


閩渡音樂學刊

Guandu Music Journal

琨玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 李婧慧

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

呂鈺秀

吳榮順

金立群

黃玲玉

溫秋菊

曾瀚霈

楊聰賢

蔡順美

錢善華

Guandu Music Journal

Editor in Chief LEE Ching-Huei

Editorial Committee

CHIEN Shan-Hua

HUANG Ling-Yu

KAM Lap-Kwan

LU Yu-Hsiu

TSAI Shun-Mei

TSENG Hannpey

WANG Mei-Chu

WEN Chyou-Chu

WU Rung-Shun

YANG Tsung-Hsien

主編序

九八學年度已進入尾聲，又到了《關渡音樂學刊》與大家見面的時候了！本期的投稿十分踴躍，內容十分豐富：包括陳俊斌運用Hans Keller的「前景」與「背景」理論及「對偶樂念」，分析討論馬水龍的男聲合唱與管絃樂曲《無形的神殿》；潘汝端探討北管細曲中，南詞類曲目的可能來源；蔡佩洳分析傳統琵琶派別於表演與詮釋上之規律性與自由性；陳惠涓比較武滿徹兩首不同時期的長笛獨奏曲 *Voice* (1971)與 *Air* (1995)，來看武滿徹作曲風格與想法的轉變；曾瀚霖討論樂種、曲式與架構；林伶美從歷史定位與風格演變的角度，探討古典與浪漫前期之鋼琴前奏曲；蔡佳芬分析討論卡爾格—艾勒特(Sigfrid Karg-Elert, 1877-1933)的三十首長笛隨想曲，專注於最後一首夏康舞曲的分析；黃志方探討電聲音樂創作技法與美學；Kyle Jeffcoat (周康岱)以二次戰後兩個美國華裔民族樂團為考察對象，討論跨國性對於表演習性、音樂性的變遷與延續，及華性(Chineseness)形成的影響等。

除此之外，尚有陳威仰探訪英國作曲家布瑞頓(Benjamin Britten, 1913-1976)的足跡之報導，以及潘世姬的書評：Eric Chiu Kong Lai (黎昭綱)著，*The Music of Chou Wen-chung* (周文中的音樂)。

感謝音樂學院劉慧謹院長的大力支持，以及每一位參與者—包括作者們的賜稿，審查委員、編輯委員及編輯小組等的大力協助，本刊第十二期方能順利出刊。第十三期的主編將由林珀姬教授擔任，期待音樂學界先進朋友們繼續支持與鼓勵，並祝福大家平安喜樂，研究/創作愉快順利！

《關渡音樂學刊》第十二期主編

李 婧 慧

謹識

2010.6

《關渡音樂學刊》第十二期

目 錄

主編序.....李婧慧 3

論文

「前景」、「背景」與「對偶樂念」：談馬水龍男聲合唱與管絃樂曲《無形的神殿》陳俊斌 7

北管細曲所見之南詞類曲目初探.....潘汝端 29

表演學研究：聲響分析傳統琵琶派別—以文曲〈月兒高〉為例.....蔡佩洳、珊卓拉卡拉 57

日本作曲家武滿徹兩首長笛獨奏曲—*Voice* (1971) 與 *Air* (1995) —之比較研究.....陳惠涓 87

論樂種、曲式與架構.....曾瀚霖 109

古典與浪漫前期鋼琴前奏曲集之研究—歷史定位與風格演變之探討—.....林伶美 129

連結時代的音符，融合古今的律動—論卡爾格-艾勒特之三十首長笛隨想曲~以夏康舞曲為例
.....蔡佳芬 157

電聲音樂創作技法與美學探究.....黃志方 181

報導

論華人民族音樂跨國網絡的建構：二次大戰後兩個美國華裔民族樂團之研究.....周康岱 203

尋找偉大作曲家布瑞頓足跡—英國小鎮奧德堡巡禮.....陳威仰 217

論文

書評—*The Music of Chou Wen-chung* (《周文中的音樂》).....潘世姬 231

CONTENTS

Preface..... LEE Ching-Huei 3

ARTICLES

Foreground, Background, and Dual Musical Ideas: On Ma Shui-Long's "Invisible Temple" (for Chorus and Orchestra) CHEN Chun-Bin 7

A Study on the *Nanci* Music of *Beiguan* Refined Songs PAN Ju-Tuan 29

Performance Study: Sound Analysis of the Traditional Civil Piece for Pipa "Yue er gao" ("The Moon on High") Performed by Three Traditional Pipa Schools TSAI Pei-Ju, Sandra Carral 57

A Comparative Study of *Voice* (1971) and *Air* (1995) for Flute Solo by the Japanese Composer Toru Takemitsu (1930-1996) CHEN Hui-Mei 87

On Musical Genres, Forms and Architectonics TSENG Hannpey ... 109

Collections of Piano Preludes in the Classic and Early Romantic Eras—The Historical Place and Stylistic Study— LIN Ling-Mei ... 129

Bridging the Eras, Blending the Styles from the Previous to Modern Music A Research of the Karg-Elert's *Thirty Caprices*- Emphasis on the Chaconne TSAI Chia-Fen 157

The Study of the Composition Techniques and Aesthetics of the Electroacoustic Music HUANG Chih-Fang ... 181

The Transnational Construction of Ethnic Chinese National Music: Comparing Two Modern Chinese Orchestras in Post-WWII America Kyle Jeffcoat 203

REPORT

Recovering the Traces of Benjamin Britten— A Visit to Aldeburgh, England, UK CHEN Wei-Yang 217

BOOK REVIEW

Book Review—*The Music of Chou Wen-chung* PAN Shyh-Ji 231

「前景」、「背景」與「對偶樂念」： 談馬水龍男聲合唱與管絃樂曲《無形的神殿》

陳俊斌

國立臺南藝術大學民族音樂學研究所助理教授

摘要

馬水龍教授創作的男聲合唱與管絃樂作品《無形的神殿》借用詩人李魁賢詩句作為樂曲標題，並採用台灣原住民鄒族與布農族音樂素材，作曲者意圖透過樂曲表達親臨玉山「心中的悸動與感受」。這首作品不是單純的改編曲，因為作曲者剪裁、重組既有的素材，並透過個人音樂語言，描繪眼中所見的影像及抒發心中的感受，同時，樂曲也不是單純地作為詩作的詮釋。然而，聽眾不免好奇：如果這首作品不是單純地將李魁賢詩作轉化為音樂的呈現，那麼樂曲和詩作之間關係為何？如果這首樂曲並不是一首改編的「原住民音樂」，那麼樂曲和作為音樂素材的原住民歌謠之間的關係為何？透過樂曲分析，本文將討論這些問題並試圖了解作曲者如何在獨創性與引用的詩、樂題材之間尋求平衡。

關鍵字：前景/背景、對偶樂念、原住民音樂、馬水龍

Foreground, Background, and Dual Musical Ideas: On Ma Shui-Long's "Invisible Temple" (for Chorus and Orchestra)

CHEN Chun-Bin

Assistant Professor, Graduate Institute of Ethnomusicology, Tainan National University of the Arts

Abstract

"Invisible Temple," a composition for chorus and orchestra by Professor Ma Shui-Long, having the title derived from a poem of Taiwanese poet Li Kuei-Hsien's and including musical materials of the Tsou and Bunun, two of Taiwanese Aboriginal groups, is aimed to depict the impacts and thoughts resulted from the composer's Mountain Jade hiking. This work is neither simply an interpretation of Li's poem, nor an arrangement based on Aboriginal music, for the composer presents what he saw and thought by piecing together existing materials mixed with his own musical language. However, listeners may wonder: if this piece is not aimed to transform Li's poem into a musical presentation, then what are the relationships between the poem and the musical work? If this work is not an arrangement based on Aboriginal music, then what are the relationships between this work and the Aboriginal songs the composer borrows? By analyzing the work, this paper explore these questions and explain how the composer seeks a balance between creativity and the borrowing of the poem as well as Aboriginal music.

Keywords: Foreground/Background, Dual Musical Ideas, Aboriginal music, Ma Shui-Long.

2007年12月15日，馬水龍教授《無形的神殿》在台中國立台灣交響樂團演奏廳首演，由國立台灣交響樂團和台北愛樂合唱團擔任演出，作為當晚節目的壓軸。樂曲以低音提琴拉奏的長音開始，緩緩蔓延的細弱低音，有如一層薄薄的霧氣從遠方飄進了演奏廳。穿著黑色襯衫和西褲的男聲合唱團團員在管絃樂團後面站立著，有的套上代表鄒族的紅色背心，有的套著兩側有黃色系條紋、代表著布農族的白色背心。他們整齊地排成四行，站在第一行的是穿著布農族背心的團員，其後，穿著鄒族紅色背心和布農族白色背心的團員一行行地交錯著。在近半個小時的表演中，男聲合唱團渾厚的歌聲以及此起彼落的呼喊與管絃樂團相互呼應。清晰可辨的鄒族Mayasvi(戰祭)祭歌作為《無形的神殿》樂曲主軸，時而由樂團奏出，時而由合唱團唱出。聽眾不免好奇：這個作品是一首改編的「原住民音樂」嗎？鄒族的祭歌和樂曲標題《無形的神殿》有什麼關係呢？

演出手冊對於這些問題提供了部份答案。借用詩人李魁賢¹作品詩句作為樂曲標題，並採用台灣原住民鄒族與布農族音樂素材，作曲者意圖透過樂曲表達親臨玉山「心中的悸動與感受」。²雖然，標題、主要旋律以及表演現場合唱團的服飾可能使得觀眾在聆聽這首樂曲時引發和詩作以及原住民音樂的聯想，但這首作品不是單純的改編曲，因為作曲者剪裁、重組既有的素材，並透過個人音樂語言，描繪眼中所見的影像及抒發心中的感受，同時，樂曲也不是單純地作為詩作的詮釋。在多次和作曲者的討論中，馬水龍一再地強調，寫作最主要的目的是在於呈現自己的創意，對於李魁賢的文學作品只是單純借用其詩句作為標題，並無意透過樂曲詮釋詩作；而借用鄒族及布農族旋律主要是藉此凸顯玉山的形象，並非企圖寫作一首原住民樂曲。³然而，作為一個音樂學者，我試圖扮演觀眾和作曲者之間的中介角色探討以下問題：如果這首作品不是單純地將李魁賢詩作轉化為音樂的呈現，那麼樂曲和詩作之間關係為何？如果這首樂曲並不是一首改編的原住民音樂，那麼樂曲和作為音樂素材的原住民歌謠之間的關係為何？透過樂曲分析，本文將討論這些問題並試圖了解作曲者如何在獨創性與引用的詩、樂題材之間尋求平衡。

參考漢斯·凱勒(Hans Keller)「背景」(background)與「前景」(foreground)的分析架構，我將李魁賢的詩與原住民音樂素材視為馬水龍作品的「背景」，並將《無形的神殿》樂曲的鋪排視為「前景」。我將討論作曲者如何透過相互對比的「對偶樂念」，營造出在「前景」

*本文之寫作受馬水龍老師、國立台灣交響樂團、台北愛樂合唱團、行政院原住民族委員會鄒族委員Yangu e Poicongu女士協助甚多，此外，兩位匿名審稿者為本文提供了寶貴修正意見，在此謹表最誠摯的謝意。

1 李魁賢1937年生於台北市，17歲開始寫詩，曾獲賴和文學獎、行政院文化獎、印度麥氏學會詩人獎等榮譽，並曾擔任國家文化藝術基金會董事長。

2 引自「聽見台灣的聲音—馬水龍樂展作品演奏會」節目手冊。

3 我在2009年3月15日首次在電話中和馬老師討論這首作品，完成初稿後馬老師多次透過電話提出他對本文的意見，我們並在2010年1月14日面對面地就這首樂曲和本文的寫作進行了一個下午的深談。在多次談話中，我們發現我們在樂曲分析的切入點上有所不同，馬老師以作曲者本身的觀點出發，強調樂曲中無法言說而必須親身體會的部分，而我則企圖從音樂學的角度，進行文本分析，以及從作曲者的創作和聽眾可能的反應著手，探討聲音所指涉的意涵。雖然我們的見解不同，馬老師仍然以對學生一貫的包容和我進行多次的討論。在此特別對馬老師長期以來的指導和啟發謹致最深的謝意，同時，也要提醒讀者，這篇文章的宗旨並非為了傳達作曲者的作曲意念。從音樂學的角度以及我對原住民音樂的關注出發，我的觀點和作曲者有許多不同之處，建議讀者在閱讀本文之前先行聆聽這首樂曲，並在閱讀本文時認知我的論述只是不同的可能解讀之一。

與「背景」之間穿梭的「事件」，並顯示「事件」的鋪排如何聯繫了「背景」與「前景」之間的關係，而樂曲的獨創性如何在「前景/背景」與「對偶樂念」的衝突間突顯出來。我的企圖並非寫作這首作品的樂曲解說或者單純地考究李魁賢的詩以及原住民音樂，換句話說，文章的重點並非單純地敘述「前景」和「背景」，而是討論「前景」和「背景」之間的關係。

採取上述的研究取徑，我必須面對兩個難題：一、言說性(verbal)文字無法充分描述前景和背景中非言說性(non-verbal)的聲音；二、聲音在不同脈絡下所暗示的意義之間存在著衝突。關於第一點，高大宜(Zoltan Kodaly)的一段話可以作為這個難題的註腳：「想要對音樂無法透過音樂本身表達的部分具體地敘述，如果不是不可能，就是多餘的」(Stockmann 1991: 330)。的確，文字說明永遠無法取代直接的聆聽，因此，要理解《無形的神殿》最直接的方法便是聆聽這首樂曲。這篇文章不能被視為《無形的神殿》樂曲的文字形式再現，它在某種程度上來說，是我在聽了這首樂曲後的一種再創造。換言之，本文不是樂曲的文字「翻譯」，而是對於樂曲的「回應」。每個聽者對於這首樂曲的回應方式可能都不一樣，而這些不同的回應整體地構成樂曲的意義。⁴當然，作曲者透過樂曲傳達了作曲者所要表達的意義，但是聽眾透過不同的回應和作曲者所要表達的意念形成對話，在對話過程中所構成的意義網絡是音樂學者最感到興趣的部分，而不是作曲者「真正」要表達的意念。因此，第二個難題中提到的衝突是無法迴避的，因為正是這些衝突產生意義網絡的稠密度。聲音被放置在樂曲的前景和背景中所產生的衝突越大，引起的不同回應之間的歧異性就可能越大，也就越容易形成複雜的意義網絡。本文不企圖在論述上解決聲音和脈絡的衝突所造成的難題，而企圖顯示作曲者如何在聲音的處理上合理化不同「音源」造成的衝突。

登玉山：創作動機與敘述手法

這首樂曲的創作動機源於作家路寒袖所倡導的「玉山學」⁵活動。2003年11月，在第三度的「玉山學」登山活動中，馬水龍和其他文化界人士約20人登上玉山，在觀賞美景、讚嘆高山壯麗與險峻的同時，作曲家更體會到「在空靈的山中隱藏禪機，讓我們學習到真正的謙卑」。⁶他於是譜寫此曲，呈現了夜宿排雲山莊，⁷在「半夜零下的溫度裡，看著滿天斗大的辰星」的情況下，湧現的「一種讚嘆壯闊、茫然不語的心情」。⁸接著，透過銅管厚實明亮的音色，描繪了日出的景象。作曲者更引用鄒族和布農族原住民音樂素材，藉由男聲合唱，⁹營造

4 這個觀念受了John Blacking的影響(1995: 225)。

5 路寒袖在2001年發起玉山學活動，目的在於透過地質、地形、動物、植物、生態、族群、人文等科目的整合，增進台灣人對於玉山的認識，並建立玉山在國人心中的神聖地位及親密情感，如同富士山之於日本人，長白山之於韓國人(莊金國2003)。

6 引自「聽見台灣的聲音—馬水龍樂展作品演奏會」節目手冊。

7 排雲山莊位於玉山主峰下，約海拔3402公尺，往返於玉山群峰間的登山者常選擇半途夜宿於此(台灣鐵路管理局網路資料，<http://service.tra.gov.tw/Jhongli/CP/12834/room.aspx>，2009年9月24日擷取)。

8 網路資料，<http://www.pts.org.tw/php/mealc/main.php?XMAENO=1411&XMBENO=2927>，2009年3月5日擷取。

9 在作曲者原本的創作構想中，人聲部分以男女混聲四部合唱的方式呈現，但後來認為男聲合唱更能表現出雄渾的氣勢，因而確定了男聲合唱與管弦樂的配置(網路資料，<http://www.pts.org.tw/php/mealc/main>。

了有如儀式般的神聖感。以上三個部份，即「夜話排雲」、「日出」和「神祭」，構成了樂曲的主體。

作品採用連樂章形式，而作為樂曲主體的三個部份並非以連貫的直線性(linear)敘述方式鋪陳。¹⁰從樂曲開頭到全體銅管第一次演奏主要旋律處，在大約五分鐘的長度中，弦樂的長音、木管此起彼落的唱答和鄒語的朗誦構成一個可以較清楚地被辨識為「夜話排雲」的段落。然而，在其後的樂曲進行中，我們並無法截然劃分出「日出」和「神祭」這兩個段落。與其說「日出」和「神祭」是兩個樂章的標題，不如說它們代表作曲者鋪排樂曲的兩條主要軸線。這兩條軸線時而分別發展，時而相互糾纏，構成了樂曲推移的軌跡。

前景：樂曲結構

在此，我借用漢斯·凱勒(Hans Keller)¹¹的二維架構(two-dimensional approach)，對《無形的神殿》繼續進行分析。Keller指出，「前景」是在樂譜中所見的部份(which you see in the score)，而「背景」則是預期聽到和看到但沒有聽到和看到的部份(which you have expected to hear (and see), but don't)，是作曲者堅定地暗示並同時隱匿的部份(which the composer firmly implies and suppresses at the same time)(Keller 1972: 26)。他又指出，「背景等同於形式，是許多樂曲所共有的，是可以在教科書中找到的；前景則是個人的結構，取形式而代之」(轉引自Storr 2008(1992): 134)。我認為「夜話排雲」、「日出」與「神祭」三部結構可以視為《無形的神殿》這首樂曲的「前景」，而這首樂曲的「背景」則是原住民音樂素材與李魁賢的詩作。

雖然作曲者將樂曲分為三個部份，聽者可以依據曲中音樂素材的排列組合，將樂曲概略分為五個段落。這些音樂素材包括了以鄒族Mayasvi祭歌為主要旋律的樂段以及強調節奏變化的樂段，它們輪流交替，構成樂曲的張力變化。我稱前者為「旋律樂段」，後者為「節奏樂段」。在旋律樂段中，作曲者採用鄒族祭歌中的Ehoyi、Akuyita和Eyao三個旋律，其旋律基調舒緩而莊重，呈現一種「靜」的美。節奏樂段則呈現了特定節奏型在時值上的增減、重音位置的變化、以及特定節奏與旋律音形的模進反覆，我將最後一種節奏樂段稱為「模進樂段」。參雜在以上幾種節奏變化形式的片段間，合唱團的不同聲部時而輪流發出四音節一組的呼喊，這個源自布農族Malastapang(誇功宴)報戰功的音型也為樂曲的律動增添了動力。這些節奏片段共同表現了「動」的力。

「旋律樂段」和「節奏樂段」組合成的段落加上樂曲開始的「夜話排雲」構成了這首樂曲的五段結構。我將這五個段落(section)稱為「樂節」，每個樂節由若干樂段(sub-section)組成。這五個段落依序排列如下：

php?XMAENO=1411&XMBENO=2927，2009年3月5日擷取)。

10 依據作曲者在2009年3月15日與本文作者在電話討論中的描述。

11 Hans Keller (1919-1985)，出生於奧地利後移居於英國的猶太裔音樂家、音樂學者與音樂評論家。

第一樂節：夜話排雲

第二樂節：由以鄒族Ehoi祭歌為主的旋律樂段構成

第三樂節：由以鄒族Akuyita祭歌為主的旋律樂段構成，並插入節奏樂段

第四樂節：由節奏樂段構成

第五樂節：以鄒族Eyao祭歌為主的旋律樂段加上尾聲

我將構成樂節的每一個樂段視為一個「事件」(event)，而「日出」和「神祭」兩個敘事的軸線便由這些事件串連而成。表1呈現了本曲樂節和樂段(事件)的組織架構。

作曲者以一種類似電影「蒙太奇」(Montage)的剪接手法鋪排這些事件。「蒙太奇」一詞和電影的剪接有關，指涉了多重的意義和風格。我認為《無形的神殿》樂曲的「蒙太奇」手法較接近1930、1940年代盛行的「美國式蒙太奇」。這類蒙太奇的特點在於「當鏡頭結合在一起時，觀眾可感受到時間之被打破」(Dick 1997(1990): 63-64)。我們可以發現，在「夜話排雲」這一節中，鄒語朗誦的同時，木管演奏的Ehoi旋律和一個過渡樂段先後溶入，將樂曲推移到第二個樂節。而後，在第三節中，三個「節奏樂段」間隔地劃入、飛出。「節奏樂段」進而在第四節的時候推開了「旋律樂段」，而成為這一節的主體。這樣的處理，使得音樂的進行不再只是直線的鋪排，而產生有如鏡頭在不同時空間轉換的蒙太奇效果。

把電影的比喻加以延伸，我認為我們可以想像上述的這些事件在「前景」和「背景」之間穿梭地進行。在某個程度上，本樂曲的作曲者像是一位電影剪接師，將既有的原住民音樂素材加以剪裁、重組，用來表達自己的創意。然而，音樂畢竟不是電影，電影呈現在觀眾眼前時已經是剪接完成的成品，但相對地，由於音樂容許聽眾有更多想像空間，一首音樂可以在被聽的時候在個別聽眾腦中產生不同音樂意象。不僅作曲者可以是剪接師，聽眾也可以參與剪接，因為聽眾被容許在聆賞音樂時，在腦中再次剪裁、重組音樂素材，而後在背景和前景之間以自己的方式想像事件的發展。¹²

12 例如，聽眾或許可以將第二、三節解釋為「日出」的部份，而第四節為「神祭」；或者也可以將「旋律樂段」解釋為「日出」事件，「節奏樂段」為「神祭」事件。在我和作曲者的討論中，他提到這些可能性都是可以預期的，但都不是唯一的詮釋，而且也沒有標準答案。

表1、《無形的神殿》樂曲結構¹³

樂節	起始小節	時間	事件
1	1	0:00-4:20	弦樂+木管 (4/4拍)
	29	2:29-4:24	鄒語朗誦
	37	3:10-4:00	木管演奏Ehoyi旋律
	52	4:18-5:08	過渡樂段
2	64	5:08-5:42	銅管與第二小提琴演奏Ehoyi旋律
	72	5:42-6:35	樂團全體奏Ehoyi旋律
	83	6:35-7:11	過渡樂段
	91	7:11-8:30	合唱團演唱Ehoyi旋律
	108	8:30-9:50	過渡樂段
	126	9:50-12:24	合唱團演唱Ehoyi旋律
3	161	12:24-13:12	節奏樂段
	181	13:12-14:00	合唱團演唱Akuyita旋律
	201	14:00-14:55	節奏樂段(轉為3/4拍)
	233	14:55-15:29	樂團演奏Akuyita旋律
	254	15:29-16:04	合唱團演唱Akuyita旋律前半
	274	16:04-16:13	樂團插入句(第一小提琴和長笛為主，三連音)
	279	16:13-16:39	合唱團演唱Akuyita旋律後半
	295	16:39-16:54	節奏樂段
	303	16:54-18:26	Akuyita旋律擴充(樂團與合唱團輪流呈現)
4	351	18:26-19:16	節奏樂段(轉回4/4拍)
	363	19:16-19:42	級進樂段I
	369	19:42-19:58	模進樂段I
	373	19:58-20:18	節奏樂段
	381	20:18-20:30	級進樂段II
	387	20:30-21:10	模進樂段II
	399	21:10-21:58	過渡樂段
5	412	21:58-25:18	Eyao(樂團先奏出旋律，導入合唱團)
	463	25:18-26:40	布農語朗誦
	469	26:40-27:34	尾聲(合唱與弦樂)

13 本表根據《馬水龍樂展：聽見台灣的聲音》CD的演出錄音(國立台灣交響樂團出版，2007)及國立台灣交響樂團《無形的神殿》總譜整理。

背景：李魁賢詩作

我對於本曲「背景」的界定，在Keller的「背景」定義上作了微調：雖然原住民音樂與李魁賢的詩作是這首樂曲中「作曲者堅定地暗示並同時隱匿的部份」，但在這裡它們是「素材」而非「形式」。從某個程度來說，它們或許並不只是被暗示而已，因為聽者確實預期原住民歌曲旋律並且也聽到了；然而，作曲者透過蒙太奇式的剪接以及個人音樂語彙的運用，將這些素材隱匿而成為樂曲的「背景」。「前景」和「背景」之間的衝突就在作曲者如此的處理中產生，而正如Keller所主張，「音樂的意義存在於背景與前景之間的衝突，亦即存在於背景所引發、暗示的期待與作曲者用創意所提供的意外效果之間」(Storr: *ibid.*)。接下來，我將敘述《無形的神殿》的「背景」，並討論它與「前景」之間的衝突。由於篇幅的限制，我以下的討論將聚焦於合唱的部份，對於管弦樂的討論只能簡略帶過。

作曲者一再地強調他對於李魁賢的詩只是借用「無形的神殿」五個字作為標題，用來指涉玉山，因此作者在樂曲中隱匿了詩作的內容。然而，樂曲中使用鄒語和布農語的朗誦又和詩作產生連結，這樣的連結卻因為作曲者將朗誦的部分處理成為音樂的一部分而喪失語言的溝通功能，使得詩作又被隱匿。前景和背景之間的衝突便在如此多重的暗示和隱匿中浮現。

借用李魁賢詩作，作曲家馬水龍點出了《無形的神殿》這首樂曲與玉山有關；然而，在「玉山」主題的表現上，作曲家和詩人的出發點是截然不同的。李魁賢的詩作以第一人稱的方式來表現玉山，並且在詩的一開始就如此表明：

我高高在上
不在乎看得遠
遠方茫茫
什麼也看不見

相反地，馬水龍所創作的樂曲始於夜宿排雲山莊的描述，然後在「日出」和「神祭」中透露的是作為初登玉山者對玉山「仰之彌高」的崇仰。由於在出發點上如此明顯地不同，這首樂曲便不會是一首單純地將李魁賢詩作轉化成音符的作品，也就是說，這首樂曲的音符並非用來詮釋詩句。

然而，樂曲和詩的連結並非僅止於標題的借用。在演出時，李魁賢的詩作其實也成為樂曲的一部分被朗誦出來，只不過是以鄒語和布農語朗誦(分別在樂曲2:29-4:24處及25:18-26:40處)，而非以原來的華語。我們知道這首樂曲並非用來「翻譯」詩作，甚至詩和樂曲所表現的內容有很大的差異，因此詩作被放在樂曲中便形成了內容上的衝突。不過，當詩句以大部分聽眾不熟悉的原住民族語朗誦出來的時候，由於聽不懂朗誦的內容，這樣的衝突便會被聽眾忽視。

由於沒有一位聽者可以完全聽懂這首樂曲中使用鄒語和布農語所朗誦的李魁賢詩作，¹⁴這兩段朗誦中語言的溝通功能便消失了，因此朗誦不再是朗誦而成為音樂的一部分。在某種程度上，詩歌的原住民族語朗誦一方面暗示了樂曲和李魁賢詩作之間的關連，也就是說，透過大部分聽眾都不懂的語言，作曲者創造了一個如詩中文字提到的「紅塵外」空間，這是一個和大部分聽眾日常生活不同、並感到陌生的空間，而聽眾對於原住民語言的不熟悉正好呼應了他們對這個空間的陌生感。然而，另一方面，也正由於聽眾無法聽懂原住民族語朗誦的語意，李魁賢詩作的內容被隱匿了。聽眾所能體會的只有朗誦時音節的抑揚頓挫與快慢輕重，於是，這些音節作為語言的溝通功能喪失了，取而代之的是以音樂形式呈現的存在，具有高低起伏的音高以及快慢不等的節奏，兩段以鄒語和布農語朗誦的「事件」也就成為樂曲「前景」的一部分。

對於這樣多重的暗示與隱匿，觀眾可能因為不同的認知而有不同的回應。對音樂會現場觀眾而言，兩位朗誦者分別穿著鄒族和布農族的服裝，並用兩個族群的語言朗誦，似乎突顯了這個樂曲和原住民的關連。然而，幾位原住民朋友聽了這首曲子後向我表示，這個樂曲只是借用原住民素材的個人創作。或許，這些回應和作曲者寫作此曲的出發點都有落差。在此必須提醒讀者，馬水龍創作這首樂曲並不是為了要寫作一首「原住民音樂」，或一首原住民音樂的改編曲。原住民音樂在這首樂曲中是處於「背景」，它既被作曲者暗示，也被作曲者隱匿，因此，作曲者既無意寫作「原汁原味」的原住民音樂也無意單純地剪接原住民音樂元素。

背景：原住民音樂

這首樂曲中明顯地使用了鄒族Mayasvi戰祭中的Ehoyi、Akuyita和Eyao三個祭歌旋律，以及Malastapang誇功宴中的報戰功音節形式，此外，也在樂曲開頭的弦樂長音樂段中呈現了布農族Pasi but but的聲部結構原則。樂曲在旋律上較顯著地運用了原住民音樂素材，¹⁵而在節奏以及和聲上雖然可以看到原住民音樂的影子，作曲者在這兩個層面上更大程度地顯現個人的創作語法。

布農族Pasi but but通常被稱為「祈禱小米豐收歌」，並常被冠以「八部合音」一詞。「祈禱小米豐收歌」的稱呼說明了這首歌和小米祭典有關，而「八部合音」則說明了這首歌係以多聲部演唱。雖然常被冠上「八部合音」一詞，民族音樂學者通過樂曲分析，指出樂曲實際上是

14 不僅非原住民的聽眾聽不懂，即使原住民聽眾也難以理解朗誦內容。首先，既懂鄒語又懂布農語的原住民並不多，其次，即便只是在樂曲中辨識出使用自己族群語言發音的朗誦也是相當困難的。

由於作曲者並未在演出手冊中說明鄒語和布農語朗誦的內容，且樂譜也未將朗誦部份附上，在聯絡台北愛樂合唱團索取朗誦文本但未取得的情況下，只好請鄒族友人行政院原住民族委員會鄒族委員Yangu e Poicongu女士(漢名：浦珍珠)把音樂會錄音中的鄒族朗誦部分聽寫下來。比較李魁賢的詩和從鄒語朗誦聽寫下來的內容，可以發現在表達內容上明顯的差異(請建附錄一、二)。然而，聽寫的內容和李魁賢的原詩之間的差異其實不足為奇，正如我們閱讀英譯的唐詩時，在不知道原詩的情況下，很難把翻譯的詩還原為原作。

15 作曲者在節目手冊中提到，這些音樂素材來自「雲門舞集及浩恩出版社(高山的禮讚)所出版之CD」，並由作曲者的學生蔡欣微聽寫整理。

以三聲部的方式進行。例如，呂炳川對於這首歌曲的演唱，做了以下描述(呂炳川1982: 65)：

分成三個集團，由領導格的人從最低音先唱，以高約半音徐徐上昇，其他二部則作小三度、大三度、完全四度、完全五度的協和音一起上昇，等領唱者的聲域達最高音時，合唱即告中止。

吳榮順以南投縣明德部落的布農族人演唱為例，指出演唱時八位男士分成四個聲部，即ma-hosgnas(高音聲部)、ma-andala(次高音聲部)、ma-bonbon(中音聲部)和la-nisnis(低音聲部)。然而，實際演唱時

從頭到尾發生複音現象時的音程關係，大都是呈「二聲部」平行現象。出現三聲部和音的地方，只在每次kabahlo ka lumah(重建)時，第二聲部ma-andala再次在第一聲部的下方小三度下重現，而此時「重建」前的第四聲部ma-bonbon仍然「掛留延長」並未停止，因此第一、第二及第四聲部，就形成了「三聲部」的和音現象(吳榮順1999)。

雖然呂、吳兩人的說法不盡相同，但一致指出Pasi but but和聲進行主要由三個聲部構成。呂炳川以下譜表示這三個「集團」的聲部進行：

譜1. 呂炳川記譜的Pasi but but (1982: 66)

Pasibutbut

The image shows a musical score for 'Pasi but but' in a three-part setting. It consists of three systems of music, each system containing three staves. The top staff of each system represents the highest voice part, the middle staff represents the middle voice part, and the bottom staff represents the lowest voice part. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, illustrating the parallel motion of the three voices. The score is written in a system with three staves, each containing a different voice part. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, illustrating the parallel motion of the three voices.

《無形的神殿》借用了類似的聲部結構，在樂曲開頭以弦樂的長音樂段，營造了雲霧繚繞的效果。各自分為兩部的低音提琴、大提琴及中提琴依次出現，在約四分鐘的演奏中，聲部大致以半音級進的音程延展，形成每個樂器的兩個分部的音程關係在四度—增四度—五度—增五度間徘徊，奏出類似Pasi but but演唱的音響。然而，值得注意的是，這個弦樂樂段並非完全按照Pasi but but的演唱規律複製，兩者之間最明顯的差別在於和聲結構，也就是說，Pasi but but聲部停留時形成的和弦通常是三和絃，然而本曲弦樂樂段的和聲建立在五度重疊的基礎上。例如，中提琴進入時，低音提琴和大提琴形成了C[#]-F[#]-G[#]-C[#]的和弦，亦即C[#]-G[#]和F[#]-C[#]兩個五度的重疊；在這個樂段結束時，低音提琴、大提琴和中提琴形成C[#]-F[#]-G[#]-C[#]-D[#]-G[#]的和弦，也就是以F[#]-C[#]、C[#]-G[#]和G[#]-D[#]三個五度重疊為基礎的結構。以下譜例簡示這個樂段的聲部進行：

譜2.弦樂長音樂段(約0:00-4:20)聲部進行簡示¹⁶

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vla.), Violin II (Vc.), Viola (Vla.), and Double Bass (D.B.). The score is written in treble clef for the Violins and Viola, and bass clef for the Double Bass. The key signature has one sharp (F#). The music consists of a series of chords and intervals, with many notes marked with circles, indicating specific pitches or durations. The overall texture is dense and layered, reflecting the 'overlapping intervals' mentioned in the text.

在布農族音樂素材的借用方面，除了Pasi but but聲部結構外，樂曲中也使用Malastapang中報戰功的誦詞節奏。¹⁷過去，報戰功的誦詞是布農族出草凱旋歸來所唸，目前則用在「打耳祭」及「狩獵凱旋」等祭典的慶功宴中。通常報戰功由祭司主持，成年男人圍成圓圈蹲下，圓圈中央放置小米酒或獵物。祭司詢問男子戰功，男子輪流回答，眾人並重複問句和答句，形成一唱一答的誦唸(許常惠1988: 84)。問答以四個音節一句的形式進行，如以下許常惠記寫之誦詞所示(ibid.: 85)：

問〔祭司〕：	眾人
Hu-ma-na-nu (來吧！)	Humananu
Ma-si-Kua-Dau (告訴我們)	Masikuadau
Na-hai-nu-dan (喝掉！)	Nahainudan

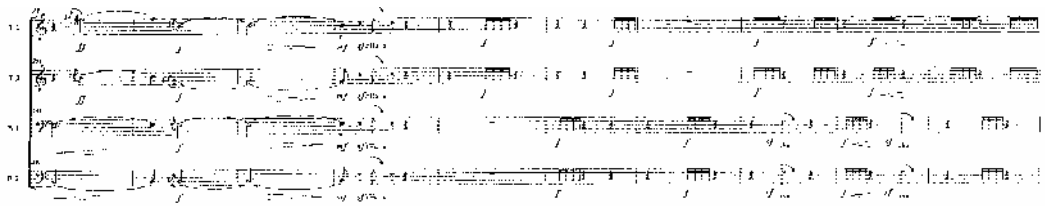
在《無形的神殿》報戰功誦詞的借用中，我們再次發現語言的溝通功能喪失，而成為單純的節奏型表現。例如，在第295-300小節，男高音聲部與男低音聲部輪流唸出這個四音節音

¹⁶ 本文作者整理。譜例中音符時值非實際時值，僅以白色符頭代表主要音符，黑色符頭代表經過音。

¹⁷ 鄒族也有類似布農族報戰功的誦唸，稱為Tu'e，基本結構也是以四個音節為一句(浦忠勇1993: 108-117)。

型，製造了重音和節奏密度的變化。如譜例3所示，在第295-296小節中，男高音以一拍四個16音符的節奏型誦唸，然後休息三拍，接著同樣的模式反覆一次，男低音以相同的模式間隔兩拍在男高音之後進入，共同在這個3/4拍的段落中製造出四拍的節奏感。接著男高音的四音節誦唸間隔減半，造成了密度的增加。

譜3. 「無形神殿中」四音節節奏音型的誦唸



相較於布農族音樂元素主要運用於和聲與節奏性的鋪排，《無形的神殿》樂曲中使用的鄒族音樂元素則主要作為旋律的素材。其中，顯著地出現了Mayasvi戰祭中的Ehoyi、Akuyita和Eyao三個祭歌旋律。鄒族文化工作者浦忠勇(Tibusungu E. Poiconu)指出，Mayasvi是鄒族古代的戰祭，過去是在和其他部落發生武裝衝突後所舉行，以「祈求戰神繼續庇祐」，雖然現在部落之間不再有戰爭，仍會由達邦和特富野兩個部落輪流在每年的二月15日舉行這個祭典。¹⁸這個祭典分為四個主要的部份：「迎神祭」、「團結祭」、「送神祭」和「歌舞祭」，大部分祭歌使用在「送神祭」和「歌舞祭」中(錢善華1989: 219-220)，而《無形的神殿》所使用的三個祭歌旋律都可在「送神祭」中聽到。這三首祭歌可以用中文稱之為「迎神曲」(Ehoyi)、「祭歌(戰歌)」(Akuyita)¹⁹以及「送神曲」(Eyao)。

浦忠勇指出，Mayasvi祭歌(例如Ehoyi和Eyao)歌詞為古語，意義已無人完全了解(1993: 66, 70)。目前鄒族人僅能了解歌詞大意，而依據錢善華的紀錄(1989: 35, 37, 38)，這三首祭歌的歌詞大意約略如下：

Ehoyi：「在上面的那一位(指天神)，豬已殺了，血也準備好了，請下來用吧！」

Akuyita：「祭典已經開始，年輕人，快來參加，這祭典是神明所傳授，自古流傳的。」

Eyao：「祭典已經結束，歌已唱完，請你回到上面，我們要繼續唱你喜歡的歌。你在上面聽我們的歌，同時也請你的力量繼續下來，與我們同在。」

18 根據《高山的禮讚：鄒族祭典之歌》CD文字說明(台北：台原出版社，2000)。

19 Akuyita這首祭歌通常被稱為Peyasvi no Poha'o，為方便書寫，本文以歌詞開頭的Akuyita音節稱呼此曲。

在《無形的神殿》樂曲中，作曲者在歌唱部分的歌詞及旋律上儘可能保持其原貌。馬水龍表示，不在歌唱的部份更動歌詞和旋律，是為了避免任何隨意的變更褻瀆祭歌的神聖性。²⁰ 在這個原則下，聽眾可以發現，一個反覆出現的祭歌旋律在每一次被唱出時，即使以不同的音高演唱，其旋律輪廓基本上都保持不變。例如，《無形的神殿》中合唱團總共演唱三次Ehoyi祭歌，由男高音第一部演唱主要旋律，分別以F[#](第91小節)、E(第126小節)和C[#]音(第148小節)開始。這三次的呈現中，除了節奏上非常細微的差別以及第二次結束時為了銜接主旋律再一次的進入而在旋律上略為擴充外，主旋律的輪廓幾乎都沒有變化。

在不變動旋律的情況下，作曲者仍然透過合唱聲部織體的變化表現出這首樂曲的獨創性。祭歌在Mayasvi祭典實際演唱的情境中，其織體的特色呈現在兩聲部四、五度平行的organum複音。《無形的神殿》中，也可以看到organum複音的出現，例如，在這首樂曲使用Ehoyi祭歌旋律的樂段中，男高音的第一部和第二部通常以平行五度的方式演唱。但我們也可以看到，祭歌旋律有時以輪唱的方式演唱(如第五樂節中第418-428小節Eyao旋律的演唱，下列譜例顯示部分輪唱片段)，造成了織體上的變化。

譜4. 《無形的神殿》中的Eyao旋律片段(第422-426小節)

The image shows a musical score for the Eyao melody fragment from measures 422 to 426. It is a four-part setting for voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) with piano accompaniment. The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by parallel intervals and organum-like textures. The piano accompaniment provides a harmonic foundation for the vocal lines.

即使在出現organum複音的段落中，作曲者也在和聲上加入具有個人風格的處理。試比較譜例5錢善華根據祭典錄音所採記的Ehoyi後半(樂譜第三行後半到結尾)及譜例6《無形的神殿》的Ehoyi片段，我們可以發現兩者都有前面提到的旋律輪廓和organum複音。然而，在《無形的神殿》中，四個聲部的男聲一齊演唱時，形成重疊的五(四)度音(例如第107小節最後一個和絃B-E-F[#]-B，如譜例6圓框所示)，取代西方音樂的三和絃或鄒族音樂的平行五(四)度，形成這個片段的和聲特色。實際上，五(四)度重疊這樣的處理在樂曲中可說是屢見不鮮，展現了作曲者特有的和聲語彙。

20 依據作曲者在2009年3月15日與本文作者在電話討論中的描述。

譜5. Mayasvi祭典中的Ehoyi (錢善華1989: 34)

迎 神 曲
EHOYI

♩ = Orig: 燈火三響

Solo

A HA HU C HU O

A YI YU D E YA

H O G

O O O

E YA YI YU

譜6. 《無形的神殿》中的Ehoyi旋律片段(第99-107小節)

織體的變化使得Mayasvi的祭歌在《無形的神殿》中的呈現有別於這些歌曲在祭典中的演唱，而這樣的處理顯露了作曲者在獨創性與引用的詩、樂題材之間尋求平衡時所面臨的難題。採用鄒族和布農族這兩個活動於玉山的原住民族的音樂，和引用李魁賢詩作，都有強化「玉山」形象的效果。然而，詩歌和音樂畢竟有明顯的分際，詩的「背景」角色和音樂的「前景」之間不致造成混淆；但是，原住民音樂素材和作曲者的創作都是以音樂的形式存在，如何在「背景」和「前景」之間做出區隔，對於作曲者而言是一項考驗。可以想見，對於不熟悉鄒族和布農族音樂的聽眾而言，《無形的神殿》中原住民音樂素材和作曲者的創作並不容易區隔，以至於可能將這首樂曲當成一首原住民音樂或一首改編原住民音樂的樂曲。對於熟悉鄒族和布農族音樂的聽眾而言，他們可能在聆聽時傾向於想像馬水龍這首作品出現在祭歌原來的情境中，以至於隨處可發現作品中的祭歌和原來的祭歌之間的扞格。再加上，作曲者基於任意更動祭歌可能褻瀆其神聖性的疑慮，儘可能地保持祭歌旋律和歌詞的原貌，而擠壓了作曲者恣意揮灑的空間。在這種情況下，藉著織體的變化顯示出作品的特殊性，似

乎是作曲者有限的選項之一。作曲者除了藉著織體安排區隔他的創作和被借用的原住民音樂素材，也在管絃樂團的部份，以祭歌的素材進行了較大幅度的發展和變奏，但是我不擬對這部份多加著墨。我認為更值得注意的是，這首作品的獨創性主要透過作曲者在幾個對比元素的運用中顯露，而這些元素在馬水龍其他作品中也可見其蹤跡。藉著這些對比元素的討論，我們可以較容易了解作曲者的個人風格，因此接下來，我將聚焦在這些我稱之為「對偶樂念」的對比元素的探討。

對偶樂念

所謂的「對偶樂念」，我指的是一組互相對比且互補的音樂元素。這些元素不僅只是旋律動機，它更牽涉音樂創作的想法和音樂發展的方向。我們不難發現，馬水龍的作品中常有「對偶樂念」的呈現，例如《意與象：尺八及四支大提琴》室內樂作品中「意」與「象」的闡述，《義俠廖添丁的故事》中代表廖添丁「悲壯」和「詼諧」特質的兩個主題動機。在更深層的意義上，我們則可以看到馬水龍作品中「音樂」和「美術」，以及「西方」和「東方」等元素之間的對比和互補。我們也可以發現《無形的神殿》中成組的對比，其中，我認為最值得注意的是「動—靜」這組對偶樂念的使用。

「動」和「靜」之間互相對比且互補的對偶樂念的使用，在嚴福榮〈織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》〉(嚴福榮2004)中已經提及。我將《意與象》中他所舉例的「靜態音響」與「動態音響」(嚴福榮2004: 97-98)整理如下表：

表2. 《意與象》中的「靜態音響」與「動態音響」

靜態音響	以五度泛音的持續形態出現，並在其尾部做緩慢地往上下微波滑動
動態音響	<ul style="list-style-type: none"> *單音 *單音的反覆 *經由一些帶有裝飾性細碎的音或幾個短小音形所組成 *點狀、散拍形式，並以節奏對位在時空中互相呼應

嚴福榮進一步將「靜」的音響型態和作曲者意圖表現的「虛」連結，並認為「動」的音響型態象徵著「實」(ibid.: 98)。雖然對於馬水龍作品《意與象》中「虛」與「實」的處理，我和嚴福榮的看法不一致(陳俊斌2008: 203-204)，但我認為嚴福榮對於「靜態音響」和「動態音響」的區分，有助於我們對馬水龍作品中「對偶樂念」使用的瞭解。借用嚴福榮「靜態音響」和「動態音響」這組詞，我以下表顯示《無形的神殿》中「動—靜」這組對偶樂念：

表3. 《無形的神殿》中的「靜態音響」與「動態音響」

靜態音響 (旋律樂段)	*建立在布農族Pasi but but聲部結構的樂段 *以鄒族祭歌旋律為主的旋律樂段
動態音響 (節奏樂段)	*以不固定音高演唱「He」、「Ho」、「U」等聲詞的樂段 *以固定音高演唱「He」、「Ho」、「U」等聲詞的樂段 *布農族報戰功的四音節節奏音型 *特定節奏與旋律音形模進的「模進樂段」

我認為《無形的神殿》中的「動—靜」對偶樂念主要藉由「旋律樂段」和「節奏樂段」呈現。稍前提過，在旋律樂段中，作曲者採用鄒族Mayasvi祭歌中的Ehoyi、Akuyita和Eyao三個旋律。這三個紆緩而莊重的旋律，在作曲者不改變其原有旋律輪廓及速度的處理下，呈現一種「靜」的美。相對地，合唱團以母音演唱的短促節奏與打擊樂彼此唱和，加上合唱團員不固定音高的呼喊，並穿插源自布農族報戰功誦詞節奏的誦念，透過時值增減、重音位置變化、以及特定節奏與旋律音形的模進反覆等手法的運用，表現了「動」的力。我在前一節中討論了「旋律樂段」中使用的鄒族祭歌旋律，而在本節中，我將著重在「節奏樂段」的探討。

本樂曲的節奏樂段出現在第三樂節及第四樂節，在第三樂節(第161-350小節)中，節奏樂段穿插在旋律樂段之間出現，而後在第四樂節(第351-411小節)中節奏樂段成為這一節的主體。節奏樂段在第三樂節中，以三種形式逐次出現：先是在第161-180小節處合唱團以不固定音高演唱「He」、「Ho」、「U」等聲詞(vocable)；接著在第201-233小節處，合唱團仍然以「He」和「Ho」兩個聲詞為主，但以同音反覆或三、四度跳進的音程演唱，同時，節奏轉為3/4拍；到了第295-302小節處，則以布農族報戰功的四音節此起彼落的唱和，在3/4拍的節奏框架中製造出四拍的節奏感(請詳見上節譜例3及有關這個譜例的討論)。

在轉回到4/4拍的第四樂節中，仍可看到上述的三個節奏樂段形式，同時，也出現特定節奏與旋律音形模進的「模進樂段」，並且透過模進樂段達到本樂曲張力的高潮。在第351-362小節，以上述第一和第三種形式組合呈現，也就是不固定音高的「He」、「Ho」聲詞加上報戰功的四音節音型的誦念。在第375-380小節，這兩個形式的組合再一次出現，但並非重複第351-362小節的節奏樂段。跟隨在這兩個樂段的是所謂的「級進樂段」和「模進樂段」，而整個第四樂節便建立在對稱的「節奏樂段(I)—級進樂段(I)—模進樂段(I)—節奏樂段(II)—級進樂段(II)—模進樂段(II)」結構上。

第363-368小節處，我稱之為第一個「級進樂段」，以同音反覆的形態出現，可以視為上述三個節奏樂段形式的第二種的變化。在此，各聲部相隔一個小節，以「男高音第一部—男高音第二部—男低音第一部—男低音第二部」的順序先後進入。每個聲部以一小節為單位做半音級進，例如男高音第一部從C[#]音開始，在一個4/4拍的小節中的每一個前半拍唱出母音

「u」，每一拍的後半拍則為休止符，接下來以同樣的模式，每個小節向上級進一個半音直到第368小節的E音。其他聲部以同樣的方式，在不同的音高上進行半音級進。類似的級進出現在第381-386小節的男低音第一部及男低音第二部，但在節奏上出現了長短音型的變化，不再是整齊的八分音符重複，而這兩個聲部級進延伸到接下來的第二個模進樂段，與男高音兩個聲部的模進樂段重疊。

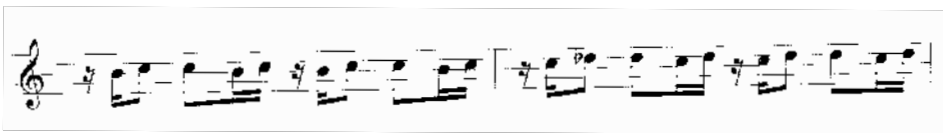
在兩個模進樂段(第369-372小節及第387-397小節)中，作曲家運用切分音和休止符塑造兩個特定音型，並在重複這兩個音型時逐步升高半音。以下譜例顯示這兩個音型：

譜7. 模進樂段中的固定音型

a. 第一個模進樂段中的音型



b. 第二個模進樂段中的音型



在稍早一篇討論馬水龍作品的文章中，我曾提到他的《琵琶與弦樂四重奏》中部份琵琶樂段和琵琶古曲《十面埋伏》的相似性(陳俊斌2008: 209)，而在這首《無形的神殿》的第四樂節中我們也可以隱約看到《十面埋伏》的影子。在這個樂節中節奏樂段的層層堆疊，猶如浪潮的起落，在後浪推擠前浪中，達到了樂曲的高潮，這樣的處理和《琵琶與弦樂四重奏》中部份琵琶樂段有神似之處，同樣讓我聯想到《十面埋伏》中「點將—排隊—走隊—埋伏—小戰—大戰—吶喊」的鋪排。例如，以「模進樂段」營造高潮的手法和《十面埋伏》中的「吶喊」(譜例8)就有異曲同工之妙。

譜8 《十面埋伏》中的「吶喊」樂段(林寅之1989: 69)

[11. 吶喊]

A complex musical score for piano, featuring multiple staves with dense, rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings, illustrating the intense and layered texture of the 'Cry' section.

這樣的相似性，我認為不是作曲者刻意的借用，而是他對於琵琶音樂語法的轉化。馬水龍曾經表示，琵琶是他認識最深的傳統樂器，以至於琵琶語法常滲入他的作品(陳俊斌2008: 210)。在《無形的神殿》中另外一個明顯的琵琶語法的轉化出現在五度重疊的和聲架構(詳見本文譜例2及其說明)，這個和聲結構受到琵琶定弦A—D—E—A中「A—E」和「D—A」五度重疊的啟發。

透過「對偶樂念」的運用，馬水龍營造了「統一中有對立，對立中有統一」的曲趣。整個樂曲統一在「不完全對稱」及「漸層發展」的原則上，所謂「不完全對稱」可以上述第四樂節「節奏樂段(I)—級進樂段(I)—模進樂段(I)—節奏樂段(II)—級進樂段(II)—模進樂段(II)」的結構為例，在此，我們可以看到藉著性質相同的樂段重複，形成對稱的效果，但作曲者總是在每次的重複中加入新的變化，造成不完全的對稱。「漸層發展」的原則可以在上述模進樂段高潮的營造，以及樂曲開頭的弦樂段中發現，在這兩個部份中，作曲者藉著音樂元素的重覆及每次重覆時細微的變化，讓音樂呈現多層次的延展。這些統一的原則，透過作為樂曲主體、彼此對立的動靜樂段而體現。另一方面，「靜態音響」中以原住民音樂素材為主的樂段常滲入了作曲者慣用的五度重疊和聲結構，而在以作曲者設計的節奏與旋律為主體的「動態音響」中，則插入了布農族報戰功的節奏型，使得對立的樂段之間彼此互補、滲透。借用自原住民音樂的素材和受到琵琶音樂影響的音樂語彙鑄在一起，使得樂曲的獨創性在這樣既統一又對立的經營下顯露出來。

結論

本文討論了馬水龍如何藉著音符表達登上玉山之後的感動。樂曲中借用李魁賢的詩句和鄒族及布農族的音樂素材共同地指涉了「玉山」，然而，作曲者無意寫作一首「原住民音樂」，或將詩作轉譯成樂曲。他將這些素材置於樂曲的背景，而將登玉山的心情寫照分成「夜話排雲」、「日出」及「神祭」三個部份鋪陳，作為樂曲的前景。同時，透過動靜對比互補的「對偶樂念」將詩作、原住民音樂素材及他個人的音樂語彙編織成連串的「事件」，這些事件串成了他敘事的軸線，並在前景與背景之間穿梭。表現「靜態音響」的旋律樂段和表現「動態音響」的「節奏樂段」都在每次的反覆中漸次地變化，兩類樂段又在樂曲發展中彼此的推擠，形成有如電影中不同鏡頭轉換與剪接手法構成的蒙太奇效果。

透過對作曲者的訪談和樂曲分析，我期待這篇文章可以幫助讀者了解並欣賞《無形的神殿》。雖然我在本文中對樂曲作了多層次的解讀，我必須在文章結尾強調：對作曲者而言，創作這首樂曲的動機是單純的，他希望透過其獨特的作曲語彙和樂曲鋪排，借用原住民音樂素材的「形」，但隱匿音樂素材的「意」而貫穿以作者特有的「神韻」，在樂曲中彰顯出玉山這個「無形的神殿」。另一方面，聽者對於這個樂曲的解讀可能是無限的。我企圖扮演作曲者和聽者的中介，臆測聽者可能的反應和疑問，並討論這些和這些反應及疑問相關的議題。

最後，作為一個音樂學者，我不免注意作曲者處理音樂素材的方式，尤其因為這首樂曲是作曲者創作中唯一直接引用原住民音樂素材的作品。自從許常惠、史惟亮1960年代「民歌採集運動」以來，台灣音樂家和音樂學者一直嘗試把採集的民間音樂作為音樂學研究及音樂創作的基礎。數十年來，在音樂的採集上，已經可以看到具體的成果；而作曲家將這些採集而來的民間音樂轉化成創作素材的例子也屢見不鮮，例如，錢南章、錢善華及鍾耀光等人即曾以原住民音樂素材進行創作。錢南章在合唱曲《台灣原住民組曲》中使用了多首完整的原住民歌曲，雖然加入創新的部份，但基本上可以視為原住民音樂的改編。錢善華《系列IV—箏》和鍾耀光管絃樂組曲《山谷的迴響》則是將原住民歌曲分解後，按照自己的作曲藍圖重新加以編組。他們對於原住民音樂素材的運用代表了兩種常見的典型，這兩種典型雖然使用的手法不同，但具有營造「原住民情境」的共同企圖，而馬水龍《無形的神殿》則提出另一種典型。在《無形的神殿》中，作曲者提出的典型既不同於錢南章的直接引用，也不同於錢善華和鍾耀光的「移花接木」。馬水龍雖然直接引用了原住民音樂旋律，然而，樂曲的主題並不是原住民而是玉山，樂曲所要表現的是個人的感懷，造成了做為背景的原住民音樂素材和樂曲結構間的顯著反差。以上作品的比較讓我想到台灣音樂學者常關切的一個問題：「如何將傳統素材轉化為創新的元素？」這個問題或許沒有答案，而對作曲家來說，正如馬水龍在訪談中提到，他的創作並打算解答這個問題；然而，我認為，相較於其他採用原住民素材創作的樂曲，他的《無形的神殿》或許為這個問題提出一個不同的思考方向。

參考資料

- 呂炳川，1982，《台灣土著族音樂》，台北：百科。
- 吳榮順，1999，〈南投縣蠻社群和郡社群部布農族人的“八部音合唱”現象：破壞、重建與再現、循環原則下的複音結構〉，宣讀於「1999台灣原住民國際研討會」（台北：中研研究院民族學研究所，1999年5月1-3日）。
- 林寅之編著，1989，《琵琶古曲《十面埋伏》版本集錦與研究》，北京：中央音樂學院學報社。
- 浦忠勇，1993，《台灣鄒族民間歌謠》，台中：台中縣立文化中心。
- 許常惠，1988，〈台灣的布農族歌謠—民族音樂學的考察〉，收錄於同作者著，《民族音樂論述稿(三)》，79-90，台北：樂韻。
- 陳俊斌，2008，〈迴盪在水墨與油彩之間的音符—馬水龍教授作品中東方與西方音樂素材的對話與交融〉，收錄於《聽見台灣的聲音—馬水龍作品學術研討會論文集》，195-235，台中：國立台灣交響樂團。
- 莊金國，2003，〈文化人攻頂 鑽研玉山學〉，《新台灣新聞週刊》400(網路資料，<http://>

- www.newtaiwan.com.tw/bulletinview.jsp?bulletinid=13608，2009年9月24日擷取)。
- 錢善華，1989，〈阿里山鄒族特富野Mayasvi祭典音樂研究〉，《中央研究院民族學研究所集刊》67: 29-52。
- 嚴福榮，2004，〈織體、音高與結構：談馬水龍的《意與象》〉，《關渡音樂學刊》1: 93-110。
- Blacking, John. 1995. "Music, Culture, and Experience." In Reginald Byron ed., *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago and London: University of Chicago.
- Dick, Bernard F. 1990/1997. 《電影概論》(*Anatomy of Film*)，邱啟明譯，台北：五南。
- Keller, Hans. 1972. "Mozart's Wrong Key Signature." *Tempo*, New Series, 98: 21-27.
- Stockmann, Doris. 1991. "Interdisciplinary Approaches to the Study of Musical Communication Structures." In Bruno Nettl and Philip V. Bohlman eds., *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Storr, Anthony. 1992/2008. 《孤獨的聆賞者—音樂、腦、身體》(*Music and the Mind*)，鄧伯宸譯，台北：立緒。

附錄一、李魁賢詩作《玉山絕嶺》²¹

我高高在上
不在乎看得遠
遠方茫茫
什麼也看不見

我堅持冷
靜我內部岩層的
世界 我獨立
在喧囂的紅塵外

熱氣騰騰的人
來我這裡無形的神殿
回到世間還是熱氣騰騰
什麼也沒體會

21 引自李魁賢部落格(http://kslee-poet.blogspot.com/1999/05/blog-post_16.html)，2009年3月6日擷取。

要冷 就來跟我同在
一同靜坐千年
冷眼冷眉
看待耳邊擾擾營營

附錄二、《無形神殿》中的鄒語朗誦 (Yangu e Poicongu聽寫)

hupeoha patunkuongu mi o so noepe
我站在玉山山頂上往下看

micu bociyo evono convihi ukana ci isi so
已經醒來 雖然遙遠 看不見遠方

hulua mio butaso na a soyongu (?)²² ameocini
我盡力 休息

mio noconvihi ta emoo yofunu u ci
我離開家鄉很遠 肥沃的

puhpungu noupu ao zou amo u
土地上 跟我在一起的是父親

mio yuovei ataveisi uka cimo akei aezuhu
後來 再回來 沒有一絲 改變

honcisu mici ameocini fiho ho noupu a o
如果您想安靜休息 跟我在一起

auesisi ameocini suepohu ameocini
永遠安靜休息 坐在一起安靜休息

ho aiti ho angae e nocmu u ci yasai (?)
看著 分享這靠近的

22 打問號處表示聽寫者不確定其發音。

北管細曲所見之南詞類曲目初探

潘汝端

國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

摘要

北管細曲，依樂曲來源可被區分成大小牌、小曲、崑腔幾類。在目前已知的細曲研究或曲譜中，原本被歸於小曲一類的幾首樂曲，像【小南詞】、【紹詩詞】、【鷓鴣天】、【普天同樂】、【丹桂飄香】等，在曲調上明顯有部份相同，而這些旋律亦出現在北管扮仙中的〈南詞天官〉、〈南詞三仙會〉等冠有「南詞」二字的戲齣當中。透過曲調比對，發現這類樂曲與分佈於中國大陸東南地區的南詞或灘簧有著密切關係。就離臺灣較近的福建所流傳的曲譜而言，當地的南詞曲調分屬於【正韻】與【別調】（或稱北調）兩類，但臺灣北管至今只見其中的【正韻】一類，而【正韻】的基本型態是由八句組成。北管所見的南詞音樂，除了以【正韻】八句的基本型態出現外，在細曲中之南詞曲目，則多摘取【正韻】基本型之部份來進行變化而成。透過本文探討，作者認為可將北管細曲中所見的南詞曲目，自原本所屬的小曲一類抽離，而成為北管清唱歌樂「細曲」分類下，另一個與大小牌、崑腔、小曲並列的不同來源之系統。

關鍵字：北管、細曲、南詞、小曲、正韻

A Study on the *Nanci* Music of *Beiguan* Refined Songs

PAN Ju-Tuan

Assistant Professor, Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

According to the sources, *beiguan* refined songs can be divided into three sub-categories: *daxiaopai* (the large and small labeled tunes), *xiaoqu* (small tunes), and *kunqiang* (tunes derived from *kunqu*). There are some common melodies shown in several *xiaoqu* pieces, such as “*xiaonanci*” (小南詞), “*shaoshici*” (紹詩詞), “*zhegutian*” (鷓鴣天), “*putian tonle*” (普天同樂), and “*dangui piaoxiang*” (丹桂飄香). These melodies also can be found in *beiguan banxianxi* (ritual plays) such as “*nanci tianguan*” (南詞天官) and “*nanci sanxianhui*” (南詞三仙會) which titles are prefixed with a Chinese term “*nanci*” (南詞). By comparing the melodies of *nanci* music in *beiguan* with the *nanci* or *tanhuang* (灘簧) in southeastern China, it is clear that they are closely related to each other. Of the melodies of *nanci* in Fujian, southern China, they belong to two origins: *zhengyun* (正韻) and *bietiao* (別調). However, only the *zhengyun* tunes can be found in *beiguan*. Basically, each *zhengyun* tune consists of eight phrases. In addition to the eight-phrased form, most of the *nanci* tunes in *beiguan* refined songs are composed by several phrases selected from the eight-phrased *zhengyun* and their variations. Therefore, the author proposes that the *nanci* in *beiguan* refined songs should be derived from its original *xiaoqu* category to be a category of *beiguan* refined songs paralleled to the *daxiaopai*, *xiaoqu*, and *kunqiang*.

Keywords : *beiguan*, iu-khiek (refined songs), *nanci*, *xiaoqu* (small tunes), *zhengyun*.

