

閑渡音樂學刊

Guandu Music Journal

琨玄題



關渡音樂學刊編輯委員會

主 編 李婧慧

編輯委員（依姓名筆劃排列）

王美珠

呂鈺秀

吳榮順

金立群

黃玲玉

溫秋菊

曾瀚霈

楊聰賢

蔡順美

錢善華

Guandu Music Journal

Editor in Chief LEE Ching-Huei

Editorial Committee

CHIEN Shan-Hua

HUANG Ling-Yu

KAM Lap-Kwan

LU Yu-Hsiu

TSAI Shun-Mei

TSENG Hann-Pey

WANG Mei-Chu

WEN Chyou-Chu

WU Rung-Shun

YANG Tsung-Hsien

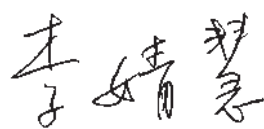
主編序

《關渡音樂學刊》第十一期在大家的共同努力下，順利出刊了!!感謝每一位參與者的熱情與努力，不論作者們的辛勤耕耘、審查委員和編輯委員們的嚴謹認真，以及編輯小組的辛勞，都為音樂學術研究在臺灣的發展，留下美好的足跡。

本期的投稿十分踴躍，內容與議題也很豐富：包括溫秋菊從史料的新發現，再探平埔族的a-yan歌唱；林珀姬討論南管音樂中，「集曲」與「犯調」的概念與運用；潘汝端分析北管細曲中，四套經典套曲「四思」的曲辭與曲調構成；盧文雅從性別研究的角度，詮釋分析李斯特《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》終曲中的女性救贖角色；葉青青以鋼琴演奏者的身分，詮釋沃爾夫(Hugo Wolf)歌樂中的鋼琴語法；陳惠湄探索平義久的聲樂曲Retour中，寄寓於詩與樂之未明言的意與淨；呂怡萱與蔡振家從神經科學的研究，提出想像的彈奏與內心哼唱對於音樂演奏之重要性；金立群(Lap-Kwan Kam)以英文發表，評論奧地利音樂史學者於追求國族認同的立場與策略；共八篇論文。此外還有兩篇報導性文章，包括盧文雅報導北藝大音樂學系師生於2009夏訪問阿根廷之精湛演出與國際交流，以及維也納大學博士生蔡佩洳報導「維也納2009青年音樂學者學術研討會」等。

回顧每一期的學刊，都在音樂學術園丁們絞盡心力，辛勤灌溉下而有豐碩的成果；本期也不例外，除了作者們的努力之外，特別感謝匿名審查委員們的傾力襄助。關渡音樂學刊期待2010年再度與學界先進朋友們共同努力，讓音樂學術研究在臺灣更向前邁進，並祝大家有一個平安、喜樂與豐收的2010年!!

《關渡音樂學刊》第十一期主編



謹識

2009.12

《關渡音樂學刊》 第十一期

目 錄

主編序.....	李婧慧.....	3
----------	----------	---

論文

「挪用」與「傳統」—平埔族巴宰支族音樂文化複層次性探源	溫秋菊.....	7
南管音樂中的集曲	林珀姬.....	47
北管細曲中「四思」音樂初探.....	潘汝端.....	79
「永恆的女性」—論李斯特《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》終曲中的女性救贖角色	盧文雅	113
胡果・沃爾夫歌樂世界裡的鋼琴語法詮釋	葉青青.....	137
論日本作曲家平義久的聲樂曲 <i>Retour</i>	陳惠涓.....	159
從神經科學的觀點探討動作想像對於音樂演奏的重要性	呂怡萱、蔡振家	175
音樂學者作為史家兼志士：以音樂的過去想象現代奧地利的國族認同	金立群.....	191

活動報導

奔向卓越—北藝大音樂系2009年阿根廷「來自世界的盡頭」音樂報導	盧文雅.....	207
維也納2009青年音樂學者學術研討會報導.....	蔡佩洳.....	213

CONTENTS

Preface.....	LEE Ching-Huei	3
--------------	----------------------	---

ARTICLES

“Appropriation” and “Tradition”—Origin of Pazez music’s culture stratification	WEN, Chyou-Chu	7
---	----------------------	---

Chi-Chu in Nanguan Music.....	LIN, Po-Chi	47
-------------------------------	-------------------	----

A Study of the Music of “Four sī-suites” in Beiguan Refined Songs	PAN, Ju-Tuan	79
---	--------------------	----

Das “Ewig-Weibliche”- The Redemptive Role of Woman in the Finale of Liszt’s “Faust Symphony” and “Dante Symphony”.....	LU, Wen-Yea	113
---	-------------------	-----

<i>A study and Interpretation of Hugo Wolf’s Lieder: A Pianist’s Perspective...</i>	YEH, Ching-Ching	137
---	-----------------------	-----

Retour for soprano and chamber ensemble (2003) by the Japanese composer TAIRA Yoshihisa	CHEN, Hui-Mei	159
--	--------------------	-----

Importance of Motor Imagery for Music Performance: Evidence from Neuroscience	LU, Yi-Hsuan TSAI, Chen-Gia	175
--	----------------------------------	-----

The Musicologist as Historian and Patriot: Imagining National Identity with the Musical Past in Modern Austria.....	KAM, Lap-Kwan	191
--	--------------------	-----

ACTIRITY REPORT

Toward Excellence—Music Report of TNUA Music Department in 2009 Music Festival "From th End of the World" in Argentina.....	LU, Wen-Yea	207
--	------------------	-----

Report of symposium "Junge Musikwissenschaft" 2009	TSAI, Pei-Ru	213
--	-------------------	-----

「挪用」與「傳統」 —平埔族巴宰支族音樂文化複層次性探源

溫秋菊

國立臺北藝術大學音樂系副教授

摘要

本文是針對中部臺灣平埔族巴宰支族祭祖歌謠傳統與「本真性」(authority)探討的發現與思考。黃叔璥在〈番俗六考〉(1722-1736)的平埔族歌謠記載中，有第一則類似巴宰族祭祖歌謠特徵的重要描述；這一則距今將近280年的珍貴史料，同時帶來更多有待探討的問題。

首先，「…度曲『…歌先以欸噫鳴』…」的描述，是出現在黃叔璥於半線社音樂見聞的詩作，而不是針對巴宰族的社群。其次，相對於半線社似乎從此銷聲匿跡，巴宰族的音樂記載，自1897年伊能嘉矩紀錄岸裏大社的「祭祖公之歌」(兩首)開始，所見的祭祖儀式歌謠，始終使用母語，以類似半線社「欸噫」的「挨焉」(‘ai-yan’)為歌頭傳唱，是巴宰族群認同的象徵與記號(code)。顯然，要對這種「共享傳統」現象有客觀的解釋，必須對於「傳統」形塑過程中隱藏的種種因素加以分析。

本研究擬以巴宰族音樂文化的實際調查為基礎，藉助其它領域學者的研究成果，透過十九世紀中部平埔族三次跨社群集體移墾埔里的事實，分析中部平埔族群在面臨環境受威脅、調適的過程中，跨越單一的部落認同的可能性；並結合實證資料推測，類似巴宰族歌謠傳唱的方式，歷史上曾經在中部平埔族之間「流行」或受到普遍「認同」。

「歷時性」與「共時性」的研究分析，不但可以為巴宰族複層次(stratification)音樂文化和「本真性」提供新的詮釋角度，更可以觀察到，「傳統」在形成的過程中，實際上充滿「挪用」(appropriation)與再定義(resignification)的可能性。

關鍵字：巴宰族(Pazeh)、本真性(authority)、挪用(appropriation)、挨焉‘ai-yan’

“Appropriation” and “Tradition” —Origin of Pazeh music’s culture stratification

WEN, Chyou-Chu

Associate Professor, Department of Music, Taipei National University of the Art

Abstract

This work aims to discuss the authority and the musical tradition of veneration songs by the Pazeh of the Pingpu people in the middle Taiwan. Record on the music of Pingpu people, which is similar to the veneration song by the Pazah people first appears in Huáng Shú-jǐng’s book “Six notes on the culture of aboriginal people” (1722-1736). The 280 years old historical note is not only precious but also brings us many questions, which remain to be investigated.

First, the description of 「The song was first sung using ‘*ai-yi*’」 appears in Huáng Shú-jǐng’s poem about his experience on Ban-sian-she’s music and was not talking about Pazeh people in particular. Furthermore, in relation to the disappearing of Ban-sian-she, the first known record of Pazeh’s music appear in **Kanori Ino**’s note on two songs of “The Song of Veneration of the Ancestors” of An-li-da-she in 1897. The veneration songs observed by **Kanori Ino** always use Pazeh’s mother tongue. Its usage of ‘*ai-yan*’ is similar to the usage of ‘*ai-yi*’ by the Pingpu people and represents the symbol and code of Pazeh identity. Apparently, to properly interpret such a phenomenon of “shared tradition”, it is necessary to analyze various hidden ingredient in the process of tradition formation.

By studying the trans-tribe mass migration of Pingpu people of middle Taiwan to Puli in the 19th century, this study aims to analyze the possibility of identity forming beyond a single tribe when the Pingpu people are facing and adjusting to the environmental threat. We will base on field study of the musical culture of the Pazeh people and incorporate the research from other fields. Furthermore, from the empirical data we speculate that: Once in the history, musical tradition, which is similar to the Pazeh’s traditional songs, was used to be “popular” and was widely regarded as part of “identity” among Pingpu people in middle Taiwan.

By using the idea of “Diachronicity” and “Synchronicity” to study the subject, not only we can provide novel prospective to interpret the stratification of Pazah’s musical culture, but also to observe the possibility of appropriation and resignification in the process of the tradition forming.

Keyword : Pazeh, Authority, Appropriation, “*ai-yan*”

前言

本文是針對中部臺灣平埔族巴宰支族祭祖歌謠傳統與「本真性」(authority)探討的發現與思考。

臺灣的「平埔族」主要指十八世紀以前，居住在西半部平原地區及蘭陽平原的原住民族，在語言上是南島語族(Austronesian Linguistic Family)的一支，在文化上屬於馬來—玻里尼西亞(Malayo-Polynesian)文化系統。

十七世紀之際，平埔族就與外來族群——荷蘭人、西班牙人、漢人等等一開始接觸，有數百年的時光，平埔族對於外來族群政經力量及語言、文化之衝突都是首當其衝，奠定臺灣多元文化的基礎。自十七世紀開始，各平埔族之間，面臨族群文化之「認同與抗爭」、「消失與保存」等問題。對於危機的適應或處理，各族群雖有個別差異存在，但是，十九世紀中葉以後，特別是漢族移民的影響所引起一波波的平埔族大遷徙，使得族群的分佈、族群關係，都產生了巨大變化。¹惟十九世紀，中部平埔族三次跨社群集體移墾埔里的過程中，似乎在共同面臨共同威脅、調適的過程中，有跨越單一的部落、擴大認同的可能性；易言之，是否有以「平埔族」為「我族」認同，並進而有「共享傳統」的可能性？

黃叔墩在〈番俗六考〉(1722-1736)的平埔族歌謠記載中，有第一則類似巴宰族祭祖歌謠特徵的重要描述；這一則距今將近280年的珍貴史料，同時帶來更多有待探討的問題。首先，「…度曲『…歌先以欵噫鳴』…」的描述，是出現在他遊半線社見聞之詩作，而不是針對巴宰族的社群。其次，相對於半線社似乎從此銷聲匿跡，巴宰族的音樂記載，自1897年伊能嘉矩紀錄岸裏大社的「祭祖公之歌」(兩首)開始，所見的祭祖儀式歌謠，始終使用母語，以類似半線社「欵噫」的「挨焉」(‘ai-yan’)為歌頭傳唱，未曾中斷，它的穩固性與強烈的凝聚力，成為巴宰族群認同的象徵與記號(code)。顯然，要對上述這種「泛傳統」現象有客觀的解釋，必須對於「傳統」形塑過程中隱藏的種種因素加以分析。

本研究擬以巴宰族音樂文化的實際調查為基礎，藉助其它領域的研究成果，分析中部平埔族群在面臨環境受威脅、調適的過程中，透過十九世紀中部平埔族三次跨社群集體移墾埔里的事實，產生跨越單一的部落認同的可能性；此外，並結合實證資料，推測類似巴宰族歌謠傳唱的方式，歷史上曾經在中部平埔族之間「流行」或受到普遍「認同」。

研究中首先以日治時期以來的調查研究來呈現巴宰族音樂文化「歷時性」的發展，強調其傳統的穩固與清晰，其次，將它與歷史記載中半線社音樂特徵作比較，分析兩個族群共同音樂特徵，再以埔里多元族群中的平埔族巴布拉支族、洪雅支族等，在共同的祭祖儀式及風俗習慣之外，過去亦曾經有使用‘ai-yan’為歌頭，傳唱各族音樂的事實，釐清以‘ai-yan’作為歌頭傳唱的方式，並非穩固保存並傳唱不歇的巴宰族群所獨有，並進一步推測至晚在十九

1 例如，北部噶瑪蘭族南遷；西海岸中部平埔諸族加入共同協議，集體遷徙埔里盆地，甚或進入蘭陽平原；南部西拉雅、馬卡道族，或遷移到高雄、屏東的山麓地帶，或順延楠梓溪、荖濃溪，深入中央山脈；有的繞道恆春、臺東，分散到臺灣的縱谷與海岸。

世紀，中部平埔族可能在十九世紀三次大遷徙中，透過加入共同協議、集體遷徙埔里盆地，甚至進入蘭陽平原等事實的分析，形成跨越單一部落認同的可能性，以及類似的歌謠傳唱方式，歷史上曾經在中部平埔族之間「流行」或受到普遍「認同」。

在各社群或部族互動的過程中，同時也窺見巴宰族音樂傳統複層次（stratification）形成的過程中，實際上充滿「挪用」（appropriation）與再定義（resignification）可能之一斑。

一、平埔族巴宰支族（Pazeh）簡介

（一）原始社群—岸裡社，岸裡大社

「岸裡社」之名始見於《諸羅縣志》，為清代臺灣平埔族群居部落區，原名Lahodoboo社，屬於巴宰族的一支；該社號稱下有九社，以大甲溪為中心，包括岸東、岸西、岸南、葫蘆墩、西勢尾、麻里蘭、翁仔、岐仔、及麻薯舊社等；分佈於今台中縣神岡鄉、豐原市及后里鄉等地。

原社群居於大甲溪北岸的麻薯舊社（今后里舊社），清初岸裡社領域擴至大甲溪南岸，並大舉南遷，發展為新而且是最重要的聚居區。此外，其支系崎仔社沿大安溪北上，移居鯉魚潭（今苗栗三義地區），形成頂社、中社、下社之部落；另有一部分則移居埔里，即今烏牛欄台地上大瑪璘（Patakan）、阿里史（Lalusai）、烏牛欄（Aoran）三社（通稱「烏牛欄三社」），²以及眉溪大湍、牛眠山、守城份、蜈蚣崙四社（通稱「眉溪四社」或「四庄」）³，由此可見岸裡社族人散佈區之廣。

（二）語言：

分為兩個系統，一為Kaxabu語，現保存在埔里「四庄」地區（即大湍、守城份、牛眠山、蜈蚣崙地區）；一為Pazeh語，現保存在「愛蘭」地區（即愛蘭台地上三社：烏牛欄、阿里史、大瑪璘）。他們可以用母語說日常生活語言，唱傳統歌謠。他們也可以使用閩南話，但是有些特別的腔調。（土田滋、李壬癸，1969, 1976, 2002）

（三）歷史文化

1. 率先漢化：

自清道光迄咸豐末年約亘二十年間，廣東嘉應州人吳子光，渡臺僑居於岸裡大社（揀東上堡）。⁴在清廷逐漸廢「土番社學」之後，他勸眾社自己出力設置了「文英書院」，純為本社子弟從事教學，大社子弟薰陶有方，在清代比起其他各族備受肯定。⁵以光緒年間之大通事、最通達事理而聲望奇高之岸裡社頭目潘永安即為吳子光親炙之一人。遷居埔里的巴宰族

2 與原社群部落同名。

3 除大湍設為原部落名之外，其他三社是以新移入地區名為部落名。

4 當時屬彰化縣。

5 「…有清一代土番義學之規矩如此得宜者應稱第一。」伊能嘉矩1991: 297。

人，在阿里史社、大瑪遜社、烏牛欄社、大湳社、守城份社、牛眠山社等七社，也都各有一所「義學」，接受漢人教育。⁶

(1) 仕職清廷

岸裡社之崛起與其效忠清朝並率先漢化有關。在清代「以夷制夷」的統治政策下，巴宰族於康熙至乾隆年間曾經助官平亂，受清廷賜官，因而崛起為中部地區勢力最大的平埔族。此外，岸裡社在「土官」（巴宰族裔通事）潘敦（圖一）的領導下，與漢人（如張達京）合作開發台中盆地，甚至於招佃開發屯墾地，對中部的開發影響甚大，而岸裡社的經濟力量也迅速提高。

岸裡大社聚落位於現今的台中縣西北，行政區劃屬神岡鄉，事實上離豐原市很近。清代岸裡大社四周建有圍籬，並且設立東、西、南、北四座城門，大社通事潘家，就住在西門附近，本地人俗稱為「通事宅」，原本規模很大；今日，四座城門都已經見不到了，「通事宅」只留下大廳堂部份，九二一大地震後也毀了。



（圖一）岸裡大社第三代土官阿穆之孫潘敦仔（?-1771）總通事

(2) 「岸裡文書」

岸裡社由於長期效忠清廷，並參與中部拓墾工作，因而發展為清代臺灣中部最重要的歸化番社，因此也留下為數極多的文書契字（通稱「岸裡大社文書」）。這些文書目前分別被藏於公家圖書館與私人手中；計有台大圖書館、國立臺灣博物館、台中縣立文化中心、臺灣史研究所籌備處等。前二者較重要，而台大圖書館的典藏量首屈一指，可說是研究岸裡社歷史及其相關問題的寶藏。

2. 領先西化

(1) 接受基督宗教信仰

吳子光在《一肚皮集》「番社風俗紀事」中云：「同治中（，）英夷航海至者（，）以耶穌之書說群番，番大悅，遂將其神主以斧之…」。巴宰族人的信仰基督宗教，正式建立教堂，組織教會，是在清同治年間。原始社群岸裡大社建立臺灣中部第一間長老教會是在1871年（同治十年）。根據資料顯示，1871年9月24日第一位接受英國李麻牧師洗禮，成為基督徒

6 參見伊能嘉矩1991（上卷）：21-25；（下卷）：299-300。

的巴宰族人是潘交根阿打歪（圖二）。⁷同年年底，埔里烏牛欄、⁸大湳也設立了禮拜堂；⁹牛眠山在次年也建立了禮拜堂（衛惠林1981；潘萬益・潘仁德1991）。¹⁰這些教會在臺灣原住民中居於前導地位，至今這幾所教堂都還屹立不搖，尤其烏牛欄教會（今愛蘭教會）。

(四) 保存傳統文化

1. 自覺的文化遺存

巴宰族人雖然自清同治年間以來以多數信奉基督宗教，少數信奉漢人的通俗道教，但是從他們的過年祭儀、喪葬儀禮以及巫術的遺存，還能窺探出來他們舊日的原始宗教觀念與儀禮習慣。在巴宰族傳統的神觀中，至高的神 上帝是用母語 *apa babaw* 表達，似乎經由傳統神觀的認知，加速了改宗的信仰的最高神的認知與接受。



（圖二）大社教會提供之信徒名冊。溫秋菊攝（1995）。

2. 自主的文化綜攝

(1) 「過年」祭祖 (*razum*)

巴宰族傳統的歲時祭儀未受漢族風俗影響的有兩種，一是嘗新祭 *aaluhai xakau*，另一種是過年祭祖稱為 '*razum*'。嘗新祭自從巴宰族信奉基督教以後早已廢除了。但是過年祭祖的祭儀，則一直保持到日治時期都未失墜，直到現在，雖然祭祖儀禮已廢，唯他們在過年時還聚集老幼，融合基督宗教儀式，唱歌舞蹈，唱 '*ai-yan*' 祭歌，藉以表示其不忘祖先恩德與民族根源。

(2) 傳統祖靈祭

祖靈祭是一社最重要的大事，有特別的「頭目」負責這件事，稱為 *karaohu*。巴宰族和其

7 感謝潘萬益長老提供資料。參見溫秋菊2005。

8 與烏牛欄同位於愛蘭台地上的其他兩個巴宰族部落是大瑠璘社、阿里史社人，移居埔里後信仰狀況逐漸不一致。烏牛欄與大瑠璘兩社現編成愛蘭里。愛蘭教會位於烏牛欄舊社區內舊會所遺址附近，一直是愛蘭里的社區活動中心。現在只有舊烏牛欄社的巴宰族人全部保持基督教信仰。在烏牛欄舊社區內沒有漢人廟宇。大瑠璘舊社區（現稱為梅村社區），漢人勢力伸展很快，早已有四所土地公廟，在民國四十年，建立了一座大廟醒靈寺（奉關帝為主神），有少數巴宰族人參加祭拜。阿里史部落在日治初期還有三十一戶巴宰人，到1979年只有五家了。以前也多為基督徒，1969年開始，漢人廟宇逐漸增加。現在阿里史的巴宰人已經沒有一家基督徒。參見衛惠林1981:127；溫秋菊2005, 2009。

9 不過二十世紀八〇年代以來，牛眠山與大湳兩個教會合起來不過五十人，牛眠山教會還在努力為持著在主日舉行禮拜，大湳教會則連星期日的禮拜也難維持，但漢族的廟非常興盛。參見衛惠林1981；溫秋菊1995, 2005, 2008。

10 牛眠山與守城份編為一里，因此牛眠山教會與守城份地方的教徒一起聚會。例如守城份人潘俊乃長老的兒女潘永歷、潘英嬌姊弟都是牛眠教會的長老。

他的原住民族一樣，原本在米收穫之後，到下一次收穫之間為一年的標準，稱之為「今年」（*ohoni kawas*）。根據口述傳統，原本是在收穫完成後，第二次月圓之日（*karitehu ilats*）舉行祭儀（清朝以後，才統一改以十一月五日為祭祖日），在這之前，要用新米釀酒、作粿。三四天後，即由各部落土官（頭人）召集部落長老、甲頭（鄰長）們舉行預備會議，分配任務。

到了當天，屬於少年及青年級的，要參加報新走標*dadalamae pakibaah*（過年賽跑、鬥捷、走標），參賽者只用一塊布（*sapau*）圍在腰間，一早在社內會所前集合，聽從長老的指揮，以三人、五人、七人不等的奇數為一組，（依預定的路線）賽跑，通常全程約八至十二公里，¹¹並預先在終點放置彩色的旗子（或布料），作為先到達終點者的獎品。這時，社裡的男女老幼都聚集，為他們鳴鑼喝采歡迎，讚揚勝利者的勇健，這個率先回來的人還可以得到賞旗。凡走標得勝者為部落好漢*lialiak a sau*，他將一輩子受人尊敬，為以後取得部落長老*xakrg*資格的基礎。結束當天晚上在社內走標得勝的青年家的廣場上慶祝，得勝的青年邀請親友舉行慶祝酒宴，大家就各攜帶酒、粿，到固定的祭場集合、由主祭的頭目站在主位，口唸咒語舉行祭典。這時會依慣例用酒、粿、鹿肝（*pasf*）祭祀祖靈，之後，全社的人徹夜共飲、唱歌、跳舞，並且會唱敘述本族歷史的*pakanahazat sau*（初育人類）及*pinakapazan*（同族分支）曲。¹²

3. 積極的族群性格

綜合觀察，目前巴宰族除保存平埔族共有的慣習、思想，與音樂文化最相關的「祭祖靈」、「過年」、賽戲、牽田、會飲、「麻達」鬥捷等等祭儀、活動與價值觀，仍一直由改宗後的基督教會為中心所保存。

日治時期，雖然曾因政治、經濟等原因而停止儀式與活動，然而每逢陽曆過年或西方基督教聖誕節時，巴宰族後裔總是透過不同方式表達對祖先的紀念；例如舉辦運動會賽跑、在教堂舉行聖餐禮拜、集體到祖墳（公墓）前感恩禮拜等等，並聚集老幼或唱歌舞蹈，唱‘*ai-yan*’等等。‘*ai-yan*’藉著歌詞或曲調的變化，串連起族人創世神話、歌頌祖先、或生活教導等等內容，一直是民族及文化認同的符號。

以埔里烏牛欄的愛蘭教會為例，它在1972年舉行一次改宗百年紀念，教堂擴建了一次。至今，全村的巴宰族人全部都還保持著基督教的信仰未衰；近年來更是‘*ai-yan*’傳統文化活動保存、推動分居的巴宰族人「聯合過年」運動的重心、聚集重要的作詞者、演唱者、合唱者最多的「松年」（耆老）團體。

這些幾乎活動與巴宰族固有的祖靈崇拜與以巫術*katuxu*同樣聞名遐邇，表面上雖然像是極不相稱，但是人類學家衛惠林長期在此調查的結果，認為「從該族人率先接受漢化與積極勇

11 以日里為單位，二至三日里計。一日里約等於四公里。

12 參見吳子光1891(1959)、黃叔瓚1996(1736)、伊能嘉矩1895-1908、廖漢臣1959、衛惠林1981、呂炳川1977,1982、溫秋菊1995, 2002, 2008, 2009。

邁的民族精神看來，也可以說是，極為自然的事。」此說誠洞見也，¹³本文以下各節將逐次用音樂的實例來說明。

二、巴宰族音樂、語言、文化等的研究與保存

(一) 二次戰前的人類學的參與

1. 二次戰前伊能嘉矩的臺灣研究最重要：

伊能嘉矩於1867年生於日本岩手縣遠野。他自幼喪母，在祖父母嚴格的教育下長大，並且從祖父習漢學。1886年伊能進入岩手縣師範學校就讀，但是由於對學校的教育內容與高壓的政治氣氛不滿，鼓動學潮而遭校方退學。1893年起，師事東京帝國大學坪井正五郎教授學習人類學，對人類學產生濃厚興趣。甲午戰爭爆發後，便著手為前往臺灣探險作準備。

馬關條約訂定是年11月，伊能嘉矩懷抱著從事人類學研究與教育原住民的熱情來臺灣。12月，甫抵達臺灣的伊能即與原來也是「東京人類學會」會員的田代安定一同創設「臺灣人類學會」。1898年成立的「蕃情研究會」、1900年成立的「臺灣慣習研究會」，伊能也都是核心人物，在這些學會中相當活躍。1906年，伊能為了照顧年邁的祖父並專心著述，辭職返鄉。回鄉之後的伊能，仍然從事臺灣研究，繼續出版了有關臺灣拓墾史、「理蕃」等的著作。1922年，當時已被內外公認為臺灣研究大家的伊能，接受臺灣總督府史料編纂委員會的委託，撰寫《清朝治下的臺灣》，這便是在伊能逝世後由後人所出版的、清代臺灣史之鉅著《臺灣文化志》。1925年9月，伊能因為在臺灣罹患的瘧疾復發病逝，享年59歲。1926年3月，臺北帝國大學還在創校準備階段，土俗人種學講座移川子之藏教授便赴日本岩手縣遠野瞭解伊能嘉矩之遺物。1928年臺北帝國大學開校之前，便已透過臺灣總督府東京出張所，從伊能嘉矩的遺族購入一批伊能的手稿、藏書及臺灣原住民器物。這批伊能嘉矩所留下來的臺灣文獻與器物，就成為臺北帝國大學創校之始早期入藏的臺灣關係特藏。¹⁴

2. 二次戰後「伊能文庫」之成立及出版：

戰後，伊能文庫仍繼續藏在今臺灣大學圖書館。1984年，分散的伊能嘉矩舊藏書被匯集到台大圖書館特藏組的臺灣資料室；1990年，「重建」伊能文庫也成為「臺灣歷史檔案」建立工作項目之一；1997年出版《國立臺灣大學藏伊能文庫目錄》，伊能文庫在入藏臺大七十年之後公諸於世。1990年代，伊能的著作陸續在臺灣再度出版，包括平埔族的踏查日記。

13 參見衛惠林1981:126。

14 目前被「尋獲」而「重建」的伊能文庫內容，大致上可分為幾類：（一）明治、大正時代所出版的臺灣關係洋裝書。（二）伊能嘉矩所蒐集的臺灣關係清代刊本。（三）臺灣史相關資料的彙鈔。（四）伊能嘉矩的民俗、歷史、語言採訪調查筆記。（五）伊能嘉矩的著作及未刊原稿。（六）雜誌、報紙剪貼。（七）未刊行之他人意見書、調查資料。（八）伊能嘉矩之研究構想系統圖。參見臺大圖書館「伊能文庫」。

3. 伊能嘉矩調查紀錄的巴宰族音樂

(1) 1897年伊能嘉矩發表在岸裡大社採錄「祭祖公」的《挨央祭歌》兩首：〈初育人類〉與〈同族分支〉；歌詞由巴宰族人漢譯成四言詩的形式；兩首都用「挨焉」的疊句為開頭，結束句也回到「挨焉」疊句，再進入終結。



(2) 1902年，伊能嘉矩在發表的〈古來南、北投社所舉行之請祖儀式〉中提到「挨央祭祖歌」的特徵，是「…每節挾著一句“*Ajiyaida-Ajiyada*,”長長的…」與黃叔璥在〈番俗六考〉附載中所描述的「唉噫」發音相似，並進一步加入音符時值或速度的形容：「長長的」。

(3) 1908年，伊能嘉矩於連續三篇探討〈平埔族一支巴宰族的舊慣、思想一斑〉的文章，再次記載了「大社頌祖歌：挨焉」。

(二) 二次戰前語言學者與音樂學者的主要調查研究如下

1. 小川尚義紀錄、左騰文一發表的三首《大社庄的番歌》：

小川尚義（1869-1947）日治時期曾任臺灣總督府學務部編修官、臺北帝國大學語言學教授，在他有關南島語的調查研究中，曾留下「野村氏」（佚名）之巴宰族三首歌謠筆記，包括《開基之歌》、《大水氾濫之歌》、《氾濫後人民分居之歌》；¹⁵後來由佐藤文一整理原文，¹⁶加上註解及大意說明，在〈南方土俗〉發表（1934）。¹⁷〈開基之歌〉類似創世神話，〈大水氾濫之歌〉和《氾濫後人民分居之歌》描述洪水的災難及現象。

2. 淺井惠倫平埔族的研究成果：

二十世紀20至40年代，淺井惠倫進行臺灣原住民各族語言的調查和錄音，著重平埔族，涵蓋巴宰、噶瑪蘭、西拉雅等族群，並出版唱片以及拍攝照片和影片；如《臺灣蕃曲レコード第一輯》（1932）。

淺井惠倫1936年於烏牛欄所記潘尖山口授潘踏字筆記，包含過新年之曲歌、過年曲歌、

15 參見國立台灣大學圖書館藏「小川文庫」。2006。

16 根據臺灣大學目前在台大圖書館收藏之一批台北帝大時期資料（屬「台大校史檔案」部分），可以發現佐藤文一當年是台北帝國大學文政學部畢業，專攻文學；同年文學科東洋文學專攻的有本國著名閩南與研究者吳守禮教授。參見國立台灣大學圖書館藏「台大校史檔案」。2006。

17 佐藤文一。1934。《南方土俗》(3)1:114-126。

二人競走之曲歌、鰻魚沙鹿之曲、大水氾濫之曲、上冬天、上夏天、鋸稿之盜難、食糖米的謝言、男子被鳥咬去了、過新年等（十一首）歌曲均用‘ai-yan’作為歌頭。¹⁸

李壬癸近年根據淺井惠倫在1936言於烏牛欄採集的三則傳說，再根據潘金玉的發音修訂（2000. 11. 5）。這三則原來由淺井惠倫（1936）所記錄的部分巴宰族語料，前二則由李壬癸在2000年11月5日，根據潘金玉的口述修訂於愛蘭。第三則「射太陽」於2001年9月10日才由土田滋譯解出來。第一則是「競爭」（10行）。第二則是「洪水」（54行）。三是「射太陽」（37行）。（李壬癸2002）

(三) 二次戰後國人的調查研究主要如下一50至70年代

1. 廖漢臣1957年的《岸裡大社調查報告書》，以漢字記下「岸裡大社頌祖歌」歌詞。這些雖然都沒有記譜，但仍留下珍貴記錄。

2. 呂炳川1966年7至9月正式第一次從事臺灣民族音樂學的田野調查。原住民音樂實地調查的地點超過一百三十個村。1977年以《臺灣原住民族高砂族の音樂》唱片集及解說代表日本勝利唱片公司參加日本文部省舉辦之藝術季榮獲大獎，其中在埔里採錄「巴則海族的〈慕祖歌〉」，只記錄了一段歌詞，但首次記了五行譜，對於何謂‘aiyan’的瞭解實際上很有幫助。



(四) 近年國人代表性的調查研究如下：

1. 二十世紀八〇年代以來呂炳川1982年在臺出版《臺灣土著族之音樂》，國內第一次出現巴宰族音樂的記譜。

18 感謝匿名審查者提供的寶貴資料！淺井惠倫到埔里進行平埔族語言調查的時間分別是：昭和十一年（1936）8月、昭和十二年（1937）1月、昭和十三年（1938）1-3月間，共三次。第一次為對各平埔族系展開概略性的預備調查，第二次方為正式的語言調查，對向適埔里大肚城的貓霧揀語，第三次除貓霧揀社外，尚有北投社語。調查時間埔里記者芝原太次朗亦隨行援助。參閱淺井惠倫〈熟番語言的調查〉及〈台北地大語言學研究室的熟番語言調查〉，此兩篇語言學調查之報導文章，原載於日治時期之《南方土俗》雜誌，後收入移川子之藏等原著，楊南郡譯著。2005。《臺灣百年曙光—學術開創時代調查實錄》。台北：南天書局。頁318-320, 320-322。

2. 二十世紀九〇年代開始，陸續有語言學者與音樂學者合作，例如李壬癸與林清財、吳榮順、溫秋菊等，針對巴宰族歌謠錄音、記譜、記音，結合音樂學及語言的分析研究。

3. 二十一世紀初語言學家李壬癸和土田滋合作，出版《巴宰族傳說歌謠集》一書（2002），其中收錄了所有紀錄過的巴宰語文本（texts）和歌謠，歌謠記譜由溫秋菊和林清財完成。

4. 近況

除溫秋菊繼續保持研究之外，李壬癸、土田滋將巴宰族語言資料重新核對出版（2001, 2002）；人類學者黃美英長住巴宰「四庄」Kahabu地區；人類學者潘英海在中研院及目前暨南大學的平埔族研究繼續進行；苗栗鯉魚潭教會傳統歌謠推動及改編有牧師娘邵信慧推動；楊南郡對日治時期記載重新研究；鄧湘揚持續埔里的地區性文史研究；賴貫一牧師整理巴宰族語言，並將收集之巴宰族文物借展暨南大學；簡史朗繼續在埔里地區從事民族學的調查研究。

少數民族的音樂，多以歌謠為主，在傳承方式上以口傳為主，巴宰族也不例外。從音樂實踐的角度來看，最需要的活的語言，最近幾年，連續有愛蘭地區的青年以母語創作的新詩參賽獲獎，在使用母語人數與能力逐漸降低之際，或許可以為音樂的傳承與研究帶來新希望。

三、巴宰族特殊的音樂現象——傳統與合成文化並存

巴宰族與其他平埔互動頻繁、樂於接受新刺激等等特質，使族群文化常呈現「合成」的性質。然而，傳統文化卻更像「賦格」的主題，在音樂進行中，它輪流出現在不同聲部而不是消失。

以下從實際調查中舉出幾個現存的巴宰族音樂，分別代表傳統及其變遷中的狀況。

（一）傳唱固有的‘ai-yan’：

‘ai-yan’的是巴宰族人祭祖儀式和族群認同的核心象徵。常見的音譯用詞為「挨央」、「挨焉」等等。每一首歌的開始或結束都賦予‘ai-yan’一詞疊唱。習慣上稱祭祖活動為「牽田」、「唱ai-yan」，是結合舞蹈連續歌唱的形式，所唱歌曲泛稱ai-yan。ai-yan一般使用應答式唱法。演唱時，可反覆使用同一曲調配上不同歌詞，也可以經由領唱帶領變換不同曲調，使整個演唱呈現為小型組曲的型態；各樂曲之結束與開始習慣上保持五度關係。為了有別於「五孔小調」等「短曲子」，巴宰族人又稱ai-yan為「正大曲」或「大曲」。

除了過年等重要日子中的祭祖儀式之外，入新居、結婚等重要生命儀禮亦可以唱ai-yan。今日活動的場地或形式雖稍有改變，但ai-yan的主要內容仍維持強調創世神話、緬懷頌讚祖先事蹟、講述族群歷史、遷徙、生活、精神訓勉等傳統，並以之強烈建構族人的文化認同。

現存ai-yan曲目以屬於過年祭祖儀式的為多，能用母語唱這一類歌謠者卻有式微趨勢。此外，受清同治以來集體改信基督宗教及漢化的影響，巴宰族人產生一種用巴宰族傳統曲調，

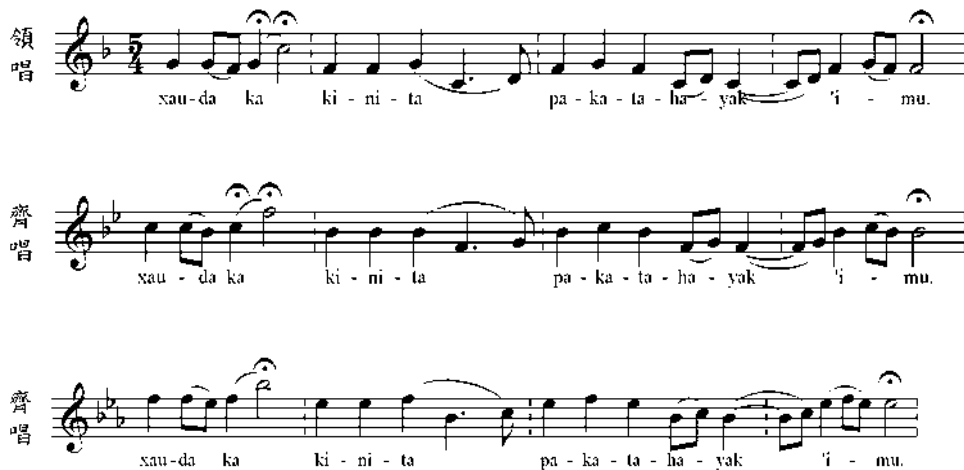
選擇性借用基督教《聖詩》中的歌詞，用幅佬話唱*ai-yan*的獨特方式。

在舉例之先，首先要強調，傳統祭儀中領唱 ‘ai-yan’ 的「曲頭」扮演重要角色。埔里的巴宰族最具代表性的曲頭有愛蘭的潘啟明、潘金玉，牛眠山的林阿雙，守城份的潘英嬌、潘永歷等。最重要的作詞者為愛蘭的潘榮章。從下列的「起曲」旋律的不同，就可以看出領唱者想選擇的事哪一個曲調。此外，類似的「起曲」，仍可以透過不同的方式（例如裝飾音的處理）等等，有不同風格。

以潘啟明的領唱為例，他在句尾與下一句之間夾一個 ‘ka’ 的音節，是有別於其他領唱者的。此外，起音音高常與和腔構成四度。常見速度緩慢、常用滑音、大跳音程、裝飾音、句尾延長等等特質，常為各領唱者使用。（參見以下各譜例）。



而潘啟明在歌謠結尾使用連續提高四度上行結束方式，也是唯一的例子（參見譜例1）：



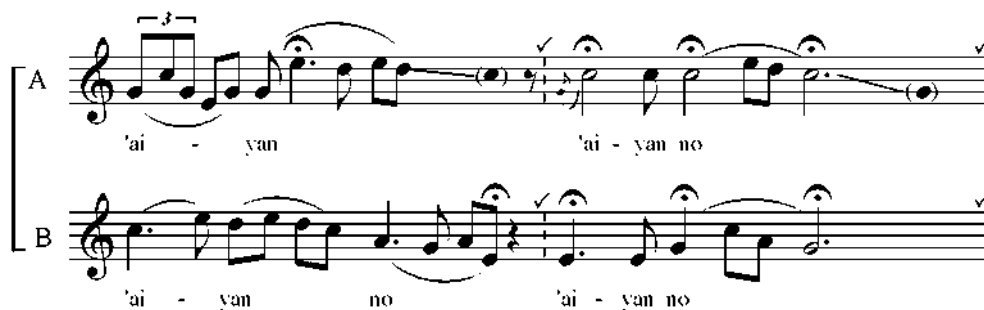
其次以潘金玉的領唱為例，她使用前一旋律為「曲頭」，但在實際演唱上，加了更多裝飾音，速度更慢：



潘金玉使用來作為「曲頭」的另一個例子，使用不同旋律的曲調：



林阿雙使用的曲頭與上述旋律，但速度最慢、裝飾音揮灑使節拍更自由，聽來更有古風：



在不同的組合中，插入不同的曲調來領唱，也是曲頭能力的表現，下面的曲調即為一例（參見譜例2）：



§ 1. 愛蘭地區代表性的 'ai-yan'

1. 潘啟明領唱的 'Ala-wyi ai-yan, Au-lan Pazeh Melody'。這是一個珍貴的例子。

在結束前用齊唱方式，每行每次提高四度，連續三次；再回到常見的結束句。開始和結束時都使用大鑼，作為導引和結束信號。

潘毅明(1910-2001)作词翻译领唱(1988)

潘萬益錄音提供(1995)

溫秋菊記音整理/記譜(1996)

大鐘

領唱
和聲

A^a b
'ai yan no 'ai yan, ka 'ai yan no la - i - ta

B^c d
'ai yan no 'ai yan (ka) 'ai yan no la - i - ta

領唱
和聲

'i - ta 'i - ta da - du - a, ka 'a - ba - san no su - a - di

'i - ta 'i - ta da - du - a, (ka) 'a - ba san no su - a - di

領唱
和聲

'a - ba - san no su - a - di, ka ma - ka - ri a - ri - a - ki

a - ba - san no su - a - di, ka ma - ka - ri a - ri - a - ki

領唱
和聲

mu' - i - sa - kup di di - ni, ka ma - ka - ha - ta - ha - tan

mu' - i - sa - kup di di - ni (ka) ma - ka - ha - ta - ha - tan

領唱
和聲

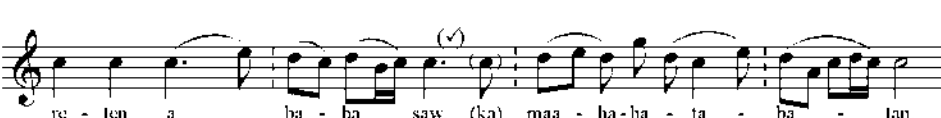
ma - ka - na - ki 'a - pu - wan, ri - a - tak ki kau - ta - wan

ma - ka - na - ki 'a - pu - wan, (ka) ri - a - k ki kau - ka - na -

領唱 
'a - pu - wan ki - na - was, ka tu - ma - la - ka si - a - na.

和腔 
'a - pu - wan ki - na - was (ka) tu - ma - la - ka si - a - na.

領唱 
re - ten a ba - bah saw ka maa - ha - ta - ha - tan.

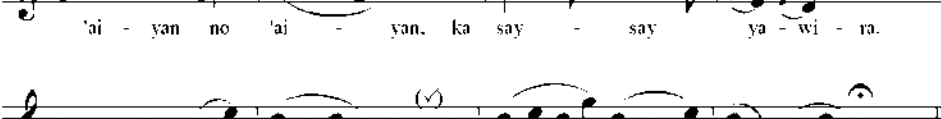
和腔 
re - ten a ba - ba saw, (ka) maa - ha - ha - ta - ha - tan.

領唱 
xau - da ka ki - ni - ta pa - ka - ta - ha - yak 'i - mu.

齊唱 
xau - da ka ki - ni - ta pa - ka - ta - ha - yak 'i - mu.

齊唱 
xau - da ka ki - ni - ta pa - ka - ta - ha - yak 'i - mu.

領唱 
'ai - yan no 'ai - yan, ka say - say ya - wi - ra.

和腔 
'ai - yan no 'ai - yan (ka) say - say ya - wi - ra

2. 潘金玉領唱的 ‘Ala-war ai-yan, Au-lan Pazeh Melody’ — 〈走標〉。

【譜例2】 Ala-war 'ai-yan (Au-lan Pazeh Melody)

(走旗，走標)

潘榮章(1914-) 編作 (1988)

潘金玉(1914-) 領唱 (1996)

愛蘭教會松年合唱團和腔

溫秋蘭錄音/記譜(1996)

李壬癸記音、翻譯(1998)

實音g = 記音e ♩ = 72



(略)(註)

(此段反覆三次)



3. 潘金玉領唱的〈大水氾濫後分居〉。

【譜例 3】 大水氾濫後分居
Separation after the Big Flood

潘榮章 改寫自日治時期紀錄
潘金玉 念詞/唱(1998, 1999, 2001)
李壬癸 記音(1998, 1999, 2001)
溫秋菊 記譜(2002/6)

記音g=實音e-c ♩=76-80



①(自第3節至第24節曲調同上，單數節曲調同第一行，偶數節從第二行。在反覆歌唱中，音高有逐漸下降趨勢，在第13節開始稍微提高，但仍低於g，直到最後一節，才大致回到原聲起唱的音高。此外，歌者依自己的習慣將第2節歌詞改變，也就是不用編詞者的歌詞，而重覆第1節歌詞，但大意相同。)



②③演唱者依經驗知道結尾的習慣性唱法式反覆同一節特定的詞，意即第26節歌詞以呼應方式反覆一次；如此一來第25節歌詞為保持習慣性的上下句呼應唱法，也必須反覆一次歌詞。從整曲的形式而言，第25節歌詞也是進入尾聲前慣用的，因此這個反覆成為合理的改變。

4. 潘金玉領唱的‘Ayan’——〈新年請客〉。

【譜例4】 ayan (新年請客)

潘榮章 編作(1994)
潘金玉 領唱(1996)
愛蘭教會松年團契和腔
李壬癸 記音
溫秋菊 錄音記譜(1996)

記音g=實音e 

(領)



(1) a - yan nu a - yan a - yan nu la - i - ta
(2) 或 謝 上 帝 至 大 的 恩 典

(和)



(1) a - yan nu a - yan a - yan nu la - i - ta
(2) 或 謝 上 帝 至 大 的 恩 典

(第3-第5節曲調同上；略)

(領)



(6) da - li - lu - u - hu - ni ka ma - ta - ru lu da - li
(8) hau - ha ka i - si - a lai - la ka i - mi - nu

(和)



da - li lu u - hu - ni ma - ta - ru lu da - li
hau - ha ka i - si - a lai - la ka i - mi - nu

(領)



(7) a - ha - san u nu - a - zi mas 'i - ita - 'i - sa - kup
(9) ma - ka - wan ki a - pu - an riak ki ka - ka - wan

(和)



a - ha - san u nu - a - zi mas - 'i - sa - 'i - sa - kup
ma - ka - wan ki a - pu - an riak ki ka - ka - wan

(齊唱)



a - yan nu a - yan say say ya - wi - ra

§2. 四庄（牛眠山、守城份、蜈蚣崙、大湳）地區代表性的 ‘ai-yan’ 如下：

1. 潘英嬌、潘永歷姊弟領唱的 ‘ai-yan’ 之一：

【譜例5】 Ai-ian no Ai-ian
《根源之歌》

潘永歷(1935-)詞/記音
潘英嬌(1926-)，潘永歷唱
溫秋菊錄音/記譜(1998)

實音G = 記音d 



ai - yan u - ai - yan ai - yan mo la - i ta
 ta - da - da a - pa - wan mu - ki u - lu - ta
 mu - nga - hek ki la - got mu - pu - zeh ka tai - wan
 mu - la ta i mu - so - mat mu - iek ka la - lu - du
 tai mu - ngu - om lu i - ti - a mu - pu - zeh mu - lu kai
 lux - ya - ya kun lu i - ta mu ka - law - a yu lu - ma
 ta - ni pan ta - mi - an ka a - ha i - ta da - du a
 i - lu sa - miam ma - ta - nip a - la - xay mu - wan - x
 ta - ma - lu - ma ya ni - ta ha ki mu - so - ka - la
 ha - tem lu - ru a i - sil an - pa - wan yu ni - ta
 da - li das koy ka - lu u - lu - ni kai di sa - wan - ma - tan -
 pa - got - lu zaux ki - na - mi ka - lu han i - xay sa - am
 ai - yan ai yan la - i - ta say - say - la - i - lu

2. 潘英嬌、潘永歷姊弟領唱的‘ai-yan’之二：

【譜例6】牛棉山教會設教一百年

潘永歷(1935-)詞
潘英嬌(1926-) 用Fazeh曲調唱(1998)
溫秋菊錄音/記譜(1998)

實音記 = 記音d 4/4

ai - yan u o ai - yan ai - yan nu la - i ta
ta - du - du a - pu - wan mi - ki a - lu - za
ma - nga - lok ki la - gat mu - pu - ruh ka tai - wan
mu - la ta i mu - na - mat mu - lah ka ta - nu - du
lai ma - nga - san la i - ni - a mu - pu - ruh mu - tu kot
lu - ya - ya lom la i - ta mu ka - law - a ya la - ma
ta - ni pon sa - mi - an ka a - lu i - ta du - du a
i - lu sa - mian mu - ta - nip a - la - say mu - su - x
la - ma - la - ma yu ni - ta ka ki ma - su - ku - la
lu - lom lu - ru a i - nil sa - pu - mun ya ni - ta
da - ti lan kay ka - hu u - lu - ni kai di sa - mun - ma - tan
pa - fa - lu ruan ki - na - mi ka - hu han i - say sa - nan
ai - yan ai - yan la - i - ta say - say - la - i - la

3. 林阿雙（改用個人獨唱的）‘ai-yan’，標題是當地人賦予的：

【譜例7】 ‘ai-yan’
（「後母苦毒前子」）

林阿雙(1902-1999) 唱(1998)

溫秋蘭 錄音/記音/記譜(1998)

記音g=實音c 66-68

The musical score is written in staff notation with lyrics in Chinese characters and Pinyin. It consists of several systems of staves, each with a vocal line (A, A1, A2, A3, A4) and a piano accompaniment line (B, B1, B2, B3, C). The lyrics are as follows:

A: 'ai - yan 'ai - yan no

B: 'ai - yan no 'ai - yan no

A1: i - mu ka da - da e

B1: 'a - ha - sa - (n) 'a - ha - san sa - zi

A2: ka kai - di - ni ma - ha - ta - ha - tun

B2: ka 'a - lu' e ma - ha - ta - ha - tun

A3: ka 'a - ha a' - ha - san san - zi

B3: ka 'a - lu' e ka ta dau - x i - su - sot

A4: ka 'a - ha ka mau - say lie a - ka

C: mu - ta - han pa - ray e

na - ha - za ka naha-ni mu-ba - xa

i - siw e ka 'a - ba e

an - (n)a ma-xa-ke-ke-la ka ya - - - ku

i - - - siw yakdu-sa-ra-ki-han-ma-ma - leng.

an - (n)a ma-xa-ke-ke-la ka ya - ku e

ka mau - say di - siw pa-pi pa - pi

na - ha-za ka-ka - nen lia ka ya ya - ku

ka 'a - ba an-a ma-xa-ke-ke - la

ka ya - ku e ka 'a - - - ba

(父) ra - ki-nan e e-de-r mau-say lia siw?

A9
i - - - ni ma-xa-ke-ke - la

(子)
C3
ka 'a - ba lia? e ka ra - ki - han

A10
'a - ba e i-siw ka yak du - sa

C4
ra - ki - han maa - ma - - - leng.

A11
ka 'an - (n)a ma-xa-ke-ke-la ka ya - - - ku

C5
ka 'a - ba e ka 'a - - - ba

(父)
B8
ya - ku ka sa - ziah. an-a ma ta ni-siw i - na

A12
ka yak e ya-ku ka sa - ziah.

B9
ra - ki-han e ya-ku ka sa - ziah

(二) 日治時期留下的蹤跡

林阿雙曾將日治時期廣泛利用公共設施實施教育的情形唱出：

【譜例 8】 新設官廳夜設堂
(「晚學仔」教唱的歌)

林阿雙(1902-1999)唱(1938)
溫秋蘭錄音/記譜/記譜(1998)

實音 G=記音 C 1-78

新設官廳夜設堂 (學堂)
遠近山物變白米
牛眠山星新設
萬事成民共會得。

(三) 基督宗教影響的音樂現象：

最常見的是選擇臺語基督教長老會《聖詩》，以聖詩歌詞入巴宰族傳統曲調。

1-1愛唱保存在《聖詩》中的平埔調，包括標示來自本族TOA-SIA（大社）的平埔調的《真主上帝造天地》，¹⁹以及鯉魚潭調《至尊上帝至仁愛》：

TOA-SIA 聖詩 199A

Key: D

1. 真主上帝造天地 萬物皆由他
2. 上帝慈心廣如海 萬物皆由他
3. 各處皆有他 萬物皆由他
4. 萬物皆由他 萬物皆由他

199A 至尊上帝至仁愛

CHIA-CHUN SHONG-TE CHI JEN-IT

199A

1. 至尊上帝至仁愛 萬物皆由他
2. 上帝慈心廣如海 萬物皆由他
3. 各處皆有他 萬物皆由他
4. 萬物皆由他 萬物皆由他

1-2愛唱其他平埔族曲調：例如保存在《聖詩》中北部TAM-SUI(淡水)的曲調（標題《上帝創造天與地》），²⁰不過，守城份的潘俊乃長老過去提到「巴宰族也有這個曲調...」。²¹南

19 1937年版8A，1965年版第63首

20 如今保留在1965年版臺語《聖詩》62A。

21 此處暫時不細論。

部木柵的曲調則是在巴宰族中已經使用超過百年（溫秋菊1998, 1999）。

1-3 大湳教會充滿信仰意義的〈有人叩門〉:以常用的曲頭,配上台語歌詞唱:「有人在你心外叩門」。(溫秋菊1999, 2002)

（四）與漢文化相互學習的現象

在埔里的巴宰族，特別是四庄地區，有許多巴宰族人學會「五空小調」，下例為林阿雙所唱〈菱角花開〉。此外部分歌謠則反映與漢人混居後，社會結構與生活的改變，例如潘秀梅唱的〈工廠歌〉等等。



四、半線社「欸噫」記載的首次發現—史料第一則「歌頭」記錄

為了更能說明下列研究中的「欽噫」一詞的符號性及重要性，特將巴宰族現存的‘ai-yan’實例先行舉隅說明，以下則是研究中發現與巴宰族相關的第一則記載之各種考證。

（一）清代重要的音樂文獻

有關平埔族一般的音樂文化記載，早期因為「臺疆，古東海島也」，初次接觸臺灣並加以記錄者，多為派往臺灣任公職的官員，內容則偏重對平埔族風俗的記錄與圖繪。比較重要的音樂文獻，除了郁永和的《裨海紀遊》²²、周鐘瑄²³主持編纂的《諸羅縣志》，有關平埔族

22 康熙年間浙江仁化和縣的秀才，生卒年不詳。1696年冬(康熙35年)，因福建火藥局爆炸，火炮彈藥被炸一空，銜命來臺採集硫磺以便補製火藥。1697年冬從福州出發，翌年2月抵台南，4月初北上至「雞籠、淡水」採硫，10月完成任務回福州。當時距離施琅平臺(康熙22年，1685年)不過十餘年，臺灣北部榛莽未闢，又是明鄭時期流放罪人之地，「險阻多，水土惡」，「竹筴、南炭」一帶野牛成群出沒，一般人等閒不敢涉足。鄭永和在任務在身，以「笨車」(牛車)為交通工具，由南而北，艱辛備嘗。

23 諸羅知縣周鐘瑄曾招聘福建漳州府監生陳夢林編纂《諸羅縣志》，1717年（清康熙五十六年）成書。後因朱一貴之亂，直到1724年（清雍正二年）才得以出版。

音樂記載最重要的則屬黃叔瓚撰的《臺海使槎錄》。²⁴全文共分八卷，卷五至卷七為〈番俗六考〉。雍正二年（1724年）成書後曾陸續增補，於乾隆元年（1736年）刊印。本文獻對音樂研究之重要首在卷五至卷七的〈番俗六考〉，除了選擇了六個要項，對各社風俗加以考察之外，並附三十四首歌謠記音、漢譯。這是比伊能嘉矩更早的創舉。此外，「附載」，或摘錄其他著作中的資料，或對以上考查項目補充說明；資料多來自《雜記》、《裨海記遊》、《諸羅志》、本人詩作筆記及他人詩作等。本研究中的重要發現，意外來自「附載」內文，更見他有獨特的洞察力。

值得一題的還有歌詞記音、意義之同時，還特別註記幾首歌謠「起曲的曲調」！此舉顯然是某些歌謠的特點令人印象深刻，引起他的注意，並確認它的重要性，而加強描述。也因此，吾人在發現其他使用相同語詞開始和結束的例子，還能據此再進一步做音樂方面的其他推測。²⁵雖然可惜當時沒有任何形式的記譜，我們無法知道更多曲調方面的情形，但它無疑是平埔族音樂資料中最珍貴的一部分。

六十七的〈番社采風圖〉與《諸羅縣志》的〈番俗圖〉同被列為後來描繪臺灣土著民族的底本。前教育部長杜正勝曾考證，目前藏中研院史語所的〈台番圖說〉就是六十七〈番社采風圖〉的一本。在采風圖中，最能突出其音樂文化者是有關收穫與祭祀儀禮、「年」與「報賽」（有關賽戲）「會飲」的時間、形式及特點等等的描繪。

廣東人吳子光寓居岸裡大社多年後，於1891年（清光緒17年）成書《一肚皮集》，除了推動岸裡大社「文英書院」的成立，促進居民領先漢化以外，書中對巴宰族留下許多音樂側寫。

（二）黃叔瓚「番歌三十四首」內容與特色

〈番俗六考〉中記錄的三十四首平埔族歌謠，根據標題及內容，可以理解其歌唱的場合、表達的習俗、情感與意義。例如，人類學研究結果使我們知道平埔族的習俗中，特別重視「過年」及一年兩次的祭祖靈儀式，²⁶各族共同的活動內容大同小異，包括麻達²⁷鬥走（走標）、打鹿、賽戲、會飲、連臂踏歌等等。

以下根據文獻及實際田野調查經驗，試將以下歌謠依據歌唱場合分為幾類：過年、祭祖儀式中的歌謠、打鹿、²⁸會飲、長老對族人的各種教誨、訓誡、教導

農作、親情生活、其他等等；其中有的演唱場合可以重覆出現。

1. 過年：

例如蕭壠社〈種稻歌〉、諸羅山社〈豐年歌〉、南社〈會飲歌〉、東螺社、西螺社〈度年歌〉、大傑巔社〈祝年歌〉、半線社〈聚飲歌〉、大肚社〈祀祖歌〉、貓霧揀社〈男婦會

24 1722年(清康熙六十一年)以首任巡臺御史身份來臺，在1736年（清乾隆元年）成書。參見清·黃叔瓚1983（第二冊）《臺海使槎錄·卷五》（俗六考）：臺北：成文出版社。黃叔瓚《臺海使槎錄·卷五》，「臺灣歷史文獻叢刊」第四種；台中：臺灣省文獻會，1996：94-100。

25 但並非「先以欵噫發聲」；實例請見本文。

26 其中一次包含在「過年」的儀式活動中。

27 對社中未婚青年人的稱呼。

28 打鹿目的有二，以鹿換取銀兩繳稅（納餉），或作為儀式中的珍貴佳餚。

飲應答歌》等等。

2. 祭祖儀式中的歌謠：

例如大肚社・〈祀祖歌〉、貓霧揀社・〈男婦會飲應答歌〉、淡水各社・〈祭祀歌〉、下淡水社・〈頌祖歌〉、阿猴社・〈頌祖歌〉、搭樓社・〈念祖被水歌〉、武洛社・〈頌祖歌〉等等。搭樓社・〈念祖被水歌〉是第一首記載著歌唱方式及歌唱方法者：「咳呵呵咳呵呵（此係起曲之調）！」。武洛社・〈頌祖歌〉也記載其「起曲」之調：「嘻呵浩孩耶嘎（此句係起曲之調）！」

3. 打鹿、會飲：

祭祖儀式活動之一，打鹿目的有二，以鹿換取銀兩繳稅（納餉），或作為儀式中的珍貴佳餚。例如大武郡社・〈捕鹿歌〉、二林社・馬芝遴社・貓兒幹社・大突社四社・〈納餉歌〉、²⁹南社・〈會飲歌〉、半線社・〈聚飲歌〉、貓霧揀社・〈男婦會飲應答歌〉，以及力力社・〈飲酒捕鹿歌〉等等。應答歌的表記方式很清楚地看出唱和應答。

4. 長老對族人的各種教誨、訓誡、教導：

例如蕭壠社・〈種稻歌〉、灣裡社・〈誡婦歌〉、二林社・馬芝遴社・貓兒幹社・大突社四社・〈納餉歌〉、他裏霧社・〈土官認餉歌〉頭日向社眾說明他已經向通事「認餉」，大家努力耕種為先，納餉畢再會飲不遲。還有竹塹社・〈土官勸番歌〉等等。

5. 農作：

例如上淡水社・〈力田歌〉、茄藤社・〈飲酒歌〉、加糸索社・〈種薑歌〉、力力社・〈飲酒捕鹿歌〉等等，可以看出「賽戲」等習俗及活動時間：「來賽戲！」

6. 親情、生活

例如新港社・〈別婦歌〉、麻豆社・〈思春歌〉、打貓社・〈番童夜遊歌〉、門六門社・〈娶妻自誦歌〉、大武壠社・〈耕捕會飲歌〉、南北投社・〈賀新婚歌〉、牛罵社・沙轆社・〈思歸歌〉。捕鹿在外，想起在家引頸盼望的妻兒！崩山八社・〈情歌〉、後壠社・〈思子歌〉等等。

7. 其他

哆囉囑社・〈麻達遞送公文歌〉形容未婚青年（「麻達」）飛毛腿般地速度為通事遞送公文。

（三）半線社〈聚會歌〉外一章一詩作留「欸噫」

〈番俗六考〉卷六，黃叔璥在記錄了第十八首歌謠半線社・〈聚飲歌〉之後，有一則

29 四社都屬納餉的「化番」；必須先捕得鹿納完餉再飲酒。這也顯示它們四社是同一個納餉單位，彼此之間關係的密切。1983: 260; 1996: 106。

「附載」：記其半線行之作：³⁰

首先，此一特殊的記載：「『…女孃齊度曲（，）頰首欵噫鳴』（番歌先以欵噫發聲）」，如果証之以日治時期以來，所有巴宰族音樂的實地調查與研究，都可以證明，「…歌先以欵噫發聲…」這種對於古老的平埔族歌謠歌唱方式的描述，雖然簡短，卻是多麼生動、明確、可信而且可貴。然而，它是出現於黃叔璥在半線社（貓霧揀族，或稱巴布薩族，Babusa, Babuza）〈聚飲歌〉之後，「附載」的半線見聞詩作中，並非屬於巴宰族聚落之描述。亦即，它當時代表的是半線社的傳統。

「憶昔歷下行，龍山豁我情。今茲半線遊，秀色欲與爭。

林木正蓊鬱，嵐光映晚晴；重岡如迴報，澗溪清一弘願（此為大肚溪）。

裏社數百家，對宇復望衡。苗長羅拜跪，竹綵兒童迎（麻達用雙竹結紅綵以迎）。

女孃齊度曲，頰首欵噫鳴（番歌先以欵噫發聲）；³¹

瓔珞垂項領，跣足舞輕盈。鬥捷看麻達，飄颻雙羽橫；

薩鼓宜³²鏗鏘，奮臂為朱英³³（紅布懸竹竿為幟，麻達先至者奪之）。

王化真無外，裸人雜我氓；安得置長吏，華風漸可成。」（1983: 281-282; 1996: 117）



「…女孃齊度曲（，）頰首欵噫鳴」（番歌先以欵噫發聲）」

（《臺海使槎錄·卷五》（俗六考））Ai-yan祭祖歌謠最早之類似記載

30 黃叔璥的〈番俗六考〉並非日記式的逐日記載，因此無法確知到半線社的日期，故以其離台之前的時間(1722年)代表之。

31 作者曾見台灣文獻數位檔案網誤植為：「女孃齊度曲，頰首欵噫鳴（番歌先以欵噫發聲）」，正擬建議修正。

32 六十七《蕃社采風圖》：薩鼓宜，「鑄鐵長三寸許，如竹管；斜削其半，空中而尖其尾，曰薩鼓宜、又曰卓機輪。繫其間於掌之輩，番約鐵鐲兩手，足舉手動，與鐲相撞擊，生錚錚然。或另銜鐵舌，凹中；繫之臍下，搖步徐行，鏘若和鸞。騁足疾走，則週身上下，金鐵齊鳴，聽之神悚。」根據文獻記載，平埔族使用薩鼓宜有三種用途（一）公文傳達之用。（二）防止夜盜之用。（三）孩童遊戲之用，特別是在夜裡村落間的傳達，把薩鼓宜配帶在腰際行走，因為有聲音，故可消除寂寞和恐懼。用途依種族而不同。

