

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》之作品研究

A Study on Guo, Zhi-Yuan's Sonatina for

Clarinet and Piano



研究生：陳昇愷

指導教授：魏心怡 博士

中華民國一〇五年十二月

# 東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：陳羿愷

郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》之作品研究

**A Study on Guo, Zhi-Yuan's Sonatina for  
Clarinet and Piano**

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：魏心怡 指導教授

邱佩珊

楊育慈

中華民國一〇五年十二月

# 摘要

台灣作曲家郭芝苑(1921-2013)，為近代重要的台灣作曲家之一，一生為了發揚及推廣台灣音樂而聞名，此首《豎笛與鋼琴奏鳴曲》是他唯一寫給單簧管及鋼琴的作品，也是少數雋永，且出自於台灣作曲家的器樂作品之一。

此作品運用台灣的南管音樂，與西方音樂的作曲技法做結合，本文從郭芝苑生平背景的深入了解，進而得知他的作曲風格特色以及傳統音樂如何影響他的創作人生與理念。筆者也淺談及介紹與曲目相扣的南管音樂，透過繪畫美學的角度，探究了兩個藝術之間的互相關聯，以及如何在此樂曲中呈現，再經由樂曲分析、動機運用等，加以分析此首曲目當中的作曲技法

# 凡例

一、「豎笛」為較通俗的樂器名稱，因此筆者在文中行文以學名「單簧管」稱之，但為了尊重作曲家的命名，因此在提到曲目名時，以《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》稱之。

二、單簧管屬於移調樂器，筆者在文中都是以實際音高來作論述，例如下面譜例，最上面的聲部為單簧管旋律，譜上的音高為 D-E-D-B，但單簧管為 B<sup>b</sup> 樂器，因此筆者會以實際音高 C-D-C-A 來作論述。



三、由於工尺譜較不普遍，為了方便閱讀，因此文中筆者不用南管工尺譜，而以五聲音階「宮商角徵羽」來做說明。

南管工尺譜	乂	工	六	士	一
中國音階	宮	商	角	徵	羽
西方唱名	Do	Re	Mi	Fa	Sol

# 目次

## 第一章 緒論

第一節 研究背景.....	1
第二節 研究動機.....	1
第三節 研究目的.....	2
第四節 研究方法與範圍.....	2
第五節 文獻探討.....	2

## 第二章 郭芝苑的創作人生

第一節 郭芝苑之生平背景.....	4
第二節 郭芝苑之音樂特色.....	12

## 第三章 台灣南管音樂之淺談與探討

第一節 台灣南管音樂的起源與郭芝苑的淵源.....	14
第二節 台灣南管音樂與繪畫點線美學之研究.....	29

## 第四章 創作背景、樂曲分析與演奏詮釋

第一節 《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》創作背景.....	26
第二節 第一樂章之樂曲分析與演奏詮釋.....	27
第三節 第二樂章之樂曲分析與演奏詮釋.....	49
第四節 第三樂章之樂曲分析與演奏詮釋.....	66

結語.....	82
---------	----

參考文獻.....	86
-----------	----

附錄-音樂會節目單.....	88
----------------	----

# 附表目次

【表一】 郭芝苑重要曲目表.....	10
【表二】 各樂章重點比較表.....	83

## 附譜目次

【譜例一】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 1-4 小節.....	28
【譜例二】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-8 小節.....	29
【譜例三】	郭芝苑《六首台灣南管調》，第二首「將水」，第 1-4 小節.....	29
【譜例四】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 9-10 小節.....	30
【譜例五】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 11-12 小節.....	31
【譜例六】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 13-14 小節.....	31
【譜例七】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-6 小節.....	33
【譜例八】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 15-19 小節.....	33
【譜例九】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 19-24 小節.....	35
【譜例十】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 7-8 小節.....	35
【譜例十一】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 25-33 小節.....	36
【譜例十二】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 34-43 小節.....	38
【譜例十三】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 6-7 小節.....	39
【譜例十四】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 43-49 小節.....	40
【譜例十五】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 50-57 小節.....	41
【譜例十六】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 58-59 小節.....	42
【譜例十七】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 7-8 小節.....	42
【譜例十八】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 60-61 小節.....	43
【譜例十九】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-6 小節.....	44
【譜例二十】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 15-16 小節.....	44

【譜例二十一】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 61-62 小節.....	44
【譜例二十二】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 69 小節.....	45
【譜例二十三】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-6 小節.....	45
【譜例二十四】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 69-77 小節.....	46
【譜例二十五】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 24-25 小節.....	47
【譜例二十六】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 21-24 小節.....	48
【譜例二十七】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 15-17 小節.....	48
【譜例二十八】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 11-12 小節.....	48
【譜例二十九】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 1-3 小節.....	49
【譜例三十】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 1-4 小節.....	49
【譜例三十一】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-9 小節.....	50
【譜例三十二】	郭芝苑《六首台灣南管調》，第五首「送哥」，第 3-6 小節.....	51
【譜例三十三】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-9 小節.....	52
【譜例三十四】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-9 小節.....	53
【譜例三十五】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-5 小節.....	54
【譜例三十六】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 10 小節.....	54
【譜例三十七】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 10-15 小節.....	54
【譜例三十八】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 7-16 小節.....	56
【譜例三十九】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 16-22 小節.....	57
【譜例四十】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 21-27 小節.....	58
【譜例四十一】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 15-27 小節.....	60
【譜例四十二】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 36-51 小節.....	61
【譜例四十三】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 50-58 小節.....	62
【譜例四十四】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 57-63 小節.....	64
【譜例四十五】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 64-68 小節.....	65
【譜例四十六】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 1-4 小節.....	66
【譜例四十七】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 1-4 小節.....	68
【譜例四十八】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 5-17 小節.....	69
【譜例四十九】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 3-4 小節.....	70
【譜例五十】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 17-25 小節.....	70

【譜例五十一】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 25-30 小節.....	71
【譜例五十二】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 25-32 小節.....	72
【譜例五十三】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 33-50 小節.....	74
【譜例五十四】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 49-62 小節.....	76
【譜例五十五】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 61-76 小節.....	78
【譜例五十六】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 77-92 小節.....	80
【譜例五十七】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 4-6 小節.....	84
【譜例五十八】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-6 小節.....	84
【譜例五十九】	郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 1-4 小節.....	84

## 附圖目次

【圖一】	郭芝苑獨照.....	4
【圖二】	1938年6月，口琴樂團在錦誠中學禮堂預演.....	5
【圖三】	1943年，郭芝苑與朋友一起拜訪江文也.....	6
【圖四】	1965年4月2日，「製樂小集」第五次發表會.....	7
【圖五】	1977年3月，鳳飛飛的第一張專輯.....	8
【圖六】	1986年4月24日，青少年歌劇《牛郎織女》在法國沙朗通(Charenton)劇院的演出謝幕照.....	8
【圖七】	南管館閣活動.....	15
【圖八】	日治時期蓬萊閣的藝妓.....	16
【圖九】	以南管祭祀神明的畫面.....	17
【圖十】	苗栗縣行政區劃圖.....	17
【圖十一】	王維，長江雪景圖(局部).....	21
【圖十二】	李思訓，江帆樓閣圖.....	21
【圖十三】	上四管.....	22
【圖十四】	十音(上四管加下四管).....	22
【圖十五】	大甲媽祖繞境進香活動(2012年3月攝).....	66

# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究背景

台灣的音樂環境一直都是以西方音樂為主流，多年來，在面對西方音樂浪潮，台灣的本土音樂漸漸被邊緣化，舉凡國內大大小小的古典音樂會，百分之八十至九十，都是以西方古典音樂為主。而在一次音樂會，接觸到郭芝苑這位台灣作曲家，閱讀相關資料後，頓時體悟到台灣傳統音樂正在消失，他曾說過：「你們知道台灣以前也有很美的音樂嗎？」，可以見得郭先生對於傳統音樂的熱愛，以至於將生命奉獻於台灣本土音樂的發展和傳承。而郭芝苑這首《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，巧妙的將台灣傳統音樂融合於西方作曲手法，讓台灣傳統音樂有了新的生命，創意的手法，使其成為一首雋永的作品。

### 第二節 研究動機

筆者吹奏單簧管這麼多年來，一直以來都只練習和演奏西方的曲目，沒有嘗試接觸過台灣作曲家的作品，首次在聆聽這首曲子時，一聽到旋律就意識到這是屬於台灣本土的單簧管曲目，內心便有了一股悸動，讓在這片土地成長的筆者，對這首曲子有非常強烈的親近感及感動。深入了解後才知道是郭芝苑的作品，更驚訝地得知，原來這位大師級人物跟筆者住在同個鄉鎮當中，當時就決定有機會一定要親身接觸這首屬於台灣的樂曲。

### 第三節 研究目的

此首台灣作曲家郭芝苑的作品，雖然規模不大，不過卻是一首創意且精緻的小品，為了使自己更深入了解此首曲子，並能在詮釋上達到作曲家所要表達的意境，更希望能發揮一點影響力，藉由論文探討讓人能認識到這首台灣的音樂作品，也同時意識到台灣傳統音樂之美。

### 第四節 研究範圍與方法

本文主體為三個章節，第一章筆者首先經由一些作曲家的自傳書籍及網路資料，深入了解其生平背景及其音樂風格，從而獲得此首曲子的特色是在什麼成長背景中及教育環境下產出；第二章為台灣南管音樂之淺談與探討，筆者從書籍與網路資料，及指導教授的幫助，除了認識流傳千古的南管音樂的相關議題，筆者也運用不同的角度，來初探南管音樂的本質，並與本研究曲目相扣；第三章則為樂曲分析與演奏建議，其中更參考了林志謙教授提供的錄音，由他本人親自去郭芝苑住所吹奏本研究曲目，並錄下作曲家的建議。

### 第五節 文獻探討

在台灣，與郭芝苑相關的著作及論文，不算多數，在書籍著作方面則以他的生平為主，除了他本人曾著作過《在野的紅薔薇》，細說他的生平以及音樂經歷與理念外，國內幾位音樂系教授也曾探訪他，記錄他的一生以及解析其作曲特色與理念，像是國立台北藝術大學顏綠芬教授所主編的《臺灣音樂憶像：典藏作曲家陳泗治、張昊、郭芝苑音樂專刊》，內容就包括了郭芝苑其生平記事、作品詮釋分析等專文。而他的藝術歌曲創作在台灣較廣為人知，因此在文獻方面，以藝術歌曲的探討較為多數，但在器樂方面則寥寥無幾。

國內目前以郭芝苑的器樂作品為主題的文獻探討大致上有三篇，分別為2004年由東吳大學音樂系研究生鄭喻方所撰寫的《郭芝苑鋼琴獨奏曲〈台灣古樂變奏曲與賦格〉之研究》；2011年由國立台北藝術大學研究生郭芝所撰寫的《從郭芝苑的「臺灣」(Formosa)樂曲探討其本土意識及民族性》；2014年，台北藝術大學音樂學研究生吳怡姿所撰寫的《郭芝苑〈天人師—釋迦傳〉交響組曲研究》。第一篇從作曲家背景談起，了解其作曲風格，深入探討樂曲分析及演奏詮釋，並探訪作曲家套討論文中筆者的觀點；第二篇以「台灣」這個國名為出發點，除了探討郭芝苑以台灣(Formosa)來命名的器樂作品，並深入探討其民族意識及本土性外，也說明樂曲以國名或地區來命名的始源，並列舉出許多以此手法來創作的作品；第三篇則也是先了解作曲家之創作歷程，並說明樂曲了委託創作的緣由及發表過程等，再運用西方音樂理論的分析手法，解析整首樂曲，探討郭芝苑如何運用音樂描繪出釋迦摩尼的一生。

以創作風格及個人特色為主題，並與器樂有關的文獻探討則有兩篇，分別為1994年，由國立台灣師範大學研究生莊文達撰寫的《郭芝苑生平與作品研究》，以及1999年，由國立藝術學院(今國立台北藝術大學)研究生吳美瑩所撰寫的《論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮—以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例》。前者在深入了解作曲家的創作人生外，更以作品種類來細分，依歌曲、合唱曲、鋼琴曲、管弦樂曲等形式，再加以分析探討並闡述各類樂曲，共計解析有七十一首之多，並結論出郭芝苑的創作理念、形式、風格特色等內容；後者先以歷史階段性來了解台灣音樂環境的歷程，並舉出分別在日、法、德留學，三位非常具有代表性的台灣作曲家，了解人生背景外，更探討其如何在所學的西方音樂技法下，能將自己國家的傳統融合，並深入歸納出傳統文化的洗禮，如何對三位作曲家的作品產生影響。

## 第二章

### 郭芝苑的創作人生

#### 第一節 郭芝苑之生平背景



【圖一】郭芝苑獨照(攝於自家鋼琴前)<sup>1</sup>

郭芝苑，出生於 1921 年，台灣苗栗縣苑裡鎮人，而郭家在苑裡當地是有名的望族，家裡的生活環境相當優渥，這點也影響他往後的創作人生，可以自由自在，在不用為五斗米折腰的環境下，無拘束地專心創作。郭芝苑小時候，家就住在鎮上一間媽祖廟附近，時常為了酬神，而有廟會陣頭、野臺戲等傳統戲曲的演出，還曾經加入北管團鑼鼓堂，使得他很早就接觸到台灣的民間戲曲，加上當時家裡的經濟能夠添購留聲機，不時播放於耳的音樂，以及識拉小提琴的父親，在這些背景薰陶下，郭芝苑對音樂產生濃厚的興趣。

---

<sup>1</sup> 周錦宏，《穿紅鞋的人生·永懷祖恩的郭芝苑先生》。苗栗：縣立文化中心，民 88，45。

中學時，在舅舅的建議下，1934年考進了台灣當時最早的教會學校，台南長榮中學，因為是一所西方學校，所以校內有設有管樂隊及合唱團等，洋溢著濃厚的西方古典音樂氣息，郭芝苑開始學習樂器「口琴」，不過在長榮中學求學了一年後，便遠赴日本就讀。當時的日本學習環境，讓他接觸到更多的西方古典音樂，他也加入了口琴社，受到知名口琴家福島常雄的指導，並在1938年在口琴比賽中獲得第三名。



【圖二】1938年6月，口琴樂團在錦誠中學禮堂預演(前排左一為郭芝苑，指揮為福島常雄)<sup>2</sup>

福島常雄除了指導他演奏口琴外，還有基礎樂理、和聲、編曲等技巧，這些使得郭芝苑自此對音樂更無法自拔，在畢業後更不願父親的堅決反對，於1941年考進了東洋音樂學校，當時的他非常希望以小提琴為主修，但卻因為左小指先天性彎曲，到處求醫未果，所以不適合繼續學習小提琴，不久後父親也因生病去世，種種打擊下，便休學回到台灣，過了一年之後，在1943年才又決定回到日本，並考進了東京藝術大學作曲科，再次遠赴日本的郭芝苑以為可以接受完整的音樂教育，卻因為二戰期間，學校時常停課，以致在校學習並不完善，只能「自學」，例如他時常去古典音樂咖啡廳，點杯咖啡坐上一整天，藉以聆聽店裡的古典音樂，或是去唱片行，有錢就買回家欣賞研究，沒錢就待在那邊試聽，在艱難的生活環境中，依舊試圖創造音樂的學習環境。

---

<sup>2</sup> 郭芝苑，《在野的紅薔薇》。台北：大呂，民87，4。

郭芝苑非常勤學，當時不僅接觸到多位日本現代民族樂派作品，更專程拜訪以民族現代音樂作品《台灣舞曲》獲得國際大獎的江文也，郭芝苑相當崇敬他，並時常請益一些創作的理念及技巧，當時江文也對他表示，作曲技法並非創作中最重要，作品的根源和文化思想才是創作下的本質。這些啟發不僅讓他從中獲益良多，更影響到他日後致力於台灣民族音樂的創作。隨著日本戰事愈來愈吃緊，郭芝苑並未完成東京藝術大學作曲科的學業，在 1946 年回到台灣。



【圖三】1943 年，郭芝苑與朋友一起拜訪江文也(後排左一為郭芝苑，前排右一為江文也)。<sup>3</sup>

戰爭結束後的台灣，音樂環境貧乏，剛回來的郭芝苑只能定期去電台吹奏口琴，同時也與表哥以及舅舅組成一個小型的樂團，並在台灣巡迴演出，為期了兩年。1948 年婚後的他，依然不太願意作音樂以外的工作，雖然有學校請他擔任教職，後來因覺得自己並不適任而離職，還好家裡經濟環境優渥，讓他能放心的創作音樂，使他在 1950 年交出一首以改編的茉莉花鋼琴變奏曲，並在比賽中得獎，讓他開始以作曲家的身分聞名於台灣音樂界，在 1953 年創作出膾炙人口的台語藝術歌曲《紅薔薇》及歌謠《楓橋夜泊》，兩首歌曲傳唱於台灣，至今已翻成許多版本，而 1955 年發表了他第一首管弦樂曲《台灣土風交響變奏曲》，也是第一首台灣人所創作在台灣發表的管絃作品，讓他聲名大噪。

