

闊渡音樂學刊

汪玉題

Kuandu Music Journal




27

2018 · 02

闊渡音樂學刊

Kuandu Music Journal

琺玄題 

關渡音樂學刊編輯委員會

主編 馬定一 國立臺北藝術大學音樂學系

編輯委員 (依姓名筆劃排序)

王美珠	國立臺北藝術大學音樂學研究所
車炎江	國立臺北藝術大學音樂學研究所
李靖慧	國立臺北藝術大學音樂學傳統音樂系
陳俊斌	國立臺北藝術大學音樂學研究所
陳宜貞	國立嘉義大學音樂學系
蔡凌蕙	國立臺北藝術大學音樂學傳統音樂系
盧文雅	國立臺北藝術大學音樂學研究所
顏綠芬	國立臺北藝術大學音樂學研究所
嚴福榮	東吳大學音樂學系

Kuandu Music Journal

Editor in Chief

MA, Ting- Yi Department of Music, Taipei National University of the Arts

Editorial Committee

WANG, Mei- Chu	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
CHE, Yan- Jiang	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
LEE, Ching- Huei	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
CHEN, Chun- Bin	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
CHEN, Yi-Chen	Department of Music, National Chiayi University
TSAI, Ling-Huei	Department of Traditional Music, Taipei National University of the Arts
LU, Wen-Yea	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
YEN, Lu-Fen	Graduate Institute of Musicology, Taipei National University of the Arts
YIM, Fuk-Wing	Department of Music, Soochow University

主編序

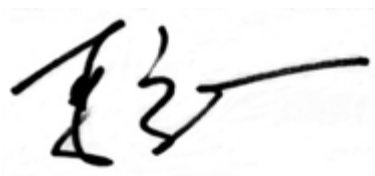
第二十七期的《關渡音樂學刊》呈現出多元的風格：它包含了「音樂與宗教」、「音樂與認知神經科學」及「二十世紀音樂作品剖析」的音樂學論述和北藝大青年作曲家的音樂作品、作品的創作理念與該作品的簡易分析。

音樂學論述方面的論文有江玉玲分析德國、奧地利和瑞士三個德語地區「宗教改革 500 週年」宗教音樂活動的《宗教改革五百週年視野差異下的音樂觀—德語區紀念「宗教改革五百週年」宗教音樂活動分析》；蔡振家探討作曲與即興的《音樂創作的心理學：自我、執行控制、創意產生》；和 Kheng K. Koay 博士以英文撰寫來探討英國二十世紀著名作曲家 Peter Maxwell Davies 創造性想像力的 “The Light Style of Peter Maxwell Davies' *Mavis in Las Vegas*”。

青年作曲家的創作與分析則包括二首室內樂作品：鄭宇彤的《弦樂四重奏〈雨季不再來〉創作理念》和文宏的《音樂創作與臺灣鄒族文化精神〈二元對立同心圓〉之關係》

最後，本刊編輯要特別感謝張清治老師讓我們繼續使用他二十年前替《關渡音樂學刊》的題字；感謝江玉玲老師提供的封面圖片；院長室秘書楊懷玉和編輯助理鄭宇彤的協助；更衷心感謝音樂學院蘇院長、音樂系盧主任和傳統音樂學系蔡主任的支持與幕後協助，使一切事務均圓滿完成。

《關渡音樂學刊》第二十七期主編



謹識

2018 年 2 月

《關渡音樂學刊》第二十七期

目 錄

主編序·····	馬定一	····· iii
學術論文		
宗教改革五百週年視野差異下的音樂觀 —德語區紀念「宗教改革五百週年」宗教音樂活動分析·····	江玉玲	····· 1
音樂創作的心理學：自我、執行控制、創意產生·····	蔡振家	····· 33
The LightStyle of Peter Maxwell Davies’ Mavis in Las Vegas·····	Kheng K. Koay	····· 53
音樂創作		
弦樂四重奏《雨季不再來》創作理念·····	鄭宇彤	····· 75
音樂創作與台灣鄒族文化精神《二元對立同心圓》之關係·····	文宏	····· 83
「關渡音樂學刊」徵稿細則·····		····· 98

Contents

Preface.....	MA, Ting-Yi	iii
--------------	-------------------	-----

Solicited Articles

1. Analyzing the Different Perspectives of the Church Music Programs on the 500 th Anniversary of the Reformation in German Speaking Areas.....	CHIANG, Yu-Ring	1
2. The Psychology of Musical Creativity: The Self, Executive Control, and Generation of Creative Ideas.....	TSAI, Chen-Gia	33
3. The LightStyle of Peter Maxwell Davies' Mavis in Las Vegas.....	Kheng K. Koay	53

Music Composition

4. The Musical Ideas in my String Quartet <i>Gone with the Rainy Season</i>	CHENG, Yu-Tung	75
5. Past Into Present: Cultural Forms of the Tsou and Self-Composition	WEN, Hung	83

"Kuandu Music Journal" Call for Papers.....		98
---	--	----

宗教改革五百週年視野差異下的音樂觀 — 德語區紀念「宗教改革五百週年」宗教音樂活動 分析

江玉玲

東吳大學音樂學系專任教授

摘要

馬丁路德 (Martin Luther, 1483-1546) 現今在德國受到推崇, 但是直到 1871 年德國建國, 全德國三分之一的人口仍是天主教徒。曾經多方引用路德詩歌創作的巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 雖是路德教派, 但他的僱主信奉天主教, 在他的年代, 路德教派在神聖羅馬帝國並非主流。宗教改革以來, 德語區三十多個自由教派 (Freikirchen) 中, 除了 1951 年已承認的衛理公會 (Evangelisch-methodistische Kirche) 外, 奧地利政府直到 2013 年才承認浸信會 (Baptistengemeinden) 的合法性。瑞士的宗教改革紀念活動, 從 2012 年開始, 不談馬丁路德, 而是討論到底「宗教改革屬於誰的」 (Wem gehört die Reformation?)。德語區對於宗教改革的觀點相異, 但他們仍將「音樂」視為重要活動項目。2008 年開跑的「路德十年」 (Lutherdekade), 其第五年 (2012) 的主題為「宗教改革與音樂」 (Reformation und Musik)。面對 2017 年, 德奧瑞三個德語地區都將音樂視為「宗教改革 500 週年」活動規劃範圍。本文試圖從「宗教改革 500 週年」德語區相關宗教音樂活動, 探討德奧瑞在宗教改革及其音樂上, 各自表述的視野差異。

關鍵字：馬丁路德、宗教改革音樂、路德十年、詩歌證道、岳德爾民樂

Analyzing the Different Perspectives of the Church Music Programs on the 500th Anniversary of the Reformation in German Speaking Areas

CHIANG, Yu-Ring

Full Professor

Music Department of Soochow University, Taipei, Taiwan

Abstract

Martin Luther was admired in Germany today. When Germany was founded in 1871, one third of its population was still Catholic. As a Lutheran, Johann Sebastian Bach who used to quote Luther's hymns repeatedly had Catholic employers. Lutheran was not the mainstream in the Holy Roman Empire.

Since the Reformation, among more than thirty liberal denominations in the German-speaking regions, Austrian government acknowledged the Methodist Church in 1951 and did not recognize the Baptist's legitimacy until 2013. In Switzerland's commemoration of the Reformation, starting from 2012, Martin Luther was not mentioned, but "who owns the Reformation?" was discussed.

The German-speaking areas have different opinions on the Reformation, but they regard music as an important element. In celebration of "Luther Decade" which started from 2008, the theme of the fifth year (2012) was "the Reformation and music". In 2017, the three German-speaking regions (Germany, Austria and Swiss), all included music in their 500th anniversary of the Reformation activities.

This article attempts to explore the different perspectives regarding the 500th anniversary of the Reformation and the related music expressed by the German-speaking areas.

Keywords: Martin Luther, Music of Reformation, Luther Decade, Liedpredigt, Jodel

一、理念與規劃

德奧瑞三國在「宗教改革 500 週年」的各項活動背後，對「宗教改革」的定義與紀念對象，持有不同的理念。從紀念活動籌備期的溝通中，可以看出三個區域的不同觀點，德國很直接地以宗教改革者「馬丁路德」為主要核心；天主教傳統下的奧地利，將「宗教改革」視為一齣戲，是一個讓教會分裂而未痊癒的傷口；瑞士則視「宗教改革」為一長串教派細分的歷史起點、是組織與神學思維上直屬上帝的開端¹。儘管對宗教改革的觀點相異，宗教音樂都是紀念活動的重要項目。

1. 德國

為了這位「德國之子」馬丁路德的紀念活動，德國經過長久與多元規劃。從 2008 年開始，有計畫的執行「路德十年」（Der Lutherdekade，表 1）專案。音樂相關的專案，包括 2012 年的「宗教改革與音樂」及 2017 年的「慶祝宗教改革」。

2008	「路德十年」開跑	Eröffnung Lutherdekade
2009	宗教改革和信經	Reformation und Bekenntnis
2010	宗教改革與教育	Reformation und Bildung
2011	宗教改革與自由	Reformation und Freiheit
2012	宗教改革與音樂	Reformation und Musik
2013	宗教改革與寬容	Reformation und Toleranz
2014	宗教改革與政治	Reformation und Politik
2015	宗教改革—景象和聖經	Reformation – Bild und Bibel
2016	宗教改革與世界合一	Reformation und die eine Welt
2017	慶祝宗教改革	Reformationsjubiläum

表 1：「路德十年」各年度主題

2017 年「Das Reformationsjubiläum 2017」是整個活動的最高潮。在德國全國基督新教教會（EKD）主掌的「Luther 2017 – 500 Jahre Reformation」下，分別由 12 個單位執行各項慶祝活動專案（表 2）。

1 Serge Fornerod (2012). „Wem gehört die Reformation?“. In: *SEK-FEPS*. Bulletin 1. Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (28. Okt. 2012).
<http://www.kirchenbund.ch/de/bulletin-12012/wem-geh-rt-die-reformation> (Accessed 6. Sep. 2017).

1	這是我的立場－馬丁路德及其後續 Here I Stand. Martin Luther, die Reformation und die Folgen
2	流行音樂神劇《路德》－千人合唱專案 Pop-Oratorium Luther – Das Projekt der Tausend Stimmen
3	醫治紀念禮拜 Gottesdienst Healing of Memories
4	分裂的天堂：萊茵與魯爾區宗教改革與宗教多樣性 Der Geteilte Himmel. Reformation und Religiöse Vielfalt an Rhein und Ruhr
5	自由的藝術 Die Kunst der Freiheit
6	出發：1517-1617宗教改革 Im Aufbruch. Reformation 1517–1617
7	2017宗教改革之夏 Reformationssommer 2017 (1) 故地重遊 Geschichten auf Reisen – Europäischer Stationenweg (2) 自由之門 Tore der Freiheit – Weltausstellung Reformation (3) 信任和信心青年營 Trust and Try. Konfi- und Jugendcamp
8	2017宗教改革紀念國家特展 Nationale Sonderausstellungen zum Reformationsjubiläum 2017 (1) 路德的影響 Der Luthereffekt. 500 Jahre Protestantismus in der Welt (2) 路德與德國 Luther und die Deutschen (3) 路德！95項珍寶－95位人物 Luther! 95 Schätze – 95 Menschen
9	騎士、農民與路德會 Ritter, Bauern, Lutheraner
10	2017教會日 Kirchentage 2017 (1) 德國新教教會日 Deutscher Evangelischer Kirchentag (2) 教會日上路 Kirchentage auf dem Weg (3) 宗教改革夏日週末祭 Reformationssommer-Festwochenende
11	宗教改革的文化影響 Kulturelle Wirkungen der Reformation
12	歌劇《先知》(Der Prophet)

表 2：德國「Luther 2017 – 500 Jahre Reformation」12 項活動主題

2. 奧地利

2016 年奧地利的天主教徒與基督新教徒分佔人口總數的 58.8% 與 3.4%²。上千年來在奧國的天主教傳統下，直到 1861 年才讓基督新教合法化。除了路德教派（Evangelische Kirche A. B.）及改革宗派（Evangelische Kirche H. B.）之外，1951 年奧地利政府雖已確認衛理公會（Evangelisch-methodistische Kirche）的正當性，要超過半世紀後的 2013 年，才承認浸信會

2 奧地利天主教統計參考 Medienreferat der Österreichischen Bischofskonferenz (2017). „2016 leichter Rückgang bei Kirchengaustritten“. In: *Katholische Kirche Österreich*. <http://www.katholisch.at/aktuelles/2017/01/10/2016-leichter-rueckgang-bei-kirchengaustritten> (Accessed 5. Sep. 2017) ; 基督新教統計參考 Presseamt der Evangelischen Kirche A.u.H.B. in Österreich (2017). „Zahlen & Fakten“. In: *Evangelische Kirche Online*. <https://evang.at/kirche/zahlen-fakten> (Accessed 5. Sep. 2017).

(Baptistengemeinden) 的合法性。要天主教與基督新教教會一起面對「宗教改革 500 週年」，對奧地利教會而言，著實經過一番長期的討論。如何讓奧國天主教會加入這位當年引起教會分裂的「叛徒」的紀念活動，從 2001 年起，經過不斷協商的結果，奧地利天主教會與基督新教雙方終於在 2016 年 11 月 9 日發表一份聲明，將雙方共同紀念 2017 年的基調定為「2017 – 從對立到共融」(2017 – Vom Gegeneinander zum Miteinander)³。

由奧地利路德教派、改革宗派及衛理公會等三個基督新教派聯合籌劃的紀念活動「2017 – 500 Jahre Reformation」，包括展覽、食飲、節慶、影視、禮拜證道、兒童、音樂會、課程會議、書訊、旅遊、戲劇與脫口秀、演講，及健行參訪等 13 種類型，共 842 場次。其中與音樂相關的 8 種類型(表 3 灰色網底)共 158 場次。本文將聚焦於「禮拜證道」與「音樂會」。

1	展覽	Ausstellung
2	食飲	Essen & Trinken
3	節慶	Fest, Feier
4	影視	Film, Fotos
5	禮拜證道	Gottesdienst, Predigt
6	兒童	Kinder
7	音樂會	Konzert
8	課程、會議、會談	Kurs, Konferenz, Seminar, Tagung, Gespräch
9	宣讀、書訊	Lesung, Buchpräsentation
10	旅遊	Reise
11	戲劇、脫口秀	Theater, Kabarett
12	演講	Vortrag
13	健行、參訪	Wanderung, Exkursion

表 3：奧國「2017 – 500 Jahre Reformation」13 種紀念活動類型

3. 瑞士

對瑞士而言，2009 年加爾文 (Johannes Calvin, 1509-1564) 500 歲生日紀念活動，如同整個「宗教改革 500 週年」紀念活動的開胃小點 (Apéro)，接著才是 2017 年的路德年。瑞士下一個 500 週年紀念活動是 2019 年的慈運理 (Huldrych Zwingli, 1484-1531) 紀念年，紀念慈運理任職蘇黎世大教堂為宗教改革帶來的影響⁴。還有 2023 年即將紀念巴塞爾宗教

3 Evangelische Kirche A.u.H.B. in Österreich (2016). „2017 – Vom Gegeneinander zum Miteinander: Erklärung der Katholischen Bischofskonferenz und der Evangelischen Kirchen“. In: *Evangelische Kirche Online*. <https://evang.at/500-jahre-reformation-vom-gegeneinander-zum-miteinander/> (Accessed 5. Sep. 2017).

改革家厄科蘭帕德 (Johannes Oekolampad, 1482-1531) 第一次公開以母語 (德語) 講解聖經課程 500 週年。相較於路德「十年」(Dekade), 瑞士巴塞爾州 (Kanton Basel) 的「宗教改革 500 週年」紀念活動「Reformationsjubiläum ERK BL」, 其活動時間甚至從 2017 到 2029 年, 各有各的年度主題, 整整持續「十二年」(Dodekade)⁵, 稱為「週年紀念十二年」(Jubiläums-Dodekade)⁶。

2015 年 12 月瑞士基督教團 (SEK) 發表了一份「宗教改革 500 週年」的核心聲明⁷。該聲明中對於當今人類的憂心與問題, 諸如全球性個人主義帶來的孤單, 多元價值觀引起快速更迭所導致的不安全感、不確定性與消極性, 以及對地球未來的末日想像等, 提出七項堅持。包括 (1) 生命的源頭與成就來自耶穌基督、(2) 神的問題必須從耶穌基督裡找到答案、(3) 聖經藉著聖靈幫助我們發現我們的天職、(4) 從對上帝喜悅與感激的信念, 要求我們對世界有限的資源作出承諾、(5) 在企業環境公平關係及社會倫理問題工作上, 以上帝的信仰釋放我們、(6) 作為神的子女, 我們被呼召與祂的受造萬物和平共存, 以及 (7) 我們的信仰必須與社會進行交流, 教會是活出並被看見上帝賜與生命的最佳場所。半年後, 瑞士基督教團又發表《宗教改革在瑞士文化上的影響》的聲明。這份聲明將「宗教改革家們」的理念, 簡要的做了歷史性的回顧與剖析。並說明宗教改革在瑞士及其歷史背景下影響至鉅的 14 個現象, 其中第 13 項特別對「音樂」, 尤其是「詩歌」(Gesang) 做說明。

13. 音樂 (詩歌): 因為宗教改革之初在禮拜中禁用其他音樂形式, 所以將唱詩篇 (das Singen der Psalmen) 導入教會。而且特別透過宗教詩歌與世俗民樂的融合, 讓各教會詩班 (Kirchenchöre) 在瑞士城鄉文化景觀中, 展現它在音樂文化上的重要地位。⁸

4 慈運理雖然對於音樂在禮拜中的應用, 有著嚴格的限制, 卻不影響他的音樂成就。參考: 江玉玲 (2006)。〈宗教改革家慈運理的音樂觀與音樂創作〉。《關渡音樂學刊》第四期, 頁 93-116。

5 Evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Basel-Landschaft (2017). „500 Jahre Reformation. Ein Grund zum Feiern – aber nicht nur“. In: *Flyer Baselland 500 Jahre Reformation*. (24. Jan. 2017). http://www.ref-500-bl.ch/sites/default/files/media/Documents/flyer_a4_def_0.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).

6 巴塞爾教區在 2016 年 10 月 31 日舉行各教會的協調會, 由各教會派出兩名代表參與規劃, 並訂出 12 年的年度主題。12 年的主題分別為: 2017 國際宗教改革紀念年、2018 媒體、2019 同盟、2020 自由、2021 教育、2022 教會法規、2023 語言、2024 婦女、2025 場所、2026 音樂、2027 寬容、2028 藝術、2029 雙巴塞爾區宗教改革紀念年。詳見 Kirchenrat und Kirchensekretariat der Ev.-ref. Kirche BL (2016). „Runder Tisch mit den Kirchgemeinden“. In: *reflaktuell*, Nr. 3/2016 RS 128/2016 (20. Sep. 2016), S. 5. http://refbl.ch/refbl-wAssets/docs/Ueber-uns/Refbl_aktuell/refbl_aktuell_3_2016_2016-09-14web.pdf (Accessed 6. Sep. 2017); Reformierte Kirche Baselland (2016). „Themenjahre – Reformationsjubiläum“. In: *Baselland 500 Jahre Reformation*. http://www.ref-500-bl.ch/sites/default/files/media/Documents/dodekade_themenjahre.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).

7 Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2015). „Theologische Kernaussagen des Kirchenbundes zu «500 Jahre Reformation»“. In: *500 Jahre Reformation*. http://www.ref-500.ch/sites/default/files/media/PDF/Projekte/thesen/_notes/120916_theologische_kernaussagen_final.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).

8 Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2016b). „Kulturelle Wirkungen der Reformation am Beispiel der Schweiz. Kernaussagen des Kirchenbundes zur kulturhistorischen Wirkung der Reformation“. In: *500 Jahre Reformation*. http://www.ref-500.ch/sites/default/files/media/PDF/wort_bild/reformation_im_kontext.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).

二、展演、禮拜與音樂活動

德奧瑞三個地區的「宗教改革 500 週年」活動專責單位，包括德國的「Luther 2017 – 500 Jahre Reformation」、奧地利的「2017 – 500 Jahre Reformation」，與瑞士的「R – 500 Jahre Reformation」，都有專屬網站⁹，提供單一窗口供大眾查詢過往資訊與最新訊息。以下將針對三個地區的禮拜與音樂活動進行概略說明。

1. 德國

2012 年「路德十年」的主題是「宗教改革與音樂」。該年度活動前後，提供精緻豐富的《主題手冊》、《節目冊》及《年報》，供大眾參閱¹⁰。主題年的節目類型涵蓋音樂會、節慶活動、合唱、展演，及研討會等。巴赫曾有許多引用馬丁路德作品的創作，他長年擔任教堂總監（1723-1750）的萊比錫聖多馬教堂（Thomaskirche），正好於 2012 年歡度建堂 800 週年，該堂為此全年舉辦了 15 項慶祝活動，也列入「宗教改革與音樂」主題年的節目中¹¹。整個主題年的主要音樂議題內容，圍繞在下列德國作曲家及其作品（依作曲家生年時序）：華爾特（Johann Walter, 1426-1570）、阿特席努斯（Leonhard Lechner Athesinus, 1553-1608）、浦雷托流斯（Michael Praetorius, 1572-1621）、許滋（Heinrich Schütz, 1585-1672）、克魯格（Johann Crüger, 1598-1662）、巴赫（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）、普魯士王斐特列二世（Friedrich II. von Preußen, 1712-1786）、孟德爾頌（Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847）、布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）、黑左根貝格（Heinrich von Herzogenberg, 1843-1900）、藍貝格（Josef Gabriel Rheinberger, 1839-1901）、雷格（Max Reger, 1873-1916）、佩平（Ernst Pepping, 1901-1981）、狄斯特勒（Hugo Distler, 1908-1942）¹²。相關音樂會演出，則除《主題手冊》所列的上述音樂家外，《節目冊》中還包括泰勒曼（Georg Philipp Telemann, 1681-1767）¹³與韓德爾（George Friederich Händel, 1685-1759）等的作品演出¹⁴。

9 Luther 2017: <https://www.luther2017.de>; 2017 – 500 Jahre Reformation: <http://evangelisch-sein.at/>; R – 500 Jahre Reformation: <http://www.ref-500.ch>

10 《主題手冊》https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/reformation_und_musik_2012_veranstaltungshohepunkte_in_sachsen_sachsenanhalt_und_thueringen_0.pdf;
《節目冊》http://www.ekd.de/download/2012_themenheft_reformation_und_musik.pdf;
《年報》https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/Jahrbuecher/jahrbuch_2012_luther2017.pdf

11 《節目冊》，第 6-7 頁。

12 《主題手冊》，第 24-33 頁。Barbara Distler-Harth (2012). „Komponisten. Boten der Reformation". In: *Das EKD-Magazin zum Themenjahr der Lutherdekade*. Nr. 4, S. 24-33.

13 《節目冊》，第 8, 10, 14, 18 頁。

14 《節目冊》，第 9, 15, 18 頁。

至於 2017 年「Luther 2017 – 500 Jahre Reformation」中的 12 項活動專案，礙於篇幅，本文將僅討論兩項屬於大型音樂專案的第 2 專案「流行音樂神劇《路德》」、第 12 專案的「歌劇《先知》」，以及第 8 專案第 (3) 子題「路德！95 項珍寶 – 95 位人物」國家特展中的音樂相關事物。

(1) 流行音樂神劇《路德》

近年在德國由作曲家法克 (Dieter Falk, 1959 年生) 製作的幾齣音樂劇型態的「流行音樂神劇」(Pop-Oratorium)¹⁵ 至為普及，包括 2009 年的《十誡》(Die 10 Gebote)、2013 年的《摩西》(Moses)，及 2015 年十分應景的傳記劇《路德 – 音樂劇》(Luther – Musical)。《十誡》在 2012 年「宗教改革與音樂」主題年演出四場，首場在漢諾威 (Hannover) 演出，參與演唱的歌者有三千人¹⁶。2017 年大力推行的《路德》(副標題「千人合唱專案」)，陸續在德國各地巡迴演出 (表 4)。2017 年 8 月 26 日在威登堡城堡教堂外所舉辦的，是唯一在室外演出的露天音樂會 (Open-Air)。

演出城市	(場地)	演出時間
Hannover	TUI Arena	2017 年 01 月 14+15 日
Stuttgart	Porsche Arena	2017 年 01 月 21+22 日
Düsseldorf	ISS Dome	2017 年 02 月 04 日
Mannheim	SAP Arena	2017 年 02 月 11 日
Hamburg	Barclaycard Arena	2017 年 02 月 18 日
Halle (Westf.)	Gerry Weber Stadion	2017 年 03 月 11 日
München	Olympiahalle	2017 年 03 月 18 日
Siegen	Siegerlandhalle	2017 年 06 月 25 日
Wittenberg	Schlosskirche (Open-Air)	2017 年 08 月 26 日
Witten	Saalbau	2017 年 09 月 23+24 日
Berlin	Mercedes-Benz Arena	2017 年 10 月 29 日

表 4：2017 年流行音樂神劇《路德》演出時間表

法克的「流行音樂神劇」專案，最大特色是參與演出的大型合唱團 (Mega-Chor) 都從各地徵召，成員來自福音詩歌班、教會詩班或青少年詩班 (Gospel-, Kirchen- und Jugendchören)。2017 年《路德》在漢諾威的演出，共有 2,500 位合唱團員參與 (最年輕的

15 Oratorium：中國稱「清唱劇」，臺灣是「神劇」；臺灣的「清唱劇」(Kantate)，中國稱「康塔塔」。

16《主題手冊》，第 4 頁。

七歲，最年長的 86 歲），到場觀看的觀眾超過兩萬人¹⁷。這種「敬拜讚美」（Lobpreis und Anbetung）風格的宗教音樂演出，參與的人不分老少，幾年來正熱烈席捲全德國。

（2）歌劇《先知》

第 12 項由 EKD 主辦、柏林德意志歌劇院（Deutsche Oper Berlin）承辦的專案是梅耶貝爾（Giacomo Meyerbeer 1791 – 1864）的歌劇《先知》（Le Prophète, 1849）。從 2017 年 11 月 26 日至 2018 年 1 月 7 日，共演出七場。全劇長達四個半小時，兩次中場休息。演出陣容龐大，四種票價介於€ 39 – € 128 間（約合臺幣 1,500 至 4,500 間）。

以創作華麗法式大歌劇（Le grand opéra）著稱的猶太裔德國作曲家梅耶貝爾，出生於柏林，創作過兩齣與宗教改革相關的大歌劇，一齣是一般熟悉的《新教徒》（Les Huguenots, 1836），另一齣即此次的演出專案《先知》。前者是以 1572 年法國天主教與新教徒間的衝突為題材，後者則是以 1535 年荷蘭重洗派（Anabaptisten）叛亂為背景。《先知》的故事題材看似以異端（Sekte）教主萊登（Jean van Leyden）與女主角貝爾塔（Berthe）為主，但實際上卻是萊登及其母親費德斯（Fidès）母子關係間的糾葛。這齣劇後來被視為是為 1848 年法國大革命，從「宗教」步向「政教合一」的失敗政策所下的評註¹⁸。這次會以梅耶貝爾的《先知》做為「宗教改革 500 週年」紀念專案的壓軸，關鍵在於¹⁹：

- A. 這齣歌劇裡，宗教狂熱（religiöses Fanatismus）的歌劇主題，剛好可以呼應當今宗教濫權的現實世界；
- B. 由於此劇素材龐大加上高度的聲樂性要求，演出不易，距離上次 1998 年在維也納（Wien）的兩小時縮減版演出，將近 20 年未再上演。剛好藉此機會，邀請製作《新教徒》深獲好評的比利時導演歐利維耶·畢（Oliver Py, 1965 年生）重新製作《先知》並完整演出，以向這位「柏林之子」致敬。

（3）國家特展「路德！95 項珍寶－95 位人物」

2017 年「Luther 2017 – 500 Jahre Reformation」的第 8 專案「2017 宗教改革國家紀念特展」中，「路德！95 項珍寶－95 位人物」是專案旗下三個次展之一。展期從 2017 年 5 月 13 日

17 Katharina Darlin (2017). „Pop-Oratorium mit 2600 Darstellern: So stimmungsgewaltig war "Luther" in der Tui-Arena". In: *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung (HAZ)* (15. Jan. 2017). <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Sopulent-war-das-Luther-Pop-Oratorium-in-der-Tui-Arena> (Accessed 9. Sep. 2017).

