

第一章 緒論

研究動機與目的

打擊樂的樂器繁多，有豐富的音色變化與組合，是最早被人類使用的樂器之一。西方古典音樂中，因擊樂較偏向伴奏的角色，使打擊樂遲遲無法以純打擊合奏或是打擊獨奏的形式在舞台上演出。直到 20 世紀樂器製作技術發展，打擊樂器的穩定度與整體性漸趨完善，才促使純擊樂的作品出現，在瓦雷茲¹的擊樂合奏作品〈電離²〉出世之後，西方純打擊樂的作品終於登上舞台。漸漸的樂壇作曲家開始尋找擊樂新的聲音和新的音樂形態，使擊樂可以演奏出的聲響效果及色彩更加豐富，以至當今有許多不同形態的擊樂獨奏曲出現，例如：鐵木琴、定音鼓、小鼓、或綜合打擊樂器等等的曲目。

筆者希望在學業完成前，為求學習到更多不同層面擊樂曲的詮釋技巧，在曲目的挑選上，以鐵、木琴、鼓類、綜合打擊樂器、小協奏曲等編製，來演奏各個不同時代、形態的作品，作為畢業音樂會之曲目；並於作曲者、樂曲分析、個人詮釋上作介紹和探討。其曲目包括巴洛克時期的曲風和 20 世紀現代作品，以及運用現今電腦音樂科技，完成於 2010 年的國人作品。

因為擊樂的特色就是由琴槌或棒子接觸樂器時發出的聲響，使樂器有清晰的顆粒，可以清楚的表現任何節奏，所以在鍵盤樂器上，表現出像管樂或弦樂綿密的旋律線條，會有技術上的困難。筆者為要展現木琴與鐵琴細膩的旋律線條與音色，選擇演奏巴哈〈無伴奏小提琴奏鳴曲第一號〉。這首出自弦樂的作品，有多聲部的旋律與賦格，可以訓練四支琴槌的獨立性，筆者利用鐵琴的延音特色來模仿提琴的長音，用琴槌、踏板等止音技巧來控制樂句的長短；並用木琴清楚的顆粒與延音較短的特性，詮釋第二樂章四聲部的賦格。

木琴大賽中常見的曲子〈瀑布〉，其樂曲由靜至動，又回到靜態的結構安排，傳達出明顯「水」的畫面感與想像力，演奏者藉此清楚的語法，可訓練音樂畫面鋪陳的表達能力，故選擇此曲演奏。其架構需要流暢的語法來承接每一個八度音程層次之變化，可以使演出者握棒的穩定度提升，並唱出清楚八度旋律的流動感。

在 1970-80 年代，木琴演奏家安倍圭子與當時的作曲家合作，創作出許多擁有現代作曲手法的木琴作品，這些樂曲不論是技巧、結構、語法等，都很特殊；使筆者想要對這個時期的作品有進一步的認識，而選擇了日本作曲家平義久的作品。其木琴曲〈凝聚 I〉，是極需多方技巧的曲子，包含快速音群中指法的安排

¹ 瓦雷茲 (Edgard Varese, 1883-1965)，美籍法國作曲家。1915 年到美國，之後長期在美國從事創作。瓦雷茲是二十世紀著名的先鋒派作曲家，在序列音樂，噪音音樂，電子音樂和微分音的運用上都有很大貢獻，大大開發了音樂的表現力，被尊為「電子音樂之父」。

² 電離 (Ionisation, 1929-1931)，由瓦雷茲所做，室內樂重奏作品，被公認為西方第一首純打擊樂的作品，使用了被視為噪音的聲響，例如警報器、用手臂同時按壓鋼琴的白鍵與黑鍵... 等等。

與順暢位移的肢體動線、各種空間記譜法的詮釋等等，希望藉著此經典曲，使筆者在詮釋現代樂時，更能掌握其語法與走向。

電子音樂大師賽納基斯所作的擊樂作品，在眾鼓類曲子中的語法一直是很特殊的，其極端理性的結構使演奏者必須身心一致的唱出複雜的音樂。筆者要演奏、探討的是七顆鼓的獨奏曲〈彈跳 a〉，其快速的複拍節奏與穩定持續的節奏感，挑戰演奏者的穩定度與耐力。

綜合打擊樂器各種不同材質、型態、棒子使用...等等的組合，是擊樂曲裡變化最豐富的類別，筆者藉著畢業製作的機會，發表國人新銳作曲家劉韋志先生的作品〈精神危機〉，由超現實主義始祖－韓波的散文集：〈地獄一季〉的四篇散文中，得到靈感所創作。曲中使用了皮革、木質、金屬等各種材質的樂器，不同種類的棒子，並配合電腦音樂，讓演奏者與音響成爲二重奏的組合。其中許多特殊音色的記號與記譜法，使演奏者對當今作曲家之於現代樂與文學相融合的嘗試，能有更進一步的了解。

充滿日本色彩的木琴小協奏曲〈浪潮〉，其氣勢磅礴的日本曲調與太鼓節奏元素，挑戰主奏與伴奏們之間的協調與默契。除了拍子要一致以外，彼此進退互補或互相抗衡的角色定位，樂器、肢體和人聲所發出之音量的比例，都是在合奏過程中要不斷討論修正的。在充滿畫面感的音樂之下，與伴奏們一同詮釋出作曲者想要表達的內涵。

藉由完成此畢業製作分析報告與實際練習的過程中，在鍵盤樂器上，能提升握棒的控制能力、四支琴槌的獨立性，與音樂性的抒發；鼓類方面，用彈跳 a 理性的曲子訓練自己精神力與肢體的搭配，能使韻律穩定的持續。與作曲家劉韋志先生的討論過程中，能對其作曲手法、風格之作品有進一步的瞭解。小協奏曲的排練中，可以多方知悉伴奏們的意見與想法的交流。盼在畢業音樂會上，以實際演奏作詮釋，使筆者在演奏技術與表達能力，加以精進，也供其它演奏相同曲目的人爲參考。

研究範圍與方法

本畢業製作以〈彈跳 α 〉(Rebonds α)、〈小提琴無伴奏奏鳴曲第一號〉(Violin Sonata I.)、〈精神危機〉(La Crise)、〈凝聚 I〉(Convergence I)、〈瀑布〉(Kaskada)、〈浪潮〉(The Wave)等曲目爲研究主題。

〈彈跳 α 〉：利用聽覺與讀譜來分句、分段，使筆者能將這首連貫性極強的曲子能以視覺之方式被看見其發展的過程。又將重音與旋律拆解，並分析出其相對音高所構成之旋律，使筆者能清楚的瞭解兩者各自發展的順序與方式後，組織成一個整體。

〈巴哈小提琴無伴奏奏鳴曲第一號〉：於詮釋上，大量聆聽巴洛克時期的器樂曲與閱讀其樂譜後，融會貫通該時期的風格；在演奏上，使用沒有標示弓法與外加表情記號的 G.Henl³德國原典版來練習。又搭配小提琴家謝霖⁴所撰寫的演奏版本，參考其處理樂句的手法，分析其和聲來決定旋律的走向與四個樂章的表現方式。利用鐵琴延音的特色來詮釋慢板旋律自由的音樂，第三樂章慢步西西里舞曲的曲風，和第四樂章急板燦爛亮麗的聲響；用木琴延音較短的特色，展現第二樂章賦格四個聲部獨立的對位線條。

〈精神危機〉：經由與作曲家劉韋志先生反覆討論之後，理解此作品與韓波在散文創作背後所要表達的複雜內心世界。再決定每一種樂器要發出的豐富音色與聲響，研究其可發出「最大差異」的音色，藉著此實驗電腦音樂與現實空間交錯的作品，製造出各種可能的綜合音響，把譜面的音形與節奏完整的表現出來。

〈凝聚 I〉：因這首作品運用了許多特殊的作曲手法，如空間記譜法、快速大跳的音程...等等，筆者先將每一段落之大跳音程、快速音群的指法安排、節奏、動機、層次等等，找出肢體能夠順暢位移的方法與協調感，一一分析定位後，結合成整體。並在許多不同長度延長記號中，感受到作者刻意塑造的「留白」美感。

〈瀑布〉：在分析樂曲後，藉其拱形的樂曲結構，提供筆者在演奏時，分辨何者為「主題再現」與「新變化」的旋律。並作出「同」與「異」的分別，使觀眾能在欣賞的同時有「記憶」和「新意」的交錯，達到前後呼應的效果。

〈浪潮〉：此小協奏曲中，研究每一聲部在各段落其發聲之樂器的材質與音色，加上當時所扮演的角色，來決定該聲部所應發出之合理音量。並理解作者在譜中透露出其整體應有的聲響，與伴奏在實際的練習中互相溝通，使全體一起實踐出所分析之架構。

綜合以上曲目，經由尋找、聆聽、分析研究獲得的理解，瞭解作曲者在創作這些作品時，背後所要表達的內涵，並利用這些理性或感性的資料，在演奏時藉自己的音樂性傳達給聽眾，最後提出筆者對於樂曲詮釋的建議與收穫。

³ 君特格拉斯亨勒出版社(G.Henle Verlag edition)，由斯亨勒(G.Henle Verlag)於 1948 年所創立，思亨勒是一個鋼琴家，因意識到學習音樂沒有使用正確的版本時，對學子會造成的影響，才創立這個出版社，致力出版各種古典音樂的樂譜。

⁴謝霖(Henryk Szeryng, 1918-1988)，波蘭裔墨西哥小提琴家。於二次大戰期間擔任波蘭流亡政府的翻譯官，並在世界各地為盟軍部隊舉辦演奏會。於 1946 年加入墨西哥國籍。其演奏以成熟、簡樸、忠於原作聞名。與另兩位大師皮埃爾·富尼埃和阿圖爾·魯賓斯坦組成三重奏。

第二章 曲目研究

一、 彈跳 α

1. 作者生平

伊阿尼斯·賽納基斯 (Iannis Xenakis, 1922-2001)

賽納基斯，希臘現當代作曲家、建築師。生於羅馬尼亞的布勒伊拉。1940年，賽納基斯考上雅典國立技術大學的土木工程系，同時向希臘作曲家高多羅夫⁵學習和聲學與對位法。

歷經第二次世界大戰⁶，因參加軍隊而中斷學業，二次世戰結束後，在希臘內戰⁷的一場與英國坦克的巷戰中，賽納基斯的臉部被砲彈擊中，左臉頰骨碎裂，失去了左眼，且留下嚴重的傷疤。

1946年畢業，取得了土木工程學位；並被徵招入伍，進入國家武裝部隊。隔年，新的威權政府在美國杜魯門主義⁸的支持下，取締希臘共產黨及前民主軍的成員，以避免共產主義與蘇聯有任何聯繫，或發起政變，賽納基斯因而被補，遭判死刑⁹。在他父親與朋友的幫助下，逃亡至巴黎（1965年入法國籍）。

到法國後，在勒·柯比意¹⁰的工作室當助手，因能力傑出，過不多久，即承接許多重要的工作。並在各地留下他的作品，曾受邀在布魯塞爾世界博覽會¹¹上設計建造建築。

賽納基斯不斷的自學和聲及對位法，後經友人介紹，向梅湘¹²學習作曲的賞

⁵ 高多羅夫 (Aristotelis Koundouhoff, 1896 - 1969)，希臘現代作曲家。曾在當時蘇聯喬治亞的提比里斯、莫斯科學習作曲，回國時積極推廣音樂並參與教學，曾管理雅典音樂電台的音樂檔案庫與圖書館。

