

國立臺灣師範大學音樂學院

音樂學系

碩士論文

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Master's Thesis

紐斯泰特《齊克果的祈禱文》音樂分析與詮釋

The Analysis and Interpretation of
Knut Nystedt “Prayers of Kierkegaard”

鍾易修

Chung, Yi-Hsiu

指導教授：翁佳芬 博士

Advisor : Weng, Chia-Fen, D.M.A.

中華民國 114 年 8 月

August 2025

摘要

努特·紐斯泰特(Knut Nystedt, 1915-2014)為挪威重要的作曲家之一，自幼出生在基督教家庭、受到作為業餘小提琴家的父親影響，在高中開始作曲生涯。作曲風格受到浪漫樂派、民族浪漫樂派、新古典樂派以及二十世紀的前衛音樂所影響，具有折衷的風格。1950年起創立挪威獨唱家合唱團(Det Norske Solistkor)，直至1990年持續帶領合唱團進行海內外巡演、發表新作。1999年退下挪威獨唱家合唱團常任指揮的身份後，受到合唱團邀稿創作《齊克果的祈禱文》(*Prayers of Kierkegaard*)以紀念創團五十週年。

《齊克果的祈禱文》共有六個樂章，使用丹麥神學、哲學家索倫·齊克果(Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855)手稿、基督教主題文章中的六篇祈禱文為文本，在齊克果翻譯名家霍華德·洪與艾德納·洪(Howard V. Hong and Edna H. Hong)編纂下譯為英文歌詞。編制為無伴奏混聲合唱，四聲部皆有出現兩部的分部，並且在第三、五樂章使用短暫的女高音獨唱。紐斯泰特在旋律上使用受到格雷果聖歌影響的拱形線條、在和聲上使用延伸和弦與音堆等；大部分的樂段本身帶有調性色彩，以該調的音階作為音高組織的元素作曲。

本論文共分為四章，第一章「緒論」共有三節，分別敘述研究動機、研究範圍與內容、研究方法與文獻資料；第二章「背景探究」共有三節，分別敘述紐斯泰特之生平、其音樂風格及合唱作品、《齊克果的祈禱文》歌詞介紹；第三章「創作手法分析與音樂詮釋」共有七節，敘述《齊克果的祈禱文》各個樂章的創作手法與音樂詮釋；第四章則為本論文的「結論」。

關鍵字：紐斯泰特、齊克果的祈禱文、挪威合唱作品、當代無伴奏合唱作品

Abstract

Knut Nystedt (1915–2014) was one of Norway's most important composers. Born into a Christian family and influenced by his father, an amateur violinist, he began composing during high school. His compositional style reflects an eclectic and diverse blend of influences, including Romanticism, National Romanticism, Neoclassicism, and twentieth-century avant-garde music. In 1950, he founded "Det Norske Solistkor" (The Norwegian Soloists' Choir), which he led on national and international tours and premiered new works until 1990. After stepping down as the principal conductor of the ensemble, he was commissioned in 1999 to compose "Prayers of Kierkegaard" to commemorate the 50th anniversary of the choir.

"Prayers of Kierkegaard" consists of six movements, setting six prayers written by the Danish theologian and philosopher Søren Aabye Kierkegaard (1813–1855), drawn from his manuscripts and Christian-themed writings. The English texts were compiled and translated by Howard V. Hong and Edna H. Hong. The piece is scored for unaccompanied mixed choir, with each vocal part divided in two, it also includes brief soprano solo parts in the third and fifth movements. In terms of compositional technique, Nystedt used arched melodic lines inspired by Gregorian chant, extended chords and tone clusters to create rich harmonic color. Most sections maintain a sense of tonality, with pitch material derived from scales.

This thesis is divided into four chapters. The Introduction chapter includes three sections discussing the motivation, research content, methodology and related literature. Chapter Two contains Nystedt's biography, his musical style and choral works, and an introduction to the texts of "Prayers of Kierkegaard". Chapter Three is the analysis and interpretation of "Prayers of Kierkegaard", divided into seven sections, examining each movement of the work. Chapter Four presents the thesis's conclusion.

Keywords: Knut Nystedt, Prayers of Kierkegaard, Norwegian Choral Music, Contemporary A Cappella Choral Works

目錄

摘要.....	i
Abstract	ii
目錄.....	iii
表目錄.....	iv
譜例目錄.....	v
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機.....	1
第二節 研究範圍與內容.....	2
第三節 研究方法與文獻資料.....	3
第二章 背景探究.....	7
第一節 紐斯泰特之生平.....	7
第二節 紐斯泰特的音樂風格及合唱作品.....	9
第三節 <齊克果的祈禱文>歌詞介紹.....	12
第三章 創作手法分析與音樂詮釋.....	21
第一節 <第一樂章>.....	21
第二節 <第二樂章>.....	33
第三節 <第三樂章>.....	44
第四節 <第四樂章>.....	60
第五節 <第五樂章>.....	78
第六節 <第六樂章>.....	92
第七節 綜合討論.....	104
第四章 結論.....	127
參考書目.....	131

表目錄

【表 2-3-1】各樂章祈禱文出處	13
【表 2-3-2】第一樂章歌詞原文及翻譯	14
【表 2-3-3】第二樂章歌詞原文及翻譯	15
【表 2-3-4】第三樂章歌詞原文及翻譯	16
【表 2-3-5】第四樂章歌詞原文及翻譯	17
【表 2-3-6】第五樂章歌詞原文及翻譯	18
【表 2-3-7】第六樂章歌詞原文及翻譯	19
【表 3-1-1】第一樂章歌詞原文及翻譯	21
【表 3-1-2】第一樂章樂曲結構表	22
【表 3-1-3】第一樂章 A1 段男聲音型次數、音高組織比較	26
【表 3-1-4】全六樂章速度	32
【表 3-2-1】第二樂章歌詞原文及翻譯	33
【表 3-2-2】第二樂章樂曲結構表	34
【表 3-2-3】第二樂章 B 段女聲音高組織、組數對照	40
【表 3-3-1】第三樂章歌詞原文及翻譯	44
【表 3-3-2】第三樂章樂曲結構表	46
【表 3-4-1】第四樂章歌詞原文及翻譯	61
【表 3-4-2】第四樂章樂曲結構表	62
【表 3-4-3】第四樂章第三至十五小節「泉」第一音節比較	65
【表 3-5-1】第五樂章歌詞原文及翻譯	78
【表 3-5-2】第五樂章樂曲結構表	80
【表 3-5-3】第五樂章 B 段女高音、女中音、男高音聲部伴奏型和聲進行 ...	86
【表 3-6-1】第六樂章歌詞原文及翻譯	92
【表 3-6-2】第六樂章樂曲結構表	94
【表 3-6-3】第六樂章 A 段女聲伴奏型和聲進行	98
【表 3-7-1】男女對唱的複音織度佔比	108
【表 3-7-2】段落與調性一覽	117
【表 3-7-3】樂譜、演出、錄音版本速度比較	122

譜例目錄

【譜例 3-1-1】 第一樂章各聲部音域表	23
【譜例 3-1-2】 A1 男低音聲部旋律	24
【譜例 3-1-3】 A1 男高音聲部旋律	24
【譜例 3-1-4】 第一樂章第一至十小節	25
【譜例 3-1-5】 第一樂章第十一至十六小節	28
【譜例 3-1-6】 第一樂章第十七至二十五小節	30
【譜例 3-1-7】 第一樂章第二十六至三十五小節	30
【譜例 3-2-1】 第二樂章各聲部音域表	34
【譜例 3-2-2】 第二樂章 A1 段旋律素材	35
【譜例 3-2-3】 第二樂章第一至八小節	36
【譜例 3-2-4】 第二樂章第七至十小節	38
【譜例 3-2-5】 第二樂章第九至十七小節	41
【譜例 3-2-6】 第二樂章第十八至二十七小節	42
【譜例 3-3-1】 第三樂章各聲部音域表	45
【譜例 3-3-2】 第三樂章第一至五小節	47
【譜例 3-3-3】 第三樂章第六至十二小節	49
【譜例 3-3-4】 第三樂章第十二至十九小節	51
【譜例 3-3-5】 第三樂章第十九至二十四小節	53
【譜例 3-3-6】 第三樂章第二十四至三十一小節	54
【譜例 3-3-7】 第三樂章第三十二至四十七小節	56
【譜例 3-3-8】 第三樂章第四十八至五十二小節	58
【譜例 3-3-9】 第三樂章第五十二至五十九小節	59
【譜例 3-4-1】 第四樂章各聲部音域表	61
【譜例 3-4-2】 第四樂章第一至五小節	64
【譜例 3-4-3】 第四樂章第三至十五小節	66
【譜例 3-4-4】 第四樂章第十六至二十六小節	69
【譜例 3-4-5】 第四樂章第二十七至三十小節	70
【譜例 3-4-6】 第四樂章第三十一至四十小節	71
【譜例 3-4-7】 第四樂章第四十一至五十四小節	73
【譜例 3-4-8】 第四樂章第五十五至六十七小節	75
【譜例 3-4-9】 第四樂章第六十八至七十二小節	77
【譜例 3-5-1】 第五樂章各聲部音域表	79
【譜例 3-5-2】 第五樂章第一至五小節	82
【譜例 3-5-3】 第五樂章第六至十一小節	84

【譜例 3-5-4】	第五樂章第十二至二十一小節	86
【譜例 3-5-5】	第五樂章第二十一至四十一小節	89
【譜例 3-5-6】	第五樂章第四十至五十三小節	91
【譜例 3-6-1】	第六樂章各聲部音域表	93
【譜例 3-6-2】	第六樂章第一至八小節	96
【譜例 3-6-3】	第六樂章第九至二十四小節女聲部分	98
【譜例 3-6-4】	第六樂章第九至二十四小節男聲部分	100
【譜例 3-6-5】	第六樂章第二十五至三十三小節	101
【譜例 3-6-6】	第六樂章第三十四至四十五小節	103
【譜例 3-7-1】	第一樂章 B2 段拱形旋律.....	105
【譜例 3-7-2】	第一樂章 A2 段上行旋律	105
【譜例 3-7-3】	第二樂章 A1 段增四度音程使用	106
【譜例 3-7-4】	第五樂章 C3 段增四度音程使用.....	106
【譜例 3-7-5】	第二樂章 B1 段大調五聲音階使用.....	107
【譜例 3-7-6】	第一樂章 B 段對唱織度.....	109
【譜例 3-7-7】	第四樂章 B 段對唱織度.....	109
【譜例 3-7-8】	第三樂章 B 段音域高低順序模仿進入.....	110
【譜例 3-7-9】	第五樂章 A 段音域高低順序模仿進入	111
【譜例 3-7-10】	第五樂章 B 段重複音型為伴奏.....	112
【譜例 3-7-11】	第五樂章 D 段重複音型為伴奏	113
【譜例 3-7-12】	第四樂章導奏和弦式織度	114
【譜例 3-7-13】	第五樂章導奏和弦式織度	114
【譜例 3-7-14】	第六樂章導奏和弦式織度	115
【譜例 3-7-15】	第二樂章結尾和弦式織度	115
【譜例 3-7-16】	第五樂章導奏第五小節和聲	118
【譜例 3-7-17】	第四樂章第二十七至三十小節和聲	119
【譜例 3-7-18】	第三樂章 C 段力度變化.....	120
【譜例 3-7-19】	第四樂章 A 段力度變化	121
【譜例 3-7-20】	第四樂章 C 段力度變化.....	121

第一章 緒論

第一節 研究動機

努特·紐斯泰特(Knut Nystedt, 1915-2014)為挪威重要的作曲家之一，以合唱作品聞名。研究者在 2018 年時參與了世界青年合唱團(World Youth Choir)於中國內蒙古與北京的音樂會巡迴，2018 年七月二十三日在主辦單位安排¹下，世界青年合唱團的成員與恰好住在同一個旅社的密蘇里州立大學合唱團(Missouri State University Chorale)交流，該合唱團演唱了紐斯泰特為慶祝挪威獨唱家合唱團(Det Norske Solistkor)五十週年所創作的《齊克果的祈禱文》(*Prayers of Kierkegaard*) 第六樂章。研究者在那之前對於紐斯泰特幾乎沒有認識，但是對該作品產生極大的興趣，並當場向該團團員詢問曲目資訊。在 2024 年研究者開始策劃合唱指揮碩士畢業音樂會曲目時，將此作品列為候選名單中；於當年五月向挪威籍時任客席教授席格蒙·索普(Sigmund Thorp, 1957-)討論紐斯泰特與其作品，並得到選擇指揮這個作品的鼓勵與支持。

研究者於研究所就讀期間，擔任臺北室內合唱團(Taipei Chamber Singers)的成員，大量接觸當代委託創作、無伴奏合唱作品，其中無伴奏作品對於歌者的音準、音色之類的有極大的要求。基於對於《齊克果的祈禱文》本身的興趣，認為演出、研究此曲目會是一個有趣的選擇。紐斯泰特的作品在臺灣曝光度不高，並且沒有研究者以中文

¹ Missouri State University Choral Studies, “After learning we were staying in the same hotel, the Chorale and the World Youth Choir had the unique opportunity to share our music and our experiences with one another. Being in a room with singers from 36 countries from all across the world was an unforgettable experience!”, Facebook post, 26 July 2018, <https://www.facebook.com/share/v/1BbdUYQgiJ/>, Accessed April 15, 2025

書寫其合唱曲目作為論文；在臺灣合唱音樂會選曲中，多以單一、小型作品出現²，其中〈永生巴哈〉(*Immortal Bach*)為最為人知的曲目。《齊克果的祈禱文》作為紐斯泰特長篇、多樂章的曲目尚未在臺灣被演出過。

第二節 研究範圍與內容

本論文研究作曲家紐斯泰特《齊克果的祈禱文》，除了對曲目本身的創作手法分析與音樂詮釋之外，也研究紐斯泰特的生平、音樂風格與其合唱作品。紐斯泰特使用哲學、神學家齊克果的祈禱文作為歌詞，本論文也書寫齊克果的生平與各樂章歌詞之出處。

為準備臺灣的首演，研究者於 2024 年十月九日開始排練此作，至 2024 年十二月十五日音樂會前共排練十二次。合唱團共二十二名：女高音及女中音聲部分別為五人、男高音與男低音聲部分別為六人。實際排練過程中，與合唱團員共同討論、詮釋音樂。

本論文共分為四章，第一章「緒論」共有三節，分別敘述研究動機、研究範圍與內容、研究方法與文獻資料；第二章「背景探究」共有三節，分別敘述紐斯泰特之生平、其音樂風格及合唱作品、《齊克果的祈禱文》歌詞介紹；第三章「創作手法分析與音樂詮釋」共有六節，分別敘述《齊克果的祈禱文》六個樂章的創作手法與音樂詮釋；第四章則為本論文的「結論」。

² 距離 2024 年由研究者發起的《齊克果的祈禱文》首演，2024 年僅有兩場合唱音樂會演出紐斯泰特的作品；分別為由彭孟賢指揮之臺北市教師合唱團(Taipei Teachers' Choir)《凜冽與聖潔》—愛與希望音樂會(2024 年六月四日於國家演奏廳)、演唱〈和薩那〉(*Hosanna*)以及由古育仲、謝斯韻指揮之台北愛樂室內合唱團(Taipei Philharmonic Chamber Choir)《重生》音樂會(2024 年十一月二十八日於國家音樂廳)、演唱〈永生巴哈〉(*Immortal Bach*)；兩個場合皆為單一曲目的演出而非長篇、多樂章的曲目。

第三節 研究方法與文獻資料

2018 年研究者知曉此作品，2024 年十二月十五日研究者於臺北市艋舺基督長老教會舉行個人合唱指揮畢業音樂會³，並於音樂會中臺灣首演《齊克果的祈禱文》全六個樂章。音樂會前置階段，研究者以樂曲分析、過往演出版本的錄音、與指導教授相互討論、實際與合唱團排練等方式，試圖更接近作曲家創作的意圖、並加入適宜的個人詮釋。

參考文獻方面，關於紐斯泰特之生平與其創作歷史，研究者參考美國合唱指揮家暨音樂學者許洛克(Dennis Shrock, 1944-)所著《合唱曲目》(*Choral Repertoire*)、音樂學者史特林普爾(Nick Strimple, 1946-)所著《二十世紀合唱音樂》(*Choral Music In The Twentieth Century*)、音樂學者斯洛尼姆斯基(Nicolas Slonimsky, 1894-1995)所著《貝克音樂家傳記辭典第八版》(*Baker's Biographical Dictionary of Musicians Eighth Edition*)、其個人官方網站⁴、2015 年由挪威音樂出版(Norsk Musikkforlag) 漢肯(Kåre Hanken, 1943-2018)⁵與 哈列斯塔(Harald Herresthal, 1944-)編輯出版之紐斯泰特樂譜集《高聲哭喊》(*Cry out and shout*)與《新格羅夫音樂百科全書線上全文資料庫》(*Grove Music Online*)中由哈列斯塔所撰寫之簡歷；關於紐斯泰特之音樂風格，研究者參考 1976 年美國亞利桑那州立大學(Arizona State University)史塔科(Marvin Stallcop, 1943-2022)博士出版之論文《紐斯泰特的無伴奏合唱音樂：選作的分析與演出實務》(*The A Cappella Choral Music of Knut Nystedt: An Analysis of Selected Works and Performance Practices*)、

³ “《齊克果的祈禱文》艋舺教會 2024 年 12 月社區音樂會.”, Facebook post, November 3, 2024, https://www.facebook.com/events/580961031252796/?active_tab=discussion.

⁴ “Knut Nystedt | Norwegian Composer (1915-2014).” Knut Nystedt Homepage, accessed April 15, 2025, <https://www.knutnystedt.com>.

⁵ 漢肯於 1987-2000 年接替紐斯泰特於奧斯陸大學的教職、大學合唱團的指揮工作；於此段時期前後與紐斯泰特有緊密合作的經驗，並且熟知首演其作品的要點。“Schola Cantorum.” Schola Cantorum, accessed August 6, 2025, <https://www.scholacantorum.no>.

1990 年美國亞利桑那大學(The University of Arizona)樊傑魯(James Karl Vangerud)博士出版之論文《二戰後重要的挪威合唱音樂：紐斯泰特與哈波蘭的作曲風格研究》(*Significant Norwegian Choral Music Since World War II: A Study of the Compositional Styles of Knut Nystedt and Egil Hovland*)、1999 年伊利諾斯大學(University of Illinois Urbana-Champaign)克勞森(Rene King Clausen, 1953)博士出版之論文《紐斯泰特的拉丁文合唱音樂創作風格演進》(*The Evolution of Compositional Style in the Latin Choral Music of Knut Nystedt*)。

《齊克果的祈禱文》一曲所使用的歌詞參考 2023 年普靈斯頓大學(Princeton University)霍華德·洪(Howard V. Hong, 1912-2010)與艾德納·洪(Edna H. Hong, 1913-2007)所編輯出版之《齊克果精選》(*The Essential Kierkegaard*)、1956 年芝加哥大學(The University of Chicago)拉佛瑞(Perry D. LeFevre, 1921-2006)編輯出版之《齊克果的祈禱文》(*The Prayers of Kierkegaard*)，其中前者為紐斯泰特所使用的英文翻譯版本、後者為集中所有祈禱文為一冊的專書。《齊克果的祈禱文》樂譜由挪威音樂出版⁶(Norsk Musikforlag)於 2000 年發行，僅有一個版本。研究者參考兩個過往全曲完整演出的錄音，分別為 2020 年由拉巴(Cameron F. LaBarr)指揮之密蘇里州立大學合唱團⁷與 2005 年由佛邦(Øystein Fevang, 1963-)指揮之挪威的九十六合唱團⁸(Ensemble 96)；關於紐斯泰特其餘的合唱作品參考奧斯陸大學合唱團(Schola Cantorum)分別於 1997 年、2007 年錄製的兩張 CD。關於音樂詮釋，研究者也參考自身於 2024 年十二月臺灣首演之影像、排練筆記，試圖紀錄自己解讀音樂的過程。

⁶ "Norsk Musikforlag." *Grove Music Online*. 2001; accessed August 5, 2025, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020082>.

⁷ 此合唱團即是 2018 年與世界青年合唱團交流的團隊。

⁸ 九十六合唱團是 1996 年於挪威奧斯陸創立的室內合唱團，以當代音樂為主要曲目並受到政府資金支持，此錄音版本的指揮佛邦為其創團指揮。"Kammerkoret Ensemble 96" Ensemble96.No, accessed August 5, 2025, <https://www.ensemble96.no>.

本論文無法深究齊克果所撰寫的祈禱文原文與英文譯文之間的關係性；而《齊克果的祈禱文》首演當時的 1999 年缺乏相關英文訪談紀錄，僅有演出節目單的簡報，研究者難以就當年的時空背景闡述作曲家可能的創作歷程。而前段所述對於紐斯泰特合唱作品風格研究的論文，因研究時間皆早於 2000 年，並未對晚年的創作風格著墨；研究者使用紐斯泰特逝世後一週年出版之樂譜集《高聲哭喊》中的專文試圖整理創作風格的脈絡。





第二章 背景探究

當指揮帶領樂手演奏一個曲目時，除了手勢、肢體的傳達，在準備的階段需要透過對作曲家、作品本身的理解，以精準表現作品的內涵；在第三章分析並詮釋樂譜中的內容之前，第二章即為背景的探究。此章分為三節，第一節闡述紐斯泰特的生平、第二節闡述紐斯泰特的音樂風格及合唱作品、第三節簡述本作歌詞。第一節與第二節參考紐斯泰特個人網站以及紐斯泰特逝世後一週年出版之樂譜集《高聲哭喊》中的專文，第三節則參考霍華德·洪與艾德納·洪編輯出版之《齊克果精選》中譯文與拉佛瑞編輯出版之《齊克果的祈禱文》中的專文與各祈禱文出處。

第一節 紐斯泰特之生平

紐斯泰特於 1915 年九月三日出生於挪威奧斯陸一個虔誠的基督教家庭，自幼沉浸在充滿音樂的環境中。他的父親是業餘小提琴家、參與業餘的四重奏團也是合唱指揮、帶領伯利恆教會(Bethlehem mission church)，父親帶領的四重奏團在紐斯泰特年少時每週都在家中演奏古典、浪漫時期著名作曲家的室內樂作品。兒時紐斯泰特則在挪威的男童合唱團(Olavsguttene)唱歌，並擔任童聲女高音獨唱。他的正式音樂教育始於在桑德沃爾(Arild Sandvold, 1895-1984)⁹門下學習管風琴、里佛林(Reimar Riefling, 1898-1981)¹⁰門下學習鋼琴，同時也與家人一同參與室內樂演出。他師從布魯斯塔(Bjarne

⁹ 桑德沃爾是挪威的管風琴師、作曲家、合唱指揮，任教於挪威音樂學院 (Norwegian Academy of Music)。“Arild Sandvold” *Grappa.no*, accessed August 5, 2025, grappa.no/en/artist/arild-sandvold/..

¹⁰ 里佛林是挪威的鋼琴家、音樂教育者、樂評人，於挪威、瑞典、德國等地巡迴演出與任教。“Robert Riefling (Piano).” *Bach-Cantatas.com*, accessed August 5, 2025, <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Riefling-Robert.htm>.

Brustad, 1895-1978)¹¹學習作曲與配器，並於 1938 年以鋼琴家與管風琴家的身份首次公開演出。作曲的興趣約在高中時萌芽，創作初期的作品就使用民俗元素、調式寫作。

二戰期間，納粹於 1940 年入侵挪威後，紐斯泰特以展現他對基督信仰與民族認同堅守的創作回應危機；他在這段時期的重要作品之一是耗費三年以古挪威語基督教文獻為基礎的清唱劇《憐憫之道》(*Nådevege*)。靠著彈奏管風琴、私人鋼琴教學與指揮維持生計，並師從費爾斯塔(Øivin Fjeldstad, 1903-1983)¹²學習管弦指揮。1945 年，他首次以管弦指揮身份登台指揮奧斯陸愛樂交響樂團(Oslo Philharmonic Orchestra)。二戰後於 1947 年獲得挪威作曲家協會(Norwegian Composers' Guild)的獎學金前往美國，繼續在當地進修管風琴與作曲，其中包括在科普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)門下學習。

1950 年紐斯泰特受人建議創立挪威獨唱家合唱團，一個致力於詮釋當代音樂的半職業合唱團；甫三十五歲的紐斯泰特作為一個青年作曲家，有了隨時可以付諸實踐樂曲的「樂器」。此時期的重要作品包括為管弦樂與合唱團的《讚美詩》(*Hymnus*)、無伴奏合唱組曲《信仰的勝利》(*Troens triumf*)、為管弦樂與合唱團的《春之覺醒》(*Solsong*)、為管弦樂與合唱團的《燃燒的犧牲》(*Brennofferet*)、無伴奏合唱曲〈高聲呼喊〉(*Cry Out and Shout*)¹³；其中 1955 年創作的〈高聲呼喊〉，因其簡短而充滿效果的寫作在美國成為當時廣受歡迎的合唱作品，打開紐斯泰特在美國合唱界的知名度。1960 年代中期，紐斯泰特著手為挪威的教會寫作新的讚美詩集，他創作了超過一百首讚美詩以及儀式用的彌撒曲。

¹¹ 布魯斯塔是挪威的作曲家、小提琴與中提琴演奏家，任教於奧斯陸音樂學院(Oslo Conservatory of Music)。*"Brustad, Bjarne."* *Grove Music Online*. 2001; accessed August 5, 2025, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004205>.

¹² 費爾斯塔是挪威指揮家、小提琴家，1962 至 1969 年間擔任奧斯陸愛樂交響樂團的藝術總監與常任指揮。*"Fjeldstad, Øivin."* *Grove Music Online*. 2001; accessed August 5, 2025, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009768>.

