

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

丹·佛瑞斯特《給在世者的安魂曲》之指揮詮釋研究

The Conducting Interpretation of
Dan Forrest's *Requiem for the Living*



曾煒昕

Tseng, Wei-Hsin

指導教授：孫愛光 博士

Advisor: Sun, Aikuang, DMA

中華民國 112 年 7 月

July 2023

誌謝

近年來我持續在教會詩班擔任指揮，幾個年頭的指揮過程中竟不知不覺燃起進一步探索合唱音樂的想法。在這當中，一輩子都在器樂領域打滾的我越加體認到，對於合唱音樂的認識竟是如此短淺，因此心中便起了進入師大音樂系攻讀合唱指揮碩班，鑽研合唱音樂世界的念頭。身為一個合唱音樂的門外漢，就這樣自 2018 年起在師大音樂研究所打滾，探索合唱音樂的世界。

在師大幾乎已度過五年的時間之中，首要感謝的除了那位一路引領我在音樂路上堅持下去的主耶穌基督以外，當然就是我的指導教授孫愛光博士了。研究所的學習的過程當中，孫老師總是像個嚴格卻又慈祥的母親一樣，不厭其煩的對我諄諄教誨與提攜，巴不得我能從他身上多學走一些真本事，日後好在樂界拚搏，貢獻所長。此外，我也藉此向論文口試的兩位評委，廖嘉弘院長以及陳麗芬博士致上最高的謝意。在口考當中，兩位老師提供給我許多寶貴的意見與修正方向，讓我的論文內容能夠更為充實完整。

另外我要感謝的對象，還包括協助我演出《給在世者的安魂曲》的合唱團、樂團與所有的工作人員，其中包括慷慨出借我移動式管風琴於音樂會中使用的士林長老教會鄭彥萍執事。沒有他們的協助，身為指揮的我是全然沒有完成一場演出的可能性。

而最重要須感謝的，則是我親愛的內人。五年在師大打滾的過程中，經常因學業之故將我自己應負責的家務丟給內人處理，因為學業或上課，讓內人經常須自行料理三餐而無法品嚐我親手為他做的菜餚（在家中我是煮夫）。也感謝內人總是包容我，作

為我求學過程中，無論成功或之敗之時最有力的後盾（當然還有更有力的上帝）。就在師大求學的尾聲階段，我再次感謝上帝賞賜的恩典與帶領，也感謝所有求學過程指導我的老師們，以及提供我協助與關懷的所有人。謝謝你們！也將一切榮耀歸給我的阿爸天父。



摘要

本篇論文旨在透過指揮者的角度研究美國當代作曲家丹·佛瑞斯特 (Dan Forrest, 1978-) 於 2013 年初完成的大型合唱—管弦樂作品《給在世者的安魂曲》(*Requiem for the Living*)。丹·佛瑞斯特目前為在國際上逐漸打開知名度的中生代作曲家；作為一位全職作曲家，佛瑞斯特至今已有為數可觀受歡迎的各式音樂作品問世；身為一個基督徒，宗教性作品更是佔了他眾多的創作當中的絕大多數，而《給在世者的安魂曲》便是其中最傑出且受歡迎的代表性作品之一。對此，本文將針對《給在世者的安魂曲》一曲其相關的創作背景、樂章與歌詞安排、樂曲架構，以及樂曲的指揮詮釋等內容進行分析探討。期望透過本文的研究，可將這首藝術性及欣賞價值兼具的傑出當代基督教合唱作品有系統地介紹給廣大合唱音樂與基督教聖樂的愛好者。

關鍵字：丹·佛瑞斯特、給在世者的安魂曲、指揮詮釋

Abstract

This paper aims to examine the large-scale choral-orchestral work *Requiem for the Living*, completed in early 2013 by contemporary American composer Dan Forrest (1978-), through the lens of a conductor. Dan Forrest is a mid-generation composer who is gradually establishing his reputation internationally. As a full-time composer, Forrest has released a considerable number of diverse music works to date, which have been well received. As a Christian, religious pieces make up the vast majority of his numerous creations, among which *Requiem for the Living* is one of the most outstanding and popular representative works. This study will focus on analyzing the creative background, arrangement of movements and lyrics, musical structure, and the conducting interpretation related to *Requiem for the Living*. It is hoped that through this research, this remarkable contemporary Christian choral work, which holds both artistic and appreciative value, can be systematically introduced to a broad base of enthusiasts of choral music and Christian sacred music.

Keywords: Dan Forrest, *Requiem for the Living*, conducting interpretation

目錄

致謝.....	i
摘要.....	iii
Abstract.....	iv
目錄.....	v
表目錄.....	vii
譜目錄.....	viii
圖目錄.....	xi
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與內容.....	3
第三節 研究方法與步驟.....	4
第二章 作曲家生平與樂曲創作背景.....	7
第一節 作曲家生平.....	7
第二節 樂曲創作背景.....	13
第三章 音樂風格與樂曲探究.....	17
第一節 安魂曲簡介.....	17
第二節 歌詞探究.....	23
第三節 版本運用.....	30
第四節 樂曲結構與配器.....	34
第四章 指揮詮釋.....	71
第一節 第一樂章〈進堂曲 - 垂憐曲〉.....	72
第二節 第二樂章〈虛空〉.....	87
第三節 第三樂章〈上帝的羔羊〉.....	107
第四節 第四樂章〈聖哉〉.....	116

第五節 第五樂章〈永恆之光〉	133
第五章 排練與展演回顧.....	141
第一節 音樂會籌備與排練.....	141
第二節 音樂會演出回顧.....	150
第六章 結論.....	153
參考書目.....	156
附錄.....	162



表目錄

【表 2-1-1】丹·佛瑞斯特作品分類一覽.....	10
【表 3-1-1】彌撒曲與安魂曲的結構對照.....	18
【表 3-1-2】安魂曲完整樂段與三大《安魂曲》之段落對照.....	19
【表 3-2-1】一般進堂曲以及垂憐曲，與〈進堂曲－垂憐曲〉之歌詞對照.....	24
【表 3-2-2】〈虛空〉原文與中譯歌詞，以及歌詞出處.....	25
【表 3-2-3】彌撒曲羔羊經、安魂曲羔羊經，以及《給在世者的安魂曲》〈上帝的羔羊〉 歌詞對照.....	26
【表 3-2-4】聖哉經與〈聖哉〉之歌詞對照.....	27
【表 3-2-5】普通安魂曲之領主曲拉丁文歌詞與中文翻譯對照.....	25
【表 3-2-6】〈永恆之光〉原文歌詞與中文翻譯對照.....	26
【表 3-3-1】《給在世者的安魂曲》的三種樂團編制對照.....	31
【表 3-4-1】〈進堂曲－垂憐曲〉樂曲結構表.....	38
【表 3-4-2】〈虛空〉樂曲結構表.....	48
【表 3-4-3】〈上帝的羔羊〉樂曲結構表.....	52
【表 3-4-4】〈聖哉〉樂曲結構表.....	59
【表 3-4-5】〈永恆之光〉樂曲結構表.....	68
【表 5-1-1】表定音樂會排練進度與演出流程.....	145

譜目錄

【譜例 3-4-1】〈進堂曲 – 垂憐曲〉第 3-4 小節：導奏的主題動機.....	34
【譜例 3-4-2】〈進堂曲 – 垂憐曲〉第 27 小節：樂曲所有編制樂器首次同時演奏....	36
【譜例 3-4-3】〈進堂曲 – 垂憐曲〉第 36 小節：A 段主題.....	37
【譜例 3-4-4】〈虛空〉第 1-4 小節：管風琴節奏音型.....	39
【譜例 3-4-5】〈虛空〉第 17-20 小節：管風琴凶險旋律動機.....	40
【譜例 3-4-6】〈虛空〉第 21-22 小節：主題動機.....	41
【譜例 3-4-7】〈虛空〉第 25-28 小節：裝飾性質音型.....	41
【譜例 3-4-8】〈虛空〉第 31-34 小節：配器模式的轉換.....	42
【譜例 3-4-9】〈虛空〉第 54-58 小節：音樂織度改變.....	43
【譜例 3-4-10】〈虛空〉第 79-82 小節：斷奏音型.....	44
【譜例 3-4-11】〈虛空〉第 103-106 小節：合唱的頂點.....	45
【譜例 3-4-12】〈虛空〉第 127-130 小節：織體最為複雜的階段.....	47
【譜例 3-4-13】〈上帝的羔羊〉第 1-6 小節：A 段主題動機.....	50
【譜例 3-4-14】〈上帝的羔羊〉第 37-42 小節：女高音獨唱.....	51
【譜例 3-4-15】〈聖哉〉第 1-4 小節：主題動機與減值的主題動機.....	53
【譜例 3-4-16】譜 3-4-16 〈聖哉〉第 56-65 小節：旋律動機的發散.....	55
【譜例 3-4-17】譜 3-4-17 〈聖哉〉第 104-105 小節：貫穿 C 段的樂團伴奏音形.....	55
【譜例 3-4-18】譜 3-4-18 〈聖哉〉第 114-117 小節：弦樂十六分音符伴奏音型移轉至 管風琴.....	56
【譜例 3-4-19】譜 3-4-19 〈聖哉〉第 162-165 小節：樂曲達到樂章最高潮後，突弱轉 進尾奏.....	58
【譜例 3-4-20】譜 3-4-20 〈永恆之光〉第 1-8 小節：第一樂章導奏旋律動機.....	61
【譜例 3-4-21】譜 3-4-21 〈永恆之光〉第 18-28 小節：無伴奏合唱片段.....	62
【譜例 3-4-22】譜 3-4-22 〈永恆之光〉第 50-56 小節：合唱轉男高音獨唱.....	64

【譜例 3-4-23】譜 3-4- 23 〈永恆之光〉第 89-94 小節：再次借用第一樂章導奏下行音型.....	65
【譜例 3-4-24】譜 3-4- 24 〈永恆之光〉第 110-17 小節：旋律動機素材的再現.....	67
【譜例 4-1-1】〈進堂曲－垂憐曲〉第 1-9 小節：F-E-D 下行旋律動機.....	74
【譜例 4-1-2】〈進堂曲－垂憐曲〉第 19-24 小節：演奏樂器的增加.....	76
【譜例 4-1-3】〈進堂曲－垂憐曲〉第 36-41 小節：音量變化的標示.....	78
【譜例 4-1-4】〈進堂曲－垂憐曲〉第 63-67 小節：新的節奏動機.....	80
【譜例 4-1-5】〈進堂曲－垂憐曲〉第 75-79 小節：F-E-D 下行主題旋律動機轉移至長笛與小提琴.....	81
【譜例 4-1-6】〈進堂曲－垂憐曲〉第 85-89 小節：階梯式下行旋律動機.....	83
【譜例 4-1-7】〈進堂曲－垂憐曲〉第 102-107 小節：小提琴與管風琴的演奏音型....	85
【譜例 4-1-8】〈進堂曲－垂憐曲〉第 118-122 小節：小提琴階梯式十六分音符音型	85
【譜例 4-2-1】〈虛空〉第 1-5 小節：針對重音給予指揮的提示.....	88
【譜例 4-2-2】〈虛空〉第 17-20 小節：凶險旋律音型.....	89
【譜例 4-2-3】〈虛空〉第 21 小節：子音「s」演唱的位置.....	90
【譜例 4-2-4】〈虛空〉第 29-34 小節：定音鼓節奏音型.....	90
【譜例 4-2-5】〈虛空〉第 43-44 小節：強斷奏之演唱要求.....	91
【譜例 4-2-6】〈虛空〉第 43-44 小節：法國號與女高音聲部.....	92
【譜例 4-2-7】〈虛空〉第 54-58 小節：旋律結構的拍分改變.....	93
【譜例 4-2-8】〈虛空〉第 74-78 小節：指揮時須留意法國號的力度變化.....	95
【譜例 4-2-9】〈虛空〉第 97-102 小節：個別聲部力度的變化，以及大提琴的漸強音型.....	97
【譜例 4-2-10】〈虛空〉第 103-108 小節：各聲部陸續轉換樂句.....	99
【譜例 4-2-11】〈虛空〉第 127-130 小節：新加入的旋律動機素材.....	101
【譜例 4-2-12】〈虛空〉第 135-142 小節：合唱聲部以主音結構演唱「慈悲耶穌」旋律動機.....	102

【譜例 4-2-13】〈虛空〉第 162-165 小節：162 小節力度進一步漸強以銜接至 A'a4 段	104
【譜例 4-2-14】〈虛空〉第 163-166 小節：合唱聲部交替問答的句法.....	105
【譜例 4-3-1】〈上帝的羔羊〉第 1-6 小節：於導奏樂段提早出現的主題動機素材..	108
【譜例 4-3-2】〈上帝的羔羊〉第 43-48 小節：不同時間發生的聲部進入點。.....	110
【譜例 4-3-3】〈上帝的羔羊〉第 49-54 小節：52-54 小節的速度變化.....	112
【譜例 4-3-4】〈上帝的羔羊〉第 93-97 小節：分解和弦伴奏音型.....	115
【譜例 4-4-1】〈聖哉〉第 1-4 小節：1-3 小節管風琴彈奏與第一樂章相同的旋律動機， 以及第 4 小節哈伯深空照伴奏模式。.....	119
【譜例 4-4-2】〈聖哉〉第 4-7 小節：鐘琴與豎琴的循環節奏音型，以及指揮正拍對應 位置.....	121
【譜例 4-4-3】〈聖哉〉第 10-13 小節：聖哉主題動機.....	122
【譜例 4-4-4】〈聖哉〉第 46-55 小節：指揮需照顧到每個樂器進入點的提示.....	124
【譜例 4-4-5】〈聖哉〉第 56-65 小節：複音風格的片段.....	125
【譜例 4-4-6】〈聖哉〉第 104-105 小節：貫穿 C 段的節奏音形.....	129
【譜例 4-4-7】〈聖哉〉第 126-129 小節：男聲部新的旋律動機素材.....	131
【譜例 4-5-1】〈永恆之光〉第 13-19 小節：18 小節前的音樂結構發展與速度處理.	135
【譜例 4-5-2】〈永恆之光〉第 20-27 小節：可在演唱音量上稍微被強調的四分音符	136
【譜例 4-5-3】〈永恆之光〉第 53-62 小節：配合男聲獨唱與管風琴演奏樂句的指揮下 拍處.....	138

圖目錄

【圖例 2-1-1】丹·佛瑞斯特於個人網站授權使用之肖像照.....	9
【圖例 4-1-1】一拍的指揮拍型.....	73
【圖例 4-1-2】二拍的指揮拍型.....	79
【圖例 4-4-1】第四樂章的文字敘述.....	117
【圖例 4-4-2】哈伯深空照.....	118
【圖例 4-4-3】第 3 小節劃拍軌跡暫停處.....	120
【圖例 4-4-4】大三拍的指揮拍型.....	122
【圖例 4-4-5】兩拍分割拍的指揮拍型.....	127
【圖例 4-4-6】指揮三拍拍型，於第三拍延長劃拍軌跡暫停處.....	128
【圖例 5-2-1】《給在世者的安魂曲》原定樂團與合唱演出隊形.....	151
【圖例 5-2-2】《給在世者的安魂曲》音樂會實際演出隊形.....	151



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

本論文研究者目前在位於臺北市士林地區之基督教中華循理會忠勇教會擔任詩班¹指揮的工作，該教會屬於中小型規模的社區教會，資源不算太多但卻長年持續投入資源以支持詩班的運作；相較於臺灣其他相似規模教會之現況，若非詩班的規模持續縮減，要不就是禮拜儀式中的音樂敬拜²改變為敬拜讚美³的形式，因此以指揮者目前所屬教會而言實屬不易。舉其中一例，關於詩班獻詩⁴所需要的詩歌本⁵，教會方面每年度皆撥給一定額度的預算予以添購新譜之用，或補助教會所屬會友參加聖樂相關培訓課程之費用等。連年以來研究者陸續為詩班訂購數冊由國際基督教合唱指揮團⁶所出版的歌本，從中研究者有機會接觸到多首由美國作曲家丹·佛瑞斯特 (Dan Forrest, 1978-) 創作的歌曲，並由研究者選用於詩班排練以及禮拜中獻唱；實際指揮詩班演唱多首佛瑞斯特的作品之後，逐漸地感受到他的作品風格獨特的一面，曲風感人肺腑卻又能夠鼓舞人心，和聲的堆疊巧妙卻又平易近人。以至於後來研究者進入國立臺灣師範大學音樂研究所攻讀合唱指揮之後，便將佛瑞斯特的合唱作品作為日後論文撰寫的首要研究選項。《給在世者的安魂曲》(*Requiem for the Living*) 便是佛瑞斯特具代表性的大型管弦樂合唱作品之

¹ 基督教會中，專門於禮拜中獻唱詩歌的合唱團體。於不同的基督教派中對於這樣的團體有不同的稱呼，如聖歌隊等。

² 基督徒在禮拜或聚會當中，透過歌唱或彈奏音樂來頌讚上帝。

³ 「敬拜讚美」一詞，目前被多數基督徒認定為：運用近似「流行音樂」演奏形式與風格的音樂類型於禮拜中用於歌頌、讚美上帝。

⁴ 基督教禮拜儀式進行中，由演唱詩歌的團體負責獻唱的特定儀式程序。

⁵ 教會使用的聖樂合唱樂譜。

⁶ 由新加坡李忠明牧師所領導的基督教聖樂教育推廣團體。

一。它的題材新穎，兼具高度欣賞以及藝術價值，自 2013 年該部作品面世之後旋即受到各界歡迎，至今無論在美國國內或是其他國家已有多次的演出紀錄⁷，可謂佛瑞斯特的成功之作。

直到實際進入到研究作品選定的過程當中，研究者搜尋到佛瑞斯特個人的網站，網站所提供關於佛瑞斯特的資訊相當豐富，主要包含：羅列佛瑞斯特歷年的作品目錄、相關參考影音，以及樂譜訂購連結等資訊。其中《給在世者的安魂曲》便是他創作的幾部大型合唱—管弦樂作品之一。由於創作概念新穎且特殊，在得到指導教授孫愛光博士的認可之後，研究者便著手進行《給在世者的安魂曲》的演出計畫以及後續的論文研究與撰寫程序。研究者計畫透過本研究，全盤性地了解當代作曲家—丹·佛瑞斯特成為一位作曲家的養成過程，以及身為一位作曲家平時如何經營自己的音樂事業，更重要的是了解佛瑞斯特的代表作品《給在世者的安魂曲》其音樂創作上的巧思，他如何藉由音樂來傳達個人的信仰價值，如何成功地運用音樂烘托承載神學意涵的歌詞，如何透過這首樂曲安慰欣賞的聽眾—讓他們得到內心中真正的安息。

⁷ 在 YouTube 上搜尋“*Requiem for the Living*”，其搜尋結果除了包含許多世界各地的演出實況，還包含了演唱教學示範，以及訪談等相關影音資料。

第二節 研究範圍與內容

本篇論文對於作曲家丹·佛瑞斯特《給在世者的安魂曲》一曲的研究，擬將按照以下的規劃進行：本論文之第二章正式進入樂曲研究的階段，第二章第一節將討論的是作曲家丹·佛瑞斯特的生平概述，主要包含音樂學習歷程以及信仰對他作曲方面的影響；第二節則將檢視佛瑞斯特《給在世者的安魂曲》的創作歷程。第三章的討論則是聚焦於《給在世者的安魂曲》音樂的相關議題；本章第一節的部分將探討安魂曲此一具代表性的合唱音樂創作體裁，並比較一般的安魂曲與佛瑞斯特的安魂曲的差異之處。第二節將探討樂曲之歌詞相關議題，包括傳統安魂曲歌詞與《給在世者的安魂曲》的歌詞差異之處、歌詞的翻譯，以及歌詞之語言選用等。而在本節的參考資料的主要來源，則為李振邦神父著名的著作《教會音樂》一書。第三節，則將說明本論文何以將研究焦點擺在《給在世者的安魂曲》之室內樂版本之上。進入第四節將分析《給在世者的安魂曲》的音樂結構與配器手法等議題，這個部分的主要分析參考依據來自兩本重要的中西文著作，分別是吳祖強的《曲式作品與分析》，另一本則是華勒斯·貝瑞 (Wallace Berry) 所著之《樂曲形式》 (*Form in Music*) 一書。第四章則將進入關於《給在世者的安魂曲》指揮技巧與詮釋的論述，在本章之中將依序按樂曲的五個樂章依序，逐一探究之，主要參考依循的資料則是馬克思·魯道夫 (Max Rudolf) 重要的指揮教學著作《指揮的文法》 (*The Grammar of Conducting*)。第五章將進行研究者於 2020 年，自 3 月開始直到 7 月演出期間關於《給在世者的安魂曲》音樂會的排練展演

回顧。最後整篇論文的歸納總結將會在第六章結論中完成。

第三節 研究方法與步驟

本文研究的標的為丹·佛瑞斯特的《給在世者的安魂曲》，有關其研究之步驟與方法如下所述。由於國立臺灣師範大學音樂系碩士班指揮組對於學生舉辦畢業音樂會與進行論文撰寫的程序，為「先辦理音樂會，而隨後才進行論文撰寫」，因此研究者首先便與指導教授商討研擬適合作為音樂會演出的候選曲目清單。經檢視候選曲目的體裁、規模、風格與年代後，擇定丹·佛瑞斯特的《給在世者的安魂曲》作為研究者畢業音樂會的主要演出曲目以及論文撰寫的核心內容。演出曲目一經確定了之後，研究者便開始探詢《給在世者的安魂曲》一曲之樂譜的租借或購買管道。當時是透過美國 Hinshaw 出版公司的網站成功訂購到該曲的樂譜，收到樂譜的同時也已隨進入音樂會的籌辦過程。音樂會籌辦過程則包括了諸如排練與演出場地租借、合唱與樂團團員之籌組、排練、樂器借用、文宣，以致最終的登臺演出等程序。

進入論文研究撰寫的階段則區分為前後兩階段，第一為資料蒐集階段。研究者首先將樂譜製作成圖檔，為後續論文譜例製作之需。資料閱讀之論文、期刊、雜誌與圖書等則主要透過師大圖書館借閱，加上部分研究者個人之音樂相關藏書。由於《給在世者的安魂曲》為當代的基督教合唱作品，因此研究者亦透過網路搜尋相關的文字與影音資料，並且藉由電子郵件與作曲家取得聯繫，以其得到研究過程中所產生問題的解答。接下來則為論文實際撰寫階段；論文撰寫過程當

中由研究者針對資料的閱讀進而統整歸納做為開端，研究者藉由與指導教授的面談研擬並修正寫作方向，另外更重要的是從指揮者的角度對於《給在世者的安魂曲》樂曲進行解析，最終才獲得研究之成果之產出。





第二章 作曲家生平與樂曲創作背景

第一節 作曲家生平

創作《給在世者的安魂曲》的美國作曲家丹·佛瑞斯特 (Dan Forrest) 1978 年出生於美國紐約州的埃爾邁拉市⁸。集作曲、鋼琴演奏以及音樂教育多重音樂相關身份於一身的丹·佛瑞斯特擁有堪薩斯大學作曲博士學位⁹，目前於美國萊德大學 (Rider University) 擔任客座教授¹⁰。佛瑞斯特亦擁有自己經營的音樂公司：丹·佛瑞斯特的音樂 (The Music of Dan Forrest)，而且他同時是貝肯霍斯特出版社 (Beckenhorst Press, Inc.) 的副總裁兼編輯。目前佛瑞斯特也在他教會做禮拜的母會—南卡羅來納州格林維爾 (Greenville) 的米切爾路長老教會 (Mitchell Road Presbyterian Church) 擔任常駐藝術家。身為一位成功的音樂家，他的姓名已被收錄在美國名人錄 (Who's Who in America) 之中¹¹。

一、音樂學習歷程

佛瑞斯特音樂學習過程中，母親扮演了關鍵性的角色；據佛瑞斯特於 2011 年的一段訪談¹²，當他年紀還很小的時候母親就會透過彈奏一些小品給他聆聽，教他懂得區分大小調的差別。直到小學四年級的時候佛瑞斯特才在喬安·斯奈德

⁸ Wendy McKee, "Choral Conversations: Dan Forrest," *Cued In*, last modified February 26, 2021, accessed March 6, 2022, <https://blogs.jwpepper.com/choral-conversations-dan-forrest/>.

⁹ Ibid.

¹⁰ "Dan Forrest," *Rider University*, last modified June 25, 2020, accessed March 6, 2022, <https://www.rider.edu/about/faculty-staff-directory/dan-forrest>.

萊德大學是一所位在美國紐澤西州的私立大學，知名的西敏合唱學院 (Westminster Choir College) 即為該大學所屬的學院之一。

¹¹ McKee.

¹² Ibid.

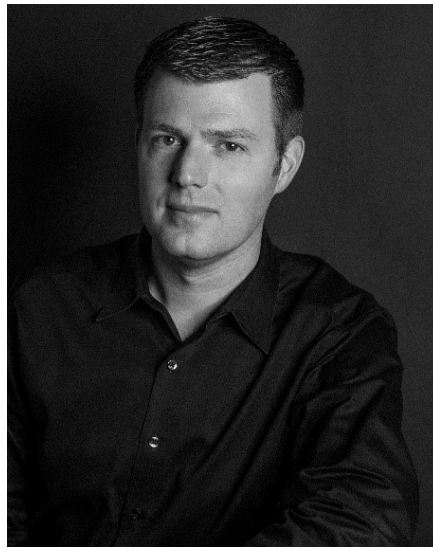
(Joanne Snyder) 的指導下正式開始學習音樂以及鋼琴彈奏，不過他進步得很快，因此六年級的時候就能夠在教會擔任司琴的工作。佛瑞斯特大學以及碩士的求學時光都在巴伯瓊斯大學度過，兩個求學階段他都是主修鋼琴演奏。雖然佛瑞斯特拿到鋼琴演奏的碩士學位，不過當他碩士課程修完一半時，卻開始對於演奏鋼琴感到厭倦；一方面鋼琴演奏的環境極為競爭，另一方面鋼琴演奏方面需要音樂家付出極大的努力在彈奏過程中延續音量並形塑旋律線條。據佛瑞斯特所言，當時已「完全迷上合唱音樂作品的錄音」¹³的他更意識到合唱在音樂表現上能做到的相較於鋼琴事實上更為豐富：「鋼琴的聲音在琴鍵被敲擊過後就衰減消失了」¹⁴；反而是合唱音樂，它不需要藉著像在鋼琴上不斷重複演奏同一個音或是運用顫音技術，就能夠表現出真正的「長音」。這也成為佛瑞斯特從鋼琴演奏過渡到專注作曲的心境轉變的關鍵因素，他作了以下表示：「我已完成了些鋼琴的改編以及全新音樂創作；然而當我對合唱團感到興奮之時，我才感到是真正開始作曲了。¹⁵」由於就讀碩士期間佛瑞斯特對音樂學習的興趣與注意力已轉往作曲領域，故取得碩士學位之後他便轉往堪薩斯大學接受詹姆斯·巴恩斯 (James Barnes) 教授的指導，攻讀作曲博士學位。而佛瑞斯特在攻讀博士學位前，則曾先後跟隨瓊·平克斯頓 (Joan Pinkston) 和德懷特·古斯塔夫森(Dwight Gustafson)兩位老師學習作曲。

¹³ Wendy McKee, “Choral Conversations: Dan Forrest,” *Cued In*, last modified February 26, 2021, accessed March 6, 2022, <https://blogs.jwpepper.com/choral-conversations-dan-forrest/>.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

【圖例 2-1- 1】丹·佛瑞斯特於個人網站授權使用之肖像照¹⁶。



二、經營有成的作曲生涯

佛瑞斯特從小學六年級的時候開始嘗試作曲，2015 年他接受美國 WWFM 電台節目〈聽來像是合唱〉(Sounds Choral) 訪談¹⁷時表示；大學期間雖然主修鋼琴演奏但這時他已累積了不少的改編樂曲，接著在就讀碩士期間他的合唱創作首次被出版發行。至今佛瑞斯特已累積了為數可觀的音樂作品，創作類型的範疇包括短篇合唱作品、合唱與管弦樂大型作品、獨唱聲樂作品、鋼琴獨奏作品、管風琴作品、管樂團作品、室內樂團，以及分別給小提琴與長號的兩首奏鳴曲；音樂風格則是基督教聖樂與世俗音樂兼有之。據他自己敘述則是「橫跨廣泛音樂類型的

¹⁶ Dan Forrest, “Biography,” *The Music of Dan Forrest*, accessed November 5, 2022, <https://danforrest.com/bio/>.

¹⁷ Dan Forrest, interview by Sounds Choral, *WWFM Classical Network*, November 22, 2015, SoundCloud, audio, 23:10, accessed October 16, 2022, https://soundcloud.com/danforrestmusic/wwfm-sounds-choral-interview-dan-forrest-nov-22-2015?utm_source=danforrest.com&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fdanforrestmusic%252Fwwfm-sounds-choral-interview-dan-forrest-nov-22-2015.

光譜¹⁸」，且照顧到不同程度演唱（奏）者的需求如「給教堂或社區合唱團更易於親近的曲目¹⁹」。佛瑞斯特的音樂作品都在他「丹·佛瑞斯特的音樂」網站上展示，他的幾首大型作品皆附有供網友參考欣賞的演出實況影片。而他的音樂會合唱作品以及教會合唱作品主要透過貝肯霍斯特出版社發行銷售，並且欣蕭音樂(Hinshaw Music)也是佛瑞斯特作品的另一主要發行管道，其他還包括十多家合作出版商。

【表 2-1-1】丹·佛瑞斯特作品分類一覽

類別	數量	備註
大型合唱—管弦樂作品	4	1. 《生命的氣息》(<i>The Breath of Life</i>) 2. 《光》(<i>Lux</i>) 3. 《向神歡呼》(<i>Jubilate Deo</i>) 4. 《給在世者的安魂曲》
合唱作品	222	其中 39 首作品分別有多個不同聲部配置或伴奏形式的版本
器樂	111	管樂隊 4 首 管風琴獨奏 1 冊共 8 首 鋼琴獨奏 11 冊共 96 首 小提琴奏鳴曲 1 首 長號奏鳴曲 1 首 弦樂團 1 首
聲樂	10	改編自作曲家最受歡迎的教會合唱音樂曲目
各式作品共計 347 首²⁰		

佛瑞斯特的合唱音樂創作目前在上世界上已享有極高的聲譽，並獲得許多的獎項與榮譽，其中主要的有美國作曲家、作家和發行商協會頒發的莫頓·古爾德年

¹⁸ Dan Forrest, "Biography," *The Music of Dan Forrest*, accessed November 5, 2022, <https://danforrest.com/bio/>.

¹⁹ Ibid.

