

音樂的傳統與未來

2016 中華民國（臺灣）民族音樂學會暨臺灣音樂學論壇年度學術研討會

2016 年 11 月 18 日（五）議程

	中國文化大學大夏館 B1 國際會議廳	中國文化大學大夏館 B1 表演廳
09:00	開幕式	
09:20	場次 1A 主持人：李婧慧	場次 1B 主持人：孫俊彥
10:20	劉馬利 初探琉球民謠以現代作曲技巧編曲之合唱作品，以松下耕《安里屋之歌》為例 洪珮華 客家流行音樂的展演民族誌——以羅屋書院為例的考察	何家欣 數位科技於奧地利弗勞修道院音樂手稿研究之應用 黃于真 從劉誠甫《音樂辭典》(1935)看現代音樂學術研究在中國的起始與開展
10:20	茶敘	
10:40	場次 2A 主持人：施德玉	場次 2B 主持人：顏綠芬
12:10	張雅婷 從《南齋志》及《類宮禮樂疏》看明代祭孔音樂——兼談南華民族音樂學系恢復明朝樂舞實作狀況 劉新圓 從《清明上河圖》探討明清時期的音樂活動與功能 張元昆 元雜劇【雙調】曲牌清代存譜音樂創作手法研究	黃均人、曾子嘉 「國際音樂文獻資源總目」(RISM)：華人音樂文獻建構所面對的問題與挑戰 黃鴻文 從目錄學的角度看古琴「道」、「藝」地位的轉移 陳美蓁 唱片與樂種分類觀——以鈴鈴唱片出版目錄中的傳統音樂為例
12:10	午餐	
13:30	場次 3A 專題討論 傳統音樂文化資產納入十二年國教課綱之評估	場次 3B 主持人：郭瓊嬌
15:00	高嘉穗 現行教科書中的傳統音樂教材分析 張欣穎 「文資」資源之資料庫建置初步建議 劉美枝 文化資產之傳統音樂納入十二年國教新課綱的初步建議	連憲升 異質的對話與融合——西村朗與野平一郎聯合創作展演之探討 沈雕龍 從佛洛伊德的《論詭異》，看 E.T.A.霍夫曼歌劇《水精》中的心理學模式和回憶動機技術對德國浪漫歌劇的意義 吳宜盈 艾斯勒 (Hanns Eisler) 的布雷希特 (Bertolt Brecht) 譜曲
15:00	茶敘	
15:20	場次 4A 專題討論 在音樂廳裡說故事——音樂會的導聆、跨界溝通與策展實踐	場次 4B 專題討論 樂塑國族：冷戰臺灣的音樂、政治與國家意識型態
16:50	蔡永凱 台灣當代古典音樂表演活動之導聆——一位導聆者的觀察與思考 趙菁文 無界線的跨界——當代音樂的節目策畫與說故事 許馨文 應用民族音樂學的在地化挑戰：以「世	蔡燦煌 對抗文革的利器？臺灣中華文化復興運動的孔廟樂舞和國民禮樂發想與實踐 陳鄭港 描摹與釐清：中華文化復興運動與公設樂團的建置 孫俊彥 國族意識下的山地歌舞：戰後初期原住

	界音樂」講座活動的策展實踐為例	民歌舞的交流與型塑
2016年11月19日(六) 議程		
	中國文化大學大夏館 B1 國際會議廳	中國文化大學大夏館 B1 表演廳
09:00	場次 5A 主持人：錢善華	場次 5B 主持人：鄭榮興
10:30	吳慧嫻 古樓人與祖靈的對話：i-ya-qu 的奧秘 吳依臻 阿美族太巴塢豐年祭 milidofot 歌謠獨特性之探討 陳義成 阿美族太巴塢部落 Paalodo 歌舞儀式之探究	林曉英 八音嘖唎唱採茶：再從「糶酒組曲」與《糶酒》吹戲談起 林雅琇 北管聯套牌子的程式性與即興性——以各時期歷史錄音為例 許典甲 北管絃譜音樂初探——以梨春園歷史錄音為例
10:30	茶敘	
10:50	場次 6A 主持人：盧文雅	場次 6B 主持人：朱夢慈
12:20	沈 冬 流行歌曲上電視——《群星會》的視聽形塑 劉亦修 戰後東亞與東南亞音樂翻唱現象初探——以〈Bengawan Solo〉為例 凌紫鈞 從《彩雲飛》初探七〇年代瓊瑤電影與原聲帶唱片的流行	王敏而 華人的卡薩爾斯——冷戰架構下華語區對歐洲文化英雄的接受史案例探討 魏心怡 歸返實踐的音樂介入：以 2015 年圖博電影節《追尋圖博之歌》(Tibet in Song) 與《圖博戰士》(Tibetan Warrior) 為例 林 堉 誰唱〈老人河〉
12:20	午餐／海報發表	
	王泯淳 傳統表演藝術再生的觀察與反思——以韓國四物遊戲為例 馬上雲 眾神饗宴，八音齊鳴——論澎湖宮廟祀筵之音樂及其功能	
13:10 14:00	中華民國(臺灣)民族音樂學會會員大會	
14:00	場次 7A 主持人：馬銘輝	場次 7B 主持人：樊慰慈
15:30	郭澤寬 進化與黏合？——論臺灣現代中文歌劇創作的型態 林嘉璋 從早期有聲與紙本資料探看音樂家的創作歷程：以葛拉納多斯的鋼琴作品《稻草人》為例 張雅涵 巴里島玻諾村(Desa Bona)克差(Kecak)的傳統與創新	李奉書 Sharing the Stage: Late Classic Improvisation and Its Audience 郭羿君 節奏的次序聲響及其情緒反應：以拉威爾(Joseph Maurice Ravel)《波麗露》(Boléro) 舞曲為例 黃郁芬 樂團指揮的動作特徵、指揮家對於樂曲的詮釋，以及樂曲結構的關聯性
15:30	茶敘	
15:50 16:50	綜合討論	

初探琉球民謠以現代作曲技巧編曲之合唱作品，以松下耕《安里屋之歌》為例

劉馬利

IC之音廣播電臺古典音樂節目主持人、國立臺灣師範大學音樂學博士生

琉球群島由於地處日本列島的西南端，連接東海和西太平洋關島基地海上通道的樞紐，因此為太平洋進入亞洲的重要門戶。自古以來，在戰略、商業、貿易擁有得天獨厚的優勢，精彩豐富的文化資產更是璀璨亮麗。

琉球群島以沖繩縣為文化發展中心，其中的沖繩諸島（おきなわしょとう，Okinawa shotō）、宮古諸島（みやこれつとう，Miyako Rettō）、八重山諸島（やえやまれつとう，Yaeyama shotō），再加上鹿兒島縣的奄美諸島（あまみぐんとう，Amami Guntō）為琉球四大文化圈。沖繩縣自古被稱為「民謠的寶庫」，其中最南方的八重山群島更是「歌之島」。琉球王國在 14 世紀中葉時就已接收了中國音樂元素，與東南亞諸國文化交流往來密切，又融合了日本傳統藝能，二次大戰前後亦吸收美國音樂元素，造就了音樂文化上的多元性格。

本文從琉球音樂的歷史引入，先以小泉文夫（こいずみ ふみお，Koizumi Fumio, 1927-1983）提出四種「四度旋律型」（Tetrachord）—民謠音階（みんようおんかい，Min-Yo）、都節音階（みやこぶしおんかい，Miyako-bushi）、律音階（りつおんかい，Ristu）及琉球音階（りゅうきゅうおんかい，Ryūkyū），以及工工四記譜法，來深入剖析沖繩縣最家喻戶曉的民謠之一《安里屋之歌》（安里屋ユンタ）。敘述琉球王國時代，八重山地區有一位絕世美女庫雅瑪（くやま，Kuyama），為追求自己的幸福，而拒絕首里城王府派來的下級役人（吏員）「目差主」的追求。這首歌反映當時人民的心聲、政治局勢與歷史軌跡。先後由不少的歌手翻唱，古典音樂家也紛紛寫出各式各樣的編曲，以不同的方式重新詮釋這首歌。

本文以當代日本作曲家松下耕（b. 1962）的合唱編曲為例，用西方音樂作曲技巧為基礎，古老簡樸的素材加上現代音樂的語法，在八聲部無伴奏的合唱作品中發揮其嚴謹、結構性強的作曲技巧，塑造出屬於琉球民族的獨特聲響，為民謠寫下新的定義。

關鍵詞：琉球音樂、沖繩、八重山、安里屋之歌、松下耕

客家流行音樂的展演民族誌——以羅屋書院為例的考察

洪珮華

新竹教育大學音樂學系碩士

「民族誌」(Ethnography)是民族學、人類學及民族音樂學的基礎研究工作之一，用以有系統的記錄文化、社會的相關脈絡與內容，以作為研究、分析及詮釋的材料與基礎。「展演民族誌」的意涵及企圖，即是希望透過對一個展演的個案及類型做過程、內容及場域的細部描述，以呈現音樂文化生成發展的具體事實與機體狀態。

新竹縣關西鎮的「羅屋書院」為百年的三合院古厝，這個名稱是近幾年來地方文史工作者的稱呼，稱做「羅屋書院」是因為該建築在過去曾是當地羅氏家族的私塾，而早期地方人士一般多稱之為「河背大樹下新屋」。該書院由山林、稻田所圍繞，交通不算非常方便，但是卻有一些客家流行音樂工作者選擇此場地來進行演出。雖然新竹縣關西鎮的在地居民多為客家人，但是在這樣的一個具有傳統風格的場合中舉辦流行音樂的演唱會，當地人是否能認同？而客家流行音樂在這樣的一種場域中，又將與社區產生何種的互動與作用？這些都是值得關注的一些面向。

本報告藉著實地的參與觀察來描述及探討客家流行音樂所展現的社會事實 (social fact) 與論述 (discourse) 方式，以音樂活動的具體內容為文本 (text)，來解讀其中所可能隱含的特質、功能與意義內涵。

關鍵字：流行音樂研究、音樂民族誌、羅屋書院、客家音樂

數位科技於奧地利弗勞修道院音樂手稿研究之應用

何家欣

臺北市立大學音樂學系助理教授

奧地利斯太爾馬克邦（Bundesland Steiermark）東部之弗勞修道院（Stift Vorau），為該城邦最具有歷史文化背景的修道院。其全名為奧古斯丁教士團弗勞修道院（Augustiner-Chorherrenstift Vorau），在 1163 年由當時領主奧圖卡爾三世（Markgraf Otakar III., 1125-1164）所創建。弗勞修道院之圖書館經過火災與歷代戰亂後，目前還保有 416 部十二至十六世紀珍貴之中世紀手稿。其中許多為奧古斯丁教士團舉行宗教儀式時所使用的聖歌手稿，包含三十七部日課經文集（Breviarium）、二十一部彌撒經本（Missale）、六部對唱聖歌集（Antiphonarium）、三部升階經（Graduale）等共九十八部宗教儀式書籍。

本文將探究，如何以現代數位科技，研究弗勞修道院中所保留下來的宗教音樂手稿，尤其天主教日課所使用，以四線譜記載之對唱聖歌集。主要著重於數位科技於呈現、整理與研究原始手稿之應用。藉由科技的歷史演進，探討不同時期研究弗勞修道院音樂手稿的差異。筆者將以數位化之「聖歌目錄」（Cantus-Index），比較弗勞修道院中對唱聖歌集之內容，並經由文獻與內容分析探討對唱聖歌集的歷史背景與聖歌傳統。最後筆者將比較弗勞修道院對唱聖歌集與十二部歐洲最古老素歌歌本的異同。期望透過數位科技於手稿研究應用的探究，讓更多學者了解，數位科技於中世紀音樂研究的重要性。

