑、彭虹星、李夜光曾協助音樂編輯。

- 2) 知識性：介紹音樂知識、報導樂壇動態…以知識性小單元於潛移默化中提昇聽眾欣賞能力
- 3) 欣賞性：有系統的選播「經典性」、「前瞻性」的音樂，引領聽眾聆賞。
- 4) 互動性：設定音樂信箱、音樂猜謎、唱片欣賞會、「以樂會友」聽眾座談會…寓知性於感性，在與聽眾互動中，輕鬆的引發欣賞欲望。

3、節目對象

- 1) 音樂愛好者；
- 2) 凡關心音樂文化的知識份子；
- 3) 肩負民族音樂文化使命感的音樂工作者；
- 4) 音樂教師

4、《音樂風》節目內容簡述

固定播出機動性單元，不同的專題和不斷以創意構思新主題，隨著「文化變遷」與時精進的作「日新又新」的調整。從〈作曲家及其作品介紹〉、〈名曲導聆〉、〈中外音樂史〉、〈中外音樂會實況選輯〉、〈音樂知識講話〉、〈世界音樂風情畫〉、〈唱片評介〉、〈台灣樂壇〉、〈本國作曲家作品〉、〈中國歌謠園地〉、〈每月新歌〉到〈音樂專題〉、〈名人專訪〉、〈專題座談〉、〈熱門話題討論〉、〈音樂猜謎〉、〈音樂信箱〉等，音樂內容包含〈世界各民族傳統音樂〉，含民間音樂；〈中外創作音樂〉，含當代新作品；〈音樂邊緣領域〉，含電子音樂、治療音樂、胎教音樂。

現以1996年節目內容為例說明：

- 1) 中外傳統音樂與民間音樂
 - (1) 源遠流長：有聲的中國音樂史；
 - (2) 田野采風：展現民族音樂學家采風成果；
 - (3) 繽紛世界：世界各民族傳統音樂、民間音樂。
- 2) 中外創作音樂
 - (1) 空中音樂廳；
 - (2) 唱片評介；
 - (3) 名曲導聆(交響樂、管絃樂、室內樂、藝術歌曲、歌劇選曲…)
- 3) 音樂邊緣領域
 - (1) 電子音樂；治療音樂；胎教音樂…
- 4) 國際音樂交換節目：促進音樂文化交流，如與「亞洲廣播公會」(ABU)²⁸「歐洲廣播公會」(EBU)²⁹交流，歷屆「亞洲作曲家聯盟」大會中的新

28 1966年10月「中廣」舉辦第三屆亞洲廣播公會年會，有亞太區15國與會。在中華民國退出聯合國前，《音樂風》節目定期播出來自(ABU)、(EBU)會員國的音樂交換節目，歐亞不同民族的現代、傳統與民間音樂，均為節目生動內容。

29 筆者自1996年起連續六年，代表「中廣」出席UNESCO於巴黎主辦的「國際現代音樂協會作曲家演壇」(International Rostrum of Composers, IRC)作品評鑑，與EBU所屬歐洲各會員國的現代音樂，有長年的交流。

作發表實況等。

- 5) 音樂會實況選輯：記錄當時臺灣舉行的音樂會實況錄音，成為「中廣」音庫中的寶貴資料³⁰。

6) 專題

5、節目特色

以全方位的世界音樂觀，提供聽眾音樂新視野；關注本民族音樂發展，重視

本國音樂文化的推介，以普及音樂風氣，提昇音樂水準。除靜態空中廣播節目，亦推出與聽眾互動的知性交流及動態音樂活動，因應電視時代到來的競爭局面，以創意出擊，靜態與動態節目雙管其下，帶出節目生機與活力，以擴大並加深影響：以專業學養，集採風、編撰、述播、剪輯等多樣技巧，剖析1970年後在學術和商業唱片領域中興起的「世界音樂」，以文化相對主義論的理念，引導聽眾以新觀念認識並重新探討「歐洲音樂」傳統以外的「世界音樂」風貌。

- 1) 在〈溯流探源〉專輯中，從文化史角度審視音樂史，從音樂學層面考察音樂現象，製播《台灣原住民音樂的保存與發揚》、《台灣音樂的拓荒者呂泉生》、《古譜尋聲：中國古典詩詞歌曲賞析》、《中國古樂的傳承與發揚》、《中國近現代音樂發展的回顧和反思》、《地球村中的「世界音樂」——學術與商業領域中的繽紛色調》³¹等專輯，期盼亦能喚起聽眾對文化意義及歷史價值的關注與珍視。
- 2) 從1970年推出〈中國歌謠園地〉單元，整理播出自「學堂樂歌」以來的二十世紀聲樂作品，有系統的介紹民國以來的中國藝術歌曲、藝術化的民謠與古曲。在聲樂家以演唱「世界名曲」為主的年代，邀約當代著名歌唱家，循序漸進的製播每一單元，於「中廣」錄製「中國歌曲」「臺灣民謠」，既服務樂迷，亦回饋社會。
- 3) 〈每月新歌〉：為能平衡通俗歌曲的氾濫，趙琴超越「歐洲音樂中心論」的顯學主流，掙脫商業廣告機制的束縛，開始紮根的工作，自1970~1975，「音樂風」節目推出「每月新歌」，固定於節目中每月播出新歌四首(計播出並出版新歌樂譜二百首及唱片專輯)，為臺灣歌曲園地注入灌溉活水！
- 4) 〈音樂家專訪〉：活躍於臺灣樂壇及海外華人音樂家，從作曲家、指揮家、演奏(唱)家、歌詞作者、音樂學家、樂評人等，接受主持人專訪者，三十餘年來無計

30 《音樂風》節目長年於每週三播出「音樂會實況選輯」，為這一階段臺灣音樂史留下珍貴影音史料。1968、69年間的臺灣音樂精彩實況，由趙琴編播，為教育部文化局製作、音樂年策進委員會出版，一套兩張「音樂年的旋律」唱片；另有以音樂家們的作品實況編輯製作出版的唱片專輯，含第一屆至十二屆的「中國藝術歌曲之夜」實況(1970~2002)及許常惠(1970、1971)、李抱忱(1970、1972)的作品專輯。

31 趙琴製作〈地球村中的“世界音樂”——學術與商業領域中的繽紛色調〉參加《2001上海之春——國際音樂節〈金鐘獎〉》節目，獲頒優勝獎。主持人以專業學養，集採風、編撰、述播、剪輯等多樣技巧，剖析一九七〇年後在學術和商業唱片領域中興起的“世界音樂”，以文化相對主義論的理念，引導聽眾以新觀念認識並重新探討“歐洲音樂”傳統以外的“世界音樂”風貌。

其數，為二十世紀音樂史，留下珍貴有聲歷史史料。

- 5) 〈音樂信箱〉：於《音樂風》節目中開闢此單元，回覆愛樂聽眾來信；1970年代並在「中廣」週刊《空中雜誌》「細珠碎玉」專欄，親筆回覆聽眾來信，持續五年餘，約計52萬餘字，在聽眾和音樂間，築起一道橋樑。
- 6) 動態的音樂活動：〈專題音樂會〉，自1970年起，製作「中華音樂文化專題音樂會」數十場；並應邀為青年學生演講、主持〈座談會〉、〈唱片欣賞會〉，走遍全國各大專院校。

長達37年的廣播音樂工作，趙琴獲頒「金鐘獎」終生成就特別獎(2002)。「音樂風」，多次獲頒「金鐘獎」節目獎及個人技術「播音獎」、「編撰獎」；文建會「廣播文化獎」特優獎³²。

趙琴另曾主持《愛樂時間》、《中廣兒童音樂世界》³³、《中廣樂府》、《音樂小百科》等膾炙人口的廣播音樂節目；在臺灣電視起步的年代，趙琴亦參與了古典音樂在電視的製作與主持工作，運用媒體的力量，從廣播到電視，在空中散播音符。

二、趙琴與臺灣最早的電視古典音樂節目

電視的誕生，打破了廣播和報紙的局限性，迅速成為最重要的媒體之一。1936年，英國成立世界第一家電視台，人類從此進入電影發明（1903年）以來的另一個視聽新紀元，對於音樂的傳播也有了革命性的轉變。

臺灣第一家電視台—台灣電視公司，由當時第一夫人蔣宋美齡按鈕，正式開播於1962年；「中廣」轉投資的中國電視公司於1969年正式開播，開創了臺灣電視史上彩色電視的里程碑；1970年政府決定擴建教育電視台，後易名為「中華電視台」，於1971年正式開播。此後，臺灣電視媒體長期由這三家電視台所壟斷，直至1993年，「有線電視法」通過後，臺灣的電視媒體進入了戰國時代。

在古典音樂的製播上，「台視」是台灣最早擁有自己專屬樂團的電視公司，在開播之初，就籌組「台視交響樂團」，曾推出幾個正統音樂節目，如《電視樂府》、《你喜愛的歌》、《交響樂時間》，先後參與籌劃、指揮或聲樂指導工作的音樂界人士，有史惟亮、鄧昌國、陳暎初、張大勝及辛永秀、唐鎮等，共維持了七年。

「中視」及「華視」的古典音樂節目，趙琴曾參與多個節目的製作、主持工作。從「中

32 趙琴在音樂廣播工作上的貢獻，於2002年獲「金鐘獎」終生成就獎；1966~1981《音樂風》五次獲頒最佳音樂節目「金鐘獎」；1972獲頒個人技術最佳編輯「金鐘獎」、獲頒最佳音樂節目製作人「文藝獎章」；1996獲廣播金鐘獎個人技術最佳「編撰」及「播音」獎；文建會「廣播文化獎」特優獎；1997《音樂風》、《音樂小百科》分別榮獲文建會「廣播文化獎」特優獎；1998《音樂風》榮獲廣播金鐘獎；1999趙琴榮獲台北市政府「金工獎」評審特別獎。

33 《中廣兒童音樂世界》於1991年元月份開始，每週週六、日，21:00~22:00，播出於「中廣」第二調頻廣播網，深入淺出有系統的為兒童設計知識性、教育性、欣賞性、趣味性的單元，播出中外童謠、音樂故事、唐詩與音樂軼聞、兒童音樂欣賞講話等單元。

視」開播的1969年，一直到80年代，趙琴參與的電視節目有：1969年「中視」開播時的《音樂世界》³⁴、《玫瑰心聲》(1972)、《傳真天地》(1973)、《音響世界》(1974)、《音樂之窗》(以上中視)及《音樂花束》(1973)、《藝文天地》(1976)(以上「華視」)等，許多知名藝術家、音樂家都應邀上過節目，因為製作嚴謹，口碑亦佳。其中風格新穎的音樂性節目《玫瑰心聲》，於1972年10月21日的20:30黃金檔時段播出，有正確的主題，高水準格調，悠揚的樂音，雋永的名詩，和觀眾閒話人生…是綜合性音樂藝文節目，以優美的畫面、動人的聲調，帶給觀眾舒適、安詳的清新脫俗的電視社教節目，亦可反映出當時觀眾的品味；「華視」的《藝文天地》節目，製作層面跨出音樂範疇，包括繪畫、戲劇、文學、舞蹈等內容；《音響世界》則從各種不同的角度，引領觀眾認識音響器材性能，並帶出精緻且具音響效果的美好音樂。其餘節目均為傳播音樂的美善，用深入淺出的方式，達到曲高和「眾」的目標，播出時段亦皆為夜間九、十點鐘的好時段。趙琴同時在《中視週刊》上，撰文解說音樂，或撰寫與樂友心靈溝通的散文。

1984年，新聞局設立公共電視製播小組，之後該小組納入財團法人廣電基金，易名為「公共電視節目製播組」，徵用「老三台」每週一到週五晚間9時至9時30分的聯播時段，播出公共電視節目。趙琴開始製播《你喜愛的歌》節目³⁵於中視播出，以編年或專題式主題，整編近代中國音樂史上的著名藝術歌曲、民歌，邀約海內外重要聲樂家，鋼琴家、樂團、詞曲作家參與演出，或接受專訪，節目甚至遠赴日本、香港拍攝，共約播出名歌300首，那是一個音樂文化尚被重視的年代。

伍、《音樂風》的〈每月新歌〉與《中國藝術歌曲之夜》(1971~1983)

一、〈每月新歌〉(1970~1975)

當近代中國音樂開始受西洋音樂影響，詩和音樂結合的「中國藝術歌曲」，成了開路先鋒，最早開花結果。二十世紀六、七○年代的台灣，商業掛帥的社會，精緻文化並不被重視，推動正統音樂的重任，主要由傳播媒體—「中廣公司」承擔，經由靜態的廣播節目，推展至動態的各類音樂會。

為能平衡通俗歌曲的氾濫，《音樂風》節目從1970年起，除每週播出〈中國歌謠園地〉單元，為鼓勵創作，亦自1970到1975的五年多的時間裡，開始紮根的工作，推出〈每月新歌〉近兩百首，分別由「天同」及「樂韻」兩家出版社繪譜出版；推出〈每月新歌〉單元，邀約自由世界的詞曲作家們共同創作「藝術新歌」，固定於節目中每週播出新歌一首，每月播出新歌四首。

參與創作的作曲家包括海內外自由地區的作曲家三十位，幾乎網羅了所有各地區代表性

34 1969年的《音樂世界》是「中視」開播的第一個古典音樂節目，由當時「中廣」音樂組長林寬任製作人，趙琴主持。

35 趙琴製作主持的《你喜愛的歌》近30集電視節目，後由台視文化公司受委託出版發行，1984、1985。

人物。絕大多數的作曲家，均從個人的角度，抒發對時代、生活的感受，從生活的各個層面去選取題材內容，展現自己的藝術構思。這一時期的聲樂創作，無論就數量、質量、取材的廣度，內容的深度以及追求藝術個性和民族風格的自覺意識各方面來說，均較前增強，得佳作不少。

歌曲型式有：1、新時期的愛國歌曲；2、抒情性的藝術歌曲；3、少年兒童歌曲；4、藝術性的小型合唱音樂；5、多樂章大型合唱聯篇歌曲。

參與創作的作曲家有馬思聰、李抱忱、林聲翕、黃友棣、林樂培、蕭而化、張錦鴻、康謳、沈炳光、許常惠、史惟亮、許德舉、李中和、劉德義、呂泉生、郭芝苑、李健、李永剛、賴德和、溫隆信、許博允、張炫文、郭長揚、連信道等。

共計播出新歌二百首³⁶，並出版新歌樂譜³⁷及唱片³⁸，贈送精美新歌樂譜予音樂教師，提供學校及社會當代歌曲材料。

二、《中國藝術歌曲之夜》音樂會主題

當《音樂風》節目開播五週年時，為回饋聽眾，趙琴開始策劃推動一年一度《中國藝術歌曲之夜》活動，自1971~1983年為止，每年以不同主題，循序漸進的推動。在每屆主題的擬定與曲目的編選上，期待於歌詞作者的是「豐沛的內涵，真切的感情」，期待於曲作者的是「現代的音樂語言，民族的歌曲風格」，期待於演唱家的是「清新的咬字吐音，民族的腔調韻味」。和諧的歌聲致力和諧的社會，「曲高和眾」是努力目標，在內容上求創新，賦詩歌以新生命；在本質上求水準的提高，成就歌曲永恆的藝術性，除於節目中實況轉播，並配合出版樂譜、唱片，以利推廣³⁹。

第一屆音樂會介紹六十年來聲樂史上的33首代表性歌曲，並重新編配管絃樂譜，以交響樂伴奏演出⁴⁰；第二屆音樂會，除推介「創作新歌」，並於黃自逝世三十四週年紀念日，首演完整全本清唱劇《長恨歌》，邀韋瀚章、林聲翕補遺完成三首黃自未完成的樂章，並於錄音室收錄詞曲作者訪談及演出實況⁴¹；第三屆音樂會的主題為「賦民歌以新生命」，將民間歌曲與舞蹈，搬上藝術的舞台⁴²；第四屆音樂會的「今日時代新聲」，有馬思聰的《熱碧亞之歌》、林聲翕歌詠橫貫公路支線風光的《山旅之歌》，並邀「雲門舞集」演出，新作有林

36 〈每月新歌〉中不少風行至今，如李抱忱作曲的《你儂我儂》(原名《請相信我》，林聲翕、韋瀚章為黃自《長恨歌》補遺的〈六軍不發無奈何〉、〈夜雨聞鈴腸斷聲〉、〈西風南內多秋草〉；海外作曲家馬思聰的《唐詩八首》、《阿美山歌》；全省音樂比賽的指定曲、自選曲中，如《望雲》、《何年何日再相逢》等。

37 〈每月新歌〉單頁樂譜，由趙琴主編、「中廣」出版，樂韻出版社製譜發行(1970~1975)，後並結集收入各「中國藝術歌曲集」中。

38 〈每月新歌〉精選唱片集一套兩張，由趙琴主編，、「中廣」出版，四海唱片公司發行，1971年。

39 先後由四海、海山、聲美唱片發行，分別將音樂會實況出版一套兩張LP唱片選輯。

40 第一屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市中山堂，1971年4月12日。

41 第二屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市中山堂，1972年5月9日、12日。唱片由趙琴主編、中廣出版、四海唱片發行，1972年。

42 第三屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市中山堂，1973年6月15日、16日。邀請旅港聲樂家費明儀、楊羅娜及留日女高音辛永秀、留義男低音林寬及中廣合唱團演唱，林聲翕指揮中廣交響樂團伴奏。

樂培三首《李白天詩》⁴³、賴德和的《閒情二章》及許博允的《寒食》⁴⁴，逐漸將藝術歌曲領域擴大至廣義音樂範疇，並以豐富的演出形式，展現時代變遷中表演藝術的多元化；第五屆音樂會以音樂會形式，首演徐訏與林聲翕合譜的三幕五場二景的歌劇《鵲橋的想像》選粹，發表舞蹈家劉鳳學師生演出現代中國歌樂舞作的新穎展現，溶舞蹈於詩樂中，許常惠、林樂培、溫隆信的作品為當代音樂提出革新與突破的創造⁴⁵；第六屆「你喜愛的歌」，選擇引發共鳴的作品，生活的歌⁴⁶；第七屆以「歌劇選粹之夜」為題，為中國現代歌劇催生⁴⁷；第八屆邀約許常惠、大荒合譜現代歌劇《白蛇傳》，在嘗試、實驗中，盼能走出一條現代的、中國的歌劇新路⁴⁸；第九屆以「唱好中國氣質的中國歌」為題，探討中國歌曲的唱法問題，整編宋詞、琴歌、戲曲，以國樂伴奏⁴⁹。

《中國藝術歌曲之夜》十週年慶時⁵⁰，製作人趙琴邀集海內外近五十位專家學者舉行《中國藝術歌曲論壇》研討會⁵¹，組織座談會，和作曲家探討為誰創作，和演唱家探討唱些什麼？也邀請詞作家、文學家、樂評人參家，不僅有系統探討問題，集思廣益，尋求突破，並開闢《空中論壇》節目⁵²，訪問代表性樂人，探討如何提昇音樂文化，介紹近千首歌曲，編輯出版《近七十年來中國藝術歌曲》⁵³專書，收入參與創作的詞曲作者、演唱、演奏者及評論專文共62篇，讓聽眾認識半個多世紀來中國藝術歌曲的創作風格和發展趨勢，造成深遠影響，是我國樂壇進展的里程碑；第十一屆演出以任蓉與林祥園唱民族聲樂作品為主題⁵⁴。

第十二屆音樂會是2002年在台北市傳統藝術季中，以「新世紀中文藝術歌曲之夜【12】」⁵⁵華人音樂經典歌曲為名再出發，加入國樂伴奏歌曲，邀集海內外聲樂名家重唱經典老歌，低迴高唱於絲竹笙管的幽吟間。

43 第四屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市中山堂，1974年5月17日、18日。馬思聰、馬瑞雪合譜的《熱碧亞之歌》、《雅美組曲》，林聲翕、黃瑩兩人合譜的《山旅之歌》，林樂培三首《李白天詩》，均為當年的「每月新歌」。

44 許博允的《寒食》在第四屆「中國藝術歌曲之夜」中，由林懷民獨舞首演。

45 第五屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市中山堂，1975年5月17日、18日。

46 第六屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市中山堂，1976年5月8日、9日。

47 第七屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市國父紀念館，1978年5月27日、28日。

48 第八屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市國父紀念館，1979年7月5、6、7日。

49 第九屆「中國藝術歌曲之夜」演出於臺北市國父紀念館，1980年12月20、21日。

50 第十屆「中國藝術歌曲之夜」，1981年4月15、17、18、19日演出於臺北市國父紀念館；1981年4月21、22演出於高雄市中正文化中心至德堂；1981年4月20、23演出於臺中市興堂。

51 《中國藝術歌曲論壇》研討會於1981年4月16~18日舉行於臺北市中廣音樂廳。

52 「中國藝術歌曲之夜」十週年慶的《空中論壇》節目，由趙琴製作，李蝶菲、呂錘寬、陳建中、陳守祺、趙婉成、蔡敏分別策劃主持，1981年4月1~22日，每晚21:10~23:00於中廣第二調頻網播出。

53 《近七十年來中國藝術歌曲》由趙琴主編，20萬言，邀集64篇文章，分別由作曲家馬思聰、李抱忱、林聲翕、黃友棣、林樂培、呂泉生、史惟亮、許常惠；聲樂家申學庸、劉塞雲、辛永秀、范宇文、吳文修、曾道雄、任蓉；詞作者韋瀚章、許建吾、黃瑩及曾永義、李殿魁等相關學者撰文，於1982年，由中央文物出版社出版。

54 第十屆「中國藝術歌曲之夜」，1983年3月19日演出於臺北市國父紀念館；1983年3月21日演出於宜蘭蘭陽女中。

55 新世紀中文藝術歌之夜【12】演出於台北市中山堂，2002年5月12日。

三、音樂家全面參與創作、演唱(演奏)的一頁「中國藝術歌曲史」(1970~2002)

在十二屆《中國藝術歌曲之夜》音樂會中，整編演出了二十世紀代表性的中國聲樂作品：

1) 歌曲內容

首演了無數新形式藝術歌曲，大型聯篇歌曲，從「藝術歌曲」出發，再將目標方向逐漸擴大至當代中國聲樂，在近兩百多首新、舊作品中，包括了如前所分析的各類型作品，有新時期的愛國歌曲、抒情性的藝術歌曲、少年兒童歌曲、藝術性的小型合唱音樂、多樂章大型合唱聯篇歌曲。

從舊歌的整編，新歌的推介，產生一批不僅當時受到廣泛歡迎，至今令人難忘的優秀作品，及時的反映了處在當時音樂生態環境下，自由世界華人的思想、感情和願望，許多歌曲並延續其生命，於海內外合唱團的演唱會及聲樂家獨唱會中，對當時社會產生廣泛的影響。

2) 參與作曲家

當時自由世界的知名詞曲作家及聲樂家幾乎全面參與，聽眾座無虛席的熱烈支持，那是一股中國藝術歌曲運動的熱潮。

現將藝術工作者參加此項活動的個人與團隊統計如下：

海外及大陸地區作曲家：蕭友梅、青主、趙元任、黃白、江定仙、劉雪庵、陳田鶴、勞景賢、應尚能、吳伯超、李惟寧、陸華柏、夏之秋、李抱忱、馬思聰、林聲翕、黃友棣、黃永熙、林樂培等十九位；台灣地區作曲家：蕭而化、張錦鴻、康謳、沈炳光、許常惠、史惟亮、許德舉、李中和、劉德義、呂泉生、郭芝苑、李健、李永剛、賴德和、溫隆信、許博允、張炫文、連信道等十八位。

3) 參與聲樂家

當年資深及年青一代的聲樂家，幾乎都參與了這項熱烈的歌唱運動，他們大多任教於大專院校音樂系，計有鄭秀玲、江心美、劉塞雲、金慶雲、陳明律、賴素芬、楊兆禎、曾道雄、辛永秀、張清郎、董蘭芬、林琳、林寬、陳榮貴、曾乾一、向多芬、呂麗莉、陸蘋、歐秀雄、陳榮光、李靜美、王麗華、蔡敏、范宇文、翁綠萍、陳麗蟬、盧瓊蓉等（台灣地區，以參加先後為序）；費明儀、楊羅娜、李冰、徐美芬、陳之霞、林祥園（以上香港地區）；吳文修、黃耀明、邱玉蘭（日本）；任蓉、朱苔麗（義大利）、宋一、劉珊（大陸）共四十位。

4) 參與指揮、樂團(交響樂團、國樂團、合唱團)演奏家

指揮：林聲翕、林寬、陳秋盛、陳澄雄、蔡繼琨、王正平。

演奏家：陳秋盛、陳澄雄、薛耀武、樊曼儂。

管弦樂團：國立藝專管弦樂團、台北市立交響樂團、中廣交響樂團、國防部示範樂隊交響樂團。

國樂團：中廣國樂團、台北市立國樂團。

合唱團：中廣合唱團、台中幼獅合唱團、復興崗合唱團、中廣兒童合唱團、台大合唱

團、菁莪合唱團。

5) 參與編舞家、舞團

為推動現代風格的聲樂作品，在第四、五屆音樂會中，特別安排了「現代舞蹈與歌樂」的結合，演出劉鳳學編舞《自我呼喚》(音樂：許常惠《葬花吟》)、《疏離》(音樂：溫隆信《佛域》)、《抒情詩》(音樂：林樂培的現代電子音樂《迷》)；林懷民獨舞《寒食》(音樂：許博允的《寒食》)。

編舞者：劉鳳學、林懷民、許惠美。

舞團：雲門舞集、劉鳳學舞團、中國文化大學舞蹈專修科。

陸、古典音樂廣播在「中廣」(1966~2002)

一、調頻廣播與音樂電台

早期全台的廣播仍在調幅階段，電波易受干擾，1968年，「中廣」奉准成立我國第一座調頻(frequency modulation, 縮寫：FM)廣播系統——由副總統嚴家淦於中國廣播公司成立四十週年前夕的1968年7月31日按鈕開播，突破了過去全用振幅調變的調幅，AM (Amplitude modulation) 播音的界限，將臺灣廣播帶入調頻立體聲stereo的新紀元，這是亞洲第二個調頻網的建立，以立體雙聲道播出失真度小的精美音質音樂，「中廣調頻」台主要播出音樂節目。

「中廣」擁有上萬張原版唱片與《國際音樂交換節目》各國寄來源源不斷的豐富音樂資料，非一般電台可比擬，節目製作嚴謹，內容豐富，吸引無數樂迷成為忠實聽眾，試播四年期滿，於1973年4月奉政府核定，成立調頻廣播網。

1、趙琴掌舵：音樂調頻組的音樂發展方針、計劃與任務

由於調頻與音樂的密切關係，1976年「中廣」將調頻與音樂兩組合併為音樂調頻組，台長一職由原任音樂組長的筆者兼任，負責研擬並執行中廣公司全盤音樂發展方針與計劃，致力發揮音樂在廣播中教育性、娛樂性、時代性的功能，並盡可能努力於本國音樂文化的普及與提昇，在質與量上求取平衡。

調頻音樂組規劃的工作範圍與內容：

- 1) 包括「中廣」各廣播網(三個調幅及調頻網)⁵⁶音樂節目的製作、主持與編排；
- 2) 音樂活動的策劃與執行；
- 3 全省九個地方台「調頻廣播」音樂節目的督導播出，
- 4) 資料庫的音樂搜集與錄製，
- 5) 「中廣」所屬合唱團、國樂團、兒童合唱團的管理與演出事宜。

2、「中廣調頻台」--音樂專業電台及其音樂節目

56 調頻音樂組規劃的工作範圍，包括調頻部分：音樂網(FM96)、流行網(FM103)、寶島網；調幅部份：新聞網(News Radio)、閩南語頻道及鄉親網。

在台北愛樂電台未成立之前，24小時播音的「中廣調頻台」音樂節目，相當於一個音樂電台在運作。1968年「調頻台」的開播，標示著音樂廣播步入全新時期，此一音樂專業電台，從每日播出19小時延長至24小時，節目性質從開始的純音樂欣賞，逐漸增加有內容的綜合性音樂節目。開播之初，流行與古典音樂比例各半。「中廣」第一個調頻台/103.3兆赫，在廣告客戶大量贊助流行音樂節目的趨勢下，當最後一個古典音樂節目《音樂風》移轉至第二調頻網播出後，即改成流行網。至此「中廣」的音樂節目，安排在另一全國性的頻道，即1981年7月成立的第二調頻網/105.9兆赫播出。

在電視開播後的競爭生態下，音樂組長趙琴接掌音樂調頻組的重任後，使「調頻台」音樂節目與音樂活動密切配合，播出精彩的演出實況，發揮廣播無遠弗屆的功能，創造了音樂廣播節目的高潮，更培養了傑出的節目人員。

經多次公開招考脫穎而出加入主持陣容的優秀節目主持人有：李蝶菲、李妮妮；趙婉成、李伯章、賀立時等；先後應邀加入「中廣」主持行列的音樂人有鄧昌國⁵⁷的《音樂世界》、二度應邀主持的吳心柳《音樂與音響》及陳郁秀、呂錘寬、王瑋、蔡敏、葉樹涵、江靖波、范宇文、何康婷、張正傑、陳樹熙、伍牧、曹永坤、陳國修、簡上仁、林谷珍等⁵⁸。

中廣另有編排播出的音樂節目《曙光的韻律》、《古典音樂選播》、《家庭音樂會》、《懷念的旋律》、《聖樂天地》、《本國樂曲》、《臺灣傳統音樂》等，及中廣第二廣播網的閩南語音樂節目，固定播出非常受歡迎的歌仔戲、南北管、客家音樂等本土音樂節目，中廣各地方台如苗栗廣播電台《九腔十八調》等客家音樂節目、花蓮廣播電台的《原住民音樂》節目等。

二、調頻網古典音樂節目特色

1、教育性音樂節目：

- 1) 加強中國傳統音樂的維護，充實《華夏笙歌》、《國劇選播》節目內容，增闢《地方戲曲》節目；
- 2) 提高並推廣中國現代音樂水準，加強《本國樂曲》、《中國樂壇》等節目內容；
- 3) 普及本國正統音樂欣賞風氣，充實《中廣演奏會》、《星期樂府》、《音樂風》、《音樂欣賞》等節目內容；
- 4) 提高兒童音樂水準，推廣學習風氣，增闢《兒童音樂時間》；
- 5) 提供音樂新知，報導世界樂壇動態，播出《國際音樂交換節目》、《喜愛的旋律》、《空中歌劇院》等節目；
- 6) 特為年輕人開闢《年輕人》、《青年之聲》、《愛樂時間》等服務性音樂節目。

57 身兼小提琴家與指揮家的鄧昌國(1923~1992)，為臺北市立交響樂團首任團長，曾擊畫國立音樂研究所、兼任國立台灣藝術館長，接著又出任國立藝專校長，中國電視公司副總經理，堪稱是音樂界的風雲人物。

58 以上15位音樂家所主持的節目名稱，見本文陸、古典音樂廣播在中廣(1966~2002)，四、中廣音樂網的古典音樂節目(1987~2002)，2、《中廣古典音樂世界》章節下。

2、娛樂性音樂節目：

- 1) 推行淨化歌曲，充實《中廣歌星之歌》、開闢《校園民歌》節目；
- 2) 提高國語流行歌曲水準，特開闢《金色的彩歌》節目；
- 3) 以《繞樑曲》、《暢銷唱片》等節目，報導音樂與音響的發展趨向；
- 4) 以《熱門音樂》節目，報導介紹歐美最新流行音樂概況。

中廣調頻台的音樂節目製作方針，非迎合聽眾，而是走在聽眾之前引導，既服務樂迷，亦回饋社會。

三、調頻音樂組研究發展及推廣工作：

1、研究、整編民族音樂：

- 1) 成立中國音樂資料中心，有系統充實資料內容，特聘許常惠任音樂顧問；
- 2) 蒐集、整編古曲、民謠及台灣傳統音樂；
- 3) 委約及公開徵求新詞、新曲，並演奏、錄音、播出；
- 4) 有系統的出版唱片、曲譜等，公開發行或寄贈曲譜予聽眾；
- 5) 有計劃的以民族音樂為主題，舉行公開演出，如《民族的心聲》、《中廣國樂演奏會》；
- 6) 錄製國樂伴奏歌曲等。

2、推廣藝術歌曲、愛國歌曲、淨化歌曲：

- 1) 定期邀約新作品，唱、奏錄音後，於各廣播網播出；
- 2) 每年定期舉辦《中國藝術歌曲之夜》、《中國現代樂展》、《中國通俗歌曲之夜》等音樂活動。

3、加強附屬樂團、合唱團工作：

- 1) 將國樂團擴展為專業性國家示範國樂團，特邀鄭思森、顧豐毓、王正平先後出任指揮，鄭德淵負責研究發展，其廣播錄音及現場音樂會實況，播出於「中廣」各頻道中；
- 2) 重組中廣合唱團及中廣兒童合唱團，團員擴充至80人，歷任指揮從王沛綸、呂泉生、林寬、陳澄雄到杜黑等，皆一時之選，每年舉行特定主題之公開巡迴演唱會，並定期錄音播出。
- 3) 成立輕音樂團、加強基本歌星陣容：錄製淨化歌曲、「中廣」新歌、臺灣民歌等演奏(唱)曲，為現場綜藝節目伴奏，巡迴全省各地之服務性綜藝節目演出。

四、中廣音樂網⁵⁹的古典音樂節目(1987~2002)

在社會轉型的現況下，在節目方面，「中廣」開始實施專業分網制度，設計不同類型的

59 FM96.3 台北、基隆、桃園、台中、彰化、南投、雲林、台南、高雄、屏東、花蓮、台東 FM96.1 宜蘭、新竹、苗栗、雲林、嘉義、台南。

節目，以「區隔聽眾」，為不同屬性和需要的聽眾提供服務。

廣播史上幾種主要音樂類型電台，已經發展出休閒音樂台、當代成人電台、古典、爵士台及流行音樂台。中廣音樂網開播於1987年8月1日，是國內首創的全國性音樂廣播頻道，提供國內聽眾精緻、輕鬆、優美、多樣的音樂，定位為休閒娛樂並營造生活氣氛的音樂欣賞，二十四小時依作息設計不同音樂，創造無壓力自由空間。收聽群最初以二十歲到四十五歲的「年輕成人」聽眾為主，始終是全國收聽率最高的音樂電台。

最初，中廣音樂網藉由自動化電腦，有系統排播全天樂曲，以輕音樂和西洋流行音樂和半古典音樂為主，不設主持人；直至1994年，趙琴主持《音樂小百科》開始，陸續於深夜時段由主持人播出古典音樂節目。

1、中廣音樂網第一個音樂節目《音樂小百科》

1994年8月，中廣音樂網開始啟用數位化電腦播出系統；開播六年多後的1995年5月1日起，增加迷你型《音樂小百科》節目，這是中廣音樂網首度打破沉默，趙琴成為音樂網第一位節目主持人，以簡潔親切的方式，讓聽眾於輕鬆中獲得音樂資訊與修養；

- 1) 節目主旨：以欣賞入門為主的迷你知性節目為豐富大眾音樂生活，普及音樂人口，充實音樂網輕鬆聆賞之外的廣播音樂特性，特製作全國第一個以欣賞入門為主的綜合性五分鐘短小而風格獨特的創新音樂節目，以豐富音樂知識、啟迪思想智慧、擴展音樂視野、提昇欣賞能力為節目製播原則；
- 2) 節目內容：以音樂性、文藝性、生活性之內容，導引聽眾擴展欣賞領域與求知視野，選材力求新穎，整體結構嚴密，語言簡潔生動、流暢，以雋永的「智慧小語」、「音樂的話」播出《認識音樂》、《認識樂器》、《音樂火花》(音樂與名人、音樂與思維、音樂與性格…)、《中國古典詩詞中的音樂故事》、《音樂新視野》(音樂與健康、音樂治療…)等特定內容。

《音樂小百科》多次獲文建會「廣播文化獎」特優獎⁶⁰；1996年獲新聞局個人技術金鐘獎「播音獎」⁶¹。在播音掌控上，在解說語言的運用上，主持人以圓潤的嗓音、抑揚的語調、真摯的情感、清晰自然的「表情」、「達意」，有力的發揮廣播語言生動感染力。以音樂與文學為內容的綜合性、前瞻性、藝文性節目，所製作的《「楓橋夜泊」的詩意、樂境、聲情》、《音樂新視野—音樂治療》、《古樂聆賞樂聲篇：琴曲「流水」--是人際、自然、宇宙的交流》等，均具雋永、深刻的特性，寫下小品音樂節目的突出一頁。

2、《中廣古典音樂世界》

中廣音樂網於夜間時段將原調頻網音樂節目移入，播出《中廣古典音樂世界》，2000年3月份起，並逐步增加各類有音樂素養的主持人，除趙琴製作、主持的《音樂風》節目外，

60 趙琴主持的《音樂小百科》多次獲文建會優良文化節目「廣播文化獎」，1997年製作《「楓橋夜泊」的詩意、樂境和聲情》及《音樂新視野(音樂與健康)》獲「特優獎」；1998製作《「敦煌曲譜」原音重現》及《「音樂與智力」開發音樂腦》再獲「特優獎」；1996年《音樂小百科》獲「優等獎」。

61 1996年趙琴以《音樂小百科》節目獲新聞局「金鐘獎」個人技術「播音獎」。

有《音樂生活雜誌》(王瑋)、《歌唱世界》(范宇文)、《美妙的管樂世界》(葉樹涵)、《音樂理想國》(江靖波)、《琴韻心聲》(陳郁秀)、《人生如戲》(何康婷)、《弦外之音》(張正傑)、《音樂博物館》(陳樹熙)、《音樂家的故事》(伍牧)、《音樂的饗宴》(曹永坤)、《音樂假期》(李蝶菲、桑慧芬)、《新唱片評介》、《隨想曲》(陳國修)、《台灣音樂組曲》(簡上仁)、《音樂中國情》(林谷珍)等,提供教育性、欣賞性的音樂節目,於夜間及深夜時段播出,營造出日間、夜晚兩種風貌的收聽情境。「中廣音樂網」收聽率始終高居音樂頻道榜首,其經營定位及節目音樂規劃策略運用之正面效益值得探討。

1998年起,「中廣」各頻道節目陸續兼以衛星衛與微波微傳輸至全國各地,並率先研發國內數位廣播革新方案。也在中廣音樂網在成立十週年的1998年,特舉行《台灣音樂電台未來趨勢座談會》,在迎接媒體新紀元到來的二十一世紀前夕,面對可能發生的社會結構性變化,探討音樂電台在面對傳播文化與倫理品質上如何因應?2002年,在電台經營定位及節目音樂規劃策略的調整下,中廣音樂網再度轉型為流行音樂台後,至此古典音樂節目隨著消失。

柒、傳播與社教音樂活動

音樂活動是文化建設的實際行動,也是中廣公司一貫的努力目標,從單向的節目製播,走向更積極的音樂活動演出,為整個民族音樂文化盡心力,以無愧於文化尖兵的責任,它記錄了大眾傳播參與的文化生活,也見證了台灣音樂質量的提昇。

從1970年代起,歷年來由中廣公司主辦或協辦的音樂活動,均以耕耘並弘揚本民族音樂文化為目標而策劃,集交響樂團、國樂團、合唱團,及當年一時之選、來自海內外的傑出演奏(唱)家,聯合盛大演出。所有音樂會均採售票形式、而達爆滿,盛況空前,實屬難能可貴。經由電視、廣播實況轉播,及平面媒體的專文、音樂專欄推介報導,影響極大。除一年一度一連十一屆《中國藝術歌曲之夜》已敘述於前,另有列專題,現說明之:

一、「二十世紀近現代音樂史」主題音樂會

自1970年後的三十餘年間,趙琴製作了以二十世紀「中華音樂文化」為專題的音樂會數十場,按時間的先後,舉行於當時的台北代表場地,或南下巡迴演出。於台北市國父紀念館演出的有:《中華兒女之歌—民族樂手大合唱》⁶²;《抗戰勝利四十週年紀念音樂會》⁶³;《歌我中華》⁶⁴;《全民歡唱;春天的喜訊》⁶⁵;舉行於台北市國家音樂廳的有:《二十世紀中國精選歌劇大匯唱》⁶⁶;《抗戰勝利五十週年紀念音樂會》⁶⁷;《20世紀聲樂作品名家名歌

62 《中華兒女之歌—民族樂手大合唱》演出於台北市國父紀念館,1950年12月22日。

63 《抗戰勝利四十週年紀念音樂會》演出於台北市國父紀念館,1985年12月13日。

64 《歌我中華》演出於台北市國父紀念館,1986年10月3日。

65 《全民歡唱;春天的喜訊》演出於台北市國父紀念館,1984年3月30日。

66 《二十世紀中國精選歌劇大匯唱》演出於台北市國家音樂廳,1994年8月2日。

67 《抗戰勝利五十週年紀念音樂會》演出於台北市國家音樂廳,1995年9月2、3日。

之夜》⁶⁸；《走過從前·迎向未來：經國先生逝世一週年紀念音樂會》⁶⁹；《國際合唱節聯合演唱會》⁷⁰。南下演出的有：《歌聲滿人間聯合演唱會》⁷¹、《名家名歌之夜》⁷²、(台北、台中)；《大家唱》⁷³ (台北、台中、高雄、宜蘭、花蓮、羅東共十二場)，並配合舉行『「大家談」大家唱』兩次專題座談會⁷⁴及『「大家唱」空中論壇』⁷⁵活動，以擴大影響層面。

二、「弘揚傳統音樂文化」主題音樂會

演出於台北市國父紀念館的有《〈傳統與展望〉「中廣音樂週」系列音樂會》⁷⁶、《你喜愛的歌/詩詞新唱/古曲新吟》⁷⁷、《當代樂舞展—鄉土篇》⁷⁸等；演出於台北市國家音樂廳的有《華夏之音精粹篇》⁷⁹；演出於台北市國家演奏廳的有《古譜尋聲：尋先人遺音·求古曲神韻》⁸⁰、《中國古典詩詞歌曲賞析》⁸¹；另有《民族的心聲》⁸²(台北、台南)；《中國民謠之旅(一)(二)》⁸³(台北、高雄)等。

三、「鼓勵創作」當代作曲家作品發表會

1、委約當代華人作曲家發表新作，製作系列作品發表會：第一屆《中國現代樂展》音樂會，首演馬思聰《龍宮奇緣》舞劇音樂，許常惠為鋼琴及國樂團的協奏曲《百家春》，馬水龍《梆笛協奏曲》，黃友棣《迎春三部曲》、林聲翕《嶄新的年代》大合唱，呂泉生歌謠作品；第二屆《中國現代樂展》⁸⁴中，發表六首新作，有溫隆信管弦組曲《山地傳說》，賴德和的《室內樂一九八〇》，許常惠的清唱劇《獅頭山的孩子》，林樂培的國樂合奏曲《昆蟲世界》，曾葉發的國樂合奏曲《靈界》，屈文成的交響詩《十面埋伏》；委約許常惠創作歌劇

68 《20世紀聲樂作品名家名歌之夜》演出於台北市國家音樂廳，1989年5月17日。

69 《走過從前·迎向未來：經國先生逝世一週年紀念音樂會》演出於台北市國家音樂廳，1989年1月12日。

70 《國際合唱節聯合演唱會》演出於台北市國家音樂廳，1991年5月19日。

71 《歌聲滿人間聯合演唱會》1989年5月28日演出於台北市國家音樂廳，5月26日演出於臺中市中山堂。

72 《名家名歌之夜》演出於台北市國家音樂廳，1989年5月17日；《名家名歌之旅》於5月17日~29日巡迴全省演出。

73 《大家唱》1984年元月演出於台北、台中、高雄、宜蘭、花蓮、羅東共十二場。

74 『「大家談」大家唱』兩次專題座談會分別於1984年1月4日及19日，舉行於「中廣」音樂廳。

75 『「大家唱」空中論壇』於1984年1月9日至28日21:00~23:00，於「中廣」第二調頻網全省聯播。

76 《〈傳統與展望〉「中廣音樂週」系列音樂會》演出於國父紀念館，1980年12月17~22日；1982年12月28日〈傳統與展望〉系列音樂會演出於國父紀念館。

77 《你喜愛的歌/詩詞新唱/古曲新吟》演出於台北市國父紀念館，1986年10月3日。

78 《當代樂舞展—鄉土篇》演出於台北市國父紀念館1985年10月16日。

79 《華夏之音精粹篇》演出於台北市國家音樂廳，1989年7月22日。

80 《古譜尋聲：尋先人遺音·求古曲神韻》演出於台北市國家演奏廳，1995年5月8日。

81 《中國古典詩詞歌曲賞析》演出於台北市國家演奏廳，1995年5月9日。

82 《民族的心聲》音樂會演出於1980年2月23日演出於台南市中正圖書館育樂堂。

83 《中國民謠之旅(一)(二)》演出於台北市國父紀念館，1985年10月27、28日；1985年11月4、5日，於高雄市中正文化中心至德堂。

84 《中國現代樂展》演出於台北市國父紀念館，第一屆舉行於1981年11月29日；第二屆舉行於1983年3月20日。

《白蛇傳》⁸⁵，趙琴並製作《「當代樂舞展」鄉土篇》⁸⁶等叫好叫座的音樂會，同將創新作品有系統的整理、錄製、保存。

2、製作當代臺灣及海外中國作曲家作品演奏會，計：《「向日葵樂會」作品發表會》⁸⁷及《黃自》⁸⁸、《李抱忱》⁸⁹、《呂泉生》⁹⁰、《黃友棣》⁹¹、《林聲翕》⁹²、《許常惠》⁹³等作曲家作品音樂會，演出於中廣音樂廳、國際學舍、中山堂、實踐堂、國父紀念館、國家音樂廳，精心設計內容，並錄製專輯，保存影音史料。

四、一連八屆國泰兒童音樂比賽

為提供孩子們「培育音樂能力」、「接受音樂薰陶」的良好環境，1972年起，趙琴負責籌劃執行與國泰航空公司合辦的「國泰兒童音樂比賽」，連續八屆的比賽，從國內外聘請專家擔任評審，每年均有來自全省兩百多位小朋友參加鋼琴與小提琴的兩組比賽，這項公正並嚴謹執行的比賽，脫穎而出的優勝者，除舉行優勝者演奏會，「國泰航空」並安排優勝者前往香港參加藝術節活動，第一屆小提琴首獎並資助前往英國曼紐因(Yehudi Menuhin, 1916~1999)音樂學校深造。如今不少當年的優勝者，成為當今樂壇的優秀演奏家。

五、推展「生活音樂化，音樂生活化」巡迴全省座談會活動

趙琴在全省各地大專院校、文化中心主持《音樂欣賞會》、《專題演講座談會》，遍及大、小城鎮，並於節目中播出熱烈實況。

六、豐富人生的音樂饗宴(1998~)

1、1998年起趙琴於台大主講「豐富人生的音樂饗宴——台大美育音樂講座」，大學與媒體結合，發揮彼此資源共享，共同為學子的心靈世界耕耘美藝人生。

2、以宏觀的視野，設計豐富多樣的講題，由傳統到現代，東方到西方，展現與時精進的音樂多樣面貌，以提升現代青年學生的生活素質，及音樂的新視野。

3、每場講座，錄音、錄影實況，以及心情留言、演講相關訊息等，除於中廣音樂網、佳音廣播電台節目中播出外，並透過台大演講網、台大管院網路電視及中廣網站，播出「網路

85 歌劇《白蛇傳》演出於台北市國父紀念館，1979年7月5-7日。

86 「當代樂舞展」鄉土篇演出於台北市國父紀念館，1985年10月16日。

87 《「向日葵樂會」作品發表會》演出於台北市「中廣」音樂廳，1969年6月，發表了馬水龍、賴德和、陳懋良、游昌發、沈錦堂五位青年作曲家的新作品。

88 《黃自逝世五十週年紀念音樂會》演出於台北市國家音樂廳，1988年5月9日。

89 《李抱忱作品演唱會》演出於台北市中山堂，1970年1月4日，並由「海山」唱片出版一套兩張唱片。

90 《呂泉生歌謠作品演唱會》演出於台北市國家音樂廳，1991年4月6日。

91 《黃友棣作品音樂會》演出於台北市「中廣」音樂廳，1968年8月29日。

92 《林聲翕作品演奏會》演出於台北市國際學舍，1970年4月6日。

93 《許常惠作品發表會--楊喚詩作》，演出於台北市實踐堂，1971年11月27日。

電視轉播」及「網路線上廣播」⁹⁴。

另有《樂壇新秀音樂會》，由各音樂科系推屆優秀畢業生參加；《中國通俗歌曲之夜》，選介優秀的淨化的歌曲；《中國現代民歌之夜》，鼓勵年青人創作，唱出年青一代的心聲。

為貫徹成效，以上音樂活動除由廣播、電視播出實況，有些亦配合以樂譜與唱片出版（由樂韻、四海、聲美等公司發行）以擴大影響。

自1966年後的近四十年間，經由以上各項活動，音樂在廣播中有計劃的持續推廣、傳播，循序漸進傳播給受教者，發揮了音樂傳播提昇國人精神生活素質、文化生活內涵的作用。

捌、探討本地古典音樂廣播的發展路向

1965年，「中廣」於筆者考入前一年，即進入商業電台的經營模式，以廣告營收，自力更生。筆者服務於「中廣」期間一向本著知識份子良知，盡一份音樂工作者的使命，堅守崗位，服務大眾，製作方針絕對自主，不曾受所謂「黨營事業」的影響。「中廣」這一頁廣播音樂史在傳播界的變遷，筆者步步親身參與，至於受控於商品經濟的傳媒生態，我從積極抗爭爭取，到乏力，當年的古典音樂盛況逐漸沒落，在社會快速的轉型下，廣播的生態變了！「中廣」節目負責主管的經營方向也變了！在1980年代末，筆者卸下音樂行政主管職務，擔任專門委員，並繼續製作主持工作。節目部門在通俗廣告客戶左右下，任由流行音樂步步進逼，終至古典音樂節目，在2002年正式畫下句點。

廣播趨勢隨著整個社會結構變化，在一點一滴滲透性的改變，新科技的出現，在一個資訊化社會，湧現各種形式的新媒體，在市場供需的現狀下，古典音樂節目亦普遍每下愈況。如何在市場商業機制及廣播音樂人的使命感間找到平衡，盡一份傳播工作者的社會責任，正考驗著一代代的知識份子。

現將1990年代後，兩岸三地的古典音樂廣播現狀，舉例說明如下：

一、台北愛樂電台

1、以歐洲古典音樂為中心的節目設計

在台北都會區，由名廣電製作人夏迪的領軍下，於1994年成立中功率的廣播電台，並於1995年11月9日正式開播。愛樂電台以「只提供好聽的旋律」和「沒有有壓力的聲音」自我期許的推介西方古典音樂，是七〇%古典音樂、三〇%新世紀音樂或爵士樂的類型電台

94 「台大美育音樂講座」經由「網路電視轉播」及「網路線上廣播」留駐。《美育講座(系列1~21)，172講》演講實況、講義、訊息、聽眾心情留言，可上網查詢，網路電視轉播：臺大演講網 <http://www.ntu.edu.tw>、臺大管院網址 <http://www.mba.ntu.edu.tw/~music>；網路線上轉播：中廣數位古典網 <http://www.bcc.com.tw>；廣播、網路線上轉播：佳音電台FM 90.9(08:05~10:00)六 <http://www.goodnews.org.tw>。

彭廣林的《什麼是音樂》節目，搭配版本比較的方式，用樂例來實際對照解說樂曲；黃瑞芬的《室內閒話》，選播音樂家的代表性作品，說他們的流言及故事，並配合演出活動，邀訪國內外音樂家與主持人「閒談」；邢子青的《綠色大道》、《台北歌劇院》，音樂類型或為輕古典（巴洛克、古典小品）、或為歌劇作品；高劭宜的《金色大道》音樂類型有流行古典、小品、跨界、爵士，藝人花絮，即時表演資訊；兒童音樂節目有邱佩釁的《兒童床邊音樂故事》及吳逸芳《音樂塗鴉國》，以選播古典音樂為主，世界音樂、跨界音樂為輔；劉寶琇《東方古典》是介紹中國音樂，一窺國樂堂奧，含傳統和現代化國樂；《古典百大·世紀經典》與《音樂線上》，均以推薦名盤或新片發行資訊報導為主！

2、「一生的古典音樂計畫」的古典音樂資料庫⁹⁵

最新的「台北愛樂電台」在官方網站上公佈其電台特色，宣稱為「一生的古典音樂計畫」這項主張，找到了方向，希望利用廣播和網路的整合創造平台，建立個人的古典音樂資料庫：「擁有全球最大華文古典音樂資料庫……。」在新改版的「一生古典音樂計畫」內容中，針對「你不可不知道的名曲」、「你不可不知道的音樂常識」、「人物特寫」及「我該聽什麼」進行設計：「過去十年，我們做了些什麼？未來十年，我們要做些什麼？這些答案，您可從資料庫的呈現與持續擴大中，進行檢視。」

作為一個私營的電台，這是今日愛樂電台在「質與量」、「文化與商業」、「理想與務實」間，所尋找到的平衡點。

國立臺北藝術大學馬水龍在接受專訪時曾表示：「臺北愛樂」做為一個臺灣的音樂專業電台，「不應該只是西洋音樂的傳播站」。筆者同意馬教授的期盼，但也能體諒作為商業經營者所面對的困境！

二、香港電台第四台

香港電台第四台是香港電台旗下的一個廣播頻道，於香港尚處英國殖民地時期的1981年開播，是目前香港唯一的「古典音樂台」。

1、宗旨：教育、娛樂和資訊

筆者極為肯定香港電台「一個廣播機構的基本功能是教育、娛樂和資訊」的目標。1970年代，筆者即曾親訪位於廣播道的香港電台，後與英語臺音樂節目負責人辛普生 (C. Simpson) 長年連繫，節目交流。

第四台專為播放「美樂」與介紹藝術的電台，致力為香港市民提供古典音樂方面的娛樂、教育及資訊服務。近年來尤其重視教育，除推廣古典音樂（「美樂」Fine Music），尤重為年青人企劃音樂節目。第四台除製作過不少深淺不一的音樂欣賞系列節目、舉辦校際音樂常識問答比賽、和教育署合辦為中學生和音樂老師推出的「音樂教學」節目和小冊子外，更合作了兒童音樂教育節目「親親童樂日」，希望兒童從小便從潛移默化中接受音樂教育。

95 愛樂電台的古典音樂資料庫官方網站。

2、重新定位為「美樂」電台(Fine Music)

港台主辦「古典音樂廣播在香港」論壇，邀請樂評人、音樂工作者及學者共同探討香港古典音樂廣播的發展路向⁹⁶。由於曾為英國殖民地的歷史因素，第四台以西洋古典音樂為主流的音樂政策，眾與會者一致認為太狹窄，需要重新定位。

第四台已刻意定位為一個「美樂」電台，除了古典音樂外，為求拓闊聽眾賞樂領域，凡屬「精緻音樂」如世界音樂、爵士樂、現代音樂及早期音樂等，均廣為介紹。

中文大學音樂系副教授余少華指出，香港人不是崇洋，便是緊抱著中國「過世」的傳統，而疏忽了存在於週邊世界各民族的音樂：「香港人狹窄的視野須透過電台較開闊的音樂政策和教育角度來增廣」⁹⁷；中文大學前音樂系主任陳永華教授則提出：「今天我們須多介紹自己文化的音樂，包括中國傳統的音樂和現代華人作曲家的創作」⁹⁸。

藉推廣 Fine Music 提昇大眾精神生活的素質，《美樂集》是香港電台第四台出版、介紹古典音樂的雜誌，每月出版一次，每期介紹不同的古典音樂資訊。

新媒體的發展，促進了廣播服務全球化，放送特定的節目予全球受眾，如今香港電台的抱負，亦與新媒體的發展並駕齊驅，為大眾提供更豐富的選擇。

三、北京音樂廣播（FM97.4、CABLE FM94.6）

1992年，北京人民廣播電台開始以專業化為目標，進行系列臺建設，先後建立了新聞廣播、音樂廣播、兒童廣播、交通廣播、文藝廣播、教育廣播和生活廣播。

1、古典音樂台

二十世紀90年代初，隨著城市人口生活水平的提高，北京音樂廣播於1993年1月23日創建，是以「有社會責任感、以年輕人為主要對象、引導時尚為品牌核心」的現代化音樂電臺，如鄉村音樂臺、古典音樂臺、搖滾音樂台等，以無線廣播、有線廣播、數位廣播、網站等媒介，力求多角度為受眾提供全方位的音樂服務，並以繁榮北京的音樂文化氛圍為己任，每年都要對國內外的很多重大音樂活動進行定期和不定期的轉播⁹⁹。

古典音樂臺以播放西方音樂史中的古典音樂為主，從古典樂派開始，經浪漫樂派、民族樂派、印象主義、先鋒音樂以及近現代音樂中的經典作品為主…，「使聽眾通過系列的收聽，不僅知曉音樂長河中的名家、名作及名版，而且還對當代音樂家富有創新精神的音樂詮釋、演奏風格及特點有一個大致的瞭解。」¹⁰⁰

2、文藝廣播：戲曲、曲藝調頻廣播

96 鄭思燕(香港電台第四台音樂總監)，《「古典音樂廣播在香港」論壇：探討發展新路向》，2001年5月，http://www.rthk.org.hk/mediadigest/md9805/may_01.html。

97 同註90。

98 同註90。

99 轉播重大音樂活動包括美國格萊美頒獎典禮、薩爾斯堡音樂節、布拉格之春音樂節、柏林森林音樂會、柏林除夕音樂會、丹麥Roskilde音樂節、挪威Quart音樂節等國際知名的音樂盛會。

100 北京音樂廣播古典音樂台官方網站簡介。

北京人民廣播電臺的戲曲、曲藝的廣播，是文藝廣播的重要組成部分，於有線調頻105.1兆赫，全天24小時播音，以弘揚和發展民族文化藝術為己任。突出藝術欣賞性、知識性和娛樂性，以優秀的戲曲、曲藝作品，滿足聽眾日益增長的文化需求¹⁰¹。

北京人民廣播電臺的音樂廣播，尚有懷舊金曲廣播、歡樂時光廣播。在通俗音樂廣播部份，由播放歐美流行音樂為主改為純搖滾音樂頻道，另有數位頻道的動感音樂頻道，也開播系列通俗音樂節目。

玖、結論：二十一世紀廣播音樂的發展趨勢

電腦與網路普及化後，調幅與調頻廣播仍然盛行，在新聞、資訊、文藝、娛樂等節目熱鬧開講之餘，我們廣播中的音樂文化在那兒？相較於對岸大陸及香港的公營電台音樂廣播，我們的政府所屬中央廣播電台，並無精緻的「古典音樂」或本土的「臺灣音樂」等音樂文化節目存在！隨著科技時代的日新月異與傳播技術和觀念的不斷更新，古典音樂又要如何繼續發揮美育作用於數位網路時代？

一、歐美公營廣播的音樂文化節目

自有廣播歷史以來，公營廣播一直扮演著重要的角色，其使命即為貼近社會命脈，為社會發展、開放、教育及文化訴求服務。在英國及德國，公營電視台是主導力量，相反在美國，大型網絡商業廣播電視才是主體，因此提供高質素節目以平衡過度娛樂化的商業音樂取向，始終是公營廣播的重要使命，它可以對文化藝術推展有更穩定的承擔。英國BBC、美國的PBS及德國的ARD及ZDF，日本「日本放送協會」（NHK）等，均為公營廣播的典型例子。筆者於1980年在西德科隆「德國之聲」工作，擔任主編兼音樂節目製作人，並在西德廣播公司音樂組研習。自二次大戰至今，其廣播服務一直主要由公營機構提供，它在德國的傳媒業舉足輕重，其理念、組織、管理和效能，有許多值得我們借鑒之處；而私營的商業廣播反而遲至1980年代以後方逐步成長。1976、1996年，筆者應美國國務院邀請，考查美國東、西兩岸音樂廣播設施及音樂節目現狀¹⁰²，1983年筆者應法國文化部邀請考察巴黎國家廣播電視音樂節目設計及活動¹⁰³，他們無不重視發展文化，也安排有充份的精緻及本民族音樂文化節目¹⁰⁴。

101 同註100。

102 趙琴應美國新聞總署(United State Information Agency) 教育及文化事務局(Bureau of Educational and Cultural Affairs)主辦，「國際訪問學者節目」(International Visitor Program) October 20~29, 1996紐約、華盛頓、波士頓。趙琴並撰寫系列專文〈音樂、傳播，在世紀末的美國〉(1~18)，載《廣播樂刊》1997年2月號至1998年9月號。

103 由台北法國文化科技中心(Association Française Pour Le Developpement, Culturel et Scientifique en Asie)推薦，在巴黎的法國外交總部(MINISTERE RELATIONS EXTERIEURES)發函邀請，考察法國音樂、廣播相關設施，October 30~Nov.11 1983，為期兩週。

104 參閱趙琴，〈廣播與音樂的雅俗關係〉，載《樂覽》樂刊，2005年5月號，71期，第2~10頁。

二、古典音樂與傳媒

傳播和文化其實是無法分開的，先進國家在訂定傳播政策時也一定會從文化角度思考，傳媒作為公器，本肩負社會之責，可推廣優質藝術，尤有利於樂教推廣。惟今日在市場規律制約及商業利益著眼的影響下，肯投入資源來贊助支持嚴肅文化藝術活動者已少見。筆者以為傳媒積極參與文化藝術的推廣工作，亦有助提昇形象，擴大市場，以筆者實際工作經驗，得慶幸有緣服務於當時「中廣」黎總經理世芬先生¹⁰⁵的領導，還有王大空、張繼高兩位節目部主管的眼光，支持筆者在理想的傳播環境中，在「中廣」的鼎盛時期，順利推動廣播音樂工作。

古典音樂電台在臺灣其實可以扮演「精緻文化通路」角色，臺灣目前公營電台沒有音樂文化節目，就如同在各地蓋了許多硬體的文化中心，但卻沒有軟體的文化內容。音樂文化也是可獲利的產業，但看誰來做？如何作？

音樂傳播工作也不能完全倚賴政府支撐，什麼樣的國民有什麼樣的文化，我們尤其要傳播人、音樂人的反求諸己。

三、音樂傳播教育課程的落實

二十世紀上半葉「電子媒介」的出現與普及，產生了新的文化行為，因而構成二十世紀學術研究的新領域，催生了大學教育的新課程體系。在美國的傳播學課程，主要有四個開課領域：1) 社會學系開設「媒介與文化研究」的學位課程；2) 文化學系；3) 傳播學系；4) 音樂商業或音樂與娛樂產業系，及以培養管理者和領導人為主要目標的「藝術管理系」。傳媒的興起，改變了人類的知識研究體系，以及教育與課程體系，改變了我們觀察世界的視角。只是音樂傳播的重心，仍偏向「流行音樂與傳播」的研究。

北京中央音樂學院前院長于潤洋教授起草的《“十五”研究課題指南（草案）——藝術學》中，也明確地在「音樂社會學」中安排了音樂傳播的研究，「應用音樂傳播學」中，則著重於音樂傳播業務知識和音樂傳播工作技能的研究。

筆者從1995年開始於東吳大學為音樂系大四生開設「音樂傳播學」課程，希望能開啟音樂學生在演奏及教學外，關懷精緻文化的專業方向。大陸音樂學院的傳播課程，最早有武漢音樂學院開辦的「音樂傳播學」，教學的重點放在「對中國當代流行音樂歷史的梳理上」¹⁰⁶；2000年春季，中央音樂學院開始了「音樂商業與藝術管理專業課程」，2002年北京廣播學院音樂學專業中的「音樂傳播」正式招生，到了2003年，音樂或藝術與傳播的院系，開始在中國的綜合性大學興起，武漢音樂學院音樂學系開辦「音樂傳播學」，2005年，武漢音樂學院正式招收音樂傳播學的研究生，也在全院範圍內開設了「音樂傳播與管理」、「音樂編輯

105 黎世芬總經理是筆者既尊敬又懷念的長輩，他是將臺灣帶入調頻廣播的第一人，重視音樂文化。他執行中國電視公司籌備工作，1968年任「中視」第一任總經理，使臺灣首先踏入彩色電視時代。

106 宋祥瑞，〈武漢音樂學院大眾音樂傳播學的教學與研究〉，《黃鐘》2003年第2期。

學」等選修課。

筆者有幸工作於一個令人懷念的音樂廣播黃金年代，有那麼多聽眾，嚮往著美好的音樂生活，中國廣播公司的音樂頻道上，擁有太多愛樂的忠實聽眾；我所製作、主持的主題音樂會，幾乎場場爆滿…。如今固然時過境遷，我們期盼廣播界的領導人、決策者，是深明音樂文化、樂教價值的明智人士；也希望培養有才幹、有學養、有理想的音樂節目製作、主持人，以成熟的編輯思路、編排技巧投入工作，發揮美育功效，推廣優質藝術，不僅提高全民音樂素養，有更高的審美鑒賞力，帶來和諧美好的社會。

趙琴

美國加州大學洛杉磯校區民族音樂學哲學博士、舊金山加州州立大學音樂史碩士、師大音樂系聲樂學士。現任台大美育系列講座主講人；臺北教育大學兼任教授；中廣、佳音電臺音樂講座；「金鐘獎」終生成就特別獎(2002)。曾任：西德科隆「德國之聲」主編暨製作、主持人；中廣音樂組長，製作、主持「古典音樂」暨「藝文」節目歷三十七年，主持與德、法、瑞、荷、日、澳、紐等國的交換節目；策劃「中國音樂專題」現場音樂會數十場；UNESCO主辦於巴黎之「國際現代音樂交流大會」作品評鑑；中華民國民族音樂學會秘書長；文建會「臺灣音樂館」叢書主編；在報章、雜誌撰寫「音樂專欄」百萬餘言；出席國際音樂學術會議發表之中英文論文，刊登於台灣、香港、大陸、日本學術期刊與通俗報刊。

西洋音樂史的時代分期與問題探討

顏綠芬

國立臺北藝術大學音樂系暨音樂學研究所教授

摘要

西方的歷史音樂學形成一個獨立的學科，是在十九世紀末發展出來的。二十世紀以來，音樂史學의 各種類型研究日漸蓬勃發展。本文先回顧十七、十八世紀的重要典籍和音樂學家，以及十九世紀為音樂史學奠定基礎的前輩，如奇斯威特（R. G. Kiesewetter, 1773-1850）、阿姆柏斯（W. Ambros, 1816-1876）、菲替斯（François-Joseph Fétis, 1784-1871）、胡果•李曼（Hugo Riemann, 1849-1919）。二十世紀受到社會主義和民族音樂學的影響，1960年代之後的音樂史撰述有了重大的改變，雖然東歐社會主義國家的音樂史分期和內容重點，明顯有別於中歐和英國，但雙方都將民間音樂、流行音樂、非歐洲國家的音樂發展加重了分量，而跨領域研究的成果也處處可見。

關鍵字：音樂史撰寫、歷史音樂學、音樂史分期

A Research on Some Problems about the Division of Music History Periods

Prof. Dr. YEN, Lu-Fen

Professor

Department of Music & Graduate School of Musicology

Taipei National University of the Arts

Abstract:

The time when the historical method of musicology had become an independent discipline was around the end of the nineteenth century, and different types of historical musicological research were gradually and even widely developed after 1900. This essay would firstly retrospect some important figures and literature of music research from the seventeenth to eighteenth century, and in addition, some predecessors who had successfully established the basic foundation of historical musicological research like R. G. Kiesewetter (1773-1850), W. Ambros (1816-1876), François-Joseph Fétis (1784-1871), and Hugo Riemann (1849-1919). Influenced by socialism and ethnomusicology in the twentieth century, significant changes could be found in music history writings. Although the divided periods and the contents of music history writings in eastern socialistic Europe would obviously differ from the central Europe and the United Kingdom, they all emphasized and expended the contents about folk music, popular music, and the development of music outside Europe; furthermore, researches of the cross-over fields were also increasing at the same time.

