


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 盧文雅

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

王育雯

呂心純

林珀姬

洪崇焜

陳惠湄

黃均人

曾毓芬

樊慰慈

簡秀珍

Guandu Music Journal

Editor in Chief Lu, Wen-Yea

Editorial Committee

Wang, Mei-Chu

Wang, Yuh-Wen

Lu, Hsin-Chun

Lin, Po-chi

Hung, Chung-Kwun

Chen, Hui-Mei

Huang, Chun-Zen

Tseng, Yuh-Fen

Fan, Wei-Tsu

Jian, Hsiu-Jen

主編序

《關渡音樂學刊》第十五期，在數十位審查委員審慎專業的審核，以及編輯委員盡心嚴謹的編排下，順利的出刊。第十五期我們收到相當多的投稿稿件，投稿件數超過過往甚多，《關渡音樂學刊》的編輯小組深深感謝學界踴躍投稿，更對臺灣音樂學學術論文內容在深度與廣度的增長，感到十分興奮。

本期共刊登六篇文章，內容涵蓋音樂學研究的各個面向。有研究中國音樂議題的施德華〈中國鑼的歷史及其形制之研究〉、黃鴻文〈朱權與琴曲《秋鴻》的關係研究——以譜本比較為進路〉；研究亞洲音樂議題的有楊秀瑩〈武滿徹之音樂美學觀——以大自然為素材之作品為例〉和嚴福榮〈尹伊桑《五首鋼琴小品》之探究來看亞洲作曲家在西方文化下的創作出路〉；西洋音樂議題有劉郡好〈莫札特《魔笛》中光明與黑暗意象的音樂表達〉，關於台灣樂團現狀研究的有陳慧珊〈臺灣公立樂團跨界展演初探——以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例〉。

每一次學刊的出刊，都代表著臺灣音樂學界每一位音樂學者對此學術園地悉心澆灌的成果。感謝此次投稿第十五期《關渡音樂學刊》每篇論文的投稿者，您們傾心研究的成果，都帶動臺灣音樂學點滴的成長。更感謝所有匿名的審稿委員們，您們在每一篇審稿結果中對研究者的叮嚀與鼓勵，為這片園地默默的播灑養分。也謝謝編輯委員們，您們的辛苦，為臺灣音樂學結下一份果子。我們期許以更用心、更專業的態度經營這片園地，期待在下一期(第十六期)學刊中，與學界先進朋友們相會共勉。

《關渡音樂學刊》第十五期主編

盧文雅

謹識

2011. 12. 30

《關渡音樂學刊》 第十五期

目 錄

主編序.....	盧文雅	3
----------	-----------	---

論文

中國鑼的歷史及其形制之研究.....	施德華	7
朱權與琴曲《秋鴻》的關係研究——以譜本比較為進路.....	黃鴻文	31
武滿徹之音樂美學觀——以大自然為素材之作品為例.....	楊秀瑩	47
從尹伊桑《五首鋼琴小品》之探究來看亞洲作曲家在西方文化下的創作出路.....	嚴福榮	71
莫札特《魔笛》中光明與黑暗意象的音樂表達.....	劉郡好	101
臺灣公立樂團跨界展演初探——以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例.....	陳慧珊	135

CONTENTS

Preface.....	Lu, Wen-Yea	3
--------------	-------------------	---

ARTICLES

Research on History of Chinese Luo and Its Forms.....	Shih, Te-hwa	7
Relations between Zhu-Quan and <i>Wild Swan of Autumn</i> —Ways of Score Edition Comparison	Huang, Hong-Wen	31
The Aesthetic of Music of Tóru Takemitsu—The Use of Elements from the Nature.	Yang, Hsiu-Ying	47
An Exploration of Isang Yun's " <i>Fünf Stücke für Klavier</i> ": In Search of the Creative Path of an Asian Composer Under Western Culture.....	YIM, Fuk-wing	71
The Presentation of Dark and Light Images in W. A. Mozart's <i>The Magic Flute</i>	LIU, Chung-Yu	101
A Preliminary Study on the Crossover Performances of Public Orchestras in Taiwan — Case Studies on Taipei Chinese Orchestra and National Symphony Orchestra	CHEN, Hui-Shan	135

中國鑼的歷史及其形制之研究

施德華

國立臺南藝術大學中國音樂學系專任副教授

摘要

中國由於地大物博，歷史悠遠，因此其樂器種類可謂包羅萬象，且從古至今打擊樂器始終於各地人們的生活中盛行不衰。這些眾多不同類別的樂器中，鑼類樂器在中國人的生活裡普及之程度，由民間經常以「鑼鼓」這個名稱用來泛指所有打擊樂器之事實即可見一般。

鑼，在中、西樂器分類體系中分屬於金類與體鳴類。現今一般學者多認為中國及東南亞是世界上較早使用鑼的區域，甚至有些西方學者更明確地認為，鑼發源於六世紀初的中國西域，但至今學界對鑼的起源仍無確切的定論與共識。

本文以中國鑼的歷史及其形制為主要研究對象，其內容就歷史部份包括：鑼名稱定義、歷史之溯源及其發展等；就形制部份包括：鑼器形制、製作及其演奏媒介工具等項目，期望能對樂界與學界提供更多相關的研究資料及貢獻。

關鍵詞：鑼、鈸、鈺

Research on History of Chinese Luo and Its Forms

Shih, Te-hwa

Associate professor

Department of Chinese Music, Tainan National University of the Arts

Abstract

“Luo” belongs to metal and idiophone category in both Eastern and Western instrumental classification system. Nowadays, scholars commonly consider that China and Southeast Asia are the regions where Luo made its early appearance. Some Western scholars strongly believe that the place of origin of Luo was in the west of China back to the early 6th century. However, Luo’s origin is still not accurately confirmed and mutually recognized in academic circles.

As China is a gigantic country with a rich history, the percussion instruments have been found in its people’s daily life from ancient until present times. Therefore, its types are various and extremely different. Among the other percussion instruments, the types of Luos are the most common and performed in the daily life in China. The proof is that the Chinese usually use “Luo gu” to refer to all the percussion instruments in general.

This article considers the history of the Chinese Luo and its forms as the leading object of study. The content of historical part includes an explication of the definitions of terms, an historical tracing and development and so on. The part concerning the instrument shapes concerns the shapes of Luo instruments, the manufacture and mediator tools. We hope this study will provide a more related research material and making further contributions in the field of education and academic circles.

Keywords: Luo, Mang, Zhen

前言

打擊樂器在中國已有數千年的歷史，同時這些樂器也是世界其他各民族較早出現的樂器族群，它們甚至經常出現在古代或更早的人類原始生活中。中國由於地大物博，歷史悠遠，因此其樂器種類可謂包羅萬象，且從古至今打擊樂器始終於各地人們的生活中盛行不衰。在這些眾多不同類別的樂器中，「鑼」類樂器是屬於較常見的中國打擊樂器族群，這類樂器在中國人的生活裡普及之程度，由民間一般經常以「鑼鼓」這個名稱用來泛指所有打擊樂器之事實即可知，且這一事實也足見鑼在中國眾多打擊樂器中實占有相當重要的地位。本文以中國鑼的歷史及其形制為主要研究對象，其內容就歷史部份包括：鑼名稱定義、歷史之溯源及其發展等；就形制部份包括：鑼器形制、製作及其演奏媒介工具等項目。

壹、中國鑼的歷史

「鑼」，按其發音原理，在西方樂器分類體系中屬體鳴類；再因其製作材料為金屬，在中國八音樂器分類體系中屬金類。據人類學家所作的調查結果，一般學者多認為世界上較早使用鑼的區域，以中國及東南亞為主，甚至有些西方學者更明確地認為，鑼發源於六世紀初的中國西域。¹但由於目前對各種史料的認定不一，況且仍缺乏可靠的相關實物資料，因此迄今學界對鑼的起源尚無確切的定論與共識。下文將先針對中國鑼的名稱定義加以解釋，再對中國鑼的歷史溯源與發展進行分析探究。

一、中國鑼的名稱定義及歷史溯源

檢視中國鑼類考古資料後發現，目前中國最早的鑼器出土實物之所屬年代，約為漢代初期。但由於目前學界對鑼的名稱定義仍有些許的出入，因此在探究鑼歷史溯源的認定上，經常會出現不同的看法。於是筆者認為在探討中國鑼的歷史之前，必須先將鑼的名稱定義及其形制等相關特徵，作基本的確認。

（一）中國鑼名稱的定義

首先就形制而論，鑼為盤狀金屬敲奏體鳴樂器；再就其外貌及懸持方式而論，又可初步將鑼分為有邊、無邊和架懸、手持等不同的類別，這些不同的類別，在本文之第貳章節部分有關中國鑼類樂器的形制中，將有詳細的分析與探討。從鑼名稱的定義而論，中國「鑼」除了狹義地特指它本身外，也可用廣義的定義或概念，將其視為一個統合名稱。例如鈸、鈺等樂器無論在其形制、外貌甚或功能等方面都與狹義的鑼非常相似，這些樂器通常皆被歸為鑼類，且都被以廣義、統合的方式稱之為「鑼」。

1 薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁105。

「鈺」一般即以「鈺鑼」稱之，具高邊、突臍之外貌特徵，以架懸或手提方式敲奏。「鈺」的外貌為有邊、平臍，且器面較平整，器邊多附小孔並穿以圓環，掛於架上敲奏，由於鈺在歷史上為同名異器，其分析與說明詳見於下文隋唐時期段。以下為中國鑼的歷史分析。

（二）中國鑼的歷史溯源

1975年，江蘇句榮縣東昌鄉出土了一批漢代銅器，其中有一面保存不甚完整的銅鑼（圖1）。此鑼圓徑為45.8公分、高為7.8公分，現藏於鎮江博物館，由附圖可看出其鑼面邊緣有局部已遭殘蝕破損，鑼器上可見多處鍛痕，鑼邊一側有兩個穿繩孔。² 當時由於此器的出現，而將中國鑼的歷史追溯自漢代。



【圖1】：江蘇鎮江 漢代銅鑼

引自：王子初等（1996），《中國音樂文物大系·江蘇卷》（鄭州：大象出版社），頁94。

三年後，即1978年，從廣西貴縣羅泊灣一號墓中再次出土了一批西漢初期的古樂器，其中有一面銅製盤狀器物，就其形貌來看，一般學者多將其認定為百越銅鑼。該器鑼體呈近圓形，橫徑為32.1公分、縱徑為33.4公分，面徑不含器邊為22公分，器邊鑄有拱線紋一道，且在這一圈拱弦上繫有三個等距的圓環，並在鑼面上刻有一「布」字銘文。³ 由於廣西貴縣在秦漢時稱為布山縣，因此這個鑼面上刻的「布」字銘文，應當能表明此鑼系當地製造，這是中國目前已知年代最早的銅鑼出土實物。

然而就此鑼器之器邊鑄有拱線紋，且其拱弦上繫有圓環的形貌特徵來看，又有些學者將此器認定為「鈺」。⁴ 但不論此器應視為「狹義的鑼」或「鈺」，在現今有關鈺的確切定義及其與鑼的關係仍未明確化之前，本文將暫採鑼的廣義解釋，將所有鈺屬樂器視為鑼類，因此從江蘇句榮縣與廣西貴縣這兩面鑼文物的出現，可斷定鑼在中國應該已有大約兩千年左右的歷史了。

此外，汪寧生在其所著的《雲南考古》一書中，將雲南晉寧石寨山出土的一件戰國至西漢初期之青銅器認作「銅鑼」，引起學界重視。⁵ 但由於此器外貌呈圓錐頂形，狀似斗笠，器面飾滿花紋圖形；又因該器出土時覆蓋在一儲貝器之上，且其形狀也不同于後來通用的鑼，

2 王子初等（1996），《中國音樂文物大系·江蘇卷》（鄭州：大象出版社），頁94。

3 樂聲（2002），《中華樂器大典》（北京：民族出版社），頁494。

4 薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁105。

5 汪寧生（1980），《雲南考古》（昆明：雲南人民出版社），頁49。

因此又有學者認為此器應為儲貝器的蓋子。⁶ 在檢視相關資料後，筆者較傾向後者的看法，對此器為早期銅鑼的說法存疑，在此特加說明。

二、漢代至宋代中國鑼的發展

漢代，隨著絲路的開通，中國與西域鄰國之交流越來越頻繁，從史料顯示鑼至少在北魏時期以前，即已傳入中國。據唐代杜佑《通典》記載：「自宣武以後，始好胡音。泊于遷都，屈茨琵琶、五弦、箏篋、胡笳、胡鼓、銅鈸、打沙鑼、胡舞。鏗鏘鏗鏘，洪心駭耳。」⁷，這是目前文字史料中，有關鑼在中國最早的記載，且這一說法又被宋代陳暘於《樂書》中完整的轉述。就文中所述，按北魏孝文帝於太和十七年（493年）九月，命百官自平城遷都洛陽，這即是上文中有關「遷都」的確切時間。⁸ 由此可知，在五世紀末時已有西域的鑼、鈸等樂器傳入中原，並於魏世宗宣武（500-516年）之後隨胡樂流傳於中國。因此在較早前，有一部分音樂史學相關的學者，即根據這些古籍記載，認為中國的鑼、鈸類樂器皆是自北魏時期由西域傳入中原的。

（一）隋唐時期以後的鑼形鈺

自隋唐時期開始，歷代鹵簿樂中皆出現有「鈺」的記錄。有關於「鈺」在中國擊樂器中，因出現同名異器的現象，在此有必要特別加以分析及說明。鈺，無論其器或名，至少在先秦時期都已有之，由於當時鈺的形貌似甬鐘，並與鐸、鐃、鐃合稱為「四金之器」，因此可稱古代的鈺為「鐘形鈺」，所以此器並非本文所探討的鑼類樂器。另外，在清代《律呂正義·後篇》中有關鈺的解釋，以及其後針對此文所繪之鈺器圖所作的說明皆相當精確、清楚，現將其文重點轉錄如下：

自隋以後，歷代鹵簿皆有鈺，而形制不詳。《通典》則曰：「鈺如大銅壘（盤），懸而擊之」，《通考》則曰：「鈺形如銅鑼」。明制鹵簿，有金又有鈺，我朝因之，金即鑼，鈺則有如鑼而有邊。然今之鈺制，自唐已然。

外用木框，鈺邊框周距平分三份，各穿二孔，以黃絨綆繫鈺於框，框外二銅環以黃絨條繫之，掛於頂。⁹

從上文可清楚地了解隋代以後的鈺，其形如銅鑼，並有明顯的邊，且邊上多附有環，以絨繩栓環將其固定於框上擊奏，這種鈺可稱其為「鑼形鈺」。再從先秦鐘樂至漢代以後已逐漸衰微，以及隋、唐樂制的沿襲關係來分析，筆者判斷隋代鹵簿樂中的鈺，應當即是與唐代相同的鑼形鈺。此外，就上文中所述鈺的基本特徵而言，這一樂器又與後期的「雲鑼」之鑼

6 薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁106。

7 轉引自：喬建中等（2002），《中國鑼鼓》（太原：山西教育出版社），頁28。

8 張錫孔等（1994），《中國歷史大事編年》第三冊（台北：黎明文化事業公司），頁410。

9 轉引自：薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁135。

形特徵非常相似。

（二）宋代中國鑼的發展

目前在中國樂器考古上，鑼器實物從宋代開始較為多見，這些鑼器實物的歷史資料，首推為浙江嘉興發現的一件宋代銅鑼。此鑼之鑼面直徑約為50公分，寬邊，且沿邊刻有「嘉興府咸淳四年三月初一日」，研判這是此鑼的製造日期，也就是於南宋度宗咸淳四年（1268年）所製。根據資料所示，此鑼為地方官吏出巡時開道所用。¹⁰由此可確知，至少在南宋或南宋以前，也就是十三世紀中期以前，中國已有開道鑼的事實，且這種鑼大多屬中形或大形的形制。

另外，值得注意的是，從文字與名稱來檢視「鑼」，發現此字與此名直至宋、元時期，仍不為樂器所專用，而有將銅製圓形盥洗器「洗」稱為「鑼」的現象。例如南宋趙彥衛在其所著《雲麓漫鈔》中，有這樣的敘述：「今人呼洗為『沙鑼』，又曰『斲鑼』。近代賜契丹、西夏使人，皆用此語。究其說，軍行不暇持洗，以鑼代之。」¹¹，由文中「今人呼洗為『沙鑼』，又曰『斲鑼』。」與「軍行不暇持洗，以鑼代之。」可知，宋、元時期「鑼」在中國人的生活中，除了指樂器外，有時也與稱為「洗」的盥洗盆之名稱混用。

三、宋元時期與雲鑼相關的歷史探究

至於音樂上使用的鑼，從宋元時期開始，種類逐漸增多，除了各種單鑼之外還出現了組合式的複鑼。這種鑼是按編懸定音並固定於座架上，以成組的方式作為旋律樂器使用，稱為「雲鑼」。「雲鑼」古稱「雲璈」，民間也寫作「韻鑼」。「雲」有多數及華美的雙重意義；「韻」為聲調，表示具有旋律音高之義；「璈」就其字的部首從「玉」來看，筆者認為宋、元以前的璈有可能是以玉石材料所製作的樂器，再綜合上述「雲」與「韻」具有多數、華美及旋律音高的字義特性，研判此項樂器很可能即是古代編磬之屬。有關於「璈」這個名稱，在漢代以後可陸續見於史籍中，例如《漢武帝內傳》：「夫人自彈雲林之璈，歌步弦之曲。」¹²；唐代顧雲《華清池》一詩中寫道：「隔煙遙望見雲水，彈璈吹風清瓏瓏。」¹³等。此外，南北朝時代齊國的陶宏景在其所撰《真誥》中，也有許多與「璈」相關的記錄，如〈卷三〉：「叩璈吟太無，玉簫和我神。」；〈卷四〉：「彈璈北寒台，七靈暉紫霞。」；〈卷七〉：「於是自樂自鎗，零聞於兩耳，雲璈虛彈無空軒也。」等。¹⁴

從上述史冊記錄的內容中，發現這些作者在敘述演奏璈的動詞時，除了使用「叩」以外，大多都用「彈」。當然，「叩」是符合敲擊狀態的，那麼「彈」又作何解？因此在諸多疑點還未能完滿的作出解釋之前，學界目前多認定雲鑼始於宋、元時期。對於這樣的認定，筆者先暫

10 劉東升等（1995），《中國樂器圖鑑》（濟南：山東教育出版社），頁44。

11 轉引自：喬建中等（2002），《中國鑼鼓》（太原：山西教育出版社），頁25。

12 轉引自：方祖燊等（2000），《大辭典》（台北：三民書局），頁3069。

13 轉引自：薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁107。

14 轉引自：呂鍾寬（2004），〈論中古時期的道教音樂及其發展〉，《2004國際宗教音樂學術研討會會議論文集》（台北：國立傳統藝術中心、國立台灣藝術大學），頁234。

持相同的看法，其原因是由於目前有關銅製雲鑼較具體而明確的史料，僅能上溯至此。

（一）宋代與雲鑼相關的歷史資料之分析與探究

有關雲鑼史料的發掘與考證，近年來有部分學者發現在宋代畫家蘇漢臣所繪製的《貨郎圖》中出現一組十音雲鑼的事實，並且根據這一事實提出雲鑼之歷史應可自此往前推溯至宋代，這樣的說法現今附會者亦不在少數。但經筆者查證後，首先確認此畫現藏於台北的國立故宮博物院（以下簡稱故宮）其文物編號為：故畫000090N000000000（圖2）。

由於此畫原件上鈐有清代乾隆、嘉慶、宣統等皇帝之鑑藏印記，可見得這應當是一幅經過清代宮廷鑑別，並由皇室蒐藏的珍品。而後經筆者進一步向故宮查詢的過程中得知，目前這幅《貨郎圖》已在故宮所屬的古畫相關專家鑑定後，確定此圖並非由宋代畫家蘇漢臣所繪，而是一幅元明時期的畫作，且這一事實已公布於故宮網站。¹⁵ 從這樣的結果來看，要以這幅圖來證明宋代即有雲鑼之說應是不成立的。



【圖2】：貨郎圖（局部）

引自：故宮網站http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx?content=d_2_50（2010.5.8）。

不過，四川省南江縣博物館中，現蒐藏一套宋代七面雲鑼實物，這些鑼器應是目前與雲鑼相關史料中，所屬時代最早的器物，但一般學界卻少有提及。按資料顯示這七面鑼為散置，銅質，略有光澤，每面鑼之尺寸幾乎相同，圓徑皆約10公分，高1.5公分（圖3）。¹⁶ 這樣的形制與現今的雲鑼幾乎相同，只是這份考古資料並未有詳盡的考證說明，也甚少見於一般音樂史學類的書籍或專文中，但若是一切屬實，那麼由這份資料可將雲鑼的歷史可上溯至宋代，應是無庸置疑的。



【圖3】：四川南江 宋代七面雲鑼

引自：嚴福昌、肖宗弟等（1996），《中國音樂文物大系·四川卷》（鄭州：大象出版社），頁94。

15 轉引自：網頁http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx?content=d_2_50（2010.5.8）。

16 嚴福昌、肖宗弟等（1996），《中國音樂文物大系·四川卷》（鄭州：大象出版社），頁94。

（二）元代與雲鑼相關的歷史資料之分析與探究

目前音樂史學界對於雲鑼的歷史，大多認為起自元代，這樣的說法一般多是根據兩份史料而定，這兩份史料一為文史、一為圖檔。其中文史是《元史·禮樂誌》記載：「雲璈，製以銅，為小鑼十三，同一木架，下有長柄，左手持而右手以小槌擊之。」¹⁷。從上文的敘述可知，元代的雲璈是由十三面銅製小鑼固定於同一架上所組成，演奏時採左手持器、右手持槌的方式，以單手演奏。這裡要特別強調的是「製以銅」的說法，這是基於在不確定「璈」原為何物之前，於諸多揣測中，這「製以銅」也許即是其中的一項關鍵。

再從這「製以銅」所提供的事實與「璈」字相對照後，筆者提出以下的看法與假設：首先依據上文的記述，漢代已有與璈相關的歷史記載，如此研判，雲璈有可能在漢代原是編磬類，而後來逐漸被圓形的銅鑼取代，並襲用原名，此為諸多可能性之一。此外，廣西羅泊灣出土的西漢初期銅製盤狀器物，無論是鈺還是鑼，它與史書記載同時代的雲璈，是否有關？再者，由於許多史書中都有「彈璈」的文字記載，因此璈是否為以「彈」方式演奏之樂器，亦有待釐清。

因此，在「璈」原為何物，以及前述南江雲鑼是否真為宋代樂器的關鍵尚未確認前，至少上錄《元史·禮樂誌》中的記載可確定元代已有雲璈，且是由十三面「銅製」小鑼固定於同一架上所組成。而若是前代的雲璈為玉石所製，那麼文中的「製以銅」就會是該項樂器發展過程中，在材料演變記錄上，重要的關鍵訊息。

此外，有關元代雲鑼的歷史資料還有另一項較確切的圖檔根據，此根據是在永樂宮壁畫中，繪有一幅完成於元代至正十八年（1358年）秋的《奏雲鑼圖》。¹⁸ 永樂宮位於山西省芮城縣，是元代道觀，這幅壁畫位於此觀純陽殿兩側南壁上，畫面中供案旁有五名道士共同奏樂，所奏樂器為橫笛、笙、雲鑼、細腰鼓、拍板，畫中雲鑼由十面小鑼組成（圖4）。



【圖4】：永樂宮元代壁畫 奏雲鑼圖（局部）
引自：劉東升等（1988），《中國音樂史圖鑑》
（北京：人民音樂出版社），頁129。

從這幅元代壁畫中既已清楚的呈現出雲鑼之樂器形貌，且無論樂器的形制比例或圖中演奏者的奏法，都與現今民間所使用的雲鑼極為近似，所以只要這幅壁畫確實為元代所繪無誤，就

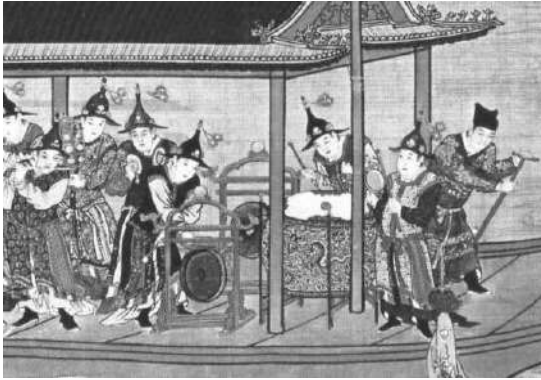
17 轉引自：楊蔭瀏（1988），《中國古代音樂史稿》第三冊（台北：丹青圖書有限公司），頁270。

18 劉東升等（1988），《中國音樂史圖鑑》（北京：人民音樂出版社），頁129。

可以確定元代已有雲鑼，且與現今雲鑼的外貌形制和演奏方式相同，應當是毫無疑問的。

四、明代及其後中國鑼的發展

明清時期以來，隨著宮廷音樂、民間吹打樂種和眾多戲曲劇種的發展，中國鑼類樂器廣泛流傳於各宮廷音樂、地方戲曲音樂、舞蹈音樂和傳統鼓吹樂、吹打樂、鑼鼓樂中。據明代宮廷《出警圖》中繪有一艘帝王座舟之前導奏樂船，船上有眾多樂手（圖5）。¹⁹ 從附圖上可見，除最右邊的一人為搖櫓者外，其餘皆為樂手，這些樂手所奏樂器，由右至左依次為鑼、大鼓、鈹鑼、鈸、雲鑼、笛等，從這些樂器編制與演出形式來看，這艘船上所奏，應為當時的宮廷鼓吹樂。



【圖5】：明代出警圖 前導奏樂船（局部）
引自：吳鈞（1990），《圖說中國音樂史》（北京：東方出版社），頁309。

另據清代李斗《揚州畫舫錄》中記載，當時崑曲中伴奏所使用的鑼即包括有大鑼、小鑼、湯鑼等樂器，²⁰ 足見鑼在清代戲曲伴奏中應佔有重要的地位。值得注意的是，上述明代宮廷《出警圖》中出現兩面外貌與傳統平面鑼稍有不同的大鈹鑼，由於這種形制的鑼類大量出現於明、清兩代的史料中，因此下文將針對明清時期的鈹鑼歷史資料進行分析與探究。

（一）明清時期與鈹鑼相關的歷史資料之分析與探究

在現階段樂器考古出土實物中，出現許多被認為是明清時期的「高邊突臍鑼」，這樣的鑼在現今學界多稱為「鈹」，但也有許多地區或書籍中也將其稱為「銅鼓」。有關這種形制的鑼，在清初屈大均《廣東新語》卷十六中有如下的記載：

粵之俗，凡遇嘉禮，必用銅鼓以節樂，擊時先雄而後雌，宮呼商應，二響循環，音絕可聽。……今銅鼓制皆小，最大者二尺餘，圓臍突起，隆面而淺唇，不作蛤蟆花繡紋，大小頗如鈹式。²¹

19 吳鈞（1990），《圖說中國音樂史》（北京：東方出版社），頁309。

20 劉東升等（1995），《中國樂器圖鑑》（濟南：山東教育出版社），頁44。

21 轉引自：薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁108。

上文所述的銅鼓，按原文中「圓臍突起」、「隆面而淺唇」、以及「大小頗如鈺式」等敘述判斷，這裡所說的銅鼓應當為「鈺鑼」，而非自古以來流行於南方的大形平面青銅鼓。「鈺」，是這種形制鑼器的傣語音譯，這樣的鑼不僅在傣、佤、彝等南方少數民族生活中被廣泛使用，從現今各地出土鈺鑼實物來看，在全中國大部分的漢族地區，也應當很普遍地被使用。但目前許多漢族地區以及一些少數民族地區仍稱其為「銅鼓」，或因其外貌似乳形、疙瘩，而有「乳鑼」、「疙瘩鑼」、「包鑼」等名稱。

目前由考古資料中所能提供明清時期的鈺鑼實物不在少數，其中以現藏於江蘇省鎮江博物館中的兩面明代鈺鑼保存得較為完整，不但鑼器本體完好，掛鑼的皮繩及敲奏的鑼槌也俱在（但無法證明此繩、槌二物是否為明代原物）。這兩面鈺鑼的形制相同，鑼體為一大一小，其中大者圓徑為58.5公分，鑼面約有11公分的裂紋，鑼的正、背兩面仍隱約可見書有赤字「多福堂」（圖6）；小者圓徑為53.3公分，鑼內面有赤書「永福堂置」。²²



【圖6】：江蘇鎮江 明代鈺鑼

引自：王子初等（1996），《中國音樂文物大系·江蘇卷》（鄭州：大象出版社），頁94。

此外，從資料顯示，明清時期的鈺鑼實物還不斷地在中國各地出現，現以四川、湖北的考古資料為例：四川涼山彝族自治州博物館所藏的明代鈺鑼一面、甘寧鄉於1986年出土的清代鈺鑼五件²³；湖北建始縣文物管理所、恩施市文物管理所、鐘樣式博物館，各藏有一面明代的鈺等。²⁴ 由此可見，高邊突臍的鈺鑼，在明、清時期已普遍的流傳於中國各地。

（二）二十世紀中國鑼的改革概況

二十世紀以來，中國鑼已被廣泛地使用於生活娛樂、節慶活動、地方戲曲和民間音樂中。此外，除了古文物持續出土與民間音樂的大量推廣外，人們也對傳統鑼類如雲鑼、舟山鑼、鈺、戲曲鑼等樂器，進行諸多改革與創新。在編懸鑼類，二十世紀中期以後，中國各大民族樂器廠，先後研製成功了二十九音、三十六音和三十八音雲鑼，自此，原出自民間的九音鑼一躍成為民族樂團中極具特色的旋律打擊樂器。此外，與雲鑼外貌近似的舟山鑼，原使用於浙江民間鑼鼓樂合奏中，經過專業音樂團體的改革，如今已由十面普遍增至

22 王子初等（1996），《中國音樂文物大系·江蘇卷》（鄭州：大象出版社），頁94-95。

23 嚴福昌、肖宗弟等（1996），《中國音樂文物大系·四川卷》（鄭州：大象出版社），頁95-96。

24 王子初等（1996），《中國音樂文物大系·湖北卷》（鄭州：大象出版社），頁106-107。

十三面，成為一種由音色與大小均不同的鑼群，混合編組而成的新式套鑼。鈗鑼，在經過近代多次改革後，先由三面、五面，以至十七面編排而成的編鈗，於1980年代，又製作了三十二音改革編鈗。

在戲曲鑼方面，二十世紀中後期，為滿足戲曲音樂發展的需要，各地民族樂器廠對各種戲曲用鑼進行改革，如蘇州民族樂器三廠的高音、中音、低音蘇鑼；北京民族樂器廠的高音、中音、低音虎音鑼，和高音、中音、低音手鑼等。這些改革後的鑼類樂器，不但在材質的運用上更加精進，使得鑼器的聲音越發純美，也因為樂器本身的各種創新，促使演奏技巧、創作手法等項目不斷推陳出新，進而形成各種新的音響效果與新的音樂風格。

貳、中國鑼類樂器的形制與製作

鑼類在樂器分類學上，屬於金屬被擊體鳴類，其外貌呈圓盤狀，音色宏亮、持久，種類繁多，且各具特色。這類樂器在中國主要使用於民間音樂、地方戲曲、歌舞音樂、宗教儀式與慶典活動等項目中，分布於全國各地，用途相當廣泛。從奏擊方式而論，鑼類屬於「單器被擊式」樂器，因此在演奏時需要透過棒槌等媒介工具奏擊發聲。本文首先針對中國鑼類樂器及其媒介工具的形制特徵，作總體分析與歸類，並以圖、文配合舉例說明；而後再將鑼的製作材料、方法、過程等項目，分別進行分析及論述。

一、中國鑼類樂器的形制

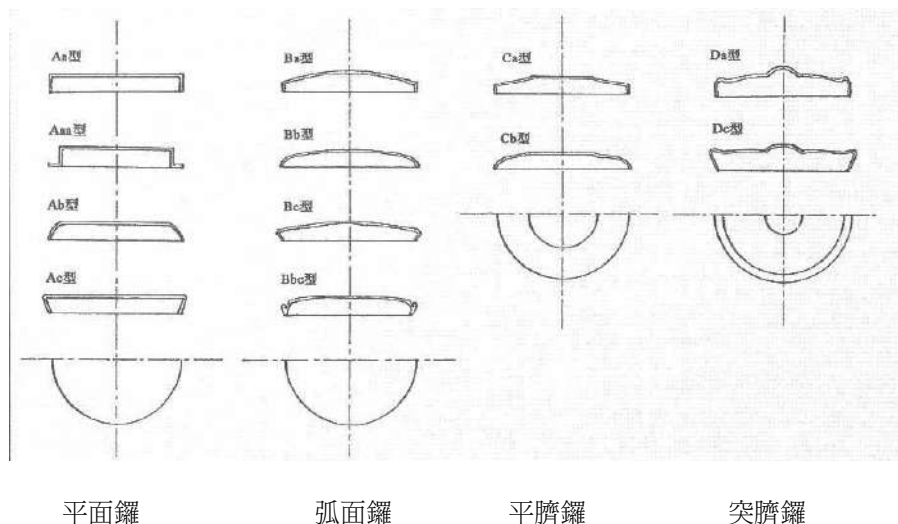
與一般樂器相較，鑼器的本體結構，較為簡單，但其形制卻相當多元。在結構與其部位名稱上，經筆者綜合學界與民間的說法後認為，鑼器基本上主要包含其主體的「鑼面」，與其自體彎曲成形的「鑼邊」兩部分，其中「鑼邊」也稱作「鑼緣」；而「鑼面」在某些鑼類中還包含中央凸出的「鑼臍」部分。此外，不論何種類形的鑼，一般都將其圓心稱作「鑼心」或「鑼眼」。

就鑼體形制而論，中國人在音樂或日常生活中使用的鑼可謂種類龐雜，在這些多樣的形制中，民間與學界所採行的分類方式及標準有一定程度的差異。例如在一般中國民間鑼鼓音樂中，鑼類的使用，由於各地皆有其地域特色，因此對於鑼器種類的選用較為單純，絕非所有鑼類均同時使用。因此民間各地對鑼類採行的分類標準經常取決於器形的「大」、「小」，所以也經常以「大鑼」、「小鑼」等名稱稱之，這類名稱較為含糊。

學術界目前在對鑼的分類上，大多採用以器形之「外貌特徵」為主的分類方式。以薛藝兵《中國樂器誌·體鳴卷》為例，此書即將中國鑼器依鑼體器形，首先分為「平面鑼」、「弧面鑼」、「平臍鑼」與「突臍鑼」四種基本類形，然後再依鑼邊角度呈直角、頓角、銳角等因素，作進一步的器形歸類與劃分（圖7）。²⁵ 這樣的鑼器劃分法，可謂是現今有關中國

25 薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁102-103。

鑼器在器形分類上最清楚的方法之一，其結果具有簡要不繁且清晰完整的優點。若從學術研究的角度檢視鑼器分類，筆者認為這種以「器形」為主的分類法，無疑是一種能使人一目了然的最佳方式，但從實際演奏或表演形態的綜合角度檢視鑼器分類時，則有將表演形式或鑼器體積大小，一併列為分類基準的必要性。



【圖7】：鑼類形制示意圖

引自：薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁103。

因此，筆者以結合樂器外形、演奏形式與體積大小等因素的多重概念，將中國鑼器之分類，首先依其外形分為「平體形鑼」與「凸體形鑼」兩個類別，其中「平體形鑼」又有「平板形鑼」與「平面形鑼」兩類；「凸體形鑼」又有「弧面形鑼」、「斜面平臍形鑼」與「曲面凸臍形」三類（參閱表1）。且這些不同類形的鑼中，有許多類形，又可分別依其外形再植入寬邊、窄邊、直角、頓角、銳角等因素，作進一步的歸類。

【表1】：鑼類樂器形制之分類（一） 製表者：施德華

鑼類				
平體形		凸體形		
平板形	平面形	弧面形	斜面平臍形	曲面凸臍形

其次，依其演奏形式與體積大小分為「架掛形鑼」與「手持形鑼」兩個類別，其中「架掛形鑼」包含「移動式」與「定點式」兩種，而「定點式」又有「單鑼」與「複鑼」兩類，主要多為抄鑼、風鑼與鈗鑼等較大形的鑼類；「手持形鑼」又包含「手鑼」與「掌鑼」兩

類，主要多為戲曲大、小鑼與馬鑼類（參閱表2）。由此可知中國鑼類形制種類的確具有多元複雜的面貌。

【表2】：鑼類樂器形制之分類（二） 製表者：施德華

鑼類			
架掛形		手持形	
移動式	定點式		手鑼
	單鑼	複鑼	

在歸納上述中國鑼類樂器形制後，下文首先依其外形特徵，將這些龐雜的鑼器先分成「平體形」與「凸體形」兩大類，其次再按所蒐集的鑼類樂器樣本之特性，歸納整理成「平面形」、「弧面形」、「斜面平臍形」與「曲面凸臍形」四個類別，然後再依每個類別中的樣本特徵，作進一步分類，並植入相關例證，結合演奏形式與體積大小之特徵，分析論述如下。

（一）平體形鑼

「平體形鑼」指的是鑼體主面平整不具凹凸變化的鑼器類形，這種形制的鑼類還可依其有無折邊之形貌區分為「平板形」與「平面形」兩種類別。由於「平板形鑼類」不具折邊，在音樂中主要是特指風鑼而言，較不需多作分析或說明，因此下文將直接以「平面形鑼類」進行歸類與分析。「平面形鑼類」具有明顯的折邊，從資料顯示，這種形制的鑼類還可依其折邊之形貌區分為「平面直角形」與「平面直角外曲形」兩個類別。其中「平面直角形鑼類」又有許多大小不同的器形類別，因此可再依其器形之大小，將其分為「大形」、「中形」與「小形」三類。

1. 平面直角形

大形 「平面直角大形鑼」以山西《撇鑼》為例。山西《撇鑼》中所使用的大鑼稱為「花鑼」，其鑼面直徑為60公分、邊寬約為5公分，屬於「平面直角寬邊大形彎弓繫架式鑼」。以單槌演奏，鑼槌為細腰形，長度約為60公分（圖8）。

中形 「平面直角中形鑼」以陝西《十面鑼鼓》為例。陝西《十面鑼鼓》中所使用的鑼有「社鑼」與「馬鑼」兩種，其中「社鑼」的鑼面直徑為34公分、邊寬約為3-5公分，屬於「平面直角寬邊中形彎弓繫架式鑼」（圖9）。以單槌演奏，鑼槌長度約為20公分。



【圖8】：山西撤鑼 平面大形鑼



【圖9】：陝西十面鑼鼓 平面中形鑼

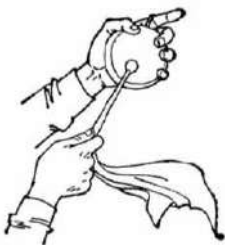
引自：吳曉邦等，《中國民族民間舞蹈集成》（北京：新華書店）

呂良等，〈山西卷〉（1993），頁543。李開方等，〈陝西卷〉（1995），頁405。

小形 「平面直角小形鑼」以山西《音鑼鼓》為例。山西《音鑼鼓》中所使用的鑼有「音鑼」與「堂鑼」兩種，其中「音鑼」的鑼面直徑為7.7公分、邊寬約為1公分，屬於「平面直角寬邊小形手持式掌鑼」。以細單槌演奏，鑼槌長度約為20公分（圖10）。

2. 平面直角外曲形

「平面直角外曲形鑼」以湖北《大冶花鼓》為例。湖北《大冶花鼓》中所使用的鑼為「三音雲鑼」，稱為「玉連環」，其鑼面直徑約為8-15公分、邊寬約為1-2公分，共有三個，固定於三角式鑼架上，屬於「平面直角外曲小形手持架式複鑼」。以細單槌演奏，鑼槌長度約為25公分（圖11）。

【圖10】：山西音鑼鼓
平面直角小形鑼【圖11】：湖北大冶花鼓
平面直角外曲形複鑼【圖12】：廣東鑼花
凸體弧面形鑼

引自：吳曉邦等，《中國民族民間舞蹈集成》（北京：新華書店）

呂良等，〈山西卷〉（1993），頁846。陳仁梁等，〈湖北卷〉（1995），頁289。

梁倫等，〈廣東卷〉（1996），頁488。

（二）凸體形鑼

「凸體形鑼」指的是鑼體主面向外凸出的鑼器類形，由於這種類形的鑼又具有各種不同的凸體形貌，因此筆者認為，可依其鑼面凸出之形狀差異，再將這種凸體形的鑼分為「弧面形」、「斜面平臍形」與「曲面凸臍形」三種類別。此外，由於「凸體形鑼類」無論在其器體結構、外貌形制及各部位的名稱上，都具有較多的變化，因此在分析研究之先，有必要先針對這些項目作進一步說明。

就結構而論，「弧面形鑼」基本上包含「鑼面」與「鑼邊」兩部分；而「斜面平臍形鑼」與「曲面凸臍形鑼」之結構，則除了「鑼面」與「鑼邊」外，還包含鑼面中央凸出的部分，一般稱之為「鑼臍」、「鑼光」或「鑼堂」。就外形而論，「弧面形鑼」之鑼面呈弧凸狀，鑼邊多數為窄邊，但有直角、頓角、銳角的差別。「斜面平臍形鑼」之外形呈斜凸面平臍狀，鑼邊以直角為主，由於這類鑼具有斜凸狀的外形特徵，以側視觀之，猶如「八」字或「二」字，因此其鑼面部分，在民間也稱為「八字」或「二位」。²⁶「曲面凸臍形鑼」之外形呈曲面凸臍狀，鑼邊又有寬邊、窄邊與直角、銳角之分；由於這類鑼的鑼臍部分呈半圓球立體凸出狀，貌似乳頭形，因此民間一般也將這種類形的鑼類稱為「乳鑼」。可見「凸體形鑼類」的形制面貌較「平體形鑼類」更為多元。茲分述如下。

1. 弧面形

「凸體弧面形鑼」以廣東《鑼花》為例。廣東《鑼花》中所使用的鑼，其鑼面直徑為25公分、邊寬為4公分，屬於「凸體弧面直角寬邊中小形手持式鑼」。以直腰鑼棒演奏，鑼棒長度約為25公分（圖12）。

2. 斜面平臍形

「凸體斜面平臍形鑼」以福建《鳳坡跳鼓》與河南《郊縣銅器舞》為例。福建《鳳坡跳鼓》中所使用的鑼，為中大形飾有綠色流蘇網線的「匡鑼」，其鑼面直徑為35公分、邊寬約為2公分，屬於「凸體斜面平臍直角窄邊中大形手持式鑼」。以直腰鑼棒演奏，鑼棒長度約為25公分（圖13）。

河南《郊縣銅器舞》中所使用的鑼，為大形架懸式「黑篩鑼」，其鑼面直徑約為60公分、邊寬約為3-4公分，屬於「凸體斜面平臍直角窄邊大形架懸式鑼」（圖14）。以直腰鑼槌演奏，鑼槌長度約為45公分。

3. 曲面凸臍形

「凸體曲面凸臍形鑼」以雲南瑤族《跳鑼》為例。雲南瑤族《跳鑼》中所使用的鑼，為中形架懸式「銚鑼」，其鑼面直徑約為35公分、邊寬約為5公分，屬於「凸體曲面凸臍直角寬邊中形架懸式銚鑼」。以直腰鑼槌演奏，鑼槌長度約為30公分（圖15）。

26 樂聲（2002），《中華樂器大典》（北京：民族出版社），頁495。



【圖13】：福建鳳坡跳鼓
凸體斜面平臍
形手持式鑼



【圖14】：河南郊縣銅器舞
凸體斜面平臍形
架懸式鑼



【圖15】：雲南瑤族跳鑼
凸體曲面凸臍形
架懸式鑼

引自：吳曉邦等，《中國民族民間舞蹈集成》（北京：新華書店）
李聯明等，〈福建卷〉（1996），頁268。王民力等，〈河南卷〉（1993），頁238。
聶乾先等，〈雲南卷〉（1999），頁1454。

二、中國鑼類樂器奏擊的媒介工具

就演奏方式而論，鑼類樂器與鼓類樂器相似，均屬於被擊器，須要透過樂器主體以外的媒介工具擊奏。基於樂器發音原理與演奏音響效果的呈現，這些媒介工具與鼓類雷同，多以長條狀為主，且這些媒介工具之長短粗細，皆與鑼器本體之體積大小呈正比。

由於鑼類樂器具有體鳴之屬性及其金屬材質具有高密度的特徵，因此其擊奏之媒介工具通常具有一定的硬度，且可透過槓桿原理於瞬間將動能集中於一點，所以在鑼類的演奏方式中，鮮少以手直接擊奏。經筆者歸納整理後，將中國鑼類樂器奏擊之媒介工具分為「鑼棒」、「鑼槌」與「鑼板」三種基本類形（參閱表3），分述如下。

【表3】：鑼類樂器媒介工具之分類 製表者：施德華

鑼的媒介工具											
鑼棒							鑼槌				鑼板
直腰	粗腰	細腰	細身	斜腰			軟頭粗桿		硬頭細簽		
				頭細尾粗	頭粗尾細	球棒形	大	中	T字形	圓頭	

（一）鑼棒

「鑼棒」一般多為實心長條柱狀體，以圓柱形或類圓柱形居多，屬於硬式棒形擊鑼之媒介工具。經節檢歸類後，筆者以鑼棒的外形將其分成「直腰形」、「粗腰形」、「細腰形」、「細身形」與「斜腰形」五種類形分述如下（參閱表3）。

1. 直腰形

「直腰形鑼棒」，以廣東《鑼花》與陝西《飛鑼》為例。廣東《鑼花》中使用的鑼為凸體弧面中小形手持鑼；以直腰形鑼棒演奏，鑼棒長度約為25公分，屬於「中形直腰鑼棒」（參見圖12）。陝西《飛鑼》中使用的鑼為平面小形手持鑼；以直腰形鑼棒演奏，鑼棒長度為20公分，屬於「直腰小形鑼棒」。

2. 粗腰形

「粗腰形鑼棒」，以浙江《大奏鼓》為例。浙江《大奏鼓》中共使用三種鑼器，按體形由大至小分別為銅鐘鑼、大鏜鑼與小鏜鑼，其中大鏜鑼與小鏜鑼都是以粗腰形鑼棒演奏。大鏜鑼為凸體斜面平臍中形手持鑼，鑼棒長度分別約為25公分，屬於「中形粗腰鑼棒」；小鏜鑼為凸體斜面平臍小形手持鑼，鑼棒長度分別約為20公分，屬於「粗腰小形鑼棒」。

3. 細腰形

「細腰形鑼棒」，以山西《撇鑼》與《威風鑼鼓》為例。山西《撇鑼》中使用的鑼為平面大形彎弓繫架式鑼；以細腰形鑼棒演奏，鑼棒長度約為60公分，屬於「細腰大形鑼棒」。山西《威風鑼鼓》中使用的鑼為平面中形手持鑼；以細腰形鑼棒演奏，鑼棒長度為23公分，兩頭塞紅色棕毛作為裝飾，屬於「細腰中小形鑼棒」（圖16）。

4. 細身形

「細身形鑼棒」，以陝西《背花鼓》為例。陝西《背花鼓》中共使用大鑼與馬鑼兩種鑼器，這兩種鑼器都是以細身形鑼棒演奏。大鑼為平面中形手持鑼，鑼棒長度分別約30公分，屬於「中形細身鑼棒」；馬鑼為平面小形手持鑼，鑼棒長度分別為23公分，屬於「細身小形鑼棒」（圖17）。



【圖16】：山西威風鑼鼓
細腰形鑼棒



【圖17】：陝西背花鼓
細身形鑼棒



【圖18】：陝西摺鑼
斜腰球棒形鑼棒

引自：吳曉邦等，《中國民族民間舞蹈集成》（北京：新華書店）

呂良等，〈山西卷〉（1993），頁661。李開方等，〈陝西卷〉（1995），頁255。頁430。

5. 斜腰形

「斜腰形鑼棒」的外形變化較多，一般可依其外形差異，再分為「頭細尾粗形」、「頭粗尾細形」與「球棒形」三種類別。

頭細尾粗形 以廣西瑤族《金鑼舞》為例。廣西瑤族《金鑼舞》中使用的鑼為凸面中

形懸掛式鈸鑼，表演時舞鑼者以右手持槌擊鑼臍中心，左手持棒擊鑼邊的方式舞擊表演。其中左手所持之鑼棒為頭細尾粗形，鑼棒長度約為20至25公分，屬於「斜腰頭細尾粗中小形鑼棒」。

頭粗尾細形 以湖北《鬧靈歌》為例。湖北《鬧靈歌》中使用的鑼為平面中形手持鑼；以頭粗尾細形鑼棒演奏，鑼棒長度約為25公分，屬於「斜腰頭粗尾細中小形鑼棒」。

球棒形 「球棒形」鑼棒顧名思義，其外形近似棒球之球棒，可視為「頭粗尾細形」的變形，以陝西《撂鑼》為例。陝西《撂鑼》中使用的鑼為平面中小形手持鑼；以球棒形鑼棒演奏，鑼棒長度為18公分，屬於「斜腰頭粗尾細球棒小形鑼棒」；尾繫彩綢（圖18）。