²⁰ 資料時間截至 2023 年 5 月。

輕作曲家獎 (ASCAP²¹ Morton Gould Young Composer's Award)、美國合唱指揮協會頒發的雷蒙·布洛克獎 (ACDA²² Raymond Brock Award)，以及路德教會音樂家協會拉貝大獎 (ALCM²³ Raabe Prize)，且佛瑞斯特亦曾贏得唐納·辛克萊·蘇德蘭留本基金作曲比賽²⁴ (Donald Sinclair Sutherland Endowment Fund Competition) 的獎項。除了前述獲獎紀錄之外，佛瑞斯特的音樂創作已被數個專業合唱團錄製發行，如天使之火聲樂合奏團 (Seraphic Fire) 以及聲音八無伴奏合唱團 (VOCES8)²⁵ 等。此外，佛瑞斯特的音樂也已曾於英國 BBC 逍遙音樂節 (BBC Proms) 的系列節目、美國紐約卡內基音樂廳 (Carnegie Hall)、美國華盛頓特區甘迺迪中心 (Lincoln Center)，以及日本大阪住友生活泉音樂廳等世界知名音樂演出活動或場館登台演出²⁶。而在佛瑞斯特眾多音樂創作之中，基督教聖樂占了他作品數量的大宗，或許可以從他在個人網站上羅列的信仰宣告²⁷一窺其端倪：

- (一)、我們所遇到的任何美善的事物都來自上帝，透過祂，最終也歸於祂。無論在哪裡的美，都是上帝的美。
- (二)、我們的世界原本被設計成一個美善的地方，但卻被罪孽毀壞，並繼續與邪惡征戰。但總有一天，上帝會重新導正這些；於此同時，美麗和善良還存有一線生機——它們仍然光芒閃耀，指引我們走向事情應有的樣子。
- (三)、無論我有任何美的創造力，都是上帝的恩賜。所以我會盡我所能創作最美的音樂，並不是因為我將音樂創作視為終極目標，而是因為我想將自己

²¹ ASCAP，全銜為 American Society of Composers, Authors and Publishers。

²² ACDA，全銜為 American Choral Directors Association。

²³ ALCM，全銜為 Association of Lutheran Church Musicians。

²⁴ Bradley Hills Presbyterian Church, "Sutherland Music Endowment," *Bradley Hills Presbyterian Church*, accessed November 23, 2022, <https://www.bradleyhillchurch.org/sutherland-music-endowment/>.

²⁵ Dan Forrest, "Biography," *The Music of Dan Forrest*, accessed November 5, 2022, <https://danforrest.com/bio/>.

²⁶ Ibid.

²⁷ Dan Forrest, "What I Believe," *The Music of Dan Forrest*, accessed November 7, 2022, <https://danforrest.com/what-i-believe/>.

的天賦發揮到極致，進而達到真正的終極目標：榮耀上帝。這樣的精神同樣適用於我的「世俗音樂」創作和「宗教音樂」創作，我的音樂會創作曲目和教堂音樂作品。

(四)、耶穌基督是主，榮耀歸於父神。「祂必興旺，我必衰微²⁸。」

由此我們可得知基督教信仰對於佛瑞斯特的重要性。何以作曲家如此表現他對於基督教信仰的虔誠態度，則是源自於他父母親對於基督教信仰的堅定持守，讓佛瑞斯特從小就在教會的環境中成長。更加難能可貴的是，有別於一般基督徒作曲家，佛瑞斯特明確地向大眾揭示他的基督徒身分，同時更勇於分享他個人的信仰價值觀點²⁹。顯然這樣的信仰成為佛瑞斯特音樂創作靈感的最大來源與推力，而這也是他回應上帝呼召的具體行動：透過音樂助人、造就大眾³⁰。



三、作育英才提攜後進

作為一位音樂教育家，佛瑞斯特目前透過擔任美國合唱指揮協會作曲倡議委員會³¹主席的機會，花費極為可觀的時間在指導並支持其他的作曲家。他也持續在年度舉辦的約翰內斯貝克基金會合唱作曲家研討會與獎學金 (John Ness Beck Foundation Choral Composer's Workshop and Scholarships) 活動中，擔任監督以及

²⁸ 《聖經》新約〈約翰福音〉三章三十節。

²⁹ 佛瑞斯特如此的態度展現，在當今美國社會上普遍充斥著「政治正確」的氛圍之下，民眾在公開場合大多避談個人信仰等議題的情況相比，顯得與眾不同。

³⁰ Dan Forrest, interview by Sounds Choral, *WWFM Classical Network*, November 22, 2015, SoundCloud, audio, 23:10, accessed October 16, 2022, https://soundcloud.com/danforrestmusic/wwfm-sounds-choral-interview-dan-forrest-nov-22-2015?utm_source=danforrest.com&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fdanforrestmusic%252Fwwfm-sounds-choral-interview-dan-forrest-nov-22-2015.

³¹ ACDA Composition Initiatives Committee

教學的角色。佛瑞斯特經常受邀在美國全國性以及地區性的作曲比賽中擔任評審，而他平時的行程表更是在五花八門、玲瓏滿目的工作項目中塞滿，如：作曲委託創作、工作坊分享、錄音活動、擔任伴奏、介紹展示他的音樂創作，以及作曲與音樂理論的教學。除此之外，他也在多個大學、教會、社區、專業樂團擔任駐團音樂家。2013 年之前佛瑞斯特則曾在他母校—巴伯瓊斯大學 (Bob Jones University) 執教，擔任理論作曲系的主任³²。

第二節 樂曲創作背景

《給在世者的安魂曲》是由美國北卡羅萊納州山核桃合唱協會 (Hickory Choral Society) 為了慶祝該協會設立 35 周年而委託作曲家丹·佛瑞斯特的創作，寫作歷程為 2012 年至 2013 年，前後約十六個月的時間³³。這並非山核桃合唱協會與佛瑞斯特之間第一次的合作，佛瑞斯特於 2011 年完成的《在天國裡》(*In Paradisum*) 就是來自山核桃合唱協會的第一份委託案，而該協會對佛瑞斯特的作品風格留下深刻的印象³⁴。因此當協會為了籌備 35 周年慶祝演出時，即再度向佛瑞斯特提出新的委託案。佛瑞斯特表示山核桃合唱協會的這份新的委託，對於

³² Dan Forrest, interview by Sounds Choral, *WWFM Classical Network*, November 22, 2015, SoundCloud, audio, 23:10, accessed October 16, 2022, https://soundcloud.com/danforrestmusic/wwfm-sounds-choral-interview-dan-forrest-nov-22-2015?utm_source=danforrest.com&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fdanforrestmusic%252Fwwfm-sounds-choral-interview-dan-forrest-nov-22-2015.

³³ “Dan Forrest - Requiem for the Living - YouTube,” n.d., accessed May 13, 2022, video, <https://www.youtube.com/watch?v=OLUcL88g40E>.

³⁴ Lindsey Laneé Cope, “*The Power of Three in Dan Forrest’s Requiem for the Living*.” M.Mus. Thesis, (Knoxville, The University of Tennessee, 2015) 3.

作曲家並沒有給予任何在創作題材、型式、結構上的限制，唯一的要求僅為「大型的合唱—管弦樂規模」³⁵。對此佛瑞斯特說道：「這像是作曲家的夢想成真³⁶」。

隨之而來問題就是作曲題材方向的選定，相較於一般三到四分鐘長度的教會短詩歌，受限於篇幅之故作曲家在創作時對於素材的運用必須有所取捨。反觀來自山核桃合唱協會的委託案，篇幅與規模上沒有任何的限制，自然讓作曲家享有更多空間能夠為音樂帶入更多的想法。換句話說，除了創作所帶來的收入之外，佛瑞斯特坦言，更重要的是他能夠不受限、天馬行空的進行音樂創作³⁷，佛瑞斯特坦言。接著關於樂曲主題的方面，佛瑞斯特認為安魂曲此一題材還有繼續發展的空間，縱使歷史的洪流之中已有許多作曲家譜寫出偉大的安魂曲，但佛瑞斯特認為自己依然能夠針對安魂曲這樣的音樂形式帶出些新意。再加上，在作曲家心底持續有個聲音敦促他自己要創作一首安魂曲，這並不是因為他實際失去了任何的親朋好友，僅僅就只是他被安魂曲這樣的藝術形式所吸引。而將樂曲名稱訂為「給在世者的安魂曲」，則能夠讓本作品別出心裁，於眾多安魂曲的行列之中脫穎而出。而其背後的理由，是因為作曲家認為與其創作一首安魂曲當作為亡者的禱告，不如創作一首為活著的人們祈禱的安魂曲，透過樂曲「描述他們自己在面對痛苦和悲傷的掙扎³⁸」；也藉著這樣的安魂曲「帶領人們度過這世界上那悲傷和

³⁵ “Dan Forrest - Requiem for the Living - YouTube,” n.d., accessed May 13, 2022, video, <https://www.youtube.com/watch?v=OLUcL88g40E>.

³⁶ Ibid.

³⁷ “Dan Forrest - Requiem for the Living - YouTube,” n.d., accessed May 13, 2022, video, <https://www.youtube.com/watch?v=OLUcL88g40E>.

³⁸ Dan Forrest, “Requiem for the Living,” *The Music of Dan Forrest*, accessed February 13, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

痛苦的旅程，尋求耶穌基督的救贖³⁹」；最終，期待能讓那些聽到音樂的人獲得內心的平靜安息。這樣的題材構思歷程，顯示了基督教信仰對作曲家的深刻影響，更反映了作曲家具體回應上帝呼召⁴⁰的態度與方式。

如前面所述，創作《給在世者的安魂曲》一曲前後約莫花費了佛瑞斯特十六個月的時間。一開始的前兩個月當中，作曲家事實上處於題材、樂思，與架構上的蒐集與整合的過程中。接著的八個月才正式進入實際的樂曲創作階段。對此作曲家提到：「我的大部分精力都花在拋棄那些糟糕的、平庸的、陳詞濫調的、像樣的、甚至『相當不錯』的想法上，希望只使用真正受到啟發的點子⁴¹。」畢竟作曲家期望透過他埋首的音樂創作，同時為演奏家以及聽眾帶來衝擊，在他們的心中留下深刻而長遠的印象⁴²。創作進度到了最後的六個月裡，除了樂譜的校正、修改，與製作等編輯工作之外，作曲家還將樂曲的樂團伴奏部分改寫成一共三種不同編制規模的版本，分別是室內樂版、擴大室內樂版，以及完整管弦樂團的版本。《給在世者的安魂曲》於2013年3月24日，由唐·科爾曼 (Don Coleman) 指揮山核桃合唱協會在美國北卡羅萊納州山核桃市的第一浸信會 (First Baptist Church) 舉行世界首演；音樂會演出後，北卡羅萊納州的樂評家約翰·蘭伯特 (John W. Lambert) 表示：「佛瑞斯特的安魂曲具有『充滿活力的節奏、非常

³⁹ “Dan Forrest - Requiem for the Living - YouTube,” n.d., accessed May 13, 2022, video, <https://www.youtube.com/watch?v=OLUcL88g40E>.)

⁴⁰ “Dan Forrest - The Inside Voice - YouTube,” n.d., accessed November 25, 2022, video, <https://www.youtube.com/watch?v=RmWBTcCCWCE>. Youtube Dan Forrest - The Inside Voice

⁴¹ Dan Forrest, “Requiem for the Living,” *The Music of Dan Forrest*, accessed February 13, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

⁴² Ibid.

強烈的推進感和一種——讓聽眾持續關注著正在展開的奇蹟之必然性⁴³。』』他並且指出：「這首曲子是他所聽過的『最美麗且最動人的』安魂曲之一，作品『以溫暖、平靜、光輝和舒適的方式去擁抱它的聽眾⁴⁴。』』《給在世者的安魂曲》成功首演發表之後，山核桃合唱協會隨即於翌年（2014）1月19日將該曲移師到紐約卡內基音樂廳進行第二次的演出⁴⁵。目前《給在世者的安魂曲》的總、分譜與合唱樂譜等各式樂譜是由欣蕭音樂公司負責出版發行⁴⁶，提供該曲相關樂譜的販售以及租用等服務。



⁴³ Lindsey Laneé' Cope, "The Power of Three in Dan Forrest's Requiem for the Living." M.Mus. Thesis, (Knoxville, The University of Tennessee, 2015) 4

⁴⁴ Lindsey Laneé' Cope, "The Power of Three in Dan Forrest's Requiem for the Living." M.Mus. Thesis, (Knoxville, The University of Tennessee, 2015) 4

⁴⁵ "Requiem for the Living," Facebook, accessed March 8, 2022, <https://www.facebook.com/page/283147498363/search/?q=requiem%20for%20the%20living>.

⁴⁶ Hinshaw Music, accessed November 25, 2022, <https://www.hinshawmusic.com/?s=Requiem%2BFor%2BThe%2BLiving>.

第三章 音樂風格與樂曲探究

第一節 安魂曲簡介

作曲家佛瑞斯特的這首《給在世者的安魂曲》是為了活著的人們所創作，用以「描述他們自己面對痛苦和悲傷的搏鬥」。然而就如作曲家所言：「傳統上安魂曲是為死者祈禱的彌撒曲⁴⁷」。在此佛瑞斯特所指的，按李振邦神父《教會音樂》的說法實際上就是天主教會的「安魂彌撒曲⁴⁸」，一般被簡稱之為安魂曲。在音樂歷史的長河之中，不可忽視的是安魂曲這樣的音樂形式絕對佔有一席之地。雖然身為基督徒的佛瑞斯特所創作的《給在世者的安魂曲》並不會劃歸為一首屬於天主教會的安魂曲⁴⁹，然而無論其音樂的形式、歌詞，以及音樂的內涵等皆受到傳統上安魂曲的影響。故確實有其必要略為探究安魂曲的內涵，進而研究佛瑞斯特的作品與傳統上安魂曲的異同之處。

安魂曲出現在音樂歷史上的年代大約在西元十世紀左右⁵⁰，它是屬於天主教會聖樂 (Sacred Music) 體系裡正式禮儀音樂 (Liturgical Music) 之一。這樣的音樂形式天主教會彌撒禮儀中，主要為了追悼紀念亡者之用。一部完整的安魂曲通常包含了十二個段落⁵¹，分別是：進堂曲 (Introitus)、垂憐曲 (Kyrie)、階台經

⁴⁷ Dan Forrest, "Requiem for the Living," *The Music of Dan Forrest*, accessed February 13, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

⁴⁸ 李振邦，《教會音樂》（台北：世界文物出版社，2002），18。

⁴⁹ 同上，21。

佛瑞斯特的《給在世者的安魂曲》雖然有「安魂曲」一詞，但在此不會被視為正式的天主教禮儀音樂，而僅能以廣義宗教音樂視之，理由主要端看作曲家作曲的主要初衷或目的為何。以佛瑞斯特的作品為例，它是一首受到山核桃合唱團為了音樂會演出的委託創作，因此應將之視為一首音樂會裡呈現的廣義宗教音樂。

⁵⁰ 李振邦，65。

⁵¹ 同上，65-74。

(Graduale)、連唱曲 (Tractus)、末日經 (Dies irae)、奉獻曲 (Offertorium)、歡呼歌⁵² (Sanctus)、慈悲耶穌 (Pie Jesu Domine)、羔羊讚 (Afnus Dei)、領主曲 (Communio)、安所經 (Exsequiae)，以及告別曲 (Valedictio) 等段落。相較於一般的彌撒曲，光榮頌 (Gloria) 以及信經 (Credo) 兩部分並不存在安魂曲的結構當中 (參閱【表 3-1-1】)，其最主要的原因是其音樂的情緒風格以及歌詞意涵並不適宜用在肅穆哀戚的亡者追悼場合裡頌唱⁵³。

【表 3-1-1】彌撒曲與安魂曲的結構對照

彌撒曲 ⁵⁴	安魂曲 ⁵⁵
1. 進堂曲 (Introitus)	1. 進堂曲 (Introitus)
2. 垂憐曲 (Kyrie)	2. 垂憐曲 (Kyrie)
3. 光榮頌 (Gloria)	
4. 階台經 (Graduale)	3. 階台經 (Graduale)
5. 歡讚曲 ⁵⁶ (Alleluia)	4. 連唱曲 (Tractus)
6. 信經 (Credo)	5. 末日經 (Dies irae)
7. 奉獻曲 (Offertorium)	6. 奉獻曲 (Offertorium)
8. 歡呼歌 (Sanctus)	7. 歡呼歌 (Sanctus)
	8. 慈悲耶穌 (Pie Jesu Domine)
9. 羔羊讚 (Afnus Dei)	9. 羔羊讚 (Afnus Dei)
10. 領主曲 (Communio)	10. 領主曲 (Communio)
	11. 安所經 (Exsequiae)
	12. 告別曲 (Valedictio)

註：斜體字為互為差異之段落。

⁵² 對於“Sanctus”一字的翻譯，研究者較傾向將之翻成「聖哉經」或「聖哉」。在安魂曲之中考量到樂曲其創作與演奏之場合，若使用「歡呼歌」一詞反顯突兀之感。

⁵³ 李振邦，《教會音樂》(台北：世界文物出版社，2002)，65。

⁵⁴ 同上，25。

⁵⁵ 同上，65-74。

⁵⁶ 又稱「哈利路亞」或「哈雷路亞」。

雖然一共多達十二個段落，然而歷史上也少有作曲家為十二個段落寫作安魂曲；以世界三大安魂曲為例，莫札特 (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 在他的《安魂曲》共創作了八個段落；威爾第 (Giuseppe Verdi, 1813-1901) 則用了七個大段落完成他的《安魂曲》巨作；法國作曲家佛瑞 (Gabriel Fauré, 1845-1942) 的安魂曲則是包含了七大段 (參閱【表 3-1-2】)。

【表 3-1-2】安魂曲完整樂段與三大《安魂曲》之段落對照

安魂曲 完整段落	莫札特 《安魂曲》	威爾第 《安魂曲》	佛瑞 《安魂曲》	佛瑞斯特 《給在世者的安魂曲》
1. 進堂曲 (Introitus)	1. 〈進堂曲〉 (Introitus)	1. 〈安魂經〉 (Requiem)	1. 〈進堂與垂憐 曲〉 (Introit et Kyrie)	1. 〈進堂曲-垂憐 曲〉 (Introit – Kyrie)
2. 垂憐曲 (Kyrie)	2. 〈垂憐曲〉 (Kyrie)			
3. 階台經 (Graduale)				
4. 連唱曲 (Tractus)				
5. 末日經 (Dies irae)	3. 〈繼抒詠〉 (Sequentia)	2. 〈末日經〉 (Dies irae)		
6. 奉獻曲 (Offertorium)	4. 〈奉獻曲〉 (Offertorium)	3. 〈奉獻曲〉 (Offertorium)	2. 〈奉獻曲〉 (Offertoire)	
7. 歡呼歌 (Sanctus)	5. 〈歡呼歌〉 (Sanctus)	4. 〈歡呼歌〉 (Sanctus)	3. 〈歡呼歌〉 (Sanctus)	4. 〈聖哉〉 (Sanctus)
	6. 〈降福經〉 (Benedictus)			
8. 慈悲耶穌 (Pie Jesu Domine)			4. 〈慈悲耶穌〉 (Pie Jesu)	
9. 羔羊讚 (Agnus Dei)	7. 〈羔羊讚〉 (Agnus Dei)	5. 〈羔羊讚〉 (Agnus Dei)	5. 〈羔羊讚〉 (Agnus Dei)	3. 〈上帝的羔 羊〉 (Agnus Dei)
10. 領主曲 (Communio)	8. 〈領主曲〉 (Communio)	6. 〈永恆之光〉 (Lux Aeterna)		5. 〈永恆之光〉 (Lux Aeterna)

11. 安所經 (Exsequiae)		7. 〈救主頌〉 (Libera Me)	6. 〈救主頌〉 (Libera me)	
12. 告別曲 (Valedictio)			7. 〈在天國裡〉 (In Paradisum)	
其他樂章				2. 〈虛空〉 (Vanitas Vanitatum)

由上表可得知，實際進行安魂曲創作時，作曲家能夠按個人自己的實際需求選擇想要在音樂上著墨的樂段；除了作曲家得以任意選擇欲創作的安魂曲樂章，甚至在樂章結構方面，作曲家亦能夠隨個人對於音樂演出效果之需求，隨本心酌定的透過合併或分割⁵⁷的手法對樂章予以擴展或縮減。

佛瑞斯特的《給在世者的安魂曲》最特別之處就在於樂曲的創作並不用於亡者的追悼，而卻用在為存活於世間的人們祈禱之用；它是用於音樂會演出的廣義宗教音樂，而不是供天主教正式禮儀彌撒進行中使用的儀式音樂。而關於作曲家對於《給在世者的安魂曲》各個段落的擇定，研究者推斷因該曲⁵⁸篇幅較短於莫札特約莫五十分鐘以及威爾第將近九十分鐘的篇幅，在樂段安排上創作五個樂章應屬合理。而這五個樂章分別是〈進堂曲-垂憐曲〉(Introit – Kyrie)、〈虛空〉(Vanitas Vanitatum)、〈上帝的羔羊⁵⁹〉(Agnus Dei)、〈聖哉〉(Sanctus)，以及〈永恆之光〉(Lux Aeterna) 等；五個樂章裡有四個樂章的標題作曲家採用了歷史上知名

⁵⁷ 石淑琴，〈安魂曲〉，《議藝份子》，200012，125。

早在西元十七世紀作曲家海因里希·比貝爾 (Heinrich Ignaz Franz Biber, 1644-1704) 便已在他《安魂曲》中的進堂曲與垂憐曲合併為一個樂章。

⁵⁸ 佛瑞斯特於樂譜上的提示為四十分鐘；演奏時間略長於佛瑞《安魂曲》。

⁵⁹ 研究者將 Agnus Dei 翻譯為「上帝的羔羊」而非一般的「羔羊經」，主要為了讓非基督徒聽眾能夠了解「羔羊」一詞的基督教神學意涵。

作曲家在安魂曲常用的樂章名稱，除了第二樂章一出人意表的，作曲家以「虛空」一詞作為樂章名。在傳統彌撒曲之中，並不存在以「虛空」作為標題的篇章。略為搜尋音樂歷史當中，是否還有其他作曲家以「虛空」作為音樂作品的標題呢？在聲樂演唱有相關連的是巴洛克時期的作曲家賈科莫·卡里西米 (Giacomo Carissimi, 1605-1674) 的神劇作品《虛空》(*Vanitas Vanitatum*)；即便將搜尋標的擴大至器樂曲的範圍，也只有舒曼 (Robert Schumann, 1810-1856) 寫給大提琴與鋼琴的樂曲《五首民謠風的樂曲，作品編號 102》(*5 Pieces in a Folk Style, for Cello and Piano, Op. 102*)，其中舒曼為第一樂章所下的標題是〈虛空：帶著幽默〉(*Vanitas vanitatum: Mit Humor*⁶⁰)。而《給在世者的安魂曲》的第二樂章〈虛空〉，其標題與歌詞是出自於《聖經》舊約〈傳道書〉第一章第二節：「傳道者說：虛空的虛空。虛空的虛空，一切都是虛空」(*Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes; vanitas vanitatum, et omnia vanitas.*)。這樣的安排研究者認為對於安魂曲這樣的創作題材而言，佛瑞斯特的作法別具新意。並且對於一首寫給「活人」的安魂曲，作曲家似乎藉機提醒我們：別只是汲汲營營於世上的名、利、權勢，與地位，這些在上帝的眼光看來都是虛空的。正如〈傳道書〉第一章第三到四節說道：「人的一切勞碌，就是他在日光之下的勞碌，對自己有甚麼益處呢？一代過去，一代又來，地卻永遠存在」。對於那些相信有身後世界 (After world) 的人們，唯有專注的持守追尋上帝賞賜給人類那永生盼望之道上，日後當他們離世之

⁶⁰ 舒曼在每個樂章裡都提供了演奏風格的指示，如第一樂章的「帶著幽默」(Mit Humor)，然而有第一樂章則另有額外給予的「虛空」一詞作為樂曲標題。

時才真正有機會能與上帝一同「在天國裡」(In Paradisum)。

《給在世者的安魂曲》樂章的安排上的另一個特點，就是〈上帝的羔羊〉與〈聖哉〉兩個樂章的順序不同於一般安魂曲的安排。作曲家如此設計的理由，據研究者推斷，應是基於作曲家個人的神學觀點。其因由於〈聖哉〉樂章裡音樂的情緒是明亮、莊嚴而神聖的。反觀〈上帝的羔羊〉所描述的是一個悲傷而難過的故事：無罪、無瑕疵的耶穌，為了救贖人類的罪行讓自己成為贖罪用的羔羊，代替全世界的罪人被釘死在十字架上。佛瑞斯特堅持「唯有承認耶穌是上帝的羔羊之後，音樂的敘事才能轉進到〈聖哉〉的樂章⁶¹。」因此〈聖哉〉的特性應視為對於〈上帝的羔羊〉的回應，而非是前奏概念的鋪陳⁶²。



⁶¹ Dan Forrest, “Requiem for the Living,” *The Music of Dan Forrest*, accessed February 13, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

⁶² Ibid.

第二節 歌詞探究

本節旨在探討《給在世者的安魂曲》一曲，其歌詞的來源、歌詞與一般安魂曲之對照，以及其他非安魂曲來源歌詞等相關議題之探究。對於歌詞的使用，作曲家認為是極具挑戰性的，因為將這些古老的文本⁶³套用在當代音樂作品中是個艱鉅的任務⁶⁴。依據歌詞的角度檢視《給在世者的安魂曲》，本作品可視為自選歌詞安魂曲⁶⁵。第二樂章〈虛空〉的標題與部分歌詞取材自非傳統安魂曲的內容，而其他四個樂章雖然大部分皆依循傳統安魂曲之拉丁文歌詞，但或多或少都經作曲家重新安排，安插來自其他彌撒曲文本，甚或是非拉丁文之歌詞。

一、〈進堂曲-垂憐曲〉

這首《給在世者的安魂曲》的歌詞主要借用自一般安魂曲拉丁文的歌詞，另經作曲家佛瑞斯特進行編排而成。首先就第一樂章的歌詞進行探討。《給在世者的安魂曲》第一樂章為〈進堂曲-垂憐曲〉，作曲家將一般安魂曲個別獨立的第一、二個樂章合併成為目前我們所看到的版本。此外，一般安魂曲的「進堂曲」實際上就是「安息經」(Requiem)，其名稱是可以相互替換使用的⁶⁶。本樂章的歌詞如下：上帝，求祢賜他們永遠的安息 (Requiem aeternam dona eis, Domine,)，並

⁶³ 安魂曲的拉丁文歌詞。

⁶⁴ Forrest.

⁶⁵ 石淑棻，〈安魂曲〉，《議藝份子》，200012，126。

作曲家不依循既定安魂曲之歌詞作曲，反而自行訂定歌詞內容；布拉姆斯 (Johannes Brahms, 1833-1897) 的《德意志安魂曲》(Ein deutsches Requiem) 就是其中最知名的例子之一。

⁶⁶ 劉志明，《聖樂綜論》(台北：全音樂譜出版社，2000)，157。

以永恆的光照耀他們 (et lux perpetua luceat eis.)；求祢垂聽我的祈禱 (Exaudi orationem meam,)，凡有血肉的都要向祢投靠 (ad te omnis caro veniet.)；上帝求祢憐憫。基督求祢憐憫 (Kyrie eleison. Christe eleison.)。上帝求祢憐憫。

在樂章篇幅前三分之二「進堂曲」的部分，作曲家挪除了一般進堂曲中間一段歌詞不予使用（參閱【表 3-2-1】）：上帝，祢在錫安山上當受頌讚，我要到耶路撒冷向祢還願 (Te decet hymnus Deus in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem.)。樂章後三分之一歌詞進入「垂憐曲」的段落，這個部分歌詞「上帝求祢憐憫，基督求祢憐憫，上帝求祢憐憫」通常會被個別反覆誦唱三次，也就是三次「上帝求祢憐憫」，接著三次「基督求祢憐憫」，最後再三次「上帝求祢憐憫」；而佛瑞斯特則未依循傳統的次序，而以兩次「上帝求祢憐憫」做為開端，緊接著兩次「基督求祢憐憫」，其次是各一次的「上帝求祢憐憫，基督求祢憐憫」，最後樂章以連續三次的「上帝求祢憐憫」作為尾聲。

【表 3-2- 1】一般進堂曲以及垂憐曲，與〈進堂曲-垂憐曲〉之歌詞對照

段落名稱	一般進堂曲與垂憐曲拉丁歌詞	〈進堂曲-垂憐曲〉歌詞	中文翻譯
進堂曲	Requiem aeternam dona eis Domine Et lux perpetua luceat eis Te decet hymnus Deus in Sion Et tibi reddetur votum in Jerusalem Exaudi orationem meam ad te omnis caro veniet.	Requiem aeternam dona eis, Domine Et lux perpetua luceat eis Exaudi orationem meam ad te omnis caro veniet.	上帝，求祢賜他們永遠的安息 並以永恆的光照耀他們 上帝，祢在錫安山上當受頌讚，我要到耶路撒冷向祢還願 求祢垂聽我的祈禱 凡有血肉的都要向祢投靠

垂憐曲	Kyrie eleison,	Kyrie eleison,	上帝求祢憐憫；
	Christe eleison,	Christe eleison,	基督求祢憐憫；
	Kyrie Eleison	Kyrie Eleison	上帝求祢憐憫。

註：陰影字體為〈進堂曲-垂憐曲〉歌詞更動省略之部分。

二、〈虛空〉

第二樂章的標題連同歌詞主要的部分是出自於《聖經》舊約〈傳道書〉，其他部分的歌詞則分別出自於《聖經》舊約〈約伯記〉、安魂曲的末日經，以及慈悲耶穌（參閱【表 3-2-2】）。本樂章〈虛空〉的歌詞如下：虛空，一切都是虛幻的 (Vanitas vanitatum, omnia vanitas!)！慈悲的主耶穌，求祢賜他們安息 (Pie Jesu Domine, dona eis requiem.)；含著淚水(Lacrimosa,)；他說，讓我在出生的那一天滅亡 (et locutus est, pereat dies in qua natus sum.)。

【表 3-2- 2】〈虛空〉原文與中譯歌詞，以及歌詞出處。

〈虛空〉歌詞	中文翻譯	出處
Vanitas vanitatum, omnia vanitas	虛空，一切都是虛幻的；	〈傳道書〉 1:2
Pie Jesu Domine, dona eis requiem	慈悲的主耶穌，求祢賜他們安息；	安魂曲：慈悲耶穌
Lacrimosa	含著淚水；	安魂曲：末日經
Et locutus est, pereat dies in qua natus sum.	他說，讓我在出生的那一天滅亡。	〈約伯記〉 3:2、3

三、〈上帝的羔羊〉

佛瑞斯特對於本樂章歌詞的安排，並沒有完全配合一般安魂曲裡羔羊經歌詞

創作音樂，反而參照了普通彌撒裡羔羊經⁶⁷，略為更動歌詞的結構（參閱【表 3-2-3】）。無論在普通彌撒或是安魂曲的羔羊經，傳統上歌詞皆分為三句，而佛瑞斯特版本的〈上帝的羔羊〉其歌詞經重新編排後，則改以兩句內容呈現，其中普通安魂曲羔羊經裡的「永遠的」(sempiternam) 一詞被作曲家排除不用。第三樂章〈上帝的羔羊〉之歌詞如下：赦罪之上帝的羔羊 (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,)，請憐憫我們，賜他們安息 (miserere nobis, dona eis requiem.)；赦罪之上帝的羔羊，賞賜我們平安 (dona nobis pacem,)，請憐憫我們，賜他們安息。

【表 3-2- 3】彌撒曲羔羊經、安魂曲羔羊經，以及《給在世者的安魂曲》〈上帝的羔羊〉歌詞對照

彌撒曲羔羊經	安魂曲羔羊經	〈上帝的羔羊〉
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem, miserere nobis, dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.	