⁶ 第二次世界大戰，1939-1945年，人類歷史中戰爭波及最多國家，死傷最嚴重的一場戰爭。兩個主要聯合勢力分別為同盟國與軸心國。其中同盟國為中國、英國、法國、美國、俄國；軸心國為德國、日本、義大利。

⁷ 希臘內戰(1944-1949)民主軍與國民軍互相抗衡，最後因民主軍無法得到蘇俄的援助，承認失敗並宣布停火，這造成日後希臘嚴重的經濟問題與政治分裂，直到1970年代才日趨改善。

⁸ 杜魯門主義 Truman Doctrine(1947)，美國總統杜魯門要求國會援助土耳其和希臘政府，防止各地發生革命。此對外政策成為二次世界大戰後的對外政策核心。主旨為防止世界各地共產主義之形成，以免威脅美國之安全，並自詡為「世界警察」，演變成與蘇俄冷戰的開始。此局面在美國對蘇聯「大國合作，和平緩進」政策後歸於終結。

⁹ 賽納基斯在被通緝時，其判決為死刑；並在1951改為10年有期徒刑；在1974年，取消他的罪刑。

¹⁰ 勒·柯比意 (Le Corbusier, 1887-1965，原名 Charles Edouard Jeanneret-Gris)，瑞士的法國建築師、設計師、畫家，20世紀最重要的建築師之一。與 Walter Gropius (1883-1969)、Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)並稱為奠定現代建築派或國際形式建築派的主要代表。

¹¹ 布魯塞爾世界博覽會 (Expo 58)，二次大戰以後第一次於1958年舉行六個月的世博會。

¹² 梅湘 (Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen, 1908 - 1992年)，法國作曲家、管風琴演奏家以及鳥類學學者。其著名作品有圖倫加利拉交響曲、時間之終結、歌劇阿西西的聖方濟等等。梅

識。1954 年年底，賽納基斯加入了由皮耶·斯齊弗¹³、皮耶·亨利¹⁴等人組成的電子音樂實驗室，專門研究具體音樂¹⁵的小組，並和皮耶·斯齊弗後成為指揮家與作曲家的合作關係。

1950 年代末期，賽納基斯漸漸得到藝術界的認同，得到許多作曲獎項。後離開了柯比意的工作室，展開專職於作曲和教學之生涯，成為歐洲著名的作曲家；並在世界各地教學，舉辦講座。其作品經常在世界各地被演奏，也有許多關於音樂的論文及文章出版，例如：〈形式化音樂：思想和數學的構成〉¹⁶。

1997 年賽納基斯創作了 O-mega 「Ω」，為他最後一部作品，這年他的體力已惡化到不能再容許他工作了。經過數年的疾病，賽納基斯在 2001 年 2 月 4 日在巴黎過世，享年 78 歲。

賽納基斯總是用自然科學中的普遍法則，運用數學公式和抽象概念來作曲。同時他主張依據人的主觀直覺與選擇，用概率¹⁷的運算，發明隨機音樂¹⁸，不同於約翰·凱吉的機遇音樂¹⁹，使抽象的音樂像物質世界一樣被結構而成。其中 1956 年所作的管弦樂作品〈概率的作用〉(Pithoparkta)，就是隨機音樂的代表作，它為 46 把弦樂、2 把長號、1 台木琴 1 架木魚而作，每個樂器各為一個獨立聲部，形成一個密集的音響。

電子音樂上，賽納基斯 1977 年發明了一套電腦軟體 UPIC²⁰，能夠把畫面轉化成音樂的軟體，是音樂史上的創舉。例如 1978 年的〈邁錫尼阿爾法〉Mycènes Alpha，就是先有圖畫，後經過 UPIC 系統，由 2 或 4 個喇叭環繞聽眾輸出的電子音樂作品。

湘的作品中經常表達天主教的題材，但同時也受到東方的音樂風格，如印度音樂、日本雅樂、印尼甘美朗音樂的影響。常將日常生活中聽到的雀鳥叫聲記譜，並運用於其作品之中。

¹³ 皮耶·斯齊弗(Pierre Henri Marie Schaeffer 1910–1995)，法國作曲家、作家、電訊工程師、音樂理論家，具體音樂的發明者。在二次大戰後發表反對研發核武的言論讓他這一生有各種的評價

¹⁴ 皮耶·亨利(Pierre Henry 1927-)，法國作曲家，是具體音樂、電子音樂的先驅。也有涉足電影和芭蕾舞劇的創作，1970 年後，曾跟英國搖滾樂隊合作。

¹⁵ 具體音樂(Musique concrète)，電子音樂的前身。來自自然界，器具與環境的聲響被通過麥克風錄製，然後經過剪輯，播放變速，聲音異化，磁帶運行，電子加工來進行更改，這樣就有了具體音樂 (Musique concrète)。

¹⁶ 「形式化音樂：思想和數學的構成」，英文為 Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition。初版於 1963 年由 Editions RICHARD-MASSE 出版社出版，於 1971 年修定再版，並翻譯成英文。

¹⁷ 概率(Probability)，是用於表示一事件發生的可能性的量。一事件的概率定義為 0 與 1 之間的數值。不可能發生的事件之概率為 0。必然會發生的事件之概率為 1。可能性愈大，則其概率愈大；反之，可能性愈低，則概率愈小。

¹⁸ 隨機音樂(Stochastic music)，以概率理論來創作。用嚴格的數學計算機率中的因果關係，打破調性音樂演變出的和聲必要之因果關係。因為需要大量的算式來計算，故通常會把計算的程式設定好，交由電腦來演算。

¹⁹ 機遇音樂(aleatory music、chance music)，由美國作曲家約翰·凱吉 John Cage(1912-1992)提出，機遇音樂採用「不確定」之原則，使用不確定的樂器或樂器數目，不確定數目的表演者，甚至不確定的聲音等等，提供演奏者極大的空間發揮。

²⁰ UPIC，利用該程式把圖型轉換成電子音樂，電腦會把圖型轉換成五線譜；而其音量、音色、音頻都取決於電腦，使平面得之圖案變成立體的音響空間，圖案畫好，音樂即完成。

2 · 樂曲解說：

Rebonds α 彈跳 α

Rebonds α 創作於 1987 年，用七顆鼓所組成的打擊獨奏曲，樂器有一組邦哥鼓(bongos)、3 顆中音鼓(toms)、2 顆大鼓(Bass drums)。

作品中作曲家沒有標明拍號，只有標明一個四分音符約略等於速度 40，但整首曲子皆可計量為 4/4 拍。整首作品除了第一小節與倒數七小節，這兩個地方有註明音量變化之外，中間沒有另外的音量記號出現，只用重音(V)和兩倍重音(VV)來區別音響空間的層次。

筆者認為全曲可分為 A、B、C 三個部分，並在其前後有導奏和尾奏。

段落	小節	結構發展
導奏	1-6	只有 16 分音符， 拓展音域、重音韻律
A	6-29	加入三連音與 16 分音符韻律抗衡 以最低音為基礎，發展節奏與旋律
B	29-43	最低音被抽離，缺少了穩定的基礎， 旋律開始加入複拍節奏之變化
C	43-54	基音以倍重音姿態回來，回到穩定的韻律， 旋律發展到極致
尾奏	54-60	以休止符留白，回到最初單純的 16 分音符狀態，音量變成弱

導奏：

曲子一開始作者用加重音的最高音與非重音的最低音開場，劈頭就闡明了最寬的音域，與重音、非重音的音色差別。本來 4 個 16 分音符出現一次的重音週期，在強調了三次之後，開始後移到最低音，最高音成爲非重音，使音色更加豐富（見譜例一）；也讓聽眾聽到殘響最短的高音與殘響最長的低音加上重音後，產生出最大的對比，一個清亮，一個充滿基音與泛音。作者只用 5 個重音，即把這首曲子最寬的音域、重音的各種週期都讓聽眾聽到，像是說明書一樣，開宗明義的把規則說清楚。

（譜例一）



在這之後最高音與最低音就像一個界線，每在界線出現之後，就從底線往上多介紹一個新的音高，如此上行依序介紹（見譜例二），並開始下行，讓聽眾複習這些音高，下行的規則很單純，就是完全一模一樣的反向進行。雖然音高很規矩的在進行正向與反向，但重音繼續在變化其週期，旋律上下行結束之後，即進入第一段旋律。

（譜例二） 依序上行介紹所有音高



第 4 小節以前，每一小句都有休止符隔開，所以並沒有什麼流動感，作者刻意安排在角色介紹結束之後，把休止符拿掉，讓旋律、韻律與重音，正式的在第 5 小節最低音的重音響聲之後，開始各自流動起來，而這顆響起開跑哨音的低音，正好與全曲的第一顆高音彼此呼應。

第 5 小節是穩定 4 個音一組的律動，由最低、最高音當外聲部，內聲部是開頭上下行的交錯（見譜例三）。所以在這六組音中，有四條旋律在進行，第一條是最低音持續的支撐在底部，像地基一樣，使上面的旋律得以流動；第二條是最高音聲部量在高空讓音域加寬；第三、四條是上、下行旋律，律動與開頭上下行的律動一樣，只是同時間的進行，並互相交叉越位。

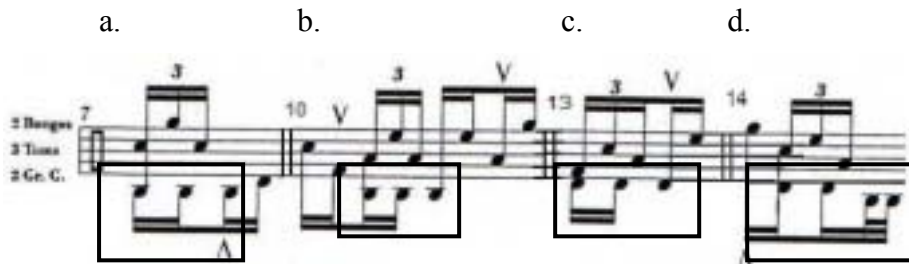
(譜例三) 中間兩條旋律線交錯



A 段：

導奏結束後，即進入 A 段，作者加入了 16 分音符之三連音，讓節奏多一些變化，而旋律彷彿在三連音加入行列之後被沖亂了腳步，但在第 8 小節的第四拍開始有較穩定的流動，以連續 3 個最低（或較低）的 16 分音符韻律為出發，慢慢的讓觀眾習慣二對三明顯雙聲部的音響效果（見譜例四 a. b. c. d.）。

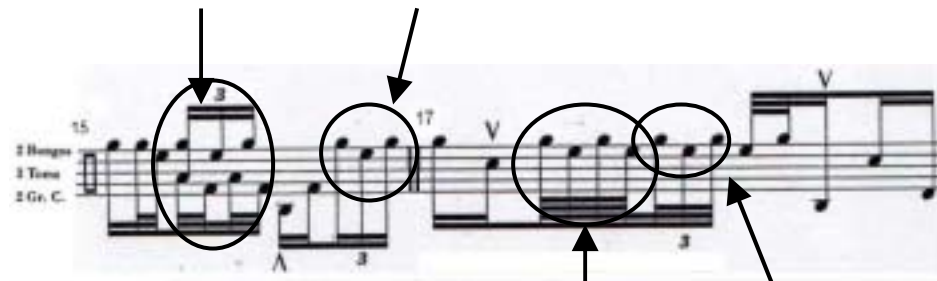
(譜例四 a. b. c. d.) 連續三個低音穩定加入三連音的聽覺



這連續 3 個低音穩定節奏之後，除了打地基的最低音，整體的旋律慢慢移高，並且有一些新的元素出現，像是出現 32 分音符的四對三、三連音單獨存在、64 分音符與 32 分音符三連音的出現等等（見譜例五 a.b.）。