小有名氣後的他，曾被電影公司及廣告公司看上，擔任配樂及音樂製作等音樂相關工作，因此跨界到流行音樂，且也不排斥這方面的創作，在這段期間也認識了一位剛從法國學成歸國的音樂家許常惠，這位音樂家帶給台灣的音樂界一股新的創

<sup>3</sup> 郭芝苑，《在野的紅薔薇》。台北：大呂，民 87，5。

作清流，展開了一連串的現代音樂運動，而兩人間熱絡互相交流及觀摩，加上大量現代音樂的衝擊，開始讓郭芝苑漸漸體悟到自己的不足，決定在 1966 年第三度前往日本留學。



【圖四】1965 年 4 月 2 日，「製樂小集」<sup>4</sup>第五次發表會(左二為許常惠，右一為郭芝苑)<sup>5</sup>。

一九六九年郭芝苑學成歸國，受聘於台灣電視公司，期間發表了許多作品，也為兒童節目創作了許多兒童歌曲，同時為唱片公司創作流行歌曲，像是一代巨星鳳飛飛初出道的專輯國語主打歌《初見一日》便是出於郭芝苑的創作，經典台語歌謠《心內事無人知》，更成為鳳飛飛<sup>6</sup>的成名曲之一，傳唱於全台灣，雖然郭芝苑身為古典音樂家，但他認為他也有責任提升流行歌曲的水平，並也同樣嚴格的要求他每一首流行歌曲創作，他也認為真正能影響國民的也是這些流行歌曲。

<sup>4</sup> 1960 年代，由知名作曲家許常惠先生所成立的一個創作團體，以推動台灣現代音樂的發展為目的。

<sup>5</sup> 吳玲宜，《郭芝苑—野地的紅薔薇》。台北：時報文化，民 91，80。

<sup>6</sup> 生於 1953 年，卒於 2012 年，是 1970-1990 年代非常具代表性的女歌手，在華人地區具有高知名度。



【圖五】1977年3月，鳳飛飛的第一張專輯(由歌林唱片公司發行)<sup>7</sup>。

在1973年是郭芝苑另一個轉折點，當年的他已經五十二歲，被史惟亮引薦進去省立交響樂團(今國立台灣交響樂團)研究部，讓他有更安定的創作環境，並由該樂團發表過許多作品，這時期是郭芝苑創作最豐沛的時候，多年來的創作堅持在，不僅作曲的質與量獲得高度肯定，更是得獎連連，舉凡在1974年，他創作台灣的第一部青少年歌劇《牛郎與織女》，是台灣音樂跨出國際的先鋒，全劇在巴黎首演；1984年，耗時十年所創作出的台灣第一部正歌劇《許仙與白娘娘》；而在他於省交退休後，創作也是不間斷，在1988年交出大型的管弦樂組曲《天人師》，並獲得國家文藝獎。



【圖六】1986年4月24日青少年歌劇《牛郎織女》在法國沙朗通(Charenton)劇院的演出謝幕照<sup>8</sup>。

<sup>7</sup> 取自：<http://a220sh.myweb.hinet.net/004.htm>

<sup>8</sup> 陳郁秀，《郭芝苑—沙漠中盛開的紅薔薇》。台北：時報文化，民90，221。

郭芝苑的一生淡泊名利且不擅與人交際，只完全的把自己交給音樂，他也說過：「他對人情世故有些闕如，閉門不出象牙塔、內向、木訥，個性使然，我一直淡泊無名。」這樣的性格，可能使他曾失去過許多很好的機會，但也因為這樣，他能更專注精心於創作上，如今他交出了一張精彩的音樂成績單，所創作的作品無以計數且多樣化，不僅改編過許多曲子，更涉獵每種音樂形式，藝術歌謠方面有上百首的作品，其中以《紅薔薇》及《楓橋夜泊》最為知名，管弦樂曲有《交響變奏曲-台灣土風為主題》《天人師》等，其他還有管樂合奏以及許多獨奏曲目，例如鋼琴曲《台灣古樂變奏曲與賦格》、單簧管作品《小奏鳴曲》等。

因為一首《紅薔薇》，讓「野地的紅薔薇」，變成郭芝苑的代號，也是大家對他的美譽，嘔心瀝血的音樂創作人生，在台灣音樂史上確立了地位，更為台灣的音樂界建立下一大基礎，從早期的音樂沙漠走到至今，他的音樂慢慢的滋養了這片沙漠，慢慢地開出遍野的紅薔薇，這份藝術生命將永遠流傳，像永不凋謝的紅薔薇一樣，繼續為人們綻放那艷紅的光彩。

【表一】郭芝苑重要曲目表

<b>歌劇</b>	
曲名	完成年代
青少年歌劇《牛郎與織女》	1974年9月5日
輕歌劇《許仙與白娘娘》	1984年10月8日
<b>管絃樂</b>	
曲名	完成年代
《交響變奏曲—台灣土風為主題》	1955年5月5日 1961年7月修訂
《狂想曲「原住民的幻想」—為鋼琴與管絃樂》	1957年 1970年5月修訂
《台灣旋律二樂章》	1960年12月 1970年五月修訂
《小協奏曲—為鋼琴與弦樂隊》	1973年2月15日
《三首台灣民間音樂—劍舞、南管、鬧廳》	1973年9月
《交響曲 A 調—唐山過台灣》	1985年8月15日
管絃樂組曲《天人師—釋迦傳上、下集》	1988年9月1日

<b>室內樂</b>	
曲名	完成年代
《單簧管與鋼琴小奏鳴曲》	1974年2月20日
為小號(或長號)與鋼琴的三個樂章	1976年10月16日
<b>鋼琴獨奏</b>	
曲名	完成年代
《茉莉花變奏曲》	1949年
《台灣古箏幻想曲》	1954年
《台灣風格主題變奏曲》	1956年10月18日
《台灣古樂變奏曲與賦格》	1972年12月22日
《六首南管調 <sup>9</sup> —相褒、將水、玉絞、相思引、送哥、趕路》	1973年7月28日
《七首歌仔戲調—撐渡船、三伯探、劉散調、相思苦、萬苦愁、哭調仔、清早出門》	1974年1月20日
<b>藝術歌曲</b>	
曲目	完成年代
《紅薔薇》(台語, 後有中文版)	1953年7月2日
《楓橋夜泊》(中文合唱曲)	1953年11月10日
《寒蟬》(台語)	1996年1月14日
《搖嬰仔歌》(台語合唱曲)	1997年11月20日
《秋盡》(台語)	1997年12月10日

<sup>9</sup> 此首作品在一些書籍中, 也有《六首交加仔調》的別稱。

《淡水河畔》(台語)	1997年12月10日
《阮若打開心內的門》(台語)	1998年5月4日
<b>流行歌謠</b>	
曲目	完成年代
《心內事無人知》	1969年
《初見的一日》	1971年
《鯽仔魚要娶某》	1971年

## 第二節 郭芝苑的音樂特色

郭芝苑一生歷經許多時期及事件，日據時期、第二次世界大戰、戒嚴時期等直到現今，這些豐富的經歷都化作為他音樂的元素，尤其在日本的求學時期，不僅深受江文也以及許多日本現代民族樂派作曲家的影響，更十分欣賞巴爾托克(B. Bartok)、浦羅高菲夫(S. Prokofiev)等民族色彩非常強烈的作曲家，尤其推崇巴爾托克的音樂精神，主張「本土性即世界性，民族性即國際性」，這些使他的作品充滿濃厚的台灣本土色彩。

在從小的生長環境，台灣傳統音樂早已在郭芝苑體內根深蒂固，像是歌仔戲、南北管等，尤其曾說過非常喜愛南管音樂，而這些都化成他創作靈感及素材來源。從這些台灣音樂為出發點來創作，他的作品中也可以聽到綜合了現代感、民族性及印象風格，並運用了大量的五聲音階，因為台灣的民族傳統音樂，其根源大多來自中國調式，並經過台灣在地文化而淬煉，所以郭芝苑常以這個調式為基礎，加以實驗及突破西方音樂的創作規範，將旋律及和聲建立在這基礎上，雖有強烈的現代風格，但帶著濃厚的台灣味。

其音樂風格不僅有著強烈的民族氣息，樂曲的結構清晰、層次分明及簡樸也是郭芝苑很大的一個特色，這個特色可以在他的藝術歌曲裡清楚地聽到，以簡樸感來充分提升歌詞的情感和詩意，並透過人聲清晰傳達出鄉土情懷；其器樂作品，他也能根據每種樂器不同的特性，運用其音色與個性來創作。雖然他喜好現代樂派及其技法，但他始終不會將他的音樂創作得艱澀難懂，而是揉合各個元素技法，找尋平衡，使自己的作品有著優美的旋律卻又略帶現代風格。

郭芝苑一生的創作多元且廣泛，從最通俗的廣告歌、流行曲、影劇配樂，到複雜深奧的交響曲、歌劇等，因為也懂得創作通俗的樂曲，使他知道大眾的口味，也因此，他懂得如何將自己古典樂曲，讓每個聽眾可以接受與喜愛，在創作的題材上，他更深入台灣民間，反映人民的生活與思想，這使得他的作品不僅帶有土地的生命，並深刻的傳達鄉土情懷，深植人心，極富親切。

## 第三章

### 台灣南管音樂之淺談與探討

#### 第一節 台灣南管音樂的起源與郭芝苑的淵源

南管源自於閩南福建、東南亞地區，是非常古老的樂種，南管一詞為台灣普遍的稱法，其名稱是為了與北管區分，根據性質、風格等而劃分為南北管兩大系統，在各個不同的地區有著不同的稱呼，像是「南音」、「南樂」、「南曲」、「郎君樂」等稱呼<sup>10</sup>。

南管的產生年代各家說法不一，沒有明確地史書記載，所以這個問題一直受到學界討論；目前發現到最早的南管音樂史料，為明代的梨園戲戲文<sup>11</sup>，及南管曲簿<sup>12</sup>，裡頭保存了歌詞、節拍、曲牌等內容，只可惜裡頭並沒有樂譜，所以沒辦法得知旋律供現今的曲目相比對，相當可惜<sup>13</sup>。雖然確立年代無法得知，但從目前掌握的線索，學者們推論它應該從漢代就已存在，因為在中國史書《宋書·樂志》裡，梁沈約云：「相和，漢舊歌也。絲竹更相和，執節者歌。」從這句話中，可以得知漢代相和歌形式<sup>14</sup>其實十分類似南管的型態，就連樂器的使用上也十分接近。

<sup>10</sup> 顏綠芬、徐玫玲，《台灣的音樂》。台北：群策會李登輝學校，民 95，64。

<sup>11</sup> 劇種名，流行於使用泉州話地區的中國戲曲，唱腔及音樂與南管有很大的關聯性。

<sup>12</sup> 古時為了南管音樂保存與流傳的一種紀錄本。

<sup>13</sup> 陳郁秀，《台灣音樂閱覽》。台北：玉山，民 86，43。

<sup>14</sup> 漢代時期，樂府採集整理大量的民間音樂，加以編撰及藝術加工，並再加以發展成為絲竹樂器伴奏的歌唱音樂，因其特點為執節的歌者，需與伴奏的絲竹樂器相應和，固有相和歌之稱。通常使用笙、簫、笛、琴、瑟、琵琶、竹節等樂器來伴奏。國家教育研究院，雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網。林谷芳，《傳統音樂概論》。台北：漢光文化，民 87，92。

南管音樂隨著墾殖移民傳入台灣，大概在明代時期，台灣就已經有南管音樂的活動，紅極一時，根據文獻資料，台灣各個縣市都曾經有南管館閣<sup>15</sup>(見圖七)的存在，分布相當廣，可得知它是早期移民到台灣的人民普遍的休閒活動，在中南部地區更是活躍。傳統的南管音樂參與者大多以男性為主，也通常有一定的社會階級，在歷史的更迭縱深，台灣人口族群較為多元，各個社會階級或是女性都可以接觸或是學習南管，除了館閣的活動以外，像是日治時期的藝妓也會學習南管音樂，演奏來獲取客人歡心(見圖八)。



【圖七】南管館閣活動<sup>16</sup>。

<sup>15</sup> 南管團體活動、練習及聚會的場所。

<sup>16</sup> 許常惠、呂錘寬、鄭榮興，《傳統音樂之美》。台中：晨星，民91，106。



【圖八】日治時期蓬萊閣的藝妓<sup>17</sup>

台灣人口並不單只是一種族群，大致可分為閩南語群、客家語群及原本就存在的原住民語群等，當然，不同的族群文化有著不同的個性及喜愛的音樂藝術，幾百年的歲月過去，這些音樂藝術，包括南管音樂，在台灣各個文化及語言的衝擊下，漸漸演化成現今所聽見的模樣，雖然或許與原本樣貌有所不同，但它依舊保存著中國古老的音樂藝術，更在歷經台灣文化的薰陶下，逐漸發展，成為台灣獨特的傳統音樂曲藝之一。

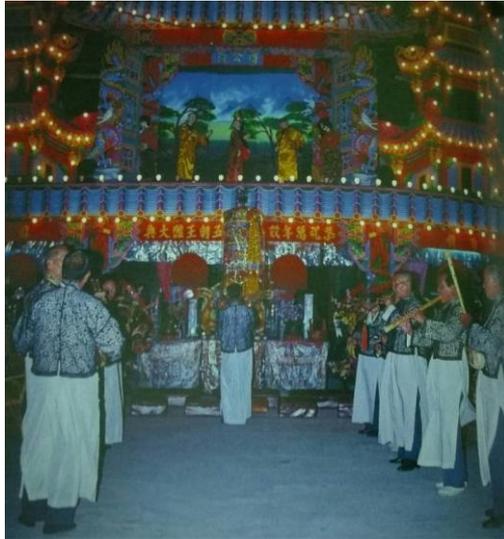
以作曲家郭芝苑先生的居住地苗栗來說，自明代以來的移民，漸漸的可以將苗栗的主要族群分成閩南、客家、原住民三大族群，由於彼此的語言、生活型態等差異，隨著時間進而在苗栗各地方建立其聚落與特徵，連帶著社會中的傳統藝術亦受到影響，當然也有著不同的偏愛及看法，但這並不代表同個族群的藝文愛好就會盡是相同，它也會隨著地區上的隔閡與交流活動而不一樣。本論文由於郭芝苑先生為閩南族群，所以筆者在客家及原住民族群則不加以討論。

舉例來說，早期後龍及竹南地區的閩南族群，從資料上來看，他們較偏愛南管音樂，在後龍更是有著流傳至今超過一百二十年的南管樂團——後龍水尾南管招聲團<sup>18</sup>，已是珍貴的台灣文化資產；而通宵及苑裡地區的閩南族群則較偏愛

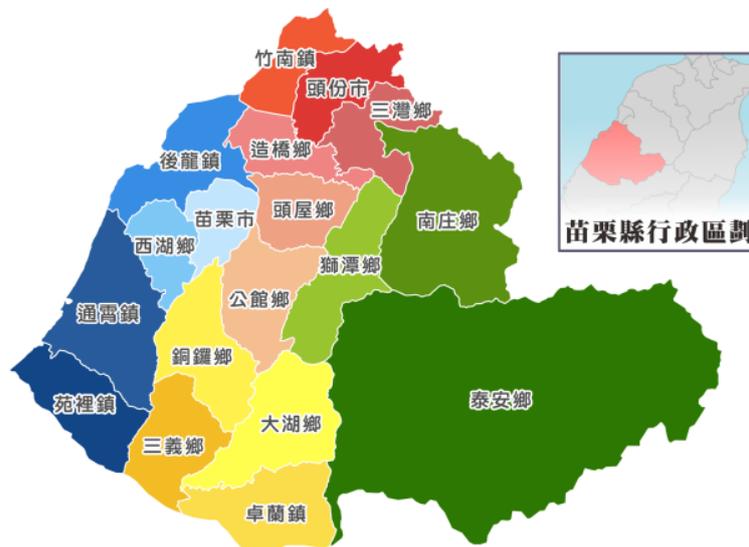
<sup>17</sup> 「台北事，關於台北的曾經」，江山樓、蓬萊閣——早期的酒家文化。取自：  
[http://taipeisomethings.blogspot.tw/2012/08/blog-post\\_1598.html](http://taipeisomethings.blogspot.tw/2012/08/blog-post_1598.html)

<sup>18</sup> 「重修苗栗縣志線上閱讀」，卷二十九，286。民105年7月30日，取自：  
<http://book.mlc.gov.tw/book/DefaultImage2.asp>