前言

北管細曲依樂曲體裁可分成大小牌、崑腔、與小曲等。大小牌指該樂曲是以大牌或小牌所組成，可能為單曲或是聯套，崑腔乃摘自部份崑曲聯套或單一曲牌之曲目，其他則被歸入小曲當中。小曲在樂曲結構上較為簡短，與各地一些時興小調有所關聯，當中又有幾例，與一首名為【小南詞】¹的細曲曲目，或北管扮仙戲齣〈南詞天官〉²、〈南詞仙會〉³中所見曲調類似，應屬相同來源，在此統稱為南詞系曲目。就目前已知的文獻，僅見呂錘寬教授在其《北管細曲賞析》一書中，曾提及福建錦歌中有一首【南詞天官八韻】，不論在旋律或是曲辭上，均與北管〈南詞天官〉有極大的相似性⁴。至於在中國大陸所出版的文獻⁵，則有幾篇探討「南詞」、「灘簧」、「南北詞」等相關內容之論文，部份網路百科亦有些許文字說明。本文將討論北管細曲所見之南詞曲目，並藉由曲譜與文獻所見，瞭解這類曲目之可能來源，並進行初步分析，試圖為北管音樂的多重源頭，拼湊出更多清楚的脈絡。

一、何謂南詞？

什麼是「南詞」？在中國音樂文學的發展中，最初為人所熟知的「南詞」，所指的是為南北曲中的南曲或是南戲一派，與本文要討論的內容無直接關聯。本文所欲探討的「南詞」，是一類出現在臺灣北管中自成體系的少數曲調，透過文獻與曲譜溯源，可見清唱體裁的南詞源於江浙一帶，然後流傳到附近其他地區，其中又以浙江、江西、與福建三處為主要分佈地區。在臺灣北管中所見到的南詞音樂，就地緣關係與臺灣早期移民來源而論，應與福建地區南詞發展有傳播上的直接關係。

（一）南詞源流

關於「南詞」的出現，大陸學者王染野在其〈吳中灘簧新考—兼談錫劇、滬劇、梨簧劇等的源頭〉一文推論，它最初應是明代的一類說唱，文中除了舉出明代戲曲雜評家錢希言，在其所著《戲暇》中的一段話語加以說明外，並舉出成書於明代的小說《金瓶梅》⁶當中的幾個片段，來反映出南詞是一類說唱。

「像是第十一回花子虛擺酒宴客之處言道：『有兩個妓女，琵琶、箏篋在席前彈唱“南詞”。』又第三十回有『一日三伏天氣，十分炎熱，西門慶在家中聚景堂上，吩咐春梅“你們唱個【人皆畏夏日】我聽呀。”』這節目在南詞小段

1 或稱【南詞】。

2 或稱〈南詞小天官〉。

3 或稱〈南詞三仙會〉。

4 呂錘寬2001a: 34。

5 篇章出處請詳見參考書目所列。

6 《金瓶梅》一書內容，曾出現不少流傳於當時的俗曲技藝，像是關於「數落」或是其他小曲演唱情形，多有片段描述。

中有，是類乎“開篇”的玩藝兒；李瓶兒也說：『喚一班唱南詞兒，來家隨喜』等等⁷。

其它像是清代乾隆時期的文人蔣士銓，在他一首題為〈咏唱南詞〉的詩中，有著「三弦掩抑平湖調，先唱灘頭與提調。」及「父母之命孔經傳，婚姻私訂南詞有。」語句⁸。清代的《霓裳續譜》中，也出現有「南詞彈簧調」及「灘簧調」等稱呼⁹，《白雪遺音》中亦收有幾首提為「南詞」的字句¹⁰。

另據〈南詞考探〉¹¹一文所述，南詞是廣泛流傳於吳語地區的一種說唱曲藝，文中主要是針對流傳於杭州地區的南詞作考述。作者引清代同治二年的《杭州遺風》中對杭州南詞在當時的演出狀況，「南詞者，說唱古今書籍，編七字句，坐中開口彈弦子，打橫者助以洋琴。每本四、五回。稱為唱書先生」。除此之外，該文對於南詞流傳後的各類稱呼亦有說明：「南詞在演出時，由於藝人很斯文，故杭州人俗稱它為“文書”。…但藝人又習慣稱它為“彈詞”。」又「南詞流傳到各地後，稱謂有了區別。如蘇州有“對白南詞”，寧波則稱“四明南詞”（或叫“四明文書”），而在紹興，藝人則習慣以曲調名稱命名，叫它作“平湖調”，但紹興文人仍稱其為“南詞”。」以上各類南詞的相關稱呼，都以浙江所見為主。該段文末，更引了李家瑞《北平俗曲考》所說：「南詞即浙江平湖調。」最後所言的平湖調，在其他與南詞的相關文獻上，亦被提及，並被視為是南詞初始發展時的基本曲調。

黃秀琴在其碩士論文《福建南平南詞源流考》¹²中，對於南詞的起源，與前面所述又有差別。文中根據今人蘇州市戲劇家顧篤璜先生的考證，提出「南詞曲調的起源與明代魏良輔、張野塘等人改編夸調唱南詞有關。」同時亦引用了顧先生在《蘇劇史話》一書所說：「“夸調”乃北方的一種民間說唱，“夸”是南方人對北方人的泛稱使其南方化，為了適應南方化的需要，並改制了伴奏樂器，把北方大三弦縮小，改稱“弦子”，即“三弦”，張野塘『更定弦索音，使與南音相近』，後人為了區別改編前後的夸調，而雅稱改編後的夸調為“南詞”。」但不論對於南詞起源探討的意見有何相左，對於南詞源於說唱，是較為確定的。

至於在地理上與臺灣最為相近的福建南詞，通常是以當地地名直接冠上南詞二字而成「○○南詞」，像是漳州南詞、南平南詞、將樂南詞…等。據辭條〈福建南詞〉¹³有以下文字

7 王染野2003: 121。

8 收錄於〔清〕蔣士銓的《忠雅堂詩集》（卷八），此處所見文字為該詩的頭兩句及末兩句。

9 《霓裳續譜》卷之八收有雜曲八十三首，當中即包括【讀書未就】（彈簧調）、【昨宵同夢到天臺】（南詞彈簧調、清江引）、及【雲淡風清近午天】（南詞彈簧調）三首與南詞相關曲辭。（王廷紹1972: 307、309、311）

10 《白雪遺音選》收有【私訂又折】（兩首）、【芙蓉放】、【鳳凰得病】、【和風吹動】、【桃花冷落】、【立春雨水】等幾首南詞類歌辭。（華廣生1926: 74-82）

11 王與昌1990: 102。

12 黃秀琴2003: 8-11。

13 見<http://www.hudong.com/wiki/%E7%A6%8F%E5%BB%BA%E5%8D%97%E8%AF%8D>，2010年03月15日。

記載：

「南詞源於江蘇蘇州，約清代中葉傳入福建，分蘇派與贛派兩種。蘇派南詞流行於閩北南平、沙縣、將樂、邵武、建甌等地；贛派南詞流行於閩西的長汀、龍岩、和閩南的漳州、龍海、漳浦、詔安等地。」

由此可見，南詞在福建分佈的地區廣泛。大陸學者許國紅在〈漳州南詞新考〉¹⁴一文中，則對於南詞的實際呈現有以下說明：

「漳州南詞的基本唱腔有正韻和北調，此外還有雜韻小調和器樂曲牌“十全腔”等形式。南詞原先都採用坐唱形式，一般有三五人至十餘人不等。三面圍坐一方桌或長方桌，桌面上有花瓶、燭臺、香爐等飾物。演唱者與樂手之間沒有嚴格區分。開始以打擊樂開場，然後前奏曲轉入演唱，終唱後還有後奏。因各人均要操一件樂器，故只有演唱，無其他表演程式。南詞的主要樂器有揚琴、北琵琶、北三弦、二胡、笙、笛等，漳州南詞還運用浪帳、北月琴、金鋼腿等樂器。主要曲目有《天官賜福》、《秋江》、《賜連環》等。」

這段文字將漳州地區南詞的表演方式與音樂內容簡單說出，這些演出上的特點與南平南詞¹⁵所見亦同。文中清楚點出漳州南詞的唱腔曲調出於兩類，即源於蘇州灘簧的【正韻】¹⁶與來自江西贛州南北詞¹⁷的【北調】，至於文中後來提到的「十全腔」，指的則是臺南孔廟十三腔聖樂¹⁸所演奏的一些器樂曲牌。另外，關於漳州南詞的唱奏形式，則與南平南詞、或北管細曲所見相差不多，最後說到曲目的部份，其《天官賜福》則可對應到北管的《南詞天官》¹⁹。

綜合上述所見，約略可以知道南詞的初步脈絡，它從明代的一類說唱開始，與江浙地區的灘簧有些聲腔曲調上的淵源。這類說唱往南傳到了福建，在當地融合了江西贛州南北詞，成了以【正韻】與【北調】為主要音樂內容的福建南詞。就北管所見的南詞曲譜來看，北管所傳南詞應屬福建南詞中的【正韻】一派，至此大致勾勒出北管南詞的流傳源頭。

14 許國紅2006: 60。

15 黃秀琴2003: 24-25。

16 【正韻】源於江浙一帶的【平湖調】，而蘇州灘簧中的基本調【太平調】就是【平湖調】的繼承與發展。（許國紅2006: 60）

17 據江西贛州文化館編印的《贛州南北詞音樂》介紹，清乾隆年間，南詞由江蘇揚州傳入江西，結合湖北荊襄傳來的文曲，形成「南北詞」。（參見<http://www.hudong.com/wiki/%E8%B5%A3%E5%B7%9E%E5%8D%97%E5%8C%97%E8%AF%8D>，2010年03月15日）。

18 從大陸地區的報導（海峽都市報2005.09.26）可知，臺南孔廟十三腔樂團在賴錫中教授的帶領下，曾前往大陸漳州進行交流，透過雙方演奏與曲譜比對，二者在曲目上有所關係，故後來與南詞有關的研究或報導出現時，幾乎都會出現臺南孔廟樂團所用「十全腔」之稱呼。（詳見<http://www.zzfish.cn/thread-147733-1-1.html>，以及http://www.66163.com/Fujian_w/news/bc/big5/20050926/fjbd102280.html，2010年03月15日）。

19 從許氏該文所見譜例與呂鍾寬教授在《北管細曲賞析》書中所附曲譜，皆為《南詞天官》中之一部份，而非另一齣北管扮仙《天官賜福》之曲調，北管《天官賜福》唱腔屬於昆腔曲牌。

(二) 南詞音樂內容

據《福建南平南詞源流考》所述，當地的南詞音樂曲調類別及特色，如表例一²⁰所示。此表所見的分類方式與曲調特點，都和福建其他地區所見南詞音樂大致相同。經由曲譜比對，在北管中出現的南詞音樂，幾乎都屬於【正韻】一類，偶而會出現極少數【正韻】的快板變化—【雙玄】曲調。在北管的南詞音樂中，又以《南詞天官》裡的多段唱腔（參見表例二）²¹為最標準的【正韻】八句曲調，不論在句構形式或是樂曲組合上，都與大陸福建所見者幾近相同，而快板節奏的【雙玄】，亦見於《南詞天官》中一段四仙合唱的曲調²²；另一齣《南詞三仙會》所唱曲調，雖也屬【正韻】曲腔，但不像《南詞天官》所見的八句模式，每一段唱腔都不及八句，應屬摘取【正韻】八句中之部份旋律所成。至於細曲所見的南詞曲目，各例在樂曲結構上雖有不同的組合方式，曲調篇幅長短不一，但都未脫離福建南詞【正韻】八句的旋律範圍。

表例一：福建南詞基本曲調分類與說明

	基本曲調	種類	說明
南詞	正韻	正韻	<ol style="list-style-type: none"> 1. 俗稱“八韻”，由八個樂句組成。是南詞音樂主體，由若干個上下句變化反復而成。 2. 以“八韻”作為基本曲調運用時，常靈活變化。可僅用前四韻，亦可只用後四韻，或是分別選用以自由連接。但一、三、五、七句僅能作上句，二、四、六、八句僅能當下句，不能奇偶顛倒。 3. 因著不同板式變化，又有【濤韻】、【峰韻】、【旭韻】、【云韻】、【霞韻】、【武馬韻】、【凡韻】、【乙韻】等，這些腔韻是據其音調特色而命名。
		弦索	<ol style="list-style-type: none"> 1. 這是正韻的快板變化，有【單玄】、【雙玄】、【混合玄】三種曲調，故弦索亦有「快板」之稱。 2. 弦索中的三種曲調間可互相轉換銜接或混用。 3. 若弦索要與正韻連接，必須是由「弦索→正韻」，通常是由正韻的第七句末相連，最後再以正韻的第八句完結。 4. 唱《南詞天官》時，弦索通常是限於「三星天官」使用，以它來代替【灘簧】。
	別韻	別調	又稱“北調”、“八調”。上下句結構，常用於對唱。
		別玄	上下句結構。
其他		<ol style="list-style-type: none"> 1. 在演唱正曲外，亦演唱一些雜曲小調。 2. 南平南詞因受崑曲影響，亦出現一些崑曲曲牌。 	

從表例一所述，可清楚瞭解南詞基本曲調的特性，而該表中關於【正韻】的幾點說明，

20 黃秀琴2003: 28。

21 【正韻】曲調參見譜例一。

22 【雙玄】曲調出現在表例二「喜仙」演唱【正韻】八句結束之後，旋律參見譜例二。

便足以說明北管所見南詞曲調的組成邏輯。由於《南詞天官》中的【正韻】八句與福建所見的【正韻】基本型相同，在以下對於各樂曲的構成說明中，均以這個曲調的組成為基本架構，樂句編號亦以之為準。表例二是北管《南詞天官》中，演唱標準八句【正韻】的幾段曲辭，它們不論在音樂曲調或是句構組成上幾乎相同，其中由「祿仙」和「喜仙」兩位所演唱的段落，頭句的前四字（灰底曲辭處），都不以原本直接入板方式的曲調處理，改用一小段標為「崑頭」的旋律演唱，這種散唱開始的曲調，亦見於細曲當中的南詞曲目。在《福建南平南詞源流考》中，曾提及南平南詞有一種被稱為「灘簧頭」（亦稱“濤韻”）的散唱曲調²³，它通常是一句旋律來自崑腔的唱詞，除了被拿來用在【灘簧調】之前，也可以用來唱南詞【正韻】。該論文亦舉出對照南詞與蘇州灘簧的散唱曲調之譜例以供對照，這個散唱開頭與北管中出現的情況，在旋律骨幹上亦吻合。

表例二：《南詞天官》中之南詞音樂段落

句	演唱者：天官	演唱者：福仙	演唱者：祿仙	演唱者：壽仙	演唱者：喜仙
1	雲霄花月滿天 _崑	大將南征膽氣 _崑	連理枝頭花正 _開	金殿當朝紫閣 _種	萬戶登樓金扇 _開
2	哎上界天官賜福 _來	哎福星頭戴紫金 _朝	哎祿星懷抱小嬰 _孩	哎老壽仙騎白鶴駕騰 _空	哎喜星一步下瑤 _臺
3	惟喜善門多祥慶 _哎	千金難買子孫福 _哎	天上麒麟原有種 _哎	哎身穿百壽袍一領 _哎	哎手執玉如意哈哈笑 _哎
4	哎千祥雲集兩和 _諧	哎等待平安上幾 _箭	哎貴人腹內先投 _胎	哎後面跟隨小牧 _童	哎喜報三元及第 _來
5	朝天子下瑤 _臺	龍鳳鼓金陽鐘	離仙府下瑤 _臺	哎騎白鶴駕騰 _空	哎蟾宮桂獨占魁
6	哎蟒袍玉帶列位三 _臺	哎文武百官向早 _朝	哎彩得連環金鎖 _開	哎長生不老白頭 _翁	哎平地空中一聲雷
7	一家眾仙 _哎	執笏登殿朝天子 _哎	哎雙風雲中扶輦下 _哎	哎萬物鏡觀皆自得 _哎	哎五方樓前朝天子
8	重重疊疊下瑤 _臺 _哎	朕與先生改戰 _袍 _哎	六鯨海上駕仙 _來 _哎	四時佳興與人 _同 _哎	君王又賜紫霞披

二、北管所見南詞曲目及其音樂結構

就目前筆者所知，臺灣北管的南詞類音樂出現在扮仙戲曲與細曲中。在扮仙戲中，屬於南詞音樂的有《南詞仙會》與《南詞天官》這類掛有「南詞」二字者，至於細曲部份，除了一首直接名為【小南詞】（或稱【南詞】）的單曲外，另有【鷓鴣天】、【普天同慶】、【活捉】（又名【丹桂飄香】）、【紹詩詞】等，這幾首在曲調旋律上與【小南詞】均有相似處，應可都被視為南詞類曲目。不論是扮仙類中的唱腔或是清唱式的細曲音樂，這些南詞系統的曲調與大陸流傳的各類南詞，都有著相當的關聯性。屬於扮仙的《南詞仙會》與《南詞天官》，在北管中顯少被演出，也不像《天官賜福》、《三仙白》、《三仙會》這些扮仙劇目流傳廣泛。倘若對照到大陸福建南平南詞的《天官賜福》²⁴，臺灣的《南詞仙會》與《南詞天官》，則可能等同其《三天官南詞》與《四天官南詞》，這兩齣北管扮仙所演唱的曲調，多數以南詞【正韻】為主²⁵。《南詞仙會》劇情述說福祿壽三仙下凡賜福續善之家，除了

23 黃秀琴2003: 34。

24 「南平南詞每次演出必以《天官賜福》開場，如果要連續演唱三天，那就會有三齣不同的天官開場；南平南詞有三天官（南詞），唱的是福、祿、壽三星；四天官（南詞），唱的是福、祿、壽、喜四星；六天官（崑曲），唱的是福、祿、壽、財、牛郎星、織女星六星。」（黃秀琴2003: 71。）

25 可能在全齣頭尾出現其它不屬於南詞類的曲牌，像是【點江】、【清江引】等。

全劇開頭演唱一段散板，劇尾結束於【尾聲】曲牌外，中間四段唱腔全都屬於南詞曲調；第一段由三仙合唱，之後分別由福仙、祿仙、壽仙各唱一段，各段曲調唱詞雖長短不一，旋律都出於【正韻】。至於《南詞天官》在內容上，亦與《南詞仙會》相仿，只是賜福神仙多了「喜仙」一位，全齣以一段散板崑頭唱腔開始，中間出現了南詞曲調多段²⁶，除了標準的八句南詞【正韻】外，在四仙各自賜福完畢後所出現的合唱，則以南詞中的【雙玄】曲調演唱，後回到【正韻】，全齣最後是以【清江引】結束。《南詞天官》中所見的【正韻】唱腔，與福建所見【正韻】八句之基本型態幾近相同，且細曲所見的南詞諸曲，旋律亦都出於南詞【正韻】，故以此南詞【正韻】之基本八句（譜例一）為後續說明其他南詞樂曲時的依據。

（一）南詞【正韻】八句與【雙玄】

譜例一所見的三個曲調，分別出自北管《南詞天官》²⁷、福建南詞【天官八韻】²⁸、與福建南平南詞【大花鼓】²⁹（正韻）。譜中之前兩例，不論在曲調或是唱詞上均極度相同，此二者最大的差別，出現在第七句之處。第三例則為一首以【正韻】八句為基本曲調的樂曲，就譜例所見，在第一句開頭的四個字雖以入板方式演唱，但該處曲調，與北管所見以散板崑頭旋律開始者相同³⁰；第八句在旋律上有些許的變化，其他部份則與前兩例相似。這個【正韻】曲調的基本八句形式，在唱辭結構上都以四三分逗的七字句為主，其第三及第七句的句末不押韻，其他語句末字皆可能入韻；又，第二句與第八句在唱辭對應上的旋律相同，只在結尾處的接續方式不同。除了上述的【正韻】曲調外，在北管《南詞天官》中亦出現了一小段【雙玄】³¹曲調。從譜例二可清楚看到，不論是出自北管《南詞天官》、蘇州灘簧【柴調】³²、或是福建南平南詞的【雙玄】，這組上下句形式的旋律間都有高度的相同，但這類出自【正韻】的快板節奏曲調，尚未見於北管細曲中的南詞類曲目。

（二）細曲【小南詞】、【鷓鴣天】、與【邵詩詞】

這三首單曲式細曲，在旋律型態與樂句組成方式上較為接近，最明顯之處在於第三句及末兩句的演唱方式，但明顯與另兩首南詞類細曲【普天同樂】、【活捉三郎】的處理方式不

26 表例二。

27 出自葉美景傳唱版本，與《北管細曲賞析》一書所載王宋來先生之傳唱曲譜、或邱火榮先生所傳曲譜，均非常相近，三者偶有別字差異。

28 曲譜摘自呂鍾寬2001a: 37-38。原書譜上以降B大調記譜，此處為方便對照而統一調高，改為C大調記譜。演唱錄音依該書所述為福建漳州人士，雖然錄音提供上書寫「福建錦歌」，但據多處文獻所載，漳州亦有南詞班社與南詞音樂的流傳，故可能屬於漳州南詞。

29 黃秀琴2003: 34。

30 可對照到【鷓鴣天】（譜例五）及【普天同樂】（譜例八）的第一句散板部份。這類以散板崑頭開始的曲調，亦見於南平南詞與蘇州灘簧當中。（黃秀琴2003: 45）

31 多年前筆者隨北管藝師葉美景先生學新路戲曲〈活捉〉一齣時，葉先生在教最後一段閻惜嬌（旦）的唱腔時，特別提到該段曲調通常是以【緊板】來唱，但他的先生教給他的唱法比較特別，後來筆者才發現，這個特別的旋律竟是本文討論主題南詞當中的【雙玄】曲調。而不論南平南詞或是蘇州灘簧中，都有〈活捉三郎〉一齣，雖然北管新路戲曲中的〈活捉〉，主要是以【反二黃平】來演唱，但在最後放了一段【雙玄】的唱段，是否混用了清唱的南詞曲調，或是代表了什麼特別意義，則有待進一步考證。

32 蘇州灘簧常用曲調還有【太平調】，旋律與南詞【正韻】接近，而【柴調】或是【雙玄】因速度較快，多用來表達較為活潑的情緒。（黃秀琴2003: 43）

同，後兩首在細部旋律特色上，與《南詞天官》較為接近。

【小南詞】（譜例三）是一首相當短小的北管細曲曲目，全曲由六句曲辭組成，在第一句、第二句、第四句、第六句句末用韻相同，曲辭可對照到《霓裳續譜》卷八當中，一首屬於「南詞彈簧調」的【雲淡風清近午天】之部份（表例三）。譜例三包括了台北萬華王宋來先生³³與台中大里林水金先生兩個演唱版本³⁴，二者不論在各句曲辭開唱的板撩位置或是演唱旋律上，都有部份差異，尤其王氏所傳唱法，在第三及第五句是以對板方式入唱，林氏所傳則以撩後的方式處理，本文以下文字在說明此曲結構時，乃採用流傳較多的中部版本為討論對象³⁵。【小南詞】全曲雖有六句，但缺了原來【正韻】基本曲調八句（以下稱“基本型”）中的第四、第五句；全曲曲調是以基本型的第一句、第二句、第三句、第二句、第七句、第八句的排列順序組成。其中第二句的旋律，乃自基本型的第二句第二部份開始（譜例四）；第三句與基本型的第三句相差較多，除了落音相同外，僅句尾旋律有部份相似，它與第七句都從板後位置開唱曲辭。此曲第四句旋律是運用第二句的曲調，第五句與基本型的第七句在旋律後半部，即此曲唱辭「哈哈笑」處有所相似，句尾落音亦同，第六句可分成兩個部份，前半部旋律來自第二句，後半部則與基本型第八句尾部旋律相同。

表例三：北管細曲【小南詞】與《霓裳續譜》所收【雲淡風清近午天】曲辭對照

北管細曲【小南詞】	《霓裳續譜》卷八【雲淡風清近午天】
雲淡風清近午天 ^天 ， 張果老留下太平 ^錢 ， 白頭翁對著紅娘子， 住在山中幾萬 ^年 。 顛倒騎驢哈哈笑，將謂偷閑學少 ^年 。	【南詞彈簧調】 雲淡風清近午天，傍花隨柳過前 ^川 。 時人不識予心樂，散步閒遊賞名 ^園 。 貪歡失迷了芳草路，遙望見杏花村內酒旗兒 ^翻 。 左邊寫，金勒馬嘶芳草地；右邊寫，玉樓人醉杏花 ^天 。 急急走，忙向前，沽飲三盃一氣 ^乾 。 只見，粉壁牆畫著一洞仙，原來是張果老留下太平 ^錢 。 白頭翁相對著紅娘子，巧姻緣內會神 ^仙 。 逍遙過慶壽筵，身在蓬萊萬萬 ^年 。 倒騎驢兒哈哈笑，他就是將為偷閑學少 ^年 。

【鷓鴣天】與〈醒時迷〉³⁶均是用於奠祭亡者儀式之時的細曲曲目，倘若時間不允許或無法演唱〈醒時迷〉³⁷時，便以演唱所需時間較短的【鷓鴣天】取代。欲演唱【鷓鴣天】之時，除了本曲（指南詞曲調）外，還必須在本曲前加上〈醒時迷〉開頭的一段散板，待本曲結束後，還有一個【清江引】曲牌，如此才能完整運用在儀式進行當中。就此處所討論的本曲部

33 呂鍾寬2001b: 129-130。

34 潘汝端、林蕙芸2009: 159。

35 林水金先生的細曲唱腔，不論在曲譜用字或是常見曲調模式，都與彰化所見細曲像是賴木松先生、梨春園等較為接近，插字也較少。

36 【鷓鴣天】屬於單曲結構，〈醒時迷〉則明顯分成三段不同曲調組成。

37 〈醒時迷〉全曲較長，不但曲調變化較多，曲辭用字亦較為艱澀，對學習者而言是具有較高困難度，故並非每個人都曾學過。

份（譜例五），是由八句所組成，曲辭除了第三與第七句外，其它各句末字均押韻，此一情況與基本南詞【正韻】相同，但這裡的八句之旋律，並非等同於南詞【正韻】的基本八句。從旋律來看，第一句、第二句、第八句與【正韻】基本型所見相同，但此曲中的第六句是以基本型第二句旋律演唱，第三句與第七句則與【小南詞】第三句及第五句所見相同，此曲第五句在旋律部份，雖僅有最後三字「對芳樽」與第三句「無消息」相同，但其後所接續的器樂過門曲調相同，應可視為是來自第三句的變化。第四句在後三字「撈夢魂」與第二句「舊淚痕」所用旋律幾乎相同，只是第四句的落音在「五」，而第二句落在「ㄨ」，二句落音相差五度，因落音不同，致使其後的器樂過門產生差異，透過這樣的作法，可達到同中求異的變化。

另一首【邵詩詞】（譜例六），全曲亦可分成八大句，但此曲較前面兩首長了一些，主要出於此曲第三句到第六句的部份，因曲辭增句而使得樂曲旋律增加。【邵詩詞】就曲辭所述，是以女子第一人稱出發，藉景描述思念對方的心情。從樂曲組成上來看，各句旋律骨幹在基本上都與【鷓鴣天】一曲相同。第三句與第五句在曲辭增加的情況下，對旋律的處理採用相同方式進行，都是在原來曲調的頭尾中，添入部份增加的旋律以便於擴大樂句。第四句與第六句則以第二句為本，但曲辭上各多了一句，像是第四句的「深山內外有白雲，白雲飛去青山在」或第六句的「狂風吹散雲，思與天邊月；相思彈未終，淚滴冰片斷」，這兩大句都以第二句的旋律演唱，但兩個第一分句句尾的「雲」字，都落在「五」音，待第二分句才回到原本第二句所見的句尾落音「ㄨ」上。

（三）細曲【普天同慶】與【活捉三郎】

【普天同慶】（譜例七）全曲共有八句，幾乎可以對照到《南詞天官》中的【正韻】八句，變化只有第四句是重複第二句旋律而來，另第三句、第五句、及第七句在句頭都以「哎」字開唱，這個在板位上所演唱的曲調，出自【正韻】基本型的前一句句尾過門之最後一板（譜例八），換言之，在【普天同慶】的第二句、第四句、與第六句句末過門，都比《南詞天官》【正韻】中相同位置上所見者，少了一個板的樂曲長度，因為在【普天同慶】中，這少掉一板的過門旋律，都成為下一句開始的「哎」字唱腔。在北管細曲所見的這幾首南詞曲目，前面三首幾乎沒見到「哎」字開頭的唱辭，但【普天同慶】與【活捉三郎】兩首，在句子開頭都以虛字「哎」來開唱，在大陸所見的南詞、彈詞、灘簧中，都有相同情形，並稱此類唱法為「哎頭」³⁸。

【活捉三郎】又名【丹桂飄香】（譜例九），【活捉三郎】出於是曲辭內容，而【丹桂飄香】則採用了全曲開頭前四個的唱辭用字。【活捉三郎】是細曲所見南詞類曲目中篇幅較長者，以第三人稱的方式描述閻惜嬌被宋江殺害，於夜晚時分的怨恨之情，第一句至第四句的曲調，與【正韻】基本型前四句相同，之後的第五句至最後一句的曲辭，則以第三句與第

38 見施王傳2009: 121。

四句的曲調輪流演唱，其中單數句的開頭旋律又分成兩種型態，分別為第三句³⁹「哎閣惜嬌」與第五句⁴⁰「哎心中」兩處所見旋律，但單數句在後半部的曲調又相同，這兩種旋律的差異在譜例中並未有特定規則出現，可能只是在多次重複演唱時所產生的變化方式，以解決每一句聽來皆相同的感覺⁴¹。

結語

不論從文獻敘述或是曲譜對照，臺灣北管所見的南詞音樂，與福建地區的南詞、江浙地區的灘簧、江西地區的南北詞（或文詞）有著密切關係。南詞音樂在這些地區通常是以清唱方式演出，伴奏樂隊則以民間絲竹樂器合奏為主，演出人員原本屬於非職業性質的，但近年來也有轉向半職業或職業的傾向，這一點倒與北管十分相似。南詞的曲調有【正韻】與【別調】（或稱北調）兩大類，但北管至今只見【正韻】一類，同時仍在福建流傳的南詞曲目，是較北管多出許多。目前北管所保存的南詞，存在於扮仙與細曲兩類不同的表演形態當中，這些南詞音樂除了以基本型出現外，細曲多數是摘取八個基本句之部份進行變化而組成，這些選用南詞基本曲調以變化出來的曲目，在樂句組成方面，都與南平南詞所述的方法或原則相符⁴²。單就細曲而言，目前已知大牌、小牌、昆腔、小曲、與南詞，都有其各自不同的來源，但它們究竟是如何捆在一起成為北管一類清唱曲目，在目前仍無法得到確切答案，而細曲只是北管所有內容中的一個部份。透過各類曲目的進一步研究，盼能逐步為這個容納多類曲目與不同聲腔的北管，建立更清楚的學術理論與傳播脈絡。

參考書目

- 王廷紹（清），王楷堂編著，1972，《霓裳續譜》，《國立北京大學中國民俗學會民俗叢書》第六十七、六十八冊，台北：東方文化出版。
- 王與昌，1990，〈南詞考探〉，《杭州師範學院學報》，1990/5: 102-105。
- 王染野，2003，〈吳中灘簧新考—兼談錫劇、滬劇、梨簧劇等的源頭〉，《蘇州科技學院學報》，20/1: 120-125。
- 呂錘寬，2001a，《北管細曲賞析》，彰化：彰化縣文化局出版。
- ，2001b，《北管細曲選集》，彰化：彰化縣文化局出版。
- 洛地，2004，〈“灘簧”名義、結構及其他〉，《浙江藝術職業學院學報》，2/1: 5-19。

39 唱此旋律的尚有第七句、第十三句、第十五句。

40 唱此旋律者還有第九句、第十一句兩句。

41 與演唱細曲小牌【數落】的情形相同。

42 見表例一。

- 施王傳，2009，〈試論南詞與彈詞音樂的共同點〉，《南京藝術學院學報》(音樂與表演卷)，118-122。
- 許國紅，2006，〈漳州南詞新考〉，《中國音樂學》，2006/4: 59-63。
- 黃秀琴，2003，《福建南平南詞源流考》，福建：福建師範大學碩士論文。
- 華廣生(清)，鄭振鐸、汪靜之編著，1970，序《白雪遺音選》，《國立北京大學中國民俗學會民俗叢書》第六十九冊，台北：東方文化出版。
- 潘汝端、林蕙芸，2009，《北管藝師林水金先生的細曲藝術》，臺北：國立臺北藝術大學。

譜例一：南詞(正韻)對照

(第一句)

臺灣 北管 (南詞天官)	
福建漳州 (天官八韻)	
福建南平南詞 (大花鼓)	

(第二句)

臺灣 北管 (南詞天官)	
福建漳州 (天官八韻)	
福建南平南詞 (大花鼓)	

(第三句)

臺灣 北管 (南詞天官)	
福建漳州 (天官八韻)	
福建南平南詞 (大花鼓)	

(第三句)

臺灣 北管 (南詞天官)	
福建漳州 (天官八韻)	
福建南平南詞 (大花鼓)	

臺灣北管
(南詞天官)

福建漳州
(天官八韻)

福建南平南詞
(大花鼓)

樓 台 聲 細 細

善 門 多 喜 慶 哎

善 門 多 吉 慶 哎

臺灣北管
(南詞天官)

福建漳州
(天官八韻)

福建南平南詞
(大花鼓)

(第四句)

哎 哎

臺灣北管
(南詞天官)

福建漳州
(天官八韻)

福建南平南詞
(大花鼓)

千 祥 雲 集 兩 和

千 祥 靈 集 兩 和

秋 千 院 落 夜 沉

臺灣北管
(南詞天官)

福建漳州
(天官八韻)

福建南平南詞
(大花鼓)

(第五句)

諧 朝 天 子

諧 朝 天 子

沉 勝 日 尋 芳

(第六句)

臺灣 北管
(南詞天官)
下 瑤 台 哎

福建漳州
(天官八韻)
赴 天 台 哎

福建南平南詞
(大花鼓)
泗 水 濱

臺灣 北管
(南詞天官)
蟒袍 玉 帶 列 位 三 台

福建漳州
(天官八韻)
蟒 袍 玉 帶 獻 福 來

福建南平南詞
(大花鼓)
無 邊 光 景 一 時 新

(第七句)

臺灣 北管
(南詞天官)
一 家 眾 仙

福建漳州
(天官八韻)
龍 袍

福建南平南詞
(大花鼓)
等 閑 識 得

臺灣 北管
(南詞天官)
哎

福建漳州
(天官八韻)
獻 妙 門 天 梯

福建南平南詞
(大花鼓)
東 風 面

(第八句)

臺灣 北管
(南詞天官) 重 重 疊 疊

福建漳州
(天官八韻) 重 重 疊 疊

福建南平南詞
(大花鼓) 萬 紫 千

臺灣 北管
(南詞天官) 下 瑤 台 哎

福建漳州
(天官八韻) 下 瑤 台

福建南平南詞
(大花鼓) 紅 總 是 春

譜例二：南詞(雙玄)對照

(上句)

北管南詞天官
 (采台七台 采台 采) 幾 重 春 色 醉 仙

蘇州灘簧柴調
 方 才 引 得 我 春 心

南平南詞雙玄
 莫 說 山 高 土 地

(下句)

北管南詞天官
 桃 咬 八 洞 神 仙 八 洞 神

蘇州灘簧柴調
 動 佛 心 勒 墜 蕩 就 在 這 裡 就 在 這 裡

南平南詞雙玄
 薄 土 地 要 把 土 壤 要 把 土 壤

北管南詞天官
 仙 過 海 潮 咬

蘇州灘簧柴調
 配 鴛 鴦

南平南詞雙玄
 來 改 良

(以下略)

譜例三：小南詞

(第一句)

林水金版
雲 淡 風 清 近 午 天

王宋來版
雲 淡 風 清 近 午 天

(第二句)

林水金版
張 果 老 留 下

王宋來版
張 果 老 留 下

林水金版
太 平 錢

王宋來版
太 平 錢

(第三句)

林水金版
白 頭 翁

王宋來版
白 頭 翁 相 對

林水金版
相 對 著 紅 娘 子

王宋來版
著 紅 娘 子

(第四句)

林水金版
住 在 山 中 幾 萬

王宋來版
永 在 山 中 幾 萬

林水金版
24
年

王宋來版
24
年

林水金版
28 (第五句)
顛倒騎驢 (呀)

王宋來版
28 (第五句)
顛倒騎驢

林水金版
32
哈哈笑

王宋來版
32
哈哈笑

林水金版
36 (第六句)
將謂偷閑學少

王宋來版
36
將謂偷閑學少

林水金版
40
年

王宋來版
40
年

譜例四：小南詞(第二句)

南詞天官第二句

小南詞第二句

南詞天官第二句

小南詞第二句

南詞天官第二句

小南詞第二句

咬 上 界 天 官

張 果 老 留

賜 福 來

下 太 平 錢

(第三句)

白頭

譜例五：鷓鴣天

(第一句)
枝上流鶯和淚聞

(第二句)
新淚痕間舊淚痕

(第三句)
一棹

魚鳥無消息

(第四句)
千里關山(啊)撈夢魂

(第五句)
無一語來對芳樽

(第六句)
肝腸寸斷到黃

(第七句)
昏
夢見

了(啊)雨打梨花

(第八句)
墜落滿地

深閉門(啣)

譜例六：邵詩詞

(第一句)

落 花 落 葉 亂 紛 紛

(第二句)

終 日 思 君 不 見

(第三句)

君 肝腸

斷 分 腸 欲 斷 淚 紛 紛 上 淚 添

(第四句) 4-1

痕 深 山 內 外

4-2

有 白 雲 白 雲

飛 去 青 山 在

(第五句)

我 有

(第六句) 6-1

一 片 心 無 人 共 我 說 狂 風

吹 散 雲 思 與 天 邊 月

(6-2)

相 思 彈 未 終 淚 滴 冰 片

(第七句)

斷 人 到

(吟)

湘 江 深

(第八句)

不 到 底

相 是 月 伴

Detailed description: The image shows a musical score for a piece in Nan Ci style. It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The first staff is marked with '(6-2)' and contains the lyrics '相 思 彈 未 終 淚 滴 冰 片'. The second staff is marked with '(第七句)' and contains the lyrics '斷 人 到'. The third staff is marked with '(吟)' and contains the lyrics '湘 江 深'. The fourth staff is marked with '(第八句)' and contains the lyrics '不 到 底'. The fifth staff contains the lyrics '相 是 月 伴'. The music is written in a traditional style with various note values and rests.

譜例七：普天同慶

(第一句)

普天同慶 樂昇平

(第二句)

哎物阜年豐人

(第三句)

壽登 哎國有

忠臣安社稷家無浪蕩子

(第四句)

壤門庭 哎農士

商工 守本業

(第五句)

哎賀幸福 祝康寧

(第六句)

哎盛世清音 歌帝德

(第七句)

哎一曲陽春 奉聖

(第八句)

明 哎 哎 哎 哎 哎 萬萬

年 哎

譜例八：南詞天官與普天同慶 第二至三句比較

The image shows a musical score comparing two pieces: '南詞天官' (Nan Ci Tian Guan) and '普天同慶' (Pu Tian Tong Qing). The score is written in Western staff notation with lyrics in Chinese characters below the notes. It is divided into two sections: the second sentence and the third sentence.

(第二句)

南詞天官
哎 上 界 天 官 賜 福

普天同慶
哎 物 阜 年 豐 人 壽

(第三句)

南詞天官
來 惟 喜

普天同慶
登 哎 國 有

(以下略)

譜例九：活捉三郎(又名“丹桂飄香”)

1 (第一句)
 丹 桂 飄 香 天 將 亮

11 (第二句)
 哎 秋 風 吹 送 菊

21 (第三句)
 花 黃 哎 闕 惜 嬌

31
 移 步 出 繡 房 哎

41 (第四句)
 哎 哎 滿 天 星 斗

51 (第五句)
 照 紗 窗 哎 心 中

61
 只 把 宋 江 恨 哎

71 (第六句)
 哎 哎 恨 殺

81 (第七句)
 無 情 恨 宋 江 哎

91
 爲 什 麼 手 執 鋼 刀 將 妾

101
 刺 哎 哎

111 (第八句)
 哎 傷 我 良 緣 痛 斷 肝 腸

121 (第九句)
 哎 眼 前 若 見

131
 宋 江 面 哎

141 (第十句)
 哎 割 你 心 來 抽 你

151 (第十一句)
 腸 哎 越 思

161
 越 想 心 血 湧 哎

171 (第十二句)
 哎 哎 一 口 鮮 血

181 (第十三句)
 吐 在 胸 膈 哎 張 文 遠

191
 染 得 色 家 症 哎

201 (第十四句)
 哎 哎 縱 有 良

211 (第十五句)
 醫 無 好 方 哎 一 霎

221
 時 昏 昏 沉 沉 身 困 倦

231
 哎 哎

241 (第十六句)
 哎 一 旦 無 常 萬 事 休

251
 哎

表演學研究：聲響分析傳統琵琶派別—以文曲〈月兒高〉為例

蔡佩洳

國立維也納大學音樂學博士候選人

珊卓拉卡拉

國立維也納音樂大學聲學部門研究員及講師

摘要

新葛羅夫音樂詞典 (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*) 詞條“中國”之“獨奏樂器-琵琶”中，作者Wu Ben提到傳統琵琶學派的演奏及教學方式，其論述與筆者訪談浦東派琵琶大師林石城相同。林石城說道：「傳統琵琶學派的演奏及教學中，加花是區別琵琶派別及大師的一項藝術。通常大師彈琵琶不需要樂譜，樂譜是給學生入門使用的，幫助學生方便記憶學習，且在傳統派別中樂譜的記載並不是很完整，通常只記骨幹音。」(2000 蔡佩洳，北京) 因此本文嘗試分析詮釋琵琶文曲〈月兒高〉於三位代表性的琵琶大師衛仲樂(汪派)、林石城(浦東派)和楊少彝(平湖派)的演奏錄音，藉此探究傳統琵琶表演學及音樂詮釋學上的規律性與自由性。此研究使用Rob Maher和James Beauchamp專為聲學研究而研發的SNDA電腦軟體分析此三個錄音。此項分析，呈現三個旋律曲線圖，各代表著詮釋的規則及旋律走向。

本文的鋪陳從研究困難的提出(如錄音資料的取得)，至比較不同派別的詮釋、旋律加花、指法等之異同，和派別間傳承的詮釋與規則。其中楊少彝的錄音使用舊制琵琶，因舊制琵琶的品(琴格)較少，導致有些音無法在品上彈出，必須經特定指法來製造特定的音高，這些指法影響了老式琵琶與新式琵琶在音樂詮釋上的不同。也因老式和新式琵琶律制的不同，本文的研究進一步涉及中國琵琶律制及西方十二平均律的測量與比較。希望藉此研究讓讀者更易了解琵琶派別之間的承傳性、相異性、相容性及差異，並且重見似被淡忘及消失的傳統琵琶流派，其音樂聲響與音樂詮釋。

關鍵字：表演學研究、傳統琵琶學派音樂詮釋、聲學分析、琵琶文曲月兒高、琵琶指法

Performance Study: Sound Analysis of the Traditional Civil Piece for Pipa “Yue er gao” (“The Moon on High”) Performed by Three Traditional Pipa Schools

TSAI Pei-Ju

Ph. D. Candidate in Musicology, University of Vienna

Sandra Carral

Researcher and lecturer, Institute of Musical Acoustics, University of Music and Performing Arts, Vienna

Abstract

The author Wu Ben wrote the entry “*Pipa*” in “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”, and he shares the same opinion of the performance and the pedagogy of the traditional Pipa Schools with the representative Pudong Pipa Master Lin Shicheng, who said in my personal interview and Pipa lecture that “in the traditional Pipa school, interpretation is a master’s art, and the masters always play without a score. The musical score merely helps the student memorize the music more easily, as the traditional score is not very complex and usually notes the core melody only” (Tsai, 2000, Beijing).

This is why for this article I have used the recordings of three representative Pipa masters to analyze the same civil piece “Yue er gao” (The Moon on High) instead of simply analyzing the musical score, using the computer program SNDAN developed by Rob Maher and James Beauchamp. As a result, the computer has provided three melody lines that illustrate how differently the three schools used to interpret the aforementioned piece.

Despite some difficulties in the course of research (i.e. obtaining rare old recordings) this article explores the way the masters used to perform the same core melody but embellished it in various ways, which was governed by the different aesthetic principles of the respective school. In addition, this paper aims to examine how various techniques produce different sound effects regarding pitch variation (vibrato and glissando), tremolo and intonation, e.g. by measuring the tuning system of the old Pipa (fewer frets) against that of the modern Pipa (more frets) and comparing it to the Equal Temperament Scale. Hopefully, the reader will be able to grasp the rules of musical interpretation such as regularity, interpretative freedom, continuity, discontinuity and similarity, and to differentiate

between the performances of the traditional Pipa schools. Furthermore, this paper aims to reconstruct the old sounds and musical interpretation of the traditional Pipa schools.

Keywords: Performance Study, Interpretation of the traditional Pipa schools,
Sound analysis, Pipa civil piece “Yue er gao” (“The Moon on High”), pipa techniques.

1. Introduction

During the period of the Qing dynasty (1644-1911) the five traditional Pipa schools – Wuxi, Pudong, Pinghu, Chongming and the Shanghai or Wang School – were established near Shanghai.

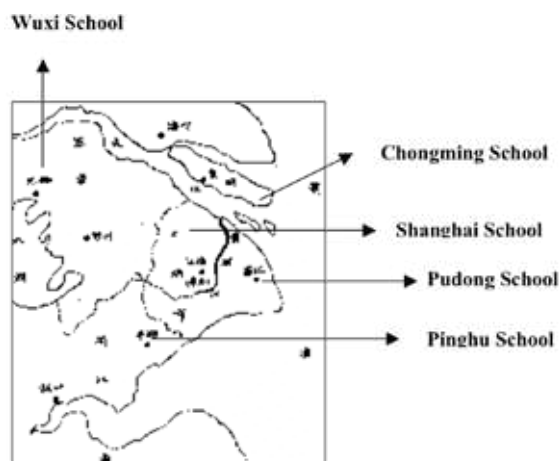


Fig.1: The map of the five Pipa Schools dates back to c. 1800-1911

The most important features of these five traditional Pipa schools are their collections, techniques, musical interpretation and the personal relationship between master and pupil. The interpretation of the ornamental parts of a traditional Chinese piece was passed on by word of mouth, never in writing.

The aesthetic of the ornamental parts of a piece shows which school it was performed by, as the pupils always learnt how to embellish a piece from their masters. Pudong Master Lin Shicheng refers to the adornment of a piece as a symbol of mastery:

How to embellish a piece is a master's art, and the masters always play without a score. The Pipa score merely helps the student memorize the music more easily, as the traditional score is not very complex and usually notes the core melody only. (Tsai, 2000; Wu, 2001:681; Yang, 1962: 28-34)

In my Pipa lecture with master Lin, he told me that at the beginning his teacher had only noted down the Gongchi score (core melody) for him so that he was able to memorize the music more easily, but that he had not written down the ornamental parts, as he, the pupil, was expected to develop his own creative style of interpretation (Tsai, 2006:79)

2. Objective and methodology

The history of the traditional Pipa Schools shows us that the Wang School derives from the Pudong School; as former students of the Pudong School, the Wang masters display a greater Pudong influence than those of the Pinghu School.

The aim of this paper is to identify this phenomenon in their musical interpretation and examine how the music principles of both schools stand in a reciprocal relationship with one another, paying particular attention to the parallels and contrasts, freedoms, continuity and discontinuity - such as technique and the melody line and how they embellish the melody line. A further focus is the uniqueness of the musical interpretation by the master of the Pinghu School.

In order to achieve this objective, the main motif of the piece “The Moon on High”¹ as performed by three different Pipa masters of the above-mentioned schools were compared by using the computer sound analysis program Sndan². The following aspects were compared: 1. The melody line, 2. The playing techniques used to embellish the music, and 3. The musical intervals used in the scale played.

Analyzing the melody lines proved helpful in comparing the different ways in which the masters interpreted the ornamental parts of the piece.

The notes which were played using ornamental techniques were selected for further analysis, e.g. the extent of the frequency modulation. Later on, with the aid of this program, I analyzed how the same note was interpreted by three different masters to produce special sound effects through different musical rules, functions, interpretations and aesthetic principles. The techniques that were analyzed are: 1. the most important and typical two techniques on the left hand called Yin (vibrato) and La (glissando) of the left hand, and 2. how these two techniques are combined with the right hand technique called Lun (tremolo).

Finally, with the aid of this program the tuning systems of the old and the modern Pipa were compared and checked against the Equal Temperament Scale in cents, to determine the intervals the masters used for their adornments. This measure helps us determine which music interval was used by the different schools in their musical line as an interpretation or embellishment principle.

3. Recordings

Given the limited availability of recordings,³ three instead of five of the traditional schools were

1 “The Moon on High” belongs to the “civil” style of Pipa music, which, compared to the “martial” pieces, is usually more elegant and refined, to be played more softly and slowly.

2 <http://ems.music.uiuc.edu/~beaucham/software/sndan/>

3 Today we can only find the recordings where the same piece, “The Moon on High”, was performed by the masters of

chosen. The first recording was performed by Wang master Wei Zhongle (1909-1998), the second recording by Pudong master Lin Shicheng (1922-2006), and the third by Pinghu master Yang Shaoyi (1913-1974). Today we can find the published recordings of the Wang and Pudong masters Wei Zhongle and Lin Shicheng and recordings of their students. Nevertheless, it is not known if they ever published their interpretation of the piece “The Moon on High”. Also, the recordings of the master Yang Shaoyi from the Pinghu School were never published.

As all three recordings are part of private collections, most of the complex information that is very important for the musicologist, e.g. when and by whom these recordings were done, using what kind of recording device etc., was missing.

In the three studied recordings, the Wang and Pudong masters played the modern Pipa (more frets, i.e. resembling the western Equal Temperament Scale), while the Pinghu master performed on an old Pipa (fewer frets). It is interesting to compare how the musical principles differ between the old and new Pipa.

Table 1 shows for the first three traditional Pipa schools their predecessor, the relationship of the masters to one another and their collection. The table also displays the three recordings used in this research that were performed by three masters and the duration of the major motif.

Table 1: Information on the three recordings used in this research.

Example	Example 1	Example 2	Example 3
School	Wang	Pudong	Pinghu
Predecessor	The fourth generation of the Pudong School and the first generation of the Wang School Wang Yuting (1872-1951).	The first generation Ju Shilin (1730-1820)	The first generation Li Fangyuan (1850-1901)
Collection (music score)	Wang Yuting Pipa Pu (1980)	“Ju Shilin Pipa Pu” (1860)	Li Fangyuan Pipa Pu (1895)
Played by the master	Wei Zhongle (1909-1998)	Lin Shicheng (1922-2006) Successor in the sixth Pudong generation	Yang Shaoyi (1913-1974)
Time of the Recording	?	?	? old recording
Playing time of the major motif	35 sec.	38 sec.	15.5 sec.

three different schools.

3.1 Biography of the three masters

The recording of Example 1 was played by Master Wei Zhongle⁴ 衛仲樂, (1909-1998), a student of Wang Yuting (a predecessor of the Wang School), and he played the Chinese Qin (zither), Pipa (lute), Erhu (fiddle), Xiao and Dizi (flutes), as well as the western violin and piano. Wei Zhongle also published his own Performance Edition called “Wei Zhongle Pipapu” (1994). In 1934 he taught for the organization “World Society” in China, and a year later he became the musical director of the famous Chinese Orchestra “Ta Tung”. In the same year a Russian composer asked him to perform a piano concert with a Chinese Orchestra, the first unique combination (piano concerto accompanied by the Chinese Orchestra) at that time in China. In 1938 he was invited to give further Pipa concerts in Hong Kong and the U.S.A., where he won the title of “Kreisler on the Pipa”. He was also the first Chinese musician to appear on American television. In 1939 he made four records in the U.S.A., and ten years later he was invited to teach Chinese music at the conservatory of Shanghai. There, in 1958, he was appointed head of the department of Chinese music, and in 1985 he became its honorary director.

The recording of Example 2 was performed by Pudong master Lin Shicheng 林石城 (1922-2006), a student in the sixth generation of the Pudong School. In his childhood he learned how to play a variety of Chinese instruments, and in 1956 he became a Pipa professor at the central conservatory in Beijing, where he transcribed the old Pipa scores (tablatures) into the modern five-line notation system. During his time at the conservatory he also published a number of Pipa textbooks, some important manuscripts⁵ and several CDs and DVDs.

The recording of Example 3 was done by Pinghu master Yang Shaoyi 楊少彝 (1913-1974), who in 1934 taught at the theater of Ji’nan. A year later he started teaching in Beijing, at the same time undertaking extensive research on the construction of Chinese musical instruments. In 1958 he became a Pipa teacher at Xi’an conservatory, and in 1962, at a conference on Pipa textbooks, he gave a talk on the musical interpretation of the Pinghu School. His recordings were never published.⁶

4. Review of previous research:

Some scholars have made similar comparisons of musical scores as performed by the different

4 Cf. “Pipa Player Wei Zhongle” by Jonathan P.J. Stock in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 27 p. 264 and Wei Zhongle’s curriculum vitae (CV) by Victor Cheng in the CD Book *Traditional Instrumental Pieces of Wei Chung-Loh*.

5 Cf. “Pipa Player Lin Shicheng” by Jonathan P.J. Stock in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14 p.730.

6 Cf. “Pipa Player Yang Shaoyi” by Zhuang Yongping in *Pipa Shouce* (handbook of the Pipa), p.373.

Pipa schools. In his dissertation *The way of the Pipa* (1951), John Myers compared the oldest music score, the Hua collection (1819), the Li collection (1895) and the modern performance version. In his research he tried to find out how a core melody could be turned into a performance version, even though he did not attempt to investigate the ways in which the traditional Pipa schools interpreted one and the same piece.

In 1989, Lin Yinzhi published *琵琶古曲十面埋伏版本集錦與研究* (*An Anthology of Various Editions of the Ancient Pipa Piece Ambush from All Sides and the research done on them*), a collection of old musical scores and performance versions of the above piece. His research has greatly aided further research, e.g. for making general comparisons of the parts of the piece that were either added or deleted by the individual Pipa players in order to enhance its dramatic quality. However, it is still extremely difficult for us to imagine why or how, and according to which musical rule or principle the musicians aimed to arrive at their “perfect interpretation”, and to draw the dividing line between the individual Pipa schools.

In 1992, Lu Yuhsiu, in her Master’s thesis *Die Interpretationsstile auf der Pipa* (*Interpretation on the Pipa*), analyzed the recordings of six Pipa players, focusing on the different ways they performed and interpreted the major motif of the Pipa civil piece “Saishang qu”, and especially on how they played a tune combining different techniques. She also used a spectrogram to differentiate between the interpretations of the six musicians. While her research has helped us find out the particular interpretative features of different players, her research informs this paper in its determining and comparing the typical musical interpretations of the historical representative masters of the old traditional Pipa schools.

4.1 Research difficulties: how to compare?

In my own research I encountered four major problems: 1. determining how much of the Pipa repertoire the traditional schools had in common, or how much of it was actually performed by the masters; 2. whether the major motif of one and the same piece can be identified among the different Pipa schools; 3. whether Chinese musicians could decide which parts they wanted to play, or whether the problem lies with the recording, i.e. that this part was never recorded; 4. the poor quality of the old recordings.

4.1.1 How much of the Pipa repertoire did the traditional schools have in common, or how much of it was actually performed by the masters?

In the collection of recordings provided by my Pipa Professor, only one piece, i.e. “The Moon on High”, was performed by masters of three different schools (Pudong master Lin Shicheng, Pinghu masters Yang Shaoyi and Wu Mengfei, and Wang masters Jin Zuli and Li Quanzu). In the course of this research, I also came across an interesting phenomenon, which I shall explain below.

4.1.2 Can the major motif of one and the same piece be identified among the different Pipa schools?

When comparing interpretations of one and the same piece, one needs to focus on the major motif, i.e. the ways it is performed by the masters of the different schools.

The interesting phenomenon mentioned above is that, while the two Pinghu masters Wu Mengfei and Yang Shaoyi both performed the same piece, the former left out the major motif, merely playing the virtuoso part, which has rendered his recording useless for comparison for this paper.

4.1.3 Was this part never recorded? Or could Chinese musicians decide which parts they wanted to play?

The reason for the fact that master Wu Mengfei ostensibly did not play the famous major motif could be that this particular part was never recorded, which clearly distinguishes Chinese culture from western culture.

Today we can still see this phenomenon not only in the music score of the modern performance versions but also in the performance. For example, at the end of the music score *Shi Mian Mai Fu* (Ambush on All Sides), Pudong School Master Lin Shicheng wrote a note which mentioned that the parts of the piece that the master chose to play depend on how much time he has and where he performs this piece. He wrote that in some cases if the performer does not have much time, he should play the part „beat the drum“ just once instead of three times, the part „blow the horn“ once or twice instead of three times, and that the part of the “U river” and “the sound of drum and horn” can be omitted. In 1989, Lin Yinzhi, in his book *An Anthology of Various Editions of the Ancient Pipa Piece ‘Ambush from All Sides’*, also expressed the same opinion.

The same situation can also be found in recordings; some recordings write an extra note stating, for example, that this is the version of “the whole piece” of the *Shi Mian Mai Fu*.

In contrast, in western classical music the musician cannot omit the musical score himself. For instance, if the musician plays a Beethoven Sonata, and decides to omit one part, we would normally say “he played it wrong or he forgot the music score”.

Although not a lot is known about the recordings used in this study as such, this distinction is highly significant as in traditional Chinese music it is the musician’s decision which part of a piece is performed at a particular function, while the western musician is bound to and by the respective musical score.

4.1.4 The poor quality of the old recordings

The old recordings are often blurred by static noise, which greatly disturbs any sound analysis as it produces additional noise lines. Often, some of the fundamental tones as well as other notes

are missing, which makes an analysis rather difficult, sometimes to the point of rendering the whole analysis useless. However, old recordings are still very useful for reproducing most of the original sound.

5. Description of the Pipa techniques which were used in this study

Right Hand

Tan: The nail of the index finger strikes a single string using a down stroke from right to left.

Tiao: The nail of the thumb strikes a single string using an up stroke from left to right.

Fen: The nail of the index finger and the nail of the thumb both strike different strings, moving from inside to outside at the same time.

Lun: The five fingers of the right hand should first be round and then open gradually, beginning with the index finger, the second, third and fourth fingers and ending with the thumb. The movement of this technique is very fast and should not be interrupted as its function is to produce and sustain a long melody.

R1, R2 and R3: Tan+Lun+Tan+Tiao

Left Hand

Yin: the string is pushed up and down, or left to right, by the left hand several times, and the movement is similar to western vibrato, but not so regular.

La: the string is pushed to the left by the left hand, normally changing the pitch e.g. interval small second to fourth and then back to the initial note. The effect is similar to western glissando except for the return to the initial note.

Da: the index finger of the left hand strikes the string, without involving any techniques of the right hand.

The natural flageolets: the left hand is put softly on the fret, without pressing the fret, which has a flageolet note and is combined with the right hand Tan or Tiao.

6. Sound analysis of the Wang School

The following figure shows the pitch on its vertical and the passage of time (duration in seconds) on its horizontal axis.

The broken melody line highlights the complexity of the melody (core and ornamental notes), while the thick melody line illustrates the trend and direction of the melody line; the black markers represent the techniques deployed.

With the help of these melody lines, we can compare the different schools more easily.

6.1 The melody line of the Wang School

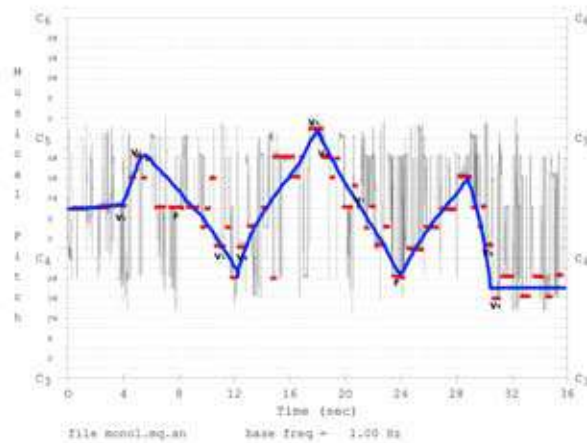


Fig.2: Example1 – melody line of the Wang School: Master Wei Zhongle



Fig.3: “The Moon on High” . Transcription: Tsai, 2010

Techniques: cf. s. section 5

*: Lun 0: The natural flageolets

F: Fen >: Accent

The three music scores were transcribed in the same key a, which is easier for the comparison of the music score between three different schools. In the recording the masters tuned their Pipa a half semitone or one semitone higher than the score.

It is significant that at the end of this example a “stair cadence” (during seconds 32-36) is formed.

The following table first shows the technique V1 to V9 used in Example 1. Then the tuning of the note is compared to the Equal Temperament Scale (ETS). At the end the acoustic phenomena of the technique are analyzed, including pitch variation and frequency modulation (e.g. vibrato or glissando).

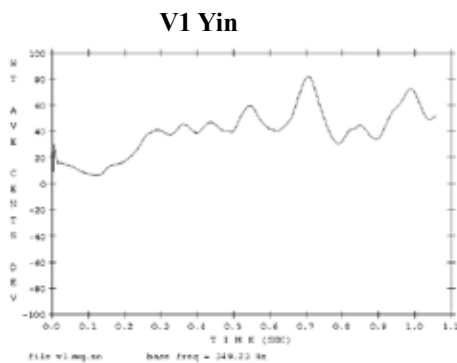
6.2 Sound analysis of the Wang School technique

Table 2: Sound analysis of Example 1

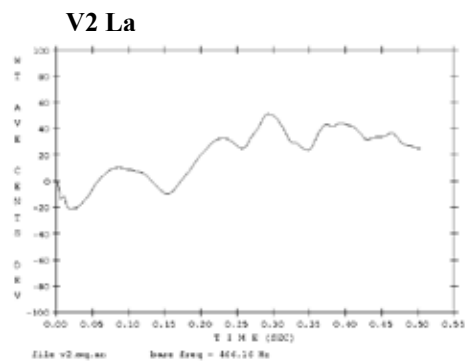
No.	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9
Technique	Yin	La	Yin	Yin	Yin+Lun	La	La	Yin	La
Cf. pitch ETS	F4↑ 40cts	A [#] 4 “in tune”	C [#] 4 40cts.	C [#] 4 40cts.	C [#] 5↓ beginning + 20 cts., then “in tune”	A [#] 4 in tune	F4 in tune	C [#] 4 beginning “in tune”, then ↑50 cts.	G [#] 3 “In tune”
Acoustic phenomena (Frequency Modulation)	h.p. ↑+50 ↓-30 cts.	h.p. ↑+50 ↓+30ct.	h.p. ↑+50 ↓-20 cts.	h.p. ±↑↓20 cts.	h.p. ↑+60 ↓-10 cts.	h.p. ↑+60 ↓0ct.	h.p. ↑+80 ↓0ct.	±↑↓ 30cts.	↑+ 100 ↓+10cts.
Notes Abbr: av.: average - h.p.: highest point cent: ct. cents: cts.									
V1: several times, like vibrato but irregular									
V2: once only, pitch change like glissando									
V3: several times, like vibrato but more regular than V1									
V4: several times, like vibrato but more regular than V1 and V3									
V5: Beginning - strong, intensive; end – weaker, irregular									
V6: once only, pitch change, like glissando									
V7: pitch change, accent on second note, like glissando									
V8: several times, like vibrato but irregular									
V9: once only, pitch change like glissando									

The techniques V1-4 and V6-V9 are combined with the right hand technique Tan or Tiao while V5 is combined with the right hand Lun.

The following figures show on the horizontal axis the time, and on the vertical axis the played frequency in cents, where 0 corresponds to the base frequency indicated under the horizontal axis. The played note can be compared to the corresponding frequency on the Equal Temperament Scale (ETS).

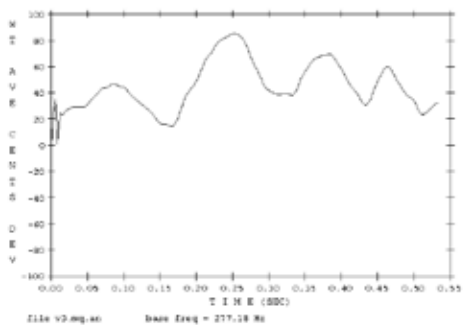


h.p.: ↑+50↓-30 cts.



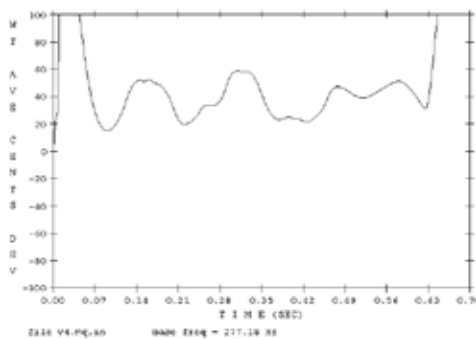
h.p.: ↑+50↓+30ct.
change half semitone

V3 Yin



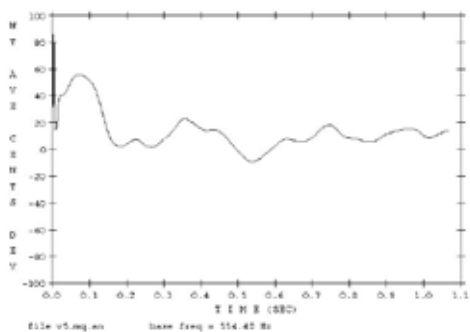
h.p.: $\uparrow+50\downarrow-20$ cts.