¹³ 紐斯泰特逝世後一週年出版之樂譜集使用了此曲作為標題出版，可見此曲代表程度。

1964 年至 1985 年間，紐斯泰特於奧斯陸大學(University of Oslo)教授合唱指揮，指揮其大學合唱團。他持續創作，包括為管弦樂、銅管與打擊樂編寫作品，甚至涉足電視歌劇。此時期的作品開始關注更廣泛的議題，如在 1970 年所做的《世界的希望》(*Spes Mundi*)展現對環境、社會問題的關懷。1988 年出版的無伴奏合唱曲〈永生巴哈〉，使用巴哈作品編號四百七十八〈來吧，甜美的死亡〉(*Komm, süßer Tod, komm selge Ruh*, BWV478)作為素材，透過將合唱團分為五個子團、各自以不同時間單位演唱聖詠曲旋律內容製造嶄新的聲響效果；使用後現代主義的手法重組巴哈的音樂內容，為無伴奏合唱曲〈高聲呼喊〉後再次被全球合唱群體熱議之作。在教學與作曲之外，紐斯泰特依然活躍於指揮領域，直至 1990 年持續與挪威獨唱家合唱團進行國際巡演。

即便在 1985 年、屆七十歲正式退休後，紐斯泰特依然創作不輟；他在八十歲、九十歲高齡時仍有大型清唱劇、管風琴與協奏曲作品產出。他與荷蘭籍讚美詩作詞家凱恩(Fred Kaan, 1929-2009)合作，連續合作關於和平與人權的作品。1998 年，他完成了《聖約翰啟示錄》(*Apocalypsis Joannis*)，為獨唱、合唱與交響樂團所作的一部九十分鐘的清唱劇，作為其創作生涯的總結之作。1999 年，他完成了無伴奏合唱組曲《齊克果的祈禱文》，這部作品體現他成熟的音樂語言，也反映他長期以來對神學、基督教思想家的關注。這一時期的作品往往帶有深沉的宗教沉思與神秘主義色彩，展現晚年創作的精神面貌。紐斯泰特最後的作品創作於 2004 年，隨後因視力惡化而停筆。於 2014 年十二月八日辭世、享年九十九歲，近一世紀的生命中留下一百八十一首編有作品號的作品，以及更多未編號的創作、手稿，為後世留下豐富的音樂遺產。

第二節 紐斯泰特的音樂風格及合唱作品

紐斯泰特的音樂融合了浪漫主義、民族主義、現代主義，綜合運用風格和理論於創作中為折衷主義的風格。雖然音樂語言各異，每一部作品仍保有鮮明的聲響。因個人的宗教經驗，特別是參與復興派(Revival)教會活動；對聖經文本與格雷果聖歌

(Gregorian Chant)產生強烈吸引，上述元素也深刻地影響他的合唱作品。在紐斯泰特的高中時期，他曾在訪談中表示當時的自己對浪漫派作曲家深深著迷，特別是同為挪威人的作曲家葛利格(Edvard Grieg, 1843-1907)；由作曲的創作方向來看，兩人也的確有相仿的傾向：浪漫派以及受民族主義影響的創作。

40-50年代，二戰德軍佔領挪威時期（1940-1944），紐斯泰特的作曲風格由廣泛的浪漫主義逐漸轉至大量使用挪威元素¹⁴的民族浪漫主義，清唱劇《憐憫之道》、為管弦樂與合唱團的《春之覺醒》等作品皆反應了這個轉變。

50-60年代隨著新古典主義(Neoclassical)的發展，主要受到亨德密特(Paul Hindemith, 1895-1963)、普朗克(Francis Poulenc, 1899-1963)與奧涅格(Arthur Honegger, 1892-1955)的影響；紐斯泰特創作了以舊有形式容納新的和聲語言的作品，好比為三支小號與弦樂的《大協奏曲》(*Concerto Grosso*)和為單簧管、英國管與弦樂的《小協奏曲》(*Concertino*)。1950年紐斯泰特創立挪威獨唱家合唱團也帶來穩定的合作關係，逐漸找到自身獨特的風格，在指揮之餘有辦法透過合唱團發表作品；1955年作曲、在美國廣受歡迎的無伴奏合唱作品〈高聲呼喊〉為此時期合唱作品的代表。

60-80年代受到1961年李蓋悌(György Ligeti, 1923-2006)於斯德哥爾摩大學擔任客座教授影響，紐斯泰特的創作開始充滿現代技法的實驗風格，以聲響色澤為主要考量創；在合唱作品也可見圖像記譜、自由選擇的音堆、念誦等上個世紀開始被大量採用的當代作曲手法，1988年出版的無伴奏合唱曲〈永生巴哈〉即為受實驗風格影響的重要作品之一。

80年代後為綜合、折衷的風格。1985年紐斯泰特自奧斯陸大學退休，由漢肯接替其職。紐斯泰特雖然已無教職，但仍持續創作；此時期的創作依循委託的音樂家、團

¹⁴ 挪威音樂受到薩米人(Sami)的影響，有該民族特殊的聲樂技巧(Joik)；音樂形式上除了敘事曲(ballad)以外，也有以即興為主的架構。

體性質，靈活地運用過往的創作風格與技巧。1985年，在挪威管風琴師聯盟 (Norwegian Organists' Federation) 委託下，紐斯泰特發表了《小彌撒曲》 (*Missa Brevis*)；此作同時在五年後被選為他在挪威獨唱家合唱團退休音樂會的曲目之一，為其熱門曲目之一。如同前文所述，紐斯泰特直至 2004 年仍持續產出作品，無伴奏、為三個童聲合唱團所做的〈我心之主〉 (*Mitt hjertes Herr, op.181*) 為有作品編號之最後的創作。

紐斯泰特的合唱作品，是他最常被演出、在國際上最受認可的創作種類。以編制計算：女聲（包含童聲）合唱團共有六十二首作品、男聲合唱團共有三十二首作品、混聲合唱團共有兩百四十首作品；有任何樂器伴奏之作品，女聲（包含童聲）合唱團共有九首作品、男聲合唱團共有三首作品、混聲合唱團共有八十五首作品；無伴奏的合唱作品佔壓倒性大宗。

如上節所述，聖經文本、尤其是《啟示錄》 (*Book of Revelation*)，是他靈感的主要來源；音樂上格雷果聖歌是旋律內容重要的素材與啟發。紐斯泰特的合唱作品體現出深刻的基督教信仰，像是〈高聲呼喊〉與〈永生巴哈〉，在其素材的宗教性以外展示了紐斯泰特個人豐富的合唱語彙，呈現以音樂作為媒介、連接個人信仰與聽眾的能力。紐斯泰特的合唱作品在美國受到廣泛的演出，因採用了折衷、現代的作曲技法；對於不熟悉當代音樂的聽眾而言，是容易聆聽的當代合唱作品。對於挪威合唱文化的發展與其在國際上的聲譽建立，有著深遠的影響。

本論文所討論的曲目《齊克果的祈禱文》完成於 1999 年，於紐斯泰特停止創作的 2004 年前五年作曲。旋律上可以瞥見紐斯泰特受到格雷果聖歌的影響，具有拱形、級進的特質；同時折衷地受到浪漫派音樂的影響，這些拱形的旋律往往有甚寬的音域與情緒張力。和聲上有以段落為單位的調區，不拘泥於微觀的和聲進行；也導入近乎非調、以音程、色彩為重心的寫作邏輯。為挪威獨唱家合唱團五十週年所作，深刻體現

紐斯泰特的多彩的合唱創作手法，並且足以展現室內合唱團的技巧；作曲成熟地揉合各階段的創作語彙，儘管缺乏 60 年代以降現代的記譜法，音樂的聲響上代表性十足。

第三節 <齊克果的祈禱文>歌詞介紹

齊克果於 1813 年出生在丹麥哥本哈根，雙親皆是虔誠的基督教信徒，家庭原罪與對神罰的信念深深影響了齊克果的價值觀與性格。1830 年齊克果在哥本哈根大學修習神學與哲學，以一篇探討蘇格拉底的論文取得哲學碩士學位。雖然完成了牧師學程，他卻沒有進入教會，選擇投身於寫作。1840 年齊克果與奧爾森(Regine Olsen, 1822-1904)訂婚，很快就因個人恐懼與情緒困擾解除婚約；他對奧爾森的感情一直未斷，並在遺囑中將遺產留給她。解除婚約¹⁵後，齊克果接連發表《非此即彼》(*Either/Or*)和《恐懼與顫抖》(*Fear and Trembling*)等重要作品。但是遭到諷刺雜誌《海盜誌》(*The Corsair*)嘲笑，淡出公共生活倍加專注於寫作。1855 年齊克果發表《哲學片斷與最後非學科式的後記》(*The Moment and Late Writings*)，文中猛烈批評丹麥國教教會扭曲真正的基督信仰；此期間他的健康狀況惡化，於出版同年在街頭昏倒後去世。齊克果使用多個筆名來呈現不同觀點，並將筆名們視為角色。強調這些觀點不代表他本人立場，儘管學者仍然爭論筆名與他真實信仰的關係。齊克果的思想深植於基督信仰，他對信仰的強調也影響了世俗思想。他以筆名寫作間接的表達方式與存在主義的洞見，至今仍在哲學與神學界引起共鳴。

《齊克果的祈禱文》共有六個樂章，使用齊克果著作《基督教討論》(*Christian Discourses*)、《札記》(*Journals*)、《手稿集》(*Papirer*)中的六篇祈禱文¹⁶為文本，在齊

¹⁵ 齊克果與奧爾森解除婚約間接地影響他後續的哲學思想；特別是關乎個人的選擇與犧牲、群體（社會）與個人之間的思考。

¹⁶ 上述著作沒有中文翻譯，以研究者對書名的暫譯為翻譯書名。

克果翻譯名家霍華德·洪與艾德納·洪¹⁷的翻譯與編纂下成為英文歌詞。不同於霍華德·洪與艾德納·洪致力於齊克果著作通篇的英語翻譯，1956年由芝加哥大學的拉佛瑞編輯出版之《齊克果的祈禱文》搜集了不同著作中的祈禱文於一冊，並明確記載每一篇祈禱文之出處。六篇的祈禱文展現了存在主義神學(Christian existentialism)¹⁸的精髓，帶有內省的態度；除了第一樂章為一篇文章中節選出來的五個句子，其餘五個樂章皆為完整的祈禱文。

【表 2-3-1】各樂章祈禱文出處

第一樂章	第二樂章	第三樂章
《基督教討論》 pp.275-76 *節選	《基督教討論》 p.289	《基督教討論》 p.259
第四樂章	第五樂章	第六樂章
《札記》 p.257	《基督教討論》 p.11	《手稿集》 Vol.IV, Part B, No.171

第一樂章的祈禱文節選自《基督教討論》提到「語言有別」象徵了人類與神之間本質上的不對稱：人是有限的存在者，無法完全理解或用人類語言表達神的無限性。譯文中並沒有押韻或者出現字數上的對仗，反應原先齊克果的祈禱文並非韻文的性質；因祈禱文使用較自由、多子句的句型構成，以下的分句不表示文法上的正確性，而是以解釋的方便為主；以上兩點亦可套用至後續的五個樂章之中。

¹⁷ 兩人為哲學背景、專門研究齊克果的學者，同時是夫妻關係；其研究領域重要的成就有：將齊克果全數的手稿與札記翻譯為英文出版成書、受丹麥政府封為騎士等。

¹⁸ 存在主義神學是存在主義與神學的結合，主要討論人的存在與上帝之間的關係；於本作的歌詞中可以觀察到齊克果著墨於上主與信眾之間的差別、神先愛了世人的時間性等。

此段祈禱文分為五句，這是六段祈禱文中唯一使用節選的片段。分句上，第一句描述信眾與上主的行動狀態（嘗試交談），而後四句形容上述行動所面臨的困境（語言有別）與目的（被理解、不以為恥）。

【表 2-3-2】第一樂章歌詞原文及翻譯

We speak this way with you, o God, there is a language difference between us, and yet we strive to understand you, to make ourselves intelligible to you, and you are not ashamed to be called our God.

我們如此與你交談，喔上主， 語言有別， 卻力求理解祢， 讓我們可以被理解， 而你不可以被稱為我們的神為恥。

第二樂章的祈禱文選自《基督教討論》，強調耶穌基督對人的愛是「從一開始」到「時間的盡頭」的恆久存在，象徵著在變動、充滿不確定性的世界中，神的愛是唯一穩定和可靠的元素；強調個體與永恆之間相呼應的關係。齊克果的存在主義神學強調「信仰的跳躍(Leap of faith)」¹⁹：信仰為信眾主動的選擇，不是被動的接受；神的愛則是對選擇信仰者的回應。

¹⁹ 信仰的跳躍(Leap of faith)是齊克果的重要觀念，意即當面對上帝或任何宗教信仰時，邏輯已經不能給予全部的答案時，必須倚靠內在的決心、跳過理性的界線，去相信一些無法完全理解的事情；以齊克果的神學觀念來說，真正的信仰不建立在證據和保證上，而是在不確定性中選擇相信，並且用生命實踐信仰。

此段祈禱文分為四句，分句上與第一樂章邏輯類似，第一句陳述「主耶穌基督愛我們在先」的事實，第二至四句加以形容上述事實：包括關愛信眾的時長（直至永遠）、對象（想屬於你的人）、可靠性（不可否認的忠誠）。

【表 2-3-3】第二樂章歌詞原文及翻譯

Lord Jesus Christ, who loved us first, you who until the last loved those whom you had loved from the beginning, you who until the end of time continue to love everyone who wants to belong to you, your faithfulness cannot deny itself!

主耶穌基督，你愛我們在先， 從始至終你愛人不變直到永遠， 你持續愛所有想屬於你的人， 你的忠誠不會否認自己！

第三樂章的祈禱文選自《基督教討論》。「我們只能模糊地認識你」與「如同透過鏡子」的表述，反映了人類對神的認識是有限而不完全的；但即使如此，這段祈禱強調人類在不確定中依然可以選擇「在驚嘆中敬拜你的偉大」。祈禱文中的「麻雀」象徵人類在宇宙中渺小卻依然受神關懷的本質：麻雀作為微小、不重要的存在，反映人在浩瀚宇宙中的微不足道，但同時也象徵著神的恩典與關愛能夠擴展到每一個小小的生命。「對他更加明瞭時」是對未來信仰的承諾：雖然現在人類的認識有限，但通過信仰最終會達到更深的理解；與齊克果的存在主義神學中「信仰的跳躍」概念一致，信仰不依賴完全理解，而是相信在未來會有更大的啟示。

此段祈禱文分為七句，分句上第一至二句描述「儘管信眾只能模糊地認識上主仍然敬拜其偉大」、第三至四句提議「應該多讚美上主」、第五至七句則以另一個角度回扣主題，以「造物的奇妙」再度強調「上主如父般的偉大」；以三個重點在崇拜上主以外，鼓勵信眾讚美。

【表 2-3-4】 第三樂章歌詞原文及翻譯

Great are you, o God!

Although we know you only as an obscure saying, and as in a mirror, yet in wonder we worship your greatness,
how much more we shall praise it at some time,

we shall praise it when we come to know it more fully!

when under the arch of heaven, I stand surrounded by the wonders of creation,

I rapturously and adoringly praise your greatness,

you who lightly hold the stars in the infinit and concern yourself fatherly with the sparrow.

你是多麼偉大，喔上主！

儘管我們只能模糊地認識你，如同透過鏡子，但我們依然在驚嘆中敬拜你的偉大，

我們有時應該讚美他更多，

對他更加明瞭時，我們應讚美！

在天穹之下，我被造物的奇妙圍繞，

我狂喜地敬拜你的偉大，

你在無垠中輕托星辰，在麻雀旁視己為父。

第四樂章的祈禱文選自《札記》。這段祈禱文反映了人類面對過去罪行的悔恨、尋求內在轉變的渴望以及對神恩典的依賴。洪水象徵罪的力量，而彩虹象徵神的恩典，反映個體面對罪與救贖的掙扎。祈禱文中提到「罪惡之體」暗示罪深植於人類肉體的有限性：個體無法憑藉自己的力量擺脫罪的束縛，唯有透過信仰和神的恩典，才能獲得希望與拯救。

此段祈禱文分為六句，分句上結構與第一、二樂章相似：第一句點名主題即「請求天父開眼淚如泉」，後續五句附帶地描述此主題；第二句為用意（以淚除去不為你悅的前世）、第三句為附加條件（給予信號）、第四至六句為目標（沒有毀滅眾生的洪水、沒有心頭中的罪惡、不受罪惡之體敗壞）。

【表 2-3-5】第四樂章歌詞原文及翻譯

Father in heaven! open the fountains of our eyes,
let a torrent of tears like a flood obliterate all of the past life which did not find favour in your eyes;
but also give us a sign as of old, when you set the rainbow as a gateway of grace in the heavens,
that you will no more wipe us out with a flood;
let sin never again get such power over us
that you again have to tear us out with the body of sin.

天父！請開我們的眼淚如泉，
讓洪水般的淚除去一切不為你悅的前世；
但也請如昔日賜與我們信號，當你以彩虹設為天堂美德的通道，
讓我們確信你不再以洪水滅絕眾生；
讓罪惡不再掌握我們心頭
使我們不再受罪惡之體的敗壞。

第五樂章的祈禱文選自《基督教討論》，強調「重生」以及「自我反省」的主題，期許從自然界中汲取教訓，即個體面對生命挑戰時如何尋求內在的更新與成長。

「鳥」、「百合」象徵著對純潔和信仰的回歸，提醒人類在時間流逝中反省自身，依賴信仰來恢復內在的和諧與健康。

此段祈禱文分為五句：第一至二句以鳥和百合為例子，描繪「春天萬物回歸」的景緻；第三至五句則期許我們以鳥和百合（與其餘自然萬物）為師，學習再生獲得健康，其中第四句為此願望可能的阻攔（時間帶來健康的消耗）。

【表 2-3-6】第五樂章歌詞原文及翻譯

Father in heaven! In springtime everything in nature comes back again with new freshness and beauty,
The bird and the lily have lost nothing since last year
would that we, too, might come back unaltered to the instruction the teachers!
But if, alas, our health has been damaged in time past,
would that we might recover it by learning again from the lilies in the field and from the birds of the air!

天父！春天自然萬物回歸，新鮮而美麗，
鳥兒與百合如去年一般不曾失去什麼
願我們也能不變地回歸，歸化於師長的教誨！
即使健康曾在時間中消耗，
願我們從百合與飛鳥學得再生，在他們的啓示中重新得到健康！

第六樂章的祈禱文選自《手稿集》，祈禱文開頭強調「你先愛了我們」，說明了神的愛對人類的先在性；在呼應第二樂章的祈禱文同時，意味著神的愛不是回應人類的行為或價值，而是一種無條件的、超越性的愛。「世界的誘惑」、「心靈的動盪」、「未來的焦慮」、「過去的恐懼」與「眼前的需求」，這些都是個體在自身有限的生命中面對的困境。

此段祈禱文分為三句，以下表格因應排版需求使用換行、空行；分句上第一句描述「天父先愛了我們」的狀態，第二句至第三句則提出需求（勝過誘惑與動盪等）；因第二句所提出的需求主題發散，第三句聚焦於最後的「愛人如己」。

【表 2-3-7】第六樂章歌詞原文及翻譯

Father in heaven! You loved us first!

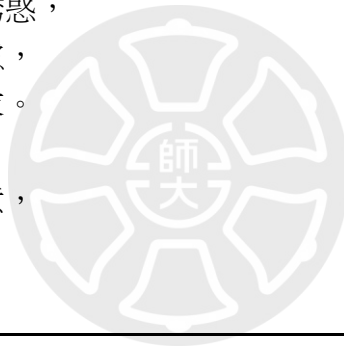
Help us never to forget that you are love,
so that this conviction might be victorious in our hearts over the world's allurements,
the mind's unrest, the anxieties over the future,
the horrors of the past, the needs of the moment.

O, grant also that this conviction might form our minds,
so that our hearts become constant and true in love to them,
whom you bid us to love as ourselves.

天父！你先愛了我們！

幫助我們不忘你是慈愛，
讓這信念在心中勝過世界的誘惑，
勝過心靈的動蕩與未來的焦慮，
勝過過去的恐懼與眼前的需求。

喔，讓這信念塑造我們的心意，
使我們恆久真實地去愛他人，
如同你令我們愛人如己。



六篇祈禱文之間並沒有時間順序抑或是故事般的因果脈絡，可以窺見齊克果存在主義神學思想中試圖強調神與人之間巨大而無法互相理解的差異性、神先存在於信眾的時間尺度等；然而上述主題建立於齊克果本人的思想，而非這六篇祈禱文特意闡述而彼此呼應的主題。如同前文所述，透過霍華德·洪與艾德納·洪兩人通力合作翻譯的英文譯文中，並沒有押韻、字數對仗等特質，使得後續的作曲同樣缺乏工整句式的必要性，更加自由地運用變化拍子等手法給予祈禱文長、短句子之間的韻律。



第三章 創作手法分析與音樂詮釋

如前文所述，紐斯泰特使用折衷的手法創作，使得音樂本身具有複雜多變的語彙；搭配齊克果充滿哲思的祈禱文，歌詞與音樂之間相互書寫的關係時常顯得隱晦；因此透過分析音樂內容尋求指揮的詮釋是必要的過程。紐斯泰特於《齊克果的祈禱文》中，並未以該篇祈禱文的文句作為樂章名稱，而是以大寫羅馬數字的一至六標示；為方便辨識，研究者以下將以「數字+樂章」稱呼各部分，以六節依序討論各樂章創作手法與音樂詮釋。每一節以表格明示樂曲段落後，以旋律、織度、和聲抑或音高組織、力度與表情記號為項目分析書寫。各個樂章的音域以女高音、女中音、男高音、男低音的每聲部各兩個分部為單位描述，有女高音獨唱的樂章則會另外加入其音域。

第一節 <第一樂章>

第一樂章的歌詞選自齊克果的《基督教討論》，總共五句。歌詞分析請參照第二章第三節。

【表 3-1-1】第一樂章歌詞原文及翻譯

We speak this way with you, o God, there is a language difference between us, and yet we strive to understand you, to make ourselves intelligible to you, and you are not ashamed to be called our God.

我們如此與你交談，喔上主， 語言有別， 卻力求理解祢， 讓我們可以被理解， 而你不以被稱為我們的神為恥。
--

第一樂章為 D 小調開始 D 大調結束。共三十五個小節、拍號主要為四四拍，唯第十一小節為二四拍、第十二小節為三四拍、第十四小節為六四拍，速度標示為四分音符等於五十六。曲式為兩段體(binary form)，A 段總共十六個小節；B 段總共十八個小節。兩個段落之間有三個四分音符的休止，但前後沒有速度變化；作曲家透過表情術語作出性格轉換：A 段標示沈重的(pesante)與一直加重的(sempre marcato)而 B 段標示一直平靜的(sempre tranquillo)與圓滑的(legato)。每段以織度、旋律造成的分句再分為以數字區分的句子。

祈禱文分句對應音樂段落上，以前四句為 A 段、最後一句為 B 段；A 段以個別聲部同時使用不同歌詞的複音織度寫作，B 段則重複使用第五句歌詞，因此在等量的音樂篇幅中容納了更多歌詞；相對地強調上主「不以被稱為我們的神為恥(are not ashamed to be called our God)」。

【表 3-1-2】第一樂章樂曲結構表

段落	小節	歌詞	調性	速度
A1	1-11	We speak this way with you, o God, there is a language difference between us, and yet we strive to understand you, to make ourselves intelligible to you,	D 小調	四分音符 =56
A2	12-16	we strive to understand you, to make ourselves intelligible to you,		
B1	17-22	and you are not ashamed to be called our God.		
B2	23-28	and you are not ashamed to be called our God.	D 大調	
B3	28-35	and you are not ashamed to be called our God.		

此樂章第一女高音音域為 a 至 g²，第二女高音音域為 a 至 d²，第一女中音音域為 g 至 c²，第二女中音音域為 g 至 c²，第一男高音音域為 d 至升 f¹，第二男高音音域為 d 至 d¹，第一男低音音域為 F 至 b，第二男低音音域為 D 至 b。最小的音域為第二男高音的八度，最大的音域則是第一女高音的十五度，除此之外兩聲部的女中音在此樂章有同樣的音域。

【譜例 3-1-1】第一樂章各聲部音域表

The image displays eight musical staves, each representing a different vocal part. The top row contains Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2, all using treble clefs. The bottom row contains Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2, with Tenor 1 and Tenor 2 using treble clefs and Bass 1 and Bass 2 using bass clefs. Each staff shows a range of notes indicated by a vertical line and dots, representing the vocal range for that part.