(譜例五)

a. 32 分音符的四對三、三連音單獨存在



b. 64 分音符、32 分三連音出現

整體旋律提到最高的兩顆音之後，在第 18 小節第二拍開始另一段旋律，保留了最低音，這個低音所製造的反彈全數彈到了最高音，再由最高音開始往下彈，最後彈回最低音，這個模式反覆到第 21 小節的第二拍才又轉向。其中有一些把反彈空間拉大的聽覺效果，例如第 20 小節的正拍、第二拍的後半拍，和這個模式的尾端（21 小節的第二拍正拍），它們的符質均為 8 分音符，與前面符長為 16 分音符的脈動長一倍，讓人感覺這些反彈力道使聲音彈到更遠的地方，空間感立刻因而拉寬（見譜例六）。

（譜例六）8 分與 16 分音符穿插進樂句，使聽覺空間感拉寬



在之後這些有相似規律的脈動會慢慢的變化，重複幾次相同的韻律後會順勢的轉變成別種規律。

在第 23 小節還出現另一個新的重音，就是雙倍重音，本來的重音 V，在緊接著後面的一個音，多了一個 V 在上面（見譜例七），接觸的速度更快，製造更亮的音色，是不同於改變符長，另一種拓寬聲響空間的方式，這種雙倍重音在這裡只是初聲試啼而已，在曲子的後半段會較頻繁的出現這樣的音色。

（譜例七） 倍重音的初現



各種變化的組合在第 24 小節的第二拍出現了最密集的聽覺，64 分音符四連音與 32 分音符三連音的四對三複拍節奏，是彈跳的幅度最被壓縮的狀況（見譜例八），聽眾不一定聽得出來是高音四顆或是低音四顆，但密度明顯的變密集，使之前較寬鬆的 16 分音符韻律變得開始緊湊一些，在之後頻繁出現密集複拍節奏時，會讓樂曲的韻律變得越來越緊湊。

(譜例八) 全曲最緊密的四對三節奏

The image shows a musical score for three instruments: 2 Bongos, 3 Toms, and 2 Gr. C. The score is for measures 24 through 29. A box highlights a section from measure 25 to 28, illustrating a complex 4:3 rhythm pattern. Above the box, there are three 'V' marks. Above the box, there is a '3' with a vertical line pointing to the third measure of the box. Below the box, there is a '3' with a vertical line pointing to the third measure of the box.

A 段基本讓是把所有不同的變化循序漸進的介紹出來，並且使這些素材排列組合後，產生一種規律的循環聽覺，而這個模式在第 29 小節結束，取而代之的是 B 段完全沒有重音在基音上（最低音）的模式。

B 段：

進入 B 段後，重音開始按照自己的週期存在於各個音高，旋律較常時間的停在中間聲部，上揚到最高音是偶爾的事；並且密集的複拍節奏在這邊停息，只有三連音、64 分音符、32 分音符、五連音，所製造出來「疏與密」的聽覺變化。到第 32 小節後一樣沒有最低音的重音出現，承接之前的旋律特色，並加入了密集四對三在其中，也有一個新的元素出現，64 分音符的五連音（見譜例九），成爲這一段的特色。

(譜例九) 快速五連音的出現

The image shows a musical score for three instruments: 2 Bongos, 3 Toms, and 2 Gr. C. The score is for measures 36 through 43. A box highlights a section from measure 37 to 40, illustrating a fast quintuplet. Above the box, there is a '3' with a vertical line pointing to the third measure of the box. Above the box, there is a '5' with a vertical line pointing to the fifth measure of the box. Above the box, there is a '3' with a vertical line pointing to the third measure of the box.

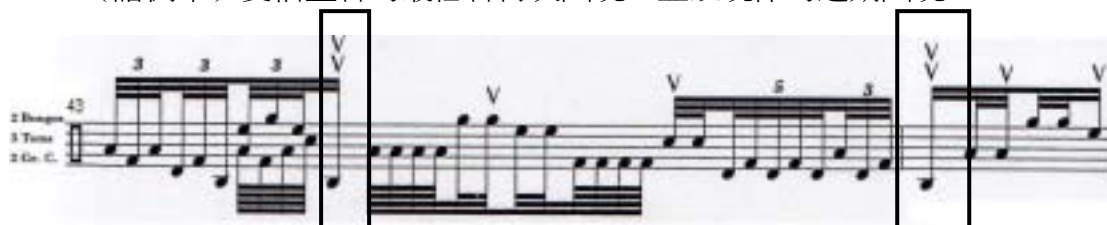
爲了使失去規律韻律的旋律方向穩定，作者採用加入 16 分音符的方式來穩住結構，雖然沒有重音在低音打基礎，依然能夠有週期韻律的效果出現。這樣維持的方式從第 34 小節持續到第 43 小節。

第 40 小節開始，雙倍重音密集的出現，其規律大致上是 8 個 16 分音符爲一週期（只有一個是 7 的週期），剛好是第 1 小節 4 個 16 分音符一次重音的兩倍長，算是在這個充滿變化的樂曲之上重現一個穩定的韻律。

C 段：

隨著種種規律的因素依序出現，意味著充滿變化的 B 段要告一段落，樂曲在 43 小節最低音再次出現重音時進入 C 段（見譜例十）。

（譜例十）雙倍重音的最低音再次出現，並以規律的週期出現



The image shows a musical score for three instruments: 2 Bongos, 3 Toms, and 2 Gr. C. The score starts at measure 43. It features a series of triplets in the upper staves. In the lower staff, there are double accents (V) placed on specific notes. Two of these double accents are enclosed in rectangular boxes, highlighting their appearance at the beginning of measures 43 and 47.

C 段第 43 小節雙倍重音最低音的出現，終結了之前長久以來沒有重音低音的狀況，且是以 9 個（或 8 個）16 分音符為一週期規律的出現。穩定的雙倍重音給予這樂曲一個增溫的作用，讓普通的重音慢慢的不穩定，更趨於密集的出現，像是頻繁的在 16 分音符的後半拍出現，或是間隔 2、3 個 16 分音符就出現重音，讓人覺得除了雙倍重音是穩定的之外，其它都變的不穩定，充滿後半拍的聽覺、旋律變得更片段、充滿大跳等不平穩的音響。

這些不穩定的內在，終於在第 49 小節的最後一個倍重音後開始失序，更加頻繁的四對三、連續的四對三、充滿後半拍的重音，甚至還有存在於三連音及 64 分音符中的重音，都在失序後出現。

失序之後是混亂，混亂之後會把能量分散掉，所以作者在第 51 小節把發展到極限的音樂往回拉，讓附點 16 分音符、8 分音符、甚至 4 分音符等長音介入，打斷它不規則的語法，讓這些在拍子中單純的長音與變化多端的複雜拍子抗衡，在這裡有長音與複雜拍子一來一往的對話。最終穩定的長拍得到接下來的發言權，樂曲在 54 小節進入尾奏部分。

尾奏：

第 55 小節最高音在正拍發出極大的聲響，是三個強(F)記號加重音，有裝飾音的四分音符；這裝飾音是最低音，而重音的音高是最高音，與最初開頭的三個重音強烈呼應，在這邊有六個裝飾音四分音符，是開頭的雙倍，而且是反向，先低後高，慢慢的漸弱到弱(P)（見譜例十一）。

（譜例十一）



The image shows a musical score for three instruments: 2 Bongos, 3 Toms, and 2 Gr. C. The score starts at measure 55. It features a series of quarter notes with double accents (V) above them. The notes are decorated with grace notes. The dynamics are marked as *fff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The notes are arranged in a sequence that starts low and moves higher.

在弱到歸於平靜的 PP 時，節奏回到最初 16 分音符的韻律，並在第 57、58 小節各有裝飾音四分音符的印象再次出現，不過在這裡力度減弱到強(F)，符質也減半成爲八分音符，在長音的殘響將要消失之際，才在最後用一個平靜(PP)的最低音把樂曲結束。

3 · 演奏風格與詮釋

<彈跳 α>的連貫性極強，爲使此曲的架構能清楚、穩固，開頭的節拍一定要咬緊，才能將張力維持到曲子的結束。另外因爲作曲者指定的樂器鼓面材質不一樣，所以殘響、共鳴、亮度皆不同，故在演奏時的平衡就必須要抓穩，如邦哥鼓的音色偏亮，在出現四對三複拍節奏的時候，或是有節奏對位雙聲部的地方，就不能太強，把音色較暗的鼓聲蓋住，以避免對位線條不清楚。

聽覺上，因爲重音與節奏變化等元素的加入，讓標題「rebonds 彈跳」這個意象更加明顯，16 分音符就像球因爲其彈性，與地心引力相抗衡而穩定的彈跳，減質的 32、64 分音符就像球受到外力影響後，讓彈跳的幅度被壓縮後的聲響；而四對三、二對三等複拍節奏的聽覺則像多數的球，因彈跳幅度受到不等的外力影響，而使其接觸地面的時間點變得參差不齊所產生的顆粒感；而重音則是由高處下墜後，速度力道更重、更快，而得到更多的反彈力。

在樂句處理上，每一組規律的週期都要像是一個圓形的樂句，以第 25 小節爲例，其低音重音是旋律另一個走向的開始，在這裡每一個最低音都是重音，所有的音從這裡出去，又回到原地，成爲一個圓的感覺（見譜例十二），之間也出現密集的四對三。

（譜例十二）穩定的重音使樂句有循環的感覺

在棒子的選擇上，筆者認爲小鼓棒的彈性雖好，可以駕馭較快的速度，但是擊鼓時的所發出的聲響較尖銳，尤其在擊打大鼓時，無法呈現出深沉的音響，且無法在不同的鼓面上有漂亮且統一的音色出現；反而是橡膠製的藤柄琴槌，可以打得深沉，彈性適中，又可以有飽滿的音色。故此筆者使用較具韌性的藤柄橡膠棒來演奏。

二、 小提琴無伴奏奏鳴曲第一號

1 · 作者生平：

約翰·賽巴斯蒂安·巴哈 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750)

早期：

巴哈出生於北德突林根(Thuringen)地區的音樂家族，他的爸爸約翰·安布羅修思²¹與叔叔約翰·克利斯多福²²都是當地艾森納赫²³的音樂家，父親是該城的小提琴手，叔叔是傑出的管風琴家，並留下許多的經文歌、清唱劇與管風琴聖詠。

從小就在父親的指導下學習小提琴及中提琴，十歲時父母親先後離世，由他的大哥，約翰·克利斯多福²⁴撫養，並隨著大哥學習鍵盤樂器。十四歲，進入盧內堡(Lünebourg)聖米契爾教堂²⁵的唱師班，接觸到任職該處的喬治·貝姆²⁶和賴因肯²⁷，傳承了北德管風琴音樂傳統的音樂家，從他們的演奏中獲益匪淺。