18 Deutsche Oper Berlin - Stiftung Oper in Berlin (2016). *Der Prophet*. https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/production/le-prophete.1115921 (Accessed 9. Sep. 2017).

19 Staatliche Geschäftsstelle „Luther 2017" und Geschäftsstelle der EKD „Luther 2017 – 500 Jahre Reformation (2016). „Der Prophet. Spielzeit 2017-2018, Berlin, Oper von Giacomo Meyerbeer". In: *Programmheft Reformationsjubiläum – Höhepunkte 2017: Die Reformation wird 500. Staunen. Entdecken. Jubeln*, S. 45. https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/Broschueren/Luther2017_Programmheft.pdf (Accessed 9. Sep. 2017).

至 11 月 5 日，於威登堡「路德之家」（Lutherhaus/Augusteum, Lutherstadt Wittenberg）舉辦。

雖然概稱「路德之家」，實際上的展場是由馬丁路德尚任奧古斯丁修士所住的**奧古斯丁修院**（Augusteum）及後來結婚生子擴建的**路德之家**（Lutherhaus）兩部份所構成。兩個展場展出的內容不同，參觀時必須各自付費，但也提供優惠的聯票，可同時參觀兩個展場。路德之家展出的是路德生平展「Martin Luther. Leben – Werk – Wirkung」，而「2017 宗教改革國家紀念特展」下的「路德！95 項珍寶 – 95 位人物」則是在奧古斯丁修院展出²⁰。

出身鄉下的路德，原本的姓氏是「Luder」，鄉下德語（Niederdeutsch）原意是卑鄙的人（gemeiner Mensch）。最新研究指出，從書信及著作整理出路德開始以標準德語（Hochdeutsch）的仕紳之姓「Luther」署名，是在 1517 年末²¹。在路德之家的路德生平展，展示的是馬丁路德從「修士 Luder」到「宗教改革者 Luther」的生活歷程。在路德之家對門奧古斯丁修院展出的「路德！95 項珍寶 – 95 位人物」，則是所有圍繞在「修士 Luder」與「宗教改革者 Luther」周遭、與路德「95 條論綱」數字相仿而選出的 95 項事物與 95 位人物，共 190 件展品（表 5）²²。

展覽內容中，與音樂相關的珍寶有五項，人物有八位。五項珍寶包括：（1）象徵路德也會彈奏的「**魯特琴**」，實際展品是 18 世紀改製的 1580 年木製魯特琴；（2）「**馬丁路德：主禱文的詮釋**」：嚴格說來，它不是歌詞，卻是歌詞的前身，詮釋【主禱文】詩歌的重要依據；（3）使宗教改革與聖詩（Kirchenlied）廣傳的「**書籍與樂譜的蔓延**」，展出 1538 年左右的樂譜活字版；（4）「**森夫爾（Ludwig Senfl）的聖詩集（Gesangbuch）**」：特地從比利時借展的《聖母讚主曲》（Magnificat），1537 年由路德非常讚賞的作曲家森夫爾所出版，紐倫堡神學家迪特里希（Veit Dietrich, 1506-1549）將此書題獻給路德；（5）1543 年「**馬丁路德【眾天使自天而降】**」歌詞手稿。

八位音樂人物則分別是：（1）效法馬丁路德提出 95 條論綱、於 1966 年在芝加哥提出 48 條論綱為黑人發聲的**馬丁路德金恩**（Martin Luther King, Jr., 1929-1968）；（2）以【堅固保障歌】（Ein feste Burg）為基調寫下《宗教改革交響曲》的**孟德爾頌**；（3）曾經以「小路德」（der kleine Luther）自稱²³、被尊為丹麥之父的政治家、哲學家與詩人**葛龍維**（N. F. S. Grundtvig, 1783-1872）；（4）以路德聖詠【邁向和平與喜悅】（Mit Fried und Freud ich fahr dahin）寫下無伴奏經文歌【何以賜光給勞苦的人】（Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen）的**布拉姆斯**；（5）以馬丁路德歌詞寫下清唱劇【基督受死亡捆綁】（Christ lag in Todesbanden）的**巴赫**；（6）以【堅固保障歌】寫下聖詠幻想曲（Choralfantasie）的德國

20 展覽結束後已關閉的官網：Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen Anhalt (2017). *Luther! 95 Schätze – 95 Menschen*. <https://www.martinluther.de/de/besuch/sonderausstellungen/luther-95-schaetze-95-menschen> (Accessed 20. Aug. 2017).

21 Jürgen Udolph (2016). *Martin Luder – Eleutherius – Martin Luther. Warum änderte Martin Luther seinen Namen?* Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH. S. 58f., 102, 138.

22 從厚達 623 頁、重 1.5 公斤的國家特展附冊，可看出主辦單位對於 190 件展品意欲指向的重點所在。Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt (Hrsg.) (2017). *Luther! 95 Schätze - 95 Menschen*. München: Hirmer Verlag.

23 Jes Fabricius Møller und Anders Holm (2017). „N. F. S. Grundtvig“. In: *Luther! 95 Schätze - 95 Menschen*. S. 382.

作曲家雷格；(7) 德國最重要的路德會聖詩作詞者葛哈特 (Paul Gerhardt, 1607-1676)；(8) 以路德聖詠【寬賜我們平安】(Verleih uns Frieden gnädiglich) 寫同名經文歌的「德國現代音樂之父」²⁴ 許滋。

分類	章節標題	子題	說明	(頁碼)與音樂相關的人事物
九十五項珍寶	1. 路德的 內心變化	害怕	「恐懼驅使我絕望」	
		尋找	1517 年之前路德的贖罪經驗	
		覺悟	從 Luder 到 Luther	
		解放	我好自由	
	2. 路德走向 世界之路	鑄造	一個人如何成為他自己？	146. 魯特琴
		身軀	「我將在肉體中看見神」 —路德的身軀	
		世俗知識	路德的教育之路	
		愛	相互奉獻	
		反抗	路德，造反者？	
		同工	「所有友善同儕的問候」 —路德的威登堡人際脈絡	
	傳播	宗教改革的傳播	270. 馬丁路德：主禱文的詮釋 276. 書籍與樂譜的蔓延 278. 森夫爾 (Ludwig Senfl) 聖詩 280. 馬丁路德【眾天使自天而降】	
九十五位人物	3. 共 處	社會各界	路德紀念活動、不自在	314. Martin Luther King
		佈道	講道的影響	328. Felix Mendelssohn Bartholdy
		公務	總在工作上使喚路德的上司	
		博愛	從威登堡到好客文化	
		轉化	不斷改革	382. N. F. S. Grundtvig 386. Johannes Brahms
	4. 入 世	世俗	路德的世俗性	
		教義	退出階層	
		工作	福音工作	438. Johann Sebastian Bach
		法規	改革的法律後果	
	5. 內心存在感	熱情	柯比尼安	
		內心	心中之首	498. Max Reger
		語言	扭曲的天堂 —語言拯救的艱鉅現實	
		良知	學識與良知	
		信仰	路德的信仰形象	548. Paul Gerhardt
	赦免	憐憫我	566. Heinrich Schütz	

表 5：《路德！九十五項珍寶—九十五位人物》（國家特展附冊）章節內容簡表。

整理自 Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt (Hrsg.) (2017), 同上, 頁 4 - 9。

24 Klaus-Martin Bresgott (2017). „Heinrich Schütz“. In: *Luther! 95 Schätze - 95 Menschen*. S. 566.

2. 奧地利

整個奧地利「2017 – 500 Jahre Reformation」活動，以音樂會佔最大宗。演出曲目包括巴赫的《g 小調路德彌撒》、清唱劇《堅固保障歌》、《約翰受難曲》、《聖誕神劇》，及他的管風琴曲。此外，孟德爾頌的《宗教改革交響曲》音樂會就多達七場，頻繁程度勝於德國「Luther 2017 – 500 Jahre Reformation」的五場，及瑞士「R – 500 Jahre Reformation」的兩場。如前述，在奧地利紀念活動的 13 項類型中，有 8 種類型與音樂相關。以「音樂會」來說，無論是單獨的音樂會演出，或是搭配其他禮拜證道、演講、宣讀書訊、戲劇、節慶、餐飲、兒童等活動型式，共 158 場次與音樂會相關²⁵。值得一提的三種與音樂相關的禮拜活動：一是詩歌證道（Liedpredigt²⁶ 或稱 Liedandacht），二是歷史重構禮拜（Historischer Gottesdienst），三是與普世共融相關的紀念活動。

(1) 詩歌證道

從 158 場次的音樂相關活動中，再篩選出以禮拜證道為主的場次（系列）。這些禮拜證道中所選的詩歌，大多以路德詩歌為基礎，再擴充至路德詩歌的後世改編。其中最特別的是兩場一系列以路德詩歌為主的詩歌證道。牧師以聖詩詞曲做為禮拜儀式中的講道主題，這種詩歌證道風氣，可追溯自 1569 年神學家史邦根伯格（Cyriacus Spangenberg, 1528-1604）出版、涵蓋 39 首路德詩歌的 87 場詩歌證道集《路德琴聲》（Cythara Lutheri）²⁷。詩歌證道中，聖詩（Kirchenlied）成為禮拜儀式中信息的一部分，而不再只是裝飾性的配角，並實際以教條式的教導來保存聖詩²⁸。詩歌證道對以聖經為主要依據的傳統講道模式，在禮拜儀式的制定上，有著深遠而根本的影響²⁹。

在奧地利「宗教改革 500 週年」活動中的兩個詩歌證道系列，一個是在薩爾茲堡邦（Salzburgerland），每個月一場，由不同牧師在不同教會舉行的禮拜系列，共 12 場（表 6），主題是「路德詩歌 1517-2017：擇樂者得上天之作」（Lutherlied 1517-2017 – Wer sich die Musik erkiest, hat ein himmlisch Werk gewonnen）。

25 整理自 Evangelische Kirchen in Österreich (2016). *Programm 2017 der Evangelischen Kirchen in Österreich*. S. 294-322. <http://evangelisch-sein.at/wp-content/uploads/2016/11/Programm-2017-der-Evangelischen-Kirchen-in-%C3%96sterreich.pdf>.

26 Martin Röbler (1976). *Die Liedpredigt. Geschichte einer Predigtgattung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

27 Cythara 是希臘羅馬時期象徵阿波羅和諧性格的撥弦樂器。這本證道集的 1601 年再版電子檔詳見 Cyriacus Spangenberg (1601). *Cythara Lutheri*. Wittenberg: Seuberlich. https://archive.thulb.uni-jena.de/ufb/receive/ufb_cbu_00011031?derivate=ufb_derivate_00010189 以及 https://archive.thulb.uni-jena.de/ufb/receive/ufb_cbu_00011032?derivate=ufb_derivate_00010190. Cyriacus Spangenberg (1601).

28 Christian Möller (2000). „Das 16. Jahrhundert“. In: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein humnologisches Arbeitsbuch*, p. 102-103.

29 Michael Herbst (2014). „Andere Gottesdienstformen“. In: *Der Gottesdienst und seine Musik. Liturgik: Gottesdienstformen und ihre Handlungsträger*, Bd. 4/2, S.161-162.

路德詩歌曲名	牧師	時間	地點
01.【懇求人類救贖主】 Nun komm, der Heiden Heiland	Dietmar Orendi Peter Gabriel	2016年11月27日 2017年12月04日	Elixhausen Hallein
02.【願眾人頌讚你，耶穌基督】 Gelobet seist du, Jesu Christ	Adam Faugel Peter Pröglhöf	2016年12月25日 2017年01月01日	Hallein Salzburg
03.【邁向和平與喜悅】 Mit Fried und Freud ich fahr dahin	Michael Welther	2017年02月05日	Salzburg
04.【堅固保障歌】 Ein feste Burg ist unser Gott (BWV 80)	Tilman Knopf	2017年03月05日	Salzburg
05.【基督受死亡纏綁】 Christ lag in Todesbanden	Andreas Domby	2017年04月23日	Zell am See
06.【我們在天上的父】（主禱文） Vater unser im Himmelreich	Adam Faugel	2017年05月28日	Salzburg
07.【讓我們向聖靈祈求】 Nun bitten wir den Heiligen Geist	Tilman Knopf	2017年06月11日	Salzburg
08.【德語連禱：用祢的話語保守我】 Litanei: Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	Martin Stock	2017年07月16日	Saalfelden
09.【深處呼求歌】 Aus tiefer Not schrei ich zu dir	Ingrid Mohr	2017年09月17日	St. Johann im Pongau
10.【這就是神聖的十誡】 Dies sind die heiligen zehn Gebot	Maria Biro	2017年09月24日	Bad Hofgastein
11.【預備見主歌】 Nun freut euch liebe Christen g'emein	Peter Gabriel	2017年10月29日	Hallein
12.【在我們的生命中】 Mitten wir im Leben sind	Michael Welther	2017年11月26日	Salzburg

表 6：奧地利詩歌證道系列「路德詩歌 1517 – 2017：擇樂者得上天之作」場次

另一個詩歌證道系列，是由奧地利衛理公會牧師韓欣 (Esther Hanschin, 1967 年生) 主講，分別在她牧會的薩爾茲堡 (Salzburg) 與維也納兩地教會舉行，共 16 場 (表 7)。衛理公會在奧地利總共五位牧師，共同牧養七間教會³⁰，其中兩間在維也納。1998-2002 年間曾擔任德語區《基督教衛理公會聖詩集》(以下簡稱 EM)³¹ 編輯的韓欣牧師，在薩爾茲堡牧會十年，2015 年起同時兼任維也納第 21 區衛理公會教會牧師，隔週往返兩地牧會。因此，「宗教改革 500 週年」活動籌備時，就以兩地教會為主，舉行詩歌證道禮拜。這 16 場禮拜，以兩個不同主題進行，分別是「宗教改革時期詩歌」(Mit Liedern aus der Reformationszeit)，及「宗教改革詩歌證道系列」(Reformations-Lied-Predigtreihe)。

30 2017 年元月 31 日、8 月 13 日、8 月 20 日韓欣牧師訪談。瑞士裔的韓欣牧師是牧師之女，出生於德國法蘭克福，在瑞士蘇黎世完成神學教育，畢業後即擔任奧地利衛理公會牧師至今。在多元的國族背景下，讓韓欣牧師對於普世共融的觀念與思維，常有其特殊見地。由於教會人力資源的限制，她牧會時，時常必須一個人從頭到尾，包辦整場禮拜的司琴、司會及講道。禮拜時，拿起聖詩，以鋼琴、吉他隨手就伴奏起來。

31 Evangelisch-methodistischen Kirche in Deutschland, Österreich und Schweiz/Frankrich (2002). *Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche*. Frankfurt am Main. (2009, 2. Auflage).

A. 宗教改革時期詩歌：從 2016 年 11 月 27 日至 2017 年 11 月 26 日，12 個月每月以相同詩歌在薩爾茲堡與維也納的衛理公會教堂各講一場，共 12 首詩歌（表 7）。除了 EM 198, 231 及 245 外，都是馬丁路德的作品。

EM	曲名	時間	地點
148	【懇求人類救贖主】 Nun komm, der Heiden Heiland	2016年11月27日	Salzburg
		2016年12月18日	Wien
167	【願眾人頌讚你，耶穌基督】 Gelobet seist du, Jesu Christ	2016年12月25日	Wien
		2017年01月01日	Salzburg
198	詞: Elisabeth Cruciger 1524; 曲: 15. Jh. / 1524 【我主基督，唯一聖子】 Herr Christ, der einig Gott's Sohn	2017年01月22日	Wien
		2017年01月29日	Salzburg
366	【堅固保障歌】 Ein feste Burg ist unser Gott	2017年02月26日	Salzburg
		2017年03月05日	Wien
231	詞: Michael Weiße 1531; 曲: Melchior Vulpius 【讚美至高王位的主】 Gelobt sei Gott im höchsten Thron	2017年04月16日	Salzburg
		2017年04月23日	Wien
345	詞: Adam Reißner 1533; 曲: Böhmen 15. Jhdt. (BWV 712) 【主啊，我曾渴望你】 In dich hab ich gehoffet, Herr	2017年05月14日	Wien
		2017年05月28日	Salzburg
248	【讓我們向聖靈祈求】 Nun bitten wir den Heiligen Geist	2017年06月11日	Salzburg
		2017年06月18日	Wien
418	【用祢的話語保守我】 Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort	2017年07月09日	Salzburg
		2017年07月16日	Wien
289	【深處呼求歌】 Aus tiefer Not schrei ich zu dir	2017年08月20日	Wien
		2017年08月27日	Salzburg
340	【我們在天上的父】（主禱文） Vater unser im Himmelreich	2017年09月17日	Wien
		2017年09月24日	Salzburg
291	【預備見主歌】 Nun freut euch, lieben Christen g'mein	2017年10月15日	Salzburg
		2017年10月29日	Wien
645	【在我們的生命中】 Mitten wir im Leben sind	2017年11月19日	Salzburg
		2017年26月11日	Wien

表 7：「宗教改革時期詩歌」12 場詩歌證道列表

B. 宗教改革詩歌證道系列：從 2017 年 9 月至 12 月，每月第二週日晚上六點半，在維也納路德會教堂（Evangelische Kirche Floridsdorf）舉行。共四場（表 8）。

EM	曲名	時間
319	【一年中最好的時間是我的】 Die beste Zeit im Jahr ist mein – Martin Luther/Böhmische Brüder	2017年09月10日
362	【堅固保障歌】 Ein feste Burg ist unser Gott – Martin Luther	2017年10月08日
246	【我主基督，請和我們在一起】 Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ – Philipp Melancthon	2017年11月12日
67	【我主基督，唯一聖子】 Herr Christ, der einig Gottes Sohn – Elisabeth Cruciger	2017年12月10日

表 8：四場「宗教改革詩歌證道系列」曲目

(2) 歷史重構禮拜

馬丁路德在 1523-1526 年間，陸續發表了三份彌撒儀式文獻，先是 1523 年以德語及拉丁文發表的《教會禮拜儀式程序》與《威登堡教會彌撒與聖餐形式》，以及 1526 年的《德語彌撒與禮拜儀式》³²。相對於後來慈運理與加爾文的儀式改革，原意不在反天主教彌撒的馬丁路德，對天主教彌撒的主要疑義在於「把獻祭當作彰顯自己榮耀」的部分。當年在路德禮拜中，德語彌撒與拉丁語彌撒是併行的，所以寫了前兩份文獻做為說明。1526 年再以德語彌撒儀式為範例，寫了一份彌撒實際操作的建議。這份建議的重點包括³³：

- A. **詩歌** (Lieder) 在中世紀的彌撒儀式中，原本都由詩班來唱。路德的彌撒儀式中，會眾不再只是被動的觀眾 (Zuschauer)，要以唱**教會聖詩** (Gemeindegessang) 主動參與禮拜；
- B. **講道** (Predigt) 成為禮拜中更堅實而不可或缺的部分，且信息 (Evangelium) 必須不斷地重新宣告與解釋；
- C. **獻祭** (Opferhandlung) 必須從彌撒中移除³⁴，只保留委任的經文，並追溯自聖經文本，它不再只是默禱，而是清楚的朗誦；
- D. **聖餐** 是以麵包與葡萄酒兩種型式提供的；
- E. 禮拜以**母語** (Muttersprache) 進行。

2017 年元月 29 日於奧地利第六區，在有 150 年歷史的古斯塔夫－阿斗爾夫教堂 (Gustav – Adolf – Kirche)，舉行了一場「馬丁路德 1526 年德語彌撒」(Martin Luthers Deutsche Messe von 1526) 的歷史重構禮拜³⁵。由前奧地利路德會會督 (Superintendent) 洪恩 (Werner Horn, 1928 年生，1982-2003 年間擔任會督) 牧師、該堂現任牧師席梅爾 (Edith Schiemel) 與畢凱豪浦 (Michael Bickelhaupt) 三人共同主持。席梅爾牧師在會後交談時提到，這場重構禮拜是由洪恩牧師發想建議的。雖然整曲 1526 年的【德語彌撒】(Deutsche

32 三份文獻電子檔：Martin Luther (1523). „Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde". In: *D. Martin Luthers Werke Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe). Band 12 (1891), S. 31-37; „Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Uittenbergensis". ebd., S. 197-220;

Martin Luther (1526). „Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes". In: *D. Martin Luthers Werke Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe). Band 19 (1897, Reprint 1964), S. 44-113.
https://archive.org/stream/bub_gb_zr48AAAAYAAJ#page/n161/mode/2up/search/Messe (21. Jän. 2017).

33 Werner Horn (2016). „Luthers „Deutsche Messe,, 1526". In: *neue dimensionen - Evangelische Gemeinde Wien-Gumpendorf*. Folge 266, Winter 2016, S. 8. http://gumpendorf.evangel.at/01_Gemeinde/01-8_Gemeindezeitung/ND_266.pdf (Accessed 21. Jän. 2017)。

34 巴赫《路德彌撒》只有【垂憐曲】跟【榮耀頌】兩部份。參閱一般彌撒曲與巴赫《路德彌撒》結構比較表：江玉玲 (2007)。〈巴赫《B 小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色〉。《關渡音樂學刊》第 6 期，頁 98。
[Http://1www.tnua.edu.tw/~TNUA_MUSIC/download/06.pdf](http://1www.tnua.edu.tw/~TNUA_MUSIC/download/06.pdf) (上網日期：2017 年 9 月 5 日)

35 Evangelische Kirche A. B. Diözese Wien (2017). „Martin Luthers "Deutsche Messe" von 1526 - Ein historischer Gottesdienst zum Mitfeiern". In: *evangel-wien.at*. <https://www.evangel-wien.at/gottesdienst/martin-luthers-deutsche-messe-von-1526-ein-historischer-gottesdienst-zum-mitfeiern> (Accessed 21. Jän. 2017).

Messe) 由詩班以無伴奏的「古法」演唱，整個禮拜儀式也盡可能維持 1526 年舉行時的架構，但是當天整場禮拜還是無可避免的，有些段落以路德當年所沒有的管風琴作品伴奏，尤其曲目選的是 1526 年尚未出生的荷蘭作曲家史維林克 (Jan Pieterszoon Sweelinck, 1562-1621) 的管風琴前奏曲【主禱文】(Onse Vader in hemelrijk)。洪恩解釋，雖然當年沒有這段風琴前奏曲，但為了配合現今的禮拜習慣與整個儀式的脈絡，重構的過程做了「微調」。此外，唱【主禱文】的九段歌詞時，會眾唱第 1, 3, 7, 9 段歌詞，詩班唱第 2, 5, 8 段歌詞，中間第 4, 6 段則由管風琴彈奏，不是全部由會眾唱詩³⁶。而這首【主禱文】選用的版本是 1994 年版《德語聖詩》(EG) 第 344 首，是馬丁路德 1539 年依據 1531 年波希米亞兄弟會的旋律創作的，也非 1526 年【德語彌撒】的原型。從這些「微調」正顯示出舉行歷史重構禮拜之不易。

(3) 普世共融紀念活動

如前述，奧地利路德會與天主教會對宗教改革的共識是「2017 – 從對立到共融」，因此特別組成聯合儀式工作小組，共同擬定了一份共融禮拜 (Ökumenischer Gottesdienst) 儀式，分別刊印成德語、法語、英語及西班牙語手冊《共融禮拜：從對立到聯盟 – 2017 年路德會與天主教的宗教改革銘記》³⁷。整個「2017 – 500 Jahre Reformation」有兩場在維也納舉行的「普世性」活動，分別為「是甚麼連結了我們」(Was uns verbindet) 及「清唱劇共融紀念禮拜」(Ökumenischer Festgottesdienst mit Kantate)。

- A. 「是甚麼連結了我們」³⁸：這是由維也納新教學院 (Evangelische Akademie Wien) 與維也納天主教教育工作會 (Katholisches Bildungswerk Wien) 聯合承辦的兩場對話活動。第一場是 2017 年 2 月 23 日舉行的「天主教之於新教」(Das Katholische am Evangelischen)；第二場是 2017 年 3 月 30 日的「新教之於天主教」(Das Evangelische am Katholischen)。這個活動雖然不是音樂會，但是兩場對話的主軸，放在天主教與新教雙方分家五百年以來，共同歷史淵源中的日常信仰生活與音樂創作上。特別的是兩場對話主持人，分別是專攻新教神學的天主教神父賀伯特 (Gerhard Höbert)，以及專攻天主教神學的新教牧師法訓 (Andreas Fasching)。第一場主談新教之於天主教的日常信仰生活，邀請的對話來賓是維也納路德會現任會督萊恩 (Hansjörg Lein, 1953 年生) 與維也納大學天主教神學教授耶格勒 (Martin Jäggle, 1948 年生)。在新教中仍保有許多天主教禮俗，包括復活節守夜、復活節點燭，或

36 禮拜程序單：EvangelischePfarngemeinde A. B. Gustav-Adolf Kirche Wien Gumpendorf (2017). „Lied „VaterunserimHimmelreich "EG 344". In: *Martin Luthers „Deutsche Messe" 1526. Ein historischer Gottesdienst zum Mitfeiern*, S. 6-7.

37 Der liturgischen Arbeitsgruppe der Lutherisch/Römisch-katholischen Kommission für die Einheit (2016). *Ökumenischer Gottesdienst: Vom Konflikt zur Gemeinschaft. Gemeinsames Lutherisch-katholisches Reformationsgedenken im Jahr 2017*.

https://www.lutheranworld.org/sites/default/files/dtpw-lrc-liturgy-2016_de.pdf (Accessed 7. Sep. 2017)

38 Katholisches Bildungswerk Wien (2016). *Reformation - was uns verbindet*. <http://www.bildungswerk.at/content/theologie/archiv/0/articles/2016/12/19/a5641/> (Accessed 20. Aug. 2017).