關鍵詞：弗勞修道院、音樂手稿、對唱聖歌集、數位科技

從劉誠甫《音樂辭典》(1935)看現代音樂學術研究在中國的起始與開展

黃于真

國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心兼任研究員

劉誠甫於 1935 年出版的《音樂辭典》，在今日被視為是第一部現代的中文音樂辭典。雖然這部音樂辭典在出版當時，即遭受重大的批評，除了內容錯誤百出外，在內容的編排上也頗受批評。然而，《音樂辭典》是二十世紀上半葉唯一一部具有百科全書規模的音樂辭典。在此之前，曾有幾本小篇幅的出版品，也以「音樂辭典」為名，但這些辭典只以西方音樂為對象，而大部分內容都是直接翻譯歐洲的音樂辭典而來，因此基本上仍以條目原文的字母順序作排列。《音樂辭典》是第一部將中國音樂與西方音樂同時收入的音樂辭典，而且它的西方音樂部份，並不是直接翻譯外文辭書，而是參考當時的中外文音樂著作，由劉誠甫從中擷取條目編排而成，也因此他的編排方式是以中文首字的筆劃為順序，顯見作者想要在中西融合的理想下，展現中文論述主導權的決心。

這部音樂辭典的形成，來自於當時中國所處的東西音樂文化衝擊的背景。西方音樂文化在二十世紀初期已經逐漸進入中國的教育體系之中，中國從對日本音樂教育制度的模仿，以及翻譯日文書籍，逐漸學習這一套經由日本轉譯的二手西方音樂文化。雖然當時亦有中國人赴歐美學習音樂，但大部分音樂教育與論述的建構，都是藉由日本的制度與論著文獻而來，因此《音樂辭典》中關於西方音樂的部分，亦同時反映出當時中國對於西方音樂理解的不同層次。

本論文將以《音樂辭典》為研究主體，在以「現代音樂百科全書」為基本的概念標準之下，從詞條的收錄，來比對該辭典與中國傳統音樂類書在內容上的異同，以展現二十世紀初，音樂學術研究在中國的起始，亦即中國傳統音樂論述在受到西方音樂文化影響下的呈現與轉變，以及西方音樂文化在進入中國之後，被接受與再呈現的樣貌。

從《南廡志》及《類宮禮樂疏》看明代祭孔音樂——兼談南華民族音樂學系恢復明朝樂舞實作狀況

張雅婷

南華大學民族音樂學系講師

祭孔儀典自漢代開始至今，均受到各代帝王的重視，各朝各代也會根據自己的理解來制定不同的祭祀內容，然而雖祭祀程式及歌詞樂章可根據文獻資料回溯至隋朝，但樂舞操作方式卻僅能回溯至明代，其中，明萬曆年間的《類宮禮樂疏》就將祭孔典禮儀式樂舞記載得非常詳盡，因此在今日台灣祭孔典禮中，除了台南孔廟採用清朝制定的音樂之外，其他地方孔廟祭祀用樂則主要是遵循莊本立先生根據《類宮禮樂疏》翻譜而成。

《類宮禮樂疏》這本萬曆年間所出刊的書籍，與隆慶年間的《南廡志》相比較起來，在樂章的音樂旋律部分基本上是相同的，所列出的樂器亦大同小異，僅在《類宮禮樂疏》多列出了「箏」這件樂器是《南廡志》所沒有的，兩書也都採取律呂譜、工尺譜以及指法譜並用的記譜方式，然而在樂器使用的紀錄上，笙、瑟的使用卻差距甚大，光是樂器的定音、定弦就極為不同，更遑論《類宮禮樂疏》中所載明的琴、瑟演奏方法、節奏、以及所形成的樂曲速度；因此筆者希望藉著本文，對兩書中對於樂器的紀載進行整理，並梳理出其中差異與各自特色。

此外，筆者於 104 學年度「中國雅樂」課程中，讓民族音樂學系大一學生根據《類宮禮樂疏》紀載樂、舞譜進行恢復實作；在過程中，筆者僅提供學生對於樂譜翻譯以及舞蹈動作編創的基本想法，後期的排練以及結果呈現均由學生自主完成，所表現出的成果具有高度同質性，因此筆者認為，從《類宮禮樂疏》出發，可以較好的讓學習者認識到中國古代雅樂的音樂特色。

關鍵字：雅樂、祭孔音樂、類宮禮樂疏、樂器研究

從《清明上河圖》探討明清時期的音樂活動與功能

劉新圓

財團法人國家政策研究基金會教育文化組副研究員

《清明上河圖》是中國繪畫史中，頗具代表性的風俗畫傑作。最早的創作者為北宋畫家張擇端，主要描繪十二世紀北宋都城汴京的郊野與市井生活。明、清時期有諸多仿作，但描繪的對象則轉移至江南地區，也增加了宋本所缺少的音樂活動，包括街頭雜技與偶戲的鑼鼓、青樓的彈唱與舞蹈伴奏、迎親樂隊，以及大型的戲曲表演等等。

過去研究《清明上河圖》的文獻相當豐富，但多半從繪畫史的角度出發，也有針對特定主題，如建築、服飾、人物等，討論古代的社會與生活，但尚未有人從音樂的觀點切入。

本文以明、清時期較具代表性的《清明上河圖》版本為研究對象，以瀋陽博物館藏的明仇英（款）的《清明上河圖》，及台北故宮收藏，由清代五位宮廷畫家陳枚、孫祜、金昆、戴洪、程志道所繪的清院本《清明上河圖》為主，並參考其他版本，深入分析圖中所繪各類型音樂活動所使用的樂器和編制，並參照相關史料，考證各音樂相關表演的類型、名稱，探討其功能，及其與政治、經濟、社會發展的關係。此外，亦透過各版本的比較，剖析民間與官方畫師描繪音樂活動時，取捨之間的差異，以及造成這些差異的不同美學觀和價值觀。

透過音樂圖像學的研究方法，本文期能更具體地檢視中國音樂史的各個面向，彌補純文字的不足，突破音樂文獻對傳統音樂描述的侷限，並在中國音樂圖像學與音樂學的跨領域研究方面，拓展新的視野，找尋更系統的研究方法。

元雜劇【雙調】曲牌清代存譜音樂創作手法研究

張元昆

國立中央大學中文系戲曲組博士班

對於元雜劇相關研究，多數研究者都以故事劇情內容為主要分析，顯少從元雜劇曲牌音樂角度去研究其音樂與劇情之相關性問題探討。而本文《元雜劇【雙調】曲牌清代存譜音樂創作手法研究》嘗試結合文學、音樂二者，作戲曲音樂之研究。從戲曲文學格律入手分析，選擇元雜劇曲牌，與相關北曲音樂為研究對象。樂譜從清代存譜《九宮大成南北詞宮譜》、《納書楹曲譜》等書中，汲取現存北曲曲牌聯套中【雙調】曲牌音樂，研究其音樂旋律結構與戲曲文學的相互配合性，討論清代制譜者，對於北曲曲詞音樂旋律譜曲創作手法之藝術規律性。

藉由分析【雙調】曲牌聯套與曲牌，可知【雙調】曲牌特性為各曲牌單一獨立性高，固定使用曲段較少，且曲牌格律為字數、句數幅度較短小之特性，以致配合劇情時，曲牌使用次序較可隨意自由的增減搭配。另在【雙調】曲牌存譜音樂結構中，可看出各同名曲牌的旋律相同走向與框架外，也可看出清代前期的制譜者，對於元代曲牌曲詞格律變化之制譜音樂創作手法，曲牌曲詞的格律與變化，如：對偶句、疊句、增減句、合併句等與音樂旋律結構，也有著密不可分音樂創作思維與制譜手法。

關鍵字：北曲、元雜劇、《九宮大成》、《納書楹曲譜》、曲牌聯套、【雙調】

「國際音樂文獻資源總目」(RISM)：華人音樂文獻建構所面對的問題與挑戰

黃均人

國立臺灣師範大學民族音樂研究所副教授兼所長

曾子嘉

國立臺灣師範大學音樂數位典藏中心、國立臺灣師範大學音樂學系碩士

1951年，歐美代表性音樂機構於法國巴黎成立「國際音樂圖書館，檔案館與文獻中心協會」(International Association of Music Libraries, Archives, and Document Centers, IAML)，宗旨是促進音樂圖書文獻發展、加強館際交流，建立國際合作平台；並且在1952年與「國際音樂學協會」(International Musicological Society, IMS)共同創立了「4 R-Projects」之一的「國際音樂文獻資源總目」(Répertoire International des Sources Musicales, RISM)，開始推動音樂文獻的蒐集、保存與編目工作。半個多世紀以來，包含逾90萬筆資料的「國際音樂文獻資源總目」已是目前全球針對音樂手稿、樂譜以及音樂理論著作等文獻，最豐富的線上檢索目錄，對於珍貴音樂文獻的「存在」與「所在」提供完整的訊息。

臺師大音樂數位典藏中心於2010年起即開始推動「華人音樂文獻集藏計畫」，希望借助國際經驗，逐步建立起華人音樂文獻之典藏。2015年10月，該中心與兩岸三地多所學術機構共同成立「RISM華人地區工作小組」(RISM-Chinese Language Region, RISM-CLR)，正式成為此國際計畫的一員，並陸續完成官方網頁分頁建置、文宣手冊中文化、文獻著錄標準探討等相關工作。然而在計畫執行的同時，亦面臨中文音樂文獻的編目規範、譯名統整、資料庫語系不兼容等諸多問題。

本文之主旨是從「國際音樂文獻資源總目」的歷史現況與東西方音樂文獻著錄之異同，探討加入「國際音樂文獻資源總目」所面對的問題與挑戰，並進一步討論及擬定可行之策略，期望推動華人音樂文獻的共建共用，與國際接軌。

從目錄學的角度看古琴「道」、「藝」地位的轉移

黃鴻文

臺灣古琴協會理事長、國立臺灣師範大學中國文學系博士

古琴在傳統文化中的地位，常被視為修齊治平之具，為道而不為藝。這樣的觀念清楚地反映在目錄學上。歷來的史書編纂者，為了凸顯前代的藏書之豐、文化之盛，會在該史中設置「藝文志」或「經籍志」；而從「藝文志」中的文獻分類之法，恰可考察時人對某一學科的定位與態度。在《漢書·藝文志》、《隋書·經籍志》、《舊唐書·經籍志》、《新唐書·藝文志》、《宋史·藝文志》之中，與古琴有關的書籍全都被歸納在「六藝略」或「經部」中，與孔子的《六經》大道同科。可是，清人撰寫的《明史·藝文志》經部樂類共有五十四部書籍，無一琴書；《明史》中的琴書，全都歸類在「子部藝術類」中的「雜藝」。《四庫全書總目提要》更明確地視琴書為「謳歌末技、弦管繁聲」，不同於經部的「大樂元音」。

其實，將琴書擯除於經部樂類之外，不必遲至清代。南宋王應麟《玉海》已發其端，陳振孫《直齋書錄解題》則承認「古樂已不復有書」的現實，主張音樂類的琴書不得與聖經並列。不過，擁護琴書的呼聲仍然存在。宋元之際的馬端臨，不同意《直齋》將音樂類的書籍僅視作「技藝之末」，完全無涉於治國之禮樂，於是在他的《文獻通考》中又將琴書歸存於經部的樂類。

近代關注這個議題的學者不多，清末琴人楊宗稷嚴厲批評《直齋》與《四庫》的做法，反對將古琴單純地看作藝術，欲由此以期恢宏琴道。今天本文再探討這個問題，一方面以考究古琴「由道至藝」的藝術化過程所遇到的糾結，一方面也兼論應該如何看待目錄學中的「樂類」。