旋律上，A1 段主要有三個旋律分別出現在男低音、男高音以及女聲（譜例 3-1-4）。男低音聲部使用（依序）連續七個四分音符與一個二分音符的音型製造平穩的脈動，在歌詞最後一字「上主(God)」有向上跳進的音型，為描繪信眾向上主呼喊的繪詞法(word painting)；此音型共重複四組（譜例 3-1-2）。男高音聲部於男低音聲部進入點後七拍半進入，使用（依序）連續三個八分音符、兩個四分音符、四個八分音符與兩個四分音符的音型，相對於男低音聲部韻律更緊湊，此音型共重複四組，於第二、四組的「之間(between)」一詞有向上跳進的音型（譜例 3-1-3）。男高音的旋律奇數次為拱形、偶數次則與男低音相同為強調大跳線條的上行。女高音與女中音使用同樣的節

奏演唱歌詞，於第七小節第三拍後半拍進入，相較於男聲明顯的跳進音型²⁰，女聲於 A1 中的旋律較平，累積張力等待 A2 的爆發。（譜例 3-1-4）男低音聲部的一組音型為十個四分音符長度、男高音聲部的一組音型為八個四分音符長度、女高音與女中音聲部並非重複的音型；三層的節奏彼此不協調即象徵「語言有別(language difference)」的無法溝通。織度上，透過前述共分為三層的旋律，A1 段落為複音的(polyphonic)。

【譜例 3-1-2】A1 男低音聲部旋律

pesante
f

奇數次 

We speak this way with you, o God,

sempre marcato

偶數次 

we speak this way with you, o God,

【譜例 3-1-3】A1 男高音聲部旋律

奇數次 

there is a lan - guage dif - fe - rence be - tween us,

偶數次 

there is a lan - guage dif - fe - rence be - tween us,

²⁰ A1 中，男低音的大跳音型最大為六度（男低音第一聲部）、男高音的大跳音型最大為增四度（男高音第一聲部），女聲全體沒有明顯的大跳音型，且旋律中的最低音與最高音差距最大僅有小三度。

數次使用 G、A、D、F 音為可以構成 G9 和弦的音高，為擴張下屬功能的聲響；偶數次使用 G、A、升 C、E 音為可以構成 A7 和弦的音高，為擴張屬功能的聲響。以男低音旋律的音程分析，奇數次、偶數次共通為同音-大二度-小三度，在大二度與小三度之間有一個音程張力的釋放。男高音聲部重複四次的素材中，奇數次使用 G、A、降 B 音為可以構成 G-A-降 B 音的音堆、偶數次使用 G、A、降 B、E 音為可以構成 Edim+4 和弦的音高。以男高音旋律的音程分析，奇數次為同音-大二度-小三度-大二度，偶數次則為同音-大二度-小三度-增四度；偶數次相較奇數次結束在張力更大、音域向上延伸的增四度。男低音與男高音聲部在和聲上奇數次與偶數次之間張力差異一次大一次小，如波浪般逐次縮放，呈現信眾不同姿態的訴求。(表 3-1-3)

力度上作曲家在 A1 每個聲部進入點標示 f，第一至三小節在男低音聲部每一顆音符上均標示了持音(tenuto)，以展示重量感與穩定的脈動。

【表 3-1-3】第一樂章 A1 段男聲音型次數、音高組織比較

男低音			男高音		
次數	小節數 (小數點為拍子)	音高組織	次數	小節數 (小數點為拍子)	音高組織
1	1.4-4.1	G、A、D、F 音	1	3.3-5.2	G、A、降 B 音
2	4.2-6.3	G、A、升 C、E 音	2	5.3-7.2	G、A、降 B、E 音
3	6.4-9.1	G、A、D、F 音	3	7.3-9.2	G、A、降 B 音
4	9.2-11.2	G、A、升 C、E 音	4	9.3-11.2	G、A、降 B、E 音

A2 的旋律連續兩次演唱「力求理解你(we strived to understand you)」及一次的「讓我們可以被理解(to make ourselves intelligible to you)」。以女高音的旋律分析，此段直至「可被理解的(intelligible)」一詞之前為連續上行的旋律。織度不同於 A1 的複音，使用和弦式風格(chordal style)，合唱團彷彿從眾多信眾的嘈雜轉變為一人的呼求。(譜例 3-1-5)

和聲上，A2 的第十二至十三小節延續 A1 持續音的 G 音，使用 G 音開始的延伸和弦²¹(extended chord)：Gm13 作為音高組織，包括 G、降 B、D、F、A、E 音；如前段所述旋律為持續上行，這兩個小節即形成近似於上行琶音在殘響中的聲響。第十四至十六小節每一次變換和弦的時間點分別為：第十四小節第一拍、第十四小節第五拍、第十五小節第一拍、第十五小節第四拍與第十六小節第一拍，使用的和聲依序為 Bbmaj11#9、Aaug+b9、Gm7b5、Gm7/A、A/Bb；相較於 A2 的開頭第十二至十三小節和聲變化更頻繁，持續使用延伸和弦與不和諧音製造和聲張力。此段最後的兩個和聲為 Gm7 與 A 和弦，在上三聲部自身可構成明確的 Gm7 與 A 和弦時，與之不和諧的男低音聲部的 A 與 Bb 音加重了和聲色彩的衝突感。作曲家使用上述和聲呈現信眾欲得到上主的理解之困難，和聲的衝突形塑了掙扎感。

A2 的力度延續 A1 由 f 開始，在第十二小節第三拍至第十三小節第一拍、第十四小節第五拍至第十六小節第一拍標示漸強，於第十六小節達到 ff 的力度。

²¹ 根據國家教育研究院，extended chord 應翻譯為開離和弦，但研究者認為「開離」一詞指涉聲部音域分配，而非以三和弦作為基礎向上「延伸」三度音的和弦。

【譜例 3-1-5】第一樂章第十一至十六小節

11
 you, we strive to un-der-stand you, to un-der-
 you, we strive to un-der-stand you, to un-der-
 tween us, we strive to un-der-stand you, to un-der-
 God, we strive to un-der-stand you, to un-der-
 14
 stand you, to make our-selves in-tel-li-gi-ble to you, *ff*
 stand you, to make our-selves in-tel-li-gi-ble to you, *ff*
 stand you, to make our-selves in-tel-li-gi-ble to you, *ff*
 stand you, to make our-selves in-tel-li-gi-ble to you, *ff*
 stand you, to make our-selves in-tel-li-gi-ble to you, *ff*
 Bbmaj11#9 Aaug+b9 Gm7b5 Gm7/A A/Bb

B1 段的旋律有男聲與女中音兩層。男聲以「而你以為恥(and you are not ashamed)」作為歌詞素材，兩小節為一個單位的旋律為平緩、級進而上行的；以五個連續的四分音符加上一個二分音符，一個音節對照一音，「為恥(ashamed)」的第二音節隨著重音加長（二分音符）。女中音使用相對完整的歌詞作為素材「而你以為被稱為我們的神為恥(and you are not ashamed to be called our God)」，將後續的事由：「被稱為我們的神」唱出來，旋律相較男聲更長，共有四個小節；旋律線條為一個高低音域跨度為小六度、平緩的拱形，音域制高點在「稱(called)」一詞上。此段在 A2 結束

後，以相對低的音域重新出發，男低音聲部在第十六與十七小節之間有向下十一度的距離、男高音兩聲部則有向下九度及七度的距離；作曲家以此音域的差距描繪信眾敬畏、虔誠而謙卑向神的姿態。B1 的音樂織度回到了 A1 的複音，以男聲、女聲為兩個層次。（譜例 3-1-6）

和聲上 B1 段是 D 小調轉至 D 大調前的預備。B1 中縱向的和聲，可組成由三度構成的和弦僅有三處：第十九小節第一拍為 Gm7、第二十一小節第四拍為 Dm 以及第二十二小節第一拍為 Edim 的和聲；在 D 小調上分別為下屬功能連接至主功能、再回到下屬功能，仍然如 A 段是一個 D 小調下屬功能的擴張。第二十二小節 Edim 的和聲在連接至（B2 段）第二十三小節 D/A 的和聲時，除了女高音聲部以外的下三聲部、三個和聲音下行連接的動態，製造了一種下沉、錨定的感受。

B 段的力度為 pp，與 A2 結尾的 ff 有巨大的落差，搭配前述兩段之間的音域差異，聽覺上在低音域合唱團不用特別弱化音量即可以達成譜上標記的力度效果。與 A1 開頭一樣由男聲開始演唱，唯這次使用的表情術語為一直平靜的與圓滑的，以此產生音樂性格上的對比。

【譜例 3-1-6】第一樂章第十七至二十五小節

17 *sempre tranquillo*

pp legato

1 *pp legato* and you are not a - shamed to be called our 3

and you are not a - shamed, and you are not a - shamed, and

pp legato

and you are not a - shamed, and you are not a - shamed, and

22 *pp* Gm7 Dm

and you are not a - shamed, to be called our

God, and you are not a - shamed to be called our

4

you are not a - shamed, and you are not a - shamed to be

you are not a - shamed, and you are not a - shamed to be

Edim D/A

【譜例 3-1-7】第一樂章第二十六至三十五小節

26 *pp*

God, to be called our God, and you are not a - shamed to be

God, to be called our God, and you are not a - shamed to be

called our God, and you are not a -

called our God, and you are not a -

31 *pp*

called our God, to be called, be called our God.

called our God, to be called, be called our God.

shamed to be called our God, to be called our God.

shamed to be called our God, to be called our God.

Dominant expansion

Tonic

B2 段的旋律男、女聲皆完整使用「而你不以被稱為我們的神為恥」作為歌詞素材；男聲在第二十三小節第四拍，自 B1 段開始第四度以「而你不以為恥」演唱時，旋律在「為恥」後持續唱完了後續的歌詞。B2 段旋律分為男、女聲兩個層次，男聲於第二十三、二十九小節兩次的進入點皆為女聲的一個小節後。旋律的形狀為拱形，女聲以第二十二小節第四拍的女高音第一聲部來討論，是自 A 音開始、上行五度至 E 音、下行九度至 D 音的線條；男聲以第二十三小節第四拍的男高音第一聲部來討論，是自 D 音開始、上行大三度至升 F 音、下行大六度至 A 音的線條；男聲相對於女聲的拱形幅度更小。（譜例 3-1-6, 3-1-7）

B2 段轉入 D 大調，第二十三小節確立調性後，男低音聲部在旋律頭尾共二十四個四分音符的 A 音在這個樂段奠基 D 大調中屬功能的聲響；第二十五、三十一、三十三小節男低音聲部的 B 音視為經過和聲；第三十四小節第三拍為 G+6、第三十五小節為 D 和弦，兩個和弦構成教會終止。在近十二個小節的屬功能擴張中，作曲家在每一個小節內都使用了包含二度音的和弦，這使得整體聲響綿密、充滿細碎的色彩，彷彿上主撥雲而出、允許信眾的呼喊，伸出接受的雙手。第一樂章的和聲整體而言，A 段的 G 音持續音在 D 小調中有下屬功能的聲響，B 段在 B1 段延續 D 小調下屬功能後於 B2 段擴張以 A 音為持續低音 D 大調屬功能的聲響、最後使用教會終止在 D 大和弦。

力度上，B2 段每一個旋律進入點皆標示為 *pp*。全聲部第二十四小節標示漸強、全聲部第二十五小節標示漸弱、第二十六小節僅在男聲標示漸弱；上述漸強漸弱都沒有標示其力度變化終點的力度為多強，交由演奏者判斷。儘管第二十四、二十五小節包含了女聲旋律的音域頂點，男聲旋律的音域頂點直至第二十六小節才出現；作曲家依然安排全聲部第二十四小節標示漸強以及第二十五小節標示漸弱，似乎以合唱團整體的力度變化為考量。

音樂詮釋上，研究者並未依循作曲者所標示的速度演奏，有三個原因；其一是除去第四樂章四分音符複點等於七十二的速度，其餘樂章與樂段的速度均落在五十六至

六十六的區間，速度變化細微、幾乎不容易做出容易被感受的速度區隔；其二是部分樂段音域甚高、旋律線條長，歌手不容易演唱，需適時地加快速度、維持彈性往前推進；其三是部分樂段和聲變化複雜，在有熟悉色彩的三和弦、七和弦會稍加駐足確認音準，其餘經過和弦則以橫向旋律的思維流動地帶過。（表 3-1-4）

第一樂章與其他樂章比較是全曲速度最慢的；A 段研究者混合使用四拍與分割的四拍並以四分音符等於相較原曲更慢的三十五至四十的速度加深重量感，B 段則以稍快的四分音符等於四十至四十五的速度製造流動性；試圖呈現信眾與上主之間「不能被理解」與「被理解」之間的反差。A 段時以較多垂直方向的指揮手勢表示重量感與重音；B 段時轉為水平方向、圓滑無點的指揮手勢，襯托旋律線條與較弱的力度。B1 段與 B2 段交界的第二十三小節進入 D/A 和弦時，因是全作第一次出現 D 大三和弦，研究者在前一小節稍作漸慢製造期待感，以呈現和聲色彩轉變的對比。作為聽眾六個樂章的入門，第一樂章的 A 段使用了混沌、複雜音響的複音寫作；面對此織度，研究者於排練階段選擇經營個別聲部旋律的韻律感，並且管控音量平衡以確保層次的對比性。

【表 3-1-4】全六樂章速度

第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章	第五樂章	第六樂章
四分音符=56	四分音符=66	四分音符=58	複點四分音符=72 四分音符=58 複點四分音符=72	二分音符=60	
最慢	次快	次慢	最快	-	

第二節 <第二樂章>

第二樂章的歌詞選自齊克果的《基督教討論》，總共四句。歌詞分析請參照第二章第三節。

【表 3-2-1】第二樂章歌詞原文及翻譯

Lord Jesus Christ, who loved us first, you who until the last loved those whom you had loved from the beginning, you who until the end of time continue to love everyone who wants to belong to you, your faithfulness cannot deny itself!

主耶穌基督，你愛我們在先， 從始至終你愛人不變直到永遠， 你持續愛所有想屬於你的人， 你的忠誠不會否認自己！

第二樂章為調性不明確轉至 D 大調，四四拍、速度標示為四分音符等於六十六（相較於前一個樂章快了十個單位），曲式同第一樂章為兩段體。第二樂章共二十七小節：A 段總共十二個小節；B 段總共十五個小節。兩個段落之間沒有速度變化，作曲家標示了相同的速度(*istesso tempo*)以強調等速；段落之間的性格變化不如第一樂章有明確的表情術語說明，而是透過音樂本身聲響調性不明至明確的 D 大調聲響做區隔。每段以織度、旋律造成的分句再分為以數字區分的句子。

祈禱文分句對應音樂段落上，相對於第一樂章更加平均使用祈禱文，A 段使用前兩句、B 段使用後兩句；B 段中女聲重複的音型使用「持續愛所有人(*continue to love everyone*)」，強調主耶穌基督的愛。

【表 3-2-2】第二樂章樂曲結構表

段落	小節	歌詞	調性	速度
A1	1-8	Lord Jesus Christ, who loved us first, you who until the last loved	不明確	四分 音符=66
A2	9-12those whom you had loved from the beginning,	D 大調	
B1	13-24	you who until the end of time continue to love everyone who wants to belong to you, your faithfulness.....		
B2	25-27cannot deny itself!		

此樂章第一女高音音域為 b 至 g²，第二女高音音域為 b 至 e²，第一女中音音域為 a 至升 c²，第二女中音音域為 a 至降 b¹，第一男高音音域為降 e 至 g¹，第二男高音音域為 d 至 g¹，第一男低音音域為 A 至 d¹，第二男低音音域為 A 至 d¹。最小的音域為第二女中音的九度，最大的音域則是第一女高音的十三度，除此之外兩聲部的男低音在此樂章有同樣的音域。

【譜例 3-2-1】第二樂章各聲部音域表

The diagram illustrates the pitch ranges for six vocal parts in the second movement. The parts are arranged in two rows. The top row includes Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The bottom row includes Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. Each part is represented by a single note on a staff with a clef and a key signature. The notes are: Soprano 1 (C4), Soprano 2 (B3), Alto 1 (F#3), Alto 2 (B2), Tenor 1 (C3), Tenor 2 (B2), Bass 1 (C2), and Bass 2 (B1).

旋律上，A1 段的前六小節以下行為主要的方向；織度為複音，男聲、女聲的兩層。以男聲第一至二小節的旋律素材為例，以「主耶穌基督，你愛我們在先(Lord Jesus

Christ, who loved us first)」作為歌詞，節奏為（依序）一個四分音符、兩個八分音符、一個四分附點音符、一個八分音符、兩個四分音符（男高音）/四個八分音符（男低音）、一個二分音符，跟隨語韻在「基督(Christ)」、「先(first)」兩個字上分別是時值較長的四分附點音符與二分音符；這個旋律素材的特色在於第二小節前兩拍由男高音聲部持平同音（A 音）而男低音聲部對位的半音下行（A、升 G、E、降 E）。同樣的旋律形狀（高聲部持平、低聲部半音下行）出現在第二小節第四拍的女聲兩部、第三小節第一拍後半的男聲兩部與第五小節第一拍的女聲兩部。（譜例 3-2-2、3-2-3）值得一提的是在第三小節第一拍後半的男聲兩部進入時，並非演唱完整的旋律，而是僅有「你愛我們在先」這個後半句；第五小節第一拍的女聲兩部亦同，僅演唱了後半句；如此將旋律素材縮短的作法展現了信眾的急切語氣，強調了訴求的力道。第七小節開始，所有聲部的旋律線條轉為上行，以女高音第一聲部為例：自第七小節第一拍至第八小節第三拍為一個跨距小七度的上行，（第八小節第三拍）同時為 A 段音域的頂點，待 A2 段時音域才會逐步降低。（譜例 3-2-3）

【譜例 3-2-2】第二樂章 A1 段旋律素材

Lord Je-sus Christ, who loved us first,

Lord Je-sus Christ, who loved us first,

A1 段的調性不明確，使用相同旋律素材的模進，滾動式地調整原素材的音程，而非以縱向、三和弦的發展為主要邏輯。在第一樂章收尾在 D 大和弦的聲響後，第二樂章的開始是男聲兩聲部齊唱出來的升 G 音，與 D 大和弦根音的 D 相差了增四度；這個增四度的音程逐步隨著旋律重複被轉化。第一至二小節的男聲兩聲部，縱向與橫向的

往下檢視另一個音程的鋪排，第四小節第三拍開始，男聲兩聲部轉為演唱「主耶穌基督(Lord Jesus Christ)」的旋律片段，在第四至六小節重複三次以縱向音程兩度至三度的音型演唱；此時的「基督」一詞與第一至三小節的「先」一詞落在相似的位置上（即旋律的尾端），具有時值為兩拍、容易被聽者感知到的音程；可以觀察到男聲兩聲部第五與六小節的「基督」一詞使用了小三度的音程，然而到第七小節的「基督」一詞開展到了大三度。男聲重複三次的「主耶穌基督」在男低音持續的 G 音上，具有 D 大調中下屬功能的聲響的提示；與第四小節前沒有明確調性、以音程為重的聲響產生變化；後續進入 A2 第九小節轉入明確的 D/A 和弦（D 大調主和弦）時，呼應了第一樂章最後的教會終止。第八小節第三拍的和弦為 G13omit5add#4，根音的 G 音與女高音的 G 音構成了完全八（十五）度，是第二樂章至此首次男低音與女高音聲部出現同音；然而內聲部堆疊出來的和弦音製造了極強的和聲張力；單看男聲兩聲部在此處的音高也可以觀察到作曲家在這個即將轉換至 D 大調的節骨眼再度把增四度拿出來使用，在男低音第二聲部根音的 G 與男高音第二聲部升四音的升 C 之間產生增四度音程的張力、女中音第一聲部的升 C 與女高音第一聲部的 G 音亦同。整體而言 A1 中增四度的音程的想法隨著素材出現的次數逐步變化，降解為鄰近的和諧音程，並且在男聲三度音程由小轉大的動態中預示了後續大調的聲響。（譜例 3-2-3）

A1 段的力度記號為 f，在第七小節所有聲部皆標示漸強，並在第八小節男聲於第一拍標示 ff、女聲於第三拍標示 ff，達到 A 段的力度制高點。儘管缺乏表情記號，透過增四度音程、橫向與縱向半音化的聲響，研究者選擇以較嚴肅、激動的情緒去演繹 A1 段的音樂。

A2 段旋律試圖收束 A1 段旋律的高點的張力，以女高音第一聲部為例，第九小節第一拍開始至第十二小節第一拍後半，有向下大九度的音域差距。織度上維持 A1 段男聲、女聲兩層的複音，男聲在 A2 段中持續以「你愛我們在先」作為歌詞，使用（依序）複點四分音符、八分音符、兩個四分音符、複點二分音符（第十小節）/延長的二

分音符（第十二小節）；使用男聲四聲部塊狀的和聲，僅在最後一音讓男高音第一聲部向上一個全音，其餘三個男聲聲部為同音。

在 A1 段第七小節，女高音聲部的第三拍後半拍在這個樂章內首次將 C 音向上升、搭配上前面出現過的升 F 音，暗示了後面第九小節進入 D 大調聲響；A2 段在男低音聲部持續音的 A 上，建立了 D 大三和弦（大七和弦）穩定的色彩。升 C 音在 D 大調中是導音，應解決至主音 D，但在第九小節作曲家選擇使用轉位過的 D/A 和弦；第八小節的女中音第一部與男高音第二部分別向下跳進至 A 音與升 F 音，產生了一種聽覺上的斷層、突然出現低音的效果。（譜例 3-2-4）

力度由前八個小節的 *f* 於第九小節第二拍後半開始漸弱至第十一小節進入 *p* 的力度。維持速度、力度，在第十二小節第四拍延長後進入 B 段。

【譜例 3-2-4】第二樂章第七至十小節

7
you who un - til the last **Tritone** loved
you who un - til the last loved
Lord Je - sus Christ, **Tritone** Lord Je - sus Christ,
Lord Je - sus Christ, Lord Je - sus Christ,
G13omit5add#4 D/A

9
those whom you had loved
those whom you had loved
you who loved us first,
you who loved us first,

B1 段的歌詞描述「直到永遠，你持續愛所有想屬於你的人(you who until the end of time continue to love everyone who wants to belong to you)」，作曲家於全作中首次將合唱團四個聲部作複音織度、共有四個的層次：以頑固音型(ostinato)、模仿(imitation)的手法描繪「永遠(until the end of time)」、「持續(continue)」的意象。女聲以三個四分音符長度的頑固音型重複演唱，依序如下；女中音兩聲部由十五小節前十六分音符開

始第一個組合，並不間斷重複七次；女高音兩聲部由十五小節第三拍前十六分音符開始第一個組合，並不間斷重複六次；女高音兩聲部由二十小節第三拍前十六分音符開始第二個組合，並不間斷重複五次；女中音在第二十小節休止一個四分音符長度後，兩聲部由二十一小節前十六分音符開始第二個組合，並不間斷重複四次；其頑固音型長度不足或過長者，於第二十四小節作曲家標註是否延長或者刪減。女聲的頑固音型具有波浪般的形狀，在既有的音高組織中產生一種沒有明確方向性、即暗示「持續」、「永遠」的意象。（表 3-2-3）（譜例 3-2-5）男聲兩聲部在第十六、十七小節有短暫的模仿，自十九小節第四拍開始在同樣的節奏上演唱歌詞。比較男聲兩聲部在第十六至二十小節的音型與第二樂章開頭第一至二小節的音型，第十六至二十小節的音型向上對應「想屬於你的人(who wants to belong to you)」，第一至二小節的音型向下對應「主耶穌基督，你愛我們在先」；可推測這是作曲家以信眾對主耶穌基督、主耶穌基督對信眾兩個對話的方向性所做的繪詞法。

B1 段的女聲兩部音高組織如下；女中音兩聲部由十五小節前十六分音符開始第一個組合，音高構成為升 C、D、E、升 F、G 音；女高音兩聲部由十五小節第三拍前十六分音符開始第一個組合，音高構成為升 F、G、A、B、升 C 音；女高音兩聲部由二十小節第三拍前十六分音符開始第二個組合，音高構成為 A、B、升 C、D、E 音；女中音兩聲部由二十一小節前十六分音符開始第二個組合，音高構成為 E、升 F、G、A、B 音。上述的音高組織使用了 D 大調音階中的音高，每一單位中的組合為音高緊鄰的音堆並且逐次音域向上。B1 段在第二十一小節前男聲僅有男高音與男低音兩個聲部的線條，並沒有足以構成確立三和弦的第三個聲部；男聲兩聲部在第二十一至二十四小節的旋律透過男高音分枝出兩個聲部厚實化和聲色彩，音高組織則是具有 D 大調五聲音階的色彩，但在第二十三小節的模進後使用了兩次四音的 G 音，因此不夠嚴謹。（譜例 3-2-5）第二十四小節第三拍後半的和聲，在七個音高堆疊下，構成一個男聲為

D/A 和弦而女聲四個聲部堆疊出 G、A、B、升 C 間隔三個全音的音堆，在「忠誠 (faithfulness)」這個歌詞上、為本樂章和聲色彩迸發的最高點。

B1 段的力度女中音聲部在第十五小節前十六音符標示 pp、女高音聲部在第十六小節前十六分音符未另外標示力度可以推測應等同女中音的 pp 或者延續第十二小節的 p；女聲四個聲部在第十八小節開始標示漸強，並在（等同）男聲第二十小節第二拍時達到 mf 的力度；女聲四個聲部在（等同）男聲第二十三小節開始標示漸強，並在 B2 段開頭達到 f 的力度。男低音於第十六小節第三拍、男高音於十七小節第四拍，分別標示力度為 mf 並漸強兩拍；男聲兩聲部於第二十一小節第二拍力度標示為 f，並在第二十三小節第三至四拍漸強，唯進入 B2 段後力度仍維持 f。

【表 3-2-3】第二樂章 B 段女聲音高組織、組數對照

聲部	第一組合	次數	第二組合	次數
女高音第一聲部	A、B、升 C 音	六次	升 C、D、E 音	五次
女高音第二聲部	升 F、G、A、B、升 C 音		A、B、升 C、D 音	
女中音第一聲部	E、升 F、G 音	七次	E、升 F、G、A、B 音	四次
女中音第二聲部	升 C、D、E、升 F、G 音		E、升 F、G、A 音	

【譜例 3-2-5】 第二樂章第九至十七小節

9
 those whom you had loved from the be - gin - ning,
 those whom you had loved from the be - gin - ning,
 you who loved us first, you who
 you who loved us first, you who

12 *istesso tempo*
 from the be - gin - ning,
 from the be - gin - ning,
 loved us first, you who un - til the end of time
 loved us first, you who un - til the end of time

15
 con - tin - ue to 1 love ev-'ry-one, con - 2 3
 con - tin - ue to love ev-'ry-one, con -
 tin - ue to 1 love ev-'ry - one, con - 2 3
 tin - ue to love ev-'ry - one, con -
 who
 who wants to be-long to

【譜例 3-2-6】第二樂章第十八至二十七小節

18 *cresc.* 4 5 6 *mf* 1
 con - tin - ue to love ev - ry -
 con - tin - ue to love ev - ry -

21 *cresc.* 2 3 4 5
 one, con -
 one, con -

tin - ue to love ev - ry - one, con - 1 2 3 4
 tin - ue to love ev - ry - one, con -

your faith - ful - ness, your faith - ful - ness,
 your faith - ful - ness, you faith - ful - ness,

25 *rit.*
 can - not de - ny it - self, de - ny it - self!
 can - not de - ny it - self, de - ny it - self!
 can - not de - ny it - self, de - ny it - self!
 can - not de - ny it - self, de - ny it - self!
 can - not de - ny it - self, de - ny it - self!
 can - not de - ny it - self, de - ny it - self!