者用水洗禮等，這是天主教之於新教的傳統³⁹。第二場對談的兩位管風琴家，分別是曾任維也納史蒂芬大教堂 35 年管風琴師的前維也納音樂大學天主教教會音樂系主任普蘭尼耶夫斯基（Peter Planyavsky，1947 年生），與他的羅馬尼亞裔學生、現任新教維也納路德會市立教堂管風琴家的溫哈格葛蕾女士（Erzsébet Windhager-Geréd），談新教中的天主教音樂創作。

- B. 「清唱劇共融紀念禮拜」：2017 年 10 月 31 日在維也納路德會葡萄園山麓教堂（Weinbergkirche）舉行。由天主教神父萊特納（P. Sebastian Leitner OSFS）講道，配合演唱巴赫清唱劇【堅固保障歌】（Bach-Kantate „Ein feste Burg“ BWV 80）的紀念禮拜。邀請天主教神父到新教教堂講道，成為該教堂一系列「宗教改革 500 週年」活動的壓軸⁴⁰。

3. 瑞士

對瑞士而言，宗教改革的議題，從 2009 年加爾文 500 歲生日開始發酵，至今許多活動都在醞釀中。「宗教改革者之一」的馬丁路德，與瑞士本土直接關聯不若德奧強烈，路德禮拜音樂，無論在儀式上或聖詩集的相關內容，都不是瑞士宗教改革音樂的主要重點。不過在瑞士「R – 500 Jahre Reformation」紀念專案下，2017 年的 37 場「音樂會」節目中，仍有七場活動與「禮拜」相關。這七場禮拜各有其重點所在（表 9）。其中一場「克尼茨市 1517」呈現的是進入宗教改革前中世紀末期，瑞士伯恩近郊克尼茨市（Köniz）的常民生活、四場介於蘇黎世與巴賽爾間的阿爾高州（Aargauer）舉行的廣播電視禮拜（Tv- und Radiogottesdienst）、一場青少年相關的「2017 青少年大會」（Jugendtreffen 2017），與一場「揭開宗教改革年的序幕」（Auftakt ins Reformationsjahr）的合唱音樂節。

主題內容		音樂風格	時間	地點
(1) 克尼茨市 1517		中世紀末期	2017 年 7 月 7-9 日	Ev.-Ref. Kirchgemeinde Köniz
(2) 廣播電視禮拜	阿爾高州 禮拜儀式	流行音樂	2017 年 1 月 22 日	Evangelische Heiligkreuzkirche, St. Gallen
		古典音樂風格	2017 年 4 月 16 日	Reformierte Stadtkirche, Zofingen
		民俗音樂風格	2017 年 9 月 10 日	Reformierte Stadtkirche, Zofingen
	阿爾高州 聖誕音樂劇	聖誕音樂劇	2017 年 12 月 24 日	Reformierte Stadtkirche Aarau
(3) 2017 青少年大會		青少年	2017 年 9 月 16 日	Evang.-Ref. Kirchgemeindehaus, Altstätten
(4) 揭開宗教改革年的序幕		合唱音樂節	2017 年 11 月 5 日	Evang. Ref. Kirche Diepoldsau Diepoldsau-Schmitter 教堂詩班

表 9：瑞士「R – 500 Jahre Reformation」七場音樂風格類型

39 Martina Schomaker (2017). „Was uns verbindet: Das Katholische am Evangelischen“. In: *Evangelische Kirche Wien 27. Feb. 2017*.

<https://www.evangel-wien.at/news/was-uns-verbindet-das-katholische-am-evangelischen> (Accessed 7. Sep. 2017)

40 Weinbergkirche (2016). „Ueberblick-Reformationsjubiläum 2017“. In: *Webseite der evangelischen Pfarrgemeinde A. B. Wien-Döbling*.

http://www.weinbergkirche.at/sites/default/files/ueberblick-reformationsjubiläum_2017-1.pdf (Accessed 20. Aug. 2017).

(1) 克尼茨市 1517

這是一場包括禮拜、展覽、教育、戲劇、討論、家庭、音樂會及街頭慶典等形式的活動。根據紀錄，這個活動大約有兩千人參加。主要是希望藉由音樂、舞蹈、戲劇、手工藝、遊戲、工作坊與廚藝等方式，讓克尼茨市的市民重新體驗中世紀末，1517 年馬丁路德提出「95 條論綱」時，瑞土地區的風俗民情。三天的活動時間，從 2017 年 7 月 6 日（週五）下午 15 時 17 分（象徵 1517 年），以火炮射擊開幕，至 7 月 9 日（週日）下午 15 時 28 分（象徵瑞士伯恩宗教改革開始的 1528 年），以青少年填寫了未來展望的 95 顆氣球升空，做為活動結束⁴¹。三天的活動期間，設計了三個主題，分別是週五的「建立與晚宴」（Bildung und Bankett）、週六的「家庭與音樂」（Familien und Musik），及週日的「教會與未來」（Kirche und Zukunft）。

A. 開幕討論（Streitgespräch）：週五以建立改革意識為起點，在露天晚宴前有一場對話，主題是「從三個觀點討論路德、慈運理、加爾文與同儕們的足跡」（«Auf den Spuren von Luther, Zwingli, Calvin und Co.» Ein Streitgespräch aus drei Perspektiven）。兩位對話者，分別是瑞士裔德國改革宗牧師兼作家道格拉斯（Klaus Douglass，1958 年生），與瑞士伯恩大學神學教授禪殷德勒（Matthias Zeindler，1958 年生）。由道格拉斯以路德與教廷間的爭論（Streit）開場，舉出當時的人在諸多觀點上誤解了路德的「95 條論綱」，例如「不能用錢來贖罪」（Es gibt keine Gnade für Geld）被誤解為「那我們就不用再付出了」（Wie müssen nicht mehr bezahlen）。為了不再誤解宗教改革家們的真正意圖，必須不斷讀經，了解上帝的指示，以追求生命意義所在，再度接近上帝。禪殷德勒則鼓勵臺下 60 多位觀眾們：宗教改革不是被綁定在某個時間點（Reformation ist an kein Datum gebunden），宗教改革是一種態度（Haltung）。對應瑞士當下的時事，所望之處，處處充滿改革壓力（Wohin Sie schauen, finden Sie Reform-Zwang），例如年金改革（AHV-Reform）、稅改、刑法改革等等。而教會面對做禮拜的信徒越來越少，也試圖盡全力卻徒勞無功的「革新」。他建議教會要多讀經，聽聽上帝的意思，「以宗教改革做為讓我們更加意識到這位肯定我們生命的神的機會」（Nehmen wir die Reformation zum Anlass, uns dieses lebensbejahenden Gottes wieder vermehrt bewusst zu werden）⁴²。這場對話，從馬丁路德的宗教改革、瑞士社會改革，及教會革新三個觀點上，進行「透過讀經以達天聽」的討論（Streitgespräch，在此使用了「爭論」與「討論」的雙關語）。

41 Ev. ref. Kirchgemeinde Köniz (2017). „«Köniz 1517» – Festival versetzte Besucher ins Staunen". In: *Kirchgemeinde Köniz - Herzlich willkommen!*

https://www.kg-koeniz.ch/zugang_betreuende/aktuell/aktuell_koeniz_1517.htm (Accessed 7. Sep. 2017)

42 Yvonne Mühlematter (2017b). „Was gibt es hier eigentlich zu feiern?". In: *Reformiert*. August 2017, S.18.

https://www.kg-koeniz.ch/zugang_betreuende/aktuell/reformiert/2017/reformiert_08_17_S18.pdf (Accessed 7. Sep. 2017)

B. 與音樂相關的活動：週五露天晚宴時，在三道以文藝復興古法烹製的奶製品與素食菜餚間，伴以當時的宴會音樂（Tafelmusik）。週六則除了中世紀樂器介紹、以手搖風琴（Drehleier）伴奏演出木偶戲《泰爾愉快的惡作劇》、由音樂團體「音樂旅者」⁴³（Musique en Route）的民樂演奏會之外，最主要的音樂會是在柯尼茲教堂舉辦的《宗教改革 [音樂] 聽起來是這樣》（So klingt reformiert）⁴⁴。節目內容以 16 至 21 世紀的詩篇改編作品為主，作曲家涵蓋史維林克、雷日納（Claude Le Jeune, 1528-1600）、許滋、孟德爾頌、法朗克（César Franck, 1822-1890）、費爾曼（Paul Fehrmann, 1859-1938）及溫特（Christiaan Winterm, 1967 年生）。整場音樂會由克萊斯（Michael Kreis）指揮伯恩聲樂團（Collegium Vocale Bern）演唱，由該堂已駐堂超過 40 年的管風琴家馬梯（Andreas Marti, 1949 年生）伴奏。週日有三場與音樂相關的活動，除了上午九點半隆重的「普世節慶禮拜」（Ökumenischer Festgottesdienst）之外，一場作曲家布魯內（Gabrielle Brunner）15 分鐘的特別委託創作首演，以及整個「克尼茨市 1517」活動結束前半小時的「青少年樂團音樂會」（Konzert Jugendband）。特別的是由三位基督教牧師與一位天主教神父，共同主持的「普世節慶禮拜」，將教堂擠得水洩不通⁴⁵。禮拜音樂由前述馬梯的管風琴，以及波林格（Hans-Jakob Bollinger, 1963 年生）指揮的「希望號角樂團」（Zinkensemble «il desiderio»）聯合擔綱，並由穿著騎士服的時空旅者（Zeitreisende）相伴，呈現出中世紀的禮拜場景。

(2) 廣播電視紀念禮拜

阿高爾州為了宗教改革紀念年，特別設計了「阿高爾州禮拜儀式」（Aargauer Liturgie），以流行、古典與岳德爾民樂等三種不同音樂風格的聖餐禮拜儀式（Abendmahlsliturgie），以及一場聖誕劇（Krippenspiel）演出。這四場禮拜都在瑞士電視及廣播實況播出（表 10）⁴⁶。

43 這是以古樂新奏的方式演出東歐民樂（Folksmusik）著稱的瑞士樂團，四位成員分別是兩位瑞士人、一位德國人，及一位阿根廷人。

44 音樂會節目單：Reformierte Kirche Köniz (2017). *So klingt reformiert*. <https://www.ref.ch/marti/Konzertprogramme/2017-07-08%20Flyer.pdf>. (Accessed 7. Sep. 2017)

45 Ev. ref. Kirchgemeinde Köniz (2017). „«Köniz 1517» – Festival versetzte Besucher ins Staunen“, 同上；Yvonne Mühlematter (2017a). „Festgottesdienst füllte Kirchenbänke“. In: *Reformiert*. August 2017, S.18, https://www.kg-koeniz.ch/zugang_betreuende/aktuell/reformiert/2017/reformiert_08_17_S18.pdf (Accessed 7. Sep. 2017).

46 瑞士活動官網與阿高爾教會公布的詞曲作家，資料並不一致。本文將以所出版的總譜與儀式手冊為依據。Andreas Hausammann (2017). *Reformierter Abendmahlsgottesdienst: Partitur zum Pop-Gottesdienst*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich; Thomas Leininger (2017). *Reformierter Abendmahlsgottesdienst: Partitur zum Chor-Gottesdienst*; Peter Künzi und Stephan Haldemann (2017). *Reformierter Abendmahlsgottesdienst: Partitur zum Jodel-Gottesdienst*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich; Andrew Bond (2017b). *De Himmel chunnt uf d Erde. Ein Weihnachtsspiel*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich; Dieter Wagner, Sabine Brändlin, Gottfried Wilhelm Locher (2017). *Reformierter Abendmahlsgottesdienst: Liturgieheft zur Aargauer Jubiläumsliturgie*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.

2017 年	時間地點	作曲家／作詞者	儀式填詞
流行音樂禮拜	1 月 22 日 Evang. Heiligkreuzkirche St. Gallen	Andreas Hausamann	Gottfried Locher Sabine Brändlin Dieter Wagner
古典合唱禮拜	1 月 15 日 Ref. Stadtkirche Aarau	Thomas Leininger	
	4 月 16 日 Ref. Stadtkirche Zofingen		
岳德爾民樂禮拜	9 月 10 日 Ref. Stadtkirche Zofingen	詞 Stephan Haldemann 曲 Peter Künzi	
聖誕劇禮拜	12 月 24 日 Ref. Stadtkirche Aarau	Andrew Bond	

表 10：瑞士阿高爾地區四場不同風格「阿高爾州禮拜儀式」簡表

四個禮拜風格音樂的作曲家及曲目編制，分別是

- A. 郝薩曼（Andreas Hausamann, 1970 年生）的**流行音樂禮拜**（Pop-Gottesdienst），以鋼琴伴奏的三至四聲部混聲合唱團為主，並可隨意加上獨唱奏聲部；
- B. 萊寧格（Thomas Leininger, 1981 年生）為四至七聲部管風琴與四個樂器以上伴奏的混聲合唱團所寫的**古典合唱禮拜**（Klassischer Chorgottesdienst）；
- C. 由坤奇（Peter Künzi, 1963 年次）與哈德曼（Stephan Haldemann, 1967 年生）以瑞士阿爾卑斯山區岳德爾調（Jodel，或稱「真假嗓互換唱法」）聯合譜寫的**岳德爾民樂禮拜**（Jodel-Gottesdienst）；以及
- D. 由彭德（Andrew Bond, 1965 年生）以瑞士德語譜寫的歌唱劇（Singspiel）《聖誕劇—當天國降臨》（De Himmel chunnt uf d Erde: Ein Weihnachtsspiel）⁴⁷。

所有的儀式歌詞或劇本，由瑞士基督教團主席駱賀（Gottfried Locher, 1966 年生）牧師與阿高爾州靈性關懷牧師布蘭德琳（Sabine Brändlin, 1973 年生），率領 12 位牧者所組成的工作小組共同編寫，並委託當代音樂家譜曲。譜曲原則清楚明訂：音樂必須喜悅而簡單易唱，且各式音樂風格可選擇性的加上合唱或樂器聲部⁴⁸。

駱賀在元月 15 日阿高爾教堂（Stadtkirche Aarau）的「阿高爾州禮拜儀式」開幕禮拜中，針對當天的古典合唱禮拜，以「唯獨基督」（Solus Christus）為題，做了詳細的詩歌證道。原本有參與的牧師擔心，將【垂憐曲】及【阿利路亞】等天主教或路德會的歌詞，放在改革

47 標題中的 chunnt 是阿拉曼語（Alemannisch），即德語的 kommt。故事內容以迷糊小天使錯過與眾天使飛向伯利恆的時間，但仍適時與半盲老驢、三博士的馬伏及跛腳牧羊女，抵達耶穌的馬槽，來構成這齣劇的主旨「當天國降臨，將適用於所有人」（Wenn der Himmel auf die Erde kommt, dann gilt das für alle）。詳閱作曲家官網：Andrew Bond (2017a). „Singspiele: De Himmel chunnt uf d Erde“. In: *Andrew Bond*. <http://www.andrewbond.ch/shop/product/182-de-himmel-chunnt-uf-d-erde.html> (Accessed 17. Sep. 2017).

48 Reformierte Landeskirche Aargau (2016). „Aargauer Liturgie zum Reformationsjubiläum in verschiedenen Vertonungen“. In: *ref-ag.ch*. http://www.ref-ag.ch/meine-kirche/500_jahre_reformation/abendmahlsiturgien_zum_reformationsjubilaeum.php (Accessed 17. Sep. 2017).

宗禮拜來唱，會影響會眾的接受度。不過因為駱賀牧師在講道的同時，也在禮拜單張上附上簡要詳細的解說，整個程序流暢，會後得到諸多好評⁴⁹。這場古典合唱風格禮拜，4月16日已在卓芬根教堂（Ref. Stadtkirche Zofingen）以廣播電視禮拜型式再次舉行。

流行音樂禮拜與岳德爾民樂禮拜，是其中兩個特別值得關注的禮拜型式。從2003年開始擔任聖加侖教會（Evang.-ref. Kirche des Kantons St.Gallen）流行音樂專員的爵士鋼琴家郝薩曼直言，教會音樂與流行音樂都有各自的舞臺，瑞士的流行與搖滾樂界向來不想跟教會有任何瓜葛（Mit der Kirche wollten sie nichts zu tun haben）。他接下這份委託，知道詩歌（Gesang）在改革宗教會的禮拜十分重要，教會給他【垂憐曲】、【榮耀頌】及【阿利路亞】等七段歌詞，他用盡可能簡單而重複的音樂元素譜寫，以數個和弦（Akkorde）與模進（Sequenzen）為基礎，將天主教傳統的彌撒素材，以流行音樂為媒介，呈現在改革宗禮拜中⁵⁰。

至於岳德爾民樂禮拜，擔任作詞者的哈德曼牧師，自己就是岳德爾歌唱家，也身兼伯恩州岳德爾協會主席。而岳德爾專業作曲家坤奇，則是第一次譜寫不是自己填詞的岳德爾音樂，尤其是這樣特殊的禮拜音樂。傳統的岳德爾歌曲是三段歌詞後，加上無詞岳德爾調當作副歌。但是岳德爾禮拜必須將彌撒歌詞以縮減的音樂形式創作，與傳統岳德爾創作技法不同⁵¹。整場禮拜由卓芬根小白花岳德爾俱樂部（Jodlerklub Edelweiss Zofingen）及伯恩婦女合唱團（Wäberchörli Bern）在安德列麥爾村舞四重奏（Ländlerquartett André Meier）的伴奏下演出。「岳德爾歌曲是許多瑞士人的鄉音」（Jodelmusik bedeutet für viele in der Schweiz ein Stück Heimat），駐堂牧師史杜克（Lukas Stuck, 1986年生）以「家鄉」（Heimat）為題證道，提到十七世紀瑞士醫生為駐外士兵診斷書寫下當時被稱為「瑞士病」的思鄉病（Heimweh 或 die Schweizer Krankheit）；「家鄉得來不易。家鄉是一種託付。房子可以一次蓋好，家卻要不斷付出」（Heimat ist nicht einfach gegeben. Heimat ist ein Auftrag. Ein Haus wird nur einmal gebaut, ein Zuhause aber täglich neu）。會中並邀請分別來自敘利亞（Syrien）及有非洲北韓之稱的厄立特里亞（Eritrea）兩國難民婦女，分享她們的思鄉之情，以及在第二家鄉瑞士的見證，感動了許多人。當天超過350位穿著傳統服飾（Tracht）來參加禮拜的會眾，在短短45分鐘的禮拜後都感到意猶未盡。一位90多歲的老先生在這場充滿家鄉味的禮拜儀式後說，這是他這輩子最美的經歷⁵²。

49 Marianne Weymann (2017). „Erster öffentlicher Einsatz der «Aargauer Jubiläumsliturgie»". In: *ref.ch*. 16. Jän. 2017. <https://www.ref.ch/news/aarau-erster-oeffentlicher-einsatz-der-aargauer-jubilaemsliturgie/> (Accessed 7. Sep. 2017).

50 Katharina Meier (2017). „Kirche und Popmusik sind meine Welt". In: *Kirchenbote*. 10. Jän. 2017. <http://www.kirchenbote-sg.ch/artikel/?id=10709&artikel=«Kirche-und-Popmusik-sind-meine-Welt»> (Accessed 7. Sep. 2017).

51 Andreas Bättig (2017). „Wenn die Liturgie gejedelt wird". In: *ref.ch*. 11. Sep. 2017. <https://www.ref.ch/news/wenn-die-liturgie-gejedelt-wird/> (Accessed 7. Sep. 2017).

52 Katholisches Medienzentrum (2017). „«Heimat» in einer neuen Dimension: Uraufführung der reformierten Jodlerliturgie in Zofingen". In: *kath.ch*. 11. Sep. 2017. <https://www.kath.ch/medienspiegel/heimat-in-einer-neuen-dimension-urauffuehrung-der-reformierten-jodlerliturgie-in-zofingen/> (Accessed 16. Sep. 2017).

(3) 2017 青少年大會

這是 2017 年 9 月 16 日在瑞士東北阿爾特施泰滕 (Altstätten) 的基督教會之家 (Evang. Kirchgemeindehaus) 舉辦的大型年度活動。主辦單位將參與者年齡設定在 13 到 18 歲之間。將近 12 小時的活動中設計了工作坊、團體活動、趣味遊戲、青少年禮拜，及音樂會等。從上午十點半到下午五點，參與者可從 12 個工作坊中任選三個工作坊參加，下午五點到七點是青少年禮拜，晚上七點到九點則是連續兩場名音樂家的熱門音樂會。

- A. **工作坊**：在 12 個工作坊中，有四場音樂活動：包括由曾是全瑞士最年輕的職業駐堂管風琴家烏爾曼 (Levin Ulmann, 1997 年生) 以教堂管風琴演奏流行音樂的「**管風琴 2.0**」(Orgel 2.0)、由年輕女鋼琴家昆恩 (Dominique Küng) 以禮拜中使用的打擊樂器、電吉他等所帶領的「**樂團工作坊**」(Bandworkshop)、由人稱「**重金屬牧師**」(Metallpfarrer) 的胡格 (Samuel Hug, 1992 年生) 帶領的「**重金屬耶穌!?**」(Heavy Metal Jesus!?)，以及由重機團「**為耶穌而騎**」(Biker for Jesus) 的史姐郝爾 (Esther Steinhauer, 1957) 報導的「**哈雷、皮衣與搖滾**」(Harleys, Lederjacken und Rock)。
- B. **青少年禮拜**：胡格牧師及他所屬瑞士下必普金屬樂教堂 (Metalchurch, Niederbipp)，每個月舉行一次「**b free 青少年禮拜**」⁵³。這次加入「**2017 年青少年大會**」活動，主題是「**偉大！英雄！…而我？**」(Riesen! Helden! … und ich?)。
- C. **音樂會**：兩位受邀舉辦音樂會的瑞士名人，分別是衣索比亞裔音樂人**庫曲曼** (Silas Kutschmann, 1990 年生)，以及四年開了 3,000 場音樂會的德裔創作歌手**萊特** (Emanuel Reiter, 1988 年生)。

(4) 揭開宗教改革年的序幕

2018 年才是瑞士伯恩地區「宗教改革 500 週年」的紀念年。為了慶祝該區迪波德紹教會詩班 (Kirchenchor Diepoldsau) 成立 125 週年，特別將詩班週年慶列入瑞士「**R – 500 Jahre Reformation**」紀念專案中。2017 年 11 月 5 日在 125 週年的慶祝音樂會之前，與鄰近地區的各教會詩班，聯合舉行區域性的宗教改革紀念禮拜。這場禮拜在「**R – 500 Jahre Reformation**」紀念專案中所下的標題是「**以慶典合唱音樂揭開宗教改革年的序幕**」(Festliche Chormusik als Auftakt ins Reformationsjahr)，為 2018 年伯恩地區展開的「**宗教改革 500 週年**」活動初試啼聲。⁵⁴

53 Evangelische Kirchgemeinde Altstätten (2017). *b free Jugendgottesdienst*. <http://www.ref-altstaetten.ch/b-free.html> (Accessed 16. Sep. 2017).

54 Schweizerischer Evangelischen Kirchenbund (2017). „Festliche Chormusik als Auftakt ins Reformationsjahr“. In: *SEK-FEPS*. <http://www.ref-500.ch/de/festliche-chormusik-als-auftakt-ins-reformationsjahr> (Accessed 16. Sep. 2017)

三、綜觀

美麗的傳說，往往因為太美了，讓人捨不得割捨。太空人登陸月球（1969）已經 48 年，我們還是年年吃月餅。1995 年證實【平安夜】這首歌 1816 年已被創作，但至今我們還是喜歡聽「因為 1818 年風琴被老鼠咬壞了，才做出【平安夜】這首歌」的美麗傳說。諸多證據證實馬丁路德並未在月黑風高的 1517 年 10 月 31 日夜晚到威登堡（Wittenberg）大門貼「95 條論綱」，但是「95 條論綱」的故事傳說，創造出「宗教改革 500 週年」的議題，為何仍舊繼續燃燒？是因為「這是我們想要的」⁵⁵，還是因為「我們需要這種象徵性的論據」⁵⁶？無論是「想要」還是「需要」，德國的「路德十年」自 2008 年開始起跑，這項龐大的活動，影響到同為德語區的奧地利與瑞士。

奧地利天主教會與基督新教協商多年，至 2016 年才達成共識。維也納的路德教派主教甚至在受訪時直言「基督新教慶祝 2017 年並非要『追憶路德』」（*Evangelische feiern 2017 nicht als "Luthergedenken"*），認為如果真要紀念「宗教改革 500 週年」，不是紀念它的分裂，而是紀念「福音信息解放的再發現」（*Die Wiederentdeckung der befreienden Botschaft des Evangeliums*），要以「普世性」（*ökumenisch*，普世、共融）的方式來紀念⁵⁷。

瑞士從 2009 年加爾文紀念年起，積極思考「宗教改革 500 週年」與瑞士的關聯。對於德國「路德十年」以馬丁路德單一人物為紀念主軸的各項「宗教改革 500 週年」活動，瑞士基督教團有著根本上的質疑：「到底宗教改革屬於誰的？」（*Wem gehört die Reformation?*）⁵⁸。瑞士基督教團認為，宗教改革應該是一系列影響整個歐洲思想、文化與歷史的過程，也是後續諸多改革的起點，紀念宗教改革的任務是促進教派的共融合一。由於瑞士對於「宗教改革 500 週年」的理念異於德奧，強調宗教改革運動是由「宗教改革家們」所累積的成果，所以瑞士基督教團規劃的「R – 500 Jahre Reformation」紀念專案，其紀念活動的時間點，不是訂在 2017 年，而是從 2014-2018 年，由國家主導，統籌全瑞士兩百萬基督徒所屬 26 個

55 德國《世界日報》專題。Felix Müller (2011). „Religionsgeschichte: Luther hat seine 95 Thesen nicht angeschlagen". In: *Die Welt* (9. Feb. 2011). <https://www.welt.de/kultur/history/article12471359/Luther-hat-seine-95-Thesen-nicht-angeschlagen.html> (Accessed 5. Sep. 2017).

56 Tübingen 大學神學系教授雷平（Volker Leppin，1966 生）訪談。Fabian Maysenhölder (2016). „Wir brauchen symbolische Daten" - Luthers Thesenanschlag ist eine Legende". In: *n-tv Nachrichtenfernsehen* (31. Okt. 2016). <http://www.n-tv.de/panorama/Luthers-Thesenanschlag-ist-eine-Legende-article18937366.html> (Accessed 5. Sep. 2017).

57 Katholische Presseagentur Österreich (2016). „500 Jahre Reformation". In: *Kathpress* (1. Nov. 2016). <https://www.kathpress.at/goto/dossier/1435618/500-jahre-reformation#> (Accessed 5. Sep. 2017); Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation der Erzdiözese Wien (2016). „Bünker: Evangelische feiern 2017 nicht als "Luthergedenken" ". In: *Katholische Kirche Erzdiözese Wien* (1. Nov. 2016). <https://www.erzdiözese-wien.at/site/home/nachrichten/article/53358.html> (Accessed 5. Sep. 2017); Katholische Presseagentur Österreich (2014). „500 Jahre Reformation: Bünker will ökumenisch 'feiern' ". In: *ORF Religion Online* (8. Jän. 2014). <http://religion.orf.at/stories/2624220/> (Accessed 5. Sep. 2017).

58 Serge Fornerod (2012). „Wem gehört die Reformation?"，同上。

教區的各项活動⁵⁹。26 個教區再分別各自規劃在地性的活動內容，紀念活動的時間點也各不相同，例如前述巴塞爾教區的紀念活動時間，訂於 2017-2029 年。不只巴塞爾教區，整個瑞士的宗教改革紀念活動，從 2009 至 2034 年的進行，早有一套相關規劃⁶⁰。

綜觀三個德語區國家「宗教改革 500 週年」紀念活動中的宗教音樂，德國 2012 年「宗教改革與音樂」的主題年、2017 年的千人合唱專案「流行音樂神劇《路德》」，都聚焦於馬丁路德傳記，及路德詩歌後世改編者的音樂。不過梅耶貝爾歌劇《先知》的重新製作上演，不論歌劇內容，或演出時間點上，總算能突破馬丁路德傳記或路德詩歌的框架。

奧地利天主教與基督新教在「不以紀念路德為主、以普世共融方式」重新審視宗教改革意義的共識之下，為了共融禮拜，雙方組成工作小組，共同編定手冊。在宗教音樂上，則以詩歌證道、歷史重構禮拜，以及普世共融紀念活動來呈現。雖然詩歌證道內容與重構禮拜還是以路德詩歌、路德儀式為主，但是也總算順利搭上「宗教改革 500 週年」紀念列車，為修補數百年來的裂痕，做出最大的努力。

瑞士在「宗教改革 500 週年」的活動，既不聚焦於馬丁路德，也不放在天主教與基督新教的糾葛上，而是以橫向共時性（synchrony）的流行、民俗等樂種，與直向歷時性（diachrony）的中世紀、古典等音樂時期交織的音樂風格，激發出瑞士各地的地方意識，且主理或委託創作的作曲家們，都由年輕世代發聲，開發出多種創新的禮拜儀式音樂，所有儀式文本，由瑞士基督教團主席率領 12 位牧師團親自編寫，將宗教改革的「態度」，實際呈現於禮拜音樂的改革上。

儘管德語區對於宗教改革的觀點相異，不論是德國以馬丁路德傳記及其詩歌為主的各項活動、奧地利重新審視宗教改革意義的音樂實踐，或者瑞士跳脫路德儀式而新開發的禮拜儀式音樂，宗教改革音樂仍是三個地區「宗教改革 500 週年」不可或缺的重要活動項目，且各有其仁智之見。

59 2014 年 11 月瑞士議會通過 40 萬瑞士法郎（約臺幣 1,282 萬）預算，支持整個紀念活動。Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2014). „Kirchenbund beschliesst 13 nationale Projekte zum Reformationsjubiläum bis 2018". In: *SEK-FEPS* (5. Nov. 2014). <http://www.kirchenbund.ch/de/communiqués-de/2014/kirchenbund-beschliesst-13-nationale-projekte-zum-reformationsjubil-um-bis-2018> (Accessed 6. Sep. 2017); Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2016). „Kontakt". In: *SEK-FEPS* (21. Sep. 2016). <http://www.ref-500.ch/de/kontakt> (Accessed 6. Sep. 2017).