唱片與樂種分類觀——以鈴鈴唱片出版目錄中的傳統音樂為例

陳美蓁

Master of Arts, Ethnomusicology, Indiana University

樂種分類 (genre classification) 涉及音樂在其所屬社會及文化脈絡下，人們對於各種聲音的標記 (label) 以及音樂概念的歸納。而藉由剖析一時代，群體對於音樂的分類方式，則能探究當時人們對於音樂的想像，知識體系，以及文化脈絡下蘊含的意識型態。本文以「鈴鈴唱片」發行總目錄¹為研究對象，探討戰後 1950-60 年代本土唱片大廠之一的鈴鈴唱片，出版高達四千多張唱片，分屬五十餘種樂種下，其中涉及各種語言 (閩、客、粵、各原住民族、日語、英語)、藝術表現形式 (器樂、戲曲、民謠、偶戲、流行歌、舞曲、輕音樂、童謠等)、功能及目的 (誦經、語言教學、教育) 等內容；然而在唱片標記的樂種以及曲目內容上，則可觀察出各樂種間存在著彈性，且時而盤根錯節的界線，不僅印證了樂種分類此一現象的無絕對性，更體現了臺灣歷史進程中各式音樂文化的混雜與交融性。本文首先援引自民俗學、人類學，與唱片工業中針對「樂種分類」所探討諸多面相為出發點，並透過鈴鈴唱片的曲目、分類、及其他相關文獻，解讀鈴鈴唱片中與「傳統音樂」相關樂種分類的概念與模式；進而闡述如何透過 1950、60 年代的唱片工業，窺見臺灣對於傳統音樂、族群、藝術表現形式的各種認知，以及其時代脈絡下隱含的意識型態。以臺灣戰後本土唱片出版目錄中的樂種分類觀為研究，希冀探索臺灣對於傳統音樂認知體系的建構及變化外，亦為戰後臺灣音樂提供另一種研究視野。

¹ 本文由於國立傳統藝術中心之「美樂唱片、遠東唱片、鈴鈴唱片歷史錄音還原服務計畫」得以研究「貓狸文化工作室」彭文銘先生提供《鈴鈴唱片工業股份有限公司 全部目錄十二本 (合訂本)》，特此感謝。

傳統音樂文化資產納入十二年國教課綱之評估

專題討論

根據「文資法」第 60 條、「文資法施行細則」第 17 條之「四、教育推廣活動」相關條文，以及尚在草擬階段的「重要傳統藝術保存維護計畫實施要點（草案）」之「五、執行項目之（四）教育推廣活動」，可知將傳統藝術納入教育體系的課程中，是文化部門的一項重要政策。然而，即將於 107 學年度實施的十二年國教的新課綱中，其「核心素養」之「社會參與」項之「具備自我文化認同的信念」，雖與「文資法」的內涵與精神相符，但做為課程設計、教材編審、教科書研發的「學習重點」，對傳統音樂文化資產內容，多以抽象模糊化的條文呈現，僅空具形式、聊備一格，不僅無法引起教育現場以及實際教學者的重視，更難以具體實踐「文資法」結合教育的目標與理想的條文精神。本文希冀站在「文資」角度，從政策面的討論十二國教課綱的條文開始，實務面的審視課綱之下的教材內容、理想層面的呼籲建構文化資產傳統音樂資料庫，最後藉由實際的教學活動範例的編製等不同層次，進行傳統音樂文化資產如何落實於十二年國教的教育現場的議題論述。

首先，我們針對現行「藝術與人文」教材中的傳統音樂內容進行分析，目的在於了解「文資」指定與蒐集的傳統音樂素材，是否具備可進入課綱、形成教材乃至於活化於體制教育內的可行性，並據此討論現行教材與「文資」素材聯結的可行策略。其次，我們檢視目前已有之「文資」指定傳統音樂保存項目所蒐集之文字、曲譜、影音資料等，並建議應進行全面性的分析歸納與整合，發展並建置具備教學效益的線上資料庫。本文並提出若干資料庫的建置概念，例如：資料應進一步的分析、整理與分類，或亦可根據資料難易程度以及教材所需之資料分級等，期望未來形成完整的文化資產傳統音樂線上資料庫，將成為教育現場的教學者最有力、最直接的教學輔助工具。再者，我們針對十二年國教新課綱的「學習重點」，檢討現行課綱以及教材有關傳統音樂的學習內容具有支離、斷裂且空洞的諸多問題，提出將文化資產的傳統音樂列入課綱「必修」內容的建議。呼應上述三點建議，最後本文試以南管、北管等素材，編製文資相關的傳統音樂教學活動設計範例，期能拋磚引玉，激發更多教學現場的共鳴與實踐的動力。

現行教科書中的傳統音樂教材分析

高嘉穗

臺北市懷生國小音樂老師、臺灣師範大學音樂研究所音樂學組博士候選人

本文為這個建議案的第一部分，其主旨為先由分析現行 12 年國教「藝術與人文」與傳統音樂相關之教材為經驗基礎，據此推展，目的在瞭解「文化資產保存法」（以下簡稱「文資」）目前指定與蒐集的傳統音樂素材，是否具備可進入課綱、形成教材乃至於活化於體制教育內的可行性。在此雖名為「12 年國教」，但「藝術與人文」（以下簡稱「藝文」）列為科目名稱始於 3 年級，故本研究的教材分析範圍亦由 3 年級（小三）至 12 年級止。¹ 在分析樣本的選擇上，考量三個「教育階段」²（以下再分為五個學習階段）藝文教科書的市占率、資源取得的便利性與完整性（需包含教科書與廠商提供之補充教學媒材）等因素，3-9 年級以「康軒版」，10-11 年級則以「華興版」為研究討論的文本基礎。

分析重點包含兩大部分：學習者使用教科書中之傳統音樂相關文本（text）分析，以及教科書廠商提供給教學者使用的輔助教學媒材（簡稱「輔助教材」）分析。³ 文本分析包括傳統音樂相關的認知、技能、情意等層面的書寫內容，並探討演唱、演奏、欣賞曲目的選擇；輔助教材的分析則包括媒材的呈現型態，⁴ 以及媒材使用的素材與內容（content），後者亦為本研究未來提出建議的重要基礎。

媒材使用的素材內容分析重點有二：其一，檢討現行媒材內容對於傳統音樂教學的效能與影響；其二，尋求現有輔助教材與「文資」素材如何、是否可以產生連結，例如：是否具有關聯性、替代性或補充的可行性等。

根據以上的教材分析結果，回頭檢視「文資」歷年累積的成果素材，經過刪選或整理，將之具體形成「文資」素材教學資料庫，或可成為未來傳統音樂教材的核心內容。

¹ 雖課綱表訂高中 10-12 年級音樂、美術、藝術生活為必修，共 10 學分，但高中的藝文教科書的音樂部分只編二冊，另加上《藝術生活》（音樂應用藝術篇）一冊。課綱引用國家教育研究院，「十二年國民基本教育課程綱要（國民中小學暨普通型高級中等學校）」，104 年 12 月 17 日教研課字第 1041103267 號函陳報教育部，105 年 2 月 4 日教研課字第 1051100273 號函更新附錄二版本。

² 為國民中、小學以及普通型高級中等學校。

³ 目前 3-9 年級藝文教科書使用頻率最高的教學媒材為「電子書」，為一種複合媒體的資訊教材，除可呈現傳統平面圖像、動態影音之外，亦可呈現教材簡報（PPT）、動畫、網路或即時互動教材，已成為教科書廠商致力開發的教學輔助工具；10-11 年級的輔助教材則形式不拘，以本研究根據的「華興版」為例，即為廠商協助搜集，提供教學者使用的各式影音資源。

⁴ 媒材呈現的型態的重點在於媒材教學現場的教學效能，例如：視覺式平面圖像、聲音素材或影像素材、簡報、動畫或互動遊戲平台等複合媒材、交叉運用網路資源等。

「文資」資源之資料庫建置初步建議

張欣穎

國立臺灣戲曲學院戲曲音樂學系兼任講師

本文為運用現有「文資」資源建置傳統音樂教學資料庫之初步建議。本文作者於 2012-2016 年參與文資局委託「重要傳統藝術保存者暨保存團體專案管理計畫案」，有機會直接接觸到各保存單位繳交給局方的書面、影音資料，以及執行計畫工作拍攝記錄影像資料。因應「傳統藝術音樂類文化資產納入 12 年國教課綱之實務操作評估案」在教材評估後所提出的資源需求，以及教師能方便利用「文資」現有資源，因此，現有「文資」資源（包括書面、影像資料）有整合的需求，並期待能進一步建置成為可用的資料庫。

評估「文資」目前可用於支援教學的資料，包括各保存單位繳交教材、影音資料，以及工作拍攝記錄影像資料。另本文初步認為，可將目前國家所指定的重要傳統藝術保存者與保存團體，表演藝術類依技藝性質，分為戲曲、器樂、民歌、說唱等四類；另有與之相關的口述傳統類，亦納入討論範圍。

本文初步彙整這批現有「文資」的資料，認為若欲有效支援教師樂於使用教學，需更細緻去分析、整理資料素材，並且後續應進一步建置為「文資」的教學資源資料庫。本文初步認為，原始資料分析與整理為後續資料庫建置之先行重要工程，以教學最可能常用的影像與照片為例，要成為資料庫的素材，需經過基本的整理，例如：

一、考量課綱與現行教材的基本需求，以及資料本身的難易程度等條件，需進行學習程度的分類，俾便教師根據不同年級或程度的學生，可快速有效的搜尋適合的教學資源。

二、前述「專案管理計畫」田野工作的原始影像資料內容龐雜，需再切割各細部的時間分段，並加上各時間分段的說明標示。

三、所有照片亦需依據不同性質進行分類與整理。

上述資料再分析處理後，方能成為教師選用與應用的便利誘因。

文化資產之傳統音樂納入十二年國教新課綱的初步建議

劉美枝

臺北日新國小音樂教師、臺灣戲曲學院客家戲學系兼任助理教授

檢視十二年國教新課綱「藝術領域」的「音樂類」之「學習重點」，與傳統音樂文化資產相關之內容，相當薄弱，僅有「台灣歌謠」(音 A-II-1)、「樂曲之作曲家、演奏者、傳統藝師與創作背景」(音 A-III-1)、「傳統戲曲」(音 A-IV-1)、「文化資產保存與全球藝術文化相關議題」(音 P-V-2)等。相對於傳統音樂文化的豐富性與多元性，新課綱列舉的傳統音樂文化資產的內容與項目，不但乏善可陳，也不符合中西音樂對等的比例原則。

十二年國教新課綱的「學習重點」，是課程設計、教材研發、教科書編審的依據，面對音樂文化資產內容過於貧瘠與匱乏的嚴重問題，文化主管單位應積極與教育部協調，在即將於 107 年實施的十二年國教新課綱中，納入更多音樂文化資產的內容。透過分析教學教材、新課綱的精神、教學現場與教學環境現況，我們提出二個具體建議：其一，在新課綱中明確加入傳統音樂文化資產的內容；其二，將文化資產納入重大議題。前者能讓受教者在循序漸進的課程設計中，獲得有關台灣傳統音樂文化資產的完整而豐富的技能或知識。後者能提升教師對文資的認知與素養，使文化資產能落實於教育現場，同時也增加文化資產議題於社會的能見度，與國際的文化資產議題接軌。配合以上二個具體建議，我們也以投身研究傳統音樂文化、及在教育現場教學工作二十餘年的經驗，編製若干音樂文化資產融入教學的教學活動設計，以供教師參考、引用。

當音樂文化資產明確列入課綱「學習內容」之一，同時「文化資產」也成為「教育重大議題」，再搭配擁有親身教學經驗的教師所設計的教學活動設計做為範例參考，教師的教學將有所依循。希望我們的建議，可以讓傳統音樂文化資產納入十二年國教，成為具體可行之事。