33 朱英應指紅色標旗，是鬥捷的獎品。



「…一老嫗鳴金 以為進退之節。…」《臺海使槎錄·卷五》（俗六考）溫秋菊攝2000埔里愛蘭。

（四）紀錄半線社度曲「先以欸噫發聲」的歷史貢獻

詩作中「欸噫」這兩個字的發音，以及「（番歌先以欸噫發聲）」幾個字的描述，是多麼明確、生動地描述了巴布揀族半線社「聚飲」的歌唱！實際上，平埔族共有的「聚飲」風俗與祭祖、過「年」等等儀式活動都有相關，因此，它與巴宰族固有文化中「牽曲」唱「挨焉」（“ai-yan”、“a-yan”）的特性相同是可以理解的。但是，以巴宰族堅固的傳統表現，「共有」的文化為何只出現一次，在半線社，而且連伊能嘉矩都沒有做過任何比較、說明？在本研究中，它確實透露出一種難以明確解釋的困難；以下乃從其他角度推測之嘗試。

五、半線社「欸噫」與岸里社「挨焉」（‘ai-yan’）的比較分析

本研究強調現存巴宰族「挨焉（‘ai-yan’）」唱法之古老性及穩定性，故擬將三十四首平埔族歌謠的內容及相關描述，今古相互參照，從中理解平埔族音樂文化可能的共同特點，並歸納如下：

（一）演唱場合、時間：

1. 配合「過年」、祭祖，是儀式的一部份。
2. 地點則多在頭目或「走標」得勝的英勇青年「麻達」家門前或廣場。

（二）演唱方法：

1. 有歌有舞；連臂踏歌。歌為單旋律、短歌的組合為多。
2. 「曲頭」起曲（「挨焉頭」），眾人和腔，凡是換新曲調之際，必以「欸噫」發聲。鑼做為導奏或節制歌舞。

（三）歌謠分類與特色：

1. 祭典歌謠以頌讚祖先、緬懷族群歷史為主。生日、新婚、新居落成等，也歌唱慶祝。
2. 好的曲頭能以多變化的旋律型領唱，並巧妙組合不同的短曲。

3. 歌速慢，歌聲越夜越妙。
4. 歌詞可以先行編作（以羅馬字記音）或即興。
5. 全部使用母語、閩南語，或兩種語言在一首歌中交替使用。

(四) 曲調來源：

1. 半線社無法推測。除了固有的曲調以外，巴宰族還有多源的可能。他族旋律，套用本族母語來唱是常見的方式之一，即使如此，旋律還是會附加本族唱法之特色。例如常常被用來套上母語歌唱，作為「正大曲」的、可能來自西拉雅族的〈木柵調〉（溫秋菊。1998, 1999）。
2. 而目所見，類似巴宰族「挨焉」的開唱方式也在埔里貓霧揀族、巴布拉族、洪雅族聚落零星可見，因此，昔日的音樂地圖雖然無法完整拼湊，中部平埔族文化的相互交流卻隱約可見。

(五) 演唱功能與意義：

傳遞族群歷史與認同、培養族群價值觀（生活、工作、道德觀）、與青年領袖、能夠凝聚族人向心力。族群認同大於個人。族群認同有如「國家」認同的神聖。

六、從消失的「欸噫」到「欸噫」的音樂拼圖

(一) 貓霧揀族半線社消失的因素探微

黃叔璥在貓霧揀社・〈男婦會飲應答歌〉「附載」中，引郁永河《稗海紀遊》，述及『岸裡、內幽、礁吧年、茅匏、阿里史諸社磴道峻折，溪澗深阻。番姓健嗜殺，雖內附，罕與諸番接。…』，但是，巴宰族「岸裡、樸仔離、阿里史、掃掠、烏牛欄五社不出外山，惟向貓霧揀交易，…。」可見，歷史上巴宰族群的岸裡、阿里史、樸仔離諸社是少術語貓霧揀社有來往的族群。要推測早期兩族音樂的交流是可能的，惟此後相關的記載甚少一起出現，最大的原因應該是貓霧揀社在接二連三的歷史事件中幾乎被滅族的緣故吧！

(二) 中部平埔族的歷史事件與影響

1. 荷蘭時期半線社在歷史事件中首當其衝被燒毀：

翁佳音（1992）與中村孝志（1993）先後均曾指出臺灣中部曾有一個由Quataong所統治的區域，包括大肚溪、大甲溪間的拍瀑拉族大肚社（南北中三社）、水裡社、沙轆社、牛罵社等，巴宰族的烏牛欄社、樸仔離社及貓霧揀族阿東社、貓霧揀社，洪雅族南投社、北投社、貓羅等廣大區域。十七世紀，荷蘭東印度公司於1624年起殖民臺灣。1644年聯合東印度公司為開通大員至淡水之道路，開始對統轄中部地區的大肚番王(Quataong)展開征戰。首次征戰中，半線社(Passoua)與水裡社(Boder)二處村落，首當其衝被燒毀。

2. 明鄭時期巴布拉族沙轆社幾乎被明鄭將領滅族：

大肚王國雖對荷印公司友善，但從未歸順明鄭王朝。1661年鄭成功領臺，對原住民的鎮壓常引起反抗。其中1670年大肚王國轄下的沙轆社（拍瀑拉族，或稱巴布拉族）起兵抵抗，遭明鄭將領劉國軒強力鎮壓，屠殺至僅剩六人，幾乎滅族。黃叔儼〈番俗六考〉北路諸羅番八記載：「沙轆番原有數百人，為最盛；後為劉國軒殺戮殆盡，只餘六人，潛匿海口。」（黃叔儼1957: 128）鄰近之大肚社（拍瀑拉族）³⁴與水裡社（拍瀑拉族 Papora）住民目睹鄭軍之殘酷，遂逃之一空。

3. 清領時期「大甲西社事件」（1731年）中貓霧揀社人甚多被殺：

1731年（雍正九年），清廷官吏對原住民指派勞役過多，引起原住民群起反抗，發生大甲西社番「亂」，大肚王國瓦解。事件之初，原住民因勞役過多而群起反抗。翌年1732年5月，則因征討大甲西社的福建分巡臺灣道倪象愷的劉姓表親為求立功，種種作為引起大肚社不滿，於是聯合南大肚社、沙轆社、牛罵頭社、樸子籬社，³⁵吞霄社、阿裏史社等十餘社人圍攻彰化縣治，焚燒附近數十裏民房，砍殺甚多貓霧揀。而蜻蜓派兵鎮壓時，採清代「以夷制夷」政策，使岸裏社部分住民協助清廷，先襲破阿東社，最後吞霄社、大甲西社、貓孟社、雙寮社、苑裡社、房裡社等抵抗失敗，各酋長先後率眾投降，事件才告結束。結果這場「亂」事過後，參與的「番社」幾乎被滅村，造成「番童少雁行，番婦半寡居」的情景。

（三）平埔族大遷徙與移墾埔里

前言中曾述及，自十七世紀開始，各平埔族之間，面臨族群文化之「認同與抗爭」、「消失與保存」等問題。十九世紀中葉以後，特別是漢族移民的影響所引起一波波的平埔族大遷徙，使得族群的分佈、族群關係，都產生了鉅大變化。而十九世紀，中部平埔族三次跨社群集體移墾埔里的過程中，則可能共同面臨共同威脅、調適的過程中，從「社」、「族」擴大為「平埔族群」認同的可能性，換句話說，在埔里的各族從某個角度來說是一個新的共同體。在此大環境下，詮釋「ai-yan」哪裡來？誰在唱「ai-yan」？等等問題時，就不能囿於一角了。下面資舉數例說明：

例1. 伊能嘉矩於1897年8月18日投宿埔里十一份庄內目睹的祭祖儀式：

特地為8月19日起連續三天該地的南、北投社舉行的「請祖儀式」（Mapohan請招·Vak-kie祖先）提早住下，準備實地觀察儀式過程，並完成一篇有研究價值的報告發表（伊能嘉矩

34 日治時期語言學家與民族學家，根據語言特徵與生活習慣，將其與清水平原的牛罵、沙轆、大肚等社群的先住民歸類為拍瀑拉族(Papora)。

35 樸仔籬社：日治時期被研究者劃為巴宰族(Pazeh)之一支，但他們自稱Kaxabu，可視為Pazeh的亞群；彼此間有通婚、交易行為，也有戰爭的複雜關係。荷治時期記為Aboan Poalij，1650年其人口總數為36人、57戶，包括五小社：18世紀以來，在清廷官方力量介入後，行政上轄屬於岸裡大社。1731年曾參與以大甲西社為首的抗清事件。19世紀以來，其生活領域漸為客籍人士聚集地，諸社群乃往埔裏盆地遷徙，並形成大湳社（27戶、150人），大馬礮社（29戶、122人），蜈蚣崙社（38戶、213人），成為巴宰族人移民埔裏盆地的主力。至於守城份社（43戶、226人），包括洪雅族萬門六社、岸西社、樸仔籬山頂社、牛眠山社（46戶、253人），包括岸裡舊社、葫蘆墩社、樸仔籬社寮角社，為合成聚落，其中以岸裡大社為主。參見2004洪麗完。

1902)。

從記載可知請祖儀式中的活動順序為，(一)早晨先看青年「鬥走」(Movai)，然後看是「祭祖」(Tsi-vakkie)的過程。(二)第二天是參觀祭祖儀式中的「打鹿」(Murao)節目。雖然當天目送打鹿的隊伍啟程，但是下午隊伍空手而還。他則記下：「殺山豬代替也可以。」第四天，他參與祖儀式中的「會飲」(Manitan)，更目睹「會飲」中的音樂場面：

「酒過三巡，興酣。老番婦先打鑼，作為進退之據，接著大家一同起立互相牽手，相挽合圍，老番先唱大家和，連臂前後振動，緩緩地向右迴轉稱之為Hamaun，唱的歌曲，每節都挾著這麼一句“Ajiyaida-ajiyaida”，長長的句尾。」(伊能嘉矩1902: 134)

這一份實地訪查記錄在歌唱特徵的記錄上頗有突破，可作為埔里地區歌謠參照的對象，包括巴宰族，故而意義重大。特別是因為目前除了巴宰族的聚落之外，祭祖歌謠傳唱多半零落不成調，因而會被忽略洪雅族在祖儀式中也傳唱‘ai-yan’的事實。

例2. 劉枝萬〈貓霧 社番曲〉的音樂研究價值

第二個例子，林清財很早就提出，劉枝萬〈貓霧 社番曲〉從文本內容來看，類似西拉雅族的記點儀式歌謠的保存。有關該曲，林清財一開始就把它歸類在「拍瀑拉族」(即巴布拉族)，但沒有說明理由。³⁶他分析此曲時，指出〈貓霧 社番曲〉是有關巴布拉族每年「牽田」(過新年)時唱的歌(林清財1989: 78-79)。

本研究的興趣是發現劉枝萬先生與宋文薰先生聯合採集的〈貓霧 社番曲〉中，因為常常「反覆」而被略去的「歌頭」記載之處，如果文本上得以復原，不就可以據此判斷樂曲段落？明白貓霧揀社民(貓霧揀族？巴布拉族？)祭祖歌謠與巴宰族或古代半線社流傳的唱法類似之處了！該曲中提到烏牛欄、樸仔籬這些巴宰族的社名，可惜無法進一步拼起昔日的音樂風景。

第3.此例結合上述兩個例子的問題，可以衍生一些新的思考。

不知何故，簡史朗2003年在埔里大肚城諷問滿毒春花所唱〈頌祖曲〉的記譜，並沒有說明聲音資料取得方式，不過，作者發現三首曲子的記譜，都曾經出現一行用‘ay yan no ay yan’語詞疊唱的句子，³⁷「每一小段都有‘au-yan’！」果真與我的臆測符合！

簡史朗的歌謠標題和記音如下：

1. 第一首曲子 ‘ay yan no ay yan’ 語詞出現在第三句：

〈巴布拉(Papula)頌祖曲〉一、頭田之1

su a la I ba lu a la I bal u bal u a ba la (1)

36 參見林清財1989: 79。

37 事後設法與簡史朗聯絡上，確定是因為毒春花當時年事已高，無法唱完整。2010/01/07。

.....

ay yan no ay yan ay yan no ay yan (3)

.....

i so ho I so ho hoa la piu piu bo la (5)

2. 第二首曲子 ‘ay yan no ay yan’ 語詞同樣出現在第三句：

〈巴布拉 (Papula) 頌祖曲〉二、「頭曲」之2

su a la I bal u a la I bal u bal u a ba ia (1)

.....

ay yan no ay yan ay yan no ay yan (3)

pi sib u ha li ban pi tat u bas a lan (4)

3. 第三首曲子是作為結束的曲子，‘ay yan no ay yan’ 語詞出現在第一句：

〈巴布拉 (Papula) 頌祖曲〉三、「尾曲」

an yan no ay yan ay yan no ay yan (1)

.....

ka su ma ni ka su ha no pe la lay a yu a yan lay(6.)

這是近年第一次從其他平埔族音樂中看到類似巴宰族 ‘ai-yan’ 祭祖歌唱法的記譜，對本研究而言有重大意義。³⁸因為如此一來，除了歷史上半線社的「欸噫」、伊能嘉矩1897年在岸裡社（巴宰族）採集的 ‘ai-yan’、在埔里十一份庄聽到的 ‘Ajiyaian Ajiyaian’，以及以及根據白棟樑在1997年〈失落的唉淵〉（一）、〈失落的唉淵〉（二）文中，描述埔里生番孔的滿毒春花（1900-）這一位「純種的平埔族人」，家族成員分別有巴布拉族、巴布薩族、道卡斯族，在九歲（約1900-1908）以前，還曾睹「過年」、「走標」、唱「唉淵」的祭祖儀式。³⁹這個集語言系統、族群分類問題於一身的獨特例子，正說明了平埔族文化交流實際的一面！⁴⁰是本研究擴大為中部平埔族文化圈的觀察、橫向比較研究，最有價值的資料之一！

易言之，半線社的「欸噫」或岸裡社 ‘ai-yan’ 兩者，在歷史上可能都不是唯一使用該種特殊歌頭的族群！有關 ‘ai-yan’ 的詮釋在位來有可能隨著新的資料與詮釋變得更寬闊、更客觀了！

38 一來很高興發現貓霧揀社、貓霧揀族，或者他質疑的「巴布拉族的〈貓霧揀社番曲〉」可能也是用 ‘ai-yan’ 為歌頭！

39 與前述簡史朗訪問者同一人。參見白棟樑1997: 257。

40 非常感謝匿名審查委員之一的提醒，使本研究對於此一問題不落入單向思考。

結論

本研究是在實際訪問調查巴宰族群多年之後，以今日巴宰族保存良好的音樂文化為軸，從文獻資料中再作貫時性與共時性角度觀察的結果，期望對其多樣「傳統」並行不悖、表現穩固的現象，能進一步客觀的詮釋。

首先，歷史溯源的工作中，第一次發現一則類似巴宰族有明確記載的祭祖歌謠唱法，即黃叔瓚〈番俗六考〉（1722-1736）對半線社婦女歌唱每以「欸噫」先發聲的傳唱方式記載，為巴宰族文獻記載中與‘ai-yan’可信的關聯，再上推一百多年，可以說，二百八十多年前類似唱法就已經存在。然而，以過去本研究在埔里愛蘭的經驗與疑問—南部西拉雅族木柵地區的曲調，被保存在臺灣基督教長老會《聖詩》中的「平埔調」，在愛蘭地區被做為祭儀音樂中的「正大曲」，已經超過一百年的…問題尚未釐清；再加上多首被當地住民認為是「巴宰族傳統曲調」、眾說紛紜、無法證明確切來源的例子，本研究審慎跨出音樂學的範圍，藉助歷史學、民族學、人類學、語言學等其它領域學者的研究成果，以十九世紀中部平埔族三次跨社群集體移墾埔里的大背景，分析中部平埔族群在面臨生存環境受威脅以及適應的過程中，思考平埔族群從關係緊密的「社」、「族」的單一認同，擴大為「平埔我族」認同的可能性，從而推測中部平埔各族在歷史際遇中的相遇、相互交流（其中以貓霧揀、巴布拉、巴宰、洪雅為最密切），甚至相互「挪用」，以致妥適應用的過程及可能性；並結合歷年的實證材料推測，類似巴宰族歌謠傳唱的方式，歷史上曾經在中部平埔族之間「流行」或受到普遍「認同」。最明顯的例子是伊能嘉矩於1897年在埔里十一份庄住民（伊能嘉矩歸類為Arikun族，今多歸為洪雅族，Hoanya）親身參與的祭祖儀式中聽見的，緩慢而哀怨的、每以長長的‘Ajiyaida-Ajiyaida’為句尾的歌謠描述；最珍貴的還有1948年間，劉枝萬先生與宋文薰去大肚城採訪，⁴¹從報導人大肚城居民毒阿火處獲得的家藏手抄本〈貓霧揀社番曲〉，這份距今近五十多年的祭儀歌曲，根據劉枝萬先生本人的說法，在記音時略去「反覆出現」的‘ai-yan’語詞之外，⁴²還提出歌曲標題雖表明屬「貓霧揀社」，從語言系統來論，應該是屬巴布拉族（不是貓霧揀族）的問題。事實上，從1930年代語言學家小穿尚義開始，早就提出Babuza與Papora兩族語言系統非常密切。因此，1997年與2003年分別由白棟樑、簡史朗在埔里，訪問從大肚城嫁到生番孔，「最後一位純種平埔族婦人」滿毒春花所唱不完整的「唉淵」有關報導與研究之外，簡史朗更提出，「〈貓霧揀社番曲〉根本就是巴布拉族〈貓霧揀社番曲〉」之議。簡史朗作此論的另一個根據是〈貓霧揀社番曲〉中自稱都是‘Papola’。這些爭論雖還有待進一步研究證實，但是，不論它們附帶的是民族血緣、語言系統或族群系統分類上多麼複雜的問題，只要從音樂上觀察，都可以看到一個重疊的、共同的痕跡，那就是屬於這些不

41 報導人用福老話講，他們用日語表記，然後改成中文稿，稿子由宋文薰帶去台北，請張光直（1930-2001）修改，1952年由劉枝萬與宋文薰聯名發表於《臺灣文獻專刊》第三卷第一期。參見劉枝萬、林美容。2008：98-99。

42 感謝簡史朗提供訪問劉枝萬先生的經過。本研究也正在安排進一步的訪問。

同族屬的平埔族群，其祭儀歌曲中都使用類似發音的歌頭！各族群的特色仍可以在使用的語言、選用的曲調、曲調的多樣化、領唱或和腔的方法、開始或結束時的特色、有無樂器伴奏（例如銅鑼）等等表現之中獲得。

總而言之，從實證材料到史實似乎可以推測，最晚在十九世紀以來，平埔族群除了共有祭祖、走標的風俗以外，中部平埔族群很可能曾經有一個超越族群的、泛認同的標誌，那就是所有祭儀中的歌謠都加上「**ai-yan**」歌頭！亦即，平埔族除了有類似的風俗，特別是祭祖中的「走標」之外，中部平埔族之中，類似巴宰族之“**ai-yan**”歌唱，可能曾經是一種「普遍」、流行的歌唱方式，並且，經由各種不同的「社」群聚落、族群分布到「泛平埔族認同」的互動過程中，互相挪用的、跨族群「泛傳統」。這是前音樂學研究中甚少被觸及或研究的。

本研究通過「歷時性」與「共時性」的研究分析，不但同時為巴宰族複層次（stratification）音樂文化和「本真性」提供新的詮釋角度，更可以真實觀察到，「傳統」形成的過程中實際上充滿「挪用」（appropriation）與再定義（resignification）的可能性。

參考資料

小川尚義、淺井惠倫

1935。《臺灣高砂族原語傳說集》。台北帝國大學語言學研究室。

六十七。《番社采風圖考》。

中村孝志

1993。〈荷蘭統治下位於臺灣中西部的Quataong村莊〉，《臺灣風物》43(4)：206-238。

1994。〈荷蘭時代的臺灣番社戶口表〉，《臺灣風物》44(1)：196-234。

王灝

1999。〈埔里平埔族的走鏢〉，《再見刺桐花開》：180-185。

台大圖書館藏

2006。「岸里大社文書」。

伊能嘉矩

1902。〈臺灣平埔族中古來南、北投社所舉行之請祖儀式〉。《東京人類學會雜誌》(17) 第一百九十號 論說及報告：129-135。

1908。〈臺灣平埔族一支巴宰族的舊慣一斑〉。《東京人類學會雜誌第二百六十九號 論說及報告》：405-419。

1908。〈臺灣平埔族一支巴宰族的舊俗及思想一斑〉(上)。《東京人類學會雜誌第二百七十二號 論說及報告》：39-48。

1908。〈臺灣平埔族一支巴宰族的舊俗及思想一斑〉(下)。《東京人類學會雜誌第二百七十三號 論說及報告》：.87-95。

YI 生

1909。〈埔里社的平埔蕃部落〉。《東京人類學會雜誌第二百八十一號》：437-440。

伊能嘉矩

1915。(大正五年九月)。〈臺灣岸里熟番的宗教概念〉(上)。《東洋》(216)：53-56。

1915。大正五年十月。〈臺灣岸里熟番的宗教概念〉(下)。《東洋》(217)：44-46。

1991。《臺灣文化志》(上)(中)(下)。南投：臺灣省文獻委員會。

伊能嘉矩著・楊南郡譯註

1992《伊能嘉矩臺灣踏查日記》(上)(下)。台北：遠流出版社。

伊能嘉矩原著・森口雄稔編著

1992。〈伊能嘉矩的臺灣踏查日記〉。《臺灣風物》。臺北：臺灣風物雜誌社。

伊能嘉矩著・楊南郡譯註

1996。《平埔族調查旅行：伊能嘉矩〈臺灣通信〉選集》。台北：遠流出版社。

伊能嘉矩原著。程士毅譯述

1999。〈平埔族之際組儀式〉，《再見刺桐花開》：173-179。

呂炳川

1977（昭和52年度文化廳藝術季參加）。《臺灣原住民高砂族の音樂》。臺北：臺灣風物雜誌社。

1982。《臺灣土著族音樂》。台北：百科文化。

佐藤文一

1934。〈岸里大社的歌謠〉。《南方土俗》3 (1)：114-126。

李亦園

1955〈臺灣平埔族的祖靈祭〉。《中國民族學報》(1):125-137。

李壬癸・林清財

1990。〈巴則海族祭祖歌曲及其他歌謠〉。《中研院民族所資料彙編》(3)1-16。

李壬癸

1997。《臺灣平埔族的歷史與互動》。台北：臺灣常民文化學會。

李壬癸・土田滋編著

2001。《巴宰語詞典》（語言暨語言學專刊甲種之二）。南港：中央研究院語言學研究所籌備處。

2002。《巴宰族傳說歌謠集》。臺北：中央研究院語言學研究所籌備處。

周鍾瑄

1959。《諸羅縣志》。台北：臺灣銀行經濟研究室。

吳子光

光緒元年。《一肚皮集》。(清)雙峰草堂刊本。

吳榮順等

1998。《巴宰族之歌》。平埔族音樂紀實系列（6）。臺北：風潮有聲出版有限公司。

林英津

1988。〈巴則海語——埔里愛蘭調查報告〉。《臺灣風物》39/1:176-200。

林英津

2000。《巴則海語》。臺北：遠流出版公司。

林清財

1989。〈頭社小林阿立祖祭儀歌曲研究〉。《台南家專學報》(8)。

林清財

1989。〈台中縣原住民音樂發展史〉第一章〈前言〉。《台中縣音樂發展史》70-72。

林清財

1989。〈台中縣原住民音樂發展史〉第二章〈台中縣原住民音樂〉。《台中縣音樂發展

史》：73-81。台中縣文化局。

林清財

1989。〈台中縣原住民音樂發展史〉第三章〈巴宰海族的音樂〉。《台中縣音樂發展史》：82-95暨附錄一至四：119-132。台中縣文化局。

郁永河

1959。《裨海紀游》。台北：臺灣銀行經濟研究室。

洪麗完

1997。《臺灣中部平埔族：沙轆社與岸裡大社之研究》。台北：稻鄉出版社。

翁佳音

1992 〈被遺忘的臺灣原住民史——Quata大肚番王初考〉，《臺灣風物》42（4）：145-188。

黃叔瓚

1996 (1736) (清乾隆元年)。《臺海使槎錄》。台中：臺灣文獻委員會。

黃美英

2005。〈埔里「四庄番」與「噶哈巫」地域與族群認同的意識〉，《百年的遺落與重現——2005南投縣平埔族埔里群文化研討會論文集》：1-26。南投縣政府文化局。暨南大學國際大學歷史學系協辦。

笠原政治編。楊南郡譯

1995《臺灣原住民族映像/淺井惠倫教授攝影集》；台北：南天書局。

淺井惠倫原著。原載《南方土俗》，收入移川子之藏等原著，楊南郡譯著

2005。〈熟番語言的調查〉，《臺灣百年曙光——學術開創時代調查實錄》。台北：南天書局。頁318-320。

淺井惠倫〈台北地大語言學研究室的熟蕃語言調查〉，原載《南方土俗》，收入移川子之藏等原著，楊南郡譯著

2005。《臺灣百年曙光——學術開創時代調查實錄》。台北：南天書局。頁318-320, 320-322。

移川子之藏原著。葉婉奇譯

1999。〈從「承管埔地合同約字」看埔里的平埔族聚落〉，《重塑臺灣平埔族圖像（一）》：90-111。（譯自（1931年4、5、6月，11月；1932 年12月《南方土俗》一卷二號、三號，二卷一期）。台北：原民文化事業公司。

陳立德、邵信慧主編

2002。《臺灣基督長老教會鯉魚潭（內社）教會設教130週年紀念特刊》。苗栗：鯉魚潭教會。（1871年十二月建堂）

陳維林著・葉婉奇譯

- 1999。〈埔里的平埔族〉，《重塑臺灣平埔族圖像——日本時代平埔族資料彙編(一)》PP.82-89；台北：原民族文化事業公司。譯自1943年三月《民俗臺灣》；三卷三期。

陳柔森主編；葉婉奇翻譯

- 1999。《重塑臺灣平埔族圖像：日本時代平埔族資料彙編》（一）。臺北市：原民文陳柔森主編；葉婉奇翻譯

- 1999。《臺灣慣習記事：資料彙編》（一）。臺北市：原民文化。

陳柔森主編；臺灣平埔族學會策劃解

- 1999。《再見刺桐花開》。臺北市：原民文化。

張耀錡

- 1951。《平埔族社名對照表》。南投：臺灣省文獻委員會。

鈴木作太郎

- 1932。〈平埔族傳說〉，《臺灣的番族研究》；1999 葉婉奇摘譯；《重塑臺灣平埔族圖像——日本時代平埔族資料彙編(一)》PP.17-27；台北：原民族文化事業公司。

溫振華

- 1993。〈清代臺灣中部的開發〉，《臺灣風物》四三卷一期，頁一二七～一四五，臺灣風物雜誌社。

溫秋菊

- 1998。〈巴則海族祭祖歌'ai-yan 初探〉。《藝術評論》(9)：45-86。台北：國立藝術學院。

- 1999a。〈Pazeh祭祖歌'ai-yan 的結構特徵〉。發表於《第五屆亞太地區民族音樂學國際研討會》19頁。福建：福建師範大學音樂系。

- 1999b。〈試探Pazeh音樂文化的綜攝——以一首台語聖詩為例〉。《藝術評論》(10)：25-60。台北：國立藝術學院。

- 2006/12/5。試論清代音樂文獻的學術價值及其現代性——以〈番俗六考〉附載之平埔族歌謠為主要探討。「臺灣音樂學論壇」。於中山大學。

- 2008。〈巴宰族音樂〉及〈ai-yan〉等辭條。《臺灣音樂百科辭書》。臺北：遠流出版社。

廖漢臣

- 1957。〈岸里大社調查報告書〉。《臺灣文獻》8/2：1-4。

潘大和

- 1998。《平埔巴宰族滄桑史：臺灣開拓史上的功臣》。台北：南天出版社。

潘英海

- 1994。〈文化合成與合成文化：頭社村太祖年度祭儀的文化意涵〉。《臺灣福建社會文化研究論文集》。南港：中央研究院民族學研究所。

潘萬益・潘仁德主編

1991。《臺灣基督長老教會大社教會設教120週年史》。豐原：大社教會。

衛惠林

1981。《埔里巴宰七社志》。中央研究院民族學研究所專刊之二十七。台北：南港。

賴永祥

1990。《教會史話》（一）。台南：人光。

1992。《教會史話》（二）。台南：人光。

1995。《教會史話》（三）。台南：人光。

1998。《教會史話》（四）。台南：人光。

2001。《教會史話》（五）。台南：人光。

賴貫一主編

1999。《牽田・走鏢 1999—巴宰族群文史工作手冊》。南投：臺灣平埔族巴宰族群文化協會。

劉枝萬・林美容・丁世傑・林承毅訪問紀錄

2008。《學海悠遊—劉枝萬先生訪談錄》。台北：國史館。

劉枝萬

1952。〈貓霧揀社番曲〉（與宋文薰合著）。《文獻專刊》3(1):1-20。

駱維道

1974。〈平埔族阿立祖祭典及其詩歌之研究〉。《東海民族音樂學報》第一期。台中：東海大學。

簡史朗

2005。〈巴布拉族〈貓霧 社番曲〉的若干問題和發現〉。《百年的遺落與重現—2005南投縣平埔族文化研討會論文集》（共26頁）；行政院文化建設委員會・南投縣政府、國立暨南國際大學。

南管音樂中的集曲

林珀姬

國立臺北藝術大學傳統音樂系副教授

摘要

唐宋以來，從詞樂到南戲，「犯調」的應用相當廣泛，到了清代以「犯調」之名不雅，而改稱「集曲」，但《新編南詞定律》中仍稱「犯調」，而《九宮大成南北詞宮譜》、《南北詞簡譜》則稱「集曲」，於是「集曲」之名被廣泛運用，絃管文化圈並無「集曲」之語彙，此乃學界借用南曲曲體形式之名稱，絃管人反而常用「××犯」稱之，見諸南曲中的「集曲」（「犯調」）之各種相同名稱，例如：【二犯江兒水】、【巫山十二峰】、【十三腔】、【八寶妝】，也在南管手抄本中使用。這些「集曲」曲目，一向深受樂人的喜愛，因為一首曲子中，可以聽到許多門頭曲韻，樂人在聆賞之時，也必須努力透過聽覺辨識其中的各種曲韻；因此，除了欣賞演唱者的功力，也能肯定自己「識曲」的能力，故此類曲目最讓絃管人津津樂道。

有關南管音樂在「集曲」的運用，究竟與詞樂或宋元南戲以來的南曲相似與否？本文藉由音樂文獻所陳述之「犯」、「集曲」概念，探討南管音樂集曲的運用。

關鍵字：腔句、大韻、犯調、犯聲、集聲、集句、集曲

Chi-Chu in Nanguan Music

LIN, Po-Chi

Associate Professor

Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts

Abstract

Since the Empires of Tang and Song, the use of Fan-Tiao (犯調) was very popular in music for Tzu (詞) and Nanxi (南戲), and this phenomena was renamed 'Chi-Chu' (集曲) by Manchurian for a less negative title. Though it was still called Fan-Tiao in 'Xin Bian Nan Tzu Ding Lu' (新編南詞定律), other albums such as 'Jiu Gong Da Cheng Nan Bei Tzu Gong Pu' (九宮大成南北詞宮譜) and 'Nan Bei Tzu Jian Pu' (南北詞簡譜) did switch to the new name, which was therefore used widely in academics and borrowed for labeling Nanguan musical forms. However it did not happen among Nanguan circle or Nanguan manuscripts, which often use '...Fan' to name certain combination of tunes or tune-families, such as 'Er Fan Jiang Er Shui' (二犯江兒水), 'Wu Shan Shi Er Fong' (巫山十二峰), 'Shi San Qiang' (十三腔), 'Ba Bao Zhuang' (八寶妝). These combined tunes were always loved by musicians, for one could hear many tune-families in one piece, and it was considered an approval of one's music knowledge if s/he could recognized every single tune in this piece (in addition to enjoying the singer's performance).

Is the use of Chi-Chu in Nanguan music similar to that of Tzu music or Nan-chu (南曲) of Nanxi since the Empires of Song and Yuan? With a survey on music documentary about Fan-Tiao and Chi-Chu, the author looked into the use of Chi-Chu in Nanguan music.

Keywords: Qiang-Ju (腔句), Da-Yun (大韻), Fan-Tiao (犯調), Fan-Sheng (犯聲), Chi-Sheng (集聲), Chi-Ju (集句), Chi-Chu (集曲).

前言

「集曲」乃借用南曲曲體形式之名稱，絃管人並無此語彙，但見諸南曲中的「集曲」（「犯調」）之各種相同名稱，例如：【二犯江兒水】、【巫山十二峰】、【十三腔】、【八寶妝】，也在南管手抄本中使用。這些「集曲」曲目，一向深受樂人的喜愛，因為一首曲子中，可以聽到許多門頭曲韻，樂人在聆賞之時，也必須努力透過聽覺辨識其中的各種曲韻；因此，除了欣賞演唱者的功力，也能肯定自己「識曲」的能力，故此類曲目最讓絃管人津津樂道。

有關南管音樂在「集曲」的運用，究竟與宋元南戲以來的南曲相似與否？本文藉由音樂文獻所陳述之「犯」、「集曲」概念，探討南管音樂集曲的運用。

壹、南管管門、門頭、牌名與腔句

南管管門有四空管、五六四儀管、五空管、倍士管。管門其實就是「管色」，至於樂曲之所使用的音階結構，以及樂曲音域、調式等，則要從門頭與牌名來檢視。所以不能直接將四空管譯成西樂之F調、五六四儀管譯成西樂之C調、五空管譯成西樂之G調、倍士管譯成西樂之D調，因為管門只陳述了曲目所用的管色。目前「門頭」稱謂的歷史淵源，尚無從得知，但至少明代【二調】、【雙調】、【背雙】、【山坡羊】、【相思引】、【北調】之名已被使用；至於牌名，我們從明·王驥德《曲律》〈論調名第三〉，可以瞭解絃管人為何不稱「曲牌」，而稱「牌名」：

曲之調名，今俗曰〔牌名〕，始於漢之朱鷺、石流、艾如張、巫山高，梁、陳之折楊柳、梅花落、雞鳴高樹巔、玉樹後庭花等篇，……

《曲律》中「曲之調名，今俗曰牌名」此調名即指曲牌，明代之際，俗稱「牌名」，而南管樂人至今亦沿用「牌名」之稱謂。

南曲中有相當多的曲牌，被南管音樂所沿用，但南管音樂與南曲曲牌相比，還多了一層門頭關係，故絃管文化圈有一套自成系統的樂語稱呼：門頭與牌名分二層，上層為門頭，不管門頭名稱是否原是南曲牌名，均概稱「門頭」，也不管下層的牌名是否為曲牌，均概稱為「牌名」；例如【大倍·二犯江兒水】、【相思引·八駿馬】、【中滾·十三腔】，【大倍】、【相思引】、【中滾】均稱「門頭」，而【相思引】卻是漢魏以來就有的牌名；門頭之下的【二犯江兒水】、【十三腔】、【八駿馬】均為「牌名」；其中【二犯江兒水】、【十三腔】等稱法，與南曲「集曲」同，但【八駿馬】則是指犯八個門頭。又如【中滾·百花圖】之【百花圖】雖記寫在牌名位置上，但並非曲牌，乃以樂曲內容描述百花而記名，卻亦稱「牌名」。故南管的門頭與牌名，實際上是主標與副標的關係。

關於本文所提「集曲」之曲目，絃友習慣上，只有「犯」的觀念，並無「集曲」稱呼，

學者以同時見於南曲集曲之牌名，如：【巫山十二峰】、【十三腔】、【八寶妝】¹等，以曲牌數目言之牌名，直接從牌名判斷其是否為集曲；另一種則是以【××犯】之牌名，稱其為集曲。那麼，究竟在南管音樂中「集曲」概念是如何運用，筆者以為應該可以從歷代音樂文獻中，對「集曲」（「犯調」）之所下的定義如何，去瞭解南管音樂中的「集曲」意涵。

如果從文體來看，南管音樂的曲詩，文體均屬「曲牌體」，係長短句形式，少部分拍法短小的門頭，才有類「板腔體」五言、七言之齊言出現，²每一門頭或牌名，均有其對應的曲韻呈現，不論它是具有上下句的曲韻，或單一的曲韻，或多重的曲韻，均可藉由一個「腔句」曲韻，判定其門頭；以南曲曲牌體為例，「腔句」實乃曲牌結構之基本單位。³兩相評比，發現南管與南曲之間，有相同的「腔句」曲韻概念，故藉由特徵腔句就可辨識其所屬門頭、牌名。此腔句可以是一字腔、二字腔、三字腔，或是完整的句腔；但也有某些例外，因為這些腔句屬於幾個門頭共用腔句，此時就要另尋其個別的特徵腔句。

「腔句」是絃友對門頭辨識的依據，每個門頭都有自己獨特的腔句，如【北青陽】的腔句曲韻；也有特殊性的特韻，如屬一字腔韻的，有【皂雲飛】的「ㄟ」、【寡北】的「喲」；二字腔韻，有〈精神頓〉特韻「益春」、「青春」；⁴三字腔韻，有〈望明月〉中【杜宇娘】特韻「且回步」。樂人只要從「字」或「句」的腔韻觀之，就可辨識其所屬門頭。所以要瞭解南管集曲的運用，管門、門頭、牌名等都必須相當清楚，才能解構。

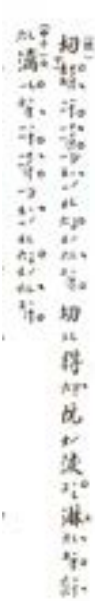
1 詞牌【八寶妝】雙調110字。上片54字10句四仄韻，下片56字9句5仄韻。亦有作【八犯玉交枝】者，應是由八調組成，但卻不知所犯何調。

2 如【序滾疊】（即【將水疊】又曰【四邊靜】）〈一年四季春〉：「一年四季春，相思亂方寸。一別情君去，鴛鴦拆離群。人生趁青春，何日得見君。心內障寂寞，勅桃解心悶。」為五言八句。此曲在不同抄本中，也有加襯，成為長短句形式。【皂雲飛】〈今旦好日子〉：「今旦好日子，迎親是佳期。ㄟ！新娘果標緻，西施共伊比。一對夫妻相隨到百年，一對夫妻相隨到百年。」前四句為主體，係五言。

3 「腔句」從文體看，就是一個「句子」，從音樂看，就是一個「樂句」。南管音樂中，句字可長可短，但完整的腔句均有固定的曲韻，句子的前半部大部分依字行腔，在韻腳的句尾部，回歸門頭的特徵曲韻，而絃友們就是靠著「腔句」曲韻辨識門頭，由於南管音樂的理論系統尚未有人整理定案，故筆者從相關的曲唱找尋立論點，借用洛地先生的「腔句」觀念行文。見洛地著《詞樂曲唱》，頁182，「曲唱，在文，是以曲牌為其結構單位；在樂，則以腔句為其基本結構單位。」人民音樂出版社。

4 此腔韻為「鷓鴣啼」腔韻的折拍曲韻，故蔡尤本口述《陳三》中，〈精神頓〉牌名標為【鷓鴣天】，「鷓鴣天」即「鷓鴣啼」之訛音轉化，就是因為有了此二字腔，牌名才會標為【鷓鴣天】。

表一：門頭特徵腔韻

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

貳、集曲的概念

「集曲」是南曲中的曲體形式，一般論家的說法是：「採用若干支舊有的曲牌，各摘取其中的若干樂句，重新組織成一支新的曲牌。」⁵檢視明·王驥德《曲律》，此類曲目稱「雜犯諸調」；清代成書之《九宮大成南北詞宮譜》與《新編南詞定律》二書中，《九宮大成南北詞宮譜》稱「集曲」，《新編南詞定律》則稱「犯調」，故「集曲」即「犯調」。胡適言：「做學問要在不疑處有疑。」故筆者乃就「集曲」、「犯調」名稱之相關文獻資料先做探討，藉以釐清一些觀念。

一、從犯調、集曲的歷史發展觀察

（一）宋·陳旸《樂書》卷164：

唐自天授（690—705）末年，劍氣入渾脫，始為犯聲，……明皇（712—756）時，樂人孫處秀，善吹笛，好作犯聲，時人因為新意而效之。

由「劍氣入渾脫，始為犯聲」句，可見唐人「犯聲」，應是從笛曲開始的。此句應指

5 見國立台灣戲曲學院《戲曲學報》頁127，施德玉著《集曲體式初探》

『渾脫』曲犯『劍氣』曲之聲。

（二）宋·姜夔《淒涼犯·序》云：

凡曲言犯者，謂以宮犯商、商犯宮之類。如道調宮“上”字住，雙調亦“上”字住。所住字同，故道調曲中犯雙調，或於雙調曲中犯道調，其他准此。唐人樂書云：‘犯有正、旁、偏、側，宮犯宮為正，宮犯商為旁，宮犯角為偏，宮犯羽為側。’此說非也。十二宮所住字各不同，不容相犯。十二宮特可犯商角羽耳。”

由此可知唐人以為十二宮都可以相犯，而姜白石則以為只能犯商、角、羽三調。他的理由是：只有住字相同的宮調才可以相犯，所謂「住字」，即「結音」，以《淒涼犯》為例，其自注云：“仙呂調犯商調。”《淒涼犯》：「綠楊巷陌，秋風起，邊城一片離索。馬嘶漸遠，人歸甚處？戍樓吹角。情懷正惡，更衰草寒煙淡薄。似當年將軍部曲，迤邐渡沙漠。追念西湖上，小舫攜歌，晚花行樂。舊遊在否？想如今翠凋紅落。漫寫藍裙，等新雁來時繫著。怕匆匆不肯寄與，誤後約。」這首詞的末句為「誤後約」，「約」字的工尺譜字是「上」，這個「上」字就是「結音」，或稱「煞聲」。仙呂調和商調同用「上」字為結音，故可以相犯。不過此處「商調」，係指「雙調」，不是夷則商的「商調」。故南曲中有「仙呂入雙調」，亦與白石此詞同。⁶

（三）張炎《詞源》卷上有《律呂四犯》一篇，提供了一個宮調互犯的表格，也引用姜夔《淒涼犯·序》為說明，修正唐人的說法。他說：

“以宮犯宮為正犯，以宮犯商為側犯，以宮犯羽為偏犯，以宮犯角為旁犯，以角犯宮為歸宮，遇而復始。”

由此可知，「犯調」的本義是宮調相犯，是音樂上的變化，不懂音樂的詞人，只依詞調填詞，不會創造犯調；只有懂得音樂的詞人才有可能「犯調」。

（四）宋·張炎《詞源·結音正訛》：

「商調是丿字結聲，用折而下，若聲直而高，不折，則成么字，即犯越調。……」

6 《白石道人歌曲》中《淒涼犯》原未注宮調，即未注明何調犯何調。陸鐘輝本旁注為“仙呂調犯商調”。今查《彊村叢書》所据明張家文苑鈔本《夢窗詞集》中，有《淒涼犯》一調，注為“仙呂調犯雙調”。陸本之“商調”顯系“雙調”之誤。此曲之所謂仙呂調犯雙調，即樂曲本調為仙呂調，部分段落轉用雙調。仙呂調與雙調所用譜字基本相同，僅在「工」字不同，仙呂調用「下工」，雙調用（工），而白石譜中則兩字皆寫作「工」，故無法從其譜中直接看到犯調，即轉調之處。楊蔭瀏先生在其《白石道人創作歌曲研究》（人民音樂出版社1957年8月出版）中，認為此曲轉調處前闕自“一片離索”至“情懷正惡”，而至“更衰草”回歸本調。後闕自“晚花行樂”至“翠凋紅落”轉調，而至“等新雁”歸本調。

《結音正訛》闡述商調、仙呂宮、正平調、道宮、高宮、南呂宮等調的結音，以及將結音做了改變，即為「犯調」。從音樂上「改變結音」，可以有兩種作法，一為旋宮後的「調高」轉換，一為同宮調的「調式」轉換。以上張炎與姜夔說法或有些許不同，不過，很明顯的，二者皆指音樂上的「犯調」。

（五）明·王驥德《曲律》〈論調名第三〉提到「犯調」：

……而又有雜犯諸調而名者，如兩調合成而為【錦堂月】，三調合成而為【醉羅歌】，四五調合成而為【金絡索】，四五調全調連用而為【雁魚錦】；或明日【二犯江兒水】、【四犯黃鶯兒】、【六犯清音】、【七犯玉玲瓏】；又有八犯而為【八寶妝】，九犯而為【九疑山】，十犯而為【十樣錦】，十二犯而為【十二紅】，十六犯而為【一秤金】，三十犯而為【三十腔】類。又有取字義而二三調合為一調，如【皂袍罩黃鶯】、【鶯集御林春】類；有每調只取一字，合為一調，如【醉歸花月渡】、【浣沙劉月蓮】類。

「集曲」之名在《曲律》中尚未出現，而《曲律》中的「雜犯諸調」指的就是南曲普遍採用的「集曲」之「體」，就是集曲的文體形式，其命名方式有按曲牌數來命名，有取文義合成牌名，或以各調名一字合成牌名。

……沈括又言：「曲有犯聲、側聲、正殺、寄殺、偏字、傍字、雙字、半字之法。」⁷《樂典》⁸言：「相應謂之“犯”，歸宿謂之“煞”。」今十三調譜中，每調有賺犯、攤犯、二犯、三犯、四犯、五犯、六犯、七犯、賺、道和、傍拍，凡十一則，係六攝，⁹每調皆有因，其法今盡不傳，無可考索，蓋正括所謂「犯聲」以下諸法。然此所謂「犯」，皆以聲言，非如今以此調犯他調之謂也。

《曲律》此段文字，此段似乎又以「樂體」言，列舉了不同時代的二人之言，從宋·沈括之言，闡述音樂上的各種「犯調」之法；又藉由明·黃佐之《樂典》所言，「相應謂之“犯”，歸宿謂之“煞”。」說明所「犯」之調要能相應，也就是來自不同曲牌之樂句要能相容，銜接才能美聽。而最後「然此所謂「犯」，皆以聲言，非如今以此調犯他調之謂也。」很清楚的指出明代南曲「集曲」調名中，標示文體的「犯」與沈括或《樂典》所論，

7 見《夢溪筆談》卷五：樂律93條。

8 《樂典》古代音樂理論著作，凡36卷，明嘉靖年間黃佐著。

9 據《中國歷代劇論選註》陳多、葉長海之註釋：「十一則歸於六攝。「賺犯」，南曲中的《賺》曲大多在套曲中作為「移宮轉調」的過渡曲牌，所以稱為「賺犯」。「攤犯」，或稱「攤破」、「攤聲」，原為唐宋曲子詞樂曲的擴展手法。「二犯」至「七犯」，指一個曲調「犯調」二次至七次等不同手法。「賺」，效法宋代說唱藝術「唱賺」的音樂手法，南宋·耐得翁《都城紀勝》：「凡賺最難，以其兼慢曲、曲破、大曲、小唱、耍令、蕃曲、叫聲諸家腔譜也。」「道和」，越調過曲有「道和」，《沈譜》注說：即中呂之「合生」。合生原為唐宋時技藝，其特點為即席題咏、歌舞，故「道和」，或指即興發揮的音樂方式。「傍拍」，或與沈括《夢溪筆談》所言的「傍字」、「傍犯」等音樂變化手法一致。」

詞在音樂上「犯調」，不能混為一談，一為文體之犯，一為樂體之犯。

（六）清·萬樹《詞律》云：

詞中題名「犯」字者，有二義：一曰犯調，如以宮犯商、角之類，夢窗云『十二宮住字不同，為道調與雙調俱上字住，可犯是也；一則犯它詞句法，若【玲瓏四犯】、【八犯玉交枝】等，所犯竟不止一調。』

由《詞律》之說，更可確知：詞之「犯調」也有二義，一則音樂之犯調，一為文句（文體）之犯調。再從《全宋詞》蒐尋，亦可找到各種不同的「犯調」：音樂上的「犯調」，以宮犯商、角之類，或結音不同之犯調，如周邦彥的《側犯》、柳永的《尾犯》；也有將若干曲調的部分樂句，剪輯串合成一調，如宋·曹勣《八音諧》詞調，自注云：「賞荷花，以八曲聲合成，故名」。而陸游《江月晃重山》詞調，則由【西江月】、【小重山】各數句合成，這就與南曲中的集曲意義相同，為文體之「犯調」。

綜合以上各家之言，可知宋詞之犯調除了樂體上的犯（含宮調之犯、結音之犯、腔句音聲之犯），還有文體上的犯；《南北詞簡譜》、《九宮大成南北詞宮譜》的「集曲」，就是《新編南詞定律》的「犯調」，均指文體之「犯」。¹⁰

參、集曲觀念在南管音樂中的應用

筆者透過歷代各家對犯調、集曲之解讀，有了較清楚的概念之後，再來檢視南管音樂中的相關問題。

一、前人的研究

目前有關南管音樂中「集曲」的研究，最重要的有呂鍾寬《泉州絃管叢編》，¹¹此書下編，頁344，對「集曲體」的解釋：

絃管第四類曲調，係集數支至十數支不同的曲調，摘各調中的一、二句組成一支新曲例如〔巫山十二峰〕，乃由【一江風】【駐馬聽】【九串珠】【暮雲捲】【大環著】【水底月】【黑麻序】【風霜不落葉】【白芍藥】【石榴花】【五節樽】【誤佳期】等十二支曲調的一二句組成，並另立一新的牌名，此乃為「集曲」。

另有以一支曲牌為主，鑲入他調的旋律片段，最後又轉回原調，例如【中滾·

¹⁰ 有關南曲「集曲」曲牌的格律，可參考《南北詞簡譜》、《九宮大成南北詞宮譜》、《新編南詞定律》等書，本文限於篇幅，不一一列舉。

¹¹ 此處例舉前輩之文，乃係坊間可購買到之出版品，為筆者手邊常參考者，筆者平日忙於教職，孤陋寡聞，也許尚有未列舉之其他相關論著，尚祈原諒。

三隅犯】，係由【中滾】之中鑲入【水車歌】、【北青陽】，曲子之前後乃為【中滾】，這類鑲入式的集曲，乃以第一曲牌為名而不另立新名，謂之「犯曲」。

頁381「犯曲體」的解釋：

集曲乃是由若干不同的曲牌片段，重新組合成一新曲牌，新曲名乃由曲調數而來，例如【八韻美】、【巫山十二峰】、【十八學士】，一望而知各由八、十二、十八支曲牌組成之集曲。犯曲則有一個基本的曲調，於其中嵌入聲譜可協之曲牌，例如【玉交枝·三隅犯】（或寫為【三遇反】）之〈君去有拙時〉，其結構為：

【玉交枝】君去，君去有拙時，苦在心頭有誰知機。

【福馬】為著人情即會相牽藤纏，忘餐廢寢，忘餐廢寢，如醉似痴。

【千里急】空誤阮，空誤阮青春少年時。

【玉交枝】早知，早知相思病，當初何卜勸君去求科名題字。想許冤家，那是採花蝶兒，誰想賊冤家，那是採花蝶兒。

右一曲（此曲）於【玉交枝】之後的兩句，改被以【福馬】之旋律，又續以一句【千里急】之曲調，此【千里急】乃【相思引】之款；最後又返回原調【玉交枝】，故曲牌乃以第一調為名，此乃犯曲之通式。

此書「集曲體」與「犯曲體」之二分法，顯係以拍法分，呂先生將七撩拍曲目稱為「曲牌體」，其集曲屬「集曲體」；三撩拍以下曲目稱為「滾門體」，其集曲屬「犯曲體」。

所收錄的「集曲體」曲目，計有【大倍·二犯江兒水】、¹²【大倍·十段錦】、¹³【大倍·九曲洞仙歌】、【八寶粧】、¹⁴【九串珠】、【十八學士】、【倍工·三台令】、¹⁵【倍工·五韻美】、¹⁶【倍工·七犯子】、【倍工·七賢過關】、¹⁷【倍工·八團美】、【倍工·

12 【二犯江兒水】南曲中為雙調犯調，13句，26板。《紅拂記》【二犯江兒水】為【五馬江兒水】首至五句【金字令】十至末句【朝天歌】合至末句。見《新編南詞定律》卷九，頁623。

13 南曲仙呂宮集曲有【十樣錦】《九宮大成》頁188《拜月亭》之【十樣錦】為【疊字錦】首至二句【窄地錦襠】第三句【錦法經】五至六句【錦衣香】七至八句【畫錦堂】七至八句【字字錦】六至九句【錦上花】第六句【一機錦】第六句【攤破地錦花】五至六句【錦腰兒】末句，共集十曲牌，故稱【十樣錦】。而南管音樂中【十段錦】曲目在抄本中，常見到「十段錦套」之名，指套《為人情》在許啟章的抄本中，註記為「十段錦套」用指套，故【十段錦】可能非集曲，而是套曲名。

14 【八寶粧】南曲為商調集曲，散曲【八寶粧】為【金梧桐】首至四句【四塊金】七至八句【五更轉】四至五句【三臺令】第三句【山坡羊】六至七句【綠欄衫】第二句，【駿甲馬】四至末句。

15 【三台令】是否為集曲，待查。南曲中【三台令】非集曲，為商調過曲，10句，26板。

16 【五韻美】南曲為越調過曲，7句19板。另一為仙呂過曲，7句21板。

17 【七賢過關】南曲中有南呂宮與商調集曲二種，南呂宮《太平圖》【七賢過關】為【恨蕭郎】首至四句【胡女怨】第四句【麻婆子】第三句【痴冤家】第三句【啄木兒】五至六句【呼喚子】第二句【丞相賢】末句。商調《巧團圓》【七賢過關】為【金梧桐】首至四句【黃鶯兒】四至五句【五更轉】合至末句【懶畫眉】三至合【鍼現箱】五至合【皂羅袍】合至六句【桂枝香】十至末句。

巫山十二峰】。¹⁸

犯曲體曲目，計有【玉交枝·三遇反】、【中滾·南北交】或【中滾猴】、【中滾·三遇反】、【中滾·四遇反】、【中滾·五遇反】、【中滾·十三腔】、【中滾·十八腔】、【相思引·三遇反】、【相思引·五韻悲】、【相思引·八駿馬】、【相思引·九連環】、【北調·十三氣】。以上《泉州絃管叢編》中有關南管「集曲」之研究，以及相關曲譜，提供給讀者參考。

二、南管音樂中的集曲——常見的犯

（一）宮調上的犯

1. 同宮相犯

這類曲目除了管色相同，必須有一些相類似的腔句或結音，因為腔格相近，均有一些相類似的腔句或結音，常落「下」、「工」等，可以互容，可以達到《曲律》所言「過搭得宜」之法。不同的牌調（門頭或曲牌）之「犯」，運用相當廣；最常見的，如【皂雲飛】的「㗎」，用於【錦板】，則此曲的門頭、牌名標為【錦板·皂雲北】，【皂雲飛】即【駐雲飛】（泉腔音同），與【錦板】（亦稱【北調】）同屬五空管，二門頭間，有相類似的腔句與結音，從宮調言，則是「同宮相犯」；以門頭言，【北調】犯【皂雲飛】就是「犯調」，其牌名為【皂雲北】，此牌名就由【皂雲飛】與【北調】二牌名組成。其最大的特徵，即是曲中加入「㗎」字特韻，絃管人常說：「無『㗎』（或寫為『嗟』、『差』，泉腔音同）不【皂雲】！」

曲簿中，單純【皂雲飛】的曲目不多，不過，此曲牌單一個『㗎』字，四個拍位的腔韻，就常被用於【北調】。因此，此種「犯調」可以從三個層面看，以牌名言，【皂雲北】是【錦板】犯【皂雲飛】的「犯調」；以宮調言，兩牌調管色相同，為同宮調，屬「同宮相犯」；以音樂曲調言，【北調】的曲中插入了【皂雲飛】的「㗎」四拍大韻，¹⁹就是「犯聲」，其意義應如唐人「劍器入渾脫」之「犯聲」。

18 見於手抄本，被認為是集曲的，尚有【八美行】、【十八飛花】。呂鍾寬先生《泉州絃管研究》亦將【十八飛花】列為集曲，所集牌名只知十六個。

19 南管的腔韻，基本為兩拍，三拍以上的腔韻，就可稱為「大韻」。完整的腔韻不管幾拍，都是會在拍位結束，但在腔句與腔句連接時，最後的拍位是可移動的，如下接的句子從拍位起唱，那麼，此腔韻最後拍位就讓給下一腔韻，所以「差」（㗎）字在〈迫勒阮身〉中只三個拍位。



下表為《明刊三種》中《滿天春》〈駐雲飛・自嘆命乖〉、〈皂雲飛・梅花獨占春〉，與〈錦板・皂雲北・迫勒阮身〉曲詞之比較，可發現各曲之間有些相似的句法、結音，最重要的是「嗟」字的運用，為其特徵，其腔韻見表一，或〈迫勒阮身〉曲譜中紅框內之腔格。

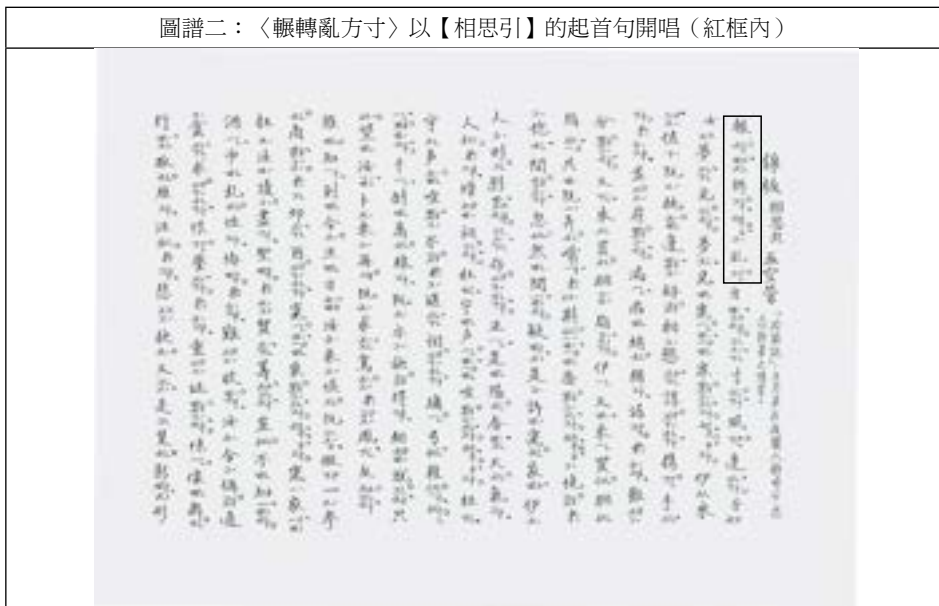
表二、《滿天春》〈駐雲飛・自嘆命乖〉、〈皂雲飛・梅花獨占春〉與〈錦板・皂雲北・迫勒阮身〉之比較

《滿天春》駐雲飛	皂雲飛	錦板・皂雲北
自嘆時乖 蒙正兒夫窮秀才 衣破無帶好似范丹 貧無奈 嗟，我夫終日去還齋 不見歸來 愁掛雙眉 怎奈家人愁眉黛 悶倚窯門手托腮	梅花獨占春（六） 慶賀恁新婚（下） 夫妻和諧百子共千孫 （下） 嗟（六），風調共雨 順（六） 福祿進家門（下） 願恁長富貴（六） 年年十八春（下）	逼勒阮身（工） 不女逼勒阮身（下） 教阮再結連理（六） 我夫汝往邠州城（六） 無不女通音信（下） 嗟（六），汲水慢行（六） 氣苦阮身（工） 目宰如珠淚滴淋漓（下） 抄起羅裙阮今抄起羅裙（六） 掠只金蓮步進（下） 天寒地凍誰憐憫（六） 地凍天寒今有誰人憐憫不女（工）

【北調】門下有【四朝元】、【相思北】、【雙挑北】、【風潺北】、【皂雲北】、【倍北】、【金錢北】、【滿堂春】等牌名，²⁰其中的【皂雲北】、【風潺北】、【相思北】就是以牌調特徵顯現的「犯調」。

從周邦彥的《側犯》、柳永的《尾犯》，筆者想到了〈北調·相思北·輾轉亂方寸〉，引用【相思引】的句首韻入曲，是不是也可稱為「頭犯」或「首犯」？此曲起句「輾」字腔格為【相思引】的句首韻，「轉」字腔格則轉入【錦板】韻，此腔格與【相思引】也有些類似，²¹這是個特殊的例子，因為【相思引】為三撩拍，將【相思引】的起首句引用入【北調】，作為一二拍的起首句，則必須將拍法先改為一二拍，但其作法並不是折拍的【短相思】，而是直接將三撩拍改點拍為一二拍起唱。運用此句首韻的曲目還有〈北調·四朝元·形影相隨〉，此曲牌名以曲中所用【四朝元】大韻多次為重要特徵，故名。

圖譜二：〈輾轉亂方寸〉以【相思引】的起首句開唱（紅框內）



同樣的，在【中滾】中最常見的是犯【杜宇娘】，²²【中滾】與【短滾】曲韻常互用，但一般樂人在【中滾】與【短滾】的區分上，常以曲中有【杜宇娘】者，就是【中滾】；此為原則，當然也有例外。而【杜宇娘】之牌名，最早見於唐代教坊曲，《明刊閩南戲曲絃管三種》中，也有此牌名之曲目。【杜宇娘】目前在【中滾】中，最常見的都是以三字腔的疊唱句出現，前句為低腔，後句為高腔。如〈望明月〉中，「且回步，且回步」處，〈不良

20 【北調】下有八牌名，其中【雙挑北】應是以樂曲內容言，為羅卜入地獄救母，一頭擔經，一頭擔母，故曰「雙挑」。知見曲目中，【倍北】有五空與倍思兩種，五空【倍北】是指【北調】犯【潮調】或運用女、龟來改變【北調】腔韻色彩的曲目，倍思【倍北】是指【金錢北】移宮轉調後的【三腳潮】。

21 可參考〈昨冥夢〉之句首韻。

22 【杜宇娘】之大韻請參見表一。其用法，一般以單數，一、或三次用於曲中，但也有例外。

心意〉中，「那虧阮，那虧阮」、「誰思疑，誰思疑」、「又掠阮，又掠阮」就是【杜宇娘】的曲韻。抄本中，有些會把【杜宇娘】記寫在牌名位置，有些則無。《明刊三種》已出現的曲目，如〈人生在（一）世〉，傳唱已有四五百年之久，在知見手抄本中，就只有【杜宇娘】的高腔，沒有前句的低腔出現，這也可視為一個牌調腔韻在歷史中的逐漸轉化。

以上列舉之曲例，從宮調言，係同宮相犯；從音樂曲調的運用上看，則為「犯聲」。

2. 異宮相犯

此類曲目為二至多宮調的相犯，但不管幾個宮調相犯，《曲律》所言「過搭得宜」仍是最重要的作法，通常會在曲韻轉折變化之處，借用臨時記號改變宮調，相當於西樂之固定調記譜法。

（1）〈中滾·十三腔〉²³是南管中最有名的「集曲」例子，此種曲目以【中滾】（有時借用【短滾】）為首尾，中間串連了十多種門頭或牌名曲韻，是屬於多宮調的「異宮相犯」。如果從文體看，〈輕輕行〉之曲詩是將四十二套指套名，按詞意連綴編成詩篇，極盡文章集錦之妙，樂人則可藉此曲詩，教導學生認識指套。也因此泉州地方戲劇出版社的鄭國權先生將此曲稱為「集句組曲」，「集句」係指「集文句」。〈輕輕行〉曲詩與門頭之連接如下：

（四空管 中滾）「輕輕行」²⁴到三十六宮內（水車）盡皆春色 盡皆春色（五六四×管 玉交枝）
「清早起」「對菱花」「情梳妝」「照見阮」只形容 瘦減玉肌只為「親人去」遠（望遠行）
「虧伊歷山」「一路行」行「出漢關」行出漢關迢迢萬里（五空管 福馬）
「想君去」後想我君去後（倍思管 潮陽春）「拙時無意」「一陣狂風」吹入
「鎖寒窗」「孤栖悶」坐「綉閣羅幃」「記得相逢」在夢裡「見汝來」
共阮攜手並肩 在只「金井梧桐」葉落時（五空管 短相思）「舉起金杯」同賞月 舉起金杯同賞月
千思萬愛 千思萬愛乜樣歡喜「汝因勢」卜去春闈直去到「南海普陀山」諸弟子
「弟子壇前」專拜請（疊韻悲）說是春闈得意「因為歡喜」醒來都如醉似痴
「為君去」為君去 一更二更直到「五更長」冥都袂睏那聽見（雙閨）
「玉簫聲」如泣訴 又「聽見杜鵑」在許「花園外邊」叫「春今卜返」圓
「我只心」頭悶越添「為人情」無倒邊 君恁悞「我一身」（皂雲飛）嗟 虧汝
「父母望子」「心肝跋碎」（北調）亂如絲「妾身受禁」不敢開聲啼 阮不敢開聲啼
恐畏「爹媽」（五六四×管 寡北）喲（四空管 北青陽）聽「聽見心越悲」「一紙相思」寄度伊
未知「情人去」值處（落疊 二北疊）「小姐汝聽」說汝「自來生長」都伶俐

23 在指套中《二調·十三空·繡停針·輕輕行》，此曲中的「十三空」，乃指全曲中琵琶所使用的「空位」有十三處，其正確牌名為【繡停針】，屬單煞曲目，與【中滾·十三腔·輕輕行】之集曲不同。同樣的牌名，有不同具體內容的還有【北調·十三氣】，〈北調·十三氣·皇都春色〉，為集曲，指套《繡閣羅幃》之二節〈憶著君情〉雖然也是【錦板·十三氣】，不過此「十三氣」卻是指【錦板】曲目中的十三個不同曲韻，詳見後文，頁24。

24 （）內為管色與門頭，「」內黑體字為指套名。

豈不知咱官人有孝義 教人再呢會不「忍下得」障虧心辜負汝 勸汝寬心相共行
到花亭邊 趁賞「趁賞花燈」莫負今冥 趁賞只花燈 真個莫負(短滾)好春天

圖譜三：〈中滾・十三腔・輕輕行〉²⁵

Figure 3 displays a musical score for the piece 'Zhong Luan · Shisan Qiang · Qing Qing Xing'. The score is written in traditional Chinese notation, including lyrics and musical notation. The score is divided into two parts. The top part is titled '中滾十三腔' and the bottom part is titled '輕輕行'. Red boxes highlight specific musical phrases and lyrics, indicating key points of analysis.