Keywords: Music History Writing, Historic Musicology, Periods of Music History

前言

西洋音樂史是數十年來大學音樂科系(無論主修中樂、西樂或南管、北管...)的必修課，有的課程教師直接採用原文書，有的用中文譯本，也有教師以編寫方式撰述教科書。音樂史的分期到底原則何在？有那些困難？例如，以文藝復興、巴洛克、古典、浪漫的分期方式，很顯然的是根據先行發生的文藝思潮，但是真的是非常貼切嗎？古典時期和浪漫時期的分際，有的書上是1920年，有的是1925，也有將十九世紀整個當作浪漫主義時期。到底哪一個說法是正確的？本文將從過去的文獻、現行的音樂通史專書，以及學者的論述來回顧以上的問題，並且探討二十世紀以來學者對音樂通史分期的許多觀點。

一、音樂史學形成期

音樂學漸漸形成一個獨立的學科，是十九世紀末的事。十八世紀則是西方音樂史學的形成期。回顧十七世紀，被視為最早的、以編年史方式敘述、單獨成冊的音樂史著作，是德國音樂理論家普林茲(Wolfgang Caspar Printz, 1641-1717)的專論《高貴的歌唱藝術和音樂藝術的歷史敘述》(Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst, 1690)，這部著作一直到二十世紀，仍被視為德國音樂史的重要參考文獻。另外值得一提的，是萊比錫聖托馬士(St. Thomas)教堂的S. Carlvisusy在《音樂的技能訓練》一書中加了一章〈音樂的起源與進步〉，可以說在十七世紀的音樂書上難得的音樂史書寫。

十八世紀初，法國出版了一本重要的音樂著作，即法國傳教士瑞格(François Ragueneau, 1660-1722)所撰的《義大利和法國音樂之比較》(Parallèle des Italiens et des Français en ce que regarde la musique et les operas, 1702)，1709年即有英文譯本(J. E. Galliard譯)，1722年德文版出現在馬提頌(J. Mattheson)主編的《音樂評論》(Critica Musica)期刊，至今仍為重要的音樂史文獻。世紀中期1751起則有法國大百科全書的陸續發行，由拉默(Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778)撰寫音樂的部分；如大家所知，百科全書派(encyclopedist)曾與國王派發生著名的歌劇之爭。

在德國，沃爾特(J. G. Walther, 1684-1748)和馬提頌出版了音樂辭典(1732)和音樂家列傳(1740)，紀錄了許多音樂史實和音樂家的生平；80年代J. N. Forkel發行了《音樂史通論》(Allgemeine Geschichte der Musik)(1788, 1780出了二卷)，將音樂史放在歷史總論體系，並論及風格，他認為Bach, Haydn代表了18世紀的風格。

在英國，霍金斯(J. Hawkins)的《音樂的科學與實踐通史》(1776)包括58幅作曲家肖像和150首譜例，是有史以來首先著重資料來源與考證，是第一部文、圖、譜並茂的音樂史書。作曲家柏尼(Charles Burney, 1726-1814)的《音樂通史》(History of Music, 1776-1789)，是他十多年在歐陸各地的實地訪查、資料蒐集，先後撰寫的四冊音樂史，他的足跡遍達法國、義大利、荷蘭、德國等，可說涵蓋當代各地的音樂實際，並擺脫教會的傳統觀點，是令人耳目

一新的論述，雖然曾遭到批評，最後仍廣被接受和翻譯。¹

十九世紀是歷史音樂學的奠定期，在德國，音樂家、音樂理論家蒐集資料、開始撰寫各類型的音樂書籍，重心為史料集成、音樂家個人傳記、風格研究。1802年獨立發表的《關於巴赫的生平、藝術及作品》成為近代音樂家傳記學的先驅。繼Bach、Handel學會成立，並出版作品全集後，續有貝多芬、莫札特、舒伯特作品全集的發行。

十九世紀，在奧地利、比利時有幾位對後世影響深遠的音樂史家，一是奧地利的奇斯威特（R. G. Kiesewetter, 1773-1850），他主張音樂史的劃分應根據音樂本身的變遷，不應隨著政治史的分期原則，各時代應冠上最具代表性作曲家名稱。他在1938年出版了希臘音樂的專論，² 1948年則發表了從第一世紀到當代音樂的音樂史書。³另一位是阿姆柏斯（W. Ambros, 1816-1876），他從文化史立場出發，將音樂置於文化整體中，做全方位的歷史考察；特別是，他重視音樂與視覺藝術的關係，以及戲劇、文學等對音樂的影響。另外一位重要的音樂學家比利時的菲替斯（François-Joseph Fétis, 1784-1871），他摒棄了進化發展的觀點，並提高非歐洲音樂在音樂史學中研究的重要性，他的論著以理論為基礎，光是正文前的卷首「音樂史的哲學基礎」就長達200多頁。⁴菲替斯不僅是作曲家，也是樂評家、音樂理論家，他研究文藝復興時期的音樂、歐洲民間音樂、非歐洲民族音樂，為後來的比較音樂學立下了先機。⁵



比利時音樂學家François-Joseph Fétis

(圖片參閱http://en.wikipedia.org/wiki/Fran%3%A7ois-Joseph_F%3%A9tis)

-
- 1 Charles Burney : A BIOGRAPHY. 參閱<http://www.pietrometastasio.com/CharlesBurney%20biography.htm>
 - 2 即:《希臘音樂-兼漫談古埃及古希臘音樂》
(Ueber die Musik der neueren Griechen, nebst freien Gedanken über altgyptische und altgriechische Musik)
 - 3 即:《西歐現代音樂史 - 從一世紀到現今》
(History of the modern music of western Europe, from the first century to the present day)
 - 4 《Brockhaus Riemann Musiklexikon》1989, Bd. 2, p.52.
 - 5 參閱http://en.wikipedia.org/wiki/Fran%3%A7ois-Joseph_F%3%A9tis

十九世紀後半葉，維也納大學設有音樂學講座，E. Hanslick 即為當時音樂美學的權威。這是大學體系中設置音樂學講座的重要里程碑。

胡果·李曼（Hugo Riemann, 1849-1919）被譽為他的年代中最重要的音樂學家，著作超過50本，不僅在音樂理論上影響深遠，他也將曼海姆(Mannheim)樂派的重要性呈現給世人，編寫出版《李曼音樂辭典》（Riemann-Lexikon, 1882），對音樂史的書寫和音樂學學科的建立，有非常卓越的貢獻。1901年他的著作《貝多芬以降的音樂史1800-1900》（Geschichte der Musik seit Beethoven, 1800-1900）提到：

當人物生平或文獻資料處理的差不多了，那麼藝術形式的歷史和藝術成就的美學肯定就要突顯出來，該是Philologe 和Juriste 退避一旁、讓音樂家說話的時候了。……自從音樂史更嚴肅的看待藝術技術、藝術理論、類型風格、藝術潮流之後，並著手對過去的作品做新發行，如此一來，不僅專業音樂家更加重要，音樂史家也漸露頭角，而音樂學更慢慢形成音樂職業的一個旁支…。⁶

從上文來看，李曼對音樂史的論述，著重在作曲家的生平創作，以及作品的美學和藝術成就。他的論點對二十世紀初音樂史學的建立，有著深遠的影響。

二、西洋音樂史百年來的歷史分期

音樂史的研究和書寫，在十九世紀末期，已漸漸形成一門學科，有越來越多的討論和論述，例如「巴洛克」(Baroque)這個名詞，原本意指的是比較負面的意義，指不規則、繁複、矯飾，後來成為音樂史上的一個時期的名稱，且是正面意義，約在1880年代，由C. Gurlitt 及 H. Wölfflin所肯定，指稱從1600延伸至1750年代，是「數字低音時代」。二十世紀初，Curt Sachs的論述〈Barockmusik〉(1919)，Robert Haas的〈Die Musik des Barocks〉(1929)，都肯定了「巴洛克時期」的用法，從此，這個橫跨十七世紀到十八世紀中葉的分期，一直被延用到現在。⁷

二十世紀上半葉的重要音樂史家，德奧方面除了胡果·李曼外，阿德勒（Guido Adler, 1855-1941），以及身兼作曲家、哲學家、社會學家的阿多諾（Theodor W. Adorno, 1903-1969）、德瑞格（Hans-Heinz Dräger, 1909-1968）的論述都影響了音樂通史的寫作。例如「古典」當作維也納古典主義時期的用法，主要源自阿德勒，在1930年的《音樂史手冊》(Handbuch der Musikgeschichte)中的說法。之前，古典這個形容詞作為完美的、典範的、崇高的代用詞，十六世紀時，理論家稱讚偉大的音樂家「classici」；十九世紀常稱莫札特是「歌劇的古典者」(Klassiker der Oper)、舒伯特是「歌曲的古典者」(Klassiker des Liedes)，巴哈是「複格的古典者」(Klassiker Fuge)、帕勒斯特利那是「經文歌的古典者」(Klassiker der Motette)，這裡所稱的古典者，意思是其中的佼佼者。阿德勒劃分海頓、莫札特和貝多芬的

6 Hugo Riemann. Geschichte der Musik seit Beethoven 1800-1900. Leipzig and Stuttgart : W. Spemann, 1901, pp.762-3.

7 Rienäcker, G./Gösing (1998), pp.414-415

時代為維也納古典時期，所依據的，一是時間/空間的因素，二是他們三人的作品在質量上非常突出於當代同儕。這個說法普遍被認同，但衍生出諸多的討論，尤其是貝多芬橫跨兩個世紀，不管是單從作曲法來分析，或是美學觀的改變，亦或從時間空間的因素來考量，單單古典主義是無法涵蓋所有問題的。

德瑞格在音樂學分類以及樂器分類學上提出重要的研究成果。他在1955年將音樂學研究分類成五大項：

1. 音樂史(Musikgeschichte)
2. 系統音樂學(systematische Musikwissenschaft)
3. 民族音樂學(musikalische Volks- und Völkerkunde→Musikethnologie)
4. 音樂社會學(Musiksoziologie)
5. 應用音樂學(angewandte Musikwissenschaft)

德瑞格在第一類的音樂史下，列了六項重點：

- a) 樂譜學(Notationskunde)
- b) 理論史(Geschichte der Theorie)
- c) 音樂文獻學(Philologie des Musikschritttums)
- d) 樂器學(Instrumentenkunde)
- e) 音樂圖像學(musikalische Bildkunde)
- f) 演出實際(Aufführungspraxis)

從這六項重點可以歸納出，過去音樂史的研究對象，側重在知識份子的音樂生活，作曲理論的演變和發展史，藝術作品的文本和詮釋，這些指標仍深深影響音樂學界，只是二十世紀教育的普及、戰爭的影響、科技的興起、媒體的稱霸、女性主義的崛起、新樂種的產生，改變了音樂生活和生態，音樂史的書寫也逐漸納入過去學者不曾思考過的議題和內容。

從 Ambros 以來，音樂學界不斷地尋求音樂與其他領域的關連，以時代分期來看，音樂史分期有多種不同的原則作為參考和遵從，例如

1. 直接遵循一般歷史的分期。像古希臘羅馬時代、中世紀
2. 直接遵循藝術、文學的時代分期，例如文藝復興時期、巴洛克、浪漫時期
3. 在大時代下，引進音樂內涵的敘述語彙（Einfuerung von musikimmanenten Bezeichnungen）
4. 觀照社會史的觀點，幾乎直接採用政治事件為時代分期的依據。

以社會主義觀照的音樂史觀，在1990年代前，在東德、東歐等國家，是以馬克思主義為主軸；在西德、奧地利則仍以傳統音樂史內涵為主，藝術作品仍佔重要地位，再融合二十世紀以來所發展的社會學觀點。

三、社會主義觀點的音樂史分期

音樂史納入強烈的社會主義觀點，是二十世紀興起的學派，一方面受到馬克思主義影響，另一方面也由於民族音樂學的興起，讓音樂學者也關注到普羅大眾的音樂生活和民間音樂。另外，向來特別強化個別作曲家的貢獻和影響，也逐漸被打破，像李曼針對個別音樂家的推崇，阿德勒就曾提出不同看法。以李曼稱頌史塔米次(Johann Stamitz, 1717-1757)對近代管絃樂曲風建立的貢獻為例，阿德勒則認為，藝術史的發展中，其實有很多力量在發揮作用，將一種藝術現象的產生歸功於極少數的一、兩個人，這樣的論述是極大的冒險和武斷，從多方面的分析，變革是很多人的努力和成果累積下來的。

漸漸地，政治、社會等變遷對音樂發展的影響受到了關切和研究，我們觀察到，在蘇聯、東歐的音樂通史中開始納入民歌、舞蹈音樂，也開始從政治史、社會史、經濟史觀點來探討音樂發展史。

1960年出版的《十九世紀音樂史》(Musikgeschichte des 19.Jahrhunderts)，作者是擁護馬克思主義的東德音樂學家克內普勒(Georg Knepler, 1906-2003)，他不再遵循過去的西方國家傳統，也就是以作曲家、藝術作品為唯一主軸來書寫音樂史，克氏認為：

他們(研究者)不應該侷限於只研究那些大作曲家的生平與活動，或侷限於研究音樂形式的歷史。相反，他們必須把自己的調查研究擴展到曾被嚴重忽視了的人民群眾的音樂活動方面去。⁸

克氏認為，相對於各種形式如歌劇、歌曲、合唱、交響樂等的研究，民間音樂、舞蹈音樂和娛樂音樂極大部分都還未研究，二十世紀音樂家最重要的任務，就是「創造和鞏固社會主義的音樂文化」。他回憶三〇年代初期，除了蘇聯以外，在柏林的一批年輕音樂家就開始有意識地力爭把馬克思主義應用於音樂方面。作曲家漢斯·艾斯勒(Hanns Eisler, 1898-1962)⁹就是重要的核心人物。

《十九世紀音樂史》共分七章：

- 第一章：〈資產階級音樂形成的歷史〉
- 第二章：〈法國〉
- 第三章：〈英國〉
- 第四章：〈資產階級音樂生活的光輝和困境〉
- 第五章：〈貝多芬〉
- 第六章：〈奧地利〉
- 第七章：〈德國〉

除第一章〈資產階級音樂形成的歷史〉為導論外，其餘主要以國家分述，而貝多芬則以

⁸ Georg Knepler, 《十九世紀音樂史》(Musikgeschichte des 19.Jahrhunderts), 中譯本, 作者序

⁹ Hanns Eisler是二十世紀東德最受矚目的重要作曲家，1898年出生於來比錫，遷移至維也納，歷經第一次大戰，1919-1923成為Schoenberg學生，是最早以十二音技法創作的弟子之一。後至柏林，成為共產黨員，1933年遭納粹迫害，逃至莫斯科。第二次大戰後回到東德，曾創作該國國歌。

單獨的篇章，可見其受的重視。第一章先回顧啟蒙運動之前的音樂史，從標題來看，就是以社會史為主軸，其下分成三大部分，一是「從中世紀到近代」、二是「18世紀」、三是「莫札特-啟蒙運動的人物」。18世紀前涵蓋了音樂的繁榮、資產階級在經濟領域和政治領域的上升、資產階級的精神發展等部份，可見其論述視經濟生活的改變為音樂發展的重要指標，也就是說，作者結合經濟史、社會史和政治史，將馬克思(Karl Marx, 1818-1883)、恩格斯(Friedrich Engels, 1820-1895)學說納入音樂史分期的考量。

在這部《十九世紀音樂史》中，無庸置疑的，音樂家的藝術創作仍為音樂史的重點，但是敘述手法處處顯現社會主義的痕跡，這有其積極正面的客觀處，但亦有其牽強偏頗處。例如，在啟蒙運動的章節中，提到莫札特作品中的主題或過門中的旋律，質樸如民歌或維也納街上的小調；又如弦樂四重奏中，運用「嚴密、對稱、完美」的形式或「鬆散、開放、不規則」的結構，恰似德國/奧地利的民歌或民間舞曲也會出現的。在書中，特別提起各國蒐集民歌的歷史，例如第三章的〈英國〉，有一節是「民間音樂的作用」，另一節是「試論英國民間音樂的特質」，在台灣的我們，從前認為這些只會在民族音樂學的論述裡看到，結果卻是在西洋音樂史中讀到。

在此書中，克內普勒放棄了浪漫主義的早期、中期、晚期的分期原則。他認為一些音樂學者無限放大浪漫主義，將整個十九世紀放在唯一的浪漫主義框架中，是不恰當的，因為會對該時代音樂發展史的理解產生障礙，所以他主張放棄。他認為，浪漫主義是一種精神，在想像中營造另一個世界，而這「另一個世界」是更美、更純淨、更好；但是浪漫主義也有完全相反的一面，它可能是更可怕、更頹廢、更醜陋，浪漫主義本身是消極的，而音樂家所用的題材或呈現出的風格，也不全然是浪漫的。

1984年在東德出版的兩大冊《音樂史》(Musikgeschichte - Ein Grundriß. Band I und II)，是由四個音樂學院的音樂史教授共同策劃執筆，Werner Felix, W. Marggraf, Vera Reising 和 Gerd Schönfelder，此書更是完全以社會史、政治史、經濟史為編纂指標，第一冊共分七章：

第一章：〈原始社會的音樂文化〉(Musikkultur der Urgesellschaft)

第二章：〈早期階級社會的音樂文化〉(Musikkultur der Frühen Klassengesellschaften)

第三章：〈歐洲逐漸成形的封建社會的音樂文化〉

(Musikkultur der sich herausbildenden feudalistischen Gesellschaft Europas)

第四章：〈發展中的封建主義和早期資本主義時代的音樂文化〉

(Musikkultur der Epoche des entwickelten Feudalismus und der Herausbildung des Frühkapitalismus in Europa)

第五章：〈早期資本主義開始強化時代的音樂文化〉

(Musikkultur in der Zeit frühkapitalistische Erstarkung)

第六章：〈君主封建和第一次人民革命時代的音樂文化〉(Musikkultur im Zeitalter der feudalen Absolutismus und der ersten bürgerlichen Revolutionen)，涵蓋的是

16世紀至18世紀中期，人民革命指的是1582年在荷蘭、1649年在英格蘭的戰事。

第七章：〈人民大革命和發展中資本主義時代的音樂文化〉(Musikkultur in der Zeit der großen bürgerlichen Revolutionen und des entwickelten Kapitalismus)

第一章是涉獵音樂起源、獵人、農漁牧社會的音樂文化，第二章分述美索不達米亞、埃及、印度、中國、希臘、羅馬等音樂文化；其餘從章節的標題，完全看不出音樂的時代風格的蛛絲馬跡，這裡完全摒棄了文藝潮流的大概念。第三章，涵蓋第五至十世紀，一般音樂史用中世紀當作時代標題，此書則放棄了；第四章是11到14世紀的音樂史，第五章是15世紀，作者強調人文主義興起對人類文明史的推進，以及在文藝復興運動中，視覺藝術和音樂藝術的變革。不過，作者就是不用文藝復興時期作為大時代的分期，他只在文中作為時代背景的闡述。第六章，1600-1750年，在許多音樂史書上普遍沿用巴洛克時期，在此卻棄而不用了。編者的主要理由是，巴洛克這個名詞的使用，呈現的是宮廷藝術中特定的元素和表現，在民間藝術中，相對的元素有不同的功能，反映的是人民的自覺、需求等，那些是和宮廷中完全不一樣的。編者認為，在如此豐富而多元的發展，音樂史應該將所有的音樂和音樂家納入，只要他們的活動、努力在歷史的巨輪中存在著。¹⁰

在各章中，都會有一定的篇幅分述各國的音樂，例如第四章主要介紹法國的聖母院樂派(Schule von Notre-Dame)、遊唱詩人，以及Ars antiqua和Ars nova等，最後還特別介紹13-14世紀的英國音樂、14世紀的德國音樂；第六章在主論述(樂種與形式、歌劇、器樂、天主教音樂、新教音樂、世俗歌樂等)後，還有一節各國音樂的發展，分為義大利、法國、英格蘭、德國、西班牙、東歐、波蘭等段落。舒次(Heinrich Schütz)、巴哈(Johann Sebastian Bach)放在德國段落，理所當然，要查閱韓德爾，則必須在英格蘭的段落中尋找，在此，韓德爾音樂的敘述占最大篇幅，連普塞爾(Purcell)都比不上。音樂史這樣的分期和編排方式，使得那些在其他書中擺在顯著位置的大作曲家深藏不漏，在目錄中完全看不出來，作者似乎有意將他們在音樂史上的地位弱化。

第二冊的音樂史從十九世紀中葉到二十世紀，約450頁，只分成第八章和第九章，即晚期資本主義、以及資本主義至社會主義的過度期，仍是以社會主義為基礎來論述音樂發展史，在此不再詳述。

四、歐洲音樂史書中歷史分期的比較

二十世紀末發行的西洋音樂通史，有的仍使用數十年來的分期名稱，即中世紀、文藝復興、巴洛克、古典、浪漫、國民樂派、現代等，如 Heinz A. Brockhaus 編寫的《歐洲音

10 “Wird der Begriff Barock dennoch angewendet, so soll er vor allem zur Kennzeichnung spezifischer Erscheinungen in der höfischen Kunst des Absolutismus gelten, ...Vergleichbare Geschaltungs- elemente in der bürgerlichen Kunst hingegen dienen anderen Funktionen.....So haben barocke Elemente in der bürgerlichen Sphärenur eine zeitlich begrenzte Wirkungsdauer... “Felix u.a... 122

樂史》(Europäische Musikgeschichte)(1984)，史坦利等編(Stanley & Latham)的《劍橋的音樂書》(Cambridge-Buch) (1994)；有的則漸漸放棄這些名稱，改用世紀序，像耶哥布瑞希特(Eggebrecht)的《歐洲音樂》(Musik im Abendland) (1991)仍保留巴洛克和古典時期，其餘用世紀序；達爾豪斯(Carl Dahlhaus, 1928-1989)和芙爾那(Wörner)則幾乎單純的以世紀時間序來排列，之下再以各時代的音樂文化生態作主題陳述。

以下是這四部在德語國家和英國常用的重要音樂史書，其中歷史分期的比較。

四部音樂史書中歷史分期的比較

| 書名與歷史分期 | 書名與歷史分期 | 書名與歷史分期 | 書名與歷史分期 |
|---|--|---|---|
| 達爾豪斯： 《新音樂學手冊》 Dahlhaus (1975ff) Neues Handbuch der Musikwissenschaft | 耶哥布瑞特： 《歐洲音樂》 Eggebrecht(1991) Musik im Abendland | 芙爾那： 《音樂史》 Wörner(1993) Geschichte der Musik | 史坦利等： 《劍橋的音樂書》 Stanley & Latham (1994) Cambridge-Buchder Musik |
| Altertum | | 古代Antike | |
| 中世紀至約1100年 | 9~11世紀 | 中世紀 | 中世紀 |
| 12和13世紀 | 12世紀13世紀 聖母院時代和Ars antiqua | | |
| 14世紀 | 14世紀 | | |
| 從此開始 按照世紀排序 | 15與16世紀 | 從此開始 按照世紀排序 | 文藝復興 |
| | 巴洛克 | | 巴洛克 |
| | 古典 | | 古典 |
| | 19世紀 | | 浪漫 |
| | 20世紀 | | 世紀交替的國民樂派 |
| | | | 現代 |

(翻譯補充自G. Rienäcker/H. Rösing, 1998, p. 410)

達爾豪斯是二十世紀下半葉最重要的音樂學家之一，超過400篇論述、50本專書，他研究文藝復興時期音樂、研究貝多芬、參與達姆城新音樂營(Darmstädter Musiktage)的發起、主編音樂期刊、李曼音樂辭書等，他的論著從1980年代起被翻譯成各種文字，影響及於世界各地。達爾豪斯在音樂史學、音樂美學、音樂社會學、音樂理論等領域都有精闢的見解，他深受黑格爾、馬克思學說和阿多諾理論的影響。達爾豪斯主編的《新音樂學手冊》(Neues Handbuch der Musikwissenschaft)從1975年開始分冊陸續發行，他親自書寫《十九世紀音樂》(Die Musik des 19. Jahrhunderts, 1980)一冊，其中將社會史、政治史的概念納入音樂史的撰述，他認為，音樂史不能自外於社會，因為就是這個社會孕育了音樂發展的氛圍。他說：

什麼是音樂史的事實，看來似乎不需要爭論。音樂作品及其演出、創作這些作品的作曲家的生平、作品運作其中的機制、時代的美學觀、維持種種音樂類型

興盛的社會階層，所有這些就是建構音樂史的元素，這樣的認知從未被懷疑過。

(Was eine musikgeschichtliche Tatsache ist, scheint unmißverständlich festzustehen. Daß musikalische Werke und deren aufführungen, ferner die Lebensumstände der Komponisten, von denen sie stammen, und die Struktur der Institutionen, für die sie bestimmt waren, aber auch die ästhetischen Ideen eines Zeitalters und die gesellschaftlichen Schichten, von denen musikalische Gattungen getragen werden, zu den Fakten gehören, aus denen sich ein Stück Musikgeschichte zusammensetzt, ist niemals bezweifelt werden.)¹¹

達爾豪斯雖然重視承載音樂作品生命的社會，卻也嚴厲的批判社會史學派所主張的「音樂本身(文本和作品)並不具有歷史，只有完整的社會才具有歷史，音樂屬於歷史的生命過程」。他認為這種主張是忽略了藝術的自律性和審美觀照，提升歷史性，不盡然要犧牲藝術的審美性，兩者是可以兼顧的。因此，達爾豪斯一方面將最外圍的音樂史分期，單純的以世紀區隔，在較細的敘述中，則納入了政治/社會史的考量，再接續的層次，則仍以音樂創作、作曲家、演出活動為經緯了。

在美國廣泛使用的《音樂通史》(A History of Western Music, W. W. Norton & Company)，國內引進已超過二十年，多所音樂系使用其為音樂史用書。2006出版的第七版由J. Peter Burkholder, Donald J. Grout, Claude V. Palisca 編寫，分六大部分，每一部分再分5-7章，全書共35章：

Part 1 古代和中世紀(The Ancient and medieval Worlds)，1-6章

Part 2 文藝復興(The Renaissance)，7-12章

Part 3 十七世紀(The 17th Century)，13-17章

Part 4 十八世紀(The 18th Century)，18-22章

Part 5 十九世紀(The 19th Century)，23-29章

Part 6 二十世紀及之後(The 20th Century and after)，30-35章

此書除了Part 1和Part 2是「古代和中世紀」、「文藝復興」之外，十七世紀以後很清楚的以世紀別作為分期。在Part 3的第13章是導論〈十七世紀的新風格〉(New Styles in the Seventeenth Century)中有一節〈巴洛克音樂的一般性特點〉(General Characteristics of Baroque Music)，Part 4的第19章〈巴洛克晚期的德國作曲家〉(German Composers of the Late Baroque)，雖然將巴洛克分別放在不同世紀和章節，表示作者仍沿用巴洛克作為特定風格的形容和名稱，卻避免強調其作為時代的分期名稱。有趣的是，韓德爾和巴哈一樣被放在德國作曲家的章節中，和前述東德發行的《音樂史》中將韓德爾放在英格蘭，完全不同。在Part 4的十八世紀後半葉，作者很明確的使用古典時期(第20章Opera and Vocal Music in the Early Classic Period)和古典音樂(第22章 Classic Music in the Late Eighteenth Century)，值得注意的是，貝多芬並沒

11 Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, p.52.

有在此章做論述，而是放在下一部分的第十九世紀。

在Part 5的十九世紀，和其他書籍一樣，貝多芬被突顯和尊崇。在章節標題上，作者避免使用浪漫前期、中期，而是用〈浪漫世代〉(Romantic Generation)、〈在古典形式中的浪漫主義〉(Romanticism in Classic Forms)、〈浪漫歌劇〉(Romantic Opera)，顯然將浪漫當作一種精神和文藝風潮來使用。不過，在提到布拉姆斯和華格納時，仍使用了晚期浪漫主義作為標題：〈在德國和奧地利的晚期浪漫主義〉(Late Romanticism in Germany and Austria)。仔細看來，即使標題上不特別強調浪漫時期，內容上仍不脫傳統上的以作曲家和作品為音樂發展史的主軸。

在最後的二十世紀部分，雖然嚴肅音樂仍佔重要篇幅，卻迥異於十九世紀以藝術(即作曲家、作品)為主述的內容，像第32章有很大的篇幅獻給音樂劇、流行歌、爵士樂、電影音樂、大眾媒體和通俗音樂，可見此書在當代音樂史方面，已融合了社會史的觀點。

新的思維與轉變

分析了幾本音樂通史的專著，可以看出半世紀以來，音樂學各領域發展的趨勢深深的影響了音樂史的書寫。一些有爭議的問題，像維也納古典時期止於何時，浪漫時期開始於何時，已不重要，音樂學者傾向以世紀序來劃分時代，浪漫主義則用來當作一種文藝思潮、美學觀。阿多諾在1960年代，已喚起音樂學界對音樂的社會功能之關注，他既提出對十九世紀以來聽眾在音樂史上的角色，也提到通俗音樂或輕音樂(Leichte Musik)的不容忽視。阿多諾的音樂社會觀，和東歐的強烈馬克思/恩格斯主義比較，他還算是延續西歐原有的傳統音樂史觀，再擴充之。後續的達爾豪斯，他的主張中則明顯融會了更濃厚的社會史觀，只是民族音樂學對他的影響還是有限。

從數部重要的音樂史書之修訂、擴充來看，二十世紀末西洋音樂史的書寫，不只是納入傳統歷史音樂學的研究成果，像作曲家的傳記、音樂理論的發展、作品分析、演奏實際的探討等，也將原屬於民族音樂學範疇的各國民間音樂研究、文化史中的音樂相關理論、流行音樂的面向等文化史或社會史的議題納入，換句話說，許多跨領域的研究漸漸形成一股洪流，影響了音樂史的書寫。

參考資料

楊建章，〈歷史性與藝術性的兩難：從 Carl Dahlhaus 的結構音樂史論歷史寫作的永恆困境〉，《臺大文史哲學報》61 (2004)，頁 25-52 (TSSCI 期刊)

Adono, Theodor W.. Einleitung in die Musiksoziologie. Suhrkamp taschenbuch, 1. Aufl.1975,

9.Aufl. 1995.

- Essays on Music. New trsl. by Susan H. Gillespie. University of California Press, 2002.
- Brockhaus, Heinz Alfred. Europäische Musikgeschichte. Band 1-4, Europäische Musikkulturen vom Barock bis zur Klassik, 1984-190
- Bruhn, Herbert/Rösing, Helmut (hg.). Musikwissenschaft. Rewohlt Taschenbuch Verlag GmbH verlag, 1998
- Burkholder, J. Peter./ Grout, Donald J./ Palisca, Claude V.. .A History of Western Music. W. W. Norton & Company, 2006.
- Dahlhau, Carl. Die Musik des 19. Jahrhunderts. Laaber-Verlag, 1980.
- Grundlagen der Musikgeschichte. Hans Gerig Köln, 1977.
- Felix, Werner u.a.. Musikgeschichte- Ein Grundriß. Band I und Band II. VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1984.
- Knepler, Georg. Musikgeschichte des 19.Jahrhunderts.1960.《十九世紀音樂史》, 王昭仁譯, 人民音樂出版社, 2002.
- Rehding, Alexander. Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought. Cambridge University Press, 2003.
- Riemann, Hugo. Geschichte der Musik seit Beethoven 1800-1900. Leipzig and Stuttgart:W. Spemann, 1901,
- Brockhaus Riemann Musiklexikon. Hrg. von Carl Dahlhaus (1989). erweiterte 2te Auflage von hg. Wolfgang Thein(1995). Schott' Söhne.
- Rienäcker, Gere/Rösing, Helmut. „Epochendefinitionen und Geschichtsschreibung“. In Bruhn, H./Rösing, H.(hg.). Musikwissenschaft. Rewohlt Taschenbuch Verlag GmbH verlag, 1998.

網頁

Charles Burney:a Biography.

<http://www.pietrometastasio.com/CharlesBurney%20biography.htm>

François-Joseph Fétis

http://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois-Joseph_F%C3%A9tis

無法停歇的一個貫時性音樂研究¹： ——布農族複音歌*Pasibutbut*的當代觀察與回顧²

吳榮順

國立台北藝術大學音樂學研究所教授/傳統音樂系主任

前言

不管國內或國外，只要提到布農族，相信*pasibutbut*——《祈禱小米豐收歌》——大多數人立即想到的，可能是其「八部音合唱」的別名；而對學術界人士來說，黑澤隆朝於1943年3月25日在台東縣鳳山郡里山社（今台東縣海端鄉崁頂村）發掘此曲，驚獲至寶，並於1952年將此曲錄音寄至聯合國教科文組織（UNESCO）所屬之國際民俗音樂協會（IFMC），甚至引起當時知名的民族音樂學者André Schaeffner、Curt Sachs以及Jaap Kunst之注目³，則是始終被傳誦的一項歷史事實。筆者從1987年開始直到今年(2009)，始終將這首歌曲的貫時性與共時性研究，作為音樂人類學上諸多層面觀察與省思的主題。

*pasibutbut*流傳於布農族的巒社群（*take banua*）與郡社群（*isi-bukun*）之間，是非常特殊的一首傳統複音歌謠。學者過去稱之為「祈禱小米豐收歌」或「初種小米之歌」，族人則自稱為*pasibutbut*⁴。經由音樂學者的發掘與傳揚，*pasibutbut*成為國際間最為人所熟知的台灣原住

1 從1987年起至今(2009)，台灣原住民音樂的貫時性研究，一直都是筆者無法離開的音樂人類學研究場域，特別是布農族的音樂研究。今年適逢馬水龍老師70大壽，特別提出拙著一篇，來對馬老師為台灣音樂創作與音樂教育之奉獻聊表敬意與祝賀之意。

2 過去筆者或其他學者稱呼這首複音歌謠都稱為*pasi but but*，經語言學者李壬癸教授的說明與指正，宜採用*pasibutbut*較妥，因此本文中都以*pasibutbut*來記音。

3 參見Constantin Brailoiu (1984)的唱片內頁說明。

4 自1943年被黑澤隆朝發掘之後，此曲有數種不同稱謂。依據筆者的整理，此曲的命名大致可分成三個時期：
（一）日據時期：首先在1973年黑澤出版的「台灣高砂族的音樂」一書當中，這首歌就有三種稱謂：(1)「初種小米之歌」(2)*pasi bot bot* (3)*pasi haimo*。(黑澤隆朝 1973：116)
（二）台灣光復後到90年代：1966年至1977年呂炳川曾在布農族的十五個村落作過布農族音樂的收集，對於這首歌他則有兩種不同的稱呼：(1)祈禱小米豐收歌(2) *pasi but but*。1988年許常惠在香港中文大學中國音樂國際研討會上，以「台灣的布農族歌謠-民族音樂學的考察」為題發表論文中，亦沿用呂炳川的稱法(許常惠 1992：79-90)。作者從1986年之後進行全面性的調查，在80年代到90年代當中，年輕一輩的族人都稱為「祈禱小米豐收歌」，然而老一輩的族人卻都以布農語稱之為「*pasibutbut*」。
（三）90年代至今：90年代之後，我們發現不管族人本身，或其他台灣南島語族，甚至整個台灣島上的所有人，對於這首歌已不再稱之為「祈禱小米豐收歌」或「*pasi but but*」，代之而起的是「八部音合唱」。(吳榮順 1999)

民歌謠，而在一般人的眼中，它無疑地已成為布農族音樂的「圖騰」，也是布農族特有的文化遺產。雖然至今學界中仍有為數不少的人認為，布農族的複音風格乃是受西方音樂或教會音樂的潛移默化而產生，然而這樣的推論，在與歷史和族群遷移史互作比對之後，此說並不能成立。

首先，當荷蘭與西班牙十七世紀在台拓展殖民勢力的年代，布農族身居崇山峻嶺的中央山脈中，根本不可能有機會接觸這兩個西方民族特有的和聲概念或三和絃思維；而日本與中國的音樂中並沒有和聲唱法，所以布農族的合音唱法也不可能是受這兩個文化的影響而形成（呂炳川 1982:31）。

至於在日據時代由基督教傳教士帶入的說法，亦是不可能成立的，其原因，除了布農族人在當時對基督教持抗拒態度⁵，更重要的是，此說法與布農族的族群遷徙和文化播散的時間程序不相符：以僅見於郡社群和巒社群的 *pasibutbut* 為例來看，在起始於十八世紀的族群大遷徙中⁶（吳榮順 1995:19,21），*pasibutbut* 的傳唱隨著郡社與巒社群的播遷而遍及現今南投縣、高雄縣、台東縣及花蓮縣等地區⁷，然而日本佔據台灣的時期（1895-1945），在時間上卻是晚於布農族第二次大遷徙的終止年代（十九世紀中葉），早已錯過了族群的大遷徙，因此這樣時序倒置的推論是不成理的。

此外，綜觀全省各處布農族郡與巒社部落的 *pasibutbut* 歌唱風格，雖然因時空的距離而產生數種變體，但大致上仍呈現高度一致性，可看出其源出於同處。由上述的種種理由來推斷，*pasibutbut* 這首歌謠至少在十八世紀的遷移散佈之前就已存在。

在台灣光復後，基督教與天主教開始大量傳入台灣山地的原住民族群中，面對這樣的強勢文化，本已岌岌可危的布農族傳統信仰和習俗幾乎徹底崩解，有些聚落甚至在光復後即不曾再唱 *pasibutbut*。從1943年黑澤隆朝首次在里壠山社（今台東縣海端鄉崁頂村）採錄到 *pasibutbut*⁸ 以來，光復後一直到1990年代為止，曾由學者採錄下的演唱紀錄並不多，僅有1967

5 依據宮本延人的記事：「當時基督教傳入花蓮港，緊鄰的布農族絕對禁止基督教傳教。」（呂炳川 1982:31，取自民族學研究 18/1 2 186頁）

6 「位於目前濁水溪南岸的社寮或名間的Lamongan曾是布農族移入本島一個很重要的據點，然後沿著濁水溪溯溪而上，直到長期落居於該溪支流（丹大和郡大）沿岸山地而作為一部族的發展。在距今約二百五十年之前，穿過中央山脈而到達花蓮縣境；又在距今一百七十年至一百九十年前，移入台東縣境；而在一百年前才向高雄縣桃源和三民地區移動。布農族依其氏族的不同可分成六個社群，分別為：卓社群（take todo），卡社群（take bakha），丹社群（take vatan），巒社群（take banua），郡社群（bubukun），蘭社群（take pulan）。六個社群以巒社群、蘭社群、郡社群等社群建立最早，而丹社群與卡社群幾乎同時自巒社群分出，而卡社群再分出卓社群來。六個社群中，由於蘭社群居住於阿里山附近，接近鄒族之saviki社，已完全被鄒族同化，所以布農族實際上只有五個社群。布農族的住地雖廣及遼闊的範圍，但除了些許語言上的差異及文化習俗、祭儀執行上的繁簡有別之外，各社群間並不見有多大的分化。鹿野忠雄氏曾為此而將布農族依地域之區別分為北部布農（卓社及卡社）、中部布農（丹社及巒社），南部布農（郡社）等三群。」（吳榮順 1995:19,21）從去年開始(2008)，南二高上的南投名間休息站，改名為Lamongan。此名乃擷取自布農族人在平地上與山地間的「地塹」上的稱呼來命名，該地也是布農族人在平地最後一個遷居地。

7 據作者的調查研究，至2009年為止，這兩個亞群中尚能演唱 *pasibutbut* 的部落約有十三個：南投縣的明德、羅娜部落；高雄縣的民生、建山、桃源、勤和部落；台東縣的霧鹿、延平、紅葉、崁頂部落；以及花蓮縣的卓溪、卓風、崙天等部落。

8 1987年作者首度到此部落作田野工作時，當地居民表示已經有二十多年不曾唱過 *pasibutbut*，更遑論祭儀的舉行。但在此之後，經由學者與媒體的報導與催促，他們又逐漸恢復 *pasibutbut* 的歌唱傳統（吳榮順 1988）

年呂炳川收錄南投縣信義鄉羅那村⁹的歌唱、1978年許常惠等人在第二次民歌採集運動中留下台東縣延平鄉和南投縣信義鄉的紀錄、以及作者自1986年起，針對古風、利稻、明德、崁頂、鹿霧、羅娜等部落所進行的全片性調查。1990年代，在媒體不斷地報導之下，*pasibutbut* 以「八部音合唱」之名廣為大眾所熟知，甚至走上表演藝術的國際舞台——在表象上，*pasibutbut* 似乎恢復了往昔在部落間的生命力，但環顧其週遭的生存情境，事實上已是演唱者零零落落，盛況全然不同於以往。

2005年七月，「第七屆國際合唱論壇」(The 7th World Symposium on Choral Music in Kyoto, Japan, July 27-August 3, 2005) 於日本京都舉行，主辦單位基於對於布農族*pasibutbut*演唱的高度興趣，特別邀請筆者於會中發表「亞洲的合唱音樂專題 – 「偶然與意圖：台灣布農族的複音歌 *pasibutbut* 的泛音現象與喉音唱法」(Accident and Intent – The overtone phenomena and throat singing Bunun's polyphonic song *pasibutbut*)，並舉辦工作坊【圖一】，而南投縣信義鄉明德村的10位布農族男歌者則受邀在此論壇中擔任示範合唱團(demo choir)。在這個音樂盛會中，筆者因而有更多時間密集而近身地與明德村的歌者相處，進一步了解他們的音樂行為與布農族人的觀念，再度證實音樂的表現與族人的思維是無法被時空所拘拌而停滯於某一時或某一地。



【圖一】在2005年日本京都舉行的「第七屆國際合唱論壇」中，南投縣信義鄉明德部落的10位男性歌者與筆者共同參與專題發表與工作坊(2005.7.30)

9 有關此次的錄音，呂炳川紀錄道：

「這首歌是布農族最重要的祭禮，是在粟播種之祭典中所唱的歌，在世界自然民族間沒有類似這種特殊唱法，但是他們已逐漸忘卻傳統歌謠，而漸次走上消滅一途的今天，能唱這首歌的人已經很少很少。只有少數幾個老人們憑著記憶唱出而已，因為這首歌需要9至12人的成員，所以，在一村內想要集合這麼多的演唱者，委實不易，唱這首歌得注意各方面，由一位具有領導格的人負責擔當……。」(呂炳川 1982:31)

「我前前後後在羅娜、明德、民生、卓溪、武陵等八個村落錄製這首《祈禱小米豐收歌》，我為何選錄羅娜村呢？乃是在一、二百年前有一次民族大移動，本來居住在南投縣內的布農族，也因此移居到花蓮、台東、高雄等地。不管在公開的演講、廣播或是得到日本文部省藝術獎的《台灣原住民(土著族)的音樂》唱片集裡，都選用南投羅娜村的錄音，乃是為了追求這首歌最原始的根。」(明立國 2002，文章選自1978年8月22日，呂炳川在聯合報所發表的〈研究民族音樂／盡中國人的本分〉一文)

2007年7月5日至7月10日，筆者再度與16位南投縣信義鄉明德部落的布農族歌者與國際民間藝術組織台灣分會合作，在波蘭第二大城市 Krakov 參與「波蘭藝術節-複音世界的奧秘」的專題發表與演出。

2009年4月筆者在宜蘭國立傳統藝術中心，策劃與主持了四場「傳統音樂的複音與即興的魅力-布農族vs塞德克族」音樂會，布農族再度以 *pasibutbut* 與塞德克族的 *uyas mkeri* (舞歌)，進行四場不同型態的複音與音樂即興的對話。

五年來一起經歷了這麼多次的參與與觀察，有關 *pasibutbut* 之「歷史要素及存在條件的轉變」與「演唱風格及美學觀之成形」兩課題之間的因果互動關係，在筆者心中再度產生更強烈的衝擊與思考。隨著時序的物換星移，人類思想及生活型態遽變的今日，*pasibutbut* 演唱傳統的現況又是如何呢？本論文所欲探討的，即是這超過二十年來的今日，此曲的演唱傳統在穿越時空的改變後，呈現出何種不同的演唱風貌與新的美學思維。

一、*pasibutbut* 研究史回顧

長久以來，布農族人在口傳文化中傳頌下這首披著神秘面紗的複音歌謠，而近六十年以來(1943-2009)，學者們懷抱著高昂的學術興趣，在前仆後繼的努力下，由淺而深地一一揭開此曲各個層面的真相。至今為止，除了有關此曲之起源與用途的種種傳說已被詳盡紀錄下來之外，其形式、技法及聲響特質等不同面向的知識，都已昭然若揭且廣為國內外學界（甚至布農族人本身）所熟知。這樣的事實，對於 *pasibutbut* 的演唱與傳承，想當然地會造成極大的衝擊。在進一步探討布農族 *pasibutbut* 在現代社會型態及理性研究思潮的包圍之下所呈現的新貌之前，筆者首先整理既有的文獻，依著不同主題予以分層敘述，將1943年迄今的研究成果重新作一番梳理與陳述。

有關 *pasibutbut* 的學術探討，由日據時期的日本學者黑澤隆朝首開先例（1943年），而在光復後，本國學者亦陸續有深入而廣泛的研究，經過蒐集整理，筆者依照時序將其中深具影響力的研究成果列舉如下：

- (1) 黑澤隆朝於1943年3月25日，在台東縣鳳山郡里壠山社（今台東縣海端鄉崁頂村）首次發掘並收錄此曲，並在其後所發表之《台灣高砂族の音樂》專書(1973)和唱片(1974)中亦收錄、論述此曲。
- (2) 呂炳川自1967起，針對南投縣、高雄縣、台東縣、及花蓮縣等地的十四個布農族村落¹⁰所做之錄音，以及其後所發表的《呂炳川音樂論述集》（1979）和《台灣土著族

10 「位於目前濁水溪南岸的社寮或名間的Lamongan曾是布農族移入本島一個很重要的據點，然後沿著濁水溪溯溪而上，直到長期落居於該溪流支（丹大和郡大）沿岸山地而作為一部族的發展。在距今約二百五十年之前，穿過中央山脈而到達花蓮縣境；又在距今一百七十年至一百九十年前，移入台東縣境；而在一百年前才向高雄縣桃源和三民地區移動。布農族依其氏族的不同可分成六個社群，分別為：卓社群（take todo），卡社群（take bakha），丹社群（take vatan），巒社群（take banua），郡社群（bubukun），蘭社群（take pulan）。六個社群以巒社群、蘭社群、郡社群等社群建立最早，而丹社群與卡社群幾乎同時自巒社群分出來，

音樂》（1982）二部著作。

(3) 1978年，許常惠在他所發起的「第二次民歌採集運動」中，於台東縣延平鄉與南投縣信義鄉的錄音，文字論述則見於《民族音樂論述稿（三）》中之〈布農族的歌謠—民族音樂學的考察〉篇。

(4) 明立國《台灣原住民的祭禮》（1989）以及〈布農族祈禱小米豐收歌之發微〉（1991）等文字論述。

(5) 筆者自1987年迄今（2009年），針對布農族的13個村落從事兼具共時性（synchronique）與貫時性的採錄研究，其中明德村的錄音具代表性的有1987、1992、1994、2002.10、2004.6、2005.7等數個版本，而文字論述則有師大碩士論文《布農族傳統歌謠與祈禱小米豐收歌的研究》（1988）、《Bunun tu sintusaus布農音樂》（1995）、巴黎第十大學博士論文“Le chant du pasi but but chez les Bunun de Taiwan : une polyphonie sous forme de destruction et de recreation”（1996）、〈布農族「八部音合唱」的「虛幻」與「真象」〉（1999）、〈南投縣境巒社群和郡社群布農族人的「八部音合唱」現象：破壞、重建與再現、循環原則下的複音結構〉（1999）、〈複音音樂的口傳與實踐，布農族*pasibutbut*「複音模式」、「聲響事實」、「複音變體」〉（2002）、以及“Accident and intent —— the overtone phenomena and throat singing in Bunun’s polyphonic song *pasi but but*”（2005）一文。

以下，將上述之各項研究成果，依據其「起源、功用與功能」、「複音形式與結構」及「音響事實」等各個面向，作綜合性的論述。

（一）、起源、功用與功能

由於傳唱著*pasibutbut*的郡社、巒社群族人，隨著族群遷徙而分布廣泛，因而他們之間所流傳的歌謠起源說，也在代代的口傳之下產生不同的說法，甚至到了現在，同一族群的兩代之間，也仍繼續出現著內容有所出入的版本，但大體說來，布農族人都相信這首歌起源於先祖們在獵場上的一次奇遇，至於所聽聞的內容，或云乍見幽谷中飛瀑流瀉，聲響壯麗，或云驟見巨大枯木橫亙於前，蜂群鼓翅於中空之巨木，其共鳴聲響有如天籟¹¹，因而心生肅穆敬畏之情，通力合作之下，模仿傳唱著此一奇異聲響，因而得到此曲。

筆者在論文中進一步提到，在這次大自然的奇遇之後，當年的小米收成比任何一年都豐

而卡社群再分出卓社群來。六個社群中，由於蘭社群居住於阿里山附近，接近鄒族之*saviki*社，已完全被鄒族同化，所以布農族實際上只有五個社群。布農族的住地雖廣及遼闊的範圍，但除了些許語言上的差異及文化習俗、祭儀執行上的繁簡有別之外，各社群間並不見有多大的分化。鹿野忠雄氏曾為此而將布農族依地域之區別分為北部布農（卓社及卡社）、中部布農（丹社及巒社），南部布農（郡社）等三群。」（吳榮順1995:19,21）從去年開始(2008)，南二高上的南投名間休息站，改名為Lamongan。此名乃擷取自布農族人在平地上與山地間的「地塹」上的稱呼來命名，該地也是布農族人在平地最後一個遷居地。

11 黑澤隆朝持第二種說法（台東縣炭頂村）（黑澤隆朝 1973:117），呂炳川提及兩種，但較傾向第一種說法（南投縣羅娜村），而筆者的調查中，除了列出「瀑布說」與「蜜蜂說」各自流行於不同區域之外，又在花蓮縣崙天村之巒社群中發現第三種「侯鳥說」，當地族人一致認為，*pasibutbut*模仿大群侯鳥振翅飛過結實累累之小米田的壯觀聲響。

盛，布農族祖先們於是相信此次奇遇乃是天神（dehanin）所給予他們的好兆頭，因而代代相傳著對這些聲響的模仿，以取悅天神而獲取小米的豐收（吳榮順 1988,1996, 1999,2002）。基於上述的傳說，*pasibutbut*在傳統中的演唱時機與場合，一向與小米的生長息息相關，在祈禱小米豐收的祭典上，*pasibutbut*音樂的本身就代表著族人對天神的祈禱。

在對*pasibutbut*有所研究的學者中，黑澤隆朝是唯一有機會紀錄下祭典消失之前，*pasibutbut*結合著歲時祭儀而運作情形的學者（到了呂炳川、許常惠開始研究的時期，布農族已改信基督教，*pasibutbut*的演唱傳統幾已被遺忘），因而在其《台灣高砂族の音樂》一書中，對於*pasibutbut*在傳統祭典中的演唱情境有如下的記載：「這是由成年男子所舉行的祭典儀式之歌，又名pasi haimo（haimo就是藜）。小米的耕作是族人賴以維生的大事，…在這個族群的四月間舉行（布農族的第一個月，大約是指陽曆之十一月間）。選擇在頭目家的庭院，以前幾年收穫最多的一家的種子，放在草蓆上，由頭目以及社中有權利的男子六人（選擇一年中家裡無人生病或無不幸事情發生者，且須遠女色數日，並斷絕飲酒與刺激物者），並肩繞著「種粟」的周圍，口中發出『o』或『e』的自然合音，配合著腳步緩慢地繞行。依著頭目的發聲，其他的人以五度、四度為中心來做出和聲。起初，強力響起和聲，讓戶外以及鄰舍也都能聽到，不久，須逐次提高音程，持續五、六分鐘後提高至最高音，然後驟然停止發聲。這種最高音的和聲是天神最喜歡的聲音。…經此一初播粟米之儀式後，淨化之小米各以少許分配至社中各戶，每戶再以之混入家中之種子，而這一和聲團再到各家屋內發聲祝福。」（黑澤隆朝 1973:116,117）

筆者在碩士論文中，以黑澤隆朝的敘述為藍本，更進一步補充上其他民族學方面的考證，對於祭典的實際運作情形有更細緻的描述。（吳榮順 1988: 287-289）上述有關*pasibutbut*起源的種種說法，清楚反映出布農族過去以農耕與狩獵維生的生活型態，而在那個與大自然的節奏變換共存共亡的年代中，將*pasibutbut*的完滿合音作為整個族群獻給天神的祈禱，欲以此求得與大自然間的和諧共存，這樣的一種音樂行為，除了具有強烈的宗教性之外，更發揮了凝聚族群團結的社會功能。

（二）、複音形式與結構

綜觀有關*pasibutbut*音樂結構的研究，筆者看見，就形式上來說，歷來學者對於*pasibutbut*的了解，可說是隨著時間與研究觀念的不斷向前推移而愈見明朗，在前人打下的基礎之上，筆者可以不斷翻新對於*pasibutbut*的研究心得，口傳文化中的*pasibutbut*結構輪廓，不斷地藉由文字、五線譜與圖表式記譜（graphic notation）的輔助，清晰地被勾勒出來。

在黑澤隆朝的調查階段，由於錄音與訪談的時間相當有限，並未有機會針對聲部配置、音程關係及複音的結構型態等問題，與布農族人作溝通與比照，因此從其文字與採譜中所看到的，是有關*pasibutbut*聲響最表面的印象。然而，*pasibutbut*真的是二聲部的複音歌唱嗎？各個聲部之間的互動及音程關係，除了頭目以徐徐上昇的音程來領唱，其他人以四度、五度的

音程來合音之外【譜例二】，是否存在著一個更清楚的邏輯關係，或是一種形式呢？



【譜例二】黑澤隆朝的採譜（黑澤隆朝 1973:136）

1967年，呂炳川到南投羅娜村作採錄，他對 *pasibutbut* 歌唱的觀察則是：「9至12人的成員…，分成三個集團，由領導格的人從最低音先唱，以高約半音徐徐上昇，其他二部則作小三度、大三度、完全四度、完全五度的協和音一起上昇，等領唱者的聲域達到最高音時，合唱即告終止。…先唱者的音上昇，不是正確的半音，大致以微分或近半音的音上昇，其他的二聲部也是以協和音程唱的，但是稍嫌不安定，在途中亦出現增五度或減五度的合音，但是這增減的和音並非出自本意，因為他們其餘合唱曲並沒有使用增減不協和音。向這些演唱者詢問今天唱得如何？答案是普通，這或許是產生這增減不協和音的緣故。」（呂炳川 1982:65）

呂炳川的觀察與黑澤隆朝相似，但向前進了一步，認為是三聲部的歌唱，領唱聲部以「微分或近半音」上行，同時其他聲部以小三度、大三度、完全四度、完全五度的協和和絃「一起上昇」【譜例二】；他並且觀察到增五度或減五度的不協和音程，認為並非出於本意，是因為唱得不夠好而偶然出現的。然而，三聲部是族人慣常的聲部分配法嗎？增、減音程的出現，是必然的過程，抑或是出於偶然？



【譜例二】呂炳川的採譜（呂炳川 1982:66）

筆者於*pasibutbut*研究可區分為三個階段，在1986到1988年間的碩士論文工作階段，僅針對*pasibutbut*作全面性的普查，但在解釋上仍未脫離前人的看法，因而獲致諸如「祭司則以近乎半音的音程徐徐往上唱，…樂曲結束時之音程一定是完全五度…，若結束為三部和聲，也一定以大三和絃結束。…領唱者與合腔演唱形成之合唱都以二部或三部演唱；二部也並非完全徹底的從頭到尾二部合唱，有時候中途仍然會出現三和絃之情形。」之結論（吳榮順 1988: 288,297），而採譜也使用傳統的五線譜記載方式。

在1988至1992年的第二階段，以及1992年到1996年赴法留學的第三階段，筆者調整了研究的方法，長期從一個部落到另一個部落進行「參與觀察」的研究，並且透過語言的學習，試圖從族人的觀點及思惟模式來探究這首歌謠的操作方式，進而培養自我的「雙重音樂能力」——從如此的角度切入，並經由時間的淬鍊，*pasibutbut*音樂運作的模式一一被解開。

筆者1996年博士論文（法文）以及回國後所發表的數篇論文（1996、1999、2002）中，發表了對於*pasibutbut*演唱在各個面向上的研究心得，其中包括音樂進行的基本結構，而主要採樣與研究對象，就是南投縣信義鄉明德村的*pasibutbut*演唱傳統。

提到聲部結構型態，筆者的看法是：「明德部落演唱的*pasi but but*，原則上是以八位成年的男子來演唱。這八名男子分成四個聲部，分別為：（1）第一聲部三名——布農語為*mahosngas*（最高音）。（2）第二聲部一名——*maanda*（次高音）。（3）第三聲部二名——*mabonbon*（中音）¹²。（4）第四聲部二名——*lanisnis*（低音）。歌詞完全是以無意義的母音來演唱，四聲部所使用的母音分別是：「o」、「e」、「e」、「i」。演唱時八位男子從頭到尾都是手環著手，圍成一個圓圈，緩步以逆時鐘的方向來進行，直到演唱完畢才昂首看天停下腳步。」（吳榮順 1999b:8）

至於四個聲部複音進行的模式，筆者則將其分為毫不間斷的四個階段。以下是筆者1988年在明德村的錄音而作的描述【譜例三】：

「第一個階段：首先由第一聲部*mahosngas*的第一位歌者，在適當的音高上（b-f'）以母音「o」來發音，4秒鐘之後，再由第一聲部的第二位歌者接續同樣的音高，接著第一聲部的另兩位歌者又再以同一音來演唱，此後到整首歌曲結束，第一聲部都不能間斷。等到第一聲部在同一音高演唱到約14秒時，擔任第二聲部的*maandala*（次高音）¹³，就在第一聲部的下方小三度的音高上，以含有喉聲的母音「e」來演唱。在其演唱了8秒鐘之後，擔任第三聲部*mabonbon*的兩位歌者，馬上在第二聲部的下方大二度之下，以同樣的母音「e」來演唱；在此同時，第一聲部馬上以近乎「小於半音」的音程，往上拉抬而延續上升的音高。當第三聲部演唱到10秒之後停下，由擔

12 在現今的聲部名稱中，*mabonbon*通常指的是最低聲部。

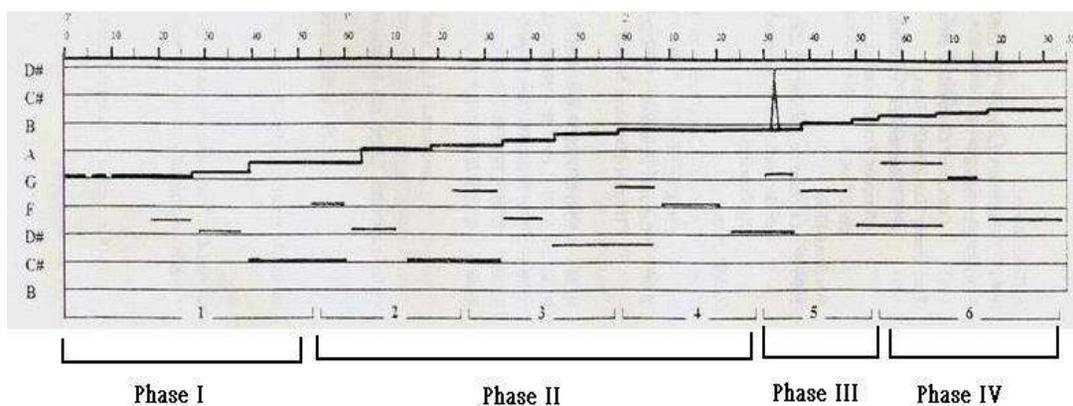
13 有關明德部落演唱*pasibutbut*的聲部的名稱與各部人數配置，歷來學者所得到的資訊從未一致，甚至同一學者在不同時間做採訪時，先後得到的資訊也有出入，這是口傳文化中無可避免的現象。

任第四聲部的二位lanisnis歌者，在第三聲部的下方大二度音高上，以母音「i」來演唱；此時第一聲部又再以近乎「小於半音」的音程，往上拉抬而延續上升的音高。演唱至此，每個聲部都演唱了一圈，而第一聲部與第四聲部之間形成的縱向和聲，約為「增五度」。

第二個階段：「增五度」（maubu boan）音響對於布農族人來說，是「太多」、「太滿」，因此必須「破壞」（makuan hai kiaunin）前面的複音結構，再「重建」（kabahlo ka lumah）更新、更高的複音模式。就在第二聲部又重新在第一聲部的下方小三度上出來之後，四個聲部又再依前面第一階段的複音模式，不斷的「再破壞」、「再重建」。

第三個階段：到了第五次「重建」時，第一聲部的第二位歌者忽然像偏離軌道的聲部一樣，會以上、下行四度的音程，來傳呼其他的歌者，要大家注意：「還有再一次的maubu boan就要結束了」，族人稱此一特殊聲部為「lacini」¹⁴。

第四個階段：到了第六次，也就是最後一次時，第三聲部調整了進入方式，原本在第二部下方與之形成大二度音程的關係，在此壓縮為「下方小二度」，演唱者稱這個小動作為「mashius」，為「補償」之意，第四聲部亦同。雖然這是明德部落布農族人所運用的「小技巧」，但卻是影響到結尾複音模式最關鍵的「大動作」。到最後，整個複音是在第一聲部與第四聲部延長的「完全五度」下，結束了整個*pasibutbut*，八位演唱者各個昂首看天停下腳步。族人稱最後的音響為「maslin」，意為「美好的音響」，這也是布農族的天神（dehanin）最喜歡的音響。」（吳榮順 1999b:8-9）



【譜例三】明德村*pasi but but*之複音模式（吳榮順 1999a）

14 lacini的原意是離群索居的猴子，在*pasi but but*演唱中通常用來形容mancini聲部（因為這個聲部音色特別突出，而且只能由一人獨唱），但有時也用來指稱演唱結束訊號mashal的那一位mahosgnas歌者。

研究進行至此，*pasibutbut* 的複音結構型態已被清楚揭示出來：在明德村的歌唱傳統上，這首歌曲的歌唱人數一般為八人（但也有十人的情況），歌者依據各自的音色及音域分為四部¹⁵，各部的人數配置由高至低為「3人-1人-2人-2人」（當歌唱人數有所增減而影響各部人數配置時，唯一不能改變的是第二聲部只能由一位歌者擔任），每一部有不同的名稱，並且在整體複音進行中各自具有特定的形式功能，演唱時以不具特定意義的母音「U-E-E-O」發聲，聲部間的複音進行建構在第一部的半音（或微分）上行旋律與二至四聲部之下行音程間的「破壞」與「重建」規則¹⁶，至於此一「破壞-重建」結構的循環次數，則以六次為主，這個「六」的特定數字則與布農族傳統的農事宇宙觀緊密相連¹⁷。有關 *pasibutbut* 的四聲部建構方式，除了在筆者的研究中得到釐清，在同一時期，明立國藉由與懂得唱這首歌的部落長老深入討論，以及親自參與歌唱，發現了布農族歌唱概念中「四分法」的歌唱方式。

除了四聲部的結構形態與名稱之外，明立國亦對於 *pasibutbut* 的複音進行中，由 *mancini* 聲部所主導的合音架構之「破壞」與「重建」過程，有細膩的觀察與詮釋：「布農族人對這個下疊音型的第一個音，因為部落的不同而有「曼達」(manda, 羅娜部落語)、「曼吉寧」(mancinin, 明德部落語)、或是「班利安」(banlian, 霧鹿部落語)等這幾種不同的稱呼。在實際的歌唱進行當中，這一個音事實上是一個主導的音；但是在功能及意義上，這一個音卻是扮演著一種打破既有合音架構，重新建立新合音系統的角色。…這種特殊的音樂結構方式，是一種不斷的「破壞」與「重建」的過程，它具有儀式性的本質與功能（明立國 1991）。但是如果下疊音型的第一音「曼達」，它的破壞性、開創性及主導性，沒有得到參與者的支持，而在共同的默契之下形成下一段和聲的基礎，那這首歌是唱不下去的，如此一來，它的過渡性儀式意義就無法形成，超越性的價值也無法呈現。」（明立國2002：前言）

（三）、音響事實

90年代以後，*pasibutbut* 逐漸為布農族群以外的台灣人所熟知，但人們不再稱此曲為「祈禱小米豐收歌」或 *pasibutbut*，取而代之，是「八部音合唱」這個引起許多想像與猜測的別名。顧名思義，「八部音合唱」會讓人聯想到八個聲部的複雜合唱聲響，但 *pasibutbut* 的音樂結構已如前述，只是一首四聲部的複音歌謠；也有人說，「八部音合唱」合唱的用法，就如「客家八音」一般，並非著重於數字的表面意義，而是強調此曲多個聲部的合唱（合奏）音

15 在黑澤隆朝錄音及採譜中，所謂「二部」中的低音下行聲部，其實是分別由三個聲部依次唱出的，呂炳川的錄音及採譜，也同樣未能分辨出與半音上行聲部相對立的下行聲部，是由三個獨立聲部分別唱出。

16 為了更清楚表達出聲部間的結構方式，筆者改以民族音樂常用的描述式記譜法(descriptive transcription)來彌補傳統五線譜記譜法的不足，因而在此一譜例中以圖表式記譜法(graphic notation)勾勒出此曲的輪廓。

17 依據擔任領唱角色多年的金正義解釋，過去布農族人一年當中首次唱*pasibutbut*，是在布農族的第三個月份「小米播種祭」(boan minpinan)的前一天，第三天以後才正式播種，要到第八個月份才收成完畢。因此每一次的演唱輪迴，就代表一次月圓(maubu boan)，這首*pasi but but*在過去一定要唱六次，也就是唱到第八個月份，整個*pasibutbut*才能停下來。在過去他小時後還住在老社(maiasan)時，每年演唱*pasibutbut*時，長輩都是只唱六次就要停下來。（吳榮順 1996:235-237）

效。究竟何種說法較接近音樂的真實面呢？

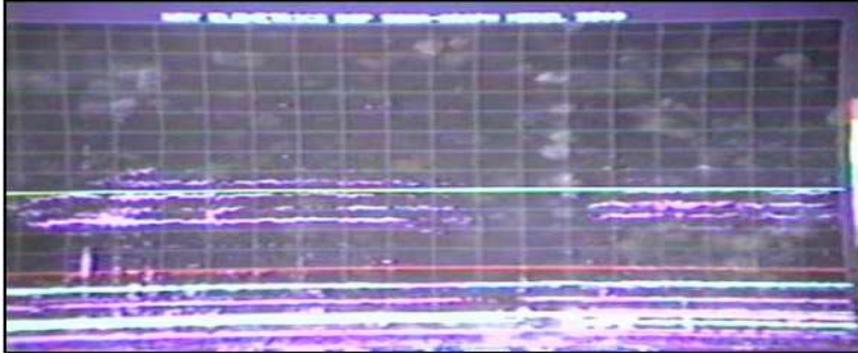
在一次實驗室的研究中，筆者留法期間與法國學者們共同解開了這個謎——原來是出於「泛音現象」¹⁸使然。雖然族人們當時並不知道何謂「泛音詠唱」或是「喉音歌唱」技巧，但是他們卻不自覺地發出一種特殊的喉音音色——介於外蒙古或圖瓦喉音歌唱技巧中的「呼麥」（khöömei）以及現今泛音歌唱技法中所謂「單口腔技巧」（one-cavity technique）之間的特殊音響。筆者在2005年日本京都舉行的「第七屆國際合唱論壇」（The 7th World Symposium on Choral Music in Kyoto, Japan, July 27-August 3, 2005）就提到：「事實上，這首布農族特殊的複音歌謠唱法，都是由於前因——特殊的發聲方法與繁雜的複音結構，而引起後果——造成了自然的泛音現象，而形成了超過預期的多聲部複音現象。」

1992年，筆者在法國人類學博物館（Musée de l'Homme）的聲譜儀實驗室中，首次發現 *pasibutbut* 歌唱中的豐富泛音現象，於是在1992年至1995年間，與該館對聲響學甚有研究的越南民族音樂學者陳光海合作，將比者自1986年至1995年間所蒐集到的25首 *pasibutbut* 錄音版本，在「聲譜儀」（Sona-Graph）的分析窺得 *pasibutbut* 聲響的全貌與真象。由於在這25首 *pasibutbut* 錄音版本中，南投縣信義鄉明德部落的1988年、1992年、1994年的錄音，呈現出最顯著與穩定的泛音現象，因此筆者在論文中以明德部落1988年的錄音版本為對象，配合聲譜儀的圖像來說明 *pasibutbut* 複音進行中的特殊聲響現象：

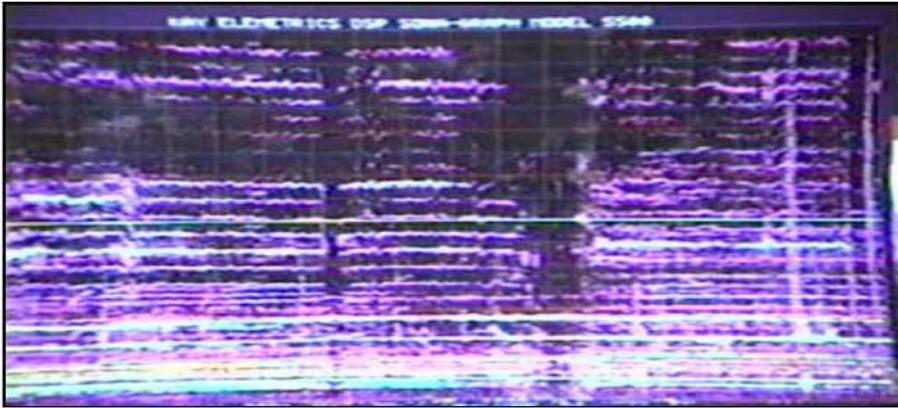
「在四個聲部依次進來之後，首次的複音模式中，每個聲部的泛音係數都維持在「自然的5倍泛音」¹⁹之內，也就是音頻維持在1000赫茲之內。進入到第2次的重建模式時，此時正是第二個聲部以特殊的母音「e」進來之時，頓時整個聲部的線條由原先的5條，突然增加到9至12條，此時的音頻已經超過1000赫茲，而達到1500赫茲【譜例四】。第三聲部進來時也以特殊的母音「e」來唱，因此仍然維持在9至12條。唱到第四聲部以母音「i」進來時，聲響線條又回到「自然的5倍泛音」之內。此後整個複音模式越唱越高，基礎音與泛音形成的聲響線條，不但越來越多，也越來越厚，甚至達到第30個泛音的出現【譜例五】。在最後一個複音模式當中，布農族人使用的 *mashius* 補償技巧「小二度」，以及最後的 *masilin* 圓滿「完全五度」，在聲譜儀的圖像中，一覽無遺。」

18 所謂泛音現象乃是：在週期性振動(periodic vibration)中，一個音的振動，會產生不同階段的共振。以琴弦的振動來說，除了弦的全長產生振動之外，其弦長的二分之一、三分之一、四分之一……也同時振動著，並且發出一連串不同的音高：全弦振動所發出的音稱為「基礎音」(fundamental)，是力度最強，也是最容易為人類聽覺所感知的一個音，而部分琴弦之振動所發出一連串較高、也較微弱的音則稱為「泛音」(overtones, harmonics)，這一系列的音就是所謂的「泛音列」(the harmonic series)。經由以上的事實可得知，我們所聽到的任何一個音高，事實上是由一系列的音堆疊而成，它們雖同時存在，但我們的耳朵卻往往只覺察到最強的基礎音，而忽略了在其上較微弱的泛音，更遑論能意識到泛音列整體的構成方式，乃是形成每個音獨特音色的重要關鍵（曾毓芬 2004:214）。

19 此處指的是泛音列的第五音。



【譜例四】第二位歌者第一次發聲演唱[E]時，從聲譜上出現8-11的泛音。



【譜例五】隨著歌者越唱越高，泛音線條的重疊越清晰，這也說明布農歌者除了以喉音式的單口腔技巧外，聲音越唱越高，喉部的承受越緊，相得益彰之下泛音係數的重疊度也越加厚實。

經由科學儀器的分析，明德部落演唱時的泛音現象化為視覺圖像被清楚地呈現，而探究發出此聲響的原因，筆者歸納出「自然的泛音現象」、「母音的發聲系統」²⁰與「單口腔技巧的運用」²¹三點，意即，自然的泛音現象在經過「母音的發聲系統」與「單口腔技巧的運用」的強化作用之後，原本微弱的泛音被增強了音量，而在基音之上又形成了更多聲部的高音聲響。在布農族喉音式單口腔技巧上出現的泛音，可以從6倍的泛音到12倍的泛音，甚至於到30倍的泛音（每增加1條泛音線條，就意味著多增加一個聲部的出現），這樣的厚重聲響，或許就是布農族的*pasibutbut*在聽者耳中造成「八部音合唱」之印象的緣由。

20 經過實驗證明，「a」、「e」、「i」、「o」、「u」等五個母音當中，最容易產生多重泛音的是「e」（Léothaud, 1989:34）。

21 布農族在演唱*pasibutbut*時所使用的「單口腔技巧」，舌頭是放平的，喉部感覺上是塞住的方式，當母音e、o、a、i、u通過拉緊的喉嚨時，會「過濾」出特定的泛音音高。

二、*pasibutbut*在南投縣信義鄉明德部落

(一)、起源新解：*pasibutbut*「我拉你來這邊跟我們一起唱」

司明信是明德部落內碩果僅存仍熟知布農族傳說及典故的長輩，談到*pasibutbut*的起源，他娓娓道出一段聽來熟悉、卻又有著些許新意的典故²²：

「很久以前，有九位布農族人帶著一個十三歲少年一起上山狩獵，到了深山處，在狩獵點的附近發現一個很高的瀑布，他們震懾於此一壯觀美景，不由自主地移步過去，靜聽著瀑布的聲音。由於聽到瀑布同時發出好幾種旋律，他們九個人相約：『我們來試試看，大家分別來學習每一種不同的音，你一個音、他一個音…，這樣來融入，試試看來模仿瀑布衝擊的聲音。』²³

他們花了十天，盡情地去學習瀑布美妙的聲音。當風吹得很激烈時，有一種很突出的、高的旋律，而當風輕輕吹時，則會出現一種低沉的旋律…，十三歲的少年也加入他們的合音，由於聲音比較突出，他負責模仿著瀑布最高的聲音…，他們就這樣學會了這種「融合」的唱法，當時的這一群人都是郡社的人²⁴。

回到家之後，他們試著模仿在山上所學習的瀑布旋律，族人都很驚訝有這樣獨特的和弦，有這樣的唱法，大家都很願意學習，所以每當他們唱這首歌的時候，總會邀請親友們一同來參加他們的合音，自然而然地，好多人也學會了這樣的歌唱——*pasibutbut*這個名稱就是這樣來的，它的意思是『我拉你來這邊跟我們一起唱』。

後來，由於這種合音是布農族的祖先到山上打獵時得到的靈感，音樂也不同于喝酒狂歡的音樂，族人在唱*pasibutbut*時總是特別慎重，不能隨便引用，通常只有在節慶時才可以唱*pasibutbut*，它是布農族最莊嚴的一種旋律。*pasibutbut*是布農族群最好的典範，它主要的涵義是，在牽手的時候要同心合一，彼此相愛，像*pasibutbut*的合音一樣，造成族群的融合。」

這個傳說版本起始於歷來早為大家熟知的「瀑布說」²⁵，狩獵人數則由八人變為十人（包

22 此段敘述是依據2005年4月8日，筆者在明德村中的錄音訪問而寫成。司明信以布農語來表達，由伍盛森、全來清和金國南等人協助翻譯。

23 筆者按：此處應是指他們依據各自的音色與音域，相應於在瀑布旁所聽到的不同旋律而分別站立，於是形成*pasibutbut*以四個不同聲部演唱四個不同音高的唱法（這四個音就是布農族音樂中的四音音階）。布農族人並不具有西方合唱音樂的「聲部」概念，但是他們清楚自己能唱什麼音，別人能唱什麼音，也知道找哪些人一起唱歌，可以「融合」得更好聽。

24 受訪者表示：*pasibutbut*源起於郡社群，其他族群原本都不會唱，後來由於和巒社群通婚，巒社群也會唱了，但其他群都不會(2005.4.8)。

25 筆者1988的田野調查中，明德村是持「蜜蜂說」的，但現在村民大多贊成「瀑布說」。

含一位十三歲少年)²⁶，與傳統小米耕作相關的各式祭典以及敬天的信仰已不再被提及²⁷，轉而更著重於「瀑布聲響轉化為特定歌唱方式的過程」，以及這種合音唱法中的「融合」技巧，並點出*pasibutbut*之字義「我拉你來這邊跟我們一起唱」，隱含著布農族人合群團結的民族性。

(二)、*pasibutbut*的部落傳承

自從1948年基督教傳入之後，布農族傳統宗教徹底潰散，而祭典的廢止，連帶也使得*pasibutbut*的傳唱幾乎終止。經過近二十年的沉寂，由於民族意識的逐漸覺醒，族人對於*pasibutbut*的記憶再度被喚起…，於是經過一番努力，*pasibutbut*的演唱傳統再度被重建起來。藉由父子相傳的習俗，加上教會與地方社團機制的運作，從60年代後期迄今，將近四十年的時光中，*pasibutbut*不但由南投傳唱至台東、花蓮、高雄等地的布農族部落，甚至已廣為國內外關心文化發展的人士所熟知。

在這整個發展過程中，明德村於60年代後期率先恢復*pasibutbut*歌唱的一段歷史，扮演著關鍵性的角色。在與「南投縣信義鄉布農文化協會」理事長伍永山的數次訪談後，筆者整理下明德村重建及推廣*pasibutbut*演唱的歷程：

1967年左右，在伍德財與金正義等人的號召下，族人們重拾起童年時期跟隨父執輩們歌唱的記憶，一點一滴地共同恢復起*pasibutbut*的歌唱傳統，至於合音聲部的配置，則大多承襲著自己父親的演唱角色——比如金正義的mahosgnas與伍德財的mancini，就共同承擔著*pasibutbut*複音進行最重要的兩個聲部²⁸。

當*pasibutbut*歌聲重新在明德村中揚起之後，藉由到台東、花蓮與高雄等地教會訪問的機會，明德村人正式在其他布農族部落中演唱並教導*pasibutbut*，其影響所及，帶動了台東、花蓮與高雄之布農族人亦紛紛恢復*pasibutbut*歌唱傳統的風氣。由於布農族群分布甚廣，*pasibutbut*的演唱方式在輾轉流傳之後，在各地形成許多相異的形式²⁹。秉持著文化傳承的強烈使命感，居住在最接近布農祖先原居地的明德部落居民們，數十年來一直堅守著從祖先所傳承下來的*pasibutbut*唱法，在老一輩歌者紛紛凋零之後，他們的下一代繼續接棒。

在明德部落新一代的歌者中，演唱mahosgnas的金國南是當年重建工作發起人之一金正義的兒子，曾跟隨父執輩演唱多年，全來清³⁰更是早年重建*pasibutbut*的歌者中唯一的年輕人，在父執輩歌者幾已凋零的今日，他直接見證並傳唱著第一手的資料，而金文獻則是後來加入的

26 受訪者表示：現在唱*pasibutbut*的人數沒有嚴格限制，最少要六個人，多幾個人也可以唱。因為當時女人沒有去打獵，是男人從瀑布得到靈感而帶回來的，所以女孩子不能參加*pasibutbut*的歌唱。小孩子可以唱，但是他的音要能雷同*pasibutbut*的唱法。(2005.4.8)

27 受訪者表示：其實，廣義地說，只要是好的日子、節慶時，都可以引用*pasibutbut*。另外，在「出草」的時候也用，但現在不用了。以前老一輩的說法是，從「播種祭」到「除草祭」結束，約三個月的期間唱，其他時候都不唱。但現在有所改變了(2005.4.8)。

28 這種父子相傳的傳統，在這一代*pasibutbut*歌唱的聲部配置中仍然有其重要的影響力：金正義之子金國南傳承著父親的mahosgnas領唱聲部的角色，而伍德福之長子伍福順及次子伍永山皆承襲了mancini的歌唱技巧。

29 依據筆者的調查，目前至少有五種不同的*pasibutbut*複音模式傳唱於布農族的郡社和巒社群之間。(吳榮順2002:116-119)

30 全來清已於2008年過世。

新血輪，因著高亢嘹亮的音色而擔任mahosgnas領唱和全曲近尾聲時mashal訊號的演唱，至於掌控全曲合音進行之成敗關鍵的mancini，是由伍德財的長子伍福順傳承下去。

1999年，由明德村居民所發起的「南投縣信義鄉布農文化協會」正式成立，布農族歌唱文化的傳承自此進入另一個階段。在1999年至2005年7月赴日參加「第七屆國際合唱論壇」的六年之間，明德村的pasibutbut演唱經歷了一個由合而分，而又由分而合的歷程：六年前，布農族人司阿定積極開發國外演唱的機會，並在族人之間組團出國表演，然而在挑選成員時，卻因著主觀因素而將兩位重要的pasibutbut歌者——金國南與全來清——排除在外，這樣的情況引起明德村pasibutbut歌唱團體的分裂，金國南與全來清於是邀請離鄉牧會多年的伍永山擔任mancini歌者³¹，並組成「南投縣信義鄉布農文化協會」繼續pasibutbut及其他歌謠的傳唱，自此明德村同時有兩個演唱pasibutbut的團體對外進行演出，而這兩個團體中的mancini獨唱角色則分別由伍德財的兩個兒子擔綱——伍福順在司阿定所主導的團體，而伍永山則在「南投縣信義鄉布農文化協會」的團體中演唱。然而在兩年前，伍福順不幸去世，司阿定的團體缺少靈魂人物，自此再也無法演唱pasibutbut，而伍永山則成了村中唯一的mancini歌者。

回顧這段歷史，讓人一方面慶幸著，在人事的分合中，伍永山在時勢所趨的情形之下，及時傳承下大哥伍福順的mancini歌唱技巧，而另一方面又禁不住意識到，mancini聲部所具有的音色特質與歌唱技巧，讓它在整個pasibutbut歌唱裡始終以單獨的姿態突出於mahosgnas聲部之下，而且看似孤單突兀，卻主導著整體合音架構的運行，並且在其他兩個低音聲部的跟隨、配合之下，融合成一個和諧的整體。

(三)、pasibutbut終極目標：唱到「圓滿」(maslin)

「最近常引用現在的人所說的，pasibutbut就是『八部合音』，其實，我們的八部合音是多種複音的唱法，就是幾個人一起唱的一種合音唱法，仔細聽聽，或許只有五個音，雖然近來外面人士稱呼它為八部合音，實際上，我們布農族稱pasibutbut。我們布農族是以歌唱為主，然後再融合大家的聲音，才發覺有這種合音的方式，現在所講的八部合音，其實是『合音方式的融合』。」³²

「八部合音」之別名究竟從何而來，眾說紛紜，但從族人上述的話語中可以肯定的是，布農族人的歌唱概念並非講求「分別」，而是強調「融合」：在pasibutbut歌唱中，族人們相互「拉你來這邊跟我們一起唱」，個體的不同音色及音高在pasibutbut的特殊音樂結構中融為一體，環環相扣直趨最後的「圓滿」(maslin，或bisosilin)境界。

布農族社會重視群體性，特立獨行的作風往往遭到排斥，但在pasibutbut歌唱中，對於特出的音色卻具有高度的包容性，此現象在pasibutbut之mancini聲部名稱的來源說中特別明顯：mancini聲部在布農族中的另一個稱呼是「lacini」，這個字的原意是指「離群索居的猴子」

31 離鄉牧會十餘年的伍永山彼時已和家鄉的pasibutbut歌唱疏遠多時，為了唱好mancini的角色，他跟隨在大哥伍福順身旁學習，聆聽並模仿著他的音色及唱法，終於逐漸摸索著唱出mancini的特殊音色。

32 司明信，2005年4月8日。

(有時是用來罵人的)，但用來指稱 *pasibutbut* 的聲部時「並有沒有看不起的意思，而是標示出此聲部的來源(筆者按：或許是最早唱這個聲部的人具有突出的音色)，是尊重這個音調的來源，並沒有因為他特別的聲音就排斥他。因為唱*pasibutbut*就是要合，不能只唱自己的，一個人唱，就不是*pasibutbut*了」³³。

三、觀察與省思—*pasibutbut*在明德村中的傳承與遞變

(一)傳承與儀式的轉換

1. 由父子相傳過渡向機構式教學

明德村自從60年代後期逐漸恢復 *pasibutbut* 的演唱傳統。早期的歌唱成員主要來自父子相傳(如伍德財從13歲起就跟著父執輩一起唱 *pasibutbut* 的 *mancini* 聲部，而後亦傳給其長子伍福順，而金正義也將 *mahosgnas* 的歌唱技巧傳予其子金國南)，但亦提攜有天份的年輕人加入(如：全來清是第一代歌者中唯一的年輕人)。

近年來，隨著時代的改變與民族自覺性的提高，明德村的 *pasibutbut* 歌者開始參與國內外的表演，甚至在1999年成立「南投縣信義鄉布農文化協會」，從此，*pasibutbut* 的歌唱成為凝聚社區共識的一個重要工具，而其傳承也由自相授受的民間口傳文化，逐漸過渡向有較有組織性的機構教學。在協會的固定練習中，長輩們會帶著村中年輕人一起唱，至於唱什麼聲部，則是依據其本身的特質與潛力而定。比如金國南就表示：「像我父親他所唱的聲部，我就接棒。新來的，我們都先將他們放在 *lamaindu*(第三部)和 *madaignan*(第四部)，一邊聽一邊練，我們做長輩的，聽到他們的聲音可以拉到我們這邊的音高，就把他拉到這邊學我們的聲音。」至於 *mancini* 聲部，由於要求獨特的音色與極佳的音感，除了伍家兄弟在耳濡目染之下自然領悟此一聲部的歌唱要訣之外，目前明德村尚未有新進學習者能擔任此聲部的演唱，在伍福順於兩年前過世後，任職牧師的伍永山成了明德村目前唯一會唱 *mancini* 的歌者。

由於民族意識普存於部落之間，現今村中的年輕人對於文化上的尋根工作興趣高昂，多以能加入 *pasibutbut* 演唱為榮，比如2005年京都行的成員中，金文獻與伍正明就是年輕一代中表現優秀的人選，而他們個人對於能夠代表族人出國演出，亦懷抱著相當高的榮譽感。

2. 由祭儀歌曲過渡向藝術性的表演

pasibutbut 原本是一首祭儀用的歌曲，它依附於布農族有關小米的各式祭儀而存在。然而布農族以小米為中心的歲時祭儀與生命禮俗，在日據時代被迫從布農故居 *asang* 遷移至現居地，並開墾農地種植水稻之後，早已深受動搖，而光復後基督教的傳入，更加速了布農族傳統宗教的消失(松國榮 2000:8-9)，於是 *pasibutbut* 在宗教形式的全然轉移之後沉寂了好一陣子，而當此歌唱傳統再次於族中重建時，其背後支撐著的精神力量與社會制度已全然不

33 金國南等人在2005年4月8日的訪談中，對*mancini*之名稱來源有如此的解釋。

同於以往，仍存留著的，是對於祖先之文化遺產的一份緬懷，而演唱的時機也不似從前必須符合傳統的歲時祭儀，*pasibutbut* 成為隨時可唱的一首曲目。社會型態的徹底質變，直接影響 *pasibutbut* 的傳承及演出型態，經過三十多年的蛻變，現今明德村的 *pasibutbut* 表演活躍於各式音樂會、音樂節、學術研討會、甚至頒獎典禮的表演舞台之上，可說已從祭儀式歌曲轉型至藝術性的表演曲目。

明德村歌者於2005年7月28日在日本寶塚市的演出



(二)、*pasibutbut* 音樂結構與聲音現象的遞變

1. 音樂結構與表演型式的改變

從1943年黑澤隆朝的調查迄今，有關 *pasibutbut* 的演唱人數、各聲部的名稱以及樂曲整體結構的紀錄可說一直在改變中，究其原因，乃因口傳文化中不可避免的現象，更因受限於各村落演唱條件的不同，另一個可能性，則是由於族人對於傳統信仰的依附全然瓦解，因而在表演或詮釋 *pasibutbut* 時，不再以傳統中的禁忌或傳說為依據，其結果，促成了音樂結構和表演型態產生多樣性的變化。

在歷年來明德村的演出中，筆者觀察到 *pasibutbut* 的音樂結構一直在遞變中，尤其在2005年的數場演出中，他們的音樂結構與表演形式已明顯達致一個具有穩定性的更新型態。以下，筆者將明德村這一代歌者所表現的新音樂結構與（2009）與他們的上一代歌者們於十七年前（1988）的錄音紀錄相互比對，獲致以下的結論：

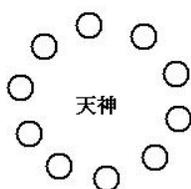
(1) 原則上，在前兩輪的下行複音模式中，mahosgnas 保持在起始的音高之上，直至第三輪才開始進行複音進行的「破壞－重建」過程³⁴，而1988年的版本則是從第一輪的複音模式就明確地開始微分音程的上行。

(2) 「破壞－重建」的上行複音模式由從前的六次反覆增加至十次。依據明德村歌者於2002年、2003年及2005年的演唱錄音分析得知，在新一代歌者的詮釋下，*pasi but but* 的音樂結構由上一代的六次反覆擴張為十次的反覆，使得音域及音色的表現範疇更為寬廣³⁵。

(3) 將近尾聲處的 *mashal* 訊號（上、下行四度音程的呼叫聲），由1988年版本在第五輪「重建」時出現一次，增加到現今的兩次——通常分別出現於第八和第十輪³⁶。

(4) 結尾時的「圓滿」（*maslin*）合音，從1943年黑澤隆朝的紀錄到1988年錄音為止，都是結束於「完全五度」之上，但是從2003年開始，甚至在2009年的國立傳統藝術中心演出中，筆者都觀察到：*mancini* 歌者有時會加入結束的合音之中，而與 *mahosgnas* 及 *mabonbon* 聲部共同形成有如西方音樂中的「三和絃」聲響。

(5) 在2005-2009年的數場演唱中，舞台表現形式從傳統的「演唱時八位男子從頭到尾都



1988年的結尾隊形



2005年的結尾隊形

是手環著手，圍成一個圓圈，緩步以逆時鐘的方向來進行，直到演唱完畢才昂首看天停下腳步。」（吳榮順 1999b:8），轉變為在全曲結尾時將圓打開，逐漸拉開成一直線面對著觀眾。

【圖五】2005年明德村 *pasi but but* 演唱在結尾時的新型態

(6) 近年來的演唱人數以10人及12人的編制為主，而各聲部的人數配置則是除了 *mancini* 始終維持單獨演唱之外，其餘聲部保持人數的均衡，比如10人歌唱時採「3-1-3-3」的配置方式，而12人歌唱時則採「4-1-3-4」的配置。相較於此，在筆者1987年起的研究中，族人表示

34 明德村歌者曾在2002年10月22日的學術研討會的表演之前，明確告知學者：在前兩輪的下行複音模式中，*mahosgnas* 會保持在起始的音高之上，直至第三輪才開始昇高，而引領出複音進行的「破壞－重建」過程。但事實上在該次的表演中，*mahosgnas* 歌者並未能如預期般的穩定住音高，而在第一輪結尾處即開始微微上揚，到了第二輪時更明顯。在其後的數次演唱，直至2005年的京都演唱，據筆者觀察，其實大多傾向如舊時的唱法一般，在第一輪結尾處即開始微分上行，也就是說，他們在理性上如此構思音樂的表演形式，但實際上他們仍依照舊的習慣去演唱，而且每一次都不完全一樣。這其實是民間口傳音樂普遍性的現象。

