

閣渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

汪玄題

專題

論文



31

2020 · 02

Cultures on t
Music?

論巴爾托克對

性別」及「國

索多元文化思

其對

術中

聲音

創作

個案研究

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編 車焱江 國立臺北藝術大學音樂學研究所

編輯委員 (依姓名筆畫排列)

王美珠	國立臺北藝術大學音樂學研究所
王望舒	國立臺灣師範大學音樂學系
李秀琴	國立臺北藝術大學傳統音樂學系
李婧慧	國立臺北藝術大學傳統音樂學系
范婷玉	輔仁大學音樂學系
陳惠湄	實踐大學音樂學系
盧文雅	國立臺北藝術大學音樂學研究所
簡秀珍	國立臺北藝術大學傳統音樂學系
顏綠芬	國立臺北藝術大學音樂學研究所
魏心怡	國立臺北藝術大學傳統音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

CHE, Yan-Jiang Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

WANG, Mei-Chu	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
WANG, Wang-Sue	Department of Music, National Taiwan Normal University
LEE, Schu-Chi	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
LEE, Ching-Huei	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
FAN, Ting-Yu	Department of Music, Fu Jen Catholic University
CHEN, Hui-Mei	Department of Music, Shih Chien University
LU, Wen-Yea	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
JIAN, Hsiu-Jen	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
YEN, Lu-Fen	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
WEI, Xin-Yi	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

主編序

時序進入 2020 年，在 COVID-19 疫情肆虐全球的嚴峻威脅下，原本相當擔心是否會延誤《關渡音樂學刊》本期的編輯或出刊時程。為此，本刊因應疫情暫時調整來稿報名機制為「隨到隨審」，並且延長收稿期限至今年五月底。得幸學界先進仍孜孜不息投入學術研究與指導後進工作，《關渡音樂學刊》第 31 期得以平安渡過稿件荒，順利編輯完成，謹在此致上謝意與敬意。

本期來稿共計六篇。其中學術論文共計五篇，文化部主辦、國立臺北藝術大學承辦之「重建臺灣音樂史」國際研討會報導文章一篇。經全體審查委員以嚴謹的學術標準檢視來稿品質、論文寫作格式、學術成果與貢獻等多項指標之後，五篇來稿的其中三篇在修改後獲得「推薦刊登」的成績，一篇因評審意見皆為「不予推薦」慘遭退稿命運；剩下的一篇論文則因為評審委員要求論文作者「大幅修改後再議」，修改結果無法趕上本期學刊編輯時程成為遺珠，退稿率達四成。在撰寫主編序的同時，該篇論文在依循評審委員建議大幅修改後，已通過委員審查，並且得到原作者同意予以保留至本刊第 32 期再行發表。

朱彥穎論文〈忠誠與轉化：理查·史特勞斯歌劇《納克索斯島上的阿麗雅德妮》中角色薺別妮塔之演唱詮釋研究〉，出自一位主修聲樂的花腔女高音博士生之手，這項研究涵蓋的議題卻不僅限於聲樂表演詮釋範疇而已，還包括悲劇／喜劇的歷史脈絡傳承、文學與音樂跨域研究、女性與音樂、音樂的性別議題等，既精彩又耐人尋味。劇作家和作曲家皆為男性的情況下，如何以文學作品和音樂作品演繹劇中二位女性主角「忠誠」與「轉化」的二元對立愛情觀？這篇論文的深度討論，值得一讀。

楊勝安論文〈初探勒給涅對法文藝術歌曲的貢獻〉也為臺灣在廿世紀法文藝術歌曲學術研究領域作出貢獻。時至今日，對於勒給涅（Jacques Leguerney, 1906-1997）這位廿世紀法國藝術歌曲作曲家的認識依舊有限，相關研究極為稀少，甚至連葛洛夫音樂資料庫也沒有將他列為詞條。只是他的藝術歌曲有如珠玉，量少質優，獲得國際專業歌手與音樂先進一致推崇。楊勝安不畏艱難，匯整作曲家勒給涅已知資料，進行生平與風格的爬梳整理，並且挑選勒給涅作品進行實際觀察研究，相當難得。

莊聖玄論文〈伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》：音樂、宗教數字象徵與歌詞情境的多重互動〉是來稿論文中相當特別的一篇，也是通過論文審查的唯一碩士研究生，表現傑出。透過系統音樂學的研究方法，利用宗教數字象徵意涵，解讀伯恩斯坦創作大型音樂作品《奇徹斯特詩篇》的思維與實質音樂內容。在論文中記述作品如何受到猶太教、基督宗教的神學教義影響，在外顯的禮儀形式與經文之中，伯恩斯坦透過神祕數字構築的音樂符號，讓作品成為拯救宗教儀式流於世俗娛樂的救贖泉源，抽象的音樂符號得以將信仰真理深藏其中，並且蘊含無限

豐富的宗教情懷，發人深省。

最後要感謝顏綠芬教授賜稿，記錄國立臺北藝術大學自 2017-19 年承辦文化部「重建臺灣音樂史」研究計畫暨國際學術研討會的過程點滴（該計畫於 2020 年仍繼續由顏教授承接執行）。顏教授身為該項計畫主持人，對於計畫始末各項細節可謂瞭若指掌。主編忝為計畫執行團隊的協同主持人，只能盡量配合，將顏教授的文章如實刊登分享，讓更多人知道重建臺灣音樂史的重要。該項工作艱鉅困難且刻不容緩，莫待歷史從我們眼前消失後才想到要建立我們自己的音樂史，屆時只怕為時已晚。

除了感謝各界投稿支持《關渡音樂學刊》，本刊 31 期編輯期間，感謝全體編輯委員給予珍貴建議與支持配合，使得審稿與編輯工作極為順利。承蒙蘇院長顯達、院秘書懷玉的全力支持協助與耐心提點，編輯助理楊勝安的義氣相挺、捨己忘私，讓我的工作全無後顧之憂，也要謝謝邦恩莎（Sarah Barnes）老師協助審訂本刊英文內容。衷心祈願天佑臺灣，懇請各界學者先進不吝支持與指教《關渡音樂學刊》，讓我們更加進步，並請繼續賜稿為荷。

《關渡音樂學刊》第三十一期主編

車炎江 謹識

《關渡音樂學刊》第三十一期

目錄

主編序.....車焯江..... i

論文

忠誠與轉化：理查·史特勞斯歌劇《納克索斯島上的阿麗雅德妮》中角色
齊別妮塔（Zerbinetta）之演唱詮釋研究..... 朱彥穎..... 1

初探勒給涅對法文藝術歌曲的貢獻..... 楊勝安.....33

伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》：
音樂、宗教數字象徵與歌詞情境的多重互動..... 莊聖玄.....57

活動報導

「重建臺灣音樂史」計畫的緣起與推動..... 顏綠芬.....85

「關渡音樂學刊」徵稿細則97

Contents

Preface.....CHE, Yan-Jiang..... i

Articles

Treue und Verwandlung: A Study of Zerbinetta in Richard Strauss's Ariadne auf
Naxos.....CHU, Yen-Yin..... 1

A Primitive Research on the Contribution of Jacques Leguerney's Songs to French Mélodie
RepertoireYANG, Sheng-An.....33

Chichester Psalms of Leonard Bernstein: Multiple Interactions between Music, Religious Number
Symbols and Lyrical Content.....CHUANG, Sheng-Hsuan..... 57

Report

「重建臺灣音樂史」計畫的緣起與推動.....YEN, Lu-Fen.....85

"Kuandu Music Journal" Call for Papers.....97

忠誠與轉化：理查·史特勞斯歌劇《納克索斯島上的阿麗雅德妮》中角色齊別妮塔（Zerbinetta）之演唱詮釋研究

朱彥穎

國立臺北藝術大學音樂系博士生

摘要

本文研究聚焦於作曲家理查·史特勞斯（Richard Strauss, 1864-1949）歌劇作品《納克索斯島上的阿麗雅德妮》（*Ariadne auf Naxos*）中角色齊別妮塔（Zerbinetta），從認識作品的生成脈絡與時代背景，進而理解劇作家霍夫曼斯塔（Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929）作品的戲劇架構與角色型塑，最後分析作曲家如何在音樂上立體化劇中角色。霍夫曼斯塔與史特勞斯這組黃金搭檔，在劇中運用喜劇的素材來對話深刻甚至嚴肅的議題，諷刺與對比的力道強韌卻也柔軟。在劇中，個性鮮明的次女主角齊別妮塔與女主角阿麗雅德妮（*Ariadne*）被劇作家並置舞台上，真切地就愛情中的忠誠與轉化之生命價值進行了赤裸的對話。本研究試圖從音樂分析與戲劇形構的角度，以忠誠於自己主體性的齊別妮塔角色為中心，對比忠誠於愛情的阿麗雅德妮，探討本歌劇中對於「忠誠」價值的辯證，以及兩位角色如何呈現出各自的實踐。

關鍵詞：理查·史特勞斯、《納克索斯島上的阿麗雅德妮》、齊別妮塔、忠誠、轉化

Treue und Verwandlung: A Study of Zerbinetta in Richard Strauss's Ariadne auf Naxos

CHU, Yen-Yin

Doctoral Student, Department of Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

Through analyzing the construction of *Ariadne auf Naxos*, we could have a deeper understanding of the dramaturgical structure and character developments of the playwright Hugo von Hofmannsthal, and then perceive how Richard Strauss embodied the characters in the play from the musical perspectives. Hofmannsthal and Strauss, working as paired partners, utilized the comedic elements in the play to generate conversations on intricate and serious issues with both strong and gentle ironic powers. In the drama, the secondary female character Zerbinetta is set onstage in juxtaposition with the lead female character Ariadne, both having a sincere dialogue with the notion of fidelity and transformation. Through musical analysis and dramaturgical contextualization, it was to explore the dialectics of the idea “fidelity” in the opera, focusing primarily on Zerbinetta who demonstrates fidelity to her own subjectivity, with Ariadne on the contrary, who demonstrates fidelity to her romantic love, and to discover how fidelity is put into action on both characters.

Keywords: Richard Strauss, *Ariadne auf Naxos*, Zerbinetta, Treue, Verwandlung

壹、前言

《納克索斯島上的阿麗雅德妮》於本文中簡稱為《阿麗雅德妮》。此劇由奧地利劇作家霍夫曼斯塔以西洋藝術的源頭－希臘神話為故事發展核心，結合十七世紀法國喜劇大師莫里哀 (Molière, 原名 Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) 的芭蕾喜劇作品《暴發戶》 (*Le Bourgeois Gentilhomme*, 1670) 之劇情架構，並加入義大利即興喜劇 (commedia dell'arte) 的元素，將這些不同面向的戲劇體裁，極為巧妙而和諧地以詼諧的手法加以融合，讓看似各自獨立的戲劇素材，在短短一個〈開場序〉 (Vorspiel) 加上一幕歌劇的戲劇架構中完整呈現，並釋放各自的特質，不得不令人讚嘆劇作家驚人的才華。

當作曲家史特勞斯與霍夫曼斯塔就此劇多次書信往來討論時，善於用音樂型塑女性角色的史特勞斯，便決定以花腔女高音多變的聲音性格來詮釋齊別妮塔。齊別妮塔在劇中雖然是第二女主角的身分，但因其角色個性強烈，音樂部份不論音樂長度、難度或者演繹方式，在舞台上皆極具份量，甚至有著直逼第一女主角的氣勢。本文將針對齊別妮塔的角色特質、愛情價值觀、傳遞的信息與史特勞斯是如何用音樂來呈現，進行探討與分析。

主要從下述三個面象觀之：

(一) 莊歌劇與喜歌劇：由齊別妮塔帶領的喜歌劇團之出現，呈現了喜歌劇如何應運而生，探究其出現時的角色與社會需求，以及產生的效應。

(二) 出世與入世：於劇中前段的〈開場序〉中，角色「作曲家」與齊別妮塔有段精彩的相遇與對話，在這激烈對峙之後，看似不同世界觀的兩人，轉化了彼此，也找到了某種共鳴。

(三) 「忠誠」價值觀論證：阿麗雅德妮與齊別妮塔分別清楚詮釋了代表不同愛情信仰的女性類型，呈現出兩種對於「忠誠」概念的不同解讀。

本研究音樂分析與詮釋之選段中，從齊別妮塔的宣敘調來呈現史特勞斯對於古典時期作曲手法「乾宣敘調」 (secco-rezitativ)¹ 的運用；在與角色「作曲家」二重唱的片段中，來認識愛情中真實的齊別妮塔；五重唱的段落呈現由齊別妮塔帶領的一女四男喜歌劇團；最後為其詠嘆調，從角色特質出發，分析歌詞內容與音樂張力之關聯性，欣賞作曲家的音樂手法與巧思。內文中小節數標記以方框內的數字來表示排練編號；排練編號前的數字表示其前小節數；排練編號後的數字表示其後小節數。²

貳、歌劇形成之主要影響人物

1 乾宣敘調的伴奏僅以大鍵琴的數字低音來支持和聲，幾乎可以說是一種「說話」的進行方式，拿坡里樂派的作曲家與日後的莫札特，在喜歌劇中有效地運用這種快速會話的模式。

2 參考陳怡文，《「作曲家」的蛻變：理查·史特勞斯與霍夫曼斯塔的《納克索斯島上的阿麗雅德妮》作品群研究》 (國立臺灣師範大學博士論文, 2018)。

一、作曲家理查·史特勞斯

理查·史特勞斯可說是繼華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 與布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 逝世之後，德國極為重要的作曲家。史特勞斯的音樂運用其坦誠與幽默諷刺的敘事特質，立身於動盪的大環境之中，他曾被稱為華格納的傳人，許多作品都深受華格納影響，例如「主題變形」此類創作手法，在史特勞斯早期的歌劇作品中極為鮮明。但透過持續地摸索，最終脫離了華格納的影響，建構自己在音樂創作上獨樹一格的風格。

1894 年史特勞斯與女高音寶莉娜·德·安娜 (Pauline de Ahna, 1862-1950) 結婚。寶莉娜一直是史特勞斯創作藝術歌曲的最大動力，也深深影響了其他樂種的創作。1906 年寶莉娜退出歌壇，也因此在此後的十一年，史特勞斯不再創作藝術歌曲，而將創作的重心轉為歌劇形式。

二、劇作家霍夫曼斯塔

霍夫曼斯塔出生於維也納，為奧地利小說家、劇作家、詩人與評論家，西方印象主義和象徵主義的主要代表人物之一，致力於宣揚奧地利文化。出生於猶太富商之家的霍夫曼斯塔，很早就開始創作詩歌與戲劇，也曾學習法學與哲學。從 1901 年開始，逐漸將寫作視為自己的終生志業。由於父親的人脈廣闊，生意遍佈歐洲，成就了其豐富的遊歷與見識，而十九世紀末的維也納恰好遇上了一個最美好的年代，唯美主義應運而生。20 歲的霍夫曼斯塔曾經歷了創作的枯竭期，後來從巴洛克時期的卡德隆 (Calderón de la Barca, 1600-1681) 與莫里哀等劇作家的戲劇中獲得啟發，相信戲劇有能力闡述社會與人性。經由生活的經驗，霍夫曼斯塔確信詩詞、戲劇與音樂的結合可以呈現人們的生活狀態，進而提供工業革命後的人們在道德失落上的良藥。這也正是他與史特勞斯和萊因哈特 (Max Reinhardt, 1873-1943) 於 1920 年恢復因一次大戰而中止的薩爾斯堡音樂節 (Salzburg Festival) 之背後用意。

1900 年霍夫曼斯塔第一次見到作曲家史特勞斯，而從第一次的合作到他逝世前，長達 23 年的合作，前後創作了六部歌劇，這些作品不僅提供了蘊藏音樂的歌劇文字架構，亦可用文學角度獨立欣賞之。由於他與史特勞斯個性迥異，不常晤面，因此他們創作的討論都很完整地記錄於往來的信件之中。

在與霍夫曼斯塔合作前的史特勞斯偏愛激烈式的戲劇，而霍夫曼斯塔的作品中，卻充滿著極細膩的品味，這也展現在他對舞台裝飾、服裝和音樂與文字的關係上。合作的每部劇本中，霍夫曼斯塔都對史特勞斯展現了不同的困難與挑戰。他的劇作整體而言是對「愛」的不斷探索，並且擅長運用成熟的友誼、對比的關係與相互的理解來包容人性。藉由詩詞的美、流暢精準的對話與具含意的典故讓每個角色在舞台上，充分展示了鮮明的個性與人格特質。³

3 Robert Henderson, and Thomas S. Hansen, "Hofmannsthal, Hugo von," *Grove Music Online*, 2001; Accessed 13 Oct, 2019.

三、導演萊因哈特

萊因哈特 (Max Reinhardt, 1873-1943) 出生於維也納，逝世於紐約。他從演員起家，三十一歲時決定投入新的劇場概念與製作方法，成功地完成了許多大型的作品。最著名的歌劇製作為 1911 年於德列斯頓 (Dresden) 演出的《玫瑰騎士》 (*Der Rosenkavalier*)，而《阿麗雅德妮》於 1912 年在斯圖加特 (Stuttgart) 的首演，也是由他來製作。他對史特勞斯與霍夫曼斯塔的影響很大，他們都受到萊因哈特所製作的《莎樂美》 (*Salome*, 1905) 與《艾蕾克特拉》 (*Elektra*, 1909) 所啟發，三人並於 1920 年一起恢復了薩爾斯堡藝術節的傳統，至今仍是重量級的國際藝術節，其重點聚焦於莫札特與奧地利地區的戲劇作品。萊因哈特直到 1937 年流亡美國前，都很積極地參與。⁴

參、戲劇架構與人物個性介紹

由於萊因哈特在前一齣作品《玫瑰騎士》上的協助，霍夫曼斯塔與史特勞斯想要以新作品相贈，表示感謝。而莫里哀同為霍夫曼斯塔與萊因哈特共同喜愛的作家，也促使了最後選用莫里哀的劇作《暴發戶》做為新作品的框架。此劇的劇尾有一段冗長的土耳其儀式—國家芭蕾舞⁵，恰巧可以換置成《阿麗雅德妮》獨幕莊歌劇。史特勞斯拿到劇本時，起初無法理解劇中所影射的意涵，直到讀過霍夫曼斯塔信件中的精闢說明後，才領悟其中所欲傳達之宗旨：

一切存有事物乃建立在深邃不可捉摸的矛盾上，轉化與固執、遺忘與忠誠，乃彼此相互對立的概念。⁶

霍夫曼斯塔首先將莫里哀的五幕戲劇《暴發戶》改寫成兩幕，在第二幕結束時，便是史特勞斯譜寫的「三十分鐘的小歌劇」。這個戲劇後面加上歌劇的成品為《阿麗雅德妮》第一版，於 1912 年在斯圖加特的小劇院首演，雖然創作者對演出很滿意，但觀眾反應不佳，除了演出時間過長，主要原因是同時對於戲劇和歌劇都有興趣的觀眾群不多，也沒有太多人願意去理解霍夫曼斯塔的戲劇理念。1912 年十二月中，史特勞斯與霍夫曼斯塔於柏林相見，討論了諸多未來合作的計劃，包括了改寫這部作品為一部純歌劇。⁷ 霍夫曼斯塔想要讓作品脫離莫里哀的喜劇，重新改寫前面的部分，稱其為〈開場序〉。之後在音樂上又建議史特勞斯，希望台詞主要以「乾宣敘調」方式呈現，讓角色回到對話的關係，期待說話的訊息能完整清

4 Paul Sheren, "Reinhardt [Goldmann], Max," *Grove Music Online*, 2001; Accessed 11 Oct. 2019.

5 同註 2，44-46。

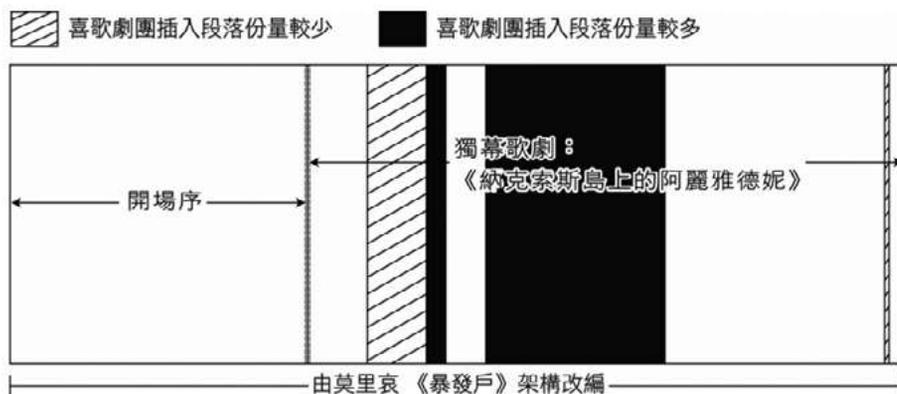
6 同註 2，33。

7 羅基敏，〈「音樂是神聖的藝術」：史特勞斯與霍夫曼斯塔的《納克索斯島上的阿麗雅德妮》〉，《理查·史特勞斯：納克索斯島上的阿麗雅德妮》，臺北市立交響樂團 2014 年度歌劇節目冊，14-21。

楚地呈現，建議能脫離華格納式的樂劇形式，讓戲劇表現中「人」的本質更加清楚，並在最後加入了「作曲家」這個核心價值角色。

重新改寫的歌劇版為《阿麗雅德妮》第二版，於 1916 年十月四日在維也納宮廷劇院首演，成為史特勞斯與霍夫曼斯塔成功合作的第二部作品。在這個歌劇版中，霍夫曼斯塔轉移時空，將十七世紀的巴黎，移至十八世紀的維也納最有錢的人家中，全劇分為〈開場序〉和〈歌劇〉（Oper）兩部份。

歌劇版的《阿麗雅德妮》戲劇結構，改寫自莫里哀的《暴發戶》，尾部的土耳其舞蹈儀式，則更換為希臘羅馬故事《阿麗雅德妮》，以獨幕莊歌劇的形式呈現，在這莊歌劇中，安排由齊別妮塔帶領的喜歌劇團，將通常以幕間劇形式出現的喜歌劇橋段，於此直接從莊歌劇中以即興方式加入，建立了更深一層的關係與對話。戲劇結構示意圖見【圖 1】。【圖 1】由筆者自製，以本文參考文獻中有聲資料第二筆之演奏版本時間長度為參考值，將全劇段落做比例切割，旨在解析戲劇結構與喜歌劇團出現的座落點與份量。



比例尺參照音樂長度

【圖 1】戲劇結構示意圖

以下就歌劇中所使用的戲劇素材分項整理：

一、希臘羅馬神話《阿麗雅德妮》

克里特島（Crete）曾為希臘第一大島，其英明的國王邁諾斯（Minos）戰勝雅典之後，為了要祭祀島上關在迷宮中的牛頭怪（Minotaur），便要求雅典人每九年獻祭七名少男七名

少女給牛頭怪。當第三次奉祭時，雅典王子忒修斯 (Theseus)⁸ 自告奮勇要去殺死那個怪物。他和父親約定，若成功時，會在回航的船上掛上白帆。

到了克里特島，公主阿麗雅德妮對忒修斯一見鍾情，交給他一把寶劍和一捆細線，幫助他在迷宮中標記退路，以便在殺死怪物後可以順利走出迷宮。這就是被後世所傳頌的「阿麗雅德妮的線」(Ariadne's thread)。因為這捆細線，忒修斯得以在迷宮中穩住心性，最後殺死了牛頭怪，帶領其他雅典人逃離了迷宮，也帶走了阿麗雅德妮。

忒修斯並未真正對阿麗雅德妮生情，他殺死牛頭怪後，將她帶離克里特島，卻又在途中拋棄她於一個無人荒島—納克索斯島 (Naxos)。就在她哭泣傷心時，酒神巴克斯 (Bacchus)⁹ 憐憫她，娶她為妻。此劇後段莊歌劇部分就是從阿麗雅德妮被拋棄在荒島上為開端，最後以酒神巴克斯用愛情拯救了阿麗雅德妮作終。

二、義大利即興喜劇

即興喜劇從十六至十八世紀縱橫西方兩百五十年，足跡遍及英、法、德、西班牙、波蘭、甚至遠及俄國，其影響幅員之大之深，以及突破語言與文化藩籬的受歡迎程度是表演藝術史上史無前例的；莎士比亞 (William Shakespeare, 1564-1616)、莫里哀和義大利十八世紀劇作家卡羅·高多尼 (Carlo Goldoni, 1707-1793) 等人皆是即興喜劇的愛好者與受惠者，在西洋喜劇發展史上有著不可磨滅的重要地位。

義大利即興喜劇因為沒有確切的文本，僅靠故事大綱即興發展故事，因此演員幾乎是唯一要素，完全憑仗演員在台上一邊演一邊即興創作台詞，並視演出情況的需要增添枝節或改變劇情。而為了增加劇情的可看性，演出過程中，通常會加入一些和劇情無關的「喜劇事件」或「喜劇橋段」，此即為「拉奇」(lazzi) 的起源。

關於「拉奇」一辭的註解眾說紛紜。梅爾·果登 (Mel Gordon, 1897-1962) 在對拉奇的研究《拉奇：義大利藝術喜劇之表演常規與技巧》(*Lazzi: The Comic Routines of the commedia dell'arte*) 中指出：「拉奇指的是任何分離的、獨立的、具喜劇效果且可重複的舞台活動，並且只要採用保證可以贏得笑聲」。有時這些喜劇表演會脫離戲劇而自成一體，例如當有觀眾露出無聊的眼神，演員希望加一些笑料、用拉奇掩蓋一些錯誤等等；而有時則是包含在戲劇的脈絡中，用以烘托情節發展或是讓某位演員有一展身手的機會。不過最具體而

8 忒修斯 (Theseus)，黃金戰士。紀德 (André Paul Guillaume Gide, 1869-1951) 的長篇小說《忒修斯》的主人公。
<https://www.thoughtco.com/theseus-4768473>

9 巴克斯 (Bacchus)，古羅馬人信奉的酒神與古希臘神話中的酒神戴奧尼索斯 (Dionysos) 相對應。他是主神宙斯 (Zeus) 與凡人希蜜勒 (Semele) 的私生子，他從烈火中誕生，由水仙撫養，在水的滋潤下長大。

準確的說法應屬亞拉迪斯·尼寇爾（Allardyce Nicoll, 1894-1976）所主張的：「拉奇是獨立於情節之外的喜劇片段，製造令人開心的事件，或打斷說故事的敘事，或為每一幕安上一個爆笑的結尾」。

剛開始，拉奇只是一種自成一體的表演單元，對於整齣戲有著提味的功用。隨後因深受觀眾喜愛，演員們遂投注大量精力琢磨各種拉奇戲法，假以時日，原先居串場地位的拉奇歷經了優秀演員的琢磨努力，到了後期，其魅力反而蓋過了「正戲」，成為最受觀眾期待的部分。默劇大師賈克·樂寇（Jacques Leocoq, 1921-1999）曾讚許：「『拉奇』組成了義大利喜歌劇的主要表演空間…只有透過表演功力深厚與個人喜劇魅力獨特的演員，才能將拉奇即興鮮活地呈現出來。」¹⁰

義大利即興喜劇對莫里哀有相當重要的影響。在莫里哀的喜劇作品中，不只是喜劇的型式，具體的像是許多的情節、場景、橋段、舞台、計謀和角色都有許多義大利即興喜劇的影子，這與他曾與義大利喜歌劇團共同在路易十四的宮中輪流提供節目的經驗有關。傑利羅（Dr. Michele Scherillo, 1860-1930）曾說：「莫里哀的戲是義大利喜歌劇的精緻果實，義大利喜歌劇在法國建立了第二個園地。」¹¹

《阿麗雅德妮》劇中喜歌劇團之角色介紹：

（1）布利傑拉（Brighella）

從義大利即興喜劇中出現的蒙面角色。早期裝扮包括寬鬆合身的白色工作服和綠色裝飾的褲子，並且經常配備木棒或是木劍。後來，他開始穿著帶有相稱斗篷的服裝，戴著綠色的半面罩（傳統上是橄欖綠色的），展現出慾望和貪婪。面容的特點是鉤鼻和厚實的嘴唇，以及濃密的旋轉鬍鬚，看起來具有攻擊性。從他的服裝可以看出，他是一位贊尼（Zanni）¹²，最早出現在十六世紀初左右。

布利傑拉經常被描繪成中產階級的一員，善於謀略策畫，可以適應劇情的任何需要。當他是僕人時，可以專心地為主人服務，卻也可以在合適的情況下尋找一切機會毀掉並利用其主人，而這一切都是為了替自己帶來最大好處。他性喜喝酒花錢，其性格來自米蘭市（Milano）或貝加蒙（Bergamo）郊區，說話會有當地的口音，是一位出色的歌手、舞蹈家和音樂家，有時還會在舞台上彈吉他。

皮埃爾·路易斯·杜沙特（Pierre-Louis Duchartre, 1894-1983）在他的《義大利喜劇》（*The*

10 朱靜美，〈老戲法、新活用：義大利藝術喜劇之「拉奇」與好萊塢早期的動畫表演〉，《戲劇學刊》21期（2015）：197-198。

11 Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy* (New York: Dover, 1966), 100.