異質的對話與融合——西村朗與野平一郎聯合創作展演之探討

連憲升

國立屏東大學音樂學系副教授

2016年10月28日，日本東京三得利音樂廳的年度作曲家專題音樂會將一反過去為單一作曲家舉辦專場音樂會的方式，改由兩位具有不同寫作風格的作曲家：西村朗和野平一郎共同舉辦音樂會，並由三得利音樂廳委託兩位作曲家共同創作一部新作於音樂會中首演。同樣出生於1953年，兩位作曲家於同一時期都曾就學於東京藝術大學作曲系，但在離開藝大後卻各自走向了不同的音樂道路：西村朗選擇留在日本國內，融合當代作曲技巧與其對亞洲民族音樂的興趣，發展出具有強烈亞洲色彩和調式語言的創作風格；野平一郎則遠赴法國留學，在巴黎高等音樂院浸淫音列技法，之後並於「音響／音樂整合研究所」(IRCAM)學習電子音響與電腦音樂，更積極參與法國當代頻譜樂派的「巡旅樂集」(Ensemble l'itinéraire)的演出，發展出結合了後音列與頻譜的創作風格。由於兩位作曲家各有其鮮明的音樂語言與作曲風格，這個嘗試調停「現代」與「後現代」的音樂展演不禁讓人充滿了好奇心與音樂學的研究興趣。本論文即以此一音樂展演為研究對象，探討兩位成長於相同年代卻發展出迥然不同之寫作風格的作曲家如何在既定的委託創作條件，於不違背自身音樂美學的原則下共同創作出新穎的作品。此外，本論文也將延伸至兩位作曲家的鋼琴作品，期能對他們的音樂語言與創作風格作深入而周延的理解。

從佛洛伊德的《論詭異》，看 E.T.A.霍夫曼歌劇《水精》中的心理學模式和回憶動機技術對德國浪漫歌劇的意義

沈雕龍

國立臺中教育大學音樂系兼任助理教授

心理學家佛洛伊德在其 1919 年的一篇專文《論詭異》(*Das Unheimliche*) 中，藉由 E.T.A.霍夫曼的小說《沙人》(*Der Sandmann*, 1816)，闡述了一種會誘發人類心中「詭異」之感的心理模式，意即，小說中象徵「沙人」的人物，一再於主角納它拿耶 (Nathanael) 生命中的重要轉折點現身，且反覆地喚起主角心中創傷性的兒時記憶，致使主角最後發瘋並墜樓身亡。佛洛伊德認為，當壓抑的情結和心念，無意間地被揭開且再度確認存在、去熟悉化之意象再度熟悉化時，人類心中即會產生「詭異」之感。

佛洛伊德藉霍夫曼小說《沙人》所推敲出來的心理模式，亦可以在霍夫曼 1816 年的歌劇《水精》(*Undine*) 中發現。在這部歌劇的形成過程裡，霍夫曼除作曲外亦深入參與了劇作家富凱對劇本的建構。歌劇劇情中的水鬼克勒朋 (Kühleborn) 一再現身於騎士胡德布蘭特 (Huldbrand) 生命中的情感轉折處，喚起騎士心中壓抑的因不忠於水精而終將面對的死亡之約，導致騎士最終在失去理智的狀態下投身於水精的死亡之吻。當喚起回憶成為歌劇戲劇質素的重心時，如何創作「回憶動機」必然成為作曲家關注的焦點。卡爾·馬利亞·馮·韋伯在其 1817 年針對《水精》的樂評裡，不僅觀察到霍夫曼專為水鬼克勒朋所設計之旋律和配器的特殊性，還指出正是這些伴隨水鬼一再出現的音樂性動機，傳達出了這個鬼怪角色「詭異的臨現」(*unheimliche Nähe*)。

一般認知的十九世紀德語浪漫歌劇之特色，題材上總是環繞著超自然、大自然、童話、傳奇、命運等等表面性的特徵，音樂上則必然提及回憶動機；然而，關於這個特色題材與音樂技術間關係的論述卻十分。本文欲藉由佛洛伊德在《論詭異》中提出來的心理學模式，補充說明被忽略的德國浪漫歌劇中一個戲劇質素的面向，和回憶動機與這不得不然的共生性。

艾斯勒 (Hanns Eisler) 的布雷希特 (Bertolt Brecht) 譜曲

吳宜盈

國立臺北藝術大學戲劇系博士後研究員

結束流亡來到東德的大詩人與戲劇家布雷希特 (Brecht)，他的文學作品——除了他的戲劇作品之外，還有詩和民謠 (ballad) ——為當代的德語區作曲家多所譜寫且極為青睞。除了意識形態上的共同之處之外，這些作曲家 (魏爾 Kurt Weill、艾斯勒 Hanns Eisler、亨德密 Paul Hindemith、與第叟 Paul Dessau) 鍾情於他的詩的語言 (poetic language) 和其所內蘊的聲音效果 (sound)。本篇論文想要透過對於艾斯勒的布雷希特譜曲，來再探布雷希特的詩的語言，並再進一步釐清詩的語言與其音韻對於音樂與旋律的譜寫的影響與關係 (word-tone-relationship)，所關心的議題如：什麼樣的詩適合譜曲？適合譜曲的詩，其語言在內容與聲音方面各有什麼特色？布雷希特的詩如何被配上旋律？音律和韻律方面有何被運用及取捨？為了釐清以上這些議題，布雷希特自己為自己的詩所做的譜曲會先列入討論。

在這裡也列入討論的艾斯勒的譜曲將不討論他的歌劇作品，而把焦點只集中在他的藝術歌曲——「好萊塢歌本」(Hollywooder Liederbuch, 1942) 上，尤其是其中的五段哀歌 (fünf Elegien)，又稱為好萊塢哀歌 (Hollywood Elegien)。在艾斯勒的歌曲創作裡，大部分都是帶有政治教化意味及功能的創作，這些藝術歌曲是極少見的他個人的心靈抒發，風格也相當多變。藉由分析布雷希特的詩和艾斯勒的譜曲不但可以了解詩歌韻律對於旋律譜曲的啟迪及有多少分量的影響，更可一窺艾斯勒個人在二十世紀的藝術歌曲上的傳承、貢獻及創新。

在音樂廳裡說故事——音樂會的導聆、跨界溝通與策展實踐

專題討論

1990 年代中期以降，「導聆」、「講座音樂會」與「多媒體音樂會」在臺灣以及其他地方逐漸成為一種普遍的現場演出形式。這種將音樂演出與文化展示、多媒體裝置、空間配置、演說、對話等行動結合在一起的「音樂會」，不僅橫跨樂種（從傳統、古典、當代、爵士、流行、地下，電影音樂到世界音樂，無所不有），更橫掃公立展演場地（從國家級場館到地方文化藝術中心、大學藝文中心、再到博物館、私人籌辦之藝文講堂等綜合性展演空間）。此種新興音樂現象值得音樂學者關注，並非因為它成為一種時尚，而是因為它是一種獨特的聲音文化；在這種溝通意念強烈的創造性過程中，不論是導聆者、策展人、甚至是演出內容的創作者，都是「說故事的人」，他們依據所欲闡述的文本／文化形式特徵、所欲引發的效果，或是所稟持的理念，選擇特定的傳達策略，並於現場隨著與其他演出參與者與聽者的互動而隨機應變。當代臺灣的音樂導聆者、策展人、以及演出內容的創作者如何說故事？他們想要傳達的是什麼？對他們而言，在音樂廳裡說故事有何意義？本場小組專題討論由三位曾在音樂廳裡說故事的音樂學者／創作者，以自我剖析的方式，從古典音樂的導聆、當代音樂的跨界溝通，以及世界音樂的策展實踐切入，分別闡述其所選擇的傳達形式與內容焦點、背後的考量，以及所欲達成的目標，以期引發臺灣音樂學者對於相關現象的關注與研討。

台灣當代古典音樂表演活動之導聆——一位導聆者的觀察與思考

蔡永凱

實踐大學音樂學系暨研究所兼任助理教授

近年來，台灣許多大型的古典音樂表演活動皆安排了「導聆」。甚至有許多時候，導聆者也躍升為表演者之一，成為音樂會或歌劇演出的一部份，引發關注、批評。然而目前為止，中外文獻裡對於相關活動的研究卻仍屬鳳毛麟角。有鑒於此，本論文研究者以自身的經驗出發，除了整理關於導聆的實務經驗外，也試圖呈現出導聆所引發的相關議題，為相關研究尋找切入點。

首先，本研究將為目前在台灣常見的導聆類型分類。分類標準包括：場地、時間長度、時間點、節目性質、主辦單位、講者背景與聽眾類型等。其次，導聆脫胎在博物館的導覽，與十九世紀開始為新曲目所發行的專書（專文）；而在今日，導聆又與講座、樂曲解說等，一同肩負了幫助聽眾欣賞演出的任務。然而，與上述不同前身相比，導聆的特殊性又在哪裡？為何會在今日受到如此熱烈注目，是否有其媒介之特點與時代背景？藉由這個討論，可以突顯出導聆活動的特殊性與意義。最後，導聆活動之盛行，反映出台灣聽眾對於「欣賞古典音樂」的態度。本研究將表演活動離析為音樂「文本／演出」兩大階段，透過音樂美學觀點的介入，觀察在不同的曲目類型下，導聆活動如何調整「文本／演出」之間的比重；而大部份的音樂會皆有多首曲目，而導聆又如何去處理這些曲目之間的關係；同樣的角度放在歌劇演出中，由於「製作」概念的多層次性質，導聆者則面臨了更複雜的焦點取舍。這些選擇，不但反映出台灣音樂會主辦者、導聆者與聽眾，對不同作品在「理解」上之不同定義；亦可視為本研究對於導聆工作的省思。

無界線的跨界——當代音樂的節目策畫與說故事

趙菁文

國立臺灣師範大學音樂系副教授

相較於調性音樂，當代音樂沒有太多歷史的包袱，能更自由地「說故事」，甚至創造故事；加上科技輔佐的「跨界」媒材，當代音樂可以擺脫抽象、艱澀的刻板印象，藉由多重感官的表演方式，讓聆賞者邁入身歷其境的理解，進而想像。

本文作者以策展人的角度，闡述《2015 新點子樂展：音樂新樂園》三檔當代音樂節目的策畫概念與跨界溝通。第一檔《時間的漩渦》以百座互動 LED 燈光裝置來建構整個劇場的空中與舞台，在與演奏者發生光影轉換的瞬間，原本樂器演奏的空間被重新詮釋，音樂會現場化身成一個又一個的光構空間！第二檔《收藏心事》重新編撰 15 年前的擊樂劇作，燈光將舞台區分為三塊，並貫串說書人、回憶區、擊樂經典曲目等三個場域的演出。第三檔《世紀音樂》以燈光裝置描繪卡爾維諾《宇宙連環圖》的科幻場景，瑞士單簧管大師的炫技即興與華麗電聲與燈光對抗互動；下半場《Dal niente al dente》（Dal Niente 為當代經典曲目之一《來自於無》，al dente 意旨煮至義大利麵彈牙的口感）於黑幕掀開時露出鍋爐，接著同時發生的烹飪、戲劇與音樂，嚴肅的豎笛大師忙著在莫札特五重奏曲的間奏當下煮麵加料、等煮麵時的爵士即興、直到吃麵前開胃的史特拉文斯基小品等，於是，聽覺+視覺+嗅覺+味覺= a Happy Ending for 為期一週的樂展。

當音樂會不只有音樂，在整合跨界媒材之際，音樂因其抽象（聽覺）本質，有可能被弱化為配樂，但亦可能透過設計，成為置至前景的主體，兩者之間，其實僅有一線之隔。《2015 新點子樂展》非以故事解釋音樂，或以故事裝飾音樂，或音樂伴奏故事，而是讓音樂的本體自己說話，自己衍生故事，讓原本與音樂並無關連的素材，和音樂發生一種「必然性」的融合，也許如同觀眾的回饋：「沒有那條『界線』的跨界，『沒有科技感』的科技！」