威瑪時期：

1703年，巴哈先在威瑪宮廷(Weimar)短期擔任了小提琴手和宮廷樂師。半年後即在阿恩斯塔特城的新教堂擔任管風琴師。在那裡他的職務不重，有足夠的時間彈奏管風琴、創作管風琴曲、教學。而後因為教會內部的教派鬥爭，使巴哈「規規矩矩的宗教音樂」的創作理想得不到足夠的支持，遂辭職，接受威瑪大公的聘請，進入威瑪宮廷擔任管風琴師。1708年，在威瑪宮廷創作了許多管風琴曲，其中包括〈管風琴小曲集〉²⁸，後由於捲入威瑪公爵和繼承人的衝突，遂辭職到柯登²⁹工作。

²¹ 約翰·安布羅修思(Johann Ambrosius Bach, 1645-1695)，擁有十一位子女，其中四位成為音樂家。

²² 約翰·克利斯多福(Johann Christoph Bach, 1645-1693) 與哥哥安布羅修思為雙胞胎兄弟。

²³ 艾森納赫(Eisenach)是德國圖林根州的一座城市，位於圖林根森林北部丘陵和Hainich國家公園。汽車製造是艾森納赫的重要產業。

²⁴ 約翰·克利斯多福(Johann Christoph Bach, 1671-1721)巴哈的大哥，曾向帕海貝爾學習作曲與鍵盤，1690年在奧德魯夫的聖馬可教堂

²⁵ St Michael's Church 聖米契爾教堂，在當時是聲望很高的教會學校。

²⁶ 喬治·貝姆(Georg Böhm, 1661-1733)，德國巴洛克作曲家及管風琴家。其著名的事蹟有他自己創作的眾讚歌變奏組曲，和影響了年輕的巴哈。

²⁷ 賴因肯(Johann Adam Reincken 1643-1722)，荷蘭、德國作曲家及管風琴家，是17世紀重要的作曲家，但是作品很少留傳到現今。

²⁸ 管風琴小曲集(The Orgelbüchlein)，1708-1714 巴哈為了他的長子而作，也成為日後管風琴的教材。

²⁹ 柯登 Köthen，德國的一個城市。長久以來一直被稱為古典樂的發源地，因為巴哈在1717-23年在這裡創作了大部分的世俗樂曲。

柯登時期：

1717-23 年，巴哈在柯登擔任樂團指揮。由於利奧波德親王³⁰喜愛世俗音樂並會演奏一些樂器，所以巴哈在這個時期的創作主要集中在世俗器樂曲上，創作了〈平均律鋼琴曲集 I〉、〈無伴奏小提琴奏鳴曲〉和〈布蘭登堡協奏曲〉等大量經典名作。1720 年，巴哈陪同親王出遊，得知妻子病逝的噩耗，讓他動了重返宗教音樂領域的念頭，一年後再婚不久，得到了萊比錫聖多馬教堂的樂監（指揮）職位。

晚期：

1723 年，巴哈舉家遷至萊比錫，擔任附屬於聖多馬教堂³¹之學校樂監和萊比錫市的音樂指導。此後 27 年間，巴哈一直在這個職位上，直到逝世。

由於路德教派宗教儀式的需要，巴哈創作了許多的清唱劇。現存的清唱劇約有兩百多首（其中多為宗教清唱劇），佔了他作品總數的一半。巴哈在這時期創作了兩套受難曲〈約翰受難曲³²〉、〈馬太受難曲³³〉，這兩部大作使德國的受難劇體裁創作達到了一個頂點。

在晚期創作上，巴哈開始研究「古代風格」，即文藝復興時期的複音音樂，這點反應在他的作品中，包括〈郭德堡變奏曲³⁴〉、〈音樂的奉獻³⁵〉、〈賦格的藝術³⁶〉。1747 年，巴哈的身體因為白內障而受到影響，兩次手術失敗導致雙目失明，促使他的健康狀況極速惡化。於 1750 年逝世，遺體葬於萊比錫的聖約翰教堂中，後因為二次大戰聖約翰教堂被摧毀，在 1950 年遷至聖多馬教堂安葬。

儘管巴哈一生不出德國，但他卻在自己的作品中廣泛的吸收了 18 世紀初流行於歐洲的各種音樂風格與形式，並把它發展到一個新的水平。他使和聲與複音音樂這兩種因素在他的作品中得到完美的平衡，水準高過於許多同時代的其他作曲家，成為往後各個時期的作曲家學習的對象。

³⁰利奧波德親王(Leopold, Prince of Anhalt-Köthen 1694-1728)，在巴哈的職涯中，難得沒有起糾紛的雇主。

³¹ 聖多馬教堂(Thomaskirche)，早在 12 世紀就存在的教堂，其附設學校為世上最老的學校之一，是德國萊比錫的一座路德會教堂。

³²約翰受難曲(1722-1723)，1724 年首演。巴哈早在科登時代就準備根據約翰福音寫作約翰受難曲，但一直到 1723 年才告完成，內容取材自約翰福音，受難曲的歌詞有福音書聖經經文、聖詩與自由歌詞三種，與當時代其它受難曲相較，歌詞採用多首聖詩是巴哈最特殊的地方。

³³馬太受難曲，1727 首演，1729、1736 年修改。內容取材自馬太福音，為兩個混聲合唱團或雙合唱團和管弦樂團而寫。

³⁴郭德堡變奏曲(The Goldberg Variations)，1742 年巴哈以「鑑盤練習第四冊」為標題，出版了郭德堡變奏曲，主題是一首薩拉邦舞曲，隨後有 30 個變奏，全曲像一首組曲。

³⁵音樂的奉獻(Musikalisches Opfer 或 Das Musikalische Opfer)，1747 年，柏林皇家宮廷的腓特烈大帝給巴哈一個主題，要求他即興創作卡農與賦格，結果巴哈的表現震驚全場；而後巴哈在萊比錫又繼續發展這個主題，以兩首里切卡、一首三重奏、十首卡農出版此作。

³⁶賦格的藝術(Die Kunst der Fuge，BWV 1080)，是巴哈一部未完成的作品，其中以一個簡單的主題為基礎，利用 15 首賦格來探索賦格寫作的各種可能。由他的兒子 C.P.E Bach (1714-1788)整理出版了未完成的修改稿。

2 · 樂曲解說：

Violin Sonata I. BWV1001 小提琴奏鳴曲第一號

此曲創作於柯登時期(Köthen, 1717-23)，巴哈大量的俗樂器樂曲皆創作於此時期。巴洛克初期的奏鳴曲可由單一樂章或是多樂章而組成，當時的樂章尚未有固定的排列順序及形式，奏鳴曲的樂章可自由的與舞曲混合。

17 世紀中葉開始，奏鳴曲可供不同場合使用之需而分為「教會奏鳴曲」(sonata da chiesa) 以及「室內奏鳴曲」(sonata da camera)。「教會奏鳴曲」的風格較嚴謹，大多是由注重對位法的樂章而組成，各樂章的速度為慢—快—慢—快。「室內奏鳴曲」則在前奏曲後接上舞曲，風格和曲式都自由許多，雖然還是沒有固定的樂章數目及順序，但是也開始沿用轉換樂章時變換速度這個規則，其通俗性的特性較傾向於主音風格。而巴哈創作的這三首奏鳴曲(BWV1001、1003、1005)屬於「教會奏鳴曲」。

此曲分為四個樂章：第一樂章：Adagio 慢板。

第二樂章：Fuga 賦格。

第三樂章：Siciliano 西西里舞曲。

第四樂章：Presto 急板。

第一樂章，Adagio 慢板

全曲分三個段落，各自在其中又分成若干個樂句，其調性走向大致上為主調—屬調—下屬調—主調。而在最後回到主調之前，會有一段擴充五級準備解決到主調的樂句。樂章中沒有很多長的句子，或是複雜的對位、模進，但在和聲色彩上面卻是四個樂章中最豐富的，許多的臨時記號，讓和聲的走向有不確定感，較慢的速度與延長音，使聽眾能聽出和聲色彩的變化。

段落	樂句	小節數	和聲	調性
A	a1	1-2	i	g 小調
	a2	2-4		
	a3	4-5		
	a4	5-7		
	a5	7-9		
B	b1	9-10	V	D 大調 (屬調)
	b2	10-11		
	b3	11-12		
	b4	12-13	iv	c 小調 (下屬調)
	b5	13		
C	c1	15-17	V	屬調上停留
	c2	17-18		
	c3	18-20	V-i	g 小調
	c4	20-21		

第一段為 g 小調，巴哈用開頭的四句橋樑來確立調性，第一個和弦的高音 Sol 是第一個橋樑，隨著音階下行至第二間的升 Fa，是第二個橋樑；再上行到高八度的升 Fa 是第三，利用升 Fa 當導音，唱出第四個句子，升半音到原來第一個音的 Sol，確立 g 小調的調性。(見譜例十三)

(譜例十三) 開頭確立調性的旋律走向



確立調性之後，在第 7-10 小節慢慢的轉移到屬調上。在第 7 小節，利用低音聲部 Do-降 Si 下行級進到第 8 小節 La 的時候，順勢帶入屬調 (d 小調) 的 V 級和絃 La 升 DoMi，升 Do 往上解決停在屬調的 I 級 (第 9 小節)，馬上又在之後的升 Fa 導音往上級進回到 g 小調的 i 級 (第 10 小節)，進入 B 段。

短暫的停在主調之後，第 11-17 小節開始在 iv 級調上徘徊，並於第 13 小節由 iv 級調上的 vii 減七和弦解決到 iv 級，第 15 小節由 V7/iv 解決到 iv，進入 C 段。第 17 小節是 V/iv 解決到 iv 級，之後再慢慢的轉回到主調，在第 21 小節進入屬七和弦，並用一段華彩音群擴張屬和弦功能，解決並回到 i 級，結束全曲。

第二樂章，Fuga 賦格

賦格是複音音樂的一種固定的創作形式，而不是一種曲式。賦格的主要特點是相互模仿的聲部在不同的音高和時間相繼進入，按照對位法組織在一起。筆者將這首賦格分成三個部分，第一段是第 1-24 小節，第二段是第 24-82 小節，第三段是第 82-94 小節。

段落	樂句	小節數	和聲	調性
A	a1	1-6	i-V	g 小調
	Episode 1	6-11	V	
	a2	11-14	V-i	
	a3	14-20	i	
	a4	20-24	V/V-V	
B	b1	24-28	i	d 小調 (屬調)
	b2	28-35	V	
	Episode 2-1	35-42	i-V	
	Episode 2-2	42-52	i-V/vii	
	b3	52-55	V-i	c 小調 (下屬調)
	b4	55-58	i-vii	
	b5	58-64	vii-V/vii	
	Episode 3	64-74	I	降 B 大調 (關係大調)
	b6	74-80	I-V/vi	
b7	80-82	V/vi-vi		
C	c1	82-87	i	g 小調 (主調)
	Coda	87-94	i-V-i	

第 1 小節第一聲部進來宣示主題，主題由數個八分音符加一個 16 分音符組成，重複四個 Re 音之後，下行級進到 Do，兩個 Do 之間作一個下鄰音 Si 修飾，並向下級進到 Si，另有一個倚音 La 在之前修飾 Si；所以其實主題只有 Re-Do-Si 三個向下級進的音階，只是多了一個鄰音和一個倚音修飾它，而成爲這個主題的面貌（見譜例十四）。完成了主句後，再由答句與之呼應，形成一問一答的交錯形態。

(譜例十四) 賦格之主題



這首賦格有三段插入樂段(Episode)、一段尾奏(Coda)，而每一段的特點也不盡相同。第一次的插入樂段是第 6-11 小節，和聲停在 V 級上，插入樂段以 16 分音符為主開始 V 級擴充，眾多的 16 分音符有大方向的旋律在其中，其它的音就像華麗的裝飾，依附著這條主要的旋律方向，從下加一間 Re 音開始，五個小節的樂段只是 Re 往上級進到 Sol 又級進回 Re 的音階（見譜例十五）。這個 V 級擴充要到第 14 小節的正拍才得到解決，回到 i 級。

（譜例十五）

由 Re 音開始，上行級進到 Sol，又下行回到 Re。

Episode1

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with a circled note labeled 'Episode1' and an arrow pointing to it. The second and third staves show a more complex melodic line with arrows indicating the progression from Re to Sol and back to Re.