12 Zanni 為 Zannio 的複數，是滑稽男僕的義大利語。為義大利即興喜歌劇的定型角色，也是丑角（buffoons）和小丑（clowns）的代名詞。他們很機智且自豪，很喜歡開玩笑與策劃詭計，愛鬥嘴、個性怯懦、善妒並奸詐。這個名詞源自於義大利西北部倫巴底（Lombardy）區的貝加蒙（Bergamo）之劇碼喬凡尼（Giovanni）。

Italian Comedy) 中提出理論，認為布利傑拉在法國被紳士化，最終以戲劇和歌劇而聞名的費加洛 (Figaro)，讓此戲劇人物達到顛峰。

(2) 哈烈金 (Harlequin)

義大利即興喜劇中的贊尼或漫畫故事中的僕人，是個輕率而機靈的侍從，常與女僕有曖昧關係。即興喜劇早期 (十六世紀中期)，哈烈金為一位懦弱、迷信且常因為缺錢和食物而苦惱的贊尼。到了十七世紀，轉型為忠僕，角色個性熱情且多情，演出時經常與觀眾互動。哈烈金的辨識特點是他的菱形格補釘服裝。這位機敏的僕人，經常採取行動破壞主人的計畫，並以機智追求自己的心上人哥倫比娜 (Columbina)，與固執和憂鬱的皮耶洛 (Pierrot) 較勁，後來發展成為浪漫英雄的類型。

(3) 史卡拉慕鳩 (Scaramuccio)

性格好誇口、愛假充好漢及自吹自擂，卻又膽小如鼠，是個懦夫。他喜歡女人和酒，通常穿著黑色西班牙禮服、黑絨面具與帽子，常常因愛誇口和怯懦而被哈烈金毆打。

(4) 杜法汀 (Truffaldin)

貪婪飢餓的可憐僕人，為了生存而掙扎，性格狡猾、虛假、愛自誇。十六世紀時第一次出現，到了十八世紀再次出現在貝加蒙地區的漫畫中，與安東尼歐·撒奇 (Antonio Sacchi, 1708-1788) 塑造的哈烈金很友好。後來，杜法汀為一個全然的即興角色，出現在卡洛·古奇 (Carlo Gozzi, 1720-1806) 與卡羅·高多尼的作品之中。另外本劇導演萊因哈特也曾執導過以杜法汀為主角的戲《兩位主人的僕人》 (*Der Diener zweier Herren*)。

三、法國喜劇作家莫里哀與其作品《暴發戶》

莫里哀為十七世紀法國喜劇作家、演員與劇團團長，也是法國芭蕾舞喜劇的創始人，被認為是西洋文學中最偉大的喜劇作家之一。二十歲的莫里哀因為愛上了瑪德蓮·貝加 (Madeleine Béjart, 1618-1672)，開始決定以戲劇為業，兩人在巴黎創立了顯赫劇團 (Illustre-Théâtre)，卻遭到經營失利與負債入牢的命運。

在巴黎受到失敗的莫里哀不減對戲劇的熱情，開始帶著劇團到法國外省流浪發展，歷時十三年 (1645-1658)，走過了二十多個城市，這段精彩的歷練成為他日後創作的豐富養分。這位看盡社會百態且深知民情的作家，創作取材於現實生活，也因此造就他成為法國文學史上，成就輝煌且影響深遠的現實主義 (Réalisme) 作家與藝術家。

霍夫曼斯塔用來作為《阿麗雅德妮》「框架」的源頭《暴發戶》，就是莫里哀、舞者波尚 (Pierre Beauchamp, 1631-1705) 與作曲家盧利 (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) 於 1670 年在法王路易十四宮廷服務時完成的「芭蕾舞劇」，是路易十四畢生最鍾愛的娛樂節目。

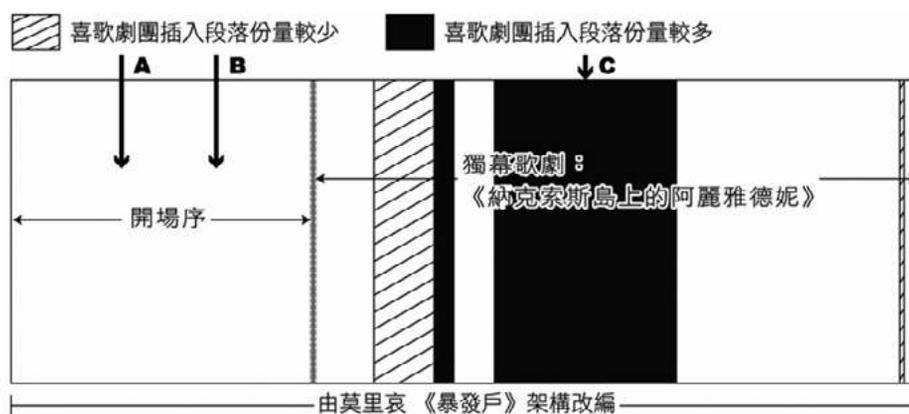
肆、薺別妮塔之角色分析

一、薺別妮塔的角色出處

薺別妮塔是從莫里哀的劇作《司卡班的詭計》（*Les Frouberies de Scapin*, 1671）中所引用出來的角色，此劇為莫里哀在巴黎的皇宮劇院中所執導的三幕喜劇。在劇中，薺別妮塔是一位性情爽朗直率的埃及姑娘，而其性格正好讓霍夫曼斯塔在《阿麗雅德妮》中，以侍女女高音（*Soubrette*）¹³ 來詮釋。史特勞斯在看過莫里哀的劇作後，特別對薺別妮塔感到興趣，而這個關係也在《阿麗雅德妮》劇情中，延伸在角色「作曲家」後來被薺別妮塔所吸引。

二、薺別妮塔於戲劇架構中出現的時間點與其意涵

薺別妮塔於此劇中分別出現於不同時機，針對其出現的座落點與代表意涵加以分析，見【圖 2】。



【圖 2】薺別妮塔主要出現在戲劇結構中的座落點（A/B/C）

13 侍女女高音（*Soubrette*），喜劇中的次要女性角色，通常是聰明伶俐且能幹的女僕，另有一翻譯為輕浮的女人。

A 出現點：喜歌劇衝撞莊歌劇

齊別妮塔第一次出場就道出了喜歌劇出現時對莊歌劇的挑釁與衝擊，從她於全劇〈開場序〉中出現的第一句台詞「歌劇結束後輪到我們上場，要逗笑那些覺得無聊了一陣子的大人們，真是易如反掌」¹⁴便清楚地標示著喜歌劇出現的目的：逗笑觀眾。由於莊歌劇的題材多為嚴肅的悲劇或歷史，而歐洲在經歷了資產階級大革命之後，這種嚴肅沉重、劇情脫離生活的莊歌劇不再討喜，貼近普通市民生活的音樂形式反而更贏得民心。喜歌劇在音樂形式上，有著優美通俗的旋律、簡單動聽的音樂，曲式自由、節奏活潑，繞口令般的宣敘調對白，令人倍感詼諧生動。重唱也因為可以描述角色間互動情況，成為了最適合義大利即興喜劇本質的形式。

莊歌劇與喜歌劇雙方人馬於劇中〈開場序〉對彼此的輕蔑，這情景令人憶及 1752 年八月至九月間，在法國觸發的「喜歌劇之爭」(Querelle des Bouffons)¹⁵，法國傳統抒情悲劇與外來喜歌劇的各自擁護者，對於所愛音樂的價值與地位，進行激辯。

B 出現點：出世與入世

「作曲家」於〈開場序〉⁵⁸²處點出「納克索斯島上的阿麗雅德妮，她是人類孤寂的象徵……，要是她看見了人類的臉龐，我的音樂就會失去意義。……我和這個世界不合！為何要活在它裡面？」。¹⁶劇作家很巧妙地把創作者立身在無法溝通的現實環境之窘境寫入了改編劇本中，阿麗雅德妮置身的荒島，或許也是創作者自絕於與外在連結的孤島，一旦摻入了他人的元素，孤島便不再是孤島，創作也不再純粹。然而創作的呈現卻是需要觀眾與舞台來成就的，這也是許多創作者最真實的拉扯與矛盾，但這份恐懼在齊別妮塔的眼中，卻是不必要的非理性偏執所造成的。她於〈開場序〉⁸⁷大膽直接衝撞「作曲家」內心的恐懼：「勇敢些！現在要用理性注入偏執的理想」¹⁷並於〈開場序〉⁸⁸²熱情地引導「作曲家」勇敢地迎接一切的轉化：「你會活著經歷全然不同的一切」。¹⁸

在這段激烈的內在拉扯之中，迸出了始料未及的激情，轉化了彼此，在內心找到了相知的共鳴，也正是這份連結，促使「作曲家」願意讓喜歌劇團與莊歌劇同時演出。齊別妮塔成

14 "Erst nach der Oper kommen wir daran. Es wird keine kleine Mühe kosten, die Herrschaften wieder lachen zu machen, wenn sie sich erst eine Weile gelangweilt haben."

15 1753-1754 巴黎出現約六十本的小冊子，知識份子與音樂家為了義大利和法國音樂的風格兩者孰優進行熱烈的爭辯。一方由啟蒙知識份子如盧梭 (Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778) 和狄德羅 (Denis Diderot, 1713-1784) 主張自然而平易近人的旋律，支持義大利音樂。另一方是法國傳統保守的音樂家，認同法國抒情悲劇中熱情且逼真的朗誦式旋律。這場爭論是法國喜歌劇誕生的導火線，也導致了喜歌劇真正意義的確立。

16 "Ariadne auf Naxos. Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit... Sieht sie ein menschliches Gesicht, wird meine Musik sinnlos... Ich habe nichts mit dieser Welt gemein! Wozu leben in ihr?"

17 "Courage! Jetzt kommt Vernunft in die Verstiegtheit!"

18 "Du wirst noch ganz andere überleben"

功地讓「作曲家」願意相信這世界是美好的，更進而透析了音樂存在的意義，他於〈開場序〉^[123] 陳述著：「……世界是美好的，對有勇氣的人是不可怕的——那麼，音樂是甚麼呢？……音樂是神聖的藝術，匯集所有各式的勇氣……，是藝術裡的聖人！」¹⁹

C 出現點：忠誠與遺忘

霍夫曼斯塔於此劇中，處理了一個很經典的生命議題：忠誠（*Treue*）。在失去愛情後，持守著內心的堅定直到死亡，抑或者是繼續生活、克服內心困頓，在轉化的過程中持守著「人」的覺知，而不墮落至無思考只求存活的「獸」。²⁰ 一位是對愛情堅守不移的阿麗雅德妮，另一位是交錯在眾多追求者中率性生活的齊別妮塔。有趣的是，這兩位擁有極端生命哲學的女性，在劇中並沒有直接的對話或是爭辯，劇作家很巧妙地讓兩個角色完整詮釋各自的生命哲學，型塑了兩個鮮明的圖像，卻避免直接的辯證。霍夫曼斯塔似乎並沒有要主動解答這個議題，只是用一種諷刺地方式：彼此無法理解彼此，將兩個角色放置在同一個舞台上，相互連結與呼應，並把最後的評價留給觀眾本身。

然而，C 出現點的齊別妮塔以悠遊在愛情遊戲中的姿態出現，這樣的展演卻似乎是她心底對於期待「忠誠」愛情的抵抗，這層心理狀態在節選的二重唱段落中，齊別妮塔於〈開場序〉^[92] 清楚地對「作曲家」陳述：「……許多人以為認識我，但他們其實看不清。舞台上我賣弄風情，但我內心確實如此嗎？……你應該說，愚蠢的女孩，曠日廢時地等待一個自以為能夠永遠信任的人。」²¹

由此來理解齊別妮塔，似乎可以在她的身上瞥見了阿麗雅德妮對於忠誠愛情嚮往的身影。彼此無法理解的兩位女性角色，從表象的展演往回追溯，清楚地合一在同為「女人」的身份之上。這也正是齊別妮塔的見解，當「作曲家」替阿麗雅德妮詮釋她的行為與意念時，齊別妮塔於〈開場序〉^[81] 不以為然地反擊：「哈哈。你要教我認識我的同類」²²，此時看似對立的愛情「忠誠」與選擇「遺忘」，實是合一的一體兩面，體現於兩位女性角色身上。

三、轉化（*Verwandlung*）

19 "...Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen-und was ist denn Musik?...Musik ist heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut...Das ist Musik, und darum ist die heilige unter den Künsten!"

20 Stephan Kohler, "Vom Wunder der Verwandlung: Werkidee und Entstehungsgeschichte der Oper »Ariadne auf Naxos«, " *Richard Strauss: Ariadne auf Naxos* by James Levine, Polydor International GmbH, Hamburg, 1986.

21 "Viele meinen, daß sie mich kennen, aber ihr Auge ist stumpf. Auf dem Theater spiele ich die Kokette, wer sagt, saß mein Herz dabei im Spiele ist?...Törichtes Mädchen, mußst du sagen, das sich manchmal zu sehnen verstünde nach dem einen, dem sie treu sein könnte, treu bis ans Ende."

22 "Tata. Du wirst mich meinesgleichen kennen lehren!"

《阿麗雅德妮》中的兩個女人都因為愛情而被轉化，阿麗雅德妮因為巴克斯而重獲新生，她躺在巴克斯懷抱裡，視他為死神，經歷了「把自己交給了死亡—不再存在—消逝—墜入蛻變的秘密裡—重生—在他的懷抱中新生」的轉化過程。在各自的「轉化」中，讓原本平行的兩條路發生轉折，在同一個生命「點」會合，即如霍夫曼斯塔的形容：「這是轉化，是奇蹟中的奇蹟，是愛情裡的真正秘密」²³。

從「新生」的角度觀之，巴克斯變成神。這是「作曲家」對阿麗雅德妮的理解與安排，而在「作曲家」的認知中，這種體驗，除了經歷神，還有其他的方式嗎？這浪漫的偏執，卻在齊別妮塔的人生經歷中早被參透，她於〈開場序〉754 直言道出：「死亡！說是這樣。她當然是指另一位追求者……死亡不會來的。我們來賭，還正好相反。或許也是位面色蒼白、深色眼睛的年輕人……大家好像都不知道似的！她現在可找到了她需要的下一個人……」²⁴

然而，同樣「轉化」也發生在齊別妮塔與「作曲家」的深刻對話時，原本兩條看似無法交會的平行線，在一次生命「點」的相遇，兩人皆被轉化，也揭露了愛情驅動轉變的能量。而這個轉化，在劇中正是促成〈開場序〉進入〈歌劇〉的主要關鍵點，當「作曲家」發現原來齊別妮塔與他有共同的生命價值時，他被軟化了，願意讓不可控制的未知發生。在這段音樂對話中，呈現了齊別妮塔在率性外表底下，隱藏在內心深處對於「忠誠」的渴求，音樂元素有截然不同於後面詠嘆調的展現，甚至出現如女主角阿麗雅德妮的抒情性音樂特徵。

而「轉化」(Verwandlungen) 的信息同樣清楚地出現在齊別妮塔的詠嘆調之中，作曲家很有辨識地使用了四個小節來勾勒轉化的狀態【譜例 1】，此段旋律的和聲目標為倒數第二小節第四拍的主和絃上，過程中使用了大量的變化和絃和臨時性的轉調，來模糊調性，呈現在轉化過程中的無法掌握與無法預期，而譜例的第二小節和第三小節的伴奏部分，保持了 F 這個音，主要暗示回到 F 為主音的調性。在這段旋律中，調性的轉移和主音的延續，讓樂句在同一個核心價值 (F 大調) 下，超越了調性本身的侷限，造成的模糊感在最後也確實地被解決了。其探討的內容正呼應著，當愛情降臨時，內心會進入無可言喻的轉化。

23 同註 2，附錄 E。

24 "Den Tod! Das sagt man so. Natürlich meint sie einen anderen Verehrer...Der Tod kommt aber nicht. Wetten wir. Sondern ganz das Gegenteil, vielleicht auch ein blasser, dunkeläugiger Bursche, ...Als ob man das nicht wüßte! Nun hat sie ja fürs nächste, was sie braucht..."

【譜例 1】〈歌劇〉1083-6

E: V_7/V $vii^{\circ}7/V$ V F: iv $vii^{\circ}11$ I

「轉化」的訊息在齊別妮塔於〈歌劇〉部分中詠嘆調的第四段 Rondo 段落再次出現：「每次出現的神……我全然被神俘虜，轉化再轉化」。²⁵ 這些音樂段落正是莊歌劇《阿麗雅德妮》的核心架構：被拋棄的阿麗雅德妮，等待著另一份愛情以上帝之姿來拯救她，並在當酒神巴克斯出現時，她的內心透過不斷地轉化，終獲新生。這個結局，看在齊別妮塔的眼中，恰好呼應了她於劇尾〈歌劇〉3264 所預言的那句：「新的神明降臨，我們無言交付自己！」²⁶

伍、齊別妮塔節選音樂段落之樂曲分析與詮釋

一、宣敘調

〈開場序〉83 的乾宣敘調手法使用：在第一版的《阿麗雅德妮》中原為純戲劇的序幕，於第二版—歌劇版中，被譜上了音樂。霍夫曼斯塔一直希望史特勞斯可以走出華格納樂劇的影響，史特勞斯於此開始發展了自己的音樂語言，他重拾乾宣敘調的形式，重新還原歌劇角色的對話語言。【譜例 2】

25 "Als ein Gott kam Jeder gegangen...war ich von dem Gott gefangen und gewandelt um und um."

26 "Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm!"

【譜例 2】〈開場序〉837-10

Zerbin. sit - zen ge - las - sen und ihr näch - ster Ver - eh - rer ist vor - erst nicht

Zerbin. an - ge - kom - men. Die Büh - ne stellt ei - ne wü - ste In - sel dar. Wir sind ei - ne

由於齊別妮塔在劇中代表著十八世紀喜歌劇團，史特勞斯在音樂上回到古典時期歌劇的乾宣敘調手法，使用單純的和絃，留給演唱者許多自由的空間，剛好切合喜歌劇團即興的需求。齊別妮塔於此宣告喜歌劇團要隨機加入莊歌劇《阿麗雅德妮》的演出，也讓「作曲家」陷入極大的崩潰邊緣，並激化出下一段戲劇音樂的高潮，歌詞內容及翻譯見附錄 A。

二、二重唱

在〈開場序〉84開始，「作曲家」與齊別妮塔展開直接且深刻的對話，從速度記號「緩慢」(ziemlich langsam)開始加溫，進入「逐漸地激動」(allmählich bewegter)，再進入「不斷地激動」(immer bewegter)。之後在〈開場序〉91，由原本的四四拍子轉為六八拍子，此後就大量使用三對二的(hemiola)的節奏【譜例 3】，不斷加強音樂的張力，呈現雙方精神狀態的拉扯與彼此內在的衝突與轉化，終於激盪出齊別妮塔內心深處最大的期待與恐懼：「……曠日廢時地等待一個自以為能夠永遠信任的人。」。在這段齊別妮塔的音樂中，音值較長且多長樂句，展現了強烈的抒情性，這與其後面的詠嘆調性格有明顯地區別，而與阿麗雅德妮的聲線卻有雷同之處，透露著兩位狀似性格迥異、具有不同愛情信仰的女性，在內心深處共同的渴望，這個論述點在之後齊別妮塔的詠嘆調中會有更清楚的闡述。

【譜例 3】〈開場序〉97¹⁻⁴

Zerbin. 6/4 97 3 3
 treu bis ans En - - - de...
 2 2 2

三、五重唱

完整的喜歌劇團五重唱呈現於〈歌劇〉75之後出現。音樂與前段阿麗雅德妮的詠嘆調氛圍有極大的反差。史特勞斯大量使用主題動機與對位的手法來建構這段五重唱【譜例 4】，並且在各角色的旋律線設計上，把角色的個性巧妙地嵌入其中——年輕愚昧的布利傑拉（超高男高音）、狡詐的史卡拉穆丘（男高音）、機靈的哈勒金（男中音）與怪誕老人杜法汀（男低音），並且在整體的五重唱中展現各自的性格【譜例 5】。

【譜例 4】〈歌劇〉377-776

etwas gemächlicher
poco comodo

Brigh. tilgt die Spur. Wir wissen zu ach-ten der Lie - be

Scaram. tilgt die Spur. Wir wissen zu ach-ten der Lie - be

Harik. hin und tilgt die Spur.

Treffl. tilgt die Spur.

etwas gemächlicher
poco comodo

Brigh. Leiden, doch trübes Schmachten, das wollen wir meiden. Wir wis-sen zu ach-ten der

Scaram. Wir wissen zu ach-ten der Lie - be

Harik. Doch trübes Schmachten wollen wir mei - den. Wir

Treffl. Doch trübes Schmachten wollen wir mei - den.

【譜例 5】〈歌劇〉585-853

Zerbinetta *p*
 機靈的
 Es gilt, ob Tan-zen, ob Sin - - - gen

Harlekin *p*
 Es gilt, ob Tanzen, ob Sin - gen tau - ge -

Truffaldin *pp*
 怪誕老人
 Es trock - net

85 *mf* *allmählich etwas fließender poco a poco più mosso*
 Zerbinetta
 tau - - - - - ge. von Trä - nen zu trock - nen ein schö -

Scaramuccio *p*
 狡詐的
 Es gilt, ob Tan-zen, ob Sin - gen tau - ge -

Harlekin *p*
 Es trocken -

Truffaldin
 Tränen der lo - se Wind.

allmählich etwas fließender poco a poco più mosso

四、詠唱調

整體而言，齊別妮塔的詠唱調具有幾個重要的特點：

第一：短樂句且多歌詞的段落，呈現齊別妮塔反應機靈的外顯性格。

第二：臨時升降記號與半音階樂句使用頻繁，呈現齊別妮塔精神亢奮、情緒起伏劇烈與強烈的性格。

第三：速度變化大，展現其思緒敏捷與豐富的性格。

第四：樂句的音程差距大，呈現其熱情與激昂的情緒。

下面由速度變化來切割段落，對於其各種音樂速度所呈現的性格與心理狀態進行分析。

【表 1】

【表 1】齊別妮塔詠唱調段落分析

音域 d_♭ - e₃ 主要音域 f₁-a₂

段落	第一段	第二段	第三段	第四段
速度	Moderato	Allegretto mosso	Allegro scherzando	Allegro
調性拍號	F 大調 / 四四拍	降 D 大調 / 三四拍子	D 大調 / 六八拍子	D 大調 / 四四拍子
性格態度	激將法	運用同理心 / 情緒緩和	佯裝不在乎	坦誠以對 / 情不自禁
歌詞內容大意	反諷公主與常人相同，請她醒醒	我也常有相同困擾	細數自己的愛情經驗	點出女性在愛情中的共同盲點－每個女人都期待在愛裡被神 (Gott) 拯救
音樂特點	多臨時升降記號 / 短樂句 【譜例 6】	多級進進行 【譜例 7】	自由華彩段落 / 32 分音符快速音群使用 【譜例 8】	<ul style="list-style-type: none"> •  音型持續出現，代表著行進 / 徬徨 / 被牽引 • 出現詠嘆調最高音與最長音質

【譜例 6】〈歌劇〉1034-1042

Zerbis: auf Ih-rer eig - nen Gruft. Sie wol-len kei - ne an -
 - dere Ver - tra - te als diesen Fels und diese Wel - - - - len haben?
 Prinzessin, hören Sie mich an. nicht Sie al - lein, wir al - le ach, wir al - le - was ihr

G^b: I₄⁶ V I (b: V) V₇
 vii^o₇ (g: vii^o₇/V) i
 lebhafter *più mosso* (Ariadne tritt an den Eingang ihrer Höhle zurück)
 M. d. 100
 vii^o₇/iv (c: vii^o₇) V₇ i

短樂句

【譜例 6】藉由臨時升降記號的使用，來進行多次的轉調。這段譜例的第二小節到第三小節，使用了同音異名手法，轉到了 G 小調。主要是為了要轉到 C 小調（G 小調的近系調）的預備。

此段音樂，透過調性的轉換，釋放了強烈轉折的情緒：原本好聲好氣尊敬阿麗雅德妮的齊別妮塔，此時強烈地直指大家同為女人，不都深陷著一樣的困境。而短樂句於此的使用，更加深了衝撞感與直接性。

【譜例 7】〈歌劇〉8[109]-[109]2

Allegretto mosso M. 140

Zerbin. Noch glaub ich dem ei - nen ganz mich ge - hö - rend, noch mein ich mir
(singend)

p cantando

109

Zerbin. sel - ber so si - cher zu sein, da mischt sich im Her - zen

這段三四拍子的音樂，樂團部份重複出現 $\text{♩} \cdot \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ 具舞蹈性質的音型。使用級進的音程，以和緩且具同理心的情緒，試圖以另一種語調說服阿麗雅德妮。而這舞蹈性的律動，在後段歌詞內容裡，乘載了徜徉在自由愛情觀裡的心曠神怡。

【譜例 8】〈歌劇〉 1192-11

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. It features three circled sections: the first two are melodic phrases, and the third is a cadenza. The piano accompaniment includes triplets and a 'pp' dynamic marking. The lyrics are 'gar sich - - - - - ber nicht ver-steht.'