粗獷質樸通俗的藝文活動，像是北管、歌仔戲、布袋戲等，這些藝文活動不僅常與宗教禮俗等活動息息相關，舉凡廟會、嫁娶喜事、新居落成、神明聖誕等喜慶活動，用來增添歡慶喜事氣氛或是祭神祈求平安等功用(見圖九)，其中南管音樂更是苗栗海線地區(見圖十)的閩南族群中，常見的喜慶類音樂活動，在早期台灣人民生性樂天，信仰強烈的個性下，曾經扮演著十分重要的社會文化角色。



【圖九】以南管祭祀神明的畫面<sup>19</sup>



【圖十】苗栗縣行政區劃圖<sup>20</sup>

<sup>19</sup> 許常惠、呂鍾寬、鄭榮興，《傳統音樂之美》。台中：晨星，民91，110。

<sup>20</sup> 「背包攻略」。民105年9月1日。取自：

<http://www.backpackers.com.tw/guide/index.php/%E8%8B%97%E6%A0%97%E7%B8%A3>

作曲家郭芝苑先生居住的地方—苑裡，為苗栗海線地區，也是筆者從小生長的所在地，以閩南族群為主，至今仍然相當重視傳統禮俗，民間信仰也是普遍的重要活動之一，因此，廟宇相關的活動非常頻繁，在早期更是如此，廟會、祭神拜拜等活動都是當時人們生活的一部分，也因為這些活動，伴隨著有布袋戲、歌仔戲、南北管音樂等藝文表演，這些表演也變成當時非常興盛且老少咸宜的休閒娛樂，雖說是表演，但同時具有祭祀以及凝聚在地社群功用。因此在婚禮迎娶、送嫁中，這些藝文活動也是備受重視的一塊，在《台灣縣志》中，記載著薛約的《台灣竹枝詞》中其中一段，「親迎沿途鼓樂喧，彩旛花轎橋盈門。」<sup>21</sup>從這兩句詩詞可以看出，台灣早期的婚嫁喜事，常會伴隨著樂團來讓婚禮更充滿開心歡樂的氣氛，也因為相傳南管的樂音能夠驅除鬼魂，在婚慶中有沖煞的作用，所以南管變成當時喜事中不可或缺的一個元素<sup>22</sup>。

郭芝苑先生從小生活在媽祖廟附近，廟宇是苑裡人的信仰中心，更是孩童的遊戲場所、社群的活動凝聚，因此他自小時常接觸到廟會盛事，每逢節慶的布袋戲等台灣民俗戲曲，或是南北管等傳統音樂活動，或者鎮內的一間舊有戲院，裡頭上演的也全是歌仔戲、京戲等，這些都是郭芝苑先生小時候喜愛的活動，也是尚未開發的農村生活裡頭，唯一的休閒娛樂，也是他接觸傳統音樂的開端。也因為出生自有名望的大家族，每當家裡有喜事，必定是全鎮都會得知的消息，有一次家裡搬了新家，入厝喜宴連續熱鬧了三天，那時他也加入了北管銅鑼團演出堂鼓，與樂團一起演奏慶賀，這些看似小時候的遊戲娛樂，都變成了他未來創作的走向。

筆者曾說，苑裡地區較偏愛質樸通俗的藝文演出，他們喜歡充滿熱鬧氣氛的傳統戲曲或音樂，當然南管音樂這種較優雅婉約的樂種，較不受苑裡人的熱愛，但並非完全沒有南管的足跡，尤其是在一些祭祀的場合，像是酬敬神的場合，布袋戲偶有使用南管，除此之外，台灣歌仔戲的發展過程與南管戲息息相

<sup>21</sup> 「重修苗栗縣志線上閱讀」，卷二十九， 265。民 105 年 7 月 30 日，取自：  
<http://book.mlc.gov.tw/book/DefaultImage2.aspx>

<sup>22</sup> 「2010 台灣傳統音樂年鑑」，2010 年度南管音樂活動觀察與評介。民 105 年 7 月 30 日，取自：  
[http://rimh.ncfta.gov.tw/2010\\_taiwan\\_traditional\\_music\\_yearbook/tw/review/review\\_a.html](http://rimh.ncfta.gov.tw/2010_taiwan_traditional_music_yearbook/tw/review/review_a.html)

關<sup>23</sup>，因此在歌仔戲當中，也常常使用南管的曲調。這些台灣傳統藝術經過長久的時間、人文環境的變遷等，或多或少都有一定程度的交流及影響，常常會在欣賞一種戲曲時，會發現好像有另一種傳統藝術的影子在裡頭；藝術的源頭始於人，始於某個文化背景，歷經千百年的世代文化變遷，它們永遠都不會是最初的模樣，我們孕育了它，同時，它也滋養了我們。

郭芝苑先生經歷了一個世代的傳統藝術的興盛到衰退，從他的作品可以看出他對這些傳統文化的喜愛，更重要的是，作品裡洋溢的是他快樂的童年、美好的回憶、且對這片土地的熱愛，這些都深深的秧植在他心中，耳濡目染地，變成他創作的靈感及素材，也是他立志去守護、去發揚的一塊瑰寶，透過他學習的西式音樂，長年下的經驗與咀嚼，將台灣傳統音樂與西式結合，以此推廣與留存台灣傳統音樂藝術。

本論文研究的曲目，是郭芝苑先生以南管音樂為靈感及元素來創作，透過西式的作曲技法，以他記憶中的南管音樂旋律為題材，構思出各個樂章的主題，並加以發展。以單簧管及鋼琴兩項西式樂器來表現這樣充滿台灣風味的曲子，這樣的組合除了令人耳目一新，也可以看見他擅用樂器的音色特質，為單簧管這項歌唱性質非常高，接近人聲的樂器譜曲，並在對南管音樂有一定程度上的了解下創寫這首曲子，這在西式音樂教育下的他，實為不容易，郭芝苑先生將台灣通俗及傳統之美完美融合西式音樂，為台灣音樂立下了一個里程碑，也是台灣音樂史上，不可或缺的一位音樂藝術家。

## 第二節 台灣南管音樂與繪畫點線美學之研究

自古詩書琴畫彼此的關聯性密不可分，它的整體性吐露出歷史的時代階段與精神，如同近年台灣刮起了一股「文青」的文化，文青一詞原指喜愛文學及藝術創作領域的青年，近年來大量在網路所流傳，並衍生出新的詞意，造成一股新的文化特質，沒有確切的定義，大致上來說是具備清新、藝術性、多愁善

---

<sup>23</sup> 陳郁秀，《台灣音樂閱覽》。台北：玉山，民86，76。

感、不隨主流價值觀等性格，強烈表示出自己與眾不同的獨特風格。而這樣一個文化開始反映在文學，包括小說、網路文章、歌詞或是一些個人抒發文；也影響到音樂，特別是不隨波逐流價值的獨立音樂，不僅歌詞要寫的文青，曲調、唱腔、編曲等都朝著這股風潮在走，就連藝術創作、造型美感也深深被影響。

筆者想要表達的是，一個時代及區域的整體藝術總是密不可分，每個歷史階段的流行文化特質，對於當時這些文學藝術會有多麼巨大的影響。因此筆者大膽的放大眼光，設想跟詩書創作有很大關聯性的南管音樂，會不會也與歷史上的藝術繪畫，有創作上的相似性？從這方面去探討時，便發現了中國繪畫歷史上，也有著所謂的南北畫的分門別派。

中國繪畫史上的南北宗派山水畫與南北管音樂的之間的關聯性，先以字面上的意思來看，南北二字並不是指方位，南北管音樂亦是。以南北二字來分派，可以追溯到佛教中的禪宗派，而禪宗派又可分為南北二宗，所推崇的思想不同，南宗講究「心」，須以心來頓悟；北宗講究的是「修」，須以苦修來漸悟，而這兩宗的南北二字確實是以各自的精神領袖各向南北方傳教，而被各稱為南北宗，但大多數的人以南宗為正宗<sup>24</sup>，也因為這個緣故，繪畫的南北之分，其實帶著不公平的色彩，拐彎反映北畫的較不入流，這點跟南管音樂曾被認為是較高尚典雅的文人音樂，北管音樂則粗俗喧鬧、草根性重，是非常類似的<sup>25</sup>。

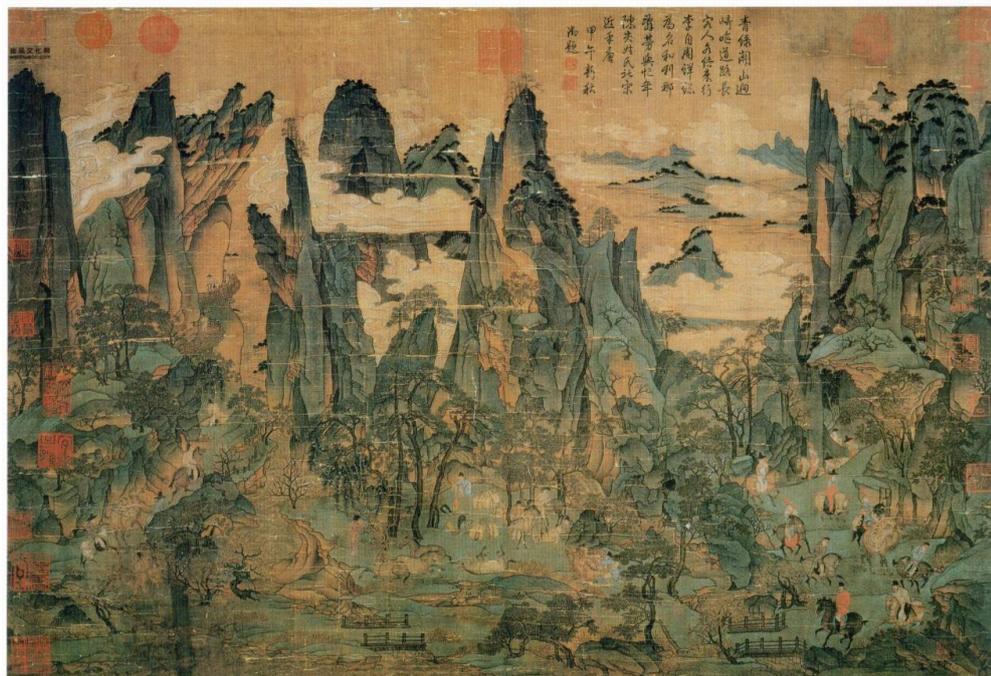
雖然以南北宗分畫派，有崇南貶北之意，但其重要貢獻依畫風、技法，分門別類，依其審美觀念有系統的歸類分派，南宗畫風柔和有韻，虛無飄渺，呈現出畫者心境感受的美感，缺點較了無生氣；北宗畫風剛猛有力，呈現出畫者的豪氣與力度，缺點較無韻味。所以，以南北宗的畫風來與南北管音樂相比較其實相當貼切。南管音樂溫潤優雅，韻味細緻，與南宗山水畫呈現出的虛靜心境、溫柔婉約相親近吻合；北管音樂奔放熱鬧、雄壯魄力，與北宗山水畫的豪氣外放、剛猛振奮有異曲同工之妙，我們可以直接從圖十一的南宗畫，及圖十二的北宗畫相比對後，更能體會筆者以上所述。

<sup>24</sup> 陳傳席，《中國繪畫理論史》。台北：東大，民 86，259-262。

<sup>25</sup> 呂鈺秀，《台灣音樂史》。台北：五南，民 92，168。



【圖十一】王維，長江雪景圖(局部)<sup>26</sup>



【圖十二】李思訓，江帆樓閣圖<sup>27</sup>

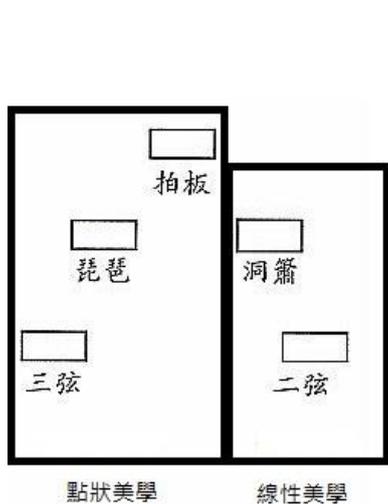
<sup>26</sup> 「視覺素養學習網」。取自：

<http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/painter-ch/wangwei/wangwei-02-07x.jpg>

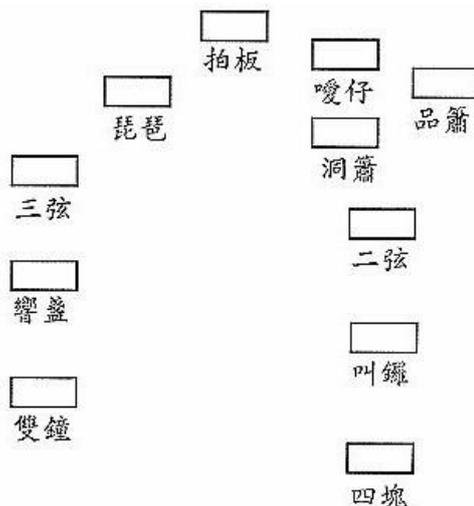
<sup>27</sup> 「肥仔手記」。取自：[http://fatboyinxanadu.blogspot.tw/2012/10/blog-post\\_2708.html](http://fatboyinxanadu.blogspot.tw/2012/10/blog-post_2708.html)

南管音樂是一種小型的絲竹合奏樂<sup>28</sup>，樂團通常由五件樂器——南管琵琶、三絃、洞簫(也可以品簫代替)、二絃這四種旋律性樂器以及拍板組成，雖然有五種樂器組成，不過因為主要以四種旋律性樂器組成，習慣上通稱為這種型態為「上四管」(見圖十三)，而拍板為打擊樂器，用拍板以制樂節，所以演奏拍板的人我們會稱之為「執節者」，它需要掌握樂曲的開始與結束，以及曲子進行中的速度，維持諧和統一<sup>29</sup>，執節者通常也須負責歌唱的部分。這樣的編制，以一個視覺的畫面來想像，依這些樂器的音色及演奏的特性，在南管音樂中，洞簫及二絃輕柔的長旋律及朦朧音色的水平發展，就好像南宗山水畫中飄渺的線條，呈現出綿延不絕的山線及寬闊的景色；而琵琶、三絃、拍板，垂直式的和聲及拍點，為旋律點上了一些色彩，彷彿運用濃墨，畫點上了樹林、岩石、動物等畫龍點睛的景像。

根據演出場合和規模需求，可以加入「下四管」進去配置，以求較輕快活潑熱鬧的氣氛，這樣編制的樂團我們會稱為「十音」<sup>30</sup>(見圖十四)。下四管也是五種樂器組成，指的是四塊、響盞、叫鑼、雙音這四樣節奏樂器以及吹奏樂器嘍仔，為了方便區別，南管音樂在用語上，以上下四管將旋律性樂器及節奏型樂器分別稱之。



【圖十三】上四管



【圖十四】十音(上四管加下四管)

<sup>28</sup> 許常惠、呂垂寬、鄭榮興。《台灣傳統音樂之美》。台中：晨星，民 91，111。

<sup>29</sup> 顏綠芬、徐玫玲。《台灣的音樂》。台北：群策會李登輝學校，民 95，70。

<sup>30</sup> 許常惠、呂垂寬、鄭榮興。《台灣傳統音樂之美》。台中：晨星，民 91，115。

南管音樂在曲目方面，有加入人聲的演唱曲及純演奏的器樂曲，根據演出形式、樂曲結構特徵可以分成三種曲目種類，通稱為「指」、「譜」、「曲」<sup>31</sup>，每個種類各有特色。

「指」，也常會稱之為「指套」，因為曲目多是套曲，為多樂章式的器樂曲，主要以上四管或十音演奏，篇幅長，短則十幾分鐘，長可接近至一個小時，每一個樂章的單位，南管人稱之為「齣」或「章」。演出時雖是純器樂形式，但其實是有歌詞的，它的歌詞是供學習時的記憶所用，所以在學習的過程是需要歌唱的，歌詞內容通常來自於戲曲，並具有背景故事，指套的音樂都從緩慢開始，並逐漸加快，綜觀來看是「自由的散板—慢—中—快—自由的散板」的結構，類似西方曲式中「慢板—快板—慢板的形式」。

「譜」，通常只在於表演即將結束時演奏，與指套一樣為純演奏的器樂曲，並且也是多樂章，主要以上四管來演奏，各樂章的篇幅較短，所以每套曲目大約都在十五分鐘左右，相較與指套，曲子長度較短，且除了每套曲目的譜名外，各樂章皆有次標題，每個標題都與該譜名密切相關，以西方音樂觀念上來看，譜屬於標題式音樂，樂曲也較有技巧性，音域寬，可以橫跨到三個八度，速度的層次上也較為明顯，通常由緩板逐漸到急板，而不同套的譜彼此之間有些會有關聯，或是有旋律幾乎完全相同的情況。