應用民族音樂學的在地化挑戰：以「世界音樂」講座活動的策展實踐為例

許馨文

文藻外語大學國際事務系文化研究助理教授

世界音樂講座節目的策畫、製作與展演，是 1990 年代以降引起廣泛討論之「應用民族音樂學」(Applied Ethnomusicology) 的主要取徑之一。它與應用民族音樂學的其他實踐方式（如音樂檔案的典藏、展示、公眾近用與教育推廣，或是透過音樂倡議理念、動員社會資源與群眾、促成身心靈療癒）一樣，都是為了促成社會變革。換言之，從應用民族音樂學的角度來看，世界音樂講座節目的策展，具有促進公益的目的與社會責任。音樂廳裡頭的「世界音樂」講座活動究竟是如何被策畫出來的？過程中有哪些考量？而做為最典型的應用民族音樂學實踐方式之一，「世界音樂」講座活動近年來在臺灣的策展實踐，如何體現了學門關切？本文以 2012 至 2015 年間筆者和國家兩廳院《我是這樣看世界》講座音樂會製作團隊的策展實踐為例，從應用民族音樂學的關切出發，分析「世界音樂」講座活動策展歷程中，經常面對的幾項挑戰，包括如何挪用具參考價值的應用民族音樂學實踐策略與理念、如何因應制度性事實、如何尋找適合的演出者並建立彼此的信任、如何處理文化代言與藝術性再現的問題、以及講座活動中說故事的藝術。透過探討臺灣在地「講座音樂會」的策展實踐，本文希望能深化應用民族音樂學的知識內涵，並啟發未來的實踐行動。

樂塑國族：冷戰臺灣的音樂、政治與國家意識型態

專題討論

本專題討論企圖探索音樂在冷戰時期的臺灣所扮演的角色。透過對於三種樂種——國樂、國民禮儀音樂、原住民音樂——的分析，呈現政界人物、政策制訂者、音樂家與音樂學者如何回應國民政府的國族（再）建構。

對抗文革的利器？臺灣中華文化復興運動的孔廟樂舞和國民禮樂發想與實踐

蔡燦煌

Senior Lecturer, The Australian National University

「凡企圖消滅中華民族文化者，必為中華民族文化所消滅！」是蔣介石於 1967 年 11 月 12 日在陽明山中山樓為紀念孫中山一百廿二誕辰，同時也是中華文化復興節進入第二年的紀念演講聲明。雖然 1966 年在臺灣發起的中華文化復興運動主因仍對立於中華人民共和國文化大革命的種種文藝改革和政治鬥爭。但是，在此運動的第一個十年間，國民政府發起的一系列文化活動的規劃、改革或倡導，其目的，更多是針對臺灣當時的社會和文化局勢所進行的一系列改革活動，其主旨在將台灣從做為一個日本後殖民地地區，進而改造為國民政府所謂的「反共復興基地」。文藝在這樣的政治思潮下，被認為對文化復興運動的成功起了至關重要的作用。因此，許多重建、改造或發明的文化形式，被植入到當時深受閩南和日本影響下的臺文化生態裡。如同中國歷史上的雅俗樂之爭，當局者深信，某些所謂「正確」（正統中原）的音樂將可以取代當時臺灣民間流傳的「靡靡之音」。而其中，孔廟樂舞和國民禮儀樂曲則是其中兩項大規範的文化、習俗和禮樂的改造活動。本文以訪談、歷史錄音和官方檔案來進一步了解這些國家（孔廟）和集體儀式（如：「婚禮」、「紀念禮拜」和「殯葬禮儀」）中禮儀音樂的制定和影響。本文也進一步分析，當時國民政府如何企圖通過文化復興運動所推展的種禮樂和文藝改革，將這些來自不同時空背景的个人和社群，重新塑造出一個新的集體認同和共感社會——一個新的、反共的、正統的中國。

描摹與釐清：中華文化復興運動與公設國樂團的建置

陳鄭港

國立傳統藝術中心助理研究員、國立臺灣藝術大學中國音樂學系兼任副教授

目前主流的國樂發展史認為：國民政府遷臺初期，延續著大陸時期透過國家建構的思維與手段，持續進行著「國樂」的推展工作。1949年之後，陸續輾轉而來的遷臺樂人，帶著殘存的樂器、書譜，在自我期許的使命感之下，連結同好形成社群，1953年4月「中華國樂會」（現名「中華民國國樂學會」）成立，戮力樂教活動與音樂傳揚發展工作，積極參與推行復興中華文化運動及文化建設。

接續著，教育部1957年9月28日在臺北成立「國立音樂研究所」，規劃研習課程、舉辦音樂演奏、研究推廣傳統音樂文化，並且於1958年7月成立附屬的「中華實驗國樂團」。之後，教育部訂定1968年為「中華民國音樂年」，「音樂策進委員會國樂發展組」研擬國樂長期發展計畫。同年，「中華文復興運動推行委員會」臺北市分會成立，提列開宗明義的工作計畫：「五、加強藝術教育配合展開三民主義之新文藝運動」，其中的第四款：「成立中國古樂演奏廳並組織臺北市國樂團」，此一計畫為1979年成立的臺灣第一支專業現代國樂團——「臺北市立國樂團」奠下基礎。

緣此，本篇研究旨在透過耙梳歷史資料為基礎、田野訪談資料為佐證，針對「中華文化復興運動推行委員會」披掛政治圖騰與展示影響力的年代，陳現其與建置公設專業國樂團隊之關連性，並且探討公資源在現代國樂發展過程中所扮演的角色，而對於「孤臣孽子」與「怙恩恃寵」兩種刻板印象，何者才是早期國樂從業人員真實景況的描摹？本文亦嘗試提出釐清。

國族意識下的山地歌舞：戰後初期原住民歌舞的交流與型塑

孫俊彥

中國文化大學中國音樂學系副教授

以現在的眼光來看，人口只佔百分之二的少數民族原住民，其文化與主要人口組成的漢民族並不相同。但是在文化復興運動時期，原住民文化被納入了所謂的「中華文化」的範圍裏面。對於執政者來說，建構出來的「中華文化」取得了統治的正當性。而官方對於原住民歌舞的正式控制，則可追溯到 1952 年夏天國民政府臺北市舉辦的「改進山地歌舞講習會」。該講習會集合了全臺各地的原住民少女，而戰後隨著國民黨來到臺灣的音樂家、舞蹈家、文學家則擔任講師的工作。他們採集各族原住民的歌舞，同時以現代、西方的音樂、舞蹈知識訓練原住民學員，教導他們改編或創作的新歌。有鑒於當時「反共」的主要愛國政策，這些原住民歌曲都填上的具有愛國意識的歌詞。講習會不僅成為原住民跨族群的樂舞交流平臺，其間所編創的歌舞，則透過教育、軍隊、文化管道流傳到臺灣社會，成為三、四十年前漢人認識原住民歌曲的主要媒介之一。表面上國家體制透過樂舞專家改編原住民歌舞，使其迎合現代臺灣人的娛樂需求，更符合樂舞專家的「進步」期待；實際上乃是為了在原住民族推行國語政策。但實際上原住民透過「改良」歌舞學習國語的成效並不顯著，反而是促成了各族群歌舞的統一化，形成了新的所謂「山地歌舞」。更重要的是，透過歌舞的規範化與國語政策，正式將原住民族，納入更大的國族概念之中。

古樓人與祖靈的對話：i-ya-qu 的奧秘

吳慧嫻

國立臺灣師範大學民族音樂研究所研究與保存組碩士生

「祭歌」，是排灣族古樓部落舉行 Maljeveq（五年祭）和 Pusau（送靈祭）之人與祖靈溝通的橋梁。祭典期間會聽到有五種曲調，其中兩種曲調類型，無分性別以及時間和地點限制，只要於祭典期間皆可以反覆歌唱，古樓人皆稱之為「i-ya-qu」。但是，該如何區分兩種曲調類型，以及「樂曲結構」和「歌唱形式」為何，皆是本文研究探討的方向。因此，為了更貼切古樓人對於兩種曲調的辨別與認知，本研究宗旨以「質性研究」方法進行記錄，除了記載古樓部落第十一屆（2014-2015）Maljeveq 至 Pusau（送靈祭）的「祭儀」之外，並將兩種祭歌曲調，於祭儀間歌唱的場域進行彙整與說明。最後，透過實地的訪談，加以確認兩種類型的區別性，並將歌詞進行翻譯與彙整。

研究成果：根據調查，i-ya-qu 可以區分為「有搭配舞蹈的 i-ya-qu」曲調；和「無搭配舞蹈的 i-ya-qu」曲調。除了可以從歌詞翻譯的記載中，發現是「非固定」歌詞之外，亦可以觀察多屬於向祖靈祈求的對話歌詞。此外，兩種曲調的歌唱進行，並無硬性規定的場域和時間限制，因此會有於相同祭儀之間歌唱的情形。兩種曲調的演唱形式，皆是以「單音」歌唱為主軸，並有個人歌唱的「唱誦式」方法，以及領唱加眾人歌唱之「應答式」演唱方式為主。期盼本研究之成果，能讓大眾拉近異文化的認知。

關鍵字：排灣族、古樓部落、Maljeveq（五年祭）、Pusau（送靈祭）、祭歌

阿美族太巴塿豐年祭 milidofot 歌謠獨特性之探討

吳依臻

國立東華大學民族事務與民族發展學系碩士生

文化——因社會的生存秩序從一種形態轉變成另一種形態而引起變遷。這種文化的變遷是永續的，不論任何族群、任何時間都永遠存在著。在阿美族社會裡這種變異，或來自社會內部的演化、或因接觸外來文化傳播而引起。因為人類的社會常因政治體制、內政制度、疆域形勢、知識信仰、教育、法律、物資器具、生活消費等方面或快或慢地在變化而引起文化的變遷。

太巴塿部落的豐年祭歌舞音樂文化方面，根據莊國鑫口述分析，可分為以下兩種型態：Sakero 和 Salakiaw。Sakero 乃部落進行傳統祭典儀式所唱跳之歌舞、Salakiaw 則涵括所有非祭儀性之一般樂舞。太巴塿阿美族歌舞 Sakero 為部落族人儀式活動時所唱的神聖的歌謠。

在阿美族歲時祭儀當中，「豐年祭」是最重要的祭祀文化。這種部落共同的文化習俗的差異點在於每個部落都強調自己歌謠的專屬性與無可取代性，所以太巴塿部落舉行 ilisin 時，謹守著部落的豐年祭祭歌。因此太巴塿 ilisin 祭典儀式活動的 milidofot 定情之夜的歌舞相當傳統且獨特，使 milidofot 儀式歌謠、及舞步之文化意涵更值得深究。

本研究以花蓮縣阿美族太巴塿部落每年 ilisin 祭典儀式中的 milidofot 活動為研究對象，探究太巴塿阿美族 milidofot 活動運作的內在脈絡，並在嘗試分析儀式活動及其中歌舞的基礎上，分析太巴塿 milidofot 歌謠、舞步，隨時代變化所產生的功能性轉變，以及近代文化復振潮流下，太巴塿阿美族如何透過 ilisin 活動所形塑的集體記憶賦予 milidofot 新的文化意涵，及其中的問題與可能的發展方向。

本文除了藉由文獻回顧以整理過去的相關研究及學者的多重觀點，也以此做為知識與論述的基礎與背景，由於本研究採用質性研究法，除了呈現太巴塿未婚男女參加 milidofot 活動的認同，及對於 milidofot 歌舞認識等相關定位的真實想法外，其他面向研究者並未進行探討；且本研究為研究者獨力完成，個人主觀的影響將無可避免。期望本研究所得之研究結果能提供未來相關研究與文化復振之參考。