終止式解決後馬上出現小聲的高八度賦格主題模仿聲部，作者利用這個動機重現，開始片段的模進，當主題出現在 La 音出現時，作者藉著 La、升 Do 讓調性在屬調上打轉，並在第 24 小節讓調性轉到屬調上，開始 B 段的發展。

B 段同樣用主題在這裡重新鋪陳，但不用終止式確立其臨時的調性，用主題的片段穿梭各個聲部中。在第 30 小節，樂曲開始往上鋪陳，利用八分音符先現音的模進（見譜例十六），讓和聲掛留在 V/V 上，進入插入樂段 2-1（見譜例十六）。

這段期待解決的音樂，像是往下一組插入樂段 2-2 前進的連接樂句，而它是由主題的片段變化而來。主題的兩個下鄰音的片段是 Do-降 Si-Do-La-降 Si，作者把節奏拿掉，但是音程保留，變成第 35 小節以 La-Sol-La-Fa-Sol 為首的模進（見譜例十六）。作者再把主題作變化，把下鄰音提出作「倒影」的手法，第 38 小節出現了三度音程的下鄰音與上鄰音連續出現（見譜例十六）；第 42 小節，解決到屬調，進入下一段以琶音為主的插入樂段 2-2。

(譜例十六)

先現音的模進

Episode 2-1

主題的鄰音和倚音

主題下鄰音的反向

插入樂段 2-2 的和聲繼續在 V/V 上面醞釀，隨著音高持續漸升，利用這一組一組的琶音，把調性由堅持在屬調上的旋律慢慢轉移到下屬調的 V 級。2-2 的琶音形態有兩種，一種是開離琶音，一種是兩兩出現的密合琶音（見譜例十七）。之後 V/iv 的和弦也回到了第 2 小節 Sol 音的答句，並用終止式在第 55 小節解決到下屬調上（c 小調）。

(譜例十七)

Episode 2-2 a. 開離琶音

Episode 2-2 b. 密合琶音

短暫的在下屬調上遊走後，和聲行進於第 64 小節的插入樂段 3 解決在關係大調降 B 大調上，和聲色彩在這邊短暫變成大調的色彩。（見譜例十八）而這段也有兩種形式，一種是有明顯的下行旋律線條並出現下鄰音的主題片段，一種是開離的分解和弦並模仿插入樂段 2-2 兩兩出現的形式。

(譜例十八)

Episode 3 a. 下行旋律

下鄰音主題片段

Episode 3 b. 分解和弦

主題片段接下來在第 74 小節以高八度的 Re 音出現，並不斷模進，中間穿插著以 16 分音符為主，模仿插入樂段的旋律；直到第 82 小節才有一個終止式出現，進入第三段，並藉由終止式回到了主調。作者用低八度的 Re 音最後一次的強調了主題，並用終止式進入尾奏。尾奏由 g 小調 i 級開始，持續 Sol 音，強調著主調的基音，後慢慢往上級進到屬音（見譜例十九），使和弦停在 V 級上，並用一個華彩片段修飾 V 級，最後解決到主和弦，與第一樂章 Adagio 的最後一個和弦一樣，作為呼應，結束全曲。

（譜例十九）從主音上行級進到屬音



第三樂章，Siciliano 西西里舞曲

西西里舞曲是一種慢步舞曲，起源於義大利的西西里島，節奏為 12/8 拍或 6/8 慢節奏，旋律抒情，伴奏多用分解和弦。

段落	樂句	小節數	和聲	調性
A	a1	1-4	I	降 B 大調
	a2	4-9	I-V/vi	
B	b1	9-13	i-iv	g 小調（關係小調）
	b2	13-15	ii-V	c 小調（關係小調的下屬調）
	b3	15-19	V-I	降 B 大調
A		19-20	I-V-I	

此曲一開頭的主題就是一個上行琶音與下行級進之旋律所組成，降 B 大調的主音降 Si 上跳至 Re，到屬音 Fa，再下行級進回到降 Si（見譜例二十）。主題出現之後上跳到高音降 Si，作一個下行級進的影子，但不是連續的下行級進，是先有先現音，再重複一次該音才下行級進，例如：首句的降 Si-降 Si-La 的第一個降 Si 就是先現音，之後的 Sol-Sol-Fa 也是，第一個 Sol 是先現音，去掉先現音後會成為：降 Si-La-Sol-Fa，也就是主題降 Mi-Re-Do-降 Si 提高五度後的影子。

(譜例二十)

主題 下行動機

The image shows a musical score for 'Siciliana' in 12/8 time. The first measure is marked with a '1' and the tempo 'Siciliana'. The score includes a piano dynamic marking 'pp'. A rectangular box highlights the first four measures, with an arrow pointing to it from the label '主題' (Theme). Within this box, a circle highlights a descending eighth-note pattern, with an arrow pointing to it from the label '下行動機' (Descending Motive). Another circle highlights a similar descending eighth-note pattern in the fifth measure, also with an arrow from the '下行動機' label.

第 4 小節終止式確立調性後，第 5 小節出現了提高五度的主題變形，之後開始出現模進，模進的元素取自降 Si-降 Si-La，作者拿掉了先現音，加入了反向、上鄰音、減質的先現音，成為第 6 小節的上聲部旋律（見譜例二十一）。

(譜例二十一)

The image shows a musical score with a melodic line. Three motifs are circled with black circles, indicating a sequence of melodic progression. The motifs consist of eighth-note patterns. The score includes a piano dynamic marking 'pp' and an 'espr.' marking.

和聲從第 5 小節開始在 vi 級上遊走，並在第 9 小節終止式停留在 vi 級上時，馬上轉為在 iv 級 g 調上發展。第 13 小節時經過 ii 級、i 級，在第 14 小節出現模進，轉向進到 V 級，為之後的終止式準備。在 V/V 上，進到 V 級，再由第 18 小節的屬七和弦，回到主調，第 19 小節再一次的重複主題，並在 V 級也唱一次主題，最後回 I 級降 B 大調結束此曲（見譜例二十二）。

(譜例二十二)

The image shows a musical score starting at measure 19. Two motifs are highlighted with rectangular boxes. The first box is labeled '開頭的主題' (Opening Theme) and the second box is labeled '在 V 級上重複' (Repetition in V level). The motifs consist of eighth-note patterns.

第四樂章，Presto 急板

此樂章為簡易二段體，分 A、B 兩段，速度極快，沒有休止符，除了兩段尾端的終止式以外，以 16 分音符貫穿全曲。

段落	樂句	小節數	和聲	調性
A	a1	1-12	i	g 小調
	a2	12-16	V	
	a3	17-24	IV	
	a4	25-36	III	
	a5	36-43	V/III-III	
	a6	43-54	V-i	
B	b1	55-69	I	D 大調
	b2	70-83	vii	
	b3	83-95	V	
	b4	95-105	I	
	b5	105-112	I	
	b6	113-121	VI	
	b7	121-136	V-i	g 小調

A 段開頭的 g 小調和弦被拆解成三小節，用來回下跳的手法擴充琶音，把上跳的音去掉之後即變成 Sol-Re-降 Si-Sol-Re-降 Si-Sol；下行的琶音，與之後的上行琶音 Sol-降 Si-Re-Sol-降 Si-Re-Sol 成爲對比，第 4 小節是 1-3 小節的原形，也是反向（見譜例二十三）。

（譜例二十三）



之後出現了多量的模進群組，中間沒有終止式。第 5-6、7-8 小節為一段週期兩小節的模進，兩個小節的句首各是 Sol、La；第 9、10、11 三小節的模進則連接了之後的模進，與之前模進句首的音相連即出現 Sol-La-降 Si-La-Sol 的級進樂句。之後各句彼此相連，並出現類似的樂句；這樣小句的旋律串聯成大句的樂句，讓聽覺會有華麗且緊湊的效果出現。在第 43-51 小節的模進中，和聲慢慢的轉移到 V 級上，並在一個 V/V 和弦的終止式後，調性轉到屬調上，進入 B 段。

B 段的前四小節同樣是分解和弦與琶音的形式，但不同的是 A 段是下行的小調分解和弦，琶音上行；B 段則是倒影，上行的大調分解和弦，琶音下行，完全的相反（見譜例二十四）。

（譜例二十四）與 A 段反向的琶音擴充與琶音反向



之後同樣的有相似的模進手法出現，也有大方向的旋律存在，調性開始游走，從屬調—下屬調—關係大調降 B 大調，慢慢回到原調 g 小調，在最後的兩組模進，第 121-128 小節、第 129-132 小節中，把和聲停留在 V 級上，並在最後回到 i 級 g 小調，得到解決，與第一、二樂章的最後一組和弦音一模一樣，結束這一整首的奏鳴曲。

3 · 演奏風格與詮釋

第一樂章慢板，在該時期的演奏風格中，速度是有些許彈性空間的。筆者也有這樣的詮釋，例如：連接主要和弦之間的音階，在演奏上就會較快速的帶過；一時出現的 64 分音符，上下跳進即回來的音，或是作上下鄰音修飾的音，筆者在演奏上並不強調它們，會把較快速的音當裝飾音，依附著主要旋律的線條走向，不讓它們影響大方向的音樂行進。

在四個音的和弦上，因小提琴四條絃無法同時拉奏的緣故，演奏者往往會採用分解的方式演奏，而鐵、木琴沒有這樣的限制，故可同時演奏四個音。但在演奏時若覺得每次和弦都整齊的出現太過單一，可以選擇用分解和弦的方式演奏，使這四個音可以每個音都能被清楚聽到，也不會太單調。鐵琴的延音也可以呈現出飽滿的和弦色彩；例如第一樂章慢板前兩小節的第四個橋樑 Sol-Re-降 Si-Sol 和弦，筆者在演奏時就選擇用分解和弦的方式表現；全曲最後一個和弦，也使用分解的方式。

因第二樂章賦格是多聲部的曲式，往往一個主題旋律結束時，還有其它旋律正在進行，若是使用鐵琴來演奏，各聲部之線條會因為延音的特色而顯得模糊，且換踏板時會同時切斷所有的聲部，使得音樂線條無法連貫；故筆者為求四個聲部互相交錯的對位線條能夠清晰，選擇用木琴來詮釋。

巴哈在擴充和弦時，常使用插入樂段的手法來延長該和弦的聲響長度，這時因為和聲功能的方向性，音樂的走向會越來越渴望解決到下一個和弦，故速度會有往前進之效果。同樣筆者會給這些大量模進的音群一些彈性空間，使時間在音樂往前時被稍微的壓縮，並在速度往前接回到賦格主題前，再把速度往後拉回至原速。