35 在訪談中，歌者們大都表示此複音模式可重複六到十次，但決不能超過十次。(2005.4.8)

36 「有時一次，有時兩次，但兩次居多。其作用是，快到頂點時，暗示大家「快到了」（預備），再一次，就是終點。」（司明信，2005.4.8）

歌唱人數以8人為主，則可能與 *pasibutbut* 起源傳說中的主角有八位獵人相關。

(7) 各聲部名稱一直在變動中：有關明德村之 *pasibutbut* 聲部名稱的研究，在黑澤隆朝、呂炳川的時代都還處於渾沌不明的階段，甚至在筆者1988年的研究中都還延續先前的結論，將之歸納為二聲部的歌唱，直到1995-1996年改變研究方法之後，*pasibutbut* 四聲部的結構型態才被揭示開來。但至於各聲部的人數配置以及名稱，在歷來學者們的調查紀錄中，一直都在變動著。近年來，隨著族人投注更多心力在母語的研究上（比如「南投縣信義鄉布農文化協會」就致力於音樂和語言的研究保存），許多莫衷一是的聲部名稱逐漸被釐清，而出現較合理的解釋。

2. 歌者對於音響認知的改變

由於學術研究成果的漸次深入，加上資訊傳播的快速，明德部落的 *pasibutbut* 歌者們都已普遍聽聞過所謂的「泛音詠唱」(overtone singing) 的歌唱技巧，而對於自身歌聲中的「泛音現象」也逐漸產生自覺。2003年6月，美國喉音歌者 Steve Sklar 造訪明德村，以及2004年12月間，荷蘭泛音詠唱學者 Mark C. van Tongeren 在該村從事數天的錄音專訪，這些國際間的音樂交流，想必都給予明德村民相當直接的衝擊，其結果，使團員們對歌唱時的音色與音域的表現有了更多的嚮往，對於聲音表現的完美與否也有了更高的敏感度。

在明德村的歌唱傳統中，*mancini* 聲部泛音豐富的突出音色，一向是該村 *pasibutbut* 歌唱在音響上形成特殊風格的重要因素。筆者藉由聲譜儀所做的分析，其中形容1988年伍德財的歌唱時說道：「第二個聲部(*mancini*)以特殊的母音『e』進來之時，頓時整個聲部的線條由原先的5條，突然增加到9至12條，…此後整個複音模式越唱越高，基礎音與泛音形成的聲響線條，不但越來越多，也越來越厚，甚至達到第30個泛音的出現」。聲譜儀上線條數的增加，就是其音色「泛音豐富」的科學化證據，而產生這種音色的原因，除了他所唱的母音「e」在所有的母音中是最容易產生多重泛音的一個，另一個原因，是他在演唱時緊拉喉部的「喉音歌唱」方式，也是另一個發出豐富泛音的重要原因。之後，隨著音域提高，喉部張力越大，被「共鳴」或「過濾」出的高泛音數量更多，甚至達到第30個泛音，則更印證了此曲在聽覺印象上，讓聆聽者感覺遠遠超過四部以上的特殊聲響現象——事實上，「八部音合唱」的名稱甚至都還不足以表現出 *pasibutbut* 真正的聲部數量。

現今擔任 *mancini* 聲部的伍永山，當年在口傳式的學習環境中，藉由聆聽與模仿其兄伍福順的歌唱，不知不覺地就逐漸唱出屬於 *mancini* 特有的音色，而近年來他更刻意去追求泛音詠唱方面的知識，甚至曾造訪蒙古，親身體驗了當地著名的雙音唱法（喉音歌唱的一種），自己也開始練習這樣的歌唱方式。然而，由於 *mancini* 聲部單獨主導著 *pasibutbut* 「破壞」與「重建」的合音結構，其影響力之大是可以預見的，這種對於特殊泛音音色的敏銳度，很可能又會對於明德部落歌唱傳統在未來的走向，造成另一波衝擊。這一切的發展，其實是在資訊傳播已數位化的二十一世紀中，無可避免的現象。

結語

1943年，在黑澤隆朝第一次採集到 *pasibutbut* 的年代中，布農族社會正處於傳統社會型態的末期，彼時傳統宗教的歲時祭儀與生命禮俗，以及嚴謹的氏族組織仍是維繫社會運作的主要力量之一，從森丑之助早先的觀察，我們可以大致窺見布農族舊社會中所存在的觀念與組織：

「舉凡農耕和狩獵等之有所成，他們都相信是祖先的恩德所賜，所以把年終應行儀式安插在各月次裡，依期舉行祭典。他們的宗教是以崇拜祖先為其根本，邀福避禍之事，悉數求諸祖靈冥護，固其宗教信仰尤深。此種觀念對於他們的習俗和道德思想產生巨大影響，他們現有的某些品行正是此種觀念之所涵養而成，對其社會秩序之保持產生鉅大助力。」

「他們的祭祀是聯合舉行的，本以一個部族一個祭祀集團的組織型態為其原則，但有由於他遷而與其宗社相遠隔之，遂改由一個社、一個姓氏、或由一個家獨立舉行者。而，是任何一個祭祀祭團都有其固定的司祭者，擁有所關祭祀之一切的絕對權限。」（森丑之助 1913:36-46）

台灣光復後，基督教逐漸傳入布農族村落中，布農族的天神 *dehanin* 成功地被轉換為基督教的上帝，而傳統氏族組織所衍生出的群體性與組織性亦融入教會的結構與運作中，自此，傳統的祖靈信仰和敬天觀念幾乎消聲匿跡（松國榮 2000:6-8），而布農族部落間的發展，也隨著台灣整體的社會脈動逐漸邁向西化與現代化，到了2005年的今日，布農族散佈於山間的各個部落，在外觀上已和平地的現代化村落沒有太大的差別，同時，在世界潮流與台灣現階段政治氛圍的驅策下，民族自覺意識普遍存在於布農族村落間。

從有文獻紀錄以來的短短六十年間，布農族的外在生存環境與內在的信仰觀念可說完全改變，那麼，以明德村來說，原本依附於傳統祭典與小米耕作節期的 *pasibutbut* 歌唱傳統，在60、70年代重新恢復之後，又是以什麼樣的精神內涵來支持音樂型態的傳承呢？

綜觀 *pasibutbut* 在布農族社會中的用途（use），從早期（1943年之前）在各氏族成員的共同參與下，作為小米祭典中祈求豐收的祈禱歌，到現今轉型成為特定一群歌者在文化表演舞台上所演出的音樂曲目，其性質已趨向純粹藝術（pure art）；至於 *pasibutbut* 對於整個族群在功能（function）層面的深層意義，則隨著其用途的轉換而產生本質性的改變——在古老的年代中，*pasibutbut* 除了是人類面對大自然未可知的種種現象時，訴諸超自然力量的控制，欲以之建立一種安全感的手段，也同時具有鞏固氏族社會之團結和諧的意義，到了2009年代的現代，*pasibutbut* 歌唱傳統的本身，除了已內化為「追求聲譽之完美境界」的一種審美活動，就另一個層面來說，它更代表著布農族文化傳承的一股極大的向心力。

依據筆者的觀察，明德村的 *pasibutbut* 演唱，呼應著生存環境的徹底轉換，以一種獨特的

型態繼續存在著。不同於某些台灣原住民族群的音樂文化仍結合著祭典儀式的舉行而傳承——如阿美族的豐年祭（*ilisin*）、鄒族的馬亞斯比祭（*mayasvi*）和賽夏族的矮靈祭（*pasitaa*）——*pasibutbut* 歌唱藝術以一種脫離傳統文化情境（*cultural context*）的形式被傳遞下去，終至發展出新的藝術生命，而新一代的繼承者，面對舊傳統與新思潮的衝擊，自覺或不自覺地慢慢形成了屬於自己這一代的新美學觀與演唱詮釋風格，於是，音樂形式仍在，但其背後的精神已產生質變。

傳統上，*pasibutbut* 只有在小米播種祭前三天直到除草祭舉行的三個月期間可以唱，但現在隨時都可唱；最後，音樂終了時之「圓滿」（*maslin*）音響的意義，已從「取悅天神以獲取小米豐收」轉為「對聲音表現之完美境界的追求」。很明顯地，對傳統禁忌的服從與敬天觀念已不在，取而代之的，是一種審美性的追求。

由於全村幾乎皆信仰基督教，明德村歌者在專訪中表示，對他們來說，*pasibutbut* 已經完全「是一種文化的累積，與信仰完全無關。」他們的信念，是要將祖先們傳下來的文化遺產加以傳承。

布農族人以音樂本身作為對天神的祈禱，音樂進行中，歌者們在一個自足、不假外求的世界中專注於人神間的溝通；然而在二十一世紀的文化表演舞台之上，布農族歌者在演出時的訴求重點，顯然已轉移至觀眾們的認同與欣賞——純粹藝術表演中所謂「音樂家」與「觀眾」之間的分野，正逐漸形成。

訴求對象改變的最直接表現，是他們在歌曲終了之時，將緊緊圍住的圓打開，排成一列面對著觀眾——這樣的動作意味著歌者們打開自足封閉的世界，將藝術的感染力傾注於聽者，尋求與聽眾之間的互動與溝通，將向天注視的眼神轉向觀眾，傳遞出溝通分享的意圖。

由於沉潛內斂的民族性使然，加上高度群體性的社會制約，布農族人由祖先傳襲下「每歌必合」、且莊重含蓄的歌唱風格，然而在一片和諧中，*pasibutbut* 獨特的歌唱方式卻帶來一股強烈的爆發性——*pasibutbut* 音樂所不斷重複著的「不協和」到「協和」的聲響，就彷彿生命中一次又一次的「衝突」與「解決」…，於是，從集體圍圈低吟到仰天長嘯，布農族人對生命的巨大熱情在一種天人交感的狂喜中找到了出口！在音樂裡，生命種種的經歷內化為抽象的聲響過程，未完成的圓滿追求，族人始終努力不懈地嘗試與演唱，渴望達至最終的和諧（*maslin*）。

參考書目

艾德蒙·李區

1984 《結構主義之父—李維史陀》。黃道琳譯。台北：桂冠圖書公司。

呂炳川

1979 《呂炳川音樂論述集》。台北：時報文化出版公司。

1982 《台灣土著族音樂》。台北：百科文化事業股份有限公司。

吳榮順

1988 《布農族傳統歌謠與祈禱小米豐收歌的研究》。台北：師大碩士論文。

1992 <布農族之歌>，《台灣原住民音樂紀實系列 1》。台北：風潮有聲出版公司，TCD 1501。

1995 《Bunun tu sintusaus布農音樂》。南投：玉山國家公園。

1999a <布農族「八部音合唱」的「虛幻」與「真象」>，《後山音樂祭學術研討會論文集》，台東縣立文化中心主辦。

1999b <南投縣境巒社群和郡社群布農族人的「八部音合唱」現象：破壞、重建與再現、循環原則下的複音結構>，《台灣原住民國際研討會文集》中央研究院民族學研究所／順益台灣原住民博物館主辦。

2000 <pasi but but的呈現在民族音樂學上的意義：「聲響事實」與「複音變體」>，《布農族歷史文化研討會論文集》，原舞者主辦。

2002 <複音歌樂的口傳與實踐，布農族pasi but but「複音模式」、「聲響事實」、「複音變體」>，《2002國際民族音樂研討會論文集》。pp. 23-45。

2004 與意圖——論布農族pasi but but的「泛音現象」與「喉音唱法」>，《美育——「呼麥：泛音詠唱的趣味與奧秘」專刊》，台北：國立台灣藝術教育館。

2005 Accident and Intent – The overtone phenomena and throat singing Bunun's polyphonic song pasibutbut. The 7th World Symposium on Choral Music in Kyoto, Japan, July 27-August 3, 2005。

明立國

1989 《台灣原住民的祭禮》。台北：臺原出版社。

1991 <布農族祈禱小米豐收歌之發微>。台北：中國民族音樂學會第一屆學術研討會。

2000 <布農族的音樂與儀式——概念、分類與表現>，《布農族歷史文化研討會論文集》，原舞者主辦。

2002 《呂炳川：和絃外的獨白》。宜蘭縣：國立傳統藝術中心。

松國榮

2000 <布農族傳統信仰與西方宗教的互動與變遷—以南投縣境內布農族的長老教會為例

>，《布農族歷史文化研討會論文集》，原舞者主辦。

許常惠

1988 <布農族的歌謠—民族音樂學的考察>，《民族音樂論述稿（三）》。台北：樂韻出版社。pp. 79-90。

森丑之助

1913 <Bunun族的祭祀>，《番界》1，pp. 36-46，余萬居譯(1988)。

黑澤隆朝

1973 《台灣高砂族的音樂》。東京：雄山閣。

曾毓芬

2004 <泛音詠唱：東方與西方有關泛音的物理學和形而上學——評Mark C. van Tongeren之《泛音詠唱》>，《東方人文學誌》第三卷第二期，pp.209-236。台北：文津出版社。

Arom, Simha

1985 Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Centrale, Structure et methodologies. Paris : Selaf.

Brailoiu, Constantin

1984 Collection universelle de musique populaire enregistree Genève : Musée d’Ethnographie.

Castellengo, Michele

1991 “Continuite, rupture, ornementation ou les bon usages de la transition entre deux modes d’emission vocale,” Cahiers de Musiques Traditionnelles, n ° 4, Voix, Geneve : Ateliers d’Ethnomusicologie , pp. 155-165.

Hood, Mentle

1971 The Ethnomusicologist, New York : MacGraw-Hall.

Laade, Wolfgang

1991 Taiwan, Republic of China, Music of the Aboriginal Tribes, CD, Notice in English, Zurich : Jechlin Disco, JD 653-2.

Leipp, Emile

1988 “Acoustique et Musique,” Paris : Masson.

Leothaud, Gilles

1989 “Considerations acoustiques et musicales sue le chant diphonique”, Le chant diphonique, Limoges : Institut de la voix, Centre pluridisciplinaire de recherche et de diffusion, Dossier 1, pp.

Levi-Strauss, Claude

1964 Le cru et le cuit. Paris : Plon.

Lortat-Jacob, Bernard

- 1991 “En accord, polyphonies de Sardaigne: quatre voix qui n’en font qu’une”, *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n ° 3, Polyphonie, Geneve : Ateliers d’Ethnomusicologie , pp. 69-86.

Merriam, Alan P.

- 1964 *Anthropology of Music*. Northwestern University Press.

Rouget, Gilbert

- 1961 “Un chromatisme africain,” *L’Homme*, I, Paris, Musée de l’Homme, 3:30-46.

Spradley, James P.

- 1980 *Participant Observation*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Tongeren, Mark C. van,

- 2002 *Overtone singing, physics and metaphysics of harmonics in east and west*, Amsterdam: Fusica.

Tran Quang Hai/ Zemp, Hugo

- 1991 “Recherches experimentales sur le chant diphonique”, *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n ° 4, Voix, Genève: Ateliers d’Ethnomusicologie, pp. 27-68.

Wu Rung-Shun

- 1996 *Tradition et Transformation : pasi but but un chant polyphonique de Bunun de Taiwan*, These de Doctorat, Paris: Universite de Paris X (Nanterre) .
- 2005 “Accident and Intent--The overtone phenomena and throat singing in Bunun’s polyphonic song pasi but but” · *The 7th World Symposium on Choral Music in Kyoto, Japan, July 27-August 3, 2005* ·

Zemp, Hugo

- 1978 “Are ’are Classification of Music, types and instruments,” *Ethnomusicology*, 22 (1) , pp.37-67.
- 1996 *Les voix du monde*, 3 CD, Zemp Hugo editeur, Paris: Musée de l’Homme/Harmonia Mundi.

聲音，歌與文化記憶 — 以台灣當代作曲家之作品為例

連憲升

國科會人文學研究中心博士後研究員

摘要

二十世紀以來，台灣的音樂創作自始即存在著「現代」與「傳統」這兩個精神向度的追求，作曲家們無不努力地運用他們習自日本或歐美先進國家的各種音樂語彙和技法來表現其個人情感與審美理念。無論是採用古典調性、調式語法，二十世紀的多調性、非調性、十二音音列語言，或電子音響等音樂新科技，素樸的民歌與傳統音樂素材始終仍是大多數台灣作曲家們從事創作活動時的寫作材料和靈感來源。作曲家或直接引用民歌旋律，或將民歌素材加以發展、變形，或從傳統音樂中擷取富於鮮明文化色彩的要素—如五聲音階、樂器音色、人聲等—來表達他們的文化認同，透過抽象的聲音組合來喚起聽者的情感共鳴與文化記憶。

本文首先藉由日本當代作曲家細川俊夫在討論武滿徹作品時對於「歌」的界定，指出當代音樂中「聲音」〔sound〕與「歌」〔song〕的界限已趨模糊。其次本文將透過半個世紀以來幾部風格迥異的音樂創作來呈現台灣作曲家們如何藉由各種音樂語言與現代作曲技法來賦予民歌、傳統音樂素材，乃至於這些作曲家生活週遭隨處可聞的音調或音響以嶄新的生命和面貌。藉由各種傳統或西方樂器、人聲乃至於電子音響與電腦科技，這些音樂作品在不同的歷史時空中非但以「聲音」和「歌」的多樣組合、變形與發展參與塑造了台灣人的文化記憶，也呈現了台灣當代音樂創作之「傳統」與「現代」、「現代」與「後現代」並存的現象。

關鍵字：聲音，歌，旋律，陌生化，文化記憶，台灣當代音樂

Sound, Song and Cultural Memory – Examples from the Works of Contemporary Taiwanese Composers

LIEN Hsien-Sheng

Postdoctoral fellow, Humanities Research Center of the National Science Council.

Abstract

Since the beginning of the twentieth century, there have always been two spiritual dimensions in Taiwan's history of musical creation: the pursuit of modernity and the enlivenment of tradition. Almost all Taiwanese composers have made a great deal of effort to present their personal feelings, particular aesthetics, and cultural identities through different musical languages and techniques learned from Japan, Europe, and the United States. No matter what kinds of languages or techniques they use: tonal or modal, polytonal or atonal, serial or electroacoustic, Taiwanese folksongs and traditional musical materials always inspire them in their creations. They directly quote, transform, or develop the melodies of folksongs in their works, and sometimes draw characteristic elements such as pentatonic scale, vocal declamation, and instrumental timbre from traditional musical materials, employing them to enrich their works and evoke the listener's subconscious cultural memory.

In this article, we will first present the discourse of Japanese composer Toshio Hosokawa on the music of Tôru Takemitsu to show that the boundary between "sound" and "song" in contemporary music has become obscure. Then, by analyzing the works of some Taiwanese composers, we will illustrate how they enliven traditional folksongs and musical materials using different styles and techniques. Whether written for Western or traditional instruments, chorus or computer music, these works not only penetrate the cultural memory of the people in Taiwan, but also present the common characteristics of contemporary Taiwanese music: the coexistence of tradition and modernity as well as the coexistence of the modern and the postmodern.

Keywords: Sound, Song, Melody, Defamiliarization, Cultural memory,
Contemporary Taiwanese music

一、前言

二十世紀以來，台灣的音樂創作自始即存在著「現代」與「傳統」這兩個精神向度的追求，作曲家們無不努力地運用他們習自日本或歐美先進國家的各種音樂語彙和技法來表現其個人情感與審美理念。無論是採用古典調性、調式語法，二十世紀的多調性、非調性、十二音音列語言，或電子音響等音樂新科技，素樸的民歌與傳統音樂素材始終仍是大多數台灣作曲家們從事創作活動時的寫作材料和靈感來源。作曲家或直接引用民歌旋律，或將民歌素材加以發展、變形，或從傳統音樂中擷取富於鮮明文化色彩的要素——如五聲音階、樂器音色、人聲——來表達他們的文化認同，透過抽象的聲音組合來喚起聽者的情感共鳴。

本文首先藉由日本當代作曲家細川俊夫在討論武滿徹作品時對於「歌」的界定，指出當代音樂中「歌」〔song〕與「聲音」〔sound〕或「音響」〔acoustique musicale〕的界限已趨模糊。其次本文將藉由幾位台灣當代作曲家的作品，來探討他們作曲家如何透過各種聲音素材與作曲手法來表達他們的作曲意念，除了宣抒其個人情感之外，並藉由「歌」與「聲音」的多樣組合與各自不同的繁衍、發展方式來凝塑集體的文化想像，喚起聽者的文化記憶。

二、當代音樂中「歌」與「聲音」界線的模糊

2000年，日本作曲家細川俊夫¹在一篇追憶武滿徹²，題為《作為「歌」之集積的管絃樂》³的文章中，針對西方當代音樂之「歌唱性」的流失現象，以武滿徹的音樂為例，重新提出他自己對於「歌之根源性」的思考。在這篇文章中，細川俊夫主要是以武滿徹在《November Steps》〔1967〕之前的重要作品《地平線のドーリア》〔The Dorian Horizon, 1966〕為討論對象，他將這部作品譽之為1960年代日本人的音樂作品中最具有獨創性的傑作，⁴尤其他認為武滿徹在這部作品前後兩端之「異化」〔陌生化〕⁵的、「禁慾的」音樂風景中唱出了一段「表情極其豐富的人間之歌」，使得這部作品的音樂空間更為廣闊，並藉由「音與沉默、光與影、生與死」的對比，豐富了音樂的表達深度。然而，在這裡，細川俊夫所謂的「表情極其豐富的人間的歌」卻不是吾人所了解，在武滿徹早期成名作《弦樂のためレクイエム》〔給弦樂的安魂曲，1957〕和1980以後的後期作品中常見的歌唱性旋律，而只是全曲中段〔108-144小節，譜例一〕，一個音高起伏較劇烈的段落而已。

1 細川俊夫〔Toshio Hosokawa, 1955-〕，活躍於日本和德國樂壇的作曲家，目前在國際樂壇儼然有武滿徹之繼承人的聲勢。

2 武滿徹〔1930-1996〕，當代最具國際知名度的日本作曲家。有關武滿徹音樂的引介，除拙作〈「五聲回歸」與「五聲遍在」——武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉〔《關渡音樂學刊》第五期，2006年12月〕外，目前國內尚有蔡淑玲，〈探討武滿徹音樂創作的思維與體現——以《夢窗》為例〉〔東吳大學音樂學系碩士論文，2006年1月〕；楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式——以《ARC》第一部為例〉〔國立交通大學音樂研究所碩士論文，2008年1月〕和蕭永陞，〈「夢諭」——從武滿徹晚期管絃樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉〔國立台灣師範大學音樂學系碩士論文，2008年6月〕等三篇碩士論文可供參考。

3 細川俊夫，〈歌の集積としてのオーケストラ 武滿徹のオーケストラ曲について〉，收於長木誠司、樋口隆一主編，《武滿徹音の河のゆくえ》〔東京：平凡社，2000〕，頁36-50。

4 細川俊夫，前引文，頁43。

5 細川俊夫原文作「異化」，國內習用「陌生化」，本文稍後將討論之。

譜例一、武滿徹，《地平線のドーリア》〔108-112小節〕©音樂之友社

在此段落中，並無任何清晰可聞的調性或調式旋律，⁶有的只是藉由弦樂的滑奏、多線條而不規律的音群交織，以及全曲高潮處〔131-135小節〕，由數把小提琴接續以大跳音程的滑奏所營造出的音響織體而已。⁷即使我們將「旋律」以較寬廣的定義界定為「聲音的行進〔上行或上行運動〕」⁸，我們有很難依傳統對於「歌」的理解，將這個段落界定為「歌」，除非我們願意接受細川俊夫這明顯受到當代音響觀念影響的寬泛界定。從以上討論可知，

6 細川俊夫在這裡所稱的「歌」，正確地說應該是指「旋律」的意思，有關於此，細川俊夫在他更早發表的另一篇題為〈武滿徹のこと〉的隨筆中已有所申述，該文收於細川俊夫，《魂のランドスケープ》（東京：岩波書店，1997），頁162-174。

7 這段音樂在武滿徹為勅使河原宏改編自安部公房小說的電影《砂の女》（1964）的配樂中，是用來象徵「人類慾念的流動」。如果我們把「旋律」以比較寬廣的方式界定為「聲音的上行或下行運動」，那麼將這樣的音響界定為「旋律」也無可厚非。實際上人類「歌唱」的緣起本來就有模仿動物號叫的因素，再如中國傳統文獻裡的「嘯」也可以歸類為廣義的「歌唱」。

8 當代音樂學有關旋律的界定和討論請參看Rossana Dalmonte, « Mélodie », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Les Savoirs Musicaux – Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle Vol. 2*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 67-88.

二十世紀以來，當電子音樂和音響學派勃興之後，當代作曲家少有不受到電子音樂的聲響觀念影響的，⁹在某些作曲家心目中，「歌」與「音響」的概念已經互相滲透，二者的界線已不再清晰可辨。細川俊夫對於武滿徹作品《地平線のドーリア》的這番討論，給了筆者相當大的啟發，也引發筆者對於當代音樂若干涉及「聲音」、「音響」與「歌」、「旋律曲調」之處理手法，以及這兩類聲音素材的處理在喚起聽者文化記憶之有效性與否等課題的討論興趣，以下我們將以國內幾位不同世代作曲家的作品為例，分四組類型來進行我們的討論。

三、「調式」與「音色」的文化想像——台灣作曲家的亞洲關懷

1. 許常惠：《昨自海上來》（1958，女高音與弦樂四重奏）

1958年，台灣戰後第一位遠赴歐洲學習的作曲家許常惠（1929-2001），¹⁰在他留學巴黎的最後一年創作了《兩首室內樂的詩》，其中的第二首《昨自海上來》可說是年輕的許常惠意識地以一位亞洲作曲家自居的探索之作。在這部作品裡，音響上混雜並存的素材雖然是來自作曲家聆聽岳禮維（André Jolivet）《鋼琴協奏曲》的感動和鼓舞，但樂思的醞釀卻也來自許常惠在巴黎夏佑宮聆聽印尼甘美朗音樂的啟發，而此曲的寫作趣味，首先便是揚棄了西洋傳統音樂書寫法之和聲學與對位法的考量，轉而採取一種以多樣性素材縱向疊置與橫向並行，類似甘美朗的支聲複調（heterophony）音樂，來作為此曲主要段落的寫作方法。作品編制是以女高音加上弦樂四重奏，樂曲結構則以日文歌詞的五段詩節為基礎，構成曲式上的拱形結構：A1 — A2 — B — A3 — A1'，兩端的四個段落是以極其混雜的材料：日本音階、五聲音階、半音階、全音階、印尼音階、無調性音響，不斷地遞變行進（譜例二），夾在中間的簡短宣敘段落則以自然小調音階為素材。在這裡，作曲者以多調式素材來展現他對於亞洲音樂文化之關懷的手法，顯然是啟發自岳禮維在他的《鋼琴協奏曲》中以多種非歐洲音樂素材來展現他「以一種普遍的音樂語言觸及所有人類的意圖」的創作理念。¹¹以許常惠當時在巴黎的學習環境，關於亞洲音樂的民族音樂學材料和田野採集工作皆不可得，他只能以實際在巴黎的音樂會中能夠接觸到的材料或音響經驗作為他的寫作依據，¹²因此我們很難苛求他能夠對所謂的「亞洲」有更具體的描寫。而他能夠以此多調式素材來象徵「亞洲」，並以此素材在弦樂四部的縱向疊置與橫向並置，來模仿甘美朗音樂以多種節奏持續音群的重疊來展開海潮般不斷湧動的音響織體，藉以營造出「大海」的詩意形象，襯托了「昨自海上來」的「歸航」旨趣，仍是不可多得的音樂創意。

9 梅湘即曾於1988年，在法國France 3電視台的訪談中提到這個現象，我們稍後將詳細討論。

10 關於許常惠留學巴黎的經過以及他早年的隨筆與音樂創作在台灣音樂史上的意義，請參閱連憲升，〈延遲與選擇——從《巴黎樂誌》和許常惠早年的音樂創作試探其「現代」意識與文化關懷〉，收於《台灣音樂研究》第七期，2008年10月，頁89-124。

11 請參閱連憲升，前引文，頁110-112。

12 有關於此，鋼琴家李妮妮女士在她的著作《許常惠鋼琴獨奏曲 賦格三章/「有一天在夜李娜家」 作品分析及演奏詮釋之研究》（台北：逸雲藝術，2000，頁43）即提到許常惠在此作品的第三曲《賦格與觸技》，其中的賦格主題其實是來自絲竹名曲《春江花月夜》的旋律，但作曲者在巴黎開始寫作此曲時只知道採用自己腦海中熟悉的中國傳統旋律，並不知道這是《春江花月夜》的旋律。

獻給 留美

II 昨自海上來

En revenant de la mer, hier

Shu Tsang Houei, Op. 5, No. 2

Tranquille mais mouvement (♩ = 64) mp

原 詩
薄 詩

Quatuor à cordes
avec les sordines

1^{re} Violon
2^e Violon
Alto
Violoncelle

う み か ら 帰っ て きて う み の く
從 海 上 來 歸 海 岸 的

譜例二、許常惠，《昨自海上來》〔1-6小節〕

1960年代初期，許常惠於返國後除了在台灣發起各種製樂團體和「現代音樂運動」，台灣的作曲家和年輕的作曲學生們積極地以二十世紀音樂語彙從事創作，並藉此結合作曲家、音樂演奏者、音樂聽眾和傳播媒體的參與，來為沈滯已久的台灣音樂界，注入些許活潑的朝氣。與此大約同一年代先後展開的「民歌採集運動」，更透過深入而廣泛的田野采風，讓豐富的傳統音樂與民歌素材內化為許多音樂工作者，尤其是作曲家們的文化記憶和潛在的聲音素材，再透過個別的創作活動，將這些素材和記憶加以再現，賦予這些音樂資產以新的生命，讓這些素樸的集體文化記憶，不斷地被提煉、深化，重新鏤刻在族群的腦海裡。《葬花吟》的寫作雖早於「民歌採集運動」，¹³但從許先生早年的《鄉愁三韻》和《小提琴和鋼琴的

13 有關《葬花吟》的創作過程以及《昨自海上來》和《葬花吟》在創作思維上的聯繫，請參看連憲升，〈從

奏鳴曲》裡不斷地引用雲南民謠《小河淌水》的旋律片段，其中所隱含的一種模糊而概括的文化鄉愁，到《葬花吟》以及稍晚創作的鋼琴協奏曲《百家春》裡直接呈現出台灣佛教音樂和北管細曲《百家春》的影響，我們可以了解一位作曲家，如何經由民間音樂的採集與分析工作，在創作上呈現出其清晰的文化認同的歷程。

2. 吳丁連：《動中之靜，靜中之動 I》〔1989，電子音樂〕

如果說許常惠在《昨自海上來》中是以「多調式」來象徵亞洲音樂文化，那麼，比他晚一個世代的作曲家吳丁連〔1951-〕，在返國之初的電子音樂作品《動中之靜，靜中之動 I》中，則是以多種「多種音色」來展現他對於亞洲音樂文化的關懷。1988年，作曲家吳丁連接受當時的國立交通大學校長阮大年之邀，至交大「應用藝術研究所」創設了台灣大學體制內的第一個電子音樂工作室。¹⁴在此工作室草創的最初幾年，吳丁連嘗試創作了幾部電子音樂作品，其中《動中之靜，靜中之動 I》是最早，也是最簡短的一部。在來自美國北德州大學的 Phil Winsor¹⁵協助下，依據「電腦準則作曲法」¹⁶，並使用Roland MT32音源器，吳丁連在《動中之靜，靜中之動 I》中採用了吹管、尺八、西塔琴、笙、管鐘、日本箏、排簫、玻璃瓶吹氣聲等富於亞洲音樂文化色彩的樂器音色，透過電腦程式輸入這八種音色號碼，音高方面則輸入五聲音階。整首曲子以音色為導向，加上每一音高伴隨一種音色，使整首音樂聽起來有如印尼甘美郎音樂般充滿著音色的連鎖。¹⁷吳丁連曾如此形容這部電子音樂作品的音響詩意：「從局部觀察，每一片刻充滿變化與生機，但從整體而言，是靜止、不動的〔因為音變化的關係不變〕。彷彿與來自遙遠、反覆不斷的原始生命躍動相呼應」。¹⁸

從這個解說，尤其是「每一片刻充滿變化與生機」的描述，我們可窺知作曲者的創作思維呼應了日本作曲家武滿徹「泛焦點」思維的痕跡，¹⁹至於他以多種音色來展現他廣闊的亞洲

《昨自海上來》到《葬花吟》》，《音樂研究學報》第八期，1999年6月，頁208-233。

14 這是筆者與吳丁連教授於2008年12月17日假東吳大學音樂系的訪談所得。

15 Phil Winsor，美國作曲家。Winsor教授在電子音樂的貢獻除了多項電腦音樂軟體的發行，主要還在於*Computer-Assisted Music Composition: A Primer in Basic, The Computer Composer's Toolbox, Computer Music in C: Compositional Algorithms, Composition by Computer, Using MIDI Synthesizers*等多部電子音樂相關書籍的出版。Winsor教授對於交通大學電腦音樂工作室的建立和台灣的電子音樂教學居功厥偉，國內多位中青代電子音樂作曲家如曾毓忠、黃志方、鄭健文均曾受教於他。

16 Compositional Algorithms電腦準則作曲法，中國音樂學界譯為「算法作曲」，指用某種邏輯過程來控制音樂的生成，在此過程中人〔作曲者〕扮演著「立法者」的角色，完成邏輯過程的設定後，儘可能少干預音樂的生長，而讓電腦來控制、完成音樂作品。由於該邏輯過程的規則是由人來制定，由此而生成的音樂作品的藝術趣味遂取決於作曲家在創造「音樂模塊」與制定規則時的想像力和控制力。請參閱劉健，〈算法作曲及分層結構控制〉，收於劉健、錢仁平、馮堅主編，《電子音樂創作與研究文集》〔上海：上海音樂學院出版社，2007〕，頁53-71。

17 這個說明是來自吳丁連先生給筆者的《動中之靜，靜中之動I》的樂曲說明。

18 吳丁連，《動中之靜，靜中之動I》樂曲解說，載於國立交通大學音樂研究所主辦之「2007國際電腦音樂與音訊技術研討會」會議手冊，頁37。

19 日文原文為「汎焦点」，也就是在一個音樂作品〔在武滿徹的行文脈絡中主要是指管弦樂作品〕中並不強調單一主題，而在作品中營造出複數的多音響焦點，請參閱武滿徹，《夢と數》（東京：Riburoport，1987），頁21。吳丁連在美國加州大學洛杉磯分校的畢業論文即是以武滿徹作品《Bryce》的討論為主要內容，請參閱Wu Ting-Lien, « An Analysis of Tôru Takemitsu's Bryce (1976), with an Emphasis on the Role of Articulation », Ph.D. diss., University of California at Los Angeles, 1987.

關懷，則從吳氏留美時期曾試圖他的博士論文中同時處理周文中、尹伊桑和武滿徹的音樂，²⁰即已流露出他胸懷亞洲的抱負和文化理念了。如同前述，在吳丁連這部作品中，雖然是以五聲音階為音高材料，但「音色」顯然是作曲者展現其亞洲關懷的主要憑藉。藉由快速地不斷交替出現的各種樂器音色試圖觸及廣闊的亞洲文化，這和許常惠在《昨自海上來》中嘗試藉由多調式來象徵亞洲音樂文化的豐富性，二者實有異曲同工之趣，並且其呈現方式，顯然都不是透過傳統的旋律曲調，而是弦樂器的音響織體或環環相扣的「音色連鎖」。

四、消逝的民間曲調與故土的回憶

1. 許常惠：《盲》〔1966，無伴奏長笛獨奏〕

1960年代，當許常惠積極從事「民歌採集運動」的時刻，他寫作了幾部以民歌或田野採集所得為素材的作品，在這些作品中，《無伴奏小提琴前奏曲》和長笛獨奏曲《盲》是較常被演奏的兩部作品。在這兩首曲子中，作曲者嘗試藉由屏東恆春調《思想起》和台灣市鎮盲人夜間吹笛聲的旋律主題，透過單一樂器的豐富表現力，來做各種音調的變形、發展和曲式的鍛鍊。《盲》的曲式結構混合了「變奏曲」和「輪迴曲」，整部作品由七個小段落「盲、迷失、盲、呼喊、盲、掙扎、盲」構成，其曲式結構為：A — B — A' — C — A'' — D — A(coda)。A段以E宮五聲音階呈示「盲」的主題〔譜例三〕，其後於A'和A''的主部〔副歌，refrain〕段落略作附加解釋〔commentaire〕²¹；B、C、D的插部〔couplet〕段落則取「盲」主題的音程要素或旋律片段，以無調性語法作大幅度的發展，分別描述迷失、呼喊和掙扎的音樂詩意。作品裡，這些小標題的情緒描寫並不是作曲家個人的情感投射，而是他對於城市底層勞動者的同情共感與關懷。許常惠說：「盲的主旋律得自台北街頭夜裡吹著笛子行走的盲人按摩師，他們每一個人都有不同的旋律，但這條路是多麼淒涼！我們每個人在這人生，可以比喻為這個盲人，在那裡迷失、呼喊、掙扎。」²²

20 吳丁連訪談，2008年12月17日。至於吳氏之所以會想在此部作品中營造出有如印尼甘美朗音樂的音色連鎖，筆者認為是來自吳氏留美早期曾於北伊利諾大學親炙音樂學者韓國璜先生的關係，韓國璜先生在北伊利諾大學即是以甘美朗音樂的教學聞名。

21 這是梅湘的分析用語，意指主題的小規模旋律性發展，取主題的片段在本調的不同級數上，或在其它調上加以重複，節奏性、旋律性或和聲性地加以變奏。請參看拙譯奧利維亞·梅湘，《我的音樂語言的技巧》〔台北：作者自印版，1992〕，頁62。

22 作曲者樂曲解說，取自許常惠，《盲 長笛獨奏曲 作品十七號》〔台北：樂府出版社，出版年不詳〕。



譜例三、許常惠，《盲》〔1-5小節〕

在以上的說明後，我們仍可進一步追問許常惠創作此曲更深刻的音樂學意涵。如同恆春調《思想起》，市鎮盲人夜間吹笛聲的曲調旋律，以許常惠創作此曲時台灣的時空環境來說，可謂農業化的「前工業社會」殘存於開發中的現代「工業社會」的遺跡，²³目前台灣社會由於按摩市場生態的改變，此種作為勞動〔按摩工作之勞務承攬契約〕前導的音樂性訊號²⁴在今日台灣大小城鎮的街道上已不再可聞。²⁵因此，許常惠的《盲》便成了今日我們追憶此種曾經存在於生活週遭的聲響的憑媒了。這是兼具音樂學者〔職司音樂的紀錄、整理、保存與研究〕和作曲家〔職司創作〕的許常惠，對於今日台灣人在聽覺的文化記憶所做的貢獻。除此之外，前述盲人吹笛聲的音樂訊號意義也讓我們聯想起岳禮維著名的長笛獨奏曲《五首巫咒》各曲標題的人類學喻意。²⁶雖然許常惠生前並沒有留下他寫作《盲》是否受到岳禮維《五首巫咒》影響的紀錄，但從兩首樂曲都在簡單的音高材料上力求節奏的自由發揮，²⁷尤其是兩

23 在此我們借用美國社會學家Daniel Bell的界定，將人類社會發展狀態以技術使用型態區分為前工業社會〔前現代〕—使用傳統手藝工具、工業社會〔現代〕—使用機器、後工業社會〔後現代〕—使用電腦，依此界定，我們所處的當代無疑是意進入以電腦資訊服務業為主要勞動型態的後工業〔後現代〕社會了。Daniel Bell的界定轉引自Jean Molino, « Musique et travail », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique et Culture, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXI^e Siècle Vol. 3, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique*, 2005, p. 613-642.

24 很明顯地，我們無法將此種音樂歸類於和勞動同時發生，具節奏性和組織化運動的勞動音樂，如各種勞動號子，但此種音樂確實和社會底層勞動者的工作密切相關，而非屬於中上層閑逸階層的賞玩娛樂性音樂。盲人吹奏此音樂的目的只為了以音樂性的“訊號”對可能的客戶做某種“要約引誘”。有關勞動與音樂之關係的深入討論，請參閱Jean Molino前引文。

25 有關市鎮夜間吹笛盲人，知名的漫畫家劉興欽先生曾繪有生動的漫畫並留下口述訪談：「台灣光復前後，按摩被認為是一種特殊行業，這個行業的從業人員大都是盲人，當時盲人根本沒有就業機會，按摩是他們唯一能有的出路。…台灣早年的盲人按摩師，總是給人一種非常神秘的感覺，他們戴著墨鏡，拄著拐杖，吹著笛子，蹣跚步行於暗夜的巷道中。由他們口中吹出的笛聲，聽起來尖銳而又淒滄，帶著濃濃的悲情，彷彿在向世間宣告他們的不幸遭遇一般。…盲人按摩師眼睛看不見，根本不怕黑，再晚的時間、再黑暗的路對他們來說都一樣，他們用靈敏的聽覺和記憶來辨認方向，用拐杖來帶路，在暗夜的街道上討生活。…」劉興欽先生並且為這些吹笛盲人賦了一首詩：「夜半寒風伴笛聲，拐杖帶路不用燈。沿著富家賓館走，為人按摩求謀生。」請參閱劉興欽口述、林少雯紀錄整理，〈夜半吹笛按摩人〉，《人間福報》電子報2008年7月17日。

26 岳禮維《五首巫咒》各曲的標題分別為：A. 為迎接談判者—並希望會面平和，B. 希望即將誕生的嬰兒是男孩，C. 希望收穫豐盛好讓耕者劃出犁溝，D. 為人類與世界寧靜安詳的感通，E. 在酋長的葬禮—祈求他靈魂的保護。

27 岳禮維的《五首巫咒》各曲皆環繞著一個中心音而展開，音高素材甚至比五聲音階更簡素，但或許受到瓦雷茲《Density 21.5》的影響，岳禮維的音樂在音程大跳和節奏表現方面都比許常惠的《盲》來的強勁而有力，

位作曲家對於普世人類或不同社會階層之「他者」的普遍關懷，皆可看出二者在創作精神上的血脈關係。

2. 盧炎：《憶江南》〔1981，長笛與鋼琴二重奏〕

同樣是寫給長笛，許常惠的大學同學盧炎〔1930-2008〕於1981年創作的《長笛與鋼琴二重奏》則將記憶指向了遙遠的故土。此曲後來由作曲家曾數次改編為管絃樂曲，題為《管絃樂曲：憶江南》，因此國內音樂界習以《憶江南》稱之。²⁸這首盧炎作品中最為人熟知的作品其實原本是作曲家為一主修長笛的江姓女學生的畢業演奏而寫的。²⁸和許常惠的《盲》最大的差異是，它開始於無調性色彩強烈的小二度與增四度音程，以表現一種焦躁而茫然、鬱悶的情緒。經過過渡樂段後，音樂在中段才轉入一個以五聲音階為主的段落，呈示出抒情的旋律性主題〔譜例四〕。在五聲音階籠罩下，樂曲的中段有著平和舒暢，甜美但又有些悵惘的色調，作曲家認為這個段落「好似一個人由有壓力的內心走出來，而置身在和諧的大自然中間」。第三段比較激烈高昂、急速而緊張。全曲最後經過一個過渡段落回到第二段的五聲音階旋律，漸消失於寂靜中，「好似一個人慢慢走遠，而消失在地平線外。」²⁹

從盧炎此曲的創作，以及此曲後來數度以「憶江南」為題，擴大為室內樂曲和管絃樂曲，我們看到了作曲，尤其是作曲家所創作出來的「音調」本身所隱含的多層次豐富喻意。作曲家從個人的小我生活經驗出發，宣抒鬱悶的情緒，而當作品完成之後，由於其旋律曲調鮮明的五聲音階色彩和溫婉、柔和的音樂表述方式，使作品帶有某種對於時間性的未來或空間性的彼方的悠遠寄意，在寫作完成之後，音樂遂可轉化為故土的回憶或對於恬適生活、理想文化情境的憧憬與嚮往。³⁰除此之外，本曲中段主題所展現的「歌唱性」也是盧炎作品的一大特色，無論是鋼琴作品各種器樂獨奏或室內樂曲，乃至於大型管絃樂作品，盧炎皆甚少捨棄傳統旋律的歌唱性表述方式。即使是以當代音響思維出發的作品一如大提琴獨奏《歌》〔1997〕，橫向、線性的「歌唱」要素仍是盧炎作品不可或缺的。³¹至於在音高材料的使用方面，盧炎較喜歡以類似於「音列」的「音組」設計來架構作品，這點和許常惠之喜用調式材料有異。然而，對於「旋律」的堅持，卻是兩位作曲家共通的。

畢竟這是一首以原始土著民族之儀式為靈感來源的「巫咒」性音樂。

28 請參閱陳黎，《盧炎 冷艷的音樂火焰》〔台北：時報出版，1999〕，頁96-102。

29 有關此曲的詩意形象，筆者直接獲益於盧炎師的解說。另請參閱陳黎，《盧炎 冷艷的音樂火焰》，頁101-102。

30 就筆者和多位盧炎親近的學生們的了解，盧炎晚年曾多次有歸隱江南—他年輕時曾居住過的蘇州的念頭。陳黎先生在前引盧炎傳記中曾寫下：「標題『憶江南』似乎頗能標誌出從大陸來台的盧炎對於江南田園幽靜之美的記憶，曲首嘈雜的音堆彷彿逃難或空襲的飛機聲」，其說頗有見地。

31 這裡的「歌唱性」類同於細川俊夫的寬泛界定。有關盧炎作品的音響思維，請參閱嚴福榮，〈音響多元化的思維—盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究〉，《關渡音樂學刊》第五期，2006年12月，頁1-24。關於盧炎音樂的「歌唱性」，另請參閱拙稿：〈四部鋼琴作品與盧炎師悠靜的內心歌詠〉，「盧炎教授七五華誕慶生音樂會」節目解說序言，2005年11月20日於十方樂集。

譜例四、盧炎，《長笛與鋼琴二重奏》〔102-109小節〕

五、他者之歌與台灣族群歷史的重層性

1. 錢南章：《讚美歌唱》〔1995〕、《四首原住民藝術歌曲》〔2005〕

1995年，錢南章先生〔1948-〕應台北愛樂合唱團委託，創作了為獨唱、合唱與管絃樂的《馬蘭姑娘》組曲。這是作曲者參考了玉山神學院音樂系主任余錦福先生編著的《台灣原住民民歌獨唱曲集》³²加以改寫、創作的曲集。整部作品由八首取自不同原住民族群音樂素材的曲子組成：1.《美麗的稻穗》〔卑南族〕、2.《喚醒那未儂醒的心》〔阿美族〕、3.《荷美雅亞》〔鄒族〕、4.《黃昏之歌》〔排灣族〕、5.《讚美歌唱》〔魯凱族〕、6.《向山舉目》〔排灣、阿美族組曲〕、7.《年輕人之歌》〔鄒族〕、8.《馬蘭姑娘》〔阿美族〕。其中最熱烈、動人的第五曲《讚美歌唱》和作曲者於1993年，同樣為台北愛樂合唱團寫作的《八首原住民無伴奏合唱曲》中的《負重》，更經常被台北愛樂合唱團單獨演出。以下我們僅就錢南章改編的《讚美歌唱》加以討論。

根據余錦福1998年出版的《祖韻新歌【台灣原住民民謠100首】》³³，《讚美歌唱》的旋

32 余錦福，《台灣原住民民歌獨唱曲集》〔花蓮：台灣神學院玉山神學院，1993〕。此書已絕版，目前坊間書局和學校圖書館均難尋得此書。

33 余錦福，《祖韻新歌【台灣原住民民謠100首】》〔屏東：台灣原住民原緣文化藝術團，1998〕。此書為教育

律曲調其實是取自魯凱族情歌《Na lu wan》〔譜例五〕，³⁴而實際上台北愛樂合唱團演唱的《讚美歌唱》的歌詞，正是取自《Na lu wan》首段「虛詞」的歌詞而加以改編、擴充，並配上管弦樂，愛樂合唱團演唱的《讚美歌唱》的歌詞並沒有《馬蘭姑娘》唱片³⁵中所載歌詞：「我們齊聲讚美我們的上帝，直到永遠，我們同聲歡唱，快樂榮耀我們的上主。」的宗教意涵。³⁶這個現象，我們或許可以民族音樂學者呂鈺秀的一段話來解釋：「排灣族與魯凱族二族的同一首旋律，可套用不同的歌詞，因此同一旋律，可能出現於情歌、結婚祝歌或改編聖歌中。」³⁷然而，我們也必須指出，如同呂泉生改編邵族民歌《Kaw Kaw》為合唱曲《快樂的聚會》的過程，³⁸原住民素樸的民歌曲調在採譜、改編和創作過程，其形貌難免有所改變。並且在此處所討論的錢南章《讚美歌唱》和余錦福記譜的《Na lu wan》的例子中，受西洋近代音樂訓練和記譜法影響，將傳統民歌「平均律化」、「均等節拍化」的情形，從余錦福的記譜便已經產生了。³⁹我們另從附在《祖韻新歌【台灣原住民族民謠100首】》書中由余錦福先生和柯玉玲女士等人的演唱錄音，更可印證這種節拍規整的近代演唱方式。⁴⁰誠如余錦福在《馬蘭姑娘》唱片中的說明：「台灣原住民音樂，不僅要保存原來的特色與風格，引用民謠素材創出另一種風格，而不失其原有精神，並從『部落式』表現在舞臺，以精緻化的演出，相信這不僅能達到傳承之目的，亦更能普及在民間與世界各地。」⁴¹實際上余先生在這些原住民音樂教材的編撰過程中也正是扮演著保存、傳承與普及的多重角色，⁴²這些工作，自然也有助於原住民族群，乃至於廣大的國內學童們的文化記憶。

部教育研究委員會列為國中小學鄉土教材。

34 余錦福，《祖韻新歌【台灣原住民族民謠100首】》，頁170。

35 該唱片全名為《台灣原住民組曲 馬蘭姑娘》，編號TPC-003，〔台北：台北愛樂合唱團，1997〕。

36 但是在余錦福《祖韻新歌【台灣原住民族民謠100首】》頁18-19則另余先生作詞作曲的泰雅爾族《讚美歌唱》，此曲的歌詞才比較接近台北愛樂合唱團《馬蘭姑娘》唱片中《讚美歌唱》歌詞的涵義。

37 呂鈺秀，《台灣音樂史》〔台北：五南書局，2003〕，頁308。實際上余錦福作詞曲的泰雅爾族《讚美歌唱》和他記譜的魯凱族情歌《Na lu wan》不僅調式相同，音樂結構也甚為相似，只是《Na lu wan》的旋律曲調較《讚美歌唱》更優美而有表現力。

38 請參看連憲升，〈從《丟丟銅仔》到《阮若打開心內的門窗》— 試談呂泉生早期的民歌編曲、歌謠創作和他的鄉土與族群關懷〉，《台灣音樂研究》第五期，2007年12月，頁47-75。

39 也就是，余錦福《Na lu wan》的記譜，如同張福興的《親睦歌》，已經是一種近代化的記譜。而錢南章，如同呂泉生之寫作《快樂的聚會》，則根據余錦福先生《Na lu wan》的記譜來創作他的《讚美歌唱》。

40 試比較《祖韻新歌【台灣原住民族民謠100首】》由余錦福和柯玉玲等人演唱的錄音和民族音樂學者呂炳川或吳榮順採譜的錄音，即可發現這個現象。

41 《台灣原住民組曲 馬蘭姑娘》唱片解說，頁2。

42 相對於許常惠、呂炳川、駱維道和吳榮順等音樂學者盡可能以原住民部落長老為對象的民歌採集錄音和記譜，余錦福在《祖韻新歌【台灣原住民族民謠100首】》裡所採用的記譜與演唱方式對於民族音樂學研究所追求的「真實、原初、原始」等標準或許有所犧牲，但就教育推廣工作而言，此種「調性化」的記譜方式和演唱風格卻有其實用優點。我們另從余錦福於2000年12月22日在中央研究院民族學研究所「第三屆原住民訪問研究者」成果發表會中發表的論文：〈泰雅族古調音樂之形貌與文化意義〉可以看出余先生其實也認知到這種原住民古調因近代記譜方式而改變、失真的問題，他說：「它的音階，音符，固然是可以一個一個記譜，可是在吟唱時那種語音的滑動，拖腔的轉捩點、收腔處，絕不是呆板的音樂所能紀錄的。如果機械的照譜來唱，不僅無法唱出韻味，也缺乏生氣、僵硬沒味道。機械式的記譜法只能記其形卻無法記其神。…」而余先生在此篇研究報告的最後也建議「透過教會、鄉公所、學校及政府單位等來舉辦部落吟唱活動，鼓勵耆老繼續吟唱，並鼓勵年輕一代學習這種吟唱方法，泰雅族朗誦古調才不致於成為歷史的名詞。」請參閱余錦福該文，頁63、74。

譜例五、錢南章，《讚美歌唱》（11-18小節）©財團法人愛樂文教基金會

錢南章於2005年承「樂興之時管弦樂團」委託，另作有《四首原住民藝術歌曲》，2006年再為台北愛樂合唱團作了一部融舊釀新酒於一壺的《第二號交響曲：「那魯灣」台灣原住民合唱交響曲》，可說是國內最積極從原住民音樂取材的作曲家。試以《四首原住民藝術歌曲》為例，這是錢南章近年相當出色的藝術歌曲創作。四首作品接連演奏，如一部四樂章的完整作品，呈「慢—快—慢—快」的佈局。這四首作品有如描寫一個人從青少到老年的一生，或像似年近耳順的作曲者個人之藝術生涯的回顧：第一首、渴望，今天〔Moderato，鄒族素材〕；第二首、找螃蟹，傻傻的貓頭鷹〔Presto，鄒族素材〕；第三首、曾經獨自〔Andante Moderato，鄒族素材〕；第四首、豐年祭〔Allegro，阿美族素材〕，祝福〔Moderato，魯凱族素材〕，我們都是一家人〔Moderato，卑南族素材〕，最後再以豐年祭〔Allegro〕收束全曲。整部作品的快速樂章活潑、詼諧，慢速度樂章無論是歌者抒情的詠嘆或管弦樂配器都有相當強烈的後期浪漫派風格。⁴³作曲者大量取材原住民音樂素材的動機最初或許因為「原住民

43 比方，這部作品的第三曲《曾經獨自》中間的管絃樂段落，在第一小提琴快速上、下行音群推動中緩緩爬升

音樂有太多好聽的旋律素材可以為作曲家提供寫作的材料」，⁴⁴然則，作曲者此時的音樂實踐已不再如同人類學家或民族學家在一定的距離下從「他者」之「差異性」〔l'altérité〕的關注來反思人類存在的基本情境，而是一種藉由創作，在音樂中與「他者」融為一體〔我們都是一家人！〕的藝術胸懷了。⁴⁵

2. 連憲升：《風中的微笑》〔2006，無伴奏混聲合唱〕

2006年，同樣受台北愛樂合唱團委託，筆者創作了為無伴奏混聲合唱與竹子的《風中的微笑》。這首曲子是擴大自筆者於2001年為追念許常惠先生而作的《梅花操》(為小提琴和鋼琴)的第三曲：《臨風妍笑》。⁴⁶樂曲的音樂素材主要是以台灣布農族著名的《祈禱小米豐收歌》〔Pasi but but〕的五聲堆疊構造和人聲在緩慢遞移中不斷地「尋求和諧、重建和諧」的人類學隱喻為出發點，⁴⁷將以下幾種不同的音響素材：布農族的弓琴節奏和《飲酒歌》的曲調，⁴⁸嘉義民謠《六月田水》和《一隻鳥兒哮救救》的曲調，以及這兩首民歌共同具有的小三和弦旋律細胞，藉由對位與卡農手法予以縱向堆疊和橫向擴展、讓它們急促地交織前行。風中沉實地低鳴的人聲象徵著大地與素樸的原民世界，當風聲形變為飄蕩於空中的音調之後，迅速地不斷加入新要素的重層音響織體，彷彿象徵著近現代台灣歷史變遷過程中逐漸形塑而成的多元文化樣貌。

的管樂〔尤其是法國號和小號〕吹奏聲，讓人不禁想起華格納的《Tannhäuser》序曲。但我們也必須指出，錢南章先生在《馬蘭姑娘》和本曲，以及他從德國返國後的許多作品中所展現的音響趣味可以證明錢先生的作曲語言和音樂思維是經歷過二十世紀現代音樂的嚴格訓練和「音樂現代性」的深刻體驗的，這和未具任何現代省思的調性語彙或「浪漫風格」不可等同視之。

44 這是錢南章2006年9月1日在公視頻道《那魯灣 台灣原住民合唱交響曲》專輯接受訪談的說明。

45 不可否認，《四首原住民藝術歌曲》的創作正是一種以智識文化的語言和規範對於質樸的原始歌謠的變形與改寫，然而，若非如此，精緻的藝術創造或民歌的藝術性提煉將不可得。實際上人類歷史、文化的演進，部份即肇因於異質、多樣性文化的遭遇和其後的相互理解與融合。有關民歌採集與民間文化研究的當代學術意涵，請參看Sylvie Bolle, « Folklore et Folklorisation - La Construction de l'Autre et de Soi », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *L'Unité de la Musique, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 5*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 204-217.

46 請參閱連憲升，〈一個「兼容並蓄」風格的嘗試——從《梅花操》的創作探尋繼承與發展許常惠先生音樂遺產的可能方向〉《音樂研究》第十一期，2006年12月，頁63-85。

47 明立國，〈布農族《祈禱小米豐收歌》(Pasi but but)之發微〉，載於《中國民族音樂學會第一屆學術研討會論文集》，1987年，頁79-92。

48 本曲的布農族聲音素材是參考了音樂學者吳榮順採集、製作的《布農族之歌 台灣原住民音樂紀實1》〔台北：風潮有聲出版公司，1992〕裡的錄音，唱片編號TCD-1501。

C、風的變形與大地的躍動〔c1〕：風聲形變為音調，加入弓琴節奏，象徵躍動的大地，接著導入原住民與福佬歌謠的重層交織〔c2，譜例六〕，進入全曲高潮，象徵近代化的「動態的時間」。

B' — A'、沉寂的大地與消逝的山林之歌

C' — A' coda、竹子的吶喊和風的嘆息：以竹聲取代人聲，敲擊弓琴節奏，隱喻大自然的生態憂患。

六、「陌生化」與遙遠的哲思

1. 潘皇龍：《人間世》〔1991〕、《台灣風情畫》〔1987，1995〕

「陌生化」〔Defamiliarization〕，在音樂上指的是二十世紀若干作曲家刻意以各種音高材料或樂器演奏手法的處理將一般聽者熟悉的旋律或音響加以變形，藉以「疏離」聽者傾向於悅耳音調的積習，以喚起聽者理性地、分析地、批判地聆聽音樂的態度。曾獲得諾貝爾文學獎的日本小說家大江健三郎在他《小說の方法》⁵²裡的第一章〈文學表現の言葉と「異化」〉，對於俄國形式主義文學理論家史柯拉夫斯基⁵³關於小說創作的「陌生化」〔也就是大江健三郎所謂的「異化」〕手法曾有非常詳實的引介：「藝術的目的並非認知，也就是說，藝術並不是認識、了解，而是使人來感受事物使之明晰可見〔明視〕。藝術的手法是把物從自動的狀態下抽取的陌生化的手法，是把知覺的難度加大、過程拉長的一種晦澀難懂的手法。知覺的過程是藝術的目的，因此有必要把過程拉長。藝術是體驗創造物的過程的表達方式，一經創造出來的物，便沒有重要的意義可言。」⁵⁴大江健三郎在考察了史柯拉夫斯基有關「陌生化」手法可使事物從知覺的自動化過程中獲得解放的觀點以及日本文學批評家小林秀雄對於和歌與日語語言歷史的分析之後，更認為「依靠語言創造出仔細注視、觀察的態度，那就是文學表達的『陌生化』，通過『陌生化』清楚地映現在我們眼前的就是『明視』。」⁵⁵

台灣當代作曲家中，潘皇龍先生〔1945-〕在他的創作或教學中均大力提倡此種作曲理念。⁵⁶即使在他作品裡較能展現台灣傳統音樂之音響與音調的作品《釋·道·儒》〔1991，

52 大江健三郎，《小說の方法》〔東京：岩波書店，1988〕，此書有王成之中譯版本，《小說の方法》〔台北：麥田，2008〕，本文的引文基本上是採用王成的中譯。

53 Victor Shklovsky (1893-1984)，俄國文學批評家，作家。

54 大江健三郎〔王成譯〕，《小說の方法》，頁10。實際上大江健三郎幾乎是完整翻譯了史柯拉夫斯基關於「陌生化」的基本闡釋，史柯拉夫斯基原文如下：「The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects 'unfamiliar,' to make forms difficult to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.」請參看Victor Shklovsky, «Art as Technique», in. Julie Rivkin and Michael Ryan (Ed.) *Literary Theory: An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998, p. 16.

55 大江健三郎，《小說の方法》，頁11。

56 在〈音響意境音樂創作的理念〉〔《藝術評論》第六期，1995，頁120-121〕中，潘皇龍寫下：「所謂『陌生化』是指在創作的過程中，捨棄傳統式、習慣性的手段，而將其刻意加以重疊、扭曲或改造以達到陌生效果的一種作法。它一方面足以拓展樂器演奏的性能，一方面亦可擴展創作的語彙，組成新的可行性。然而不管它來之於有形的演奏方式或無形的組合語彙，常因時間或空間的不同，而有著相當大的差異性，也因個人欣賞習慣與經驗之不同，而有著截然不同的反應，所以說：陌生化是相對而非絕對的。…」

為吹管、笙、琵琶、古箏、胡琴與擊樂）中，我們仍可看到「陌生化」手法的痕跡。如作品裡的第三曲《人間世》，以單音La的潤飾，藉由「定影法」手法⁵⁷，讓不同的樂器音色聚焦於La，互相潤飾，以產生新的音色〔陌生化〕，來豐富素材本身的生命力，呈現南管樂曲的「音響意境」〔譜例七〕。然而，由於傳統樂器鮮明的音色和此曲音高材料的簡素，這首曲子在潘皇龍的作品中，對熟悉南管音樂的聽者而言，可說是最不「陌生」的樂曲了。

III. 人間世

吹管 winds
笙 sheng
琵琶 pipa
古箏 guzheng
擊樂 perc.
胡琴 huqin

譜例七、潘皇龍，《人間世》〔1-7小節〕

潘皇龍另一部在聽覺上比較平易近人的作品是他創作於1987年的《台灣風情畫》（木管五重奏，稍後於1995年完成管弦樂定版）。在這部作品中，作曲者運用了大量的台灣民謠素材，⁵⁸以後現代拼貼手法，藉聽者熟悉的旋律線條，「重新注入意念的凝聚與樂想的擴充之音

57 「定影法」在潘皇龍的作曲理念中是「陌生化」的一個互補概念和手法，依潘皇龍的界定：「『音的形成、持續與消失』，是音響意境音樂創作上意念凝聚的基礎；『陌生化』是意念的凝聚，統一中求變化的法則；而『定影法』卻剛好相反，它是變化中求統一的法則。定影法的意義是將不同聲音加以重疊而產生主從關係時謂之，有如實體與影像般，形影不離，難分難捨。…」此處的「定影法」比較接近潘皇龍「定影法」三大法則中的「影隨形移定影法」〔前引文，頁122-123〕。然而，以字面意義來理解，筆者倒認為「陌生化」手法比較是「在變化中求統一」，而「定影法」才是「在統一中求變化」。

58 《台灣風情畫》三樂章，第一樂章採用了思想起、阿美族舞曲、一隻鳥仔、老山歌、燒肉粽，第二樂章採用了大胖呆、丟丟銅仔、天黑黑、杵歌、草螟弄雞公，第三樂章採用了桃花過渡、殷那呀、白牡丹、朝朝起床時、思想起等旋律素材，這其中有不少已非台灣目前中青世代所熟悉的旋律曲調。

響意境創作語彙，呈現各種音響彼此間的互通與組合。」⁵⁹這部兼具鄉土性與藝術性，「雅俗共賞」的曲子，其喚起吾人之文化記憶的功能不言可喻。⁶⁰至於潘皇龍其他代表作如《五行生剋II》〔1981-1982〕與《迷宮·逍遙遊》系列〔1988-2000〕，乃至於《螳螂捕蟬，黃雀在後》〔2000-2001〕等作品，即使它們在靈感的啟發和中國傳統經典義理的採擷上都深具文化傳承理念，然而當聆聽這些樂曲時，倘無作曲者之文字詮解的指引，我們將很難從聽覺上感知到這些作品的文化淵源。這是屬於在聽覺上喚起人們「理性地、分析地、批判地」聆聽的樂曲，它們多著重於音與音之間的運動、變化和組合，措意於聲音的結構性佈局與開展，其「音響」探求旨趣深富抽象的哲學玄思意味。下文我們將從另一位作曲家的作品來討論此類樂曲創作的音樂學意涵。

2. 趙菁文：《天倪》〔2006，古箏、小提琴、大提琴和電子音樂〕

2006年，作曲家趙菁文創作了《天倪》，並於該年4月20日首演於德國現代音樂重鎮達姆城〔Darmstadt〕。此曲隨後於國內外多次發表，2008年10月下旬於北京中央音樂學院舉辦的「2008 ASIAN MUSICACOUSTICA-BEIJING」〔2008亞洲音樂音響－北京〕國際電子音樂節中更以「天倪」作為該音樂節台灣作曲家專場音樂會的標題。《天倪》〔譜例八〕的寫作靈感來自莊子〈齊物論〉，音樂旨在表達是非、天地、黑白、日出與日落等人世間永存的二元對立、共存與此二元共存現象的變動不居。⁶¹音響則刻意營造出有如風吹過竅孔般的效果，始於自然，終於自然，以達莊子〈齊物論〉所意涵的「虛靜推及於天地，通達於萬物」、「行動似天之自然循環」等自由無礙的境界。作曲者對此曲的聲響意趣有如下說明：

「樂曲經由個三階段：地籟、人籟、天籟；似風吹過千萬種自然界的竅孔，使其自然地發出各種不同的聲音，不斷循環，而又使它們自己停止。聲音由寂靜產出，回歸於斯，…時間與樂句、形式上的結構關係，也由標題之書法筆劃延伸而來。」⁶²

59 潘皇龍，前引文，頁133-134。

60 有關《台灣風情畫》的創作意旨，請參看《潘皇龍管弦樂作品~花甲回顧展》CD唱片〔唱片編號PAN2005〕樂曲解說，頁7-8。

61 趙菁文，《由文化素材與電子音樂技巧探討我近期的音樂創作》〔台北：小雅音樂，2008〕，頁71。

62 趙菁文，《天倪》樂曲說明，「2007國際電腦音樂與音訊技術研討會」會議手冊，頁35。

譜例八、趙菁文：《天倪》〔樂譜第17頁〕

作品的電子預置音樂部份主要是來自古箏原音的聲型改造：⁶³「一連串似風聲，自然生成、而又自然消失的陌生音響，來自音訊處理技術改造古箏滑絃聲的結果」⁶⁴。這個「陌生音響」在音樂一開始即引領找尋一個樂音G及其泛音⁶⁵，「在這段旅程中，由電子音樂與真實樂器相互呼應，噪音與樂音之間迅速的聲響形變，感染其他因素相互入侵，將原本單純追尋的過程，擴展為多面向的聲響空間。」⁶⁶而這些游移在樂音與噪音之間的音符活動，這一

63 此曲的電子預置音樂部份主要是使用了史丹佛大學「電子音樂與音響研究中心」研發的程式應用軟體，尤其是「粒狀聲訊合成」的技術，以及台南成功大學資工系電腦音樂實驗室研發的「二胡聲訊合成」技術。

64 趙菁文，《由文化素材與電子音樂技巧探討我近期的音樂創作》，頁65。

65 趙菁文此曲的基本聲音型態有三：1) LINE – 樂音與噪音〔如滑弦、滑音、泛音、急速敲擊音等〕，2) HARMONICS – 線狀與點狀，3) TONE – 泛音與基音〔電子音樂中的古箏低音G drone〕。參閱趙菁文，前引書，頁71。

66 趙菁文，前引書，頁66。

切聲響與聲形，依作曲者，它們「其實有著共同單一的目標，也就是『活』在一個不變動的大空間中，一個寓常於無常，寓變於不變的，自然流動的永恆空間裡，而此空間的存在性，即是『天倪』的最高階級『物件』」⁶⁷。這裡所謂的「物件」〔objet〕，或許是沿用自二十世紀具象音樂開創者薛佛〔Pierre Schaeffer〕的「objet musical」⁶⁸用語，以形容作曲家在作曲時綜合音高、音長、強度、音色等聲音要素〔參數Paramètre〕的處理對象：活在永恆空間裡「音響」。至於所謂的「最高階級『物件』」指的應是此部作品的「統馭性概念」，⁶⁹也就是，《天倪》的創作旨趣或其統馭性概念即在於探求聲響本身在空間裡的生成變化與運動。⁷⁰基於此種對聲音之本質性探尋的創作思維，作曲者對於「聆聽」遂有如下期許：「我認為，聆聽一首音樂作品，不僅只限於抓住類似動機反覆與回歸，來感受作品的一致性；反之，聆聽應該是一趟聲響的精神之旅，而作品所傳達的精神，應是來自於一種統整的『音響行為』」。⁷¹這裡的「統整的『音響行為』」除了進一部詮釋了作曲者前述的「最高階級『物件』」，這段話同時也為我們提供了前述「陌生化音響」之聆聽態度參照。如同史托克豪生、當代頻譜樂派和無數優秀的電子音樂作曲家，作曲者此時已不再是「藉由聲音來作曲」〔compose with the sound〕，而是在「創作聲音」〔compose the sound〕了。⁷²

然而，在趙菁文從台灣傳統北管音樂得到啟發的另一部作品《迴盪》中，儘管北管「音響」本身，比起旋律曲調，對作曲者的創作思維似乎更具啟發意義，但作曲者對於此曲有一段文字說明，卻頗耐人尋味：「在樂曲中，每一次聲響的進入，像是將過去的記憶原型〔像是對北管音樂的記憶〕逐漸喚起，原始的北管旋律音型，時有時無地再現，由被壓抑、隱藏，乃至於漸浮現，最後心醉神馳的舞蹈。」⁷³這段話再度提醒了我們「旋律」要素之於「記憶」的重要性。

67 趙菁文，前引書，頁67。

68 Pierre Schaeffer的「objet musical」筆者譯為「音樂客體」，法國作曲家梅湘在分析音樂作品時則用「objet sonore」或「音響客體」的用語。薛佛對「objet sonore」或「objet musical」曾有如下闡釋：「音響，這是我所感知的；音樂，這已是一個價值判斷。客體〔或物件，憲升按〕在成為音樂之前是音響：它呈現了感知的片斷，但如果我在客體中做選擇，或將某些客體加以孤立，或許我可以達到音樂。音樂客體，這將是音樂從其根源被重新掌握，在客體的功能中它被如實地，也就是從幾乎是零的音樂性被加以定性。當然，這功能是模稜兩可的：音響客體在此將被定性為具有音樂性的，在彼卻可能不具有音樂性。是誰被允許來界定這客體是否具有音樂性，是文化脈絡和聆聽主體的意願。」Pierre Schaeffer, « La Sévère Mission de la Musique », *Revue d'esthétique, Musique nouvelle*, p. 167, 轉引自Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Paris, Minerve, 1992, p. 109.

69 但所謂「最高階級『物件』」，在趙菁文的用語中有时指的則是一部作品的「統馭性音高材料」，如《瞬》裡的「超級五聲音階」，請參閱趙菁文，前引書，頁31。

70 在這裡，作曲者明顯地受到德國作曲家史托克豪生和法國當代頻譜樂派聲響觀念的啟發，在《由文化素材與電子音樂技巧探討我近期的音樂創作》一書的緒論裡，趙菁文即引述史托克豪生以下一段話來闡明她以「音響」探求為旨趣的創作理念：「我非常堅確我的信念，任何激烈地想要分離聲響與音樂之緊密關連的言論，是不再具有任何意義的，尤其當音樂作品本身已包括了各種不同聲波的合成。」〔前引書，頁8〕，另請參看該書頁30。

71 趙菁文，《天倪》〔為打擊樂、電聲與國樂團〕樂曲說明，台北市立國樂團「科幻北市國」音樂會節目手冊，2009年3月7日，頁18。

72 Philippe Albéra, « Modernité – Le matériau sonore », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique du XXe Siècle, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 1*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 230.

73 趙菁文，前引書，頁18。

七、結語

在二十世紀音樂語言的演進扮演著承先啟後地位的法國作曲家梅湘，⁷⁴於其80歲生日接受法國France3電視台訪問時，對於人類音樂歷史從調式音樂到電子音樂的發展，曾以下的敘述：

「調式音樂延續了無數個世紀，調性音樂延續了三或四個世紀，沒有更多，音列音樂延續了，客氣地說，六十年。而目前的學派，反覆學派，機遇學派和所有其他學派，它們，延續了幾個月或幾天。這些學派的壽命越來越短。儘管如此，二十世紀有這麼多的事物，卻有一件是最令人震驚的...，那就是電子音樂。我相信這是二十世紀最主要的創意，並且這或許是對所有作曲家來說最突出的。是有一些從事電子音樂創作的作曲家，比方Pierre Henry就是專家...，但幾乎所有的作曲家都受到了電子音樂的影響，即使他們不做電子音樂。」⁷⁵

從本文所討論的作品，即使不是直接運用電子音樂技術，或以「音響」的探尋與開創為主旨的作品，每一部作品都或多或少受到電子音樂或瓦雷茲以來二十世紀西方音響思維的影響。⁷⁶但是梅湘的話也透露了一件歷史事實，那就是，越古老的調式音樂存留於人類歷史上的時間越久遠，且至今仍存活在人類諸多民族的傳統音樂當中，成為當代作曲家取之不盡、用之不竭的聲音素材與靈感來源。而從本文上一節最後的引文可知，一位當代作曲家潛藏在內心記憶深處的北管音響和旋律音型，對於她的音樂創作的啟發與激勵作用，這似乎也說明了，儘管以音響探求為職志的當代作曲家，「旋律」，對於記憶的呼喚仍是不可或缺的要素。即使不是一個完整的旋律樂句，旋律音型、旋律片段或音樂的線性要素，仍是人們在聆聽音樂時最可依循的聲音要素。實際上本文一開始所討論的細川俊夫界定武滿徹作品的「歌唱性」，若從音樂的「線性要素」加以理解，或許更能夠為多數人所接受。當代音樂學在論及自1970年代末期到1980年代「後現代」思潮興起的音樂現象時，「線性回歸」正是其中一個主要的現象。⁷⁷

74 對於二十世紀後半葉的重要作曲家，梅湘的音樂作品和教學除了啟發布列茲、史托克豪生、森納奇士等人的創作思維，當代法國頻譜樂派幾位代表性作曲家如Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas, George Benjamin等人也都是梅湘晚年重要的學生。

75 這是1988年12月10日梅湘於France 3電視台接受訪問時說的話，轉引自François Delanlade, « Le Paradigme Electroacoustique », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique du XXe Siècle, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 1*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 533. 實際上梅湘本人在他的音樂分析課上，即使對於古典樂曲的分析也受到電子音樂的影響，比方梅湘在分析貝多芬《英雄交響曲》第二樂章的「送葬進行曲」時即認為「整個送葬進行曲都是定音鼓在獨奏，管絃樂只為它伴奏而已」[Tout la marche, c'est le Timpani qui solo, l'orchestre l'accompagne]，這即是受到電子音樂和當代音響思維的影響，將低音大提琴模仿定音鼓滾奏的聲響視為整個「送葬進行曲」具有主導地位的「音響客體」[objet sonore]。

76 以許常惠先生為例，他在《巴黎樂誌》〔台北：百科文化，1982，頁72〕和《中國音樂往哪裡去》〔台北：百科文化，1983，頁199〕兩本早年著作中，都明白表現了他對於瓦雷茲的理解和欣賞。

77 這個現象即使在當代音樂祭酒布列茲的作品中也存在，加拿大音樂學者Nattiez即曾以布列茲著名的電子音樂和器樂混合作品《Répons》(1981)為例，論證了布列茲作品的線性回歸現象，請參閱Jean-Jacques Nattiez, « Boulez à l'Age Postmoderne : Le Temps de Répons », in. Jean-Jacques Nattiez, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 159-217. 實際上，布列茲作品的「線性回歸」現象，從他追悼義大利

而在有關文化記憶，或單純對於聲音和音調的記憶方面，當代音樂學研究更指出：音調的記憶與其是否流傳久遠，實有賴於簡單、容易掌握其意義的旋律，而「反覆」，無論是旋律曲調所依循、負載的歌詞之詩節構造的反覆，或旋律要素之音程結構或節奏型的反覆，都是音調易於留存在人們記憶中的決定因素。⁷⁸這也是為什麼即使在許多以音響探索為旨趣的當代音樂作品中，如馬水龍先生以描繪彷彿水墨山水濃淡變化之虛實相生音響意境的《意與象》〔1989〕，吳丁連音響織體繁複的《獨—默、吟、唱、白》〔2000〕，乃至於更年輕的作曲家李元貞以單音思考為出發點的《間奏曲：參》〔2005〕，旋律要素還是這些作曲家無法捨棄的。它們或以傳統戲曲轉韻行腔的方式，或以五聲音階旋律素材的片斷暗示來呈現，旋律和線性要素對於作品的可聆性和音樂與聽者的溝通，乃至於作品之留存於聽者的內心記憶，都是不可或缺的。⁷⁹

本文討論的作品，在寫作年代上跨越了近半個世紀，其精神向度從廣闊的亞洲關懷到近身而具體的鄉土或懷鄉情感，從他者的包容到遙遠的文化哲思，這七位作曲家，十部風格迥異的創作，呈現了當代台灣作曲家如何藉由各種音樂語言與作曲技法來賦予民歌、傳統音樂素材，乃至於吾人生活週遭隨處可聞的音調或音響以嶄新的生命和面貌。藉由各種傳統或西方樂器、人聲乃至於電子音響與電腦科技，這些作品在不同的歷史時空非但以聲音的抽象形式參與塑造了台灣人的文化記憶，也呈現了當代台灣音樂之「傳統」與「現代」、「現代」與「後現代」並存的現象。

* 本文的寫作，承潘皇龍、錢南章、吳丁連、趙菁文等多位老師和財團法人台北愛樂文教基金會惠借樂譜和珍貴影音資料，作者謹致由衷謝意！

作曲家Maderna的作品 *Rituel – in memoriam Bruno Maderna* (1974-1975) 中即可發現。

78 Kay Kaufman Shelemay, « Musique et Mémoire », in Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique et Culture, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle* Vol. 3, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p. 299-320. 我們從本文譜例三、四，許常惠的《盲》和盧炎《長笛與鋼琴二重奏》主題旋律中也可找到此類旋律的反覆要素。

79 更明顯的例子是作曲家楊聰賢創作於2006年的作品《傷逝》，在這部作品中，作曲家運用了濃郁的南管曲調來表達他追念先人的無盡哀思。這似乎也說明了此類浪漫情懷的表露——也就是，懷念故人或先人的情感抒發——多有賴於「旋律」，或至少是近乎旋律的「線性」表述，如本文注釋77提到的布列茲追悼Maderna的作品。

參考文獻

中日文參考文獻：

- 大江健三郎，《小説の方法》〔東京：岩波書店，1988〕，中譯〔王成譯〕，《小説的方法》〔台北：麥田，2008〕。
- 李妮妮，《許常惠鋼琴獨奏曲 賦格三章/「有一天在夜李娜家」 作品分析及演奏詮釋之研究》〔台北：逸雲藝術，2000〕。
- 呂鈺秀，《台灣音樂史》〔台北：五南書局，2003〕。
- 余錦福，《祖韻新歌【台灣原住民民謠100首】》〔屏東：台灣原住民原緣文化藝術團，1998〕。
- 余錦福，〈泰雅族古調音樂之形貌與文化意義〉，收於中央研究院民族學研究所舉辦之「第三屆原住民訪問研究者」成果發表會議論文集，2000年12月22日。
- 吳丁連，《動中之靜，靜中之動 I》樂曲解說，載於國立交通大學音樂研究所主辦之2007國際電腦音樂與音訊技術研討會「會議手冊」。
- 明立國，〈布農族《祈禱小米豐收歌》(Pasi but but)之發微〉，載於《中國民族音樂學會第一屆學術研討會論文集》，1987年，頁79-92。
- 武滿徹，《夢と數》(東京：Riburoport，1987)。
- 細川俊夫，〈武滿徹のこと〉，收於細川俊夫，《魂のランドスケープ》〔東京：岩波書店，1997〕，頁162-174。
- 細川俊夫，〈歌の集積としてのオーケストラ 武滿徹のオーケストラ曲について〉，收於長木誠司、樋口隆一主編，《武滿徹音の河のゆくえ》〔東京：平凡社，2000〕，頁36-50。
- 許常惠，《巴黎樂誌》〔台北：百科文化，1982〕。
- 許常惠，《中國音樂往哪裡去》〔台北：百科文化，1983〕。
- 連憲升，〈四部鋼琴作品與盧炎師悠靜的內心歌詠〉，「盧炎教授七五華誕慶生音樂會」節目解說序言，2005年11月20日於十方樂集。
- 連憲升，〈延遲與選擇 — 從《巴黎樂誌》和許常惠早年的音樂創作試探其「現代」意識與文化關懷〉，《台灣音樂研究》第七期，2008年10月，頁89-124。
- 連憲升，〈從《丟丟銅仔》到《阮若打開心內的門窗》— 試談呂泉生早期的民歌編曲、歌謠創作和他的鄉土與族群關懷〉，《台灣音樂研究》第五期，2007年10月，頁47-75。
- 連憲升，〈從《昨自海上來》到《葬花吟》〉，《音樂研究學報》第八期，1999年6月，頁208-233。
- 陳黎，《盧炎 冷艷的音樂火焰》〔台北：時報出版，1999〕。

- 陳漢金，《音樂獨行俠馬水龍》〔台北：時報出版，2001〕。
- 潘皇龍，〈音響意境音樂創作的理念〉，《藝術評論》第六期〔1995〕，頁117-136。
- 趙菁文，《天倪》解說，「2007國際電腦音樂與音訊技術研討會」會議手冊。
- 趙菁文，《天倪》〔為打擊樂、電聲與國樂團〕解說，台北市立國樂團「科幻北市國」音樂會節目手冊，2009年3月7日。
- 趙菁文，《由文化素材與電子音樂技巧探討我近期的音樂創作》〔台北：小雅音樂，2008〕。
- 劉健，〈算法作曲及分層結構控制〉，收於劉健、錢仁平、馮堅主編，《電子音樂創作與研究文集》〔上海：上海音樂學院出版社，2007〕，頁53-71。
- 劉興欽口述、林少雯紀錄整理，〈夜半吹笛按摩人〉，《人間福報》電子報2008年7月17日。
- 嚴福榮，〈音響多元化的思維—盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究〉，《關渡音樂學刊》第五期，2006年12月，頁1-24。

英、法文參考文獻：

- Albéra, Philippe, « Modernité – Le Matériau Sonore », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique du XXe Siècle, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 1*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 213 – 233.
- Battier, Marc, « Science et Technologie comme Sources d’Inspiration », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique du XXe Siècle, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 1*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 512 – 532.
- Bolle, Sylvie, « Folklore et Folklorisation - La Construction de l’Autre et de Soi », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *L’Unité de la Musique, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 5*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 204-217.
- Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Paris, Minerve, 1992.
- Dalmonte, Rossana, « Mélodie », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Les Savoirs Musicaux – Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 2*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 67-88.
- Delanlade, François « Le Paradigme Électroacoustique », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique du XXe Siècle, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 1*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2003, p. 533 – 574.
- Messiaen, Olivier, *Technique de Mon Langage Musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944.
- Molino, Jean, « Musique et Travail », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique et Culture, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 3*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p.