「十三腔」原指犯十三個門頭，但從曲詩分析，可以知道此曲用了十五個，卻仍稱「十三腔」，知見曲目中，有不足十三腔，如〈聽門樓〉，有超過十三腔，如〈恨王魁〉，

²⁵ 曲譜中之紅框為宮調轉折處，其中的「嗟」、「噯」為單獨一字腔的「犯聲」，是門頭【皂雲飛】與【寡北】。

但亦通稱為「十三腔」，不過也有部分手抄本中也有註記為「十八腔」的。

因為每個門頭都有其特徵曲韻，南管人即依此辨識門頭。在腔韻的運用上，腔句既為獨立個體，故〈輕輕行〉第一句起唱為【中滾】，²⁶第二句就轉到【水車】，並利用【水車】的疊唱句將「×六」改「ㄅ六」以為「過搭」，疊唱時轉入五六四儀管的門頭【玉交枝】兩句，接【望遠行】兩句，再改「×儀」為「ㄅ儀」當作「過搭」，轉入五空管【福馬】兩句，又改「ㄣ」為「ㄣ」，轉入倍思管，這段【潮陽春】較長，總共用了五句，每句的用法不同，除了運用插入句（類似「攤破」²⁷手法）的銜接，使每句字數長短不一，拍位亦多寡不同，各句銜接時，視接句的起韻為拍起或撩起，調整韻腳腔韻的拍位，韻尾有時落在拍位，有時落在撩位，運用非常靈活。接下來回到五空管的【短相思】，先以疊唱句的「落六字」腔韻開始，只出現上句的高韻，沒有低韻出現，這也是此曲特殊之處。²⁸而此疊唱句的「落六字」腔韻，同時也是【北相思】、【疊韻悲】落一二時常用的曲韻，利用這個共同曲韻，與下接的【疊韻悲】落一二時的曲韻相接，就非常巧妙。

【疊韻悲】又名【長雙閨】，故其落一二的曲韻，有時也被稱為【雙閨】，但實際二門頭的曲韻仍有差異，但具有相容性，所以，用此二門頭銜接，當然就天衣無縫了。接著插入「ㄣ」字之【皂雲飛】，來銜接腔韻非常相近的【北調】，然後藉著管門的變化，以及近似的腔韻，由【北調】轉五六四儀管【寡北】，再轉四空管【北青陽】就非常流暢，三個【北】字門頭的銜接方式，在十三腔集曲中一般都依此模式進行。而從宮調系統看，它屬異宮相犯，從音樂上言，每一門頭至少集一腔句，可稱為「集聲」；從文體看，所集各門頭句數，有單一句，至多有五句，而落疊部分，除最後一句轉回短滾，於皆屬「二北疊」，整個疊拍段落共有六句。故它亦屬「集句」，²⁹〈輕輕行〉曲韻優美，在【十三腔】曲目中，佔有重要地位，是常被演唱的曲目。

（2）單一門頭本身已兼具「異宮相犯」之系統，【相思引】門頭下的牌名，有「醉、南、杜、北、千、戀、交、潮」八韻調，先不論門下之牌名，幾乎所有的【相思引】曲目都在音樂上「異宮相犯」，最常見的是以「三字腔」呈現的大韻，如下譜中紅框內的「虧煞人」，一般稱之為「落倍」，³⁰此「倍」即指「倍思管」，倍思管以D為宮，【相思引】為五空管，以G為宮，所以【相思引】這個特殊的門頭，一般曲目的呈現，已有「異宮相犯」犯調現象。

26 此起首句常為【短滾】曲目的起首句，反而在【中滾】中曲目較少，但一般認為是【中滾】與【短滾】共用的起首句。

27 「攤破」是詞調創作手法，在原調的句法，予以增字謂之「攤」，再破一句為兩句，以改變原調句法，謂之「破」。此處指類似詞調「攤破」之手法，則是在原調的句法，加了插入句，打破原有上下句的結構。

28 【短相思】基本腔格為：落一字的高韻與落下字的低韻，每次以上下句一高一低出現，中間穿插的是落六字的疊唱句腔韻。

29 「集聲」、「集句」乃借用李昌集《中國古代曲學史》頁334-337之說法。李昌集以為南曲在文體意義上的「集句」式的集曲，比音樂意義上「集聲」更為普遍。不過在南管音樂中，「十三腔」、「××犯」之類的曲目，基本上都是「集句」也是「集聲」。

30 「落倍」的四拍曲韻，是【相思引】特有，故稱「特韻」，管色雖然是倍思管，但曲韻與【潮陽春】系統不同。

下以圖譜四〈相思引·南相思·昨冥一夢〉為例，檢視其「犯調」手法之運用，紅框內「昨冥」為【相思引】之句首韻，「夢」為高韻，「房」為低韻，此為【相思引】上下句高低韻的基本結構；「虧煞人」為「落倍」大韻，「嘆」以「ㄨ」代替「ㄣ」，「恨」以「ㄣ」代替「ㄨ」，「阮亦恨」轉入倍思管【潮陽春】，但最後的收尾韻則回到五空管的低韻，以上為此曲「異宮相犯」之處。

由上言，此曲有異宮犯調、犯聲等手法，但其特色是所犯句子都有相同的結音「下」。只藉由「ㄨ」代替「ㄣ」，「ㄟ」代替「ㄣ」，達到音樂色彩的變化。

圖譜四：【相思引·南相思·昨冥一夢】



(3) 〈思想情人〉的【潮相思】不僅是「異宮相犯」的犯調，還有異宮牌調相犯的「犯聲」——引用【長潮陽春】曲韻入曲，將【長潮陽春】腔韻在【相思引】高韻與低韻之間，以類似詞調「攤破」方式插入，形成五空管、倍思管管色之變化，它的第二次高韻出現在「空誤阮青春不再會得過長冥，」低韻出現在「永遠交頸到百年」，高低韻之間在「辜負阮姿娘人空守生世」後四字「空守生世」轉入【長潮】曲韻，這種在句尾轉入其他門頭牌名

的作法，是南管音樂的特色，這與南曲的集曲為「某句至某句」不同。其中「永遠來交頸」之『交頸』二字腔，又擷取自指套《忍下得》第二節〈日頭落〉中「掠只門楣」之腔韻，³¹然後在「永遠來交頸到百年」又回到【相思引】的低韻句；曲譜中還有兩種不同曲韻，如「君」字處，就是【相思引】低韻，可代以【長潮】的曲韻來演唱。落一二處又用了【北相思】落一二的大韻（或稱【杜蘭香】），甚至收尾韻不用【相思引】，反而收【北相思】之尾韻。如果就收尾韻的改變看，此作法是不是類似柳永的《尾犯》？³²

〈思想情人〉曲韻的變化如此豐富，也它使成為【相思引】中的名曲，當然演唱的困難度，也較其他【相思引】曲目高。另一【相思引】名曲〈風落梧桐〉，與〈思想情人〉異宮曲韻的交互銜接，「攤破」高低韻之運用極其相類似，不過，其牌名【交相思】卻以落一二部分整段為【玉交枝】得名，³³反而忽略了前段三撩拍中「落倍」、「攤破」、「犯聲」——犯「鷓鴣啼」，還有「鷓鴣啼」移位轉調等等重要手法。³⁴

圖譜五：〈思想情人〉



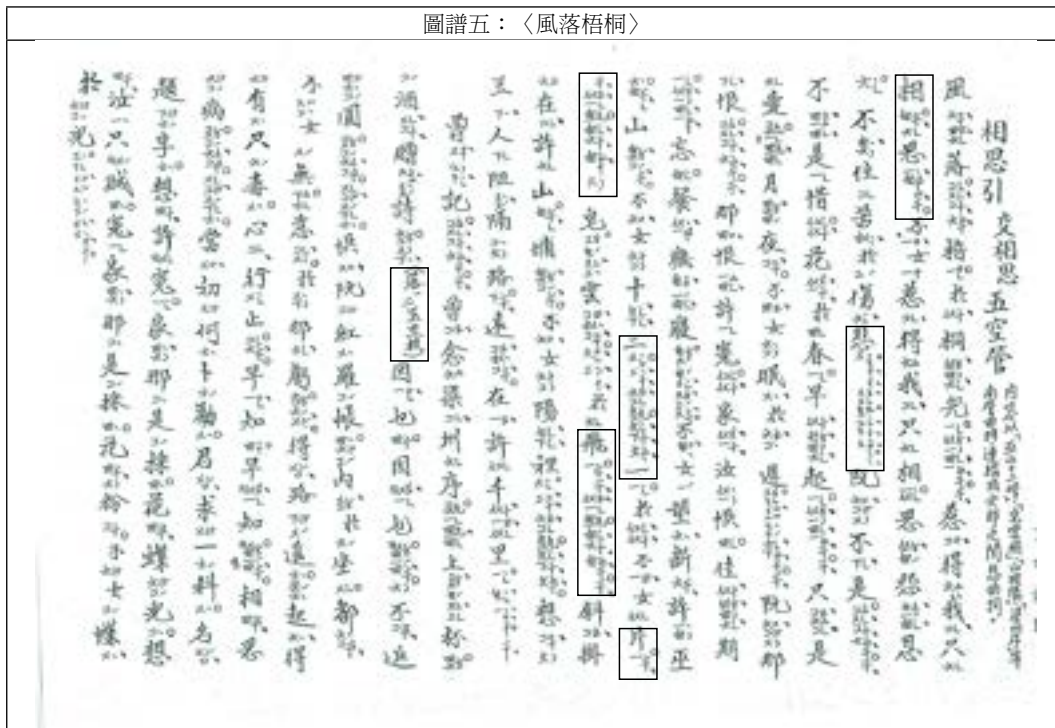
31 故南管藝師吳昆仁先生言此腔來自〈日頭落〉中「略只門楣」之腔韻，這是【潮調】，與【長潮陽春】不同。這種從某曲擷取某一漂亮的腔韻至新曲運用的情況，也是南管音樂作法之一。

32 曲譜中有兩種收尾方式，一為【相思引】尾，一為【北相思】尾，筆者所學為【北相思】尾。南管曲目中有甚多收尾韻改變的例子，如〈長滾·越護引·紗窗外〉，收尾用【北青陽】的「不女」尾；〈福馬郎·感謝公主〉，收尾有兩種，台灣用【沙陶】尾；泉州用【福馬】尾。另外某些曲目，可以同時當正曲與過枝曲用時，也會改變收尾韻以適應場合用法，亦或指套銜接不同門頭時，也必須在收尾韻做改變，如清刊《文煥堂指譜》中，指套《輕輕行》第一節如接《春今卜返》，就與接《等君》有不同的收尾方式。

33 【玉交枝】段可能擷取自〈玉交枝·君去有拙時〉後半段，亦或是〈風落梧桐〉太有名了，故擷取此段【玉交枝】另成新曲為〈君去有拙時〉，孰先孰後，不得而知。

34 〈風落梧桐〉在「相思」二字以「龟」代替「𪔐」，其中還有數處整句的「落倍」，「一片」、「飛」、「千里」都是【鷓鴣啼】大韻，「傷悲」、「十二」為【鷓鴣啼】大韻下移五度至「工空」，其中「傷悲」句取代了【相思引】低韻的下句；自「忘餐廢寢」句至「遠在千里」整段「落倍」插入與上句（「佳期」）與下句（「贈詩」）之間。

圖譜五：〈風落梧桐〉



3.移宮轉調

南管音樂中，也有如北曲「借宮」之作法，將曲目經過移宮轉調之處理，成為新的曲目，或在一曲中運用各種移宮轉調的手法，產生不同的聲情表現：

(1) 門頭與門頭之間為移宮轉調關係，如倍思管【潮陽春】系列與【長滾】、【短滾】系列，就是移宮轉調關係，絃友常說：「【長滾】就是四空的【長潮陽春】。」或是：「長、短滾，就是品管的倍思管」。下舉數例觀察：

a. 從手抄本中去觀察，如指套《汝因勢》此指套一般皆記寫為【短滾】或【短中滾】。在《文煥堂指譜》（清咸豐七年刊行）中，此套第三節〈我命行時〉，牌名就註記為【潮犯】，可見其關係。還有如【尪姨歌】又稱【潮韻悲】，所以四空管與倍思管之曲目間的關係，就一目了然。

b. 亦或是從七子戲的曲目運用，如《陳三五娘》第二折〈賞春〉中〈阮益春〉原為四空管，劇中則改為倍思管演唱。

c. 就實際音樂演唱看，台南南聲社將原為〈短滾・滿面霜〉改以倍思管演唱。

d. 從【長潮陽春】與【長滾・潮逐鼓】的曲目，相互比對，可以觀察到最明顯的移宮轉調

痕跡。這一類就是經過移宮轉調，產生了新的門頭曲目。

圖譜六：〈出漢關〉的基本腔韻³⁵

[illegible]

〈見許水鳴〉紅框內的腔韻來自【長潮陽春】³⁶

[illegible]

35 「出」為【長潮】常用的起首韻，「只」為低韻，「關」為高韻，「悲」常為「四字腔韻」在高低韻之間作為銜接用。

36 紅框內的腔韻來自【長潮陽春】移宮轉調，請與〈出漢關〉比對：出-見、只-對、關-開、悲-好。

(2) 指套中還可找到很多移宮轉調的例子，但是這一類還維持舊門頭名稱，只註記是不同管門。例如：

a.《妾身受禁》之第二節〈讒臣用意〉為四空管之【相思引】，原散曲〈讒臣用意〉為五空管之【相思引】，不過，此曲曲韻也是犯倍思管，五空管與倍思管曲韻相間出現；因此，當〈讒臣用意〉入於指套時，因首節為四空管【二調·十八飛花】，故二節改以四空管【相思引】做銜接，而曲韻則改為四空管與五空管相間出現。所以，許啟章《指譜重集》中，此節特別記註為「反笛管位」、「三撩四腔相思」，大概可猜想，民間音樂或戲曲中，常運用此種所謂的「笛(品)管」方式來「勅桃」音樂轉調之手法。

b.指套《對菱花》之第二節〈鳳簫聲斷〉門頭為五空管【長綿搭絮】，在《因為歡喜》套之第二節，因為首節為四空管【二調·十八飛花】，故次節【長綿搭絮】，亦改為四空管演奏。

(3) 曲目經過移宮轉調，再犯他牌名者，如〈潮陽春·三腳潮·精神頓〉是一首著名曲目，最早見於《明刊三種》《麗錦》中，原屬「錦曲」，亦即是「清曲」，非「劇曲」，後來在順治本《荔枝記》中，此曲已被引用成劇曲。此曲在《麗錦》中標為【北】，就是【北調】，與現今之【三腳潮】管門與門頭牌名差異甚遠，尤其在梨園戲藝人蔡尤本口述《陳三》中，〈精神頓〉牌名標為【鷓鴣天】，差異更大。從【北調】、【潮陽春·三腳潮】到【鷓鴣天】這中間門頭的轉變，令人費解，但如果知道【三腳潮】的腔韻，乃由【金錢花】移宮轉調而來，【北調】犯【金錢花】稱【金錢北】，故此曲由【北調】轉變成【潮陽春·三腳潮】也就可以理解了；這種移宮轉調之法，就是另一「犯調」手法。³⁷而蔡尤本所稱之【鷓鴣天】即【鷓鴣啼】之訛音轉化，此牌名原為三撩拍曲目，在此曲中，折拍為一二拍，表現於「益春」、「青春」之二字腔，（見表一）就是因為曲中穿插此二字腔之韻腔，牌名才會標為【鷓鴣天】。【三腳潮】中有了【鷓鴣啼】之特韻，音樂上來講，就是「犯聲」。

所以此曲兼具移宮轉調的「犯調」與同宮調的「犯調」（【潮調·鷓鴣啼】的插入運用），是相當特殊的一個曲目。而此曲目在南部地區，還將其拍法折拍成為【潮疊】演唱，若從門頭的轉換—【中潮】至【潮疊】言，又是另一層同宮犯調手法的呈現。南管音樂中，類似此作法的曲目甚多，從譜上或門頭牌名標示，未能透見，必須透過樂曲分析始知。

而從民間手抄本還可看到另一訊息：〈三腳潮·聽門樓〉在抄本上寫的是，倍思的【倍北·三腳潮】，而此曲又同時有【金錢花】的版本，這就很清楚看出其由【金錢花】移宮轉調至【潮陽春·三腳潮】之痕跡，曲韻完全相同，但管門與調高則不同。

37 有關《明刊三種》【北調】到【三腳潮】之間的轉化，請參閱《南管音樂門頭探索（一）—從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化》，2007.6.關渡音樂學刊第六期。



(4) 上舉例子，皆見於三撩拍以下之曲目，七撩拍曲目，又有不同作法，例如《妾身受禁》、《因為歡喜》之首節牌名為【十八飛花】，但〈妾身受禁〉在《明刊三種》之《滿天春》中牌名為【十八嬌】，從【十八嬌】到【十八飛花】之改變，究竟是為何？不得而知，但此牌名知見曲目中只有二曲，即〈妾身受禁〉、〈因為歡喜〉。呂鍾寬《泉州絃管研究》頁136，提到：

「民間藝人云〔八寶粧〕、〔九串珠〕、〔十八飛花〕、〔十八學士〕等亦為集曲，惟係由那些曲牌組成，則闕漏不全，其中〔十八飛花〕僅知16牌名：『〔四犯頭〕、〔三解醒〕、〔大下山〕、〔小下山〕、〔串明珠〕、〔八大開〕、〔醉扶歸〕、〔將軍令〕、〔繡停針〕、〔宜春令〕、〔集賢賓〕、〔太師引〕、〔哭春歸〕、〔滿地嬌〕、〔二郎神〕、〔下山虎〕』（黃根柏先生提供）。

以上說法尚缺2牌名，其中的【將軍令】亦未見於南管抄本，是否它曾經在南管中被使用？不得而知。

另陳天助所傳曲簿，所錄【十八飛花】牌名為：

〔一封書〕、〔二郎神〕、〔三遇反〕、〔三解醒〕、〔四幻（犯）頭〕、〔四大開〕、〔八大開〕、〔大下山〕、〔小下山〕、〔哭春歸〕、〔醉扶歸〕、〔滿地嬌〕、〔繡停針〕、〔皂羅袍〕、〔石榴花〕、〔宜春令〕、〔太師引〕、〔集賢賓〕³⁸

上述牌名中，【石榴花】是五空管，為【中倍】門下的牌名，陳天助把它放在【二調】之下不知是何因？而從以上二書中所言【十八飛花】牌名，亦有所不同，《呂書》³⁹有【串明珠】、【下山虎】為《陳書》所無；《陳書》有【一封書】、【三遇反】、【四大開】、【皂羅袍】、【石榴花】為《呂書》所無。

筆者與吳昆仁師學過〈因為歡喜〉，從曲韻判斷，或據吳師言，它都不是十八個曲牌，〈因為歡喜〉之牌名【十八飛花】與【十三空·輕輕行】的【十三空】一樣，並非指十八個牌名的集曲。據吳師言，〈因為歡喜〉自「憶著..」起，實將【倍工】之韻，改以四空管演奏，故如果要當散曲唱，可從「恨我爹爹」句，翻作五空管【倍工】起唱。也因此曲之曲韻係自五空管移至四空管演奏，故音域極高，與大譜〈三面金錢經〉並稱為最具挑戰性之洞簫曲目，絃友有言：「簫畏『因為』」。卓聖翔先生亦謂：〈因為歡喜〉音域極高，故才有「十八飛花」之名。詞調或南北曲中，並無【十八嬌】或【十八飛花】牌名，【十八嬌】應該不是真正的牌名，從【十八嬌】轉變為【十八飛花】，其實都無牌名意義，只不過指其旋律在高音盤旋之特殊性罷了。

從〈因為歡喜〉與〈妾身受禁〉兩工尺比對，發現〈妾身受禁〉起段「妾身受禁在冷宮，仔細思量氣上心，恨煞延壽巧寫丹青，掠阮一身只處苦無盡。」是將〈因為歡喜〉的起段「六」（fa），改以「毛一」（bsi）演奏，等於以高4度起奏。⁴⁰接下來的句子則回到原來的空位上演奏，一般曲目的移調方式，常常是從五空管改為四空管演奏，或倍思管改為四空管演奏，但如此曲在四空管內，再移高「空位」演奏，好像也只有〈妾身受禁〉一曲，是一個相當特殊的移調奏法曲例；習「簫」的人，通常以〈因為歡喜〉與〈妾身受禁〉作為吹奏技巧練習的挑戰，特別是高音的吹奏、氣息的運用與口風的控制，可藉由此曲做一訓練。

38 陳天助手抄本錄【十八飛花】之18牌名以及套曲4牌名「恨蕭郎、憶雙嬌、梧桐飄、望吾鄉」，故【二調】合計有22韻調。不過，其中【石榴花】為【中倍】門下之牌名，又潘榮枝手抄本（七）頁103，謂【望吾鄉】有曰【八大開】，所以這些二調的牌名似乎還很混淆不清。

39 呂鍾寬《泉州絃管研究》下簡稱《呂書》。

40 此曲在《文煥堂指譜》（下簡稱《煥本》）中，曲始處標明用「毛延管」，「毛延」二字係指「毛延壽」，因此曲為王昭君故事，毛延壽為故事中的大奸臣，故以其名來稱呼這個特殊的空位，但「毛」字卻標在「六」字下方，筆者試著依《煥本》譜唱出，結果當然是很難聽的；但仔細比對，可發現所有的「毛六」位置都是現今曲簿中「毛一」位置上，且未註明「毛」的「六」，也參差其中，再審視《煥本》前頁的琵琶指法，其中有稱為「毛延乂」，卻無「毛六」的指法存在，「毛六」（#f）相當於「倍土」；《劉鴻溝南樂指譜集》（下簡稱《劉本》）中言：「毛一」又名「毛乂」，可見毛延管的運用，在《煥本》原抄本時代已存在，故此處的「毛六」應是「毛一」的誤刻，是原譜已存在的錯誤？亦或是「六」代表了原始曲韻由六字開始，加了「毛」，即已說明其琵琶空位的移轉，因為在琵琶指法圖中以明確標出「毛一」位置，並註記為「毛延乂」。後面寫的「正管」則是恢復原來十八飛花所屬的管門—四空管，而非一般所認為的「五空管」，此指套在《劉本》的記法，只標名「毛一」，未標「毛」字者，即恢復原來「一」空的音高。

〈妾身受禁〉中的「毛一」，為此曲所獨用，其他曲目未見。⁴¹

4.利用特徵音的改變達到轉調的功能，表面上看起來似乎是轉調不移宮，實際上宮位已經移動。此手法，在【北】字門頭⁴²——【北調】、【寡北】、【北青陽】中，運用相當廣泛，因為各門頭間除了某些樂句有移宮轉調之關係，又含有相同的曲韻或指法節奏型，因此常利用臨時記號改變「六、乂」二音，如指套《心肝跋碎》第三節〈朱郎卜返〉，各抄本之門頭有【錦板北】、【青陽北】、【緊板北】、【北調】，而實際曲韻觀之，是將四空管【北青陽】的「×六、×乂」代以「ㄅ六、ㄅ乂」二音，就成了五空管，它與五空管之【錦板】曲韻是不同的。

散曲中【錦板】的曲目也常有此作法，如〈錦板·鼓返四更〉⁴³與〈錦板·鼓返五更〉在曲尾，「ㄅ六、ㄅ乂」代以「×六、×乂」二音，然後再收尾韻「不女」時轉回五空管，絃友說這是比較「醒耳」之作法。〈錦板·聽見杜鵑〉則在落疊處，直接改落【四空疊】，但還是在收尾處要回到五空管的「不女」收尾韻。

（二）樂體與文體兼具的犯——集聲與集句⁴⁴

1.曲目中如果在門頭之下之牌名，註記有「××犯」或「×遇反」，都是屬於此類，通常所犯的牌調，均以完整的句法做銜接，故既是樂體的「集聲」也是文體「集句」。這一類的曲目，其首尾為同一門頭，中間穿插了若干門頭。下舉數例，如：

（1）〈玉交枝·三遇反·君去有拙時〉，⁴⁵以【玉交枝】起句，落【福馬】再轉落【短相思】然後回到【玉交枝】。⁴⁶另從宮調犯調言之，此曲則是五六四乂管C宮犯五空管G宮的「異宮相犯」。

（2）〈中滾·三遇反·畫容儀〉，由【中滾】轉【水車】轉【杜宇娘】轉【北青陽】再回【中滾】以【短滾】韻收尾。此曲是同宮相犯，所犯牌名均為四空管。

（3）〈中滾·四遇反·守孤幃〉，【中滾】轉【水車】轉【北青陽】轉【逐水流】轉【杜宇娘】再回【中滾】收尾。此曲是同宮相犯，所犯牌名均為四空管。

（4）〈中滾·五遇反·記當初十五看燈〉，【中滾】轉【水車】轉【杜宇娘】轉【北青陽】轉【逐水流】再回【中滾】收尾。此曲是同宮相犯，所犯牌名均為四空管。

41 有關【十八飛花】，筆者曾在《關渡音樂學刊第九期》〈南管音樂門頭探索（三）——從知見曲目探索明刊本【雙】與【背雙】相關曲目〉一文論述。

42 請參閱《南管音樂門頭探索（一）——從知見曲目探索明刊本中帶【北】字門頭曲目的轉化》，2007.6.關渡音樂學刊第六期。

43 〈錦板·鼓返×更〉曲詩屬於「五更調」，故手抄本中可見從「一更」至「五更」之曲目，其中轉調之用法皆同。

44 詳見註8。

45 句法與所犯門頭，見本文頁7「犯曲體」。

46 以【玉交枝】犯【福馬】、【千里急】回到【玉交枝】，實際上只有「二犯」，並非「三犯」，但民間手抄本中，也有以一曲中具有三個門頭，而稱之為「三遇反」之例子。分析見本文「參、集曲觀念在南管音樂中的應用」引呂鍾寬《泉州絃管叢編》，下編，頁381「犯曲體」的解釋。

(5) 〈中滾·十八腔·心頭恨〉，由【中滾】、【水車】、【玉交枝】、【望遠行】、【沙陶金】、【潮陽春】、【短相思】、【疊韻悲】、【福馬】、【玉匣蟬】、【毛婆子】、【將水令】、【金錢花】、【野風餐】、【聲聲鬧】、【駐雲飛】、【北調】、【北青陽】、【北疊】、【中滾】，以【短滾】曲韻收尾。不同抄本中，有些仍註記為【中滾·十三腔】，不管其中的曲韻究竟是十七、十八，還是十二，仍概以【中滾·十三腔】稱之。

(6) 〈相思引·三遇反·自別劉郎〉，由【相思引】起轉入【千里急】再轉【潮陽春】。此曲中【千里急】屬【相思引】之下的牌名，故也有不稱【三遇反】者。【相思引】轉【潮陽春】就宮調言，已是「異宮相犯」。

2.有些曲目不用「××犯」或「×遇反」，而依所犯牌韻之多寡，另取新名，例如：

(1) 〈相思引·五韻悲·小姐聽說〉，由【相思引】犯【玉交枝】、【福馬】、【雙閨】、【短相思】，再回到【相思引】收尾韻，曲中共有五個門頭，曲詩表現趙貞女訴說尋夫經過與伯喈負義之情，相當悲苦，故賦予新名「五韻悲」。

(2) 〈相思引·八駿馬·追想當日〉，由【相思引】犯【北調】、【福馬】、【雙閨】、【風潺北】、【將水令】、【麻婆子】、【玉交枝】、【短相思】等八門頭，賦予新名為「八駿馬」。

(3) 〈相思引·九連環·想起當初〉，由【相思引】犯【北調】、【將水令】、【玉交枝】、【望遠行】、【駐雲飛】、【聲聲鬧】、【雙閨】、【福馬】、【短相思】等九門頭，賦予新名為「九連環」。

(4) 〈北調·十三氣·皇都春色〉，由【北調】犯【短相思】、【望遠行】、【將水令】、【福馬】、【序滾】、【麻婆子】、【雙閨】、【綿搭絮】、【將水令】、【潮陽春】、【五開花】、【潮疊】、【錦板疊】等十三門頭，賦予新名為「十三氣」。但是在指套《繡閣羅幃》之二節〈憶著君情〉雖然牌名也是【錦板·十三氣】，不過此「十三氣」卻是指【錦板】曲目中的十三個不同曲韻，【錦板】又稱【北調】、【百調】、【八調】，「北」、「百」、「八」音近，但老樂人總有許多不同的解釋。因其不同曲目之間的曲韻變化萬千，各個不同，所以才有此集自【錦板】的不同曲目之曲韻的作品。

(三) 語言與音樂的犯

此類曲目由於曲中通常出現兩種語言聲腔，一為藍青官話，一為泉腔。屬於語言上的「犯」，同常稱為「南北交」，或在門頭下加一「猴」字，如【玉交猴】、【中滾猴】（「猴」與「交」泉腔音近故）。也有幾種不同的方式：

1.音樂上的落韻基本相同者：

〈中滾·南北交·把鼓樂〉或記為〈中滾猴·把鼓樂〉，曲詩乃寫「漢·昭君出使匈奴」事，曲中昭君唱泉腔，番軍隨從唱北方音（即藍青官話），故稱「南北交」或「中滾猴」，雖然在音樂上各句皆以【短滾】韻收尾，可是唱北音時，可以很明顯的發現，句中曲

韻轉折少，多依字行腔，只在韻腳收【短滾】韻。【中滾】與【短滾】之曲目常有混用曲韻現象，一般稱曲中有三拍或四拍之「大韻」，如【杜宇娘】者，就是【中滾】，沒有大韻的就是【短滾】或【短中滾】。此曲中只有昭君唱的部分才會出現大韻。這種「犯」，以文體為主，不過，音樂上還是有所區分，大部分依字行腔，但保留句尾曲韻，故只能說「犯」得不著痕跡。

2. 音樂上的落韻明顯不同，但仍屬同一管門與門頭：

此類曲目，不管是那一門頭，除了是唱詞語言之不同外，唱北音的曲調，雖然看似與唱南音者同一門頭曲韻，但基本上都是依字行腔，也很少出現該門頭特有之大韻，例如：

(1) 〈玉交猴·心頭悶懨懨〉少婦唱的是南音，門頭是【玉交枝】，花鼓公唱北音，門頭雖然還是【玉交枝】，不過卻不曾出現【玉交枝】之大韻，從花鼓公唱的曲詩「聽你說，真堪笑，唱什麼情意調；花鼓婆，打花鼓，打起來叮叮咚咚，乒乒乓乓，乒乒乓乓。花鼓公，你身逍遙，娘仔聽我唱一曲，五娘思君無顏面，相國寺中會一面，陳妙常對舟啼淚是秋江別離，孟姜女送寒衣，為著丈夫遠離飄遙，唱到如今半天了，娘仔銅錢我收了」這段曲調，基本上是以民間小調的三字腔⁴⁷（聽你說，真堪笑；花鼓婆，打花鼓。曲調為「1 3 | 2- 1 3 | 2-」）為基礎，依字行腔，以【玉交枝】相同的管色（管門）五六四儀管來演唱。

(2) 〈福馬猴·雲山重疊〉中，將軍以北音唱「這姿娘，好糊塗，你家丈夫那有到這裡，山嶺崎嶇，叫你快回快快走開，休得亂亂叫，叫亂我軍心把你梟得首」也是以三字腔（這姿娘，好糊塗之曲調為「6 2̣ | 1̣- 6 2̣ | 1̣-」）為基礎，依字行腔，以【福馬】相同的管色（管門）五空管來演唱，卻【福馬】曲韻出現。

從前曲五六四儀管的「1 3 | 2- 1 3 | 2-」到此曲五空管的「6 2̣ | 1̣- 6 2̣ | 1̣-」，就是移宮轉調之作法，因為南曲為五聲音階，「1 3 | 2-」移宮轉調時就成了「6 2̣ | 1̣-」。此作法可視為民歌曲調（特別是代表北方曲調的花鼓調）進入南管音樂中的一種集曲。常見的曲目如〈玉交猴·掩淚出關〉，〈雙閨猴·盤山過嶺〉，〈寡北猴·恨我命歹〉，也是如此。

3. 音樂上以兩種不同門頭曲韻交替出現者：

「南北交」，一般指唱詞的語言腔調，不過，有些曲目如〈錦板·南北交·告大人〉、〈錦板·南北交·懇明台〉、〈錦板·南北交·小將軍〉、〈錦板·南北交·離漢宮〉，此四曲為南管樂人口中津津樂道之【南北交】四大名曲。這些曲目，除了唱詞分南北外，曲韻亦不同，分別為【寡北】與【錦板】二曲調交互演唱，曲詩中之身分為將軍、當官、番軍者，唱北音，曲韻用【寡北】，一般百姓所唱泉腔用【錦板】，所以，一般雖稱【錦板·南北交】，管門則標記為「五六四儀管」，因為中間有【寡北】四儀出現的曲韻；但不同地區，也有不同唱法，例如，泉州就唱五空管，即使是【寡北】四儀曲韻仍唱五儀。⁴⁸

47 此三字腔與〈小放牛〉之「牧童哥，你過來」。相似，吳昆仁先生稱此為「花鼓調」。

48 張鴻明老師（台南南聲社）、傅妹妹（原泉州南音團樂師）所言。泉州南音研究社抄本亦為五空管。張再興

(1) 〈錦板·南北交·告大人〉此曲為《郭華買胭脂》一劇中，公堂上包公審王月英，與王月英之對唱，王月英唱泉州話，小包公唱北音，王月英的曲韻為【北調】，包公的曲韻為五六四儀管之【寡北】調，【寡北】之曲韻較能表現慷慨激昂之氣勢，【北調】則較委婉。

(2) 〈錦板·南北交·懇明台〉此曲為《郭華買胭脂》一劇中，公堂上包公審書生郭華，與郭華之對唱，郭華唱泉州話，包公唱北音。以上二曲同是《胭脂記》之名曲。

(3) 〈錦板·南北交·小將軍〉此曲為《白兔記》李三娘與小將軍咬臍兒之對唱，李三娘唱泉州話，小將軍唱正音，李三娘的曲韻為【北調】，小將軍的曲韻為【寡北】。

(4) 〈錦板·南北交·離漢宮〉此曲為《昭君出塞》劇中，王昭君與番軍之對唱，王昭君唱泉州話，番軍唱正音，王昭君的曲韻為【北調】，番軍的曲韻為【寡北】。

4.音樂上融入了崑腔者：

(1) 〈崑北·鵝毛雪〉牌名或記為【崑腔寡】，此曲之曲詩源自崑腔《繡襦記》〈蓮花落〉折中之一支曲文，以【寡北】演唱，故名「崑北」，為鄭元和所獨唱，沒有角色上之區分，全曲皆以不純正的官話演唱，與前述加了「猴」字之作法不同。但曲調中之大韻，翻高在仁與伏盤旋，聽起來頗有崑腔之味道，已非一般的【寡北】曲韻，可以說是音樂曲韻融合了崑腔，卻不著痕跡，相當好聽的曲韻，是許多名家愛唱的曲目。這也是另一種「犯」手法。但有些曲目雖然門頭也是【崑腔寡】，實際上並無類似此曲之作法，曲韻仍屬【寡北】，如〈崑北·毛延壽〉，可能指其曲詩源自崑腔。

(四) 過枝曲

南管音樂中有一種曲目，是為了整絃排場活動時曲目的銜接而特有的「過枝曲」，它的作法是一支曲子由兩個不同的門頭或牌名組成者，這兩支曲牌可為同一宮調，亦可為不同宮調，例如〈暗想暗猜〉一曲，係由【相思引】過【長潮陽春】：

【相思引】暗想暗猜，思憶情人，思憶情人有只風流體態，幾遭去了又再來，幾遭思想姻緣事，莫是為著鶯約燕期。

【長潮陽春】伊即害阮相思病，阮身恰似牡丹花含蕊，未遇著尾蝶來採，等待許惜花人，故意倚只欄杆靜待，等待許惜花人，阮故意兜只欄杆遮蓋。

過枝曲具有實用與活用之性質，為了整絃排門頭接曲的需要，往往可以將兩個不同門頭的曲目，拆接在一起演唱，演唱此過枝曲的人，通常是箇中好手，稱為「枝頭」，熟通各種門頭才能勝任。不過，也有不少過枝曲，因為二門頭銜接後相當討好，於是絃友會將其收尾改變成正曲之收尾方式，就成了大家常唱的曲目，上舉之例〈暗想暗猜〉，絃友首先

《南樂曲集》為【南北交】管門為五六四儀管。

將門頭從長拍改為短拍之【短相思】過【潮陽春】，然後再將【潮陽春】收尾韻改為【短相思】之收尾韻，就成了正曲，是現今整絃活動中常聽聞的曲目。

由於口傳的傳統已日漸式微，以「錄先生」（錄音機）為師者日多，或自以為會看工尺譜了，就可以自學，所以在民間音樂活動中，常可聽到此曲的兩種不同收尾韻——【短相思】或【潮陽春】，由此收尾韻，就可知其所學是否有問題。⁴⁹

此外，澎湖「集慶堂」陳天助所傳之手抄本中，還有「穿枝串」之作法，這一種活用穿枝方式，可以將兩個不同門頭之曲目銜接成為過枝曲，這類的曲目屬兩門頭相犯之「犯調」。手抄本中知見之過枝曲曲目數量相當多，有長拍犯短拍，也有短拍犯長拍之門頭，這也是南管音樂中特有的一種犯調手法。

（五）獨立的門頭，卻暗藏不同的門頭曲韻：

1.七撩大曲中的門頭【山坡羊】，⁵⁰是以【大倍】起，過【小倍】以【中倍】或【倍工】結束，一個門頭曲目中，實際卻包含了三種門頭的曲韻，這是一個特殊犯調現象。

2.一般的三撩拍曲目往往在後半段落一二拍，轉換到一二拍的門頭，如【長滾】習慣上落一二拍【短滾】，然後以【長滾】的曲韻作收尾韻，此種曲目實際上也包含了兩種門頭之「犯調」，但此現象在一般曲目被視為「正曲」模式。

三、七撩大曲之集曲所暗藏的問題

前文所論大部分僅及於三撩拍以下之曲目，但七撩大曲中，所顯現牌名與明代南曲、或宋詞之犯調曲，曲名相似，有可能是集曲者，如：【大倍·二犯江兒水】、【大倍·十段錦】、【大倍·九曲洞仙歌】、【倍工·八寶粧】、【中倍·九串珠】、【二調·十八飛花】、【倍工·十八學士】、【倍工·三台令】、【倍工·五韻美】、【倍工·七犯子】、【倍工·七賢過關】、【雙·七娘子】、【倍工·八團美】、【倍工·八美行】、【倍工·巫山十二峰】等等，由於七撩拍曲目目前已較少人演唱，筆者所學亦不多，還有許多問題未能釐清，此部分相關的研究，除了可參閱筆者發表於《關渡音樂學刊第九期》〈南管音樂門頭探索（三）—從知見曲目探索明刊本【雙】與【背雙】相關曲目〉一文，下以【倍工·巫山十二峰】為例，將其中疑點提出，請各方家參考。

〈倍工·巫山十二峰·對菱花〉以劉鴻溝《南樂指譜集》為例，其曲詩與牌名標示如下：

（一江風）對菱花 照見阮只形容（駐馬聽）減 頰頤高崎（九串珠）雙目塌 雲鬢亂

49 此曲在曲簿中並未標明為「過枝曲」，依照慣例，過枝曲要作正曲唱，應該在曲尾回歸本調，而依照曲譜唱，是不對的。

50 詳細分析可參考筆者發表於《關渡音樂學刊第九期》〈南管音樂門頭探索（三）—從知見曲目探索明刊本【雙】與【背雙】相關曲目〉一文。

胭脂冷淡 淚滿秋江 愁鎖春山 瘦減（暮雲捲）朱顏 恰似換除一人 阮為誰 阮亦那為（玳環着）薄情冤家 賊冤家 汝只僥（水底月）倖漢 伊今別處迎新棄覓阮（黑毛序）舊人 至惹阮一病會障（風霜不落葉）沉重 又想新人是阮舊人做過 水性姿娘有一也般向希罕 伊那是心迷意亂所見未通 不念阮糟糠舊日（白芍藥）恩愛重變除面反做一虧心（石榴花）負義漢 思量起阮罵伊袂得伊聽 卜寫封書淚滴紙淡（五節樽）惡寫 今但得小心強寫幾句寄去薄情人（誤佳期）知 說阮當初曾發海山盟誓割恩斷義句也未成 說阮當初曾發海山盟誓割恩斷義句也未成

【巫山十二峰】指此曲集【一江風】、【駐馬聽】、【九串珠】、【暮雲捲】、【玳環着】、【水底月】、【黑毛序】、【風霜不落葉】、【白芍藥】、【石榴花】、【五節樽】、【誤佳期】等十二支曲牌。其中【五節樽】、【誤佳期】未見於手抄本知見曲目中，仔細觀察，會發現出了第一支曲牌【一江風】註記於句前，餘者皆註記於句尾，與一般三撩拍曲目觀察其曲韻主要在句尾相同。檢視【一江風】⁵¹句法與拍位結構與落韻，發現此曲首段「對菱花 照見阮只形容減 頰顙高崎雙目塌」完全符合【一江風】之句法、拍位，以及行腔走韻。但抄本上這三句卻出現了三個曲牌，其中【九串珠】可能也是集曲；接著「雲鬢亂 胭脂冷淡」曲韻來自【生地獄】，但曲譜中卻未標出牌名；「淚滿秋江 愁鎖春山 瘦減朱顏 恰似換除一人」此段出現【暮雲捲】牌名，但此曲韻卻未見於〈暮雲捲·我一身〉中；而【水底月】、【白芍藥】、【五節樽】三曲牌所標示位置之曲韻卻是相同的？接下來【石榴花】的曲韻，亦見於【白芍藥】中。⁵²筆者不知問題出在那裡？如果七撩拍曲目是如《九宮大成》之集曲，是某句至某句的銜接，好像牌名就不該標示在韻尾？⁵³但其中所標示【玳環着】、【白芍藥】、【石榴花】之曲韻均可在該曲牌找到，標示【黑毛序】之曲韻則未見於【黑毛序】牌名曲目中，不過此曲韻又可見於《大倍·憶王孫·為人情》之第一節？所以七撩拍曲目，除了【一江風】筆者可以確定其句法、拍位、落韻外，其餘問題都必須藉著更多的音樂實踐來找尋答案。

51 指套中《孤棲悶》、《清早起》之第一節均為【一江風】。

52 見指套《趁賞花燈》一二節【攤破石榴花】、【白芍藥】。

53 呂鍾寬《泉州絃管研究》頁228，則把牌名往後挪至句頭，似乎受南曲集曲影響故。



結語

「集曲」即「犯調」，「集曲」之名較晚出。但歷代詞樂中有各種不同的犯。本文開始寫作時，原只想探討一般人所認知的「集曲」——狹義的幾個曲牌的銜接組合而成的新曲；但是翻閱音樂文獻時，就發現了歷代從詞樂到南北曲中，多種有關「犯」的不同認知，而幾乎各種「犯」，都可在南管音樂中找到例子，個人覺得這是一個相當有趣的現象，只要找到一個曲例，心中之喜悅，是無法形容的，於是下筆就欲罷不能。當然本文從「集曲」與「犯調」關係，一直到探討各種不同的「犯」，似乎有些偏離主題，但但各種不同的「犯」，其實都是音樂與文學源源不絕的創作手法，與主題「集曲」有相當的關連，故筆者還是決定以「南管音樂中的集曲」為名。

本文討論，以三撩拍以下曲目為主，至於七撩拍曲目的部分，由於篇幅關係，以及尚須要在更多的曲目學習中找尋相關脈絡，是本文後續將會繼續完成的部分，三撩拍以下的曲目，讀者透過本文的分析之後，大概可以有較清楚的概念。

如果對南管音樂不熟，欲理解本文，可能有些困難，曾學習南管者，若欲瞭解南管音樂的「集曲」，最好手邊要有相關曲譜，與本文相對照閱讀更佳，由於篇幅有限，本文無法將全部曲譜附上，讀者可從張再興《南樂曲集》、劉鴻溝《南樂指譜全集》、呂鍾寬《泉州絃管彙編》找到相關曲譜閱讀，相信會對於南管音樂的集曲有更多了瞭解；也就知道為什麼南管人那麼喜歡唱「犯調」、「集曲」的曲目了。

有關「集曲」的相關論著，大部分的討論，基本上都是以文學為主軸；本文是從音樂的角度切入，從各種不同面向切入探討同一事物，往往也會有不同結果，本文是筆者在南管音樂方面的另類思考，如有錯誤，亦請各方家予以指正。

參考書目

一、曲簿

呂鍾寬

1987《泉州絃管（南管）指譜叢編》。台北：行政院文化建設委員會。

林祥玉編

1914《南音指譜》。台北：施合鄭民俗文化基金會。

張再興撰編

1992《南樂曲集》。五版。台北：編者。

許啟章、江吉四編

1930《南樂指譜重編》。台南：南聲社。

臺北藝術大學圖書館藏

郭炳南手抄本

許金塗先生提供

鹿港聚英社曲簿光碟

劉鴻溝編

1979《閩南音樂指譜全集》。二版。台北：學藝出版社。

龍彼得輯

2003《明刊閩南戲曲絃管選本三種》，（含《明刊戲曲絃管選集》）。

泉州地方戲曲研究社編，中國戲劇出版社出版。

泉州地方戲曲研究社

2005《清刻本文煥堂指譜》，中國戲劇出版社。

2008《袖珍寫本道光指譜》，中國戲劇出版社。

2007《泉州弦管精抄曲譜》，中國戲劇出版社。

2008《泉州弦管名曲續編》，中國戲劇出版社。

二、著作

宋·陳暘

《樂書》，四部備要本。

宋·張炎

《詞源》，四部備要本。

中國戲曲研究院編

1959《中國古典戲曲論著集成》共10冊。

1980年7月二版，中國戲劇出版社出版。

吳 梅

1997《南北詞簡譜》，台北市，台灣學海出版社印行。

呂鍾寬

1982《泉州絃管（南管）研究》，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

1987《泉州絃管（南管）指譜叢編》，台北，行政院文化建設委員會。

鄭孟津、吳平山

1990《詞源解箋》，浙江古籍出版社。

林珀姬

2004《南管曲唱研究》，台北：文史哲出版社。

2009《南管音樂研究》，台北：文史哲出版社。

泉州地方戲曲研究社

1999-2000《泉州傳統戲曲叢書》共15卷，中國戲劇出版社。

2006《兩岸論弦管》，中國戲劇出版社。

清 呂士雄等輯

2002《新編南詞定律》，據中國藝術研究院戲曲研究所藏清康熙刻本影印，收入《續修四庫全書》集部第1751冊，上海：上海古籍出版社。

清允祿等編纂

1746（清乾隆十一年）《新定九宮大成南北詞宮譜》，81卷，閏1卷，殿刊朱墨套印本。

郭茂倩

1980《樂府詩集》，台北：里仁書局。

潘慎主編

1991《詞律辭典》，太原：山西人民出版社。

楊蔭瀏

1957《白石道人創作歌曲研究》，人民音樂出版社出版。

洛地

1994《詞樂曲唱》，人民音樂出版社。

陳多、葉長海 選注

1987《中國歷代劇論選註》，湖南文藝出版社出版。

李昌集

1987《中國古代曲學史》，華東師範大學出版社出版。

鄭祖襄

2005《華夏舊樂新證—鄭祖襄音樂文集》，上海音樂學院出版社出版。

北管細曲中「四思」音樂初探

潘汝端

國立臺北藝術大學傳統音樂學系助理教授

摘要

北管細曲中有四套以「思」字為開始的大小牌曲目，分別為〈思凡〉、〈思夫〉、〈思秋〉、〈思潘〉等，這四套曲目不但常見於細曲抄本當中，亦成為用來論斷某位北管先生是否夠格的標準之一。「四思」之所以廣被流傳，除了曲調變化較多、旋律優美外，在不逾越傳統禮教的規範下，透過音樂在保守社會中傳唱著無法明說的男女思念或是閨房情事，不但成為酒樓茶肆裡的流行曲調，亦是北管子弟夜晚時分的另類娛樂。就樂曲本身而言，從「四思」的曲牌組成結構，可更加清楚看出大小牌的身份淵源，有來自明清小曲系統而自行連結成套的小牌，亦有與戲曲或南北曲牌關係密切的大牌曲調，此二者在北管的細曲中融為一類獨特的曲類。

關鍵字：北管、細曲、大小牌、四思、明清小曲

A Study of the Music of “Four sī-suites” in *Beiguan* Refined Songs

PAN, Ju-Tuan

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

Abstract

In the repertoire of the large and small labeled tunes of *beiguan* refined songs, there are four vocal suites called the “four sī-suites” (四思) because their titles are all begun with a Chinese character “sī” (思): “Sī-fan”, “Sī-fu”, “Sī-qiu”, and “Sī-pan”. They feature the artistic and sophisticated beauty of *beiguan* refined songs. Therefore they have not only been commonly included in *beiguan* manuscripts, but also been used to be one of the criteria for evaluating *beiguan* masters.

The “four sī-suites” was widely spread among *beiguan* practitioners under two reasons: one was because the elegance and diversity of their melodies, another was because of the music and lyrics which were able to express love and romance and to cross the boundary of decorum restricted by a feudal society. Therefore the four suites were popular in teahouses and pubs and became a special entertainment for *beiguan zidi* (amateur music practitioners) at night.

By examining the structures of the “four sī-suites”, we can clearly understand the sources of the large and small labeled tunes in *beiguan* refined songs. Some of them are small labeled tunes originated from *Mingqing xiaoqu* (folk tunes in the Ming and Qing dynasties), the others are the large labeled tunes related to Chinese theatre music or *nanqu* and *beiqu* (southern and northern songs). The large and small labeled tunes have been combined together and become a special category that feature *beiguan* refined songs.

keywords : Beiguan, Xiqu (Beiguan refined songs / Beiguan lyrics), Daxiaopai (large and small labeled tunes), four sī-suites, Mingqing xiaoqu

前言

自學習北管以來，經常聽聞先生們訴說關於北管的點點滴滴，每逢談及要當館先生的先備條件時，即會提到「四思」。「四思」，指的是北管細曲大小牌中四套以「思」字為開頭的聯套曲目，包括〈思凡〉、〈思夫〉、〈思秋〉、〈思潘〉。據聞，以往想在台中、彰化地區受聘為某館的北管先生時，常會被子弟們問道：「你帶有幾“思”來？」這是由於臺灣中部的北管子弟較偏愛唱曲，細曲流傳狀況較其他地區廣泛，而細曲在北管子弟的傳承中，又屬於較具難度的部份，所以不是每一位子弟都有機會得到館先生傳授此部份的曲目。再者，「四思」乃為篇幅較長的大小牌聯套，當中還出現一些其他大小牌少見的曲調，因此在學習上有實際困難存在，故能完備「四思」者，實為一種北管技藝及曲腹夠飽¹的認證。由此觀之，「四思」不僅是細曲中的重要曲目，更成為判定一位北管先生夠不夠格的指標之一，但相當有趣的是，這四套全是帶著粉味的曲目。由於北管在不同傳承系統下的演唱曲調會有所差異，本文將以居住在台中大里的薪傳獎北管藝師林水金之演唱方式為探討對象²。

一、「四思」的組成

北管細曲中的「四思」皆屬於大小牌聯套體制，即由小牌聯套再加上大牌而成。從表例1可見，四套中以〈思潘〉一套所見的曲牌最少，為大小牌聯套基本形式，〈思夫〉和〈思凡〉兩套雖然亦由小牌聯套再加上大牌組成，但其「大牌」部份，不論是在北管細曲的抄本或實際演唱中，都可明顯區別出不同的段落，甚至在抄本中被標上不同的曲牌名稱。從演唱實務來看，〈思潘〉一套不但屬於大小牌基本型態，各曲牌在篇幅上亦不長，是最容易入門與演唱的；至於組成曲牌數量較多的〈思秋〉一套，其組成曲牌都較為短小，而〈思凡〉一套，其大牌不但是由四首樂曲組成，個別曲調變化較多，對演唱者而言是比較具有挑戰難度的。

表例1：「四思」曲牌組成³

	思凡	思夫	思秋	思潘
小牌	碧波玉	碧波玉	碧波玉	碧波玉
	桐城歌 ⁴	桐城歌	桐城歌	桐城歌
	雙疊翠	雙疊翠	雙疊翠	雙疊翠

1 即具備相當份量的曲目內容。

2 筆者雖亦與王宋來先生及賴木松先生習過部份「四思」曲目，但均未完備四套，故以林水金先生所傳曲調為對象。

3 此表所見之四思各套曲牌分段與牌名書寫，以林水金先生所傳為版本。

4 此四套的【桐城歌】皆包括【數落】在內，林水金先生習慣上將此二者連唱，抄本上亦不標出【數落】，但唱到銜接兩者間的過門時，在速度上會明顯漸慢，並特別交待筆者此處的速度變化，待進入【數落】第一句後才回到原本打板速度。

	思凡	思夫	思秋	思潘
大牌			銀柳絲	
			風入松	
			香柳娘	
	大牌（一）	大牌（一）	大牌	大牌
大牌	大牌（二）	大牌（二）	雁兒落	
	大牌（三）		引聲	
	大牌（四）			

（一）曲辭內容與特色

從曲辭所述來看，〈思潘〉一套之本事最早見於《古今女史》，到明代有高廉所作傳奇《玉簪記》，寫南宋書生潘必正與陳妙常，幾經波折終結為夫妻之事。在北管細曲中，與此本事相關的曲目，有以小牌【碧波玉】曲調演唱的【小思潘】、大小牌聯套的〈思潘〉、〈秋江別〉等。〈思潘〉一套則著重於描述陳妙常於秋江送別潘必正赴試後，獨自在道觀中對潘必正產生的思念之情。〈思夫〉全套則抒寫某一女子思念情郎的種種思緒，並回憶兩人燕好之景，但無法切確看出曲中主角為何。有一說指該套曲內容出於《西廂記》，描述崔鶯鶯與張生分離後所產生的思念之情；但在賴木松先生的抄本中，於大牌開始前則多出現了一段口白敘述，先朗誦李白的【春曉】一詩後，接著自稱「羅氏嬌容」來報家門⁵，此部份則有待更多文本來進行後續研究。另，〈思凡〉所述本事，最初源於印度《佛說盂蘭盆經》，之後的唐代變文、宋金雜劇、明代傳奇等，皆有目連救母的故事，並在中間插入〈思凡〉、〈下山〉與故事情節並無關聯的關目⁶，其中〈思凡〉在崑曲的時曲中，已被獨立出成為單齣來演⁷。內容述說小尼姑自幼被送入庵門，每日看經念佛，不敢閒遊。某日，獨守山門，俗念頓生。忽聽門外鼓樂聲喧，到高處偷覷，原來是山下人家娶親。遂想到人生在世，男大當婚，女大當嫁，夫妻會合是裡所當然，思想不如逃下山去，尋個終身結果⁸。在北管〈思凡〉一套的曲辭，一開始就已著墨在小尼姑雖然人在空門，但卻是思想著世俗的一切美好，述其不耐青燈寂寞，情慾難熬的心情，曲辭將空門與世俗相對的一切事物，以穿插形式出現，以小尼姑第一人稱演唱。最後一套〈思秋〉，則無法直接由曲辭中得知所述何人，只知某一女子以第一人稱口吻，於秋天葉落時分，唱出對情郎的種種思念心情。

在已知的細曲曲目當中，實包含了多樣的情節與人物，有展現英雄氣魄或是草莽故事的【單刀】、【追韓】、【醉打山門】、【橋別】、【訪普】、〈鬧朝〉…等，有道盡世間男

5 原抄本中文字如下：「（白）春眠不覺曉，處處聞啼鳥，夜半風雨聲，花落幾多少。奴家，羅氏嬌容，自從親郎去後，並無音信回來，思想起來，好不悶殺人也。」粗體黑字部份文字，或作「渺無音信回來，今晚夜靜風清，不免把情郎之事，自嘆一番便罷了。」

6 《中國曲學大辭典》，p.222。

7 另在《白雪遺音》卷一，收錄「帶把馬頭調」的【思凡】一首、卷三收「南詞」【思凡】一首；《車王府曲本》「單唱鼓詞」中亦收有【思凡】一首，「時調小曲類」中有「馬頭調」【大思凡】一首。

8 《中國劇目辭典》，p.451-452。

女愛恨傳說與家庭悲歡離合的〈昭君和番〉、〈奇逢〉、〈花判〉、〈迫休〉、〈寄書〉、〈殺惜〉、〈活捉〉、〈掃墳〉、〈店會〉…等，亦有冤屈公案的〈飛霜〉、〈烏盆〉等，另有若干個別內容之曲目⁹。在這眾多類別的曲辭內容中，「四思」恰好都屬於以女性角度出發的樂曲，或追憶、相思、或期盼愛情，這些都成了演唱內容的共同主題，在樂曲形式上都屬於大小牌一類；北管先輩們是單純將這以「思」字為套名開頭用字者的四個套曲放在一起¹⁰，或認為這四套具某些特殊意義，在今日都不易透過先輩的嘴裡得到個正確解答。就文獻所載與透過子弟們的訪談得知，細曲的傳唱主要以子弟館為主，職業班藝人所傳細曲，多以戲齣中可能使用的小曲，或是常用於眠尾時的曲目為主。另外，在藝班傳唱方面，則與戲臺上所見相差不多，都是些較具挑逗性的情歌小調，當中亦包括了「四思」¹¹，但此處所見的「四思」，通常不會唱完全套，而以摘唱的方式出現，因為演唱全套價碼較高，所需時間也長。再者，從筆者所知的出版品及抄本所見¹²，「四思」是相當常見的曲目，其中像是先生級的林水金先生、賴木松先生、江金樹先生，或是亂彈藝師陳炳豐等人，都能在其抄本見到完備的四思內容，筆者亦曾跟隨林水金先生及賴木松先生習唱這些曲目。故「四思」是否因為能被運用的範圍較其他曲目為廣，而這些曲目在曲調上又較一般大小牌多些變化，以至在習唱及演出上較具難度，因而才被拿來用以評斷一位欲前往執教的館先生夠格與否？此二者間的關聯，筆者目前只能有以上的推論。

綜觀這四套曲目，皆以女子口吻來演唱，除〈思凡〉是以空門之人思想凡間的一切美好之外，其他三套均有傾訴思慕之情的特定對象。單從曲辭來看，這四套都是相當女性化的作品，曲辭著墨於女子個人心中情感之所盼望，而這些描述細膩的曲目，在以往保守的臺灣社會裡，除了少部份曾流傳於藝姐口中，卻主要都是靠著陽剛的北管子弟系統來傳承下來，這是否會存在著某些性別上的衝突？以筆者聽聞王宋來先生演唱〈思秋〉【銀柳絲】來看，王先生在演唱時丹田飽滿，音亮宏大，曲調鏗鏘有力，不太像是以女子口吻來看待樂曲，反而比較像是將它當成純然的一首藝術歌曲來演唱。而賴木松先生演唱〈思潘〉一套時，亦未見特別情緒，林水金先生演唱亦是；但或許這些演唱地點都是在其居家場合，而非在外有觀眾的排場。筆者與林水金先生習唱〈思夫〉【大牌】（即【可記得】）時，先生言道他不曾教過女孩子唱過此曲，因為曲辭在說閨房之事，但記得他有位師兄弟每次在館裡或是外出排場時，最後都一定都要唱一下這首曲子，否則晚上會睡不著覺，言談之間，先生笑得很靦腆，

9 其他還有像是儀式所用的〈復陽歌〉、〈醒時迷〉，或單純抒情詠景的〈四季景〉、【小南詞】…等。

10 在北管其他曲類中亦有類似作法，即將曲名有部份雷同者湊成一套或一類，像絃譜中有所謂的「四景」、「四令」等，牌子中亦有將五首牌名以「詞」、「龍」為尾的曲目稱為「五詞」或「五龍」，或將五首常用於戲曲軍事場面者稱為「起軍五大宮」等。

11 在日據時期，有些中部的北管子弟先生曾教過藝旦唱曲，當中也包括了細曲類的曲目傳授，故文獻中藝旦所列出之曲目，仍能在北管細曲中找到，像是〈思秋〉、〈思夫〉、〈思凡〉、〈思潘〉、〈和番〉、【玉美人】、【嘆煙花】、【小思春】、【十八摸】、【鬧五更】、【小釣魚】、【三更天】、【一見才郎】、【九連環】、【活捉】、【瓜子歌】…等。（林維儀：1992，pp.65-66。）

12 包括《北管細曲》、嘉義《典型俱在》石印刊本、《集樂軒·皇太子殿下御歸朝抄本》（彰化市文化局出版）、《亂彈樂師的祕輯—陳炳豐抄本》（苗栗縣文化局出版）、《隴西八音團抄本》（臺北市文化局出版），及林水金、賴木松個人細曲抄本等。