B2 為第二樂章收尾的樂句，織度為和弦式並使用了八個聲部。旋律的形狀相較於第二樂章其餘的素材，較沒有明顯的上行或者下行的方向性；旋律中音域跨距最大的為男低音小六度的差距，在第二十五小節至第二十六小節第三拍中有顯著的下行。歌詞使用「不會否認自己！(cannot deny itself!)」為 B1 段尚未使用的歌詞，並且覆述「否認自己！(deny itself!)」兩次加強語氣。節奏為（依序）三個八分音符、兩個四分音符、一個複點四分音符、一個八分音符、兩個四分音符、一個二分音符，其中依循語韻在「自己(itsself)」的第二音節放置長音。在 B1 段四個層次繁複的複音織度後，B2 段織度的收束使得祈禱文的結論訊息明確。

B2 的和聲開始在第二十五小節第一拍後半的 Dadd2,6 至第二十六小節第三拍的 D/F# 為一個 D 大調主功能的和聲擴張；第二十七小節停在男低音持續的 A 音上，和聲功能則為 D 大調屬功能；這一個樂句為一個半終止。整體而言，以調性音樂的角度觀察並不討論 A1 段開頭調性不明的片段，自 A2 段第九小節持續低音的 A 音開始至第二十七小節收尾在以 A 為低音的 D 大和弦上，這個樂章在 D 大調中是一個屬功能的擴張。不同於第一樂章 A 段開始在 D 小調下屬功能聲響，B 段以 D 大和弦收尾，和聲上宏觀彷彿教會終止的路徑；第二樂章在 D 大調上是一個半終止，以不穩定的屬功能為重，等待下一篇祈禱文的辯證。

音樂詮釋上，第二樂章為除了第四樂章以外次快的樂章，以作曲者的標記，應快第一樂章十個單位；研究者在實際指揮時，為了作出與第一樂章之間的差異性，使用比樂譜標記更快的四分音符等於七十五至八十的速度演奏（各樂章速度比較見表 3-1-4）。指揮手勢上，為了呈現 A 段的不和諧音程（小二度、增四度），選擇較有阻力的動作質感，以避免合唱團過於順暢的演唱。在 B 段時儘管作曲家選擇在女聲四聲部以和男聲兩聲部不同的拍號記譜，研究者選擇以男聲兩聲部的拍號進行指揮，並在相對應的時機點給子女聲四聲部進入點的指示；因應上述狀況研究者在 B 段選擇相對清楚的拍型方向與動作質感，盡可能使女聲在看著指揮手勢算拍時有足夠牢靠的依據。B

段時使用了近似第一樂章 A 段、複雜的複音寫作；研究者選擇將重點聚焦在男聲的旋律上，給子女聲盡可能退縮音量的指示，以確保層次得以被展現。

第三節 <第三樂章>

第三樂章的歌詞選用齊克果的《基督教討論》，總共七句。歌詞分析請參照第二章第三節。

【表 3-3-1】第三樂章歌詞原文及翻譯

Great are you, o God! Although we know you only as an obscure saying, and as in a mirror, yet in wonder we worship your greatness, how much more we shall praise it at some time, we shall praise it when we come to know it more fully! when under the arch of heaven, I stand surrounded by the wonders of creation, I rapturously and adoringly praise your greatness, You who lightly hold the stars in the infinit and concern yourself fatherly with the sparrow.
你是多麼偉大，喔上主！ 儘管我們只能模糊地認識你，如同透過鏡子，但我們依然在驚嘆中敬拜你的偉大， 我們有時應該讚美他更多， 對他更加明瞭時，我們應讚美！ 在天穹之下，我被造物的奇妙圍繞， 我狂喜地敬拜你的偉大， 你在無垠中輕托星辰，在麻雀旁視己為父。

此樂章女高音獨唱音域為 a1 至 g2，第一女高音音域為升 c1 至 b2，第二女高音音域為 b 至升 f2，第一女中音音域為 g 至升 d2，第二女中音音域為 e 至 d2，第一男高音音域為 A 至升 g1，第二男高音音域為 A 至升 f1，第一男低音音域為 E 至 d1，第二男低音音域為 D 至 d1。撇除獨唱，合唱聲部最小的音域為第二女高音的十二度，最大的音域則是第二男低音的十五度。

【譜例 3-3-1】第三樂章各聲部音域表

The image shows a musical score for nine vocal parts: Soprano Solo, Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. Each part is represented by a five-line staff with a single note indicating its range. The Soprano Solo part is on a treble clef staff with a note on the first line (C5). Soprano 1, 2, Alto 1, and Alto 2 are on treble clef staves with notes on the second line (D4), second space (E4), second space (E4), and second space (E4) respectively. Tenor 1 and Tenor 2 are on treble clef staves with notes on the first space (D4) and first space (D4) respectively. Bass 1 and Bass 2 are on bass clef staves with notes on the first space (D3) and first space (D3) respectively.

第三樂章為 D 大調，共五十九個小節；以四分音符為一拍使用了兩拍、三拍以及四拍的拍號，其中有四十三個小節為四拍子。全樂章速度標示為四分音符等於五十八，慢於第二樂章四分音符等於六十六的速度。曲式為貫穿式(through-composed)，為六個樂章中第一個使用此曲式；研究者依照調性色彩將此樂章分為五小節長的導奏、七小節長 D 小調的 A 段、十九小節長升 F 小調（中間包夾 E 大調主調化）的 B 段、十六小節長 A 大調的 C 段及十二小節長 D 大調的 D 段。每段以織度、旋律造成的分句再分為以數字區分的句子。D 段為六個樂章中首度出現女高音獨唱，後在第五樂章會再次使用女高音獨唱。

祈禱文分句對應音樂段落上，導奏為第一句、A 段為第二句前半、B 段為第二句後半至第五句、C 段為第六至七句、D 段為第七句後半；相對於句意的分段，音樂上的調區與句意並沒有完全互相對照；在 C 段與 D 段篇幅相當時，D 段重申第七句後半在此樂章即為強調最後一句「在麻雀旁視己為父(concern yourself fatherly with the sparrow)」的功能。

【表 3-3-2】第三樂章樂曲結構表

段落	小節	歌詞	調性	速度
導奏	1-5	Great are you, o God!	D 大調	四分 音符 =58
A	6-12	Although we know you only as an obscure saying, and as in a mirror,	D 小調	
B1	13-15	yet in wonder we worship your greatness,	#F 小調	
B2	16-19	how much more we shall praise it at some time,		
B3	20-24	we shall praise it when we come to know it more fully!	E 大調	
B4	25-31	when under the arch of heaven, I stand surrounded by the wonders of creation,	#F 小調	
C1	32-39	I rapturously and adoringly praise your greatness,	A 大調	
C2	40-47	you who lightly hold the stars in the infinit and concern yourself fatherly with the sparrow.		
D	48-59	you who... ...concern yourself fatherly with the sparrow.	D 大調	

導奏的旋律為兩個拱形，以歌詞「你是多麼偉大，喔上主！(Great are you, o God!)」重複演唱兩次：從第一小節的第三拍至第三小節第二拍、以女高音第一聲部為例，是一個跨度小七度的拱形旋律；第三小節第三拍至第四小節第三拍亦同，惟第四小節第三拍接至第五小節第一拍時為一個上行的大二度。在歌詞時值上，兩個拱形皆使用（依序）兩個八分音符、兩個四分音符/一個二分音符、一個四分音符、一個二分音符，重點字「你(you)」、「神(God)」皆為長音的兩拍。以女高音第一聲部為例，「你是多麼偉大(Great are you)」三個字使用了由 A 音開始、上行兩個完全四度的音

八分音符，時值較短的緊湊感加上男高音聲部上行的方向性，產生強調轉折的語氣。第八小節「模糊(*obscure*)」轉換拍號為二四拍，律動感的改變也強調了這個形容詞。女聲自第九小節第三拍加入，演唱「如同透過鏡子(*and as in a mirror*)」，男聲與女聲兩個層次的旋律互相映照，如同鏡面的兩側，為一個複音織度。

A 段以 D 小調的屬功能擴張，使用 D 小調音階作為音高組織。第六小節，男聲兩聲部同音演唱 *Bbmaj7* 的下行分解和弦跨至第七小節，並在第八小節出現縱向和聲的 *Bbmaj7/A* 和弦，男低音聲部因為低音域中 A、(降) B 音的二度產生混沌的聲響。女聲在第九小節進入時一樣先從兩聲部同音開始，並在第十小節音域向上下開展為和聲。在第十一小節將原先的降 B 音還原，進入半減七和弦的聲響，過渡至第十二小節 *D/A* 大和弦，和聲色彩逐漸明亮化。這個和聲的設計彷彿第一樂章 B 段第二十二至二十三小節、第二樂章第八至九小節對於 D 大和弦的揭露，在此樂章、全曲第三次出現時儼然是作曲家有意識的設計；情境上彷彿鏡面中天主的形象在此時逐漸具體化，音響上給予聽眾熟悉、安全感。(譜例 3-3-3)

力度上 A 段男聲在第六小節以 *p* 作為力度開始，第七小節第三拍至第八小節第二拍標示漸弱，於第九小節達到 *pp* 的力度；女聲於第九小節第三拍以 *p* 作為力度開始；第十一小節女聲於第二至四拍、男聲於第三至四拍標示漸弱，於第十二小節達到 *pp* 的力度。

【譜例 3-3-3】第三樂章第六至十二小節

6
and as in a
and as in a
Al - though we know you on - ly as an ob - scure say - ing, an
Al - though we know you on - ly as an ob - scure say - ing, an
10 Bbmaj7 Bbmaj7/A
mir - ror, a mir - ror, a mir - ror, yet in won - der we wor - ship your
mir - ror, a mir - ror, a - mir - ror, yet in won - der we wor - ship your
ob - scure say - ing, and as in a mir - ror, yet in won - der we wor - ship your
ob - scure say - ing, and as in a mir - ror, yet in won - der we wor - ship your
Bm7b5—D/A

B1 段短暫回到和弦式的織度，在第十三小節可以觀察到女高音及男高音的第一部包含了 A-升 G-升 F 的動機，比起其他聲部線條之平，為主要可被聽到的旋律線；女高音第一聲部在第十四小節將 A-升 G-升 F 的動機加入一個還原 F 於升 F 之前，製造了半音化的旋律張力。B2 段則為複音織度，第十六至十七小節為短暫的模仿進入，順序為女高音聲部、女低音聲部、男聲兩聲部，並相隔兩個四分音符長度，旋律開頭的音高分別為升 C、升 F、升 C（男高音）與還原 F（男低音），除了男聲兩聲部之間的音程之外，升 C、升 F、升 C 互為完全五度或四度的關係；女高音聲部第十六小節第三拍至第十七小節第二拍、男高音第十七小節第三至四拍的升 F 音、還原 F 音的半音上下行，與前述女高音第一聲部於 B1 段第十四小節將 A-升 G-升 F 的動機加入一個還原 F 於升 F 之前，有同樣透過導入半音階製造橫向、旋律張力的效果。搭配歌詞「我們有

時應該讚美他更多(*we shall praise it at some time*)」，研究者認為展示了信眾未能即時讚美主的愧疚感。

B1 段在第十三小節第一拍旋即進入升 F 小調的音響，以男低音第二聲部持續的升 F 作為基底，延續至第十五小節；除了前述女高音第一聲部於 B1 段第十四小節第四拍的半音以外，各聲部旋律則以升 F 小調自然小音階為音高組織。B2 段於第十七小節第四拍後半拍再次確立 F#m 和弦，四聲部旋律線收束至正拍、第十八小節與第十九小節的第一拍正拍分別為歌詞「讚美(*praise*)」的 Em7 與歌詞「時間(*time*)」的 E 和弦，中間由第十八小節第四拍的 D/A 和弦作為連接：兩個小節之間 G 音與升 G 音的半音關係被打散至第十八小節前兩拍的男高音聲部與第十九小節第一拍的女中音聲部中，沒有被連接，作曲家轉而選擇強調「有些(*some*)」一詞兩個音下行的形狀。以升 F 小調作為調區分析，B1 段因持續低音的升 F、為主功能擴張，B2 段則是在透過第十七小節第四拍後半拍 F#m 和弦與第十八小節第四拍的 D/A 和弦作主功能擴張並在第十九小節收在具有屬功能的 E 和弦上，如同一個半終止的聲響；和旋律中半音動態帶來的張力相同，此處的半終止展示了一種未盡之業：即信眾未能即時讚美主的愧疚。（譜例 3-3-4）

力度上，B1 段並沒有另外標記力度，可以推測可能為 A 段最後 pp 的延續；B2 段則是第十六至十七小節各聲部進入點以 p 為力度並標示甜美的(*dolce*)作為表情，於第十七小節第四拍標示漸強，未標示漸強終點的力度。

【譜例 3-3-4】第三樂章第十二至十九小節

B3 段為男聲、女聲兩個層次的複音織度，以女高音第一聲部為例，第二十二小節第二拍至第二十四小節第一拍為一個跨度小七度、相對平緩地主要以級進向上行的旋律，旋律的最高點同時為「更加(fully)」一詞的第一音節。B4 段的第二十四小節第四拍至第二十六小節第四拍為模仿進入的複音織度，然而第二十七小節開始為和弦式織

度，自第二樂章第十小節起算再次使用八個聲部的分支，厚重化和聲。第二十四小節第四拍由男低音聲部開始由下至上、每聲部相距兩個四分音符長度模仿進入，男低音、男高音、女中音、女高音聲部進入點分別為升 F、升 C、升 F、升 C 音，皆為 F 小調主和弦中的和弦音；直至第二十八小節第三拍使用的歌詞為「在天穹之下(When under the arch of heaven)」，音型本身也模仿了一個穹頂的弧線向上，為一個繪詞法的展現。B4 段與 B2 段模仿進入的方向性相反，在同樣的織度下變化的同時，（音域）由上至下的 B2 段展示信眾愧疚的姿態、由下至上的 B4 段則是仰望天堂的穹頂向美德抬頭。

B3 段第十九小節第四拍，循第一拍時進入 E 大三和弦的聲響，進入 E 大調五聲音階、E 大調的主調化；第十九小節第四拍至第二十二小節，嚴格使用 E 大調五聲音階的音高組織，直至第二十三至二十四小節才加入四音的 A 打破五聲音階的聲響。這樣的作法在第二樂章 B 段的第二十一至二十四小節也曾短暫出現過，但全曲直至這個時間點，沒有完整、嚴格使用五聲音階完成的樂句。而樂句結束在第二十四小節，透過第一拍的 F#m7 和弦將短暫的 E 大調五聲音階帶回 F# 小調的聲響中。在 B1、B2、B4 三段明顯升 F 小調夾擊中，B3 段像是短暫的插敘，如同信眾一時的回憶與反省，而非當下的愧疚感。（譜例 3-3-5）

B4 段第二十五小節回到升 F 小調的音響，第二十五至二十七小節使用升 F 自然小音階作為旋律音高組織，第二十六小節第一至二拍中，男聲的四個聲部構成了（依序由低至高）升 C、D、E、升 F 四顆音組成的音堆，與 A 段中短暫出現的二度音程堆疊出現並置、色彩差異的趣味性。經過第二十八小節的漸強、音域同時向上下延伸，第二十九至三十小節第一拍為 B/F# 和弦的擴張，以升 F 小調的調性來說是借用和弦的大調四級，為下屬功能製造明亮的和聲色彩；透過第三十小節第四拍主功能的 Dmaj7 和弦連接至第三十一小節屬功能的 C#add2（將 F 音視為同音異名的升 E 音）和弦；第二十五至三十一小節在升 F 小調的音響即有一個近似半終止、維持張力的和聲走向。第

三十小節中男高音兩聲部分別在升 F、還原 F、升 D、還原 D 上游走的聲部連接，則可以聯想至 B1 段女高音第一聲部於第十四小節第四拍的半音。（譜例 3-3-6）

力度上，B3 段於第十九至二十小節所有聲部皆以 *mf* 為力度進入，第二十三小節全體標示漸強，並在第二十四小節第一拍達到 *ff* 的力度。B4 段於第二十五至二十六小節所有聲部皆以 *f* 為力度進入，第二十八小節全體標示漸強，並在第二十九小節第一拍達到 *ff* 的力度。相對於 B3 段，B4 段在力度上更加飽和，透過織度的疊加快速地厚實音響。

【譜例 3-3-5】第三樂章第十九至二十四小節

19
cresc. much more we shall praise it at some time,
cresc. more we shall praise it at some time,
p dolce how much more we shall praise it at some time, *mf* we shall
p dolce how much more we shall praise it at some time, *mf* we shall

20
mf we shall praise it when we come to know it more
mf we shall praise it when we come to know it more
 praise it when we come to know it, to know it more
 praise it when we come to know it, to know it more

24
 ful - ly! when un - der the
 ful - ly! when un - der the arch, the
 ful - ly! when un - der the arch of heav - en, the
 ful - ly! when un - der the arch, the arch of heav - en, the

C 段與 D 段分別在 A 大調與 D 大調的音響裡，宏觀地互為屬、主關係，是一個以段落調區為規模的正格終止。C1 段的開始，作曲家巧妙利用 B4 段最後的 C#add2 和弦根音，以女聲齊唱的升 C 音暫時削弱前段豐沛的和聲色彩。第三十二至三十五小節，任一時刻的最低音聲部可以構成由自升 C 音使用 A 大調音階級進下行至 E 音的旋律，藉此緩慢地將音域與和聲的厚度拉大。同樣將重點放在低音觀察，第三十六至四十七小節（除去第四十五小節），男低音聲部所有低音皆是 A 大調中屬至主功能、E 音至 A 音的連接，相對於 B 段的和聲變化簡單。此處的和聲在屬至主功能的擺盪之下，像是回到天父的懷抱，充滿對未來的肯定感。（譜例 3-3-7）

力度上，C1 段第三十二至三十三小節女聲與男高音聲部皆以 *p* 為力度並標示甜美作為表情，全體聲部於第三十六小節漸強、第三十八小節標示 *mf* 作為力度。C2 段第四十小節女聲兩聲部將力度降至 *p* 開始，第四十一小節男聲兩聲部進入時也以 *p* 作為力度；女聲在第四十二小節第三至四拍標示漸強、第四十三小節第二拍至第四十四小節第一拍標示漸弱，未標明漸強與漸弱之間的力量為何；男聲共同地在第四十三小節第四拍至第四十四小節第一拍標示漸弱；第四十五小節全體聲部以 *pp* 作為力度。

【譜例 3-3-7】第三樂章第三十二至四十七小節

32 *p dolce*
 a - tion, I rap-tu-rous-ly and a - do-ring-ly, a
 a - tion, I rap-tu-rous-ly and a - do-ring-ly, a
 a - tion, I rap-tu-rous-ly and a -
 a - tion, I rap-tu-rous-ly and a -

35 *mf*
 do-ring-ly praise your great-ness, praise your great-ness,
 do-ring-ly praise your great-ness, praise your great-ness,
 do-ring-ly, a - do-ring-ly, your great-ness,
 a - do-ring-ly, your great-ness,

40 *p*
 you who light-ly hold the stars in the in-fi-net and con-
 you who light-ly hold the stars in the in-fi-net and con-
 the stars, the
 the stars, the

43 *pp*
 cern your-self fa-ther-ly, fa-ther-ly, fa-ther-ly with the
 cern your-self fa-ther-ly, fa-ther-ly, fa-ther-ly with the
 stars, the stars, con-cern your-self with the
 stars, the stars, con-cern your-self with the

47
 spar-row,
 spar-row,
 spar-row,
 spar-row,

D 段的織度延續 C 段，為男聲、女聲兩個層次對唱的複音。彷彿 A 段開頭的、第四十八至四十九小節第二拍作曲家使用男聲的齊唱，由 G 音開始級進、下行至還原 F 音，第四十九小節第三拍時才上下擴展為和聲；配合著男聲主導的旋律，女聲此時則

是在第四十八至四十九小節僅演唱「麻雀(the sparrow)」，作為背景的呼應。第五十二小節第三拍至第五十三小節第二拍，男聲回到短暫的齊唱，接著在第五十三小節第三拍又轉入和聲；其齊唱片段的動機（A-B-D-G）為導奏的動機(A-D-G)加入一個 B 音，有首尾呼應的效果。在第五十五小節作曲家選擇在第四拍導入女高音獨唱，重申最後一句的祈禱文；女高音獨唱的旋律素材則延續第五十二小節第三拍至第五十三小節第二拍男聲齊唱片段的動機。

如前文所述，作曲家在 D 段延續使用 C 段祈禱文第十句的後半，音樂上也如同補足敘述的語境，逐漸鋪陳帶回 D 大調上；第四十八小節雖然將 G 音還原進入 D 大調的音響裡，在第四十九小節第三拍至第五十二小節第二拍低音 E 音的延續，仍代表 A 大調屬功能的擴張，抑或是接下來 D 大調附屬和弦(secondary dominant)的擴張。（譜例 3-3-8）第五十二小節第三拍至第五十四小節為 D 大調屬功能的擴張，在第五十五小節進入 D 大和弦時，為確立 D 大調的完全正格終止。第五十六至五十七小節中女中音的旋律為此處的和聲亮點，連續兩小節女中音第一拍以升 C 音與女高音第二聲部的 D 音產生不和諧音程，並在第二拍向下全音解決，在女聲的三個聲部中組織成三和弦（Bm）；這個動態在第五十八小節停止，單看合唱團女聲的三聲部，第一拍為 Bm 和弦、第三拍解決至 D/A 和弦去貼合 D 大調主和弦。在第三樂章的最後，作曲家將第二樂章和聲未完的張力、第三樂章的發展綜合解決，在 D 大調上暫歇一口氣。（譜例 3-3-9）

力度上，D 段第四十八小節全體以 pp 為力度開始，第五十小節第三至四拍標示漸強，未標明漸強終點的力度；第五十二小節全體回到 p 的力度，於第五十四小節標示漸弱，於第五十五小節第一拍達到 pp 的力度；女高音獨唱以高一層的 p 為力度，在合唱團持續 pp 的力度之上演唱；合唱團全體在第五十八小節第三拍至第五十九小節標示漸弱，未標明漸弱終點的力度。

【譜例 3-3-9】第三樂章第五十二至五十九小節

52 *p* 55 *pp* Solo Con - *p*

spar - row, con - cern your self, your - self, con -

spar - row, (Unison) con - cern your - self, your - self, con -

spar - row, con - cern your - self, fa - ther - ly with the spar - row

spar - row, con - cern your - self, fa - ther - ly with the spar - row,

56 Solo

cern your - self, fa - ther - ly with the spar - row.

S cern your - self with the spar - row.

A cern your - self with the spar - row.

T fa - ther - ly with the spar - row, the spar - row.

fa - ther - ly with the spar - row, the spar - row.

Tonic

考量研究者將第二樂章分析為近似半終止、和聲未解決，音樂詮釋上選擇將第二樂章、第三樂章緊接下一段(attacca)演奏，順著第二樂章結尾的漸慢，第三樂章以接近作曲家指示的四分音符等於五十五至六十的速度開始演奏。（各樂章速度比較見表 3-1-4）考量到第六至十二小節歌詞「儘管我們只能模糊地認識你，如同透過鏡子 (Although we know you only as an obscure saying, and as in a mirror)」不確定、模糊不清

的情緒，研究者選擇在這一句話放慢至四分音符等於四十五至五十的速度演奏。然而第十三小節的歌詞「但我們依然在驚嘆中敬拜你的偉大(yet in wonder we worship your greatness)」帶有驚嘆、敬畏的語氣，研究者選擇在這一句話以四分音符為六十左右的速度演奏，並在第十五小節漸慢直至第四拍的延長記號。在二十五小節至三十一小節「在天穹之下，我被造物的奇妙圍繞(When under the arch of heaven, I stand surrounded by the wonders of creation)」音樂上的織度是飽滿的，似乎暗示下一句祈禱文中的「狂喜地(rapturously)」，但在七個小節的樂句中合唱團容易中途沒力，因此研究者選擇將速度在第二十九小節左右提高至四分音符等於八十至八十五的範圍。第三十三小節的「狂喜地」在整句歌詞標示力度為弱、甜美的狀況下，研究者選擇要求合唱團在力度中強調 R 的子音、試圖強調狂喜的感受。第三十二小節後回歸四分音符等於五十八的速度，在 C 段 A 大調的聲響裡，研究者選擇在轉回 D 大調聲響前的第四十七小節的 Aadd2 和弦上稍加漸慢、停留，再往下進入 D 段。研究者認為進入第三樂章時，作曲家已經明確建立使用和弦式織度作為祈禱文句子開頭、結尾的作法；複音織度中建立層次，和弦式織度中則追求和聲的準確度與張力；好比導奏與結尾中的 D 大和弦就是一個聲響上確立調性、重要的設計。

第四節 <第四樂章>

第四樂章的歌詞選用齊克果的《札記》，總共六句。歌詞分析請參照第二章第三節。

【表 3-4-1】第四樂章歌詞原文及翻譯

Father in heaven! open the fountains of our eyes,
 let a torrent of tears like a flood obliterate all of the past life which did not find favour in your eyes;
 but also give us a sign as of old, when you set the rainbow as a gateway of grace in the heavens,
 that you will no more wipe us out with a flood;
 let sin never again get such power over us
 that you again have to tear us out with the body of sin.

天父！請開我們的眼淚如泉，
 讓洪水般的淚除去一切不為你悅的前世；
 但也請如昔日賜與我們信號，當你以彩虹設為天堂美德的通道，
 讓我們確信你不再以洪水滅絕眾生；
 讓罪惡不再掌握我們心頭
 使我們不再受罪惡之體的敗壞。

此樂章第一女高音音域為 b 至降 b2，第二女高音音域為 b 至升 f2，第一女中音音域為 g 至 d2，第二女中音音域為 g 至 d2，第一男高音音域為 B 至 a1，第二男高音音域為 B 至升 f1，第一男低音音域為 G 至降 e1，第二男低音音域為 F 至降 e1。最小的音域為女高音第二部、女中音全體、男高音第二部的十二度，最大的音域則是第一女高音的十五度，除此之外兩聲部的女中音在此樂章有同樣的音域。

【譜例 3-4-1】第四樂章各聲部音域表

The diagram illustrates the pitch ranges for six vocal parts in the fourth movement. The parts are arranged in two rows. The top row includes Soprano 1 (range b to b2), Soprano 2 (range b to f2), Alto 1 (range B to a1), and Alto 2 (range B to f1). The bottom row includes Tenor 1 (range G to e1), Tenor 2 (range F to e1), Bass 1 (range G to e1), and Bass 2 (range F to e1). Each part is represented by a staff with a single note and its corresponding pitch range indicated by a bracket and clef.