V4 Yin



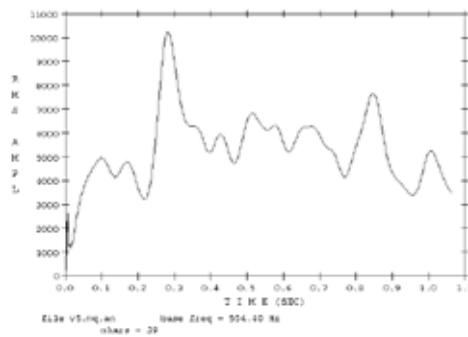
h.p.: $\pm\uparrow\downarrow 20$ cts.

V5 Yin+Lun (left hand)



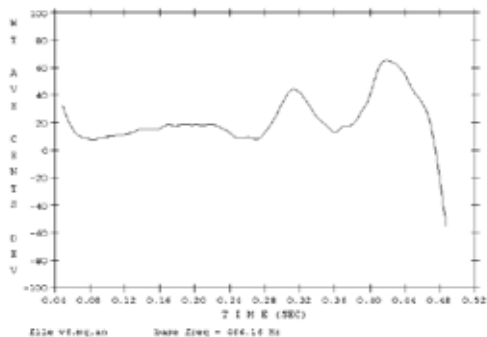
h.p.: $\uparrow+60\downarrow-10$ cts.

V5 Lun (right hand)



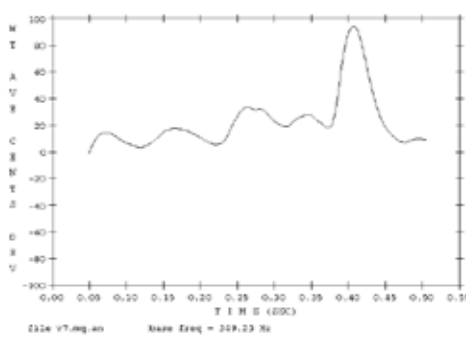
plucked 9 times in 1sec.

V6 La



h.p.: $\uparrow+60\downarrow 0$ ct.
change half semitone

V7 La



h.p.: $\uparrow+80\downarrow 0$ ct.

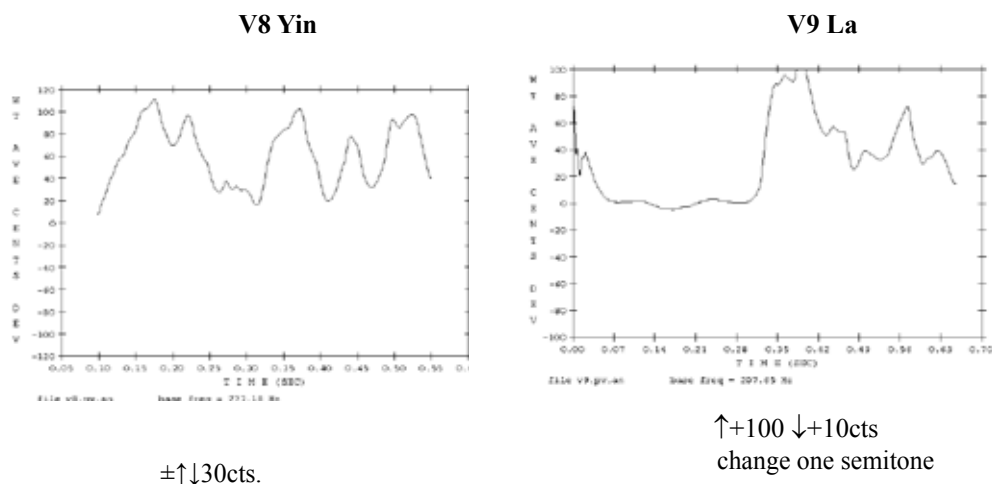


Fig. 4: Techniques of the Wang School

Analysis of the figures of the Yin (V1, V3, V4, V8), La (V2, V6, V7, V9) and Yin+Lun (V5) techniques:

The Technique V1 Yin: (refer to section 5) The figures of the Technique Yin (V1, V3, V4 and V8) show a curve starting with little frequency modulation, which is gradually increased and repeated.

The Technique V5 Yin+Lun: the technique of the left hand V5 Yin combined with the right hand technique Lun (Tremolo). The figure V5 Yin+Lun (left hand) and V5 Lun (right hand) show how intensively the left hand is used throughout the technique.

The function of the techniques La (refer to section5) (V2, V6, V7 and V9) is to change pitch. The following figures of La (V2, V6, V7 and V9) show that this change is significant as the curve starts with a particular frequency (see the figures) or notes (a half semitone or one semitone, revealed in the respective number of cents) and then starts fluctuating more strongly, which occurs once only before it returns to the initial note. Compared to the technique of Yin, the La technique has the function of changing the pitch.

The analysis shows that the technique La changes in more cents than the technique Yin. Through this technique, La can produce a higher secondary note and thus an ornamental effect, such as g-a-g.

The musical function of the techniques Yin, La and Yin+Lun

It is interesting that as the musical principle, the technique Yin (V3, V4 and V5) is mostly used with the note $C4^7$ (minor third above the tonic). The curve of the figures V3 is more irregular than V4, because V3 represents the first beat while V4 merely repeats the important note V3. The reason for the

7 The master played a scale half tone higher than shown in figure 3.

strong irregularity of V1 (dominant, fifth) is the fact that it is played with the strongly accentuating technique Yin. With regard to its musical principle, as V1 is the dominant and thus an important note, Master Wei Zhongle decided to play it with accent, and to use the Yin technique.

In the La technique A4 is used as the tonic (the first note) (V2, V6) and dominant (the fifth note) (V7) while in the third beat functioning as an ornamental principle. In addition, the V9 La technique (g-a-g) accentuates the second part and not the first part, which also coincides with the ornamental principle to stress the tonic A.

The analysis shows how intensive but also how different the techniques Yin (Vibrato) and La (Glissando) are and how they can be used in different parts of the same piece. For instance, the figure V1 shows the technique Yin with an accent, and that is the reason why at the beginning of the curve this note is longer than in the other forms of Yin, and moreover the vibrato is irregular and more intensive. The technique V5 Yin+Lun (V5 left hand+V5 right hand) show how intensively the master Wei Zhongle played the techniques Yin and Lun to express the emotion of the music.

7. Sound analysis of the Pudong School

The following figure shows the pitch on its vertical and the passage of time (duration in seconds) on its horizontal axis.

The broken melody line highlights the complexity of the melody (core and ornamental notes), while the thick melody line illustrates the trend and direction of the melody line; the black markers represent the techniques deployed.

7.1 The melody line of the Pudong School

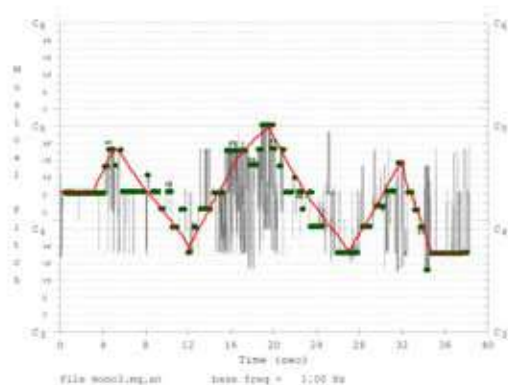


Fig.5: Sample 2, melody line of the Pudong School: Lin Shicheng



Fig.6: “The Moon on High” of the Pudong School, transcription: Tsai, 2010

Techniques: cf. s. section 5

*: Lun

>: Accent

fis-e, e-g: grace note as ornamental function

La: V1=a-h-a, V2= e-fis-e

7.2 Sound analysis of the Pudong School techniques

The following table first shows the technique V1 to V7 used in Example 2. Then the tuning of the note is compared to the Equal Temperament Scale (ETS). At the end the acoustic phenomena of the technique are analyzed, including pitch variation and frequency modulation (e.g. vibrato or glissando).

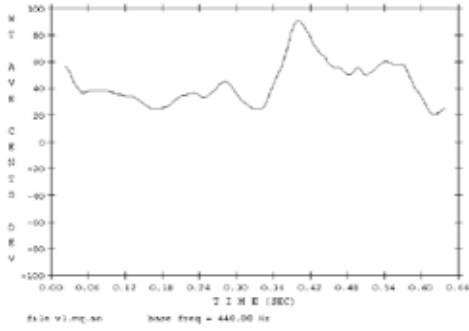
Table3: Sound analysis of the Pudong School techniques

N0.	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7
Technique	La	La	Yin+Lun	Yin	La	La	Yin
Cf. pitch ETS	A4↑ +40 cts.	E4↑ 40cts.	A4↑ 60cts.	G4↑ 40cts.	A4↑ 40cts.	E4↑ 40cts.	C4↑ 30cts.
Acoustic phenomena (Frequency Modulation)	h.p. ↑+60 ↓0 cts.	h.p. ↑+70 ↓0 cts.	h.p. ↑+140 ↓-50cts.	h.p. ↑+50 ↓-20 cts.	h.p. ↑+140 ↓40cts.	h.p. ↑+80 ↓0 ct.	±↑↓ 30cts.
Notes	like Glissando one time	like Glissando	like Vibrato more intensive	like Vibrato	like Glissando	like Glissando	like Vibrato more times

The left hand techniques V1-2 and V4-V7 are combined with the right hand technique Tan or Tiao, while V3 is combined with the right hand Lun.

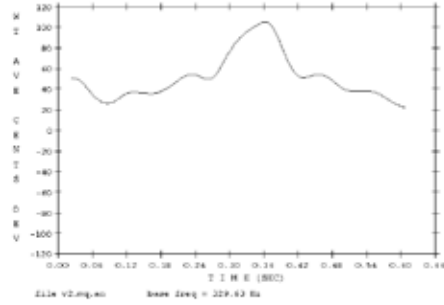
The following figures show on the horizontal axis the time, and on the vertical axis the played frequency in cents, where 0 corresponds to the base frequency indicated under the horizontal axis. The played note can be compared to the corresponding frequency on the Equal Temperament Scale (ETS).

V1 La



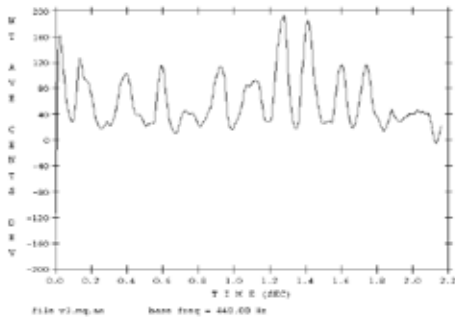
h.p.: ↑+60↓0 cts.

V2 La



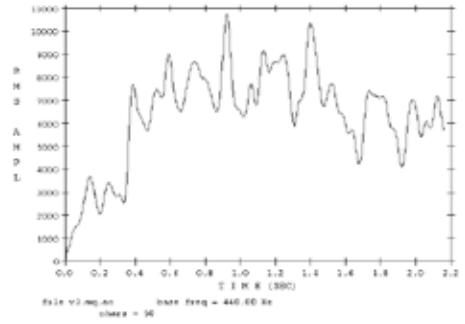
h.p.: ↑+70↓0 cts.

V3 Yin (left hand)



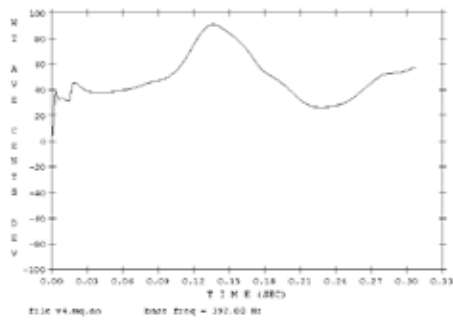
h.p.: ↑+140↓-50cts.

V3 Lun (right hand)



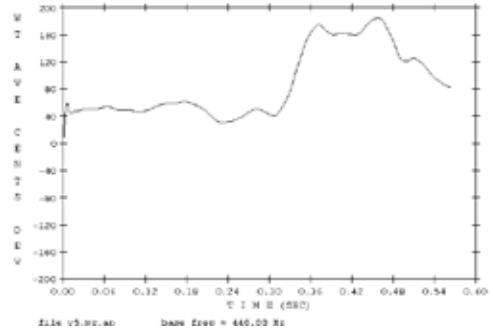
plucked 13 times in 2.2 sec.

V4 Yin



h.p.: ↑+140↓40cts.

V5 La



h.p.: ↑+140↓40cts.

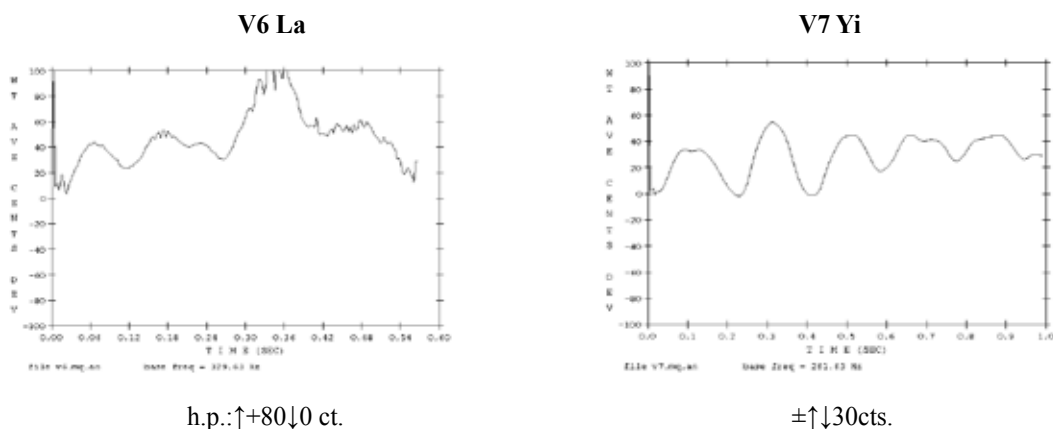


Fig. 7: Techniques of the Pudong School

Analysis of the figures of the Yin (V3, V4, V7), La (V1, V2, V5, V6) and Yin+Lun (V3) techniques:

The Technique V1 Yin (cf. section 5): The figures of the Technique Yin (V3, V4, and V7) show a curve starting with little frequency modulation, which is gradually increased and repeated.

The function of the techniques La (cf. section 5): (V1, V2, V5 and V6) are to change pitch. The following figures of La (V1, V2, V5 and V6) show that this change is significant as the curve starts with a particular frequency (see the figures) or notes (a half semitone or one semitone, revealed in the respective number of cents) and then starts fluctuating more strongly, which occurs once only before it returns to the initial note.

The analysis shows how intensive but also how different the techniques Yin (Vibrato) and La (Glissando) are and how they can be used in different parts of the same piece.

The Technique V3 Yin+Lun: the technique of the left hand V3 Yin combined with the right hand technique Lun (Tremolo). The figure V3 Yin+Lun (left hand) and V3 Lun (right hand) show how intensively the master Lin Shicheng played the techniques Yin and Lun to express the emotion of the music.

The musical function of the techniques Yin, La and Yin+Lun

It is interesting that as the musical principle, in the Yin (V3, V4 and V7) are used with the different notes A4, G4, C4⁸ (tonic, minor seventh, minor third) and are played on the first and third

8 The master played a scale half tone higher than shown in table 3.

beats.

In the La techniques (V1, V2, V5 and V6) are used with the notes A4 and E4 as the tonic (the first note) (V1, V5) and dominant (the fifth note) (V2, V6), while in the third beat almost functioning as an ornamental principle.

The change of the frequency modulation of V5 is bigger than the other La techniques V1, V2 and V6 (see the table3 and the fig.7), because the musical function of the V5 La is to start a new phrase of the melody and we can find the same principle in the V6 La too.

Comparing the musical interpretation between the Wang and Pudong Schools

This secession tried to summarize and compare the musical interpretation between the Wang School and the Pudong School.

The history of the traditional Pipa Schools shows us that the predecessor of the Wang School, Wang Yuting, was the fourth generation of the Pudong School before he had his own School (Wang School).

The aim of the comparison was to try to identify this phenomenon in their musical interpretation and examine how the music principles of both schools stand in a reciprocal relationship with one another and where continuity, discontinuity, similarity and differences in their music lie, such as how they embellish the melody line and how they use technique in their musical interpretation.

The following aspects were compared: A. The melody line; B. The technique used and the musical function.

A. The melody line of the Wang School and Pudong School

The difference lies in the ways the two schools use the technique Yin and La to draw their melody lines.

The melody line of the Wang School shows us (Sample1, fig.2, fig.3) that it has more small ornamental notes or small leaps by using more techniques La and Yin than the Pudong School.

By contrast, the melody line of the Pudong School (Sample2, fig.5, fig.6) is straighter, more direct with more “jump notes”, less use of La and Yin techniques and without any “stair cadence” at the end.

But still through the thick melody line we can see the major trend; both schools are very similar. The difference between both schools is that the Wang School used more La and Yin techniques to draw their melody line, whereas the Pudong School used more “jump notes”, “minor intervals” to draw their melody line.

B. The technique used and the musical function

The following table shows the similarity between Sample 1 (Wang School) and Sample 2 (Pudong School), with regard to e.g. on which beat they use the same techniques in the same notes and the acoustic phenomena (Frequency Modulation).

Table 4: Comparison between Sample 1 – Wang School and Sample 2 – Pudong School

Sample	Wang School 1 ⁹				Pudong School 2			
The same beat	2/3	8/3	9/3	13/3	2/3	8/3	9/3	13/3
The same techniques	V2 La	V6 La	V7 La	V8 Yin	V1 La	V5 La	V6 La	V7 Yin
The same notes	A [#] 4	A [#] 4	F4	C [#] 4	A4	A4	E4	C4
Frequency modulation	↑+50 ↓+30 cts.	↑+60 ↓0 cts.	↑+80 ↓0 cts.	↑↓ ±30 cts.	↑+60↓0 cts.	↑+140 ↓+40 cts.	↑+80 ↓0 cts.	↑↓ ±30 cts.

This comparison shows an interesting phenomenon, i.e. that the techniques La and Yin are used ornamentally on the third beat.

The difference lies in the ways the two schools use the technique Yin and how they draw their melody lines.

The acoustic of the measurement, such as the frequency modulation, shows the technique of the left hand (V5.Yin: Sam.1 Wang: V3.Samp.2 Pudong) as the Pudong master played the Yin (like Vibrato), La (like Glissando) more intensively than the Wang master.

This acoustic phenomenon reflects the typical style of the Pudong School; my Pudong master Lin Shicheng master once told me during my private Pipa lecture with him that this intensity effects Yin and La Vibrato in order to express the emotion of the music and also typical performance style of the Pudong School.

The comparison shows both Schools also have a greater similarity with each other than with the Pinghu School discussed below. Through this analysis we can see the influence of the Pudong School on the Wang School in the way the major thick melody line tends to be similar.

Through this comparison we can see how the masters of both schools were closely related to each other and how this relationship influenced their musical interpretation.

9 Actually, Samples 1 and 2 use the same notes, it is just that the tuning of Sample 1 is higher than that of Sample 2.

8. Sound analysis of the Pinghu School

The following figure shows the pitch on its vertical axis and the passage of time (duration in seconds) on its horizontal axis.

The broken melody line highlights the complexity of the melody (core and ornamental notes), while the thick melody line illustrates the trend and direction of the melody line; the black markers represent the techniques deployed.

8.1 The melody line of the Pinghu School

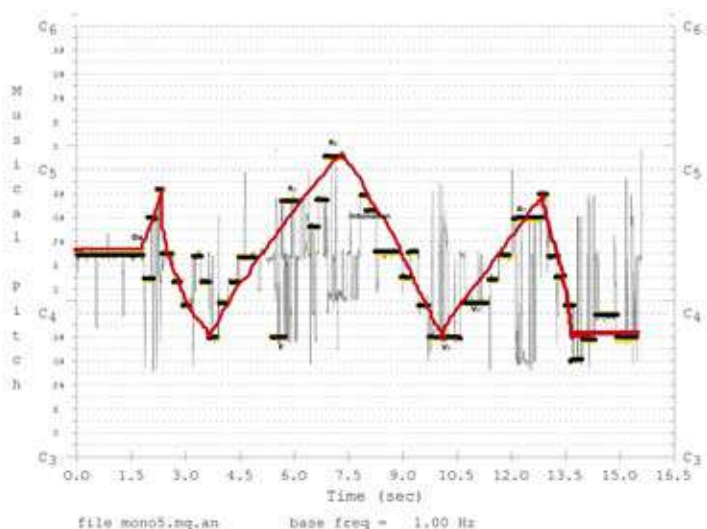


Fig.8: Sample 3 Melody line of the Pinghu School: Yang Shaoyi



Fig.9: “The Moon on High” of the Pinghu School, transcription: Tsai, 2010

Technique: cf. s. session 5

*: Lun

R1, R2 and R3: Tan+Lun+Tan+Tiao

The melody line of the third sample shows that it was performed at a very fast tempo and with a changed beat (6/4-4/4). Because of the fast tempo there is almost no long note beside the following notes A, C and G. And also because of the fast tempo these three long notes were used by the technique of the right hand R1, R2 and R3 (Tan+Lun+Tiao) so that it can be played faster, and to reduce the use of techniques such as Yin (Vibrato) or La (Glissando).

Compared to Wang School (Samples 1) and Pudong School (Sample 2) this piece has its own character, for instance with regard to tempo and technique. It is very interesting to see the musical principle in that the techniques were used on the first, second and third beat.

It is remarkable that in this piece, the master of the Pinghu School used an old instrument, and due to the smaller number of frets and the different tuning system one can observe a special pitch and interval such as on beat 6 A and G[#] (major seventh), which in the Wang School (Samples 1) and Pudong School (Sample 2) were not used. Such special pitch and intervals give this piece a totally different character, and today this kind of interpretation is very rare, as is its performance.

8.2 Sound analysis of the Pinghu School techniques

Table 5: sound analysis of the Pinghu School techniques

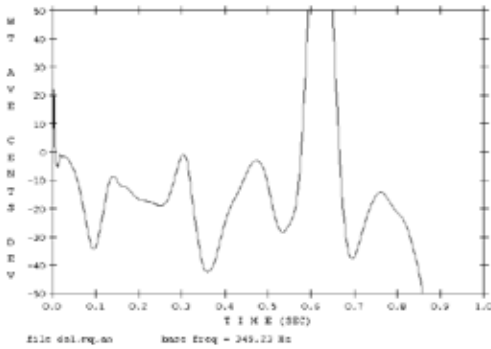
No.	Da1	R1	R2	I1	V1	V2	R3
Technique	Da	Tan+Lun+ Tan+Tiao	Tan+Lun+ Tan+Tiao	Tan	La	Yin	Tan+Lun+ Tan+Tiao
Cf. pitch ETS	F4 ↓ 20 cts.	A [#] 4 ↓ 20 cts.	C [#] 5 ↑10 cents	A [#] 4↓-a1↓ 20cts-20cts	A [#] 3↑60 cts.	C [#] 4 “in tune”	G [#] 4↓ 40cts.
Frequency modulation	↑↓±30cts.	↑↓±30cts.	↑↓±30cts.	Special intonation*	Beginning: -100cts then rises ↑160	↑↓±30cts	↑160cts.
RMS (Amplitude/time)	Plucked 4 times	4 periods: 1-3:0.4sec. Tan+Lun 3-4:0.27 sec. Tan+Tiao	4 periods: 1-3:0.35 sec. Tan+Lun 3-4:0.24 sec. Tan+Tiao			irregular Vibrato	4 periods: 1-3:0.35 Tan+Lun 3-4:0.18 Tan+Tiao

The techniques of the R1, R2 and R3 are combination techniques “Tan+Lun+Tan+Tiao”.

The figure shows the RMS (root mean square) (Amplitude/time) of the R1, R2 and R3, and each technique is divided into four periods. In the musical principle the first and the third periods are the most important parts. The computer measurement shows that the first units of the third period are similar to R2 and R3, as are the third and the fourth periods.

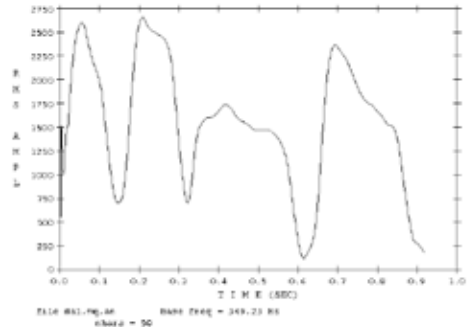
R1 and R2 stay in the same note and are played using the techniques “Tan+Lun+Tan+Tiao”. The difference of the R3 is that the last tone of the R3 was combined with another note, which is the tonic and thus an important function of the cadence – “stress the tonic”.

V1 Da (left hand)



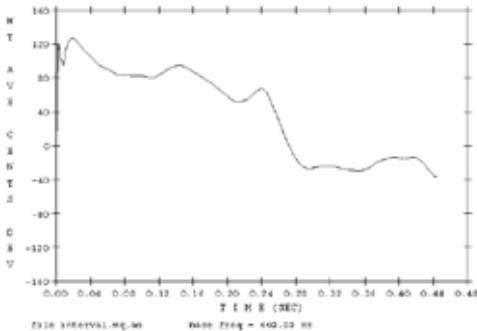
↑↓±30cts.

V1 Da (right hand)



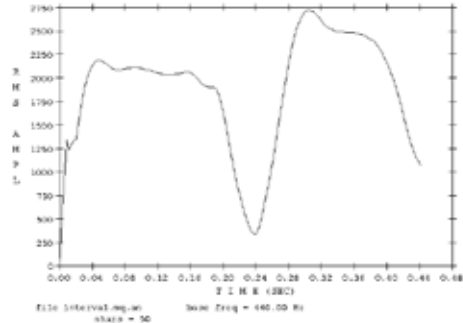
String was plucked 4 times

Intonation (left hand)



*Special intonation (A-G#)
100 cents between the notes

Intonation (right hand)



String was plucked 2 times

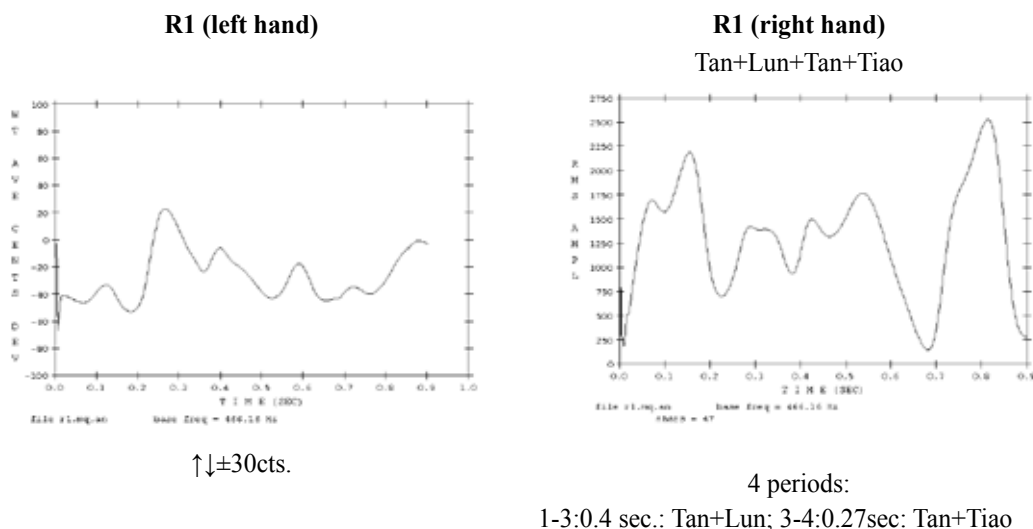


Fig. 10: Techniques of the Pinghu School

Table 6: Comparison between ETS and the scales used by the individual Pipa Schools in Samples 1, 2 and 3

Examples	ETS	B.1	B.2	B.3
School		Wang	Pudong	Pinhu
Master		Wei Zhongle (1909-1998)	Lin Shicheng (1922-2006)	Yang Shaoyi (1913-1974)
Tonic a	0 ct.	b-minor 0ct	a-minor 0ct.	b-minor 0ct.
Major second (b)	200cts.	X	x	160-220cts
Minor third c	300cts, 1500cts.	280-320cts.; 1480cts.	300cts.; 1480-1500cts.	270-330cts.; *(1520-1560cts.) not sure!!! Cuz. Noise of the recording
Perfect fourth d	500cts	480cts.	500cts.	460-560cts.
Perfect fifth e	700cts	680-700cts.	700cts.	680-760cts.
Minor sixth (f)	900cts	890cts.	880cts.	x
Minor seventh g	-200cts, 1000cts	200-220cts.; 980cts.	-200cts; 1000-1020cts.	-180cts.; 960-1050cts.
Major seventh G sharp	1100cts.	X	x	1100cts.
Octave a	1200cts.	1180cts.	1200cts.	1170-1230cts.

The above table shows the comparison between ETS and the scale used by each of the Pipa Schools (Samples 1, 2 and 3) according to the computer measurement.

The deviation occurs through the change of pitch, using the techniques La (Glissando) and Yin (Vibrato).

The piece “The Moon on High” is based on the Chinese pentatonic scale “Yu key” (a-c-d-e-g-a). Normally the notes f and h are used just very shortly as ornaments.

Instead of using the note b, both the Wang School and the Pudong School used the note f shortly as ornamental notes. By contrast, the masters of the Pinghu School used the note b instead of the note f.

The above table also shows how each master used his own ornamental principle, e.g. the master of the Wang School (Sample 1) and the master of the Pudong School (Sample 2) used a minor second and major seventh as an ornamental note.

By contrast, the master of the Pinhu School used a major second and a major seventh but he did not use the minor sixth as an ornamental note.

The similarity between the three schools is that they all used the minor seventh as an embellishment.

With the help of the above table and the biography of the masters, we can also define the age of these three recordings: Sample 3 is the oldest recording, while Sample 2 is the youngest.

We have no information on the recordings but the table offers us further musical information, such as the fact that the old Pipa used a different interval and tuning system. Further, the table shows how the cents variation changed in the interval through different techniques played by old and modern Pipa. In Sample 2 the tuning system of the modern Pipa is similar to the ETS system.

9. Conclusion

A comparison of the above recordings reveals not only the interpretations by the different schools but also how the same technique was used in the same note, e.g. how intensively the techniques Yin or La could be played in the same note and through which musical function.

We can also determine how each master decided which ornamental note, which interval, which technique and which beat to use.

Their similarity in the musical interpretation, as well as the techniques they have in common, proves the strong link between the Wang and Pudong Schools, while the Pinghu School is less influenced by the others, and Master Yang Shaoyi provided a new definition of the tempo (fast tempo) for the civil style of the Pipa.

*In grateful memory of the masters Lin Shicheng 林石城 of the Pudong School and Ji

Yongbin 紀永濱. With special thanks to Pipa Prof. Zhang Qiang 張強 of the central conservatory in Beijing, Dr. John Heath and Dr. Sandra Carral for their support and to Elisabeth Müller-Lipold for proofreading this paper.

Reference

- Carral, Sandra, D. Murray Campbell, and Thomas D. Rossing. 2003. "Relationship between blowing pressure, pitch, and timbre of a Scottish bellows blown border bagpipe Roberto Bresin." *Proceedings of the Stockholm Music Acoustics Conference*, KTH Speech 1, Music and Hearing, p. 251-254.
- Carral, Sandra. 2005. *Relationship between the physical parameters of musical wind instruments and the psychoacoustic attributes of the produced sound*. Edinburgh: University of Edinburgh.
- Carral, Sandra. 2007. "Comparison between the radiated sound produced by a Scottish Border bagpipe chanter, and the solution of a simple physical model using harmbal." Institut d'Estudis Catalans, *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics*, Univerisitat Politècnica de Catalunya.
- Carral, Sandra, and Martin Paset. 2008. "The influence of plectrum thickness on the radiated sound of the guitar." *Proceedings of the Acoustics'08 Paris Conference*. Paris: Société Française d'Acoustique.
- Cheng Victor. 1996. *Wei Zhongle Yanzhou Qu Ji* (Wie, Zhongle Pipa Portrait). Hongkong: ROI. (2CD)
- Elschek, Oskar. 1992. *Die Musikforschung der Gegenwart: Ihre Systematik, Theorie und Entwicklung*. Wien: Föhrenau.
- Franz Födermayer. 1971. *Zur Gesanglichen Stimmgebung in der Aussereuropäischen Musik*. Bd.1 und 2. Wien: Acta Ethnologica Et Linguistica.
- Goebel, Werner. 2001. "Melody lead in piano performance: Expressive device or artifact? " *Acoustical Society of America, Journal of the Acoustical Society of America (JASA)*, 110, Nr.1, p.563-572.
- Gerhard Wiemer, Simon Dixon, Werner Goebel, Elias Pampalk, and Asmir Tobudic. 2003. "In Search of the Horowitz Factor." *American Association for Artificial Intelligency*. Fall, p.111-128.
- Goebel, Werner, Roberto Bresin, and Alexander Galembo. 2004. "Once again: The perception of piano touch and tone. Can touch audibly change piano sound independently of intensity? " *Proceedings of the International Symposium on Musical Acoustics (ISMA 2004)*, Nr. Daisuke Naganuma.
- Goebel, Werner, and Gerhard Widmer. 2009. "On the use of computational methods for expressive music performance." *Ashgate Publishing, Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals, and Realities*, p. 93-113.

- Goebel, Werner, and Caroline Palmer. 2009. "Synchronization of timing and motion among performing musicians." University of California Press, *Music Perception*, 26, Nr.5, p. 427-438.
- John Myers. 1992. *The Way of the Pipa - Structure and imagery in chinese lute music*. Kent: Kent State University Press.
- Jonathan P.J. Stock. 2001. "Pipa Player Wei Zhongle." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press. 2nd, Vol. 27, p.264.
- Jonathan P.J. Stock. 2001. "Pipa Player Lin Shicheng." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press. 2nd, Vol. 14, p.730.
- Li, Fangyuan. 1955. *Nanbeipai Daqu Pipa Xin Pu* (collection of Nanbeipai Daqu Pipa). Beijing: Zhongyang Yinyue.
- Li, Fangyuan. 1998. *Nanbeipai Pipa Xin Pu* (He, Mingwei und Wang, Tianjian translation) (Die Kollektion der Nanbeipai Daqu Pipa). Beijing: Huale.
- Li, Guangzhu. 1982. *Li, Tingsong Yanzou Pu* (Li, Tingsong Kollektion). Beijing: Renmin Yinyue.
- Li, Tingsong. 1996. *Wangpai Pipa – Li, Tingsong Xiansheng Yanzou Pu* (Li, Tingsong collection). Taipei: Taipesi Guoyuetuan.
- Lin, Shicheng. 1959. *Gongchi Pu Changshi* (practice of the Gongchi Notation). Beijing: Yinyue.
- Lin, Shicheng. 1983. *Yang Zheng Xuan Pipa Pu* (Yan Zheng Xuan Pipa collection). Beijing: Renmin Yinyue.
- Lin, Shicheng. 1983. *Ju Shi Lin Pipa Pu* (Ju Shi Lin Pipa collection). Beijing: Renmin Yinyue.
- Lin, Shicheng. 1989. *Pipa Jiaoxuefa* (didactic of the Pipa). Shanghai: Shanghai Yinyue.
- Lin, Shicheng. 1989. *Pipa Lianxiu Xuan* (practice of the Pipa). Beijing: Renmin Yinyue.
- Lin, Shicheng. 1995. *Pipa Mingjia Mingqu Daquan* (6) (The Pipa Master and their works). Taipei: Yaolan Changpian.
- Lin, Shicheng. 1996. *Lin Shicheng Jiaoshou Pipa Wenlu* (Lin, Shichengs collectiv writings of the Pipa). Taipei: Xuei.
- Lin, Shicheng. 1996. *Lin Shicheng Piapaqu Xuanji* (Band 1,2) (Lin, Shichengs Pipa collection). Tainan: Tainanshi Minzhu Yinyue Xuehui.
- Lin, Shicheng. 1996. *Pipa Jiaocai* (Pipa textbook). Beijing: Zhongguo Wenlian.
- Lin, Shicheng. 1996. *Pipa Mingqu Xuan Qianshuo* (famous Pipa pieces). Beijing: Renmin Yinyue.
- Lin, Shicheng. 1997. *Pipa Shiba Shou Mingqu* (Pipa collection - 18 famous pieces). Zhongyang Yinyue Xueyuan, Beijing.
- Lin, Shicheng. 1997. *Pipa Shiba Shou Mingqu* (Pipa collection- 18 famous pieces). Beijing: Huanqiu Yinxiang. (5 VCD).

- Lin Yinzhi. 1989. *Pipa Guqu Shmian Maifu Banben Jijien Ü Ianjiou* (An Anthology of Various Editions of the Ancient Pipa Piece Ambush from All Sides). Beijing: Central Conservatoire Music special Journal.
- Lu, Yuhsiu. 1992. *Die Interpretationsstile auf der Pipa*. Wien: Universität Wien Diplomarbeit.
- Lu, Yuhsiu. 2003. *Taiwan Yinyue Shi* (The music history of Taiwan). Taipei, Wunan.
- Murray Campbell and Clive Greated. 2001. *The Musician's Guide to Acoustics*. Oxford: Oxford University Press.
- Tsai Peiju. 2000. "Personal Interview with the master of the Pudong School Lin Shicheng." Beijing: unpublished.
- Tsai Peiju. 2006. *Geschichte, Spieltechniken und Musikinterpretation der Pipa*. Wien:Universität Wien Diplomarbeit.
- Tsai Peiju. 2007. "A New Classification of the Pipa—technique and Its Use in Pipa Pedagogy." Taipei: *Guandu Music Journal* 7/12, p.189-213.
- Tsai Peiju. 2009. "Performance Study: Sound analysis of the traditional Pipa schools." *Conference Junge Musikwissenschaft 2009*. Wien: Arnold Schönberg Center, Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft.
- Tsai Peiju. 2010. *Die Pipa – Geschichte, Spieltechniken und Musikinterpretationen*. Deutschland: VDM Verlag.
- Tsai Peiju. 2010. "Chinesische Musikinstrumente in der modernen Musik." Innsbruck: Österreichisches Nationalkomitee im ICTM, Symposium für NachwuchswissenschaftlerInnen.
- Tsai Peiju, and Carral Sandra 2010. "Comparison of three Chinese traditional Pipa music schools with the aid of sound analysis". Wien: Conference Vienna Talk 2010 on Music Acoustics "Bridging the Gaps".
- Tsun Yuenlui, and Wu Ben. 2001. "Pipa." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press. 2nd, Vol. 19, p.766-768.
- Wu Ben. 2001. "China, Solo instrumental traditionals: Pipa." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press.2nd, Vol. 5, p.681-683.
- Yang Yinliu. 1962. *Gongchi Pu Qianshuo* (introduction of the Gongchi notation). Beijing: Yinyue.
- Zhuang Yongping. 2001. *Pipa Shouce* (Handbook of the Pipa). Shanghai: Shanghai Yinyue.

Analysis Programm (Sndan)

<http://ems.music.uiuc.edu/~beaucham/software/sndan/> (15.05.2010)

日本作曲家武滿徹兩首長笛獨奏曲—*Voice* (1971) 與*Air* (1995) —之比較研究

陳惠湄

臺北市立教育大學兼任助理教授、國立交通大學博士後研究員

摘要

世界知名的日本作曲家武滿徹 (Toru Takemitsu, 1930-1996)，以媲美同時代西方作曲家的前衛手法，陸續寫下許多實驗性的作品。但在他的晚年，作品風格卻漸趨保守；他最後的一首作品—寫給長笛獨奏的《曲調》(原文曲名為 *Air*，作於1995年)，其風格與早期的作品—也是寫給長笛獨奏的《聲音》(原文曲名為 *Voice*，作於1971年)中大膽實驗的前衛傾向相去甚遠。本文試圖透過這兩首樂曲的比較研究，來看武滿徹個人作曲風格與想法的轉變。

關鍵字：武滿徹、日本作曲家、長笛獨奏曲、《聲音》、《曲調》

A Comparative Study of *Voice* (1971) and *Air* (1995) for Flute Solo by the Japanese Composer Toru Takemitsu (1930-1996)

CHEN Hui-Mei

Assistant Professor, Taipei Municipal University of Education

Post-Doctoral Researcher, National Chiao Tung University

Abstract

In his early age, Toru Takemitsu (1930-1996), the leading Japanese composer of the 20th century, composed many pieces using the avant-garde technique as shared by his contemporary Western colleagues. However, his musical style becomes more and more “conservative” in his late years. His last work, *Air* (1995) for flute solo, shows a great difference with his early piece *Voice* (1971) for the same instrument. I shall trace the evolution of Takemitsu’s musical ideas through a comparative study of these two pieces.

Keywords: Takemitsu, Japanese composer, flute solo, *Voice*, *Air*.

緣起

世界知名的日本作曲家武滿徹（Toru Takemitsu，1930-1996）在1971年寫給長笛獨奏的 *Voice* 一曲已成為最知名的現代長笛獨奏經典曲目之一；雖然如此，但是 *Voice* 到今天仍然是很多長笛吹奏者不敢挑戰的樂曲，原因就是整首樂曲充滿了特殊記譜與演奏法，演奏者必須學習認識它們，以符合作曲家的要求。樂譜一開頭邊唸法文詩句邊吹奏的記譜法（見譜例2）便嚇退很多長笛吹奏者；事實上檢視整首樂譜，幾乎每個音都有其不同音值、音色的表現，毋怪乎令演奏者望而生畏。相反地，作曲家去世前最後完成的作品，也是最後出版的完整作品—1995年完成、1996年出版、同樣寫給長笛獨奏的 *Air* 一曲，在出版後的隔年（1997年）立刻成為法國巴黎師範音樂學校（Ecole Normale de la Musique de Paris）長笛演奏高級班（六級演奏）學年末考試的指定曲。此曲中傳統的記譜與演奏法以及富於歌唱性的旋律，令所有應試學生都可以沒有困難並且不帶排斥心地準備。這樣的差距使得筆者充滿好奇心，興起想要比較這兩首樂曲的念頭。

前言

武滿徹應算是目前亞洲作曲家中被研究得最透徹的一位了；有關他的作品、生平、音樂語言與思想等等，在日本國內以及其他國家，都有許多學者專家以各式各樣的角度研究，並且以多種語言出版著作。他自己是位多產的創作者，除了嚴肅音樂、電影配樂等音樂創作之外，同時也發表了許多音樂美學與音樂理論等相關論述，這一點由日本小學館於2002年陸續出版的「武滿徹全集」（2002，東京，全五卷，含CD 58張，書籍五大冊）可一窺一二。國內音樂界先進在武滿徹研究方面也是成績斐然，例如作曲家吳丁連在美國的博士學位論文即以武滿徹為題¹，作曲家與音樂學者連憲升在法國的博士學位論文中也有篇章討論武滿徹²，回國後也以中文發表有關武滿徹的論文³；而國內各大學音樂科系研究所更不乏以武滿徹為題的優秀碩士論文，如東吳大學蔡淑玲⁴，交通大學楊舒婷⁵，臺灣師範大學蕭永陞⁶等。這些論文除了以不同的切入點檢視探討武滿徹的音樂與思想之外，對作曲家的生平、不同時期的音樂風

-
- 1 Wu, Ting-Lien. 1987. *An Analysis of Takemitsu's Brice (1976) : with an Emphasis on the Role of Articulation*, Ph. D. diss., University of California.
 - 2 Lien, Hsien-Sheng. 2005. *Le parcours musical de Qigang CHEN (de 1985 à 2001) au regard des musiques contemporaines chinoises et japonaises*, Ph. D. diss., University of Paris Sorbonne.
 - 3 連憲升，2006，〈五聲回歸與五聲遍在一武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉，《關渡音樂學刊》5：51-76。
 - 4 蔡淑玲，2006，〈探討武滿徹音樂創作的思維與體現—以夢窗為例〉，碩士論文，東吳大學音樂研究所。
 - 5 楊舒婷，2008，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式—以《ARC》第一部為例〉，碩士論文，國立交通大學音樂研究所音樂學組。
 - 6 蕭永陞，2008，〈「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〉，碩士論文，國立臺灣師範大學音樂學系研究所音樂學組。

格轉變等等也都有深入的引介。想要詳細了解武滿徹音樂的讀者們，在國內已經有豐富的中文資料可參考，而日文與外文的資料，其數量更是龐大。由於篇幅有限，本文中僅列出非常少數的直接引用資料，敬請學者先進諒察。

即使已經有如此豐富的學術論文資料，但是筆者在演講、教學或演奏得來的實際經驗裡，發現國內大專院校音樂科系中，沒聽過武滿徹名字同學們比例之高，相當令人驚訝。因此本文除了有關的兩首樂曲論述之外，也將簡單提及武滿徹的生平，希望提供未曾接觸過此領域的讀者們一個閱讀的基礎。

壹、作曲家武滿徹

武滿徹在很多場合提到他如何走向作曲之路⁷，在 Charlotte Zwirin⁸的影片中，他還哼唱了 *Parlez-moi d'amour* 開頭的旋律，影片以這首歌曲當作背景，這個段落著實令人動容；他臉上的神情讓人感到年少時首次聽到這首歌曲的感動，似乎並沒有跟著時間褪色。他也以文字如此形容當時的心境：「那是有如祈禱一般的和平之歌，有如嚐盡辛酸之後所看見的希望。對當時還是孩子的我們來說，那個戰爭是既愚蠢又殘酷的。在那個當下，我決心成為作曲家。」⁹當時和西歐、美國等「敵國」音樂一起被軍國主義掛帥的日本所禁止的香頌歌曲，對年輕的武滿徹來說，是愛與自由的象徵；對他來說，「西洋音樂」代表的是自由，是一種對於強權與強制壓力的反抗。

相對於「西洋音樂」所代表的自由與愛，「聽到日本傳統音樂，總是回想起戰爭時的苦難歲月。」（武滿徹 1989：199）在這樣的背景下，不難理解武滿徹在其作曲家生涯的早期，拒絕日本傳統音樂，一心追求趕上西方作曲家的寫作技巧與思潮之態度。

戰後，武滿徹幾乎是獨自摸索地開始學習作曲。1948年左右，即使是在搭乘地下鐵這樣日常的行為中，他也不斷地思考音樂與日常生活的關係：「我思索著如何把噪音融入樂音中。說明白一點，就是把日常生活中包圍著我們的“音河”¹⁰（音の河）加入作品這件事，如何能在作曲這項行為中產生意義。」（武滿徹1960：25-28）

1958年武滿徹在觀賞了「文樂」（*Bunraku*：日本傳統人偶劇，偶戲師穿上黑衣在舞臺上操控幾乎與人同高的人偶）後，開始感受到日本傳統音樂的價值與其現代性。1960年代初期他與凱基（John Cage, 1912-1992）認識與交流，凱基對於日本文化的高度關心與興趣，

7 日本戰敗前夕，年少的武滿徹被派去協助軍方建設地下戰壕，之前從沒有接受過正式音樂教育訓練的他，無意中聽到一位士兵偷偷地以唱盤播放當時被禁止的西洋流行歌曲，當他聽到 *Parlez-moi d'amour*（《跟我說愛我》）這首法國香頌時感動異常，驚歎世上竟有如此動人的音樂，那時就下定決心，如果他能存活到戰爭結束，一定要學習西洋音樂，並且成為作曲家。

8 Zwirin, Charlotte. 1994. *La musique des films de Tôru Takemitsu*（《武滿徹的電影音樂》）, Arte/ZDF et autres, film documentaire.

9 Toru Takamitsu. 1989. "Contemporary Music in Japan", *Perspective of New Music* 27/ 2 : 198-205。

10 除了作曲家自己寫作的文字之外，在很多相關研究論文與著作中，也都詳細介紹武滿徹「音河」的概念。國內的楊舒婷也在論文中探討「音河」的概念（楊舒婷 2008：26-28, 103-104）。

更促使武滿徹回過頭去看他自己國家的傳統音樂文化：「長久以來我致力於避免成為“日本人”，盡力去除“日本”的要素。與John Cage的接觸使我認識了自身文化的傳統價值。」（武滿徹 1989：199）於是，在繼續使用西方前衛技法作曲的同時，他也潛心研究日本傳統音樂。進入1960年代以後，武滿徹一方面以當時最前衛的手法一如圖形樂譜、隨機音樂概念等一來創作，一方面開始在他的嚴肅創作中使用日本傳統樂器（在此之前，他已在電影配樂中使用過日本傳統樂器），其中1967年接受紐約愛樂委託所創作的 *November Steps*（《十一月的階梯》），這首為琵琶、尺八和西方管弦樂團所作的樂曲，可說是武滿徹在結合東西樂器這方面最著名的作品。在此同時，他也發表很多文章，闡述他對日本傳統音樂文化的認識。

1972年武滿徹應邀參加一個印尼訪察團，同行的還有幾位著名的法國作曲家，如 Maurice Fleuret (1932-1990)，Betsy Jolas (生於1926) 以及 Iannis Xenakis (1932-2001) 等人，行程當然包括聆聽甘美朗音樂。面對這非常陌生的音樂，法國作曲家們由原先的困惑轉變為興奮，認為找到可以用在創作中的絕佳新素材 (Poirier 1996：63-64)。但是武滿徹覺得自己並沒有辦法把這與日本音樂相差甚遠的音樂運用在自己的創作中。這次的經驗使得既非印尼人又非西方人的武滿徹，深刻感受到從自己的文化中尋求創作來源的必要性。自此之後，他更積極地把日本傳統音樂的要素與他的創作結合，甚至還為傳統的雅樂創作新曲，如1973年的 *In an Autumn Garden*（《秋庭歌》）。但即使是只用純西方樂器、乍看之下非常前衛的作品，在他的音樂中也可發現日本傳統音樂的元素。

根據學者彼得·伯特 (Peter Burt, 生於1955) 的敘述¹¹，一般來說，大部份學者都能同意把武滿徹的創作分成早、中、晚三個時期，即第一時期：1950-1960，第二時期：1960-1976，第三時期：1977-1996¹²。在下文中就以此分期來概略畫分武滿徹的長笛作品。

貳、武滿徹的長笛作品

武滿徹的作品中包含長笛的有1959-60年給雙長笛的 *Masque*（《面具》），1961年寫給長笛、吉他與魯特琴的 *Ring*（《環》），1962年給中音長笛、魯特琴與鐵琴的 *Sacrifice*（《獻祭》），1970年給長笛、雙簧管、豎琴與弦樂團的 *Eucalypts I*（《油加利樹I》），1971年給長笛、雙簧管、豎琴的 *Eucalypts II*（《油加利樹II》），1971年給長笛獨奏的 *Voice*（《聲音》），1976年給長笛、兩架豎琴與兩位打擊樂手的 *Bryce*（《布萊斯》），1981年給中音長笛與吉他的 *Toward the Sea*（《往大海去》），同年也出版給中音長笛、豎琴與弦樂團的 *Toward the Sea II*（《往大海去之二》），1982年給中音長笛獨奏與室內管弦樂團的 *Rain Coming*（《雨之降臨》），1982年給長笛、豎笛、鋼琴與鐵琴的 *Rain Spell*（《雨之咒文》），1987年給長笛與管弦樂團的 *I Hear the Water Dreaming*（《我聽見水

11 Peter Burt. 2001. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, p. 1-3.

12 國內的中文碩士論文中（如楊舒婷 2008：7-15，蕭永陞 2008：11-16）也可見到武滿徹的音樂風格分期與代表作品的詳盡介紹，因此本文只在必要時稍微提及。

之夢》)，1988年給中音長笛與豎琴的 *Toward the Sea III* (《往大海去之三》)，1989年給長笛獨奏的 *Itinerant - In Memory of Isamu Noguchi* (《旅人—追憶野口勇》)，1992年給長笛、中提琴與豎琴的 *And then I knew 'twas Wind* (《於是我知道那是風》)，以及去世前寫的最後一首作品—1995年給長笛獨奏的 *Air* (《曲調》) 等等。

按照前述的分期來看，1959-60年給雙長笛的 *Masque* (《面具》) 算是武滿徹創作的第一時期。這時武滿徹一方面思索「音河」的想法，於1950年代後半，寫作了一連串試圖把日常生活的雜音融入音樂中的具象音樂作品，一方面也寫出像 *Requiem for string orchestra* (給弦樂團的《安魂曲》，作於1957年) 這樣的作品。《安魂曲》中精巧織進單旋律中的音形變化，有如水面上漸漸擴散開來的波紋，在此可看到新維也納樂派音列作曲法中常見的逆行、反向、縮小、擴大等等的動機變化¹³。

雖然一般習慣把1967年的 *November Steps* 看成是武滿徹把他對日本傳統音樂文化的認識實踐到自己音樂創作中的作品，但事實上自從1958年觀賞「文樂」的衝擊以來，由作品的標題一如1958年開始的 *Le Son Calligraphié*¹⁴ (《書法之聲》) 或者是 *Masque* (《面具》) 一就可看出武滿徹在這時期已開始關心日本傳統文化，以及將之運用到自己音樂創作中的意願。由作曲家自己的樂曲解說更可看出端倪：「*Masque* (《面具》) 這個標題源於能樂中的女面¹⁵。兩把長笛互相配合彼此的呼吸，編織出流動的線條。」「*Masque*無法以西歐的拍子概念來捕捉，它存在於時間的內部，是一種內在的拍子。這個作品的速度由演奏者的呼吸與脈搏來決定，以One-By-One (一對一) 的節奏，完全地自由演奏。」¹⁶

如果把1960-1976看成是武滿徹創作的第二時期的話，那麼 *Ring* (《環》)、*Sacrifice* (《獻祭》)、*Eucalypts I* (《油加利樹I》)、*Eucalypts II* (《油加利樹II》)、*Voice* (《聲音》) 和 *Bryce* (《布萊斯》) 都是屬於這個時期的作品。武滿徹1960年代早期的許多作品—例如這裡的 *Ring* (《環》) 和 *Sacrifice* (《獻祭》)—都使用魯特琴、吉他等非持續音的樂器，用了很多寬廣的音程，在聲響上有很多點描式 (pointillist style)、撥奏與泛音的用法，這樣的手法除了魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 的影響之外，似乎也受到布烈茲 (Pierre Boulez, 生於1925年) 早年重要作品《無主之錘》(*Le marteau sans maître*, 1953-55)¹⁷ 的啟發。此時的武滿徹作品中出現了很多當時的實驗性手法，比如說隨機音樂的概念，在 *Ring* (《環》) 中就使用了圖形記譜法。從下文對 *Voice* 的記譜法和演奏法的討論中，可以

13 有關武滿徹給弦樂團的《安魂曲》，宮本賢二朗在他的博士論文中詳盡的分析：Miyamoto, Kenjiro. 1996. *Klag im Osten Klang im Westen. Der Komponist Toru Takemitsu und die Rezeption europäischer Musik in Japan*. Saarbrücken.

14 給八個弦樂器的 *Le Son Calligraphié I* 和 *Le Son Calligraphié II* 作於1958年，*Le Son Calligraphié III* 作於1960年。

15 原本的能樂只限男性演出。在飾演女性角色時使用面具，稱為「女面」。

16 武滿徹，LP：Sjx1002 樂曲解說。見宮本賢二朗，〈武滿徹の作曲技法と音楽思想…フルート作品の分析を通して〉，《日本フルート協会会報》1997/No. 142，頁37，注7。

17 布烈茲的作品《無主的槌子》用超現實主義詩人René Char的詩句來組合譜曲，共有九個樂章，每個樂章的編制不完全相同；共用了中音域的人聲、中音長笛、大的木琴、鐵琴、吉他、中提琴和打擊樂器等，音域的使用多集中在中高音域。此曲以其點描式的風格與序列化的手法著稱。

明顯發現 *Voice* 屬於這個時期的創作特徵。這也是武滿徹的凱基衝擊時期，西方前衛技法和日本傳統美學思想，圖形樂譜加上日本傳統樂器—如1966年給尺八和琵琶的 *Eclipse* (《蝕》)—同時出現在他的音樂中。這樣的衝突產生了許多著名的作品：例如1962年給女高音與管弦樂團的 *Coral Island* (《環礁》)，給鋼琴與管弦樂團的 *Arc* (《弧》(1963年第一部，1964年第二部))，以及1967年的 *November Steps* (《十一月的階梯》) 等等。

1970年代中期以後，武滿徹創作了一系列以「水」、「夢」為主題的作品，以包含長笛的作品來說，*Toward the Sea* (《往大海去》)、*Rain Coming* (《雨之降臨》)、*Rain Spell* (《雨之咒文》)、*I Hear the Water Dreaming* (《我聽見水之夢》) 等都屬於這個系列。事實上，就作品的數量來看，「水」、「夢」的主題在他晚期的創作中佔有非常重要的地位¹⁸。這個時期創作的另一個重要特徵，就是「調性之海」(Sea of tonality)。在 *Toward the Sea* (《往大海去》) 唱片的樂曲解說中，武滿徹寫道：「在這個田園風、如畫一般的樂曲中，E^b (德文發音名為Es，代表S這個字母)、E和A這三個音，也就是海的英文字母SEA，是主題旋律的動機。」¹⁹SEA，也就是E^b-E-A這個包含了一個小二度以及一個完全四度音程的「海的動機」，對武滿徹晚年的創作有重要的意義²⁰。武滿徹在音樂會的節目單中寫道：「這音樂是對創造所有事物的大海的一種致敬，以及“調性之海”(Sea of tonality)的素描。」²¹在 *Rain Coming* (《雨之降臨》) 的樂譜中，他也提到了「調性之海」。武滿徹所謂的「調性之海」，似乎意味著這系列的作品中有某種「調性回歸」的傾向；不僅樂曲常解決於具有調性中心的主音上，更有意識地發展了他時常提及的「泛調性」(pan-tonal) 和聲語彙²²。學者伯特認為，「水」系列的循環可看成是一種朝向「調性之海」的旅程，是一種使武滿徹大規模地將其和聲語言轉換成明顯調性風格的媒介 (Burt 2001: 175)。武滿徹用字母的隱喻與音程的組合作為創作的素材，其晚期一系列與水相關的作品都與他的「調性之海」論述有密切的關聯。

參、武滿徹的長笛獨奏曲 *Voice*

一、*Voice* 的創作背景

1970年武滿徹為長笛家尼可萊 (Aurèle Nicolet, 生於1926)，雙簧管演奏家霍利格 (Heinz Holliger, 生於1939) 以及豎琴家烏蘇拉·霍利格 (Ursula Holliger) 寫作了給長笛、雙簧管、豎琴與弦樂團的 *Eucalypts I* (《油加利樹I》)，1971年又寫了給長笛、雙

18 武滿徹對水的著迷可追溯到其1960年的磁帶音樂作品 *Water Music* (《水の曲》《水之曲》)。

19 武滿徹，FOCD3255/Digital, 1989; alto flute: Pierre-Yves Artaud, guitar: Norio Sato.

20 學者伯特在他的著作 (Burt 2001) 中將武滿徹一系列相關作品中出現「海的動機」之曲目做了詳盡的整理；也請參照蕭永陞2008年碩士論文中對於武滿徹「海的動機」與「調性之海」的詳盡論述與樂曲分析，特別是論文的第三部份。

21 武滿徹，1983年5月21日由長笛家小泉浩、豎琴家Ayako Shinozaki與東京愛樂交響樂團 (Tokyo Philharmony Orchestra) 在東京演出 *Toward the Sea II* (《往大海去之二》) 時的音樂會節目單 (Ohtake 1993: 28, note 41)

22 見蕭永陞論文第二節「武滿徹晚期的書寫風格」。

簧管、豎琴的 *Eucalypts II* (《油加利樹II》)，並應允分別為這幾位音樂家寫作獨奏曲 (Burt 2001: 133)；給長笛家尼可萊的就是這首1971年的 *Voice*。題獻給這位長笛大師的 *Voice*，於1971年6月9日先由野口龍 (Ryu Noguchi) 在日本首演，樂譜由巴黎 Salabert 出版。

作曲家由日本超現實主義詩人瀧口修造 (Shuzo Takiguchi, 1930-1979) 《手作り諺》 (*Handmade Proverbs*) 中的詩句引發靈感而作，實際上也把詩句寫入到曲中。瀧口修造這位詩人、美術家與評論家，是把西方超現實主義引介到日本的前衛藝術家，對武滿徹有重要的啟發與影響；「實驗工房」²³也是在瀧口修造的號召下成立的。武滿徹在好幾首樂曲中都引用了他的詩句。

在 *Voice* 曲中，作曲家並不是使用詩人的日文原文詩句：

「誰か？まずは物を言え、透明よ！」

而是詩句的法文翻譯：

「Qui va là ? Qui que tu sois, parle transparence !」

與英文翻譯：

「Who goes there? Speak, transparence, whoever you are!」

日文原文詩句可直譯為中文如下：「是誰？先說點什麼，透明呀！」

而法文與英文的詩句則可直譯為中文如下：「往那裡去的是誰？無論你是誰，先說話，透明呀！」

可看得出來法文與英文的翻譯，和日文原文詩句相比，意思有些許不同，作曲家對詩句的解讀也許有他自己的想法。

二、*Voice* 的記譜

Voice 的樂譜只在第一行左方標出高音譜表，除此之外每一行的開頭都無任何的譜表標記。在時值方面使用的是比例記譜法²⁴；五線譜上半部的直線等同於小節線，可作為標示小節數單位的依據，每個單位大約4-5秒。雖然從二十世紀長笛獨奏曲目的發展脈絡²⁵來看，著名的義大利作曲家貝里歐 (Luciano Berio, 1925-2003) 在他的 *Sequenza I* (作於1958) 中就已使用這種記譜法 (陳惠湄 2008: 43)，但是武滿徹在1952年—也就是他創作分期的第一時期—寫作的一首鋼琴作品 *La Pause ininterrompue*²⁶ (*Uninterrupted Rest*, 《不間斷的休止》) 中，就已經出現不用小節線的寫作方式。而且在武滿徹前衛時期的創作中，經常使用「比例記譜法」

23 1951年武滿徹與湯淺讓二 (Joji Yuasa, 生於1929) 等幾位作曲家，以及不同藝術領域的友人們創立了「實驗工房」(Jikken Kobo, Experimental Workshop)，這應該是1950年代日本最具影響力的現代藝術團體了，他們也把梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 等二十世紀當代作曲家的音樂介紹到日本去。

24 「比例記譜法」(proportional notation) 或「空間記譜法」(space notation)，一方面藉著去掉傳統記譜中的小節線，來改變輕重節拍週期循環的觀念，一方面每個音的音值長短並不像傳統記譜法那樣地嚴格確實，而是以它在單位中所佔的空間比例來計算。

25 請參照拙論：陳惠湄，2008年，〈從音樂學的角度來看日本作曲家福島和夫的長笛獨奏曲 *Mei*〉，國立臺灣藝術大學音樂學系，《2007「吹竹彈絲-管樂篇」教師學術論文研討會論文集》，頁 37-53。

26 此為第一樂章。1959年時追加了第二樂章與第三樂章，完成全曲。

與「空間記譜法」；除了這首 *Voice*，以及其他含長笛的樂曲如 *Bryce* (《布萊斯》) 與 *Rain Spell* (《雨之咒文》) 之外，還有1976年給單簧管、豎琴與打擊樂器的 *Waves* (《波浪》) 等其他樂曲。

在 *Voice* 樂譜的說明頁中指出，樂曲的第一版曾建議演奏時使用麥克風，以便稍微擴充音量，不過在現行版中，作曲家已不再感到有此需求。武滿徹以一整頁的篇幅來說明自己的演奏法要求與記譜，分為四個項目：A)一般奏法，B)打鍵奏法，C)特殊效果的演奏法，D)節拍、速度。其中特殊效果的演奏法說明與要求的項目占了最多的份量。

在演奏法的記譜方面，武滿徹最主要的參考依據是 Bruno Bartolozzi (1911-1980，義大利作曲家，以開發管樂器現代奏法聞名) 所著的 *New Sounds for Woodwinds* (Oxford University Press, 1967, London) 這本著名的管樂器現代演奏法指南一書，特別是其中所提到的多重音 (multiphonic) 奏法。Bartolozzi 在單音管樂器上所開發出來的多重音奏法，在當時可說是革命性的創舉。1958年貝里歐的 *Sequenza I* 一曲中也已出現這樣的奏法，今日則經常被運用在各樣木管樂器上。

Voice 這首樂曲中的各種特殊演奏法，除了樂曲開始之前的說明頁中有吹奏法的指示之外，在樂譜中也有指法的詳細記載，如譜例1中所顯示的多重音奏法。

譜例 1: 武滿徹的樂曲 *Voice* 的第52-53小節，©1988 by Editions Salabert, Paris.