但也看得出來，這類較具粉味的曲子，在男女關係較為保守的過往時光裡，似乎可以成為一種思想暫時解放的管道。

（二）聯套方式

「四思」同為大小牌聯套形式的細曲曲目，各套在抄本記錄上與演唱習慣上，均以小牌聯套接大牌的方式進行，組成這四套曲目的曲牌數量互有不同¹³。

這四套中以〈思潘〉在外觀組成上呈現出最為標準的大小牌形式¹⁴。其「小牌」中的【碧波玉】與【桐城歌】，都不脫離特定的曲牌格式，【雙疊翠】一牌，在第三組樂句中出現部份變化，缺第四組樂句。〈思潘〉【大牌】為單一曲牌組成，曲調部份來自【雁兒落】當中，最後接了一個尾聲曲調完結。

〈思夫〉一套亦以小牌接大牌組成，大牌部份則包括了兩段曲調。〈思夫〉的小牌聯套以頭牌【碧波玉】在樂曲結構上的變化較多，除了減省第四、第六、第七等句之外，在第一句及第五句之處，出現了較多的垛句運用；其他【桐城歌】與【雙疊翠】則屬於基本曲牌形式。至於組成大牌的兩段曲調，在林水金先生的抄本中將兩段連著抄寫，教唱時會區分為「大排一」與「大排尾聲」（即大牌第二段），兩段曲調的樂曲組成形式不同。第一段在民間亦被稱為【可記得】，這首樂曲以文雅的曲辭述及男女閨房之事，亦同時流傳於藝姐們之間，或戲棚上夜晚時分來演唱。第二段大牌約略可分成六組樂句，組成方式雖與第一段大牌有所不同，但仍出現第一段大牌樂曲的部份旋律。其他像是賴木松的抄本所見，將這兩段直接寫成「思夫·大排」和「二排·古如天」，在第一段曲辭完結後未進入第二段時，還寫了個「完」字，表示段落到此結束，明顯將兩段區別出來。《典型俱在》在最開頭的目錄處，將〈思夫〉大牌這兩段曲調，分別抄錄為【雜可記】、【再敘情】，最後還標出一段【清江引】¹⁵。

〈思秋〉是四套中組成曲牌數最多者，且各家抄本對其分段及曲牌標示多有出入，全套雖可被分成九段曲調¹⁶，但各段曲調都較為簡短。其小牌聯套中的【雙疊翠】只以三句組成，是筆者目前所見篇幅最短小的一首【雙疊翠】，其他曲牌並無特殊之處。而小牌聯套以外的部份，各抄本對於這些曲調的分段與牌名標示有部份差異，如表例2所示。從表中亦可看出，林水金抄本與彰化文化局所出版的《集樂軒皇太子御歸朝抄本》（以下簡稱「御歸朝本」）所錄相同，而此抄本來源，據編著者范揚坤所寫，是原出於賴木松所藏；另梨春園本與吳鵬峰本所出現的曲牌組成，則與苗栗文化局出版《亂彈樂師的秘笈：陳炳豐傳藏抄本》（以下

13 各套曲牌組成，參見表例1。

14 指由「小牌」（含【碧波玉】、【桐城歌】、【數落】、【雙疊翠】四牌）連接「大牌」所組成之套曲。小牌聯套中的【數落】未必會被單獨出來成為一牌，或只與前一段合稱為【桐城歌】，而絕大多數的現存曲例中，其「大牌」不論由單支或多首組成，末尾會出現一個「尾聲」曲調。

15 在《典型俱在》中所收的「四思」各套，其結束末牌都被標上【清江引】，但從所載工尺譜與其他抄本曲調比對，確定此套尾牌曲調並非【清江引】。

16 此處採林水金先生所傳分段數量為主，不同抄本在〈思秋〉的曲牌分段數量上略有差異，主要出於某些曲調是採分開或是前後合在一起連唱。

簡稱「陳炳豐本」)當中所見相同。全套除了一般常見的小牌聯套與大牌牌名外,還出現了【銀柳絲】、【風入松】、【香柳娘】…幾個在細曲中較少出現的曲牌,除了【銀柳絲】屬俗曲系統外,舉凡【風入松】、【香柳娘】、【雁兒落】、【收江南】、【江兒水】、【清江引】等曲牌,都出於南北曲系統,同時透過〈思秋〉所見曲辭與上述曲牌格式相加對照,此套在小牌之後的曲調銜接順序,可能為:【銀柳絲】、【風入松】、【江兒水】、【大牌】(雁兒落)、【收江南】、【香柳娘】、【清江引】,如是看來,從【銀柳絲】及【風入松】之後的曲牌連接,似乎出現了部份南北合套的部份形態¹⁷。依筆者先前幾篇探討細曲論述得知,北管大小牌實由明清俗曲與昆弋大曲(南北曲牌)之組成,在此所見〈思秋〉一套,更呈現出相當明顯由小曲(俗曲)連著大曲演唱的型態。

表例2:不同抄本¹⁸對〈思秋〉小牌聯套後的曲調分段對照

曲辭開頭句	林水金本	典型俱在	陳炳豐本	御歸朝本	梨春園本	玉如意本	集樂軒本	吳鵬峰本
秋風陣陣冷颼颼	銀柳絲	銀柳絲	銀柳絲	銀柳絲	銀柳絲	銀柳絲	銀柳絲	銀柳絲
才郎性情似楊花	風入松	玉娥郎 風入松 ¹⁹	大風入松	風入松	風入松	風入松	(無牌名)	風入松
憶昔才郎去	香柳娘			香柳娘		江兒水	江兒水	
奴為你被娘行苦自牽	大排	大排雁兒落	雁兒落	大排	雁兒落	雁兒落	雁兒落	雁兒落
丹桂飄香入廣寒			風入松		風入松			風入松
呀早知道這般樣拆散呵			收江南		收江南			收江南
秋風陣陣洒芭蕉	雁兒落			雁兒落		香柳娘	香柳娘	
到秋來江上芙蓉開放得早	引聲	清江引	清江引	引聲	清江引	尾聲	尾聲	清江引

〈思凡〉在實際演唱上所需時間較長,曲牌組成亦為大小牌聯套,但大牌部份,實包括了四段前後獨立樂曲,林氏將之抄錄為大排(一節)、大排(二節)、大排、及素落;若以最後一段「素落」觀之,並非是小牌中所見【數落】曲調,反而有【雙疊翠】的部份曲調。其他像是賴木松之細曲抄本或是《典型俱在》所見,則將此套大牌抄錄為大排一、大排二、大排三、大排四等,單以序數標示之,本文亦依此敘述。〈思凡〉大牌部份的曲辭,可對照到被歸類於崑曲時劇的〈思凡〉²⁰。

17 在《九宮大成南北詞宮譜》所列目次之「卷之閨」的仙呂入雙角合套中,可見以「北新水令、南步步嬌、北折桂令、南江兒水、北雁兒落帶得勝令、南僥僥令、北收江南、南園林好、北沽美酒帶太平令、南清江引」等曲牌組成的套曲,部份曲牌名稱及銜接順序,與北管〈思秋〉一套所見曲牌相似,但曲調上仍有出入。

18 包括林水金抄本、典型俱在本、陳炳豐抄本、皇太子殿下御歸朝抄本等所見〈思秋〉含整套曲辭及其分段,其它抄本所錄〈思秋〉曲牌名稱,出自《北管細曲集成》中之【北管細曲總目】表列中。

19 此處曲辭以一大段合併抄錄,但在曲辭最開始之前,書寫了「玉娥郎、風入松」兩行字。

20 在《與眾曲譜》卷八所收〈思凡〉,其曲牌組成為【誦子】、【山坡羊】、【採茶歌】、【哭皇天】、【香

綜觀這四套的曲牌組成²¹，在小牌聯套部份相當一致；至於大牌方面，除了〈思秋〉的組成曲牌較多，曲辭分段在各抄本中所見較為分歧外，〈思潘〉【大牌】屬最單純的一段，〈思凡〉及〈思夫〉則由兩段以上的樂曲所組成。除此之外，各套在全曲完結之前，都有一小段屬於「尾聲」的旋律，分屬【清江引】或是其他【尾聲】。若以林水金先生的演唱習慣來看，在這四套的尾聲中，還會出現一句類似呼喊的語句，像是〈思凡〉的「唉、天啊，到晚來！」，〈思夫〉的「唉、天啊！」，或是〈思潘〉的「唉、我那潘郎啊！」，這三套在呼喊句之後所接的尾聲旋律，都是北管扮仙或是戲曲中結尾所用，以大吹吹奏的【尾聲】部份，只有〈思秋〉以略為變化的【清江引】完結。

二、「四思」大牌音樂的組成

如本文前面所述，「四思」屬於大小牌聯套形式的細曲曲目，小牌聯套由特定的曲牌句式與旋律組成，因著曲辭長短與各句所需鋪陳的情景之不同，會在基本曲牌格式下作個別的變化，但均不脫離基本的曲牌樣貌，故此部份將針對「四思」各套小牌以外的曲調及其組成進行探討²²。

（一）〈思凡〉大牌

〈思凡〉大牌由四段不同曲調組成，前後各首在旋律上較無關係，以聯曲體的型態組成，曲辭與崑曲時劇中所見〈思凡〉相仿。

依其曲調來源之不同，大牌的第一段樂曲（即大牌一，譜例1）²³可被區分成兩個大句組，第一組分成三句（1-1、1-2、1-3），第二組分成四句（2-1、2-2、2-3、2-4）。第一組樂句中的每一句，又分成前後兩個小句，句尾落音分別在「五」及「乙」兩音上²⁴。這兩個分句間的後半句（1-1-2、1-2-2、1-3-2）旋律，可被視為相同；而前半句（1-1-1、1-2-1、1-3-1）的部份，雖然因曲辭長短上的不同，而對旋律的處理有較明顯的差異，但旋律架構的方向相仿，主要用音以「五」為中心，其中的1-1-1句是為起始句，因此用散板方式開唱，1-2-1句曲辭「在禪堂上、燒香、換水」等，則以相同重複旋律演唱，最後一個1-3-1句，因演唱曲辭較長，出現了兩組重複相同句式的曲調，分別為「他把眼兒瞧著了咱，咱把眼兒覷著了他」和「他與咱，咱與他」，但仍屬於第一句組的上半句的曲調。第二大組樂句的每一句，亦可被區分成前後兩個分句，其中第一分句與第一組樂句的第一分句相似，尤其與1-3-1的旋律最為接

雪燈】、【風吹荷葉煞】、【尾聲】。在《太古傳宗弦索調時劇新譜》卷上所收之〈思凡〉，雖然在曲辭上與前者所收幾乎相同，但曲牌只標出【誦子】、【山坡羊】兩個，其中【山坡羊】實包括《與眾曲譜》所見【山坡羊】之後的所有曲牌段落。北管〈思凡〉大牌曲辭與上述二者多數相同，排列順序亦相仿，但缺【誦子】的部份，對於曲牌分段位置亦有差別。

21 參見表例1。

22 關於小牌音樂的基本格式及「四思」小牌的曲譜、樂曲分析內容，可參見筆者《北管細曲中之小牌音樂研究》、《北管藝師林水金的細曲藝術》、〈試析北管細曲大小牌之音樂結構〉等篇。

23 範圍約為崑曲〈思凡〉中之【山坡羊】與【採茶歌】兩個曲牌。

24 北管工尺譜採相對音高記譜，常見音高譜字有「合士乙上乂工凡六五乙仕」，可對照到西洋記譜中的唱名「sol、la、si、do、re、mi、fa、sol、la、si、do」。

近，第二分句起始的「ㄨ 六凡 ㄥ六 ㄥㄨ」等音，亦出現在第一組樂句中的第二分句開頭，像是1-2-2句的「見幾個」、1-3-2句的「兩下兒」等辭，但之後接續的曲調則相異。第二組樂句中使用的曲辭較多，為了演唱這些句式相同的曲辭，音樂上以相同的節奏與旋律來處理，像是2-1-2句的「那怕他磨來磨、挨來挨枷來枷、打來打鋸來鋸」、2-3-2句「吧旦哆沙婆羅、目聖經都學過、孔雀經參不破」等。此牌雖可依旋律組成模式而被區隔成前後兩大組樂句，但前後兩組間仍有部份相同的曲調進行，所以在聽覺上存在著相當的連續性。

表例3：〈思凡〉大牌一之樂句組成

句組編號	曲 辭
1-1-1	小尼姑正青春，
1-1-2	年方二八。
1-2-1	每日裡在禪堂上燒香換水，
1-2-2	見幾個子弟們遊玩在那山門前。
1-3-1	他把眼兒瞧著了咱，咱把眼兒覷著了他，他與咱，咱與他，
1-3-2	兩下兒裡相思好不多牽掛。
2-1-1	哎、冤家你幾時得會合了姻緣，
2-1-2	就死在五殿閻羅天子的眼前。
	那怕他磨來磨、挨來挨、枷來枷、打來打、鋸來鋸，
	將奴家丟落在那油鍋裡煎。
2-2-1	咱爹娘愛唸佛，朝朝暮暮做成了功果，
2-2-2	那時節生下奴疾病多，因此上將奴家送入在那空門裡學。
2-3-1	咱師父在禪堂上打坐，
2-3-2	他教我唸一聲南無佛，吧旦哆、沙波囉、婆吁婆羅，
	目聖經都學過，孔雀經參不破，惟有難經集卷 ²⁵ 最難學。
2-4-1	奴只得唸一聲南無佛，唸一聲無奈何，
2-4-2	只落得回禪堂閑遊則可。

第二首大牌的曲調組成（譜例2），分別出自於【雙疊翠】與【雁兒落】²⁶兩個曲牌之片段，這兩個不同來源的曲調內容，在其句尾用韻上，亦出現前後差異。在表例4中，樂句編號開頭為「1」者，旋律來自小牌【雙疊翠】，其中1-1-2、1-2-2兩句旋律相同，句尾都落在「合」音；1-3句中的「哭哭啼啼」與「兩淚交」使用相同曲調，前半部結束字「下」用了「ㄨ」音，後面補了「兩淚交流」四個字結束在「上」音。整句雖然看起來較長，但將此句與【雙疊翠】原曲調相對照，只是一個多加了幾字補語的句子。樂句編號開頭為「2」者，旋律來自北管細曲抄本中出現的【雁兒落】第二段曲調²⁷。就筆者目前所知者，在北管細曲抄本中所見被標示為【雁兒落】的幾首樂曲，包括〈勸友〉【大牌】、〈思秋〉【大牌】、〈金印歸家〉【大牌】、【單刀】等，透過曲譜比對，這幾首在旋律及句構組成上，確實有相同的部份²⁸；另外像是〈花判〉【大牌】一首在林水金先生的抄本中亦被抄錄為【雁兒落】，但

25 在《集成曲譜》中此處為「蘭經七卷」。

26 此處所謂的【雁兒落】，是專指出現在北管細曲大牌中一段被標為【雁兒落】的特定曲調，與南北曲牌中的【雁兒落】有所出入。

27 參照表例11。

28 同註27。

目前無法得知實際曲調以供進一步探究。

表例4：〈思凡〉大牌二之樂句組成

句組編號	曲 辭
1-1-1	小尼姑下山來，拿木魚上長街，
1-1-2	一心思想冤家[圓]。
1-2-1	輕噯一聲南無佛，去到人家懶化[圓]，
1-2-2	稍愁悶把相思[害]。
1-3	小尼姑下山來哭哭啼啼迴廊下，兩淚交流。
2-1	呀 早知道這般樣寂寞[阿]
2-2	蒲團上打坐冷落淚[梭]
2-3	自恨爹娘生下了奴，
2-4	送入在空門受苦無奈[阿]。
2-5	恨一聲媒[婆]，噯一聲彌[陀]，
2-6	又只見兩旁羅漢笑呵[阿]。

大牌第三首曲調（譜例3），很明顯是以北管扮仙戲齣中所演唱的【上小樓】與【下小樓】兩牌前後連接組成，其中句組編號開頭為「1」者，旋律來自【上小樓】，句組號開頭為「2」者，旋律來自【下小樓】²⁹。

表例5：〈思凡〉大牌三之樂句組成

句組編號	曲 辭
1-1	俺只見長眉大仙愁著了我，他笑我老來時沒有結果。
1-2	又有那布袋羅漢笑著哈哈，他笑我時光中青春能有幾何。
2-1	嘆日月急急如梭，嘆日月急急如梭，卻原來把青春來耽誤。
2-2	有日裡粉腿香腮，有日裡粉腿香腮，那時節有誰人來娶我。
2-3	見人家夫婦雙雙，見人家夫婦雙雙，身穿羅衣同歡共樂。

大牌最後一首（譜例4），在旋律結構上粗略可分成六個大句。第一組旋律可見到部份【雙疊翠】的影子，但只取其旋律節奏型，從曲辭與曲調來看，1-1句與4-1句又有相對。第二組樂句句辭可對到崑曲〈思凡〉【香雪燈】的後半部，2-2句中的「頭戴僧帽，身穿袈裟」與「腰懸黃翎，胸掛素珠」兩句在旋律上相同，其句尾與2-3句都可見到曲辭疊唱的情形。第三組到第五組曲辭則可對到崑曲的【風吹荷葉煞】³⁰，此部份曲辭相當接近。3-1句與5-1句灰底曲辭的旋律相同，其中5-1句「奴把鐘鼓佛殿遠離卻，奴只得下山去」兩句在曲調上為疊唱，而該句一開始的「從今後」三字，其曲調非常明顯與小牌【雙疊翠】的第六組樂句前半部相同。在第三組樂句中，幾乎每個句子末尾都押韻。3-1-2句出現了三組垛句，旋律上都相同，而3-3句前半部的「夜沈沈獨自臥」和「醒來時獨自坐」亦以相同旋律處理，另外在3-2-2句

29 此處【下小樓】的曲調與句式組成方式，與〈舊三仙白〉及〈醉八仙〉中所見的【下小樓】相同，都可見到將曲辭疊唱的情形。曲譜參見《北管全集》（林水金：2002，pp.22-23）。

30 在崑曲中，【香雪燈】與【風吹荷葉煞】之間插有口白進行。

「學不得南海觀音在蓮花座」和3-4句「只落得削髮緣何」兩句曲調相同。第四組樂句除了4-1句為此組的開始句外，4-2至4-5句在曲辭句式與曲調上都採相同方式處理，這幾句的前半「那裡有」與後半「……佛」，在句尾處各有較長的過門，前後落音分別相對為四度關係，有一問一答的效果。第六組的前兩句為崑曲的【尾聲】，而北管細曲此處的尾聲部份較長，除了第一句曲調仍有板有撩外，第二及第三句以散板方式演唱，接著以一個呼喊句切開前後曲調，再接到末句演唱，而末句曲調為北管戲曲所用的【尾聲】旋律。從整個的曲牌來看，此段音樂較其他樂曲出現了更多的「點」，這是北管對器樂過門的一種說法。此處所見的「點」，主要是以「ㄨ」、「工」、「五」三個音為中心，演奏出相同節奏型的短小動機（譜例4，65-71、109-114、171-176小節等）。這類過門通常在聽覺上較為跳動活潑，不但與演唱曲調中出現的部份句尾拖腔形成對比，亦使得此牌在唱奏上更富趣味。

表例6：〈思凡〉大牌四之樂句組成

樂句編號	曲 辭
1-1 1-2 1-3	哎我那木魚兒呀， 敲得我聲聲響， 意馬奔馳怎奈阿。
2-1 2-2 2-3	哼、奴不是男子漢，本是女嬌娃， 為什麼頭戴僧帽，身穿袈裟，腰懸黃翎，胸掛素珠， 腳踩麻鞋，所為著何來，所為著何來，也麼天， 不由人心燒如火，心燒如火（點，五空）。
3-1-1 3-1-2 3-2-1 3-2-2 3-3 3-4	奴把袈裟扯破（點，五空）， 去了藏經，埋了木魚，去了鐺鉢， 學不得羅剎女去降魔（點，ㄨ空）， 學不得南海觀音在蓮花座， 夜沈沈獨自臥，醒來時獨自坐，有誰人孤淒似我， 只落得削髮緣阿。
4-1 4-2 4-3 4-4 4-5	哎我那好恨，恨只恨出家把僧做， 那裡有（點），天下花林什麼佛（點）， 那裡有（點），枝枝葉葉光明佛（點）， 那裡有（點），十萬八千彌陀佛（點）， 那裡有（點），江河西岸流沙佛（點）。
5-1 5-2 5-3	從今後，奴把鐘鼓佛殿遠離卻，奴只得下山去（點，五空）， 尋一個少年哥哥、年少哥圖（點，五空）， 那時節，憑他打我罵我說我笑我，一心不願成佛、不唸彌陀（點，五空），
6-1 6-2 6-3 6-4	但只愿生下一個小孩童， 豈不快樂，喜殺了我， 尼僧本是凡人做， 做個尼僧無結果， （插白：哎天呀、到晚來！） 慾火燒心怎奈阿。

（二）〈思夫〉大牌

〈思凡〉大牌由兩段音樂所組成，二者在樂曲結構上雖有不同，但曲辭前後情節有所連貫，用韻亦相同；再者，第一段樂曲中所用的重複旋律，也曾出現在第二首樂曲當中。故〈思凡〉雖以兩段不同曲調組成大牌，但前後間仍有部份聯繫存在。

大牌第一段又名【可記得】（譜例5），全曲以七句曲辭組成（表例7），每一句都以「可記得」三字開始因而得名。各段曲辭不但句式相仿，句尾用字均押同韻，曲調亦雷同，屬於重頭形式，只有第五、第六句出現複唱曲辭的情況。每一句依旋律組成，分成前後兩個分句，各以一小段過門旋律為區分，過門1與過門2各約有四個板的長度。從曲調走向來看，從第一分句開始到第二分句的曲辭結尾，其旋律之始末音為「ㄨ→合，合→ㄨ」，前後有主屬音的關係。

表例7：〈思夫〉【大牌一】樂句組成

樂句編號	曲	辭
1	可記得（過門1） 夜半三更	和你跳過了粉牆（過門2），
2	可記得（過門1） 膽顫心驚	和你進了繡房（過門2），
3	可記得（過門1） 紅羅帳內	和你耍了鴛鴦（過門2），
4	可記得（過門1） 鴛鴦枕上	和你細思相量（過門2），
5	可記得（過門1） 你的胸膛、你的胸膛	懷抱奴的胸膛（過門2），
6	可記得（過門1） 舌尖口內、舌尖口內	和你吐出了沉香（過門2），
7	可記得（過門1） 雲雨風靜	和你罷了戰鬪。

大牌第二段（譜例6）在曲調組成上，依其過門、曲辭用韻、及旋律組成方式來看，可將之區分成六組樂句（表例8）。除了最後一組屬於尾聲部份，其餘五組均以一個具有較長過門的分句為開始，其中第三至第五組的起始旋律相同。第一組旋律由兩個小句組成（1-1、1-2），全曲由散板開唱，故1-1句中的「我和你」三字以散板演唱，句末的過門形式亦出現在其他大牌當中，此種過門旋律的進行方式，與演奏牌子時遇到「破」時所吹奏出來的曲調，有著異曲同工之妙，都是以句尾落音來進行上下波浪般的一小段曲調變化，而此曲所見的每個過門，亦都以相同的方式進行。1-2句在文字及曲調組成上都相同，相同旋律也在〈昭君和番〉【三牌】中像是「一來難報父母恩，二來難捨枕邊人…」等句³¹出現，二者用法相同，都以相同旋律來陳述句型相同的曲辭。第二組樂句，則可以對照到此套大牌第一個曲牌中的第二分句，二者在旋律上可被視為相同。第三到第五組樂句，則以一個相同旋律開始（3-1、4-1、5-1句），似乎像是合頭形式，但這三個開頭樂句的曲辭，其句尾都不押韻；除此之外，在上述各組樂句的頭句之後，都出現了數量不等的相同旋律（像是3-2-1、3-2-2、3-3-3…等句），用以敷唱長短不一、帶著陳述性質的曲辭，而這幾句句尾用字則都入韻。第五組樂句因為已經臨到曲尾要進入尾聲之際，故最後一句在演唱上結束於散板，結束旋律亦略有不同。第六組樂句則為尾聲樂段，前兩句在演唱旋律上相同，林水金先生在此是以帶有部份半唱半唸的

31 曲譜可參見呂鍾寬：2001b，pp.43-47，或潘汝端：2009，pp.143-145。

方式詮釋之，接著會有一小句悲嘆呼喊聲，最後才以一板一撩的【尾聲】末句旋律完結。

表例8：〈思夫〉【大牌二】樂句組成

句組編號	曲 辭
1-1	我和你睡到五更天將曉（過門），
1-2 (a, b)	一來怕你心 ^闊 ，二來怕的奴家心 ^悶 。
2-1	奴只得瞞過了爹爹，又瞞過了娘親 ^{（點）} 。
2-2	送出了親郎，手挽親郎出繡 ^房 。
3-1	自從冤家去後 ^{（點）} ，
3-2-1	相思病、害得奴家心 ^闊 ，
3-2-2	忙到廟裡許下願 ^香 ，
3-2-3	紅蘿襖兒忙穿 ^上 、紅繡花鞋蹬一 ^雙 ，
3-2-4	一步遠一步、來到廟堂 ^上 。
3-2-5	上排五花燭、下排山坡 ^羊 。
4-1	順水魚兒、順水魚兒 ^{（點）} ，
4-2-1	排列兩 ^旁 ，
4-2-2	寶爐內、添上一支 ^香 ，
5-1	奴只得忙上祝告 ^{（點）} ，
5-2-1	保佑奴家親 ^郎 ，
5-2-2	保佑奴家症病好，體安 ^康 。
6-1 (a, b)	早早離了象牙 ^床 ，從今不把親郎 ^戀 ，
6-2	一支清香答上 ^香 。

（三）〈思秋〉大牌及其他曲調

與四思其他三套相較，〈思秋〉在小牌聯套之後並非直接進入大牌，而是【銀柳絲】、【風入松】、【香柳娘】、【雁兒落】…等若干段落的曲牌銜接，其中【銀柳絲】與前面小牌聯套都屬於明清俗曲的系統，但【風入松】之後的曲牌，則部份與南北曲牌較有關係。

【銀柳絲】此牌常見於明清俗曲³²中，曲牌原稱【銀紐絲】，曲調結構簡單，旋律容易上口，此曲牌在各抄本中相當一致，都被寫成【銀柳絲】。全曲以第一句的曲調為基礎，重複五次組成，但每一出現時或有不同的組成方式；可能是像第三次出現時只運用基本曲調（即表例9當中，以灰色為底的辭句旋律）的前面一半（即3-4句），或像第四、第五次出現時，是將基本曲調拆成前後兩小段，中間插入其他旋律而組成。相同曲牌也出現在大小牌聯套〈勸友〉當中，但〈勸友〉一套中所見的【銀柳絲】篇幅較短，曲調約只重複三次左右³³。

32 關於【銀紐絲】的說明，可參見呂鍾寬：2001a，pp.129-133及張繼光：2003，pp.201-218。曲譜可參見呂鍾寬：2001b，pp.126-128及潘汝端：2009，pp.76-77。

33 曲譜可參見呂鍾寬：2001b，pp.92-93，或潘汝端：2009，pp.6-7。

表例9：〈思秋〉【銀柳絲】樂句組成

句組編號	曲 辭
1	秋風陣陣冷消消，鐵馬不住在那簷前亂噪。
2-1	奴好難熬，奴好心焦，
2-2	單衾獨枕淚珠拋，被窩冷叫奴將誰來靠。
3-1	金風起，柏葉落，黃菊花兒開放得早，開放得早，
3-2	梧桐葉落洒四邊掉，
3-3	奴好難熬，秋葉兒高升，奴好著一驚，
3-4	想起冤家害煞人。
4-1	枕冷寒衾，翻來覆去睡不能，
4-2	人兒若回還，雙雙謝神明，
4-3	哎喲那時節，了卻奴家相思病。
5-1	何年日月轉回程，
5-2	鐵打你的心腸挨不到如今，我的天哪天，
5-3	音信無、一去無音信，音信無、一去無音信

【風入松】³⁴一牌為六句，從旋律及曲辭上來看判定，應屬於南曲【風入松】形式，透過曲譜對照，即可發現它與北管鼓吹中常見的【風入松】³⁵為相同曲牌，在此不加贅述。至於出現在【風入松】之後的曲牌，在林水金抄本中被書寫為【香柳娘】³⁶，在玉如意抄本或是集樂軒抄本中，則出現【江兒水】的牌名，另有將前一牌【風入松】與此段合成一整個曲牌看待者，則有吳鵬峰、賴木松、陳炳豐等人的抄本，這些抄本在書寫抄錄時，都是將兩段曲辭連接不間斷地寫下。筆者透過曲牌句式及旋律的對照，初步認定此段牌名應為【江兒水】（表例10）。據吳梅《南北詞簡譜》對南曲【江兒水】的說明可知³⁷，第二句的三字句可加上兩個襯字與第一句相對，由此可對照到〈思秋〉【江兒水】的第一、第二句，曲辭被方框圈住者為押韻字，〈思秋〉只有第二句未押韻腳字。

表例10：〈思秋〉【江兒水】與南曲【江兒水】對照

樂句編號	〈思秋〉【江兒水】	《南北詞簡譜》所錄【江兒水】
1	憶惜才郎去	妾的哀勝事
2	全無音信回	有萬[回]
3	燈花喜報無準[回]	說來又恐添[回]
4	夢兒裡夢見才郎[回]	六十日夫妻情[回]
5	醒來依舊孤燈[回]	八十歲父母教誰看[回]
6	誰知不幸心[回]	教我如何不[回]
7	一去幾年	要鮮愁煩
8	全無個音信回[回]	須是寄個音書回[回]

接著在林水金先生的抄本中有一段被稱為【大牌】者（譜例7），依其所傳曲調，此段可被分成三部份，其它抄本或稱之為【大牌雁兒落】（典型俱在本），亦或分成【雁兒落】、

34 曲譜可參見潘汝端：2009，p.78。

35 關於北管散牌所見【風入松】之種類與曲譜，可參見潘汝端：2003

36 曲譜可參見潘汝端：2009，p.78。

37 吳梅：1997，p.531。

【風入松】、【收江南】等段（陳炳豐本、梨春園本）³⁸。在北管細曲中，這類【雁兒落】³⁹曲調也出現在其他曲目的大牌當中，或成為整支大牌的基本曲調，或被摘用部份。此套【雁兒落】樂曲較〈勸友〉【大牌】所見者短小許多，從表例11可見，〈思秋〉【雁兒落】開始即入板演唱，與〈勸友〉、〈金印歸家〉、【單刀】中所見，以一個散板句開始不同，但前面幾句都以一組反覆句演唱，像是〈思秋〉的「奴為你被娘行苦自牽，奴為你被姊妹來相輕賤」或「隋煬帝上揚洲曾把乾坤變，鄭元和中狀元虧阿仙」則為一組曲調，這組曲調的反複次數依曲辭多寡而定，待在此段要完結前，即會在曲調上出現轉變。表例11所列的第二組的曲調，亦常出現在北管細曲中的大牌中，像〈思潘〉【大牌】即是。至於表中標為（3）的曲辭，幾乎都以「呀」字開頭，這段曲調可對照到南曲【收江南】一牌（表例12）。據《南北詞簡譜》對【收江南】的說明⁴⁰，在南北合套中所見的【收江南】一牌，於第一句會多添一個「呀」字作格，並將第一句破成兩句；另在第四句應用疊句之說，可對照到表例11第一欄標為「3」處（即【收江南】的部份），如〈思凡〉【大牌一】的「恨一聲媒婆，唸一聲彌陀」、〈思秋〉【大牌】的「一聲聲慘言，一聲聲苦憐」、〈勸友〉【大牌】的「你平生太偏，俺平生喜歡」等句即是。此段旋律除了固定出現在北管細曲中所謂的【雁兒落】以外，也成為其他大牌的部份曲調。

表例11：北管細曲中含【雁兒落】之曲辭對照⁴¹

	〈思凡〉 【大牌】（二）	〈思秋〉 【大牌】	〈勸友〉 【大牌】	〈金印歸家〉【大牌】	【單刀】
小尼姑下山來 拿木魚上長街 一心想冤家債 輕唸一聲南無佛 去到人家懶化齋 稍愁悶把相思害 小尼姑下山來 哭哭啼啼迴廊下兩淚流	（無）	（無）	（無）	（無）	（無）

38 參見本文表例2。

39 北管細曲所見【雁兒落】的曲調與句式組成，與南北曲【雁兒落】不盡相同。在樂曲第一部份所出現類似重頭的樂曲作法，似乎與俗曲中的某些樂曲結構較為接近，故此牌究竟出於何源，是南北合套中的【雁兒落】帶【得勝令】，亦或是出自俗曲系統的曲調，則有待日後更多曲譜資料的比對進行，此處僅以北管所見說明之。

40 吳梅：1997，p.150。

41 此表中灰底部份為北管細曲所見【雁兒落】之常見曲調部份（即表中最左欄的數字1~3的部份），其他為個別曲調。

	〈思凡〉 【大牌】(二)	〈思秋〉 【大牌】	〈勸友〉 【大牌】	〈金印歸家〉【大牌】	【單刀】
1	(無)	奴為你被娘行苦自牽 奴為你被姊妹來相輕賤 奴為你剪碎了柳葉眉 奴為你吞放了桃花面 叫聲天咿天不由人行方便 若得個團圓 準備著上茗香答上蒼 上茗香答上蒼	想當初呂純陽花裡遇神仙 隋煬帝上揚州曾把乾坤變 鄭元和中狀元虧阿仙 昔日裡蘇坦也曾把江山亂 賣油郎他也曾把花魁佔 海瑞黎遇石秀命不全 張君瑞跳粉牆成姻眷 西門慶都殺在酒樓前情牽 王公子玉堂春心不變 你好糊塗言 趙三兒姦驚姐罵名傳 姦驚姐罵名傳	想當初未遇時往秦邦 想當初未得志破家廷 想當初俺爹娘罵羞慘 想當初妻不下機嫂欺嫌 若不是三叔公來提拔 俺今日焉有黃金帶 我好難言 有周氏向前來訴冤言 奴為你被公婆相棄嫌 奴為你被哥嫂來相輕賤 奴為你茶和飯不周全 奴為你守堅心苦怎言	魯大夫你好好送我到江邊 俺不是天下的無名將 俺本是三國中漢雲長 叫關某怎肯把荊州讓 俺兄弟桃園結義恩重如山 俺亦曾虎牢關戰呂布 俺亦曾斬顏良誅文醜 俺亦曾獨行了千里路 俺亦曾匹馬單刀送皇娘 俺亦曾過五關斬六將 俺三弟搗鼓三咚斬蔡陽 俺亦曾保主公赴河梁 呀俺在那黃容道上氣昂昂 險些兒誤殺了曹丞相
2	(無)	丹桂飄香出廣寒 這話兒對誰講 嫦娥孤燈無人伴 料想嫦娥愛少年 那嫦娥亦孤眠	夜逢裴生情性亦麼濃 坐懷不亂稱聖賢 蔣清溪夢裡緣 魯男子萬古傳 魯男子萬古傳	(無)	(無)
3	呀早知道這般樣寂寞呵 蒲團上打坐冷落淚梭 自恨爹娘生下了奴 送入在空門受苦無奈何 恨一聲媒婆 唸一聲彌陀 又只見兩旁羅漢笑呵呵	呀早知道這般樣拆散 呵 誰知道結良緣 到如今寒寒冷冷向誰 言 愁悶孤雁飛過了畫樓 前 一聲聲慘言 一聲聲苦憐 恨冤家不把音信回轉	呀全不想竊玉偷香情性呵 真個活神仙 豈不聞姦盜邪黨破家緣 追歡趣樂比蜜甜 你平生太偏 俺平生喜歡 全不想棄燭達旦受香煙	冤家纔富貴將奴淚連 拜高堂喪黃泉 拜高堂喪黃泉 謝賢妻釵梳恩 謝賢妻釵梳恩 鳳冠霞佩報你恩 今日裡夫妻身榮華 方顯我男兒志氣 一家人相團圓	(無)
	(無)	(無)	(無)	(無)	魯大夫你休要猖狂 那怕你兵多將廣埋伏著刀槍 從今後你修要把荊州來想
	(無)	(無)	我今遇著你這累贅人兒 費氣亦麼遲 人無良友那討怎知 說話太沖欺 只為搥不知 山河好改情性難移 事到頭來悔時遲 怕他做怎的 爛泥總有藕 不在我心裡 丈夫須防大兒低 與你便高低 不能得便宜 美恩情我怎肯割捨分離 美恩情我怎肯割捨分離	(無)	雲長登舟去的遠 船到江心 好似離弦箭 魯肅畫虎不成反類犬 壽亭侯赴單刀 他把威名顯

表例12：〈思秋〉【收江南】與南曲【收江南】對照

樂句編號	〈思秋〉【收江南】	《南北詞簡譜》所錄【收江南】
1	呀 早知道這般樣拆散呵、誰知道結良緣，	¹⁰ 花前莫惜酒顏酡，
2	到如今衾寒枕冷向誰言，	古和今都是一南柯，
3	愁悶孤雁飛過了畫樓前，	紫羅襪未必勝漁蓑，
4	一聲聲慘言，	休只管戀他，
5	一聲聲苦澀，	(疊)。
6	恨冤家不把音信回轉。	急回頭好景亦無多。

在上面這段【收江南】之後所接曲調，於林水金先生的抄本中被記為【雁兒落】⁴²，其他抄本或稱為【香柳娘】，或為【收江南】之後半段，但若對照到這幾個相同名稱的南北曲牌格式，似乎可以確定不是【雁兒落】⁴³，與【香柳娘】也不近相同（表例13）⁴⁴。就此處所見，這段旋律演唱起來速度較快，曲調亦短小簡單，有小曲的特色，幾乎每一句都押韻，第五句及第七句都以相同旋律演唱，第八句為疊唱。最後一段被稱為【引聲】的曲調，除了開頭有了散板頭樂句外，其基本結構仍屬於常用於細曲大牌結尾的【清江引】一牌。

〈思秋〉一套自【銀柳絲】至結束，除了名為「大牌」的【雁兒落】較長篇外，其他部份都屬短小的曲調，各曲調開頭顯少見到散板演唱，使得某兩段或幾段被連著演唱也不奇怪，或許這也是不同抄本間，對此套分段有所差異的產生原因之一。另外，這幾段旋律都採用相同宮調，使得聯套在前後調式上的銜接上，不會產生衝突。

表例13：〈思秋〉【香柳娘】與南曲【香柳娘】對照

樂句編號	〈思秋〉【香柳娘】	《南北詞簡譜》所錄【香柳娘】
1	秋風陣陣灑芭蕉，	捧霞觴進前，捧霞觴進前，
2	吱吱喳喳寒蛩四。	中秋佳宴，
3	到秋來梧桐葉落葉落昇圓，	一輪冰鑑天心現。
4	想起冤家好不心焦。	看銀河玉蟾，看銀河玉蟾，
5	中秋月只圓，月明如水滿，	波底映霞天，
6	閨病厭厭粉黛兒眉消。	琉璃墜千片，
7	口裡罵秋滿，佳期在那宵，	這人圓月圓，這人圓月圓，
8-1	悶得我上不上下不下兩淚眉消，	瓊漿似酒，
8-2	悶得我上不上下不下兩淚眉消。	偏宜游衍。

（四）〈思潘〉大牌

〈思潘〉【大牌】（譜例8）依旋律組成可分成三個部份。第一部份的每一個樂句均以合尾形式組成，此旋律有不少出自〈思秋〉大牌中所見的【雁兒落】曲調，除了表中灰底曲辭所示的合尾曲調外，其他像是1-2-1句的「姑娘迫你去求功名」及1-5-2句的「臨別之時苦叮

42 曲譜可參見潘汝端：2009，p.80-81。

43 北曲【雁兒落】的基本句只有四句，與此牌所見相差甚多。

44 吳梅：1997，p.431。其他【香柳娘】曲調可見《新定九宮大成南北詞宮譜》卷之五十「南呂宮正曲」的部份。（pp.3896-3877）

寧，啼啼哭哭不忍分」，其旋律亦出於北管【雁兒落】當中，另外此大段中也使用疊句，像1-2-2句和1-5-1句皆是。第三部份的前兩句（3-1與3-2句）為散板唱腔，之後插入一句口白，最後一句（3-3句）以入板的【尾聲】演唱。

表例14：〈思潘〉【大牌】曲辭

樂句編號	曲 辭
1-1-1	早知道這般樣寂寞呵，
1-1-2	雖與你海誓山盟，
1-1-3	想著我潘郎如珍似寶不忍分，
1-2-1	姑娘迫你去求功名，
1-2-2	這想思怎生，那想思怎生，
1-2-3	自從秋江一別到如今
1-3-1	又恐怕那貪戀著新婚
1-3-2	忘卻了海誓山盟
1-4-1	你若是得中了魁名
1-4-2	是念我出家人
1-4-3	是念我在空門中守
1-5-1	貪戀著別有親，貪戀著別有親，
1-5-2	臨別之時苦叮嚀，啼啼哭哭不忍分，
1-5-3	想著我潘郎風靜月朗
2-1	因此上瑤琴難靜
2-2	象牙床獨坐孤對燈安呵
2-3	終日裡思君念君想君望君呀
2-4	何日裡把佳期重整
3-1	一為情妒有前朝滿漢
3-2	萬古情難盡
	（插白：哎呀、我那潘郎啊！）
3-3	但愿你，一股成名歸故里。

結語

從北管前輩們口所述及的「四思」，似乎看見子弟對這四套曲目的特別鐘愛，它們在理論曲譜與實際田野記錄中，都屬於相當常見的曲目，在今日卻空留曲譜，能夠完備四套樂曲者，現存者有多少？就音樂本身來看，這四套幾乎包括了大小牌的各類組成形式，從文中對樂曲的組成說明，不難看到這四套樂曲，除了具備基本大小牌曲調，亦出現了一些較為少見的曲牌。對演唱者本身而言，這四套在大牌部份的結構與旋律變化較多，相對在學習上需花費不少心力，而面對實際演唱時，也有較高的挑戰性。故經由這四套曲目的學習，對北管先生在細曲基本能力的建立上實有相當助益。另就現實面而言，這類樂曲不但可供子弟消遣娛樂，對於北管先生欲跨行教授戲班或是藝姐唱曲時，這四套幾乎也是必備的曲目內容。綜括上述，或許能解答部份理由，以說明「四思」為何在北管中具有其重要地位。

參考書目

王森然遺稿，《中國劇目辭典》擴編委員會擴編

1997 《中國劇目辭典》。河北：河北教育出版社。

王季烈編輯

1977 《與眾曲譜》。臺北：商務印書館。

上海圖書館古籍部藏

《太古傳宗—弦索調時劇新譜》（未出版）。

呂鍾寬

1999 《北管細曲集成》。臺北：國立傳統藝術中心籌備處。

2001a 《北管細曲賞析》。臺灣：彰化縣立文化局出版。

2001b 《北管細曲選集》。臺灣：彰化縣立文化局出版。

吳梅編著

1997 《南北詞簡譜》。臺北：學海出版社。

林水金

《北管細曲、戲曲手抄本》（抄錄年代不詳）

林登雲編輯

1928 《典型俱在》石印曲本。

林維儀

1992 《北管崑腔（細曲）音樂研究》。臺北：國立藝術學院音樂研究所音樂學組碩士論文。

洪惟助等編著

2004 《隴西八音團抄本整理研究》。臺北：臺北市政府客家事務委員會。

范揚坤編著

2005 《集樂軒·皇子殿下御歸朝抄本》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

范揚坤、林曉英

2005 《亂彈師的秘訣：陳炳豐傳藏手抄本》。苗栗：苗栗文化局。

張繼光

1993 《明清小曲研究》。臺北：中國文化大學中國文學研究所博士論文。

2002 〈臺灣北管細曲與明清小曲關聯初探〉，《人文藝術學報創刊號》。臺灣：嘉義大學人文藝術學院。頁29-54。

2003 〈小曲【銀紐絲】在臺灣的流變—【乞食調】曲調淵源及其同宗曲調試探〉，《成大中文學報》第十一期。臺南：國立成功大學中文系。頁201-218。

齊森華、陳多、葉長海

1997 《中國曲學大辭典》。浙江：浙江教育出版社。

潘汝端

2003 〈北管散牌【風入松】之探源及其實際運用〉，《藝術評論》第十四期，國立臺北藝術大學出版。頁197-231。

2006 《北管細曲中之小牌音樂研究》。臺北：自行出版。

2008 〈試析北管細曲大小牌之音樂結構〉，《臺灣音樂研究》2008秋季號。頁125-184。

潘汝端、林蕙芸

2009 《北管藝師林水金的細曲藝術》。台北：國立臺北藝術大學出版。

賴木松

《北管細曲手抄本》（抄錄年代不詳）

譜例一：〈思凡〉【大牌一】

演唱：林水金
採譜：潘汝端

(1-1-1) 小 尼 姑 正 青 春 年 方 二

(1-1-2)

(1-2-1) 八 每 日 裡 在 禪 堂 上 燒 香 (呀) 換 (呀) 水 (呀)

(1-2-2) 見 幾 個 弟 子 們 遊 玩 在 那 山 門 前

(1-3-1) 他 把 眼 兒 瞧 著 了 咱 他 把 眼 花 觀 著 了

(1-3-2) 咱 咱 與 他 他 與 咱 兩 下 兒 裡

(2-1-1) 相 思 好 不 多 牽 掛 哎 冤 家 你 幾 時

(2-1-2) 得 會 合 了 姻 緣 就 死 在 五 殿 閻 羅

(2-2-1) 天 子 的 眼 前 (呀) 那 怕 他 磨 來 磨 挨 來 挨

(2-2-2) 枷 來 枷 打 來 打 鋸 來 鋸 將 奴 家 丟 落 在 那 油 鍋

(2-2-3) 裡 煎 咱 爹 娘 愛 唸 佛 (呀)

朝朝暮暮 做成功 果 那 時 節 生 下 奴
 疾 病 多 因 此 上 將 奴 家 送 入 在 那 空 門 裡 學
 咱 師 父 在 禪 堂 上 打 坐 他 教 我
 唵 一 聲 南 無 佛 叭 且 哆 沙 皮 羅 婆 呼 婆 羅 (呬)
 目 聖 經 都 學 過 孔 雀 經 參 不 破 惟 有 蘭 經
 七 卷 最 難 學 奴 只 得 唵 一 聲
 南 無 佛 (呬) 唵 一 聲 無 奈 何 只 落 得
 回 禪 堂 閑 遊 則 可

譜例二：〈思凡〉【大牌二】

演唱：林水金
採譜：潘汝端

小 尼 姑 下 山 來 拿 木

魚 上 長 街 一 心 思 想 冤 家 (呀) 債

輕 聲 唸 一 聲 南 無 佛 去 到 人 家 懶 化

齋 稍 愁 悶 把 相 思 害 (呀) 小 尼 姑 下 山 來

哭 哭 啼 啼 迴 廊 下 兩 淚 交 流 (呀)

呀 呀 早 知 道 這 般 樣 寂 寞 呵 蒲 團 上

打 坐 冷 落 淚 如 (呀) 梭 自 恨 爹 (呀) 娘 生 下 了

奴 送 入 在 空 門 受 苦 無 奈 (呀) 何 恨 一 聲

媒 婆 唸 一 聲 彌 陀 又 只 見 兩 旁 羅 漢 笑 呵

(呀) 呵

譜例三：〈思凡〉【大牌三】

演唱：林水金
採譜：潘汝端

(1-1)

俺 只 見 長 眉 大 仙 愁 著 了 我 他 笑 我

(1-2)

老 來 時 沒 有 結 果 又 有 那 布 袋 羅 漢 笑 著 哈

(2-1)

哈 他 笑 我 時 光 中 青 春 能 有 幾 何 嘆 日 月 急 急 如 梭

嘆 日 月 急 急 如 梭 卻 原 來 把 青 春 來 耽

(2-2)

誤 有 日 裡 粉 腮 香 腮 有 日 裡 粉 腮 香 腮 那 時 節 有

(2-3)

誰 人 來 娶 我 見 人 家 夫 婦 雙 雙 見 人 家

夫 婦 雙 雙 身 穿 羅 衣 同 歡 (呀) 共 樂

譜例四：〈思凡〉【大牌四】

演唱：林水金
採譜：潘汝端

(1-1)
1 哎 我 那 木 魚 兒 (啞)

(1-2) (1-3)
11 敲 得 我 聲 聲 響 (啞) 驛 馬

(2-1)
21 奔 馳 怎 奈 何 (啞!) 奴 不 是 男 子 漢 本 是 女 嬌

(2-2)
23 娥 爲 什 麼 頭 戴 僧 帽 身 穿 袈 裟 腰 懸

41 黃 綬 胸 掛 素 珠 腳 踩 麻 鞋 所 爲 著 何 來 所 謂 著

(2-3)
51 何 來 也 麼 天 (啞) 不 由 人

(點)
61 心 燒 如 火 心 燒 如 火

(3-1-1)
71 奴 把 袈 (啞) 裟 (啞) 扯 (啞) 破 (啞)

(點) (3-1-2)
81 去 了

(3-2-1)
91 藏 經 埋 了 木 魚 去 了 銅 鈸 學 不 得

101 羅 刹 女 去 降 魔 (啞)

111 (3-2-2) 學 不 得 南 海 觀 音 在 蓮

121 花 座 (啞) (3-3) 夜 沉 沉

131 獨 自 臥 醒 來 時 獨 自 坐 有 誰 人 孤 淒

141 (3-4) 似 我 (啞) 只 落 得 削 髮 (啞) 緣 何 (啞)

151 (啞) (4-1) (啞!) 我 那 好 恨 (啞)

161 (4-2) 恨 只 恨 出 家 把 僧 做 那 裡 有

171 (點) 天 下 花 林 什 麼

181 (點) (4-3) (點) 佛 那 裡 有

191 枝 枝 葉 葉 光 明 佛

201 (點) (4-4) (點) 那 裡 有

211 (點) 十 萬 八 千 彌 勒 佛

221 (4-5) (點)
 那裡 有

231 (點)
 江 河 西 岸 流 沙 佛

241 (5-1)
 從 今 後 (呀)

251
 奴把 鐘 (呀) 鼓 (呀) 佛 殿 遠 離 卻 奴 只得 下 (呀)

261 (點)
 山 (呀) 去 (呀)

271 (5-2)
 尋 一 個 年 少 哥 哥 年 少

281 (點) (5-3)
 哥 哥 那 時 節

291
 憑 他 打 我 罵 我 說 我 笑 我 一 心 不 愿 成

301
 佛 不 唸 彌 陀

311 (6-1) (6-2)
 但 只 願 生 下 一 個 小 孩 童 豈 不 快 樂 喜 殺 了 我

320 (6-3) (6-4)
 尼 僧 本 是 凡 人 做 做 個 尼 僧 無 結 果 慾 火 燒 心

325
 怎 奈 何 (呀)

譜例五：〈思夫〉【大牌一】

演唱：林水金

採譜：潘汝端

(過門一)

可 記 得(呀)

(過門二)

夜 半 三 更 和 你 跳 過 了 粉(呀) 牆 (呀)

可 記 得

膽 戰 心 驚 和 你 進 了 繡(呀) 房 (呀)

可 記 得

紅 蘿 帳 內 和 你 耍 了 鴛(呀)

鴛 (呀) 可 記

得 鴛 鴦 枕 上

和 你 細 思 相(呀) 量 (呀)

可 記 得

你 的 胸 膛 你 的 胸 膛 懷 抱 奴 的 胸(呀) 膛 (呀)

可 記 得

97
舌尖口內 舌尖口內

105
和你吐出了沉(啞) 香(啞)

113
可記得

121
雲雨風靜 和你罷了戰(啞) 場(啞)

譜例六：〈思夫〉【大牌二】

演唱：林水金
採譜：潘汝燭

(1-1)

5 我和你睡到五更天(呀)將(呀)曉

(1-2-a)

16 一來怕你心慌二來怕的

(1-2-b)

24 奴家心忘奴只得瞞過了爹爹又瞞

(2-1)

32 過了親娘(呀)

(2-2)

40 送出了

(3-1)

48 親郎手挽親郎出舖房自從冤家

(3-2-1)

56 去後(呀)

(3-2-2)

64 相思病害得奴家心慌

(3-2-3)

72 慌忙廟裡許下願香紅羅襖兒忙穿

90 上 紅 繡 花 鞋 蹬 一 雙 (3-2-4) 一 步 遠 一 步

98 來 到 廟 堂 上 (3-2-5) 上 排 五 花 燭 下 排 山 坡

106 羊 順 水 魚 兒 (4-1) 順 水 魚 (呀) 兒

114 (點) 排 列 (4-2-1)

122 兩 旁 寶 爐 內 (4-2-2) 添 上 一 支 香 (5-1) 奴 只 得

130 忙 上 祝 (呀) 告 (呀) (點)

138 (5-2-1) 保 佑 奴 家 親 郎 (5-2-2) 保 佑

146 奴 家 病 症 好 (6-1) 體 安 康 早 早 離 了 象 牙 床

154 (6-2) 從 今 不 把 親 郎 想 (插白：哎、天啊！) 一 支 清 香 答 上

162 蒼 (呀)

譜例七：〈思秋〉【大牌】

演唱：林水金
採譜：潘汝端

【雁兒落】第一部份

奴 爲 你 被 娘 行 苦 自 牽
奴 爲 你 被 姐 妹 來 相 輕 賤
奴 爲 你 剪 碎 了 柳 葉 眉
奴 爲 你 杏 放 了 桃 花 面 叫 聲
天 (呀) 天 (呀) 不 由 人 行 方
便 若 得 個 團 圓
準 備 著 上 茗 香 答 上 蒼 上 茗 香
答 上 (呀) 蒼 丹 桂 飄 (呀)
香 出 廣 寒 這 話 兒
對 誰 講 嫦 娥 孤 燈
無 人 伴 料 想 嫦 娥
愛 少 年 那 嫦 娥 亦 孤

【雁兒落】第二部份

【雁兒落】第三部份，曲牌應為【收江南】

眠呀呀早知道

這般樣寂寞呵誰知道

結良緣到如今貪寒

枕冷向誰(啞)言愁悶

孤(啞)雁飛過了畫樓

前一聲聲慘言一聲聲

可憐恨冤家不把音信

回轉

譜例八：〈思潘〉【大牌】

採譜：潘汝璇

演唱：林水金

早知 道 這般 樣 寂 寞 (阿) 雖 與 你 海 誓 (呀) 山

盟 想 著 我 潘 郎 如 珍 似 寶 不 忍 (呀) 分 姑 娘

迫(呀) 你 去 求 功 名 這 相 思 怎 生 那 相 思 怎 生

自 從 秋 江 一 別 到 如 (呀) 今 又 恐 怕 你 貪 戀 著

新 婚 忘 卻 了 海 誓 (呀) 山 盟 你 若 是

得 中 了 魁 名 是 念 我 出 家 人 是 念 我 在 空 門 (呀) 守

貪 戀 著 別 有 親 貪 戀 著 別 有 親 臨 別 之 (呀) 時 苦 叮

嚀 嚀 嚀 哭 (呀) 哭 不 忍 分 想 著 我 潘 郎

風 靜 (呀) 月 朗 因 此 瑤 琴 難 靜 象 牙 床 獨 坐 孤 對

燈 安 呵 終 日 裡 思 君 念 君 想 君 望 君 呀

何 日 裡 把 佳 期 重 整 一 爲 情 妒 有 前 朝 滿 漢 萬 古 情 難 盡

(哎 我那潘郎啊) 但 愿 你 一 舉 成 名 歸 故 里

「永恆的女性」－ 論李斯特《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》終曲 中的女性救贖角色

盧文雅

國立台北藝術大學音樂系助理教授

摘要

「永恆的女性」(Das Ewig-Weibliche) 一詞出於歌德 (Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832) 的作品《浮士德》(*Faust*, 1773-1831) 第二部最後一幕的〈神秘的合唱〉，此時浮士德的靈魂得到救贖；但丁 (Dante Alighieri, 1265-1321) 的作品《神曲》(*Divina Commedia*, 1308-1321)，在〈天堂篇〉最後，男主角但丁也在榮光中看見上帝。這兩部西洋文學史上的鉅著，都各有一位「女性」－葛麗卿與佩雅特麗琪－在故事男主角最後救贖的過程裡，扮演重要角色，並且另有一位「永恆的女性」在兩位「女性」之上，成為她們的幫助。

在威瑪期間 (1847-1861) 的李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 先後以這兩部文學鉅著為題材，寫下《浮士德交響曲》(1854-1857) 與《但丁交響曲》(1857)。他還特別將故事中「女性」對男主角的救贖角色，透過歌詞的運用、樂曲的織度處理、以及旋律主題的引用，巧妙的編織入這兩部交響曲最後的「合唱終曲」中。從這兩部「合唱終曲」裡可以看出李斯特如何透過音樂，來表現出他對書中兩位「女性」以及「永恆的女性」的詮釋與看法。

關鍵字：永恆的女性、救贖、神秘的合唱、Magnificat

Das “Ewig-Weibliche”- The Redemptive Role of Woman in the Finale of Liszt’s “Faust Symphony” and “Dante Symphony”

Lu, Wen-Yea

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

Abstract

The term “Das Ewig-Weibliche” (Eternal- Woman) was first used by Johann Wolfgang Goethe in his literature works “Faust” (1731-1831). In its last act “Chorus Mysticus”, Faust’s soul got eternally redeemed. At the end of ‘Paradise’ of the “Divina Commedia”, written by Dante Alighieri (1265-1321), its main character, Dante, sees the glory of God. In both masterpieces, we can see a woman, respectively, Gretchen and Beatrice, who played an important role in the redemptive process of the main characters. On top of the two “Women”, there was another “Eternal- Woman”- Blessed Virgin Mary- to be their help.

In the era of Liszt’s Weimar period (1847-1861), Franz Liszt (1811-1886) composed two symphonies, “*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*” (1854-1857) and “*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*” (1857), based on the above two master literature works. With the text arrangement, musical texture and thematic borrowing, Liszt tactically weaved the redemptive role into main character’s life at the end of the symphonies final choir. By analytical study on the music form of final choir, we are able to explore Liszt’s musical description and his personal interpretation for the two women and the Eternal Lady in both literature masterpieces.

Keyword: Eternal—Woman, redemption, Chorus Mysticus, Magnificat

前言

「永恆的女性」(Das Ewig-Weibliche) 一詞出於歌德 (Johann Wolfgang Goethe, 1749-1832) 的作品《浮士德》(*Faust*)。歌德在結束這部作品的第二篇時曾經提到，他必須以宗教的觀念為此作品作結束。¹所以在全書最後，浮士德的靈魂在眾天使、博士與悔罪女 (die Büsserinnen) 等人共同唱出的〈神秘的合唱〉(Chorus Mysticus) 聲中得到救贖。但丁 (Dante Alighieri, 1265-1321) 的作品《神曲》(*Divina Commedia; Divine Comedy*, 1308-1321)，是一部比《浮士德》早 400 年的作品，細述但丁從地獄、經過煉獄，最後到達天堂的歷程，也在全書最後，但丁在天堂榮美光華的亮光中，看見上帝。

這兩部西洋文學史上的鉅著，都各有一位女性在男主角救贖過程裡，扮演著重要角色，並且這兩位男主角在故事中都有類似的結尾，就是如〈神秘的合唱〉中最後兩句詞：「永恆的女性，引我們飛升」一般，沉浸在天堂救贖的榮光中。

李斯特 (Franz Liszt, 1811-1886) 在威瑪時期 (1847-1861)，先後寫下《浮士德交響曲》(*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, 1854-1857) 以及《但丁交響曲》(*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*, 1857)。這兩部交響曲有一個相同的特徵，就是都有一個「終曲合唱」(Schlusschor)²，《浮士德交響曲》的「終曲合唱」即是引用〈神秘的合唱〉為歌詞，而《但丁交響曲》則是以 Magnificat (馬利亞尊主頌) 作結束。在這兩個終曲中，李斯特透過音樂對於「女性」之於男主角的救贖角色，有相當漂亮的見解。

Frank Hentschel 曾經以「『永恆的女性』李斯特、馬勒和民間的女性一圖像」(Das “Ewig-Weibliche”- Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild) 為題³，以華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 的《漂泊的荷蘭人》(Der Fliegende Holländer) 中的女性角色為引發點，討論李斯特《浮士德交響曲》以及馬勒 (Gustav Mahler, 1860-1911) 第八號交響曲作品中對於「永恆的女性」的作法。在他的研究中提到「女性」(das Weib) 在這三部作品中有著共同的責任，就是「『潔淨』男性，並且使他『成聖』」⁴。

本文將從「女性」以及「永恆的女性」的面向，先行討論歌德與但丁原著作品中「女性」的救贖角色，進而在第二章與第三章中，更近一步的探討李斯特《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》終曲音樂中，所蘊含對「女性」救贖角色的處理與呈現。關於「女性救贖」的議題近年來討論甚多，本文因針對但丁的神學觀念做探討，所以在「聖母論」的篇章中，將以「天主教教義」為著重參考部份。

1 H. Lichtenberger, 浮士德研究, 李辰冬 譯, 台北市: 東大圖書公司, 1976, 頁220-221。

2 李斯特使用 Schlusschor 一字來稱呼他的終曲樂段。對此終曲樂段音樂學者們各有不同的稱呼，有使用 “Epilog” 一字稱呼此段，也有稱其為 “Finale”。本文將依照李斯特用詞的脈絡，採用「終曲」來指稱此段落。

3 Frank Hentschel, “Das ‘Ewig-Weibliche’- Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild”. in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 51. Jahrg., H.4, 1994. pp.274-293.