「曲」，有歌詞的演唱曲，以上四管來伴奏，執節者歌唱，必須一面歌唱，一面隨著律動打拍，為單樂章的形式，樂曲長度短則三分鐘，長可至大約三十分鐘，現存數量可觀，也是南管表演中最常見的樂曲。每一首曲皆有名稱，其名稱常都是擷取歌詞第一句的前三個或四個字，例如「共君斷約」一曲，前兩句歌詞為：共君斷約，共阮三哥恁今斷約。曲的歌詞內容多與文學、戲曲有關，也有些以男女感情為題材的曲子，歌詞則須以泉州腔來唱，指套歌詞亦是。

---

<sup>31</sup> 許常惠、呂垂寬、鄭榮興。《台灣傳統音樂之美》。台中：晨星，民 91，111。

雖曲目分成以上三種，但南管的音樂本質及美感始終不會改變，每首樂曲聽來都像一幅幅畫般，尤與南宗山水畫的美學如出一轍，淡雅樸素的色彩就像是南管音樂所散發的空幽清雅氣質；無邊無際的飄渺與寬闊感，就跟南管獨有的自由節奏一般；綿密不絕的山景視覺，也好像南管音樂不急不徐且綿長的優雅旋律，在這樣的音樂空間及想像中，拍板的清脆聲響彷彿在山谷中來回擺盪。

我們運用簡單的視覺概念，以「線性」與「點狀」這兩項來理解南管音樂，就不會那麼的艱澀難懂，透過想像將旋律化為線條，和聲作為點狀筆觸，讓聽覺轉換成視覺。確實以這樣簡略的視線來看待千年流傳下的音樂藝術，是過於輕看，但的確表現繪畫及音樂藝術的強烈連結性，以及相互的共通，最有名的就例如十九世紀的法國印象樂派，也與當時興起的繪畫風格息息相關，因此以南宗水墨畫來看，南管音樂將線性與點狀的概念結合來創造出美感，並經過千載的歷練變化，而擁有了其留存至今的價值。

音樂不外乎就是以節奏、音高、和聲，但意義在於如何以這些元素寄託作曲家的思想心境並有其價值，南管音樂本是為了祭祀或者休閒趣事等種種而成的產物，但它歷經了無數個歲月，背負著無數個歷史厚度，也因為它動人、好聽，才能經得起時間的考驗，並造就了「千載清音」的美名，筆者想，千載除了代表時間，也彷彿是能讓聽者跟著清麗的樂音，隔世地看待千載以來的景像。

這些千古遺產，一直為郭芝苑先生帶來新的靈感，並持續嘗試著讓它與現代接上軌道，在這首《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》裏頭，我們除了可以聽到典型的台灣南管式的旋律，也可以聽出作曲家不用過多技法，只單純的運用一些具現代感的和聲，讓曲子呈現簡單樸素的樣貌，運用線條與點狀結合(見譜例一)，來與南管音樂相吻合。在第一與第三樂章中除了輕快的旋律外，更可以清楚聽見一方奏著點狀的和聲或是跳躍式的音符，而第二樂章，是南管特質最明顯的一個樂章，不僅音樂的本質相似，不疾不徐的優雅清麗的長旋律，都交給與洞簫同為管樂器的單簧管，營造出飄遊在千山萬水的惆悵感，而同為弦類的敲弦樂器—鋼琴，則負責畫龍點睛的點狀式和聲為主，這點也與南管中的配器方式相當類似，可以看出作曲家以此樂章為中心的刻意安排，也讓聆聽者能在第二樂

章更有畫面，筆者也認為第二樂章以南宗畫來形容非常適合不過，而第一與第三樂章就好像台灣早期的傳統老街，奔跑玩耍的孩子、喧鬧叫賣的小販、熱鬧萬分的廟會遶境等，以音樂創造出富有生命力的台灣音景。

# 第四章

## 創作背景、樂曲分析與演奏詮釋

### 第一節 《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》創作背景

此曲為郭芝苑先生在 1974 年，為了全省音樂比賽單簧管指定曲所寫的作品，當時只有創作第一樂章，後來因為亞洲作曲家聯盟中華民國總會委託，才陸續完成了其餘的樂章，並修改了第一樂章的內容，於 1977 年在亞洲作曲家聯盟舉辦的「民族音樂作品發表會」中，於國父紀念館首次發表演出，由王奕超先生(單簧管)及林麗慧小姐(鋼琴)所演奏。此曲的創作靈感主要來自於台灣傳統音樂「南管」，內容優雅、哀愁且樸實。

第一樂章 4/4 拍子，中快板，單簧管一開始就演奏出四小節的主題旋律，此主題是擷取自南管音樂「將水」，曲子以五聲音階為架構。南管音樂的採用，使得曲中散發濃厚的閩南情懷，並使用反覆自由發展的模式，持續能聽見來自於主題的素材，成為擴充動機，使此曲呈現一個簡單，以主題加以發展成型，顯出台灣本土樸素情懷，更顯出作曲家的獨特風格。

第二樂章 2/4 拍子，中板，主題擷取自南管音樂「送哥」，同樣以五聲音階為架構寫成。此樂章可分為三個段落，每個段落的開頭都由單簧管吹奏出主題，再加以發展，樂曲中充分展現單簧管歌唱特性，並與鋼琴互相對應，歌唱般的旋律線條更是宛如南管的曲唱。

第三樂章 2/4 拍子，快板，最初兩小節的動機來自於歌仔戲，但還是延續著南管音樂的特質，曲子表達出早期要去看野台戲的興奮情感。此樂章也可以分為三個段落，類似第二樂章的曲式手法，每個段落都由單簧管吹奏主題旋律為開頭，再加以發展。此曲輕鬆、活潑、幽默，討喜的旋律延續了第一樂章的音樂特色，但又在樂章中段緩和下來，展現具有歌唱性質的旋律線條，延續了第二樂章的優美，作曲家以這樣的手法，在這最後一個樂章呼應了前面兩個樂章，連結了整首曲目的完整性。

## 第二節 第一樂章之樂曲分析與演奏詮釋

第一樂章為 4/4 拍，中快板，由鋼琴先奏出簡單的和弦，類似打擊樂器的聲響效果，模擬出早期傳統音樂在街上演出時，會先以敲鑼打鼓引起眾人注意，因而在第 1-2 小節的音量上使用強(f)，引起眾人目光後，在第 3-4 小節轉到中強(mf)並漸小聲，意示著音樂即將開始。和弦上運用了五聲音階來組成，預示了此樂章以五聲音階 E<sup>b</sup>(宮)-F(商)-G(角)- B<sup>b</sup>(徵)-C(羽)為基本架構所組成，而在重拍一、三拍使用了空心五度音程，這是作曲家在和聲上非常喜愛使用的一個音程，並在弱拍第二、四拍使用了完整的大三和弦，所以在聽覺上，重拍會落在第二、四拍上面，而第三、四小節的第一拍，在和聲上突然使用五聲音階以外的音 A<sup>b</sup>，雖然仍然是五度音程，但造成些許不和諧的聲響凸顯出張力，也讓色彩昏暗，提點出明暗對比性，為後面的樂章發展做預備。

【譜例一】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 1-4 小節

第 5 小節單簧管吹奏出本樂章四個小節的主題(見譜例二)，其靈感來自於南管曲「將水」，原曲速度較慢且優雅，作曲家將其使用在中快板，並賦予生動俏皮的律動感，而這個主題旋律也出現在他 1973 年的鋼琴作品《六首台灣南管調》中的第二首「將水」(見譜例三)，風格較遵照原曲的表現。筆者將主題分為 A、B 兩個樂句，認為作曲家將 A 的色彩寫的較明亮，到了 B 就黯淡了下來，音高上也較低音域，聽覺上會覺得是兩樣樂器的對話。此主題是整個樂章發展的素材來源，筆者除了分出 A、B 句外，也細分出素材 a、素材 b 及素材 c，由於曲子大量運用這個主題而寫成，這樣以便後續的解釋使用，而我們也可以發現 B 句也是以素材 b 跟 c 而發展出來的樂句(見譜例二)。

和聲上與開頭第 1-4 小節有些雷同，只是可以看到在第 7、8 小節鋼琴的重拍，都是用了空心五度，且沒有了五聲音階外的音，反而是在弱拍上，使用了 A 這個調式外的音，所以跟單簧管的旋律有一些許衝突與不和諧，也為鋼琴之後的調式留下一個伏筆。而單簧管的主題旋律反覆圍繞在 C 上，以西方調式來

看，可以判斷此旋律應為 c 小調，而如果以中國調式來看，則是以 C 為主音的羽調式。

【譜例二】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-8 小節

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled 'A句', features a treble clef staff with a melody and a piano accompaniment in the bass clef. Three motifs are circled in red and labeled '素材a', '素材b', and '素材c'. The second system, labeled 'B句', continues the melody and accompaniment, with a circled motif labeled 'A' in the piano part. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. Dynamics include *mp* and *mf*.

【譜例三】郭芝苑《六首台灣南管調》，第二首「將水」，第 1-4 小節

The image shows a single system of musical notation in 2/4 time, key of B-flat major. The treble clef staff contains a melody starting with a *mf* dynamic. The piano accompaniment in the bass clef starts in the second measure. The score is marked with *mf* throughout.

第 9-10 小節為主題旋律延伸出一個小過門，鋼琴延續前面不變的伴奏型態，A 音也一直持續出現著，慢慢地開始穩固自己的調式，反之，單簧管偏離了原本的五聲音階調式，出現了 E 及 D 音，並做出了跟 B 句幾乎一樣的音型。D 音可以視作主音 C 的倚音，特別的是 E，因為出現在重拍第一拍，所以聽來會更為明顯，筆者會在稍後解釋此音的重要性。

【譜例四】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 9-10 小節

第 11 小節鋼琴奏出主題旋律 A 句(見譜例五)，不同的是，這段卻與原本單簧管奏出的主題旋律，在音高上差了一個全音，以中國調式來看，則是由 F-G-A-C-D 這個五聲音階組成，語法也與單簧管跳奏不一樣，使用圓滑的方式，凸顯了兩項樂器不同的特性。而單簧管則反覆奏出一連串 C 音，彷彿在宣示，鞏固原本的調式，E 的再次出現也準備下個小節單簧管主題旋律的出現。

在這裡確定看到作曲家運用了複調式的手法，並巧妙的在曲子的一開頭就開始鋪陳，從存在於調式裡的 G 到第 3、4 小節的 A<sup>b</sup>，再來第 7-10 小節的 A，鋼琴最後在第 11-12 小節鞏固了 A 的地位，確立了自己與單簧管不同的調式。

【譜例五】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 11-12 小節

一連串的C

E

主題旋律

第 13 小節開始，單簧管又奏起了主題旋律(見譜例六)，與開頭原本的旋律高了八度，鋼琴也退回與前面一樣的伴奏型態(見譜例二)，在第 11-12 小節原本由鋼琴主導旋律，之後單簧管在第 13 小節，運用高音域的演奏穩固自己的地位與調式。這段主題旋律的再現，也為前面筆者提到的調式外的「E」做了一個解決，出現了好幾次的 E，原來都是為了銜接到這次單簧管主題旋律的開頭音 F，所做的準備。

【譜例六】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 13-14 小節

F

作曲家自由發展的段落，可以從第 15 小節開始(見譜例八)，不同於前面的寫作手法，大量的半音運用不僅讓曲子有現代感，更讓音樂上的表現較為緊張，但在半音造成調性模糊下，音樂最終都會走向 C，讓音樂在緊張下有放鬆的解決空間。在第 15-18 小節中，作曲家延續前面以 C 為主音，並將主題旋律當作素材，我們首先將主題旋律放大，音樂的走向是 C 走到 C 再到 F(見譜例七)，再看回到第 15-18 小節，也可以看到音樂的走向是一模一樣的情形(見譜例八)，作曲家將 C-C-F 這個線條加以擴充，加入了一些新的手法。

和聲方面，可以見到減三和弦與小三和弦的互相拉扯(見譜例八)，減三和弦的聲響給人較擁擠及緊張感，尤其作曲家在第 16 小節又把鋼琴部份的減三和弦，加了一個 E<sup>b</sup> 在裡頭，讓它多出了一個大二度的聲響在裡頭，讓這個和弦更加的不和諧感及緊張，之後藉由單簧管走向 C，與鋼琴形成小三和弦，才讓音樂較為放鬆一些，但出乎意料的，隨後的卻是單簧管的減三和弦的上行，而鋼琴卻維持在小三和弦，形成一個微妙的衝突，再經由鋼琴解決這樣的衝突，這樣的手法讓音樂感覺起起伏伏，在鬆緊間拉扯，製造出一些張力。

筆者也認為，作曲家除了和聲製造鬆緊的張力外，也巧妙地使用節奏來加強這樣的手法，單簧管在第 15-16 小節的樂句裡，都有較長符值的音，聽來較放鬆，到了第 17-18 小節則都是符值較短的八分音符，則感覺到直衝的緊迫感，運用兩種不同的符值模式來加強張力。

【譜例七】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-6 小節

【譜例八】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 15-19 小節

之後第 19-24 小節，也是類似前面的作曲手法，以主題旋律第 7-8 小節為架構，其中最明顯的地方在第 20 小節開始出現，一直重複的 E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-B-C 這四個音（見譜例九），是來自於第 7-8 小節的素材（見譜例十）。在和聲上也有了些變化，鋼琴進來就以一個增四和減四度做上行（見譜例九），聽覺上非常不和諧，並在之後的第 20 小節以一個增四及增五音程堆疊成一個較特別的和絃，也因為前一小節已有出現一次增四度的音程，因此這個和弦如同預知作用，讓整個音樂在聽覺上不致於非常現代，平衡了傳統與現代間的作曲技法。

隨後鋼琴低音聲部以大三和弦作為基礎，讓高音聲部及單簧管來做發展，而在同個框架裡，鋼琴的低音一開始先以較為急促的一連串八分音符下行，在第 23 小節則使用了較長符值的四分音符來放鬆，預示了樂段即將結束，且除了單簧管一直環繞著 C 音，鋼琴的低音在第 24 小節做了 G 上行四度到 C 的音程，更確立了 C 這個音的重要性，單簧管也以連續的 C 結束了樂句。

在這六個小節的架構與前面可以說是大同小異，除了在和聲上的不一樣，作曲家也在聲部編排上做了些調整，讓鋼琴接替單簧管之前的旋律線條，而單簧管另外發展出的旋律線依然在半音技法與 C 間運作，並與鋼琴的旋律線交錯，讓這幾個小節的聲響織度與前面比起，聽來較豐富，也清楚的分出了三個聲部的線條。此外，上文筆者在譜例八有提到鋼琴在減三及小三和弦的應用，我們延伸至譜例九將範圍拉大來看，會發現作曲家運用了和聲的變化來擴大張力，由減三和弦到小三和弦（見譜例八），再到增四度及增五度構成的和絃（見譜例九），循序漸進的讓音樂能拉開張力，讓單簧管在旋律並沒有什麼太大的起伏之下，由鋼琴的和聲讓音樂上有不一樣的變化及效果。

【譜例九】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 19-24 小節

Annotations in the score:

- Flute staff:  $bE(bB省略)BC$ ,  $bEbBB C$
- Interval: 增四度 (circled in red)
- Interval: 減四度 (circled in red)
- Text: 接替單簧管之前的旋律
- Text: 以F bA C為基礎的旋律線條
- Interval: 增四度 (circled in red)
- Interval: 增五度 (circled in red)
- Interval: G上行四度到C (circled in red, with a circled 2)

【譜例十】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 7-8 小節

Annotations in the score:

- Flute staff:  $bE bB C$ ,  $bE bB C$

第 25 小節開始，鋼琴接續著前面單簧管 E<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-B-C 的音型，兩項樂器的音域慢慢地往下走，將音樂緩和了一些，並在第 28 小節開始，單簧管在旋律裡藏著音階，慢慢的情緒往上鋪陳(見譜例十一)，推至主題旋律出現的第 32 小節，只是這次的主題旋律卻跟第 11-12 小節鋼琴彈奏的相同，建立在 F-G-A-C-D 這個五聲音階上，而不是一開始的 E<sup>b</sup>-F-G-B<sup>b</sup>-C。而作曲家運用了曲中一直反覆出現的半音音型讓調式變得模糊，從原本的主音 C 脫離，在第 31 小節進入了另一個調式，進入這個調式的做法，也好像是要給兩項樂器平等的作用，而打破單簧管所建立的調式。

【譜例十一】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 25-33 小節

The image displays three systems of musical notation. The first system shows a piano accompaniment with a red box around the bass line and a label '延續單簧管Eb-Bb-B-C'. The second system shows a treble clef staff with a red box around a melodic line and a label 'D -> Eb -> F -> G' with arrows. The third system shows a treble clef staff with a red box around a melodic line and a label 'A' with an arrow. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc'.