譜例1中所顯示的，除了多重音記譜法之外，還可看到演奏者在吹奏 *sforzando* 突強音時，要同時發出 da da 的喊叫聲，或者在吹奏快速音群時要同時發出咆哮聲，這些則是混合武滿徹自己對聲音的要求所寫出的記譜法。在 *Voice* 的樂譜中最令人印象深刻的是，幾乎每個音都是不同的；有它自己的演奏技術、指法、或者音色表現、節奏、力度、音值等等。這使樂曲展現出多變的豐富聲響，不過也因此提高了演奏的困難度。

三、Voice 的架構與音高組織

本曲共有三頁：前兩頁各有六行，每行五個小節；第三頁有五行，也是每行五個小節，全曲共八十五個小節。作曲家使用的休止符，為樂曲的段落畫分提供了最佳的參考；我們可以如下表所示，來為此曲畫分段落。

表 1：武滿徹的樂曲 *Voice* 的段落畫分

第一段：最前面兩行（第1到第10小節）	第二段：從第11到第26小節	第三段：從第27小節到第45小節	第四段：從第46到第64小節	第五段：從第65到第85小節
一開頭就使用法文詩句 <i>Qui va là ?</i>	沒有詩句。	使用法文詩句 <i>Qui va là ? Qui que tu sois, parle ! Qui que tu sois, Qui va là ? Qui que tu sois, parle transparence !</i>	演奏者在第51小節喊叫 <i>da da da</i>	使用英文詩句 <i>Who goes there? Speak transparence, whoever you are!</i>

譜例 2: 武滿徹的樂曲 *Voice* 的第1小節，©1988 by Editions Salabert, Paris.

The image shows a musical score for the first measure of the piece 'Voice' by武滿徹. The score is written on a single staff with a treble clef. The notes are B^b, C[#], and C. The lyrics 'Qui va là?' are written above the notes. The dynamics are marked as *f*, *mf*, *fp*, and *mf*. The duration is marked as 4 - 5 sec.

先排除特殊奏法與音域，我們可以這樣來看音高組織。在第一段第1小節（見上面譜例2）最先出現的三個音B^b-C[#]-C音之後，緊接著的第2小節出現了四個音G[#]-D-D[#]-F音程，從第2小節到第4小節則是從D到G[#]音之間的半音滑行（之間有微分音），第5小節到第10小節則是這個半音滑行的擴充（從D到A音）。我們把這一段的材料分為兩部份來看：一個是B^b-C[#]-C與G[#]-D-D[#]-F這樣的音程構造，另一個是含有微分音的半音滑行。這兩個部份顯現了作品的基本材料：以增四度為主的音程組織，以及半音滑行的音型動機（請看譜例3）。

譜例 3：武滿徹的樂曲 *Voice* 第1-10小節的音高進行簡圖。陳惠涓製。



從第2小節到第4小節可看成是從D到G[#]音增四度音程之間的半音滑行；而第3小節的C音，和它後面的F[#]音也形成增四度的音程；這C音彷彿是要打破D到G[#]音的半音線形平穩進行一般。

在第二段中也可看到這些模式，比如說第11-12小節的C[#]、D、G[#]、D[#]四個音，可看到D-G[#]的增四度音程，以及半音線形進行（從第12小節的D[#]音到第14小節G[#]音的上行進行，還有從第17小節後半開始，從小音符的B音開始連到下一小節的D音，與第18小節最後一個音開始，從D-F[#]音的上行等等）。

日本音樂學者宮本賢二郎(Kenjiro Miyamoto)曾在他的博士論文（Miyamoto 1996，見前面的注13）中透過武滿徹的早期作品分析其音樂思想，並應日本長笛協會之邀，在該協會的會報中以「特別寄稿」的方式分為九期連載（從1997年到2000年），透過長笛作品分析來探討武滿徹的作曲技法與音樂思想。其中最後三期（1999年 No. 150 與 152，2000年 No. 158）是有關 *Voice* 的討論，在文中他以音列作法詳細地分析此曲的音高組織，因此筆者不再就此點加以贅述。

在音高組織方面，僅在此提出 *Voice* 全曲的幾個模式：1)含有微分音的半音線形進行；2)以增四度為中心的音程組織。音高變化雖然有些單純，但加上音域、音色（用顫音等各種不同演奏方式）或節奏等變化，可以作出像動機一樣的音型；3)組合以上這些動機般的音型，作出均衡對稱的配置，再用這些模組發展；4)讓半音階式的音型同時往上與往下，作出對位式的配置，5)綜合以上3)、4)的組合方式。由此可見，基本上最重要的是1)與2)這兩種模式，可說它們是組成此作品的基本材料。雖然仔細分析此曲的音高組織，可以發現作曲家縝密的構造組合方式，但是此曲充滿了各式各樣不同的聲響，聆聽演奏時，恐怕大多是被特殊音效所吸引，而鮮少有機會去注意音高組織的架構了。

四、*Voice* 中的聲響

雖然前面主要是以音高組織來看 *Voice* 的架構，不過也有人認為此曲的音高組織並不扮演著像它在西方音樂中一樣的重要角色。In-Sung Kim就在其演奏學位論文中引述Dana Richard Wilson的論文²⁷，指出「*Voice* 的音高組織並不侷限在動機式或音階式的概念中，而且音高也鮮少以循環的方式出現。此曲充滿了多重音（multiphonic）、介於兩個多重音之間的顫音

27 Wilson, Dana Richard. 1982. *The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu*. Ph. D. dissertation, Eastman School of Music, University of Rochester, p. 226-7.

(tremoli)、單音震音(trill)以及1/4音等。而且由於作曲家只用Bartolozzi在書中所列出的多重音奏法，因此音高並不具有它在西方音樂中所代表的結構性要素那麼重要的地位。」(Kim 2004: 54)。

這樣的觀點也不是不可理解，因為在 *Voice* 這首樂曲中，自始至終都充滿了特殊效果的演奏法；認為音高在此曲的組織中並不是那麼重要，也許有道理，但是武滿徹有許多作品都是可以用 pitch-class 或序列的音組織方式，或者是梅湘「有限移位調式」的角度來看音高組織的。二次大戰後的作曲界，史托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)與布烈茲等人把節奏、力度、音色等元素，也和音高一起系統化組織的作曲方式引領風騷，這種全面序列化的想法也在向西方看齊的日本作曲界掀起一片風潮。武滿徹潛心研究魏本的序列思想與作曲方式，因此他組織音高的概念也受到相當程度的影響。許多音樂學家都以此觀點來分析他的音樂，例如以研究武滿徹音樂知名的日本學者檜崎洋子(Yoko Narazaki)，就對他音樂中的無調性與音群作法有詳盡的分析(見參考書目)。

不過，暫且放下音高組織的面向不管，*Voice* 這首樂曲，無論是透過聆聽或者是觀察樂譜的方式，都可發現我們所習慣的「平常的」的長笛聲音，幾乎是不存在的。取而代之的是各種新奇的聲響，各式各樣變化無常的「聲音」。因此，我們可以猜測到，標題的 *Voice* 意有所指：*Voice* 不僅是指透過長笛這個樂器所發出的各種「音」—「樂音」與各種夾雜著「噪音」的聲響，還包括演奏者所發出的各種「聲」與「音」，包括唸出詩句、發出各種不同的喊叫「噪音」，把自己的聲音混入樂器的聲音一邊吹邊發出氣聲與各種「噪音」、邊吹邊唱、邊吹邊唸詩句等等。雖然是給一樣樂器的獨奏曲，但 *Voice* 可以說幾乎開發了長笛這個樂器與人聲所能發出的各種聲音，展現了一個新奇豐富的聲響世界。

肆、武滿徹的長笛獨奏曲 *Air*

一、*Air* 的創作背景與記譜

和 *Voice* 一樣，長笛獨奏曲 *Air* 也是題獻給尼可萊；此曲是武滿徹為了慶祝這位長笛大師的七十歲生日所寫的。*Air* 完成於1995年，樂譜則於1996年由日本Schott出版。1996年1月28日由植村泰一(Yasukazu Uemura)在瑞士的Oberwill教堂中首演，而在日本的首演則是1996年2月29日由小泉浩(Hiroshi Koizumi)於武滿徹的葬禮上吹奏。

Air 採傳統記譜法，在音高、節拍、速度、力度等各方面都有明確的指示。本曲共有四頁：除了第二頁有八行外，其他三頁各有七行，全曲共有九十八個小節，演奏速度為四分音符=54，樂譜上註明的演奏時間為七分(實際上的演奏時間則因人而異，如 Robert Aitken 演奏的CD版本為6'09，而 Nicolet 演奏的CD版本為8'21)。

此曲需要有加上B音低音鍵的長笛，關於演奏法，樂譜上只用英文記載了很少數的說明：n. v. = 不要抖音，c. v. = 加抖音，還原記號加入往下箭頭表示低4/1音。此曲少有特殊演奏法，

硬要提出來的話，也許泛音、花舌（*Flutterzung*）這些長久以來已成為長笛經典演奏法的技巧，可勉強算進去。因此，*Air* 在記譜與演奏法方面，都令人覺得很「傳統」。

二、*Air* 的架構

不僅是記譜與演奏法，比起 *Voice* 來，*Air* 的架構更可說是非常地「傳統」。我們先再次以作曲家使用的長休止符（在此曲中是整個小節的休止）來作為畫分樂曲段落的參考：

表 2：武滿徹的樂曲*Air*的段落畫分

第一段：第1到第22小節	第二段：從第23到第37小節	第三段：從第38小節到第54小節	第四段：從第55到第79小節	第五段：從第80到第98小節
最初的六個小節是全曲主題材料的展現。	在第22小節2/4拍的全休止符後，以第3小節的動機材料發展。	在第37小節2/4拍的全休止符後，以第3小節的動機材料開始，用樂曲最初六個小節的主題材料發展。	在第54小節2/4拍的全休止符後，再現最初六個小節的主題（移到下方大三度），之後發展。	這裡雖然沒有休止符，但是最初六小節的主題以原音呈現，是非常明顯的主題再現（擴展到八小節），全曲最後的六個小節則是最初六個小節的完全再現。

從上表來看，樂曲最初與最後完全相同的六個小節，已代表了形式上回歸到傳統前後呼應的一致性。上表畫分成五個段落，事實上我們也可以把全曲看成是三個大段落：第一段A，第二段與第三段是B（第一段的動機材料發展），第四段與第五段有非常明顯的主題再現，因此可看成是A'，所以可看成是ABA'三段體。最初六個小節（譜例4）是全曲的主題動機，整首樂曲都以這些材料來發展。

譜例 4：武滿徹的樂曲 *Air* 的第1-7小節，©1966 by Schott Japan Company Ltd，陳惠涓重製。

Air
for flute

Toru Takemitsu

Flute

in Tempo

poco rit.

poco a poco accel.-----

如果再仔細畫分的話，第一段前兩行的主要音是A，再來的兩行則移到A^b，再來又回到A，因為第15小節是第3小節的再現，第16小節是第2小節動機的變化，第17到第21小節則完全是第2到第6小節的再現，所以第一段也看成是個小的ABA三段體。全曲最初兩個小節以A音開始，進行到G[#]後又回到A，以音樂進行的方式與形狀（shape）來看，可看成是一個樂句。後面四個小節的材料，仔細檢查，其實也是從這兩小節來的：例如譜例4中第4小節到第6小節E-D[#]-C[#]-A這在樂曲中不斷出現、令人印象深刻的音程與音型，只是把第1小節中的E音調到E^b音前再提高八度而已。整首樂曲可說就是以最前面兩小節這個樂句的材料，以不同方式加以剪接與組合變化來發展的。

第一段主要圍繞著A音，所以它可以說是第一段的主要音。而第四段主題於下方大三度再現時，整個第四段的主要音也變成E音，到了第五段時，不但主題完全再現，而且A音出現的次數與時值，甚至比第一段更為重要明顯，可以說A音是全曲的中心音。如前述，從1970年代開始，武滿徹的作品逐漸顯露出方向性和聲的傾向。以長笛作品來看，在1981年 *Toward the Sea* 中即已清楚展現這個傾向。他所謂的「調性之海」，所指的，可以是樂曲帶有「解決」到某個調性或某個中心音的意涵，或者是和聲上帶有「終止」型態的暗示。根據學者伯特的觀察，武滿徹的許多樂曲都解決在相同的「調中心」上面，如 *Rain Tree*（《雨樹》，1981），*A Way a Lone*（《獨行》，1981），*Rain Coming*（《雨之降臨》，1982）等，都強烈地結束於降D大調的暗示上；而 *Far Calls. Coming, far!*（《遠い呼び声の彼方へ》，1980），*Orin and Pleiades!*（《獵戶星座與佩麗亞德斯星團》，1984），*Twill by Twilight- in Memory of Morton Feldman*（《微光斜紋—紀念費德曼》，1988）與 *A String Around Autumn*（《圍繞著秋天的一根弦》，1989）等樂曲結尾C音的出現，具有主調的重要意涵（Burt 2001）。就這點來看，*Air* 的主要音從A音、E音又回到A音，這樣的音樂語言歸屬在武滿徹從 *Toward the Sea* 以來的語彙脈絡之中，展現出其晚期作品的特徵。

從形式方面來觀察的話，1950年代後半到1960年代前半的武滿徹作品，大多以樂曲某個段落為中心，樂曲開頭與結束前後對稱，也就是像彩虹一般的弧形的形式。到1957年寫給弦樂團的《安魂曲》為止，他的樂曲形式用的大多是比較單純的ABA'，或與之相近的形式；而從那時之後的早期作品，有很多都是把樂段對稱排列，形成弧形的形式。從很多他自己的文字或談話中可以了解到，當時他專注於研究魏本的音樂，所以在形式上武滿徹也許也受到魏本講求對稱排列的影響；不過他曾經說過，東洋人或日本人對於音樂時間的概念是「圓形、環狀的」²⁸，因此我們也可看作他是基於這樣的概念而選擇了自然循環的形式。而 *Air* 的形式，既是前後對稱，又可看成是ABA'的形式，更是武滿徹所愛用的圓的形式，所以，*Air* 在形式方面也符合了日本人對於音樂時間概念的想法。

28 武滿徹，1987，〈自然〉，《夢と数》，東京，p. 34。

伍、*Voice* 與 *Air* 中的日本傳統元素

武滿徹音樂中的日本傳統文化或音樂的元素，可以從很多方向來討論，這裡我們主要只從兩個方面著手：一個是演奏法，一個是「ま」與「さわり」的概念。

一、演奏法

自從福島和夫 (Kazuo Fukushima, 生於1930年) 寫作於1962年的長笛獨奏曲 *Mei* (《冥》) 以來，在長笛獨奏曲目的發展上，日本作曲家們可說是具有相當特別的貢獻。在演奏技巧方面，他們成功地把東方傳統樂器的奏法用在西洋長笛上，使得原本在西洋傳統裡被視為噪音或是不被允許的奏法 (例如用在日本傳統樂器尺八上或能管上的夾雜著大量氣音的發音法、遊走在不同音高之間的滑音或各種不同幅度的抖音等等)，都正式用在曲子裡，成為現代音樂的樂器特殊演奏法。但是，日本作曲家們的作品更令人深感興趣的，是其中所散發出來的、與西方音樂家們的作品不同的「意境」。*Voice* 與 *Air* 這兩首武滿徹寫給長笛的獨奏曲，無疑地也吸引人去思索曲中與日本傳統文化或音樂的關係。

在演奏法方面，*Voice* 中使用的微分音、泛音、大幅度的抖音 (vibrato)、多重音奏法、滑音 (glissando)、同音變換不同指法、夾雜氣聲的吹法、敲打笛鍵、混合人聲、作出各種「非樂音」的「噪音」等等效果，還有加上許多快速小音符的寫法，都可看作是從日本傳統吹奏樂器得來靈感的用法。武滿徹自己在 *Voice* 樂譜的演奏記法中就表明了，一種混合強烈氣聲、不用舌頭的重音發音法，要吹得像是日本的能管²⁹一樣。雖然 *Air* 曲中都是目前已很普遍的演奏法，但是其中一些抖音的變化、在一個音的前後加滑音做出「搖聲」上下起伏的效果，也可看作是與傳統吹奏樂器有關的用法。

二、「ま」(Ma) 與「さわり」(Sawari)

不過，比起表面上的演奏法來，蘊涵在內面的想法似乎更讓人興味盎然。武滿徹在很多文章中—特別是1968-69年發表的〈十一月の階段。November Steps〉³⁰、〈ひとつの音〉³¹，以及1975年發表的〈さわりについて〉³²等等—，用文字確切地傳達了他所追求的日本傳統音樂思想中的幾個概念。總括地來說，他所認為的日本傳統音樂美學觀，可用兩個字眼來代表：一個是「ま」，一個是「さわり」(Sawari)³³。「ま」(在此唸作Ma，漢字寫成「間」) 在日文中有很多用法，既可用來表示空間，也可用來表示時間，在這裡我們就把「Ma」與「Sawari」這兩個字眼限定在武滿徹所提到的、與日本傳統音樂文化有關的部份。

29 日本傳統藝能「能樂」中所用的橫吹笛子，聲音高亢，以西洋樂器來說，在音域和音色方面，似乎可令人聯想到西洋短笛 (piccolo)。

30 武滿徹，〈十一月の階段。November Steps〉，《音、沈黙と測りあえるほどに》，p. 185-195 (特別是p. 186與188頁)，東京：新潮社。

31 *Idem.* p. 196-197。

32 武滿徹，1975，〈さわりについて〉，《樹の鏡、草原の鏡》，東京：新潮社，p. 147-157。

33 さわり (Sawari) 在日文中，除了本文中所指的意思之外還有很多用法。舉例來說，日本弦樂器三味線上面的橋也叫Sawari，日本弦樂器特有的共鳴音也叫Sawari。

如果以最簡略的話來解釋的話，「Ma」指的是無法以確切的時間來測量的、一種連續的、形而上的沉默狀態。至於「Sawari」，在日本傳統音樂中，一個音伴隨著它一起產生的所有雜音，形成一種複雜的音響現象，這個音響本身就已經充足飽滿，不需要音階等系統化的機制；「Sawari」可以用來指稱這個複雜的音響現象³⁴。

一個音產生之後，另一個音產生之前，會有一個「沉默的空隙」。連接每個音之間的「沉默」並不是空虛的，它是一種以不同樣貌出現的微妙存在；它與演奏的「樂音」與伴隨著樂音而自然產生的「雜音」之間形成一種對比。即使無法以物理力學的觀點來準確測量，但是它是一種無音的形而上緊張狀態。這樣的狀態就是武滿徹所提到的「Ma」。

所謂的「Sawari」、「Ma」和武滿徹所提到的「音河」想法，事實上可看成是從日本人傳統的音樂概念延伸而來的。日文中有「一音成佛」（一音成仏）的表現法，和「一音一世界」的概念是大同小異的。他們認為仔細聆聽一個音與其自然產生的各種音色變化，其中就包含了各種樣貌，本身即自成一世界，一個單音有其個別的性格，本身可單獨存在，並不像西洋音樂一般，音和音之間有從屬關係。

那麼，如何在 *Voice* 與 *Air* 之中看到「ま」（Ma）與「さわり」（Sawari）呢？

首先，在 *Voice* 中，例如下面譜例5的A音和譜例6的C音，每個音都有不同力度、發音與演奏法的變化，或者同音變換不同指法，這種種在同一個音上強調不同音色變化的作法，可看成是一個音與它以不同樣貌出現的微妙變化，也就是說可看成是來自於「Sawari」的概念。

譜例 5：武滿徹的樂曲 *Voice* 的第19-20小節，©1988 by Editions Salabert, Paris.

The image shows a musical score for a single melodic line. Above the staff, there are fingerings: '1' above the first note, '3' above the second note, and '8' and '9' above the third note. There is an 'accel.' marking with a dashed line. The dynamics are marked as 'p', 'sfz', 'mf', 'sff', 'f', and 'ff'. There is a 'gliss.' marking and a 'tr' marking. The score is for measures 19-20 of the piece 'Voice' by Toru Takemitsu.

34 楊舒婷在其論文中詳盡深入地探討了武滿徹「Ma」與「Sawari」的概念，特別是第22-38頁（楊舒婷2008），敬請參照。

譜例 6：武滿徹的樂曲 *Voice* 的第28小節，©1988 by Editions Salabert, Paris.

The image shows a handwritten musical score for flute. At the top, there are fingerings: '1' with a circle, '1' with a circle, and '3' with a circle. Below these are '7' with a circle and '7' with a circle. To the right, there is a circled 'A Pr.' and a circled 'O'. The staff itself has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some rests. There are dynamic markings: 'ff' at the beginning, 'sub.p' (sub-piano) with a hairpin, 'f' (forte) with a hairpin, and 'p < mf >' (piano to mezzo-forte) with a hairpin. There are also some other markings like 'la?' and '1' with a circle.

而連接每個音之間的「沉默」，既表現在大的結構上：如鬆緊對比之間的空隙，樂句或樂段之間作曲家所使用的不同休止記號等等，也表現在如上面譜例5的A音和譜例6的C音中。作曲家特意不把符桿連起來的寫法，也難免會讓演奏者不直接連起所有的音，而會注意到音與音之間在連接時所產生的空隙。當然，如前所述，1958年貝里歐的 *Sequenza I* 一曲中已使用比例記譜法，在需要頓音、跳音等奏法，或者是在時值短的音符上，作曲家也不把符桿連起來。雖然貝里歐使用比例記譜法的本意，是希望透過這種在視覺上比傳統記譜法不受拘束的記譜法，來讓演奏者可以相對自由地發揮技巧，但是「這樣的記譜所造成的每位演奏者在節奏解釋上的大差異，使我想要重新寫一份確實標示節奏的譜。」³⁵於是在1992年又重新出版了一份以傳統記譜法把所有節奏確實標示出來的 *Sequenza I*。由此可以看出，貝里歐其實心目中存有一種他所希望的確實節奏，就算是符桿不連起來的空間，他也希望演奏者要推算出其時值來；事實上，照樂譜的速度標記（譜上一個小節的空間標明了節拍器上的速度70）與音符位置的空間比例，也大略可以推算出來。而如前所述，武滿徹從1952年寫作的鋼琴曲 *La Pause ininterrompue* (*Uninterrupted Rest*, 《不間斷的休止》) 起，就經常使用比例記譜法；不以拍號、小節線與速度來控制音樂的進行過程，而是以「時間」的標示來決定音樂進行的長短。參照前面提及*Masque*時武滿徹的說法，他提到 *Masque* 的速度由演奏者的呼吸與脈搏來決定，以一對一的節奏，完全地自由演奏。因此筆者認為 *Voice* 與 *Sequenza I* 這兩曲中不把符

35 貝里歐的訪談，見 Ivanka Stoianova. 1985. "Luciano Berio – Chemins en musique." *La Revue musicale* n° 375-77, Paris : Richard Masse, p. 400.

桿連起來的寫法，透過演奏者的「視覺節拍感」所造成的影響是不相同的。武滿徹樂譜中音符與音符之間的空間，相對於貝里歐，是比較自由、不需要如此精密計算的；*Voice* 樂譜中的比例記譜法，難以想像可以如貝里歐的 *Sequenza I* 一般，以傳統記譜法把所有節奏確實標示出來；也就說他樂曲中的時值不是可以確實量化的時值，而是一種比較貼近日本文化的時間概念。

武滿徹經由長笛這個樂器所產生的一個一個音的種種樣貌變化，以及伴隨著這些音出現、存在於空間中無數的「聲音」，還有介於這些聲音之間的「空隙」，以及它們之間的對比，展現了「Ma」與「Sawari」的概念。

前面提到 *Air* 的第一段主要圍繞著A音，第四段圍繞著E音，第五段又圍繞著A音，如此的作法展示出他晚期創作中「調性之海」、調性回歸色彩之重要特徵，而這圍繞著一個中心音的做法，也可看成是一個音（在這裡是每段的主要音）與伴隨著它一起產生的所有雜音（在這裡是延伸與修飾主要音的其他音）所形成的音響現象，也就是他所說的「Sawari」的概念。

在大結構上，作曲家在 *Air* 中使用了整個小節的全休止符，全曲中更遍佈了無數的小休止符，在原本速度就很緩慢的樂曲中，每一段、每一句之間都有充足的銜接「空間」，都可以優雅地「呼吸」，聆聽充滿在空間中的「無音」。

眼睛看不見的「透明」，是武滿徹音樂思想中寂靜與樂音之間的關係；以上述這樣的概念來看的話，演奏家就不能只是單純地聽到「音」，而是要把「聽」這個行為變成是主動的。不僅聽發出來的音，還要聽連結音與音之間的「間」：因此，「聽」與「發出聲音」這兩件事是密不可分的。

結語

武滿徹早期一心向西方音樂界看齊，經過與凱基相遇的衝擊，得以抽離來看西方音樂與自己的傳統音樂，再經過印尼之旅，更確信要從自己的文化找尋創作來源，這樣的過程，使得他的音樂既有著當代西方音樂的技巧，又有日本傳統音樂的美學觀，而他音樂中的「日本性」也常成為探索的重點。從作曲家一生豐富的創作歷程來看，可以發現從1970年代後期開始，一系列的晚期作品出現了和以往不同的風貌；雖然其音樂語言仍然與前一時期有緊密關聯，但追求前衛新穎音響的作法已明顯消退，在他晚期的創作中，常帶著浪漫、富有意象性的特質與調性回歸的色彩。

從 *Voice* 到 *Air*，這兩首樂曲在寫作脈絡上並不是孤立的，而是忠實地反映了作曲家不同創作時期的演變；若把它們獨立出來，單以長笛獨奏曲的曲目來看的話，它們在樂曲風格與音樂語法上的確呈現出天大的差異，但這透露出的是作曲家探索自我的創作歷程。雖說1960年代武滿徹在他的音樂中使用日本傳統樂器，看起來好像使用了很多日本元素，但其實他那個時期的作品，無論是從技術面（如動機發展的手法），或者刻意使用日本傳統樂器或音樂

元素等方面來看，都是以非常西方的觀點出發的。*Voice* 曲中充斥了各種特殊奏法，但其實1970年代很多東西方作曲家為長笛所寫的樂曲也是如此；當時的作曲家寫作長笛曲，如果不多寫些特殊奏法，就好像跟不上時代的潮流，因此檢視那個年代的長笛曲，會令人產生一種觀覽特殊奏法展示會的錯覺。

相反地，到了晚年，武滿徹已經不再刻意強調所謂的日本傳統，比如最後這首作品 *Air*，不論是記譜、演奏法、動機發展、形式等等，從表面上看來，似乎都回歸到非常傳統的西方音樂寫法，和1971年的 *Voice* 比起來，乍看之下，其簡潔樸實又保守的風格確實令人驚異。但是，就像許多二十世紀的作曲家一樣，這個「回歸」並不是單純地回到以過去的方式寫作。我們可以舉史特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 為例，他新古典時期的作品，比如說 *Symphony of Psalms* (《詩篇交響曲》，1930) 的第一樂章，其中E音的重要性使得它看起來像是調性音樂中的主音，不過即使這個音反覆出現，但一方面作曲家每次都是透過不同的手法讓它出現，另一方面這樣的音樂並不是遵循著傳統調性音樂的和聲規則進行的，所以它既非荀貝格 (Arnold Schönberg, 1874-1951) 式的無調性音樂 (atonal music)，也不是傳統的調性音樂；史特拉溫斯基只是用讓人聯想到過去的素材或風格，來創造一種融合現代與過去的新風格，探索屬於他自己的獨特語彙³⁶。而武滿徹的調性回歸，則是他在經歷了西方音樂與日本傳統音樂兩者之間強烈的衝突，不斷思考摸索之後所產生的一種個人音樂思想的呈現。

武滿徹有個關於「鏡子」的理論，他認為文化就像鏡子一般，可以映照出自身與不同文化的差異，他自己是在熱烈追求西方音樂文化後才回頭觀照自己的傳統文化，而日本這面鏡子又映照出更多不同地域的文化，因此他體會到，如果單以「東方」與「西方」的二分法來畫分音樂並比較其優劣是沒有意義的。法國音樂學者 Alain Poirier 的著作即以「鏡子」的角度來探討武滿徹的音樂³⁷。在一張唱片的樂曲解說中，有關 *Toward the Sea* (《往大海去》) 一曲，武滿徹在解說了「海的動機」之後，如此寫道：「聯結了地球上不同地域的大海，那千變萬化的豐富表情，奪走了我的心。如果可以的話，我好想擁有鯨魚一般強健又優雅的肉體，游在無東西方之分別的大海中。」³⁸

Air 這樣的作品，以筆者的眼光看來，似乎顯示出作曲家心靈上的圓融狀態；他不再需要大聲疾呼，不必刻意強調日本傳統，不需以這樣的方式來對抗西方音樂；而可以自己的方式來表現音樂。筆者認為，這看似簡單又保守的樂曲，其中所傳達出的精神狀態，卻更深深地表達出日本式的美學觀。從 *Voice* 到 *Air*，我們看到的是，經過了各種努力激烈的追尋之後，最後回歸到自己，與自己和平共處的一位作曲家。

36 請參照 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout與Claude V. Palisca合著之 *A History of Western Music* (eighth edition), 2009, New York, Norton, 頁836-838有關Stravinsky與Neotonicity (「新調性」) 的討論。

37 Alain Poirier. 1996. *Toru Takemitsu*. Paris : Michel de Maule.

38 CD解說：《海へ-小泉浩:現代日本フルート音楽の諸相》，DENON/COCO-80448，頁7。

參考書目

- 陳惠涓，2008，〈從音樂學的角度來看日本作曲家福島和夫的長笛獨奏曲 *Mei*〉，《國立臺灣藝術大學音樂學系—2007「吹竹彈絲-管樂篇」教師學術論文研討會論文集》，97/03：37-53。
- 楊舒婷，2008，《武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式—以〈ARC〉第一部為例》，新竹：國立交通大學音樂研究所。
- 蕭永陞，2008，《「夢諭」—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》，臺北：國立臺灣師範大學音樂學系研究所。
- 宮本賢二郎 (Miyamoto, Kenjiro)，1997-2000，〈武滿徹の作曲技法と音楽思想—フルート作品の分析を通して—〉，《日本フルート協会会報》，No. 142-158。
- 武滿徹，1960，〈ぼくの方法〉，《音、沈黙と測りあえるほどに》（1971），東京：新潮社。
- 武滿徹，1975，〈さわりについて〉，《樹の鏡、草原の鏡》，東京：新潮社。
- 武滿徹，1987，〈自然〉，《夢と数》，東京：リプロポート。
- 檜崎洋子 (Narazaki, Yoko)，1994，《武滿徹と三善晃の作曲様式：無調性と音群作法をめぐる》，東京：音楽之友社。
- 藤慎爾／武滿真樹（編集）(Saito, Shinji, Takemitsu, Maki)，1997，《武滿徹の世界》，東京：集英社。
- Burkholder, J. Peter, Donald Jay Grout, Claude V Palisca . 2009. *A History of Western music* (eighth edition). New York : Norton.
- Burt, Peter. 2001. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge : Cambridge University Press. (日語版：ピーター・バート，2006，小野光子訳，《武滿徹の音楽》，Tokyo：音楽之友社。
- Kim, In-Sung. 2004. *Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by Chou Wen-chung, Isang Yun, and Toru Takemitsu* . D.M.A. diss., UCLA.
- Ohtake, Noriko. 1993. *Creative Source for the music of Toru Takemitsu*. Aldershot : Scholar Press.
- Poirier, Alain. 1996. *Toru Takemitsu*. Paris : Michel de Maule.
- Takemitsu, Toru. 1989. "Contemporary Music in Japan". *Perspective of New Music* 27(2): 198-205.

引用樂譜

Takemitsu, Toru. 1988. *Voice* for solo flute. Paris : Editions Salabert.

Takemitsu, Toru. 1966. *Air* for solo flute. Tokyo : Schott Japan Company Ltd.

影像資料

Zwrin, Charlotte. 1994. *La musique des films de Tōru Takemitsu*. Paris : Arte/ZDF.

論樂種、曲式與架構

曾瀚霽

國立中央大學藝術學研究所專任教授、國立臺北藝術大學音樂系兼任教授

摘要

樂種與曲式在性質與觀念上各自不同，但兩者關係密切，曲式有助於樂種特質之描述，樂種可給予曲式論述提供具體驗證所需的各時期、各類型作品。曲式的理論性特質很強，易忽略歷史背景與時代發展的現實狀況，因而有所不足甚或偏差。有些音樂如卡農、賦格和變奏曲既是曲式又被視為樂種，認知上必須釐清。曲式與樂種之間有一個值得注意的形式層級存在，就是架構。在音樂理論中建立架構的觀念是本文的主要重點，包括其意義、特性、選擇、變與不變，甚至類型概觀亦有初探。結論中，特以古典時期協奏曲第一樂章曲式的兩種說法為例，闡述樂種特質的考量對尋求正確合理的曲式觀點是應該也值得納入的。

關鍵詞：樂種、曲式、架構

On Musical Genres, Forms and Architectonics

TSENG Hannpey

Professor, Graduate Institute of Art Studies, National Central University

Professor, Department of Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

Musical genres and forms differentiate one another in their concepts and characteristics, but they are also interrelated. Musical forms may be helpful by describing the feature of a musical genre, and musical genres can provide musical forms the needed works from various epochs and types for concrete verifying the theories of forms. The theoretical character of musical form is strong, hence it's apt to neglect the historical background and the status of development of times, therefore inadequate or even biased. Some music like canon, fugue and variations are either musical forms or genres, they must be clarified in understanding of cognitive. Between musical form and musical genre exists a notable level of formal structure, it's the architectonics. To establish the concept of architectonics in music theory is the main focus of this article, including its meaning, characteristics, selection, change and constancy, and a preliminary study about category. In conclusion, the two statements about the form of the first movement of concerto in the classical period are especially cited as examples for interpretation, that the consideration of characteristics of musical genres for finding out the correct and rational view of a musical form is proper and worthy.

Keywords: musical genres, musical forms, musical architectonics.

在西方音樂的研究探索中，有關樂種 (musical genres【英】；musikalische Gattungen/Musikgattungen【德】) 與曲式 (musical forms【英】；musikalische Formen【德】) 的瞭解與整理，一直有著不同的情況。樂種的論述很多，但卻沒有一本名為「樂種學」的書籍¹，曲式的論述也很多，但諸多曲式學的著作基本說法是大同小異的。樂種沒有「樂種學」可能因為它沒有建立理論模式，但針對個別樂種的研究成果集結出版時往往形成叢書系列，每個樂種一本或一本以上，例如歌劇、交響曲、協奏曲、室內樂、奏鳴曲、小品曲等等各有專書，這些樂種的整理，要像曲式學那樣，以一本書的篇幅來發表，顯然是不夠的，這也可能是沒有一本名為「樂種學」之書的另一原因。

樂種是音樂文化的自然產物，音樂作品的整理通常依樂種的類別安排，音樂史書寫，樂種論述一向是重要的基本內容，除了叢書的形態之外，通史性質的音樂史也多半保持這一原則，在章節安排中仍可見到各時代、各時期的各個樂種的分類概述，以及個別作曲家在各個樂種上的成就與貢獻。

不同於樂種論述，曲式的論述通常只需一本書的篇幅也就可以了，為什麼呢？這是因為曲式學談的是音樂形式的理論模型如兩段式、三段式、奏鳴曲式等，這些模型是過去的音樂家在作曲教學的需求中從許多作品的分析結果綜合歸納出來的，它們被用來提供音樂結構 (主要是段落結構) 認知模型的建立，習者可依這些模型去體驗、觀察、分析音樂作品，可以藉此認識一個作品的輪廓特徵或段落設計上的基本安排，也就是應用已知的某種曲式樣板，以類比的方式，套用在一個作品的理解上，這在作曲訓練方面具有學習參考的作用，在表演與欣賞方面也有助於對音樂內容的掌握，所以曲式學與和聲學、對位法等課程在各地音樂系的教學中明訂為必修學科。

樂種的論述也會提及相關的曲式，這對於有曲式概念的讀者會得到更深入的理解，不同時期的作品，其曲式上的差異往往成為辨識上的重點，同時代但不同樂種的作品，也仍然需要曲式的比較以增進認知。但是曲式的論述卻不常與樂種的知識相結合，習者往往不知各個不同的曲式究竟和哪一種 (或哪些) 音樂有關，而在分析驗證時如何看待現實作品與參考曲式²之間的差異，更是經常要面對的問題。事實上，曲式學所建構的理論模式可說都是一些框架³，但卻沒有一章教導如何處理跳脫框架的狀況或論及框架之外的思維，所以，曲式的學習

1 音樂學最早發達於德奧，按德文組字規則，接尾詞有-lehre或-kunde，即是一般較小學科的XX學 (較大的會用-ologie或-wissenschaft)，如和聲學為Harmonielehre，曲式學為Formenlehre，樂器學為Instrumentkunde，所以若有「樂種學」，則應該拼為Gattungenlehre或Gattungenkunde (der Musik)，但這樣的字眼迄今並不存在，在德文的論述中並未出現這樣的名詞，所以儘管樂種的研究在西方已非常豐富而深厚，以德國為首的音樂學裡畢竟還是沒有「樂種學」，但中國的音樂學者卻對「樂種學」的建立興趣很高，在1980年代就有一些關於「樂種學」論述的文章，袁靜芳集其對中國音樂樂種的研究心得，直接以《樂種學》為書名 (詳參考書目)，但馬潔的〈樂種學研究綜述〉(《三門峽職業技術學院學報》2004，第3卷第4期) 的英譯標題“A Summary of Musicological Study”顯示，英文也沒有樂種學的字眼，從英文的用字來看，是音樂學研究，不是樂種學研究。

2 做為比對之用的曲式；在某些人的觀念中，曲式學所教的是標準的、具規範性的，參考曲式對他們而言就是曲式學所學到的曲式。

3 框架一詞，德文為Schema，組合字“Formschema”即是曲式框架，此一字眼的使用可見之於Carl Dahlhaus的論述文字中，例如Carl Dahlhaus.1974.“Was ist eine musikalische Gattung?”，in: *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXXV/10,

不能僅只停留在示範譜例的觀察，還應該接觸不同樂種各時期的更多作品，從中體察，做雙向的思考，才能有所啟發。

一 樂種、曲式，兩者之間

(一) 曲式的理論特質

曲式學 (Theory of Musical Form【英】；Formenlehre der Musik【德】) 之建立，係源於作曲指導的需要，屬於作曲必備知識，所以早期一些名為「作曲指導」、「作曲法教程」之類的著作，內容都包含了曲式方面的論述⁴，後來曲式的部分被抽離出來，另行整理成一門獨立的學科，即是曲式學。曲式學為音樂的理論學科之一，它為音樂作品之形式輪廓提供具有美學思考、能普遍適用的類型樣板，以便論者在感受、詮釋音樂作品時，可以從中擇一，以「言之有理」的觀點標示出樂曲的特徵，而於創作訓練時在佈局構思上也可有一個參考依循。基於對形式特徵之強調，以及樣板模型應用上需要一套合理的說法，隨著曲式模型之提出也同時建構了一套理論，因此，曲式論述具有一堆的符碼和成套的觀念。這種發展特色使得曲式學變成理論性很強的學科，然而缺少對歷史背景事實之關注，也缺乏從樂種與曲式的關聯去檢視問題。它的理論性本質，它對理論的強調，不僅使其忽略歷史發展的面向，也不在意樂種差異對於曲式的表現所需考量的因素或改變，這樣，在曲式論述本身很容易有所偏差甚或偏執，結果對於音樂作品的體認與詮釋可能是有謬誤的。

說來並不好笑，曲式學雖源於作曲教學的需要，但對本質上必須力求突破、追求創意的作曲家而言，曲式理論並沒有也不能束縛他們的思考，會有所偏差或偏執的往往不是從事作曲者而是某些理論家或學者教師，因為所有學作曲的都知道，完全遵照教科書說法寫出來的是習作而不是創作，但理論家或學者教師，其壓力不在求新求變，而是針對所分析的作品之曲式一定要「給個說法」，若不是提一個新的理論模型出來(這不常見)，通常是在既有的曲式模型中挑一個套用，有時套用得勉強，不合之處，再在理論上做一些增補，雖然大部分這樣處理的結果一般是可以接受的，但如欠缺說服力，就容易引起爭議。

另外，還需注意的是，並不是所有的音樂作品在分析之後一定能有個合適的曲式說法可以套用，尤其是二十世紀以來的新音樂，有大量的作品顛覆傳統的音樂觀，音樂的領域和樂

S.620.

4 十八世紀末至十九世紀中是「曲式學」發展奠基的階段，這時期的相關論述都包含在一些「作曲法」的著作中，例如1782~1793年Heinrich Christoph Koch (1749~1816)的三冊《作曲指引》(*Versuch einer Anleitung zur Composition*)，1799年Augustus Frederic Christopher Kollmann (1756~1829)的《實用作曲論述—依其科學性質及最偉大音樂作者的原則》(*An Essay on Practical Musical Composition, According to the Nature of that Science and Principle of Greatest Musical Authors*, London, 1799)，1837~1847年Adolf Bernhard Marx (1795~1866)的四冊《作曲法》(*Die Lehre von der Musikalischen Komposition*, 4 Bde)，1848年Carl Czerny (1791~1857)的《實用作曲法教程》(*Schule der praktischen Tonsetzkunst*, op.600, Bonn, 1849?-50; Eng. trans. "School of practical Composition", trans. by Johann Bishop. London, 1848/R)等，裡面有著豐富的曲式介紹。

種的界限都遭到強烈衝擊或模糊化，調性與和聲已不再能束縛音樂的表現，甚至旋律、節奏等亦未必仍是音樂構成的要素⁵，傳統曲式又如何能「規範」變化多端的新音樂的構思和表現？所以，曲式學不只是對歷史背景疏於注意，對於新興的發展也欠缺與時俱進的觀點，這已經有很多人感受到了⁶。

(二) 樂種與曲式的關聯

基本上，樂種與曲式很容易區別，例如歌劇、芭蕾舞(舞劇)、協奏曲、交響曲、室內樂、奏鳴曲、藝術歌…等為一般熟悉之樂種，而歌謠形式(Liedformen【德】)、奏鳴曲式、輪旋曲、卡農、賦格、變奏曲…等則是經常被提到的曲式。但有些名詞既被當作曲式理解，又可當做樂種看待，這時就會遇到樂種與曲式之間需要進一步釐清的情況，特別是兩者交互重疊之處，例如前面提過的卡農、賦格、變奏曲雖是曲式名稱，但也被視為樂種⁷，這在觀念的分辨上很容易造成困擾。就曲式上來說，嚴格而言，卡農與賦格不是單靠段落結構特徵(如二段式、三段式等)來辨認的，它還有聲部結構上的關係，牽涉到整體樂曲是構築於完整的(從頭至尾的)或局部的(僅主題的頭部)聲部模仿？是否有主題應答與再現？以及對位技巧編織特色的不同等，簡言之，「曲體結構」⁸的差異很明顯；而變奏曲是另一種情況，它雖以不斷翻新變奏技巧為重點，但在不停展現節奏、旋律、和聲、拍子、速度、音色、調性、聲部結構狀態(織度)等之裝飾性改變下，其實一直在重複著相同的曲式(或低音模式)。再就樂種上來說，一般樂種在判別上常會有歌詞(之有無與內容性質)、功能(或用途)、場所、編制、章法架構⁹等之考量，對於卡農、賦格和變奏曲這三者可說完全不存在，它們雖大部分為器樂曲，但也可以是聲樂曲，場所、編制不拘，不具應用上的功能¹⁰，也沒有章法架構上的定型化安排¹¹，可說非常不具樂種可資辨識的屬性¹²，它們之所以各自成立為一個分類項目純粹是由於各有其「獨特」之曲體結構和構成(Gestaltung【德】)原則，這個特性完全是作曲技藝上的而非音樂文化的面向。

對樂種與曲式的關聯有所體驗者，通常都能觀察到一個常見的現象，即：同一個樂種可以使用或找到多個不同的曲式，而同一種曲式也可在不同的樂種中發現。前者情況可以小品曲為例，其樂種特質以抒情短小為主，許多小型的(單一樂章的)曲子都可納入，所以名目繁

5 György Ligeti 的 *Atmosphères* (1961) 就是知名的例子，此曲不僅旋律、節奏都消失了，甚至傳統的聲部概念也被所謂的微複音手法(Mikropolyphonie)所取代。

6 連西樂研究起步較晚的中國學者都已注到這方面的問題，就是一個指標，溫雪雯(中國音樂學院)發表的三篇文章算是較近的例子(詳參考書目：溫雪雯2008, 2009)。

7 例如長銷20版以上的德文音樂手冊Ulrich Michels. 1977, 2001²⁰. *dtv-Atlas Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. (中譯本《音樂圖驥》。台北：小雅，2006)書中的「樂種與曲式」(Gattungen und Formen, Band 1, S. 110-157)就納入了這三種。

8 筆者之語意為：段落結構與聲部結構兩者綜合之後的整體觀察。

9 詳後。

10 非如前奏曲、序曲、舞曲等有明顯之用途

11 指多樂章器樂曲如組曲、交響曲、協奏曲、室內樂、奏鳴曲等有寬鬆與嚴謹的架構來設定樂章數目、個別樂章的特質與選用曲式、樂章間的前後關係以及擺放位置的考量等。

12 屬性是要從樂種的觀念與理論來理解，有關這部分可參看曾瀚濤，2006，〈樂種觀念及其理論思考〉，《藝術學研究》第一期，頁1-57。

多，曲式也就非僅兩段式、三段式而已，而是有著更多的小型曲式的變化；後者情況如小步舞曲，單獨的小步舞曲可以被當作小品曲看待，也屬於舞曲的樂種類別，古典時期被視為一種具特定風格的曲式，普遍用來做為多樂章器樂曲當中的一個樂章，如交響曲、室內樂、奏鳴曲，而在小夜曲 (Serenade)、娛興曲 (Divertimento【意/英/德】，「嬉遊曲」是日文譯名) 等音樂中用得更多，常常用到兩首甚至三首以上，當然，在古典之前的巴羅克時代的組曲中也經常有機會見到，可以說，除了協奏曲之外，從巴羅克到浪漫派的各個器樂樂種都有這種曲式。

造成這種現象的主要原因在於，樂種和曲式各有不同的指涉，而樂種的涵蓋面大於曲式。理論上，曲式只是一個封閉完整樂曲¹³的段落規劃或設計，它不會影響樂種的性質，所以同一個曲式可出現在不同的樂種當中。而樂種的特質對於曲式的選用會有預設的原則，但樂種本身又會隨著時代而有所改變，適用的曲式也會跟著改變，或者曲式本身因作曲家看待樂種的態度與觀點之不同而遭到了修改甚或揚棄，所以，一個樂種使用或出現多種曲式更是常情，這裡面其實包含了結構性因素與時代性因素。

所謂結構性因素是因為樂種本身作品的結構關係，需要不只一種曲式來表現，比如說大型作品像歌劇、芭蕾舞屬於分幕、分景，結構龐大的音樂，每一幕各由數十個具有完整形式的樂曲所連串構成，或是如交響曲、協奏曲等由多個樂章搭配而成，每一樂章各為一個形式獨立的完整樂曲，這些音樂所屬的樂種就不會只有一種曲式。

而時代性因素則是由於時代思潮的改變，不同的音樂觀與創作理念會使作曲家在寫作同一樂種的音樂時採取變更曲式的做法，例如古典時期自貝多芬將交響曲中的小步舞曲改成詠諧曲之後，浪漫派作曲家普遍跟進，因而造成古典與浪漫在同一樂種的曲式選用上有所不同。

二 架構的存在與特性

(一) 架構的意義

前面提到樂種判別的考量項目時，筆者用了「章法架構」一詞做為其中之一項，由於這不是既有的音樂名詞，為免解讀有歧義，有必要在此加以說明。章法和架構都是普通名詞，章法是文章的組織結構，比喻辦事的程序和規則，架構源於建築，在表達一些設計上的理念和特色時常被使用，通常指大體上、基本的、原則性的規劃和設定，一般常見的用語如「組織架構」、「系統架構」、「研究架構」等之外，在電腦的軟硬體設計概念上也常有各種不同的架構之強調(如「網路架構」、「主從架構」、「邏輯架構」等)。將這兩個名詞用於音樂

13 封閉與開放相對，封閉是指音樂作品內容固定而不容許變動(非指改作與改編)，開放是指音樂的內容(包括結尾)不固定，交由臨場即興處理，除了二十世紀新音樂有少部分採開放形式之外，音樂的內容都是封閉的；完整是指形式與內容的完整，但不包含需要兩個或兩種以上曲式來表現的多樂章作品，所以完整之意，對單樂章作品而言既是形式內容的完整，也是全曲的完整，對多樂章作品而言，指的是個別樂章的獨立完整，非全曲的完整。

上，章法可指曲式中音樂鋪陳的手法，也可指樂章的安排聯繫之法，架構則是筆者特別強調的一個概念，筆者將它引進音樂理論中¹⁴，用它來表示比曲式還大的一種形式的層級，它是多個曲式的各種可能的組合或搭配，這些組合或搭配可以來自獨特的創意，也可以因襲慣例或跟隨時尚，但無論哪一種架構，架構是用來處理曲式與曲式的聯結，好讓音樂作品可以形成一個更大的整體，曲式與樂種之間正是有這樣的一個形式層級存在，但一直沒有被注意到，所以需要一個名稱來標示它的存在。

(二) 架構的特性

架構之所以和曲式不同，一方面固然在於它的形式層級大於曲式，是多個曲式的搭架，隱含了一些「跨曲式結合」的內在思考，有基本的或特定的原則，也有著可以感受到的整體外觀，讓各個自成完整形式的曲式看起來也是整體構成的一部分；另一方面，架構對於曲式的組合或聯結雖總有一些安排上的要求，¹⁵但並非如個別曲式那樣完全封閉，架構本身仍保有一些開放空間或彈性可供調整。

以奏鳴曲的歷史為例來說明，就可以理解架構及其特性是什麼。奏鳴曲在發展初期(前期巴羅克)既無一定的編制，也無一定的章法，基本上是單一樂章多段式的曲式，所以只有曲式的層級，尚無架構的現象。到了巴羅克中期，奏鳴曲依編制有三重奏鳴曲與獨奏奏鳴曲兩種主要的類型，依場所則有教堂奏鳴曲(Sonata da chiesa【意】)與廳堂奏鳴曲(Sonata da camera【意】)之分，前者採「慢→快→慢→快」四樂章的安排，後者則以二至四首舞曲為主體，開頭加一首前奏曲。在這兩種奏鳴曲中，我們看到了架構的存在，而且是兩種不一樣的架構。

首先，我們要認知架構對於作品的整體意義。不論教堂奏鳴曲或廳堂奏鳴曲，它們都是多樂章的器樂曲，在研究觀察上不能只看個別樂章的曲式，還要看這些樂章組合或搭配起來的形態，才能看到一首完整奏鳴曲結構上之整體狀況，並可用以比較各首奏鳴曲彼此結構上的差異或相似點，這是觀察架構與觀察曲式不同意義之處。教堂奏鳴曲的架構是嚴謹的，它的樂章數和速度安排較為固定，「例外」較少；廳堂奏鳴曲的架構是寬鬆的，它的樂章數不拘，速度安排依選用的舞曲與排列狀況而定，沒有一定的做法，這種寬鬆的架構普遍用於巴羅克時代的組曲，所以廳堂奏鳴曲其實是一種頂著「奏鳴曲」之名的意大利式組曲。

古典時期奏鳴曲的發展又有變化，樂種名稱只保留給為獨奏樂器所作者稱之，也就是說，只剩下獨奏奏鳴曲一種，合奏的不論小型大型(像室內樂、交響曲等)都不叫奏鳴曲，此外，也不再分教堂、廳堂之別，樂章安排則以古典時期通用的¹⁶「快→慢→快」架構為原則，間或在中間增加一個相對慢速或中庸的樂章而成四樂章的做法。古典時期奏鳴曲所用的這個架構，其大體情況在一般音樂史與音樂理論書籍中都有提及，但都沒有明說它是一種

14 最早形之於文字的資料見曾瀚霽，1996，《音樂認知與欣賞》，台北：幼獅出版社，頁134-139。

15 如樂章數有無一定、快慢樂章的擺放位置是否需要經過一番設計、個別樂章的曲式是隨意選取還是傳統上有所訂定…等。

16 意思是，不是供奏鳴曲專用，而是包括奏鳴曲在內的大多數樂種都可使用。

「架構」，有些作者在說明奏鳴曲的全曲安排時使用“outline”、“plan”¹⁷或“structural scheme”這一類的措辭，這些字雖被借用來指涉同一個東西，字意上是有差別的，outline是大綱，plan的意思是一種規劃，而structural scheme有「結構性框架」之意，雖與架構之意較為接近，但在概念上不夠清楚，且與架構之意還有一段差距；再者，這個架構也不是奏鳴曲專用的，而是古典時期幾乎主要的器樂樂種都共同使用，這一點在一般音樂史或理論書上的解說常被忽略¹⁸。筆者在十幾年前處理這個問題的時候，明確提出「奏鳴曲架構」之說，並強調它是多樂章器樂曲嚴謹架構的主要代表，不是只用於奏鳴曲，只是以奏鳴曲為代表名之。¹⁹從性質上來說，巴羅克時代教堂奏鳴曲的架構和古典時代的奏鳴曲架構都是嚴謹架構，但這兩種嚴謹架構彼此並不相同，不只內在的安排(或設定)不同，嚴謹的程度也有不同(或者說，可彈性調整的空間也有不同)。教堂奏鳴曲的架構是固定「慢→快→慢→快」的四樂章安排，慢板樂章有導奏或間奏曲的味道，快板樂章常見賦格式聲部模仿的手法，整體規規矩矩而少變動(偶有少數不同章法的特例)。古典奏鳴曲架構在樂章數上是以三或四樂章為原則，不是一定是三個樂章或一定是四個樂章，但兩個樂章或五個樂章以上則不宜，為什麼？這是因為三個樂章或四個樂章皆能符合奏鳴曲架構在速度安排上的預設要求，兩個或五個以上就比較不合了。古典的美學原則講究均衡、對稱與對比，古典時期音樂家致力於發展一種具有古典美學觀的通用的多樂章架構，奏鳴曲、室內樂、交響曲、協奏曲皆可使用，這就是前面說的所謂「奏鳴曲架構」。它的基本設計是頭尾兩個快板樂章中夾著對比的慢板樂章，也就是以快板樂章開始，也以快板樂章結束，中間樂章在製造對比的需求下相對要慢一些。中間樂章的安排決定整體架構是三個樂章或四個樂章。如果只要符合基本需求，則一個中間樂章也就夠了，此樂章通常採行板(Andante)、柔板(Adagio)或慢板(Lento)；若是需要兩個中間樂章，則另一個採用小步舞曲(後來被詼諧曲取代)的風格和曲式。理論上來說，兩個中間樂章的安排比一個中間樂章更具均衡美感，因為外部與內部的樂章數之比從二比一提升為二比二，而兩個中間樂章彼此也因不同風格與速度而相互形成對比。但實務上，一個中間樂章的安排使全曲有一種緊湊明快之美，比較不會像四樂章架構(兩個中間樂章)有時令人覺得稍嫌冗長，所以三樂章架構雖然減少了些對比層次的豐富感，但也自有其另一方面的優點。

那麼，奏鳴曲架構可以彈性調整的空間在哪裡呢？第一個很明顯的就是樂章的數量，如上所說，中間樂章可以是一個也可以是兩個，這個變動的可能性讓整個架構的樂章總數因此有了調節的空間。第二，兩個中間樂章的位置還可以互相對調，古典時期將小步舞曲置於第三樂章，浪漫時期則常見柔板或慢板樂章被改置於第三樂章，就是浪漫派作曲家在維持基本格局的情況之下透過中間樂章對調的方式製造出不同於古典時期的改變。第三，個別樂章所

17 例見Douglass Seaton. 1991. *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. Mountain View, California: Mayfield Publishing Co., p.246

18 Seaton應該也注意到此點，所以在他的書中有一段話：“...during the Classic period was the formulation of a fairly standardized overall outline for various types of instrumental music. We may refer to this outline as the sonata plan.”(同上註)他說的“various types of instrumental music”就是指不同樂種的器樂。

19 因Seaton已先有“Sonata plan”一詞，筆者未便另立名目，於是中文觀念上不是翻譯它而是另稱「奏鳴曲架構」，而為免誤會，特別強調，雖然有「奏鳴曲XX」之名，但它不是奏鳴曲專用，也非奏鳴曲式的同義詞。

用的曲式，原則上視其在整體架構中的位置而定，通常開頭的樂章使用奏鳴曲式 (Sonata form【英】；Sonatenform【德】)，結束的樂章使用輪旋曲式，慢板的樂章常用歌謠曲式，再加一個中間樂章則用小步舞曲或詠諧曲，但作曲家依其創意，可以調整使用不同於既定的曲式，譬如，終曲 (最後樂章) 也可使用混有奏鳴曲特色的輪旋曲，即所謂「奏鳴輪旋曲」(Sonata rondo form【英】；Sonatenrondo【德】)²⁰，或再次使用奏鳴曲式；而開頭樂章的「規範性」最強，一般皆用奏鳴曲式，但偶而也有不守規範或打破規範的例外，例如莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791) 的第11號鋼琴奏鳴曲A大調KV. 331，第一樂章竟是「主題與變奏」²¹。上述這些事例說明了架構是有一些彈性或開放調整的空間，不是死板的框架。

從樂種特質的角度來看，多樂章作品或大型音樂在整體構成上是需要一個架構也有一個架構存在，但並不是所有的音樂都適用相同的架構。以奏鳴曲架構而言，它是古典時期最重要的器樂曲架構，奏鳴曲、室內樂、交響曲和協奏曲都用它，幾乎包辦了該時期絕大部分的器樂樂種，但進一步觀察可以發現，這四個樂種的特質各有不同，即使是嚴謹的奏鳴曲架構，用於不同的樂種，架構本身的彈性或開放調整的空間就會發揮作用，因而造成在三樂章或四樂章的選用上各個樂種的情況有所不同。室內樂和交響曲較注重內涵與形式的完美，所以四樂章成為它們的「標準」架構。奏鳴曲以展現獨奏樂器的特色為主，三樂章即已足夠，所以雖然四樂章和三樂章兩者並存，但採三樂章者不在少數。而以絢爛演奏技巧的展示結合交響的氣勢為本質的協奏曲則繼續後期巴羅克自韋瓦第 (Antonio Vivaldi, 1678~1741) 以來的「快→慢→快」三樂章架構的傳統，在古典、浪漫時期依舊沒有很大的改變。²²

(三) 架構的選擇

雖然奏鳴曲架構具有可資調整的空間，而樂種隨其特質之不同也會利用架構的彈性作適當調整，但不是所有的音樂都需要嚴謹的架構，或者保守的說，不是所有的器樂曲都適用嚴謹的奏鳴曲架構來表現，這就是為什麼組曲在古典時期沒落之後，浪漫時期才有了新的組曲興起。浪漫派以後的組曲被視為新型組曲，因為它們不再是巴羅克時代以舞曲為核心樂章的形態，而是利用組曲的架構將一些改編或原創的器樂樂章串接起來成為一首多樂章的作品，除了芭蕾舞組曲仍有著舞蹈音樂的本質之外，其他像戲劇組曲、歌劇組曲、管弦樂組曲等都不是以舞曲為本質，因此明顯有別於巴羅克時代的組曲內容，而被視為新型組曲。不過，組曲雖有新舊之別，但架構原則仍是一樣的，這才是浪漫派恢復組曲創作的真正重點，浪漫派作曲家需要在嚴謹的奏鳴曲架構之外可以另有選擇，寬鬆的組曲式架構讓浪漫派作曲家在精神內涵跳脫古典之外，形式 (不只是曲式，還有架構) 上也可不受古典傳統的侷限，因為組曲

20 日本譯為「ロンドンソナタ形式」(輪旋奏鳴曲式)。名稱的不同意味著背後對基本曲式的認定其實有異：奏鳴輪旋曲，本質上仍是輪旋曲，但混入了奏鳴曲式的一部分特徵；輪旋奏鳴曲，本質上是奏鳴曲，但混入了一部分輪旋曲的特徵。

21 這個樂章的主題後來被德國作曲家Max Reger (1873-1916) 作成管弦樂曲〈莫札特主題的變奏與賦格〉(1914)。而大眾知名的「土耳其進行曲」即是出自莫札特此曲的第三樂章土耳其風 [Alla Turca] 的輪旋曲。

22 浪漫時期也有少數作品嘗試採用交響曲四樂章的架構，特稱為交響協奏曲 (Concerto symphonique)，知名的例子如布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833~1897) 的第二號鋼琴協奏曲降B大調op. 83 (1881)。

式架構有很大的自由度，不論是樂章數、速度安排及個別樂章的曲式等都沒有什麼既定的規範。

組曲式架構其實在奏鳴曲架構盛行的古典時期一直都存在著，並非要等到浪漫派恢復組曲的創作，組曲式的架構才跟著復活，古典派大師如海頓、莫札特等雖然不寫組曲，但他們創作一些題為小夜曲、娛興曲、遣興曲 (Cassation) 和夜曲 (Noturno) 之類的音樂，這些音樂性質非常接近，標題名稱常有自由替換的情形，樂章數不拘，所用的架構都是組曲式的架構，基本上屬於同一個樂種，但卻缺乏一個共同的集合名詞。有人將其中的遣興曲或娛興曲譯為「輕組曲」，筆者不表贊同，理由有四。一、如果遣興曲或娛興曲是一種輕組曲，則小夜曲及夜曲和它 (它們) 既屬同一樂種應該也是輕組曲，何獨遣興曲或娛興曲稱為輕組曲？二、若輕組曲之名能成立，應該做為樂種名稱，而非遣興曲專有之譯名。三、輕組曲一詞僅見於中文，缺乏基礎定義，在認定上有爭議，且說不出輕組曲和組曲有何區別。四、筆者涉獵所及，尚未見有西方學者對於組曲在古典時期之情況持「存在」之說，既然古典時期組曲已然式微，就不該有「輕組曲」存在，不論「輕組曲」如何定義，邏輯上「輕組曲」也是一種組曲。使用「輕組曲」一詞的人可能看到其音樂和組曲有類似性：寬鬆的架構原則，沒錯，架構原則是一樣的，但架構一樣不表示樂種也一樣。如果將兩者混為一談，就陷入了盲點。盲點使人認識不清，又不知錯在哪裡。例如，有人說，交響曲可以看成是為管弦樂團作的奏鳴曲，乍聽好像有道理，但哪裡有道理？因為交響曲也是奏鳴曲架構？只是編制不同？打出這種比方的人以為這是一個有理解的簡化說法，其實反而模糊了樂種和架構的區別，古典時期奏鳴曲、室內樂、交響曲和協奏曲都用同一個架構，難道它們都是同一個樂種？這些樂種的區別絕不是只有編制上的不同而已。所以，同樣使用組曲式架構的音樂未必都是組曲，應該在架構之外，根據樂種的屬性再做辨別。

浪漫派重拾組曲架構對於音樂的發展是正面的，音樂的形式有了更多表現，奏鳴曲架構也沒有因此沒落，浪漫時期樂種的發展情況可以提供我們更多觀察樂種與架構不同之處。繼續以奏鳴曲的發展為例，古典時期大師們的奏鳴曲有很多是為鋼琴獨奏作的，海頓 (Joseph Haydn, 1732~1809)、莫札特和貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770~1827) 等人都有數量可觀的鋼琴奏鳴曲，²³ 到了浪漫時期，鋼琴奏鳴曲數量明顯減少，舒伯特 (Franz Schubert, 1797~1828) 還有十四首(完整的)，孟德爾頌 (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809~1847) 有八首 (含11歲那年的三首)，舒曼 (Robert Schumann, 1810~1856) 作了五首，浪漫派最有名的兩大鋼琴家更少，蕭邦 (Frédéric Chopin, 1810~1849) 只有三首，李斯特 (Franz Liszt, 1811~1886) 更僅有一首而且是遲至42歲才作成，即使晚一輩，被視為十九世紀後半古典形式美學的主要代表布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 也只有三首，這反映了浪漫派音樂家在鋼琴音樂創作上不喜受到嚴謹架構的束縛，奏鳴曲不再是主流，李斯特唯一一首的b小調奏鳴曲雖然仍具奏鳴曲的份量卻回歸單一樂章多段體的形式，架構又沒有了。儘管分析此曲，可以找到一種觀

23 海頓有32首，莫札特有19首 (不含四手聯彈與雙鋼琴)，貝多芬有32首 (列入作品編號者)。

點，就是架構被隱含在曲式之中²⁴，但這種情況我們就不宜使用架構一詞（例如Mark Tanner的用語是“Skeletal Plan”²⁵），以免和前面說的觀念造成衝突（架構是比曲式更大的形式，是多個曲式聯結的形態）。

(四) 架構的變與不變

從樂種的興衰現象來看，奏鳴曲在浪漫時期明顯沒落了，代之而起的是小品曲，這個改變最能反映時代思潮—浪漫主義的影響，因為作曲家寫作鋼琴、小提琴等獨奏曲多希望不要受拘束，讓樂思能夠隨性發揮，曲趣講究情境氣氛與當下的即興表現，而奏鳴曲曲風和架構都嚴謹，需規劃多個樂章才能成為一個作品，各章的曲式又有一定的規範，構思和寫作要花較多的心力和時間，發表時不一定能受到當時（已不同於古典時期）觀眾（聽眾）的欣賞，有時還會發生寫到某個階段因思緒的變遷或心境的改變竟無法繼續下去而成為殘稿，小品曲則極少有這種情形，它的自由度大，形式與內容的可變性多，只要把握住一時的創作靈感，短時間即可一氣呵成，獨立成曲，若覺得篇幅不夠大，也可以用聯篇的方式結合多首曲子成為套曲，由於抒情短小、迎合時代風尚，觀眾接受度高，因此小品曲在浪漫時期大為盛行，取代奏鳴曲成為獨奏樂器的主流樂種。這個演變，對浪漫派的獨奏音樂而言，多樂章的架構顯然是不利於奏鳴曲繼續發展的因素之一。

然而浪漫時期的合奏音樂，室內樂、交響曲和協奏曲仍有一定數量的創作，且基本上仍以奏鳴曲架構為主，另外還有新型組曲的興起，雖不是嚴謹架構，也屬多樂章的作品，為何對這些音樂，多樂章架構並沒有阻礙樂種的發展？相對於奏鳴曲而言，這樣不同的對照是值得思考的。同時，我們也可看到，時代、思潮和創作觀改變時，架構有其變與不變，且是隨樂種而異的。

依浪漫時期的情況來看，推論上述情況的背後原因，筆者認為，浪漫派有表達美學（Ausdrucksästhetik【德】）與形式美學（Formalästhetik【德】）之爭，在兩派之間多數作曲家並不極端，譬如說，極端表達派者只寫標題音樂，極端形式派者只作絕對音樂，非極端之多數則兩種音樂皆可寫作，視創作興趣而定。小品曲取代奏鳴曲之原因如上所述，這也可以說是絕大部分浪漫派作曲家創作興趣共同展現的結果，這裡面有強烈受到時代新思潮（表達美學）的影響。但室內樂和協奏曲即使彼此樂種特質不同，然皆不適合表達美學的發揮，所以還是採奏鳴曲架構。而交響曲的寫作就有變化了，由於受到標題音樂的影響，在傳統觀念的交響曲之外另外產生了標題交響曲（Programmsinfonie【德】），傳統交響曲屬絕對音樂，所以仍採嚴謹的奏鳴曲架構，標題交響曲則因要表達標題內容而打破交響曲已成規範的四樂章架構，

24 有關音樂與曲式分析的文字可參看Kenneth Hamilton. 1996. *Liszt Sonata in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press; Mark Tanner. 2000. “The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor”, in: *19th-Century Music* Vol.24 No.2, pp.173-192; 林欣穎，2001，《李斯特b小調鋼琴奏鳴曲之詮釋報告》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，賴如琳、王杰珍指導；陸昀姍，2005，《李斯特b小調奏鳴曲樂曲探討與演奏詮釋》，國立臺北教育大學音樂研究所演講音樂會論文，2005，張欽全指導。

25 Mark Tanner. 2001. “The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor”, in: *19th-Century Music* Vol.24 No.2, p.177.