（二）鑼槌

「鑼槌」是指在一根棒形柱狀體的一端，加上一個如疙瘩般的頭，因此其結構基本上包含槌身與槌頭兩部分，由於這樣的外形似槌，所以稱之為「鑼槌」，屬於硬式槌形擊鑼之媒介工具。基於鑼器之形制及材料特徵所致，一般較大形鑼多輔以較大的軟頭粗桿形鑼槌演奏；而體積特別小的掌鑼類，則多以較小的硬頭細簽形鑼槌演奏。下文即以鑼槌之外形與體積為依據，將其先分成「軟頭粗桿形」與「硬頭細簽形」兩種類形，其中「軟頭粗桿形」又可再分成「大形」與「中形」兩類；「硬頭細簽形」又可再分成「T字形」與「圓頭形」兩類（參閱表3），分別論述如下。

1. 軟頭粗桿形

大形 以河南《郊縣銅器舞》為例。河南《郊縣銅器舞》中使用的鑼為凸體斜面平臍大形架懸式黑節鑼；以大形直腰鑼槌演奏，鑼槌長度約為45公分，屬於「軟頭粗桿大形直腰鑼槌」。

中形 以廣西壯族《弄蠟》為例。廣西壯族《弄蠟》中使用的鑼為凸體斜面平臍中形手持式鑼；以中形直腰鑼槌演奏，鑼槌長度約為25公分，屬於「軟頭粗桿中形直腰鑼槌」。

2. 硬頭細簽形

T字形 以北京《西鐵營花鈸大鼓》為例。北京《西鐵營花鈸大鼓》中使用的鑼稱作「沉子」，為凸體斜面平臍小形手持架掛式鑼；以直腰細簽T字形鑼槌演奏，鑼槌長度為26公分，屬於「硬頭細簽T字小形直腰鑼槌」（圖19）。

圓頭形 以山西《音鑼鼓》為例。山西《音鑼鼓》中所使用的鑼為平面小形手持式掌鑼；以直腰細簽圓頭形鑼槌演奏，鑼槌長度約為20公分，屬於「硬頭細簽圓頭小形直腰鑼槌」（參見圖10）。

（三）鑼板

在鑼的媒介工具中，除了前述「鑼棒」、「鑼槌」之外，還有「鑼板」。「鑼板」屬

於硬式長板形擊鑼之媒介工具，為一實心長條板狀體，一般多為長方形，且經常將板頭削尖或切角成劍刃形，使奏擊音色集中而柔順。一般而言，使用鑼板為媒介擊奏的鑼器，多屬於小形直接手持式鑼，這是基於鑼器之形制及材料特徵所致；小形直接手持式鑼器，若以鑼棒或鑼槌奏擊，其音色都不若鑼板奏擊來得集中、具穿透力。也因此鑼板的體積及長度，一般都屬小形，且通常這些鑼板的長度，大多都約略等於或稍大於該鑼器之直徑。

「鑼板」以安徽《鳳陽花鼓》為例。安徽《鳳陽花鼓》中使用的鑼為凸體斜面平臍小形手持式鑼；以鑼板演奏，鑼板長度約為25公分，屬於「硬式長板直腰劍刃小形鑼板」（圖20）。



【圖19】：北京西鐵營花鈸大鼓
沉子與T字形鑼槌



【圖20】：安徽鳳陽花鼓
小鑼與鑼板

引自：吳曉邦等，《中國民族民間舞蹈集成》（北京：新華書店）
賈作光等，〈北京卷〉（1992），頁221。董振亞等，〈安徽卷〉（1995），頁322。

三、鑼類樂器的製作

有關中國鑼類樂器的製作，本文以製作材料和製作方法兩項為主。在製作材料上，鑼器一般都是以銅、錫調配而成的合金製作，由於這種以合金調配製造出的銅器，能發出清亮、持久的音響效果，因此「鑼器」或其胚料也被稱作「響銅」。在製作方法上，一般多分成「熔煉鑄胚」、「鍛打成形」與「冷砸定音」三個階段。²⁷ 有關其詳細的製作材料、方法及過程，茲分述於後。

（一）鑼的製作材料及配料比例

一件好的鑼器或鈸器，首先取決於製作材料及配料比例。有關這些響銅製作過程中的材料成分與配料比例，史上不乏記錄資料可查，以材料為例，清初廣東學者屈大均所編《廣東新語》卷十六中，有如下的記載：

凡為銅鼓（鈸鑼），以紅銅為上，黃銅次之。其聲在臍，雌雄之臍亦無別，但

27 樂聲（1980），《民族器樂製作概述》（北京：輕工業出版社），頁194-195。

先煉者為雄，後煉者為雌耳。²⁸

這段史料的前段即簡述了製作鈹鑼的響銅材料，並提到銅料一般分為紅銅與黃銅二種，而製作鑼、鈹的響銅材料則以紅銅為佳。

在銅器製作配料比例上，《周禮·考工記》之〈攻金之工〉文中有：「六分其金而錫居一」²⁹的記載，這是中國古代較早有關於青銅的合金製器之基本配料比例，說明當時鑄銅所採用的銅、錫比例為五比一。至於響銅的製作材料及配料比例，在明代崇禎年間宋應星所著的《天工開物》中卷之〈五金〉有如下記載：

凡用銅造響器，用出山廣錫無鉛氣者入內，鈹鑼之類皆紅銅八斤，入廣錫二斤，鏡、鈹，銅與錫更加精煉。³⁰

從上文可知明代製造響銅器所使用的銅、錫比例大約為八比二，這樣的調配比例，與現今製作鑼鈹類響銅之配料方式，即以22.5至24的錫，配76至77.5的紅銅為調配標準，³¹兩項配料比例頗為接近。這也說明了，製作鑼鈹的響銅材料，及配料比例之技術，在明代已確切地被掌握及運用，且一直沿用至今。

（二）鑼的製作方法

前文已述及，在鑼鈹的製作方法與製作過程上，一般多分成「熔煉鑄胚」、「鍛打成形」與「冷砸定音」三個階段。其中，在「熔煉鑄胚」過程裡，配料的比​​例與純度、熔煉燒胚的火候與時間；以及在「鍛打成形」與「冷砸定音」過程裡，鍛打、冷砸的力度與均勻度等步驟，都是製作鑼鈹好壞的關鍵。有關這些製作響銅的步驟內容，在中國民族樂器製作與理論家樂聲（本名李德真）先生所著《中華樂器大典》與《民族器樂製作概述》二書中有詳細的記載，筆者於此二書相關記錄中，針對本文所需之內容，並參考其他相關資料，整理分述如下。

1. 熔煉鑄胚

在製作材料及配料比例之準備完成後，即可進行鑼、鈹等響銅器之製作。這些製作方法及過程中，首先是「熔煉鑄胚」的步驟，這個步驟也稱作「鑄坩」。其過程是先將前述固定比例的電解紅銅與錫放入特製的鍋內，以高溫熔煉成滾沸液態合金，攪拌混合均勻後，將合金液體注入砂模中，鑄成餅狀坩胚。

2. 鍛打成形

「鍛打成形」也稱作「鍛片」，是將熔煉及鑄胚後的坩胚加熱變軟後，鍛打成扁薄的

28 引自：薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁104。

29 引自：樂聲（1980），《民族器樂製作概述》（北京：輕工業出版社），頁190。

30 引自：宋應星（2005），《天工開物》卷中〈五金〉（台北：台灣書房出版有限公司），頁183。

31 樂聲（2002），《中華樂器大典》（北京：民族出版社），頁496。

金屬片，這個加熱與鍛打的過程大約需要反覆數次至十數次不等。待銅胚已成薄片後，再經過「剪邊」與「重複燒煉」等步驟，並依所欲製作的器形將銅片加工成形，而後還有「打臍」、「折邊」等製作鑼體的步驟。最後再將已成形的器體經過「拋光整面」、「上旋磨紋」、「裁修齊邊」、「鑽孔打洞」、「反覆加熱」與「微調鍛打」等步驟，作細部整理，使器形更均勻、完整。

3. 冷砸定音

「冷砸定音」也稱作「開聲」，是製作過程中最關鍵的工序步驟。通過有經驗的技師，做完必要的開聲工序改變響銅的內應力後，其分子結構可透過分布均勻的器形，使鑼器或鈸器保持較佳的彈性，發出較好的音響聲調，因此民間在製作響銅器具行業中，一直流傳著「千錘打鑼，一錘定音」的行話。另外，有關「冷砸定音」的製作工序，在古代史料中也有記錄，以明代宋應星的《天工開物》為例，其中〈錘鍛〉載：

凡錘樂器錘鈺……冷錘開聲，聲分雌與雄，則在分離起伏之妙，重數錘者，其聲為雄。³²

與此類似的相關史料，還有清代屈大均《廣東新語》卷十六中的記載：

諸工不善取音，每銅鼓成，必置酒宴銅鼓師。師至，微以藥物淬臍及鼓四旁，稍揮冷錘攻之，用力輕鬆，不過十餘錘。而雄聲宏而亮，雌聲清以長，一呼一應，和諧有情，餘音含風，若龍吟鳳嘯也。³³

上述兩段史料均記錄了製作響銅相關的方法，其中特別強調製作過程中「冷砸定音」的重要性。從以上資料不但可了解明清時期製作鑼的工序及其重要步驟，同時也因這些記載，證實了上述鑼類樂器的相關製作方法至遲在明代時期即已存在。

結論

就中國鑼的歷史而言，本文除還原鑼在中國的歷史面貌之外，經分析與探究後有兩項值得強調的論點。其一：有關鑼在中國的起源，早先有一部分音樂史學相關的學者，根據一些古籍記載，認為中國的鑼類樂器是自北魏時期由西域傳入中原的；但經筆者針對鑼器之出土實物進行查證後，確認鑼在中國的起源應當可向前追溯至漢代。其二：有關雲鑼史料的發掘與考證，近年來有部分學者發現在宋代畫家蘇漢臣所繪製的《貨郎圖》中出現一組十音雲鑼的事實，並且根據這一事實提出雲鑼之歷史應可自此往前追溯至宋代；但經筆者查證

32 宋應星（2005），《天工開物》卷中〈錘鍛〉（台北：台灣書房出版有限公司），頁326。

33 引自：薛藝兵（2003），《中國樂器誌·體鳴卷》（北京：人民音樂出版社），頁104。

後，確認此畫現藏於台北的國立故宮博物院，且是一幅元明時期的仿蘇漢臣風格之畫作，從這樣的結果來來看，要以這幅圖來證明宋代即有雲鑼之說應是不成立的。

有關中國鑼類樂器的形制上，本文主旨在於將這些龐雜的鑼器族群以及奏擊媒介工具加以分析比對，而後依據其形制、外貌等要素，進行系統分類及類別命名，並於各項分類命名後逐級逐項展開實器之介紹與探討。這些分類結果如下：首先依鑼器外形將其分為「平體形鑼」與「凸體形鑼」兩個類別，其中「平體形鑼」又包含「平板形鑼」與「平面形鑼」兩類；「凸體形鑼」又包含「弧面形鑼」、「斜面平臍形鑼」與「曲面凸臍形」三類。此外，鑼類樂器奏擊之媒介工具一般以「鑼棒」、「鑼槌」與「鑼板」三種基本類形為主，其中「鑼棒」依其外形可分成「直腰形」、「粗腰形」、「細腰形」、「細身形」與「斜腰形」共五種類形，且「斜腰形鑼棒」可再分為「頭細尾粗形」、「頭粗尾細形」與「球棒形」三種類別。「鑼槌」依其體積與外形可分成「軟頭粗桿形」與「硬頭細簽形」兩種類形，其中「軟頭粗桿形」又可再分成「大形」與「中形」兩類；「硬頭細簽形」又可再分成「T字形」與「圓頭形」兩類。

在鑼器的製作上，鑼類樂器主要都是以銅、錫等材料調配的合金製作而成，能發出清亮、持久的音響效果。這類樂器在製作方法上一般多分成「熔煉鑄胚」、「鍛打成形」與「冷砸定音」三個主要過程。其中「鍛打成形」較為複雜，共包括有「鍛片」、「剪邊」、「覆燒」，「打臍」、「折邊」、「拋光整面」、「上旋磨紋」、「裁修齊邊」、「鑽孔打洞」、「反覆加熱」與「微調鍛打」等步驟。期望本文之研究結果能對樂界與學界提供更多相關的研究資料及貢獻。

參考書目

一、古代文獻與歷史論著

- 宋應星2005，《天工開物》卷中〈五金〉，臺北：台灣書房出版有限公司。
吳 釗1990，《圖說中國音樂史》，北京：東方出版社。
張錫孔等1994，《中國歷史大事編年》，台北：黎明文化事業公司。
楊蔭瀏1987，《中國古代音樂史稿》，臺北：丹青圖書有限公司。
劉東升等1988，《中國音樂史圖鑑》，北京：人民音樂出版社。

二、專書與辭書

- 王子初2003，《中國音樂考古學》，福州：福建教育出版社。
方祖燊等2000，《大辭典》，台北：三民書局。
汪寧生1980，《雲南考古》，昆明：雲南人民出版社。
喬建中等2002，《中國鑼鼓》，太原：山西教育出版社。
樂 聲1980，《民族器樂製作概述》，北京：輕工業出版社。
樂 聲2002，《中華樂器大典》，北京：民族出版社。
劉東升等1995，《中國樂器圖鑑》，濟南：山東教育出版社。
薛藝兵2003，《中國樂器誌·體鳴卷》，北京：人民音樂出版社。

三、集成與大系

- 王民力等1993，《中國民族民間舞蹈集成》〈河南卷〉，北京：新華書店。
呂良等1993，《中國民族民間舞蹈集成》〈山西卷〉，北京：新華書店。
李開方等1995，《中國民族民間舞蹈集成》〈陝西卷〉，北京：新華書店。
李聯明等1996，《中國民族民間舞蹈集成》〈福建卷〉，北京：新華書店。
陳仁梁等1995，《中國民族民間舞蹈集成》〈湖北卷〉，北京：新華書店。
梁倫等1996，《中國民族民間舞蹈集成》〈廣東卷〉，北京：新華書店。
賈作光等1992，《中國民族民間舞蹈集成》〈北京卷〉，北京：新華書店。
董振亞等1995，《中國民族民間舞蹈集成》〈安徽卷〉，北京：新華書店。
聶乾先等1999，《中國民族民間舞蹈集成》〈雲南卷〉，北京：新華書店。
王子初等1996，《中國音樂文物大系·江蘇卷》，鄭州：大象出版社。
王子初等1996，《中國音樂文物大系·湖北卷》，鄭州：大象出版社。
嚴福昌等1996，《中國音樂文物大系·四川卷》，鄭州：大象出版社。

四、研討會論文與網頁

呂錘寬（2004），〈論中古時期的道教音樂及其發展〉，《2004國際宗教音樂學術研討會會議論文集》（台北：國立傳統藝術中心、國立台灣藝術大學）。

網頁http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx?content=d_2_50（2010.5.8）。

朱權與琴曲《秋鴻》的關係研究——以譜本比較為進路

黃鴻文

國立臺灣師範大學國文學系博士候選人、
私立朝陽科技大學通識教育中心兼任講師

摘要

許健在《琴史初編》中，依據朱權自作的長賦，判斷他即是琴曲《秋鴻》的作者，朱權創作《秋鴻》殆成定說。一直到了故宮本《秋鴻》圖譜的出現，此說才不攻自破。可是，《秋鴻》是浙派傳承的琴曲，以朱權之智，即使要掠奪古人的著作權，也不該選擇如此大有來頭的琴曲。本論比對故宮本、朱權《神奇秘譜》與明初浙派的《梧岡琴譜》，發現三譜雖同源自浙派，但《梧》譜與故宮本段落皆有缺漏，而且，為了湊足三十六段的段數，《梧》譜將一段拆成兩段，故宮本則將段落重複傳抄，另外，故宮本尚有錯簡的問題。唯《神》譜段落結構完整，段序安排也很合理，小標題的名稱也經過精心美化，三譜之中，以《神》譜價值最高，這些優點都歸功於朱權的貢獻。在長賦中，朱權也以贊賞《秋鴻》的「揄揚者」自居，字裡行間，都不像是把《秋鴻》當作自己的作品。前人之所以會有朱權創作《秋鴻》之說，是因為對文獻解讀有誤，並非朱權刻意冒充作者。

關鍵詞：《秋鴻》、朱權、故宮本、《神奇秘譜》、《梧岡琴譜》

Relations between Zhu-Quan and *Wild Swan of Autumn*—Ways of Score Edition Comparison

Huang, Hong-Wen

PhD candidate, Department of Chinese, National Taiwan Normal University.

Part-time Lecturer, General Education Center, Chao Yang University of Technology.

Abstract

Xu-Jian, author of *First Arrangement of Qin History*, commented that Zhu-Quan was the composer of Qin piece *Wild Swan of Autumn* in accordance with Zhu-Quan's long poems. This saying was almost thoroughly accepted until the appearance of National Palace Museum Edition (NPME) with pictures and scores arrayed. But, *Wild Swan of Autumn* is a piece inherited from Zhe Sect. Being a smart person, Zhu-Quan rarely thought of occupying the copyright of such a big hit. After comparing NPME, Zhu-Quan's *Shen Qi Scores* and *Wu Gang Scores*, I found that although the above three Score editions originate the same from Zhe Sect, some parts in both NPME and *Wu Gang Scores* are missing. Besides, in order to complete thirty-six parts, *Wu Gang Scores* divides one part into two while NPME repeats. Furthermore, NPME has the problems of misplacement. On the contrary, parts in *Shen Qi Scores* have complete structures, reasonable orders and beautiful titles. Among these three editions, *Shen Qi Scores* is the most valuable. All this thanks of Zhu-Quan's contribution. In his long poems, he even regards himself as a "praiser" to *Wild Swan of Autumn* rather than a composer. People of former times misread some archives and wrongly concluded that Zhu-Quan produced *Wild Swan Of Autumn*. In fact, Zhu-Quan did not intend or pretend to be that composer at all.

Keywords: *Wild Swan Of Autumn*, Zhu-Quan, National Palace Museum Edition, *Shen Qi Scores*, *Wu Gang Scores*

一、前言

古琴曲《秋鴻》結構龐大謹嚴，指法精妙，意境宏遠，與《廣陵散》並稱大曲。《五知齋琴譜》說：

如遇群賢，鼓時必落後奏為妙；若先彈此曲，使諸音皆閉，覺大無意趣。¹

琴人雅集時，一定要先彈完諸曲，最後再彈《秋鴻》，否則會讓其它曲子相形失色，聽來索然無味，這真是將《秋鴻》推置到無以復加的地位。可是，提到《秋鴻》的作者，便有不少爭議。大體來看，可分為兩派說法，一是主張明代朱權，一是主張南宋的浙派琴家郭沔（楚望）。

《秋鴻》見於朱權編纂的《神奇秘譜》，朱權還作了一首長賦來詠歎此曲，並於賦末「暗示」作者即是自己，²所以歷來琴譜與學者多主朱權臞仙正是《秋鴻》作者，如《浙音釋字琴譜》說：

是曲也，祖王臞仙所作。……噫，吾之祖王，揚昔時之響，遺今日之譜，得毋重錄，以為後人之琴本云。³

《重修真傳琴譜》說：

《秋鴻》之曲，乃臞仙體二曲（《鳳凰來儀》、《廣陵散》）之意而作。⁴

除此之外，尚有《五知齋琴譜》也持相同看法。⁵另外一種說法，即是將《秋鴻》的著作權歸諸南宋郭楚望。如《梧岡琴譜》在《秋鴻》曲名下以小字註：

郭楚望譜，徐諸公訂潤。⁶

《琴譜正傳》⁷也同於《梧岡琴譜》，認為作者是郭楚望，並經由浙派徐門諸公屢加訂補而成。

面對這兩種說法，孰是孰非，當代古琴學者許健提出了他的見解。依據許氏的大作《琴史初編》的敘述，可歸納出重點有四：

第一，《神奇秘譜》中的《瀟湘水雲》、《泛滄浪》都已經明確標出其作者為郭楚望，如果《秋鴻》亦是郭楚望的作品，朱權無須加以隱諱。

1 文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第1冊（北京：中華書局，1982）559。

2 這裡所謂的「暗示」，是前人根據朱權為《秋鴻》所作的長賦來推論的；然而，這樣的推論是很有問題的，詳見文後。

3 文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第1冊221。

4 文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第4冊472。

5 文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第1冊559。

6 文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第1冊435。

7 文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第2冊477。

第二，《秋鴻》一曲編在《神奇秘譜》的卷末，這固然是受限於琴曲調性的編排體例，但也可能是朱權對自己作品表示謙虛。

第三，《秋鴻》題解後有一篇朱權自作的長賦，其中「或問製作者其誰，苟非老於琴苑，孰能為之揄揚；乃西江之老懶，誠天胄之詩狂。」所謂的「西江」，指的是朱權居住的江西，所謂的「天胄」，指的是他皇世子的身分。

第四，《秋鴻》譜中有些小注，如第二十七段「此段闊遠，須當指授，庶免斷續窘促失節之病。」此注顯出編者之用心，與其它諸譜不同。故許健依上述理由，認為「此曲即使並非朱權之作，也是他所心愛的作品」。⁸

許健此說一出，朱權創作《秋鴻》遂成為琴界的共識。不過，這樣的共識在《故宮古琴》一書出版後，就被完全打破了。

二、故宮本的出現

2006年在北京出版了《故宮古琴》一書，蒐羅了明清紫禁城中有關的古琴資料。其中的《秋鴻》琴譜，譜圖並列，製作之精美，在歷代琴譜中實屬罕見。譜中表明時代之文字有二，一是乾隆御賞的印章，其時代大大晚於明初的朱權，這對研究《秋鴻》作者而言，當然沒有討論的價值；二是《秋鴻》題目下的小字注文：

妙品夾鍾清商曲，世謂清商。楚望譜，瓢翁、曉山翁累刪。⁹

照注文來看，會以「翁」字來稱呼徐曉山的，當然不可能是他本人，應該是徐氏的後人或弟子，或許即是徐曉山的兒子徐和仲。鄭珉中說：

按「瓢翁」乃南宋浙派名古琴家徐天民別號，其孫徐夢吉號曉山，夢吉子徐和仲，世為浙派大家。徐和仲繫洪武元年「文華堂」名琴家之一。據《琴史初編》載：「明成祖朱棣在藩邸時，曾召見徐和仲，並給以賞賜。」此譜或繫徐和仲當時所進，故宮中藏有此譜。……明宮所遺的這部琴譜繫原舊裝裱，冊頁未有重裝現象。因此，可信這部圖譜應為浙派徐門的傳譜，且圖譜早於《神奇秘譜》。那麼，《秋鴻》一曲之作者確非朱權，實為南宋郭楚望可以明矣。¹⁰

鄭氏的推論頗合常理。如果故宮本《秋鴻》真在明洪武初年徐和仲入朱棣藩邸時所獻，那它的時代當然要早於朱權的《神奇秘譜》。如此一來，朱權創作《秋鴻》的說法便站不腳。可是，我們不禁要問，當時浙派徐門乃琴壇大派，流傳者眾，如果朱權要竊取古曲的著作權，為什麼不找一首沒沒無聞的曲子，而要找當時大門派下所盛傳的大曲？冒著如此之大不韙，徒留後人恥笑，以朱權之智，豈有是理？另外，朱權《神奇秘譜》裡的

8 此段撮意自許健，《琴史初編》（北京：人民音樂出版社，2001）136。

9 鄭珉中主編，《故宮古琴》（北京：紫禁城出版社，2006）247。

10 鄭珉中主編，《故宮古琴》240。

《秋鴻》與故宮本又有什麼樣的關係？是系出同源？還是另有所據？故宮本《秋鴻》的出現，除了證明該曲非朱權所著之外，在其精美的圖譜下，是否能對學者琴家們研究《秋鴻》一曲有更多的啟發？這都本論欲研究的重點所在。

本論比較的《秋鴻》譜本有三：一是朱權的《神奇秘譜》（1425）（以下簡稱「《神》譜」）；二是故宮本《秋鴻》（明洪武年間）（以下簡稱「故宮本」）；三是《梧岡琴譜》（1546）（以下簡稱《梧》譜）。《神》譜載有朱權對《秋鴻》的題解，還另作長賦一首以詠嘆之，而欲探究《秋鴻》與朱權的關係，《神》譜是最直接的資料；故宮本是明初浙派傳譜，也是現今存見最早的《秋鴻》譜，它的出現，使朱權創作《秋鴻》之說不攻自破，但能否就此抹殺朱權對《秋鴻》的貢獻，進一步取代《神》譜的地位，這都要對該譜本身做更深入的分析；說到明初的浙派琴譜，自然不能忽略最有代表性的《梧岡琴譜》。根據《梧岡琴譜》中陳經的序文，我們可以知道該譜的編者梧岡子黃獻，學琴自戴義，戴義學自張助，「邇而上之，業自雪江、秋山、曉山爰及和仲、惟慊、惟震一派，流行以迄於今，觀其師友淵源所自，蓋徐門正傳也」，¹¹ 這與故宮本曲名下的注文同一淵源，對於研究浙派的琴曲《秋鴻》，有很高的參考價值。北京故宮的鄭珉中先生也是以此三譜做比較，可謂先得我心。至於其它收錄《秋鴻》的琴譜雖然甚多，但其時代大多晚於此三譜，¹² 對於《秋鴻》作者之探討並無裨益，故皆不在比較範圍之內。

關於三譜之比較，鄭珉中提出初步的看法：

本圖譜與明初朱權的《神奇秘譜》和黃獻的《梧岡琴譜》相較，曲目順序也各有不同。¹³

馬如驥也說：

在1546年編的《梧岡琴譜》的《秋鴻》，其譜和小標題已與《神奇秘譜》有所不同。¹⁴

他們都不約而同地看出了譜本間的差異；然而，只注意到標題名稱與曲目順序是不夠的。根據筆者深入比對三譜，發現問題並不單純，應該從「小注文」、「段序」、「標題名稱」、「段落內容」等方面來探討，方有可能釐清三譜之間的關係，茲述論如下。

11 文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第1冊374。

12 《浙音釋字琴譜》（1491）時代稍早於《梧岡琴譜》，但其中所錄之《秋鴻》乃抄自《神奇秘譜》，故不在比較範圍之內。

13 鄭珉中主編，《故宮古琴》240。

14 馬如驥，〈古琴曲《秋鴻》打譜探討〉，《南京藝術學院學報》（2006）：55。

三、《神》譜與故宮本小注文的高度吻合

觀察《神》譜與故宮本，在某些段落中，其標題下的小注文完全相同。如《神》譜第五段「呼蘆而宿」與故宮本第五段「呼蘆」，注曰：

悲聲叫得蘆花白。¹⁵

《神》譜第十五段與故宮本第二十四段同名「遠落平沙」，注曰：

此段與「雲中孤影」皆意思闊遠，須當指授。¹⁶

《神》譜第十六段「驚霜叫月」與故宮本第二十五段「叫月」，注曰：

叫月聲嘹嘍。¹⁷

《神》譜第二十七段與故宮本第十七段同名「雲中孤影」，注曰：

此段闊遠，須當指授，庶免斷續窘促失節之病，與「遠落平沙」意同。¹⁸

《神》譜第三十四段「知秋入塞」與故宮本的第三十四段「入塞」，在指法中皆夾注「入塞聲」三字。¹⁹ 故宮本的年代要早於朱權的《神奇秘譜》，故可知這些注文並非朱權所作。《梧》譜則除了第十五段段名「叫月聲嘹嘍」同於二譜之小注文外，均無涉於其它上述小注文，或是後人刪節了，實不可考。在琴曲譜本中，相較於曲名、標題等大目，小注文算是細節，可以由演奏者或傳承者依其會心之不同而有不同之詮解，但是依據《神》譜與故宮本之小注文高度吻合情形，可以推論，二譜應當來自同一祖本，在傳抄的過程中，編者尊重了前人的演奏與教學心得，一字不漏地將小注文完全保留了下來。

四、《神》譜與《梧》譜段序大體相同

雖然皆為三十六段，在段落次序的編排上，三個譜本不盡相同。初步來看，《神》譜與《梧》譜較近，故宮本則遠於前二譜。茲先比較《神》譜與《梧》譜的段序關係，再討論故宮本。

15 分別見文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編，《琴曲集成》，第1冊166；鄭珉中主編，《故宮古琴》255。

16 分別見《琴曲集成》，第1冊167；《故宮古琴》297。

17 分別見《琴曲集成》，第1冊167；《故宮古琴》299。

18 分別見《琴曲集成》，第1冊168；《故宮古琴》281。

19 分別見《琴曲集成》，第1冊169；《故宮古琴》319。

【表1】：《神》、《梧》二譜段序差異表 製表者：黃鴻文

《神奇秘譜》	《梧岡琴譜》
一、凌雲渡江	一、渡江
二、知時賓秋	二、賓秋
三、月明依渚	三、依渚
四、呼群相聚	四、呼群
五、呼蘆而宿	五、叫蘆
六、知時悲秋	六、悲秋
七、平沙晚聚	七、聚沙
八、南思洞庭水	八、南思
九、北望雁門關	九、宿蘆
十、蘆花月夜	十、北望
十一、顧影相吊	十一、顧影
十二、沖入秋旻	十二、入雲
十三、風急鴈行斜	十三、破陣
十四、寫破秋空	
十五、遠落平沙	十四、遠落平沙
十六、驚霜叫月	十五、叫月聲嘹唳
十七、延頸相聚	十六、延頸
十八、知時報更	十七、報更
十九、爭蘆相咄	十八、爭蘆
二十、群飛出渚	十九、出渚
二十一、排雲出塞	二十、引群出塞
二十二、一舉萬里	二十一、雲天萬里
二十三、列序橫空	二十二、啣蘆
二十四、啣蘆避弋	二十三、列序
二十五、盤聚相依	二十四、打圍
二十六、情同友愛	二十五、情同友愛

二十七、雲中孤雲	二十六、雲中孤雲
二十八、問訊衡陽	二十七、問訊衡陽
二十九、萬里傳書	二十八、傳書
三十、入雲避影	二十九、避弋
三十一、列陣驚寒	三十、驚寒
三十二、至南懷北	三十一、懷北
三十三、引陣沖雲	三十二、引陣
三十四、知秋入塞	三十三、入塞
	三十四、寫破秋空
三十五、天衢遠舉	三十五、天衢遠舉
三十六、聲斷楚雲	三十六、聲斷楚雲

從表中可知，兩譜段序只有兩處不同：

第一，兩譜第九、十段名稱互異。但這只是名稱的不同，指法內容都是一樣的。也就是說，如果不看段落標題的名稱，單就指法來演奏，兩個譜本的音樂是沒有差別的。²⁰

第二、「寫破秋空」一段，《神》譜在第十四段，《梧》譜則在第三十四段，不過，《梧》譜該段指法是完全被涵蓋在《神》譜第三十四段「知秋入塞」。簡單地說，《梧》譜是將《神》譜的「知秋入塞」拆成了「入塞」與「寫破秋空」兩段，兩譜在這部分的彈奏上，也是完全沒差別的。²¹

所以，「段序差異表」中的兩處不同只是表相，指法內容則大致相同。《神》譜與《梧》譜在大體的架構上，有很高的一致性，都可視為浙派徐門的傳承。

五、故宮本的錯簡

從小注文的吻合情形，可知《神》譜與故宮本同一來源；從段序的大體架構來看，《神》譜又與《梧》譜大同小異，當亦同一來源。故宮本與《梧》譜在曲名《秋鴻》下又皆注明是郭楚望譜，經徐門諸公刪訂而成，是三譜皆係徐門傳譜無疑。可是，在此另有一問題須先解決，那就是故宮本的段序大異於《神》、《梧》二譜。如果要說三譜同出一系，《梧》譜沒有其它二譜之小注文，尚可推說是編者刪去，對於認譜彈奏尚不致於產生太大影響；然而故宮本的段落安排，在次第結構上與其它二譜大不相同，彈奏風格勢必大

20 唯一須要解釋的，是《梧》譜第九段的「宿蘆」第二行第四個減字，記作食指按九徽勾剔三弦，這是一個錯誤的紀錄，因為下一個減字是大指按九徽抹挑三弦，不可能在同一徽位弦位上如此分別按彈。依《神》譜與故宮本所記，應改為一弦才對。見《琴曲集成》，第1冊436。

21 這裡所提到的段落分合問題，文末會有較詳細的解說。

異，能說故宮本與《神》、《梧》二譜是同一傳承嗎？

既然《神》、《梧》二譜的段序大致相同，今則以《神》譜為準，比較其與故宮本之差異。根據《神》譜三十六段，依序由A至F先分為六大部分：

【表2】：《神》譜段落分部表 製表者：黃鴻文

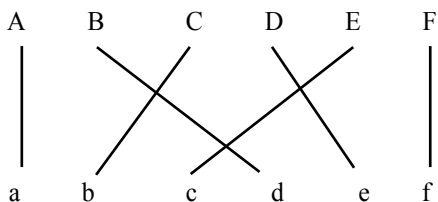
A	一、凌雲渡江，二、知時賓秋，三、月明依渚，四、呼群相聚，五、呼蘆而宿，六、知時悲秋，七、平沙晚聚。
B	八、南思洞庭水，九、北望雁門關。
C	十、蘆花月夜。
D	十一、顧影相吊，十二、沖入秋旻，十三、風急鴈行斜，十四、寫破秋空，十五、遠落平沙，十六、驚霜叫月，十七、延頸相聚，十八、知時報更。
E	十九、爭蘆相咄，二十、群飛出渚，二十一、排雲出塞，二十二、一舉萬里，二十三、列序橫空，二十四、啣蘆避弋，二十五、盤聚相依，二十六、情同友愛，二十七、雲中孤雲。
F	二十八、問訊衡陽，二十九、萬里傳書，三十、入雲避影，三十一、列陣驚寒，三十二、至南懷北，三十三、引陣沖雲，三十四、知秋入塞，三十五、天衢遠舉，三十六、聲斷楚雲。

再將故宮本三十六段，依序由a至f亦分為六部：

【表3】：故宮本段落分部表 製表者：黃鴻文

a	一、渡江，二、賓秋，三、依渚，四、呼群，五、呼蘆，六、悲秋，七、聚沙。
b	八、宿蘆。
c	九、爭蘆，十、出渚，十一、引群出塞，十二、列序，十三、一舉萬里，十四、啣蘆，十五、打圍，十六、情同友愛，十七、雲中孤雲。
d	十八、南思洞庭水，十九、北望雁門關。
e	二十、顧影，二十一、入雲，二十二、破陣，二十三、書空，二十四、遠落平沙，二十五、叫月，二十六、延頸，二十七、報更。
f	二十八、問訊衡陽，二十九、傳書，三十、避弋，三十一、驚寒，三十二、懷北，三十三、引陣，三十四、入塞，三十五、天衢遠舉，三十六、聲斷楚雲。

從英文字母大小寫，可以很清楚看出兩個譜本的段序結構差異。A等同於a，B則等同於d，C等同於b，D等同於e，E等同於c，F等同於f，茲製圖如下：



【圖1】：《神》譜與故宮本段落差異圖

製圖者：黃鴻文

比較故宮本與《神》譜之結構，在六個部分中，除了前後二部（A a，F f）兩譜相同外，其中間部分的段序完全不同。如果依段序而言，二譜固然差異甚大；如果依小注文而言，二譜卻又完全一致。到底要如何解釋這種奇異的現象呢？由於《神》譜與《梧》譜的段序大致相同，而故宮本與之差別較大，有可能是故宮本乃另一套系統，也可能是故宮本本身編排的錯謬。如果是後者，那即可捨去結構因素不論，僅憑小注文的高度吻合即可推斷三本同出一源；如果是前者，則會使問題複雜得多。所以必先解釋此差異現象，方能進一步討論三本之間的關係。

根據許健對《神》譜的分析：

降落平沙的場景共兩次：一次在第五段到第十一段；一次在第十五段到第十九段，在雁群起飛和降落時所用的音調是不相同的。²²

也就是說，《神》譜中的這兩個場景，是兩組不可分割的有機體；這樣的情形在《梧》譜中也是如此呈現；可是故宮本裡的這兩個場景，都是被打散處理的，第一次的「第五段到第十一段」，故宮本將之依序打散在上述六部分的a、d、b、e之中，第二次的「第十五段到第十九段」，故宮本將之依序打散在e、d之中。除此之外，許健又分析說：

從全曲布局來看，各樂段配合曲情的發展，是有所變化的。比如調式安排，廿五段以前基本上用羽調式，末十段則正式轉入宮調。²³

《琴學初津》也說：

曲中用指極難，起、承、轉、合，各有神妙。所以三十餘段之多，不嫌其繁複。……最神妙者，在於虛罨、帶起、撥刺，及一氣連絡之處。²⁴

可是，這樣精心經營的布局，在故宮本中完全打亂了，不但宮調與羽調的段落混雜交錯，也看不出「起承轉合」的神妙與「一氣連絡」之處。

筆者彈奏過程中，發現《神》譜的段序安排是頗為合理的，故宮本則常有難令人下手之處。在問題的討論上，如果只就個人聽覺感受而言，容易流於「各言爾志」的局面，所以筆者願意從指法安排的合理性來客觀地討論故宮本的問題。古琴琴體狹長，演奏者的左手常要在琴體的不同徽位上游移以產生音階，如果徽位的移動範圍突然太大，左手掌握不易，就可能造成音高上的誤差。因此，一首能流傳久遠的好琴曲，在指法的安排上通常不會有大幅度的跳躍，這也是判斷琴曲優劣的準則之一。以「爭蘆」（《神》譜作「爭蘆相咄」）一段為例，起手的第一個按音即在五徽，《神》譜的上一段「知時報更」的最後一個按音也在五徽，在指法的接續上既合理，節拍也可以很緊湊；故宮本的上一段「宿蘆」的最後一個按音

22 許健，《琴史初編》137。

23 許健，《琴史初編》138。

24 轉引自許健，《琴史初編》138。

卻在十徽，就顯得很不恰當。²⁵ 再以「報更」一段為例，如上述最後一個按音在五徽，《神》譜緊接「爭蘆相咄」段，第一個按音在五徽；故宮本則接「問訊衡陽」，第一個按音在十徽，也是很不合理。²⁶ 故宮本兩次都是越過了中準，在上準與下準間大幅度的跳躍，這種情形，不該出現在一首源遠流長的琴曲中，在《神》、《梧》二譜中也不曾如此。

由此可知，故宮本段序結構大異於《神》、《梧》二譜，並非是它另有來源或傳承，應是編排時發生了錯誤，才導致上述種種不合理。造成這種錯誤，並非空穴來風，而是另有原因，那就是在上文的論述中，所謂的「第一段」、「第二段」……等等，《神》譜與《梧》譜中都有清楚標示段號與段名，而故宮本只有段名沒有段號，上述言及故宮本的「第某段」時，是以冊頁的前後來判別的。那麼，如果說故宮本在編排或裝訂之初，由於沒有段號可供判斷的情形下，發生了前後錯簡的問題，都是很難避免與察覺的。故宮本的結構與餘二譜有很大的出入，這樣的出入可能是因為缺乏段號的標誌，導致了錯簡的發生，並不足以反對三本同源的推論。從故宮本與《神》譜的小注文、《神》譜與《梧》譜的段序結構都具有極高的一致性來說，「三本同源」應是最貼近事實的說法。我們也可以從比較過程中得知一事：故宮本根本是一不適合演奏的譜本，雖然它是從故宮流傳出來的一套精美圖譜。

六、標題名稱與段落內容

上述「小注文」與「段序」的問題，是為「三本同源」推論的基礎；今再分析三譜之「標題名稱」與「段落內容」，藉此探索朱權與《秋鴻》的關係。

標題名稱的差異，一望即知，是最容易引起人們注意的，所以研究《秋鴻》的學者，大部分都能指出譜本間標題名稱的不同；但這樣的不同之中，是否存在著某種規律或理想，等待細心的後人去發現呢？一般來說，故宮本與《梧》譜多採二字形式，《神》譜大多是四字一標；而且，《神》譜都能在不脫離原意的基礎上，美化了標題的名稱。如故宮本與《梧》譜皆作「入雲」，《神》譜作「沖入秋旻」；故宮本與《梧》譜皆作「避弋」，《神》譜作「入雲避影」；故宮本與《梧》譜皆作「啣蘆」，《神》譜作「啣蘆避弋」；故宮本與《梧》譜皆作「宿蘆」，《神》譜作「蘆花月夜」；故宮本與《梧》譜皆作「入塞」，《神》譜作「知秋入塞」；故宮本與《梧》譜皆作「打圍」，《神》譜作「盤聚相依」；故宮本作「叫月」，《梧》譜取故宮本與《神》譜中共有的小注文「叫月聲嘹嘒」作標名，《神》譜則作「驚霜叫月」。暫先不管《神》譜如此改動標題名稱是否真能達到美化的目的，但其用心是很明顯的，這也是朱權對《秋鴻》一曲精心改造的例證之一。

再說到段落內容的部分，重點有三：

其一，《梧》譜中雖有第二十二段「啣蘆」之名，然整段內容只占《神》譜（故宮本亦同）「一舉萬里」的一部分，必合其前段「雲天萬里」，方同於《神》譜「一舉萬里」完整之全段。換句話說，《梧》譜中並無《神》譜與故宮本「啣蘆」之內容，它是將《神》譜中

25 分別見《琴曲集成》，第1冊167；《故宮古琴》265、261。

26 分別見《琴曲集成》，第1冊167；《故宮古琴》303、307。

的「一舉萬里」拆成了「雲天萬里」與「啣蘆」兩段。

其二，《神》譜第十四段「寫破秋空」與《梧》譜第三十四段同名，而故宮本第二十三段另名為「書空」。《神》譜的「寫破秋空」與故宮本的「書空」段名雖異，指法則大同；而《梧》譜「寫破秋空」的指法，僅占《神》譜「寫破秋空」的一部分，必再加上前一段「入塞」，方同於《神》譜「寫破秋空」完整之全段。這也就是說，《梧》譜中並無《神》譜與故宮本「寫破秋空」之內容，它是將《神》譜（故宮本亦同）中的「知秋入塞」拆成「入塞」與「寫破秋空」兩段。

其三，故宮本的第八段「宿蘆」與第十九段的「北望雁門關」語法極為相似，²⁷ 在彈奏過程中，兩段音樂並無明顯差異，但兩段標題名稱的意旨完全無關；而且，故宮本也沒《神》譜「蘆花月夜」（《梧》譜標題名稱作「宿蘆」）的內容。也就是說，故宮本的「宿蘆」是有名無實，反倒有兩段「北望雁門關」，這樣的缺漏，實在與它精美的裝裱太不相襯。

由上可知，《梧》譜與故宮本指法各有缺漏，其缺漏非某幾個指法的缺漏，而是整段整段的缺漏。它們的編者為了湊足三十六段，只能拆解其中某些段落，將一段拆成兩段，並冠以缺漏之段名，或者將只更動極少數的指法，在未改變音樂語法的情形下套用另一種標題名稱。

朱權所編的《神神秘譜》內容豐富，上卷十六曲，為「昔人不傳之秘」的唐、宋古曲，中、下卷則是朱權親受的三十四曲，源自宋代浙派的《紫霞洞譜》。他還令五名琴生「屢更其師而受之」，大量地吸收各家的長處。²⁸ 本論之所以要如此介紹朱權與《神神秘譜》，是要說明一種現象：朱權以王爺之尊，矢志蒐整舊譜，各地琴人聞風而來獻譜獻藝的熱鬧場面，完全可想像而知。在這樣資源豐沛的情形下，當他整理《秋鴻》時，可能拿到了不止一種浙派的傳本如《梧》譜，或尚有如故宮本的另一浙譜；在各譜本比較之下，補足了《梧》譜裡的段落缺漏，也刪除了故宮本中多餘的重複段落，使《秋鴻》一曲名副其實地成為三十六段的譜本。而《梧》譜與故宮本的編者未能有朱王爺的龐大資源，只能在師弟傳抄的基礎上，為了湊足三十六段，因而產生種種錯謬。由此亦可證朱權在保持《秋鴻》的完整性上，做出了不可抹滅的貢獻。無怪乎後來的傳譜，大部分也都依《神》譜的規格來流傳演繹。

七、《秋鴻》與朱權的關係

在故宮本出現之前，有人以《神》譜《秋鴻》的序文與長賦來推測作者即是朱權，如許健的《琴史初編》；也有人以間接資料來反駁這樣的主張，如馬如驥。故宮本的出現，雖然因此可直接證明朱權非《秋鴻》作者，可是討論的人還很少，²⁹ 許多問題都還沒有獲得解決。

27 這裡須要解釋的是，故宮本第十九段「北望雁門關」指法第三行第一個減字大指按四弦九徽抹挑飛吟後下八九，是一個錯誤的紀錄（九徽無法再下八九），依《神》、《梧》二譜，應改為大指按四弦七八才對。除此之外，僅在「宿蘆」段的第二行倒數兩個減字弦數有異，並多出第五行倒數第四、三、二個減字，這樣的差異在音樂的表現上實在是沒有什麼影響。分別見《故宮古琴》287、261。

28 措意自朱權《神神秘譜》的序文，見《琴曲集成》，第1冊95。

29 就筆者所能見者，只有王風：〈故宮藏琴曲《秋鴻》圖譜冊因及宋明琴史的幾個問題〉，發表於2009年朝陽

《秋鴻》是浙派重要樂曲，浙派又是琴壇大派，儘管該譜有著許多錯謬，但它的師弟淵源之正，在浙派乃至於琴壇中不應鮮為人知，如果朱權要掠奪古人的著作權，怎麼會找上《秋鴻》這樣大有來頭的琴曲呢？行文至此，已可直接回應先前許健所提的四個重點：

第一，《秋鴻》是浙派重要琴曲，即使朱權在《神》譜中沒有清楚交待作者是誰，也不能因此推論作者就是朱權。

第二，《秋鴻》一曲編在《神奇秘譜》的卷末，確實是琴曲調性的關係，不須過度引申。另外，朱權在《神》譜「題解」中介紹《秋鴻》時，劈頭就說：

琴操之大者，自《廣陵散》而下，亦稱此曲為大。³⁰

這樣推崇的口氣，完全不像是在介紹自己所作的琴曲；如果說把《秋鴻》置於卷末，是出自對自己作品的謙虛，那麼，這樣的態度恰與此段介紹《秋鴻》的文字形成強烈矛盾。

第三，朱權自作的長賦，確是最容易引起誤會的文字，茲再援引於下以申論之：

或問製作者其誰，苟非老於琴苑，孰能為之揄揚？乃西江之老懶，誠天胄之詩狂。羌扶醉以寫興，故罄刻於是章。³¹

「西江老懶」、「天胄詩狂」皆指朱權，可是這究竟是在回答「製作者」還是「揄揚者」呢？前人把焦點都放在「製作者」上，因而產生種種爭議；如果朱權但以「揄揚者」自居來寫這篇長賦，那就沒有冒充作者的問題了。朱權在「題解」中說：

懼仙曰：……達人高士……乃作是操，故為之賦。³²

創作《秋鴻》的，是一位達人高士，朱權只是替此高士的《秋鴻》作賦詠歎，賦末的「寫興」、「罄刻」，緊接於「老懶」、「詩狂」之後，這樣行為，難道不是以「揄揚者」自居嗎？以朱權對《秋鴻》補苴罅漏的貢獻，來擔當這個「揄揚者」的身分，是再合適也不過了。³³

第四，小注文早已存在於故宮本，非朱權所作，但朱權一字不漏不改地抄錄下來，是一種尊重前人的作法，正可視為他要掠古人之美的反證。

八、結語

第一，依據小注文的完全吻合，《神》譜與故宮本同出一源。

科技大學舉辦的「古琴、音樂美學人文精神跨領域、跨文化國際學術研討會」。王文著重於浙派琴家身世背景的考察，與本文研究方向不類，故不在討論之列。

30 《琴曲集成》，第1冊164。

31 《琴曲集成》，第1冊165。

32 《琴曲集成》，第1冊164-165。

33 依本論如此解讀，對於「製作者」的回應難免落空；可是，若將「老懶」、「詩狂」回應於「製作者」，「揄揚者」一樣會落空。文人之筆，似乎不能以嚴格的文理來苛責；判斷文旨，若能依其上下文與更多的背景資料來做佐證，庶幾不遺。

第二，依據段落結構的一致性，《神》譜與《梧》譜亦同出一源。

第三，故宮本與《神》、《梧》二譜段落結構之所以大異，這是因為故宮本錯簡所致。這樣的錯簡大大降低了故宮本的價值，使它成為一本無法彈奏的曲譜，也與它精美的圖畫與裝裱不相匹配。

第四，三譜雖系出浙派之同源，但《梧》譜與故宮本段落皆有缺漏，而且，為了湊足三十六段的段數，《梧》譜將一段拆成兩段，故宮本則將段落重複抄寫。只有《神》譜段落結構完整，段序安排也很合理，在標題名稱的美化上更顯用心，故三譜中以《神》譜價值最高，而這些優點都應歸功於朱權。

第五，《秋鴻》是浙派大有來頭的琴曲，依常理言，朱權不應笨到要去掠奪它的著作權；依長賦的語脈言，朱權是以「揄揚者」自居，未把自己視為「製作者」，再加上朱權既對《秋鴻》有如此大的貢獻，「揄揚者」自然非他莫屬。將朱權視為《秋鴻》的作者，原來只是學者判讀文獻有誤而已。

參考書目

琴譜

文化部文學藝術研究院音樂研究所、北京古琴研究會編。《琴曲集成》。北京：中華書局，1982。

《神奇秘譜》，《琴曲集成》，第1冊。

《浙音釋字琴譜》，《琴曲集成》，第1冊。

《梧岡琴譜》，《琴曲集成》，第1冊。

《琴譜正傳》，《琴曲集成》，第2冊。

《重修真傳琴譜》，《琴曲集成》，第4冊。

《五知齋琴譜》，《琴曲集成》，第14冊。

鄭珉中。《故宮古琴》。北京：紫禁城出版社，2006。

專書

許健。《琴史初編》。北京：人民音樂出版社，2001。

期刊與會議論文

馬如驥。〈古琴曲《秋鴻》打譜探討〉。《南京藝術學院學報》(2006)：54-57。

王風。〈故宮藏琴曲《秋鴻》圖譜冊因及宋明琴史的幾個問題〉。《「古琴、音樂美學人文精神跨領域、跨文化國際學術研討會」論文集》。臺中：朝陽科技大學，2009。
185-199。

武滿徹之音樂美學觀 ——以大自然為素材之作品為例

楊秀瑩

國立臺北藝術大學音樂學所博士研究生

摘要

二十世紀的音樂家，不斷地尋求更多的音樂元素，並嘗試各種可能性來作曲。亞洲當代音樂家當中，武滿徹更是一位非常勇於嘗試的重要日本作曲家，隨後也影響了很多音樂家。本論文將探討武滿徹如何在其作品中，展現他所喜愛的大自然美學觀念，例如水聲、雨、星星、庭園和季節等。本文將初步探討武滿徹的音樂作品中之自然美學觀的運用，同時列舉其音樂作品說明，來探討武滿徹的音樂美學世界。

關鍵詞： 東方美學、音樂美學、日式庭園、日本作曲家

The Aesthetic of Music of Tóru Takemitsu —The Use of Elements from the Nature.