單簧管並沒有奏出完整的四個小節主題旋律，只是短暫的出現 A 句之後，隨後接上的是一連串的跳音，而鋼琴則反覆的奏出主題旋律的線條，也是以 A 句為主，並加以在某些部分做出出乎意料的花樣。當一段旋律已經深深記憶在你腦海裡時，頓時如果加以變化，都會讓聽者覺得新奇、有趣，其次作曲家更在第 39 小節，將兩小節的樂句，各取素材變化成為一句(見譜例十一)。

單簧管的跳音與鋼琴優雅流動的旋律，兩種極為不同的語法在同一個平面上時，彼此更互稱出性格，作曲家以這樣的手法，凸顯出兩者樂器的音色與特性，讓樂曲在聽覺上也較為豐富。到了第 40 小節，單簧管開始以流動的分解和弦的簡單的旋律為底，慢慢地幫助鋼琴推至高點後，再次出現了第 32 小節單簧管短暫出現的主題旋律 A 句，彼此呼應，也以這旋律結束了在主題間玩耍的段落。

鋼琴的低音聲部，在這個段落中，基本上以主題旋律的素材 a 及素材 b 作為伴奏(見譜例十二)。在本樂章中，鋼琴基本的伴奏型態，作者在曲子的一開頭就已經交代清楚，並會將它加以變化或發展，也是曲中重要的一個韻律感(見譜例一)，作曲家也很喜歡運用主題提供的素材來放進鋼琴伴奏，尤其在這個段落特別明顯，讓兩項樂器在不同的特性中，也能保有統一感。

【譜例十二】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 34-43 小節

一連串的跳音

反覆的主題旋律

素材a 輪廓

素材b 輪廓

小奏鳴曲（鋼琴）③

與主題的原貌有了些改變

各取素材組合成一小節

素材a 輪廓

素材b 輪廓

綜合素材a、b的輪廓

素材a 輪廓

素材b 輪廓

分解和弦式的旋律

推到至高點後，鋼琴又再次出現先前的旋律

綜合素材a、b的輪廓

素材a 輪廓

素材b 輪廓

綜合素材a、b的輪廓

當鋼琴奏完主題 A 句後，單簧管隨即吹奏出 B 句，完整了主題旋律，這樣的作法，更製造出讓兩項樂器對話的意境，按照原創發展脈絡，按著主題旋律的樣貌下去寫時，A 句結束時，B 句應該以 A 句的結束音的下四度音為起始音（見譜例十三），但這邊，作曲家卻選擇了使用同音，做為下一句的起始音（見譜例十

四)，在聽覺上似乎也不會衝突，也讓調式從模糊中，有了以 B<sup>b</sup>-C-D-F-G 的五聲音階為基本架構，並以 G(羽)為主音。

除了主題旋律完整的出現外，整個音樂的感覺回到了開頭，除了鋼琴伴奏上做了些變化，以及調式外，其他並沒有做什麼改變，作曲家也想以這個段落，慢慢的拉回原本建立的調式

【譜例十三】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 6-7 小節

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and contains a melody. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. In measure 6, the flute part has a note G, which is highlighted with a red box. In measure 7, the flute part has a note D with a flat, also highlighted with a red box. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'mp' and a '4 2' marking in measure 7.

【譜例十四】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 43-49 小節

The image shows a musical score for Example 14, measures 43-49. It is written for flute and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system contains measures 43 and 44. In measure 44, a red box highlights the note G in the flute part. Another red box highlights the piano accompaniment in measure 44 with the text "伴奏型態以半音下行及分解和弦構成". The piano part consists of a descending half-note line and broken chords. The flute part has a melodic line with some grace notes. The second system contains measures 45 and 46. The third system contains measures 47 and 48. The score ends at measure 49.

單簧管又奏出主題 A 句，並將 A 句擴充成了四個小節，特別是運用十六分音符，也就是以素材 c 來擴充句子的做法(見譜例十五)，讓音樂較為激昂了起來，並在第 52 小節以主音 G 結束了樂句，順勢將調式轉至曲子一開始所設立的調式，也就是五聲音階 E<sup>b</sup>-F-G-B<sup>b</sup>-C，並以 C(羽)為主音。

從 G 到 C，這兩個主屬關係的音，讓這邊順利的將調式轉至曲子開頭所設立的，也因為主屬音的關係讓音樂在轉調的過程中較為自然且不刻意，從這也可得知為何作曲家在先前第 43-44 小節中做那樣的安排，都是為了讓樂段轉成以 G 為主音，並慢慢走向到 C，而這樣的五度的走法，也是作曲家在曲子中喜愛且時常運用的一個音程度數。

第 54 小節開始，單簧管再現了第 12 小節的旋律，連續重複三個 C，明確的宣示出主音，而鋼琴奏出了主題，作曲家按照先前的做法，鋼琴又是獨立的個體，與單簧管的調式不同，直到第 56 小節，兩項樂器才走在平行線上。相較於第 12-14 小節，單簧管並沒有馬上接到主題旋律，藉由半音的技巧，擴充了長音 E，將句子唱至 G 後，再半音下來接到主題旋律，這樣的方式具有強烈的解決感，使不和諧的半音獲得明確的調性，而作曲家賦予主題旋律當作解決的途徑，更加深了這段旋律在此樂章的存在及記憶感。主題旋律後面迎來的是加了延長記號的休止符，讓樂章突然間的暫停，也宣告了風格即將轉變(見譜例十五)。

【譜例十五】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 50-57 小節

以素材C做的擴充

以素材C做的擴充

半音向下解決到主題

將長音E擴充

第 58 小節開始，為自由發展的另一個段落，作曲家特地用延長記號以此分開，明顯的與前面風格相異，大量的運用十六分音符，讓中後段的部分更為流動飛揚，聽覺上也較過癮精彩，彷彿準備為這樂章在高潮中留下最後一筆。

發展的素材還是來自於主題，並以  $E^b-F-G-B^b-C$  這個五聲音階為基礎，第 58-59 小節(見譜例十六)，單簧管先吹奏出一連串的十六分音符，音型來自於主題 B 句中的旋律(見譜例十七)，而第 59 小節再運用節奏的放大及分解音型擴充而來；鋼琴的部分，則先以一連串的五聲音階下行，雖然 D 音並不是在這五聲音階裡頭的音，但基本的架構還是這個音階之上，D 音的加入也讓樂句不那麼完全的民俗風，保留了一點彈性，而 59 小節也是來自於素材 c 的反向加以變化而來。

【譜例十六】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 58-59 小節

【譜例十七】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 7-8 小節

第 60 小節後依然是運用素材 c 擴充發展出來，這樣的段落從第 58 小節持續到第 66 小節，且單簧管在第 64 小節重複了一次幾乎一樣的旋律。回到第 60 小節，單簧管是一連串看似十六分音符的琶音上下行旋律，但它其實只是將 58 小節的旋律  $E^b-D-B^b-D$  拿來加以擴充，第 61 小節亦是運用這樣的手法，如果將第 60 小節的二、三拍倒影過來，就會變成第 61 小節的模樣(見譜例十八)。

【譜例十八】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 60-61 小節

鋼琴在第 61 小節則是又出現連續同音再接至半音的旋律，這樣的手法作曲家在這個樂章中經常使用到，我們把第 61 小節的主幹音提出來時，就會是  $D-D-D-E^b-E$  的旋律(見譜例二十一)，這個跟第 15-16 小節的情況非常相像(見譜例二十)，那這樣的手法是從哪邊來的呢?筆者認為與主題也有很深的關聯性，在主題 A 句的第二個小節中(見譜例十九)，就有類似這樣的輪廓在，我們只要把第二個四分音符的 C 音，換算成兩個八分音符，從以下譜例去比對，就能更明瞭筆者所說的。更有趣的是，我們仔細在單簧管第 61-62 小節中比對，也可以發現這樣的旋律蹤跡，在第 61 小節的二、三、四拍的第一個音都為  $E^b$ ，取出來後接到第 62 小節，就變成了  $E^b-E^b-E^b-F-A^b-B^b$ (見譜例二十一)，作曲家透過十六分音符的音群，將之藏於其中。

【譜例十九】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-6 小節

A句

可以換算成兩個八分音符

【譜例二十】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 15-16 小節

減三和弦

【譜例二十一】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 61-62 小節

mp

mp

mp

曲子進入尾聲，作曲家先再次選擇了以休止符中斷樂段，在第 68 小節區隔了兩邊的不同。尾聲的部分是另一個自由發展的段落，在第 69 小節單簧管就先奏出了此段落的基本雛型，之後再加以發展擴充，元素一樣來自主題旋律(見譜例二十二及譜例二十三)，並可以看見作曲家運用了節拍來製造愈來愈急湊高潮、有張力的效果，從一開始較鬆慢的結構，隨著節拍的變化，一小節一小節地音符之間愈來愈緊密，並在情緒最高點時，主題又再現(見譜例二十四)，從頭貫穿了整個樂章，在這個愉悅且熟悉的旋律帶領下，結束了這個樂章。

【譜例二十二】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 69 小節



The image shows a musical score for Example 22. It consists of two staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The clarinet part has two phrases highlighted with red boxes. A red box contains the text '來自主題A句的音型' (Musical motif from the A sentence of the theme), with an arrow pointing to the first phrase. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the bass line and chords in the right hand.

【譜例二十三】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 5-6 小節



The image shows a musical score for Example 23. It consists of two staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The clarinet part has a phrase circled in red. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the bass line and chords in the right hand.

【譜例二十四】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 69-77 小節

在現今眾多的單簧管曲目中比較下，這個樂章對於單簧管者，只要有基本的吹奏能力，並完全忠實於譜上所標示的，穩扎穩打的演奏，就不會有什麼太大的問題。而筆者透過林志謙老師與郭芝苑先生上課的錄音紀錄，聆聽到一些需要注意的細節。

首先速度是作曲家非常在意的一個部分，雖然譜上標示速度  $\text{♩} = 116-120$  但筆者在聆聽過錄音檔後，應該要把速度抓在  $\text{♩} = 120$  左右才更為恰當，但是在演奏這個樂章時，許多演奏者通常都是會有過快的情形，因為曲中一些音型關係，會有同音反覆或是八分音符交雜十六分音符等，這些因素如果沒有適當的穩住，

都會不小心加快的整體的速度。而在譜上有個需要漸慢(rit.)的第 24 小節，在這之後需要注意不要被漸慢的影響，尤其是在第 25 小節，單簧管的旋律有切分音，漸慢的影響加上這個節奏型態，演奏者只要一沒注意，勢必會減慢了速度，所以馬上在第 25 小節(見譜例二十五)回到原速(a tempo)，又不能過快，是演奏者需要面對的一個難題。

樂句間的處理，作曲家希望演奏的處理像在說話一般，而不要沒有標點符號的把樂句一次唱完，他更舉例樂句的處理應該要像是「我今天要去台北，打算去找朋友。」而不是「我今天要去台北打算去找朋友。」回到譜上，我們拿第 21-24 小節來說(見譜例二十六)，每個小句的最後一個音都有一個長音，所以在處理長音時，切記不要讓長音直接連到下一句，而要讓長音尾音做逗號、收音的處置，與下一句間能有一點空間，讓樂句像說話一樣自然，但又要使整個樂段能夠連貫。

另外，鋼琴與單簧管需如友人你來我往的對唱，兩位演奏者都須仔細聆聽對方，以求完美的銜接，例如，第 15-17 小節(見譜例二十七)，鋼琴會像回聲一樣的回應單簧管，所以兩者都須培養默契與聆聽，讓樂句自然順暢。更如同某些小節(例如譜例二)，作曲家在單簧管與鋼琴的譜上，會標上相同的強弱符號，但這並不代表兩項樂器都一樣的音量，還是需要互相配合彼此，例如第 11-12 小節(見譜例二十八)，雖然兩者的譜上都寫著中強(mf)的記號，但鋼琴為主題旋律，比較單簧管的旋律，聲音是需要較為大聲。

【譜例二十五】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 24-25 小節

The image shows a musical score for two measures. The first measure is marked with a red circle around the word "rit." (ritardando). The second measure is marked with a red circle around the words "A tempo". In the second measure, there is a red box containing the Chinese text "切分音旋律" (crossed-beat melody) pointing to a specific melodic line in the clarinet part. The score includes staves for a clarinet and a piano, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "mp".

【譜例二十六】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 21-24 小節

Musical score for Example 26, measures 21-24. The score is in 4/4 time and features a treble clef for the flute and a grand staff for the piano. The flute part consists of a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures in both hands, also marked *mp*. Vertical red lines are drawn through the score at the beginning of measures 22, 23, and 24. A *rit* marking is present at the end of measure 24.

【譜例二十七】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 15-17 小節

Musical score for Example 27, measures 15-17. The score is in 4/4 time and features a treble clef for the flute and a grand staff for the piano. The flute part has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands, marked *mp*. Red arrows point from the piano accompaniment to the flute line in measures 15, 16, and 17, indicating specific harmonic or melodic relationships.

【譜例二十八】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 11-12 小節

Musical score for Example 28, measures 11-12. The score is in 4/4 time and features a treble clef for the flute and a grand staff for the piano. The flute part has a melodic line with slurs and accents, marked *mp*. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands, marked *mp*.

### 第三節 第二樂章之樂曲分析與演奏詮釋

第二樂章為2/4拍，中板，在這個樂章中，筆者將它視為這首曲目的中心，原因除了充分營造出南管音樂的溫柔婉約，也讓單簧管在這樂章中，能有接近人聲歌唱的表現力，另一方面則是它明顯的呈現出郭芝苑常用的作曲技法，尤其是在平行四度及五度的使用，鋼琴左手在整首更幾乎以空心五度的進行貫穿全曲，在曲中都可以明顯地聆聽到。全曲分為三個段落，每個段落都以單簧管吹奏出主題旋律，爾後以主題為素材來發展，曲子的一開始，鋼琴右手就揭示了此樂章重要的三度動機，以及四度音程的運用，而左手則是空心五度的音程，是作曲家非常喜愛使用的和聲，樂章中頻繁的使用到平行四度及五度的和聲進行，使音響聽起來較空靈無實，非常符合在這個樂章所要表達的虛渺意境(見譜例二十九)，作曲家運用這樣短短兩小節的前奏，交代了這個樂章的主要元素與風格，其中E-G-E-D也揭示出樂章的主題旋律(見譜例三十)。

【譜例二十九】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第1-3小節

【譜例三十】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第1-4小節

單簧管在第三小節開始奏出 7 個小節的主題旋律(見譜例三十一),其靈感來自於南管曲「送哥」,正確來說,此旋律經過筆者向南管音樂專家吳素霞老師<sup>32</sup>請教,應是來自歌仔戲中的「送哥調」,不過樂譜上的曲目解析只說明主題是來自南管曲,由於作曲家已逝,在這方面無法查證曲解的正確度,但歌仔戲原與南管音樂密不可分,因此其曲析並也不是完全的錯誤。而這靈感也曾運用在他 1973 年的鋼琴作品《六首台灣南管調》中的第五首「送哥」中(見譜例三十二),兩個作品較不一樣的是,此鋼琴曲的主題完全遵照南管曲「送哥」的原貌,而本研究的作品則保留骨幹,並將之加以變化,賦予新的面貌。而上文提到的 7 個小節其實是個很奇妙的小節數,一般來說,主題樂句常會是偶數的小節數,這樣的用意,原因在於南管曲「送哥」的主題旋律其實是不完整的四小節,從上述提過的鋼琴曲中,就可以發現,因此筆者認為,作曲家遵照了這樣的作法,讓這個樂句不要呈現出完整的偶數小節。

【譜例三十一】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-9 小節

<sup>32</sup> 知名南管音樂家,也是一位傳統音樂教育者,任教於各大學音樂學系及研習會,推廣傳統音樂不遺餘力,其成就獲得學術界許多肯定,更在 2010 年被政府指定為「重要傳統藝術南管戲曲保存者」。

【譜例三十二】郭芝苑《六首台灣交加仔調》，第五首「送哥」，第 3-6 小節

單簧管的這 7 個小節主題旋律，建立在五聲音階 C(宮)-D(商)-E(角)-G(徵)-A(羽)上，主音為 A。而上文兩個小節的前奏已預示，因此在主題中就可以發現，三度和五度音程構成主題的基本素材，不僅會大量運用在旋律上，鋼琴的伴奏及和聲上的進行也是隨處可見的四度及五度進行，貫穿了整個樂章(見譜例三十三)。

鋼琴比較特別的在第 7 小節的伴奏音型及和聲(見譜例三十三)，首先我們可以發現這樣的音型 D-B-A，來自於主題旋律第 3 小節的 C-A-G，而和聲的使用更是把精華濃縮，高音聲部為兩個四度下行，中聲部則是兩個五度下行，並再以三度上行收尾，且兩個聲部的音程非常密集，這樣的組合非常特別，也讓在充斥著四、五度較空的音響中，因為大二度及大三度的音程而飽滿了它。因此這個伴奏旋律不僅呼應主題，讓兩項樂器回應彼此，也使得音響能呈現一個虛中有實的效果，是作曲家非常巧妙的創作技法。

【譜例三十三】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-9 小節

The image displays two systems of musical notation for Example 33. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system also consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff. Red boxes highlight specific intervals and patterns: '三度音型' (Triad pattern), '三度' (Triad), '平行四度' (Parallel fourth), '五度' (Fifth), and '鋼琴左手一連串的平行五度' (A series of parallel fifths in the piano left hand). A specific interval 'D-B-A' is also highlighted in the second system.