四、〈聖哉〉

佛瑞斯特在第四樂章〈聖哉〉依然沒有完全搭配一般聖哉經的歌詞⁶⁸進行創作，在此他將聖哉經第三句歌詞省略不用（參閱【表 3-2-4】）。本段歌詞如下：聖哉，聖哉，聖哉 (Sanctus, Sanctus, Sanctus,)；主，萬軍之神 (Dominus Deus

⁶⁷ 李振邦，《教會音樂》（台北：世界文物出版社，2002），57, 83-84。

⁶⁸ 無論普通彌撒曲或是安魂曲裡，其聖哉經的歌詞並無不同。

Sabaoth.)。天地都充滿祢的榮光 (Pleni sunt caeli et terra gloria tua.)；救恩之主在至高處 (Hosanna in excelsis!)！

【表 3-2- 4】聖哉經與〈聖哉〉之歌詞對照。

聖哉經	〈聖哉〉	中文翻譯
Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini, Hosanna in excelsis.	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis!	聖哉，聖哉，聖哉； 主，萬軍之神。 天地都充滿祢的榮光； 救恩之主在至高處； 奉主名來的人是有福的； 救恩之主在至高處。

註：陰影字體為〈聖哉〉歌詞更動省略之部分。

五、〈永恆之光〉

第五章〈永恆之光〉事實上即為安魂曲的領主曲 (Communio)，歷史上許多知名的作曲家皆使用「永恆之光」藉以替換「領主曲」作為樂章或段落名稱⁶⁹。在本樂章裡，佛瑞斯特在歌詞的安排之上依循前四個樂章的脈絡，創作了屬於《給在世者的安魂曲》的專屬版本。基於領主曲歌詞的基礎之上（參閱【表 3-2-5】），安插《聖經》新約〈馬太福音〉以及羔羊經的文本在歌詞當中，同時挪除最後一句「永遠與主的聖徒們在一起，因為祢是良善的⁷⁰。」

⁶⁹ 如威爾第與佛瑞的《安魂曲》，其第六樂章的名稱皆為「永恆之光」。

⁷⁰ 本句歌詞在領主曲之中原本應被頌唱兩次。

【表 3-2- 5】普通安魂曲之領主曲拉丁文歌詞與中文翻譯對照。

領主曲（永恆之光）歌詞	中文翻譯
Lux aeterna luceat eis, Domine: Cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	主阿，願永恆的光閃耀在他們身上； 永遠與主的聖徒們在一起， 因為祢是良善的； 上帝，求祢賜他們永遠的安息 並以永恆的光照耀他們 永遠與主的聖徒們在一起， 因為祢是良善的。

本樂章歌詞如下：主阿，願永恆的光閃耀在他們身上 (Lux aeterna luceat eis, Domine,)，永遠與主的聖徒們在一起 (Cum sanctis tuis in aeternum:)，因為祢是良善的 (quia pius es.)，並以永恆的光照耀他們 (Et lux perpetua luceat eis.)；凡勞苦擔重擔的人可以到我這裡來 (Come unto me, all ye who labor and are heavy laden,)，我就使你們得安息 (and I will give you rest.)。上帝，求祢賜他們永遠的安息，並以永恆的光照耀他們；賞賜我們平安 (Dona nobis pacem.)。整段歌詞中最特別的就是以英文演唱的第二句。作曲家安插〈馬太福音〉十一章二十八節的經文在本樂章裡（參閱【表 3-2-6】），就意義上來說它是富有高度安慰性的一段話；藉由「安息」(rest) 一詞，帶領人們設法在世界中「度過那些悲傷和痛苦的旅程⁷¹。」佛瑞斯特說道。其次就語言使用上來說，作曲家認為既然《給在世者的安魂曲》的受眾是當下活著的人們，因此這段歌詞富有安慰性的歌詞以聽眾的母語（英文）演唱是非常恰當的。他甚至建議對於不同母語的聽眾，該段〈馬太福

⁷¹ “Dan Forrest - Requiem for the Living - YouTube,” n.d., accessed May 13, 2022, video, <https://www.youtube.com/watch?v=OLUcL88g40E>.

音〉的歌詞也可以考慮改以聽眾的母語或慣用的語言演唱之⁷²。如此可讓歌詞意涵更直接被聽眾接領受，更有效達到歌詞承載的功能性與目的。

【表 3-2- 6】〈永恆之光〉原文歌詞與中文翻譯對照。

Lux aeterna luceat eis, Domine, Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es. Et lux perpetua luceat eis.	主阿，願永恆的光閃耀在他們身上， 永遠與主的聖徒們在一起，因為祢是良善的， 並以永恆的光照耀他們；
Come unto me, all ye who labor and are heavy laden, and I will give you rest.	凡勞苦擔重擔的人可以到我這裡來，我就使你們 得安息 ⁷³ 。
Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Dona nobis pacem.	上帝，求祢賜他們永遠的安息， 並以永恆的光照耀他們； 賞賜我們平安。

註：陰影字體為英文歌詞。



⁷² Ibid.

⁷³ 中文和合本聖經。

第三節 版本運用

進入樂曲創作過程的最後階段，佛瑞斯特便已針對《給在世者的安魂曲》進行不同規模樂團編制的配器工作。其中共有三個版本：室內樂版、擴大室內樂版，以及完整管弦樂團版⁷⁴（參閱【表 3-3-1】）。關於樂曲配器有幾個特點：第一、三個版本都需要使用到管風琴。第二、三個版本皆保留了相同數量的打擊樂器的使用。雖然不同版本間略有微調，但這樣的配置對於相對較小的擴大室內樂團，以及最小的室內樂團帶來了些許演出上的挑戰。首先，由於佛瑞斯特最初是為完整編制的管弦樂團創作《給在世者的安魂曲》，因此整個樂團的音量得以與包含定音鼓的打擊樂器相抗衡。然而對於擴大室內樂團以及室內樂團而言，打擊樂的音量相較之下就顯得更易於在眾多樂器的聲響中突圍，因此演出與排練過程中指揮須特別留意打擊樂器音量的拿捏。其次關於管風琴的配器事實上會遭遇的音量問題與打擊樂是類似的，但管風琴的使用上還有其他的問題產生。包含佛瑞斯特在內的許多作曲家會為自己某些特定的作品創作出不同樂團編制⁷⁵規模的作品，以配合不同編制規模或不同演出水準的樂團之所需。然而對於縮減至八人規模的《給在世者的安魂曲》室內樂版，縱使樂器數量的需求減少了，但因為其仍保留管風琴的編制，故其對於演出場地的選擇或探尋造成了一定的困難；若洽租的演出場地沒有管風琴可用，那麼便須改以租借移動式管風琴的方式，但所費不

⁷⁴ 《給在世者的安魂曲》目前已算是頗有知名度的宗教性合唱—管弦樂作品，在 YouTube 上已有許多表演團體的演出時況錄影，此外三種不同樂團編制版本在 YouTube 上也已有多個演出影片的搜尋結果。

⁷⁵ 或合唱聲部編制。

費⁷⁶。以作曲家身處的美國為例，由於該國尚可算是基督教⁷⁷國家，境內普遍可見大小不一的教堂，其中更有不少教堂內設有管風琴。並且美國多數教會皆有出借（租）場地供音樂會演出之用，因此撇除規模較小的城鎮不談，多數的都市及郊區皆能找到附有管風琴的教會供租借。反觀在臺灣，首先無論教會的數量及密度就相對低了許多，其中備有管風琴的教會更是鳳毛麟角，如此對於附有管風琴編制樂曲的演方面，是極為不便的。

【3-3-1】《給在世者的安魂曲》的三種樂團編制對照⁷⁸

樂器種類	完整管弦樂團	擴大室內樂團	室內樂團
木管	長笛*2 雙簧管*2 單簧管*2 巴松管*2	長笛*1 雙簧管*1	長笛*1 雙簧管*1
銅管	法國號*2 或 4（視合唱團規模調整） 降 B 調小號*2 長號*2 以及低音長號*1（或長號*3） 低音號	F 調法國號*1（可省略）	F 調法國號*1（可省略）
擊樂	打擊樂器 1 人：吊鈸、雙鈸、低音大鼓、三角鐵、鑊鈸（弓拉奏）、金杯或康加鼓（可加入額外的碎音鈸） 定音鼓 1 人	打擊樂器 1 人：吊鈸、碎音鈸、低音大鼓、三角鐵、鐘琴、鑊鈸（弓拉奏）、小軍鼓、筒鼓（或其他的低音鼓） 定音鼓 1 人	打擊樂器 1 人：定音鼓、吊鈸、碎音鈸、三角鐵、鐘琴、鑊鈸（弓拉奏）、小軍鼓、筒鼓（可省略，或以其他的低音鼓替代）

⁷⁶ 在臺灣，移動式管風琴租借的來源極為有限。除此，使用者除了負擔租借費，管風琴的運輸費用相較其他樂器亦較為昂貴。

⁷⁷ 包含基督新教以及羅馬天主教等泛基督宗教。

⁷⁸ Dan Forrest, "Requiem for the Living," *The Music of Dan Forrest*, accessed April 23, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

弦樂	豎琴*1 弓弦樂最小編制建議： 第一小提琴*4 第二小提琴*4 中提琴*2 大提琴*2 低音提琴*1	豎琴*1（與完整管弦樂編制的豎琴演奏內容不相同） 弓弦樂最小編制建議： 第一小提琴*4 第二小提琴*4 中提琴*2 大提琴*2 低音提琴*1	豎琴*1 小提琴*1 大提琴*1
鍵盤	無	管風琴	管風琴

兩年多之前研究者開始籌辦師大音樂研究所指揮組的畢業音樂會時，面對演出曲目以及版本的選擇時，就已意識到此相關問題。由於預定演出的場地為師大古蹟音樂廳，音樂廳內並無設置管風琴。故當初研究者所擬定的對策，是計畫借用音樂系的電子琴以替代管風琴的聲部。所幸直到合唱團實際開始進行排練時，研究者得知其中一位合唱團員擁有一台移動式管風琴⁷⁹，且該位團員還主動允諾出借他的樂器供演出用，因此便解決了樂器使用上的問題。其次關於《給在世者的安魂曲》樂團編制版本的選擇方面，經多方考量後研究者最終選用室內樂版用於音樂會演出。當時做出這樣的決定是基於以下幾點理由：一、由於排練次數及時間極為有限，研究者需要在合唱團⁸⁰的排練上花費較多的時間，因此選擇較少人演出的室內樂版本估計可減少可觀的排練時間。二、版本選擇的過程中，研究

⁷⁹ 品牌與型號為 Gloria Cantus 230。

⁸⁰ 研究者籌組的合唱團，其成員大部分來自其所屬教會裡愛好歌唱的會友，再加上部分音樂科班生所組成。由於成員之間基礎音樂能力程度不一，在合唱排練的過程需要較多的時間練習磨合，以達到演出的水準。

者曾於 YouTube 上分別聆賞過三個樂團編制版本的《給在世者的安魂曲》。對此研究者對最小編制的室內樂版感到驚訝且印象深刻，雖然樂團編制僅安排八位音樂家演奏，但就聽覺上⁸¹對比其它兩個較大編制版本，並不會產生任何音響上的缺憾之感。透過作曲家成熟而巧妙的配器技法，讓室內樂版聽起來反倒像是「原始」編制的版本。再者，以推廣優秀合唱曲目的角度而言，小編制的樂團意味著對於演奏者的人數需求不高，代表排練場地的空間需求不大，故可推斷這樣的曲目相當適合在當前臺灣的音樂環境中推廣演出。綜合以上幾點，研究者最終選定《給在世者的安魂曲》的室內樂版作為音樂會演出裡的主要曲目。



⁸¹ 研究者首先欣賞的是完整管弦樂版的演出。

第四節 樂曲結構與配器

本節將針對《給在世者的安魂曲》室內樂版之樂曲結構以及作曲家於各個段落之配器手法，按樂章依序進行探討。如本文前一節所述，《給在世者的安魂曲》室內樂版本的編制包含長笛、雙簧管、法國號、打擊樂（樂器項目包括：定音鼓、吊鈸、碎音鈸、三角鐵、鐘琴、鐃鈸（弓拉奏）、小軍鼓，以及筒鼓（可省略，或以其他的低音鼓替代），由一位音樂家演奏。）、豎琴、小提琴、大提琴，以及管風琴；上述樂器皆各由一位音樂家負責演奏。

一、〈進堂曲-垂憐曲〉

本樂章有 153 個小節，開頭的兩小節為八拍的休止，對於這兩小節的相關議題將於第四章另行探討之；樂曲結構上共分為 ABC 三段，整首樂曲的拍號主要為 4/4 拍，其中伴隨著短暫、偶有出現的拍號轉換。樂曲自 D 小調展開，中間短暫轉調至 B 小調，之後調性轉回到 D 小調。A 段起始於長達三十五小節的導奏，然而第一樂章 F-E-D 的主題動機卻已在才開始演奏的前三小節出現（參閱【譜例 3-4-1】）。

【譜例 3-4-1】〈進堂曲-垂憐曲〉第 3-4 小節：導奏的主題動機。

Very freely ♩ = c. 60

Organ

pp F, E, D 級進下行的主題動機

由於作曲家在導奏裡欲營造出音樂從寂靜當中進入，經過醞釀後達到一段小高潮，最後回到相對的平靜中銜接到主要樂段，因此在樂器的搭配上則是由管風琴與大提琴負責樂曲的起始，隨後其他的樂器漸次的加入；直到第 27 小節（參閱【譜例 3-4-2】）所有的樂器都已向聽眾展示過了後，又逐漸抽離到四個聲部的合唱團於第 36 小節加入時僅剩下管風琴的狀態（參閱【譜例 3-4-3】）；而本樂章主題就在合唱與管風琴同節奏的織度中展開。樂曲在 A 段 49 小節開始進行主題第二次演唱，除了 F-E-D 主題動機的變奏之外，低音域的大提琴以及法國號加入了演奏的行列中。



【譜例 3-4-2】〈進堂曲-垂憐曲〉第 27 小節：樂曲所有編制樂器首次同時演奏。

The image displays a musical score for Example 3-4-2, specifically measure 27. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), Organ (Org.), and a double bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into three sections by a red vertical bar: the first section is marked "moving forward..." and the third is marked "...pulling back". The second section, which is highlighted by a red rounded rectangle, is marked "f" (forte) and contains the first simultaneous performance of all instruments. The Organ part also includes a "mf" (mezzo-forte) marking in the Percussion staff area. A large, faint watermark is visible in the center of the score.

【譜例 3-4-3】〈進堂曲-垂憐曲〉第 36 小節：A 段主題。

The musical score for Example 3-4-3, titled '進堂曲-垂憐曲' (Entrance March - Requiem), shows the A segment theme starting at measure 36. The score is arranged for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Organ (Org.). The vocal parts (S., A., T., B.) are marked *pp* *very dark, mysterious* and sing the Latin text: "Re - qui - em ae - ter - nam re - qui - em ae -". The Organ part is marked *pp espress.* and features a melodic line with a long note in the first measure. A large watermark of a university logo is visible in the center of the page.

音樂在第 65 小節進入 B 段，然而此刻參與演奏的演奏樂器還未有改變；直到第 75 小節的樂段調性轉至 B 小調時，除打擊樂以外的樂器才再次加入演奏。

整個 B 段當中作曲家藉著總共三次演奏速度的增加：第 65 小節速度提升至 $J = c.$

60，第 75 小節速度變更為 $J = c. 66$ ，接著在第 92 小節標示更快些 (*più mosso*)，特過速度改變讓音樂醞釀至垂憐曲部分的 C 段。C 段樂曲進入垂憐曲的部分，音樂是謙卑 (*Plaintive*) 而帶有呼求⁸²的情緒，因此在此樂段當中豎琴則不在演奏的行列裡。直到第 140 小節所有的樂器戲劇性的漸弱後，豎琴才在下個小節樂團編制僅剩管風琴演奏的情況下加入。本樂章的詳細樂曲結構請參閱【表 3-4-1】。

【3-4-1】〈進堂曲-垂憐曲〉樂曲結構表

樂段		小節數	主要調性	主要拍號	合唱安排	歌詞	配器
A	導奏	1-35	D 小調	4/4	無	無	全
	a	36-48			SATB	Requiem aeternam dona eis, Domine	法國號、大提琴、管風琴
	a1	49-62			SAT		
B	b	63-74	B 小調		SATB	Requiem aeternam dona eis, Domine	全
	b1	75-82					Et lux perpetua luceat eis Exaudi orationem meam ad te omnis caro veniet.
	b2	83-96					
	間奏	97-103					
C	c	104-112	D 小調			Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie Eleison	全
	c1	112-121					
	c2	121-130	B 小調				
	c3	131-148	E 小調- D 小調				
	小尾奏	148-153	D 小調			Requiem Kyrie Eleison	擊樂、小提琴、大提琴、管風琴

⁸² 作曲家標示的力度為 *ff*。

二、〈虛空〉

本樂章有 183 個小節，分為 ABA' 三段。對於那些未曾閱讀過樂譜、或欣賞過第二樂章〈虛空〉樂曲演出的人，可能會因為對於樂章標題的一番想像，而對於本樂章實際的曲風大感出乎意料。首先樂章的銜接按照第一樂章最後一小節所標註的不間斷演奏 (*attacca no. 2*)，直接下拍進入第二樂章的 A 段。導奏部分音樂一開始便以緊張而快速 (*Relentlessly marching* ♩ = 124) 的情緒推進。由豎琴與管風琴在一連串持續轉換的小三和弦中展開，特別是管風琴聽起來像是附點的節奏更添加了音樂向前推進的柴火 (參閱【譜例 3-4-4】)。

【譜例 3-4-4】〈虛空〉第 1-4 小節：管風琴節奏音型。

Relentlessly marching ♩ = 124

Organ *mp*

其餘的樂器伴隨著力度漸次的加強也陸續的加入演奏的行列。第17小節速度轉為 ♩ = 138-144，並且作曲家給予「凶險、精準」 (*with sinister precision*) 的演奏提示。從第17到20這四個小節當中，主要的所謂「凶險旋律動機」是由管風琴所演奏 (參閱【譜例】3-4-5)；這是一段由第一拍後半開始的一串連續八分音符、以小節的長度所構成的旋律，這樣的音型主要由管風琴，小提琴以及管樂所演

奏，貫穿整個第二樂章。而在這四小節當中，管風琴以外的樂器皆以快而強烈的音型加強了音樂上凶險的氣氛。

【譜例 3-4-5】〈虛空〉第 17-20 小節：管風琴凶險旋律動機。

With sinister precision ♩ = 138-144

17

Fl.

Ob.

Hn.

Perc. *mp* scrape sus. cym. *mf* Timpani

Hp. *mp*

Vln.

Vc. *mf*

Org. *f sub. mp molto marcato* *sempre staccato* 凶險的旋律音型

With sinister precision ♩ = 138-144

進入第21小節Aa段合唱正式加入，帶入第二樂章最主要以兩小節為單位的虛空主題動機（參閱【譜例3-4-6】）。

【譜例】3-4-6 〈虛空〉第 21-22 小節：主題動機

A SOPRANOS and ALTOS
mp but foreboding, with great intensity

S.
A.
Va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om-ni-a

TENORS and BASSES
mp but foreboding, with great intensity

T.
B.

Detailed description: This musical score shows the vocal parts for measures 21 and 22. The Soprano and Alto parts are on a treble clef staff, and the Tenor and Bass parts are on a bass clef staff. The tempo and mood are marked as 'mp but foreboding, with great intensity'. The lyrics are 'Va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om-ni-a'. The music consists of eighth notes in the vocal parts and quarter notes in the instrumental parts.

而與之抗衡的樂團主要演奏的樂器則有小、大提琴與管風琴；其他如長笛、法國號、擊樂，及豎琴等則負責偶發、短促效果音型的演奏（參閱【譜例 3-4-7】）。

【譜例 3-4-7】〈虛空〉第 25-28 小節：裝飾性質音型。

Perc. Snare (snare on)
mf

Hp. *mf*

Detailed description: This musical score shows the percussion and harp parts for measures 25-28. The percussion part is on a bass clef staff and features a snare drum sound starting in measure 26, marked 'mf'. The harp part is on a grand staff (treble and bass clefs) and features a melodic line in the right hand starting in measure 26, also marked 'mf'. The harp part includes a key signature change to two flats in measure 28.

進入 Ab 段合唱部分暫時抽離的部分，其中前四小節作曲家安排其中幾樣的樂器交替演奏，讓聽覺上有更新的效果；四小節過後立即又回復先前的配器模式（參閱【譜例 3-4-8】）。而被抽離的合唱聲部直到 Ab 的最後四小節重新加入，

隨後進入 Aa1 段讓本樂章的虛空主題再次被演唱。

【譜例 3-4-8】〈虛空〉第 31-34 小節：配器模式的轉換。

The image shows a musical score for measures 31-34 of a piece. The score is for a full orchestra and includes vocal parts. A red rounded rectangle highlights measures 31-34 across all staves. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Soprano (S. A.), Tenor (T. B.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Organ (Org.). The vocal parts have lyrics: 'um! va - ni - ta um!' and 'no - vo ma - n - do'. The organ part has the instruction 'no - vo ma - n - do' and 'sullo marcato'.

從 Aa 段開始套用的音樂風格、配器，與織體的呈現直到了 Ac 段第 55 小節處做了改變，伴隨著合唱的旋律改以長音符表現，部分的樂器與合唱呈現八度同節奏的方式呈現，藉以突顯與先前樂段的聽覺感受的對比性，然而依然保留小提琴與管風琴的高音持續著八分音符拍分的和弦音演奏，以維持樂曲推進的動能（參閱【譜例 3-4-9】）。

【譜例 3-4-10】〈虛空〉第 79-82 小節：斷奏音型。

B 樂段的篇幅相較於 A 與 A' 樂段其實並不長，但卻有極高的對比性；經歷了高張力音樂表現的 A 段之後，B 段音樂的力度顯得微弱而帶著哀戚之感，作曲家安排女高音及男高音聲部來演唱「含著淚水他說，讓我在出生的那一天滅亡」，藉由男女聲高音區的音色表現悲痛懺悔的氛圍。同時作曲家利用豎琴與管風琴演奏長音符的和弦音以襯托合唱的旋律。其餘陸續加入的樂器大致上也以相同的概

念演奏著。直到 B 樂段快結束時，音樂進行到小高潮時，突然改以彈奏上下行琶音音型導引著整個樂團抵達 106 小節合唱的頂點（參閱【譜例 3-4-11】）；隨後音樂的力度急轉直下，以漸弱呈現出對比式的張力，到了第 111 小節幾乎有靜止感的合唱長音僅剩下管風琴的長音伴隨著。

【譜例 3-4-11】〈虛空〉第 103-106 小節：合唱的頂點。

51

poco a poco rit.

Fl. *f*

Ob. *f*

Hn.

Perc.

Hp. *f*

S. *mf* **本樂段的高潮** *poco a poco rit.*
 sum. La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

A. *mf*
 La - cri - mo - sa, La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

T. *mf*
 La - cri - mo - sa, La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

B. *mf*
 La - cri - mo - sa, La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

Vln. *mf*

Vc. *mf*

Org. *mf* *poco a poco rit.*

Bd”樂段止於合唱聲部在第 112 小節的第一拍前半拍以強斷奏(marcato staccato)唱完”sum”的音節，而這個小節也是同時為 A’段的起始之處。一開始法國號吹奏著極強的長音，支持著其餘樂器的八分與十六分音符節奏音型。合唱於 118 小節開始直到 126 小節之間，聲部間分為 AB 與 ST 兩組以啟應交替的方式演唱；同時間小提琴則加入木管樂一同演奏點綴出現的強斷奏八分音符。進行到 A’c1 樂段時整體樂團到了織體最為複雜的階段（參閱【譜例 3-4-12】），此時聲響混亂而緊張，以醞釀作為進入 c2 大聲呼求「慈悲耶穌」的前導。



【譜例 3-4-12】〈虛空〉第 127-130 小節：織體最為複雜的階段。

56
127

Fl.

Ob.

Hn.

Perc.

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln.

Vc.

Org.

mf *Sus. Cym., soft mallets* *sfz* *(l.v.)* *Snare (snares on)*

mp *mf* *f* *f*

f legato

Va - ni - tas! Ky - ri -

Va - ni - tas! Va - ni - tas, va - ni - ta - tum!

Va - ni - tas! Va - ni - ta - tum! Om - ni - a

Va - ni - tas, va - ni - ta - tum!

G

自第 137 小節起到 163 小節演唱「慈悲耶穌」的段落，樂團的配器大致上區分為演奏節奏音型：擊樂、木管、弦樂與管風琴的高音聲部；以及同合唱亦步亦

趨著演奏長音符的法國號與管風琴低音聲部。隨著音樂自第 164 小節進入到尾聲的階段，樂團以全編制的狀態被定音鼓極為震撼二、四拍反覆演奏的音型向前催促，將大聲呼喊的不安情緒推向高峰，最終音樂在吊拔大聲的刮奏上瞬間終止。本樂章的詳細樂曲結構請參閱【表 3-4-2】。

【表 3-4-2】〈虛空〉樂曲結構表

樂段	小節數	主要 調性中心	主要 拍號	合唱 安排	歌詞	配器
A	導奏	1-20	4/4	無	無	全
	a	21-30		SATB	Vanitas vanitatum, omnia vanitas!	豎琴除外
	b	31-44				
	過門	45-46				
	a1	47-54		A	Pie Jesu Domine, Vanitas vanitatum, omnia vanitas!	法國號、小 提琴、大提 琴、管風琴
	c	55-64		C		全
	b1	65-83		D		豎琴除外
d	84-94	B	ST	Lacrimosa, et locutus est, pereat dies in qua natus sum.		豎琴 大提琴 管風琴
d1	95-102	Bb	SA	Vanitas vanitatum, omnia vanitas!	長笛、雙簧 管、豎琴、 小提琴、大 提琴、管風 琴	
d2	103-112		SATB			
A'	樂段 導奏	112-117	D	無	無	全
	a2	118-128		SATB	Vanitas vanitatum, omnia vanitas!	
	c1	129-136				

					Vanitas vanitatum, omnia vanitas!	
	c2	137-146	F		Pie Jesu Domine, dona eis requiem.	豎琴除外
	c3	147-154	B			法國號、 豎琴、小 提琴、大 提琴、管 風琴
	c4	155-163	F			豎琴除外
	a3	164-172	D		Vanitas vanitatum, omnia vanitas!	全
	b2	173-183				

三、〈上帝的羔羊〉

第三樂章〈上帝的羔羊〉的結構為 AB 另伴隨縮短 A' 的三段，篇幅稍短僅有 97 小節；樂曲主要透過降 A 米索利地安調式 (Mixolydian) 來創作，而演奏編制中並不包含打擊樂器。與情緒激動的第二樂章相較，第三樂章則是起始於安靜謙卑的樂聲中。開頭的導奏包含了幾個音型的元素：一、豎琴與管風琴持續反覆出現的掛留和弦音型；二、由長笛、弦樂與管風琴踏板演奏不定時出現的空靈感長音；三、雙簧管預先揭露的 A 段主題動機（參閱【譜例 3-4-13】）。

【譜例 3-4-13】〈上帝的羔羊〉第 1-6 小節：A 段主題動機。

The musical score is for measures 1-6 of the 'Agnus Dei' section. It features the following parts and markings:

- Flute:** Starts with a whole rest, then plays a half note G4 in measure 3. Dynamic: *pp* (match violin tone).
- Oboe:** Starts with a whole rest, then plays a half note G4 in measure 3. Dynamic: *p*. Marking: *sempre molto legato e espressivo*. A *p* dynamic is also shown in measure 5.
- Horn in F:** Starts with a whole rest, then plays a half note G4 in measure 3. Dynamic: *pp*.
- Harp:** Plays a continuous eighth-note accompaniment starting in measure 1. Dynamic: *p*.
- Violin:** Starts with a whole rest, then plays a half note G4 in measure 3. Dynamic: *pp*.
- Cello:** Starts with a whole rest, then plays a half note G4 in measure 3. Dynamic: *pp*.
- Organ:** Plays a continuous eighth-note accompaniment starting in measure 1. Dynamic: *p*.
- Bass:** Starts with a whole rest, then plays a half note G4 in measure 3. Dynamic: *pp*.