60 Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2010). „Reformationsjubiläen in der Schweiz ab 2009 (nach Jahr)". In: *SEK-FEPS* (10. Okt. 2010). <http://www.kirchenbund.ch/sites/default/files/media/pdf/themen/reformationssonntag/Uebersicht-Reformationsjubilaeen.pdf> (Accessed 6. Sep. 2017).

參考書目

- Bättig, Andreas (2017). „Wenn die Liturgie gejedelt wird". In: *ref.ch*. (11. Sep. 2017).
<https://www.ref.ch/news/wenn-die-liturgie-gejedelt-wird/> (Accessed 7. Sep. 2017).
- Bond, Andrew (2017a). „Singspiele: De Himmel chunnt uf d Erde". In: *Andrew Bond*.
<http://www.andrewbond.ch/shop/product/182-de-himmel-chunnt-uf-d-erde.html>
(Accessed 17. Sep. 2017).
- Bond, Andrew (2017b). *De Himmel chunnt uf d Erde. Ein Weihnachtsspiel*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Bresgott, Klaus-Martin (2017). „Heinrich Schütz". In: *Luther! 95 Schätze - 95 Menschen*. S. 566.
- Der liturgischen Arbeitsgruppe der Lutherisch/Römisch-katholischen Kommission für die Einheit (2016). *Ökumenischer Gottesdienst: Vom Konflikt zur Gemeinschaft. Gemeinsames Lutherisch-katholisches Reformationsgedenken im Jahr 2017*.
https://www.lutheranworld.org/sites/default/files/dtpw-lrc-liturgy-2016_de.pdf
(Accessed 7. Sep. 2017)
- Deutsche Oper Berlin - Stiftung Oper in Berlin (2016). *Der Prophet*.
https://www.deutscheoperberlin.de/de_DE/calendar/production/le-prophete.1115921
(Accessed 9. Sep. 2017).
- Distler-Harth, Barbara (2012). „Komponisten. Boten der Reformation". In: *Das EKD-Magazin zum Themenjahr der Lutherdekade*. Nr. 4, S. 24-33.
- Ev. ref. Kirchgemeinde Köniz (2017). „«Köniz 1517» – Festival versetzte Besucher ins Staunen". In: *Kirchgemeinde Köniz - Herzlich willkommen!*
https://www.kg-koeniz.ch/zugang_betreuende/aktuell/aktuell_koeniz_1517.htm
(Accessed 7. Sep. 2017)
- Evangelische Kirche A. B. Diözese Wien (2017). „Martin Luthers "Deutsche Messe" von 1526 - Ein historischer Gottesdienst zum Mitfeiern". In: *evang-wien.at*.
<https://www.evangelische-wien.at/gottesdienst/martin-luthers-deutsche-messe-von-1526-ein-historischer-gottesdienst-zum-mitfeiern> (Accessed 21. Jän. 2017).
- Evangelische Kirche A.u.H.B. in Österreich (2016). „2017 – Vom Gegeneinander zum Miteinander: Erklärung der Katholischen Bischofskonferenz und der Evangelischen Kirchen". In: *Evangelische Kirche Online*.
<https://evang.at/500-jahre-reformation-vom-gegeneinander-zum-miteinander/>.
(Accessed 5. Sep. 2017).

- Evangelische Kirchen in Österreich (2016). *Programm 2017 der Evangelischen Kirchen in Österreich*.
<http://evangelisch-sein.at/wp-content/uploads/2016/11/Programm-2017-der-Evangelischen-Kirchen-in-%C3%96sterreich.pdf>, S. 294-322.
- Evangelische Kirchgemeinde Altstätten (2017). *b.free Jugendgottesdienst*.
<http://www.ref-altstaetten.ch/b-free.html> (Accessed 16. Sep. 2017).
- Evangelische Pfarrgemeinde A. B. Gustav-Adolf Kirche Wien Gumpendorf (2017). „Lied „Vater unser im Himmelreich" EG 344". In: *Martin Luthers „Deutsche Messe“ 1526. Einhistorischer Gottesdienst zum Mitfeiern*, S. 6-7.
- Evangelisch-methodistischen Kirche in Deutschland, Österreich und Schweiz/Frankrich (2002). *Gesangbuch der Evangelisch-methodistischen Kirche*. Frankfurt am Main. (2009, 2. Auflage).
- Evangelisch-reformierte Kirche des Kantons Basel-Landschaft (2017). „500 Jahre Reformation. Ein Grund zum Feiern – aber nicht nur ". In: *Flyer Baselland 500 Jahre Reformation*. (24. Jän. 2017).
http://www.ref-500-bl.ch/sites/default/files/media/Documents/flyer_a4_def_0.pdf
 (Accessed 6. Sep. 2017).
- Fornerod, Serge (2012). „Wem gehört die Reformation?". In: *SEK-FEPS*. Bulletin 1. Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (28. Okt. 2012).
<http://www.kirchenbund.ch/de/bulletin-12012/wem-geh-rt-die-reformation>
 (Accessed 6. Sep. 2017).
- Hausammann, Andreas (2017). *Reformierter Abendmahlsgottesdienst: Partitur zum Pop-Gottesdienst*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Herbst, Michael (2014). „Andere Gottesdienstformen". In: *Der Gottesdienst und seine Musik. Liturgik: Gottesdienstformen und ihre Handlungsträger*, Bd. 4/2, S.161-162.
- Horn, Werner (2016). „Luthers „Deutsche Messe„1526". In: *neue dimensionen - Evangelische Gemeinde Wien-Gumpendorf*. Folge 266, Winter 2016, S. 8.
http://gumpendorf.evangel.at/01_Gemeinde/01-8_Gemeindezeitung/ND_266.pdf
 (Accessed 21. Jän. 2017).
- Katharina Darlin (2017). „Pop-Oratorium mit 2600 Darstellern: So stimmgewaltig war "Luther" in der Tui-Arena ". In: *Hannoverschen Allgemeinen Zeitung (HAZ)* (15. Jän. 2017).
<http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/So-opulent-war-das-Luther-Pop-Oratorium-in-der-Tui-Arena> (Accessed 9. Sep. 2017).

- Katholische Presseagentur Österreich (2014). „500 Jahre Reformation: Bünker will ökumenisch 'feiern' ". In: *ORF Religion Online* (8. Jän. 2014).
<http://religion.orf.at/stories/2624220/> (Accessed 5. Sep. 2017).
- Katholische Presseagentur Österreich (2016). „500 Jahre Reformation". In: *Kathpress* (1. Nov. 2016).
<https://www.kathpress.at/goto/dossier/1435618/500-jahre-reformation#>
 (Accessed 5. Sep. 2017)
- Katholisches Bildungswerk Wien (2016). *Reformation - was uns verbindet*.
<http://www.bildungswerk.at/content/theologie/archiv/0/articles/2016/12/19/a5641/>
 (Accessed 20. Aug. 2017).
- Katholisches Medienzentrum (2017). „«Heimat» in einer neuen Dimension: Uraufführung der reformierten Jodlerliturgie in Zofingen". In: *kath.ch*. (11. Sep. 2017).
<https://www.kath.ch/medienspiegel/heimat-in-einer-neuen-dimension-urauffuehrung-der-reformierten-jodlerliturgie-in-zofingen/> (Accessed 16. Sep. 2017).
- Kirchenrat und Kirchensekretariat der Ev.-ref. Kirche BL (2016). „Runder Tisch mit den Kirchgemeinden". In: *refblaktuell*, Nr. 3/2016 RS 128/2016 (20. Sep. 2016), S. 5. http://refbl.ch/refbl-wAssets/docs/Ueber-uns/Refbl_aktuell/refbl_aktuell_3_2016_2016-09-14web.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).
- Künzi, Peter und Stephan Haldemann (2017). *Reformierter Abendmahlsgottesdienst: Partitur zum Jodel-Gottesdienst*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Leininger, Thomas (2017). *Reformierter Abendmahlsgottesdienst: Partitur zum Chor-Gottesdienst*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Luther, Martin (1523). „Von der Ordnung des Gottesdienstes in der Gemeinde". In: *D. Martin Luthers Werke Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe). Band 12 (1891), S. 31-37; „Formula Missae et Communionis pro Ecclesia Uittenbergensis". ebd., S. 197-220.
- Luther, Martin (1526). „Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes". In: *D. Martin Luthers Werke Kritische Gesamtausgabe* (Weimarer Ausgabe). Band 19 (1897, Reprint 1964), S. 44-113.
https://archive.org/stream/bub_gb_zr48AAAAYAAJ#page/n161/mode/2up/search/Messe (21. Jän. 2017).
- Maysenhölder, Fabian (2016). „Wir brauchen symbolische Daten" - Luthers Thesenanschlag ist eine Legende". In: *n-tv Nachrichtenfernsehen* (31. Okt. 2016).

- <http://www.n-tv.de/panorama/Luthers-Thesenanschlag-ist-eine-Legende-article18937366.html> (Accessed 5. Sep. 2017).
- Medienreferat der Österreichischen Bischofskonferenz (2017). „2016 leichter Rückgang bei Kirchengliedern". In: *Katholische Kirche Österreich*.
<http://www.katholisch.at/aktuelles/2017/01/10/2016-leichter-rueckgang-bei-kirchengliedern>. (Accessed 5. Sep. 2017)
- Meier, Katharina (2017). „Kirche und Popmusik sind meine Welt". In: *Kirchenbote*. 10. Jän. 2017
<http://www.kirchenbote-sg.ch/artikel/?id=10709&artikel=«Kirche-und-Popmusik-sind-meine-Welt»> (Accessed 7. Sep. 2017).
- Möller, Christian (2000). „Das 16. Jahrhundert". In: *Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch*, p. 102-103.
- Møller, Jes Fabricius und Anders Holm (2017). „N. F. S. Grundtvig". In: *Luther! 95 Schätze - 95 Menschen*. S. 382.
- Mühlematter, Yvonne (2017a). „Festgottesdienst füllte Kirchenbänke". In: *Reformiert*. (August 2017), S. 18.
https://www.kg-koeniz.ch/zugang_betreuende/aktuell/reformiert/2017/reformiert_08_17_S18.pdf (Accessed 7. Sep. 2017)
- Mühlematter, Yvonne (2017b). „Was gibt es hier eigentlich zu feiern?". In: *Reformiert*. (August 2017), S. 18.
https://www.kg-koeniz.ch/zugang_betreuende/aktuell/reformiert/2017/reformiert_08_17_S18.pdf (Accessed 7. Sep. 2017)
- Müller, Felix (2011). „Religionsgeschichte: Luther hat seine 95 Thesen nicht angeschlagen". In: *Die Welt* (9. Feb. 2011).
<https://www.welt.de/kultur/history/article12471359/Luther-hat-seine-95-Thesen-nicht-angeschlagen.html> (Accessed 5. Sep. 2017).
- Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation der Erzdiözese Wien (2016). „Bünker: Evangelische feiern 2017 nicht als "Luthergedenken"". In: *Katholische Kirche Erzdiözese Wien* (1. Nov. 2016).
<https://www.erzdiözese-wien.at/site/home/nachrichten/article/53358.html> (Accessed 5. Sep. 2017)
- Presseamt der Evangelischen Kirche A.u.H.B. in Österreich (2017). „Zahlen & Fakten". In: *Evangelische Kirche Online*.
<https://evang.at/kirche/zahlen-fakten>. (Accessed 5. Sep. 2017).

- Reformierte Kirche Baselland (2016). „Themenjahre – Reformationsjubiläum". In: *Baselland 500 Jahre Reformation*.
http://www.ref-500-bl.ch/sites/default/files/media/Documents/dodekade_themenjahre.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).
- Reformierte Kirche Köniz (2017). *So klingt reformiert*.
<https://www.ref.ch/marti/Konzertprogramme/2017-07-08%20Flyer.pdf>.
 (Accessed 7. Sep. 2017)
- Reformierte Landeskirche Aargau (2016). „Aargauer Liturgie zum Reformationsjubiläum in verschiedenen Vertonungen". In: *ref-ag.ch*.
http://www.ref-ag.ch/meine-kirche/500_jahre_reformation/abendmahlsliturgien_zum_reformationsjubilaem.php (Accessed 17. Sep. 2017).
- Röblier, Martin (1976). *Die Liedpredigt. Geschichte einer Predigtgattung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Schomaker, Martina (2017). „Was uns verbindet: Das Katholische am Evangelischen". In: *Evangelische Kirche Wien*. (27. Feb. 2017).
<https://www.evangelische-wien.at/news/was-uns-verbindet-das-katholische-am-evangelischen>
 (Accessed 7. Sep. 2017)
- Schweizerischen Evangelischen Kirchenbundes (2017). „Festliche Chormusik als Auftakt ins Reformationsjahr". In: *SEK-FEPS*.
<http://www.ref-500.ch/de/festliche-chormusik-als-auftakt-ins-reformationsjahr>
 (Accessed 16. Sep. 2017)
- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2010). „Reformationsjubiläen in der Schweiz ab 2009 (nach Jahr)". In: *SEK-FEPS* (10. Okt. 2010).
<http://www.kirchenbund.ch/sites/default/files/media/pdf/themen/reformationssonntag/Uebersicht-Reformationsjubilaen.pdf> (Accessed 6. Sep. 2017).
- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2014). „Kirchenbund beschliesst 13 nationale Projekte zum Reformationsjubiläum bis 2018". In: *SEK-FEPS* (5. Nov. 2014).
<http://www.kirchenbund.ch/de/communiqués-de/2014/kirchenbund-beschliesst-13-nationale-projekte-zum-reformationsjubil-um-bis-2018> (Accessed 6. Sep. 2017)
- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2015). „Theologische Kernaussagen des Kirchenbundes zu «500 Jahre Reformation»". In: *500 Jahre Reformation*.
http://www.ref-500.ch/sites/default/files/media/PDF/Projekte/thesen/_notes/120916_theologische_kernaussagen_final.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).

- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (2016). „Kontakt“. In: *SEK-FEPS* (21. Sep. 2016).
<http://www.ref-500.ch/de/kontakt> (Accessed 6. Sep. 2017).
- Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund SEK (2016). „Kulturelle Wirkungen der Reformation am Beispiel der Schweiz. Kernaussagen des Kirchenbundes zur kulturhistorischen Wirkung der Reformation“. In: *500 Jahre Reformation*.
http://www.ref-500.ch/sites/default/files/media/PDF/wort_bild/reformation_im_kontext.pdf (Accessed 6. Sep. 2017).
- Spangenberg, Cyriacus (1601). *Cithara Lutheri*. Wittenberg: Seuberlich.
https://archive.thulb.uni-jena.de/ufb/receive/ufb_cbu_00011031?derivate=ufb_derivate_00010189;
https://archive.thulb.uni-jena.de/ufb/receive/ufb_cbu_00011032?derivate=ufb_derivate_00010190
- Staatliche Geschäftsstelle „Luther 2017“ und Geschäftsstelle der EKD „Luther 2017 – 500 Jahre Reformation“ (2016). „Der Prophet. Spielzeit 2017-2018, Berlin, Oper von Giacomo Meyerbeer“. In: *Programmheft Reformationsjubiläum – Höhepunkte 2017: Die Reformation wird 500. Staunen. Entdecken. Jubeln*.
https://www.luther2017.de/fileadmin/luther2017/material/Broschueren/Luther2017_Programmheft.pdf (Accessed 9. Sep. 2017).
- Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen Anhalt (2017). *Luther! 95 Schätze – 95 Menschen*.
<https://www.martinluther.de/de/besuch/sonderausstellungen/luther-95-schaetze-95-menschen> (Accessed 20. Aug. 2017).
- Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt (Hrsg.) (2017). *Luther! 95 Schätze - 95 Menschen*. München: Hirmer Verlag.
- Udolph, Jürgen (2016). *Martin Luder – Eleutherius – Martin Luther. Warum änderte Martin Luther seinen Namen?* Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH.
- Wagner, Dieter, Sabine Brändlin, Gottfried Wilhelm Locher (2017). *Reformierter Abendmahls-gottesdienst: Liturgieheft zur Aargauer Jubiläumsliturgie*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich.
- Weinbergkirche (2016). „Ueberblick-Reformationsjublaeum 2017“. In: *Webseite der evangelischen Pfarrgemeinde A. B. Wien-Döbling*.
http://www.weinbergkirche.at/sites/default/files/ueberblick-reformationsjublaeum_2017-1.pdf (Accessed 20. Aug. 2017).

Weymann, Marianne (2017). „Erster öffentlicher Einsatz der «Aargauer Jubiläumsliturgie»". In. *ref.ch*. (16. Jän. 2017).

<https://www.ref.ch/news/aarau-erster-oeffentlicher-einsatz-der-aargauer-jubilaemusliturgie/> (Accessed 7. Sep. 2017).

江玉玲 (2006)。〈宗教改革家慈運理的音樂觀與音樂創作〉。《關渡音樂學刊》第 4 期，頁 93-116。http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/publish/NO.4.pdf (上網日期：2017 年 9 月 25 日)

江玉玲 (2007)。〈巴赫《B 小調彌撒曲》中〈尼西亞信經〉的結構特色〉。《關渡音樂學刊》第 6 期，頁 98。http://1www.tnua.edu.tw/~TNUA_MUSIC/download/06.pdf (上網日期：2017 年 9 月 25 日)

音樂創作的心理學：自我、執行控制、創意產生

蔡振家

國立臺灣大學音樂學研究所副教授

摘要

近年來，音樂心理學的進展有目共睹，拜腦造影技術之賜，許多研究皆在音樂創造力的議題上提供了寶貴的新觀點。本文結合美學與認知神經科學，探討作曲與即興所涉及的心理歷程。本文指出，腦中的預設模式網路、執行控制網路、額下回，分別主導著音樂創造力的三個面向：自我、執行控制、創意產生。其中，跟情感自我、社會自我密切相關的中央前額葉，對於音樂創作的主體性十分重要，而即興經驗越豐富者，執行控制網路的運作越精簡、越有效率。筆者認為，在人工智慧時代中，音樂創作的本質與核心價值益顯凸出，值得音樂教育者深思。

關鍵字：作曲、即興、自我、執行控制、創意產生

The Psychology of Musical Creativity: The Self, Executive Control, and Generation of Creative Ideas

TSAI, Chen-Gia

Associate professor
Graduate Institute of Musicology
National Taiwan University

Abstract

In recent years, we have witnessed remarkable progress in the field of music psychology. Thanks to neuroimaging technology, a number of investigations have provided valuable insight into the neural mechanisms underlying musical creativity. Combining aesthetics and cognitive neuroscience, the present article aimed at analyzing the mental processes related to the acts of composition and improvisation. It was proposed that the default mode network, executive control network, and bilateral inferior frontal gyri may support the self, executive control, and generation of creative new ideas, respectively. In particular, the medial prefrontal cortex implicated in the affective self and social self plays a key role in the subjectivity of musical creativity. Previous studies showed that rich experiences in improvisation may enhance the efficiency of executive control network. The nature and core value of musical creativity were discussed in relation to artificial intelligence and musical education.

Keywords: composition; improvisation; self; executive control; creative idea generation

壹、前言

人類的音樂活動，包括創作、演出、欣賞等面向，其中創作可說是最神秘、複雜的一環，演奏者與聽眾仰賴作曲家創作雅俗共賞的雋永作品，卻很少有人能一窺音樂創作的心理歷程。歷史音樂學家可以憑藉樂曲手稿、作曲家的生平、相關的信函或檔案，分析其創作歷程，但是對於作曲時腦中的情感與認知處理，則難以單憑史料來推測，於是，往往以「天才」來形容傑出的作曲家。時至今日，數位時代帶來新一波的音樂創作風潮，創作樂曲的技術門檻大為下降，即使是未曾深入學習樂理的一般人，也能藉由編曲軟體享受創作的樂趣。在這個音樂科技產生巨大變化的時代，我們或許應該重新思考：音樂創作對於創作者的意義為何？這種創作活動涉及腦中哪些情感與認知處理？音樂創作的價值是否只取決於作品本身的藝術性，或者，音樂創作的過程也同樣重要？

依照音樂創作的場合與方式，創作活動可以分為兩種：作曲、即興。西方古典音樂的作曲家，往往是藉由深思熟慮、反覆推敲來完成音樂作品。相對的，音樂即興是指「在音樂演出之際即時創作的行為」，在這種創作活動中，音樂家會根據演出場合的氣氛、自己的當下情緒及身體狀態，依照個人特質與演出技巧、對於音樂風格的認知，立即做出反應，演出場合的種種因素都會影響每次的即興演出。許多即興演奏都必須有所「本」，即 *model* (Nettl, 2001: 94-98)，或者說是音樂框架，例如爵士樂的音樂框架是既定的和絃與曲調，而印度的 *raga* 必須有一些特定的旋律與節奏。音樂即興可以是演出者即時完成的全新創作，也可以指演出者在既存的音樂框架上「加以裝飾的部分」，但常見的即興總是介乎兩者之間。音樂即興可以由個人完成，也可以由數人合作完成，前者類似書法藝術，後者或許跟球賽有點接近。不管是爵士樂即興、書法藝術，或是各種球類運動，這些活動都有其規則與法度，在變化之中隱含套路，在重複之中帶來驚喜。

本文中，筆者將聚焦於音樂創作的內在心理機制，探討作曲與即興所涉及的三個面向：自我、執行控制、創意產生。音樂創作另外還涉及許多技術層面的議題，由於筆者的能力所限，本文將不會深入探討音樂理論的部分。以下的討論中，希望結合美學與認知神經科學（*cognitive neuroscience*）的腦造影文獻，分析音樂創作活動所涉及的神經迴路，藉此重新檢視音樂創作的本質與價值。由於音樂創作跟其他的創作行為有些類似之處，因此，本文也將參照有關文學創作、繪畫創作、發散式思考的研究，作統整性的回顧。

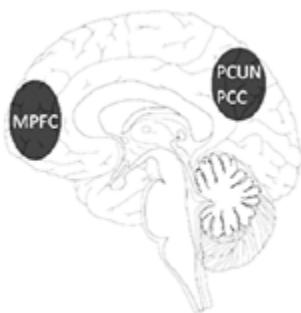
貳、腦中的預設模式網路

近十年來，認知神經科學家逐漸揭開藝術創作的的神秘面紗，這個進展的背後有一個核心

觀念：在各種創作活動裡面，大腦的預設模式網路（default mode network）都扮演著關鍵角色。人們在無所事事、出神發呆時，大腦並未停止活動，而是進入了預設模式。腦中的預設模式網路，在我們休息時仍然保持活躍，這些與外在事件無關的神經活動究竟代表什麼意義，曾經讓許多科學家深感困惑與好奇，因此有人將其比喻成「腦中的暗能量」：

科學家發現，當我們安靜坐在椅子上發呆、躺在床上睡覺，或是手術麻醉時，大腦內許多分散的腦區仍然不斷交談著。這些稱為預設模式（default mode）的活躍信號傳遞，消耗的能量是趕走惱人蒼蠅或對其他外界刺激產生意識反應時的 20 倍。事實上，無論是坐下來吃晚餐，還是發表演說，大部份的意識行為只不過是稍稍跨出了大腦預設模式的基礎活動。〔……〕在進行特定意識活動時，大腦額外消耗的能量不超過基礎活動時的 5%，而整個活動所耗費的能量有 60-80% 用於與外在事件無關的神經線路。在天文學同事的認可下，我們團隊稱呼大腦這些內在活動為「暗能量」（dark energy），因為它們就像宇宙中看不見、卻佔了絕大部份質量的暗能量。（Raichle, 2010）

目前已有數以千計的學術論文在探討預設模式網路的功能，對於該網路的功能與運作機制有越來越深入的闡述，認知神經科學家逐漸發現，預設模式網路掌管著高階的心理自我，當我們在內省（introspection）、思緒飄盪（mind wandering）、審美……時，該網路的活化增加，網路中各個腦區的互動也格外密切。預設模式網路有兩大核心，皆位於大腦的中線，前方的核心腦區為中央前額葉（medial prefrontal cortex，包括腹側及背側區域），後方的核心腦區則是後扣帶皮質（posterior cingulate cortex）及鄰近的楔前葉（precuneus），如圖 1 所示。以下簡單介紹這兩個核心腦區的功能。



【圖 1】：人類腦中的預設模式網路。這張腦部中線的矢狀切面（sagittal section）顯示，預設模式網路的前方核心腦區為中央前額葉（MPFC）、後方核心腦區為後扣帶皮質（PCC）與楔前葉（PCUN）。

腹側中央前額葉後方與鄰近的前扣帶皮質膝部 (perigenual anterior cingulate cortex)，整合了從其他腦區傳來的情緒訊息及身體感受，在自我覺察 (self-awareness)、情緒同理心 (emotional empathy)、情緒調節 (emotion regulation)、以價值來決策 (value-based decision-making) 中位居樞紐角色 (Etkin, Buchel, & Gross, 2015; Qin & Northoff, 2011)。背側中央前額葉跟社會認知 (social cognition) 密切相關，當我們接收到有關人際互動、社交溝通的訊息時，較低階的腦區先對這些訊息做初步處理，再將結果傳送至背側中央前額葉，於該處進行較高階的推斷 (inference)。背側中央前額葉讓我們得以在適合的社會脈絡中，深入瞭解他人的特質、意圖、信念 (Moessnang et al., 2017)，也得以瞭解自我的社會經驗意義。腹側與背側中央前額葉都跟心理自我有關，其中腹側區域偏向處理自己的情感訊息，或許可以稱為「情感的我」，背側區域則掌控著在社會脈絡中理解他人與自己的方式，或許可以稱為「社會的我」。

當我們在進行一些內省活動時，後扣帶皮質會趨於活躍，例如：回憶與遙想未來 (Addis, Wong, & Schacter, 2007)、審美 (Vartanian & Skov, 2014)、道德思考 (Boccia et al., 2017)。另外，後扣帶皮質似乎調控著意識覺察 (conscious awareness)、跟自我密切相關的認知與注意力 (Leech & Sharp, 2014)，所以，該腦區或許可以稱為「覺察的我」。最近有一篇論文指出，欣賞著名詩作而深受感動之際，後扣帶皮質附近的楔前葉活化增加 (Wassiliwizky, Koelsch, Wagner, Jacobsen, & Menninghaus, 2017)。

不同風格的音樂，會造成預設模式網路高低不等的活化程度。令人亢奮的音樂讓我們想要隨之起舞，此時注意力朝向外界刺激，預設模式網路的活化程度較低；相反的，有些音樂可以讓我們沉澱心靈，在聽音樂時進行內省，此時預設模式網路活化增加。認知神經科學家發現，沉靜內斂的音樂活化了聽眾的腹側中央前額葉 (Trost, Ethofer, Zentner, & Vuilleumier, 2012)，悲傷音樂可以導致思緒飄盪，並且暫時提升預設模式網路的主導地位 (Taruffi, Pehrs, Skouras, & Koelsch, 2017)。從以上這些研究看來，內斂或悲傷的音樂似乎能促使聽眾面對自我，以同理心去感受樂曲中的細膩情緒，撫今追昔，細細品味過往的人際情感牽絆，在自省中追尋人生意義，進而調整自己的心情¹。