第四樂章共七十二個小節；依出現次序包含六八拍、九八拍、十二八拍、四四拍、二四拍以及三四拍，其中有五十七個小節為以複點四分音符為一拍的複拍子，為六個樂章中使用最多複拍子的樂章。全樂章僅有標示兩種速度，分別為導奏、A、C、D段的四分音符等於七十二以及B段的四分音符等於五十八。曲式為貫穿式，研究者依照段落表情術語差異分為導奏與四個段落；兩小節長B小調的導奏，三十八小節長B小調、D小調與D大調的A段，十四小節長調性不明的B段，十三小節長調性不明的C段，五小節長G小調的D段；導奏、A、C段均標示「更快一些(*più mosso*)」，作為對比的B、D段標示「更平靜的(*più tranquillo*)」。每段以織度、旋律造成的分句再分為以數字區分的句子。

祈禱文分句對應音樂段落上，導奏使用第一句前半、A段為第一句後半至第二句前半、B段為第二句後半至第三句、C段為第四至六句、D段為第六句後半；與第三樂章相同，相對於句意的分段，音樂上的調區與句意並沒有完全互相對照；D段重申第六句後半在此樂章為強調「罪惡之體(*body of sin*)」的功能。

【表 3-4-2】第四樂章樂曲結構表

段落	小節	歌詞	調性	速度
導奏	1-2	Father in heaven!	B 小調	附點四分音符=72
A1	3-15	open the fountains of our eyes,		
A2	16-30	let a torrent of tears like a flood.....		
A3	31-40	let a torrent of tears like a flood obliterate all of the past life	D 大調	
B1	41-45	which did not find favour in your eyes;	不明確	四分

B2	46-54	but also give us a sign as of old, when you set the rainbow as a gateway of grace in the heavens,		音符=58
C1	55-58	that you will no more wipe us out with a flood;		附點 四分 音符=72
C2	59-63	let sin never again get such power over us		
C3	64-67	that you again have to tear us out with the body of sin.		
D	68-72	the body of sin.	G 小調	

第四樂章同第五樂章、第六樂章使用了「天父！(Father in heaven!)」作為導奏的文本素材，但不同於後兩個樂章，第四樂章僅呼喊一次、音樂素材也使用此樂章後續的旋律。在第一至二小節的旋律之中包含了 A 段旋律動機，即升 C、升 F、D 音，完全四度與小六度的組合；這個動機在第三小節中間插入一個 D 音後即成為男高音聲部於 A1 段中「開泉(Open the fountains)」的旋律。此兩個小節長的導奏為和弦式的織度，第一小節則為男、女聲相隔八度的齊唱。

在第二小節也可以觀察到在第四樂章最為顯著、作曲家導入的和聲寫作手法；即第一大拍使用 Dmaj7/G，第二大拍保留低音 G 音不動，其餘聲部以半音下行（除了男低音第一聲部），形成隨著歌詞語韻自然收尾、近似嘆息的聲響²²。導奏在開頭首音的低音 B 奠基下、使用 B 小調自然小音階中的音高，具有 B 小調的音響。接續第三樂章結尾 D 大調的主和弦，作為關係小調的 B 小調為合理連接；對應第三樂章末對於天父的描寫，此時像是同樣以天父為主題，嘗試描寫另外一面。

導奏的四個聲部皆標示 ff 為力度記號，並在「天(heaven)」的第二音節標示延長。

²² 以「嘆息」作法稱呼：低音聲部在兩個音節中維持同音，其餘高音聲部平行下行移動的和聲寫作。

【譜例 3-4-2】第四樂章第一至五小節

Più mosso $\text{♩} = 72$

IV

S
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your

A
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your

T
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your foun -

B
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your foun -

Dmaj7/G-Db7/G

A 段的織度為男聲、女聲兩個層次對唱的複音。A1 段以第三、四小節男高音聲部的旋律為例，由升 C 音開始（依序）向上小二度、大三度、小六度，再向下小二度；在「你的(your)」、「泉(fountain)」兩字之間有向上跳進小六度的音程，演唱本身的困難度似乎也暗示了信眾呼求天父「開泉」姿態的艱辛。相對於男聲，女聲在第四小節以女高音聲部為例，是 D 音開始（依序）下行小二度、大二度、完全四度，再上行小二度、大三度；上下行與男聲反向，並在後三顆音中複製了男聲於第三小節的音型（再上行小二度、大三度）。

如前段所述，第三、四小節男、女聲的旋律互為反向進行，並且相差一個四分音符複點進入，在兩者皆以「泉」第一音節作為重音的狀況下即會出現錯落於六八拍子兩個大拍上的重音。第三至六小節、第七至十小節相互為重複的片段，因素材本身僅有七個複點八分音符長，素材第二次出現（第七小節正拍）時與第一次出現落在六八拍子的第二大拍不同，會落在六八拍子的第一大拍；出現韻律感錯置的效果。與其雷同的韻律、錯置的設計在第十一至十五小節也可以被觀察到，男聲在第十一至十二、第十三至十四小節為重複的素材，女聲於第十一小節第二大拍至第十三小節第一大拍

與第十四至十五小節為相同素材，女聲第二次出現同樣素材時選擇在男聲第十三小節第二次進入點後的一個小節才進入。（表 3-4-3）（譜例 3-4-3）

導奏與 A 段整體在不考慮此「嘆息」手法所產生的半音化之下，導奏與 A1 段使用 B 小調自然小音階作為旋律骨幹音，為 B 小調的調區；A2 段以顯著出現的降 B、升 C 音作為線索，可以推測作曲家以 D 小調和聲小音階作為旋律骨幹音，為 D 小調的調區；A3 段以顯著出現的升 F、升 C 音作為線索，可以推測作曲家以 D 大調音階作為旋律骨幹音，為 D 大調的調區。導奏與 A 段和聲上的脈絡為 B 小調、轉至向上三度關係的 D 小調、最後轉至平行大調關係的 D 大調。（譜例 3-4-2）

【表 3-4-3】第四樂章第三至十五小節「泉」第一音節比較

男聲			女聲		
次數	小節數 (小數點為拍點)	是否為 正拍	次數	小節數 (小數點為拍點)	是否為 正拍
1	4.1	O	1	4.2	X
2	5.2	X	2	6.1	O
3	7.2	X	3	8.1	O
4	9.1	O	4	9.2	X
5	11.2	X	5	12.1	O
6	13.2	X	6	14.2	X

【譜例 3-4-3】第四樂章第三至十五小節

IV

Più mosso $\text{♩} = 72$

3

S Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your

A Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your

T Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your foun -

B Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your foun -

6

foun - tains of our eyes, o - pen your foun - tains, o - pen your foun - tains

foun - tains of our eyes, o - pen your foun - tains, o - pen your foun - tains

tains, o - pen your foun - tains, o - pen your foun - tains,

tains, o - pen your foun - tains, o - pen your foun - tains,

10

of our eyes, o - pen the foun - tains of our eyes,

of our eyes, o - pen the foun - tains of our eyes,

o - pen the foun - tains of our eyes, o - pen the foun - tains

o - pen the foun - tains of our eyes, o - pen the foun - tains

14

15

o - pen the foun - tains of our eyes, let a tor - rent of tears like a

o - pen the foun - tains of our eyes, let a tor - rent of tears like a

of our eyes, let a tor -

of our eyes, let a tor -

A2 段的旋律如同歌詞中的「洪水(flood)」具有一波接著一波的形狀，以男高音聲部為例第十六小節開始，由升 C 音向上爬升至第十七小節第一拍高小三度的 E 音，並在第十八小節第二拍降至低完全五度的 A 音；然而第十九小節旋即再次由升 C 音開始，爬升至第二十小節第一拍的 F 音。女聲在這個波浪中則有較顯著的上行方向，以第十六小節女高音聲部為例，由升 F 音開始爬升至第十八小節第一拍的高八度的還原 F 音，第十八小節第二拍透過「嘆息」的寫法下行小二度；上行的跨度與時長大於下行。作曲家在第二十一至二十六小節重複了第十六至二十小節的樂句，並擴張寫作；第二十七小節一改前面由男聲先進再進入女聲的規律，女聲以同樣的旋律素材，由比升 F 音高小三度的 A 音開始，以音域差異拉出張力。

A2 段在第十六小節音高組織轉為 D 小調和聲小音階時，可以觀察到第十六至十八小節男聲的音型為以每小節為單位，複點四分音符的不和諧音程至和諧音程；第十六、十七小節皆為一個複點四分音符的增四度音型連接至一個完全四度音型，而第十八小節則是一個複點四分音符的增四度音型連接至同音。第十九小節男聲的音程關係則是第一個複點四分音符增二度，維持至第二大拍、男高音聲部經過音暫時產生一個與男低音聲部的大三度、最後一個八分音符兩聲部在增四度，如此維持張力；直至第二十小節進入 Bm7b5 和弦，維持著半減七和弦的聲響在第二十小節第二大拍整體下移半音（前述「嘆息」的作法）。作曲家在第二十一小節重複了第十六小節的樂句，但在第二十四小節作出變化，將男聲歌詞的「洪水般的(like a flood)」往後移一個複點四分音符；在第二十五小節維持如第二十小節的 Bm7b5 和弦，但在二十六小節的兩個複點四分音符中將男聲往下半音兩次；女聲也在增長的第二十六小節中增加變化，女高音聲部下降一個半音，女中音兩聲部則是往下三度、增三度；此做法的結果是第二十六小節第一拍記譜上出現短暫的、近乎複調的效果，即女高音、男高音聲部形成一個 C#m 和弦而女中音、男低音聲部形成一個降 G、降 B 音組成的推測的 Gb 和弦（以同音異名分析的話是升 F 為根音的九和弦）。（譜例 3-4-4）

第二十九、三十小節的「眼淚(tears)」、「洪水」兩字，為第三十一小節轉入 D 大調作為調區前和聲色彩最混屯、力度及張力最強處。延續前段所述的近似複調的效果，研究者同樣將這兩處的和聲思考為近乎複調的男聲、女聲各自為各自的和弦；第二十九小節第一拍女聲為 Bb 大和弦、男聲為 Gm7b5 第二拍，而這兩個和弦的 D、升 C（降 D）音產生的小二度為和聲重要的張力來源，第二十九小節第二拍女聲向下半音至 A 大和弦、男聲為 #Cdim7/G，女聲的 A、升 C 音與男聲的 G、降 B 音同樣也產生二度音程近似音堆的張力；第三十小節則採用前文所述「嘆息」的手法，在男聲維持 D7/C 和弦下、女聲 Bb 大和弦轉至 D 大和弦，第二拍完全解決第一拍時女聲 F、男聲升 F 的衝突²³。（譜例 3-4-5）

A 段自第三小節開始至第二十八小節開始四個聲部僅有 f 的力度記號，於「泉」第一音節標示重音記號（除了第十二、十四小節）、「洪水」標示持音記號（除了第二十六、三十小節）；女聲第十七小節、全體第十九小節第二拍、女聲第二十三小節、女聲第二十四小節第二拍、全體第二十八小節，以上各處標示漸強，並在第二十九小節四個聲部標示 ff；作曲家並未標明力度變化頂點的力度。

²³ 在此處之前「嘆息」的寫作方式會在和弦轉換後產生更多不和諧音程，此處為產生和諧音程。

【譜例 3-4-4】 第四樂章第十六至二十六小節

o - pen the foun - tains of our eyes, let a tor - rent of tears like a
 o - pen the foun - tains of our eyes, let a tor - rent of tears like a
 of our eyes, Tritone Tritone
 18 of our eyes, let a tor - - -
 flood, like a flood, let a tor - rent of
 Tritone Aug.2 Tritone flood, let a tor - rent of
 rent of tears, like flood, let a
 rent of tears, like a flood, let a
 22 tears like a flood, like a flood, Bm7b5-Bbm7b5
 tears like a flood, like a flood, Bm7b5
 tor - - - rent of tears, like a flood
 tor - - - rent of tears, like a flood, Bm7b5

【譜例 3-4-5】第四樂章第二十七至三十小節

在 A1 段明顯的男聲、女聲反向，A2 段如波浪般的、女聲強調上行的推進，A3 段則是在大調的色彩裡，選擇平均地上行與下行逐漸緩和前面的張力；以女高音第一聲部為例，第三十二小節第一拍從升 F 音開始，爬升至第三十三小節第一拍高九度的 G 音（為上行頂點），接著一路下行至第三十五小節第二拍低小七度的 A 音上。在女聲旋律的拱形之下，男聲的拱形則更加緩和，以第三十一至三十三小節的男高音第一聲部為例，旋律的跨度僅有小二度，男高音第二聲部與男低音聲部維持在同音。

第三十一小節後，D 大調音階作為音高組織，力度與和聲張力皆隨之下降。第三十一至三十六小節，在男低音聲部以 A 音作為持續音的寫法上，出現近似 D 大調中屬功能擴張的聲響，最後收在第四十小節的 D 大和弦時則有一個不完全正格終止的聲響。儘管由小調的聲響轉換至大調，A3 段並不是結束，而是等待 B 段補充說明「前世 (past life)」與天父的關係。（譜例 3-4-6

A3 段在 A2 段第二十九小節力度的頂點後，選擇弱了兩階以 *mf* 為整體的力度，第三十二小節第三至四拍標示漸強，並在第三十三小節達到 *f* 的力度；女聲於第三十四小節第一至二拍標示漸弱，未標示漸弱終點的力度；男聲於第三十四小節第二拍回到 *mf*，並在第三十五小節標示漸弱，未標示漸弱終點的力度；男聲於第三十七小節第

一拍標示漸強，同小節第二拍達到 *f* 的力度；女聲於第三十八小節，儘管前面缺乏力度變化的標示，有 *f* 的力度記號；所有聲部於第三十九小節第三至四拍標示漸弱，未標示漸弱終點的力度。

【譜例 3-4-6】第四樂章第三十一至四十小節

Dominant expansion

31 *mf* let a tor-rent of tears like a flood ob -

34 li-te-rate all of the past life, let a tor-rent of

37 tears like a flood ob - li-te-rate all of the past life

40

B 段中有兩個織度，分別為 B1 段延續 A 段男聲、女聲兩個層次對唱的複音，以及 B2 段的和弦式織度；文本描述「不為你悅的前世(past life which did not find favour in your eyes)」以及「以彩虹設為天堂美德的通道(set the rainbow as a gateway of grace in the heavens)」兩件事，情緒的鋪張從低落到高昂，可以推測作曲家以上述織度的轉換力求第二句歌詞的內容是清晰、容易被理解而具有更豐富的和聲內容（可以完整同時使用八個聲部）。B1 段的旋律以女高音聲部為例，第四十一至四十三小節幾乎是平整的，僅有「悅(favor)」的第一音節為大二度的凸起；與 A 段明顯的上、下行旋律相比為一個顯著的對比；節奏上也暫時打斷以附點四分音符為一拍的韻律，回到四分音符為一拍，音樂的流動性稍緩和，回到謙卑自省的性格中。B2 段的旋律以女高音聲部為例是一個大的上行，由第四十六小節開始至第五十四小節第一拍跨度有十一度；這個向上的音域擴展為描繪「天堂美德通道」的繪詞法。

B 段複雜的情緒轉換反映在模糊的調區以及和聲色彩中。在「更平靜的」表情術語下，B1 段第四十一至四十八小節仍然帶有 A 段最後 D 大調的聲響餘韻；儘管在第四十五至四十七小節使用了 Bb7 和弦（可被視為 D 大調的借用六級小和弦），也在第四十八小節帶回至轉位的 D 大和弦，仍在 D 大調的聲響範圍內。然而在第四十九至五十小節第一拍，分別使用了 Adim7b9、F#dim7/A 這兩個包含減和弦聲響的和聲製造張力；後續在第五十小節第三至四拍「彩虹(rainbow)」兩個音節分別使用 C#m 與 C/C#、第五十四小節「天堂(heavens)」兩個音節分別使用 Faug+2/G 與 C/G，兩者的第二音節皆試圖往 C 大和弦走，但作曲家保留至「美德(grace)」、「天堂」才有最純、沒有不和諧音的 C 大和弦。第五十小節第三至四拍「彩虹」一詞同樣為前述「嘆息」做法的實踐，男聲停留在 C#m 和弦上，而女聲由 C#m 移動至低半音的 C 和弦與男聲產生不和諧。（譜例 3-4-7）

力度上，與 A 段產生對比出現了第四樂章至此最小的力度，女聲、男聲分別以 p 開始，在第四十五小節進入 pp 的力度；全體在第四十七小節標示漸強，於第四十八小

節達到 *mf* 的力度；第四十九小節第三拍至第五十小節第二拍標示漸強，於第五十小節第三拍達到 *f* 的力度；第五十二小節標示漸強，未標明漸強終點的力度。B 段與後續的 D 段是全作第一次、唯一一次出現單一樂章內速度變化的樂段。作曲家在 B1、B2 兩句的最後標示了延長記號，延續句子最後的和弦。

【譜例 3-4-7】第四樂章第四十一至五十四小節

41 *Più tranquillo* (♩ = 58)

45

47 *mf* *f* *Bb7*

50 *C#m-C/C#*

52 *Bb7* — *D/A* *Adim7b9* — *F#dim7/A* *Più mosso* (♩ = 72)

55 *C/G* *Faug+2/G-C/G*

which did not find fa - vor in your eyes; but al - so
 which did not find fa - vor in your eyes, but al - so
 find fa - vor, find fa - vor; but al - so
 find fa - vor, find fa - vor; but al - so

give us a sign as of old, when you set the rain - bow as a
 give us a sign as of old, when you set the rain - bow as a
 give us a sign as of old, when you set the rain - bow as a

gate - way of grace in the hea - vens, that you will
 gate - way of grace in the hea - vens, that you will
 gate - way of grace in the hea - vens, that you will

C 段延續了 A 段的性格、織度為和弦式，使用三次連續上行的旋律、複點四分音符等於七十二的速度（較前段快）製造張力；三次的上行推動分別開始在第五十五小節第二拍、第五十九小節前八分音符與第六十四小節前八分音符；主要不同的點是使用新的歌詞，並且讓男、女聲在共通的節奏下演唱同樣的歌詞。以節奏分析 C 段，則可以觀察到除去第五十五小節以六八拍的第二大拍作為進入點，後續含休止符後的第五十八、六十三小節皆為該小節最後一個八分音符進入；相較於 A 段使用六八拍的第一、第二大拍、第二個八分音符作為進入點，C 段的寫法更具有往下一個小節滾動的方向性、急迫以及不穩定感的性格。此段亦延續導奏、A 段的寫法，在句子開頭多聲部的齊唱開始，再上下擴張為音程與和聲。

第五十五至五十八小節，可以觀察到女高音第一聲部若將第五十七小節視為 D 音至 E 音半音化的經過音、忽略第五十八小節第二拍的半音下行（「嘆息」的做法），其旋律骨幹可以構成一個由 E 音開始的弗里吉安調式(Phrygian Mode)；其餘聲部亦同。第五十九小節與其前一個八分音符，忽略女中音與男低音聲部最後的八分音符，具有一個 G 小調和聲小音階的音高組織；第六十四至六十五小節，忽略男低音聲部於六十五小節第一拍的升 G 音，完全使用 D 小調和聲音階；第六十六至六十七小節則是完全使用 G 小調和聲音階，是 C 段中最嚴格使用調性音階的片段。儘管不足以肯定調性，在第五十九至六十七小節可以推測作曲家使用上述音階作為音高組織的素材、加入半音化的裝飾構成此段；C 段調區接近於 G 小調但音高組織轉換快速，旋律骨幹之外半音的使用使其沒有肯定而直接建立調區的證據，因此研究者將此段如同 B 段定義為調性不明確。（譜例 3-4-8）

假定 B 段以大於 f 的力度結束，C 段應至少以 f 的力度開始；在沒有任何力度標示的狀況下，第五十六至五十七小節第一拍、第六十小節第二拍至第六十一小節第一拍標示漸強。如同 A 段，「洪水」一詞有重音標示，女聲於第六十五、六十六小節的「敗壞(tear)」一詞有重音標示。

【譜例 3-4-8】第四樂章第五十五至六十七小節

Più mosso $\text{♩} = 72$

55 **E Phrygian-ish**

gate - way of grace in the hea - vens, that you will
 gate - way of grace in the hea - vens, that you will
 gate - way of grace in the hea - vens, that you will
 gate - way of grace in the hea - vens, that you will

56 **G minor-ish**

no - more wipe - us out with a flood; let sin - ne - ver a
 no - more wipe - us out with a flood; let sin - ne - ver a
 no - more wipe - us out with a flood; let sin - ne - ver a
 no - more wipe - us out with a flood; let sin - ne - ver a

60

gain - get such pow - er o - ver us that
 gain - get such pow - er o - ver us that
 gain - get such pow - er o - ver us that
 gain - get such pow - er o - ver us that

64 **D minor-ish** **G minor**

65

you a - gain have to tear - us out, tear - us out with the bo - dy of sin,
 you a - gain have to tear - us out, tear - us out with the bo - dy of sin,
 you a - gain have to tear - us out with the bo - dy of sin,
 you a - gain have to tear - us out with the bo - dy of sin,

D 段織度延續 C 段為和弦式的。儘管 D 段標示「更平靜的」作為表情術語，作曲家並沒有重新標示四分音符等於五十八的速度，其意圖不得而知；此樂章研究者以表情術語差異作為段落分界，因而將六十八小節以降視為最後的 D 段。第六十九至七十二小節，男低音聲部的旋律線條呈現級進下行，使用 G 小調和聲小音階；旋律的動態集中在低音上，對照地、女高音聲部的旋律線除了第六十九小節第四拍移動至降 E 音，幾乎是平整、在同音 D 音上的。不同於其餘歌詞音節僅使用一拍（一個附點四分音符），作曲家分別在「體(body)」的第二音節、「罪惡(sin)」使用兩拍（以上的）長音，強調了「罪惡之體」的概念。

和聲上，由第六十八小節全體同音的 D 開始，「罪惡之體」在第六十九小節第一拍再次以近似複調聲響的和弦（該和弦實際為降 E 音為根音的十一和弦）描繪，女高音、男高音聲部構成一個 D/F#和弦，而女中音、男低音聲部構成一個 Eb、Bb 的空心五度(open fifth)；這個張力旋即在第六十九小節第二拍解決至 Cm+2。第七十小節是 D7/C 和弦、第七十一小節第四拍為 D、A 的空心五度，兩者皆為 G 小調屬功能的聲響；連接至最後的和弦停在 G、D 音的空心五度，並未給出 G 小調主調的確定性，作曲家透過這個結尾暗示「罪惡之體」的空虛。在 C 段強的力度後，D 段重申兩次「罪惡之體」時逐次漸弱、漸慢作收。（譜例 3-4-9）

D 段的力度整體由 mf 開始，第六十九小節第四拍至第七十小節第三拍標示漸弱，於第七十小節第四拍達到 p 的力度；第七十一小節標示漸弱，於第七十二小節第一拍達到 pp 的力度；兩次漸弱第一次的幅度相對比較大。

【譜例 3-4-9】第四樂章第六十八至七十二小節

68 Più tranquillo *mf* 70 *p rit. pp*

the bo - dy of sin, the bo - dy of sin. Open fifth

the bo - dy of sin, the bo - dy of sin.

the bo - dy of sin, the bo - dy of sin.

the bo - dy of sin, the bo - dy of sin.

第四樂章為作曲家速度標示最快的樂章，並且是六個樂章中唯一有標示樂章內轉換速度的（各樂章速度比較見表 3-1-4）；在嘗試做出六個樂章對比的前提之下，研究者選擇以比作曲家標示更快的複點四分音符等於八十的速度演奏 A 與 C 段，B 與 D 段則以更慢的四分音符等於四十五至五十的速度演奏。在第四十六至五十四小節「但也請如昔日賜與我們信號，當你以彩虹設為天堂美德的通道(but also give us a sign as of old, when you set the rainbow as a gateway of grace in the heavens)」這個九小節、展示信眾訴求的樂句，選擇在途中逐漸加速至接近四分音符等於九十的速度，並在第五十三小節「美德」一詞第一次進入 C/G 和弦時稍作停留（延長），以四分音符等於六十五至七十的速度、相對像是漸慢地演奏「天堂」，藉以強調重點名詞。在 D 段時，依據作曲家於 B 段也使用「更平靜的」作為表情術語，縱使沒有標示速度轉換，研究者仍然選擇以 B 段的速度演奏。

在排練此樂章的過程中，研究者也發現 A 與 C 段缺乏力度記號變化、但又大量使用相同句法重複演唱的狀況；在設計後，A1 段第三至第十五小節加入了 *ff*、*mp* 兩個力度，C 段第五十九至六十二小節加入 *mp* 一個力度，在重複的旋律之間增加變化。與力度有異曲同工之妙的是男聲、女聲對唱的織度，這個寫作選擇迫使研究者思考兩者

之間的主從關係；好比在 A 段中大量由男聲開始、女聲跟隨但兩者的旋律素材又沒有明顯的長度差異時，縱使女聲有跟隨的性格，研究者傾向讓兩者有更平衡的音量。

第五節 <第五樂章>

第五樂章的歌詞選用齊克果的《基督教討論》，總共五句。歌詞分析請參照第二章第三節。

【表 3-5-1】第五樂章歌詞原文及翻譯

Father in heaven! In springtime everything in nature comes back again with new freshness and beauty, The bird and the lily have lost nothing since last year would that we, too, might come back unaltered to the instruction the teachers! But if, alas, our health has been damaged in time past, would that we might recover it by learning again from the lilies in the field and from the birds of the air!
--

天父！春天自然萬物回歸，新鮮而美麗， 鳥兒與百合如去年一般不曾失去什麼 願我們也能不變地回歸，歸化於師長的教誨！ 即使健康曾在時間中消耗， 願我們從百合與飛鳥學得再生，在他們的啓示中重新得到健康！
--

此樂章女高音獨唱音域為升 f1 至 b2，第一女高音音域為降 d1 至 a2，第二女高音音域為降 d1 至升 f2，第一女中音音域為降 b 至 d2，第二女中音音域為降 b 至升 c2，第一男高音音域為 f 至升 g1，第二男高音音域為 f 至 g1，第一男低音音域為 A 至 c1，第二男低音音域為 D 至 c1。最小的音域為第二男高音的九度，最大的音域則是第二男低音的十四度。

【譜例 3-5-1】第五樂章各聲部音域表

The image displays two rows of musical staves, each representing a different vocal part. The first row includes Soprano Solo, Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The second row includes Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. Each staff shows a single note with a clef and a key signature (one sharp for Soprano Solo and Tenor 1, one flat for the others). The notes are positioned on the staves to indicate their approximate pitch ranges.