史特勞斯再度運用了古典主義時期之華彩手法，來呈現齊別妮塔在愛情中的自在與瀟灑，樂譜中在此段音樂的尾部，清楚地出現了華彩段落（Cadenza）的標示，讓人聯想到古典時期詠唱調終止部分的即興演繹。

詠嘆調第四段中所提到的神（Gott）在全劇劇尾得到呼應。當酒神巴克斯這位用愛來拯救阿麗雅德妮的「神」出現後，三位在阿麗雅德妮旁的精靈，便開始一連唱起了三次聖詠似的搖籃曲，穿插在阿麗雅德妮與巴克斯的熱情對話之中，似乎是安慰著阿麗雅德妮終於覓得了歇息的胸膛，可以好好入眠，形成突兀卻饒有趣味的音樂戲劇效果，令人不得不讚賞史特勞斯或是劇作家或是這組天作之合的幽默與智慧。【譜例 9】

【譜例 9】〈歌劇〉 221-1-224 / 8230-23014 / 323-325

The image displays a musical score for three vocal parts. The first section consists of three staves, each with the lyrics "Tö - ne, tö - ne sü - ße Stim - me, frem - der" and the instruction "(leise, zaghaft)". The second section consists of three staves with the lyrics "Vo - gel, sin - go wie - der, dei - ne Kla - gen, sie be - lo - ben, uns ent - zü - cken". The third section consists of three staves with the lyrics "sol - che Lie - der, uns ent - zü - cken sol - che Lie - - - - der!". The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature.

陸、結論

本研究試圖剖析《阿麗雅德妮》這部構思縝密且充滿巧思的劇作，所有看似毫無章法的無厘頭設計與安排，全部都有戲劇史、社會與文化脈絡上的連結，劇作家從豐富的戲劇傳統中大膽並巧妙地建構出自己的戲劇語言，完整呈現了此劇中的所有信息。就如同在霍夫曼斯塔的作品風格中所述，同樣以「愛」為主題的探索，他不喜用情緒激化式的語彙，而是運用成熟的友誼、對比的關係與相互的理解來展現人性的包容，並藉由詩詞音韻的美學、流暢精準的對話與深具含意的典故讓每個元素在舞台的呈現上，充分展示鮮明的個性與人格特質。

從義大利即興喜劇、法國喜劇作家莫里哀、霍夫曼斯塔與史特勞斯，其作品的共同特質是善用幽默諷刺的方式，處理嚴肅甚至對立的議題。這種處理方式與議題本身保持觀看的距

離，卻讓觀者可以更清晰地辨識議題所建構的前後脈絡，這也正是戲劇（包含歌劇）很重要的一個特質，將關注的議題拉到舞台上呈現，觀者被放置在旁觀的觀眾群中，拉開與議題主體的觀看距離，留給觀者更清晰的思考空間。

除了劇構形式的巧思之外，「轉化」的概念在這齣劇中亦被深刻地探討，劇中從強度極大的愛情來剖析轉化的歷程。然而，轉化的狀態卻是處處可見，唯力道與深度不同罷了：從不同戲劇作品跨時代、跨國籍且跨語言的延伸與使用中，我們得以看到作品生命力的持續與轉換，在進入下一個作品時，作品素材或精神會被創作者咀嚼吸收，進而以當代的語彙或更嶄新的方式呈現，與不同時空的觀者延續著對話的關係。而角色之間的對話建立，更是在同一時空裡直接碰觸並且彼此影響。在交會「點」的觸碰後，不論立場如何，也都多少帶著彼此的氣味，繼續著自己生命的曲線。而觀眾在觀賞精心構思的作品與表演者的呈現後，以觀賞者的旁觀角度，讓思緒與關切主題產生連結與對話，在離開戲劇院後，內在發酵著真實的轉化。而研習角色的演唱者，在不斷地揣摩與解讀戲劇或音樂的訊息後，一次次誠懇並敞開地在呼吸中與角色結合，最後在舞台上將音樂戲劇中所獲得的真實情感或是訊息，勇敢堅定地呈現。當音樂結束後，某種透過練習與演繹角色而建立的呼吸與信念，似乎也被記憶在身體裡，建構了部分的自己，帶著薺別妮塔走下了舞台，但也走入了生命。

「忠誠」是另一個在整齣劇中很鮮明被提出探討的議題。整部作品從阿麗雅德妮對愛情的忠誠出發，清楚呈現在孤寂的納克索斯島上，再由薺別妮塔的出現與對比，突顯了阿麗雅德妮對於愛情忠誠的持守。然而，對於愛情看似玩世不恭的薺別妮塔，在整齣作品的解析後，卻在她身上經歷了更真實坦然的忠誠：她很清楚知道自己作為女人的主體性所渴求的，也清楚知道自己懼怕的，更知道自己能掌控的。這份真實與坦然或許是對自我最無矯飾的面對，最全然的愛與守護，也是對自己或是對愛最無條件的「忠誠」。這份「忠誠」可被解讀為藝術最終的自我實踐與守護，而若從這個角度觀之，似乎很難界定誰是忠誠，而誰又是非忠誠。這與〈開場序〉中「作曲家」不願更動自己的作品，極力忠誠地對待自己的音樂做了最深層的呼應，也正是「作曲家」與薺別妮塔之間最真實的共鳴。

附錄 A²⁷

一、宣敘調

Zerbinetta

Kindskopf.

Merkt auf, wir spielen mit in dem Stück Ariadne auf Naxos. Das Stück geht so: eine Prinzessin ist von ihrem Brautigam sitzen gelassen, und ihr nächster Verehrere ist vorerst noch nicht angekommen. Die Bühne stellt eine wüste Insel dar. Wir sind eine muntere Gesellschaft, die sich zufällig auf dieser wüsten Insel befindet. Ihr richtet euch nach mir, und, sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung!

二、二重唱

Zerbinetta

Ein Augenblick ist wenig – ein Blick ist viel. Viele meinen, daß sie mich kennen, aber ihr Auge ist stumpf. Auf dem Theater spiele ich die Kokette, wer sagt, daß mein Herz dabei im Spiele ist? Ich scheine munter und bin doch traurig, gelte für gesellig und bin doch so einsam.

Komponist

Süßes, unbegreifliches Mädchen!

Zerbinetta

齊別妮塔

幼稚。

注意，我們要和《納克索斯島上的阿麗雅德妮》這部作品共同演出。劇情是這樣的：一位公主被未婚夫拋棄，而下一位追求者尚未出現。舞台上是在一個荒島上。我們是歡樂的一群，恰巧在這島上。你們跟著我，一有機會，我們就上場混入劇情中。

齊別妮塔

一瞬間太短暫 – 一個注視太多。許多人自以為認識我，但他們其實看不清。舞台上的我賣弄風情，但我內心確實如此嗎？我外表看似歡樂，其實內心哀愁；看似善於交際，其實寂寞孤獨。

作曲家

甜美、令人費解的女孩啊！

齊別妮塔

27 中文翻譯參考陳怡文、沈雕龍中譯，羅基敏審訂，臺北市立交響樂團 2014 年度歌劇節目冊，65-111。

Törichtes Mädchen, muß du sagen, das sich
manchmal zu sehnen verstünde nach dem einen,
dem sie treu sein könnte, treu bis ans Ende.

Komponist

Wer es sein dürfte, den du ersehnest! Du bist
wie ich – das Irdische unvorhanden in deiner
Seele.

Zerbinetta

Du sprichst, was ich fühle. – Ich muß fort.
Vergißt du gleich wieder diesen einen
Augenblick?

Komponist

Vergißt sich in Äonen ein einziger Augenblick?

三、五重唱

Die Vier

Die Dame gibt mit trübem Sinn
Sich allzusehr der Trauer hin.
Was immer Böses widerfuhr,
Die Zeit geht hin und tilgt die Spur.
Wir wissen zu achten
Der Liebe Leiden,
Doch trübes Schmachten,
Das wollen wir meiden.
Sie aufzuheitern,
Naht sich bescheiden
Mit den Begleitern
Dies hübsche Kind.

你應該說，愚蠢的女孩，曠日廢時地等
待一個自以為能夠永遠信任的人。

作曲家

誰會是妳期盼的那位！妳和我一樣 –
靈魂中不許有世俗塵埃。

薺別妮塔

你道出我的感受。 – 我必須走了。
你會忘記剛剛那一刻嗎？

作曲家

這唯一的瞬間，在永恆中怎忘得了？

四位舞者

這位女士滿心晦暗
讓自己陷入愁雲慘霧。
無論天大的壞事，
時間總能撫平疤痕。
我們知道要去珍重
愛情中的苦痛，
然而，晦暗的苦楚，
我們卻要避免。
要讓她開懷，
謙卑地靠近
有同伴相隨
這位漂亮的孩子。

Es gilt, ob Tanzen,
Ob Singen tauge,
Von Tränen zu trocken
Ein schönes Auge.

無論跳舞，
或是唱歌，
重要的是要能抹乾淚珠
再現美麗明眸？

Es trocknet Tränen
Die schmeichelnde Sonne,
Es trocknet Tränen
Der lose Wind:

能抹乾淚珠的
是豔媚的陽光，
能抹乾淚珠的
是輕柔的微風：

Sie aufzuheitern,
Befahl den Begleitern,
O traurige Dame,
Dies hübsche Kind.

同伴們一起，
讓她開懷，
噢，悲傷的女士，
這位漂亮的孩子。

Zerbinetta
Wie sie sich schwingen,
Tanzen und singen,
Gefiele der eine
oder der andere
Gefiele mir schon.

齊別妮塔
他們如此地搖擺，
跳舞或歌唱，
無論這種
或哪種
都討我歡心。

Doch die Prinzessin
Verschließt ihre Augen,
Sie mag nicht die Weise,
Sie liebt nicht den Ton.
Geht doch! Laßt' s doch! Ihr fallet zur Last!

但這位公主
緊閉雙眼，
她不喜歡這旋律，
她不喜愛這音調。
走吧！停止吧！你們惹人煩！

Die Vier

Sie aufzuheitern,
Befahl den Begleitern,
O traurige Dame,
Das hübsche Kind.

Doch wie wir tanzen,
Doch wie wir singen,
Was wir auch bringen,
Wir haben kein Glück.

Zerbinetta

Drum lasset das Tanzen,
Lasset das Singen,
Zieht euch zurück!
Zurück! Versteht ihr nicht! Ihr seid nur lästig!

四、詠嘆調

Zerbinetta

Großmächtige Prinzessin, wer verstünde nicht,
Das so erlauchter und erhabener Personen
Traurigkeit
Mit einem anderen Maß gemessen werde muß
Als der gemeinen Sterblichen. - Jedoch

Sind wir nicht Frauen unter uns, und schlägt
denn nicht In jeder Brust ein unbegreiflich,
unbegreiflich Herz?

Von unserer Schwachheit sprechen,
Sie uns selber eingestehen,
Ist es nicht schmerzlich süß?
Und zuckt uns nicht der Sinn danach?

Sie wollen nicht hören -
Schön und stolz und regungslos,

四位舞者

同伴們一起，
讓她開懷，
噢，悲傷的女士，
這位漂亮的孩子。

我們如何跳舞，
我們如何歌唱，
無論我們帶來什麼，
都達不到目的。

薺別妮塔

停止跳舞，
停止歌唱，
你們都回去！
回去！懂嗎！你們只是惹人煩！

薺別妮塔

公主陛下，誰都知道
這般尊貴崇高的人之悲傷

必須要用不同標準來衡量
非與凡夫俗子相同。 - 然而

我們不都是女人嗎？
胸口不都跳動著一顆難解的心嗎？

談起我們的弱點，
我們自己都承認，
不就是苦痛的甘甜嗎？
感知不也因此而甦醒著嗎？

您不想聽我說 -
美麗、驕傲、卻無動於衷，

Als wäre Sie die Statue auf Ihrer eigenen Gruft -
Sie wollen keine andere Vertraute
Als diesen Fels und diese Wellen haben?

彷彿佇立在自己墓穴上的雕像－
您不想要其他朋友，
除了這巖石與這片海？

Prinzessin, hören Sie mich an - nicht Sie allein,
Wir alle - ach, wir alle - was Ihr Herz erstarrt,
Wer ist die Frau, die es nicht durchgelitten hätte?

公主，請聽我說－不只是您，
我們大家－啊，我們大家－
那傷透您心的，哪個女人未曾為此煎熬過？

Verlassen! in Verzweiflung! ausgesetzt!
Ach, solcher wüsten Inseln sind unzählige
Auch mitten unter Menschen, ich - ich selber
Ich habe ihrer mehrere bewohnt
Und habe nicht gelernt, die Männer zu erfuchen.
Treu los - sie sinds!

被拋棄！感到絕望！被遺棄！
啊，這類荒島，人群之中，
難以計數，我－我自己，
亦曾多次棲身荒島
但還是沒學會詛咒男人。
不忠誠－他們都是！

Ungeheuer, ohne Grenzen!
Eine kurze Nacht,
Ein hastiger Tag,
Ein Wehen der Luft,
Ein fließender Blick
Verwandelt ihr Herz!
Aber sind wir denn gefeit
Gegen die grausamen - entzückenden,
Die unbegreiflichen Verwandlungen?

可怕，肆無忌憚！
一個短暫的夜晚，
一個熙攘的白晝，
一陣微風輕飄，
一抹游動目光
改變了她的心！
但我們能抵抗那些
殘酷的－令人著迷的，
難以解釋的轉化嗎？

Noch glaub´ich dem einen ganz mich gehörend,
Noch mein´ich mir selber so sicher so sein,
Da mischt sich im Herzen leise betörend
Schon einer nie gekosteten Freiheit,
Schon einer neuen verstorbenen Liebe
Schweifendes freches Gefühle sich ein!
Noch bin ich wahr, und doch ist es gelogen,
Ich halte mich treu und bin schon schlecht,
Mit falschen Gewichte wird alles gewogen－
Und halb mich wissend und halb im Taumel
Betrüg´ich ihn endlich und lieb´ihn noch recht!

我還相信我僅屬於一人，
我還認為對自己很肯定時，
就有微醺的誘惑潛入內心
是未曾品嚐過的自由，
是暗通款曲的新鮮愛意，
漂蕩的、放肆的感受！
我既認真，卻又有假意，
我既忠實，卻又很壞，
用錯誤的重心衡量諸事－
一半清醒，一半沉醉
我終於騙了他，卻也真誠愛他！

So war es mit Pagliazzo
Und mit Mezzetin!

最先是帕里亞佐
以及梅徹廷！

Dann war es Cavicchio,
 Dann Burattin,
 Dann Pasquariello!
 Ach, und zuweilen,
 Will es mir scheinen,
 Waren es zwei!
 Doch niemals Launen,
 Immer ein Müssen!
 Immer ein neues
 Beklommenes Staunen:
 Daß ein Herz so gar sich selber,
 Gar sich selber nicht versteht!

Als ein Gott kam jeder gegangen,
 Und sein Schritt schon machte mich stumm,
 Küßte er mir Stirn und Wangen,
 War ich von dem Gott gefangen
 Und gewandelt um und um!
 Als ein Gott kam jeder gegangen,
 Jeder wandelte mich um,
 Küßte er mir Mund und Wangen,
 Hingegeben war ich stumm!
 Kam der neue Gott gegangen,
 Hingegeben war ich stumm!

再來是卡維奇歐，
 然後布拉廷，
 還有帕斯瓜里耶羅！
 啊，有時候，
 似乎，
 同時有兩位！
 不過，絕非一時情緒，
 總是一種必須！
 總是一種新鮮的
 觸動心頭的震撼：
 一顆心甚至自己，
 都不能理解！

每次出現的神，
 其步伐總令我無言，
 他親吻我前額與面頰，
 我全然被俘虜
 轉化再轉化！
 每次出現的神，
 每位都讓我轉化，
 他親吻我前額與面頰，
 我無言地投降！
 每當新神出現，
 我無言地投降！

參考文獻

一、中文書目

- 王希文編譯。《希臘羅馬神話故事》。臺南市：大夏，1986。
- 車炎江等。《發現理查·史特勞斯》。臺北：國家表演藝術中心，2006。
- 李魁賢譯。《梵樂希 / 霍夫曼斯塔爾》。臺北市：桂冠，2005。
- 陳怡文、沈雕龍譯。〈納克索斯島上的阿麗雅德妮歌詞對譯〉。《理查·史特勞斯：納克索斯島上的阿麗雅德妮》。臺北市立交響樂團 2014 年度歌劇節目冊，63-111。
- 楊莉莉譯。《莫理哀《守財奴》》。臺北市：國立臺北藝術大學，2017。
- 劉志明。《西方歌劇史》。臺北市：全音，1995。
- 劉經樹。《理查·史特勞斯：浪漫音詩巨匠 II》。臺北：世界文物，2001。
- 羅基敏。〈「音樂是神聖的藝術」：史特勞斯與霍夫曼斯塔的《納克索斯島上的阿麗雅德妮》〉。《理查·史特勞斯：納克索斯島上的阿麗雅德妮》。臺北市立交響樂團 2014 年度歌劇節目冊，14-21。

二、西文書目

- Duchartre, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. New York: Dover, 1966.
- Gilliam, Bryan, ed. *Richard Strauss and His World*. Princetn, NJ: Princeton University Press, 1992.
- Holden, Raymond. *Richard Strauss: A Musical Life*. New Haven and London: Yale University Press, 2011.
- Mann, William. *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- Osborne, Charles. *The Complete Operas of Strauss*. London: Michael O'mara Book, 1988.
- Youmans, Charles, ed. *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. New York: Cambridge University Press, 2010.

三、學術論文

- 朱靜美。〈老戲法、新活用：義大利藝術喜劇之「拉奇」與好萊塢早期的動畫表演〉。《戲劇學刊》21 期（2015）：195-217。

陳怡文。《「作曲家」的蛻變：理查·史特勞斯與霍夫曼斯塔的《納克索斯島上的阿莉雅德娜》作品群研究》。國立臺灣師範大學博士論文，2018。

莊郁馨。《由文學天地到歌劇舞台：霍夫曼斯塔邁向歌劇劇作家之路》。輔仁大學博士論文，2015。

翁嘉佑。《羅西尼喜歌劇《塞維里亞理髮師》之研究》。國立臺灣師範大學碩士論文，2014。

四、樂譜

Strauss, Richard. *Ariadne auf Naxos*. London: Hawkes & Son, 1943.

五、網路資料

Gilliam, Bryan, and Charles Youmans. "Strauss, Richard." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 11 Oct. 2019.

Sheren, Paul. "Reinhardt [Goldmann], Max." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 11 Oct. 2019.

Murray, David. "Ariadne auf Naxos" *The New Grove Dictionary of Opera*. Edited by Stanley Sadie. *Grove Music Online*. Oxford University Press.

六、有聲資料

Philharmonia Orchestra, with Herbert von Karajan (conductor), Elisabeth Schwarzkopf, Rita Streich, Irmard Seefried and Rudolf Schock. *Richard Strauss: Ariadne auf Naxos*. Naxos, 2006. CD.

Wiener Philharmoniker, with James Levine (conductor), Anna Tomowa-Sintow, Kathleen Battle, Agnes Baltsa, Gary Lakes and Hermann Prey. *Richard Strauss: Ariadne auf Naxos*. Deutsche Grammophon, 1986. CD.

初探勒給涅對法文藝術歌曲的貢獻

楊勝安

國立臺北藝術大學音樂學系博士生

摘要

法文藝術歌曲在十九、二十世紀交會之際，擺脫以往浪漫曲與德文藝術歌曲的影響，展現傲人的成果。幸運的我們，離近代法文藝術歌曲還不算遠，有許多相關紀錄與詮釋的書籍可以查閱，有實際的錄音可以欣賞，甚至還有老師傳承珍貴的第一手資料給我們。作曲家勒給涅創作了近百首藝術歌曲，這些作品有專業名家的支持、曾做為國際聲樂大賽的指定曲目，也曾經是音樂節的研討主題，然而卻見不到音樂學上的探究。本文將簡述法文藝術歌曲的發展，並且介紹這位鮮為人知的作曲家，透過實際的音樂賞析，帮助大家認識勒給涅，一起演唱勒給涅的作品，並且探索勒給涅對法文藝術歌曲的貢獻。

關鍵詞：法文藝術歌曲、勒給涅、貝納克、浦朗克、蘇捷

A Primitive Research on the Contribution of Jacques Leguerney's Songs to French Mélodie Repertoire

YANG, Sheng-An

Doctoral Student, Department of Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

French *mélodie*, flourishing in *belle époque*, extricated itself from the influences of French romance and German *Lieder*, revealing the sublime beauty by its unique text, phrasing, harmony, and performing style. We are lucky to have books, records and teachers who had ever worked with *mélodie* legends. Jacques Leguerney, highly praised for his songs by famous *mélodie* singers and teachers, hardly received any respect from the musicologists, and even now are not so familiar by singers. This article is trying to introduce Leguerney's contributions to the repertoire of French *mélodie*. Hopefully, we singers and art-song lovers all enjoy his talent, wisdom, and infinite charm Shown in his *mélodies*.

Keywords: *mélodie*, Leguerney, Bernac, Poulenc, Souzay

筆者的法韻老師葛拉伯 (Thomas Grubb) 多年前給筆者的建議曲目清單，其中包含了勒給涅 (Jacques Leguerney, 1906-1997) 的作品，並且告訴筆者他的朋友出了一本介紹勒給涅作品的專書。演唱之後，筆者讚嘆這些歌曲具有神秘的吸引力，優美又饒富趣味。在好奇心的驅使之下，開始搜尋作曲家的背景資料，發現除了該書之外，竟然沒有任何的參考文獻提及這一位作曲家。直至今日，勒給涅的相關研究資料仍然非常有限，甚至葛洛夫音樂字典中毫無相關詞條，但是這樣在音樂歷史上沒沒無聞的作曲家，卻有許多演唱名家與詮釋教育家對他高度地讚揚，其中的反差引起筆者的興趣，因此在第二部分的作曲家生平與作品概述之中，摘錄了由迪本 (Mary Dibbern)、琴波 (Carol Kimball) 與舒克合 (Patrick Choukroun) 三人共同撰寫的《勒給涅的歌曲詮釋》(*Interpreting the Songs of Jacques Leguerney*)，¹ 目的不在於發表獨特的創見，而是希望能夠透過文字的介紹，吸引愛好法文藝術歌曲的朋友們一起來演唱勒給涅的作品，一同探索他獨特的魅力。

壹、法文藝術歌曲的歷史發展與藝術精神

一、「法文藝術歌曲」(mélodie) 一詞的由來

愛爾蘭詩人摩爾 (Thomas Moore, 1779-1852) 創作歌詞，由史蒂文生爵士 (John Andrew Stevenson, 1761-1833) 與畢夏普 (Henry Bishop, 1787-1856) 作曲，於 1808 至 1834 年間出版了十冊名為《愛爾蘭歌曲選集》(*A Selection of Irish Melodies*)，深受大眾的喜愛，其中包含了著名的〈夏日最後的玫瑰〉，而這裡的“melody”一詞指的是將音樂與歌詞合為一體的歌曲。1835 年，白遼士 (Hector Berlioz, 1803-1869) 稱他的聲樂作品為“mélodie”，音樂上與浪漫曲 (romance) 有著許多相似的特色：單純的音樂風格，分節歌的形式，配上分解和絃式的簡單伴奏，有時候會使用民歌素材。

到了約莫十九世紀中葉之後，浪漫曲的藝術性逐漸降低，在藝術性的歌曲領域需要其他的曲種來補強；其次，舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828) 的歌曲被介紹到法國，出版商直接換上法文的歌詞而受到大家喜愛，連帶使得許多德文詩被譜成法文歌曲，例如：鉦 (Georges Hüe, 1858-1948) 採用海涅 (Heinrich Heine, 1797-1856) 的詩〈我在夢中哭泣〉(Ich

1 Mary Dibbern, Carol Kimball and Patrick Choukroun, *Interpreting the Songs of Jacques Leguerney: A Guide for Study and Performance* (New York: Pendragon, 2001).

hab' im Traum geweinet'²) 譜寫成歌曲〈J'ai pleuré en rêve〉。除此之外，新出現的浪漫主義詩作帶給作曲家新的靈感，使他們放棄使用舊有的創作技巧與形式，發展出深具法國特色的歌曲寫作方式，而 *mélodie* 一詞也漸漸開始獨立出來，轉變成為法文藝術歌曲的專有名詞。

二、近代法文藝術歌曲的時空背景

法國從 1789 年革命爆發開始，歷經了三次的君主立憲、兩次的共和以及兩次的帝國制度，於 1870 年普法戰爭之後進入了「第三共和」。安定的政治與繁榮的社會，使得文學、美術、戲劇與音樂也隨之高度發展；和平的氛圍，經濟的發展，知識的進步，藝術的百家爭鳴，直到兩次世界大戰帶給全人類前所未有的衝擊，人們才開始追憶這段黃金的歲月，並稱它為「美好年代」(la belle époque)。

1871 年巴黎成立了「國家音樂協會」(La Société Nationale de Musique)，由溫和的學院派所主導，聖桑斯 (Camille Saint-Saëns, 1835-1921) 擔任主席，參與的主要勢力作曲家包括托瑪 (Ambroise Thomas, 1811-1896)、古諾 (Charles-François Gounod, 1818-1893)、比才 (Georges Bizet, 1838-1875)、馬斯奈 (Jules Massenet, 1842-1912)，他們主張發揚民族精神，復興法國音樂，重振如庫普蘭 (François Couperin, 1668-1733) 與拉摩 (Jean-Philippe Rameau, 1683-1764) 等音樂家們的往日榮光。約莫十年之後由激進的法朗克 (César Franck, 1822-1890) 與他的學生們所主導，他們主張向日耳曼學習，例如巴赫 (J. S. Bach, 1685-1750) 的對位，貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 的動機發展，更重要的是華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 對音樂的想法。