613-642.

Nattiez, Jean-Jacques, « Boulez à l'Age Postmoderne : Le Temps de Répons », in. Jean-Jacques Nattiez, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1993, p. 159-217.

Shelemay, Kay Kaufmann, « Musique et Mémoire », in. Jean-Jacques Nattiez (éd.), *Musique et Culture, Musiques - Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle Vol. 3*, Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p. 299-320.

Shklovsky, Victor, « Art as Technique », in. Julie Rivkin and Michael Ryan (Ed.) *Literary Theory: An Anthology*, Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998, p. 15 – 21.

Wu Ting-Lien, « An Analysis of Tôru Takemitsu's *Bryce* (1976), with an Emphasis on the Role of Articulation », Ph.D. diss., University of California at Los Angeles, 1987.

CD唱片與影音資料：

台北愛樂合唱團，《台灣原住民組曲 馬蘭姑娘》，唱片編號TPC-003，1997。

台北愛樂合唱團，《錢南章 那魯灣 台灣原住民合唱交響曲》專輯，公共電視製作，2006年9月1日。

吳榮順，《布農族之歌 台灣原住民音樂紀實1》，唱片編號TCD-1501，風潮有聲出版公司，1992。

潘皇龍，《潘皇龍管弦樂作品~花甲回顧展》，唱片編號PAN2005，2005。

帶有雜質的樂音——聽覺模型及「泛音-噪音比」

蔡振家

柏林漢堡大學音樂學博士

國立臺灣大學音樂學研究所助理教授

摘要

在西方古典音樂裏面，帶有雜質的音色似乎不如純淨的樂音來得悅耳，因此音樂家通常會刻意避免產生這類音色，但在某些音樂文化中，嘈雜不純的音色卻是音樂風格中不可分割的一環。本文從音景分析(*auditory scene analysis*)理論來建立嘈雜音色的聽覺模型，並以頻譜圖與「泛音-噪音比」(*harmonic-to-noise ratio*)來分析器樂與聲樂裏的各種嘈雜音色。

關鍵字：音色、泛音-噪音比、音景分析、吼音、尺八、電吉他、京胡

Impure musical sounds: auditory model and harmonic-to-noise ratio

TSAI Chen-Gia

Assistant Professor

Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

Abstract

In western classical music, the impure timbre is more unpleasant than the timbre without any impurity. Therefore, musicians usually intentionally avoid the production of the former timbre. In other musical cultures, however, the impure timbre is an integral part of musical styles. The present paper proposes an auditory model for the impure timbre on the theoretical basis of auditory scene analysis. Examples of the impure timbre in instrumental and vocal music are analyzed with spectrograms and harmonic-to-noise ratios.

Keywords: Timbre, harmonic-to-noise ratio, auditory scene analysis, growl voice, shakuhachi, electric guitar, jinghu

一、前言：noise control或well-controlled noise?

音色在樂曲的進行中經常佔有舉足輕重的地位，然而，它卻是一個難以分析的音樂面向。相較於音高與音量，音色的量化分析無法由一個參數來完整描述，¹而必須用到頻譜分析(spectral analysis)、包絡分析(envelope analysis).....等工具，與此相關的研究方法已經跨出了人文、藝術學科，而屬於音樂聲學(music acoustics)的範疇。音樂聲學是一門探討樂音的產生(production)、傳播(transmission)、知覺(perception)的學科。由於音樂與文化、歷史密不可分，音樂聲學與聲學的其他次領域相較之下，實具有不易捉摸、浪漫縹緲的特質。舉例而言，聲學中的次領域之一：噪音控制(noise control)，旨在減低噪音與不必要的振動，目標清楚，但音樂聲學家在追求性能更佳的樂器時，卻常常連自己也說不清楚：什麼樣的音色是好聽的、什麼樣的振動才是演奏者想要的？雖然噪音總是帶給聽眾不舒服的感覺，但音樂家並沒有完全抹除這些噪音，相反的，有些音樂家特別擅長使用嘈雜不純的音色，因此，音樂聲學裏面的noise control似乎也有著另一層積極的意義：well-controlled noise，意即「隨心所欲地控制噪音的產生、並在樂曲中巧妙使用」。

本文所要探討的，便是一些帶有雜質的沙棱音色，以及它們在音樂中的運用。當樂器或歌手發出一個穩定、純淨的音時，頻譜上只會出現一系列的泛音，其頻率為音高 f 的整數倍；當聲音變得嘈雜不純時，相鄰泛音之間會出現雜質。頻譜分析可以進一步區分這些雜質：對稱出現在泛音譜線兩側的稱為旁帶(sideband)、在相鄰泛音之間等距分佈者（頻率為 f/m 的整數倍， $m = 2, 3, 4...$ ）稱為次泛音(subharmonic)、在相鄰泛音之間連續分佈的稱為噪音。本文除了提出此類音色的聽覺模型之外，亦將舉出各種樂器與音樂文化中的實例，探討樂音雜質的產生機制(production mechanism)與量化分析的方法。本文將指出，原本用以分析語音之「泛音-噪音比」(harmonic-to-noise ratio)的計算軟體，也適用於分析音樂，對於有志於研究音色的音樂工作者而言，是個便於使用的研究工具。

二、嘈雜音色的聽覺模型

嘈雜度(roughness)泛指聲音中不悅耳、不乾淨的音質，十九世紀的科學家Hermann von Helmholtz (1885/1954)把嘈雜度歸因於頻率相近的頻譜成份之間所產生的「拍」(beating)。1960年代之後，嘈雜度理論進一步與臨界頻帶(critical band)的觀念相結合。臨界頻帶的聽覺模型告訴我們，耳蝸對聲波所作的頻譜分析，是將聽覺範圍（從20 Hz至22000 Hz）分割為二十幾個頻道(channel)，每個頻道就是一個臨界頻帶，只有當兩個音落在同一個臨界頻帶中才會產生嘈雜音質，該臨界頻帶中所接收的聲音訊息是忽強忽弱的「拍」(Plomp and Levelt 1965)。

一個音高為100 Hz的低音，若其音質明亮，會有豐富的高頻泛音，根據臨界頻帶的聽覺模型，超過2000 Hz的泛音將造成嘈雜的音質，因為這些泛音之間的頻率差只有100 Hz。有趣的是，音質明亮的低音（例如男、中低音的歌聲）並不會給人特別嘈雜的感覺，我們也不

1 例如頻率可以完整描述音高、聲壓(sound pressure level)可以完整描述音量。

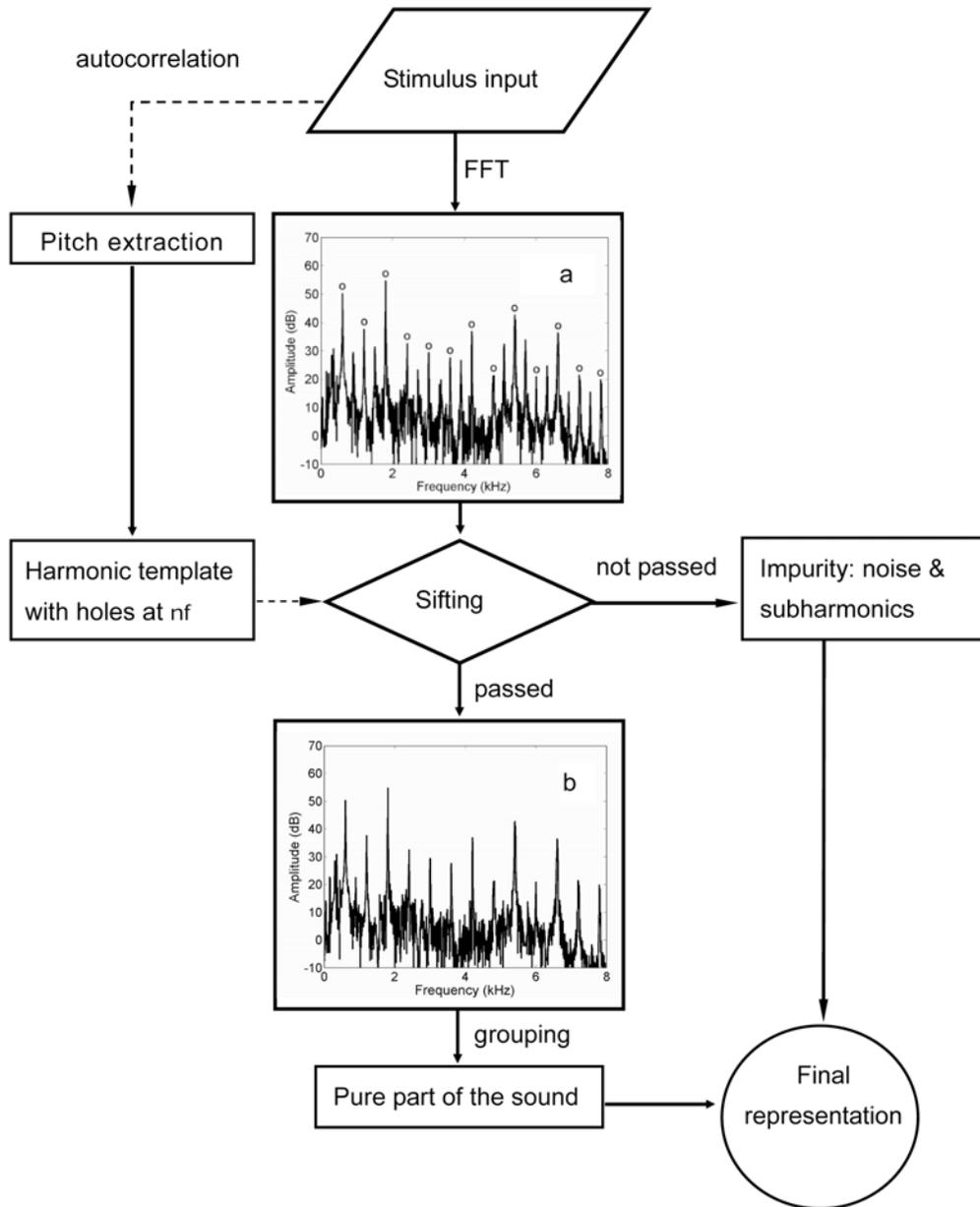
會在這類樂音中聽到「拍」的現象，由此可見傳統嘈雜度聽覺模型的缺失。筆者曾經根據de Cheveigné (1997)所提出的泛音干擾消去(harmonic interference cancellation)模型，提出一個對於傳統嘈雜度聽覺模型的修正：當一個音的音高 f 清晰可聞時，頻率為 nf 的泛音會被整合在一起($n = 1, 2, 3, \dots$)，並不會彼此干擾而造成嘈雜音質(Tsai 2004)。

週期性的聲波在自然界十分普遍，雖然頻譜分析可以發現它們包含許多泛音，但我們卻總是聽不到個別的泛音，聽覺系統似乎是把所有的泛音整合為同一個音。²將傳入耳中的聲音予以分解為許多元素、再將可能來自於同一聲源的元素整合在一起，這樣的機制稱為音景分析(auditory scene analysis)。整合聲音元素的規則(grouping rule)包括了：(1)頻率比呈整數關係的泛音傾向於被整合在一起(harmonicity)，(2)同時出現的聲音元素傾向於被整合在一起(common onset)，(3)一齊變化的聲音元素傾向於被整合在一起(common modulation)……等(Bregman 1990)。本文所探討的嘈雜不純音色，主要都是源自於泛音之間的頻譜成份，包括次泛音、旁帶、噪音等，由於這些頻譜成份無法被上述的第一條規則harmonicity所整合，因此會被聽覺系統判斷為雜質。本節所提出的聽覺模型，將以含有次泛音的中國笛笛音為例，逐步說明音景分析的原理。

圖一為嘈雜音色的聽覺模型示意圖。聲波傳入聽覺系統之後，由快速傅立葉轉換(fast Fourier transform; FFT)之類的運算得到此音的頻譜圖(圖一a)，此笛音的頻譜特色是次泛音分佈於兩個相鄰泛音的正中央。而在另一方面，聲波經由autocorrelation之類的運算可得到其週期 T (Licklider 1951, Meddis and O' Mard 1997)，以及音高 $f = 1/T$ 。下一步驟為最重要的篩選(sifting)，根據 f 所建立的泛音範本(harmonic template)可以視為有許多洞的篩子，各個洞皆位於 f 的整數倍，因此，泛音可以通過此一篩子，次泛音或噪音則無法通過此一篩子。頻譜成份經過篩選之後，通過篩子的泛音(圖一b)將被整合在一起，是此音的純淨成份(pure part)；未通過篩子的次泛音與噪音，則被視為此音的雜質。

在這個聽覺模型中，特別值得注意的是提取音高(pitch extraction)此步驟所扮演的關鍵角色。若此笛音的音高是 $f/2$ ，則原本的次泛音便可通過泛音範本的篩選，被整合為此音的純淨成份。然而，此笛音的次泛音在低頻範圍($< 2 \text{ kHz}$)十分微弱，容易被相鄰的泛音所遮蔽(mask)，因此由低頻的頻譜成份來提取音高時，次泛音可以忽略，得到的音高不是 $f/2$ 而是 f 。雖然次泛音在高頻範圍($> 5 \text{ kHz}$)的強度已與相鄰泛音不相上下，能夠影響音色，然而它們的頻率太高，故無法影響音高的知覺。

2 當某個泛音特別突出時，它可以被獨立聽到，於是造成新的音高，這種情形僅會發生在少數樂器上面，例如：口簧琴(Jew's harp)、弓琴(mouth bow)……等，此外還有泛音唱法(overtone singing)所產生的歌聲。



圖一：嘈雜音色的聽覺模型示意圖，詳見本文的說明。(a)含有次泛音的笛音頻譜圖，橫軸為頻率，縱軸為分貝，標上“。”記號的是頻率為 nf 的泛音譜線，在這些譜線的之間可以觀察到次泛音譜線。此

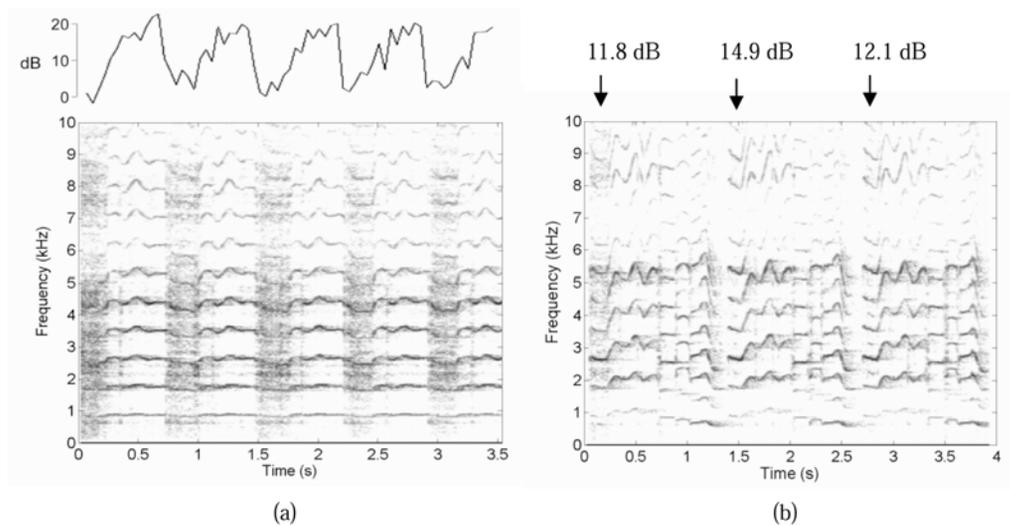
笛音取自俞遜發演奏的CD專輯《寒江殘雪》（琴園出版社），第八曲《妝臺秋思》的3分20秒處。(b)含有次泛音的笛音經過泛音範本篩選之後，次泛音會被去掉，此為近似的頻譜圖。

三、器樂與聲樂中的嘈雜音色

本節舉出一些帶有雜質的樂音例子，並簡述其發聲原理。由於上節的聽覺模型強調了聲音中的純淨成份與雜質，因此，本節亦將嘗試以「泛音-噪音比」（以下簡稱HNR）作為量化分析的指標，這個指標的定義為「泛音的能量總和除以其他頻譜能量的總和」，單位通常為分貝(decibel)。本研究中的計算方法，是使用語音分析軟體Praat 5.0.23 (Institute of Phonetics Sciences of the University of Amsterdam. <http://www.praat.org>)中的short term HNR analysis（在該軟體中被歸類為harmonic方面處理），其運算基礎為autocorrelation (Boersma 1993)。以語音分析軟體來處理樂音，其適用性如何？「泛音-噪音比」是否為樂音雜質的良好指標？這都是以下音樂實例中所要探討的議題。

（一）京胡的開花音

京胡演奏技法中的開花音又稱虛實音、虎音、炸音、人工噪音.....等，在京劇老生、青衣、淨角、老旦唱腔的伴奏中具有渲染情緒的作用。其奏法是讓左手手指放鬆、輕觸琴弦（稱為「泛按」），同時右手用力拉出音頭，如此便能奏出強勁的噪音。由於左手手指與琴弦之間僅有微小的距離，故琴弦振動時會不斷碰撞左手手指，在琴弦上行進的波也會受到不規則的干擾，因此能產生豐富的高頻噪音（蔡振家2008）。



圖二：京胡開花音的spectrogram（圖下方）與HNR（圖上方）。此段音樂取自光碟《京胡古今名段》（中國青年出版社），由京胡名家燕守平講解並演奏。

演奏開花音時，左手可以用一根指頭泛按琴弦，待右手拉弓到一半時，左手指頭再按

實，右手回弓、左手揉弦，此一奏法又稱為虛實音，意即左手按弦「先虛後實」。如此拉推弓連續數次，可在同音反覆中做出音色變化，圖二a顯示了這種虛實音的spectrogram，此音的特色是噪音與泛音列交替出現：當左手食指緊按琴弦時，頻譜上可看到一系列的泛音；而當食指稍微離開琴弦產生開花音時，頻譜上的泛音變得模糊，取而代之的是散成一片的噪音。HNR隨時間變化的情形如圖二a上方曲線所示，當左手食指緊按琴弦時，HNR大致高於15 dB，而當左手食指泛按琴弦時，HNR則驟降至10 dB以下。

圖二b為一段旋律在京胡上連續演奏三次的spectrogram，京胡演奏家講究的是：第一個音要略帶雜質（稱為「小開花」），而雜質的多寡可由左手手指輕觸琴弦的方式來微調。圖二b的三次演奏中，第一次演奏的開花音含有最多的噪音，第二次演奏的開花音最純淨，第三次演奏的開花音則有幾個次泛音出現在頻率為 $5f/2$ 、 $7f/2$ 、 $9f/2$ 之處。這三次演奏的開花音HNR也隨著雜質的多寡而規律變化，但變化幅度不大。

（二）膜笛的幽咽音色

中國笛能發出類似沙啞噪音的幽咽音色，這類聲音的特徵是含有次泛音，例如頻率為 $f/2$ 、 $3f/2$ 、 $5f/2$ 、 $7f/2$ ……等的音，其中 f 為該音的音高。中國笛的笛音中存在次泛音的現象，跟人聲的情形有點類似，也就是次泛音會使音色變得嘈雜不純，不過中國笛的物理原理與人聲畢竟相當不同，中國笛只在特定的音域才會產生次泛音。以C調曲笛為例，在吹奏第一個八度，也就是從G4（最低音）到F5時，並不會有次泛音產生，在吹奏G5、A6、B6、C6等音時，則會出現次泛音。這樣的笛音可以視為在該音中混入了一些低八度音的成份，這些成份就是頻率為 $(2n-1)f/2$ 的次泛音($n = 1, 2, 3, \dots$)。因此，具有次泛音的音可視為「八度雙音」(octave multiphonics)，它也會發生在長笛初學者的演奏之中，在西方古典音樂中通常會刻意避免這類不乾淨的音色。反之，貼有笛膜的中國笛，則因為笛膜的非線性特質而具有更強的高頻次泛音（蔡振家2005），這也就成了中國笛曲的聲響特點之一，特別是低音笛。

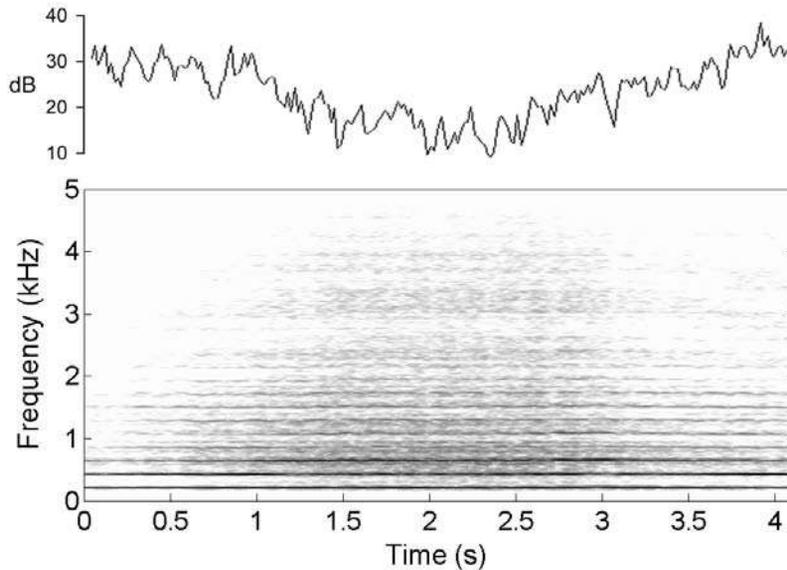
圖一a與圖一b所示的兩個的笛音，去掉次泛音的結果是讓HNR從19.3 dB上升到了19.8 dB，可見HNR的值對於頻率為 $(2n-1)f/2$ 的次泛音之存在與否並不敏感，這個現象與圖二b的京胡開花音之HNR值變化甚微大致類似。

（三）尺八的氣音

日本的尺八源於中國唐宋時期的尺八，它與近代中國的洞簫雖然系出同源，但在演奏風格上卻有很大的差異，其中最明顯的差異可能就是：日本尺八非常強調口風的變化，並以此產生紊流噪音(turbulence noise)，尺八的演奏者以「ムラ息」來指稱這種可以發出豐富噪音的技巧，意即「不均勻的氣息」。這種演奏技巧一般是讓嘴唇靠近吹孔、吹出強勁的氣流，樂譜上通常記為等，³其音色可以讓人聯想到自然界的風聲。由於近年日本電影、卡通中會以尺八來陪襯武士、忍者的打鬥，「ムラ息」也似乎便成為代表

3 參考網頁<http://www.shakuhachichambermusic.net/pages/notatingwm.html>，瀏覽日期2008/12/16。

「肅殺之氣」的聲音。⁴



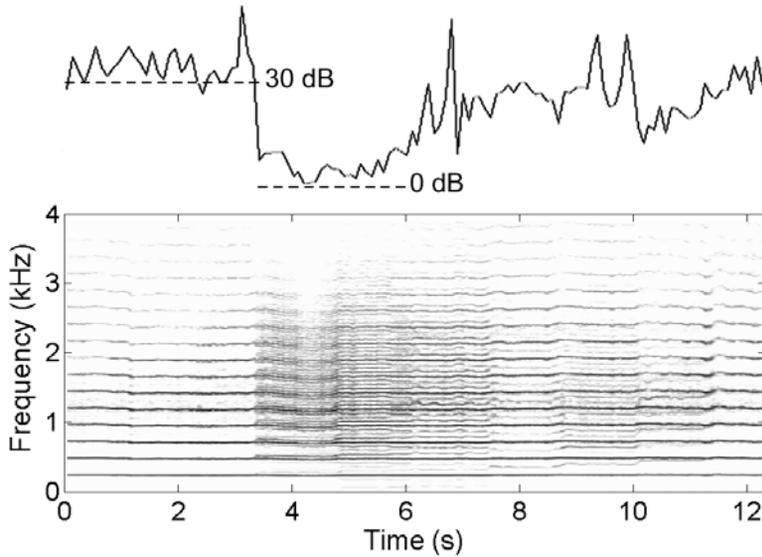
圖三：尺八的「ムラ息」，樂音的spectrogram（圖下方）與HNR（圖上方）。此音取自美籍音樂家 Elizabeth Reian Bennett的尺八CD專輯*Song of the True Hand*，第七曲《遍路》的2分55秒至3分0秒。

除了傳達殺氣之外，尺八的「ムラ息」也可以用來象徵肉體與精神上的力量，例如在枳屋正邦所譜作的尺八獨奏曲《遍路》(Henro)裡面，「ムラ息」便常用來表現朝聖者在艱難旅途中的奮鬥力量(Keister 2008)。圖三分析了《遍路》曲中的一個「ムラ息」，從頻譜圖中可以看到，此音中間有顯著的寬頻噪音，而該處的HNR也降到了最低點。

（四）薩克斯風與銅管樂器的吼音

在爵士樂與搖滾樂裏面，薩克斯風、小號、長號都可以使用吼音(growling)的技巧來增加樂音的雜質，方法是在吹奏的同時由喉部唱出聲音。當聲帶與嘴唇同時振動時，兩者有可能同步化(synchronization)而以呈簡單整數比的頻率振動(Gibiat and Castellengo 2000)，或是以torus為吸子而產生旁帶，或是以混沌式(chaotic)的振動行為產生寬頻噪音。以上這三種可能性的發生，取決於聲帶與簧片（或嘴唇）的彈性、氣流大小、共鳴管……等因素，所造成的聲音雜質也有多種變化。圖四所示的spectrogram是在小號上運用吼音技巧的例子，可以發現，此音開頭較為純淨的音色，其HNR大致高於30 dB，而在雜質較明顯的3.4秒至6秒之間，HNR則低於10 dB。

4 十六世紀日本出現普化宗，尺八成了普化宗虛無僧的法器，到了德川幕府時代，政府利用普化宗作為「勇士浪人之隱家，武人修行之宗門」，武士們也連帶吸收了普化宗的尺八藝術，此後，尺八便與武士結下了不解之緣。



圖四：小號的吼音技巧，樂音的spectrogram（圖下方）與HNR（圖上方）。此音由趙彥婷示範演奏。

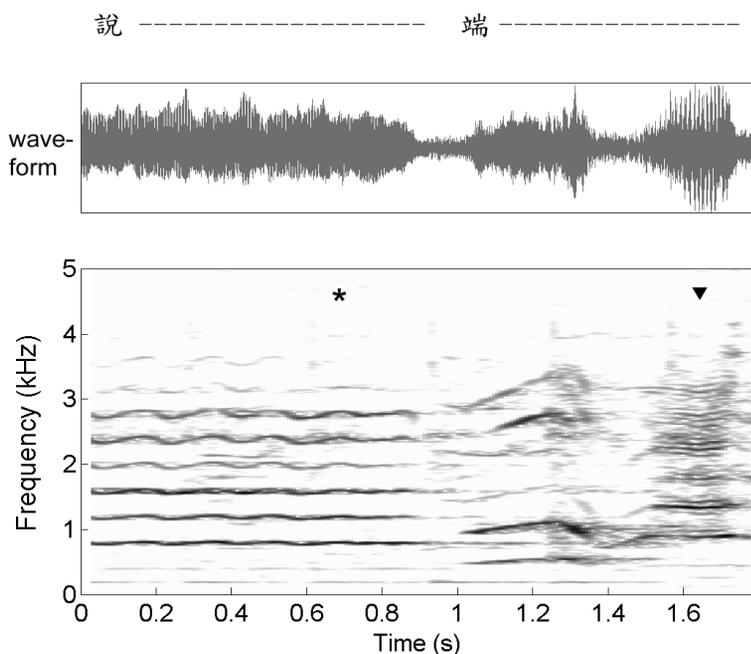
（五）歌聲中的雜質

在多采多姿的歌聲中，也有一些帶有雜質的沙棱音色。撇開喉部組織病變的情形不談，專業歌手的沙棱音色常常源於聲門上結構(supraglottic structures)的振動。嗓音的發生是由於肺部呼出空氣、聲帶靠攏，氣流通過聲帶間的狹縫（稱為聲門）導致聲帶振動。在喉部組織中，除了聲帶可以振動之外，聲帶上方的一些聲門上結構偶爾也會振動，在發聲時佔有一席之地。聲門上結構包括了一對假聲帶(false vocal fold)與杓狀會厭軟骨皺褶(aryepiglottic fold)等。從生物演化的角度來看，聲門與聲門上結構原本可能都是阻擋食物或水進入氣管的關卡，但它們剛好也可以用來振動發聲，其中聲帶進一步演化為極有效率的發聲器官，在上皮與韌帶之間有個富含液體的空間，稱為Reinke's space，是聲帶中振動最劇烈的區域，其豐富的含水量讓聲帶更柔軟、振動更為容易。聲帶可以在骨骼肌的牽引之下改變張力、形狀與振動頻率，發出不同的音高。聲門上結構在一般的發聲狀態中並不會振動，但在咳嗽或吼叫等情形，它們會向中央靠攏，當氣流通過其間的狹縫時，便會引起表面黏膜的振動。不過聲門上結構裏面沒有骨骼肌，因此無法隨心所欲地改變它的彈性。

在發出吼叫式的嗓音時，聲帶與聲門上結構可以同時振動，但兩者的振動頻率卻不一樣，這種情形與薩克斯風、銅管樂器的吼音類似，也會產生次泛音、旁帶、噪音。在爵士樂壇中，有不少歌手以沙質嗓音唱出韻味醇厚的歌曲，而搖滾音樂、重金屬音樂的表現益趨激烈，醫學研究證實，搖滾歌手的嘶吼常伴隨著聲門上結構的振動(Borch et al. 2004)。除了搖滾歌手之外，科學家也曾研究過俄羅斯傳統歌樂(Mazo et al. 1995)、朝鮮傳統民間歌樂(Lee et al.

1998)裡面的歌聲雜質。

在中國戲曲裏面，京劇的架子花臉經常會發出炸音，成為其唱腔的特色之一（蔡振家 2005）。圖五所示的例子中，架子花臉的唱腔由純淨的音色轉為炸音，聲波的包絡可以看到調幅(amplitude modulation)的現象（1.65秒附近），調幅頻率約為89 Hz，此即聲門上構造的振動頻率，而聲帶的振動頻率約為445 Hz。純淨歌聲與炸音的HNR值分別為19.8 dB與3.6 dB，可見HNR確實能反映歌聲中雜質的多寡。



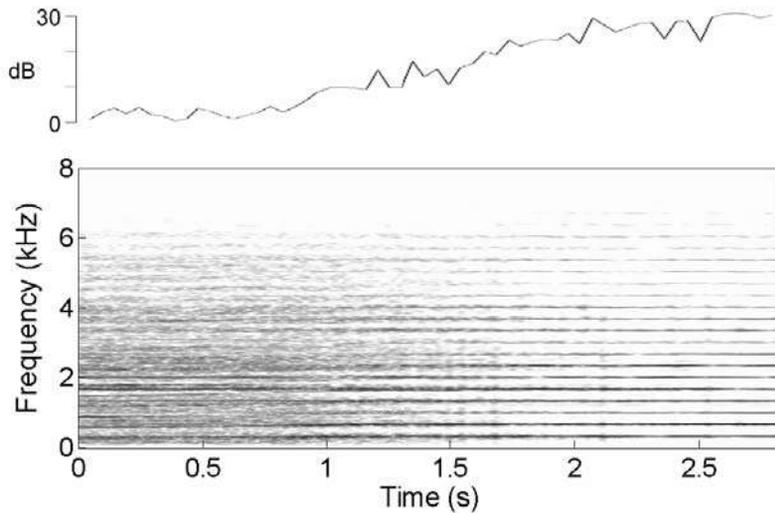
圖五：京劇《李逵探母》唱段中的炸音。架子花臉由楊赤飾演，唱詞為「老娘不必珠淚降，細聽孩兒說端詳」，此例中僅分析「說端」二字。計算結果顯示：純淨歌聲(*)與炸音(▼)的HNR值分別為19.8 dB與3.6 dB。

(六) 電吉他的破音

破音是許多人對於電吉他的第一印象，從電吉他的發展史來看，破音的起源可能是吉他手Paul Burlison於1956年使用損壞的擴大機所得到的意外效果，後來也有吉他手故意把喇叭單體刺穿以扭曲音色(Walser 1993:42)。有鑒於電吉他演奏者對於破音的需求，製造音箱的公司也在產品中發展「以信號過度增益造成失真」(clipping)的效果，如今，電吉他的效果器可以做出distortion/overdrive等破音。

同時彈奏電吉他的數根弦，能夠凸顯效果器所產生的破音音色，因為原本訊號中的頻譜

成份在非線性扭曲之下，可產生許多組合音(combination tone)，其頻率為原本頻譜成份的整線性組合(integer linear combination)。⁵可惜的是，這類的樂音雖然富含雜質，但卻不適合進行HNR分析，因為HNR分析基本上只適用於單音音樂。電吉他中有一種「同音推弦」的技巧，適合進行HNR分析，因為這種音是同時在兩根弦上彈奏音高接近的兩個音（通常差一個全音），然後左手手指將音較低的弦向外推，讓兩根弦的音高漸趨吻合。這種音的開頭富含雜質，其為「拍」加上破音效果的產物，而當兩個音逐漸接近時，雜質便會越來越少。圖六顯示了電吉他「同音推弦」的頻譜圖與HNR，圖中可以觀察到HNR隨著頻譜雜質的遞減而遞增，從原本的0 dB增加到約30 dB。這種富含雜質的音頭可以製造音樂的張力，而雜質的逐漸消失，則可以導致張力的解決，因此，「同音推弦」似乎可以視為一種「音色的終止式」。



圖六：電吉他的扭曲效果，樂音的頻譜圖（下方）與HNR（上方）。此音取自Troy Stetina所著Metal Lead Guitar Vol.1所附的CD。

四、結論

在西方古典音樂裏面，帶有雜質的音色似乎不如純淨的樂音來得悅耳，因此音樂家通常會刻意避免產生這類音色；但在中國戲曲、爵士樂、搖滾樂等音樂文化中，嘈雜不純的音色卻是音樂風格中的「蒜酪之味」，雖為點綴性質，在許多樂曲中都少不了它的「調味」。本文根據音景分析的理論指出，這些樂音的雜質未能通過由音高 f 所建立的泛音範本篩檢，所以才被當作雜質。

樂音中雜質的多寡，可用HNR值來估計。在各種雜質裡面，噪音與旁帶較能影響HNR，反之，HNR的值對於頻率為 $(2n-1)f/2$ 的次泛音之存在與否並不敏感。一般而言，純淨樂音的

5 例如若原本有兩個頻譜成份之頻率為 f_1 與 f_2 ，經過非線性扭曲之後，會產生頻率為 $|mf_1 + nf_2|$ 的頻譜成份，其中 m 與 n 為整數。

HNR都大於15 dB，而泛音豐富的銅管樂器聲，其HNR甚至可以高達30 dB。帶有雜質的樂音，其HNR通常低於15 dB，而當HNR低於5 dB時，音色聽起來便十分沙棱。此結果與一項針對犬吠聲的研究大致吻合，該研究發現，泛音特別豐富的嘹亮犬吠聲，HNR大於20 dB；而聲帶病變的犬隻，其吠聲富含雜質，HNR低於10 dB (Riede et al. 2001)。

音樂家在演奏（演唱）時添加雜質的手法，背後有各種不同物理機制，端視所使用的樂器而定。簧片樂器、唇振樂器與人聲通常是讓兩個非線性振盪系統產生耦合，擦絃樂器可以運用手指輕觸琴弦的技巧，而電吉他則是在電子訊號處理中製造失真，產生扭曲效果。從傳統音樂到電子時代，樂音的雜質即使不一定直接由演奏技法產生，但在演奏時「妥善控制噪音、予以巧妙運用」的原則，並沒有基本上的改變，由此可見雜質在樂音之中的重要地位。

參考文獻

- Boersma, P. (1993). Accurate short-term analysis of the fundamental frequency and the harmonics-to-noise ratio of a sampled sound. *Proceedings of the IFA*, 17: 97-110.
- Borch, D. Z., Sundberg, J., Lindestad, P. A., and Thalén, M. (2004). Vocal fold vibration and voice source aperiodicity in 'dist' tones: a study of a timbral ornament in rock singing. *Logopedics, Phoniatrics, Vocology*, 29(4): 147-153.
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory Scene Analysis*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- de Cheveigné, A. (1997). Concurrent vowel identification. III. A neural model of harmonic interference cancellation. *Journal of Acoustical Society America*, 101: 2857-2865.
- Gibiat, V., and Castellengo, M. (2000). Period doubling occurrences in wind instruments musical performance. *Acustica*, 86: 746-754.
- von Helmholtz, H. L. F. (1885). *On the Sensations of Tone as the Physiological Basis for the Theory of Music*. 2nd ed. trans. A. J. Ellis, from German 4th ed. (1885), Reprinted, Dover, New York (1954).
- Keister, J. (2008). Song of the True Hand (Audio Recording Reviews). *Asian Music*, 39(2): 194-197.
- Lee, M. H., Lee, J. N., and Soh, K. S. (1998). Chaos in segments from Korean traditional singing and Western singing. *Journal of Acoustical Society America*, 103(2): 1175-1182.
- Licklider, J. C. R. (1951). A duplex theory of pitch perception. *Experientia*, 7(4): 128-134.
- Mazo, M., Ericson, D., and Harvery, T. (1995). Emotion and expression: temporal data on voice quality in Russian lament. In: *Vocal Fold Physiology: Voice Quality Control*, ed. O. Fujimura, and M. Hirano, San Diego: Singular, pp. 173-187.

- Meddis, R., and O' Mard, L. (1997). A unitary model of pitch perception. *Journal of the Acoustical Society of America*, 102: 1811-1820.
- Plomp, R., and Levelt, W. (1965). Tonal consonance and critical bandwidth. *Journal of the Acoustical Society of America*, 38: 548-560.
- Riede, T., Herzog, H., Hammerschmidt, K., Brunner, L., and Tembrock, G. (2001). The harmonic-to-noise ratio applied to dog barks. *Journal of Acoustical Society America*, 110(4): 2191-2197.
- Tsai, C. G. (2004). Auditory grouping in the perception of roughness induced by subharmonics: empirical findings and a qualitative model. *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics* (March 31-April 3, Nara, Japan), pp. 257-260.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: University Press of New England.
- 蔡振家 (2005) 〈表演者的混沌噪音－吼音的跨領域探討〉。《戲劇學刊》，第2期，頁39-62。
- 蔡振家，Auhagen, W. (2005) 〈中國笛的音準、音域與音色：笛膜的Duffing振子模型〉 (<http://homepage.ntu.edu.tw/~gim/gia/pub/dizi6.pdf>)。傳統樂器學術研討會，2005年9月10-11日，臺北，臺灣。
- 蔡振家 (2008) 〈具有非線性邊界條件的琴弦振動：京胡“開花音”的聲學研究〉。《黃鍾—武漢音樂學院學報》2008年4期，頁168-173。

南管音樂中的喜慶曲目曲詩賞析

林珀姬

國立臺北藝術大學 傳統音樂系副教授

摘要

由於社會變遷，南管音樂活動正逐漸脫離生活，形成純音樂之活動，平日所聽聞的曲目，又多風花雪月、閨怨、相思之詞，許多人常誤解南管音樂的本質僅止於此，或言南管人正襟危坐，口中唱的卻是情愛之詞，未免矯情。但從手抄本看，卻可發現許多早期南管人對於生活中婚喪喜慶，生老病死的重視，也藉著這些曲詩來表達他們的生命觀與美學觀；筆者在眾多南管手抄本中，發現這類曲目相當多，本文乃選擇以喜慶之曲目為對象，從曲詩方面作賞析。

關鍵詞：曲詩、祀套、祝壽、賀婚、高中、生子

前言

南管音樂本是閩南民間音樂的一環，隨著先民傳入台灣，成了台灣民間音樂之重要樂種，也是台灣泉籍聚落的主要音樂活動，極具生活性，可以說人生的生老病死過程中，都會應用的音樂。而今南管音樂活動逐漸脫離生活，形成純音樂之活動，平日所見聞的曲目，又多風花雪月、閨怨、相思之詞，許多人常誤解南管音樂的本質僅止於此，或言南管人正襟危坐，口中唱的卻是情愛之詞，未免矯情。但從手抄本看，卻可發現許多早期南管人對於生活中婚喪喜慶，生老病死的重視，也藉著這些曲詩來表達他們的生命觀；筆者在眾多南管手抄本中，發現這類曲目相當多，本文乃選擇以喜慶之曲目為對象，從曲詩方面作賞析。

壹、關於南管音樂的喜慶祭祀禮樂——祀套

南管館閣有自己的樂神「郎君爺」的信仰，對於地方上的主祀神明之信仰也一樣重視，因此，每年除了館閣內「祀郎君」、「祀先賢」的春秋二祭外，也常配合地方民間信仰之不同祭典，舉辦樂祭；一般南管先生認為此類祭典的用樂有固定的套數，根據吳素霞老師的說法，目前台灣婚喪喜慶使用的祀套，共七套，其中一套為喪事樂祭用，故喜慶的祀套共有六套，其中的五套為祀神用，一套為陽壽祭典用：

一、祀神

(一) 郎君祭兩套：

1. 起奏譜〈梅花操〉首、二節、接唱〈黑毛序·金爐寶篆〉、續奏〈四時景〉五至八節。
2. 起奏譜〈三疊尾聲〉首、二段、接唱〈長潮陽春·金爐寶篆〉、續奏〈三疊尾聲〉三段與尾段

(二) 祭神（王爺、媽祖）與先賢

1. 起奏譜〈五面〉首節、接唱〈二調·畫堂綵結〉、續奏〈五面〉二至五節

(三) 祭祀菩薩

1. 起奏譜〈四不應〉首至六節、接唱〈寡北·南海觀音讚〉、續奏〈四不應〉七至八節

(四) 祭土地公（或臨水夫人）

1. 起奏譜〈五面〉首節、接唱〈尪姨歌·弟子壇前〉、續奏〈五面〉二至五節

2.起奏指〈請月姑〉¹、接唱〈弟子壇前〉、續奏〈直入花園〉

此祭儀使用的指套都是《炷姨歌·弟子壇前》²，只是用法不同，故只能算一套。

二、祝壽（陽壽）

1. 起奏指〈五面〉首節、〈五面〉唱〈長滾大迓鼓·堂上結彩〉、續奏〈五面〉二至五節

以上相關的祀套共有六套，都是必須配合祭典儀式進行。在進行祭祀前，必先擺設香案、祭品、神器、涼傘，以琵琶、洞簫、三絃、二絃等樂員，配合主祀者的吟唱過程，進行祭典儀式。

（一）中倍·外對黑毛序過將水·金爐寶篆（秋祭孟府郎君或神人壽慶用）

（慢頭）金爐寶篆香正香³，臺上⁴紅燭光星⁵，齊來慶賀，喜得高堂⁶富貴，福壽成雙⁷福壽高堂。

金爐內香正香，銀臺上紅燭光星，蟠桃會⁸佳筵，今旦⁹正是殷勤¹⁰，掠只¹¹金杯來斟壽酒，戲綵舞斑衣，¹²齊來慶賀喜，但願安樂富貴，

榮華福壽再來加添。

- 1 起奏指套〈請月姑〉一節，只奏不唱，此時要完成獻花、獻菓、獻酒等儀式。
- 2 《炷姨歌·弟子壇前》用《》代表完整的指套；〈〉代表單節。本文中單獨曲牌出現時，符號用〔〕，門頭牌名與曲名同時出現時用〈〉。
- 3 香正香：第一個「香」音hiuN1，第二個「香」音phang¹。
- 4 銀臺：此處指燭台。但銀臺尚有其他意義：1.本為宮門名。唐·李肇《翰林志》：「今在右銀臺門之北，第一門向勝曰翰林之門，其制高大重複，號為胡門，入門直西為學士院，即開元十六年所置也。」唐人藉以指翰林學士院。2.仙人所居住的處所。《後漢書·卷五十九·張衡傳》：「聘王母於銀臺兮，羞玉芝以療飢。」3.職官名。宋有銀臺司，掌受天下狀奏案牘，因司署在銀臺門內故名。明、清置通政司，職掌相當，故稱通政司為「銀臺」。
- 5 光星：閩南語，即「光亮燦爛」之意。
- 6 高堂：對父母的敬稱。
- 7 福壽成雙：即福壽雙全，既有福分，又得高壽。多用作祝頌之辭。
- 8 蟠桃會，傳統戲曲劇目，敘述王母擺設蟠桃會，八仙過海赴宴，不料，海中魚精攝去即韓湘子，八仙乃求助於天兵，救出韓湘，擒斬魚精。此處以「蟠桃會」代指祝壽之宴會。
- 9 今旦：音kin1 tuaN3，義為今日，如今也。「今」《彙音妙悟》金韻，音kim1。然南管唱唸中「今旦」皆作kin1，而「今日」仍作kim1，至為特殊。
- 10 殷勤：有二義：1.辛勤。2.懇切、周到。此作第二義解。
- 11 掠只：音liah8 tsi2。泉州方言用法，即「將這…」之意。掠：捉、拿、將也。只：近指詞，此也，這裡，這個。吳守禮《光緒版刊荔枝記方言分類詞彙初稿》p.11以「力」為俗字，在官話中則皆用「掠」字。
- 12 戲綵舞斑衣：「斑衣戲綵」比喻老而孝養父母。老萊子性至孝，年七十，常著五色彩衣，作嬰兒嬉戲的樣子逗父母高興。見《藝文類聚·卷二十·人部四·孝引列女傳》。後用以比喻孝養父母。

(落〔將水令〕)¹³捧金杯來斟壽酒，諸親朋(弟子)¹⁴齊(都)來賀壽，願得壽山福海¹⁵添籌，¹⁶子孫猶如蠡斯¹⁷悠久，後裔¹⁸顯耀榮華錦繡，掠只瓊花來做酒籌，¹⁹舞斑衣，舞斑衣殷勤敬酒，且開懷，²⁰且開懷沈醉一場。

(慢尾)今旦是幸逢慶壽期，蟠桃佳會樂如絲，²¹願得年年福壽再加添。

說明：

目前台灣南管音樂圈，並非每個館都有能力舉辦郎君祭的整絃活動，北部館閣多脫離廟宇存在，已無此祭儀。目前可見的幾種狀況是：(一)台北閩南樂府：只準備牲禮祭拜，並無樂祭、整絃活動。(二)鹿港聚英社與沙鹿合和藝苑，春秋二祭，一次對內，一次對外，對外的祭典才邀請各地絃友參與整絃；對內就只有自己館內的館員祭祀與整絃。(三)不定期或配合所屬廟宇神誕舉辦，如台南和聲社是配合水仙王聖誕舉辦整絃活動。(四)固定舉辦春秋二祭之郎君祭整絃大會的館閣，有台南南聲社。春祭時間大約是四月清明過後，至五月初；秋祭大約是十月間至十一初。各地要舉行郎君祭的館閣，會相互知會時間，分別在不同的週末假日，避免撞期。

有些手抄本〈金爐寶篆〉門頭之下註祿「秋祭孟府郎君或神人壽慶用」，〈畫堂彩結〉則是「春祭孟府郎君或神人壽慶用」，似乎春秋二祭用曲是以管色分；不過如果根據現在南管先生的說法，以及目前春秋二祭儀式看，「祀郎君」都只用〈金爐寶篆〉，「祀先賢」才用〈畫堂彩結〉。陽壽祭典則用〈堂上結綵〉，南管先生認為神人壽慶用曲要有區分；但眾多手抄本上的訊息，幾乎都是神人壽慶用曲不分，未與現況相吻合，也許是時代不同，習慣也變了。

祭郎君所使用的音樂有一定成套奏唱方式，與一般整絃活動所謂的起指、落曲、煞譜不同。以演唱〈黑毛序·金爐寶篆〉為例，完整的〈金爐寶篆〉在正曲之前，一定先起慢頭，

13 〔將水令〕為南管一二拍的門頭，由於前段七撩拍的〔中倍·黑毛序〕演唱技巧較高，所以有些館閣，如果館員尚未學到此門頭，則可以從〔將水令〕起唱。

14 括號內的字，乃各地館閣有不同之唱辭，下同。

15 壽山福海：壽命像山一樣高，福氣像海一樣深。祝人長壽多福之辭。

16 添籌：「添籌」二字用法由「海屋添籌」而來，相傳有三個老人相遇而比較歲數，其中一人云：「海水變桑田時，吾輒下一籌，爾來吾籌已滿十間屋。」見宋·蘇軾《東坡志林·卷二》。後用以比喻人長壽，或祝人長壽之詞。亦作「海屋籌添」。「籌」：一種草類用以計數。《漢書·卷二十七·五行志下之上》：「籌，所以紀數。」

17 蠡斯：蠡，音終。蠡斯，蝗屬，直翅目蠡斯科，能以股擦翅作聲，約有三千種。體呈綠色、棕色或灰色，觸角等於或超過體長，具長翅，生活於地面、矮草上或灌叢中。雄體鳴聲來自覆翅互相摩擦。有草蠡、尖頭草蠡和盾背蠡斯等。《詩經·周南·蠡斯》共三章。首章為：「蠡斯羽，詵詵兮。宜爾子孫，振振兮。」為祝子孫盛多之詩。

18 後裔：後世子孫。亦稱「後嗣」。

19 酒籌：酒的計數器，引伸為酒杯，指喝酒開懷暢飲。

20 開懷：敞開胸懷。形容人歡暢沒有牽掛。

21 樂如絲：應為「樂如斯」。「斯」、「絲」音同致訛。

最後以慢尾作結。那麼它必須起奏大譜〈梅花操〉首、二節，然後唱〈黑毛序·金爐寶篆〉再續奏大譜〈四時景〉五至八節。並在樂聲中完成上香、獻花、獻果、獻酒等儀式。其中的獻酒係配合音樂進行，唱到「掠只金杯來斟壽酒」、「捧金杯來斟壽酒」、「殷勤獻酒」等處進行三獻酒；不過南聲社會在「掠只瓊花來斟壽酒」處多行一次獻酒，形成四獻酒。

關於郎君祭，起、煞所用之譜，一般樂人素有「梅花頭、四時尾」的說法，但台南南聲社以及其教學系統館閣，卻都是起奏梅花頭（首、次節），尾奏亦收梅花尾（三至五節）。

（二）長潮陽春過三腳潮·金爐寶篆

（慢頭）今朝南極福星²²照高堂，台上蠟燭燦輝煌，等待眾仙齊來到，慶賀整絃響叮噹。

金爐寶篆馨烟正香，眾仙聚會齊祝壽誕，願得龜齡鶴算²³同，椿萱²⁴並茂本成雙，蘭桂騰芳²⁵晉酒，管絃動起響叮噹，福祿富貴壽比南山，²⁶海屋添籌錦繡江山，王母進仙桃，滿堂欣笑顏恭敬，壽酒滿斟沈醉茫茫。

（落〔三腳潮〕）今旦是壽生燦爛光彩，慶祝（老翁）壽誕（落〔疊〕）慶祝壽誕眾仙（客）都來，畫堂綵結鬧咳咳，獻壽圖進壽章，壽筵中都是俊秀英才，²⁷金爐寶篆紅燭光彩，絃管和唱，唱出都是壽山共福海，壽酒滿盅都列東西，呼百壽²⁸聲唱彩，願得大家盡日那障逍遙自在，願得大家盡日那障逍遙自在。

（慢尾）壽生壽誕壽筵開，壽珍壽果壽仙來，福海壽山長丘排，萬壽無疆年年在。

說明：

22 南極福星：又稱南極老人。即壽星的別名。

23 龜齡鶴算：比喻人長壽。亦作「龜年鶴壽」、「鶴算龜齡」。

24 椿萱：椿，香椿。萱，萱草。椿萱比喻父母。

25 蘭桂騰芳：宋寶儀學問淵博，父禹鈞與兄禹錫皆以詞學聞名，弟儼、侃、僖、僖，皆相繼登科；馮道贈禹鈞詩，有「靈椿一株老，丹桂五枝芳」句。典出《晉書·卷七十九·謝安傳》及《宋史·卷二六三·寶儀傳》。後因以「蘭桂騰芳」比喻子孫昌盛，家族顯達。

26 壽比南山：語本《詩經·小雅·天保》：「如月之恆，如日之升，如南山之壽。」壽命如南山那樣長久。為祝人長壽之辭。

27 俊秀英才：才智、才華傑出的人。

28 百壽：一百歲。通常用來祝福別人長命百歲。呼百壽：指高聲祝壽之聲音。

〈長潮陽春·金爐寶篆〉在澎湖地區的館閣，以及以澎湖人為主的高雄館閣常用此套。因為管門為倍思管，所以起奏同管門的〈三疊尾聲〉首、二段，然後唱〈長潮陽春·金爐寶篆〉，再續奏〈三疊尾聲〉三段與尾段。不過，據已故吳昆仁藝師言「倍思」與「背師」諧音，故一般館先生忌教此套，但倍思管曲目往往受到民間樂人的喜愛，因此，此說法並不影響此曲目的演唱與傳承。

以上二套〈金爐寶篆〉都是用於祀郎君，但〔黑毛序〕為五空管、七撩拍；〔長潮陽春〕為倍思管、三撩拍；二曲管色、拍法不同。七撩拍曲目演唱技巧往往較三撩拍曲目高出甚多，故館閣祭典時，還是得依館員程度作選擇，甚至也可只摘唱後半段一二拍的曲目。如此就稱為唱「半套」，一樣可以完成祭典，達到禮敬心意。

(三) 二調·集賢賓·畫堂綵結

(慢頭) 畫堂²⁹彩結³⁰賽蓬萊³¹，仙翁³²座上笑顏開，琴絃笙簫齊唱彩，

願得年年福壽康泰。

金杯壽酒集賢賓³³，南極老人³⁴在錦堂³⁵歡慶，王母³⁶進仙桃，眾仙來祝壽，恭敬獻龜獻鶴³⁷，喜悅雙親長康寧，鼓樂整起³⁸，唱出道情³⁹真富貴，願得歲壽⁴⁰卜⁴¹同彭祖⁴²樂天真。(落〔短滾〕)⁴³今旦慶壽誕，鶴舞共龜遊勝似蓬萊，

29 畫堂：裝飾華麗的廳堂。

30 彩結：「彩」應作「綵」，「彩結」即「結綵」，喜慶時，以彩綢或彩紙裝飾。

31 蓬萊：喻仙人之所居也。相傳渤海中有仙人居住的山，《列子·湯問》：「其中有五山焉。一曰『岱輿』，二曰『員嶠』，三曰『方壺』，四曰『瀛洲』，五曰『蓬萊』。」其中『方壺』、『瀛洲』、『蓬萊』為仙山三島。

32 仙翁：神話傳說中長壽的仙人。

33 集賢賓：1.詞牌名，〔雙調〕仄韻。2.南管四空管〔二調〕門下的牌名。

34 南極老人：壽星的別名。

35 錦堂：即「畫堂」。

36 王母：神話傳說中的女神。亦稱為「金母」、「瑤池金母」、「王母」、「王母娘娘」。原是掌管災疫和刑罰的怪神，後於流傳過程中，逐漸女性化與溫和化，而成為年老慈祥的女神。相傳西王母住在崑崙山的瑤池，園裡種有蟠桃，三千年開花，三千年結子，食之可長生不老。故人借以祝壽誕。

37 獻龜獻鶴：龜、鶴均為長壽的動物。故以龜、鶴比喻長壽。「獻龜獻鶴」則傳達祝壽心意。

38 整起：此指各種樂器一起熱鬧地演奏。南管人把音樂演奏稱為「整絃」。「整」有整理絲絃，預備起奏之意。

39 道情：有二義：1.道德的情操。2.一種以唱為主的說唱藝術。用漁鼓和簡板伴奏，原為道士演唱道教故事的曲子，用以宣揚出世思想，警醒頑俗。後來也用一般民間故事做題材。

40 歲壽：閩南語。即「壽命」之意。

41 卜：泉州方言，即「要」之意。

42 彭祖：堯的臣子篸鏗。陸終氏第三子，帝顓頊之孫，歷虞夏至商，相傳活了七、八百歲。因封於彭城，故稱為「彭祖」。

43 〈短滾·今日慶壽誕〉在手抄本中也常被單獨抄寫，自成隻曲存在。

鼓樂整起，絃管唱和音悠閒，捧金杯斟壽酒，春風和氣⁴⁴又兼兒孫滿眼，⁴⁵松柏耐歲寒，老萊斑衣戲綵燦爛，稱觴⁴⁶無別祝，只愿得逍遙自在，稱觴無別祝，只愿得逍遙樂自在（弟子發彩）。

（慢尾）愿得壽山共福海，瑤上金杯晉筵台，眾客今朝歌九如，⁴⁷

三多⁴⁸喜慶（恭敬褒獎）次第來。

說明：

〈畫堂綵結〉係用於「祭先賢」，凡是本館中已過往之絃友或站山⁴⁹人士都會被列入「先賢」名冊中。春秋二祭時，都在郎君祭結束後，樂人移位至先賢圖或牌位前奏樂唱曲，儀式如「郎君祭」，所唱曲目為〈畫堂綵結〉。〔二調·集賢賓〕屬四空管、七撩拍，所以起奏〈五面〉首節，唱〈二調·集賢賓·畫堂綵結〉，再續奏〈五面〉二至五節。另有將〈畫堂綵結〉慢頭慢尾改為〔尪姨疊〕演唱者，此係吳素霞女士改寫給初成館的學生唱的，因學生所學尚淺，慢尾不容易唱，故填以較簡單的曲調，適應學生的程度，以便完成館閣例行的祭儀。其實民間也有所謂唱「半套」者，也是為了初學者的方便，只演唱後半部的〈金爐寶篆〉，從〈將水令〉開始；〈畫堂綵結〉也從後半部的〔短滾〕開始，心意到了就可，因此曲目的運用也相當靈活。

（四）寡北·南海觀音讚

南海普陀山⁵⁰一座，嘜 巍巍百寶、百寶高峰，嘜 足踏蓮花碧波中，嘜 南無碧波
波中水嘜晶宮，嘜 水晶宮內端嚴坐，嘜 南無端嚴坐定、坐定金容，嘜 金容體

44 春風和氣：舊時稱登進士第後的志得意滿為「春風得意」。後用以形容人做事順利，志得意滿的神情。故此句有春風得意之意。

45 兒孫滿眼：指子孫滿堂。

46 稱觴：舉杯敬酒，表示祝賀。

47 九如：《詩經·小雅·天保》篇中，連用九個「如」字：「如山、如阜、如岡、如陵、如日之升、如月之恆、如川之方至、如南山之壽、」祈祝君王福壽綿長。後因用為祝壽之詞。

48 三多：多福、多壽、多男子的祝頌之辭。語本《莊子·天地》篇。

49 站山：指出錢、出力之南樂愛好者，但其本身不學南管唱奏，即南管館閣的後援會人士。

50 普陀山：梵語「為「普陀洛迦」山（potalaka），原意為「一朵美麗的小白花」，是觀音菩薩在印度修道說法的地方，唐代高僧玄奘在《大唐西域記》中描述：「普陀洛迦山位於印度南部的海域，山頂有池，水從池中流出形成大河，佛教中的觀世音菩薩，最初就在這裡來往悠游，感悟生命和佛法。」而佛教在中國，「普陀」和「洛迦」卻演變成了兩座山的名字，洛迦山在普陀山的東南，孤處海中，猶如一尊仰臥在萬頃碧波中的海中臥佛，相傳，洛迦山是觀音得道之地，而普陀山則是觀音顯聖之處。因此如果說佛教中土化後，曲詩中的「南海普陀山」，指的是浙江普陀縣的普陀山（為舟山群島之一），那麼據說，唐大中（847-860）年間有一印度僧來此自播十指，親睹觀世音菩薩現身說法，授以七色寶石，遂傳此地為觀音顯聖地。因此，〈南海觀音讚〉曲詩的產生，當在此傳說之後，即唐大中年間之後的作品。

掛玉玲瓏，⁵¹唵南無玉玲瓏，珠唵翠瓏，唵紫金妙像難描畫，唵南無難描難畫、難畫無窮，唵無窮無盡度眾生，唵南無度眾生，出唵樊籠，唵觀音大聖大慈悲，唵南無觀世音，度唵眾生，唵觀音大聖大慈尊，唵南無觀世音，度唵眾生。

（偈語）南無水月輪菩薩摩訶薩、南無觀自在菩薩摩訶薩、南無救苦難菩薩摩訶薩。

說明：

此套在兩岸三地民間佛誕日最常使用，台灣民間一般將觀音菩薩稱為「觀音佛祖」，因此，在泉州人聚落中，每逢觀音菩薩聖誕，常請南管樂人演唱〈南海觀音讚〉。但在起煞的「大譜」銜接，台灣與泉州兩地用法則有明顯不同：台灣樂人認為〈南海觀音讚〉管門為五六四管，故起奏《四不應》首節至六節，接著唱〈南海觀音讚〉，再以《四不應》七、八節收尾。這與南管音樂重視宮調色彩的一致性有關。

王耀華《福建南音初探》言，泉州祀套用法是以《梅花操》首節入序，接著唱〈南海觀音讚〉，再以《四時》冬景尾至末節收尾。如此一來，管門由五空管接五六四管再轉五空管，與南管重視宮調色彩習慣不符，當然也有一個可能，就是將〈南海觀音讚〉以五空管演唱⁵²，管色就一致了。

《南海觀音讚》⁵³（俗通稱《觀音讚》）在現行通用的版本—劉鴻溝《南樂指譜全集》目錄中，編入第三十七套，但目錄下，卻是不同於指套編組方式之第一齣（節）、第二齣（節），而是〈普庵咒〉附〈南海觀音讚〉，似乎〈普庵咒〉與〈南海觀音讚〉二者之間，並未形成指套關係；呂鍾寬編纂的《泉州絃管叢編》，其目錄中，將〈普庵咒〉列為第二階段形成的套曲之第五套，但套名之下，卻將〈普庵咒〉、〈南海觀音讚〉分立，未如套曲形式排列，並且在第一輯文本頁257中，謂：「二者不成套」。筆者蒐集之抄本中，有些版本也是如此的分法，但大部分的抄本都只收錄〈南海觀音讚〉，無〈普庵咒〉；抑或有〈普庵咒〉，而無〈南海觀音讚〉。如此一來，似乎〈南海觀音讚〉是為一單獨存在的曲目，既未編組，就不能算是「指套」，但卻編入指譜全集中；如果是指套，依照演奏習慣，應該只奏不唱，但是〈南海觀音讚〉在實際生活中，每逢觀音佛祖聖誕，卻是最常被演唱的曲目。這種情況相當特殊，應與曲日本身來自佛教唱誦音樂有關。

而在《清刻文煥堂指譜》中，將《南海觀音讚》列在最後一套（第36套），首節〈南海觀音讚〉次節〈普庵咒〉，二節合為一套，並與與作為指套總首的《請神咒》（即《弟子壇

51 玉玲瓏：「玲瓏」為狀聲詞。形容玉聲。玉玲瓏應指身上配戴之玉器，會相互碰撞出聲。

52 五空管與五六四管二管色，只有「仄」音相差半音之別，故有些曲目可用兩種不同管色來唱。

53 《南海觀音讚》用《》為指套，用〈〉為單曲。關於此指套，筆者另有專文「南管中的佛教音樂 指套《南海觀音讚》探討與打譜」可供參考。

前》)在指套的編排上前後呼應，由此亦可看出當時的南管圈對於祀神曲目的重視，將這兩套道教與佛教曲目作為指套的總首與收尾，也有請神佛護持之意。但現在一般南管樂人都只學〈觀音讚〉，〈普庵咒〉可以說已多年不傳。

(五) 尪姨歌·弟子壇前

弟子壇前專拜請；請卜田都元帥、土地公公、金絲舍人、分花娘娘、半路夫人都降臨來。

田都元帥、土地公公、金絲舍人、分花娘娘、半路夫人，你只神通都真廣大，法令咒水救萬民，獻錢獻鈔買路過，獻錢獻紙都買路行。

嘔嘔嘔朱嘔嘔朱嘔嘔⁵⁴

(六) 尪姨歌·請月姑

請月姑，請月姨，⁵⁵排年華⁵⁶數年序，⁵⁷年紀亦句通亦句未，天阮一個姑子⁵⁸即有三歲，三歲姑二歲姨，請恁今冥通來伴阮救桃，⁵⁹阮厝乜亦有乜會無，⁶⁰亦有花亦有粉，亦有胭脂通來抹嘴唇，亦有耳鈎⁶¹共髻尾梳，⁶²亦有金針通來刺繡鞋。請嘞，請卜大娘⁶³來聽香，⁶⁴請卜⁶⁵二娘都來伴場，⁶⁶請卜⁶⁷三姑來問

54 此為模仿紅頭法師作法時，吹號角的聲音。

55 請月姑、請月姨：月姑、月姨應為月之神靈，疑為古代紫姑占卜習俗之流傳，而以月為對象。從南管曲辭中諸多如：「拜告嫦娥」、「再拜月娘」之辭，可見閩南婦女對月神之崇拜，問卜風氣極盛。

56 排年華：或作「排蓮花」、「排菱花」，依此可有兩種說法：「排蓮花」為排列花叢之意，「排年華（或年歲）」則排算翁姨（即靈媒，多由未婚少女擔任）之年紀。案下文「年紀亦句通..」，故應為「排年歲」或「排年華」為佳。

57 數年序：或作「少年時」、「數年時」，應作「數年序」較佳。

58 姑子：或作「孤仔」，即翁姨（靈媒），由未婚少女來擔任。

59 救桃：遊戲。閩南語。

60 麼亦有：泉州話，或作「每件有」、「物亦有」。「麼」：物件也。

61 耳鈎：即耳環。

62 髻尾梳：梳子，用來梳理頭髮後，可直接插放在髻上。

63 大、二娘、三姑：依民間道教咒語「…三人姊妹同學法，返來分作三路行。大妹降落福州，二妹降下古州城莆田縣下，三姑娘媽有名聲，引卜生魂陰府路上行…」則知「娘媽」之神有三位，並各有所司。

64 聽香：或作「來去聽香」。據閩南之俗，正月十五元宵時，婦女焚香問卜，並依香煙指示得兆。

65 請卜：或作「卜請」。

66 伴場：伴護壇場。

67 請卜三姑：或作「請了三娘」。

聖，⁶⁸坐卜久，說卜定，說卜分明，通來乞⁶⁹恁聽，千里發毫光⁷⁰嘮，萬里都發毫芒，⁷¹千里毫光照童身，萬里毫光都照童形，⁷²生人⁷³市上⁷⁴在只兜，⁷⁵怯人⁷⁶市上在許頭，⁷⁷三步併做都二步走嘮，二步併作一步行，急急走，急急行，前人叫你莫聽，後人叫你莫行。

(七) 尪姨疊·直入花園

直入花園是花味香，直入酒店都面帶紅，田螺⁷⁸飛來都真成陣，尾蝶⁷⁹飛來都真成雙，冥陽⁸⁰嶺上是好蹺鼓，⁸¹阮今過只冥陽都心歡喜，掀開羅巾都拭汗去，走得阮頭菇⁸²都髻又鼓，⁸³急急走嘮，急急行，走到市上共恁說拙分明。六角亭⁸⁴上，是六角磚，六角亭下都好茶湯，六角亭上，六角石，六角亭下都好柸葉，⁸⁵素香⁸⁶不如是茉莉香，尾蝶成陣都採花樣，噠阿溜來嘮溜噠來嘮，⁸⁷腳踏草一個腳踏草，真個好救桃，噯啊真個都是好救桃。

說明：

以上（五）（六）（七）原合為一指套，首節為道教請神咒，故《清刻文煥堂指譜》指套名為《請神咒》，係以內容名之。一般通稱《弟子壇前》，乃以曲詩起首為「弟子壇前」四字，故稱。

68 問聖：聖，靈驗之意。問聖是指問其所應驗之事。

69 乞：或作「給」，給與也。

70 毫光：指神光細密如毫。

71 發毫芒：或作「顯毫芒」、「發毫童」，依咒語應作「毫芒」，亦指神光細密之貌。

72 童身、童形：靈媒、乩童也。

73 生人：指在世者。

74 市上：指陰府酆都市。

75 兜：包圍環繞。閩南語常以此字指稱區域，或家宅。只兜：這裡。

76 怯人：此指去世者的陰魂。

77 許頭：泉州話，即「那裡」。

78 田螺：泉州話，即「蜻蜓」。

79 尾蝶：泉州話，即「蝴蝶」。

80 冥陽：指陰陽交界處。

81 蹺鼓：或作「嶠崎」、「嶠吓」，《彙音妙悟》作「蹺蹻」不直也。「嶠崎」曲折也。

82 頭菇：「茹」，原義食也，或稱草蔬。閩南語借此字形容雜亂之貌。

83 鼓：不正，斜也。

84 六角亭：為作喻陰間之物，閩南民間信仰，於「觀落陰」或「牽亡」儀式時，六角亭為常用道具。其下或奉茶，或作觀音亭以供膜拜。

85 柸葉：或作「茗葉」，應作「茗葉」，草名，蔓生，葉大如掌。宋·姚寬《西溪叢語》：「閩廣人食檳榔，每切作片，醃蠟灰，以茗葉嚼之。」

86 素香：或作「素馨」。其香濃郁，可製香水。其香味與「茉莉」淡雅之清香恰成對比。

87 噠阿溜來嘮溜噠來嘮：此句即為加了聲辭的「囉哩噠」。《通俗編》：「今巫祝倚歌，尚有囉哩，囉哩啾等詞。」或謂此乃出自田都元帥咒語。案：戲班召請田都元帥獻棚時須唱「懶但」，即由「囉哩噠」三字組成之咒語，在南管曲辭及戲曲辭中多作唱唸謠歌之辭。臺灣民間隨性起舞的動作，稱為「弄溜噠」；潮州人形容一個人在高興時順口唱無字曲，也叫做「唱囉哩曲」。

一般整絃活動時，南管樂人多僅從次節〈請月姑〉和起。林祥玉《南音指譜》將此套列為「套頭」，⁸⁸不屬於指套三十六套之內，並註明「若和此指，必須恭敬淨身拈香，不可座位。」意即此指套係祭祀請神用，故當指套演奏時，也應恭敬淨身拈香，不可以如整絃般，坐著演奏。

從林祥玉《南音指譜》目錄排序看，它與《清刻文煥堂指譜》二者應有傳承關係，因為《清刻文煥堂指譜》也是將此套列為指套之總首。整套三節曲詩並非前後一貫，首節請神咒以田都元帥之對象，次節前段以月姑、月姨為召請對象，後段則以三姑娘媽召請對象。三節則敘述由三娘媽引入陰府情境。

在祭儀用法上的兩種方式，第一種只唱〈弟子壇前〉，前後起煞用譜；第二種把〈請月姑〉當「指」奏，並不演唱。故起奏〈請月姑〉唱〈弟子壇前〉奏〈直入花園〉。等於是將本指套以奏、唱、奏方式完成。

（八）長滾·大迓鼓·堂上結彩（祝壽慶用）

（慢頭）今朝慶壽誕，麻姑⁸⁹晉酒太白⁹⁰吟詩，眾客聚會且掠只絃管⁹¹來整起。

堂上結綵壽筵開，親朋拜舞，仙翁都喜降來，今朝壽星燦爛光彩

，安排壽酒滿樽，⁹²只處⁹³陳列東西，正是福壽雙全笑咳咳，⁹⁴賽過⁹⁵瓊宮⁹⁶又似仙景蓬萊，壽比南山福如東海，因見海屋添籌，動起眾仙下界，幸然⁹⁷蟠桃佳會，咱須著，⁹⁸咱須著綵舞斑衣，盡是俊秀英才，願得龜齡鶴算。

（落一二）壽比彭祖綿長，⁹⁹螽斯悠久，世世子孫皆英才，滿堂上和氣，繼世子孫永安泰。（收尾可用〈畫堂綵結〉之尾聲）¹⁰⁰

88 套頭：與《清刻文煥堂指譜》之「總首」同義。

89 麻姑：傳說中的仙女。姓黎字瓊仙，建昌人，修道於牟州東南姑餘山，宋徽宗政和中，封為真人。見晉·葛洪《神仙傳·卷七·麻姑》。

90 太白：神話傳說中的酒仙。或指李白。

91 絃管：弦樂與管樂。泛指音樂。此指南管音樂，南管音樂又名絃管。

92 樽：酒器。

93 只處：泉州話，即「這裡」之意。

94 笑咳咳：即「笑哈哈」，大笑的樣子，閩南語。

95 賽過：泉州話，即「勝過」之意。

96 瓊宮：天上的宮殿。

97 幸然：泉州話，即「幸好、幸虧」之意。

98 須著：必須要。

99 綿長：延長不絕。

100 此處的收尾指「慢尾」，〈畫堂綵結〉之尾聲為「愿得壽山共福海，瑤上金杯晉筵台，眾客今朝歌九如三多，喜慶次第來。」慢尾的用法，通常是指同一門頭之最後一曲的演唱，要有一個收煞的動作，故加慢尾演

說明：

本曲雖是祝壽（陽壽）用曲目，但用以祀家中神明，祀套程序為：起譜〈五面〉首節、唱〈長滾大迓鼓·堂上結彩〉、續奏〈五面〉二至五節。如作為整絃唱曲，則不須起、煞譜，直接唱〈堂上結彩〉。

以上是配合祭典儀式的祀套，而平日的喜慶活動，不管是祝壽、賀婚、生子、高中等等，南管人喜歡以整絃（排場）方式傳遞共歡心意，各方絃友會齊聚一堂，演唱具喜氣意味的曲目，予以祝賀。因此，在手抄本中，可以找到甚多喜慶曲詩，提供絃友演唱祝賀。上述祀套曲目，在喜慶活動中，也可當支曲單獨演唱或摘段演唱。下面另以筆者所蒐集之喜慶曲目，作賞析與導讀。

貳、喜慶曲目曲詩賞析

一、祝壽

（一）二調·集賢寶·身光榮

（慢頭）滿花燦爛盛氣開，仙翁鑾駕¹⁰¹降下來，琴絃笙簫齊唱彩¹⁰²

願恁¹⁰³子孫并和諧，金爐寶篆。

身光榮紫東來，¹⁰⁴在錦堂上添錦，¹⁰⁵子孫進銷饌，¹⁰⁶盡都是祝壽恭，獻花獻菓，喜悅，門庭真自適，¹⁰⁷絃歌齊起，簫聲暢情成雙笑，願恁福壽卜同天地，樂康泰可相猜。

說明：

此曲見於潘榮枝曲簿，在牌名之下註有「祀郎可用接今日慶壽誕」此即表示本曲亦可

唱。

101 鑾駕：帝王的座車。

102 唱彩：一起演奏。有些抄本書寫為「喝采」。二者形近致訛。

103 恁：閩南語。即「你」、「你們」之意。

104 紫東來：即「紫氣東來」。傳說老子將過函谷關，關令尹喜登樓，見有紫氣從東而來，知道有聖人過關。後用來比喻吉祥的徵兆。

105 添錦：有錦上添花之意。錦，彩飾的絲織品。錦上添花指在有彩色花紋的絲織品上再繡上花朵。比喻美上加美，喜上加喜。

106 銷饌：泛指飯菜美食。

107 自適：有自我排遣、自我娛悅的意思。

用於郎君祭，因為〔集賢賓〕為四空管，故可接唱〈畫堂綵結〉之後半〈短滾・今日慶壽誕〉。由此也可知南管曲目常有相互借用或嫁接現象。

潘榮枝曲簿收錄了〔集賢賓〕曲目共21曲，其中有17曲都屬於喜慶用曲，包括祝壽、賀婚、祝高中、賀生子等。從本曲開始帶慢頭，最後一曲亦帶慢頭、慢尾，顯示早期整絃活動有可以整套唱奏〔集賢賓〕喜慶的曲目，也代表了這個牌名的聲情表現，是較歡愉的，這是值得注意的事。