Tempo markings: *Slowly, very calmly, mysterious* (♩ = c. 63), *poco rit. a tempo*, and *poco rit.*

由雙簧管介紹的主題動機在 Aa 段女高音獨唱開始演唱時接手，此時樂團演奏著延續自導奏的音樂風格與織度。Aa1 段相同的旋律則改由女高及女低聲部演唱，男高聲部以晚一小節卡農跟進；雙簧管在此段則改以演奏對位的和聲長音。進入 B 段（37 小節）的前五小節樂團配器並無太多變化，然而所演奏的內容其拍分縮短為以八分音符為主，加上整個合唱團以同節奏結構演唱，豐厚了音樂的層

次；這些都為了將音樂導引到 B b 段女高的獨唱段落做準備。第 37 小節開始的 B 段由女高音獨唱引入新的主題動機（參閱【譜例 3-4-14】），所搭配的歌詞「那位赦免人罪的」營造出一幅向著在天上的神呼求的畫面，接著「請憐憫我們」則由合唱團回應；而 Bb 段尾聲則是交由女高獨唱與 SA 聲部總結。

【譜例 3-4-14】〈上帝的羔羊〉第 37-42 小節：女高音獨唱

SOPRANO SOLO *mf* (Measures 37-80 may be sung by female soprano if needed for range or balance)

Sop. solo

qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

進入 Bb'段音樂僅剩下合唱 TB 聲部以及管風琴負責，其音色的轉變讓人很難不注意到；隨後合唱 SA 聲部、豎琴、雙簧管，與大提琴才又陸續加入演奏。在往後到 Bb2 的前半句，配器的部分是仿效 Bb 段一開始的作法；後半句第 70 到 73 小節則也是套用之前佛瑞斯特使用過的手法—段落轉換之前安排所有的樂器合奏。這個片段是本樂章音響效果最溫暖渾厚，令人感到天堂似乎就在眼前不遠之處，也是整個樂章難得全編制演奏的片段。進一步剖析這四個小節，可觀察到其中的音樂織體有木管、合唱聲部，與小提琴的「上帝的羔羊」主題動機，有女高獨唱的「除去罪孽」旋律動機，有法國號與管風琴的和聲長音線條，也有豎琴與大提琴的節奏音型；看似複雜，經過作曲家巧妙的融合，堪稱整部作品中最美的片段之一。第 74 小節樂曲進入 A'段，此刻法國號已率先退出本樂章的演奏；接著到尾聲的階段，為了與導奏呼應，作曲家安排與導奏類似的演奏編制以及音型

演奏模式作樂章的總結。本樂章的詳細樂曲結構請參閱【表 3-4-3】。

【表 3-4-3】〈上帝的羔羊〉樂曲結構表

樂段		小節數	主要 調性中心	主要 拍號	合唱 安排	歌詞	配器 (無擊樂)
A	導奏	1-8	Ab	4/4	無	無	法國號除外
	a	9-24	Mixolydian		Mezzo soprano solo (下稱 Solo)	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona eis requiem.	長笛、豎 琴、小提 琴、大提 琴、管風琴
	a1	25-37			SATB	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem,	長笛、雙簧 管、豎琴、 小提琴、大
B	b	37-54			Solo, SATB	Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,	提琴、管風 琴
	b1	54-64			SATB	miserere nobis, dona eis requiem.	豎琴、管風 琴
	b2	64-73	Ab Mixolydian		Solo, SATB		全
A'	a2	74-85	Fb			法國號除外	
	尾奏	86-97	Ab Mixolydian		Solo	Agnus Dei	

四、〈聖哉〉

第四樂章在 171 小節裡區分 ABC 三個樂段，前九小節不算長的導奏還可分出前、後兩句。前句僅有三小節，由管風琴演奏了第一樂章同樣正是由管風琴所演奏的前三個小節；作曲家將前三小節管風琴的樂曲主題動機減值之後，便成為鐘琴以及豎琴自第 4 小節導奏開始演奏那聽起來略帶療癒、放鬆的循環節奏音型（參閱【譜例 3-4-15】）。而在即將進入 Aa 段前，長笛也以四分音符段奏的方

式演奏對應旋律的和弦音。正是進入第 10 小節 Aa 段的合唱由 SA 聲部負責，小提琴也加入齊奏。接著在 20 小節先前由 SA 聲部演唱的旋律交由 TB 聲部再重複演唱一次，這時配器上位搭配男聲的低音略為調整：管風琴增加低音區和弦，鐘琴退場改以定音鼓以及弓拉奏的饒拔取代。

【譜例 3-4- 15】〈聖哉〉第 1-4 小節：主題動機與減值的主題動機。

Tranquil, ethereal ♩ = c. 60 poco rit. a tempo

Flute

Oboe

Horn in F

Percussion (Prepare bow for crotales for m. 21) Glockenspiel

Harp

Violin

Cello

Organ (Play 8vb with 4' stops?) with wonder

主題動機減值

pp listen to harp 16th-notes; very subtly reinforce its melody (every 3rd 16th note)

p with awe, and always very steady

第四樂章以及整部作品的主题動機

相同旋律樂句自第 30 到 45 小節當中略為變奏，並由 SATB 四部進行兩次的演唱，為配合更為厚實的合唱音響此刻搭配的樂器僅剩下豎琴以及管風琴，另由定音鼓負責樂句轉換時的過門銜接。

第 46 小節樂曲推進到 Bb 段，本樂段的主題動機是透過 Aa 主題動機變奏而來的；第一句是由女低聲部發動，而後由女高聲部接續，再游走到男高聲部，最後由女高聲部收句。在此期間樂團主要由管風琴支撐著合唱，另木管與小提琴則負責點綴性偶然出現的對旋律。第 58 小節樂曲進入 Bc 段，這裡的新的旋律動機從男低聲部啟動，接著按照晚三拍卡農的方式漸次向高音聲部擴散；相同的旋律動機也同時由管風琴開始，逐漸向其他樂器發散開，營造出向天仰望豁然開朗之感（參閱【譜例 3-4-16】）。過了幾小節音樂的合唱的結構突然在第 63 小節轉換成同節奏型式，樂團則維持前一個樂句的慣性持續對位型的游走。而到了第 69 小節合唱再次短暫出現先前的卡農織體結構，隨後樂句末兩小節合唱以厚重的同節奏旋律音型將音樂推送進主要由合唱、法國號、弦樂，與管風琴負責的 Bb1 段。隨著音樂進行到 Bd 段，這時整個樂團聽起來像是以莊嚴而神聖的口吻頌讚著「聖哉，聖哉，聖哉。主，萬軍之神」；此段的樂句主旋律由女高音演唱，長笛被安排隨女高以高八度吹奏，而樂曲朝向 C 段前進的同時，除豎琴以外的樂器已加入合奏行列。達到 C 段之前尚有第 97 到 103 小節特別的間奏，前三小節作曲家先行預示了 Cg 段的旋律動機素材，而後四小節則是再現 Bb 段的主題動機；間奏最後樂團在強而有力的 G 大三和弦上延長音之上稍事延長，正式轉進 C 段。

【譜例 3-4-16】〈聖哉〉第 56-65 小節：旋律動機的發散。

作曲家佛瑞斯特為 C 段帶來新的旋律動機以及樂團伴奏音型，伴奏音型一開始由弦樂，以周而復始「連—斷斷」的弓法演奏連續的十六分音符（參閱【譜例 3-4-17】），營造出一種馳騁沙場後凱旋而歸之感；提供音樂穩定前進感的低音四分音符則另由管風琴彈奏。

【譜例 3-4-17】〈聖哉〉第 104-105 小節：貫穿 C 段的樂團伴奏音形。

四小節導奏之後合唱團由 SA 聲部堅定地語氣唱出「聖哉，聖哉。主，萬軍之神」；樂句後半則有男聲齊唱加入宣示的行列。低音筒鼓在第 115 小節 Cf 段句尾加入，直到第 120 小節 Cf1 段第一拍停止，增加音樂的行軍感。較筒鼓晚一拍才加入的長笛則開始隨弦樂強勁而短促的八分音符對旋律，同時管風琴高音聲部模仿一小節之前弦樂十六分音符的演奏效果（參閱【譜例 3-4-18】）。Cg 段合唱與樂團再稍事整隊前進，合唱男聲部以新的旋律動機演唱「天地都充滿祢的榮光」，五小節後女聲部再跟進一同演唱後半句，頗有地上的人們開口向在天上的上帝頌讚之勢。管風琴以持續穩健的八分音符低音穩定樂團的步伐，回到行列中的筒鼓隨著弦樂再次負責行軍感的節奏音型。第 131 小節長笛回歸八分音符對旋律，同時雙簧管則以低八度的音程給予長笛支撐。

【譜例 3-4-18】〈聖哉〉第 114-117 小節：弦樂十六分音符伴奏音型移轉至管風琴。

The image shows a musical score for measures 114-117 of the 'Sanctus' section. It features two staves: Violin/Celli (Vc.) and Organ (Org.). The Vc. staff shows a sixteenth-note accompaniment pattern in the first two measures, which is highlighted with a red box. The Org. staff shows a similar sixteenth-note accompaniment pattern in the last two measures, also highlighted with a red box. A red arrow points from the Vc. staff to the Org. staff, with the text '管風琴模仿弦樂的音型演奏效果' (Organ imitates the sound effect of string accompaniment). The Org. part is marked 'f molto marcato'.

第 138 小節 Cg 段樂團更為熱烈的大音量演奏，加入法國號的支援。而直到第 146 小節之前的這個樂句，樂團整體演奏的拍分暫時調整為四分音符，讓音樂

在此累積繼續向前挺進的能量。第 146 小節起進入尾聲的樂段，作曲家安排樂團先由法國號領著擊樂、弦樂與管風琴給予合唱男聲部支援，女聲部於第 149 小節入列演唱。第 154 小節再補上木管，隨著合唱演唱著「救恩之主在至高處」的同時樂團逐漸將演奏音型向高音區上抬，直到第 163 至 164 小節的最高潮（參閱【譜例 3-4-19】）。進入尾奏的最後七小節，樂團先由吊拔、弦樂，與管風琴從中弱音量起始漸強，接著管樂與合唱加入並且演唱的音型上行推進，最後兩小節加入的豎琴，在樂曲結束前以極強的音量，由低音區快速往上超過四個八度的滑音帶領樂團作強收。本樂章的詳細樂曲結構請參閱【表 3-4-4】。



【譜例 3-4-19】〈聖哉〉第 162-165 小節：樂曲達到樂章最高潮後，突弱轉進尾奏。

130

162

Fl.

Ob.

Hn.

Perc.

Hp.

S.

A.

T.

B.

Vln.

Vc.

Org.

Timpani

fp

Sus Cym, soft mallets

mp

san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-sis! in ex-cel-sis!

san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-sis! in ex-cel-sis, cel-sis!

san - na in ex - cel - sis! in ex - cel - sis, in ex - cel - sis!

san-na in ex-cel-sis, in ex-cel-sis! in ex-cel-sis, cel-sis!

【表 3-4-4】〈聖哉〉樂曲結構表

樂段	小節數	主要調性	主要拍號	合唱安排	歌詞	配器	
A	導奏	1-9	F 大調	4/4	無	無	長笛、擊樂、豎琴、管風琴
	a	10-19			SA	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.	長笛、擊樂、豎琴、小提琴、管風琴
	a1	20-29			TB	Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	長笛、擊樂、豎琴、大提琴、管風琴
	a2	30-37			SATB	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus	擊樂、豎琴、管風琴
	a3	38-45					
B	b	46-57	D 大調	3/2	Sanctus, Pleni sunt caeli et terra gloria	長笛、雙簧管、法國號、小提琴、管風琴	
	c	58-68			Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.	長笛、雙簧管、擊樂、小提琴、管風琴	
	d	69-75			Sanctus, Domine Deus, Sanctus	豎琴除外	
	b1	76-82	Db 大調	2/2	Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	豎琴除外	
	E	82-96			Sanctus, Dominus, Sanctus, Deus Sabaoth.		
	間奏 (出現 c 段的旋律動機)	97-103	Db 大調 -D 大調	3/2- 2/2	Sanctus, Sanctus, Sanctus, Pleni sunt caeli et terra	法國號、擊樂、小提琴、大提琴、管風琴	
	C	樂段 導奏	104-107	D 大調	3/4	無	無
f		108-117	SATB			Sanctus, Sanctus,	長笛、擊

過門	118-119				Dominus Deus	樂、小提琴、大提琴、管風琴
fl	120-127					
g	128-137				Pleni sunt caeli et terra gloria tua.	長笛、雙簧管、擊樂、小提琴、大提琴、管風琴
h	138-145				Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.	豎琴除外
g1	146-153				Hosanna in excelsis!	法國號、擊樂、小提琴、大提琴、管風琴
g2	154-164					豎琴除外
尾奏	165-171				Hosanna	全

五、〈永恆之光〉

前一樂章樂團收在 D 音之上，本樂章音樂的起始則是從 D 音開始。豎琴與大提琴輕聲的演奏著如同第三樂章導奏的掛留和弦；直到第 3 小節的第二拍以前，搭配微弱的音量演奏好像為寒冷的空氣中注入了一絲暖流。但就在第 3 小節第三拍，聽眾還來不及意會的時候，小提琴以及管風琴便將第一樂章第 19 小節導奏 F-E-D-A-G 的旋律帶入（參閱【譜例 3-4-20】），似乎在提醒聽眾在上帝面前別忘了人類的卑微渺小。

【譜例 3-4-20】〈永恆之光〉第 1-8 小節：第一樂章導奏旋律動機。

Flute

Oboe

Horn in F

Percussion

Harp

Violin

Cello

Organ

Slow, mysterious ♩ = c. 60

moving forward...

mp poco a poco cresc.

p sostenuto

如第三樂章導奏的掛留和弦

如同第一樂章導奏的旋律動機

senza vibrato

mp molto legato with a bit of vibrato

p

with minimal vibrato

Slow, mysterious ♩ = c. 60

p

pp

p

mf

mp

接著除了擊樂以外的樂器在第 8 小節都到齊了，並且隨即在第 9 及 10 小節將音樂引入有帶了些激動的情緒，但很快的張力透過漸弱釋放之後第 13 小節那聽來令人放鬆的 D-G-A 掛留和弦又回來了；相同的掛留和弦也在女聲合唱聲部演唱 Lux 一字中出現。第 17 小節作曲家給予合唱團一個充足的呼吸時間後，進入

這首《給在世者的安魂曲》裡唯一一段無伴奏合唱片段（參閱【譜例 3-4-21】）。

第 18 小節開始由女高音獨唱本樂章的旋律主題，合唱團四聲部給予和聲上的支持。樂團在合唱收句的 28 小節返回，由小提琴再次以 D 掛留和弦導入。第 31 小節第二句的主題由合唱團以齊唱的方式對於主題旋律再次加強印象，此時弦樂與管風琴負責演奏對旋律給予和聲上的支持。第 44 小節合唱繼續引領樂團 Ab 段落，長笛伴隨吹奏女高聲部的旋律。

【譜例 3-4-21】〈永恆之光〉第 18-28 小節：無伴奏合唱片段。

The musical score for Example 3-4-21, measures 18-28, is presented in a multi-staff format. The vocal parts include a Soprano Solo line and four-part SATB choir parts. The instrumental parts include Percussion (Crotale, bowed), Harp (Hp.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Organ (Org.). The tempo is marked 'A Slowly, freely, espressivo'. The lyrics are: 'Lux aeterna lu-ce-at e-is, Do-mi-ne cum sanc-tus tu-is in ae-ter-num.' The score shows the vocal melody and the supporting accompaniment for the choir and instruments.

接著在第 52 小節合唱將 eis 收句的同時，管風琴也以一個 B 大三和弦預示下一小節男高音獨唱的句子（參閱【譜例 3-4-22】）。B 段第 53 小節佛瑞斯特安排男

高音獨唱以詠嘆調的方式唱出《聖經》新約〈馬太福音〉11章28節所記載耶穌對人們說的話：「凡勞苦擔重擔的人可以到我這裡來，我就使你們得安息。」這段富有安慰性的獨唱片段僅以管風琴以和弦長音搭配，藉以顯示耶穌的神性與威嚴，但卻也展現耶穌對渺小又卑微人類那溫暖的包容與接納。第69小節男高音獨唱結束了對於聽眾呼召的歌詞內容，同時樂曲也在此轉進A'段，合唱團由此回歸演唱本樂章主題。女高音獨唱則以高音區伴隨演唱主題的對旋律，再加上豎琴以同節奏的和聲推進。第79小節樂團由豎琴的上行滑音引入，以全編制最後一次呈現本樂章主題（參閱【譜例】），合唱以愈加堅定的語氣唱出對上帝的呼求「上帝，求祢賜他們永遠的安息」。而下一句歌詞「並以永恆的光照耀他們」，則再次套用第一樂章導奏F-E-D-A-G的下行旋律，不過這次改將其移高大二度呈現（參閱【譜例3-4-23】），作曲家以音畫的手法描述永恆的光從天撒下的畫面。這個片段的句子到了第96小節的時候，部分的樂器退出演奏，過了第96小節的句尾僅有長笛、小提琴與管風琴為主要的演奏樂器，搭配持續減弱的音量為最終「賞賜我們平安」的句子作準備。

【譜例 3-4-22】〈永恆之光〉第 50-56 小節：合唱轉男高音獨唱。

140

50

Fl.

Ob.

Hn.

Perc.

Hp.

Ten. Solo

S. A.

T. B.

Vln.

Vc.

Org.

D

LYRIC TENOR SOLO
mp *espressivo, very gently*

Come un - to Me all ye who la - bor,

at e - is.

D

p *tranquillo*

然出現的分散和弦；作曲家也讓作品中稍早曾出現過的素材再次呈現（參閱【譜例 3-4-24】），如雙簧管演奏第三樂章的主題旋律動機，第四樂章 B 段的旋律動機在此改以輕盈的長笛表現，而第五樂章的主題旋律動機則由大提琴呈現。即將進入尾聲的片段，弓拉奏的饒拔像是夜晚的彗星一般劃破星空。而從第 123 至 125 小節豎琴與管風琴演奏的音高變化是上行的 E-F#-G# 三音，這看來似乎是第一樂章主題旋律動機 F-E-D 的高大二度逆行；作曲家表示這樣的旋律進行顯示了一種上達天堂之感⁸³。最後音樂在豎琴非常緩慢的 E 大三分散和弦中與管風琴一起淡出消失。本樂章的詳細樂曲結構請參閱【表 3-4-5】。



⁸³ Dan Forrest, “Requiem for the Living,” *The Music of Dan Forrest*, accessed April 8, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

【譜例 3-4-24】〈永恆之光〉第 110-17 小節：旋律動機素材的再現。

149

110

Fl. 第四樂章B段旋律動機 poco rit. a tempo

Ob. 第二樂章主題旋律動機 *pp espress.* *p*

Hn.

Perc.

Hp. *p* *p*

S. *pp* poco rit. a tempo
A. pa - - - - - cem.

T. *pp*
B. pa - - - - - cem.

Vln. (+BASSES)

Vc. *p* *p* *pp* 第五樂章主題旋律動機 *p espress.*

Org. poco rit. a tempo *pp*

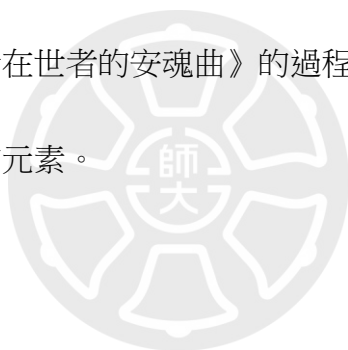
【表 3-4-5】〈永恆之光〉樂曲結構表

樂段	小節數	主要調性	主要拍號	合唱安排	歌詞	配器	
A	導奏	1-17	G 大調	4/4	SA	Lux	全
	a	18-30			Mezzo soprano solo (下稱 Solo), SATB	Lux aeterna luceat eis, Domine, Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es.	句尾才加入：擊樂、豎琴、小提琴、大提琴、管風琴
	a1	31-43			SATB		小提琴、大提琴、管風琴
	b	45-52				Et lux perpetua luceat eis.	長笛、雙簧管、管風琴
B	c	53-68	B 大調-Db 大調	Tenor solo	Come unto me, all ye who labor and are heavy laden, and I will give you rest.	管風琴 (句尾加入擊樂、小提琴)	
A'	a2	69-78	G 大調	SATB	Requiem aeternam dona eis, Domine	擊樂、豎琴、小提琴、大提琴、管風琴 (句尾加入長笛、法國號)	
	a3	79-89					全
	d	89-105			et lux perpetua luceat eis. Dona nobis pacem.		
	尾奏	105-128	E 大調		pacem	長笛、雙簧管、擊樂、豎琴、的提琴、管風琴	

一份研究⁸⁴指出《給在世者的安魂曲》的樂曲當中，無論以樂曲結構、旋律

⁸⁴ Lindsey Lanece' Cope, "The Power of Three in Dan Forrest's Requiem for the Living." M.Mus. Thesis, (Knoxville, The University of Tennessee, 2015) 67.

動機，及和聲等觀點來分析樂曲，可見到無處不在的「三」元素的痕跡，該研究的作者認為「數字三」的概念⁸⁵影響、貫穿了整部樂曲的創作。為釐清作曲家真正的想法，研究者特別透過電子郵件與作曲家丹·佛瑞斯特聯繫，針對相關問題求問。佛瑞斯特在回覆中表示事實上在安魂曲的作曲過程中，他並無企圖為了達成音樂裡的宗教象徵，進而刻意在數字「三」的概念上做文章⁸⁶；換言之一切佛瑞斯特音樂當中關於「三」的現象，僅是創作過程中一系列機遇巧合、無心插柳的結果。然而研究者進一步推測，作曲家長年浸淫在合唱與教會音樂的環境中，耳濡目染之下自然在音樂創作中很難完全不被基督教音樂風格語彙與神學傳統所影響。因此在爬梳分析《給在世者的安魂曲》的過程中，並不難觀察到許多鑲嵌在音樂中有關「三」的創作元素。



⁸⁵ 王生台，〈【福音々々々】聖經中的數目〉，<https://www.luke54.org/view/25/2686.html>，摘錄於 April 23 2022。

「三」對於基督教的象徵意義舉例如下：（一）聖父、聖子、聖靈三位一體的上帝。（二）耶穌被釘死在十架上，三日後復活。（三）聖經舊約以賽亞書記載，天使撒拉弗讚美神講三次「聖哉」。

⁸⁶ Forrest, Dan. Email message to author. April 20, 2022.



第四章 指揮詮釋

一般而言作曲家在樂譜上所註記的「資訊」⁸⁷，通常不完全足以提供完整的音樂表現指引：可能是作曲家刻意留給表演者自由揮灑音樂表現的空間；也可能是作曲家認為譜面上已給予充足的指示，然而實際上並不够明確。也因此間接的產生讓演奏（唱）家有了對於作品「詮釋」實際需求，而在這當中介於「記譜與實際演出的邊界」⁸⁸需如何斟酌拿捏，則須仰賴音樂家們埋首爬梳如前述之樂譜資訊。而有別於一般演唱或演奏樂器的音樂家，指揮是間接表演音樂的方式，如此表演並詮釋音樂的難度與複雜程度就相對於直接的演奏與演唱則提高了許多。

已故中國知名指揮教育家楊嘉仁教授貼切地對於一位指揮的「任務」表示以下看法：「指揮是樂隊（或合唱隊，下同）的主要業務組織者和領導者。他的任務是組織樂隊隊員以集體的方式進行音樂的再創造。他既是樂曲的解釋者，也應當成為樂隊的教師...指揮必須通過正確的指揮手勢及表情向演奏員提示樂曲技術和藝術上的要求，完善地展示出音樂作品內含的藝術性。⁸⁹」因此面對如同《給在世者的安魂曲》這首編制包含樂團與合唱團演出的曲目，樂團指揮的角色或功能，就是在他閱讀樂譜之後，解析作曲家的想法與意圖。經系統性的整合該名指揮對於樂曲的理解與思緒，向音樂家們溝通、說明整部作品的表現方式。接著運用指揮手勢明確且有條理引導眾音樂家們分工合作，將作曲家之記譜有條不紊地轉化

⁸⁷ 音樂作品之標題、譜號、調號、速度標示、音符、歌詞、拍號、術語、演奏法，或文字提示說明等訊息。

⁸⁸ Don Michael Randel ed., *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003), 413.

⁸⁹ 楊嘉仁，《指揮法》，楊大經 編（上海：上海音樂出版社，1999），1。

為一連串的聲音，終而被聆賞者的耳朵聽見、感受到。在本文中，後續關於指揮劃拍手勢的敘述與探討，右手的部分所指的是慣用手或是握指揮棒的手，而左手所指的則是非慣用手或是不拿指揮棒的手。本章裡研究者將按《給在世者的安魂曲》的五個樂章，按次序分別探究前面所述相關的指揮詮釋等相關議題。

第一節 第一樂章〈進堂曲-垂憐曲〉

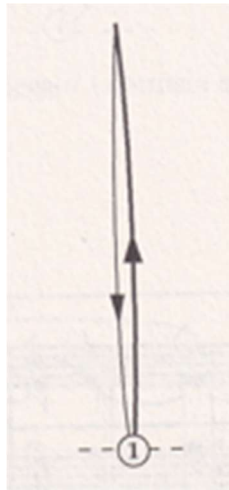
本樂章作曲家給予的演奏速度提示為 $\text{♩} = c. 60$ 的速度，有別於絕大多數的樂曲速度術語習慣以義大利文標示，本曲則是以英文「非常自由地」(Very freely) 來表示。研究者推斷這樣的標示方式，應該更易於一般接觸古典音樂的人士來推敲作曲家在音樂上的意圖，且能夠在最短時間內產生樂思上之共鳴。

導奏部分出人意表的是前兩小節 8 拍的休止；關於安排這兩小節休止的用意，佛瑞斯特對研究者解釋道：「部分理由是希望演出現場的聽眾能夠清楚地聽到管風琴的微弱的聲音⁹⁰」。因此為了該演奏上的目的，作曲家在樂團真正開始發出聲響前所安排兩小節的「休止」，事實上是給予觀眾在音樂演奏的現場有些許額外的時間讓嘈雜聲「漸弱」下來。為了達到如作曲家所形容的演出效果，對此研究者建議第 1、2 小節可以每小節輕而緩地以一拍的指揮拍型劃一下⁹¹（參閱【圖例 4-1-1】）。

⁹⁰ Forrest, Dan. Email message to author. April 20, 2022.

⁹¹ Max Rudolf, *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*, 3rd ed. (Boston: Thomson Schirmer, 1995), 63.

【圖例 4-1-1】一拍的指揮拍型⁹²



在前述提到的電子郵件中，作曲家進一步解釋開頭兩小節「休止」所要營造的畫面：「第一樂章所描繪的悲傷，從寂靜中浮現出來，來自甚至不存在語言的地方⁹³」。與其隨之而來第 3 小節樂句進入點管風琴的 8 度 F 雙音相較，縱使其力度標示為 *pp*，然而因樂器特性之故管風琴的演奏具有一定程度的音量，聽來頗有從大地沉睡的寂靜之中，突然劃破天際之感。由於管風琴從第 2 至 4 小節接續演奏 F-E-D 三音的全音符下行級進音型⁹⁴（參閱【譜例 4-1-1】），故依然建議持續每小節劃一下。至此，回頭檢視前兩小節一下的劃拍，易可被視為樂曲實際「發聲」之前的預備劃拍。

⁹² Max Rudolf, *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*, 3rd ed. (Boston: Thomson Schirmer, 1995), 63.

⁹³ Forrest, Dan. Email message to author. April 20, 2022.

⁹⁴ F-E-D 級進下行音型為貫穿《給在世者的安魂曲》整部作品的主要旋律動機。

【譜例 4-1-1】〈進堂曲-垂憐曲〉第 1-9 小節：F-E-D 下行旋律動機。

The image shows a musical score for Cello and Organ. The Cello part is in the bass clef, and the Organ part is in the treble clef. The tempo is marked 'Very freely' with a metronome marking of 'c. 60'. The organ part starts with a piano (*pp*) dynamic. The Cello part has a dynamic marking of *p* and the instruction 'molto legato e espressivo'. A red box highlights the descending melodic motif (F-E-D) in both parts, with an arrow pointing to it from the label 'F-E-D 下行旋律動機'. Another red box highlights the Cello part's performance instructions: 'molto legato e espressivo' and 'p'.

自第 6 小節起，加入樂句的大提琴演奏前三小節下行音型的變奏型態，為了應對節奏不規則的掛留音型，建議改用四拍的指揮拍型。在此須特別留意作曲家對大提琴的演奏法以及音樂表現的指示：「最小程度的揉弦」、*p*，以及「非常圓滑且富表現力的」。研究者研判作曲家給予這些提示，為了要延續前面幾小節的音樂情緒，因此即便是以四拍的拍型指揮，毋須將每一拍的拍點都清楚點出，反而應使用多一點橫向的指揮動作以引導大提琴奏出圓滑且富表現力的音樂表現。此外，樂句當中大提琴換音前，宜謹慎和緩地給予預備拍提示，以避免破壞樂句歌唱的連續性。導奏第一句由第 9 至 10 小節管風琴的 D minor 和弦作收。由於作曲家對於第 1 到 24 小節給予的速度指示為「非常自由地」，因此無論是管風琴或是大提琴所演奏的每一個音，指揮者下拍之後應聆聽演奏家對於音量與音色的控制，給予些許額外的時間並從容圓滑地往下個音符行進，以利達到作曲家對樂曲表現的要求。經第 11 小節的休止沉澱之後，第 12 小節進入導奏的第二句，直到 18 小節；第二句的指揮與詮釋的原則基本上延續自第一句的做法。

第 19 小節進入導奏的第三句，由小提琴與管風琴引導音樂的進行，接著樂團所有的樂器陸續加入演奏（參閱【譜例 4-1-2】）。在此研究者建議第 19 小節第三拍進入的 D 音可稍微延長，並且要求小提琴從緩慢的上弓開始演奏，以利將音樂引導至下一小節小提琴的旋律；值得注意的是小提琴第 20 至 21 小節的旋律，是從管風琴原始 F-E-D 的全音符下行級進音型減值後變化而來的。而此句指揮劃拍的原則與前兩句相仿，但由於樂句起始的音量改以稍強一點的 *p* 演奏⁹⁵，且力度逐漸堆疊至 *mf* 的程度。因此劃拍的動作則須依循力度標示的變化逐漸放寬劃拍的軌跡。當音樂進行到第 23 小節處拍號轉為 3/2 拍，指揮的動作則需一併轉換為三拍的拍型；特別須留意的是法國號在第三拍後半換音，故研究者建議第三拍可劃分割拍協助法國號精準地做音符的轉換。此處有幾點須特別留意，一是當音樂的織度逐漸豐厚的同時，第 24 小節的力度須確實控制在 *mf* 的範圍；二是指揮者須引導樂團按照樂譜指示在一個小節內確實迅速漸弱，如此才能夠順利將音樂過渡到第 25 小節。

⁹⁵ 一、二句的力度皆從 *pp* 的力度開始演奏。

【譜例 4-1-2】〈進堂曲-垂憐曲〉第 19-24 小節：演奏樂器的增加。

The musical score for Example 4-1-2, measures 19-24, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 19-24. Dynamics: *mf* (measures 23-24).
- Ob. (Oboe):** Measures 19-24. Dynamics: *p* (measure 20), *mp* (measures 21-22), *mf* (measures 23-24).
- Hn. (Horn):** Measures 19-24. Dynamics: *mp* (measures 23-24), *mf* (measures 23-24).
- Perc. (Percussion):** Measures 19-24. No notes are present.
- Hp. (Harp):** Measures 19-24. Dynamics: *p* (measures 19-20), *mp* (measures 21-22), *mf* (measures 23-24).
- Vln. (Violin):** Measures 19-24. Dynamics: *p* (measures 19-20), *mp* (measures 21-22), *mf* (measures 23-24). Performance instruction: *molto legato e espressivo*.
- Vc. (Viola):** Measures 19-24. Dynamics: *mp* (measures 21-22), *mf* (measures 23-24).
- Org. (Organ):** Measures 19-24. Dynamics: *p* (measures 19-20), *mf* (measures 23-24). Performance instruction: *molto legato e espressivo*.

The score shows a clear progression of dynamics and the introduction of new instruments (Flute, Oboe, Horn, Violin, Viola, Organ) starting from measure 19, leading to a fortissimo (mf) climax by measure 24.