筆者將主題旋律分為 A、B 兩個部分，其實嚴格來說，B 樂句只是 A 樂句的擴充，可以看見 B 樂句基本上是以三度及五度音程構成，這樣的擴充讓整個旋律線能充分的表現出優美的歌唱性質，也為了讓 A 樂句能回到主音 A 音結束樂段。除了三度及五度的動機素材外，在 A 樂句當中，除了重要的三度素材外，還有兩個在樂章間會時常出現的音型，分別是 C-A-G-A、D-E-D，筆者各以素材 a、b 稱之，以便後續解釋(見譜例三十四)。

【譜例三十四】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-9 小節

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '主題A句' (Theme A sentence), consists of a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. Red annotations include a box around the first two measures labeled '三度' (Third), arrows pointing to specific notes labeled '素材a' (Material a) and '素材b' (Material b), and a box around the piano accompaniment in the grand staff labeled '平行五度' (Parallel Fifth). The second system, labeled '主題B句' (Theme B sentence), also consists of a treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a slur over the first two measures. Red annotations include boxes around the first and second measures labeled '三度' (Third), a box around the second measure labeled '五度' (Fifth), and a box around the third measure labeled '三度' (Third). The piano accompaniment in the grand staff is also visible.

第 10 小節開始，單簧管擴充了主題 A 句，可以看見作曲家先運用拍號的變化，將 A 句濃縮在 3/4 拍的一個小節裡(見譜例三十五、三十六)，第 11 小節再變回原本的 2/4 拍，並將濃縮的樂句重複一次後開始擴展開來。筆者認為這樣的作法讓音樂變的口語化，就像是一句難以訴說的話，本來要從 3/4 的第十小節開始完整的講出來，但講到了高點 D-E 時又吞了回去，沒有把重點說清講完，到了第 11 小節又重整了一次心情，轉換了拍號，並再運用圓滑線使原本的樂句改變語法，讓一個小節為一個小句，推向高點 D-E 後，再交代清楚至第 15 小節的 A 音(見譜例三十七)。

【譜例三十五】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-5 小節

Musical score for Example 35, measures 3-5. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef staff for the flute and a grand staff for the piano. Red circles highlight specific melodic phrases in the flute part. Dynamics include mp and mf.

【譜例三十六】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 10 小節

Musical score for Example 36, measure 10. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef staff for the flute and a grand staff for the piano. A red circle highlights a melodic phrase in the flute part. Dynamics include p and mp.

【譜例三十七】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 10-15 小節

Musical score for Example 37, measures 10-15. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble clef staff for the flute and a grand staff for the piano. Red circles highlight melodic phrases in the flute part. A red box contains the text "運用圓滑線及拍號讓語法改變" (Use slurs and time signatures to change the grammar). Dynamics include p and mf.

在第 12-16 小節，單簧管這段擴張的旋律，素材來自於主題 A 句，除了三度、四度、五度音程外，還可以看到素材 b 的蹤影，運用這些音型來拉長旋律線條。鋼琴的左手則是持續著平行五度音程的和聲，在它之上的右手，第 10 和 11 小節又彈奏出第 7 小節出現過的旋律線條，這樣的伴奏型態在這個樂章中會出現的相當頻繁，從第 7-13 小節就已經出現了三次，只是差在音域上的不同，而且都會走至左手的 F-C 五度音程解決，這個解決方式，筆者推論出鋼琴右手 E-F<sup>#</sup> 音程，各向上向下解決至 F，F<sup>#</sup>-C 是個五度音程，E-C 則是三度音程，因此才會以 F-C 這個音程來當作解決途徑(見譜例三十八)。

然而有個較突出的部分在第 12 小節，和聲較於其他部分不和諧許多，鋼琴的低音聲部為全音程 G<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup> 上行，與單簧管旋律的全音程 E-D-C 下行對稱，但單簧管的旋律還是建立在 C-D-E-G-A 的五聲音階上面，因此這樣組合起來的聲響非常的反差及現代感，那為何鋼琴是從 G<sup>b</sup> 出發，筆者認為是要銜接鋼琴高音聲部的 F<sup>#</sup>(G<sup>b</sup> 與 F<sup>#</sup> 為同音異名)，並再藉由全音程上行接至第 13 小節的 F-C 五度音程，作曲家以全音程上行做一個小小的擴充，豐富了出現三次的伴奏型態(見譜例三十八)。

【譜例三十八】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 7-16 小節

The image displays a musical score for the second movement of the Nocturne for Flute and Piano by Guo Zhiyan, specifically measures 7-16. The score is presented in three systems. The first system shows the flute and piano parts. The piano part has two instances of '平行五度' (parallel fifths) highlighted with red boxes and arrows. The second system continues the score, with the flute part featuring '素材c' (Material C) circled in red. The piano part has '三度素材' (tritone material) circled in red, and other intervals like '五度' (fifth), '四度' (fourth), and '三度' (tritone) are also labeled. The piano part also has '三度琶音上行' (tritone arpeggio ascending) and two more '平行五度' annotations. The third system shows a close-up of the piano part with a '平行五度' annotation.

第 16 小節鋼琴先奏出了取自主題 A 句的素材 a，這簡單的四個音其實道盡了這個樂章無比的惆悵感，下行的音型也讓旋律有嘆息感，前文在鋼琴的伴奏音型，也有特別提到這個音型線條，到了第 16 小節更變成了主旋律，也可以知道作曲家對於這個旋律的喜愛。而在這個段落，鋼琴及單簧管呈現一種對話的型態，先由鋼琴唱完一句，再交給單簧管表現出像回聲的效果，但特別的地方在於，鋼琴第 16 小節的旋律並沒有完整的按照素材 a 的旋律音程，這段旋律 C-A-G-A 的音程距離各為小三度、大二度及大二度，而第 16 小節鋼琴奏出的旋

律卻是  $D-B^b-A^b-B^b$ ，為大三度、大二度及大二度，也就是說，開頭第一個音，鋼琴應該要是  $D^b$ ，才會與素材 a 一致，但作曲家卻沒這樣做，讓他多了一個半音的距離，不過到了單簧管回應的時候，卻又矯正回來了位置(見譜例三十九)。

這樣的用法會懷疑是不是鋼琴有錯音的感覺，而單簧管就扮演著解決這個聲響的角色，筆者更認為這樣的用法加強了問跟答的對比，不僅如此，到這個段落兩項樂器扮演的角色更為鮮明，鋼琴其實時常都在較高的音域，幾乎不間斷的平行四、五度，表現出虛無飄渺，宛如不食人間煙火的天上樂音；反之單簧管大部分則是在中低音域，加上惆悵的旋律線條，反映出彷彿人間的苦悶及憂愁，兩項樂器的互襯，就像是一位遊行世間的浪者，與天對話交友的情境。

【譜例三十九】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 16-22 小節

The image displays a musical score for Example 39, consisting of two systems of staves. The top system shows the piano part (treble and bass clefs) and the clarinet part (treble clef). Red boxes highlight specific intervals: '大二度' (Major 2nd) in the clarinet part and '大三度' (Major 3rd) and '大二度' (Major 2nd) in the piano part. The bottom system continues the piano and clarinet parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'mf'.

在第 22 小節，鋼琴奏出了  $E^b-C-B^b$  三個音，同樣來自於素材 a 的線條，但鋼琴應該要再出現 C，形成  $E^b-C-B^b-C$  的旋律，卻往下了大二度到  $A^b$  並再擴充出去，將整個段落慢慢結束到主音 A 音，而這個要結尾的旋律其實上一個段落

也有出現過，也就是第 13-15 小節單簧管所吹奏的旋律(見譜例三十七)，兩段非常相似，幾乎一樣，只差在幾個音程距離的不同；相較之下，單簧管在收尾的幾個小節並沒有非常鮮明的旋律線條，加上在第 23 小節運用了切分音(見譜例四十)，讓單簧管的節奏感覺稍模糊了一些，因此讓鋼琴的旋律線條更為鮮明突出。

有趣的地方在第 24 小節(見譜例四十)，兩項樂器的旋律音高互相為逆行關係，單簧管為 E-G-A，並以 A 音結束，鋼琴則為 A-G-E 並再擴張一連串的下行，而最後一個音出現 D，讓音樂沒有結束之感，加上漸慢的效果讓人感覺懸在那邊，聽覺上會渴望聽到一個解決聲響，之後再自然的接至第 26 小節解決至 A 和絃，主題旋律也再次出現，因此兩項樂器旋律逆行的用意也就好像在告知要倒回原點，讓主題在現。而這整個第 16-25 小節的段落，筆者認為鋼琴站在比較主導的位置，以一種在天上的姿態，俯瞰人間；單簧管則處在低音的聲部，低聲的悲鳴來襯托出鋼琴高音的旋律線條。

【譜例四十】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 21-27 小節

The image displays a musical score for Example 40, consisting of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a melody and a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. Handwritten annotations in red boxes highlight specific elements: 'E G A' above the treble staff, '回到主音A rit' above the piano part, and '與13-15小節的單簧管旋律相似' below the piano part. The second system shows the continuation of the piano part, with annotations '主題再現' above the treble staff and 'A和絃' below the bass staff. The score includes dynamic markings like 'mp' and 'rit'.

第 26 小節開始，主題再現，從這個小節開始第 48 小節，基本上是重覆演奏前面的部分，唯一些許不同在於第 38-48 小節，與第 15-25 小節相比對，除了鋼琴這次完全遵照了素材 a 的旋律線，以及單簧管稍微做了一點變化，更可以發現兩邊其實只相差了三度的音程，也就是說，第 38-48 小節整個旋律主體(見譜例四十二)，是將第 15-25 小節的旋律(見譜例四十一)往下三度而成。首先可以看到第 15 小節鋼琴的右手和聲為 A-B-E 組成，而第 38 小節的鋼琴右手則是 G-A-C<sup>#</sup>組成(見譜例四十二)，兩個段落的不同，差異的起點分別就在這兩小節的最高音 E 跟 C<sup>#</sup>開始，建立在相差三度的關係，而三度一直都是此樂章在旋律建構上重要的音程度數，因此筆者認為這是作曲家在這邊選擇相差三度的重要因素。

而作曲家在音樂旋律上也做了些許變化，尤其是在鋼琴與單簧管的角色上，與第 15-25 小節的段落相較下，筆者認為兩者問答的立場互換，作曲家這次在鋼琴上沒有改變了素材 a 的旋律音程，就像是為了上一段給了一個正面的答案；反之，在這次段落的第 42-43 小節，樂句的最後一個音並不是往大上二度到 C<sup>#</sup>，而是向下半音到 A<sup>#</sup>，這樣的作法，相較於上一段單簧管每一句回答鋼琴肯定性，這邊筆者感覺到單簧管的稍稍動搖，彷彿聽到鋼琴那麼肯定的回應後，猶豫懷疑了一下。這樣的一個段落，會誤以為音樂是不是想要轉到其他調性上頭，但作曲家卻在第 47 小節，讓單簧管與鋼琴回到了與第 24 小節一模一樣的旋律，將樂段拉回到主音 A，隨後鋼琴下行旋律接上的，照理說應該又是一次的主題旋律再現，但作曲家卻讓鋼琴多造了一個過渡的樂句，這個過渡的樂句以 E 為主音，先現了主題旋律，並運用了平行四度的進行加在旋律上，而第 50 小節單簧管主題樂句的開頭音為 A，E 到 A 上行四度的音程，讓調性會有明顯回到主調的感覺，音樂順理成章回到主題旋律(見譜例四十二)。

【譜例四十一】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 15-25 小節

The first system of the musical score consists of five measures. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. In the first measure, the piano part has a circled chord consisting of a quarter note G3 and a half note B2. The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings of *mp* and *mf*. The flute part has a melodic line with slurs and dynamic markings of *mp*.

The second system of the musical score consists of five measures. The top staff is for the flute, and the bottom two staves are for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a series of chords and arpeggios, with dynamic markings of *mp*, *p*, and *rit pp*. The flute part has a melodic line with slurs and dynamic markings of *mp* and *p*. The system concludes with a *rit* marking.

【譜例四十二】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 36-51 小節

鋼琴旋律這次遵照了素材b

旋律開始與15-25小節相差三度

B #A

上行四度音程

主題再現

音型一樣的旋律

回到與24小節一樣的旋律

先現主題旋律的過渡樂句

A

第 50 小節主題再現(見譜例四十三)，這次作曲家一樣運用了主題旋律來發展，單簧管先奏出主題 A 句，隨後進來的是作曲家賦予變奏技法的 B 句，讓主題旋律有了另一個新的模樣，整個音樂在這個段落開始激昂有生氣了起來。首先可以看到主題 A 句的鋼琴伴奏型態及與先前的不太一樣，和聲也做了些許變化，而整個鋼琴旋律的回應性質也變得較強，不單只是像先前只是在單簧管主題下彈奏和弦，讓反覆出現多次的主題 A 句因為這樣的變化而不那麼枯燥。

值得注意到的是主題 B 句的變化，第 54 小節作曲家運用 ♩ 這樣的節奏，裝飾了旋律，這樣的技法讓主題 B 句有了新的生命且較為生動，並多擴充了兩個小節，一甩原先的憂嘆感。鋼琴在單簧管前就已經先彈奏出這樣的旋律，可以看到鋼琴在第 53-56 小節以及單簧管第 54-58 小節的線條其實是一樣的，只是互相差了四度音，這樣的手法作曲家在先前其實也有使用過，只是在這裡是運用在同個時間點及段落，而些微的變化在鋼琴的第 56 小節，最後一個音按照前面的邏輯應該是要往下三度到 A，作曲家卻往下四度到 G，這樣的用法其實在這個樂章不少見，讓你在習慣某些旋律音程時，突然加以變化，使聽覺上可以受到一點刺激及新奇感。

【譜例四十三】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 50-58 小節

The image displays two systems of musical notation for Example 43. The top system consists of two staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The bottom system also consists of two staves: a single treble clef staff for the clarinet and a grand staff for the piano accompaniment. Red boxes and arrows highlight specific musical features:

- 主題再現** (Theme Recurrence): A red box highlights the first measure of the clarinet staff in the top system.
- 旋律相差四度** (Melody differs by a fourth): A red arrow points from the piano accompaniment in the top system to the clarinet staff in the top system.
- 主題B句的變奏** (Variation of Theme B): A red box highlights the last three measures of the clarinet staff in the top system.
- 擴充的旋律** (Expanded Melody): A red box highlights the first two measures of the clarinet staff in the bottom system.