第五樂章共五十三個小節；以二分音符為一拍使用了四拍、兩拍、三拍，其中有三十八個小節為四拍子；全樂章速度標示為二分音符等於六十，與第六樂章同樣使用二分音符為一拍、等速。曲式為貫穿式，研究者依照織度與歌詞分配將此樂章分為五小節長的導奏、六小節長升 C 小調的 A 段、十小節長調性不明的 B 段、十九小節長調性不明的 C 段以及十四小節長調性不明的 D 段，與其餘樂章相比第五樂章是全作中調性色彩最模糊的。每段以織度、旋律造成的分句再分為以數字區分的句子。作曲家在第五樂章 B、D 段兩度使用了女高音獨唱，也是繼第三樂章後、全曲最後使用女高音獨唱的片段。

祈禱文分句對應音樂段落上，導奏使用第一句前半（與第四樂章相同）、A 段使用第一句後半、B 段使用「而美麗(and beauty)」與第二句、C 段使用第三至四句、D 段使用「在時間中(in time past)」與第五句；此樂章於 B、D 段使用特定字彙為伴奏型，製造了原祈禱文線性敘事架構中無法製造的並置效果，透過歌詞入樂的手段強調了鳥和百合不曾失去的「美麗」與在「時間過去」的狀態下習得再生重獲健康，這個做法會延續至第六樂章。

【表 3-5-2】第五樂章樂曲結構表

段落	小節	歌詞	調性	速度
導奏	1-5	Father in heaven!	不明確	二分音符 =60
A	6-11	In springtime everything in nature comes back again with new freshness and beauty,	C#小調	
B	12-21	...and beauty, The bird and the lily have lost nothing since last year	調性 中心 A	
C1	21-26	would that we, too, might come back unaltered to the instruction the teachers!		
C2	27-32	would that we, too, might come back unaltered to the instruction the teachers!		
C3	33-39	But if, alas, our health has been damaged in time past,	調性 中心 G	
D	40-53	...in time past, would that we might recover it by learning again from the lilies in the field and from the birds of the air!	不明確	

第五樂章與第六樂章都使用了「天父！」作為導奏的文本素材，兩個樂章共通地使用了兩次「天父！」的呼喊。男聲四個聲部在第一至二小節的節奏為（依序）一個全音符、兩個二分音符、兩個全音符，在「父(Father)」第一音節、「天堂(heaven)」兩個音節使用了較長的時值；第四至五小節加入女聲後亦同，唯女中音聲部在第四小節中使用了四個二分音符的動態。旋律的音程方面，以第一至二小節的男高音聲部為例（依序）為完全四度上行、同音、小三度上行、小六度下行，在「天堂」一詞的第一音節音高為旋律的制高點，為一個繪詞法。

第一小節至第二小節僅有男聲，在降 B 小調的聲響中，和聲進行為 **Bbm-Ebm7/Bb-Bbm**，有降 B 音的持續低音；第五樂章與第六樂章在第二度呼喊「天父！」時，都使用了與第一次「天父！」不同的和聲進行，並且為延伸至後續歌詞、調性做準備。在第五樂章的狀況，第四小節延續了第二小節 **Bbm** 和弦，和弦進行的基底為 **Bbm-Bbm7/Ab-F#m-G#7/F#**，不和諧音程的張力較第一次強。作曲家在第四至五小節的和弦進行中置入了三個為和聲色彩添色的設計：其一是第四小節女中音聲部的 C 音為 **Bbm** 和弦的和聲外音作為掛留音解決至根音的降 B 音；其二是第五小節第一個四分音符女中音第一聲部、女高音第二聲部分別為 **F#m** 和弦的升六音與升七音（使用同音異名分析，降 E 音為升 F 小三和弦的升六音、F 音為其升七音），形同五音上以全音延伸加上兩顆音；其三是第五小節第二個四分音符女高音第二聲部使用了與 **G#7** 和弦七音相差小二度的還原 F 音，音響上彷彿是第五小節第一個四分音符 **F#m** 升七音尚未消散的餘韻。這些和弦外音的設計，相較於第六樂章導奏對於不和諧音的設計較為複雜。橫向的旋律，也可以看出兩次「天父！」的張力變化：第一至二小節男高音第一聲部的「天父！」為一個 **Bbm** 分解和弦，第四至五小節女高音第一聲部則是 **Dbaug** 的分解和弦加上最後一個音節半音下行；旋律由分解的小三和弦轉至增三和弦。第四至五小節的和聲進行主要的功能是從降 B 小調移轉至升 C 小調的屬和弦，藉以進入升 C 小調的 A 段。（譜例 3-5-2）

作曲家選擇在導奏使用 **f** 的力度，並沒有標示任何力度變化記號或者表情術語；女聲於第四小節加入後，男聲需維持同樣的力度演唱。

【譜例 3-5-2】第五樂章第一至五小節

V

♩ = 60

S
Fa - ther in hea - ven. #7

A
Fa - ther in hea - ven. #6

T
Fa - ther in hea - ven, Fa - ther in hea - ven.

B
Fa - ther in hea - ven, Fa - ther in hea - ven.
Bbm ————— Ebm7/Bb — Bbm Bbm — Bbm7/Ab — F#m — G#7/F#

A 段是繼第三樂章 B4 段後另一個以聲部高低依序模仿進入的樂段，自第六小節第二拍後半拍由女高音第一聲部開始、兩個二分音符後女高音第二聲部、再兩個二分音符後是女中音兩部；男高音第一聲部相距女中音聲部一個小節時進入、再兩個二分音符是男高音第二聲部、再兩個二分音符是男低音齊唱。其模仿進入的部分，即第六至九小節為複音織度；所有聲部出現後，於第十小節轉為男聲、女聲主要兩個層次的節奏與歌詞，直至第十一小節才是節奏與歌詞完全一致的和弦式織度。此段的旋律並沒有明確的上、下行方向性，顯得蜿蜒而有機、彷彿在暗示春天萬物甦醒的過程：以女高音第一聲部「春天自然萬物回歸(In springtime everything in nature)」的旋律為例，由升 C 音開始，向上小三度、向下小二度、向下大二度、向下小二度、向上小二度、向上大二度、向下大二度、向上小三度、向下小二度，九個音程中四個半音（小二度）的移動呈現顯著的、橫向旋律的張力；上述旋律的前四音升 C、E、升 D、升 C 作為動機，並沒有出現在每一個聲部的進入點，女高音第一聲部後僅出現在男高音第一聲部、男低音齊唱；女中音兩聲部以 E 音開始並連續上行兩個大二度作為進入點的動機，同樣的音型被男高音第二聲部使用，但轉換為升 G 音開始連續上行兩個小二度。

A 段中女高音第一聲部、女高音第二聲部、女中音兩部，三個進入點分別使用升 C、升 G、E 音構成了升 C 小調的主和弦；男高音第一聲部、男高音第二聲部、男低音齊唱，三個進入點分別為升 C、升 G、升 G 同樣也是升 C 小調的主和弦音。第九小節第三拍至第十小節第一拍為 Bm 和弦的聲響，透過第十小節第二拍根音降半音的 Bb7 和弦，連接至第十小節第三拍互為主屬關係、但以 G 為低音的 Faug 和弦；此處如同第二樂章第八至九小節中聲部連接的斷裂，以男高音第一聲部為例，作曲家並未嘗試在第十小節第一拍的升 F 音後、於第二拍進入低半音的還原 F 音，以此追求了更多的旋律動態。第十一小節的「美麗(beauty)」一字兩音節上，分別使用 A/G 與 Caug/F# 和弦；與第一樂章第十五至十六小節的和弦音分配雷同，僅有男低音聲部使用與其餘聲部衝突的音高；兩個和弦之間去除共通音的 E 音，其餘和弦音構成了半音下行，有隨著歌詞語韻自然收尾的音響。（譜例 3-5-3）

力度上，除了男低音聲部沒有標示以外，A 段的進入點皆以 p 為力度開始；第九小節第三拍標示漸強，於第十一小節第一拍達到 f 的力度。

【譜例 3-5-3】第五樂章第六至十一小節

6
 S 1 In spring-time ev'-ry-thing in na-ture, ev'-ry-thing in na-ture come
 2 In spring-time ev'-ry-thing in na-ture come back a-
 A 1 In spring-time ev'-ry-thing in na-ture come
 2 In spring-time ev'-ry-thing in na-ture come
 T 1 In spring-time
 2 In

9
 back a-gain with new fresh-ness and beau-ty,
 gain, a-gain with new fresh-ness and beau-ty,
 back a-gain with new fresh-ness and beau-ty,
 back a-gain with new fresh-ness and beau-ty,
 ev'-ry-thing in na-ture come back a-gain with fresh-ness and beau-ty,
 spring-time ev'-ry-thing come back a-gain with fresh-ness and beau-ty,
 In spring-time ev'-ry-thing come back with beau-ty,
 A/G-Caug/F#

B 段為女高音、女中音、男高音為一層、女高音獨唱為一層的複音織度。因應歌詞韻律，經由第十二小節的兩拍子後，第十三小節轉入三拍子；使得「美麗」一詞第

一音節可以貼合重音在三拍的第一拍上；「美麗」的兩個音節使用兩個二分音符，由男高音在每小節前四分音符唱出「而(**and**)」，具有穩定但是又不搶焦點的韻律感。女高音獨唱的旋律自第十六至第二十一小節為一個綿長、級進下行的旋律，第十五小節最後一個四分音符的前綴，與上述男高音在每小節前四分音符唱出「而」一詞有相呼應的節奏動機。女高音所演唱的歌詞「鳥兒與百合如去年一般不曾失去什麼(**The bird and the lily have lost nothing since last year**)」，奠基在合唱團的「而美麗」上也象徵那些不曾失去的即為生命的美好。

和聲上從 A 段最後 **Caug** 和弦中的升 **G** 音連接至第十二小節的是以 **A** 音開始、使用「而美麗」一詞發揮的、由男低音聲部以外聲部所演唱的伴奏型。這個伴奏型若是拆解為「美麗」、「而」兩個結構，前綴的「而」因音域本身的差異帶有持續（低）音的特質，為 B 段建立了和聲中心為 **A** 的聲響。以 **A** 為出發點檢視其音高組織，不考慮每次「美麗」第二音節下行、形似「嘆息」的和聲寫作，在包含升 **F** 音時此段為多里安調式(**Dorian mode**)、還原 **F** 音時此段為艾奧里安調式(**Aeolian mode**)抑或是自然小音階；此點在女高音獨唱的旋律中有清楚的展現，研究者解讀為混合調式的作法。第十三至十四小節和聲進行為 **F#dim/E-F/D#**，第十五至十六小節為 **Fmaj7-Am/E**，第十七至十八小節為 **Am7/E-D#dim7**，第十九小節為 **Em+2-Em/D#**，第二十小節為 **Am/C+2#,4#-C-Bsus4+2**。每組的變化不盡規律，在相近的音域範圍內進行和聲色彩的微調；第十三至十八小節以三度堆疊的和聲為基礎，在音域持續下降、直至第二十一小節第一拍整體音域是遞減的進程中，第十九至二十小節的和聲幾乎可以以音堆看待。（表 3-5-3、譜例 3-5-4）

女高音、女中音、男高音於 B 段開頭標示 **p**，並且以甜美的作為表情；這個力度在第十六小節女高音獨唱加入時亦同，作曲家加上「一直(**sempre**)」作為提醒。相對的女高音獨唱以 **f** 為力度開始。所有聲部於第二十小節至第二十一小節標示漸弱，未標明漸弱終點的力度。

【表 3-5-3】第五樂章 B 段女高音、女中音、男高音聲部伴奏型和聲進行

組數	小節數	和聲進行
1	13	F#dim/E-F/D#
2	14	
3	15	Fmaj7-Am/E
4	16	
5	17	Am7/E-D#dim7
6	18	
7	19	Em+2-Em/D#
8	20-21	Am/C+2#,4#-C-Bsus4+2

【譜例 3-5-4】第五樂章第十二至二十一小節

12 15 *Solo f*

The bird and the li - ly

1 *p dolce* 2 3 4 5 *sempre p*

beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty,

p dolce *sempre p*

beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty,

p dolce *sempre p*

and beau - ty, and beau - ty, and beau - ty, and beau - ty, and beau - ty, and

18 20

have lost no - thing since last year

6 7 8

beau - ty, beau - ty, beau - - ty,

beau - ty, beau - ty, beau - - ty,

beau - ty, and beau - ty, and beau - - ty,

would that we, too, might come

C 段以和弦式的織度為主，C1 段的第二十一至二十二小節為男低音先出現旋律、C2 段與 C3 段第三十七小節第三拍至第三十九小節第四拍僅有男聲、C3 第三十二小節第四拍至第三十三小節第二拍後半為女聲先出現的旋律，其餘皆為合唱團全體演唱。C1、C2 兩段皆使用「願我們也能不變地回歸，歸化於師長的教誨！(Would that we, too, might come back unaltered to the instruction the teachers!)」作為歌詞。C1 段的旋律是一個全體聲部並進的拱形，以女高音第一聲部為例，從第二十三小節第一拍升 F 音開始，一路上行至第二十四小節第三拍達到此句最高音、高九度的 G 音，並在第二十六小節以低 G 音小六度的 B 音作收；其餘聲部在各異的幅度下有同樣的旋律形狀。C1 段的第二十一至二十二小節男低音先出現旋律處，亦為一個音程跨度為完全四度、六個四分音符長的小拱形。C2 段同樣以拱形的線條寫作旋律，以男高音第一聲部為例，第二十七小節第二拍的 A 音開始，一路上行至第三十小節第一拍高大七度的升 G 音，再一路下行至第三十一小節低升 G 音完全五度的升 C 音；第三十一至三十二小節同時為本作首次、唯一一次將男低音聲部分為三個聲部。C3 段以「即使健康曾在時間中消耗(But if, alas, our health has been damaged in time past)」作為歌詞，女聲兩部於第三十二小節最後一拍接至第三十三小節第一拍向下增四度的音程，足以令人建立與第二樂章 A 段中對於增四度音程使用的連結；「健康的消逝」與祈禱文前述的「不變地回歸」都關乎人類無法操控的時間，是充滿不確定而需要建立信念的抽象事物。作曲家選擇在 C3 段最後的第三十七小節第三拍至第三十九小節第四拍，剩下男聲並導入 D 段重複的和聲進行。

在 B 段以 A 音作為調性中心後，C1、C2 兩句延續了 A 音的調性中心。C1 使用 A 音開始的多里安調式作為旋律的音高組織，第二十三小節以 F#m7b5 這個半減七和弦開始，於第二十四小節第一拍 Em 帶出一點 A 音為主音、屬和弦色彩的立足點，然而第二十四小節第二拍的 B、升 F 的空心五度暫時將三和弦的飽和感抽空，旋即而來於第二十四小節第三拍至第二十五小節第一拍 Cmaj7 和弦、（以 A 音為主音）同時與

主、屬和弦共用和弦音造成不安定感，其後的第二十五小節第二至四拍回到 $F\#m7b5$ 上，最後收在以 A 音為低音的 $Am13$ 、聚焦回調性中心。C2 則是在開頭使用男聲 A 音的齊唱、第三十一至三十二小節使用 A 音作為低音作收；中間的二十七至三十小節第二拍連續使用大三和弦第二轉位，產生一種色彩清澈明亮、昇華感的聲響。同樣是在祈求「不變地回歸」：C1 段抱有不穩定的、仍然懷疑的性格，而 C2 段抱有肯定、明亮的性格。C3 段如同前段所述使用了在第二樂章 A 段的增四度音程，在轉折語氣中女聲的「即使(but if)」各自在 E、升 C 音後下行增四度，男聲在三十三小節第三拍的「唉(alas)」第二音節縱向和聲也可分為 G、升 C 音一組、B、F 音一組，兩組增四度音程的堆疊。第三十五小節「消耗(damaged)」一詞兩音節的和聲進行僅保留女中音第一聲部、男高音第二聲部、男低音兩聲部的 G、降 B、升 C 音不變，第一音節為 $Gm9b5$ 和弦，根音開始的四顆最低音構成一個半減七和弦，但在第二音節將上述聲部以外的和弦音往下移半音，便會出現男低音第二聲部與女中音第二聲部、女高音第一聲部 G 與升 G 音增八度的不和諧音；這個作法為第四樂章「嘆息」寫法的另一個實踐。C3 段在其斷句處、單字的尾音節，意即「即使」的第二個字、「唉」的第二音節、「消耗」兩個音節、「過去(past)」一詞中，使用 G 音為低音，研究者將此段傾向將和聲導引至 G 音為根音的和弦視為線索，將 C3 段定義為 G 音為調性中心。其後增減和弦連接至增減和弦的聲響延續至第三十五小節第四拍、第三十六小節前兩拍、第三十七小節第一拍，依序使用了 $Faug$ 、 $Caug/E$ 、 $Faug/G$ 和弦；第三十七小節第三拍由男聲四部再次重申歌詞時，則是在第三十八小節第三至四拍、第三十九小節分別使用 $C\#dim7$ 、 $Adim7omit3$ 兩個減七和弦；第三十五小節第四拍至第三十七小節第一拍的和弦皆非原位的和弦，而第三十八小節第三至四拍、第三十九小節的和弦為原位的和弦，顯示了某種趨近結尾、聲響上的紮實感。（譜例 3-5-5）

力度上，C1 段全體聲部由 p 作為力度開始，第二十三小節第四拍至第二十四小節第二拍標示漸強、第二十五小節第三拍至第二十六小節第二拍標示漸弱，未在兩個力

度變化的終點標示力度。C2 段男聲全體以 *p* 作為力度開始，在第二十八小節第三拍至第二十九小節第一拍標示漸強，未在力度變化的終點標示力度；第三十小節第四拍至第三十一小節第四拍標示漸弱，於第三十二小節第一拍達到 *pp* 的力度。C3 段全體聲部以 *f* 開始，於第三十四小節標示漸強、第三十六小節標示漸弱，未在兩個力度變化的終點標示力度；「即使」的第二個字、「唉」的第二音節標示重音以強調語氣，「消耗」的第一音節標示持音；作曲家以文字的漸弱標示於第三十七小節末，並在 D 段的第四十一小節應達到 *pp* 的力度。

【譜例 3-5-5】第五樂章第二十一至四十一小節

21
year
- ty.
- ty.
- ty.
would that we, too, might come

25
might come back un - al - tered to the in - struc - tion of these teach - ers!
might come back un - al - tered to the in - struc - tion of these teach - ers!
might come back un - al - tered to the in - struc - tion of these teach - ers!
back un - al - - - tered to the in - struc - tion of these teach - ers!

27
Would that we, too, might come back un - al - tered to the in -
Would that we, too, might come back un - al - tered to the in -

31
But if, a - las, our health has been dam - aged in
But if, a - las, our health has been dam - aged in
struc - tion of the teach - ers! a - las our health has been dam - aged in

36
struc - tion of the teach - ers! a - las, our health has been dam - aged in
time past, would that
time past,
time past, if our health has been dam - aged in time past, in
time past, if our health has been dam - aged in time past, in

40
Solo
time past, in

Chords: B, C#, D, E, D, Tritone, Gm9b5, Caug/E-Bm/F#-Faug/G, Gm/D-C#dim7, Adim7/omit3

D 段為男聲四聲部重複的和聲進行與女高音獨唱兩個層次的複音織度，第五樂章第二次出現女高音獨唱，這一段獨唱分為第四十一至四十七小節的第一句與第四十八至五十三小節的第二句；第一句的旋律形狀為一個波浪，包含第四十二小節第四拍 F 音、第四十五小節第一拍 G 音兩個浪峰；第二句的旋律形狀則為一個綿長的拱形，音域跨度為小七度，最後停留在兩個小節的長音上；旋律長且多使用級進，具有素歌 (chant) 的特質。男聲四聲部則是使用「在時間中」作為歌詞，節奏上（依序）是一個二分音符、兩個全音符、一個附點全音符，並且為弱起拍；若是不考慮最後一個小節使用長音、加入延長記號，這個節奏型如同千鳥格一般可以無限的排列延伸；在男高音兩聲部幾近同音的狀況，男低音第一聲部小三度的跳進、男低音第二聲部 D、E、F 三個音的連接成為女高音獨唱以外的動態。

儘管在 C3 段最後的第三十九小節使用 Adim7omit3 和弦導入 D 段第四十小節的 Dm 具有強烈的終止式感，D 段本身重複的和聲進行：Dm-Fm 是缺乏和聲之間位階差異、方向性，研究者不認為此段有顯著的調性中心。即便將 D 段視為 D 為調性中心，其結尾停留在 Fmaj7 和弦的選擇也顯得未完、尷尬而自相牴觸。這個和聲進行重複了六遍，使用音樂的重複比喻時間的重複，它可以無限反覆、增生；直至第五十二小節的第七次，加入女高音獨唱的 E 音，收尾在 Fmaj7 和弦，一改前面六次全部為小三和弦為基底的聲響。第五樂章選擇收尾在大七和弦是聲響的昇華，以 C 段多變的寫作策略為鏡，D 段映照了同樣有「重複」特質的 B 段；B 段以重複節奏型中的變化的音高展示時間中「美」的色澤轉變，D 段則以重複的節奏與和聲進行展示「時間」規律的美感。（譜例 3-5-6）

力度上，男聲四個聲部維持在 pp 的力度，女高音獨唱則沒有特別標記力度。

中合唱團更貼近背景的角色，縱使織度上不是所有聲部一同演唱，研究者仍特別留意音量上的平衡，確保女高音獨唱可以循樂譜指示、而非誇大的力度演唱。

第六節 <第六樂章>

第六樂章的歌詞選用齊克果的《手稿集》，總共三句。歌詞分析請參照第二章第三節。

【表 3-6-1】第六樂章歌詞原文及翻譯

Father in heaven! You loved us first!

Help us never to forget that you are love,
so that this conviction might be victorious in our hearts over the world's allurements,
the mind's unrest, the anxieties over the future,
the horrors of the past, the needs of the moment.

O, grant also that this conviction might form our minds,
so that our hearts become constant and true in love to them,
whom you bid us to love as ourselves.

天父！你先愛了我們！

幫助我們不忘你是慈愛，
讓這信念在心中勝過世界的誘惑，
勝過心靈的動蕩與未來的焦慮，
勝過過去的恐懼與眼前的需求。

喔，讓這信念塑造我們的心意，
使我們恆久真實地去愛他人，
如同你令我們愛人如己。

此樂章第一女高音音域為 a 至 a²，第二女高音音域為 a 至升 f²，第一女中音音域為升 f 至 d²，第二女中音音域為升 f 至 b¹，第一男高音音域為升 c 至升 f¹，第二男高音音域為 B 至 d¹，第一男低音音域為 A 至 d¹，第二男低音音域為 D 至 d¹。最小的音域為第二男高音的十度，最大的音域為第一女高音與第二男低音的十五度。

【譜例 3-6-1】第六樂章各聲部音域表

The diagram illustrates the vocal ranges for six parts in the sixth movement. It is organized into two rows of four staves each. The top row contains Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, and Alto 2. The bottom row contains Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. Each staff shows a clef (treble or bass) and a note with a horizontal line above or below it to indicate the range. Soprano 1 and Tenor 1 are in treble clef, while Bass 1 and Bass 2 are in bass clef. The notes are: Soprano 1 (a), Soprano 2 (a), Alto 1 (f#), Alto 2 (f#), Tenor 1 (c#), Tenor 2 (c), Bass 1 (D), and Bass 2 (D).

第六樂章為調性不明確轉至 D 大調。曲式為貫穿式，共四十五個小節內前三十一小節包含頻繁的拍號變化（三十一個小節內變換過二十次拍號），三十二小節後僅使用二分音符為一拍的四拍；速度標示為二分音符等於六十。調性不明確的導奏共八小節，如同第五樂章在「天父！」上使用了聖詠般和弦式風格的寫法，但不同於第五樂章僅包含「天父！」，第六樂章持續把「你先愛了我們！(You loved us first!)」這個重要的意念。進入 D 大調後：A 段共十六小節、B 段共十小節、C 段共十一小節。以下為方便敘述每段以和聲進行、旋律造成的分句再分為以數字區分的句子。

祈禱文分句對應音樂段落上，導奏使用第一句（與第四至五樂章近乎相同但加入了主詞後子句）、A 段使用「你先愛了我們！」與第二句、B 段使用第三句前三分之二、C 段使用第三句後三分之一；與第五樂章相同，此樂章使用特定字彙為伴奏型，

製造了原祈禱文線性敘事架構中無法製造的並置效果，透過歌詞入樂的手段強調所有信眾的需求皆奠基在天父「先愛了我們」的前置條件。

【表 3-6-2】第六樂章樂曲結構表

段落	小節	歌詞	調性	速度
導奏	1-8	Father in heaven! You loved us first!	調性 不明確	二分 音符 =60
A1	9-16	You loved us first! Help us never to forget that you are love, so that this conviction might be victorious	D 大調	
A2	17-24	You loved us first!be victorious in our hearts over the world's allurement, the mind's unrest, the anxieties over the future, the horrors of the past, the needs of the moment.		
B1	25-30	O, grant also that this conviction might form our minds,		
B2	30-34	so that our hearts become constant and true in love to them,		
C1	35-38	in love to them, whom you bid us to love.....		
C2	38-45whom you bid us to love as ourselves.		