（二）二調・集賢賓・今日祝壽

今日祝壽是媽親，百歲老人在廳堂，來慶讚進壽衣，¹⁰⁸鄉親來祝壽，恭敬進茶進酒，喜悅，媽親實罕比，點灼¹⁰⁹結綵，說出老人真富貴，願得媽親卜同¹¹⁰王母神仙。

說明：

此曲亦見於潘榮枝曲簿，可做為女性長輩壽星賀喜用曲。

（三）二調・集賢賓・看見天邊

（慢頭）錦堂¹¹¹打掃也伶俐，¹¹²雙方燭光照見瑤台，¹¹³寶篆香煙透入正院，聽見鑼鼓喧鬧，正是郎君壽誕日。

看見天邊彩雲潮起，面前宮女身穿五彩，王母蟠桃在瑤池，¹¹⁴鼓樂聲鳴，八仙來齊會二邊，賀祝壽深深百拜，願恁壽比南山福如東海。

（慢尾）春秋美景華筵盛，金香金爐來整，今旦慶壽誕，鼓樂聲絃管永無疆。

說明：

108 壽衣：入殮時所穿的衣服。老年人往往在生前預先裁製好備用。閩南習俗，壽衣是「添壽」之意，父母60大壽，結了婚的兒女須為父母買添壽的壽衣。

109 灼：抄本中常以「灼」代替「燭」，歌子冊中亦常見，故此字應屬閩南地方慣用之俗寫字。

110 卜同：要同，泉語用法。

111 錦堂：宋朝名相韓琦的故宅，位於河南省安陽縣城東南隅，乃韓琦拜相後返鄉重建，歐陽修曾為之作有名的畫錦堂記。此指畫堂，廳堂。

112 伶俐：乾脆俐落。

113 瑤台：仙人居住的地方。

114 瑤池：仙界的天池，傳說中在崑崙山上，周穆王西征曾在此受西王母宴請。後泛指神仙居住的地方。

此曲亦見於潘榮枝曲簿，是〔集賢賓〕曲目之最後一曲，故帶慢尾，為此門頭之收尾曲。

(四) 中倍·鳳樓春·春色映華堂

(慢頭) 會嘉賓¹¹⁵迎喜氣，¹¹⁶

春色¹¹⁷映華堂，卿雲¹¹⁸輝萬里，咱辦虔誠，¹¹⁹掠¹²⁰龍涎雞舌¹²¹焚¹²²起，大家齊來上壽，祝天地伏祈鑒¹²³，臨錫繁禧¹²⁴庇佑咱高堂，康寧適意，¹²⁵願得年年海屋壽，¹²⁶添蠡斯麟趾¹²⁷綿奕祺。¹²⁸

說明：

此曲見於鹿港聚英社曲簿，牌名下註明為「祀上蒼」，即此曲可當祀神用。〔鳳樓春〕牌名，僅見於鹿港聚英社曲簿與潘榮枝曲簿，當與〔玉樓春〕有關，此二曲簿中之套曲《玉樓春序》，內含有〔金樓春〕、〔銀樓春〕、〔鳳樓春〕等牌名。從曲詩「願得年年海屋壽，添蠡斯麟趾綿奕祺」看，前句為祝壽詞，後句為祝人子孫滿堂之詞。故亦可當祝賀雙喜之曲。

(五) 雙闋·慶壽誕

慶壽誕，齊來唱采，壽比南山福如東海，椿萱茂，福壽泰，夫唱婦隨，¹²⁹百年永和諧，¹³⁰獻金杯，祝銀台，但願是子孫昌盛¹³¹富貴來。

115 嘉賓：或作「佳賓」。1.尊稱來賓。《詩經·小雅·鹿鳴》：「我有旨酒，以燕樂嘉賓之心。」

116 此曲慢頭只有一句。以下為七撩拍。

117 春色：1.春天的景色。2.比喻臉上的喜氣。如「面帶春色。」

118 卿雲：祥雲。亦作「景雲」、「慶雲」。

119 虔誠：恭敬有誠心。亦作「虔心」。

120 掠：拿、將，泉語用法。

121 龍涎雞舌：香料。「龍涎」：凝結如蠟，得自鯨魚內臟。雞舌：含於口中用以清除口臭的香料。《幼學瓊林·卷三·器用類》：「龍涎雞舌，悉是香名。」亦稱為「龍涎香」。

122 焚：此處做點燃香料之意。

123 伏祈鑒：乞求審察。伏祈有乞求、請求之意；鑒：審察、視察。

124 臨錫繁禧：福氣到了，兒孫滿堂。

125 適意：自在合意。

126 海屋壽：源自「海屋添籌」之意，「壽」為「籌」之形近致誤。

127 麟趾：《詩經·麟之趾》篇中，讚美文王子孫繁昌，後人遂用以讚譽子孫良善昌盛。

128 綿奕祺：奕：1.大。說文解字：「奕，大也。」《詩經·大雅·韓奕》：「奕奕梁山，維禹甸之。」2.美好的樣子。祺：吉祥。《詩經·大雅·行葦》：「壽考維祺，以介景福。」此句指子孫多而美好賢能之意。

129 夫唱婦隨：比喻夫妻和睦。

130 百年永和諧：祝人夫妻感情長久不變。通常作為結婚誌喜的賀詞。

131 昌盛：昌明興盛。《書經·仲虺之誥》：「邦乃其昌。」

說明：

〔雙闋〕門頭上下句落韻較規則，可作為初學者習唱曲目。

（六） 雙闋·虞美人·告蒼天

告蒼天，天前深拜，願爹媽福壽到百年，今旦壽星燦爛，¹³²春風和氣障芳顏，願得，阮今願得萬年障富貴，壽比南山福如東海，壽比南山福如東海。

（慢尾）壽生壽誕壽筵開，壽珍壽果壽仙來，福壽無窮年年載，百年偕老¹³³永和諧。

說明：

此曲在太平歌館中最常被演唱，尤其是在南部廟會繞境活動，或刈香的陣頭中常可聽到。

（七） 一番身·慶壽誕

慶壽誕，畫堂結綵，金爐內香煙靄靄¹³⁴，親像，親像朋盡皆喝采。椿萱，椿萱茂，福自在，歌九如，願得壽山共福海。獻金，¹³⁵獻金杯，祝銀臺年年康泰。咱齊來天前深深拜，祝三多，祈後世子孫及第狀元來，願子孫及第狀元來。

說明：

此曲見於潘榮枝曲簿，牌名下註明「祝壽慶用」，〔一番身〕門頭簡單好唱，但目前館閣整絃活動中較少聽聞。南管以曲子開始前幾字為曲名，故本曲與（六）之慶壽誕，雖同名，但門頭、曲詩均異，從曲詩與音樂上看都是完全不同的曲目。

（八） 雙闋·琴絃聲起

132 燦爛：形容光彩美麗。

133 百年偕老：祝人夫妻感情和諧不變，一直到老也不分離。或作「百年到老」、「百年諧老」。

134 靄靄：聚集的樣子。

135 獻金：為「獻金杯」之疊唱句，但只疊前二字，南管中常見，有加強語氣之意。

琴絃聲起唱出道情，焚香獻灼齊來拜謝神祇，¹³⁶見堂上會眾客，壽比南山福海添壽，¹³⁷壽比南山福海添壽。

（慢尾）今宵會佳期，今旦慶雙喜，但願福無比，齊集拜神祇。

說明：

這是較簡單的祝壽曲目，僅見於鹿港聚英社曲簿。

（九）逐水流過北疊·顛顛倒倒

顛顛倒倒勅桃¹³⁸仙，今旦慶壽會眾仙，添福添壽都人稱善，¹³⁹願得福祿萬萬年，福壽全真富貴錦堂，蠟燭燦光輝，諸仙慶壽盡都酒醉歸，諸仙慶壽盡都酒醉歸。

說明：

這是較簡單的祝壽曲目，僅見於鹿港地區曲簿。此曲為過枝曲，為整絃活動中，由演唱〔逐水流〕門頭後，要接續到〔北疊〕們頭時的串場曲目，〔逐水流〕在戲曲中，常用於和尚出場時，曲調較活潑。

（十）中倍·外對薔薇花·薔薇花

河漢¹⁴⁰光萬里，星辰列二邊辦敬心，掠好香放覓¹⁴¹爐內燒香味，阮只處誠心月下深拜，伏望¹⁴²上蒼相保，保庇老夫人安樂二字，願乞伊人福壽綿綿，兼給伊人子孫好後裔。

說明：

《明刊閩南戲曲絃管選本三種》已有此曲目，可知此曲在民間流傳已有四、五百年之久，可做為對女性長輩的祝壽賀喜用。

二、賀婚

136 神祇：天神與地祇。泛指神明。

137 添壽：應為「添壽」。

138 勅桃：閩南語，即「遊戲」之意。「勅桃仙」有遊戲人間，快樂過活之意。

139 都人稱善：閩南語語法，即「人都稱善」。

140 河漢：天河、銀河。

141 放覓：放在，泉語用法。

142 伏望：俯伏而希望。為表示希望的敬辭。

(一) 二調·集賢賓·今日新婚

今日新婚是月老推排，註定好姻緣，洞房花灼豔真無比，鄉親來飲酒，恭敬進茶、進酒，喜悅，新婚真富貴，點灼結綵，說出雙人實欣喜，願得兒孫卜障¹⁴³昌盛到萬年。

說明：

此曲亦見於潘榮枝曲簿。

(二) 二調·集賢賓·雲滿巫山十二峰

雲滿巫山十二峰，¹⁴⁴門迎青女¹⁴⁵百兩情，彩霞光動，啟芙蓉¹⁴⁶玉液¹⁴⁷香傾，戲鴛鴦絲羅¹⁴⁸共結，並隨山海時正長，琴瑟初調，¹⁴⁹永招騏驎，¹⁵⁰世其昌桃夭¹⁵¹一賦，¹⁵²宜家宜室¹⁵³樂無央。¹⁵⁴

說明：

此曲亦見於潘榮枝曲簿。

(三) 二調·集賢賓·青女遙傳書信

143 卜障：要這樣的，泉語用法。

144 巫山十二峰：指山名：(1) 位於四川省巫山縣東，為巴山山脈的高峰，有十二峰，為川鄂的界山，長江貫穿其間，形成巫峽。(2) 位於山東省肥城縣西北六十里。另有關「巫山」之典故：戰國時楚懷王、襄王並傳有遊高唐、夢巫山神女薦寢事。曲牌中之集曲「巫山十二峰」則指曲中運用了12個曲牌。

145 青女：霜神。《幼學瓊林·卷一·天文類》：「青女乃霜之神，素娥即月之號。」

146 芙蓉：1.植物名。錦葵科木樨屬，落葉大灌木或亞喬木。高約五公尺，葉掌狀淺裂，表面有薄毛。晚秋的清晨開白、紅、黃各色花，黃昏時變為深紅色，大而美豔，可供觀賞，與葉均可入藥。或稱為「木芙蓉」。2.荷花的別名。

147 玉液：有下三義：1.甘美的汁液。2.方士所煉的丹藥，道家認為飲之可以長生。3.比喻美酒。

148 絲羅：用單絲所織成極細的絲織品。

149 琴瑟初調：語本《詩經·小雅·常棣》：「妻子好合，如鼓瑟琴。」後以「琴瑟調和」比喻夫妻感情諧調融洽。「琴瑟初調」即指新婚。

150 騏驎：駿馬、良馬。《荀子·勸學》：「騏驎一躍，不能十步。」

151 桃夭：詩經周南的篇名。共三章。根據詩序：「桃夭，后妃之所致也。」或亦指賀嫁女之詩。首章二句為：「桃之夭夭，灼灼其華。」

152 賦：文體名。介於詩與散文之間的韻文，多用來寫景敘事。盛行於漢魏六朝。

153 宜家宜室：帶給夫家和諧美滿的生活。語本《詩經·周南·桃夭》：「之子于歸，宜其室家。」今多用為女子出嫁時的祝賀語。

154 無央：道家語，無盡的意思。與佛家語「無量」相同。

青女遙傳書信開鬱，¹⁵⁵忽嘉氣¹⁵⁶滿蓬萊，風流神女¹⁵⁷下天台，¹⁵⁸詩歌紅葉¹⁵⁹預兆，琴瑟生律諧，玉出藍田，¹⁶⁰歡成磨琢廟廊材，¹⁶¹蘭房¹⁶²合卺，¹⁶³石麟¹⁶⁴玉燕¹⁶⁵羨月心地，素時志脩，皓髮¹⁶⁶蒼顏¹⁶⁷號白頭，仙藥¹⁶⁸靈苗非異石，龜齡鶴算無難由，岳氣化辰乞符，王母千秋籌，文星永耀堪擬，彭祖八百秋，酒席玉堂，鳳笙龍管¹⁶⁹滿朱樓。¹⁷⁰

說明：

此曲亦見於潘榮枝曲簿，用典甚多，應是文人填詞作品。曲詩中包含有賀婚、祝高中祝壽、賀生子等等詩意，故可以當作多用途的祝賀曲

(四) 二調·集賢賓·蒹葭玉樹

蒹葭¹⁷¹玉樹喜相依，想起姻緣是月老結紅絲，琴絃障和出，¹⁷²玉簫¹⁷³曾引鳳

155 開鬱：解愁悶。

156 嘉氣：應為「佳氣」，美好的氣象。

157 風流神女：相傳楚王曾遊高唐，夢見巫山神女告訴他：「願薦枕席。」

158 天台：神話中的仙境。

159 紅葉：唐德宗時，奉恩院王才人養女鳳兒，曾以紅葉題詩，置御溝中流出，為進士賈全虛所得。後全虛懷戀其人以至泣下，帝聞此事，終將鳳兒賜給全虛。見宋·王銍《補侍兒小名錄》。一說為唐宣宗時，舍人盧渥自御溝中拾得紅葉，上題絕句一首，乃收藏於箱底。後宣宗遣放宮女嫁人，盧渥前往擇配，事後始知妻子恰為題葉之人。見唐·范摅《雲溪友議》卷十。又一說為僖宗時，宮女韓氏以紅葉題詩自御溝流出，為于祐所得，祐再題一詩，投放御溝上流，韓氏得之亦收藏著。後來帝放宮女三千人，于祐娶得韓氏，成親後，各取紅葉相示。見宋·劉斧《青瑣高議·流紅記》。另一說則作僖宗時，李茵妻韓氏。見五代·宋·孫光憲《北夢瑣言》卷九。後比喻姻緣巧合。故有「紅葉之題」、「御溝題葉」、「御溝流葉」之說。

160 玉出藍田：比喻名門出俊秀子弟。

161 廟廊材：朝廷裡才德出眾的人。

162 蘭房：高雅賢士的居室，或對女子居室的美稱。

163 合卺：古時婚禮男女方各執一卺飲交杯酒，稱為「合卺」。一個葫蘆分為兩個瓢，稱為「卺」。

164 石麟：語本《南史·卷六十二·徐陵傳》：「年數歲，家人攜以候沙門釋寶誌，寶誌摩其頂曰：『天上石麒麟也。』」後用以稱讚他人的兒子穎慧出眾。

165 玉燕：相傳唐代張說之母，夢玉燕入懷後成孕，產下張說，後張說為一代名相。後以「玉燕投懷」借指稱將獲得龍胎賢子。

166 皓髮：白髮。

167 蒼顏：形容人年紀很老。

168 仙藥：神話傳說中仙人所製的神藥仙丹，吃了可以長生不老。

169 鳳笙龍管：笙管樂器的美稱。

170 朱樓：彩繪華麗的紅漆閣樓。形容富貴人家華美精巧的屋宇。

171 蒹葭：詩經秦風的篇名。共三章。根據詩序：「蒹葭，刺襄公也。」或以為有所愛慕而不得近之之詩，似是情歌，或訪賢之作。首章二句為：「蒹葭蒼蒼，白露為霜。」蒹葭玉樹，比喻兩個品貌、地位極不相稱的人相處在一起。「蒹葭玉樹喜相依」指有情人中成眷屬。

172 琴絃障和出：指琴絃齊動奏樂。「和」：和樂也。

173 玉簫：一為玉製的簫。二指神話傳說人物，傳說中唐韋皋遊江夏，與小青衣玉簫有情，相約七年再會，留玉指環為記，踰八年不至，玉簫絕食而死。後用以哀悼少女早喪的輓辭。

來儀，¹⁷⁴窈窕淑女君子好逑，¹⁷⁵稱心意，燕爾新婚，¹⁷⁶衣錦榮華慶雙喜，願
 恁夫妻做卜和諧到百年。

(五) 二調·集賢賓·明月早隨鳳輦

明月早隨鳳輦¹⁷⁷來，春花先向洞房開，桃傍燈光視玉台，柳依粧面掛金釵，
 中林昌施佇看雲，駢天上頭相旭日，雁鳴歡逢東坦屏間，¹⁷⁸舉案齊眉，¹⁷⁹共
 羨蘭種桂子¹⁸⁰諧。

說明：

此曲亦見於潘榮枝曲簿，此曲詩句應是有所本的，來源待查。曲詩用典多，應是文人所填的詞。

(六) 二調·集賢賓·孔雀屏開射雀緣

孔雀屏開射雀緣，¹⁸¹千里姻緣一線牽，喜今宵月老定三生，¹⁸²洞房內鸞鳳和
 鳴。良宵美景，郎才女貌兩相稱，一刻千金，為也¹⁸³夜短，雞即鳴，桂子蘭
 孫，¹⁸⁴他日金榜定題名。

說明：

此曲鹿港郭炳南曲簿。

174 引鳳來儀：典出《書經·益稷》：「簫韶九成，鳳凰來儀。」鳳凰來儀：鳳凰來舞而有容儀，古代以為祥瑞的預兆。

175 窈窕淑女君子好逑：語出自《詩經·周南·關雎》：「關關雎鳩，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。」窈窕淑女：體態美好又有德性的女子。

176 燕爾新婚：比喻新婚快樂甜蜜。常用作祝人新婚的賀詞。

177 鳳輦：仙人所乘的車子。

178 東坦屏間：指找到東床佳婿。東坦蕭然：指還沒有女婿。屏間：由「雀屏中選」典故而來：相傳唐人竇毅選婿，畫二孔雀於屏風上，要求婚者以箭射之，暗中約定射中眼睛者，即是女婿。唐高祖李淵射中，竇遂以女嫁之。典出《舊唐書·卷五十一·后妃傳上·高祖太穆皇后竇氏傳》。比喻中選為女婿。

179 舉案齊眉：東漢孟光送飯食給丈夫梁鴻時，總是將木盤高舉，與眉平齊，夫妻互敬互愛的故事。典出《後漢書·卷八十三·逸民傳·梁鴻傳》。後比喻夫妻相敬如賓。

180 蘭種桂子：比喻子孫昌榮顯達，家族興旺。

181 孔雀屏開射雀緣：見註178：「雀屏中選」典故。

182 三生：佛教用語：(1) 三輩子。《增壹阿含經·卷二十三》：「我時我憶宿命之事，一生、二生、三生、四生、五生、十生、二十、三十、四十、五十、百生、千生成敗之劫，皆悉分別。」(2) 過去、現在、未來三世。清·龔自珍《人月圓》：「三生慧業，萬古才華。」此句指「緣訂三生」，婚姻乃前世宿緣，現多用以頌美婚姻的祝詞。

183 為也：泉語用法，即「為什麼」。

184 桂子蘭孫：稱美他人的子孫。

(七) 長滾大迓鼓·今宵喜慶

(慢頭) 今朝喜氣耀門楣，¹⁸⁵親朋滿座慶佳期，華燭高堂生煥彩，綿綿瓜瓞¹⁸⁶兆螽斯。

今宵喜慶燕爾新婚，月老¹⁸⁷註定來締結好緣份，鸞鳳和諧¹⁸⁸鴛鴦群，雙人恰似相如對文君¹⁸⁹，洞房花燭夜¹⁹⁰喜氣盈門，做乜¹⁹¹知恁只今宵春情¹⁹²，良辰美景，¹⁹³美景良辰，且來攜手並肩，飲酒醉醺醺，欲得琴瑟和調¹⁹⁴著趁早同入繡閣，¹⁹⁵(落一二)就在今宵合歡¹⁹⁶雨會雲，¹⁹⁷就在今宵恁來合歡雨會雲。

說明：

此曲為賀婚喜用，可找到兩個不同門頭演唱的版本，一為〔長滾·大迓鼓〕、一為〔相思引〕，二曲曲詩相同，但因應不同門頭辭格，作句法的改變，以及少數用字更動。可與下曲比較。

(八) 相思引·今宵喜慶

(慢頭) 今朝喜氣耀門楣，親朋滿座慶佳期，華燈高堂生煥彩，綿綿瓜瓞兆螽斯。

-
- 185 耀門楣：光彩照耀家門，使家門有光彩。門楣：原指門上的橫樑，後借指家族的社會地位及聲望。
- 186 綿綿瓜瓞：綿綿，連續不斷。瓞，小瓜。綿綿瓜瓞指周朝開國的歷史如瓜瓞般歲歲相繼不絕，至太王遷岐地，才奠定了王業。語出《詩經·大雅·綿》：「綿綿瓜瓞，民之初生，自土沮漆。」後用來祝頌子孫繁衍昌盛。
- 187 月老：月下老人的簡稱。或指媒人。
- 188 鸞鳳和諧：比喻夫妻感情諧樂和合。鸞鳳，原指鸞鳥和鳳凰。藉以比喻夫妻。
- 189 相如對文君：卓文君，漢臨邛人，為富商卓王孫之女，有文才。司馬相如飲於卓府，時文君新寡，相如以琴心挑之，文君夜奔相如，同歸成都。卓王孫大怒，不予接濟。後二人回臨邛賣酒，卓王孫引以為恥，不得已才將財物、僮僕分與。後相如欲娶茂陵女為妾，文君賦白頭吟，相如乃止。此藉指二人的情投意合。
- 190 洞房花燭夜：結婚的當天晚上。舊傳有詩四句，誦世人得意者云：『久旱逢甘雨，他鄉遇故知，洞房花燭夜，金榜掛名時。』
- 191 做乜：怎樣，泉語。
- 192 春情：1.春天的情景、意興。2.男女互相戀慕的情意。此作第二義解。
- 193 良辰美景：美好的時光，宜人的景色。明·湯顯祖《牡丹亭·第十齣》：「良辰美景奈何天，賞心樂事誰家院。」
- 194 琴瑟和調：即「琴瑟調和」，語本《詩經·小雅·常棣》：「妻子好合，如鼓瑟琴。」後比喻夫妻情感諧調融洽。
- 195 繡閣：即「閨閣」，古稱女子所居住的內室。
- 196 合歡：指男女交歡。
- 197 雨會雲：即「巫山雲雨」之意，巫山雲雨比喻男女歡合。戰國時楚懷王、襄王並傳有遊高唐、夢巫山神女自願薦寢事。見《文選·宋玉·高唐賦·序》。

今宵喜慶燕爾新婚，月老註定月老推排，¹⁹⁸今來結好緣分，鸞鳳和諧鴛鴦成雙，洞房燭豔¹⁹⁹、洞房燭豔喜氣盈門，誰知，誰人做乜知

，恁雙人今宵春情，良辰美景，美景良辰，且來攜手並肩飲酒醉醺醺，琴瑟和調欲得琴瑟和鳴，趁早入繡閣，（落一二）就在今宵合歡雨會雲，就在今宵恁來合歡雨會雲。

（九）山坡里·一對夫妻

（慢頭）月老結紅絲，²⁰⁰註定無差移，洞房花燭豔，今宵會佳期，牡丹顏色好，東君恁扶持，惜花連枝愛，和諧到百年。

一對夫妻才郎淑女，花前月下²⁰¹如水魚，親像鴛鴦雙雙同遊戲，又親像許鸞鳳和鳴同棲止，²⁰²春遊芳草地，夏賞綠荷池，薰風²⁰³南來花射²⁰⁴清香味，學許孟光舉案齊眉，轉眼是中秋時，見許蓮花開滿池，恁對只酒食卜醉微微，夫唱婦隨說情意，纔即登高²⁰⁵共落帽，²⁰⁶今來不覺又是冬吟白雪詩，煖²⁰⁷閣圍爐相隨到百年，生有聰俊子兒鴻臚，²⁰⁸首唱顯耀門楣，祝恁夫妻相隨到百年，生有聰俊子兒狀元拜相顯耀門楣。

說明：

此曲可為賀婚喜用，依現代人的婚姻觀，常在生子後辦結婚喜宴，故此曲亦可作為賀婚與生子用曲。

198 推排：安排。

199 洞房燭豔：指「洞房花燭」新婚之夜點燃著彩飾蠟燭的亮光充滿喜氣。

200 紅絲：月下老人在成全人間姻緣時，所牽的紅線。現多用於婚姻喜慶上，象徵著吉祥。

201 花前月下：現多用於婚姻喜慶上，象徵著吉祥。本指景色幽美的環境，後多指男女幽會談情的美好情境。

202 棲止：停留、居住。

203 薰風：和風，特指夏天由南向北吹的風。

204 花射：或應為「花霽」，指香花。不過在《明刊閩南戲曲絃管選本三種》中也用「花射」二字，故應是閩南俗寫，亦或音近致訛。

205 登高：農曆九月初九重陽節有登高的習俗。

206 落帽：晉人孟嘉在九九重陽日隨桓溫遊於龍山，帽子被風吹落而不自覺，後如廁離位，桓溫乃命孫盛坐嘉位並作文嘲弄，嘉歸來見文，從容應答。見《晉書·卷九十八·桓溫傳》。後世並用以指重陽登高飲酒等風雅情事。

207 煖：「暖」的異體字。

208 鴻臚：職官名。周置大行人之職，秦稱為「典客」，北齊稱為「鴻臚寺」。主掌朝貢慶弔的贊導相禮。

(十) 皂雲飛²⁰⁹·梅花獨占

梅花獨占春，慶賀恁新婚，夫妻互和諧，百子共千孫，啖，²¹⁰風調共雨順，福祿進家門，願恁²¹¹常富貴，年年十八春。

(十一) 五供養·梅花獨占

梅花獨占春，咱來慶賀恁新婚，願恁福祿來並至，富貴滿乾坤，²¹²夫妻相和順，百子共千孫，富貴年年十八春。²¹³

說明：

(十)與(十一)二曲，可認為是同一曲詩，用不同門頭演唱的例子，因應不同門頭辭格，作句法的改變，以及少數用字更動。〔皂雲飛〕為五空管，〔五供養〕為五六四×管。

(十二) 皂雲飛·今旦好日子

今旦好日子，迎親是佳期，新娘果標緻，西施共伊比，啖，一對個²¹⁴夫妻，相隨到百年，一對好夫妻，相隨到百年。

(十三) 皂雲飛·月老結紅絲

月老結紅絲，註定無差移，洞房花燭艷，今宵會佳期，啖，牡丹顏色好，東君²¹⁵著扶持，惜花連枝愛，青春正當時。

說明：

以上三首〔皂雲飛〕，辭格固定，係填詞之作，旋律走向大體固定，僅少部分因字行腔有所變化。此牌名曲目簡單易學，可作為初學者學習賀婚喜曲目用。

209 皂雲飛：即曲牌〔駐雲飛〕，「皂」與「駐」，音近致訛，南管手抄本中記為〔皂雲飛〕。

210 啖：〔皂雲飛〕之特徵用法，南管先生說：「無『啖』非〔皂雲〕。」

211 恁：你。泉語用法。

212 乾坤：本是易經上的兩個卦名，後借稱天地、陰陽、男女、夫婦、日月等。

213 十八春：藉指「青春」。台灣福佬民歌中常用詞。

214 個：即「的」。一對個夫妻，即一對夫妻。泉語用法。

215 東君：原指太陽，《楚辭·九歌》「東君」即為日神。此則指稱「司春之神」。《全唐詩》：「東君愛惜與先春，草澤無人處也新。」

(十四) 貓捕鼠·²¹⁶今旦好日子

今旦，今旦好日子，今冥結親誼，洞房，洞房花灼艷，今宵會佳期，牡丹嬌媚顏色好，我君恁著相扶持，惜花連枝愛，和諧到百年，白頭到老，許時²¹⁷和諧到百年。

說明：

〔貓捕鼠〕門頭簡單好唱，目前館閣整絃活動中較少聽聞。本曲與（九）之今旦好日子，雖同名，但門頭、曲詩均異，從曲詩與音樂上看都是完全不同的曲目。〔貓捕鼠〕句法特色是首句前二字疊唱，如「今旦，今旦好日子」。

三、賀生子

(一) 二調·集賢賓·今朝喜鵲

今朝喜鵲到簾前，早兆麟兒欲降生，玉燕投懷吉夢徵，明珠入堂瑞氣²¹⁸享，滿室春風，預知榮誕協長庚，²¹⁹一泓秋水可卜來年占魁名，²²⁰君家積善，看許黃閣²²¹門閭²²²盛。

說明：

此曲亦見於潘榮枝曲簿。

三、賀高中

(一) 長滾·琴絃聲和

（慢頭）聽見琴弦聲起，偈²²³得我會不憶著伊，讀書所望身成器，會得榮顯耀門楣。

琴絃聲和，聽見琴絃聲和，焮²²⁴人心歡喜，略表得飲三杯，掠只書箱琴篋，安

216 貓捕鼠：應為〔毛婆子〕，音近致訛，兩種寫法均常見於不同手抄本。其句法特色是首句前二字疊唱，如「今旦，今旦好日子」。

217 許時：那時候。泉語用法。

218 瑞氣：祥瑞的雲氣，指好兆頭。

219 長庚：傍晚出現在西方天空的金星。

220 占魁名：魁，首、大。占魁名指得到冠軍或首位。

221 黃閣：丞相廳事閣。因漢代丞相府裡的廳事門為黃色，故稱為「黃閣」。

222 門閭：鄉里的門。

223 偈：音tsai7，怎也。泉語用法。

224 焮：音tshua7，引惹也。泉語用法。

排卜齊備，只去功名早成遂，只去功名早成就，凌軒閣²²⁵上第一名字，御賜遊街，恁御賜遊街市，（落一二）狀元及第，返來榮顯門楣，狀元及第，返來榮顯門楣。

說明：

這是出門赴試前預祝高中的曲目。

（二）雙閨·虞美人·勤燒香

勤燒香，天前深拜，願君去，步入金階，²²⁶昨冥²²⁷燈花開發彩，²²⁸到早起來有一喜雀²²⁹飛來報喜，料想，阮今料想郎君有好事，若有好消息報，著緊²³⁰報阮先知，若有好消息報，梅香²³¹須著緊報阮先知。

說明：

這是出門赴試後，祝禱天地，祈求高中的曲目。此曲與〈告蒼天〉，都是太平歌館中最常被演唱，尤其是在南部廟會繞境活動，或刈香的陣頭中常可聽到。

（三）錦板（步蟾宮又名朝天子）·魚過龍門

魚過龍門，²³²雁傳書來，²³³金榜得意，輔朝相宰，²³⁴不負糟糠妻，念舊親愛，貧窮有數載。受艱呆，²³⁵阮在只窩中得伊感慨，今旦苦盡即見甜。春風吹散了愁眉，十年讀書詩，身得意名揚四海，竹釵²³⁶換了珠冠，布裙換了綉

225 凌軒閣：應作「凌煙閣」，音近致訛，「凌煙閣」位於今陝西省長安縣內，唐太宗為表彰功臣勳績所建的樓閣。內懸掛二十四名功臣的畫像，由閻立本繪，唐太宗親自作贊，褚遂良題閣。《新唐書·卷二·太宗本紀》：「戊申，圖功臣于凌煙閣。」

226 步入金階：指科舉得中，得以晉見皇上。

227 昨冥：昨夜，泉州方言。

228 燈花開發彩：燈心餘燼結成的花形，俗以為吉祥的徵兆。

229 喜雀：應作「喜鵲」，動物名。燕雀目鴉科。嘴尖，尾長，身體大部分為黑色，腰、體側、腹、肩及翼尖為白色，其聲嘈雜。生活於西北非、歐亞大陸及北美洲的西部，雜食性。民間傳說，聽見喜鵲鳴叫，表示將有喜事降臨，故稱為「喜鵲」。

230 著緊：須要趕快。泉州方言。

231 梅香：中國古代戲劇中常以「梅香」名女婢。

232 魚過龍門：魚過龍門：同「魚躍龍門」，意為舉業成功、地位高升，此喻登科成就。語出《辛氏三秦記》：「河津一名龍門，禹鑿山開門，每逢春之際，有黃鯉魚逆流而上，得過者便化為龍。」

233 雁傳書來：意同「鴻雁傳書」。雁指鴻雁，也稱大雁，群居水邊，候鳥。

234 輔朝相宰：指為官從政，輔佐朝廷。

235 艱呆：艱辛。

236 竹釵：竹製的髮釵，為貧困人家所用。

綵，²³⁷正是君子人休輕賤，²³⁸自有只棟樑材，²³⁹九重階，²⁴⁰九重階，平步上青雲²⁴¹去，白身，²⁴²白身來到天台。²⁴³

說明：

此曲門頭為【錦板】，括符內之二名，「步蟾宮」，²⁴⁴應是指曲詩內容，「朝天子」才是牌名。本曲原是指套《清早起》之第二節。

(四) 北調·四朝元·我只處

我只處想重瞳²⁴⁵臨軒，²⁴⁶此日殿試²⁴⁷策英雄，天為皇家²⁴⁸開景運，²⁴⁹天為皇家開景運，鑾闕²⁵⁰外都是彩雲濃，日高喬木²⁵¹喧靈鵲²⁵²，日高喬木只處喧靈鵲，雷動²⁵³中天²⁵⁴起臥龍，²⁵⁵今朝鵲噪在只枝頭上，昨夜燈花結桃紅，料想伊是鰲頭已占²⁵⁶，魚信²⁵⁷普通捷音²⁵⁸馳，出在許皇城東，捷音馳出在許皇城東。

說明：

本曲原為指套《清早起》可代用之附錄曲目，門頭下註明「可作為慶賀進中之用」。

237 竹釵換了珠冠，布裙換了綉綵：指科舉高中，身分改變，穿著也隨著改變

238 休輕賤：指不要再輕賤自己。休：莫、別。

239 棟樑材：比喻擔負國家重任的人。

240 九重階：九重原指天之極高處。此處指帝王居住處。見唐·白居易《長恨歌》：「九重城闕煙塵生，千乘萬騎西南行。」

241 平步上青雲：比喻順利無阻，迅速晉升高位。

242 白身：古時每以衣服顏色代表穿衣人的身分，這裡借指尋常百姓、貧窮之人、無官職之人。

243 天臺：原指神話中的仙境，此處指京城地位極高處—皇宮。

244 步蟾宮：舊時稱科舉中第為登蟾宮、步蟾宮。

245 重瞳：眼睛有兩個眸子。相傳舜跟項羽都是重瞳。見《史記·卷七·項羽本紀》。後用以指舜或項羽。亦可比喻帝王。

246 臨軒：天子御臨正殿前面的平臺。

247 殿試：古時科舉制度中最高一級的考試，由皇帝親自在大殿中主持。

248 皇家：皇帝的家族。

249 景運：好時機。

250 鑾闕：帝王的宮城。

251 喬木：凡枝幹高大而有主幹的樹木，稱為「喬木」。如松、柏、楊等。

252 喧靈鵲：鵲鳴聲喧，相傳為喜事的前兆。

253 雷動：形容聲音震動洪大，如同打雷一般。

254 中天：1. 高空中。2. 天運正中。有頌揚盛世之意。3. 天文學上指星體由東向西運行，通過子午圈時，稱為「中天」。

255 臥龍：比喻隱居而未顯達的曠世奇才。

256 鰲頭已占：中了狀元。科舉時代，進士中狀元後，立在殿階中浮雕巨鰲頭上迎榜，故稱為「獨占鰲頭」。後亦稱在競賽中獲得第一名。

257 魚信：書信。古人常將書信放入魚形的木板中寄出，故以魚信代指書信。

258 捷音馳：捷報或好消息傳得很快。

(五) 短滾·謝天地

謝天地，謝天地，子兒身成器。望祖宗，望祖宗，積德所致。十年勤苦讀書時，一舉成名天下知，白衣脫去換了錦衣，²⁵⁹真個是月裡嫦娥，伊人愛个²⁶⁰少年時，真個是月裡嫦娥，伊人愛个少年時。

(慢尾) 狀元及第人稱意，²⁶¹吾家今旦²⁶²慶雙喜，祈求繼世能齊美。

說明：

此曲與〈告蒼天〉、〈勤燒香〉，²⁶³都是太平歌館中最常被演唱，尤其是在南部廟會繞境活動，或刈香的陣頭中常可聽到。

四、雙喜

(一) 相思引·福如東海

福如東海，²⁶⁴壽比南山，福壽添長，福壽添長，兒孫滿堂，一團和氣也樣喜。²⁶⁵月中丹桂，²⁶⁶月中丹桂今日出廣寒，²⁶⁷幸遇嫦娥²⁶⁸親手來攀。²⁶⁹插君頭上，插君頭上，衣錦歸來，²⁷⁰回，回返家鄉，人人都讚嘆。金榜題名²⁷¹，金榜題名，無負²⁷²恁讀書人，狀元及第²⁷³是實²⁷⁴真希罕。御酒²⁷⁵三杯，御酒

259 錦衣：文彩華貴的衣服。指顯貴者的服飾。

260 个：音ke5，「個」之簡寫，即「的」之意。

261 稱意：稱心如意、滿意。

262 今旦：今日，泉語用法。

263 〈告蒼天〉、〈勤燒香〉、〈謝天地〉此三曲，亦見於各地之手抄本。

264 福如東海：祝人福多如東海之大的吉祥話。

265 也樣喜：那麼樣的歡喜。

266 月中丹桂：丹桂，原指深黃色的木樨花，比喻登科及第的人。語出《典源》：古代傳說月宮除了嫦娥，還有蟾精、丹桂和玉兔，故月宮又稱「蟾宮」、「桂宮」。自唐以來，人們將這個傳說與鄒諛的典故牽合，遂以「蟾宮折桂」、「攀蟾折桂」，喻指科舉及第或仕途得意。學子登科也稱「拾桂」、「折桂」、「攀桂」等。家人有折桂登科者，其家室雅稱為「桂堂」。

267 廣寒：指月亮。神話裡稱月亮中的宮殿為「廣寒宮」。

268 嫦娥：即后羿的妻子姮娥。用以比喻月亮。」亦作「姮娥」。

269 攀：摘、折、依附。

270 衣錦歸來：「衣錦榮歸」，功成名就後榮歸故鄉。亦即「衣錦還鄉」。

271 金榜題名：金榜，科舉時代殿試揭曉的榜單。金榜題名指考試被錄取，名登金榜之上。亦作「金榜掛名」。

272 無負：即「不負」，不辜負，指做到或完成某種期望。

273 狀元及第：古代稱考中狀元。

274 是實：實在是。泉語用法。

275 御酒：皇帝御賜的酒。

三杯，出遊皇都市，²⁷⁶（落一二）坐玉馬²⁷⁷掛金鞍，²⁷⁸遊街三日百官慶賀，
遊街三日百官慶賀。

說明：

此曲見於林藩塘曲簿。前為祝壽詞，後為祝高中詞，故可賀雙喜用。〔相思引〕的句法常在高韻與低韻之上下句間，插入疊唱句。

（二）二調·集賢賓·滿座春風

滿座春風福滿堂，金科得意狀元郎，位至三公²⁷⁹及第登虎榜，²⁸⁰振起姓名流芳，將相本無種，男兒獨自強，²⁸¹身步廟廊，官居一品²⁸²，頌天子堂真威風，願得歲壽康寧福壽雙。

說明：

此曲見於吳明輝《南樂選集》，可做為高中與祝壽賀雙喜用曲。

（三）二調·集賢賓·曾壽尊翁海屋籌

曾²⁸³壽尊翁海屋籌，南天²⁸⁴喜瑞慶無休，鳳雛龍種²⁸⁵滿雙眸，顯祖榮宗²⁸⁶到千秋，²⁸⁷孔氏²⁸⁸抱來卜驚鄉里，羨奇凡世公侯後，相異人間下品流，行列堂前，會看後日拜公侯。

說明：

此曲亦見於潘榮枝曲簿，可做為男性長輩壽星與生子賀雙喜用曲。

276 皇都市：指京都。

277 玉馬：神駿的良馬。

278 金鞍：以黃金裝飾的馬鞍。

279 三公：指大司馬、大司徒、大司空三個職官。漢代合稱三公。

280 虎榜：考試錄取的榜單。登虎榜即中試、考試。

281 將相本無種，男兒獨自強：將帥宰相等英雄人物不是天生的，因此男子漢應該自立自強，成就功業。「獨」應為「當」音近致訛。元·關漢卿《蝴蝶夢》第一折：「將相本無種，男兒當自強。」

282 一品：舊日官階最高的一級。

283 曾：或應為「全」，二字之泉音念法同，抄本中亦常混用。

284 南天：指「南天門」，神話傳說中天宮的門戶之一。

285 鳳雛龍種：比喻年幼而聰慧的人。

286 顯祖榮宗：顯耀昌明祖宗的名聲。

287 千秋：比喻時間的長久。

288 孔氏：指孔子，此以子賢如孔子，會讓鄉里人士都嚇倒。

後記

南管曲詩表現內容，相當生活化與多面向，一般常被演唱者，都是兒女情長或閨怨之詞，使大家誤以為南管音樂皆如此，實則不然，它所包含之面相相當廣。在生活中有關婚喪喜慶活動，免不了須要音樂奏唱助興或解憂，但是唱曲總不能太不得體，譬如，祝壽不能唱〈獻紙錢〉、〈來到陰山〉，喪儀不唱〈今朝喜慶〉、〈春色映華堂〉，賀婚不唱〈恨冤家〉、〈到只處〉之類的曲目，所以民間在不同場合的唱奏，對於曲目的選擇，本就有一定的規範。

本文所錄喜慶曲目，以演唱之難易度言，七撩拍是最難唱，老曲腳會較喜歡唱；三撩拍曲目須要有相當程度才能唱好；一二拍或疊拍適合較一般人演唱。當然也可從曲詩之用典難易，知其被接受的程度，曲詩越典雅，曲高和寡，就無法普遍流傳，只能在少數的文人圈內流傳；而一二拍的曲目則成為南管人所說的「籠面曲」，廣為流傳。

許多人覺得南管音樂難唱難學，主要的原因還是在於語言，因為南管主要是以泉州話演唱，泉州話與台灣話發音上又有些差異，語詞用法亦不同，因此對南管曲詩的認識與了解，是學習南管的第一步，今欣逢馬水龍老師七十大壽，僅以此文祝賀馬老師福如東海，壽比南山；也藉由本文希望引起大家對南管音樂的認識，進而願意親近它，一起來認識與學習南管。

參考書目：

曲簿

林祥玉編

1914《南音指譜》。台北：施合鄭民俗文化基金會。

許啟章

1930《南樂指譜重集》 台南南聲社

劉鴻溝編

1979《閩南音樂指譜全集》。二版。台北：學藝出版社。

吳明輝

1981《南音錦曲選集》 菲律賓國風社發行龍彼得輯

龍彼得輯

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

台南振聲社曲簿

台南南聲社曲簿

鹿港聚英社手抄本
鹿港雅正齋手抄本
潘榮枝手抄本
林藩塘手抄本
陳天助手抄本

相關書目：

- 黃謙《彙音妙悟》
周長楫《閩南語辭典》
教育部《網路國語辭典》
黃晉波編《當代泉州音字彙》2004年6月1日版
程允升
1992《幼學故事瓊林》台南大行出版社
吳守禮《光緒版刊荔枝記方言分類詞彙初稿》
施炳華《〈荔鏡記〉音樂與語言之研究》
《南戲戲文——陳三五娘校註》
《南管曲辭彙釋》國科會專題研究計畫報告
林珀姬《南管曲唱研究》文史哲出版社
1998《南部地區南管音樂資源調查》國立傳統藝術中心調查計畫。
顏美娟、林珀姬
2000《陳學禮夫婦傳統雜技曲藝調查與研究》國立傳統藝術中心調查研究計畫。
游昌發、林珀姬
2002《臺北市式微傳統藝術調查紀錄—南管》，臺北市政府文化局出版。執行單位：國立傳統藝術大學傳統音樂系。
林珀姬
2006《臺北市傳統表演藝術團體調查》，臺北市政府文化局。執行單位：國立傳統藝術大學傳統音樂系。

北管尋親記：臺灣北管與日本清樂的文本比較

李婧慧

國立臺北藝術大學傳統音樂學系專任副教授

摘要

北管是臺灣漢族傳統音樂中主要樂種之一，大約於十八世紀起由移民從福建帶來臺灣，並且植根於此族群、語言、宗教與習俗均與原鄉相同的新土地，與漢族社會生活密切相關。流傳於日本的中國音樂品種「清樂」（「清」指「清代」），也是傳自中國東南沿海（以福建為主）的民間音樂及戲曲；於十九世紀初經由貿易路線傳到日本長崎，隨後散播至日本各地，亦即流傳於一個語言、民族與社會與其原鄉不同的地方。

由於北管與清樂均源自以福建為主要地區的民間音樂與戲曲，二者是否源自同一音樂種類？彼此之間的相關性如何？有無分歧？當音樂被移植於不同的社會，在社會文化背景轉換與實踐者的審美等因素影響下，音樂所扮演的角色與意義會產生變化，而這種變化又反過來影響到該樂種的消長。為了瞭解北管與清樂的相關性，及其角色與意義的變遷和影響，本文以北管與清樂的音樂文本比較為焦點，包括二者的溯源、音樂要素與內容等，以期透過北管與清樂的比較，加深對此二樂種的了解，並且突顯出二者之間的密切相關性。

關鍵字：北管、清樂、明清樂、音樂比較、音樂與移民、音樂與貿易

Searching for Beiguan's Siblings: A Comparison of Texts between Beiguan in Taiwan and Shingaku in Japan

LEE Ching-huei

Associate Professor

Department of Traditional Music

Taipei National University of the Arts

Abstract

Beiguan is one of the dominant traditional music genres in Taiwan. It was brought to Taiwan by immigrants from Fujian province in southern China during the eighteenth century. It spread in a new land where people, religion, customs and language were similar to its original land. *Shingaku* (lit. Qing music) is a Japanese music genre that was originally a kind of folk music imported from the southeast coastal area of China, mainly Fujian province, through the routes of trade to Nagasaki at the beginning of the nineteenth century. It spread in Japan, a foreign land where the people and language were different from its original land.

Since *beiguan* and *shingaku* originated from similar sources, folk music and theatrical genres from southern China, do they have any common relationships of origin? To what extent are these two genres similar? What are the divergences between these two genres? When *beiguan* and *shingaku* relocated in different places with various contexts, due to divergences of social factors and peoples' tastes and characters, their roles and meanings were varied and the changes in turn affected the maintenance of the music in their respective new homes. In order to obtain an insightful understanding of *beiguan* and *shingaku* and the changes due to the relocation, a comparative study of these genres becomes a requisite and valuable strategy. Consequently, this paper mainly compares the sources and texts of music of the two genres. The results are not only for a deeper understanding of *beiguan* and *shingaku*, but also manifest their similarities which confirm the genetic relationship between these genres.

Keywords: *beiguan*, *shingaku*, *minshingaku*, comparative studies of music, music and migration, music and trade.

北管尋親記：臺灣北管與日本清樂的文本比較¹

臺灣的北管與日本的清樂（「清」指清代）均傳自中國東南沿海—以福建為主，包括浙江、廣東等地的民間音樂與戲曲。北管大約於三百年前由來自福建的移民陸續帶來臺灣，隨著移民的落地生根，音樂也流傳於此族群、語言、宗教與習俗大致與其原鄉相同的新土地。而另一方，清代中國東南沿海地區的民間音樂則隨著海上貿易，於十九世紀初由精通中國音樂與文化的貿易船船主與船客們帶到日本長崎——一個語言、民族、音樂等與原鄉截然不同的地方，後來流傳至日本各地。

由於北管已有專門著作²詳盡介紹，本文不再贅述。至於「清樂」係指流傳於日本的一個傳自中國的樂種，乃日本之樂種名稱³，它清楚地指出這種音樂來源之時空—「清」指清代、清國，更精確地說，是指十九世紀初⁴傳自中國東南沿海一帶的民間音樂與戲曲，而流傳於日本的樂種。然而日本的「清樂」一詞始於何時，未見明確記載。考察文獻及譜本⁵，可以推測至少在1830年代或1820年代晚期，「清樂」已用來指涉上述傳入日本後的清代中國音樂。⁶然而吾人必須理解「清樂」雖傳自清代中國，畢竟是一種經日本消化吸收後的樂種。⁷

清樂的內容包括器樂與歌樂，即絲竹合奏曲、歌曲與戲曲等；其中的歌曲，除了佔大多數的小曲之外，尚有相當於北管細曲中以小牌組成的套曲曲目，如〈三國志〉、〈翠賽英〉等；戲曲則有〈雷神洞〉、〈劉智遠看瓜斬瓜精〉等，相當於北管新路戲〈雷神洞〉及古路戲〈奪棍〉。所用的樂器中(參見表三)，以月琴最受歡迎。而清樂的傳承者中，金琴江（1825-27於長崎）與林德健（1830年代到長崎）是兩位主要人物⁸，各有其傳承系譜。清樂實踐者主要來自文人階層與中上家庭，後來流傳於日本各地，學習者日漸增多，遍及社會各

1 本文主要内容譯/修訂自筆者之博士論文(Lee 2007)第三章。

2 關於北管，請參考呂錘寬2000、2001b、2004a、2005及2007中的相關章節。

3 雖然中國音樂歷史上有「清樂」(即魏晉至隋唐時期的「清商樂」，簡稱「清樂」)，然其時間點不同；二十世紀源自潮州漢劇樂曲曲牌的「漢樂」中也有稱為「清樂」的合奏(見《中國音樂大百科·音樂舞蹈卷》「漢樂」詞條，頁257)，其規模與時間也不同于日本的清樂。又，清代宮廷音樂的「清樂」，所用樂器與音樂的功能和日本清樂並不相同。(見萬依1985: 19)因此在中國，並無樂種其範圍及內容與日本之清樂相當，而名為「清樂」者。

4 鄭錦揚主張清樂傳入日本之時間早在1661年，當唐人歌（指中國歌曲）已在日本被傳唱，並且收於1716年岡島冠山的《唐音和解》中；(2003a: 5-7；2003b: 34-35；2005: 143)然而就樂種之形成，及其傳承系統的建立等條件來看，筆者贊同學者們對於「清樂」傳入日本的時間始於十九世紀的界定。(見中西啓與塚原七口于1991；平野健次1983；朴春麗2006: 24；坪川辰雄1895a: 10；林謙三1957: 177；浜一衛1966: 3；徐元勇2002b: 38等)。

5 「譜本」一詞借用自塚原康子1996，在本文中泛指印刷刊行之刊本及寫本(抄本)。

6 感謝夏威夷大學名譽教授Barbara Smith女士的指導，提醒筆者釐清「清樂」一詞所指涉的時空。從文獻與樂譜等來看，最早題有「清樂」二字的樂譜集為1837年河間八平治(愈泰和)的《清樂曲譜》(見中村重嘉1942: 61，筆者尚未覓得此刊本)；不過「清樂」一詞的使用可能更早，坪川辰雄稱金琴江於1825-27年於長崎所傳之樂為清樂(1895a: 10)，而金氏之第一代弟子荷塘一圭(1794-1831)與曾谷長春後來以「清樂」之名義將這種音樂傳到江戶(東京)(平野健次1983: 2465)。此外，宇田川榕庵(1798-1846)寫有《清樂考》(見林謙三1957: 179)，綜合上述的說法，可推測作為這種音樂品種名稱的「清樂」，在1830年代甚至更早時已被使用。

7 關於清樂及其傳入日本後的發展與變化，詳參Lee 2007之chapter II與V。

8 平野健次1983: 2465-6；此外尚有其他的傳承者，例如江芸閣與沈萍香係中國貿易船船主，精通詩、樂、書、畫；他們傳授中國音樂文化予日本文人，包括葛生龜齡與大島克等，前者編有《花月琴譜》(1831)，是最早的清樂樂譜刊本，後者編有《月琴詞譜》(1860)，詳見朴春麗2006: 24-26。

階層。其曲目內容也混合了日本的歌曲，包括俗曲、軍歌與學校歌曲等，並且加入日本樂器於合奏中。清樂於清日戰爭（甲午戰爭，1894-95）之前流行於日本；對於當時的日本社會而言，「清樂」好比今日的西洋音樂。然而在清日戰爭爆發之後，清樂因「敵國音樂」之定義，以及西洋音樂等諸多衝擊下，而走向衰微—其曲目從戰前興盛期的兩百多首，流失到1970年代的十餘首。1978年「長崎明清樂保存會」被指定為長崎縣的無形文化財，肩負保存與傳承明清樂⁹的使命，近年來在該會的努力復原下，已保存二十首以上的曲目。

如上述，基於相同的原傳地背景，北管與清樂可能源自相同的音樂系統，藉著不同的傳播者：移民與貿易商，移植到不同的地區；同文同族vs.異文異族，基於社會背景、語言文化與人們對於音樂品味之不同，賦予音樂不同的角色與意義：北管在臺灣漢族社會生活方面扮演著相當重要的角色，其聲音為人們所熟悉，並且作為地方象徵的音樂；清樂則以來自一個先進文化且具異國風的條件，被用於個人的修養與品味。於是當音樂被賦予不同的角色與定義時，其音樂實踐、曲目範圍、音樂所反映出來的社會氣質，以及在現代化與西洋音樂的衝擊之下，音樂的保存與發展等，在在都受到影響。

為了要瞭解清樂與北管的相關性，以及二者移植於不同的社會後，音樂的角色與意義的轉變，這種轉變又如何反過來影響該樂種的消長等問題，兩樂種的文本(text)及其相關社會脈絡(context)的比較研究，成為必要的過程。然限於篇幅，本文以北管與清樂的文本比較為範圍¹⁰，從其歷史淵源、音樂要素、曲目與內容及實踐等，比較二者之異同。

北管至今仍保存各類樂曲的活傳統，且有數量頗豐的抄本，然而以曲辭/口白所用的語言—正音(官話)的發音為例，抄本並未標記，其原始發音正在流失中；反觀清樂雖已衰微，所幸留下數量豐富的譜本，其中在曲辭與口白的拼音方面，多以片假名標記，然而限於拼音系統難以精準表達原始發音，其唱唸之復原，有賴活傳統作為判斷之依據；另外在曲調方面也大量流失；因此透過二者的音樂文本的比較，以瞭解其同質性與差異性，並在北管的活傳統與清樂的文獻之相輔相成下，能對此兩樂種獲得更深一層的理解，和更確實的保存(北管)與復原(清樂)。

下面分別從樂種淵源與內容、音階與記譜法、曲目與唱腔/曲牌、音樂的實踐與名詞術語、樂器、戲曲本事和曲辭內容、語言等方面，比較北管與清樂之異同。

一、樂種的淵源與內容

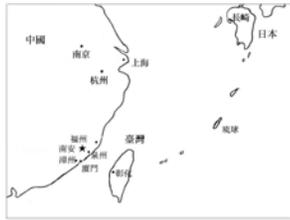
首先從地理背景方面來看，北管於十八世紀¹¹，隨著福建(以漳州為主)的移民傳入臺灣；清樂則於十九世紀初傳自以福建為主的中國東南沿海地區。值得注意的是，清樂的主要傳承

9 明清樂包括明樂與清樂；明樂指十七世紀初期由魏氏家族傳入日本的中國音樂，「明」指明代，和清樂的範圍與性質不同。然而約在明治時期以來，「明清樂」一詞常被籠統地用來指稱包含數首明樂歌曲的清樂。

10 至於不同的社會背景，以及音樂的角色與意義的變遷與影響等脈絡方面的分析與比較，詳參Lee 2007，chapter IV-VI。

11 北管傳入臺灣的時間界定，以臺中南屯景樂軒的先輩圖為例，上面記載於乾隆六年(1740)建置(見呂錘寬1996: 83)，可知約在十八世紀初已傳入臺灣。

者中，林德健來自福建南安(王耀華2000: 81)，靠近泉州(見圖一)，而金琴江的出身地雖未見記載，檢視金氏與林氏所傳曲目與音樂要素等內容，幾乎完全相同，可推測他們所傳承的音樂，係來自同一系統。此外北管曲目中，特別是絃譜類曲目包含有廣東譜(見呂錘寬1999b)，清樂中也同樣包括來自廣東的曲目¹²。



圖一、南安的地理位置圖

再者，清樂譜本中至少有十種以「西秦」為標題者(例如《西秦樂意譜》)¹³，清樂曲目亦見以「西秦」為題，如〈西秦頂板〉，而且在〈詠月琴〉詩中，有「西秦遺韻趣尤深」之詩句(大島克編《月琴詞譜》下)；到底「西秦」是什麼？它與清樂有何關係？「西秦」兩字令人想起廣東的「西秦戲」，耐人尋味的是，清樂的《西秦樂意譜》具多樣化，其中部分曲目具特殊性，而且其中有三種《西秦樂意(譜)》中收有戲曲〈雷神洞〉，透露出「西秦」二字對於清樂之意義。然而「西秦」兩字對於北管又有何意義？雖然北管曲名或抄本中未見以「西秦」為題者，「西秦」兩字卻令人想起北管樂神信仰之一的「西秦王爺」¹⁴，其中「西秦」指其來源的「西秦腔」¹⁵和「西秦戲」(徐亞湘1993: 93)，近年來的研究¹⁶亦指出廣東西秦戲是較接近北管古路戲的中國地方劇種，且前者〈雷神洞〉中的【椰子】與北管新路戲〈雷神洞〉中的【椰子腔】，歌詞形式與曲調幾乎完全相同。¹⁷因此從地緣關係以及「西秦」兩字，可以看出北管與清樂均與廣東西秦戲有一定程度的關係。

在音樂系統的溯源方面，清樂中有一曲調名【三五七】(又稱【尼姑思還】)，查浙江地方戲曲之一「浦江亂彈」的唱腔中也有【三五七】。據學者研究¹⁸，北管古路戲唱腔中的【平板】可能與浦江亂彈中的唱腔【三五七】(及【平板】)有關，因此可以推測浦江亂彈是北管在傳入福建之前的可能淵源之一。雖然初步看來北管的【平板】與清樂的【三五七】曲調似乎不同¹⁹，然而從曲調名稱與地緣背景來看，也是一個北管與清樂同源的可能性線索。

值得注意的是在〈雷神洞〉中的一句特殊唱法；清樂〈雷神洞〉中前後段銜接處的「聽奴訴情，表表家門」，對照於北管新路戲曲〈雷神洞〉中，京娘唱「鄉民爺[呷]，細聽奴言」

12 例如〈廣東算命曲〉、〈廣東流水〉等；另外上野學園大學日本音樂史研究所(前日本音樂資料室)收藏的明清樂資料中，就有三本廣東曲子的抄本，收於飛來堂的寫本夾中(編號12635、12639、12644)，所收錄的曲目共十首。按「飛來堂」可能是平井連山的書齋名。

13 就筆者所見有九種抄本和一種刊本；又不同的譜本標題，也有誤值為「西奏」者，例如長崎歷史文化博物館收藏之《西奏樂意詩》(編號中村18-17)、《西奏樂意譜》(中村18-28-2、18-57)等。

14 臺灣中部地區大多數的北管館閣，以及東北部的福路派館閣，供奉西秦王爺。關於西秦王爺，詳見徐亞湘1993。

15 明代的戲曲種類之一，廣東西秦戲可能源自於此。(流沙1991: 155，徐亞湘1993: 91)。

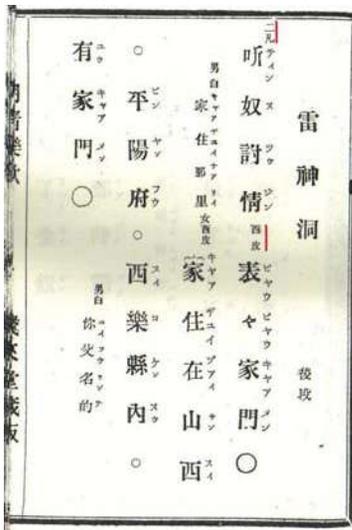
16 例如江月照2001: 9；呂錘寬2004a: 16-18、38-47、2004b: 47-50；蔡振嘉2000等。另參見流沙1991。

17 見呂錘寬2004a: 40。又，粵劇中也有〈雷神洞〉劇目，初步比對，與清樂和北管的〈雷神洞〉均高度相似。

18 呂錘寬2004a: 19-21、2004b: 49-50；流沙1991；蔡振嘉2000等。

19 由於清樂工尺譜在節拍方面未清楚標示，因此在旋律比較方面較困難，尚待進一步研究。

的一句，雖然唱詞並非完全相同，前後唱腔的變化與複雜性頗耐人尋味。清樂譜本中清楚地標示「【二凡】聽奴訴情，【西皮】表表家門」²⁰(圖二)；而北管抄本中雖未見如此註明，故葉美景先生也可能是前半句唱【二逢】(即二黃)，後半句唱【西皮】，而且教學時，每唱此句總要再三叮嚀：「這個地方不一樣，要特別注意」。²¹這種在一句歌詞中，前半句與後半句用不一樣的唱腔敷唱，極為罕見。由於北管樂的傳承及實踐具個別差異，這個特殊的例子提供吾人一個北管與清樂的相關性的線索。因此，筆者大胆地推測，葉美景的師承體系，可能尚在福建傳承時，與林德健相同，或至少有一定程度的關係。



圖二、《月琴樂譜》(貞)(上野音樂學園大學日本音樂史研究所藏)(劃線為筆者所加)

至於清樂的樂曲種類，是否如北管包含牌子、絃譜、戲曲與細曲等四類？雖然司馬勝將清樂曲目分為大曲、小曲與雜曲²²，但並未交代分類的依據；浜一衛認為清樂包括戲曲類、雜曲和雜耍等(1955: 2)，卻未列出各類曲目；鄭錦揚將清樂分為歌曲、戲曲與器樂三類(2003a: 70-94)，其中歌曲與戲曲可對照於北管之細曲、戲曲。然而清樂的器樂，除了絲竹合奏類(相當於北管的絃譜)之外，到底有無相當於北管牌子的鼓吹類曲目？廣義來說，鼓吹樂包括鑼鼓樂，以及以鑼鼓樂伴奏吹類樂器的鼓吹樂等；查清樂譜本中，除了山田福松的抄本《西奏樂意譜》²³收有〈獅子〉一曲之外，未見有鼓吹樂曲目，²⁴而且〈獅子〉可能是明樂曲(越中哲也1977: 5)。然而，從有關長崎的文獻與圖像資料，可得知清樂有鑼、鈸、鼓類與噴呐等樂器，並且有相關之演出記錄²⁵，可以推測清樂包括有鼓吹類音樂。因此清樂與北管均包括歌樂與器樂兩類，前者包含歌曲/細曲與戲曲，後者包括絃譜/絲竹樂與牌子/鼓吹樂。然而北管與清樂之間，個別樂曲種類的

曲目數量卻大不相同：鼓吹樂在清樂的傳承中已極為少見，然而北管的鼓吹樂「牌子」曲目不但數量相當多²⁶，而且是最興盛最常用的樂曲種類；戲曲方面，清樂譜本收錄的戲曲約六

20 【二凡】即【二黃】，在北管又稱【二逢】。又以上引句及此處之標點及唱腔符號為筆者所加。

21 據國立臺北藝術大學傳統音樂系主修北管的系友莊雅如(第一屆)與林蕙芸(第四屆)表示，當她們隨故葉美景先生學新路〈雷神洞〉時，對於這一句的處理印象深刻。當時葉老師已超過94歲高齡，對這一句唱得有點模糊，然而一再地強調這一句前後唱的不一樣，但她們不明白為何不一樣。她們因此曾請教其他的北管先生，卻無人如此唱法，梨春園的抄本也是整句用【西皮】敷唱。因此她們最初以為老師記錯了，直到她們看到清樂〈雷神洞〉曲譜，才想起當年老師可能就是這樣教。可惜葉老師已過逝，無法再請教他了。(感謝莊雅如與林蕙芸於2003年1月提供)。

22 司馬勝撰文，引自坪川辰雄1895: 11。

23 抄於1889，長崎歷史文化博物館藏。

24 見中西啟與塚原ヒロ子1991: 6。山田福松之《西奏樂意譜》抄本藏於長崎歷史文化博物館，但此抄本未標示年代；另唱片「長崎的月琴」(Philips, PH 7521)中收有〈獅子〉。參見Lee 2007: 60-61。

25 參見Lee 2007: 60-61。

26 以呂錫寬編輯《牌子集成》(1999c)中所收集的曲目為例，包括30套聯套曲目，177首單曲聯章(三條宮)曲目，

首²⁷，然而北管戲曲不但分新路與古路，且各有兩百齣以上²⁸。

個別樂種的溯源比較方面，清樂中的一些曲調，例如〈九連環〉、〈哈哈調〉、〈剪剪花〉、〈滿江紅〉、〈鮮花調〉(茉莉花)、〈四不像〉，以及【銀柳絲】、【碧波玉】、【桐城歌】、【雙疊翠】等曲牌，都來自清代流行的小曲，顯示出清樂與明清俗曲的密切關係(張繼光1993: 569)²⁹，而這些曲調亦見於北管曲目，其中【銀柳絲】、【碧波玉】、【桐城歌】、【雙疊翠】屬北管細曲中的小牌，其來源亦與明清俗曲有關。³⁰值得注意的是，清樂的兩套歌曲：〈三國志〉與〈翠賽英〉中，均包括有北管細曲中的同名小牌【碧波玉】、【桐城歌】、【雙疊翠】，而且連綴順序相同。³¹這種連綴方式，僅見於北管細曲與清樂，並且在1831年之前已傳入日本³²。(張繼光2002: 32-3, 48；潘汝端2006: 15-16)。此外，北管細曲小牌【碧波玉】與清樂歌曲〈三國志〉中同名曲牌的曲辭結構也是一致的(張繼光2002: 34；潘汝端2006: 63)。從這幾點可看出北管細曲與清樂歌曲的相關性及其與明清俗曲之淵源關係。

從上面的討論，顯然北管與清樂具有密切關係，然而北管有沒有直接傳到日本？雖然在十九世紀時，臺灣與長崎間也有貿易船的往來³³，但未見音樂交流的記錄；又清樂家靜琴樂士提到曾於1896年在臺北隨廣東人楊乾之和許幼姆(籍貫未記載)學了兩首「新之又新，妙之又妙」的新曲「玉美人」、「什番」，³⁴但時間上已晚了許多，且這兩首僅見於靜琴樂士所編之譜本《清樂速成月琴雜曲自在》。值得注意的是，臺灣音樂研究中心(前民族音樂研究所)收藏數本清樂抄本，多數以「北管」二字為標題之首：《北管琵琶譜》、《北管月琴譜》、《北管管絃樂譜》等，此外清樂曲目中亦見以「北管」為標題者，如〈北管八板起頭譜〉、〈北管算命曲〉³⁵等，而清樂譜本《大清樂譜》中有「北管部」，所收曲目32首中，26首見於前述北管月琴譜等抄本中。上述這些以「北管」為題之抄本或樂曲是否與臺灣的傳統音樂「北管」有關？或者另有「北管」音樂傳到日本？檢視《北管琵琶譜》中的曲目，雖有三或四首曲調見於臺灣的北管³⁶，重要的是，這些曲目係長崎的清樂家成瀨清月³⁷(音樂雜誌1894/46:

141支單曲類曲目。

27 如《雷神洞》與《劉智遠看瓜打瓜精》、《繼母教嬌姐討蘆柴》，但後二齣只有文本，且未見演出記錄；此外尚有《林冲夜奔》、《孟浩然踏雪尋梅》和《賣魚婆》等，其形式很短，可能是戲曲中的摘段清唱。

28 詳參呂鍾寬2000: 80-1, 86-9。

29 詳參呂鍾寬2000: 80-1, 86-9。

30 參見呂鍾寬2001b；張繼光2002；潘汝端2006。

31 雖然清樂的這兩首套曲未見有【數落】，而部分的北管小牌有【數落】；然而【數落】其實是一種說唱而非牌名，其曲調與【桐城歌】相同。(林維儀1992: 94；張繼光2002；潘汝端2006: 15-16, 122-123, 212)。

32 見《花月琴譜》(1831)。

33 見長崎版畫《唐圖》；另外關於十八、九世紀東南亞、中國、臺灣與日本長崎的貿易船往來，詳見山脇悌二郎1972/64。

34 參見《清樂速成月琴雜曲自在》之序，及波多野太郎1976: 25。

35 《北管琵琶譜》與《北管月琴譜》中的〈算命〉曲誤值為〈三命〉；按兩字之日文發音相近。

36 〈八板起頭譜〉、〈鮮花調〉與〈九子連環〉等，曲調大致相同。

37 見《音樂雜誌》第46期的〈清樂指南巡り(其三) 成瀨清月女史〉(明治27年(1894)7月25日，頁6)。該文中提到成瀨清月約50歲，係「琵琶妙手」，隨清人習樂，習得其全部之「蘊奧秘曲」。關於隨成瀨清月隨廣東香山縣人沈星南習樂一事，亦見於《北管琵琶譜》前之一段文字。

另外，同期的音樂雜誌(頁26-27)的追福音樂會報導中，記載有成瀨清月和伊藤信義等人以琵琶演奏清樂曲目〈海青擊鶴〉及〈月兒高〉，可知成瀨清月是琵琶演奏者，所傳承的清樂曲目中也融入了原中國琵琶曲目。

6) 隨來自廣東省香山縣的沈星南學這些曲子而傳承下來；而這種「指彈琵琶譜」³⁸傳自中國北方(直隸省)，因此被稱之為「北管」音樂。由此觀之，這批名為「北管」的曲目，實際上是清樂曲目，也因此清樂中的「北管」並非傳自臺灣的「北管」，而且這兩個「北管」的意義並不相同。³⁹

二、音階與記譜法

北管與清樂均以五音音階為主，也用七音音階。記譜方面，二者均以較單純形式的工尺譜記譜，多數只記骨譜，作為備忘用。值得注意的是工尺譜字的讀音，特別在「上、尺」兩字，因樂種而異：一般常見如昆曲與京戲等，讀如「sang、che」，然而清樂與北管均讀為「siang、chhe」(見表一)。表一北管與清樂工尺譜字「合、士、工、凡」等的羅馬拼音雖有些微差異，筆者認為這種差異是由於漢字讀音轉換為假名注音(フリガナ)時，其注音無法完全吻合原音所致，其原始讀音極有可能是相同的。此外，就工尺譜字來看，「士」與「四」兩字可以互換⁴⁰，而北管抄本將「尺」簡寫為「メ」。再者，北管及清樂的工尺譜都具相當大的彈性與個別實踐者詮釋的空間，其旋律領奏樂器—北管的提絃與清樂的月琴—也都不換把位，因之，「合」與「六」，「士(四)」與「五」彼此可以互換。

表一、北管與清樂的工尺譜字

| | | | | | | | | | | | | |
|------|------|-----|------|----|-------|------|------|------|-----|----|----|-------|
| 北管 | 工尺譜字 | 合 | 士 | 乙 | 上 | メ | 工 | 凡 | 六 | 五 | 乙 | 仕 |
| | 羅馬拼音 | hoo | su | yi | siang | chhe | kong | huan | liu | wu | yi | siang |
| 清樂 | 工尺譜字 | 合 | 四(士) | 乙 | 上 | 尺 | 工 | 凡 | 六 | 五 | 乙 | 仕 |
| | 假名注音 | ハウ | スイ | イ | シヤン* | チエ | コン | ハン | リウ | ウ | イ | シヤン |
| | 羅馬拼音 | Hau | sui | yi | siang | chhe | kon | han | riu | wu | yi | siang |
| 西洋唱名 | | sol | la | ti | do | re | mi | fa | sol | la | ti | do |

*一些清樂譜本或文獻記為「ジヤン」(ziang)，然而坪川辰雄指出「ジヤン」是不正確的(1895b: 24)；伊福部昭則注為「シヤン」(siang)(1971a: 70)。

雖然Malm (1975: 157)和小泉文夫(1985: 77-78)均提出清樂與京劇的關係，因為二者均有西皮與二黃(清樂寫為「二凡」)唱腔系統；然而北管新路戲的唱腔同樣地包括西皮與二黃，關鍵在於上述工尺譜字「上」與「尺」的讀音，顯示出北管與清樂的關係更近於清樂與京劇。

又，臺灣音樂研究中心收藏的標有「北管」為題的抄本中，尚有《琵琶譜南管北管全》，是傳自直隸王君錫與浙江陳牧夫的琵琶譜，即北派與南派的琵琶譜，因此「南管北管」指南派與北派。這一批樂譜抄本也透露出，成瀨清月所傳的清樂，可能是清樂傳承系統中之一支以琵琶為主的流派。

38 《北管琵琶譜》之序。序文中強調「指彈琵琶譜」，明顯地指出與日本用撥子撥彈的琵琶有所不同。

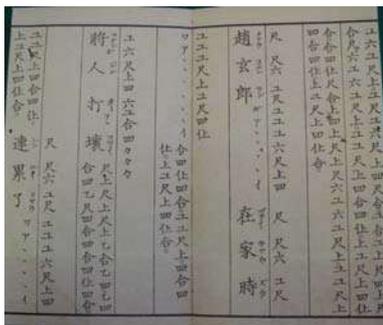
39 此批抄本中的「北管」，其「管」指的是流派，而不是樂種名詞「南管」或「北管」中的「管」。此外，這些抄本的發現，釐清「北管」一詞並非傳到了臺灣之後才有的名稱。

40 一般常用「四」，但「士」亦見用於少數清樂刊本中，如《大清樂譜》。

至於譜式方面，北管與清樂於器樂曲的譜式基本上相同；然而戲曲與歌曲的譜式卻有差異存在：以戲曲〈雷神洞〉的譜式為例，清樂譜本〈雷神洞〉的譜式十分多樣化；其中最顯著的有兩種，一是將工尺譜(註有唱腔名稱)與曲辭、口白(角色分男、女)分開記寫，例如《清樂曲牌雅譜》、《月琴樂譜》(貞)等(見圖三)；另一類則將工尺與曲辭並列而記於曲辭旁與下方，例如《新韻清風雅唱》(全輯)、《清樂秘曲私譜》、《西秦樂意：趙匡胤打雷神洞》等(見圖四)。這兩種譜式均在曲辭或口白右側以片假名注記該字之唱唸發音。至於北管戲曲總講的譜式，除了依腳色記錄曲辭與口白之外，尚包括「板」(相當於每小節第一拍)、唱腔名稱、高/低韻(句尾曲調的進行方向)，及科與鼓介(身段動作與鑼鼓樂)等之符號；其中科、鼓介與高/低韻等符號並未見於清樂戲曲樂譜中。反過來看，北管戲曲的譜式一般不記工尺譜，而且即使所用的語言為古典漢語—北管人稱為官話或正音⁴¹，非一般人所熟悉，其樂譜中亦不加註拼音。北管與清樂譜式的這些差異，正顯示出樂種的不同流傳空間中，作為「自我」或「他者」的音樂的不同影響。



圖三：雷神洞的譜式之一，工尺譜與曲辭分開記寫。(摘自《月琴樂譜》(貞)，1877，長崎歷史文化博物館藏)



圖四：雷神洞的譜式之二，工尺譜與曲辭并記。(摘自《清風雅唱》第二輯，1884，上野學園大學日本音樂史研究所藏)

至於清樂工尺譜中節拍標示的問題，不但非常簡略⁴²，且譜本之間不但分歧且有誤植與

41 官話指明清時期統治階層使用的語言；正音則為相對於地方的語言，作為區別語言正統性的詞彙。(呂鍾寬 2005: 199)

42 清樂早期譜本如《清風雅譜》(單)(1859)、《月琴樂譜》(1877)、《清樂曲牌雅譜》(1877)等，以小圓圈

遺漏⁴³，尤其戲曲〈雷神洞〉之曲譜⁴⁴；然而受限於有聲資料之缺乏，除了少數保存下來的曲目之外，其他樂曲，特別是戲曲類的曲調，仍有待後續研究的突破。北管工尺譜的節拍標示方面，傳統上一般只記「板」，這種綱要式的記譜，相對地給予實踐者詮釋的空間，但也因而在傳承時，有賴口傳與寫傳的相輔相成。除此之外，北管與清樂的音組織(texture)均為支聲複音(heterophony)，個別的旋律樂器均根據骨譜(基本旋律)而加花，因之二者的工尺譜只記骨譜，這一點可由北管的活傳統，以及清樂許多譜本中有學習者手寫的加花譜字得到印證。

三、曲目與唱腔/曲牌的比較

在北管與清樂的曲目中，已知曲調相同者有〈九連環〉、〈茉莉花〉與〈將軍令〉等；其中〈將軍令〉的工尺譜比較見附錄二。然而清樂的〈將軍令〉有三種情形：(一)包括三段，附曲辭，其內容卻是「尼姑思還」，如《清樂曲牌雅譜》的〈將軍令〉；是否在流傳的過程中，錯與尼姑思還混為一套，有待查証。(二)為僅有第三段的樂譜，如附錄二的例子。(三)第一、二段為〈尼姑思還〉，第三段才是〈將軍令〉，如《洋戲樂譜》中的〈將軍令〉；可見〈將軍令〉只有一段(前例之第三段)，這一段與北管絃譜中的〈將軍令〉曲調相同；然北管〈將軍令〉雖有曲辭但少唱。

此外，北管與清樂的絲竹樂曲目中，相同的尚有〈八板頭〉(清樂名為〈北管八板起頭譜〉)、〈茉莉花〉與〈九連環〉等。雖然清樂與北管之間，相同的曲目並不太多，筆者並不強調相同曲目多寡之意義。相信對於一個範圍廣大的樂種來說，任何一位傳承者無法在一生中教/學遍該樂種所有的曲目，何況對於清樂而言，學習者為外國人—日本人。因此即使傳承同一樂種，所傳習的曲目會因先生或學習者而異。舉例來說，故北管先生王宋來專教細曲，而故葉美景先生則以傳授戲曲為主，雖然他也學過細曲，但所學曲目不如王宋來多。因此筆者認為在比較兩樂種的相關性時，與其強調相同樂曲的數量，不如重視該樂種的主要內容與特徵的音樂要素之比較。

唱腔/曲牌的比較方面，包括板式唱腔/曲牌的選用安排與旋律比較兩方面。在曲牌方面，除了前述清樂的歌曲〈三國志〉與〈翠賽英〉中，均包括有北管細曲中的同名曲牌(小牌)【碧波玉】、【桐城歌】與【雙疊翠】，和相同的連綴順序。雖然上述同名曲牌的曲調似乎不同，然而，從這種連綴方式僅見於北管細曲與清樂(見一、樂種的淵源與內容)的意義來看，二者之間仍具有相當密切的關係。

(「。」)記於譜字下方，可能用以劃分樂句中的小單位；《月琴詞譜》(1860)則以小圓圈記於譜字右下角，可能表示句中小單位，而以大圓圈(「○」)標示一句。這種記法，與明代徐會瀛《文林聚寶萬卷星羅》卷十七中收錄明代小曲(〈傍粧臺〉、〈耍孩兒〉、〈蘇州歌〉、〈清江引〉)的記譜方式雷同，該譜未見板眼記號，但註大圓圈於工尺譜字下方，似為分句用。

43 見《音樂雜誌》1893/38: 22；莊雅如2003: 98、99。漢字誤植情形亦常見於北管抄本中。

44 以《月琴樂譜》(貞)與《清樂曲牌雅譜》(三)中收錄的〈雷神洞〉為例，前者的標題為〈雷神洞〉，後者在目次頁的標題為〈二凡 雷神洞〉，然文本頁之標題卻為〈三國志 趙區胤打雷神洞〉(劃線者為誤植處)，甚至兩種版本比較下，後者的誤植或漏失處頗多。