Yang, Hsiu-Ying

Student, Ph. D Program in Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

In the 20th century, composers were trying to find out more musical elements as the new compositional ideas. Among them, Takemitsu Tóru is one of the most important Asia composers. This thesis is mainly discusses about the aesthetic of Takemitsu Tóru's music, including his concern for the nature, such as water, stars, garden. Music examples will also be provided in this thesis.

Keywords: Oriental Aesthetic, Aesthetic of Music, Japanese Garden, Japanese Composer

一、導論

武滿徹（Tóru Takemitsu, 1930年10月8日—1996年2月20日）是一位名揚國際的現代日本作曲家，出生和逝世於日本東京。他出生才一個月，就隨外派的父親住在中國，1938年回到日本就讀小學。在1944年因為戰爭，教育只好被迫中斷。在戰爭時代，日本禁止西洋音樂，但他因徵兵從軍時，有機會聽到收音機裡傳出的法國小品歌曲（Chanson）《*Parlez-moi d'amour*》，並深受其感動。戰後在美國所屬軍隊中從軍時，有機會大量的聆聽了西方音樂。當時年僅16歲的他，沒有接受過西洋音樂訓練，就已立志要當一位作曲家。從1948年起，跟隨老師清瀨保二（Kiyose Yasuji, 1900-1981）學習作曲，並且常以德布西（Claude Debussy, 1862-1918）和其他大師的作品自習。

1951年，21歲的武滿徹和其他作曲家及藝術家們，開辦了「實驗工房」（Experimental Workshop），接觸到許多國際音樂家的作品而大開了眼界。1959年，其弦樂作品《安魂曲》（1957），受到史塔汶斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）大大的賞識，認為武滿徹的音樂能不間斷的維持張力是極品之作，而從此聲名大噪。1964年，他受凱吉（John Cage, 1912-1992）的影響，開始正視日本文化並使用日本的傳統素材來作曲。1967年，37歲的他完成了《十一月的步履》（*November Steps*），用了日本樂器琵琶（Biwa）和尺八（Shakuhachi），以雙重協奏方式來演出，成功結合西方和東方的樂器特色。隨後武滿徹的作品，也開始嘗試非西方的樂器，就像為樂器馬林巴琴而寫的獨奏曲《*Gitimalya*》（1970）有打擊的裝飾，包含中國和爪哇的鼓，以及非洲的木鼓（log-drum）。1980和90年代，開始專注於有調中心的音樂（tonal focus）。在他生命臨終之前，已屬於20世紀下半葉中重要作曲家，並列入葛羅夫音樂字典中的作曲家詞條中。

武滿徹生平得過許多國際大獎，像手語和室內管弦樂團的作品《黑色繪畫》（*Tableau noir*, 1958）得過義大利獎（the Prix Italia）、電影配樂《亂》（*Ran*, 1985）得到尾高賞（Otaka Prize, 1976和1981）和洛杉磯影評獎（the Los Angeles Film Critics Award, 1987）、豎笛和管弦樂團作品《*Fantasma / Cantos*, 1991）得到格威梅爾獎（Grawemeyer Award, 1994）。

本文嘗試從美學觀點來探討武滿徹對大自然的喜愛，以「水」、「星座」、「庭園和空間」、「季節」等角度，來探討武滿徹如何將這些大自然素材運用在音樂上，並從中發展出有個人風格的音樂美學觀。

二、武滿徹的自然美學觀

（一）「水」

武滿徹對自然的喜愛，影響了他的作曲思維。他以「自然」為題材的曲目，包含有「水」、「樹」、「夢」、「星」、「雨」、「庭園」、「空氣」等。而主題「水」，對於探討武滿徹的作曲概念是相當重要的。他對於水的美學觀念，最初是來自哪裡？他說：

為何我喜歡用水當主題來創作呢？因為，我居住的地方附近剛好遇水患……那時，意外的發現湖是空的且見底，但是卻有幾條非常漂亮的河中之河，在湖的底層流動著……讓我深深感動。湖的本身除了外表之外，其內部也有著它自行運作的美的表現方式……我深感，音樂的呈現，不也是這樣嗎？……我用「水」當主題來創作，是希望能藉此暗喻這些似有規則卻又沒有規則之下，多變的世間萬物。¹

學者岩田隆太郎²曾提及，武滿徹覺得水，能夠表現出美的感覺，是從水滴和水管流出的水聲，也可以說「水」是武滿徹的世界之起點，有著極高的價值，並寫下堪稱日本古典音樂中的極品——《水之曲》（水の曲，1960）。這首曲子運用了梅湘的手法，以水滴落下的聲音，或水管中滴出的水聲為基礎，在當時算是一種傑作。岩田深深讚嘆，那由一音一音之音粒所聚集而成的小矩形，充滿著藝術的價值，可能是武滿徹所有作品中的最高代表，並和魏本（Anton von Webern, 1883-1945）的晚期作品相媲美。³武滿徹對於《水之曲》，在接受大岡昇平⁴的訪問時，有這樣的補充：

……我對水的想法，並非是想到巨大水流，而是水的循環感，然後，大自然整體也會一起浮現在腦海……但當真的要作曲時，我回到水的最原點，即水滴。⁵

武滿徹在之後也相繼寫了許多以「水」為主題的相關創作，以1981年《朝向海》（*Toward the Sea*）為例，音樂學者Peter Burt解釋，「水」系列的循環可以視為武滿徹朝向「調性之海」的音樂旅程，也是了解武滿徹晚期風格的重要作品。他運用了三個字母（S-E-A）對應於德文的（Es-E-A），轉成音名即為（Eb-E-A），這成了他所謂的「海的動機」（sea motive）。這個「海的動機」作為樂曲結構中的最小單位，不但貫穿了整首的音樂作品，也貫穿了武滿徹晚期一系列泛調性傾向的作品，如武滿徹所說的「調性之海」。「調性之海」可能是作品帶有「解決」至某個中心音或某個調性上的意涵，也可能是「終止」的姿態。⁶

整首音樂的核心建構於一個「六音音階」（six-note set）和它的倒影。而其實「六音音階」是「海的動機」的延伸：從動機的第三個音A開始，延伸出兩的大三度和一個小三度，而從這些音程當中會得到兩個大三和弦 E-A-C#（A major）與Db-F-Ab（Db major）；從這組音階的最後一音Ab開始往下延伸，與第一組六音音階形成倒影關係，並從中得到兩個小三和弦 G-D-Bb（Gm）和Bb-Gb-Eb（Ebm）。這是「海的動機」產生的「六音音階」，如下圖。⁷

1 見武滿徹室內樂曲集CD解說，RCA，1978。本文作者自譯。

2 岩田隆太郎（1954年，出生於大阪）是一位農學博士和音樂研究者，從小喜愛音樂和作曲，學生時代也參與樂團的演出。

3 岩田隆太郎，《咖啡——我的武滿音樂》（日本：海鳴社，1992）16-17。本文作者自譯。

4 大岡昇平（1909-1988）是一位日本小說家，評論家，法國小說翻譯家和研究者。

5 小沼純一，《武滿徹——音、語言、想像力》，（日本：青土社，1999）35。本文作者自譯。

6 Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (U.K.: Cambridge, University Press, 2001) 175.

7 蕭永陞，〈「夢論」從武滿徹晚期管弦樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉，國立台灣師範大學音樂系音樂學組碩士學位論文，2008，61。



【譜例1】「海的動機」S-E-A與「六音音階」
譜例來源：蕭永陞，〈「夢論」從武滿徹晚期管弦樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉61。

而1981年，武滿徹在《朝向海》中，將字母和音符互相聯想的方式，早在1968年就有開端。例如他的鋼琴和交響樂團作品《星群》（*Asterism for Piano and Orchestra*）中，曲目的英文名稱 *Asterism* 中的As，武滿徹也將巧妙的將此曲的尾音結束在G#。秋山邦晴對G#有樣的解釋：「……聽到鋼琴的G#音時，曲子進入尾聲。G#呼應Ab。也就是說，呼應著曲名《*Asterism*》的「As」……這樣，是否解開了這個謎題呢？」⁸

值得注意的是，武滿徹在1960年完成《水之曲》後，一直到了1976年的《布萊斯》，武滿徹才又重拾水的題材來作曲，這時已經歷了16年的時間。在1981年之後，他更是大量運用水的題材創作了許多作品。由此可得知，武滿徹一生的創作靈感中，沒有忘記過他喜愛的主題：「水」。

（二）「星」和「數字」

很多作曲家常喜歡將數字與音樂做連結。早期時，有莫札特將共濟會的三位一體中的數字「三」，運用在歌劇《魔笛》的角色配置和音樂等，近代則有新維也納樂派作曲家苟貝格（1874—1951），將不同音程作為排列或組合，來作為曲子的架構。受西方作曲家影響極深的武滿徹，也將「數字」與「星」和其他素材做了許多結合，像「詩」，「雨」，「樹」，「鳥」等。武滿徹將「數字」和「星」等結合的相關曲目有《群鳥降落在星形的庭院》（*A Flock Descends into the Pentagonal Garden*, 1977）、《天后座》（*Cassiopeia*, 1971）和《星群》（*Asterism for Piano and Orchestra*, 1968）。

武滿徹使用數字五在他的創作。例如合唱曲《風之馬》（風の馬，*Wind Horse*, 1962/66）以五度為作曲的主要動機（譜例2），⁹ 並且將西藏所用五種顏色，五條布條綁捲的風馬旗，¹⁰ 做為曲子的重要結構。合唱曲《風之馬》是武滿徹在偶然機會下，讀到作曲家早坂文雄的一本書後，對內容感到很震撼。書中用義大利語寫著「*パルコルチョイデ*」（風之馬），記載著中

8 日文版《最新名曲解說》，第七冊（日本：音樂之友社，1980）470。本文作者自譯。（本文所翻譯之《最新名曲解說》中，有關武滿徹的詞條，其作者皆是他的好友兼詩人-秋山邦晴所撰寫。）

9 Tōru Takemitsu, *Wind Horse* (Japan: Schott Company, Ltd., 1984).

10 西藏遊牧民族用風馬旗，隨著風向，來決定下次遊牧的方向。風馬顏色的意義：經幡「五彩繽紛」，一般認為藍幡是天空的象徵，白幡是白雲的象徵，代表人心純潔的心靈，紅幡是火焰的象徵，綠幡是綠水的象徵，黃幡是土地的象徵。如同大自然中天地不容顛倒一樣，這五種顏色也不容錯位。另外五色也被認為與五行有聯繫：綠主木、藍主水、紅主火、黃主土、白主金。參考自：

<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!C7NA1Q.WREPSTjyL.ss/article?mid=1364&prev=1365&next=1363>。

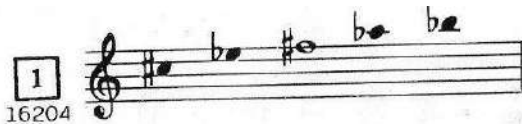
另外寫給打擊樂和管弦樂的《你說我湧出的是時間》中，武滿徹也運用了風馬旗相關的五色（白，藍，紅，黃，綠），來代表這打擊樂之五人組。¹²

「星」和數字五有關係的曲子，還有《群鳥降落在星形的庭院》（1977），武滿徹用英語為此曲命名 *A Flock Descends into the Pentagonal Garden*，而 *Pentagonal*，就是五角形，也是星形之意。這部作品是武滿徹從偶然的夢境得來的。這個夢和杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）¹³ 將他頭頂上的頭髮，剪成星星形狀的照片有很深的關係……，¹⁴ 而照片是由雷曼¹⁵ 所拍的。武滿徹表示：

在我看到這張照片後的晚上，我夢見一個星形的庭園，夢中無數的白鳥由一隻黑鳥所帶領飛行降臨五星形庭園。…當我醒來，那個影像讓我覺得非常具有音樂性……於是標題出現了：《群鳥降落在星形的庭院》。¹⁶

這首作曲是在1977年，武滿徹受到拉爾夫德曼（ラルフ・ドマン）博士夫婦的委託，為舊金山交響樂團的演出而創作，並於同年9月完成。此曲在1977年11月30日，由第瓦爾（Edo de Waart）指揮，由舊金山交響樂團首演。

此曲是由數字五的構造為基礎，這和音程有著很明顯的關係。曲子的基本音列是由F#為中心的五聲音階（譜例3）導入五種的音階（譜例4）的A, B, C, D, E, 再將它們各自重疊，即用固定的音程關係組成的五種五聲音階（*Pentatonic Scale*）之意。曲子由雙簧管的吹奏開始（代表鳥群），用弦樂器當成和聲形成的園地，即星形庭園（*Pentagonal Garden*），將主動機以下行降落的形態進行，來描繪此景。¹⁷



【譜例3】《群鳥降落在星形的庭院》中的五聲音階
譜例來源：日文版《最新名曲解說》，第7冊 470-472。

12 岩田隆太郎，《咖啡——我的武滿音樂》42。

13 杜象是達達主義開創者，「這是一位影響20世紀的藝術深遠之一的美術家」，秋山邦晴注釋，日文版《最新名曲解說》，第7冊470-472。

14 同上註，本文作者自譯。

15 雷曼（Man Ray, 1890-1976）是一位美國超現實主義藝術家。

16 蕭永陞，〈「夢論」從武滿徹晚期管弦樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉67。

17 日文版《最新名曲解說》，第7冊 470-472。本文作者自譯。



【譜例4】《群鳥降落在星形的庭院》中所用的五種五聲音階。¹⁸

譜例來源：日文版《最新名曲解說》，第7冊470-472。

曲子的展開方式在此做個簡單的敘述。首先，由長笛、豎笛、法國號和大提琴的持續靜音開始引入，再由雙簧管接著引奏主動機（如譜例5）。¹⁹

注・o記号はフラジオレット音（ハーモニックス）

【譜例5】雙簧管代表的鳥群動機和鳥群旋律

（註記：符頭上的o代表（六孔豎笛音），【義】flageoletto）

譜例來源：日文版《最新名曲解說》，第7冊470-472。

隨後，由長笛和雙簧管為主體，鳥群的動機就如鳥群一般的混亂游移。以低音豎笛、巴松管或雙簧管作為鳥群動機的結尾變奏，由弦樂器將鳥群的動機在旋律上作變奏並波動著。並以豎琴、泰來鑼（tam-tam）和銅鑼（gong）的響聲進入結尾時，英國管卻緩緩的將鳥群的動機如歌似的演奏著，再漸漸趨緩至靜。弦樂器表現 *Expressivo rubato*，富含感情且自由速度為主體，演奏著帶有旋律走向的和聲來進行，再緩緩趨靜。然後鋼琴接著將鳥群的部分動機，用各種不規則的節奏加以混亂。這首曲子，在節奏面看來，也和數字五有關係，採用數字五構成的節奏細胞，以及各種形狀來組合而成。各部樂器用自由的節奏（*senza tempo*），將鳥群動機的變奏組合，弦樂群並以極高的音域來表現感情（*Expressivo*），而低音豎笛、巴松管和低音巴松管，則吹奏著有鳥群動機特色的結尾，最後此動機出現片斷的空白，讓整體樂器融合，形成音色上的時間和空間。接著五種五聲音階逐一出現（譜例4），全部樂器進入稍弱的Coda，營造出有如五角形的和聲庭園。這時，鳥群的動機展開部分（A），以雙簧管的

18 同上註。

19 同上註。

獨奏吟唱，最後全曲趨向沉靜，並以收斂的F#音直到結束。²⁰

武滿徹喜歡將「星星」和「數字」聯想在一起的例子不在少數。例如，他將數字「三」運用在《星群》（*Asterism for Piano and Orchestra*, 1968）這部作品。曲子的名稱有不同意義，經武滿徹的好友——詩人秋山邦晴查閱後，對曲名有這樣的解釋：「曲名中的『Asterism』是名詞，大概有三種解釋：

1. 在『天文學』用語中代表『星群』和『星座』。

2. 用在『結晶學』用語中，代表一種結晶狀，固定的礦物體，因受到光的反射，產生星形的光彩。

3. 也可指被琢磨過的寶石。此字也可代表『三星號』（即 ∴ 或 ∴∴）之意。這個三星記號放在文章裡面的段落，表示後面有參考的注釋。這是源自於希臘的 *asterismos* 的語源 *asterize*（星星的記號）。」²¹

秋山邦晴補充，到底作曲家滿意哪一種解釋，並無法得知。但是若將這部作品和其名稱作聯想，確實有「結晶」感。應說，武滿徹將星群、星狀光彩、三星號這三個不同意義的名詞，轉換成動詞似的，創作了這首曲子吧。換言之，將音組合成星群，產生音的星狀般的光彩，各聲部音的組合也細心的排列了「Asterism」的星號來進行。

《星群》這部作品是為鋼琴獨奏和交響樂團曲而寫，此作品也是武滿徹早期的作品中，較為激烈的曲子，有著快速流動音型，和增加能量的手法，在武滿徹的作品發展中，佔有重要的一席之地。這首曲子相當受到指揮家小澤征爾和鋼琴家高橋悠治的推崇。

武滿徹對於「數」有自己的見解：

我使用數字的興趣不在於創造音樂理論。相反的，透過使用數字，我希望能將音樂與真實、變化的世界做整合。透過數字，我希望能夠更清楚得看到在我心中無法預測的、沒有定形的影像，它們或許醞釀了許久，突然間出現在一個夢中。……²²

武滿徹將「星」和「數字」結合，其美學觀念是多變的、可組合的、或以圖形呈現的。

（三）「庭園」和「間」（Ma）

武滿徹對大自然的喜愛，也反映在作曲的美學概念上。岩田隆太郎提到武滿徹在「水」和「星」之後，第三重要的概念就是「樹」。日式庭園中大多有設置樹木、岩石、沙和小瀑布。隨著流派的不同，沙也可代表水或大海，石頭則可意味著山。

散步在庭園，引出武滿徹對「間」的美學觀，對其作曲的理念有重要影響。他認為日本音樂中最重要的是空間，不是聲音。「間」是指充滿緊張的時間與空間，而非休止。他認為

20 日文版《最新名曲解說》，第7冊 471-472。本文作者自譯。

21 日文版《最新名曲解說》，第7冊 466。本文作者自譯。

22 蕭永陞，〈「夢論」從武滿徹晚期管弦樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉53。

「沉默」(Silence)並非「空無一物」，而是滿佈在空間中，而「聲響」必須以相當的力量才能與之抗衡。一音和沉默，構成無數的音和無數的沉默。所以，音樂就是音，也是沉默。武滿徹將庭園的概念化為音樂，在庭園中，人可以定點凝望，也可以來回游移地欣賞。在庭園中變化的物體（如飛過的鳥），天候狀況（如吹過的風）、視野的移動等錯綜複雜的空間，讓庭園呈現不同美的狀態。²³

英國音樂學者Peter Burt說，當接觸到「間」(Ma)和「觸」(Sawari)²⁴的話題，將陷入深層的討論，這是一個技巧上的術語，也將指引出日本的美學觀。他說：「噢，『間』是一個非常哲學化的詞語」。²⁵武滿徹的音樂不以時間為主要概念，而是以空間為出發點。也就是音樂當中的時間，是包含在空間當中的時間。「無聲」本身就是一個廣大空間。Peter Burt談到：「單一的彈弦或撥弦本身就很複雜了……在這些強烈但是獨立存在的聲音之間，存在著一種張力般的寂靜，就是「間」……像能劇(Noh)中的朗誦與伴奏的打擊樂器，這個「間」與聲音之間不以技巧上定義的關係存在……聲音與寂靜間能夠相互抗衡。」²⁶武滿徹運用「庭園」和「間」的美學觀來作曲的代表作品有《弧》(ARC, 1976)

《弧》這部作品是取自曾獲得1965年度的《國際現代作曲家會議》之最優秀作品獎的《織體》(Texture)中，取其第二部份的第一首重新創作，成為《弧》的第一部份(part one)共三首，和《弧》的第二部份(part two)的三首構成的全六首的作品。是武滿徹所有的管弦樂作品中，構想規模很大的作品之一。²⁷武滿徹說：

世界上所有的生物，都有它的生命週期。看得到的，看不到的皆是，聲音也是一樣的。聲音在眺望著時間的當時，不斷的持續的變了質。一個聲音，像美麗的生物細胞排列著且井然有序，交響樂團將各別的運作當中那些無數的音集成人類的器官一般。而我的想法是，要讓音的自發活動性發揮出來。²⁸

武滿徹在《弧》中，沙(Sand)用弦樂表現，石頭用低音樂器，而樹和草以及花園中漫步者，用鋼琴呈現。完成作品前，武滿徹先有構想圖如下：

23 楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式〉，國立交通大學音樂研究所音樂學組碩士論文，2008，33-36。

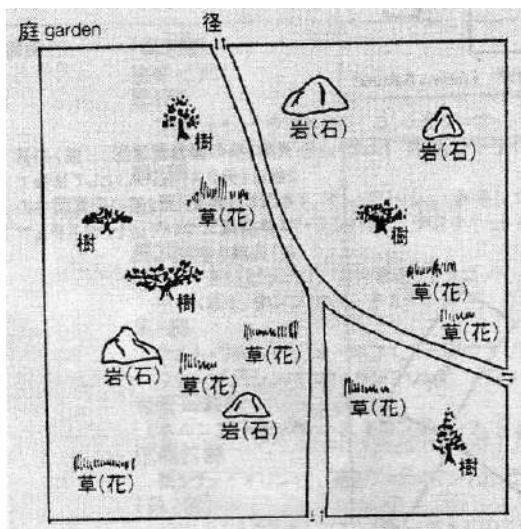
24 第二章第四節會說明「觸」的涵義。

25 Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* 237.

26 同上註。

27 日文版《最新名曲解說》，第7冊 461。本文作者自譯。

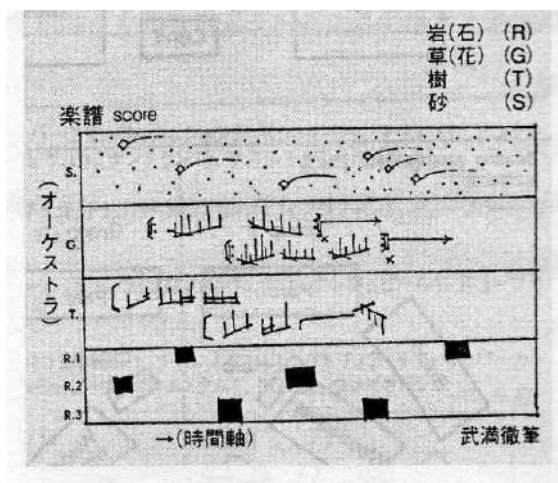
28 同上註。



【圖1】庭園構造圖1

引自：齊藤慎爾、武滿真樹編，《武滿徹の世界》（日本：集英社，1997）176。

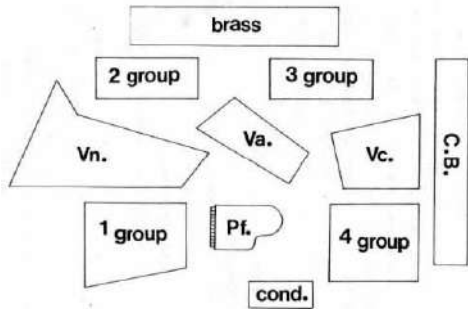
武滿徹將上圖的庭園構想圖轉換成音樂配置圖，如下圖：



【圖2】庭園構造圖2

引自：齊藤慎爾、武滿真樹編，《武滿徹の世界》176。

依上圖來看，S代表沙（Sand），G代表草（grass），T代表樹（Tree）以及R代表石頭（Rock）。在音樂表現方面，沙S的線條代表持續性的，節拍自由，並且以弦樂器組成。草G是急速動態有變化的。樹T比草群更慢，緩慢有變化的。石頭R本身不變，但隨著人的定點改變，視野也隨之變化。為了達到這個效果，《弧》交響樂團配置也要有所思考。



【圖3】《孤》交響樂團配置圖²⁹

引自：日文版《最新名曲解說》，第7冊463。

【圖3】的交響樂團配置和【圖1】庭園構造圖比較，可以看出這是來自日式庭園構造的靈感。上圖中的群組1（Group1）的樂器是由長笛、豎笛、倍低音管、豎琴、打擊樂器、法國號和小提琴組成；群組2有短笛、Eb豎笛、F調英國管、巴松管、打擊樂器和大提琴；群組3有短笛、長笛、雙簧管、巴松管、打擊樂器和中提琴；群組4則有中音長笛、雙簧管、低音豎笛、法國號、鋼片琴、吉他、打擊和小提琴。武滿徹除了在中間部分設置弦樂之外，另外加了4個群組樂器，形成一個庭園空間感。花園中各處林立的小樹叢，在武滿徹的思維中，將自然界的聲響轉化為音樂。武滿徹成功將庭園概念運用在音樂上，難怪美國雜誌「週六評論」（Saturday Review）會有這樣的讚賞：「武滿徹用了自己的方式，使用了西方的交響樂團的色彩手法。隨著這個企圖，他運用了豐富藝術之才能才得以達成。並搭起國際間具體化的橋梁。我們都讚賞他這份行動力，期待他今後的發展更順利。」³⁰

武滿徹說，「作曲對我來說，就像是設計一座庭園。若你閒散於庭園，每一個元素都是一樣的。小徑、岩石、樹、草，當你洞察感受它們，各個元素將會不同。我在創作當中，有時會停頓下來，以描繪一座庭園來幫助作曲的思考。樂器音色、音符和節奏就像花園裡的組成，每一個新的設計就是一件不同的作品。」³¹

談到作曲，那麼武滿徹是如何記錄他的靈感？他說：

我是這樣作曲的……在思考音樂時，大概有半年時間在數冊的筆記本中，只記載一些語言，不成句子的話語。為何要如此努力，因為從獲得自己的內部的話語開始，自覺自己內部有個「他」產生。因此不知不覺中，當開始寫音樂時，將自己轉換成「他」，變成客觀的觀看。……這就如雨果所說，「不得不向自己的內部尋求外部擁有的東西。」³²

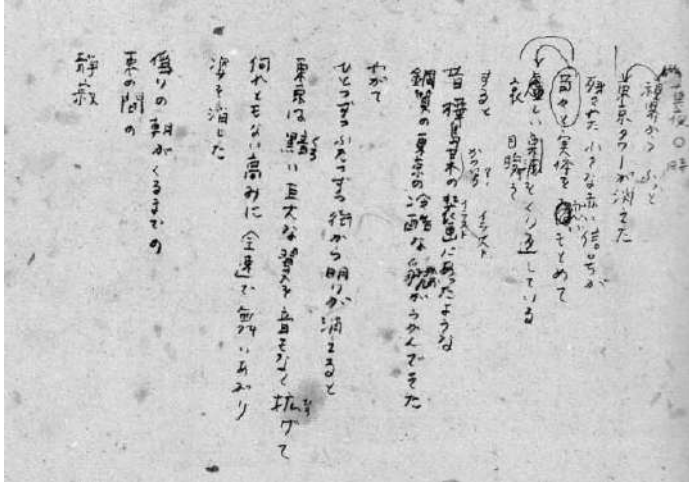
這是武滿徹的筆記本記錄：

29 日文版《最新名曲解說》，第7冊 463。本文作者自譯。

30 日文版《最新名曲解說》，第7冊462。本文作者自譯。

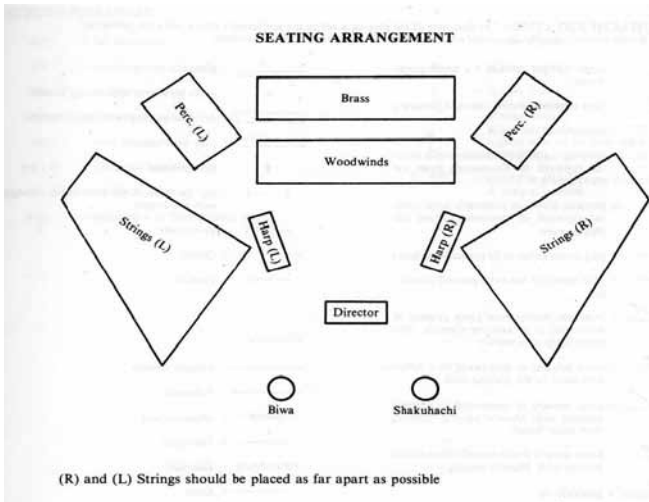
31 楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式〉69。

32 楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式〉55。



【圖4】武滿徹筆記範例。
引自：齊藤慎爾、武滿真樹編，*《武滿徹の世界》* 19。

有關「庭園」，武滿徹說過：「我喜愛庭園，因為庭園不會拒絕人……此外，庭園全體會隨著季節、天候、日夜而變化，我的音樂就是從這個思考脈絡下出現。」³³ 從作品年代表順序上可以看出，武滿徹1976年在作品《弧》中使用了「間」之概念。然而回溯到武滿徹為琵琶、尺八和管弦樂團寫的二重奏協奏曲《十一月的步履》中，也運用了「間」的概念。請參考【圖3】和【圖5】：



【圖5】1976年的《弧》和1967年的《十一月的步履》，兩曲的交響樂團都有左右對等的配置，如同日式花園一般。

引自：Tōru Takemitsu, *November Steps*, (USA: C. F. Peters Corporation, n.d.)

33 楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式〉71。

由【圖3】和【圖5】可以看出，交響樂團以左右對等排列的方式，就如同日式花園，可看出早在1967年時，武滿徹早就有「間」的美學概念，而到了後來的1976年，才在《弧》的創作中，將這個概念完整運用在音樂中。武滿徹認為，庭園是空間性藝術也是時間的藝術，這點和音樂近似。庭園時時刻刻變化的樣貌，不是肉眼可以清楚分辨的劇烈變化。在環狀時間中沒有完結地，持續不斷的變化。³⁴

（四）「季節」和其他

武滿徹喜愛沉浸在大自然，所以也常用季節當成曲名。像《十一月的步履》（1967）、給4人打擊樂曲《四季》（1970）、管弦樂曲《冬》（1971）、《秋》（1973）、《秋庭歌》（1973）、小提琴和鋼琴曲《從遠方來的十一月的霧和菊》（十一月の霧と菊の彼方から，1983）等，這些曲名都和季節有關。而其中為日本的傳統樂器尺八和琵琶而寫的曲子，像《十一月的步履》和《秋》，都巧妙的與秋天有關聯，而《秋庭歌》更是純粹為日本傳統音樂而作的作品。

武滿徹於1961年，以季節為曲名，成功的完成《十一月的步履》（1967）和《秋》（1973）時，他對自己文化中的傳統樂器有著更成熟的想法。他在完成作品《秋》之後，受訪時曾談到：

要對日本樂器有深入的了解，是非常花時間的。就算是一個音，它的深度和多方面的涵義……像尺八這樣看似容易使用的樂器，其實正好相反，不如說它是比較複雜的樂器更貼切……西洋樂器在音色上，整合性比較高，日本樂器整體的整合性其實是沒有的。就是說，日本樂器是以大自然的雜音或接近的音色，做為演奏的中心，將這種音色很細膩的表現出來而成為焦點，這點和歐洲的樂器完全不同……。³⁵

他又說：

我曾經相信有一枚叫西歐的巨大鏡子照著我，我才能產生創作出音樂，而了解邦樂後，才知道鏡子不只是一個面向而已。³⁶

武滿徹對日本的傳統樂器投入了相當的心血，且他又將日本傳統和大自然做了連結的想像，特別是秋天這個季節和月份。像《從遠方來的十一月的霧和菊》也是選用了詩人大岡信的詩句來當曲名，可見武滿徹對十一月這個秋天的月份，相當有感覺。而這份感覺，也可能是受詩人所影響。十月和十一月，正是日本欣賞秋楓的季節，呈現出美麗的大自然色彩，既沒有夏天的酷熱，也沒有冬天的酷寒，是最舒服的季節。十一這個月份與秋天這個季節，讓人聯想到

34 楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式〉65。

35 武滿徹、安艺光男編，《武滿徹的自述》（東京：青土社，2010）90。本文作者自譯。

36 武滿徹、小沼純一編，《武滿徹Essay 選，朝向語言之海》（日本：筑摩書房，2008）30。

作曲家武滿徹。對武滿徹來說，十一這個月份與秋天這個季節，則是代表他對祖國的感覺。

自1966年起，武滿徹開始使用日本傳統音樂素材作曲之後，「音河」的概念就不斷出現在他的作品中。所謂「音河」，主要是強調日本傳統音樂注重一音的表現，而非音和音之間的關係。一音一音是經琢磨而顯著的，相對的，音階的意味很薄弱。武滿徹領悟到日本最重要的傳統美學概念是「音」的運用。「音」的概念非單一或固定不動。「音」從發出那一刻就不斷的轉化，一直到消失。這種不斷變化，和不期而遇，這個觀念深深的影響武滿徹和他的視野。在《十一月的步履》（1967）【譜例6】中，尺八樂器的吹奏可以看出這個觀念。以下是譜例：

The image shows a page of a musical score for 'November Steps' by Toru Takemitsu, specifically measures 25-27. The score is written for a large ensemble, including various woodwinds, strings, and percussion. Two callout bubbles are present: one on the left labeled '音河' (Inka) and one on the right labeled '「觸」 Sawari'. The score is dense with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

【譜例6】《十一月的步履》，第25-27小節。

譜例來源：Tōru Takemitsu, *November Steps*, (USA: C. F. Peters Corporation, n.d.)7.

「音河」技巧在寫給中長笛和吉他的《朝向海》（1981），第二首「白鯨」中，也可看到：

【譜例7】《海》曲中，中長笛的「音河」概念之運用。

譜例來源：Tōru Takemitsu, *Toward the Sea* (Japan: Schott Company, Ltd., 1982) 8.

譜例上的中長笛的音C#，強度從 pp 轉換到 f，速度上標示慢-快-慢，並在尾處註記「dying away」的逐漸消失，顯示出「音河」的美學觀。

除了音河，另一個重要美學觀念是「觸」，也就是「Sawari」的概念，對武滿徹的管絃樂的技法也很重要。不同於西樂在同一時間，有著各自的節奏概念，武滿徹將整個管絃樂配置，當成一種「Sawari」的運用。《十一月的步履》中，管絃樂有一種由音堆組成的類似滑奏效果的音型。這些複雜多樣的聲響，不是要讓人聽清楚音堆中音程的組成，而是在一股如風吹過的短暫過程中，感受音色細微的鼓動。³⁷

「Sawari」一詞源自碰觸之意，「Sawari」最初也意味著把不同流派的長處，用到自己的流派。日本樂器琵琶，在其頸部卡住弦的象牙質平面也稱為「Sawari」。「Sawari」原本是障礙物，但因它的障礙，反而能帶來表情豐富的聲響。「Sawari」的概念，也被用在其他領域。像只欣賞歌舞伎中較經典的片段時，被稱為「只看 Sawari」的部分。當此字用在音樂時，則指強而有力，且又深邃意義的聲音。《十一月的步履》中運用的技法，將武滿徹的東方美學觀再次呈現出來。請參考（譜例6）。

1973年，武滿徹對日本藝術之美學觀愈趨成熟，作曲技巧上也更加自由，他再次以季節為名稱，寫了為琵琶、尺八和管絃樂團的二重奏協奏曲《秋》（*Autumn*）。對《秋》一曲，岩田看到樂譜時讚嘆：「尺八和琵琶的小節線的使用全被廢除，但仍保留五線譜……技法方面超越《十一月的步履》並加以發展……在琵琶的裝飾奏（Cadenza）上加入豎琴，和長號間複雜的律動，和連續合奏（Tutti）性的斷奏加上 fff ，要注意的要素很多。」³⁸

37 武滿徹、小沼純一編，《武滿徹Essay選，朝向語言之海》（日本：筑摩書房，2008）30。

38 岩田隆太郎，《咖啡——我的武滿音樂》75。

《秋》雖有序奏、提示部、展開部、再現部和結尾（coda）的形式，但內部則是由不斷的變奏來進行。使用小二度、增四度/減五度這兩種音程，互相結合，有時出現在旋律，有時使用「音河」的概念使之產生厚實的音群，和持續的變奏。琵琶和尺八，在展開部和再現部中的裝飾奏之表現法和《十一月的步履》不同的是，《十一月的步履》中不使用五線譜（譜例8），而《秋》雖仍然保留五線譜（譜例9），但演奏者仍是即興演出的。³⁹

(Camera for Chokkachi and Eren)

All of the sequences can be played in any order.

【譜例8】《十一月的步履》中，裝飾奏不使用五線譜。

譜例來源：Tōru Takemitsu, *November Steps* (USA: C. F. Peters Corporation, n.d.) 17.

39 *Autumn* etc., Tokyo Matropolitan Symphony Orchestra, Japan : DENON, COCO -70719, 2004, P.4, CD解說，本文作者自譯。

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Autumn' by Toru Takemitsu. Each system consists of two staves: the upper staff is labeled 'S.H.' (Shamisen) and the lower staff is labeled 'BIWA'. The notation is written on five-line staves and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The score is presented in a traditional Western musical notation style, but it is noted that it does not use bar lines.

【譜例9】在《秋》中，尺八和琵琶的裝飾奏使用五線譜，但沒有使用小節線。
譜例來源：Toru Takemitsu, *Autumn* (Paris: Salabert Edition, 1990) 29.

從這兩首作品中，可以看出武滿徹在曲名上，都和秋天的季節有相互聯想的。雖然譜例上，《十一月的步履》是採用空白五線譜，而6年後所寫的《秋》，有使用了五線譜，但在音河的運用上，武滿徹的想法是沒有改變的。這種單音音河的運用方式，武滿徹曾受到有交往的前輩作曲家尹伊桑⁴⁰的影響很多。尹伊桑將東方宇宙觀做了這樣的詮釋：「理解東方宇宙觀，就是指陰陽關係。音樂方面，就是像音的高與低，強與弱，以及動與靜。還有，美與不美。各式各樣的音樂旋律和無聲的，這些，都產生出陰陽關係。」⁴¹ 岩田隆太郎認為，武滿徹

40 尹伊桑 (Isang Yun, 1917- 1995)，是一位韓國作曲家，曾任柏林藝術大學作曲科系教授。關於單音探討，可以參考顏福樂所撰寫之〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉，《關渡音樂學刊》4 (2006)：1-26。

41 陳香吟，〈武滿徹與尹伊桑對談——東西音樂之異〉，《音樂文摘》9。10 (1985)：104-110。

和身為前輩的尹伊桑並稱一級作曲家，而武滿徹從他身上學到的，就是呈現出的高度的藝術型態吧。⁴²

三、結論

武滿徹身為最重要的日本作曲家之一，贏得許多國際大獎，除了作曲上的成就之外，最值得一提的是，他一生中所堅持的學習精神和對事物的熱情。武滿徹以身作則的告訴我們，學習是可不受環境和理由所限制的。

武滿徹熱愛閱讀，1950年，20歲的他才剛完成他人生的第一部作品，寫給鋼琴《兩個樂章的慢板》（*Lento in Due Movimenti*）。1952年，他就展現對文學的喜愛，並運用在作品《妖精的距離》和《不間斷的休息》（1959完成）。1962年，他使用詩人大岡信的詩，寫給女高音和管弦樂團的《環礁》（*Coral Island*）。1981年之後，作品更是多產，像《從遠方來的十一月的霧和菊》、《清晨的搖鏡》、《秋近之弦》和《你說我湧出的是時間》。這些，都可以看出武滿徹除了音樂之外，也熱愛閱讀和思考，這也成為他後來出版許多書籍的原因。

武滿徹從日式花園和它們的排列特性中有所啟發。小小空間裡，有沙，有盆栽，有水聲，井然有序，是常見的景象。當他看見花園中鳥群飛過、雨滴落下、太陽光線的轉移、視野的轉換、善於思考的武滿徹腦海裡，呈現的卻是圖形、樂團配置和音樂聲響。「沙」成了持續性的弦樂，「草」和「樹」的搖曳成了緩緩的鋼琴聲，「石頭」成了低音樂器。頑固的「石頭」卻也可能隨人的視野而改變。整個花園空間，甚至成了交響樂團配置圖。並藉由代表作品《弧》，將「間」（Ma）的東方美學推廣至國際。

武滿徹成為國際焦點之後，有機會和許多海外作曲家旅遊和交流。1964年，因受到凱吉的啟發，對日本音樂產生使命感後，他開始思考屬於日本的音樂。1966年，他為琵琶和尺八寫了《蝕》，對日本樂器有更深刻的了解，對東方美學也開了眼界。1967年，他首次成功結合東西方的樂器，創作出給琵琶、尺八和管弦樂團的《十一月的步履》，以及1973年的《秋》。他將「觸」（Sawari）的東方美學概念，運用在管絃樂中。而在1976年的《弧》，強調「間」的概念。武滿徹不僅創作音樂，也藉由作品中的概念，將日本的傳統和東方的美學觀念推薦到國際，引起關注，在文化、藝術或音樂的推廣上，皆有重要成就。他的音樂作品，堪稱為藝術創作，融合了傳統和現代。而所謂藝術創作，是艱難的，但武滿徹做到了！他雖一路學習西洋音樂，但他的創作性，至此已經獨樹一格。武滿徹的音樂，引起日本民族間共通的藝術美學和藝術經驗，才使他的音樂創作，不斷環繞在東西方的議題上被討論著。他單純喜愛創作的理念，帶領他達到的境界，恐怕是連自己都想不到吧。

武滿徹體型瘦弱，年輕時曾生過大病而有瀕死經驗。這使他在66年的生命中，總是抱著珍惜和感動渡過。他的創作總數超過200部，包含許多樂種和風格。這些深刻的美學和哲學思維以及多元的樂種，讓筆者也經歷一些時間，才能逐步了解武滿徹的世界，並學習到武滿徹

42 岩田隆太郎，《咖啡——我的武滿音樂》176。

的成功並非偶然。他透過國際交流，開拓國際音樂視野，一路從自學音樂到躍身為國際著名作曲家的歷程當中，都源自他的好學心與對世界的珍惜和關心。他保持細膩和敏銳的思考，充分表達藝術家的創作精神，也因此造就他今日成為作曲大師的成就。武滿徹生命雖已終止，但他的音樂美學觀中所傳達的重點，即「存在就是不斷的變化」⁴³，讓人留下無限的思考和創作空間。

43 楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式〉19。

參考資料

英文

- Burt, Peter. *The Music of Tōru Takemitsu*. U.K.: Cambridge, University Press, 2001.
- Narazaki, Yoko and Masakata Kanazawa. "Takemitsu, Tōru." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. USA: Macmillan Publishers Ltd., 2001.
- Siddons, James. *Tōru Takemitsu, a Bio-Bibliography*. USA: Greenwood Publishing Group Inc., 2001.

日文

- 小沼純一。《武滿徹——音、語言、想像力》（武滿徹——音、ことば、イメージ）。日本：青土社，1999。
- _____。《武滿徹対談選—仕事の夢、夢の仕事》。日本：筑摩書房，2008。
- 田中健次。《圖解日本音樂史》。東京：東京堂，2008。
- 岩田隆太郎。《咖啡——我的武滿音樂》（カフェ——私の武滿音樂）。日本：海鳴社，1992。
- 武滿徹，小沼純一編。《武滿徹Essay 選，朝向語言之海》（武滿徹エッセイ選—言葉の海へ）。日本：筑摩書房，2008。
- _____。《武滿徹——死後10年，仍舊演出的音樂》。東京：河出書房新社，2006。
- _____。《我的耳朵有在聽嗎？——人生的文章》（私たちの耳は聞こえているか——人生のエッセイ）。日本：日本圖書中心，2007。
- 武滿徹，小澤征爾。《音樂》。東京：新潮文庫，1984。
- 武滿徹，安艺光男編。《武滿徹的自述》（自らを語る）。東京：青土社，2010。
- 武滿淺香。《作曲家——武滿徹每日說》（作曲家——武滿徹との日々を語る）。日本：小學館，2006。
- 齊藤慎爾，武滿真樹編。《武滿徹の世界》。日本：集英社，1997。
- 檜崎洋子（Narazaki Yoko）。《武滿徹》。日本：音樂之友社，2006。

中文

專書

- 大江健三郎。《聽雨樹的女人們》。柏谷譯。台北：聯合文學雜誌社，1987。
- 小澤征爾，大江健三郎。《音樂與文學的對話》。戴偉傑譯。台北：高談文化事業有限公司，2006。

期刊

- 林成進。〈浸染著東方文化觀念中的主要音技法——簡談尹伊桑的創作〉。《音樂創作》4 (2009) : 114-117。
- 連憲升。〈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》5 (2006) : 51-79。
- 陳香吟。〈武滿徹與尹伊桑對談——東西音樂之異〉。《音樂文摘》10 (1985) : 104-110。
- 陳惠涓。〈日本作曲家武滿徹兩首長笛協奏曲〉。《關渡音樂學刊》12 (2010) : 88-107。
- 譚盾。〈為東西方音樂搭造一座橋——譚盾談武滿徹〉。《表演藝術》49 (1996) : 34-38。
- 羅新民。〈主要音透視——尹伊桑音樂創作的觀念與技法研究〉。《中央音樂學院學報》1 (1997) : 19-29。
- 嚴福榮。〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉。《關渡音樂學刊》4 (2006) : 1-26。
- _____。〈從尹伊桑《練習曲》之表述來看尋根文化中的傳統與創新〉。《關渡音樂學刊》8 (2008) : 33-50。

論文

- 楊舒婷。〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式〉。國立交通大學音樂研究所音樂學組碩士論文，2008。
- 蕭永陞。〈夢論 從武滿徹晚期管弦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系音樂學組碩士學位論文，2008。

樂譜

- Takemitsu, Tôru. *Toward the Sea*. Japan: Schott Company, Ltd., 1982.
- _____. *Dreamtime*. Japan: Schott Company, Ltd., 1981.
- _____. *Wind Horse*. Japan: Schott Company, Ltd., 1984.
- _____. *Autumn*. Paris: Salabert Edition, 1990.
- _____. *November Steps*. USA: C. F. Peters Corporation, n.d.

有聲資料

- Landscapes- Japanese String Quartet*, by Lotus String Quartet. EU: Warner Music U.K. Ltd., 2564-69327-7, 2008.
- I Hear the Water Dreaming*. German: Deutsche Grammophon GmbH, 453-459-2, 2000.
- November Steps, Requiem for String Orchestra*. Toronto: RCA, BVCC 37626, 1967-69.
- Completed Works for Solo Piano*. U.K.: CRD Records Ltd., 2009.

A Bird Came Down the Walk. Austria: Gammofon AB BIS, BIS-CD-829, 1996.

Chamber Music by Tashi Tokyo String Quartet, Japan: BMG Japan, BVCC 37657, 1978-1992.

Autumn. Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Japan: DENON, COCO-70719, 2004.

《武滿徹作品集・風の馬混聲合唱集》。日本：財團法人日本傳統文化振興集團・VZCC-24，2005。

《天籟之音，西藏，The Sound of Nature》。台北：豪客唱片股份有限公司，HO-7704，年代不詳。

網路資料

風馬旗資料：<http://tw.myblog.yahoo.com/jw!C7NA1Q.WREPSTjyL.ssarticle?mid=1364&prev=1365&next=1363>（最後瀏覽日期 2011/10/11）

風馬旗照片：<http://baike.baidu.com/view/74840.html>（最後瀏覽日期2011/10/11）

日式花園照片：http://en.wikipedia.org/wiki/Japanese_garden. “Keiunkan Garden”, created by Jihe Ogawa.（最後瀏覽日期 2011/10/11）

從尹伊桑《五首鋼琴小品》之探究來看亞洲作曲家在西方文化下的創作出路

嚴福榮

東吳大學音樂系副教授

摘要

韓裔德國籍作曲家尹伊桑 (Isang Yun)，於1958年在德國「柏林音樂學院」(Hochschule fuer Musik, Berlin)進修期間，完成了一首獨奏曲《五首鋼琴小品》(*Fünf Stücke für Klavier*)。翌年九月，這首作品在荷蘭的畢多芬 (Bilthoven)，由鋼琴家海爾曼·庫特 (Herman Kurpt) 首演。從尹伊桑一生的創作歷程來看，此樂曲不僅反映著他在二十世紀五十年代後半期創作思路與發展方向的重要轉捩點，更被視為研究其個人成熟音樂風格形成初期的參考文獻之一。在樂曲中所展現的，無疑地是借鑑於西方現代音樂觀念和新的作曲技法，並試圖將一些具有韓國傳統音樂文化的內涵加以結合。為了能夠進一步深入瞭解在二十世紀五十年代後半期，尹伊桑在接受西方文化薰陶下，是如何在創作求索中力求發展其藝術個性化的思維與表現方式，並為自身音樂創作觀念與風格尋求新的出路，正是本文所要探究的中心議題與目的。

關鍵詞：音高、十二音技法、音色、節奏

An Exploration of Isang Yun’s “*Fünf Stücke für Klavier*”: In Search of the Creative Path of an Asian Composer Under Western Culture

Dr. YIM, Fuk-wing

Associate Professor

Music Department of Soochow University

Abstract

Korean-German composer Isang Yun in 1958 during his study at Hochschule fuer Musik, Berlin, Germany, completed a solo “*Fünf Stücke für Klavier*”. Next year in September, this work was premiered in Bilthoven, Holland by pianist Herman Kurpt. From Isang Yun’s life of creative journey, this work not only reflects in the late 50s of the twentieth century his compositional thinking and development direction as an important turning point, but also is seen as one of the reference studies for researching his mature musical style in the early stage. As Shown in the music, no doubt it borrows the western contemporary musical ideas and new compositional techniques, and also attempts to combine with the internal elements of certain Korean traditional musical culture. To further understand in depth in the late 50s of the twentieth century, Isang Yun received the influence of western culture. The way of his creation in search for developing his artistic personality in ideas and expression manners, as well as his own musical compositional thinking and style in search of a new direction, is exactly the central issue and objective of this thesis.