另外在重要的和弦基音上（通常是琶音的底音），例如屬和弦要接回主和弦等終止式的時候，因為和聲功能性需要被強調的緣故，會給該音一個比較寬的空間，讓它發出較飽滿的基音聲響之後，再繼續往前演奏。

第三樂章與第一樂章的音色不同，就筆者的觀點來看，慢板屬於較陰暗深沉的色彩，所以在下和弦的時候會用道較多得手腕，使琴槌的重量能夠確實的擊打進琴鍵中，使音色飽滿而不會過亮，只有幾個音量較大的和弦才會用縮短接觸時間的方式，讓音色明亮，清楚的被聽見。而西西里舞曲卻相反，因為它基本上是慢步的舞曲，必須要有舞曲的流動性，所以和弦的重量要比較輕，使稍慢的速度不會有停滯不前的感覺。並用大調的明亮和弦改變前兩個樂章的小調色彩，是巴哈在此樂章一個特殊的安排。直至中段轉進小調的段落，才會把音色放沉，使音色與和聲色彩在這裡能夠有一個明顯的對比。

第四樂章急板，巴哈利用快速且大量的琶音、模進，與簡易二段體的曲式，展現燦爛的音色與和聲行進的色彩變化。只有兩段最後和聲功能進入終止式的地方，為強調其轉調與原調之調性，才會把速度放寬；除此之外，都是緊湊、穩定的快速。為了清楚表達急板密集的音群，鐵琴的踏板不宜踩太深，讓毛氈回彈的距離不要太大，才能換得快速，並有效避免止音止不乾淨、快速音群模糊的狀況發生。整首曲子音量是比較大的，音色上也屬於比較明亮，為慢—快—慢—快四個樂章的形式作一個燦爛的終曲。

在整首 3/8 拍的樂曲中，巴哈刻意的在三拍韻律上，用圓滑線塑造出改變韻律的聽覺效果，例如第 25-29 小節出現聽覺上之二連音的模進樂句（見譜例二十五），改變了一大拍中三個 8 分音符的律動感。另有同樣利用圓滑線製造出跨小節的模進樂句，如第 33-35 小節，圓滑線使穩定的大拍變成不穩定的韻律（見譜例二十六），後在第 36 小節才回到穩定的三拍韻律上。在把這些律動的改變清楚的演奏出來後，可使急板活潑多變化的音樂表現出來。

（譜例二十五）

利用圓滑線改變一小節有三個分割拍的韻律，成為二拍之韻律。



（譜例二十六）

因為跨小節的圓滑線使得大拍韻律變得不穩定。



棒子的使用上，為求在鐵琴上的快速音群能夠具有亮度、輕巧、與清晰的特色，筆者認為棒頭重量較輕、較小的琴槌，是適合此曲的。使每個音不會因為在演奏動作大時，因重量關係而有過重之音色出現，削弱了音樂往前進的動能，且棒頭較小能夠有較清楚的接觸音，可控制每個音量之平均度與樂句之間的連接。

三、 精神危機

1 · 作者生平

劉韋志 (Wei – Jr Liou, 1985-)

劉韋志，出身於花蓮。目前(2010)就讀台北藝術大學研究所，跟隨洪崇焜老師學習作曲，亦曾師事陳州麗、嚴福榮、羅白華(Christopher Roberts)、張玉樹老師；鋼琴受過黃麗蓉與陳州麗老師之指導；並向王小尹與羅玫雅兩位老師學習打擊樂器與鋼琴的當代音樂語彙。曾與十方樂集（台、英擊樂之夜）、優劇場（搭搭藍 同路人）、樂興之時（樂興春豔）及采風樂坊（五行）等藝文團體和藝術家們合作。其創作類型包括純音樂、電影配樂和音樂劇場。

2 · 樂曲解說：

La Crise 精神危機

給綜合打擊樂曲獨奏與電腦音樂，全曲分四段，作曲者閱讀韓波³⁷的散文詩集〈地獄一季³⁸〉後，使用韓波自稱寫作時產生的「精神危機 La Crise」為曲名，交雜現實與意識所感而作。四個段落用散文集內的四首標題命名（四首完整之散文收錄於附註一），各是〈地獄之夜〉（Nuit de l'enfer）、〈閃光〉（L'éclair）、〈言語煉金術〉（Alchimie du verbe）、〈永別〉（Adieu），。以織度之疏密來看，可分成快—慢—快—慢，四個部分。

使用的樂器：

皮革樂器：小鼓、定音鼓兩顆。

木質樂器：刮弧、震盪器、雨棍。

金屬樂器：鑼、珠球、釘鈸、吊鈸兩面、風鈴、鐵琴、古鈸兩個八度。

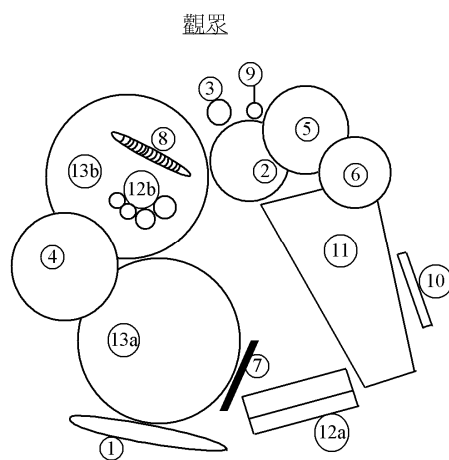
³⁷ 韓波(Arthur Rimbaud, 1854-1891), 19世紀法國著名詩人, 早期象徵主義的代表人物, 被認為是超現實主義的鼻祖。

³⁸ 地獄一季(*Une Saison en Enfer*, 1873), 韓波所著的散文集, 參考的中文版本為收錄於麥田出版社出版的〈韓波詩文選 - 彩畫集〉中的〈地獄一季〉, 翻譯為王道乾先生。此散文集由九篇所組成, 分別為: 序詩、壞血統、地獄之夜、譫妄一 瘋狂童貞女 / 下地獄的丈夫、瞻望二 言語煉金術、不可能、閃光、清晨、永別等。此曲用其中四篇標題命名各段落。

段落	電腦音樂時間	小節	特色
地獄之夜	0-3:26	1-52	各種材質的樂器，經由敲擊與磨擦，出現點狀與線狀的動機與對比聲響
閃光	3:26-7:06	53-96	演奏者使用弓製造出金屬聲響的長音，與電腦短音音效，呼應著一長一短的動機
言語煉金術	7:06-11:32	97-147	大量尖銳的古鈸聲與電腦音效時而低沉時而尖銳的聲響互相抗衡與呼應，
永別	11:32-12:47	148-161	回到第二段慢速度的聲線，並利用珠球與全曲的開頭作一個呼應。

作者有指定樂器擺設之位置（見圖一），也有用特殊的記號來標示不同的使用器具與演奏技法。

（圖一）

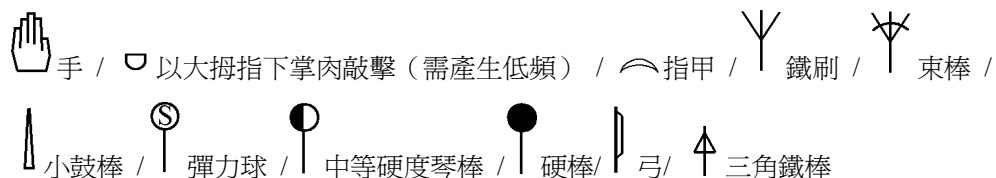


- ① 鑼 Tam Tam (TamT.)
- ② 小鼓 Snare Drum (S.D.)
- ③ 珠球 Cabasa with metal beads (Cab.): 不需固定
- ④ 釘鈸 Sizzle Cymbal (Sizz. Cym.)
- ⑤ 吊鈸 Suspended Cymbal (S. Cym.) (較小)
- ⑥ 吊鈸 Suspended Cymbal (S. Cym.) (較大)
- ⑦ 雨棍 Rain Stick
- ⑧ 刮弧 Guiro：固定在定音鼓上
- ⑨ 震盪器 Vibraslap：固定於架上

- ⑩ 風鈴 Wind Chimes (W. Chimes)
- ⑪ 鐵琴 Vibraphone (Vib.)
- ⑫ 古鈸- a&b Crotales (Crot.): b 置於定音鼓上，靠近鼓邊的位置
- ⑬ 定音鼓-a&b Timponi (Timp.)

各種符號：

使用器具：



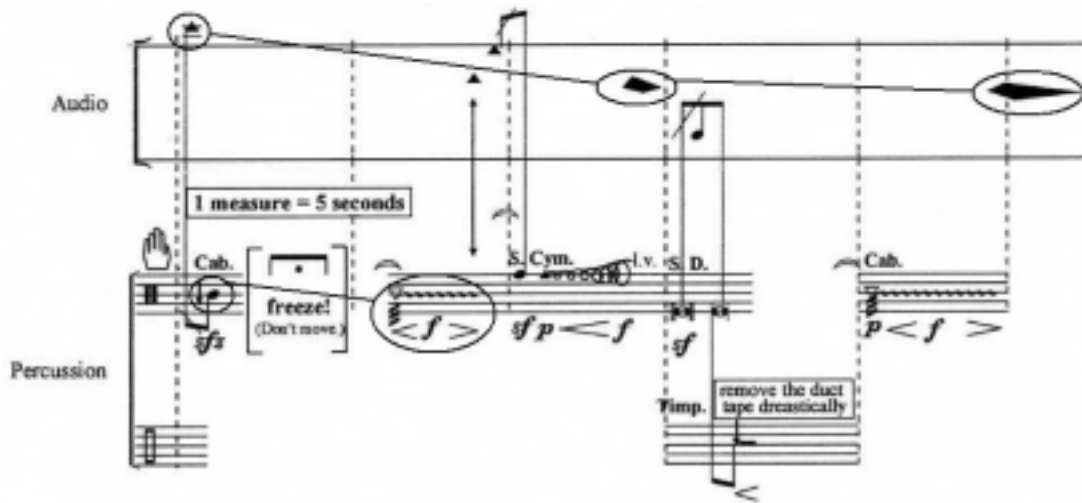
演奏技法：

圖示	演奏方式	備註
	敲	
	摩擦	小範圍
	刮、刷、摩	較大範圍
	抓	
	指甲彈擊	
	小鼓棒尖端摩擦鈸面	產生噪音
	止音	
	止音	針對指定音高
	敲擊鐵琴後，棒子停留在琴鍵上 或演奏吊鈸時，一手演奏、 一手捏住造成無殘響之音色 (damp)	dead strike 死音音色
	用力開小鼓響弦聲	
	用力關小鼓響弦聲	

在曲中的四個段落裡，每一段落著重的樂器音色與材質並不相同，第一段〈地獄之夜〉中著重的音色是在「敲擊」與「磨、刷」所產生的音色上面，也就是「點狀」與「線狀」的對比（見譜例二十七），強調每一種樂器音色上的變化，電腦音樂也用同樣的方式與演奏者相呼應。有用到手、束棒、鼓刷、小鼓棒、橡皮球等來演奏，並使它們各自擁有其獨特的敲與磨之音色。

(譜例二十七)

第一小節電腦音樂與演奏者皆是先點狀發聲，再以線狀出現。



之後開始發展出高頻、中頻、低頻多聲道的轉化，另外也有明顯的左右聲道互換的空間音響效果。其中比較明顯的是在第 17 小節之後，電腦音效出現了一個女性痛苦扭曲吼叫的聲音，這是呼應〈地獄之夜〉散文的片段：「我吞下一大口毒藥，...（省略）...，五臟六腑烈火燃燒。毒性猛烈，我的四肢五體痙攣抽搐，我扭曲變形，倒翻在地。」經過環繞的音響設備，聽覺上會有明顯的聲道變換效果，使散文中要表達的意境能使聽眾清楚的感受到。