第 25 小節作曲家標示速度需「向前推進」(moving forward)，並且從 25 小節重新進行另一次的漸強，直到第 27 小節導奏樂段的最高潮的力度 *f*。第 25 到 26 小節的漸強是由豎琴第 25 小節低音八分音符 C 大三分解和弦所發動，這時指揮者應已正對豎琴演奏家給予劃明確的拍動作指示，接著在第 26 小節將注意力

轉往小提琴，隨後在第 27 小節引入最後一件加入演奏的樂器：定音鼓的滾奏。

第 27 小節的音樂達到導奏樂段情緒的小高潮，而後自第 28 小節的漸弱逐漸退去準備轉進短暫 4 小節的過門。第 28 小節的拍號如 23 小節一樣短暫轉換拍號為 3/2 拍；除了前述力度上做漸弱的變化，在第二大拍作曲家亦標示「拉回來」(pulling back) 的速度指示，再加上樂句轉換的角度而言第三大拍往後銜接下個句子，因此 28 小節除了自第二拍減速並收斂劃拍軌跡外，第二拍可略為停頓再進入第三拍，讓樂句轉換更為清晰。到了第 29 小節，第三句已到了尾聲，力度已減弱為 *mp*，速度也已回復到 25 小節之前的相同的步調。第 30 小節音樂的速度與力度進一步的和緩下來，轉進 31 小節過門之前的第四拍，應給予樂團明確但避免過大的預備提示動作，因此處之力度標示為 *p*。32-35 小節速度轉為非常緩慢而自由地 (Molto adagio, freely) ♩ = c. 56，由定音鼓以穩定的切分音領奏，型塑進入 Aa 段之前祈禱者恭敬降伏的畫面；指揮的畫拍僅需要讓第一拍的動作稍大即可，二到四拍的軌跡儘量和緩著重橫向的運動。

第 36 小節進入 Aa 段，合唱以極微弱的 *pp* 音量發聲，指揮的動作依然避免過大，然而歌詞第一字 R 的子音要透過手勢提示合唱團事先預備好，並掌握正確正拍前的發音。直到第 48 小節前畫拍的動作應搭配旋律主要拍分的二分音符，而略為強調一、三拍即可。需特別留意的是作曲家給予合唱音色表現的建議是「非常昏暗而神秘的」(very dark, mysterious)，因此指揮的手勢須設法展現合唱的沉悶與濃稠度；另此片段的音量變化按作曲家標示的範圍研判，應是隨著主旋

律的音高變化而順勢而為（參閱【譜例 4-1-3】），因此指揮的手勢靈活的暗示力度轉變的過程中，需控制音量漸強的幅度在合理範圍內。第 49 小節起作曲家對於音樂表現給予的提示為「維持相同的速度，但伴隨著律動」（*L'ostesso tempo, ma con moto*），音樂的力度表現為 *p*；檢視此 Aa1 段，由於合唱聲部另有「非常圓滑且富表現力的」（*molto legato e espressivo*）的指示，雖然旋律動機與前句相同，但已經節奏上略為更動；出現了較多的三、四拍位置的四分音符與四拍的切分音。因此指揮的動作則會在三、四拍給予較為明確的拍點，但依然要運用手勢維持音樂的歌唱性。在大提琴的樂句則可看到「富表現力的」（*espress.*）指揮宜提示演奏者弓速的移動由緩而略為加速，以奏出具張力的表現。

【譜例 4-1-3】〈進堂曲—垂憐曲〉第 36-41 小節：音量變化的標示。

The image shows a musical score for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is for the 'Requiem aeternam' section. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and the mood is described as 'very dark, mysterious'. The lyrics are 'Re - qui - em ae - ter - nam re - qui - em ae -'. The score includes a box labeled 'A' at the beginning of the first measure. The piano part features a melodic line with a slur and a fermata over the first two measures.

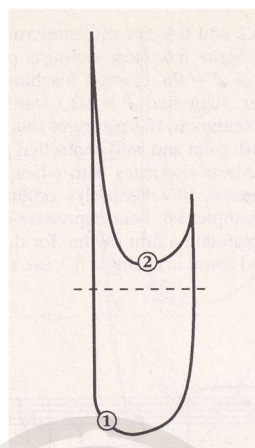
第 59 小節拍號短暫轉 2/4 拍，下一個小節隨即回復為 4/4 拍；由於樂句是從 59 小節加上圓滑線連至第 60 小節，因此畫拍的動作當然須維持歌唱性，第 59 小節轉為二拍的指揮拍型⁹⁶（參閱【圖例 4-1-2】），隨後進入第 60 小節的第

⁹⁶ Max Rudolf, *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*, 3rd ed. (Boston: Thomson Schirmer, 1995), 51.

一拍輕點一下，協助男高音聲部順利在第二拍換音並讓合唱的樂句向後延續。第

61 小節須留意法國號第三拍的進入點，準確地以 *p* 的音量進入並隨即漸強。

【圖例 4-1-2】二拍的指揮拍型⁹⁷



第 63 小節進入 Bb 段，作曲家略為提高演奏速度為「稍快一點」(Poco più mosso) ♩ = c. 60，力度再略為增加為 *mp*。這裡的樂句還是以 Aa 的旋律動機為基調，但在女低與男低聲部增加了新的節奏動機（參閱【譜例 4-1-4】）。因此指揮的畫拍動作需針對該節奏動機提供較多的縱向動作且強調拍點位置的彈性，協助歌手準確掌握節奏。

⁹⁷ Max Rudolf, *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*, 3rd ed. (Boston: Thomson Schirmer, 1995), 51.

【譜例 4-1-4】〈進堂曲-垂憐曲〉第 63-67 小節：新的節奏動機。

C **Poco più mosso** ♩ = c. 60
mp
 S. Re - qui - em, ae - ter - nam, Do - na
 A. *mp* *espress.* 3 Re - qui - em et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, 3 ex - au - di o - ra - ti - o - nem
 T. *mp* Re - qui - em, ae - ter - nam, Do - na
 B. *mp* *espress.* 3 Re - qui - em et lux per - pe - tu - a lu - ce - at e - is, 3 ex - au - di o - ra - ti - o - nem

隨著音樂推進至Bb1段再次提速為 ♩ = c. 66，力度加增為 *mf*。此時F-E-D的下行主題旋律動機已不存在合唱聲部，該動機被轉往長笛與小提琴（參閱【譜例 4-1-5】）；作曲家特別為了兩件樂器作以下說明：「極為圓滑的（此段落中增強力度以突顯此三音動機）」（*molto legato (bring out these three-note motives in augmentation throughout this section)*），因此在這樂句當中指揮宜使用慣用手劃拍同時引導力度轉變，而另一隻手則特別支撐長笛與小提琴的旋律動機。

【譜例 4-1-5】〈進堂曲-垂憐曲〉第 75-79 小節：F-E-D 下行主題旋律動機轉移至長笛與小提琴。

F-E-D 下行旋律動機

16 **D** Poco più mosso ♩ = c. 66

Fl. *mf* molto legato (bring out these three-note motives in augmentation throughout this section) *poco a poco cresc.*

Ob. *mf* espress.

Hn.

Perc.

Hp. *mf* gently *poco a poco cresc.*

D Poco più mosso ♩ = c. 66

S. *mf* *espress.* *poco a poco cresc.*
e - is. Re qui-em ae-ter-nam, do - na

A. *mf* *espress.* 3 *poco a poco cresc.*
ad te om-nis ca-ro ve - niet, lux per-pe-tu-a e - is.

T. *mf* *espress.* 3 *poco a poco cresc.*
e - is. ad te om-nis ca-ro ve - niet, re - qui - em,

B. *mf* *poco a poco cresc.* *espress.*
e - is. per - pe - tu - a, ad te om-nis ca-ro

Vln. *mf* molto legato (bring out these three-note motives in augmentation throughout this section) *poco a poco cresc.*

Vc. *mf* molto legato *poco a poco cresc.*

D Poco più mosso ♩ = c. 66

Org. *mf* *poco a poco cresc.*

第83小節Bb1的段落力度繼續增加為 *f*，而作曲家再為音樂引進新的八分音符階梯式下行旋律動機（參閱【譜例4-1-6】），一開始同時出現在女低音聲部以及雙簧管之上，隨後此起彼落的在不同的合唱聲部與樂器上被唱奏。指揮需要關注到此旋律動機在不同聲部的每個進入點；並且特別在合唱聲部，其第一、三拍前半拍的八分音符被加上保持音（*tenuto*）的記號，因此除了進入點的準確度，演唱音色質感的增加也需要透過指揮的手勢表現出來。



【譜例 4-1-6】〈進堂曲-垂憐曲〉第 85-89 小節：階梯式下行旋律動機。

18

Fl. 85

Ob.

Hn.

Perc.

Hp.

S. *f* re-qui-em ae-ter-nam, e is,

A. *f* lux per-pe-tu-a e-is, e-is, lux per-pe-tu-a

T. ter-nam re-qui-em ae-ter-nam

B. niet, ad te om-nis ca-ro ve-niet,

Vln.

Vc.

Org. 8

階梯式下行旋律動機

旋律動機變奏

樂曲進入Bb2段的前一小節，作曲家提早讓音樂演奏的速度在長笛演奏階梯下行旋律動機的同時變的更快；然而雖明顯增速，但作曲家卻提醒木管需以

mp 的音量冷靜地 (*tranquillo*) 演奏。Bb2段實際上是從Bb1的樂句縮減而來，至第96小節合唱收句的同時，指揮者須明確的提示定音鼓，精準的從第三拍自 *mf* 的力度漸強滾奏進下一個小節。第97小節起的間奏樂句前兩小節僅有定音鼓的四拍強音以及管風琴，作曲家提示應讓音樂向前推進 (*moving forward*)，研究者認為在此毋須顯著地加入速，相反的須避免管風琴演奏的延遲所造成的拖延感。第101小節樂曲迎來了本樂章首次明顯的漸慢，轉進第102小節時研究者建議不需過度放緩，否則小提琴與管樂將不易維持力度。而即將進入C段的前一小節，為了給予音樂演奏的力度與情緒上更加戲劇性的張力，研究者建議在第103小節加以延長。而指揮手勢的部分下第一拍之後，待時間略微延長再直接給女高與男高聲部提示進入第三拍；並且由於女高與男高適以極強的*ff*之上再加重音的演唱，因此劃了第三拍的拍型之後，動作上應瞬間停止撐住不動，音延長之故稍後再以明確的預備拍進入第104小節的Cc段。

第104小節Cc段的力度雖延續自間奏的前一小節，然而情緒上由壯闊轉變為作曲家所標示的「哀怨」(*Plaintive*)—研究者的解讀是帶謙卑之感；而速度上作曲家則給予較為彈性的表現空間，其演奏提示為自由的移動 (*free moving, ♩ = c. 69-76*)。對此研究者認為確有其必要，因本句之力度持續維持及高的張力以及考慮到小提琴與管風琴的八分音符演奏音型較不易加快太多（參閱【譜例4-1-7】），故自第104到112小節的演奏速度建議以接近 $\text{♩} = \text{c. } 69$ 的速度向前，進到第113小節Cc1段再予以明顯加速，增加音樂的流動感。並且本樂句之內須特別留意小提琴

在118小節曇花一現的階梯式十六分音符下一上行音型（參閱【譜例4-1-8】），指揮者在此必須要轉向演奏家並在劃拍的拍點上適時加重以給予支持。

【譜例 4-1-7】〈進堂曲-垂憐曲〉第 102-107 小節：小提琴與管風琴的演奏音型。

Violin (Vln.) part: *ff* *legato*

Organ (Org.) part: *sfz* *ff* *legato*

Rehearsal Mark E: **Plaintive, freely moving** ♩ = c. 69-76

【譜例 4-1-8】〈進堂曲-垂憐曲〉第 118-122 小節：小提琴階梯式十六分音符音型。

Violin (Vln.) part: *mf*

Organ (Org.) part: *mf*

Rehearsal Mark F: **con moto**

進入Cc2段第122小節，樂曲演奏的速度不再改變，唯作曲家給予「帶有動感」(con moto) 之提示，顯然此動感的律動來自管風琴的八分音符分解和弦。由於此段落的音樂織度較纖薄，因此指揮劃拍的軌跡避免被限制於過度的縱向運動，並應注重音樂的流動性，而這些事實上是為了進入全曲最為壯闊的Cc3段作準備。第131小節的Cc3段，作曲家給予寬廣些 (Slightly broader) 的指示，搭配上 *ff* 的力度故速度上稍可放緩，但力度上千萬不可鬆懈。這一次，作曲家除了藉由弦樂來維持音樂的張力，並且還加上定音鼓的支援。音樂推進到第134小節時略為漸慢 (poco rit.)，使旋律聽來有點像是暫時被激起的海浪，隨後又從第135小節承載著人類對上帝的呼喊繼續向前邁進。第139小節再一次的漸慢則透過將主題旋律動機移高大2度的G-F#-E下行音型，用以讓樂團演奏力度消散之用。然而指揮者須留意在第141小節還需要讓速度恢復，讓微弱音量的旋律能夠持續向前流動。而當樂曲抵達144小節，合唱於第四拍收句之後，研究者建議短暫的延長，讓其他聲部的長音稍微延續，而後收束再透過指揮動作和緩重新啟動進入第145小節。隨即於第146小節出現的漸慢提示，須避免因清楚的劃拍，而造成樂團演奏所回饋的音量過大。第148小節樂曲進入小尾奏，小提琴從第150小節演奏出哀傷F-E-D三音下行動機，隨後交由大提琴以再現導奏的F-A-E音型結束了本樂章。最後一小節另有標示「不停頓，直接演奏第二樂章」(attacca no. 2)。

第二節 第二樂章〈虛空〉

首先，本樂章的演奏自前一樂章句尾音樂不中斷直接進入。因此指揮的過程中在前一樂章大提琴最後一個兩拍長音，從第三拍下拍後指揮的軌跡宜暫停在那四拍正拍的位置，稍微延長接著再以所標示 $J=124$ 的速度給予進入第二樂章的預備拍。正式進入第二樂章的此刻，指揮的拍型應配合管風琴的節奏型，僅突顯第一開與第三拍即可；此外可使用左手輔助，給予豎琴以及即將於第9小節進入的大提琴每一小節第一拍的重音提示（參閱【譜例4-2-1】）。同時亦須留意到樂曲開頭的音量稍弱，因此需限縮劃拍動作的幅度，到第5小節力度漸強才可逐漸放大劃拍動作。直到第9小節音樂的速度加快，力度以及配器織度同步堆疊，但定音鼓的力度標示卻依然為 p ，對此以動作提示定音鼓下拍時須明確但避免過大而使定音鼓演奏者順勢奏出過大的音量。

【譜例 4-2-1】〈虛空〉第 1-5 小節：針對重音給予指揮的提示。

The musical score for measures 1-5 of 'Void' (虛空) is presented in a four-staff format. The top staff is for the Harp, marked *mf* (no rolls) and *poco a poco cresc.*, with accents (>) on the notes. The second and third staves are for the Violin and Cello, both marked 'Relentlessly marching' with a tempo of quarter note = 124. The bottom staff is for the Organ, marked *mp*, and features a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4.

第17小節速度轉為 $\text{♩} = 138-144$ ，並且作曲家給予「凶險、精準」(with sinister precision) 的演奏提示。進入第17小節，指揮者須立即以右手給予管風琴清楚明確的第一拍，以啟動第一拍後半拍開始的「凶險旋律音型」，隨後如打擊樂、大提琴、豎琴以及管風琴左手的節奏音型則以左手給予俐落清晰的提示（參閱【譜例4-2-2】）。

【譜例 4-2-2】〈虛空〉第 17-20 小節：凶險旋律音型。

With sinister precision ♩ = 138-144

17

Fl.

Ob.

Hn.

Perc.

scrape sus. cym.

Timpani

mf

mp

Hp.

mp

Vln.

Vc.

mf

With sinister precision ♩ = 138-144

Org.

semper staccato

凶險的旋律音型

f sus. mp molto marcato

第21小節起合唱加入，指揮主要需照顧到合唱聲部、弦樂，以及管風琴其持續反覆的節奏音型，然而偶然不固定出現的節奏音型樂器更需要指揮者給予清楚的提示，以利延續音樂中的不安緊張之感。而在本樂章當中經常被演唱的歌詞「Vanitas」，若其搭配的節奏為第21小節第一拍的型態，那麼子音「s」須放在

第一拍的最後1/4拍的位置（參閱【譜例4-2-3】），以呈現音樂當中的緊張情緒。

【譜例 4-2-3】〈虛空〉第 21 小節：子音「s」演唱的位置。

The image shows a musical score for voice parts (Soprano and Alto). A box labeled 'A' is placed above the first measure. A red arrow points to the end of the first measure, with the text '子音應於最後1/4拍時唱出' (Consonant should be sung at the end of the last 1/4 note). The lyrics 'Va-ni-tas!' and 'va-ni-ta-tum!' are written below the notes. The 's' in 'tas!' is circled in red.

第31至34小節配器的重心短暫移置高音樂器，在此最重要的應為定音鼓分別於第32、34小節演奏的節奏型（參閱【譜例4-2-4】）；關於這兩小節的定音鼓演奏研究者建議其演奏音量可更為突出些，以營造一種石破天驚之感。

【譜例 4-2-4】〈虛空〉第 29-34 小節：定音鼓節奏音型。

The image shows a musical score for Percussion (Timpani). The score is in bass clef and starts with a dynamic marking of *f*. The rhythm is indicated by a series of vertical lines. Two specific rhythmic patterns are highlighted with red boxes: one in measure 32 and another in measure 34.

隨後第35小節指揮應迅速縮小劃拍動作，藉以將音量按譜面指示壓低至 *mf*，如此才得以讓樂團製造另一波第37至40小節音量漸強的效果。而第41至44小節合唱重新加入的樂句，在第41及42小節的部分劃拍的部分建議僅須在第一拍給予明確有力的下拍，其他三拍的拍型可省略或是將劃拍軌跡縮小即可。第43至44小節轉變為每小節3拍，指揮在進入第43小節前一拍對於樂團應有動作上的暗示，以

確保樂團進入第43小節能正確演奏。而此2小節的劃拍應搭配合唱的節奏同步加強動作，以做出樂譜上強斷奏的要求（參閱【譜例4-2-5】）。第45至46小節拍號恢復為4/4拍，此處除了要確保第45小節刮吊鈸的聲音能延續到下一個小節之外，劃拍動作還需要分別在第45小節第三拍以及46小節第一拍加重，以強調木管以及小提琴的節奏音型。

譜 4-2-5 【譜例 4-2-5】〈虛空〉第 43-44 小節：強斷奏之演唱要求。

The image shows a musical score for two vocal parts, likely soprano and alto, for measures 43 and 44. The top staff is for the soprano and the bottom for the alto. The lyrics are "Om - nia!" and "Va - ni - tas!". The score includes dynamic markings like "f" and "mf", and articulation marks like accents and slurs. The time signature changes from 3/4 to 4/4 between measures 43 and 44.

音樂進行到第47小節的Aa1段，基本上音樂的織體與Aa段相仿，但合唱聲部的女高音則轉為演唱由長音構成的樂句，同時由法國號伴隨齊奏有效增加旋律的厚度（參閱【譜例4-2-6】）；而這個片段的指揮右手可持續的對於節奏音型劃拍，而左手的功能便是給予長音旋律每隔一個小節的換音指示，如此才得以讓「慈悲耶穌」（Pie Jesu）的對旋律被聽見。

【譜例 4-2-6】〈虛空〉第 43-44 小節：法國號與女高聲部齊奏。

Hn. *legato*
mf
 Perc. *scrape sus. cym.*
ff
 Hp.
 S. *mp legato*
 Pi - e Je - su,
 A. *mp molto marcato*
 Va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om-ni-a va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om - ni-a
 T. *mp molto marcato*
 Va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om-ni-a va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om - ni-a
 B. *mp molto marcato*
 Va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om-ni-a va-ni-tas! va-ni-ta-tum! Om - ni-a

樂曲進行到第55小節的Ac段，音樂有了雖短暫但巨大的轉變。這刻音樂上在旋律的拍分大部分的聲部從八分音符更換為二分音符；作曲家僅保留小提琴以及管風琴繼續演奏八分音符的和聲節奏音型，藉以推進音樂的前進（參閱【譜例4-2-7】）。而此段落研究者建議改以每小節劃兩下的拍型指揮，直到第65小節再更改為四拍的拍型。

【譜例 4-2-7】〈虛空〉第 54-58 小節：旋律結構的拍分改變。

The musical score for Example 4-2-7, measures 54-58, features a change in time signature to common time (C) at measure 54. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hn.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Soprano and Alto (S. A.), Tenor and Bass (T. B.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Organ (Org.). Dynamics include *f*, *mf*, and *legato* markings. The vocal parts have lyrics "Pi ce Je su,". A large watermark is visible in the center of the score.

第62至64小節在演奏力度上出現重大的轉折，第62小節被標示漸弱，但隨即於第63至64小節標示漸強。因此劃拍須明確的在一個小節內漸弱，接著兩小節漸強的動作，協助樂曲順利在第65小節 Ab1樂段拉回到自樂章開始主宰大部分篇幅的節奏緊湊音樂風格。Ab1段原則上指揮的方式與先前的Ab段是沒有顯著的差異之

處，但有鑑於第66到70小節的管樂部分音型句法稍有更動，因此指揮時要特別關注問句與答句之間的銜接以利音樂走向的延續。隨後直到本樂段結束前，樂曲詮釋與指揮的原則基本上與Ab段相仿，但第77至78小節處法國號的力度變化則需要額外的關注（參閱【譜例4-2-8】）；由於該處的主要旋律動機為上行音型，再加上 *ff* 的力度要求，使得樂團的演奏處於極大的音量當中。而作曲家卻特別安排法國號在這兩小節之內分別演奏兩次的漸弱漸強，並且作曲家亦給予 *cuivre*⁹⁸ 的要求。這意味著法國號在此極端的力度變化是需要被清楚聽到的，對此指揮者就必須特別藉著左手另外給予法國號精準的力度變化引導。



⁹⁸ "The French Horn," *Timusic.net*, accessed October 15, 2022, <https://www.timusic.net/debrevd/the-french-horn/>.

Cuivre 借用自法文 *Cuivré* 一字，字面上的意思是「黃銅色的」。實際上法國號演奏時需透過極大的力量吹出刺耳的音色。/

【譜例 4-2- 8】〈虛空〉第 74-78 小節：指揮時須留意法國號的力度變化。

46
74

Fl.

Ob.

Hn. 須有效凸顯法國號力度的變化
cuore
sfz sfz

Perc.

Hp.

S.
A. f
Va-ni-tas va-ni-ta-tum! Va-ni-tas va-ni-ta-tum!

T.
B. f

Ab1樂段最後結束在第83小節吊鈸極強刮奏的長音之上；指揮者此刻須按譜面指示稍微延長，然而卻應在聲響完全衰減之前便劃拍進入下個樂段。

有別於節奏感十足的A段，B段的音樂表現則著重於橫向的歌唱旋律。因此指揮的動作需調整為以橫向移動的軌跡為主，減少垂直劃拍軌跡運動的幅度以避免因音樂速度減緩後進而使得音樂聽起來步履蹣跚之感。女高聲部於85小節以微弱的音量在第二拍弱起並從D5⁹⁹的音進入，唱出 *Lacrimosa*—「含著淚水」旋律動機；指揮在此宜透過左手提醒歌手在發聲的前一拍進行預備的吸氣，協助他們能控制好第一個音唱出的咬字、力度，以及音準。第93小節當合唱第一句結束的同時，進入第三拍前建議稍微延遲些再提示大提琴進入，可獲得樂句聽覺上更為舒

⁹⁹ 在此以科學音高記號（Scientific pitch notation，SPN）來表示特定音符的音域位置。

展的感受。第95小節含著淚水動機第二次演唱，有別於第一次由女高及男高聲部演唱，第二次則是由女高及女低聲部演唱。由於主旋律是從第二拍起音，這時第一拍率先進入的女低對位旋律不宜太強，因此指揮者需克制第一拍下拍的力度，清楚提示女低聲部發聲即可。第97至100小節的音量變化也需要倚靠指揮者左、右手個別的提示才能呈現出個別聲部不同步的音量變化；首先在98小節合唱聲部已率先漸弱，然而雙簧管的吹奏還處於漸強的過程當中。接合唱聲部的演唱應繼續維持較低的音量，而雙簧管約自第99小節第二拍才開始漸弱到第101小節為止（參閱【譜例4-2-9】）。研究者建議合唱聲部音量的變化讓不拿指揮棒的左手來給予提示，右手則針對其他器樂的聲部劃拍，如此應得以呈現出音樂中層次的變化。



【譜例 4-2-9】〈虛空〉第 97-102 小節：個別聲部力度的變化，以及大提琴的漸強音型。

50
97

Fl.

Ob.

Hn.

Perc.

Hp.

S.
A.

T.
B.

Vln.

Vc.

Org.

不同步的音量變化

B段裡 Lacrimosa 一慣的音量變化模式

La - cri - mo - sa, na - tus

La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es in qua na - tus sum,

大提琴音型是整體力度漸強的關鍵

樂曲持續推進，直到第101至102小節處，音樂準備進入B段的小高潮。為了銜接到音量較強的Bd2樂段，樂團全體一同在兩小節的範圍之內漸強。此處可觀

察到大提琴的演奏音型其旋律拍分持續壓縮¹⁰⁰，故指揮者應特別針對大提琴給予劃拍的指示，讓大提琴成為音量推升的引擎。此外我們也應留意到B段當中 *Lacrimosa* 的樂句於Bd、Bd1、Bd2 等三個樂句呈現了三次，而這三個樂句的音量從第一到第三句分別是 *p*、*mp*，及 *mf*，對此指揮者劃拍動作的幅度大小應要明顯區隔，協助樂團呈現出相應且具對比性的力度表現。

Bd2段是 *Lacrimosa* 旋律動機的第三次呈現，除了音量張力達到B段的頂峰外，配器與織體都是最為複雜的片段。指揮需細膩的處理此處的音量平衡，以明確的手勢引導各個聲部樂句的更迭，並給予樂句進入點的提示（參閱【譜例4-2-10】）。由於此段樂句依然強調其橫向的旋律性，因此劃拍軌跡應充分向身體兩側擴展以強調音量的變化。第106小節來到B段的重大轉折處，此樂段音量最強之處於第一拍觸頂之後便開始緩步減弱，且這個小節亦被加上 *poco a poco rit.* 的要求，間接暗示了力度的向下轉折直到B段尾聲的第111小節；直到第110至111小節已是整個B段音量相對最弱的部分，這兩個小節有表現的聲部都各只有一個四拍長音，在此指揮可使用右手分別在兩個小節第一拍的位置輕劃一下，同時以左手手勢托住管風琴的掛留長音。緊接著第111小節第四拍節結束之際，則需以下一樂段A'所標示 *Tempo I* ($\text{♩} = 138-144$) 的速度，手勢快速提起給予下個小節的預備拍。

¹⁰⁰ 第 100 小節為二分音符，101 小節轉為四分音符，102 小節則轉換為八分音符。

【譜例 4-2-10】〈虛空〉第 103-108 小節：各聲部陸續轉換樂句。

51

Fl. *f* *poco a poco rit.*

Ob. *f*

Hn.

Perc.

Hp. *f*

S. *mf* *poco a poco rit.*
sum. La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

A. *mf*
La - cri - mo - sa, La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

T. *mf*
La - cri - mo - sa, La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

B. *mf*
La - cri - mo - sa, La - cri - mo - sa, pe - re - at di - es

Vln. *mf* *poco a poco rit.*

Vc. *mf*

Org. *mf* *poco a poco rit.*

樂曲轉進A'樂段導奏句之後，指揮須以快速、堅定而俐落的軌跡劃拍。由於

音樂快速推進，第113及115兩小節木管於第四拍進入的裝飾性快速下行音型指揮

可運用左手給予下拍的提示。隨後第116至117小節定音鼓連續八個四分音符的漸強，也需要指揮特別手勢給予力度變化的指示。第118小節A'a2樂段合唱聲部分別以AB聲部以及ST聲部兩組，以啟應交替的方式演唱。在此建議第一拍進入的AT聲部先以右手劃拍提示，晚一拍時間從第二拍進入演唱的ST聲部則是以左手提示下拍。同一小節內還另須注意到木管在第三拍之上吹奏的強斷奏八分音符，這個音實際上與第119小節第一拍的八分音符構成連續四次、兩小節一組的節奏動機，因此指揮者也有必要透過手勢持續給予下拍的提示。樂曲繼續進行到兩小節漸強的第127至128小節；特別是第127小節為漸強的起始處，但多數聲部的音型則是從第一拍後半拍或是第二拍才進入，因此指揮者要果斷清楚的給予動作不太大的第一拍的下拍，隨後逐漸的將劃拍軌跡放大以銜接本樂章最為壯闊的Ac1樂段。

作曲家針對Ac1樂段加入了新的旋律動機素材（參閱【譜例4-2-11】），除了合唱聲部的女低及男低音外，還有木管與小提琴一同齊奏。綜觀這個片段，整體而言新舊素材加總起來依然是節奏性格較為突出，因此在指揮上需要每一拍清楚不拖泥帶水的劃拍。但因還有聽覺上無法忽略的女高與法國號長音旋律動機，因此依然需要左手另外提示換音的時機，以呈現聲響上線條與節奏之間的高對比性。第137小節的A'c2段音樂情緒依然澎湃，但音樂的織體有所變動。所有合唱聲部在此轉變以主音結構的型式呈現「慈悲耶穌」旋律動機（參閱【譜例4-2-

12】），由於其長音樂句特性鮮明，因此自第137小節建議改以大二拍的方式劃拍以利旋律的流動性。

【譜例 4-2- 11】〈虛空〉第 127-130 小節：新加入的旋律動機素材。

56
127

Fl. **f**

Ob. **f**

Hn.

Perc. *mf* Sus. Cym., soft mallets *sfz* (l.v.) Snare (snares on)

Hp. *mp* *mf* *f* *f*

S. *f* legato
Va - ni - tas! Ky - ri -

A. **f**
Va - ni - tas!
Va - ni - tas, va - ni - ta - tum!

T. **f**
Va - ni - tas! Va-ni-tas! va - ni - ta - tum! Om - ni - a

B. **f**
Va - ni - tas!
Va - ni - tas, va - ni - ta - tum!

Vln. **f**

【譜例 4-2-12】〈虛空〉第 135-142 小節：合唱聲部以主音結構演唱「慈悲耶穌」旋律動機。

The image displays a musical score for a choir, consisting of two systems of four staves each. The first system starts at measure 135 and ends at measure 138. The lyrics are: 'son. Pi - - - e', 'Va - ni - tas, va - ni - ta - tum! Pi - - - e', 'Va-ni-tas! va - ni - ta - tum! Pi - - - e', and 'Va - ni - tas, va - ni - ta - tum! Pi - - - e'. The second system starts at measure 139 and ends at measure 142. The lyrics are: 'Je - - - su, Je - - - su', 'Je - - - su, Je - - - su', 'Je - - - su, Je - - - su', and 'Je - - - su, Je - - - su'. The score includes dynamic markings such as *f legato* and a rehearsal mark 'H' in a box above the first staff of the first system. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

作曲家到了第147小節的A'c3段減少了音樂演奏的聲部，同時也簡化織體的結構，進而使演出的音量略減，讓高張力的音樂略為喘息。當然為達到前述的演出效果，指揮者在劃拍的動作上也應當有所收斂。而此段的短暫的蟄伏，事實上是為了醞釀下一波高潮；如前面所述，樂曲最為壯闊的是Ac1樂段，然而合唱的高潮卻是在第155小節的A'c4段發生。在此合唱部分負責主旋律線條的女高音，其最高音躍昇到伴隨著 *f* 力度標示的A5音。在此前一小節合唱聲部有一小節短暫的休止，就在這個小節內指揮者依然要將注意力放在合唱團上，進入下一小節

之前透過手勢引導合唱團有個飽滿的吸氣，好唱出強而有力、音準與音色兼備的高音。作曲家在此刻意簡化配器的厚度並克制樂團的音量，讓合唱聲部免於費力嘶吼，進而使歌唱的聲響得以突出重圍。隨著樂曲邁向尾聲，作曲家再次透過力度變化提示段落的轉換（參閱【譜例4-2-13】），A'c4段的音樂持續以堅定的步伐推進，第162小節音樂力度進一步推升到164小節A'a4段 *ff* 的力度。在此若指揮者可觀察，若樂團漸強後的力度幅度不夠明顯，則或許可以讓樂團進到第162小節時略微突弱，再行漸強至第164小節，以獲得較佳而明顯的漸強效果。



【譜例 4-2-13】〈虛空〉第 162-165 小節：162 小節力度進一步漸強以銜接至 A'a4 段。

64
163

Fl.