沙龍文化在歐洲有著相當悠久的歷史，著名的沙龍女主人例如有：喬治桑 (Georges Sand, 1804-1876)，芬妮·孟德爾頌 (Fanny Mendelssohn, 1805-1847)。歌曲在這個時候的巴黎出現了極端化的發展，通俗的浪漫曲逐漸演變成我們所認識的法國香頌 (*chanson*)，流行於秀場與歌廳之中，而沙龍文化則是提供音樂菁英份子一個充分發揮的天地，讓法文藝術歌曲的發展越來越精緻化，某種程度來說也是變得越來越曲高和寡。除此之外，1889 年的法國巴黎世界博覽會影響了異國 (東方) 素材在西方世界的運用，等等諸多的因素讓巴黎成為世界的首都，各種前衛的想法在這裡也得到呈現的舞臺 (例如：1913 年春之祭的首演)。

2 這首詩亦是舒曼的聯篇歌曲《詩人之戀》的第 13 首。

十九世紀中葉，浪漫主義發展到顛峰，講求實用的中產階級興起，而孔德 (Auguste Comte, 1789-1857) 的實證主義 (le positivisme) 在社會上瀰漫，以科學的方法來探索事物之間的關係。在文學上有人受哥提耶 (Théophile Gautier, 1811-1872) 與叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) 的影響，倡言「為藝術而藝術」、「唯美」，以理性的角度來追求事物的客觀之美，在尋求稀罕珍奇之際，兼具了細緻優雅，如此地擺脫浪漫風格。1866 年法國出版商勒梅荷 (Alphonse Lemerre) 出版了 18 冊名為《當代帕拿斯》(*Le Parnasse contemporain*) 的詩集，包含了數十位詩人的作品，其中著名的詩人例如有：黎瑟 (Leconte de Lisle, 1818-1894)、柯佩 (François Coppée, 1842-1908) 等，形成了所謂的「高蹈派」(le parnasse)。後來又有一群人對科學精神、唯物主義高度不滿，想要擺脫、逃避那個所謂的「文明世界」，將藝術的國度當成是逃避現實的避風港；追求超凡脫俗的美感，反對平鋪直敘，要用隱喻的方式來賦予畫面或物體一個象徵的意義。波特萊爾 (Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867) 的《惡之華》(*Le Fleurs du mal*) 開啟了這個詩學的潮流：「象徵主義」(le symbolisme)，其中著名的詩人有：瑪拉梅 (Stéphane Mallarmé, 1842-1898)、魏倫 (Paul Verlaine, 1844-1896)，而此名詞始於 1886 年詩人摩黑阿斯 (Jean Moréas, 1856-1910) 於費加洛報 (La Figaro) 發表「象徵主義宣言」(*Le Symbolisme*)。

在這個美好年代，法文藝術歌曲擺脫了之前浪漫曲與德文藝術歌曲的影響，開創一條新的道路：新的和聲、新的音響、新的演唱風格，以及新的合作關係。

三、近代法文藝術歌曲的音樂語彙

作曲家們在傳統的基礎上加以變化，例如三和絃的運用可能會省略三音，讓聽覺上遊移於大、小三和絃的不確定感 (ambiguity) 之中；或是加入二度音程而形成增音和絃 (added-note chord)，裝飾單純的三和絃。又或者是超越傳統的三和絃與七和絃，加入更多的三度音而形成十一和絃、十三和絃等，一方面豐富了音響效果，另一方面也模糊了調性中心。和絃的連接不再完全受制於功能和聲的規範，和絃之間可以純粹是一種聽覺的想法，作曲家能夠自由地選擇他們耳朵認為好聽的音響效果，因為他們更重視的是音樂整體的感覺，而非單純悅耳的旋律線條。佛瑞 (Gabriel Fauré, 1845-1924) 在歌曲〈水之反光〉(Reflets dans l'eau) 便使用了級進下行的全音音階所構成的平行和絃 (譜例一)。

譜例一：佛瑞〈水之反光〉第 18-21 小節，選自《幻景》(Mirages)，第二首

The image displays two systems of musical notation for the song 'Reflets dans l'eau'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system shows the vocal line with lyrics: "...res. ses des œur, vos nuan _ces, vo. tre douceur, aube oppor- tu - ne; et votre pas souple et rythmé,". The piano accompaniment features a bass line with a descending whole-tone scale and chords that mirror this scale. The second system shows the vocal line with lyrics: "nym - phes au ri. re parfu. mé, — au teint de lu - ne; — et le ga. lop — des ae. gy." The piano accompaniment continues with the same descending whole-tone scale and chordal structure.

不同的調性產生不同的色彩，即便是同樣的音高在不同的音域，或是交由不一樣的樂器來演奏，在音色上所產生的細緻變化是這個時期作曲家們關注的焦點之一，加上變化音高帶來了複雜且模糊的調性感，讓近代法文藝術歌曲無法被移調演唱，特別是德布西 (Claude Debussy, 1862-1918)、拉威爾 (Maurice Ravel, 1875-1937)、浦朗克 (Francis Poulenc, 1899-1963) 的聲樂作品。從作品的音域來看，這個時期的作曲家在進入成熟期之後，他們的作品似乎都特別適合有高音的中音歌手來演唱，或許是他們個人的偏好，加上長期與他們合作的演唱者剛好都是屬於這樣的音色，例如：佛瑞與克華札 (Claire Croiza, 1882-1946)，德布西與芭托莉 (Jane Bathori, 1877-1970)，浦朗克與貝納克 (Pierre Bernac, 1899-1979)；除此之外，中音歌手的音域較接近口語所使用的音域，比較不會有極端音域受技術限制或母音修飾等聲樂技術的干擾。

這個時期在節奏上的運用，法國作曲家們常常會透過靈巧多變的時值與節奏變化，不再受制於數百年來小節線的限制；拍號的運用有時候只是考量到記譜方便而已，使得樂譜即便是標記了拍號，也似乎感受不到該拍號的律動，而是按照詩文的韻律而讓節奏自然地流洩綿延 (譜例二)。

譜例二：卡普雷 (André Caplet, 1878-1925)〈搖籃曲〉(Berceuse)第4-9小節，選自《舊盒子》(Le Vieux Coffret) 第二首

The image shows a musical score for a lullaby by André Caplet. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Viens vers moi quand tu chantes, amie, j'ai des secrets Que tu li-". The piano accompaniment is marked "Moins lent" and "mf". The second system continues the vocal line with the lyrics: "ras toi-même au reflet de mes yeux. Viens, entou-re mon cou de tes bras,". The piano accompaniment continues with a "p" dynamic marking. The score is written in a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat major).

佛瑞不喜歡浮誇艷麗的音樂風格，他在節奏與速度上追求質樸且精準地演奏，這樣的作法影響了後輩的作曲家，貝納克甚至就在教學中直接點出「絕對不要在佛瑞的音樂中採用任意速度」(Never use rubato in Fauré)。³ 以他的歌曲〈在人間〉(Ici-bas) 為例，許多演奏者深受浪漫派德文藝術歌曲的影響，往往在尾奏加入了任意速度與漸慢來表現抒情性，但其實應該要保持速度，因為作曲家已經在音符間完整表達了他的樂思，演奏者的責任就是忠實地呈現(譜例三)。

譜例三：佛瑞〈在人間〉第 30-33 小節，作品 8，第三首

The image shows a musical score for the song 'Ici-bas' by Gabriel Fauré, measures 30-33. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '- jours!' and a long note. The piano accompaniment has a flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Pedal markings are present in the left hand.

語言的特性也是創作過程重要的影響因素，粗略地比較德、法、義、英四種聲樂演唱的基本語言，作曲家們會按照義大利文中輕、重音節的抑揚頓挫，配上適當的音樂拍點與音高；而德、英除了上述的特性之外，最出色的就是那些富有表現力的子音了。至於法文的特性與其他三種語言不同，重音會置於句尾最後一個音節上，作曲家特別想要凸顯的字詞則是賦予該音節較長的時間值，而不一定是較重的力度。除此之外，法文的母音有許多細緻的變化，在子音上要唱得快、短、清晰(quick, short, clear)，歌曲的鋼琴部份肩負起營造詩詞情境的任務，而歌者則是清楚地傳達歌詞，因此在聲樂的部分常常使用說話般(parlando)的風格(譜例四)。

3 Robert Gartside, *Interpreting the Songs of Gabriel Fauré* (New York: Leyerle, 1996), 24.

譜例四：德布西〈牧神的蘆笛〉(La flûte de Pan) 第 1-5 小節，選自《三首比利提斯之歌》(Trois Chansons de Bilitis)，第一首

Lent et sans rigueur de rythme

CHANT

PIANO

pp

Doux et soutenu

p

Pour le jour des Hy-a - cin - thies, — il m'a don - né u - ne sy -

.rinx fai - te de ro - seaux bien tail - lés, u - nis a -

當然音樂無法完全如同節拍器般絲毫不差地演唱，所以作曲家會加入許多的術語來標記他們想要的感覺，以拉威爾的〈徒然的請求〉(Placet futile) 為例，作曲家標記了明確的速度要求，並且在不影響整體的情況下，加入了許多細緻的速度變化(譜例五)。

譜例五：拉威爾〈徒然的請求〉第 1-7 小節，選自《三首馬拉梅的詩》(Trois poèmes de Stéphane Mallarmé)

The musical score for measures 1-7 of 'Placet futile' is presented in three systems. The first system shows the vocal line (CHANT) and piano accompaniment (PIANO) starting with a tempo of 'Très modéré' (12/8) and a metronome marking of 108. The tempo then changes to 'Ralenti' (9/8). The piano part includes dynamic markings of *p* and *pp*, and performance instructions like *rubato* and *express.*. The second system continues the piano accompaniment with markings for 'au Mouv!', 'Très ralenti', and 'au Mouv!', along with dynamics *mf* and *pp*, and the instruction *rubato*. The third system shows the vocal line with lyrics: 'Princesse! à jalouser le des.tind'une Hé - bé - Qui poind surcette tasse au bai'. The tempo markings 'Très ralenti' and 'Retenez' are present, along with dynamics *p* and *mf*, and the instruction *portez legé*.

四、法式演唱美學

巴羅克時期歌劇在義大利萌芽茁壯，並且向外影響；法國國王路易十四在位時期，樞機兼首席大臣的馬札林 (Jules Mazarin, 1602-1661) 將義大利歌劇引進了法國，而宮廷音樂家呂利 (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) 則是發展出屬於法國的抒情悲劇 (*tragédie lyrique*)。同樣來自義大利的他們，將義大利的文化帶進法國，卻開出不同的花朵：法國音樂講求內斂的優雅之美，追求純淨自然的演唱風格，因此不喜歡閹人歌手 (*castrato*)，除此之外他們也不喜歡義大利式的炫技花腔，所以不一定會使用返始詠唱調 (*aria da capo*)，即便是用了這樣的曲式結構，也不會加入令人眼花撩亂的快速音符。百科全書派的盧梭 (Jean-Jaques Rousseau, 1712-1778) 主張音樂要模仿自然，旋律要模仿人的聲調，許多的想法異於傳統派的拉摩 (Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)，兩方人馬的爭辯引發了日後的喜歌劇之爭。浪漫曲在法國的喜歌劇 (*opéra comique*) 當中扮演重要的角色，也是法國從十七世紀宮廷歌曲 (*air de cour*) 之後，具有藝術價值，而且音樂與詩詞同等重要的一種歌曲形式。⁴

法國作曲家兼浪漫曲演唱家荷馬聶西 (Antoine Romagnesi, 1781-1850)，於 1846 年出版了《浪漫曲、短歌、夜曲，以及沙龍音樂之演唱藝術》(*L'art de chanter les romances, les chansonnettes et les nocturnes et généralement toute la musique de salon*)，內容提供許多至今仍然受用的演唱建議，特別指出了演唱歌劇與沙龍音樂之間的差異，他提醒沙龍音樂的歌手要謹慎地使用歌聲，不要過度而超過聲音的自然性，應該要唱得「非常好」(*fort bien*) 而不是「非常大聲」(*bien fort*)。此外，演唱者應該要先好好研究歌詞，在傳達詩意的過程中不要有炫技之嫌，呼吸與面部表情要自然；不要矯揉造作，要單純、自然。⁵

法國近代藝術歌曲的作曲家們承襲了這樣的音樂風格，隨著詩詞與音樂複雜度的提升，對於演出者的要求也隨之提升。鋼琴要有獨奏的能力，又可以兼顧與歌者之間的平衡和緊密結合；歌者除了對詩詞的感受力之外，還要有極佳的音感與節奏能力，在傳達抒情性的過程中，又不會流俗於義式與德式的慣常語法，而這樣的演唱美學，也是一種對浪漫主義的反動。

4 Frits Noske, *French Song from Berlioz to Duparc*, trans. Rita Benton (New York: Dover, 1970), 5.

5 Martha Elliot, *Singing in Style: A Guide to Vocal Performances Practices*, (New Haven, CT: Yale University Press, 2006), 199.

貳、勒給涅：法文藝術歌曲的滄海遺珠？

法文藝術歌曲從廣義來說可以包括 *romance* 與 *mélodie*，前者被翻譯為「浪漫曲」，而後者根據國家教育研究院的翻譯則為「法文藝術歌曲」，因此中文使用者容易混淆不清。本文則將法文藝術歌曲限制在 *mélodie* 的範圍。

法文藝術歌曲的年代大致上約莫一百四十年，曲目範圍從白遼士到浦朗克，原因是白遼士開始使用「*mélodie*」一詞來指涉新的藝術歌曲，而浦朗克之後、1960 年代起的法國作曲家則是投入二十世紀新音色與新技巧的開發，例如梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 與布雷茲 (Pierre Boulez, 1925-2016) 擅長使用「整體序列主義」(total serialism)，遠離了法文藝術歌曲的編制與風格。

一、生平介紹

雅各·勒給涅 (Jacques Leguerney)，1906 年出生於法國北部的港口城市勒阿弗爾 (Le Havre) 的中產階級家庭之中，父親 (Marcel Louis Pierre Leguerney, 1863-1932) 是傑出的律師，雖然沒有學過音樂，但是家族成員常常會參與聆賞音樂會；母親 (Suzanne Louise Marguerite Aubin) 幼時曾接受鋼琴與理論的教育，不過婚後便投入家庭，相夫教子的生活使她中斷了音樂的活動。1913 年舉家搬至巴黎，並且如同一般中產家庭，勒給涅開始學習鋼琴與理論，雖然他自認並沒有深入地學習。叔姪輩的長輩杜厚 (Henri Duros) 曾帶他去歌劇院觀賞古諾的歌劇《浮士德》(Faust)，有一天送了一臺小型平臺鋼琴給他，因此，勒給涅決定停止鋼琴的學習，而開始創作音樂。

1926 年，勒給涅進入銀行工作，同時也進入巴黎師範音樂院，成為著名作曲暨教育家布朗潔 (Nadia Boulanger, 1887-1979) 的學生；布朗潔欣賞勒給涅的天賦，常常幫他加課，不過他厭倦於老師過度的課業要求，並認為「有天賦的人就能夠掌握和聲的寫作。」⁶ 漸漸地，勒給涅的學業表現開始低落，而布朗潔在成績單上寫下「非常有天份，但是不努力。」⁷ 因此，勒給涅決定離開學校，並將時間規劃做好分配：銀行工作、聽歌劇、創作歌曲與室內樂。這個時候的勒給涅非常欣賞年齡相仿、同樣努力自學的浦朗克，而浦朗克的歌曲〈象徵〉

6 同註 1，5。

7 同註 1，5。

(Attributes)，選自歌集《洪薩的詩》(*Poèmes de Ronsard*)，啟發他致力於歌曲的創作，也成為日後大量以「七星詩社」(*La Pléiade*)⁸的作品來當作歌詞來源的契機。德布西歌曲的詮釋名家芭托莉於1928年唱了兩首勒給涅的作品，之後便邀請這位年輕的作曲家參加她的音樂聚會，也給他許多音樂上的建議。1932年勒給涅的父親過世，家中的事業便由他來繼承，因此無暇創作。

1940年德國入侵法國，結束了第三共和的美好時代，但是幸運的勒給涅擁有豐沛的財力能夠在郊外的別墅躲避戰爭的紛擾，並且多了時間可以重新開始作曲。在這個時期，勒給涅結識許多音樂界名人，並且日後成為了音樂的摯友，其中包括：鋼琴家提亞爾(Simone Tilliard, 1896-1967)，鋼琴家荷般(Jacqueline Robin, 1917-2007)，男中音貝納克，作曲兼鋼琴家浦朗克，女高音涂蓮(Geneviève Touraine, 1903-1981)，以及涂蓮的弟弟男中音蘇捷(Gérard Souzay, 1918-2004)。貝納克幫勒給涅找到出版商，並且成為日後他的音樂能夠在美國傳揚的關鍵之一；浦朗克與勒給涅惺惺相惜，並大力讚揚他的作品；蘇捷這位二十世紀的重要藝術歌曲演唱家，引發勒給涅許多創作的動力與靈感。勒給涅曾經說過：「我一聽到他(蘇捷)的歌聲，便想要寫歌給他。」⁹

荷般是一位傑出的鋼琴家，勒給涅曾說「她擁有絕佳的音樂能力，即便我的手寫譜像是個難以讀懂的怪物，不過她總是能夠視譜彈出所有的音符，並且呈現出適當的音樂細節，即便我還沒標註任何表情記號。」¹⁰荷般常常與蘇捷合作，曲目包括了勒給涅的代表作，例如：〈啊，愛的召喚仙子〉(*Ah! Bel-Accueil*)、〈我的青春年華已經消逝〉(*Ma douce jeunesse est passée*)，以及〈致他的僕人〉(*A son page*)。

二戰結束後，勒給涅重返巴黎的家族事業，但是他繼續保持作曲的習慣。他與劇作家多德黑(André Doderet, 1879-1949)合作芭蕾舞劇《牧羊少年翁迪彌歐》(*Endymion*)，1949年7月27日於巴黎歌劇院首演。勒給涅驚訝於自己竟然能創作出這樣的管絃樂作品，畢竟他從來沒學過管絃樂法，也缺乏相關經驗。根據作曲家的自述，浦朗克在中場休息時告訴他的鋼琴家朋友提亞爾一段話：「因為他不是眾所皆知，所以人們大概不會稱讚這部作品，不過我可以告訴你：假如他被多一點人認識的話，大家就會稱讚他真是一個天才。」¹¹你我一定很

8 十六世紀的法國詩人團體，其中知名成員例如有：洪薩(Pierre de Ronsard, 1524-1585)。

9 同註1，7。

10 同註1，8。

11 同註1，10。

好奇這樣一位幾乎不擅長彈鋼琴，又只跟布朗潔短暫學習過的平凡人，怎麼有辦法創作出令專業音樂家稱讚的作品呢？勒給涅說道：「當我作曲時，就像是被附身一樣。我總認為我的天賦，就如同聖靈充滿的使徒在傳福音一般。我沒學過甚麼就開始寫音樂了，像是其他人學了好久一樣。」¹²

五〇年代的勒給涅進入了多產期，除了創作之外也開始灌錄唱片，而演出機會與廣播節目的介紹，大大打開了他的名聲，甚至開始有人委託他創作。這個階段的勒給涅創作了許多的聯篇歌曲，例如：《夜晚》(*La Nuit*)、《孤寂》(*La Solitude*)、《風景》(*Le Paysage*)、《嘉年華》(*Le Carnaval*)，貝納克與蘇捷常常會列入音樂會的曲目之中。除了藝術歌曲之外，蘇捷還請勒給涅為他量身打造新曲目好讓他在「第五屆蒙通音樂節」(*Cinquième Festival de musique de Menton*) 中演唱，於是清唱劇《大衛詩篇》(*Psaume LXII de David*) 便因此誕生了。《大衛詩篇》的成功為勒給涅帶來了創作歌劇的邀約，然而他並不想寫歌劇，因為他認為歌劇的對話實在是太荒謬了，於是他請求對方希望能將邀約改成芭蕾舞劇，不過請求遭到拒絕。

演唱家勒佛賀 (Bernard Leford, 1922-1999) 請勒給涅編寫《孤寂》的管絃樂版本，並且在國外的音樂會中演唱許多他的作品，使勒給涅的音樂傳揚到維也納、布魯塞爾、阿姆斯特丹、赫爾辛基、愛丁堡、尼斯、奧蘭 (Oran)、突尼斯、伊斯坦堡等地。在科隆的音樂會後，勒佛賀寄了一張明信片給勒給涅，提到了「在我剛收到的樂評中，他們稱你為『法國的沃爾夫』。」¹³

許多廣播節目由於勒給涅的聲名大噪，因此為他製作專門的節目來介紹他的音樂。除了家業與作曲之外，五〇年代的勒給涅還擔任「呂蒙」(Lumen) 唱片公司的藝術總監，製作了一系列法文藝術歌曲的唱片。

芭蕾舞劇《黑色維納斯》(*La Vénus noire*) 是影響勒給涅創作生涯的一個重要關鍵。1955 年，勒給涅獲得三千法郎來創作這部他音樂生涯中第二部的芭蕾舞劇樂，他花了七年的時間，在 1962 年 4 月 16 日完成創作，同年十一月巴黎歌劇院同意上演這部作品，但卻遲遲未被排入演出的行程之中。不死心的勒給涅持續積極地尋找上演的機會，然而隨著日子一天天過去，他的熱情逐漸散去，也越來越提不起勁兒來創作，在 1964 年完成蘇捷的委託創作，也是他唯一的一首英文歌〈來吧，來吧〉(*Come away, come away*) 之後，勒給涅從此停筆了。

12 同註 1，6。

13 同註 1，13。

第二部芭蕾舞劇的失敗讓勒給涅心灰意冷，即便廣播公司持續錄製介紹他歌曲的節目，依然無法掙脫痛苦的泥淖。為了不再心煩，勒給涅將精力花在裝修房子上面。許多當代的人認為勒給涅是個音樂的半調子，因為他實在是財力雄厚：豪華的住所，郊外的度假別墅，不用作曲也能錦衣玉食。勒佛賀曾經說道：「勒給涅的問題在於他實在太有錢了！他不用寫曲子就能夠生活，因此人們認為他不是專業的音樂家，但事實並不然。當然囉，浦朗克也很有錢，不過相形之下可是少多了。」¹⁴ 就這樣，勒給涅的音樂漸漸為世人所淡忘。

二戰末期開始，許多法語系國家的歌手到北美地區發展，例如：曲耶諾 (Hugues Cuénod, 1902-2010)、貝納克、勒佛賀、星耶 (Martial Singher, 1904-1990) 與蘇捷¹⁵，他們的演唱與教學活動使得美國人對於法國藝術歌曲感到興趣，並引發一股研究的熱潮；其中，以貝納克最為活躍，在美國任教長達十三年之久。¹⁶ 很特別的是，在勒給涅被世人遺忘的期間，目前查到的音樂會節目單資料竟然出現在美國的大學之中，想必與貝納克的教學，以及他所帶出的風潮有關。

合作鋼琴家迪本曾遠赴巴黎跟隨貝納克學習，也因此貝納克家中認識了勒給涅與他的音樂。1981年，美國知名合作鋼琴家，亦是勒給涅二十年好友的巴德溫 (Dalton Baldwin, 1931-2019) 邀請迪本在西敏合唱學院 (Westminster Choir College in Princeton, New Jersey) 的「國際法文藝術歌曲音樂節」中演出，於是迪本邀請男中音歐曼 (Kurt Ollmann)，以古代法文詩為主題，演出德布西與勒給涅的歌曲。為了慶祝好友即將到來的 75 歲生日，巴德溫將勒給涅的音樂當作音樂節主題，邀請勒給涅與好友，包括了蘇捷與鋼琴家波妮瓦 (Sabine de Bonneval)¹⁷ 一同分享他的歌樂作品。

一連串北美的奇遇記，讓勒給涅重返音樂界，並且激起法國人再次對他的作品感到興趣。八〇年代後期除了迪本不斷演出勒給涅的作品之外，1986年「巴黎國際歌唱大賽」(Concours international de chant de Paris) 將勒給涅的歌曲設為其中一個比賽項目，因為比賽指定樂譜而獲利不少的出版商 Max Eschig 也同意出版八冊勒給涅的作品，而作曲家與迪本也在編訂的過程中，加入許多手稿中沒有的歌曲指示。美國的部分，勒佛賀在紐約的曼尼斯音樂學院、

14 同註 1，17。

15 同註 1，18。

16 貝納克在美國任教自 1958 年到 1971 年為止，學生中最有名、被認為是法文藝術歌曲權威的就是葛拉伯。

17 波妮瓦是貝納克的學生，也因為這樣的關係而認識勒給涅，並且成為一生的摯友，書中許多的歷史也是作者們與波妮瓦的訪談記錄。

茱麗亞音樂學院，以及費城的聲樂藝術學院任教，持續介紹勒給涅的音樂；至於法國的部分，專書另一位作者，巴黎索邦大學的音樂學家舒克合也開始研究他的生平經歷與創作精神，因為他的緣故，他日後的同事德勒瑪 (Evelyne Delmas) 於 1993 年發表的博士論文就是以勒給涅的和聲語法分析為主題。¹⁸

晚年的勒給涅依舊頻繁地參與音樂活動，在法國南部的別墅享受度假生活，永遠保持有型的裝扮與年輕的活力。1991 年，勒給涅與波妮瓦第二次，也是最後一次造訪美國，前往德州大學奧斯汀分校所舉辦的「勒給涅藝術歌曲」(The Mélodies of Jacques Leguerney) 音樂節，迪本與歐曼也一同出席。他們舉辦音樂會、大師班，分享創作靈感與歌曲詮釋。1997 年 9 月 9 日從南部返回巴黎後發生輕微的中風，隔天在寧靜中與世長辭。

二、作品概述

(一) 作品分期：

勒給涅總共創作了 97 首歌曲，許多室內樂，以及兩部芭蕾舞劇樂，有一半數量的歌曲，其歌詞選自七星詩社詩人們的作品。目前作品手稿保存於巴黎國家圖書館之中，而他的創作歷程大致上可分為三個時期：

1. 青年期 (1924-1927)：

勒給涅的鄰居中，其中一位是知名的作曲家胡賽勒 (Albert Roussel, 1869-1937)，在作曲方面無師自通的勒給涅，有時候會上門尋求這位前輩的意見。勒給涅最早的創作是〈給鋼琴、豎琴與小提琴的三重奏〉(Trio pour piano, harpe et violon, 1924)，20 歲的時候開始寫歌，音樂中可以發現拉威爾的影響，此外這時候的歌曲常常使用室內樂形式，加入了助奏樂器。

2. 多產期 (1928-1932, 1942-1948)：

這個時期的勒給涅大量使用文藝復興時期七星詩社的詩作，鋼琴部份常使用琶音，各式塊狀的和絃，配合素材的重複，以及快速的分解和絃，聲樂部分與歌詞意境高度相關，結構上也從歌謠曲式 (ABA)，逐漸改變成應詞歌形式 (through-composed form)。

18 Evelyne Delmas, "La Puissance expressive de l'oeuvre de Jacques Leguerney à travers son écriture, son style, et son esthétique," doctoral dissertation (Paris: Université de Paris, Sorbonne, 1993).