之後進入一即興樂段，是侷限在小鼓棒與橡皮球兩種棒子的即興，可以提供「敲」與「磨」兩種音效。並在 2 分 30 秒的時候，電腦音效發出週期兩秒的頑固音效，是第一段唯一存在「穩定」節奏的聲部，而這時演奏者利用不穩定的節奏與之抗衡。並在尾聲重現開頭珠球的長音，並增值為 10 秒以上，是一個呼應，也預示第二段〈閃光〉大量長音的動機。

第二段〈閃光〉演奏者強調的是「長音」，把閃光明亮的視覺殘留轉化成聽覺上的長音，大量的使用琴弓拉奏各種不同的金屬樂器，例如：鐵琴、古鈸（包括放置在定音鼓上的）、吊鈸、釘鈸，也利用鐵琴的延音特色使用琴槌敲出長音。除了金屬材質樂器，也有木質樂器「雨棍」（Rain stick）和皮革樂器定音鼓，稍稍中和充滿金屬聲響的空間。

電腦音樂在第二段並沒有出現像第一樂章龐大的聲響，模仿鐘琴、鐵琴點狀的聲音（見譜例二十八），把〈閃光〉一閃而過的短暫視覺，轉化成點狀的聽覺。且音量偏小，這些點狀帶有延音的聲響在第 73 小節開始會有一個模仿雨棍的長音來呼應，這一長一短的兩種音色，會慢慢的變化，直到出現高頻的漸強長音，進入第三段。

(譜例二十八) 鐵琴的長音，與電腦音樂發出的短音形成對比

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Ado.' and contains a series of short, sharp notes that form a long, sustained sound. The bottom staff is labeled 'Vib.' and contains a series of longer, more rhythmic notes. Vertical dashed lines connect the two staves, indicating the timing of the notes. A circled number '4.01' is placed above the top staff.

第三段〈言語煉金術〉，都是金屬聲偏多，刻意的缺乏低頻聲響，像金屬反射出尖銳光芒一樣，使聽者的情緒緊繃而無法放鬆。演奏者用三角鐵棒敲釘鈸開啓充滿金屬音色的段落，其後有使用琴槌、束棒、塑膠槌等棒子敲擊。

這裡強調的是「點狀」聲響的變化，點狀若密集的出現，即為滾奏的長音聲響；而密集的滾奏減值後，又會回到「點狀」的狀態。第三段的前半段就利用吊鈸與小鼓來展現點狀聲響，在後半段則轉移到鐵琴與古鈸，它們樂器的特色就是可以把「點狀」變成長音，作曲者利用這兩種樂器帶入此段落的高點。

演奏者和電腦音樂在此段穿插著數次同時「凍結靜止」的指示（見譜例二十九），製造突然的「空白」，或有另一截然不同的聲部（利用第一段落的片段）插入一些「空白」作為連結（見譜例三十）。電腦音效大量模仿吊鈸、鐵琴、古鈸的音效，另外也出現穩定的心跳聲，與不穩定的節奏相抗衡。

(譜例二十九)

在嘈雜尖銳的金屬聲中突然的靜止、空白。

The image shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Ado.' and contains a series of short, sharp notes that form a long, sustained sound. The bottom staff is labeled 'Crot.' and contains a series of longer, more rhythmic notes. A box labeled '1 measure = 7 seconds' is placed above the Crot. staff. A circled number '3'' is placed above the Ado. staff. A vertical arrow points from the '3'' to the text 'freeze! (Don't move.)' below the Crot. staff.

(譜例三十) 在凍結靜止中，穿插著第一樂章出現過的長音音效，之後跟著出現刮鐵琴共鳴管的聲音來模仿電腦音效。

The image shows a musical score for two parts: Ado (Adaptation) and Percussion (Perc.). The Ado part features a long, sustained note with a wavy, oscillating line above it, representing a computer-like sound effect. The Percussion part shows a series of rhythmic patterns, including a section labeled '2nd Break (2nd time)'. There are two boxed annotations: one on the Ado part and one on the Percussion part. The Percussion part also includes a small graph with a peak and a trough, labeled with '1.75 1.5 2.5' and '2=00'.

在前一段速度漸漸變慢、變疏的織度下，連接到第四段〈永別〉，出現了〈閃光〉的片段與之前出現過的長音音效。最後演奏者在電腦音效突然上行的同時，丟下了小鼓棒，產生聽覺上行，視覺下行，這樣跨感官的反向進行，並發出鼓棒墜地的聲響；緊接著音效出現另人難受的刺耳高頻，演奏者則發出開頭珠球漸強後漸消失的長音，珠球磨擦的聲音漸漸的消失，但音效卻是突然停止的（見譜例三十一），結束全曲。這裡的電腦音效代表著詩人絕望與痛苦的內心，而演奏者則呈現著詩人外表看似告別了過去悲傷的記憶。

(譜例三十一)

高頻音效

The image shows a musical score for Ado and Percussion. The Ado part has a long, sustained note with a wavy line above it. The Percussion part shows a series of rhythmic patterns, including a section labeled 'let the stick fall!'. There are two circled annotations: one on the Ado part and one on the Percussion part. The Percussion part also includes a small graph with a peak and a trough, labeled with '1.75 1.5 2.5' and '2=00'.

音效上行，同時丟下小鼓棒。 珠球漸強漸消失的聲線

3 · 演奏風格與詮釋：

讀過韓波〈地獄一季〉的散文之後，深覺得這個世界本來就不停的在變化，而存在於她之下的生命，也各個充滿變化、和諧與衝突。而散文選的作者韓波當年在創作時，自身正陷在感情糾葛、病痛纏身、經濟壓力、社會輿論、良心道德譴責等各種內在與外在的掙扎，故作曲者企圖讓聽覺建築畫面之轉換，利用演奏者與電腦音效的聲音變化，呈現內、外在環境於當今這個混亂交雜著和諧的衝突世代，從物質體到精神層面之紛雜、扭曲和期待，作一個聲響的總和創作。

第一段〈地獄之夜〉的開頭，是用電腦音效和珠球的點狀開場，後用指尖使珠球發出長音發出漸強漸弱的音量變化，電腦音樂也模仿出長音的音效；這是第一段中每一個樂器第一次發聲的趨勢，先點狀發聲，再線狀長音，但全曲有一個例外，只有括弧在整首曲子皆扮演長音的角色。所以在演奏中，開頭點狀之後的靜止到珠球由小漸強的長音，之間的空間要作滿，把兩者大大的區別開來，突顯兩者在此段的重要性。之後每一個樂器也是，長、短要分明，像是長音中的突強與突弱製造出的點狀聲響與長音也要被區別。

〈閃光〉的前半段演奏者與電腦音效是分明的兩種角色，演奏者用琴弓拉古鈸、吊鈸、鐵琴；或用橡皮球刮定音鼓，小鼓棒頭刮鈸...等方式擔任長音，而電腦音效都是點狀的音響，並用迴聲效果來修飾。之後電腦發出另一長音的聲部呼應演奏者，而演奏者用琴槌敲鐵琴模仿電腦點狀的聲響。因此演奏者在拉弓時，要盡可能的延音，完全的長弓，橡皮球磨定音鼓與小鼓棒磨鈸也是盡量延長，使延音能夠飽滿，對比更明顯。

〈言語煉金術〉中，僅看標題即是一個化學變化的變質作用，韓波在該篇散文中提及：「我步履艱難地徜徉在惡穢發臭的小巷，雙目緊閉，在火之神太陽下曝曬。」塑造出炙熱中顯出幻覺、瘋狂的意象，要表達的情緒是焦躁、善變、不安的情緒。

前半段用束棒敲擊吊鈸與小鼓鼓面的各個部位，發出不同的聲響，電腦音效也模仿吊鈸，並慢慢變形，二者相輔相成，在其中作者指示音量要突然的變化，捉摸不定。並以第 117-119 小節發出第一樂章刮鐵琴與共鳴管的聲音過門，讓電腦音效穩定的心跳律動出現，而演奏者用鐘琴琴槌敲擊鐵琴與古鈸，發出尖銳、拍子不斷變化的聲音與之抗衡。之後兩者漸漸的趨向尖銳嘈雜的聲響，越來越快，到達極密集滾奏的高點才漸漸的變慢、弱下，利用心跳聲再次穩定的出現來平撫尖銳高頻的聽覺記憶，並用三角鐵刮鑼，劃開下一段落。

最後一段〈永別〉，光憑它的標題與剛開始的音響，會讓人以為曲中令人痛苦扭曲的黑暗終於結束，但現實中的韓波卻用一種消極、放棄的態度來面對腦後這些令人苦痛的記憶。因他從此封筆不再作詩，為了得到穩定收入，加入了荷蘭軍隊，後來竟然從事販賣軍火之生意，表示痛苦還是存在，韓波的內心一直是躁動的，以致無法平靜的過生活。故作曲家利用極高頻的噪音代表詩人刻意視而不見的痛苦，擊樂漸漸消失平息的聲音只是詩人表面上與這現實世界的永別。

四、 凝聚 I

1 · 作者生平

平義久(Yoshihisa TAÏRA, 1937-2005)

平義久(Yoshihisa TAÏRA, 1937-2005)，東京人，旅居法國的日本作曲家。於東京藝術大學與池內友次郎³⁹學習作曲，1965年畢業後，至巴黎音樂院向若利維⁴⁰、杜梯尤⁴¹、梅湘等作曲家學習，之後在巴黎師範音樂院任教。他的作品曾被「現代樂室內樂集」(The Ensemble Inter Contemporain)於「音樂領域」⁴²(Domaine Musical)、泰格烏⁴³(Tanglewood)、及亞維農(Avignon)、達姆施塔特(Darmstadt)、柏林(Berlin)、東京(Tokyo)等地的藝術節演出。他所獲頒的獎項包括「莉莉布蘭潔」⁴⁴(Lily Boulanger Prize)第一獎(1971年)、「法國作家作曲家聯合會」⁴⁵(SACEM)(1974年)、「聯合國教科文組織」(UNESCO)的國際作曲論壇獎⁴⁶(International Composers Tribune award)(1982年)、及巴黎藝術學會的「舒密特獎」(Prix Florent Schmitt from the Paris Academy of Fine Arts, 1985年)，並且授頒法國藝術及文學勳章的二等勳位⁴⁷。

平義久試圖在日本傳統與西方當代音樂及美學取得平衡。對於音樂時間、空間、音響及許多細緻的語法、力度對比等處理手法，皆源自於日本傳統的音樂藝術，並且融合了法國現代主義美學。

作曲者雖生於日本，卻長年旅居法國，西方在第二次世界大戰後一股科學、自由民主的時代思潮，重新刺激了當時的作曲家們，而發展出勇於革新、擺脫傳

³⁹ 池內友次郎(Tomojirō Ikenouchi, 1906-1991)，日本當代古典音樂作曲家，東京人，為俳句詩人的兒子，於1927年前往巴黎學習音樂，受到法國印象派音樂影響，1933年回國，授教於東京國立藝術大學。