在戲曲的文本比較方面，清樂與北管新路的〈雷神洞〉之文本相同，而清樂的戲曲〈劉智遠看瓜打瓜精〉⁴⁵與北管古路戲曲〈奪棍〉的文本也很相似。至於唱腔曲調的比較，曲調大致相同的有：清樂中作為獨立樂段的〈嗩吶皮〉曲調，與北管的【嗩吶皮】⁴⁶，(莊雅如2003: 109-12)以及戲曲〈雷神洞〉中，清樂的女【嗩吶皮】與北管新路的【西皮花腔】+【西皮疊板】(梨春園抄本)，清樂的【巧調】與北管的【花腔】等(見表二)。其次，在二者的同名唱腔系統方面：【平板】、【西皮】、【二黃】與【流水】，僅有粗略的相似，例如【平板(調)]與【流水】，於每一句最後的結音相同；(同上，109-10)然而前述清樂的【三五七】與北管古路戲唱腔【平板】的相同淵源(見一、樂種的淵源與內容)，可以作為此處的補充。但是清樂的「流水」是絲竹合奏曲，未見用於戲曲中；它並且發展出一系列以「流水」為題的曲目，例如〈德健流水〉、〈溪庵流水〉、〈廈門流水〉、〈高山流水〉等，其性質及用途與北管古路戲唱腔之【流水】顯然不同。

就戲曲唱腔獨立為器樂曲目來看，清樂曲目中有不少抽取自戲曲唱腔，而成為獨立的器樂曲的情形，例如〈平板調〉、〈西皮調〉、〈二黃調〉及其變體等，筆者認為可能因為對於日本人來說，清樂為外國音樂，獨立抽出的戲曲選曲，比較容易學習。⁴⁷這種摘自戲曲的曲目，一般多為絲竹合奏用，也有作為短小歌曲者，例如《清樂曲牌雅譜》(二)中的〈平板調〉、〈嗩吶皮〉與〈男西皮〉，其中〈平板調〉、〈嗩吶皮〉為純器樂曲，然〈男西皮(調)〉則係〈雷神洞〉中，趙匡胤唱的一段唱腔，附有曲辭，與工尺譜分開記譜。⁴⁸這種情形並未見於北管；反倒是北管有一些曲目包括有戲曲與細曲兩種展演形式，例如〈雷神洞〉有戲曲和細曲兩種版本。⁴⁹

就清樂的代表性曲目⁵⁰〈雷神洞〉來說，收有此曲之文本、工尺譜，或二者皆具的譜本共有十九種⁵¹，可知它在清樂中有一定的代表性與流傳。清樂〈雷神洞〉與北管新路〈雷神洞〉的比較，其文本對照表列於附錄一，比較結果說明於下：

1. 北管與清樂的〈雷神洞〉不僅劇本⁵²相同，在音樂的編排方面，包括唱腔的選用與編配，以及「引」的開場、口白與唱曲的穿插設計等，幾乎完全相同(見附錄一)。雖然部分唱腔使用不同的名稱(例如【花腔】與【巧調])，這種同曲異名的情形，亦見於北管

45 〈劉智遠看瓜打瓜精〉僅見於清樂刊本《清朝俗歌譯》，而且只有相當於北管戲曲總講之曲辭與口白；可能此曲僅由林德健傳予三宅瑞蓮(見《清朝俗歌譯》之序)。

46 於北管的不同抄本中，亦寫為「鎖南皮」或「蒜仔皮」。

47 《清樂曲牌雅譜》(一)在目次前有一段文字，說明對於難讀的字，用小圓圈註記於字的左側。這段話說明了清樂唱唸對於日本人的困難，對於整齣戲來說，當然，難度就更高了。這種情形如同歐洲歌劇的學習者，演唱歌劇選曲比演唱整齣歌劇更容易且頻繁一般。

48 這種情形亦見於福建惠安的北管，在其「曲」與「譜」中，包括有〈西皮〉、〈二黃〉、〈倒板〉、〈快板〉、〈行板〉、〈二凡原板〉等摘自戲曲唱腔的清唱或清奏曲目。(張繼光2004: 183)。

49 細曲版本見范揚坤編，2005: 59-61, 63-65。

50 雷神洞〉是清樂戲曲類曲目中最完整者，也是清樂曲目中最長大，技藝要求最深的一首。於《音樂雜誌》中的音樂會報導，提到有此曲演出的記錄至少有四次，時間分別於1891、1892(兩次)與1894。(no.8: 11; no.38: 17, 19; no.43: 22)

51 此外另有四種譜本於目錄或書後預告「次號追刻」之曲目中有〈雷神洞〉，但未見出版。

52 故事描寫趙匡胤因在家殺人闖禍，逃往清幽觀，病癒後發現雷神洞內私藏有女子趙京娘，經查問係同鄉同里同姓女子，因而結拜兄妹，並送妹還鄉。

的不同抄本中(例如【刀子】與【垛子】)。北管與清樂的〈雷神洞〉中，相對應的段落與使用唱腔的對照，列於表二，表中編號與唱腔係參照附錄一，然為了便於比較，二凡或二逢均改為二黃。

表二、北管與清樂〈雷神洞〉的唱腔對照表

| 編號 ⁱ | 清樂 | 北管(葉美景) | 北管(梨春園) | 曲調的比較 |
|-----------------|------------------|------------------|------------|-------|
| 4-5. | 二黃接5.緊板 | 二黃 | 二黃 | |
| 6. | 緊板 | 二黃緊板 | 二黃緊板 | |
| 8. | (未註唱腔) | 二黃緊板 | 西皮哭板 | |
| 9. | 斬板 | 刀子 ⁱⁱ | 垛子 | |
| 10. | 西皮 | 西皮 | 西皮 | |
| 11. | 女噴吶皮+緊板 | 花腔 | 西皮花腔+西皮疊板 | 曲調相同 |
| 12 | 二黃+西皮尾 | (可能是二黃+西皮) | 西皮 | |
| 14 | 西皮 | (接續前面的西皮) | (接續前面的西皮) | |
| 15 | 巧調+西皮 | 花腔 | 花腔 | 曲調相同 |
| 18. | (未註唱腔) | 梆子腔+二黃平+西皮 | 梆子腔+二黃平+西皮 | |
| 19. | 噴吶皮 | (接續前面的西皮) | (接續前面的西皮) | |
| 20. | 斬板 | 刀子 | 垛子 | |
| 21. | 西皮 | 西皮 | 西皮 | |
| 23-24. | 口白一斬板 | 刀子 | 垛子 | |
| 26. | N ⁱⁱⁱ | N | 垛子+花腔 | |
| 27. | 斬板 | 刀子 | 垛子 | |
| 28. | 斬板 | 花腔 | N | |
| 29. | 斬板 | 刀子 | N | |
| 30-31. | 斬板 | 刀子 | 疊板接31.垛子 | |

i. 編號請對照附錄一左欄之編號。

ii 葉美景抄本有時用【雙板】，實際上【雙板】與【垛子】或【刀子】同(故葉美景先生在上北管課時也這樣說過，另2009/04/21林蕙芸請教林水金先生)，因此本表及附錄一都改用【刀子】。

iii. “N”表示無此段唱腔。

- 清樂〈雷神洞〉中的【女噴吶皮】分為兩段，其前段對應於〈雷神洞〉(梨春園抄本)的【西皮花腔】唱段，二者之曲調幾乎完全一樣；後段則與北管的【西皮疊板】曲調相同。(見附錄一的劃線部分)
- 清樂中的【巧調】與北管的【花腔】相同。(見附錄一的劃線部分)
- 清樂的【西皮】與【二黃】的曲辭/旋律結構與北管相似，以七字句為多，兩句(上、下句)為一組，以一基本旋律依歌詞的長度反覆數唱數次。
- 值得注意的是，北管的【刀子】、【垛子】與清樂的【斬板】，名稱雖不同，但意義

相近，它們的節奏型特徵也可以從唱腔名稱中推想而知。這些唱腔名稱的字義饒有趣味：【斬板】中的「斬」，與【垛子】中的「垛」，後者在北管戲曲唱腔又常書寫為【刀子】。「斬」和「刀」，雖然詞類不同，卻具相關意義。從這些唱腔名稱的相似性，不難推想其節奏特徵必與「斬」或「垛」有關；換句話說，可能是疊板(每小節一拍)，且具規律性的節奏型。

綜上所述，雖然清樂與北管新路戲曲〈雷神洞〉之間，僅有小部分的旋律相同⁵³(見表二)；然而二者除了曲辭與口白的用字略有不同之外，在本事、唱腔/口白的分配、句法結構與唱腔的安排等，幾乎完全一樣。從〈雷神洞〉在清樂曲目的代表性意義來看，它與北管新路〈雷神洞〉的高度重疊性，在兩樂種之間的關係探討上，具重大意義。

四、音樂實踐與名詞術語

除了前面比較的歷史淵源、曲目內容、音階與記譜法、唱腔與曲調等要素之外，音樂的實踐與名詞術語的相似性，也是兩樂種比較之重點。從戲曲唱唸的聲口劃分及相關專有名詞來說，北管與清樂雖然各自表述，卻也透露出一些相關性。北管戲曲的聲口分為「粗口」與「細口」，粗口用本嗓，細口用小嗓敷唱。同一唱腔，粗口與細口所唱的基本曲調相同，但實際呈現時，往往因適應發聲法、音域、角色刻劃，以及個別演唱者的不同詮釋，而出現大同小異的情形。由於清樂〈雷神洞〉並無活傳統，亦未見有聲資料，因此其中京娘的角色是否用小嗓演唱，已無從得知。然而，在此提出兩點佐證，以支持清樂實際上也有相當於北管粗口與細口的區分之論點。首先，清樂〈雷神洞〉唱腔中有「男西皮」/「女西皮」、「男斬板」/「女斬板」之分，而且同一唱腔，男與女的旋律不同。從這一點可以看出清樂的唱腔也有對應於北管的聲口劃分，但清樂用「男」、「女」來表示。接下來的問題是，清樂的「女」唱腔是否用小嗓敷唱，譜本中並未清楚顯示；然而檢視清樂譜本中的曲目標題，出現有同名樂曲，但其中之一加上「裏」字者；例如〈茉莉花〉/〈茉莉花裏〉、〈平板調〉/〈平板調裏〉、〈四季如意〉/〈四季如意裏〉等。筆者認為「裏」是「裏聲」的縮寫⁵⁴，是相對於「地聲」的一種聲口分類。「裏聲」用假聲(falsetto)⁵⁵，即小嗓敷唱，與北管的細口相同。雖然「裏」類的曲目不多，收有裏類曲目的譜本更少，⁵⁶而且比較原曲與其「裏」類之曲調，曲調有較大的變化和長度較長。筆者認為可以推測其原曲相當於北管的粗口，用本嗓敷唱，例如〈平板調〉，而〈平板調裏〉則是平板調的變化，可能用相當於北管細口的小嗓敷唱；因

53 由於清樂〈雷神洞〉譜本中的工尺譜版本多樣化，且有遺漏、節拍標示不清或不一致的情形，其旋律尚難以解讀，目前為止僅有表二所示之旋律比較的結論，其餘雖然表面上看起來可能不相同，但仍須進一步比較研究。

54 日文的「裏」指反面，在此指的是另一種發聲法「裏聲」。

55 《新訂標準音樂辭典》，東京：音樂之友社，1991: 221。

56 例如《洋峨樂譜》(乾)(1884)中收有〈抹梨[茉莉]花裏〉、〈平板調裏〉、〈四季如意裏〉、〈紗窓裏〉、〈剪剪花裏〉等五首；吉見重三郎編《明清樂譜(聲光詞譜)》(花)(1877)收有〈茉莉[莉]花裏〉、〈平板調裏〉、〈四季如意裏〉等三首；《清樂合璧》(1888)收有〈茉莉花裏〉一首。

此可以推測清樂與北管極有可能具有相同的聲口分類與實踐。

此外，在清樂與北管均有標示「串」的曲目；一般來說，「串」用於串接兩段曲調或戲曲的情節，其曲調短小輕快，相當於間奏的功能。此外「串」作為動詞，是一種串接兩曲之間的變化銜接演奏的方式，以增加演奏的變化與趣味。⁵⁷北管與清樂均有「串」的曲目，顯示出兩樂種之間有相同的音樂實踐方式。

然而，北管與清樂之間也有差異存在，其中最顯著的是旋律領奏樂器的不同：清樂以撥奏式的月琴為領奏樂器，而北管絲竹樂以擦奏式的提絃(殼子絃)領奏。此外，清樂的曲目中有一些日本清樂家的創作曲⁵⁸，作曲者的名字標示在樂曲標題下；然而北管樂曲全不註作曲者，因此即使有新作，亦難以辨識。再者，傳統上北管的演出以「牌子」開場，接著是戲曲或歌曲，結束時則奏「譜」(絲竹合奏)，或以絲竹樂器伴奏的「細曲」。這種演出順序，乃順應傳統社會的生活作息、表演場合，以及音樂類型的功能一由於傳統的演出多在夜間，往往以熱鬧的鼓吹樂「牌子」來宣告演出的開始，並吸引觀眾，結束時因夜已深，故以較細膩，音量較小的樂曲。相反地，清樂的演出則以絲竹樂曲目開始，多半選用標題中有「流水」的曲子，接著演奏二或三首歌曲，最後再以「流水」為題的樂曲結束。(浜一衛1966: 14-5)兩樂種之間，音樂曲目的呈現順序有很大的差別，這也許是因為音樂的社會功能，以及音樂實踐者的美感趣味之不同所致。

五、樂器與調音

北管與清樂所用樂器大致相同(見表三)；雖然部分樂器名稱不一致，但可以辨識出同類樂器，尤其樂器的特殊名稱，例如「吹」，以及「釵」/「鈔」等，更可看出兩樂種之相關性。

表三、北管與清樂的樂器比較

| 北管樂器 | 清樂樂器 | 北管樂器 | 清樂樂器 |
|--------|--------------------|------|-------------------------|
| 月琴 | 月琴 | 小鼓 | 片鼓(半鼓)(小鼓) |
| 雙清 | 阮咸 | 通鼓 | x |
| 琵琶 | 琵琶 | 大鼓 | 太鼓 |
| 三絃 | 蛇皮線(三弦子) | 鑼 | 金鑼 |
| 洋琴 | (洋琴) ⁱ | 響盞 | x |
| 抓箏(沙箏) | (瑤琴) ⁱⁱ | 大鈔 | x |
| 提絃 | 提琴(板胡) | 小鈔 | 小鈔(釵)(鈔) ⁱⁱⁱ |
| 吊鬼子 | 胡琴 | 板 | 拍板 |

57 「串」也可以是一種串接的方法，特別用於絃譜曲目。其用法可有多種變化；故北管先生賴木松於1998年間曾向筆者說明串的用法之一，是在兩個具有共同樂句的曲子之間，以該共同樂句為橋樑，互相串來串去。換句話說，有別於一成不變從頭到尾的反覆演奏，串的運用則從一曲中間過渡銜接到另一曲，如此來來回回，作為樂曲反覆演奏時的變化呈現，增加樂趣。

58 日本人創作的樂曲，例如：〈溪庵流水〉(鏞木溪庵作)，〈萬壽寺宴〉、〈莊子夢蝶〉、〈雙雙蝶〉、〈飄飄蝶〉、〈高山流水〉、〈浣花流水〉和〈月宮殿〉等(以上為平井連山作)，以及〈荷葉杯〉、〈步步嬌〉、〈涼州令〉(以上為長原梅園作)等。

| | | | |
|-------|------------------------|----|----|
| × | 携琴(四胡) | 叩子 | × |
| ×(和絃) | 二胡 | × | 木琴 |
| 品 | 清笛 | 雲鑼 | 雲鑼 |
| × | 洞簫 | | |
| 吹 | 嗩吶(嗩吶吹) ⁱⁱⁱ | | |

- i. 與北管同樣的洋琴，未見於譜本圖像或東京藝大的清樂樂器收藏中；但長崎私人收藏的清樂器中有洋琴。
- ii. 瑤琴實際上是箏類樂器(參見小島美子等編1992: 220；伊福部昭1972a: 68, 2002: 25；坪川辰雄1895c: 16-17)。
- iii. 在長崎，嗩吶又稱為「嗩吶吹」，鈸亦稱為「鈔」。⁵⁹

雖然北管與清樂所使用的樂器大致相同，然而個別樂器的角色與地位，尤其是領奏的樂器，並不完全一致。最大的差異在於，清樂以月琴領奏，而北管以提絃或吊鬼子為旋律領奏樂器，前者用於絲竹合奏及古路戲後場伴奏，後者用於新路戲的後場。此外，小鼓在北管稱為頭手鼓，其角色相當於樂隊指揮，演奏者(稱為頭手)藉各種節奏型、手勢與聲音來領導樂隊；然而小鼓在清樂中，只以單純的節奏，來維持拍子的穩定。至於笛子，在清樂中可以說是僅次於月琴的常用樂器⁶⁰，同樣地，北管的品(笛子)也是北管絲竹合奏經常使用的樂器。

月琴方面，北管月琴與清樂月琴的構造相同(圖五)，而且二者在共鳴箱內都裝有一或兩條金屬製響線⁶¹，以延續琴絃的震動。就歷史淵源而言，流沙指出前述廣東西秦戲，可以上溯自明代的西秦腔，而西秦腔以月琴為主要樂器，伴以兩把胡琴。當西秦腔傳到廣東東部和福建西部時，領奏的樂器改為胡琴。(1991: 155)由於前述北管與清樂均與廣東的西秦戲有淵源關係(見一、樂種的淵源與內容)，流沙的說法，是否可以證明當中國音樂傳到日本而成為清樂時，月琴正是該樂種在中國時的領奏樂器？或因日本清樂實踐者的愛好，而選擇了月琴，使月琴成為清樂最重要的樂器？換句話說，日本清樂家對於月琴的選擇，是基於他們的品味，還是受到中國船主及貿易商們的影響？基於文獻資料的限制，目前尚無法討論。然而，無論是前者或後者，至少日本清樂家對月琴的地位認定與喜好是十分確定的。



圖五：現代北管用的月琴(左)與長崎百年歷史，裝飾典雅的月琴(右)(筆者攝)

59 見鍋本由德2003: 52-53, 78(引自〈長崎萬歲〉)，《長崎土產・長崎不二・長崎萬歲》(長崎文獻叢書第二集第四卷，長崎文獻社，1976)。

60 例如清樂譜本中，至少有九種刊本以清笛為主，包括：《和漢樂器獨稽古》(為胡琴、清笛等，1893)、《清樂橫笛獨時習》(1893)、《明笛清笛獨案內》(1893)、《新撰清笛雜曲集》(1900)、《月琴清笛胡琴清樂獨稽古》(1906)、《明笛清笛獨習案內》(1909)、《清笛明笛獨習自在》(1910)、《月琴清笛胡琴日本俗曲集》(1912)、《最新清笛明笛獨習自在》(1913)。

61 響線(響き線)，www.gekkinnon.cocolog.nifty.com/moonlute/2006/110post_bd5d.html (2008/08/10)。

至於月琴在北管的情形，雖然今日在北管館閣中已少用月琴，然而它曾經是北管經常使用的樂器之一⁶²。從月琴早期被稱為「頭手琴」的頭銜來看，可知它曾經在北管受到重視。然而，此「頭手」並非指整個樂隊的領奏地位，而是在撥奏式樂器組中的主奏者，其地位高於三絃。⁶³後來月琴逐漸淡出，三絃反而成為不可缺的撥奏式樂器。

清樂的月琴與北管的提絃均以五度調絃，不換把位，不用固定音高。清樂的胡琴與北管新路戲的吊鬼子的定絃相同：【西皮】的定絃相當於西洋唱名的la-mi；【二黃】的定絃相當於sol-re。⁶⁴北管提絃的定絃基本上用sol-re，但有時配合樂曲或音域，而改用la-mi、do-sol，和re-la，北管人稱為「翻管」(反管)。

六、戲曲本事與曲辭內容

如前述，清樂中的戲曲類曲目〈雷神洞〉及〈劉智遠看瓜打瓜精〉與北管戲曲〈雷神洞〉和〈奪棍〉有相同的故事內容。除此之外，莊雅如比較清樂與北管歌曲的曲辭內容，提出數首相關之曲目如下：(2003: 82-97)

1. 清樂〈金錢花〉(又名〈秋江別〉)的曲辭，與北管細曲〈秋江別〉的曲辭內容相同。
2. 清樂〈尼姑思還〉與北管細曲〈思凡〉的曲辭內容相同。
3. 清樂〈翠賽英〉與北管戲曲〈大思春〉的故事內容相同。
4. 清樂〈四季曲〉與北管細曲〈四季景〉的曲辭內容及骨譜相似。
5. 清樂〈魚心調〉與北管細曲〈鬥草〉的曲調及曲辭內容相似，二者均以花名為主。

另外，在漢字的書寫習慣方面，戲曲中的感嘆詞/字常有各自的書寫習慣，然葉美景抄本中的「丫」書寫為「吓」，與《月琴樂譜》(貞)的寫法相同。

七、使用的語言

北管細曲與戲曲的曲辭及口白等使用的語言為北管人所說的正音或官話，是一種明清時期通行於官方與知識分子之間的語言⁶⁵；這種語言，也很可能與江戶及明治時期，長崎的唐人貿易之間使用的「唐話」⁶⁶相同。雖然清樂並未明確指出使用的語言為何，然而從清樂譜本中，曲辭及口白旁註的假名拼音來看，基本上與唐話相同。

然而，清樂歌詞/口白旁註的假名拼音與北管正音的發音比較工作，有相當大的障礙。其問題在於：

1. 由於缺乏活傳統的參照，清樂曲辭口白的發音，只能從假名拼音來推測。
2. 受限於語言的轉換，假名注音無法正確地拼出原來的漢語發音，因此在比較北管與清樂

62 大約1960年代以前。

63 2007/01/16訪問北管先生王洋一與張天培；另據林蕙芸於2007/01/08請教北管先生林水金。

64 見胡琴的調音圖(《清樂曲牌雅譜》卷一與二)。

65 參見呂鍾寬2005: 199。

66 參見岡島冠山1972/1716, 1972/1718。

曲辭口白的發音時，有賴審慎判斷。

3.清樂刊本中的假名注音有錯誤或遺漏等疏失，而且其發音已混淆了福建方言(鄭錦揚 2003: 327)；同樣地，北管曲辭口白的發音也混淆了在地通行的語言(包括河洛話、客家話、國語)，造成在讀音比對上的困難。

關於清樂與北管使用語言之比較，茲以〈雷神洞〉之前半段為例，比較《清樂曲牌雅譜》(三)的〈雷神洞〉及北管新路戲曲〈雷神洞〉(葉美景抄本)的曲辭與口白中，相同字之發音；前者依據假名注音的判斷，後者為故葉美景先生在國立臺北藝術大學傳統音樂系傳授北管戲曲時之讀音。比較表詳見Lee 2007: 233-235。比較結果，清樂與北管的發音有一定程度的相似性，即使發音不同的字當中，也大多呈現規律性。說明如下：

(1)與北管官話發音相較下，清樂的拼音缺少聲母「ㄏ」(h)者：何(清樂: ohu/北管: ho)、雄、下、話、奉、黃、壞、豪、鞋…等。

(2)聲母「ㄍ」(g)與「ㄎ」(k)的差別，如金(kin/gin)、家、嬌、見、假、九、緊等，與北管相較下，北管發音的聲母為「ㄍ」，清樂拼為「ㄎ」。

(3)聲母為「ㄐ」(j)的差異情形，如佳(kia/jia)、姬(khi/ji)等字與北管不同處在於清樂的聲母為「ㄎ」(k)；而正(chin/jin)、祝(chyo/ju)等字於清樂的聲母為「ㄐ」(c)；上述這些字在北管的唱唸法中，聲母均為「ㄐ」。雖然在這一點上也有例外的情形，然而比起前面的(1)與(2)等情形，少了很多；因此目前仍需收集較多的例子來比較，才能得到較明確的結果。

總而言之，從上面的比較結果，可以判斷清樂與北管使用相同系統的語言，其讀音也十分相近。清樂由於譜本上以假名詳細標出發音，確保了曲辭/口白發音的穩定，然受限於拼音問題，無法完全正確地拼出漢語發音，加上外語的隔閡，導致唱唸歌辭的傳統逐漸流失，如今所保存的曲目中，絕大多數只有器樂合奏。反觀北管的官話，雖仍保存活傳統，卻因未記錄其唸法，長時間依賴口傳，而產生與在地語言混合的情形。

結論

北管與清樂具相同的地理與淵源關係：主要從福建，分別藉由移民與貿易的路線，傳到臺灣與日本。在歷史與地理背景上，二者均與流傳於福建的民間音樂與戲曲，以及明清俗曲、浙江的浦江亂彈和廣東的西秦戲等有淵源關係。在文本比較結果方面，北管與清樂具有相同的樂曲種類與音樂實踐，特別在聲口的分類、發聲法、「串」的運用等，使用相同的音階、記譜法與定絃，並且絕大多數的樂器是相同的。值得重視的是北管新路戲曲與清樂戲曲的〈雷神洞〉的比較，二者在劇本與本事、唱腔及其安排、語言等具高度同質性。雖然它們之間並非完全相同，事實上，在北管的傳承中，同一樂曲的不同抄本或不同館閣與師承之間，也常有個別差異存在，尤其在戲曲方面。⁶⁷因此，北管與清樂的〈雷神洞〉的比較，其相同點具特殊意義，這些相同點透露出北管與清樂兩樂種之相似性與高度的關連性，顯示二者

67 江月照比較了〈雷神洞〉的六個不同館閣與北管先生的版本，提出各版本的相似性約80%的結論(2001: 31)。

的原傳樂種極有可能相同的訊息，值得吾人繼續深究。另一方面，北管與清樂之間也有差異存在，顯示出當二者被移植於不同的社會一同文同族vs.異文異族時，音樂在新社會的角色與意義經重新認定與定義，其審美觀也因不同的實踐者而產生變化，這些變化又反過來影響音樂的保存與發展。總之，不論同質性或差異性的比較結果，均有助於對北管與清樂的更深瞭解，並且可作為相同來源的音樂，移植於不同的社會後，在音樂、人與地方三方面的互動關係的案例研究。

後記

筆者於1991年到大阪國立民族學博物館進修之前，曾請教故許常惠教授關於研究主題，他建議：「明清樂」。到大阪後，幾經努力尋找與閱讀明清樂資料，卻不得其門而入。1995年本校成立傳統音樂系，筆者有機會在協助北管先生們的教學中學習北管，幾年下來累積了一些經驗與知識。當2002年閱讀清樂譜本時，意外地得到在北管能力下「得其門而入」的驚喜，再度回到了當年許老師建議的明清樂領域，並以北管與清樂的比較為範圍。

感謝馬水龍教授對於傳統音樂的重視與堅持，呂錘寬教授以及故葉美景先生、林水金先生等北管先生們的指導，筆者有幸在傳統音樂的教學環境中成長，並且得以充滿自信地享受研究北管與清樂的樂趣。

附錄一

清樂與北管〈雷神洞〉文本對照表

凡例：

- 1.左欄清樂之〈雷神洞〉摘自《月琴樂譜》(貞)(1877)；中欄葉美景抄本之新路〈雷神洞〉摘自故葉美景先生親筆抄寫之版本；右欄梨春園抄本之新路〈雷神洞〉引用自江月照(2001)，頁：32-36。
- 2.文本字體，唱腔用標楷體，口白用細明體；【】內為唱腔板式名稱，[]為筆者訂正之字；左欄之編號及各欄之標點符號為筆者所加。
- 3.灰底者為唱/白，以及唱腔安排相同之部分。

| 編號 | 清樂：〈雷神洞〉 | 唱/白 | 北管：新路〈雷神洞〉 | 唱/白 | 北管：新路〈雷神洞〉 |
|----------|---|------------------------|--|----------|---|
| 唱/白 | 《月琴樂譜》(貞) | | (葉美景抄本) | | (梨春園抄本) |
| | 前段 | | 浪蕩走天下 | | 浪蕩走天涯， |
| 1. 引 | 蒼天何故困英雄， 沙灘無水怎存童。 | 紅生 ⁶⁹ 上引 | 何日轉家鄉 | 老生 上引 | 何日回家門。 |
| 2. 白話 | 三尺龍泉萬卷書， 皇天生我意何如， 山東宰相山西將， 他丈夫來俺丈夫。 | 白 | 蛟龍被困山水中， 蒼天何故困英雄， 山東宰相山西將， 漂流四海運不通。 | 白 | 蛟龍被困淺水中， 文韜武略腹內藏， 山東宰相山西將， 漂流四海運不通。 |
| 3. 白 | 在下；姓趙名匡胤，字表玄郎。 只因吃酒將人打壞， 多蒙爹娘脩書， 叫我五路探親，來到清由觀，偶得一病， 多蒙老道調治，纔得安寧。 是我問起情由， 卻原來是我叔父， 此恩何日得報與他， 這也不在話下。 今日身[閒]無事， 不免觀前觀後便了。 | [白] | 在下；姓趙名匡胤，表字玄郎， 乃是山西平陽府人氏， 只因在家不學正道， 惹下[滔]天大禍逃出在外， 來到青幽關與叔父相會， 不幸身染一病， 都得老道調治， 且喜病體安然。 今早起來閑[暇]無事， 不免前到關前關後遊玩一番便了。 | [白] | 在下；姓趙名匡胤，表字玄郎， 乃是山西平陽府人氏。 只因在家不學正道， 闖下了滔天大禍，逃出在外， 是俺來到清幽關，遇得一病， 且喜病體癒好。 今日天氣清和， 不免到觀前觀後遊玩一番便了。 |

68 以下抄本中簡稱「生」。小旦亦簡稱「旦」。

| | | | | | |
|----------------------------|---|---------|--|----------|---|
| 4. 【二凡】 | <p>趙玄郎在家時將人打壞，連累了爹和娘受盡悲傷。</p> <p>黃土岡有三人纔把結拜，柴大哥鄭三弟流落何方。</p> <p>昨夜裏三更後偶得一夢，夢見了呂純陽老祖大仙。頭戴著九竜巾身披道袍，登雲鞋兒下來凡川。問大仙下凡來所為何事，他說道奉皇傳特送丹來。</p> <p>移步兒來住在三王寶殿，趙玄郎抬頭看四下一瞧。那壁上畫的是青山綠水，這壁上畫的是金刀斬鰲龜。那上面蓋的是琉璃明瓦，缺少了銀砌頭和著金磚。這上面坐的是三清爺爺，有金童和玉女站立兩傍。趙玄郎跪住在塵埃地，并祝告過往神听我言。庇祐我趙玄郎脫去此難，〔重修了汝廟宇粧塑金身。</p> | 【二逢】 | <p>趙玄郎在關中自思自想，想起爹娘和弟妹好不悲傷。在家中闖下了[滔]天大禍，流落在江湖上未得出頭。黃土岡遇柴鄭三人結拜，柴大哥賣雨傘鄭恩賣油。凍橋驛兄弟們三人分散，柴大哥扶郭王駕坐龍亭。過金橋遇先生把我來算，他算我到後來九吾之尊。</p> <p>移步兒來住在三王寶殿，尊一聲三王爺細听端祥。家住在山西平陽府，西洛縣裡有家門。我父親名叫做趙洪恩，母親竇氏老安人。生下我兄弟妹有三人，兄匡胤弟匡義妹子美容。保佑我一家人早脫大難，重修廟宇再粧金身。</p> | 【二黃】 | <p>趙玄郎在關中自思自想，想起了一家人好不悲傷。在家中闖下了滔天大禍，流落在江湖上未得出頭。黃土岡遇柴鄭三人結拜，柴大哥賣雨傘鄭恩賣油。董家橋兄弟們三人分手，柴大哥保郭王駕坐龍亭。過金橋遇先生把我來算，他算我到後來九五之尊。坐江山這事兒全然不想，又恐怕登九五慢慢不能。</p> <p>移步兒來住在三王寶殿，又只見三王爺好不威靈。雙膝兒跪住在三王寶殿，尊一聲三王爺且聽端詳。家住在山西鄉平陽府，西羅縣裡有家門。我父親名喚做趙弘恩，母親杜氏老安人。生下我兄弟們有了三人，兄匡胤弟匡義妹子美容。保佑我一家人早脫大禍，重修廟宇再粧金身。</p> |
| 5. 【緊板】 | 夜把琉璃燈點， [拜]別聖神下佛殿。 | | 拜別了三王爺 哎哎吓吓出廟門。 | | 拜別了三王爺出廟門， |
| 女 | 好[苦]呀！ | 小旦 | 苦吓！ | 小旦 | 苦啊！ |
| 6. [【緊板】] ⁷⁰ | 忽听得雷神洞女兒啼哭之聲， | 生【二逢緊板】 | 哎！有听得雷神洞裡叫苦悲聲， | 老生【二黃緊板】 | 又聽得雷神洞叫苦悲聲。 |
| 7. 白 | <p>雷神洞有女兒啼哭之聲，莫不是我叔父不學正道，將民[間]女兒存在裏面。叔父，叔父，沒有此事便罷，若有此事，俺玄郎認不得汝。</p> <p>要知佳人心腹事，但听他人口中言。</p> | 白 | <p>唛吓 雷神洞那有女子啼苦之聲，想是叔父不學正道，私藏人家女子。 叔父吓，叔父，想你沒有此事則可，若有此事麼，俺玄郎認你是叔父，恐怕腰間寶劍認你不得。 正是；要知他人心腹事，但願聽他口中言。</p> | 白 | <p>雷神洞那有女子啼哭之聲，想是叔父不學正道，私藏人家女子。 叔父啊叔父，沒有此事則可，若有此事，俺玄郎認得你是叔父，恐怕腰間寶劍認你不得。 正是；要知他人心腹事，須聽他口中言。</p> |

70 此處延續上句的唱腔。

| | | | |
|---|---|---|--|
| 8. 女 (未註唱腔) | 哭一聲爹來，哭一聲娘吓，不知爹娘在那廂，噯！吾那爹娘吓。 | 旦 【二逢緊板】 口苦吓！ 我苦苦一聲天來天無路， 我叫， 我叫叫一聲地來地無門。 我叫， 叫叫一聲爹來爹不在， 我叫， 叫叫一聲娘來娘在那廂。 哎呀，趙京娘在雷神洞中 實實好 口苦麼， 皇天吓， 未知何日裡纔見娘面。 | 小旦 【西皮哭板】 苦啊！ 我哭！哭哭一聲天來天無路， 我叫！叫叫一聲地來地無門。 我哭！我苦苦一聲爹來爹不在， 我叫！我叫叫一聲娘來難相逢。 唉呀！趙京娘在雷神洞裡時時悲傷。 |
| 9. 男 (唱) [【斬板】] ⁷¹ 白 | 一聲高來一聲低，好似霸王別虞姬。 一聲低來一聲高，好似張良吹竹簫。 惱怒豪傑沖牛斗，打開洞門瞧一瞧。 雷神洞黑暗沉沉， 卓上有神燈一個， 待我借來照便個明白。 我道甚麼東西，卻原來一個女兒。 | 生【刀子】 哎！ 一聲高來一聲[低]， 好似霸王別虞妃。 一聲[低]來一聲高， 好似張良吹玉簫， [怒]惱玄郎沖牛斗， 一足[躡]開兩扇門。 [白] 哎吓， 雷神洞被俺打開，裡面黑暗沉沉如何是好吓。 唔，有了。棹上有燈，不免借燈一照。 噯吓，我道什麼東西，原來二八女孩。 | 老生 白 【垛子】 哎！ 一聲低來一聲高，好似張良吹玉簫。 一聲高來一聲低，好似霸王別虞姬。 怒惱玄郎沖牛斗，一足躡開兩扇門。 白 喔呀！雷神洞被俺打開，裡面黑暗沉沉，如何是好？ 唔，是了。神前有燈，不免借燈一照。(小過場) 喔呀！我道什麼東西，原來二八女孩。 |

71 此處原譜未註唱腔，但對照其曲調，係斬板。

| | | | | | |
|---------------|---|-------|--|----------------------------|--|
| 10. 【西皮】 | 趙玄郎打開了雷神洞， 霎時間現出了二八嬌童。 把袖裏遮了臉照不見面， 假意兒彈燭花觀看貌容。 只見他那青絲未曾梳起， 那兩傍有耳環墜落兩邊。 | 【西皮】 | 怒氣兒就把洞門來打， 一霎時獻出了二八娘行。 用手兒遮了臉難[辨]真假， 唔，有了， 心中想巧計生假彈花。 | 老生 【西皮】 | 怒氣兒就把那洞門來打， 一霎時獻出了二八女孩。 用手兒遮了臉難辨真假， 唔，有了。 心內想巧計生假彈燭花。 |
| | | 旦 | 啐， | 小旦 | 啐！ |
| | | 生【西皮】 | 哎哈哈， 我看他兩邊短哎哎哎 哎 哎哎 哎哎哎 哎吓 未曾出嫁， 莫不是花中女敗柳賤花。 觀看他小金蓮吓吓吓只有三寸， 好一似月宮女降下凡塵。 問一聲小娘子家住何處， 說得真講得明我就送你回程。 你就說過真情。 | 老生 【西皮】 | 我看他頭髮未曾滿， 必非是甚常女敗柳殘花。 觀看他小金蓮只有三寸， 好一似月宮裡降下凡塵。 問一聲小娘行家住何地， 說得真表得明送你回程， 表表真心。 |
| 11. 女【噴吶皮】 | 戰兢兢跪住在雷神洞， 燈光之下觀貌容。 丹鳳眼臥蠶眉五絳長鬚， 漂冒腔賽過了三國關老爺。 噯喏喏聖賢爺缺少了關平和和著周倉。 哈兒嘻嘻兒哈，哈兒嘻嘻兒哈， 哈哈嘻嘻嘻嘻兒哈， 哈哈嘻嘻嘻嘻兒哈， 嘻嘻兒哈，哈兒嘻嘻， 哈哈，哈哈哈哈 〔開聲就把大王爺叫。 | 旦【花腔】 | 戰兢兢跪在雷神洞， 灯光之下觀美容。 我看他好似關公樣， 五柳長鬚滿胸膛。 他眼前卻少兩員將， 卻少關平和周倉。 我心中自思想，想起了我爹爹， 想著我的娘，淚淚在胸膛。 想起了我的爹娘， 哎，我開言就把大王叫。 | 小旦 【西皮花腔】 【西皮疊板】 | 戰兢兢跪在雷神洞， 燈光之下觀美容。 奴看他好似關公， 五柳長鬚滿胸膛。 他眼前卻少兩員將， 卻少關平和周倉。 呀呢噫！噫呢呀！呀呢噫！ 噫呢呀！ 呀呢呀呢呀呢呀呢呀！呀呢呀呢呀呢呀呢呀！呀呢噫！噫呢呀！呀呢噫呢呀！ 哎呀！開言就把大王叫呀！ |
| | | | | | |
| 12. 男白 | 我不是大王，乃是鄉民。 | 生白 | 吒，我不是大王，乃是鄉民。 | 老生白 | 我不是大王，乃是鄉民。 |
| 女 | 〔唔，鄉民爺。 | 旦 | | | |
| | 後 段 | | | | |
| | 【二凡】聽奴訴情~ 【西皮尾】表表家門。 | | 鄉民爺呀， 細聽奴言。 | 小旦 | 【西皮】鄉民爺爺呀呀， 且聽端詳呀。 |
| 13. 男白 | 家住那里？ | 生 | 家住那裡？ | 老生白 | 家住那裡？ |

| | | | | | |
|-----------------------|---------------------------------|--------|---|--------|---|
| 14. 女【西皮】 | 〔家住在山西平陽府， 西樂縣內有家門。〕 | 旦 | 家住在平陽府， 西洛縣裡有家門。 | 小旦【西皮】 | 家住在山西平陽府。 |
| | | | | 老生白 | 那裡有家門？ |
| | | | | 小旦 | 西羅縣裡有家門。 |
| 男白 | 你父名的？ | 生 | 你父親叫何名字？ | 老生白 | 你父親叫何名字？ |
| 女【西皮】 | 〔奴父名叫做趙[洪]義， 母親康氏老安人。〕 | 旦【西皮】 | 奴父親名趙弘義。 | 小旦【西皮】 | 我父親名喚趙弘義。 |
| | | 生白 | 你母親呢？ | 老生白 | 你母親呢？ |
| | | 旦 | 母親康氏老安人。 | 小旦 | 母親康氏老安人。 |
| 男白 | 可有兄弟麼？ | 生白 | 可有兄弟沒有？ | 老生白 | 可有兄弟沒有？ |
| 15. 女【巧調】 女【西皮】 | 上無兄來下無弟 弟 弟 弟， 〔單生奴家一個人。〕 | 旦【花腔】 | 上無兄下無弟，哎伊哎 哎呼哎伊伊與兒與， 上無兄 伊，下吓下無弟 伊， 單生奴家獨自一人。 | 小旦【花腔】 | 上無兄來下無弟呀，咿呀嗚 呀！咿呀嗚呀！ 上上無兄，下下無弟咿！ 單生奴家獨自一人。 |
| | | 男白 | 汝名的？ | 生白 | 你叫何名字？ |
| 16. (女) | 〔乳名叫做小金娘。〕 | 旦 | 取名京娘 | 小旦 | 取名京娘。 |
| | | 生 | 唔，你可有人在朝爲官 麼？ | | |
| | | 旦 | 沒人在朝爲官。 | | |
| | | 生 | 沒有人在朝爲官，爲何取 名京娘呢？ | | |
| | | 旦【二逢平】 | 哎，爺爺吓！ 尊一聲爺爺聽端祥。 母親在京都生下奴， 與此取名叫京娘。 | | |
| 17. 男白 | 爲何金娘相[稱]？ | 生 | 因甚到此？ | 老生白 | 因甚到此？ |

| | | | | | |
|------------------------|--|----------------|--|---------------------|---|
| 18. (女) | 〔奴爹娘那時節生下奴 夢見了金銀光將金取名 年年有一個三月三， 家家戶戶祭祖先。 別家有兒男祭掃， 奴家無男女上墳。 將身兒來住在墳墓上， 漢空降下二強人。 將奴身扭住在雷神洞， 強迫奴家要成親。〕 | 旦 【椰子 腔】 | 都只為三月初三上山祭 掃，哎爹娘 伊， 中途路上遇強人。伊伊伊 伊， | 小旦 【椰 子 腔】 | 都只為三月三上山祭掃， 哎！爹娘呀！ 中途路上遇強人呀！ |
| | | 生 | 強人把你怎樣？ | 老生 白 | 強人把你怎麼樣？ |
| | | 旦【二 逢平】 | 將奴家綁住在雷神洞， 強迫奴家要成親。伊伊伊 伊 | 小旦 【二 黃 平】 | 奴家拏住在雷神洞，強迫奴 家要成親。呀！ |
| | | 生 | 你可有從他沒有？ | 老生 白 | 你可有從他沒有？ |
| | | 旦【西 皮】 | 趙京娘本是清節女， 豈敢從他那強人。 | 小旦 【西 皮】 | 趙京娘她本是清節女， 怎肯依從那強人。 |
| | | 生 | 到後來何人將你[搭]救？ | 老生 白 | 後來何人搭救？ |
| 19. (女) 【噴 皮】 | 〔多虧了觀中趙老道， 搭救奴小女子命殘生。 鄉民爺若還搭救奴， 一重恩報九重恩。 請問鄉爺家住在那州那府那 里人， 噯喏喏貴姓大名。〕 | 旦 | 多得老道來[搭]救， 救救奴家一命在洞中。 鄉民爺送奴回家轉， 頭戴香盤答謝你恩。 | 小旦 | 後來老道將奴搭救， 搭救奴家一命全。 鄉民爺救我回家轉， 頭戴香盤答謝你恩。 |
| 20. 男【斬 板】 | 〔察罷言來問起姓， 卻原來共鄉同里人。 他父名喚趙洪義， 我父名喚趙洪恩。 洪恩洪義引字輩， 五百年前一家人。 自古道親不親來鄉中水， 美不美來故鄉人。 我今送你回家轉， 不知汝回庭不庭。〕 | 生 【刀 子】 | 哎呀， 查起名來問起姓， 原來全鄉共宗同姓人。 他父名喚趙弘義， 我父名叫趙洪恩。 弘義洪恩共字輩， 五百年前一家人。 親不親來江中水， 美不美來古鄉人。 娘行， 俺今送你回家轉， 但不知你回[程]不回 [程]。 | 老生 【垛 子】 白 | 查起名來問起姓， 原來同宗共鄉人。 他父名喚趙弘義， 我父名喚趙弘恩。 弘恩弘義共字輩， 五百年前一家人。 親不親來鄉中水， 美不美來共鄉人。 娘行， 俺今送你回家轉， 不知回程不回程。 |
| 女【斬 板】 | 〔一非親來二非故 非親非故怎樣同行。〕 | 旦 【刀 子】 | 一非親來二非故， 無親無故怎樣行。 | 小旦 【垛 子】 | 一非親來二非故， 非親非故怎樣行。 |

| | | | | | |
|--------------|--|-----------|--|------------|--|
| 男 | 〔我今與你同結拜， 結拜兄妹送你回歸。 | 生 | 三王殿前來結拜， 結拜兄妹好起程。 | 老生 | 三王寶殿來結拜， 結拜兄妹好登程。 |
| 女 | 〔請問大哥年多少？ | 旦 | 問聲大哥年多少？ | 小旦 | 請問大哥年多少？ |
| 男 | 〔趙玄郎三十單二〔春〕。 | 生 | 玄郎三十單二春。 | 老生 | 玄郎三十單二春。 |
| 女 | 〔趙金娘纔得十六歲， | 旦 | 京娘〔纔〕有十六歲 | 小旦 | 京娘二八十六歲， |
| 男 | 〔汝為妹來我為兄。 | 生 | 你為妹來我為兄。 | 老生 | 你為妹來我為兄。 |
| 21. 男【西皮】 | 叫聲賢妹且請起， 全到前殿把誓盟。 〔趙玄郎跪住在塵埃地， 禱告虛空空有神明。 我今結拜有假意， 死在千軍萬馬營。 趙玄郎發了共誓大願。 | 旦 | 恐怕大哥有假意， | 小旦 | 恐怕大哥有假意， |
| | | 生 | 三王殿前把誓盟。 叫聲賢妹請起休跪， 望皇天把誓盟各表真情， 趙玄郎與京娘結拜有假 意， 死在千軍萬馬之下。 趙玄郎發下了洪誓大願， | 老生 | 對著蒼天把誓盟。 叫一聲賢妹請起休要跪， 望皇天把誓盟各表真心。 玄郎跪住在三王寶殿， 尊一聲三王爺且聽端詳。 與京娘來結拜若有假意， 死在千軍萬馬營。 回頭來就把那賢妹叫， |
| | | 【西皮】 | | 【西皮】 | |
| 男白 | 賢妹， | | | 白 | 賢妹！ |
| 女白 | 大哥， | | | | |
| 男白 | 汝也前來把誓盟 表表汝的心。 | | 回頭來叫京娘各表真情， 我就送你回程。 | | 你亦要上前來各表真心， 我就送你回程。 |
| 22. 女【西皮】 | 〔趙金娘跪住在塵埃地， 禱告虛空有神明。 奴今結拜有假意， 回家懸梁一條繩。 | 旦 【西皮】 | 大哥吓， 趙京娘跪〔住〕在三王寶殿， 祝告了虛空過往神。 趙京娘與大哥結拜有假 意， 七尺紅綾喪奴命。 | 小旦 【西皮】 | 大哥， 趙京娘跪住在三王寶殿， 尊一聲三王爺且聽端詳。 與大哥來結拜若有假意， 七尺紅羅懸上樑。 |
| 23. 男白 | 改禍成祥。 | 生 【刀子】 | 哎吓， 見京娘發下了洪誓大願， 哎哈哈 豪傑這裡放笑容。 | 老生 【垛子】 | 喔！ 見京娘發下了洪誓大願， 玄郎臉上發笑容。 |
| 24. 女【斬板】 | 大哥請上受一禮， | 旦【刀子】 | 大哥請上受一禮， | 小旦 【垛子】 | 大哥請上受一拜， |
| 男 | 為兄這裏禮相還。 | 生 | 玄郎這裡禮相迎。 | 老生 | 玄郎一傍禮相還。 |
| 女 | 請問前殿老道是那一個？ | 旦 | 後帳老道是那一個？ | 小旦 | 老道是那個？ |
| 男 | 老道是我叔父親。 | 生 | 老道是我叔父親。 | 老生 | 老道是我叔父親。 |
| 女 | 大哥前殿辭叔父， | 旦 | 請來妹子會一會， | 小旦 | 請來妹子謝一禮， |
| 男 | 賢妹後殿換衣襟。 | 生 | 念他是個出家人 | 老生 | 念他是個出家人 |
| 女白 | 從〔命〕。 | 旦 | 京娘進了後面去， | 小旦 | 京娘進了後堂去， |
| | | 生 | 兄妹打辦要起程。 | 老生 | 玄郎把馬上凋鞍。 |
| 男白 | 叔父請了。 | 〔白〕 | 叔父請了。 | 〔白〕 | 叔父請了。 |
| 內白 | 請了。 | 內白 | 請了，何事？ | 內白 | 請了。 |

| | | | | | |
|------------------|---|-----------|---|----------------|---|
| 25. 男白 | 雷神洞女兒我如今與他結拜 兄妹，我送他回歸。 那二賊回來，叫他關津渡口 路上一趕，來者君子，不來 者小人。 | 生白 | 雷神洞被俺打開， 裡面有二八娘行。 侄兒問起情由， 乃是與侄兒全鄉共姓之 人。 侄兒要送他還鄉， 那強人若到，兩句話奉 上。 | 老生 白 | 雷神洞被侄兒打開，裡面有 個女子， 問起情由，與侄兒同宗共 姓， 侄兒要送他還鄉，那兩個強 人若到， 侄兒有兩句話奉送。 |
| | | 內白 | 那兩句？ | 內白 | 那兩句話？ |
| | | 生 | 強人若趕來君子， | 老生 白 | 來者君子， |
| | | 內白 生 | 不趕呢？ 不趕是小人。 | 內白 老生 | 不敢呢？ 是個小人。 |
| 內白 | 你回多多拜上你(爹)娘。 | 內白 | 誰是君子，誰是小人，多 多拜二老。 | 內白 | 好啊！多多拜上二雙親。 |
| 26. [男] | [侄]兒拜別了。 | 生 | 侄兒告別了。 | 老生 【垛 子】 | 侄兒告辭了。 酒色財氣四朵牆，多少古人 埋內藏。 有人跳出牆兒外，賽過長生 不老仙。 |
| | | | | 小旦 【花 腔】 | 大雄殿來拜別了大菩薩呀！ 小菩薩呀！咿呀嗚呀！ 大大菩薩呀！小小菩薩呀！ 在頭上就把烏雲整，腳下花 兒頓頓，頓上幾兒頓。 呀呢噫 噫呢呀！呀呢噫 噫呢呀！ 呀啊咿呀咿呢呀！呀啊咿呀 咿呢呀！咿呢噫 噫呢呀！ 呀呀噫呢呀！ |
| 27. 男【斬 板】 | 昔時有個三大賢， 劉備關公結拜桃園。 關公千里送皇娘， 趙玄郎今日裏送妹還鄉。 | 生【刀 子】 | 昔日有了三大賢， 關張劉備結拜在桃園。 關公曾把皇嫂送， 今日玄郎送妹還。 將馬綁在楊柳樹， 賢妹相等好啟程。 | 老生 【垛 子】 | 昔日有個三大賢， 關張劉備結桃園。 關公曾把皇嫂送， 今日玄郎送妹還。 俺今送你回家轉， 只怕你有恩不報反為仇。 |

| | | | | | |
|--------------|--|-------|--|-----------------|---|
| 28. 女【斬版】 | 拜別聖神下佛殿， 打打扮扮轉家庭。 頭上青絲挽一挽， 腳下花鞋登登上幾登。 | 旦【花腔】 | 大雄殿來拜別了大菩薩 伊， 大大菩薩伊，小小菩薩 伊， 在頭上伊，烏雲整一整 伊。 腳穿花鞋伊頓頓頓上幾 步， 呀兒與，與兒呀，呀呀呀 哎呀與呀 與兒呀呀哎呀與呀 與兒呀 呀兒與 與兒呀 呀 兒與 與兒呀 呀呀 與兒呀 | | |
| 29. 男【斬板】 | 昔日打馬去遊秋， 只見紅日在山頭。 玄郎帶過青綜馬， 叫聲賢妹便登程。 | 生【刀子】 | 昔日裡梅羅下幽州， 有恩砍柴之人下柴坑， 梅羅都有將他救， 有恩不報反為仇。 | | |
| | | 旦 | 大哥送奴回家轉， 不知大哥住那州那府那郡 那鄉那村的家門。 | | |
| | | 生 | 家住山西平陽府， 西洛縣有家門。 | | |
| 女 | 請問大哥帶過幾匹馬？ | 旦 | 今日送奴回家轉， 頭戴香盤答你的恩。 請問大哥帶有幾匹馬？ | 小旦 | 大哥送妹回家轉，頭戴香盤 謝你恩。 大哥帶有幾匹馬？ |
| 男 | 為兄只帶馬一匹。 | 生 | 玄郎只有馬一匹。 | 紅生 | 只有青鬃馬一匹。 |
| 30. 女 | 二人只帶一匹馬， 叫你妹子怎樣的行。 山又高路又低腳又小， 叫你妹子怎樣的行。 | 旦 | 一匹一匹又一匹， 山又高來水又深， 妹子金蓮小不能行。 哎我的哥 哥哥 我的哥 伊， 你看妹子金蓮小， 實實不能行。 | 小旦 【疊板】 | 馬一匹山又高水又深， 妹子金蓮少不難行。 我的哥 我的哥！我的哥 哥 哥！我的哥！哎！哥哥！ 我的哥！呀！ |
| 31. (男) | 賢妹不必泪淋淋， 汝的騎馬我步行。 | 生 | 哎！ 賢妹不必泪淋淋， 為兄言來你細聽。 你今馬夸了粉紅馬， 你馬夸馬來我步行。 | 老生 白 【垛子】 | 賢妹！ 賢妹不必泪淋淋，為兄言來 你細聽。 俺今帶有青鬃馬，你上馬來 俺步行。 |
| | | 旦 | 關津渡口人盤問， 叫妹子何言答對了他。 | 小旦 | 關津渡口人盤問，妹子何言 答了他？ |
| | | 生 | 關津渡口人盤問， 只說仝娘共母生。 莫說中途來結拜， 結拜二字記在你心來。 | 老生 | 關津渡口人盤問，只說同胞 共娘生。 莫說中途來結拜，結拜二字 記在心。 |

| | | | | | |
|-----------|------------|---|-------------------|----|----------|
| 女 | 有勞大哥帶過青綜馬， | 旦 | 好。帶馬。 京娘上了粉紅馬， | 小旦 | 京娘上了青鬃馬， |
| 男 | 賢妹上馬要小心。 | 生 | 玄郎加鞭隨後行 | 老生 | 玄郎打馬隨後行。 |
| 女 | 打破玉龍飛彩鳳 | 旦 | 打開玉龍飛彩鳳 | 小旦 | 打開玉龍飛彩鳳， |
| 男 | 扭斷金鎖走蛟竜 | 生 | 扭斷金鎖走蛟竜 | 紅生 | 扭斷金鎖走蛟竜。 |
| 32. 女白 | 大哥這裏來 | 旦 | 大哥隨奴這裏來 | | |
| 男白 | 賢妹請 | 生 | 爲兄就來吓。哈哈。 | | |
| 女 | 來了 | | | | |

附錄二：清樂與北管〈將軍令〉之比較

工尺譜比較之說明：

1. 選自北管先生江金樹的抄本，以細明體表示。
2. 選自《明清樂譜》(柴崎孝昌編)(1877)，以標楷體表示。此譜本的節拍標示清楚：「。」表示「板」，劃分小節；譜字之間的直線表示上下兩字合為一拍。
3. 關於譜字的寫法，又=尺、士=四；此外「五」與「士/四」，「六」與「合」可以互換，視為同音。
4. 加框者為二者不同處。
5. 由於北管與清樂的工尺譜都是以記錄骨譜(基本旋律)為原則，然而不同的傳承系統所界定的基本旋律未必相同，因此基本上只要板(強拍)的音相同即視為相同旋律，因之在弱拍處的不同音，除了凡與工之外，並沒有太大的意義。

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| <p>五。 六。 五。 尺。 尺。 尺。 工。</p> <p>仕。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> | <p>五。 五。 尺。 五。 五。 五。 五。</p> <p>上。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。</p> <p>工。 工。 工。 工。 工。 工。 工。</p> | <p>尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。</p> <p>上。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。</p> <p>工。 工。 工。 工。 工。 工。 工。</p> | <p>四。 士。 五。 五。 五。 五。 五。</p> <p>仕。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> | <p>五。 士。 五。 五。 五。 五。 五。</p> <p>上。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。</p> <p>工。 工。 工。 工。 工。 工。 工。</p> | <p>(2) 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。 尺。</p> <p>上。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> | <p>(1) 又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>上。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>六。 上。 上。 上。 上。 上。 上。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> <p>又。 又。 又。 又。 又。 又。 又。</p> |
|---|---|---|---|---|---|---|

* 清樂的將軍令於這一段的曲調，大致上有兩種版本，一為「工」，例如本譜及《大清樂譜》等，以及長崎明清樂保存會所演奏的曲調；另一為「凡」，如《清樂曲牌雅譜》（二）等，以後者較常見。

** 抄本上並未註明節拍的細分，此處亦可處理成「六 凡六」，與清樂的節拍相同。

參考書目

- 小泉文夫。「台湾に残る明清樂の伝統」。民族音楽の世界，頁76-78。東京：日本放送，1985。
- 小島美子等編。圖說日本の樂器。東京：東京書籍，1992。
- 山脇悌二郎。長崎の唐人貿易。東京：吉川弘文館，1972/64。
- 王耀華。「海上交通與福建音樂文化的延伸」。福建傳統音樂。福建：福建人民音樂，2000。
- 中西啟與塚原ヒロ子。月琴新譜：長崎明清樂のあゆみ。長崎：長崎文献社，1991。
- 中村重嘉。「清樂書目」。長崎談叢31 (1942): 60-63。
- 平野健次。「明清樂」。音楽大事典 2465-2467。東京：平凡社，1983。
- 伊福部昭。「明清樂器分疏I」。音楽芸術 29/11 (1971a): 68-71。
- 「明清樂器分疏II」。音楽芸術 29/13 (1971b): 48-51。
- 「明清樂器分疏III」。音楽芸術 30/1 (1972a): 68-71。
- 「明清樂器分疏IV」。音楽芸術 30/2 (1972b): 66-69。
- 「明清樂器分疏〔含図録〕」。伝統と創造 2002: 3-30。
- 江月照。「北管戲雷神洞唱腔研究」。碩士論文，國立台灣師範大學，2001。
- 朴春麗。「長崎の『明清樂』と中国の『明清時調小曲』」。文化科 研究17/2 (2006): 48-22。
- 呂鍾寬。台灣傳統音樂。台北：東華，1996。
- 北管細曲集成。台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999a。
- 北管絃譜集成。台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999b。
- 北管牌子集成。台北：國立傳統藝術中心籌備處，1999c。
- 北管音樂概論。彰化：彰化縣文化局，2000。
- 北管細曲曲集。彰化：彰化縣文化局，2001a。
- 北管細曲賞析。彰化：彰化縣文化局，2001b。
- 北管古路戲的音樂。宜蘭：國立傳統藝術中心，2004a。
- 「北管戲」。台灣傳統戲曲，陳芳編，39-79。台北：台灣學生書局，2004b。
- 台灣傳統音樂概論：歌樂篇。台北：五南，2005。
- 台灣傳統音樂概論：器樂篇。台北：五南，2007。
- 岡島冠山。唐音和解。唐話辭書類集第八集。古典研究，1972/1716。
- 唐話纂要。唐話辭書類集第六集。古典研究，1972/1718。
- 坪川辰雄。「清樂」。風俗画報100 (1895a): 10-13。
- 「清樂」(前號の續)。風俗画報102 (1895b): 24-27。

- 「清樂」(前號の續)。風俗画報104 (1895c): 26-27。
- 波多野太郎。月琴音樂史略暨家藏曲譜提要。橫濱：橫濱市立大學，1976。
- 林維儀。「台灣北管崑腔(細曲)之研究」。碩士論文，國立台北藝術大學，1992。
- 林謙三。「明清樂」。音樂事典，vol. 9: 177-179。東京：平凡社，1957。
- 范揚坤編。集樂軒·皇太子殿下御歸朝抄本。彰化：彰化縣文化局，2005。
- 音樂雜誌(音研センタ-)。音樂雜誌。東京：音研センタ-，1890-1897。
- 徐元勇。「明清俗曲與日本“明清樂”的比較研究」。音樂藝術2002/2 (2002a): 87-92。
- 「流存於日本的我國古代俗曲樂譜」。黃鐘(武漢音樂學報) 2002/2 (2002b): 37-44。
- 徐亞湘。「台灣地區戲神—田都元帥與西秦王爺之研究」。碩士論文，中國文化大學，1993。
- 徐會瀛。文林聚寶萬卷星羅(北京圖書館古籍珍本叢刊)第76冊。
- 流沙。「廣東西秦戲考」。宜黃諸腔源流探：清代戲曲聲腔研究，136-158。北京：人民音樂，1991。
- 浜一衛。「唐人踊について—特に看看踊の興行について—」。文 論輯3 (1955): 1-14。
- 「明清樂覚え書(2)—清樂-1」。文 論輯1966/04: 1-18。
- 莊雅如。「台灣北管藝人所唱細曲初探—以曲文溯源及曲種比較為主」。碩士論文，台北：國立台北藝術大學，2003。
- 萬依。清代宮廷音樂。北京/香港：故宮博物院紫禁城與香港中華書局，1985。
- 張繼光。「明清小曲研究」。博士論文，中國文化大學，1993。
- 「台灣北管細曲與明清小曲關聯初探」。人文藝術學報 1 (2002): 29-54。
- 「台灣北管與泉州惠安北管之關聯探討」。南台科技大學學報 29 (2004): 179-192。
- 越中哲也。「長崎の明清樂」。「近世の外來音楽」演奏會節目手冊，1977年7月8-9日。東京：国立劇場。
- 塚原康子。十九世紀の日本における西洋音楽の受容。東京：多賀，1996。
- 潘汝端。北管細曲中之小牌音樂研究。作者自印，2006。
- 蔡振嘉。「論台灣亂彈戲福路聲腔屬於亂彈腔系—聲腔板式與劇目的探討」。民俗曲藝 124 (2000): 43-88。
- 鄭錦揚。日本清樂研究。福州：海峽文藝，2003a。
- 「日本“清樂”興衰再探」。音樂探索4 (2003b): 34-42。
- 「‘日本清樂’興衰緣由的初步研究」。第五屆中日音樂比較國際研討會論文集，趙維平編，143-167。上海：上海音樂院出版社，2005。
- 鍋本由德。「近世後期における中国音楽の伝播と受容—主に唐人踊・看看節を中心に—」。幕末・明治期における民謡・大津絵節の歴史的研究。文部省2001-2002科

研究費補助金研究成果報告書，2003。

Lee, Ching-huei. “Roots and Routes: A Comparison of Beiguan in Taiwan and Shingaku in Japan”. PhD Disseretation, University of Hawaii at Manoa, 2007.

Malm, Wiliam P.. “Chinese music in the Edo and Meiji periods in Japan”. *Asian Music* 6/1-2 (1975): 147-172.

有聲資料

深瀉久。長崎の月琴。Philips，PH 7521，1974。

論南管「曲」門頭 (mng⁵-thau⁵) 之「調式」概念

溫秋菊

國立臺北藝術大學音樂系副教授

摘要

南管「曲」(khek⁴)的曲目有數千首，民間音樂家在牢固的口傳經驗上，多依據「大韻」(toa⁷-un⁷)來辨識曲調門類。作者以為，這不僅是一種「現象」，而是因為「調式」(‘mode’)概念及「調式系統」(‘modal system’)的存在。

「曲」具有傳統詞樂的特徵，因此，作者藉助詞樂構成的理論，作為檢驗南管「門頭」的工具，以增強研究的科學性。研究結果則顯示，「門頭」有嚴密組織，其最小的音樂結構單位「大韻」(tune)具有「調式」(‘mode’)特徵，為辨識「門頭」的密碼(code)，「調式系統」之核心。

作者基於研究假設，將南管「門頭」與若干已經和西方音樂術語‘mode’有所連結(association)的亞洲語言的術語一起觀察；亦即類比波斯—阿拉伯(Perso-Arabic)的maqām，印度的rāga及中國的「調」，目的在於強調其相似性，並進一步探討它們參照不同文化的音樂現象之差異。

關鍵詞：曲牌，門頭 (mng⁵-thau⁵)，大韻 (toa⁷-un⁷)，‘mode’，‘maqām’

The Concept of the *mng⁵-thau⁵* of Nanguan's *khek⁴*

WEN, Chyou-Chu

Associate Professor of Music Department
Taipei National University of the Arts

Abstract

There are several thousands of Nanguan's *khek⁴*, which are distinguished their categories mostly by *toa⁷-un⁷* based on musicians' oral tradition. Concluded by author's research it is not only considered as a kind of "phenomenon", but also as the existence of "modal concept" as well as "modal system".

As *khek⁴* shows conventional characteristics of the 'c ✓ music' (詞樂), firstly the constructing theory of 'c ✓ music' (詞樂) is used as tool in examining the *mng⁵-thau⁵* of Nanguan's *khek⁴* so that the scientific approach for research can be enhanced. Conclusion of my research has evidenced well-organized *mng⁵-thau⁵*, with its smallest musical tune unit 'toa⁷-un⁷', as the code for distinguishing the *mng⁵-thau⁵* and the core of the modal system.

Based on assumptions of the similarity, the 'modal concept' of Nanguan's *mng⁵-thau⁵* has been compared with some terms in Asian languages which have already been established their association with the Western terms of "mode", i.e. Perso-Arabic *maqām*, South Indian *rāga*. The purpose of my research is to emphasize similarity of the modal concepts among the music in different regions, and to further study the differences in musical phenomena with respect to different cultural backgrounds.

前言

本文是依據作者前一研究假設及結果，將南管「曲」類音樂術語「門頭」(mng⁵-thau⁵)之概念，類比當代音樂學中，若干與西方音樂術語「調式」(‘mode’)有所連結(association)的亞洲語言的其他術語一起觀察；亦即類比波斯—阿拉伯(Perso-Arabic)的*maqām*，印度的*rāga*或中國的「調」，目的在於強調其相似性，並進一步探討它們參照不同文化的音樂現象之差異，同時作為個人研究主題的再審視。對於應用西方音樂術語「調式」研究的具體理由，將在下文中進一步陳述。

南管音樂依演奏形態可以分為三種。第一種傳統上稱為「譜」(pho²；樂譜)，是純器樂演奏的套曲，與本文主題無關。第二種，「指」(音tsuin²或tsain²；指法，即琵琶指法)，是器樂套曲。第三種，是由數千首個別存在的「曲」(khek⁴)所組成，總是由樂隊伴奏歌唱。近年還有新的研究發現，在寫傳的部分還有第四種曲目存在，它就是「散套」。南管曲目乃是藉由口傳心授及曲譜記載兩種方式流傳，成為南管特色之一。口傳語言主要為閩南泉州方言，寫傳則雜用中國漢字與閩南方言俗字。¹

南管「曲」的曲目有數千首，民間音樂家在牢固的口傳經驗上，多依據熟悉的特性旋律(即「大韻」，toa⁷-un⁷)來辨識曲調門類，作為曲目選擇(為習唱、音樂會)、分類(為編目、傳承)等之根據；它也是傳統作曲法中必須保有的基礎模式或規範。作者主張，南管「曲」中龐大的曲目的傳統歸類不僅是一種「慣例」或「現象」，乃因為曲牌家族以「調式概念」(‘modal concept’)及「調式系統」(‘modal system’)存在，「大韻」則為核心的「調式實體」。

南管「曲」具有中國傳統詞樂的特徵，²作者據此藉助詞樂構成的四項重要元素：「韻」、「板」、「腔」、「調」，驗證南管「曲」「門頭」³組織之「大韻」、「(撩)拍」、「(曲牌)曲調」、「管門」、「門頭」五項元素；研究結果不但可以顯示其理論架構及系統，並且確定系統中心的「韻」，不論自文學體裁或音樂體裁分析，「韻」最重要的指義是轉義的、多元含意的「調」(‘key’, ‘mode’, melodic-type ‘mode’, mood)。音樂語彙「大韻」所指的「韻」就是曲牌中最小的、有意義的結構單位，為類似「主題」的片段旋律，在曲牌形成的理論基礎上，與「(撩)拍」(rhythmic unite)、「曲牌」(tune type)、「管門」(scale, ‘key’, ‘mode’)彼此有不可分割的結構關係；因而以連貫的意義成為辨識曲牌門類的密碼(code)。⁴

1 漢字偏向表意，閩南俗字偏向表音。

2 參見呂鍾寬1982, 1987, 2005, 2009。

3 南管「指」類音樂也有「門頭」系統，但非本文探討範圍，暫且不論。

4 在New Grove 2001ed.有關中國的「調」(‘Chinese tiao⁴’)辭條討論的結尾提及：“Though the pre-Tang *yanyue* system is said to be evident in *gongche* folk instrumental systems today, the four keys of genres such as northern Chinese ceremonial music or *nanguan* seem to have no intrinsic modal implications. …”其中「…看來似乎是沒有實質的調式含義」的研究看不出論據，很明顯是對南管缺乏研究，暫且不予處理。

在本文開始論述之先，擬先說明借用西方音樂術語「調式」之前提。二十世紀六〇年代民族音樂學與學院派理論分道揚鑣，民族音樂學者逐漸轉向Geertz學派的詮釋學（Geertzian hermeneutics）和民族美學（ethnoaesthetics），大多數人對於西方音樂理論系統應用在非西方音樂抱存矛盾情緒；即使主張西方音樂理論系統是分割、應用的學者，也附帶一個關鍵條件，就是分割過程中宜採用適當的文化準則。⁵雖然「後殖民」的音樂學家們，把「文化適宜性」（‘cultural appropriateness’）的問題複雜化，對於將爪哇甘美朗音樂（Javanese gamelan）的**balungan** ⁶當做「調式分析」（‘modal analysis’）最相關的資訊來源，遭到印尼學者們提出強烈異議（舉例參見Sumarsan, 1992）；類似的異議也出現在關於中東**maqām** 的演出及分析方法上。然而，民族音樂學家們仍然贊同，把西方音樂理論應用到其它音樂能夠提供一種共同語言，使音樂理論家和民族音樂學家們使用它，或許能夠以一種相互地可變化的方式，討論共同的問題。⁷

Joseph Kermen曾論及當代音樂學家、理論家Harold Powers是「調式概念」研究上很特殊的例子：Powers不但精通西方音樂，也研究非西方音樂，並且對二者同樣專精，尤其是在研究印度古典調式概念和西方調式概念的理論和實踐運用上。在揭示十六世紀音樂中的調式意義方面，Powers超過任何其他研究這個難題的音樂學家(Kermen, 1985)。

Powers為《新葛羅夫音樂與音樂家辭典》（*the New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1980ed., 2001ed.*）撰寫了很重要的辭條‘Mode’，在該辭條中，Powers及其他作者，曾引證由許多不同作者為術語‘mode’所下的定義，依次地檢驗（西亞阿拉伯世界的、波斯的、土耳其的）‘maqām’的概念，⁸（南亞印度的）‘rāga’的概念，⁹（東南亞印尼的）‘*pathēt*’的概念，¹⁰以及（東亞日本的）‘*chōshi*’的概念。¹¹我們可以發現，在亞洲，表現「調式」特徵的元素為數眾多。Powers為《新葛羅夫音樂與音樂家辭典》撰寫的‘Mode’是本論文主要的參考，並以其他各關著作輔佐之（參見Rulan Chao Pian, 1967; Bruno Nettl 與Jr. Bela Foltin, 1972; 呂鍾寬 1982, 1983, 1987, 2005, 2009; 楊蔭瀏1985, 1987, 1996; Hormoz Farhat, 1990; Tran Van Khe, 1990; Habib H. Touma, 1996; 蔡宗德2002等等）。然而，同樣地，限於研究焦點，‘*pathēt*’及‘*chōshi*’的概念本文不論。¹²

5 參見Agawu, Kofi 1999等。引自*the New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001ed.*, “Musicology”, § I, 5: The nature of musicology: New trends. pp. 491-492; “Ethnomusicology”, §IV, 10: Contemporary issues: Music theory and analysis.p.394.

6 一般理解為「骨幹旋律」。

7 參見*the New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001ed.* “Ethnomusicology”, §IV, 10: Contemporary issues: Music theory and analysis. pp. 394-395.

8 1980 ed., Op. cit., pp. 423-427; 2001ed.. Op. cit., pp.837-844。

9 1980 ed., Op. cit. pp. 428-447; 2001ed.. Op. cit., pp.844-852。

10 1980ed., Op. cit. pp. 436-441; 2001ed.. Op. cit., pp.844-852。

11 1980ed., Op. cit. 442-447; 2001ed.. Op. cit., pp.852-858。中國、日本和韓國，在某些範圍之內共同分享調式的概念，……至少，用的表意字「調」相同。但是，如同「調式」‘mode’以及maq m兩用詞的情況一樣，這些觀念隨著時間的推進和地區的不同而有不一樣的詮釋；它們也經常意指曲調或聲調。

12 在《新葛羅夫音樂與音樂家辭典》中，東亞的部分主要是介紹日本宮廷音樂（*gagaku*）的音階以及調式。作者們認為「民俗習慣遺留下來的早期中國調式用法或早期樂譜的特色雖然值得重視，但是自中國唐朝(618-907)流傳下來的日本「雅樂」，反而較常出現於西方的學術研究。唐朝的系統被輸出到日本和韓國（*Tangak*），在日

一、‘mode’ 作為現代音樂學概念

本文中 ‘mode’ 一詞的引用及概念是以二十世紀以來的現況為主，為強調出它作為西方音樂歷史上理論的術語，與「挪用」、「翻譯」作為音樂學概念之不同，此處先引進 ‘mode’ 一詞的一般意義說明，和它作為音樂學概念時所具備的特徵，以利區分和討論。

(一) 名辭釋義

Mode源自拉丁文 *modus*，具有 ‘measure’, ‘standard’; ‘manner’, ‘way’ 之意。

Mode一詞是西方音樂理論中的術語，有三種主要用法，所有的用法都與上述*modus*的意義有關，即（一）中世紀晚期記譜音符時值長 (*longa*) 和短 (*brevis*) 之間的關係；（二）音程：中世紀早期的理論；以及，（三）最重要地，含有音階型式和旋律型式 (*scale type and melody type*) 的概念。(Harold S. Powers / Franks Wiering 2001)

‘mode’ 一詞經常被用來為旋律分類，本世紀（二十世紀）以來也指示為創作或即興的某種規範或模型 (norm or model)。在民俗歌謠和非西方音樂中的某種現象是與最後一個意義有關，在《新葛羅夫音樂與音樂家辭典》‘Mode’ 辭條下論及「調式的音階和民歌的旋律」一節 (§IV. *Modal scales and folksong melodies*) 以及「中東與亞洲 (‘mode’ 的音樂學概念)» (§V. *Middle east and Asia*) 時。這個字也用於音響學的語調，以表示一種特殊的振動的型的系統能用穩定的方式擺動。(Harold S. Powers / Franks Wiering 2001: 376)

(二) 「音階類型或旋律類型」(Scale or Melody Type) mode的意義

它主要是區分‘mode’作為歐洲音樂史和理論中的概念和作為現代音樂學的概念，然而現代音樂學的概念很快地就拋棄了前者。

作為一個西方音樂理論固有的術語是用在三個分別連綿不斷的歷史時期：即葛力果聖歌時期、文藝復興時期的複音音樂、十七至十九世紀的調性和聲音樂。這三個歐洲音樂調式的時期是歷史上持續在高水平發展的獨特的音樂文化。在其西方形式中的調式概念的核心或可用兩個11世紀早期義大利的公式化例證來說明；Dialogus同時強調調式分類上的功能和音階終止音級的卓越。(Dialogus de musica, GS, i 257), Guido極力強調任何音階音級的scalar-melodic音階-旋律的環境，如此為調式提供一個結構的定義。(Epistola de ignoto cantu, GS, i, 47)這些和其它的調式和調式的元素在中世紀稍早和其後有大量的理論和實踐，但是他們概括了兩個最重要的特徵：分類和調性的結構(classification, and tonal structure)。在第16世紀理論家首先開始用由8個擴展到12個的中世紀葛力果聖歌的調式，去證明複音音樂的上述的特色為終止式的音高與開始進入模仿的音高，…。最後，17世紀期間多樣的複音的調式系統，在理論的系統發展上使大調和小調變成稱之為「調的『和諧』」(tonal HARMONY)或「和諧的『調性』」(harmonic TONALITY)完全扮演了複雜的角色。

所有三階段的歐洲的調式理論強調分類和音階指向的調式，雖然吾人可以觀察或推論重

要的旋律的和動機的特徵 (melodic and motivic features) 我們或稱之為「調式的」(‘modal’) 在中世紀和文藝復興的某方面理論和實踐。但是在20世紀「調式」(‘mode’) 一詞的使用在英語已經拓寬到擴展為旋律的類型和動機的特色今日在音樂學的说法中賦予和音階類型 (scale type) 同等的重量。較寬的概念在20世紀第一個25年, 進入研究東方地中海音樂風格和東方基督教禮拜式的音樂學術的文獻, 它已經成為一般理解的「調式」(‘mode’) 基礎。Idelsohn 的《猶太音樂》(Jewish Music, 1929) 被廣大流通於英語世界。當它被收入 Reese 的《中世紀音樂》(Middle Ages, 1940, p. 10): 「調式…被創作的一些個 MOTIVES, (亦即短的音樂特點或音調的組合) 在一個音階中。在 Winnington-Ingram 的《古代希臘的調式》(Mode in Ancient Greek Music, 1936) 音階的和旋律的指向的調式被概括在一個廣大的地理的和文化的脈絡下, 同時包括歷史的西方的定義和其後較新的方向, 由西方學者的東方音樂提議如下:

「調式是一個本質上主觀的問題, 關係到一個音階中的音, 特別是其中一個音比其他音優越, 像一個主音(tonic), 它的優越是建立在任一或所有許多方法上: 亦即出現頻率、其出現在一個突起的位置如第一音或末一音, 延遲它的期待發生由某些修飾潤色。[p. 2]¹³

Mode 也許被定義作為風格化歌曲的象徵, 歌曲被風格化在一種特殊區或人或者職業; 並且它由神話增強部分的特色。這是真實的中國「調」(tyao), 印度的 Rāg, 阿拉伯的 maqām; 和可能 [古代的ancient] 希臘的[Harmonia][p. 3]¹⁴。上述的這些術語, 因為「調式」是被用作一種翻譯, 故應該增加「迴聲」(‘echos’), 用在中世紀希臘基督教音樂理論去描述直接的模式給是什麼變成葛利果聖歌理論的調式。東方的技術的術語則吾人可以增加增加波斯 dastgāh 或 āvāz, 爪哇甘美朗音樂的 patēt, 和日本的 chō-用一個不尋常的非重讀後接成分 (enclitic) chōshi-一個與中國的 tyao 「調」語源相同的字, 並且用同樣的表意符號書寫。

將術語 mode 收入現代, 有了加倍的意義, mode 可以同時被定義為「特性化的音階或普及化的曲調」(either a ‘particularized scale’ or a ‘generalized tune’), 或者兩者都是, 此依賴各自的音樂和文化背景而定。假如吾人認為音階和曲調是表示持續的旋律的預定的兩極, 那麼大部分的範圍可以被指定一個單行道或另一個是在調式的範圍。

將 mode 歸於音樂的細目意指某些音高等級的關係, 或某些音高連續的限制, 它不僅僅是音階。同時, 當它的意涵通過參照它的「曲調」(‘tune’) 時, 調式從未如此被制約; 一個調式至少總是一種旋律類型或旋律模式, 絕不可能恰是一個固定的曲調。這個音階和曲調兩極對立是為人熟知的, 從一般到特殊對立的實例, 在音樂中常被考慮為一個理論與慣習形成對

13 原文是 ‘Mode is essentially a question of the internal relationships of notes within a scale, especially of the predominance of one of them over the others as a tonic, its predominance being established in any or of a number of ways; e.g., frequent recurrence, its appearance in a prominent position as the first note or the last, the delaying of its expected occurrence by some kind of embellishment. [p. 2]. 參見 the New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001 ed., Vol. 5, p. 377: ‘Mode, § 1, 3: The term-scale or melody type.’