由創作者依個別作品的需要自行設計。標題交響曲雖然可以表現標題音樂，不過多樂章的架構在表達上畢竟還是有些羈絆，所以自李斯特鼓吹交響詩 (*symphonische Dichtung*【德】) 以後，標題音樂找到了更適合發揮的樂種，絕大部分的標題音樂就透過交響詩來表現，交響詩是單樂章多段落的形式，沒有架構的阻礙，的確是有利於表達美學的實踐，所以成了標題音樂的代表性樂種。

綜合而言，從浪漫時期各器樂樂種的狀況來看，沒有架構設計的樂種 (單一樂章) 如小品曲和交響詩最能大行其道，有架構的多樂章作品則有不同程度的影響，架構有其變與不變，影響的原因主要是樂種特質和隨時代思潮 (各種主義、美學主張、音樂觀等) 調整的創作觀。奏鳴曲因不再受到作曲家青睞，直接被小品曲取代，創作數量趨於減少而日趨沒落，無從在架構上做出變或不變的反應。室內樂與協奏曲有著強烈的絕對音樂本質，新興的標題音樂對之沒有可著力之處，剛好又有形式美學的鼓吹，在沒有替代樂種構成競爭的情況下這兩個樂種不需改變就能維持下去，所以架構不變。至於交響曲的架構，則變與不變兩者皆有，將它視為絕對音樂，同樣受形式美學的支持，原本嚴謹的架構得以繼續維持；將它改造成標題音樂，則嚴謹的架構被打破，一切安排配合標題內容在表達上的需要，沒有固定的章法。

(五) 架構類型初探

架構可以定義為：多曲式音樂作品的組態 (*Configuration*)，根據創作者的構想或所採取的某些原則，使作品成為一個整體。架構的設計，因作品而異，從樂種的角度觀察，聲樂作品與舞台音樂作品，它們與文學 (歌詞文本)、戲劇、肢體表演藝術 (舞蹈、啞劇動作) 的關係密切，架構的設計常常不僅是單純音樂因素的考量，作品的個別性差異很大，比較不易看出一些可資歸納的特點，但並非完全沒有，而器樂作品的非音樂相關影響因素較少，在架構的運用上較為單純，除了一些充滿創意、具有非常獨特的組合方式之外，比較容易看到類型化現象的存在。所以，從理論上講，複雜的大型音樂，它們的架構有很多是獨特的、一次性的，僅為個別作品的規劃設計而存在，在缺乏相似的架構的情況下，很難形成類型，只能說是「個別架構」，而器樂曲中有些架構已形成專用的²⁶或通用的²⁷、根據一定的原則帶有一點類似約定俗成的性質，可以視為「定型化架構」。

定型化架構可說是西方音樂自巴羅克以後器樂曲多樂章作品常見的安排，根據架構的原則，可以分成寬鬆與嚴謹兩類，寬鬆的以組曲架構為代表，嚴謹的以奏鳴曲架構為代表，兩種不同類的架構各有優缺點。

採寬鬆架構的樂種有巴羅克時期的各種組曲，意大利的廳堂奏鳴曲，古典時期的小夜曲、夜曲、娛興曲、遣興曲，浪漫時期的各類組曲、現代音樂的組曲等，寬鬆中帶有一些嚴謹的則是巴羅克時期德奧作曲家為獨奏樂器所作的組曲 (如大鍵琴組曲、大提琴組曲等，具有 *Allemande* → *Courante* → *Sarabande* → *Gigue* 做為核心樂章和基本排序)，以上皆用組曲架構。

26 僅供某一時期某一樂種或某一樂種中的某一類型使用。

27 可供同時期甚至不同時期的不同樂種使用。

浪漫時期的標題交響曲也屬寬鬆架構，但非組曲架構。

採嚴謹架構的樂種有巴羅克時期意大利的教堂奏鳴曲，它的組態和古典時期的奏鳴曲架構不同；而採奏鳴曲架構的樂種有古典時期的奏鳴曲、室內樂、交響曲和協奏曲，浪漫時期的奏鳴曲（數量大為減少）、室內樂、交響曲、協奏曲，以及現代音樂中新古典主義的作品。

聲樂作品中，教堂音樂的彌撒曲及安魂曲因須配合禮拜儀式，明顯有其嚴謹的架構。一般音樂上所指的「彌撒」係指常用部分 (Ordinarium missae【拉】) 以垂憐曲 (Kyrie eleison)、榮耀經 (Gloria，亦稱「光榮頌」)、信經 (Credo)、聖哉經 (Sanctus，含降福經 [Benedictus]) 和羔羊讚 (Agnus Dei) 五首歌詞不變部分的歌曲所形成的一套創作，這些歌曲雖也可以單獨個別創作，但若要成套，就是五曲，架構的改變空間只在於要不要將聖哉經 (亦稱「歡呼歌」) 和降福經 (亦稱「迎主曲」) 分別獨立成兩首歌。安魂曲中，傳統之儀式性安魂曲 (亡者彌撒) 通常以九曲為完整架構²⁸，但歷來作曲家鮮少九曲全作，而是酌情調整，這和區域性 (國情特色)、時代性及儀式修訂之因素有關。巴羅克時期的獨唱歌詠曲 (Solo Cantata【英】；Solokantate【德】) 因採取「宣敘調 → 詠歎調 → 宣敘調 → 詠歎調」的基本組態，算是比較明顯定型化的架構，其他樂種如歌劇、神曲(劇)、受難曲、大合唱 (Cantata) 等結構龐大的作品目前還缺乏廣泛深入探索，難以說出架構上有無定型化的現象，大型的舞劇亦然。

由於架構尚處於建立觀念的階段，上述類型說法只是筆者的初探，無法和曲式學已經建立的分類系統相比，期待日後更多人匯聚進一步的研究成果。

三、結論

樂種、曲式與架構三者彼此關係密切，但觀念上常因認識不清而被混淆，尤其名稱接近或類似時，如「奏鳴曲」、「奏鳴曲式」及「奏鳴曲架構」即為最普遍之實例。實際上，奏鳴曲是樂種之一，奏鳴曲式是曲式的一種，奏鳴曲架構則是定型化架構中以嚴謹原則聯結多個曲式的一種組態。奏鳴曲裡有可能找到奏鳴曲式和奏鳴曲架構 (視時代而定，古典時期最普遍) 也可能找不到 (視時代和個別作品而定)，奏鳴曲式和奏鳴曲架構則不限在奏鳴曲中，也應用在其他樂種裡。

說到這裡，筆者要特別強調，一個像古典時期普遍適用於大部分多樂章器樂曲的奏鳴曲架構和奏鳴曲式，並非僅由奏鳴曲單獨發展出來再轉而應用於其他樂種，而是多數樂種在各自的發展中，經由許多具有共同時代風格意識的音樂家集體耕耘所營造出來的，所以架構雖然原則一樣，但在不同的樂種裡，即使時代相同，仍因各個樂種有其自身的歷史發展和不同特質而保留了一些差異性。而時代不同，改變的情況更會加大，樂種的改變會直接帶來架構的改變。

28 九曲依序為進堂曲、垂憐曲、階台經、歡讚歌 (Alleluia) 或連唱詠 (二者擇一，視時代與儀式修訂之狀況而定)、續抒詠、奉獻曲、聖哉經、羔羊讚、領主曲，另外還可容許自由加唱曲，詳見曾瀚霽，1997，《安魂曲研究—縱觀一個西方樂種的面貌與發展》，台北：文史哲出版社，第三章 (頁36-58)。

另外，在樂種與曲式的關係中，以單一曲式或依特殊的曲體結構做為樂種存在之認定條件，筆者認為不妥，如果是以這樣的條件成立的樂種，那麼該樂種的特質除了曲式或曲體結構上的特色之外就沒其他特色，這樣會造成樂種與曲式觀念上的混亂，結果可能「樂種即曲式，曲式即樂種」，而兩者若沒有分別，那曲式學不就可以當「樂種學」看？所以，道理很明顯，卡農、賦格與變奏曲都不該被視為樂種。

還有，樂種特質之不同，除了對架構的使用有所影響之外，對個別曲式之運用也有影響，奏鳴曲式用在協奏曲的情況就是一個實例。由於協奏曲需安排獨奏樂器與樂團的個別表現與彼此互動，因此奏鳴曲式在協奏曲上的應用情況和一般被視為「標準的」或典型的奏鳴曲式並非完全相同，大多數學者的觀察都是從曲式學的角度出發，以曲式理論為本，少有顧及樂種的觀點，以致所提出來的說法無法令人信服，甚至造成爭議，這就是筆者在本文前面論及曲式的理論特質時特別指出的「忽略歷史發展的面向，也不在意樂種差異對於曲式的表現所需考量的因素或改變，這樣，在曲式論述本身很容易有所偏差甚或偏執」，所以，曲式的觀察，不是僅靠曲式學的理论，還要注意樂種特質及樂種本身的歷史因素（傳承與變遷），兩者皆要一併列入考量。

對於古典時期協奏曲第一樂章的曲式論述，就充分反映了上述的狀況。從曲式理論的本位觀點出發，認為古典時期協奏曲第一樂章的曲式屬奏鳴曲式，但呈示部 (Exposition) 的理論在描述協奏曲的狀況一直是有爭議的，於是就出現了一種「(專用於或僅適於) 協奏曲的奏鳴曲式」的說法，稱之為“Concerto-Sonata form” (協奏奏鳴曲式)，加拿大學者Michael Thomas Roeder就採用這個名詞在他的專著中²⁹。對「一般」的奏鳴曲式而言，這個字眼隱含著以特殊化、另成一類的方式來擴大奏鳴曲式涵蓋領域的意圖，但除了強調協奏曲所用的「也是奏鳴曲式但和一般的奏鳴曲式有所不同」，還是無法解決呈示部理論應用在協奏曲上的描述問題。誠然，就段落特徵的觀察而言，古典時期協奏曲第一樂章的確呈現明顯奏鳴曲式的「安排原則」，但因為這樣，就一定要把它看成是奏鳴曲式嗎？如果把所有和奏鳴曲式相關、類似的甚或「有淵源的」曲式³⁰一律強行納入奏鳴曲式的理論之列，其實就已陷入「泛奏鳴曲式論」中了。情勢上，西方曲式學既有的曲式類別其實不是很多，這多少會「迫使」不少學者只在有限的幾種曲式理論中打轉，但難道不能從傳統思維跳脫出來，嘗試把它看成是一種新曲式？美國學者K. Marie Stolba的“sonata-concerto form【英】”³¹及德國學者Konrad Küster (1959~) 的“Sonatenkonzertform【德】” (奏鳴協奏曲式)³²之說正是這樣的一種觀點，這個名詞的意思可以解釋為「有奏鳴曲式特色的協奏曲式」，再說得清楚一點，它在名稱上強調，是

29 Michael Thomas Roeder. 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press, pp.106, 120-121, 122-123, 124-136, 128-130.

30 指被視為奏鳴曲式前身的二段曲式 (binary form)、三段曲式 (ternary form) 等，參見Adrian 1990, Heimes 1973, Longyear 1969 等諸文 (詳參考書目)。

31 K. Marie Stolba. 1994(1990). *The Development of Western Music—A History*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown, 1990. p.479; 1994, 2nd Edition, p.385.

32 Konrad Küster. 1993. *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*. Kassel; Bassel u. a.: Bärenreiter, 4. Kapitel, S.70-91.

「協奏曲式」(Konzertform【德】)，不是「奏鳴曲式」，但有著奏鳴曲式的特色或受奏鳴曲式影響而來。筆者認為Küster等從協奏曲本身樂種發展的歷史角度觀察，提出「奏鳴協奏曲式」之說，應是覺得這種曲式固然有著奏鳴曲式的段落特徵，但獨奏樂器與樂團兩者的互動及對主題材料的分享也是塑造此種曲式的重要因素，且使此種曲式不同於一般的奏鳴曲式，而獨奏樂器與樂團的互動及其對主題材料的分享則是協奏曲一貫的特色(自巴羅克以來)，所以古典時期協奏曲在自身曲式的發展上也可說是吸收了當時多樂章器樂曲普遍採用的奏鳴曲式原則而有了獨特的「奏鳴協奏曲式」，這種思考是合理甚至是創新的。此外，筆者認為此一名詞的拋出還有一個好處，就是不用去爭辨樂團奏完第一和第二主題之後獨奏樂器接手又重複這兩個主題，究竟誰奏的才是呈示部？³³既然它不是奏鳴曲式而是協奏曲式，那就不受呈示部的理論束縛，問題也就不存在了，不過，若可考慮提出一個(或一組)合適的新名詞來取代奏鳴曲式的呈示部(及發展部和再現部)，這樣就更沒有爭議。

樂種特質不僅對曲式有影響，對架構也有影響，此點前面已有提及，同樣以協奏曲為例來觀察，自巴羅克後期韋瓦第以來形成基準規範的「快 → 慢 → 快」三樂章架構在古典時期並未有太大改變，相形於同時期的交響曲和室內樂以四樂章架構為參考規範，協奏曲維持三樂章架構的做法，在事實上不容否認，確有基於樂種本身特質的考量。

最後，關於架構一詞，用於音樂論述時，筆者衷心期望贊同本文觀點的讀者能夠支持推廣，拿它做為一個高於個別曲式且結合不同曲式的一個形式層級的觀念來表述，不要用來表示曲式內部的段落安排原則，這樣當涉及樂種與曲式的關聯時可以建立論者與讀者彼此清晰的溝通與正確的理解。

33 有人認為樂團所奏的只算是導奏，獨奏樂器進來之後才是真正的呈示部，也有人認為兩者所奏的都是呈示部而有所謂「雙呈示部」(Double Exposition)之說，但若將樂團和獨奏樂器所奏的第一與第二主題皆看成呈示部，則在語意與事實上是矛盾與不合理的。第一，主題第一次出現已是呈示，第二次出現就是反覆或再現，獨奏樂器在樂團奏完第一與第二主題之後接手重述這個兩主題事實上已不是呈示而是反覆。第二，呈示沒有呈示兩次的，奏鳴曲式的理論中並沒有雙呈示部的說法。第三，若要讓「雙呈示部」這個名詞具有真正意義，「雙呈示部」應該是指各有不同主題的兩個呈示部(一個由樂團表現，另一個由獨奏樂器表現；若兩個呈示部各有兩個不同的主題，則一共有四個主題)，才不致招來「錯把反覆當呈示」的指責，不過提出「雙呈示部」之說的Ebenezer Prout (1835~1909)並不是指這種情形，而是前述的錯誤描述，他將樂團和獨奏樂器所奏的第一與第二主題皆看成呈示部，見E. Prout. 1895. *Applied Forms*. London. pp. 172-173, 203-204.

參考書目

- Adrian, Jack. 1990. "The Ternary-Sonata Form", *Journal of Music Theory*, Vol. 34, No. 1. (Spring, 1990), pp. 57-80.
- Balthazar, Scott L. 1983. "Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 36, No. 1 (Spring, 1983), pp. 39-72.
- Churgin, Bathia. 1968. "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 21, No. 2 (Summer, 1968), pp. 181-199.
- Dahlhaus, Carl. 1974. "Was ist eine musikalische Gattung?", in: *Neue Zeitschrift für Musik*, CXXXV/10 (1974), S. 620.
- . 1978. "Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform", *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang XXXV, Heft 3 (1978), S. 155-177.
- Davis, Shelley. 1983. "H. C. Koch, The Classic Concerto, and the Sonata-Form Retransition", *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 1. (Winter, 1983), pp. 45-61.
- Froggatt, Arthur T. 1927. "The Second Subject in Sonata Form", *The Musical Times*, Vol. 68, No. 1009 (Mar. 1, 1927), pp. 230-232.
- Hamilton, Kenneth. 1996. *Liszt Sonata in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heimes, Klaus Ferdinand. 1973. "The Ternary Sonata Principle before 1742", *Acta Musicologica*, Vol. 45, Fasc. 2. (Jul. – Dec., 1973), pp. 222-248.
- Helfert, Vladimír. 1926. "Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform", *Archiv für Musikwissenschaft*, 7. Jahrg., H. 1. (Apr., 1925), pp. 117-146.
- Hepokoski, James. 2002. "Beyond the Sonata Principle", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, No. 1 (Spring, 2002), pp. 91-154.
- Hutchings, Arthur & Michael Talbot, Cliff Eisen, Leon Botstein, Paul Griffiths. 2001. "Concerto", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition in 29 Volumes in the Year 2001 ed. by Stanley Sadie, executive editor: John Tyrrell. London: Mcmillian, Vol. 6, pp. 240-260.
- Kirnberger, Johann Philipp. 1791. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, hrsg. von J. G. Sulzer. 3. Auflage. Leipzig 1791. s. v. "Concert" I, pp. 572-73.
- Kollmann, Augustus Frederic Christopher. 1799. *An Essay on Practical Musical Composition, According to the Nature of that Science and Principle of Greatest Musical Authors*. London, 1799. p. 5, 21.
- Küster, Konrad. 1993. *Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität*. Kasse; Bassel u. a.:

Bärenreiter. 4. Kapitel, S. 70-91.

Longyear, R. M. 1969. "Binary Variants of Early Classic Sonata Form", *Journal of Music Theory*, Vol. 13, No. 2 (Winter, 1969), pp. 162-185.

———. 1974. "The Text of Liszt's B Minor Sonata", *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 3 (Jul., 1974), pp. 435-450.

Marx, Adolf Bernhard. 1847. *Die Lehre von der Musikalischen Komposition*. Leipzig, 1847. Bd. IV, S. 439.

Michels, Ulrich. 1977. *dtv-Atlas Musik*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977¹, 2001²⁰. Band 1, S. 110-157. 中文版《音樂圖驥》，台北：小雅，2006。(此部分為劉炬渭、盧文雅合譯，名稱不一，先後出現「樂種和形式」、「種類和形式」、「樂種與形式」、「曲種與曲式」)。

Prout, Ebenezer. 1895. *Applied Forms*. London. pp. 172-173, 203-204. 中文版《應用曲式學》，李孝賢譯，1976，台北：全音樂譜(大陸書店)。

Roeder, Michael Thomas. 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

Rosen, Charles. 1980. *Sonata Forms*. New York: Norton. Revised Edition, 1988.

Scherliess, Volker & Arno Forchert. 1996. "Konzert", in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 5, Sp. 628-686.

Seaton, Douglass. 1991. *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. Mountain View, California: Mayfield Publishing Co., pp. 246.

Simon, Edwin J. 1957. "The Double Exposition in the Classic Concerto", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 10, No. 2 (Summer, 1957), pp. 111-118.

Stevens, Jane R. 1971. "An 18th-Century Description of Concerto First-Movement Form", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 24, No. 1. (Spring, 1971), pp. 85-95.

———. 1974. "Theme, Harmony, and Texture in Classic-Romantic Description of Concerto First-Movement Form", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 27, No. 1. (Spring, 1974), pp. 25-60.

Stolba, K. Marie. 1990. *The Development of Western Music—A History*. Dubuque, Iowa: Wm. C. Brown, 1990. p. 479; 1994, 2nd Edition, p. 385.

Sutcliffe, W. Dean & Tilmouth, Michael. 2001a. "Binary Form", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition in 29 Volumes in the Year 2001 ed. by Stanley Sadie, executive editor: John Tyrrell. London: Mcmillan, 2001. Vol. 3, pp. 576-578.

———. 2001b. "Ternary Form", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition in 29 Volumes in the Year 2001 ed. by Stanley Sadie, executive editor: John

- Tyrrell. London: Mcmillian, Vol. 25, pp. 298-300.
- Talbot, Michael. 1971a. "The Concerto Allegro in the early eighteenth Century" I, *Music & Letters*, Vol. 52, No. 1. (Jan., 1971), pp. 8-18.
- . 1971b. "The Concerto Allegro in the early eighteenth Century" II, *Music & Letters*, Vol. 52, No. 2. (Apr., 1971), pp. 159-172.
- Tanner, Mark. 2000. "The Power of Performance as an Alternative Analytical Discourse: The Liszt Sonata in B Minor", in: *19th-Century Music* Vol. 24 No. 2 (2000), pp. 173-192.
- Tovey, Doanld Francis. 1903. "The Classical Concertos" (1903), in: *Essays in musical analysis. Concertos and Choral works*. London: Oxford University Press, 1935. 1981. pp. 3-27.
- Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende*. Leipzig 1789; Facsimile hrsg. von Edwin R. Jacobi, Documenta musicological, Vol. XXIII (Kassel, 1962), p. 393.
- Volger, George Joseph. 1971. *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 1778-1781*. Nachdruck Hildesheim, 1971. Bd.II. S. 36-39.
- Webster, James. 2001. "Sonata Form", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition in 29 Volumes in the Year 2001 ed. by Stanley Sadie, executive editor: John Tyrrell. London: Mcmillian, Vol. 23, pp. 687-701.
- 林欣穎，2001，《李斯特b小調鋼琴奏鳴曲之詮釋報告》，國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，賴如琳、王杰珍指導。
- 袁靜芳，1988，〈樂種學構想〉，《音樂研究》1988年第4期，頁16-23。
- ，1992，〈樂種學導言〉，《中央音樂學院學報》1992年第1期，頁63-66, 24。
- ，1994，〈樂種研究中的模式分析法〉，《中央音樂學院學報》1994年第3期，頁58-66。
- ，1997，〈中國傳統樂種曲式結構與道教法式程式結構的關係〉，《音樂研究》1997年第3期，頁74-79。
- ，1999a，〈樂種的考察步驟與方法〉，《中央音樂學院學報》1999年第3期，頁60-67。
- ，1999b，《樂種學》，北京：華樂出版社。
- ，2000，〈二十世紀中國樂種學學科發展回望與跨世紀前瞻〉，《中國音樂學》2000年第1期，頁32-51。
- ，2005，〈一項跨世紀的宏偉文化保存工程—《中國民族民間器樂曲集成》的出版與樂種學學科建設〉，《音樂研究》2005年第1期，頁28-37。
- 馬潔，2004，〈樂種學研究綜述〉，《三門峽職業技術學院學報》第3卷第4期，頁72-74。
- 陸昫姍，2005，《李斯特b小調奏鳴曲樂曲探討與演奏詮釋》，國立臺北教育大學音樂研究

所演講音樂會論文，張欽全指導。

陳郁涵，2007，《古典時期協奏曲第一樂章曲式研究》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，曾瀚霈指導。

曾瀚霈，1996，《音樂認知與欣賞》，台北：幼獅出版社，頁134-139。

———，1997，《安魂曲研究—縱觀一個西方樂種的面貌與發展》，台北：文史哲出版社，第三章(頁36-58)。

———，2005，〈樂種生成與變易之因素析論—以西方樂種發展的觀察為例〉，《關渡音樂學刊》第3期(2005)，頁1-17。

———，2006，〈樂種觀念及其理論思考〉，《藝術學研究》(國立中央大學藝術學研究所)第一期(2006)，頁1-57。

溫雪雯，2008，〈複雜性科學與西方音樂曲式分析的再認識——關於現代辯證系統論曲式學的思辨性系列論文之一〉，《藝術研究》(哈爾濱師範大學藝術學院學報) 2008年第4期，頁18-19。

———，2009a，〈傳統西方曲式學的局限及其所面臨的困難和出路——關於現代辯證系統論曲式學的思辨性系列論文之二〉，《藝術研究》2009年第1期，頁54-56。

———，2009b，〈現代辯證系統論曲式學的主要內容〉，《藝術研究》2009年第2期，頁28-31。

古典與浪漫前期鋼琴前奏曲集之研究 ——歷史定位與風格演變之探討——

林伶美

國立陽明大學 人文與社會教育中心助理教授

摘要

前奏曲，就現代觀點，是可獨立演奏之性格小品，其重要指標是蕭邦二十四首前奏曲集（1839年）。根據某些音樂學者之論點，在此之前，前奏曲是演出正式曲目前的即興音樂，用以暖手，確立曲目調性，並藉此發揮演奏者的想像力與技巧。然而，並非每個人都能輕鬆勝任，因此前奏範例曲集便應運而生。大約自1770年起，音樂市場開始出版大量前奏曲集。這些曲集有的呈現傳統即興語法，有的則是注入新的創作想法以豐富前奏曲的表現力，使前奏曲從非正式的即興音樂成為自成一格的性格小品。本文擬探討創作於古典與浪漫前期（1770-1839年）之前奏曲集。除瞭解創作背景外，將選取其中十部作品，分析其調性排列、風格類型、與作曲手法等，並探討這些曲集如何影響蕭邦的創作。

關鍵字：前奏曲、前奏曲集、性格小品、即興音樂、蕭邦

Collections of Piano Preludes in the Classic and Early Romantic Eras

—The Historical Place and Stylistic Study—

LIN Ling-Mei

Assistant Professor, Education Center for Humanities and Social Sciences, National Yang-Ming University

Abstract

Prelude is viewed as a genre of character pieces and as an independent concert one. The most important work was revealed in Chopin's 24 preludes, op. 28, in 1839. However, from some musicologists' points of view, originally, preludes were improvised as introductions to more substantial works that followed. The purposes were to try out the instruments, to prepare the performers and audience for the keys and characters of the programmed pieces. But not everyone has skill allowed for successful improvisation. Since 1770, there were plenty of prelude collections published. They served as models of preluding. Some of these collections presented the traditional syntax of improvisation, some infused new treatment, content, and idea to enrich the expression into preludes. It indicated a course that how the improvised prelude transformed into character piece. This article is going to discuss the prelude collections composed in Classic and early Romantic eras (ca. 1770-1839). In addition to examining the historical background, it is going to analyze the arrangement of tonality, style, genre, and compositional treatment of ten prelude collections chosen from these music, and how they influence Chopin's composition will be discussed as well.

Keywords: prelude, prelude collection, Chopin, character piece, improvised music.

壹、序論

“Prelude”（前奏）源自拉丁文“*praeludere*”，指在主要事件或節目開始之前一個引言或前導，具暖場效果。¹ 在音樂上，特別是器樂獨奏，指一種演奏慣例—在預定曲目演出前，表演者必須先彈一段即興音樂當開場。這種慣例可追溯至古希臘時期。希臘哲學家亞里斯多德（Aristotle, 384-322 B.C.）於《修辭學》（*Rhetoric*）中指出「前奏曲」可比擬為演講的「引言」：「引言是一場演講的開始…做為開場之用……前奏曲就像演講的引言。演奏者以有技巧的但非刻意安排的方式開場，並且在吹奏中巧妙地將音樂帶到正式演奏曲目的主調音上。」² 從以上論點可以得知，前奏曲是一段非正式的即興演出，目的在使演奏者順利進入情況。

1676年音樂學者梅斯（Thomas Mace, 1612? -1706?）在《音樂典範》（*Musick's Monument*）對前奏曲之特性提供更明確的敘述：「普遍而言，前奏曲是繁複的彈奏，捉摸不定、狂放又無定形，既無完美的形式或又無一致性。演奏者只是散漫的在各調性之間遊蕩，藉此確定樂器是否已調好音。完成調音工作後，演奏者（若他們是大師的話）會隨著自由意志彈奏些幻想性的樂段，以展現優秀的演奏能力以及可以自由運用任何形式的創作力。」³ 由此可知，前奏曲在彈奏過程中是不受拘束的，且形式亦無邏輯可循。巴洛克時期之前的前奏曲屬於此類風格。

在巴洛克時期，除即興式前奏曲外，尚有另外一種前奏曲。音樂學者奧特泰拉（Jacques Hotteterre, 1674-1763）在1719年《彈奏前奏曲的藝術》（*L'Art de préluder*）指出當時有兩種不同性質的前奏曲：「一種是創作式前奏曲，當作組曲或奏鳴曲的第一首，具完整結構；另一種是即興式前奏曲，是演奏當下才產生的，事先沒有任何預備。」⁴ 巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）六首英國組曲與六首組曲（*Partitas*）的第一樂章即屬於創作式前奏曲。這些前導樂章以ritornello、法式序曲（French overture）、反覆詠歎調（da capo aria）、或賦格等大規模形式鋪陳音樂，長度與份量不亞於後續舞曲。而巴赫十二平均律之「前奏曲與賦格」的前奏曲部分，其屬性則可歸於即興式前奏曲，因為樂曲中如分散和弦、琶音、音階、迴音、各式音群等華彩音型為演奏即興前導音樂時常見手法。

進入古典與浪漫時期，創作式前奏曲已式微，但即興式前奏曲仍保有其地位。1810年音樂學者柯里（Philip Anthony Corri, 1784-1832）在《音樂的靈魂，一本針對鋼琴彈奏的新論述》（*L'Anima de musica, an original treatise upon Piano Forte Playing*）中界定前奏曲為「一種

1 Victoria Neugeldt. 1996. ed., *Webster's New World College Dictionary*, 3rd ed. New York: Macmillan, 1063.

2 Warren, Kirkendale. 1979. "Ciceronians versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach." *Journal of the American Musicological Society* 32/1: 3, 摘錄自Aristotle, *Ars Rhetorica*, III, 1414b. 原文是希臘文，由Kirkendale譯成英文。

3 David Lasocki and Betty Bang Mather. 1984. *The Art of Preluding, 1700-1830*. New York: McGinnis & Marx Music Publishers, 6, 摘錄自Thomas Mace. 1676. *Musick's Monument*. London: T. Ratcliffe and N. Thompson, 128.

4 Jean-Claude Veilhan. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. trans. John Lambert. Paris: Alphonse Leduc, 89, 摘錄自Jacques Le Romain Hotteterre. 1719. *L'Art de préluder*.

無須準備的彈奏，為將要演奏樂曲的調性做手指及聽覺上的準備。」⁵當代著名鋼琴家赫爾茲（Henri Herz, 1803-1888）在1838年《鋼琴的完全方略》（*Méthode complète de piano*）亦認為「前奏曲是演奏一首音樂作品之前的一段短小即興彈奏。」⁶

由上述各時期對前奏曲界定可知，長久以來於演奏預定曲目之前先彈一段即興音樂已是常規。十八世紀後期（約1770年）音樂出版市場大量出版範例曲集，以指導如何即興彈奏前奏曲。蕭邦（Frédéric Chopin, 1810-1849）的前奏曲集出版於1839年，這部作品在創作手法與藝術表現上均可視為劃時代傑作，使前奏曲跳脫傳統模式，提升成為具獨立性格的音樂會曲種。因此，在蕭邦之後，前奏曲有另外一種定義：適合在音樂會演出的獨立樂曲，毋須接續任何曲子。音樂學者貝克（Theodore Baker, 1851-1934）在1885年編纂的《音樂辭典》（*A Dictionary of Musical Terms*）中為前奏曲定義如下：「前奏曲是一種前導或預備音樂，為後面更具延續性的樂章或作品做準備。它沒有明確曲式或獨立性格，端視後續所銜接的部分而定。然而蕭邦那些以「前奏曲」命名的短小鋼琴曲是反傳統的，不傾向當作前導用音樂。」⁷身兼鋼琴家與作曲家雙重身份的拉赫曼尼諾夫（Sergei Rachmaninoff, 1873-1943）於1910年亦提及：「前奏曲，就像我認為的，是一種絕對音樂。雖然，就像字面所意味的，（它）具有導奏功能，是在演奏一首更重要樂曲之前先行彈奏的音樂。然而，前奏曲業已從導奏功能逐漸轉變成為具獨立存在價值的樂曲。」⁸

本研究擬探討創作於1770-1839年之古典⁹到浪漫前期的鋼琴前奏曲集。除了瞭解促使前奏曲集興起之背景外，也打算進一步探討作曲家們如何看待前奏曲集的創作。一個曲種之轉變絕非一蹴而就，從這些前奏曲集中是否可窺見其內涵蛻變的痕跡？這些前奏曲集如何影響蕭邦的創作？這些均需要進一步釐清與探索。

貳、前奏曲集的興起背景

一、鋼琴的躍進

（一）製造技術的改良與創新

在1770年以前，因擊弦裝置不夠穩定而且音色不夠吸引人，故鋼琴市場潛力薄弱。1770年之後，鋼琴的結構不斷有革命性改良，使其逐漸擁有超越其他樂器的表現力，且逐漸成為當時最受喜愛的樂器。在擊弦裝置上，發展出兩種不同擊弦系統：音色清亮適合快速且音色

5 N. Jane Lohr. 1993. "Preluding on the Harpsichord and Pianoforte, Circa 1770 to Circa 1850." Ph.D. diss., University of Iowa, 38. 摘錄自Philip Anthony Corri. 1810. *L'Anima di musica, an Original Treatise upon Piano Forte Playing*. London: Chappell, 81.

6 Lohr: 38, 摘錄自Henri Herz. [1838]. *Méthode complète de piano*, Op. 100. Mayence: B. Schott, 164.

7 Theodore Baker, ed. 1923. *A Dictionary of Musical Terms*. New York: G. Schirmer, 157.

8 Lohr: 42, 摘錄自Sergei Rachmaninoff. 1923. "My Prelude in C-Sharp Minor." *The Delineator* 75/2: 127.

9 此處「古典」時期的前奏曲集是指大約出版於1770年之後的作品，古典三大作曲家海頓、莫札特、貝多芬並未創作前奏曲集。

燦爛段落的維也納式擊弦（Viennese action），可彈出歌唱般的圓滑奏，音色圓潤有力的英式擊弦（English action）。1821年巴黎製造商伊哈爾（Sébastien Érard, 1752-1831）所發明的雙退避裝置（double-escapement）使琴鍵的反應更為敏捷而細膩，不僅可控制細微音色的變化，還擴展鋼琴表現語法。在改善音色方面，如縮短低音弦的長度，使音色更厚實；找出最好的擊弦點以改進聲音的響度，增強對力度細微變化的感受性；¹⁰ 以軟毛氈取代皮革覆蓋琴槌槌頭，使琴槌擊弦時產生飽滿嘹亮的音色；¹¹ 以交叉弦法（cross-stringing）使低音弦與高音弦交叉重疊使得共鳴板中央處有更多的弦交會，可增加音量並獲得較好的音質。在鋼琴踏瓣部分，以腳踏瓣取代膝蓋桿（knee levers），使得踏瓣操作更為容易。鍵盤方面，音域逐漸增加到七個八度。柯里於1810年曾描述鋼琴的優點：「鋼琴已擁有超越大鍵琴的絕佳優點：不只是旋律音色，更在於它聲音的延伸。它富有光澤且清晰的聲音比早期的鍵盤樂器或管風琴更具表現力。以適當的指法、以任何方式的觸鍵或任何力道按鍵均可以隨意表達。鋼琴有獨特的特質，可以模仿歌者的聲音；又有如藝術家手中的畫筆可畫出明與暗的對比—即和聲色彩的營造與不同聲響效果的組合。它是如此的取悅聽覺感官。」¹²

（二）鋼琴市場潛力無限

拜工業革命之賜，鋼琴以前所未有的速度量產。大量生產使得鋼琴售價降低，連一般中產階級也負擔得起。這些新興的中產階級常以擁有鋼琴當作提升自身文化地位及尋求社會認同的方式。鋼琴大眾化價格刺激買氣，學琴的人口亦隨之增加，家長甚至把琴藝當作人格養成教育之一。十八世紀後期以來，中產階級盛行在自家舉行半公開或私人音樂會，如此一來提供不論是專業或業餘的演奏者不少演出機會。既然是正式演奏，即興彈奏前導音樂的慣例就不能避免。然並非所有人都可以駕輕就熟。十九世紀著名鋼琴家卡克布蘭納（Friedrich Kalkbrenner, 1785-1849）曾言：「在我們最好的鋼琴家當中，有多少人可以完成一個令人滿意的前奏曲？至於學生，更沒有一個人可彈出比一個完全終止更多的即興音樂來。」¹³ 因此鋼琴前奏曲集便應運而生，演奏者可以此為範本，練習如何即興前奏或直接引用。

二、非「前奏」不可

1818年《音樂雜誌與評論季刊》（*Quarterly Musical Magazine and Review*）一篇文章有如下記載：「慣例是有權威性的，鋼琴家必須要前奏。」¹⁴ 柯里則言：「演奏者應該要學習在每次練習或演奏時要即興前奏。」¹⁵ 著名鋼琴教育家徹爾尼（Carl Czerny, 1791-1857）亦堅持

10 David Wainwright. 1975. *The Piano Makers*. London: Hutchinson, 33.

11 David S. Grover. 1978. *The Piano: Its Story from Zither to Grand*. New York: Charles Scribner's Sons, 117-118.

12 Lohr: 70, 摘錄自Corri: 22.

13 Dennis Libby. 1980. "Improvisation: Western, after 1800." in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 20 vols. London: Macmillan, 9:50.

14 Review of *Twenty-Six Preludes or Short Introductions in the Principal Major and Minor Keys for the Piano Forte*, by J. B. Cramer. 1818. *Quarterly Musical Magazine and Review* 1: 395.

15 "Review of P. A. Corri's *Original System of Preluding*." *Gentleman's Magazine* 84 (January-June, 1814), 60.

「鋼琴初學者，即使只是學幾個月也應被教導彈奏短小的前奏。」¹⁶

為什麼當時音樂評論家、學者、與教育家均如此重視即興前奏？首先，即興前奏可放鬆手指並檢驗「琴」況。在當時，不是所有用來演出的鋼琴都被調整為最佳狀態。有些在宮廷或中產階級家中舉行的音樂會，所提供的樂器甚至走音或有其他缺點。十九世紀著名鋼琴家莫歇勒斯（Ignaz Moscheles, 1794-1870）回憶他於1832年在英國國王威廉四世（King William IV）伉儷麾下演奏時發覺「樂器因長久處在冰冷的房間顯得僵硬難以控制……而我沒有多餘的時間排練。」¹⁷由此可知，即興前奏可讓演奏者適應樂器並找出最適當的彈奏方式。

女鋼琴家費怡（Amy Fay, 1844-1928）回憶她在德國習琴時老師對前奏曲的教導：當學生無法理解為何總是不能掌握一首G小調曲子開頭音樂的感覺時，老師要求在彈曲子之前先彈一個G小調和弦，因為這個前奏和弦可以把調性給「固定」住（It fixed the key）。¹⁸因此前奏曲的另一作用為一確立將要彈奏樂曲的調性，並使耳朵習慣此調性。此外，亦可藉此建立調性特色。十八與十九世紀前期，音樂家相信調性有其特殊的情緒、色彩、或意義，如C大調是光明、純淨的；D小調代表不確定、紛擾。藉著前奏曲，演奏者可以發掘既定曲目調性的內在特質，並把聽眾帶進所塑造的情境當中，俟雙方心情都準備好再進入預定曲目。如此的演奏過程才會使音樂表達具完整性，沒有前導的演奏會被視為莽撞或缺乏品味。

最後，對演奏者而言，前奏曲是一個很好展示即興能力、想像力、與演奏技巧的機會。十八世紀末興起追求精湛演奏技巧（virtuoso）的風潮，不僅演奏者本身，就連聽眾亦常要求華麗燦爛的特技表現。演出者愈投其所好，愈能成為音樂市場的注目焦點。

參、前奏曲集的作曲家們與其作品

這個部分將依出版年代順序討論十部前奏曲集¹⁹，除簡單介紹作曲家背景之外，擬探討曲集之作曲手法、音樂內容、組織架構、與風格等面向。這十部曲集有的呈現傳統前奏曲即興之常見手法，有的則是在前奏曲演變過程中扮演重要角色。

一、喬達尼（Tommaso Giordani, ca.1733-1806）《十四首前奏曲》（*Fourteen Preludes, 1780*²⁰）

旅居倫敦的義大利籍作曲家喬達尼為國王劇院（King's theater）之音樂總監與特約作曲家。這部作品在封面標示是專為演奏前導音樂時表現笨拙，且經常倍感困窘的年輕演奏者提

16 Lohr: 96, 摘錄自 Carl Czerny. 1839. *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School*, Op. 500, 3 vols.. trans. J. A. Hamilton, London: R. Cocks, 3: 116.

17 Charlotte Moscheles. 1889. ed., *Recent Music and Musicians, As Described in the Diaries and Correspondence of Ignatz Moscheles*, adapted from the original German by A. D. Coleridge, New York: H. Holt, 185.

18 Amy Fay. 1979. *Music-Study in Germany*. New York: Macmillan, 1908; reprint, New York: Da Capo Press, 325.

19 前奏曲集之出版時間乃以The New Grove Dictionary中所列作曲家樂譜出版時間為參考依據。

20 喬達尼尚有另外一部前奏曲集：《十四首前奏曲或隨想曲與八首終止式，作品33b》（*Fourteen Preludes or Capricios and Eight Cadences*, Op. 33b）。因兩部曲集性質雷同，故不再列入探討。

供協助而寫的。²¹樂曲精簡，具即興風，沒有速度標示，可由彈奏者自行決定。和聲行進以終止和弦為主，每個和聲以琶音、音階、分散和弦、迴音等各種華彩音型裝飾（譜例1）。樂曲不具音樂性。前十二首調性刻意以平行大小調方式排列，分別是C大調、C小調、D大調、D小調、E大調、E小調、F大調、F小調、G大調、G小調、A大調、A小調，最後兩首為降B與降E大調，整部曲集的調號未超過四個升降記號。

二、萬哈爾（Johann Wanhal, 1739-1813）《簡易前奏曲》（共兩冊，十二首）（*kurze und leichete Praeambula*, 1801, [1805]²²）

捷克作曲家萬哈爾長年居住在維也納，是當時著名的作曲家、鋼琴家、與教育家。這部曲集，十分罕見的均是複音風格。在譜例2，於主題呈示前有2小節的引子，用以宣告並確立調性。3-14小節有三次主題呈示，第15小節以後為自由發展，有動機模進（15-16小節左手）、密集接應（20-29小節）、與轉調等手法，第33小節之後，以回顧主題前半段當作尾聲。前奏曲常見的即興風被縝密設計的對位取代。每一首都行板（Andante），音值最小不超過八分音符，所以音樂不是以速度見長，而是強調多聲部線條的思考訓練。調性順序隨意排列，降記號只到降E大調但升記號卻延伸至B大調。

三、魏格里（Bernard Vigerie, 1761-1819）《十二首前奏曲，作品13》（*Douze préludes*, Op.13, 1805）

法國音樂家魏格里的作品以鋼琴奏鳴曲為主，最主要的貢獻是關於鋼琴教學法方面的著作（1795年）。這部曲集前八首的調性排列以循環五度與平行調為原則，分別是C大調、C小調、G大調、G小調、D大調、D小調、A大調、A小調，其餘為F大調、降B大調、E小調、降E大調，不超過三個升降調。和聲語彙屬保守的自然和聲與其附屬和弦。樂曲長度較喬達尼的曲集長，音型變化有較多發揮空間。大部分音樂仍是和弦裝飾奏（譜例3），但有幾首偶有4或8小節的抒情旋律，雖然驚鴻一瞥卻帶來一絲聽覺上的驚喜。在譜例4，魏格里特地為這一段旋律（18-25小節）標示小行板（*andantino*）與優美（*dolce*）的彈奏指示。所有樂曲都有相當細心的指法，這是目前所檢視唯一加註指法的曲集。

21 This is intended as an assistance to young performers, as the beginning any song or lesson without touching in the key has a very awkward appearance & often disconcerts the performer.

22 萬哈爾的前奏曲應於1801年在維也納初版，筆者所取得的樂譜為1805波昂（Bonn）版。

譜例1. 喬達尼²³，第六首前奏曲全曲譜例2. 萬哈爾²⁴，第三首前奏曲全曲譜例3. 魏格里²⁵，C大調前奏曲全曲

譜例4. 魏格里，A小調前奏曲，15-29小節



四、胡麥爾 (Johann N. Hummel, 1778-1837) 《二十四首前奏曲，作品67》 (*Vorspiele für das Piano-Forte, Op. 67, 1814*)

胡麥爾被譽為當代一流演奏家，以豐富的音色變化、純淨音質、卓越而不浮濫的技巧著稱。其前奏曲集是第一把把二十四個大小調以循環五度與關係調的方式排列，從升系調始（C大調-A小調、G大調-E小調）降系調終（F大調-D小調）。²⁶ 樂曲長度極精簡。在和聲方面，因大量使用半音，所以聲響色彩較之前曲集豐富。更重要的是曲風亦較之前曲集富變化。除了和弦裝飾奏外（譜例5）尚有和聲式的聖詠（譜例6）、以單一音型貫穿全曲的練習曲（譜例7）、對位風的卡農（譜例8）與複聲部（譜例9）。雖然短，但胡麥爾仍仔細加註表情術

23 喬達尼譜例摘錄自 Tommaso Giordani. 1780. *Preludes for the Harpsichord or Piano Forte*. London: Welcker.

24 萬哈爾譜例摘錄自 Johann Wanhal (or Vanhal). 1805. *VI [=XII] kurze und leichte Praeambula für Orgel und Clavier*. Bonn: Simrock.

25 魏格里譜例摘錄自 Bernard Viguerie. 1805. *Douze Préludes, Op.13*.

26 Walter Schenkman. 1980. "Beyond the Sonatinas: Music of Muzio Clementi." *Clavier* 19/8 : 22.

語、力度與樂句處理指示，讓音樂有更細膩的表現。

譜例5. 胡麥爾²⁷，E小調前奏曲全曲



譜例6. 胡麥爾，降E小調前奏曲全曲



譜例7. 胡麥爾，降B小調前奏曲全曲



譜例8. 胡麥爾，升C小調前奏曲全曲



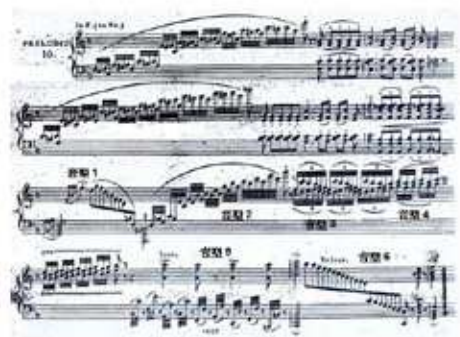
譜例9. 胡麥爾，降A大調前奏曲全曲



五、克拉邁 (Johann Baptist Cramer, 1771-1858) 《二十六首前奏曲》 (*Twenty-Six Preludes or Short Introductions*, 1818)

德國音樂家克拉邁身兼演奏家、教育家、作曲家，曾為倫敦樂壇領袖，擁有「榮耀約翰」(Glorious John)的令譽。²⁹ 其前奏曲集調性無特別排列順序，且和聲進行多為終止式。克拉邁所著重的應是發掘音型創作的無限可能性。如譜例10，前兩行是快速音群與和弦群之交替，而後兩行就有六種不同的音型組合。樂曲無小節線、拍號、速度，所以節奏處理可以相當自由。

譜例10. 克拉邁²⁸，第十首前奏曲全曲



27 胡麥爾譜例摘錄自Johann Nepomuk Hummel. *Vorspiele für das Piano-Forte*, Op. 67, in *Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) The Complete Works for Piano*, ed. Joel Sachs, 6 vols. (New York: Garland Publishing, 1989), 3:195-203.

28 克拉邁譜例摘錄自Johann Baptist Cramer. 1818. *Twenty-Six Preludes or Short Introductions*. London: Chappel and Co., and Clementi and Co.,

29 Horold C. Schonberg. 1963. *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster, 60.

六、悉瑪諾夫斯加 (Maria Szymanowska, 1789-1831) 《二十首練習曲暨前奏曲》 (*Vingt exercices et preludes*, 1819)

波蘭女性音樂家悉瑪諾夫斯加的鋼琴作品充滿輕鬆、典雅，又微帶傷感的沙龍音樂特色。其曲集以練習曲的概念來構思，故每一首均有特定的練習技巧。雖是練習曲模式，但亦可在演奏場合當成前奏曲使用以展現彈奏者的精湛技巧。樂曲不具前奏曲特有之即興風與散漫形式，多為三段體或迴旋曲，段落以調性來劃分。樂曲調性順序隨意排列。這部作品主要是發掘鋼琴之表現能力（例如不同音域之音色差異性—高音之晶亮剔透、中音的寬廣溫潤、低音的厚實沈穩）與發展各種演奏技巧（如譜例11同音反覆、譜例12連續三度與六度雙音、譜例13連續十度以上音程大跳、譜例14連續和弦、譜例15音群中夾帶旋律等）。這些均預示浪漫時期鋼琴音樂的發展方向。曲集內容多以技巧練習為取向而較少音樂性的琢磨。

譜例11. 悉瑪諾夫斯加³⁰，第十三首前奏曲，
1-3小節



譜例13. 悉瑪諾夫斯加，第十一首前奏曲，
5-8小節



譜例14. 悉瑪諾夫斯加，第六首前奏曲，
1-5小節



譜例12. 悉瑪諾夫斯加，第十七首前奏曲，
1-6小節



譜例15. 悉瑪諾夫斯加，第十五首前奏曲，
1-9小節



七、赫爾茲《練習曲暨前奏曲》 (*Exercices et préludes*, Op. 21, 1825)

被譽為「沙龍之王」(The King of the Salon)³¹的赫爾茲是當時巴黎樂壇極富盛名的音樂

30 悉瑪諾夫斯加譜例摘錄自Maria Agata Szymanowska. 1819. *Vingt Exercices et Préludes pour le Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

31 Schonberg: 179.

家。其前奏曲集有二十四首，調性順序隨意排列，但已使用至六個升降調號。曲集命名雖和悉瑪諾夫斯加同為《練習曲暨前奏曲》，但悉瑪諾夫斯加是清一色練習曲的創作模式，而赫爾茲除了練習曲外，尚有其他類型，如傳統即興風格的和弦裝飾奏，對位手法的複音音樂，以及前述曲集未曾出現的性格小品和拼盤式幻想曲（後者亦屬即興風格，但長度較長，內容也較豐富多變）。

練習曲部分也和悉瑪諾夫斯加不同：悉瑪諾夫斯加每首曲子均聚焦於單一技巧或音型的訓練，而赫爾茲有時會包含兩種以上技巧。如譜例16，1-4小節是同音反覆，自第44小節開始右手是分解音程的連續大跳，並且每四個一組的音群之第一音要被凸顯，食指要跨越拇指彈奏，在音程距離準確度的拿捏是個挑戰且此技巧模式會產生高音閃爍效果

在和弦裝飾奏方面，和以往作曲家相比，赫爾茲以更華麗困難的技巧包裝，如譜例17a的琶音、六度音階；17b的連續三度、雙手連續大跳音程、雙手連續三度與八度之同時進行等，而且這些樂段均需在甚快板（vivo）下完成，對彈奏者而言是炫技效果極佳的前導音樂。

譜例16. 赫爾茲³²，第二首前奏曲，1-4小節與42-49小節

譜例17a. 赫爾茲，第一首前奏曲，1-3行

譜例17b. 赫爾茲，第一首前奏曲，5-7行

在拼盤式幻想曲方面，樂曲由幾個小段落組成，每個段落均有自己的樂想或音型，但沒有進一步的發展。段落之間沒有關連性亦不會重覆，風格與情感的轉換在一瞬之間，且樂曲

32 赫爾茲譜例摘錄自Henri Herz. 1993. *Exercices et préludes pour le piano-forte*, Op. 21. In *Piano Music of the Parisian Virtuosos, 1810-1860*, 10 vols. ed. Jeffrey Kallberg. 1993. New York: Garland Publishing, 4:65-110.

轉調頻繁。如譜例18a、b可分為四個段落。譜例18a第一段（1-7小節）在中庸速度下，連續和弦於A大調上進行，但是到第5小節之後左手一連串半音運用使得音色黯沈下來，最後音樂轉至升C大調並進入第二段（7-16小節）。此段音樂的分解和弦似乎是從前面塊狀和弦溶解開來，右手帶出抒情優美的附點音符旋律，並以模進方式鋪陳進行。13-14小節調性暫時脫離升C大調而在升C小調上徘徊，此時音樂逐漸加速加溫，並以漸強方式攀升至本曲的高潮—第三段。第三段（17-31小節）是速度極快，力度極強的炫技段落，右手是連續大跳音程，節奏在三連音與十六分音符音群間交替，左手是大跳和弦。整體營造出相當華麗的聲響。譜例18b第四段（第32小節之後）音樂不若前段炫麗，而是具沈穩內省性格的對位風，大量半音使得樂曲帶有神秘詭譎的色彩。這類幻想風的前奏曲大多是音型段落（第一、三段）與旋律段落（第二、四段）之交替模式，比例佔整部曲集的大多數。

第二十四首（譜例19）是目前所分析曲集中第一個以賦格作為終曲。赫爾茲應是相當慎重看待曲集最後一首，故選擇無論在長度（共75小節）、作曲方法（對位法裡最複雜的賦格）、及內容上極具份量的壓軸音樂來總結這部曲集。而最特殊的是第二十二首，可視為一首性格小品（譜例20），結構清晰（A, 1-8小節, B, 9-12小節, A, 12-19小節, Coda, 20-22小節）、主題明確（如A段主題是前後各四小節的對稱句）、發展脈絡清楚，且意念表達完整。貫穿全曲的附點節奏、沈重緩慢的步調、與小調哀傷的情感，顯示這是具有送葬進行曲風格的小曲。

譜例18a. 赫爾茲，第十一首前奏曲，第1、2、3段

譜例18b. 赫爾茲，第十一首前奏曲，第4段

譜例19. 赫爾茲，第二十四首前奏曲，1-13小節

譜例20. 赫爾茲，第二十二首前奏曲全曲



八、莫歇勒斯 (Ignaz Moscheles, 1794-1870) 《五十首前奏曲，作品73》 (*Fünfzig Präludien, Op. 73, 1827*)

莫歇勒斯是處於古典與浪漫時期轉變階段重要音樂家。其創作忠實持守著古典風格的清晰和諧；其鋼琴演奏以華麗技巧所帶來的燦爛效果風靡聽眾。這種雄壯華美 (bravura) 的演奏在十九世紀炫技文化之形成扮演重要推手。莫歇勒斯前奏曲集雖沒有特別調性順序，但有使用至六個升降記號。每首樂曲均精簡，徹爾尼曾盛讚它是學習前奏極好的範例。³³其創作的另一目的是作為莫歇勒斯作品70的預備練習，³⁴作品70是一部為實踐雄壯華美演奏風格而創作的練習曲。所以這部前奏曲絕大部分是練習曲模式，如譜例21a的快速音群是訓練手指敏捷度與音粒平均度，很明顯的是做為作品70第一首之預備練習 (譜例21b)。

譜例21a. 莫歇勒斯³⁵，第三首前奏曲，
1-3小節



譜例21b. 莫歇勒斯，二十四首練習曲，作品70，
第一首，1-2小節



其他創作類型還有和弦裝飾奏 (如譜例22是音階、分解和弦、三度音階的組合)，對位 (如譜例23是首卡農)。譜例24是曲集中唯一的性格小品，具浪漫夜曲色彩，樂曲分為二部分：前段 (1-8小節) 低音部是分散和弦伴奏，高音部在1-4小節是兩個深情相互呼應的旋律，5-8小節是類似嘆息的下行音型。柔美的音樂在小調色彩渲染下更增添多愁善感的情懷。在後段 (9-16小節) 部分，上聲部急促的三連音音群與低音部 (9-12小節) 厚重的八度聲響在不斷增強的音量催化下使得音樂變得騷動不安。在第13小節之後，樂曲織度變薄，力度減弱，之

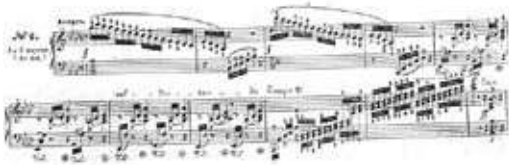
33 Carl Czerny. 1983. *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte: Opus 200*. trans. Alice L. Mitchell. New York: Longman, 16.

34 德文版本封面頁：Vorspiele zu Tonstücken so wie als Vorübungen zu des Verfassers Pianoforte- Studien；法文版本封面頁：Cet ouvrage est destiné à servir d'Exercices préparatifs aux Etudes du même Auteuf.

35 莫歇勒斯譜例摘錄自 Ignaz Moscheles. 1827. *Fünfzig Präludien, Op. 73*. Leipzig: Fr. Kistner.

前的紛擾逐漸歸於平靜。清楚的脈絡與結構，明確的意念表達，與豐富的情感內涵，這是一首自成一格的獨立樂曲。此外，本曲集不論是踏板、樂句線、強弱記號、表情速度等指示均相當詳細，應是希望彈奏者多注意樂曲的詮釋與表現，而非只是彈出音符而已。

譜例22. 莫歇勒斯，第二首前奏曲全曲



譜例23. 莫歇勒斯，第六首前奏曲，1-2行



譜例24. 莫歇勒斯，第四十二首前奏曲全曲



九、卡克布蘭納 (Friedrich Kalkbrenner, 1785-1849) 《二十四首前奏曲，作品88》 (*Vingt-quatre préludes, Op. 88, 1827*)

卡克布蘭納是十九世紀前期著名的鋼琴演奏家，不論身處倫敦或巴黎均以精湛且令人驚異的技巧風靡廣大樂迷。其前奏曲集有意識的把二十四個大小調以半音上行與平行調方式排列，即C大調-C小調-降D大調-升C小調等。根據當時的評論，此曲集在當時獲得極好的評價：「他改變前奏曲的本質—從一個藝術的附屬支流提昇到更擴大的意義……他的計畫，就某種程度而言充分發掘出每個調性的性格，並保留前奏曲的正統風格……同時也展現足夠創意，使這些曲子不會冗長乏味或了無新意。」³⁶ 曲集內容除了常見的和弦裝飾奏外，尚有練習曲、性格小品、和拼盤式幻想曲等。和赫爾茲同類型樂曲相較，卡克布蘭納的和弦裝飾奏更為平實，不以炫技為能事，且和聲變化較為豐富（譜例25）；至於練習曲則是每一首只以一種技巧訓練為主，如譜例26主要以練習右手手指之伸展。

36 Review of *Book 1, of Twenty-four Preludes for the Piano Forte, in all the Major and Minor Keys, being an Introduction to the Art of Preluding*, by Frédéric Kalkbrenner. *Quarterly Musical Magazine and Review* 9 (1827): 248-249.

譜例25. 卡克布蘭納³⁷，第一首前奏曲全曲

譜例26. 卡克布蘭納，第十首前奏曲，1-4小節

第六首是曲集中唯一的獨立小品（譜例27）。全曲為ABA三段體，A段（1-8小節）有兩句對稱句，分別在主調（D小調）與屬調（A小調）上，右手強有力的節奏與左手的厚實和弦搭配小調聲響與快板速度，表現出躁動不安的氛圍；B段（9-24小節）引用A段素材來發展，在9-10小節與11-12小節兩次模進句後，13-16小節以一連串半音和弦進行及hemiola節奏醞釀張力，第17小節之後，在左手屬音（A音）持續下，音樂預備回到A段，同時間右手開始攀升，音響穿梭於半音之間且力度不斷增強，終於在第24小節到達本曲的第一個高潮—連續八度以fortissimo的力量衝刺下行。再現A段（第28小節之後）是最戲劇性的部分，雙手用fortissimo的強度敲打著，右手持續的亮麗高音及左手向下延展的沈厚低音所營造的氣勢與聲響散發燃燒般的激情。這首樂曲架構清楚，樂句簡潔清晰，發展手法脈絡分明，激昂慷慨的情感表達，極具挑戰性的演奏技巧，整體藝術表現不俗，足可當作音樂會曲目。

拼盤式幻想曲類型所佔比例最多，以音型段落和旋律段落相互交替的模式為主，但在終曲（第二十四首）卡克布蘭納試圖把幻想曲類型的規模擴展到最大。此曲長達256小節，可分為導奏、A段（快板，B小調）、第一段裝飾奏、B段（慢板、升F小調）、第二段裝飾奏、C段（快板、B小調）、尾奏。導奏（1-13小節）以一個上行四度音階動機來鋪陳（譜例28^{38a}）。A段可再細分為三小段，均扣住一個主題但處理各有不同：A-1（14-59小節）是賦格（譜例28b）；A-2是主音音樂，但只用賦格主題前半部發展（譜例28c）；A-3（84-109小

37 卡克布蘭納譜例摘錄自Frédéric Kalkbrenner. *Vingt-quatre prélude*, Op. 88. In *Piano Music of the Parisian Virtuosos, 1810-1860*. 10 vols. ed. Jeffrey Kallberg. 1993. New York: Garland Publishing, 3: 117-176.