3. 成熟期 (1949-1964)：

這個時期的創作主要是聯篇歌曲與芭蕾舞劇樂，與浦朗克熟識的勒給涅，風格上也具有相近之處，不過仔細比較後還是有所不同；浦朗克的聲樂線條明顯較不具有連續性，利用短小的休止符來凸顯詩句間的停頓處，或是歌詞情緒上的要求。此外，浦朗克也常使用同音反覆賦予聲樂部分像是宣告般的語氣，這些都是和勒給涅的差異之處。

(二) 音樂分析：

1. 聲樂線條：

所有演唱名家一致認為精妙又向前延伸的聲樂線條是勒給涅最大的音樂特色，蜿蜒的旋律常使用上下鄰音與動機重複，曲調的輪廓與鋼琴的部分形成反向的對稱。圓滑的演唱與樂句的呈現是演唱時重要的要求，一般在法文藝術歌曲不常使用的滑音 (*portamento*) 也適時地在作品中出現。

2. 鋼琴表現：

雖然勒給涅不擅長彈鋼琴，但是他會利用朋友留給他的鋼琴¹⁹來尋找和聲顏色與音響飽和度。在與鋼琴家摯友合作的過程中，勒給涅總是能夠清楚地指出自己想要的觸鍵與效果，加上不擅長彈鋼琴與缺乏正規的學院派訓練，讓勒給涅可以無拘無束地發揮想像空間，而這些傑出的鋼琴家們也總是能夠完成作曲家所提出的挑戰，使得鋼琴部份顯得異常艱難又富有趣味。

3. 音樂表現：

即便勒給涅沒有接受完整的學院派教育，不過勤於參與藝文活動的他，在聆賞的過程中習得他人的音樂風格，並且消化吸收後用自己的語言來表現。在抒情的歌曲中除了他的巧思之外，我們也可以聽到他傳承了十九世紀法文歌曲的抒情性；在調性與調式音樂的框架中，勒給涅積極尋求突破的可能性。

19 杜厚聘請鋼琴家卡翁 (Thérèse Cahen, 1897-1944) 來教勒給涅和聲學、對位法與視唱。她是勒給涅進入巴黎師範之前的老師，後來兩人成為好友，並演出他的作品。卡翁在集中營過世後，勒給涅終生保存卡翁所遺留下來的鋼琴。

三、歌曲實例介紹

在此介紹兩首勒給涅多產期的代表性作品，附上歌詞翻譯與音樂賞析，當作愛樂者欣賞勒給涅作品的入門。

(一) 〈我的青春年華已經消逝〉 (Ma douce jeunesse est passée)

創作完成日期：1942 年 5 月 1 日

音域：高音譜表下加兩間降 B~ 第四間降 E

曲長：約兩分鐘

詩人：洪薩 (Pierre de Ronsard, 1524-1585)

歌詞翻譯：

Ma douce jeunesse est passée 〈我青春的年華已經消逝〉

Ma douce jeunesse est passée,	我青春的年華已經消逝
Ma première force est cassée;	我年輕的活力已經用盡
J'ai la dent noire et le chef blanc;	如今已齒搖髮蒼
Mes nerfs sont dissous, et mes veines,	神經消散，身體冰冷
Tant j'ai le corps froid ne sont pleines	血管裡充滿的不是血液
Que d'une eau rousse au lieu de sang.	只不過是紅色的液體罷了

J'ai la tête toute étourdie	我的頭腦昏沉
De trop d'ans et de maladie;	因為我已病了多年
De tous côtés le soin me mord;	無盡的煩憂啃蝕著我
Et soit que j'aïlle ou que je tarde,	不管我離開還是留下來
Toujours après moi je regarde	總會不時地向後望
Si je verrai venir la mort.	看看死神是否已經悄然到來

在洪薩的年代，鮮少有人能夠活超過五十歲，而這首詩是洪薩對自己的描寫，三十八歲的他進入生命的最後階段，吐訴自己身體的不適，與內心的煎熬。勒給涅的音樂寫作手法，讓鋼琴在全曲深層的疲倦 (*profondément las*) 中持續地使用長音符，而歌唱旋律則是同音反覆與二度音程的行進，描寫詩人力不從心的老態。(譜例六)。

譜例六：勒給涅〈我的青春年華已經消逝〉第 1-3 小節，選自《七星詩社詩集》第二冊 (Poèmes de la Pléiade, 2ème Recueil)，第四首

J. LEGUERNEY

♩ = 62 **Profondément las**

CHANT *p*

Ma dou - ce jou - vence est pas - sé - e Ma pre - miè - re force est cas -

PIANO *p*

特定音型的反覆與模進，加上半音和絃的使用，表達出詩人內心的不安與焦慮 (譜例七)。

譜例七：勒給涅〈我的青春年華已經消逝〉第 4-10 小節

mf

- sé - e J'ai la dent noire et le chef blanc Mes nerfs sont dis - sous et mes

mf

dim.

vei - nes Tant j'ai le corps froid ne sont plei - nes Que d'une eau rousse au lieu de

dim.

音樂停在皮卡第三度音上，不知道究竟是詩人得到永恆的安息，還是死神贏得最後的勝利呢（譜例八）？

譜例八：勒給涅〈我的青春年華已經消逝〉第 21-24 小節

The image shows a musical score for the piece 'Si je verrai venir la mort.' It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are: '- gar - de Si je ver - rai ve - nir la mort.' The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music features a melodic line in the vocal part that ends on a half note, and a piano accompaniment that provides harmonic support. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic.

(二) 〈致他的僕人〉 (A son page)

創作完成日期：1944 年 7 月 27 日

音域：高音譜表下加一線 C ~ 上加一間 G

曲長：約一分二十秒

詩人：洪薩

歌詞翻譯：

A son page

〈致他的僕人〉

Rafraîchis-moi le vin, de sorte	快快冷卻我的酒
Qu'il soit aussi frais qu'un glaçon;	好讓它跟冰一樣涼
Fais venir Jeanne, qu'elle apporte	叫 Jeanne 過來，
Son luth pour dire une chanson;	叫她帶魯特琴來唱首歌
Nous ballerons tous trois au son;	咱們三人來聞樂起舞
Et dis à Barbe qu'elle vienne,	還要叫 Barbe 一起來
Les cheveux tors à la façon	她的頭髮又長又捲
D'unefolâtreItalienne.	十足像個狂野的義大利女郎

Ne vois-tu que le jour se passe;	你難道沒看見日子悄悄地溜走了
Je ne vis point au lendemain;	我從來不為明天而活

Page, reverse dans ma tasse,	來人啊，再給我倒杯酒
Remplis-moi ce verre tout plein.	把酒給我倒滿
Maudit soit qui languit en vain!	為愛受苦的人注定活該
Les Philosophes je n'approuve:	我不贊同哲學家們所說的：
Le cerveau n'est jamais bien sain	腦子裡假如沒裝滿愛情跟美酒
Que l'Amour et le vin n'abreuve.	日子就白活了

音樂一開始就是艱鉅的挑戰，不符合人體工學的手型設計，考驗著鋼琴家的技術與智慧；接著便是全曲幾乎沒得休息的無窮動 (perpetuo)，描寫主角酒後的胡言亂語 (譜例九)。

譜例九：勒給涅〈致他的僕人〉第 1-4 小節，選自《七星詩社詩集》第二冊，第三首

Très gaiement $\text{♩} = 132$

CHANT

PIANO *mf staccato*

Ra - frai - chis moi le vin de sor - te Qu'il soit

聲樂線條不斷地高低飛舞，上下鄰音裝飾了單純的分解和絃，讓旋律錯落有致。沿襲近代法國音樂隨意的和絃連接，不過勒給涅會在樂句中，特別是句首或句尾的三個音符設下特定的音程：二度加三度或是二度加四度，幫助歌者與聽眾在聽覺上感受到某種程度連貫的一致性。

演唱者透過滑音與震音(譜例十)，以及無意義字詞來表現發酒瘋(譜例十一)。

譜例十：勒給涅〈致他的僕人〉第 24-26 小節

lâtre l - ta - lien - ne

譜例十一：勒給涅〈致他的僕人〉第 51-53 小節

presque bredouillé

- mour et le vin n'a - breu - ve Pom, Pom, Pom, Po, do, do, Pom, Pom.

pppp

參、結語

文藝復興時期法國七星詩社的詩人們，力求在拉丁語言盛行的時代潮流中，建立起法蘭西語言的地位；勒給涅偏愛七星詩社的作品，半數歌詞的來源取材於此。在他將近四十年的作曲生涯中，創作出來的藝術歌曲數量豐、質量高，加上有了聲樂與鋼琴名家好友的親身推廣，理應如德布西、浦朗克等作曲家一樣，留名於法國音樂史中，然而事實上並沒有受到重視。在參考資料不多的情況之下，筆者嘗試以本文，勾勒作曲家的創作歷程，以及朋友們與他之間相處的點點滴滴，希望能夠引起愛好歌樂藝術的朋友們一起來認識這位傑出的作曲家，一同探訪這個有趣的桃花源。

肆、參考文獻

外文書目

- Bernac, Pierre. *The Interpretation of French Song*. New York: Norton, 1970.
- Dibbern, Mary, Carol Kimball and Patrick Choukroun. *Interpreting the Songs of Jacques Leguerney: A Guide for Study and Performance*. New York: Pendragon, 2001.
- Elliot, Martha. *Singing in Style: A Guide to Vocal Performance Practices*. New Haven, CT: Yale University Press, 2006.
- Gartside, Robert. *Interpreting the Songs of Gabriel Fauré*. New York: Leyerle, 1996.
- Johnson, Graham, Richard Stokes. *A French Song Companion*. New York: Oxford University Press, 2000.
- Kimball, Carol. *Song: A Guide to Art Song Style and Literature*. Revised edition. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2006.
- Noske, Frits. *French Song from Berlioz to Duparc*. Translated by Rita Benton. New York: Dover, 1970.

學位論文

- Lines, Carol Fuqua. *An Introduction to Jacques Leguerney's Settings of the Poetry of Pierre De Ronsard*. DMA diss., Louisiana State University, 2001.
- Sannerud, Lawrence. David. *Three Song Cycles of Jacques Leguerney: Examples of his Significant Contribution to the French Mélodie Tradition*. DMA diss., University of Arizona, 2004.

樂譜

- Leguerney, Jacques. *Poèmes de la Pléiade: 2^{ème} Recueil*, pour baryton ou mezzo et piano. Paris: Salabert, 1989.

伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》：音樂、宗教數字象徵與歌詞情境的多重互動

莊聖玄

國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士班暨藝術與人文教育研究所碩士班學生

摘要

本文旨在研究伯恩斯坦 (Leonard Bernstein, 1918-1990) 的合唱作品《奇徹斯特詩篇》 (*Chichester Psalms*, 1965)，透過解讀作品中豐富的宗教數字象徵，及觀察伯恩斯坦如何以音樂體現歌詞情境，論述音樂、數字與文學在這部作品中如何緊密纏繞、並在猶太宗教的情懷中相互輝映。

《奇徹斯特詩篇》創作於 1965 年，乃受座堂主任牧師赫西 (the Very Reverend Walter Hussey) 委託、使用於「南方教堂節慶」 (Southern Cathedrals Festival) 的作品。有趣的是，雖受英國聖公會的教堂委託，但伯恩斯坦卻在音樂中鑲嵌鮮明的猶太教思想，其透過戲劇化的音樂以鎔鑄無所不在的數字象徵及精心營造的歌詞情境，使綺麗的宗教色彩與伯恩斯坦靈活的創作技法融為一體。

透過雙重視角檢視音樂中的多重連結，宗教、數字、文學與音樂之間的聯繫不再流於附會，而確實在樂曲的交織中印證彼此的存在意義。

關鍵詞：奇徹斯特詩篇、伯恩斯坦、數字象徵、宗教數字、音樂與文學

***Chichester Psalms* of Leonard Bernstein: Multiple Interactions between Music, Religious Number Symbols and Lyrical Content**

CHUANG, Sheng-Hsuan

Graduate Student

Graduate Institute of Musicology, Double Major in Graduate Institute of Arts and Humanities Education, Taipei National University of the Arts

Abstract

This article aims to explore *Chichester Psalms* (1965) of Leonard Bernstein (1918-1990). By interpreting the rich religious number symbols and observing how Bernstein embodies the lyrics in this work, this article will discuss how music, number Symbols and literature are closely intertwined and reflected the thoughts of Judaism.

Composed and debut in 1965, *Chichester Psalms* was a choral work commissioned by the Very Reverend Walter Hussey for "Southern Cathedrals Festival". Interestingly, although commissioned by the Church of England, Bernstein embedded clear Judaism in this work, reflecting in the ubiquitous religious number symbols and carefully created lyrical content. As a result, this work blends profound religious thoughts with Bernstein's flexible musical techniques.

Via multiple inspections from the dual perspective, the connection between religion, numbers, literature and music is not conjecture, but it does have meaning in the interweaving of music.

Keywords: *Chichester Psalms*, Leonard Bernstein, Number Symbols, Religious Number, Music and Literature

前言

談起伯恩斯坦的音樂作品，許多人應該會先想起他知名的音樂劇配樂以及交響樂作品，筆者自身亦是在演奏《西城故事》（*West Side Story*, 1957）及《憨地德》（*Candide*, 1956）時認識這位作曲家。實際上，伯恩斯坦的音樂作品類型相當廣泛，其中，有許多音樂作品乃是以猶太宗教元素為題材，《奇徹斯特詩篇》即是其中一例。

筆者起初在分析這部作品時，由曲名《奇徹斯特詩篇》中的「詩篇」及希伯來語歌詞即發現這首樂曲與猶太教有若干聯繫，進一步研究後，觀察到樂譜中充滿許多耐人尋味的數字密碼，此外，伯恩斯坦亦以特殊的音樂手法體現歌詞情境。更令筆者驚訝的是，音樂、數字與文學三者並非在自己的小宇宙中獨立運轉，而是緊密糾纏、且巧妙地呼應，如此有趣的發現令筆者不禁好奇，伯恩斯坦如何將宗教數字之隱喻鑲嵌於音樂，而歌詞又如何影響音樂本身的戲劇化呈現，進一步而言，三者究竟如何在宗教的框架中緊密鑲嵌？以上種種疑問遂成為本文欲探討的核心議題。

綜觀目前國內研究這部作品的文獻，至今有兩篇碩士論文，這兩篇論文以樂曲分析及指揮或演奏詮釋¹為主要研究議題，並未針對上述議題有較為系統性的論述。因此，為發掘研究問題的可能解釋，本文將運用數字與文學等雙重研究視角，檢視宗教、數字、文學與音樂的多重連結。然而，伯恩斯坦的宗教觀影響這部作品甚大，因此，本文將簡述伯恩斯坦之宗教觀形塑及樂曲創作背景，而後，方進入作品研究的範疇。

作品研究將以主題方式呈現，透過數個例證討論音樂、數字與文學的互動情形。除了音樂中層出不窮的數字象徵以及歌詞情境的呈現外，伯恩斯坦亦使用許多方式呈現其宗教情懷，這些方式將於結語一節概述，希望能提供研究者分析這部作品時可以思考的議題。

在廿世紀眾聲喧嘩的音樂世界中，這首曲子卻建立於相對守序的調性和聲之上，伯恩斯坦以豐富的音樂語彙寄寓深遠的宗教情懷，讓這首曲子在廿世紀下半葉仍熠熠生輝，值得研究者與愛樂者細細玩味。

1 鐘華琳（2017）的論文主要為樂曲分析與指揮詮釋，謝美舟（2001）則是在樂曲分析的基礎之上探討演唱實際的問題。鐘華琳在分析時零星提及樂曲中的特殊數字，但並未深入地以數字為視角觀察整首樂曲，啟發筆者以數字為研究視角的想法。

壹、伯恩斯坦宗教觀之養成及樂曲創作背景

一、伯恩斯坦的宗教觀養成

伯恩斯坦 (Leonard Bernstein, b. Lawrence, MA, Aug 25, 1918; d New York, NY, Oct 14, 1990) 為猶太裔美國作曲家、指揮家、作家、音樂教育家及鋼琴家，他的父母 Samuel Bernstein 及 Jennie Resnick 皆為俄國猶太裔移民，且為猶太教虔敬派教徒，如此的家族信仰在伯恩斯坦的人格發展、文化觀及宗教觀扮演重要的角色，尤其是父親帶給伯恩斯坦的影響，可於伯恩斯坦所發表的許多公開論述或私人書信中窺之一二。²

因此，猶太教信仰自然成為伯恩斯坦音樂創作的重要養分之一，除了本文研究的作品《奇徹斯特詩篇》外，伯恩斯坦第一首所創作的作品即為具猶太宗教元素的《詩篇第 148 篇》(Psalm 148, 1935)，其他音樂作品如第一號交響曲《耶利米》(Jeremiah, Symphony No. 1, 1942)、第三號交響曲《猶太禱文》(Kaddish, Symphony No. 3, 1963)、《彌撒曲》(Mass, 1971)、《和平禱文》(Hashkiveinu, 1945) 及《讚美》(Yigdal, 1950) 等皆蘊含豐富的猶太宗教意涵、並使用猶太宗教典籍所記載的文字(見表一)。

表一：伯恩斯坦音樂作品中所採用的猶太宗教文字

1942	第一號交響曲《耶利米》 <i>Jeremiah, Symphony No. 1</i>	《希伯來聖經》中的《耶利米哀歌》 Bible: Lamentations of Jeremiah 1:1-3, 8; 4:14-15; 5:20-21
1945	《和平禱文》 <i>Hashkiveinu</i>	《塔木德經》中受難節的禱文 Talmud: Friday Evening Service
1950	《讚美》 <i>Yigdal</i>	安息日晚會結束前的讚美詩 Sabbath Evening Service
1963	第三號交響曲《猶太禱文》 <i>Kaddish, Symphony No. 3</i>	猶太會堂祈禱儀式的交響曲 Symphony Synagogue Service
1965	《奇徹斯特詩篇》 <i>Chichester Psalms</i>	《詩篇》的數首詩歌 Psalms 2:1-4; 23; 100; 108:2; 131; 133:1

資料來源：Helen Smith, *There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2011), 199.

2 Leonard Bernstein, 《伯恩斯坦創見集》林元譯(臺北市：智庫文化，1996)，3，182，193。

另一值得提及的是，《奇徹斯特詩篇》歌詞選用的是希伯來《詩篇》，³ 希伯來語除了可以彰顯猶太教的古樸外，亦可追溯於伯恩斯坦自幼受父親要求學習希伯來語之故。進一步區分，樂曲所使用的希伯來語為「伊第希語」（Yiddish），⁴ 為混合德語與希伯來語而成的語言，是移居美國之猶太人常使用的語言。

二、《奇徹斯特詩篇》之創作背景

1943年，伯恩斯坦進入紐約愛樂擔任客席指揮、而後於1958年擔任樂團總監一職，直至1969年退休。在這段時間，伯恩斯坦幾乎無暇進行音樂創作，直至1964年，伯恩斯坦暫時卸下紐約愛樂的職務、獲得十五個月的休假年，因此，他得以抽空重拾作曲家的身份譜寫樂曲。起初，伯恩斯坦希望在這難得的休假年創作一部如《西城故事》般成功的音樂劇作品，然而，在著手創作劇作家桑頓·懷爾德（Thornton Wilder, 1897-1975）的劇本《劫後餘生》（*The Skin of Our Teeth*）時，卻於半年後因成果不佳而宣布解散，⁵ 也因此，伯恩斯坦有足夠心力撰寫另一部作品——《奇徹斯特詩篇》，伯恩斯坦在1965年以數月完成這部含三個樂章的合唱作品，並於同年首演。

此曲為委託創作之作品，委託者係英國南方薩塞克斯郡（Sussex）奇徹斯特主教座堂（Chichester Cathedral）之座堂主任牧師赫西（the Very Reverend Walter Hussey）。實際上，赫西牧師是在伯恩斯坦的朋友西里爾·查克·索羅門（Ciril Solomon）醫生的推薦下委託伯恩斯坦，⁶ 因此，樂譜標題上所題獻之對象（to Ciril Solomon）即為這位醫生好友。

奇徹斯特座堂位於英格蘭西薩塞克斯郡奇徹斯特，為聖公會奇徹斯特教區的主教座，委託創作的的原因則是因為奇徹斯特主教座堂與相鄰的溫徹斯特（Winchester）、索茲斯柏立（Salisbury）主教座堂每年皆會於七月的倒數第二週輪流舉行「南方教堂節慶」（Southern Cathedrals Festival, SCF），⁷ 而此曲則是為該音樂節三個教堂聯合組成之教堂合唱團所創作。

3 除了《奇徹斯特詩篇》外，伯恩斯坦的第一號交響曲《耶利米》、《和平禱文》、《讚美》及第三號交響曲《猶太禱文》等亦使用希伯來語作為歌詞。

4 猶太人所使用的希伯來語在其被驅逐後，逐漸形成了不同的方言，如地中海周邊的猶太人發明出混合西班牙語與希伯來語的拉第諾語（Ladino），俄羅斯周邊的猶太人則發展出混合德語與希伯來語的伊第希語。參見謝美舟，〈李奧納德·伯恩斯坦《奇切斯特詩篇》第一樂章之研究〉（東吳大學音樂學系碩士論文，2001），26。

5 雖然《劫後餘生》並未完成，但伯恩斯坦運用原本寫給這部音樂劇的音樂片段至《奇徹斯特詩篇》作品之中，參考自Milken Archive of Jewish Music, “Chichester Psalms”, <https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/psalms-and-canticles/work/chichester-psalms/> (accessed June, 4, 2020)。

6 Humphrey Burton, 《伯恩斯坦傳》黃星亮、魏慶龍、何勁松譯（臺北市：世界文物，1997），108。亦可參見Paul R. Laird, Lin Hsun, *Historical Dictionary of Leonard Bernstein* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2019), 62.

7 今年（2020年）舉辦於溫徹斯特教堂的南方教堂節慶則因疫情緣故順延至明年舉行。

關於這首樂曲的編制部分，與赫西牧師的要求有直接關係，他曾寫信提出編制與演出樂團的具體要求：

絃樂團最好是 “Philomusica of London”，這是個一流的團。此外，還要有鋼琴、室內管風琴、大鍵琴，如果有銅管組就更理想了（三支小號和三支長號）。倒不必是一支陣容整齊的交響樂團，因為場地和經費都有限，加之三支教堂合唱團的總人數是七十至七十五人（全部是男性少年和成年人）。……我希望你隨時寫信，不要有任何拘束。我想，如果樂曲能有一點《西城故事》的味道，我們大多數人都會很高興。⁸

伯恩斯坦在配器上參考了赫西牧師的需求，並根據自己的想法與聲響的需求加上其他樂器，此外，赫西牧師所提及「有一點《西城故事》的味道」則不止「一點」，伯恩斯坦在《奇徹斯特詩篇》的第二樂章中間所插入的男聲合唱，乃根據《西城故事》「開場曲」中的合唱曲所改編，並加入部分自《西城故事》刪去的音樂片段，以及同時寫作、但並未順利完成的音樂劇《劫後餘生》的音樂素材。⁹

《奇徹斯特詩篇》完成於 1965 年 5 月 7 日，伯恩斯坦在完成作品後曾寫信通知赫西牧師曲目已經完成外，並揭示了這首曲目的風格、架構及《詩篇》歌詞的選用方式：

在感覺上很大眾化，既有傳統的甜美，又有較為狂放的部分，標題現已改為《奇徹斯特詩篇》。（《青春詩篇》容易引起誤解；這首作品難度太大了。）作品分為三個樂章，時間約為十八分半。每個樂章包括一首完整的詩篇及另一首詩篇的一些詩句，採用了對比或強調的創作手法。¹⁰

這首作品是伯恩斯坦自 1963 年完成《第三號交響曲：猶太禱文》後第一首完成的作品，這兩部作品皆充分彰顯猶太教的信仰，且兩部作品皆以希伯來語為歌詞。而這首原先要使用在南方教堂節慶的曲目並非於英國首演，而是在獲得赫西牧師的同意後，於 1965 年 7 月 15 日由伯恩斯坦帶領紐約愛樂於紐約愛樂音樂廳舉行首演，演出者為紐約愛樂以及由 Abraham Kaplan 所指揮的卡梅拉塔合唱團（The Camerata Singers），男聲獨唱由 John Bogart 擔任，而在奇徹斯特主教教堂的演出則於同年 7 月 31 日舉行，由 John Birch 指揮。

8 Burton, 109.

9 Paul R. Laird, *Leonard Bernstein: A Guide to Research* (New York: Routledge, 2002), 54.

10 Burton, 110.

貳、以音樂與數字的研究視角檢視音樂、宗教數字象徵與歌詞情境的多重互動

在回顧伯恩斯坦的宗教觀養成及樂曲創作背景後，以下將著手《奇徹斯特詩篇》的作品研究，並以兩個視角—「音樂與數字」、「音樂與文學」—分別切入，本節首先闡述音樂與數字的部分，在歷時性地梳理音樂與數字的互動情形後，再透過「拍號」、「動機及音程」還有「計數」三個視點觀察音樂、宗教數字象徵與歌詞情境的多重互動。

一、研究視角：音樂與數字

音樂與數字之間的關係極其密切，自古希臘時期以降，數字在音樂中扮演的角色具有顯而不察的豐富意涵。舉最簡單的例子來說，譜上的拍號、律動、數字低音與小節數等皆可看到明確的數字符號，進一步而言，由比例所構成的音程關係、乃至於音程出現的順序、音律、創作時作曲家所刻意置入的數字密碼及屢屢出現於曲子中的數字象徵等，皆是數字與音樂緊密連結的證明。

古希臘時期音樂與數字的理論主要探討「比例關係」，古希臘學者認為數字乃宇宙的法則，音樂則能以數字比例所建構的和諧關係印證造物主的巧思，如畢達哥拉斯即以單絃琴的簡單整數比推演一、四、五、八度的和諧音程。