關鍵詞：太巴塿、豐年祭歌舞、milidofot、招贅婚、文化復振

阿美族太巴塿部落 Paalodo 歌舞儀式之探究

陳義成

國立東華大學民族族群關係與文化學系碩士生

本文主要是針對花蓮縣太巴塿部落 Paalodo 的儀式過程及歌舞對年齡組織的生命教育意義，Paalodo 在太巴塿部落豐年祭系列祭儀中，為部落年輕階級的年齡組織，下一階級向上一階級成員受教請益的儀式，各年輕階級會於成員中選出幾位善於言表、態度謙恭、身強力大並勝於酒力者為代表，至上一階級聚會之處接受訓話勉勵。請益過程中，下一階級代表必須謙虛地由後門悄悄入室，聆訓結束後，前來請益者到室外廣場與上一階級共舞，上一階級近乎虐待式之勸酒方式讓下一階級飲酒，不勝酒力當場醉倒者可說是常有的畫面，在被准許離去時更要動作敏捷，稍有遲緩還會遭致上階級灌酒及追打。

筆者參與太巴塿部落年齡組織已有四十年，知道 Paalolo 儀式進行目的是為讓年齡階級接受由上而下的教育方式，傳遞部落 kalas（耆老）的智慧與訓勉，然而 Paalolo 儀式過程中最重要的歌謠音樂、舞步，在相關研究文獻裡尚未有完整之詮釋。於是筆者開始探討太巴塿部落 ilisin 祭儀的年齡階級活動中，對成員相當重要的 Paalodo 的生命教育儀式及歌舞文化意涵，同時透過 Paalodo 的儀式呈現，將 Paalolo 儀式所吟唱的歌謠與舞步作一完整的紀錄。

「誰來敲 kaka selal 的門請益？」「誰來喝 kaka selal 的酒？」「誰來腳踏 kaka selal 的土地？」顯示著阿美族太巴塿階級對人與人之間出生階序的重視。在田野調查中，Paalodo 進行時的歌謠音樂、舞步跳法及行進方向，愈是年輕的年齡階級在 Paalodo 儀式及歌舞中的自身角色定位相當模糊。因此，本文除了藉由文獻回顧的整理與學者的觀點下，以為知識與論述的探究，透過儀式、歌舞的進行，讓部落年齡階級完全明瞭 Paalodo 意涵的完整性，並提供未來相關研究與文化復振之參考。

關鍵詞：太巴塿、阿美族、年齡組織、Paalodo、儀式

八音嗩吶唱採茶：再從「糶酒組曲」與《糶酒》吹戲談起

林曉英

國立臺灣戲曲學院客家戲學系助理教授

臺灣客家八音藉由吸納原屬他類表演藝術的外來曲調，以所謂「八音化」手法處理之後，成為擴展八音曲目的手段之一，亦使自身藝術內涵不斷擴充豐富，而在「吹打樂」與「弦索樂」兩大八音曲目類型之外，有更多種的曲目類分。以北臺灣桃、竹、苗一帶客家八音「弦索樂」曲目中，有一類吸收自民間戲曲、民間稱之為「吹戲」的曲目群。這類曲目可藉以見識八音樂師展演技藝的高下，同時也證成了「臺灣客家八音發展歷程，客家八音與戲曲之間持續交流」的事實。

八音「吹戲」曲目以嗩吶主奏，兼具「弦索」與「吹戲」雙重概念質性。聆賞嗩吶模擬人聲的技術，尚包含其中「戲曲情境」的感官想像與連結。由是，八音嗩吶摹擬不同「人聲」效果的聽覺刺激，除了聆賞「弦索樂」的層次，嗩吶另肩負著把營造出「劇中人對應」的展演效果。因此，「吹戲」曲目涉及的議題，包含「曲目擴充」與「類型歸類」背後的樂曲發展歷程，以及「吹戲」以何種手法、或者具備哪些特徵，以啟動聆賞者聽覺感官，使聽眾完成的最終詮釋認知。

本文以客家八音的「糶酒組曲」與《糶酒》吹戲曲段為例，對照客家三腳採茶戲《糶酒》一劇，以為討論之起始，試探客家八音汲取戲曲劇目曲腔（調）的擴展現象與其路徑脈絡，並從這兩種迥異的演繹與聆賞方式，思考此類曲目在客家八音發展歷程中的意義。

關鍵字：客家音樂、八音、糶酒、嗩吶

北管聯套牌子的程式性與即興性——以各時期歷史錄音為例

林雅琇

中央音樂學院音樂學博士

北管牌子是臺灣北管音樂中應用最廣泛的樂種，現行普遍將牌子依樂曲結構分為單曲、單曲聯章以及聯套牌子三類。其中，聯套牌子屬於套曲一類，在戲曲的應用場合中，會配合劇情而有相應的曲牌選用。

本文蒐集 20 世紀以來的歷史錄音作為研究文本，從媒材來看，筆者目前蒐集的相關錄音包含公開出版物（例如 1930 年代的古倫美亞唱片）、田野錄音（例如 John Levy 於 1969 年在臺灣的田野記錄），以及個人的采風錄音等。再以演出場合來說，這些歷史錄音包含了排場清奏、上棚演戲（又有不同戲種之分）等不同語境。

聯套牌子的曲套眾多，筆者以常見的《三仙白》套及《醉仙》套為對象進行綜合討論；從曲牌的選用、曲牌的置入、以及各版本的實際演奏情況……等各方面進行綜合探討，透過歷時性的比較研究，得以從中歸納出聯套牌子的程式性與即興性。意即，在聯套牌子的傳承過程中，哪些因素必須恪守不變，哪些又能讓樂人彈性發揮？以《三仙白》套使用的曲牌數量為例，在抄本中記述的曲牌數量與實際演出的曲牌數量都有所出入，顯示除了抄本中的明文寫下的程式性演奏內容之外，仍有樂人自行增減的彈性空間。

根據本文研究，在時間段橫跨近百年的錄音文本的比較研究中，可以發現同一套曲的各版本間大方向基本相同，差異點在於個別曲牌的選用以及細部的音樂樣態。也就是說，北管聯套牌子的程式性多於即興性，而這也恰恰符合北管樂人自認長期以來皆恪守傳統的認知概念。

北管絃譜音樂初探——以梨春園歷史錄音為例

許典甲

國立臺灣大學音樂學研究所碩士生

北管為臺灣漢族的傳統音樂，其樂曲類形一般分為絃譜、牌子、細曲、戲曲四大類，其中絃譜是指以絃律樂器為主的器樂曲。目前關於北管的學術研究或詮釋報告等，多以戲曲、牌子、細曲為主，相形之下，針對絃譜音樂的研究著墨甚少，此一現象多少反映出北管音樂現今的使用情況，以出陣或北管戲演出為主要活動，以及多數人對於北管熱鬧喧囂的既定印象。本文以現為國家重要傳統藝術保存團體的彰化梨春園所出版《梨花院落·子弟絃歌——彰化梨春園歷史錄音》中收錄 1985 年的絃譜樂曲為對象，首先討論梨春園演奏的絃譜樂曲，以單一旋律的工尺譜，展現出各種樂器的特色手法；並輔以歷史錄音的頻譜分析，呈現此一絃譜錄音獨特的節奏韻律感。此外，透過文獻分析與史料的蒐集整理，梳理出此歷史錄音的歷史及社會脈絡，串聯起臺南以成社與彰化梨春園之關係，並進一步比較 1943 年「臺灣民族音樂調查團」留下的臺南以成社十三腔歷史錄音，釐清過去十三腔音樂與絃譜樂曲的使用情況。本文藉由梨春園歷史錄音研究，從音樂面向呈現梨春園絃譜的特殊韻律感，從社會與歷史面向提出絃譜樂曲在古今的祭典儀式所扮演的角色，重新檢視絃譜與十三腔之關係。希望以實際的聲音探討，填補北管研究對於絃譜音樂的不足，展現北管音樂的多元面貌。

流行歌曲上電視——《群星會》的視聽形塑

沈 冬

國立臺灣大學音樂學研究所教授、臺大藝文中心主任

《群星會》是台灣電視史上第一個歌唱節目，也是台灣電視史上最長壽的歌唱節目。自 1962 年 10 月 10 日正式登場，十五年間播出集數高達 1283 集，其靈魂人物慎芝(1928-1988)身兼節目製作、主持、作詞、作曲，她的先生關華石(1912-1983)則擔任音樂指導，二人同心協力使得「群星會」一詞幾乎成為台灣流行音樂、娛樂事業的代名詞。

《群星會》是流行歌曲上電視的先驅；流行歌曲本來追求聽覺之美，上了電視則由聽覺轉而為視聽兼具，本文探掘《群星會》，試圖呈現電視開播初期，國語流行歌曲如何透過視覺和聽覺兩方面的形塑，達成「極視聽之娛」的目的。2007 年，慎芝之弟邱正人將家藏慎芝、關華石資料捐給台大圖書館，本文的研究材料，主要即是根據這批珍貴的手稿文獻，並參考當時報紙、《電視周刊》、以及《群星會》歌手灌錄的唱片等，也因緣際會訪談了部分歌手。

本文由資料梳理開始，探究了《群星會》演出形式、行銷方式，指陳了《群星會》強化視覺之美的主要策略。包括精緻華麗的妝髮服飾；特殊設計的布景燈光；以舞配歌，載歌載舞；培養新人，嚴格訓練；歌壇情侶，創造話題。這些手法的目的都在於引起觀眾注意，讓觀眾的目光更長時間地停留於螢光幕上。

本文也蒐集《群星會》曲目，一一追索源頭，由此探看節目的音樂特點。本文發現，《群星會》曲目貫穿近現代中國不同時期的歌曲，讓歷史聲音同臺再現。上海老歌是節目根基，香港時代曲是主流大宗，而臺灣原創歌曲及慎芝積極創作的「洋曲中唱」也駁駁然聲勢日漸上揚。可以說，早期的《群星會》延續了上海的流風餘韻，追隨五〇年代香港的時代曲風，逐漸變身為臺北大眾文化，以衣香鬢影、歌聲曼妙之姿，為觀眾提供了世外桃源式的想像樂園。

戰後東亞與東南亞音樂翻唱現象初探——以〈Bengawan Solo〉為例

劉亦修

國立臺灣大學音樂學研究所博士生

隨著錄音科技的進步，早期每面只能錄約三分鐘的 78 轉唱片，到五〇年代漸漸被 45 轉與 33 轉唱片取代。唱片規格的改變，每面可以錄製的時間更長，音樂需求因而變大，要創作更多歌曲。因此，在戰後約二十年中開始出現很多改編與翻唱歌曲，除了翻唱日本歌曲為人們熟識外，東南亞歌曲也曾被廣泛的翻唱，包括翻譯歌詞及改編曲風，顯示著東亞與東南亞地區之間的密切互動。因此，本文試以印尼歌曲〈Bengawan Solo〉為例，闡釋東南亞歌曲在戰後出現的各種翻唱現象及其意義。

〈Bengawan Solo〉創作於 1940 年，是以印尼語（Bahasa Indonesia）創作的 keroncong 式民謠。過去的研究多把〈Bengawan Solo〉與戰爭時期興起的印尼愛國主義與獨立歷史作連結，述說歌曲的政治意義。但歌曲的流傳也是一個值得觀察的現象，不只在印尼當地傳播，〈Bengawan Solo〉在戰後亞洲地區的唱片與電影中被大量翻唱，日本、臺灣、馬來西亞、新加坡、香港等地都有不同翻唱的版本，它的代表性並不全來自其政治色彩，而是來自其旋律與傳唱。本文將比較不同翻唱版本在詞曲方面的異同，從詞曲的改編方式找出〈Bengawan Solo〉的傳播發展脈絡，從而探討各地為了發展本土音樂市場而出現的翻唱現象所用的創作技巧。本文將重新思考「混血歌曲」的生成與意義：戰後東亞與東南亞各地正在重整之時，「混血歌曲」肩負起音樂與語言流動的主要媒介，靠著「翻」唱塑造當時不同時代的流行音樂模樣，且與原創歌曲般具備專業的音樂與語言考量。