38 譜例28a-i系列均摘錄自卡克布蘭納第二十四首前奏曲。

節)為對位樂風與主音樂風的交替,對位樂風以賦格主題前三音為發展素材,A-3因另一聲部為八分音符且速度加快,故較A-1更具流動性(譜例28d)。進入B段之前,穿插第一段即興風的裝飾奏(110-159小節)(譜例28e)。B段(160-178小節)為如歌似的慢板抒情段落(譜例28f),由對稱的規則樂句組成。在B段結束後進入C段之前,穿插第二段炫技的裝飾奏(179-189小節)(譜例28g)。C段(190-232小節)是急快板的對位樂風,三連音主題疾速奔跑著,打造出熱情奔放的常動曲(譜例28h)。尾奏則是導奏動機之延伸發展(譜例28i)。這首樂曲雖亦是旋律段落與音型段落的交替,但譜寫方式更為宏觀,每個段落都以相當長度經營,主題不再是片段或零散,而是完整且得到充分發展,導奏與尾奏均源自相同動機,使首尾得以銜接而有統整意味。更重要的是,三個段落的速度為快—慢—快,曲風為嚴肅—抒情—熱情,調性為主調—屬調—主調,可視為一個類似奏鳴曲的規模,三個樂章不間斷地以即興裝飾奏串連。如同赫爾茲曲集的終曲般,本曲的份量足可擔當整部曲集的壓軸。

譜例27. 卡克布蘭納, 第六首前奏曲全曲

十、凱斯勒 (Joseph Christoph Kessler, 1800-1872) 《二十四首前奏曲, 作品31》 (*Vingt-quatre préludes, Op. 31, 1835*)

德國音樂家凱斯勒在歐洲樂壇均享有盛名,音樂多為輕快的沙龍風格。其前奏曲集雖有二十四首,但調性不齊全且無特定排列順序。依創作手法可分為和弦裝飾奏(如譜例29)、練習曲(如譜例30是大跳音程的練習)及性格小品。性格小品共有五首(第八、十三、十八、二十二、二十三首)其數量超越上述任何一部曲集,每首樂曲自成一格,無論是動機發展、旋律完整性、樂句進行脈絡、形式、表達意念均十分清楚。如第八首(譜例31)結構相當緊密,1-4小節是主題呈示,5-10小節引用主題中十六分音符音群動機(第1小節第一拍)來發展,動機穿梭於內外聲部,10-16小節為尾奏,動機在第15小節重現,前後呼應。終曲

(第二十四首)如同赫爾茲與卡克布蘭納般，以兩聲部八度卡農的對位手法(7-19小節)總結整部曲集，只是聲部交織不若前兩者複雜(譜例32)。

譜例28a. 卡克布蘭納，第二十四首前奏曲，
導奏，1-9小節



譜例28b. A-1段，14-29小節



譜例28c. A-2段，60-71小節



譜例28d. A-3段，84-104小節



譜例28e. 第一段裝飾奏，110-103小節



譜例28f. B段，160-166小節



譜例28g. 第二段裝飾奏，179-180小節



譜例28h. C段，190-196小節



譜例28i. Coda，232-239小節



譜例29. 凱斯勒³⁹，第一首前奏曲全曲

譜例30. 凱斯勒，第三首前奏曲，1-2小節



譜例31. 凱斯勒，第八首前奏曲全曲



譜例32. 凱斯勒，第二十四首前奏曲，5-20小節



肆、蕭邦前奏曲集，作品28（1839）

蕭邦的前奏曲集因寫作手法與藝術表現的極致成就，為前奏曲的演進立下重要的里程碑。這個部分將探討之前作曲家的作品如何影響蕭邦的創作，以及這部曲集究竟有何獨特性，使其得以超越其他前奏曲集，且成為往後作曲家，如佛瑞（Gabriel Faure, 1845-1924）、史克里亞賓（Alexander Scriabine, 1872-1915）、德步西（Claude Debussy, 1862-1918）、拉赫曼尼諾夫等人仿效的典範。

一、前人的影響

在二十四個大小調排序方面，蕭邦可能受胡麥爾影響，因為胡麥爾是第一位採用五度循環及關係調方式排列，自C大調開始，由升系調上行到升F大調，從降E小調經由降系調下行到D小調，蕭邦亦採相同排列模式。如此排序可使前後樂曲彼此間具有和聲的關連性。有時藉由前一首樂曲的結束音當作下一首的開始音可強化這層關係，如胡麥爾的降A大調與F小調前奏

圖1:凱勒斯前奏曲曲集封面



39 凱斯勒譜例摘錄自Joseph Christoph Kessler. *24 Préludes*, Op. 31. ed. Ferdinand Gajewski. 1994. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

曲（譜例33a），與蕭邦C大調與A小調前奏曲（譜例33b）。在音型、節奏、與旋律等方面的構想蕭邦受到凱斯勒的影響。1829年前後凱斯勒曾在波蘭發展事業，與蕭邦互動密切。1835年凱斯勒前奏曲集德國首版題獻給蕭邦（圖1），而四年後蕭邦亦將其曲集德國首版題獻給凱斯勒。這一來一往透露著兩部曲集的微妙關係，如主題設計之相似度（譜例34a、b）。⁴⁰

在譜例34a右手均是兩音一組的音型；譜例34b凱斯勒的右手與蕭邦的兩手齊奏部分均是三連音，並且音型輪廓十分相近。此外，在整體的佈局上，如譜例35兩者皆是一連串快速音群後銜接短小的和弦旋律；譜例36兩者的鋪陳皆是反行之半音階行進方式。另外在赫爾茲的前奏曲集亦可尋得蛛絲馬跡。在譜例37兩者無論是開頭的旋律或整體的送葬曲風均十分相似。赫爾茲的曲集風行一時，蕭邦亦可能十分熟悉。

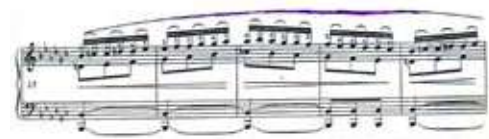
譜例33a. 胡麥爾，降A大調前奏曲結尾
與 F小調前奏曲開頭



譜例33b. 蕭邦⁴¹，第一首前奏曲結尾
與第二首前奏曲開頭



譜例34a. 凱斯勒，第二十一首前奏曲，13-17小節 v.s. 蕭邦，第十二首前奏曲，1-4小節



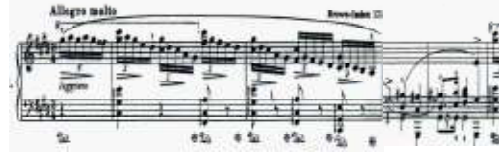
譜例34b. 凱斯勒，第二十三首前奏曲，1-2小節 v.s. 蕭邦，第十四首前奏曲，1-3小節



40 Ferdinand Gajewski. "Preface About This Edition." in *24 Préludes*, Op. 31. by Joseph Christoph Kessler.

41 蕭邦譜例摘錄自Frédéric Chopin. *24 Préludes*, Op. 28. ed. Rafael Joseffy. 1973. New York: W. W. G. Schirmer.

譜例35. 凱斯勒，第十首前奏曲，1-5小節 v.s. 蕭邦，第十首前奏曲，1-4小節



譜例36. 凱斯勒，第十六首前奏曲，1-4小節（右手） v.s. 蕭邦，第二十一首前奏曲，1-4小節（左手）



譜例37. 赫爾茲，第二十二首前奏曲，1-4小節 v.s. 蕭邦，第二十首前奏曲，1-2小節



在風格類型上，上述十部曲集所創作的即興風和弦裝飾奏、複聲部樂曲、練習曲、與性格小品，齊備於蕭邦曲集。因為每一首均有其內涵，各自訴說不同情事，所以蕭邦前奏曲全部可視為性格小品。有些樂曲亦兼顧彈奏技巧的訓練，如第一首C大調強調如何突顯音群中的旋律線（譜例38），第十二首升G小調是兩音一組的快速彈奏（譜例34a），第十六首降B小調聚焦於快速音群的流暢感與高音閃耀音色的經營（譜例39）。

譜例38. 蕭邦，第一號前奏曲，1-6小節 譜例39. 蕭邦，第十六號前奏曲，1-3小節



至於複聲部樂曲，蕭邦曲集雖無卡農與賦格，但對位手法常應用於作品當中，如第九首E大調之低音部除了當做和聲支撐外，同時也可當做低音旋律，和高音部旋律形成對位（譜例40）；又如第十一首B大調為類似創意曲手法（譜例41）。在即興風和弦裝飾奏方面，第十首升C小調的音群與和弦交替型態是前奏曲常見的即興模式（譜例35），而第二十首C小調是純

和弦行進組成的樂曲（譜例37）。

譜例40. 蕭邦，第九號前奏曲，1-2小節



譜例41. 蕭邦，第十一號前奏曲，1-5小節

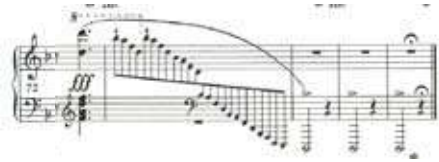


在終曲的處裡上，赫爾茲與卡克布蘭納分別以賦格（譜例19）和類似三個樂章不間斷的奏鳴曲模式的拼盤式幻想曲（譜例28）總結曲集。同樣的，蕭邦亦以左手強有力的厚實聲響伴隨右手激烈旋律所帶出的澎湃樂音，刻畫終曲激昂的情感，而末了更以三次極強的 fff 彈奏音域最低的D音終結作品28（譜例42a、b）。

譜例42a. 蕭邦，第二十四號前奏曲，1-7小節



譜例42b. 蕭邦，第二十四號前奏曲，結尾



二、蕭邦前奏曲集之獨特性

當這部作品出版時，樂壇反應不一。舒曼是相當不解的：「我必須表彰這些前奏曲之卓越不凡，同時我也要承認和所期待的有所落差—就像他的練習曲以雄偉盛大之姿出現，但此處所呈現的幾乎相反，如速寫、如鷹翼之翼梢，狂亂而混雜。他是這個時代相當大膽的，是最值得誇耀的詩人。然而，這曲集帶有病態的狂熱，令人反感，以致於讓每個人尋思是什麼使他如此。」⁴² 相較之下，李斯特所持的是正面肯定：「蕭邦的前奏曲是一部和創作規範背道而馳的作品，它們不是像標題字面所指的為其它作品之前導音樂，而是富有詩意的前奏曲……作品的多樣化值得讚揚，當中的付出及智識只有在嚴謹審視下才得以察覺；一切似乎如此新穎，在剎那間感動下而創作，充滿自由的表現力—那是這位天才的作品特色。」⁴³ 誠如舒曼所觀察蕭邦前奏曲有傳統前奏曲的簡潔，但也有如李斯特所言，是一部以不同高度所創

42 Robert Schumann. *On Music and Musicians*. trans. Paul Rosenfeld, and ed. Konrad Wolff. 1946. New York: Pantheon Books, 137-138.

43 Thomas Higgins. 1973. "Historical Background." in *Chopin's Preludes, Op. 28*. ed. Thomas Higgins. New York: W. W. Norton, 91-92; 摘錄自 Franz Liszt. 1841 / J10. "M. Chopin The Pianiste." *The Musical World*.

作的作品。在作曲手法上，它們不是只有各式音型的組合或旋律片段的模進轉調，蕭邦以單一樂想或動機為素材，以反覆、模進、變奏、和聲變化、轉調等方式發展，整首樂曲之發展脈絡條理分明，結構清晰，樂句彼此連結相互呼應，思想意念表達具有連貫性。

在旋律創作上，蕭邦的抒情歌樂風格深受義大利歌劇影響，如第十五首降D大調《雨滴》（譜例43），有時還會加入宛如女高音花腔的裝飾音群以增添旋律的華麗性，如譜例右手第4小節第四拍。蕭邦擅於經營如歌似的低音聲部。此聲部擔負兩個作用一和聲架構之基礎，同時也是旋律本身，和高音聲部形成對位的曲趣，如第六首B小調、第九首E大調（譜例40）。蕭邦亦長於設計音型。音型本身除了產生清楚的和聲行進模式外，當中還會形成構成旋律的重要音符（significant line），如第五首D大調（譜例44）、第十四首降E小調、與第十九首降E大調等。

譜例43. 蕭邦，第十五號前奏曲，1-4小節



譜例44. 蕭邦，第五號前奏曲，1-6小節



在半音運用上也是匠心獨運，不論是旋律建構或和聲語彙，常塑造出飄忽不定、神秘詭譎的美感。如第四首E小調，其半音下行之嘆息音型為旋律主要構成元素，同時左手的半音和弦進行，不僅弱化自然和聲的作用（例如第1小節的主和弦與第12小節的屬和弦之間相隔12小節），還導致調性一直處於不穩定狀態，帶來不確定的緊張感。

至於對位手法，如同前面提及以如歌般的低音旋律和上聲部曲調形成對位外，蕭邦還利用鋼琴可做多層次力度之立體聲響創作多聲部交織的音樂。例如第一首C大調（譜例38）有四個聲部，男低音聲部為和聲基礎，女中音部分為和聲填充音，男高音與女高音是類似卡農彼此呼應的主要旋律，而男低音每三音一組的第一個音又多形成額外一個聲部。

在音樂表現上，每首小曲都因獨特的旋律、和聲、節奏而呈現多樣個性，如第十三首降G大調是優雅的夜曲，第七首A大調是清新可人的馬厝卡舞曲，第四首是沈重的哀歌，而第十八首F小調是咄咄逼人的宣敘調。這是這部作品最迷人之處。喬治·桑（George Sand, 1804-1876）曾描述「在馬約卡島（Majorca），他（蕭邦）創作這些最美麗的短篇，他審慎地命名為前奏曲。這些樂曲是傑作。有些是生病僧侶的幻覺或送葬歌曲的聲響，有些是傷悲的，有些是充滿芳香的。」⁴⁴

在演出形式上，這些小品若個別演奏，每一曲均自成天地；若整體演奏，則因各曲間調性、速度、風格、色彩、質量變化之邏輯組合，結構縝密、一氣呵成，這是前所未有的嘗試。

44 Higgins: 94; 摘錄自George Sand. *Histoire de Ma Vie* (Paris: Victor Lecon & Cadot, 1855; [reprint] 5 vols., Paris, 1902-04), vol. 4: 439-40. 原文由Higgins翻譯成英文。

伍、蛻變之路

前奏曲原本做為即興式的前導音樂，是既定演出曲目的附屬品；但在多位作曲家精益求精努力下，最終在浪漫樂派大師蕭邦手中提升至可獨立演奏的音樂會曲種。這段蛻變歷程將從下列面向歸納分析。

一、調的使用與排序

早期的曲集，如侯德、喬達尼、魏格里等人，最多使用至四個升降記號的調性，原因在於當時平均律尚未普及，而且升降記號少，學生易學。但自胡麥爾（1814年）之後，作曲家擴展使用範圍至六個升降，其中甚至完整囊括二十四個大小調。有的作曲家刻意排列調性順序，如喬達尼、魏格里、胡麥爾與卡克布蘭納等人，他們以平行調、關係調、循環五度、或半音上行等方式排序。前兩位只有排列部分樂曲，後兩位是涵蓋二十四個大小調。

二、風格類型之演變

風格類型依時間出現先後順序分為即興風格的和弦裝飾奏、對位風、練習曲、性格小品、與拼盤式幻想曲五種。

絕大部分曲集都有和弦裝飾奏，以音階、琶音、和弦、各式音型為素材，以反覆、模進、轉調等手法延伸鋪陳，無形式章法可循，十分自由隨興。依篇幅可分為短曲與長曲。短曲的創作模式有純音型（譜例1、10、22、29）、音型與和弦交替（譜例5、10）、與純和弦行進（譜例6）。其和聲進行多為終止式，但胡麥爾因廣泛應用半音，使聲響較為豐富。長曲的創作模式有純音型（譜例3、17、25）與音型與抒情樂句交替（譜例4）。樂曲長度變長，和聲使用與音型變化有較多發揮空間，轉調亦可至遠系調。彈奏技巧要求比短曲困難，若寫入旋律則有較多空間做動機發展推移，且音樂張力與鬆弛的氛圍經營上較有彈性。

對位風的類型是關於思考與經營複聲部之訓練。萬哈爾曲集（1801年）全屬此類（譜例2），之後的作曲家（如胡麥爾、赫爾茲、莫歇勒斯、卡克布蘭納、凱斯勒）在他們作品中均有創作一、兩首（譜例8、9、23）。赫爾茲、卡克布蘭納、與凱斯勒更以賦格、卡農等類型當做終曲，應是考量複音音樂其厚實複雜之織度與份量足以總結一部曲集（譜例19、28、32）。

以練習曲形式所寫的前奏曲乃順應十八世紀末華麗炫技的演奏風潮，以及對鋼琴技巧可能性之探索，同時即興前奏的慣例正是提供展技的絕佳機會。除當前導音樂外，亦可達到訓練與強化技巧的目的（譜例7、11-15、16、21、26、30）。因此曲子愈寫愈長，挑戰的技巧愈來愈難，悉瑪諾夫斯加與赫爾茲甚至直接將曲集命名為《練習曲暨前奏曲》。這些創作多注重技巧訓練而少有音樂性之考量。

性格小品有明確的意念表達，完整對稱的樂句，清楚的發展脈絡，分明的段落形式。

在和聲進行與轉調上具邏輯性，樂曲本身承載某種情感或意境。性格小品在上述曲集為數不多，且屬於後期創作，代表人物如赫爾茲（1825年）、莫歇勒斯（1827年）、卡克布蘭納（1827年）、與凱斯勒（1835年）等。這些樂曲均可獨立演奏（譜例20、24、27、31），顯示作曲家們已嘗試將前奏曲之創作視為具特定性格的獨立作品。

拼盤式幻想曲是所有類型中最狂放不拘的，不論風格、情緒、速度、和聲、節奏、織度、調性等均可瞬間轉換，段落交替為常見的創作模式。如同徹爾尼所說，它是「隨心所欲連結各個不同樂想卻沒有任何特別發展，是天馬行空的快速從一個動機轉移到另一動機，但彼此間沒有進一步關係。」⁴⁵ 每一個段落以某一音型、動機、或旋律片斷為素材，以模進方式延伸發展（譜例18）。拼盤式幻想曲出現在後期創作且為數不少，代表人物如赫爾茲與卡克布蘭納，後者甚至把拼盤式幻想曲擴充到類似奏鳴曲之規模（譜例28）。

三、音樂記號的紀錄

早期前奏曲集為讓節奏可以自由隨興的彈奏，很少在曲首標示速度、拍號、及小節線（或只有少許小節線）。中間偶有變更速度之指示，力度與表情記號也不常見，指法更是付之闕如。此意味著作曲家沒有很嚴肅的看待前奏曲記號之記錄，基本上只要求把音忠實的彈出來，正確表現即興風即可。到了後期，隨著前奏曲風格類型增多，技巧困難度提昇、音樂性表現也愈受重視，作曲家逐漸以詮釋觀點來記錄音樂。如魏格里很仔細的加上指法；胡麥爾每首樂曲均有速度與拍號，且很詳細的加註力度與表情記號；莫歇勒斯則是加上踏板記號與樂句線。其目的乃希望彈奏者能多加思考音樂內涵。

陸、結語

以上作曲家所灌注的心血在蕭邦前奏曲集上開花結果。蕭邦獨具一格的匠心巧思使得即使是最常見的和弦裝飾奏，或是練習曲、對位風、性格小品等型態均滲有濃厚的音樂性。在音樂記號的指示上，不論是指法、表情記號、速度術語、踏板、樂句線條等均十分詳盡。這些指示使得演奏者在彈奏蕭邦前奏曲時需考量如何演繹樂曲當中的「心」。再加上蕭邦旋律的抒情性、和聲運用的獨特性，二十四首小品情感風格銜接之對比性與完整性，及樂曲之精緻度和藝術性，使之成為鋼琴作品的標竿。這些小品充分反應浪漫主義的精髓一捕捉瞬間靈光，突破形式束縛，忠實表現個人當下最深刻的情感。

古典音樂是大師彼此對望的領域，大師之間的音樂家們常被時間無情湮沒。然一條大河當中每一粒小水珠都有其存在意義與價值。蕭邦之前的前奏曲集雖然無法發光發熱，但這些作曲家最大貢獻就是保留、傳承前奏曲傳統，並加以改革創新，為蕭邦累積養分以開創新局。

45 Carl Czerny. 1983. *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte*, Opus 200. trans. Alice L. Mitchell. New York: Longman, 121.

參考文獻

一、書籍

- Baker, Theodore, ed. 1923. *A Dictionary of Musical Terms*, 7th ed. New York: G. Schirmer.
- Czerny, Carl. 1983. *A Systematic Introduction to Improvisation on the Pianoforte: Opus 200*.
Translated by Alice L. Mitchell. New York: Longman.
- Fay, Amy. 1979/1908. *Music-Study in Germany*. New York: Macmillan. Reprint. New York: Da Capo Press.
- Grover, David S. 1978. *The Piano: Its Story from Zither to Grand*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Higgins, Thomas, ed. 1973. *Chopin Preludes, Op. 28*. New York: W. W. Norton.
- Lasocki, David and Betty Bang Mather. 1984. *The Art of Preluding, 1700-1830, for Flutists, Oboists, Clarinetists and Other Performers*. New York: McGinnis & Marx Music Publishers.
- Libby, Dennis. 1980. "Improvisation: Western, after 1800." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie. 20 vols. 9:48-51. London: Macmillan.
- Lohr, N. Jane. 1993. "Preluding on the Harpsichord and Pianoforte, Circa 1770 to Circa 1850." Ph.D. diss., University of Iowa.
- Moscheles, Charlotte, ed. 1889. *Recent Music and Musicians, As Described in the Diaries and Correspondence of Ignatz Moscheles*. Adapted from the original German by A. D. Coleridge. New York: H. Holt.
- Neugeldt, Victoria, ed. 1996. *Webster's New World College Dictionary*. 3rd ed. New York: Macmillan.
- Schonberg, Harold C. 1963. *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster.
- Schumann, Robert. 1946. [*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*] *On Music and Musicians*. Translated by Paul Rosenfeld and edited by Konrad Wolff. New York: Pantheon Books.
- Veilhan, Jean-Claude. 1979. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era*. Translated by John Lambert. Paris: Alphonse Leduc.
- Wainwright, David. 1975. *The Piano Makers*. London: Hutchinson & Co..

二、期刊

- Kirkendale, Warren. 1979. "Ciceronians Versus Aristotelians on the Ricercar as Exordium, from Bembo to Bach." *Journal of the American Musicological Society* 32/1 (Spring 1979): 1-44.

1818. "Review of *Twenty-six Preludes or short Introductions in the principal Major and Minor Keys for the Piano Forte* by J. B. Cramer." *Quarterly Musical Magazine and Review* 1: 394-396.
1827. "Review of *Book 1, of Twenty-four Preludes for the Piano Forte, in all the Major and Minor Keys, being an Introduction to the Art of Preluding* by Fred. Kalkbrenner." *Quarterly Musical Magazine and Review* 9: 248-250.
1814. "Review of P. A. Corri's *Original System of Preluding*." *Gentleman's Magazine* 84 (January-June): 60.
- Schenkman, Walter. 1980. "Beyond the Sonatinas: Music of Muzio Clementi." *Clavier* 19/8 (October 1980): 20-25.

三、樂譜

- Chopin, Frédéric. 1973. *24 Préludes*, Opus 28. Edited by Rafael Joseffy. New York: W. W. G. Schirmer.
- Cramer, Johann Baptist. 1818. *Twenty-Six Preludes or Short Introductions in the Principal Major and Minor Keys for the Piano Forte*. London: Chappel and Co., and Clementi and Co..
- Giordani, Tommaso. 1780. *Preludes for the Harpsichord or Piano Forte in all the Keys Flat and Sharp*. London: Welcker.
- Herz, Henri. 1993. *Exercices et préludes pour le pianoforte dans tous les tons majeurs & mineurs*, Op. 21. Edited by Jeffrey Kallberg. In *Piano Music of the Parisian Virtuosos, 1810-1860*. Vol. 4: *Henri Herz (1803-1888), Selected Works*, 65-110. New York: Garland Publishing.
- Hummel, Johann Nepomuk. 1989. *Vorspiele für das Piano-Forte vor dem Anfange eines Stückes aus allen 24 Dur- und Mol-Tonarten zum nützlichen Gebrauche für Schüler*, Op. 67. Edited by Joel Sachs. In *Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) The Complete Works for Piano*. Vol. 3: *Shorter Compositions for Piano*, 195-203. New York: Garland Publishing.
- Kalkbrenner, Frédéric. 1993. *Vingt-quatre préludes pour le piano forte dans tous les tons majeurs et mineurs, pouvant servir d'exemple pour apprendre à préluder*, Op. 88. Edited by Jeffrey Kallberg. In *Piano Music of the Parisian Virtuosos, 1810-1860*. Vol.3:*Frédéric Kalkbrenner (1785-1849), Selected Works*, 117-176. New York: Garland Publishing.
- Kessler, Joseph Christoph. 1994. *24 Préludes*, Op. 31. Edited by Ferdinand Gajewski. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Moscheles, Ignaz. 1827. *Fünfzig Präludien in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten für das Pianoforte*, Op. 73. Leipzig: Fr. Kistner.
- Szymanowska, Maria Agata. 1819. *Vingt Exercices et Préludes pour le Pianoforte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Viguerie, Bernard. 1805. *Douze Préludes*, Op.13.

Wanhal (or Vanhal), Johann. 1805. *VI [=XII] kurze und leichte Praeambula für Orgel und Clavier*.

Bonn: Simrock.

連結時代的音符，融合古今的律動 —論卡爾格-艾勒特之三十首長笛隨想曲 ~以夏康舞曲為例

蔡佳芬

國立臺灣師範大學音樂學系博士後研究員

摘要

卡爾格-艾勒特是二十世紀德國重要的作曲家、管風琴演奏家與音樂理論家。1915至1918年所創作的三十首長笛隨想曲，作品編號107之創作核心，是為了使新式長笛的演奏者能同時在展演技巧與音樂內涵上得到全面性的培養，以因應詮釋不同時期管弦樂作品之挑戰。卡爾格-艾勒特在隨想曲次序上的安排，是依照不同時期的音樂風格與和聲概念，由巴洛克至二十世紀初期排列著；他特別著重於音程與和聲的邏輯性建構，因而將原本單一的旋律線條轉化為繁複又多層次的結構織體，進而創造出豐富多變的和聲音響。第三十首隨想曲，夏康舞曲，匯集了前二十九首隨想曲之精髓，成為長笛現代作品中重要的曲目之一。然遺憾的是演奏者眾，但相關的研究在國內外卻是鳳毛麟角。因此，筆者將以此作品為例，從而分析卡爾格-艾勒特之創作手法對於其核心理念之實踐。

關鍵詞：卡爾格-艾勒特、隨想曲、二十世紀音樂、長笛獨奏曲

Bridging the Eras, Blending the Styles from the Previous to Modern Music

A Research of the Karg-Elert's Thirty Caprices - Emphasis on the Chaconne

TSAI Chia-Fen

Postdoctoral Research Fellow, Department of Music, National Taiwan Normal University

Abstract

The *Thirty Caprices* of Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) is served as one of the most important flute literatures for developing one's theoretical, as well as the technical demands. Composed during the period of 1915 to 1918, the inner core of the *Thirty Caprices* is to help the flutist to link the gap between the new-system flute and the modern orchestral works. In order to help flutist to achieve the goal comprehensively, the arrangement of the *Thirty Caprices* derives from a rather historical aspect, starting with the piece in Baroque style and shifting to the trend of the 20th century later on.

Beyond the historical background of the *Thirty Caprices*, this article will review the logic of musical construction in terms of Karg-Elert's address in the appendix of the *Thirty Caprices*. This article will also provide an observation of the thirtieth caprice *Chaconne*, to examine the composition technique toward the analysis upon the textural, harmonic and intervallic sense.

Keywords: Karg-Elert, caprice, 20th century music, flute solo.

一、卡爾-艾勒特生平介紹

卡爾格-艾勒特(Sigfrid Karg-Elert, 1877-1933)出生於後期浪漫樂派與二十世紀交替的時期，是德國著名的管風琴家與作曲家。他最終雖未擠身於二十世紀名作曲家之列，而有關其長笛作品的研究資料也寥寥可數，然而卡爾格-艾勒特的器樂作品在近一個世紀後的現在，漸漸受到了矚目。

卡爾格-艾勒特生於1877年11月21日於德國Oberndorf am Neckar小鎮，父親卡爾格(Johann Baptist Karg, 1823-1889)為鎮上報社的編輯與記者，母親為艾勒特(Marie Friederike Ehlert, 1839-1908)。卡爾格-艾勒特是家中十二名子女中年紀最小的。1883年舉家搬到了萊比錫，父親在七年後過世，生活也因此陷入困境。幸而卡爾格-艾勒特的音樂天賦受到一位有錢人的欣賞，贊助了他一台舊鋼琴，並讓他繼續在音樂上的學習。

卡爾格-艾勒特的音樂教育啟蒙於萊比錫聖約翰教堂的領唱者羅題(Bruno Röthig)。卡爾格-艾勒特是這個教堂唱詩班的成員之一，儘管他尚未接受任何正規的理論教育，卡爾格-艾勒已經開始為這個唱詩班創作許多宗教性歌曲，如經文歌與聖誕節的清唱劇。因卡爾格-艾勒特出色的表現，羅題在讚賞之餘也決定送他到葛利瑪(Grimma)接受正式的學習，為使其日後能成為學校教師。十四歲的卡爾格-艾勒特在葛利瑪很認真地學習作曲，並學會長笛、雙簧管與單簧管的演奏。然而卡爾格-艾勒特並不滿足於當一個學校教師，因此兩年後，他違反了與資助者的約定，離開了學校。卡爾格-艾勒特先到了馬克蘭市(Markranstädt)以自由音樂家的身份過活，此時他大量的閱讀哲學，自然科學與音樂理論等不同領域的書籍。之後他從試圖到馬德堡(Magdeburg)發展，但並未成功。

就在卡爾格-艾勒特21歲時，獲得了萊比錫音樂院的獎學金，開始了他最重要的一段音樂訓練。卡爾格-艾勒特在萊比錫音樂院同時學習了管風琴、鋼琴、音樂理論與作曲。他的管風琴老師為布商大廈的管風琴家侯梅爾(Paul Homeyer, 1853-1908)，鋼琴則拜於溫德林(Karl Wendling, 1851-1914)門下。音樂理論受教於李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)的學生雅大頌(Salomon Jadassohn, 1831-1902)，此外，他同時與萊內克(Carl Reinecke, 1824-1910)、雷茲捷克(Emil Nikolaus von Reznicek, 1860-1945)學習作曲。在萊比錫求學的時間，卡爾格-艾勒特靠著在鋼琴酒吧彈琴維生，然而因校方禁止學生在那樣的場所出入，因此卡爾格-艾勒特在工作時必須戴上假鬍子偽裝成不同的樣貌，以躲避校方的查緝。1900年，卡爾格-艾勒特在德國大放異彩，他所創作的鋼琴協奏曲由萊比錫音樂院樂團首演，而他自己則擔任了鋼琴獨奏的部分。他優異的表現引起當時音樂院主任萊森奧爾(Alfred Reisenauer, 1863-1907)的讚賞，不僅延長了他的獎學金，也爭取卡爾格-艾勒特成為其鋼琴學生。但卡爾格-艾勒特隨後卻加入了泰希繆勒(Robert Teichmüller, 1863-1939)的作曲班，以成為作曲家為目標，此舉讓他與萊森奧爾主任的關係降至冰點。

在萊比錫音樂院的薦任下，卡爾格-艾勒特於1902年到了馬德堡音樂院教授鋼琴，並擔鋼琴大師班召集人。由於德文中的Karg在字義上有微薄稀疏與可憐的意思，於是他聽從了好

友的建議，將母姓加入其原姓氏，至此，正式地由卡爾格（Karg）成為卡爾格-艾勒特(Karg-Elert)。1903年卡爾格-艾勒特認識了葛利格（Edvard Grieg, 1843-1907），兩人結為莫逆之交。葛利格不但燃起了卡爾格-艾勒特對於巴洛克、古典樂派中之對位形式與舞曲風格的熱情，還引薦許多出版者與事業上的貴人於他。然而，一段備受阻撓的戀情使得卡爾格-艾勒特精神受創。他開始離群索居，終日埋首創作。

另一方面，卡爾格-艾勒特受風琴家萊因哈德(August Reinhard, 1831-1912)影響，開始為風琴創作。其第一首風琴作品收錄於1903年出版的合集《六本素描》(*Sechs Skizzen*)中，但為避免人們認為這是一首青澀的作品，他便將此曲編號為10。但也意外導致其作品編號在年代編排上的混亂。卡爾格-艾勒特在風琴與管風琴的演奏與創作漸獲肯定，並受到雷格(Max Reger, 1873-1916)與史特勞勃(Karl Straub, 1873-1950)等人的青睞。其知名度也漸漸在英國、美國與澳大利亞等地擴展開來。1919年，卡爾格-艾勒特繼雷格任教於萊比錫音樂院，課程內容包括了鋼琴、作曲與音樂理論。

卡爾格-艾勒特於1924年起，例行性的每週於廣播中舉行一場風琴獨奏會。他在倫敦亦獲得很大的迴響，並在1930年參加於倫敦舉辦的“卡爾格-艾勒特音樂節”，而一名為“卡爾格-艾勒特檔案館”(Karg-Elert Archive)的機構也於1987年在倫敦成立。1933年4月9日，卡爾格-艾勒特於萊比錫過世。

二、卡爾格—艾勒特與長笛的緣起

卡爾格-艾勒特的器樂作品，尤其是管樂器的作品，大多創作於第一次世界大戰期間。當第一次世界大戰爆發時，卡爾格-艾勒特加入了第107號步兵團，在軍隊中卡爾格-艾勒特除了負責作曲與鋼琴伴奏外，也擔任了雙簧管、法國號、薩克斯風，甚至於里拉琴¹的演奏。卡爾格-艾勒特也因而結識了許多優秀的音樂家，其中包括了長笛家巴圖札(Carl Bartuzät, 1882-1959)。巴圖札擔任過萊比錫劇院與布商大廈管絃樂團的長笛首席，是一位優秀的現代長笛演奏家，²卡爾格-艾勒特此時期的長笛作品大多為巴圖札而創作。

卡爾格-艾勒特的長笛作品約有二十二首，其中有七首是在第一次大戰期間所做。³除了三十首隨想曲外，還有六首作品風格迥異的作品；包括了給長笛與鋼琴的《交響短歌》，長笛獨奏曲《熱情奏鳴曲》，B大調長笛與鋼琴奏鳴曲，給長笛、A調單簧管、法國號與鋼琴的《青年》，給長笛與鋼琴的《點描法組曲》與《奇異印象風》。從作品的標題上不難看出卡爾格-艾勒特並不執著於某一種形式，除了浪漫樂派的薰陶，他同時也感受到了印象與表現主義迥異於一般的風格，因而大膽的將不同流派的技法付之於個人創作。

1 里拉琴(Lyre)為西方傳統的撥弦樂器，共鳴箱窄，種類繁多，體型小而易攜帶。

2 現代長笛指的是德國人貝姆(Theobald Böhm, 1794-1881)所發明的新式長笛。

3 作品簡表請參照附錄一。

三、三十首隨想曲的創作與長笛樂器發展之關連

三十首隨想曲的創作源起，與長笛樂器的革命有著息息相關的因素。當德國人貝姆發明了新的長笛系統之時，同時也引發了新舊長笛擁護者間的聖戰；由於樂器材質與構造上非常不同，貝姆的新長笛並沒有馬上被熟悉於舊系統的大眾所接受，許多爭議與衝突隨之發生，華格納(Richard Wager, 1813-1883)就曾經要求樂團中的長笛家將新式長笛更換為原來的舊式長笛，因為他認為新式長笛聽起來就像小喇叭一樣大聲。然而長笛的樂器分類，並非只有新(即貝姆系統的長笛)與舊(非貝姆系統的長笛)之間兩個清楚的分水嶺，而是一直存在著許多些微不同的實驗性型號，因此，也難怪葛洛夫音樂字典中的〈長笛〉辭條裡，誤載卡爾格-艾勒特的三十首隨想曲是為了屬於舊式德國長笛中的改良式長笛(Reform flute)而做。這些改良或新發明的樂器，期間的差異小至調整一個按鍵大至翻轉整個音階系統，需要有另一個或數個篇幅來詳細介紹，筆者將不會在本文中細述。⁴

德國遲至一次世界大戰後才接受了貝姆所改良的長笛，卡爾格-艾勒特的三十首隨想曲之所以會為了新式長笛而創作，應是受到使用新式長笛的戰友巴圖札影響，讓他有感於新式長笛的演奏技巧尚有許多發展的空間。同時，多元奔放的後浪漫以至二十世紀初期管弦樂作品，使得長笛演奏家疲於應付屢屢創新的音樂元素與音響，在樂器與音樂雙重的迅速發展之衝擊下，引發了卡爾格-艾勒特創作三十首隨想曲動機。在他於1919年5月，為三十首隨想曲所寫的序中提到：

這三十首隨想曲，是一座搭起目前的教本與當代管弦樂作品的橋樑，以滿足因應現代複雜的管弦樂片段，如理查·史特勞斯、馬勒、布魯克納、荀白克、史克里亞賓與斯塔溫斯基等人的作品。因此，最重要的是使長笛演奏家預備好演奏這些作品的技術。⁵

因此，三十首隨想曲誕生之意義，是在於成為連貫新式長笛演奏技巧之於困難的後期浪漫管弦樂作品的橋梁，進而提升長笛演奏家面對日新月異的演奏技術之掌控與音樂詮釋間之分析能力。

四、卡爾格艾勒特的音樂邏輯

三十首隨想曲的創作核心之一，就是要讓演奏家有充分的音樂分析能力，進而正確而有效率的掌握音樂之詮釋。這種對於演奏者必須要具備足夠的音樂理論基礎的概念，雖在今日已為普遍的認知，然而在當時卻是一個很有前瞻性的觀點。卡爾格-艾勒特不僅在前言中提到了音樂元素必須從音階與音程的關連中解析，他還在後記中提及演奏家需要特別重視音樂中之和聲，同音高的音符將在不同的和聲中定位出其差異等觀念。卡爾格-艾勒特在三十首隨想

4 新舊式長笛差異表請參見附錄二。

5 筆者翻譯自Sigfrid Karg-Elert. 1969. Preface of *30 Caprices for Flute*, op.107. New York: Carl Fischer.

曲後記中以‘現代音樂結構之邏輯發展’ (*Die logische Entwicklung der modernen Figuration*)為題，舉了多達二百二十六個要點與簡短譜例，以解釋現代音樂和聲、音程與音階的特徵與應用於單旋律線條中的邏輯演變。從卡爾格-艾勒特所闡釋的音樂邏輯中，不僅讓讀者了解現代音樂和聲的結構組成概念，同時亦映照出卡爾格-艾勒特內心對於音樂創作的思考與手法。其對於現代音樂邏輯循序漸進的辨析，筆者將簡單的整理如下：

1. 存在於音階中的和弦音

譜例1中和弦音以稜形的符頭呈現，可以看出音階是由一個和弦與其毗連音所組成。

【譜例1】



因此可以將譜例1簡單的變化成譜例2:

【譜例2】



2. 和弦音在弱拍與強拍的差異

若和弦音在弱拍中，即提高了困難度，如譜例3：

【譜例3】



同樣的旋律但是和弦音改置於正拍如譜例4，感覺上就會容易演奏許多。

【譜例4】



因此，若以F與A為主體，其與毗鄰音的變化就無窮了，譜例5列舉了其中幾種可能：

【譜例5】



3. 半音的加入

半音的加入，亦增加了結構的複雜度，譜例6中的例子仍以F與A為主體來變化：

【譜例6】



4. 雙聲部於單旋律的應用

有了上述三個基礎概念，卡爾格-艾勒特進一步將F大三和弦，以雙聲部的方式處理，譜例7為這個結構的原形：

【譜例7】



譜例8即是譜例7變化以強拍、毗鄰音與半音的重塑形，而同樣的音群會因節奏的改變而有不同的樣貌：

【譜例8】

Example 8 is a musical score consisting of five staves. The first four staves are in treble clef and contain melodic lines with numerous triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The fifth staff is in bass clef and contains a bass line with sixteenth-note patterns and '6' markings below the notes, likely indicating sixteenth notes.

5. 傳統和聲進行的應用

和聲進行為延續樂曲的主要脈絡，卡爾格-艾勒特以譜例9的四個傳統的和聲進行，即主和弦-下屬和弦-附屬和弦-屬和弦之順序為例：

【譜例9】

Example 9 is a short musical score in treble clef, consisting of four chords. The chords are: C major (C-E-G), F major (F-A-C), G7 (G-B-D-F), and C major (C-E-G). This represents a traditional harmonic progression: Tonic (I) - Subdominant (IV) - Dominant (V) - Tonic (I).

基於譜例9的和聲進行，再套入先前幾個變化公式，旋律線的數個巧妙變化呈現於譜例10中：

【譜例10】

Example 10 is a musical score consisting of four staves. It features complex melodic lines with many triplets and sixteenth-note patterns. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The score demonstrates various melodic variations based on the harmonic progression from Example 9.

6. 現代和聲進行的應用

卡爾格-艾勒特提到，假如現代音樂中仍繼承了三和弦和聲進行，那麼傳統上五度解決的公式在現代音樂的和聲進行中已式微。反之，三度解決的使用漸增，如大三度、小三度與三全音。譜例11的和聲進行用了四個以小三度級進解決的小三和弦與其變化轉位為例：

【譜例11】



依照此和聲進行，譜例12舉出個幾個變化形態：

【譜例12】



7. 減七和弦的半音級進

減七和弦由小三度堆疊而成，譜例13中的旋律線所對應出來的是六個減七和弦所組織的半音階，與在此架構下的變化形：

【譜例13】



8. 兩個反向進行的半音階

在譜例14中發現了兩個反向的半音階進行，立基於連續屬七和弦的進行：

【譜例14】



9. 全音階在現代音樂中的地位

卡爾格-艾勒特提到；全音階在現代音樂中有很重要的地位，就技巧來說，演奏全音階與演奏大小音階並無困難度上的差別，然而其真正的挑戰在於演奏者的對於全音階的不熟悉，全音階共有兩個，一個以C為出發，另一個則以升C為出發。全音階的產生立基於三個重要的元素；即中音、三全音與等音增三和弦，譜例15列舉了幾個全音階所組成的和弦，最多能將全音階中所有的音堆疊上去：

【譜例15】



譜例16中有兩組全音階所組成的和聲進行與其旋律之變化形，和弦的建構採用了大三度與四度音程為基本元素：

【譜例16】

增三和弦的和聲進行



以三個至五個四度音程堆疊的和聲進行



五、三十首隨想曲與第三十首隨想曲的解析

創作於1915至1918年的三十首隨想曲涵蓋了許多當時屬於創新的演奏技巧，與當時盛行的創作手法，如：花舌的技巧。⁶除此之外，在三十首隨想曲中亦可見到變化拍號(changing-meter)、變化節奏與變化節拍⁷，而外加音符(adding note)的三、五、七與九和弦，與六聲音階、五聲音階、全音階與半音階等亦見於隨想曲中，使得此作品成為了引領長笛演奏者熟悉二十世紀初音樂元素與技巧之重要的工具書。

卡爾格-艾勒特的三十首隨想曲雖然定義為連貫當代主要管弦樂作品與演奏家的橋樑，然而，此三十首樂曲仍依循著西洋古典音樂史中四個樂派的時間順序而創作，使長笛吹奏者能循序漸進。第一至第三首隨想曲屬於巴洛克風格，有令人熟悉的雙聲部複音音樂概念，而第三首隨想曲甚至標著*Allegro alla Händel*—韓德爾風格的快板。第四與第五個隨想曲的動機則是古典樂派中最常出現如迴繞般的音階式旋律與分散和絃。第六個隨想曲應用了六聲音階，其特殊的色彩充滿了印象樂派的風格，第七首之後的二十三個隨想曲(不涵蓋第三十首)則包羅各種後期浪漫至二十世紀初期音樂作品中的元素；如：變化拍號，交叉節奏(cross-rhythm)，複節奏(poly-rhythm)，音群重組，多連音，連續七、九和弦進行，雙吐、三吐與花舌、大跳音程與多聲部音色變化區分的掌控，顫音式的旋律進行，與以滑音吹奏的終止式等等。而這些素材的精華則一併整合在第三十首隨想曲-夏康舞曲中。夏康舞曲亦曾為第六屆朗帕爾長笛大賽的指定曲之一，這也顯示出本曲在長笛曲目中的重要性。

第三十首隨想曲-夏康舞曲為F小調，有一個四小節長的主題與十七個變奏。主題是由四個頑固低音F、降E、降D與C的四聲音階組成。而這個四度音階的四個音高，光以三和弦來變化，就有可能是和絃中的根音，三音及五音，因此和聲進行將有多種不同的可能組合，請參考譜例17：

【譜例17】

Chaconne.
(Basso ostinato.)

fm: i VI^b iv^b VII v^b III^b VI iv^b ii^b V₇^b III^b ii

在變奏(一)中，加上持音記號的主題四聲音階填入了和絃音與和聲外音(參見譜例18)，因

6 花舌技巧首度由理查·史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)應用於作品《唐吉軻德》(*Don Quixote*, 1896-1897)中。

7 如源自於民族音樂中，以二與三為單位交替出現變化出如2+2+3韻律的阿克薩克節奏(aksak)，或是增加與分裂性不協合的節奏(additive rhythm and divisive rhythm)。

而重置了主題的節奏比例：

【譜例18】

Var. I

就旋律線條看來，變奏(一)的和聲進行出現了兩個假設，即譜例18中上方與下方兩種形式。因此，演奏者基於不同的和弦判斷，將會有不同的詮釋。假設演奏者的判斷為上者，就會產生四個樂句，即每小節的第一拍為重音。然而，為了釐清真正的導向，卡爾格-艾勒特有清楚的句法標示，即以持音與圓滑線呈現主題的存在。因此，演奏者將會以下方的和聲進行為依歸，演奏時的重心會落在第一小節的第一拍與第二小節的第三拍，而和聲外音(上鄰音)有將旋律強烈的導向下一個小節的功能。

在變奏(二)中，四聲音階的主題被換置於弱拍(參見譜例19)，因此，弱拍轉強，強拍轉弱，主聲部與副聲部間的互動形成了特殊的韻律感。

【譜例19】

Var. II

變奏(三)的旋律線是兩對前、後句的組合，兩兩相對的結構組成了前後相稱的樂段(參見譜例20)。而和弦音在加入了和聲外音中的變音(cambiata)、逃逸音(échappée)與經過音(passing tone)後，四聲音階的頑固低音不再規律性的出現，旋律線條顯得更婉轉動聽。

【譜例20】

Var. III

舌奏法的改變，不但點出變奏(四)中的兩大樂句，也清楚地表達出了兩聲部的織體結構(參見譜例21)。一個新的主旋律產生於此變奏：第一大句的主旋律為F，G，降A與G，第二大句的主旋律為降D，降E，F與還原E；而頑固低音中的F與降D則運用在伴奏聲部，頑固低音中的降E與C則退身為和聲外音的一份子。

【譜例21】

Var. IV

主旋律

下鄰音(下鄰音)(經過音)

(變音)

(經過音)

頑固低音

p i (經過音) $VII^\#$ VI $V^\#$ $V^\#_3$ i

延續了第四變奏二聲部織體的音響，變奏(五)明確地以記譜區分兩聲部的線條(參見譜例22)；兩聲部不但有音域上的區分，而源自於變奏(四)的三連音亦在巧妙的節奏安排中轉變為精巧活潑的風格。頑固低音突顯於低聲部中，然而四聲音階中的最後一個C音，則是延遲至轉調於降A大調的變奏(六)才現身。

【譜例22】

Var. V (經過音)

(經過音)

(經過音)

頑固低音

f m : i VII VI VII A^bM : V I

前後句與雙聲部的運用交織於變奏(六)中(參見譜例23)；每一個小節皆有兩個風格迥異的小樂句，前半小節是抒情詩般的旋律，後半小節則是以雙吐將跳躍式的上下聲部突顯出來。此樂句結構在後續的三小節連續反覆，連貫出了轉調後的新頑固低音，即降A，G，F與降E。另外，原F小調的頑固低音也重塑於和聲外音中。

【譜例23】

Var. VI

原來的頑固低音

轉調後的頑固低音

前句 後句

A♭M: I V⁶ IV⁶ III

二聲部的記譜法再次出現於變奏(七)中(參見譜例24),在第一與第三小節中,上下兩個聲部以三度音程的落差,各自進行著下行的音階。而十六分音符的配置,配上舌奏法的運用,交織出如編辮子般的音串,創造出詼詼的氣氛。四聲音階的動機在這一個變奏中有了不同的發展,上下聲部的三度音階,為二個下行四聲音階的交疊,而低聲部則連貫出上行的頑固低音。

【譜例24】

Var. VII

下行的頑固低音

pp leggiero

上行的頑固低音

C B[♭] A[♭] G

A[♭] B[♭] C D[♭]

分解和弦於變奏(八)中化身為裝飾性的琶音片段(參見譜例25),頑固低音以突強的演奏方式再度贏得主聲部的強勢地位,而與其成對比的琶音群於高峰處對應出高三度的副頑固低音。第四小節的半音階,將降A大調引導至降B小調。

【譜例25】

Var. VIII

A[♭] G F E[♭]

C B[♭] A[♭] G[♭]

A♭M: I V⁶ IV⁶ vii[♯]/ii ii b♭m: i

在變奏(八)中僅過門功能的半音階，在變奏(九)中得到重用，新的頑固低音由半音四聲音階組成(參見譜例26)。而三和弦加上經過音的三聲部織體結構，濃厚了樂曲的音響，而旋律小音階與自然小音階以分解三度音階進行，亦為此變奏添加了異國風味。在調性上，由降B小調轉移至C小調，為將夏康舞曲推展至D小調的經過樂段。

【譜例26】

Var. IX

半音頑固低音

C小調旋律小音階 C小調自然小音階

bm: i III⁺ passing chords III⁺ V⁷/ii

半音頑固低音

D小調旋律小音階 D小調自然小音階

cm: ii i III⁺ passing chords III⁺ V⁷/ii

變奏(十)為發展部的開端(參見譜例27)。以D為首的四音音階，其強烈的持續長音與輕柔、以音階與分解和弦組成的多連音，形成強烈的主題與伴奏形態。

【譜例27】

Var. X.

41 *ten.* *f* *p* *f* *p*

Dm: i v6

ten. *f* *p* *f*

VI7 V

變奏(十一)延續了主題與伴奏模式的織體結構，大跳式的三連音促成了強烈的華爾滋般韻律(參見譜例28)。主題處於下聲部，由分解和弦與和聲外音中的倚音(處於正拍)、變音組成。

【譜例28】

Var. XI. *Veloce e brillante assai. (Sehr rasch und brillant.)*

45 *fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp*

Dm: i D v C

fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp fp

iv B_b i A

兩個反向的旋律線於變奏(十二)展開，隨著上下聲部間音程的擴充，音響也由縝密變得寬闊(參見譜例29)。

【譜例29】

Var. XII. *ancora più mosso (noch lebhafter)*

49 *f*

f

b

在重製後的譜例下，可發現每小節是由一個4+2的半音群所組成(參見譜例30)，如果將之劃分為兩個獨立音群，可發現這些音群以全音四聲音階推進，並且每小節中不論是上聲部或是下聲部的相同對應拍點，又會另外組成一個全音四聲音階；例如每小節上聲部的第一個音會組成降G(升F)，E，D與C的全音四聲音階，而第三拍又可以組成D，C，降B與降A(譜例30)

中以小寫字母區別)的全音四聲音階。由此可知，這個變奏的主體，為十二條全音四聲音階經上下前後交織而來。

【譜例30】

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 49 and includes chord labels G# = F#, d, E, and e. The second staff includes chord labels D, b, C, and a. The notation features various intervals such as m3, P4, P5, and M6, along with accidentals and dashed lines indicating specific intervals or notes.

變奏(十三)為再現部前的預備樂段(參見譜例31)，卡爾格-艾勒特運用了等音和弦，將調性由D小調轉回F小調，全曲在觸及第四個音域的C音時達到了全曲的高峰。

【譜例31】

The image shows a musical score for 'Var. XIII. Presto il più possibile. (So rasch als möglich (dahinhuschend))'. It starts at measure 53 and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'f allargando'. Below the staff, there are chord progressions: Dm: vii7 (B), C#, (enharmonic chord of the vii7 of F minor) Fm: vii7, V, and i. The notes E, G, B, D, C, and F are listed at the bottom, corresponding to the chord changes.

變奏(十四)中頑固低音的再現，有著不同於呈示部的慷慨激昂；四音音階分別位於各小節琶音群的最高與最低音，與加速前進的半音音階，構成了驚濤駭浪般的畫面。(參見譜例32)

變奏(十五)之重製譜例

voice 1

chromatic scale in thirds

chromatic scale

m3 m3 M2 m2

A4 D5 A4 P5 P5 P5

app. app. app. app. app. app. p.t. p.t. p.t.

FM BM AM E♭M D♭M GM Gdim. D♯dim. Bdim.

變奏(十六)由一串華麗的半音階揭開序幕，大跳的分解和弦點出了雙頑固低音，在重製的譜例中可看到四聲部和聲(參見譜例34)。和弦平行進行所營造出來的富麗音響，與第四小節的持續低音C，不禁讓人懷疑卡爾格-艾勒特在創作此變奏時，腦海浮現的是管風琴的聲響而非現代長笛。

【譜例34】

Var. XVI. *Rapidissimo*
(äußerst rash)

65

ff *ppp*

Fm: i 6 VII6 VI6 v6 VI6 iv6

4 4 4 4 4 4

ff *pp* *ff* *ppp*

VII6 VI6 v6 iv6 v6 III6 VI6 v6 iv6 III6 iv6 ii6 V-----

4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

變奏(十六)之重製譜例

變奏(十七)將頑固低音回復到低聲部，而分解和聲的琶音群則是延伸至三個完全的音域，三十首隨想曲提出星號間的音階可以自由的加入半音階，全曲就在攀越至第四音域的D音中，燦爛光采的結束。(參見譜例35)

【譜例35】

Var. XVII. *con molto slancio (mit großem Wurf)*

六、結語：連結時代的音符，融合古今的律動

卡爾格-艾勒特之三十首隨想曲並非單純的抒情之作，而是受到了各層面的變動衝擊之下，經過深思熟慮而創作出來的成果：為求更高的演奏品質，樂器製造者用心鑽研，增加了樂器音色與音響上的性能；為求更豐富的音樂色彩，作曲家絞盡腦汁，激發出更多元的表演素材；為求更極致的演奏技巧，演奏家埋首苦練，達成了樂譜上原本遙不可及的企求。卡爾格-艾勒特基於其演奏家、作曲家、音樂教育家與理論家的多重身分下，洞悉此核心價值為推動音樂向前邁進的重要依據。為了使長笛演奏者能同時在展演技巧與音樂內涵上有全面性的培養，以因應詮釋不同時期管弦樂作品之挑戰，他小心翼翼地將音程與和聲的邏輯性概念，由簡至繁，由古到今，按部就班的建構於樂譜之中，而原本單一的旋律性樂器，在卡爾格-艾勒特精心的設計下，轉化出繁複又多層次的結構織體，新穎大膽的演奏技巧應用，更進一步創造出豐富多變的和聲音響。因此，無論是從樂器發展史或是西洋音樂發展史的觀點來看，卡爾格-艾勒特這三十首隨想曲之珍貴處，就在於其富有連結時代的音符，融合古今的律動之特質。

參考文獻書目

書目

- Boehm, Theobald. 1922/1964. *The Flute and Flute Playing in Acoustical, Technical, and Artistic Aspects*. Translated by Dayton C. Miller. Reprint with a new introduction by Samuel Baron. New York: Dover Publications.
- Debost, Michel. 2002. *The Simple Flute, From A to Z*. New York: Oxford University Press.
- Lorenzo, Leonardo de. 1992. *My Complete Story of the Flute: The Instrument, the Performer, the Music*. Revised and Expanded Edition. Lubbock, Texas: Texas Tech University Press.
- Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W. W. Norton & Company.
- Powell, Ardal. 2002. *The Flute*. New Haven: Yale University Press.
- Toff, Nancy. 1979. *The Development of the Modern Flute*. New York: Taplinger Publishing Co..
- . 1996. *The Flute Book, A Complete Guide for Students and Performers*. 2nd ed. New York: Oxford University Press.
- Wollinger, Alwin. 1991. *Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert*. Frankfurt am Main, Germany: Haag und Herchen.

學術論文與期刊

- Fonville, John Winston. 1981. *A Pedagogical Approach to The Flute Etudes of Joachim Andersen*. D.M.A. diss., University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Hambrecht, George. 1987. "30 Caprices for Flute by Sigfrid Karg-Elert." *Flute Talk* 6(9) (May/June 1987).
- Priore, Irna. 1993. "The Flute and Piano Repertoire of Joachim Andersen: A Pedagogical Approach." D.M.A. diss., The City University of New York.
- Tsai, Chia-Fen. 2008. "The Thirty Caprices of Sigfrid Karg-Elert: A Comprehensive Study." D.M.A. diss., The City University of New York.
- Worthen, Douglas. 1993. "Sigfrid Karg-Elert's Flute Works." *Flute Talk* 13(1) (Sept. 1993).

樂譜

- Karg-Elert, Sigfrid. 1969. *30 Caprices for Flute, Op.107*. New York: Carl Fischer.

附錄一 卡爾格-艾勒特長笛作品表

本表部份摘自佛林格(Alwin Wollinger) 所著《卡爾格-艾勒特的長笛作品》(*Die Flötenkompositionen von Sigfrid Karg-Elert*)，表格當中所標示的年代，為創作或出版年代，則無法確定。加上括號的是尚未發現有明確資料的作品，有可能為作曲家計畫要寫作而未寫作的緣故。

創作/出版年代	已出版作品	未出版作品
1912/13	Kanzone, op. 81	
1917	Sinfonische Kanzone, op. 114	
1917	<i>Sonata Appassionata</i> , op. 140	
1918	Sonate in B Major	
1918/19	<i>Jugend</i> , op.139	
1918/19		Kammersinfonietta
1915/19	30 Caprices, op. 107	
1919	<i>Impressions Exotiques</i> , op.134	
1919	<i>Suite Pointillistique</i> , op. 135	
1919		[<i>Tagore-Hymnen</i>]
1919		<i>Partita Retrospektiva</i>
1920		Kammerstudie/Haydn
1920	<i>Mozart Kadenza</i>	
1921		<i>Sinfonia Exotica</i>
1921		Three Impressions
1921		<i>Radierungen</i>
1922		Musik
1925		<i>Renaissance</i> (1916)
1925		<i>Trio Buccolico</i> (1916)
1927		<i>Tagore Hymnen</i> (1919)
1929		Concerto for Flute
1930		Quintet

附錄二 新舊式長笛差異表

	舊式長笛		新式長笛	
音階系統	多為D大調音階		增加半音孔	
音孔的大小	小		大	
管身的形狀	圓錐狀		圓錐狀(如1832年的型號)圓柱狀(如1847年的型號，現在所使用的現代長笛為圓柱狀)	
製作的材質	管身以木頭為主，吹頭會以象牙或金屬製作		金屬為主，亦有木頭製的	
音色的差異	溫純甜美		清澈嘹亮	
音量的差異	較小		較大	
音域的範圍	四個八度(約從g至g ^{'''})，但並非所有的樂器皆能發出所有的音高		近四個八度(b至g ^{'''})，但並非所有的樂器皆能發出所有的音高	
代表性樂器	梅爾長笛 (The Meyer Flute)	改良式長笛 (The Reform Flute)	德式長笛 (The German Model)	法式長笛 (The French Model)
代表性製作家	梅爾 (H. F. Meyer, 1814-1897)	史韋德勒 (M. Schwedler, 1853-1949)	貝姆 (T. Böhm, 1794-1881) 曼德勒 (Carl Mendler, 1833-1814)	古佛洛伊 (Clair Godfroy) 勒特 (Louis Lot, 1807-1896)
代表性演奏家	杜普勒兄弟 (Franz Doppler, 1821-1883, Karl Doppler, 1825-1900) 安德生(Joachim Anderson, 1847-1909)	史韋德勒	貝姆	阿特斯 (J. H. Altès, 1826-1895) 戈貝爾 (Philippe Gaubert, 1879-1941)
支持作曲家	大多為德國作曲家。		大多為法國作曲家。	

電聲音樂創作技法與美學探究

黃志方

元智大學資訊傳播學系助理教授、中華民國電腦音樂學會理事長

摘要

電聲音樂 (electroacoustic music) 係基於電子聲學 (electroacoustics) 轉換科技之進步，作曲家可透過電腦整合各種電子與原始聲音素材透過各式數學變換 (transformations) 來創作電腦音樂。本文試圖以電腦軟體與程式做為音樂創作之媒介，透過電子聲音做為音樂創作之來源，運用各種可能的技法製造出聽者從未體會過的音樂聆賞經驗。本文亦將探討運用電腦軟體製造各種可能的電子聲響，產生新的音色，給予作曲者更寬廣的創作空間，希冀可超脫出舊有聲響之框架，蘊含著無限音色的可能性。文中將針對各種電聲音樂的創作技巧與其應用，包括微分音律之使用、未定性的美學、聲音合成法則、噪訊的應用、音團堆疊、濾波器設計等六項技術原理與美學上作一探究，希冀可為新一代的電腦音樂創作者打下良好的根基。

關鍵字：電聲音樂、數學變換、未定性、聲音合成、噪訊

The Study of the Composition Techniques and Aesthetics of the Electroacoustic Music

HUANG Chih-Fang

Assistant Professor, Department of Information Communication, Yuan Ze University
Chairman of Taiwan Computer Music Association, TCMA

Abstract

Electroacoustic music is based on the transduction technology development, to let composer compose music with various mathematic transformations for the integrated sound materials. This article makes attempt to operate the computer software and program as the media for the music composition, use the electrical sound as the source for the composition, and apply all of the possible techniques to provide the new experiences for the listeners. This paper also discusses how to use the computer software to produce all of the possible electrical sonority to generate the new timbre, to provide the composer a wider space without any traditional sound limitation. The six important composition techniques for electroacoustic music includes the application of microtonal tuning system, aesthetics of indeterminacy, sound synthesis methods, noise application, overlapped cluster, and filter design, which can be used by the new generation of composers as a good groundwork hopefully.

Keywords: electroacoustic music, mathematic transformations, indeterminacy, sound synthesis, noise.