相較於古希臘時期強調的比例，文藝復興時期的專著則著重於探討音程與時值，在音樂作品方面，則出現將比例關係與量化記譜法結合，更加嚴謹且多樣的模式，值得一提的是，文藝復興時期的作曲家亦將比例關係用以呼應特定建築物的比著，又或是將數學理論（如斐波那契數列，Fibonacci numbers）運用於作品中，聖經數字（biblical number）自然也是重要的創作題材。

古典時期乃至浪漫時期，以數學作為音樂創作的的方法逐漸理論化，也出現相關論著，1757年 J. P. Kirnberger (1721-1783) 之《時時刻刻熟稔的波蘭舞曲與小步舞曲作曲家》(*Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*) 為截至目前能發現、闡述數學如何運用於音樂創作之最早書籍。綜觀此時期的音樂作品，音樂學者也發現自然排列的數字字母（natural-order number alphabet）、傳統的數字密碼及卡巴拉技巧（cabalistic techniques），種種跡象顯示了數字與音樂的連結不僅保留、更被延展擴大，涵納更多數學概念以豐富音樂本體，數字不僅作為作曲家創作靈感的發想，作曲家也將思想透過數字寄寓於樂譜中。

二十世紀迄今，音樂與數字的互動受到更迭快速的哲學思潮與科技影響，錄音技術的發展、非歐洲文化脈絡下的世界音樂帶給作曲家的衝擊與轉化、及電腦技術的革命等都是音樂與數字的聯繫的重要證明。提起二十世紀音樂理論，序列主義音樂（serialism）中數字與音樂的互動即為顯例，低限主義（minimalism）的創作手法亦然，而作曲家對於特定數字的迷信¹¹也成為音樂學者探究的對象之一。

透過音樂與數字互動的歷時性概述，可以發現隨著時期的變遷，數字與音樂的聯繫不僅只有單純的比例與計數關係，也往往帶有象徵意涵，不同時期的作曲家也以各種音樂手法將數字與音樂結合。

但數字如何承載意義、又或是成為特定的象徵呢？觀察各個民族的數字象徵及其蘊含的意義，可以發現數字象徵與神秘主義（mysticism）環環相扣，如此思維與先民和大自然的互動具有密切連結，舉例來說，畢達哥拉斯主義（Pythagoreanism）學者將三與男性、四與女性、十與完美等概念連結，如此的聯繫將自然界的規律與人類特質的聯想鑄於數字之中，即帶有神秘主義的意涵；此外，宗教與組織（如共濟會數秘術，masonic numerology）中的神聖數字自然也與神秘主義有關，世界各地的宗教數字象徵也是顯著的例子。

其次，數字的象徵意義在不同的文化、宗教及人類思想具有多元的意義，且具有不同的形成方式，先民的世界觀、宗教信仰、對於自然界的觀察與互動、哲學思想、美學（如黃金比例），乃自民間傳說、神秘魔術等皆是形成數字象徵的思想場域，有時數字成為判斷吉凶的依據，又或是數字具有性別意義，也因為思想差異，不同文化間同一個數字的象徵意義可能截然不同。¹²

猶太人是重視數字的民族、並善用數字以解釋宗教意義，但猶太教數字之象徵意義眾說紛紜，散見於探討聖經意義的書籍、馬太福音的註釋書、介紹猶太宗教思想的書與某些詞條的部分段落，並未找到系統性的專著，因此，本文透過數位學者所提出的數字象徵意義，梳理《奇徹斯特詩篇》常出現的數字及其較有共識的解釋（見表二），而這些宗教數字的象徵意義對於後續的樂曲分析有相當大的幫助。

11 如 Schoenberg (1874-1951) 因害怕數字 13 而將歌劇 *Moses und Aron* 原先拼為 Aaron 的單字去掉一個 a 使其總數為 12 即為一例。

12 Ian Stewart, "Number symbolism," in *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/number-symbolism> (accessed April, 2, 2020)

表二：《奇徹斯特詩篇》常出現的猶太教宗教數字及其象徵意義

宗教數字	象徵意義
1	獨一的神（在猶太教語境指耶和華）。 人的和睦。
2	二元性的、對比的，如好／壞、物質／精神、人性／神性。
3	屬天、屬靈的數字，象徵屬神的完全。
4	屬地、屬肉體的數字，與受造之物和世界有關的數字，所衍生出的 40 有長時間的象徵。 相對於 3，2 與 4 都帶有人意涵。
5	完全、圓滿，另有一說為半完全。
6	與 7 相差 1，象徵不完美、未完成。 666 為野獸的象徵（啟：13-18）。
7	聖經出現最多次的數字，為上帝創造萬物後安息的數字，也與希伯來語的「起誓」具有相同字根，因此，七具有嚴肅、神聖、莊嚴、穩健的意涵。 7 能衍生出「3」、「4」與「12」，象徵神與人的結合，具有完整、完全、循環之意。 猶太人最喜歡的宗教數字，代表「聖潔與神聖化的契約」。
10	完全、圓滿，絕對的完整性；人的完全。
12	3 與 4 的相乘，象徵人與神的結合，因而為蒙恩之數。 以色列的十二支派，因此具有以色列民的意涵。
13	信仰的原則與上帝的憐憫。 另一主張認為 13 是不幸與苦難的象徵。

資料來源：彙整自 Ian Stewart¹³、Casper Levias¹⁴ 及 Felix Just¹⁵ 等文獻。

13 Ibid.

14 Casper Levias, "Numbers and Numerals," in *Jewish Encyclopedia*, <http://jewishencyclopedia.com/articles/11619-numbers-and-numerals> (accessed June, 17, 2020).

15 Felix Just, "The Symbolism of Number in the Bible," <https://catholic-resources.org/Bible/Numbers.htm> (accessed June, 17, 2020).

觀察《奇徹斯特詩篇》，伯恩斯坦在記譜（如拍號、調號、時值）、音程關係與音程順序、反覆出現的數字等，皆有顯而易見、卻難以用音樂本身解釋的現象，分析並正確解讀這些數字的意義，是本研究使用音樂與數字作為研究視角的重要原因。

以下，本節將透過譜例梳理伯恩斯坦在樂譜中如何靈活運用音樂史上已然出現過的、音樂與數字的聯繫，討論樂曲中數字象徵的意義。

二、作品研究：以拍號、動機及音程、計數為視點

本文將從數字方面分別舉例討論，包含各樂章的拍號、動機及音程、計數等，雖是數字方面的場域，但實際上乃是音樂、數字與文學三者共構的場域，透過這幾個視點的觀察，探析伯恩斯坦如何將三者結合，以寄寓其豐富的宗教情懷。

（一）拍號

翻開樂譜，「拍號」的頻繁變化是第一個令筆者留心的現象，除了樂曲前十小節就改變九次拍號外，各樂章也交替使用不規則的拍號，雖然廿世紀音樂有大量的拍號變化並不稀奇，這首作品的拍號使用也稱不上「獨特」，但某些拍號的使用（如 2、3、7、12 等）與歌詞相互對照，讓筆者不禁好奇這是否與前面提及的宗教數字象徵有所聯繫？

作曲家在使用拍號時，除了在樂曲的旋律、韻律、節奏及某些特定樂類所搭配的特定拍號外、是否有其他考量因素？透過表三的整理，可以發現拍號的變化除了能產生韻律的對比、同時也具有劃分各節歌詞的功能，如第一樂章 1 至 10 小節以及 11 至 117 小節分別對應不同詩篇的歌詞即為明顯的例子，且各個樂章都有類似的情形，但因第二樂章在拍號及速度之於歌詞的呼應較為特別，後續將另闢章節特別討論第二樂章。

而除了劃分各節歌詞外，拍號是否還有其他的意義？以下，本文將依樂章順序，觀察伯恩斯坦如何透過拍號及歌詞情境的連結以寄寓宗教思想。

表三：《奇徹斯特詩篇》拍號與歌詞對照表

第一樂章			第二樂章			第三樂章			
拍號	小節	歌詞	拍號	小節	歌詞	拍號	小節	歌詞	
6/4	1	108:2	3/4	1-5	23:1-4	9/4	1-6		
3/4	2		2/4	6		6/4	7-12		
3/8	3		3/4	7-9		9/4	13-19		
5/4	4		2/4	10		10/4	20-57	131:1-3	
2/4	5		3/4	11-13		5/2	58-59		
5/8	6		2/4	14		9/2	60-62	133:3-1	
6/4	7		3/4	15-62		12/2	63-65		
2/4	8		4/4	63					
5/4	9-10		2/2	64-101		2:1			
7/4	11-117	100:1-5	3/2	102-119	23:5				
					24:4-1				
				3/4	120-134	23:6			
				4/4	135				
				2/2	136-146				

資料來源：筆者根據總譜（Boosey & Hawkes, 1965）自行彙整。

伯恩斯坦於 1965 年五月十一日寫給赫西牧師的信中曾提及，第一樂章為「具大衛精神的、狂野且喜悅之舞蹈」（A Wild and joyful dance, in the Davidic spirit.），然而，天主教及基督教儀式中是沒有舞蹈的，如此的想法或許是由猶太教男性跳舞的宗教儀式或是宗教聚會中獲得啟發。¹⁶

以數字視角分析第一樂章，可以觀察到一個有趣的現象，那就是第一樂章充滿數字「7」，不僅是拍號，動機的音程、聲部的音程關係、音符時值的長度、調號等皆可看到 7 的出現，並從第一小節到最後一小節貫穿全樂章，隨著後續的討論，這個現象會愈加明朗。

16 Paul R. Laird, *The Chichester Psalms of Leonard Bernstein*, ed. Michael J. Budds. CMS sourcebook on America Music 4 (New York: Pendragon, 2010), 75-77.

導奏的十個小節內，拍號由 6/4、3/4、3/8、5/4、2/4、5/8、6/4、2/4、5/4，共換了九次拍號，拍號共出現 1（不完全小節的一拍）、2、3、4、5、6 這幾個數字，但都只出現一個小節，似乎不是樂曲想進入的穩定拍號，直至進入第 11 小節的 7/4 拍才穩定、並延續到本樂章結束。拍號的頻繁改變或許與歌詞的長度與語韻有關，但觀察本樂章以及另外兩個樂章的歌詞設計，歌詞都能夠以較為規則的韻律呈現，因此，拍號頻繁的轉換似乎有其原因。

對照歌詞，7/4 拍的部分為《詩篇》100，內容上屬於「讚美詩篇」，講述普天下的人民應稱謝、讚美真主耶和華，使用數字 7 以彰顯神的完美應是有其象徵意義，因此，筆者推測前面的拍號實際上呈現了「不穩而迷惘」的氛圍，為的是讓後面出現的宗教數字 7 帶有尋得依歸的意涵，而且在第一樂章就使用重要的宗教數字 7 也帶有宗教宣示的意味，從第一樂章後，7 拍子就再也沒有出現過，亦凸顯 7 的獨特。此外，另一個有關於 7/4 拍值得思考的部分，則是因其 2+2+3 的韻律感，在指揮上通常會指 3 大拍，「3」與「7」兩個象徵神的宗教數字得以完整體現於演奏實際中。

第二及第三樂章在拍號的改變上較為穩定，基本上與歌詞的韻律、以及音樂的對稱性有關，然而，由分析可以發現某些特殊的數字象徵亦是作曲家在權衡音樂、數字象徵與歌詞情境後所安排的刻意設計。

雖然第二樂章改變拍號的次數較第一樂章多，但 1 至 17 小節、由男童搭配豎琴所演唱的《詩篇》23:1-2 可以歸納出三個 3/4 拍加上一個 2/4 拍的規律，伯恩斯坦以相同的音樂長度呈現歌詞、讓旋律聽來對稱而平穩（譜例一），而後於 32 到 62 小節進入男童搭配合唱團所演唱的段落為 3/4 拍（63 小節的 4/4 拍是為了進入 2/2 拍前、為追求韻律的滑順而置入，第二樂章有許多類似的例子）。拍號中「3」的意象與整段歌詞所指涉的對象 Adonai—真神耶和華—有關，3 是屬天、屬靈的數字，象徵屬神的完全，以 3 象徵此段歌詞中神的存在及救贖，與後面的 2/2 拍（屬地、屬肉體，屬人的數字）所對應的歌詞《詩篇》2 呈現強烈對比。

譜例一：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第二樂章第 3 至 17 小節男童獨唱聲部

5
mp semplice, senza cresc. or dim. (non-sentimentally) 10

Boy Solo
(or Counter-Tenor)

A - do - nai ro - i, lo eh - sar. Bi - n'ot
de - she yar-bi - tsei - ni; Al mei m'nu - hot y'-na lei - ni,

歌詞：耶和華是我的牧者，我必不致缺乏。他使我躺臥在青草地上，領我在可歌的水邊。
譜例來源：筆者自製；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

從 64 小節開始所使用的歌詞《詩篇》2 為君主詩篇，歌詞開頭寫道：「外邦為甚麼爭鬧？萬民為甚麼謀算虛妄的事？」（Lamah rag'shu goyim, Ul'umim yeh'gu rik?）此段描述眾民的爭鬧，與《詩篇》23 耶和華的慈愛形成強烈對比，伯恩斯坦在拍號上則以 2 拍子與 3 拍子作為人（數字 2）與神（數字 3）的宗教象徵。而後在 102 至 119 小節，作曲家並置真神慈愛與眾民喧嘩的兩段主題，使用的方法則是將拍號改為 3/2 拍，這裡的巧思是相當特別的，這不單單只是兩段主題為放入同一個韻律的權衡，更是 3 與 2 得以並置在同一個拍號的精心設計，直到最後，3/4 拍與 2/2 拍依然呼應神與人的歌詞。

一反與第二樂章強烈的速度對比，伯恩斯坦在第三樂章以較為穩定的速度進行，「絃樂聖詠」的導奏使用許多第一及第二樂章的動機，並加入九和絃、增音程、附屬和絃、借用和絃及臨時升降記號等以表達痛苦的情緒，而後進入 10/4 拍的樂段，最後以平靜的 *a cappella* 結束全曲。

本樂章以 9/4 拍開始，經過 6/4 拍，唯一樂段為 10/4 拍（2+3+2+3）、5/2 拍（作為過渡到 9/2 的橋樑）、尾奏則為 9/2 拍及 12/2 拍。唯一樂段的 10/4 拍可作為大 2 拍，2 為人的象徵，輔以歌詞〈詩 131〉閱讀，可發現 10/4 拍的唯一樂段為信徒的禱告，其中 2+3+2+3 的節奏，或許為神與人的對話與連結。

尾奏的 9/2 拍與 12/2 拍搭配的歌詞是《詩篇》133: 1，9 為三拍子的神聖意象，12 則為全曲第一次出現的拍號，12 為 3 與 4 相乘的數字，表二曾述及 3 是屬天的、屬靈的數字，4 是屬地的、屬肉體的數字，3 與 4 相乘得出的 12 則為人與神的結合。此外，12 也象徵以色列民，因以色列有十二支派，且歌詞《詩篇》131: 3 的內容為：「Yaḥel Yis'rael el Adonai Me'atah v'ad olam。」（以色列啊，你當仰望耶和華，從今時直到永遠。），筆者認為這個 12 拍象徵的是歌詞中所提及的以色列民。

另外一個值得討論的是全白音符的使用（譜例二），進入 9/2 拍、乃至於最後的 12/2 拍，全部的音符皆為白色，如此「白色音符」的音畫手法帶有象徵神的、純潔的宗教隱喻。

譜例二：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第三樂章第 63 至 65 小節合唱聲部

Lento possible

Gam ya - had, gam ya - had. A - - men.

Gam ya - had, gam ya - had. A - - men.

歌詞：看哪，弟兄和睦相處，是何等地美，何等地善！

譜例來源：筆者自製為縮譜；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

分析三個樂章在拍號上的使用，可以發現數字象徵與歌詞情境在這首曲子中密切結合，且透過多次重複出現，更能確定伯恩斯坦的確有如此想法，而非僅是流於附會的想法。伯恩斯坦在作品中刻意地透過宗教數字象徵以貼合歌詞情境的意涵，在這樣的思考下，拍號不僅作為音樂的要素之一，更承載豐富的宗教涵義。

（二）動機及音程

另外，伯恩斯坦在動機音程的排列及其倒影也與歌詞情境有所聯繫，以下，以幾個動機為例，探討動機及音程如何呼應歌詞。

首先，第一樂章開頭所出現的動機，在伯恩斯坦許多以宗教元素為題材的作品都有出現，Gottlieb 及 Smith 稱其為「信仰動機」，¹⁷而 Gottlieb 以伯恩斯坦第二號交響曲《焦慮年代》（*The Age of Anxiety, Symphony No. 2*）及其他宗教作品為例，論證完全 4 度搭配大 2 度或小 2 度音程下行的動機與希伯來語 Jenovah（耶和華）的發音有關。¹⁸

在《奇徹斯特詩篇》中，信仰動機卻產生不符合 Jenoveh 發音的變形，其由五個音構成，音程關係分別為完全 4 度、小 7 度、完全 5 度及大 2 度（譜例三），這個音程動機

17 Helen Smith, *There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2011), 200.

18 Jack Gottlieb, "Symbol of Faith in the Music of Leonard Bernstein," *The Musical Quarterly* 66, no. 2 (April 1980): 287-95.

由 Soprano 及 Alto 聲部演唱，並由鐘琴、豎琴第一部與全體小提琴以配合主要聲部（colla parte）的方式呈現，¹⁹ 而後，第 4 小節維持相同的音程動機，卻改變節奏。這個 7 度的置入是否為宗教數字象徵無法僅由這些線索推論，但由整個第一樂章的分析可以觀察的是，7 是貫串第一樂章的核心。因此，這個 7 度音程的插入應有其音樂外之意義。

譜例三：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第一樂章開頭女高音聲部

ff marc.

U - rah, ha - ne - vell

歌詞：豎琴啊，你們當醒起！

譜例來源：筆者自製；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

在第 7 小節，伯恩斯坦以音程轉位的方式重新設計信仰動機（譜例四），符合所謂 Jenoveh 的發音，也與伯恩斯坦其他作品的信仰動機相似。進入第 11 小節後，這個經轉位的信仰動機透過減值成為新樂段的導入句，亦不時出現於音樂中，讓「信仰」維繫整個樂章。

譜例四：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第一樂章第 7 至 8 小節女高音聲部

ff marc.

A - i - rah sha - - har

歌詞：我自己要及早醒起！

譜例來源：筆者自製；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

其次，Tenor 聲部在樂章開頭的十個小節始終與 Alto 及 Bass 聲部保持 7 度或是 2 度的關係，對於合唱團不僅不易演唱，也產生不和諧的聲響效果，但由拍號的分析以及前述音程設計的方式思考，不難想像合唱聲部的音程設計也是以音程置入宗教數字象徵的方式。這個方式與 11 小節後的 7/4 拍明確的 7 相比較為隱晦，然而，隱藏在合唱聲部內的 7 度音程，彰顯了整個樂章宗教數字 7 的無所不在（譜例五）。

19 此處指出的「配合主要聲部」（colla parte）並不是僅有內文指出的聲部，實際上，全曲前十小節整個合唱團的四個聲部恰好對應絃樂的四個聲部，兩部豎琴則是第一部演奏合唱團的 Soprano 與 Alto、第二部演奏 Tenor 與 Bass 的部分。

譜例五：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第一樂章第 1 至 5 小節合唱聲部

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is in 2/4 time and marked *ff marc.* The lyrics are in Hebrew: "U - rah, ha - ne - vell v' - chi - nor u - rah!". The Tenor part is highlighted with a black box.

歌詞：豎琴啊，你們當醒起！

譜例來源：筆者自製；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

動機的音程自然能透過轉位呈現，也可能如譜例三所提及，以音程的上行或下行象徵神與人的對比，但這個設計是否能進一步呼應歌詞情境呢？

以第一樂章為例，在簡短的導入句後，首先進入的主題是第 14 小節男低音與中提琴「F-B-G-A」的動機，這個動機所構成的旋律及其對應歌詞為《詩篇》100: 1&2：「普天下當向耶和華歡呼！你們當樂意事奉耶和華，當來向他歌唱！（Hari'u l'Adonai kol ha'arets. Iv'du et Adonai b'simḥa. Bo'u l'fanav bir'ninah.）」，而後，第 22 至 23 小節出現該動機的倒影，對照歌詞，則為《詩篇》100: 3：「你們當曉得耶和華是上帝！我們是他造的，也是屬他的；我們是他的民，也是他草場的羊。（D'u ki Adonai Hu Elohim. Hu asanu v'lo anaḥnu. Amo v'tson mar'ito.）」兩段歌詞所敘述的對象一則為耶和華、另一個則是人民，在此，作曲家巧妙的以倒影的方式呈現了神在上、人民在下的神人關係（譜例六）。²⁰

20 鐘華琳，〈伯恩斯坦《齊切斯特詩篇》作品研究〉（國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2017），38-39。亦可參見 Joshua Henry Fishbein, *Leonard Bernstein's Chichester Psalms: An Analysis and Companion Piece* (University of California Los Angeles, a dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music, 2014), 10.

譜例六：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第一樂章第 14 小節男低音聲部及 22、48 小節女高音聲部於音程關係上之對應

m. 14
Ha - - ri - - u I'A

m. 22
m. 48
D'u ki A - - do -

譜例來源：參考自 Joshua Henry Fishbein, *Leonard Bernstein's Chichester Psalms: An Analysis and Companion Piece* (University of California Los Angeles, a dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music, 2014), 10.

最後，特定的音程也可以象徵具體的人物，在第二樂章中，由男童所演唱的 Adonai 為「神」（即上主耶和華）之意，三個音節分別對應「E-F#-D」，E 與 D 亦為第一樂章所提過的、以音程隱含宗教數字「7」（譜例七）。由此，也能延伸思考另一個議題，亦即伯恩斯坦在這部作品中並不是以和諧音程與否作為譜寫關於宗教事物之標準，而是單純以數字 7 作為發想依據。

譜例七：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第二樂章第 3 至 5 小節男童獨唱聲部

A - - do - - nai

歌詞：神（即耶和華）

譜例來源：筆者自製；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

參、以音樂與文學的研究視角檢視作品透過「戲劇化」音樂呈現歌詞情境

從前一節的分析可以發現，縱使以「音樂與數字」的視角切入，但實際上必須與歌詞相互搭配，並透過多次的交互驗證才能確定實際的意涵，由此，可以瞭解樂曲中音樂現象、數字與歌詞間環環相扣的關係。本節將轉以「音樂與文學」的視角剖析作品，在概述音樂與文學的跨領域研究、以及本樂曲歌詞所引用的《詩篇》後，以第二樂章為例，探討伯恩斯坦如何運用獨特的戲劇化音樂手法呈現歌詞情境。

一、研究視角：音樂與文學

談起音樂與文學研究，薛爾（Steven Paul Scher, 1936-2004）不啻是該領域的重要學者之一，其問世於 1982 年的 *Literature and Music* 一文為這兩者藝術的交界地帶，根據互動方式、緊密程度及運用之載體為參照，提供定位的分類依據：音樂與文學（music and literature）、音樂中的文學（literature in music）及文學中的音樂（music in literature）。²¹

從分類來看，《奇徹斯特詩篇》屬於「音樂與文學」一類，此類作品需要音樂與文學兩元素兼具時，方有資格稱作「完整的」藝術作品。薛爾提及，雖然這類作品常被視為音樂作品，研究者卻不能忽略其中的文學關係，因為即便在創作過程中更動文字，文學作品仍是激發作曲家創作靈感之重要因素。²²

《奇徹斯特詩篇》的歌詞引自《詩篇》，伯恩斯坦或全引整首詩歌、或擷取部分詩節，為什麼如此安排？伯恩斯坦是否運用了特別的音樂手法呈現歌詞情境？透過薛爾所提出的觀點，筆者將著重於討論音樂如何受文學的影響、並在作曲家的音樂手法中呈現特殊的樣貌。

在「音樂與文學」的作品中，因為文學乃影響音樂創作的重要因素，因此，對於文學作品的掌握自然是在分析時不可忽略的部分，以下，本文將概述《奇徹斯特詩篇》歌詞所使用的題材——《詩篇》、以及伯恩斯坦所選用的歌詞，以對於《詩篇》有大致的認識。

21 Steven Paul Scher, "Literature and Music (1982)," in *Essays on Literature and Music (1967-2004)*, ed. Walter Bernhart and Werner Wolf (Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2004), 175.