Keywords: pitch, twelve-tone technique, timbre, rhythm

前言

根據「受傷的龍」(*Der Verwundete Drache*)一書訪談作曲家內容裡,尹伊桑曾談到有關他自身學習創作過程時所言:「我的音樂聽起來可以是東方的或者是西方的……我離開我的祖國(韓國)……是為了開始在西方學習作曲。在日本與韓國生活期間,我對西方浪漫派晚期音樂比較熟悉,但我了解這不是我要尋找的。為了從頭學起,我來到巴黎與柏林,¹之後我便定居在西方。我必須勇敢地面對西方文化及音樂,對我來說,這就像是生與死的課題。我不認為一旦學習到西方現代作曲技巧,就會變成為一位西方作曲家是對的事……我必須努力學習西方音樂,且要謹記住我是從亞洲來的。」²由此看來,尹伊桑在二十世紀五十年代後半期遠赴西歐繼續音樂深造,在當時正反映着他對西方新事物有着強烈的求知慾;值得注意的是,他永不忘記其自身擁有着一份來自於亞洲的文化背景。談到1958年尹伊桑所完成的《五首鋼琴小品》³,可說是他在尋求創新意識與開拓新的音樂語言前提下,潛心研究西歐現代音樂所取得的學習經驗⁴與創作成果;從此作品整體寫作風格看來,不難發現構成此作品結構內聚力(cohesion)的重要因素,扮演著主導作用的,莫過於音高的表現。在其中,主要是以十二音列技法的音樂語言為基礎。同時,更隱約地觀察到在作曲家的創作思維裡,似乎更多出了一份源自於其亞洲成長背景的文化自覺意識(cultural self-consciousness),意欲將具有韓國傳統音樂文化的創作內涵加以結合。為了深入瞭解尹伊桑在《五首鋼琴小品》的創作構想,是如何運用西方現代技法來統整曲中的五首小品?又如何進行其音樂藝術個性化與文化影響下的創作表現?本論文在研究的思考與方法上,擬從將焦點集中於音樂「文本」(text)中相關於構成全曲結構力的不同音樂要素作為探究的切入點。在論證過程,先試從音高方面來觀察十二音列的寫作手法,並將探討與此十二音技法在織體下有着密切關聯性的節奏、音色等不同音樂層面的表現特徵逐一進行探討、分析與論述。

目前,與尹伊桑《五首鋼琴小品》相關議題的文獻資料中,所蒐集到的是兩篇來自於美國的博士論文,分別為朴銘淑(Park Myeong-Suk)《尹伊桑鋼琴作品分析:東方與西方傳統的遇合》(*An Analysis of Isang Yun's Piano Works: A Meeting of Eastern and Western Traditions*)與曹舒亞(Chae Soo-ah)《透過尹伊桑鋼琴作品的檢視來談其創作風格的發展》(*The Development of Isang Yun's Compositional Style Through an Examination of His Piano Works*)⁵。

- 1 1955年,尹伊桑藉其室內樂作品《第一弦樂四重奏》(String Quartet No.1)和《鋼琴三重奏》(Piano Trio)為他贏得漢城市文化盃大獎(Great Cultural Award from Seoul City),進而翌年得以有機會遠赴西歐繼續音樂深造。
- 2 參考資料來自於路易澤·林瑟(Luise Rinser)訪談作曲家尹伊桑所撰寫的一本書籍*Der Verwundete Drache: Dialog über Leben und Werk des Komponisten*. N.p.:S. Fischer, 1977, pp.219-220.
- 3 1958-59年,尹伊桑在德國「柏林音樂學院」學習期間所完成的作品,被他本人視為其成熟創作風格與音樂語言的雛形階段。
- 4 五十年代後半期,尹伊桑在德國「柏林音樂學院」進修期間,受教於包利斯·布拉赫(Boris Blacher, 1903-1975)、舒瓦慈·謝林(Reinhard Schwarz-Schilling)、約瑟夫·魯佛(Josef Rufer, 1893-1985)等門下研習作曲,並學習到十二音列及現代音樂技巧。
- 5 此兩篇來自於美國的博士論文,第一篇: Park Myeong-suk, *An Analysis of Isang Yun's Piano Works: A Meeting of Eastern and Western Traditions*. D.M.A. dissertation, Arizona State University, 1990, pp.13-59 (unpublished)、

在此兩篇論文的部份內容裡，基本上所闡述的，僅是將此作品每首小品的原型音列以及段落結構作簡略分析與說明。對於此作品較為全面性或具有深度性且具體的研究資料，顯然地有所欠缺。為了能夠更多瞭解此曲的寫作特色，因而引發了本論文對於此作品進行探究的動機與目的；同時，期盼通過此論文的觀察點所得出的結論，對於作曲家在當時其創作觀念與音樂風格發展方向能取得有更為深入的認知與體驗。

音高方面

回顧二十世紀初期，西方音樂正面臨自十九世紀浪漫派晚期半音化創作風格的極度發展，導至調性音樂走向解體的命運，「新維也納學派」(Second Viennese School)極具有代表性的奧地利作曲家阿諾·荀白克(Arnold Schoenberg)，為了擺脫傳統調性音高組織寫作手法的困境，進而在他提出「不協和音解放」(emancipation of the dissonance)的音樂言論與主張的前提下，經由「自由無調性」(free-atonality)創作實踐的基礎，逐漸發展成為一種具有高度組織性、邏輯性、有序化，且建構於音高順序排列與音程關係的「十二音作曲技法」(method of composing with twelve tones)。事實上，這種作曲技法在當時正標誌着現代音樂一種嶄新的面貌，並為西方現代創作發展方向成功地開闢了一條新的出路。處於五十年代後半期開始以十二音作曲技法進行創作的尹伊桑來說，無疑地是一種新的音樂思維與新的創作語言的形成，對於其寫作風格與表達方式更是一項重大的突破和轉變。從他回憶在德國早期的創作時所言，「在那些日子裏，我正如荀白克所作的，整合『矩陣』在我的作品中，同時我採取多樣化的『矩陣』來改變與組成十二音列。」⁶如此看來，尹伊桑於1958年所完成的《五首鋼琴小品》，在一定程度上，毫無質疑地是受到荀白克序列思維的影響，以十二音作曲技法制約着音樂作品的構成。同時，經過仔細分析之後，不難看出作曲家有意識地將十二音作曲技法的運用，推向更加自由的發展，對十二音列採取靈活且多樣化的音樂表現。本論文為了進一步深入瞭解此作品整體「音高」組織的構思與處理方式，將擬從兩個觀察點來加以討論，分別是(一)十二音列的設計及其結構特點、(二)十二音列的運用特色等，分述如下。

(一) 十二音列的設計及其結構特點

一般而言，一首十二音列作品無論是單樂章或多樂章形式，最為常見的寫作手法就是將音高材料統一地建構於單一原始音列或原型音列(prime series)的基礎上，作為全曲賴以發展的核心。然而，尹伊桑《五首鋼琴小品》經營的十二音列所不同的是，更突顯出一份經由六個核心音列所建構「統一」與「對比」的相互關係，讓作曲家在創作過程，能獲得更多自由

第二篇：Chae Soo-ah, *The Development of Isang Yun's Compositional Style Through an Examination of His Piano Works*. D.M.A. dissertation, University of Houston, 2003, pp.25-36, (unpublished).

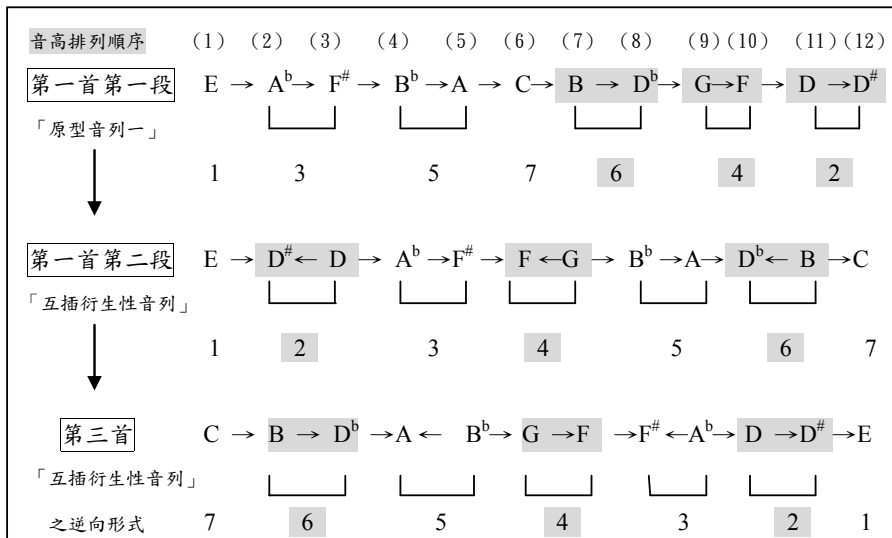
6 Kim, Young-Whan, *Isang Yun's Stories I*, Seoul: Seoul Arts Institute, Young-jim Publishers, 1995, p.5, "In those days, I as Schoenberg did, made matrices for my works, and I changed and organized twelve-tone in various ways with matrices. However, that was only a framework to me, and I used it only occasionally."

發揮的空間。以下將通過觀察可以看出此作品十二音列的組成及其結構所呈現的幾個音樂特點，加以說明。

尋求「衍生性」與「相異性」音列的組合形式

從此作品整體十二音列結構設計的角度做觀察，可發現作曲家放棄以單一原型音列來作為全曲主導作用的處理方式；反之，在此作品五首小品裡共設計了六個核心音列。在其中，可體現出這六個核心音列相互間所隱含的「統一」與「對比」內在聯繫，其實是經由具有「統一」作用的「衍生性」（derivation）音列與具有「對比」作用的「相異性」（diversity）音列的兩種組合途徑，來作為架構全曲音高結構力和核心音列佈局的依據。

所謂「衍生性」音列，本論文所指的是建構於原型音列的基礎上，通過對該原型音列內部結構的音序，進行各種不同形式的置換（permutation）、變形（transformation），加以重新組合而派生出新的結構樣貌，稱之為「衍生性」音列。相關於《五首鋼琴小品》「衍生性」音列的組成，基本上是經由具有核心作用的「原型音列一」，派生出「互插衍生性音列」及其變體（variants）即「互插衍生性音列」的逆向形式所構成，以下將通過【圖例一】進一步瞭解。



【圖例一】具有「衍生性」結構特點。由「原型音列一」所派生出「互插衍生性音列」及其變體「互插衍生性音列」之逆向形式

在此圖例中，本論文先將第一首第一段具有核心作用的十二音列假設為「原型音列一」，對於第一首第二段十二音列的生成，主要是通過「原型音列一」內部結構的音高順序進行置換，並將標示為單數與雙數的單音或二音組，有組織性地相互逆行交錯穿插，重新

組合，進而派生形成一種「互插衍生性」新的音列形式。第三首十二音音列的生成，其實是將第一首第二段「互插衍生性音列」的音高順序作進一步逆向形式的排列。無庸置疑，上述這兩種經由「原型音列一」所派生而成新的「衍生性」音列，不僅促使音列材料的運用顯得更靈活多變；它們彼此間對於曲中音高材料的內在結構邏輯與統整，實際上已構成一定程度的「統一性」與「凝聚力」的作用。

所謂「相異性」音列，意指是在同一作品內含有多個由不同音高順序排列、不同音程組合，且各自獨立的音列形式，它們的組成無疑地存在着具有「對比」作用，相異性質的聯繫。對於曲中呈現出這種寫作手法的，主要是指向四個各自獨立且不同結構內涵的核心音列間的相互關係。本論文為了分析與論述之便，試將這四個具有相異性質的核心音列標上號碼加以區別，即第一首第一段為「原型音列一」、第二首為「原型音列二」、第四首為「原型音列三」與第五首為「原型音列四」等，可參考【圖例二】作初步瞭解。另外，尚需補充說明的是，根據1990年的一次訪談作曲家內容裡，尹伊桑曾提到此作品「在第二樂章，我取用荀白克的一組音列，這組音列在荀白克腦海裡已有許多年，但從來沒有機會運用至他的作品裡……」⁷由此可知，此作品第二首原型音列是引用荀白克所設計的十二音列材料外，曲中未提及的其他不同結構特點的核心音列，可推論為源自於尹伊桑其個人的巧思。

音列排列順序	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)	(9)	(10)	(11)	(12)
第一首第一段 「原型音列一」	E	A ^b	F [#]	B ^b	A	C	B	D ^b	G	F	D	D [#]
第二首 「原型音列二」	G	E	D [#]	B	D	D ^b	F	A ^b	B ^b	C	A	F [#]
第四首 「原型音列三」	G	A ^b	D	D [#]	F [#]	B ^b	B	E	C	A	D ^b	F
第五首 「原型音列四」	E	D [#]	B ^b	G	F [#]	D	D ^b	F	A	A ^b	C	B

【圖例二】具有「相異性」結構特點的「原型音列一」至「原型音列四」

7 這段話摘錄於朴銘淑在美國所完成的博士論文*An analysis of Isang Yun's Piano Works: A Meeting of Eastern and Western Traditions*，有關作者訪談尹伊桑的部份內容，113頁 “In the second movement, I took a row of Schoenberg's and used it for the movement. Schoenberg had this row in mind for many years, but never had a chance to use it in his compositions.....”。

潛藏於核心音列結構中多元化的聲響內涵

從上文所談到此作品六個核心音列結構的另一角度做觀察，更可發現其內部結構在不同音高截段的情況下，潛藏着多元化的聲響內涵，讓音調游移於無調、有調和五聲性之間，以下將進一步分項闡述。

在其中，潛藏着「無調性」的音響結構傾向尤為顯著，其組合形式最為明顯的主要可歸納為兩種類型：第一種類型是各音彼此之間的關係無主從之分，不具有調性中心感的「全音音階」（whole-tone scale），其音程特點包括有大2度、大3度與增4或減5度的聲響結構內涵，例如：第一首第一段核心音列的第1至第4音（E-A^b-F[#]-B^b）和第7至第10音（B-C[#]-G-F）的四音截段；第二種類型是帶有同度變化音⁸直接或間接配答前後鄰近的各種跳進或級進音程相接所構成，從而淡化傳統調性因素，突顯出無調性的聲響特徵，例如：第一首第二段核心音列的第1至第4音（E-D[#]-D-A^b）的四音截段、第10至第12音（C[#]-B-C）的三音截段；第二首核心音列的第3至第5音（D[#]-B-D）的三音截段；第三首核心音列的第1至第3音（C-B-C[#]）的三音截段、第9至第12音（A^b-D-D[#]-E）的四音截段；第四首核心音列的第2至第4音（A^b-D-D[#]）的三音截段、第6至第8音（B^b-B-E）的三音截段；第五首核心音列的第8至第11音（F-A-A^b-C）的四音截段等。

除此以外，在這六個核心音列內部結構音高的組成，更可發現結合了傳統「調性」（tonality）因素。其隱含調性因素之一，那就是前後連續出現的三音截段構成了大三或小三和弦的結構特點，例如：第四首核心音列的第4至第6音（D[#]-F[#]-B^b）的三音截段，若將其中B^b音，以A[#]音同音異名的方式處理，在聽覺上即可感受到一組D[#]小三和弦的結構內涵、第8至第10音（E-C-A）的三音截段即構成A小三和弦的結構內涵；若以一個音階中的四個音或以上，或大多數音連續出現所構成的調性因素來看，則第一首第二段核心音列的第6至第9音（F-G-B^b-A），及其起着逆行形式關係的第三首核心音列的第4至第7音（A-B^b-G-F）的四音截段，皆構成F大調的調性因素、第四首核心音列的第7至第10音（B-E-C-A）的四音截段，則構成C大調、a小調、G大調或e小調的可能性。

從具有「五聲性」聲響因素的角度觀察，唯一的發現在第二首核心音列的第7至第10音（F-Ab-Bb-C），可說是一組具有「五聲性」（pentatonic）的四音截段。儘管此組四音截段的核心音列是取自於荀白克的音列材料，但在作曲家採用的同時，讓人聯想到其深層意識中，似乎更多出了一份來自於韓國傳統音樂「平調」（p'yŏngjo）或「界面調」（Kyemyŏnjo）⁹五聲性特點的音調來加以結合。

以上僅針對《五首鋼琴小品》六個核心音列音調的多元化特性做大體上說明，事實上，仍可以從不同角度的觀察點找出一些「無調性」與「調性」的結構因素，本論文於此不再進

8 音高下方加以底線，代表兩音之間存在著同度且相差半音之關係所在。

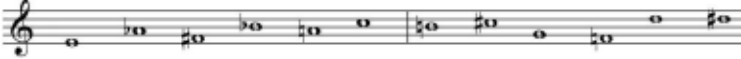
9 「平調」和「界面調」皆為韓國傳統音樂最基本的兩種調式。它們主要以大2度、小3度音程的連接為特徵，屬於無半音的五聲音階。「平調」以唱名sol為主音，構成sol, la, do, re, me的五聲音階；「界面調」則以唱名la為主音，構成la, do, re, me, sol的五聲音階。

一步論述。

具有深層結構「同構或同音程內涵」的組成特點

從此作品六個核心音列的表層看來，並未發現在其內部結構音高組合，在不同截段的形式下起着對稱作用或倒影關係。但細究分析之後，可看出在六音截的切割(segmentation)情況下，揭示出作曲家刻意對音高材料起着深層結構的控制作用，與某種內在結構聯繫，以下將通過【譜例一】六音截段或六音集(six-note set)的角度加以觀察和分析。

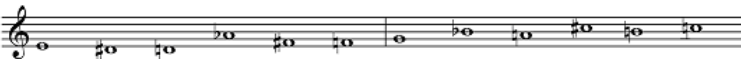
第一首 第一段「原型音列一」為「核心音列一」



6-21:[0,2,3,4,6,8]; 音程涵量為[242412] 6-21:[0,2,3,4,6,8]; 音程涵量為[242412]

同構內涵之六音集

第一首 第二段由「原型音列一」所派生的「互插衍生性音列」為「核心音列二」



6-2:[0,1,2,3,4,6]; 音程涵量為[443211] 6-2:[0,1,2,3,4,6]; 音程涵量為[443211]

同構內涵之六音集

第二首「原型音列二」為「核心音列三」



6-Z39:[0,2,3,4,5,8]; 音程涵量為[333321] 6-Z10:[0,1,3,4,5,7]; 音程涵量為[333321]

同音程內涵之六音集

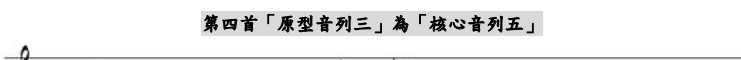
第三首由第一首 第二段「互插衍生性音列」的逆向形式為「核心音列四」



6-2:[0,1,2,3,4,6]; 音程涵量為[443211] 6-2:[0,1,2,3,4,6]; 音程涵量為[443211]

同構內涵之六音集

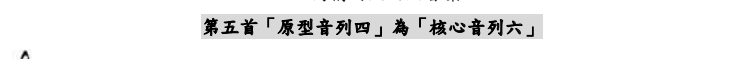
第四首「原型音列三」為「核心音列五」



6-16:[0,1,4,5,6,8]; 音程涵量為[322431] 6-16:[0,1,4,5,6,8]; 音程涵量為[322431]

同構內涵之六音集

第五首「原型音列四」為「核心音列六」



6-15:[0,1,2,4,5,8]; 音程涵量為[323421] 6-15:[0,1,2,4,5,8]; 音程涵量為[323421]

同構內涵之六音集

【譜例一】具有深層結構「同構或同音程內涵」的組成特點

從【譜例一】可清楚地看出，儘管第二首「核心音列三」結構內部，在6-Z39:[0,2,3,4,5,8]與6-Z10:[0,1,3,4,5,7]前後兩組不同六音集內涵的情況下，它們彼此之間仍然擁有着相同音程涵量(interval vector) [333321]的相互聯繫；其它五個核心音列結構內部則具有相同的音類集(pitch-class set)和音程涵量，分別是第一首第一段「核心音列一」為兩組同構6-21:[0,2,3,4,6,8]，音程涵量為[242412]的六音集、第一首第二段「核心音列二」為兩組同構6-2:[0,1,2,3,4,6]，音程涵量為[443211]的六音集、第三首「核心音列四」為兩組同構6-2:[0,1,2,3,4,6]，音程涵量為[443211]的六音集、第四首「核心音列五」為兩組同構6-16:[0,1,4,5,6,8]，音程涵量為[322431]的六音集和第五首為「核心音列六」為兩組同構6-15:[0,1,2,4,5,8]，音程涵量為[323421]的六音集等。由此看來，這些具有「音類集同構或同音程內涵」特點的六音集，它們不僅擁有着相同的音響潛質，更構成每個核心音列結構的內在聯繫，賦予整體音高組織起着深層結構關鍵性的凝聚作用。

(二) 十二音列的運用特色

從此作品音高組織和寫作手法做觀察，可看出作曲家一方面遵循著自荀白克十二音作曲技法的音樂思路，對整體音高進行序列化的思考邏輯與理性控制。從【圖例三】至【圖例七】¹⁰《五首鋼琴小品》十二音序列行徑結構圖的宏觀角度切入，不難發現此作品六個核心音列的序進過程，主要是建構於原形(prime)、逆行(retrograde)、倒影(inversion)和逆行倒影(retrograde-inversion)等四種音列形式及其移位的基礎上。同時，在服從音序特定排列的前提下，不僅作為核心的聲響材料，更衍生成為全曲橫向展衍或縱向聚集的音高關係，統一於整體音高的結構之中。

10 為容易解讀《五首鋼琴小品》十二音列之行徑，因而對於曲中某些音列結構內部相關之音序 切換、重複音等現象，在【圖例三】至【圖例七】中加以省略，不予以顯示。另外，在這些圖例中，標示*記號的地方，意指在其中可能與原音列有不相符之音高材料出現，或不完整音列有缺音問題，同時將借用其它段落之音列與音序材料，如 P_0I-12 以斜體字並加上灰色陰影底色作為區別；相關於長方形框架內部，若以正體數字，如 $1-8$ 標示之音序，代表着此組音序是以「共同音」作為音列間的銜接方式，如以斜體數字，如 $I1-12$ 標示之音序，則代表着此組音序是以「反覆音」作為音列間的銜接方式。

第三首第一段落 (1-13 小節)

小節 1	2	3	4	5	6	7	8
4-6, 10---12; 4-12; P_0I-12^{*14} ; P_0I-12^{*15} ; I_0I-12^{*18} ; P_0I-12 ; R_0I-12^{*19} ;							
P_0I-3 , 7-9 P_0I-3^{*13} , RI_0I-12^{*16} ; P_0I-12^{*17} ;							
小節 9	10	11	12	13			
P_0I-12^{*20} ; $7-12^{*21}$; $7---12^{*22}$; R_0I-12^{*23} ; P_0I-6 ; P_0I-9							
P_0I-6 ; P_0I-6 ; P_0I-3 , 6^{*24} ; R_0I-12^{*25} ; $I-3$, $7-12^{*26}$; $I0-12$;							

第三首第二段落 (14-16 小節)

小節 14	15	16					
P_0I-12^{*28} ; P_0I-12^{*29} ; P_0I-3 ; $4-12^{*31}$;							
$4-12^{*30}$; P_0I-3 ;							

第三首第三段落 (17-20 小節)

小節 17	18	19	20	21			
P_0I-4 , $5-----12^{*32}$; P_0I-4 ;							
$0-12$							
R_0I-8 ; $5-----12$; P_0I-12^{*33} ; P_0I-12^{*34}							

*** P_0I-12 其音列排序為 $A^b, C, F^\#, A, B^b, E, D^b, D^\#, G, D, F, B$ 及其逆向形式 R_0I-12 , 皆可視為第一首第一段 P_0I-12 即 $E, A^b, F^\#, B^b, A, C, B, D^b, G, F, D, D^\#$ 所派生的另一變體「互插衍生性」音列。由於此兩組音列僅在第三首鋼琴小品 12-13 和 16-19 小節的音樂片段中出現。因此，本論文在探究十二音列寫作手法過程，不予以假設為核心音列的處理方式看待和論述。

【圖例五】第三首十二音序列行徑結構圖¹³

13 相關存有疑問之音列，其假設與整理如下： P_0I-3^{*13} 中第2音E音，原音列該為B音； P_0I-12^{*14} 為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料； P_0I-12^{*15} 為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料，在其中的第11音B音，原音列該為D音； RI_0I-12^{*16} 為借用第一首第一段 RI_0I-12 之音高材料； P_0I-12^{*17} 為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料； I_0I-12^{*18} 為借用第一首第一段 I_0I-12 之音高材料； R_0I-12^{*19} 為借用第一首第一段 R_0I-12 之音高材料； P_0I-12^{*20} 為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料，在其中缺第10音F音與第11音D音； P_0I-12^{*21} 為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料，但缺第10音F音； P_0I-12^{*22} 為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料； $R_0I-12^{*23, 25}$ 皆為借用第一首第一段 R_0I-12 之音高材料； $P_0I-3, 6^{*24}$ 為借用第一首第一段 $P_0I-3, 6$ 之音高材料； P_0I-12^{*26} 為第一首第一段 P_0I-12 之另一衍生性音列，在其中的第4音 A^b 音，原音列該為A音； P_0I-12^{*27} 為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料； $P_0I-12^{*28, 29}$ 中皆缺第6音G音； P_0I-12^{*30} 為第一首第一段 P_0I-12 之另一衍生性音列，在其中缺第5音 B^b 音； P_0I-12^{*31} 為第一首第一段 P_0I-12 之另一衍生性音列，在其中缺第9音G音和第4音F音，原音列該為 $F^\#$ 音； P_0I-12^{*32} 為第一首第一段 P_0I-12 之另一衍生性音列，在其中的第4音 A^b 音和第5音B音，原音列該分別為A音與 B^b 音。 $P_0I-12^{*33, 34}$ 皆為借用第一首第一段 P_0I-12 之音高材料， $^{*33}P_0I-12$ 的第6音E音，原音列該為C音； $^{*34}P_0I-12$ 的第6音 B^b 音，原音列該為B音。

第四首第一段落 (1-2 小節)

小節 1 2

P_0 1--6, 7-12 ;
 I_5 1-6, 7-12 ;

第四首第二段落 (3-5 小節)

小節 3 4 5

P_0 1--6, 7-----9, I_0 -----12^{*35} ;
 P_0 1--2, I_5 4-----9^{*36} ;
 I_5 1-6, 7-----11, I_2 ; I_5 7-----12 ;

第四首第三段落 (6-7 小節)

小節 6 7

R_0 1--6, 7-12 ; R_0 1--12 ;
 RI_5 1--6, 7-12 ; RI_5 1--12 ;

第四首第四段落 (8-13 小節)

小節 8 9 10 11 12 13

R_0 1-6, 7-12 ; P_0 1-----12^{*37} ; P_0 7-12 ; P_0 1-----12 ;
 RI_5 1-6, 7-12 ; I_5 1-----6, 7--12 ; I_5 1--11, I_2 ;

第四首第五段落 (14-20 小節)

小節 14 15 16 17 18

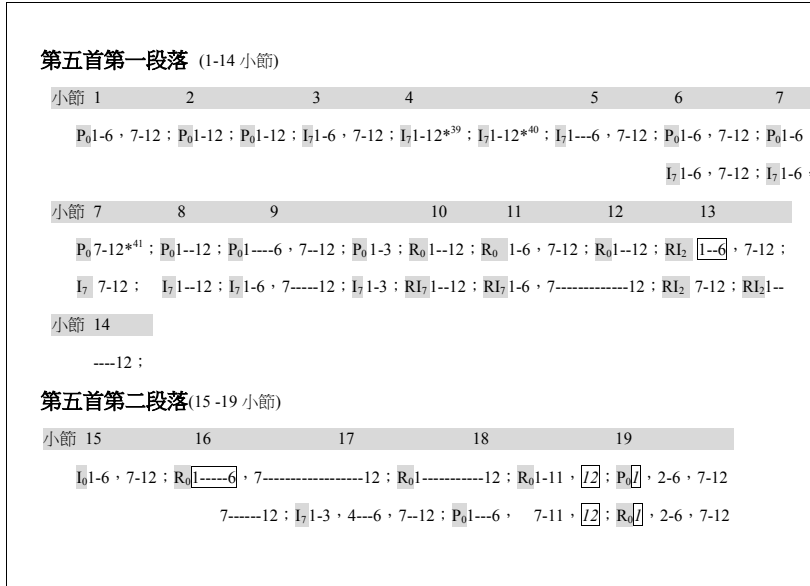
I_0 1-----6, 7-----12 ; I_0 1--6, 7-----12 ; I_0 1-----6, 7-12^{*38} ; I_0 1-12 ; I_0 1-12 ;
 P_7 1, 2-----6, 7-12 ; P_7 1--6, 7-----12 ; P_7 1--6, 7-12 ;

小節 19 20

R_0 1-6, 7-11, I_2 ; P_0 1, 2-----12
 RI_5 1-6, 7----- I_0 -12 ; I_5 1-3, 4-12

【圖例六】第四首十二音序列行徑結構圖¹⁴

14 P_0 I_0 -12^{*35}中第10音A^b音，原音列該為A音； P_0 4-9^{*36}中第5音G音，原音列該為F[#]音； P_0 1-12^{*37}中第8音G音，原音列該為E音； I_0 7-12^{*38}中第9音D[#]音，原音列該為D音。



【圖例七】第五首十二音序列行徑結構圖¹⁵

除此以外，尚需補充說明的是，對於註腳11至15所列出此作品多處序列結構內部存疑的音高問題，本論文為了釐清這些疑點，嘗試作進一步檢視、假設與推論，試圖尋找出較合理或可能性的答案。大體上，可歸納出三種可能性：

第一種可能性是作曲家寫作疏忽誤植音高或製譜過程中所產生的錯誤，例如，第三首第20小節 $P_0 1-12$ 為借用第一首第一段 $P_0 1-12$ 之音高材料。在譜面上此音列的第6音呈現出與原音列音序不符的E音，位於高音譜表上加三線的地方。假設將此可能是誤植之音高，改為高音譜表上加兩線記譜，即可獲得原音列相應的音序C音；另一例證，則從第五首第7小節 $I_7 7-12$ 做觀察。在譜面上此音列的第10音A音，若按照正常音列排列次序來看，原音列該為Ab音。在其中極有可能是因為作曲家寫作疏忽或打譜錯誤之故。於此，對於曲中其他地方出現類似存疑的音高情況，在某部份來說可歸屬此一類型。

第二種可能性是作曲家寫作遺漏之故。相關於註腳11至15呈現出若干地方因缺音現象所形成不完整之十二音列組合。在分析過程，儘管難以用推理的方式加以查証，但因這些缺音在不確定真正原因的情況下。本論文作者仍然保留其可能性是由於作曲家寫作遺漏所引起。

第三種可能性是對於相關有疑問之音高，同樣在不確定真正原因的前提下，在某些地方可視為作曲家之原意所在。

另一方面，在微觀的角度切入，可體現出作曲家創作思維的靈活性和豐富想像力，更顯

15 $I_7 1-12^{*39}$ 中第8音A音，原音列該為A[#]音； $I_7 1-12^{*40}$ 中第5音A^b音，原音列該為A音、第6音C音，原音列該為C[#]音； $I_7 7-12^{*41}$ 中第10音A音，原音列該為A^b音。

露出其思想主體意識的開放與自由化的傾向，試圖超越十二音作曲技法的框架，對十二音作曲技法的基本原則，在一定程度上放寬。以下將擬從「音列內部的結構特點」、「音列間銜接的結構特點」和「音列在織體下的編織形態」等三個層面的運用特色，加以深入探討。

「音列內部的結構特點」

從上文已提到構成此作品十二音列運用的特色，主要是建構於六個核心音列的原型、逆行、倒影和逆行倒影等不同音列形式的基礎上。同時，隨著作曲家主觀的感受，和取得音樂特定的表情所需，在微型細節的聲響流動過程，對於音列內部結構採取靈活多變的處理手法，其音樂特點如下：

1. 具有「分割或截段」音組的結構特點

談到此作品音列內部結構特點，扮演著重要結構作用的，可說是一種具有拆分或分化的表現手段。那就是對於曲中大多數完整十二音列內部結構進行分割的處理方式。從音列內部十二個半音的排列順序與節奏形態加以觀察，更清楚地瞭解到這五首小品在通過節奏組合的多變性和複雜性，促使音列內部被分割成多樣化的音組截段或不同形式的音高集結狀態。在其中，具有「六音組」和「三音組」兩種截段形式的運用相較明顯，並在曲中各處起着不同的結構作用。例如：從【譜例二】可以瞭解到，第一首第一段在近似於逆行對稱節奏的結構特點前提下，主要是將「六音組」截段的使用置於音樂開始 P_0 和結束 R_0 的地方。在音列序進過程，大體上先經由單旋律線條展衍到複線條，再回歸到單旋律線條的行經途徑，這種結構佈局不僅促成「六音組」截段具有可辨性的音形結構特徵，更促成此段落前後呼應的結構力所在。

5 Stücke für Klavier **Isang Yun (1958)**

I

Adagio, grazioso

為近似於逆行對稱節奏結構的分界點

【譜例二】第一首第一段落的始末，具有「六音組」截段形式的結構特點¹⁶

16 * 記號的音高地方為原音列音高不相符之處，其原音列相應之音高可參照【圖例三】及註腳11。

【譜例三】為第四首音樂開始的地方，是「六音組」截段運用的另一範例。在其中，可清楚地看出第四首第1至第3小節，主要是由 P_0 與 I_5 兩個音列分別出現於上下不同聲部。它們主要是通過六音組截段的運用，以橫向線性的陳述與縱向並置結合的相互關係中，隨著音樂的開展，織體的編織手法越漸複雜。在聲響流動過程，這兩組音列在許多地方正處於多變的節奏形態與局部結構偶爾夾雜着自由運用的重複音。儘管這些多變性的六音組截段在聽覺上不容易被感受到，但在某種結構意義來說，已揭示出作曲家在其構思中有意地將「六音組」截段轉化為多變的樂念與表情所需，起着音列運用主導作用的角色。事實上，由於「六音組」截段在曲中各處的屢現，它已成為音列運用的重要手段，更儼然形成一種牢不可破的結構脈絡。

IV

The image shows a musical score for Example 3, titled 'IV'. It consists of two staves. The top staff is marked 'Allegro' and the bottom staff is marked 'f agitato'. The score is divided into two main sections: 'Allegro' and 'Moderato'. The 'Allegro' section is further divided into two parts: '1-6音' (measures 1-6) and '7-12音' (measures 7-12). The 'Moderato' section is marked 'mp' and '1-6音' (measures 1-6). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The '1-6音' and '7-12音' groupings are indicated by brackets and numbers above the notes.

【譜例三】第四首音樂開始第1至第3小節，具有「六音組」截段形式的結構特點

【譜例四】至【譜例六】為第二首小品三個不同段落¹⁷開始的音樂片段。在其中，若將「三音組」截段進一步與【譜例三】「六音組」截段的運用情況加以比較。儘管第二首小品三個不同段落的「三音組」截段同樣地處於多變的音形與節奏組合，但不難發現在其中不同形式的「三音組」截段，在盡量避免使用重複音的情況下，更為凸顯出「三音組」截段的結構力。另外，值得一提的是，特別在曲中這三個不同段落的起始第一個「三音組」，在分別通過 P_0 或 I_0 音列的序進過程，它們擁有着相同或相似的音形；在節奏律動處理方面，則第一與第三段落的起始三音組，它們主要是以近似音值的兩個八分音符銜接較長的音值，進而構成了「短→短→長」的律動特點；相較之下，第二段落其起始三音組，在節奏相對地減值與律動變換為「短→長→短」的形態下，與前後兩個段落的起始三音組彼此間有着相似的外部輪廓。在某種程度來說，這種處理方式似乎已披露着作曲家其深層意識，意欲將全曲三個不同段落音樂開始地方第一個「三音組」的運用，置於類似於「起始動機」（head motive）概念的使用觀念上。它們對於段落劃分可以說是發揮着一種具有提示性的結構作用與音樂開展的依據。同時，它們除了提供了在曲中十二音列技法的運用過程，作為音高有序化排列的結構因素外，實際上已促成音樂內在結構具有另一關聯性的框架和音樂形象的特徵。

17 第二首小品共分為三個段落，在其中主要是以速度的轉換和具有三音組截段運用的特色來作為劃分段落的依據。

II

Andantino, espressivo

【譜例四】第二首第1至第3小節即第一段落音樂開始地方，具有「三音組」截段形式的結構特點

Allegretto

【譜例五】第二首第13小節即第二段落音樂開始地方，具有「三音組」截段形式的結構特點

Andantino

【譜例六】第二首第17至第19小節即第三段落音樂開始地方，具有「三音組」截段形式的結構特點

2. 具有「變換音序」的結構特點

除了上述音列內部結構採取多樣化分割或截段的處理手法外，可發現作曲家在此作品十二音列寫作過程，主要是通過原型、逆行、倒影和逆行倒影等四種序列形態的基礎上，以

相較自由的手法賦予音列內部結構音高排列做不同形式的「變換音序」。其細部變化的音樂現象大體上有以下兩種情況：

第一種情況是在「不同截段形式的音組內部進行變換音序」，例如：【譜例五】第二首第13小節高音譜表的音樂片段裡，基本上是由一組反向 I_0 的音列所組成。若根據譜面上每一拍點和以三音為一組之連線標示來看，其音列內部結構可劃分為四個三音組的截段形式，它們的排列順序該為（1）G-B^b-B、（2）D[#]-C-C[#]、（3）A-F[#]-E、（4）D-F-Ab，若將此音列進一步與實際情況進行相互比較，可發現第二個三音組，即（2）D[#]-C[#]-C，其排列順序有著明顯不同之處。在其中，作曲家可能是試圖通過此音列每個三音組作連續上行或下行行進的態勢，以求統一形象、強化旋律線條的流動感，更與伴隨之音量取得同步漸強或漸弱變化緊密聯繫的一致性，故將第二個三音組後兩音，即此音列之第5與第6音進行相互「變換音序」寫作的結果。

第二種情況是「音組之間進行對換」，例如：【譜例七】第二首第5小節低音譜表的音樂片段裡，為四個三音組縱向聚集的截段形式。基本上與【譜例五】同樣以一組反向 I_0 的音列所組成。若從此音樂片段高、低音譜表同時使用同音列 I_0 的角度來看，不難發現作曲家似乎有意地在縱向避免同步使用相同音高內容的情況下，將處於低音譜表 I_0 音列的四個三音組，其音高排列順序改為由第四個三音組即第10至第12音置於此音列開始的地方，從而此兩個 I_0 音列在縱向陳述過程，變為由不同音高截段或不同音高內容相互疊置所生成聲響對比的張力與表現力。事實上，這種處理方式其實是將前後音組之間進行順序相互對換的結果。這意味著作曲家對於十二音列技法的運用，並非是一味追求音列有序化的排列，墨守成規的原則；反之，隨著作曲家主觀的感受和多樣化的音樂表情所需，賦予對音序運用擁有更多自由發揮靈活多變的空間。

【譜例七】第二首第5小節低音譜表的音樂片段裡，具有「音組之間進行置換」的結構特點¹⁸

「音列間銜接的結構特點」

從音列間在線性和垂直細部結構的相互銜接關係中，可發現有以下兩個結構特點：

18 此譜例低音譜表所使用之 I_0 音列第10音，在原型音列上該為D音。其記譜音之錯誤可能是作曲家寫作疏忽誤植音高或製譜過程中所產生的錯誤之故。

1. 音列間具有「共同音」或「反覆音」相鄰的結構特點

談到此五首鋼琴小品音列間相互銜接的構思與結構處理手法上，不難發現某些音列在序進過程，其實是通過單個至數個相鄰之「共同音」或「反覆音」來作為音列間首尾相接的「橋樑」(bridge)。同時，在保持相同音高內容的前提下，有效地促成強化音列彼此之間起了結構凝聚作用的內在聯繫，以下將進一步瞭解。

從【譜例八】第四首第13至第14小節來看，下聲部是經由兩個不同音列相接而成。在其中，主要是通過前音列 I_5 的結束音D音銜接後音列 P_7 的起始音D音，這種音列間的銜接手法，無疑地是通過單個共同音相鄰連結所構成。

【譜例八】第四首第13至第15小節，具有音列間單個「共同音」相鄰的結構特點

【譜例九】為第四首結束地方第19至第20小節，是另一個音列間具有「共同音」相鄰結構特點的範例。在此音樂片段裡，上聲部前音列 R_0 的結束音G音銜接後音列 P_0 的起始音G音，它們音列彼此之間具有單個共同音首尾相接的結構關係；下聲部則經由前音列 RI_5 的第10至第12音F,B,C音，銜接後音列 I_5 的第1至第3音C,B,F音，音列間具有三個共同音首尾相接的結構特點。

【譜例九】第四首第19至第20小節，具有音列間單個和三個「共同音」相鄰的結構特點

除此以外，在此作品仍然可發現音列間採用與「反覆音」相鄰的結構特點。在其中，若與「共同音」相鄰的處理手法加以觀察和比較，很容易地看出其實是在通過「共同音」相接概念的基礎上，將其相關之「共同音」作自身反覆的銜接處理。以下將再以【譜例一】的另一角度觀察。在此譜例第一行譜表後半段， R_0 的第11、12音與 P_0 的第1、2音，它們以相鄰之

「共同音」A_b、E作為銜接點與自身反覆三次的情況下，強化了音列彼此之間的相互結合，使之更為連貫緊湊，無疑地形成一種具有連鎖(interlocking)作用的聯繫。

2. 音列間具有「結緣性」關係的結構特點

談到「結緣性」(combinatoriality)關係，在本論文所指向的是由兩個縱向結合的不同音列所構成。其內部結構各自在切分成兩個六音組截段形式的前提下，它們之間不僅隱含着音高內容(pitch class content)相同而次序相異的結構特點。並由此在縱向結合的關係中，有機地生成出完整十二音音列新的聚合體(aggregate)，賦予音列的衍生與擴展，提供了一個新的契機。以下將通過【圖例八】與【譜例三】來瞭解。

小節數:	第一小節	第二小節
音序:	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11 12
P₀:	G A ^b D D [#] F [#] B ^b	B E C A C [#] B
I₅:	C B F E C [#] A	A ^b D [#] G B ^b F [#] D
	┌──────────┐ 聚合體	┌──────────┐ 聚合體

【圖例八】第四首音樂開始第1至第2小節，P₀與I₅音列間具有「結緣性」關係¹⁹

【圖例八】為第四首第1至第2小節由P₀與I₅兩個音列所組成，若與【譜例三】相應的地方加以對照，可看出它們各自前後兩個「六音組」截段在縱向正處於並置的形態同步出現於上下聲部。在其中，P₀前六音(即第1至第6音)與I₅後六音(即7至第12音)，以及P₀後六音(即第7至第12音)與I₅前六音(即第1至第6音)同樣地擁有相同的音高內容，而音的次序不同。在此音高內容同構前提下，兩個不同音列形式經由縱向相互結合，所生成出另一個完整十二音音列新的聚合體²⁰。這種縱向結合的關係，無疑地已經構成「結緣性」音列的結構特徵。

另外，值得一提的是，從此作品第四首和第五首十二音列寫作手法加以觀察，很明顯地看出作曲家似乎是偏向於「結緣性」音列的運用，並以此作為主導結構作用的角色，貫穿全曲。相關於曲中「結緣性」音列的運用，除了上文曾提到第四首的P₀與I₅的「結緣性」音列關係外，其它「結緣性」音列還包括R₀與RI₅音列、I₀與P₇音列；第五首則包括P₀與I₇音列、R₀與RI₇音列等。其細部序進過程可參考【圖例六】和【圖例七】來理解。

19 圖中的六音組截段在長方形框架中，主要是以灰色和白色分別代表著，兩個各自音高內容相同，而次序相異的六音集。

20 這裡意指由P₀與I₅兩音列其內部結構的六音組截段

音列在織體下的編織手法

從二十世紀十二音列作品看來，其音樂織體形態大多數有別於傳統複音音樂(polyphony)和主音音樂(homophony) 織體形態的表現。這些十二音列作品有着更多地表現於多聲部縱橫交織的織體關係。作曲家往往通過音列有序化的寫作過程，有技巧地將音列置於不同的編織手法，並由此生成出多樣化新的織體形態。最為基本或最為常見的編織手法，大體上可歸納為「線性」、「縱橫」、「分割」和「重疊」等四種編織類型。以下將通過《五首鋼琴小品》相關的織體表現加以闡述。

1. 音列在織體下「線性」的編織手法

所謂「線性」的編織手法，意指單一音列完整的十二個半音，在橫向序進中順次出現直至所有音全部出現完畢。【譜例十】為第五首第1小節，主要是體現在單一音列 P_0 十二個半音的橫向行經途徑，為這類「線性」織體表現的範例。

【譜例十】第五首第1小節，具有「線性」織體形態的表現

2. 音列在織體下「縱橫」的編織手法

所謂「縱橫」的編織手法，意指單一音列完整的十二個半音，主要是經由橫向與縱向的序進過程，音列各音在按照時間先後順序依次出現，從而勾勒出一條音列行經的途徑。【譜例十一】為第三首第1小節。在其中可發現作曲家將 P_0 音列分割成四個三音組截段形式。此音列十二個半音在依次出現的情況下，就是建構在橫向旋律和縱向音群聚集來呈現。

【譜例十一】第三首第1小節，具有「縱橫」織體形態的表現

3. 音列在織體下「分割」的編織手法

所謂「分割」的編織手法，意指單一音列的十二個半音，被分割成若干個截段，並經由相互疊置的方式，置於不同聲部同時序進的織體形態。實際上，這種織體形態在時空流動過程中，其不同截段較為容易造成了縱向音序打亂，進而形成了一種縱橫交錯多聲部層次的織體表現。以下【譜例十二】第二首第15小節，為單一音列分割成兩聲部結構層次的織體形態。

【譜例十二】第二首第15小節，具有兩聲部「分割」織體形態的表現

譜例中為第二首第13至第15小節，若從第15小節 R_0 的十二個半音截段形式來觀察，不難發現它是以六音為一組，即此音列第1至第6音和第7至第12音分別置於上下兩聲部。在其中，除了第7與第8音進行音序置換外，基本上此音列其它各音是按照音序順次出現；同時，在經由縱橫交錯的對位的關係中，巧妙地將此單一音列進行分割疊置，從而形成一個具有兩聲部「分割」的織體形態。【譜例十三】是「分割」編織手法的另一範例。

【譜例十三】第二首第6小節，具有三聲部「分割」織體形態的表現

從【譜例十三】 R_0 音列第1至第9音的音樂片段來看，它們被分割成1至3音、4至5音和6至9音三種不同線條起伏的截段形式，並分別置於下、中、上三個聲部相互疊置而成。從此音列局部截段關係中，可體現出已經具有三聲部「分割」織體形態的表現。然而，這種織體形態的表現在《五首鋼琴小品》並不多見。

4. 音列在織體下「重疊」的編織手法

所謂「重疊」的編織手法，意指在兩個或以上的不同音列形式同時在縱向相互疊合所構成。以下將通過【譜例三】作相關的分析與說明。在此譜例中，其織體縱向主要是由 P_0 與 I_5 兩個音列分別出現於上下不同聲部所構成。這兩個音列在橫向序進過程，則各自為一條完整的十二音列。在此縱橫交錯重疊情況下，從而編織出一種具有「重疊」織體形態的聲響畫面。

除了上述所談到音列在織體下的四種編織手法外，此作品仍然可發現由這些編織手法相互疊合的複合形式。在其中，以相同編織手法相互疊合的複合形式中，作曲家似乎偏重於使用由兩個同屬「縱橫」編織手法所疊合而成，其相關的例證可參照【譜例十四】。

【譜例十四】第五首第6-7小節，由兩個同屬「縱橫」編織手法加以結合的複合形式

在此譜例的音樂片段，其上聲部兩次 P_0 音列與下聲部兩次 I_7 音列的序進過程，儘管這些音列結構內部呈現局部音序調換的情況。但不難發現它們是由兩個同屬縱橫編織手法加以結合的複合形式。另一方面，對於以不同編織手法相互疊合的複合形式中，最為常見的可說是由「線性」與「縱橫」兩種不同編織手法相互疊合而成，【譜例十五】為相關的範例。