4 Ibid., p. 276.

壹、關於「永恆的女性」－ Das Ewig-Weibliche

「永恆的女性」(Das Ewig-Weibliche) 一詞出現於歌德《浮士德》第二部最後一幕〈山澗、樹林、岩石、荒漠〉的最後一段〈神祕合唱〉⁵

萬向皆俄頃 Alles Vergängliche
 無非是映影 Ist nur ein Gleichnis;
 凡事不充分 Das Unzulängliche,
 至此始發生 Hier wird's Ereignis;
 事凡無可名 Das Unbeschreibliche,
 至此始果行 Hier ist's getan
 永恆的女性 Das Ewig-Weibliche
 引我們飛升⁶ Zieht uns hinan

歌德筆中的浮士德，將靈魂賣給魔鬼後，經歷了人世間的情愛慾望；陶醉於感官的滿足、權勢的貪求，在他的良心經過一番善與惡的交相爭戰之後，他被接引上天。而接引浮士德升天的關鍵角色，就是「永恆的女性」。

關於「永恆的女性」，從歌德《浮士德》第二部的最後一幕〈山澗、樹林、岩石、荒漠〉(Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde) 中可以明顯的看出來，這位「永恆的女性」所指的就是「榮光聖母」(Maria gloriosa)。最後一幕的背景，是在天與人最接近的地方，出現的人物有凡人、聖人；例如「興奮狂喜的神父」(Pater Ecstaticus)、「深淵沉思的神父」(Pater Profundus)、「天使般的神父」(Pater Seraphicus)、「崇拜瑪莉亞的博士」(Doctor Marianus)⁷。還有已經死去，但正在沉浮中的靈魂，例如浮士德；以及各種天使，例如得救的童子 (selige Knaben)、悔罪女和眾天使，都出現在此景中。而榮光聖母在這一幕的最後出現，在「崇拜瑪利亞的博士」歌詠讚嘆下，她翩然出現，隨後她答應葛麗卿去指點剛死去，尚在漂浮的浮士德靈魂，說出：「來吧！請升到更高的領域來！」最後在「崇拜瑪利亞的博士」五體投地的朝拜下，此幕所有的人物齊聲唱出〈神秘的合唱〉，感嘆世事的蒼茫、現象界所發生的事不過是本質的映像影罷了，一些不可言喻的，或不可能發生的事，在此都發生，在此生終了之時，求「永恆的女性，引我們飛升」。

5 歌德，浮士德，綠原譯，台北市：城邦文化，1999，頁512。

6 取用綠原翻譯版本。

7 這些不同名詞的神父名稱用法乃引用天主教的用語。天主教神修生活中，修成之路分為煉路、明路、合路三階段。煉路為最起始的修行，至明路時，其最終目標在全人沉浸於與神相合的內在和平中；而明路上的靈魂分熱烈者與安靜者兩種。合路就在聖賢階段，合路上的靈魂，常置身於光中，這些光，常使他們出神，而與神結合。歌德所稱的 Pater Ecstaticus 應屬於神修階段中明路的熱烈者，為感性的代表。而 Pater Profundus 應屬於安靜者，代表著理性。最後 Pater Seraphicus 與 Doctor Marianus 應屬於合路的聖者，也只有他們得見天使與榮光聖母。

對於「永恆的女性」這樣的角色，李斯特並沒有直接的論述，但在Frank Hentschel所寫的「『永恆的女性』－李斯特、馬勒和民間的女性圖像」一文中摘錄了李斯特論華格納《漂泊的荷蘭人》的一段文字，從這段文字中，似乎可以看出浮士德能被接引上天得到救贖的關鍵人物，除了劇中所說的「榮光聖母」之外，還有其他的可能性，以下引述李斯特所寫的文字：⁸

「如果我們再進一步從華格納的語法基礎來看，她可說是當代生活戲劇化下的那位『永恆的女性』的各種面向⁹，這樣的結束就如歌德浮士德龐大架構的的終結一樣。對華格納和對歌德而言就是這位女性(das Weib)，她本身就是感性極致的代表，這使得以行動當作思想結果的男性變得成熟、潔淨、聖潔。」

漂泊的荷蘭人一劇中的女主角Senta，被李斯特認為就像歌德筆下「永恆的女性」的大眾版¹⁰，也就是「女性」－ das Weib，就是劇中男主角的救贖關鍵。

若我們以「女性」能成為男性的救贖關鍵這樣的看法再次觀看《浮士德》，可以看出最後一幕中，女主角葛麗卿 (Gretchen) 在浮士德的靈魂剛剛進入天堂，還在飄盪之時，為浮士德向「榮光聖母」說情，並且成為浮士德靈魂的牽引者。這一位民間的女性，參與了浮士德的救贖工作，成為救贖男主角的重要角色之一。

在但丁的《神曲》中，同樣出現一位女性，她如同《浮士德》劇中的葛麗卿一般，引領男主角進入救贖。在《神曲》〈地獄篇〉第二章中 (Inferno canto 2) 敘述到：

「但丁憂心忡忡，在半路上裹足不前，於是維其爾 (Virgil)¹¹說明他為什麼會來為但丁帶路：『…事實上，我並不是主動要來救你的。昨天，一個自稱是佩雅特麗琪的美麗貴婦，從天上下來，到我住的後判所那裡去，說你在山的斜坡那邊受到三隻野獸所困，要我立刻去救你，據她說，首先下達救助命令的，是天上的聖母馬利亞。』」¹²

這段文字中提到兩位女性，一位就是歌德筆下的「永恆的女性」聖母馬利亞，另一位關鍵女性，就是佩雅特麗琪 (Beatrice)。

綜合這兩部作品；在男主角救贖過程中佔重要角色的「女性」，分別為民間的「女性」

8 筆者自譯。Frank Hentschel, "Das 'Ewig-Weibliche'-Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild", p. 275. 原文如下: "Wenn man auf die Grundlage der Wagner'schen Fiktionen näher eingeht, so möchte man sie eine Dramatisierung des Cultus jenes 'Ewig-Weiblichen' in allen seinen Formen nennen, mit welchem Göthe wie mit einem Schlußstein den gigantischen Bau seines Faust endet. Für Wagner wie für Göthe ist es das Weib, von der Natur als herrlichste Blüthe des Gefühls erzeugt, welches den Mann, in dem die That als Frucht des Gedankens reift, reinigt und heiligt."

9 此處的「她」，指的是《漂泊的荷蘭人》中的女主角Senta。

10 Hentschel稱之為 "bürgerliche Frauenbild" 一大眾的女性典範。Frank Hentschel, "Das 'Ewig-Weibliche' - Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild", p. 274.

11 維其爾 (Virgil, 70-19 BC.) 古羅馬時期的詩人，但丁少年時喜愛的詩人之一。他在地獄與煉獄篇為但丁的引導者。

12 此段引用齊霞飛譯本。Dante Alighieri, 神曲的故事，齊霞飛譯，台北市：志文出版社，2005，頁28。

葛麗卿與佩雅特麗琪，另一位就是「永恆的女性」聖母馬利亞。以下章節，試著對這三位「女性」做進一步的探討。

一、女性於歌德《浮士德》與但丁《神曲》中的救贖角色：

葛麗卿 (Gretchen) 與佩雅特麗琪 (Beatrice)

葛麗卿是《浮士德》第一部故事中的女主角。故事中因為浮士德，使得她未婚懷孕、生子，她為了與浮士德幽會，讓母親服下安眠藥，而這安眠藥卻是梅菲斯特給的毒藥，她的哥哥為了她與浮士德決鬥而被殺，最後她在神智不清下淹死自己的孩子。葛麗卿因著這樣的罪，被下到獄中等候死刑。《浮士德》第一部的最後一幕，是浮士德與梅菲斯特潛入地牢中，想要救她出來，但此時葛麗卿的精神已是時而清醒，時而混濁。在此時，她說出她的祈禱：

「我是你的，天父，拯救我吧！你們天使，你們神聖的大軍，請在四周駐紮下來，保護我吧！海因利希！見到你我就心驚膽戰！」

在她決定聽憑上帝的制裁之時，梅菲斯特說：

「她被審判了！」

就在此時，有聲音自天上來，說：

「被拯救了！」¹³。

因為對浮士德純潔的愛，導出葛麗卿一連串的罪，但是最後，因著她的懺悔禱告她被拯救，並且在《浮士德》第二部最後一幕中，成為「悔罪女」之一¹⁴。在第二部最後一幕，一些「悔罪女」圍繞在「榮光聖母」膝下，「崇拜聖母馬利亞的博士」對她們有一段描述：

「你（指聖母）是不可接觸者，但你並不禁止那些受誘惑者親切的走近你。一旦陷於意志薄弱，她們就會難以救援；誰憑自己力量打破這情慾的堅固鎖鍊？」¹⁵

這些受誘惑，而且意志薄弱被情慾所困的「悔罪女」，在天堂中是唯一可以接觸聖母的人。而葛麗卿就是「悔罪女」之一¹⁶，她挨近「榮光聖母」，並提出她的請求：

13 歌德，浮士德，綠原譯，頁203。

14 最後一幕中所提的悔罪女有「罪孽深重的悔罪女」、「撒馬利亞婦人」、「埃及的馬利亞」，前兩位出自於聖經，後面一位出自於耶穌會編撰的《聖徒行傳》。

15 歌德，浮士德，綠原譯，頁506-507。

16 原文中使用Una poenitentium「悔罪者」稱呼葛麗卿，而不是使用Büsserinnen一字。

「往日的情人，磨難方歷盡，他已經回來。」「看吧！他已掙脫舊日軀殼在塵世的各種桎梏，並從靈氣的微妙罩袍將最初青春之力顯出！請允許我將他指點，新的白晝還使他目眩」¹⁷。

葛麗卿的祈求，得到了聖母的回應：

「來吧！請升到更高領域來！他會追隨你，如果他感覺你的存在。」¹⁸

葛麗卿在《浮士德》故書中，充分展現「女性」(das Weib)的特質，她因為愛情受誘惑，造成的一切過罪，是「意志薄弱者」。這「女性」也是「悔罪者」，在浮士德與魔鬼想要帶她逃獄時，她毅然決定接受審判，向上帝懺悔；這使得她在天堂的路上，最能接近「榮光聖母」。最後這「女性」也成為「牽引者」，牽引浮士德升到更高之處。整體而言她是「意志薄弱」的愛情者、「悔罪者」，也是「牽引者」。研究李斯特的學者Richard Pohl對葛麗卿這樣一位「女性」有更進一步的詮釋，他認為：「葛麗卿不只是一位深懷愛情的女子，而是被視作一個得救的原則，她不再只是一個個體，更是一位煉淨者，並且是一位能煉淨人的『永恆的女性』」¹⁹。

但丁的《神曲》比歌德的《浮士德》早將近五百年。²⁰在《神曲》三部曲〈地獄篇〉、〈煉獄篇〉、〈天堂篇〉中²¹，佩雅特麗琪一直是一個關鍵角色。在〈地獄篇〉一開始，所有提到要拯救但丁的都是女性，其中除了佩雅特麗琪之外，還有露西亞²²、拉結²³，以及聖母馬利亞。〈地獄篇〉第二章敘述維其爾原本也跟隨著亡魂飄忽，有一天有一位「聖美的女士」²⁴呼喚他說：「吾友運蹇，此刻正逢遭咎，在荒蕪的山坡遇到了危險…請你快點用嘉言的婉轉或足以助他脫險的其他方法幫他，這樣我才會轉愁為歡。我是佩雅特麗琪，來請你搭救他。…天上高貴的聖母也對他哀憐…」²⁵在敘述的過程中，佩雅特麗琪明眸流著淚，她因著但

17 歌德，浮士德，綠原譯，頁509-510。

18 Idem.

19 筆者自譯。「Gretchen ist nicht mehr als liebendes Weib, sondern als das erlösende Prinzip, nicht mehr als Individualität, sondern als das erklärte und erklärende, Ewig-Weibliche」。此文擷取自Frank Hentschel, "Das Ewig-Weibliche" -Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild", p. 280. 文章中提及Richard Pohl所寫的Franz Liszt一書中的引言。

20 但丁的神曲開始於1302年作者被流放之後，完成於但丁去世那一年1321年。歌德於1773年便開始動筆寫作浮士德，中間中斷過，在席勒的鼓舞下於1808年完成第一部，第二部也是完成於他去世那一年1831年。兩部作品都是兩位作者傾注畢生心血所作。

21 天堂、地獄、煉獄的說法在羅馬公教，既天主教教義中相信人死後，靈魂不滅，永遠生存。羅光著的《天主教教義》中，對此的解釋是：靈魂生存的境遇有兩種，一是永遠享福，人在世時有超然的神修生活，臨終前對一生的罪孽悔改，並補償了這些罪過的責罰者，即可享受天堂的永福。另一種是永苦，是犯了大罪而沒有悔過的人將進入地獄中。另外在天堂與地獄之間還有煉獄，是一個受罰煉罪的地方，凡負有罪惡，已經毀過而未補償罪罰的靈魂，須在煉獄中洗除罪債，然後才升天。

22 露西亞為西元三世紀殉道的女子，後被封為聖女。在天堂篇中再次出現催促佩雅特麗琪搭救但丁。

23 拉結是聖經人物，在創世紀第29、30、35章中出現，為雅各的妻子，約瑟的母親。

24 但丁對佩雅特麗琪的形容。

25 此譯文引用黃國彬譯註本。但丁·阿利格耶里，神曲，黃國彬譯註，台北市：九歌出版社，2003，頁122-123。

丁的愛，而為他請求。所以當但丁被野獸追逐之時，維其爾出面相救，帶領他進入地獄。而在天堂篇中，佩雅特麗琪親自出現，引導但丁進入天堂。

佩雅特麗琪真有其人，她是但丁一生摯愛的女性。生於Portinari家族，是佛羅倫斯的望族之一，嫁給Simone de' Bardi後，於25歲去世。但丁為了她作了近31首詩與散文，收錄在他早期的作品集《新生》(*Vita Nuova*)中。在真實生活中，但丁認識佩雅特麗琪時才九歲，18歲時又巧遇一次，之後便不再見面。但是在《新生》中她被但丁塑造成具美貌、才德與力量於一身的女性，她既是但丁愛情的對象，又具聖徒的美德。George Holmes所著的《但丁》一書，節錄了《新生》中幾段對佩雅特麗琪的敘述：²⁶

神聖理智的行列裡一名天使高聲呼喊，
他說：「主啊！那地上的世界出現了奇蹟，
有一佳人儀態絕倫，她的靈光輝耀，從地上直照的天上！」
天堂雖無奇不有，卻少了她，
乃向上主懇求，聖者們也都同聲請求此項恩榮…
上帝同時還賜與她更大的恩寵，任何人只要和她說過話，就不會走向邪惡。

可見佩雅特麗琪在但丁心中的美麗與才德，是連天堂的諸聖也都渴望擁有的；而且她也是恩惠的泉源，有上帝的恩寵，任何跟她接觸的人，都會走向正途。在《神曲》中，她居住在天堂的玫瑰園裡²⁷，處於最接近上帝的靈魂之一。這樣的一位「女子」，在〈地獄篇〉為但丁流下眼淚，請求維其爾引導但丁走過地獄與煉獄，到了天堂，更由她親自牽引，直到交與下一位嚮導聖貝爾納(St. Bernard of Clairvaux, 1090-1153)，再經由他的牽引見到聖母馬利亞。

但丁筆下的佩雅特麗琪與《浮士德》中的葛麗卿，這兩位「女性」有相當不同之處，但也有相似的地方。對於這兩位「女性」在這兩部書中的差別，Lichtenberger在他所著的《浮士德研究》中，做了以下的整理：「在但丁的作品裡，詩人與她的愛人始終被隔離著，一位是活人、罪人、還為感情所痛苦；一位是幸福者、純潔的處女、無斑點的百合花。…可是葛麗卿與浮士德是怎樣的接近呀！她不僅是理想的而且是實際的情婦，她在世上時與他有不可分離的親暱，她是經過長久的罪過後乞恩得到有赦…。」²⁸ 換句話說，佩雅特麗琪是純潔的，不被污染的；而葛麗卿是被玷汙、有罪的。佩雅特麗琪直接升入天堂，居座在與上帝最接近的玫瑰園中；而葛麗卿經過懺悔，以「悔罪女」的身分跟隨於聖母之後。但是共同的是，她們身為「女性」，同樣為男主角所愛，經過愛情的洗鍊；也同樣是兩個男主角救贖路上的重要

26 參考George Holmes，但丁，彭淮棟譯，台北市：聯經出版社，1984，頁15。研究但丁的學者們多半認為《新生》的佩雅特麗琪是但丁所杜撰，他是把他心儀的女子為對象，為文塑造出他心目中理想女子的典型。

27 玫瑰在天主教的禮俗中，常常與聖母馬利亞相關連。信徒常常手持念珠，念頌玫瑰經靈修。玫瑰一詞的使用，是在1250年左右，由一位道明會修士Thomas of Contimpre開始使用，他認為讀玫瑰經宛如進入一座玫瑰園，園中有喜悅的白玫瑰、悲傷的紅玫瑰和代表榮耀福氣的金玫瑰，花園代表愛，所以整座花園中充滿洋溢喜悅。

28 H. Lichtenberger，浮士德研究，李辰冬譯，台北市：東大圖書公司，1976，頁227。

關鍵人物，故事中都是因著她們的請求，男性才得到救贖。

二、「永恆的女性」－關於天主教聖母論

在《浮士德》與《神曲》中，另一個關係到男主角救贖的重要角色，就是聖母馬利亞。在《浮士德》最後一幕，「榮光聖母」在「崇拜瑪莉亞的博士」的頌讚聲中飄然而至，她接受悔罪女的親近，並答應葛麗卿的請求，使得浮士德的靈魂能升到更高處。她並不是那位赦罪者，但卻是那位「永恆的女性」，能領人向上飛升。

但丁《神曲》中聖母馬利亞出現在〈天堂篇〉第27篇恆星天，之後的幾篇，佩雅特麗琪與但丁常常沐浴在聖母馬利亞的榮光中。佩雅特麗琪並沒有直接引領但丁見到聖母，而是委託聖伯納德²⁹，請他繼續帶領但丁朝見神。聖伯納德在《神曲》的最後一篇，向馬利亞做了一個虔誠祈禱，他讚美馬利亞的高貴、以及她的愛與代求：

「聖母馬利亞！你是這樣偉大，這樣強而有力，如果希望神的恩寵卻不向妳請求，願望就等於沒有翅膀卻想飛。…但願能夠經由妳的祈禱，消除他人世的一切雜念，賦予他最高的境界…。」³⁰

在這段禱詞之後，「聖母馬利亞滿懷慈悲的眼睛已經在看著但丁」³¹，在她的引導下，但丁逐漸接近神。

在西洋教會歷史發展中，馬利亞確實曾被以「永恆的女性」來尊崇³²，在天主教教義研究中，她的神學定位是以聖母論為學門，自中古世紀以來屢次在重要的大公會議中被討論³³。教父時期對於馬利亞是否是耶穌基督的母親³⁴？馬利亞有無原罪³⁵？以及馬利亞是否升天等問題，就出現不同的討論。在但丁所處的士林哲學時期，因封建制度的影響，馬利亞開始被稱為天上的皇后、母后萬福 (Salve Regina) 等。在中世紀天主教神學教義發展中，雖然對聖母有沒有原罪，各派神學家還存不同看法，但對於將馬利亞視為是「諸寵中保」的說法幾乎已經確定³⁶，也就是當時的百姓深信，馬利亞能為苦難百姓向天主轉求或代求。而歌德所處的18世紀到19世紀初啟蒙主義盛行，聖母論的神學討論趨於平淡，但因著政治革命與社會動盪，民間百姓熱忱的對聖母進行崇拜，卻越來越盛行。³⁷

29 聖伯納德就是Bernard of Clairvaux (1090-1153)，為中世紀最後一位教父，以改革修道傳統見聞於世，也曾奉教皇之命到歐洲各地宣揚十字軍東征之需要，點燃十字軍東征熱潮。

30 此段引用Dante Alighieri，神曲的故事，齊霞飛譯，頁536-537。

31 Idem.

32 張春申，救主耶穌的母親－聖母論，台北市：光啟文化事業，2002，頁6。張春申澄清此用語是將馬利亞理想化，許多男性將馬利亞視作永恆的女性，進入幻想之中。

33 在馬丁路德改教後的新教，有不同的觀點，並不以馬利亞為聖，也不需馬利亞轉求或代求。

34 約3世紀到10世紀間。

35 基督教教義中，人生來即有原罪，是始祖亞當所犯下的罪，遺傳於後世。

36 諸寵之意出自聖經路加福音第一章28節中，天使稱馬利亞為「蒙大恩的女子」。中保之意是人們認為她能代替世人轉求。

37 參考張春申，救主耶穌的母親－聖母論，頁25-44。。

在1963年所舉行的梵蒂岡第二次大公會議中，將聖母論列入教會獻章第八章中，為聖母馬利亞再做一次神學上的釐清與定位聲明。³⁸羅光的《天主教教義》，在關於〈聖母在救贖上的地位〉的提綱中，作了幾項解釋。其中之一就是將聖母視為「共同救世者」³⁹。馬利亞不只有中保的角色，還與耶穌一起成為共同救世者。

綜合西方天主教對聖母馬利亞的各項討論，可以整理出下列關於馬利亞在西方教會的特色。馬利亞是耶穌的母親，她直接參與，並且分擔耶穌在世的救贖工作。也因為她特殊的地位，成為人類的中保；因為她是「女性」的身分，又身為母親，有著女性的溫柔、母性的愛與憐憫，所以可以為悲苦的世人代求⁴⁰。

《浮士德》中的聖母馬利亞就是救贖的參與者，她悲憐的垂聽葛麗卿的請求，帶領浮士德向上飛升；《神曲》中聖母馬利亞與耶穌同在榮光中出現，她同樣聆聽聖伯納德的禱告，以無限的慈愛引領但丁觀看上帝。

我們試著為《浮士德》與《神曲》中出現三位參與救贖工作的「女性」作出總結：葛麗卿與佩雅特麗琪同是民間的「女性」，其一在世間犯罪累累，另一位在世時被視為聖潔如百合，但她們同樣得到赦免與恩惠，在天堂中為男主角的得救請求。聖母馬利亞，被視為聖潔無原罪，是耶穌的母親，被視為「永恆的女性」，垂聽世人的祈求，使男主角們得以得到救贖。

貳、李斯特《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》終曲與「永恆的女性」

一、《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》作曲背景

早在1839年李斯特便有作《浮士德交響曲》(*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*)與《但丁交響曲》(*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*)的念頭⁴¹，但是過了好幾年後，才有真正的行動。1847年開始著筆寫作《但丁交響曲》，原本預備為〈地獄篇〉、〈煉獄篇〉與〈天堂篇〉(*Inferno-Purgato-Paradiso*)各寫一個樂章。1855年6月7日他接受華格納的建議，決定只寫到煉獄，但在〈煉獄篇〉的結尾加一段終曲，以Magnificat（聖母尊主頌）為標題，用女聲或童聲合唱來呈現，全曲完成於1856年7月8日。

《浮士德交響曲》起稿於1854年8月，較《但丁交響曲》晚，李斯特以兩個月的時間寫完

38 聲明中分六大重點將聖母論定位清楚。分別為「天主之母」、「終生童貞」、「聖母無染原罪」、「聖母靈肉升天」、「聖母無罪」以及「聖母諸寵中保」。參考自張春申。救主耶穌的母親—聖母論。

39 羅光，天主教教義，台北市：輔仁大學出版社，1955年，1985年再版，頁134。

40 或稱為轉求。天主教教義中認為馬利亞除了是耶穌的母親，也是人類的母親，所以她可以以人類的母親身分，為人向天主轉求。

41 Ernest Newman在The Man Liszt一書中提到李斯特於1839年2月時曾說過：“I will feel the needful life and strength in me, I will attempt a symphonic work based on Dante, then another on Faust, say in three years.” Ernest Newman, *The Man Liszt*, New York: Taplinger Publishing Company, 1935.

全曲。作品最初的設計，即是以三位主角人物浮士德、葛麗卿、梅菲斯特的性格來做呈現。直到1857年，他決定在最後樂章的最後，以合唱作結尾，用歌德《浮士德》最後一幕〈神秘的合唱〉為歌詞，由男聲合唱以及男高音獨唱作結束。⁴²

這兩部交響曲的終曲，有許多共同之處，例如：

- (一) 它們幾乎是同時期進行的作品
- (二) 都是附屬於最後一個樂章之後不成為獨立樂章的樂段，但在形式與樂曲結構上它們都獨立於所屬的前幾樂章之外。並且樂曲長度也相當；〈神秘的合唱〉共109小節；《但丁交響曲》使用了118小節。
- (三) 這兩曲的終曲同樣使用人聲合唱，《浮士德交響曲》使用男高音獨唱(Tenor solo)加男聲合唱；《但丁交響曲》則是女高音獨唱(Soprano solo)和女聲或童聲合唱。
- (四) 《浮士德交響曲》的終曲〈神秘的合唱〉中十分突顯對「永恆的女性」的讚美；而《但丁交響曲》以Magnificat為歌詞，則是充滿對聖母馬利亞的稱頌。

對於這樣相似的兩首終曲，我們試著進一步探討它們在相關作品中的定位，以及各學者們對它們不同的看法

二、關於《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》的終曲於作品中的定位

對於《浮士德交響曲》的終曲，李斯特於1854年原本計畫以管弦樂版作結尾，但是到了1857年他有不一樣的想法，寫出了合唱版的終曲。而終曲在內容與型態上都顯得相當獨特。在內容上，因為李斯特對《浮士德交響曲》的處理並不是依照歌德《浮士德》的故事情節作發展，而是以器樂的型態來為三位主角作性格詮釋。但是這個終曲卻採用《浮士德》故事的結束方式，以書中最後〈神秘的合唱〉作結束。在型態上李斯特使用男聲合唱，與〈神秘的合唱〉情境相符合，但卻與全曲樂章純器樂的形態不同。李斯特自己並沒有為此現象多作解釋，但是不同學者對此各有不同的意見。

L. Somfai在“Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt”一文中⁴³，稱呼此終曲為「精神解放的『永恆的女性』終曲」(seelische Lösung des “Ewig-Weiblichen” Finales)⁴⁴。雖然如此稱呼此曲，Somfai卻認為這樣的做法，有損整部作品，並認為這只是李斯特與女爵Herzogin von Wittgenstein愛情激情影響下的結果，所以作出以〈神秘的合唱〉為結尾的作品，特意凸顯「女性」的特質。⁴⁵

Reeves Shulstad在Liszt's symphonic poems and symphonies文章中⁴⁶，認為原本的器樂版結

42 李斯特在同時也另寫一個器樂版終段。

43 L. Somfai, “Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt” in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 2, 1962, pp.87-137.

44 Ibid., p.95.

45 Idem.

46 Reeves Shulstad, “Liszt's symphonic poems and symphonies” in: *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp.206-222.

尾，過多引用第一樂章浮士德主題，這樣的結束像是浮士德幻象 (imagination)。但在1857年的合唱版中，這樣的幻象不再，以葛麗卿的主題變形唱出「永恆的女性」，Shulstad認為這樣的作法與歌德的原著最後一幕相結合，浮士德在這樣的終曲裡，「可以脫離浮士德的幻象，而聽見另一個對他一生奮鬥與救贖的評論聲音」⁴⁷。

Paul Merrick所寫的“Revolution and Religion in the music of Liszt”書中⁴⁸，則對此樂章的組合有另一種解讀，並且將最後的終曲視為一種勝利。他認為第一樂章是表現浮士德的「悲情」(Lament)，第二樂章代表葛麗卿的愛情表現「祈禱」(Prayer)，第三樂章是梅菲斯特與浮士德的相互「掙扎」(Struggle)，終曲的〈神秘的合唱〉則是浮士德對葛麗卿最原始的愛，使得他得到最後的救贖，是一個「勝利」(Triumph)的終段⁴⁹。

不論《浮士德交響曲》終曲得到的歷史評價為何，從以上各種不同觀點中可以看出一些對此終曲共同的看法：認為終段段落代表著一種「精神的解放」、一種「救贖」，也是一種「勝利」的象徵，而這些象徵都與「永恆的女性」以及另一位「女性」葛麗卿有關。因著「永恆的女性」浮士德的精神得到解放與救贖，因著與葛麗卿的愛情，浮士德最終得到勝利。

至於《但丁交響曲》，李斯特是在華格納的勸說下，放棄〈天堂篇〉的寫作，以Magnificat為《但丁交響曲》的終段⁵⁰。

Sacheverell Sitwell在李斯特傳記中提到這段Choral Magnificat，認為這是一段異常的、超乎常理的段落，因為他認為全曲已過長，這樣的結尾使得樂曲過滿、過多。但是他也認為這樣的做法：「使得此曲在一個不幸的結尾之後，接入一個快樂的結局；並稱呼這樣的結局是一個勝利的結局。」⁵¹

另一位研究李斯特的學者Derek Watson，對這段終曲也做了評論：「（但丁）由屬於他的『永恆的女性』，佩雅特麗琪，引導入天堂樂園。在神曲天堂篇第一章中，但丁在她身邊聽到了天堂般的音樂。這景致與李斯特在煉獄篇樂章中以高音部吟唱Magnificat作結束的景致相符合。」⁵²

Watson認為李斯特最後將Magnificat使用在終曲，關鍵在於佩雅特麗琪在《神曲》中是一位引領但丁走出煉獄進入天堂的關鍵女性，她相當於但丁的「永恆的女性」。另外在〈天堂篇〉中，聖母馬利亞，這位真正的「永恆的女性」，也確實導引但丁看見榮耀的神。所以

47 Ibid., p.219

48 Paul Merrick, *Revolution and Religion in the music of Liszt*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

49 Ibid., p. 274.

50 關於Magnificat一詞在下一章節有進一步解說。

51 Sacheverell Sitwell, *Liszt*, London: Cassell & Company LTD, 1955, pp. 168-169.

52 筆者自譯。Derek Watson, *Liszt*, New York: Schirmer Books, 1989, p.279. “In the poets ascent to the Heavenly Paradise he is led by his own Ewig-Weibliche, Beatrice. In Canto I of *Pardiso*, as Dante upon her he hears the music of the heavenly spheres. This is an appropriate image for the conclusion of Liszt’s *Purgatorio* movement, to which he appends a setting for high voices of the Magnificat.”

Magnificat的使用，為這終曲的意涵作了最適切的表達。

參、李斯特《浮士德交響曲》與《但丁交響曲》中女性救贖角色

一、《浮士德交響曲》終曲〈神秘的合唱〉中女性救贖角色

《浮士德交響曲》終曲的〈神秘的合唱〉緊接於第三樂章〈梅菲斯特〉(Mephistopheles)之後。李斯特在第三樂章結尾處，標出“lange Pause”(長休止)的指示，之後重新標示表情術語“*Andante mistico*”(神秘的行板)，樂曲進入終曲段落。全段共109小節，以《浮士德》最後一幕結尾的〈神秘的合唱〉(Chorus mysticus)為歌詞⁵³，由男高音獨唱配上男聲合唱來演唱。配器上出現前三樂章都未使用的管風琴。

此樂段又可分為兩大段落加上一個尾句：第一段為第1-47小節，第二段第48-101小節，最後的尾句第102-109小節。⁵⁴〈神秘的合唱〉的歌詞在這兩段中重複唱出。

「永恆的女性，引我們飛升」既是出於〈神秘的合唱〉中的最後兩句，在這終曲中，李斯特對這兩句歌詞作出細膩的處理，使得《浮士德交響曲》在終曲中，跳脫人物性格的束縛，充滿救贖後的得勝與榮光。

以下歸納出幾點李斯特在終曲中對「女性」特色細膩的處理。

(一)歌詞「永恆的女性，引我們飛升」

(Das Ewig-Weibliche, Zieht uns hinan) 的處理

首先引人注意的是在樂曲架構上，李斯特在「永恆的女性，引我們飛升」這兩句歌詞在樂曲長度、樂曲織度、調性以及表情術語上做了特別的處理。

〈神秘的合唱〉的歌詞總共有八句，歌詞的前六句「萬向皆俄頃，無非是幻影；凡事不充分，至此始發生；事凡無可名，至此始果行」(Alles Vergängliche, Ist nur ein Gleichnis; Das Unzulängliche, Hier wird's Ereignis; Das Unbeschreibliche, Hier ist's getan)，在第一段中，由男聲一句接一句緊湊連接的唱出，以15小節的長度唱完；在織度上呈現縱向對齊和聲式的進行，實際上男聲唱的是相差八度的齊唱(Unisono)，並且出現同音反覆式的吟詠。但進入最後兩句「永恆的女性，引我們飛升」，李斯特用了比前六句詞兩倍長的小節數來吟唱（第16-48小節，共32小節），並且在織度上，「永恆」(ewig)一字上配上綿長的花腔(melismatic)，由男高音獨唱，「引我們飛升」由男聲合唱回應，形成聖歌中應答式(responsorial)的唱法。（請看【譜例1】）

53 歌詞請參考本文「壹、關於「永恆的女性」－「Das Ewig-Weibliche」」。

54 因本文主題陳述上的便利，在本篇論文中此終曲的小節數不接續前樂章之數目，而直接以終曲開始起算。

【譜例1】 Franz Liszt, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, Finale第17-23小節

在調性上，終曲是以C大調開始，當歌詞唱到第五、六句：「事凡無可名，至此始果行」（白話說法：一種不可言喻的事，現在發生了）（das Unbeschreibliche, hier ist's getan）中的「果行」（getan）一字時，和絃轉入A^b大和絃時，相當符合歌詞的情境。隨後樂曲既轉入A^b大調，歌詞的最後兩句「永恆的女性，引我們飛升」，即在A^b大調中被吟唱，在第24小節時，更提升增二度再被吟唱一次（B大調）。

在表情術語的運用上，較特別的地方出現在第二段。第二段對歌詞的處理（第48小節起）與第一段相似，但不同的是前六句歌詞在第二段再次出現時，管弦樂加上管風琴以“forte”和“marc. e grandioso”奏出輝煌燦爛樂響，合唱也以“forte”唱出前六句歌詞。但當再次唱到最後兩句「永恆的女性，引我們飛升」，音樂依然如前，在「溫柔」（dolce）與「微聲」（piano）⁵⁵中飄然而生。在這樣的術語記號處理下，「女性」（das Weib）特質被凸顯，也表示出李斯特對於「女性」的細膩處理。

（二）葛麗卿主題變形的運用

上一段所提的溫柔的聲響，代表著「女性」，而這位「女性」就是葛麗卿，因為男高音獨唱所吟唱的「永恆的女性」旋律，就是第二樂章中的葛麗卿主題。（請看【譜例2】）

【譜例2】 Franz Liszt, *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, Gretchen第15-19小節

「永恆的女性」在歌德的《浮士德》中指的是「榮光聖母」，她在葛麗卿的請求下，讓浮士德「升到更高的領域」中⁵⁶，在「崇拜馬利亞的博士」隨後的歌詠詞裡，我們知道浮士德是因此得見「救主，感激的超脫凡塵」⁵⁷。但是李斯特《浮士德交響曲》終曲中，「永恆的女性」一詞並不是以一段新的旋律來表現「榮光聖母」，而是使用葛麗卿主題旋律來吟唱，顯示出李斯特心中的葛麗卿，就是那位引領浮士德得到救贖的「永恆的女性」。

其實在第三樂章中，葛麗卿的主題就出現過兩次，一次在第三樂章中間段落（編碼Gg後第6-7小節），第二次是在樂章結束，進入〈神秘的合唱〉之前（編碼Zz之前兩小節）。L. Somfai認為在第三樂章結束前葛麗卿主題的出現，是相當戲劇化的作法，表示浮士德的靈魂已

55 表情記號參看總譜 Franz Liszt, *A Faust Symphony in 3 Character Pictures*, Kalmus Miniature Scores, pp. 193-195.

56 歌德，浮士德，綠原譯，頁510.

57 Idem.

經「交付」(ausgeliefert) 給葛麗卿⁵⁸，並且在此時梅菲斯特已被消滅。「女性」葛麗卿以她的溫柔，終止了詭詐的梅菲斯特樂章。

終曲樂段的尾句中（第94小節起），葛麗卿主題以增值的方式最後一次出現。在男高音輕柔的唱出“das E--wig”之前，全樂團靜止，等候這位「永恆的女性」。

(三)「女性」救贖的榮光與超越

不論這位「永恆的女性」是榮光聖母，還是葛麗卿自己，因著「永恆的女性」的牽引，浮士德最終得到救贖進入天堂。從下列整理出的幾個觀點，可以看出李斯特如何在《浮士德交響曲》終曲中，巧妙的用音樂呈現出天堂救贖的榮光。

首先在終曲的第80小節，出現表情術語「飄盪的」或稱為「飄忽的」(Schwebend)。Constantin Floros對於李斯特在此處使用“Schwebend”一字提出他的看法，他認為這並不是演奏方式的指示，而是配合《浮士德》書中最後一幕：在天堂中眾天使「在更高的大氣中飄盪，抬著浮士德不朽的部分」(schwebend in der höhern Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend)⁵⁹。代表此時此景，已在天堂裡，而後「崇拜馬利亞的博士」：「忽見婦女經過，正向上方飄盪」(Dort ziehen Frauen vorbei, Schwebend nach oben)⁶⁰，而「悔罪女葛麗卿」也就在這群婦女之中，一起飄盪而過。最後「榮光聖母」，這位「永恆的女性」也「飄然而至」(Schwebt einher)⁶¹。所以第80小節出現的“Schwebend”術語，代表音樂進行至此，浮士德已在天堂中，而天堂中有葛麗卿與榮光聖母「飄盪」在其中。⁶²

李斯特在終曲樂段的尾句，使用教會終止式，將樂曲帶入宗教神聖的光榮中。第94小節，男高音在豎琴伴奏聲中，輕柔而堅定的唱出「永恆的女性，領我們飛升」(Das Ewig-Weibliche, Zieht uns hinan)，整段樂句的和聲進行就使用了教會終止式(C: V7/IV - IV - Ger⁺⁶-I)：和聲由C: V7/IV 開始進入IV，當歌詞唱到“Zieht uns hinan”（引我們飛升）時，加入了德國增六和絃，第101小節時，樂團再次全部安靜，留下男高音獨唱，在最後一字“hinan”唱出時，管絃齊出，調性進入C大調。此時音樂榮美輝煌（第102小節起），在第一樂章已出現過的浮士德Grandioso主題出現在器樂的低音聲部，帶出浮士德救贖的勝利。Floros形容此處浮士德Grandioso主題，配上豎琴、管風琴，管絃齊響的音樂，就彷彿見到《浮士德》書中所提的景致：飄盪的天使抬著浮士德不死的靈魂，說：「靈界高貴的肢體，已從邪惡得到救贖」(Gerettet ist das edle Glied, Der Geisterwelt vom Bösen)。⁶³

二、《但丁交響曲》終曲Magnificat音樂中女性救贖角色

李斯特聽了華格納的建議，捨棄了《但丁交響曲》〈天堂篇〉的寫作，但樂曲結束在

58 L. Somfai, “Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt”, p.93.

59 歌德，浮士德，綠原譯，頁502。

60 同上註，頁505。

61 同上註，頁507。

62 參考Constantine Floros, *Gustav Mahler II*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977, p.102.

63 Idem.

「煉獄篇」，就彷彿結束在「不幸的結局」一般⁶⁴。李斯特最後還是寫下Magnificat，取代原本的〈天堂篇〉。Magnificat雖然不是〈天堂篇〉，但是充滿了李斯特嘗試「超越」入天堂的企圖心。

李斯特為《但丁交響曲》寫下118小節的終曲，並且寫下標題「Magnificat」⁶⁵。歌詞並沒有使用傳統Magnificat的全部歌詞，只使用前兩句，由女聲或童聲合唱唱出。曲分兩大大段落：第一段為第1-77小節，歌詞不斷重複前兩句詞，“Magnificat anima mea Dominum. Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.”。這兩大大段因著織度的變化與主題的變更，又可分出數小段，並且第二大大段的最後（第78小節起），歌詞則是歡呼勝利的呼喊詞：“Hosanna, Halleluia”。⁶⁶ 以下將試著提出此二段的樂曲特色，以及其中所涵蓋的女性救贖意涵與勝利得救印記。

（一）關於Magnificat 與「永恆的女性」

《新約聖經》的〈路加福音〉中有四首有名的頌歌 (cantica)，被稱呼為「福音頌歌」(Cantico de evangelio)，分別是「尊主頌」(Magnificat)、「榮耀頌」(Gloria in excelsis Deo)⁶⁷、「撒加利亞頌」(Benedictus des Zacharias)⁶⁸、「西面頌」(Nunc dimittis Siemons)⁶⁹。而Magnificat，原意有「尊敬」之意，出自路加福音第一章46-55節。是馬利亞聽到天使告知她將懷孕生子，她拜訪了表姊伊莉莎白，印證了天使所說的話之後，馬利亞作的讚美禱告詞，整段頌歌共十節，敘述如下：

我心尊主為大，我靈以神我的救主為樂
因為祂顧念祂使女的卑微，從今以後萬代要稱我有福。
那有權能的為我成就了大事，祂的名為聖。
祂憐憫敬畏祂的人，直到世世代代。
祂用膀臂施展大能，那狂傲的人正心裏妄想，就被祂趕散了。
祂叫有權柄的失位，叫卑賤的升高。
叫飢餓的得飽美食，叫富足的空手回去。
祂扶住了祂的僕人以色列，為要紀念亞伯拉罕和祂的後裔，施憐憫，
直到永遠，正如從前對我們列祖所說的話。(路加福音I: 46-55)⁷⁰

64 Sacheverell Sitwell形容Magnificat是為此曲在「不幸的結尾之後，接入一個快樂的結局」。Liszt, London: Cassell & Company LTD, 1955, p.168.

65 在《浮士德交響曲》的終段，李斯特並沒有給予〈神秘的合唱〉的標題。

66 此終段若與前樂章相接，應是從第314小節起算。為了本文主題陳述上的便利，將以終曲開始重新起算。

67 出自聖經路加福音第二章13-14節，牧羊人在曠野中聽到天使天軍高唱的歌詞。

68 出自聖經路加福音第一章68-79節。撒加利亞是耶穌出生時守耶路撒冷聖殿的祭司，他與妻子伊莉莎白生下施洗約翰。

69 出自聖經路加福音第二章29-32節。西面是一位在耶路撒冷聖殿中等候以色列救世主來到的義人。

70 譯文採用基督教和合本聖經。拉丁文原文為：

“Magnificat anima mea Dominum.

Et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

這段禱詞在中古世紀宗教儀式中，就被納入日課經中，最早是被安排在清晨吟唱，至今的東正教仍保持此傳統。但在羅馬公教聖本篤會的規章中則將它改在傍晚晚禱 (Vesper) 最後一曲，是修道士每日固定吟唱的頌歌。這段禱告詞中顯出馬利亞的謙卑以及她對神衷心的讚美，還有她對神的偉大、權能、公義及憐憫清楚的敘述。Magnificat被世代傳唱，在教化教徒上有很大的貢獻，這段經文成為往後天主教「聖母論」的重要依據。

李斯特於《但丁交響曲》終曲使用Magnificat，與但丁《神曲》的故事有相當關連性。在但丁《神曲》〈地獄篇〉一開始，聖母馬利亞就被提到，是她下達救助命令，讓佩雅特麗琪來請求維其爾帶領但丁走過地獄與煉獄。在〈天堂篇〉恆星天中，佩雅特麗琪引導但丁看見馬利亞，她對馬利亞的形容是：「聖母馬利亞可以說是神化成肉身的玫瑰花！」隨後，但丁「聽到早晚經常受到歌頌的美麗玫瑰花童真馬利亞的名字」就集中精神，終於看見「在天的最盡頭，一道成冠冕形狀，有如圈圈般的光輝（天使加百列）降下來，圍繞著這顆星星（聖母馬利亞）旋轉著，在人世發出最甜美的音色，吸引人心的旋律。」⁷¹

但丁聽到的這首「早晚」被人稱頌的歌，就是指Magnificat，它是由「最甜美的音色」所吟唱，是一段「吸引人心的旋律」。在〈天堂篇〉月球天中也提到這一首聖歌。一位未能堅守誓言的靈魂碧嘉達，她在敘述一段自己的故事後，「唱起聖母頌…」⁷²。

總而言之，馬利亞這位Magnificat禱詞的訴說者，耶穌的母親，憐憫慈悲的聖母，是一位「永恆的女性」，她救助但丁，使得他最後能在天堂榮光中看見上帝。

(二)葛利果聖歌的引用與運用

李斯特的《但丁交響曲》終曲不但在歌詞上使用Magnificat的前兩句詞，在旋律上還直接引用中世紀日課經儀式中吟唱Magnificat所使用的旋律。關於葛利果聖歌旋律的直接引用，李斯特在《聖伊莉莎白的傳說》(Die Legende von der heiligen Elisabeth) 於1862年出版時，在樂譜附錄說明中，清楚提到《但丁交響曲》的終曲合唱 (Schlusschor) 即是引用葛利果聖歌“Magnificat”。⁷³

李斯特《但丁交響曲》終曲第一大段歌詞，即是使用Magnificat前兩句歌詞。若依照歌曲旋律變化與織度的改變，可以將此第一大段分為5小段（1. 第1-12小節、2. 第13-24小節、3. 第25-32小節、4. 第33-52小節、5. 第53-77）。在此試著將這5段的旋律，與葛利果聖歌常用聖歌

Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generations.

Quia fecit mihi magna qui potens est: et sanctum nomen eius.

Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.

Desposuit potentes de sede, et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae suae.

Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham, et semini eius in saecula.”

71 Dante Alighieri, 神曲的故事，齊霞飛 譯，頁492。

72 同上註，頁399。在月球天中敘述碧嘉達，多納底是一位聖克娜娜教派的修女。

73 Franz Liszt, *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, New York: Belwin Mills, p.313. 此版本未註明出版年。但在尾頁附錄了李斯特於1862年出版樂譜時的說明。

集“Liber Usualis”中收錄的八首Magnificat旋律作比較。可以發現其中的5首葛利果聖歌旋律與這5段的旋律相類似，李斯特引用這5首旋律為基本旋律，然後再透過樂曲織度與配器上的各樣變化，作成終曲的第一大段。⁷⁴

以下將各段的旋律與葛利果聖歌作比較【表】：

【表】*Liber usualis*中葛利果聖歌原曲與李斯特《但丁交響曲》引用旋律對照表

1a	Liber usualis Magnificat Ton 3. 
1b	Liszt Dante Sym. Magnificat 
2a	Liber usualis Magnificat Ton 4. 
2b	Liszt Dante Sym. Magnificat 
3a	Liber usualis Magnificat Ton 2. 
3b	Liszt Dante Sym. Magnificat 
4a	Liber usualis Magnificat Ton 5. 
4b	Liszt Dante Sym. Magnificat 
5a	Liber usualis Magnificat Ton 1. 
5b	Liszt Dante Sym. Magnificat 

從上表的比較中可以看出，第1小段（第1-12小節）所引用的聖歌，為Psalm Ton 3. 的前半

74 20世紀初，Solesmes僧侶將在彌撒儀式與日課經儀式中較常使用的葛利果聖歌收錄在“Liber Usualis”中，其中在“Canticle of the Blessed Virgin”的標題中，收錄了八首不同的Magnificat旋律，分別在Psalmton1-8上，每一個“Ton”各一首。參看Benedictines of Solesmes ed., *Liber Usualis*, Tournai, 1934, pp. 207-212.

段旋律⁷⁵，在終曲裡這前半段旋律分別在B大調與E大調上各唱一次，也就是第二次增高四度吟唱，歌詞使用Magnificat的第一節詞：「我心尊主為大」(Magnificat anima mea Dominum)。第2小段（第13-24小節）葛利果聖歌的旋律出現在女聲合唱的下聲部，引用了原聖歌曲調Ton 4. 的旋律。在Liber Usualis中記載的Ton 4. 有兩種結束音 (Finalis)，其一結束在e音，另一個結束在a音。比較第2小段的旋律用法，李斯特引用的是e音的結束旋律。歌詞使用了不完整的第一節詞與第二節一半的詞：「我心尊敬，我靈歡樂…」 (Magnificat anima mea, et exultavit spiritus meus)，旋律被重複一次，調性轉至C大調。

第3小段（第25-32小節）旋律引用Ton 2. 聖歌原曲的前半段，在終曲中一連重複四次，後兩次比前兩次旋律與調性相差四度；此點與第1小段的作法相同，歌詞重複：「我靈歡唱」(et exultavit spiritus meus)。第4小段（第33-52小節）旋律與Ton 5. 的旋律雖不完全相同，但是開頭類似，是以三和絃分解和弦音所組成的旋律，歌詞終於唱出第二節歌詞的後半句：「在我的救主裡」(In Deo salutary meo)。李斯特音樂中特別在“meo”（我的）處加上突強記號，並標示ff強音並且變換和絃（由E^b和絃進入D^b和絃）。此樂句被重複三次，在第三次時更以長音延綿的唱出“meo”一字。

這段由三和絃音組成的旋律，在第二樂章〈煉獄篇〉結尾處已先使用過。在第二樂章第291-292小節中，以E^b大三和絃音為旋律出現在長笛聲部。之後在第306-313小節管樂高音聲部，便不斷出現此旋律並作模進，同時由兩支豎琴和小提琴以分解和絃伴奏。《但丁交響曲》的〈煉獄篇〉最後，音樂就在簡潔光明的三和絃音中輕柔的飄盪，一掃「煉獄」裡深沉悲苦的懺悔，昇華進入天堂的氛圍中，並將樂曲帶入Magnificat（第二樂章第314小節起，既Magnificat第1小節）。（請看【譜例3】）

【譜例3】Franz Liszt, *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*. 第二樂章第306-313小節



第5小段（第53-77小節）與聖歌原曲的Ton 1. 前半句十分相似。這一小段是關鍵性的一

75 Magnificat所使用的旋律語吟唱Psalm的旋律相同，而Psalm的旋律共有8 Ton. Ton 3. 所指的是此曲使用了第3 Psalm Ton，即是以教會調式第三調式Phrygian調的最常出現音 (Tenor) 音c。

段；在前4小段中，器樂所作的伴奏，以及合唱聲部的處理都相似，音樂表現出相同的氣氛；到第5小段時絕大部分的樂器停止，只有三件樂器陪同女高音獨唱唱出第一節歌詞。女高音獨唱完後，在第61小節突然管弦盡出，以 ff 回應女高音所唱的旋律。這裡一應一答的方式 (Sp. Solo-Orchester Tutti) 令人聯想到傳統葛利果聖歌中「應答式唱法」(responsorial)。

綜合這5小段的作法，可以看出李斯特不只在旋律上使用傳統葛利果聖歌旋律，還忠實引用聖歌原曲Magnificat吟唱中不同的旋律模式，並且在合唱與樂團的織度上，更使用傳統聖歌「應答式唱法」。使得此曲籠罩在古老神聖的氣氛中。

(三) 音樂中「永恆的女性」勝利救贖印記與「十架動機」的救贖意涵

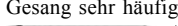
《但丁交響曲》終曲Magnificat的第二大段（第78小節起），是一長段的讚美。曲中歌詞不斷以同音反覆重覆唱出歡唱詞Hosanna與Halleluia，器樂聲部也出現前一節所提的三和弦音旋律，同時作模進。此段中李斯特所用的模進模式中，在歌唱聲部與低音器樂聲部引出一長段的下行全音音階，自第78小節起 $G^{\#}-F^{\#}-E-D-C-B^b$ 最後進入B大調V級（以 $B^b=A^{\#}$ 同音異名轉換和絃為 $F^{\#}$ 和絃），全樂曲結束在教會終止聲中。整個第二大段中，合唱聲的同音反覆，仿如修士吟唱聖歌時靈性深處的呢喃呼喚，配上器樂充滿光明盼望的分解和弦，音樂全部在寧靜、安詳而溫柔的樂聲中進行，彷彿再現但丁《神曲》〈天堂篇〉九重天最高的「至高天」處，聖貝納德對聖母馬利亞的頌讚：「童貞之母、汝子之女，一切被造物中最謙卑、尊貴、永恆的神聖目的呀！…」⁷⁶在他的讚美聲中，聖母馬利亞，這位「永恆的女性」以「滿懷慈悲的眼睛」從高處往下看著但丁，牽引但丁最後能融合在上帝神聖的榮光中。

另外一個帶著救贖印記的符號，是李斯特所說的「十架音型象徵」(tonisches Symbol des Kreuzes)。⁷⁷這裡所指的「十架音型象徵」，即是葛利果聖歌Magnificat原曲中Ton 3. 的前三音「導入音」(Intonation)（請看【表】）。李斯特在《聖伊莉莎白的傳說》樂譜附錄中，特別說明這個「十架音型象徵」在他的作品中常出現，並且一一列出他使用此「導入音」的樂曲曲名。這一段附錄全文如下：⁷⁸

最後還要註明的是經常被使用到的葛利果聖歌「導入音」；例如從 (Magnificat)  以及 (Cruxfidelis)  等旋律而來—這部作品的作曲者已多次使用這個音型—其中用在葛拉納彌撒曲榮耀經中

76 Dante Alighieri, 神曲的故事, 齊霞飛譯, 頁536。

77 Franz Liszt, *Die Legende von der heiligen Elisabeth*, p. 313.

78 Idem. 本文自譯。原文如下：“Schliesslich sei noch bemerkt dass die Intonation  im gregorianischen Gesang sehr häufig gebraucht ist; zum Beispiel in dem (Magnificat),  dem Hymnus (Cruxfidelis)  etc.- der Komponist dieses Werkes hat die nämliche Tonfolge mehrmals verwendet- unter andern in der Fuge des Gloria (cum sancto spiritu) der Graner Messe; im Schlusschor der Dante Sinfonie, und in der symphonischen Dichtung “Die Hunnen-Schlacht.” - Sie bildet in der obliegenden Composition der Legende der heiligen Elisabeth, gleichsam als tonisches Symbol des Kreuzes, das Hauptmotiv des Chors der Kreuzritter (No. III a) und des Kreuzzug-Marsches (No. III d.)”

的賦格曲 (cum sancto spiritu)；《但丁交響曲》的終曲合唱，以及在交響詩《匈奴之戰》——它在《聖伊莉莎白的傳說》這部作品中，同樣被當作十架音型象徵，被當作主要動機使用在十字軍騎士合唱（第三樂章a）以及十字軍隊進行曲中（第三樂章d段）。

「十字架」在基督教信仰中象徵赦罪、救贖、復活與得勝，在李斯特的作品裡，他以一個音型來表徵基督的救贖與得勝。在《但丁交響曲》終曲，李斯特將帶有救贖記號的「十架音型象徵」使用在終曲樂曲的一開頭，同時也唱出聖母馬利亞對上帝最虔誠謙卑的禱詞：「我心尊主為大，我靈以我的救主為樂」。「十架音型象徵」與馬利亞禱詞同時運用，表現出這位「永恆的女性」，以她柔聲慈愛的禱詞，引領人「飛升」到得救的天堂。

結語

Frank Hentschel在他研究「永恆的女性」議題的文章中，提及李斯特所寫一篇對華格納《漂泊的荷蘭人》的評論，李斯特提到故事中的「女性」(das Weib)就是「勝利的傳導者，也是他的拯救」，他認為李斯特寫給華格納作品的評論，同樣就是用在他自己的作品中，特別是《浮士德交響曲》中的女性。他認為在李斯特與華格納的作品中，「女性擔負了一種責任，就是『潔淨』男性，並且使他『成聖』」⁷⁹，並且認為這種表現就如「一種宗教中所有的意涵——有救贖、醫治、能除去罪惡的愛的力量，以及最高的愛」⁸⁰。

《浮士德》故事中的葛麗卿與但丁《神曲》中的佩雅特麗琪，就擔負了這種責任，使故事中男主角得「潔淨」並且能「成聖」得救贖者，而這兩位「女性」背後更高的幫助者，就是「永恆的女性」。《浮士德》故事中的葛麗卿，為浮士德的救贖代求，在她的祈求下，「榮光聖母」最後引領浮士德的靈魂向上飛升。而在《浮士德交響曲》的終曲〈神秘的合唱〉中，李斯特以葛麗卿的主題旋律，唱出「永恆的女性」這句歌詞。葛麗卿在李斯特的作品中，已經不只是一位「女性」，更是如「永恆的女性」一般。而但丁《神曲》中，佩雅特麗琪也是那位為但丁請求，並且引領他入天堂的「女性」，但丁就是在她的身邊，聽到了一個如天堂般的音樂。此時的佩雅特麗琪，也像是「永恆的女性」。當她完成任務時，她回到天堂的玫瑰園中，與聖母馬利亞，這位真正的「永恆的女性」同在一個花園裡。《但丁交響曲》終曲Magnificat，馬利亞謙卑的禱詞一再出現，樂音就在這樣充滿中世紀古老聖歌的氛圍中，這位「永恆的女性，引我們飛升」。

79 Frank Hentschel, "Das 'Ewig-Weibliche'-Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild", p. 276.

80 Ibid., p. 277.

參考書目

- 胡國楨 主編。**從現代女性看聖母**。台北市：光啟文化事業，2003。
- 韋又甄。**李斯特《但丁神曲》中黑暗與光明意象的呈現**。國立臺北藝術大學音樂學研究所碩士論文，台北市，2004。
- 張春申。**耶穌的母親**。台北市：光啟出版社，1986。
- 張春申。**救主耶穌的母親—聖母論**。台北市：光啟文化事業，2002。
- 陳黎、張芬齡。**神聖的詠嘆—但丁**。台北市：時報文化出版，1983。
- 歌德。**浮士德**。綠原 譯。台北市：城邦文化，1999。
- 羅光。**天主教教義**。台北市：輔仁大學出版社，1955，1985年再版。
- Alighieri, Dante。**神曲的故事**。齊霞飛 譯。台北市：志文出版社，2005。
- Alighieri, Dante。**神曲**。國彬 譯註。台北市：九歌出版社，2003。
- Alighieri, Dante。**但丁**。彭淮棟 譯。台北市：聯經出版社，1984。
- Benedictines of Solesmes ed. *Liber Usualis*. Tournai, 1934.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler II*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust Erster Teil und Zweite Teil*. Baden-Baden: Nomos Verlag, 1974.
- Hentschel, Frank. “Das ‘Ewig-Weibliche’ - Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild.” in: *Archiv für Musikwissenschaft*, 51. Jahrg., H.4, 1994. pp. 274-293.
- Kloiber, Rudolf. *Handbuch der Symphonischen Dichtung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990.
- Lewis, Richard. W. B.。**但丁—地獄與天堂的導遊**。劉會梁 譯，台北縣：左岸文化，2006。
- Lichtenberger, H.。**浮士德研究**。李辰冬 譯。台北市：東大圖書公司，1976。
- Merrick, Paul. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Newman, Ernest. *The Man Liszt*. New York: Taplinger Publishing Company, 1935.
- Schechter, S., & D. M. A. Litt. *Studies in Judaism*, London: Adam and Charles Black, 1908.
- Schillebeeckx, Edward, **瑪利亞救主之母**。香港公教真理會 譯。香港：香港公教真理會出版，1978。
- Shulstad, Reeves. “Liszt’s symphonic poems and symphonies.” in: *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. Kenneth Hamilton, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 206-222.
- Sitwell, Sacheverell. *Liszt*. London: Cassell & Company LTD, 1955.
- Somfai, L. “Die musikalischen Gestaltwandlungen der Faust-Symphonie von Liszt” in: *Studia Musicologica Academiae Scietiarum Hungaricae*. T.2, 1962, pp. 87-137.
- Watson, Derek. *Liszt*. New York: Schirmer Books, 1989.
- Williams, Adrian. *Portrait of Liszt*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Walker, Alan. *Reflections on Liszt*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

Weber, Albrecht. *Wege zu Goethes Faust*. Frankfurt am Main: Verlag Moritz Diesterweg, 1966.

樂譜

Liszt, Franz. *A Faust Symphony in 3 Character Pictures*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Liszt, Franz. *A Symphony to Dante's "Divina Commedia"*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Liszt, Franz. *Die Legende von der heiligen Elisabeth*. Leipzig: C. F. Kahnt.

胡果・沃爾夫歌樂世界裡的鋼琴語法詮釋

葉青青

國立臺南藝術大學應用音樂系專任講師

摘要：

胡果・沃爾夫（Hugo Wolf, 1860 - 1903）繼承舒伯特（Franz Schubert, 1797 - 1828）將「德文藝術歌曲」發揚光大。從他將每一首歌曲的標題都標為「詩歌…為人聲與鋼琴」（*Gedichte von... für eine Singstimme und Klavier*），其意圖自是不言而喻。在他的聲樂作品中，鋼琴與聲樂是兩個互相依賴的獨立體。可見以「伴奏」來稱呼鋼琴在沃爾夫藝術歌曲裡所扮演的角色，似乎是與作曲家的理念背道而馳。

現今各種學術著作中，仍缺乏直接針對沃爾夫歌曲作品裡，鋼琴與聲樂如何相互關照之論述。本文將提出沃爾夫的特殊鋼琴手法，並以《義大利歌曲集》（*Italienisches Liederbuch*, 1892 - 1896）中的三首歌曲為例，探討鋼琴在其藝術歌曲中所扮演的角色與詮釋方向。

關鍵字：胡果・沃爾夫、德文藝術歌曲、《義大利歌曲集》、變化中音關係

A study and Interpretation of Hugo Wolf's Lieder: A Pianist's Perspective

Yeh, Ching-Ching

Lecturer

Department of Applied Music, Tainan National University of the Arts

Abstract

Succeeding Schubert, Wolf carried forward the “German Lieder”. Piano and voice are interdependent in his vocal music works. From the fact that he titled each song as “Gedichte von... für eine Singstimme und Klavier” (poetry...for voice and piano); Wolf’s intention was self-evident. Therefore, considering the role of piano as “the accompaniment” is seemingly contradictory to the composer’s original idea.

Little literature exists in studying how the piano and the voice interact with each other in Wolf’s Lieder composition. Through the examples of his three songs from *Italienisches Liederbuch*, this study attempts to discuss Wolf’s distinctive piano techniques and also the role of piano in the interpretative aspect in his Lieder.

Keywords: Hugo Wolf, German Lieder, Italienisches Liederbuch, Chromatic mediant relationship

壹、導論

一、沃爾夫與德文藝術歌曲的關係

胡果·沃爾夫 (Hugo Wolf, 1860-1903) 繼承舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828)、舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 以來德文藝術歌曲 (German Lieder) 的傳統，又深受華格納 (Richard Wagner, 1813-1883) 半音和聲 (Chromatic harmony) 的影響，形成了獨特的創作風格。爾尼斯特·紐曼 (Ernest Newman 1868-1959) 曾說「除了舒伯特之外，就再也沒有一位音樂家像沃爾夫的早逝，造成藝術上不可挽回的損失」¹。

從音樂學者艾瑞克·山姆斯 (Eric Sams, 1926-2004) 對沃爾夫作品中音樂動機象徵²的整理，可以看到沃爾夫藝術歌曲具有一個非常重要的特殊性：鋼琴在他藝術歌曲裡的作用與人聲一樣，都是詩歌意境表現的有機體，他讓鋼琴演奏者不只是聽到聲樂唱出的歌詞文本，還透過特殊音響與節奏音型體認文字的內涵，進而欣賞、詮釋沃爾夫的藝術歌曲，因此聲樂與鋼琴之間互相依賴而無法各自獨立存在。他對詩歌亦非常地注重，從他在每一首歌曲上都標示著「詩歌…為人聲與鋼琴」 (Gedichte von...für eine Singstimme und Klavier) 就可以看出，他不但把「詩歌」 (Gedichte) 擺在作品標題的最前面，也將「鋼琴伴奏的」 (mit Klavier) 改寫成「與鋼琴合奏」 (und Klavier)，其意圖自是不言而喻。若是以「伴奏」來稱呼鋼琴在沃爾夫的藝術歌曲裡所扮演的角色，明顯的與作曲家的理念背道而馳。

即便如此，現今各種學術著作中，仍然相當缺乏直接針對沃爾夫歌曲作品中鋼琴手法在呈現上如何與聲樂相互關照的專門研究。因此本文將以沃爾夫藝術歌曲中鋼琴的創作手法與演奏為主軸，探討鋼琴在沃爾夫藝術歌曲中所扮演的重要角色與沃爾夫藝術歌曲的詮釋，並希望經由這樣的探討，進一步了解沃爾夫藝術歌曲中，聲樂與鋼琴相互之間的運作關係，呈現出樂譜背後所表達的歌詞意境。

二、我個人的詮釋依據

沃爾夫在藝術歌曲的創作裡，極為注重透過各種音樂手法的安排來表現各種情緒與意境。早在古希臘，當時的思想家就已經從希臘悲劇的表演理論中提出「情意論」 (Affection)³這樣的概念⁴，對人心內在意志情感與外在呈現之間的相互關係進行說明與詮釋，這個概念到了中世紀更進一步成為「解釋學」 (Hermeneutics)⁵在哲學思維上的指導原

1 Ernest Newman, *Hugo Wolf* (London: Methuen, 1907), p. 152.

2 山姆斯在他的著作《胡果·沃爾夫的歌曲》 (*The Songs of Hugo Wolf*) 中整理出胡果·沃爾夫的四十個與旋律、節奏、和弦有關的音樂動機。

3 Affection的中文譯名「情意論」乃根據洪萬隆，《音樂概論》(台北：國立編譯館，1994)，頁189。

4 古希臘思想家對此概念的探討，參見Enrico Fubini, *The History of Music Aesthetics*, trans. Michael Hatwell (London: Macmillan Press Limited, 1990), p. 46.