關鍵字：翻唱，混血歌曲，Bengawan Solo（梭羅河之戀），東南亞音樂，流行音樂

從《彩雲飛》初探七〇年代瓊瑤電影與原聲帶唱片的流行

凌紫鈞

國立臺灣大學音樂學研究所碩士生

瓊瑤電影的同名原聲帶唱片從最早 1966 年《窗外》，到 1983 年《昨夜之燈》為止，總計共超過了三十張。1970 到 1980 年代初，台灣幾家唱片公司如海山、麗風、麗歌與歌林等都曾與瓊瑤電影合作，推出電影原聲帶或旗下歌手的同名專輯，在這十多年間，瓊瑤電影歌曲為當時的流行音樂圈注入了一股強勁的潮流，並透過電影與唱片的傳播風靡了台灣、香港、新加坡與馬來西亞等地。

而 1973 年上映的電影《彩雲飛》除了開啟第二波瓊瑤電影熱潮，更成功地帶動了往後瓊瑤系列電影與唱片工業緊密結合的風氣。《彩雲飛》改編自瓊瑤 1968 年的同名小說，由李行執導，音樂為左宏元作曲，幕後代唱則是當時已有相當名氣的尤雅以及鄧麗君，並由麗風唱片公司發行同名電影原聲帶。本文嘗試以《彩雲飛》電影插曲作為媒介，探討其如何在不同的載體：電影與唱片工業間產生詮釋。文章首先以《彩雲飛》為主體，分析音樂在該電影的使用手法：從分析音樂如何以不同的編曲配器出現、如何幫助敘事與表達主角感情外，到如何以聲音暗示劇情與空間；而後梳理瓊瑤電影與唱片交織發展的歷史，從唱片工業的角度切入分析瓊瑤歌曲的流行；最後歸納並彰顯出這類電影歌曲的出現為七〇年代華語流行音樂所帶來的影響。

華人的卡薩爾斯——冷戰架構下華語區對歐洲文化英雄的接受史案例探討

王敏而

國立臺灣大學音樂學研究所碩士

帕布羅·卡薩爾斯（或稱帕·卡薩爾斯 Pablo (Pau) Casals）為二十世紀最受推崇的演奏家之一。雖然終其一生，卡薩爾斯的演奏足跡未曾到過華語區（包括中國大陸、香港、台灣），卡氏在這些地區依然透過唱片以及其他各類出版品在這些地區享有崇高的聲望。然而除了卡氏在音樂上無庸置疑的貢獻外，其作為一位人道主義者的種種作為同樣是讓卡氏在華語區被受推崇的原因。卡氏最為人稱道的事蹟包括：堅決不願承認西班牙佛朗哥政權的合法性，以及大力倡導自由的理念。1958年卡氏獲諾貝爾和平獎提名、1971年獲得聯合國和平獎章象徵了卡氏的功業在西方世界受到了廣泛的認可。另一方面，這些人道主義者的作為卻在冷戰架構下，意識形態對立的海峽兩岸引發了不同的詮釋。在共產黨統治的中國，卡氏被認為是「人民的音樂家」，其對於佛朗哥政權的抵抗則被比喻為民國初年的左翼小說家魯迅；相對的，卡氏在由美國扶植的台灣則被解釋為「反共、反極權」的音樂家。從這些不同的論述中顯見兩岸在接受卡薩爾斯時採取了相當不同的策略。為了更加深入的理解兩岸不同接受策略背後涉及更加廣泛的意識形態之爭，本文將蒐集 1949 年後兩岸關於卡薩爾斯的論述，包含音樂雜誌、中文的翻譯書籍……等等，並在冷戰的脈絡下詮釋其中的可能意涵。

歸返實踐的音樂介入：以 2015 年圖博電影節《追尋圖博之歌》(Tibet in Song) 與《圖博戰士》(Tibetan Warrior) 為例

魏心怡

東海大學音樂系兼任助理教授

藏區，通稱西藏，古稱吐蕃，又譯為圖博，藏語意指「高原人」；1959 年的政治分裂，流亡藏人的離散跨境，在關切西藏人權的非政府組織——臺灣圖博之友會 (Taiwan Friends of Tibet) 提倡下，為驅除「西藏」一詞源於漢族中心立場的本位，改以「圖博」的呼籲。語詞，標示著區域語用，同時也隱含立場。

《追尋圖博之歌》(Tibet in Song) 與《圖博戰士》(Tibetan Warrior)，是 2015 年 11 月圖博影展以音樂家為敘事的兩部影片，論述失去家園的藏族人，面對政治壓抑的當代處境。《追尋圖博之歌》(Tibet in Song) 是阿旺曲培 (Ngawang Choephel) 的作品；1994 年他從流亡藏區赴美留學，計劃製作西藏傳統音樂的紀錄，隔年赴西藏田野採集時，以間諜罪被捕入獄，1996 年獲國際人權團體、美國流行歌手等聲援，歷經六年重獲自由；2009 年完成影片《追尋圖博之歌》(Tibet in Song)，敘述囹圄歷程，並描繪當代西藏音樂受中國影響的變遷。

《圖博戰士》(Tibetan Warrior) 描述居住在瑞士的流亡藏族歌手洛丹南林 (Loten Namling)，由瑞士啟程前往印度，面對年輕激進份子的故事。近 60 年來，藏族人不斷以言論抵抗中國的壓迫，非暴力呼籲徒勞無功，僧俗於是展開另一種抗爭形式：自焚；消極的自焚與積極反抗，說明當代藏族人對於不獨不統、中間路線效能的質疑，面對歸返議題，音樂家在意識分歧的離散社群，必然透由聲響築構行動和音場。

影片軸線以音樂家勾勒歷史回應，前者敘述內部西藏的威權禁錮以及城市音樂的漢化質變，後者則闡明離散社群的多元聲浪，音樂敘事反映離散與再離散的融合交織。歸返實踐，角色已非置身事外的旁觀，音樂的介入，如何可能！

關鍵詞：西藏、圖博、離散、歸返實踐、音場

誰唱〈老人河〉

林堉

Lecturer, University of California in Santa Cruz

柯恩（Jerome Kern）與漢默斯坦二世（Oscar Hammerstein II）聯手創作的音樂劇《畫舫璇宮》（Show Boat, 1927），被視為文本音樂劇（Book Musical）的濫觴，它不僅為音樂劇開創了一個新的世代，更挑戰當時美國種族隔離政策，並探討許多種族問題，像是跨種族婚姻以及對於混血兒的歧視，使得音樂劇不再只是茶餘飯後的娛樂活動，更具有社會教育意義。

《畫舫璇宮》的成功，帶出許多膾炙人口的歌曲，其中以黑人老喬（Joe）所唱的〈老人河〉（‘Ol’ Man River’）最為人所知。為了忠於十九世紀密西西比河畔黑人勞動階級的背景，作詞家漢默斯坦二世大膽地在〈老人河〉中使用「黑鬼」（Nigger）一詞，並使用許多非裔美式英文，此一舉動造成日後許多維護黑人權益的個人與團體抗議，甚至連「誰來演唱〈老人河〉」都引起爭議，即便後來的演出版本與時俱進地修改歌詞，仍引起許多不同的意見。另一方面，由於《畫舫璇宮》正面挑戰種族隔離的底線，讓黑人與白人演員同台演出，也使得它的演出過程困難重重，甚至有許多城市因此拒絕演出該劇。

本文將針對〈老人河〉自首演以後到一九六八年美國正式廢除種族隔離政策之間的演出所引發的爭議，來探討歌詞、演出者與社會輿論之間的關係，曾正式演出與灌錄〈老人河〉的歌者不僅跨種族（黑人、白人），也跨領域（音樂劇、流行樂、歌劇歌手），究竟誰有資格唱〈老人河〉？怎麼唱〈老人河〉？〈老人河〉又該如何唱？

傳統表演藝術再生的觀察與反思——以韓國四物遊戲為例

王泯淳

國立臺北教育大學音樂系碩士班

提到「四物遊戲」(사물놀이, SaMul-NolRi, Korean percussive ensemble)，就會讓人自動聯想到韓國傳統打擊樂。然而，經由筆者深入了解後，才發現四物遊戲並非韓國傳統樂種之一，而是 1978 年才重新由韓國風物遊戲脫胎再生的新創樂種。雖然四物遊戲並非傳統樂種，而是從傳統之中延伸出來的新樂種，但它至今卻已在韓國當地被普及到各個教育層面，同時也將韓國傳統打擊樂的精神「興」(흥, Heung, ecstasy) 帶向世界擊樂舞台。

筆者身為台灣傳統音樂工作者，基於學術研究興味，以及實務發展之需求，開始投入韓國四物遊戲該項新樂種之研究。

臺灣現有四物遊戲相關文獻資料不足，為了實事求是探討該樂種發展之實際狀況，筆者親自至韓國時地進行田野調查，同時以參與觀察之研究態度，接受韓國當地韓國音樂科之授課，並實際與該科系教授進行訪談；所有取得之第一手研究資料，亦將呈現於本論文中。

本論文旨在研究四物遊戲這種在特殊時代環境下延伸的樂種，從韓國四物遊戲之文化探索、四物遊戲演奏型態與手法、傳統元素之運用等章節，來研究這一個傳統藝術創新與再生的鮮活實例。

在論文的最後，筆者以臺灣傳統音樂工作者之身分，反觀臺灣傳統藝術的再生，並進一步思考：臺灣所持有的傳統藝術種類特色多而豐富，同樣以保存傳統藝術為努力的前提，但為何卻無法像韓國四物遊戲一樣開創出代表韓國且具有國際影響力的格局？他山之石可以攻錯，本文韓國經驗的探討，或能提供有志人士一些具體之想法與做法，有助於臺灣傳統藝術發展出更嶄新的面貌，並推向國際，能有一片立足之地。

關鍵字：韓國民俗打擊樂、風物遊戲、四物遊戲、長短、興、亂打秀

眾神饗宴，八音齊鳴——論澎湖宮廟祀筵之音樂及其功能

馬上雲

國立臺中教育大學音樂學系兼任助理教授

祀筵又稱為祀酒，由儀式專家禮生主導，基於儒家「祭神如神在」、「資以事人以事神」之精神，在傳統八音的樂聲中，由茶房生依序分程向神明獻上佳餚美酒，祀筵近尾聲處，並藉神明之名發賞參與宮廟活動的各類人員。

祀筵主要舉行於澎湖宮廟主祀神明聖誕、出巡、入火、送王……等場合，當白天由法教法師主事的各項儀式暫告段落，晚間禮生即主持祀筵，為宮廟主神宴請前來慶賀的其他宮廟神明；或當宮廟神明出巡至交陪廟設行臺駐蹕過夜時，當晚即由交陪廟舉行盛宴款待，裨使賓至如歸。本文即以一場澎湖聚落宮廟之神明，行海陸出巡至交陪廟駐蹕時，所接受之祀筵為觀察例。

祀筵主要以八音伴奏著六大回合佳餚飲品的進獻，演奏之曲目諸如：【楊門綠】（【燒香頭】）、【採茶】、【壹支香】、【百家春】、【萬年歡】（【太子遊宮】）、【寄生草】、【福祿壽】、【點胭脂】、【萬壽無疆】、【譜頭】……等。八音的樂器分為文四樣與武四樣，前者包含嗩、品、三絃、大廣弦；後者為北鼓、雙音、鈔、銅鐘，其中嗩由專業樂師吹奏，不過樂器項目與件數均可彈性運用。唯一例外是神明起座、各回合第一道大菜及葷筵最後一道時，樂師改奏牌子【三通】。

基於儒家祭典精神而運作的祀筵，音樂演奏於其中自有其意義；而在匯集多種儀式與活動的神明出巡裏，祀筵的音樂亦展現其特定角色。本文即從不同視角，討論音樂在這場神仙饗宴裏的功能。

進化與黏合？——論臺灣現代中文歌劇創作的型態

郭澤寬

國立東華大學臺灣文化學系副教授

本文為個人博士論文《台灣現代中文歌劇創作之研究》(2006, 此乃至今對於台灣歌劇發展、製演, 現代中文歌劇創作等少數研究成果之一)之精簡與深化, 主要討論對象即是台灣現代中文歌劇創作, 並且以文化人類學理論中的「進化」及傳播論中的「黏合」理論, 討論這些作品的創作類型。

現代中文歌劇創作顯然不是繼承自固有戲曲傳統, 而是在接受來自西方的古典音樂體系後, 所形成之新種類, 可否應被視為一種「進化」? 是否得如進化論的線性論述般, 使得它的形成與發成為一種進化上的必然? 這些作品既使用了這種來自西方的新形式與技法, 同時也嫁接了自己的文化——音樂的與其他文化上的——顯然是種文化黏合, 就如文化傳播論中, 將「黏合」現象視為文化傳播的證據與重要研究對象, 這些黏合現象又呈現何種樣貌?