如前段與前節所述，第六樂章與第五樂章都以聖詠般和弦式風格的寫法開始，使用同樣的「天父！」作為導奏的文本素材。第六樂章不同於第五樂章第一次的「天父！」僅使用男聲四個聲部，第六樂章於第一次「天父！」便使用合唱團全體總共八個聲部，聲響更為厚實。前五個小節使用與第五樂章相同的節奏套用在「天父！」的詞上，差異在旋律的音程，形狀是趨近平的（第五樂章中同樣歌詞片段的繪詞法不復

存在。)、僅有半音或級進的變化,更把重點放在和聲色彩的變化。第六小節第二拍時導入「你先愛了我們!」這句歌詞,使用(依序)一個二分音符、三個全音符;以三個全音符描寫四個單字中的後三個單字,在聽覺上有等比放大、延長的效果。

第五樂章結束在 **Fmaj7** 和弦上,第六樂章開始在和聲關係甚遠的 **G#m** 和弦上,若不使用同音異名的想法,根音本身差了增二度的距離;若是直接開始在第四小節的 **Dm** 和弦上,與 **Fmaj7** 有兩個共同音,應有更順暢的連接。作曲家選擇繞遠路似的從 **G#m** 和弦,聽覺上會有斷裂感,可以此推測第五與第六樂章彼此在連接上應是相對獨立的;比起穩定的連接感,此處對天父的吶喊更靠近常人的不完美,呼應了第一樂章歌詞文本中信眾與神彼此有語言差異而難以互相理解的概念。

導奏第一至二小節的第一個「天父!」在 **G#**小調的聲響裡,使用(依序) **G#m**、**Bm** 與 **G#m** 和弦相互連接,兩個和弦分別的 **D#**音與 **D** 音會產生一個半音的動態,是一個旋律橫向的張力。在第三小節一個二分音符的休止後,第四小節至第八小節第二個「天父!」開始在 **Dm** 和弦;意即第一小節與第四小節和聲根音互為增四度關係,對應「天父先愛了信眾」這件事,呼應自第二樂章 **A** 段開始作曲家對於增四度音程的使用。第五小節第三拍、第六小節第二拍、第七小節第一與第三拍的這四個和聲皆包含了 **Faug** 和弦音,這個和弦作為連接至第八小節第一拍的 **D** 大和弦的前導,有可以連接至 **D** 音的升 **C**;重要的是包含了一個需要升半音成為 **D** 大三和弦三音的 **F**,這個 **F** 音半音的動態與第一個「天父!」中 **G#m** 與 **Bm** 和弦相互連接 **D** 音半音的動態形同對照。第五小節女中音第一聲部、男高音第二聲部出現的非和弦音 **Bb** 音,也包含可以半音下行連接至 **D** 大三和弦五音 **A** 的可能性,聲部往和聲音的方向性十分明確。(譜例 3-6-2)

作曲家選擇在導奏使用 **ff** 的力度,與第五樂章同樣歌詞片段使用 **f** 相比大出了一個級距;在沒有加入任何力度變化記號、表情術語的前提,合唱團應維持同樣的張力演唱,並讓和弦色彩變化明確。

【譜例 3-6-2】第六樂章第一至八小節

VI

♩=60 Chromatic movement on D, D#

S Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

A Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

T Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

B Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

7 G#m Bm G#m Dm A7 F#m/A

Chromatic movement on F, F#

loved us first! You loved us

loved us first! You loved us

loved us first! Help us ne-ver to for-get that you are love,

loved us first! Help us ne-ver to for-get that you are love,

F#m/A Bb F#m/A G#m D/A

Non-chord-tone Bb resolves to A

C# (leading tone) to D

A 段為兩個層次的複音織度，女聲為伴奏的頑固音型聲部、男聲為主要抒發歌詞的旋律聲部。A 段中女聲的頑固音型僅演唱「你先愛了我們！」四個英文字，節奏為（依序）三個二分音符加上一個全音符/一個二分音符，惟其最後以二分音符結尾的狀況會加上一個二分休止符再進入下一組，在聽眾沒有樂譜可以閱讀的情境裡形同五個二分音符長度的規律在循環。在女聲重複演唱「你先愛了我們！」這個伴奏型的底下，是以兩小節三拍子、兩小節兩拍子為交替變化的拍號；「你先愛了我們！」這個伴奏型本身五個二分音符長度，與前述的拍號變化有最小公倍數為十個二分音符長度的共通點，作曲家設計了四組十個二分音符長度的片段；唯在 A2 段第十七小節時打破前面兩組兩小節三拍子、兩小節兩拍子交替變化的規律，四組十個二分音符長度中的後面兩組轉為（依序）兩組三拍子、一組兩拍子、一組三拍子、一組兩拍子、一組三

拍子、一組兩拍子、四拍（中的前兩拍）；意即後兩組的十個二分音符長度的片段更加頻繁地轉換拍號。因「你先愛了我們！」的伴奏型會落在不同拍號的重拍，便可能分別在歌詞中「你」、「愛(loved)」、「先」出現強調的語氣，唯有「我們(us)」是沒有落在重拍上的字。（譜例 3-6-3）

女聲第九至十四小節第一拍使用 $D/A-Bm7/F\#-A7/G-D/F\#$ 的和弦進行共演唱三組，十四至十六小節第三拍轉為 $D/A-Bm-A-D/F\#$ ，十七至二十小節第一拍使用 $D/A-Bbaug(maj7)-A7-D/A$ 的和弦進行演唱兩組，第二十小節第三拍轉為 $D/A-Bm/F\#-A7/G-D/F\#$ ，第二十二小節第三拍再轉為 $D/A-Bb/F-A7/G-D/F\#$ ；每一組的和聲進行皆為主-主-屬-主的連接。值得注意的變化在於第十七小節第二拍首次出現的 $Bbaug(maj7)$ 和弦與最後一組的 Bb/F 兩者之間因為 F 音是否升產生的色彩變化（下表中以粗體強調每組之間改變的和聲）： D 大調中借用和弦六級的 Bb 和弦為大三和弦，而 $Bbaug(maj7)$ 和弦因有升 F 音為增和弦聲響，有更大的和聲張力。（表 3-6-3）

在導奏使用 ff 作為力度後，A 段往下降了一級至 f 。

A 段男聲為齊唱，是全曲篇幅最長的男聲齊唱片段，佔此樂章內的十六小節長、更準確的來說（由於此段含有變化拍號）等同七十個四分音符又一個八分音符長。男聲在第九至十六小節的旋律具有重複同音的特點，好比在第八小節第四拍後半至第九小節，重複使用了七個 A 音與四個 B 音；比起歌唱更有念誦的性格。如同前段所述，A2 段在十七小節時打破前面兩組兩小節三拍子、兩小節兩拍子交替變化的規律；男聲需演唱的歌詞是為什麼拍號變化必須在十七小節開始的這組十個二分音符長度的單位做出改變，若是在現在的二十小節持續使用兩拍子的拍號再轉至三拍子，歌詞「焦慮(anxieties)」這個重點字便會落在三拍子的第二拍（弱拍）上違背語韻；在第二十二小節第三拍弱拍上的歌詞「恐懼(horrors)」被加上了重音記號，可以推測也是因應語韻的需求。（譜例 3-6-4）

A1 段中第十二小節第一拍為一個不完全正格終止、第十六小節第一拍為一個完全正格終止；A2 段，即第十七至二十四小節之間沒有明確的終止式、旋律與歌詞內容停滯的點，於第二十四小節第一拍收尾在完全正格終止。A1 段的這兩個終止式聲響加強了一個樂段(period)的感受，A2 段則較 A1 段第九至十六小節更連貫地維持張力至結尾。第十七至二十四小節的旋律接連使用降 B（與 B 音）強調信念要勝過的「誘惑」、「動蕩」、「焦慮」，降 B 音來自 Bbaug(maj7)抑或是 Bb/F 和弦，與 B 音之間的半音構成了旋律上的張力；此音來自 D 大調平行小調 D 小調，像是在暗示追尋信仰的過程中會遭遇的困境，內省產生的一體兩面。

力度上，A 段的男聲維持在 f 的力度上。如前段所述作曲家在第二十二小節第三拍弱拍上的歌詞「恐懼」加上重音記號，以符合語韻的需求；除此之外的歌詞沒有另作記號。

【譜例 3-6-4】第六樂章第九至二十四小節男聲部分

不同於 A 段的複音織度，B 段回到和弦式的寫法。B1 與 B2 在旋律的線條上是兩個向上的爬升；以女高音第一聲部為例，第二十四小節最後一拍至第二十八小節第一拍為一個跨兩個八度的上行，而第三十一小節第一拍至第三十三小節第一拍為一個跨十度的上行。在第二十七小節前兩拍，男聲使用了四個四分音符對應女聲的兩個二分音符、第三十一小節中女高音與男高音同樣使用到了四個四分音符對應女中音與男低音的二分音符；使用時值更短的音符增加了音樂的流動性。歌詞「喔，讓這信念塑造我們的心意，使我們恆久真實地去愛他人(O, grant also that this conviction might form our minds, so that our hearts become constant and true in love to them)」的祈求，透過上行的動態傳達至天聽。

B1 段的第二十五至二十七小節使用了近似 D 大調五聲音階的音高組織旋律與堆疊和聲，織度回到和弦式、八聲部的配置；在這三個小節內可以觀察到不屬於五聲音階的 G 音與升 C 音出現在內聲部（或者各聲部第二聲部中），幾乎使用了大調五聲音階寫作。折衷地使用大調五聲音階在第二、三樂章也曾經出現過，直至第六樂章可以確

定作曲家沒有想要嚴格導入大調五聲音階作為完整樂句與和聲的音高組織。男低音聲部在第二十五至二十六小節的持續低音 A 音，確立了在 D 大調中屬功能擴張的音響，一路跨度至第三十三小節第三拍的 A 大和弦。在這個屬功能擴張的音響之中，第二十九小節第一拍、第三十小節第一拍「心意(minds)」一詞，分別使用 Gm9 與 Gm9b5；短暫地在 B1 與 B2 兩個句子之間以下屬功能的聲響連接，連續兩次使用特定的和聲標示出詞彙的重點性。（譜例 3-6-5）

力度上在第二十四小節最後一拍標示 *sempre f*，並在第二十七小節標示漸強、並未標示漸強頂點的音量，第二十九小節第一拍「心意」一詞加上了持音記號。第三十小節前一拍力度向下降一級為 *mf*，於第三十一至三十二小節標示漸強、漸強頂點為第三十三小節的 *ff*。

【譜例 3-6-5】第六樂章第二十五至三十三小節

C 段以和弦式的織度為骨幹，男聲、女聲兩層每句一開始進入的時候傾向由女聲先進、男聲再進，累進式地增加聲響厚度，讓祈禱文的最後呈現有力的收尾；譜例 3-6-6 中以綠色標示和弦式的織度、以橘色和藍色標示男聲、女聲個別獨立的旋律動態。C1 段的第三十五小節在句子開頭以兩個全音符突然拉長了時間感，連續兩個全音符上一次出現為導奏的第七小節，此時的再現有一種煞車緩和的預示。旋即第三十六小

節第二拍至第三十七小節第一拍，以男高音第一聲部為例，男聲出現了連續四分音符、跨度為小六度的上行旋律；再一次將流動性帶領而出，像是靜心反省後、對神坦然伸出了雙手的姿態。在第六樂章內、C 段之前所有的「愛(loved, love)」無論時態，皆使用單一音節；於 C2 中第三十九小節第一至二拍女中音聲部、第四十一小節第一至二拍女高音兩聲部與女中音第二聲部與男高音第一聲部、第四十三小節女高音聲部與女中音第二聲部與男低音第一聲部，以上皆使用了兩音對一詞、下行的描繪「愛」一詞。研究者解讀為第六樂章尾聲將對信仰、神的愛意向下紮根、進入信眾自身，讓祈禱文從虛無飄渺的訴求回到腳踏實地的生命態度中。

和聲上，C 段整體是一個 D 大調主功能的擴張。C1 在第三十五小節，作曲家先複頌了 B 段提及過的「去愛他人(in love to them)」，「去(to)」、「愛(love)」兩字停留在 D 大調下屬功能的 G 大和弦上，和弦功能映照 B 段中「心意」一詞；接著在第三十六小節第二拍至第三十七小節第二拍由男聲上行、連續的（轉位）三和弦帶出「如同你令我們愛人(whom you bid us to love)」，這些連續的三和弦儘管聲響上清晰，因其轉位的性質造成仍然不安定的浮動感；合唱全體在第三十七小節複頌一次「如同你令我們愛人」，停留在雖為主功能卻同樣不安定的 D/F#和弦上。C2 第三十八小節第四拍開始至第四十小節第二拍、第四十小節第四拍至第四十四小節第四拍為兩個 D 大調屬功能的擴張：第三十九小節第二拍與第四十小節第一拍分別為 Dmaj7/A 與 D7/A，皆為屬音作低音的主和弦，延續 C1 第三十八小節第一拍 D/F#的不安定與張力；第四十一小節透過男低音聲部四拍持續的 A 音奠基屬功能的聲響，於第四十二至四十三小節透過男低音聲部升 F、還原 F 的半音下行製造和聲色彩轉折，第四十三小節第一至二拍再次將 A 段借用 D 小調的 Bbmaj7/F 和弦拿出來用，收束至第四十四小節第四拍的 A7 和弦，為全曲最後的屬功能擴張。全曲最後一個小節停留在 D 的空心五度上，儘管前面 D 大調的各式素材，終止式對於大調、小調的定義不明確，留下充滿可能性抑或不直接回答問題的句點。（譜例 3-6-6）

力度上，第三十四小節第四拍標示 *p*，全部聲部在第三十七小節第三至四拍標示漸弱、漸弱的尾端並沒有標示力度；第三十八小節第四拍進入 C2 時沒有另外標示力度記號，可以推測應小於 *p* 或者再次以 *p* 開始，作曲家於第四十小節第四拍至第四十一小節第一拍標示漸強、第四十二小節第一至三拍標示漸弱，其漸強與漸弱之間亦無標示力度；第四十四小節標示漸弱與漸慢，第四十五小節延長、以 *pp* 的力度作結。

【譜例 3-6-6】第六樂章第三十四至四十五小節

34 *p* 35 *p*

love to them, in love to them, in love to

love to them, in love to them, in love to

love to them, love to them, whom you bid us to

love to them, love to them, whom you bid us to

37 G (PD) 40

them whom you bid us to love, to love as our - selves, to

them whom you bid us to love, to love - as our - selves, to

love, whom you bid us to love, whom you bid us to love,

love, whom you bid us to love, whom you bid us to love,

41 D/F# (T) Dmaj7/A (D)

love as our - selves, to love as our - selves.

love as our - selves, to love as our - selves.

love as our - selves, to love as our - selves.

love as our - selves, to love as our - selves.

Bb/F A7 D open 5th

love as our - selves, to love as our - selves.

dim. rit. pp

dim. rit. pp

dim. rit. pp

dim. rit. pp

- 20 - 20 min.

音樂詮釋上，儘管第五樂章與第六樂章作曲家標示了同樣的速度，音樂的性格第五樂章隱晦不明、而第六樂章具有肯定而明亮的色彩；A 段篇幅較長的男聲齊唱，研究者選擇強調歌詞，以手勢提醒子音與口型，確保快速音群中歌詞的清晰度；B 段與 C 段收束至和弦式織度時，指導合唱團以厚實而具支撐的音色演唱。織度上 A 段女聲不停重複「你先愛了我們！」，詮釋上容易先入為主的將女聲視為伴奏型；研究者試圖在排練階段建立這句話本身的語韻，並且在和聲轉換處強調，不讓女聲的演唱者有過度安逸而沒有動態地演唱。

研究者在導奏遵循二分音符等於六十的速度，但在進入 A 段時稍微加快速度至二分音符等於七十五至八十的速度；B 段的第三十小節隨著音域的驟降、語氣緩和，速度也漸慢至第三十三小節；C 段則被研究者詮釋為整首作品的尾聲，使用更慢的、二分音符等於五十至五十五的速度演奏，真切而誠懇地結束祈禱文。（各樂章速度比較見表 3-1-4）

第七節 綜合討論

前文就每一樂章討論音樂內容，此節整理本作音樂特色、詮釋、排練建議，並以密蘇里州立大學合唱團、九十六合唱團兩個版本的完整錄音為基底作綜合討論。

紐斯泰特受到格雷果聖歌的風格啟發，合唱作品中的旋律寫作線條呈現出素歌²⁴、拱形線條的特色；在此作中，儘管旋律的音域跨度較大，仍然可以觀察到波浪般的線條。上述旋律的特色使得合唱團在演唱時需要以氣息支持上行的張力，並且在音域頂點後的下行中持續維持。其旋律不成完整、平衡的拱形者，則可以被歸納為容易聆聽

²⁴ 紐斯泰特為了挪威獨唱家合唱團所寫的第一個作品〈讚美詩〉(Hymnus, Op.30)，即為一例：使用了葛雷果聖歌〈求造物主聖神降臨〉(Veni Creator Spiritus) 作為主要素材。

出的上行、下行；意即鮮少出現方向性模糊的旋律。以第一樂章舉例，B2 段為拱形旋律、A2 段則是上行旋律。（譜例 3-7-1、譜例 3-7-2）

【譜例 3-7-1】第一樂章 B2 段拱形旋律

26
 God, to be called our God, and you are not a - shamed to be
 God, to be called our God, and you are not a - shamed to be
 called our God, and you are not a -
 called our God, and you are not a -

28 *pp*
 and you are not a - shamed to be
 and you are not a -
 and you are not a -

31
 called our God, to be called, be called our God.
 called our God, to be called, be called our God.
 shamed to be called our God, to be called our God.
 shamed to be called our God, to be called our God.

Detailed description: This musical score shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 26 with the lyrics 'God, to be called our God, and you are not a - shamed to be'. The piano accompaniment provides harmonic support. A green arrow highlights an arch-shaped melodic line in the vocal part from measure 28 to 31. Blue arrows highlight an ascending melodic line in the piano part from measure 31 to 34. The score includes dynamic markings like *pp* and *ff*.

【譜例 3-7-2】第一樂章 A2 段上行旋律

11
 you, we strive to un - der - stand you, to un - der -
 you, we strive to un - der - stand you, to un - der -
 tween us, we strive to un - der - stand you, to un - der -
 God, we strive to un - der - stand you, to un - der -

12
 stand you, to make our-selves in - tel - li - gi - ble to you,
 stand you, to make our-selves in - tel - li - gi - ble to you,
 stand you, to make our-selves in - tel - li - gi - ble to you,
 stand you, to make our-selves in - tel - li - gi - ble to you,

14 *cresc.* *ff*
cresc. *ff*
cresc. *ff*
cresc. *ff*

Detailed description: This musical score shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts at measure 11 with the lyrics 'you, we strive to un - der - stand you, to un - der -'. The piano accompaniment provides harmonic support. A green arrow highlights an ascending melodic line in the vocal part from measure 12 to 14. The score includes dynamic markings like *cresc.* and *ff*.

另一個旋律特色是第二、第三、第五樂章中使用大調五聲音階為音高組織的片段，並沒有嚴格貫徹音高組織的使用，和聲內聲部抑或是旋律尾端會出現外音；以第二樂章 B1 段第二十一至二十四小節為例，使用 D 開始的大調五聲音階，應該只有 D、E、升 F、A、B 音，卻在其中參雜兩顆 G 音；儘管樂理上具有定義的瑕疵，在聽眾並未持有樂譜聆聽的狀況，是容易感受到大調五聲音階的色彩的。研究者認為大調五聲音階堆疊而成的和聲與自然大、小音階相比，色彩更為溫潤；在清楚展示調區色彩的同時，不會干擾音響的清晰程度。（譜例 3-7-5）

【譜例 3-7-5】第二樂章 B1 段大調五聲音階使用

The image shows a musical score for Example 3-7-5, starting at measure 21. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "one, con - tin - ue to love ev - ry - one, con - tin - ue to love ev - ry - one, con - your faith - ful - ness, your faith - ful - ness, your faith - ful - ness, you faith - ful - ness,". The piano part consists of chords and melodic lines. A large watermark is visible in the center of the score.

織度上在可分為八聲部的無伴奏混聲合唱作為基底，在合唱團四個聲部各自分枝出兩個聲部的狀況，應有非常多利用八個聲部組合而成可能的排列；然而紐斯泰特使用八聲部的邏輯更貼近於增加和聲色彩、厚度，而非有意圖製造不同聲部組合效果。每一樂章最常出現的織度為男、女對唱的複音織度：在仔細檢視樂譜後，將女聲全體對上男聲全體、歌詞與節奏內容相異視為標準，不考慮獨唱的狀況，除去第五樂章每樂章都有近半的篇幅使用此織度。（表 3-7-1）詮釋上研究者在排練中多討論男、女對

唱之間的主從關係，建立對唱的層次與對比；對唱的情境有時是對等性的歌詞內容，好比第一樂章 B 段中男聲、女聲僅為近乎同一旋律但有時間差地演唱（譜例 3-7-6），然而有時對唱的情境其中一方為強調、反覆單詞，好比第四樂章 B 段男聲所演唱的「為你悅(find favor)」就是女聲完整演唱句子中的重點字彙（譜例 3-7-7）；識別並且有效地調整對唱之間的音量比例能更清晰地展示主要的旋律線條。

【表 3-7-1】男女對唱的複音織度佔比

樂章	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章	第五樂章	第六樂章
總小節數	35	27	59	72	53	45
使用男女對唱 複音織度 的小節數	17	12	29	40	0	20
佔比	48%	44%	49%	55%	0%	44%

【譜例 3-7-6】第一樂章 B 段對唱織度

22 *pp* and you are not a - shamed, to be called our
pp God, and you are not a - shamed to be called our.
 you are not a - shamed, and you are not a - shamed to be
 you are not a - shamed, and you are not a - shamed to be

26 God, to be called our God, *pp* and you are not a - shamed to be
 God, to be called our God, *pp* and you are not a - shamed to be
 called our God, *pp* and you are not a -
 called our God, *pp* and you are not a -

【譜例 3-7-7】第四樂章 B 段對唱織度

41 *Più tranquillo* (♩=58) *p* which did not find fa - vor in your eyes; but al - so
p which did not find fa - vor in your eyes, *rit.* *pp* but al - so
 find fa - vor, *rit.* find fa - vor; but al - so
 find fa - vor, *rit.* find fa - vor; but al - so

前文所述沒有使用對唱織度的第五樂章相對特殊的是使用了下列的其餘織度。依循音域高低順序模仿進入的複音織度，全作中首次出現在第三樂章 B 段中，最後一次

【譜例 3-7-9】第五樂章 A 段音域高低順序模仿進入

The musical score consists of two systems. The first system starts at measure 6 and features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). Each part has two staves. The lyrics are: "In spring-time ev'-ry-thing in na-ture, ev'-ry-thing in na-ture come back a - In spring-time ev'-ry-thing in na-ture come In spring-time In". The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 9 and features six vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and two additional parts. The lyrics are: "back a-gain with new fresh-ness and beau-ty, gain, a-gain with new fresh-ness and beau-ty, back a-gain with new fresh-ness and beau-ty, back a-gain with new fresh-ness and beau-ty, ev'-ry-thing in na-ture come back a-gain with fresh-ness and beau-ty, spring-time ev'-ry-thing come back a-gain with fresh-ness and beau-ty, In spring-time ev'-ry-thing come back with beau-ty,". The music includes dynamic markings for crescendo (*cresc.*) and fortissimo (*f*).

重複的和聲與節奏進行作為伴奏型，可以在第五樂章 B 段、D 段中觀察到；在無伴奏的合唱作品之中，缺乏器樂作為人聲的輔助，以相對於旋律的重複伴奏型給予樂段時間的刻度與和聲進行，是作曲上的策略。依循上述織度反映於記譜，第二樂章 B

段中出現聲部之間不同的拍號、並以線條省略重複的音型；此為避免重複的音樂內容造成樂譜版面混亂的權宜之計。和前述對唱織度中建立層次與對比的詮釋方針共通，需確保伴奏聲部與旋律聲部之間的音量平衡。（譜例 3-7-10、譜例 3-7-11）

【譜例 3-7-10】第五樂章 B 段重複音型為伴奏

12

15 *Solo f*

The bird and the li - ly

p dolce *sempre p*

beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty,

p dolce *sempre p*

beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty, beau - ty,

p dolce *sempre p*

and beau - ty, and beau - ty, and beau - ty, and beau - ty, and beau - ty, and

18

20

have lost no - thing since last year

beau - ty, beau - ty, beau - - ty,

beau - ty, beau - ty, beau - - ty,

beau - ty, and beau - ty, and beau - - ty,

p

would that we, too, might come

【譜例 3-7-11】第五樂章 D 段重複音型為伴奏

The image displays a musical score for Example 3-7-11, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into three systems, with measures 40-45, 46-50, and 51-55. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "would that we might re - co - ver it by learn - ing a - gain from the time past, in time past, in time past, in time past, in li - lies in the field and from the birds, from the time past, in time past, in time past, in birds of the air! time past, in time past." The score includes dynamic markings such as *Solo* and *pp*. A large watermark is visible in the background of the score.

最後，本作中所使用之和弦式織度有意識地置放於段落首、末處，顯現出合唱團的一體感，如同給出結論或者中心思想；除去第一、二樂章剩餘的四個樂章皆使用和弦式織度開始，除去第三、六樂章剩餘的四個樂章皆使用和弦式織度結束。若將前段所述男、女對唱的織度視為一種人與人之間的對話，本作中的和弦式織度就像是信眾共同肯定的意涵；在齊克果的祈禱文諸多與個體、神互相辯證的主題裡，是一盞堅定信念的明燈。如同前述，利用八聲部增加和聲色彩、厚度，詮釋上需重視低音音準的穩定與所有聲部的音色融合；和弦中的同音的共鳴、延伸和弦中遠離根音的和弦音帶來的色澤皆是排練階段調整校正的重點。（譜例 3-7-12、譜例 3-7-13、譜例 3-7-14、譜例 3-7-15）

【譜例 3-7-12】第四樂章導奏和弦式織度

IV

Più mosso ♩ = 72

S
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your

A
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your

T
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your foun -

B
Fa - ther in hea - ven! o - pen your foun - tains, o - pen your foun -

【譜例 3-7-13】第五樂章導奏和弦式織度

V

♩ = 60

S
Fa - ther in hea - ven.

A
Fa - ther in hea - ven.

T
Fa - ther in hea - ven, Fa - ther in hea - ven.

B
Fa - ther in hea - ven, Fa - ther in hea - ven.