5 Hermeneutics的中文譯名「解釋學」乃根據國立編譯館「學術名詞資訊網」一名詞檢索：http://terms.nict.gov.tw/search_b1.php (2009.11.9)。

則⁶。文藝復興晚期，「情意論」概念被進一步的應用在音樂創作上，其中最重要的代表當屬義大利作曲家克勞迪奧·蒙特威爾第（Claudio Monteverdi, 1567-1643）。他大力提倡在音樂創作中運用「激動風格」（*Stile Concitato*）⁷的手法，強調音樂聲響形式與情感表達之間的關係。十七世紀末至十八世紀初，亞歷山卓·史卡拉第（Alessandro Scarlatti, 1659-1725）為了在情感表現方面和音樂構成一種相對固定的對應關係，將情感類型加以劃分，使經過劃分之後的類型化情感與一些特定的音樂表現手法相連結。例如，表現人物內心較為激烈的情感活動，諸如狂喜、嫉妒、仇恨等，常以快速上行的旋律、富於動力的附點節奏呈現，而戲劇性較為突出的地方則多使用減七和弦（*Diminished seventh chord*）。表達人物惆悵、哀怨的心情多採用小調式、旋律中帶有嘆息的動機，以及運用拿坡里和弦（*the Neapolitan*）。在隨後的一個多世紀裡，許多作曲家都在各自的音樂作品中，使用一些為人們聽覺習慣所排斥的音響組合，所有的不協和音，通常在表現緊張、壓抑、痛苦或衝突的效果。這些將修辭學原理運用在音樂創作中，以及由此產生的情感效果這兩方面的論述，在往後的歷史發展中被歐洲音樂家普遍接受，而被十九世紀的音樂理論家們稱之為「情感論」（*Doctrine of Affections*）⁸，進而成為西方音樂文化中基礎的美學理念。沃爾夫承襲並依據這樣的理念，在他的藝術歌曲中設計了和人聲演唱並駕齊驅的鋼琴演奏，將鋼琴的聲響效果與人聲對詩歌的吟唱相互結合，作為表達詩歌中的各種情緒與意境的音樂形式。本文的探討，也將以此作為基本視野，從沃爾夫藝術歌曲的風格著手，進一步分析他藝術歌曲中各種特有的鋼琴手法，以及這些鋼琴手法的運用如何塑造出沃爾夫不同於其他譜寫德國藝術歌曲作曲家的音樂特色；最後本文將試著從鋼琴演奏者的角度，提出沃爾夫藝術歌曲在鋼琴演奏層面上可能的詮釋觀點。

貳、沃爾夫藝術歌曲的風格特色與鋼琴上的特殊手法

一、沃爾夫藝術歌曲的演唱風格與表情要求

（一）以「道白式演唱法」（*Sprechgesang*）⁹的方式增加戲劇性

在沃爾夫的藝術歌曲中，除了傳統藝術歌曲中的演唱方式之外，他還將「道白式演唱法」的演唱風格運用在其藝術歌曲創作中。「道白式演唱法」是十九世紀末至二十世紀初的一種歌唱風格，它是一種介乎唱歌與說話之間的歌唱技巧，但聽起來既非歌唱亦非說話，接近於說話式的歌唱。沃爾夫在他的歌曲中，以同音反覆、大跳音程、半音級進及變化速度，

6 解釋學在西方哲學思想上的發展，參見Paul Ricoeur, *From Text to Action* (Illinois: Northwestern University Press, 1991), p. 53

7 蒙特威爾第在作品中運用了弦樂的顫音（*Tremolo*）和撥弦（*Pizzicato*）這兩種演奏手法，表現劇中人物的憤怒、激動等情緒，此種音樂風格被稱為激動風格。

8 *Doctrine of Affections*的中文譯名「情感論」，乃根據大英簡明百科—中英對照知識庫：<http://sc.hrd.gov.tw/ebintr/SubCatSearch> (2009.11.8)。

9 *Sprechgesang*的中文譯名「道白式演唱法」乃根據國立編譯館的「學術名詞資訊網」一名詞檢索：http://terms.nict.gov.tw/search_b1.php (2009.10.20)。

加上將歌詞中的語言節奏與抑揚頓挫轉化為音符等手法，達到「道白式演唱法」的效果。也就是說歌者會因著樂譜中「道白式演唱法」的各種手法，來突顯歌中人物說話的語調及神情。因此，何時要「唱」？何時要「說」？成為聲樂家在演唱沃爾夫歌曲時一個重要的課題。

沃爾夫早期作品《六首女聲歌曲》（*Sechs Lieder für eine Frauenstimme*, 1888）裡的〈捕鼠咒語〉（*Mausfallen-Sprüchlein*）便具有其中三種手法的運用。例如第13-14小節聲樂旋律使用同音反覆像是警語般的，要歌詞中的老鼠把捕鼠器的門給關好（譜例1）；第15-17小節（譜例1）與第36-38小節（譜例2）以大跳音程模仿說話語氣「你聽到了嗎？」（hörst du?），和第35小節（譜例2）以改變拍號將歌詞「我的老貓會找藉口一起來跳舞」（meine alte Katze tanzt wahr scheinlich mit）的語言節奏轉化為音符（譜例2）。

【譜例1】〈捕鼠咒語〉第13-17小節

13
Mach' a - ber die Tür fein hin ter dir zu, hörst du? hörst du?

【譜例2】〈捕鼠咒語〉第31-39小節

31
Tänz - chen! Witt witt! Witt witt! mei-ne al-te Kat-ze

35
tanzst warscheinlich mit, hörst du? Hörst du? Hörst du?

還有《莫里克歌曲集》（*Gedichte von Eduard Mörike*, 1888）裡的〈貪得無饜的愛〉（*Nimmersatte Liebe*），在第16-18小節（譜例3）的聲樂旋律，沃爾夫以半音級進下行（G^b-F-F^b-E^b-D）描寫歌詞中的少女即使永遠地接吻也不能滿足她的願望，與第36-42小節（譜例4）

從「漸慢」(ritard)、「如同開始」(Wie zu Anfang)、「遲疑的」(zögernd)至「速度」(tempo)這些速度上的變化來強調「愛」的重要與少女如何地渴望它。

【譜例3】〈貪得無厭的愛〉第15-18小節

etwas zurückhaltend

küsst e-wig, e-wig gar, du tust ihr nie zu Will-len.

pp

【譜例4】〈貪得無厭的愛〉第36-44小節

ritard.

lang. (Wie zu Anfang)

bes-ser! So ist die Lieb, und war auch so, wie

zögernd

tempo (mit Humor)

lang es-Lie-be gibt, und anders war Herr Sa-lo-mo, der Wei-se, nicht ver-

p

pp

(二)以表情術語進一步要求歌者或鋼琴家符合作曲家對詩歌的詮釋

為了增加音樂中的戲劇性，沃爾夫選擇以主動積極的方式，直接在樂譜上指示演唱、演奏者，以何種口吻、情緒，表現詩歌的意境。除了常見的速度與表情術語之外，還有許多表情豐富的形容詞，例如：諷刺的(höhnisch)、笑著的(lachend)、多愁善感的(gefühlvoll)、相當膽怯與顫抖的(recht zaghaft und schwankend)、相當可憐地(recht kläglich)、帶著溫暖(mit Wärme)、帶著親切的感覺(mit innigster Empfindung)、活潑的(munter)、沉醉的(hingebend)、痛苦的(schmerzlich)、誇大的(pompös)、激烈的(heftig)、用

空洞的沙啞的聲音（mit hohler, heiserer Stimme）…等等。沃爾夫藉著在樂譜中頻頻加註這些表情術語或形容詞，進一步地要求歌者或鋼琴家，隨著這些術語的指令，以符合他對詩歌的詮釋，這對於聲樂家和鋼琴家來說都是一種全新的體驗。例如〈捕鼠咒語〉裡的第32-33小節（譜例2），沃爾夫為了展現歌詞裡的小孩想要嚇唬老鼠所模仿的貓叫聲（Witt），在聲樂的譜表上方標示了「沙啞的」（rauh）；〈貪得無饜的愛〉裡的第40小節標示著「遲疑的」（zögernd）與第42小節「帶著幽默的」（mit Humor）等表情術語（譜例4）。

二、音樂手法上的調性安排與特殊和聲運用

在西方音樂的美學思想裡，每一個調性都有它獨特的用法與意義，從沃爾夫的藝術歌曲中，我們可以看出他深受這個文化傳承的影響。對此山姆斯在他的著作《沃爾夫的歌曲》（*The Songs of Hugo Wolf*, 1961）中歸納出沃爾夫對某些調性的特殊用法。¹⁰

在和聲手法的使用上，沃爾夫也有不同於他人的創見。通常作曲家大多使用附屬和弦、各式七和弦或直接以轉調的方式，表現出歌曲的音樂張力，沃爾夫歌曲中的和聲進行不單是做為聲樂的支撐，只要是彈過他的歌曲，都不難發現他的「和聲」和「力度」其實是一體兩面，二者猶如孿生兄弟般地緊密相扣。「和聲」在沃爾夫的歌曲世界裡就如同魔術般，不時地令人感到驚奇。它創造了歌曲中的意象，演奏者及聽眾似乎可以透過聽覺轉換成視覺，歌中人物的一個念頭、一個動作，甚至眼神都彷彿歷歷在目。除此之外，沃爾夫也時常在樂曲中使用半音中音關係（Chromatic mediant relationship）¹¹手法來增強文字效果。相較於其他作曲家的藝術歌曲調性較穩定，通常只是配合歌詞段落或區別樂曲中的氛圍而轉調；他卻為了歌中人物的一個念頭、心情轉換，以這個手法頻頻轉調立即回應歌詞，描寫歌中人物的細膩情感。

例如《莫里克歌曲集》裡的〈遁世〉（*Verborgenheit*），沃爾夫為了營造歌詞意境，他不以轉調的方式，而是使用大量的各式七和弦，與在第14小節之後一連串的半音和聲描寫歌詞「我不知道，我為何悲傷，它是一種莫名的痛苦；我總是透過眼淚看那太陽的可愛光芒。」（Was ich traure, weiß ich nicht, es ist unbekanntes Wehe; immerdar durch Tränen sehe ich der Sonne liebes Licht.）。並在第13小節漸強至第14小節強調「莫名的痛苦」（unbekanntes Wehe）與第17-19小節以力度 pp 形容「太陽的可愛光芒」（der Sonne liebes Licht），透過聽覺我們彷彿也可以看到淚光中閃爍的太陽光芒（譜例5）。

10 山姆斯對此所整理出來的成果，主要有：C大調表達樸素與率直；a小調通常用於女聲，表現愛情的苦惱與愁悶；D小調表達不滿或生氣；D大調用於幸福、滿足或是興高采烈；b小調（特別是結束在屬和弦）代表難以確定的苦樂參半或甜蜜的痛苦；A大調用在與春天有關的歌；降E大調與降A大調特別用於表現安詳、寧靜；升c小調或降D大調表現夜晚、夢境或死亡；升F大調適合愉快的或喧鬧的情緒。在《義大利歌曲集》裡，有六首歌曲以降E大調譜寫，其中第4和第19首的歌詞與上帝和天使有關，第5及第35首的歌詞是祝福和賜福，這些曲子給人的印象都有宗教的風格。

11 Chromatic mediant relationship之譯名「半音中音關係」乃根據庫斯特卡，《二十世紀的音樂素材與技法》，宋瑾譯（北京：人民音樂，2002），頁2。它所指的是兩個三和弦（或兩個調）若具有同樣的性質（大、小三和弦或大、小調），並且它們的根音相距大三度或小三度，即是半音中音關係。

【譜例5】〈遁世〉第10-21小節

ne, sei-ne Pein! Was ich trau-re, weiß ich nicht, —

es ist un-be-kann-tes We-he, im-mer-dar durch

Trä-nen se-he ich der Son-ne lie-ber Licht.

nach und nach delebter und leidenschaftlicher
Oft bin ich mir kaum be-wußt,

三、在鋼琴運用上的特殊手法

沃爾夫和其他創作德文藝術歌曲的作曲家一樣，在歌曲的鋼琴部分，時常以臨時記號、不協和和弦或轉調來暗示及製造歌詞中的氛圍，這樣的手法帶來的是較為抽象的象徵性效果。如同本文之前所強調過的，鋼琴在沃爾夫藝術歌曲中佔著非常重要的角色；以鋼琴演奏者的角度來看待沃爾夫所安排與節奏、旋律及和聲有關的各種音樂動機，更能讓這些動機有新的理解並賦予新的生命。雖然山姆斯整理出沃爾夫歌曲的四十個動機¹²，然而他並未指出這些動機與實際在鋼琴演奏上的關係。

筆者根據這些動機進一步發現，沃爾夫藝術歌曲最特別的獨創性是：企圖透過鋼琴部份的特殊音型，與視覺、聽覺、觸覺三方面的具體形式相連結，讓鋼琴家能夠更強烈而直接

12 Eric Sams, *The Songs of Hugo Wolf*, 2nd ed. (London: Faber and Faber, 2008), pp. 18-34.

地與聲樂家共同詮釋詩歌中的意境。這裡所指的視覺並非是歌詞意象化了的視覺，而是作曲家直接在樂譜上所呈現的音符圖像，鋼琴家可以藉由這些圖像初步了解歌詞意境。這三個感官依照生理順序，首先是視覺而後觸覺、聽覺。鋼琴家先透過視覺辨識樂譜上的音符圖像，再經由大腦下達指令或反射動作彈出音符在琴鍵上的位置，彈奏的同時，又經過手指位置的改變、手指間的距離感、類似模擬歌詞中的動作及兩手之間的運作關係，達到以觸覺引發心理層面的聯想。而一位受過專業訓練的演奏家必定對於聲音有非常敏銳的反應，於是聽覺又引起心理變化。鋼琴家便是經由這三個感官轉換內心活動的過程體會歌詞，進而詮釋音樂內容。在他的藝術歌曲中，同時具有這三種感官體驗的音型共有以下九種：

（一）小二度的和聲音程或旋律音程，通常出現在鋼琴的高音區：

例如在《莫里克歌曲集》〈精靈之歌〉（*Elfenlied*）第22-25小節的右手音符，沃爾夫就以小二度音程作為形容精靈「小巧、可愛」的動機（譜例6）。

【譜例6】〈精靈之歌〉第22-25小節



（二）鋼琴右手的和弦不斷重複，左手卻以單音下行：

此音型造成演奏者兩手距離越來越遠，象徵「孤獨或漸行漸遠」。例如《義大利歌曲集》（*Italienisches Liederbuch*, 1892-1896）中的〈有人告訴我〉（*Mir ward gesagt*），便是以這種音型來形容歌詞「有人告訴我，你要到遠方旅行」（譜例7）。

【譜例7】〈有人告訴我〉第1-2小節



（三）鋼琴右手旋律片段中有幾個音符作來來回回的反覆：

沃爾夫時常以這樣的音型，來表達思念或渴望時所出現的恍惚狀態。《莫里克歌曲集》〈春天〉（*Im Frühling*）裡，第13-16小節的右手音符就以此來形容歌中主角對愛情的期待與渴望（譜例8）。

【譜例8】〈春天〉第13-16小節



(四)兩個聲部線條由密集而逐漸開離，或由開離而逐漸密集：

此音型時而交織時而分離，沃爾夫用以表現纏綿悱惻的愛情。如《莫里克歌曲集》〈少年和蜜蜂〉（*Der Knabe und das Immelein*），在歌詞「世上沒有一件事比擁抱和親吻更甜蜜」之後，鋼琴的尾奏即是將兩手的聲部距離越來越靠近（譜例9）。

【譜例9】〈少年和蜜蜂〉第60-66小節

(五)在慢速中兩個不相關調性的和弦並列，其聲部以半音的方式移動：

在《莫里克歌曲集》〈鸛鳥信息〉¹³（*Storchenbotschaft*）第16小節的歌詞大意是鸛鳥為牧羊人帶來神奇的禮物，其和聲進行即是以兩個不同調性的和弦暗示牧羊人的妻子生了龍鳳胎，營造出「神秘」的氣氛及意象（譜例10）。

【譜例10】〈鸛鳥信息〉第15-16小節

13 在席慕德的著作《沃爾夫歌曲集莫里克詩篇之研究》中，將此曲翻譯為〈送子鳥報信〉。席慕德，《沃爾夫歌曲集莫里克詩篇之研究》（台北：世界文物，1997），頁285。

(六)和弦裡的部份聲部以半音移動至下一個和弦，類似上例，但相異之處為音符位於高音區：

這種半音移動的聲響主要表現「欺騙、騙局」的詩歌意境。最典型的例子是《義大利歌曲集》中〈朋友，我們要不要披上僧衣〉（*Geselle, woll'n wir uns in Kutten hüllen*）的第6-7小節，其音響用來形容歌詞裡欺世盜名的假僧人（譜例11）。

【譜例11】〈朋友，我們要不要披上僧衣〉第6-7小節



(七) 在弱拍上四個一連串的快速音符停在一個長音符上：

這個動機音型在《義大利歌曲集》中的〈讓深淵吞噬我愛人的小屋〉（*Verschling' der Abgrund meines Liebsten Hütte*）用來象徵氣憤，歌中女主角因憤恨愛人的不忠，進而詛咒愛人（譜例12）。或是《艾興朵夫歌曲集》（*Gedichte von Joseph von Eichendorff*, 1889）裡〈水手的告別〉（*Seemanns Abschied*）中，形容鯊魚迅速地咬住獵物與海鷗尖聲鳴叫的情景（譜例13）。雖然兩首歌曲所形容的主體不同，但都需要鋼琴家充分發揮想像力，在腦海裡浮現出歌詞的意象。

【譜例12】〈讓深淵吞噬我愛人的小屋〉第1小節



【譜例13】〈水手的告別〉第39-42小節

39
Hai - fisch schnappt, die Mö - ven
schrein, das ist ein lu-stig Feh -

(八)半音中音關係手法：

在《西班牙歌曲集》(*Spanisches Liederbuch*, 1891)〈你翱翔〉(*Die ihr schwebet*)第27-30小節裡的和聲進行，沃爾夫為了呈現出歌詞「讓樹梢安靜下來，我的孩子在睡覺」(*Stillet die Wipfel! es schlummert mein Kind*)的意境，將以A^b為根音的大三和弦往上進行至以C為根音的大三和弦，強調歌中主角希望棕櫚樹能安靜下來(譜例14)。

【譜例14】〈你翱翔〉第27-30小節

27
stii - lot die Wip - fell
es schlem - mert mein Kind

(九)雙手的琶音分解和弦：

這個動機音型在《義大利歌曲集》〈如果你想看到你的愛人死去〉（*Und willst du deinen Liebesten sterben sehen*）裡，鋼琴家輕柔地彈奏琶音分解和弦，彷彿也隨著歌詞中的美女梳著金色的秀髮（譜例15）；而《莫里克歌曲集》裡的〈維拉之歌〉（*Gesang Weyla's*），沃爾夫以這個動機音型模仿維拉女神彈奏豎琴遙祭她逝去的國土（譜例16）。

【譜例15】〈如果你想看到你的愛人死去〉第31-32小節



【譜例16】〈維拉之歌〉第1-3小節



叁、沃爾夫歌樂中鋼琴詮釋的具體實踐

在沃爾夫的歌曲中，鋼琴節奏的變化，往往也象徵著歌詞意思的改變，每一種節奏都承載著不同歌詞的情緒和意境。如前所述，沃爾夫獨特地在鋼琴部分譜寫出視覺、聽覺、觸覺三方面的象徵形式，讓鋼琴家能夠以更進一步、更具體的積極參與，且有別於歌者的方式來詮釋歌曲。對鋼琴家來說，這種體驗在其他作曲家的作品中是感受不到的，同時也直接涉及如何透過鋼琴演奏，對沃爾夫所創作的歌樂世界進行詮釋。

本文在此以沃爾夫生涯後期代表作《義大利歌曲集》中，素材運用及詮釋較特殊的三首歌曲來舉例說明，筆者對於沃爾夫歌樂世界中鋼琴詮釋的觀點與看法。

（一）、〈即使是小東西〉（*Auch kleine Dinge*）（第一首）在這首歌的歌詞裡，將珍珠、橄欖與玫瑰比喻成地位卑微的女人，以間接的方式抱怨情人不夠重視她。

沃爾夫在前奏中標示左手的力度為 p 、右手為 pp ，藉著鋼琴演奏呈現出一個靜謐的氛圍。依這樣的力度標示彈奏，在音響效果上由於左手和弦最高音的旋律線為中音區，音色較暗且暖，當位於高音區的聲樂旋律出現時，其音色對比聽起來會特別地明顯；若是把前奏中的右

手音符視為旋律且彈得比左手大聲，則失去此效果，明顯違背了作曲家的意念（譜例17）。

【譜例17】〈即使是小東西〉第1-5小節

前奏四小節的和聲只是屬和弦的擴充，鋼琴左手的高音部乃是由F[#]—E—D—C[#]—C—B—A—G[#]—F[#]—F—E的一連串級進，這個級進音型及其切分音節奏在聲樂進入後，繼續出現於左手部分，成為鋼琴部分重要的素材。彈奏時，第1至第3小節左手琶音分解和弦的最高音要放在拍上，第4小節後半左手的樂句結尾可稍做漸弱，並將右手跳音的級進上行旋律漸強些，使歌者能提早預備音高。

第5小節左手第一拍分別於上、下聲部的E與A都是非常重要的音。原因是A為確立調性的主和弦根音，而E為前四小節級進下行的終點。這個小節與第9、17小節之差異在於第5小節左手上方聲部的E是旋律的屬性，但第9、17小節左手的E只是豐富聲響的和弦音。

第15、16小節出現以降B為根音的大三和弦，它是拿坡里和弦的功能，並非轉到降B大調。第20小節左手的還原D是第19小節第四拍上升D的解決，為了要讓人聽出這個還原D的由來，前面的升D不能太小聲，因此第19小節的漸弱幅度不可過大，以免削弱代表下屬和弦還原D的和聲功能。

尾奏與前奏的彈法相同，但是左手級進下行的旋律在第23小節的還原C之後中斷，而且這個被降低了的三音一直到最後一小節右手第一個音B才獲得解決。當左手彈完第23小節第二拍的二分音符琶音分解和弦之後，接下來的和弦則要突顯低音的和聲進行（譜例18）。

【譜例18】〈即使是小東西〉第21-24小節



全曲右手的十六分音符如同歌詞中的所有小東西——珍珠、橄欖和玫瑰花，不但要將它們彈奏得像作曲家所標示的「很溫柔」（*sehr zart*），還要注意節奏及音色上的均勻，任何的彈性速度（*rubato*）或過度的吟唱（把右手視為主旋律）都會破壞其整體性。左手切分音和右手十六分音符的關係就如同一條絲線將一顆顆的珍珠串連起來，它是那麼的精緻，令人著迷。

（二）、〈我已經渴望很久〉（*Wie lange schon war immer mein Verlangen*）（第十一首）從前奏開始不斷地重覆三個音級進下行的動機（*motive*）幾乎遍及全曲，而且不管象徵心中期盼的左手和聲如何地級進上行，右手的動機始終不變，就好像代表著女主角心中的願望終究未能實現（譜例19）。因此彈奏出左手和弦的低音進行就顯得重要，這樣才能將事與願違的歌詞意境表達出來。

【譜例19】〈我已經渴望很久〉第1-6小節



第12-13小節作曲家將前面右手動機中的降D改為等音異名的升C，隱喻期盼許久的願望

就要實現，緊接著第14小節的歌詞唱出「如今上帝讓我達成我的願望，並賜我一個紅潤又白嫩的人」（Nun liess der Herr mich meinen Wunsch erlangen und schickt mir einen, ganz wie Milch und Blut.），音樂從曲首的f小調轉至d小調。在這一句歌詞下方，作曲家以一連串半音中音關係手法，將調性從第14小節的d小調轉至第16小節的降B大調與第19小節的降G大調，那鬼魅般的動機即使在第14-22小節以等音異名的方式換了三個不同面貌出現，但它始終揮之不去。這些都暗示著我們，這個願望的實現是不如預期且令人失望的（譜例20）。

【譜例20】〈我已經渴望很久〉第14-22小節



鋼琴部分從第23小節開始改變節奏音型，右手三個音級進下行動機比之前出現的時值快一倍，左手也從聽起來較為沉重的塊狀和聲變成十六分音符的跳音，突然間音樂變得滑稽、詼諧起來。原來是這位音樂家不但年紀輕，演奏小提琴的技術亦不佳。作曲家要求鋼琴家在彈奏尾奏的過程中，把自己想像成為一位小提琴的演奏者，並且在譜上標示「相當膽怯的和顫抖的」（recht zaghaft und schwankend）。此時鋼琴右手部分所要表現的，是小提琴演奏者因為緊張導致左手手指在指板上打滑及右手因為發抖不小心產生重音的效果，因此第37小節加了延長記號的震音千萬別彈得太優美，以免失去作曲家的幽默感。

（三）、〈朋友，我們要不要披上僧衣〉（*Geselle, woll'n wir uns in Kutten hüllen*）（第十四首）歌詞內容描述的是義大利文學家薄伽丘（Giovanni Boccaccio）¹⁴名著《十日談》（*Decameron*, 1353）¹⁵中的一個場景。宣敘調（*Recitativ*）般的前奏之後，男主角正經八百地

14 薄伽丘（Giovanni Boccaccio, 1313-1375）義大利文藝復興時期的作家及詩人。

15 1348年，佛羅倫斯（Florence）發生一場瘟疫，死了十多萬人。隔年薄伽丘以這瘟疫為背景寫下了《十日談》，內容講述七位女性和三位男性一起在佛羅倫斯郊區山上的別墅避難，他們終日無所事事，為了消磨時光和排憂解悶，於是決定每人每天輪流講一個故事，十天之內總共講了一百個故事，故名《十日談》。故事中除了對於現實生活的描寫、愛情的讚揚、商人的智慧之外，亦對於當時的帝王、貴族及教會等勢力的黑暗

詢問同伴們說：「朋友，我們要不要披上僧衣，把世界留給那些追求世俗的人？」（*Geselle, woll' n wir uns in Kutten hüllen, die Welt dem lassen, den sie mag ergötzen?*）但他真正的目的，卻是想假借出家人身分來達到接近年輕少女的詭計！於是在第6-7小節的鋼琴間奏改變了節奏型態及力度，就好像是這好色的神父心中充滿著壞主意的姿態。接著的第8-9小節，山姆斯形容鋼琴的左手是挨家挨戶地敲門聲，¹⁶這是較為常見的說法；筆者則贊同鋼琴家葛拉罕·強森（Graham Johnson, 1950-）的想法，把左手比喻為冒牌神父鬼鬼祟祟、躡手躡腳的步伐（譜例21）。¹⁷

【譜例21】〈朋友，我們要不要披上僧衣〉第8-9小節



第10-13小節是這位冒牌神父向少女的母親請求施捨。左手的旋律乃是沿用曲首的前四音，但卻以降B取代升A，諷刺這個不正派的行為，使左手旋律表現出詭譎的氣氛（譜例22）。由於第14小節開始是少女的母親說話的內容，第13小節最後三個升C的八度音必須馬上換音色。第18-21小節作曲家為了表現這母親熱切地期盼神父來探視她的女兒，不但將整個音域移高三度，還將音量漸強至 mf 。

【譜例22】〈朋友，我們要不要披上僧衣〉第10-13小節

面加以揭露諷刺。檢自Wikipedia：http://en.wikipedia.org/wiki/The_Decameron (2009.6.30)。

16 Sams, *The songs of Hugo Wolf*, p. 331.

17 Graham Johnson, *Booklet of Hugo Wolf Italienisches Liederbuch*, p. 12.

第22小節左手旋律又響起冒牌神父的動機，但似乎這一次不如先前出現的莊重，尤其在第26-27小節中，連續的三十二分音符與附點十六分音符顯出這位神父的輕浮和油腔滑調（譜例23）。或許是這冒牌神父自覺方才露出馬腳，第30小節之後作曲家將調性穩定在D大調上，如同是這神父趕緊假裝要聽取少女告解的「聖潔」行為。

【譜例23】〈朋友，我們要不要披上僧衣〉第26-27小節



尾奏第34小節象徵「騙局」的動機又出現，第36小節作曲家以變化了的教會終止，為這整個「假聖潔」的行為過程做出反諷的詮釋（譜例24）。

【譜例24】〈朋友，我們要不要披上僧衣〉第34-37小節



肆、結論

站在鋼琴演奏的角度來看沃爾夫在藝術歌曲創作，其中展現了極為豐富多樣的鋼琴音響，它為詩歌增添戲劇性、營造出歌詞的意象；他不僅為「詩歌入樂」注入了新生命，也為「詮釋」這兩個字賦予新的定義，讓鋼琴演奏在歌曲詮釋上的重要性與詩歌演唱的部分並駕齊驅。

他對藝術歌曲的獨創性，不僅充分掌握了詩歌的意境，還以他的幽默感增加詩歌的趣味性。聲樂家得在他的歌裡又唱又說；鋼琴家除了彈琴，還需要發揮想像力用他的十根手指頭演戲，將樂譜中的音符化為大自然的風聲、雨聲，或是模仿其他樂器、動物的叫聲，歌中人物的喜怒哀樂、動作、神情，甚至成為音效。正因為要演唱或演奏他的歌曲是如此的複雜，因此他的歌在演出時若是缺少了鋼琴，聲樂旋律便無法單獨存在！沃爾夫透過音樂，充分傳達他對詩的詮釋意念。不論是聲樂家或鋼琴家都必需先對他的歌曲有正確的理解，透過再創造將音符化為畫面。如果說舒伯特是奠定藝術歌曲的典範，那麼沃爾夫則是將藝術歌曲幻化至不可思議之最高境界。

參考文獻

一、中文

于潤洋

2003《音樂史論新稿》。北京：人民音樂。

邢維凱

2004《情感藝術美學歷程：西方音樂思想史中的情感論美學》。上海：上海音樂。

洪萬隆

1994《音樂概論》。台北：國立編譯館。

席慕德

1997《沃爾夫歌曲集莫里克詩篇之研究》。台北市：世界文物。

徐頌仁

1987《音樂演奏的實際探討》。台北市：全音樂譜。

楊海音

《沃爾夫的生平與藝術歌曲分析》。台北市：民立書店，無出版日期。

楊海音

1979《沃爾夫藝術歌曲研究》。台北市：樂韻出版社。

葉本度 主編

2005《朗氏德漢漢解大辭典》。北京：外語教學與研究出版社。

二、譯本

Carner, Mosco.

1998《沃爾夫歌曲》，曉蘭 譯。台北市：世界文物。

Kostka, Stefan.

2002《二十世紀的音樂素材與技法》。宋瑾 譯。北京：人民音樂。

Langer, Susanne K.

1991《情感與形式》，劉大基 等譯。台北市：商鼎文化。

三、外文

Bartel, Dietrich.

1997 *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska.

Carner, Mosco.

1982 *Hugo Wolf Songs- BBC Music Guides*. London: British Broadcasting Corporation,.

Fubini, Enrico.

1990 *The History of Music Aesthetics*. Translated by Michael Hatwell. London: Macmillan Press Limited.

Johnson, Graham.

1994 *Booklet of Hugo Wolf Italienisches Liederbuch*. London: Hyperion.

Langer, Susanne K.

1953 *Feeling and Form A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. New York: Charles Scribner's Sons.

McKinney,

1989 Timothy R.. "Harmony in the Songs of Hugo Wolf." Ph. D. diss., University of North Texas.

Newman, Ernest.

1907 *Hugo Wolf*. London: Methuen.

Ossenkop, David.

1988 *Hugo Wolf: A Guide to Research*. New York & London: Garland Publishing.

Ricoeur, Paul,

1991 *From Text to Action, Illinois*: Northwestern University Press.

Sams, Eric.

2008 *The Songs of Hugo Wolf*. 2nd ed. London: Faber and Faber.

Walker, Frank.

1992 *Hugo Wolf: A Biography*, 2nd ed. New Jersey: Princeton University Press.

Youens, Susan.

1992 *Hugo Wolf: The Vocal Music*. New Jersey: Princeton University Press.

四、樂譜

Wolf, Hugo. *Gedichte von Joseph von Eichendorff*, Wien: Music Wissenschaftlicher Verlag, 1993.

Wolf, Hugo. *Gedichte von Eduard Mörike*, Wien: Music Wissenschaftlicher Verlag, 1994.

Wolf, Hugo. *Italienisches Liederbuch*. Wien: Music Wissenschaftlicher Verlag, 1997.

Wolf, Hugo. *Lieder Nach Verschiedenen Dichtern*. Wien: Music Wissenschaftlicher Verlag, 1981.

Wolf, Hugo. *Spanisches Liederbuch*, Wien: Music Wissenschaftlicher Verlag, 1994.

五、網路參考資料

十日談 (Decameron) 檢索自Wikipedia，http://en.wikipedia.org/wiki/The_Decameron 檢索日期：2009年6月30日。

Doctrine of Affections 檢索自大英簡明百科—中英對照知識庫，<http://sc.hrd.gov.tw/eb intra/Sub-CatSearch> 檢索日期：2009年11月8日。

Hermeneutics 檢索自國立編譯館「學術名詞資訊網」，http://terms.nict.gov.tw/search_b1.php 檢索日期：2009年11月9日。

Sprechgesang 檢索自國立編譯館「學術名詞資訊網」，http://terms.nict.gov.tw/search_b1.php 檢索日期：2009年10月20日。

論日本作曲家平義久的聲樂曲*Retour*

陳惠湄

臺北市立教育大學兼任助理教授

摘要

雖然作曲家平義久（TAIRA Yoshihisa，東京，1937 – 巴黎，2005）在青年時期，曾寫作了幾首給聲樂與鋼琴的習作，但是在他為數將近八十首的出版作品中，卻幾乎沒有聲樂曲的蹤跡。不過在作曲家去世的前兩年，終於首演並出版了一首給女高音與室內樂團的*Retour*。本論文將探討這首寫作於2003年、歌詞取材自日本詩人中原中也（NAKAHARA Chūya，1907-1937）〈歸鄉〉一詩的樂曲。除了分析這首曲子之外，也會提及作曲家早期的聲樂曲。期望藉由本論文的介紹與分析，能夠讓喜愛平義久音樂的愛樂者，認識他的聲樂作品，同時透過這首樂曲了解作曲家的音樂語法與內心世界。

關鍵詞：平義久，中原中也，歸鄉，聲樂曲，日本作曲家。

***Retour* for soprano and chamber ensemble (2003) by the Japanese composer TAIRA Yoshihisa**

CHEN, Hui-Mei

Assistant Professor, Taipei Municipal University of Education

Abstract

Although the Japanese composer TAIRA Yoshihisa (Tōkyō 1937 - Paris 2005) did write some experimental pieces for soprano and piano in his early years, we found almost no place for vocal music in his catalogue of nearly 80 published works, not until 2003, two years preceding the composer's death. The *Retour* was scored for soprano and chamber ensemble using the poem by the Japanese poet NAKAHARA Chūya (1907-1937). The present dissertation will concentrate on the analysis of this piece; also mention the composer's early vocal pieces. Through this analysis, I shall trace the continuity and evolution of Taira's musical ideas; also reveal the relationship between his musical language and the psychological status of his later years.

Key words: TAIRA Yoshihisa, NAKAHARA Chūya, *Retour*, vocal music, Japanese composer.

壹、作曲家平義久

1937年平義久（TAIRA Yoshihisa）出生於日本東京，家人從明治時代開始就接觸西方音樂；父親與姐姐皆為音樂家，平義久可說是被音樂聲圍繞著成長。在十六歲時第一次聽到德步西的鋼琴曲《沉沒的教堂》（*La cathédrale engloutie*），受到強烈的感動與震撼，因而下定決心成為作曲家，並立志日後前往法國。1962年考入國立東京藝術大學作曲科隨池內友次郎（IKENOUCHI Tomojirō 1906-1991）學習作曲。同期的同學有八村義夫（HACHIMURA Yoshio, 1938-1985），野田暉行（NODA Teruyuki, 1940年生），池辺晋一郎（IKEBE Shinichirō 1943年生），三枝成彰（SAEGUSA Shigeaki 1942年生）等日後成名的作曲家。

從日本國立東京藝術大學作曲科畢業後，1966年平義久考上法國政府獎學金，如願前往法國，同年考入巴黎高等音樂院作曲班，成為知名作曲家若利維（André Jolivet, 1905-1974）的門生。Jolivet 退任後，平義久隨接棒的法國作曲家杜悌尤（Henri Dutilleul, 1916年生）學習，也旁聽梅湘（Olivier Messiaen, 1908-1992）的音樂分析課。音樂院畢業前夕即以作品得到注目，並且陸續接到委託創作，平義久就此自然而然地留在法國，以不間斷的作曲活動活躍在法國現代樂壇。他深具原創性的音樂贏得了多項作曲大獎，例如1971年的Lili Boulanger，1974年的SACEM與Florent Schmidt，1982年的UNESCO等等，也曾獲法國文化部頒贈騎士勳章。他的作品被許多著名的獨奏家與樂團在國際舞台上演出，並得到觀眾與演奏者的推崇。接受委託而創作是他生涯中最主要的活動，出版的作品數量接近八十首¹。

除了作曲活動之外，平義久曾在Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt教授過管弦樂法；他更在巴黎師範音樂院（Ecole Normale de la musique de Paris）教授作曲多年（從1984年到2005年），直到辭世前夕。臺灣很多留法的作曲家皆出自其門下。

國內的作曲家與演奏家，特別是擊樂家，對於平義久的音樂並不陌生；他的擊樂作品在國內經常被演出，就像在世界各地一樣。他寫給各式器樂編制的樂曲，不但在歐美各地演出頻繁，也因為受到演奏家的喜愛而被收錄在他們的唱片專輯中。這位出生於日本的作曲家，在青年時期，曾寫作了幾首給聲樂與鋼琴的習作，但是在他日後為數將近八十首的出版作品中，卻幾乎沒有聲樂曲的蹤跡。不過在平義久去世的前兩年，終於首演並出版了一首給女高音與室內樂團的 *Retour*。本文除了介紹並分析這首曲子之外，也提及作曲家早期的聲樂曲。期望藉由本論文的介紹與分析，能夠讓喜愛平義久音樂的愛樂者，認識他的聲樂作品，同時透過這首樂曲了解作曲家的音樂語法與內心世界。

1 到1979年為止，平義久的樂譜都由 Rideau Rouge 這個出版社發行，這個出版社後由Durand接手，現又被 BMG 接手。1980年開始，平義久的樂譜則都全交由 Transatlantiques (EMT) (<http://www.editions-transatlantiques.com/>) 處理發行。

貳、作曲家平義久的聲樂曲 *Retour*

一、*Retour* 的創作背景

除了這首給女高音和小型室內樂團的*Retour*之外，平義久在2003年還創作並首演了其他兩首樂曲—分別是給九位器樂演奏家的*Enea*，還有給長笛的一首短小樂曲*Ambre*；2005年辭世後，這些樂曲就成了作曲家最後的作品。

這首寫作於2003年的*Retour*是法國政府的委託創作。樂曲題獻給一位好友，同樣旅居巴黎的日本女高音，同時也是本樂曲的首演者—奈良ゆみ（NARA Yumi）。歌詞取材自日本詩人中原中也（NAKAHARA Chūya, 1907-1937）的〈歸鄉〉一詩。本曲於2003年3月22日在法國里昂的現代音樂節「Journées Grame aux Substances」中，在Paul Gremeret音樂廳首演，由指揮Daniel Kawka 率領l'Ensemble Orchestral Contemporain室內樂團演出。樂譜則由巴黎的Transatlantiques出版社發行。

一向沉默寡言的平義久，要求筆者將他口述的內容紀錄下來，交由主辦單位刊登在音樂會節目單中，當作這首樂曲的解說，譯於下：「這首寫給女高音與十六位音樂家的小型管弦樂室內樂團的曲子，寫作靈感來自於日本詩人中原中也的一首詩作。歌唱部份有三個大段落，有時唱法文，有時唱日文，中間穿插一段沒有歌詞、只有發聲的間奏。」²

二、*Retour*的歌詞

平義久在世時，並未透露歌詞的法文翻譯出自何處。在他去世後，經過多方研究查證，筆者終於幸運地看到一本2005年在法國出版上市的中原中也詩作之法文翻譯單行本³，其中就收有〈歸鄉〉一詩。經過比對，此詩的法文翻譯與平義久用在*Retour*中的歌詞完全相符，因此輾轉聯絡到此書翻譯者 Yves-Marie Allieux先生，經過求證，證實平義久確實透過朋友徵求 Allieux先生的同意使用這首法文翻譯詩作⁴。以下為平義久用在樂曲中的詩（括弧內為日文的發音）：

歸鄉 (Kikyō)，中原中也 (Nakahara Chūya) 作

柱も庭も乾いてゐる (Ha-shi-ra-mo-ni-wa-mo ka-wa-i-te-i-ru)

今日は好い天気だ (Kyō-wa yo-i-ten-ki-da)

椽の下では蜘蛛の巣が (En-no-shi-ta-de-wa ku-mo-no-su-ga)

心細さそうに揺れてゐる (Ko-ko-ro-bo-sa-so-ni yu-re-te-i-ru)

山では枯木も息を吐く (Ya-ma-de-wa ka-re-ki-mo i-ki-wo-tsu-ku)

2 陳惠湄譯自2003年3月22日法國里昂現代音樂節「Journées Grame aux Substances」節目單。

3 Allieux, Yves-Marie (trad.), *Nakahara Chūya, Poèmes*. Arles, Philippe Picquier, 2005.

4 陳惠湄與 Yves-Marie Allieux 先生在2006年2月18日的電子郵件往來。

あゝ今日は好い天気だ (Ah-ah Kyō-wa yo-i-ten-ki-da)
路傍の草影が (Ro-ba-ta no ku-sa-ka-ge-ga)
あどけない愁みをする (A-do-ke-na-i ka-na-shi-mi-wo-su-ru)

これが私の故里だ (Ko-re-ga wa-ta-shi-no fu-ru-sa-to-da)
さやかな風が吹いてゐる (Sa-ya-ka-na-ka-ze-ga fu-i-te-i-ru)
心置きなく泣かれよと (Ko-ko-ro-o-ki-na-ku na-ka-re-yo-to)
年増婦の低い声もする (To-shi-ma-no-hi-ku-i ko-é-mo-su-ru)
あゝおまえはなにをして来たのだと (Ah-ah o-ma-é-wa na-ni-wo-shi-te ki-ta-no-da-to)
吹き来る風が私にゆふ (Fu-ki-ku-ru-ka-zé-ga wa-ta-shi-ni-yu-ou)

Secs les piliers et secs les jardins
Aujourd'hui il fait beau
Sous la terrasse, une toile d'araignée
Bouge langoureusement

Les arbres morts respirent dans la montagne
Aujourd'hui il fait beau
Au bord des chemins l'herbe dessine
Une ingénue tristesse

C'est mon pays
Un vent frais s'est levé
Pleure sans hésiter
Me dit à voix basse Une femme plus âgée
Oh toi qu'as-tu fait
Me dit le vent qui vient souffler

在平義久的樂曲中，先以日文演唱完整的詩，在沒有歌詞的間奏段落之後，出現以下這四句：

Aujourd'hui il fait beau
Me dit le vent qui vient souffler
Ko-re-ga wa-ta-shi-no fu-ru-sa-to-da
Fu-ki-ku-ru-ka-zé-ga wa-ta-shi-ni-yu-ū

最後再以法文演唱完整的詩後結束。

筆者在此把此詩作試譯為中文⁵：

乾爽的樑柱和庭園

今天是個好天氣

樑下的蜘蛛網

無助地輕輕顫抖著

山上的枯木也嘆息

今天是個好天氣

路旁的草影

流露出天真瀾漫的哀愁

此處是我的故鄉

清風吹拂

毫不矜持地 我哭了出來

吹來的風

像年華逝去的女郎低聲問我

你呀 為何而來

三、*Retour*的架構

詩句使用的方式為樂曲的段落劃分提供了最佳的參考：我們可以如下表所示，來為此曲劃分段落。

表 1：平義久的樂曲*Retour*段落劃分

第一大段：從開頭到數字6（第77小節處）	第二大段：從數字6到數字15的第5小節（第78小節到第168小節處）	第三大段：從數字15的第6小節到數字20（第169到第215小節處）	第四大段：從數字20到結束（第216到第282小節處）
共有77個小節（12個小節的導奏與65個小節以日文演唱完整詩句的段落）。	共有102個小節（沒有歌詞、只有發聲的間奏段落）。	共有47個小節（包含了10個小節法文演唱的兩句詩，13個小節只有器樂的段落，還有13個小節只有發聲的段落，以及11個小節日文演唱的兩句詩）。	共有69個小節（以法文演唱完整的詩）。

5 陳惠涓譯自〈歸鄉〉，大岡昇平（編），《中原中也詩集》。東京：岩波文庫，1981年。頁38。

由上表可看出，第一大段日文演唱完整詩句的65個小節，與第四大段法文演唱完整詩句的69個小節，這兩個段落呈現出均整的結構呼應。第二大段是最長的段落。至於第三大段，它本身可分為三個小段落：第一個小段落的10個小節（以法文演唱的兩句詩），與第三個小段落的11個小節（以日文演唱的兩句詩），在結構上前後呼應；夾在這中間的則是13個小節只有器樂的銜接段落。

在寂靜中，低音提琴奏出速度很慢、音量很弱的泛音，引出12個小節純器樂的導奏；在女高音以日文演唱了全首詩句之後，有個短暫的休止。音樂進入第二大段時非常明顯：女高音的「Ah」同時與音量很強（*ff*）的器樂群一起發音。在第二大段中沒有歌詞，只有女高音「Ah」的發聲和一些虛詞，而且「Ah」的發聲經常是吊在高音域中的G[#]音⁶；在節奏上雖然有各種不同的音值，但音高卻固執地維持在這個G[#]音上，器樂的寫法也比前一段更有張力，使得這個段落聽起來像是個不折不扣的嘶喊，音樂在此段落中充滿了緊張與衝突，而緊張與衝突正是平義久的音樂中不可或缺的感情。整首樂曲的高潮出現在第二大段，最高潮的點應該算是第161到第163小節處：從前面一直堆積升高的張力，把女高音的「Ah」推到B^b音⁷。女高音從B^b音的吶喊之後，掉到兩個八度下面的B^b音⁸，緊接著從高音譜記號第三線上的B^b音開始第三大段。在高度衝突的第二大段之後，有個緩衝的第三大段，以便連接到與第一大段互相呼應的第四大段。

四、*Retour* 的配器

*Retour*和平義久大部份的樂曲一樣，為委託創作的作品，即樂器的編制是事先設定好的：室內樂團包含長笛、雙簧管、單簧管、低音管、小喇叭、法國號、伸縮喇叭、豎琴、鋼琴各一，還有一組弦樂五重奏（兩把小提琴、一把中提琴、一把大提琴和一把低音大提琴），加上兩位打擊樂手。檢視這首樂曲的配器用法，不難發現平義久寫作時最掛心的應該是如何不讓器樂蓋過人聲，以便讓女高音的聲音可以清楚地被聽見：以樂曲的開頭為例，伴隨著女高音的是以弱音量個別出現的單一樂器家族，而且是在她樂句尾聲或結束時出現，以免蓋過她的聲音。

弦樂器的泛音帶入短小的導奏，在這個導奏中就已隨處可見本曲之後會出現的動機材料（這是平義久典型的手法）：如二度、七度、九度的音程運用，在G音上的單音反覆等等。引導女高音進場的是以微分音高圍繞著C音，做出「搖聲」上下起伏的長笛，這個用法在此曲中出現數次（第12到第13小節處、第16到第17小節處、第41到第44小節處），而這和傳統日本音樂中的用法可以相提並論。比如說在能樂中，人聲出來之前，就經常先有能管⁹的引導，而且就像很多日本傳統樂器一樣，能管所吹出的音高，並不固定在一個準確的單音音高上，而

6 此指從鋼琴中央C算起，第二個八度的G[#]音（也就是高音譜記號上加一間）。

7 此指以鋼琴中央C算起，第二個八度的B^b音（也就是高音譜記號上加兩間）。

8 此指鋼琴中央C下方大二度的B^b音（也就是高音譜記號下加兩間）。

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

是圍繞著一個單音做出自然的上下擺動。

長笛、雙簧管和小喇叭常單獨出現，經常接續並延長女高音的旋律線條，或者在她唱長音時出現；如此，就把旋律線條以不同音色的方式延續下去。弦樂器家族和加上弱音器的銅管樂器經常扮演背景和聲的角色；例如在樂曲開頭（第1到第3、第9到第11小節處），弦樂器家族接續著以演奏長音的方式加入，最後形成一個和弦；而銅管則在第4到第8小節處以弱音吹出同節奏和聲進行。

豎琴、鋼琴和打擊樂這個群組則有兩種用法：它們不然就是以強力又暴烈的短促音打斷其他樂器家族的長音，不然就是以很弱的力度延續一個和弦音，讓聲音迴盪，造成一種音色暈染的效果。

進入緊密的第二大段後，樂器群的力度加強，音響層也加厚：女高音G[#]音的單音反覆常和大提琴G音的單音反覆同時進行，這樣子的半音磨擦升高了緊張感。到了第111到第117小節處，更成了女高音、大提琴、長笛、雙簧管和小喇叭同節奏的單音反覆：F[#]-G-G[#]-A-B^b五個半音所形成的音堆的同節奏反覆，這個用法更加強了緊張的程度。從第128小節起，所有樂器慢慢加進來，到第146到第162小節之間，所有的樂器都參與，製造了充滿張力的高潮段落。

在高潮段落結束後，每個樂器家族又慢慢找回自己初始的角色，只不過比樂曲的一開始多了一點點變化。在最後一個段落中，聲樂的旋律線條比第一大段多了一些較大的音程連接，不那麼地像「朗誦」，器樂的用法也比第一大段時多一些張力，多了一些變化。

整體來說，分開使用單一的樂器家族（盡量不把不同的樂器家族混合在一起），獨奏樂器接續使用（在獨奏的尾部接進來），聲部線條單純，這些用法讓聲樂的旋律線條可以明顯地浮現出來，而且整體音色純淨；豎琴、鋼琴和打擊樂（特別是迴響很長的管鐘）延續和弦音的用法，則有一種音色透明的效果；純淨與透明的音色是平義久一直不忘追求的。配合段落的張力需要而改變樂器的組合與寫法，使得音樂情感的起伏更能明確傳達，這些用法都是平義久音樂中的特色，在這首樂曲中也表露無遺。

參、平義久的聲樂寫作技法

筆者參與了首演之後，認為平義久在聲樂寫作技法上，遵循了日本作曲家山田耕筰（YAMADA Kōsaku, 1886-1965）所提倡的「一字一音」原則，事後就此點詢問平義久，他欣快地確認。山田耕筰被認為是日本第一代的西洋音樂作曲家，除了交響曲、室內樂、歌劇等等各種編制的作品之外，他更寫作了無數膾炙人口的歌曲，其歌曲虜獲日本社會民心的程度，到了很多人都以為他寫作的歌謠（如《紅蜻蜓》《赤とんぼ》等）是日本的傳統歌謠的地步。山田耕筰在柏林音樂院留學時（1910-1914），認真思考以西洋音樂的作曲方式為日本語歌詞創作歌謠的各種問題。他認為，包含德語在內的歐洲語言，可以說大部份的語言本身都有強弱拍，創作歌曲時自然就能以此作為參考，寫作符合歌詞強弱拍的音樂。而日本語和歐洲語

言不同，在名詞的前面並沒有冠詞，語言本身並不像歐洲語言一般具有明顯的強弱拍，所以為日本語的歌詞創作歌謠時，不能用和為德語創作歌謠時一樣的原則。他認為應該以日本語本身音調的高低作為依據¹⁰。最後他所提出的理論就是，遵循日本語抑揚頓挫的音調高低，一個音符配合一個字，以讓聽者容易了解歌詞的發音。

這種「一字一音」的原則，不但出現在平義久晚期的*Retour*中，甚至在他早期寫作的幾首給聲樂與鋼琴的習作中，也可發現同樣的原則。比方說下列的譜例1，1963年寫給鋼琴與聲樂的《三首飢渴之歌》之第一首，就可清楚看見這個傾向。《三首飢渴之歌》（*Trois mélodies Kikatsu*）與1964年寫給同樣編制的《三首孤獨之歌》（*Trois mélodies Kodoku*），是平義久早期寫作的歌曲，兩套歌曲的歌詞同樣採自日本現代詩人金井直（KANAI Choku, 1926-1997）的詩作。

譜例 1：平義久作，〈白い花〉（*Shiroi Hana*, 1963），給鋼琴與聲樂《三首飢渴之歌》



10 團伊玖磨，1999，《私の日本音楽史》。東京：NHK。頁268。

之第一首第一頁。感謝奈良ゆみ女士提供作曲家未出版之手稿。

日本的傳統詩歌，比如說「和歌」，常遵循著五個音節與七個音節的韻腳規律，即使在近代詩中，這個傳統也沒被捨棄；中原中也就有很多詩照著這樣的韻腳，這首〈歸鄉〉也是其中之一。而平義久遵循著「一字一音」的原則寫作聲樂部份（當然，中段無歌詞的段落例外），他的音樂也就自然地照著詩作的韻律。而這個「一字一音」的寫作原則，在平義久晚期的*Retour*中仍然出現（請看以下譜例2）。

譜例 2：平義久*Retour* 第五頁（第21到第25小節處）。樂譜由巴黎Transatlantiques出版社發行。With kindly permission by Editions Musicales Transatlantiques.

Handwritten musical score for "Retour" by Heiichi Nishikawa, measures 21-25. The score is written on ten staves. The first staff has a box with the number "2". The music is in 3/4 time, with a key signature of one flat. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains measures 21-24, and the second system contains measures 25-28. The lyrics are: "Pour moi, c'est / la même / chose."

當然，到*Retour*的中段女聲喊叫的部份，這個原則就不再適用，因為沒有歌詞存在了。代之而起的是「Ah」的喊叫聲，除此之外，平義久還用了很多虛詞。比如下方的譜例3與4。

譜例 3：平義久*Retour*第135到第141小節女高音的部份。樂譜由巴黎Transatlantiques出版社發行。With kindly permission by Editions Musicales Transatlantiques.



譜例 4：平義久*Retour* 第142到第148小節女高音的部份。With kindly permission by Editions Musicales Transatlantiques.



在這裡可看到平義久使用tktktk的發音，以及dabadaba的發音，這些像管樂器雙吐音般的技巧，令人不禁聯想到這是平義久受到本身長年寫作器樂作品的影響。不過，即使有這些用法，在這首聲樂作品中，平義久所使用的聲樂技巧也談不上非常前衛；畢竟，自從貝里歐寫給女聲獨唱的*Sequenza III*（1968）以來，要突破他所發展的各式使用聲音的方法，也非易事。但是，平義久所追求的並不是新的聲樂技巧，而是能夠表達他自己感受的音樂。在*Retour*中的聲樂部份，可看到他從年輕時就遵循的「一字一音」原則，也可看到比較器樂化的寫作方式，還有「Ah」的感歎詞的表現方式，這些方式無疑地已足夠建造出他獨特的音樂世界。

肆、歸鄉

一、詩人的「歸鄉」

詩人中原中也於1907年出生於日本山口縣，是柏村謙助家中眾多兒子的長男。八歲時為年僅四歲就病死的弟弟寫了哀悼詩，這應該是他最初的創作。同年由於父親和中原家結緣，他就從「柏村中也」變成「中原中也」。十六歲時接觸達達主義，一年後認識法國象徵主義，這些使他在十八歲時立志成為詩人。透過寫作與翻譯，中原中也把一些西方作家，如德·內爾瓦（Gérard de Nerval, 1808-1855），紀德（André Gide, 1869-1951），魏爾倫（Paul

Verlaine, 1844-1896) 等人介紹到日本。他因為夢想著有一天到法國去，因而在東京的外語學校學習法語；由於強烈受法國詩人吸引，他把蘭波（Arthur Rimbaud, 1854-1891）的詩集翻譯成日文，而且寫作了有關蘭波與魏爾倫的文章。

中原中也的詩作首先以歌詞的形式出現：1928年在音樂團體Suruya的第二次公開音樂會中，作曲家諸井三郎（MOROI Saburō, 1903-1977）以中原中也的詩來作詞譜曲。事實上，中原中也的多首詩作都在這個音樂團體的音樂會中首次發表，他自己是個西洋音樂愛好者，和這個團體的關係菲淺。

幼年喪弟的經驗，加上自己脆弱的身體狀況，還有天生敏感憂鬱的性格，使得中原中也常在身邊嗅到死亡的氣息。他在二十九歲時經歷了生命中最大的不幸：剛滿兩歲的長子因病亡故。喪子之痛使他的精神狀態非常不穩定，終於在隔年三十歲時辭世。

由於〈歸鄉〉的標題暗示了鄉愁的情緒，使得很多人以為這首詩寫於詩人生命的晚期，其實這是中原中也在二十歲時所作的；這是他最先發表的詩作之一。十九歲時離開故鄉山口縣，獨自離鄉背井到東京去，對於寫作靈感經常來自故鄉大自然風景的中原中也來說，沒有自然環境的首都常令他感到疲累，大城市中人情的冷漠也讓他有很深的感觸。中原中也協會的會長北川透（KITAGAWA Tōru, 1935年生）先生為Allioux先生翻譯的詩集寫了一篇序，題為〈中原中也之詩〉，文中提到對中原中也來說，「孩提時代或青少年時代的印象與故鄉大自然的風景重疊在一起，這些交織的景象也顯示出對當下環境所感到的不安。」¹¹事實上從幼年時代以來一直懷抱著憂鬱與不安，從來就沒有離開過他。

但是，這首詩中所表現出的靈魂之苦惱，這樣的鄉愁，難道真的只是來自於對出生地故鄉的懷念，而不是一種對可安息的天堂之嚮往嗎？詩人仔細聆聽來自於故鄉的土地之聲音，還有故鄉的風之低語，就像聽著自己內心中的回音一樣，那是一種不屬於這個地上國度的一種更神祕的聲音。中原中也在他最後一冊詩集的後言中提到，返回出生地的溫柔情懷並不是一種托辭：「這種禁錮的情懷，有如縱身躍入深沉的詩歌世界一般。」¹²休息等同於返璞歸真：憂傷不再帶有貶意，而是天真無邪的一種情感，頹喪轉變成清新，這些都為身處大城市中而日漸乾枯的詩人靈魂注入生命的氣息。詩中的景物雖然逼真，但是象徵的成份卻多過於具體的描寫；詩中流露的情感看似忠實傳達詩人的靈魂狀態，其實更應該看作是詩化後的情感。透過逃離、苦惱，透過一個好天氣的日子，以及路邊天真的小草所描繪出的線條，一雙無法只看到事物表層的眼，還有那聆聽枯木氣息與蜘蛛之歌的徒勞，我們看到的是比真實的故鄉更為深層也更為廣闊的靈感來源。

二、作曲家的「歸鄉」

法文中的「retour」一字包含有「回歸」的意思。許多出身亞洲國家的作曲家，在深入學習西方音樂之後，常常得面對「回歸傳統」的大課題。世界知名的日本作曲家武滿徹

11 Allioux, Yves-Marie (trad.), 2005, *Nakahara Chūya, Poèmes*. Arles: Philippe Picquier, p. 13.。

12 Allioux, Yves-Marie, “Le poème de Nakahara Chūya” . ふらんす(Avril 1998): 34-37.

（TAKEMITSU Tōru, 1930-1996），以媲美當時西方作家的前衛手法寫下許多實驗性的作品之後卻開始潛心研究日本傳統音樂，也為傳統樂器寫作，這是否可看成是一種從西方返回本身傳統的「回歸」呢？武滿徹在他的晚年，作品風格漸趨保守；他最後的一首作品一寫給長笛獨奏的《曲調》（原文曲名為 *Air*，作於1995年），其保守的風格與早期的作品一也是寫給長笛獨奏的《聲音》（原文曲名為 *Voice*，作於1971年）中大膽實驗的前衛風格相去甚遠。這是否可看成是作曲家從絢爛歸於平淡的「回歸」呢？

平義久經常被追問有關他的音樂與日本的關係，而他一貫的回答都是「沒有直接的關係」，因為他既不為傳統樂器，也不用傳統日本音樂的音階或調式來寫作。但他也不否認，有一些音色方面的效果或是音樂中的「呼吸」概念，可令人聯想到日本音樂。但是，總的來說，平義久的作品風格一直到晚年都沒有像武滿徹那樣大幅的變動。那麼，他的「retour」，他的「回歸」，表現在什麼地方呢？

前面曾提過，平義久在青年時期曾寫作了幾首給聲樂與鋼琴的習作。成名之後，他鮮少為聲樂創作，除了他的作品多是委託創作，少有機會自己決定編制之外，他也對筆者透露，雖然他的好友，女高音奈良ゆみ女士一直不斷地催促鼓勵他為聲樂創作，但是他覺得寫作歌樂對他來說十分困難。最後，他終於寫成了這首*Retour*。他透露，這首樂曲的女高音旋律其實取材自他自己年輕時創作過的一首歌曲，用這個旋律來重新創作，加上樂團，賦予新生命，成為一首全新的曲子。在晚年，回頭找出年輕時代寫的旋律，再重新創作成名以來幾乎沒有寫過的編制—歌樂，這樣的行為，算不算是一種「回首」、「回歸」呢？

在音樂上，我們可以看到作曲家經常使用的一種手法—單音反覆。自從《神聖之音》這個讓平義久確立了作曲家地位的系列作品以來，固執地反覆同一個音，就是他愛用的音樂手法。這個用法也出現在*Retour*這首樂曲中：以日文唱完了整首詩，進入第二大段之後，女高音就以「Ah」的發聲，頑固地盤據在G[#]音上，之間除了被一個短暫的旋律進行打斷之外，可以說從第73到第96小節為止，都是這個G[#]音的天下（見以下的譜例）。

譜例 5：平義久*Retour* 第76到第80小節女高音的部份。樂譜由巴黎Transatlantiques出版社



發行。With kindly permission by Editions Musicales Transatlantiques.

譜例 6：平義久《Retour》第81到第85小節女高音的部份。樂譜來源同上。



這個在G[#]音上頑固地反覆的現象，讓人回想到作曲家《神聖之音》系列中的第四首（*Hiérophonie IV*, 1971）——給長笛家族樂器獨奏的五個樂章：其中的第二樂章（〈Frémissant〉 for flute in C），〈戰慄的〉，寫給C大調長笛），一個在G[#]音上反覆的快速樂段；順帶一提，這個樂段同時可和他的老師若利維在1936年寫給長笛獨奏的《五首咒語》（*Cinq incantations pour flûte seule*）中的第二個樂章開頭，四分音符在E^b音上做節奏反覆的樂段相提並論。我們也可聯想到平義久的管弦樂曲《冥想》（*Méditations*，寫作於1977年）中的第三樂章〈火之歌〉，木管樂器在G[#]音上的反覆；又或者是同一首樂曲《冥想》的第四樂章〈大地之歌〉中，中提琴在G[#]音上的反覆段落。事實上，單音反覆的用法在平義久的音樂中經常出現，但是以上所舉的例子，都是固執地選擇了G[#]音。武滿徹在《夢と数：音楽の語法》中曾寫過這樣的一段話：「在日本傳統音樂中，我們對音色很敏感。每一個音，不管它是E、E^b還是A，每個音都有它自己的聲譜，每個音都以它自己的方式發聲。我們會仔細傾聽每個音所發出來的巧妙纖細的變化，在這一點上，我覺得德布西的感受性和我們日本人很像。」¹³

如果是這樣的話，那麼我們是不是可以把平義久自年輕時期以來就展現的，對在G[#]音上單音反覆的偏愛，看成是來自於武滿徹所說的「日本人的特殊感性」呢？而如果對每一個音都仔細傾聽的纖細感受性，以及對某個音高的偏愛，是德布西和日本人所共有的，那麼，身為日本人，又崇拜德布西的平義久，在這一點上，是不是也具有同樣的傾向呢？如此一來，在《Retour》這首樂曲最具張力的第二段中，女高音頑固地盤據在G[#]音上的現象，也就不是不能理解的偶然了。對於把曲中的最高潮——女高音在G[#]音上的吶喊，還有他的作品中近乎強迫性地、在G[#]音上反覆的用法，也就可以看成是作曲家在不知不覺中與他自己的出身、與他崇拜的作曲家，還有與他自己的過去聯結的一種象徵了。

除了上述的單音反覆之外，平義久在他的樂曲中還使用了很多其他的反覆用法：如不同的樂器（通常是在同一個家族樂器之間），以不同的時值（通常是近乎即興的、沒有寫出確定節奏的記譜）在單音上反覆，做出一種團塊的音響效果；或者是由幾個音組成的動機材料不斷地反覆，等等。用簡單的材料加以反覆的手法，是平義久作品中的特色；北川透在前述的同一篇序文中提到，中原中也的詩作「經常重覆使用相同的詞句或結構，以及具有特別聲調的擬聲語，或者是像短歌（*tanka*）一般的固定節奏反覆，他透過結合了這些元素的語言音

13 武滿徹，1987，《夢と数：音楽の語法》。東京：リプロボート。頁22。

樂來表達」¹⁴，而這似乎和平義久的音樂有異曲同工之妙。

平義久不為日本樂器寫作，不使用傳統日本音樂的音階或調式，也不特意強調其樂曲與日本的關係，但是很多首次聽到他作品的人，無論是否為日本人，都經常不自覺地反應他的音樂「很日本」；他音樂中極端強烈的對比，動靜並置的安排，時而飄渺時而暴烈的表現等等，有非常多的因素顯現出他的「日本性」。而這個傾向從他於1968年在巴黎欣賞了一場來自故鄉、他自幼喜愛的文樂¹⁵之後，受到強烈刺激，因而從追求純西式的寫作方式轉回省視自己內心感受而寫作的時候開始就一直不變。也就是說他的「回歸」從創作 *Hiérophonie*（1969-1975）系列以來就持續存在他的內心與音樂語言中。

結語

中原中也的詩作中，常有「あゝ」「Ah」的感嘆詞；而平義久*Retour*這首樂曲中最具張力的第二段，女高音的部份則幾乎完全只有「Ah」的發聲。日本小說家、評論家與法國文學翻譯者大岡昇平（ŌKA Shōhei, 1909-1988）曾在他所編的《中原中也詩集》的解說中提到，「這些誠摯的人們發自內心的強烈吶喊，遺留給後世的，是讓人感到生之喜悅的藝術。」¹⁶這種藝術家的「誠摯吶喊」，既經由中原中也的詩作，也透過平義久的音樂表現出來。

平義久早期的聲樂作品，歌詞採自日本現代詩人的詩作，而且完全以日本語發音演唱；而晚期的這首*Retour*，雖然同樣採自日本現代詩人的詩作，但是歌詞的部份，日本語和法語所佔的分量不但完全相等，而且以日本語開始，以法語來結束全曲。筆者認為這一點不知不覺地反應了作曲者的心理狀態：不但反應了作曲家的雙重文化認同，也代表了他想讓自己的音樂被所屬的兩個文化所理解的願望。

北川透在前述的序文中說：「中原中也的詩隨著時間愈發顯示出強烈的生命力，許許多多的讀者表示透過他的詩感受到生存的力量。」¹⁷詩人的〈歸鄉〉與作曲家的*Retour*，表面上看起來像是悲傷的、懷舊的，但其實強烈的吶喊可以用另一個層面來看。

不善言詞的平義久，期望的是透過他的作品來「說話」；和很多現代作曲家不同的一點是，他很在意聽眾對他作品的反應。平義久選擇留在法國，但並不入法國籍，一生堅持靠作曲維生；他在學校兼一點課的最大理由，是為了可以和年輕學子有所接觸。對於他兩袖清風的晚年，很多人抱持著同情的態度，也猜想他客死異鄉必定對故鄉懷抱著無限的鄉愁。他曾對筆者說過，在1971年，當他還是巴黎高等音樂院的學生時，有一次，在他作品演出的音樂會之後，一位年紀很大的法國老太太向他走去，跟他說：「我已經九十八歲，而且大概有十

14 Kitakawa Tōru, "Sur la poésie de Nakahara Chūya", preface to *Nakahara Chūya, Poèmes*, by Yves-Marie Allieux (2005, Arles: Philippe Picquier), p. 13.