【譜例十五】第四首第8-9小節，由「線性」與「縱橫」兩種不同編織手法加以結合的複合形式

從【譜例十五】的複合形式角度做觀察，可清楚地看出上聲部 R_0 音列為「線性」的編織手法與下聲部 RI_5 音列為「縱橫」的編織手法同時並列序進所構成。事實上，以上這兩種複合

形式其實是經由複音對位風格的寫作手法，各聲部相互支持或對抗，相互交錯或互補，進而促成此作品具有多元化與複雜化編織手法的織體表現。

音色方面

在這部份裡，所談到的「音色」並非指向較為狹義的由單一樂器或樂器重奏組合所生成的音響色澤；而是將「音色」置於更為寬廣的角度，與其他音樂要素結合，進一步探尋作曲家是如何通過其想像和不同寫作手法所賦予的各種聲響表現。若從此一角度來看音色的處理，儘管音色在此作品並非構成音樂結構力的首要要素，但對於曲中音樂表情的細緻變化，音樂內在的情緒，可說是具有一定程度的影響力和音樂表現力。大體上曲中音色的處理手法可歸納為以下四種途徑：1.通過不同音域範圍來構成音色「反差」現象、2.通過模擬韓國樂器演奏時的姿態或情境所生成的音色表現、3.通過不同演奏方式來取得多變的音響效果、4.通過力度的變化來豐富不同音響層面。以下將分別為四種音色特徵加以論述。

1. 通過不同音域範圍來構成音色「反差」現象

毫無質疑地，《五首鋼琴小品》是一首為鋼琴而作的獨奏作品。儘管在曲中其音色表現是受到樂器自身發聲方法的局限性所制控，但作曲家試圖通過作曲技法的另一途徑來尋求音色的表現力。在其中，可發現在此作品的某些音樂片段裡，作曲家有意識地將橫向展衍的旋律線條置於「音域擴張」的空間思維。這種空間思維的特徵在本論文所指向的，是在時空流動過程，旋律線條頻繁地作上下起伏迂迴的態勢，並穿梭於不同的音域層面裡，進而形成了一種具有深度的音域空間感。事實上，這種「音域擴張」的處理方式，除了能獲得音樂序進過程所需的戲劇性與表情張力外，對於音高在不同高低音域徘徊所造成音色的對比與變化，很自然地構成一種具有音色的「反差」現象。以下將通過【譜例二】與【譜例十六】來說明由中構成音色「反差」現象最為明顯的兩種不同行進方式。

第一種，類似於「波浪型」的行進方式

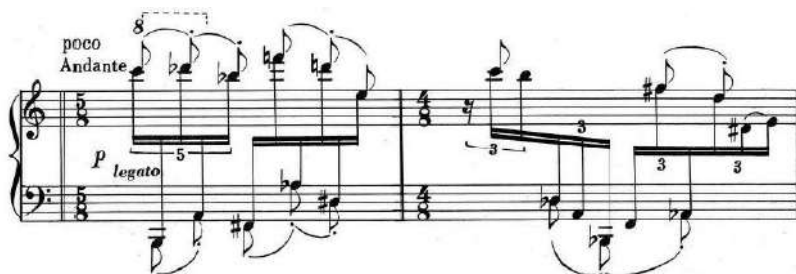
所謂類似於「波浪型」的行進方式，其特點是指向單旋律線條或複旋律線條，其展衍過程大體上呈現出如同海浪般的波動音形形態，且不斷地朝向不同音域範圍內作上下交替的起伏，進而造成一種具有音色「反差」的音響效果。相關此作品之音樂範例可參考【譜例二】。

在其中，上文曾提到第一首第一段落²¹，在近似於逆行對稱節奏的結構特點前提下，其音列的序進過程主要是經由單旋律線條展衍到複線條，再回歸到單旋律線條的行經途徑。若從其橫向旋律線條的輪廓走向來看，更可發現它是以類似於「波浪型」的音色流不斷地向前推進；同時，在「音域擴張」思維的前提下，其橫向旋律線條先是從下往上再往下的途徑，連綿不斷地往返游移於不同的音域層面裡，促使在時空流動過程的音響空間產生出不同程度上的音色反差現象。

21 此段落的相關論述，可參照上具有「分割或截段」音組的結構特點部份內容。

第二種，「跳躍型」的行進方式

所謂「跳躍型」的行進方式，其特點是指向旋律線條展衍過程，音與音彼此間的銜接呈現出連續地音程大跳的現象。乍聽之下，這種現象比較容易讓人感受到的是一種具有分層的空間感與音色鮮明對比的反差音響效果。以下將通過【譜例十六】來瞭解。



【譜例十六】第三首第14至第15小節，具有「跳躍型」的行進方式

此譜例為此作品第三首第14至第15小節。在其中，可看出橫向展衍過程的旋律線條，頻繁地作大幅度的上下交替跳進，並穿梭游移於不同音域的層面裡。這種表現手段無疑地是再次經由音域擴張思維下所生成的結果，極具有音色「反差」鮮明對比的音響效果。

2. 通過模擬韓國樂器演奏時的姿態或情境所生成的音色表現

根據朴銘淑（Park Myeong-Suk）《尹伊桑鋼琴作品分析：東方與西方傳統的遇合》²²的一篇論文內容中，曾提到《五首鋼琴小品》第三首分別在音樂開始與結束兩處地方，尹伊桑憑著其豐富的想像力和創造力，有意識地將一些韓國傳統打擊樂器「杖鼓」(changgo)²³與「拍板」(pak)²⁴演奏時的姿態或情境所生成的聲響表現，試圖透過鋼琴模擬的手法加以轉化表達。以下將通過【譜例十七】與【譜例十八】來瞭解。

【譜例十七】第三首音樂開始第1至第4小節，為模擬「杖鼓」演奏時音色表現的音樂片段。在其中，若從第2至第3小節做觀察，儘管在此音樂片段的音高材料正處於中、高音域範圍，所導至不能有效地營造出高亢與低沉的聲響對比效果。但從鋼琴以左右手迅速輪流交替，演奏著一上一下相對不同高低音高內涵，以及帶有重音敲擊式的演奏語境來看，似乎可體現出作曲家試圖透過鋼琴如此的演奏，來模擬「杖鼓」在演奏時，塑造出一幅以左右手迅速交替擊鼓姿態所生成的聲響畫面。

22 可參考Park Myeong-Suk. An analysis of Isang Yun's piano works: A meeting of eastern and western traditions, pp.34-36。

23 「杖鼓」為一種沙漏形的鼓，又名「滴漏鼓」或「長鼓」，為韓國傳統音樂體裁中，最常被使用於獨奏、器樂合奏或作為獨唱、舞蹈的伴奏樂器之用。演奏時，左邊的皮質較厚，以左手掌拍打鼓面，可發出柔和且低沉的聲音；右邊的皮質較薄，以右手持鼓槌敲打鼓面，則發出高亢的聲音。同時，藉由移動由右至左環繞V形繫帶的中央皮帶，可使右邊發出的聲音變得較為高亢或低沉。

24 「拍板」其形狀類似於六個葉片而成的扇子，為韓國傳統樂器八音中的木類打擊樂器。



【譜例十七】第三首第1至第4小節，具有模擬韓國樂器「杖鼓」演奏姿態所生成的音色表現

【譜例十八】第五首第19小節，為模擬「拍板」音色表現的音樂片段。相關於「拍板」在韓國傳統音樂禮儀音樂中的運用，它於音樂開始時拍打一次，到了音樂結束的時候，則被迅速拍打三次。「拍板」原先被使用於中國音樂，後來傳入韓國，被運用於宗廟祭禮樂(Chongmyo chereak)和文廟祭禮樂(Munmyo chereak)上。同時，亦被使用於宮廷舞會中詩歌的轉折。至此，對於譜例中第19小節最後帶有重音或強音，並以極強力度演奏的三組和弦，似乎已披露著作曲家在創作主體意識上的聯想，意欲通過鋼琴模擬文廟祭禮樂結尾處三次拍板擊奏的情境，作為告知整首曲子即將結束。



【譜例十八】第五首結束處第19小節，具有模擬韓國樂器「拍板」演奏時的情境所生成的音色表現

3. 通過力度的變化來豐富不同音響層面

從力度的處理手法來看，可發現作曲家在此品合共採用了十二種不同力度表情的聲響內涵，其中包括 *ppp*, *pp*, *p*, *fp*, *mp*, *mf*, *f*, *sfz*, *ff*, *sff*, *fff*, *sfff* 等。儘管它並不是構成「音色」要素最重要的結構特點，但通過力度不同等級的變化，對於豐富曲中不同音響層面以及引起音色細部變化，確切地存在著密不可分的关系。

4. 通過相較傳統的演奏方式來取得多變的音響效果

談到這首作品在通過演奏技巧所生成的音色來看，在二十世紀五十年代的當時，對尹伊桑來說，其著意追求的是一種具有創新意味的十二音列作曲技法，但對於細膩音色的變化與運用，很明顯地他並不依賴非傳統演奏技巧所生成的新穎音色表現；反之，作曲家所採用的是通過相較傳統的音色語言來表達。在曲中，主要是通過斷音(*staccato*)、連音或圓滑音(*legato*)、非連音(*non-legato*)、持續音(*tenuto*)、重音(*accent*)和強音(*marcato*)等演奏方式，促成此作品豐富多變的樂思，與所需的音樂表情巧妙地加以結合。有關這些音色的表現在樂曲中可見一般，本論文不作進一步闡述。

節奏方面

在聆聽過程中，這首作品對於節奏這一結構因素來說，讓人所感受到的是一種變幻莫測，難以捉摸的聲響感覺。而實際上，全曲大部份時間其節奏組合模式變換頻繁，且多半段落一直處於自由的游離狀態。儘管全曲變化多樣的節奏組合是經由不同功能意義的「空間記譜」和以小節體系結構特點的「傳統記譜」來制約。但從節奏組織宏觀的角度來看，可充份地體現出作曲家在其創作的主體意識，似乎是建構於一種「無序化」的節奏觀念來處理。所謂節奏的「無序化」，本論文所指向的是此作品中對節奏不做明確的規劃或採用不受小節重音約束的自由拍子來創作音樂。在此前提下，任憑作曲家隨著直觀的把握來尋求音樂自身所需的「隨意性」和類似於不受格律制約散文般的表現手段。以下將通過【譜例十九】進一步瞭解。

The musical score consists of five systems of piano notation. The first system is marked 'Allegro' and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a '4' over a group of notes and 'f agitato' dynamics. The second system is marked 'Moderato' and includes 'ff' and 'p legatissimo' dynamics, with a '5' over a group of notes. The third system is marked 'mp' and features a '3' over a group of notes. The fourth system is marked 'Allegro' and includes 'f' dynamics, with '3', '5', and '6' over groups of notes. The fifth system is marked 'poco più mosso' and 'sempre f', with '5' over groups of notes. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures containing multiple rests. The notation shows various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures containing multiple rests. The score is written for piano and includes fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents and slurs.

【譜例十九】第四首第4至第18小節，節奏的組織形態是以「無序化」使用觀念作為基礎

從【譜例十九】進行觀察，可發現樂曲中局部地方，儘管傳統節奏的組織形態仍可見到，但更多地體現出作曲家試圖擺脫傳統音樂中規整節拍的律動，和周期性節拍重音循環的

迷思。反之，讓節拍和節奏的組合形式在橫向展演過程不斷地頻繁變化，連線的使用造成節拍重音不規律，以及不規則的律動特點。並由此在縱向所生成出多樣化的節奏形態相互疊合、相互交錯、時而分離，時而融為一體的聲響交織中，使音樂的律動瀰漫著一股隨意、自由的氣息與具有現代音樂的聲響感。事實上，這種節奏處理方式，不僅賦予節奏語言的多樣性、複雜性，更起着貫穿全曲的結構作用，直接制約着音樂作品的構成。

結語

綜上觀之，可體認出二十世紀五十年代後半期，尹伊桑在發展其音樂語言與風格的前提下，對於西方現代作曲技法的依賴和借鑑。《五首鋼琴小品》無疑地是作曲家遵循著自荀白克十二音作曲技法的音樂思路，對於曲中整體音高進行序列化的理性思考邏輯與控制，並試圖尋找寫作新的突破與音高組織多樣化的嘗試。曲中，打破了單一原型音列設計與組織的思維，對音列內部進行具有分割音組與變換音序的結構特點，更通過共同音、反覆音、結緣性關係來強化音列間的內在聯繫與音高結構的凝聚力，並通過音列在織體下多種的編織手法來取得音樂豐富的表現力。音色方面，則通過音域擴張的思維、模擬韓國樂器演奏時的姿態或情境所生成的音色表現、以及不同力度和多樣化的傳統演奏方式等來擴充音色的表現。節奏方面，對節奏與節拍進行直覺的把握，促使節奏語言變得無序化、自由而複雜，並使之生成出類似於散文般的表現手段。總之，尹伊桑在西方文化下尋找創作新的出路的同時，試圖將一些隱含著韓國音樂文化的精神內涵加以結合。儘管在當時作曲家尚未能充分地將東西方兩種不同音樂文化的精神內涵，在其音樂創作中加以融合。但事實上，這些初步創作的構想與表現特徵，卻為他日後創作的思考方向與邁向成功之路，獲得了新的啟發和新的契機。

參考文獻

中文書目

- 俞人豪、陳自明。《東方音樂文化》。北京：人民音樂出版社，1995。
姚恆璐。《現代音樂分析方法教程》。長沙：湖南文藝出版社，2003。
張師勛。《韓國樂器大觀》。社團法人韓國國樂學會，1976。

中文期刊論文

- 潘世姬。〈阿諾·荀白克---尋找十二音列作品的和聲及曲式統一性（上）〉。《藝術評論》第五期。台北：國立藝術學院，1993年。
潘世姬。〈阿諾·荀白克---尋找十二音列作品的和聲及曲式統一性(下)〉。《藝術評論》第六期。台北：國立藝術學院，1995年。

外文書目

- Brindle, Reginald Smith. *Serial Composition*. Oxford: Oxford University Press, 1982.
Feliciano, Francisco. *Four Asian Contemporary Composers: the Influence of Tradition in Their Works*. Quezon City: New Day Publishers, 1983.
Kim, Young-Whan, *Isang Yun's Stories I, Seoul*: Seoul Arts Institute, Young-jim Publishers, 1995.
Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
Perle, George. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. California: University of California Press, 1988.
Schoenberg, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black. London: Faber and Faber, 1984.

外文論文

- Chae, Soo-ah. *The Development of Isang Yun's Compositional Style Through an Examination of His Piano Works*. DMA. Dissertation, unpublished. University of Houston, 2003.
Park, Myeong-suk. *An Analysis of Isang Yun's Piano Works: A Meeting of Eastern and Western Traditions*. D.M.A. dissertation, unpublished. Arizona: Arizona State University, 1990.

樂譜

- Yun, Isang. *5 Stücke für Klavier*. Berlin: Bote & Bock, 1958.

莫札特《魔笛》中光明與黑暗意象的音樂表達

劉郡好

國立臺北藝術大學音樂學所碩士

摘要

十八世紀末將光明視為一種啟蒙思想與理性追求，共濟會中的「三盞大光源」與「三盞小光源」作為引導擁護者追求人類之理想與光明的象徵符號。這些共濟會的思考在莫札特的《魔笛》中，藉由當時維也納貼近民間的藝術形式，與童話般的情節呈現善與惡的對立。莫札特對於光明意涵的歌詞處理，藉由大調和管樂的使用來表達不同層次的光明意象，以及如何刻畫薩拉斯特羅作為「分會主席」的光明形象，並且以主音風格的合唱與重唱呈現光明意象。莫札特在規劃整齣歌劇的黑暗意象時，主角塔米諾的絕望心情，唱出「歐，無止盡的黑夜！何時結束……」莫札特以小調來表達黑暗。在最後的考驗中塔米諾必須穿越死神的黑夜，這裡同時使用小調、嘆息音型、對位手法與聖詠旋律的片段。莫札特在夜后的花腔旋律中刻畫邪惡人物的復仇心情，以作為處理黑暗意象的音樂表達。

關鍵詞：莫札特、《魔笛》、共濟會、光明、黑暗

The Presentation of Dark and Light Images in W. A. Mozart's *The Magic Flute*

LIU, Chung-Yu

Master in Musicology, Taipei National University of the Arts

Abstract

In the late 18th century, people pursuit Enlightenment thought and let 'Light' as symbol pursuit reason. In the Masonic meaning, Bible, square and compasses are the three large lights. Sun, Moon and the lodge President are the three small lights. The large lights and small lights have lead masons pursuit of the symbol of reason and light. The Masonic meaning was close by folk art in Vienna, with the fairy-tale plot showing the opposition between good an evil in Mozart's *Magic Flute*. Mozart had chosen the major keys and special ochestration to present light images, especially on the word 'Light', he portray Sarastro as the symbol of light of the lodge President, and chosen Homophony style to present light image. In the plan of dark image of the whole opera, in Tamio's words '*O endless night, when will you vanish? When will my eyes find the light?*' These words are set in the key of A minor, the key furthest removed from the opera's central masonic key of E flat major. Tamino go through the final test of night of death, music set in the key of C minor. Representative figure of the dark image — Queen of Night's coloratura depicts evil characters.

Keywords: Mozart, *Magic Flute*, Freemason, Light, Dark

前言

《魔笛》（*Die Zauberflöte*）創作於莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）生命的最後一年，最具特色的是，它是一部密傳的、限於圈內人的，以時代性的大眾娛樂形式呈現，以達到傳達心靈的訊息給特定人士。《魔笛》有許多可探討的議題及角度，本文主要探討《魔笛》中光明與黑暗意象的音樂表達。在光明與黑暗的人文意涵之中，光明與黑暗具有善與惡的對立概念，這些共濟會的思考在莫札特的《魔笛》中，藉由當時在維也納貼近民間的藝術形式，以童話般的情節呈現出善與惡的對立。莫札特除了以劇本中的角色人物，突顯光明與黑暗的對立，使擁有「太陽光環」（*Sonnenkreis*）¹的薩拉斯特羅（*Sarastro*）象徵光明，並安排夜后（*Königin der Nacht*）作為黑暗的代表外，在《魔笛》的劇本當中，作曲家對於具有光明意涵的歌詞處理，是此部分探討光明意象的音樂表達主要的依據。本文的第三部份就以莫札特如何藉著大調的使用、管樂的使用、薩拉斯特羅的光明特質與主音風格的合唱表達本劇的光明意象，至於他如何藉由小調的使用、弦樂的顫音、嘆息音型與聖詠旋律的引用、夜后角色的花腔旋律以表達本劇的黑暗意象就是本文的最後一部分，即第四部份為主要內容。

壹、《魔笛》劇本的文化脈絡

十八世紀歐洲的文化背景中，啟蒙思想的核心在於維護人的尊嚴，以啟蒙精神懷疑過去居主導地位的宗教思想，追求理性與肯定人的尊嚴的思想成為十八世紀歐洲文化的偉大課題。對於1789年的法國大革命，歌德（*Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832*）和席勒（*Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805*）都給予激烈的回應。歌德寫下了小小一系列考慮不周的文章，以表達對於這類因政治的熱情使得荒謬無理的暴民受到支配的社會混亂。席勒在他的著作《審美教育書簡》則做出了更多經過考慮的回應。在席勒的時代，自由成為德國新興中產階級反對封建專制的概念，席勒察覺到在專制主義的腐朽統治之下，人們失去了美好的心靈，而社會進步只有透過審美教育，應以純粹的理性改變社會。這種溫和的改良主義態度也能得到專制主義的容忍。德國哲學家康德（*Immanuel Kant, 1724-1804*）則是將啟蒙運動畫下完美句點的人；啟蒙運動思想與精神在他的論著中完全的體現出來。²

1 *Sonnenkreis*第一次出現在No. 14詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉之前的口語對白，夜后對帕米娜（*Pamina*）說：「我的力量都隨著你父親死去而終止了，他向著知情者（指祭司）的七重太陽光環（*Sonnenkreis*）所屈服了，薩拉斯特羅擁有的就是太陽光環，……。」

2 主要參考自杜美，《德國文化史》（台北：揚智文化，1997²）109-206。彼得·蓋，《佩戴桂冠的乞丐——偉大又謙卑的莫札特》（台北：左岸文化，1999, 2002）70、71、95、96。Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: truth, virtue and beauty in Mozart's operas*（New York: W.W. Norton&Company, 1992）93, 271, 273.

一、劇院中的魔法題材³

1780年代前半，馬里內利的雷歐普城（Marinelli's Leopoldstadt）劇院和史卡內德（Emanuel Schikaneder, 1751-1812）的威登劇院（Theatre auf der Wieden）中有著魔法和小妖精、小仙女的戲劇。在1780年代晚期，政治性的和諷刺性文章標題已經快要從維也納《休閒年鑑》（Musenalmanach）的詩文出版中消失。

菲利浦·哈夫納（Philipp Hafner）的《麥加拉，恐怖的女巫，一部魔幻喜劇》（*Megara, die fürchterliche Hexe, a 'Zauberlustspiel'*，1763）是一部較早具有魔法題材的作品。莫札特的《魔笛》則是最有名的例子之一。「魔法歌劇」適用於任何加入神奇力量題材的歌劇，特別重視舞台上的機械裝置與壯觀的效果。主要流行在維也納地區的劇目，時間在18世紀和19世紀早期。十九世紀時，文策爾·米勒佩里內特（Wenzel Müller-Perinet）的《麥加拉》（*Megera*, 1806）有著「魔法歌劇」的副標題。米勒佩里內特的《低音號手帕斯卡》（*Kaspar der Fagottist*）與韋伯（Carl Maria von Weber, 1786-1826）的《奧伯龍》（*Oberon*），在題材上有著共同的特色，題材經常是：英雄被授予超自然的力量，使他能夠拯救一位處於危險之中的女性。

《魔笛》首演的威登劇院（auf der Wieden），地處維也納郊區，雖然只是木造結構的劇場，遠不如皇家劇院富麗堂皇，卻也有設施比較完善、比較寬大的舞台，台上還有三個升降口便於神話題材裡的角色神出鬼沒。⁴

以下敘述德國作家維蘭德⁵（Christoph Martin Wieland, 1733-1813）與德文說唱劇題材的關聯，在《魔笛》上演的前二年，史卡內德的威登劇院已經演出維蘭德的長篇寓言詩《奧伯龍》（*Oberon*）所改編的歌劇，此部歌劇的腳本是由吉澤克（Gieseke）編寫的（吉澤克也是威登劇院的演員），作曲是伏蘭尼茲基，可見神話題材在當時是很受歡迎的。⁶ 十九世紀韋伯《奧伯龍》（*Oberon*），也是改編自維蘭德的《奧伯龍》（*Oberon*）。《魔笛》的故事源自許多方面，不只是一部文學作品的改編，首先要提到的是，在維德蘭收集的《東方故事集》（*Oriental Fairy Tales*, 1786）中，利貝斯金德（Liebeskind）所寫的《露露，或魔笛》（*Lulu, oder Die Zauberflöte*）⁷。另外，在當時維也納還有一所與史卡內德打對台戲的劇院也上演著一

3 主要參考自Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: truth, virtue and beauty in Mozart's operas* (New York: W.W. Norton&Company, 1992) 271, 272. 威爾·杜蘭（Will Durant），《世界文明史卷10盧梭與法國大革命（2）盧梭時代的南歐》（臺北：幼獅，1978¹，1995²）。威爾·杜蘭（Will Durant），《世界文明史卷10盧梭與法國大革命（2）盧梭時代的宗教》（臺北：幼獅，1978¹，1995²）。Peter Brancombe, "Zauberoper." Grove Music online. (2010/3/20) 吳祖強主編，《莫札特：魔笛》（台北：世界文物，1999）。

4 吳祖強主編，《莫札特：魔笛》（台北：世界文物，1999）9。

5 莫札特在1777年在曼海姆與維蘭特初次見面時，莫札特有這樣的評論：「醜得可怕，滿臉麻子，鼻子特長，……可是除此之外，他是個秉賦極高的人……大家仰慕著他，就像他是從天而降一般。」維蘭特在1780年所發表的傳奇故事《奧伯龍》（*Oberon*），這是一部描述一名武士如何被精靈王子的魔杖，從百個精怪與過份熱情的王后的迷惑困境中解救出來。歌德靜坐讓人畫像時，總是要維蘭特把這篇史詩唸給他聽，維蘭特自己說：「我從來看過有什麼人像歌德對別人的作品像這樣感興趣。」

6 吳祖強主編，《莫札特：魔笛》（台北：世界文物，1999）9。

7 故事中，露露是一位因打獵而誤入仙人佩里菲里美城堡的王子，仙人要求王子的幫助取回被惡魔搶去的金劍，並救出被惡魔俘虜的希迪公主，為此，仙人給了王子一隻魔笛和一掛銀鈴，如果一路上遇到了什麼危

齣名叫《魔琴，或低音管手卡司帕》（*Die Zauberzither, oder Kaspar der Fagottist*）的歌劇，其內容大致也與前者相同。⁸ 還有一個文學的淵源是法國作家泰拉松（Abbe Jeen Terrasson, 1670-1750）的小說《塞托斯》（*Sethos*）。在這些故事裡，善良的仙人都是女性，邪惡的魔鬼或巫師則是男性。

莫札特藉著大多數維也納時期的作品更寬廣地反應德國的文化。「《魔笛》所關注的事物與啟蒙運動末期Kant, Goethe與Schiller他們的作品代表著啟蒙運動思想的頂點與超然性。值得注意的是，歌德對《魔笛》給予高度評價，他認為史卡內德的才能應給予高評價，對照比較他自己的《浮士德》（*Faust*）都著重民眾的場景與更多心靈知識的結合。」⁹ 在《魔笛》受到歡迎之後，與史卡內德一樣，歌德試圖撰寫《魔笛》續集（未完成）。在莫札特的晚期作品中，《女人皆如此》的劇情主要凸顯道德示意與遠在一道牆以外法國人民的生活，《魔笛》的劇本反映著與時代理性運動的關聯，反映出奧地利在1780年代晚期的覺醒，社會行為與政治態度的改變，傳播著對於改變的渴求。¹⁰

二、文學上的教育小說

教育小說的經典之作當屬歌德的《威廉·邁斯特的戲劇使命》（*Welhelm Meisters theatralische Sendung*, 創作時間1777-1785年，1911年付印）與《威廉·邁斯特之修業年代》（*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795年出版），歌德年輕時曾創作《威廉·邁斯特的戲劇使命》，但中途輟筆，後因席勒的激勵，才繼續寫下去，加上歌德本身不斷的成長，義大利之旅與席勒的影響，這部偉大的「教育小說」終於完成。此後，凡以德語創作的近代小說，都直接間接追溯到這部書為源頭，因為德國的近代小說幾乎都出以教育小說的形式。總之「威廉·邁斯特」決定了其後德國小說的獨特性格，在德國文學史上具有非常重要的意義。「所謂教育小說是著重主角在他的時代裡，經歷各種體驗，逐漸成長的自我發展過程。並不以傳奇、冒險、奇風異俗、性格或情節取勝，雖然這些要素都包含於全篇中，但重心仍置於主角人性之成長。」¹¹ 書中人在面對死亡、深淵或罪惡的闇黑狀況之下，不得不決定人生的態度；使這些否定面與人性成長的積極面對立，是歌德天才的表現，同時顯現出他已深知生命的真相。

「《魔笛》的名稱除了帶有魔法的內容之外，在故事劇情上也展現了十八世紀文學上的一種典型。如同一齣教育歌劇（*Bildungsoper*）」¹²，德文字詞中Bildung能夠確切表達出角色心理及道德發展的歷程，而最具特色的德國小說則是教育小說（*Bildungsroman*）。教育

險便可以逢凶化吉，最後露露果然藉助於兩件法寶，不僅戰勝了惡魔，也為仙人取回了金劍，也贏得了希笛公主的愛情！

8 吳祖強 主編，《莫札特：魔笛》（台北：世界文物，1999）10。

9 Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment: truth, virtue and beauty in Mozart's operas*. (New York: W.W. Norton&Company, 1992) 272.

10 Nicholas Till 270-271.

11 李映荻 編譯，《德國文學入門》（台北：志文，1982）87-89。

12 Nicholas Till 275.

小說是十八世紀小說的典型形態，它是描述角色心理成長和道德教育歷程的小說，描寫年輕的英雄或女英雄，如同經歷一系列的冒險的學習歷程。《魔笛》中的主角塔米諾是一位在埃及的金字塔中的年輕王子，他經歷一段有助於成長教育的試驗；以入會儀式增強他理智和知識的力量。這類描述主角經歷冒險的學習過程，常常出現在較早的啟蒙運動小說中，例如泰拉松神父（Jean Terrasson, 1670–1750）的《Sethos》就具有《魔笛》大致上的細節。¹³

歌德在晚年完成《浮士德》第二部，愛克曼（Johann Peter Eckermann, 1792-1854）《歌德談話錄》也在此時發表。這兩部著作都涉及古典主義與浪漫主義的議題。《浮士德》這部偉大作品交錯著現實與虛無、前進與倒退、勇於創造與阻礙創造、追求真理者與期待失敗者的魔鬼相爭相和的矛盾。浮士德的悲劇在於他的願望沒有實現就逝世了。但是浮士德積極向上，自然不息的精神卻代表了19世紀上半葉德國中產階級的進步思想，他所表明的對生活的熱愛與創造，追求人類豐富的知識，催人奮進，使人在黑暗中不至於感到失望，這些都是值得稱道可取的。¹⁴

貳、共濟會對於光明與黑暗的詮釋

一、莫札特與共濟會

共濟會總會於1717年在歐洲成立，宗旨是「為那些始終與人保持距離的人謀求真正的友誼」¹⁵。羅馬教皇於1738年到1751年間頒佈取締共濟會的敕令，這項敕令的執行即使在信奉羅馬天主教的奧匈帝國，仍取決於國家的決策階層，女皇瑪莉亞·德蕾莎（Maria Theresa）是一位虔誠的天主教徒，即使女皇的丈夫法蘭西斯（Francis）是共濟會會員，女皇仍然對於共濟會的活動心存疑懼，曾經命令士兵查抄丈夫所在的分會；在法蘭西斯死後，女皇開始鎮壓共濟會分會，使得許多會員轉入秘密活動。但是到了1780年女皇德蕾莎去世，約瑟夫二世獨自掌權，不但廢除教皇的命令，更扶持共濟會的發展，統治初期共濟會逐漸繁榮，在社會上，維也納的天主教徒中多數的知識份子也都成為共濟會的會員。在莫札特成為共濟會會員初期，奧地利地區的共濟會熱心支持奧皇約瑟夫二世，而約瑟夫二世也將之納為自己的羽翼，善加保護以為回報。

到了1781年，最大集會所的「真和」（Ture Concord）分會在維也納成立，這也是莫札特加入的分會，當時約有二百名會員，並且以廣納維也納各界知識精英為一堂為傲，他們定期會面並且討論各項議題。然而當時只有極少數受過教育的知識份子有餘裕在團體內討論一些基本的政治和宗教議題。

共濟會會員必須嚴守入會儀式，其儀式既神祕並且以共濟會思想為中心。1784年12月14

13 Nicholas Till 275.

14 杜美197。

15 胡金山 主編，《音樂大師國際中文版CD雜誌第27期：莫札特在共濟會的日子》（臺北：巨英國際，1995）641。

日當莫札特剛剛加入共濟會並且被引薦時，共濟會向這些新入會者提出演說：「歐！博愛，今天是何等神聖，為了增加你的福祉，有二名成員加入共濟會這個偉大的組織，在你神聖的祭壇上，有二名年輕人以牢不可破的誓詞宣誓，加入我們，他們將全然獻身於美德和智慧！」¹⁶ 這些共濟會弟兄接著提出了修辭誇大的問題：「弟兄，我們所期望於你的，豈不就是成為人民的導師、真理的信徒嗎？」¹⁷ 儘管莫札特對於自己宣誓的共濟會誓詞不甚了解，但他似乎傾向共濟會主張支持宗教寬容和政治改革的理念。很明顯可看出莫札特對於自己身為共濟會一員相當自豪，他在1785年春天成功地引薦父親登記為共濟會會員。莫札特在書信中以貶抑字眼形容神職人員，莫札特曾經寫信給父親說：「牧師真是無所不為。」¹⁸ 莫札特並不是伏爾泰（Voltaire；原名François-Marie Arouet, 1694-1778）的信徒，除非攸關自身利益，否則對政治完全冷漠。在莫札特生前最後二年，即1789到1791年間，歐洲正遭逢法國大革命，但那段期間莫札特與他人之書信往返中，對這個撼動全歐洲歷史事件根本隻字未提。他寫的《魔笛》這齣歌劇，儘管可以有各種不同的解讀，但我們可以清楚看到共濟會讚揚真理、愛和人性價值的一部理性作品。如同莫札特創作之偉大的歌唱劇，帕帕吉諾（Papageno）和帕米娜（Pamina）在劇中所唱的No. 7二重唱〈對人有情的男人，不會得不到溫柔的心〉的最後一句歌詞：「男人與女人，女人與男人，都致力企及神性。」（Man und Weib, und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an）¹⁹

雖然約瑟夫二世是伏爾泰的信徒，卻也應該被歸類在專制那一派，受害者之一就是奧地利共濟會會員。對於約瑟夫二世獨自執政後所實施的迫切改革，美國偉大史學家理查·霍夫斯達特（Richard Hofstadter）所謂「全然出於內心之殘忍」²⁰。約瑟夫二世在1785年開始制定限制共濟會活動的政策，命令在維也納的八個共濟會分會合併成二個較大的分會，並且於1786年成立「新堅信」（Zur neugekrönten Hoffnung）分會。除了改組維也納的分會外，皇帝還命令共濟會分會必須定期向警察遞交會議記錄和會員戶籍，而這些措施也使得許多人脫離了分會。在那個困頓的年代，許多共濟會會員離開集會所，莫札特則依然不動如山，似乎仍舊受到共濟會理性和平的崇高理想深深吸引。此時，莫札特當時陷入困境，共濟會弟兄的財富以及對他的慷慨，也使他繼續留在共濟會中。莫札特對於共濟會的忠誠和他亟需金錢這二回事碰巧發生，莫札特在加入共濟會後不久，他的理想主義與音樂創作也順勢結合在一起。²¹

莫札特成為共濟會會員並非偶然，他幼年時就與共濟會的會員有所接觸，往後也經常接受共濟會會員的委託譜曲，莫札特曾因為天花在摩拉維亞（Moravia）的奧洛莫（Olomouc）接受過傑出的共濟會會員沃爾夫醫生（Dr. Wolf）的治療。一年後在維也納，莫札特全家認識了共濟會會員，也是慶典催眠術士安東·梅斯默（Anton Mesmer），並在他的花園裡上演莫札特的

16 彼得·蓋，《佩帶桂冠的乞丐——偉大又卑微的莫札特》（臺北，左岸文化，1999, 2002）116。

17 彼得·蓋116。

18 彼得·蓋117。

19 彼得·蓋117。

20 彼得·蓋118。

21 以上主要參考自胡金山主編，641-642。彼得·蓋114-119。朱利安·羅胥頓，〈沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特〉，《古典音樂源起（下）西洋音樂百科全書2國際中文版》。（臺北：台灣麥克，1994）119。

首部歌劇《巴斯第安與巴斯蒂安娜》（*Bastien und Bastienne*）。17歲時，莫札特應維也納著名作家托拜斯·馮·吉布勒（Tobias von Gebler）要求，為其劇《埃及王塔莫斯》（*Thamos, König in Ägypten*, KV. 345）譜曲。其中的合唱部份加入了寫給祭司的男低音獨唱，旋律主題的選擇與音樂風格之高貴則預示了《魔笛》的出現，《埃及王塔莫斯》在演出時也舉行了共濟會會員的宗教祭典和儀式。幾年後，另一位身兼光明會與共濟會會員的奧托·馮·傑明根（Otto von Gemmingen）又邀請莫札特為其埃及題材的劇作《塞米拉米斯》（*Semiramia*）譜曲。

傑明根是「慈善」分會的大祭司（Grand Master），莫札特最可能受了傑明根的勸說，才於1784年12月入會。莫札特可能參加過薩爾茲堡光明會的會議，光明會在薩爾茲堡附近山區的偏僻山洞開會，其遺孀康斯坦彩（Constanz）曾提到，莫札特曾為名為「山洞」（The Grotto）的祕密組織研擬計畫。莫札特願意與各階層喜愛音樂創作的人為伍，也許是這種天性使然，莫札特相當迷戀共濟會這種手足之情和博愛思想。

莫札特於1784年加入「慈善」分會，並於1785年1月7日透過正式的通過儀式晉升為共濟會的滿師學徒的等級。海頓（Franz Joseph Haydn, 1732-1809）可能受到莫札特的影響，此時也取得該分會的會員資格，海頓說，這是他最衷心的願望，即依照共濟會的人道主義原則，成為學徒等級的會員。海頓的入會後二天，海頓拜訪莫札特，聆聽年輕的作曲家獻給他三首四重奏。1785年4月，莫札特的父親參加慈善分會，並晉升為和真分會滿師學徒的等級，莫札特並為之譜寫《滿師學徒之旅》（*Gesellenreise*, KV. 468）以茲紀念。

莫札特參加很多分會舉辦的音樂活動：1785年演出清唱劇《共濟會員的喜樂清唱劇》（*Kantate Die Maurerfreude*, KV. 471）與《共濟會哀樂》（*Maurerische Trauermusik*, KV 477）；同年12月，莫札特與二位波西米亞的巴管演奏家一起演奏一首鋼琴協奏曲和一首幻想曲，男高音瓦倫汀·亞當伯格再度演唱《共濟會員的喜樂清唱劇》。

莫札特的共濟會友人中，光明會的重要會員、科學家與作家伊格那茲·馮·波恩（Ignaz von Born, 1742-1791）即是莫札特在創作《魔笛》中大祭司形象的靈感來源。波恩是慈善分會的姐妹分會「真和」（True Harmony）的創始人和大祭司，他是研究埃及祕密組織的權威，最有可能在歌劇的宗教儀式佈景方面給予《魔笛》演出時最好的指導。莫札特著名的共濟會音樂作品是清唱劇《共濟會員的喜樂清唱劇》（*Kantate Die Maurerfreude*, KV 471），此曲在分會的弟兄們向波恩表達敬意時演唱。波恩因為在冶金方面的發明而接受奧皇約瑟夫的勳章，該分會的兄弟便邀請其他分會會員舉行友好而喜慶的聚餐。²²

遺憾的是，當時有關於光明會提倡法國革命思想的謠言四起，於是間諜和告密者遍佈，書籍被沒收，會員遭到逮捕。這一時期的許多文件，包括莫札特的一些信件都被銷毀了。但所幸殘存了一些，包括他父親於1787年去世前接到他寄來的信件，信中勸告父親「依照共濟會的教義，把死亡當作人的最好朋友。」²³

1785以後，莫札特不再公開譜寫共濟會音樂，直到他生命的最後一年（1791）。這段時

22 以上文章主要參考自 胡金山 主編，642。彼得·蓋 117-119。朱利安·羅胥頓 104。

23 胡金山 主編，644。

間，隨著越來越貧困的，生活和不斷上升的政治壓力，他似乎在聚集新的勇氣，以面對自己和妻子的疾病。歌德也是共濟會會員，他曾說過：「絕大多數的觀眾都會喜歡《魔笛》，經過啟發後就會理解它的更深含意。」²⁴

莫札特的共濟會相關作品都是在維也納創作的，《歐！神聖的枷鎖》（*An die Freundschaft O heiliges Band*, KV 148）可能是莫札特最早的共濟會作品，創作於1784年，是一首以鋼琴或曼陀林伴奏的歌曲，為約翰分會的儀式所創作的讚美。《親愛的朋友，今日我們相會》（*Zerfließet heut', geliebte Brüder*, KV 483）與《你我都是新領導人》（*Ihr unsre neuen Leiter*, KV 484）都是為共濟會分會開會所作的合唱曲。²⁵

對共濟會而言，音樂是十分重要的。他們認為音樂能傳播美好的思想，將會員團結起來，會議的開始和結束都要演唱簡單的民歌，通常是男聲的三重唱，並以管風琴伴奏。共濟會使用特有的音樂象徵語言來表達儀式的步驟，數字「3」具有共濟會的意義：入會者在分會殿堂門上的三次叩擊，由三重音韻的音型表達，一對連接符號則表示緊密的兄弟之情，莫札特也很自然地使用大量的音樂象徵語言來加強效果，賦予他更豐富的深度和表達力。²⁶

以下主要根據Autexier²⁷的研究來敘述莫札特音樂中的共濟會符號。十八世紀共濟會分會（集會所、神殿）大多數的音樂並不特別具有共濟會思想：當時通常以新作的歌詞、以眾所周知的曲調，例如宗教的讚美詩、國歌和流行的歌曲來譜曲。*ad notam*的設備給予每一位集會所的會員參與演出的機會，而不須任何訓練或是讀譜的能力，這些實例的痕跡在《魔笛》中帕帕吉諾第20號詠嘆調〈帕帕吉諾想要有個愛人〉是路德聖詠〈*Errett' dein armes Leben*〉、兩名甲兵所唱出No. 21a〈那個漫遊者走過這條路，經歷艱難困苦〉是開頭的旋律使用路德聖詠〈*Ach Gott, vom Himmel sieh' darein!*〉，帕帕吉諾的No. 2詠嘆調〈我是一個捕鳥人〉也許是以威尼斯曲調為主寫成的。²⁸ 有時為了使應答式作法中合唱團的旋律更容易演唱，作曲家會將有特色的流行曲調，或是以二度、三度為主的旋律進行作為旋律創作基本素材。寫作最小音程，如二度，三度的旋律進行，也可以作為兄弟友愛的象徵。

最後則是提及在《魔笛》多次出現的「三和絃」，雖然數字「3」明顯地是歸屬於共濟會的，然而在樂曲中並不能單純以「三和絃」的出現來突顯明顯的重要性與意義，以下則是以節奏的象徵意義與降記號的數量來說明數字「3」的象徵性。²⁹ 調性和節奏確實是莫札特共

24 胡金山主編，644-645。

25 Wikipedia (Deutsch), "Freimaurerei." <http://de.wikipedia.org/wiki/Freimaurerei> (2009/5/1) 日本音樂之友社編，〈Mozart, Wolfgang Amadeus〉，新訂標準音樂辭典（台北：美樂，1999）1220-1240。Eisen, Cliff & Stanley Sadie, "Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart." *Grove Music online*. (2010/3/20)

26 胡金山主編，644。

27 Philippe A. Autexier的短篇研究有4個小標題：「共濟會」（Freemasonry）、「共濟會事件與作品年表」（Chronology of masonic events and compositions）、「音樂中的共濟會符號」（Masonic symbols in music）、「從兄弟友愛到繁複的土工技藝」（From fraternal to mixed masonry）刊載於（見參考書目）Landon, H. C. Robbins. ed. *The Mozart Compendium, a guide to Mozart's life and music*. (New York: Thames and Hudson, Ltd., 1990) 132-134.