【譜例 3-7-14】第六樂章導奏和弦式織度

VI

♩ = 60

S
Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

A
Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

T
Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

B
Fa - ther in hea - ven! Fa - ther in hea - ven! You

loved us first! You loved us

loved us first! You loved us

loved us first! Help us ne-ver to for-get that you are love,

loved us first! Help us ne-ver to for-get that you are love,

【譜例 3-7-15】第二樂章結尾和弦式織度

25

can - not de - ny it - self, de - ny it - self! *rit.*

can - not de - ny it - self, de - ny it - self! *rit.*

can - not de - ny it - self, de - ny it - self! *rit.*

can - not de - ny it - self, de - ny it - self! *rit.*

can - not de - ny it - self, de - ny it - self! *rit.*

can - not de - ny it - self, de - ny it - self! *rit.*

can - not de - ny it - self, de - ny it - self!

和聲上利用調性音階作為樂段的音高組織，微觀的和聲進行使用延伸和弦、增減和弦、音堆製造色彩豐富的聲響效果；全樂章中調號的缺乏也顯現出作曲家不以調性和聲為寫作的框架。以第一樂章 A 段為例：使用 D 的和聲小音階為音高組織，樂段整體有 D 小調的聲響；但在近似複節奏的狀態下，儘管可以觀察到縱向的和弦，達成和弦並不是作曲時的目的，顯然地 A 段也沒有意識寫作和聲進行；因此比起討論微觀的和弦，更應該注重的是宏觀的調區色彩。

以上述邏輯將樂段視為宏觀的和聲進行：第一樂章為 D 大調上的教會終止，第二樂章為 D 大調上的半終止，第三與第六樂章為 D 大調上的正格終止；第一至第二樂章有足夠的張力至第三樂章的正格終止解決，僅看此三個樂章，幾乎可以自行成篇為一個調區上語法明確的、以 D 為主音的作品；然而第三至第六樂章之間的第四樂章開始在 B 小調、經由 D 小調與大調、調性不明的片段後結束在 G 小調，第五樂章則是調性不明確的框架中有升 C 小調的調區和以 A、G 音為中心音的片段；調區的轉換隨祈禱文中的句子變化，有更多的流動性和不容易被定義的模糊地帶；第一、第二、第三、第六為給予六個樂章明確調區的框架，相對的第四、第五樂章則是變化球，試圖在調區之間找到新的變化。整個作品在和聲上的旅程與齊克果撰寫祈禱文時的筆觸相對應：研究者認為齊克果的祈禱文即使表面閱讀起來並沒有尖銳的叩問，卻潛藏內疚、內省的暗潮，在向上祈禱之餘，向下回到自身的思考是一直存在的；即便前三個樂章幾乎可以自行成篇，第四、五樂章的「遠離主調」的「疑問」才是足以讓第六樂章回到主調的「回答」彰顯重量的回饋。（表 3-7-2）

【表 3-7-2】段落與調性一覽

樂章	段落	調性	D 為主音
第一樂章	A1-B1	D 小調	■
	B2-B3	D 大調	
第二樂章	A1	不明確	■
	A2-B2	D 大調	
第三樂章	導奏		■
	A	D 小調	
	B1-B2	升 F 小調	
	B3	E 大調	
	B4	升 F 小調	
	C1-C2	A 大調	
	D	D 大調	
第四樂章	導奏-A1	B 小調	■
	A2	D 小調	
	A3	D 大調	
	B1-C3	不明確	
	D	G 小調	
第五樂章	導奏	不明確	■
	A	升 C 小調	

	B-C2	調性中心 A	
	C3	調性中心 G	
	D	不明確	
第六樂章	導奏		
	A1-C2	D 大調	

在和聲色彩複雜的片段，研究者於排練階段請合唱團標示自己聲部與根音的關係性；以第五樂章導奏第五小節為例，研究者將樂譜中升、降記號混合的和弦，以同音異名的方式分析，合唱團員更容易清楚理解自己聲部的角色以及平衡需求；強調作為骨幹的五音、三音同時，認知到其餘和聲音的色彩。（譜例 3-7-16）

【譜例 3-7-16】第五樂章導奏第五小節和聲

在近似複調作法的和聲上，選擇將一個和聲拆成兩個以上的組合確認音準；以第四樂章第三十小節為例，研究者於排練時請男聲、女聲分開確認 D7、Bb 兩個和弦的

音準，再提醒兩和弦共同音之 D 音的女中音第一聲部、男低音第一聲部相互貼合音準；透過釐清聲部之間的關係建立合唱團的內在聽覺。（譜例 3-7-17）

【譜例 3-7-17】第四樂章第二十七至三十小節和聲

27
let a tor-rent of tears, let a tor-rent of tears like a flood,
let a tor-rent of tears, let a tor-rent of tears like a flood,
let a tor - rent of tears like a flood,
let a tor - rent of tears like a flood,
30
Bb
D7/C

紐斯泰特在力度變化時不一定會標示終點的力度，這使得在演奏此作時必須自行推敲力度。以第三樂章 C 段為例，第四十二至四十四小節的漸強、漸弱之間沒有標示頂點的力度；雖然以女聲拱形的音型可以推測演唱時必定會有自然的漸強、漸弱出現，但其幅度是無法明確被定義的。（譜例 3-7-18）

【譜例 3-7-18】第三樂章 C 段力度變化

40 *p* you who light-ly hold the stars in the in-fi-net and con -

you who light-ly hold the stars in the in-fi-net and con -

the stars, the

the stars, the

43

cern your - self fa-ther-ly, fa - ther - ly, fa - ther - ly with the

cern your - self fa-ther-ly, fa - ther - ly, fa - ther - ly with the

stars, the stars, con - cern your - self with the

stars, the stars, con - cern your - self with the

45 *pp*

在音樂性格張力較強的樂段，有持續的、高強度的力度標示，要求合唱團的體力與聲樂技巧；此處的力度記號或許更指涉情緒、氣氛與張力，而非直觀的音量大小。以第四樂章 A 段為例，A1 中標示 *f* 為力度後就沒有其餘的力度記號，僅有歌詞重音的標示；同一樂章 C 段中則是有綜合前段力度變化後沒有標示終點力度的問題，在連續的兩次漸強中沒有重新起步的空間。研究者與合唱團共同討論，調整上述片段的力度標記，增加對比、較弱的力度。（譜例 3-7-19、譜例 3-7-20）

【譜例 3-7-19】第四樂章 A 段力度變化

原力度標記

IV

- 10 -

演出時力度標記

IV

- 10 -

【譜例 3-7-20】第四樂章 C 段力度變化

原力度標記

- 13 -

演出時力度標記

- 13 -

研究者於臺灣首演此作的情境為指揮碩士學位音樂會，在展示作曲家於樂譜上記載的內容之餘，更意圖彰顯指揮技巧與個人的音樂性。樂譜中的速度標記除去第四樂章的複點四分音符等於七十二，剩餘的速度標記僅有五十六至六十六的區間；其十個單位的速度變化是細微而難以被聽眾察覺的。研究者選擇將速度的快慢對比加大，並且加入彈性速度的處理；以彰顯指揮詮釋樂曲時可以表現的張力。排練時，研究者多次請合唱團以節奏念誦歌詞的方式，互相確認速度變化；並嘗試以拍型長度的變化做出速度之間的區隔。

研究者以密蘇里州立大學合唱團、九十六合唱團兩個版本的完整錄音為臺灣首演前的參考。在比較錄音時，指揮所選擇的速度是聆聽者最直觀感受的音樂元素。以下表格所記載之速度為該樂章（第四樂章則為段落中）最快、最慢的速度之平均值，不考慮明顯的彈性速度與樂段結尾的漸慢。（表 3-7-3）

【表 3-7-3】樂譜、演出、錄音版本速度比較

樂章	第一樂章	第二樂章	第三樂章	第四樂章	第五樂章	第六樂章
樂譜 速度 標記	四分音符=56	四分音符 =66	四分音符 =58	複點四分音 符=72 四分音符=58 複點四分音 符=72	二分音符=60	
研究者 臺灣 首演	四分音符=36	四分音符 =78	四分音符 =56	複點四分音 符=80 四分音符=48 複點四分音 符=80	二分音符=60	

密蘇里 州立 大學 合唱團	四分音符=74	四分音符 =74	四分音符 =55	複點四分音 符=80 四分音符=74 複點四分音 符=80	二分音符=74
挪威 九十六 合唱團	四分音符=62	四分音符 =65	四分音符 =58	複點四分音 符=66 四分音符=60 複點四分音 符=66	二分音符=64

密蘇里州立大學合唱團的錄音中：第一樂章較快，A、B 兩段速度近乎相同；第二樂章 A 段時以四分音符等於七十四，花費整段的時間漸慢至五十六左右，B 段則近乎維持在七十四前後的速度；第三樂章僅開頭導奏時維持四分音符等於五十五的速度，後續各段落皆使用了樂譜上未標記的彈性速度；第四樂章降低了兩個速度之間的差異，由原曲的十四減少為六個單位；整體的速度則是偏快；第五、六樂章同樣較原樂譜標記快，第六樂章最後的 C 段有顯著的漸慢。全六樂章整體有較快的速度，並且與研究者相同地加入彈性速度；可以聽出大學合唱團年輕的音色得以在流動的線條中舒適地伸展，樂曲中可能的情感表達也透過速度的變化有加強的效果。

對比地，挪威九十六合唱團有委託紐斯泰特創作²⁵的經驗，對於其創作手法不陌生，速度上相對貼近原樂譜內容。第一樂章儘管採取聽覺上較慢的速度，仍然比樂譜標記的快上約六個單位；第二樂章幾乎延續了第一樂章的速度，但稍快於第一樂章；第三樂章的導奏以四分音符約四十六的速度演唱，導奏後則是以原樂譜速度四分音符

²⁵ 紐斯泰特於 2002 年為九十六合唱團創作《十架七言》(*Jesu sieben Worte*, Op.171)，九十六合唱團於 2009 年完整錄製《齊克果的祈禱文》前已有和紐斯泰特合作過的經驗。

為五十八穩定地演唱；第四樂章選擇將兩個速度往中間值靠攏，等於使用六十上下的速度演唱；第五、第六樂章儘管使用了彈性速度，幾乎都在二分音符等於六十至七十的區間內，貼近原曲的標記。全六章接近原速處理時，複雜的和聲內容得以有更多展露色彩的空間；然而在較有節奏、韻律感的樂段，好比第二樂章 B 段女聲重複的音型，便顯得拖沓而難以理解其架構。

較為可惜的是兩個錄音版本聽不出實際演出中樂章之間的留白，研究者於臺灣首演時在第二、第三樂章之間，為了保有和聲張力，選擇不間斷地持續演奏，其餘樂章之間則有較長的休息；依循對於整體調性走勢的瞭解，樂章之間的張力應也是音樂的一部分。綜合兩個完整錄音版本、研究者臺灣首演的經驗，在速度的選擇以外，研究者認為能準確並且忠實地呈現音高內容是演繹紐斯泰特作品的核心。《齊克果的祈禱文》中使用的織度層次清晰，並沒有過度繁複的複音寫作；然而調區中累積出的和聲內容是複雜的，並且在全作的後半（第四、五樂章）有快速變化的音高組織。密蘇里州立大學合唱團的錄音版本偶爾會有參差的音準，相對地九十六合唱團更為精準。密蘇里州立大學合唱團的團員構成和研究者臺灣首演的合唱團員雷同，皆為年齡層較幼、經驗少的歌手；於樂句較長、和聲飽滿而音域高的片段，以彈性速度作為保持合唱團動力的手段；複雜的和聲中在重點和聲上停留也是與合唱團員建立音準的確認點。

討論跨樂章之間的音樂內容，可以推測儘管樂章之間有近似的作曲手法、連接上經過設計；本作缺少跨樂章的動機與主題，這使得六個樂章具有各自成篇的獨立性；儘管祈禱文中出現類似的字彙，在不同樂章當中有可代入多元視角的空間²⁶。對於錄音

²⁶ 好比第四至第六樂章開頭的「天父！」，同樣的詞彙使用不同的音樂素材；第五至第六樂章之間節奏動機雷同，但和聲、織度不同也產生了幾乎難以相互連接的聽感。

版本的討論亦同；錄音是跨越時間的存在，透過指揮、合唱團頃刻之間的詮釋，得到永恆的詮釋觀點；經由過往的錄音，研究者對本作產生更深刻的想像，也建立出了不同於過去的、嶄新的演出版本。





第四章 結論

研究者於 2018 年時參與了世界青年合唱團於中國內蒙古與北京的音樂會巡迴，與恰好下榻在同一個旅社的密蘇里州立大學合唱團交流；該合唱團演唱了紐斯泰特的《齊克果的祈禱文》第六樂章，研究者因而對該作品產生極大的興趣。《齊克果的祈禱文》是一個取材自丹麥神學、哲學家齊克果六篇祈禱文英文譯文譜曲而成的無伴奏混聲合唱組曲，紐斯泰特於 1999 年受挪威獨唱家合唱團委託創作，於隔年的十一月十八日於奧斯陸首演、慶祝該團創立五十週年。

努特·紐斯泰特於 1915 年九月三日出生於挪威奧斯陸一個虔誠的基督教家庭，自幼家庭環境充滿音樂。作曲的興趣約在高中時萌芽，起初的創作即可見民俗元素與格雷果聖歌的使用。1940 年納粹入侵挪威後，紐斯泰特以展現他對基督信仰與民族認同堅守的創作回應危機，作曲風格轉為大量使用挪威元素的民族浪漫主義；1947 年獲得挪威作曲家協會的獎學金前往美國，在當地進修管風琴與作曲，並在科普蘭門下學習。50 年代隨著新古典主義發展，紐斯泰特創作了以舊有形式容納新的和聲語言的作品。1950 年創立致力於詮釋當代音樂的挪威獨唱家合唱團，其作曲成果得以透過自己指揮發表。紐斯泰特在 1970 年至 1985 年間活躍於指揮領域，於奧斯陸大學教授合唱指揮、指揮其大學合唱團，直至 1990 年持續與挪威獨唱家合唱團進行國際巡演。60 年代後的創作為充滿現代技法的實驗風格，以聲響色澤為主要考量創作；1988 年出版的無伴奏合唱曲〈永生巴哈〉，使用巴哈作品編號四百七十八〈來吧，甜美的死亡〉作為素材，透過將合唱團分為五個子團、各自以不同時間單位演唱聖詠曲旋律內容製造嶄新的聲響效果；為無伴奏合唱曲〈高聲呼喊〉後再次被全球合唱群體熱議之作。在七十歲正式退休後，紐斯泰特依然創作不輟，他與荷蘭籍讚美詩作詞家凱恩合作，連續合作關於和平與人權的作品。紐斯泰特最後的作品創作於 2004 年，隨後因視力惡化而停筆。於 2014 年十二月八日辭世、享年九十九歲。

齊克果於 1813 年出生在丹麥哥本哈根，雙親皆是虔誠的基督教信徒，家庭原罪與對神罰的信念深深影響了齊克果的價值觀與性格。齊克果的思想深植於基督信仰，他對信仰的強調也影響了世俗思想；以筆名寫作、間接的表達方式與存在主義的洞見，至今仍在哲學與神學界引起共鳴。《齊克果的祈禱文》中六個樂章，使用齊克果著作《基督教討論》、《札記》、《手稿集》中的六篇祈禱文為文本；並未使用丹麥文，而是在齊克果翻譯名家霍華德·洪與艾德納·洪的翻譯與編纂下為英文歌詞。六篇的祈禱文深刻展現存在主義神學，並帶有內省的態度；在祈禱以外，思考信眾與天父之間的關係。

紐斯泰特於此作品展示了其作曲生涯中的風格集大成，在上述背景脈絡下，以下分別以旋律、織度、和聲三個項目統整《齊克果的祈禱文》全六樂章音樂分析內容。

旋律上具有素歌風格、拱形線條的特色，但在音域設計上則顯得寬闊且極具張力。根據六個樂章的聲部音域統計，每一聲部在各樂章中皆涵蓋最窄八度至最寬十五度的範圍，對於演唱者提出極高的聲樂技巧要求。此外，旋律中頻繁使用增四度音程作為橫向張力的展現手法，這一技法不僅貫穿多個樂章，更於第二樂章 A 段中發展為對增四度音程的轉化與變形，在第五樂章 C 段中則用來呈現語氣的轉折效果。值得注意的是，第二、第三與第五樂章中雖然可見大調五聲音階的短暫素材，卻從未完整構成樂句或持續發展，僅為局部性、不全面的運用，呈現紐斯泰特對調式素材靈活而節制的處理方式。

織度上在可分為八聲部的無伴奏混聲合唱作為基底，每一樂章最常出現的織度為男、女對唱的複音織度，其餘在聽覺感受上較為明確的包括依循音域高低順序模仿進入的複音織度、重複的和聲與節奏進行作為伴奏型、和弦式織度。依循織度反映於記譜上，第二樂章 B 段中出現聲部之間不同的拍號、並以線條省略重複的音型。

和聲上利用調性音階作為樂段的音高組織，微觀的和聲進行則使用延伸和弦、增減和弦、音堆製造色彩豐富的聲響效果。將樂段視為宏觀的和聲進行：第一樂章為 D

大調上的教會終止，第二樂章為 D 大調上的半終止，第三與第六樂章為 D 大調上的正格終止；第四樂章開始在 B 小調、經由 D 小調與大調、調性不明的片段後結束在 G 小調，第五樂章則是調性不明確的框架中有升 C 小調的調區和以 A、G 音為中心音的片段；可以歸納第一、第二、第三、第六為給予六個樂章明確調區的框架，相對的第四、第五樂章則是變化球，試圖在調區之間找到新的變化。整體作品以 D 大調為中心，在個樂章中使用關係調、夾雜非調性/調式色彩的片段。在第二、五、六樂章中使用祈禱文中的文本片段作為節奏/和聲重複的伴奏型。

綜合以上音樂分析內容，以下就速度、旋律、織度、和聲與力度五個項目統整《齊克果的祈禱文》的詮釋與排練建議。

速度的詮釋上因原作速度標示快慢變化級距小，研究者主要透過加大快慢變化級距以誇飾段落與段落之間的對比性；在樂句較長、和聲寫作飽滿而音域高的片段，研究者選擇以彈性速度作為保持合唱團動力的手段，在重點和聲停留並讓旋律演奏至高潮處的路程得以順暢推動。在第二、第三樂章之間，為了保有和聲張力，選擇不間斷地持續演奏下一段；第五樂章則是在調性不明的樂句之間嚴格保持休止符長度，以減輕音樂素材前後的斷裂感。在排練時，研究者多次請合唱團以節奏念誦歌詞的方式，互相確認速度變化；並嘗試以拍型長度的變化做出速度之間的區隔。

旋律的詮釋上，在拱形的線條裡，研究者要求合唱團氣息支持、並且強調重點字的子音與語氣。

織度的詮釋上，因每一樂章最常出現的織度為男、女對唱的複音織度，研究者在排練中時常與合唱團討論男、女對唱之間的主從關係，建立對唱的層次與對比。在依循音域高低順序模仿進入的複音織度中，確保個別聲部進入點的清晰度並強調動機；在重複的和聲與節奏進行作為伴奏型的狀況，確保伴奏聲部與旋律聲部之間的音量平衡；和弦式織度中，則重視低音音準的穩定與所有聲部的音色融合。

和聲的詮釋上，在和聲色彩複雜的片段，研究者於排練階段請合唱團標示自己聲部與根音的關係性；強調作為骨幹的五音、三音同時，認知到其餘和聲音的色彩；在近似複調作法的和聲上，選擇將一個和聲拆成兩個以上的組合確認音準，建立合唱團的內在聽覺。

力度的詮釋上，紐斯泰特在力度變化時不一定會標示終點的力度，這使得在演奏此作時必須自行推敲力度。在音樂性格張力較強的樂段，如第四樂章 A 段與 C 段，持續的、高強度的力度標示，要求合唱團的體力與聲樂技巧；研究者與合唱團共同討論，調整上述片段的力度標記，增加對比性、較弱的力度。

臺灣目前沒有研究者以中文書寫紐斯泰特合唱曲目作為論文主題、研究者於 2024 年十二月十五日的音樂會中臺灣首演《齊克果的祈禱文》全曲；上述兩點為此項研究重要的動機與價值。研究者在研究過程中除了深刻認識紐斯泰特，更在與指導教授、合唱團的排練之中領會如何透過指揮技巧將紐斯泰特的美學呈現給觀眾。考量演奏難度與音樂價值，此作適合中、高程度的室內合唱團演唱；論文中的資訊期望可以提供後續演奏此作的指揮、合唱團作為參考。

參考書目

【外文書目】

Handen, Kåre and Herresthal, Harald. Cry Out and Shout. Oslo: Norsk Musikkforlag, 2015.

Kierkegaard, Søren. The Prayers of Kierkegaard. Edited by Perry D. LeFevre. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

Kierkegaard, Søren. The Essential Kierkegaard. Edited by Howard V. Hong and Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 2023.

Shrock, Dennis. Choral Repertoire. New York: Oxford University Press, 2009.

Slonimsky, Nicolas. Baker's Biographical Dictionary of Musicians 8th Edition. New York: Schirmer Books, 1992.

Strimple, Nick. Choral Music in the Twentieth Century. Portland: Amadeus Press, 2002.

【學術論文】

Clausen, Rene King. "The Evolution of Compositional Style in the Latin Choral Music of Knut Nystedt" D.M.A. diss., University of Illinois Urbana-Champaign, Illinois, 1999. ProQuest Dissertations & Theses Global.

Stallcop, Marvin. "The A Cappella Choral Music of Knut Nystedt: An Analysis of Selected Works and Performance Practices" Ed.D. diss., Arizona State University, Arizona, 1976. ProQuest Dissertations & Theses Global.

Vangerud, James Karl. "Significant Norwegian Choral Music Since World War II: A Study of the Compositional Styles of Knut Nystedt and Egil Hovland" D.M.A. diss., The University of Arizona, Arizona, 1990. ProQuest Dissertations & Theses Global.

【網路資料】

Bach Cantatas Website. "Robert Riefling (Piano)." Accessed August 5, 2025. <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Riefling-Robert.htm>.

Ensemble 96. "Kammerkoret Ensemble 96." Accessed August 5, 2025.

<https://www.ensemble96.no>.

Goodwin, Noël. "Fjeldstad, Øivin." *Grove Music Online*. 2001; Accessed August 5, 2025.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009768>.

Grappa. "Arild Sandvold." Accessed August 5, 2025.

<https://grappa.no/en/artist/arild-sandvold/>.

Herresthal, Harald. "Nystedt, Knut." *Grove Music Online*. 2001; Accessed August 5, 2025.

<https://0-www-oxfordmusiconline-com.opac.lib.ntnu.edu.tw/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020195>.

Lippitt, John and Evans, C. Stephen. "Søren Kierkegaard." *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2023; Accessed August 5, 2025.

<https://plato.stanford.edu/entries/kierkegaard/>

Michelsen, Kari. "Norsk Musikforlag." *Grove Music Online*. 2001; Accessed August 5, 2025.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020082>.

Muthesius, Stefan. "Eclecticism." *Grove Art Online*. 2003; Accessed August 5, 2025.

<https://0-www-oxfordartonline-com.opac.lib.ntnu.edu.tw/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa-9781884446054-e-7000024845>.

Nystedt, Knut. "Knut Nystedt Homepage." Accessed August 5, 2025.

<https://www.knutnystedt.com>

Schola Cantorum. "Schola Cantorum." Accessed August 5, 2025.

<https://www.scholacantorum.no>.

Selvik, Randi M., and Harald Herresthal. "Brustad, Bjarne." *Grove Music Online*. 2001; Accessed August 5, 2025.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004205>.

【樂譜】

Nystedt, Knut. *Prayers of Kierkegaard*. Oslo: Norsk Musikkforlag, 1999.

【影音資料】

Chung, Yi-Hsiu. *Prayers of Kierkegaard by Knut Nystedt*.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/Opou0qnX9B4?si=5EYxsHuRg8AyfuT>

Missouri State University Chorale. *Prayers of Kierkegaard: I*.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

https://youtu.be/VUj9aqsbg_Y?si=vJFFLfbRuCIJv4Mb

Missouri State University Chorale. *Prayers of Kierkegaard: II*.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/TQX4P136o-0?si=0Z8D6zNlamHAK871>

Missouri State University Chorale. *Prayers of Kierkegaard: III*.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/eksBjt2qyA0?si=9xEwFpGISMsnTK3k>

Missouri State University Chorale. *Prayers of Kierkegaard: IV*.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/p79GKLFs68o?si=KwbHaCkQIDuUvXyw>

Missouri State University Chorale. *Prayers of Kierkegaard: V*.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/ift0slXLUeg?si=PFck3SHEFd7DKbMm>

Missouri State University Chorale. *Prayers of Kierkegaard: VI*.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

https://youtu.be/YAWIDYUL_HA?si=Y7P1yHV9LV83jLNu

Øystein Fevang with Ensemble 96. Nystedt: Prayers of Kierkegaard 1.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/HZ7YxDw7ayg?si=-DK75UTOahkvtcSi>

Øystein Fevang with Ensemble 96. Nystedt: Prayers of Kierkegaard 2.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

https://youtu.be/bpIcQbgeW2Y?si=cUiUAY-T4_ZHI dwV

Øystein Fevang with Ensemble 96. Nystedt: Prayers of Kierkegaard 3.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

https://youtu.be/h6jaBsyfOKQ?si=QUgGhsG56p_-bckV

Øystein Fevang with Ensemble 96. Nystedt: Prayers of Kierkegaard 4.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/nRhyz6YMxJw?si=gIVyW1CuPIUq5Daf>

Øystein Fevang with Ensemble 96. Nystedt: Prayers of Kierkegaard 5.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/HWivd4K0ue8?si=QI2d5PCjjvWh-a0N>

Øystein Fevang with Ensemble 96. Nystedt: Prayers of Kierkegaard 6.

Youtube; Accessed April 15, 2025.

<https://youtu.be/ajCPmIzMaf4?si=W0z0rY59Kq3Qc706>

Schola Cantorum. Knut Nystedt Sacred Choral Music. (London: ASV Records, 2007), CD.

Schola Cantorum. Sandvold Nystedt Jennefelt Saeverud. (Oslo: Lindberg Lyd, 1997), CD.