鋼琴在第 57 小節奏出了新的旋律(見譜例四十四)，這個旋律是來自前幾個小節的擴充，也可以說是前面鋼琴旋律的尾聲延續，單只看第 56 小節或許不太明顯，因此我們可以從第 54 小節的鋼琴高音聲部看到最後三個音，是 A-G-E 下行(見譜例四十三)，跟新旋律的音型其實是一樣的，所以雖然第 56 小節的旋律有個音稍微偏離了原本應該要有的音型，但音樂線條基本上並沒有改變，所以筆者才會說這個新旋律，是前面樂句尾聲的延續。作曲家再次運用了節奏改變了取自前面樂句的線條，這次主要使用了三連音，讓音樂有擺盪及追逐之感，且鋼琴與單簧管的模式與前一段一致，都是先由鋼琴先奏出兩小節後，單簧管再演奏出同樣音型模式的旋律，連兩段這樣的手法，其實有點類似卡農的技巧，讓兩項樂器有強烈互相追逐之感，讓速度一直會往前跑，作曲家也在第 58 小節標示了速度轉快(*piu mosso*)的術語，讓整個樂章在尾聲的部分有了激動高潮點，並在激昂後，在第 62 小節以前面小節的音型旋律，做出一連串的下行，將音樂慢慢緩和了下來至原樣的性格及速度。

在單簧管旋律方面，我們可以看到它其實並沒有完全與鋼琴奏出的旋律線條一致，在第 58 小節開始的旋律為 G-F-C(見譜例四十四)，然後又變成 G-F-D，兩個旋律線的後兩個音的音程各是三度及四度，按照鋼琴在之前第 57-58 小節，後兩個音的音程應該是要往下 3 度，這樣的手法筆者在上段也有講到類似的情形(見譜例四十三)，作曲家又再次在這兩個音程中轉換，讓音樂旋律更變化多端，不讓人一直習慣於先前的音程旋律，也讓樂句和樂句之間，有一點衝突，也相當符合作曲家的作曲特色，讓音樂在傳統間又帶著現代的色彩。

【譜例四十四】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 57-63 小節

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a flute staff (top) and a piano staff (bottom). The flute staff has two red boxes labeled '四度' (Fourth) and '三度' (Third) pointing to specific intervals. The piano staff has two red boxes labeled '三度' (Third) pointing to intervals. The second system also consists of a flute staff and a piano staff. The flute staff has two red boxes labeled '四度' (Fourth) pointing to intervals. The piano staff has a 'rit' marking and a double bar line. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

第 64 小節，樂章進入最後尾聲的樂句，這個旋律線條在先前已經出現兩次分別為第 21-25 小節(見譜例四十)及第 44-48 小節(見譜例四十二)，應該說作曲家都以這個旋律線條作為每個段落的結束樂句，而這次樂章結尾的結束樂句與前兩次不同的地方在於，作曲家省略其中一個小節，並將這個小節的時間給了句尾音，多拉長了一個小節(見譜例四十五)，讓最後一個長音及鋼琴旋律有足夠的時間，在漸慢及小聲之中，將樂章結束在平靜之中，並回到了主音 A，以 A 和弦結束曲子。

【譜例四十五】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 64-68 小節

在演奏詮釋上，跟第一樂章一樣，只要擁有基本的演奏能力，都可以吹奏好這個樂章，但要掌握好曲子的韻味及彈性，則需要下一點功夫。

在速度方面，根據錄音檔裡郭芝苑先生的指示，速度抓在♩=92是最為恰當，而因為一些音樂性需要的彈性而慢一些，是沒關係的，但要確保不因為想作更多的音樂性而讓速度整個變得太慢，尤其在網路上的錄音版本，是比作曲家要求的還要慢的速度，以至於如果聽到此網路唯一，由 Peter Anthony Smith 所錄音的版本時，可能會受其影響，這點需要非常注意。樂章中更在第 59 小節中有個速度轉快(*piu mosso*)的術語，筆者也建議可以漸快至♩=96~98 左右較為適合，以免速度的差距拉的太大，讓爾後的銜接會不自然，而在每個段落漸慢的尾聲後，也需要多放點注意力在速度上的回歸(*a tempo*)，讓下一段落穩定回到♩=92。

除了譜上要求的表情記號外，樂章中在快到結尾處的第 57-63 小節(見譜例四十四)，有較難掌握的跳音，作曲家在音檔中，要求要短些並清楚，讓每個音之間有空間，因此演奏者不要受圓滑線太多影響，而吹得較黏。樂句間的處理也不應太黏，例如主題 A 句有兩個樂句，作曲家講究樂句之間需要有些空間，像述說一樣有斷點，表現出講話一般的自然，這樣也更能體現筆者認為的凡人與天交談之影像。

## 第四節 第三樂章之樂曲分析與演奏詮釋

第三樂章為 2/4 拍，快板，主題的動機來自於歌仔戲，是充滿濃厚台灣節慶感的樂章，以五聲音階  $E^b-F-G-B^b-C$  為架構。第一小節單簧管就奏出了四小節熱鬧俏皮的主題旋律，主幹音為  $B^b-G-F-C-B^b-E^b-F$ ，由二度、三度、五度音程構成，以及  $G-E^b-F-G-E^b-C-F$ ，由二度、三度、四度音程構成，這些音程為構成此樂章的基本素材，尤其以三、四、五度更為重要，爾後筆者會再加以解釋。作曲家運用了附點、十六分音符等節奏型態以及加上裝飾音，讓整個主題生動活潑(見譜例四十六)，搭配上鋼琴彈跳童趣式的伴奏，使節奏韻律令人有深刻的印象，畫龍點睛的賦予樂曲更大的生命力及慶典氣氛，如以畫面形容，就好像傳統廟會出現的神偶(見圖十五)，在熱鬧街道遠境跳著愉悅舞步的場景。



【圖十五】大甲媽祖繞境進香活動(2012年三月攝)<sup>33</sup>

【譜例四十六】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 1-4 小節

<sup>33</sup> 「三月瘋媽祖，大甲媽祖觀光文化」。取自：  
<http://library.taiwanschoolnet.org/cyberfair2012/abc123/index.htm#in5>

四個小節的主題旋律，筆者以兩個小節為單位將之劃分為 A、B 句(見譜例四十七)，可以看到兩個樂句在結構上其實非常類似，音樂的走向也都以 F(實際音高)為主，因此筆者認為 B 句其實只是 A 句的再延伸，可以發現兩句在節奏語法上是一樣的。上文提到的音程關係，我們先以 A 句來說，如果我們以大範圍來看，會發現樂句是在 B<sup>b</sup>-F 這一個四度音程框架裡發展而來，作曲家先選擇了一個三度音程再到 F，第二次要到 F 時，則選擇經過了五度；再換到 B 句，樂句以 G-E<sup>b</sup>-F 為框架，可以看到第 4 小節，E<sup>b</sup> 並沒有直接走到 F，而是先以一個三度下行，再上行四度至 F，這樣的手法揭示了三、四、五度在此樂章的重要度。

相較於上兩個樂章，第三樂章的開頭其實給人的調性感較明朗，雖然旋律建立在五聲音階上，但同時建構在 E<sup>b</sup> 大調的個性上頭，可以看到鋼琴左手低音的第一個和弦就彈出了 E<sup>b</sup>，第二個下行四度到調性上的五音 B<sup>b</sup>，第三個下行四度回到 E<sup>b</sup>，第四個則再下行四度至 B<sup>b</sup>，不僅強烈反應出 E<sup>b</sup> 大調，也與單簧管旋律襯出四度音程及五度音程在此樂章中的重要關係。相較第一及第二樂章，在這個樂章釋出的調性較直接明顯，鋼琴反覆連續出現的主音及五音也讓大調的色彩更為鮮明，增添了開朗歡樂的個性，特別的是，作曲家並不想只是單於調性音樂的創作，於是他在鋼琴右手弱拍加入了以 F 為根音的屬七和弦(見譜例四十七)，與單簧管及鋼琴左手的組合，產生出奇妙的化學變化，也因為這個和弦寫在弱拍，才讓聲響在和諧與不和諧拉扯中找到一個平衡點，並有更豐沛的色彩。這樣的作法營造出像是廟會的喧鬧感，遠境樂隊演奏的音樂夾雜著鞭炮聲、銅鑼聲及人群聲等造成不和諧的聲響，聲響雖然雜亂，但亂中有序，也求一個熱鬧，作曲家運用了這樣一個和聲，讓旋律更活靈活現且豐富。

【譜例四十七】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 1-4 小節

The image shows a musical score for the first four measures of the third movement of 'Sonata for Flute and Piano' by Guo Zhiyuan. The score is in 3/4 time and features a flute melody and piano accompaniment. The flute part is divided into two phrases: 'A句' (measures 1-2) and 'B句' (measures 3-4). Red boxes and lines highlight intervals: '三度' (third) and '五度' (fifth) in the flute melody, and '四度' (fourth) in the piano accompaniment. A red oval encircles the piano accompaniment in measures 2-4, with a label '屬七和弦' (dominant seventh chord) pointing to it.

第 5 小節開始，為主題旋律的擴充，第 5-6 小節幾乎與 A 句相同，變化較大的地方在於 B 句的擴充，作曲家先以 B 句的雛型加以變化加花，爾後在第 9 小節拉長了 F 音，並開始反覆 G-E<sup>b</sup>-F 這個構成 B 句的音型，運用節奏的不同，製造出由慢到急再到慢的效果，營造出好像繞境會有慢慢快快或需要停止的步調，更製造出類似回音的效果在裏頭。鋼琴除了在和聲上，頻繁使用三、五度外，在 13 小節也出現 G-E<sup>b</sup>-F 這個音型線條，與單簧管差距四度的音程奏出 D<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C，並輪流反覆，這樣的用法在第二樂章也有出現過(見第二樂章譜例四十一)，兩項樂器就好像接龍或回聲般的互相回應。

第 15 小節進入了段落的結尾，單簧管吹出長音 F，就好像為了什麼而開始做準備，而鋼琴延續了前面 D<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C，擷取了 D<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>，高音聲部運用半音上行，另兩個聲部也呈現級進上行，將音樂情緒往上高漲，隨後單簧管長音後運用全音階急速往下墜，讓音樂有戲劇張力的表現，鋼琴在第 17 小節再以一個五聲音階 B<sup>b</sup>-C-D-F-G 構成的音階急速上行揭開新段落的序幕，一連的單簧管的全音階及鋼琴的五聲音階，也讓曲子的調性也變得非常模糊(見譜例四十八)。

【譜例四十八】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 5-17 小節

The image displays three systems of musical notation for a piece by Guo Zhifan. The first system shows a melodic line with a red box labeled '主題B句擴充' (Expansion of Theme B sentence) and a piano accompaniment. The second system features a melodic line with a red box labeled '相差四度' (Interval of 4th) and a piano accompaniment with several '五度音程' (Interval of 5th) annotations. The third system shows a melodic line with a red box labeled '全音階下行' (Whole-tone scale descending) and a piano accompaniment with a red box labeled '五聲音階上行' (Pentatonic scale ascending) and '五度' (Interval of 5th) annotations.

第 17 小節由鋼琴的上行五聲音階開始了新的段落，這個段落以主題旋律為基底來做發展，單簧管在旋律上的建構上，素材都來自主題旋律，尤其在第 19-20 小節完全是擷取自第 3-4 小節的旋律而來的，並加以稍微改寫發展(見譜例四十九、譜例五十)，樂句一開始也先以樂曲的重要素材—四度音程做上行，樂句結尾再下行四度回到 C。第 21 小節鋼琴又再次出現了五聲音階上行，表示了一個樂句的開端，進入第 22 小節單簧管吹奏出與前一個樂句類似的旋律，運用三、四度的音程變化再發展出一個樂句。

鋼琴部分除了在第 17 及第 21 小節的五聲音階的快速上行外，在單簧管的旋律下，鋼琴右手一直奏出四度音程及五度音程，而左手則是以半音階下行來撐住上面的聲部線條，半音階的緊密度也彌補了鋼琴右手不斷的四度及五度較空心的音程聲響，讓整個音響能夠站在一個實心上(見譜例五十)。整個 8 小節的樂段結束在第 24 小節鋼琴看似五聲音階的快速音階上行，但 E 的還原記號破壞了五聲音階的結構，作曲家在這就好像開了一個小小的玩笑，讓這個音階戴上了一個五聲音階的假面具，而構成這個音階的素材，主要也是以三度及四度音程為建構材料。

【譜例四十九】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 3-4 小節

【譜例五十】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 17-25 小節

第 25 小節，單簧管繼續運用主題旋律提供的素材來做發展，以反覆同個音型來構成一個旋律線條，而這個音型就來自於樂曲的主題，也是樂曲開頭的三個音 B<sup>b</sup>-G-F，從第 25-30 小節這個音型線條就一直反覆出現，作曲家運用了重拍讓這個音型有了新的生命，重拍的運用使得節奏感脫離了 2/4 拍的框架裡頭，讓旋律變成 3+3+3+2+3 及 3+3+3 的韻律，會誤以為樂曲是不是換了拍號，或運用了 Hemiola 的作曲技法<sup>34</sup>，強烈的節奏感也讓樂曲更有生命力，為這充滿廟會遶境情境的樂章增添了不少氣氛(見譜例五十一)。

【譜例五十一】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 25-30 小節

到了第 31-32 小節，單簧管一改前面反覆往下行的線條，變成上行的音型，韻律也回到樂章原本的設定，在這兩小節的上行音型中，是由減五度及增四度所組成(見譜例五十二)，所以聽覺上並不是那麼的悅耳宜人，而這兩小節的音量強度及重拍設置非常強烈，到了第 32 小節音量要求已經是極強(ff)，因此不悅耳的音程加上那麼強烈的力度，在這樂章中是非常有衝擊力的，作曲家更是在這結尾加上了一個延長記號，讓這衝擊的力道能延續並緩和，筆者認為整個情境就像是遶境中會使用大量且響亮的鞭炮，整串整串的鞭炮爆炸聲，其實是會產生非常大的巨響且不悅耳，而這邊設置的延長記號，如同爆後產生的煙霧，鞭炮的餘響在濃密煙霧中迴盪。

<sup>34</sup> 節奏由原本三小拍變兩大拍，或是兩大拍變三小拍的作曲技法

鋼琴部分，除了配合單簧管的韻律，讓節奏感能夠更強烈外，在低音聲部可以看到都是使用五度音程，這個音程在前面兩個樂章中也十分常見，當然第三樂章也不例外，是作曲家非常喜愛使用的音程，為了填補五度音程的空洞，在高音聲部方面都是選擇飽滿的和聲來填補，讓音響上可以得到一個平衡。到了第 31-32 小節，鋼琴也跟著單簧管的上行，彈奏出上行的級進音型，有如推波助瀾之力，與單簧管將音樂推向高點。而鋼琴一個較有趣的地方在於第 31-32 小節的高音部份，可以看到下聲部的音與上聲部合起來的音程依序為三、四及五度，為構成此樂章的重要音程素材，作曲家將它們藏在這個小細節，是相當有趣且巧妙的安排(見譜例五十二)。

【譜例五十二】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 25-32 小節

一連串的五度音程

減五 增四

三度 四度 五度 三度 四度 五度

ff

第 33-49 小節，基本上是第一-17 小節的再現，但作曲家並沒有完全複製，而是在其中加了一些新的變化，不讓反覆出現的片段變得乏味，例如第 34 小節的單簧管旋律原本在第 2 小節只是 B<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>-F 簡單三個音，作曲家將之擴充為 B<sup>b</sup>-C-B<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>-F，讓旋律有一些不同的樣貌；鋼琴運用相同的手法，在第 43 小節原本是 D<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C 的旋律，被加入一些裝飾音並運用了休止符而改變成，一直到第 47 小節亦是如此。而在第 48 小節的全音階，與第 16 小節(見譜例四十八)相比對兩邊差了半音，作曲家在這邊選擇了改變曲調，而不單單只是加裝飾或是一些其他技法在原有的曲調上，並在第 49-50 小節以漸弱及漸慢重覆兩次一樣的三度及四度旋律，加上鋼琴左手的空心五度讓原本就單調的右手旋律更為飄渺，風格在此轉變，突然較為迷濛昏暗，為下一個新的段落鋪陳(見譜例五十三)。

【譜例五十三】郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 33~50 小節

The musical score consists of five systems, each with a flute line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The score includes several annotations in red boxes:

- Bb-Eb-F的擴充**: Located in the first system, pointing to a chord in the flute line.
- Db-Bb-C的擴充**: Located in the second system, pointing to a chord in the piano accompaniment.
- 全音階**: Located in the third system, pointing to a melodic line in the piano accompaniment.
- 反覆的三度及四度音程**: Located in the third system, pointing to a melodic line in the piano accompaniment.
- 五度音程**: Located in the fourth system, pointing to a melodic line in the piano accompaniment.