15 日本傳統人偶劇。

16 大岡昇平（編），1981，《中原中也詩集》。東京：岩波文庫。頁476。

17 Kitakawa Tōru, *idem.*, p. 13.

年的時間都沒出門了，我很慶幸今天女兒逼我來聽這場音樂會，她是對的。我完全被您的音樂所震懾，它喚起我生命的喜悅，還有生存的慾望。」這位老太太發亮的眼神和她的話語，讓平義久感到他的作品似乎碰觸到了音樂的本質。這個隱藏在他內心深處最寶貴的回憶，在他一生中持續不斷地鼓勵著他。*Retour*這首樂曲，在女高音停留在高音域、像是嘶喊般的、充滿了緊張與衝突的第二大段之後，緊接著的第三大段可以看成是一個很長的銜接段落；在此歌詞分別以日語與法語唱出，再連接到第四大段，而這個以法語唱出完整詩作的最後段落，氣氛已經趨於和緩，之前的緊張衝突已不復見。這樣子的音樂進行，是否和作曲家自己一生的心路歷程有相似之處呢？個人認為這首幾乎是作曲家辭世前最後發表的作品，的確有很多寓意。期盼有朝一日在國內也可見到這首樂曲演出，讓國內的愛樂者除了平義久的器樂作品以外，還有機會可以欣賞到他的聲樂作品。

參考書目

大岡昇平

1981《中原中也詩集》（2003第42刷）。509頁。東京：岩波文庫。

武滿徹

1987《夢と数:音楽の語法》。東京：リプロボート。

團伊玖磨

1999《私の日本音楽史》。東京：NHK。

Allioux, Yves-Marie

1998 “Le poème de Nakahara Chūya”, pp. 34-37.

Allioux, Yves-Marie

2005 *Nakahara Chūya, Poèmes*, pp. 197. Arles: Philippe Picquier.

Chen, Hui-Mei

2007 *Les Sources d'inspiration et les influences dans la musique de Yoshihisa Taira*, Doctor dissertation, pp. 388. Paris, Université de Paris-Sorbonne.

從神經科學的觀點探討動作想像對於音樂演奏的重要性*

呂怡萱

紐約曼哈頓音樂院鋼琴演奏學士

蔡振家

國立臺灣大學音樂學研究所助理教授

摘要

動作想像可以定義為「想像身體運動但沒有實際運動」所涉及的內在認知歷程，它廣泛運用於運動員的訓練、中風患者的神經復健……等。在音樂演奏領域，一些著名的鋼琴家都曾經提到心像練習對於提昇樂曲熟練度、節省體力的妙用。除了想像手指運動之外，另一種跟演奏樂器有關的動作想像為：在心中哼唱主旋律，它有助於提昇演奏的音樂性。本文從神經科學的角度探討動作想像對於音樂演奏的重要性，藉由對於科學新知的深入解讀，期望帶給音樂教育者一些有用的參考。

關鍵字：心像練習、內在哼唱、音樂情感、鏡像神經元

* 本文的第一作者曾經就讀於國立臺灣大學音樂學研究所，這篇論文為其在碩士班最後兩年的研究成果（指導老師為蔡振家）。

Importance of Motor Imagery for Music Performance: Evidence from Neuroscience

LU, Yi-Hsuan

B.M. (Piano Performance), Manhattan School of Music, New York

TSAI, Chen-Gia

Assistant professor, Graduate Institute of Musicology, National Taiwan University

Abstract

Motor imagery can be defined as the covert cognitive processes of imagining a body movement without actually moving the body. It has been shown that motor imagery can be effective in optimizing the execution of movements in athletes and accelerating neurological rehabilitation in stroke patients. Several famous pianists have reported frequent use of mental practice, which facilitates performances without spending physical energy. In addition to the finger movement, another kind of motor imagery involved in instrumental performance may be *covert humming*, which is expected to elevate performers' musicality. This paper discusses the importance of motor imagery for music performance and reviews the relevant evidence from neuroscience. We argue that a better understanding of these novel findings may be of value for the improvement of music education practice.

Keywords: mental practice, covert humming, music emotion, mirror neuron

一、前言

音樂演奏是一項相當複雜的活動，練琴的目的不只是訓練肌肉，更重要的是在學習過程中造成大腦神經迴路的改變。為了加強「鍛鍊肌肉」以外的學習效果，有些鋼琴教師會建議學生，除了乖乖坐在鋼琴前練習之外，還可以選擇背譜練習、心像練習(mental practice)、哼唱練習……等不同的練習方式。舉例而言，對於一首樂曲中的困難樂段，可以透過心像練習加以補強，也就是在沒有手指動作的情況下專心想像演奏，這種練習能夠避免不必要的運動傷害，並在演出前維持所需要的體力(Lotze, Scheler, Tan, Braun, & Birbaumer, 2003)。本文的第一作者在大學時代就讀曼哈頓音樂院(Manhattan School of Music, New York)，主修鋼琴演奏，該院的Sara Davis Buechner與Nina Svetlanova教授都曾經建議筆者：以心像練習代替實際的手指練琴，依照這個建議練習之後，果然發現心像練習相當管用，可以在很短的時間之內完成練琴計畫。其實，有不少舉世聞名的鋼琴家都會以心像練習來代替實際的練琴，例如：魯賓斯坦(Arthur Rubinstein, 1887–1982)、霍洛維茲(Vladimir Horowitz, 1903–1989)、季雪金(Walter Gieseking, 1895–1956)等(Gieseking & Leimer, 1972; Meister, et al., 2004)。

與鋼琴演奏有關的動作想像(motor imagery)，除了想像手指運動之外，還有內在哼唱(covert humming)，也就是「在心中唱出主旋律」。內在哼唱對於某些樂曲的詮釋相當重要，一旦發聲器官可以跟著手指一起運動，音樂裡最抽象難懂的音樂性(musicality)便容易處理了。從鋼琴鬼才顧爾德(Glenn Gould, 1932–1982)的影音資料可以發現，他彈琴時不僅椅子高度調得極低，嘴裡還不斷地跟著哼唱；此外，指揮大師托斯卡尼尼(Arturo Toscanini, 1867–1957)在演出時也會哼唱旋律。在這些情況底下，哼唱已經躍升為實際演出的一環。

為什麼以心像練習來練琴十分有效？內在哼唱為什麼有助於提昇音樂性？本文將嘗試從神經科學的相關理論與實驗結果來探討這些問題。在過去十餘年之間，大腦造影(brain imaging)技術發生了突破性的進展，科學家得以觀測到人類在執行特定的心智任務時，大腦各個區域的活化情形，因此，以往被認為「鎖在黑箱子裡」的音樂訊息處理，如今已經由許多大腦造影實驗逐漸揭開其中的奧秘。這些大腦造影技術包括了：功能性核磁共振造影(fMRI; functional Magnetic Resonance Imaging)、正子斷層掃描(PET; Positron Emission Tomography)、腦電圖(EEG; Electroencephalography)、腦磁圖(MEG; Magnetoencephalography)等。本文將回顧近年的神經科學研究，從音樂演奏所涉及的大腦區域與神經機轉(neural mechanism)著手，探討練琴所造成的大腦神經迴路改變，以及心像練習、內在哼唱時的認知歷程與大腦活化型態，進而揭櫫這些動作想像對於音樂演奏的重要性。

二、學習演奏所涉及的「運動／感覺」訊息整合

(一) 運動與感覺的神經基礎

演奏音樂時亟需大腦感覺區與運動區之間的搭配與合作，在音樂進行中隨時操控運動的雙手(Munte, Altenmuller, & Jancke, 2002)。因此，鋼琴家腦部的神經迴路不同於一般人，有些

腦區較發達，或是跨腦區的連結較多。因為演奏牽涉到聽覺與運動訊息的交互作用，所以許多科學家認為，對於聽覺系統與運動系統的研究議題而言，演奏家的腦是重要的研究對象。

大腦皮質(cerebral cortex)可分為額葉(frontal lobe)、頂葉(parietal lobe)、顳葉(temporal lobe)、枕葉(occipital lobe)等腦葉，其中掌管運動功能的腦區主要位於額葉的後半部，掌管聽覺的腦區則位於顳葉的上半部。運動皮質與聽覺皮質都具有階層結構，較低階的聽覺處理在初級聽覺皮質(primary auditory cortex)中進行，然後再將訊息送到聽覺聯合皮質(auditory association cortex)作進一步的處理；動作的計畫與執行則相反，較高階的前運動區(premotor area)先計畫動作，然後再送到初級運動皮質(primary motor cortex)去執行。

一個臻於完美的鋼琴演出需要即時的「聽覺－運動回饋」(auditory-motor feedback)與「運動－聽覺前饋」(motor-auditory feedforward)，邊聽邊調整手部姿勢，將所期望的聲響一一呈現出來，賦予樂曲一個新的生命(Munte, et al., 2002)。「聽覺－運動回饋」是從聽覺皮質傳送至運動皮質的訊息流動，具有監控運動結果的作用，若彈奏者不注意聆聽自己所產生的音樂，缺乏「聽覺－運動回饋」可能會導致無法一邊聽一邊調整接下來的演奏，犯了照本宣科的毛病。「運動－聽覺前饋」是從運動皮質傳送至聽覺皮質的訊息流動，具有預測聲響的作用，也就是在動作計畫完畢之後，將此計畫可能造成的聲響結果送到聽覺皮質，以便跟實際聽到的聲音作一對照。

除了額葉與顳葉之外，頂葉在鋼琴演奏中也扮演了重要的角色。頂葉的前端為初級體感覺皮質(primary somatosensory cortex)，不同手指觸鍵的感覺在此有不同的對應區域。頂葉的其他區域，功能較為高階、多元，例如：空間訊息處理、注意力，以及對於視覺、聽覺、觸覺、運動訊息的整合或轉譯。Itoh等人(2001)以功能性核磁共振造影研究演奏鋼琴時的腦部活化型態，即發現頂葉參與了演奏的運動處理，該實驗的受測者為八位受過專業訓練的音樂家，實驗設計為：三十秒之內分別用右手、左手、雙手無聲地在鍵盤上彈奏練習曲，中間穿插短暫的休息；跟鋼琴演奏對照的控制情況(control condition)為雙手抓握，抓握的順序與彈鋼琴的雙手動作一致。大腦造影結果顯示，演奏鋼琴時，初級運動皮質與頂葉後方部位會活化；而活化的情形在初級運動皮質有對側性（即右手彈奏時，左側皮質活化），但是在頂葉的活化卻沒有對側性，也就是不管用哪一隻手彈奏，都由左側頂葉後方部位主導。因此Itoh等人(2001)推測，左側頂葉後方部位在鋼琴演奏中扮演著關鍵的角色，可能處理與動作執行有關的立體空間訊息。

（二）學習演奏過程中的神經迴路改變

許多學者已經研究過演奏家與非演奏家的大腦(Aoki et al., 2005; Bangert and Altenmuller, 2003; Bengtsson et al., 2005)，這些實驗發現，演奏家的大腦確實不同於一般人。鋼琴家大多於幼年階段開始習琴，小孩如果在七歲以前便已經接受雙手精密協調的樂器演奏訓練，其胼胝體前方部位(anterior midsagittal corpus callosum)會有增大的現象，表示兩側大腦半球之間有較多的聯繫與交流(Schlaug, Jancke, Huang, Staiger, & Steinmetz, 1995)。神經科學家曾經透過各種

實驗，比較鋼琴家與一般人的大腦活化型態，以探究練琴的效果，發現長時間的鋼琴練習對於大腦有兩個影響：第一，手部運動區會擴大，而且該腦區的神經元之間有較強的連結；第二，該區在功能上的運作效率較一般人要高，即處理相同的執行命令時所需要活化的神經元數目較少(Janke, Shah, & Peters, 2000; Krings, et al., 2000)。除此之外，由於長時間的練習造成跨腦區的聯結，使得聽覺刺激傳入時，鋼琴家顳葉皮質的活化較一般人明顯；而且當他們的顳上迴(superior temporal gyrus)與顳中迴(middle temporal gyrus)被活化時，兩側半球的活化程度差不多，不像一般人在聽音樂時以右側顳葉較為活化(Seung, Kyong, Woo, Lee, & Lee, 2005)。

學習演奏增強了聽覺與運動皮質之間的連結，以至於聆聽任務也會活化運動皮質、運動任務也會活化聽覺皮質。一項腦磁圖實驗發現，當鋼琴家聆聽練熟的樂曲時，初級運動皮質會活化，而當他們無聲地用手指演練樂句時，初級聽覺皮質則會活化(Haueisen & Knosche, 2001)；一項功能性核磁共振造影實驗發現，當小提琴家無聲地用左手手指演練小提琴協奏曲時，他們的初級聽覺區會活化(Lotze, et al., 2003)。這種聽覺與運動之間彼此影響、緊密相連的現象，乃肇因於演奏時一方面要動手指，另一方面也要聆聽自己所彈出的聲音，如果聽起來不順耳，就得馬上調整手部的姿勢、力度、觸鍵，以便表現所預期的音響效果，因此，長時間邊聽邊調整的習慣動作，造就了腦中聽覺與運動迴路的耦合。鋼琴家們經過數十年的訓練，這種迴路早已相當固定，根據行為方面的研究報告，當鋼琴家聆聽熟悉的、練過的鋼琴作品時，手指會不自主地跟著音符些微地動作，好似自己本身就是那位正在演奏的表演者(Bangert, Haueisler, & Altenmuller, 2001)。

除了長期練習演奏所造成的效應之外，實驗發現，即使是短時間的練習也可以改變大腦神經迴路。「聽覺－運動」之回饋與前饋迴路的建立相當快速，只消幾十分鐘的手指練習，聽覺與運動皮質便已開始聯合工作，在大腦活化型態上可以看到明顯的改變(Classen, Liepert, Wise, Hallett, & Cohen, 1998)。

三、動作想像的定義與應用

前言中曾經提到，有些演奏家以動作想像來代替實際的練習，到底動作想像的特質是什麼呢？動作想像除了跟運動皮質中高階的運動計畫有關之外，也牽涉到對於動作結果的感覺想像，包括視覺、聽覺、動覺想像，演奏家的心像練習可以包含上述數種想像，或只偏重於聽覺想像。動作想像的特質是：缺乏實際的感覺回饋，在動作想像的過程中所處理的視覺、聽覺、動覺訊息，都是「運動－聽覺前饋」的結果，而非來自於外界的刺激。

許多學者指出，動作想像與動作的實際執行共享一些神經迴路(Gerardin, et al., 2000)，實際動作演練所造成的神經迴路改變，光憑動作想像也能辦到。目前至少有兩個關於心像練習如何改善實際動作的理論：觀念運動理論(psychoneuromuscular, peripheral or ideomotor theory)、認知理論(central representation or cognitive theory)。觀念運動理論認為心像練習包含了一個生理或機械的部分，影響著動作學習的歷程，當受測者想像動作時，運動皮質會同

時被活化，如同實際動作一般。而認知理論認為心像練習只能演練受測項目中屬於認知的部分，例如：知覺、注意力、記憶、推理、決策等，至於動作部分必須經由身體的實際練習(physical practice)才能夠獲得(Yaguez, et al., 1998)。

既然動作想像與實際動作共享類似的神經迴路，那麼心像練習所造成的神經迴路改變，應該會對實際動作產生影響，許多學者證實了這樣的觀點(Mulder, Zijlstra, Zijlstra, & Hochstenbach, 2004)。心像練習除了可以增強實際表演時的力度，還可以改善速度與流暢度，且視覺與運動的心像練習可以提昇空間與時間訊息的準確掌握(Yaguez, et al., 1998)。簡而言之，心像練習具有一定的效果，雖然其效果可能不及實際的練習(Goginsky & Collins, 1996)。關於心像練習的應用，原本多半出現在體育界，也就是讓運動員在比賽之前於腦中揣想：待會兒要怎麼移動腳步、轉身、舉手……等等。在醫療臨床上，有些學者認為心像練習可以做為神經復健的療程(neurological rehabilitation)，幫助病患恢復以往的動作能力，因此，近年來心像練習逐漸被用來協助老年人、燒燙傷患者、中風患者的復健（胡明霞 2006: 160-161）。

Papadelis等人(2007)以實驗研究心像練習的效應，受測者為二十位健康的自願者，分為控制組(control group)與想像組(imagery group)。實驗設計開始有一個測試，讓受測者實際操作受測項目，以確定他們的動作能力，然後記錄受測者於休息時的生理狀態。接下來是訓練前的實際操作，兩組受測者實際動手完成受測項目。在訓練期(training experimental phase)中，兩組受測者皆實際演練受測項目，想像組另外增加心像練習的時間。訓練之後，所有的受測者皆實際操作受測項目，觀察訓練後的變化。想像組於實驗後填寫問卷，衡量心像練習的各個面向，例如動作感受的鮮明程度、注意力。實驗中記錄受測者之生理訊號，包含心跳速率、呼吸速率、眨眼次數、眨眼時間、肌肉活動。結果顯示，訓練後兩組受測者完成受測項目的能力皆有所提升，但想像組訓練前後的改善程度較控制組明顯。當心像練習的投入程度越高時，眨眼時間與頻率皆下滑。受測項目之困難度越高時，實際動手操作的心跳速率會增加。心像練習時，心跳速率與肌肉活動狀態成正相關，實際動作時則呈負相關。呼吸速率與受測項目之困難度無關，不論心像練習還是實際操作。肌肉活動狀態與受測項目之困難度有關，但在心像練習時則無關。

動作想像的成效取決於心像投入的程度與能力(Guillot, Collet, Molinaro, & Dittmar, 2004)，換句話說，越擅長於心像練習的人，越能夠從中獲益。動作想像的成效還跟內在呈像的正確度與生動度有關，如果能夠很清楚地內在演練動作，心像練習的成效將會很好。然而心像投入的程度因人而異，到底應該如何客觀地測量，一直是學者們關心的議題(Guillot & Collet, 2005)。有人利用心像測時術(mental chronometry tests)要求心像練習時留意動作發生的時序，根據受測者保持該時序條件的難易程度，判定心像練習的能力(Malouin, Richards, Durand, & Doyon, 2008)。心理問卷調查(psychological questionnaires)一直是較為主觀的測量方法，近來較為客觀的生理測量問世，根據自律神經系統(autonomic nervous system)的表現，檢測動作想像的深淺程度，發現兩者互為呼應且相當準確(Guillot & Collet, 2005)。透過自律神經系統，動作

想像對於心血管系統與呼吸系統會造成相當的影響，當動作想像的速度越來越快時，心跳與呼吸速度也跟著加快(Decety, Jeannerod, Germain, & Pastene, 1991)。在自律神經系統所有的受動器當中，汗腺(sweat glands)是一個只受交感神經系統所支配的末梢部位，當受測者想像動作時，汗腺會分泌，造成皮膚電阻下降。膚電阻的測量是透過兩個電極放置在非慣用手(non-dominant hand)之第二與第三指上，以微小的穩定電流來記錄電阻，刺激後一到三秒內的任何反應，都屬該刺激所誘發之結果(Levinson & Edelberg, 1985)。由於動作想像可以造成膚電阻的變化，因此有些實驗以它當作動作想像之深淺程度的指標(Oishi, Kasai, & Maeshima, 2000; Oishi & Maeshima, 2004)。

除了上述的生理測量與行為測驗之外，心像練習的效應也反應在大腦的活化型態上面。Guillot等人(2008)比較了動作想像能力不同的受測者，在動作想像時的膚電阻變化與大腦活化型態，發現擅於動作想像者的膚電阻變化較為顯著，而且，他們的頂葉與背側前運動皮質的活化程度也比不擅於動作想像的人更高。

四、樂器演奏與心像練習

(一) 實際演奏與心像練習的神經活動比較

專業鋼琴家除了實際坐在鋼琴前練琴之外，還可以純粹用大腦來想像練琴，這兩種練琴方式所活化的腦區是否一樣呢？一項功能性核磁共振造影實驗顯示，當鋼琴家在鋼琴上用右手彈琴與做心像練習時，前運動區與頂葉的楔前葉(precuneus)會活化，然而初級運動皮質與頂葉後方部位僅在實際用手彈琴時會活化，做心像練習時並不活化。由此可見，在鋼琴上用右手練習比心像練習多活化了負責執行動作的初級運動皮質，此外，頂葉後方部位的活化，代表了在實際演奏時對於「視覺-運動整合」(visuomotor integration)的需求比心像練習時要高(Meister, et al., 2004)。

心像練習一向被認為是實際表演的內在表徵(internal representation)，內在展演的深淺程度與選擇注意力(selective attention)及意識經驗(conscious experience)有關。早期關於這方面的研究發現，當受測者想像兩手運動或實際運動時，輔助運動區(supplementary motor area)與前運動皮質(premotor cortex)都會活化，近幾年Porro等人(1996)與Deiber等人(1998)研究動作想像，發現大腦活化的部位有：下頂葉皮質(inferoparietal cortex)、前輔助運動區(pre-supplementary motor area)、前運動皮質，以及皮質下的小腦(cerebellum)與丘腦(thalamus)。小腦與音樂之關聯已經被許多研究所證實，Penhune等人(1998)以正子斷層掃描研究發現，小腦外側與小腦蚓部(vermis)負責複雜節奏的表徵與複製。至於聽覺想像的研究則發現：初級聽覺皮質並不參與跟想像有關的聽覺處理，反倒是較高階的聽覺區被活化了(Halpern & Zatorre, 1999)。Stephan等人(1995)比較「實際動手控制操縱桿」與「想像練習該動作」兩項任務所活化的腦區，發現心像練習時活化的腦區與實際動手時類似。Lotze等人(1999)則發現，初級運動皮質與前運動區於心像練習與實際動作時皆會活化，後者包括輔助運動區、前運動皮質。

Langheim (2002)以功能性核磁共振造影記錄演奏家在心像練習、無聲的手指運動、被動地聆聽樂曲時的大腦活化型態，受測者為三位大提琴家、兩位小提琴家、一位鋼琴家。結果發現，心像練習時被活化的腦區有：右側額下迴(right inferior frontal gyrus)、左右小腦的外側區域、右側額上迴(right superior frontal gyrus)、右側上頂小葉、左側丘腦、尾狀核(caudate)。無聲的手指運動所活化的腦區為：初級運動皮質、小腦的中央區域。被動地聆聽樂曲時活化的腦區為兩側顳上迴、顳中迴。由這些實驗結果可以發現，心像練習時所活化的腦區與實際表演時有些差異，心像練習所活化的腦區包含了前額葉皮質(prefrontal cortex)、頂葉與小腦外側區域，反之，實際表演時傾向活化較低階的運動區與聽覺區。雖然初級運動皮質於心像練習時沒有出現活化，前額葉、前運動區、頂葉卻有活化，因為想像演奏的動作協調與計畫需要較高階的腦區來處理，這個現象支持了心像練習的認知理論。

(二) 動作想像作為演奏的內在模仿

演奏者在練熟樂曲之後，可以用心像練習來代替實際練習，除此之外，動作想像還會發生在學習的初期，也就是模仿演奏的階段。學習音樂者除了照著樂譜演奏之外，仔細觀察與聆聽老師的示範，也是一種極為重要的學習途徑。關於模仿的神經機制一直是個謎，近年新興的模仿理論則奠基於鏡像神經元(mirror neurons)的發現。Gallese等人(1996)與Rizzolatti等人(1996)在獼猴的前運動皮質及下頂小葉發現一群特殊的細胞，當獼猴本身執行一個具有目標導向的動作時(goal-directed action)，該群細胞發生活化，而當獼猴僅觀察另一個體做類似的動作時，該群細胞也會活化，由此可推測該群細胞在模仿中所扮演的關鍵角色。爾後許多的研究指出：人類也擁有鏡像神經元，它們分布於額下迴的尾端與比鄰的前運動皮質、下頂小葉的前端(Buccino, Binkofski, & Riggio, 2004; Manthey, Schubotz, & von Cramon, 2003; Rizzolatti & Luppino, 2001)。當人模仿一動作時，該動作會被分解為許多的基本單元，例如手指舉起或抓握，並以運動的方式編碼(code motorically)，在觀察動作時，鏡像神經元系統可以「內在模仿」這些基本單元(Iacoboni, 2009)。

Buccino等人(2004)以事件相關功能性核磁共振造影(event-related fMRI)觀察非音樂家(musically naïve participants)於下列四種情況下的大腦活化型態：觀察吉他老師彈奏和絃然後模仿之；觀察吉他老師彈奏和絃，然後手部隨意做一動作；純粹觀察吉他老師彈奏和絃；選擇一和絃自行彈奏。結果發現，鏡像神經元系統是模仿學習的關鍵腦區，此系統於觀察時即已出現活化，而且受測者在任務之間的片刻休息時，額中迴、背側前運動皮質(dorsal premotor cortex)、上頂小葉也出現活化。此一實驗雖以學習樂器演奏為主題，但已經成為探討鏡像神經元系統與模仿之關聯的一個經典研究。在所有的模仿過程中，下頂小葉的前端、腹側前運動皮質(ventral premotor cortex)、及額下迴的pars opercularis皆出現強烈的活化反應。從解剖與功能的角度來看，下頂小葉的前端與體感覺、視覺、運動有關，近期的研究指出，該區包含了鏡像神經元，由此可以推測：此實驗中該部位的活化，可能代表鏡像神經元將所看到的和絃彈奏動作記錄下來，編譯成動作。前運動區活化的部位也有兩個：一個在腹側，一個在背

側。腹側的活化包含額下迴的pars opercularis之後方與比鄰的前中央迴(precentral gyrus)，它在觀察手部動作、手指實際運動與抓握、想像手部動作時皆會活化(Gerardin, et al., 2000)。至於背側前運動區的活化，則包括將動作編碼的前中央迴，以及負責準備與執行動作的背側前運動皮質。

以上的研究結果顯示，鏡像神經元系統是大腦處理模仿學習的核心，下頂小葉的前端與前中央迴是將眼裡所見的動作轉譯為動作表徵的樞紐。在模仿時，動作的視覺訊息會在額葉與前運動區產生相對應的內在動作表徵，這也是一種動作想像。除了額葉與頂葉中的鏡像神經元之外，與聽覺有關的鏡像神經元也在顳葉後上方區域被發現(Hickok, Buchsbaum, Humphries, & Muftuler, 2003)。

五、內在哼唱與音樂情感的關聯

(一) 口頭表達的情感溝通特質

本文的前言曾經提到，鋼琴教師會建議學生進行各種有別於實際演奏的練習方式，例如：背譜練習、心像練習、哼唱練習。哼唱樂曲的主旋律有助於理解音樂，而實際演奏時的內在哼唱也有助於提昇詮釋的音樂性，有些音樂家甚至會在舞臺上情不自禁地哼唱。在器樂演奏時，哼唱的動作想像經常可以幫助音樂情緒的表達，近幾年來，這種藝術性的情緒表達越來越受到重視，因為有越來越多的證據顯示：一個人如何表達他的情緒，與其生理狀況有關(Drummond & Quah, 2001)。

Juslin與Laukka (2003)曾經指出音樂情緒跟語氣(prosody)表達之間的相似性，以下略述其理論的來龍去脈。情感的溝通是動物生存與社交的關鍵，許多科學家認為，不論在動物界或人類社會，維持社會秩序的基本要素便是情感的溝通，而以聲音表達情緒的方式包括了口頭表達（如：哭、笑、嘆氣、疑惑或肯定的聲調）與音樂。Spencer (1868)曾經提出音樂類似於「口頭表達情緒」的觀點，他認為音樂表達與語氣共享著類似的生理基礎，情緒先影響生理運作，然後再間接影響說話或唱歌時的聲音特質，這就是所謂的Spencer's law。關於語氣表達情緒與音樂表達情緒的研究至少有兩個方面的貢獻：第一，解釋聽眾把音樂當作情緒表達工具的可能原因；第二，解釋語言與音樂演化自同一源頭的可能性。提出演化論的達爾文(Charles Darwin, 1809–1882)也認為，口頭表達是動物及人類社會中極為有效的情感溝通方式，在生物的演化過程中具有深遠的歷史(Darwin, 1872)。對於社會性哺乳動物而言，口頭表達似乎相當重要，因為它提供一個互助與解決問題的管道。MacLean (1990)指出：處理情緒的邊緣系統(limbic system)在哺乳動物的腦中較大，而且社會性越強的動物，該部位增大的比例越顯著。至於不同種類動物之發聲器官的特化程度則與該動物的發聲行為有關，例如兩棲類只能發出幾個聲音，而有些鳥類與哺乳類則有可能發出豐富的聲響，表達不同的情緒。發聲器官的演化也與「是否能夠隨意地控制發聲行為」有關，從解剖學與種系發展(phylogenetic development)的角度來看，口頭表達的發展有三個層次，最低層次是「先天性生理反應機制」

(innate releasing mechanism)，由腦幹(brain stem)控制，例如感覺疼痛時的尖叫。第二層次可以進一步控制上述的發聲行為，這種處理在邊緣系統的前扣帶迴(anterior cingulate)進行。最高層次可以隨意地、準確地掌控發聲行為，並經由學習來表達不同的情緒，例如藉由模仿新的發音或藉由創造產生新的聲響，像唱歌與說話，此一層次需要皮質的參與。

關於音樂與發聲系統的關係，中國古人也認為：弦樂器不如管樂器來得動人，管樂器又不如聲樂來得動人，因為以口頭來表達情緒最為直接、自然。¹這個「絲不如竹，竹不如肉，漸近自然」的說法，似乎也隱含著生物演化的觀點。

(二) 實際歌唱與想像歌唱的神經活動比較

音樂方面的心像練習不僅涉及動作、動覺、聽覺，還包括情感的面向。情感的想像(imagined emotion)涉及三個面向：語意、刺激、反應。情感的想像練習在大腦記憶區所留下的印記，可以提供表演者一個參考訊息，幫助他完成登臺時的實際演出。情感的投入對於歌手而言特別重要，如前所述，以口頭方式表達情緒具有悠久的演化歷史。

Kleber等人(2007)研究了專業歌手在演唱詠嘆調時的大腦活化情形，他們認為，歌手為了表現詠嘆調中關於藝術、情感、語意的面向，需要在運動技術方面與情感方面做大量、深層的投入。古典演唱者因應不同年代、不同時期作品之需求，在音高的表現上必須有嚴謹的技巧，音量與音域廣度必須經過特殊的訓練，顫音與戲劇性情感的舞臺表現也必須達到某個水準，因此，演唱者必須擁有較佳與較高層次的聲音控制(vocal control)，才得以達成上述的嚴格要求。與器樂演奏者相比，歌手在實際演出時身體方面的負擔較為沉重，因為以身體為中心的肌肉與內臟活動都處於活動力最強的巔峰狀態，舉凡呼吸、唾腺分泌、消化系統……等比比皆是，然而弦樂器與鋼琴演奏者在實際表演時，並不會動員到全身諸多肌肉，同理可知，想像歌唱時的大腦活化應該比想像演奏時更強，範圍也更廣(Kleber, et al., 2007)。此外，在西方音樂史中，聲樂的出現早於器樂，相較之下，聲樂可以算是人類表現情感的一種原始方式，因此Kleber等人(2007)推測，大腦處理情感的邊緣系統，在想像歌唱與實際表演時應該會活化。

Kleber等人(2007)的實驗以十六位專精於古典音樂演唱的職業歌手為受測者，使用功能性核磁共振造影記錄他們在實際演唱以及想像演唱時的大腦活化型態，實驗材料為義大利美聲唱法的詠嘆調，歌曲中特別著重情感的豐富表現。實驗結果發現，想像歌唱與實際歌唱時，大腦的運動皮質與邊緣系統等皆會活化。想像演唱時活化增加的腦區為：輔助運動區、前額葉皮質、頂葉下方、顳葉後區、前扣帶迴、前額葉皮質中間部位。由於想像歌唱時，大腦必須把這個任務所需的肌肉動作在腦內演練一遍，故負責處理運動訊息的神經元會活化。實際哼唱時大腦的初級聽覺皮質會活化，但是想像哼唱時該區卻沒有活化，這個結果與之前的研究不謀而合(Halpern & Zatorre, 1999)。想像哼唱時，負責情感處理的腦區出現較強烈的活化。由此可以推測，當歌手從事想像哼唱時所投入的情感較為豐富，這可能是因為：在缺乏聲音

1 《世說新語·識鑒》云：「『聽伎，絲不如竹，竹不如肉，何也？』答曰：『漸近自然。』」

回饋與刺激之下，大腦可以使用的認知資源變多了，故邊緣系統可以充分加入運作，給與歌者更加豐富的想像空間與情感方面的發揮。

（三）內在哼唱之際的情感投入

不僅音樂家在演出時會有內在哼唱的行為，聽眾在專心聆聽音樂時，也有可能在心中哼唱主旋律，這樣的聆聽方式與情感的投入有著密切的關係，而演奏者的自我傾聽，也有可能以增加情感投入的方式幫助樂曲的詮釋。關於音樂活動中的情感投入，近年有不少神經科學研究，以下略作回顧。

大腦中處理情緒的主要部位在邊緣系統與旁邊緣系統(paralimbic system)，邊緣系統包括杏仁核(amygdala)與海馬迴(hippocampus)……等，旁邊緣系統包括腦島(insula)與眼眶額葉皮質(orbitofrontal cortex)……等，它們處理各式各樣的情緒(Baxter & Chiba, 1999; Calder, Lawrence, & Young, 2001)。過去十餘年之間，神經科學界利用大腦造影探討人類的情緒處理，主要的研究材料為負面的情緒(negative valence)，研究發現杏仁核扮演重要角色，當受測者感覺到負面情緒時，杏仁核的活化狀態會改變(Lane, et al., 1997; Taylor, et al., 1998)。然而後來科學家也發現，杏仁核不僅處理負面的情緒，也整理正面的情緒(Davis and Whalen, 2001; Zald, 2003)。

探討人類情感的神經科學家們常使用視覺刺激來激發情緒，以音樂作為刺激的研究為數較少。Blood等人(1999)以配有和聲的旋律作為刺激，探討音樂悅耳與否與情緒反應的關聯。實驗設計中音樂悅耳的標準是以和聲的不和諧度為基準，越多的不和諧音代表音樂越不悅耳。結果發現當刺激聲響越不和諧，受測者右側旁海馬迴(right parahippocampal gyrus)與楔前葉活化越明顯；當刺激聲響越和諧，額極(frontopole)、眼眶額葉皮質、扣帶迴出現越明顯的活化。此外，Brown等人(2004)以正子斷層掃描觀察受測者聆聽不熟悉之悅耳音樂時的情緒反應，結果發現邊緣系統與旁邊緣系統都被活化了，包含扣帶迴、腦島前區、海馬迴後區、顳極上方、腹側紋狀體(ventral striatum)。另外Blood與Zatorre (2001)讓受測者聆聽自己最喜愛的音樂，結果發現當受測者深深被音樂所感動時，大腦處理有關酬賞(reward)與情感的部位被活化了，包括腦島、眼眶額葉皮質、腹側紋狀體；然而有些部位卻出現抑制活化的反應，例如杏仁核、海馬迴等。Menon與Levitin (2005)對於聆聽悅耳音樂的研究，除了進一步證實上述的發現之外，也闡明了腦島前區在酬賞系統中的樞紐地位。

曾經接受過完整音樂訓練與神經科學訓練的德國青年學者Koelsch，與神經語言學家共同研究音樂情緒的神經表徵，他們以悅耳與不悅耳的音樂片段作為刺激，比較大腦的活化型態(Koelsch, Fritz, DY, Muller, & Friederici, 2006)。該實驗的悅耳音樂刺激採用歐洲古典樂的器樂曲，大多屬於輕快喜樂的舞曲。不悅耳的音樂則透過電腦軟體在悅耳的旋律之上二度與下四度各加上一個音符，使得原本悅耳的聲響全部變成不和諧的。實驗結果顯示，悅耳的音樂觸動了一個與運動有關的神經迴路，包含羅蘭迪克島蓋(Rolandic operculum)、腦島、腹側紋狀體。當受測者聆聽悅耳的音樂時，兩側羅蘭迪克島蓋皆被活化，該處之活化代表喉部的運動計畫，Koelsch等人(2006)推測，受測者可能將所聽到的聲音以自己的發聲器官在腦海中重

演一遍，發生了類似鏡像神經元系統「內在模仿」的效果。腦島前端的上方部位與羅蘭迪克島蓋相連，曾有研究發現：實際演唱與想像歌唱時，這兩個部位皆出現活化(Jeffries, Fritz, & Braun, 2003; Riecker, Ackermann, Wildgruber, Dogil, & Grodd, 2000)。腦島上方與運動訊息的處理有關(Augustine, 1996)，特別是左前上方區域負責構音計畫(articulatory planning)及動作協調(Ackermann & Riecker, 2004)。腹側紋狀體與正面的情緒反應有關，特別是伏隔核(nucleus accumbens)負責積極向上的情緒處理，它接收來自邊緣系統的訊號並將其傳至負責行動的部位，因此被視為連接邊緣系統與運動皮質的中繼站(Cardinal, Parkinson, Hall, & Everitt, 2002)。總之，愛樂者的前運動區可以表徵傳入耳中的悅耳音樂，反之，不悅耳的音樂較難哼唱，或是不容易引起跟著哼唱的意願，因而無法引起前運動區的活化(Koelsch, et al., 2006)。

綜合本節所述及的神經科學研究成果，我們似乎可以對於演奏者的內在哼唱有更進一步的認識。由於口頭的情緒表達具有較為悠久的演化史，因此，在演奏樂器時輔以內在哼唱能夠幫助情感的想像，活化大腦的邊緣系統與旁邊緣系統。值得注意的是，以內在哼唱來輔助演奏的策略，不一定適用於所有的樂曲，因為有的音樂實在難以哼唱，或是不容易引起哼唱的意願，這方面的議題還有待日後研究。

六、結論

本文回顧了近年有關演奏與動作想像的神經科學研究，從各個腦區的功能著手，探討練琴所造成的大腦神經迴路改變，以及心像練習、內在哼唱時的大腦活化型態。一個關鍵的系統是橫跨額葉、頂葉、顳葉的鏡像神經元系統，此系統整合並轉譯感覺訊息與動作訊息，在心像練習與演奏模仿時都會活化，特別是較為高階的運動皮質與聽覺皮質，以及頂葉下方區域。在音樂演奏的情感投入方面，光憑雙手運動可能不足以激發深刻的情緒，而必須要輔以內在哼唱，這可能是因為腦島與前扣帶迴不僅調控著人類的發聲功能，它們也是運動、感覺、情感等訊息匯集與交換的重要樞紐(Augustine, 1996; Nagai, Kishi, & Kato, 2007)。

心像練習的觀念，在國內的音樂教育圈中較少被提及，本文的文獻探討與理論建構可望增進這方面的應用，或引起相關的研究興趣。心像練習對於演奏能力的提昇究竟有多大的幫助？倘若擅於心像練習者能夠有較佳的練琴效率，那麼，應該如何培養這種能力？上述議題都有待音樂教育專家作進一步的探討。幸運的是，某些與動作想像有關的生理指標（如：膚電阻）可用簡便的方式測量，也不會對於受測者造成太大的干擾。展望未來，音樂教育界與神經科學的交流，應可促進兩者之發展。

參考文獻

胡明霞 (2006) 《動作控制與動作學習》。臺北：金名圖書有限股份公司。

Ackermann, H., & Riecker, A. (2004). The contribution of the insula to motor aspects of speech production: a review and a hypothesis. *Brain Lang*, 89(2), 320-328.

- Augustine, J. R. (1996). Circuitry and functional aspects of the insular lobe in primates including humans. *Brain Res Brain Res Rev*, 22(3), 229-244.
- Bangert, M., Hauesler, U., & Altenmuller, E. (2001). On practice: how the brain connects piano keys and piano sounds. *Ann N Y Acad Sci*, 930, 425-428.
- Baxter, M. G., & Chiba, A. A. (1999). Cognitive functions of the basal forebrain. *Curr Opin Neurobiol*, 9(2), 178-183.
- Blood, A. J., & Zatorre, R. J. (2001). Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion. *Proc Natl Acad Sci U S A*, 98(20), 11818-11823.
- Blood, A. J., Zatorre, R. J., Bermudez, P., & Evans, A. C. (1999). Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nat Neurosci*, 2(4), 382-387.
- Brown, S., Martinez, M. J., & Parsons, L. M. (2004). Passive music listening spontaneously engages limbic and paralimbic systems. *Neuroreport*, 15(13), 2033-2037.
- Buccino, G., Binkofski, F., & Riggio, L. (2004). The mirror neuron system and action recognition. *Brain Lang*, 89(2), 370-376.
- Buccino, G., Vogt, S., Ritzl, A., Fink, G. R., Zilles, K., Freund, H. J., et al. (2004). Neural circuits underlying imitation learning of hand actions: an event-related fMRI study. *Neuron*, 42(2), 323-334.
- Calder, A. J., Lawrence, A. D., & Young, A. W. (2001). Neuropsychology of fear and loathing. *Nat Rev Neurosci*, 2(5), 352-363.
- Cardinal, R. N., Parkinson, J. A., Hall, J., & Everitt, B. J. (2002). Emotion and motivation: the role of the amygdala, ventral striatum, and prefrontal cortex. *Neurosci Biobehav Rev*, 26(3), 321-352.
- Classen, J., Liepert, J., Wise, S. P., Hallett, M., & Cohen, L. G. (1998). Rapid plasticity of human cortical movement representation induced by practice. *J Neurophysiol*, 79(2), 1117-1123.
- Darwin, C. (1872). *The expression of the emotions in man and animals*. [S.l.]: Murray.
- Decety, J., Jeannerod, M., Germain, M., & Pastene, J. (1991). Vegetative response during imagined movement is proportional to mental effort. *Behav Brain Res*, 42(1), 1-5.
- Drummond, P. D., & Quah, S. H. (2001). The effect of expressing anger on cardiovascular reactivity and facial blood flow in Chinese and Caucasians. *Psychophysiology*, 38(2), 190-196.
- Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., & Rizzolatti, G. (1996). Action recognition in the premotor cortex. *Brain*, 119 (Pt 2), 593-609.

- Gerardin, E., Sirigu, A., Lehericy, S., Poline, J. B., Gaymard, B., Marsault, C., et al. (2000). Partially overlapping neural networks for real and imagined hand movements. *Cereb Cortex*, 10(11), 1093-1104.
- Giesecking, W., & Leimer, K. (1972). *Piano technique*. New York: Dover.
- Goginsky, A. M., & Collins, D. (1996). Research design and mental practice. *J Sports Sci*, 14(5), 381-392.
- Guillot, A., & Collet, C. (2005). Contribution from neurophysiological and psychological methods to the study of motor imagery. *Brain Res Brain Res Rev*, 50(2), 387-397.
- Guillot, A., Collet, C., Molinaro, C., & Dittmar, A. (2004). Expertise and peripheral autonomic activity during the preparation phase in shooting events. *Percept Mot Skills*, 98(2), 371-381.
- Guillot, A., Collet, C., Nguyen, V. A., Malouin, F., Richards, C., & Doyon, J. (2008). Functional neuroanatomical networks associated with expertise in motor imagery. *Neuroimage*, 41(4), 1471-1483.
- Halpern, A. R., & Zatorre, R. J. (1999). When that tune runs through your head: a PET investigation of auditory imagery for familiar melodies. *Cereb Cortex*, 9(7), 697-704.
- Haueisen, J., & Knosche, T. R. (2001). Involuntary motor activity in pianists evoked by music perception. *J Cogn Neurosci*, 13(6), 786-792.
- Hickok, G., Buchsbaum, B., Humphries, C., & Muftuler, T. (2003). Auditory-motor interaction revealed by fMRI: speech, music, and working memory in area Spt. *J Cogn Neurosci*, 15(5), 673-682.
- Iacoboni, M. (2009). Imitation, empathy, and mirror neurons. *Annu Rev Psychol*, 60, 653-670.
- Itoh, K., Fujii, Y., Suzuki, K., & Nakada, T. (2001). Asymmetry of parietal lobe activation during piano performance: a high field functional magnetic resonance imaging study. *Neurosci Lett*, 309(1), 41-44.
- Jancke, L., Shah, N. J., & Peters, M. (2000). Cortical activations in primary and secondary motor areas for complex bimanual movements in professional pianists. *Brain Res Cogn Brain Res*, 10(1-2), 177-183.
- Jeffries, K. J., Fritz, J. B., & Braun, A. R. (2003). Words in melody: an H(2)15O PET study of brain activation during singing and speaking. *Neuroreport*, 14(5), 749-754.
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: different channels, same code? *Psychol Bull*, 129(5), 770-814.
- Kleber, B., Birbaumer, N., Veit, R., Trevorrow, T., & Lotze, M. (2007). Overt and imagined singing of an Italian aria. *Neuroimage*, 36(3), 889-900.

- Koelsch, S., Fritz, T., DY, V. C., Muller, K., & Friederici, A. D. (2006). Investigating emotion with music: an fMRI study. *Hum Brain Mapp*, 27(3), 239-250.
- Krings, T., Topper, R., Foltys, H., Erberich, S., Sparing, R., Willmes, K., et al. (2000). Cortical activation patterns during complex motor tasks in piano players and control subjects. A functional magnetic resonance imaging study. *Neurosci Lett*, 278(3), 189-193.
- Lane, R. D., Reiman, E. M., Bradley, M. M., Lang, P. J., Ahern, G. L., Davidson, R. J., et al. (1997). Neuroanatomical correlates of pleasant and unpleasant emotion. *Neuropsychologia*, 35(11), 1437-1444.
- Langheim, F. J., Callicott, J. H., Mattay, V. S., Duyn, J. H., & Weinberger, D. R. (2002). Cortical systems associated with covert music rehearsal. *Neuroimage*, 16(4), 901-908.
- Levinson, D. F., & Edelberg, R. (1985). Scoring criteria for response latency and habituation in electrodermal research: a critique. *Psychophysiology*, 22(4), 417-426.
- Lotze, M., Montoya, P., Erb, M., Hulsmann, E., Flor, H., Klose, U., et al. (1999). Activation of cortical and cerebellar motor areas during executed and imagined hand movements: an fMRI study. *J Cogn Neurosci*, 11(5), 491-501.
- Lotze, M., Scheler, G., Tan, H. R., Braun, C., & Birbaumer, N. (2003). The musician's brain: functional imaging of amateurs and professionals during performance and imagery. *Neuroimage*, 20(3), 1817-1829.
- MacLean, P. D. (1990). *The triune brain in evolution : role in paleocerebral functions*. New York: Plenum Press.
- Malouin, F., Richards, C. L., Durand, A., & Doyon, J. (2008). Reliability of mental chronometry for assessing motor imagery ability after stroke. *Arch Phys Med Rehabil*, 89(2), 311-319.
- Manthey, S., Schubotz, R. I., & von Cramon, D. Y. (2003). Premotor cortex in observing erroneous action: an fMRI study. *Brain Res Cogn Brain Res*, 15(3), 296-307.
- Meister, I. G., Krings, T., Foltys, H., Boroojerdi, B., Muller, M., Topper, R., et al. (2004). Playing piano in the mind--an fMRI study on music imagery and performance in pianists. *Brain Res Cogn Brain Res*, 19(3), 219-228.
- Menon, V., & Levitin, D. J. (2005). The rewards of music listening: response and physiological connectivity of the mesolimbic system. *Neuroimage*, 28(1), 175-184.
- Mulder, T., Zijlstra, S., Zijlstra, W., & Hochstenbach, J. (2004). The role of motor imagery in learning a totally novel movement. *Exp Brain Res*, 154(2), 211-217.
- Munte, T. F., Altenmuller, E., & Jancke, L. (2002). The musician's brain as a model of neuroplasticity. *Nat Rev Neurosci*, 3(6), 473-478.

- Nagai, M., Kishi, K., & Kato, S. (2007). Insular cortex and neuropsychiatric disorders: a review of recent literature. *Eur Psychiatry*, 22(6), 387-394.
- Oishi, K., Kasai, T., & Maeshima, T. (2000). Autonomic response specificity during motor imagery. *J Physiol Anthropol Appl Human Sci*, 19(6), 255-261.
- Oishi, K., & Maeshima, T. (2004). Autonomic nervous system activities during motor imagery in elite athletes. *J Clin Neurophysiol*, 21(3), 170-179.
- Papadelis, C., Kourtidou-Papadeli, C., Bamidis, P., & Albani, M. (2007). Effects of imagery training on cognitive performance and use of physiological measures as an assessment tool of mental effort. *Brain Cogn*, 64(1), 74-85.
- Penhune, V. B., Zattore, R. J., & Evans, A. C. (1998). Cerebellar contributions to motor timing: a PET study of auditory and visual rhythm reproduction. *J Cogn Neurosci*, 10(6), 752-765.
- Porro, C. A., Francescato, M. P., Cettolo, V., Diamond, M. E., Baraldi, P., Zuiani, C., et al. (1996). Primary motor and sensory cortex activation during motor performance and motor imagery: a functional magnetic resonance imaging study. *J Neurosci*, 16(23), 7688-7698.
- Riecker, A., Ackermann, H., Wildgruber, D., Dogil, G., & Grodd, W. (2000). Opposite hemispheric lateralization effects during speaking and singing at motor cortex, insula and cerebellum. *Neuroreport*, 11(9), 1997-2000.
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V., & Fogassi, L. (1996). Premotor cortex and the recognition of motor actions. *Brain Res Cogn Brain Res*, 3(2), 131-141.
- Rizzolatti, G., & Luppino, G. (2001). The cortical motor system. *Neuron*, 31(6), 889-901.
- Schlaug, G., Jancke, L., Huang, Y., Staiger, J. F., & Steinmetz, H. (1995). Increased corpus callosum size in musicians. *Neuropsychologia*, 33(8), 1047-1055.
- Seung, Y., Kyong, J. S., Woo, S. H., Lee, B. T., & Lee, K. M. (2005). Brain activation during music listening in individuals with or without prior music training. *Neurosci Res*, 52(4), 323-329.
- Spencer, H. (1868). *Essays : Scientific, Political and Speculative*. [S.l.]: Williams & N.
- Stephan, K. M., Fink, G. R., Passingham, R. E., Silbersweig, D., Ceballos-Baumann, A. O., Frith, C. D., et al. (1995). Functional anatomy of the mental representation of upper extremity movements in healthy subjects. *J Neurophysiol*, 73(1), 373-386.
- Taylor, S. F., Liberzon, I., Fig, L. M., Decker, L. R., Minoshima, S., & Koeppe, R. A. (1998). The effect of emotional content on visual recognition memory: a PET activation study. *Neuroimage*, 8(2), 188-197.
- Yaguez, L., Nagel, D., Hoffman, H., Canavan, A. G., Wist, E., & Homberg, V. (1998). A mental route to motor learning: improving trajectorial kinematics through imagery training. *Behav Brain Res*, 90(1), 95-106.

音樂學者作為史家兼志士： 以音樂的過去想象現代奧地利的國族認同

金立群

國立交通大學音樂研究所助理教授

摘要

奧地利這個在二十世紀前半葉就換了六個國號、四首國歌的國家，它的集體記憶及認同怎能不充滿迷惘與混亂。在渴切追求國族認同之中，愛國的奧地利音樂學者難免會借用音樂歷史來想像國家的淵源不息與獨特。這個議題卻在近年的研究如1998的《最德意志的藝術》與2002的《音樂與德國國族認同》中頗受忽略，雖然正是奧地利的德國認同最具爭議。查自1918年起的奧地利音樂史學，呈現著兩套主要的不同策略，卻又各有難處。一為本質論，以「奧地利」的音樂為主題：但音樂中的「奧地利」是取決於形式風格，抑或只要是出於奧地利人手筆，然而「奧地利人」又是以血統、出生地、或歸化為準？二為地域論，專注於「在奧地利」的音樂：但那此如今在境外的哈布斯堡前屬地就一概不理？儘管如此，本研究仍對二十世紀奧地利音樂史學抱批判卻同情的解讀，有別於達爾豪斯對此再三的否定（1977, 80, 84）。達氏合理的質疑，限於當前疆界的奧地利音樂史能否反映所有歷史上以及美學上的狀況，但以一個德國音樂學者去無視他的奧地利同僚欲參與建國的正當需求，則頗為不智。面對認同的難題，我們實可援用維根斯坦的「家族相似性」（1953）概念來想像認同而避免本質論的窠臼，並以查理泰勒的「認可政治」（1992）來接納差異而無需據為己有。

關鍵詞：音樂史學、奧地利、認同、國族主義、國際主義

The Musicologist as Historian and Patriot: Imagining National Identity with the Musical Past in Modern Austria

KAM, Lap-Kwan

Assistant Professor, Institute of Music, National Chiao Tung University

Abstract

For a country like Austria that had six official names and four national anthems just within the first half of the twentieth century, how can its collective memory and identity be anything but vague and disputed? In her desperate search for national identity, native musicologists with patriotic concern have inevitably engaged the musical past to imagine her continuity and distinction. Yet this issue is somehow marginalized in recent studies such as *Most German of the Arts* (1998) and *Music and German National Identity* (2002), although it is exactly Austria's German identity that has been so controversial. Two major and contrasting approaches in the historiographical writings since 1918 can be observed, and each not without its own difficulties. First, the essentialist approach, with "Austrian Music" as its subject matter—but should the Austrianness in music be determined by formal essence or just by being composed by an Austrian, and Austrian by *jus soli*, *jus sanguinis*, or naturalization? Second, the territorial approach, concentrating on "Music in Austria"—but should all those former Hapsburg territories be neglected? Nevertheless, this study attempts a critical and yet empathic reading of music historiography in twentieth-century Austria, and does not share Carl Dahlhaus' repeated objection to the whole project (1977, 80, 84). Although his skepticism, that a music history of Austria confined to the present national border could do justice to all historical and aesthetic circumstances, is quite sensible, it is insensitive for a German musicologist to disregard his Austrian colleagues' legitimate desire for participation in the nation-building process. In facing the problem of identity, we would rather invoke Wittgenstein's notion of "family resemblances" (1953) to imagine identity without essentializing, and Charles Taylor's "politics of recognition" (1992) to embrace differences without appropriating.

Keywords: music historiography, Austria, identity, nationalism, internationalism

The Musicologist as Historian and Patriot: Imagining National Identity with the Musical Past in Modern Austria¹

Introduction: The Unbearable Seriousness of National Music Historiography

The writing of national music history is as natural as it is unbearably serious. At least after Johann Gottfried Herder it seems natural that every nation has its own musical voice; and as each nation “presupposes a past,” as Ernest Renan says, so does its music.² However, the native musicologist who is usually responsible for the writing of national music history seldom functions as mere historian, only to show, according to Ranke’s dictum, “wie es eigentlich gewesen” (how it really was).³ Rather, one acts *nolens volens* also as patriot, obliged to narrate and invent a musical past for the present and future of one’s country.⁴

Herein lays the unbearable seriousness: any critical stance of the native historiographer is vulnerable to the charge of political incorrectness, disloyalty, or even “patricide” (that is the word of a negative assessment of a research project on the history of the musicology in Vienna in 1999).⁵ If the critic is an alien (the “etic” view), he or she could be accused of imprudent interference, having “little understanding for the domestic psycho-political circumstances then” and dismissed as a “naïve observer” (responses explicit and implicit to Carl Dahlhaus by the editors of *Musikgeschichte Österreichs* [Music History of Austria] in 1993 and 1995).⁶

This unbearable seriousness is of course very much felt by the present writer, who has benefited so much from his musical and academic training in Vienna, thus does not want to be understood as a mindless “Nestbeschmutzer” (nest polluter). Nevertheless, I just want to look at some examples of music historiographies of modern Austria and its critique, for they are somehow left out in recent

1 A shorter version of this paper was presented at the 72nd Annual Meeting of the American Musicological Society in Los Angeles, 2–5 November, 2006. The author is grateful to the Taiwan National Science Council for supporting this project (NSC 95-2411-H-133-004), and to the two anonymous reviewers for their helpful comments. All translations are by the author unless otherwise indicated.

2 Johann Gottfried von Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*, ed. Johann von Müller (Tübingen: Cotta, 1807); Ernest Renan, “What is a Nation? [Lecture of 1882],” in *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha (London: Routledge, 1990), 19.

3 Leopold Ranke, *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* (Leipzig: Reimer, 1824), vi.

4 For a recent discussion on this issue see Krishan Kumar, “Nationalism and the Historians,” in *The Sage Handbook of Nations and Nationalism* ed. Gerard Delanty and Krishan Kumar (London: Sage, 2006), 7–20.

5 Michael Staudinger, “Ein ‘vatermörderisches’ Projekt? Zur Geschichte der Wiener Musikwissenschaft 1920–1960,” in *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, ed. Dominik Schweiger, Staudinger, and Nikolaus Urbanek (Frankfurt: Lang, 2004), 401.

6 Gernot Gruber, “Probleme der österreichischen Musikgeschichtsschreibung,” *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (1993): 476; Rudolf Flotzinger and Gruber, “Vorwort zur zweiten Auflage,” in *Musikgeschichte Österreichs*, ed. Flotzinger and Gruber, 2nd ed. (Vienna: Böhlau, 1995), 11.

studies such as *Most German of the Arts* and *Music and German National Identity*.⁷ Then I want to propose a critical and yet empathic instead of judgmental reading of national music historiography: critical of any opportunism, chauvinism, or covering-up, but empathic to the legitimate desire of a musicologist to do something for one's own country. Moreover, since national music history often collapses into the search of identity, so I would also like to see if there are some ways to loosen up the exclusiveness of national and cultural identities so that the seriousness of national music historiography may be eased.

1. Music History and the Austrian Identity Entangled

Friedrich Nietzsche's famous remark that "it is characteristic of the Germans that the question 'what is Germanness?' never dies out among them," can be easily adapted to describe the Austrians, and not just by the cynics.⁸ Indeed, the question of "what is Austrianness?" still haunts today's Austrians. The title of the first chapter of *Das Buch Österreich* [The Austria Book], a historical anthology on the Austrian identity published in 2005 (jubilees of 60 years Second Republic, 50 years Austrian State Treaty and 10 years EU-membership) tells it all: "Ambivalence as Constant: The Nature of Austria and the Austrians."⁹

To be sure, the received content of national identities has been superseded, as the historical struggle between the authoritarian form of nationalism foreshadowed by Johann Gottlieb Fichte on the one hand, and the liberal form advocated by J. S. Mill on the other, has been won principally by the latter.¹⁰ Therefore, when in the above-mentioned *Das Buch Österreich*, the editor Hans Rauscher opens with the conviction that "the long-lasting search for the Austrian identity has found a good end," and the present Austrian President Heinz Fischer concludes optimistically that "Austria has discovered its unmistakable Self," I am certain that they are being neither ironic nor sarcastic.¹¹ Indeed, as a recent opinion research indicates, that "unmistakable Self" in the eyes of today's Austrians no longer resembles the nineteenth-century image of a nation with its own language, culture, peculiar destiny, and so forth.¹² Nation is now understood commonly as state, the modern state, defined by population,

7 Pamela Maxine Potter, *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich* (New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1998); Celia Applegate and Pamela Maxine Potter, eds., *Music and German National Identity* (Chicago: University of Chicago Press, 2002).

8 Friedrich Nietzsche, "Völker und Vaterländer," in *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (Leipzig: Naumann, 1886), 8: 244.

9 Hans Rauscher, ed., *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss* (Vienna: Christian Brandstätter, 2005).

10 David Miller, "Nation and Nationalism," *Routledge Encyclopedia of Philosophy Online* (1998), <http://www.rep.routledge.com/article/S039>.

11 Rauscher, "Vorwort. Wer wir sind. Eine Selbstvergewisserung in österreichischer Literatur, Geschichte, Poesie und Volkskultur," in *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, ed. Hans Rauscher (Vienna: Christian Brandstätter, 2005), 11; Heinz Fischer, "Österreich hat zu seinem unverwechselbaren Selbst gefunden," *ibid.*, 598–603.

12 Peter Ulram, "Österreichs Nationalbewusstsein heute," in *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, 583–86.

territory, legitimate government, and political sovereignty. In today's Austria, nationalism has been transformed into state patriotism.

Nonetheless, Herder's romantic idea of cultural nationalism still lingers on.¹³ As nations are what Benedict Anderson calls "imagined communities," indoctrinated with historical myths and cultural homogeneity, which were exploited especially in the politics of the decline of empires.¹⁴ So when the notions of music being "the most German of the arts" and Germans being the "people of music" were nurtured, modern Austria was promoted as the "land of music" (as an opposite slogan to England's being *Das Land ohne Musik* [the land without music]?).¹⁵ Surely, if others can find national glory in their musical heritage, it is just too tempting for the Austrians not to do so, since from Mozart to Mahler, Kreisler to Karajan, most composers and performers featured all over the world in concert halls and recordings are deeply associated with Austria, if not *bona fide* natives. In facing the decline of the Hapsburg dynasty and on the way to building a much-reduced republic, it is understandable that the political weakened Austria has been claiming and reclaiming its image as a cultural superpower.¹⁶

It is therefore also understandable that a veteran musicologist will claim in the preface to his *Geschichte der Musik in Österreich* (History of Music in Austria, 1988) that, "if one so wishes, then [this is] a contribution to the self-discovery of today's Austrian;" however, when later on it is declared that Beethoven is an "Austrian composer of German-Dutch origin" and Mozart is the "greatest Austrian composer"—putting aside the question of appropriateness of such subjective value judgment and the fact that Salzburg was a sovereign prince-archbishopric until 1803—the Pandora's box of defining Austrianness is opened instead again.¹⁷ Indeed, for a country that had six official names and four national anthems just within the first half of the twentieth century, how can its collective memory and identity be anything but vague and disputed?¹⁸

Especially the question of Austria's German identity is unsettling, not only since the so-called Austrian *Historikerstreit* provoked by Karl Dietrich Erdmann in the late 1970s, when he included twentieth-century Austrian history in the series "Handbook of German History."¹⁹ Erdmann's later

13 Johann Gottfried Herder, *J. G. Herder on Social and Political Culture*, ed. and trans. F. M. Barnard (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

14 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Revised ed. (London: Verso, 2006).