一、前言

由於電聲轉換與電子科技的進步，從1920年代俄國人所發明的「泰勒明」(Theremin)¹開始 (Glinsky, 2000; Eyck, 2006)，電子音樂就已經可以透過雙手的位置來控制無線電波，利用通訊技術來控制音高、振幅，以及顫音 (vibrato) 等，可謂世界上最早的電子琴。而接下來法國人所研發的「昂德馬泰諾」(Ondes Martenot)² 則可視為泰勒明樂器加上鍵盤而形成的改良電子樂器，由於法國著名作曲家梅湘的作品〈艷調交響曲〉(Turangalila-Symphonie) 使用了這個樂器，使得這類早期的電子樂器聲名大噪。然而這些電子樂器基本上都是比較屬於獨奏樂器，音色變化不大，真正流傳下來繼續使用的並不多，卻也可看出人類利用電子音樂試圖改變音樂表現力的企圖心 (黃志方, 2008)。

1930年代的電子留聲機便經常被用來作曲及演奏，Paul Hindemith, Ernst Toch 與Darius Milhaus都是早期的實驗者，他們運用旋轉盤操作聲音播放，此方式創造了扭曲且具有拼貼般效果的聲音素材。在John Cage的作品〈Imaginary Landscape No.1〉(1930)中，便使用到許多轉盤速度的變化，因此非傳統樂器的使用因而被廣泛地接受，此項發展更是促成了電子音樂的進步。雖然許多大量的電子音樂進展發生於美國，而法國與德國幾乎也都同時跟進，磁帶的錄音技術也有相當大的發揮。1948年Pierre Schaeffer開始創作磁帶錄製的自然聲音，例如1948年在巴黎所發表的“Etude aux chemins de fer”〈鐵路練習曲〉等作品 (Chion, 1983)。這些聲音包含有風聲、雷聲等，更重要的是，這些自然的聲音可以轉變成不同的音色，用聲音編輯的方式製造成各種不同的合成音質，這類型的音樂被稱之為「具象音樂 (concrete music)」，其中心之美學思想在於運用環境聲響並編輯調整音色，來創造新的電子音樂 (Dack, 2002)。在此同時，也有錄音室運用製造噪音的機器，以及調音器、音色過濾器、聲音回響器等，產生新的聲音素材。其中的調音器能夠使音的振幅被調整成另一種新的音色。這些技術的進步皆是促成電子音樂的蓬勃發展並且被長期廣泛地使用於現代音樂創作之重要因素。

由於新的音色變換技術逐步發展成熟，整合環境聲響所發展出「音景」(soundscape) 的概念，是具象音樂的延伸發展，強調由各個音樂事件於同一環境之下所產生組織而成的聲音景象。一些環境音樂所呈現的特定場域聲響也可稱之為音景。在周遭環境中不斷地改變，這些新的音響已不同於過去的聲音張力，工業革命之後的機械式噪音與環境聲響亦已包含於音景之中。此外，電子產品的問世帶動了一連串電聲的發明與革新。Bauhaus便是將機械式的聲音團帶入現代美學範疇中的先驅者。這項發展所代表的特殊意義是音樂史上所產生出一種新潮流，即對於新音響效果的探索。音樂家們開始以管絃樂法的概念套用於電聲音景的織度之中，演變為現代音樂中的另一種聲響色彩的新理解與新觀念。一個獨立的聲音場可以被

1 「泰勒明」(Theremin) 是二十世紀早期的電子樂器，由俄國人泰勒明，利用無線電波差分(Hetrodyne) 的方法來驅動真空管，創造出世界第一部電子樂器的音高與音色，也成為電影配樂的主奏樂器。

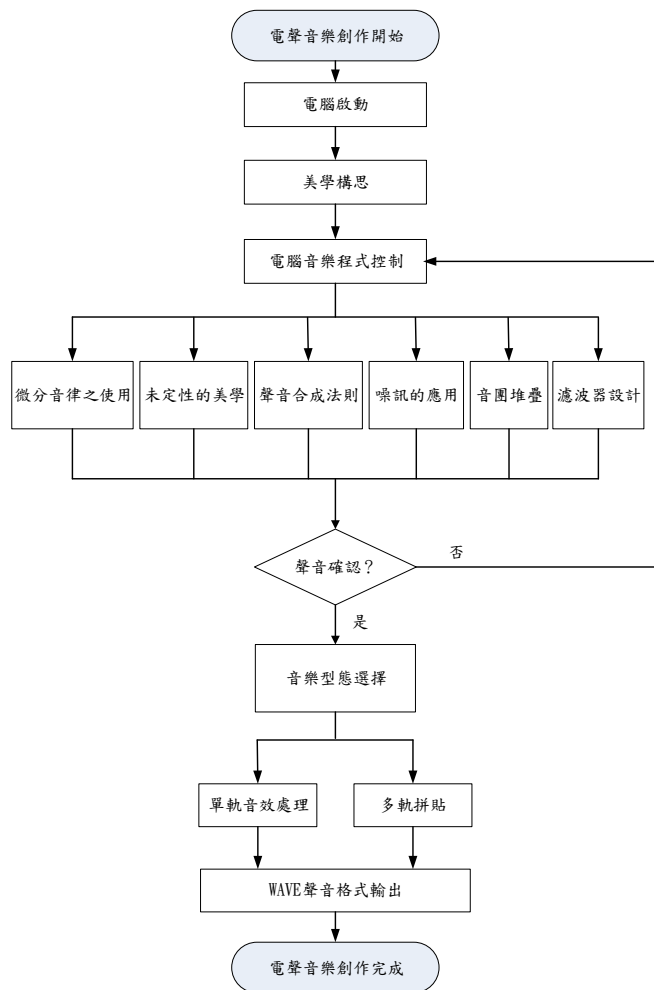
2 法國人馬泰諾 (Maurice Martenot) 在1928利用泰勒明的樂器加上鍵盤而改良成為另一種樂器，也就是「昂德馬泰諾」(Ondes Martenot)。

理解為一種具有個別特色的「音景」。音景的特色最後透過系統化的分類而被設計，成為作曲家組織音樂作品的重要素材及段落。它們可能被區分為好幾個部份，例如Keynote Sound、Signals、Soundmarks (Schaffer, 1997)。Keynote能夠辨認音樂作品的調性，時常能被聽者不經意地知覺到，它給予我們一個重要的空間來刻劃描繪出樂曲的輪廓與音型。許多聲音可能擁有著原本最初的象徵意義；至於Signals在電聲音樂之中則經常扮演著前景的角色，能夠最容易被聽者知覺到；Soundmark的功能則如同地標一般，它具有提示演奏者何時開始演奏的功能，在音樂作品中具有溝通各聲道互動的作用。例如製造特殊聲音的方式可運用聲音的分裂，這類聲音能從原始聲音素材分裂，然後產生一種新的電子聲響，這是屬於二十世紀的發展，經常以超現實拼貼的方式來表達，今日雖然數位科技昌明，個人電腦應用發展迅速，但是在今日數位化電聲音樂的發展中，音景的觀念仍具有極大的影響力，因此在電聲音樂發展的數位化歷程中，數位化音景式的具象音樂仍扮演著重要的角色，與自動作曲、互動音樂等觀念並存發展。

二、電聲音樂創作技法

電聲音樂係整合了電子與聲學兩項技術，既要控制電子裝置，又要同時處理音訊，可謂是跨領域的創作。就現今數位電腦科技發達的年代，吾人可採用個人電腦來取代傳統複雜的電子裝置以處理控制音訊，透過各式電腦音訊應用軟體程式，可以綜合運用來整合創作數位式的電聲音樂。由圖1電聲音樂創作的流程中，我們可以了解電聲音樂在創作之初需有美學的構思，隨後便透過六種電聲音樂的創作技法來做綜合的處理，最後運用單軌音效與多軌拼貼處理，便可輸出所需要的數位聲音格式。

圖1：電聲音樂創作的流程



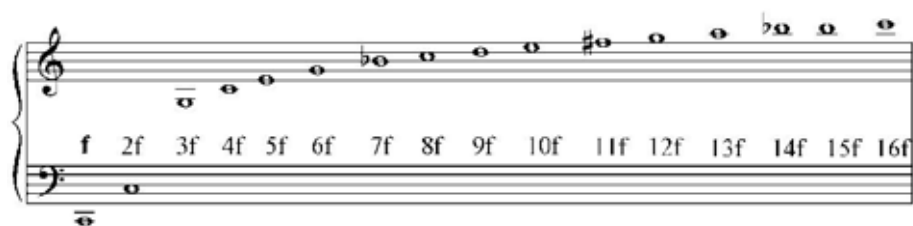
依據筆者多年研究與創作經驗所歸納整理的數項重要的電聲音樂創作技法分述於下：

1. 微分音律之使用：電聲音樂在創作上一方面可打破西洋樂器所慣用之十二平均律；另一方面則可運用微分音程來創作所需要的聲響，因此採用微分音律可說是電聲音樂創作的重要技巧之一。例如運用著名的電腦音樂軟體Csound可產生各種可能的音律，由於程式的寫作與編輯能將音律切割成不同的等份，因此突破了傳統的十二平均律之框架，使音樂的旋律具有無限發展的空間。吳宜蓁在〈Colors of Natural〉(2008) 作品之中曾運用到Csound軟體製造出具有五聲音階的幾種音律，運用Csound軟體將音律劃分成純律、五度相生律 (畢氏音律) 以及七音平均律。

(1) 純律：純律的音階之中，由於各個音之間的頻率比皆為整數比，當兩個音的頻率比越呈簡

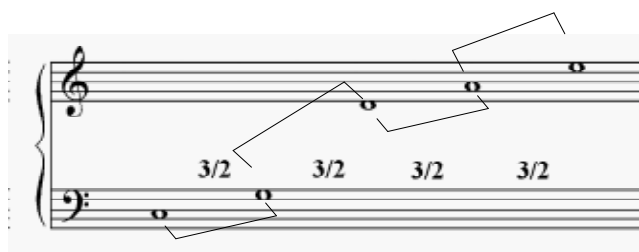
單整數比值時，則代表兩音之間含有相似的諧波越多，因此在和聲的營造上特別協和，例如古琴上的泛音列便是純律。純律中的任意兩個音的頻率都成整數比，演奏和聲最動聽也最為合適。圖2為泛音列與音頻比例關係，其中f代表fundamental frequency (基礎頻率)。

圖2：泛音列與音頻比例關係



- (2) 五度相生律：中國的五度相生律與西方畢氏定律相通，每個音相差完全五度間隔，運用五度之間的音頻比是3:2的關係來產生音階，因此由C音透過五度相生律所衍生的E音，二音音頻之比率為 $(3/2) \times (3/2) \times (3/2) \times (3/2) = (3/2)^4 = 81/16$ ，如圖3所示。

圖3：五度相生律之音頻比率關係



因此C音到高兩個八度的複合三度 (Compound Third) E的音頻比例為81/16。

若要算出同一個八度內C音到E音大三度之間的關係則是：

$$81/16 \times (1/2)^2 = 81/64 \quad (1)$$

宜注意的是：五度相生律中，八度音程不準 (不在純律的泛音列1:2的關係上)，易產生微分音程 (Microtonal Interval)。由於五度相生律每五度音之間的比皆為2:3，最適合曲調之演奏。五度相生律又稱為畢氏音律或畢氏音階，相傳為畢達哥拉斯 (Pythagoras) 所創，相信萬物皆為整數之比例關係，因此連音律之關係也應呈現整數之比例關係。

- (3) 七音平均律：七音平均律係在一個八度音程下平均地畫分七個音級的音階系統，其公式如下

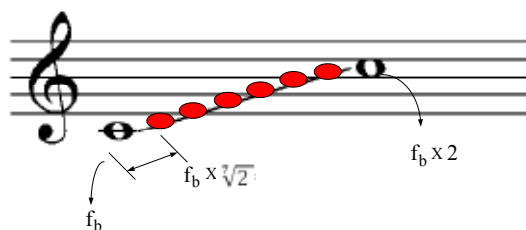
$$f(n) = f_b \times 2^{\frac{n}{7}} \quad (2)$$

其中 n =Note number (pitch number)

f_b = base frequency (基頻)

$\sqrt[7]{2} = 1.1040895$

圖4：音平均律的頻率比例關係



如圖4所示將一個八度音成運用Csound軟體劃分為七個等份之後，便成為以七音平均律為架構的五聲音階，亦即以純律、五度相聲律、七音平均律所製造之不同音律所產生的宮、商、角、徵、羽等五聲音階調式。

當兩種不同頻率的微分音程音波重疊但頻率卻相近時，便會產生拍音效果 (Beat Frequency Effect)，這使原有的聲音振幅具有輕微的變化。「拍音」在人耳聽覺上有點類似「嗡嗡」的共鳴聲，在兩種音波合成下的拍音之振幅則不再與原先的兩個聲波之振幅相同，而是自成一體。當兩種音波重疊時之頻率越接近時，所產生的拍音就越低；反之，若是兩種音波重疊時，其兩者頻率相差較大時，所產生的拍音就越高。在吳宜秦電聲作品〈悠境〉(2008) 之中，透過三種不同音律而產生的五聲音階相同音型堆疊後可發現拍音效果的產生，其多軌聲波操作的介面圖形如圖5所示；各音軌mixdown後的聲波圖形如圖6所示。

圖5：三種音律、相同音型的堆疊



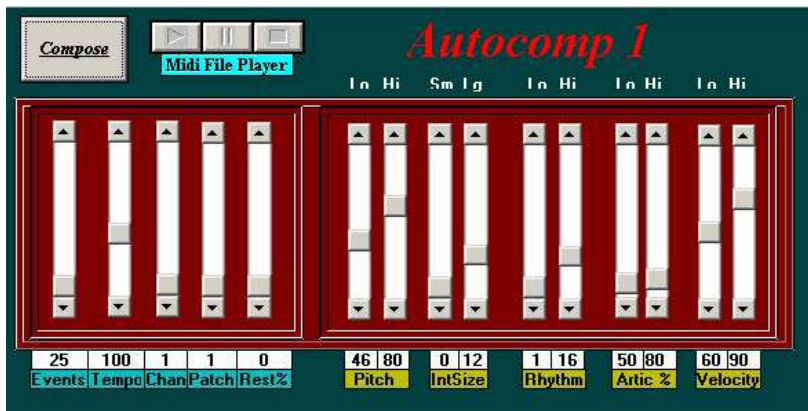
圖6：三種音律堆疊下的拍音聲波圖



2. 未定性的探討：

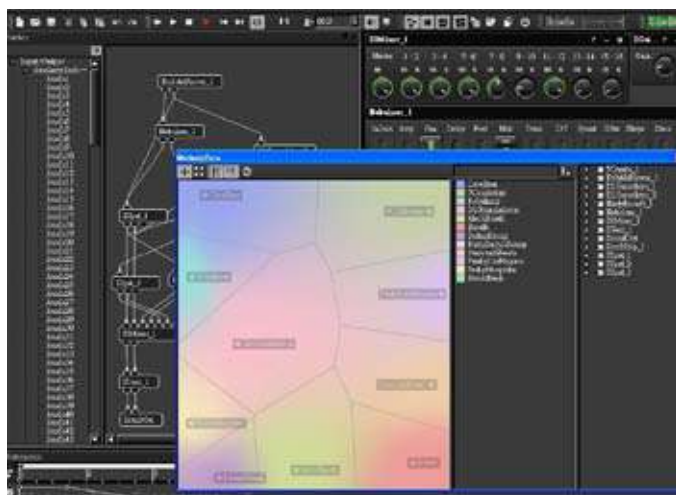
在電腦自動化創作方面的未定性，最先完全由電腦演算法自動創作的音樂作品的是由 Lejaren Hiller 在 1956 年所發表的絃樂四重奏「Illiac 組曲」。機遇音樂 (chance music) 由美國作曲家約翰·凱吉 (John Cage) 所開創。在這樣不確定的音樂之中無時無刻都可能導向任何維度的創作契機，同時在新的創作活動之下都隱藏有非預期之可能性。John Cage 的作品讓藝術創作者了解，無論是音樂創作還是演奏者都應該超越作品之外的解讀，並且主動地把握任何機會，將自身帶入另一個新的創作活動空間，在這個自由空間之下藝術的心智活動更能蘊含有新的開展與想法，並且同時與週遭環境有更緊密的互動。David Cope 和 Phil Winsor 等人利用 Xenakis 的「sieve」理論 (Hiller and Isaacson, 1959) 與隨機過程並配合電腦程式應用，才開始有具體的實現方法。David Cope 有程式自動化分析與自動化風格模仿等方法來執行自動化電腦音樂的創作 (Cope, 1987; 2004)；而 Phil Winsor 所開發的 MusicSculptor 以及 CWEST 等程式則運用風格化的參數輸入可以自動地產生 MIDI 音符來合成所需要的樂曲 (Winsor, 1989; 1990; 1992)，都運用了隨機過程的方法來達到未定性的目的。透過電腦音樂準則創作軟體，吾人可利用音樂參數之輸入而自動產生音樂，其簡易性與不定性亦成為極具特色之前衛實驗音樂與電腦音樂創作之極佳工具。以美國北德州大學 Phil Winsor 教授所開發的「簡易型之電腦準則作曲軟體」為例 (如圖 7)，可輸入音高、音程、節奏、音長、力度等最小與最大範圍，透過視窗介面可隨機產生不同變化，但是風格類似的音樂片段，達到樂曲「未定性」特色的功能。

圖 7：Phil Winsor 所開發之「簡易型之電腦準則作曲軟體」介面



在現場即時電腦音樂的表演方面，Max/MSP與AudioMulch (如圖8所示) 等即時互動軟體透過，在「相同的音樂程式」與「相同的音樂參數的設定」下，運用隨機處理的特性，使音樂每次演出時均共同享有「類似的音樂結構與風格」，由於「即時互動」與「隨機處理」的特性，使音樂擁有「每次不同的演奏效果」，這就是電聲音樂在未定性風格上的展現。

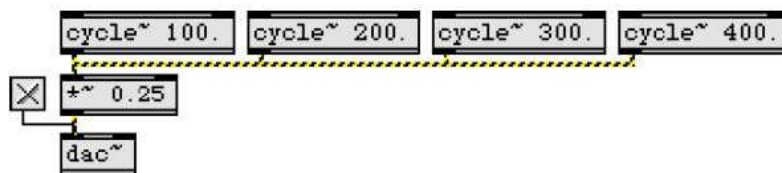
圖8：即時互動聲波處理軟體AudioMulch創造電聲音樂的「未定性」



3. 聲音合成法則：電聲音樂可運用各式聲音合成 (sound synthesis) 法則來達成創造音色與聲音藝術的目的。其中較為常用者包括加法合成 (additive synthesis)、振幅調變 (amplitude modulation)、頻率調變 (frequency modulation)、波形表 (wavetable)、波形雕塑 (waveshaping)、粒子化 (granular) 等方法。

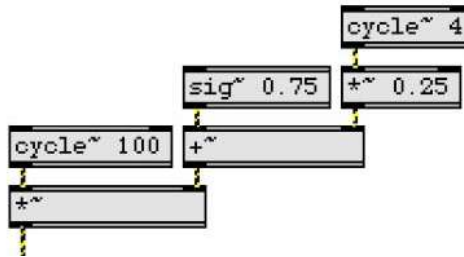
(1) 加法合成：在數學上的意義，加法合成是運用不同的頻率分項 (partial) 來加成合成所需要的音色。這種做法早在1960年代便實現出來一些電子合成器 (Risset and Mathews, 1969)，特別是模擬管風琴的音色。基本上只要用數個振盪器產生泛音 (harmonic) 或是非泛音 (inharmonic) 的頻率組成便可稱之為「加法合成」。以圖9為例，便運用電腦音樂軟體Max/MSP來產生四種不同的頻率組合，創造出新的合成音色。

圖9：運用四個不同頻率的振盪器來執行加法合成



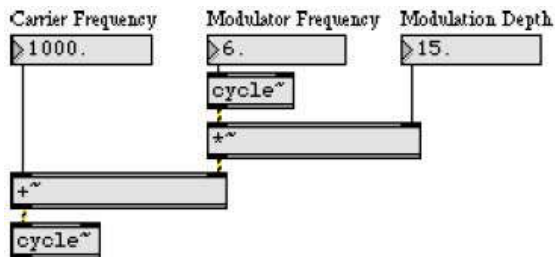
(2) 振幅調變：若以三角函數的觀點來看，加法合成不過是將兩個信號相乘在一起，完成「積化和差」的功能。若兩個信號頻率相近，則可產生「拍音」，可模擬樂器顫音 (vibrato)；若兩個信號頻率相差較遠，例如大於20Hz，則可以產生特殊的合成音色。圖10即為運用Max/MSP軟體來執行振幅調變的功能。

圖10：運用兩個不同頻率的振盪器來執行振幅調變合成



(3) 頻率調變：在1970年代中期，史丹佛大學的CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics) 研究中心即發展出頻率調變的聲音合成法則 (Chowning, 1973)，並成功地應用到後來如Yamaha DX-7合成器和音源模組裝置。頻率調變是運用通訊的方法，僅以兩個振盪器來產生各種泛音和非泛音的分佈形態，並設定調變寬度 (modulation depth) 以控制聲波音色之「亮度」(brightness)。圖11即以Max/MSP軟體為例，實現簡單的頻率合成法則，其中兩個振盪器分別為「載波頻率」(carrier frequency) 和「調變波頻率」(Modulation Frequency)，兩者頻率之比值代表了合成音色的「和諧度」(harmonicity)。若「和諧度」為整數，則頻率合成會產生整數倍的頻率分項 (partials) 分佈，亦即樂音特性之音色；若「和諧度」為非整數，則頻率合成會產生非整數倍的頻率分項分佈，亦即噪訊特性之音色。

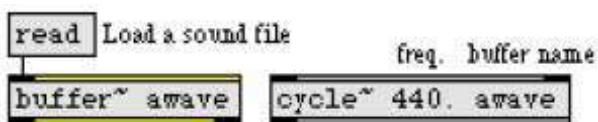
圖11：以兩個振盪器來執行頻幅調變合成



(4) 波形表：係利用聲音「取樣機」(sampler) 的技術將波形儲存在一個「緩衝區」(buffer)，並利用一個振盪器來控制該波形的重新取樣頻率，產生不同的音高，如圖12所示，

可利用Max/MSP程式控制所需之音高頻率，並載入取樣特定之波形。現今多數的音源模組仍採用波形表的音色取樣與合成，可以模擬許多真實的聲響樂器 (acoustic instrument)，效果良好。

圖12：波形表合成



- (5) 波形雕塑：主要是將原有輸入的波形透過一個非線性函數 (non-linear function) 來扮演所謂的「轉移函數」(transfer function) 將該輸入波形扭曲成另外一種特殊的音色 (Puckette, 2006)，如圖13所示。例如原本的輸入波形為正弦波，其標準數位形式為

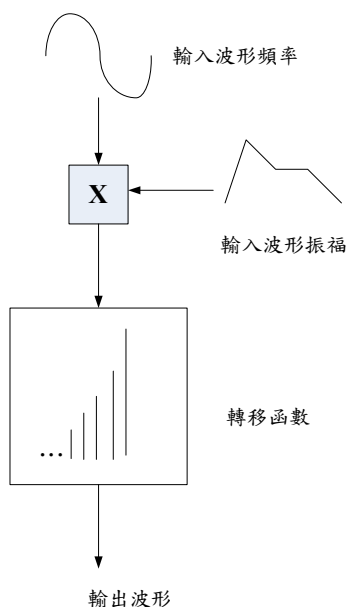
$$x[n] = A * \sin (wn + \emptyset) \tag{3}$$

透過「轉移函數」 $f(x)$ ：，則吾人可將輸入的正弦波改為下面的波形：

$$f(x[n]) = \frac{A^2}{2} [1 - \cos (2wn + 2\emptyset)] \tag{4}$$

因此原先的音頻透過「波形雕塑」的非線性處理後會產生兩倍的頻率分項。

圖13：波形雕塑合成



- (6) 粒子化：透過將原始聲音樣本切割為很多很小的「聲音片段」(sonic fragment) 來進行聲音「顆粒」(grain) 的重疊，通常小於50毫秒，則聲音可以透過這種「粒子化」的方式來進行「重新組裝」式的聲音合成 (Road, 1978)。圖14為聲音處理創作軟體AudioMulch所提供的“DLGranulator” (delay line granulator)，透過聲音顆粒大小 (grain duration)、聲音顆粒間距 (inter-onset time)、聲音移位 (sound transposition)、聲音振幅形狀 (sound shape) 等重要參數來控制粒子化合成的音色，可完成長低音 (drone) 或是間斷的節奏聲響等各種不同的聲音形態。

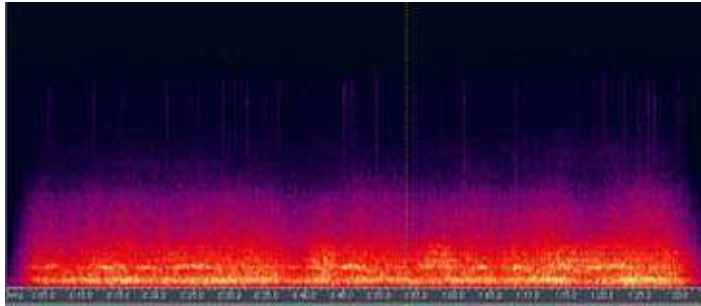
圖14：聲音處理創作軟體AudioMulch執行聲音「粒子化」合成



4. 噪訊的應用：白噪音 (white noise) 可透過電子振盪器而產生，也可取材自大自然類似瀑布、軍鈸樂器所產生的聲音，以雜訊為主，指聲音的一種信號，其聲音振幅強度與音頻相對應，信號在各個頻段上的功率是一樣的。在電聲音樂中有許多人運用白噪音，它被直接或者作為濾波器的輸入訊號以產生其它類型的聲音，尤其是經常用來重現類似於鑊鈸此類具有很高雜訊成分的打擊樂器。人的聽覺對於陌生聲響或突發聲響特別敏銳，相反地若是長時間存在的低頻噪音反而會感到麻木，但適度的噪音能幫助睡眠。Luigi Russolo發明管絃樂噪音，宣告噪音是一種藝術，以管絃樂器製造噪音，將噪音美學視為藝術創作的素材 (Russolo, 1913)。著名當代作曲家Edgard Varese於1933年所創作的著名擊樂作品〈電離〉(Ionisation) 採用了大量的噪訊元素，從此美學不再區分為美與醜，醜陋的事物也可能是藝術，因此噪音取代樂音，成為藝術的新概念。此外隨著錄音技術的發達，樂曲中冗長的反覆逐漸不再重要，因此產生的是苟白克的無調性音樂；擴音器的問世使得管絃樂團的音量放大效果多了擴音器來取代之。音景在整個電聲作品之中是一個互動的場域，特別具有競奏式的互動聲音事件意味，聲音事件的分類能協助音景的設計，而聲音事件可根據聽覺心理 (psychoacoustic) 來加以分類，Pierre Schaeffer便投入相當多的心血於此項設計之中，此部分之研究屬於「聲音頻譜型態學分析」(spectromorphological analysis) 的分類學部分，Pierre Schaeffer將聲音分為兩大類型：「Mass (一大片的聲音團)」和「Grain (微粒狀聲音)」；

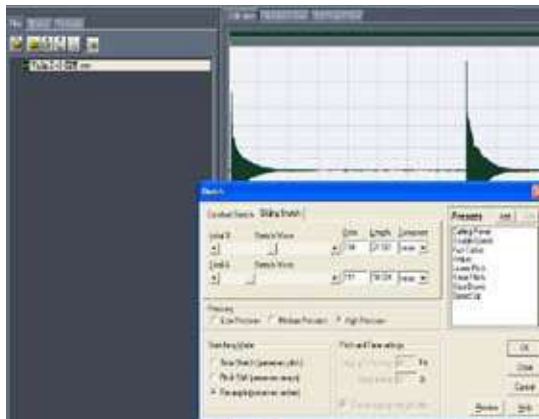
「Mass」多為持續性的背景色彩，有些甚至類似「長音 (Drone)」的素材；「Grain」多為前景式的點綴。許多現代音樂研究者甚至也將白噪音那入音樂範疇，視為「聲音的香水 (Acoustic Perfume)」。聲音香水 (acoustic perfume) 為白噪音的覆蓋技巧 (masking technique): a kind of noise control; 覆蓋的技巧可以使持續性的細微噪音掩蓋其它突發性的聲響，進而使聽者能接受這另類的「噪音式寂靜」(Thoresen, 2007)。圖15為黃志方電子小提琴與電聲作品〈竹〉(2009) 第四樂段所展示較偏低頻之噪訊頻譜圖 (spectrogram) 展現出亂數化而平均的頻率分佈特性。

圖15：黃志方〈竹〉的第四樂段頻譜圖 (spectrogram)



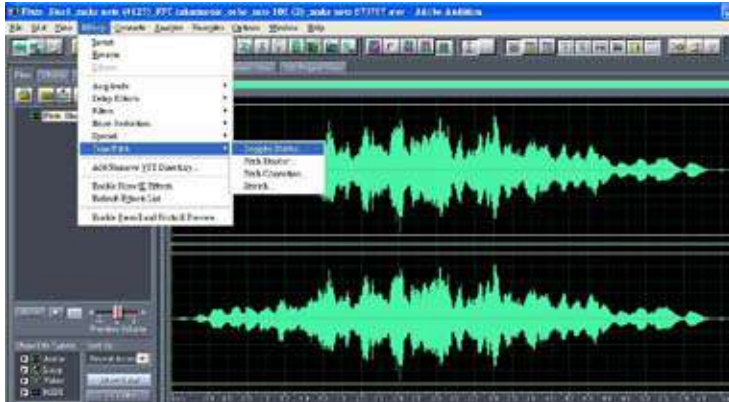
5. 音團堆疊：音團堆疊 (overlapped cluster) 可透過微分音的聲音堆疊的方式產生出一種特殊且具氣氛的音場，透過Adobe Audition聲音編輯軟體可製造出各種可能的微分音聲音團。在吳宜蓁的電聲音樂作品〈極光Auora〉(2008) 中，開頭所運用到的音型便是屬於微分音聲音團的堆疊，相關技術之運用如下：
- (1) 運用Audition軟體中的 Stretch功能鍵可造成細微的音高變化，這些音高的變化透過微調的參數，再透過多軌堆疊便能製造成具有微分音的聲音團，其操作介面如圖16所示。

圖16：透過聲波軟體Stretch功能改變音高來堆疊音團



- (2) 運用Audition軟體中的 Doppler Effect³功能鍵，能使聲音形變之後，具有扭曲的音質，進而造成微分音音高變化的效果，如圖17所示。

圖17：Doppler Effect的運用



- (3) 運用Delay等相關功能鍵可以使既有的聲音團具有朦朧般的迴聲效果，此種效果具有「潮濕音場」的空靈音質特性，透過如圖18多軌拼貼可產生音團堆疊效果。

圖18：聲音團多軌堆疊



6. 濾波器設計：「濾波器」(filter) 可在頻譜上處理音訊的音色，包括可以過濾掉不想要的成分，亦可增強所需要頻段的成分。常見的聲波濾波器形態如下：

- (1) 典型的濾波器設計包括高通濾波器 (high pass filter)⁴、低通濾波器 (low pass filter)⁵，以

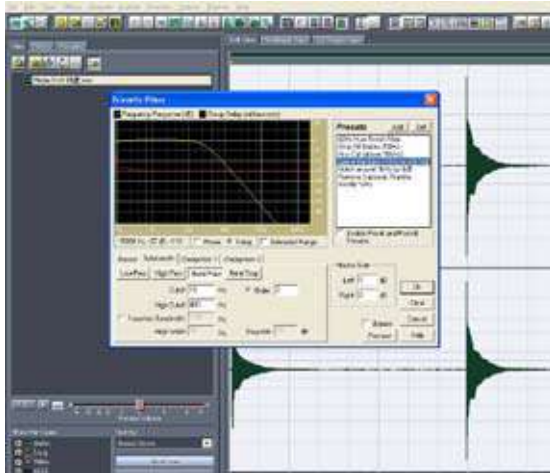
3 Doppler Effect是指音源與聆聽者間的相對速度若產生變化，則聽到的頻率也會隨之變化。因此透過這個功能在速度上的設定，可以產生音頻上的豐富變化。

4 高通濾波器 (high pass filter) 可將聲音的低頻部分加以壓抑或排除，並使高頻部分的音頻保留。

5 低通濾波器 (low pass filter) 則將聲音的高頻部分加以壓抑或排除，並使低頻部分的音頻保留。

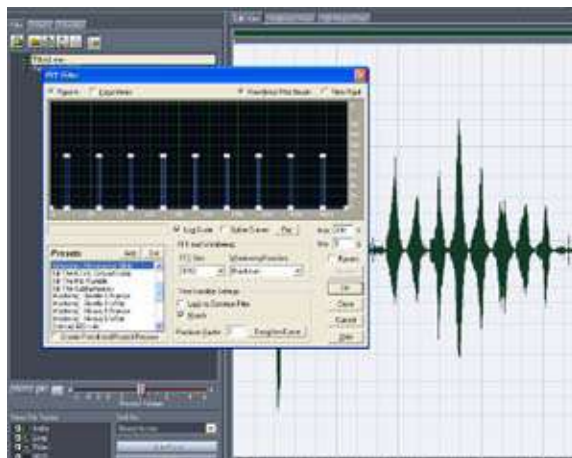
及帶通濾波器 (band pass filter)⁶。在聲波處理軟體上可以運用不同的濾波器參數設計來「雕琢」音色，其操作介面如圖19所示。

圖19：典型的聲波濾波器設計操作介面



(2) FFT濾波器：FFT (Fast Fourier Transform) 濾波器⁷為：「快速傅立葉轉換」濾波器，可以在頻域 (frequency domain) 上自由地設定所需要的參數來任意地強化與衰減音訊。圖20即以圖形化介面來控制FFT濾波器的參數，設定所需要處理的不同聲音頻段。

圖20：FFT濾波器操作介面

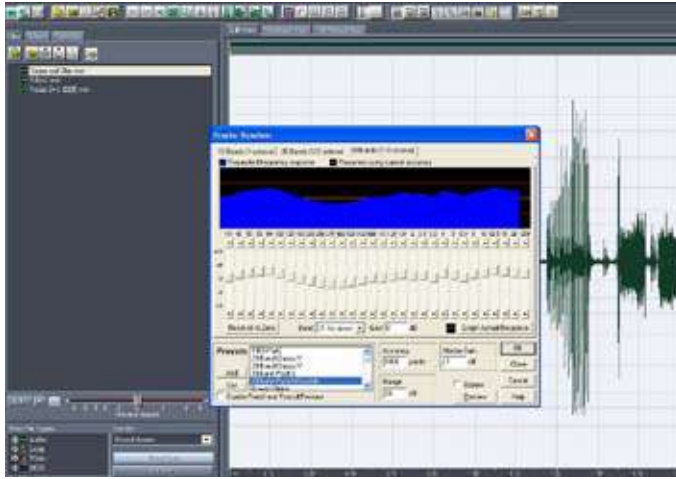


6 帶通濾波器 (band pass filter) 將接受聲音頻譜上的某一段頻帶的聲音，並使其它頻段的聲音壓抑或排除。

7 FFT (Fast Fourier Transform) 濾波器主要係透過信號處理的方式，將音訊的時域 (time domain) 特性轉換為頻域 (frequency domain) 特性，使聲音的頻譜 (spectrum) 可以清楚的呈現。

- (3) 圖形化多段等化器：透過聲波處理軟體，吾人可簡易地設定不同頻率區段的濾波處理，操作上非常方便，如圖21所示。

圖21：圖形化多段等化器



三、電聲音樂美學討論

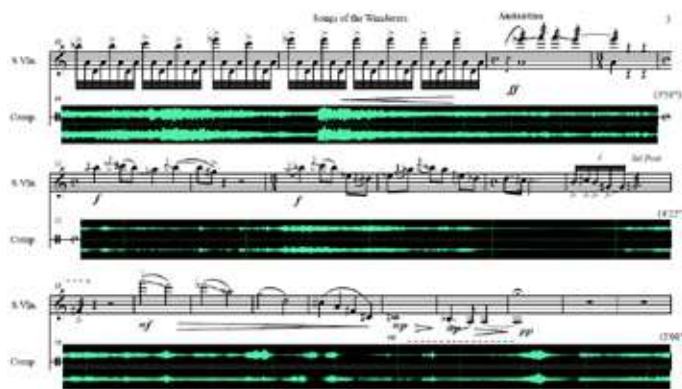
由於電聲音樂造就了新的藝術創作與演出形式，因此在美學上無論是從作曲者、演奏者，乃至於聽者的角度均有其特質與一些以往未見之可能性值得吾人探討。

1. 演出形式的改變：電聲音樂是一種新的音樂形式，在某些情形下可完全不需由人演奏，觀眾置身於近乎全黑的廳堂中聆賞音樂，無論對創作者與聆賞者都是一項新的考驗。另一方面，由於部分電聲音樂採用「預錄式」的音樂形式，無論自1950年代起透過磁帶音樂 (tape music) 或1960年代後運用電腦來呈現演奏的狀態，都比較像是在「播放」音樂而非「演奏」音樂，但愈來愈多人可以接受此種演出形式，例如著名的國際電腦音樂研討會 (International Compute Music Conference, ICMC)，每年都有不少「磁帶式」的電聲音樂演出，挑戰聆聽者在感官上與心理上的感受。
2. 新的「延伸演奏技術」：由於音樂的發展是由協和而單純的聲音發展到不協和而複雜的聲響，因此許多現代新音樂的創作都著重於追求聲響樂器「延伸演奏技術」(extended techniques)的發展，而如本文所述，電聲音樂透過各式變換創作技法所擁有高度的「音響可塑性」，其實正可以彌補聲響樂器對於延伸演奏技術不足的地方。作曲家Edgard Varèse在電子音樂尚未昌明的年代就提及他的夢想是希望能「讓所有的樂器都臣服於他的思想」，讓作曲家內心的聲音律動都可以實現。因此電聲音樂無論在音色與奏上，都可以突破聲響樂器的限制，成為新的延伸演奏技術，使得音樂有了更多的可能性。另一方面某些電聲音樂強調音樂的「互動性」(interactivity)與「即時性」(real time)，伴隨音樂所產生的這些新的「人機介面」(human-man-interface, HMI或human-computer-interface, HCI) 便成為人與音

樂間的新介面，人與音樂間的新介面也因而產生。例如運用各式感應器，如：光電、磁感應、慣性等感測裝置來控制音樂參數，使得電聲音樂的延伸演奏技術充分與科技結合，產生新的美學思維。

3. 聲響樂器與電子聲音的整合：電聲音樂可以是預置的「磁帶音樂」，也可以是使用現場聲響樂器即時演出的「現場/電子音樂」，現在越來越多作曲家整合運用聲響樂器與電子聲音，創造出更豐富的音響效果。以黃志方小提琴與電聲音樂作品〈流浪者之歌〉(2004)為例，即採用了多種濾波器的聲音處理，將原本為風聲、水聲等自然噪訊變換為所需要的諧振 (harmonic) 與非諧振 (inharmonic) 之電子聲響，再依據所需之音樂文本來組織創作電聲音樂。圖22為該曲之譜例片段，聲波圖形與小提琴獨奏譜的節奏與時間資訊可相互為演出之提示參照，樂曲所運用的採樣聲響，透過傅立葉頻譜轉換後可產生新的合成電聲音色。電聲部分處理氛圍之營造與和聲襯托的功能，可透過上述之聲音濾波器合成特效來達成，這些聲音的變換技術，使音色更具有空靈與閃爍的特性。此類的聲音合成音質相當適合作為氣氛的營造以及背景的和聲襯托，合成後的聲音團素材甚至可以堆疊出許多意想不到的和聲效果，並且可隨意轉換各種不同的和聲效果並形成豐富的織度變化。

圖22：黃志方〈流浪者之歌〉譜例片段



4. 更抽象的想像空間：沙特 (Sartre, J.-P. 1938-1982) 曾說：「藝術家靠想像的自由進行藝術創作」。想像力的自由程度沒有界限及範圍，因為它超越了現實，也因為它超越了現實，才能夠稱之為藝術的創造。後現代藝術及美學之觀點著重於創作過程的自由並且為其最終之目標。為了體現人的自由本質，在藝術的創作過程之中，無目的不確定性方式作之創作手段被視為追求最大限度的自由表現，高度自由的未定性 (indeterminacy) 如同遊戲之活動，更具有無限的可能。藝術是現實世界的體現；是內心情感的表達；亦是自足的文本遊戲。在這樣的遊戲情境之中，遊戲者能夠不具個人主觀意念來進行活動，達到精神上的解放，也因此超越了預期之下的主觀意識，滿足遊戲者無止境的探索慾望。由於無預期之結果具

有無限的可能性，因此越是不確定，對遊戲者而言越具有吸引力，此一情境不斷地刺激遊戲者進行新的活動、進行新的探索，創作者自身所選擇的自由限度是無法界定和化約的。電聲音樂可以將具象的自然或機械聲響，透過本文上述的聲音變換方法將之轉化為電子聲響，使得音響本身的特質更抽象、更具高度的想像空間。

5. 多軌拼貼的「蒙太奇」美學：並利用低層次audio堆疊的方式製造「蒙太奇」(Montage)效果，以黃志方的多媒體電聲作品〈台灣三景〉(2007)為例(如圖23所示)，除了將不定性的特色帶入創作意念之中，透過電腦程式產生「碎形」(fractal)圖形外，亦運用「演算法作曲」(algorithmic composition)的方法來產生音樂高層次meta-level的「音符事件」(note events)，透過多軌拼貼的手法可以使音樂的織度、音色、音律、節奏等要素產生很好的對比性，因此許多主題發展與動機的進行就會具備並置(juxtaposition)的「蒙太奇」特質。

圖23：黃志方〈台灣三景〉的電腦操作圖形介面



6. 電聲音樂「音場變化」的特殊美學：作曲家Edgard Varèse在1936年的演講就指出他對於音樂美學上的特殊看法，認為具有一種「音場的」(spatial)特性，可以在空間中自由的運動，包括在水平(horizontal)、垂直(vertical)，以及動態的凸起(swelling)與收縮(decreasing)。他並加入第四維度的概念「聲音投射」(sound projection)，使聲音可以具有逐漸離開聽者的感覺。在現今電腦音訊軟體的操作上，主要係運用淡入(fade-in)、淡出(fade-out)、音軌的振幅曲線(envelope)調整、左右聲道變化調整(panning)等方法，可以充分的發揮音場變化的美學。甚至可以透過多聲道的技術，包括四聲道、八聲道等方式以多軌聲波控制的方式來控制更細緻的聲音空間感，這是傳統聲響樂器所無法企及的重要特色，無論是磁帶式的音樂或是現場即時互動的音樂，音場的變化都可以為電聲音樂有更豐富的表現力。
7. 更多「開放空間」的可能性：電聲音樂的發展為創作、演奏，與聆賞三方面均帶來更大的開放空間。在創作方面，作曲家可靈活運用電腦音樂程式軟體，整合meta-level的高層次

MIDI資訊與low-level 低層次audio資訊，並透過即時演算的聲音「變換」功能，例如各種音效處理，使得音樂的形式不再拘束於固定的結構中。在演出方面，電聲音樂透過作曲者的安排，一方面開放了聲響樂器演奏的即興空間，另一方面也開放了電腦程式操作時更多機遇計算與更多互動的可能性，使得每次演出的實質內容都有所不同。而從聆聽者的角度來看，每此的演出都有不同的音樂內容，在音樂文本上也會產生新的詮釋，這也是某些電聲音樂的特色。後現代的藝術創作在其內容和形式而言，常以實踐這種不確定性的機遇原則作為基礎，在這種藝術創作之情境下，無論是舊有的被保留，或是新的事物產生的猛然改變，皆構成自由創作行為下的活動。John Cage說：「我運用了不定性的方式寫作機遇音樂，這種方式讓我們不需控制駕馭音樂中的任何一項設計，但不去操控任何一項設計也是一種駕馭。」後現代的美學實踐之中，徹底地脫離了傳統之約束，追求高度自由、高度遊戲化之情境，在這種無法預先設想的高度冒險活動中，在不確定的條件之下開闢新的路徑，將一切的結果交由「未知」做決定，以期尋求更多可能性之自由，創作者依循了某種程度的「無為」法則，並且同時將創作的某種可能性交給「天意」，為藝術作品留下更多的發展空間。不確定性之創作對於藝術家本具有相當的風險，創作者必須冒險去從事一些活動來挑戰任何的狀況，並且承擔可能的失敗，幸運的一方有機會勝出，因而達成創作最終之目的。這種遊戲般的創作方式吸引人之處，便是激發創作者願意不計代價地冒著風險去從事藝術創作，在後現代的藝術觀點中，追求體現機遇性和偶發性之特色為主要目標，因此其設計的樣貌多半具有不對稱性、不和諧性、混雜性、反系統性、象徵或隱喻性等等，因此諸如此類之特色可納為後現代主義者於遊戲創作中之最大的發揮空間。除了電腦自動化創作的未定性，現場樂器的演奏方式也可由作曲家賦予高度的未定性，以黃志方的一些電腦音樂與現場樂器即興創作為例，如圖24所示，均試圖保留演奏家很高的未定性空間於作品中，整合電腦對於聲音事件的開放性控制，以展現活潑多變的風貌。

圖24：黃志方2009台北國際藝術村現場即興創作 (感謝琵琶演奏家駱昭勻之相片提供)



四、結論與建議

由上述電聲音樂創作技法與美學的探討，我們可以確認自1940年代末期以來的電子音樂 (electronic music) 和具象音樂 (concrete music) 的聲音合成與音色變換方式已經有了長足的進步，在數位科技的年代，電聲音樂創作已經不再需要一個龐大工程團隊的支援，吾人僅使用個人電腦和基本的錄音設備已經可以充分地達成電聲音樂所需要的創作素材合成與處理技術。雖然科技日新月異，但是在電聲音樂美學上的討論，可以使我們更加了解音樂創作上某些音樂意義的延續性與適應性。早期磁帶音樂 (tape music) 常見的迴圈 (loop)、拉伸 (stretch) 等技術，這些名詞在電聲音樂上均已經扮演著在音樂文本上特殊的意涵。因此當今所有數位化的電聲音樂創作雖然已看不到任何實體的「磁帶」，卻也繼續沿用這些磁帶音樂的名詞。即使當今電聲音樂大都以數位化的方式，透過運用所謂的「非線性剪輯」來創作，但是從美學的角度與名詞的延續上卻看得出六十年來電聲音樂的歷史脈絡與傳承。台灣雖然具有數位科技發展上的長足優勢，但是在電聲音樂創作上的發展仍有待加強。對於未來的電聲音樂創作技法之研究方向上之建議，我們認為一方面國內應積極培養本土音樂科技專業人才來發展所需之軟硬體，以及演算法作曲之技術；另一方面則應鼓勵作曲家使用這些發展中的新設備與新軟體，回饋使用心得予音樂科技工程師參考，唯有結合藝術與科技雙方的人才，我們才有可能迎頭趕上歐美先進國家在電聲音樂領域的地位，發展具有在地特色的音樂科技與聲音藝術文化。

五、致謝

感謝國科會計畫編號NSC 98-2221-E-155 -073在經費上之支持，以及吳宜蓁小姐的資料整理。

參考書目

中文部份

- 黃志方，2008，〈進入數位音樂創作的天地〉，《美育》163:19-29。
- 黃志方，2010，音樂專題：〈數位具象音樂之創作與美學探討〉，99098-2《泰宇音樂UP誌》第十二期，泰宇文化事業股份有限公司。

西文部份

- Cage, John. 1933-1950/2002 edition. *Music, philosophy, and intention*. New York : Routledge Press.
- Chion, Michel. 1983. *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Ina-

- GRM/Buchet-Chastel, Paris.
- Chowning, John. 1973. *The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation*, JAES 21:526-534.
- Cope, David. 1987. Experiments in Music Intelligence, In *Proceedings of the International Computer Music Conference*. San Francisco: Computer Music Assn.
- Cope, David. 2004. *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style*. MIT Press.
- Dack, John. 2002. Technology and the Instrument, *musik netz werke - Konturen der neuen Musikkultur*. Lydia Grün, Frank Wiegand (eds.). Bielefeld: transcript Verlag. ISBN: 3-933127-98-X. 39-54.
- Eyck, Carolina. 2006. *The Art of Playing the Theremin*. Berlin: SERVI Verlag.
- Glinsky, Albert. 2000. *Theremin: Ether Music and Espionage*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.
- Hiller, L. and Isaacson, L. 1959. *Experimental Music*. McGraw- Hill.
- Puckette, Miller. 2006. *Theory and Techniques of Electronic Music*. World Scientific Publishing Co., New Jersey, USA.
- Risset, J.-C. and Mathews, M. V. 1969. "Analysis of musical-instrument tones." *Physics Today* 22/2: 23-30.
- Risset, J.-C. 2004. "The Liberation of Sound, Art-Science and the Digital Domain: Contacts With Edgard Varèse." *Contemporary Music Review* 23/2: 27-54.
- Roads, C. 1978. "Automated Granular Synthesis of Sound." *Computer Music Journal*, 61-62.
- Rowe, Robert. 1999. "The Aesthetics of Interactive Music Systems." *Contemporary Music Review* 18:83-87.
- Russolo, Luigi. 1913. *The Art of Noise*. manifesto, Rome, Italy.
- Schaffer, Murray. 1997. *The Soundscape:- Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont: Destiny Books Press.
- Schoenberg, Arnold, ed. 1995. *The Musical Idea-and the logic, technique, and art of its presentation*. New York: Columbia University Press.
- Thoresen, Laesse. 2007. "Spectromorphological analysis of sound objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology." *Organised Sound Journal*, Aug. 12/2: 129-141. United Kingdom: Cambridge University Press .
- Winsor, Phil. 1989. *The Computer Composer's Toolbox*. Blue Ridge Summit, Penn.: Windcrest Books.
- Winsor, Phil 1990. *Computer Music in C, Blue Ridge Summit*. Penn:Windcrest Books.
- Winsor, Phil 1992. *Automated Music Composition*. University of North Texas Press.

論華人民族音樂跨國網絡的建構： 二次大戰後兩個美國華裔民族樂團之研究¹

周康岱

國立臺灣師範大學華語文教學研究所碩士

摘要

本文主要探討的是二次世界大戰之後，美國華裔現代民族樂團（modern Chinese orchestras）是如何透過跨國網絡(transnational networking)，在美國不同的文化脈絡下，形成新的習性並受到一定程度的約束。

在美國華裔的族群中，現代民族樂團是二戰後出現的新現象。從音樂的方面來看，「華性」（Chineseness）的表現性，在二戰後明顯的朝向多元化發展。特別是1943年《排華法案》的廢除、二次世界大戰、中國內戰以及1965年的《移民法》，這些歷史事件，直接或間接的影響了移民文化。本文將透過美國華裔民族樂團產生與發展來解釋此文化現象。

本研究將以紐約中國民族樂團（the Chinese Music Ensemble of New York）和北美洲中國音樂研究會的民族管弦樂團（the Chinese Classical Orchestra of the Chinese Music Society of North America）為例，此兩個樂團均為二戰後成立的樂團，與其他樂團相較之下，兼具歷史性與規模性。文章將透過兩個樂團的跨國活動(transnational activities)，來證明跨國性造成許多表演習性和音樂性的變遷及延續，進一步討論是如何達成「華性」之意義，而不僅是在美國當地的意義，且包含大量跨國意義在內。此研究僅為美國社會背景下之存在與影響的一個區域案例，希望藉此可作為往後更為廣泛的研究之參考。

關鍵詞：戰後美國、華裔民族樂團、跨國性、紐約中國民族樂團、北美洲中國音樂研究會民族管弦樂團

1 感謝關渡音樂學刊編審委員們給予我的建議與肯定。此文章為筆者根據2009年五月十六日於台灣參加「海外華人的全球化與在地化」碩博士研究生論文研討會之講稿所撰寫。文章的內容是基於筆者近幾年來走訪新加坡、芝加哥與紐約之田野調查成果。

The Transnational Construction of Ethnic Chinese National Music: Comparing Two Modern Chinese Orchestras in Post-WWII America

Kyle Jeffcoat

MA, Graduate Institute of Teaching Chinese as a Second Language, National Taiwan Normal University

Abstract

Appearing in China merely less than a century ago in the 1920s and 30s, modern Chinese orchestras were first established among the ethnic Chinese population of the US during the 1960s and 70s. This paper is a comparative analysis for two of the earliest and largest modern Chinese orchestras formed among the ethnic Chinese in the US, namely the Chinese Music Ensemble of New York (1961) and the Chinese Classical Orchestra of the Chinese Music Society of North America (1976). A particular emphasis is placed upon transnational networking, local/global activities and the cultural politics of music within these spheres of action, moreover, how changes and continuities in the patterns of performance practices and musicality regarding the negotiated meanings of Chineseness surrounding the modern Chinese orchestra on the local/transnational stage develops and evolves. The musical idiosyncrasies of Chineseness for the ethnic Chinese demographic of the US has shifted significantly in the postwar era, growing more complex and heterogeneous. For further insight into the local/global networking of each orchestra, we look at the lives, agency and activities of each orchestra's founders, directors and members.

Keywords: Ethnic Chinese, America, the modern Chinese orchestra, transnationalism, the Chinese Music Ensemble of New York, the Chinese Classical Orchestra of the Chinese Music Society of North America, Chineseness.

壹、前言

一、研究動機及目的

在美國華裔的族群中，現代民族樂團是戰後出現的一個相當新的現象。本研究探討的「群體」範圍，是將時間點鎖定在美國二次世界大戰後赴美國的華裔新移民之現代民族樂團（modern Chinese orchestras）。這兩個樂團為紐約中國民族樂團（the Chinese Music Ensemble of New York）和北美洲中國音樂研究會的民族管弦樂團（the Chinese Classical Orchestra of the Chinese Music Society of North America）。²

此移民群體雖不完全是同質的（homogenous），但其往往有一些普遍性的共同點，譬如：是受過良好教育的知識分子，也曾在其再定居的過程（resettlement process）中，取得了美國政府在財政方面的支援。且這群華裔的民族音樂家，常常於美國的大學和其他類似博物館的機構，舉辦系列講座、演出及音樂示範。而且，他們通常得到許多美國聯邦政府的經濟支援以及民間團體的資助，包括一些跨國性的贊助。因此，欲擴張接觸整個美國社會，向來是戰後華裔移民再定居過程裡的重要目標（Zheng, 2010: 61）。這種外向的行動，顯著地不同於二次世界大戰之前移民美國的華裔音樂家。³因為後者由於承受強烈的種族歧視，基本上遠離美國主流社會，甚至與主流社會隔離。⁴

本文除了介紹兩個樂團音樂活動其歷史性，另外將著重於兩個樂團的跨國活動與網絡之建構。音樂上的跨國特性，可以讓我們從中得知許多表演習性和音樂性的變遷及延續。跨國的特性也強調海外華人所欲表現的文化本質主義（cultural essentialism），並進一步達成不同「華性」（Chineseness）之意義。⁵正如Frederick Lau指出，「中國音樂是各個脈絡特有的，並非依據本質性中國之聲」，況且，歷史記憶、懷念情操以及想像力，均影響其存在特質（Lau, 2008: 141）。Lau提出了一個非常重要的觀點，即是時空的差異對於海外華人音樂家產生截然不同的效果。Lau強調海外華人跟那些尚未離開過「原居地」的人所秉持的認同感是迥然不同的，「形成海外華人音樂家的華性，乃是源自於其移居國的社會狀態與文化多元

2 現代民族樂團最早是在中國1920年代出現的。「民族樂團」一詞在不同華人的社會名稱各異：中國稱為民族樂團，而台灣稱為國樂團，香港與澳門稱為中樂團，馬來西亞與新加坡稱為華樂團。目前美國華裔擁有自己創辦的民族樂團，譬如the Los Angeles Chinese Orchestra(曾稱為Chinese Classical Music Ensemble) 和the Seattle Chinese Orchestra。另外，由較著名的音樂學系的大學所建立的樂團，比如Yale、Wesleyan、Purdue、Florida State、Emory、Hawai'i at Manoa等大學，但其成員一般不是「華裔」，而是包括多樣背景的學生。

3 在這裡採用「音樂家」（musician）不代表是職業性的音樂家，只是具有音樂表演及演奏的能力而已。華裔移民也許在原居地本來是職業性的音樂家，但移民後便沒有類似職業的機會。這個跟80年代第三波華裔移民音樂家的狀況相當懸殊，此波移民者往往由於其來美國之前，便決定赴美是為了進修音樂的學院，故以移民後遂可運用其文化資本在主流社會謀生，例如：陳怡、周龍、譚盾等作曲家及音樂家。這些移民者之跨國網絡是更明顯的。

4 雖然後者通常舉辦音樂活動予主流社會參與，它卻經常有舊移民在組織上的習慣，比如舉辦華埠內的音樂活動，甚至僅僅訓練華裔子弟學習民族音樂，不公開提供給其他族裔音樂教學的機會。這種族裔的音樂教學堪稱為社群凝聚力（social cohesion）之表現。

5 此理論假設此群體具有共同之本質上的認同，強調他們的認同源自於共同的經驗。

性」(Lau, 2008: 141)。⁶

而從另外一個後殖民主義的角度來看，我們不難發現全球資本主義的擴張和美國決策方面漸漸掀起多元文化主義 (multiculturalism)，進而出現近代華裔移民者愈來愈多從事我所謂的「多重流動」(multi-mobilization)之策略，乃是參與一個特定的地方，蘊含其制度和文化製造的形式 (modes of cultural production)，同時也參與其他跨國性的社會網絡所連結的地方，且最顯著的經常是其原居國，且有時不只是兩國之間的連結(Glick Schiller, 1992: 159)。⁷這種多元文化的特性也造成音樂的融合性 (fusion) 或交混 (hybridity)。這個交混的概念，也就是Homi Bhabha所謂的「第三空間」(third space)來挑戰文化本質論者的想法。不過漫無目的地漫遊於其間是我們所欲避免的過度解構，也就是需注意文化虛無主義的界線。

本研究將從樂團本身的角度看待其各方面的活動 (activities) 進而探討是如何藉由音樂的種類、形式和風格的選擇而呈現華性的特質，比較分析研究對象在特有的脈絡下做的選擇，而瞭解能动性(agency)在跨國的人際網絡之中扮演的角色，而提供我們有關其樂團跨國網絡的理解。

二、美國華裔民族樂團之研究回顧

目前鮮少研究報告把美國華裔的民族樂團當作其主要研討的主題，現存直接討論過華裔民族樂團的重要文章，是韓國鑽老師1979年撰寫的論文，其中概述現代民族樂團的歷史，並且列出當時所知悉的美國民族樂團。⁸除此之外，僅有零星研究報告簡介華裔移民在美國的音樂活動，這些都為本文提供了一些基本歷史和組織行為的資料 (Riddle 1978; Zheng 1990)。

除了上述的學術研究資料，本文其他參考的主要資料包括各樂團自己出版的印刷品及錄製的專輯。精確地說，乃是紐約中國民族樂團的官方網站和1995年出版的專輯裡頭出現的文本資料。另外，北美洲中國音樂研究會方面的參考資料比較豐富，包括他們自身的學術期刊、90年代出版的專輯以及研究會創辦人沈星揚在中國的學術期刊裡刊登的文章等。

貳、美國華裔之音樂歷史背景

中國音樂第一次於美國出現大約是美國剛開始形成其國家意識的時期，即兩個半世紀前，開始至20世紀中葉期間，以一種較單一化的音樂呈現方式，基本上以粵劇為主，漸漸地由於歷史性因素，如1980年前的二次世界大戰、1965年移民法導致大量湧進來自台灣和東南亞的華人移民潮，且1970年代末後中共的開門解放政策以及美國與中共建交的關係，慢慢使

6 原居地 (homelands) 在這裡是複數的，特別指「海內」不僅是中國的「海內」，且包括華多元的原居地。

7 跨國主義研究近十幾年出現的問題是雙重制約 (dual domination) 和雙重流動 (dual mobilization) 的討論，由於其跨國行動中涉及的國家不僅限於兩國而已，所以此「雙重」使用在許多跨國移民 (transmigrant) 是不夠準確的描述。

8 Han, Kuo-Huang. 1979. "The modern Chinese orchestra." *Asian music* (11)1: 1-43.

得美國華人音樂表現型式開始變得較為多元與複雜。

從歷史進程角度而言，鄭蘇大致將華人移民美國分成三個階段，分別是：1849年至1949年；1950年至1979年；1980年至今。

第一階段從19世紀中葉開始，第一次出現大批華人移民到美國，且首次出現華人在美國的群體音樂活動。第一階段的移民大多數來自廣東省、身份為單身漢、不諳英語，創辦許多粵劇社團。第二階段從1950年代開始，華裔移民來源與第一階段有相當大的不同。最大的因素之一，是1949年中國共產黨在中國內戰之勝利，遂讓約五千名留學生留在美國成為國籍不明的難民。這些知識分子來自中國許多不同省份，教育水準較高、諳英語。⁹也形成這個階段開始出現所謂的城市華人（downtown Chinese）和上城住宅華人（uptown Chinese）的區分（Zheng, 1993: 78）。上城住宅華人為具有良好教育背景和經濟能力，如紐約市居住在與城市華人相較之下較高級之上城曼哈頓區。第三階段大約從1980年開始，由於1978年美國與中國的建交，中國開放讓國內各地的學生出國深造，多數的學生在取得學位後並沒有歸國。也因這些學生來自中國各地，形成了此階段的移民較沒有所謂的同質性（homogeneity），而是表現得更多元。

不完全同於上述分成三個階段，而就音樂影響的層面來說，另外一個重要的區分是：20世紀中葉，華裔移民者分成自願和非自願的移民。兩者經歷過的移民過程，乃兩者在再定居其間的經驗，導致其對於音樂行動截然不同的態度（Zheng, 1990: 57）。

鄭蘇教授劃分出的界限，是區隔1950年代前後出現的傳統民族音樂團體和協會。二次世界大戰之前的華裔團體，大都從廣東和福建來的，赴美國的移民情況，通常是19世紀中葉前後家屬移民成功後，便持續接其他親屬再移民到美國。語言能力方面，常常包括廣東話與台山話，英文則是幾乎沒有的。這些早期的華裔移民向來沒有得到美國政府提供的教育機會（也許只有傳教士和私塾而已），而且因為極端種族歧視的關係，多數則是居住於「中國城」（Chinatown），這樣也極度阻礙了其在美國的社會整合（social integration）。甚至至今，戰前的移民者大抵尚在中國城的企業裡謀生，極少部份從事白領階級的工作（Zheng 1990: 59）。

戰前移民的音樂群體，粵劇俱樂部是最悠久的，也是在美國華裔間最流行的地方音樂形式。這些早期的華裔音樂協會不贊成對外宣傳，反而比較珍惜其隱私的狀態。因此，其音樂活動也僅限協會成員，不接受外人參與。根據Ronald Riddle（1978）所提的，戰前的音樂團體完全是一個男性的世界，主要原因之一，是當時美國的移民政策不接受女性移民，但戰後政策的改變，漸漸地讓男女移民的比率平衡下來，因此，Riddle把廣東俱樂部衰落歸因於1945年前後，移民法則的寬鬆，結果開始允許數幾萬「戰娘」（war bride）入境（Sung, 1967:

9 1965年移民法修正通過(Hart-Celler Act)後，解除對亞洲移民的禁令，進而促使華人移民人數大幅度的增加。根據美國移民歸化局(United States Immigration and Naturalization Service)，合法移民（來自台灣、香港、中國）的數量從1960年110,000人至1980年提升至445,000。而根據美國人口普查局(U.S. Census Bureau)華裔美國人的人口在2006年達到三百六十萬人。

82)。由於在戰前時期華裔移民者多為單身男子，且家人均在原居地，因此，粵劇俱樂部如同一個大家庭一般。但後來因為移民法的改變，華裔移民者擁有真正的家庭，因此，粵劇俱樂部漸漸式微。

和戰前華裔移民比起來，戰後移民在1950和60年代建立的樂團顯得更公開。戰後早期創始樂團的人，大都是學生，抑或是實質上的難民，逃離中國後可能先待在香港或台灣一段時間，再移民到美國。戰後團體的華裔地理來源更為多元，不單包含華南的福建和廣東兩個省份而已，還來自中國其他省份。這批戰後移民，其中有些成員，由於在美國或中國受過高等教育，是為「知識份子」，且擁有良好的英文能力，能任職於美國的大學或中國城之外白領階級工作。在美國社會下的就業環境，缺乏中國音樂的職業需求，因此，對多數民族樂團團員來說，他們的專業能力在美國社會無法發揮，但若他們留在原居地，很有可能從事專業音樂工作，如專業演奏家或音樂教育家。

參、紐約中國民族樂團

紐約中國民族樂團創立於1961年，創辦人張銓念，直至張氏1997年去世為止，皆由他擔任本樂團的團長。目前有兩位副團長，即是鄧玉瓊和葉天均，由郭景泉先生擔任指揮。樂團剛成立時僅有四位成員，而目前有45位團員，它可為美國規模最完整、歷史最悠久的現代民族管弦樂團。於1973向紐約州政府註冊成為非營利組織，且在1977年開始獲得美國全國藝術基金會（National Endowment for the Arts）、紐約州藝術委員會（New York State Council on the Arts）以及一些民間機構的資助。

紐約中國民族樂團從他們出版專輯裡之英文引言中表示：「透過和中國、台灣、新加坡和香港的音樂交換計畫，是樂團維持其卓越的標準方法之一」。¹⁰如此一來，其跨國音樂活動就被明顯地陳述出來了。但在中文的引言部分則是沒有出現這句話，為何僅英文提及，而中文則不提及團員與中國、台灣及香港等地建立了音樂交換的計畫呢？是否為了維持其華人統一的形象在紐約社區間的社會團結，關於這個問題需要進一步的求證。但語言陳述上的不同，可以顯示音樂家們在不同語言脈絡所呈現的能動性(agency)。