Ob.

Hn. *cuivre*

Perc.

Hp.

S. *ff* *molto marcato*

A. *ff* *molto marcato*

T. *ff* *molto marcato*

B. *ff* *molto marcato*

Vln.

Vc.

Org.

re -

qui - em, Va - ni - tas! va - ni - ta - tum!

Va - ni - ta - tum! Om - ni - a

進到A'a4段的前六小節，合唱演唱的句法又有所更動，女聲與男聲之間以簡短、反覆的問答句法演唱。指揮者當然須明確給予入拍的提示，且需極力避免樂句演唱產生片段破碎之感（參閱【譜例4-2-14】）。而定音鼓同樣持續六小節，

束了極高張力演出的第二樂章之後，樂章中間的稍事休息片段可以等待稍微久一點的時間，因為接下來的第三樂章要呈現的音樂則是緩慢而平靜的。



第三節 第三樂章〈上帝的羔羊〉

第三樂章作曲家提供的演奏要求為「緩慢，非常平靜，神秘的」(Slowly, very calm, mysterious)，以 $\text{♩} = c. 63$ 的速度演奏。同時樂曲開端作曲家給予 *p* 的力度要求，因此在雙簧管吹奏第一句前的1-2小節指揮的劃拍僅需要在第一拍給予稍大的下拍動作，二至四拍的動作則應放低且儘量限制在橫向移動的軌跡。雙簧管在第3小節加入，吹奏的下行音型提早預示了第9小節女高音獨唱的「上帝的羔羊」主題動機（參閱【譜例4-3-1】）；對於雙簧管的演奏作曲家特別給予以下的指示：持續非常圓滑且富表現力的 (*sempre molto legato e espressivo*) 並且哀怨的 (*plaintive*)，在此研究者認為運用左手給予圓滑的指揮手勢較易於達到作曲家對於音樂表現的要求。第4小節長笛、小提琴、大提琴，以及管風琴腳踏低音極微弱 *pp* 力度的長音則是對於雙簧管旋律的回應，指揮者應輕給予下拍指示，並確保所有樂器皆整齊的發聲。同一小節當中並須略為漸慢，再進入第5小節演奏導奏的第二句。

【譜例 4-3-1】〈上帝的羔羊〉第 1-6 小節：導奏樂段提早出現的主題動機素材。

Flute

Oboe

Horn in F

Harp

Violin

Cello

Organ

Slowly, very calmly, mysterious ♩ = c. 63

poco rit. a tempo

poco rit.

pp (match violin tone)

sempre molto legato e espressivo

p

pp

pp

p

pp

pp

pp

pp

plaintive

導奏樂段提早出現的主題動機素材

第9小節女高獨唱加入，指揮者僅需給予入拍的提示即可，指揮的焦點應持續聚焦在樂團的演奏之上。第16小節長笛與小提琴的長音被標示需漸弱，為配合女聲獨唱的下一樂句的進入點，因此指揮者可利用左手確實的給予漸弱的指示。第17小節接著進入的大提琴對旋律，也需要指揮給予進入的提示。樂曲進行到第

22小節時，作曲家標示漸慢；此處研究者建議其漸慢速度的拿捏，可被動配合女高獨唱歌手的速度變化而給予樂團劃拍的手勢。

第25小節的Aa1段是「上帝的羔羊」主題動機樂句的第二次呈現，一開始是由SAT三個聲部演唱。旋律主要由女聲負責，男聲則演唱晚一小節的卡農，製造出主旋律的回聲效果。此處由於是女聲首先開始演唱，因此可用右手給予下拍的提示，下一小節加入的男高音聲部則使用左手提示進入點；由於女聲部分的力度標示為 *mp*、男聲的力度則為 *p*，所以針對男聲部的劃拍動作應要比前一小節縮限一些。本樂句到第31小節處女聲已唱出了歌詞的最後一字，這時木管插入了前後兩樂句的銜接對旋律，指揮可另使用左手給予引導進入第31小節，再順勢帶入全體合唱聲部演唱下一句。樂曲繼續到第36小節合唱團唱出和平 (*pacem*) 時漸強推升力度至B段第37小節，預備於第四拍轉換樂句至女高獨唱。此外同一小節內雙簧管進入後直到第42小節兩個句子的對旋律必須按譜面的標示，分別做出兩次漸強漸弱的表現。與此同時，還有另一條對旋律在大提琴上奏出；大提琴B段的第一個樂句延遲至第38小節才以八分音符的上行琶音進入樂句，指揮需特別給予入拍的提示，並且持續以手勢引導大提琴的演奏直到第42小節。Bb段整體說來，在女高音獨唱的片段中，研究者傾向僅給予獨唱者句子下拍的提示，隨後轉為指揮者配合演唱者，轉移指揮重心帶領樂團襯托獨唱樂句。第45小節女高獨唱的句尾再次將樂句交代給合唱聲部，同時間第45至46小節分別還有長笛、雙簧管，與

小提琴的入拍，指揮者需從容而有條理的依序給予下拍的指示（參閱【譜例4-3-2】）。

【譜例 4-3-2】〈上帝的羔羊〉第 43-48 小節：不同時間發生的聲部進入點。

43

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Hn.

Hp.

Sop. solo
tol - lis pec - ca - ta mun - di

S. A. *mf*
Mi - se - re - re no -

T. B. *mf*
Mi - se - re - re no -

Vln. *mf*

Vc.

Org. *mf*

樂曲第54小節起的Bb1段前四小節由男聲部負責演唱，無論是在和聲或音色方面顯得別具特色。為突顯並烘托其聽覺上的特殊之處，進入Bb1段之前第52至54小節的音樂轉折，研究者對此有額外速度變化的處理建議是：為配合第52小節樂團整體音量的減弱，於第三至第四拍漸慢。第53小節回原速，進第54小節後第四拍稍微延遲再銜接第55小節。在此須留意因第55小節演奏速度拉升至 $\text{♩} = \text{c.}$ 76-80，進入第一拍前的預備拍動作就已需要加快，讓樂曲進行到第55小節的演奏速度確實而穩定（參閱【譜例4-3-3】）。



【譜例 4-3-3】〈上帝的羔羊〉第 49-54 小節：52-54 小節的速度變化。

Fl.

Ob.

Hn.

Hp.

Sop. solo

S.

A.

T.

B.

Vln.

Vc.

Org.

do - na e - is re - qui - em.

bis, do - na e - is re - qui - em.

bis, Qu

第三、四拍 漸慢

回原速

第四拍稍微延遲

接著Bb1段當音樂進行到第56小節時，女聲如同男聲前一句從第四拍加入，研究者也建議可在第四拍自次延遲些微的時間，隨後再進入第60小節。接著焦點轉換至第62小節加入的豎琴，指揮者需給予下拍的提示，此外隨後第63至64小節的漸強也需要透過豎琴演奏的八分音符下行分解和弦給予助力；此外第64小節的漸慢指揮劃拍的提示必須清楚果斷的，並透過豎琴演奏的八分音符協助樂團掌握

速度漸慢的變化。漸慢後到了第65小節速度又減慢到 $\text{♩} = \text{c. } 63-66$ 的範圍，此時第65至66小節指揮者可運用左手指揮雙簧管短暫出現的「上帝的羔羊」主題動機，使之突出於Bb2段「除去罪孽」(qui tollis) 的旋律動機之上。接著第68至69兩小節的漸強指揮劃拍動作的大小的增幅於第68小節上需稍微收斂，第69小節再全力推升音量。之後進入到第70至73小節本樂章裡短暫全編制演奏的片段，搭配較強的音量，指揮的劃拍可以往上下左右與前方伸展，但應避免有稜角的劃拍軌跡，以延續整個樂章一貫的歌唱性。另外在這四小節裡的音樂織體包含了木管、合唱聲部，與小提琴的「上帝的羔羊」主題動機，有女高獨唱的「除去罪孽」旋律動機、法國號與管風琴的和聲長音線條，也有豎琴與大提琴的節奏音型；為此指揮的方面研究者建議指揮方面以右手負責引導演奏與演唱「上帝的羔羊」主題動機的聲部，另以左手指揮與提示其他穿插演奏的對旋律線條，並特別照顧法國號與其他聲部間不同步的音量變化。

第73小節指揮劃拍軌跡經收斂後引導樂團音量漸弱進入第74小節的A'段，此時配器數量在第74小節內有所改變，指揮者應留意各聲部間收拍位置的不同。第78至80小節合唱聲部進行到漸強的句尾；指揮者要提示78小節第一拍進入的大提琴以及第三拍加入的雙簧管，接著則是第79小節第三拍進入的長笛與小提琴，這幾件樂器的加入似乎是要填補第80小節第四拍合唱聲部收拍後的織體厚度。第83至87小節作曲家安排女聲部以輕柔的聲音唱出「賜他們安息」，在此主要可透過左手橫向軌跡的引導，讓旋律自然流動。第85小節漸慢且拍號轉為3/2拍，指揮部

分動作不能太大且亦須謹慎清楚地劃拍，讓管風琴能精準的掌握漸慢過程中的節奏音型。第86小節樂曲進入尾奏段落，各聲部所演奏的音型呼應導奏的部分，並且將演唱的旋律交還給女高獨唱。歌手最後唱出 Dei 一字，其中「i」母音所搭配Ab4的長音橫跨六小節、長達21拍。但作曲家附帶說明「盡可能的延長，而後淡出」，因此歌手演唱的長度可略短於實際記譜的拍長。樂曲結束之際，作曲家於終止式帶入一段素材—由豎琴與大提琴同時於第93小節演奏的旋律（參閱【譜例4-3-4】），這是借用更改自第50小節首次出現、正好由豎琴與大提琴演奏的分解和弦伴奏音型。該小節第四拍漸慢之後下一小節另由雙簧管與豎琴以較高音域以更為緩慢的速度重複一次。第95小節終止式進到主和弦，並以原速演奏。第96小節第三拍開始漸慢，指揮者一邊需特別針對豎琴劃拍引導漸慢過程，一邊也需要持續收斂劃拍動作降低演奏音量，最終提示管風琴與豎琴奏出樂章最後的微弱和聲長音。

【譜例 4-3-4】〈上帝的羔羊〉第 93-97 小節：分解和弦伴奏音型。

93 rit. a tempo rit.

Fl.

Ob. *mp*

Hn.

Hp. *pp*

Sop. solo *sustain as long as possible, then fade out* rit. a tempo rit.

S.

A.

T.

B.

Vln.

Vc.

Org. rit. a tempo rit.

ppp

更改自50小節的分解和弦伴奏音型

第四節 第四樂章〈聖哉〉

作曲家佛瑞斯特在本樂章的創作，帶著非常具體的畫面感。在樂章第一頁標題下方，作曲家提供些額外的文字敘述（參閱【圖例4-4-1】）。括弧內寫的是：哈伯太空望遠鏡 - 國際太空站 - 上帝形象 (Hubble – ISS¹⁰¹ – Imago Dei)，關於其相關內容將於本節稍後進行討論。作曲家在此也引述了一段聖經舊約約伯記第三十八章¹⁰²的經文：接著上帝回答約伯，並說道「我奠定大地根基的時候，你在哪裡呢？那時晨星一起歌唱...為喜樂？」是什麼理由驅使佛瑞斯特在此引述約伯經文？如同本文先前於第三章提及的，他認為本樂章〈聖哉〉是針對前一樂章〈上帝的羔羊〉的回應；作曲家表示：「『天地都充滿祢的榮光¹⁰³』這句話不僅僅是一個敬拜時刻，實際上而對於痛苦難題的神聖解答¹⁰⁴。」既然提到痛苦的難題（或說是苦難），就不得不提到聖經中面對痛苦難題的代表性人物——約伯 (Job) 了。聖經中記載著敬虔愛神的約伯遭遇了一連串的磨難，可謂家財盡失、貧病交迫。而佛瑞斯特在樂譜上引用的約伯記第三十八章的經節，則是面對不明白自己何以遭遇災禍的約伯，上帝對約伯回應的部分內容。作曲家認為：「上帝對痛苦問題的回答約伯內容其字面意思是，『看我的創造物——看我超然的力量和威嚴』，當然約伯隨後因意識到而謙卑¹⁰⁵。」

¹⁰¹ International Space Station (國際太空站)

¹⁰² 樂譜上的標示是第四節與第七節，但作曲家實際引述的內容則是包含了第一、四與七節。

¹⁰³ 本樂章的歌詞：pleni sunt caeli et terra gloria tua

¹⁰⁴ Dan Forrest, "Requiem for the Living," *The Music of Dan Forrest*, accessed September 15, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

¹⁰⁵ Dan Forrest.

【圖例 4-4- 1】第四樂章的文字敘述。

4. Sanctus

(Hubble - ISS - Imago Dei)

Then God answered Job, and said.... "Where were you when I laid the foundation of the earth, ...when the stars sang together...for joy?" (Job 38:4, 7)

那麼，在第四樂章裡既然作曲家期望藉由音樂描繪「上帝的創造物以及祂超然的力量和威嚴」，因此作曲家透過三個項目來展現¹⁰⁶：一、哈伯太空望遠鏡 (the Hubble Telescope)：其實給作曲家帶來靈感的是「宇宙」，具體的部分是透過哈伯所拍攝的「哈伯深空照¹⁰⁷」(Hubble Deep Field)（參閱【圖例4-4-2】）所呈現出的空靈之感。二、國際太空站：從國際太空站的視角觀看到的地球，呈現出「充滿動力的溫暖，從地球上來看變的非常壯觀¹⁰⁸」。三、上帝形象：是誰有上帝的形象？就是「我們—人類」，「人是上帝奇妙的形象承載者¹⁰⁹，比其他所有事物更直接地展示了祂的榮耀¹¹⁰」作曲家表示著。而眾多人類聚集則可進一步呈現出熙熙攘攘、充滿生命力與活力的城市風貌¹¹¹。

¹⁰⁶ Dan Forrest, "Requiem for the Living," *The Music of Dan Forrest*, accessed September 17, 2022, <https://danforrest.com/music-catalog/requiem-for-the-living/>.

¹⁰⁷ "Hubble Deep Fields," *HubbleSite.org*, accessed September 15, 2022, <https://hubblesite.org/contents/articles/hubble-deep-fields>.

哈勃太空望遠鏡於 1995 年，連續 10 天對著北斗七星附近一小片幾乎空無一物的天空拍攝，逐漸構成的一幅圖像。

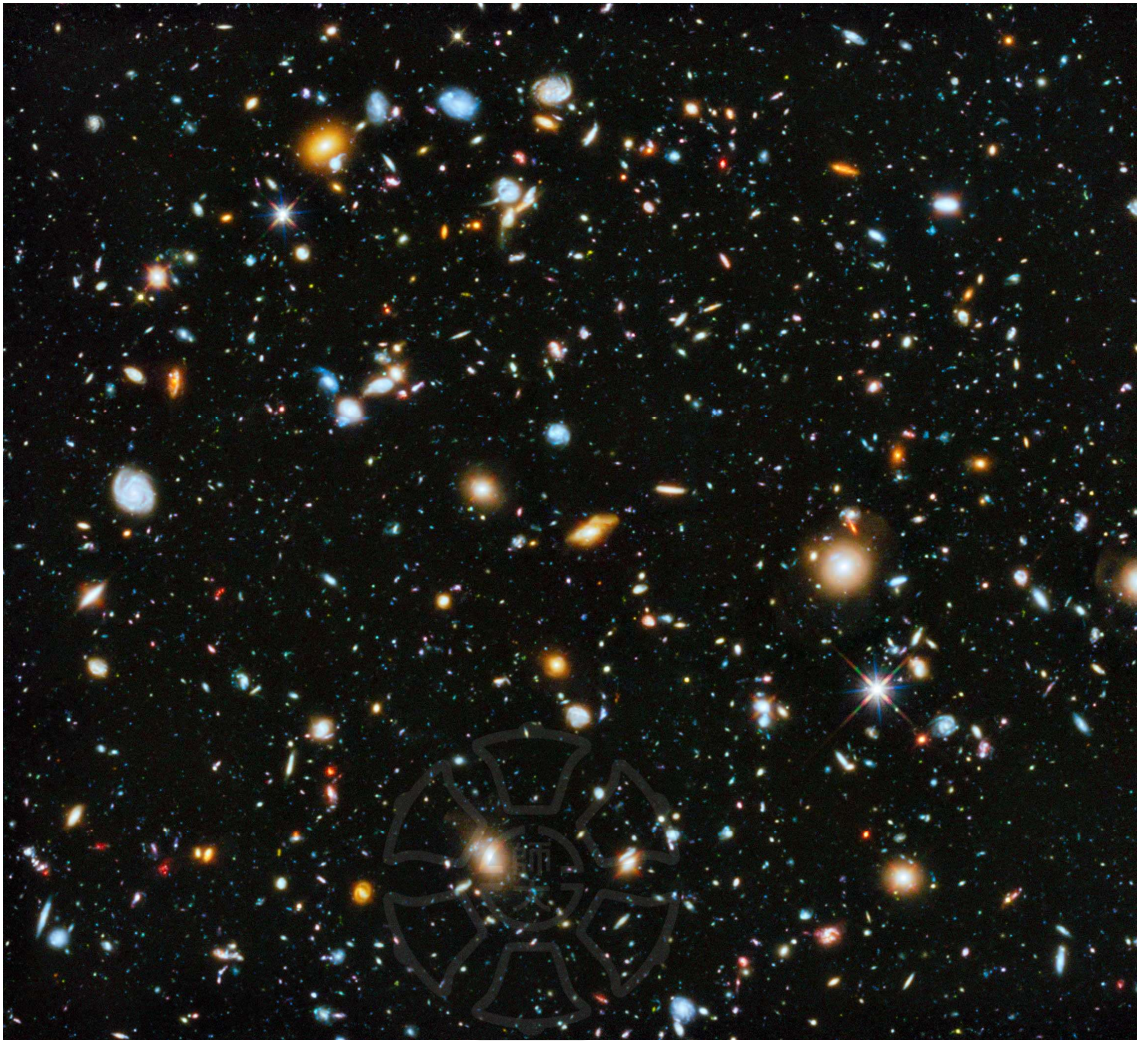
¹⁰⁸ Dan Forrest.

¹⁰⁹ 基督教對於人類的觀點。

¹¹⁰ Dan Forrest.

¹¹¹ Ibid.

【圖例 4-4-2】哈伯深空照¹¹²。



焦點拉回到音樂本身，本樂章開始作曲家給予「寧靜、空靈的」(Tranquil, ethereal) 的演奏指示，搭配緩慢 $J = c. 60$ 的演奏速度。樂章導奏包含了兩個部分：第一是第1-3小節，由管風琴演奏與第一樂章導奏完全相同、微弱的旋律動機引入（參閱【譜例4-4-1】），指揮者依然以一拍的拍型指揮即可。第3小節樂譜標示略為漸慢，在此指揮者第一拍落下之後手勢需停留在劃拍軌跡的下緣（參閱

¹¹² “Hubble Deep Fields,” *HubbleSite.org*, accessed September 15, 2022, <https://hubblesite.org/contents/articles/hubble-deep-fields>.

【圖例4-4-3】），停留稍長的時間以達到漸慢的效果，接著給予 $\text{♩} = \text{c. } 60$ 速度的預備拍進入第4小節導奏的第二部分。

【譜例 4-4- 1】〈聖哉〉第 1-4 小節：1-3 小節管風琴彈奏與第一樂章相同的旋律動機，以及第 4 小節哈伯深空照伴奏模式。

(Prepare bow for crotales for m. 21)

Glockenspiel
pp listen to harp 16th-notes; very subtly reinforce its melody (every 3rd 16th note)
pp with awe, and always very steady

Tranquil, ethereal $\text{♩} = \text{c. } 60$ **noco rit.** **a tempo**
pp (Play 8vb with 4' stops?) *with wonder*

哈伯深空照伴奏模式

與第一樂章導奏相同的旋律動機

【圖例 4-4-3】第 3 小節劃拍軌跡暫停處¹¹³。



第4小節起音樂的「鏡頭」瞬間轉變向哈伯太空望遠鏡所拍攝到的「哈伯深空照」。作曲家藉由鐘琴、豎琴，與管風琴所構築的伴奏音型，將太空的畫面轉化為音樂的聲響；管風琴彈奏的長音和弦，有如廣闊深無邊際的太空宇宙，滿天星斗則由鐘琴與豎琴呈現。最為特別的是為了呈現有如天空星宿排列分布的不規則感，作曲家安排鐘琴自第4小節起到19小節演奏一連串持續不斷的附點八分音符（每個音符3/4拍長）、三小節為一組的循環節奏固定音型。同時豎琴則是以持續三音一組的十六分音符下行分解和弦（為構成3/4拍一組以對應鐘琴），作為鐘琴循環節奏的支撐（參閱【譜例4-4-2】）。在指揮的方面，特別在排練過程中事先需要與演奏者確認劃拍拍點：一、以三小節為一組的節奏來看，鐘琴與豎琴每組循環音型的第一音會在幾個拍點位置對應到劃拍的正拍，而這可作為檢視是否正確演奏的檢核點（參閱【譜例4-4-2】）。二、前述第一點之外，鐘琴與豎琴每

¹¹³ Max Rudolf, *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*, 3rd ed. (Boston: Thomson Schirmer, 1995), 63.

組循環音型的第一音起始點並不在正拍位置，因此需仰賴指揮在先行在劃拍的正拍給予較明確的提示。經充分排練之後，在整個片段當中的指揮拍點應清楚，但力度應輕盈、點到為止，正拍後的反彈軌跡應為乾淨俐落的直線條，藉以讓音樂維持良好的流動性。長笛於第6小節加入，以 *p* 的力度吹出輕而穩定的段奏。指揮者只需持續給予輕盈、穩定、明確、軌跡短的劃拍即可。

【譜例4-4-2】〈聖哉〉第4-7小節：鐘琴與豎琴的循環節奏音型，以及指揮正拍對應位置。

The image shows a musical score for Glockenspiel and Harp. The Glockenspiel part is in the upper staff, and the Harp part is in the lower staff. The score is divided into three measures, which are grouped by a red bracket and labeled "三小節為一組循環節奏". Red arrows point to specific beats: "第一拍" (1st beat) at the start of the first measure, "第四拍" (4th beat) at the start of the second measure, "第三拍" (3rd beat) at the start of the third measure, and "第二拍" (2nd beat) at the start of the fourth measure. The score includes performance instructions such as "listen to harp 16th-note; very subtly reinforce its melody (every 3rd 16th note)", "with awe, and always very steady", and "(both hands' parts are equally important; play both at equal dynamic)".

合唱於第10小節Aa段進入，同時伴隨小提琴以極為歌唱的句法齊奏合唱聲部的聖哉主題動機（參閱【譜例4-4-3】）。至此指揮的劃拍應有所轉變，配合長拍分旋律線條調整為較圓滑的劃拍軌跡，並另使用左手引導歌唱旋律的流動性。第12小節段暫轉拍號為3/2拍，指揮拍型可轉換為大三拍，但為同時照顧長笛、鐘琴，與豎琴的循環節奏，因此需要將第二、四、六拍以較輕的拍點劃出（參閱

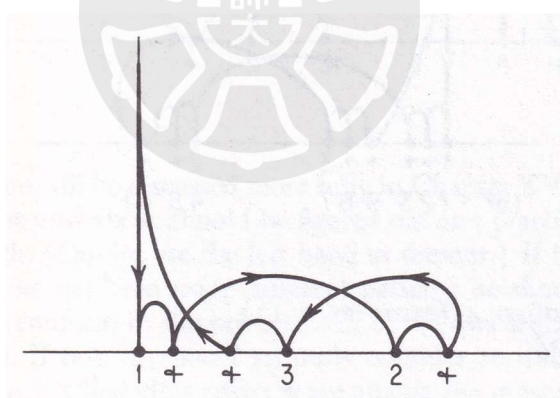
【圖例4-4-4】)。第16小節須留意女生兩拍C4音唱完，雖有第三拍休止將

Dominus 的子音「s」唸出，然而樂句還未結束，指揮者需藉由手勢引導合唱聲部將音樂向往後的小節延續下去。第19小節女聲部演唱樂句結束，鐘琴循環節奏亦結束於這個小節。

【譜例 4-4-3】〈聖哉〉第 10-13 小節：聖哉主題動機。

A musical score for Sopranos and Altos, measures 10-13. The score is in 4/4 time and features a 'p' dynamic with the instruction 'gently floating'. The lyrics are 'San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do'. A large watermark of the National Central University logo is overlaid on the score.

【圖例 4-4-4】大三拍的指揮拍型¹¹⁴。



進到第20小節Aa1段旋律線條移至男聲部，而此時配器亦有所調整；打擊樂在第20小節改以定音鼓暗示樂句的轉換，隨後則改以低音提琴弓拉奏饒鈸 (Crotales)。小提琴的樂句於前一小節結束後，交棒給大提琴繼續著弦樂與合唱聲

¹¹⁴ Brock McElheran, *Conducting Technique: for Beginners and Professionals*, 4rd ed. (Oxford, Oxford University Press, 2004), 29.

部的齊奏。饒鈸在Aa1段所演奏的幾個長音拍長從兩拍到三拍長度不等，而第28小節所演奏的長度則長達五拍，對此指揮在劃拍上有必要特別以手勢引導演奏家維持長音的延續性。第30小節Aa2段為主題動機的第三次演繹，這時速度略微提升至 $\text{♩} = \text{c. } 69$ ，但段落中作曲家減少配器僅剩豎琴與管風琴，加上定音鼓的節奏點綴。這樣的音樂安排向後延續到Aa4段，指揮的過程中需特別克制音量上的表現，始終都維持在譜面要求 *mp* 的力度標準。第45小節音樂準備轉進B段，於第三大拍下拍的定音鼓可跟隨著指揮右手的拍型進入，然而第三拍後半拍進入的長笛則建議以左手另外給予下拍的提示。

第46小節Bb段拍號延續自前一小節的3/2拍，而速度再次提升至 $\text{♩} = \text{c. } 60$ 。而B段音樂上所要表現的，則是「從國際太空站的觀看地球」的概念。進到第46小節豎琴彈奏完一級和弦後，便不再演奏直到樂曲尾聲的最後兩小節，研究者認為這暗示著視角方向的轉換—從哈伯望遠鏡望向太空，轉向從太空站看地球。為此音樂詮釋的方面，指揮者可以手勢提示豎琴在該和弦彈奏出較強而亮的音色。而在Bb段當中合唱聲部分裂為兩部分，女高聲部演唱長音線條的旋律線，而其他三聲部則演唱變奏自聖哉主題動機，大部分為主音結構的旋律，此外這個段落裡還穿插了其他樂器偶然出現的合唱同步旋律線條。對於零星進入的樂器，指揮者需充分發揮左手的提示功能，且妥善的形塑個別樂句的起始與音量變化（參閱【譜例4-4-4】）。接著樂曲經過短暫兩小節2/2拍後，將在第58小節恢復為3/2拍。

【譜例 4-4-4】〈聖哉〉第 46-55 小節：指揮需照顧到每個樂器進入點的提示。

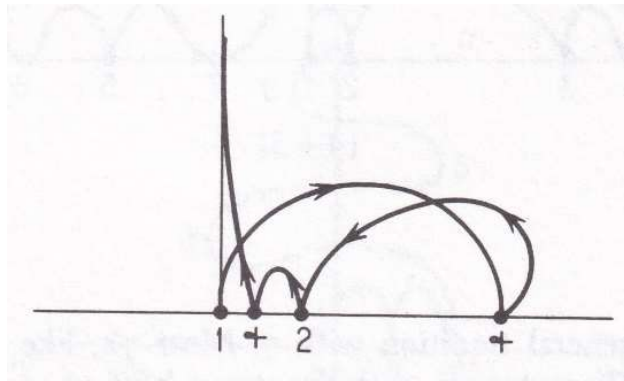
進入第58小節Bc段，速度略升為 $\text{♩} = \text{c. } 63-66$ 。作曲家為這個段落帶入全新的旋律動機，並且還可看到整部《給在世者的安魂曲》作品中少見帶有複音結構風格的音樂織體（參閱【譜例4-4-5】），如此的呈現方式延續到Bc1段。首先的主題片段57小節由合唱男低聲部啟動，下個小節第三拍男高聲部以高四度的答題出現。隨後第59小節第三拍主題在女低聲部出現，接著女高第二部仿效男高聲部的做法在第60小節出現答題。合唱部分主題最後一次出現則是在第61小節第三拍由女高第一部引入。合唱聲部以外，主、答題也先後陸續在其他樂器聲部出現；當然對指揮者而言，這個片段最重要的就是各聲部進入點的提示與掌握，讓音樂堆疊的層次感有條理地呈現出來。第63小節合唱聲部轉為主音結構，此時其餘樂器的演奏應避免大過合唱聲部的音量為宜。

【譜例 4-4-5】〈聖哉〉第 56-65 小節：複音風格的片段。

第68小節為合唱聲部的長音符為Bc段的句尾，這時指揮應提示、引導雙簧管吹奏三小節長度具樂句銜接性質的對旋律，讓樂曲順利過渡到第69小節第三拍合唱聲部的再次返回演唱。而直到第73小節，樂曲的織體結構再次轉為複音結構。這次的主題則是借用自前一段落主題的素材，保留基本節奏型，另行安排旋律，稍後出現的答題則是以反向的形式呈現。第75小節樂曲漸慢準備進入下個片段，這個小節的漸慢處理，研究者建議可在第二拍劃分割拍，如此可順利指揮合唱聲部將子音「s」收在第二拍的後半拍，並在第三拍重新將合唱帶入。由於樂團整體第三拍多數聲部長音掛留到下一小節，因此第三拍的劃拍停留在正拍位置即可，稍作停留後再將手勢拉起、以第76小節標示的演奏速度給予預備拍即可。

第76小節樂曲進行到Bb1段，演奏的要求為「略為寬廣些」(Slightly broader)，搭配較慢的演奏速度 $\text{♩} = \text{c. } 58$ 。第76至78小節的音樂織體結構與Bb段相仿，此處研究者認為法國號以及管風琴有附點或近似附點的節奏型態，因此需特別給予指揮劃拍的關注。指揮的部分可用左手半握拳的手勢引導合唱聲部，右手劃拍「下拍」位置的拍點可稍重些，有助穩定包含法國號、管風琴，甚至是小提琴的節奏音型。第79小節處為Bb1段的後半句，拍號轉為2/2拍。接著在第79至81小節，樂曲的音量透過法國號聲部的推升，進而到達標示為「雄偉」(Maestoso) 的第82小節Be段落。整個Be段落的音樂是以主音結構組成，旋律動機算是以較鬆散的拍分音型推進。為達到大音量與雄偉的音樂感受，指揮的兩拍劃拍軌跡應帶有弧度，且拍點間軌跡的往返不宜過快，以維持樂句的歌唱性。同時這段音樂最為突出的節奏音型是由定音鼓呈現，在此研究者建議可用左手給予節奏與拍點的提示。B段即將進入尾聲之際，第96小節可觀察到多數聲部演奏的是二分音符或是全音符的長音，而作曲家藉由讓小提琴與管風琴演奏階梯式下行分解和弦，作為樂句轉折過門。為配合這樣的演奏音型，指揮拍型應可從大二拍改以分割拍的二拍子下拍（參閱【圖例4-4-5】），藉以給予節奏上的強調。而96小節小提琴與管風琴演奏階梯式下行分解和弦，其音域由高至低的變化更可巧妙的將樂句銜接至第97小節由男聲部演唱的間奏段落。

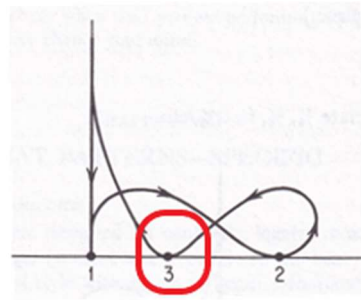
【圖例 4-4-5】兩拍分割拍的指揮拍型¹¹⁵。



這間奏的演奏術語要求是「向前推進」(Moving forward)，搭配 $\text{♩} = \text{c. } 63-66$ 的演奏速度。第97至103小節算是有趣味性的安排，作曲家在第97至99小節預先揭露了第138小節Ch段的旋律動機，經過第99小節的漸慢與漸強後，間奏片段進入極具力量與氣勢的第100-103小節；此處的旋律動機是從A段聖哉主題動機，經減值而來。進入C段第104小節的前一小節，作曲家按慣例安排了音量變化以及速度變化，但這裡並不是透過漸慢，而是在前一小節最後一拍延長並持續漸強。在此指揮動作為了有效在第一、二拍漸強，雙手在劃三拍拍型的第二拍過程中，盡可能向身體兩側撐開並隨之上抬，接著雙手則可順勢以強而有力的向第三拍的拍點位置下拍，並暫停於拍點上（參閱【圖例4-4-6】）。接著右手部分繼續支撐在原處，左手則緩慢有力的上抬提示樂團第三拍應繼續漸強，最後才輪到右手上抬給予第104小節的預備拍。

¹¹⁵ Brock McElheran, *Conducting Technique: for Beginners and Professionals*, 4rd ed. (Oxford, Oxford University Press, 2004), 28.