在音樂創作活動中，預設模式網路也扮演著關鍵角色。中國電子科技大學曾經與四川音樂學院合作，研究作曲的神經基礎，該實驗招募了十七名作曲家 (平均年齡 27.18 歲)，這些受試者學習作曲的時間皆超過五年。該實驗使用功能性磁共振造影 (functional Magnetic Resonance Imaging; fMRI)，比較在休息狀態與在作曲時的腦部連結型態，其中作曲任務是根據給定的樂曲標題〈中國箏〉及開頭的旋律，依照個人的想像來創作樂曲。結果發現，受試者在作曲的時候，前扣帶皮質膝部與數個腦區之間的功能性連結比在休息時更強，包括角回 (angular gyrus)、背側中央前額葉的前端、楔前葉 (Lu et al., 2015)。背側中央前額葉的

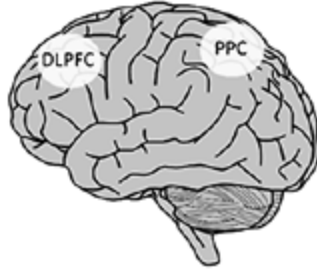
1 蔡振家〈悲傷與快樂的音樂引起不同的腦部活化型態〉，刊登於科普網站「科學 Online」，網址 <http://highscope.ch.ntu.edu.tw/wordpress/?p=77642>

前端區域可能跟推斷他人心思所需的認知控制（cognitive control）有關（Hartwright, Apperly, & Hansen, 2014），因此，在作曲時該區與前扣帶皮質膝部緊密互動，可能意味著受試者在根據給定的樂曲標題及開頭旋律進行創作時，一方面必須符合標題意旨、理解開頭旋律的情感意涵，另一方面又要參照自己的情感，將腦中浮現的種種畫面化為音樂。過去的研究指出，前扣帶皮質膝部與楔前葉之間的功能連結跟視覺想像有關（Vatansever, Manktelow, Sahakian, Menon, & Stamatakis, 2018），因此筆者推測，當作曲家根據給定的樂曲標題作曲時，跟該標題有關的視覺想像即伴隨著前扣帶皮質膝部與楔前葉之間的功能連結增加，此外，楔前葉也可能整合了前扣帶皮質膝部的自身情感訊息，深化了作曲時的自我覺察。

除了作曲之外，預設模式網路對於其他類型的創作活動也相當重要。在爵士鋼琴的即興過程中，跟「情感自我」有關的腹側中央前額葉活化增加（Limb & Braun, 2008），此外，預設模式網路的白質體積（white matter volume）、活化程度或整合程度，跟創造力呈現正相關（Benedek et al., 2014; Chen et al., 2014; Gao et al., 2017; Jauk, Neubauer, Dunst, Fink, & Benedek, 2015; Jiao et al., 2017; Mayseless, Eran, & Shamay-Tsoory, 2015），當人們在進行自由聯想（free association）時，該網路的活化增加（Marron et al., 2018）。預設模式網路在自由聯想、思緒飄盪中扮演關鍵角色，這類自發的、非刻意控制的心理經驗，也可以在創作過程中感受得到。Nanay（2014）指出，創作的可貴之處在於過程中的某些特殊體驗，例如靈感降臨、新的領悟，更重要的是，這種創作者自己「沉浸於欣賞創作過程」的體驗，可以藉由藝術作品之媒介，讓欣賞者也體驗得到，因為藝術作品蘊含了創作者內省的歷程。美學家高友工亦強調，欣賞者在審美時可以重新經驗創作者的創作過程及心境，甚至能領悟該經驗對於自身生命的意義（高友工 2004: 104-115）。

參、腦中的執行控制網路

跟藝術創作密切相關的另一個神經網路，稱為執行控制網路（executive control network），該網路由背外側前額葉（dorsolateral prefrontal cortex）及頂葉後區（posterior parietal cortex）所構成，如圖 2 所示。



【圖 2】：人類腦中的執行控制網路，構成該網路的前方腦區為背外側前額葉（DLPFC），後方腦區為頂葉後區（PPC）。

執行控制包含許多功能，這些功能可以讓我們在執行任務時達成所指定的目標。要瞭解執行控制網路跟音樂創作的關聯，一個有趣的切入點就是爵士樂即興。在爵士樂合奏的即興過程中，音樂的流動並未有明確的目標，夥伴之間的音樂互動經常倚賴直覺，保持遊戲般的放鬆狀態，甚至進入「忘」的境界。以人際互動為基礎的遊戲或競技，往往需要適時的「忘」，參與者在放鬆狀態下立即反應，可以達到最佳成績，想太多反而礙事。日本禪僧澤庵和尚曾經教導他的武士弟子柳生但馬守，「要把心永遠保持流動狀態」（鈴木大拙 & Fromm, 1971: 45），換句話說，當武士站在他對手前面，他應該要拋開過去所習得的劍招與技巧，單純讓自己的心變成一面鏡子，清楚映照出對手的每一個動靜，於是自己便立刻知道如何還招（陳芳英 2009: 403-405）。

從認知科學的觀點來看，上述「忘」的境界，可能牽涉到前額葉的活化型態。自 2007 年以來，有幾項腦造影實驗探討即興演奏背後的神經機制，其中一項研究發現，在爵士鋼琴的即興過程中，腹側中央前額葉活化增加，而跟執行控制、工作記憶、計畫、反應選擇（response selection）、監督（monitoring）、推理（reasoning）、規則表徵（rule representation）有關的背外側前額葉則活化減少（Limb & Braun, 2008），後者可能跟遊戲般的放鬆狀態、「忘」的境界有關。值得注意的是，背外側前額葉在古典鋼琴的即興演奏過程中反而活化增加，且當音樂即興的範圍受到限制時，背外側前額葉皮質的活化益發強烈（Bengtsson, Csikszentmihalyi, & Ullen, 2007）。這些發現，似乎大致吻合以下的普遍認知：跟西洋古典音樂相比，爵士樂音樂家在演出中較為放鬆。過去的研究發現，跟學習西洋古典音樂的學生相較之下，學習爵士樂的學生更容易接受新的事物或經驗，也更擅長發散式思考（Benedek, Borovnjak, Neubauer, & Kruse-Weber, 2014）。西洋古典音樂與爵士樂的這類差異，可能跟其音樂文化與教育方式有關。

由於以上兩項關於即興的實驗得到不一樣的結果，因此有認知神經科學家針對背外側

前額葉皮質在音樂創作中所扮演的角色，做了更進一步的分析。Pinho 等人（2016）認為，背外側前額葉皮質在古典鋼琴即興時活化增加，可能是藉著由上而下的控制（top-down control）規範一些創意想法，並且抑制某些不適當的反應；而背外側前額葉皮質在爵士鋼琴即興時活化減少，則可能是藉由去除自我監控的機制，促進創意的產生。該研究團隊以實驗證明，音樂即興會讓背外側前額葉皮質跟不同的腦區緊密互動，視其即興創作的任務而定；針對特定情感表達來即興演奏時，背外側前額葉皮質跟預設模式網路緊密互動，體現內省的創作歷程；而針對特定音高集合來即興演奏時，背外側前額葉皮質跟前運動區（premotor area）緊密互動，則體現外爍的、有關動作計畫的創作歷程。因此，音樂的創作一方面要讓自我的情感高度涉入，另一方面也要兼顧技術層面，準確執行動作，同時監控自己的演奏表現與相關的外界訊息（Pinho, Ullén, Castelo-Branco, Fransson, & de Manzano, 2016）。

自在揮灑與執行控制，兩者看似背道而馳，但是當人們在音樂即興的時候，經常要在這兩者之間取得適當的平衡，以達到「從心所欲而不踰矩」的境界（Beaty, 2015），近年針對音樂創作、寫詩、作畫的認知神經科學研究指出，預設模式網路在創作時可能會整合相關的長期記憶以產生創意，而執行控制網路則針對這些創意進行評價與限制，以避免偏離創作目標或任務本質（Beaty, Benedek, Silvia, & Schacter, 2016），此外，執行控制網路也可能會影響創意的新奇性（novelty）之處理（Huang, Tang, Sun, & Luo, 2018）。不管是進行發散式思考（Shi et al., 2018）或設計一個藝術作品（De Pisapia, Bacci, Parrott, & Melcher, 2016），預設模式網路跟執行控制網路之間的功能性連結都會產生變化。

此外，一個作品的誕生，有時候需要耗費較長的時間，從孕育想法、完成初稿，一直到反覆修改之後定稿，創作者所考慮的因素相當複雜，其想法也可能隨著時間而變。創作過程中有各種階段，不同的階段可能伴隨著不同的認知與神經機制，過去有一項研究發現，在寫詩的初始發想階段，中央前額葉活化增加且跟語言區緊密互動，反映著個人的創作動機以及語言訊息的整合，而在初稿寫完之後的修改階段，則是中央前額葉與執行控制網路共同活化（Liu et al., 2015）。在作曲過程中，同樣會有初始發想、修改樂譜等階段，這兩個階段所伴隨的神經活化型態是否跟寫詩類似，值得進一步探討。

為了進一步闡述音樂即興中的自在揮灑與執行控制，此處引用《莊子·養生主》的「庖丁解牛」寓言，跟音樂學習歷程來做比較與說明。庖丁在解牛時「技中見道」，其藝術境界與人生哲理讓人神往不已，而從庖丁跟梁惠王的對話中可以看出，庖丁的學習過程，大致可以分為三個階段。第一階段，「始臣之解牛之時，所見無非全牛者」，剛學解牛的時候，所看到的就是一頭牛的表面外觀，一頭已經完成的牛，同樣的，初學者聆聽音樂時，大概就是聽到已完成的產品，聽到作品的表象。第二階段「三年之後，未嘗見全牛也」，此時已經懂得牛的結構，知道一頭牛怎麼樣長成這樣的形體，同樣的，學習音樂者在通曉音樂理論，掌

握了音樂素材、段落的組織原理之後，便能將音樂做適當的拆解與連結。第三階段，是庖丁在十九年之後「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」，此時單憑直觀神悟就可以解牛，同樣的，學習音樂者將音樂理論內化之後，可以隨心所欲變化音樂，在即興演出時自由揮灑，樂在其中。值得注意的是，即使庖丁已經達到「恢恢乎遊刃必有餘地矣」的境界，他在解牛時依然毫不鬆懈，「每至於族，吾見其難為，怵然為戒」，碰到特別困難的地方，還是需要集中注意力、自我監控，此時背外側前額葉皮質應該扮演關鍵角色。

庖丁遊刃有餘的境界乃是長期學習的成果，並非一蹴可及。長期學習之後，大腦究竟有何變化？初學者跟老手的執行控制網路有何差別？以下這幾項腦造影實驗給出了非常有趣的答案。一項實驗發現，跟執行控制有關的神經網路，在音樂即興時的活化程度與經驗成反比，換句話說，在即興演奏上有長時間經驗的音樂家，執行控制網路的活化較低，此外，對於音樂即興十分熟練的人，即興時執行控制網路跟前運動區的功能性連結較強（跟初學者相比），由此看來，音樂即興訓練可以讓執行控制變得更有效率、更為自動化（Pinho, de Manzano, Fransson, Eriksson, & Ullen, 2014）。另一項實驗分析了十七位爵士鋼琴家的即興演奏，這些受試者在即興時接受不同的電流刺激，該刺激對於背外側前額葉皮質會產生種種影響。實驗結果發現，對於背外側前額葉施以 anodal 電流刺激，會提升初學者的音樂即興品質，但卻會降低老手的音樂即興品質。該文作者指出，進行音樂即興時，通常初學者較倚賴外顯的規則與由上而下的控制，anodal 電流刺激可能會提升背外側前額葉在這方面的功能，但是對於老手而言，太多的控制與反應抑制（response inhibition），可能對即興演奏的放鬆揮灑狀態產生不利影響，於是降低了即興的品質（Rosen et al., 2016）。以上的研究結果似乎暗示，音樂即興雖然有其規則、法度，但在長久的即興經驗之後，就不太需要操心這些面向，而是讓動作自然地符合外在規範。一項關於寫詩的研究也支持了上述觀點，該研究發現，專業詩人在寫詩的發想階段，執行控制網路的活化比一般人更低（Liu et al., 2015）。另一項關於繪畫即興的研究同樣顯示，經過訓練之後，執行控制網路與輔助運動區在繪畫即興時活化下降（Saggar et al., 2017）。

音樂即興是在演出之際創作，即興者必須專注於動作的計畫、動作的執行、預想的聲音、實際發出的聲音，因此經常需要讓聲響與動作之間快速轉譯，實驗顯示，這項能力似乎仰賴右腦頂葉後區跟背側前運動皮質聯合運作（Harris, van Kranenburg, & de Jong, 2016），這兩個腦區共同構成了背側注意力網路（dorsal attention network），此一網路以由上而下的控制，將注意力聚焦於外界刺激的特徵，並將特徵連結至特定的反應（Corbetta, Patel, & Shulman, 2008）。在進行即興演奏時，自己應該要注意音樂中的一些特徵，根據這些特徵立即做出最適當的回應，這種即時反應的機制，跟深思熟慮的作曲有所不同。

除了反應抑制與注意力之外，工作記憶（working memory）也是執行控制的一個重要面

向。所謂的工作記憶，包括將刺激暫存為短期記憶（short-term memory），以及為了完成一項任務所提取的長期記憶，這些訊息可以在心智的「工作平臺」上被操弄、運算、整合。一項研究發現，當作曲家依照指定的音樂素材來作曲時，頂葉後區的頂下溝（intraparietal sulcus）活化增加，而且其活化在依照不熟悉的音樂素材來作曲時益發強烈，這可能反映著音樂的工作記憶處理，因為作曲家必須將音樂素材放在心智的工作平臺上，加以變化（Lu et al., 2017）。另外還有研究指出，擅長即興變化、不被樂譜所限的音樂家，其右腦頂葉後區在聆聽音樂並想像演奏時活化增加，而只會照譜演奏的音樂家則無此反應（Harris & de Jong, 2015）。右腦頂葉後區跟相對音感、空間能力、工作記憶、一連串動作之學習有關，也跟數學、推理有關。演奏或演唱音樂時，若能超越樂譜上的符號，掌握樂曲的精髓並自行變化，一方面可以提升工作記憶的處理能力，另一方面也有助於其他智能的發展；反之，遵循樂譜上的視覺指令，一個符號一個動作，這種方式雖然學得快，卻未必學得深。想要提升音樂涵養，或是藉由學習音樂來增進各種智能，工作記憶可能比死氣沉沉、照本宣科的記憶更為重要。

肆、創意產生與抑制解除

關於藝術創造力的研究，有些學者聚焦於罹患精神疾病或神經疾病的藝術家，針對其創作生涯及藝術作品進行探討，這種切入方式雖然很難得到明確的結論，卻能讓我們從不同角度重新思考藝術創作者的心理特質。在各種疾病裡面，躁鬱症（manic-depressive disorder）跟藝術創造力的關聯最為密切，相關的研究也最多。躁鬱症是情感型精神疾病的一種，症狀特點是會在躁期（mania episode）與鬱期（depressive episode）的極端情緒之間擺盪，因此躁鬱症又稱為雙極型情感障礙（bipolar affective disorder）。患者在躁期經常思路敏捷、靈感泉湧、自信而多話，覺得世間萬物都極具意義，而在鬱期則正好相反，患者會覺得自己一無是處，對許多事都缺乏興趣與動機。

許多研究顯示，藝術家、詩人、作曲家罹患躁鬱症的比例偏高，在作曲家舒曼（Robert Schumann, 1810-1856）與沃爾夫（Hugo Wolf, 1860-1903）的創作歷程中，便可以見到躁鬱症的影響，他們的音樂作品多半集中在短暫的躁期完成，但在鬱期則全然停止創作（蔡振家 2011: 94-100）。曾有學者探討作曲家舒曼的創造力及其生命中的種種負面事件，認為舒曼體現了創造型雙極症（creative bipolarity）的特質，也就是能將情緒壓力與認知失諧轉化為藝術作品的的能力、動機，以及強韌的復原力（Holm-Hadulla & Koutsoukou-Argyaki, 2017）。

從認知神經科學的角度來看，罹患躁鬱症的藝術家似乎提供了一扇寶貴的窗口，讓我們得以窺探藝術靈感與大腦的奧秘。有研究指出，躁鬱症患者右腦中的額下回，灰質的密度比一般人更低（Ganzola & Duchesne, 2017），該腦區可能會抑制一些不適當的反應（Aron,

Robbins, & Poldrack, 2014; Chamberlain et al., 2009)。筆者認為，要讓一些奔放的創意順利產生，可能要先解除這類的抑制（disinhibition），此項猜測尚待進一步的研究來檢驗。

過去有不少文獻指出，大腦兩側的額下回，都在創意的產生過程中占有一席之地，有學者認為，語言創造力跟兩側額下回之間的平衡有關（Maysless & Shamay-Tsoory, 2015）。一項研究藉由分析腦中的神經纖維連結，來探討創造力跟心理疾病的關係，結果發現，複合創造力指標（composite creativity index）跟左側額下回的非等向性指標（fractional anisotropy）呈現負相關，而經驗開放性（Openness）此一人格特質，則跟右側額下回的非等向性指標呈現負相關（Jung, Grazioplene, Caprihan, Chavez, & Haier, 2010）。

額下回與創意產生的關係，也可以從發散式思考的相關研究中一窺端倪。發散式思考的特點是從不同角度、不同方向進行思考，不局限於標準答案，而傾向於追尋多樣的、另類的觀點。過去有一項研究，根據發散式思考測驗將受試者分成高創造力與低創造力兩群，他們在休息時的腦部連結型態顯示，跟低創造力組相比，高創造力組的左側額下回與預設模式網路之間的功能性連結較強，右側額下回跟頂葉下方區域、背外側前額葉之間的功能性連結也較強（Beaty et al., 2014）。

在一個有關音樂即興的心理模型裡面，額下回被歸類在聲音與動作的整合網路裡面（Loui, 2018），但事實上，額下回在音樂創作中的功能或許不止於此。有一項實驗發現，鋼琴家在創作並演奏出新的節奏及旋律時，背側前運動皮質、前扣帶回、額下回的活化增加，其中背側前運動皮質可能負責動作協調，前扣帶回可能負責自主的動作選擇，而額下回可能負責動作序列的產生（Berkowitz & Ansari, 2008）。

在不同的音樂種類中，產生創意的神經機制可能有所差異，額下回所扮演的角色或許也不盡相同。一項研究發現，爵士樂手在即興合奏的時候，額下回、顳上回的活化增加，這些腦區可能跟音樂語法規則的處理有關（Donnay, Rankin, Lopez-Gonzalez, Jiradejvong, & Limb, 2014）。另一項研究發現，饒舌歌手在進行歌詞即興時，中央前額葉、左側額下回、左側顳中回、左側顳上回、前扣帶回、輔助運動皮質、背側前運動皮質的活化增加，相反的，背外側前額葉的活化下降。在功能連結方面，饒舌歌手在進行歌詞即興時，中央前額葉跟背外側前額葉、頂下溝之間的功能連結下降，中央前額葉跟左側額下回、前扣帶回、輔助運動皮質、背側前運動皮質之間的功能連結增加（Liu et al., 2012）。由此看來，饒舌歌手的左側額下回可能跟中央前額葉密切合作以創作歌詞，而左側額下回在歌詞上的創意產生，可能參考了左側顳中回、左側顳上回的語意及語音處理結果。

一項腦造影實驗招募了古典鋼琴家來進行即興研究，這些鋼琴家被要求隨機按鍵或是即興創作旋律，結果發現，這兩種任務都會造成背外側前額葉、背側中央前額葉、額下回、前扣帶回、輔助運動皮質的活化增加，而且沒有任何腦區的活化強度在即興創作旋律時大於隨

機按鍵，這個結果可能暗示：古典鋼琴的訓練對於隨機按鍵與即興創作旋律的心理歷程都有影響，導致這兩種任務所涉及的神經機制相當類似（de Manzano & Ullen, 2012）。值得注意的是，古典鋼琴家在進行旋律即興時，跟爵士樂手、饒舌歌手的即興同樣活化了額下回、背側前扣帶回、輔助運動皮質，這些腦區似乎是在演出中（實際執行動作）產生音樂創意的神經基礎。背側前扣帶回與輔助運動皮質的功能之一，可能是根據自我意圖與外界聲音來調控動作（Liu et al., 2012），這兩個腦區也可能根據動作或外界訊息來預測聲音、根據動作及其所產生的聲音來設計下一個動作、處理一連串的動作或聲音，或是監控錯誤、彌補錯誤（Cona & Semenza, 2017; Iannaccone et al., 2015; Yomogida et al., 2010; Lima, Krishnan, & Scott, 2016）。

就像許多球類比賽一樣，音樂即興經常要在短時間之內做出決策，因此在過程中自然隱含著風險，也難免產生種種失誤。音樂即興與球類比賽中不可預期的失誤，正是這類活動的魅力來源之一，值得注意的是，運動家與音樂家可以將錯就錯，把失誤轉化為創意，甚至藉由失誤而發現新的技藝。筆者猜測，音樂即興時的錯誤處理，都有賴前扣帶回與輔助運動皮質的彈性調控。未來必將有更多的研究，進一步闡述額下回、前扣帶回、輔助運動皮質在創意產生與動作之彈性調控中所扮演的角色。

伍、遊戲的價值與人性需求

以上我們探討了音樂創作所涉及自我、執行控制、創意產生，在這三個面向裡面，執行控制與創意產生似乎反映著創作技術的執行，而預設模式網路所體現的自我，則是創作過程中的精神主體。以下，筆者希望結合德國思想家席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller）以及《莊子·養生主》庖丁解牛中所闡述的藝術觀點，探討創作精神主體的意義與內涵。

音樂即興隱含著許多不可預料的發展，這種藝術並不是全然由理性所設計出來的，而是孕育於遊戲之中。席勒曾經在《審美教育書簡》中強調遊戲的重要，人們透過審美遊戲而意識到自己的自由，這種「精神自主性」是人格中不可或缺的一部分（Schiller, 1795/1967）。如前所述，涉及音樂即興的腦區，多半位於大腦的中線位置，包括與自我情感、決策、在社會脈絡中理解自我、思緒飄盪有關的中央前額葉（延伸至前扣帶皮質膝部）與後扣帶皮質（延伸至楔前葉），以及根據自我意圖與外界聲音來調控動作的輔助運動區（延伸至背側前扣帶皮質）。筆者猜測，席勒所倡言的精神自主性，以及庖丁解牛的第三階段，「以神遇而不以目視，官知止而神欲行」，其神經基礎可能就是大腦中線的這些區域。

席勒所提倡的審美教育，其目的是培養「完整的人」，他強調，只有通過四肢自由均衡

的運動，才能夠培育美。庖丁在解牛的過程中，不僅協調全身動作，且進一步展現出音樂與舞蹈之美，既合乎《桑林》舞曲的節拍，又合乎《經首》樂章的節奏，同樣的，在許多音樂即興活動裡面，人們也是在音樂聲中一起協調運動。一般而言，中國文人所謂的「遊於藝」，是以無目標的遊戲來實踐人生，在生活中滲入審美態度與藝術活動，甚至對於販夫走卒的工作技能也能進行審美觀照（徐復觀 1974: 60-66, 135），這跟西方精英文化中「為藝術而藝術」、追求創新、追求前衛的藝術觀並不相同。

藝術不分貴賤，雅俗皆有其價值。在原住民社會或是流行音樂文化裡面，音樂創作都不是少數專業人士的專利，人人皆可運用當時的音樂語言來表達自我，在遊戲中創作，反映日常生活中的種種感受。我們或許應該重新思考，音樂創作對於創作者有何意義。音樂創作的價值是否單純由作品本身的藝術性來論斷？或者，音樂創作過程中的「精神自主性」才是創作活動的核心價值？

心理學家馬斯洛（Abraham Harold Maslow）曾經提出著名的需求層次理論（hierarchy of needs），他認為人類的需求具有層次性，從低階到高階，依序是：生理需求、安全需求、社交情感需求、自尊需求、自我實現需求（Maslow, 1943）。在創作中展現自我、追尋理想，便指向較高階的自我實現需求，而這樣的自我實現，跟創作技術的高下未必有絕對的關係。

音樂創作的技術，通常需要經由長時間的學習與實作經驗才能獲得，但是在人工智慧（artificial intelligence）時代，有些創作技術將會變成商業軟體的功能之一，可以想見，職業創作者跟業餘創作者的作品，技術上的落差應該會逐漸縮小，音樂創作的方式及意義，亦將有所改變。人工智慧的作曲能力，隨著硬體及演算法的日益精良，展現出不容忽視的潛力，以下舉出三個例子來做說明。第一，由巴黎第六大學電腦科學實驗室與索尼電腦科學實驗室合作研發的人工智慧 DeepBach，可以模仿巴哈（Johann Sebastian Bach, 1685-1750）聖詠的作曲風格。第二，流行歌手 Taryn Southern 在 2017 年 8 月發表了一張新專輯，由人工智慧參與編曲，她表示，音樂創作者往往會局限於自己慣用的編曲技法，而使用人工智慧程式來輔助編曲時，經常會帶來許多驚喜。第三，由盧森堡的 Aiva Technologies 公司研發的人工智慧 Aiva，大量使用古典音樂數據庫來訓練神經網路，其創作的樂曲廣獲好評，Aiva 也是史上第一個被著作人協會認證為作曲家的人工智慧。

在人工智慧時代，不僅科學家、醫師、律師會使用「AI 助理」，提高工作效率，就連接近於藝術哲理境界的圍棋，近年來也呈現人工智慧引領風騷的嶄新氣象²。展望未來，未來的音樂人應該會跟人工智慧密切合作，具體而言，音樂創作所涉及的執行控制、創意產生，應該有可能讓人工智慧來協助，而人類則負責指引其創意發想，在眾多選項中，選出最符合自己創作理念的音樂。高友工曾經指出，文學與藝術在整個人文研究中之所以居於核心地位，或許因為「『美感經驗』是在現實世界中實現一個想像世界」，在這個想像世界裡面，「由

2 人類智力遊戲中最複雜艱深的圍棋，隨著 2016 年 DeepMind 公司研發的 AlphaGo 橫空出世，終於進入人工智慧稱霸棋壇的時代。目前，圍棋界中有許多職業棋士積極向人工智慧學習棋路，並在講解棋局時參考人工智慧的勝率分析及局勢變化圖，顯示出人類跟人工智慧攜手合作的新模式。

個人抉擇的活動顯示了自我內在的價值和理想。」（高友工 2004: 30-31）即使到了人工智慧時代，這種「展現自我內在理想」的藝術目標，在本質上依然不會有太大的改變。

從認知科學的角度來看，預設模式網路所體現的自我，是人工智慧很難取代的部分，因為預設模式網路所主導的內省活動，部分奠基於自身的情緒訊息及身體感受³，而人工智慧似乎並未具備真正的情緒感受及身體感受。舉例來說，貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）曾經在樂曲中描寫痛苦感受，這些音樂可能跟他個人的病痛經驗有關，而人工智慧就算能夠創作出類似的音樂，也跟其疼痛經驗無關。人工智慧整合了大量有關疼痛的資料之後，也許可以「掌握」疼痛的概念與相關的知識，但人工智慧畢竟缺乏疼痛的原覺（qualia），無法產生切身之痛。