28 同上註。

29 同上註。

濟會語言的主要特徵，在有數個降記號的調性中（而沒有升記號）調性與等級是一致的。雖然Eb大調並非總是歸屬於師傅的等級，但從以下的例子，可以看出降記號調性因著降記號的多寡歸屬於共濟會不同等級的情形：在《魔笛》中No. 9〈祭司們的進行曲〉與No. 10詠嘆調與祭司們的合唱〈伊希斯和奧西里斯，願你賜給他們二人智慧〉，當祭司們決心要接納Tamino，其音樂的架構及精神狀態以F大調呈現；1785年創作的歌曲《滿師學徒之旅》是為提升至第二階段的儀式所作，它則在Bb大調；但莫札特1785年為師傅等級的波恩所作的《共濟會員的喜樂清唱劇》則以Eb大調處理。

在莫札特的時代，共濟會集會所的儀式中，學徒、滿師學徒與師父等級有著特有的節奏。象徵學徒等級節奏型態是— U —（長、短、長），象徵滿師學徒等級的節奏型態 U — —（短、長、長），象徵師傅等級的節奏型態則是U U —（短、短、長），這些節奏的含意取決於第一個長敲擊的位置，這些具有特殊含意的敲擊呈現在莫札特的作品中。在《魔笛》序曲啟始處（第1-3小節）有著象徵學徒等級節奏型態— U —（長、短、長），呈示部結尾（第99-102小節）有著象徵滿師學徒等級的節奏型態U — —（短、長、長），樂曲結尾處（第225-6小節）有著象徵師傅等級的節奏型態則是U U —（短、短、長）。

二、共濟會的重要思想

共濟會是一種聲明遠播，流傳甚廣的運動，它以引導擁護者追求人類之理想為目的。共濟會的名稱源自與建築工人有關的習俗與具象徵性的秘密儀式。另一種說法認為英文的freemason指高品質的建築工人，他們以free-stone作為裝飾物品，從事建築工作。³⁰

以下是劍橋百科全書（The Cambridge Encyclopedia）關於共濟會的定義：「共濟會，歷史悠久的一種運動，其成員根據兄弟友愛、信誠和慈善的精神組織起來，入會的一項基本條件是信仰上帝，共濟會不具有政治性，向一切宗教的信徒開放，其著名處在於禮儀和互認身分暗號，皆源於古代宗教以集中世紀（英格蘭）石匠同業公會的習俗。17世紀時，共濟會的俱樂部即各地的分會開始與石匠行業無關的人士參加。共濟會英格蘭總會成立於1717年，愛爾蘭總會成立於1725年，蘇格蘭總會成立於1736年。共濟會現主要吸收專業中產階級人士參加，以秘密方式進行活動，應此常受到指責。」³¹

雖然共濟會的歷史源流眾說紛紜，但是，第一所最早的大共濟會分會（Großloge）可以追溯到古老的英國泥水匠工作。依據英國大分會憲法，共濟會是一個「品德體系，它以寓意包裹，並以象徵闡明」³²（System der Sittlichkeit, eingehüllt in Allegrien und erleuchtet durch Jinnbilder）。Masonry也曾被視為最古老且最高尚的手工藝，它是緣起於七種自由藝術³³中最

30 Lurker, Manfred, "Freimaurerei" *Wörterbuch der Symbolik*. (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 19915).王美珠教授翻譯整理。

31 大衛·克里斯托（David Crystal）編，《劍橋百科全書》（台北：貓頭鷹，1997）399。

32 同註30。

33 文法（grammar）、辯證（dialectic）、修辭學（rhetoric）、幾何（geometry）、算數（arithmetic）、天文學（astronomy）、音樂（harmonics）。

受尊崇的「幾何」(Geotrie)，即使在法國與德國也可以發現有類似的看法。³⁴

共濟會的歷史固然沒有共識，但他的精神性與古老象徵符號的引用是無庸置疑的。共濟會的象徵性源自手工藝家的工作，特別是石匠的工作。中心象徵是(所羅門式的)神殿，神殿的建造應使弟兄們，廣義的說，應使全人類在追求精神完美的路途中合而唯一；他就是人文主義的神殿。³⁵ 十八世紀的德國文學家赫德(Joh. Gottfried Herder, 1744-1803)卻不安的發現符咒與魔法出現在共濟會的儀式中。³⁶ 有些具影響力的會員沈迷於怪異的、來自古老煉金術時代的神祕主義，通常這些信奉神祕想法的會員和那些依據理性主義、篤信啟蒙運動中道德主義的會員不安地共存著，但更多時候他們會彼此攻擊。赫德傾向於將共濟會思想賦予神話與象徵符號，一個理性的詮釋方式，對赫德來說，詩、哲學與歷史是三種光源，即照耀人間的神聖三角。³⁷

整體的共濟會會規分為三個象徵性的等級(又稱為約翰等級Johannisgrad)：學徒、滿師學徒與師傅。這三種等級是有意識的根據人生的三個階段少年、成年與老年，即出生、生活與死亡來加以分類的。大師等級是與死亡與再生聯繫在一起的。十八世紀以後又因深化的目的，在儀式中又增加了許多具象徵意涵的等級。³⁸

未經加工的石頭、立方的石頭與繪圖板屬於三種不可移動的小珠玉，角尺、水平儀與鉛錘則屬於三種不可移動的小珠玉。聖經、角尺、與圓規是「三盞大光源」，太陽、月亮與分會主席建構「三盞小光源」，太陽與月亮是創造性原始力(Urkräfte)的體現，分會主席作為散發出精神之光。角尺(Winkelmaß)是共濟會分會主席的尊嚴符號，圓規(der Zirkel)等於「博愛」，它在落成典禮的角色極其重要；圓規的二個尖端鞏固住弟兄們的心。³⁹

學徒、滿師學徒、師傅這三個象徵性的等級象徵個人發展的道路。進入學徒是最初的等級，在這個階段的自我認識，如同凡人一般不完整，而能夠認知學習的重要；粗糙的石頭象徵著過往不完美的人，他需要幫助進入下一個階段，在這樣做時，他認知到人道的意義和兄弟友愛的重要，透過這些自我修行，他要象徵性地說出人道神殿所發展出的貢獻。根據其能力，通常是一年之後，可晉升為滿師學徒的等級，其標誌是正方形的石頭。滿師學徒的先決條件是學習實踐自我控制，以雕鑿和公正的角尺確實地將石頭接合成人道神殿的構造，在這裡，他與他的弟兄和同胞完善自己的社會關係理想。共濟會的師傅要能認知生命的短暫，達到師父的等級是象徵著有秩序圖樣，師傅能夠概觀以及仔細考慮人生計畫，透過這些例子傳達經驗，承擔更大和更多的責任，並沒有從以往等級的工作中免除責任。⁴⁰此外，還有一些所謂的高級系統。他們不會引導外在的部份，而是深化學習的學徒，滿師學徒和師傅被認為是

34 同註30

35 同註30

36 同註30

37 同註30

38 同註30

39 Lurker, Manfred, "Freimaurerei" *Wörterbuch der Symbolik*. (Stuttgar: Alfred Kröner Verlag. 19915).王美珠教授翻譯整理。

40 Wikipedia (Deutsch), "Freimaurerei". <http://de.wikipedia.org/wiki/Freimaurerei>(2009/5/1)

有領悟力，屬於完美階段的。⁴¹

共濟會的擁護者除了政治家與學者外，詩人如伏爾泰、萊辛、歌德與音樂家都屬其重要成員。莫札特的歌劇《魔笛》猶如一種現代化的神祕同盟，它進行儀式的地方Tempel（神殿）或Bauhütte（建築小屋），英文稱為lodge（後來稱為Loge）。⁴²

在中歐，當一個新成員要加入共濟會或弟子要晉級時，一塊含有重要象徵符號的地毯是不可或缺的儀式器具。共濟會的神殿有五根柱子，三根立於地毯旁，由光（蠟燭）照耀著，象徵智慧、強壯與美麗。其他兩根柱子可以自由放置，象徵共濟會會規的穩定性或人文主義的二十大支柱：公平與幸福。⁴³

三、光明與黑暗的人文意涵

光明是與太陽有關的光亮、日光、和黎明；甚至是宗教的光輝和亮光。黑暗是與光明相對的概念，不能公開的惡事、陰暗、陰鬱的、無歡樂、邪惡都與黑暗有關。以下先從辭典中了解黑暗與光明的意涵，以獲得普遍為人所接受的確切概念。再了解共濟會中「光明」與「黑暗」的詮釋。

（一）辭書中的「光明」與「黑暗」

在1982年出版的《重編國語辭典》中「光明」是指1.明亮。2.坦白。在1993年出版的《中文大辭典》「光明」解釋為1.光亮也。2.使之光大明白也。3.謂賢者中之賢者也。4.光榮也。5.佛謂佛德之光輝也。

1992年出版的《英漢大辭典》對「光明」的解釋如下，a.1. 光線充足的；明亮的。2. 淡色的，淺色的。n.1.光：光線；光亮。2.【物】可見光（波長380-780毫微米的電磁輻射）；不可見光（如紫外輻射、紅外輻射）。3. 光感。4. 發光體，光源；燈，燈火，燭火。5. 供光。6. 點火物（如火柴、打火機）；導火物（如火花、火焰）。7.日光；白晝；黎明。8. = traffic light。9. = floodlight。10. = lighthouse。11. 窗，天窗；窗格子；窗格子玻璃。12.（觀察人、物等的）角度，眼光；（事物呈現的）狀態。13.（啟發性的）事實，知識，信息；了解；解釋。14.顯露；眾所周知。15.（被看作領袖、權威）傑出人物，名家。16. 容光（尤指眼中的閃光）。17.（繪畫中的）亮部。18.（縱橫填字字謎的）謎底。19.【律】採光權（指享受從自己窗戶照射進來的光線而不被他人建築物遮蔽的權利）。20. [~s]【戲】（劇場大門罩上的）演員姓名燈光牌。21.【宗】聖靈亮光。22.〈古〉〈詩〉= eyesight。

至於「黑暗」在《重編國語辭典》中是指1.不光明。2.不講公道。3.指不能公開的惡事。在1993年出版的《中文大辭典》「黑暗」解釋為1.不光明也。2.犀或犀角別名。

另外《英漢大辭典》對「黑暗」的解釋，a. 1. 黑暗的；暗的；陰暗的。2.（色）深的，

41 Wikipedia (Deutsch), "Freimaurerei." <http://de.wikipedia.org/wiki/Freimaurerei> (2009/5/1)

42 同註30。

43 同註39。

暗的；深色的，暗色的。3.（皮膚、頭髮、眼睛等）淺黑色的；黑色的；（人）長淺黑色皮膚（或頭髮、眼睛）的。4.陰鬱的；沈悶的；無歡樂的；暗淡的。5.隱密的；隱藏的；神祕的。6.隱晦的，晦澀的；模糊的。7.無知的；蒙昧的；不知的。8.邪惡的；陰險的；惡毒的；凶惡的。9.生氣的；不高興的；憂愁的；皺眉的。10.沈默的；寡言的。11.（聲音）低沉圓潤的。12.（咖啡）只加少量牛奶的。13.〈美〉（戲院等）無演出的關門的（電台或電視台）停播的。14.【語】（/音）暗的。n.黑暗；暗處。2.黑夜；黃昏，傍晚。3.暗色；畫的暗部。4.隱晦；模糊。5.隱密；祕密。6.無知；蒙昧。

（二）共濟會關於「光明」與「黑暗」的詮釋

十七世紀理性主義者對光明與黑暗的象徵使用建立在，將基督教信仰視為一種「光明」的思考上。在宗教儀式中使用蠟燭或光亮的指引來驅散「黑暗」，但是驅散「黑暗」到達「光明」的儀式過程和方法才是重要的。⁴⁴

十八世紀末，「光明」與「黑暗」是兩個絕對的原則，形而上學「善」與「惡」的具體狀態。⁴⁵在音樂創作方面；莫札特偏好黑暗與光明的對比，他的最後一部歌劇即深度探討這種衝突與對立。⁴⁶比1791年的《魔笛》稍晚的作品，如van Swieten和海頓的《創世紀》（*The Creation*, 1798）中，van Swieten特別要求「然後這裡有光」這句話，海頓則以大量的不協和音表現大地的混沌與黑暗，再以神的光一次永遠消除黑暗的力量，合唱喜悅地以C大調唱出「光」這個字，這樣震撼人心的喜悅在整部神劇中應該只唱一次，因為這種奮鬥的過程不會無限次地重複；從今以後上帝會一直看顧著人類，陰暗降臨在人類身上只有在上帝別過他的臉才會發生。

以下透過共濟會入會儀式說明它關於「光明」與「黑暗」的詮釋。整體的共濟會會規分為三個象徵性的等級（又稱為約翰等級Johannisgrad）：學徒、滿師學徒與師傅。這三種等級是有意識的根據人生的三個階段少年、成年與老年，即出生、生活與死亡來加以分類的。⁴⁷

共濟會的入會儀式⁴⁸巧妙地安排新入會者，歷經死亡達到重生，藉由扮演盲人，進入象徵死亡的「黑暗」世界，歷經考驗之後，蠟燭的「光」則代表神，給予他重生。整個「通過儀式」過程主要是由一位引導人用布矇住新成員的眼睛，帶他進入反省室。等到聽到三聲敲門後，引導人在他身上套住脖子，領入大廳，並拔出長劍，抵著他胸部，接著問到：「你為什麼來這裡？」他便會回答：「我是一位哀傷的盲人，來到這個集會所，就是要脫離黑暗邁向光明。」在回答問題後，師傅一聲令下，他必須開始冥想，設想自己從高處飛下來，跌入火團之中，接受嚴格的考驗。接著，在聽到師父的三聲槌音後，引導人便取下他眼上的黑布，並在面前點起蠟燭。最後他要接受師傅關於共濟會的訓示。

44 Nicholas Till 301-302.

45 Nicholas Till 301-302.

46 朱利安·羅胥頓 113。

47 Lurker, Manfred, "Freimaurerei" *Wörterbuch der Symbolik*. (Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 19915)王美珠教授翻譯整理。

48 此段文字參考自，羅俊穎。〈莫札特的共濟會理念之實踐 以《魔笛》中「薩拉斯特羅」的詮釋為例〉，東吳大學音樂系碩士班演奏組示範講習會論文，2006，23。

在共濟會的思想裡，光明如同代表著所有善的事物，《魔笛》中擁有太陽光環的薩拉斯特羅代表著光明與正義，反之，夜代表著黑暗與罪惡，《魔笛》中的夜后代表著黑暗與邪惡；除此之外，《魔笛》中引進大量的共濟會儀式，如祭司們的敬拜、用水與火考驗主角塔米諾（Tamino）與帕米娜（Pamina），尤其是終場的太陽頌歌；這些共濟會的符號，對於當時熟悉共濟會的人士則能夠心領神會。《魔笛》劇情中顯而易見、十八世紀維也納民眾也能理解的是薩拉斯特羅與夜后為首的「善」與「惡」、「光明」與「黑暗」的對立。



【圖1】共濟會代表性標誌

來源：Wikipedia (Deutsch), "Freimaurerei."
<http://de.wikipedia.org/wiki/Freimaurerei> (2009/5/1)

在共濟會思想中，【圖1】屬於會員完善自身所使用的道具，中間的石頭表示會員從未經加工的石頭，磨練成為方正的石頭，角尺和圓規的圖示則是會員完成個人實踐、突破三重黑暗、重見理性光明的過程必不可少的工具，因此被稱為三重偉大之光（三大明光）。⁴⁹ 聖經、角尺、與圓規是「三盞大光源」，太陽、月亮與分會主席建構「三盞小光源」，太陽與月亮是創造性原動力（Urkräfte）的體現，分會主席作為散發出精神之光。⁵⁰

幾乎每一個共濟會會所都飾有角尺與圓規的符號，它們是共濟會最基本的代表性徽章，方矩和圓規都是石工測繪使用的工具，它的排列方式可能由印度古代坦陀羅教（Tantrism）的象徵符號六芒星（Hexagram）變化而來，角尺代表六芒星中向下的正三角形真理、而分規代表向上的正三角形道德，兩者的結合代表陰陽調和、真理和道德的和諧、行動和節制的規範，從而完成偉大的作業。⁵¹

3 THE SEAL OF THE VIENNESE Lodge 'Zu Wohlthätigkeit', 1783; from the *Journal für Freimaurer*, 1784.



【圖2】共濟會的圖記，1783年，維也納分會「慈善」（Zur Wohlthätigkeit）；原書取自共濟會期刊。

圖片來源：H. C. Robbins Landon, *Mozart and the Masons – New Light on the Lodge 'Crowned Hope'* (Singapore: Thames and Hudson, 1982) 9.

49 維基百科（台灣正體），〈共濟會〉。<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%85%B1%E6%BF%9F%E6%9C%83&variant=zh-tw>，（2009/04/03）。

50 同註39。

51 維基百科（台灣正體），〈共濟會〉。<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%85%B1%E6%BF%9F%E6%9C%83&variant=zh-tw>，（2009/04/03）。

參、光明意象的音樂表達

《魔笛》富有時代意義之處在於它一部密傳的、限於圈內人的，以時代性的大眾娛樂形式呈現，以達到傳達心靈的訊息給特定人士。在《魔笛》的劇本當中，作曲家對於具有光明意涵的歌詞處理，是此部分探討光明意象音樂表達最重要的依據。本文主要針對歌詞中提到太陽的光與神等詞作為探討光明意象表達的主要依據，並發現，莫札特藉由大調和管樂的使用來表達不同層次的光明意象，No. 21〈為了宣告黎明的來臨〉和No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉使用了具有共濟會象徵意涵的降E大調表現全劇最光明的意象，三位祭司對神祇的敬拜No. 18〈伊希斯和奧西里斯啊！心情舒暢〉則以D大調呈現。No. 8g〈把這二位陌生人〉的混聲四部合唱以C大調呈現，No. 8d〈你那有魔力的聲音多麼響〉一曲則是以C大調表達主角塔米諾的歡欣。使用管樂表達光明意象的樂曲有，No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉使用長笛獨奏、No. 9a〈三次的和弦〉使用管樂合奏，No. 21尾聲〈為了宣告黎明的來臨〉在前奏中使用木管群的合奏，No. 21c進行曲〈我們越過大火的高熱〉的笛聲則陪伴著塔米諾與帕米娜通過最後的考驗。以及如何刻畫薩拉斯特羅作為「分會主席」的光明形象藉由No. 21g〈得道者們向你們歡呼〉與No. 15詠嘆調〈在圍牆環繞的聖地〉說明。具有光明意涵的歌詞則使用主音風格的合唱與重唱來呈現，例如No. 18〈伊希斯與奧西里斯啊，心情舒暢！〉、No. 21〈為了宣告黎明的來臨〉與No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉。

一、大調的使用

在《魔笛》中，具有光明意涵的歌詞「太陽」與「黎明」，莫札特以D大調、降E大調和C大調來處理音樂表達。三位祭司所唱的No. 18〈伊希斯和奧西里斯啊！心情舒暢〉使用D大調，三仙童的No. 21〈為了宣告黎明的來臨〉和最後一首大合唱No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉都使用降E大調，No. 8d〈你那有魔力的聲音多麼響〉使用C大調。

在第二幕第五場中，三位祭司（二位男高音和一位男低音）所唱的No. 18〈伊希斯和奧西里斯啊！心情舒暢〉使用D大調【譜例1】，這時塔米諾已經通過了「緘默」的考驗，這首男聲三重唱是如同一種祈禱，在樂曲的開頭先呼喊伊希斯神和奧西里斯神。樂曲開頭的歌詞是「伊希斯和奧西里斯啊，心情舒暢！黑夜讓位給了太陽的金光。」

Nº 18. CHOR der PRIESTER.

Adagio.

Flauti.

Oboi.

Fagotti.

Corni e Trombe in D.

Tromboni Alto e Tenore.

Trombone Basso.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Tenore I II.

Basso.

Violoncello e Basso.

Adagio.

O I - sis und O - si - ris, welch' Wonne! Die düst' - re Nacht verweicht der Glanz der Son - ne. Bald'

Viollo. Bassi.

【譜例1】第二幕第五場No. 18 祭司合唱〈伊希斯和奧西里斯啊，心情舒暢！〉第1-11小節
譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

在第二幕終場，由三仙童（編制為三位女高音）所唱的No. 21〈為了宣告黎明的來臨〉在降E大調上【譜例2】，這一曲開頭的歌詞是「為了宣告黎明的來臨，太陽在金道上冉冉上升，…」。

Andante.

Fl. in B.

Cl. in B.

Fag.

Corni in Es.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Cello e Basso.

Erster Knabe.

Zweiter Knabe.

Dritter Knabe.

Andante.

Bald prangt den Morgen an vor Kindes, die Sonne auf gold'ner Bahn, bald soll der A - berglühke schwinden, bald'

Viollo.

【譜例2】No. 21 終場〈為了宣告黎明的來臨〉第1-16小節
譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

第二幕第十場No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉也是歌劇的最後一曲，以降E大調來表達光明的意象【譜例3】，在第二幕第十場中No. 21f〈大家安靜，安靜，安靜！我們馬上要殺進神殿〉與No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉之間以一段二句歌詞的宣敘調連接，此處由薩拉斯特羅唱出「太陽的光輝趕走了黑夜，偽善者的邪力全都消失」，合唱進入的地方樂曲轉入降E大調，因此這首降E大調的混聲四部合唱可視為整部歌劇結尾時，光明意象的音樂表達。

【譜例3】的歌詞為「得道者們，向你們歡呼！你們已穿越過黑暗。感謝，感謝，感謝你，奧西里斯，」（Heil sei euch Geweihten! Ihr dragnet durch die Nacht. Dank, Dank, Dank, sei dir, Osiris,），在這首93小節的樂曲當中，調性穩定地在降E大調上，直到第19小節處，速度由行板（Andante）轉為快板（Allegro），拍號由4/4拍換成2/4拍。No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉是整部歌劇的最後一曲，在劇情上光明終於戰勝了黑暗，音樂上莫札特運用了整部歌劇最主要的調性降E大調來表達，全曲充滿了喜樂的氣氛，樂曲的最後一句歌詞是「美與智慧將永放光芒」（die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'），在歌詞的運用上此曲充滿了光明的意象，此曲充分地在降E大調的調性上作擴充，和聲使用也以主要和弦的運用為主。

薩拉斯特羅的宣敘調旋律從大跳的音程與附點節奏的形態進行到低音的降Si【譜例3】，接著以音階上行的型態進行到主音（降Mi），這時全體樂團奏出莊嚴的附點節奏，第3小節起，進入混聲四部的合唱，在這裡合唱的旋律平穩進行（除了低音部的旋律作出八度的反覆），和聲使用上擴充降E大調I級、V級，在第12、13小節處，合唱團以 f 音量唱出「感謝」（Dank），使用是I6級與ii65級的和絃，並且以小提琴奏出華麗的下行旋律 γ 二次。

The image shows a page of a musical score for the final scene of Mozart's opera 'The Magic Flute'. The score is in E-flat major and 2/4 time. It features a vocal solo by Sarastro and a four-part vocal choir. The tempo is Andante. The score includes staves for Flute I and II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, and Cymbals. The vocal parts are for Alto, Tenor, Bass, and Soprano. The lyrics are in German: 'Heil sei euch Geweihten! Ihr dragnet durch die Nacht. Dank, Dank, Dank, sei dir, Osiris, die Schönheit und Weisheit mit ewiger Kron'.

【譜例3】第十場〈得道者們，向你們歡呼〉第1-15小節

譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

對於第二幕終場No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉這首曲子的作法，薩拉斯特羅以宣敘調接入混聲四部的合唱，完整呈現光明意象的作法。在《魔笛》中，第一幕終場結尾與第二幕終場的結尾都有以薩拉斯特羅的宣敘調接入混聲四部合唱的作法，在第一幕終場No. 8g〈把這二位陌生人〉也有類似的作法，薩拉斯特羅唱出四句歌詞的宣敘調「把這二位陌生人，帶進那試煉之殿，蒙上他們的頭，他們的心靈要純淨。」接下來69小節的混聲四部合唱在C大調上，合唱團光輝燦爛地唱出「當美德與正義，鋪滿了道路，大地變成天堂，凡人變作天神」，雖然No. 8g〈把這二位陌生人〉歌詞並無直接提到「光明」的字詞，但是在合唱團歌詞的最後提到「天堂」與「天神」，同樣是以大調呈現光明意象的表達手法。

在第一幕第三場塔米諾終於從合唱團的聲音得知帕米娜還活著，這時他以宣敘調唱「我的每個音符，對你們表示感激，全都發自我的內心」，接著塔米諾就以充滿歡欣地吹奏他的笛子，這時樂團的長笛在C大調上奏出No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉的前奏【譜例4】，由於此曲出現之前，塔米諾在神殿前徘徊唱出No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉，此處塔米諾的黑暗而絕望心情以a小調唱出「歐，無止盡的黑夜！你何時結束？我的眼睛何時能見到光明？」，塔米諾最黑暗的心情以a小調表現，而這首C大調的No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉的歌詞「你那有魔力的聲音多麼響，我的好笛子，我的好笛子，連獸類聽了也歡暢」表達出了塔米諾煩惱解除的光明意象。

【譜例4】第一幕第三場No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉第1-4小節

譜例來源：W. A. Mozart, *Die Zauberflöte Oper in zwei aufzügen. Klavierauszug*, Ed. Edition Peters (New York: C. F. Peters • Frankfurt).

莫札特對於大、小調以及各種調性的使用，歐夸兒學者認為，D大調是榮光燦爛的調性，能藉此表現內在的激烈與力感；降E大調則是在至福的神秘中，解決苦惱，而降E大調與F大調同樣與共濟會的象徵有關。至於C大調則比任何調性都能表達出輝煌的祭典性。⁵²

52 詹韋克托·歐夸兒，《莫差特》，高橋英郎（原譯者），李哲洋（由日文轉譯）（臺北：全音樂譜，1989）232-235。詹韋克托·歐夸兒於1910年出生於法國近斯特拉斯堡的奧貝爾尼猶太家庭。就讀於摩賽爾、麥次，在南錫攻讀哲學。1956年以《莫札特的樂念》獲得索爾本的文學博士學位，其論文成為這本《莫差特》（1958年初版）的母體。原譯者高橋英郎根據他自己擁有的1959年的再版翻譯成日文，再經由李哲洋翻譯為中文。

由以上的分析，在《魔笛》中三位祭司所唱的No. 18〈伊希斯和奧西里斯啊！心情舒暢〉、三仙童的No. 21〈為了宣告黎明的來臨〉，與No. 21g〈得道者們向你們歡呼〉在劇情上、在樂曲的歌詞中，都需要充分表現善與光明面，音樂上，莫札特都以大調直接表現光明的意象。No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉則是接在黑暗歌詞與小調的樂曲後，進入大調，而使得此曲充滿了光明的意象。於是，在分析整部歌劇時，以充分的理由分辨出，在童話般情節中善良與正義的一方，在音樂上明顯地以大調來呈現。

二、管樂的使用

關於管樂的使用表達的光明意象，以下舉四個例子來說明，第一幕終場No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉，第二幕終場No. 21c進行曲〈我們越過大火的高熱〉，第二幕第一場No. 9a〈三次的和弦〉，與第二幕第七場的No. 21尾聲〈為了宣告黎明的來臨〉。

在第一幕第三場No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉中，塔米諾在神殿前徘徊，塔米諾想要知道帕米娜的安危，他因為無法得知帕米娜的安危而深感絕望，唱出「歐，無止盡的黑夜！你何時結束？我的眼睛何時能見到光明？」最後，合唱團告訴塔米諾，帕米娜其實還活著，於是塔米諾心情突然變好，他要每個音符表示內心的感激，拿出笛子吹奏No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉的前奏。【譜例4】此處選用長笛吹奏的主旋律表達歡欣與光明的心情。

《魔笛》中塔米諾有數次運用「笛子」（魔笛）的時機，【譜例4】這段屬於「魔笛」的旋律會繼續在劇中出現，No. 16a對話「塔米諾，我們不吃嗎？」與No. 17a對話「你看，塔米諾，我也能沉默」，在樂譜中僅註明「吹笛子」，在演出時，塔米諾會吹奏No. 8b〈你那有魔力的聲音多麼響〉長笛前奏的旋律，以下是「笛子」旋律在劇中陸續出現的情況。第二幕第四場在一個敞開的大廳，祭司們把塔米諾和帕帕吉諾帶進來之後離去，這第二幕第四場中，塔米諾與帕帕吉諾必須經歷「緘默」的考驗，首先在No. 15a對話「你在這兒過的不錯」中，由假扮成老太婆的帕帕吉娜來考驗他們，接著在No. 16〈我們再次歡迎你〉三仙童以三重唱的曲子提醒塔米諾要勇敢、帕帕吉諾要安靜，在No. 16a對話「塔米諾，我們不吃嗎？」中，帕帕吉諾問塔米諾：「塔米諾，我們不吃嗎？」這時塔米諾吹起他的「笛子」【譜例4】，接著，帕米娜出現，一直追問塔米諾，塔米諾在這時一直保持沉默，即使帕米娜唱出令人動容的詠嘆調No. 17〈歐，我感到愛已消逝〉，塔米諾依然沉默，最後，在No. 17a對話「你看，塔米諾，我也能沉默」中，「三次的和弦」（使用No. 9a〈三次的和弦〉的樂譜）象徵著二人已經通過考驗，可是帕帕吉諾卻因為三仙童先前準備滿桌的食物不肯離開，竟然說出：「現在我不走啦，薩拉斯特羅大人的獅子來拉我也一樣。」這時獅子出現，威脅地咆嘯。帕帕吉諾繼續說：「噢，塔米諾，救救我！獅子先生要把我當點心！」這時塔米諾吹「笛子」【譜例4】，獅子就走開了。

在第二幕第八場中塔米諾的「笛子」有新旋律主題，在No. 21b〈我的塔米諾，多麼幸福〉的最後一句歌詞由二名甲兵、帕米娜與塔米諾一起唱出：「我們（你們）靠著笛聲的

魔力，高興地穿越死神的黑夜。」這時塔米諾吹奏No. 21c進行曲〈我們越過大火的高熱〉的前奏【譜例5】，就唱出「我們越過大火的高熱，憑勇氣戰勝了危險。……」，長笛旋律成為這首曲子的前奏，樂曲建立在C大調上，以慢板（Adagio）的速度演奏這首進行曲（樂譜上註明Marsch），長笛的旋律在大調上，充滿了許多裝飾的音型，定音鼓的鼓聲在Do與Sol上，旋律的使用也停留在I級、V級的和弦上。

【譜例5】第二幕終場No. 21c進行曲〈我們越過大火的高熱〉第 1-6小節

譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

第二幕第一場薩拉斯特羅與祭司們的對話中必須演奏三聲號角，以No. 9a〈三次的和弦〉演奏【譜例6】；薩拉斯特羅以口白的方式說：「你們這些奉祀偉大伊希斯神和奧西里斯神的人們啊！我以一顆純潔的心，向我們今天的集會宣告一件當代最重要的事情。塔米諾王子正在我們神殿北門那兒徘徊，他想除掉頭上的『夜之面紗』，並且看到『光明』的聖境。監護這位有德的青年，並伸給他友誼之手，是我們今天的任務。」第一位祭司：「他有德行嗎？」薩拉斯特羅：「他有的。」第三位祭司：「他也緘默嗎？」薩拉斯特羅：「他是的。」第二位祭司：「他仁慈嗎？」薩拉斯特羅：「如果你們覺得他值得關心，那就學我的樣。」這時祭司們吹三次號角。這三聲號角與共濟會的儀式有關，數字「三」具有共濟會的意義⁵³，它象徵光明，此處管樂以「短、長、長」的節奏型態演奏三次，此節奏型態象徵共濟會滿師學徒的等級；共濟會使用特有的音樂象徵語言來表達音樂儀式的步驟，劇中No. 9a〈三次的和弦〉，莫札特以管樂合奏來表現這三聲號角聲，【譜例6】最高音聲部的長笛也吹奏出一次比一次高的音。

53 原始的意義是石匠敲打石頭的聲音，往後使用在共濟會的入會儀式當中。

Nº 9ª DER DREIMALIGE ACCORD.

Adagio.

Flauti.

Oboi.

Corni di Bassetto.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in B.

Tromboni
Alto e Tenore.

Trombone Basso.

【譜例6】No. 9a〈三次的和弦〉第1-6小節

譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

在第二幕終場No. 21〈為了宣告黎明的來臨〉的前奏處，在配器的選用上完全交由管樂來演奏，使用豎笛、低音管和法國號，由豎笛奏出主要旋律，第3-5小節二支豎笛奏出平行六度的聲部進行、第3小節二支法國號奏出三度平行的聲部進行，這些六度和三度平行的聲部進行帶出了田園的風格。主旋律如同民謠風般單純，有著莊嚴但卻輕快的行進節奏。⁵⁴【譜例2】三仙童所唱的歌詞是「為了宣告黎明的來臨，太陽在金道上冉冉上升，…」。

三、薩拉斯特羅（Sarastro）角色的光明特質

薩拉斯特羅扮演的是神殿中的最高位祭司，也就是分會主席，以音樂表達他所具有的光明特質，薩拉斯特羅在整部歌劇當中最令人印象深刻的是，在全劇最後一曲第二幕終場No. 21g〈得道者們向你們歡呼〉之前所唱二句歌詞的宣敘調「太陽的光輝趕走了黑夜，偽善者的邪力全都消滅」，與自二幕第三場中表現出毫無仇恨之心的No. 15詠嘆調〈在圍牆環繞的聖地〉。

歌劇的結尾，在第二幕第十場No.21f〈大家安靜，安靜，安靜！我們馬上要攻入神殿〉表現的是黑暗意象，與下一曲No. 21g〈得道者們向你們歡呼〉表達光明的意象，二曲之間以薩

54 烏利希·密赫爾斯（Ulrich Michels文 & Gunther Vogel圖），《音樂圖驥》（*dtv-Atlas Musik*）（臺北：小雅音樂，2006）351。

拉斯特羅的宣敘調來連接，唱出「太陽的光輝趕走了黑夜」之後，由管樂奏出附點節奏的短句，接著以莊嚴（Maestoso）的表情唱出「偽善者的邪力」，在延長記號後以音階上行的旋律唱出「全都消滅」，這段宣敘調從不安定的旋律，在延長記號之後，由合唱團唱出「得道者們，向你們歡呼」）。【譜例7】

The image shows a musical score for a vocal part (s.) and piano accompaniment. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a vocal line (s.) and piano accompaniment. The tempo markings are 'Rezitativ Sarastro' and 'Maestoso'. The lyrics are: 'Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht, zer-nichten der Heuchler er-schli-chene Macht. [e]'. The 'Andante' section is also shown below.

【譜例7】第二幕第十場No. 21f〈大家安靜，安靜，安靜！我們馬上要攻入神殿〉第87-90小節，與No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉第1, 2小節

譜例來源：W. A. Mozart, *Die Zauberflöte Oper in zwei aufzügen. Klavierauszug*, Ed. Edition Peters (New York: C. F. Peters • Frankfurt).

在第二幕第三場中，No. 15詠嘆調〈在圍牆環繞的聖地〉與No. 14號詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉無論在歌詞、音域、速度、調性、都形成了強烈的對比。刻劃出了薩拉斯特羅身為神殿中最高位祭司，所散發的光芒⁵⁵，當薩拉斯特羅發現帕米娜受母親之命要謀殺自己時，他說：「你會看到我怎樣報復你的母親」接著就唱出：「在圍牆環繞的聖地，復仇之念都會消除。如果有人未能忘懷，愛心把他帶回正路。」【譜例8】莫札特為薩拉斯特羅找到一種歌唱風格——直接了當、莊嚴肅穆，然而也有些微裝飾；蕭伯納（George Bernard Shaw, 1856-1950）認為這是唯一適合上帝的唱腔。⁵⁶

55 太陽、月亮、分會主席是共濟會中，所建構的「三盞小光源」。同註30。

56 朱利安·羅胥頓128。

The image shows a page of a musical score for No. 15, 'Larghetto', from Mozart's opera Die Zauberflöte. The score is for a full orchestra and a solo voice (Sarastro). The instruments listed are Flauti (Flutes), Oboe (Oboe), Horns in E (Corni in E), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, Sarastro (Solo Voice), and Violoncello e Basso (Cello and Double Bass). The tempo is marked 'Larghetto'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The lyrics are in German and Chinese. The German lyrics are: '1. In diesen heiligen Hallen kennt man die Ra-che nicht, und ist ein Mensch ge- 2. In diesen heiligen Mauern, wo Mensch den Menschen liebt, kann kein Ver- rä - ther'. The Chinese lyrics are: '1. 在這神聖的殿堂，誰也不曉得報復，而且是人類的。 2. 在這神聖的城牆，人愛人，誰也不能背叛。' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte).

【譜例8】No. 15 詠嘆調〈在圍牆環繞的聖地〉第1-7小節

譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

四、主音風格的合唱與重唱

《魔笛》經常以主音風格的合唱或重唱編制來表現光明的意象，在劇情歌詞方面也直接提到太陽的金光、黎明和太陽的光輝。這些合唱，編置不相同，分別是男聲三部的重唱、女高音的三重唱、混聲四部合唱，合唱所用的不同配置，同樣以大調的主音風格的合唱來展現光明的意象，主旋律是平穩的，以二度三度為主的旋律進行。

第二幕第五場三位祭司唱出No. 18〈伊希斯與奧西里斯啊，心情舒暢！〉，其編制是由二位男高音和一位男低音來演唱，以主音風格唱出「伊希斯和奧西里斯啊，心情舒暢！黑夜讓位給了太陽的金光」，此曲使用慢板的2/2拍，當歌詞唱到「黑夜讓位給了太陽的金光」，合唱的高音部旋律逐漸升高，在第7小節以後音量由p到f。【譜例1】

第二幕終場中，莫札特以不同音樂風格刻畫人物的性格和情況，三仙童的童稚可愛，一直被視為是善良的使者，起先三仕女認為，三仙童會引導塔米諾王子將帕米娜救回夜后身邊的；以劇情的發展來看，三仙童原先是屬於夜后的，最後卻屬於薩拉斯特羅，在劇本中卻沒有任何交代和根據；有些學者認為是因為劇本中途改變所造成的，但是反對劇本突然改變的學者認為，在童話和魔法的歌劇裡所有的劇情不一定要合乎邏輯，三仙童因著他們的善良可

視為光明良善的使者。⁵⁷此曲是整部歌劇三仙童第三次出現，調性在代表象徵著共濟會光明的降E大調上。

三仙童以女高音三重唱的編制唱出主音風格的樂曲No. 21〈為了宣告黎明的來臨〉【譜例2】，主旋律在最高音聲部，樂句整齊，旋律以級進和三度跳進為主。如同古典風格的聖詠，有著民謠風般單純的旋律，莊嚴但卻輕快的行進節奏與簡樸的樂段安排。⁵⁸【譜例2】三仙童以附點節奏有精神地唱出「為了宣告黎明的來臨，太陽在金道上冉冉上升，迷信就要消失的無影無蹤…」此外，在象徵性意涵的使用方面，數字「三」是共濟會的象徵性數字，意味世俗化的三位一體，三仙童的太陽之歌是三聲部的樂曲、並以降E大調的三個降記號作為樂曲的調性。⁵⁹

第二幕終場 No. 21g〈得道者們，向你們歡呼〉，也是整部歌劇的最後一首曲子，樂曲的開頭是接續前一曲薩拉斯特的宣讀調，唱出「太陽的光輝趕走了黑夜，偽善者的邪力全都消失」，接著是混聲四部的大合唱，全曲93小節樂曲都是以主音風格，開頭以主音風格唱出「得道者們，向你們歡呼，你們已穿越過黑夜，感謝，感謝，感謝您，奧西里斯……」。其中「感謝，感謝」以歡呼的方式唱出，此處小提琴奏出的下行旋律突顯了「感謝」（Dank）這個字，感謝的是奧西里斯神和伊希斯神。【譜例3】此曲不特別強調黑夜（Nacht）這個字，因為這一首曲子要表達的是最後光明與勝利。與前一曲〈大家安靜，安靜，安靜，我們馬上要攻入神殿〉形成光明與黑暗與的對比。

肆、黑暗意象的音樂表達

對於主角塔米諾的絕望心情No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉，莫札特以小調來表達黑暗，並且設計了整部歌劇最遠系的調性a小調來表達。No. 21f〈大家安靜，安靜，安靜！我們馬上要攻入神殿〉以c小調呈現，此曲的戲劇性的結尾，夜后、三仕女與莫諾斯塔托斯墜入無止盡的黑夜時，以減七和絃與弦樂的顫音等素材來表達黑暗的意象，可以看出莫札特對於內心的黑暗與邪惡人物的處理有所不同。弦樂的顫音表達黑暗意象的例子有很多，本文所舉之例有：No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉No. 14詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉與No. 21f〈大家安靜，安靜，安靜！我們馬上要攻入神殿〉。除此之外，嘆息音型大量使用在No. 21a〈那個漫遊者走過這條路，經歷艱難困苦〉，夜后的花腔旋律在No. 14詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉展露無疑，歌詞與音樂表現出夜后角色的邪惡性格，以作為莫札特處理《魔笛》中黑暗意象的音樂表達。

一、小調的使用

在整部歌劇中以小調來表達黑暗的意象，在第一幕終場No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉

57 烏利希·密赫爾斯 351。

58 烏利希·密赫爾斯 351。

59 烏利希·密赫爾斯 351。

歌詞中提到黑暗時，除了在調性上的設計極為特殊，莫札特選用小調來表達黑暗的意象。

第一幕第三場（終場），塔米諾為了拯救帕米娜來到神殿前，藉著三仙童的指示，三仙童以C大調唱出〈沿著這條路你走向你的目標〉，並且以C大調結束；塔米諾在神殿前，感受到了神殿的美麗與神聖，儘管如此，塔米諾仍然相信三仕女的話，對薩拉斯特羅帶走帕米娜的行為存在著誤解，塔米諾不知道帕米娜是否還活著。

表現黑暗的意象方面，塔米諾以a小調的旋律唱出他絕望心情【譜例9】，a小調是主調降E大調最遠系的調，而降E大調則象徵這部歌劇的重心。⁶⁰

發言人（Pr.）與塔米諾（T.）以宣敘調的方式對話，宣敘調是義大利歌劇中發展劇情變化的慣用形式，也能將語言的抑揚頓挫表現在音樂旋律上，除此之外，莫札特還安排了調性的移動來表現塔米諾心中的絕望；這些特殊的調性設計，包含了第一幕終場三仙童的忠告以C大調呈現，塔米諾原先想把三仙童的話放在心裡，當塔米諾感到絕望時則使用小調。

【表格1】第一幕第三場No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉（塔米諾T與祭司Pr.的宣敘調）（自製表格）

人物	宣敘調的歌詞內容	調性、和弦使用
Pr.	宣過誓的責任，不能亂說	C大調：I、V7/IV、IV
T.	那黑暗什麼時候才消失？	a小調：iv6、V
Pr.	等友誼之手引導你進聖殿，與聖殿永不分離	在C大調上擴充六級：V、i、i6、VI、VI6、ii ⁶ ₅ 、ii ⁴ ₃ 、v ⁶⁻⁵ ₄₋₃
T.	歐，無止盡的黑夜！你何時結束？我的眼睛何時能見到光明？	a小調：i、i ⁷⁻⁶ ₅₋₄ 、#iv°6
Chor	快了，快了，年輕人，不然就永遠不能！	C大調上擴充六級

60 Nicholas Till 302.

Rät-sel, täusch mich nicht! Wann al-so wird die Decke schwinden?
 Die Zun-ge bin-det Eid und Pflicht. So-
 bald dich führt der Freundschaft Hand ins Hei-lig-um zum ew'-gen Band. (Geh ab)
 O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwin-den? wann wird das Licht mein Auge
 finden?
 Bald, bald bald sagt ihr, oder
 Bald, bald, Jungling, o-der nie!
 Chor (Voll-stimm)

【譜例9】第一幕終場 宣敘調No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉第76-88小節
 譜例來源：W. A. Mozart, *Die Zauberflöte Oper in zwei aufzügen. Klavierauszug*, Ed. Edition Peters (New York: C. F. Peters • Frankfurt).

二、弦樂的顫音

為了表達黑暗的意象而使用顫音，第二幕終場No. 21f〈大家安靜，安靜，安靜！我們馬上要攻入神殿〉是最明顯的例子，因為樂曲結尾處歌詞提到「啊！我們的法力全被破壞，跌進永恆的黑暗逃不出來」；除此之外第一幕第三場塔米諾在No. 8a〈讓我把年輕人的好意見〉中，在以a小調唱出「歐，無止盡的黑夜！」之前，為了表達他對於薩拉斯特羅的誤解形成的仇恨之心，也使用弦樂的顫音來表達黑暗的意象。在第二幕第三場夜后所唱的No. 14詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉也經常在伴奏中以弦樂的顫音表達夜后復仇的性格與黑暗的意象。

第一幕第三場，為了表達塔米諾來到神殿前，卻不知道真相，無法了解薩拉斯特羅其實是正義的化身，辯者好心的要勸導塔米諾，說出「你解釋的清楚些，看來你正在犯錯誤。」塔米諾心中充滿著仇恨的心情說出：「薩拉斯特羅住在這兒，我看這還有什麼好說。」使用弦樂的顫音來表達塔米諾黑暗的心靈。【譜例10】

Flauti
Oboi
Clarinetti
Fagotti
Corni in Es
Trombe in Es
Timpani in Es B
Alto e Tenore
Tromba

(Sic venivano.)
Zerschmettert, zernichtet ist un-sero Macht, wir al-le gestürzt in e-wige Nacht!
Zerschmettert, zernichtet ist un-sero Macht, wir al-le gestürzt in e-wige Nacht!
Zerschmettert, zernichtet ist un-sero Macht, wir al-le gestürzt in e-wige Nacht!
Zerschmettert, zernichtet ist un-sero Macht, wir al-le gestürzt in e-wige Nacht!
Zerschmettert, zernichtet ist un-sero Macht, wir al-le gestürzt in e-wige Nacht!

【譜例11】第二幕終場No.21f〈大家安靜，安靜，安靜，安靜！我們馬上要殺進神殿〉第63-70小節
譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus
Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

三、嘆息音型與聖詠旋律的引用

嘆息音型與聖詠旋律的並用使得此曲展現出死亡的恐懼與宗教的嚴肅性。此曲No. 21a〈那個漫遊者走過這條路，經歷艱難困苦〉的最後一句歌詞「我們靠著笛聲的魔力高興地穿越死神的黑夜」，可以將此曲視為黑暗意象的表達；嘆息音型由於曼海姆樂派的作曲家為表現焦慮、痛苦、失望，使得十八世紀中葉以後的西方作曲家一再以它作為作曲素材。⁶¹

嘆息音型的動機使用幾乎佈滿了整首曲子，甚至延伸成一小節以上長度的下行旋律，直到塔米諾唱出「死亡不能阻止我做個男子漢…」，嘆息音型才不再出現，伴奏以巴洛克式的對位手法，大提琴與低音提琴奏出前奏中一再出現的旋律，如同頑固低音的使用。小提琴和中提琴聲部則是有充滿恐懼與急迫⁶²的嘆息音型。

聲樂的旋律以平行八度的方式唱出，第一句歌詞「那個漫遊者走過這條路」的旋律引用路德聖詠“*Ach Gott, vom Himmel sieh' darein.*”（啊！上帝在天上看）旋律，莫札特在此使用平行八度的奧干農做法⁶³展現火與水考驗的古樸及宗教嚴肅性，聖詠的引用與小調的使用、嘆息音型的大量使用之下，能夠展現劇情中所要表達，死神的黑夜與此儀式的宗教嚴肅性質。【譜例12】

此曲以c小調展開，直到帕米娜唱出「我的塔米諾，多麼幸福！」才轉入F大調，塔米諾的笛聲則是在C大調上。此曲是象徵著「通過黑暗到達光明」聖約翰儀式中不可或缺的部份，這個說明也出現在1791年的劇本中的圖解說明中清楚的指示。⁶⁴

【譜例12】第二幕第八場No. 21a〈那個漫遊者走過這條路，經歷艱難困苦〉第16-23小節
譜例來源：W. A. Mozart, *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*, Ed. Kalmus Miniature Scores, (New York: Belwing Mills).

61 王美珠，《音樂·文化·人生：系統音樂學的跨學科研究議題與論文》（臺北：美樂，2001）175。

62 烏利希·密赫爾斯 351。

63 烏利希·密赫爾斯 351。

64 H. C. Robbins Landon, *Mozart's 1791 Last Year* (German: Thames and Hudson, 1988) 129.

四、花腔旋律——夜后的角色

在第二幕第三場中，莫札特以舊式的、貴族的莊歌劇特有的花腔詠嘆調來描繪夜后的性格【譜例13】。在No. 14詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉之前夜后與帕米娜的口語對白敘述了薩拉斯特羅擁有太陽光環⁶⁵的力量，掌管夜晚的夜后，為了能夠奪走太陽光環的力量，要求帕米娜以匕首殺死薩拉斯特羅。No. 14詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉的歌詞呈現了夜后種邪惡的性格，帶有血腥的復仇。⁶⁶（歌詞：要是你不把薩拉斯特羅殺死報冤仇，我就不認你這個女兒）。夜后的音域也展現出她與光明的代表薩拉斯特羅，兩個極端的音域，夜后花腔女高音音域的最高音在No. 14詠嘆調中第41小節的琶音旋律中，到達最高音 f^2 ，與薩拉斯特羅莊嚴男低音在No. 15詠嘆調〈在圍牆環繞的聖地〉的音域最低音 F^1 ，在音域上形成二級化的差異與對比。

【譜例13】第二幕第三場No. 14詠嘆調〈復仇之火在我心燃燒〉 mm. 19-28.

譜例來源：W. A. Mozart, *Die Zauberflöte Oper in zwei aufzügen. Klavierauszug*. Ed. Edition Peters (New York: C. F. Peters • Frankfurt).

結語

從十八世紀中葉以後，魔法題材在劇院流行，《魔笛》所呈現的深刻內涵是受到十八世紀文學上教育小說的影響，刻畫出《魔笛》主角塔米諾追求理智與知識力量的過程。十八世紀的維也納最重要的組織之一共濟會，共濟會具有象徵意涵的等級，學徒、滿師學徒與師傅也與人生的三個階段緊密的連結在一起，這點也影響了《魔笛》的劇情與音樂，莫札特將共

65 同註1。

66 烏利希·密赫爾斯 351。

濟會象徵性等級的符號融入其作品中。

在整理了光明與黑暗的人文意涵之後，光明與黑暗確實具有，善與惡的對立概念，十八世紀末也將光明視為一種啟蒙思想與理性追求，共濟會中的「三盞大光源」聖經、角尺和圓規，與「三盞小光源」太陽，月亮和分會主席，就被作為引導擁護者追求人類之理想與光明的象徵符號。這些共濟會的思考在莫札特的《魔笛》中，藉由當時在維也納貼近民間的藝術形式，與童話般的情節呈現善與惡的對立。

在《魔笛》的劇本當中，作曲家對於具有光明意涵的歌詞處理，是此部分探討光明意象的音樂表達最重要的依據。本文主要透過歌詞中提到太陽的光與神的音樂表達手法研究，並發現，莫札特藉由大調和管樂的使用來表達不同層次的光明意象，以及如何刻畫薩拉斯特羅作為「分會主席」的光明形象，具有光明意涵的歌詞經常是以主音風格的合唱來呈現，以表達光明與黑暗的對立。

莫札特在規畫整齣歌劇的黑暗意象時，對於主角塔米諾的絕望心情，莫札特以小調來表達黑暗，並且設計了整部歌劇的遠系調a小調來表達。在劇情的最後則在c小調呈現，當夜后、三仕女與莫諾斯塔托斯墜入無止盡的黑夜時，此處非常戲劇性地以減七和絃與弦樂的顫音等素材來表達黑暗的意象，可以看出莫札特對於內心的黑暗與邪惡人物的處理有所不同。除此之外，嘆息音型刻劃了儀式中必須穿越死神的黑夜，對位手法與聖詠旋律的引用則呈現了宗教氣息。莫札特在夜后的花腔旋律中刻畫邪惡人物的復仇心情，以作為處理黑暗意象的音樂表達。

參考書目

中文原著及譯著

- 王美珠。《音樂·文化·人生：系統音樂學的跨學科研究議題與論文》。臺北：美樂，2001。
- 日本音樂之友社 編。《新訂標準音樂辭典》。林勝儀 譯。臺北：美樂，1999。
- 伍德福特，佩姬。《偉大作曲家群像——莫札特》（*The Illustrated Live of the Great Composers——Mozar*）。程秋堯 譯。臺北：智庫文化，1995。
- 李映荻 編譯。《德國文學入門》。台北：志文，1982。
- 克里斯托，大衛（David Crystal）編。《劍橋百科全書》（*The Cambridge Encyclopedia*）。貓頭鷹出版社 譯。台北：貓頭鷹，1997。
- 杜美。《德國文化史》。台北：揚智文化，1997²。
- 杜蘭，威爾（Will Durant）。《世界文明史卷10盧梭與法國大革命（2）盧梭時代的南歐》（*Rousseau and revolution : the Catholic South*）。幼獅文化公司 編譯。臺北：幼獅，1978¹，1995²。
- 杜蘭，威爾（Will Durant）。《世界文明史卷10盧梭與法國大革命（2）盧梭時代的宗教》（*Rousseau and revolution : Islam and Slavic East & the Protestant North*）。幼獅文化公司 編譯。臺北：幼獅，1978¹，1995²。
- 林尹高明 主編。《中文大辭典》。臺北：中國文化大學出版部，1993。
- 吳祖強 主編。《莫札特：魔笛=Die Zauberflöte》。台北：世界文物，1999。
- 胡金山 主編。《音樂大師國際中文版CD雜誌第27期：莫札特在共濟會的日子》。臺北：巨英國際，1995。
- 韋又甄。〈李斯特《但丁交響曲》中黑暗與光明意象的呈現〉。臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文，2004。
- 教育部重編國語辭典編輯委員會 編。《重編國語辭典》。臺北：台灣商務印書館，1982。
- 陸孫谷 主編。《英漢大辭典》。臺北：東華書局，1992。
- 密赫爾斯，烏利希（Ulrich Michels文 & Gunther Vogel圖）。《音樂圖驥》（*dtv-Atlas Musik*）。劉炬渭 主編。劉炬渭、楊建章、江玉玲、王美珠、徐玫玲、盧文雅、金立群 譯。臺北：小雅音樂，2006。
- 蓋，彼得（Peter Gay）。《佩帶桂冠的乞丐——偉大又卑微的莫札特》（*Mozart*）。天悅 譯。臺北：左岸文化事業，2002。
- 歐夸兒，詹 韋克托。《莫差特》。高橋英郎（原譯者），李哲洋（由日文轉譯）。臺北：全音樂譜，1989。
- 羅胥頓，朱利安（Julian Rushton）。〈沃夫岡·阿瑪迪斯·莫札特〉。《古典音樂源起

- (下) 西洋音樂百科全書2 國際中文版》。李玟玲 譯。黃寤蘭中文主編。臺北：台灣麥克，1994。
- 羅俊穎。〈莫札特的共濟會理念之實踐 — 以《魔笛》中「薩拉斯特羅」的詮釋為例〉。東吳大學音樂系碩士班演奏組示範講習會論文，2006。
- 維基百科（台灣正體）。〈共濟會〉。網址：<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%85%B1%E6%BF%9F%E6%9C%83&variant=zh-tw>，（2009/04/03）。

外文

- Abert, Hermann. *W. A. Mozart*. (Originally published in German as *W. A. Mozart*, 1923-4) . Trans. Stewart Spencer. Ed. Cliff Eisen. USA : Yale University, 2007.
- Bellingham, Jane. “Lamento.” *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*. (2010/3/20)
- Branscombe, Peter. *W. A. Mozart Die Zauberflöte*. USA: Cambridge University Press, 1991.
- _____. “Zauberoper.” *Grove Music Online*. (2010/3/20)
- _____. (text) & Thomas Bauman (bibliography) . “Sinspiel.” *Grove Music online*. (2010/3/20)
- Braunbehrens, Volkmar. *Mozart in Viena 1781-1791* (First published in German under the title *Mozart in Wien*, 1986) . Trans. Timothy Bell. New York: Grove Weidenfeld, 1989.
- Chailley, Jacques. *The Magic Flute unveiled : esoteric symbolism in Mozart's opera* (=The *Magic flute, Masonic opera*. 1971, translation of : *La flûte enchantée*) . USA : Alfred A. Knopf, 1992.
- Eisen, Cliff & Stanley Sadie. “Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart.” *Grove Music online*. (2010/3/20)
- Gammond, Peter. *The Magic Flute, a guide to the opera*. London: Breslich & Foss, 1979.
- Knepler, Georg. *Wolfgang Amadé Mozart* (Originally published in German as *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*, 1991) . Trans. J. Bradford Robinson. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Landon, H. C. Robbins. *Mozart and the Masons – New Light on the Lodge ‘Crowned Hope’*. Singapore: Thames and Hudson, 1982, 1991.
- _____. *Mozart's 1791 Last Year*. German: Thames and Hudson, 1988.
- _____, ed. *The Mozart Compendium, a guide to Mozart's life and music*. New York: Thames and Hudson, Ltd., 1990.
- _____. *Mozart and Vienna, including selections from Johann Peztl's ‘Sketch of Vienna’ (1786-90) with 32 illustrations*. London: Thames and Hudson, 1991.