【圖例 4-4-6】指揮三拍拍型，於第三拍延長劃拍軌跡暫停處¹¹⁶。



劃拍軌跡停處

第104小節開始的C段樂曲，標記的演奏要求為「帶著欣喜若狂的能量」(with ecstatic energy)，並以 $\downarrow = c. 88$ 的速度演出。這段樂曲即為作曲家所要描繪的一具有上帝形象的人類。而有人類之處，就能夠有那熙熙攘攘、充滿生命力與活力的城市風貌；似乎第104至105小節弦樂那貫穿C段的節奏音型（參閱【譜例4-4-6】），就是為了反映這樣的概念。若要指揮像是第104至105小節的節奏音型，除了節奏型態之外，還需要一併考慮到此處個別樂器演奏法對於音色與句法的影響。從樂譜上我們可觀察到弦樂這段連續十六分音符的節奏音型，每一拍的前兩個音都有連弓。此外管風琴的部分，其低音譜表以及踏板鍵盤的音型被標示了「持-斷奏」。為此，研究者建議指揮動作軌跡移動的過程中，劃拍軌跡將抵達正拍拍點前，可略為加速並增添重量感，如此可引導前述樂器呈現出符合譜面標示的音響效果。

¹¹⁶ Brock McElheran, *Conducting Technique: for Beginners and Professionals*, 4rd ed. (Oxford, Oxford University Press, 2004), 24.

【譜例 4-4-6】〈聖哉〉第 104-105 小節：貫穿 C 段的節奏音形。

mf molto marcato

K With ecstatic energy ♩ = c. 88

mf molto marcato

第108小節Cf段，合唱的女聲部開始演唱新的 Sanctus 旋律動機。對於此處節奏與歌詞的搭配，研究者認為實際演唱時，如第108小節第三拍對應的「ctus」音節，僅需唱出1/4拍的長度，另外子音 s 則應在第二個1/4拍的時間唸出；若子音於第三拍後半拍休止的位置唸出，聽起來則會有些許拖泥帶水之感。接著樂曲經第111小節時，指揮者需確實提示定音鼓演奏的過門音型入拍；同時也需要同一小節女聲部的演唱應避免中斷感，將演唱的樂句直接連接到第112小節的下一個句子。第116小節的前一個小節指揮應特別提示第三拍進入的筒鼓節奏音型，而筒鼓自115小節起演奏如行進軍樂的節奏型態直到第119小節，在力度方面應可給予較大的表現空間。另外在第116小節，長笛、小提琴與大提琴開始演奏將A段主題動機進行減值而成的強斷奏節奏音型，由於此處為此音型首次出現，指揮者

需特別針對此音型的指揮在劃拍軌跡展現出其重量感，好引導這三樣樂器奏出具推進力且富厚重音色的節奏音型。

樂曲經過第118至119小節過門後，第120小節Cf1段將先前第108小節的旋律動機以更厚實的合唱和聲結構，更強大的音量再表現一次。樂曲接著到第127小節，指揮應提示定音鼓的進入點，預告音樂將進入第128小節的下一個樂句。第128小節Cg的片段，由合唱男聲部率先呈現新的旋律動機素材（參閱【譜例4-4-7】）；有別於前句 *Sanctus* 旋律動機，此處搭配 *Pleni sunt Caeli et* 歌詞的旋律，因少了休止符，故帶有更顯著的流動感。因此在指揮的部分就不宜過分強調拍點的重量感，反應轉移注意力到劃拍軌跡的移動線條感。第138小節Ch段除豎琴以外，所有的聲部以最大音量演奏著，指揮的劃拍應充分運用手臂能及的最大空間。此外，在樂團以極強音量演奏之際，應留意到合唱聲部某些特定節拍上被標示的持續音符號、木管聲部的強斷奏與重音符號，以及出現在弦樂與管風琴的持續音、強斷奏、強持續音等符號，這些都顯示出作曲家細膩的音色要求，更是指揮者需藉由手勢引導各聲部奏出其音色的對比與差異之處。

【譜例 4-4-7】〈聖哉〉第 126-129 小節：男聲部新的旋律動機素材。

The image shows a musical score for the 'Sanctus' section of a Mass. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin, Viola, Organ, and a low bass line). A red box highlights a new melodic motif in the Tenor part, labeled '新的旋律動機素材'. The lyrics are 'Do - mi - nus De - us. Ple - ni sunt cae - li et'. Dynamics include *mf* and *M*.

隨著音樂邁開步伐越接近尾聲，就越有濃厚的軍隊出征凱旋歸來之感。因此可說整個C段的演奏力度皆處在高強度之下，在此作曲家藉由調整配器的厚度以達到音量變化的目的。第146小節Cg1段就是一例，指揮的部分從第145小節轉進146小節的當下，指揮者劃拍的動作可立即縮劃拍減軌跡移動的空間，並且應將指揮的焦點放在男聲部之上。第146至149男聲部演唱的「救恩之主在至高處」(Hosanna in excelsis!)，其力度應是「相對不強」的，當旋律轉交給女聲部後，指揮才能開始透過手勢逐漸推升樂團整體的音樂力度。直到第153小節第三拍，*ff*的音量如海浪再次襲擊而來。隨後音樂進行至第154小節Cg2段，作曲家再安排以幾乎滿編制的狀態，以最大音量演奏。而此片段各聲部的節奏更為複雜，節奏拍

分更為密集，使音樂聽來真有「帶著欣喜若狂的能量」的歡慶之感。第165小節的尾奏樂團演奏力度突弱至 *mp* 的力度，雖然配器數量及力度都瞬間減少，但尚保留定音鼓、弦樂與管風琴以快速音型支撐著樂曲前進的動力，第168小節指揮需提示管樂與合唱聲部的加入，接著順勢在第169小節達到全樂章最高潮 *fff* 的力度表現；但特別須注意到，法國號在第169小節被標示另行演奏 *fp*，再進行漸強。以營造出漸層的音量變化。此處研究者建議分出左手來引導法國號的音量變化，其餘聲部緊跟著指揮者右手的劃拍即可。第170小節另再提示豎琴入拍，最後樂曲伴隨著豎琴的上行滑奏在最強的音量之中結束。



第五節 第五樂章〈永恆之光〉

作曲家表示第五樂章的音樂所要表現的，單純的就只是期望讓人找尋到安息與平靜。樂章開頭作曲家提供的演奏指示為「緩慢、神秘的」(Slow, mysterious)，演奏速度為 $\text{♩} = c. 60$ 。樂曲開始的前三小節分別陸續由豎琴、大提琴與管風琴演奏 D 的掛留和弦，被要求不揉弦的小提琴亦在第 3 小節加入。在此指揮的動作應盡可能的限縮，包含在前七小節的範圍之內。旋律線在不同樂器聲部間轉換的過程中，指揮者都只需要和緩的給動作提示即可，因為力度變化的幅度僅僅是從 *pp* 到 *mp* 之間而已。第 5-8 小節，小提琴與雙簧管再現第一樂章導奏的旋律動機。樂譜上橫跨 5-6 小節的位置上標註著「向前推進」，伴隨著第 6 至 7 小節樂譜標示略為漸快的指示，指揮劃拍軌跡之間的移動距離需逐漸增加，同時提升移動速度，以達到樂譜的演奏要求。第 8 小節的漸強幅度應更加明顯，但同時第 8 小節亦需按樂譜指示將速度「拉回」，研究者建議可在第三大拍以分割劃拍方式將速度突然減緩，協助包含法國號在內的聲部皆能掌握速度的變化，隨後可在下一小節讓演奏速度略增。第 9 至 12 小節，可看到第三樂章導奏旋律動機被增值、變奏後由長笛演奏之。此外在此片段當中，再次發生各聲部音量改變其發生時間的不一致。指揮者需謹慎仔細的處理，讓作曲家安排的音樂層次得以被展現出來。第 12 小節樂曲需漸弱同時漸慢，由於該小節第三拍之後再沒有音高或節奏的變化，因此劃拍的手勢可停在第三拍的正拍，等到指揮者認為恰當的時間再將手勢提起作為第 13 小節下拍的預備拍。第 13 小節作曲家讓第 1 至 3

小節的旋律動機再次回歸；直到第 17 小節這旋律動機在大提琴被重複演奏、作反行變化，也被挪至女聲部演唱。第 17 小節各聲部樂句結束後，作曲家讓休止時間延長以作為主題動機開始前的緩衝，因此當定音鼓第三拍微弱的滾奏結束之後，指揮者可稍等待至演出空間殘響消逝之後，再下拍讓第 18 小節的合唱進入（參閱【譜例 4-5-1】）。



【譜例 4-5-1】〈永恆之光〉第 13-19 小節：18 小節前的音樂結構發展與速度處理。

13 **Tempo I** ♩ = c. 60 **A** Slowly, freely, espressivo

Fl.

Ob.

Hn.

Perc. Crotale, bowed *mp* Timpani *pp*

Hp. *p*

Sop. Solo **Tempo I** ♩ = c. 60 **A** Slowly, freely, espressivo *p*
BOY SOPRANO (or Mezzo-soprano)
Lux ae - ter - na

S. A. **SOPRANOS and ALTOS** *pp misterioso*
Lux, Lux,
pp
Lux ae - ter - na

T. B. **TENORS and BASSES** *pp*
Lux ae - ter - na

Vln. *p* 待殘響消逝後再下拍進18小節

Vc. *p* 第三樂章導奏旋律動機變奏 反向進行

Org. **Tempo I** ♩ = c. 60 **A** Slowly, freely, espressivo *p*

第 18 小節樂曲進入 Aa 段，演奏的指示為「緩慢、自由、富表現力的」

(Slowly, freely, espressivo)，由女高獨唱以及合唱聲部以無伴奏清唱的型式呈現。

這個段落是由女高獨唱負責本樂章「永恆之光」的主題動機，加上合唱聲部搭配主音結構給予主旋律和聲上的支持。直到第 28 小節之前清唱段落的指揮原則，應給予獨唱較自由的發展空間，故樂句速度之掌握將配合女高獨唱的句法，另針對合唱聲部劃拍給予提示。並且研究者建議在這段合唱聲部的樂句當中，可讓四分音符適度的被強調出來（參閱【譜例 4-5-2】）。20 小節合唱樂句將盡時，研究者建議可在第四拍略為延長，再進入第 21 小節。而進第 21 小節下拍之前，指揮者也務必要確認樂團演奏者也已預備好準備一起下拍。第 28 至 30 小節合唱聲部稍事休息，作曲家再利用導奏的旋律動機素材結合成為第 28 至 30 小節的樂團過門片段。

【譜例 4-5-2】〈永恆之光〉第 20-27 小節：可在演唱音量上稍微被強調的四分音符。

第 30 小節速度稍為加快至 $\text{♩} = c. 66$ ，主題旋律動機則改以合唱團齊唱的方式呈現，同時由弦樂以及管風琴演奏對旋律。而齊唱旋律的部分到第 39 小節改以主音和聲的結構繼續推展。第 45 小節 Ab 段作曲家引入新的旋律動機，增加兩項木管樂器演奏對旋律，速度上並標示「向前推進」；在此研究者傾向以不超過 ♩

= c.70 的速度演奏。而到了被標示「拉回」的第 48 小節，首先第三拍合唱的
音收拍之後，建議給合唱以及長笛些許額外的時間換氣，第四拍下拍後再稍微延
長，之後進第 49 小節回原速。接著來到男高音獨唱的前一小節 52 小節，管風琴
在這個小節當中，當其他聲部尚未收拍之際，即立即從第一拍彈奏 Bb 大三和
弦；作曲家對管風琴給了力度 *p* 以及「冷靜的」(tranquillo) 之演奏要求。為了
在音樂上確實達到「冷靜的」效果，研究者認為第 52 小節木管以及合唱收拍之
後，不妨多等一些時間，讓台上的音樂家以及台下的觀眾都各自有些時間靜下心
來，接著再提示男高獨唱下拍。第 53 小節 B 段為詠嘆調風格的男高獨唱片段，
歌詞來自聖經新約馬太福音第 11 章，並以英語演唱之。而自第 53 至 62 小節指
揮的基本原則是讓歌手自由的表現，而指揮者僅需要配合歌手演唱的句法，在管
風琴換和弦處下拍即可（參閱【譜例 4-5-3】）。自第 63 小節起，則因管風琴的
和弦音型節奏愈加複雜多變，加上樂句最後定音鼓與小提琴的進入，因此指揮者
宜恢復規律的指揮拍型，但依然可保有樂句更迭的彈性。

【譜例 4-5-3】〈永恆之光〉第 53-62 小節：配合男聲獨唱與管風琴演奏樂句的指揮下拍處。

D
LYRIC TENOR SOLO
mp *espressivo, very gently*

Ten. Solo
Come un - to Me all ye who la - bor,

S. A.
at e - is.

T. B.

Vln.
Vc.

Org.
p *tranquillo*

D

Ten. Solo
(take time)
come un - to Me all ye who are hea - vy la - den, _____ come un - to

S. A.

T. B.

Vln.
Vc.

Org.
(take time)

經男高獨唱唱出「凡勞苦擔重擔的人可以到我這裡來，我就使你們得安息」，接著第 69 小節 A'a2 段作曲家給的演奏建議則是「帶著更新的盼望」(With renewed hope)，速度則略降為 $J = c.63$ 這個片段的女高獨唱一反常態，改負責演唱對旋律。主旋律的演唱終於交給合唱聲部表現。樂團方面則是除了管樂的部分其餘的樂器都加到演奏的行列之中。稍後，直到第 79 小節起的 A'a3 段終於看到整個樂團合奏的畫面。而在第 79 小節處，作曲家提示合唱、弦樂，及管風琴的表現可以「帶有更大的強度」(with greater intensity)，然而與第 69 小節處作比較，事實上力度的標示皆為 *mp*，如此一來要如何表現兩處音樂上的不同呢？研究者認為第 69 小節處的指揮，拍點之間軌跡的移動速度以等速運動即可；反觀第 76 小節，指揮當中拍點之間軌跡的移動速度則是由慢加快，如此一來便可從劃拍的視覺上提示演奏與演唱者調整音色層面的表現，增加音質的厚度以貼近作曲家對於音樂實際表現的想法。接著第 82 小節樂團與合唱的句子交代完後，指揮可給予些換句的空間從容的下拍進第 83 小節。隨後音量緩步推升至 86 小節 *f* 的力度，雖然音樂上可為壯闊的表現，但指揮者也務必要確認樂團演奏者也以預備好準備一起下拍。精神上卻是帶著謙卑地向上帝呼喊。第 87 至 88 小節，音樂的情緒上已算是頗為激動的表现，此時透過小提琴、大提琴，與豎琴八分音符分解和弦的推升，加上第 89 小節定音鼓的助力，一舉將力度拉高至第 90 小節的 *ff*；此處 G-F#-E-B-A 下行旋律動機搭配著 *lux perpetua* 的歌詞，似乎訴說著上帝終將應允人類謙卑的祈禱，「讓屬神那永恆的光芒照耀在卑微人類的身上」。

而這樣三次的呼求，在第 94 至 95 小節處，作曲家讓合唱等待兩拍後，才在第三拍以漸強的方式最後一次唱出 *et lux*—如同聲勢浩大的巨浪捲上岸後，第 96 小節在音量以及情緒的張力開始退潮、鬆弛。自此直到第 104 小節的過程當中，樂團的力度以及配器的厚度漸次淡出；指揮在提示進入以及漸弱收拍的過程中，需冷靜而有條理的透過手勢給予清楚可靠的指揮。

第 105 小節樂曲進入樂章的 E 大調的尾奏，也是整部作品的尾聲。此片段作曲家給予「緩慢、輕、長眠」(*Slowly, gently, at rest*) 的指示，對此研究者建議整段可以約莫 $\text{♩} = \text{c.54}$ 的速度指揮演奏。而在這裡可看到長笛、雙簧管、豎琴、大提琴、甚至是擊樂的拉奏饒鈸等樂器，以此起彼落的方式加入樂句而後淡出，透露出些許道別的意味。由於此處尚有合唱以及管風琴，以微弱的和聲長音貫穿整段樂句，因此指揮者在提示個別樂器下拍的過程，可以從容不疾不徐地給予手勢的提示，如此直到最後管風琴收拍止音。作品的結尾，佛瑞斯特也安排了兩小節的休止，目的是為了呼應作品開頭的兩小節；讓敘事的畫面轉換到「回歸寂靜的休息—不是動蕩不安的寂靜，反而是平靜安穩的寂靜¹¹⁷」。為了要讓整部作品無論是展演或詮釋上，皆達到作曲家心中的完整度，因此最後兩小節一如樂曲開端的做法，研究者也認為應以輕而緩地以一拍的指揮拍型各劃一下，以結束整部作品的演繹。

¹¹⁷ Forrest, Dan. Email message to author. April 20, 2022.

第五章 排練與展演回顧

研究者於 2020 年 7 月 12 日假師大古蹟音樂廳，舉辦就讀師大音樂研究所的畢業音樂會，《給在世者的安魂曲》一曲為當天音樂會的主要曲目；其餘的作品還包含了泰利斯 (Thomas Tallis, 1505-1585)、舒伯特 (Franz Schubert, 1797-1828)，以及臺灣當代作曲家劉立薰的知名合唱作品。本文在此僅就《給在世者的安魂曲》相關的排練以及演出過程進行回顧與探討。

第一節 音樂會籌備與排練

一、音樂會籌備

2020 年的臺灣正處在一種外在環境相對安全，然而許多民眾的內心卻是極度的恐懼與不安。其最主要的原因是因為新型冠狀肺炎 (COVID-19) 的疫情正開始在全世界鋪天蓋地的傳染氾濫，唯獨臺灣的疫情，雖偶有群聚感染，但卻始終能化險為夷；一般民眾被感染肺炎的機會實際上並不算高。事後看來與 2022 年 11 月的當下臺灣的疫情發展相較，事實上算是「極為輕微」的。然而回想當時的情況，人們普遍對疫情感到惶恐與不確定，大家心中的恐懼進而轉化成研究者實際籌辦音樂會的重重阻力。

首先是排練場所的準備，2020 年 3 月間因 COVID-19 疫情之故，師大校園已不開放予校外人士使用，這意味著研究者的合唱團員中，非師大的成員被禁止進入校園內，所以排練場地的選擇自然必須鎖定在校園以外的地點。由於合唱團成

員的背景有包含師大音樂系在內的科班生，也有部分為非音樂學習背景的社會人士。考量到多數人的交通往返時間以及地理位置，研究者評估若能探詢到捷運古亭站附近步行 5 分鐘內的場地，應可算是理想的情況。然而當時不只是臺灣的校園已多不對外開放，連擁有適合音樂排練場地（音樂教室、樂團排練廳、教會等）的管理單位也已大多不願意出借場地。經一番探詢，所幸就位在古亭站 7 號出口附近的法國號靈糧堂，經研究者電洽之後欣然允諾出借場地；自此合唱排練場地的需求終於解決。

接著是關於音樂會舉行的日期，原訂是在 2020 年 5 月 24 日。在 3 月中開始的一次排練前研究者已籌組到基本人數的合唱團員，然而自 3 月 16 日首次排練起的三次練習，團員的出席率實在不甚理想。期間曾有不只一位團員，各以不同的方式或管道對研究者表達對於參與排練「群聚」的不安。而當時臺灣政府也在 3 月下旬，針對肺炎疫情訂定、發佈更為嚴格的防疫措施，如此不但對音樂會的排練造成執行上的困難，也為著 5 月的音樂會帶來高度的不確定性。基於以上理由，三次練習過後研究者毅然決然暫停音樂會的排練進度，並將音樂會延後至當年的 7 月 12 日另行舉辦。某種程度上這樣的應對措施緩解了團員們心中的負擔，然而因為音樂會的延期，又造成將近一半原本能參與演出的團員在個人的行程上無法配合之憾。因此直到 7 月音樂會演出的當下，台上的合唱團員有將近一半的成員與當初允諾參與演出的名單不相同。

時序進入 2020 年 5 月初，疫情終有略為和緩之勢。就在研究者確認了 7 月

音樂會的演出時間後，立即著手恢復音樂會排練與籌備。這時研究者重新面對合唱團員籌組以及其他音樂會籌辦的相關問題，因此自 5 月中旬開始排練團員尚未奏齊，直到 6 月中所有團員名單才大致底定。而合唱團員名單的不確定，再加上每次排練人員出席率的不穩定，直接影響的即為練唱時的排練成效。而檢視最後音樂會台上合唱團員的組成背景，男聲的部分幾乎皆為音樂科班生，女聲的部分多數成員則是來自研究者所屬教會的詩班成員與一般會友。此外，原定 5 月的演出是由研究者與師大音樂系指揮組的學弟一同合辦演出，兩人各負責半場的演出。但由於音樂會延期之故，學弟無法配合 7 月的演出行程，因此改由研究者負責整場演出。為此研究者便額外研擬了前述泰利斯、舒伯特，以及劉立薰等作曲家之作品為新增之演出曲目，而這也對於日後的排練進度帶來些許壓力。以排練次數而言，3 月間的練習事後看來效果不甚明顯，主因參與人員更替以及間隔時間將近 2 個月。而自 5 月恢復排練以來共有十次排練，當中由於尚有其他曲目需練習，自然也壓縮了《給在世者的安魂曲》的實際練習總時數。

針對上述種種難題，研究者當時透過以下的幾種措施應對：一、研究者在臉書 (Facebook) 設立專為 7 月 12 日演出的社團頁¹¹⁸。此社團頁將所有參與演出的人員納入，目的是便於訊息公告與聯絡，更為重要的是社團頁有直播與錄影功能，因此每次的練習研究者皆能夠透過臉書進行排練的直播；此外直播完畢後社團頁能自動將直播的內容轉為錄影檔，讓當天因故無法出席排練的人員能事後進

¹¹⁸ 原本是 5 月 24 日的社團頁。

社團頁觀看排練錄影以利歌手自行練習；當然研究者也能透過觀看排練錄影實況，調整自己的指揮技術與排練效率。二、對於較難以配合既定排練行程的團員，研究者另外安排加練的時間與地點，針對不同對象安排個別或小組練習。當時除了有排練出席率較低的團員參與加練，同時還另有自認為沒跟上練習進度的團員加入；經過幾次的額外加練，直到音樂會演出前夕，合唱團的整體表現終於達到較令人滿意的練唱成效。而關於《給在世者的安魂曲》樂團演奏的部分是由研究者的指導教授孫愛光博士訓練的陽光台北市內樂團負責，其中成員多來自師大音樂系的高材生，每位樂手皆具備嫻熟的演奏技巧且能夠獨當一面。因此在樂團的排練部分研究者僅計畫以最少的排練次數完成；實際排練過程，連同與合唱團一同排練的次數計算，一共三次。

二、樂曲排練

一場成功的表演，是從許多次的排練堆疊出來的，研究者參考指揮教育家查爾斯·巴伯 (Charles F. Barber) 對於樂團排練所提出的建議：包含如何預備初次的排練、排練時速度的掌握、如何在樂譜上做演奏筆記、對樂器的了解與掌握、團員座位安排，以及最實際的排練策略等¹¹⁹。首先就合唱團排練過程進行闡述與探究。研究者在合唱排練次數的安排，不含與室內樂團共排的兩次，另也剔除 3 月共三次的排練不計入，一共是七次的合唱排練（參閱【表 5-1-1】）。

¹¹⁹ Bowen, José Antonio. *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2003, 17-27.

【表 5-1-1】表定音樂會排練進度與演出流程

日期	時間	地點	人員	進度
5/18	7~9:30pm	法國號教會	合唱團、林明芬（鋼琴）	● Requiem, 1 st mvt + 2 nd mvt
5/25	7~9:30pm	法國號教會	合唱團、林明芬（鋼琴）	● Requiem, 2 nd mvt + 3 rd mvt
6/3	7~9:30pm	法國號教會	合唱團、林明芬（鋼琴）	● Requiem, 4 th mvt + 5 th mvt
6/10	7~9:30pm	法國號教會	合唱團、林明芬（鋼琴）	● Requiem, 1 st mvt + 2 nd mvt + 3 rd mvt
6/17	7~9:30pm	法國號教會	合唱團、碧如（鋼琴）	● Requiem, 2 nd mvt ● Magnificat ● 凡勞苦擔重擔的人
6/22	7~9:30pm	法國號教會	合唱團、碧如（鋼琴）	● Requiem, 2 nd mvt + 4 th mvt + 5 th mvt ● Magnificat ● 9 Palms
6/27	8:30~9:30pm	卡比音樂工作室	竣祐	●
6/29	10am~12pm	音樂系琴房	睿宏、子瑄	● Requiem
	7~9:30pm	法國號教會	合唱團、碧如（鋼琴）	全部曲目
7/3	7~9pm	師大圖書館校區管樂隊	子瑄、馨晴、柏儒、俞臻、琪雯、鈺臻	● Requiem ● The Lord Bless You
7/6	6~7pm	師大圖書館校區管樂隊	睿宏、子瑄、馨晴、柏儒、俞臻、琪雯、鈺臻、璧如	Requiem
	7~8:20pm		樂團+合唱團	● Requiem ● The Lord Bless You
	8:30~9:30		合唱團	● Magnificat ● 凡勞苦擔重擔的人

				<ul style="list-style-type: none"> ● 9 Palms
7/8	7~9:10pm	師大圖書館校區管樂隊	樂團+合唱團 孫愛光老師指導	<ul style="list-style-type: none"> ● Requiem ● The Lord Bless You ● Magnificat ● 凡勞苦擔重擔的人
	9:10~9:30pm			9 Palms
7/12	9:30am	師大古蹟音樂廳	樂團裝台	
	10:00am		<ul style="list-style-type: none"> ● 合唱團準備 ● 所有演出人員 10:30 前著裝完成	
	10:30am~ 12:30pm		樂團+合唱團	彩排順序： 下半場 1. May the Lord Bless You and Keep You (Encord piece) / 樂團 2. Requiem for the Living / 樂團 上半場 3. Magnificat / 鋼琴 4. 凡勞苦擔重擔的人 / 管風琴 5. 9 Psalm Tunes for Archbishop Parker's Psalter / a cappella
	12:45pm~ 02:00pm		樂團+合唱團	用餐、休息
	02:30pm			正式演出
	04:00~04:15pm			<ul style="list-style-type: none"> ● 演出結束 ● 拍照留念
	04:15~05:00pm		請所有人員協助	場地復原
7/13	10:00am~ 12:00pm	師大古蹟音樂廳	煒昕、柏儒、奎竹	打擊樂器歸還

前四次的練習主要皆用於《給在世者的安魂曲》的練唱，後三次則每次皆分配部分時間給予其他曲目的練習。這樣的安排，事實上對於共有五個樂章分量的

《給在世者的安魂曲》而言，練習時間顯得些許的窘迫。所幸如前面所述，研究者透過數次時間長度不等的小組加練，補上了進度落後的部分。而對於排練細節以下另作詳述：

(一)、 因合唱團員內的部分成員鮮少有接觸拉丁文的機會，因此前三次的練習

研究者皆使用約 15 到 20 分鐘左右的時間帶大家練習拉丁歌詞的發音。首

先是單獨的歌詞咬字，接著則是各聲部按照樂曲節拍正確唸出歌詞。所幸

《給在世者的安魂曲》其歌詞的字數不多，且較無艱澀難以發音的單字，

因此經幾次的練習後幾乎所有成員皆能掌握拉丁文的正確咬字。但由於多

數成員並非聲樂主修背景，因此關於”R”字母的讀音在演出時統一省略彈

舌的演唱方式。

(二)、 有關歌唱發聲訓練的部分，由於練習時間寶貴，研究者每次皆針對當天

將練唱的音樂片段，選出一段較困難或特別重要之處讓合唱團作發聲練

習。如此一來能有效節省時間的浪費，也能協助合唱團較快速掌握樂曲演

唱技巧，得一石兩鳥之效。再者，研究者另特別邀請成員中幾位專業聲樂

背景的團員擔任種子教師，在其中幾次排練結束後個別協助對發聲法或演

唱技巧還不熟悉的團員們；通常在下一次的練唱中，研究者能明顯感受到

那些團員進步的幅度。

(三)、 關於樂曲的演唱，對於音樂科班背景的團員來說，讀譜不是問題。因此

排練過程中研究者僅需確認自己指揮的手勢是否明確，讓這些團員能清楚

明白的接收指揮者透過劃拍的溝通，而在音樂上除了最基本的音準、速度、節奏與歌詞外，還能在音色與其他音樂表現等因素達到水準以上的表現。但對於非音樂科班背景的團員，除了研究者須多安排些練習時間確認歌手們是否對樂譜有正確的認知，另還須藉由其他的方法從旁協助；以《給在世者的安魂曲》為例，即便是在兩年前的 2020 年，當時在 YouTube 上已能搜尋到數個音質與演出水準兼具的實況錄影。對於不擅讀譜的團員，可適度仰賴聽覺方面的學習再加上模唱的過程，藉以彌補讀譜能力的不足。