除了自身的情感之外，預設模式網路所主導的內省活動，也奠基於自我在社會中的生活經驗、自我在社會中的定位、自我意識的覺察、跟自我密切相關的認知與注意力，以及美感經驗對於自我的啟發，這些都是人工智慧比較缺乏的能力，同時，也是人之所以為人的關鍵價值。在藝術教育裡面，我們或許應該藉由創作活動來強化預設模式網路所體現的「藝術自我」，在內省時跟自我對話，藉由釋放自我、重整自我，來完成實現自我的需求與目標，如此一來，或許可以避免讓人們在千篇一律的生活之中，異化為訓練有素的機器。

陸、結語

由於腦造影技術的快速進步，近年來有許多學者在音樂創造力的議題上提供了寶貴的研究成果。本文結合了美學與認知神經科學，探討音樂創作所涉及的心理歷程與神經迴路。雖然各種音樂文化底下的創作活動存在許多差異，但在回顧了許多相關文獻之後可以發現，音樂創造力主要包含了三個面向：自我、執行控制、創意產生，大致而言，它們分別由腦中的預設模式網路、執行控制網路、額下回所主導。

在注重遊戲態度與自在揮灑的爵士樂即興創作中，音樂家並不太需要操心執行功能與自我監控，特別是當爵士音樂家已經具有長期的即興經驗時，執行控制變得相當精簡，腦中的神經活動傾向由預設模式網路所主導。在目標明確、主題清晰的作曲任務中，預設模式網路所掌管的情感的自我、社會的自我、覺察的自我，這三者可能必須聯合運作，以將腦中浮現的意象與畫面，轉化為符合題旨的音樂。此外，音樂創意的產生類似於發散式思考，額下回可能在其中扮演關鍵角色。

在人工智慧的衝擊之下，音樂創作所涉及的執行控制與創意產生，似乎不再是人類的專利，相對的，預設模式網路所體現的自我，才是創作過程中最可貴的精神主體。展望未來的音樂教育，一方面可以藉助人工智慧來學習或強化音樂創作中的執行控制與創意產生，而在

3 在人腦裡面，疼痛的情感面向跟腦島（insula）有關，腦島整合了許多內臟感覺，並將訊息傳送至腹側中央前額葉，這樣的訊息流動，也是音樂引起情感的重要神經機制。

另一方面，或許應該讓學習者掌握「展現自我內在理想」的藝術目標。此外，未來針對音樂創作本質的研究，或許可以比較不同的音樂文化與音樂風格（Peacocke, 2014），發掘音樂創作的多元價值。

參考資料

- Addis, D. R., Wong, A. T., & Schacter, D. L. (2007). Remembering the past and imagining the future: common and distinct neural substrates during event construction and elaboration. *Neuropsychologia*, 45(7), 1363-1377. doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2006.10.016
- Aron, A. R., Robbins, T. W., & Poldrack, R. A. (2014). Inhibition and the right inferior frontal cortex: one decade on. *Trends Cogn Sci*, 18(4), 177-185. doi: 10.1016/j.tics.2013.12.003
- Beaty, R. E. (2015). The neuroscience of musical improvisation. *Neurosci Biobehav Rev*, 51, 108-117. doi: 10.1016/j.neubiorev.2015.01.004
- Beaty, R. E., Benedek, M., Silvia, P. J., & Schacter, D. L. (2016). Creative cognition and brain network dynamics. *Trends Cogn Sci*, 20(2), 87-95. doi: 10.1016/j.tics.2015.10.004
- Beaty, R. E., Benedek, M., Wilkins, R. W., Jauk, E., Fink, A., Silvia, P. J., . . . Neubauer, A. C. (2014). Creativity and the default network: a functional connectivity analysis of the creative brain at rest. *Neuropsychologia*, 64, 92-98. doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2014.09.019
- Benedek, M., Beaty, R., Jauk, E., Koschutnig, K., Fink, A., Silvia, P. J., . . . Neubauer, A. C. (2014). Creating metaphors: the neural basis of figurative language production. *Neuroimage*, 90, 99-106. doi: 10.1016/j.neuroimage.2013.12.046
- Benedek, M., Borovnjak, B., Neubauer, A. C., & Kruse-Weber, S. (2014). Creativity and personality in classical, jazz and folk musicians. *Pers Individ Dif*, 63(100), 117-121. doi: 10.1016/j.paid.2014.01.064
- Bengtsson, S. L., Csikszentmihalyi, M., & Ullen, F. (2007). Cortical regions involved in the generation of musical structures during improvisation in pianists. *J Cogn Neurosci*, 19(5), 830-842. doi: 10.1162/jocn.2007.19.5.830
- Berkowitz, A. L., & Ansari, D. (2008). Generation of novel motor sequences: the neural correlates of musical improvisation. *Neuroimage*, 41(2), 535-543. doi: 10.1016/j.neuroimage.2008.02.028
- Boccia, M., Dacquino, C., Piccardi, L., Cordellieri, P., Guariglia, C., Ferlazzo, F., . . . Giannini, A.

- M. (2017). Neural foundation of human moral reasoning: an ALE meta-analysis about the role of personal perspective. *Brain Imaging Behav*, 11(1), 278-292. doi: 10.1007/s11682-016-9505-x
- Chamberlain, S. R., Hampshire, A., Muller, U., Rubia, K., Del Campo, N., Craig, K., . . . Sahakian, B. J. (2009). Atomoxetine modulates right inferior frontal activation during inhibitory control: a pharmacological functional magnetic resonance imaging study. *Biol Psychiatry*, 65(7), 550-555. doi: 10.1016/j.biopsych.2008.10.014
- Chen, Q., Yang, W., Li, W., Wei, D., Li, H., Lei, Q., . . . Qiu, J. (2014). Association of creative achievement with cognitive flexibility by a combined voxel-based morphometry and resting-state functional connectivity study. *Neuroimage*, 102 Pt 2, 474-483. doi: 10.1016/j.neuroimage.2014.08.008
- Cona, G., & Semenza, C. (2017). Supplementary motor area as key structure for domain-general sequence processing: a unified account. *Neurosci Biobehav Rev*, 72, 28-42. doi: 10.1016/j.neubiorev.2016.10.033
- Corbetta, M., Patel, G., & Shulman, G. L. (2008). The reorienting system of the human brain: from environment to theory of mind. *Neuron*, 58(3), 306-324. doi: 10.1016/j.neuron.2008.04.017
- de Manzano, O., & Ullen, F. (2012). Goal-independent mechanisms for free response generation: creative and pseudo-random performance share neural substrates. *Neuroimage*, 59(1), 772-780. doi: 10.1016/j.neuroimage.2011.07.016
- De Pisapia, N., Bacci, F., Parrott, D., & Melcher, D. (2016). Brain networks for visual creativity: a functional connectivity study of planning a visual artwork. *Sci Rep*, 6, 39185. doi: 10.1038/srep39185
- Donnay, G. F., Rankin, S. K., Lopez-Gonzalez, M., Jiradejvong, P., & Limb, C. J. (2014). Neural substrates of interactive musical improvisation: an fMRI study of 'trading fours' in jazz. *PLoS One*, 9(2), e88665. doi: 10.1371/journal.pone.0088665
- Etkin, A., Buchel, C., & Gross, J. J. (2015). The neural bases of emotion regulation. *Nat Rev Neurosci*, 16(11), 693-700. doi: 10.1038/nrn4044
- Ganzola, R., & Duchesne, S. (2017). Voxel-based morphometry meta-analysis of gray and white matter finds significant areas of differences in bipolar patients from healthy controls. *Bipolar Disord*, 19(2), 74-83. doi: 10.1111/bdi.12488
- Gao, Z., Zhang, D., Liang, A., Liang, B., Wang, Z., Cai, Y., . . . Liu, M. (2017). Exploring the

- associations between intrinsic brain connectivity and creative ability using functional connectivity strength and connectome analysis. *Brain Connect*, 7(9), 590-601. doi: 10.1089/brain.2017.0510
- Harris, R., & de Jong, B. M. (2015). Differential parietal and temporal contributions to music perception in improvising and score-dependent musicians, an fMRI study. *Brain Res*, 1624, 253-264. doi: 10.1016/j.brainres.2015.06.050
- Harris, R., van Kranenburg, P., & de Jong, B. M. (2016). Behavioral quantification of audiomotor transformations in improvising and score-dependent musicians. *PLoS One*, 11(11), e0166033. doi: 10.1371/journal.pone.0166033
- Hartwright, C. E., Apperly, I. A., & Hansen, P. C. (2014). Representation, control, or reasoning? Distinct functions for theory of mind within the medial prefrontal cortex. *J Cogn Neurosci*, 26(4), 683-698. doi: 10.1162/jocn_a_00520
- Huang, F., Tang, S., Sun, P., & Luo, J. (2018). Neural correlates of novelty and appropriateness processing in externally induced constraint relaxation. *Neuroimage*, 172, 381-389. doi: 10.1016/j.neuroimage.2018.01.070
- Holm-Hadulla, R. M., & Koutsoukou-Argyragi, A. (2017). Bipolar disorder and/or creative bipolarity: Robert Schumann's exemplary psychopathology - combining symptomatological and psychosocial perspectives with creativity research. *Psychopathology*, 50(6), 379-388. doi: 10.1159/000479883
- Iannaccone, R., Hauser, T. U., Staempfli, P., Walitza, S., Brandeis, D., & Brem, S. (2015). Conflict monitoring and error processing: new insights from simultaneous EEG-fMRI. *NeuroImage*, 105, 395-407. doi: 10.1016/j.neuroimage.2014.10.028
- Jauk, E., Neubauer, A. C., Dunst, B., Fink, A., & Benedek, M. (2015). Gray matter correlates of creative potential: a latent variable voxel-based morphometry study. *Neuroimage*, 111, 312-320. doi: 10.1016/j.neuroimage.2015.02.002
- Jiao, B., Zhang, D., Liang, A., Liang, B., Wang, Z., Li, J., . . . Liu, M. (2017). Association between resting-state brain network topological organization and creative ability: Evidence from a multiple linear regression model. *Biol Psychol*, 129, 165-177. doi: 10.1016/j.biopsycho.2017.09.003
- Jung, R. E., Grazioplene, R., Caprihan, A., Chavez, R. S., & Haier, R. J. (2010). White matter integrity, creativity, and psychopathology: disentangling constructs with diffusion tensor imaging. *PLoS One*, 5(3), e9818. doi: 10.1371/journal.pone.0009818

- Leech, R., & Sharp, D. J. (2014). The role of the posterior cingulate cortex in cognition and disease. *Brain*, 137(Pt 1), 12-32. doi: 10.1093/brain/awt162
- Lima, C. F., Krishnan, S., & Scott, S. K. (2016). Roles of supplementary motor areas in auditory processing and auditory imagery. *Trends Neurosci*, 39(8), 527-542. doi: 10.1016/j.tins.2016.06.003
- Limb, C. J., & Braun, A. R. (2008). Neural substrates of spontaneous musical performance: an fMRI study of jazz improvisation. *PLoS One*, 3(2), e1679. doi: 10.1371/journal.pone.0001679
- Liu, S., Erkkinen, M. G., Healey, M. L., Xu, Y., Swett, K. E., Chow, H. M., & Braun, A. R. (2015). Brain activity and connectivity during poetry composition: toward a multidimensional model of the creative process. *Hum Brain Mapp*, 36(9), 3351-3372. doi: 10.1002/hbm.22849
- Loui, P. (2018). Rapid and flexible creativity in musical improvisation: review and a model. *Ann N Y Acad Sci*. doi: 10.1111/nyas.13628
- Lu, J., Yang, H., He, H., Jeon, S., Hou, C., Evans, A. C., & Yao, D. (2017). The multiple-demand system in the novelty of musical improvisation: evidence from an MRI study on composers. *Front Neurosci*, 11, 695. doi: 10.3389/fnins.2017.00695
- Lu, J., Yang, H., Zhang, X., He, H., Luo, C., & Yao, D. (2015). The brain functional state of music creation: an fMRI study of composers. *Sci Rep*, 5, 12277. doi: 10.1038/srep12277
- Marron, T. R., Lerner, Y., Berant, E., Kinreich, S., Shapira-Lichter, I., Hendler, T., & Faust, M. (2018). Chain free association, creativity, and the default mode network. *Neuropsychologia*. doi: 10.1016/j.neuropsychologia.2018.03.018
- Maslow, A.H. (1943). A theory of human motivation. *Psychological Review*, 50(4), 370-396.
- Maysless, N., Eran, A., & Shamay-Tsoory, S. G. (2015). Generating original ideas: The neural underpinning of originality. *Neuroimage*, 116, 232-239. doi: 10.1016/j.neuroimage.2015.05.030
- Maysless, N., & Shamay-Tsoory, S. G. (2015). Enhancing verbal creativity: modulating creativity by altering the balance between right and left inferior frontal gyrus with tDCS. *Neuroscience*, 291, 167-176. doi: 10.1016/j.neuroscience.2015.01.061
- Moessnang, C., Otto, K., Bilek, E., Schafer, A., Baumeister, S., Hohmann, S., . . . Meyer-Lindenberg, A. (2017). Differential responses of the dorsomedial prefrontal cortex and right posterior superior temporal sulcus to spontaneous mentalizing. *Hum Brain Mapp*,

- 38(8), 3791-3803. doi: 10.1002/hbm.23626
- Nanay, B. (2014). An experiential account of creativity. In *The Philosophy of Creativity*. Edited by E. Paul and S. Kaufman. New York: Oxford University Press, 82-102.
- Nettl, B. 2001. "Improvisation: I. Concepts and Practices." In *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition). Edited by S. Sadie. New York: Oxford University Press, vol. 12, 94-98.
- Peacocke, C. (2014). Musical style and the philosophy of mind. In *The Philosophy of Creativity*. Edited by E. Paul and S. Kaufman. New York: Oxford University Press, 82-102.
- Pinho, A. L., de Manzano, O., Fransson, P., Eriksson, H., & Ullen, F. (2014). Connecting to create: expertise in musical improvisation is associated with increased functional connectivity between premotor and prefrontal areas. *J Neurosci*, 34(18), 6156-6163. doi: 10.1523/JNEUROSCI.4769-13.2014
- Pinho, A. L., Ullen, F., Castelo-Branco, M., Fransson, P., & de Manzano, O. (2016). Addressing a paradox: dual strategies for creative performance in introspective and extrospective networks. *Cereb Cortex*, 26(7), 3052-3063. doi: 10.1093/cercor/bhv130
- Qin, P., & Northoff, G. (2011). How is our self related to midline regions and the default-mode network? *Neuroimage*, 57(3), 1221-1233. doi: 10.1016/j.neuroimage.2011.05.028
- Rosen, D. S., Erickson, B., Kim, Y. E., Mirman, D., Hamilton, R. H., & Kounios, J. (2016). Anodal tDCS to right dorsolateral prefrontal cortex facilitates performance for novice jazz improvisers but hinders experts. *Front Hum Neurosci*, 10, 579. doi: 10.3389/fnhum.2016.00579
- Saggar, M., Quintin, E. M., Bott, N. T., Kienitz, E., Chien, Y. H., Hong, D. W., . . . Reiss, A. L. (2017). Changes in brain activation associated with spontaneous improvisation and figural creativity after design-thinking-based training: a longitudinal fMRI study. *Cereb Cortex*, 27(7), 3542-3552. doi: 10.1093/cercor/bhw171
- Schiller, F. (1795/1967). *On the aesthetic education of man in a series of letters*. Translated by E. M. Wilkinson and L. A. Willoughby. Oxford: Clarendon Press.
- Shi, L., Sun, J., Xia, Y., Ren, Z., Chen, Q., Wei, D., . . . Qiu, J. (2018). Large-scale brain network connectivity underlying creativity in resting-state and task fMRI: Cooperation between default network and frontal-parietal network. *Biol Psychol*, 135, 102-111. doi: 10.1016/j.biopsycho.2018.03.005
- Taruffi, L., Pehrs, C., Skouras, S., & Koelsch, S. (2017). Effects of sad and happy music on

- mind-wandering and the default mode network. *Sci Rep*, 7(1), 14396. doi: 10.1038/s41598-017-14849-0
- Trost, W., Ethofer, T., Zentner, M., & Vuilleumier, P. (2012). Mapping aesthetic musical emotions in the brain. *Cereb Cortex*, 22(12), 2769-2783. doi: 10.1093/cercor/bhr353
- Vartanian, O., & Skov, M. (2014). Neural correlates of viewing paintings: evidence from a quantitative meta-analysis of functional magnetic resonance imaging data. *Brain Cogn*, 87, 52-56. doi: 10.1016/j.bandc.2014.03.004
- Vatansever, D., Manktelow, A., Sahakian, B. J., Menon, D. K., & Stamatakis, E. A. (2018). Default mode network engagement beyond self-referential internal mentation. *Brain Connect*. doi: 10.1089/brain.2017.0489
- Wassiliwizky, E., Koelsch, S., Wagner, V., Jacobsen, T., & Menninghaus, W. (2017). The emotional power of poetry: neural circuitry, psychophysiology and compositional principles. *Soc Cogn Affect Neurosci*, 12(8), 1229-1240. doi: 10.1093/scan/nsx069
- Yomogida, Y., Sugiura, M., Sassa, Y., Wakusawa, K., Sekiguchi, A., Fukushima, A., . . . Kawashima, R. (2010). The neural basis of agency: an fMRI study. *NeuroImage*, 50(1), 198-207. doi: 10.1016/j.neuroimage.2009.12.054
- Raichle, M.E. 著，涂可欣譯（2010）。〈大腦暗能量〉，《科學人》第 99 期，36-41。
- 鈴木大拙、Fromm E 著，孟祥森譯（1971）。《禪與心理分析》。臺北：志文出版社。
- 徐復觀（1974）。《中國藝術精神》。臺北：臺灣學生書局。
- 高友工（2004）。《中國美典與文學研究論集》。臺北：臺大出版中心。
- 陳芳英（2009）。《戲曲論集：抒情與敘事的對話》。臺北：國立臺北藝術大學。
- 蔡振家（2011）。《另類閱聽—表演藝術中的大腦疾病與音聲異常》。臺北：臺大出版中心。

The LightStyle of Peter Maxwell Davies'

Mavis in Las Vegas

Kheng K. Koay

Associate Professor of Musicology in the School of Music at National Sun Yat-sen University

Abstract

This study explores Peter Maxwell Davies' creative imagination that is reflected in *Mavis in Las Vegas* (1997), a piece that demonstrates his personal expression of humor and his way of looking at the place with refreshing originality. The composition has extra-musical associations with Davies' personal experience in Las Vegas. In it, not only does Davies experiment with many possibilities in music vocabulary, but also freely stretches his music beyond the standard conventions of Western art music. Throughout the composition, conventional structural boundaries of the form are blurred; not only does Davies provide an overall structure to the composition in his own way, but one also witnesses his renewal of traditional form within sections. Like much of his music, he plays around with tonal center in some music passages and sections.

On the other hand, Davies also embraces different music cultures that he encountered. Pop music idioms such as blue notes and off-beat stresses being incorporated into the composition, creating jazzy moods. Although stylistically incoherent, the composition is unified by a "message" Davies intended to share with and communicate to his listeners. Different characteristics in sections evoke Davies' description of his memorable trip. *Mavis in Las Vegas* certainly reveals the productivity and creativity in musical language of the composer.

Keywords: Peter Maxwell Davies, Late 20th-century music, *Mavis in Las Vegas*, Fusion style music.

Much of Peter Maxwell Davies' music demonstrates his strong interest in early traditional art music of Medieval plainsong, Renaissance and Baroque musical idioms, and is deeply influenced by masters of the past. He even considers himself as “quite an expert on the Latin mass.”¹ Fragments of plainsong are often used as basic source material to be adapted and developed in various ways in his music. Quotations of Renaissance and Baroque composers such as John Dowland and J. S. Bach, and allusions to Classical styles of Haydn, Mozart and Beethoven are approached and integrated into Davies' own distinctive musical language.

Davies also has been remarkable in his exploration of ideas. Indeed, despite all the creative compositional writings in relation to traditional Western art music of the past periods, Davies experiments in *Mavis in Las Vegas* (1997) with a different approach in styles and idioms, especially elements of American contemporary musical vocabulary, which had not been commonly explored in his other compositions. Moreover, the composition has extra-musical associations with Davies' personal experience in Las Vegas. This paper therefore explores Davies' creative imagination that is reflected in *Mavis in Las Vegas*, a piece that demonstrates his personal expression of humor and his way of looking at the place with refreshing originality.

Throughout *Mavis in Las Vegas* Davies draws inspiration from the environmental sounds, significant icons and places. It opens with a graceful “Mavis theme” —which depicts a musical persona of Davies' imagined woman. The music soon becomes busier and energetic. Davies certainly faces a challenge searching for techniques and styles that are able to express different abstract ways of interpretation for his imaginative landscape music description. Ideas change and transform gradually as the music progresses. Also equally noticeable is his use of tempo, dynamics and textures that play an important role in forming the atmospheres the composer narrates. Unpredictable manipulation of dramatic effects also occur. Certain music gestures such as rising and falling contours are explored to meet a grand occasion in the music. It is interesting to investigate how these composing strategies are introduced in the composition, which is to provide insights into and a better understanding of Davies' music.

As a creative composer, Davies also often combines disparate styles, including pop music culture, in every one of his pieces. His music is not written for specific audiences, but is intended to communicate with children and people of different backgrounds. “If you don't get feedback from your performers and your audience, you're going to be working in a vacuum,” said Davies.² According to his ideal, “the composer's function in society, apart, obviously, from writing decently

-
1. Peter Maxwell DAVIES, ‘Composition questions answered - 3 of 4’ ,*Maxopus.com*, January 2006. (Accessed: 24 March, 2016).
 2. Bruce DUFFIE, ‘Sir Peter Maxwell Davies: A Conversation with Bruce Duffie’ , Fall 1985. (Accessed: 8 August, 2016).
<http://www.bruceuffie.com/pmd.html>

crafted music, is to bear witness, under whatever circumstances, with work to be heard at as many levels of society as possible, and well integrated into the life, or lives, of the nation.”³ Davies also once claimed that “I’m determined to overturn the notion that classical music is elitist...”⁴ This idea has led Davies to explore his own distinctive musical language.

Not only does Davies experiment with many possibilities in music vocabulary, but also freely stretches his music beyond the standard conventions of Western art music. This includes pop music idioms such as blue notes and off-beat stresses being incorporated into the composition, creating jazzy moods. Nevertheless, at times, procedures that are used in some music passages allude to traditional music structures and operatic recitative-like style. Conventional structural boundaries of the form are blurred; not only does Davies provide an overall structure to the composition in his own way, but one also witnesses his renewal of traditional form within sections. Like much of his music, he plays around with tonal center in some music passages and sections. Without employing traditional harmonic progression, tonic and dominant chords of a key in a section are emphasized.

To generate a more local context in the music and to create coloristic diversity and dramatic effects by purely musical means, Davies also includes instruments that are commonly found in pop music and African-American traditional songs. Diverse vocabularies and idioms are employed for new purposes. A minimalist-type repetitive idea is used not only as an accompaniment role to melodic lines, but also to imitate and reproduce the sounds of places Davies intends to depict. A similar approach is his use of four-part chordal texture in the music. These ideas and his music experimentation explain how he can pull off a fascinating piece like this. High entertaining quality is certainly expressed in the music. This paper, therefore, also examines how Davies challenges the synthesis of different music cultures in the composition that creates dramatic music descriptions.

Mavis in Las Vegas

Mavis in Las Vegas has gained much popularity since 2000; it has been widely and regularly performed in Europe and North America. Davies' approach in the composition is surprising and intriguing, showing an abstract way of presenting his view of Las Vegas. The music is witty, bringing a series of sonic evocations of landscapes and events one after another. It is also one of the works that shows the composer's musical creative personality.

Throughout his creative career Davies often surprises his listeners in his music compositions.

-
3. Peter Maxwell DAVIES, ‘Keynote speech given at the ArtMusFair 2009 Manifesto briefing, Glasgow’ , *Maxopus.com*, October, 2009. (Accessed: 24 March, 2016)
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=69
 4. Sir Peter Maxwell Davies, composer – obituary’ , *The Telegraph*, 14 March, 2016. (Accessed: 17 March, 2016)
<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/12159467/Sir-Peter-Maxwell-Davies-composer-obituary.html>

For instance, Stephen Moss asserts, “Davies has written in every genre - orchestral, chamber, opera, music theatre, oratorio, ballet-and in many styles. How can the composer of *Worldes Bliss*[(1966-69), a work entirely based on a famous 13th century monody] also have written the kitschy *Mavis in Las Vegas* (1997)?”⁵ Others have noted Davies' change: “no one could have predicted that from the 80s onwards, Maxwell Davies acquired a ‘light music’ manner, reflected in such pieces as *Farewell to Stromness* (1980) and *Mavis in Las Vegas* (1997),...”⁶

The inspiration for writing *Mavis in Las Vegas* came from his four week visit to the United States with the BBC Philharmonic in 1995. The work was commissioned by BBC. It was during this trip, while stopping at Las Vegas, that Davies was greatly impressed. He remarks that, “one of the most unforgettable stops was at Las Vegas, that most unreal synthetic city in the middle of a desert, devoted to gambling, quick weddings and the cult of kitsch so tacky as to be a source of wonder and inspiration.”⁷ “*Mavis in Las Vegas* was a way of accommodating the most foreign, unsympathetic, synthetic environment I have ever been forced to encounter: of course the piece is funny, but it is much else besides—and composing it helped me realize the wonderful aspects of the place, too.”⁸

Davies has written many light music pieces such as his pantomime opera *Cinderella* (1979), *Cross Lane Fair* for Northumbrian pipes and orchestra (1994), and *Throstle's Nest Junction* (1996). He also considers *Mavis in Las Vegas* as one of his “light” music compositions. Davies once mentioned that “it [a light piece] should have dramatic intensity, no matter how ‘light’.”⁹ In *Mavis in Las Vegas*, dramatic effect is certainly achieved. Moreover, to Davies, concert works can also be theatrical:

*I think every piece of music has got a dramatic structure. I'm obviously very keen on the theater and I think it's inevitable that some of the orchestral and chamber pieces have got dramatic elements which might even suggest an unspecified dramatic plot of some kind or other, even though it's not in my mind at the time. Something of my interest in theater is quite likely to get through.*¹⁰

-
5. Stephen MOSS, ‘Sounds and Silence’ ,*The Guardian*, 19 June, 2004. (Accessed: 12 August, 2015)
<http://www.theguardian.com/music/2004/jun/19/classicalmusicandopera.proms2004>
 6. Ivan HEWETT, ‘Sir Peter Maxwell Davies obituary’ ,*The Guardian*, 14 March, 2016. (Accessed: 17 March, 2016)
<http://www.theguardian.com/music/2016/mar/14/sir-peter-maxwell-davies-obituary>
 7. Peter Maxwell DAVIES, Composer’s Note in the score. Chester Music. CH 61390.
 8. Peter Maxwell DAVIES, ‘Composition questions answered - 4 of 4’ ,*Maxopus.com*, January 2006. (Accessed: 24 March, 2016)
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=34
 9. DAVIES, ‘Composition questions answered - 4 of 4’ (see note 8).
 10. DUFFIE, ‘Sir Peter Maxwell Davies: A Conversation with Bruce Duffie’ (see note 2).

Like his other music, one finds that Davies' *Mavis in Las Vegas* also demonstrates a very sectional method of composing. Contrast is achieved by introducing different types of material and ideas in every section. Nevertheless, in this piece, different approaches to ideas are also found; Davies seems to work as a narrator, a storyteller, providing a description of his experience in Las Vegas through a variety of music sections. Different musical characters are used to remind one of various landscapes Davies intended to establish and capture, hoping to create pictorial images and to make the connection clear for his listeners. This approach brings to mind the 19th century programmatic works such as the symphonic poem writing style. Similar kinds of ideas are also demonstrated in his compositions such as Violin Concerto No. 2 "Fiddler on the Shore" (2009), Sonata for Cello and Piano—*Sequentia Serpentigena* (2007), a tone poem for orchestra, *Roma Amor* (1998), and others.