15 See for example the first in a series of official publications: Heinrich Kralik et al., *Österreich, Land der Musik* (Vienna: Bundespressedienst, 1956); Oscar A. H. Schmitz, *Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme* (Munich: Müller, 1920).

16 Cornelia Szabó-Knotik, "Mythos Musik in Österreich. Die zweite Republik," in *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*, ed. Emil Brix, Ernst Bruckmüller, and Hannes Stekl (Vienna: Verlag für Geschichte und Politik, 2004), 243–70.

17 Flotzinger, *Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen* (Graz: Styria, 1988), 7, 226, 40.

18 Johannes Steinbauer, *Land der Hymnen. Eine Geschichte der Bundes hymnen Österreichs* (Vienna: Sonderzahl, 1997).

19 Karl Dietrich Erdmann, *Deutschland unter der Herrschaft des Nationalsozialismus, 1933–1939. Der zweite Weltkrieg. Das Ende des Reiches und die Entstehung der Republik Österreich, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik*, ed. Bruno Gebhardt, 9th ed., vol. 4 part 2, *Handbuch der deutschen Geschichte*

thesis of “three states, two nations, one race?” again sparked heated discussions.²⁰ Even on the New Year’s day of 2006, when Austria was taking turn to chair the EU for half a year, chancellor Wolfgang Schüssel still had to declare in a interview for the Austrian National Television that Austrians are not half German (“wir sind keine halben Deutschen”).²¹ That denial itself confirms the persistence of the problem.

In Austria’s desperate search for national identity, musicologists with patriotic concern have inevitably engaged the musical past to imagine her continuity and distinction. The history of this effort can be seen as closely matching the political history of Austria in three stages: firstly, the First Republic, 1918–37; secondly, the “Ostmark” ‘Eastern March’ within Nazi Germany, 1938–45; and thirdly, the Second Republic since 1945. We may also notice a change of self-image from first “the better German,” then “the incomplete German,” and finally to “the proud Austrian.”²²

To understand the situation, it may be useful to take a quite review of some of the historical contexts. Remarkable are the twice prohibitions of *Anschluss* with Germany in 1919 and 1955, the selection of a new national anthem in 1946 (leaving Germany to use the old Haydn tune alone), and the twice commemorations of “Thousand Years of Austria” in 1976 and 1996:

- 1918 Republic of German Austria (*Deutschösterreich*); the newly-formed parliament asked for a union (*Anschluss*) with Germany, but was prohibited by the Treaty of St-Germain-en-Laye in 1919
- 1920–34 Republic of Austria
To mark a clear break from the past, a new composition was commissioned to replace Haydn’s *Kaiserhymne* of 1797, which was however reinstated in 1929 (Germany has adopted Haydn’s tune since 1922).
- 1934–38 Austrofascism
- 1938–45 *Anschluss* with Nazi Germany
- 1945–55 The Second Republic, under allied occupation
A pseudo-Mozart tune was adopted as national anthem in 1946, leaving Haydn’s *Kaiserhymne* to Germany alone.
- 1955 The State Treaty establishes an independent and neutral Austria; the article on Austria’s war responsibility was successfully bargained out by Austria, but *Anschluss* with Germany again forbidden; joined the United Nations
- 1976 “Thousand Years of Austria”: celebrating the beginning of Babenberg rule in 976

(Stuttgart: Klett, 1976). See also Fritz Fellner and Georg E. Schmid, “Ende oder Epoche der deutschen Geschichte? Bemerkungen zum Abschlußband des Gebhardtschen Handbuchs,” *Zeitgeschichte* 5 (1978).

20 Erdmann, *Die Spur Österreichs in der deutschen Geschichte. Drei Staaten, zwei Nationen, ein Volk?* (Zürich: Manesse-Verlag, 1989).

21 Wolfgang Schüssel, “Unbehagen an Wurzel packen. Bundeskanzler Schüssel im Interview mit der ZiB 1, http://www.eu2006.gv.at/de/News/Speeches_Interviews/schuessel_zib_1_01_2006.html/.

22 See also Lap-Kwan Kam, “Writing Music History in Austria and in Taiwan: Some Preliminary Observations,” *Humanitas Taiwanica* 61 (2004): 103–38.

1986	Kurt Waldheim elected president, despite controversy over his role in German army during WWII
1991	First formal apology for Austria's Nazi past by Chancellor Franz Vranitzky
1995	Joined the European Union
1996	"Thousand Years of Austria" again: now celebrating the oldest known document using the name Austria (<i>Ostarrichi</i>) in 996
2000	EU sanctions as Jörg Haider's far-right Freedom Party enters government
2006	EU presidency until July, grandeur of past Habsburg resurrected?

The first book on Austrian music *Die österreichische Tonkunst* appeared in the fateful year of 1918, when Austria was diminished to a *Rumpfstaat*, a torso state.²³ The Imperial Theatre director Max Millenkovich (pseudonym Morold) wrote this booklet for the series "Austrian Library: A Collection of Enlightening Writings on Austria," which is published in 15 volumes by the Österreichische waffenbrüderliche Vereinigung in Wien (Austrian Comrade-in-Arms Union, Vienna) in 1917–26. His characterizations of the specifically Austrianness in music—ethnicity, landscape, folklore, mentality, etc.—are hardly verifiable, but not unlike so many other national myths, being unverifiable is the key to imperishability. His fellow countryman, Arnold Schoenberg, also shared Millenkovich's view that the future of German music lies in the hands of Austrians.²⁴

The transition from the "Austrian as the better German" position to those of the "Austrian as the incomplete German" is represented by two essays with the same title "Das Österreichertum in der Musik" (The Austrianness in Music) by the musicologist Robert Lach in 1929 and 1938, invoking the Austrian "Gemütlichkeit" (coziness, cheerfulness) to argue against and for the *Anschluss* respectively—not surprisingly, since Lach became a Nazi member in 1933.²⁵ Lach's characterization of *Gemütlichkeit* as the typical Austrianness in music is at best a tautology: since the Austrians are *gemütlich*, Austrian music is *gemütlich*.²⁶ These two essays parallel the two special performances of Beethoven's "rescue opera" *Fidelio* at the Vienna State Opera, one on 1938 to commemorate the so-called liberation of Austria—that is the *Anschluss*—by Nazi Germany, one on 1955 for the liberation by (and from!) the Allies.²⁷ Both reinterpretations are examples of political correctness *par excellence*.

While the "proud Austrian" has come of age slowly after the Second World War, the search for identity in music still continued in the old direction. Even the booklet *950 Jahre österreichische*

23 Max von Millenkovich, *Die österreichische Tonkunst*, ed. Richard Ritter von Wettstein, vol. 10, Österreichische Bücherei. Eine Sammlung aufklärender Schriften über Österreich (Vienna: Carl Fromme, 1918).

24 Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs* (Kassel: Bärenreiter, 1959), 26; Arnold Schönberg, *Ausgewählte Briefe*, ed. Erwin Stein (Mainz: Schott, 1958), 108.

25 Robert Lach, "Das Österreichertum in der Musik," *Volkswohl. Wissenschaftliche Monatschrift* 20, no. 12 (1929): 447–52; and "Das Österreichertum in der Musik," *Allgemeine Musikzeitung* 65, no. 36 (1938): 529–31.

26 For one of the few discussions of this popular characterization of the Austrians see "Gemütlichkeit," in *Inszenierungen. Stichwörter zu Österreich*, ed. Susanne Breuss, Karin Liebhart, and Andreas Pribersky (Vienna: Sonderzahl, 1995).

27 Manfred Wagner, "Die zweite Republik I. Kultur seit 1945," in *Musikgeschichte Österreichs*, 2nd ed., 253.

Musik (950 Years of Austrian Music) by Erich Schenk, the doyen of post-war musicology in Austria, offers no new argument.²⁸ The surprisingly tolerant and broad-minded declaration of the opening sentence that “the music of Austria is the result of the mixing process [Vermischungsvorgang] of European cultural values,” is less a sincere conversion of a past Nazi-collaborator than a display of political opportunism.²⁹ Schenk was appointed to the Vienna University in the *Anschluss* year of 1938, and shrewd enough to stay on after the war; he even managed to be promoted to the positions of dean and then later rector of the university.³⁰ He claims in his self-written biography for the MGG that he had protected the old Guido Adler and his valuable library against the Nazi, but it is now shown to be a myth.³¹

As the first substantial music history of Austria, *Musikgeschichte Österreichs* appeared in 2 volumes in 1977 and 1979, published as the inaugural project of the then new founded Austrian Musicological Society and to commemorate the millennium of Austria in 1976.³² This new project prudently distances itself from the tradition of pseudo-scholarship of finding the Austrianness in music, and aims instead at a “territorial” music history of Austria. In the climate of the Cold War years, the project committed itself to avoid the charge of appropriating the music tradition of central Europe; however, exactly those neighbouring countries criticized it afterwards for leaving them out. Only in the 1995 second edition of the book, when the course of 1989 has consolidated, and another Austrian millennium was approaching in 1996, a stronger regional tie is sought.³³ Yet the project’s inherent problem is even more unmistakable: too conformed to the political correctness of the day.

Indeed, the writing of a “Music History of Central Europe” is contemplated in the preface of the second edition as a meaningful alternative. But then of course, the project can no longer function as a “manifestation” of the Austrian Musicological Society, nor a “proof” of the young Austrian musicologists’ capabilities, nor a “remembrance” of (or nostalgia for) the small but self-assured Austria, as stated in the first edition.³⁴ The agenda must be broadened.

To summarize: these writings between 1918 and 1995 show two contrasting approaches, and each not without its own difficulties. First, the essentialist approach: but should “Austrian

28 Erich Schenk, *950 Jahre österreichische Musik* (Vienna: Bellaria, 1946).

29 Matthias Pape, “Erich Schenk: ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee,” *Die Musikforschung* 53 (2000): 413–31.

30 Also compare the entries on him in Stanley Sadie and John Tyrrell, eds., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (London: Macmillan, 2001) and Flotzinger, ed., *Österreichisches Musiklexikon* (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002–06).

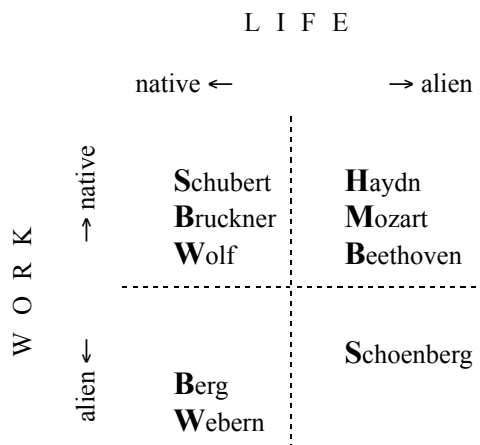
31 Erich Schenk, “Schenk, Erich,” in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. Friedrich Blume (Kassel: Bärenreiter, 1963), vol. 11, col. 1664–66; Yukiko Sakabe, “Erich Schenk und der Fall Adler-Bibliothek,” in *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, 383–91.

32 Flotzinger and Gruber, eds., *Musikgeschichte Österreichs*, 2 vols. (Graz: Styria, 1977, 1979).

33 Flotzinger and Gruber, “Vorwort zur zweiten Auflage,” 13.

34 *Ibid.*, 11–12.

Music” or the Austrianness in music be determined by formal essence or just by being composed by an Austrian—and Austrian by *jus soli* (right of the soil), *jus sanguinis* (right of the blood), or naturalization? Just to illustrate how ridiculous such lines of thought are, we may take for example the following nine composers and their music: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Wolf, Schoenberg, Berg, and Webern. Strictly speaking, the Viennese classical trias cannot be claimed as wholly Austrian (even though Beethoven’s case has been argued legally),³⁵ and as Schoenberg was Jewish—no matter how much he was assimilated—so was his music, and the music of his “school”:



Such is the extreme position taken by Alfred Orel, who was famous for his first complete edition of Bruckner’s Ninth Symphony, and a Nazi member. In his 1935 essay “Österreichisches Wesen in Österreichischer Musik” (Austrian Nature in Austrian Music), Orel spotlights only on the trias Schubert-Bruckner-Wolf.³⁶ Second, the territorial approach: but could “Music in Austria” neglect all those territories once under the Hapsburg dynasty, like Bohemia and Moravia? Could the many activities of a Mozart outside of Austria’s present border be ignored? To confined to the present political reality of Austria and yet flexible in each historical context is quite impossible as being a zoom lens and a prime lens at the same time.³⁷

35 Gottfried Scholz, “Wer gilt als österreichischer Komponist? Der ‘Österreich’-Begriff im Wandel der Geschichte als Problem nationaler Musikgeschichtsschreibung,” in *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress [der Gesellschaft für Musikforschung] Bayreuth 1981*, ed. Christoph-Hellmut Mahling and Sigrid Wiesmann (Kassel: Bärenreiter, 1985), 46.

36 Alfred Orel, “Österreichisches Wesen in österreichischer Musik (Schubert-Bruckner-Wolf),” *Österreichische Rundschau: Land-Volk-Kultur* 2, no. 1 (1935/36): 22–27.

37 Literature on this problem in Austrian historiography is legion, see e.g. Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs. Kultur - Gesellschaft - Politik* (Graz: Styria, 2000), 10.

2. Dahlhaus, or the End of Austrian Music Historiography?

On three occasions, Carl Dahlhaus has commented on the problems of Austrian music historiography: first a short review for the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, then a longer essay for an anthology on the bilateral history of Germany and Austria, written by pairs of representative scholars of various fields from both countries (but there's no counterpart in musicology from Austria), finally his speech in Basel on national and transnational music historiography, the first part of which was targeted implicitly at *Musikgeschichte Österreichs*.³⁸ Together they form the most substantial critique of the Austrian project so far.

To be fair, Dahlhaus is skeptical with titles like *Musikgeschichte Österreichs* (Music History of Austria) as well as *Geschichte der deutschen Musik* (History of German Music), arguing that neither could be consistent enough to be "subject of a coherence narrative that can establish meaningful relationships between musical phenomena."³⁹ He points out that the musical phenomena that can be meaningfully identified as national occurred only in the 19th century and are not to be projected into the whole music history. At late as 1752 Johann Joachim Quantz still heralded the "vermischter Geschmack" (mixed taste) as the best and thus the future of German music, which is indeed fulfilled by the Viennese classicists.⁴⁰ That this eclecticism was praised in Mozart but condemned as impurity and mediocrity in Meyerbeer began only with the spread of Herder's idea of linking culture with ethnicity, and furthermore hybridity with inauthenticity. Thus Schumann complains of "...dozens of mediocre overtures, in which 1/4 Italian, 1/4 French, 1/8 Chinese, 3/8 German and the sum zero is..."⁴¹ National music historiography is a romantic paradigm, it is incompatible with other times and places, where multiple identities is equally accepted as authentic.

On the other hand, to reproach *Musikgeschichte Österreichs* and *Geschichte der deutschen Musik* in the same breath is quite unfair. For Hans Joachim Moser's *Geschichte der deutschen Musik* was based on the racial methodology of the literature historians August Sauer and Josef Nadler.⁴² After Nadler updated his *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* with a stronger National Socialist accent in 1938–41, Moser also revised and abridged his *Geschichte der deutschen*

38 Carl Dahlhaus, "Eine Musikgeschichte," *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22 Nov. 1977, L8; "Die Musikgeschichte Österreichs und die Idee der deutsche Musik," in *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, ed. Robert A. Kann and Friedrich Prinz, *Bilaterale Geschichtsbücher* (Vienna: Jugend und Volk, 1980), 322–49; "Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung," in *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik, Forum musicologicum* (Winterthur: Amadeus, 1984), 9–32.

39 Dahlhaus, "Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung," 12.

40 Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Reprint of the Berlin Edition of 1752., 3rd repr. ed. (Kassel: Bärenreiter, 2000), 332–34.

41 Robert Schumann, "Kritische Umschau (1836)," in *Schriften über Musik und Musiker*, selected and ed. Josef Häusler (Stuttgart: Reclam, 1982), 78.

42 Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, 3 vols. (Stuttgart: Cotta, 1920–24, vols. 1–2 5th ed., 1930, vol. 3 2nd ed., 1928).

Musik into *Kleine deutsche Musikgeschichte* in 1938.⁴³ However, *Musikgeschichte Österreichs* is not the titled *Geschichte der österreichischen Musik*: it claims not to be an ethnic or nationalistic history, and thus should not be put on the same level as *Geschichte der deutschen Musik*.

Nevertheless, “Austria” and “Austrian” have acquired a most confusing variety of meanings through the ages, so much so that the strategy of *Musikgeschichte Österreichs* to stick to the present boundary will not succeed in presenting the history of an area ruled for centuries by the House of Hapsburg so involved in international affairs without scarifying the larger European perspective.⁴⁴ Not only the concept of Austrian music, but the very concept of Austria itself is too variable to be “subject of a coherence narrative that establishes meaningful relationships between musical phenomena.” Thus states Dahlhaus bluntly: “the music history of Vienna is a concrete reality, the music history of Austria is not.”⁴⁵

3. The Musicologist as Historian and Patriot: A Balancing Act

In the anthology on Germany-Austria bilateral history mentioned above, where Dahlhaus’ most explicit criticism of the Austrian music historiography is published, not only is there no Austrian musicologist to engage in dialogue with him, Dahlhaus himself is mysteriously misidentified as Viennese-born.⁴⁶ For no matter how sensible Dahlhaus’ skepticism that a music history of Austria confined to the present border could do justice to all historical and aesthetic circumstances may sound, it is quite insensitive for a musicologist from post-war Germany to disregard his Austrian colleagues’ legitimate desire for participation in the nation-building process.

For national music histories will continue to be written for pragmatic and political motivations: pragmatically since scholars are often supported by national funding, and teaching material are needed for the national curriculum; politically for national aspirations are to be accommodated, especially for those countries who were or still are suppressed or threatened by others. Seen empathically, the musicologist should have the right to be a patriot and to write music history that serve the nation’s need for cultural identity in the process of nation building.

Seen critically, on the other hand, the musicologist’s patriotism is too often tainted by personal career maneuver, as in the cases of Lach and Schenk. Patriotism may also blind us unintentionally

43 Josef Nadler, *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*, 4th ed., 4 vols. (Berlin: Propyläen, 1938); Moser, *Kleine deutsche Musikgeschichte* (Stuttgart: Cotta, 1938, 2nd. ed. 1949). On the context of their scholarship see Irene Ranzmaier, *Germanistik an der Universität Wien zur Zeit des Nationalsozialismus. Karrieren, Konflikte und die Wissenschaft*, *Literaturgeschichte in Studien und Quellen* (Vienna: Böhlau, 2005).

44 A classical study is Erich Zöllner, *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*, ed. Zöllner, Österreich Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde (Vienna: Verlag für Geschichte und Politik, 1988).

45 Dahlhaus, “Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung,” 11.

46 Kann and Prinz, eds., *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, 562.

to chauvinism and to all sorts of myth-making and covering-up. It is often said that the Austrians have convinced themselves that Hitler was a German and Beethoven an Austrian.⁴⁷ Even in the latest 5-volume *Österreichisches Musiklexikon* of 2002–06, a kind of follow-up project to *Musikgeschichte Österreichs*, the problem of Austria's Nazi past is not yet dealt with in details, whereas many relevant articles in the *New Grove* of 2001 are revised already by Pamela Potter, an expert on these issues.⁴⁸ In 1999, Potter and several professors supported a group of younger musicologists to applied for a pioneer project to research the history of the musicological institute of the University of Vienna from 1920–60. It was rejected; one of the reasons being that the research is hard to avoid “patricide.”⁴⁹

If national music histories are still to be written in spite of Dahlhaus' skepticism, some approaches from other fields should loosen up the exclusiveness of national and cultural identities. Wittgenstein's notion of “family resemblances” may help to imagine identity without essentialism: for example, the symphonies of Bruckner, Brahms, and Dvořák may “have no one thing in common ... but that they are related to one another in many different ways,” and be all included in the music history of Austria without any embarrassment.⁵⁰ And Charles Taylor's “politics of recognition” encourages us to embrace differences without appropriation: even if the Bohemians produce a Dvořák and not a Brahms, we will accept and listen to him; and not, as an ethnocentric statement allegedly attributed to Saul Bellow goes: “when the Zulus produce a Tolstoy we will read him.”⁵¹

For the musicologist to be a historian and a patriot at the same time is to perform a balancing act; and as Isaac Newton notes, “Plato is my friend—Aristotle is my friend—but my greatest friend is truth,” we can manage the conflicting demands only by being more critical and self-critical. Also by being more receptive to ideas in related fields, the writing of national music histories can be undertaken with more tenable concepts and tolerant tones, and might one day become less deadly serious.⁵²

47 Roger Cohen, “A Haider in Their Future,” *New York Times Magazine*, 30 April 2000, 54–59.

48 Flotzinger, ed., *Österreichisches Musiklexikon*; Sadie and Tyrrell, eds., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

49 Staudinger, “Ein ‘vatermörderisches’ Projekt? Zur Geschichte der Wiener Musikwissenschaft 1920–1960,” 401.

50 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations: The German Text, with a Revised English Translation*, trans. G. E. M. Anscombe, 3rd ed. (Oxford: Blackwell, 2003), § 65. For a basically essentialist discussion on the Austrian symphonic tradition see the conference report of the Bruckner Symposium 1993 in Linz, Renate Grasberger, ed., *Entwicklungen, Parallelen, Kontraste. Zur Frage einer “österreichischen Symphonik”*, Bruckner-Symposium 1993 (Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1996).

51 Charles Taylor et al., *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, ed. Amy Gutmann (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994), 42, 71.

52 See also Jürgen Habermas, “On the Public Use of History,” in *The Postnational Constellation: Political Essays* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001), 37; Kevin Passmore et al., “Historians and the Nation-State: Some Conclusions,” in *Writing National Histories: Western Europe Since 1800*, ed. Stefan Berger, Mark Donovan, and Kevin Passmore (London: Routledge, 1999), 281–304.

Works Cited

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised ed. London: Verso, 2006.
- Applegate, Celia, and Pamela Maxine Potter, eds. *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Cohen, Roger. "A Haider in Their Future." *New York Times Magazine*, 30 April 2000, 54–59.
- Dahlhaus, Carl. "Die Musikgeschichte Österreichs und die Idee der deutsche Musik." In *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, edited by Robert A. Kann and Friedrich Prinz, 322–49. Vienna: Jugend und Volk, 1980.
- . "Eine Musikgeschichte." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22 Nov. 1977, L8.
- . "Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung." In *Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik*, 9–32. Winterthur: Amadeus, 1984.
- Erdmann, Karl Dietrich. *Deutschland unter der Herrschaft des Nationalsozialismus, 1933–1939. Der zweite Weltkrieg. Das Ende des Reiches und die Entstehung der Republik Österreich, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik*. Edited by Bruno Gebhardt. 9th ed. Vol. 4 Part 2, *Handbuch der deutschen Geschichte*. Stuttgart: Klett, 1976.
- . *Die Spur Österreichs in der deutschen Geschichte. Drei Staaten, zwei Nationen, ein Volk?* Manesse-Bücherei, Vol. 27. Zürich: Manesse-Verlag, 1989.
- Fellner, Fritz, and Georg E. Schmid. "Ende oder Epoche der deutschen Geschichte? Bemerkungen zum Abschlußband des Gebhardtschen Handbuchs." *Zeitgeschichte* 5 (1978): 158–71.
- Fischer, Heinz. "Österreich hat zu seinem unverwechselbaren Selbst gefunden." In *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, edited by Hans Rauscher, 598–603. Vienna: Christian Brandstätter, 2005.
- Flotzinger, Rudolf. *Geschichte der Musik in Österreich. Zum Lesen und Nachschlagen*. Graz: Styria, 1988.
- , ed. *Österreichisches Musiklexikon*. 5 vols. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002–06.
- Flotzinger, Rudolf, and Gernot Gruber, eds. *Musikgeschichte Österreichs*. 2 vols. Graz: Styria, 1977, 1979.
- . "Vorwort zur zweiten Auflage." In *Musikgeschichte Österreichs*, edited by Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber, 2nd ed., 11–16. Vienna: Böhlau, 1995.
- "Gemütlichkeit." In *Inszenierungen. Stichwörter zu Österreich*, edited by Susanne Breuss, Karin Liebhart and Andreas Pribersky. Vienna: Sonderzahl, 1995.

- Grasberger, Renate, ed. *Entwicklungen, Parallelen, Kontraste. Zur Frage einer "österreichischen Symphonik,"* Bruckner-Symposion 1993. Vienna: Musikwissenschaftlicher Verlag, 1996.
- Gruber, Gernot. "Probleme der österreichischen Musikgeschichtsschreibung." *Studien zur Musikwissenschaft* 42 (1993): 475–85.
- Habermas, Jürgen. "On the Public Use of History." In *The Postnational Constellation: Political Essays*, Studies in Contemporary German Social Thought, 26–37. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.
- Herder, Johann Gottfried. *J. G. Herder on Social and Political Culture*. Translated by F. M. Barnard. Edited by F. M. Barnard, Cambridge Studies in the History and Theory of Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- Herder, Johann Gottfried von. *Stimmen der Völker in Liedern*. Edited by Johann von Müller. Tübingen: Cotta, 1807.
- Kam, Lap-Kwan. "Writing Music History in Austria and in Taiwan: Some Preliminary Observations." *Humanitas Taiwanica* 61 (2004): 103–38.
- Kann, Robert A., and Friedrich Prinz, eds. *Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch*, Bilaterale Geschichtsbücher. Vienna: Jugend und Volk, 1980.
- Kralik, Heinrich, et al. *Österreich, Land der Musik*. Vienna: Bundespressdienst, 1956.
- Kumar, Krishan. "Nationalism and the Historians." In *The Sage Handbook of Nations and Nationalism*, edited by Gerard Delanty and Krishan Kumar, 7–20. London: Sage, 2006.
- Lach, Robert. "Das Österreichertum in der Musik." *Volkswohl. Wissenschaftliche Monatschrift* 20, no. 12 (1929): 447–52.
- . "Das Österreichertum in der Musik." *Allgemeine Musikzeitung* 65, no. 36 (1938): 529–31.
- Millenkovich, Max von. *Die österreichische Tonkunst*. Edited by Richard Ritter von Wettstein. Österreichische Bücherei. Eine Sammlung aufklärender Schriften über Österreich, Vol. 10. Vienna: Carl Fromme, 1918.
- Miller, David. "Nation and Nationalism." *Routledge Encyclopedia of Philosophy Online* (1998), <http://www.rep.routledge.com/article/S039>.
- Moser, Hans Joachim. *Geschichte der deutschen Musik*. 3 vols. Stuttgart: Cotta, 1920–24 (vols. 1–2, 5th ed., 1930; vol. 3, 2nd ed., 1928).
- . *Kleine deutsche Musikgeschichte*. Stuttgart: Cotta, 1938, 2nd. ed. 1949.
- Nadler, Josef. *Literaturgeschichte des deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der deutschen Stämme und Landschaften*. 4th ed. 4 vols. Berlin: Propyläen, 1938.
- Nietzsche, Friedrich. "Völker und Vaterländer." In *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, 8: 244. Leipzig: Naumann, 1886.

- Orel, Alfred. "Österreichisches Wesen in österreichischer Musik (Schubert-Bruckner-Wolf)." *Österreichische Rundschau: Land-Volk-Kultur* 2, no. 1 (1935/36): 22–27.
- Pape, Matthias. "Erich Schenk: Ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee." *Die Musikforschung* 53 (2000): 413–31.
- Passmore, Kevin, et al. "Historians and the Nation-State: Some Conclusions." In *Writing National Histories: Western Europe Since 1800*, edited by Stefan Berger, Mark Donovan and Kevin Passmore, 281–304. London: Routledge, 1999.
- Potter, Pamela Maxine. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press, 1998.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversère zu spielen*. Reprint of the Berlin Edition of 1752. 3rd repr. ed. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- Ranke, Leopold. *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*. Leipzig: Reimer, 1824.
- Ranzmaier, Irene. *Germanistik an der Universität Wien zur Zeit des Nationalsozialismus. Karrieren, Konflikte und die Wissenschaft*, Literaturgeschichte in Studien und Quellen. Vienna: Böhlau, 2005.
- Rauscher, Hans, ed. *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*. Vienna: Christian Brandstätter, 2005.
- . "Vorwort. Wer wir sind. Eine Selbstvergewisserung in österreichischer Literatur, Geschichte, Poesie und Volkskultur." In *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, edited by Hans Rauscher, 9–14. Vienna: Christian Brandstätter, 2005.
- Renan, Ernest. "What is a Nation? [Lecture of 1882]." In *Nation and Narration*, edited by Homi K. Bhabha, 8–22. London: Routledge, 1990.
- Rufer, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- Sadie, Stanley, and John Tyrrell, eds. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. 29 vols. London: Macmillan, 2001.
- Sakabe, Yukiko. "Erich Schenk und der Fall Adler-Bibliothek." In *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, edited by Dominik Schweiger, Michael Staudinger and Nikolaus Urbanek, 383–91. Frankfurt: Lang, 2004.
- Schenk, Erich. *950 Jahre österreichische Musik*. Vol. 4, Bellaria-Bücherei. Vienna: Bellaria, 1946.
- . "Schenk, Erich." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, edited by Friedrich Blume, 1664–66 (col.). Kassel: Bärenreiter, 1963.
- Schmitz, Oscar A. H. *Das Land ohne Musik. Englische Gesellschaftsprobleme*. Munich: Müller, 1920.

- Scholz, Gottfried. "Wer gilt als österreichischer Komponist? Der 'Österreich'-Begriff im Wandel der Geschichte als Problem nationaler Musikgeschichtsschreibung." In *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress [der Gesellschaft für Musikforschung] Bayreuth 1981*, edited by Christoph-Hellmut Mahling and Sigrid Wiesmann, 445–49. Kassel: Bärenreiter, 1985.
- Schönberg, Arnold. *Ausgewählte Briefe*. Edited by Erwin Stein. Mainz: Schott, 1958.
- Schumann, Robert. "Kritische Umschau (1836)." In *Schriften über Musik und Musiker*, selected and edited by Josef Häusler, 77–96. Stuttgart: Reclam, 1982.
- Schüssel, Wolfgang. "Unbehagen an Wurzel packen. Bundeskanzler Schüssel im Interview mit der ZiB 1." http://www.eu2006.gv.at/de/News/Speeches_Interviews/schuessel_zib_1_01_2006.html/.
- Staudinger, Michael. "Ein 'vatermörderisches' Projekt? Zur Geschichte der Wiener Musikwissenschaft 1920-1960." In *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen. Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, edited by Dominik Schweiger, Michael Staudinger and Nikolaus Urbanek, 393–406. Frankfurt: Lang, 2004.
- Steinbauer, Johannes. *Land der Hymnen. Eine Geschichte der Bundeshymnen Österreichs*. Vienna: Sonderzahl, 1997.
- Szabó-Knotik, Cornelia. "Mythos Musik in Österreich. Die zweite Republik." In *Memoria Austriae I. Menschen, Mythen, Zeiten*, edited by Emil Brix, Ernst Bruckmüller and Hannes Stekl, 243–70. Vienna: Verlag für Geschichte und Politik, 2004.
- Taylor, Charles, et al. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Edited by Amy Gutmann. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994.
- Ullrich, Peter. "Österreichs Nationalbewusstsein heute." In *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, edited by Hans Rauscher, 583–86. Vienna: Christian Brandstätter, 2005.
- Vocelka, Karl. *Geschichte Österreichs. Kultur - Gesellschaft - Politik*. Graz: Styria, 2000.
- Wagner, Manfred. "Die zweite Republik I. Kultur seit 1945." In *Musikgeschichte Österreichs*, edited by Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber, 2nd ed., 251–60. Vienna: Böhlau, 1995.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations: The German Text, with a Revised English Translation*. Translated by G. E. M. Anscombe. 3rd ed. Oxford: Blackwell, 2003.
- Zöllner, Erich. *Der Österreichbegriff. Formen und Wandlungen in der Geschichte*. Edited by Erich Zöllner, Österreich Archiv. Schriftenreihe des Instituts für Österreichkunde. Vienna: Verlag für Geschichte und Politik, 1988.

奔向卓越 – 北藝大音樂系2009年阿根廷「來自世界的盡頭」音樂報導

盧文雅

國立臺北藝術大學音樂系助理教授

2008年國立臺北藝術大學音樂系配合教育部卓越計畫，在加拿大International Choral Kathaumixw音樂節中成功的做成一次藝術外交。今年2009年，國立臺北藝術大學音樂系的師生們，再次群策群力，在教育部卓越計畫的經費支持、加上部份自籌款和自費款項，於6月20日由音樂院院長劉慧謹、音樂系系主任蘇顯達，帶領北藝大管弦樂團飛向遙遠的國度南美洲阿根廷，參加阿根廷布宜諾斯艾利斯省白灣市的「來自世界的盡頭」(Festival Musical “Desde los Confines del Mundo”)音樂節。

阿根廷正式名稱阿根廷共和國，位於南美洲的聯邦共和國。面積2,780,092平方公里，人口約37,487,000人。首都為布宜諾斯艾利斯(Buenos Aires)，人口有95%為白種人，多數是義大利和西班牙後裔及其他歐洲移民，少部分為印地安人。官方語言為西班牙語、宗教方面以天主教為主要信仰。地形大致分為四個區域：東北平原、彭巴草原(Pampas)、巴塔哥尼亞高原(Patagonia)和安地斯山脈(Andes)。其中彭巴草原，寬廣壯碩世界聞名；東起大西洋海岸，西至安地斯山麓的草原區，面積廣達760,000平方公里。草原東部濕潤地區是阿根廷的經濟中心，草原上放牧著由西班牙人引進，高卓人(Gaucha)培育的牛群和馬群，是世界上農產最富饒的地區，有世界糧倉的美稱。此次「來自世界的盡頭」音樂節地點，就在彭巴草原東南邊一個美麗的海岸城市-白灣市(Bahia Blanca)舉行。

此趟阿根廷之行遇到重重困難。蘇顯達主任表示，在計畫付諸執行之前，在簽證的取得、雙方曲目的協調，以及人員調度上就先碰到許多困難，再加上正逢新流感H1N1疫情肆虐，為此次行程增添變數。為了讓如此龐大的展演計畫順利進行，院長、主任及助教與同學們大家團結合作、相互鼓勵，一一解決各樣困難。

簽證的辦理是首先碰到的難題，此行總務行政助教張謙惠敘述這一段奇特又艱辛的過程：因為阿根廷駐台辦事處代表去逝，而新代表又未到任，我們一行70多人，必須每個人親自飛到香港辦理簽證。面對這一段令人措手不及的香港行程，著實考驗音樂系行政團隊的應變能力。系上必須在有限的時間內，分批安排學生赴港，每批學生以一日的時間，緊湊的來

回香港辦理阿根廷簽證。同學們也繃緊神經，一大清早四點就從學校出發，坐飛機到香港，進阿根廷辦事處辦理簽證，趁等簽證的空檔，匆匆一撇香江風景，下午再拿回簽證，搭七點的飛機回台，回到學校時已是深夜十一點。對這趟多出來的行程，音樂系三年級的林信宇苦中作樂的說：「撿到一日非常快速的香港之旅，真的是相當快速，因為行程十分緊湊，又加上有突發狀況，所以根本連走馬看花都說不上。」在大家不辭辛勞的努力下，出發前兩天，全隊終於辦妥簽證。

謙惠助教提到起程前碰到的第二個難題 - 樂器託運問題。起程前系辦接到航空公司的通知，告知我們所有的樂器必須託運，不許隨身攜帶。系上為了避免學生所用貴重的樂器在託運中受到損害或遺失，決定中小提琴從台灣租借，大提琴則到阿根廷租借，大型的管樂器則直接拖運。但是這批樂器又帶來另外一件驚險的插曲；這些提琴與其他託運樂器連同同學們三件行李，竟然遇到飛機轉運失誤，而沒有準時到達。在焦急的等待中，劉慧謹院長、蘇顯達主任以及助教們臨危不亂的穩定大家慌亂的心情，給與同學最大的安定。樂器與行李終於在演出前兩天到達同學們手中。

這批租借的樂器，除了在經費上增加負擔外，也給同學們很大的挑戰。由於租借的新琴並非品質很好的琴，所有弦樂組同學都面臨新琴的適應。這看似微小的問題，卻極為繁瑣困難，是影響演出成功與否的關鍵。音樂系一年級的同學洪 敘述了當時的狀況：「因為是租借來不熟悉的新樂器，再加上飛行時間很長，很多樂器都不是原來應該有的樣子了！我們花了一個下午分工組裝琴橋和琴弦，試著讓每一把弓和琴團員，蘇主任也親自出馬，幫大夥兒調整琴的狀況。」在練習中彈奏新琴也窘境頻出，另一位同學曾敏青說：「這對我們來說無疑是一項大挑戰，要如何在如此短的時間內，熟悉一把全新的琴，還要克服新弦不斷掉音的問題，還有一把會一直默默變緊的弓。大家硬著頭皮上場，盡自己最大努力，只見掉音的掉音，掉橋的掉橋，最誇張的，還拉斷了兩支弓！只要一有休息空檔，每個人都在調整自己的樂器。」儘管困難重重，但是同學們都從中學習因應變化，努力達到團隊目的。

要到達「來自世界的盡頭」音樂節的地點阿根廷布宜諾斯省白灣市，必須經過近40小時的飛行、先到首都布宜諾斯艾利斯（Buenos Aires），再搭車行駛800多公里路程（分兩天車程）。這一路舟車勞頓，但是同學們仍然對即將展開的音樂節興奮不已。在第一次練習時，由於場地與新琴的適應，加上具相當難度的曲目，同學們在團體練習之後，對練習成果不滿意，各部學長姐紛紛帶領學弟妹們主動分部練習。此舉感動了一路辛苦帶領同學們的指揮陳秋盛老師，以及其他師長助教們，大家都倍感安慰；此舉連同學自己都覺得不可思議，隨行的音樂系二年級王婉雯說：「看著大家認真的為學校的榮譽，為台灣的名聲，和為大家的音樂而一起努力，這種感動是無法用任何言語來形容的。」連阿根廷當地樂團的團員也對同學們的認真努力感到震驚。

這次音樂節北藝大管弦樂團共演出三場音樂會，第一場是與青年大提琴家丹提·迪倫佐（Dante di Renzo）合作演出艾爾加e小調《大提琴協奏曲》，以及孟德爾頌《義大利交響

曲》；第二場與白灣市樂團合作演出數首阿根廷樂曲，並且由台灣青年梆笛好手任重演出梆笛協奏曲《高原印象》及《炫舞女》，以及蕭泰然先生的《玉山頌》以及台灣民謠《滿山春色》等作品。第三場則與小提琴家黃義芳演出柴可夫斯基《小提琴協奏曲》、韋伯《奧伯龍序曲》、以及由阿根廷作曲家洛佩茲為本次音樂節所寫的曲子《來自世界的盡頭》等。

這三場音樂會中，最令同學感到收穫良多的是與白灣市當地樂團的聯合演出。這場演出中，系上刻意在每一位弦樂同學旁邊都安插一位阿根廷當地團員，以最近距離的互動，學習當地著名的探戈樂曲演奏。二年級的蘇哲弘興奮的提到他與鄰座的阿根廷團員在練習後得到的心得：「以前所拉的探戈，我總是抓不住其中的韻味。坐我隔壁的阿根廷人Andrea她告訴我，你們怎麼拉那麼快，她說『這是一種舞蹈音樂，你們演奏得如此快，舞者有辦法跳出韻味嗎？』聽完他這番話，我突然了解了！」研究所二年級的林韋滇也提及她所學：「當我們練到探戈的曲目，他教我們如何演奏出探戈的味道，讓我學習到探戈的重拍應該擺在哪邊？如何滑音？以及自由速度的拿捏，讓我收益良多。」

不只是來自台灣的我們有所學，我們所帶去的國人作品，以及台灣民謠也帶給阿根廷團員以及在場的聽眾驚艷。北藝大管弦樂團和當地樂團一起合作演出梆笛協奏曲《高原印象》及《炫舞女》、以及國人作曲家作品和數首台灣民謠，讓阿根廷團員們也學習到如何演奏中國音階，以及屬於中國風味的裝飾音。

在白灣市音樂節進行期間，北藝大管弦樂團的管樂組同學還前往白灣市中小學，分別為當地的中學生，與小學生進行兩場音樂示範交流，以管樂二重奏、五重奏等型態介紹音樂，也展演國人的作品。在這過程中，阿根廷孩子們的乖巧、熱情，以及對同學們所呈現音樂的喜愛，都讓同學們感動不已。

結束白灣市「來自世界的盡頭」音樂節，北藝大管弦樂團回到首都布宜諾斯艾利斯，為當地華僑舉行第四場音樂會，以宣慰僑胞。這場音樂會中，北藝大管弦樂團為當地僑胞演奏多首台灣民謠。當台灣民謠《滿山春色》以及蕭泰然先生《玉山頌》的樂聲響起時，當地的僑胞感動得熱淚盈眶。音樂系一年級高偉淳說：「這天的演出相當成功，演奏台灣民謠《滿山春色》的時候，觀眾似乎特別地激動！感覺像是回到家鄉吧…很高興因為我們的演出讓他們有這般感受，如果因為這些音樂，能讓他們有回到在台灣家鄉的感覺，那這場音樂會可是意義非凡了！」

讀萬卷出不如行萬里路！這一趟遠在天際的南美阿根廷之行，讓師生同學們真實的體驗到書本中所讀的風情文物。同學們此行除了學到演奏探戈舞曲的精隨之外，還繼續沉浸在探戈的國度十幾天，處處有機會聽探戈、看探戈、跳探戈。音四的陳珮玗同學提到：「在這裡幾乎走到哪，都可以聽到探戈、跳探戈、學探戈。假日裡，老伯伯老奶奶們忘情地在陽光下挪移他們的腳步，貼緊他們的臉龐，一副很享樂的樣子。」音四的張祐甄也在參觀探戈的發源地La Boca，以及看完一場探戈表演後說：「在餐廳觀賞的那場Tango show，真是精采絕倫。男舞者動作中帶著一點陽剛味與力道，女舞者更是將性感迷人的一面完全呈現在觀眾眼前。專業的表情與動作，讓人都忘了當天食物的美味。現場樂團中，手風琴的彈奏技巧相當高超，其他樂器的搭配

也都恰到好處，更是為舞台上的Tango演出，增添了不少風采。他們對自己文化的認同感與熱情，透過展演活動推銷的非常好，只要來到阿根廷境內，你絕對不會不知道Tango對阿根廷人的重要性。」大家真實的觸碰阿根廷民族文化的根源，這個過往只在地理歷史中出現的名詞，現在活現而出。

除此之外，當一望無際的彭巴草原，數不盡的牛羊馬匹展現在同學們眼前時，帶給大家的悸動是這群成長在地少人稠的台灣孩子所不曾有的。在看見阿根廷傳統民族「高卓人」（Gaucho）所經營的牧場，認識當地傳統服飾以及傳統舞蹈、歌曲，同學們感受到同於台灣的鄉土情懷。

H1N1的疫情一路伴隨著北藝大管弦樂團一行人。阿根廷的疫情因為政治因素被封鎖，等到消息曝露時已近上萬人感染，許多的行程與參訪被迫臨時取消，北藝大最後一場音樂會甚至是以錄音方式進行。同學們在奔波勞頓的旅途中抵抗力漸弱，眼見回程在既，有數位同學卻發高燒，面臨到無法登機回國的另一項突發事件。幸好，在登機的前夕，同學們退燒，大家平安的踏上歸途。

對於這趟旅途，北藝大管弦樂團的師生們充滿感謝。感謝當地華僑一路上熱心的招待陪伴，其中阿根廷僑領陳碧華女士一路相陪，噓寒問暖的照顧同學們，大家對她充滿感激。音一的曾敏青說：「最捨不得陳媽媽，我們都叫她豹紋阿嬤，她幾乎全程陪著我們，把我們當她的小孩，噓寒問暖，怕我們受不了冷就燉雞湯給我們喝，怕我們太晚吃晚餐會餓就做三明治給我們吃，還幫我們買這買那，真的好謝謝她，好可愛的一位阿嬤！」

另外在同學們回國後所寫的心得感言中，處處看到他們由衷的感謝之詞：

張祐甄 音四

很感謝學校辛苦的募款以及教育部卓越計畫的幫助，才讓我有機會來到世界航線的盡頭-阿根廷，學習不同地區、不同民族的文化，體驗不同的生活方式、接觸不同的音樂，除了拓展我的視野、也讓我在結束自己四年的大學生涯後，送給我充滿許多驚嘆號的一份大禮。

許芳萌 音四

在阿根廷的日子，很感謝所有為我們付出，照顧我們的音樂院院長劉慧謹老師、音樂系主任蘇顯達老師、郭宗恆老師、指揮陳秋盛老師、謙惠助教、亮月助教、陳承恩助教和非常可愛又有活力的陳媽媽。

黃子臻 音四

很開心學校這幾年都有教育部卓越計畫這個政策補助我們，到這世界的另一端，進行音樂的交流。我們音樂人，最開心的事情就是能將我們的音樂帶給世人更多的感動。連續兩年參加學校的活動，去年我們去了加拿大，為當地的台胞留下深深的感動。而今年，我們更遠赴阿根廷，對我們

來說，那是一個非常陌生的國度，很開心在那裡遇到了不少台胞，更感謝他們熱心的照顧我們。真的，這世界，處處有溫情，就像我們的音樂，也帶給他們滿滿的想念與感動。

北藝大音樂系連續幾年帶領學生往北美及亞洲各國去，將北藝大音樂系多年努力經營的成果展現在國外，而每一次出訪都博得滿堂喝采。2009年在校長朱宗慶積極鼓勵、教育部卓越計畫的經費支持下，這次的阿根廷之行，再次帶給世界另一端的國度一場震驚的饗宴。在演出國人作品上，我們呈現本校深耕本土的努力成果，在演奏西洋音樂方面，同學們的技巧、樂團具職業水準的專業演出，證明本校教學已達國際水準。另外同學們在這段與老師們朝夕相處的時間裡，看見音樂院劉慧謹院長為每一段行程奔波忙碌，以及對大家殷勤照顧、在音樂節會場蘇顯達主任忙著幫同學架琴橋、劃弓法的身影、助教們日日開會到深夜應付行程中所碰到各樣難題…，這些老師們的身教，更讓同學難能忘懷。

這趟阿根廷之行，在音樂系師長們的努力，同學們的盡心演出中畫下完美的句點。觀眾熱情的掌聲以及華僑感動的淚水，讓我們知道不論東西方，甚至在遙遠的世界盡頭，北藝大音樂系的樂音都能感動人心令人落淚。此行的成果激勵全系師生，在未來的2010年，更加齊心努力、奔向卓越。



白灣市歌劇院



白灣市歌劇院樂團練習



音樂節海報

維也納2009青年音樂學者學術研討會報導

蔡佩洳

維也納大學比較系統音樂學博士生



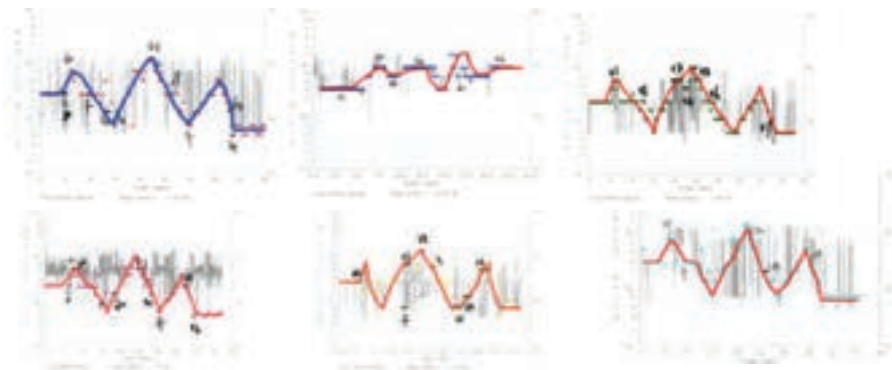
維也納2009年青年音樂學者學術研討會於10月7日假維也納著名的新音樂研究機構「苟白克中心」(Arnold Schönberg Center)舉行；此研討會由「苟白克中心」和「奧地利音樂學協會」(Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft)合辦，由全奧國國立大學音樂學部碩博士生中，甄選六名博士生和一名碩士生的最近研究成果，於會中發表。此次的國際研討會除了參與發表和臨聽研討會的全國碩博士生之外，尚有重要學者如：苟白克中心主任、奧地利音樂學協會會長、維也納大學音樂學系前後任系主任及教授們。

研討會未設焦點主題，其研究主題以獲選的碩博士生之近年來最新研究成果為主。開場的第一、二研究主題屬於比較、系統音樂學下的範疇：第一位發表者是來自格拉茲大學(Karl-Franzens-Universität Graz)的博士生Susanne Sack，其研究涉獵音樂社會學論題，討論男性角色在音樂影音中的摹仿與影響——以重金屬音樂為例。有鑑於1981年美國的MTV普及於電視節目，引發了影音分析研究法的開始，此類研究於1980-1990年著重於傳統性別角色與性別主義，和在影音中所描述的女性對於性別不平等的表述。女人通常被描述為性的誘惑或挑逗者，具情感性、不獨立、充滿同情心、犧牲和服從等特性；相反地，男性特質卻被形容為具冒險、瘋狂於工程技術、具侵略攻擊性和暴力等特質。1990年性別主義及影音分析法

的研究，發現了女性特質的改變，例如模仿男性特質、抗拒歧視、擴展女性表達方式、滑稽摹仿，以及穿著的改變、懷疑固有的性別認同、諷刺性的改寫、雙性戀和烏托邦的中性等。Susanne Sack提及此類問題在德語電視台和MTV現況的研究還很缺乏；她的碩士論文已探討了1980年代，男性特質以何種方式在重金屬音樂中改變；她假設傳統男性的特質在1980年後具多元化的發展，導致今天重金屬音樂中的男性特質，不再單單被理解為傳統的男性角色，例如具攻擊性或騎士般的角色。而她此次發表的主旨在於比較及分析MTV及影音資料中，女性及男性的特質 在1990年後對於傳統性別定義中的解放及多元化。

第二篇論文由筆者(維也納大學比較系統音樂學博士生)以德語發表近期的研究〈表演學的研究：以聲學分析法探究傳統的琵琶派別〉。

在一次個人的訪談中，浦東派琵琶大師林石城說道：「傳統琵琶學派的演奏及教學，加花是區別琵琶派別及大師的一項藝術。通常大師彈琵琶不需要樂譜，樂譜是給學生入門使用的，幫助學生方便記憶學習，且在傳統派別中樂譜的記載並不是很完整，通常只記骨幹音。」(蔡佩洳，2000 北京)基於這個理由，筆者嘗試以大師們的錄音，研究傳統琵琶表演學及音樂詮釋學上的規律性與自由性。此研究使用Rob Maher和James Beauchamp在美國伊利諾大學香檳校區(University of Illinois at Urbana Champaign)研發，專門用於聲學研究的SNDA電腦軟體，來分析六個錄音，以分別詮釋琵琶傳統三大流派的五位大師所彈奏的同一首琵琶文曲〈月兒高〉。經由電腦軟體SNDA的分析，呈現六個旋律曲線圖(如下圖)，每一個旋律曲線圖代表著詮釋的規則及旋律走向。此研究焦點在於比較不同派別的詮釋、旋律加花、指法等之異同，和派別間傳承的詮釋與規則。其中一個年代久遠的錄音使用舊制琵琶，因舊制琵琶的品(琴格)較少，導致有些音無法在品上彈出，所以必須經由特定的指法來製造特定的音高，這些指法影響了老式琵琶與新式琵琶在音樂詮釋上的不同。此研究也呈現中國琵琶律制及西方十二平均律的測量與比較；可貴的是，其中兩個老錄音至今並未出版，藉此研究可讓讀者更容易了解琵琶派別之間的承傳性、相異性、相容性及差異，並且重見似被淡忘及消失的傳統 琵琶流派其音樂聲響與音樂詮釋。



上排左起：衛仲樂汪派、林石城養正軒琵琶譜浦東派、林石城鞠士林琵琶譜浦東派；下

排左起：金祖禮汪派、楊少彝平湖派、李光祖汪派。旋律曲線圖由五位琵琶大師分別出自三個琵琶傳統派別。(蔡佩洳，2009 維也納)

第三~七篇的論文屬於歷史音樂學的範疇；第三篇報告者是維也納大學歷史音樂學碩士生Johannes Georg Schwarz，探討出生於Schwäbisch商人家庭的作曲家Bernhard Rem。他曾任Augsburger Karmenliterkloster St. Anna教堂管風琴師，並以寫宗教改革宣傳性的小冊子著名，也被鑑定為Ludwig Senfis周邊寫多聲部音樂手稿的作者。此研究探究、追溯及證明Bernhard Rem的管風琴手稿，是Augsburger Karmenliterkloster St. Anna教堂禮拜儀式唯一的一個見證物，也是至今唯一留存的禮拜儀式書。

第四篇是維也納大學歷史音樂學博士生Hanna Zülke的研究，探討歌曲的模式和古老節拍的關係——以十八世紀詩人Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724-1803)在音樂與詩之間的獨特譜曲法為中心，討論Klopstocks的詩在譜曲中的問題。因為其詩以不同字行長短、頻繁的停頓、詩行與詩行間順序的變化和長短音節問題等為特色，導致他的音樂在當時被定義為「不可歌」的歌曲。在當時，理想歌曲的模式是簡單、規律的詩節歌曲，且其形式為詩節的節奏和嚴格及對稱的詩節模式。在相較之下，使得Klopstocks的詩在當時顯得結構複雜且陌生。但有趣的是，事實上還是有不少的作曲家，如Christoph Willibald Gluck、Johann Friedrich Reichardt和 Christian Gottlob Neefe仍然選擇他的詩來譜曲。Hanna Zülke的研究聚焦於嚴格緊密的古老節奏如何在Klopstocks的詩與特殊譜曲法中運行；假如音樂遇到陌生的詩，或當形況相反時，該如何解決音樂與語言的問題？

第五篇報告是維也納大學歷史音樂學博士生Isabel Neudecker的論文：卡農在二十和二十一世紀音樂學的研究。根據歷史學的研究，卡農組成的趨勢是一個相當古老的現象。如Jan Assmann早已從宗教人類學的觀點，提出卡農在傳統猶太教節慶中所扮演的角色。然而卡農藝術在音樂學領域的研究成果，歸功於過去歷史學研究成果下的萌芽，而成為現今顯著的研究範疇。Isabel提出為何卡農研究會成為歷史音樂學的焦點的問題，在於它涉及很多研究領域及範疇，例如卡農在音樂史學上的描述和其在音樂藝術的價值與分類等問題，以及卡農在曲目資料編輯上的探討。Isabel希望她的研究能呼籲音樂學的研究，對於卡農尚未被關注的領域及問題作更進一步的探討。

第六篇報告是由來自格拉茲大學歷史音樂學博士生Eva Gruber的報告，討論帕 格尼尼之謎在德國浪漫主義中的接受現象。Eva Gruber提到帕格尼尼之謎，顯現著所謂特定浪漫主義藝術家的代表，且在德語的浪漫主義裡，興起了似著魔性的旋風。有趣的是，帕格尼尼在意大利反而被人慣上「奇異的民間喜劇藝術家」(commedia dell'arte)之較負面的評價。然而他在第一次維也納和歐洲的巡迴演出，反而贏得德語區國家的肯定與評價，評為嶄新的音樂詮釋與個人風格。Eva Gruber的研究專注於帕格尼尼如何帶給德國浪漫主義在音樂作品及詮釋上，新的感知、接納與認同現象，並且這股著魔般的風潮卻在德國理性主義無法抗拒下，而

成為瘋狂追尋謎樣的旋風。

最後一位發表者是格拉茲大學歷史音樂學博士生Elisabeth Pözl-Hofer，題目為〈當歌劇自我嘲諷——以十八、十九世紀義大利歌劇詼諧滑稽模仿的觀點為例〉。作者提到第一部著名嘲諷歌劇的例子，是由作曲家Domenico Sarro和劇本創作者Pietro Metastasio創作，1724年首演於義大利拿坡里的歌劇Intermezzo L'impresario delle Canarte中，角色互相嘲諷的戲份。然而這些嘲諷的特質，例如激烈的吵架和討論，卻形成嘲諷歌劇的特有風格。Elisabeth Pözl-Hofer的研究主要討論嘲諷歌劇中，人物嘲諷的特質、對後世歌劇的影響，及形成一個特殊戲劇結構的部份等；專注於嘲諷特質的共通性、變異性、扭曲性和重要性，及其影響在十八和十九世紀歌劇中所扮演的角色。

此次的研討會展現了奧地利在音樂學論題及研究領域的寬廣與多元性，從歷史音樂學的話題(如：手稿探討實證問題、音樂與語言之間的關連性、帕格尼尼在德國浪漫主義中所扮演的角色和喜劇歌劇的音樂特色等)，至比較系統音樂學的課題(如音樂社會學探討話題之一，流行音樂中的性別主義認同和聲學方法探究琵琶傳統派別的聲響與音樂詮釋美學等)，不僅帶給同領域學者有更深層的溝通，更促進不同領域學者和一般社會大眾們在新論題上的省思與對話。

蔡佩洳報導，2009.10.25於維也納

附錄：研討會議程

Programm

- 14.00-14.15: Begrüßung: Mathias Theres Fejner
- 14.15-14.45: Mag. Susanne Sackl (Karl-Franzens-Universität Graz)
Männerbilder in Musikvideos am Beispiel von Romy Meyer
- 14.45-15.15: Mag. Pei Ju Tsai (Universität Wien)
Performance Study: Sound analysis of the traditional Pipa school
- 15.15-15.30: Pause
- 15.30-16.00: Johannes Georg Schwarz (Universität Wien)
Die Orgelbücher des Bernhard Rom als Zeugnisse der Liturgie am Karntnerkloster St. Anna in Augsburg
- 16.00-16.30: Mag. Hannah Zühke (Universität Wien)
Lokalität und antikommunales Medium: Zum Verhältnis von Musik und Witz in Klappschicht-Vorlesungen des 18. Jahrhunderts
- 16.30-17.00: Mag. Hubert Neubacher (Universität Wien)
Kommunikation in der Musikwissenschaft des 19. und 20. Jhs. – Repräsentation in der Musik der frühen Neuzeit?
- 17.00-17.15: Pause
- 17.15-17.45: Mag. Eva Gruber (Karl-Franzens-Universität Graz)
Die Mythosierung Paganinis als Rezeptionsphänomen der deutschen Romantik
- 17.45-18.15: Mag. Elisabeth Pözl-Hofer (Karl-Franzens-Universität Graz)
Wieso soll die Oper selbst parodiert – Aspekte zur italienischen Opernparodie des 18. und 19. Jahrhunderts

Spektrum Musikwissenschaft WS 09/10

- zweimal wöchentlich dienstags und donnerstags, 18.00 Uhr
Konferenzsaal der ÖGGM, Gesellschaft für Musik, Harnischgasse 3, 1020 Wien.
- Die Vortragsreihe Spektrum Musikwissenschaft findet einmal pro Semester statt und stellt aktuelle Forschungsergebnisse aus der österreichischen Musikwissenschaft vor. Die Reihe versteht sich als Forum für fachliche Diskussionen und Gedankenaustausch und möchte die Kommunikation der ÖGGM-Mitglieder fördern. Ab dem WS 2009 wird die Vortragsreihe gemeinsam mit der Gesellschaft für Musik veranstaltet.
15. Oktober 2009: Prof. Dr. Reinhard Biren (University of Oxford)
Herbert und der Diskurs der Moderne
16. November: Dr. Barbara Klig (Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften)
Die Geänge der Fama im Heiligenreicht auf Santa Maria (Luzern, Portugal)
17. Dezember 2009: Michele Cappelletti (Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik der MIT)
"Goth vibrant, Mozart vibrant, Strauss vibrant, Hofmann vibrant": Retrospektive Stereotype im musikalischen Diskurs der frühen Neuzeit
18. Januar 2010: Univ.-Prof. Dr. Simone Heiligenstadt (Institut für Kultur-, Literatur- und Musikwissenschaft Klagenfurt)
"New Music" als populäre Kultur? Zur Interaktion zweier Sphären am Beispiel von John Cage

「關渡音樂學刊」徵稿細則

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

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾公開發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以300字以內為原則，關鍵詞則各以五

個為限。

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

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

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

並將引用文獻書目等列於文末。

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

1. 單一作者書目：

溫秋菊，1994，《台灣平劇發展之研究》，台北：學藝出版社。

2. 期刊：

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

3. 網頁：

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

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日前(2月底或9月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 請備齊1.全文電子檔(PDF檔及WORD檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2.著作財產權授權同意書(請另寄紙本)，及3.作者簡歷(2, 3項請於上述網站下載)等，於全文截稿日前(3月底或10月15日)以email傳至schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收(請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如(四)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：

11201台北市北投區學園路1號

國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」

email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw

電話：+886-2-2896-1000 # 3002

傳真：+886-2-2893-8856

六、出刊及投稿期限

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

2009年6月出刊：報名截止日期為2009年2月28日。

須交題目及300字中文摘要。（全文與英文摘要則可至3月31日再交）

2009年12月出刊：報名截止日期為2009年9月15日。

須交題目及300字中文摘要。（全文與英文摘要則可至10月15日再交）

六、審稿與刊登

(一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以1.原創性2.前瞻性3.發展性4.理解性等為原則。

(二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」（視再審結果而定）、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。

(三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。

(四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年6月與12月出刊。

6月出刊：「投稿資料表」截止日期為2月底，全文截止日期為3月底。

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

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》報名表

投稿者填寫欄（本表為日後聯絡、送審、出版之重要依據，請以正楷詳細填寫）				
論 文 名 稱 (中英文)	中 文			
	英 文			
作 者	中 文		英 文	
通訊方式	地 址			
	電 話		E-mail	
	手 機		Fax	
內容摘要				
文章分類請 在□內打✓	☐ 音樂學術論著 ☐ 當代音樂論述 ☐ 音樂理論 ☐ 譯萃或其他 ☐ 表演詮釋 ☐ 影音資料、書評、樂評			
預計字數請 在□內打✓	☐ 6,000 ☐ 10,000 ☐ 20,000			
報名程序：將報名表、著作財產權授權同意書及原稿二份(PDF檔及WORD檔各一份)，以光碟片方式寄送至---國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」收（標明「關渡音樂學刊」論文稿件）。 郵寄地址：11201 台北市北投區學園路1號 電話：+886-2-2896-1000 # 3002 傳真：+886-2-2893-8856				
編輯小組填寫欄（投稿者免填）				
論文編號			受稿日期	
專門評審委員			推薦評審者	

著作財產權授權同意書

本人

同意

(請填寫篇名)

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

身份證字號：

戶籍地址：

通訊地址：

電話：

傳真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

關渡音樂學刊 第十一期

Guandu Music Journal, No.11

發行者 劉慧謹

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 台北市北投區學園路1號

電話：02-2896-1000 轉3002

傳真：02-2893-8856

主編 李靖慧

英文諮詢 蔡凌蕙

執行編輯 張智琦

編輯助理 周珮岑、林珈如

封面題字 張清治

排版 傑崙創意設計有限公司

印刷 緯麗實業有限公司

國內售價 400元

Dean LIU, Hwei-Jin

Editor Editorial Committee of Guandu Music Journal

Publisher College of Music, Taipei National University of the Arts
No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan
Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002
Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief LEE Ching-Huei

English Consultant TSAI Ling-Huei

Excutive Editor CHANG Chih-Chi

EditorAssiatant CHOU Pei-Tsen, LIN Jia-Ru

Title Calligrapher CHANG Ching-Chih

Typeset Gateway Visual Creative Co., Ltd

Printer Woei Lih Enterprise Co.,Ltd

Price NT\$ 400

版權所有 翻印必究

中華民國98年12月

Copyright ©2009 by College of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC

ISSN 1814-1889