能動性的特質是如何被表現的？就本質上來說，從節目單之曲目的挑選，如廣東音樂、維吾爾族的木卡姆和現代民族管絃樂作品，可以發現他們提倡多元文化的互相瞭解和包容（Zheng, 1990: 62）。雖其挑選的曲目呈現多元性，包括許多不同的音樂形式和風格，但是拒絕表演聽起來過度「西化」的音樂；在配器方面盡量捨棄「西方」樂器的採用，儘管樂譜裡需求用之，此樂團唯一類似西方的樂器是低音提琴（double bass）。這些原則是考慮到其對整體社會呈現的演出效果，考量到美國大眾對華人民族音樂的認識。

再者，探究紐約中國民族樂團較明確的目的和宗旨是什麼？如這樂團自己所言：「本民

10 The Chinese Music Ensemble of New York .1995. *Beloved Chinese Songs*. New York, NY: Chesky Records.

族樂團其中一個比較重要的宗旨，便是把中國音樂介紹給西方的聽眾」。¹¹這種「介紹給西方」的言辭是非常普及化的字眼，不易引起世人的矚目，但是深究其另一方面的含意，為甚麼樂團僅提「介紹給西方」？完全沒想過把中國音樂介紹給非洲或印度的聽眾？這是不是一種後殖民主義的策略呢？只有西方的新帝國主義國家符合介紹的標準嗎？

周蕾教授曾提出的「創傷之邏輯」（*logic of the wound*）或許能為這些問題作解答。周氏曰：

面對先發制人的西方霸權，過去曾經透過軍事和領土來展現，當前則透過言辭來傳達，二十世紀的中國知識份子不得不扮演一個反動的角色，而不是一個主動的地位。之後對於西方所形成的恐懼讓他們質疑整個西方，把它更具體的解釋成一個與中國對立的東西，也就是我稱為的創傷之邏輯…對華性著迷的習慣，是我們常常接觸的一種文化本質論，在這裡是中國中心主義，且是把一個想像出來的界線畫出來區隔中國和其他的世界(Chow, 1998: 6)。¹²

本樂團的演出和示範，均集中在北美洲的東北地區，每一年舉辦兩場大規模的音樂會，一在林肯中心（Lincoln Center）的墨金音樂廳（Merkin Concert Hall），一是紐約華埠的社區音樂會，後者免費入場，宣稱是他們「對社會的奉獻」。如此可知這個樂團的表演場所，僅局限於美國，並未有跨國性的表演，但其訓練和徵募團員則屬於跨國行動，而此跨國行動皆間接地連結到演出的形式，換言之，演出也是前述樂團所進行跨國訓練及徵募的產物。而且這些訓練和徵募，對於其在表演和示範的音樂風格種類及形式而言，皆有一定的影響力。

當我們提到樂團演奏的風格時，將之大略分為聲樂和器樂兩方面來討論。紐約中國民族樂團聲樂方面的曲目採用所謂的「西方美聲」唱法（*western art song technique*），並不是民間所採用的歌唱風格和技巧，也不是類似南管的地方音樂。這種美聲的唱法對中國民樂而言也是非常現代的，甚至不符合中國古典上的審美要求，它是中國留學生最早從日本，或從歐美國家留學歸國後，傳遞給中國的，乃老調新唱。器樂方面偏向江南絲竹的編制，是為現代民族樂團的基本典範（Han, 1979: 7）。韓國鑽教授把採用江南絲竹編制的情況，歸根於其代表的「區域抒情的特質」，且同時比其他類型的樂團編制的譜寫器樂法更通俗普遍（同上：11）。換句話說，江南絲竹的彈性比較高，因此，比較容易符合不同地方音樂的形式要求，已經成為泛華性（*pan-Chineseness*）音樂的代表。

紐約中國民族樂團於1995年出版《中國名歌、民歌專輯》（*Beloved Chinese Songs*），由

11 同上。

12 原文為“*In the face of a preemptive Western hegemony, which expressed itself militarily and territorially in the past, and which expresses itself discursively in the present, Chinese intellectuals in the twentieth century have found themselves occupying a more or less reactive, rather than active, position. The subsequent paranoid tendency to cast doubt on everything Western and to insist on qualifying it with the word Chinese thus becomes typical of what I would call the logic of the wound...In the habitual obsession with ‘Chineseness,’ that we often encounter is a kind of cultural essentialism—in this case, sinocentrism—that draws an imaginary boundary between China and the rest of the world.*”。

Chesky Records發行，在台灣由福茂唱片音樂股份有限公司(Decca Records Taiwan Ltd)代理，且從該樂團的官方網站能聽到此專輯之外的現場錄音片斷。筆者在2009年4月與團長的訪談中，團長表示，當年1995年出版的專輯並不能代表該樂團的特性，但容筆者仍把這張專輯的曲目茲列如下：《採茶撲蝶》、《牧羊姑娘》、《讀書郎》、《紫蕭（紫竹調）》、《紅豆詞》、《康定情歌》、《包冷調》、《鳳陽花鼓（其一）》、《魚光曲》、《天涯歌女》、《送別》、《踏雪尋梅》、《在那遙遠的地方》、《鳳陽花鼓（其二）》、《王昭君》、《高山青》。團長指出，當時唱片公司（Chesky Records）建議他們多增加一些更「中國」的歌曲，但由於錄製大型民族管弦樂團的支出太大，便決定不錄大型樂團的曲目。這張專輯的行銷至少存在兩層面的考量，一是文化、一是經濟。如到其官方網站可以參考最近幾年的節目單，另外到“hear the music”（聽音樂）的部分，藉由聆賞音樂會的樂曲片段，不難發現CD裡頭呈現的音樂形式和音樂會有顯著的差異，音樂會的內容完全是器樂，而CD則有多半是聲樂的內容。¹³ 整體來說，不管是網路上音樂的視聽或者於原居地專輯上的發行，樂團在音樂上面之推廣與行銷，可為跨國行動的範例，而也同時顯示海外華人其保留華性之原真性有時更可勝過於原居地音樂表現。

肆、北美洲中國音樂研究會之民族管弦樂團

北美洲中國音樂研究會（Chinese Music Society of North America 以下簡稱：CMSNA）的前身是1969年創立的「北美洲中國音樂研究及演奏聯繫網」，直到1976年才改名，並向與美國聯邦政府登記為非營利組織。剛開始只有10個人左右，目前的團員已達到40餘人。1978年該研究會開始出版其國際的期刊 *Chinese Music*。CMSNA常常宣稱其樂團是最全球化的，舉例沈星揚博士於期刊所言：「評論家均高度的認同Chinese Music Society of North America 於世界各個角落對於中國音樂在近三十年內，具有全球性的影響，不論在文化上或者藝術上的發與刺激」。¹⁴ 很明顯，CMSNA或者沈星揚博士深信：CMSNA是近三十多年來世界上最卓越的中國音樂團體，其中包括它的兩個樂團和它的學術期刊*Chinese Music*，但事實卻如其言。另外，Xiao Jun於2005年撰寫的文章也出現類似的言辭，「從1970年代開始，芝加哥就成為中國音樂的中心」。¹⁵ 就沈星揚博士的分析筆者認為有待質疑。第一，若此評論來自於專業的音樂評論者而非樂團成員本身，其說服性或許較高，但是本期刊的文章大多為創始人沈星揚博士撰文，而沈氏也是本期刊的總編輯。再者，從其樂團所出版的期刊中，筆者發現有非常多的錯誤，其中包含英文寫作上文法錯誤。就學術性來說，其百分之九十的資料引用皆來自於沈

13 參見：http://www.chinesemusic.org/home/cmeny/past_concerts.htm

14 參見：*Chinese Music* 23(4): 65. 原文為“from coast to coast, from continent to continent, the critic's choice for the last three decades, the Chinese Music Society of North America has produced the most culturally and artistically stimulating musical experience in Chinese Music globally”。

15 參見：*Chinese Music* 28(4): 76. 原文為“In the beginning of the 1970's, Chicago became the center of Chinese music internationally”。

星揚博士自己的著作。最後，此樂團於華人社群中的音樂演出非常稀少，不如紐約中國民族樂團他們主要的演出對象為華人，CMSNA演出的地點多在美國的大學或者圖書館，其演出的觀眾群皆為非華人，這或許也暗示著觀眾對於演出對象的陌生，進一步來說，觀眾恐怕對演出品質與內容並非如此的苛求。

另外，筆者認為值得討論的一點是，2000年的一個演出的節目單出現「中國音樂歷史擁有8000年從來不斷的持續性」的敘述，若八千年前的「中國」和現在的「中國」是一模一樣的，那麼這樣的述說就引人非議，但事實上，由於中間發生了數百次改朝換代的變革，因此維持這種靜態文化觀念的提倡令人很難相信。¹⁶不過相似的民族主義之靜態文化倡導言論，在世界上是相當普遍的，我們僅能說：中國音樂從20世紀初期開始，便已經形成國族音樂的現代概念，自詡傳承自中國文化八千年，也構成了音樂中華性的一部份。

CMSNA的民族管弦樂團（Chinese Classical Orchestra）成立於1976年，向來把自己描寫成中國音樂跨國主義之典範，同樣也呈現同紐約中國民族樂團徵募團員類似的方法，即「徵募來自世界各地的中國音樂演奏者」。¹⁷目前多數團員為華裔團員，僅有少數非華裔團員。¹⁸除民族管弦樂團之外，CMSNA也另設有絲竹樂團，成立於1980年代，而且它和前者同樣「招募全球第一流的音樂家」，而此樂團也為「國際化的中國音樂樂團，在歐洲與北美洲兩地有表演和深造課程等音樂活動，而且兩樂團的團員皆應邀到世界各地表演、進行高級民樂的課程，譬如：中國、義大利、法國、英國、日本及印度」。¹⁹但這些國家，大多數已經是世界上擁有霸權的國家，因此可以推斷，在這些國家徵募團員也是跨國主義下新帝國主義內涵的表現。

此樂團也是其他中國民族樂團與美國的重要聯絡者，除了和原居國的音樂組織之間的連結，譬如：中國音樂家協會（Chinese Musician's Association），兩者1970年代就已經成為國際性的姊妹組織了。²⁰另一個例子為，中央民族樂團1984年首次到美國巡迴演出，根據沈博士說它是「第一個來自中國的民族樂團在美國巡回演出，而且有這次機會赴美國均是「透過北美洲中國音樂研究會主辦」。²¹這在中美音樂外交上，是一件非常重要的事情，可以看出跨國網絡的形成，也突出此樂團有意識地常常和中國國內的民族樂團溝通往來。但需關注的不僅僅是邀請，而是事後*Chinese Music*所刊登的評論，以及其批評中央民族樂團的演出形式和曲目，Su Xiao大力批評中央民族樂團2000年在美國的巡迴演出，特別是不採用三弦和板胡引起的損

16 原文為“the history of Chinese music boasts an unbroken line of continuity over 8,000 years old”。

17 參見：*Chinese Music* 25(1): 13. 原文為“draws performers from all over the world through international auditions”。

18 CMSNA的民族管弦樂團目前至少有兩個非華裔團員，這點不同於紐約中國民族樂團全部都是華裔的團員。

19 參見：*Chinese Music* 23(4): 77. 原文為“draws first-rate musicians worldwide”和 “[it] has acquired the distinguished reputation as one that has ‘internationalized’ Chinese music in its performance and master class activities throughout North America and Europe... [The] members of the Orchestra of the Chinese Society of North America and its Silk and Bamboo Ensemble have been invited to teach master classes in China, Italy, France, the United Kingdom, Japan and India”。

20 參見：*Chinese Music* 23(3): 45

21 參見：*Chinese Music* 23(3): 44. 原文為“under the auspices of the Chinese Music Society of North America (CMSNA)”。

失，Su Xiao把這個損失歸因於一種「中國民族管弦樂團特性的迅速被減化」。²²沈星揚也在許多篇文章中歎息三弦的損失，且和Su Xiao同樣責怪當代民族管弦樂的作曲家們在曲子裡刪除三弦的部份。²³雖然期刊上對於中央民族的樂團批評不少，但有趣的部份為，從1984年*Chinese Music*刊登的中央民族樂團出訪美國時演出的節目單裡，我們發現CMSNA於2004年出版的專輯15首樂曲，至少有8首是1984年中央民族樂團在美國演出裡出現的，²⁴可見雙方的跨國交流成果，具體呈現於此。

1985年5月在此樂團舉辦音樂營中，²⁵沈氏發表的演講，特別強調華人在美國職業音樂現況，本演講的題目是「中國音樂在美國之現況」(The State of Chinese Music in the U.S.)。該話題在這次音樂營，產生了熱烈的討論，而且針對美國華裔的音樂活動，形成許多共同目標及宗旨。這也是唯一一次看到紐約中國民族樂團的創辦人張銓念先生與夫人參與CMSNA的活動。²⁶回應 CMSNA的宣傳，政府提供補助給主辦單位，且在芝加哥大學於1985年11月主辦的一場演出，CMSNA的民族管弦樂團即應邀參加該演出。²⁷1989年重要的改變，即是CMSNA的團員開始教授民族樂器，主要在芝加哥地區進行教學工作。²⁸同一年秋天CMSNA也在芝加哥的郊區，創辦了一所音樂學校(music institute)，進一步發揚民族音樂的教學。

從1990年代末期，*Chinese Music*漸漸不再看到該團的音樂演出之訊息，尤於許多團員已經離開芝加哥，且忙於其他地方的事業，因此，樂團在過去十年間僅有兩三次的演出活動。*Chinese Music*這個國際性的期刊可為CMSNA宣傳該團的平台，透過這個期刊來宣傳該團的活動，如試鏡、教學演講、承辦研討會、行銷該團的影音商品，甚至中國團體的影音商品等，近一步來說，這個期刊亦作為建構音樂之「華性」的跨國媒介。

伍、結論

正如本文所呈現的，非自願／自願的移民二分法不完全妥適於華裔移民的音樂行動，尤其是同時跨國流動的思想、文化和資本，均是在許多不同國家的意象之間流動的。況且，這種同時把像是分開的社會領域連結起來，成為一個多重跨界流動的定位體系，皆是每一個跨國移民者的能動性建構的結果。

同時，外在的因素如政治或經濟等社會因素，也影響這些移民的音樂家及其音樂活動，如移居國政策的改變。允許文化上的贊助也是政策傾向於多元文化主義之後的結果，特別是二次世界大戰之後、中國內戰、1965年的新移民法規和中國「改革開放」的變化，都讓近代

22 參見：*Chinese Music* 23(3): 56. 原文為“rapid softening in character of the Chinese orchestra”。

23 參見：*Chinese Music* 25 (1): 14.

24 參見：*Chinese Music* 7(2): 24-26, 35-37.另外可以參考CMSNA出版的專輯*Chinese Music Festival*。只有在本樂團的官方網站可以購買。

25 參見：*Chinese Music* 8(2): 31.

26 參見：*Chinese Music* 8(2): 34.

27 參見：*Chinese Music* 8(3): 58.

28 參見：*Chinese Music* 12(1): 19.

新華裔移民到美國後出現一些類似的跨國特質，但是更重要的是各樂團透過團員的能動性，而呈現的異質性（heterogeneity）。

我們還發現了這兩個民族樂團有一些本質化的「華性」，最主要是兩個樂團的創始者所形成的，同時也可從中呈現出他們對音樂上的選擇和原居國的異同：有時是根據美國當地對於華性的理解，有時則依據其認為「大中華」本身已失去的華性。另外，美國華裔的民族樂團還是常常和原居地保持連結，包含中國、台灣、香港及新加坡等華人佔多數的政體，兩者之間的連結是具多面性的微妙關係，其中包括樂團使用原居地進口的樂譜、書籍、唱片，或者樂團發行專輯之行銷、音樂家的訓練和徵募、原居地樂團的邀約演出等等。

值得注意的是，大多數戰後美國華裔移民在音樂組織方面所追求的目標，顯出浪漫主義晚期所形成的管絃樂團傾向大編制的概念，即如同韓氏形容民族樂團時曾說的，該「愈大愈好」的趨勢，在50和60年代的中共呈現了更傾向社會主義的色彩，想要找出一個給予老百姓的音樂形式（Han, 1979: 17）。²⁹ 雖然我們討論的兩個樂團在宣傳樂團時尚聲稱其是美國最大的民族樂團，若比起中國、台灣、香港或新加坡等地方的民族樂團其編制的完整性仍有其限制性。筆者認為，這兩個樂團的人員編制與當代的趨勢不同的原因有二，一方面是徵募團員在美國受到各種客觀限制，另一方面也和美國華裔對華性的詮釋有關，即使兩個民族樂團一樣強調他們是全美國最早、規模最大的民族樂團，但也同時強調樂團在他們的指導下，是如何跟其原居地的民族樂團不同，且能比其他民族樂團表現更好。

預期將來可以發現新華裔跨國移民者在美國成立的民族樂團之間，存在的更多共同特質，且期待將來能透過實地田野考察的工作，得到更多證實及指教的機會。本研究探討美國社會背景的存在與影響，僅是一個區域案例，希望能作為往後更廣泛研究之參考，更希望未來更多有志者投入此項研究，也期待將來對於華裔音樂活動，會有更多在地化（localized）和去在地化（delocalized）的討論，並給予海外華人的音樂活動有更大的肯定。

29 雖然韓國鑽教授講的是冷戰時期相當有道理的，但是目前看中國、台灣、香港、新加坡等地方的民族樂團、國樂團和華樂團的規模，便知道不僅是中共的社會主義之策略，才讓民族樂團變得如此大，大概70-100位團員左右，而更可能是周蕾說的「創傷之邏輯」（logic of the wound）。

參考書目

西文

- Chan, Margaret. 1996. The 'Yellow River Piano Concerto' as a Site for Negotiating Cultural Spaces for a Diasporic Chinese Community in Toronto. Master's thesis, York Univ.
- Chow, Rey. 1998. Introduction: On Chineseness as a theoretical problem. *Boundary* 225 (3): 1-24.
- Glick Schiller, N., L. Basch and C. Szanton Blanc. 1992. Transnationalism: A new analytic framework for understanding migration. In *Towards a transnational perspective on migration: Race, class, ethnicity, and nationalism reconsidered*, ed. N. Glick Schiller, L. Basch and C. Szanton Blanc, 1-24. New York: New York Academy of Sciences.
- Han, Kuo-Huang and Judith Gray. 1979. The modern Chinese orchestra. *Asian Music* 11 (1): 1-43.
- Lau, Frederick. 2004. Serenading the ancestors: Chinese Qingming Festival in Honolulu. *Yearbook for traditional music* 36:128-143.
- _____. 2005. Entertaining Chineseness: Chinese singing clubs in contemporary Bangkok. *Visual anthropology* 18 (2&3): 143-166.
- _____. 2008. *Music in China: Expressing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.
- Lee, Tong Soon. 2009. Grace Liu and Cantonese opera in England. In *Lives in Chinese Music*, ed. Helen Rees, 119-144. Champaign: University of Illinois Press.
- Mazur, Audrey R. 1988. Music in New York City's Chinese community. *New York folklore* 14:89-99.
- McKeown, Adam. 1999. Conceptualizing Chinese diasporas, 1842 to 1949. *The journal of Asian studies* 58 (2): 306-37.
- _____. 2001. Ethnographies of Chinese transnationalism. *Diaspora* 10 (3): 341-360.
- Qiao Jian-Zhong and Xue Yibing. 1999. The establishment of the modern Chinese orchestra and the interchange between Chinese and western musical culture. (Translated from Mandarin by Helen Rees) *Intercultural music* 2:15-30.
- Riddle, Ronald. 1978. Music clubs and ensembles in San Francisco's Chinese community. In *Eight urban musical cultures: Tradition and change*, ed. Bruno Nettl, 223-59. Chicago, University of Illinois Press.
- _____. 1983. *Flying dragons, flowing streams: Music in the life of San Francisco's Chinese*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Samson, Valerie. 1999. Chinese music in San Francisco Bay Area. *Journal of the association for Chinese music research* 12:47-102.

- Shen, Sin-Yan. 2001. *Chinese music in the 20th century*. Chicago: Chinese Music Society of North America.
- _____. 2000. *China, a journey into its musical art*. Chicago: Chinese Music Society of North America.
- _____. 1991. *Chinese music and orchestration: A primer on principles and practice*. Chicago: Chinese Music Society of North America.
- Sung, Betty Lee. 1967. *Mountain of gold: The story of the Chinese in America*. New York: Macmillan.
- Tan, Sooi Beng. 2000. The *huayue tuan* (Chinese orchestra) in Malaysia: Adapting to survive. *Asian music* 31 (2): 107-128.
- The Chinese Music Ensemble of New York. 1991. *Thirtieth anniversary special issue*. [Unpublished data].
- The Chinese Music Society of North America. 1978. *Chinese music general newsletter* 1-2. Woodridge, Illinois.
- The Chinese Music Society of North America. 1979-Present. *Chinese music*. Woodridge, Illinois.
- Witzleben, J. Lawrence. 2005. National musics and national orchestras: A case study on the modern Chinese orchestra. *Asian musicology* 6:153-162.
- Wong, Isabel K. F. 1985. The many roles of Peking opera in San Francisco in the 1980s. *Selected reports in ethnomusicology* 6:173-88.
- Yong, Bell. 1993. Chinese music research in the US—A research strategy. *Association for Chinese music research (ACMR) newsletter* 6 (1): 16-21.
- Yang, Mu. 1991. Chinese music in Australia: Report on research and concert activities. *CHIME Journal* 4 (Autumn): 66-71.
- Zhang Weihua. 1994. *The musical activities of the Chinese American communities in the San Francisco Bay area: A social and cultural study*. PhD diss., Univ. of California, Berkeley.
- Zheng, Su de San. 1990. Music and migration: Chinese American traditional music in New York City. *World of music* 17 (3): 48-67.
- Zheng, Su. 1993. *Immigrant music, transnational discourse: Chinese American music culture in New York City*. PhD diss., Wesleyan Univ.
- _____. 1994. Music making in cultural displacement: The Chinese-American odyssey. *DIASPORA* 3 (3): 273-288.
- _____. 2001. Chinese music. In *The Garland Encyclopedia of World Music* (Volume 3, the United States and Canada), ed. Ellen Koskoff, 957-966. New York: Garland Pub.
- _____. 2010. *Claiming diaspora: Music, transnationalism, and cultural politics in Asian/Chinese*

America. New York: Oxford University Press.

中文

- 陳明志，2005，〈中樂因您更動聽：民族管絃樂導賞〉，香港：三聯書店。
- 傅利民，2005，〈中國民族器樂配器教程〉，上海：上海教育。
- 郭秀容，2005，〈現代國樂團(民族管絃樂團)樂器改革之研究〉，台北：先進貿易。
- 韓國鎖，1984，〈留美三樂人：自，譚小麟，應尚能留美資料專輯〉，台北：時報文化出版事業有限公司。
- 黃寶蓮，1988，〈國樂傳播者張銓念〉，《世界週刊》(October 16)。
- 靳學東，2001，〈中國音樂導覽〉，北京：人民音集。
- 林友仁，2008，〈最早的民族管絃樂團 大同樂會〉，《小演奏家》10:49。
- 彭麗，2005，〈彭修文民族管絃樂藝術研究〉，北京：中央音樂學院出版社。
- 沈星揚，1982，〈中國音樂界對人類應付的責任〉，《中國音樂》，6:18-21。
- _____，1989，〈中國民族管絃樂隊的音響空間理論〉，《人民音樂》，2:2。
- _____，1997，〈彭修文的音樂〉，《人民音樂》，5:28-29。
- _____，2000，〈評中央民族樂團再度訪美演出〉，《人民音樂》，12。
- 汪毓和編，2002(2008)，〈中國近現代音樂史〉，北京：人民音樂。
- 翁柏偉，2009，柏偉的音樂學小站 <http://mto.idv.tw/blogs/home/>, (accessed September 2009)。
- 余甲方，2006，〈中國近代音樂史〉，上海：上海人民。
- 于庆新，2007，〈十年管絃中華情：賀日本華樂團成立十週年〉，《人民音樂：評論》，5。
- 余少華，2003.05.01，〈從國樂到中樂：香港中樂在新世紀的定位〉，《信報》。

影音資料

- The Chinese Music Ensemble of New York . 1995. *Beloved Chinese Songs*. New York, NY: Chesky Records. (Compact disc).
- The Chinese Music Ensemble of New York. May 10, 1998. Annual Spring Concert. (Compact disc).
- The Chinese Music Ensemble of New York. May 20, 2001. 40th Anniversary Spring Concert. (Compact disc).
- The Chinese Music Ensemble of New York. April 8, 2007. Annual Concert. (Compact disc).
- The Chinese Music Ensemble of New York. April 8, 2007. Annual Concert. (DVD).
- The Chinese Music Ensemble of New York. November 18, 2007. Community Concert. (DVD).
- The Chinese Music Ensemble of New York. May 11, 2008. Annual Spring Concert. (DVD)
- The Chinese Music Society of North America. Release date unknown. *Chinese Music Festival*. Illinois: Chinese Music Society of North America. (Compact disc).

尋找偉大作曲家布瑞頓足跡——英國小鎮奧德堡巡禮

陳威仰

中國文化大學音樂系兼任助理教授

摘要

布瑞頓（Lord Benjamin Britten, 1913-1976）堪稱英國20世紀傑出的作曲家，他的音樂手法反映了豐富的英格蘭特質，1945年的歌劇《彼得葛萊姆》（*Peter Grimes*）將布瑞頓推上國際樂壇，同時復興了「英格蘭歌劇」（English opera）。

英國薩福克郡（Suffolk）的「奧德堡」（Aldeburgh）原本是一處古老寧靜的小鎮，布瑞頓自1947年遷居至此直到過世，許多的創作在此產生。布瑞頓與其摯友皮爾斯（Sir Peter Pears, 1910-1986）在1948年開始在此舉辦奧德堡藝術節（Aldeburgh Festival），除發表自己的創作外，亦邀請各領域藝術家舉行展演、演講或作品發表等，至今已成英國著名的藝術節之一。

布瑞頓的故居The Red House今日改建成為「布瑞頓—皮爾斯基金會」（Britten-Pears Foundation），筆者親自走訪奧德堡並於基金會短期研究，瞭解其目前運作目標為：負責推廣布瑞頓的音樂理念、贊助奧德堡藝術節、持續進行布瑞頓音樂的研究計畫、作曲家資產的保存。布瑞頓的影響力似乎正從奧德堡為中心擴散到世界各地。

關鍵字：布瑞頓、布瑞頓—皮爾斯基金會、奧德堡、音樂教育、藝術節

Recovering the Traces of Benjamin Britten — A Visit to Aldeburgh, England, UK

CHEN Wei-Yang

Assistant Professor, Department of Music, Chinese Culture University

Abstract

Lord Benjamin Britten can be well-known as one of the most outstanding British composers of the 20th century. The ways of his composing music reflect typically abundant English traits. His opera *Peter Grimes* (1945) helped put him on the map of the world's classical music, and it also revived "English opera."

Aldeburgh, Suffolk, UK., is a serene and unsophisticated small village. Britten composed many of his great works in this small village from 1947, when he first moved and settled there, until his death. In 1948, he and Sir Peter Pears, his intimate friend, started to hold Aldeburgh Festival, where Britten not only published his own compositions, but also invited artists of various fields to give performances, lectures, and publications of their compositions. This Festival has become one of the most world-renowned festivals in UK.

The Red House, Britten's livingplace, has been refurbished as Britten-Pears Foundation. I made a visit to Aldeburgh and conducted a short-term study in the foundation. As far as this foundation is concerned, making known Britten's ideals of music to the world, sponsoring Aldeburgh Festival, carrying out studies on Britten's music, and preserving the composer's properties, etc., are only some of its end purposes. It is evident that Benjamin Britten's impacts are thus spreading from Aldeburgh to the whole world.

Keywords: Britten, BPF, Aldeburgh, Music education, Festival.

當筆者從2005年以來持續進行對英國當代作曲家布瑞頓（Lord Benjamin Britten, 1913-1976）的音樂作品與信仰的研究，透過相關作曲家的文獻解讀之推敲、琢磨與思考，漸漸的「認識」這位作曲家。因此，筆者決定出訪追尋布瑞頓走過的足跡，探索一下布瑞頓的生命史，以及他與身邊學者摯友們相處時的情感。筆者期待藉由親身經歷布瑞頓創作時的環境，去感受文獻中提到的相關人事物，讓自己擁有對布瑞頓更深的感動。

2010年1月筆者利用學校準備放寒假之際，懷著興奮期待的心情出發前往蕩漾在北國風情之中的英國，下飛機踏上倫敦希斯洛機場（Heathrow）時，馬上感到一陣寒冷入骨的空氣，心想若不是這次為了研究而作一趟「朝聖之旅」，或許夏天應該更適合旅遊。筆者待在倫敦朋友住處一晚，準備一些衣物與資料，於隔日儘速向目的地「奧德堡」（Aldeburgh）前進，這是研究作曲家布瑞頓的學者們必造訪之處。

隔一天從利物浦車站搭乘National Express East Anglia路線前往Saxmundham，也是最靠近奧德堡的火車站。這班列車從倫敦往東北方向進入薩福克郡（Suffolk），此處是英格蘭最古老的地區East Anglia，火車的終點可到達布瑞頓的出生地Lowestoft小鎮，途中從車窗外觀看，一片如毛毯般的雪花，柔軟地覆蓋在地面上。大約經過兩小時車程，當火車快接近Saxmundham的地方，窗外不時會出現一艘艘停放整齊的船隻。心中既期待又興奮，彷彿書中所記錄的風情與布瑞頓的記憶，靈活般地出現在我眼前。

奧德堡本身就是個古老的英國市鎮，隱藏許多古羅馬時期以及薩克遜民族歷史遺跡。奧德堡的原名為“Alde Burh”古代薩克遜名稱，意思為「古老防衛城牆」（old defended enclosure）。當撒克遜人發現此地時，現址已存在著古羅馬防禦城牆的遺跡，目前學者推論建立的年代大約在西元第二世紀左右。¹過去多位英國作家、詩人都曾選擇在此尋找他們的靈感，如詩人克雷普（George Crabbe, 1754-1832）。²布瑞頓在1948年開始在此創立奧德堡藝術節（Aldeburgh Festivals），到今年2010已經是第六十三屆（6月11日至27日），每年六月的節慶期間，都為此地吸引大量遊客，³直到今日成為英國重要的藝術節之一。

1 Diana Hughes. 2008. *Aldeburgh Revisited*. Aldeburgh: Aldeburgh Bookshop. pp. 3-4.

2 著名詩人，創作一些文學作品描述奧德堡風景人文為主。作品《自治市》（The Borough, 1810），其中一篇「彼得葛萊姆」（Peter Grimes）曾被布瑞頓引用改編為同名歌劇。

3 第一屆奧德堡藝術節布瑞頓發表清唱劇《聖尼可拉斯》（*Saint Nicolas*），op. 42，男高音、合唱、婦女合唱團、四位男童歌手，弦樂、二部鋼琴、打擊與管風琴。



圖左：圖書館。原本是老房子旁邊的的牛棚，於1963年改建成今日的閱覽室與圖書館。（攝影：陳威仰，感謝BPF蒙允拍照）



圖右：奧德堡古老市鎮的克雷普街。（攝影：陳威仰）

與布瑞頓相遇：尋訪布瑞頓的歷史足跡

筆者約莫一個月的研究期間大多待在布瑞頓的故居（The Red House），現已成為布瑞頓一皮爾斯基金會（Britten-Pears Foundation，簡稱BPF）以及附屬的圖書館（Britten-Pears Library，簡稱BPL）進行論文第一手資料的收集與彙整。



圖左：布瑞頓皮爾斯圖書館（BPL）正門口，日前開放少年布瑞頓的生活與作品展覽。



圖右：圖書館內的陳設之一，曾經是布瑞頓彩排與舉辦講座的地方。（攝影：陳威仰，感謝BPF蒙允拍照）

在週末圖書館休館時刻，筆者走訪奧德堡這個迷人的小鎮，沿著布瑞頓曾經留下的足跡窺探作曲家生活的點滴。筆者首先來到具有歷史意義的教區教堂（Parish Church of St. Peter and St. Paul），詩人克雷普牧師曾經在這間教會講道。



圖左：奧德堡教區教堂（Aldeburgh Parish Church of St Peter and St Paul）。

圖右：左邊墓碑為布瑞頓，右邊則為皮爾斯，後方為伊摩珍之墓，安靜座落在教堂後方。

（攝影：陳威仰）

筆者後來在教堂的後方墓園，寒風細雨當中找到布瑞頓、摯友皮爾斯（Sir Peter Pears, 1910- 1986）⁴儉樸的墓碑比鄰而立，並赫然發現其私人秘書伊摩珍（Imogen Holst, 1907-1984）⁵的墳墓就靜靜座落在兩人的後方。

進入教堂後，前方左側的彩繪玻璃，是以布瑞頓著名新劇種《教會比喻》三部曲（*Church Parables*）設計的彩繪圖樣紀念窗。由舞台設計者派柏（John Piper, 1903-1992）⁶依照三部曲的核心故事作為設計的主題，由左至右三片玻璃圖案分別為：《回頭浪子》、《鵝河》以及《烈焰燃燒的火爐》。



圖右：奧德堡教區教堂內前方彩繪玻璃窗，以布瑞頓作品《教會比喻》三部曲為主題以表紀念，由劇場設計師兼好友派柏設計。（攝影：陳威仰）

筆者隨後來到奧德堡的海邊，看到座落海邊的古蹟Moot Hall，建於1550年左右，現在是奧德堡的博物館，館中的建築與色調曾經啟發布瑞頓創作著名歌劇《彼得葛萊姆》（*Peter*

4 皮爾斯是英國著名男高音，布瑞頓終生的親密伙伴，兩人相識在1937年，他影響布瑞頓的生活與藝術創作，可以說是布瑞頓在聲樂作品類最佳的詮釋者，布瑞頓大部分的歌劇以他為中心而建立其風格，從1945年的《彼得葛萊姆》到1973年《魂斷威尼斯》。

5 伊摩珍是英國著名作曲家霍爾斯特（Gustav Holst）的獨生女，本身是一位作曲家與指揮家，同時是布瑞頓與皮爾斯的好友，於1956年受布瑞頓邀請擔任奧德堡藝術總監。

6 派柏是英國著名的戲劇與歌劇舞台設計者以及畫家，他曾經為Coventry座堂以及奧德堡教區教堂設計彩繪玻璃。其妻子Myfanwy為英格蘭劇作家，為布瑞頓改編戲劇腳本《碧盧冤孽》、《魂斷威尼斯》等等。

Grimes) 當中審判的場景。



圖左：Moot Hall 奧德堡1550年以來的古老建築，結構分為兩層，上層是作為會議場所，下層則是囚室。其結構的方位與擺設，影響了歌劇《彼得葛萊姆》的舞台布景。現在是博物館。

圖右：Moot Hall的另一面，有特色的造型為該市鎮的傳統地標。(攝影：陳威仰)

博物館前方的街道是克雷普街 (Crabbe Street)，筆者沿著這街道找到布瑞頓剛搬來奧德堡的第一個住所Crag House (克雷普街4號，1947-1957)，這棟住宅面對海邊，布瑞頓創作的房間正是面對這片大海。根據生活記錄，布瑞頓每到下午時刻，喜歡帶著愛犬走在鵝卵石的海灘上，一邊散步，一邊思考創作。⁷



圖左：克雷普街4號的建築物Crag House，布瑞頓搬到奧德堡的第一處居所。

圖右：道路的右側為海邊，左側為傳統街道。(攝影：陳威仰)

⁷ Nick Clark, Chris Grogan and Lucy Walker. 2009. "Benjamin Britten: A Suffolk Composer." ed. BPF. Aldeburgh: BPF, p. 6



圖左：Jubilee Hall，為奧德堡藝術節表演場所之一。
（攝影：陳威仰）

接著又看到Jubilee Hall，這是布瑞頓與皮爾斯致力推展奧德堡藝術節當中重要演出場所。這條主要街道走到底，來到奧德河（River Alde），河邊的泥濘道路與周邊景象，彷彿布瑞頓創作《彼得葛萊姆》的舞台背景與故事情節鮮明地映在眼前。布瑞頓於1962年接受奧德堡市鎮榮譽市民（H.F.A.B.A）的演說中，曾如此讚揚奧德堡：「在英格蘭小市鎮裡，它最大的成就在於每年促進第一流的藝術節，我們締造了成功。當我說「我們」，意思就是「我們」。這個藝術節並非一人或兩三人能完成的工作，或是委員會、議會，它必須是整個城鎮一起的努力！」。⁸筆者在奧德堡研究的期間感覺到，鎮上的居民都對布瑞頓存有某些不同的記憶，連房東太太Mrs. Barbara M. Burrell都說，她年輕時常看到布瑞頓、皮爾斯與伊摩珍小聲地哼唱一些曲調經過其家門前，似乎在討論音樂的創作。筆者通過這些人事物的描繪，彷彿感到這一些的景象是如此的栩栩如生。



圖上：奧德堡鵝卵石海灘，令人想到《彼得葛萊姆》劇情中海邊的景象。（攝影：陳威仰）

8 原出自布瑞頓於1962年10月22日接受奧德堡議會表揚「榮譽市民」的演說稿。此演說稿收錄於奧德堡新文獻讀本，Jonathan and Ariane Bankes Reekie, ed. 2009. *New Aldeburgh Anthology*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press, p. 77.

來自薩福克的作曲家布瑞頓

布瑞頓於1913年11月22日出生在英格蘭海邊小鎮Lowestoft（屬於薩福克郡，Suffolk），5歲時就展現音樂方面的才華，⁹一開始先是與母親和鄰居幼教老師Ethel Astle學習鋼琴，後來在十歲時跟隨Audrey Alston學習viola。因為Alston鼓勵布瑞頓拓展音樂的疆界，並且介紹布瑞頓與布里奇（Frank Bridge, 1879-1941）學習和聲與對位，布里奇影響了布瑞頓在創作風格的細膩與自我嚴格要求的標準。不但是創作上的態度問題，同時也將布瑞頓帶入真正藝術家的生活與體認。¹⁰布瑞頓在16歲那年考入英國倫敦皇家音樂院（RCM），年齡比其他同學小很多。在音樂院裡，他的鋼琴課師從Arthur Benjamin（1893-1960），作曲拜於John Ireland（1879-1962）門下。由於學院的保守、嚴肅與單調的生活，布瑞頓私下仍舊繼續與布里奇學習作曲。這段時間是塑造布瑞頓成為一位專業作曲家，並且奠定作品的風格，從浪漫主義轉變為現代主義的階段。當然，這部份也要歸功於布里奇對他的引導。¹¹



圖左：布瑞頓與恩師布里奇、師母Ethel於1937年1月在巴黎的合影。（感謝BPF提供蒙允使用）

1933年從皇家音樂院畢業之後，布瑞頓在倫敦開始從事影片、劇院以及廣播配樂與編曲，從中琢磨作曲技法與創作風格，此刻遇到了一位後來成為他的好朋友的重要人物，就是著名詩人奧登（W. H. Auden, 1907- 1973），他們彼此合作多部影片，其中一部是1936年的*Night Mail*。¹²

1937年可說是布瑞頓生命產生巨大轉變的一年，除了好友Peter Burra死於空難之外，¹³

9 布瑞頓在多次受訪中曾回憶自己第一次創作的經驗，五歲時在紙上塗鴉，嘗試將音符排列在紙上，並請母親為他彈奏的一段回憶。出自BBC上的訪談“The Composer Speaks”（1957）。Paul Kildea. 2003. *Britten on Music*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press, p. 311.

10 Stephen Sieck. 2008. "Benjamin Britten Early 20 Years, Reconciling the Public and the Private Narratives." *Choral Journal* June/July, 2008:13.

11 Lucy Walker. 2008. "'How a Child's Mind Works': Assessing the 'Value' of Britten's Juvenilia." *Notes* June, 2008: 649.

12 當時布瑞頓與John Grierson一起在GPO Film Unit工作。

13 透過Burra的關係，布瑞頓結識其密友皮爾斯，自此開始成為終生伙伴（partner）。

母親也因心臟病而過世，打擊布瑞頓甚劇。該年布瑞頓搬回到薩福克郡，用母親遺留的一筆錢財在Snape鄉村買下一間磨坊（windmill），這是後來創作《彼得葛萊姆》（*Peter Grimes*, 1945）所在處，¹⁴自此之後其工作與生活大多選擇在薩福克郡的小鎮內，因此被當地人稱為「薩福克作曲家」。在1939至1942年二次大戰期間，布瑞頓短暫居留於美國，¹⁵因為在1941年時，他無意中閱讀到*The Listener*當中一篇E. M. Forster的文章，介紹奧德堡詩人克雷普這個人，並描述當地風情，因而引發布瑞頓對自己故土的思念。1942年之後布瑞頓返回故鄉，直到1947年間，¹⁶在Snape的古舊磨坊當中創作了一些被認為具有英格蘭代表性的歌劇作品，如：《彼得葛萊姆》、《貞潔女盧克雷蒂亞》（*The Rape of Lucretia*, 1946）、《亞伯赫林》（*Albert Herring*, 1947）等等。

1947年以後，布瑞頓搬遷到奧德堡，自此與奧德堡結下深厚的情緣。首先，布瑞頓在靠海邊的Crag House生活與創作，1957年布瑞頓與畫家朋友Mary Potter（1900-1981）交換房屋，搬到較偏離市中心當地人稱為The Red House的小紅屋，一直住到他去世。

布瑞頓對於社會的音樂教育推廣不遺餘力，特別是故鄉奧德堡的青年學子與業餘的社會人士。例如布瑞頓為鼓勵孩童的音樂教育而創作了幾齣歌劇作品，《小小煙囪清掃工》（*The Little Sweep*, 1949）、《聖尼古拉斯》（*Saint Nicolas*, 1948）與《挪亞方舟》（*Noye's Fludde*, 1957）都是讓孩童與業餘成人一同演出。



圖左：BPF數年前在奧德堡的展覽藝廊中展示布瑞頓歌劇舞台道具，照片中為孩童歌劇《挪亞方舟》劇中的鳥頭面具。

（感謝BPF推廣部經理Kevin Gosling提供，BPF蒙允使用）

布瑞頓與皮爾斯共同籌畫建立的一所音樂專門訓練學校“Britten-Pears School”，1979年在Snape Malting正式開幕（布瑞頓過世後三年），為該社區具有音樂天賦的孩童或青少年提供良好的音樂教育環境。

14 在此處招待過好友們，如英格蘭作曲家Lennox Berkeley與美國作曲家Aaron Copland。

15 這是出於他與皮爾斯終身倡導的「和平主義」（pacifism）所致。

16 同年布瑞頓、皮爾斯、克羅澤（Eric Crozier）以及派伯（John Piper）等人招募一些年輕歌手共同組成English Opera Group（簡稱EOG），一流歌劇團也為布瑞頓的歌劇首演留下美好的紀錄。



圖左：布瑞頓與皮爾斯於1975年5月在Snape合影。（攝影：Victor Parker，感謝BPF提供蒙允使用）

圖右：Snape Malting音樂廳（攝影：Nigel Luckhurst，感謝BPF提供，蒙允使用）

布瑞頓堅持英格蘭風格必須走在傳統與創新融合的道路上，他晚期的重要作品《魂斷威尼斯》（*Death in Venice*, 1973）在藝術發展上仍是不斷嘗試與創新。

布瑞頓-皮爾斯基金會（BPF）介紹

布瑞頓過世後（1976年12月4日），皮爾斯獨自生活在The Red House直到去世為止（1987年4月3日）。由於他們都具有貴族身份，所累積的產業在過世後被重新建置，布瑞頓-皮爾斯基金會於1986年時在The Red House成立，負責處理龐大複雜的財務問題、不動產、推廣計畫、研究計畫等等。而在1987年，於布瑞頓另一處房產Snape Malting也成立姊妹機構「奧德堡音樂」（Aldeburgh Music）負責藝術節籌辦¹⁷與音樂教育推展¹⁸等事項。

筆者在此行研究的地點BPF，直接與工作人員接觸後，分為幾方面簡述目前基金會的工作：

一、推廣布瑞頓的音樂理念

持續將布瑞頓作品搬上舞台毫無疑問是基金會的重要任務，基金會在英國本地、或是世界各地尋求相關藝術學校、團體、經紀公司建立合作關係，共同製作布瑞頓的歌劇、音樂會與學術研討會。近期的演出計畫安排像是：德國Gelsenkirchen音樂劇院（MIR）演出《榮耀女王》（*Gloriana*，於2010年5月29日首夜，之後在六月仍有五場次，由Elisabeth Stöppler製

17 這裡所指的是每年秋季在Snape舉辦的布瑞頓音樂節。

18 布瑞頓與皮爾斯對當地青少年或孩童進行青少年音樂教育計畫，稱為The Britten-Pears Young Artists Programme，又稱為Britten-Pears School，給予音樂深造的機會。

作)。¹⁹

因為布瑞頓對於青少年與孩童的音樂教育十分關切，基金會以贊助相關慈善機構人才培訓計畫，培訓青年作曲家或演奏家。布瑞頓—皮爾斯青年藝術家計畫 (Britten-Pears Young Artist Programme)，²⁰提供參與的青少年音樂家或作曲家們在奧德堡長期駐地演出、教育以及歌劇製作的場所。此外，今日的基金會也贊助一些與環境保護與和平議題相關活動，透過音樂與藝術的推廣，傳達布瑞頓個人追求堅定的信念。

基金會最近正在籌備一項2013年慶祝布瑞頓百歲冥誕的「布瑞頓百歲大獎」(Britten Centenary Awards)，²¹得獎者有機會被安排2012年9月至2014年8月當中兩季，在奧德堡藝術節或是英國其他劇院演出。計畫的目標在於以新文化的角度詮釋布瑞頓作品與戲劇舞台的展現，藉此使世界的觀眾進一步認識並欣賞其作品。²²

二、贊助奧德堡藝術節

「奧德堡音樂」是布瑞頓基金會的姊妹機構，其中運作所需的經費主要由基金會提供。奧德堡藝術節最早於1948年以英格蘭歌劇團 (English Opera Group, 簡稱EOG) 為主而有組織性的建立起來，展示的範圍不只是音樂，更擴展到文學、詩詞與藝術等等。



圖左：The Red House，布瑞頓住所直到去世為止。目前為BPF管理。

(感謝BPF推廣部經理Kevin Gosling提供，BPF蒙允使用)

隨著現代音樂與劇場演出的多樣性與多媒體需要，布瑞頓基金會在奧德堡音樂演出場地設備上陸續擴建。2009年重新打造Snape Malting的演奏廳，賦予更創意的使用空間。在另一處的布瑞頓演奏廳 (Britten Studio) 增加了340個座位，目前已經超越了一般演奏廳的大小，可

19 BPF. 2009. *News from The Red House Aldeburgh*. summer, 2009:4.

20 ————. "The Britten-Pears Foundation: History and Aims." <http://www.brittenpears.org/?page=about/foundation/index.html>.

21 作品篩選時間已經從2010年1月開始，截止日期為2010年8月31日為止。最多有五個獎項，最高獎金為100,000英鎊。公布時間為2010年11月。

22 BPF. p. 2.

容納管弦樂團的演出並有卓越的音響效果，以利於錄音進行。Jerwood Kiln studio是從古舊乾草窯的建築改建而來，保留兩層高度的空間感，與燒窯原始黑色的色彩，這處演奏廳的音響極為細緻，加入了電子音響的設備，以利於獨奏會、室內樂與音樂劇場的呈現，目前大約有75個座位大小。²³

三、進行布瑞頓音樂的研究計畫案

依照負責布瑞頓音樂研究計畫案的Lucy Walker博士所述，目前的研究方向與進度，筆者歸納如下：

(一) 建立布瑞頓少年時期作品目錄

分為兩階段，第一階段大約使用了三年時間，已在2009年6月完成，著重於布瑞頓少年時期作品手稿的整理、分類與歸檔，作品目錄的建置範圍以布瑞頓18歲時成熟期的作品《小交響曲》（*Sinfonietta*, op. 1, 1932）為分界點，以此往前回溯到5歲童年為止，整理出總共737首之作品。²⁴第一階段的計畫是基金會與UEA在學術上的合作，經費是由政府單位「藝術人文委員會」（the Art's & Humanities Research Council）補助。第二階段為作品的記錄保存與網路計畫的後續發展，由基金會來執行，暫訂在2013年布瑞頓百歲冥誕時完成，屆時將配合一系列活動，將所有作品主題目錄重新出版並數位化、建置網站，目錄呈現方式是以每一首樂曲開頭的主題（theme）當成「主題式的目錄」（a thematic catalogue）編目，作品編號則是以主題的開頭字母排序。這項計畫首次將布瑞頓的所有作品完整收錄，將來會放置在基金會網頁當中供愛好者、研究學者查詢，除了連結影音部分，更進一步與The Red House所保存的照片、書信、節目單等等相關資料進行連結。²⁵

(二) 舉辦布瑞頓主題研討會與論文出版

2008年四月由基金會與UEA合作舉行主題為「布瑞頓研究日」（Britten Study Day）的學術研討會，研討會的論文經由Walker博士編輯後，於2009年出版《新角度發現布瑞頓生活與音樂》（*Benjamin Britten: New Perspectives on His Life and Work*）一書。本書延續Mervyn Cooke在1999年出版的《劍橋手冊》（*Cambridge Companion*），加入新的布瑞頓研究學者、擴增研究的範圍。

23 BPF, p. 2.

24 Nick Clark, Chris Grogan and Lucy Walker. 2009. "Young Britten: Schoolboy, Composer." ed. BPF. Aldeburgh: BPF, p. 25.

25 BPF, pp. 1, 4.

四、保存作曲家文化的資產

布瑞頓研究的相關出版，近幾十年內特別偏重於私人書信、日記等等，像是布瑞頓研究學者John Evans所編輯的《遊歷的男孩：布瑞頓少年日記，1928-1938》（2009）。這些日記、信件、樂譜等等的原始稿件全數收藏在布瑞頓—皮爾斯圖書館（BPL），提供學者在研究上的需要。

結論：跨越時空的友誼

筆者開始面對龐大原始資料時，引發許多的不明白之處與疑問，例如筆者撰寫論文時，需要瞭解舞台作品《教會比喻》的手稿資料。這部份的書信與明信片繁雜紛多，字跡常常十分潦草，對於一個非英國人來說，閱讀確實困難，這些問題幸賴館中的專家Nicholas Clark博士給予熱情的協助與釋疑，使筆者面對布瑞頓原始手稿與書信資料時能理出頭緒。

筆者此行除了得到基金會專家學者的友誼與熱情協助之外，同樣也感受到小鎮人情的溫暖。筆者千里迢迢來到此處，心中的疲勞與面對環境空間的陌生，如今已被這些溫暖所包圍而化解，重新燃起對於研究的盼望與信心。無論筆者站立在布瑞頓生活的房屋裡，或是駐足在他墳墓前，筆者感受到一種看不見的友誼，一種跨越時間的關係。



圖左：沿著奧德河的泥濘道路、芒草、海鳥，充滿著安靜而孤寂的景況，同樣出現在《彼得葛萊姆》的情節中。

（攝影：陳威仰）

參考書目

- BPF. 2009. *News from The Red House Aldeburgh*.
- . "The Britten–Pears Foundation: History and Aims." <http://www.brittenpears.org/?page=about/foundation/index.html>.
- Clark, Nick, Chris Grogan and Lucy Walker. 2009. "Benjamin Britten: A Suffolk Composer." edited by BPF. Aldeburgh: BPF.
- . 2009. "Young Britten: Schoolboy, Composer." edited by BPF. Aldeburgh: BPF.
- Hughes, Diana. 2008. *Aldeburgh Revisited*. Aldeburgh: Aldeburgh Bookshop.
- Kildea, Paul. 2003. *Britten on Music*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press.
- Reekie, Jonathan and Ariane Bankes, ed. 2009. *New Aldeburgh Anthology*. Edited by Ariane Bankes and Jonathan Reekie. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press.
- Sieck, Stephen. 2008. "Benjamin Britten Early 20 Years, Reconciling the Public and the Private Narratives." *Choral Journal* (June/July, 2008): 8-17.
- Walker, Lucy. 2008. "'How a Child's Mind Works': Assessing the 'Value' of Britten's Juvenilia." *Notes* (June, 2008): 641-58.

書評 — *The Music of Chou Wen-chung* (《周文中的音樂》)

潘世姬

國立臺北藝術大學音樂學系專任教授

Book Review—*The Music of Chou Wen-chung*

PAN Shyh-Ji

Professor, Department of Music, Taipei National University of the Arts

The Music of Chou Wen-chung.

by Eric Chiu Kong Lai. 2009. Surrey, England: Ashgate.

書評—*The Music of Chou Wen-chung* (周文中的音樂)

作者：Eric Chiu Kong Lai 黎昭綱

出版社：Surrey, England: Ashgate (英國：阿許格特出版社)

出版時間：2009年

由英國阿許格特出版社於2009年春季所推出的新書*The Music of Chou Wen-chung*是近幾年來有關周文中 (Chou Wen-chung, 1923 ~)音樂理論與思想的一本重要著作。本書由執教於美國貝勒大學 (Baylor University)的黎昭綱教授撰寫。此書不僅集結黎氏近十多年來研究周文中音樂的精華；同時，也是第一本以周文中手稿為研究對象的專書。

1954年周文中以管弦樂《花落知多少》(*And the Fallen Petals for orchestra*)一曲成名於美國，並榮獲多項獎項，包括洛克菲勒文藝獎 (John D. Rockefeller 3rd Award, 1991)，庫薩維茨基音樂基金會 (Koussevitsky Music Foundation)委託創作，美國國家藝術基金會 (National Endowment for the Arts)委託創作等。1982年被選為美國文學藝術院 (the American Academy of Arts and Letters)終生院士。他在作曲以及民族音樂學上的傑出貢獻，獲得2001年法國政府 Order of Chevalier des Arts et Letters勳章，並於2005年獲得Robert Stevenson獎。周文中主要的作品包括：《山水》(*Landscape*)、《花月正春風》(*All in the Spring Wind for orchestra*)、《花落知多少》、《尼姑的獨白》(*Soliloquy of a Bhiksuni for trumpet with brass and percussion*)、《草書》(*Cursive for flute and piano*)、《漁歌》(*Yu Ko for violin, winds, piano, and percussion*)、《變》(*Pien for piano, winds, and percussion*)、《谷應》(*Echoes from the Gorge for percussion quartet*)、《大提琴協奏曲》(*Cello Concerto*)、《山濤》(*Windswept Peaks for clarinet, violin, cello, and piano*)、《浮雲》(*String Quartet no.1, "Clouds"*)、《流泉》(*String Quartet no.2, "Streams"*)與《霞光》(*Twilight Colors for Double trio for Winds and Strings*)。

自50年代，周文中即潛心研究東西方文化藝術的相互影響和融合。半世紀以來他致力於東西音樂的再合流 (re-merger)，開闢一條獨特的，並且對未來世界音樂走向有關鍵性影響的途徑。他的作品不但體現中國詩詞、書法、繪畫和傳統哲學的意境與內涵，而且融合東西方音樂理論和技巧的精髓。他所創建的單音作為音樂意義的完整單元 (single tones as a musical entity, 1970)與變調式 (variable modes)可謂是他音樂藝術的結晶。樂評家法蘭柯斯恩坦 (Alfred Frankenstein)於1970年對《漁歌》的評語是：「周文中將中國詩詞和書、畫的最高境界，通過融合東西方音樂的途徑，淋漓盡致地實現在作品中。這是在音樂史中極少見到的成就。」¹英國富有影響力的樂評家柏瑞安·摩爾頓 (Brian Morton)於1992年對周文中的音樂做出以下的評價：「周文中的重要性是絕對不可忽視的。他的音樂對20世紀下半葉東西方音樂的逐漸融合有關鍵性的貢獻。」²

1 Alfred Frankenstein. 1970. "The Sound World of Chou Wen-Chung." *High Fidelity/Musical American* 20 (July-November 1970): 84.

2 Brian Morton. 1992. "Chou Wen-Chung." In his *Contemporary Composers*, 181-82. Chicago: St. James Press.

雖然成名於50年代，但是周文中卻在此時花費十年的時光 (1949-59)，潛心研究一個在音樂創作上更具有系統與特色的東西方音樂融合的可能。這個成就讓他與同個時代不約而同都倡導東西方音樂融合的亞洲音樂巨匠們有所區別。他以中國易經以及陰陽學說為基礎，並結合其他亞洲音樂與美學，創立變調式理論 (variable modes theory)。據周文中自己的說法，所謂的變調式就是易經調式，也即經常的轉變和循環。因此，最重要的就是了解到這種經常的轉變和循環，是如何與周易的美學思想融合成為陰、陽兩極相生的二元系統。在長達超過50年的實驗與發展變調式理論，我們看到周文中如何透過其創作，實踐其東、西音樂再合流的想法。透過黎氏詳細地探索每一個時期的重要作品，有如撥雲見日般地讓我們得以初窺變調式理論在不同階段的發展。

本書以六章書寫。第一章其人其思 (The Man and His Ideas) 分成兩節：第一節概觀地介紹周文中的生平；第二節 “Toward an Aesthetic of Cultural Fusion: The Development of Chou’s Compositional Thought” 指明周文中在發展東、西音樂融合的兩個重要因素：1) 年少時期在中國生長的环境；以及2) 1949年後到美國求學的文化衝擊，特別是當早期二十世紀西方作曲家開始對傳統亞洲音樂產生濃厚興趣，並進行種種實驗之時。周文中以再合流 (re-merger) 代替合流 (merger) 因為他深信東西音樂的傳統曾經在歷史上同源 (“the traditions of Eastern and Western music once shared the same sources.”)。此節並節錄多處周文中所撰寫的文章，詳細地介紹周對東西音樂合流的想法。最後引自周文中一篇有關〈文人與文化〉 (“Wenren and Culture”) 的文章指出引導周文中一生的主要道德節操—中國的文人精神。

第二章早期曲風的發展 (Early Compositional Development)，黎昭綱藉由《三首民歌》 (Three Folk Songs for harp and piano) 以及鋼琴曲《柳色新》 (The Willows are New for piano) 兩首曲子的片段，分析介紹早期作品的若干重要特徵：中國五聲調式、簡潔的動機、縱向或橫向的半音關係之鄰音音型、共同音，以及引用 (quotation)。作為一位具有中國文化思想的藝術家，周文中深深受到中國哲學中道家的影響，這些是：1) 構想上追求與自然界的親密性 (affinity to nature in conception)；2) 表達上講究引喻 (allusiveness in expression)；以及3) 手法上講究簡潔 (terseness in realization)。因此，周文中的作品多具有呼應與自然界親密性的標題，如《花月正春風》。黎昭綱也提出周文中的音樂 (如《尼姑的獨白》) 是深受瓦雷茲 (Edgard Varèse, 1883-1965) 想法的影響。這些包含具有對稱性空間配置的音程結構；擁有各自獨立聲響層次但連續不斷的轉變與相互影響；以及含有若干音樂元素組成的核心樂念。

第三章變調式 (Variable Modes)，黎昭綱將變調式的發展分為三個類型：1) 原型 (Prototypes)；2) 第一類型 (Type I)；3) 第二類型 (Type II)。他也借由深入研究手稿探討變調式的發展。創作於1952年的《七首唐詩》 (Seven Poems of Tang Dynasty) 是原型時期的第一部作品，1959年的《引喻》 (Metaphors for wind orchestra) 則是原型時期的代表作品。第一類型的代表作品有《草書》 (1963) 以及《御風》 (Riding the Wind) (1964)；第二類型的代表作品有《山濤》 (1990) 以及《大提琴協奏曲，1992》。比較值得一提的是第二類型的音高結構與荀白克

十二音理論的hexachordal combinatoriality有相近之處，不同的是變調式發展至此，已經由六個音發展到可以涵蓋十二個音的系統。在變調式的後期發展，譬如《浮雲》(1996)或《流泉》(2003)，切割 (segmentation) 以及改變音的順序 (reordering)，是重組調式音的重要技巧。《流泉》是見證這些後期變調式發展以及書法中兩條線觀念的最佳作品。

第四章節奏與曲體 (Rhythm and Form)，周文中的節奏調式是由變調式衍生而來，其發展分為兩大階段。如同早期變調式的線性發展，第一階段的節奏調式也採相似的線性發展。《草書》及《御風》是兩首說明早期節奏調式的最佳例子。後期的節奏調式發展，則以變調式的三種基本音程 (小三度、大二度以及小二度) 之最大公約數六，作為進一步劃分節奏調式的單元。因此，節奏調式的基本型包含321, 312, 24, 15以及包含它們各自逆行等八個基本單元。黎昭綱舉《谷應》及《山濤》兩首說明之。周文中曲體的發展一貫地以不對稱的對稱 (asymmetric symmetry) 之美學觀處理。這觀念同樣地來自中國書法的空間、時間與織體觀。

第五章音色，織體，及意象 (Timbre, Texture, and Imagery)，周文中對於音色與織體的處理深深地受到中國音樂美學的影響。傳統的中國音樂視音高與音色為不可分割的兩個部分。黎昭綱指出周文中，一如他的老師瓦雷茲，都一致地視音高與音色為結構的重要元素，並由周文中的早期音樂《七首唐詩》來說明這個一致性。由於自然界的意象 (image) 是中國美學的重要特徵，因此，樂曲的標題與意象刻劃也是周文中音樂的重要特徵。關於這一點，黎昭綱舉《沙塵中的北京》(*Beijing in the Mist for winds, percussion, electric guitar, bass, and piano*)以及《谷應》說明之。

第六章再合流的實現 (The Realization of Re-merger)以再合流的角度總結本書的相關重點。以周文中一路發展變調式理論歷程而言，再合流是一個經過數十年實驗的過程：從最早期的六個音的原型，到後期包含十二個音的第二類型。這一個歷程也說明易經的變易的精神—不斷地變化。在變易精神的原則下，不斷地經由不同文化的融和而衍生出各種創新風格。這裡文化的融合包含東與西的各種交會。每一個階段的不同發展都可以看到周文中以中國的文化基因做底，中國的山水畫、詩詞、古琴音樂以及書法，到易經都精彩地與西方音樂進行一場充滿各種對位交會的可能—從音樂上的空間、時間、音色、力度、節奏、密度、織體，到文化上的新與舊、變與不變、東與西。此一東、西對位的交會正體證他一生所倡導的音樂書法的兩條線概念—書法筆劃的兩個邊所形成的線條，恰恰構成如同兩條相似又不盡全然相似的線條，這正是周文中認為最完美的對位線條，也是他長期所努力的再合流之音樂美學目標—音樂書法家。

一如樂評家法蘭柯斯恩坦如先知般地於1950年代³，即給周文中冠上音樂書法家的美譽，的確，周文中一生所努力的正是易經中變易精神與再合流的實踐者。易的精神與實踐，也是周文中做為一個文人在文化傳承與開創性上，對當代音樂文化最卓越的貢獻。全書唯一可惜之處，在於黎昭綱試圖將周文中之變調式採取如同傳統十二音列之排列順序的概念，那就是

3 Alfred Frankenstein. 1956. *High Fidelity Magazine*. 20/7 (April 1956).

給予第一個出現的調式音0的數字，第二個1的數字，其它依此類推。然而在周文中的手稿中是很統一地標示第一個出現的調式音是1，第二個是2，其它依此類推。這是因為周文中的變調式是根據中國雅樂理論的六個音為基礎發展出來的系統，或者我們也可以說周文中的變調系統是根植於六音的系統。

除此之外，本書非常詳實地介紹周文中作曲生涯中每一個階段的曲風以及技巧的轉變，同時也包含相當豐富的文獻與譜例。閱讀完此書，除了對東西文化的知識有更深一層的把握之外，也對美學實踐於創作上有更進一步的認識。

「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	一個文化共類現象的觀察和思考：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
吳姘潔	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	3	231~242
	「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	5	157~170
	被遺忘的作曲家高約拿(1917-1948)年表與作品表	6	115~178
李婧慧	傳統與創新的層疊—談巴厘島克差(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 第十二期

Guandu Music Journal, No.12

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 李婧慧

英文諮詢 蔡凌蕙

執行編輯 張智琦

編輯助理 林珈如

封面題字 張清治

排版 傑崙創意設計有限公司

印刷 緯麗實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU Hwei-Jin**Editor** Editorial Committee of Guandu Music Journal**Publisher** 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 LEE Ching-Huei**English Consultant** TSAI Ling-Huei**Excutive Editor** CHANG Chih-Chi**EditorAssiatant** LIN Jia-Ru**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99年6月

Copyright ©2010 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889