14 原文是 ‘Mode may be defined as the epitome of stylized song, of song stylized in a particular district or people or occupation; and it draws its character partly by the sanctions of mythology. This is true of the Chinese tyao, the Indian Rāg, and the Arabian maqām; and probably of the [ancient] Greek [harmonia]. 參見 New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001 ed., Vol. 5, p. 377: ‘Mode, § 1, 3: The term-scale or melody type.’

比。當modes（或者相當的）是形成對比有如主要地數量，它們傾向於被用來為分等級，使編組的音樂實體進入理想的類目。當旋律的程式的方向是它的主要特徵，那麼modes被視為創作和即興的引導和規範。

反對mode是作為分等級和mode作為音樂的功用被反映在強調觀察其他的形式的形成對比的觀點上。調式的系統用來分類別是被封閉的以及也時常對稱的用某些方式；他們被用來解釋排序的目的；而或許可以有起源、血統和結合關係，實際上，實質上沒有什麼可以與音樂曲目的屬性被應用的。

音樂上的功能的調式系統，在另一方面，必須在此被開放（無限制的）底端以及有能力為新音樂的調式的空間，或許經由借用、變化、繁殖、靈感啟迪和其他的方式。在此同理心之下，調式的系統，或可以是一個有理性的建造，經由學習來設計發明或修訂校正；或可能是一個用舊的音樂實體傳統的聚集，以及由實作的音樂家保留。更進一步，調式的擁有可能被形成對比：自然的音樂財產，必然地固有的於文化中所有的音樂，或相對的：調式可以被視為一種特別曲目的資產，不必然地可應用到他種文化中的音樂。（Powers, 2001: 378）

（三）調式的音階和民歌的旋律(Modal scales and folksong melodies)

1. 調式的音階作為一種新的音樂的資源：

對19世紀早期的音樂家們而言，調式主要的意義是指大調和小調音階；¹⁵在別的方面「調式」可以指示「希臘調式」(‘Greek mode’)，它意指葛拉雷安(Glarean)的12正格或變格的八度種類(octave species)。¹⁶德國的術語中mode和key都同樣是Tonart，區別希臘調式和大調就使用Glarean的名字，例如Ionische Tonart(‘Ionian mode’)是相對於C Dur(‘C major’)。半音的分配在Glarean的Ionian(或Iastian)調式中與大調相同，而他的Aeolian與調性音樂的小調調式通常是降低第六級與第七級音的情形一致。到了18世紀咸信大調和小調調式是歷史上原始的混亂的音階淨化本質還原的結果。Koch的Musikalisches Lexikon(1802)觀察並推斷12調式是「我們兩個現代調式是Ionian和Aeolian的後裔」。一個世紀之後，Heinrich Schenker則「還原(reduction)這許多系統成唯二」(‘the reduction of those many systems to only two’)歸因於「藝術家」的「直覺和經驗」(to the ‘instinct and experience’ of ‘the artist’)¹⁷

15 西洋七聲音階(Septachord)的出現可分為教會音階及近代大小調音階兩種。教會音階盛行於中世紀，其音階之構成及名稱皆淵源於希臘，共有四個正調式(Modi)：多利安調式(Dorian)D-D’；弗利吉安調式(Phrygian)E-E’；利地安調式(Lydian)F-F’，及米克索利地安調式G-G’。後來又加上兩種正調式是伊歐利安調式(Aeolian)A-A’，及愛歐尼安調式(Ionian)G-G’，後兩種為近代大小調音階的前身。近代大小調音階盛行於自十六、十七世紀至今。參見錢南章1983《中華百科全書》「七聲音階」辭條。

16 指希臘調式搭配每個正格的主調會出現一個有著相同結束音變格的一個副調；此時的音域範圍會往下低一個四度。中世紀的八個教會調式到了十六世紀時就擴充為十二個。BASEL於1547年《十二調式論》(Dodekachordon)中論及GLAREAN增補的教會調式。

17 原文是 ‘the reduction of those many systems to only two’ to the ‘instinct and experience’ of ‘the artist’，參見 *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001 ed., ‘Mode, §IV: Modal scale and folksong, P. 419.原作者Powers等引自 *Harmonielehre*, 1906, Eng. Trans., ed. O. Jonas, 1954/R 1973, p. 45.

19世紀整個理論的教導是開始於大調自然音的大調和小調音階為他們的教誨基礎。作曲家太想要用音階的字眼，當一在浪漫的風尚影響下——他們要喚起一種歌德式的氣氛和古代的神秘時。貝多芬(L. van Beethoven)，為病體恢復表達他對神的感謝，在作品132弦樂四重奏《感謝之歌》(*Song of Thanks*) (String Quartet op. 132)中，安置了一個，適於禮拜的、有虔誠氣氛，「用Lydian調式」創作一個四聲部類似聖詠般的樂章。但是古怪的音階(strange scales)並非只是為了地方色彩；它們也提供了新奇的事。貝多芬的作品是一個實驗也是一種有聲的召喚。另一個十九世紀浪漫的風尚帶領古怪音階的最終去向，是在嚮往本能的狀態之後，作為「民俗」(‘the folk’)的表達。

作曲家利用外來的異國音階(exotic scales)創作，從最早在法國和德國，大家耳熟能詳的蕭邦(Frederic Francois Chopin)、李斯特(Franz Liszt)，到蘇聯(Russian)和挪威、瑞典、北歐等斯堪地那維亞(Scandinavian)、東歐等地作曲家的創作；從異國音階的引用、技巧的轉移到民族的音樂的表達而有「調式的」和聲(‘modal’ harmony)之創設等一連串的發展。

整個19世紀用稱之為調式的音階和調式的和聲，在一連串同時發生的聲音是藝術音樂建築的基石這樣的基本假設上，不論這些和聲是貝多芬的作品Op. 132 ‘Song of thanks’的簡單的和諧的三和絃，或是M. P. Mussorgsky *Boris Godunov*中Rimsky-Kosakov想要修訂的奇異的和聲，創作的實驗堅固地繼續存在。前後一致的「古典的」(‘classical’) 歐洲室內音樂是某種類語言的(quasi-linguistic)慣例的和聲的連續——基礎的部分——寫作連結和節奏的關聯——它統管最大規模的結構的關係以及相似的細節。不論古怪的「調式的」和聲在大至能夠或應該還「活著」或小至應該猛烈攻擊之間，都還有討論餘地。而對於貝多芬之《感謝之歌》的‘Lydian mode’兩個不相容的評語大要地看出異國音階對歐洲藝術音樂是它被視為是20世紀的轉向的關係。

Schenker (1906)說，此種關係為不可能 (ed. Jonas, pp.60f)：

他在正統的精神上攻擊了他的工作，並且，為了從我們的知覺中永遠排除F大調，他小心地避免了其中任一B-flat，將帶領作品進入F大調勢力範圍。當他自己肯定自己是在Lydian調式下作曲時，他全然不知道在他背後站立的「自然」(Nature)以更高的力量，並帶領他的筆，迫使他的作品入F大調。¹⁸

英國民歌收集者Cecil Sharp¹⁹則稱讚貝多芬的實驗，他將之視為作曲家的典型(1907, p.48)：

18 原文如下：‘He attacked his task in a spirit of orthodoxy, and, in order to banish F major once and for all from our perception, he carefully avoided any B-flat, which would have led the composition into the sphere of F major. He had no idea that behind his back there stood that higher force of Nature and led his pen, forcing his composition into F major while he himself was sure he was composing in the Lydian mode.’參見 *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001 ed., ‘Mode, §IV: Modal scale and folksong’ P. 419.

19 Bruno Nettl以一個民族音樂學家的價值觀來批評民族音樂學家有時顯得虛偽。他們聲稱按照全世界音樂自身的價值來研究它，卻在不經意之間就表現出他們不能（或不願意）避免注入他們自己的某些觀點，無法避免他們與西方文化價值觀的聯繫去從事研究或批評。對於研究對象，則以人們認為純粹、未受污染的民間音樂風格和部落社群的音樂風格為典型。Nettl認為十九世紀關於音樂純粹性和文化純粹性的思想，在一個力求使自己與現實社會和政治分離的領域的基礎中延續了幾十年。奇妙的是，把純粹的音樂作為一個純粹而未受污

旋律是排除和聲化的，用自然音階和絃的調式，而且，當然沒有轉調。這是純正的調式寫作典型的例子，為音樂家應該好好去研究者。²⁰

二、中東與亞洲「調式」(‘mode) 之音樂學概念簡介

在18世紀之前，「調式」在歐洲語言就已意指一個音階音級的聚集（以及它的音程的集合體），它被單一的主要音級所支配：一個「調式」是一個有主（調）音的音階，它是旋律的最後一個音符或終止三和絃的根音。這種大調或小調音階中的含意，以及所謂「教會調式」，現仍被視為「調式」，而「調式」用詞依此含意首次應用於其他音樂文化的現象和慣習。

最早第一位全面企圖以調式系統處理現存的非歐洲音樂文化的是William Jones爵士的《論印度的音樂調式》(‘On the Musical Modes of the Hindoos’)，首次出版1792年，1802年被Dalberg譯為德文迄今已數次再版。他藉助多樣mode或manner做了系統性解說，七個和諧聲 (seven harmonic sounds) (自然音階的音級) 是被認為一個接一個移動，每一個都帶頭帶領其他六個和諧聲形成新的關係…由於我們發現整個系列具有十二個半音，並由於每一個半音可以接著帶領每一個主要調式（自然音階的八度形式）[diatonic octave species] 的模式，故我們可組成7乘12等於84個的系列調式。

Jones更觀察到「波斯和印度（至少其最受歡迎的系統）正好有84個調式，但藉不同名稱區分之，並且依照不同的等級排列。總之，數目已暗藏於最後幾個個字，84這個數目不一定需要以所有12個半音音級乘以7個自然音階的八度樣式獲得之。這個過程可以被視為中國84調 (diao) 的理論基礎。伊朗理論上的84只不過是伊朗和阿拉伯體系的一種，它包含12種 *makams* 或 *perdahs* 的總和，[加上]24個 *shobahs*, 和48個 *gushas* 部分關聯到古老伊朗和阿拉伯理論的體系，隱隱約約反映 (reflected) 在當今伊朗的風俗習慣。在南亞「最受歡迎的系統」傳授下來是「通過六個 *rāga* 家族…每一個家族…與5個 *rāgini* 結婚…以及父親有8個…兒子們」（頁146），因此南亞的84（調式）係從6組每組14個「調式」(‘modes’) 而來，每組的14包含一個 *rāga* 加上五個 *rāgini* 加上8個兒子。但這也只是許多這類系統分類的體系之一，它決不是最普遍的，而它是唯一相加結果為84者。

然而，個別的伊朗「*makams*’ 或 *perdahs*’」，以及南亞的「*rāgas*’ 和 *rāgini’s*’」的音樂習俗並不適合十八世紀歐洲抽象的音階型 (scale-type) 「調式」。事實上差不多一個世紀以

染的社會的標誌這一思想延續到了二十世紀晚期。而C. Sharp就是被他評論嘲諷的一位民間音樂蒐集者；因為他在描述1961年阿帕拉契亞山脈南部工作時，認為被那個與世隔絕的地區中民歌風格之純粹所陶醉。Sharp還強調這地區「純粹」的程度是「一旦一首現代街頭歌曲的歌詞偶然得以進入山區，它立刻與一個傳統曲調結合而且有時還被融入一首傳統小調的形式中得到進一步純化」(Cecil Sharp, 1932, xxvi；引自Nettl, 1983, ‘We Never Heard a Bad Tune.’ In *The Study of Ethnomusicology-29 Issues and Concepts*, Cpt. 24.: 315-322)。

20 原文如下：‘The melody is harmonized exclusively which with diatonic chords of the mode and without, of course, modulation. This is typical example of genuine modal writing, and one which musicians would do well to study. 參見 *New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001 ed., ‘Mode, §IV: Modal scale and folksong’ P. 419-420.

前，Jean Chardin就已經發現伊朗本質（Iranian entity）存在於頻譜的旋律而不是數量的一端：「*Perdah* 是波斯術語意指『一首香頌（*air de chanson*）的曲調（*tune*）」，而他們以他們古代國王的名字，以及省分的名字來區分這些曲調」（參見*Voyages*, 1711）。Jones本身非常清楚：「*rāga*，我譯為mode（調式），適當地象徵心中的熱情或感情」，而且他也知道更具體的倫理緣故。

《亞洲社會學報》*Journal of the Asiatic Society*第25期（1834）的評論做了總評：「作者[Willard上尉]更正威廉瓊斯爵士Sir William Jones把*Rāg*變成「調式」（“*mode*”）或「基調」（“*key*”）的說法，這是因為印度已有明確的用詞*t'hat [thāt]*：*Rāg*意指「曲調」或「歌曲」（“*tune*” or “*air*”）。但Willard實際上並未將*rāga*整個移到音階-曲調頻譜的旋律一端：「它不是嚴格的曲調（*tune*）…它也不是歌曲，因為能幹的表演者能夠跟隨任何Raginee調整歌詞；時間的變動也無法毀壞它固有的品質」。簡言之，Willard把*rāga*看做落在19世紀歐洲對於mode和*tune*兩種認知之間，而他幾乎總是保留原字未予翻譯。

一直到20世紀，肇始於東方基督教和猶太教音樂大量研究的成果，歐洲音樂學界對處於相對無差別的稱音階型「調式」（scale-type ‘mode’）以及相對精確的曲調（‘*tune*’）之間的灰色地帶，才變成有繼續研究的興趣。在第一次世界大戰爆發之前一年，Benedict僧侶 Jeannin和Puyade在「東方基督教」（*Oriens christianus*）研討會發表一篇名為「敘利亞的八度回聲」（‘*L'octoëchos syrien*’）的文章，根本地擴大了研究modal的範圍：

「一個音樂項目的形式（modality）主要取決於音階的音程安排。但在幾個調式的音程安排都相同的情況下，仍有其他經驗法則來分辨某一特殊曲調的形式：某種終止式或某些旋律的回返，某些主音階顯著出現，以及結束音。」

在同一年，畢生致力於猶太音樂收集與研究的Idelsohn，發表一篇沿用相似路線的文章。在奧圖曼帝國走入衰亡的那幾年歲月，利用他身在耶路撒冷易於瞭解阿拉伯人的有利點，他以阿拉伯術語定義了*maqām*：

「以音樂含義而言*maqām*現在被用來表示‘tone’...。*maqām*在音樂上更寬的含義實際上意指符號化*Musikweise*，即，利用聲音階等級[*Tonstufen*]和動機*motivic*組群[*Motivgruppen*]自己的音階的音樂類型*musical type*的音樂藝術[*Musikart*]。*maqām*概念絕不等同「教會調式」[*Kirchenmodus*]甚至也不等同「調」[*Tonart*]。因為後兩者僅僅表示音階*scale*，其曲調[*Weisen*]可以依照自己所欲唱歌，而*maqām*則包括音階型和曲調型[*Tonleiter und Tonweise*]兩者組合，但以後者較顯著。因為*maqām*主要重點放在曲調型[*Tonweise*]，即音調（*tones*）的組織和發音[*Tongruppierung und Tongefüge*]。」

Idelsohn在1929年提出的「調式」（‘mode’）定義，它在更早的時候已出現於這一篇文章（見上文，§I）；它和他在1913年提出的*maqām*定義基本上並無特別差異。

1920年Egon Wellesz把Idelsohn的對比概念引入一篇討論塞爾維亞人八倍系統(*osmoblasnyk*)的一篇文章(ZMw, ii, 1919-20)：

「如果根據教會音調 [*Kirchentöne*] 的特徵審查八個組合的歌曲，你的結論將是無法與八個調式的特性 (nature) 理出表面上令人感到滿意的差別地方。相反地，結果是每一組歌曲出現了若干方程式 *formulae*，但其他組卻沒有它，而這些方程式 *formulae* 的出現將把基本特徵賦予任何一組的曲調。這帶領我們走上 Idelsohn 和 Jeannin-Puyade 為分析 [Erschliessung] 阿拉伯和敘利亞歌曲所踏出來的道路。」

這裡旋律型的新概念和教會調式的傳統概念仍然被認為是分開的，甚至互相對立的。但是隨著時間增長更加認識拜占庭式的聖歌旋律慣例的重要性，導致 Wellesz 把 (拜占庭人) 八倍系統 (*oktōēchos*) 的每一成員視同它們的曲調型 (1961)：

「我們或許可以下結論，調式不僅僅是「音階」而已，它是構成 *Echos* 特性的所有方程式的總和。在 *maqām* 和 *ēchos* 觀察到的曲調型現象，作為後設文化音樂實體的構件，是互相對立的：這項作曲原則遠比最早開頭的想法更具重要性。進一步調查顯示，雖然一些地區的曲調並未被它所限制，但它是東方音樂作品的支配原則，並且隨基督徒音樂的擴張傳布到整個中海盆地。」

印度 *rāga* 和波斯-阿拉伯 (Perso-Arabic) *maqām*，以及拜占庭式的 *ēchos*，因而各自被歐洲音樂家和音樂學者視為，它既介於音階型和曲調型兩者之間，或兩者的結合，或等同兩者。更且，每個術語都有它自己與歐洲語言術語 *mode* 相連結 (association with) 的音樂學歷史。

類似歐洲術語「調式」的連結，它與更東方 (「遠東」) 亞洲音樂文化的技術用詞有連結的說法現已廣泛被接受。例如：「*Pathet*」是爪哇 *gamelan* 音樂的分類系統，它通常翻譯為 *mode*。」(Becker, 1972); 「這些調式，在日本被稱為 *chōshi*」(Garfias, 1975)。這些滲入 (diffused) 不同文化和語言產生的術語，像 *ēchos* (希臘語)，*maqām* (阿拉伯)，*rāga* (Sanskrit)，*pathet* (爪哇) 和 *chōshi* (日語)，與歐洲調式的擴張概念相連結，自然導致了幾乎不容置疑的假設，認為有後設文化 *metacultural* 或科學範疇的 'modality' 為支撐，在上面建構的特定音樂文化的概念與現象，也許可以被認為是特殊情況。例如，Mantle Hood，在 *Ethnomusicologist* (1971) 提到：

「考量 *mode* 現有的定義…。我們發現已有相當多的出版刊物…，[但是] 沒有一份可以符合國際水準。實際上，即使把它們全部放在一起，並把矛盾撇在一旁，也不能說明印第安 *raga*、爪哇 *patet*、波斯 *dastgah* 和其他音樂文化調式的習俗…研討會花了四或五個月時間審查世界不同地區的調式習俗以後，已能夠建構定義…基於調式本身是連續體的假設。「調式」基本的特點包括以下：(1) 有縫隙的音階…; (2) 主要音高的階層; (3) 使用…裝飾音高並且 (4) 音樂以外的連結。

然而 Powers 認為，如此廣義的「調式」('mode')，不能確定到底是存在論 (ontological) 或僅是認識論 (epistemological) 的客體；是繼承的音樂資產或是科學的範例。

Powers 提出的則是觀察若干在 20 世紀以來已經與 'mode' 和 'modality' 相連結的亞洲語言的術語，目的在強調其相似性，並更進一步探討它們參照不同文化的音樂現象的差異；它們包

括中東的*maqām*（含中亞的*makom*，波斯的*dastgāh*）印度的*rāga*，爪哇甘美朗音樂的*pathēt*和尤其日本宮廷音樂的*chōshi*。這四種調式的實體的比較所形成幾個討論的焦點，不僅代表出自四種不同亞洲音樂文化或類型，而且代表調式頻譜在抽象音階和固定聲調之間的四個不同點。中東*maqām*、中亞*makom*和尤其印度的*rāga*是比較接近曲調端（nearer the tune end）；爪哇*gamelan*音樂*pathēt*和尤其日本宮廷音樂的*chōshi*是比較接近音階端（nearer the scale end）。但是他們在他們的演奏慣習在比較不抽象方面彼此的差異很大。首先，最明顯最具有意義的是，西亞和南亞高文化音樂的藝術，很顯著地係屬於聲樂大師或樂器獨奏家的藝術，而爪哇甘美朗音樂和日本的宮廷雅樂則是屬於許多不同旋律的樂器的合奏（有時包括聲樂獨唱或合唱部分），大多時間都是不同樂器同時演奏。其次，在西亞和南亞領域名為調式的實體的數量，*maqāmā*或*rāga*的數量，擴展到許多打甚至幾百種；中爪哇*pathēt*或日本*chōshi*的套數各個的數量少於十個實體。最後一或許包含曲調對音階，獨奏對合奏，以及多數對少數的二分法—西亞和印度的調式實體主要是作曲的一即興的模式，而東南亞和東亞調式實體主要是曲目的範疇。

三、中國的「調」(modes)

在1980年版及2001年版《新葛羅夫音樂及音樂家辭典》中，辭條‘China’²¹中都是用「調」（‘*tiao*’）這個表意字描述‘Modes’的理論。²²在中國，音樂家曾用「調」這個字做過許多不同的用途，也許最重要的是旋律分類。²³音樂作品標題中的「調」提醒人們在填新詞時用什麼旋律。但，許多音樂家給「調」下的定義和調的表現相當於西方的「調式」。

1. 音樂思想背景

中國音樂論著的出現可以追溯到公元前四世紀。這些著作中沒有規定過「音樂理論」的定義和範圍，但它說明了中國人對音樂理論的概念和西方人不同，因為重點似乎放在音樂的哲學、宇宙關係和教育價值上。一些實用文獻，如明朝的古琴教本，其中探討了音高、記譜、音階、調式和樂器的演奏法等。稍後還有一些研究聲樂的吐字和音韻等文獻。但這些著作中，也有大段文字或大量地提到超音樂的思想。

在中國整個歷史過程中，基於許多原因，理論常與實踐脫節，理論既很少是觀察和分析當時實踐歸納出來的，也不是影響音樂風格發展的重大因素。

紀元前一千年末興起的和儒家學說合而為一體的一個思想理論分知識宇宙論。對中國人來說，音樂不止和自然諧和，而且是自然的一部份，它是與宇宙萬物的有機結合。因此，對音樂的討論必然牽涉到陰陽五行等原則。據傳說，甚至十二音也是模仿鳳凰的叫聲而成的，這十二個曾經被分成對等的兩組，即陰和陽。宮、商、角、徵、羽這五個音（的記載）最早見於《管子》（公元前四世紀），他通常被認為是最早的，已知的中國五聲音階。「五」這

21 1980 ed., ‘China’: pp.245-283, 共39頁2001ed., Vol. 5, ‘China’: pp.631-695, 共65頁。

22 In the *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980 ed. Vol. 4, ‘China’, §IV, 4: Theory-Modes, p. 262; 2001 ed., vol. 5, ‘China’, §IV, 4: Theory-Modes, p. 262.

23 南管的「大韻」即為「調式」的落實。另參見趙元任1959《新詩歌集》〈序-1.吟跟唱〉。

個被認為具有重大的宇宙性的意義，這五個音經常與其它的有關東西聯繫在一起，包括基本元素土、金、木、火和水。（參見表一）²⁴

| | | | | | |
|-------|----|----|----|-----------------|-----------------|
| | 宮 | 商 | 角 | 徵 | 羽 |
| 政治結構 | 君 | 臣 | 民 | 事 ²⁵ | 物 ²⁶ |
| 方向 | 中 | 西 | 東 | 南 | 北 |
| 顏色 | 黃 | 白 | 藍 | 紅 | 黑 |
| 方向 | 中 | 西 | 東 | 南 | 北 |
| 星象 | 土星 | 金星 | 木星 | 火星 | 水星 |
| 家畜（禽） | 牛 | 羊 | 禽 | 豬 | 馬 |

「鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武，君子聽鐘聲則思武臣。」

一些早期經典之作，如《樂記》提供了豐富的音樂理論資料。它們強調這類「宇宙論」（世界論）的音樂觀，對後來理論家有持續的影響。六朝（公元220-581）和唐朝（618-907AD）時，中國受中亞文化影響，接受和吸收了許多外來的音樂實踐做法。到宋朝（960-1279），這些外來因素已融會在中國音樂理論之中，和理學在一起，成為以後若干世紀的正統指導思想。

2. 十二律

與十二律有關的三個最重要和互有關連的理論概念是：十二律或基本音高（黃鐘）的確定和計算，音階和調式的概念。「十二律」這個術語指一個八度內十二個音高的理論體系，其中各音的頻率（用振動的絃或氣柱的長度來表示）之間有特定的比例。全部記錄十二音的音程關係的最早的文獻是《呂氏春秋》（公元前三世紀），它的計算方法是用簡單的畢達哥拉斯（五度相生）法。十二律的名稱最早出現在《國語》（公元前四世紀）。但出土的有準確音高的石磬提示過這一樂制早在公元前兩千年已為人所知曉。十二律的推算方法如下：在確定振動產生的基本音（即黃鐘）的絃的長度（或氣柱的長度）後，下一個音即可用2:3的因數（損一）來乘這根絃的長度，這一方法（或氣柱的長度）稱為「三分損益法」（分成三份，去掉一份；分成三份，增加一份…）。結果所得的音稱為「林鐘」，其頻率比黃鐘的頻率高一個純五度；不過，這十二個名字的意義是有爭議的。下一步是用4:3的因數（益一）來乘林鐘的長短，結果產生一個比林鐘低一個純四度的音（太簇）。適當地用2:3或4:3的比例，不斷反覆用這個方法，就產生一系列十二個音。把這十二個音按上行順序排列就產生相當畢達哥拉斯的十二個半音音階。它們的名字，如C是黃鐘，相當於畢達哥拉斯音階的各音是：

| | | | | | | | | | | | |
|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| 黃鐘 | 大呂 | 太簇 | 夾鐘 | 姑洗 | 仲呂 | 蕤賓 | 林夷 | 夷則 | 南呂 | 無射 | 應鐘 |
| C | C# | D | D# | E | F | F# | G | G# | A | A# | B |

24 五聲與其類似象徵。

25 指政事或公製品。

26 指創作或資料。

從最早開始，中國理論家們就極為強調絕對音准，因為它與官方度量衡標準有關。產生其它各音的黃鐘，其音高當然至關重要，通常用絃或管的長度來表示。不過還做出努力，以恢復黃鐘的真正標準。楊蔭瀏的研究表明從周末（約公元前三世紀）到清朝（1644-1911）間，黃鐘的音高至少變動35次，這期間黃鐘的音高大致在c'到a'之間。

畢達哥拉斯的十二律產生非平均律音階（相鄰兩音之間的音程並不完全相同），而且缺點是：用這種方法計算產生十二音後，第十三音並不正好比黃鐘高一個完全八度，這樣繼續算下去，其結果將產生無窮無盡的螺旋。為解決這個問題，若干世紀以來，理論家們曾做過多種努力，想通過音符的劃分形成能循環產生同等功能的音高系統。公元前一個世紀時，京房計算到第60個音符，錢樂之（公元第5世紀）計算到第360個音。這些嘗試都是出於對宇宙有興趣而進行的，結果產生一系列複雜的音符在實踐中從未出現過，對後代理論的發展也沒有什麼影響。²⁷蔡元定（公元1135-1119）以不同的辦法來處理，他也用同一方法來推算，但以十八個音為限。他認為有必要提供足夠的音符使七聲音階可作十二次轉調，而只需要增加六個音就可以使轉調後的11個音階和原來音階各音有一樣的音程關係。

3音階

何承天（公元五世紀）首先試訂平均律音階，他用簡單因數適當降低畢達哥拉斯律的各音的頻率，使第十三音的頻率恰好是黃鐘的兩倍。通過這一方法，他不但使音程的循環得以完備，並且消滅了鄰近兩音的音程差別。朱載堉一千多年前研究成功的「新法密律」通過2的第12次根連續除基本音的頻率，使第十三音的頻率恰好是黃鐘的兩倍。通過這一方法，他不但使音程的循環得以完備，並且消滅了鄰近兩音的音程差別。²⁸朱載堉（十六世紀）通過2的第12次根連續除基本音的頻率（即黃鐘的頻率）終於得出十二個音的平均律，庫特納（Kuttner）的研究說明朱並不是通過對2的第12次根的理論認識和理解來計算出平均律音階，而是通過數字學的方法得出了完全一致的解決辦法。²⁹

沒有事實證明平均律這個理論上的音階曾真正付諸實踐。早在第六世紀時，琴的演奏者所用的顯然是純律。徽位的位置把絃分成簡單的分段，說明廣泛地使用了泛音；但從十六世紀開始，從一些琴譜中也可以看出做過某些調整，似乎使音准更接近於平均律。

最早出現在《管子》的構成中國五聲音階的五個音，也是畢達哥拉斯音列的前五個音。按上行的順序排列，相當於C-D-F-G-A。不過，在遲得多的著作《史記》中討論過的F-G-A-C-D這個音列似乎是更常用的五聲音階。當時，音階的概念似乎早就存在，因為五個音的名字：宮、商、角、徵、羽是按音高的上行順序排列的，而按畢達哥拉斯的音列則應為C-G-D-A-E（宮、徵、商、羽、角）。後來的一些理論著作中廣泛提到F-G-A-B-C-D-E這個七聲

27 但至少證明十二音理論展的一個過程與一種想法。但「隨月用律」或「隨日用律」如果比較波斯或印度，也許可以發現是獨特「美學」的證據。筆者注。

28 有大一律、小一律之別。

29 中國的學者認為朱載堉是以等比級數的算法將一個數的八度平均劃分為十二個律，乃是真正的十二平均律。這在世界音樂史上是一個非常重要的文獻，而且早已經為東西學者所公認。

音階，它是由畢達哥拉斯音列中前面七個音構成的，雖然在一部較早的著作《國語》中隱約地提到它，但最早明確地討論它的是公元二世紀時的著作。還有，移調的概念可能早在《禮記》（約公元前一世紀）時已形成，因為它提到先後用每一律作宮，即作音階的第一個音。

4. 調式

音樂家曾用「調」這個字做過許多不同的用途，也許最重要的是旋律分類。³⁰音樂作品標題中的「調」提醒人們在填新詞時用什麼旋律。但，許多音樂家給「調」下的定義和調的表現相當於西方的「調式」。早期著作中隱約暗示一種調式概念，而沈括（公元1031-95年）和《詞源》及《事林廣記》³¹的作者（分別為張炎（1248-約1315）和陳元觀（約活躍於1270左右））準確地提到了調式。根據《詞源》和《事林廣記》，七聲F調式可以用一個八度中的任何一個音作主音，而音階中七個音的任何一個音都可以作為結束音。調式就是由被選作主音的F的音高和被選用作結束的音來作決定的。理論上的定義和描述肯定比實踐中出現的情況簡單得多，在實踐中要辨認一個調式無疑比機械地使用開始音和結束音要多很多因素。例如，分析古代樂譜和現在流行的戲曲以及器樂譜，說明同一調式的作品傾向於包含相似的旋律片段。

從七聲音階的十二個音中推演出來的全部八十四個調當然只是理論性的。上述十三世紀著作中雖然提到它們的全部，但並不都和實際音樂作品有聯繫。沈括根據實際情況寫的報導中只提到28個調，他所列舉的調甚至有的體現出音域上的一些變化，有的省略了音階中某些音。³²蔡元定（公元1135-1198）認為只有F、G、A、C、D可以作為結束音，因此在七聲音階的基礎上他只舉出60個調（式）和結束音一樣，他還首創使用旋律的第一音來決定調式。雖然後來的理論家們對訂定和排列調（式）繼續感興趣，但宋朝（960-1279）可以說是中國音樂史上調式理論發展的高潮。

5. 聲樂

理論家們對聲樂配字特別有興趣，部分原因可能是由於中國語言有許多與音樂相通的地方，同時也因為文人對字特別有興趣。許多有關歌唱和歌曲創作的著述實際上是關於中國音韻的研究。中國語言的突出特點是具有音調性，有些音調移上或移下、有些則保持平穩。從古代起中國音節（每一音節用一個字來表現，它往往也是一個詞義單元）可分為四類，即平、上、去、入。人聲帶有突然的不發音的輔助音。在有的方言中，這四聲還分為高調和低調。

中國聲樂音樂的實例說明字的音調和旋律輪廓的密切程度因地區、風格和樂種不同而

30 南管的「大韻」即為「調式」的落實。另參見趙元任1959《新詩歌集》〈序-1.吟跟唱〉。

31 《詞源》管色應指字譜雖將宋俗字譜與正字並列對照，然與姜白石的譜頗不相伴，且有若干記號均未列入。……參見錢仁康1997: 320。

32 「五聲六律十二管還相為宮」之說，始見於《禮記·禮運》篇。五聲者，宮商角徵羽也；六律者，十二律中之奇數各律也，此稱為六律，蓋兼包偶數各律之「六呂」（即六同）而言，所謂十二音是也。五聲旋轉於十二律中，得六十調；五聲加二變（變徵、變宮）為七聲，七聲旋轉於十二律中，得八十四調。……八十四調，然仍有其名而無實也。同上引書：299-300。

異。例如許多民歌中的關聯程度就低，表現在同一旋律有好多段詞，這些詞的音調模式並不一樣。但，用廣東方言唱的戲曲以及流行歌曲和說唱中，旋律緊密模仿字腔，而且還經常使用音樂來模仿字的音調。相反，京劇中只有在特定情況需要作戲劇性強調時才緊密模仿說話的聲調。這些音樂做法實際上大多數是下意識的，是從表演者口傳心授因襲形成的。寫作有關聲樂音樂的理論家通常集中注意力在比較深奧的樂種如崑曲上，他們的作品總是從應該如何出發，而並不是描寫實際表演的本身。

四、南管「曲」的「門頭」

中國的「調」，從歷史淵源來說，絕對是南管「調式」概念必須參考的重要資料。特別是上述資料中有關「音階」、「調式」、「聲樂」理論等部分。此外，從南管「曲」的形式與內容來看，它具詞樂之特徵，惟以閩南方言發音，加上文白夾雜，文體很難一一對照詞樂的格律去分析，³³但它既不失詞樂特徵，以詞樂構成之理論來參照、解析，是很合理的嘗試。因此，作者認為洛地為《詞樂》構成分析提出的「韻」、「拍」、「腔」、「調」（亦即文辭字讀、節奏板眼、旋律、調³⁴）四項元素，可類比絃管曲牌系統「門頭」的「大韻」、「撩拍」、「曲牌」、「管門」。

1. 「韻」、「大韻」

從文體上來看，詞樂的體裁有其格律，格律的基本就是「聲」與「韻」。「聲」指平仄四聲，「韻」，是用韻（詩、詞、曲，因為用韻乃為韻文體）；不知聲、韻，便不能寫作詩、詞、曲。因為詞曲體式之構成，必須用同一韻。

文學上的「韻」，狹義地說是指「叶韻」³⁵、用韻、韻母、韻部，³⁶廣義地可包括音韻學的全部內容，所以，凡音韻學的專著，概稱「韻書」。中國從隋唐有《切韻》、³⁷《唐韻》至宋有《廣韻》，³⁸建立了中國音韻學體系。

從傳統角度觀之，文學的勢力向來大於音樂，音樂的格律隨文學格律產生，故「韻」從文學的指意逐漸轉向音樂指意的「韻」，亦即「調」是後來的事；但是，從音樂上論南管，則必須兼顧這兩種意義方能圓滿。

33 但作為富地方特色的樂種，當然無須以古樂為「還原」對象或目標。

34 參見洛地，1995。這裡用「調」一詞，也是尚未充分討論的傳統語彙。

35 「叶」（xié）是「協」的同義字，和諧之意。叶韻（xié yùn），一作「諧韻」、「協韻」。詩韻術語。謂有些韻字如讀本音，便與同詩其他韻字不和，須改讀某音，以協調聲韻，故稱。

36 古韻學家把古代韻文押韻的字分成類，每類叫一個韻部。

37 《切韻》是現今可考的最早的韻書，是在隋文帝開皇（西元581—600年）年間，陸法言的父親陸爽在朝廷作官時，由陸法言執筆把劉臻、顏之推、盧思道、李若、蕭詒、辛德源、薛道衡、魏彥淵這八個當時的著名學者到陸法言家聚會時討論商定的審音原則記下來，於隋文帝仁壽元年（西元601年）編寫完成的。《切韻》原書久佚，現在可以看到的只是敦煌出土的唐人抄本《切韻》原書（傳寫本）的片斷和一些增訂本。但其系統保留在其增訂本《廣韻》中流傳至今。

《廣韻》是中國韻書。隋代陸法言著。書成於隋文帝仁壽元年（601）。共5卷，收1.15萬字。分193韻：平聲54韻，上聲51韻，去聲56韻，入聲32韻。唐代初年被定為官韻。增訂本甚多。

38 《廣韻》是中國韻書。隋代陸法言著。書成於隋文帝仁壽元年（601）。共5卷，收1.15萬字。分193韻：平聲54韻，上聲51韻，去聲56韻，入聲32韻。唐代初年被定為官韻。增訂本甚多。

2. 「板」、「拍」

宋人說詞調的差異主要的是說「拍」數，也往往只論「拍」數。當時各種樂曲，「節奏」差異的重要性更甚於「旋律」。此因「節奏」需按照文體、「韻」、句的體式而有定制。

簡言之，「拍」依據「韻」而定。例如張炎《詞源·拍眼》節所謂：「…一曲有一曲之譜，一均有一均之拍，若停聲待拍，方合樂曲之節。所以眾部樂中用拍板，名曰「齊樂」，又曰「樂句」。即此論也。」又其上卷末有《嘔曲旨要》，一開始便是，「歌曲令曲四指勻。破、近六均慢八均。官拍、豔拍分輕重。七敲八指鞞中清」。其語雖不能盡解，但是這裡的「均」字是「韻」字，「破、近六均慢八均」的「均」指的是「大韻」（大住）。由此可知，「一均有一均之拍，若停聲待拍，方合樂曲之節」意謂：「大韻」（所在之字）之後即一「韻句」，唱完之後必須「停聲待拍」。因此，「停聲」處是「眼」，。而此種「拍」就是「官拍」，又稱「均（韻）拍」。

詞體拍數均有一定。例如「慢」體的詞，為「八均拍」。而這裡所謂的「拍」都是「句樂」的「拍」，亦即以「拍」劃分樂段，是必須遵守格律規範。例如《詞源·拍眼》中又說：「慢曲有『大頭曲』、『疊頭曲』，有打『前拍』、打『後拍』，拍有前九、後十一，內有四豔拍」；「前（片，段）九、後（片，段）十一」共二十「拍」，除去四豔拍，則其（官）拍為十六。根據《碧雞漫志·四》云：當時「十六拍慢拍子」，「今【蘭陵王】，凡三段二十四拍。」與上說相符合，從這樣看來，大致上是一句下一個「板」。可見，不論官拍、豔拍的「拍」，都是劃分樂段，是必須遵守格律規範。³⁹

從這些詞樂格律，可以進一步理解南管「門頭」曲牌為何在以「大韻」為中心的構成過程中，同時決定了「管門」（溯到另一個聲調及「調」的問題）及「拍」的由來了。

3. 腔、句到曲牌

論到「韻」、「板」、「腔」、「調」四者，應是詞樂曲唱發展完善起來的。詞樂中，「腔」字兼有三義：（一）語音字讀；（二）旋律片段；（三）旋律，在音樂上「腔」主要的是指後二者。而「腔」中的字腔，是每個字依據其字讀的四聲陰陽上去調值化為樂音進行的旋律片段，其中「文辭字讀」又等同於「韻」。⁴⁰字腔，不是一種「定腔」，而是按字讀四聲聲樂化的「依字行腔」。聲樂字腔有「行腔格範」，通常稱為「腔格」。腔格是字腔的行腔格範；字有四聲陰陽，其調值走向各異，字腔也就須按平、上、去、入及其陰陽，一定其行腔格範；通稱「四聲腔格」，簡稱「腔格」。

中國詞曲，自宋至今，是以句（即「腔句」）為其構成單位的。因此，句、樂句、句式、曲牌的構成，都是由文句中最重要「韻」處為主，樂句（腔句）最重「結音」，因而

39 參見洛地1995: 304-309。

40 參見洛地1995: 133。

南管的「腔」、「韻」、「管門」也一樣是息息相關的。⁴¹

至於曲牌中由「韻」發展出來類似「務頭」之處，則因聲調等關連，可能出現在末句、句末，或句首、句中，就各曲牌不一了。這也可以參照南管「大韻」會出現在一首曲牌中不同位置理解。

4.調、管門、管色

雖然音樂家曾用「調」這個字做過許多不同的用途，並且旋律分類被認為可能是最重要的，但是從南管音樂的實例中，吾人發現，南管中從不用「宮調」一詞。早期著作中隱約暗示一種調式概念音樂學上的「調」：在音韻字中聲類稱「調」；例如語音字讀的「聲」的類別稱「聲調」，其高低升降稱「調值」；**如用韻亦稱「調」**；語音又總稱「腔調」。

「宮」是與「韻」字同字通表示「調高」的名詞之一，傳統樂學的調高概念，一般以宮音的音高為準。宮音的音高位置確定後，宮、商、角、徵、羽等各音的位置就隨之而定。「均」一般意義與「宮」相同，有時合稱「宮均」。宮、均、調三個詞，在調高意義下常常可以互相代替。

南管中「調」的概念也許還是要從詞樂傳統來觀察；從文體上言，宋詞個體的結構性強，每一個體唱起來便自成調，所以，單獨的詞、曲稱為「調」；例如「調寄〔點絳脣〕」之類說法的由來。

但是當詞進入「樂」體，以唱為主時，「調」的觀念轉移到音樂上，為了符合用「韻」的原則，音階音級的選擇、宮、調的實質到旋律的組成成為必然的、系統的聯繫，而不論是文體或樂體，其核心仍是「大韻」。

結語

本研究藉著當代「借用」、「翻譯」‘mode’一個西方音樂理論的術語，觀察西亞阿拉伯世界的*maqām*，*dastgāh*，以及南亞的*rāga*、東亞中國的「調」在此概念下類似與殊異之處，並進一步以國傳統中文學詞樂構成的理論，來檢驗南管以「韻」為中心的門頭曲牌分類系統，除了是完成個人研究主題的再審查，更希望藉此機會提供南管研究的學術議題，增加討論的平台。

41 參見洛地1995: 157-158。

參考資料

- 王耀華、劉春曙。1989。福建南音初探（上篇、下篇）。福建人民出版社。
- 王耀華。1998。〈東方部分古典音樂的類型化旋律〉，《音樂研究》(4): 22-36。北京：人民音樂出版社。
- 王櫻芬。1996-2000。國科會專題研究計畫「南管滾門曲牌分類系統比較研究」(一)，(二)，(三)，(四)。
- 台南胡氏拾步草堂·泉州戲曲研究社合編。2003。清刻本文煥堂指譜。泉州戲曲研究叢書中國戲劇出版社。
- 司徒幼文譯。1987。「中國音樂」一譯自《新格羅夫音樂與音樂家大辭典》。《音樂研究》。52-81。
- 朱謙之。1935。中國音樂文學史。中國商務印刷館。
- 呂錘寬。1982a。中華民俗藝術基金會（許常惠主編）主編（呂錘寬主撰）。《鹿港南管音樂的調查與研究》。鹿港文物維護地方發展促進委員會出版。
- 呂錘寬。1982c。《泉州絃管（南管）研究》。台北：學藝。
- 呂錘寬。1987。《泉州絃管（南管）指譜叢編》（上編、中編、下編及附錄）。臺北：行政院文化建設委員會。
- 呂錘寬。2005。《臺灣傳統音樂概論·歌樂篇》。臺北市：五南。
- 呂錘寬。2005。〈序〉。（鄭國權編注）《袖珍寫本道光指譜》。中國戲劇出版社。
- 呂錘寬。2009。南管（辭條）。台灣音樂百科辭書。白鷺鷥音樂文教基金會、遠流出版社。
- 林長寬2002〈序〉（蔡宗德）《伊斯蘭世界音樂》:1-6。台北：五南。
- 林珀姬。2002。《南管曲唱研究》（含2片CD）（478P），文史哲出版社印行。
- 洛地。1995。詞樂曲唱。北京：人民出版社。
- 陳克秀。2002。〈唐俗樂調與隨月用律〉。《中國音樂學》(3):48-55。北京：中國藝術研究院音樂研究所。
- 溫秋菊。2005。〈南管五空管的「隱藏」形態一以「曲」、「譜」音高內容的分析為例〉。《亞太論壇》論文。臺北：國立台北藝術大學。
- 溫秋菊。2007。《論南管曲門頭 (mng-thâu) 之概念及其系統》。臺北：國立臺灣師範大學音樂系音樂研究所博士學位論文（呂錘寬教授指導）。
- 童忠良。1998。〈從十五調到一百八十調的理論框架—黃祥鵬「同均三宮」學習札記〉，《音樂研究》1: 61-65。北京：人民音樂出版社。
- 童忠良。2005。〈論一百八十調的基因圖譜〉。《台灣音樂學論壇會議論文》。台大。
- 楊蔭瀏。1996。楊蔭瀏《中國音樂史綱》。台北：樂韻(初版)。

- 楊蔭瀏。(遺作)。1984。〈曲牌一同名異曲問題：重讀1979年的資料想到一些問題〉。
《音樂研究》3: 5-11。北京：人民音樂出版社。
- 楊韻慧。1998。〈絃管指套宮調研究〉。《民俗曲藝》(114):157-211。台北：施合鄭民俗
基金會。
- 趙元任。1959。《新詩歌集》。臺灣商務印書館。
- 蔡宗德2002伊斯蘭世界音樂文化—台北：五南。
- 劉德義。1982。中國音樂之回顧—風雅十二詩譜研析。中央合唱團。
- 錢亦平編。1997。錢仁康音樂文選(上)。上海音樂出版社。
- 龍彼得輯，全泉州地方戲劇出版社編。1995。《明刊泉州戲曲弦管選本三種》：北京，中
國戲劇出版社。
- 龍彼得輯錄著文。2003。胡忌譯(1-3章。1-15)。王櫻芬譯(4-5章)。〈古代閩南戲曲
與弦管—明刊三種選本之研究〉。《明刊戲曲弦管選集》1-98。中國戲劇出版社。
- Farhat, Hormoz. 1990. The Dastgāh Concept in Persian Music, Cambridge U. Press, N.Y., USA.
- Kerman, Joseph. 1985. Contemplating Music—Challenges to Musicology. Harvard U. Press, USA.
- Naroditskaya, Inna. 2003. Song from the Land of Fire—Continuity and Change in Azerbaijanian
Mugham. Edited by Jennifer C. Post. Middleburg College, Routledge, UK.
- Nettl, Bruno with Foltin, Jr. Bela. 1977(1972). Daramad of Chahārgāh: A Study in the
Performance Practice of Persian Music. Detroit. Michigan. (To Professor Nour-Ali
Borumand)
- Pacholzyk, Jozef. 1990. The Theory of Sufyana Musiqi of Kashmir: An Ethnomusicological
Approach. Paper of The Fourth International Conference of Ethnomusicology : 127-130;
131-135. National Taiwan Normal U., Taiwan.
- Pian, Rulan Chao. 1969. Song dynasty musical sources and their interpretation. Cambridge:
Harvard Univ. Press.
- Touma, Habib Hassan. 1996. Translated by Laurie Schwartz. The Music of the Arabs. Amadeus
Press, Oregon, USA.
- Tran Van Khe. 1990. ‘Is the Vietnamese “Diêu” Similar to the Chinese “Diao”?’ Papers
of the Fourth International Conference of Ethnomusicology: 103-109. National Taiwan
Normal U., Taiwan.
- Wang Ying-fen. 1986. “Structural Analysis of Nanguan Vocal Music: A Case Study of identity
and Variance”. M.A. thesis, University of Maryland Baltimore County.
- Wang Ying-fen. 1992. “Tune Identity and Compositional Process in Zhongbei Songs: A
Semiotic Analysis of Nanguan Vocal Music”. PhD dissertation, University of Pittsburgh.

樂譜

- 呂鍾寬。1987。《泉州絃管（南管）指譜叢編》（上編、中編、下編及附錄）。臺北：行政院文化建設委員會。
- 吳世忠、李文勝電腦譯譜。2000。《南音名曲選》。（與新加坡湘靈音樂社合編）。中國戲劇出版社。
- 卓聖翔、林素梅編。1999。《南管曲牌大全》（上下集）。高雄市：串門南樂團。
- 張再興撰編。1992/8（1962, 1968, 1986, 1988）。《南樂曲集》。撰編者自印。
- 劉鴻溝。1953。《閩南音樂指譜全集》。馬尼拉：菲律賓金蘭郎君社。
- 鄭國權編注。2005。《袖珍寫本道光指譜》。中國戲劇出版社。
- 鄭國權編注。2005。《泉州絃管名曲選編》。中國戲劇出版社。
- 龍彼德輯。1992。《明刊閩南戲曲絃管選本三種》。台北市南天書局。

《如鶴》長笛、琵琶和大提琴三重奏

樂曲解說

這首作品為室內樂三重奏。作曲者嘗試將長笛、琵琶和大提琴三件樂器融合在一起，而這三件樂器無論是本身的地域性、音色、性格、演奏方式和引致的美感等截然不同。樂曲的創作動機來自馬教授的出生年月日1939年7月17日，作曲者將數字轉化為音高為C#、D、Eb、Db (C#)、Bb、C、B，將這七個音高排列成不同的形式貫穿於整首樂曲之中。曲式上可略分為四個段落，每個段落再由幾個小片段所組成。僅以這首作品獻給帶領我八年作曲生涯，至今如父益友的馬教授，願您長壽如鶴！

蔡欣微

蔡欣微，出生於高雄市，五歲開始接觸鋼琴，九歲接觸揚琴，就讀於高雄市前金中國樂班及高雄市立新莊高中音樂班。在求學過程中，前後曾學過多種樂器，鋼琴、揚琴、打擊、小提琴和古琴等等，也曾參加比賽多次獲獎。

2000年進入國立藝術學院（現國立臺北藝術大學）主修理論作曲，師事馬水龍教授，研究所期間，仍跟隨馬教授的指導。個人作品共三十餘首，曾入選「關渡新聲」於國立台北藝術大學「關渡藝術節2003」發表演出。2004作品《流動》於十方樂集發表「台灣現代音樂論壇(三)」，並參與國立台北藝術大學戲劇系畢業公演《沙發上的女孩》之音樂設計。此外，也多次受民間音樂團體如采風樂團、小巨人絲竹樂團以及箏三角箏樂表演藝團等之邀委託創作及改編樂曲，頗受好評。

| |
|------|
| 記譜說明 |
|------|

Flute

T 舌塞音

Pipa

- ㄅ 搖指
- ㄆ 滿輪
- 吟
- 人 輪三指
- ↓ 打音
- ∩ 虛按
- ㄆ 掃
- ㄆ 拂
- ㄆ 摘音
- 拖音
- 、 彈
- K 大指與食指拔音
- ㄆ 帶音
- ㄆ 撥音

如鶴

♩ = ca 55 *Grazioso*

蔡欣微 曲

The musical score is arranged in three systems. The first system features Flute, Pipa, and Cello. The Flute part begins with a dynamic of *p* and includes markings for *espr.* and *mp*. The Pipa and Cello parts provide harmonic support with sustained notes. The second system introduces the Oboe (Ob.) and Violin (Vc.). The Oboe part starts with a dynamic of *pp*. The Violin part has dynamics of *mp* and *mf*. The Pipa part continues with dynamics of *mp*, *fp*, and *mp*. The third system features Flute, Pipa, and Violin. The Flute part has dynamics of *mp* and *mf*. The Pipa part has dynamics of *mf*, *p*, and *pp*. The Violin part includes the instruction *wc* (arco) and *sul A*, with dynamics of *fp* and *mp*.

The musical score consists of three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Pipa, and Violin (Vc.).

- System 1 (Measures 12-14):**
 - Fl.:** Starts with a dynamic of *f*, followed by *mf*. Includes trill markings (T) above the staff.
 - Pipa:** Starts with *mf*, then *f*, and *mp*.
 - Vc.:** Starts with *mf*, then *mp*, *mf*, and ends with *p*. Includes markings for *pizz.* and *arco*.
- System 2 (Measures 15-18):**
 - Fl.:** Starts with *poco rit.*, then *a tempo*. Dynamics include *fp*, *fz*, and *fp*. Includes markings for *fiat.* and *fla.*
 - Pipa:** Starts with *poco rit.*, then *a tempo*. Dynamics include *p*, *mp*, *fp*, *fz*, and *f fp*.
 - Vc.:** Starts with *poco rit.*, then *a tempo*. Dynamics include *pp*, *fp*, *fz*, and *fp*. Includes markings for *pizz.* and *arco*.
- System 3 (Measures 19-21):**
 - Fl.:** Starts with *fz*. Includes the instruction "right hand move upward gradually".
 - Pipa:** Starts with *ff*, then *pp*, *p*, and *fp*.
 - Vc.:** Starts with *fz*, then *p*, and *pp*. Includes markings for *ord.* and *(sul A)*. Ends with the instruction "(highest tone)".

$\text{♩} = ca 70$ Delicato

Fl. *sempre p* *cresc.*

Pipa *mp* *p* *mp* *p* (指板) *mp* *mp*

Vc. *collegno* *collegno* *sempre p* *cresc.*

Fl. *mp* *poco a poco accel. e cresc.*

Pipa *mp* *mf* *mp* *poco a poco accel. e cresc.*

Vc. (behind the bridge) *mp* *poco a poco accel. e cresc.*

Fl. *f* *ff*

Pipa *fz* *fp* *ff* (指板)

Vc. *f* *ff*

J = ca 80 *Con brio*

Fl.
Pipa
Vc.

31 *sf* *mp*

34 *mp* *cresc.* *mf*

36 *mf* *cresc.* *f*

37 *cresc.* *f* *cresc.* *f*

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: Flute (Fl.), Pipa, and Cello (Vc.).

- System 1 (Measures 18-20):** The Flute part begins with a melodic line marked *cresc.*. The Pipa part provides a rhythmic accompaniment, also marked *cresc.*. The Cello part plays a steady eighth-note accompaniment, marked *f* and *cresc.*.
- System 2 (Measures 21-22):** The Flute part features a dynamic shift from *ff* to *mp*. The Pipa part includes specific techniques: *ff* (絞弦) and *mp* (擊板). The Cello part also shifts from *ff* to *mp*.
- System 3 (Measures 23-24):** The Flute part continues with dynamics of *ff*, *mp*, and *f*. The Pipa part uses *ff* (絞弦) and *mp* (擊板). The Cello part maintains dynamics of *ff*, *mp*, and *f*.

Fl. *ff*

Pipa *ffp* *ff*

Vc. *ff*

Detailed description: This system shows the first three staves of a musical score. The Flute (Fl.) staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many slurs and accents, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Pipa staff consists of two staves (treble and bass clefs) and contains chordal accompaniment with some melodic fragments, marked with fortissimissimo (*ffp*) and fortissimo (*ff*) dynamics. The Violoncello (Vc.) staff has a bass clef and provides a rhythmic accompaniment with a fortissimo (*ff*) dynamic.

Fl. *flut.* *rit.* *sfz* *fp*

Pipa *rit.* *sfz* *p*

Vc. *rit.* *sfz*

♩ = cu 55 Cupriccioso

Detailed description: This system continues the musical score. The Flute (Fl.) staff includes the instruction "flut." and "Cupriccioso" with a tempo marking of a quarter note equal to 55 beats per minute. It features a melodic line with a ritardando (*rit.*) and a fortissimo (*fp*) dynamic. The Pipa staff has a ritardando (*rit.*) and a fortissimo (*sfz*) dynamic, with a note marked "rit." and "(rit. ff.)". The Violoncello (Vc.) staff has a ritardando (*rit.*) and a fortissimo (*sfz*) dynamic. The system concludes with a piano (*p*) dynamic in the Pipa staff.

Fl. *fp* *fp* *fp*

Pipa *p* *mp* *mf*

Vc. *pp* *p* *pizz.* *mp* *mf*

Detailed description: This system shows the final three staves. The Flute (Fl.) staff has a fortissimo (*fp*) dynamic. The Pipa staff has piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The Violoncello (Vc.) staff starts with pianissimo (*pp*) and piano (*p*) dynamics, then includes a pizzicato (*pizz.*) instruction and continues with mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics.

Fl. *su*
espr. p

Pipa *mp* *mf* *p*

Vc. *arco*
p *fp*

Fl. *pp* *p* *mp* *p* *mp*

Pipa *pp* *mp* *mf* *mp*

Vc. *mp* *mp* *fp*

Fl. *flaut* *accel. mf* *ff* *a tempo* *sfz* *sfz*

Pipa *mf* *accel.* *f* *ff* *a tempo* *gliss.* *sfz* *K* *sfz*

Vc. *accel.* *f* *ff* *a tempo* *sfz* *sfz*

歲月之痕

樂曲解說

本曲以南管曲牌唱腔為經
現代和聲織度聲響為緯

試圖營造一種抽象聲響氛圍
陳述一段無以名狀的歲月時間

藉由音樂時間的緩緩推移
留下一段深刻且無法磨滅的歲月痕跡

似一首詠嘆的詩
淡、恬、徐、緩…

本曲僅題獻給我所深深景仰的馬水龍教授
~一位以開闊胸襟及格局實踐藝術生命的無私長者~

張瓊櫻

現為國立台北藝術大學音樂系研究所理論與作曲博士班之博士生，曾師事錢南章教授等，現師事馬水龍教授；並任關渡基督書院音樂系講師。榮獲九十三年度文建會文藝創作獎重唱合唱組及獨唱獨奏組雙料得主、2000年關渡新聲作曲類唯一得獎者。作品《戀棧》於2005年第五屆台北國際打擊樂節於國家音樂廳發表演出，2006年四月再度受邀於財團法人許常惠文化藝術基金會，製樂小集系列音樂會之『春茶曲薈』中演出，並於2006年十二月於國家音樂廳演出協奏曲版本。2008年五月受邀於韓國Nong Project音樂節發表弦樂四重奏作品《音魂》。2009年二月應邀於新舞台發表擊樂作品《精打細算》。其作品曾於上海、澳洲布里斯本、美國聖荷西等地演出發表；並曾由公共電視及中國電視公司於全省實況轉播。

歲月之痕

The vestige of time
for Oboe & Piano

作曲：張瓊櫻
Comp. by: Chang Chung-Ying

Adagio ♩ = 52
Delicatsmento, Cantabile

Oboe

大幅度的抖音

ppp

mf

pp

Piano

撥動最高音域琴弦任一音

撥動此音高之琴弦

輕輕劃過最低音域之所有琴弦

p

f

p

ppp

5

mp

p

f

mp

mf

mp

mp

mp

mp

ppp

mp

前琴弦殘響仍持續，踏瓣不拿起

9

大幅度的抖音

pp mf p mp pp

p pp mp p mp mp

13

mf p mf f mf mp

mf f mp mf p

Musical score for measures 17-19. The score is written for a single melodic line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 17 begins with a whole rest in the melody and a piano accompaniment starting with a half note chord. Dynamics include *f*, *mp*, and *f*. Measure 18 features a melodic line starting with a half note chord, with dynamics *mp*, *mf*, and *mp*. Measure 19 continues the melodic line with dynamics *mp* and *f*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 20-23. The score is written for a single melodic line (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 20 features a melodic line starting with a half note chord, with dynamics *mf*, *mf*, *f*, *mf*, and *fp*. Measure 21 features a melodic line starting with a half note chord, with dynamics *mp* and *mp*. Measure 22 features a melodic line starting with a half note chord, with dynamics *mp* and *p*. Measure 23 features a melodic line starting with a half note chord, with dynamics *mp* and *p*. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Musical score for measures 24-27. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. Measure 24 features a melodic line with a wavy hairpin indicating a dynamic change from *mf* to *p*. The piano accompaniment consists of two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings including *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*.

Musical score for measures 28-31. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. Measure 28 features a melodic line with dynamic markings *mp*, *fp*, *sf*, and *mf*. The piano accompaniment consists of two staves with dynamic markings including *p*, *mp*, *pp*, *ppp*, *pp*, and *p*.

31 *f* *mf* *sf* *fp* *mp* *f*

用手掌拍擊低音域琴弦 *f*

35 *mp* *mf* *f* *fp* *f* *mp* *mf*

撥動最高音域琴弦任一音 *f* *f*

撥動此音高之琴弦 *p* *f* *p* *mp*

輕輕劃過最低音域之所有琴弦

(踏瓣不換)

弦樂四重奏

樂曲解說

本首樂曲獻給我的恩師——作曲家馬水龍教授。非常感謝馬教授八年來的細心指導，讓我覺得能夠跟隨老師學習音樂理論與嘗試作曲，不但是我的幸運，更是我求學階段的重要回憶。

在樂曲形式方面，我設計了「主題」與「副題」，並讓它們交替出現共達七次（主題 → 副題 → 主題 → 副題……主題），且使用段落縮減的技法，來凝聚樂曲的緊湊感。

調性方面的設計，我使用最單純的主調（D maj.）→ 屬調（A maj.）→ 主調（D maj.）手法，可視為一種三段體的展現（調性方面的A-B-A型態）。

李至豪

- 生於高雄市，音樂啟蒙老師林明輝教授。
- 1997年考入國立台北藝術大學音樂學系。主修理論與作曲，師事馬水龍教授；副修鋼琴，師事林文菁教授。
- 曾入選校內「關渡新象」，於舞蹈廳發表音樂作品「大提琴奏鳴曲」。
- 曾二度榮獲教育部「文藝創作獎（西洋音樂器樂曲項、室內樂曲項）」。
- 2002年考入國立台北藝術大學音樂學系碩士班。主修作曲，師事馬水龍教授。
- 2005年6月畢業。同年8月進入國立新店高中，擔任音樂科實習教師。
- 2006年3月進入國防部示範樂隊服義務役，專職編曲。
- 2007年11月獲邀參與「2007歲末總統府音樂會」，改編「天總是攏會光」、「台灣」等樂曲，並由國家交響樂團（NSO）、國立實驗合唱團（NEC）於國家音樂廳聯合演出。
- 現任淡江高中音樂科教師。

弦樂四重奏

李至豪 作曲
Mar. 23, 2009

$\bullet = 72$
legato

Violin
Violin
Viola
Cello

4
7
10

Page 1

13

Measures 13-15 of a string quartet score. The music is in G major and 4/4 time. Measures 13-15 feature a crescendo leading to a fortissimo (f) dynamic. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) have a melodic line with slurs and accents, while the Cello and Double Bass play a rhythmic accompaniment. The word "legato" is written above the first three staves. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *mf*.

16

Measures 16-18 of the string quartet score. The music continues in G major and 4/4 time. Measures 16-18 feature a fortissimo (f) dynamic. The first three staves have a melodic line with slurs and accents, while the Cello and Double Bass play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*.

19 | (in A)

Measures 19-21 of the string quartet score, marked "(in A)". The music changes to A major and 4/4 time. Measures 19-21 feature a mezzo-forte (mf) dynamic. The first three staves have a melodic line with slurs and accents, while the Cello and Double Bass play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*.

22

Measures 22-24 of the string quartet score. The music continues in A major and 4/4 time. Measures 22-24 feature a mezzo-forte (mf) dynamic. The first three staves have a melodic line with slurs and accents, while the Cello and Double Bass play a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*.

25

28

31

34

(mp)

Page 3

37|

Musical score for measures 37-39. The score is in 4/4 time and features four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature has one sharp (F#). Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 38 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 39 has a forte (*f*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

40|

Musical score for measures 40-42. The score continues with four staves. Measure 40 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 41 has a forte (*f*) dynamic. Measure 42 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features more complex rhythmic patterns and slurs.

43|

Musical score for measures 43-45. The score continues with four staves. Measure 43 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 44 has a piano (*p*) dynamic. Measure 45 has a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by sustained notes and slurs.

46|

Musical score for measures 46-50. The score continues with four staves. Measure 46 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 47 has a forte (*f*) dynamic. Measure 48 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 49 has a forte (*f*) dynamic. Measure 50 has a fortissimo (*ff*) dynamic. The music features a variety of dynamics and articulations.

轉玲瓏 玲瓏轉

樂曲解說

為寫給單簧管、小提琴及大提琴的三重奏。

作品標題當中的「轉」意為「旋轉」，「玲瓏」代表「心」，「轉玲瓏 玲瓏轉」即是「旋轉的心念、心念的旋轉」。

樂曲分為三個段落：

A'i〈萌〉音樂以「二度」音程為中心環繞著，由沈寂如耳語似的音響逐漸開展、擴張。

B段〈矛盾〉兩個對立的素材呈現交織狀態，不規則的重音與隱藏的二度音程彷彿紛飛的心念。

A'段〈沈澱〉再次運用「二度」之軸心音程，象徵著歷經洗鍊後返回寂靜之始。

全曲以「旋轉」為概念，亦有生生不息、永恆循環之蘊含，作曲者藉此對於馬水龍教授在藝術的創造、發展及傳承上之卓越貢獻，表達至高敬意，並祝賀馬教授生日快樂！！

陳彥文

畢業於光仁中學音樂班、國立台北藝術大學音樂系及國立台北藝術大學音樂研究所，主修作曲，先後師事呂文慈教授、洪崇焜教授及馬水龍教授。作品「林暈一穹山蒼語」曾獲教育部國家文藝創作獎優選，「對鏡」獲教育部國家文藝創作獎佳作。

目前任教於台北市立仁愛國中音樂班、國立花蓮高中音樂班及私立輔仁大學音樂系。

轉玲瓏~玲瓏轉

作曲 陳彥文

1 $\text{♩} = 60$

Charinet in Bb
單音記譜

Violin

Violoncello

7 B. Cl.

Vln.

Vc.

12 B. Cl.

Vln.

Vc.

18 B. Cl.

Vln.

Vc.

2

B♭ CL

Vln

Vc.

24

♩ = 68

30

♩ = 60

36

♩ = 72

42

48

arco

pizz.

arco

rit.

ritabito

f *sf* *mf* *mp* *p* *pp* *ppp*

3

The musical score consists of three systems for three instruments: B♭ Clarinet (B♭-Cl.), Violin (Vln.), and Viola (Vcl.).

- System 1 (Measures 48-52):** The B♭-Cl. part starts at measure 48 with a dynamic of *mf*. The Vln. part starts at measure 49 with a dynamic of *p*. The Vcl. part starts at measure 50 with a dynamic of *mf*. Dynamics range from *p* to *f*.
- System 2 (Measures 53-57):** The B♭-Cl. part starts at measure 53 with a dynamic of *p*. The Vln. part starts at measure 54 with a dynamic of *p*. The Vcl. part starts at measure 55 with a dynamic of *p*. Dynamics range from *p* to *f*. The instruction *arco* is present.
- System 3 (Measures 58-62):** The B♭-Cl. part starts at measure 58 with a dynamic of *pppp*. The Vln. part starts at measure 59 with a dynamic of *p*. The Vcl. part starts at measure 60 with a dynamic of *p*. Dynamics range from *p* to *pppp*. The instruction *sotto* is present.

佛跳牆

樂曲解說

名菜「佛跳牆」裡面有許多食材，都必須先處理過，去其葷濁油膩之氣，費工層層疊於甕中慢火熬煮，嚐起來既濃郁芳香又清淡有味。

與馬水龍教授合作多次的琵琶名家王世榮教授，在2009年初委託我為現代鋼絲弦琵琶創作一首獨奏曲，正巧是春節期間人人食指大動的時刻，因此我試以「佛跳牆」的作法寫下此曲，同時特別以這道「菜」的「五分鐘版本」，為馬水龍老師祝壽。

蔡凌蕙

1973年生於台北市，自幼學習鋼琴、小提琴、豎琴與古琴。自國立藝術學院畢業後赴美國Yale School of Music及University of Pennsylvania深造，1998年獲音樂碩士，2001年獲哲學博士。師承吳丁連、侯俊慶、盧炎、潘皇龍、Ezra Laderman, Martin Bresnick, Eleanor Hovda, Anna Weesner, James Primosch, Jay Reise, Haim Permont. 曾獲Tanglewood音樂節與賓大全額獎學金、賓大Halstead與Nietzsche作曲獎、Yale音樂劇場獎、音樂台北作曲獎項。作品「山居秋暝」為國台交2007鋼琴協奏曲初賽指定曲。作品曾在台灣、奧地利、法國、美國、香港、韓國等地演出。2001年任教台南女子技術學院，並於中山大學與東吳大學兼任和聲學與對位法；2003起任教國立臺北藝術大學傳統音樂學系，研究台灣傳統音樂並融入創作。多次與台南人劇團、台北人室內樂團、台北市立交響樂團合作，2007-10擔任樂興之時管絃樂團駐團藝術家。

佛跳牆

為琵琶獨奏
王世榮老師委託創作

蔡凌慧
2009

$\text{♩} = \text{ca. } 80$ 高輪

$\text{♩} = \text{ca. } 70$

搖動右手掌以拇指與小指輪擊面板

Lenghui [Ling-Huei] Lorita Chhoa [Tsai]

佛跳牆

2

Musical score for measures 20-21. The piece is in 2/4 time. Measure 20 features a piano introduction with a dynamic range from *p* to *f*. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand has a bass line with triplets. Measure 21 continues with similar textures, including a *pp* dynamic marking.

Musical score for measures 22-23. Measure 22 shows a continuation of the piano texture with *f* and *pp* dynamics. Measure 23 features a more active bass line with triplets and a *f* dynamic marking.

Musical score for measures 24-25. Measure 24 includes a section labeled "虛按" (ghost touch) with a *fp* dynamic. The right hand has a complex chordal texture, and the left hand has a bass line with triplets. Measure 25 features a *pp* dynamic and a *ff* dynamic marking.

Musical score for measure 25. This system shows the continuation of the bass line from the previous system, with a *pp* dynamic marking and a *ff* dynamic marking.

Musical score for measures 26-27. Measure 26 is marked with a tempo of $\text{♩} = \text{ca. } 50$ and the instruction "泛音" (harmonics). The right hand plays a melodic line with a *mp* dynamic, and the left hand has a bass line with a *mf* dynamic. Measure 27 features a *p* dynamic marking.

佛跳牆

3

Musical score for measures 31-35. The piece is in 3/4 time. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *mf* is present. The bass line is marked *pp*. The melody in the treble clef features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 36-38. Measure 36 includes the marking *accel.* and a tempo indication *♩. = ca. 90*. The treble clef part shows a more active melody with sixteenth-note runs. The bass line continues with eighth notes. There are some performance markings like *(-)* and *x* under the bass notes.

Musical score for measures 39-42. The treble clef part continues with a melodic line, featuring some slurs and ties. The bass line remains consistent with eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 43-47. The treble clef part has a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. There are performance markings like *x* and *(-)* under the bass notes.

Musical score for measures 48-51. Measure 48 includes the marking *p* and the instruction 交替泛音與實音 (指法待查). The treble clef part features a melodic line with some slurs. The bass line is mostly rests.

rit. $\text{♩} = \text{ca. } 110$ 佛跳牆 4

32 *pp* *f*

35 *p* *f*

39

63

67

佛跳牆

5

Musical score for measures 71-74. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand features eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 75-78. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Musical score for measures 79-80. Measure 79 includes the instruction "(II. 三弦作 張力滑音)" (II. 3-string slide). The right hand has a melodic line with a slide, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 81-84. Measure 81 includes the instruction "rit." (ritardando). The right hand features a melodic line with a slide, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 85-88. Measure 85 includes the tempo marking "♩ = ca. 50". The right hand has a melodic line with a slide, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a dynamic marking "p" (piano).

佛跳牆

6

Musical score for measures 86-90. The piece is in 2/4 time. Measure 86 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano) at measure 87, *mf* (mezzo-forte) at measure 88, and *pp* (pianissimo) at measure 90. A performance instruction "(虛抱)" is written below the bass line at measure 90.

Musical score for measures 91-95. The melody continues with eighth-note patterns. A performance instruction "(帶起)" is written below the bass line at measure 95.

Musical score for measures 96-101. The tempo is marked "滿輪" (Full Wheel) and the tempo is approximately 80 (♩ = ca. 80). The piece is in 2/4 time. The melody features a series of chords and single notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). A performance instruction *P* is written below the bass line at measure 101.

Musical score for measures 102-107. The melody is characterized by a series of dynamic contrasts: *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*. The bass line provides a steady accompaniment. Performance instructions *p < f* *p < f* *f > p < f* *p < f* are written below the bass line.

Musical score for measures 108-113. The melody continues with a series of chords and single notes. A performance instruction *pp* (pianissimo) is written below the bass line at measure 111. The piece concludes with a final chord.

嚴，且親且敬

樂曲解說

在接到學校的創作邀請後，我很興奮的開始構思，並將自己對馬水龍老師的感謝，化為音符表現出來。對馬老師的感覺，就如標題《嚴，且親且敬》一般。記憶裡，老師做事要求很嚴格，常會罵人，但其實在上課時候的他，卻是一位很親切、很鼓勵學生的老師。在此，願以這首曲子恭祝馬老師七十歲生日快樂，身體健康！

鄭玉雲

1972年出生於新竹市。大學與研究所皆就讀於國立台北藝術大學音樂系。大學時期，師事錢南章教授。研究所時期，師事馬水龍教授。1998年研究所畢業後，曾於亞洲作曲家聯盟中華民國總會，擔任執行秘書兩年。目前任教於新勢、新竹、東門等國小音樂班。

嚴，且親且敬——獻給敬愛的馬水龍老師

鄭玉璽 作曲
(2009年明)

Clarinet in bB

Violincello

Cl. in bB

cello

Cl. in bB

cello

Cl. in bB

cello

Cl. in bB

cello

Cl. in B♭

mf

f

Cello

f

Cl. in B♭

p

Cello

p

Cl. in B♭

ff

Cello

ff

Cl. in B♭

poco rit. --- a tempo --- accel. ---

ff

Cello

Cl. in B♭

f

mf

mp

a tempo

ff

arco

mf

f

Cello

31

Cl. in B♭

cello

Cl. in B♭

cello

Cl. in B♭

cello

40

Cl. in B♭

cello

電子原音音樂作品《亮淨利落 — 秋陽·台北2》 for Cello and Electronic Music

樂曲解說

秋風中，毫無矯飾的耀眼，
穿透每一方他想看穿的空間，照淨每一塊他想看清的角落。
沒有難敖的熱度，只是亮淨；沒有咄咄逼人的暈眩，只是利落。
無需刻意等待，亮淨的秋陽讓台北的蔚藍快速變得很高很高；
利落的出現，讓台北人奏出很陽光很陽光的心情，
台北的秋陽 — 亮淨利落。

這是我秋陽作品系列第二首，為大提琴與預置電腦音樂作品，樂器的選擇，感恩馬老師多年的教導（馬老師副修大提琴）；秋陽意念的引發，更是恩師多年人格的寫照。老師為人不拘小節，簡潔俐落，與學生互動亦師亦友。他澄清的亮度，照醒學員們的疑惑與求知欲；寬亮的胸懷，關心著大家生長的這片土地。有時，直率的個性，讓人感覺腳步快了點，正如毫無矯飾的耀眼秋陽，只是迅速穿透四方，照淨角落；坦然的個性，無咄咄逼人的強勢，卻能讓大家唱出很陽光很陽光的樂章。適逢老師七十大壽，僅以拙作祝老師生日快樂！

黃士眉

學歷

1966. 2. 15. 出生於台北市。
東吳大學音樂系文學士，主修長笛、副修鋼琴。國立交通大學音樂研究所藝術學碩士，主修作曲，師事馬水龍教授，副修鋼琴、長笛，師事王真儀老師、劉兆哲老師。

經歷

曾多次獲邀動畫、紀錄片、演奏團體之委託創作。由於對電影藝術的熱愛及影像與音樂之敏感度，現專職音樂創作與各式影像配樂並任教東海大學音樂系與實踐大學媒傳系。

2008

宜蘭餅形象館主題音樂作曲製作。

沙鹿鎮電影圖書館記錄片配樂。

宜蘭博士鴉形象館主題曲音樂編曲製作。

營建署國家公園國土之美特展多媒體影像音樂作曲、配樂。

國立台灣博物館百年風華特展多媒體影像音樂設計。

2007

群策會2007感恩音樂會《福爾摩沙頌》《嬰仔暍》《夢幻的恆春小調》為大型管弦樂團與男女混聲四部合唱、小提琴獨奏編曲。

精緻璀璨室內樂委託創作長笛、鋼琴、大提琴三重奏組曲《音樂繪本》。

紀錄片《女性家園四部曲》第三部：思念之城配樂。(導演：李靖惠，此片入選2007台灣民族誌影展、2007女性影展、2008台北電影節及2008國美館6th台灣國際記錄片雙年展)。

天母國中管絃樂團委託編曲《何日君再來》管絃樂版。

電影配樂曲《新不了情》《孤戀花》為小提琴及鋼琴編曲。

2006

傳奇動畫公司委託創作“海洋曼波”“飛鼠部落科學卡通”十集配樂。

交大外文系宣導短片、人社院院長周英雄教授記錄片“Hero, A Decade in NCTU”配樂。

徐錫隆2006小提琴獨奏會委託創作小提琴幻想曲《年華似水》。

亞太弦樂四重奏秋季音樂會，發表作品《空谷迴響》。

2005

市立交響樂團主辦【國人作品之夜】“在地人的聲音”室內樂篇，於中山堂中正廳演出作品弦樂四重奏《空谷迴響》。

電腦音樂作品《午後》，參加國立台灣藝術教育館舉辦之94年“全國藝術創意作品線上競賽”，榮獲首獎“特優”。

以“創意培音”計畫書參加宏碁數位創意競賽，榮獲“種子學校獎助獎”。

2002 ~ 2005

多次參加交大音樂研究所舉辦之竹韻音樂會，發表作品：四重奏《瞬》、弦樂四重奏《空谷迴響》、三重奏《殘念埋藏》、鋼琴組曲《遨想》《響》、電腦音樂作品《Illusion》。

2000

金門國家公園雙鯉湖自然生態館委託創作場景音樂。

家風唱片公司編曲工作，作品有『小叮噠雙鋼琴一至三集』『國、台、英三聲帶兒歌連環唱上下集』

『公共電視爆米花』插曲製作、作曲。

Score **秋陽** for Cello and Electronic Music 作曲：黃士眉

$\text{♩} = \text{ca } 60$

Cello

START 1

TAPE 0:08

TAPE STOP

ff *p* *ff* *mp*

point sub. ord.

Vc.

3

5

3

ricochet sul ponticello

f *mp* *mp*

START 2

TAPE 0:23

Vc.

6

6

ff

Vc.

11

11

pizz. arco

col legno batt. arco

pizz. col legno batt. pizz. arco

sffz *pp*

START 3

TAPE STOP

TAPE 0:24

秋陽

2

Vc.

13

sul tasto

ord.

sfz *p* *sfz* *mf*

Vc.

15

mf *mf*

pizz. arco

Vc.

as high as possible

18

as high as possible

ord.

f *ff* sub. *pp*

sul ponticello

Vc.