22 Ibid., 175-177.

二、歌詞題材：《詩篇》

《詩篇》為《舊約》中的第十九本書，是由一百五十篇詩歌所匯集而成的詩集，希伯來詩篇以 Tehillim 為名，意即「讚美」，²³ 或稱 Tephiloth，為「祈禱」之意，現今常見 Psalms 一詞則源自希臘文 Psalmoi，意指「用絃樂彈奏的詩歌」，天主教有時稱詩篇為「聖詠」，即因詩篇多是譜以音樂所吟誦的詩歌，詩的標題、註明使用的樂器（如絲絃的樂器、迦特的樂器）、或標明曲調（如調用朝鹿、百合花、流離歌）、「交與伶長」等語皆為例證。

詩篇並不是一人一時之作，其主要作者為摩西、大衛、所羅門、亞撒、可拉、希幔、以探及許多佚名作者，先後歷時約一千餘年（大約西元前 1500 年至西元前 450 年之間），而後集結編輯而成，因大衛是詩篇的主要作者，故希伯來人習慣稱詩篇為「大衛之詩」。大衛乃西元前十世紀以色列聯合王國的第二位國王，除了被聖經描述是正義的國王外，亦為優秀的音樂家及詩人，代表樂器為薩特里琴（Psaltery）及豎琴。因此，伯恩斯坦在樂曲中相當重視豎琴聲部，²⁴ 並於第二樂章安排男聲獨唱與豎琴，生動地以音樂呈現戲劇般的效果，以刻畫大衛以豎琴讚美上帝的情景。

詩篇的歸類方式甚多，始於十九世紀舊約聖經學者龔克爾（Hermann Gunkel, 1862-1932）在歷史鑑別學的基礎下對詩篇做鑑別研究，並分析詩篇所出自的生活情境，將詩篇分為七類。²⁵ 而後，舊約聖經學者卜洛克（Clarence Hassell Bullock, 1939-）在此基礎之上提出新的分類方法，根據《詩篇》的內容與功能將之分為八類²⁶，此外，尚有更多的分類方式。²⁷ 本文的重點不在於探究各種分類方式的異同，而是藉此區分詩篇的內容，以作為後續分析歌詞情境與音樂之聯繫的依據。《奇徹斯特詩篇》每個樂章所選用的《詩篇》歌詞類型或相同（如第一樂章之類內容為讚美詩篇、第三樂章為禱告詩篇）、或將差異甚大的內容相連綴（如

23 詩篇亦稱作「讚美歌」，希伯來語為 Mizmor，或稱為「讚美之書」。

24 根據文獻，伯恩斯坦在譜寫合唱聲部與管絃樂聲部之前，即先完成了兩部豎琴，而在排練中，伯恩斯坦亦在樂團演奏前要求豎琴先行演奏整首樂曲。參見 https://en.wikipedia.org/wiki/Chichester_Psalms。

25 龔克爾所分出的七類分別為：讚美詩（hymns）、群體哀歌（community laments）、個人詩歌（songs of the individual）、個人哀歌（songs of individual）、感恩詩歌（thank offering songs）、進殿的禮儀崇拜詩（entrance liturgies）、君王詩篇（royal psalms）。參見鐘華琳《伯恩斯坦《齊切斯特詩篇》作品研究》（國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2017），15。

26 卜洛克所分出的八類分別為：讚美詩（mizmor）、哀歌詩篇（psalms of lament）、感恩詩篇（psalms of thanksgiving）、信靠詩篇（psalms of trust）、君王詩篇（royal psalms）、智慧詩篇（wisdom psalms）、律法詩篇（torah psalms）、咒詛詩篇（imprecatory psalms）等。參見卜洛克（Clarence Hassell Bullock），《詩篇概論》林秀娟譯（South Pasadena：美國麥種傳道會），15。

27 張國定，《天註：詩篇（卷一）》（香港：天道書樓，2013），13-23。

第二樂章選用的詩篇分別為信靠詩篇與君王詩篇），據此判斷，可以發現樂章間的敘事並不相同之外，第二樂章內的兩段詩篇內容更差異甚鉅，伯恩斯坦為何要將兩段看似毫不相關的詩篇放在一起，而他又如何透過音樂彰顯兩段歌詞情境的異同，是本文所關注的議題。

另一個從歌詞可以觀察的現象則是樂曲歌詞所使用的語言——希伯來語，在總譜上，伯恩斯坦對歌詞如何發音有清晰的說明：

1. 所有母音（及雙母音，diphthongs）皆以義大利語發音。
2. 所有子音皆以英語發音，除了：
 - h— 略帶喉音（guttural）的 H，但不要過重到像 ch 的發音（如德文的 Buch）
 - R— 彈舌（rolled），若可能的話，如義大利語般發音。
 - '— 出現於子音後，如 Y' 或 L'；其應被視為母音，並在音符或是裝飾音時具有音節值。它是「中性」母音，類似於法語中的弱音 E（mute E），若未指明音節值，' 則可忽略。²⁸

伯恩斯坦在樂曲中明確標示使用希伯來語的原因，除了詩篇原以希伯來語撰寫、能彰顯悠久的宗教歷史脈絡外，亦可追溯於伯恩斯坦自幼在父親的要求下熟習希伯來語的語言背景。

細觀歌詞，其亦寄寓了凝聚認同的思想，如第三樂章所使用的歌詞《詩篇》131: 3 寫道：「以色列啊，你當仰望耶和華，從今時直到永遠。（Yahel Yis'rael el Adonai, Me'atah v'ad olam.）」隨後，用於全曲最後一段歌詞的《詩篇》133: 1 則描述：「看哪，弟兄和睦同居是何等地善，何等地美！（Hineh mah tov, Umah nayim, Shevet aḥim, Gam yaḥad.）」歌詞所體現的不僅是對以色列民的明確召喚、甚至是世界大同之崇高思想的展現。

三、作品研究：以第二樂章為例

在分析第二樂章時，筆者發現這個樂章的音樂彷彿戲劇一般，從一開始男童獨唱與豎琴聽來像是歌詞中的大衛彈著豎琴讚揚耶和華，到中段眾人詭譎的私語與喧囂，乃至於最後兩段主題的並置，各段音樂的轉換讓筆者恍若置身於劇場中，透過音樂看見一幕幕歌詞所描述的场景。

28 ' 的符號表示該音節的氣需在喉嚨瞬間中斷，常出現在子音結束音節的後面，如 L'adonai、has'do、h'mo 等。通常 ' 代替母音音節，且是不明顯的母音。參見謝美舟，《李奧納德·伯恩斯坦《奇切斯特詩篇》第一樂章之研究》（東吳大學音樂學系碩士論文，2001），28。

實際上，關於伯恩斯坦「戲劇化」的音樂呈現並不僅是筆者個人的觀察，研究伯恩斯坦劇場音樂的學者 Helen Smith²⁹ 描述伯恩斯坦音樂中的戲劇性不只是見諸劇場音樂中，也能在交響樂或室內樂作品中觀察到這樣的特質，伯恩斯坦自己也曾第三號交響曲《猶太禱文》的前言寫道：「我有個懷疑，我所寫的每個作品，無論是何種媒介，他們在某種程度上都是劇場音樂。」³⁰

以下，分為幾個部分討論第二樂章如何以戲劇化的音樂反映歌詞情境：人物與樂器的音聲扮演、聲音的張力與歌詞的傳達、音樂對位及複調性與蒙太奇手法的對照。

（一）人物與樂器的音聲扮演

《奇徹斯特詩篇》的副標題為：「為混聲合唱（或男聲合唱）、男聲獨唱及交響樂團所創作」，其中，伯恩斯坦在總譜上寫道：

我內心是以男聲為依據、以譜寫女高音及女低音的聲部。將其替換為女聲雖然不是首選、但仍是可接受的。曲中有幾個獨唱樂句，可以由合唱團中的個人演唱。但是，第二樂章男聲-女低音（male-alto，或假聲男高音）的長段獨奏不得由女聲演唱，只能由男童或是假聲男高音（countertenor）演唱。

從這段敘述可以了解，樂曲雖是混聲合唱的編制，伯恩斯坦實際上是以男聲為依據進行創作，並嚴格規定第二樂章必須由男童或假聲男高音演唱，如此對於特定人聲的堅持，可以由歌詞情境思考其緣由。

第二樂章的歌詞取自《詩篇》23，為少年大衛讚美耶和華之詩，聖經曾記載大衛幼時是牧羊者，且擅於演奏豎琴，如〈撒下 16：23〉：「從神那裡來的惡魔臨到掃羅身上的時候，大衛就拿琴，用手而彈，掃羅便舒暢爽快，惡魔離了他。」即顯示大衛不僅善於彈琴，琴聲更有療癒人心的力量。第二樂章的開頭清楚地以男童（或假聲男高音）「扮演」少年大衛，自起始至 30 小節只有男童及豎琴兩個聲部（譜例九），如此的音聲扮演得以觀察伯恩斯坦欲使用音樂呈現戲劇效果的意圖。

29 Helen Smith, *There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2011).

30 Ibid., 1.

譜例九：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第二樂章第 3 至 7 小節男童獨唱與豎琴聲部

The image shows a musical score for a vocal solo and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff in treble clef, 3/4 time, with a dynamic marking of *mp* and the instruction *semplice*. The lyrics are "A - do - nai ro - i". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, marked *p*. The piano part features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

歌詞：神（即耶和華）

譜例來源：筆者自製為縮譜；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

（二）聲音的張力與歌詞的傳達

伯恩斯坦以音樂呈現戲劇化的手法相當多元，聲音的張力與歌詞傳達的戲劇性考量同樣是在這部作品中能觀察到的現象，力度固然是為呈現音樂張力，但從本樂章 64 小節開始，Tenor 及 Bass 聲部的音量不時從 *ff* 瞬間降至 *pp*，除了能製造聲響的對比外，若搭配歌詞相互對照，則能發現伯恩斯坦運用強烈的聲音對比烘托歌詞情境，更具體化地以戲劇方式呈現之。

此段歌詞選自《詩篇》2，歌詞為「外邦為甚麼爭鬧？萬民為甚麼謀算虛妄的事？世上的君王一齊起來，臣宰一同商議，要敵擋耶和華並他的受膏者，說：我們要掙開他們的捆綁，脫去他們的繩索。那坐在天上的必發笑；主必嗤笑他們。」相對於展現耶和華慈愛與追隨者信靠之《詩篇》23 呈現截然不同的氛圍，兩段歌詞情境的劇烈差異導致音樂的段落間具強烈的對比，因而產生豐富的敘事張力。

Bass 和 Tenor 以 *ff*、同音反覆演唱兩次「為甚麼！」（Lamah！），而後立即轉以 *pp* 齊唱的方式演唱「外邦為甚麼爭鬧？」（詩 2: 1），讓人在聲響的劇烈變化中感受詭譎的氣氛，Tenor 與 Bass 聲部的極弱音及多次的同音反覆，使此段如竊竊私語般急速唸誦，凸顯歌詞中懸疑不安的氛圍，而後，兩個聲部唱出「萬民為甚麼謀算虛妄的事？」（詩 2: 1）的時候，由齊唱轉為快速輪唱的卡農，Bass 聲部唱出後，Tenor 聲部隔兩拍加入，較齊唱更增加眾聲喧嘩的緊張感（譜例十）。

譜例十：伯恩斯坦《奇徹斯特詩篇》第二樂章第 64 至 79 小節男高音與男低音聲部

The image shows a musical score for Tenor and Bass parts. The Tenor part is written in treble clef and the Bass part in bass clef. Both parts feature lyrics in Chinese. The score includes dynamic markings such as *ff* and *pp*, and performance instructions like *rit. stacc. e marc.* and *non cresc.*. The lyrics are: "La! mah! La mah! La-mah ra-g' shu? La-mah ra-g' shu go yim, La mah ra-g' shu? La-mah ra-g' shu-go yim, La-mah ra-g' shu, La mah ra-g' shu? U... U - u mim yeh' gu, U - u mim yeh' gu rik? U - u mim yeh' gu, U - u mim yeh' gu rik? U umim yeh' - gu, U - u mim yeh'gu U... U - u - mim yeh' gu, U - u - mim yeh'gu rik? U - u - mim yeh' gu, U - u - u mim yeh'gu rik? U - u - mim yeh-gu, U - u - mim yeh'gu".

歌詞：外邦為甚麼爭鬧？萬民為甚麼謀算虛妄的事？

譜例來源：筆者自製；參考版本為 Boosey & Hawkes, 1965。

此外，這段的調性看似 A 小調的自然音階（diatonic scale），但搭配歌詞情境思考，這段歌詞為「外邦為甚麼爭鬧？萬民為甚麼謀算虛妄的事？」則使筆者認為或許用 Aeolian 調式來解釋會更好，原因是 Aeolian 調式為「外邦人的調」（Tonus peregrinus），整個樂段使用 A-Aeolian 及 C-Aeolian 來解釋，更能夠與歌詞相互呼應，也可看見伯恩斯坦在調性（或調式）的安排與歌詞內容有其關聯。

（三）音樂對位及調式並陳與蒙太奇手法的對照

除了人物與樂器的音聲扮演、聲音張力等明顯的戲劇性之外，第二樂章尚透過其他音樂手法將戲劇化思考帶入音樂。從前述文學作品《詩篇》的介紹曾提到，伯恩斯坦從《詩篇》中選擇合適的歌詞，使每個樂章皆有一完整的詩篇及另一詩篇一到多段不等的章節，由此，可初步了解伯恩斯坦刻意地將兩首《詩篇》的內容結合在同一樂章內，以呈現豐富的敘事性。第二樂章尤其如此，伯恩斯坦甚至刻意中斷《詩篇》23 的敘事而插入《詩篇》2（64 小節的拍號與速度都明確改變）。而在 102 至 119 小節，伯恩斯坦並陳兩種調式、將四個聲部分為 Soprano 與 Alto、Tenor 與 Bass 兩組，透過音程差距讓兩段詩篇的歌詞得以同時演唱而不互相干擾，如此的情節重組與並置，搭配音樂手法的運用，凸顯另一種戲劇張力。

具體而言，伯恩斯坦將 102 至 119 小節的合唱團分為兩個部分，Soprano 及 Alto 以演唱《詩篇》23: 5，Tenor 及 Bass 則演唱《詩篇》2: 4&1，如此的對位手法並不少見，但搭配兩段截然不同（神的慈愛對比眾民的喧鬧）的歌詞及其音樂時，則帶有迥然不同的戲劇效果，這個

手法可以與電影及戲劇中常見的蒙太奇手法（montage）類比，蒙太奇手法可以帶領觀眾跳脫空間與時間的限制，並向觀眾傳達更為深刻的情感或思想，而在音樂上，透過兩段主題在具有較寬音程差異的情形下以兩種調式呈現，使聽者得以清楚聽到兩段旋律，此外，雖然譜號呈現三個升記號似乎為 A 大調，但 Soprano 及 Alto 帶有 A 大調藍調音階的色彩，Tenor 及 Bass 則帶有漂移的 Aeolian 調式色彩，這兩種看似相關、卻毫不相同的調式並陳更增加兩組旋律之間的獨立性。

從文學視角分析第二樂章，得以觀察音樂如何透過刻意的處理方式以呈現歌詞情境，而進一步回顧從整部作品的分析，可以發現歌詞確實影響音樂，不僅在與數字的互動中影響音樂的樣貌，更在伯恩斯坦獨特的創作思維中，呈現戲劇的氛圍。

肆、結語

在《伯恩斯坦創見集》中有一段批判達達與機遇音樂的文字，其原先是伯恩斯坦 1965 年 10 月 24 日發表於紐約時報的一段詩文，³¹ 伯恩斯坦記錄下他對於《奇徹斯特詩篇》的想法：

這作品單純、平實、有調性、旋律上口，而且略嫌方正，加上降 E 大調的三和絃及主音，保證叫約翰·凱吉的忠實信徒厭惡萬分。可曲子擺著——我的思索和兩個月在前衛領域遊蕩的結果——成了我的么兒，老式而甜蜜；他已經學會用他那兩隻有調性的腳站立。³²

將《奇徹斯特詩篇》暱稱為「么兒」的伯恩斯坦，應是對這首曲子有相當程度的喜愛吧！原先，伯恩斯坦揣度著使用十二音列加技法進行音樂創作（即伯恩斯坦所提「我的思索和兩個月在前衛領域遊蕩的結果」），³³ 然而，思索的成果卻讓這「老式而甜蜜的么兒」不僅帶有優美的旋律以及明確的調性，更寄寓伯恩斯坦深刻的宗教情懷。在擔任紐約愛樂指揮的繁忙行程中，得以在珍貴的休假期重拾創作、並完成這部作品，或許也是伯恩斯坦喜愛這部作品的原因，而這部作品也成為伯恩斯坦所有非百老匯音樂劇作品中最流行、演出次數最多的

31 Ibid., 17.

32 Leonard Bernstein, 《伯恩斯坦創見集》，林元譯（臺北市：智庫文化，1996），253-254。原詩為 "These psalms are a simple and modest affair, Tonal and tuneful and somewhat square, Certain to sicken a stout John Cager With its tonics and triads in E-flat major, But there it stands—the result of my pondering, Two long months of avant-garde wandering—My youngest child, old-fashioned and sweet. And he stands on his own two tonal feet."

33 謝美舟，24。

一部作品。³⁴

本文透過數字與文學的雙重視角檢視音樂中的多重連結，使得宗教、數字、文學與音樂之間的聯繫不再流於附會，而確實在樂曲的交織中產生意義，若忽略其中一項，不僅容易忽略作品所隱藏的謎語，更唯恐產生誤讀或過度延伸之虞。易言之，這部宗教音樂作品以宗教意涵為依歸，將宗教數字象徵與歌詞連結、鑄鑄於音樂當中，並透過戲劇化的音樂呈現歌詞情境，數字與文學在音樂裡相互纏繞、並反覆印證彼此存在的意義，這是筆者在研究中最重要發現。

囿於篇幅所限，本文僅能著墨於宗教、數字、文學與音樂之間的緊密聯繫，但對於本部作品而言，有著更寬廣的研究議題，例如配器與宗教的聯繫、人聲與器樂的互動關係、本作品與該作曲家其他宗教音樂作品的對照等都是可深入著墨的議題，另外，筆者深感興趣、但因非為文章主軸而省略的部分則是伯恩斯坦音樂創作風格中的「折衷主義 (eclecticism)」，Laird 指出折衷主義乃是伯恩斯坦音樂最重要的要素，³⁵ 而在這首樂曲中，伯恩斯坦巧妙鑄鑄宗教與地方元素，如爵士樂、藍調音樂及百老匯語彙等，是研究者與愛樂者值得關注的特點。

當然，這部作品若能在臺灣更常被演出，自然也是一件美好的事。

34 Ibid., 52。

35 Laird, 157.

伍、參考文獻

書籍

- Bernstein, Leonard. 《伯恩斯坦創見集》。林元譯。臺北市：智庫文化，1996。
- Burton, Humphrey. 《伯恩斯坦傳》。黃星亮、魏慶龍、何勁松譯。臺北市：世界文物，1997。
- Davis, John James. *Biblical Numerology: A Basic Study of the Use of Numbers in the Bible*. Ada, Michigan: Baker Academic, 1968.
- Gottlieb, Jack. *Leonard Bernstein: A Complete Catalogue of His Works*. New York: Amberson Enterprise, 1978.
- Laird, Paul R., and Lin Hsun. *Historical Dictionary of Leonard Bernstein*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2019.
- Laird, Paul R. *The Chichester Psalms of Leonard Bernstein*. Edited by Michael J. Budds. CMS Sourcebook on American Music 4. New York: Pendragon, 2010.
- Laird, Paul R. *Leonard Bernstein: A Guide to Research*. New York: Routledge, 2002.
- Lee, Douglas. *Masterworks of 20th-Century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra*. New York: Routledge, 2002.
- Smith, Helen. *There's a Place for Us: The Musical Theatre Works of Leonard Bernstein*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2011.
- Scher, Steven Paul. "Literature and Music (1982)." *In Essays on Literature and Music (1967-2004)*. Edited by Walter Bernhart and Werner Wolf. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2004.
- 卜洛克 (Bullock, C. H.)。《詩篇概論》。林秀娟譯。South Pasadena：美國麥種傳道會，2010。
- 李振邦。《教會音樂》。臺北市：世界文物，2002。
- 張國定。《天註：詩篇（卷一）》。香港：天道書樓，2013。

期刊

- Gottlieb, Jack. "Symbol of Faith in the Music of Leonard Bernstein." *The Musical Quarterly* 66/2 (April 1980): 287-95.
- 徐萬麟。〈咒詛敵人的福氣？論詩篇咒詛詩的功能與現代意義〉。《台灣神學論刊》(2010)：23-42。

博碩士論文

Fishbein, Joshua Henry. *Leonard Bernstein's Chichester Psalms: An Analysis and Companion Piece*. University of California Los Angeles. A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in Music, 2014.

謝美舟。《李奧納德·伯恩斯坦《奇切斯特詩篇》第一樂章之研究》。東吳大學音樂學系碩士論文，2001。

鐘華琳。《伯恩斯坦《齊切斯特詩篇》作品研究》。國立臺灣師範大學音樂學系碩士論文，2017。

樂譜

Bernstein, Leonard. *Chichester Psalms* (in Three Movement): for Mixed Choir (or male choir), Boy solo and Orchestra. London and New York: Amberson: Boosey & Hawkes, sole agent, 1965.

網站資源

Just, Felix. "The Symbolism of Number in the Bible." <https://catholic-resources.org/Bible/Numbers.htm> (accessed June, 17, 2020).

Leonard Bernstein. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2223796> (accessed April, 2, 2020).

Leonard Bernstein Office. <https://leonardbernstein.com> (accessed May, 17, 2020).

Levias, Casper. "Numbers and Numerals," in *Jewish Encyclopedia*, <http://jewishencyclopedia.com/articles/11619-numbers-and-numerals> (accessed June, 17, 2020).

Milken Archive of Jewish Music. "Chichester Psalms". <https://www.milkenarchive.org/music/volumes/view/psalms-and-canticles/work/chichester-psalms/> (accessed June, 4, 2020).

Stewart, Ian. "Number symbolism". In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/number-symbolism> (accessed April, 2, 2020).

Tatlow, Ruth, and Paul Griffiths. "Numbers and music." In the *Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44483> (accessed March, 24, 2020).

Wikipedia. "Chichester Psalms". https://en.wikipedia.org/wiki/Chichester_Psalms. (accessed June, 21, 2020).

「重建臺灣音樂史」計畫的緣起與推動

顏綠芬

Prof. Dr. YEN, Lu-Fen

國立臺北藝術大學音樂學研究所退休教授

Professor Emerita

Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts

壹、「重建臺灣音樂史」學術研討會的開辦 (2017)

「重建臺灣音樂史」學術研究計畫，根源自 2017 年鄭麗君接任文化部長後的重要政策——首先是從藝術史（美術史），陸續延伸至音樂史、工藝史、文學史、影像史、建築史、表演及影視史等面向，逐步建立起臺灣藝術史的整體輪廓。主要是鑒於臺灣藝術具有獨特的地理、人文風貌，而且人才濟濟，從上一個世紀以來，已創造了足以代表臺灣的藝術作品。然而，由於政權更迭，社會經濟的起伏，前輩藝術家作品、珍貴史料散落各處，尚未建立系統性的藝術發展史面貌，亟需國家力量蒐羅典藏、鼓勵研究，建構起系統性的知識架構。

2017 年文化部先委託臺北藝術大學顏綠芬教授策畫學術研討會，檢視、討論臺灣音樂史建構的各種問題，提出建言，研討會於十二月初在臺灣戲曲中心由臺灣音樂館主辦，舉行二天。參與「重建臺灣音樂史學術研討會」的論文發表、講評或焦點座談的引言、討論，學者專家共超過 30 人，與會人士則超過 220 人。

顏教授寫下了策畫這次學術研討會的初衷「音樂史的重建將填補歷史的斷層」，內容如下：

臺灣音樂的研究，起步相當晚，從日治時期零星的資料和敘述，一直到 1980 年之前，除了極少數專修民族音樂學的學者，如呂炳川博士外，多半是音樂教育家如張福興、呂泉生、張炫文、顏文雄、李哲洋，作曲家如史惟亮、許常惠，或歌者、民俗學者兼做的田調、研究和書寫。之後，有國外留學回國任職的音樂學者，國內才漸漸有專業音樂學者的培養。目前，主修音樂學的碩士、博士者，應有數百位之多（確實數字尚

有待調查研究)。年輕一輩碩士級者多半在音樂教育線上或文化行政工作上，只有少數繼續堅持在研究領域中。博士級的有的專注於研究、推廣西方古典音樂者，有的投入東亞、東南亞、西藏、中國等世界音樂研究。而研究臺灣本土音樂者則以投入傳統音樂的居多，研究對象很多是瀕臨衰微的傳統音樂，如原住民音樂、閩南移民民歌、客家移民音樂、南管、北管、歌仔戲等傳統民歌與戲曲。這些傳統音樂多來自民間，有的沒有傳譜，有的傳譜只是概要，文獻稀少，必須藉大量田野調查、錄影錄音、蒐集資料、分析研究，三十年來，已經累積相當多的研究成果。但是，不管是歷時性或共時性的面向，研究仍嫌不足，例如本土樂器的運用、發聲與型制研究、20 世紀興起的流行歌各時期的風格、西方古典音樂文化傳入後的影響與發展、當代藝術音樂創作之面向等，還有許多研究空間。要建構臺灣音樂史的書寫，事實上存在著無數的課題需要解決。

臺灣由於經過數次的殖民或殖民式的統治，歷史（書寫的歷史）的內容與觀點是片面的、斷裂的。以 1945-1975 出生的民眾為例，所受的歷史教育中，1895-1945 年的臺灣歷史幾乎是空白的，課本裡，從清朝到中華民國，我們知道五四運動、軍閥割據，大家把抗日歌曲唱的激動昂揚，卻看不到家裡的長輩是處於日本一方，也不知道中華民國建國時，版圖不包含臺灣的事實；既不知道歌仔戲成為大戲劇種的時間是在 1920 年代的日治時期，或 1930 年代臺語流行歌紅到東南亞的精彩；更不知道的是皇民化時期，禁唱的歌曲包含原住民歌謠、臺語歌、客語歌，而布袋戲、歌仔戲必須改以日語才能演出。

重建臺灣音樂史，應該讓被壓抑的原住民音樂復育，讓被埋沒的作曲家被看見，讓他們的曲子重新被演唱、被演奏。在山林環繞、祖靈庇護下的原住民祭典歌謠是多麼的莊嚴與動人，歌仔戲前身本地歌仔、客家撮把戲的現身演出，重現了農村社會的幽默逗趣，流行歌曲如《河邊春夢》唱出了保守時代臺灣青年對愛情的嚮往與苦悶。而牧師鋼琴家陳泗治 1939 年的鋼琴曲《臺灣素描》重現了鄉土的純真自然，前輩作曲家郭芝苑的傳記透露了政權移轉後知識份子的無奈與悲哀。

我們還有太多事情要做，音樂的歷史不是只有文字敘述，歌曲的研究不僅僅在歌詞反映社會，樂器的運用、樂曲的結構形式、演唱的風格、美學的發展為何、傳統音樂如何影響創作、科技媒體如何豐富創作，其他如臺灣的合唱音樂史為何？藝術歌曲發展史如何？歌劇、音樂劇的前瞻如何？個別作品的研究與詮釋、傑出作曲家的作品出版、全集編纂……，我們有好多好多研究需要投入。

音樂是人類喜怒哀樂的情感經過心智和精神淬煉所呈現出來的表徵，透過音樂，可以抒發情緒、愉悅人心、撫慰哀愁，甚至有教化、團結、勸善的功能。而音樂型態、內容更是反映了時代氛圍，社會、經濟的背景。臺灣音樂史的重建，讓音樂的活傳統重現

與再詮釋，將填補過去數十年臺灣歷史的斷裂。音樂家（演出者）、創作者、研究者、教育者、握有資源的政府官員，還有歷史長流中的每一個個體，我們都分別扮演著重要的角色，無法置之度外！

2017年的「重建臺灣音樂史」學術研討會以「臺灣音樂史現況與展望」為標題，共涵蓋五大議題：

- 一、臺灣音樂史之通論與文獻回顧；
- 二、臺灣傳統音樂史、當代音樂史理論與方法；
- 三、建構音樂史資料庫；
- 四、國外處理國家音樂史之研究經驗案例及借鏡；
- 五、建構傳統音樂在臺灣的發展歷史脈絡、與臺灣環境變遷之關聯。