On the other hand, the detail in the music is also as if the composer is telling a story of his trip to Las Vegas in a "song-cycle" style of description, though without text included. Throughout the 1960s to the 1990s Davies had productively written many song cycles and dramatic works, including monodramas and operas. Particularly, the music of his dramatic works is sometimes considered as "unusually descriptive."¹¹ It is not surprising that the description idea of operatic style and "song-cycle" is also flexibly experimented with and incorporated into his *Mavis in Las Vegas*. This not only reveals a different side of Davies' compositional style, but also has provided listeners with a different listening experience.

Listeners are often challenged with new ideas in Davies' music. "In my mind, the work for professionals, 'light' and 'serious', and for amateurs young and old, is all part of the same continuous creative quest," said Davies.¹² Indeed, creative ideas occur in all of his compositions. Like he said, "Ideas happen all the time. You never know where one's going to come from. And they have a habit of popping into your head when you're in the bath or in the middle of the night so you have to jump up and find a piece of paper before you forget it."¹³

There is always a way for Davies to search for a technique and style to express his own ideas. *Mavis in Las Vegas* depicts a musical persona of Davies' imagined woman, whom he called "Mavis". Mavis is presented as a theme played by a solo violin at the opening of the composition (Example 1).

11. Jane BIRKHEAD, 'Review', *Notes*, Second Series, vol. 35, no. 4 (Jun., 1979), pp. 998-99, at p. 998.

12. Michael BERKELEY, 'Mr. Unstoppable', *The Guardian*, 9 March 2004. (Accessed: 12 August, 2015)
<http://www.theguardian.com/music/2004/mar/09/classicalmusicandopera3>

13. Ali HOWARD, 'Sir Peter Maxwell Davies on his 40-year Love Affair with the Orkney Islands', *Heraldscotland.com*, 1 August, 2011. (Accessed: 13 August, 2015)
http://www.heraldscotland.com/arts_ents/13033752.Sir_Peter_Maxwell_Davies_on_his_40_year_love_affair_with_the_Orkney_Islands/

<Example 1>

The image shows a page of a musical score. At the top, it is marked 'Lento' with a metronome marking of a quarter note equal to approximately 54 beats per minute. The score is for a solo violin and a full orchestra. The solo violin part is marked 'p' and 'ad lib. con vibrato sostenuto'. The orchestral parts include Violins I and II, Viola, Cello, and Double Basses, all marked 'pp'.

Davies describes that “I imagine her [Mavis] all outrageous flounces and hip-jerks, her generous ball-gown streaming, descending a magnificent (pink!) curved staircase into the gambling area.”¹⁴ In addition, some musical events and handling in the composition are easily recognized in relation to the iconic locations and activities in Las Vegas. “The work concludes in front of the MGM hotel, as a crowd gathers to watch in wonder as the great plastic volcano erupts, right on schedule, with a magnesium flash and a digitized roar.”¹⁵ Paul Serotsky writes,

*That just leaves the ‘plot’: Mavis (solo violin) applies a last dab of war-paint as the garish, animated neon displays flicker into life... ‘May-vis, is Maxwell Davies in Las-Vey-gis’. The main attractions are Caesar’s Palace and the Liberace Museum, where the strings seem to snigger behind cupped hands. Near the end you sense that Max, happiest amid Orkney’s rolling plains, harbours reservations about this tinsel paradise. His alter ego, though, is perfectly happy to gawp at the ambiguously erupting synthetic Volcano.*¹⁶

The Music of Mavis

One of Davies' typical writings, *Mavis in Las Vegas*, is in one movement form with subdivided sections with double bar-line indicated. The length of the sections can be as long as 26 bars

14. DAVIES, Composer’ s Note in the score. Chester Music. CH 61390 (see note7).

15. Jeremy GRIMSHAW, ‘Peter Maxwell Davies: Mavis in Las Vegas, Theme and Variations for Orchestra, J. 287’ ,*Allmusic*. (Accessed: 27 April, 2017)

<http://www.allmusic.com/composition/mavis-in-las-vegas-theme-and-variations-for-orchestra-j-287-mc0002423061>

16. Paul SEROTSKY, ‘Maxwell Davies (1934-)- Mavis in Las Vegas’ ,*Musicweb*. (Accessed: 26, April, 2017)
http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/maxwell_lasvegas.htm

and as short as 5 bars. These sections are differentiated with distinctive characters and music compositional approaches. As Davies once said, “...after the double bar-line something else happens.”¹⁷

A repeating melodic line and its reappearance, with slight alteration in pitches occurring within a section, is one of the favorite compositional handlings in this composition. A solo melody is often introduced at the opening of a section in one instrument, catching the attention of listeners, and continues its reappearance in a same instrument in the music before leading to the following next section in differently emphasized ideas. For instance, beginning at bar 30, a new section focuses on a lively melodic character that begins on weak-beat with rhythmic pattern of a dotted eighth followed by a sixteenth note in a tenor saxophone.

There are also times when a melodic line is interplayed by two instruments in quasi imitative style, giving a different character to the section. A clear example can be heard beginning at bar 126, where a melody begins in clarinet 1 and is quasi imitated by the tenor saxophone at bar 130. In addition, as the music progresses, fragments of the melodic gesture take turns in responding to each other between the two instruments, giving a forward momentum. Indeed, the music never sounds static throughout the composition; ideas are flowing from one section to another. This also reflects the ambient of Las Vegas, a vibrant city where entertainment activities never stop.

Interestingly, all melodies in *Mavis in Las Vegas* are built from several emphases such as interval thirds, and stepwise and leaps less than a fifth apart; suffice to mention the Mavis melody and its variations. Unlike the vocal lines with gigantic leaps found in Schoenberg's music and Davies' *Eight Songs for a Mad King* (1969), the lyrical melodies in *Mavis in Las Vegas* can be easily sung, as if they were written for a traditional vocal work. Since the early stage of his creative career Davies has been interested in vocal music, in particular plainsongs, and has written many vocal works for singers, choirs and children. It is not surprising that Davies may have constructed these melodies in the composition with some vocal writing fashions in mind.

In addition, repetition of interval thirds are used to depict walking style, which can be heard beginning at bar 30. By using intervals a third apart between two pitches, for instance beginning at bar 7C4-E4-G4 (based on the octave range where middle C is C4), Davies also imitates the sound of slot machines in a casino (Example 2).

17. Nicholas JONES, 'Conversation between Max and Nicholas Jones', Maxopus.com, April 2007. (Accessed: 24 March, 2016).

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=30

18. DAVIES, Composer's Note in the score. Chester Music. CH 61390. (see note7).

<Example 2>

Andante $\text{♩} = c.69$

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flute (Fl.), Flute in A (A. Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horns (Hr.), Glockenspiel (Glock.), Contrabassoon (Cot.), Mellophone (Mfo.), Bass Trombone (B. Trbn), Snare Drum (Guero), Cello (Cel.), and Violin I Solo (Vln. I Solo). The score is marked 'Andante' with a tempo of approximately 69 beats per minute. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano provides a harmonic accompaniment. The score is divided into three measures, with a repeat sign at the beginning of the first measure.

Indeed, Davies intends to draw on musical features and gestures that are easily related and familiar to most listeners. He uses musical gestures to stimulate the listener's imagination and to suggest possible meanings he captures. For instance, the gentle rising and falling musical gestures in stepwise and thirds in all instruments beginning at bar 93 seem to suggest the display of the water fountain at Caesar's Palace, in which remarked on the score: "there is a visit to Caesar's Palace, where a huge central fountain, bathed in violet-sweet light, boasts not only magnificent water displays but moving Classical statues which intone platitudes with Shakespearean accents."¹⁸

Not all the sections in the composition utilize a repeating melodic line idea; nevertheless, after one or two other characteristics of sections, Davies often returns to this repeating melodic idea. Not surprisingly, Davies employs distinguishable musical characters, gestures and rhythmic patterns between sections to individualize and differentiate different events happening in the composition.

The divisions of sections in the music are also created through different sound palettes. For example, sections of *tremolo* strings sound color in soft dynamic and slow tempo, extremely fast running notes in arch shape, and appoggiatura ornaments are found in the composition, drawing not only the attention of the listener, but also demonstrating Davies' creative musical ideas. Moreover, various instruments such as the banjo, the slide whistle, and an organ that are not commonly found in standard Western concerts, are included to create sound effects and to signal the beginning of a new section. For example, a banjo is used in a section beginning at bar 46, and a slide whistle is introduced in another section beginning at bar 183.

Like many composers, Davies carefully selects specific instruments that are not included in the standard concert orchestra and that allow him to explore pop musical idioms for some special purpose. As he once asserted, "when I have used something, I've used it for a very specific purpose."¹⁹ Indeed, his use of a banjo, an African-American instrument, creates a special effect in the music, as does a slide whistle, that is commonly found in 1920s popular music such as Paul Whiteman's *Whispering* (1920) and in jazz such as King Oliver's *Sobbin' Blues* (1923). In addition, the organ sound is introduced beginning at bar 68, where the chordal texture depicts a serious, calm environment in a wedding chapel in Las Vegas, which is different from Davies' handling in his *An Orkney Wedding, with Sunrise* (1985) that contains a lively, dance-like music character.

In *Mavis in Las Vegas* Davies also occasionally includes a commonly used tenor saxophone

19. Igor TORONYILALIC, 'Theartsdesk Q&A: Composer Sir Peter Maxwell Davies', Theartsdesk, 3 October, 2009. (Accessed: 4 June, 2017) <http://www.theartsdesk.com/node/287/view>
20. Peter Maxwell DAVIES, 'Composer's Note: Purcell: Fantasia and Two Pavans', Maxopus.com. (Accessed: 3 May, 2017) http://www.maxopus.com/work_detail.aspx?key=194

in several sections to introduce a different sound color and to play a prominent role. For example, at bar 30 the instrument begins a new melody, stating a new section. The saxophone is not often included in symphony orchestras; it is used in concert bands, military and marching bands, and is also prominent in American big bands and jazz combos. Jazz players such as Coleman Hawkins, Lester Young, Ben Webster, Michael Brecker and many others are innovative and influential tenor saxophonists. In his composition, Davies' purpose has been to create something often unexpected and to recall its connection to North America.

Apart from the instruments, Davies also uses the vernacular music styles and significant icons that are related to the country. The *Mavis* melody, for instance, includes blue notes, E flat and B flat to create blues sound in the key, as Davies claims, in C major. He also experiments with emphasized on/off-beats and the displacement of beats, which create syncopation and expectation in the music. Davies has long experimented with popular music culture in his compositions. For instance, *Pavan in A major* in his *Fantasia on a Ground and 2 Pavans* (1968) sounds jazzy: "... I have a collection of foxtrot records from the 1920s and 1930s, and my treatment of the Purcell dances was sparked off by these," said Davies.²⁰ In his *St Thomas Wake* (1969), subtitled "Foxtrot for orchestra on a pavan by John Bull," Davies experiments with a series of invented foxtrots.

In addition, the section with piano fast running notes, beginning at bars 175-182, is reminiscent of the piano fashion of Liberace (1919-87), a well-known American pianist in the mid-20th century. To stress the piano role in this section Davies reduces the instrumentation to a string chord-like accompaniment. Davies' visit to the Liberace Museum in Las Vegas greatly impressed him. Indeed, 11 years after his visit to Las Vegas, in his 2008 speech to the British Academy of Composers and Songwriters, Davies mentions that a recent art auction reminded him of "the Liberace museum in Las Vegas, where the great man's tatty stage costumes are exhibited,..."²¹ Moreover, Davies certainly knows the performing styles of Liberace. As a creative pianist, Liberace often fused pop and classical styles in his performances and made his career in Las Vegas. Perhaps also with this similar approach in mind, here in *Mavis in Las Vegas* Davies synthesizes both music cultures.

Not only blue notes, but also minimalist-like style, saturate the entire composition. Although Davies once remarked that minimalist music was "all so repetitive. There's no proper development,"²² he experimented with the technique in his *Mavis in Vegas* to produce sound effects, connecting his listeners to places and events he captures. Minimal music was first

21. Higgins CHARLOTTE, 'Peter Maxwell Davies hits out against Damien Hirst, the universe and everything', *The Guardian*, 8 October 2008. (Accessed: 12 August, 2015).

22. Ivan HEWETT, 'Peter Maxwell Davies: The Old Rebel has a New Cause', *The Telegraph*, 6 June, 2012. (Accessed: August 13, 2015)
<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/9314713/Peter-Maxwell-Davies-The-old-rebel-hasa-new-cause.html>

developed in the compositions of American composers such as La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, and Philip Glass. Fundamental characters include constant repeated patterns in pitch and rhythm, lack of goals direction, and stasis. These music characters are used for a certain purpose in the sections of Davies' composition, for instance, the repeating interval thirds for the "casino scene" at the opening of the music, and other different types of pitch patterns that are reminiscent of walking-like characters found in several sections.

Even in the last two sections of *Mavis in Las Vegas*, Davies experiments with more ideas. A fuller texture like the opening section (mm. 15-29) after the *Mavis* theme returns; nevertheless, different musical characters are demonstrated. The music here is unexpectedly energetic, loud and cheerful in sound, giving a grand and entertaining conclusion to the composition. An exuberant mood is also established through the lively staccato in flutes, oboes, clarinets, and pizzicato in viola and cello. The striking sound is made by Davies' selection of instrumentation, encompassing not only brass and woodwind instruments that are commonly used in band music, but also others such as strings, piano and harp. These joyful and lively musical characteristics recall the light style of Sousa band music. It is as if Davies introduces his very own band sound interpretation in this passage with wit and humor.

On the other hand, traditional idioms of Western art music have never been absent in Davies' music. At a young age he familiarized himself with the music scores of Berg and Bartok, Webern and Schoenberg, Roger Session, as well as those of Beethoven, Mozart and Schubert. He once claimed that "I love Haydn's Quartets, Beethoven's Quartets, Monteverdi's operas, Byrd, Britten..."²³ These composers' compositional styles have had a strong impact upon Davies' approach to composition. Indeed, traditional structure design and idioms such as Classical-like style of form and melody-dominated homophonic texture can be found in Davies' *Mavis in Las Vegas*.

The use of conventional form is often found in Davies' music. Not only a fast-slow-fast traditional structure employed in his *Second Strathclyde Concerto* (1987), but also a sonata-like form is explored in Davies' music such as Naxos String Quartets, Symphony No. 6 (1996) and *Sinfonia* (1962). As Davies remarks, "I like to play with 'perspectives' , and alluding to the

23. 'Talking to Composer Sir Peter Maxwell Davies and Conductor Christopher Austin at the Livorno Music Festival' ,Livornonow, August-September, 2013. (Accessed: March 31, 2016)
http://www.livornonow.com/talking_to_composer_sir_peter_maxwell_davies_and_conductor_christopher_austin_at_the_livorno_music_festival

second subject, or bridge, whatever, can give you.”²⁴ Nicholas Jones also writes that, “Davies has stated that he likes ‘alluding’ to such forms [classical sonata form, exposition] without actually ‘quoting’ them.”²⁵

Similarly, although *Mavis in Las Vegas* is a theme and variations, the individuality of Davies' approach to the piece's overall large scale structure is similar to a sonata-like form that features Exposition, Development and Recapitulation setting. He arranges the structure not in harmonic progression, but through ideas and the Mavis theme, which also demonstrates the composer's flexibility in handling his musical structure. Davies sets the “Exposition” by introducing and emphasizing the Mavis theme. After the theme in the casino section begins the “Development,” which contains a series of different ideas, with the variations and fragments of the Mavis theme occasionally reappearing in the music. The “Recapitulation” in the composition begins at bar 236 where Davis brings back the main Mavis theme (Table 1).

<Table 1>

“Exposition”	“Development”	“Recapitulation”
Bars: 1 - 29	30 - 235	236 - 259
	(A:155-174, B: 175-182, 183-189)	

Nevertheless, Davies' creativity is not limited to this mere structural experimentation. Within sections Davies also explores a smaller scale of structures, and this is apparent in his used of rounded binary form in setting up for the Liberace event, from bars 155-189. Although the music is divided in three sections—bb. 155-174, bb. 175-182 and bb.183-189—they are closely related. Part A (bb. 155-174) begins a melody both in violins 1 and 2, Part B (bb. 175-182) introduces a new idea in different musical characters (Example 3) and the melody returns at bar 183 in violin 1 and cello. Perhaps it is also this “allusion” approach in the work that it gives Davies more freedom in playing with different structures within his bigger frame of sonata-like form.

24. Nicholas JONES, ‘Conversation between Max and Nicholas Jones’ (see note 17).

25. Nicholas JONES, ‘Towards the Symphonic Odyssey’, Maxopus.com, January 2000. (Accessed: 5 June, 2017)
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=64

<Example 3>

The musical score for Example 3 is presented in three systems. The first system includes parts for Piano (Pno.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (D.B.). The second system continues with the same instruments. The third system introduces a new instrument, Small Cymbal and Bells (S. Cym. B.D.), and continues the Piano, Violins I, Violins II, Violas, and Double Basses parts. The score is written in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The Piano part features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The Violins I and II parts have more melodic lines, with Violins II often playing sixteenth-note patterns. The Violas, Cellos, and Double Basses provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Small Cymbal and Bells part has a sparse, rhythmic presence.

“Tonality” is essential in Davies' compositions. He once said that, “I think it's very rare these days to hear a piece where you feel from bar one to the end that you're going through some kind of harmonic odyssey...I hope that this is something which eventually will become a possibility in large-scale symphonic thought again, and I try when I'm writing a piece to at least open doors in that kind of direction.”²⁶ Indeed, Davies tries every possibility to experiment with the use of harmony in his music. He said,

*there is no easy return to old tonality—I feel there can be no short cuts to a new musical simplicity by these means, but that tonality might be extended to furnish new methods of cohesion, if it is understood modally, and not necessarily in relation to a bass line, and as of potentially multiple musical significance at any given moment—then it need not reflect a unifying confidence of outlook characteristic of the greatest period of its former exploration, which would be inimical to contemporary experience.*²⁷

In regard to other of his compositions such as Symphony Nos. 3 (1984) and 4 (1989), Davies also remarks that listeners “will have an aesthetic experience when they hear these new pieces I'm writing which begins to sound as if the harmonic background thinking has got the same weight as Mahler or Mozart, and can be taken for granted in the same way.”²⁸ As Davies became a mature composer, he asserted in a 2006 interview that, “I have never thought of any of my music as other than modal or tonal.”²⁹

Although in *Mavis in Las Vegas* Davies does not resort to conventional harmonic progression, he explores tonal center in different sections with key-signature provided. This musical handling is one of Davies' typical composing traits and can be seen in many of his compositions. Throughout the music some tonal centers are easier to identify in some sections than others. Davies tends to focus on C major beginning at bar 7 and ends the composition with a C major chord at bar 259. In addition, tonic and dominant chords of different keys are emphasized to create sound effects; for instance, the bright repeating slot machine sound in C major tonic chord beginning at bar 7 (refer to Example 2) and walking-like style of D major tonic chord beginning at bar 54 (Example 4).

26. Stephen PRUSLIN and Peter Maxwell DAVIES, ‘Peter Maxwell Davies's Symphony No.4’, *The Musical Times*, vol. 130, no. 1759 (September 1989), pp. 520-521+523, at p. 520.

27. Peter Maxwell DAVIES, ‘Peter Maxwell Davies: Symphony No. 2, St. Thomas Wake’, Perf. BBC Philharmonic. Compact disc. Naxos 8.572349

28. PRUSLIN - DAVIES, ‘Peter Maxwell Davies's Symphony No.4’ (see note 25), p. 520.

29. Peter Maxwell DAVIES, “Composition questions answered - 1 of 4.” Maxopus.com, January 2006. (Accessed: 24 March, 2016).

http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=31

<Example 4>

The musical score for Example 4 is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Clarinet in B-flat, Bassoon, Contrabassoon, Trumpet, Trombone, and Snare Drum. The second system includes parts for Violin I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Contrabassoon. The score is marked with a tempo of *Allegro moderato* at 112 beats per minute. It features a *rit.* (ritardando) section followed by a *f* (forte) dynamic marking. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a more complex, syncopated rhythm. The snare drum provides a steady accompaniment. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Davies also experiments with other Western musical idioms in the composition. This includes a dry recitative operatic style of writing used in a section from bars 203-212 of the music. For example, simple, static chords in half-note values in harp, and whole-tone long sustaining note-values in strings are used to accompany a melody in oboe (Example 5).

< Example 5 >

The musical score for Example 5 is presented in two systems. The top system includes the Oboe (Ob.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (D.B.) parts. The tempo is marked 'Adagio' with a metronome marking of $\text{♩} = c.60$. The Oboe part features a melodic line with slurs and accents. The Harp part consists of simple, static chords in half-note values. The string parts (Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) feature long, sustained notes, some marked 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). The bottom system continues the same instrumentation and tempo, showing further development of the melodic and harmonic material.

Davies is certainly familiar with operatic writing since he wrote in his early career a few operas such as *Taverner* (1970), *The Martyrdom of St. Magnus* (1976), *The Fiddlers* (1978), *Resurrection* (1987). Two years before writing *Mavis in Las Vegas* he also composed an opera in two acts, *The Doctor of Myddfai* (1995).

His allusion to familiar conventional traditionals also includes a four-part harmonic-like setting in his organ section beginning at bar 68 in *Mavis in Las Vegas*. Although between the years 1972-96 there were only a few organ works written, he includes organ in his orchestra composition *Worldes Blis* and opera *The Doctor of Myddfai*.

He has also experimented with traditional four-part chordal writing style in many of his early compositions, including vocal works such as his motets. Indeed, this conventional style has become a usual preoccupation in many genres of his music for different musical contexts.

Throughout the composition, textures also create differences between sections. Linear and chordal textures are emphasized in different sections, serving different ideas and setting evocative images. Thin and thick textures with different instrumentation convey different events that Davies captures; for instance, the opening thin texture that emphasizes the first appearance of the solo *Mavis* theme in violin and the thick texture that leads to a grand ending of the composition.

The role of dynamic also plays an essential part in the composition. Different dynamic levels often occur at the end of a section and the beginning of a new section, showing sharp contrast between the two sections. An example can be heard at bar 67 where a section ends with forte and the next section begins with piano at bar 68 (Example 6).

<Example 6>

The image displays a page of a musical score for Example 6. It features multiple staves for various instruments: Flute (Fl.), Alto Flute (A. Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Con.), Trumpet (Tpt.), Keyboard (Kbd.), Violin (Vln.), and Double Bass (D.B.). The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). A specific instruction for the Keyboard part reads: "Organ, ready, with extreme wobble E 4". There are also some circled markings, possibly indicating a section or measure.

Nevertheless, at times Davies also uses dynamic to prepare for the arriving of the next section, despite the fact that different musical characters are employed distinguishing the two sections. For instance, the *pianissimo* dynamic at the end of the solo Mavis melodic line at bar 92 prepares for the arrival of the next section that keeps the same dynamic level at bar 93. The dynamic of the solo Mavis melody is planned to set up the coming of the Caesar's Palace section in the music.

Other connecting ideas include Davies' use of the Mavis melody as transitional material, to get from one section to another. An example can be heard beginning at bar 87 where a short section that contains only a variation of the Mavis theme functions as transition material leading to a new section beginning at bar 93. Similar handling also occurs at bar 119, where there is a variation of the Mavis theme leading to a different section at bar 124. This musical treatment brings to mind the

idea in Mussorgsky's *Pictures at an Exhibition*, where the opening melody connects the ten pieces.

Although each section has its own distinctive music characters, one section is continuous to another, with one occasionally encountering a gradual slow in tempo marked *ritardando* (*rit.*) at the end of a section, indicating that a change of section is arriving. This can be found towards the end of sections at bars 189 and 153, and also in the transition section of variation of the Mavis theme at bar 122. Different tempo is also often indicated not only to provide contrast between sections that depict Davies' description of locations and different moods, but it also aims to gradually increase forward momentum as the music progresses. More significant, though, Davies makes indicative use of *Lento* in the music; this tempo is employed only when highlighting the opening Mavis theme and reinforcing the return of its variations in the development section, making its role differ from other sections and catching the attention of listeners.

Davies designs a grand conclusion with a long pause on whole-note value in pianissimo (*pp*) at bar 258, gradually increasing the dynamic to fortississimo (*fff*), and concludes with an accent on a downbeat eighth-note, leaving the rest of the bar in silence as if it is his intention to keep the joyful mood. It is not quite a typical style of Davies to end the entire composition with only a short-note value; only one other piece with such handling is his Naxos Quartet No. 9 (2006). The short-note value idea may have derived from some 18th and 19th centuries composers that Davies admired. He once claimed that "I've always, always, always kept my sights on Beethoven, Mozart, Haydn."³⁰ Indeed, many of Davies' works bear an active, conscious relationship with early Western music tradition. This eighth-note value on strong beat conclusion in *Mavis in Las Vegas* can also be heard in some of Haydn's String Quartets such as No. 3 in B-flat Major, op. 64, No. 1 in G Major, op. 54, No. 2 in C Major, op. 54 and Beethoven's String Quartet No. 10, op. 74 and No. 13, op. 130.

Conclusion

Mavis in Las Vegas not only demonstrates Davies' power of imagination, but also his embrace of different music cultures that he encountered. Although stylistically incoherent, the composition is unified by a "message" Davies intended to share with and communicate to his listeners. Indeed, different characteristics in sections evoke Davies' description of his memorable trip. Unity is

30. Jeremy SIEPMANN, 'On Wings of Song: Peter Maxwell Davies talks to Jeremy Siepmann', Naxos, 1 July 2012 (Accessed: 7 January 2016)
<http://www.naxos.com/news/default.asp?op=997&displayMenu=Interviews&type=2#>

madenot only through the use of the Mavis theme and its variations, but also Davies' design of a narrative thread that notates the gradually changing landscape he encountered. It is apparent that a different goal-directed design in this composition is established. This also reveals Davies as a good “storyteller” and “narrator” through his creativity and flexibility in compositional treatment.

Not only is orchestra palette in some sections extended by the inclusion of instruments such as the banjo and flexatone, but Davies also illustrates a variety of ideas and styles that give the orchestral sound a lightness appropriate to the nature of the piece. Tempo, dynamics, textures and musical gestures are skillfully designed to achieve the purpose in his music description. Although not all music vocabularies and idioms introduced are equally significant in Davies' typical style, they nevertheless help to generate the creative process of the composer.

With greater feeling for the communication purpose with the general listening public, Davies has created a content in favor of being more approachable. This includes his lyrical melodies and pop musical idioms. Throughout the composition Davies places emphasis not only on the abstract musical interpretation of his memories of Las Vegas, but also local music culture of the country. He seeks to capture the musical styles and instruments that are associated with North America. This can be heard in his jazzy with blues-notes solo Mavis theme, minimalist static sound texture, and many other features that create sound imaginary in relation to location.

The “Classical” aspect of Davies' creative personality is seen in his flexibility in introducing a sonata-like structure and a rounded binary form that are not restricted to the traditional composition procedure. The sonata-like structure here is an act of “allusion” to the traditional forms. The conclusion of the piece can also be traced through some works of early composers such as Haydn and Beethoven. Davies' capability of combining different styles of genres is also illustrated in the composition. Melodies with less leaps, which derive from the idea of traditional lyrical vocal style, are used. His melody-dominated homophonic texture and dry recitative style of accompaniment reflect his approach to traditional Western art musical idioms.