21

mf *ff* *sfz* *mf*

pizz. ad libitum arco

秋陽

3

Vc.

24

24

accel. a tempo pizz. arco

sub. p p sfz

Vc.

29

29

f

Vc.

32

32

pizz. ad libitum arco accel. sfz mf f

Vc.

35

35

pizz. arco sul ponticello sul tasto ord. sfz mp f

TAPE STOP

秋陽

4

Vc.

37

pizz. arco

5 3

START 4

TAPE 0:35

Vc.

39

pizz.

ff sfz

0:20 vocal 0:28

TAPE STOP

賦格

我認識馬水龍教授的機緣一來是因為家兄洪崇焜受業於他的門下，而間接認識馬教授，二來是我本人早年因獲得奇美文化基金會理論作曲類藝術人才培訓獎學金之故，經由奇美基金會的安排，而得到了接受馬教授指導的機會。2007年11月在【聽見臺灣的聲音】—馬水龍作品學術研討會中，聽見馬教授在雷根斯堡求學時所寫的管風琴賦格曲之現場演奏，給予了我寫作這首賦格曲的靈感，完成之後謹將此曲獻給馬教授，作為他七十大壽的賀禮，敬祝他生日快樂也感謝他的啟發與指導。

作曲者洪于茜，耶魯大學作曲碩士，哥倫比亞大學音樂教育博士，目前為東華大學音樂系專任副教授。

洪于茜

生於花蓮。以第一志願考取東吳大學音樂系，並以全系第一名成績畢業，美國耶魯大學作曲碩士、哥倫比亞大學音樂教育博士。作曲老師包括戴洪軒教授（東吳），Jacob Druckman, Lucas Foss, Martin Bresknick, Anthony Davis, Poul Ruders以及Marlos Nobre（Yale）。

曾獲奇美基金會音樂藝術人才培訓獎學金，台北國際社區文化基金會（ICRT）「青春之星」音樂創作類國外獎，以及耶魯大學Rena Greenwald Memorial Prize（李納·葛林渥德獎）。並獲選為代表赴日參加第一屆太平洋音樂節中的作曲家會議，在美期間亦曾應亞洲作曲家聯盟之邀於亞洲女作曲家會議中主講「我的作曲觀」。返鄉任教後，曾獲教育部頒為「優秀教育人員」，現任國立東華大學音樂學系專任副教授。

FUGUE

敬獻馬水龍教授七十大壽

J = 180
leggiero e non legato
mp

洪于茜 作曲

7

13

19

l. h.
cresc.

Musical score system 1, measures 25-30. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features complex chordal textures and melodic lines. Measure numbers 25, 26, 27, 28, 29, and 30 are indicated at the beginning of their respective measures.

Musical score system 2, measures 31-36. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with similar textures. Measure numbers 31, 32, 33, 34, 35, and 36 are indicated. A dynamic marking of *mp* is present in measure 34.

Musical score system 3, measures 37-42. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with similar textures. Measure numbers 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated. Dynamic markings include *cresc.* in measure 39 and *f* in measure 42.

Musical score system 4, measures 43-48. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with similar textures. Measure numbers 43, 44, 45, 46, 47, and 48 are indicated. Dynamic markings include *mp* in measure 43, *decresc.* in measure 46, *mp* in measure 47, and *p* in measure 48.

Musical score system 5, measures 49-54. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with similar textures. Measure numbers 49, 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated. A dynamic marking of *mf* is present in measure 51.

Musical score system 55, measures 55-60. The system consists of two staves (treble and bass clef). The music features a complex harmonic structure with many accidentals (sharps and flats) and a melodic line in the treble clef. The bass clef provides a steady accompaniment.

55

Musical score system 61, measures 61-66. The system consists of two staves. The music continues with similar harmonic complexity. There are dynamic markings *v* (accents) and *mp* (mezzo-piano) visible in the score.

61

Musical score system 67, measures 67-72. The system consists of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line. Dynamic markings include *decresc* (decrescendo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano).

67

Musical score system 73, measures 73-78. The system consists of two staves. The music continues with similar harmonic complexity. There are dynamic markings *v* (accents) and *mp* (mezzo-piano) visible in the score.

73

Musical score system 79, measures 79-84. The system consists of two staves. The music features a melodic line in the treble clef and a bass line. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte).

79

85

simile

legato

non legato

mf

This system contains measures 85 through 90. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment. Performance markings include *simile* at the start, *legato* above the right hand in measure 89, *non legato* above the left hand in measure 90, and *mf* below the left hand in measure 90.

91

This system contains measures 91 through 96. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has some longer note values. There are no specific performance markings in this system.

97

h

grec.

This system contains measures 97 through 102. A *h* marking is present above the right hand in measure 99. A *grec.* marking is above the left hand in measure 102. A long slur covers the right hand across measures 97-102.

103

f

This system contains measures 103 through 108. A *f* marking is below the right hand in measure 105. A slur is present above the right hand in measure 103.

109

This system contains measures 109 through 114. It features various slurs and accents over the right hand. There are no specific performance markings in this system.

115

This system of music, starting at measure 115, features a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with chords and moving lines. A dynamic marking of *v* (piano) is present at the beginning.

121

This system, starting at measure 121, continues the piece. It includes a *marcato* marking in the left hand. The right hand has a complex melodic passage with many beamed notes. The left hand has a steady bass line. A *f* (forte) dynamic marking is also present.

127

This system, starting at measure 127, shows a continuation of the musical themes. The right hand features a series of chords and moving lines, while the left hand maintains a rhythmic bass line. A *v* (piano) dynamic marking is used.

133

This system, starting at measure 133, continues the musical development. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line with chords. A *v* (piano) dynamic marking is present.

139

This system, starting at measure 139, concludes the page. It features a treble clef with a key signature of one flat. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a bass line with chords. A *v* (piano) dynamic marking is present.

Musical score for measures 145-150. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). Measure 145 starts with a piano (p) dynamic. The right staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The word "decresc." is written below the right staff in measure 146. The system ends with a fermata over the final notes of measure 150.

Musical score for measures 151-154. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one flat. Measure 151 starts with a piano (p) dynamic. The right staff has a melodic line with eighth notes, and the left staff has a bass line with chords. The word "cresc." is written below the right staff in measure 151. The word "simile" is written above the right staff in measure 152. The system ends with a fermata over the final notes of measure 154.

Musical score for measures 155-160. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one flat. Measure 155 starts with a forte (f) dynamic. The right staff has a melodic line with eighth notes, and the left staff has a bass line with chords. The word "simile" is written above the right staff in measure 157. The word "decre" is written above the right staff in measure 159. The system ends with a fermata over the final notes of measure 160.

Musical score for measures 161-168. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one flat. Measure 161 starts with a piano (p) dynamic. The right staff has a melodic line with eighth notes, and the left staff has a bass line with chords. The word "simile" is written above the right staff in measure 165. The system ends with a fermata over the final notes of measure 168.

Musical score for measures 169-176. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The key signature has one flat. Measure 169 starts with a piano (p) dynamic. The right staff has a melodic line with eighth notes, and the left staff has a bass line with chords. The word "legato" is written below the right staff in measure 175. The system ends with a fermata over the final notes of measure 176.

Musical score system 1, measures 171-176. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. The word "legato" is written in the lower staff at the beginning of the system.

Musical score system 2, measures 177-181. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex bass line with many sixteenth notes and rests. A dashed line above the upper staff indicates a continuation of a phrase from the previous system.

Musical score system 3, measures 182-185. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex bass line with many sixteenth notes and rests. A dashed line above the upper staff indicates a continuation of a phrase from the previous system.

Musical score system 4, measures 186-189. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex bass line with many sixteenth notes and rests. The dynamic marking "mp" is written in the lower staff.

Musical score system 5, measures 190-193. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a complex bass line with many sixteenth notes and rests.

195

come sopra

cresc.

200

f

204

cresc.

209

ff

214

ff

Groupe-segment樂響區隔

樂曲解說

當初會有此點子，是要為響板找個有變化的家，在測試的過程中，找到以前在IRCAM已有的資料檔，透過獨奏家的技術下產生神奇效益。

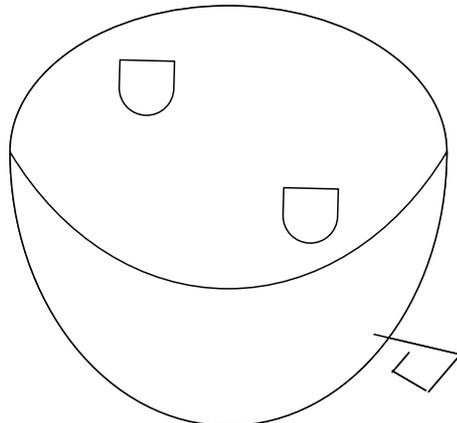
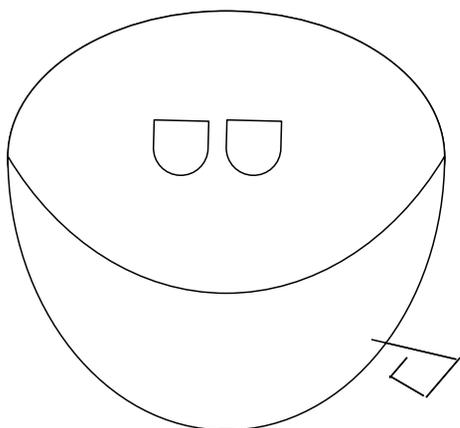
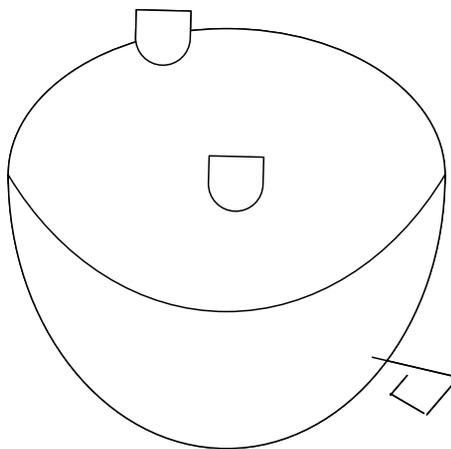
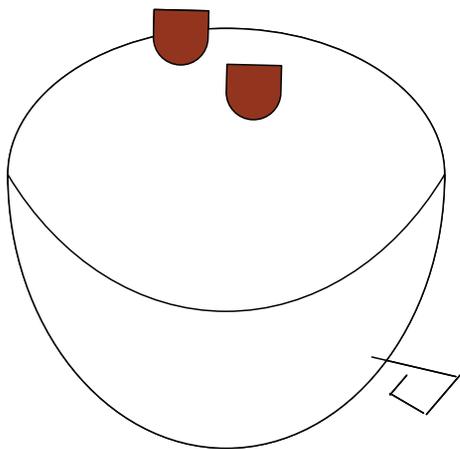
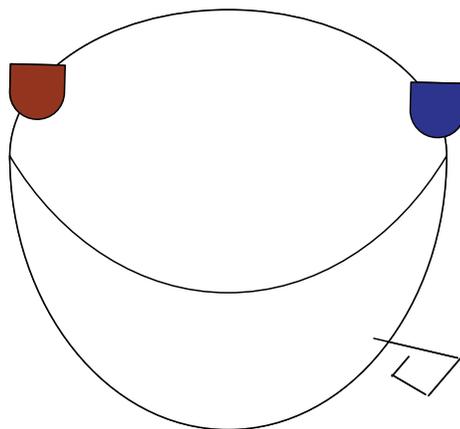
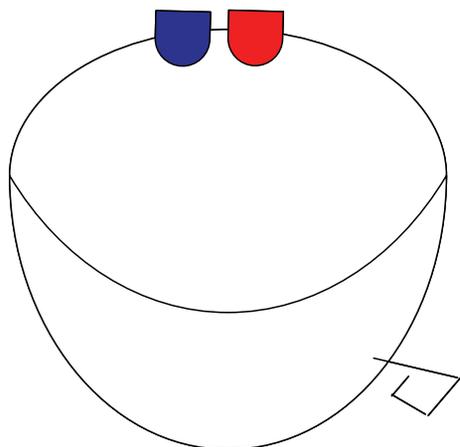
王思雅/作曲家

台北市人。考取教育部獎學金赴法，國立巴黎高等音樂院文憑。1999年入選法國IRCAM電腦音樂研究員，研習軟體和創作作品《細胞》（打擊和電腦音樂），2000年在IRCAM所特製可變換音場的音樂廳演出此作品。

曾入選與演出於：ISCM英國曼徹斯特音樂節、羅馬尼亞音樂節、日本橫濱音樂節、ACL澳洲墨爾本國際音樂節、日本仙台國際音樂節、ACL紐西蘭國際音樂節(2007)、作品由廣播電臺轉播。曾於重要音樂廳：Cité de la musique、salle projection (IRCAM)、維也納國家音樂廳、巴黎 Maison des Cultures du Monde演出等。曾獲入野義朗首獎，於義大利Citta di Castello城市之音樂節中，獲大師S. Sciarrino 青睞，作品獲得第一名；也曾於音樂台北、教育部文藝創作比賽中多次得獎，獲國家文化基金會支持創作作品。管弦樂作品「核心II」由法國亞維農管絃樂團首演，場域由國家樂團委託創作，二首管弦樂由市交首演。近期作品：《轉山》（Montagne Tourbillonnante, 2008）和《詩距》（Écart de la poésie）二部多媒體音樂劇於巴黎 Maison des Cultures du Monde首演。2009年再入選法國外交部 “Résidence aux Récollets Ville de Paris-Ministère des Affaires étrangères et européennes” 劇場藝術家駐村甄選。

樂響區隔 Groupe-segment-wang sue-ya

定音鼓上擺木質響板或朔膠材質的響板於定點式或移位式的交錯演奏



Groupe-segment 樂響區隔
pour percussion solo

wang sue-ya
王思雅

♩ = 60

Handwritten musical score for percussion solo, consisting of two systems of staves. The first system includes three staves with various annotations and markings. The second system includes three staves with similar annotations. The score is written in a staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into sections labeled 'a' and 'b'. The first system has a duration of 20" for the first two staves and 20" for the third. The second system has a duration of 30" for the first two staves and 30" for the third. The score includes various annotations such as '自由交換演奏(長短變化)', '音程演奏, 每次不同長短', '同音符號的增加', '任意加入', and 'Ped'. There are also markings for 'rit' and 'accel'. The score is written in a staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into sections labeled 'a' and 'b'. The first system has a duration of 20" for the first two staves and 20" for the third. The second system has a duration of 30" for the first two staves and 30" for the third. The score includes various annotations such as '自由交換演奏(長短變化)', '音程演奏, 每次不同長短', '同音符號的增加', '任意加入', and 'Ped'. There are also markings for 'rit' and 'accel'.

20" 20" 20"

20" 20" 20"

30" 30" 30"

任意加入

任意加入

Ped

Ped

(11)

《農耕曲》

樂曲解說

這首曲子是我在留美期間（1993年7月7-8日）完成。我特別把它寫作時間記下來，以便做為日後我在寫作技術、承接樂曲委託、公司編寫曲子……等技巧上，提供多項的思考模式參考。

本曲在1993年8-9月在美國巡迴表演，包括Peabody音樂院North Hall在內，也在千餘位美軍越戰退伍老兵前發表。國內則是在政治作戰學校、國際醫學院、國家音樂廳發表，皆獲好評。

另外在之後出版上，得2001年港都杯全省音樂比賽做比賽指定曲之用，以及未來為全美僑界音樂比賽參考指定曲之用；亦成為日後為出國留學之莘莘學子，在碩、博士班之留學過程及畢業演出之演出曲目。

此曲是先前接受委託而寫的。樂曲單純，除原我們所熟悉民謠外，再將這民謠曲調做大、小調之變換而已。

絲國正

1963年2月3日生。台北市兒童、少年組鋼琴比賽優勝，並曾於台視、中視、華視音樂節目表演。樂曲於歐亞美洲九次國際藝術節（包括聯合國教科文組織UNESCO）獲選代表國家表演，亦曾獲國內金曲獎、國家文藝獎、台北市文化局、ICRT電台等多次音樂類獎項。曾獲前總統李登輝、陳水扁、現任總統馬英九、立法院長王金平、行政院長劉兆玄、前考試院長姚嘉文等人接見、嘉獎勉勵。創作作品典藏於世界三十餘國著名音樂圖書館內，包括紐約國立圖書館、茱莉亞音樂院圖書館、英皇劍橋圖書館、大英圖書館、林姆斯基—高沙可夫、威爾第圖書館、莫札特圖書館、凱魯碧尼圖書館等。交由風潮唱片公司發行，美國Peabody音樂院碩士，自1994年開始代表該校做世界招生廣告。

長笛部份由名長笛家安德斯·諾雷爾作修訂。

Flute Part arranged by Anders Norrell. **農耕曲**

The poor farmer song

蘇國正編曲

Arr. by Sze Kuo-Cheng

From July 7 to July 8 '93

1 $\text{♩} = 127$ 可憐地

Violin

Piano *mp*

故事就由南台灣某個偏僻鄉村的一個孤苦無依被地主剝削之貧農說起吧!

9 (if no B-foot play 84)
solo 多情,無依很痛苦,呻吟的貧農獨自唱

18

loco
清涼的清風吹著

24

30

34

pp *p*

Musical score for measures 39-42. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the voice and a more rhythmic accompaniment in the piano.

43 星夜清空,長夜回憶無情

Musical score for measures 43-46. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the voice and a more rhythmic accompaniment in the piano. The lyrics are "星夜清空,長夜回憶無情".

有魔力,深挫於心

48

Musical score for measures 48-51. The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the voice and a more rhythmic accompaniment in the piano. The lyrics are "有魔力,深挫於心".

♩=137 可愛輕輕跳著

55

mp

(突慢·又突快而滑下)
奔放踏空萬里

60

(頓盆而下)

63

66 (加快) $\text{♩} = 137$

70 *p*

73 (再奔放萬里晴空) (突慢、又突快而滑下)

76 先熱車 4 音再衝快

80 而下 相對更快 *rit.*

84 漸弱漸快 *rit.* *rit.* *poco rit.*

(風和日麗南台灣墾丁的藍天)

87 $\text{♩} = 137$
2x8↑

91 2x loco

94 2x8↑

97

Musical score for measures 97-99. The score is written for piano and features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The piano accompaniment in the bass clef features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include *mf* and *f*. There are also some performance instructions like *v* and *•*.

100

Musical score for measures 100-102. The score continues with the same key signature and tempo. The melody in the treble clef has some longer note values. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *f*. Performance instructions like *v* and *•* are present.

103

Musical score for measures 103-105. The score continues with the same key signature and tempo. The melody in the treble clef has some longer note values. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *f*. Performance instructions like *v* and *•* are present.

106

Musical score for measures 106-108. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 106 begins with a treble clef staff containing a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The grand staff below features a complex accompaniment with arpeggiated chords and melodic lines in both hands, connected by long slurs. Measure 107 continues the accompaniment with similar patterns. Measure 108 concludes the system with a final chord in the grand staff.

109 1

Musical score for measures 109-111. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps. Measure 109 begins with a treble clef staff containing a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The grand staff below features a complex accompaniment with arpeggiated chords and melodic lines in both hands, connected by long slurs. Measure 110 continues the accompaniment. Measure 111 concludes the system with a final chord in the grand staff.

112 2

Musical score for measures 112-114. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps. Measure 112 begins with a treble clef staff containing a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The grand staff below features a complex accompaniment with arpeggiated chords and melodic lines in both hands, connected by long slurs. Measure 113 continues the accompaniment. Measure 114 concludes the system with a final chord in the grand staff.

116

119 $\text{♩} = 127$
Tempo I loco

125

s *mf* *p* *mp*

89

0.5570

8♩

8♩ (突快一點、幾乎一倍).....

127

p *mp*

129

131

♩ (又稍慢而後漸快.....)

f *p*

(♩ = 127) 悲憤

133 V

ff *pp* 15 15

This system contains measures 133 and 134. Measure 133 features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a piano staff with a bass line of eighth notes. Measure 134 is dominated by a large, sweeping slur over the piano staff, which contains two groups of chords marked with the number '15'. The dynamic markings *ff* and *pp* are placed near the beginning and end of this slur, respectively. A fermata is positioned above the final note of measure 134. A 'V' symbol is located at the end of the system.

135

14 14

This system contains measures 135 and 136. Measure 135 has a treble clef staff with a melodic line and a piano staff with a bass line. Measure 136 features a large slur over the piano staff, encompassing two groups of chords marked with the number '14'. The piano staff also contains a melodic line. A fermata is placed above the final note of measure 136.

136 V

12 12

This system contains measures 137 and 138. Measure 137 has a treble clef staff with a melodic line and a piano staff with a bass line. Measure 138 features a large slur over the piano staff, encompassing two groups of chords marked with the number '12'. The piano staff also contains a melodic line. A fermata is placed above the final note of measure 138. A 'V' symbol is located at the end of the system.

(加快)

《古代台灣貧農被剝削之事隨風而散.....》

137

(滑音如南胡之技巧)

This system contains measures 137 and 138. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a prominent glissando in the right hand, indicated by a wavy line and the instruction '(滑音如南胡之技巧)'. The tempo is marked as 'accelerando' (加快).

139

Flz.

This system contains measures 139 and 140. The vocal line is marked with a forte dynamic (*ff*) and a fermata. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

141

This system contains measures 141 and 142. The vocal line starts with a piano dynamic (*pp*) and ends with a very soft dynamic (*pppp*). The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The system concludes with a double bar line and a *rit.* marking.

“循” 給廿一絃箏與鋼琴

樂曲解說

這首給箏與鋼琴的短曲以“循”為標題，乃刻意使用馬水龍老師近作之古箏獨奏曲之標題“尋”的同音字，除了作為對馬老師這首作品的回應之外，還有以下幾個象徵性意涵：首先，馬老師在我過去學習音樂的過程中，對我“循循”善誘，而作為弟子的我也“循”其教誨，所以這首曲子的前半部採“卡農”(canon)方式，由象徵馬老師的古箏聲部作為領奏(dux)，而鋼琴聲部象徵以鋼琴起家的我在其後(comes)亦步亦趨地“依循”。同時，箏也象徵馬老師向來所強調的東方精神，以它來引領代表西方的鋼琴。然而這兩件樂器在語法表現與音律上，其實存在某種本質性的文化衝突，本曲安排讓鋼琴來跟隨箏，刻意要凸顯以平均律調絃的鋼琴對於箏之吟猱所產生的豐富音高/音色變化難以為繼，而且相形見绌，以此來彰顯東西音樂文化取向的不同。本曲後半部，鋼琴完全與箏同步演奏(“colla parte”)，不僅節奏上幾乎與箏一致，音律上也透過延伸性演奏技法(extended techniques)來“依循”古箏的吟猱，而產生近似“異音”(heterophony)式的進行，這也隱喻馬老師在創作上所強調的西方樂器終究必須被東方吸納，而為我所用的終極理念。謹以此曲來獻給馬老師，作為他七十歲生日的賀禮。

洪崇焜

國立藝術學院(臺北藝術大學前身)第一屆主修理論作曲畢業，師事馬水龍與盧炎。在美國芝加哥大學與耶魯大學分別取得作曲碩士與博士，師事 Easley Blackwood, John Eaton, Betsy Jolas, Lukas Foss, Jacob Druckman 與 Martin Bresnick。目前為臺北藝術大學音樂系理論與作曲專任副教授。

Handwritten musical score for piano, first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Handwritten annotations include 'gliss.', '5', '4', '2', '3', 'ff', 'sfz', 'f', 'tr.', 'gliss. over strings (滑过弦)', '8va.', and 'sfc'. There are also some numerical markings like '7' and '5' above notes.

Handwritten musical score for piano, second system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff has a bass clef and contains a bass line. Handwritten annotations include '2', '3', '5', '5 Poco piu mosso', '扣琴箱 >', 'rubato', 'x 亂音區 i.v.', 'mp', 'mf', 'pp', 'ff', '8vb.', '2d.', 'mf', 'mf', '2d. ten. ->', 'P', and '於弦上滾動琴身'. There are also some numerical markings like '2', '3', and '5' above notes.

(5) 6 5

mf > pp mp

gliss. over low strings

ppp p p <

rit.

mp

移至中音區

colla parte ad lib. lib. come sopra

(tr.) (tr.)

循箏音律齊奏

colla parte come sopra

-(*dim.*, tenuto al fine) →

岳山右侧短促

拍琴箱(各處)

拍琴身(各處)

刮弦

刮弦缠线

顺势自然拖曳塑膠片

刮起!

留住殘響

$\overline{\text{dim.}}$ → $\overline{\text{dim.}}$
 after attack
 留住殘響

鳥朝鳳--賀馬水龍老師七十大壽

樂曲解說

本曲材料摘自‘聲籟’為長笛合奏團的第二段。五個聲部交織出的各種組合和織度的變化；狀寫出鳥鳴的動機，像鳥雀在林間嘖喳，山谷迴蕩。

風格傾向法國音譜理論和梅湘的鳥類音響。但實際的譜寫是以個人聽覺的判斷為項背。捕捉到隨機中有規律的現象，乃因複雜的織度中有些音型，耳朵可以辨認出來，並且會重現。作法有點像十六世紀法國香頌、義大利牧歌那種複音音樂：音型間相重覆、模仿（模進）、作倒影，其他聲部以顫音、抖音等方式裝飾。--紀念當年馬老師教導我Passacaglia的技法。但介於對位和音群密度之間的概念，絕對是二十世紀後的。

音樂將探究靜寂和極端的動能。實音會以泛音、氣聲及細微音為影子，合為微妙音。

陳玫琪

由許常惠老師啟發作曲，從學於馬水龍、盧炎、Jonathan Kramer等教授。美國辛辛那提大學音樂院音樂藝術博士；曾當選為音樂院一百廿五週年譜曲。法國娜迪亞·布朗傑協會提供她在巴黎創作一年。1997年被提名美國國家文藝學院作曲獎。她的作品演繹古曲、融合現代技法，在亞、歐、美洲各大城演出。在台灣她曾任輔仁大學副教授及兩廳院企劃組組長。目前定居費城郊外。也在紐約、普林斯頓（藝術博物館）製作音樂會。她的作品典藏於法國現代音樂中心、及美國俄亥俄州立大學圖書館。她的歌劇《梧桐雨》，2002年被選入紐約市立歌劇院的Showcasing American Composers系列，作精華片段演出，2007年在台北國家劇院世界首演。

鳥朝鳳

陳玖琪

♩ = 86

Piccolo
mf

Flute 1
mf

Oboe
mf

Clarinet in Bb
mf *f*

Cello
f

Picc.
ff *f*

Fl. 1

Ob.
f

Cl. in Bb

Vc.

3

poco rit. ----- *a tempo* ♩ = 86

7

Picc. *p*

Fl. I *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. in Bb

Vc. *p*

10

Picc. *mf* *p* *f*

Fl. I *tr* *pp* *mf* *f* *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. in Bb *f* *f*

Vc. *f*

4

Musical score for measures 13-15, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Measure 13:** Picc. has a 7-measure rest followed by a sixteenth-note figure. Fl. I has a sixteenth-note figure starting on the second half. Ob. has a sixteenth-note figure starting on the second half. Cl.in Bb has a triplet eighth-note figure. Vc. has a sixteenth-note figure starting on the second half.
- Measure 14:** Picc. has a sixteenth-note figure. Fl. I has a sixteenth-note figure. Ob. has a triplet eighth-note figure. Cl.in Bb has a sixteenth-note figure. Vc. has a sixteenth-note figure.
- Measure 15:** Picc. has a sixteenth-note figure. Fl. I has a sixteenth-note figure. Ob. has a sixteenth-note figure. Cl.in Bb has a triplet eighth-note figure. Vc. has a sixteenth-note figure.

Dynamic markings: *p*, *mf*, *pp*, *f*, *mf*.

Musical score for measures 16-18, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Measure 16:** Picc. has a sixteenth-note figure. Fl. I has a sixteenth-note figure. Ob. has a sixteenth-note figure. Cl.in Bb has a five-measure rest followed by a sixteenth-note figure. Vc. has a sixteenth-note figure.
- Measure 17:** Picc. has a sixteenth-note figure. Fl. I has a sixteenth-note figure. Ob. has a sixteenth-note figure. Cl.in Bb has a sixteenth-note figure. Vc. has a sixteenth-note figure.
- Measure 18:** Picc. has a sixteenth-note figure. Fl. I has a sixteenth-note figure. Ob. has a sixteenth-note figure. Cl.in Bb has a sixteenth-note figure. Vc. has a sixteenth-note figure.

Dynamic markings: *p*, *mf*, *pp*, *f*, *mf*.

5

Musical score for measures 19-20, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), and Clarinet in Bb (Cl.in Bb). The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 19 includes a Piccolo entry with a sixteenth-note triplet and a Flute 1 entry with a sixteenth-note sextuplet. Measure 20 features dynamics of *pp* and *mf*, with a trill (tr) in the Flute 1 part. The Clarinet in Bb part includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet.

Musical score for measures 21-22, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.). The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 21 includes a Piccolo entry with a sixteenth-note triplet and a Flute 1 entry with a sixteenth-note triplet. Measure 22 features dynamics of *pp* and *f*, with a sixteenth-note triplet in the Piccolo part and a sixteenth-note sextuplet in the Flute 1 part. The Oboe part includes a sixteenth-note triplet. The Clarinet in Bb part includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet. The Violoncello part includes a sixteenth-note sextuplet.

6

Musical score for measures 23-24, featuring Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 23-24. Treble clef. Measure 23 contains two sixteenth-note groups, each marked with a '6' and a slur. Measure 24 is a whole rest.
- Fl. I:** Measures 23-24. Treble clef. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a quarter note with a slur and a '6' below it, followed by a sixteenth-note group with a slur and a '7' below it, and a whole rest.
- Ob.:** Measures 23-24. Treble clef. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a quarter note with a slur and a '5' below it, followed by a sixteenth-note group with a slur and a '5' below it, and a whole rest.
- Cl. in Bb:** Measures 23-24. Treble clef. Measure 23 has a whole rest. Measure 24 has a quarter note with a slur and a '7' below it, followed by a sixteenth-note group with a slur and a '7' below it, and a whole rest.
- Vc.:** Measures 23-24. Bass clef. Measure 23 has two eighth notes with accents (>) and a whole rest. Measure 24 has a quarter note with an accent (>) and a whole rest.

Musical score for measures 25-27, featuring Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 25-27. Treble clef. Measure 25 is a whole rest. Measure 26 has a half note with a slur, marked with *p* and *mf*. Measure 27 is a whole rest.
- Fl. I:** Measures 25-27. Treble clef. Measure 25 has a sixteenth-note group with a slur and a '6' below it, marked with *ff*. Measure 26 has a whole rest. Measure 27 has a sixteenth-note group with a slur and a '6' below it.
- Ob.:** Measures 25-27. Treble clef. Measure 25 has a whole rest. Measure 26 has a half note with a slur, marked with *p*. Measure 27 has a sixteenth-note group with a slur and a '5' below it, marked with *f*.
- Cl. in Bb:** Measures 25-27. Treble clef. Measure 25 has a whole rest. Measure 26 has a sixteenth-note group with a slur and a '6' below it. Measure 27 has a sixteenth-note group with a slur and a '6' below it.
- Vc.:** Measures 25-27. Bass clef. Measure 25 has a whole rest. Measure 26 has a quarter note with a slur and a '3' below it. Measure 27 has a quarter note with a slur and a '3' below it.

7

Musical score for measures 28-30, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Measures 28-29:** Picc. and Fl.1 play a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *p*. Fl.1 includes a trill (*tr*) in measure 28. Ob. and Cl.in Bb play a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes.
- Measure 30:** Picc. and Fl.1 play a melodic line with dynamics *p* and *f*. Fl.1 includes a trill (*tr*). Ob. and Cl.in Bb play a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes. Vc. plays a bass line.

Musical score for measures 31-32, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), and Clarinet in Bb (Cl.in Bb).

- Measure 31:** Picc. and Fl.1 play a melodic line with dynamics *ff*. Fl.1 includes a sixteenth-note run with a sixteenth rest (*6*). Ob. and Cl.in Bb play a rhythmic accompaniment with triplets and sixteenth notes.
- Measure 32:** Picc. and Fl.1 play a melodic line with dynamics *mp*. Fl.1 includes a trill (*tr*). Ob. and Cl.in Bb play a rhythmic accompaniment with quintuplets, sixteenth notes, and triplets.

8

33

Fl.1 *ff* *mp* *f*

Ob.

Cl.in Bb

Vc.

35

Picc.

Fl.1

Ob.

Cl.in Bb

Vc.

Detailed description of the musical score: The score is divided into two systems. The first system covers measures 33 and 34. The Flute 1 part starts with a grace note and a slur over a sixteenth-note triplet, with dynamics *ff* and *mp*. The Oboe part has a triplet in measure 33 and sixteenth-note patterns in measure 34. The Clarinet in Bb has a triplet in measure 33. The Violoncello part has a sixteenth-note triplet in measure 33 and a triplet in measure 34. The second system covers measures 35 and 36. The Piccolo part has a sixteenth-note triplet in measure 35 and a sixteenth-note pattern in measure 36. The Flute 1 part has a sixteenth-note pattern in measure 35 and a triplet in measure 36. The Oboe part has a sixteenth-note pattern in measure 35 and a sixteenth-note pattern in measure 36. The Clarinet in Bb and Violoncello parts are silent in this system.

9

Musical score for measures 37-40. The score is arranged in five staves: Picc., Fl. I, Ob., Cl.in Bb, and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 37: Picc. has a triplet of eighth notes. Fl. I has a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. Ob. has a quarter note. Cl.in Bb has a triplet of eighth notes. Vc. has a quarter note. Measure 38: Picc. has a triplet of eighth notes. Fl. I has a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. Ob. has a quarter note. Cl.in Bb has a triplet of eighth notes. Vc. has a quarter note. Measure 39: Picc. has a triplet of eighth notes. Fl. I has a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. Ob. has a quarter note. Cl.in Bb has a triplet of eighth notes. Vc. has a quarter note. Measure 40: Picc. has a triplet of eighth notes. Fl. I has a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. Ob. has a quarter note. Cl.in Bb has a triplet of eighth notes. Vc. has a quarter note. Dynamics: Fl. I starts at *mp* and increases to *mf* and *f*. Ob. starts at *p*. Cl.in Bb has a *f* dynamic marking.

Musical score for measures 39-40. The score is arranged in four staves: Fl. I, Ob., Cl.in Bb, and Vc. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 39: Fl. I has a sixteenth note, followed by a triplet of eighth notes, and then a sixteenth note. Ob. has a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. Cl.in Bb has a quarter note. Vc. has a quarter note. Measure 40: Fl. I has a quarter note, followed by a triplet of eighth notes, and then a quarter note. Ob. has a quarter note. Cl.in Bb has a triplet of eighth notes. Vc. has a quarter note. Dynamics: Fl. I starts at *f*. Ob. starts at *f*. Cl.in Bb has a *f* dynamic marking.

10

Musical score for measures 41-42. The score is written for Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. in Bb).
- Picc.: Measures 41-42. Measure 41 has a dynamic of *p*. Measure 42 has dynamics of *mf* and *p*.
- Fl. I: Measures 41-42. Measure 41 has a dynamic of *mf* and a sextuplet (6). Measure 42 has a dynamic of *ff* and a triplet (3).
- Ob.: Measures 41-42. Measure 41 has a dynamic of *mf*. Measure 42 has a dynamic of *p*.
- Cl. in Bb: Measures 41-42. Measure 41 has a dynamic of *mf*. Measure 42 has a dynamic of *mf* and a triplet (3).

Musical score for measures 43-44. The score is written for Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. in Bb).
- Picc.: Measures 43-44. Measure 43 has dynamics of *p* and *mf*. Measure 44 has dynamics of *p* and *mf*.
- Fl. I: Measures 43-44. Measure 43 has a dynamic of *mf* and a triplet (3). Measure 44 has a dynamic of *mf* and a triplet (3).
- Ob.: Measures 43-44. Measure 43 has a dynamic of *mf*. Measure 44 has a dynamic of *mf* and accents (A).
- Cl. in Bb: Measures 43-44. Measure 43 has a dynamic of *ff* and a triplet (3). Measure 44 has a dynamic of *mf* and accents (A).

11

Musical score for measures 46-48. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Measures 46-48:** Picc. starts with a *p* dynamic. Fl. I has a melodic line with sixteenth-note runs, marked with a *p* dynamic. Ob. has a melodic line starting in measure 47, marked with a *p* dynamic. Cl. in Bb has a melodic line starting in measure 47, marked with a *p* dynamic. Vc. has a melodic line starting in measure 47, marked with a *p* dynamic.

Musical score for measures 49-51. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Measures 49-51:** Picc. has a melodic line starting in measure 49, marked with a *f* dynamic. Fl. I has a melodic line with dynamics *mp*, *mf*, *f*, and *mp*. Ob. has a melodic line starting in measure 49, marked with a *p* dynamic. Cl. in Bb has a melodic line starting in measure 49, marked with a *p* dynamic. Vc. has a melodic line starting in measure 49, marked with a *p* dynamic.

12

Musical score for measures 52-54, featuring Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Fl.1:** Measure 52: *f*, sixteenth-note runs with a sixteenth rest. Measure 53: *ff*, sixteenth-note runs with a sixteenth rest. Measure 54: *p*, quarter note.
- Ob.:** Measure 52: *f*, sixteenth-note runs with a sixteenth rest. Measure 53: *f*, sixteenth-note runs with a sixteenth rest. Measure 54: *p*, quarter note.
- Cl.in Bb:** Measure 52: *f*, quarter note. Measure 53: *f*, quarter note. Measure 54: *p*, quarter note.
- Vc.:** Measure 52: *f*, quarter note. Measure 53: *f*, quarter note. Measure 54: *p*, quarter note.

Musical score for measures 55-57, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measure 55: *f*, quarter note. Measure 56: *f*, quarter note. Measure 57: *f*, quarter note.
- Fl.1:** Measure 55: *f*, quarter note. Measure 56: *f*, quarter note. Measure 57: *ff*, quarter note.
- Ob.:** Measure 55: *f*, quarter note. Measure 56: *f*, quarter note. Measure 57: *mp*, quarter note.
- Cl.in Bb:** Measure 55: *f*, quarter note. Measure 56: *f*, quarter note. Measure 57: *f*, quarter note.
- Vc.:** Measure 55: *f*, quarter note. Measure 56: *f*, quarter note. Measure 57: *f*, quarter note.

13

Musical score for measures 59-61. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 59-61. Measure 59 has a dynamic of *f*. Measure 60 has a dynamic of *f*. Measure 61 has a dynamic of *mp*.
- Fl.1:** Measures 59-61. Measure 59 has a dynamic of *f*. Measure 60 has a dynamic of *f*. Measure 61 has a dynamic of *mp*.
- Ob.:** Measures 59-61. Measure 59 has a dynamic of *f*. Measure 60 has a dynamic of *f*. Measure 61 has a dynamic of *mp*.
- Cl.in Bb:** Measures 59-61. Measure 59 has a dynamic of *f*. Measure 60 has a dynamic of *f*. Measure 61 has a dynamic of *mp*.
- Vc.:** Measures 59-61. Measure 59 has a dynamic of *f*. Measure 60 has a dynamic of *f*. Measure 61 has a dynamic of *mp*.

Musical score for measures 62-64. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 62-64. Measure 62 has a dynamic of *f*. Measure 63 has a dynamic of *f*. Measure 64 has a dynamic of *ff*.
- Fl.1:** Measures 62-64. Measure 62 has a dynamic of *f*. Measure 63 has a dynamic of *f*. Measure 64 has a dynamic of *ff*.
- Ob.:** Measures 62-64. Measure 62 has a dynamic of *mf*. Measure 63 has a dynamic of *mf*. Measure 64 has a dynamic of *mf*.
- Cl.in Bb:** Measures 62-64. Measure 62 has a dynamic of *mf*. Measure 63 has a dynamic of *mf*. Measure 64 has a dynamic of *mf*.
- Vc.:** Measures 62-64. Measure 62 has a dynamic of *mf*. Measure 63 has a dynamic of *mf*. Measure 64 has a dynamic of *mf*.

14

Musical score for measures 65-67. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 65-67. Measure 65 has a *mp* dynamic. Measure 66 has a *f* dynamic. Measure 67 has dynamics *f*, *p*, and *f*.
- Fl.1:** Measures 65-67. Measure 65 has dynamics *mp* and *f*. Measure 66 has a *f* dynamic. Measure 67 has a *f* dynamic.
- Ob.:** Measures 65-67. Measure 65 has a *ff* dynamic. Measure 66 has a *mp* dynamic. Measure 67 has a *f* dynamic.
- Cl.in Bb:** Measures 65-67. Measure 65 has a *f* dynamic. Measure 66 has a *f* dynamic. Measure 67 has a *f* dynamic.
- Vc.:** Measures 65-67. Measure 65 has a *f* dynamic. Measure 66 has a *f* dynamic. Measure 67 has a *f* dynamic.

Musical score for measures 68-70. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 68-70. Measure 68 has a *ff* dynamic. Measure 69 has a *mf* dynamic. Measure 70 has a *mf* dynamic.
- Fl.1:** Measures 68-70. Measure 68 has a *ff* dynamic. Measure 69 has a *mf* dynamic. Measure 70 has a *mf* dynamic.
- Ob.:** Measures 68-70. Measure 68 has a *ff* dynamic. Measure 69 has a *mf* dynamic. Measure 70 has a *mf* dynamic.
- Cl.in Bb:** Measures 68-70. Measure 68 has a *ff* dynamic. Measure 69 has a *mf* dynamic. Measure 70 has a *mf* dynamic.
- Vc.:** Measures 68-70. Measure 68 has a *ff* dynamic. Measure 69 has a *mf* dynamic. Measure 70 has a *mf* dynamic.

15

Musical score for measures 71-73, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- 71:** Picc. (mf), Fl.1 (ff), Ob. (ff), Cl.in Bb (f), Vc. (f)
- 72:** Picc. (mf), Fl.1 (ff), Ob. (ff), Cl.in Bb (ff), Vc. (f)
- 73:** Picc. (mf), Fl.1 (f), Ob. (f), Cl.in Bb (f), Vc. (f)

Musical score for measures 74-76, featuring Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- 74:** Picc. (ff), Fl.1 (f), Ob. (mf), Cl.in Bb (mf), Vc. (mf)
- 75:** Picc. (ff), Fl.1 (ff), Ob. (ff), Cl.in Bb (f), Vc. (f)
- 76:** Picc. (mp), Fl.1 (mp), Ob. (ff), Cl.in Bb (f), Vc. (mf)

16

Musical score for measures 77-79. The score is arranged in five staves: Picc., Fl. I, Ob., Cl. in Bb, and Vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 77: Picc. (p), Fl. I (p), Ob. (p), Cl. in Bb (mf), Vc. (f). Measure 78: Picc. (mf), Fl. I (mf), Ob. (mf), Cl. in Bb (f), Vc. (f). Measure 79: Picc. (p), Fl. I (f), Ob. (ff), Cl. in Bb (mf), Vc. (f). Dynamics include p, mf, f, and ff. Fingerings 3, 5, 6, and 3 are indicated.

Musical score for measures 80-82. The score is arranged in five staves: Picc., Fl. I, Ob., Cl. in Bb, and Vc. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature is 3/4. Measure 80: Picc. (mf), Fl. I (tr), Ob. (f), Cl. in Bb (mf), Vc. (f). Measure 81: Picc. (p), Fl. I (mf), Ob. (mf), Cl. in Bb (mf), Vc. (f). Measure 82: Picc. (ff), Fl. I (f), Ob. (mf), Cl. in Bb (mf), Vc. (f). Dynamics include mf, p, f, and ff. Fingerings 6, 3, 3, 3, and 3 are indicated.

17

Musical score for measures 83-85. The score is arranged in five staves: Picc., Fl.1, Ob., Cl.in Bb, and Vc. Measure 83 features a Picc. part with a 7-measure rest and a *f* dynamic. Fl.1 has a 6-measure rest with a *ff* dynamic. Ob. has a whole note with a *mf* dynamic. Cl.in Bb has a 3-measure rest with a *mf* dynamic. Vc. has a whole note with a *mf* dynamic. Measure 84 features a Picc. part with a *ff* dynamic. Fl.1 has a whole note with a *mf* dynamic. Ob. has a whole note with a *mf* dynamic. Cl.in Bb has a whole note with a *mf* dynamic. Vc. has a whole note with a *mf* dynamic. Measure 85 features a Picc. part with a *mp* dynamic. Fl.1 has a whole note with a *ff* dynamic. Ob. has a whole note with a *mp* dynamic, followed by a *f* dynamic. Cl.in Bb has a whole note with a *mf* dynamic. Vc. has a whole note with a *mf* dynamic.

Musical score for measures 86-88. The score is arranged in five staves: Picc., Fl.1, Ob., Cl.in Bb, and Vc. Measure 86 features a Picc. part with a whole note. Fl.1 has a whole note with a *mf* dynamic. Ob. has a whole note. Cl.in Bb has a whole note with a *f* dynamic. Vc. has a whole note. Measure 87 features a Picc. part with a whole note. Fl.1 has a whole note with a *mf* dynamic. Ob. has a whole note. Cl.in Bb has a whole note with a *mf* dynamic. Vc. has a whole note. Measure 88 features a Picc. part with a whole note. Fl.1 has a whole note with a *mf* dynamic. Ob. has a whole note. Cl.in Bb has a whole note with a *mf* dynamic. Vc. has a whole note with a *ff* dynamic.

18

Musical score for measures 89-91. The score includes parts for Fl.1, Ob., Cl.in Bb, and Vc. Measure 89 features a forte (*f*) dynamic for Fl.1 and Cl.in Bb. Measure 90 shows a mezzo-piano (*mp*) dynamic for Vc. Measure 91 features a forte (*f*) dynamic for Vc. The Vc part includes a triplet of eighth notes in measure 91.

Musical score for measures 92-94. The score includes parts for Picc., Fl.1, Ob., Cl.in Bb, and Vc. Measure 92 features a piano (*p*) dynamic for Fl.1 and Cl.in Bb. Measure 93 features a forte (*f*) dynamic for Picc., Ob., and Cl.in Bb, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic for Vc. Measure 94 features a forte (*f*) dynamic for Fl.1 and Cl.in Bb, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic for Vc. The Vc part includes a triplet of eighth notes in measure 94.

20

Musical score for measures 101-104. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measure 101: *ff*. Measure 102: *ff*. Measure 103: *ff*. Measure 104: *ff*.
- Fl.1:** Measure 101: *f*. Measure 102: *f*. Measure 103: *f*. Measure 104: *f*.
- Ob.:** Measure 101: *f*. Measure 102: *f*. Measure 103: *f*. Measure 104: *f*.
- Cl.in Bb:** Measure 101: *f*. Measure 102: *f*. Measure 103: *f*. Measure 104: *f*.
- Vc.:** Measure 101: *mf*. Measure 102: *f*. Measure 103: *f*. Measure 104: *f*.

Musical score for measures 105-108. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measure 105: *f*. Measure 106: *mf*. Measure 107: *mf*. Measure 108: *mf*.
- Fl.1:** Measure 105: *f*. Measure 106: *mf*. Measure 107: *f*. Measure 108: *f*.
- Ob.:** Measure 105: *p*. Measure 106: *mf*. Measure 107: *mf*. Measure 108: *mf*.
- Cl.in Bb:** Measure 105: *mf*. Measure 106: *mf*. Measure 107: *mf*. Measure 108: *mf*.
- Vc.:** Measure 105: *p*. Measure 106: *mf*. Measure 107: *mf*. Measure 108: *mf*.

21

Musical score for measures 108-110. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 108-110. Measure 108 starts with a *ff* dynamic, followed by *f*. Measure 109 has *ff*. Measure 110 has *mf*.
- Fl.1:** Measures 108-110. Measure 108 is a whole rest. Measure 109 has *ff*. Measure 110 has a whole note.
- Ob.:** Measures 108-110. Measure 108 has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. Measure 109 has a whole note. Measure 110 has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.
- Cl.in Bb:** Measures 108-110. Measure 108 has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. Measure 109 has a whole note. Measure 110 has a triplet of eighth notes and a sextuplet of eighth notes.
- Vc.:** Measures 108-110. Measure 108 has a triplet of eighth notes. Measure 109 has a whole note. Measure 110 has a triplet of eighth notes.

Musical score for measures 111-113. The score is for five instruments: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl.1), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.in Bb), and Violoncello (Vc.).

- Picc.:** Measures 111-113. Measure 111 has a triplet of eighth notes (*f*), followed by *ff* and *f*. Measure 112 has a whole rest. Measure 113 has *mp*.
- Fl.1:** Measures 111-113. Measure 111 has a whole note. Measure 112 has *ff*. Measure 113 has *f*.
- Ob.:** Measures 111-113. Measure 111 has a whole note. Measure 112 has *f*. Measure 113 has a triplet of eighth notes.
- Cl.in Bb:** Measures 111-113. Measure 111 has a whole note. Measure 112 has a whole note. Measure 113 has *mf*.
- Vc.:** Measures 111-113. Measure 111 has a whole note. Measure 112 has a whole note. Measure 113 has a whole note.

22

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 114-116) includes Piccolo, Flute 1, Oboe, and Clarinet in Bb. The Piccolo part starts with a forte (*f*) dynamic and a slur over three measures. The Flute 1 part has a piano (*p*) dynamic in measure 115 and a forte (*f*) dynamic in measure 116, with a slur and a triplet of eighth notes. The Oboe part has a piano (*p*) dynamic in measure 115 and a slur over three measures. The Clarinet in Bb part is mostly silent with a few notes in measure 114.

The second system (measures 117-119) includes Flute 1 and Oboe. The Flute 1 part has a forte (*f*) dynamic in measure 119 and a slur over three measures. The Oboe part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in measure 117 and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 119, with a slur over three measures.

The third system (measures 120-122) includes Piccolo, Flute 1, Oboe, and Violoncello. The Piccolo part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 120 and a forte (*f*) dynamic in measure 121, with a slur over three measures. The Flute 1 part has a fortissimo (*ff*) dynamic in measure 121 and a slur over four measures. The Oboe part has a forte (*f*) dynamic in measure 120 and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in measure 121, with a slur over three measures. The Violoncello part has a few notes in measure 122.

樂：獻給馬水龍七十生日

樂曲解說

老老師要過大生日了；學生時代小孩口中的「民族英雄」要過七十大壽了。小時候，不懂什麼叫作「要寫自己國家的音樂」；

小時候，無以想像「西方音樂中的東方精神」是什麼。

飛越太平洋之後，有形、無形、人與土地的感召，時空讓人了解老老師三十年前在課堂裡的句句真言。

一路走來，謝謝老老師；繼續向前的歲月裡，仍然要謝謝老老師，老老學生陳士惠祝馬水龍老師生日快樂！

陳士惠

畢業於現「台灣藝術大學」前身國立藝專理論作曲組，在台期間師事馬水龍、許常惠等人。1982年赴美進修獲「波士頓大學」音樂博士，現為德州萊斯大學音樂院專任副教授。

在美期間，陳士惠曾任哈佛大學「邦亭研究中心」學人，作品多次獲獎如：美國羅馬音樂大獎、美國國家文藝獎、古根漢獎、洛克斐勒獎、弗朗姆現代音樂獎、波士頓交響樂團檀格塢作曲獎、作曲家協會獎、口瑟威次基音樂獎，以及2007年美國學院文藝獎（American Academy of Arts and Letters winner）等。

陳士惠的作品主要在美國發表，歷年演出團體包括費城、克里夫蘭、西雅圖、阿拉斯加以及波士頓現代交響樂團，加上「變化之音」、「匹芝堡新音樂」、「詩書技現代樂」、「阿弟堤弦樂四重奏」、「波士頓現代之音」等。1999年，陳士惠在紐約「卡內基音樂廳」舉辦首次個人作品發表會，由紐約「台灣室內樂」主辦，「哈佛現代音樂基金會」和波士頓「中華表演藝術基金會」贊助。除此之外，作品也多次赴台灣、中國、日本、韓國、新加坡、英國、德國及義大利演出，其間還為紀錄片《有親自遠方來》（One Removed）配樂。陳士惠2007年的新作，由「福爾摩沙絃樂四重奏」在英、美兩國巡迴演出十二場次，包括美國林肯中心和國會圖書館等。

poco a poco accel. with excitement

Flute (fl.)
Percussion (per.)
Violoncello (vc.)

Allegro Brillantemente

3/2009
Houston

十面埋伏 Ambush from all side 為六弦吉他及預錄繞場音響

樂曲解說

故事源於大家耳熟能詳的楚漢相爭的史實，這是為各種不同的吉他(如五弦的波利維亞 Charango, 十弦的西班牙吉它等)與預錄音響的一組作品，第一首作品為最常見的六弦古典吉它，至於音響的部份，設計為環繞音場5.1聲軌，但依演奏環境、設備的需求，有不同的版本的選擇如四聲軌，甚至可以是吉他的獨奏。



這一首作品定弦與傳統不同，以D基礎音——古曲「十面埋伏」的調性，其自然泛音定弦(第9泛音為最高音的第1弦，第3(或6)泛音為第2弦，第5(或10)泛音為第3弦，第7(或14)泛音為第4弦，第11泛音為第5弦，基礎音D為最低音的第6弦)：

曲式為大三段式，第一大段為aba形式；第二大段為吉他傳統的語法：旋律配上三連音；第三大段為分解和弦的伴奏，當做預置音響主奏的背景。素材用「十面埋伏」局部的動機，和聲沿用個人一系列的和聲材料。謹以本曲為馬水龍教授七十歲生日祝壽。

曾興魁

自1977年獲教育部公費留學德國芙萊堡音樂院 (Musik Hochschule im Freiburg/Germany)，師事K. Huber, B.Ferneyhough教授，1981年獲藝術家文憑 (Pruefung der Kuenstlerische Reife) 並返國任教國立台灣師範大學音樂系暨音樂研究所。1986/87年獲法國政府獎學金於法國現代音樂暨音響研究中心(IRCAM)研究，同年並獲得巴黎師範音樂院(Ecole Normale de Musique de Paris)電影作曲文憑。

作品曾在荷蘭高地雅慕斯音樂節 (Gaudeamus Music Week,1981/84 ASKO Ensemble) 漢城亞太音樂節(Asia Pacific Music Festival1990) 日本仙台亞太音樂節，美國、德國、法國 (Presents 1996 2E2M) 等地演出。1987年曾於巴黎「國際藝術家館」(Cite des Arts)、1998年於羅馬舉行個人樂展。2006年接受國家交響樂團託完成為管弦樂與四聲軌電子音樂的作品「生命之歌」，於2007年五月由旅美指揮家陳美安指揮國家交響樂團在國家音廳舉行首演，2008年12月於台北國家音樂廳演奏廳及新竹市立演藝廳舉辦個人樂展「音樂新界面」。2007年十月應邀在Copenhagen – Malmoe Festival 發表作品” 超級衝突” ，2008年六月「綠島小夜曲綺想」發表於法國電台梅湘廳 (Salle Messiaen, Radio France)。

2002~3年美國傅爾布萊特訪問學者(Fulbright Schoolship)，美國史坦佛大學訪問學者，美國北德州大學訪問學者、客席作曲家。曾榮獲法國Ville D ‘Avray 作曲比賽首獎(1984)，第三屆國際管風琴作曲比賽第一大獎(1986)。

楚漢相爭

The musical score is written for piano and features a complex arrangement of staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system (measures 2-10) includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff, both marked *mf*. The second system (measures 12-13) features a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass staff. The third system (measures 14-16) includes the lyrics "c a m i p" and "on the resonance body", with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes in the bass staff. The fourth system (measures 17-18) includes a triplet of eighth notes in the treble staff and a triplet of eighth notes in the bass staff, both marked *mf*. The score concludes with a final triplet of eighth notes in the bass staff, marked *mf*.

3 楚漢相爭

Middle

Ras.

f

mf

20

24

p

mf

fz

fz

Percu. 3

p

mf

f

fz

étouffé

Percu.

3

p

mf

f

27

29

f

mf

f

mf

mp

p

ord.

sul pont.

ord.

sul pont.

ord.

sul pont.

ord.

8

楚漢相爭

4

Musical score for measures 33-37. The score is written for piano in G major (one sharp) and 8/8 time. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. Measure 33 begins with a dynamic marking of *sf*. A fermata is placed over measures 34 and 35. A second ending bracket with a '2' is shown above measures 36 and 37.

Musical score for measures 38-40. The score continues from the previous system. Measure 38 starts with a dynamic marking of *sf*. A fermata is placed over measures 39 and 40. A second ending bracket with a '2' is shown above measures 39 and 40.

Musical score for measures 41-46. The score continues with a dynamic marking of *sf* at the start of measure 41. A fermata is placed over measures 42 and 43. A second ending bracket with a '2' is shown above measures 44 and 45. Measure 46 ends with a fermata.

Musical score for measures 47-50. The score continues with a dynamic marking of *sf* at the start of measure 47. A fermata is placed over measures 48 and 49. A second ending bracket with a '2' is shown above measures 49 and 50. The word "ord." is written above measure 49. The piece concludes with a final fermata over measure 50.

楚漢相爭

5

51 *sul tasto* *p* *pp*

Sound File 1 comes in

54 *sul tasto* *pp*

57 *pp*

60 *p* *mf* *p* *f* *gliss* *gliss* *dämpft on the neck* *no.g.* *ff* *m.d.* *dämpft on the resonance hole*

Ca. 36"

做一個有國籍的音樂家—「古韻相隨」創作緣起

樂曲解說

馬老師一向重視傳統音樂,他常說:音樂雖然沒有國界,但還是有國籍的。所以讓在台灣的音樂學子能有傳統音樂的修養,以潛移默化其深沉內在能根植於本土,創造出具有台灣特色的音樂文化,是他在音樂教育上的主張

因此,北藝大音樂系創立之初,入學考試即規定加考傳統樂器,考上以後,全部必選修中國樂器,主修作曲者必修古琴,每週一小時。使得學生在傳統音樂的薰習下,比一般音樂系只學習西洋音樂的學生,多吸收了傳統的養分,這也成為當時北藝大音樂系的特色。

今天慶祝馬老師七十歲生日,在物換星移,這個理念也逐漸淡化之際,做為傳統樂器演奏家,並有幸成為他的作曲學生的我,對於馬老師當時力排眾議,堅持要培養北藝大音樂系學生,成為一個有國籍的音樂家的往事,更有無限的懷念及深深的感慨

因此,特別寫就這首仿南管風格的「古韻相隨」,並以南管中最主要的二個樂器—洞簫及琵琶做二重奏。古韻優雅、樸拙,令人有思古之幽情,二個樂器若即若離,若分若合,一路相隨至終……有根才能茁壯、有傳統的滋養才能創造本土的新文化。

特以此曲獻給影響我音樂人生極其深遠的馬水龍老師。

陳中申

東吳作曲組畢,師事馬水龍、盧炎教授。

1976獲教育部文藝創作獎國樂類第一名(作品:搏浪)。

1979獲台視五燈獎笛子五度五關及全國簫獨奏比賽第一名。

1985以《笛篇》獲金鼎獎唱片「最佳演奏人」獎。

1992獲選全國十大傑出青年。

2004至今任南藝大國樂系。

◎ 其編劇、作曲的音樂劇《雞同鴨講》,被選入台灣及香港的國小音樂課本欣賞樂曲。

◎ 其製作、作曲的台語兒歌〈紅田嬰〉,獲1999金曲獎「最佳兒童唱片」及「最佳演唱」。

◎ 2006獲金曲獎「最佳作曲」提名(作品:兒童合唱曲「春天在哪兒呀」)。

- ◎ 其指揮的「絲竹傳奇」CD，獲2005金曲獎「最佳演奏人」獎。
- ◎ 任北市指揮12年間，致力推廣國樂及本土樂曲的創作。也曾獲邀指揮香港、新加坡、北京、上海等專業國樂團演出。

(洞簫琵琶二重奏) 古韻相隨

陳中中 作曲
2009.3.31.

♩ = 42 稍自由地

洞簫

琵琶

♩ = 42 稍自由地

♩ = 42 稍自由地

簫

琵琶

rit. *a tempo*

5-2 古韻相隨

♩ = 50

簫

琵琶

rit.

11

14

Detailed description of the musical score: The score is titled '5-2 古韻相隨'. It is set in 2/4 time with a tempo marking of ♩ = 50. The piece is for flute (簫) and guqin (琵琶). The flute part begins at measure 8 with a melodic line featuring slurs and accents. The guqin part starts at measure 8 with a rhythmic accompaniment. A 'rit.' (ritardando) marking is placed over the guqin part in measure 11. The score is divided into three systems, with measure numbers 8, 11, and 14 indicated at the beginning of each system. The flute part continues through measures 11 and 14, while the guqin part provides accompaniment throughout.

16 *か* *才* 古韻相隨 5-3

箏

箏

18

箏

箏

20 *rit.*

箏

箏

古韻相隨

5-5

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (top) and piano accompaniment (bottom). The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs).

- System 1 (Measures 30-32):** The vocal line begins at measure 30 with a melodic phrase. A *tang.* (tangent) marking is placed above the vocal line. The piano accompaniment starts at measure 31 with a series of chords.
- System 2 (Measures 33-34):** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of chords in the right hand, with a *6* marking above the first measure of this system.
- System 3 (Measures 35-37):** Both the vocal and piano parts are marked with *rit.* (ritardando). The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment features a dense, rapid chordal texture in the right hand.

馬水龍教授改變了我的後半生

一

1983年9月，在國立藝術學院(北藝大前身)剛建校第二年，我應聘來台，擔任音樂系其時唯一的小提琴老師，同時兼任實驗樂團首席。

當時很多同行朋友，甚至連我自己，都感到奇怪：黃某人跟台灣毫無淵源，怎麼會從紐約跑來台灣，坐上了這個當時不少人想要的位子？

後來一個偶然機會，同事賴德和教授告訴我：當時馬水龍主任在尋覓人選時，曾徵詢過兩個人的意見。一位是筆者的業師馬思宏先生，另一位是他們藝專的小學妹簡若芬小姐。二人不約而同，均向他推薦筆者，而且拍胸口向他保證，黃某人人品與教學都OK，可以放心用。

就這樣，馬水龍教授大膽聘用了一位跟他毫無淵源，也沒有任何人事背景，更不曾自己極力爭取的人，擔任了當時算得相當重要的職位。

二

馬教授當年這一張聘書，讓我從美國來到台灣，從食品業界回到音樂教育界。此事對我後半生影響之大，很難形容。擇其大者言之，主要是三方面：

第一，得以充分展現教學特長。筆者學琴過程中，走過比一般人多很多的彎路，幾乎所有重要方法性錯誤，都曾有過。後來遇到馬思宏、馬科夫兩位恩師，重學過所有基本方法，演奏與教學生涯才「起死回生」。因此之故，對學生的各種方法性問題，特別敏感，開出的「葯方」，往往能收「葯到病除」之效。1983-1986，三年之內，能教出江維中、江靖波、李曙、蘇鈴雅、吳昭良等一批當時出類拔萃，至今仍然站得穩的演奏好手，即源出於此。

第二，得以專心寫作。筆者一生職業數變，無論從事那一行業，始終不變的是堅持寫作。對寫作最有利的職業，當然是教師。因為教師平常就有較多屬於自己的時間，又有每年長達三個月的寒、暑假。二十多年來，我能寫出管弦樂、交響樂、歌劇、大量獨唱、獨奏、合唱、合奏曲，還有多本小提琴教學理論著作、樂評樂論、音樂散文，恐怕只有當老師，才有可能。

第三，得以演出與出版不少作品與著作。二十多年來，筆者在台灣被演出過的作品，有管弦樂《台灣狂想曲》、《追思曲》、《蕭峰交響詩》、弦樂合奏《陳主稅主題變奏》、《賦格風小曲》、《雨夜花主題變奏曲》、交響樂《神鵬俠侶》、四幕歌劇《西施》、小提琴與弦樂團《西施幻想曲》、中提琴與鋼琴《西施組曲》等。正式出版的CD有《鄉夢》、《台灣狂想曲——管弦樂曲集》、《問世間情是何物》、《錦瑟——古詩詞獨唱曲集》、

《神鷗俠侶交響樂》等。此外，還出版了《小提琴教學文集》、《談琴論樂》、《教教琴·學教琴——小提琴技巧教學新論》、《小提琴團體教學研究與實踐》、《樂人相重》、《樂在其中》、《阿鐘樂論》等文字著作；《黃輔棠小提琴入門教本》、《小提琴音階系統》、《初學換把小曲集》等教材。

這三方面成果，讓我的後半生，活得多姿多彩，有光有熱。追源起來，都要感謝馬水龍教授用人的無私無我，給了我一個最合適的工作環境與成長土壤。

三

馬水龍教授為人正派，樂於助人，完全沒有大人物架子。在跟他共事三年，亦師亦友多年，有幾件事給我很深印象，也給我很大幫助。

一次，學生入學考試。對某位大提琴生的取還是不取，我跟他有不同意見。當時我年青氣盛，不識大體，一意堅持己見，弄得他當時左右為難。後來，他發現我的意見並非全錯，便多次對我特別關照，讓我感動、感激不已。

另一次，是長兄要我辭去台灣的教職，回紐約去助他經商。馬教授見多次挽留不果，便問我有何適合老師推薦。其時剛好簡名彥兄從美國回台灣看牙齒，住在寒舍。我聽他拉琴，狀況非常好，便向馬教授提起簡名彥。他一聽，馬上就約見名彥兄。幾天後，他告訴我，已說服簡名彥放棄即將到手的醫學學位，回國任教。這種求才若渴，任人唯賢的作風，與我多年來在台灣所看到的事事講關係，時時要送禮的情形，真有天壤之別。

1990年，其時我在紐約幫長兄做事已告一段落，想回到音樂教育界。又是馬水龍教授，把我推薦給台南家專音樂科周理惻主任。周主任出於對馬教授的百分之百信任，二話沒說，當場就決定，聘我在台南家專專任，讓我得以重回闊別了好幾年的台灣音教界。

回想起來，自我相當滿意的後半生，是現在這個樣子，馬水龍教授當年那一紙聘書，起了最關鍵作用。十分慚愧的是，我對馬教授從來沒有任何回報，既沒有給他送過任何禮，連飯也沒有請他吃過一頓。他七十大壽，我以此秀才人情紙兩張，衷心恭祝他健康、長壽，直到一百歲，還天天有新靈感、新作品。

黃輔棠

筆名阿鐘，黃鐘等。廣東番禺人，1948年出生。早年在廣州接受專業音樂教育，後赴美國，取得K.S.U.音樂碩士學位。小提琴師從馬思宏、馬科夫等先生。作曲師從張己任、盧炎、林聲翕等先生。曾任台灣國立藝術學院講師暨實驗樂團首席三年。現為台南科技大學音樂系教授。

已出版之CD有：《鄉夢》(小提琴與鋼琴)、《台灣狂想曲》(管弦樂)、《問世間，情是何物》(管弦樂伴奏合唱與獨唱)、《神鷗俠侶交響樂》(CD與DVD)等。

已出版《小提琴教學文集》、《談琴論樂》、《賞樂》、《教教琴，學教琴》、《樂人相重》、《樂在其中》、《阿鐘樂論》等文字著作。

尚有歌劇《西施》、交響詩《蕭峰》等作品，已演出過，但未出版。

目前，致力於「黃鐘小提琴教學法」的推廣工作。

流水七絃 賀馬水龍老師七十歲

樂曲解說

李白「為我一揮手 / 如聽萬壑松 / 客心洗流水 / 餘響入霜鐘」傳神地記載下千餘年前峨嵋山下聽琴的某個時刻，也喚起我們對於一則古老傳說的記憶。人世間偶或片刻能棄煩憂享憫靜實屬不易，而得有三兩知音共享則為莫大的喜悅。在台灣音樂界，馬水龍老師的無私、包容、熱忱與遠見是許多人的典範。而對於作曲界的許多人而言，馬老師則是一位無可取代的知音：他不但傾聽並且回應以高山流水。

楊聰賢

楊聰賢，1952年出生於屏東，1975年東海大學畢業，兩年後，赴美習作曲。1987年獲哲學博士後，先後執教於緬因州及新墨西哥州等地。1991年回臺灣任教於東吳大學音樂系(1991-1995)及國立交通大學音樂研究所(1995-2002)。目前為國立台北藝術大學音樂系教授，並為台北人室內樂團駐團作曲家(1994~)。

大學時期私下隨史惟亮先生學習作曲，出國之前多次以鋼琴家身份參與賦音室內樂團的新音樂演出與錄音。旅美期間於研究與教學之外並累積了許多演奏及創作的經驗。回台後於教學上投入極多的時間與精神，同時持續不斷的創作。近年來作品在國內及歐、美、亞洲各地區經常被演出。1999年1~3月接受英國文化協會邀請前往英國多所大學講學，同時並接受委託為雙子星樂團創作室內樂作品。2002年十二月於台北十方樂集舉行個人作品發表暨座談會。2003年獲頒東元科技獎的人文類獎項。

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: *molto* and *vivente*
- Staff 2: *Tempo I^o (l. ca. 60)*, *ff*, *ff sempre*, and *ff*
- Staff 3: *f*, *f*, *ff*, *vivente*, *vivente*, and *f appena trall.*
- Staff 4: *ff*, *f*, and *folenne, ma senza trattenere*

楊聰賢
於二〇〇九年

禮讚

樂曲解說

古箏與弦樂四重奏曲 (2009)

Music for Zheng and String Quartet (2009)

提起生日禮讚，音樂人會不約而同地想到Alban Berg的「室內協奏曲」，它不只是對前輩的尊崇，更是對友誼的歌頌。

本曲的創作素材，取之於「馬水龍 (Ma Shui-Long, 1939)」、「國立藝術學院 (National Institute of the Arts, 1982)」與「潘皇龍 (Hwang-Long Pan, 1945)」的英文名稱中，內含之音高A, Eb, H, G (古箏) 與A, A, Eb, E, F, H, E, A, Eb (兩把小提琴) 和H, A, G,, G,, A (中提琴與大提琴) 等音，以及吾人耳熟能詳的某知名歌曲 (暫且賣個關子)。透過「樂想的擴充」，成就了「精神的表徵」。

謹以此題獻給創辦國立藝術學院音樂學系的馬水龍教授，並祝福他「福如東海、壽比南山」。

潘皇龍

甫獲2003年國家文藝獎的作曲家潘皇龍教授，1945年出生於台灣埔里。畢業於國立台灣師範大學音樂學系暨瑞士蘇黎世音樂學院，並在德國漢諾威音樂戲劇學院、柏林藝術大學專攻作曲。1982年應國立藝術學院邀請返國服務。2000至2002年擔任學生事務長；2002年膺選為國立臺北藝術大學音樂學院首任院長，2005年膺選連任至2008年止。潘皇龍曾獲德國尤根龐德作曲獎(1979)、台灣吳三連先生文藝獎(1987)、國家文藝獎(1992, 2003)等。作品由國內外著名樂團，諸如柏林愛樂管弦樂團、法國龐畢度文化中心現代音樂室內樂團、英國阿笛梯弦樂四重奏團…等，於國際性音樂節，如國際現代音樂協會/世界音樂節、亞洲作曲家聯盟/亞太音樂節、柏林藝術節、巴黎現代音樂節、維也納音樂節等演出。

題獻給馬水龍教授 禮讚 潘皇浩

Andante 協奏曲(2009)

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "禮讚" (Litanies) by Pan Huanghao, dedicated to Professor Ma Shuilong. The score is written in black ink on white paper and includes the following parts and instructions:

- Violin I:** Starts with the instruction "arco sul Ponticello".
- Violin II:** Starts with "arco sul Ponticello" and includes dynamic markings like "ord." and "molto pff".
- Zheng:** Features "molto pff" and "arco" markings.
- Viola:** Includes "arco" and "arco sul Pont." markings.
- Violoncello:** Includes "arco" and "molto pff" markings.
- Vln. I (Lower):** Includes "sul A" and "sul E" markings.
- Vln. II (Lower):** Includes "arco sul D" and "sul A" markings.
- Zhn. (Lower):** Includes "arco sul D" and "gliss." markings.
- Vla. (Lower):** Includes "arco sul D" markings.
- Vc. (Lower):** Includes "sul A" markings.

The score is characterized by its handwritten style, with various performance directions and dynamic markings such as "mp", "f", "p", "ff", "pff", "gliss.", and "arco" scattered throughout the staves.

Handwritten musical score for measures 17-24. The score includes staves for Violin I, Violin II, Zither (Zhn.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The notation is dense with various performance markings and dynamics.

Adagio

Handwritten musical score for measures 25-32, marked *Adagio*. The score continues with staves for Violin I, Violin II, Zither (Zhn.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is slower, and the notation includes specific performance directions.

* Bogenwechsel ad libitum 自由变换上下弓
 a Sehr hohe Ton der Saite a Am höchsten Ton der Saite
 弦振相當高音 弦振最高音

30 *gliss.* *sul A* *s. pont.* *gliss.* *ord.* 3

Vln. I
Vln. II
Zhn.
Vla.
Vc.

35 *gliss.* *sul D.A.* *gliss.* *ord.*

Vln. I
Vln. II
Zhn.
Vla.
Vc.

4

arco hinterm Steg

pizz. arco
ord.

Vln. I

Vln. II

Zhn.

Vla.

Vc.

arco hinterm Steg

Vln: Hinter dem Steg; 1. Zwischenraum bezieht sich auf 1. Sarte,
橋後奏 2. auf 2. etc. 第一間代表第一弦 餘類推。

45

pizz. arco hinterm Steg

pizz.

Vln. I

Vln. II

Zhn.

Vla.

Vc.

arco hinterm Steg

ord. arco

arco hinterm Steg (*arco*) *pizz.*

pizz. arco (*arco*) *pizz.*

pizz. arco (*arco*) *pizz.*

pizz. arco (*arco*) *pizz.*

禮讚 Duration: ca. 4'15"
Tjo, 2009.03.15

為水龍兄慶生（大提琴獨奏）

樂曲解說

水龍兄是藝專高我五屆的學長，青年時期我們一起創「向日葵樂會」發表作品，之後追隨他籌設藝術學院音樂系。在我人生許多苦難的關頭，他都鼎力相助。水龍兄古道熱腸，為朋友兩肋插刀，這是大家共知的事實。

這段大提琴獨奏的旋律是以上行大二度、下行小三度、上行純四度簡單的四個音為動機，希望它流露簡單樸素、愛心滿滿的氣質。動筆期間，剛好接受委託寫作舞劇「媽祖」。媽祖是台灣民間信仰中最知名救苦救難的神明，所以這三分鐘的祝壽音樂就成為「媽祖」舞劇的開頭主題。

賴德和

畢業於國立台灣藝術專科學校，在藝專求學時，即參加「向日葵樂會」發表作品。1973年，從藝專助教的工作轉任省交響樂團，受聘為研究部主任。期間，負責策劃「中國現代樂府」，演出本國作曲家作品和籌設音樂實驗班。因受史惟亮與許常惠「音樂民族主義」的創作理念感召，長年聆聽民歌採集的錄音，並向戲劇學者俞大綱學習京劇藝術之美、向藝術家侯佑宗學習京劇鑼鼓。1976他接受洪建全文教基金會委託，編輯了「中國當代音樂作品專輯」唱片。1978年獲DAAD獎學金赴奧地利，在奧福學院研習音樂教育，並在莫札特音樂院（Mozarteum in Salzburg）研習作曲。回台後，1981任國立台灣藝術專科學校講師，次年轉任國立藝術學院講師。與「雲門舞集」合作的兩個重要作品——「眾妙」和《紅樓夢》，先後獲得了吳三連文藝獎（1984）與第十二屆國家文藝獎（1987）。1995年他獲國家文藝基金會「藝術家出國研究獎助」赴美，旅美期間所創作的鄉音系列，皆取材自本土素材：《鄉音I-北管戲曲的聯想》，《鄉音II-南管音樂的聯想》，《鄉音III》及《鄉音IV》大量採用台灣民謠，這些作品充分顯出對台灣本土的高度關懷。1998年他重新獲聘回到當年參與創校創系的藝術學院-已改名為台北藝術大學。2007年由台北打擊樂團主辦，演出重要擊樂作品於【作曲家列傳】「台灣當代擊樂讀譜樂展」。2008年6月於國立臺北藝術大學舉辦「賴德和樂展-玄之又玄 眾妙之門」，8月自國立臺北藝術大學退休。

Cello solo 為水龍乞慶生 賴德和

♩ = 50

The musical score is written on ten staves. It begins with a tempo marking of *♩ = 50*. The first staff contains measures 1 through 6, with dynamics *pp*, *mp*, *mf*, and *mp*. The second staff contains measures 7 through 12, with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. The third staff contains measures 13 through 18, with dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *f*. The fourth staff contains measures 19 through 24, with dynamics *mp*, *mf*, *mp*, and *ff*. The fifth staff contains measures 25 through 30, with dynamics *mf*, *ff*, *f*, and *mf*. The sixth staff contains measures 31 through 36, with dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. The seventh staff contains measures 37 through 42, with dynamics *mf*, *f*, *mp*, and *mf*. The eighth staff contains measures 43 through 48, with dynamics *mp*, *f*, *f*, and *mf*. The ninth staff contains measures 49 through 54, with dynamics *ff*, *f*, *mp*, and *mf*. The tenth staff contains measures 55 through 58, with dynamics *mp*, *mp*, and *p*.

「關渡音樂學刊」徵稿細則

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)，其內容若涉及第三者之著作權（如圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
2. 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評審通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以(1)原創性(2)前瞻性(3)發展性(4)理解性為原則。
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 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。
 - (四) 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) 以下是註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。

1. MLA

(1) 單一作者書目

- ① 註釋：先名後姓，然後加逗點、標題，以括弧夾註出版資訊，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需註明卷數，無需註明期數。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

① 註釋

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

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/>），將報名表、著作財產權授權同意書及原稿二份（PDF檔及WORD檔各一份），以光碟片方式寄送至---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（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刊三份光碟片、抽印本二十五份。

(三) 受稿及連絡處：

11201台北市北投區學園路1號

國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」

電話：+886-2-2896-1000 # 3002

傳真：+886-2-2893-8856

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。

2009年6月出刊：報名截止日期為2009年2月28日。

須交題目及300字中文摘要。（全文與英文摘要則可至3月31日再交）

2009年12月出刊：報名截止日期為2009年9月15日。

須交題目及300字中文摘要。（全文與英文摘要則可至10月15日再交）

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 | | |
| 報名程序：將報名表、著作財產權授權同意書及原稿二份(PDF檔及WORD檔各一份)，以光碟片方式寄送至---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（標明「關渡音樂學刊」論文稿件）。 | | | |
| 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 | | | |
| 電話：+886-2-2896-1000 # 3002 | | | |
| 傳真：+886-2-2893-8856 | | | |
| 編輯小組填寫欄（投稿者免填） | | | |
| 論文編號 | | | 受稿日期 |
| 專門評審委員 | | | 推薦評審者 |

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

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：

通訊地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

關渡音樂學刊 第十期

Guandu Music Journal, No.10

發行者 劉慧謹
 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 溫秋菊
 英文諮詢 蔡凌蕙
 執行編輯 張智琦
 編輯助理 車炎江
 封面題字 張清治
 排版 傑崴創意設計有限公司
 印刷 緯麗實業有限公司
 國內售價 400元

Dean LIU, Hwei-Jin
Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal
Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts
 No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan
 Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002
 Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief WEN Chyou-Chu
English Consultant TSAI Ling-Huei
Excutive Editor CHANG Chih-Chi
EditorAssiatant CHE Yen-Chiang
Title Calligrapher CHANG Ching-Chih
Typeset Gateway Visual Creative Co., Ltd
Printer Woei Lih Enterprise Co.,Ltd
Price NT\$ 400

版權所有 翻印必究

中華民國98年5月

Copyright ©2009 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889