邀請參與的學者，涵蓋了研究各種領域的音樂學家、作曲家、演奏家、歷史學家等。出席人數超過二百人。論文發表人呂鈺秀、徐玫玲、車炎江、顏綠芬等都曾參與《臺灣音樂百科辭書》和「臺灣音樂群像資料庫」的編纂；黃裕元是歷史學博士，任職國立臺灣歷史博物館，針對音樂史料整理和數位化有相當的經驗。陳威仰是研究英國國寶級作曲家布瑞頓（B. Britten）專家，蔡宗德長年研究印尼宮廷音樂，李秀琴則對民族音樂學早期研究中心柏林的有聲資料有深刻的探討，他們在會中與大家分享在英國、印尼、德國研究的經驗。王櫻芬多年來建置日治時期報紙和唱片資料庫，陳惠涓是長笛演奏家與現代音樂研究者，顏綠芬多年來從事臺灣當代音樂發展的研究，都提供了他們不同面向的研究成果。主持人、講評人與焦點座談的引言人、與談人包含音樂學者盧文雅、沈冬、吳玲宜、陳慧珊、游素鳳、楊建章，音樂教育家莊敏仁，作曲家潘皇龍、莊文達、蔡凌蕙，音樂理論與研究嚴福榮（也是作曲家）、連憲升（也是作曲家），還有，臺灣音樂館館主任翁誌聰、臺東縣政府文化處陳炳杰（現調任於文化部本部），現代國樂研究者蔡秉衡與兼古箏演奏家的學者張儷瓊、音響與樂器學專家宋正宏等。涵蓋了資深、中壯年以及年青的一代，有本土博士，留學德、奧、英、法和美國的音樂學者、作曲家和演奏家。

成果

2017年12月2-3日連續兩天舉行的「重建臺灣音樂史：臺灣音樂史現況與展望」學術研討會，由臺北藝術大學承辦，音樂學研究所顏綠芬教授帶領工作團隊承擔任務。經過縝密規劃，計畫主持人顏綠芬親自邀請論文發表人，原本預估邀稿對象有15人，但在繳交初稿的期限、議程表公布前，陸續有多人表示無法完成。這是嚴謹的學術研討會、需發表人在發表前完成初稿的過程中，難免會發生的情形，有賴計畫主持人多方協調和處理，順利的發表

了十篇論文。研討會除了有論文發表、學者評論、開放討論外，還有三場焦點座談會，邀請參加的有音樂學者、歷史學者、作曲家、演奏家、聲樂家約 30 人，另外透過網路報名、現場報名的，超過 200 人，現場安排了 200 多個座位，連同記者、政府相關部門公務人員，每場次幾乎都座無虛席，討論熱絡。

報名的民眾有學生、大學教授、中小學教師、公務員、藝文界人士、青年研究者，以及許多關心臺灣音樂史的各方人士等。學生有大學生、研究生，來自各大學，含臺北藝術大學、臺灣大學、臺中教育大學、中央大學、靜宜大學、真理大學、臺南藝術大學、臺灣戲曲學院、文化大學、輔仁大學、臺灣師範大學、政治大學、東海大學、東吳大學、臺北護理健康大學等；其他單位包括藝文團體、研究單位、文教基金會、民間文創公司等，另外較受矚目的有音樂界前輩許石先生的兒子許朝欽博士、林衡哲醫師等。

文化部鄭麗君部長親臨現場致詞，並聆聽第一天上午論文發表和焦點座談會。中午並與所有受邀學者聚餐，傾聽大家的建言。兩天下來的研討會，獲得許多寶貴的建議：

1. 整合現有的臺灣音樂類數位資料庫：從 1998 年政府開始數位典藏工作，臺灣音樂也有零星的資料庫，如各大學、博物館、研究中心等透過政府經費補助而設立的檔案庫網站，但各單位各做各的，如東吳大學的「寶島歌王洪一峰虛擬音樂博物館」、或國立交通大學的「李泰祥數位博物館」（因授權問題下架中）、「達悟歌謠與庶民文化」等（論文集 21-22 頁），臺大、師大的 78 轉唱片資料庫、臺灣歷史博物館的「臺灣音聲一百年」資料庫、傳統藝術中心臺灣音樂館的音樂資訊交流平臺，還有其他各文化局等機構的館藏，應該加以整合，類似美國國會圖書館與美國加州大學聖塔芭芭拉分校合作完成的 National Jukebox。
2. 研究能量的整合。雖然音樂學的分類，針對研究對象、方法論的不同，有分歷史音樂學、民族音樂學、系統音樂學等，但在建構臺灣音樂史上，對象涵蓋傳統音樂、藝術音樂、流行音樂等，都會運用到各種理論與方法。應有機構來整合各有專長的學者之研究能量，例如研究西方古典音樂的學者，可借用其歷史音樂學的專長來研究臺灣的藝術音樂；或如系統音樂學方面的音樂美學或音樂社會學專家，來研究臺灣的流行音樂、選舉歌曲等。應整合國內外學者，擴大臺灣音樂研究能量，以奠立臺灣音樂文化的基礎，發揮其影響力。
3. 影音資料的蒐集、保存、數位化與音樂資料庫的建置刻不容緩。民間有許多曾經出版而已經絕版的音樂錄音帶、錄影帶、黑膠唱片等，散落各處，有保存者因為過世凋零，後代常將之拋棄，蒐集方案急迫需求。其他還有些未出版的錄音，也應集中保存。
4. 臺灣音樂史包含多元資料，蒐集不易，例如：大量的研究論文、學術著作、樂曲創作曲譜等。演奏家、演唱家與作曲家的資料未能妥善保存，導致大量的遺失，甚至一些

音樂家記憶模糊，無法清楚與正確提供當時演出的事蹟，應即早啟動史料蒐集、口述歷史計畫等。

5. 單一的音樂中心仍無法承載龐大的任務，各地方政府、民間單位應也能擔負起重建臺灣音樂史的工作，可以多方參考國外的做法，結合社區、文教基金會、社區大學，做研究推廣的工作。
6. 政府建置臺灣音樂史計畫應該擴大、延伸，並做中長程計畫，做為國家的、延續性的政策。
7. 資料的貯存須考慮到臺灣的潮濕天氣，還有複片的壽命。像美國大概每隔五年就會把母帶複製一次，從舊的母帶複製到新的母帶，原因是母帶的「磁」與「膠」之間的壽命有期限。臺灣不像歐洲或美國的加州，屬於潮濕炎熱的氣候。所以儲藏影音資料原件的地點須慎選，空間條件也需嚴謹評估。
8. 平面資料也應重視。報紙、雜誌等平面資料，包含文字、圖片、照片、曲譜等，呈現了許多歷史資訊，是歷史撰述非常重要的參考史料，
9. 建置現代音樂資料中心。法國的現代音樂資料中心（Centre de documentation de la musique contemporaine，簡稱為 CDMC）1978 年開始對外開放。創立時的三個公部門是法國文化部、音樂著作權協會、法國國家廣播電臺。我國現代音樂創作已超過八十年，資料中心已經慢了法國四十年了，臺灣現代音樂資料中心的建置，非常急迫與重要。
10. 美術館、博物館、文學館、中央研究院等這些公部門都有專業研究員，唯獨相關公立樂團、文化單位沒有，即使過去有研究員編制，也沒有在從事研究，而是做日常行政工作。建議應該回歸研究工作，例如音樂資料建置、保存，建檔，或臺灣經典作品的重建、修訂、演出等。
11. 《臺灣音樂百科辭書》（2008）需再增補、修訂。這是第一本以臺灣主體性為出發點的音樂百科辭書，由多位音樂學者主編、撰寫，是有史以來最詳實的臺灣音樂百科。但因為是第一本，難免有遺珠之憾，且經過了十年，有必要再增補、修訂，並處理可上網查詢，對重建臺灣音樂史的工程，可以奠下基礎資料。
12. 一個獨立的、國家級的臺灣音樂中心是所有人殷切盼望的。

貳、「重建臺灣音樂史」工作的擴增與成效 (2018)

2018 年陸續在美術及音樂領域傳出好消息：文化部獲贈美國順天美術館珍貴館藏 600 件，

其後，並獲德國東亞研究院贈予珍藏的音樂文物 500 多件，包含臺灣音樂家手稿、樂譜、唱片、節目單、樂器等，完整保存 50 年前臺灣音樂家在海外戮力推廣臺灣音樂與文化的足跡，為推動重建臺灣藝術史重要的一步。重建臺灣藝術史基於「研究先行」的概念，在史料蒐集的基礎上進行研究分析，期望透過多元複數的藝術觀點及當代視野，以藝術史作為文化發展的根基，書寫臺灣文化的定位。

文化部首先給予目前委身在國立傳統藝術中心下的臺灣音樂館更多、更重的任務，人員編制雖無法馬上增加，在經費上及業務擴充上則大力支持，過去二年已經接受了數量龐大的文物手稿捐贈，有已逝作曲家郭芝苑、徐松榮、沈錦堂、陳懋良等人的樂譜、文物等，今年更有資深鋼琴家葉綠娜與魏樂富夫婦、聲樂家席慕德、作曲家溫隆信、賴德和、歸化為本國國籍的日裔鋼琴家藤田梓……等人捐贈手稿、照片、剪報、文物等。臺灣音樂館並展開系列音樂會、唱片出版等計畫，短時間內已呈現出欣欣向榮的氣象。

2018 年臺北藝術大學接續新的任務「重建臺灣音樂史諮詢及學術網路計畫」，研討會以「音樂家的生命史研究和傳記書寫」為主題，延續研究能量邁入第二年，用更為貼近人性記憶和生命經驗的角度，探尋在臺灣這片土地上曾為音樂努力與奉獻的前輩紀錄和足跡。其次，任務中還必須召開專家學者的諮詢會議、開辦臺灣音樂史工作坊、推廣活動、座談會等。

2018 年 12 月 7-8 日的研討會以「音樂家的生命史研究和傳記書寫」為主軸，探討臺灣音樂家的生命史研究和傳記書寫之現狀與回顧。近年來臺灣傑出音樂家凋零迅速，從 2000 年以來，相繼有作曲家許常惠、徐頌仁、盧炎、郭芝苑、李泰祥、馬水龍、蕭泰然、徐松榮……等，以及音樂教育家與演奏家呂泉生、楊兆禎、張炫文、王正平、陳秋盛……等逝世。其中雖有幾位國家文藝獎得主有傳記發行，但多數人是沒有傳記的，而前述傳記即使有，也不夠完整，尚需繼續研究、撰寫。

研究生命史和傳記書寫，不僅能探索音樂家對藝術的追求，感知其對理想的堅持，還能從中反映音樂家所處的社會時局、不同時代的生活面相，也能呈現音樂教育下的果實、臺灣人透過音樂呈現的生命價值觀、美學思考等。更重要的是，傑出音樂家所遺留下來的音樂作品可以凝聚土地認同、民眾力量，成為後代典範、臺灣的音樂文化遺產。例如 1930 年代陳泗治所寫的《淡水幻想曲》、戰後初期呂泉生寫的歌曲〈杯底不可飼金魚〉、1970 年代賴德和創作的白蛇傳舞劇音樂《眾妙》和 921 地震後創作的《921 安魂曲》等。

2018 年研討會主題「音樂家的生命史研究和傳記書寫」，下設四個子題來進行論文發表、焦點座談與專題演講。音樂史的主要核心「音樂家」與「作品」，甚麼人物、甚麼作品、甚麼事件……值得放入音樂史中，一直是個大學問，在時代的流轉中也一直被討論、辨證、補充。而這裡所謂的音樂家，是廣義的涵蓋作曲家、演奏家、歌唱家、音樂教育家身份的專業人士。

- 一、音樂史料的判讀與敘事
- 二、臺灣音樂家的跨域與傳播
- 三、脈絡化的音樂史書寫
- 四、音樂典藏與傳播機構的建制

兩天的研討會將圍繞著這四個子題，舉辦 11 場論文發表，3 場焦點座談，以及 2 場專題演講，共邀請到國內外資深與青年學者共 40 人與會出席。二位與會國外學者，一是普凡查格博士 (Dr. Edwin Pfanzagl) (奧地利)，演講題目「從薩爾茨堡音樂節的觀點談影音內容創造與數位資料典藏」(Audio-Visual Content Creation and Digital Data Archiving: From the "Salzburg Festival of Music" Perspective)，他是維也納藝術大學錄音工程文憑、倫敦西敏大學錄音工程藝術碩士、格拉茲藝術大學電子音樂和音響學院 (Institut für elektronische Musik und Akustik, IEM, Kunstuniversität Graz) 博士。現任薩爾茨堡音樂節錄音工程主任。普凡查格博士在音樂檔案處理上有非常專業的背景，長年擔任「薩爾茨堡音樂節」的錄音工作，將能提供國內很大的協助。第二位是席格教授 (Prof. Christine Siegert) (德)，演講題目「榮耀以德意志之名——巴赫、貝多芬和其他人：國族的建立和音樂歷史書寫的藝術」(“...the honour of the German name” - Bach, Beethoven and others: Nation Building and the Art of Music Historiography)。席格教授是德國波昂「貝多芬之家」(Beethoven-Haus) 的「貝多芬檔案」研究部門主任。她的博士論文研究的是 Luigi Cherubini 的義大利文歌劇，現擔任《貝多芬研究文集》(Schriften zur Beethoven-Forschung, 從第 26 期起) 的編輯，《波昂貝多芬研究》(Bonner Beethoven-Studien, 從第 12 期起) 的共同編輯，以及《貝多芬作品全集》(Beethoven Werke. Gesamtausgabe, 從 2016 年起) 的主編。此次邀請席格教授前來演講，希望能藉助她針對德國古典音樂大師貝多芬的研究和了解，作為我們研究臺灣音樂家的借鏡。

此次邀請發表人、主持人、與談人、焦點座談人及演講者等，動員了國內、外共 40 位音樂學家、音樂教育家、作曲家、演奏家等，分別來自屏東、高雄、臺南、嘉義、臺中、新竹、新北市、臺北市的學校或居住地。有資深的指揮家、學者，也有青年研究者，年齡層幾乎跨至 40 年 (約從 35-75 歲)。所發表的論文涉及的人物除了名作曲家蕭泰然、許常惠、賴德和外，還有英年早逝的劉德義教授，許多人未能認識的牧師音樂家胡文池，歌仔戲、流行音樂界前輩作詞作曲家曾仲影，音樂老師兼音樂作家邵義強等。為了也能認知西洋音樂史的研究和跟我們密切關係的日本音樂史的編撰，我們也邀請了二位青壯學者提供他們的論述。(以上詳見研討會之相關議程表暨出版論文集)

成果

- 一、「音樂史料的判讀與敘事」，從收錄於此議題的諸篇論文中，我們有幸透過照片、圖像、歌本、樂譜手稿，甚或是珍貴的錄影錄音，見到教會音樂、流行音樂、古典音樂的音樂家們，為臺灣創作音樂的歷史軌跡。
- 二、「臺灣音樂家的跨域與傳播」，從收錄於此的論文裡，我們見到臺灣音樂家如何跨領域和舞蹈藝術合作，以及跨國界和東亞各國攜手向世界發聲的積極精神。
- 三、「脈絡化的音樂史書寫」的論文，為我們呈現歐洲藝術音樂的歷史書寫變化，而鄰近的日本又是如何在音樂史中，體現對現代性傳入和建立自我認同間的取舍。
- 四、「音樂典藏與傳播機構的建制」的論文，則為未來臺灣要建制的音樂保存與推廣機構，提供了來自加拿大的典範，和臺灣目前發展的情形。

2018-2019 年的計畫，除了研討會外，還辦了多場諮詢顧問會議、工作坊、座談會，以及臺灣音樂的推廣講座。

工作坊「聽見樂中人——作曲家與作品賞析書寫工作坊」於 10 月 13 日假臺北藝術大學音樂系舉行，邀請音樂學家王櫻芬、顏綠芬、沈雕龍，以及作曲家賴德和、江佳穎授課。二場座談會「說說臺灣音樂家的故事」分別在士林臺灣音樂館、高雄師範大學音樂系舉辦。邀請陳冠州老師以圖片說老音樂故事，吳玲宜老師田調經驗談布農族老牧師的音樂佈道，以及鋼琴家葉綠娜教授談她與蕭泰然的相遇、相知和演奏其作品的經歷。

2019 年初又辦了第三場「如何以臺灣為主體性建構音樂史」，邀請各音樂系所主任、所長座談，並對音樂專業教育中開設臺灣音樂史課程的情形座查詢和討論，除了少數主任因為重要會議或出國行程無法參加外，幾乎都參加了。熱絡討論後，發現將臺灣音樂史列為必修課的系所時在太少了，選修雖有，卻非年年開，導至許多學生音樂系畢業了，對臺灣音樂史仍一知半解。最後結論是，由計畫中經費補助 5-6 場相關講座，送至學校或相關研習場次。2019 年計有交通大學音樂研究所、高師大、臺北藝大、臺灣藝大、臺中二中教師研習會、中山大學、臺中教育大學等校申請。

參、2019 年的延續計畫與二年來的回顧

2019 年的延續性計畫，由於行政作業的繁瑣，停頓了二個多月，六月中才繼續，助理也需重聘、重新訓練。八月中舉辦了「唱故鄉的歌」的歌唱工作坊，邀請了臺語專家鄭宏毅、聲樂家林慈音、合唱指揮副教授蘇慶俊分別授課，並實際教唱。報名資訊一公告，四天內 30 個名額馬上額滿，又補了十個候補名額。九月開學後，則陸續分別在北、中、南辦了多場講座、座談會。

2019年國際學術研討會於12月6-7日（周五、周六）二天於臺灣戲曲中心的國際會議廳舉辦，以「臺灣新音樂的歷史見證」為主軸，規劃四大研究子題，以展現臺灣當代音樂創作、演出與詮釋相關研究之內涵：

- 一、音樂見證下的歷史：文化外交、政治連結、文藝思潮等；
- 二、從日本情結、大中國主義到臺灣意識的音樂創作；
- 三、音樂作品的風格研究；
- 四、音樂作品的演奏與詮釋。

為了鼓勵研究、激發學術能量，本次透過對外徵稿、匿名審查方式，期盼擴大參與，使音樂研究、創作、演奏詮釋各領域互相交流激盪，促進臺灣音樂研究之融合與創新，持續積累臺灣音樂研究成果，戮力書寫臺灣音樂史的新頁。研討會共發表了11篇論文，議題涵蓋探討女性作曲家、作品分析以及反映時代的氛圍和歷史的變遷等，多樣且豐富。女性作曲家議題，討論潘世姬、蔡凌蕙等女性作曲特有的細膩與風格樣態，將當代價值之認知與自身真實感受、新住民女性的困境及臺灣多元混雜的文化現實展現於作品中，而臺灣第一位女性作曲家賴孫德芳的回顧更是獨特，其眾多軍隊進行曲深植在臺灣大多數中老年男性的歲月中，與他們的軍中服役回憶緊密構連，可說是以音樂見證臺灣歷史的更迭遞嬗、乘載了一代又一代臺灣人的記憶；作品分析，有巴爾托克對臺灣當代音樂創作的啟發，亦有探究臺灣當代作曲家金希文、賴德和，如何在「傳統臺灣音樂」與「西方作曲技法」兩者之間取得平衡，看作曲家在多年深厚的創作經驗中所積累成形的獨特個人風格，也是臺灣音樂創作的歷史軌跡。

研討會除了論文發表外，並安排臺灣學者專家進行二場焦點座談會，講題「臺灣基督長老教會在臺灣音樂發展史上的犁痕」由臺南大學教授鄭方靖、陳威仰發起，邀請資深學者駱維道、臺南神學院劉信宏共同討論；另由青年學者陳鄭港邀請了民族音樂學家吳榮順、臺北市立國樂團團長鄭立彬以及歷史學者翁佳音一起討論「臺灣國樂發展歷史分期論評與芻議」，呈現難得的研究議題。

本次研討會為期兩天，亦邀請日本學者高久曉（Satoru Takaku）及加拿大華裔作曲家陳嘉年（Chan Ka Nin）進行2場專題演講。其中，日本大學藝術學部教授高久曉長年研究臺灣作曲家，演講內容將綜觀日本音樂文化對臺灣作曲家郭芝苑的影響；多倫多大學音樂系教授陳嘉年及其夫人 Alice Ho 作曲家則將談論傳統音樂對個人創作的啟發，並介紹「甚麼是加拿大音樂」。研討會內容也於2020年3月出版論文集，將演講、學術論文以及焦點座談內容、討論重點納入。由於推廣活動、座談會、研討會需先在年度內完成，因此將大部分諮詢會議延至研討會後。

兩年多來「重建臺灣音樂史」諮詢與學術網絡工作穩健的展開，需持續建置的、呼應大家殷切盼望的，是一個國家級的臺灣音樂中心的設立。欣聞文化部已經展開許多工作，我們音樂界也應該團結一致，共同建構具有主體性的臺灣音樂史。

參考文獻

一、書籍

- 伍國棟。《江南絲竹：樂種文化與樂種型態的綜合研究》。北京：人民音樂出版社，2010。
- 朱夢慈等作；范揚坤主編。《流轉·發聲：鈴鈴、美樂與遠東唱片附錄彙編》。宜蘭：傳藝中心，2017。
- 林曉英。《打八音·唱北管：林祺振、謝旺龍與和成八音團》。桃園：桃園縣政府文化局，2007。
- 許常惠、鄭榮興、呂錘寬著。《臺灣傳統音樂之美》。臺中市：晨星，2002。
- 陳運棟、鄭錦宏編纂。《重修苗栗縣誌》。苗栗：苗縣府，2007。
- 楊閔威。《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫桂主奏》。苗栗：貓狸文化工作室，2014。
- 葉龍彥。《台灣唱片思想起 1895-1999》。臺北縣：博揚文化，2001。
- 鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷。《陳慶松：客家八音金招牌》。宜蘭：傳藝中心，台北：時報文化，2004。
- 鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史：田野日誌》。苗栗：苗縣文化，2000。
- 鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史：由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之：論述稿》。苗栗：苗縣文化，2000。
- 鄭榮興。《臺灣北部客家八音研究》。宜蘭：國立臺灣傳統藝術總處籌備處，2008。
- 鄭榮興。《臺灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗：慶美園文教基金會，2001。
- 鄭榮興。《臺灣客家音樂》。臺中市：晨星出版，2004。

二、期刊、研討會論文

- 劉新圓。〈臺灣客家弦索八音的即興模式〉。《音樂研究》第十五期(2011)：1-23。
- 鄭榮興。〈客家音樂的管路與線路〉。《彈音論樂：「音樂演出與音樂研究」學術會議論文集》。臺北縣：高談文化，2000。頁 237-264。

三、學位論文

- 劉正懋。《苗栗陳家班北管八音團吹場音樂之研究》。國立新竹教育大學音樂學系碩士論文，2012。
- 劉怡君。《臺灣客家八音噴吶的管路與活奏之研究：以吹場樂〈新義錦〉為例》。國

立新竹教育大學音樂學系碩士論文，2015。

鄭榮興。《臺灣客家八音之研究：由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之》。國立臺灣師範大學音樂學研究所碩士論文，1985。

鍾繼儀。《臺灣北部客家八音的音樂語法：以陳慶松的嗩吶詮釋為例》。國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士論文，2018。

四、有聲資料

朱夢慈等作；范揚坤主編。《流轉·發聲：鈴鈴、美樂與遠東唱片附錄彙編（附 2CD）》。宜蘭：傳藝中心，2017。

陳家八音團、陳慶松、郭鑫桂等。彭雙琳、彭雙松錄製。《客家八音：一代宗師陳慶松、郭鑫桂主奏》。苗栗：美樂唱片，1962-1963 錄製黑膠唱片，2014 發行。

「關渡音樂學刊」徵稿細則

本細則經 2009 年 12 月 11 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2009 年 12 月 28 日院務會議備查
 2012 年 5 月 28 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過
 2019 年 10 月 22 日關渡音樂學刊編輯委員會審議通過

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），

- 其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (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 或 APA 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，譜例說

明標示於譜上方。

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、標題及出處，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA、APA 或 Chicago 格式，並將引用文獻書目等列於文末。

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://musiccollege.tnua.edu.tw>)，以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。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)。
- (二) 稿件隨到隨審。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 收稿及聯絡處：
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 1 月與 7 月出刊。

1 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 9 月底。

7 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 3 月底。

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	
	地 址			
通訊方式	電 話		E-mail	
	手 機		Fax	
	中文摘要 (約300字) 或英文摘要			
文章分類 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 音樂學術論著		<input type="checkbox"/> 當代音樂論述	
	<input type="checkbox"/> 音樂理論		<input type="checkbox"/> 譯萃或其他	
	<input type="checkbox"/> 表演詮釋		<input type="checkbox"/> 影音資料、書評、樂評	
預計字數 (請勾選)	<input type="checkbox"/> 6,000字以下		<input type="checkbox"/> 6,000-10,000字	<input type="checkbox"/> 10,000-20,000字
報名程序：請將報名表(內含中文摘要)以E-mail或郵寄至「關渡音樂學刊編輯小組」 (請註明：「關渡音樂學刊」報名表) Email: schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」 電 話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳 真：+886-2-7750-7234				
編輯小組填寫欄（投稿者免填）				
論文編號				受稿日期
專門評審委員			推薦評審者	

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

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

為題之著作乙篇投稿於「關渡音樂學刊」，本人聲明及保證本著作係原創性著作，絕未侵害第三者之智慧財產權；若本著作為二人以上之共同著作，本同意書簽署代表人已通知其他共同著作人本同意書之條款，並經各共同著作人全體同意授權代為簽署同意書。

本人同意於本著作於通過審查後刊登於「關渡音樂學刊」，並無償授權國立臺北藝術大學以期刊、論文集、光碟、數位典藏及上載網路等各種方法、形式，不限地域、時間、次數及內容利用本著作重刊、編輯、出版之權利，且得將本著作建置於網路上，提供讀者、研究者基於個人非營利性質之檢索、瀏覽、下載及列印。

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

(請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

關渡音樂學刊 第 31 期

Kuandu Music Journal, No.31

發行者 蘇顯達

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 臺北市北投區學園路 1 號

電話 : 02-2896-1000 轉 3002

傳真 : 02-7750-7234

主編 車炎江

執行編輯 楊懷玉

編輯助理 楊勝安

英文諮詢 邦恩莎

封面題字 張清治

封面設計 蘇唯鈞

排版 日日昌科技印刷有限公司

印刷 日日昌科技印刷有限公司

國內售價 400 元

Dean

SU, Shien-Ta

Editor

Editorial Committee of Kuandu 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

CHE, Yan-Jiang

Excutive Editor

YANG, Huai-Yu

Assistant Editor

YANG, Sheng-An

English Consultants

Sarah BARNES

Title Calligrapher

CHANG, Ching-Chih

Cover Design

SU, Wei-Jun

Typeset

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Printer

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Price

NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2020 年 2 月

Copyright ©2020 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889



閩渡音樂學刊

2020 · 02