Mavis in Las Vegas reveals the productivity and creativity in musical language of the composer. Along with his American and Western classical styles, Davies demonstrates a different approach in his light musical writing. Indeed, Davies is constantly searching for ideas and creative imagination. In this composition, he has created a work that is unique in his own output; the composition is not only fun and enjoyable, but also demonstrates how Davies communicates with his audience by introducing and recalling some significant places of Las Vegas.

References

- Berkeley, Michael "Mr. Unstoppable." *The Guardian*, 9 March 2004.
<http://www.theguardian.com/music/2004/mar/09/classicalmusicandopera3> (accessed: 12 August, 2015)
- Charlotte, Higgins. "Peter Maxwell Davies hits out against Damien Hirst, the universe and everything." *The Guardian*, 8 October 2008.
<http://www.theguardian.com/culture/charlottehigginsblog/2008/oct/08/classicalmusicandopera> (accessed: 12 August, 2015).
- Davies, Peter Maxwell. "Composition questions answered - 1 of 4." *Maxopus.com*, January 2006.
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=31 (accessed: 24 March, 2016).
- _____. "Composition questions answered - 3 of 4." *Maxopus.com*, January 2006.
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=33 (accessed: 24 March, 2016).
- _____. "Composition questions answered - 4 of 4." *Maxopus.com*, January 2006.
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=34(accessed: 24 March, 2016)
- _____. "Keynote speech given at the ArtMusFair 2009 Manifesto briefing, Glasgow." *Maxopus.com*, October, 2009.
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=69(accessed: 24 March, 2016)
- _____. "Composer's Note: Purcell: Fantasia and Two Pavans." *Maxopus.com*.
http://www.maxopus.com/work_detail.aspx?key=194 (accessed: 3 May, 2017)
- _____. "Peter Maxwell Davies: Symphony No. 2, St. Thomas Wake." Perf. BBC Philharmonic. Compact disc. Naxos 8.572349
- Duffie, Bruce. "Sir Peter Maxwell Davies: A Conversation with Bruce Duffie." Fall 1985.
<http://www.bruceduffie.com/pmd.html> (accessed: 8 August, 2016)
- Grimshaw, Jeremy. "Peter Maxwell Davies: Mavis in Las Vegas, Theme and Variations for Orchestra, J. 287." *Allmusic*.
<http://www.allmusic.com/composition/mavis-in-las-vegas-theme-and-variations-for-orchestra-j-287-mc0002423061>(accessed: 27 April, 2017)
- Hewett, Ivan. "Peter Maxwell Davies: The Old Rebel has a New Cause." *The Telegraph*, 6 June, 2012.
<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/9314713/Peter-Maxwell->

- Davies-The-old-rebel-hasa-new-cause.html(accessed: August 13, 2015)
- _____. “Sir Peter Maxwell Davies obituary.” *The Guardian*, 14 March, 2016.
<http://www.theguardian.com/music/2016/mar/14/sir-peter-maxwell-davies-obituary>(accessed:17 March, 2016)
- Howard, Ali. “Sir Peter Maxwell Davies on his 40-year Love Affair with the Orkney Islands.” *Heraldscotland.com*, 1 August, 2011.
http://www.heraldscotland.com/arts_ents/13033752.Sir_Peter_Maxwell_Davies_on_his_40_year_love_affair_with_the_Orkney_Islands/(accessed: 13 August, 2015)
- Jones, Nicholas. “Towards the Symphonic Odyssey.” *Maxopus.com*, January 2000.
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=64 (accessed: 5 June, 2017)
- _____. “Conversation between Max and Nicholas Jones.” *Maxopus.com*, April 2007.
http://www.maxopus.com/resources_detail.aspx?key=30(accessed: 24 March, 2016).
- Moss, Stephen. “Sounds and Silence.” *The Guardian*, 19 June, 2004.
<http://www.theguardian.com/music/2004/jun/19/classicalmusicandopera.proms2004>(accessed:12 August, 2015)
- Pruslin, Stephen and Peter Maxwell Davies, “Peter Maxwell Davies's Symphony No.4.” *The Musical Times*, vol. 130, no. 1759 (September 1989), 520. (520-521+523)
- Serotsky, Paul. “Maxwell Davies (1934-) - Mavis in Las Vegas.” *Musicweb*.
http://www.musicweb-international.com/Programme_Notes/maxwell_lasvegas.htm
 (accessed: 26, April, 2017)
- Siepmann, Jeremy. “On Wings of Song: Peter Maxwell Davies talks to Jeremy Siepmann.” Naxos, 1 July 2012
<http://www.naxos.com/news/default.asp?op=997&displayMenu=Interviews&type=2#>
 (accessed: 7 January 2016)
- “Sir Peter Maxwell Davies, composer – obituary.” *The Telegraph*, 14 March, 2016.
<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/12159467/Sir-Peter-Maxwell-Davies-composer-obituary.html>(accessed: 17 March, 2016)
- “Talking to Composer Sir Peter Maxwell Davies and Conductor Christopher Austin at the Livorno Music Festival.” *Livornonow*, August-September, 2013.
http://www.livornonow.com/talking_to_composer_sir_peter_maxwell_davies_and_conductor_christopher_austin_at_the_livorno_music_festival (accessed: March 31, 2016)

弦樂四重奏 《雨季不再來》 創作理念

The Musical Ideas in my String Quartet *Gone with the Rainy Season*

鄭宇彤

CHENG, Yu- Tung

國立臺北藝術大學音樂研究所碩士生

M.M. Student from the Music Department, Taipei National University of the Arts

摘要

《雨季不再來》為一弦樂四重奏作品，在此雙樂章作品裡嘗試作出具方向性的音樂，試圖打破先前創作歷程裡習慣的靜態、類似極限音樂的寫作方式。曲名取自三毛年輕時期散文集《雨季不再來》；它是三毛在到馬德里這個悲傷透了的城以前所寫的。

縱然音樂具有其本身的含義，但在情感上，此曲欲表達悲傷、失去所愛和無法言喻之悲慟。三毛作品《星石》裡曾描述荷西過世後她重回馬德里，奇遇陌生大鬍子男亞蘭，甚是投緣；但在電影院外遇見了讀者提起往事，不得不向亞蘭提起：「亞蘭，讓我很快地告訴你，我從前有個好丈夫，七年前水裡的意外死了，不是想隱瞞而是你再一天就走，不想講這事，是屬於我個人的——」。

創作理念

此曲音樂中的方向性為對比概念，無方向性的音樂形成才能對比出有方向性的音樂；而如何在此雙樂章作品裡塑造方向性？前樂章主要的嘗試在於音高伴隨對位線條及音色；而後樂章以強音試圖使此長程性聆聽的方向性被聽見。

第一樂章

音高：B → C

第一小節開始音高奠基在 B 音，在歷經 13 小節，由拋弓及類似拋弓技巧的短小跳音姿態與長音構成之動機的闡述，將音高導進至 C 音（mm. 14）形成序奏並開始第一部份。

音高：E → F#

第一部份開始後，音高逐漸離開 C 音，mm.25 短暫迅速出現 E 音至 F# 音，歷時兩拍，而後開始累積，再次以 10 小節闡述 E 音至 F# 音的過程。

音高：E ♭ → F

而在第二部分開始（mm.40）音高滯留於 F# 音同時也有 C 音，相對第一部份及序奏，此部分在音高上較為跳躍式，沒有先前級進上行的方向性。此部分的對位線條不同於第一部份以長音或顫音交織，而多為同步行進，如 mm.45 節奏形態同步外聲部間平行。最後音高部分在結尾處（mm.71）漸行走向 F 音，並曖昧於 E ♭ 與 F 二音，終停於 F 音。

第二樂章

透過強音出現在不同拍點的密集程度以及規律程度控制整樂章的方向性。樂章開頭由中提琴及大提琴奏出的第一層音樂，其型態在中提琴的去拍點節奏上，使聽眾在拍點上無著力點，隨著第二層第一、二小提琴聲部進行的不規律強音和短小動機的出現拍點，二者各自逐漸地轉為密集，形塑方向行進至 mm.23 嘎然停止，而在 mm.32 開始以聲部緊接姿態強調強音，連接第一部分音樂的再現，從零再次開始；而第二次的闡述以更短的時間累積二層次音樂的拍點不定感，而至 mm.50 先由第一、二小提琴聲部統一強音，接著中提琴跟進，最後剩下中提琴與大提琴歷時 6 小節的規律強音。

Gone with the Rainy Season

for string quartet

Mov. I

Yu-Tung Cheng
Sep. 2017

♩ = 60

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Musical score for measures 24-29, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, *p*, and *sf*, along with performance instructions like *sul pont.*, *ord.*, *pizz.*, *arco*, and *tr.*. Measure numbers 24, 25, 26, 27, 28, and 29 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 30-35, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *p*, *mp*, and *mf*, along with performance instructions like *tr.*, *ord.*, *pizz.*, *arco*, and *tr.*. Measure numbers 30, 31, 32, 33, 34, and 35 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 36-41, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, *mf*, *mp*, *sf*, and *p*, along with performance instructions like *tr.*, *ord.*, *pizz.*, *arco*, *sul C*, and *sul tasto*. Measure numbers 36, 37, 38, 39, 40, and 41 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 42-47, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *f*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *mp*, and *mp*, along with performance instructions like *ord.*, *pizz.*, *arco*, *tr.*, *ord.*, *pizz.*, and *tr.*. Measure numbers 42, 43, 44, 45, 46, and 47 are indicated at the start of their respective staves.

Musical score for measures 49-54, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *sf*, *p*, *mp*, *f*, *pp*, and *mf*. Performance instructions include *arco*, *pizz.*, and *mf*. The Vln. II staff has a '6' above a measure, and the Vc. staff has an 'arco' instruction above a measure.

Musical score for measures 55-61, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *pp*, and *sfz*. Performance instructions include *sul pont.*, *ord.*, *sul C*, and *sul G*. The Vln. I staff has a '6' above a measure, and the Vln. II staff has an 'ord.' instruction above a measure.

5

Musical score for measures 62-68, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *mp*, *sf*, *pp*, *f*, *mf*, and *ppp*. Performance instructions include *ord.*, *sul tasto*, *pizz.*, and *arco*. The Vln. I staff has a '6' above a measure, and the Vln. II staff has a '7' above a measure.

Musical score for measures 69-74, featuring four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, *mf*, and *ppp*. Performance instructions include *sul pont.*, *arco*, *pizz.*, and *mf*. The Vln. I staff has a '6' above a measure, and the Vln. II staff has a '7' above a measure.

6

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 49-54. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *f*, *sfz*, *mp*, *mf*, and *ff*. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II part provides harmonic support. The Viola and Cello parts have a rhythmic, pulsating accompaniment.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 55-60. The score continues with dynamic markings including *ff*, *p*, and *sfz*. The Violin I part features a melodic line with a *jeté* marking above it. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Cello parts continue with their rhythmic accompaniment.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello, measures 61-66. The score concludes with dynamic markings such as *fp*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *pizz.*. The Violin I part has a melodic line with a *jeté* marking. The Violin II part has a melodic line with a *jeté* marking. The Viola and Cello parts have a rhythmic accompaniment with a *pizz.* marking.

音樂創作與臺灣鄒族文化精神 《二元對立同心圓》之關係

Past Into Present: Cultural Forms of the Tsou and Self-Composition

文宏

WEN, Hung

國立臺北藝術大學音樂研究所碩士生

M.M. Student from the Music Department, Taipei National University of the Arts

摘要

一位創作者的靈感來源，可能是從語言、生活、居住環境，或者藉由其他事件啟發（文學、電影、詩），但不可忽略：文化。對筆者而言，文化是創作者血緣的連結，是一種「知其然，而不知其所以然」的潛在意識，它悄悄影響創作者思考方式，每一位創作者也因文化背景不同而各具特色。身為 21 世紀的鄒族青年，傳統文化教導來自父親及長輩們口傳心授，舉凡神話傳說、祭儀禁忌、傳統歌謠皆成為成長中的文化養分，並漸漸形塑自身文化自信與認同感；同時也反思傳統文化對當代原住民意義及何以自身專業傳承文化之美。

在原住民鄒族文化中，音樂不是一項獨立議題，而是社會活動的副產品。傳統鄒族社會中，音樂融合於祭典、舞蹈、婚喪習俗等社會活動；因此，要理解鄒族音樂文化精神，一定要先認識鄒族文化，包含語言、神話、信仰、歷史，從中學習鄒族人如何理解「鄒人」、「群體」、「自然」及將上述觀念延續到生活中「倫理」、「禁忌」、「狩獵」、「建築」、「音樂」等。此篇論文乃是透過研究臺灣鄒族文化精神：「二元對立同心圓」，並將其心得詮釋、轉化於音樂創作，為鄒族音樂及自身創作注入新養分。

二元對立同心圓

王嵩山老師在研究鄒族文化過程中，發現其集體知識常以一個主體加上數個客體組成，老師將此現象以「二元對立同心圓」稱之，其舉例如下¹：

部落組織	一個大社 + 數個小社
政治組織	一個頭目 + 數個長老
軍事單位	一個征帥 + 數個壯丁
信仰觀念	一個天神 + 數個眾靈
血親關係	一個氏族 + 多個家族 一個家族 + 收養依親
空間觀念	男子聚會所 + 數個家屋 一個主屋 + 附屬屋舍、祭儀之屋 長方形主屋中心「灶」+ 四角床鋪位置
祭典儀式	一個領唱 + 合唱 / 群唱

筆者試著將「二元對立同心圓」拆解成「二元」、「對立」、「同心圓」三個名詞理解：二元，主張兩個獨立的物質或非物質，是「二元對立同心圓」之基本單位：男與女、日與夜、人與靈、外與內、(外內可理解成傳統家屋以石頭砌成矮牆區分屋外屋內，也指部落內外空間關係)、水源與部落、部落與獵場…等，每一個二元主體都是獨立且形象分明。從二元基本單位加入「對立」，使其以一個主體加上數個客體彼此抗衡，如上表所示，男女組成血親關係；家族、宗族組成政治、軍事單位；日夜、人靈形塑信仰精神，家屋、獵場、水源、部落建構空間主屬觀念，這些對立沒有造成毀滅是因其集體指向「中心」，中心可以是家族中的父親、族長，延伸至長輩、頭目、祖先，最終指向天神，每年戰祭的舉行在過去除了是出草前的祈禱外²，更重要的是加強中心凝聚力之大型集會活動。在二元對立同心圓邏輯下，從對中心的效忠與服從建立族人基本價值，其強調每個二元對立以「共識式」的溝通方式，達到鄒族社會整合之目的。

《二元對立同心圓》之音樂轉化與筆者創作運用

在西方作曲技巧上，筆者直接想到的是「對比」手法，或者類似協奏曲的大單位與小單位的對抗。樂曲中的一個素材的進入、插入、發展、消逝以及它與另一個素材的呼應、干

1 《過去就是就是現在—當代阿里山鄒族文化形式的社會建構》有完整之二元互補範疇表，頁 164-166，本表格是筆者的舉例。2003。

2 出草是臺灣原住民族文化特有習俗，即指獵首，成功獵首之男子在部落中受到族人尊敬。

擾、磨合都可以視為對比的手法。有趣的是，對比素材的進入在當下可能是一個突兀，若放大到整首曲子當中，它又是融合在其中，毫無違和；就像太極一樣，陰陽互不相同，只有將陰陽合而為一，「圓」才會完整。

以作品《Square》方形為例，曲式為序曲加上三段式(A,B,C)組成：序曲及A段由預置雙簧管獨奏加上現場雙簧管演奏而成，B、C段則插入鋼琴，為二重奏姿態。三段風格迥異，整首樂曲使用相同 12-tone row (下圖 請參見 連結檔文章音列圖 https://drive.google.com/open?id=1ck3wSa_kV19O8S4VvOnwryM9hDutDZfG)



筆者以此音列當作基本動機，並借 pitch-class set 的概念加以變化，使三段風格相異，但卻來自相同音高結構。

在音樂時間設計上，A 段和 C 段是直線性時間，前者由散板入拍到急板，後者反之；B 段則是相對 A、C 段靜止的時間，總共分為五小段 (譜上數字 1,2,3,4,5)，中間另有三個插入段 (譜上英文字母 a,b,c)，鋼琴節奏動機來自鄒族戰祭迎神曲中，音高旋律構成的長、短律動，筆者將此律動變化成不同長、短符值的節奏組合，並與 oboe 的節奏素材相互問答。

整首樂曲充滿音高、節奏、音樂時間的對比，藉以抒發自身與母文化的忽近忽遠：「近」是天生的血緣和音樂的直覺，「遠」是筆者持續向母文化學習的進行式與反思。而 B 段也與 A、C 段達成整首曲子的忽近忽遠：「近」是在整首樂曲中，oboe 的音高結構皆來自相同的 12-tone row matrix，「遠」則是 B 段鋼琴的加入，以及其使用方式、和聲、旋律上的非序列化，上述的遠近關係是筆者用來表現「二元對立同心圓」的創作手法。

「二元對立同心圓」社會意識以一個主體加上數個客體在同心圓裡彼此對立與共識，《Square》將此精神作為核心價值，並以對比技法呈現，試圖與傳統文化對話並營造「鄒」式的音樂時間。

➤ Instrumentation

1. 雙簧管 (竹片音色偏輕、亮，帶有鼻音感)，部分樂譜需事先錄音。
2. 鋼琴

➤ 關於 Score

《Square》有兩種譜面，電腦譜面表示此樂段速度嚴謹，伴隨拍號及速度指示，需照指

示演奏，且詮釋受譜上力度、表情術語控制。手寫譜面則是較自由速度且抒情性強，沒有拍號，只有相對符值長短，詮釋空間大。B 段 oboe 須看分譜演奏，譜上標示 a.b 為手寫段落，其餘是電腦打譜，piano 則看手寫總譜，需照譜面上標示的演奏方式進行。

➤ 關於 Recorded Oboe

1. 雙簧管需在第一次拿到樂譜練習時錄音，盡可能離演出時間越早越好。
2. 譜面標題為 recorded- 序、Recorded-A 和 Recorded-C，共錄製 3 軌。

序

$\text{♩} = 90 = 1 \text{ 秒}$ (預置 oboe 搖紋伎, 演奏者再出場, 可閉音)

Re. ob. mp (安靜的, 無人知道的) (完全安靜)

R. o. mf p ff mp mf

Lie. ob. mf p ff mp mf

R. a. mp p

L. o. p $accel$

R. o. mf mp p

L. o. $tr. (c)$ $tr.$ $A tempo$ $coll.$ (休息, 5秒換A段)

Score

A

R.W.

♩ = 50-60

悠遠的 吟唱古調的

Oboe

mf

6 mp

11 pp f mp p

16 f mp p

21 pp f p

26 mp mf

30 與野獸追逐 sfpp sf p mp

34 5

2

A

38 *f* *p* *mf* *mf* *p*

42 *mp* *mf* *sfz mp*

46

50 *f*

55 發現山中湖泊小憩 *ff* *f*

61 *mf* *mp*

67 *p* *pp*

73 *p* *rit.* *ppp* *a tempo* *pp*

Detailed description: This is a musical score for a single melodic line in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures 38 through 73. Measure 38 starts with a dynamic of *f*, followed by *p*, *mf*, and *mf* with a triplet of eighth notes, and ends with *p*. Measure 42 features a crescendo from *mp* to *mf*, followed by a dynamic shift to *sfz mp*. Measure 46 is a continuation of the melodic line. Measure 50 begins with a dynamic of *f*. Measure 55 includes the Chinese text '發現山中湖泊小憩' (Discovering a small lake in the mountains) and dynamics of *ff* and *f*. Measure 61 starts with *mf* and includes a triplet of eighth notes, followed by a dynamic shift to *mp*. Measure 67 begins with a dynamic of *p* and ends with *pp*. Measure 73 starts with *p*, includes a *rit.* (ritardando) section with *ppp* dynamics, and concludes with *a tempo* and *pp* dynamics.

Score

Record-A

R.W.

B

Score

① 1秒 = J.70 ② 音需至少反覆三次，
 在電聲 abc 對在一起時可
 級反覆。

③ 一定要對在一起的地方

(漫無目的地方) 10 秒

abc 為一層位旋律中間的轉折
 及 4.1 是無轉折，滑上音階時，
 某結尾皆不寫 abc 則應，為
 中標到半開放的音階！

pp (你唱的) mp P ff

piano 聽見 abc 則用 P

Piano 主要是無轉折音階
 及結尾無轉折性，可自由發揮
 寫到 1.1，而 abc 對在一起，則自由。
 為中標到半開放的音階！

rit. ----- A tempo

mp (你唱的) P ff

④ 需與 piano 有眼神交流，
 準備換段。

⑤ 直接下去不停頓。
 (暗指上拍子算)

(瓶子的，造家的，神拉貨的)

mp P mp P

⑥ 直接下去不停頓。
 (暗指上拍子算)

(好情的，惆悵的)

mp P mp P

⑦ (在花園散步的蝴蝶)

abc mp P ff

piano mp P ff

慢慢比漸強 -----

B

(No pedal)

pp

p

mp

p

ppp

pp (保持音量不削弱)

Score

C

R.W.

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Oboe

Piano

7

13

19

22

mp

f

p

mf

2 C

27 *mp*

32 *p* **2**

38 *mp*

43 *p* *pp*

49 *mf*

55 *f* *mp* *mf* *p*

61 *mp* *p* *pp* *rit.*

61 *pp*

Score

C-record

R.W.

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Oboe (play hard and clear)

f slap tongue with reed

Andante

f *espress.* *mf* *mp*

p *mf*

「關渡音樂學刊」徵稿細則

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

一、緣起

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

二、徵稿內容

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

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

三、投稿規定

- (一) 來稿須為未曾以文字形式正式發表之論述，且內容必須符合格式規定（譯稿除外），其內容若涉及第三者之著作權（如譯稿原文、圖、表、樂譜及長引文等），作者應依著作權法相關規定向原著作權人取得授權。
- (二) 投稿內容不得有侵犯他人著作權或商業宣傳之行為，其法律責任由作者自行負責。
- (三) 須附中英文摘要與關鍵詞；中英文摘要字數以 300 字以內為原則，關鍵詞則各以五個為限。

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

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

- (一) 文稿一律橫向排列，並註明頁碼。內文 12P 新細明體，左右對齊；封面及各級標題為標楷體，題目 20P，主標題 16P，次標題 14P，其餘類推。
- (二) 論文首頁須附中英文題目，並附中英文摘要與關鍵詞（置於正文之前）。
- (三) 標題編號：
 - 文章標題層次統一如下
 - 壹、
 - 一、
 - (一)
 - 1.
 - (1)
 - ①
 - A
 - a
- (四) 圖版、插圖及表格：
 - 1. 圖表名的位置：圖名、圖註在圖下方；表名在表上方，表註在表下方。
 - 2. 圖表寫法：圖 1，圖 1-1；表 1，表 1-1。
- (五) 圖表製作必須清晰，圖表中所有字體以打字體完稿，並附有明顯的編號、標題及出典說明，否則不予受理。
- (六) 註釋採隨頁加註，文中引用書目採 MLA 或 Chicago 格式，如：（溫秋菊 1994: 24），並將引用文獻書目等列於文末。
- (七) 參考 / 引用文獻以直接引用為限，並依作者、年代、〈篇名〉、《書名》、版次、頁數、出版地、出版者等項，依序明確標示。為求文獻統一，所有年份標示以西元為主。書目寫法舉例如下：

1. 單一作者書目：
溫秋菊，1994，《台灣平劇發展之研究》，台北：學藝出版社。
2. 期刊：
潘汝端，2008，〈北管細曲〈昭君和番〉聯套之文本與音樂結構初探〉，《關渡音樂學刊》9：45-90。
3. 網頁：
Nettl, Bruno. Folk Music. Encyclopedia Americana. Grolier Online <http://ea.grolier.com/cgi-bin/article?assetid=0161030-00> (accessed December 11, 2006)

五、投稿辦法

- (一) 請於音樂學院網站上的《關渡音樂學刊》一欄下載「投稿資料表」(含中文題目、摘要及作者基本資料) (<http://www.tnua.edu.tw/~musiccollege/>)，於截止日前(2月底或9月15日)以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收。
- (二) 請備齊 1. 全文電子檔 (PDF 檔及 WORD 檔各一份，含中英文摘要、關鍵字)、2. 著作財產權授權同意書 (請另寄紙本)，及 3. 作者簡歷 (2, 3 項請於上述網站下載) 等，於全文截稿日前 (3 月底或 10 月 15 日) 以 email 傳至 schoolofmusic@music.tnua.edu.tw 關渡音樂學刊編輯委員會收；或用光碟片寄至「關渡音樂學刊編輯小組」收 (請註明「關渡音樂學刊」論文稿件)，地址如 (四)。
- (三) 投稿請務必自留檔案。
- (四) 受稿及聯絡處：
11201 台北市北投區學園路 1 號
國立臺北藝術大學音樂學院辦公室「關渡音樂學刊編輯小組」
email：schoolofmusic@music.tnua.edu.tw
電話：+886-2-2896-1000 # 3002
傳真：+886-2-2893-8856

六、審稿與刊登

- (一) 所有投稿論文需經「學刊編輯委員會」推薦之各領域專門審查者評鑑通過，並經編委會正式決議通過後始得登載。審查基準以 1. 原創性 2. 前瞻性 3. 發展性 4. 理解性等為原則。

- (二) 審查結果分為：「極力推薦」、「推薦，建議稍作修改」、「大幅修改後再議」（視再審結果而定）、「不予推薦」四項，再經本刊編輯委員會複審通過後，始得刊登。不論審查結果為何，均會通知投稿者。
- (三) 本刊編輯委員會對稿件有刪改權，如作者不願刪改內容，請事先說明。
- (四) 本刊物採用稿件恕不另支稿酬，於出版後酌贈當期學刊三份、抽印本二十五份。

七、出刊及投稿期限

本學刊為半年刊，每年 1 月與 7 月出刊。

1 月出刊：「投稿資料表」截止日期為 9 月底，全文截止日期為 10 月底。

7 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。

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

國立臺北藝術大學《關渡音樂學刊》投稿資料表

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

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

著作財產權授權同意書

本人 _____ 同意

論文名稱：

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

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

本同意書為非專屬授權，本人對本著作擁有著作權。

此致

國立臺北藝術大學

立同意書人：

(請簽名)

身份證字號：

戶籍地址：

通信地址：

電 話：

傳 真：

E-mail：

中 華 民 國

年

月

日

關渡音樂學刊 第 27 期

Kuandu Music Journal, No.27

發行者 蘇顯達

編輯者 音樂學院學術研究與出版編輯委員會

出版者 國立臺北藝術大學音樂學院

11201 臺北市北投區學園路 1 號

電話：02-2896-1000 轉 3002

傳真：02-2893-8856

主編 馬定一

執行編輯 楊懷玉

英文諮詢 陳宜貞

封面題字 張清治

封面設計 梁健濠

排版 日日昌科技印刷有限公司

印刷 日日昌科技印刷有限公司

國內售價 400 元

Dean

SU, Shien-Ta

Editor

Editorial Committee of Kuandu Music Journal

Publisher

School of Music, Taipei National University of the Arts

No.1, Xueh-Yuan Rd., Beitou, Taipei City, 11201, Taiwan

Tel : +886-2-2896-1000 ext 3002

Fax : +886-2-2893-8856

Editor in Chief

MA, Ting-Yi

Executive Editor

YANG, Huai-Yu

English consultant

CHEN, Yi-Chen

Title Calligrapher

CHANG, Ching-Chih

Cover Design

LEONG, Kin Hou

Typeset

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Printer

Nisshin Chang Technology Printing Co., Ltd.

Price

NT\$ 400

版權所有 翻印必究

2018 年 2 月

Copyright ©2018 by School of Music, Taipei National University of the Arts. Printed in Taiwan, ROC.

ISSN 1814-1889



閩渡音樂學刊