- Lurker, Manfred. *Wörterbuch der Symbolik*. 5th ed. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1991.
- Rushton, Julian. “Die Zauberflöte” *The Grove Music Online*. (2008/03/03)
- Smith, Erik. chapter 6 The music. in Peter Branscombe: *W. A. Mozart Die Zauberflöte*. New York: Cambridge University, 1991.
- Till, Nicholas. *Mozart and the Enlightenment : truth, virtue and beauty in Mozart's operas*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- Wikipedia (Deutsch) : “Freimaurerei.” <http://de.wikipedia.org/wiki/Freimaurerei> (2009/5/1)

樂譜

- Mozart, W. A. *Wolfgang Amadeus Mozart Die Zauberflöte. An opera in two acts*. Ed. Kalmus Miniature Scores. New York: Belwing Mills.
- Mozart, W. A. *Die Zauberflöte. Oper in zwei aufzügen. Klavierauszug*. Ed. Edition Peters. New York: C. F. Peters • Frankfurt.

影音資料

- Die Zauberflöte*. By Wolfgang Amadeus Mozart. Cond. James Levine. DVD . ORF, 1982. (臺北：金格唱片)

臺灣公立樂團跨界展演初探 ——以臺北市立國樂團、國家交響樂團為例

陳慧珊

國立臺灣藝術大學副教授

摘要

臺灣當代的音樂發展，無論是愈來愈專業化的專家化特徵，或是愈來愈多元的跨文化面貌，跨界發展似乎已是共同的趨勢。從所謂的「學院派」作曲家，到一般民間或業界的自由藝術創作者，跨界的因子快速地活躍於當代音樂藝術的殿堂中。舞蹈、戲劇、美術、多媒等各種元素紛紛與音樂互動起來，原本抽象、「只可意會、不可言傳」的音樂，頓時具象起來，「聽」、「說」、「讀」、「寫」樣樣皆可。當代音樂的跨界創作與演出，改變了音樂「孤芳自賞」的形象。

然而，從各類大相逕庭的具體演出與發表成果來看，不論在學術界或表演界，「跨界」、「跨領域」至今在臺灣樂界仍是定位模糊，甚至相當分歧的概念。本文透過對近來活躍於跨界演出的兩個具代表性的公立樂團（「臺北市立國樂團」與「國家交響樂團」）之分析研究，一窺當代臺灣樂團的跨界展演面向，並為所謂的「跨界」、「跨領域」概念勾勒較完整的意象與明確的定位。

關鍵詞：跨界展演、跨領域表演藝術、臺北市立國樂團、國家交響樂團

A Preliminary Study on the Crossover Performances of Public Orchestras in Taiwan

— Case Studies on Taipei Chinese Orchestra and National Symphony Orchestra

Dr. CHEN, Hui-Shan

Associate Professor

National Taiwan University of Arts

Abstract

In the contemporary development of music in Taiwan, no matter from the professional or the multi-cultural aspects, crossover seems to be the common tendency. From the so-called “academic” composers to the general or freelance artists, crossover becomes more and more popular in the contemporary musical art. Various elements from dance, drama, art, media etc. join music, which significantly changes music’s image as a “loner”.

However, through the publications and the performances of music, it is apparent that no matter from the academics’ or performers’ point of views, the definition of “crossover” varies and is still not clear. Through case studies on the recent crossover performances of two representative public orchestras, the Taipei Chinese Orchestra and the National Symphony Orchestra, this paper aims to explore the aspects of the crossover performance of public orchestras in Taiwan, and to draw a more complete picture of “crossover”.

Keywords: crossover performance, interdisciplinary performing arts, Taipei Chinese Orchestra, National Symphony Orchestra

一、前言

藝術始終以人為本，尤其視觀眾的詮釋權為主要依歸的表演藝術，對於演出過程中與觀眾的互動、交流，往往更需斤斤計較、步步為營。在科技文明日新月異、網際世界無遠弗屆、生活型態多采多姿的現代社會中，表演藝術對於多數民眾而言，只是眾多休閒娛樂活動中的選項之一，它的存在價值面臨來自各界的競爭與挑戰；¹ 因此，「適者生存、不適者淘汰」成為最殘酷與現實的遊戲規則。於此氛圍下——環境在變，適應生存的衡量準則就會變——跨領域藝術已漸成為新世紀全球文化藝術一股方興未艾的趨勢，其創新而多元的藝術型態與美學，不但屢屢締造出嶄新的藝術指標，更因此激發出無限的契機與商機，進而擴大了發展的範疇，實乃當今文化藝術尋求永續經營的長遠生存之道。近來，我國文建會針對表演藝術之補助對象，除了過去的音樂、舞蹈、現代戲劇與傳統戲曲四大領域外，再增設一項跨領域表演型態，可謂呼應了這股跨界趨向，其與日俱增的重要性可見一斑。²

作為表演藝術的一環，當代的音樂發展，無論是愈來愈專業的專家化特徵，或是愈來愈多元的跨文化面貌，跨界發展似乎已是共同的趨勢。從所謂的「學院派」作曲家，到一般民間或業界的自由藝術創作者，跨界的因子快速地活躍於當代音樂藝術的殿堂中。舞蹈、戲劇、美術、多媒等各種元素紛紛與音樂互動起來，原本抽象、「只可意會、不可言傳」的音樂，頓時具象起來，「聽、說、讀、寫」樣樣皆可。當代音樂的跨界發展，改變了音樂以往「孤芳自賞」、「孤軍奮戰」的形象，但此轉變並非僅是一種噱頭或曇花一現的嘗試，而是忠實地反映出今日消費主義掛帥，以市場價值為準則的社會現況。從經營的角度看，跨界展演打破了傳統鏡框式舞台的表演方式，強調現場性與臨場感，賦予觀眾更大的詮釋權，也讓藝術家更「親民」，與觀眾的交流互動更順暢，成為本地藝術家進入國際藝術市場和引起國際矚目的有效渠道。³ 從藝術的角度來看，跨界展演豐富多元的媒材與技術，更能激盪出新穎的另類思想，雕塑出耳目一新的萬般美感，其前瞻性與創意性的爆發潛力無可限量。

雖然跨界合作——包括跨領域創作、跨界展演等——已逐漸在國內樂界受到重視，成為當代音樂家或樂團發展的顯學，但要作出叫好叫座、甚至具藝術價值的作品，卻是談何容易。令人激賞的跨界作品固然存在，但如瞎子摸象般地實驗，造成突兀的雞同鴨講，因而暴露出對他領域特質之不明就理，甚至斷章取義的失敗例子也比皆是。歸根究底，在國內今日看似蓬勃的音樂活動中，對於「跨界」、「跨領域」的解讀，其實仍相當模糊籠統，甚至分歧而無共識，這對於亟欲在跨界合作趨勢中出類拔萃，樹立美學新標竿，塑造藝術新價值，進而永續經營的音樂家或團體而言，無疑是一大罣礙。⁴

1 參考陳亞萍、夏學理，2001，〈表演藝術觀眾發展及其相關理論探析〉，《空大行政學報》，第11期，2001年8月，頁213-252。

2 文建會，〈行政院文化建設委員會補助表演藝術創新製作暨演出徵選作業要點〉，《行政院文化建設委員會官網》。<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=232>，2011/9/21。

3 參考李文珊，2005，〈臺灣表演藝術跨界現象觀察〉，《福建藝術》，第1期，頁52-54。

4 國外亦有類似的情形，學者Pavis即曾指出跨領域概念在劇場研究與表演現象中的模糊定位與混用，他強調釐清跨領域概念的重要性：「we must clarify the notion of interdisciplinarity, which is used more and more indiscriminately to designate either the theories and methods of theatre studies or the artistic and media

本文透過對近來活躍於跨界演出的兩個具代表性的公立樂團（「臺北市立國樂團」與「國家交響樂團」）之分析研究，一窺當代臺灣樂團的跨界展演面向，並為所謂的「跨界」、「跨領域」概念勾勒較完整的意象與明確的定位。

二、詞彙釋義

中文裡的藝術術語（art term）有很多是從外文翻譯過來的，外來詞彙的翻譯與在地詮釋，不但表述了藝術術語本身的知性指涉對象，也揭露出現代藝術作為一種知識傳播的轉化力量。例如，學者林宏璋即曾指出「跨領域藝術」的中英文對應關係：

思考跨領域藝術在中英文對應的關係，將有助於我們對於跨領域藝術的瞭解，在翻譯與文化差異間，文化參考點的改變，是其意義指向的改變，同時也牽涉其文化的轉譯及其不可轉譯性（untranslatability）的問題。⁵

以下，我們先分別討論中文「跨」與英文「cross」的原意及使用，以釐清其概念性定義（conceptual definition）。接著，再比較它們之間的對應關係。

中文裡的「跨」，意旨「邁開兩腳超越而過」。⁶以動詞體態呈現，「跨」有若干指涉：

第一、「抬起一隻腳向前或向左、向右移動。」⁷此跨法是一種穩健的移動，強調主體自身的進步或擴展，本位意識比較濃厚。

第二、「橫架在上方。」⁸此跨法強調兩方之間的平衡對等，主體在此跨法中是屬於中立的客觀立場。

第三、「兩腿分開的騎或立。」⁹此跨法偏重在主體對客體的統合與掌握，含有統治、駕馭之意，主觀或強勢的心態比較明顯。

第四、「越過已存範疇的界限。」¹⁰主體以積極的態度去突破既有的框架與限制，逾越舊規並超越已存的客體，於外打造新視野，重塑範疇的新界限。

在英文裡，跨領域藝術常見的用詞很多，包括：「cross-disciplinary art」、「interdisciplinary art」、「multidisciplinary art」、「trans-disciplinary art」、以及「crossover art」、「cross-field art」等。文字是具思辨性的符碼（sign），由於指涉對象與背景的不同，這些用詞的意義是有所差別的。

practices contained within the performance phenomenon」。Cf. Pavis, Patrice. 2001. "Theatre Studies and Interdisciplinarity", *International Federation for Theatre Research*.

5 林宏璋，2004b，〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉（臺北：財團法人國家文藝基金會），頁5。

6 周何主編，1987，《國語活用辭典》（臺北：五南），頁1701。

7 教育部，〈教育部國語辭典簡編本〉【網路版】，<http://140.111.34.46/cgi-bin/jdict/GetContent.cgi?DocNum=18641&Database=jdict.txt&QueryString=跨>，2011/10/10。

8 周何主編，1987，《國語活用辭典》，（臺北：五南），頁1701。

9 教育部，〈教育部國語辭典簡編本〉【網路版】，<http://140.111.34.46/cgi-bin/jdict/GetContent.cgi?DocNum=18641&Database=jdict.txt&QueryString=跨>，2011/10/10。

10 同上註。

首先，「cross」有「穿越」、「橫過」、「跨過」、「交叉」、「混雜」等意思，¹¹「cross-disciplinary」的跨法偏向先保有主體自身的特質，再與他者合作、衝撞，進而激發出一種反射自我本質的進步思維。此種跨法的最大特色在於它是一種以本位主義出發的態度，雖然一腳已跨進別人的領域，甚至也已與之混雜，但對於自身的理念或核心價值卻不輕言放棄。對應中文的用法，「cross」與上述第一種側重本位主義的跨法接近。

其次，「inter」是表示「互相」、「在…之間」、「在…之內」的意思，¹²故「interdisciplinary」的跨法乃指兩造（或兩造以上）之間的相互包容與磨合，此跨法雖也是先保有自身的特質，但有別於先前「cross-disciplinary」的本位思維，「interdisciplinary」的跨法是一種與他者平等互動，以互助互惠的方式交流，共同磨合出一種新的價值觀。對應中文的用法，「inter」與上述第二種強調兩方（或多方）之間的平衡對等，主體盡量保持客觀立場的跨法接近。

第三，「multi」含有「多方」、「多元」、「多類型」之意，¹³「multidisciplinary」係有「融合多種類型」、「具有多元面貌」之意。此種跨法係各方為了實踐共同的目標，先分別進行獨立發展或改良後，再以相輔相成或截長補短的方式互相合作；換言之，「multidisciplinary」所呈現的是一種各領域變形後再有條件地融合、統整後的全新面貌。對應中文的用法，「multi」似乎是介於與上述第二與第三種跨法之間（但比較偏第三種），亦即強調各方之間的平衡對等，以及各領域之間的統合與掌握。值得注意的是，「multi」裡較無專制的色彩，中文「跨」裡帶有的本位主義傾向，含有統治、駕馭心態的跨法（即上述第三種），並不適用於「mutli」。

第四，「trans」：含有「跨過」、「貫穿」、「超越」、「轉化」之意，¹⁴「trans-disciplinary」便有「貫穿領域」、「超越領域」、「轉化領域」的指涉。「trans-disciplinary」乃一種超越各領域之上的跨法；為了實踐一個超越小我的大我訴求，各領域放下身段與其他領域進行激盪與融合，胼手胝足地共同摸索學習、激發潛能，以創造新的藝術風貌、締造新的美學視野。與前三者相比，「trans-disciplinary」跨法的困難度較高，但其衍生的新技術與美學，也相對較富創意、較具前瞻性。¹⁵對應中文的用法，「trans」與上述第四種逾越舊規、超越客體、重塑新範疇的跨法接近。

總括以上討論可知，所謂的「跨領域」、「跨界」概念應用於藝術活動時，可泛指藝術中各專科領域之間的互動、交流、統整或超越等合作行為。然而，各造在主、客體立場上的秉持，或在合作目的、功能導向上的取捨，皆可影響藝術實踐的方式與成果發表的型態。

11 陸谷孫主編，1992，《英漢大辭典》（臺北：東華），頁746。

12 同上註，頁1686。

13 Allen, R.E. (ed.). 1991. *The Concise Oxford Dictionary*. London, New York, Sydney, Toronto: BCA, p. 685; *Longman dictionary of contemporary English*. 1987. England: Longman, p. 665.

14 *Ibid.*, p. 1295; *ibid.*, p. B9.

15 參考陳慧珊，2007b，〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例〉，《藝術學報》，第81期，頁214。Cf. Wheeler, B. *The Interdisciplinary Music Therapist [online] Voices: A World Forum for Music Therapy*. <http://www.voices.no/columnist/colwheeler020603.html>, 2006/12/12.

另外，「領域」、「界」、以及「業」等中文名詞的意義與用法，亦值得深思。

中文「領域」除了用在國土的區域、主權的行使範圍等方面外，主要有兩個指涉與運用。第一、「某一學術的專科範疇」，如藝術領域、文學領域、科學領域等；第二、「事務權責與活動的一定範圍」，如學術領域、思想領域、生活領域等。¹⁶ 於此思維下，英文「disciplinary」似乎是最對應的翻譯。英文「disciplinary」有濃厚的學院派規訓的指涉：*Longman*字典裡註解為「與服從的處罰或獎勵有關」（connected with punishment or encouragement of obedience）¹⁷；*Oxford*字典裡則註解為「促進，或強制執行學習」（promoting, or enforcing discipline）。¹⁸ 所以，學理中所談及的某一專科「領域」概念，多可用「disciplinary」來對應——雖然中文的「領域」並不若英文「disciplinary」那般具規訓的意味。¹⁹

中文的「界」除了跟「領域」一樣，也有區域、界限的意涵外，它還意指「以從事的行業或事物的特性所作的區劃」，²⁰ 如動物界、商業界、藝文界等。於此前提下，「界」的範圍往往比「領域」寬廣，若「領域」偏比較學理性或概念性的指涉，「界」則以實務性或應用性的使用居多。雖然在常民文化生活中，此二名詞意義的重疊與混用早已司空見慣，但我們認為，至少在學理認知上，「跨領域」和「跨界」的指涉與應用，應該還是要有區別的。例如，「跨領域表演藝術」描述的是表演藝術中各專科的合作成果——屬思想性的意義居多；「跨領域創作」形容的是各表演藝術中各專科之間的技术合作——屬理論性的成分較高；但若要強調表演藝術具體的實務展演過程中，能涵蓋廣義上的他者（包括藝術或非藝術類）之展演（展示、表演）行為，「跨界展演」似乎就比「跨領域展演」更要適合。正因如此，本文既以臺灣兩個公立中、西樂團近年來與外界（即廣義的「他域」）合作展演之情形為研究對象，便定題為「臺灣公立樂團跨界展演初探」，以突顯「跨」在當代樂團展演上寬闊的發展空間與靈活的應用尺度。

至於，「業」由於原義本是「工作、資產」，²¹ 如行業、產業、職業、事業等，它多半被使用在應用藝術（如建築、服裝設計、舞台設計、燈光音效、美容美髮等）或文創產業中。例如，企業之間有所謂的「異業結盟」「horizontal alliances」，此種「跨界合作」乃以功利主義為核心，所指涉與訴求的對象多以商業利益為主。

三、文脈分析

臺灣當代音樂的跨界現象，無論是所謂的「跨界展演」、「跨領域創作」、「跨界合作」或「異業結盟」等名詞，雖然因文意脈絡的不同，而在指涉意涵上有所區別，但不論從

16 周何主編，1987，《國語活用辭典》（臺北：五南），頁1980。

17 *Longman dictionary of contemporary English*. 1987. England: Longman, p. 289.

18 Allen, R.E. (ed.) 1991. *The Concise Oxford Dictionary*. London, New York, Sydney, Toronto: BCA, p. 332;

19 參考林宏璋，2004b，〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉（臺北：財團法人國家文藝基金會），頁6。

20 Allen, R.E. (ed.) 1991. *The Concise Oxford Dictionary*. London, New York, Sydney, Toronto: BCA, p. 1224.

21 周何主編，1987，《國語活用辭典》（臺北：五南），頁969。

共時性或歷時性面向來考察，都與臺灣的音樂發展一般，充滿了西化的傾向。²² 雖然跨領域藝術概念在西方當代社會中的建立與實踐，與現代主義／後現代主義這條文脈的發展有密切的關係，但臺灣音樂發展的演進過程，卻與西方現代／後現代體系之脈絡大不相同，不可直接相提並論。

首先，我們必須釐清，西方現代主義（Modernism）與後現代主義（Post-Modernism）的線性因果關係，並不適用於臺灣現代音樂的發展過程。事實上，在六、七〇年代第一代留學歐、美的音樂家與學者²³ 陸續歸國而將西方現代音樂引進臺灣之前，現代音樂的觀念和技法對於本地的音樂界而言，還是「全然陌生的東西」²⁴。因此，在缺乏西方現代主義文藝批判的態度與反動社會的觀點之前提下，臺灣現代音樂的發展是片面、有條件的西化，其技法上的實驗性應用，往往高過於前衛特質的實質內化。同理，當西方的後現代主義在二十世紀最後二十五年左右大放異彩時，²⁵ 臺灣的音樂界並無同樣的人文環境，去深根、茁壯後現代主義的核心價值，片面移植與銜接的作法（如形式上轉變、媒材上的混用），最終往往造就「水土不服」的結果。²⁶ 對於臺灣當代藝術發展中，此種混亂的「假」後現代主義現象，學者林宏璋特以「後當代」來形容：

臺灣的藝術是一個前衛與保守／現代與後現代／精緻與庸俗／在地與歐美的雜陳美學樣態，我們只能以一種「後當代」（post-contemporary）的現象來形容如此混雜現象／一種現時／過去與未來投射同時開展的異質空間（heterotopias），而對於觀察者而言，這個開展線索與其是個美學思辨，還未若是一種人類學的文化考查。²⁷

誠然，身為藝術發展的一部分，臺灣的音樂跨界現象，的確安身立命於當代混雜而開放的異質空間裡；但即便每每呈現出似西方當代音樂的特徵——包括多元性、折衷性、無常性等，²⁸ 臺灣的音樂跨界發展亦不應被貿然解讀為西方後現代主義思潮的直接發酵。

藝術乃人為產物，藝術思想與其母體社會息息相關，故要考究今日跨界風潮的醞釀背景，我們必須以臺灣的音樂發展過程為回溯的主體，畢竟：「任何音樂的詮釋，離不開詮釋者的態度；任何音樂的定義，必與思考者的觀點有關。」²⁹ 臺灣現代音樂的發展，歷經「傳統民族樂派」、「現代民族樂派」、「古典現代樂派」與「前衛現代樂派」等四大類

22 參考賴美鈴，1997；張己任，1997a、1997b；陳慧珊，2010

23 以許常惠、史惟亮等為首。

24 張己任，1997b，〈臺灣「現代音樂」1945-1995〉，《音樂臺灣一百年論文集》（臺北：白鷺鷥文教基金會），頁389。

25 包含八〇年代興起的跨界風潮。

26 陳慧珊，2010，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂），頁210。

27 林宏璋，2004a，頁162。

28 參考陳慧珊，2010，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂），第5章第1節。

29 同上註，頁79。

型，超過半個世紀以上的傳承與變遷，³⁰ 民族特色始終是我國音樂創作的核心；此外，隨著近來本土意識抬頭、社會型態日趨多元與國際化等各種因素，臺灣的音樂文化亦逐漸形塑出能體現在地氛圍。換言之，臺灣音樂藝術的跨領域發展，在體現多元性的同時，少了一股西方當代音樂的叫囂、競技的火藥味兒，多了一分兼容並蓄的雅量與和諧；在展現折衷性時，不再一面倒地吸收西方元素，而能注重本土或傳統的音樂文化精隨；在具備無常性的同時，不以消極的態度去否定當下的零碎，而是積極的去組織片斷，以開創音樂無限可能的潛能。³¹

四、個案研究之一：臺北市立國樂團

臺北市立國樂團（National Chinese Orchestra，以下簡稱「北市國」）自2007年由作曲家鍾耀光擔任團長起，在展演風格上有了顯著的改變。本身專業養成背景特殊，³² 個人風格鮮明，作品種類包羅萬象的鍾耀光，以開放的眼光與積極的態度來力行跨領域音樂藝術之實踐。³³ 幾年下來，北市國獨特的音樂風格與藝術走向已漸深入人心，每每令人耳目一新的跨界展演，猶如印記般，成為北市國最鮮明的身分特質（identity）；而國內所謂「國樂」的刻板印象，也因之產生了正向的質變。

根據北市國2007年至2010年的展演活動內容來看，³⁴ 其跨界類型約可區分為三類：

（一）跨文化：包括融合異國（民族）傳統或異文化風格的演出，以及與屬性不同的異類音樂家或團體之跨界展演。

（二）跨領域：突顯形式與素材上的跨界，尤其與舞蹈、戲劇、戲曲等非音樂領域之跨界展演。

（三）越域新創：沒有既定的規訓與範疇，其展演形式與內容自由而創新，屢屢能超越傳統，顛覆舊有窠臼與世俗成見。

以下按照年份，逐一列表說明北市國近年來跨界展演之節目內容與類型。

30 參考同上註，第2章第3節。

31 參考同上註，頁244-246。

32 鍾耀光出生於香港，從小既愛看傳統戲曲，也喜歡聽爵士樂，他在美國獲得作曲與打擊樂的雙料博士學位，目前定居臺灣；不論在作曲、指揮或行政等各方面，鍾耀光都可算是國內推動跨領域藝術的積極實踐者。參考陳慧珊，2010，《現代音樂美學新論》（臺北：美樂），第5章第2節。

33 臺北市立國樂團〈臺北市立國樂團歷史沿革〉，《臺北市立國樂團官方網站》。<http://www.tco.taipei.gov.tw/ct.asp?xItem=1109744&CtNode=7091&mp=119041>，2011/10/12。

34 臺北市立國樂團自鍾耀光於2007年擔任團長起，跨界展演節目始有顯著的增加，故本研究針對該團的文獻蒐集是從2007年起至2010年為止。

表一、臺北市立國樂團（TCO）2007年跨界展演節目³⁵

類 型	節目名稱	演出日期	主要演出者	說明
跨文化	樂動新世代3—颯鼓～朱宗慶打擊樂團與臺北市立國樂團	2007/4/20	朱宗慶打擊樂團、臺北市立國樂團。	《颯鼓》為洪芋蕙為中西打擊樂器（中國排鼓、西洋定音鼓）所作之打擊樂雙協奏曲，《打擊樂協奏曲》是鍾耀光為四位打擊樂手與大型國樂團的協奏曲而作。
跨文化	國樂話匣子2—釵頭鳳	2007/10/28	林谷芳（製作/講者）、謝琳/林文彬/陶琪/周虹/唐瑞蘭（演唱）、臺北市立國樂團。	融入中國傳統說唱、曲藝與戲曲為主題的音樂會。
跨文化	大師系列3—長笛繆斯～Sharon Bezaly與北市國的邂逅	2007/11/8	Sharon Bezaly（長笛）、林慧珊、臺北市立國樂團。	鍾耀光作《胡旋舞》給長笛與國樂團；李英改編莫札特《D大調長笛協奏曲K.314》為國樂團版本。
跨文化	國樂話匣子3—山海精靈～生命的呼喚	2007/11/30	明立國/徐榮春/錢玉章（主持）、紀曉君（女聲獨唱）、桃山國小木琴隊、臺北市立國樂團。	陳能濟受北市國委託改編《紀曉君歌曲選粹》為國樂版本（原曲為國立臺灣交響樂團2006年委託鍾耀光改編自紀曉君四首受人喜愛的原住民族歌曲）。
跨領域	大師系列1—破曉～2007/2008開季音樂會	2007/9/1	優人神鼓、張舒然（二胡）、蔡榮文（管）、黃永明（琴）、臺北市立國樂團。	與優人神鼓合作，打破傳統樂團音樂會演奏形式，背譜並改採席地而坐方式進行表演。

表二、臺北市立國樂團（TCO）2008年跨界展演節目³⁶

類 型	節目名稱	演出日期	主要演出者	說明
跨文化	情人節音樂會～浪漫的一刻	2008/2/14	溫金龍（二胡）、謝雷/金佩珊/施文彬/曾心梅/南方二重唱（演唱）。	國樂團與流行音樂界歌手的合作。
跨文化	臺北市立國樂團2008跨越臺灣系列～樂旅竹科	2008/4/8	湯良興、蕭白鏞、謝從馨、王銘裕、馬翠好、呂冠儀。	鍾耀光改編巴爾托克《羅馬尼亞舞曲》為國樂團版本。

35 臺北市立國樂團，2007，《2007臺北市立國樂團/節目單合訂本》（臺北：臺北市立國樂團）。

36 臺北市立國樂團，2008，《2008臺北市立國樂團/節目單合訂本》。（臺北：臺北市立國樂團）。

跨文化	天山系列1 ~新疆之春	2008/4/12	烏布里卡賽姆（手鼓）、阿里木江（熱瓦甫）、阿地力·阿不力孜（艾捷克）、蔡玉楓（揚琴）、郭秀容（笙）、臺北市立國樂團。	全場皆以新疆地區音樂素材為主之曲目
跨文化	天山系列2 ~草原吟遊	2008/4/19	麥拉蘇（馬頭琴/呼麥）、張舒然（二胡）、臺北市立國樂團。	作品音樂素材格涵蓋蒙古、西藏、新疆。
跨文化	敦煌系列2 ~蒙古原音	2008/4/26	莊桂櫻（笛）、蕭白鏞（二胡）、烏仁娜（演唱）、臺北市立國樂團。	以蒙古歌謠音樂素材為主
跨文化	敦煌系列3 ~十指繁弦	2008/5/2	吳蠻（琵琶）、臺北市立交響樂團弦樂五重奏（姜智譯、黃芷唯、何君恆、許靜文、周以珊）、臺北市立國樂團。	鍾耀光改編伊波里托夫·伊凡諾夫《酋長的行進》（選自第一號《高加索素描》，作品編號10）、巴爾托克《羅馬尼亞舞曲》、哈查都量《蓋雅涅》芭蕾舞曲為國樂團合奏版本。《慶雲樂》、《鄉村之舞》給琵琶與弦樂五重奏。
跨文化	絲竹小而美系列2~ 絲路唱想	2008/5/6	烏仁娜（演唱）、徹米哈尼鼓樂三人組、澤爾西·鮑歐。	全場大多為蒙古音樂素材與歌謠吟唱
跨文化	絲竹小而美系列3~ 當代·絲路	2008/5/16	顏慶賢、姚碧青、陳幸蕙、范崇毓、韶現代樂團。	陳建年、顏慶賢編曲《茉莉花》（薩克斯風獨奏）共四個樂章，薩克斯風分別嘗試運用其技法以模仿中國梆笛、洞簫、琵琶、揚琴、二胡之特色；鍾耀光以中國及台灣民謠為素材為薩克斯風四重奏作《歌謠II》；鍾耀光為高音薩克斯風、二胡、古箏、三弦、鋁片琴作《聽泉》五重奏；瞿春全改編二胡名曲《二泉映月》為薩克斯風四重奏演奏版本；姜一民《絲路隨想》（鋼琴、二胡與擊樂），採用新疆維吾爾民族音樂素材。

跨文化	2008 TCO特別企劃～超時空的城牆	2008/7/27	克勞·德隆（薩克斯風）、何忠謀（小號）、謝從馨（擊樂領奏）、臺北市立國樂團。	鍾耀光作《薩克斯風協奏曲》給中音薩克斯風與國樂團，並改編管子名曲《江河水》為薩克斯風與國樂團演出版本；李英改編陶嘉舟《趕車》為小號與國樂團版本。
跨文化	國樂新動力1 ～花好月圓	2008/9/19	莎朗·貝札莉（長笛）、臺北市立國樂團。	管子名曲《陽明春曉》改由長笛與國樂團演出；鍾耀光《胡旋舞》給長笛與國樂團。陳炫和改編管子名曲《梆笛協奏曲》為長笛與國樂團演奏版本。
跨文化+ 越域新創	天山系列3～ 來自伊斯坦堡的彩旋	2008/5/9	徹米哈尼鼓樂三人組/泰伯力克（伊朗手鼓）、臺北市立國樂團。	跨文化類型：鍾耀光改編鮑羅定《在中亞細亞草原上》、盧亮輝改編古典蘇菲歌曲《Yunus》、Azeri傳統情歌《Oglan Boyun》、Brian Keane《夢幻的旅行家》(Imaginary Traveler)。 越域新創類型：鍾耀光為大型國樂團與一台鋼琴作《動感飛天》（世界首演）
跨文化+ 越域新創	2008臺北傳統藝術季閉幕音樂會～近身接觸	2008/6/7	李慧、謝從馨、魏溫嫻、方馨、臺北市立交響樂團、臺北市立國樂團。	2008年鍾耀光為西洋管弦樂團與國樂團所作的雙樂團協奏曲《雙樂團協奏曲》（世界首演）。
跨文化+ 越域新創	大師系列2 ～長笛繆斯 —莎朗·貝札莉	2009/9/16	莎朗·貝札莉（長笛）、徐佳琪（鋼琴）、臺北市立國樂團笛子組、臺北市立國樂團。	跨文化類型：黃振南改編西希里·夏米娜德《長笛小協奏曲》（長笛與國樂團）管弦樂版本為國樂團版本。 越域新創類型：鍾耀光2008年為莎朗·貝札莉作《長笛協奏曲》（長笛與國樂團）。
跨文化+ 跨領域	2008年臺北市傳統藝術季開幕音樂會（敦煌系列1）～發現絲路	2008/3/29	許可（二胡）、李慧（擊樂）、蘇皇任、臺北市立國樂團。	跨文化類型：瞿春泉改編A. W. Ketelby《波斯市場》為國樂團演奏版本。 跨領域類型：鍾耀光《水鼓子II》為編鐘、兩位打擊獨奏與國樂團而作，此曲「中序」樂段強調打擊獨奏的舞蹈肢體動作。
跨文化+ 跨領域	敦煌系列4 ～絲路王國	2008/5/17	洪寬倫（揚琴）、烏茲別克國家樂舞團、臺北市立國樂團。	跨文化類型：鍾耀光改編柴可夫斯基《哥薩克舞曲》、吉納史特拉芭蕾劇《牧場》舞蹈選段；烏茲別克樂傳統樂曲。 跨領域類型：北市國與烏茲別克國家樂舞團共同演出《中國民歌主題組曲》。

跨文化+ 跨領域	天山系列4 ~樂舞繽紛	2008/5/18	唐美雲歌仔戲團、 烏茲別克國家樂舞 團、臺北市立國樂 團。	跨文化類型：烏茲別克樂音樂、歌 仔戲音樂。 跨領域類型：戲劇（歌仔戲）、舞 蹈（烏茲別克樂舞團）
跨文化+ 跨領域+ 越域新創	絲竹小而美系列1~ 絲之路·IIZ+的 東亞新箏樂	2008/4/18	IIZ+箏樂團、賴宜 絮（中國箏）、賈 瑟琳·克拉克、水 谷隆子（日本）、 鄭逸鍊（杖鼓）。	跨文化類型：融合中、日、韓。 跨領域類型：周久淪《俠情》為中 國箏與電腦音樂似「二重奏」互動 跨界作品。 越域新創類型：莊效文《為三把 箏與杖鼓的重奏》、周久淪《俠 情》。
跨文化+ 跨領域越 域新創	2008/2009樂季開季 音樂會（大師系列 1）~光華再現	2008/8/30 2008/8/31	魏海敏（京劇演 唱）、葉孟儒（鋼 琴）、許景淳/殷正 洋（演唱）、臺北 市立國樂團、臺北 市立國樂團附設合 唱團。	跨文化類型：京劇（《太真外傳》 選曲，原由梅蘭芳改編，鍾耀光編 曲、陳能濟從管弦樂版本移植為國 樂團演奏版本）、流行音樂（《歌 謠百年》由鍾耀光編曲、盧亮輝移 植為國樂團版本）。 跨領域類型：音樂與電影一起呈現 （鍾耀光作《城市交響曲》—給多 媒體與國樂團）。 越域新創類型：鍾耀光《城市交響 曲》—給多媒體與國樂團，包涵 （一）痕跡（二）禪意（三）跳躍 的線條（四）騰龍，共四個樂章， 其中第四樂章《騰龍》為新創作作 品。

表三、臺北市立國樂團（TCO）2009年跨界展演節目³⁷

類 型	節目名稱	演出日期	主要演出者	說明
跨文化	回眸	2009/1/3	郭聯昌（指揮），戴 亞（笛子），葉樹涵 銅管五重奏，臺北市 立國樂團。	傳統的素材與豐富的地方色彩，在 現代作曲手法下重新包裝。
跨文化	情人節音樂會	2009/2/14	林子文（吉他），馬 翠妤（柳琴），張舒 然（高胡），林子油 （嗩吶），臺北市立 國樂團。	將《阿蘭費斯吉他協奏曲》改編為 吉他與國樂團版本。

37 臺北市立國樂團，2009，《2009臺北市立國樂團/節目單合訂本》，（臺北：臺北市立國樂團）。

跨文化	天籟—2009臺北市傳統藝術季開幕音樂會	2009/3/28 2009/3/29	瞿春泉（指揮），央金拉姆、圖瓦（演唱）、鄭曉玫（高胡）、張正傑（大提琴）、臺北市立國樂團。	以西藏音樂素材為主。
跨文化	蝶·夢—馬向華與北市國	2009/5/2	馬向華（二胡）與臺北市立國樂團。	新疆音樂文化與樂器、波希米亞傳統舞曲；《喜劇演員之舞》改編自捷克歌劇《被出賣的新娘》。
跨文化	絃語繽紛	2009/5/9	Amjad Ali Khan（薩羅德琴）、Mithilesh Kumar Jha（手鼓）、張強（琵琶）與臺北市立國樂團。	印度音樂文化與樂器，新疆、中亞音樂文化素材
跨文化	30週年團慶音樂會	2009/9/1	魏海敏、北市國、北市國附設合唱團與臺北市立國樂團。	京劇《孟小冬》主題曲唱段
跨文化	遠朋賀團慶—響徹雲霄	2009/11/22	北京育英貝滿校友老專家合唱團、北市國附設合唱團與臺北市立國樂團。	電影音樂、歌劇、藝術歌曲。
跨領域	永恆經典黃梅戲—梁山伯與祝英台	2009/4/11 2009/4/12	凌波、胡錦、果陀劇場與臺北市立國樂團。	黃梅調、電影音樂
跨領域	戲曲梁祝	2009/5/16	謝琳、陶琪、章瑞紅、周紅、徐惠新、籍薇、楊汗如與臺北市立國樂團。	民族聲樂融入說唱（蘇州彈詞、梅花大鼓）、崑劇、越劇
		2009/5/17	姜嘉鏘（民族聲樂）、廖瓊枝（歌仔戲）、郭智峰、鄭雅思（梨園戲）與臺北市立國樂團。	融入梨園戲、歌仔戲
跨領域	鼓今中外 II	2009/5/24	臺北市立國樂團打擊小組。	擊樂作品《長短F》結合打擊與舞蹈
越域新創	發現錢南章	2009/1/10	林惠珍（女高音）、北市國附設合唱團、北市國與臺北市立國樂團。	錢南章創作《八家將》為八把革胡與國樂團的協奏曲（世界首演）。

跨文化+ 越域新創	BIS新片搶先聽—薩克斯風怪傑克勞·德隆與TCO	2009/12/5	克勞·德隆（薩克斯風）與臺北市立國樂團。	跨文化類型：全場大多為給薩克斯風與國樂團的音樂作品，曲風包含中、西、羅馬尼亞音樂文化。 越域新創類型：田蕾蕾《公開的奧秘》給薩克斯風與國樂團、鍾耀光《第二薩克斯風協奏曲》給高音薩克斯風與國樂團。
跨領域+ 越域新創	魔幻節奏	2009/4/4	格藍·維列茲，露莉·考特勒、黃馨慧（手鼓），李宛儒（肚皮舞）與臺北市立國樂團。	跨領域類型：加入舞蹈、人聲、口技。 越域新創類型：張永欽作《鼓今中外》。
跨文化+ 跨領域	法式接觸	2009/4/18	Q U A T U O R D I A S T E M A（薩克斯風），劉江濱（嗩吶）與臺北市立國樂團嗩吶組。	跨文化類型：中國嗩吶與西洋薩克斯風合作演出嗩吶曲《喜酒歌》。 跨領域類型：嗩吶與薩克斯風合作演出嗩吶曲《喜酒歌》融入戲劇表演元素。
跨文化+ 跨領域	破曉 II—2009臺北市傳統藝術季閉幕音樂會	2009/6/6 2009/6/7	優人神鼓（導演：劉若瑀；作曲：黃誌群）與臺北市立國樂團	劇場、擊鼓、絲竹等跨文化與跨領域的演出。
跨文化+ 跨領域	2009台北藝術節跳Tone！	2009/8/21 2009/8/22 2009/8/23	雲門舞集2、簡文彬（指揮），李宜錦（小提琴）與臺北市立國樂團。	舞蹈與音樂的跨領域演出，東西文化的跨界創作。
跨文化+ 跨領域+ 越域新創	科幻北市國	2009/3/7	十方樂集與臺北市立國樂團。	趙菁文《天倪》（靈感來自莊子《齊物論》）所作國樂與電子音樂的委創作品；法國里昂GRAME電子音樂研究中心主任James Giroudon創作以裝置、音樂與燈光為訴求的聲光效果。
跨文化+ 跨領域+ 越域新創	聽障奧運音樂會 無聲的力量	2009/9/6	菲利浦·比佐（默劇），依芙琳·葛蘭妮（擊樂），臺北市立交響樂團，臺北市立國樂團。	約翰·威廉斯：1996年亞特蘭大奧運會開幕序曲《召喚英雄》，鍾耀光新創《打擊樂協奏曲》，根據黃晴三首新詩而作

<p>跨文化+ 跨領域+ 越域新創</p>	<p>BIS新片搶先聽—長號超級玩家林柏格與TCO</p>	<p>2009/12/12</p>	<p>克力斯汀·林柏格與臺北市立國樂團。</p>	<p>跨領域類型：全場大多為給長號與國樂團的音樂作品。 跨文化類型：曲風包含中、西、蒙古、京劇音樂文化元素。 越域新創類型：林柏格《野玫瑰》給朗誦與國樂團、鍾耀光《靜思》長號小協奏曲、《蒙古幻想曲》給長號與國樂團、《擊鼓罵曹》給長號與國樂團。</p>
<p>跨文化+ 跨領域+ 越域新創</p>	<p>相遇·絲路</p>	<p>2009/4/19</p>	<p>《韶》現代樂團（Aashti Ensemble）與臺北市立國樂團。</p>	<p>跨文化類型：新疆、中亞音樂文化與樂器。 跨領域類型：與電子音樂合作。 越域新創類型：委創《Inner Trip，內在的旅程》（為電子音樂、薩克斯風、打擊樂、三種中國樂器與五種絲路樂器而寫的九重奏）</p>

表四、臺北市立國樂團（TCO）2010年跨界展演節目³⁸

類 型	節目名稱	演出日期	主要演出者	說明
跨文化 (5檔)	幻影迷情	2010/3/20 2010/3/21	朱利安·洛伊·韋伯（大提琴）、于紅梅（二胡）、臺北市立國樂團。	流行音樂《新不了情》、《梁祝》二胡與大提琴雙協奏曲
	弓焰弦情	2010/5/8 2010/5/9	米夏麥斯基（大提琴）、馬曉暉（二胡）、臺北市立國樂團。	大提琴與國樂。
	默契神會	2010/5/30	吳巍（笙）、Huun Huur Tu（演唱）、北市國合奏小組、Aashti絲路樂團。	蒙古圖瓦與中亞傳統音樂。
	絲路以外I	2010/6/5	朱昌耀（二胡）、吳蠻（琵琶）、傑夫·普倫蒂斯（定音鼓）、江蘇省演藝集團民族樂團、臺北市立國樂團。	西方音樂家與國樂團共同合作演出鍾耀光《定音鼓協奏曲》、譚盾《西北組曲》。
	中秋群星頌		2010/9/11 2010/9/12	洪宗適/傅薇（主持）、謝雷/洪榮宏/孫淑媚/符瓊音/傅薇/李佩菁（演唱）、北市國。
洪宗適/曾心梅（主持）、謝雷/黃小琥/潘越雲/曾心梅/周治平/洪宗適（演唱）、北市國。				國樂與流行樂。
跨領域 (2檔)	動勢	2010/3/27	閔惠芬（二胡）、龔一（古琴）、周韜（琵琶）、吳震啟（書法、吟誦）。	融入書法與吟誦。
	國樂魔法石	2010/4/9 2010/4/10 2010/4/11	趙自強（監製）、如果兒童劇團臺、臺北市立國樂團。	兩團合作兒童「國樂」劇。

38 臺北市立國樂團，2009-2010，《臺北市立國樂團2009-2010樂季手冊》（臺北：臺北市立國樂團）；臺北市立國樂團，2010-2011，《臺北市立國樂團2010-2011樂季手冊》（臺北：臺北市立國樂團）。

越域新創 (1檔)	經典重現	2010/5/22 2010/5/23	余麗拿（小提琴）、殷承宗（鋼琴）、臺北市立國樂團。	盧亮輝為北市國三十週年團慶作《勁颯序曲》。
跨領域＋ 跨域新創 (2檔)	京劇歌唱劇《孟小冬》	2010/3/11 2010/3/12 2010/3/13 2010/3/14	王安祈（藝術總監、編劇）、李小萍（導演）、鍾耀光（音樂）、魏海敏（主演）、國光劇團、臺北市立國樂團。	跨領域類型：音樂結合戲劇。 越域新創類型：鍾耀光為《孟小冬》創作音樂。
	漫舞雅音	2010/4/24	馬向華（二胡）、菲利浦·比佐（默劇）、臺北市立國樂團。	跨領域類型：默劇與國樂。 越域新創類型：鍾耀光《拓枝舞》、第二號二胡協奏曲《孟小冬》。
跨文化＋ 越域新創 (3檔)	霸王別姬	2010/5/29	安西·卡圖恩（大提琴）、吳巍（笙）、姜克美（胡琴）、Huun Huur Tu（演唱）、臺北市立國樂團。	跨文化類型：鍾耀光作胡琴與大提琴雙協奏曲《霸王別姬》、鍾耀光《圖瓦印象》以蒙古圖瓦民歌為素材。 越域新創類型：恩爵·史奈德作交響詩《土與火》給笙與樂隊；鍾耀光採蒙古圖瓦民歌素材為國樂團作《圖瓦印象》；鍾耀光作胡琴與大提琴雙協奏曲《霸王別姬》。
	絲路以外II	2010/6/6	克羅諾斯弦樂四重奏、馬向華（二胡、中胡）、江蘇省演藝集團民族樂團、臺北市立國樂團。	跨文化類型：鍾耀光曲《絲路以外》給弦樂四重奏與國樂團、潘皇龍《一江風》低音單簧管協奏曲。 越域新創類型：潘皇龍為北市國三十週年團慶作《一江風》低音單簧管協奏曲
	BIS搶先聽 —旋擊炫技	2010/10/31	依芙琳·葛蘭妮/謝從馨（打擊）、林子由（噴吶）、臺北市立國樂團。	跨文化類型：演出安倍圭子《稜鏡》給木琴與國樂團、改編尼伯夏·契可維契《天生狂打》為大鼓與噴吶版本。 越域新創類型：鍾耀光為葛蘭妮與謝從馨譜寫中西雙打擊協奏曲《秦王破陣樂》。
跨文化＋ 跨領域 (1檔)	克羅諾斯弦樂四重奏與吳蠻之夜	2010/06/04	克羅諾斯弦樂四重奏、吳蠻（琵琶）、北市國合奏小組。	跨文化類型：弦樂四重奏與琵琶合作演出譚盾作品《鬼戲》。 跨領域類型：演出譚盾多媒體跨界作品《鬼戲》。

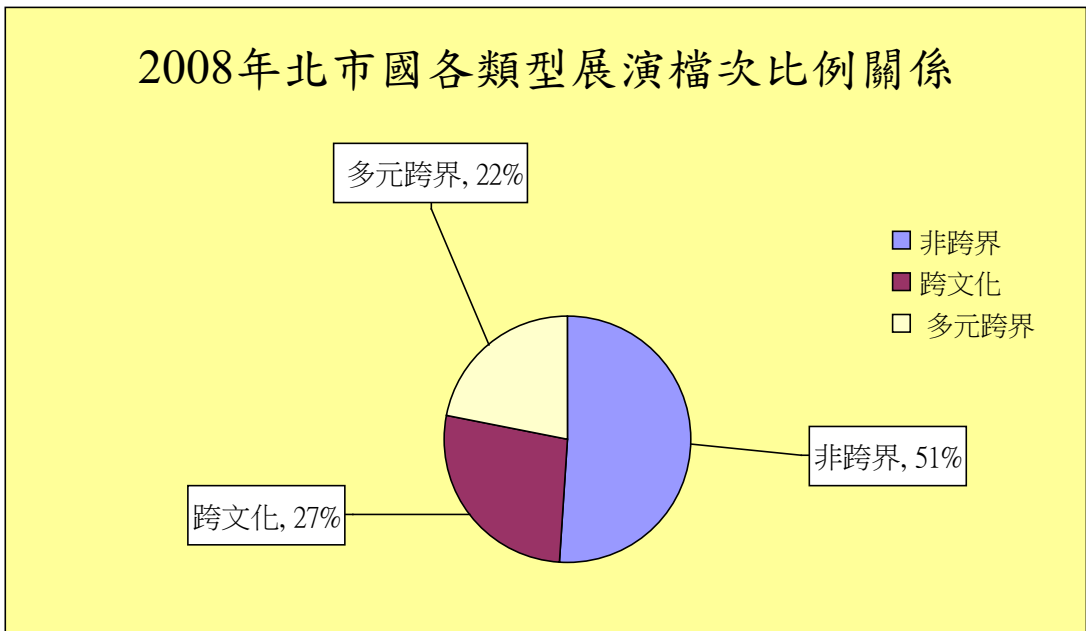
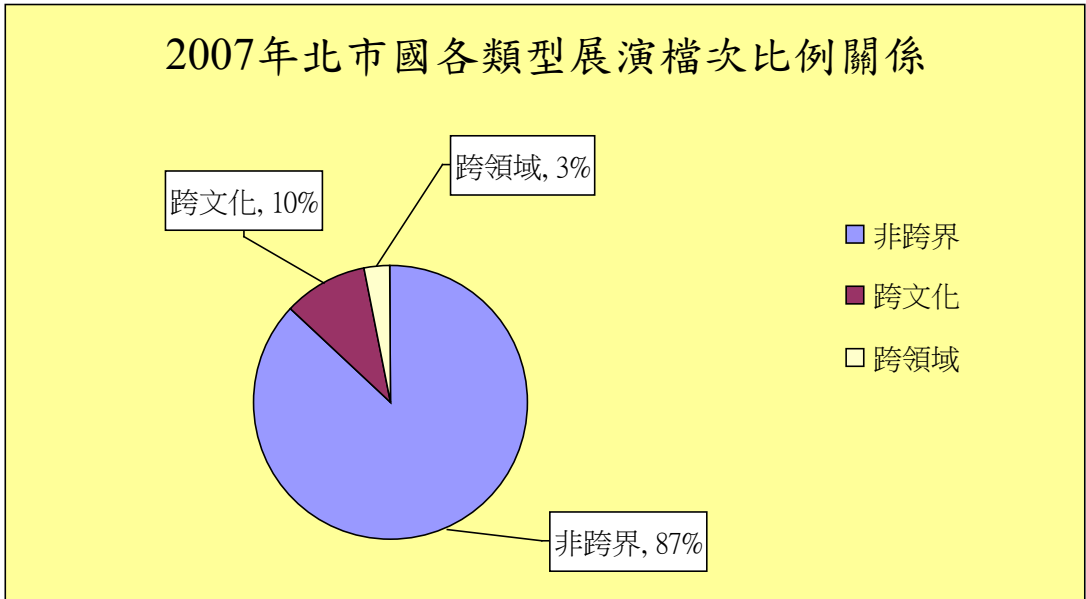
2007年以前，北市國大多以籌辦臺北市傳統藝術季為主，且該團演出曲目多以傳統國樂器樂獨奏、絲竹樂和現代國樂合奏曲目為主。2007年改由鍾耀光擔任該團團長，邵恩擔任藝術總監，開始規劃、製作樂團年度樂季手冊，並製作年度音樂會節目單匯本。³⁹從2007-2010樂季手冊及2007-2009節目單合訂本中，可發現非跨界節目從2007年起開始驟減，跨文化、跨領域與越域新創類型之節目明顯增加。根據資料顯示，從2007年至2010年，北市國總共主辦156檔展演節目，以類型來區分，非跨領域有99檔，跨文化類型有26檔，跨領域類型有6檔，越域新創類型有2檔，多元跨界類型（含二或三種類型之跨界）則有23檔（請見表五）。