第 51 小節開始風格、調性改變，拍號為 3/4 拍，旋律變得溫文儒雅且歌唱性強，速度也從快板變為稍快板，在樂章中有兩個風格的呈現，這是在前兩個樂章沒有用過的手法，而在最後一個樂章運用這樣的方式，就像是在回顧統整

一般，呼應了前面兩個樂章。如果說前段的歡樂氣氛相對了第一樂章，那麼第 51-76 小節的優雅氣質好似第二樂章的回顧。

此段落一開始第 51 小節單簧管所吹奏的旋律，其音型就來自於在第 49-50 小節鋼琴彈奏的部分，也可以說是一種擴充，延續這樣的音型構成第 51-54 小節的旋律，讓轉接點能夠自然流暢，在第 51 小節的音型並沒有非常明確指出從過去素材的延續，但其旋律韻味是非常一致的，尤其到了第 53 小節，更可以確知是來自於前面的擴充，並運用了三、四、五度來做旋律上的變化，但較突顯的地方在於第 52 小節的八度音程，旋律從低音 A 高八度上去，筆者認為這只是一個音域上的橋樑，讓旋律的銜接能夠較為流暢。而鋼琴就像是回聲般的呼應單簧管的旋律，高音聲部循著單簧管的旋律做發展，可以看到在第 51-52 小節鋼琴奏完與單簧管旋律前四個音一樣的音後，再往上級進至 G 音，就好像是搭建橋樑般，與上文提到的高八度音程一起將旋律銜接至 G。

爾後的第 54 小節，因為旋律上沒有音域上的差距，所以單簧管並沒有再次往上高八度音程，而是選擇了向上五度後再繼續發展，鋼琴則是奏完回應單簧管的四個音後選擇了與單簧管反向的下行，讓兩項樂器的聲響不會一直停留在同一個音域中，一高一低的走向有助於平衡音響。值得注意的在於單簧管在第 55 小節的旋律發展，E-G-E-D 的旋律非常似曾相似，之後的第 57 小節的 D-E-D，及第 58 小節的 A-C-A 也是一樣的情況，因為這些音型都出現過在第二樂章的主題旋律中；而鋼琴部份看似單調的左手低音旋律，其實也藏著一些第二樂章旋律的影子，在第 59-60 小節出現的 A-C-D-E<sup>b</sup> 這四個音，及第 61-62 小節的 B<sup>b</sup>-D-E-F<sup>#</sup>（見譜例五十四），這兩個旋律音型就來自於第二樂章的第 10 小節。

在那麼多線索中，如果我們回頭看過去第 49-50 小節，更會發現其實鋼琴所彈奏出的，根本類似於第二樂章的前奏，而這稍快板的段落，旋律基本建構在 C-D-E-G-A 的五聲音階上，第二樂章的主題亦是；而上文提到本樂章的主題建構在五聲音階 E<sup>b</sup>-F-G-B<sup>b</sup>-C，這則跟第一樂章的主題樂段一樣。筆者認為這些都不是巧合，而是作曲家的刻意安排，讓最後一個樂章緊緊扣住前面兩個樂章，在最後的樂章能中做個連結及呼應。

【譜例五十四】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 49-62 小節

類似第二樂章的前奏

Allegretto: (♩ = 108)

高八度

向上級進至G

E-G-E-D

D-E-D A-C-A

A C D Eb

Bb D E F#

第 64-74 小節基本上是重複第 51-61 小節的旋律，並將之高八度演奏，在這之前，單簧管從最低音的 D 慢慢的高上去兩個八度，在兩段旋律間做一個橋樑，讓第 51 小節開始的旋律，能順利的在比原本的旋律高八度的音域演奏。選擇 D 做為橋樑，則是因為稍快板的主要旋律是從 D 為始音，並在第 61 小節再以 D 為結束一個樂段的音高，而第 64 小節重覆出來的旋律也是以 D 開始，所以以 D 為橋樑比較簡單也自然，作曲家也不單單只是讓單簧管吹奏三個不同音域的長音來做為一個過渡，除了運用顫音讓音色上有變化，他也運用了音量上的改變，從極弱(pp)慢慢往上帶至旋律出來的中強(mf)，讓音樂較有層次，而鋼琴的低音聲部也做出了上行音階，輔助帶出音樂上的層次。

相較於前一段，雖說是反覆，但作曲家還是在裡頭變化了一些，比較特別像是第 65 小節的單簧管旋律，並非先前的從 A 高八度到 A 再銜接過去下個樂句，作曲家在這邊選擇了直接跳到下個樂句的開頭音，也就是從 A 跳到 G，並運用連結線，讓兩個樂句間的銜接更為流暢。而在第 67 小節，鋼琴左手出現了一個半減七和弦，筆者認為這是因為為了調和上面兩個聲部都處於高音域的狀況而設置的，由於半減七和弦在聽覺上會感覺非常密集，加上此處又用了第一轉位，有了這個和弦的支撐，讓整個音響不會過於單薄。

在第 72 小節，旋律音型沒有變動，但有別於在第 58-59 小節單簧管旋律從 A 向上四度到 D 後的發展，作曲家在這邊選擇了自然的走向，讓兩個樂句的銜接由 A 直接級進到 B，級進銜接樂句的作法較為簡單，使尾段較平靜舒緩（見譜例五十五）。

【譜例五十五】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 61-76 小節

三個音域的D

Bb D E F#

上行音階

半減七和弦

tr

第 77 小節，快板，新的段落開始，風格、拍號及速度恢復原本的設置，在調性上卻沒有轉回，並在第 77 小節開始，繁多的半音使得調性更為模糊，樂章也進入尾聲，作曲家在第 77-82 小節，讓兩項樂器以輪唱式的快速十六分音符，來為樂章作出情緒最為激昂的部分，在尾段大量地使用十六分音符，這樣的方式在第一樂章也使用過，筆者認為這也是作曲家刻意做的安排，讓兩個樂章互相有連結。這一連串的快速音群呈現漸漸下行的狀態，音量也從極強(ff)隨著音型的向下走向從逐漸變弱，並在第 83 小節單簧管吹奏出一個突強的 C 後馬上變弱，再以五度及四度音程的上行，將音樂的情緒帶至最高點，鋼琴彈奏的密集和聲協助單簧管在旋律上的推動，在情緒達到最高漲時，單簧管吹奏出主題，調性也回到原本的設置且變得明朗，並在第 88 小節讓原本是 E<sup>b</sup>-C-E<sup>b</sup>-F 的旋律加上不一樣的裝飾，變為 F-G-C-E<sup>b</sup>-F，再交由兩項樂器輪奏這個旋律，輪接的方式讓樂章增添了不少趣味，在歡樂的氣氛下，單簧管在最後以 E<sup>b</sup> 長音，也是 E<sup>b</sup> 大調的主音，鋼琴低音聲部則以氣勢磅礴的滾奏，絢麗的結束整個樂章(見譜例五十六)。

【譜例五十六】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 77-92 小節

**Allegro** (♩ = 132)

Handwritten annotations in the score include:

- Red circles around notes in measures 77, 80, and 81.
- Red boxes containing the characters "五度" (5th) and "四度" (4th) indicating intervals.
- A red box containing "主題再現" (Theme Recurrence) in measure 81.
- Tempo markings: *Allegro* (♩ = 132), *rit. a tempo*.
- Key signature change to  $E_b$  at the bottom.

第三樂章單簧管在演奏詮釋建議及技巧方面較為前兩個樂章有挑戰，不僅在風格上，樂曲中就有兩種變化，在高音及舌頭的運用也都需要較精細的探究練習。曲子中兩個風格的速度，譜上標記分別是快板♩=132 以及稍快板♩=108，較需要注意的地方在快板地方的八分音符，作曲家要求必須吹短且有彈性，所以在舌頭的運用上需要較專注一些，尤其是在高音域的旋律，例如曲子的開頭單簧管旋律就處在高音域的地方，所以氣及舌頭需要做好準備，以免在音色及跳音上有失誤。

曲子中有個節奏感極強的片段，是在第 25-32 小節，單簧管及鋼琴都必須準確的演奏出重音記號，才能讓作曲家刻意營造出來的節奏能夠明顯突出，兩項樂器也需要有默契地在同個韻律上，讓拍點一致，使音樂更為活潑有力。在 33 小節所出現的延長記號，筆者建議至少要給予兩拍的時間，在上文筆者有提到此延長記號的類似的情境，建議至少要給予約莫兩拍的時間。

第 49 小節開始，速度的轉換方面需要從♩=132 慢慢轉至 108，風格突然的改變，需要馬上連結至第二樂章的曲風，這項工作是鋼琴需要去著墨，才能帶領單簧管的旋律，尤其是在速度方面更需要去掌握好，以免太快或太慢。而在音量的配置，尤其是漸強或漸弱，都是演奏者需要去確實的展現出來，像是第 83-82 小節，如果沒有確實做到它音量所標示的，那麼張力就會無法展現出來，而顯得較為枯燥。

演奏此樂章的快板及稍快板段落時，可將風格連結至第一、二樂章，第三樂章就好像綜合版本，將兩個樂章的音樂性質及特色集結一起，更可以多想像一下廟會遶境的場景，它就像是充滿活力及豐富的各種陣頭，每個段落彷彿在遶境出現的某個場景及事物，多一點想像空間，會讓演奏更為活靈活現。

## 結語

郭芝苑在此首曲目中，保持了簡樸的音樂特色，避免運用過於繁複的作曲技法與和聲，他於南管音樂中，尋找優美的旋律成為每個樂章的主題，這樣借用台灣的傳統音樂旋律在作品中，是郭芝苑喜愛使用的一個手法，歷年的創作有不少都是如此，例如管弦樂曲《台灣旋律二樂章》、《三首台灣民間音樂》，或是鋼琴獨奏曲《六首南管調》、《七首歌仔戲調》等等，這也是使他的作品都富有極大的親切感及民族意識的極大原因之一，本文所探討的《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》也絲毫不例外。而他以西方奏鳴曲三樂章快慢快的形式創作而成，但當中卻沒有明顯的奏鳴曲式—呈示、發展、再現的結構，而是以每個主題自由發展出樂段，因此在各個樂章中，可以聽到主題大致上會出現三次，但較其他兩個樂章的不同，在第三樂章樂曲間，作曲家多鋪陳了一個稍快板(Allegretto)的段落，不過主體架構不受影響，基本上每個樂章為三至四段從主題開始發展而組合而成，結構上來說雖沒有規矩的奏鳴曲式，但鋪陳也相當清晰明瞭。

除了結構上三個樂章有共同性之外，作曲家在調性架構上也是有特別的安排，第一樂章由五聲音階 E<sup>b</sup>(宮)-F(商)-G(角)- B<sup>b</sup>(徵)-C(羽)為基本調性架構；第二樂章則由五聲音節 C(宮)-D(商)-E(角)-G(徵)-A(羽)為基本調性架構；而第三樂章，分別由 E<sup>b</sup>(宮)-F(商)-G(角)- B<sup>b</sup>(徵)-C(羽)及 C(宮)-D(商)-E(角)-G(徵)-A(羽)，為 Allegro 以及 Allegretto 這兩個段落的基本調性架構。從上文可以發現作曲家在第三個樂章快板(Allgro)段落的調性呼應了第一樂章，稍快板則呼應第二樂章，這樣的技法讓樂章間的連結性更為強烈。

在旋律和聲方面則是介於調性及非調性之間，郭芝苑在創作裡頭的習慣，喜歡將現代性揉合在充滿民族性旋律的音樂裡頭，在這首作品中，三個樂章都以五聲音階為基底以保有台灣風味，並以現代性的和聲、音程、語法等技法，讓音樂時而脫離了調性，但卻不會讓樂曲在聆聽上過於現代感而不被大眾所接受，所以在樂章的開頭，除了在旋律上是悅耳且較通俗，和聲也都不會使用的太過繁複，讓音樂的開始就先使聽眾接納，之後透過現代音樂的技法加以發展，也因為不能發展的過於困難，所以他選擇了再次回到聽來親近的主題旋律，讓這首作品在通俗及現代間來回擺盪。而三個樂章在素材的使用上，更是都以三、四、五度為構成樂曲旋律的基本要素，讓整個作品有強烈的一致性與統一感，讓樂章間能有緊扣不分的關聯。

【表二】各樂章重點比較表

	結構	調性架構	旋律素材
第一樂章	主題旋律+自由發展	E <sup>b</sup> (宮)-F(商)-G(角)-B <sup>b</sup> (徵)-C(羽)	三度、四度、五度音程
第二樂章	主題旋律+自由發展	C(宮)-D(商)-E(角)-G(徵)-A(羽)	三度、四度、五度音程
第三樂章	主題旋律+自由發展 +Allegretto 段落	E <sup>b</sup> (宮)-F(商)-G(角)-B <sup>b</sup> (徵)-C(羽) C(宮)-D(商)-E(角)-G(徵)-A(羽)	三度、四度、五度音程

除了擷取南管音樂的片段來做為奏鳴曲的主題，在配器使用上單簧管為吹管樂器，鋼琴則可以是弦樂器或敲擊(弦)樂器，這是與南管音樂的配置—琵琶(弦樂器)、二弦(弦樂器)、三弦(弦樂器)、洞簫(吹管樂器)、拍板(敲擊樂器)非常類似的，並將南管中的點狀、線條美學帶入曲子裡。分別以三個樂章曲子開頭片段為例(見譜例五十七、五十八、五十九)，我們可以看到郭芝苑在曲子裡，一段長旋律中(線條)，會加入一個個和弦或是顆粒式的音，在單簧管的主題旋律下，鋼琴都以點狀式的和聲伴奏在進行，南管的內涵郭芝苑將之揉和其中，讓兩項樂器互相扮演著點及線的角色，構成一幅幅台灣風情圖。

【譜例五十七】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第一樂章，第 4-6 小節

線性的長旋律

點狀的鋼琴和聲

【譜例五十八】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第二樂章，第 3-6 小節

線性的長旋律

點狀的鋼琴和聲

【譜例五十九】 郭芝苑《豎笛與鋼琴小奏鳴曲》，第三樂章，第 1-4 小節

線性的長旋律

點狀的鋼琴和聲

本文探討的曲目，雖說以南管音樂運用在西方作曲技法內，或許字面上看來，是非常複雜深奧，但郭芝苑並沒有想要將曲子寫得多艱澀難懂，他很大的目的只是為了傳達一份鄉土情懷的理念，並將台灣傳統音樂以不同的方式來作傳承及保存，更希望以較新穎的方式來發揚台灣音樂。而筆者也希望藉著本文，讓後續接觸此曲的演奏者及研究者，能迅速掌握樂曲的結構與演奏技法外，也能深入認識到屬於台灣的音樂及其內涵，更深刻了解到郭芝苑想藉由音樂來傳承延續的台灣生命力。

## 參考文獻

- 王伯敏。《中國歷代畫派新論》。台北：東大，民 86。
- 林谷芳。《傳統音樂概論》。台北：漢光文化，民 87。
- 林珀姬。《南管樂語與曲唱理論建構》。台北：國立台北藝術大學，民 104。
- 林瑛琪。《台灣的音樂與音樂家》。台北：五南圖書，民 103。
- 吳玲宜。《郭芝苑—野地的紅薔薇》。台北：時報文化，民 91。
- 吳玲宜。《台灣前輩音樂家群相》。台北：大呂，民 87。
- 吳美瑩。《論台灣作曲家音樂創作中的傳統文化洗禮—以郭芝苑、許常惠、馬水龍的作品為例》(國立台北藝術大學，音樂學系研究所，碩士論文，民 88)。
- 周錦宏。《穿紅鞋的人生，永懷祖恩的郭芝苑先生》。苗栗：縣立文化中心，民 88。
- 莊文達。《郭芝苑生平與作品研究》(國立臺灣師範大學，音樂學系研究所，碩士論文，民 84)。
- 許常惠、呂錘寬、鄭榮興。《台灣傳統音樂之美》。台中：晨星，民 91。
- 陳傳席。《中國繪畫理論使》。台北：東大，民 86。
- 陳郁秀。《台灣音樂閱覽》。台北：玉山，民 86。
- 陳郁秀。《郭芝苑—沙漠中盛開的紅薔薇》。台北：時報文化，民 90。

郭芝苑。《在野的紅薔薇》。台北：大呂，民 87。

郭芝欣。《從郭芝苑的「臺灣」(Formosa)樂曲探討其本土意識及民族性》(國立台北藝術大學，音樂學系研究所，碩士論文，民 100)。

鄭喻方。《郭芝苑鋼琴獨奏曲〈台灣古樂變奏曲與賦格〉之研究》(私立東吳大學，音樂學系研究所，碩士論文，民 94)。

顏綠芬、徐玫玲。《台灣的音樂》。台北：群策會李登輝學校，民 96。

顏綠芬。《台灣當代作曲家》。台北：玉山，民 91。

顏綠芬。《台灣的真情樂章—郭芝苑》。台北：典藏藝術家庭，民 97。

顏綠芬。《臺灣音樂憶像：典藏作曲家陳泗治、張昊、郭芝苑音樂專刊》。宜蘭：國立傳統藝術中心，民 102。

劉奇俊。《中國歷代畫派新論》。台北：藝術家，民 90。

《台灣演義》國寶音樂家·郭芝苑。民國 105 年 7 月 25 日。取自：

<https://www.youtube.com/watch?v=KP8NRzOZPdI>

《重修苗栗縣志線上閱讀》，卷二十九。民國 105 年 7 月 30 日。取自：

<http://book.mlc.gov.tw/book/DefaultImage2.aspx>

《2010 台灣傳統音樂年鑑》。2010 年度南管音樂活動觀察與評介。民 105 年 7 月 30 日。取自：

[http://rimh.ncfta.gov.tw/2010\\_taiwan\\_traditional\\_music\\_yearbook/tw/review/review\\_a.html](http://rimh.ncfta.gov.tw/2010_taiwan_traditional_music_yearbook/tw/review/review_a.html)

#### 特別感謝：

林志謙老師提供的錄音資料。

吳素霞老師的電訪請教。

附錄一-音樂會節目單

Tunghai University  
Department of Music

Presents

Chen, Yi-kai, clarinet  
Chiang, Yu-ting, piano  
陳羿愷，單簧管  
江宇婷，鋼琴

In

Graduate Clarinet Recital

December 29, 2016

Recital Hall

07:00 p.m.

Program

豎笛與鋼琴小奏鳴曲

郭芝苑

Allegretto

Moderato

Allegro

Concerto for Clarinet and String Orchestra

A. Copland

Allegro

Adagio

Rondo

Intermission

Three Romances for Clarinet and Piano

R.Schumann

Nicht schnell

Einfach innig

Nicht schnell

Premiere Rhapsodie

C.Debussy

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.  
Student of Dr. Yang, Chiao-hui.