本文即基於上述問題意識出發, 並透過創作類型——音樂上的與劇作上的分析, 一方面透過相關史料的討論, 說明現代中文歌劇的產生, 的確是在「進化」論的視野中產生, 從而表現在創作技法的取捨, 與相關評論者的美學判斷上。表現在創作類型上, 更充份展現文化上的黏合, 許多且是創作者刻意為之而形成, 或在音樂技法上與題材、思想表現上, 傳統/現代、中國/西方互為交織, 呈現諸多不同樣貌。

本文除了對於這些作品的類型做簡要的分析外, 也將從文化發展的角度說明, 現代中文歌劇的創作, 如同其他文化層面一般, 依然得在「進化」、「黏合」中取得自身發展的地位, 豐富的創作是須期待且必備的條件。

從早期有聲與紙本資料探看音樂家的創作歷程：以葛拉納多斯的鋼琴作品《稻草人》為例

林嘉瑋

加州大學戴維斯分校音樂學及音樂評論博士

每當我們面對一部音樂作品時，腦中隨即閃過的一個問題便是：「作曲家究竟是如何產出這部作品的呢？」如此簡短的問題，卻難以回答，特別是當對象為離世多年的作曲家時。二十世紀以前，與創作歷程有關的蛛絲馬跡，僅保存於作曲家手稿、日誌、出版物等紙本書面文件中。研究者透過比對這些紙上線索，拼湊出可能的創作藍圖。錄音工業的問世與紙捲鋼琴的興起，為研究者提供探索創作歷程的另一種媒介。本文以西班牙作曲家、鋼琴家葛拉納多斯（Enrique Granados, 1867-1916）的鋼琴作品《稻草人》（*El Pelele: Escena Goyesca*）為例，綜看作曲家留下的書面與有聲資料，追溯葛拉納多斯的創作歷程與即興技巧，並進而反思「即興創奏」的意義。

葛拉納多斯在世時不僅以作曲家身分聞名，他還是知名的鋼琴家與技藝精湛的即興演奏家。在追憶葛拉納多斯的訪談中，師承葛拉納多斯門派的西班牙著名女鋼琴家，拉蘿佳（Alicia de Larrocha）曾描述葛拉納多斯在鋼琴上即興創作、再創作，以及不斷修改作品的情景。拉蘿佳提及的這些創作習慣，在現今留存有關葛拉納多斯鋼琴作品《稻草人》的紙本與有聲史料上都可見證。從一分未標註時間的《稻草人》未完成作品手稿、1912年錄製的一首名為《稻草人即興曲》的留聲機錄音、1915年由美國 G. Schirmer 出版社出版的《稻草人》樂譜，到1916年葛拉納多斯親自於紙捲鋼琴（player piano）彈奏這部作品所留下的鋼琴紙捲（piano roll），都使我們看到作曲家在1912到1916年間，有關這部作品的樂思發展與轉變。這些珍貴的資料同時也揭露作曲家私密的創作習慣。

關鍵詞：創作歷程；早期錄音研究；紙捲鋼琴；即興演（創）奏；葛拉納多斯

巴里島玻諾村 (Desa Bona) 克差 (Kecak) 的傳統與創新

張雅涵

國立臺北藝術大學傳統音樂學系碩士班

「克差」(Kecak 或 Cak) 是一種以人聲模仿甘美朗 (Gamelan) 音樂發展而來的表演形式，最初源自於巴里島上驅除瘟疫與惡靈的宗教儀式「桑揚」(Sanghyang) 中，伴唱入神舞蹈的合唱樂，於 1930 年代發展為舞劇，主要用於觀光表演。

玻諾村 (Desa Bona) 於觀光克差的起源、發展與定型一直扮演著重要的角色，是一個以克差著名的村落，卻於 1990 年代因為觀光客逐漸減少而沒落，於 1998 年停止定期觀光展演。然而玻諾村並未因此停止表演藝術的發展，村子裡陸續成立了數個舞團 (Sanggar)，讓玻諾村的表演藝術更為興盛。尤其是巴里布爾那舞團 (Sanggar Paripurna)，在團長 (Ketua) 西迪亞 (I Made Sidia) 的帶領下，團員們與玻諾村村民攜手發展多種形式的展演，並嘗試突破克差表演的各種可能性，進而將巴里島的文化及藝術推展到國際舞臺。2014 年該團更打破傳統克差人聲交織的規則，新編歌舞劇得朵舞 (Tek Tok Dance) 於島上著名的觀光區烏布 (Ubud) 定期演出，再度為玻諾村開展定期觀光表演節目；2016 年結合傳統克差與得朵舞再創 “Kecak Masterpiece”，於巴里島野生動物園 (Bali Safari & Marine Park) 定期演出，可惜這兩個節目後來都因故停止演出。

本文以玻諾村的克差發展歷程為考察焦點，從傳統與創新的視角切入研究，藉由文獻資料蒐集與現地訪談調查，探討玻諾村的表演藝術發展生態和軌跡，並聚焦於克差及巴里布爾那舞團多樣化創新的展演，分析和比較其創新與傳統克差，以考察玻諾村的克差發展和演變，並如何迴盪於傳統與創新之間。

關鍵詞：巴里島音樂、克差、甘美朗、玻諾村、傳統與創新

Sharing the Stage: Late Classic Improvisation and Its Audience

李奉書

東海大學音樂學系助理教授

Between the third quarter of the 18th century and first half of the 19th century, a large number of music treatises and pedagogical manuals were published in Germany and Italy. Most of their authors were composers who also had a successful career as musicians. The structure of these publications is uniform: they often start with an introduction of basic techniques, progress to more complex issues such as compositional devices, and conclude with chapter-length discussion about improvisation. In their discussion about improvisation, the authors assert that factors such as the number of the listeners and their taste impact an improvised performance. Sharing the stage with the musician, the audience thus served as an agent in an improvised performance.

This approach reflects a drastically different mindset from the score- and composer-based tradition that dominates current scholarship of 18th-century music. Viewing the audience as a contributor to musical extemporization, the authors display an alternative take of improvisation, which in current scholarship tends to focus on the abuse of it and composers' subsequent suppression of it.

I start with a brief overview of the authors' objectives and the potential readers of these publications. I continue with a close reading of the treatises by Türk, Hummel, and Wiedeburg. Of special interest is Hummel's chapter on free fantasy, in which the audience impacted the style of an extemporized work. I conclude by situating this phenomenon in the culture of listening in the mid-late 18th century. I draw on recent literature on the audience response. By placing improvisation in conjunction with the audience, I offer a refreshing approach to the conception and performance practice of improvisation in this era. I also offer an alternative reading of authorship in late Classical and early Romantic music, the execution of which is not always controlled by the composer alone.

節奏的次序聲響及其情緒反應：以拉威爾（Joseph Maurice Ravel） 《波麗露》（Boléro）舞曲為例

郭昇君

東吳大學音樂學系助理教授

節奏（Rhythm）源自於聲響運動於時間次序的排列，根據（音樂）聲響時間軸的次序性，節奏依序於（音樂）時間中，排列出重音、強弱、長短、或短長等音符拍點之力度與音值，進而呈現出規律與不規律的次序聲響，並且，發展出指向性與律動性之音速。

舞曲（Dance Music）一直被視為深具節奏感的舞蹈音樂。當音樂與舞蹈起始於音樂節奏的開始時，人們即可透過聽覺感知，隨著音樂節奏的律動，引發內心深處的節奏動能，進而產生自然的情感感受，透過肢體與外在的次序聲響，達成協調性的肢體動作與舞蹈步伐。這種將情感融和於速度、力度、時間、空間感的舞蹈，不僅具有傳達與抒發個人情緒之功能，而且，亦是一種社交行為禮儀的展現，更可發展出「聞樂起舞」樂在其中的舞動藝術。

本文，將針對法國作曲家拉威爾（Joseph Maurice Ravel, *1875 - †1937）於1928年所創作的《波麗露》（Boléro）舞曲，予探究分析該曲之定型節奏的次序聲響、及其聽眾的情緒反應，並開啟本文對於舞曲音樂節奏聲響、節奏律動、及其音樂節奏語言的探討。然而，「節奏是一種音樂（情感）語言嗎？」，古中國《皇帝內經·素問》醫學典籍中，提及人具有七種情緒，分別為喜、怒、憂、思、悲、恐、驚之區分，將進一步透過聽覺感官認知的測試，實際理解此曲所欲傳遞的情感表述現況。

關鍵字：節奏、次序聲響、情緒反應、波麗露、舞曲

樂團指揮的動作特徵、指揮家對於樂曲的詮釋，以及樂曲結構的關聯性

黃郁芬

PhD candidate, Reid School of Music, University of Edinburgh, UK

樂團指揮者使用他們的身體動作來傳達樂曲的特徵，以及他們對於樂曲的詮釋，他們所使用的指揮策略遠比指揮教科書中所闡述的基本指揮原則複雜許多，甚至時而被披上一層神秘的外衣。日前的研究已發現樂器演奏者及音樂聆聽者的身體動作特徵與樂曲的特定結構具有關聯性，然而，類似的研究方法卻極少被應用於指揮動作的研究。本研究旨在探究指揮者動作的運動力學 (kinematics) 特徵如何與指揮者對於樂曲的詮釋，以及樂曲結構相互連結。六位指揮者於彩排中指揮莫札特、德佛札克以及巴爾托克的三首弦樂作品，指揮者的身體動作以及演奏者的頭部動作由動作追蹤系統 Qualisys 捕捉，這些動作的運動力學特徵包括動作的軌跡距離、速度、加速度，及動作平滑度 (jerk) 由動作分析軟體 Visaul 3D 處理後取得，相關性分析 (correlation analysis) 的結果顯示指揮家傾向於使用特定的動作特徵對應不同的音樂結構包括節奏形態、旋律頂點音，以及力度的改變，這些特定的動作特徵進一步與指揮家在訪談中對於樂曲所提出的詮釋相互比對，以期能夠透過動作特徵、音樂詮釋，以及音樂結構三者之間的互相連結，探究指揮者如何透過動作的細緻差異，傳達他們對於音樂的詮釋，以及對於音樂結構的理解，進而討論指揮中所慣用的動作「語法」。