(四)、有關樂曲拍號、速度、力度轉換方面歌唱的訓練，在此研究者首先帶著合唱團員研讀樂譜的記譜細節，說明譜面上記號、術語與音樂句法的閱讀理解邏輯，接著再結合對應上研究者實際指揮的拍型與手勢。隨後針對拍號、速度、力度轉換較為頻繁的樂曲片段進行排練。經幾次排練後合唱團能夠以較慢的速度正確演唱後，研究者套用鈴木教學法的精神¹²⁰，帶領合唱團分段、分句背譜練習，反覆聆聽研究者之示範並做出修正。逐漸的協助團員能按譜面的標示與要求正確地將音樂表現出來。

(五)、有關合唱排練的伴奏方面的轉換，直到 6 月中旬之前的排練伴奏皆由一位退休國中音樂老師協助。自 6 月 17 日起的排練，才另由音樂會演出當日的管風琴師擔綱伴奏任務。當時因遲未能尋得合適管風琴師之故，以致

¹²⁰ 鄭方靖，《當代五大音樂教學法》(高雄：復文圖書出版社，2020)，224-227。

於較晚才讓管風琴師加入合唱排練。此外，7月6日當天為合唱團首次與室內樂團一起排練，當天合唱團員因初期不適應伴奏音樂轉換成樂團的音量、聲響與音色，因此可明顯察覺出表現的部分略為失常且有分心的現象。待7月8日第二次與合唱團與室內樂團的排練時，合唱團對樂團聲響陌生的情形逐漸改善，團員們終能確實專注投入自己演唱的部分當中，盡可能達到研究者在排練過程中的表現要求。

此外關於室內樂團的排練方面，因成員皆為專業科班生，各個演奏家皆有水準之上的演奏能力，故研究者僅計畫三次的排練。第一次由於其中兩位樂手無法出席，故研究者與該兩位樂手另約時間排練過譜。三次排練的第一次，研究者與團員排定樂團的隊形，接著則是確認樂曲的演奏速度、力度，以及演奏法等基本要件；這個階段大約花費一小時的時間。第二個小時研究者立即帶領樂團從頭過譜一次，並針對其中樂段轉折的困難部分另作加強。第二次的排練由於需要與合唱團搭配，因此排練的第一個小時是專門給室內樂團複習加強之用；並且此次是樂團第一次到齊排練，因此研究者當下一邊排練，也一邊儘快熟悉樂團整體的演奏音響效果。值得一提的是，事實上當日第一個小時過後，樂團已大致能齊心合一的表現作品的音樂性，實在令研究者感到激賞。當天第二個小時的排練目的則是為了讓合唱團早點熟悉同樂團一起排練的聲響，事實證明有其必要，因為樂團與合唱團對於彼此的音色不熟悉，默契上更是缺乏，所以在練習過程當中頗有讓兩方認識彼此的意味。到了第三次除了演出人員之外，還有研究者的指導教授孫愛

光博士到場監督指導。這對於研究者來說可謂吞下了定心丸，當日排練過程中所有的缺失與不足之處皆難逃孫教授的法眼（耳），也因此他能一針見血對於研究者排練當下的盲點、誤判，或團員們不盡理想處，做立即的修正並給予適切的指引。

第二節 音樂會演出回顧

關於《給在世者的安魂曲》於音樂會演出的回顧，在此僅就實際音樂表現相關的層面進行探討。

一、移動式管風琴：由於演出場地師大古蹟音樂廳的場地並無管風琴可使用，研究者有幸從一位參與演出的合唱團員商借到移動式管風琴供演出之用。在正式演出前幾天，負責演奏的管風琴師親自前往管風琴擁有者家中測試演奏。測試之後管風琴師向研究者表示據他研判樂器音量大小應足以負荷舞台上演奏之用。但音樂會當日在舞台上彩排中演奏過後，卻發現僅依靠管風琴本身的擴音喇叭發音，顯得稍微力有未逮。對於研究者事後的省思，若再次遭遇到需使用移動式管風琴的場合，準備一具擴音喇叭是相對理想而保險的做法。

二、樂團演出隊形：關於樂團演出隊形，研究者於演出前已事先作了規劃（參閱【圖例 5-2-1】），然而演出當天因實際舞台大小之限制，以及音響左右平衡之考量。研究者評估後將管風琴以及豎琴實際的位置向後移到樂團第二排，弦樂以及管樂的座位則向舞台右側移動而如【圖例】所示。然而這又讓原本音量就有些不足的管風琴更加遠離了觀眾，進而使樂器傳送至觀眾席的音量又減少了些。

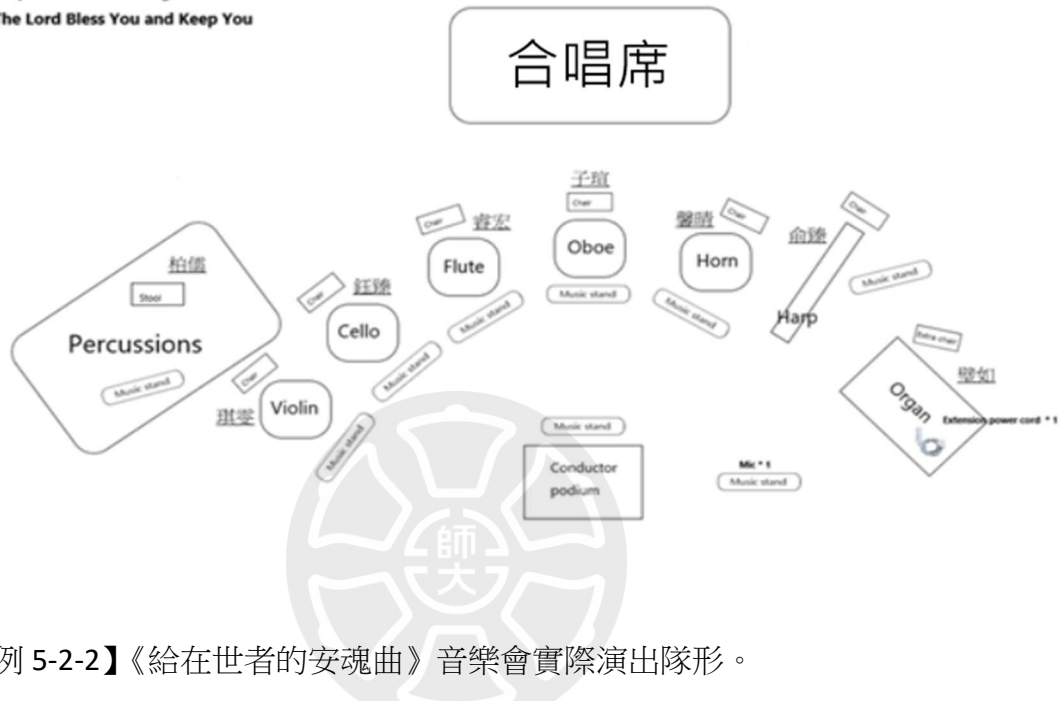
【圖例 5-2-1】《給在世的安魂曲》原定樂團與合唱演出隊形。

Choir setting: 賴以恒 劉錫 鄭峻佑 戴唯謙 姚得赫 艾佳怡 康基祐 馬崇人⁴
 曾詠嫻 丁聖容 王瑋 王憶結 張國媛 申美倫⁴
 章詔純 程鳳鈞 顏詩容 王頊恩 鄭彥萍 林幸棠 鍾芸 林育瓦⁴

Facilities: conductor music stand*1 / music stand*8 / chair*7 / stool*1 / podium / extension power cord*1 / mic*1⁴

Percussions: timpani / suspended cymbal / crash cymbal / triangle / glockenspiel / crotales (bowed) / snare drum / low tom-tom ⁴

4. Requiem for the Living
 5. The Lord Bless You and Keep You



【圖例 5-2-2】《給在世的安魂曲》音樂會實際演出隊形。



三、樂曲演出速度的差異：整體而言，《給在世者的安魂曲》在音樂會演出當日的成果表現，算是可圈可點的。然而在第二樂章〈虛空〉84 小節 B 段實際的演出速度，卻與平時排練的速度呈現了些許的落差。在此先對演出結果作評論；由於合唱演唱的速度慢於排練大家習慣的速度，在台上合唱團演出時研究者可觀察到，某些歌手臉部透露出不安與不確定的神情。進一步在他們聲音的表現受到影響，音色沉悶黯淡，長音無力延續，讓音樂聽起來稍有拖泥帶水之感。而當研究者在指揮過程中意識到該情形時，曾試圖加大指揮動作以拉升演出速度，但遺憾的是有部分團員或因心生畏懼，因此埋首在樂譜而不肯抬頭看指揮，使研究者的努力並無收到成效。事後反省可能的成因，推測跟排練出席狀況不穩定有關。由於音樂會演出當天是數月以來唯一一次全員到齊的場合，當然在台上團員們所聽到的合唱音響可能是陌生的，這情形自然使得其中較缺少演出經驗的團員會不知所措，使自身的表現打了折扣，進而影響演出全局。

第六章 結論

美國知名作曲家、丹·佛瑞斯特自美國堪薩斯大學獲得作曲博士學位，集作曲、鋼琴演奏以及音樂教育多重音樂身份於一身。觀察佛瑞斯特在作曲方面獲得的成功表現，我們可從他自幼自青少年時期的音樂學習歷程窺得端倪。而更重要的是多年以來佛瑞斯特持續在合唱音樂領域耕耘、努力不懈的創作，時至今日才有數量龐大且深具藝術價值的基督教合唱作品問世。而這也是促成研究者想要進一步探究，並演出《給在世者的安魂曲》這部作品的理由之一。

而透過本文的研究，首先我們可得知關於樂曲體裁方面，《給在世者的安魂曲》最特別之處就在於樂曲的創作並不用於亡者的追悼，卻是用在為存活於世間的人們祈禱之用；它是屬於於音樂會演出的廣義宗教音樂。而關於作曲家對於這部作品各個段落創作的擇定，分別是：〈進堂曲—垂憐曲〉、〈虛空〉、〈上帝的羔羊〉、〈聖哉〉，以及〈永恆之光〉等五個樂章。依據歌詞來源的角度檢視《給在世者的安魂曲》的歌詞安排，本作品應可視為自選歌詞安魂曲。其中第二樂章〈虛空〉的標題與部分歌詞取材自非傳統安魂曲的內容；另外作曲家特別將〈聖哉〉樂章提前到〈上帝的羔羊〉樂章之前。而其他四個樂章雖然大部分皆依循傳統安魂曲之拉丁文歌詞，但或多或少都經作曲家重新安排，安插來自其他彌撒曲文本，甚或是英文之歌詞。

如前面所述，《給在世者的安魂曲》一曲共有三個不同編制規模的版本，研究者考慮到因演出排練次數及時間極為有限，合唱團在排練上需花費較多的時

間，因此選擇較少人演出的室內樂版本估計可減少可觀的排練時間。並且，即便是最小編制的八件樂器室內樂版，其演奏效果的聽覺上並不會產生任何音響上的缺憾之感。透過作曲家成熟而巧妙的配器技法，讓室內樂版聽起來反倒像是「原始」編制的版本。再者，小編制的樂曲或許適合在當前臺灣的音樂環境中推廣演出。綜合以上幾點，研究者最終選定室內樂版作為音樂會的演出曲目，以及本文的研究標的。

對於《給在世者的安魂曲》一曲的詮釋與演出方面，雖然本曲是當代音樂作品，一般說來演出次數較少故可參考之影音資料不多，且普遍缺乏研究資料。然而因作曲家於自己個人的網站提供了詳盡的樂曲解說，加上網路上可觀看到數個作曲家的訪談影片，加上研究者透過電子郵件與作曲家聯繫求教，因此幫助研究者能獲得算是足夠的研究資料，建立對於本作品的詮釋與演出邏輯。較可惜的是，兩年前的當時，因 COVID-19 疫情肆虐之故，給研究者音樂會的籌辦、排練，與演出帶來了程度不一的難題，所幸音樂會最終在上帝的保守與引導之下得以順利地舉行。

特別值得一提的是，作為一位指揮者，在樂譜的閱讀鑽研之中，不外乎為了要摸索出一條音樂指揮的線索及可行之道，所求的是在舞台上既能忠實的展現作曲家對於音樂的擘劃與構思，另一方面亦能展現指揮者對於樂團的成功領導，以及呈現出指揮者個人在音樂詮釋上的巧思。檢視丹·佛瑞斯特的《給在世者的安魂曲》，可察覺到作曲家在記譜方面的細心程度，他盡可能的在演奏法標示、速度

術語、力度術語、表情術語等方面清楚、明白、完整的標示出來。避免讓指揮者在力度或是速度轉換上造成混淆或誤解。然而卻又提供指揮者有足夠的空間與合適的情境，透過雙手的指揮技法與手勢，藉由排練以拿捏出屬於指揮者自己的音樂詮釋版本。這點，除了可協助演出者從舞台上將作曲家的樂念傳達至觀眾席的眾多耳朵中，更重要的是可協助有效提升排練的成果。以研究者的親身經驗來說，截至目前為止已指揮過四首佛瑞斯特包含《給在世者的安魂曲》在內規模不一的作品，譜面上一貫呈現出易讀的演奏指示，這點提供了指揮者於排練或演出時一份踏實的安心感，間接也促使研究者更願意嘗試演出佛瑞斯特的其他作品。研究者亦認為，一位成功作曲家的要素，除了須有充沛的靈感能編寫出悅耳動聽的樂曲，更重要的是能夠透過詳細的音樂符號與術語之撰寫，為音樂演奏者提供可讀、易讀的樂譜，兩者可謂缺一不可。

而透過對於《給在世者的安魂曲》的研究，最終讓研究者確實認識到這是一部巧思、藝術價值、內涵兼具的作品；此外更重要的是，這是一部極為值得推廣給在臺灣無論是教會音樂或合唱音樂愛好者的作品。而以一位指揮者的角度而言，經一番對於此作品得琢磨之後，研究者期許自己將作品研究過程的收穫能有效內化，待未來有機會能再次演繹此作品時，能夠在音樂上有更為卓越精采的表現。而研究者亦計劃在往後的時間裡繼續探索丹·佛瑞斯特的其他各式作品，無論是欣賞或演出的方面，此外當然更是期待著佛瑞斯特日後問世的新作品。

參考書目

一、中文書目

(一) 專書著作

王沛綸。《指揮學》。臺北：全音樂譜出版社，1971。

吳祖強。《曲式與作品分析》。臺北：全音樂譜出版社，1994。

李振邦。《教會音樂》。臺北：世界文物出版社，2002。

麥愛鄰。《教會音樂史》。臺南：人光出版社，1993。

楊嘉仁。《指揮法》。楊大經 編。上海：上海音樂出版社，1999。

劉志明。《中世紀音樂史》。臺北：全音樂譜出版社，2001。

劉志明。《聖樂綜論》。臺北：全音樂譜出版社，2000。

馬革順。《合唱學新編》。上海：上海音樂出版社，2002。

鄭方靖。《當代五大音樂教學法》。高雄：復文圖書出版社，2020。

(二) 翻譯專書

Atherton, Leonard. 《指揮手冊》(*The Conductor's Handbook*)。呂淑玲、蘇索才 譯。臺北：揚智文化，2002。

Gaebelein, Frank E. 《當代基督徒人文素養》(*The Christian, the Art, and Truth: Regaining the Vision of Greatness*)。D. Bruce Lockerbie 編。蘇茜 譯。臺北：校園書房出版社，1998。

Hustad, Donald P. 《當代聖樂與崇拜》(*Jubilate II: Church Music in Worship and Renewal*)。謝林芳蘭 譯。臺北：校園書房出版社，1998。

Johnson, Terry L. 《改革宗敬拜：根據聖經的敬拜》(*Reformed Worship: Worship that is According to Scripture*)。卓君威 譯。臺北：改革宗出版有限公司，2015。

Saliers, Don E. 《音樂與神學》(*Music & Theology*)。陳永財 譯。香港：浸信會出版社（國際）有限公司，2011。

Scherchen, Hermann. 《指揮教程》(*Lehrbuch des Dirigierens*)。王方元 譯。北京：人民音樂出版社，2000。

（三）期刊論文

石淑棻。〈安魂曲〉。《議藝份子》。200012，123-132。

林勁亨。〈丹·弗雷斯特《天堂之語》作品分析與合唱排練建議〉。國立中山大學音樂學系碩士班解說音樂會報告。2020。

康基祐。〈艾爾撒《安魂曲》之指揮詮釋研究〉。國立臺灣師範大學音樂學院音樂學系音樂碩士在職專班士論文。2020。

陳欣愉。〈浦契尼《光榮彌撒》之探究與指揮詮釋〉。國立臺灣師範大學音樂學系碩士班指揮組碩士論文。2018。

劉曉書。〈海斯《光榮頌》室內樂版本之指揮詮釋研究〉。國立臺灣師範大學音樂學系研究所指揮組碩士論文。2016。

二、外文書目

（一）專書著作

Agricola, Johann Friedrich. *Introduction to the Art of Singing*. Ed. and trans. Julianne C. Baird. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Berry, Wallace. *Form in Music*. 2nd ed. Upper Saddle River: Pearson Education, Inc., 1986.

Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1987.

Bowen, José Antonio. ed. *The Cambridge Companion to Conducting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Brinson, Barbara. *Choral Music: Methods and Materials*. New York: Schirmer Books,

1996.

Cadwallarder, Allen, and Gagné, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. 3rd ed. New York and Oxford: Oxford University Press, 2011.

Christensen, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Fux, Johann Joseph. *The Study of Counterpoint*. Trans. And ed. Alfred Mann. New York and London: W. W. Norton & Company, 1971.

Garretson, Robert L. *Choral Music: History, Style, and Performance Practice*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1993.

McElheran, Brock. *Conducting Technique: For Beginners and Professionals*. 3rd ed. New York and Oxford: Oxford University Press, 2004.

Miller, Kenneth E. *Vocal Music Education: Teaching in the Secondary School*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1988.

Narmour, Eugene. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990.

Robinson, Ray. and Winold, Allen. *The Choral Experience: Literature, Materials and Methods*. Long Grove: Waveland Press, Inc., 1992.

Rudolf, Max. *The Grammar of Conducting: A Comprehensive Guide to Baton Technique and Interpretation*. 3rd ed. Boston: Thomson Schirmer, 1995.

Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. 3rd ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1988.

Scruton, Roger. *Understanding Music: Philosophy and Interpretation*. London: Continuum International Publishing Group, 2009.

Stolba, K. Marie. *The Development of Western Music: A History*. New York: McGraw-Hill, 1998.

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

Tischler, Barbara L. *An American Music: The Search for An American Music Identity*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1986.

Turabian, Kate L. *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers*. 9th ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2018.

Wis, Ramona M. *The Conductor as Leader: Principles of Leadership Applies to Life on the Podium*. Chicago: GIA Publications, Inc., 2007.

Young, Percy M. *The Choral Tradition*. Rev. ed. New York and London: W. W. Norton & Company, 1981.

(二) 學術論文

Combs, William Steven. *A Survey of Selected Early Twenty-First Century American Sonatas for Tenor Trombone and Piano*. DMA. Dissertation, University of Colorado Boulder, 2019.

Cope, Lindsey Lane. "The Power of Three in Dan Forrest's *Requiem for the Living*." M.Mus. Thesis, The University of Tennessee, Knoxville, 2015.

Phillips, Nathan Gregory. "Dan Forrest's *Sonata for Trombone and Piano (2005): A Performance Guide*." DMA. Dissertation, The University of North Carolina at Greensboro, 2019.

三、網路資料

王生台。〈【福音々々】 聖經中的數目〉。
<https://www.luke54.org/view/25/2686.html>。摘錄於 April 23 2022。

Hubble Deep Fields - Hubblesite.Org. Accessed September 15, 2022.
<https://hubblesite.org/contents/articles/hubble-deep-fields>.

"The French Horn." Timusic.net. Accessed April 8, 2023.
<https://www.timusic.net/debreved/the-french-horn/>.

Forrest, Dan. “*The Music of Dan Forrest: Composer. Pianist. Educator.*” Accessed February 2, 2022. <https://danforrest.com/>.

McKee, Wendy. “Choral Conversations: Dan Forrest.” *Cued In*. Last modified February 26, 2021. Accessed November 25, 2022. <https://blogs.jwpepper.com/choral-conversations-dan-forrest/>.

Williams, Paul D. “*Choral Music Review: Dan Forrest and Bel Canto - Who Knew There Could Be a “Requiem for the Living?”*” CVNC. Last modified August 2, 2013. <https://cvnc.org/article.cfm?articleId=6309>.

四、樂譜

Forrest, Dan. *Requiem for the Living*. Ensemble Score. Chapel Hill: Hinshaw Music Inc., 2014.

Forrest, Dan. *Requiem for the Living*. Vocal Score. Chapel Hill: Hinshaw Music Inc., 2014.

五、影音資料

(一) 訪談

“https://Soundcloud.com/Danforrestmusic/Wwfm-Sounds-Choral-Interview-Dan-Forrest-Nov-22-2015?utm_source=Danforrest.com&utm_campaign=Wtshare&utm_medium=Widget&utm_content=Https%253A%252F%252Fsoundcloud.Com%252Fdanforrestmusic%252Fwwfm-Sounds-Choral-Interview-Dan-Forrest-Nov-22-2015.” Other, n.d.

Baylor Center for Christian Music Studies. “*Alleluia 2014 Dan Forrest Creative Piano Arranging & Performing - Part I.*” July 23, 2014. YouTube video. 57:16. <https://www.youtube.com/watch?v=Cna8XE5pgBE>.

Baylor Center for Christian Music Studies. “*Alleluia 2014 Dan Forrest Creative Piano Arranging & Performing - Part II.*” July 24, 2014. YouTube video. 1:00:40. <https://www.youtube.com/watch?v=cD2XeDQpzqY>.

Bob Jones University. ““*Requiem for the Living*” by Dan Forrest COMPLETE performance by Bob Jones University Chorale.” April 30, 2014. YouTube video.

38:51. <https://www.youtube.com/watch?v=GTsqM7CDYgc>.

Cook, Warren. “*Requiem for the Living – Dan Forrest – COMPLETE – Rivertree Singers & Friends.*” Rivertree Singers. January 9, 2015. YouTube video. 40:54. <https://www.youtube.com/watch?v=yQ9KLpWMGx8>.

Forrest, Dan. “*Requiem for the Living - Dan Forrest- COMPLETE.*” September 3, 2013. YouTube video. 40:51. <https://www.youtube.com/watch?v=uG0cbu5vsmM>.

J.W. Pepper. “*Dan Forrest - Choir, The Music Is Simply Worth It.*” Jwpepper1876. January 26, 2016. YouTube video. 2:51. <https://www.youtube.com/watch?v=J4tTTzChOdc>.

J.W. Pepper. “*Dan Forrest - Every Composer Has A Season.*” Jwpepper1876. January 26, 2016. YouTube video. 2:11. <https://www.youtube.com/watch?v=spsi1441sOY>.

J.W. Pepper. “*Dan Forrest - Requiem for the Living.*” Jwpepper1876. January 26, 2016. YouTube video. 6:04. <https://www.youtube.com/watch?v=OLUcL88g40E>.

J.W. Pepper. “*Dan Forrest - The Permission to Fail, the Freedom to Progress.*” Jwpepper1876. January 26, 2016. YouTube video. 5:08. <https://www.youtube.com/watch?v=2thFk30xwYM>.

Nelson, Eric. “*Spirited Conversations with Dan Forrest - October 4, 2021.*” Atlanta Master Chorale. October 5, 2021. YouTube video. 54:44. https://www.youtube.com/watch?v=to9pXRvj0IM&list=RDto9pXRvj0IM&start_radio=1.

Tramm, Jason. “*Dan Forrest “Composer on Music in Troubled Times.”*” Music Matters. October 30, 2020. YouTube video. 52:30. https://www.youtube.com/watch?v=_Bvz7VyJWnA.

附錄

一、《給在世者的安魂曲》五個樂章的中、原文歌詞對照。

拉丁與英文歌詞	中譯
<p>第一樂章 Introit – Kyrie</p> <p>Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.</p> <p>Exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet.</p> <p>Kyrie eleison. Christe eleison.</p> <p>Kyrie eleison.</p>	<p>〈進堂曲-垂憐曲〉</p> <p>上帝，求祢賜他們永遠的安息 並以永恆的光照耀他們</p> <p>求祢垂聽我的祈禱 凡有血肉的都要向祢投靠</p> <p>上帝求祢憐憫，基督求祢憐憫 上帝求祢憐憫</p>
<p>第二樂章 Vanitas Vanitatum</p> <p>Vanitas vanitatum, omnia vanitas! Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Lacrimosa, et locutus est, pereat dies in qua natus sum.</p>	<p>〈虛空〉</p> <p>虛空，一切都是虛幻的 慈悲的主耶穌，求祢賜他們安息 含著淚水 他說，讓我在出生的那一天滅亡</p>
<p>第三樂章 Agnus Dei</p> <p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, dona eis requiem.</p> <p>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem, miserere nobis, dona eis requiem.</p>	<p>上帝的羔羊</p> <p>赦罪之上帝的羔羊 請憐憫我們，賜他們安息</p> <p>赦罪之上帝的羔羊 請賜我們平安，請憐憫我們，賜他們安 息</p>
<p>第四樂章 Sanctus</p> <p>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis!</p>	<p>〈聖哉〉</p> <p>聖哉，聖哉，聖哉 主，萬軍之神 天地都充滿祢的榮光 救恩之主在至高處</p>
<p>第五樂章 Lux Aeterna</p> <p>Lux aeterna luceat eis, Domine, Cum sanctis tuis in aeternum: quia pius es. Et lux perpetua luceat eis.</p> <p><i>Come unto me, all ye who labor and are heavy laden, and I will give you rest.</i></p> <p>Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. Dona nobis pacem.</p>	<p>〈永恆之光〉</p> <p>主阿，願永恆的光閃耀在他們身上 與主的聖徒們在一起，直到永遠 願祢永恆的光照耀他們</p> <p>凡勞苦擔重擔的人可以到我這裡來，我 就使你們得安息。</p> <p>上帝，求祢賜他們永遠的安息 並以永恆的光照耀他們 賞賜我們平安</p>

註：斜體字為英文歌詞。

二、研究者與作曲家丹佛瑞斯特的電子郵件通信內容

Re: 回覆: Message from danforrest.com

Dan Forrest ·

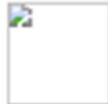
週三 2022/4/20 上午 04:21

收件者: 曾燁新

1. The two bars are there for a reason (!). Partly to be sure the audience quiets down so that the first ppp notes can be heard, and partly because the grief pictured in the first movement comes from a place of not even having any words- it emerges from silence. The end of the work, in a parallel way, finds a rest that returns to silence- but a silence at rest, not a silence of turmoil.

2. Most of what Ms. Cope identified was not something I intentionally built into the piece for symbolism's sake.

3. I honestly don't know. That's something the publisher did- I don't recall being involved in that.



Dr. Dan Forrest / Composer. Pianist. Educator.

[mailto:danforrest@danforrest.com]

*Subscribe to my email newsletter [here](#).

On Apr 19, 2022, at 10:59 AM, 曾燁新 wrote:

Dear Dr. Forrest,

I really appreciate that your reply and the information you provided. It really helps a lot for me to know your work better by digging into Ms. Cope's research. However, I still have several unsolved questions so far.

1. I was wondering that why you leave 2-bar rest in the beginning of the 1st movement? What do you expect musicians (or even audience) to do or to think (imagine) during this 2-bar period? Also, I reviewed almost every performing on Youtube, and I noticed that many conductors start their beating directly from m. 3, but there are some others who start conducting from the first measure. Regarding these two music starting ways, which one do you prefer?
2. According to Ms. Cope's research, she mentions that "the number three is the main component of the formal, motivic, and harmonic structure of the *Requiem of the Living*." Her statement seems very solid to me. However, I do know that there has been a "three-tradition" in Church music for a really long time. So that, my question is that you set up those three-elements in the music on purpose, or just naturally followed your intuition while composing?
3. The last question is a relatively easy one. I saw that there's a Spanish version score of the *Requiem for the Living*. Is that the description in the score substituted from English into Spanish, the English lyrics of the 5th movements substituted into Spanish version, or the lyrics of the whole work replaced into Spanish version?

Hope that it won't take too much time for you to answer these questions. 😊
Thank you.

Felix

--

箴言10:22 耶和華所賜的福使人富足，並不加上憂慮。

Pro 10:22 The blessing of Jehovah, it maketh rich; And he addeth no sorrow therewith.

--

曾緯斯/Azusa Pacific University 管絃樂指揮音樂碩士

基督教循理會忠勇教會詩班指揮

台灣曼陀林樂團指揮

--

Felix Tseng, M.M., Azusa Pacific University

Choir Director, JhongYong Free Methodist Church

Principal Conductor, Taiwan Mandolin Ensemble

--

*-----

寄件者: Dan Forrest <danforrest.com>

寄件日期: 2022年3月22日 上午 04:23

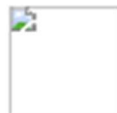
收件者: danforrest.com

主旨: Re: Message from

Hello Felix-

Thanks for your interest in that work. Happy to help where I can. I would ask, though, that you work through the available resources where I've probably answered many of the questions that would arise, already- there are interviews in print online and also videos where I discuss the work, as well as a radio interview and various program notes listed on my website. There are also other scholarly works written on the piece that you could research, particularly "The power of three" by Lindsay Cope. Beyond those things, I'm happy to answer some questions for you via email.

or



Dr. Dan Forrest / Composer, Pianist, Educator.

[\[mailto:danforrest.com\]](mailto:danforrest.com)

danforrest.com/

*Subscribe to my email newsletter [here](#).

On Mar 21, 2022, at 7:32 AM, WordPress <wordpress@danforrest.com> wrote:

From: Felix <felix@danforrest.com>

Message Body:
Dear Dr. Forrest,

How are you? My name is Felix Tseng, who is currently a choral conducting major grad student at National Taiwan Normal University in Taiwan. As a choir director in a Free Methodist Church in the Taipei City, Taiwan, fortunately I got opportunities to conduct several your beautiful composition. Because of this, I made my decision to write my thesis which the topic is about one of your major compositions—Requiem for the Living. After processing preliminary research, I got some related questions of your music. Therefore, I am asking you allowing me keep writing emails to you regarding the questions just mentioned so that I could understand your music better. Thanks for your time. I am looking forward to hearing from you.

Sincerely,

Felix Tseng

--

This e-mail was sent from a contact form on The Music of Dan Forrest - danforrest.com