表五、臺北市立國樂團（TCO）2007-2010年主辦跨界展演節目檔次統計

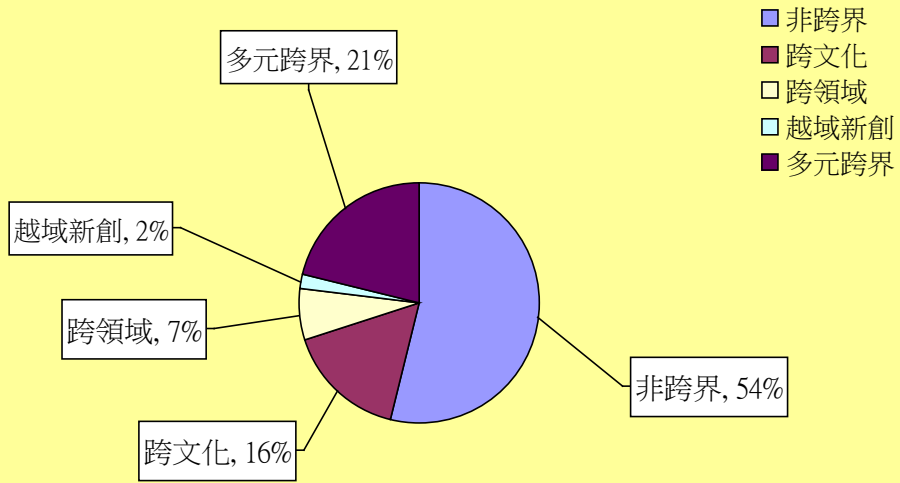
年度	音樂會 總檔次統計	非跨領域 檔次統計	跨文化 檔次統計	跨領域 檔次統計	越域新創檔次 統計 (含委託創作與世 界首演)	多元跨界 檔次統計(含 二或三種類型)
2007	39	34	4	1	0	0
2008	37	19	10	0	0	8
2009	44	24	7	3	1	9
2010	36	22	5	2	1	6
累計檔	155	99	26	6	2	23

39 自2007年起，已出版樂紀手冊：《臺北市立國樂團2007/2008樂季手冊》、《臺北市立國樂團2008/2009樂季手冊》、《臺北市立國樂團2009/2010樂季手冊》、《臺北市立國樂團2010/2011樂季手冊》。已出版節目合訂本：《2007臺北市立國樂團/節目單合訂本》、《2008臺北市立國樂團/節目單合訂本》、《2009臺北市立國樂團/節目單合訂本》等。

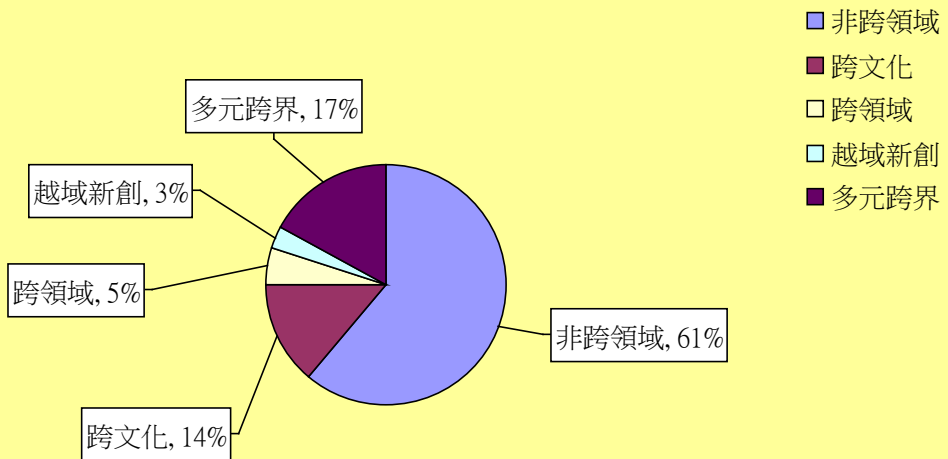
以下以圖例來顯示北市國2007至2010年間，各類型展演（含非跨界類型）的檔次比例關係與變化趨向。



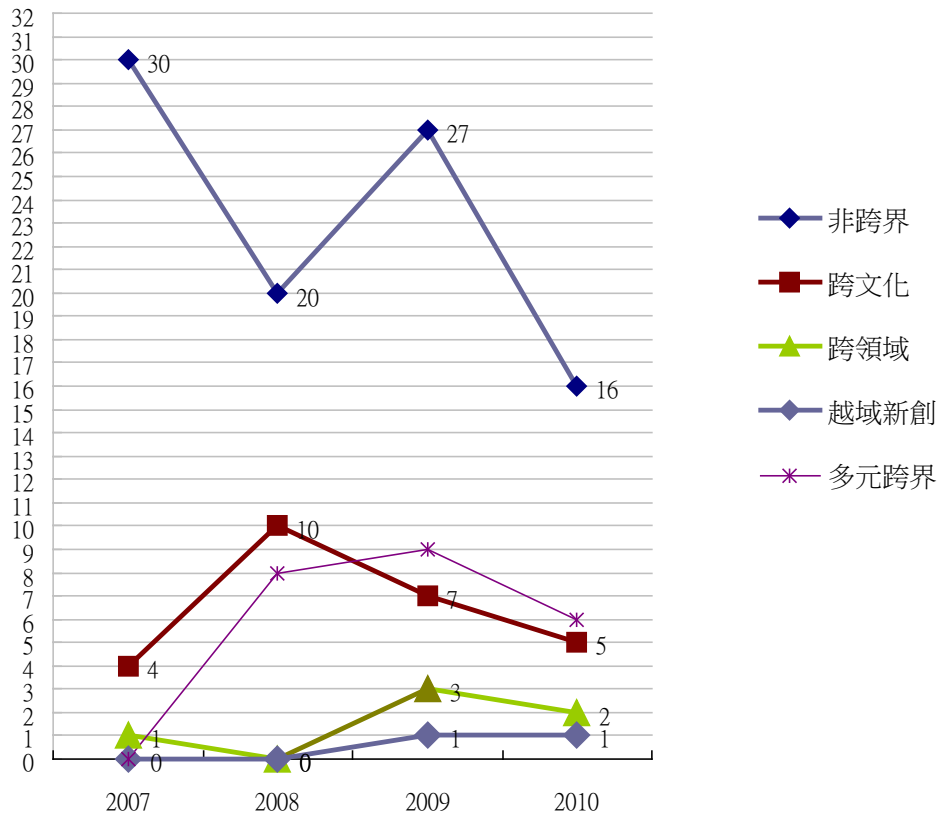
2009年北市國各類型展演檔次比例關係



2010年北市國各類型展演檔次比例關係



2007-2010年北市國各類型展演檔次比例變化趨向



綜合以上分析可知，北市國的跨界展演大多以跨文化與多元跨界類型為主，常見形式主要有：

(一) 國樂團與其他音樂文化團體或音樂家共同演出：如大提琴、長笛、長號、西洋打擊等演奏家，或如蒙古、新疆、中亞等其他民族音樂色彩濃厚的團體與音樂家。

(二) 改編、移植西洋樂曲或管絃樂團版本為國樂團演奏版本：如國樂團演奏《波斯市場》、《羅馬尼亞舞曲》等西洋樂曲。

(三) 為音樂家新創作跨文化之樂曲：該團團長鍾耀光經常為受邀之音樂演奏家譜寫新曲或委託其他作曲家創作，如鍾耀光《城市交響曲》——給多媒體與國樂團、張永欽為手鼓等打擊樂器與國樂團作《鼓今中外》。

(四) 結合各種跨界特徵的多元跨界類型，如：包含戲劇、多媒體、戲曲、肢體舞動、說唱等跨領域的越域新創等，如鍾耀光的《城市交響曲》、《喜酒歌》等。

整體來說，雖然北市國非跨界節目的比例從2007年起驟減，各類型跨界節目明顯增多，但非跨界節目或傳統類型的展演仍佔該團演出檔次的大宗。由此可知，北市國的跨界發展，在體現創新與多元等當代藝術元素的同時，尚能保有、甚至鞏固自己的原生文化與核心價值。此外，從其豐富的跨界展演類型來觀察，北市國的跨界發展走的是親民的國際路線，本地觀眾在擁有更大詮釋權的同時，也很自然地與國際接軌。跨界發展對於北市國而言——套句北市國團長鍾耀光的話——乃是「與世界對話的必經之路」⁴⁰。

在北市國多元而靈活，並能兼具專業與創意的跨界展演中，「國樂」的定義已被徹底重新詮釋。

五、個案研究之二：國家交響樂團

由於背景使然，前身為「聯合實驗管弦樂團」⁴¹的國家交響樂團（National Symphony Orchestra，簡稱「NSO」），過去曾給人「官方」、「制式」的印象。2004年國立中正文化中心改制為行政法人，使得該中心的經營與管理更具彈性與效率。翌年，原「國家音樂廳交響樂團」（改自「聯合實驗管弦樂團」）正名為「國家交響樂團」，成為行政法人國立中正文化中心下的附屬單位。2001年至2007年由簡文彬出任音樂總監，國家交響樂團逐漸擺脫公務體系的保守，逐漸朝開放、專業與創新的方向發展。⁴²

身為新體制下的第一位音樂總監，簡文彬視樂團專業形象的提升為當務之急。他在任內推出若干具深度的主題系列，如「發現系列」⁴³、「NSO歌劇」、「永遠的童話」等。其中，歌劇與童話劇等系列的製作，因涉及音樂與劇場等元素的跨領域應用，而促成了樂團與本地劇場界的跨界合作，也間接為樂團的多元發展打開了一扇跨界的門。

以下根據2006年至2010年《國家交響樂團樂季手冊》⁴⁴之中所列舉的節目為分析對象，⁴⁵將跨界型展演節目一一製表（表六）羅列。

在《國家交響樂團樂季年報》裡另有刊載兩檔未在《國家交響樂團樂季手冊》中記載的跨界節目：《梧桐雨》與《歌仔戲與NSO交響樂之夜》。

2007年，國家交響樂團首次分成A、B兩團參與兩齣新創歌劇演出。分別為《梧桐雨》、《快雪時晴》⁴⁶。《梧桐雨》是由作曲編劇家陳玖琪融合崑曲、歌仔戲、南管等元素，創新的歌劇作品，該劇因日本工作人員（導演、聲樂家）的加入，號稱為「跨國製作」。⁴⁷

40 鍾耀光，2008，〈創作跨界新曲是與世界對話的必經之路〉，《新絲路》，創刊號，2008年3月，頁36-39。

41 當時隸屬於教育部門下，後曾改名為「國家音樂廳交響樂團」。

42 參考國家交響樂團〈認識NSO〉，《國家交響樂團官網》http://nso.ntch.edu.tw/main/about/category_id/22，2011/10/12。

43 包括貝多芬、馬勒、蕭斯塔科維奇、理查·史特勞斯、柴可夫斯基等作曲家的全套交響曲

44 該樂季手冊於2002年創刊至今。

45 節目係指國家交響樂團每年度預先規畫的節目，不包括臨時邀演的活動及講座；由此可實際看出樂團的發展走向，而不受外界邀演的影響而模糊了樂團的整體規劃。

46 《快雪時晴》於樂季手冊有刊載，但《梧桐雨》並無刊載於內，僅於2007/2008樂季年報中刊載。

47 參與《梧桐雨》的主要人員：指揮—溫以仁、導演—菅尾友、作曲編劇—陳玖琪、演出—秦貴美子、平良交一、唐美雲、劉復學、陳美玲、陳珮琪、羅明芳、廖聰文等。

2009年國家交響樂團應邀參加「台中市傳統藝術節」，與唐美雲歌仔戲團合作演出當東方遇見西方《歌仔戲與NSO交響樂之夜》。⁴⁸

此二檔展演亦被收錄於表六中。

表六、2006/09-2010/12 國家交響樂團NSO跨界節目統整表

跨界類型	節目名稱	演出日期	合作團體 / 藝術家	說明
跨領域（跨多媒體）	卓別林與雪人	2006/12/08-09	指揮： 卡爾·戴維斯 Carl Davis 童聲獨唱：黃暉	曲目： 莫札特：《費加洛婚禮》序曲、卓別林/卡爾·戴維斯：默片《溜冰場》、柴可夫斯基：《胡桃鉗》選曲、雷蒙·布瑞格/霍華·布雷克：動畫《雪人》 (現場結合多媒體影片撥放)
跨領域（跨兒童戲劇）	古典動物園	2007/03/30-04/01.14.21	如果兒童劇團 指揮：張尹芳	曲目： 浦羅柯飛夫： 交響故事《彼得與郎聖桑：組曲《動物狂歡節》
跨文化（跨拉丁音樂文化）	克拉茲兄弟們的古典Salsa	2007/09/14-15	克拉茲兄弟與古巴擊樂手	曲目：《古巴女子卡門》、《拉丁之夢》、《騷莎詠嘆調》、《古巴牙利進行曲》、《古巴糖球》等…。
越域新創	梧桐雨	2007/11/1&3&4	指揮—溫以仁、導演—菅尾友、作曲編劇—陳攻琪、演出—秦貴美子、平良交一、唐美雲、劉復學、陳美玲、陳珮琪、羅明芳、廖聰文等。	融合崑曲、歌仔戲、南管、日本宮廷雅樂、西洋歌劇等元素，為世界首演。
跨領域（跨戲曲）	快雪時晴	2007/11/9-11	國立國光劇團 編劇：施如芳 導演：李小平 作曲：鐘耀光 藝術總監：王安祈	京劇和交響樂的跨界結合

48 此為邀演節目，資料源自《國家交響樂團2008-2009樂季年報》。

跨領域（跨兒童劇）	皮爾金—昆蟲的異想世界	2008/04/04- 06	如果兒童劇團	指揮：張尹芳 編導：趙自強 主持人：董至成 曲目： 葛利格：《皮爾金》組曲選粹
跨文化	福爾摩莎簡—黑鬚馬偕	2008/11/27-30	導演： 魯卡斯·漢柏 Lukas Hemleb 作曲：金希文 劇本：邱瑗 歌詞：邱瑗、施如芳	指揮：簡文彬 是一齣台語演唱的歌劇，由魯卡斯·漢柏導演，並加入新編曲及新編劇，及美、韓和國內聲樂家，多方領域結合而成。
多元跨界（跨文化+跨領域）	歌仔戲與NSO交響樂之夜	2009/2/14	唐美雲歌仔戲團、蔡振南、洪瑞襄、江翊睿。	指揮：溫以仁 融合跨文化與跨領域的多元跨界展演
跨領域（跨兒童劇）	鼠際大戰 ⁴⁹	2009/03/20-22	NSO獨奏家群 鞋子兒童實驗劇團	作曲家：大衛·契斯基 David Chesky 指揮：張尹芳 導演：石佩玉 曲目： 大衛·契斯基： 兒童歌劇《鼠際大戰》 以中文演出，亞洲首演。
跨領域（跨舞蹈+多媒體）	3D肢體狂想曲—春之祭 (<i>Le Sacre du Printemps - Interactive 3-D media dance</i>)	2009/03/28-29	藝術指導、創作、編舞：多媒體藝術家克勞斯·歐伯梅耶 (Klaus Obermaier) 指揮：布瑞德·路博曼 Brad Lubman 舞者：茱莉亞·瑪赫 Julia March	曲目：德布西《牧神的午後》前奏曲、交響詩《海》選曲、史特拉溫斯基《春之祭》選曲。多媒體3D互動式音樂獨舞劇場，亞洲首演。
跨領域（跨戲劇）	漂流的音符	2009/06/13-14	編導：李易修 作曲：趙菁文 NSO獨奏家群	編導李易修將音樂家過往留學甘苦透過音樂重新詮釋，並由交響樂團的團員首度挑戰肢體的表演，演奏家即為演員來演出。 曲目中，並委託作曲家趙菁文創作《那裡，是另一個漂泊的終點》。

49 於2011/04/29-05/01將再度跨界演出。指揮：張尹芳，導演：石佩玉，演出：NSO獨奏家群、鞋子兒童實驗劇團。

跨領域（跨多媒體）	戀人絮語之「昇華之夜」 ⁵⁰	2010/01/09	多媒體、燈光：陳建蓉	NSO獨奏家群 曲目： 德弗札克：絃樂五重奏 葛令卡：六重奏 荀貝格：絃樂六重奏 《昇華之夜》 結合多媒體影像設計和燈光，來營造出別具風格的音樂會。
跨領域（戲劇、音樂、舞蹈）	很久沒敬我了你 (2010TIF台灣國際藝術節)	2010/02/26-28	角頭音樂總監：張四十三 影片導演：吳米森 劇場導演：黎煥熊 編曲：李欣芸 音樂設計：鄭捷任 歌舞設計：吳昊恩 紀錄片導演： 龍男·以撒克·凡亞斯 原住民歌手等	每首的歌曲分為一幕，總共20幕，將故事情節串起，並由原住民歌手演唱。20首歌曲中，多為各民族間的傳統歌曲，僅其中一首《莫爾道河》為西方古典樂曲。並結合各領域專業人才，策劃此節目。
多元跨界（跨文化+跨領域）	譚盾之《臥虎藏龍》(2010TIF臺灣國際藝術節)	2010/03/26	國家國樂團（NCO）	譚盾作品： 第一網絡交響曲《英雄》(與YouTube合作的「網路交響樂團」計畫所產之樂曲，屬多媒體交響劇場)、 《臥虎藏龍》 (中、西雙樂隊合演，並融合多媒體演出)
跨領域（跨戲劇）	古典音樂72變 ⁵¹	2010/04/02-03	音樂喜劇演員：丹·卡明 Dan Kamin	音樂會結合喜劇演員，將默劇與肢體動作帶入其中。
跨領域（跨戲劇）	畫魂	2010/07/08-11	導演： 茱麗葉·德尚 Juliette Deschamps 作曲：錢南章 編劇：王安祈 原著：石楠 台北愛樂合唱團	指揮：葉詠詩
跨領域（跨戲劇）	交響奧林匹克	2010/12/04	導演、演員：法藍克·舒爾茲 Frank Schulz 演員：安奈特·比厄克 Annette Bieker	指揮：張尹芳

50 原2009/2010樂季手冊刊載於1/12演出，更正為1/9實際演出。在多媒體/燈光部分，更正為陳建蓉，非李易修。

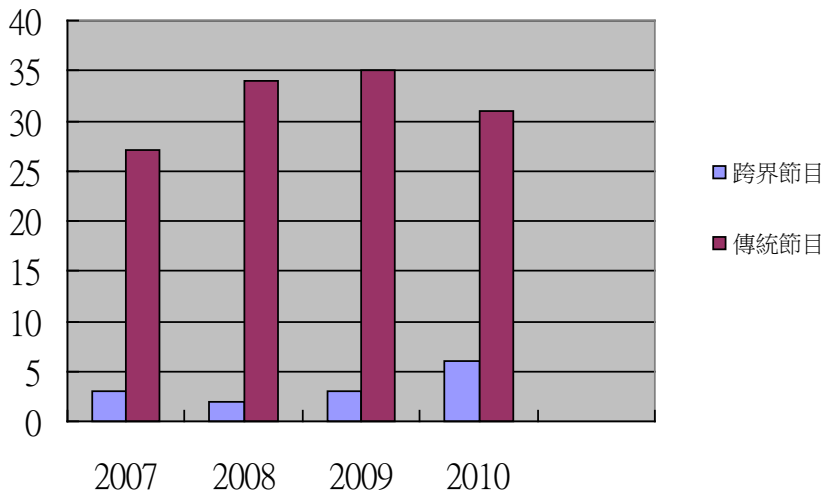
51 原2009/2010樂季手冊刊載2010/04/01-02節目是《我的鄰居是貝多芬》，由於後續節目內容不同，於是更名為《古典音樂72變》，於2010/04/02-03演出，並加入音樂喜劇演員：丹·卡明，跨界演出。

依展演類型區分為傳統節目與跨界節目，製成如下表七以顯示各節目場次及跨界節目之比例。

表七、2006-2010年國家交響樂團（NSO）跨界節目/傳統節目/節目總數/跨界節目比例統計表

	2006年	2007年	2008年	2009年	2010年
跨界節目	1檔 ⁵²	4檔	2檔	4檔	6檔
傳統節目	14檔	27檔	34檔	35檔	31檔
節目總數	15檔	30檔	36檔	38檔	37檔
跨界節目比例	⁵³	13.3%	5.6%	10.5%	16.2%

由此統計表中可看出，雖然跨界節目數量有逐年增加的趨勢，但傳統節目的數量同樣也是逐年增加。依照比例計算，跨界節目皆未達總節目數的兩成，僅在2010年到達16.2%，2007年至2009年間的平均比例甚至不到一成。有此可窺知：國家交響樂團的展演發展，仍以傳統西式的音樂類型為主，跨界節目僅佔少數，以下以比例圖顯示之。



國家交響樂團2007-2010年跨界節目與傳統節目比例圖⁵⁴

52 指以2006年下半年樂季(2006/09起)的場次為分析對象所得出的結果。

53 由於2006年僅取得下半年的樂季資料，故此處的比例不予採記。

54 由於2006年僅有下半年樂季資料，所以並未將2006年比例列入圖表。

在跨界展演的四大類型中——跨領域、跨文化、越域新創及多元跨界，國家交響樂團的跨界節目偏向跨領域類型（請見表八），含跨戲劇、戲曲、多媒體、舞蹈等；其中又以與兒童劇的跨界合作最為頻繁，包括《古典動物園》、《皮爾金——昆蟲的異想世界》、《鼠際大戰》、《古典音樂72變》(親子節目)等四檔節目。此為「NSO永遠的童話」系列所推出的兒童劇，四場皆由助理指揮張尹芳擔任該場指揮，且以兒童劇佔戲劇類最多數。其次是與多媒體的合作，包括《卓別林與雪人》、《3D肢體狂想曲—春之祭》、《戀人絮語之「昇華之夜」》、譚盾之《臥虎藏龍》，也有四場。在所有跨界節目中，僅有《3D肢體狂想曲——春之祭》是與舞蹈和多媒體藝術的結合，是唯一有跨到舞蹈的節目。五年間樂團的總節目數是158檔（包含全團和獨奏家群），其中跨界節目僅17檔，佔整體展演量約10.8%。

表八、國家交響樂團2006-2010年跨界類型節目統計

	2006年	2007年	2008年	2009年	2010年	總計
跨領域	1	2	1	3	5	12
跨文化	0	1	1	0	0	2
越域新作	0	1	0	0	0	1
多元跨界	0	0	0	1	1	2
跨界總計	1	4	2	4	6	17

六、結語

跨領域藝術雖是當今世界文化藝術發展的熱門趨勢，但與西方當代藝術有著不同社會背景與文化脈絡的臺灣當代藝術，是否也應以此為發展方向？是否有能力去發展？該具備怎樣的態度來發展？還有，最重要的是，展演後觀眾的反應又如何？

臺灣看似蓬勃的音樂活動，事實上是建立在一個極不均衡的基礎上。長期以來，「音樂」被分割為兩個沒有交集的絕緣體，所謂的「西洋音樂」演奏多半侷限在西方古典與浪漫樂派的範圍，「中國音樂」則多跳脫不了傳統曲目新繹或現代國樂合奏的框架。長此以往，已是小眾的音樂愛好者很難對於我們的音樂發展有太大的願景，樂界無可避免地必須面對觀眾流失的危機。而地球村時代的來臨，對於沒有國際競爭力的音樂家或團體而言，其生存空間更是雪上加霜地受到了莫大的威脅。

要在今天快速變化的環境中不被淘汰，改變，是唯一不變的真理。然而，「知」與「行」之間是如此地遙遠，要怎麼執行改變，才不會因「誤入歧途」而成為「革命烈士」？我國樂界雖然因力求改變而對跨界發展有所期許，但因對於跨界內容與形式的籠統認知，或缺乏正確的行動方向與執行力等種種因素，真正能夠成功發展跨領域藝術的音樂家或團體其實不多。

以本文所選定的兩個具代表性的公立樂團——臺北市立國樂團與國家交響樂團——近來之跨界展演情形為例，我們發現常見的跨界展演依其內容與形式約可分為跨領域類、跨文化

類、越域新創類及多元跨界類四個類型。而根據樂團自我的認同與定位，其跨界展演多少會呈現出某一比較明顯的傾向。有趣的是，兩者雖皆為公立樂團，理論上都較無票房的壓力或人才的限制，但對於跨界的態度卻是有相當大的差別。簡單來說，一者是透過跨界來重新定義「音樂」，建構世界與「我」的關係；另一者則是藉由跨界來鞏固「音樂」的定位，確保「我」與世界的關係。

我們觀察到：跨領域藝術作品的精神不再僅寄託於作品本身的藝術特質，而是藉由與其他領域（擴大至更多元、更全面的各類非藝術性領域）開放性的互動整合，傳達或揭發出某種文義脈絡上相關但卻不曾被重視的啟發或省思。由此可知，為何跨？跟誰跨？如何跨？這些皆是跨界展演必須思考的重點。

本文礙於篇幅的限制，僅以臺灣兩個具代表性的公立樂團為研究對象，來對國內樂界跨界展演的概況作一初探，希冀未來能有機會將同時涵蓋於本研究中的兩個私立樂團的跨界展演分析也作一發表，以完善此命題——即「臺灣樂團跨界展演研究」——之論述，並提供各界參考或申論。

參考書目

中文

- 吳美葉，2010，《臺北市立國樂團跨界演出之研究》，臺南：國立臺南藝術大學民族音樂學研究所在職專班碩士論文。
- 李文珊，2005，〈臺灣表演藝術跨界現象觀察〉，《福建藝術》，第1期，頁52-54。
- 周何主編，1987，《國語活用辭典》，臺北：五南圖書出版公司。
- 林宏璋，2004a，〈解開「當代藝術」結：跨領域藝術在臺灣的早期發展〉，《今藝術》，5月號，頁160-162。
- 林宏璋，2004b，〈界線內外：跨領域藝術在臺灣〉，臺北：財團法人國家文藝基金會。
- 國家交響樂團，2006-2007，《國家交響樂團2006-2007樂季手冊》，臺北：國家交響樂團。
- 國家交響樂團，2006-2007，《國家交響樂團2006-2007樂季年報》，臺北：國家交響樂團。
- 國家交響樂團，2007-2008，《國家交響樂團2007-2008樂季手冊》，臺北：國家交響樂團。
- 國家交響樂團，2007-2008，《國家交響樂團2007-2008樂季年報》，臺北：國家交響樂團。
- 國家交響樂團，2008-2009，《國家交響樂團2008-2009樂季手冊》，臺北：國家交響樂團。
- 國家交響樂團，2008-2009，《國家交響樂團2008-2009樂季年報》，臺北：國家交響樂團。
- 國家交響樂團，2009-2010，《國家交響樂團2009-2010樂季手冊》，臺北：國家交響樂團。
- 國家交響樂團，2010-2011，《國家交響樂團2010-2011樂季手冊》，臺北：國家交響樂團。
- 張己任，1997a，〈西樂在臺灣〉，《音樂臺灣一百年論文集》，頁341-348，臺北：白鷺鷥文教基金會。
- 張己任，1997b，〈臺灣「現代音樂」1945-1995〉，《音樂臺灣一百年論文集》，頁388-404，臺北：白鷺鷥文教基金會。
- 張己任，1999，《談樂錄》，臺北：高談文化出版社。
- 陳亞萍、夏學理，2001，〈表演藝術觀眾發展及其相關理論探析〉，《空大行政學報》，第11期，2001年8月，頁213-252。
- 陳慧珊，2007a，〈1+1≥2？淺談跨界（域）藝術創作之理念與實踐〉，《藝術欣賞》，第3卷第4期，頁47-58。
- 陳慧珊，2007b，〈跨文化美學的音樂詮釋——以臺灣當代作曲家之藝術觀為例子〉，《藝術學報》，第81期，頁211-226。
- 陳慧珊，2008，〈我泥中有你，你泥中有我——論「現代主義」與「後現代主義」在當代音樂中的邂逅與發酵〉，《關渡音樂學刊》，第8期，頁17-32。
- 陳慧珊，2012，《現代音樂美學新論》，第二版，2010年初版，臺北：美樂出版社。
- 陸谷孫主編，1992，《英漢大辭典》，臺北：東華書局。
- 臺北市立國樂團，2004，《臺北市傳統藝術季》，臺北：臺北市立國樂團。

- 臺北市立國樂團，2006，《臺北市傳統藝術季》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2007，《2007臺北市立國樂團/節目單合訂本》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2007，《臺北市傳統藝術季》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2007-2008，《臺北市立國樂團2007-2008樂季手冊》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2008，《2008臺北市立國樂團/節目單合訂本》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2008-2009，《臺北市立國樂團2008-2009樂季手冊》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2009，《2009臺北市立國樂團/節目單合訂本》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2009-2010，《臺北市立國樂團2009-2010樂季手冊》，臺北：臺北市立國樂團。
- 臺北市立國樂團，2010-2011，《臺北市立國樂團2010-2011樂季手冊》，臺北：臺北市立國樂團。
- 賴廷恆，2000，〈新世紀表演藝術趨勢：文化跨界，人性關懷〉，《中國時報》，2000年11月30日，版14。
- 賴美鈴，1997，〈臺灣音樂教育史研究〉，國科會專題研究計畫成果報告：NSC86-2415-H-003-003。
- 鍾耀光，2008，〈創作跨界新曲是與世界對話的必經之路〉，《新絲路》，創刊號，2008年3月，頁36-39。

外文參考書目

- Allen, R.E. (ed.) 1991. *The Concise Oxford Dictionary*. London, New York, Sydney, Toronto: BCA.
- Longman. 1987. *Longman dictionary of contemporary English*. England: Longman.
- Pavis, Patrice. 2001. "Theatre Studies and Interdisciplinarity", *International Federation for Theatre Research*.

網路資料

- 文建會，〈行政院文化建設委員會補助表演藝術創新製作暨演出徵選作業要點〉，《行政院文化建設委員會官網》。<http://www.cca.gov.tw/law.do?method=find&id=232>，2011/9/21。
- 國家交響樂團，〈認識NSO〉，《國家交響樂團官網》。http://nso.ntch.edu.tw/main/about/category_id/22，2011/10/12。
- 教育部，〈教育部國語辭典簡編本〉【網路版】，<http://140.111.34.46/cgi-bin/jdict/GetCon->

tent.cgi?DocNum=18641&Database=jdict.txt&QueryString=跨，2011/10/10。

臺北市立國樂團，〈臺北市立國樂團歷史沿革〉，《臺北市立國樂團官方網站》。
<http://www.tco.taipei.gov.tw/ct.asp?xItem=1109744&CtNode=7091&mp=119041>，
2011/10/12。

Wheeler, B. *The Interdisciplinary Music Therapist [online] Voices: A World Forum for Music Therapy*. <http://www.voices.no/columnist/colwheeler020603.html>, 2006/12/12.

(Footnotes)

- 1 臺北市立國樂團，2007，《2007臺北市立國樂團/節目單合訂本》（臺北：臺北市立國樂團）。
- 2 臺北市立國樂團，2008，《2008臺北市立國樂團/節目單合訂本》。（臺北：臺北市立國樂團）。
- 3 臺北市立國樂團，2009，《2009臺北市立國樂團/節目單合訂本》，（臺北：臺北市立國樂團）。
- 4 臺北市立國樂團，2009-2010，《臺北市立國樂團2009-2010樂季手冊》（臺北：臺北市立國樂團）；臺北市立國樂團，2010-2011，《臺北市立國樂團2010-2011樂季手冊》（臺北：臺北市立國樂團）。
- 5 於2011/04/29-05/01將再度跨界演出。指揮：張尹芳，導演：石佩玉，演出：NSO獨奏家群、鞋子兒童實驗劇團。
- 6 原2009/2010樂季手冊刊載於1/12演出，更正為1/9實際演出。在多媒體/燈光部分，更正為陳建蓉，非李易修。
- 7 原2009/2010樂季手冊刊載2010/04/01-02節目是《我的鄰居是貝多芬》，由於後續節目內容不同，於是更名為《古典音樂72變》，於2010/04/02-03演出，並加入音樂喜劇演員：丹·卡明，跨界演出。
- 8 指以2006年下半樂季(2006/09起)的場次為分析對象所得出的結果。
- 9 由於2006年僅取得下半年的樂季資料，故此處的比例不予採記。

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經2009年12月11日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
2009年12月28日院務會議備查

一、緣起

本學報之目的在於促進國內系（所）、院校間跨領域的音樂學術交流，結合音樂學、音樂理論與演出實務，以公開徵稿及嚴謹審查制度的方式，進而提升音樂研究水準，期許成為具有公信力的學術性刊物。

二、徵稿內容

以音樂相關領域之學術性論述為主，若有分期刊登之連續性論文（最多二期），其各單一論文內容之論述必須完整終結。徵稿對象包含以下各類：

- (一) 音樂學術論著：具原創性或發展性之研究論文，主題不拘。每篇字數以10000字至20000字為上限，含圖表、譜例以不超過20頁為原則。
- (二) 音樂理論：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (三) 表演詮釋：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (四) 當代音樂論述：每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (五) 譯萃與刊登重要譯稿、學術及音樂表演動態或其他資料性研究，每篇字數以10000字為上限，含圖表、譜例以不超過15頁為原則。
- (六) 影音資料、書評、樂評及其他類：每篇字數以6000字為上限。
- (七) 樂譜類。

三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾公開發表之論述，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（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以300字以內為原則，關鍵詞則各以五個

為限。

- (四) 書評請於文首註明被評介著作之書名、作者（或編譯者）、出版地、出版者、出版年期、版次、頁數及定價。
- (五) 譯稿請附寄原作，並註明原作之名稱、作者及出版時地。
- (六) 稿件需以A4尺寸電子檔交稿(MS Word及PDF檔)，檔名請用文章標題(可簡化)，檔名與全文中請勿註明作者姓名。圖表照片等影像檔（包含譜例掃描）的解析度必須達到300dpi。
- (七) 來稿請另附作者簡歷，內容以最高學歷、重要經歷、現職、研究領域或代表著作等項目，並以文章敘述的方式書寫，字數在300字以內。

四、稿件格式：以Chicago Manual of Style或MLA Manual of Style 格式為準

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文12P新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目20P，主標題16P，次標題14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
 - 文章標題層次統一如下
 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - ①
 - A
 - a
- (四) 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。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採MLA或 Chicago格式，如：（溫秋菊1994: 24），

並將引用文獻書目等列於文末。

(七) 參考/引用文獻以直接引用為限，並依作者、年代、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。書目寫法舉例如下：

1. 單一作者書目：

溫秋菊，1994，《台灣平劇發展之研究》，台北：學藝出版社。

2. 期刊：

潘汝端，2008，〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》9：45-90。

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) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日前(2月底或9月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。

(二) 請備齊1.全文電子檔 (PDF檔及WORD檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2.著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3.作者簡歷 (2, 3項請於上述網站下載)等，於全文截稿日前(3月底或10月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如(四)。

(三) 投稿請務必自留檔案。

(四) 受稿及聯絡處：

11201台北市北投區學園路1號

國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」

email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw

電話：+886-2-2896-1000 # 3002

傳真：+886-2-2893-8856

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以1.原創性2.前瞻性3.發展性4.理解性等為原則。
- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」（視再審結果而定）、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年6月與12月出刊。

6月出刊：「投稿資料表」截止日期為2月底，全文截止日期為3月底。

12月出刊：「投稿資料表」截止日期為9月15日，全文截止日期為10月15日。

- 八、本細則經編輯委員會審議通過，提送音樂學院院務會議備查後公佈實施，修正時亦同。

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）			
論文名稱 (中英文)	中 文		
	英 文		
作 者	中 文	英 文	
通訊方式	地 址		
	電 話	E-mail	
	手 機	Fax	
中文摘要 (約300字) 或英文摘要			
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著 <input type="checkbox"/> 當代音樂論述 <input type="checkbox"/> 音樂理論 <input type="checkbox"/> 譯萃或其他 <input type="checkbox"/> 表演詮釋 <input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評		
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000 <input type="checkbox"/> 10,000 <input type="checkbox"/> 20,000		
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以email或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」（請註明：「關渡音樂學刊」報名表） Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-2893-8856			
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		

i兩個以上作者時，依對論文貢獻程度順序排列，在姓名後以*,**,***記號區別之。

著作財產權授權同意書

本人

同意

(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1~10期索引 (依作者姓氏筆劃排列)

姓名	篇名	期數	頁數
4劃			
王美珠	音樂評論家、音樂社會學家與作曲家阿多爾諾	1	51~76
	音樂理論家A. M. T. S. Boethius的全人教育思想	2	99~114
	理論談巴洛克時期的音樂理解	3	21~40
王思雅	Groupe-segment樂響區隔	10	267~270
5劃			
石佩玉	自無史以來—第八屆葡萄牙國際電子音樂作曲比賽	7	253~258
6劃			
任真慧	探討史克里亞賓的音樂理念與實踐——以鋼琴作品為例	1	153~176
	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
江玉玲	臺語<<聖詩>>中的「世界音樂」初探	3	41~76
	宗教改革家慈運理的音樂關與音樂創作	4	93~116
	巴赫《B小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色	6	95~118
	【Rock of Ages】與【萬世磐】—甘為霖譯詞與詩歌創作探討	8	145~180
7劃			
吳榮順	一個文化共頻現象的觀察和思考：論平埔族音樂與週邊族群的關係	1	1~26
	台灣客家八音的傳統與傳習	8	1~16
	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	10	63~86
吳姵潔	以Mendelssohn、Liszt、Franck作品為例	4	117~140
李葭儀	演奏者的心理層面觀照—讀《音樂的內在遊戲》	1	177~186
李秀琴	菲律賓音樂：傳統、變遷與再生	2	167~196
	海外民族音樂國際會議特別報導 「國際傳統音樂學會」學術小組「音樂與少數族群」第四屆年會 (二〇〇六)在保加利亞瓦爾納城會議報導	3	231~242
李婧慧	被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948)年表與作品表	5	157~170
	傳統與創新的層疊—談巴里島克差(kecak)的發展	8	51~76
	信仰與音樂：高約拿(1917-1947)的生平、作品與台灣基督長老教會背景	9	113~124

	北管尋親記：臺灣北管與日本清樂的文本比較	10	157~190
李韋翰	聲音密碼—布拉姆斯創作中的音樂符號F.A.E	7	173~188
李至豪	弦樂四重奏	10	229~234
車炎江	簡樸與豐富之間：論NSO歌劇音樂會系列演出（2002-2004）	1	187~196
宋育任	論潘皇龍的《第二號弦樂四重奏》(1977)	5	25~50
	潘皇龍《五行生剋八重奏》(1979/80)的探究	6	75~94
	根植於傳統的創新一潘皇龍、曾興魁和錢南章留德時期音樂風格的研究	8	77~100
沈裕祁	音樂中的聖母百花大教堂—Dufay《Nuper Rosarum Flores》	5	123~156
呂鈺秀	馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象	8	133~144
呂錘寬	如何重建具有藝術價值的音樂傳統	10	15~22
8劃			
林珀姬	從子弟陣頭「文武郎君陣」看臺灣民間音樂的傳承與發展	2	1~22
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展— 從台灣南管有聲出版品說起（1980-2005）	3	185~212
	聽見臺灣南管歷史的聲音兼談臺灣南管音樂的發展— 從臺灣南管有聲出版品說起（1920-1980）	4	213~264
	南管音樂門頭探索(一)— 從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化	6	1~42
	南管音樂門頭探索(二)— 從知見曲目探索明刊本中帶【相思】字門頭曲目	7	1~46
	南管音樂門頭探索(三)—從知見曲目探索明刊本中〔雙〕與〔背雙〕 相關曲目	9	7~44
	南管音樂中的喜慶曲目曲詩賞析	10	127~156
林玉淳	鋼琴作品《六日談》(Hexaméron)與其歷史定位探討	6	119~154
周怡安	無疆界—國際現代音樂協會2006年大會暨世界新音樂節	5	171~188
周久淪	音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節	7	243~252
9劃			
洪崇焜	謔語(為不具絕對音感的歌者)	5	189~192
	循	10	285~290
洪于茜	賦格	10	257~266

10劃

- 徐玖玲 《亞細亞的孤兒》vs.《向前走》—談臺灣流行音樂研究的瓶頸與願景 2 51~70
 十九世紀「絕對音樂」的美學發展—兼論與「標題音樂」之辨證 5 105~122
- 孫正欣 探討矛盾與和諧在布拉姆斯第二號交響曲Op.73的表現 2 115~144
- 馬水龍 展技曲與賦格（1974） 4 265~282
- 翁志文 馬蘭阿美音樂中的「非平均律化」現象 8 133~144

11劃

- 莊效文 一種「儀式性」行為—談楊聰賢的音樂創作 2 71~98
- 陳亞群 理論談巴洛克時期的音樂理解 3 21~40
- 陳威仰 Benjamin Britten歌劇作品《Peter Grimes》的英格蘭特質 7 131~150
- 陳政文 參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導 7 229~242
- 陳立立 參與2007韓國藝術大學Nong Project會議報導 7 229~242
- 陳慧珊 我泥中有你·你泥中有我—論「現代主義」與「後現代主義」
 在當代音樂中的邂逅與發酵 8 17~32
- 陳貞竹 荻生徂徠之音樂認知及其思路特徵—從東亞音樂論述的共通主題
 「古樂復原」談起 9 91~112
- 陳彥文 轉玲瓏 玲瓏轉 10 235~238
- 陳玖琪 鳥朝鳳—賀馬水龍老師七十大壽 10 291~312
- 陳士惠 樂：獻給馬水龍七十生日 10 313~316
- 陳中申 做一個有國籍的音樂家—「古韻相隨」創作緣起 10 325~332
- 郭昭汝 台灣近代二胡作品的傳統與創新—以陸樸《西秦王爺》為例 3 77~106
- 郭明木 廈門御前清曲—廈門音樂的一段輝煌歷史：以廈門御前清曲老唱片
 為例 7 215~228
- 連憲升 「五聲回歸」與「五聲遍在」—武滿徹與陳其剛作品中的古韻與新腔
 聲音，歌與文化記憶—以台灣當代作曲家之作品為例 5 51~77
 10 87~112
- 梁曉玲 Orff的童話歌劇《Der Mond》音樂語言的探討 5 77~104
- 梁又中 「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(四) 9 183~186
- 張瓊櫻 音樂無疆界—記香港2007國際現代音樂節 7 243~252
 以樂會友—記韓國首爾二〇〇八年Nong Project音樂節 9 165~170
 歲月之痕 10 P223
- 許芳萌 「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(二) 9 175~178

12劃

黃瓊娥	排灣族傳統歌謠中的階級意識—以北排灣拉瓦爾亞群的婚禮儀式音樂為例	1	27~50
黃雅蘭	解嚴後看台灣現代音樂創作中的本土化現象	1	135~152
黃馨瑩	科西嘉島世俗複音歌樂Paghjella歌曲之研究	2	197~214
	泰國皮帕特pī phāt樂團的靈魂—泰式木琴ranāt ek	7	151~172
黃玲玉	從源起、音樂角度再探台灣南管系統之文陣	7	47~92
黃瑤慧	2008傳統音樂學系「巴里島國際展演交流」	9	151~164
黃士眉	電子原音音樂作品《亮淨利落—秋陽·台北2》	10	251~256
黃輔棠	馬水龍教授改變了我的後半生	10	333~336
曾瀚霈	樂種生成與變異之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例	3	1~20
曾毓忠	聲音科技之音樂功能與美學角色探討—以科技音樂年後四分之一個世紀的若干代表作品為例	4	75~92
曾毓芬	論Gaya制約下的賽德克亞族音樂即興—以祭典歌舞uyas kmeki為例	7	93~130
曾興魁	十面埋伏Ambush from all side為六弦吉他及預錄繞場音響	10	317~324
游璧霞	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(一)	9	171~174
絲國正	農耕曲	10	271~284

13劃

楊湘玲	音樂與舞蹈關係舉隅 以史特拉汶斯基《春之祭》和《阿貢》為例	2	145~166
楊聿聖	談美國二十世紀初無調音樂手法與序列主義之實踐	4	27~74
楊聰賢	秋(唱·晚)鳴	7	259~270
	流水七絃—賀馬水龍老師七十歲	10	337~340
葉怡君	卡爾·奧福：奧福教學之過去和未來	9	139~150
葉盈汝	「加拿大International Choral Kathaumixw國際音樂節」(三)	9	179~182
溫秋菊	論南管「曲」門頭(mng5-thau5)之「調式」概念	10	191~212

14劃

趙琴	《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	10	23~48
----	-------------------------------------	----	-------

15劃

蔡振家	絕對音感的認知心理學研究	1	77~92
	腦內模仿—〈音樂與鏡像神經元：從運動到情緒〉導讀	8	181~200
	帶有雜質的樂音—聽覺模型及「泛音-噪音比」	10	113~126

蔡凌蕙	超越語法藩籬，悠游風格光譜-論Jacob Druckman (1928-1996)		
	管絃樂曲Prism第二樂章屬音三和絃之角色	1	111~134
	作曲家潘皇龍花甲回顧展經驗分享	3	213~230
	琴想 擊樂五重奏	9	187~194
	佛跳牆	10	239~246
蔡宗德	印尼印度教/佛教與伊斯蘭教宗教音樂文化的互動與融合	3	107~124
蔡佩洳	一個新的琵琶指法分類法與其教學應用	7	189~214
蔡欣微	《如鶴》長笛、琵琶和大提琴三重奏	10	213~222
潘汝端	現代社會中的傳統聲響—近五年來的北管影音出版品導聆	2	215~228
	北管細曲〈烏盆〉【大牌】音樂結構之探討	6	43~74
	北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探	9	45~90
潘皇龍	迷宮·逍遙遊 XII：為一位鋼琴家的獨奏曲/為數位鋼琴家的重奏曲	2	229~240
	禮讚	10	341~346
潘世姬	俳句三首給女中音與鋼琴	8	201~210
鄭玉雲	嚴，且親且敬	10	247~250
16劃			
錢南章	在黑暗的河流上	3	243~258
賴德和	〔4-2-1〕變奏	6	179~192
	為水龍兄慶生(大提琴獨奏)	10	347~348
18劃			
顏綠芬	台語藝術歌曲初探	2	23~50
	郭芝苑歌樂的民俗風格	8	101~132
	從善友樂團始末探討五○年代音樂環境及其時代意義	9	125~138
	西洋音樂史的時代分期與問題探討	10	49~62
韓國鑽	相容並蓄，放眼四海：談馬水龍的音樂教育理念	10	11~14
20劃			
嚴福榮	織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》	1	93~110
	潘德瑞茨基《廣島殉難者的輓歌》中音響技法的探尋	3	149~184
	從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根	4	1~26
	音響空間多元化的思維—盧炎大提琴獨奏曲《歌》的探究	5	1~24
	從尹伊桑《練習曲》之表述來看尋根文化中的傳統與創新	8	33~50

Edda BRANDES	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Gisa JÄHNICHEN	苗族歌曲旋律的區域性類型和主體性	4	161~212
Salia MALÉ	西非馬里巴瑪那夫族之音樂以及特別是婦女在音樂中的角色	4	141~160
Timkehet Teffera	音樂、演奏與舞蹈：在麥克勒/提格州民族音樂學上的觀察	3	125~148

關渡音樂學刊 第十五期

Guandu Music Journal, No.15

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 盧文雅

英文諮詢 蔡凌蕙

執行編輯 張智琦

編輯助理 林文綸

封面題字 張清治

排版 傑崴創意設計有限公司

印刷 美毅實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU Hwei-Jin**Editor** Editorial Committee of Guandu Music Journal**Publisher** School of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002

Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief Lu, Wen-Yea**English Consultant** TSAI Ling-Huei**Excutive Editor** CHANG Chih-Chi**EditorAssiatant** Lin, Wen-Hsuan**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100年12月

Copyright ©2011 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889