⁴⁰ 安德烈·若利維(André Jolivet, 1905-1974)，法國作曲家，師承前衛派作曲家瓦雷茲(Egard Varèse, 1885-1965)，以試驗複雜有表現力的節奏和新音響而著稱。

⁴¹ 亨利·杜梯尤(Henri Dutilleul, 1961-)，法國作曲家，其音樂創作深受祖父與外祖父的影響(各為畫家及音樂家)，因將視覺藝術容於音樂中的方式而在樂壇獨樹一格。

⁴² 音樂領域(Domaine Musical)，是法國作曲家布雷茲自1954年籌辦一系列致力於推展現代音樂的音樂會。

⁴³ 泰格烏(Tanglewood)，音樂夏令營，是波士頓每年從7月至8月著名的夏季音樂盛宴。波士頓交響樂團在泰格烏連續上演八周精彩得好戲，讓所有古典樂迷沉醉在其樂聲中。

⁴⁴ 莉莉布蘭潔獎(Lily Boulanger Prize, 1883-1907)，生長法國音樂世家，曾以〈浮士德與海蓮娜〉贏得了當時許多作曲大賽中重要指標的羅馬大獎，在以男性作曲家為主導的二十世紀初的法國音樂版圖中掙得了女性的一片天。在第一次世界大戰爆發後，獻身於公益事業，成立「法美國家音樂院協會」，直到快結束世戰之際，布蘭潔的作曲生涯才開始受到肯定，卻因身體不適而英年早逝，享年24歲。

⁴⁵ 法國作家作曲家聯合會(SACEM)，成立於法國1851年的音樂著作權集體管理團體 Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique (簡稱 SACEM)，是由幾位法國作詞家、作曲家所創立，為法國第一個音樂著作權管理團體。

⁴⁶ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 國際音樂協調活動的國際組織。

⁴⁷ 法國藝術及文學勳章(Ordre des Arts et des Lettres, 英譯 Order of Arts and Letters)在1957年由法國政府文化部設立，由最高至最低等的勳位為：「司令勳位」、「軍官勳位」、「騎士勳位」。

統、突破舊有調性規範、捨棄舊有音樂形式、作品以個性創作爲首的特徵；在這樣的時代背景之下，具有東方日本風味的「凝聚 I」孕育而生。

2 · 樂曲解說：

Convergence I 凝聚 I

「凝聚 I — 給木琴獨奏」(Convergence I - pour Marimba seul)完成於 1975 年，是一首極需各種技巧的獨奏曲，也是國際木琴比賽中常出現的自選曲目之一。此曲獻給日本木琴獨奏家安倍圭子，第二版再版時，把音域從最低音「La」拓寬到「Fa」，使音響的寬度增加，有更多豐富的音色。

全曲依照其發展走向分爲 A、B、C、D、E、F、G、H，共八段。

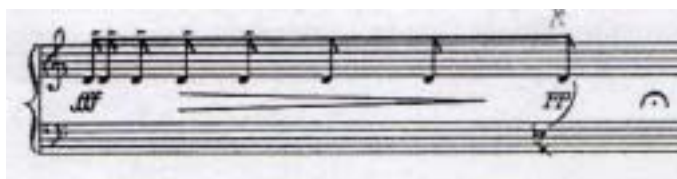
段落	動機	特色
A	中心音 Re、兩種和弦	每句快速音群的結尾音皆爲 Re 兩種和弦及人聲穿插其中
B	中心音 Re、長音	用長音強調中心音 在長音做大幅度力度變化
C	中心音 Re、循環音群	結合 A、B 段的特色
D	中心音轉移至 Sol、音群	只有中心音小聲，其它皆大聲
E	中心音不斷轉移、上行跳進音程	間隔兩秒的空間記譜將出現過的三樣素材融合在其中，力度變化複雜且極端
F	兩種和弦	兩種和弦的擴充，力度大幅度變化
G	兩種和弦的變化	大量長音，音量維持在極弱
H	中心音 Re、兩種和弦	漸漸回到樂曲開頭的樣貌

一開始的標示「盡可能的快速 Fast as possible」讓這首作品的難度大大增加，演出者必須完全掌握自己的技術，才能在如此快速的音群中，穩定的唱出不斷位移的大跳音程。

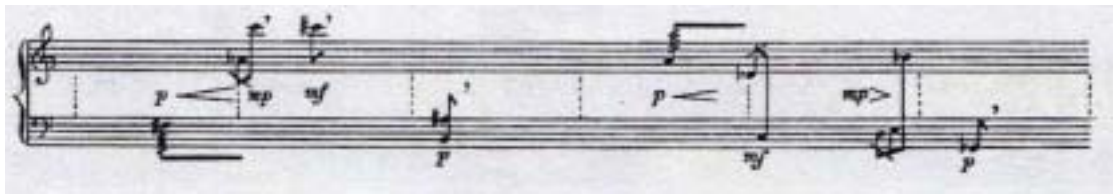
曲中使用許多特殊的記譜法，來跳脫小節線的限制，例如：空間記譜法；或是規定一格爲兩秒的虛線小節線（見譜例三十二 a. b.）。

（譜例三十二 a. b.）

a.用間隔距離的寬窄，決定節奏長短之空間記譜法。

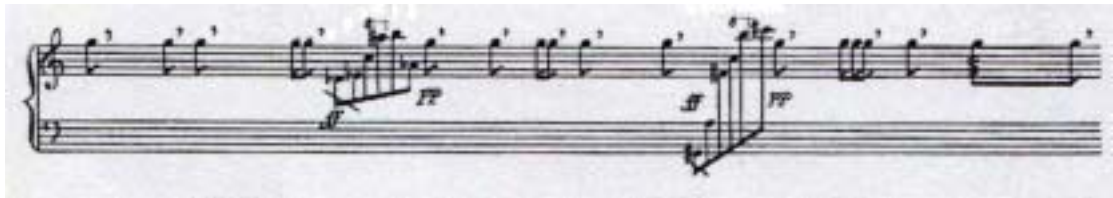


b.每一虛線間隔為兩秒的空間記譜。



用逗點或延長記號代替休止符（見譜例三十三），讓無聲自然成為音樂的一環，每一個聲音與寂靜，都是必要存在的音樂。又規定延長記號的長短分級（見譜例三十四），控制其需要的寂靜空間。

（譜例三十三）



（譜例三十四）延長記號的長短分級，由最短到最長。



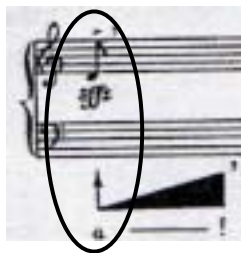
曲中加入了人聲，並不規律的出現，聽者無法掌握其出現的時間點，像是某種情緒瞬間的釋放，或是展現能量，並用箭頭記號指示人聲在琴音之前出現，或是同時出現（見譜例三十五 a.b.）。

（譜例三十五）

a.人聲先出來再進和弦



b.人聲和琴聲同時出現



各段介紹：

【A 段】有兩個重要的動機，一個是以「Re」為中心音，不斷大跳的快速音群，一個是重複固定的兩種開離和弦：降 La-降 Sol-Sol-La 和 Sol-Fa-降 Si-Do 構成的小七度、大二度音程，其中有音節「ha」的人聲摻雜在內（見譜例三十六）。這段可分成六個子句，每一句都由這兩個動機組成；各句的快速音群聽覺上是亂數出現跨八度的十二個半音，音程與旋律皆不同，但結束時一定會回到 Re 音，強調「凝聚」這個意象。在結尾的地方作者指示，演奏者必須在 45~50 秒之內演奏完，使【A 段】有著緊湊的聽覺效果。

（譜例三十六）



人聲

快速音群結束時回到中心音 Re

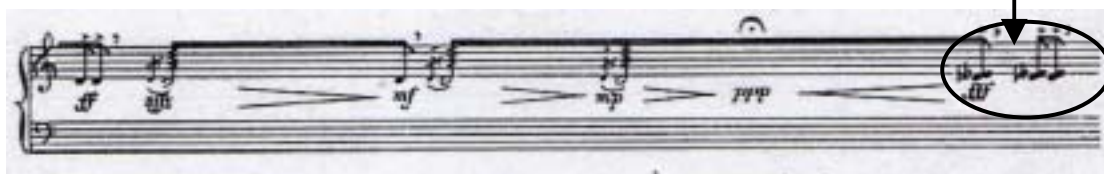
兩種和弦

【B 段】以「Re」音為中心，加以滾奏改變其力度之變化。不同於【A 段】利用極強的音量和繁複多變的音高，來強調凝聚的中心音 Re 音；【B 段】用保持在單音 Re 的長音和大幅度的力度變化（見譜例三十七），來強調前一段凝聚的中心音 Re，除了中心音，只有使用上下鄰音來修飾。在這段的尾端作者也規定此段演奏時間為 55~60 秒之間。

（譜例三十七）

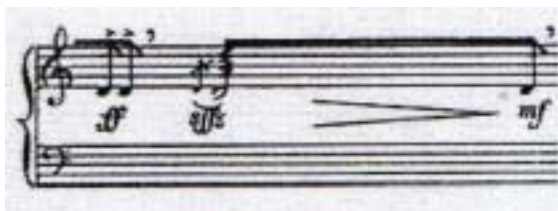
長音 Re 大幅度的音量變化，並有上下鄰音來修飾之。

上下鄰音



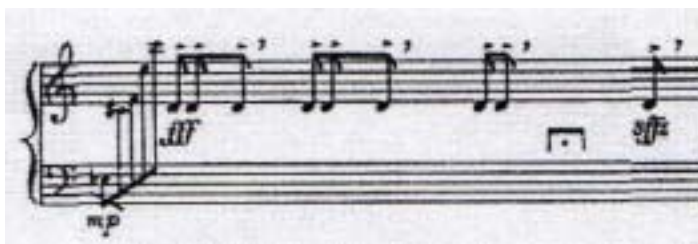
另外在此段中出現了一個由「兩短一長」音符（以下簡稱為兩短一長動機）所構成的重要動機（見譜例三十八），作者利用中心音 Re 來作第一次的出現，之後會變化其型態並出現在現在各段落中。

（譜例三十八）兩短一長動機



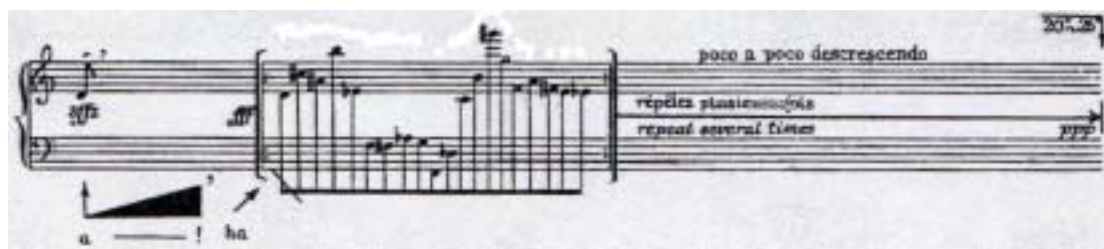
【C 段】是【A、B 段】的綜合體，有快速音群也有重複性的單音，且中心音也是在 Re 音上，這裡有使用到上述用間隔寬窄來決定節奏長短的空間記譜法，來表現其漸慢的幅度。也發展出 B 段兩短一長動機的變形，把滾奏長音變成間隔距離比較寬的單音（見譜例三十九），並重複之。

（譜例三十九）兩短一長動機的變形



在 C 段的最後，出現了維持 20-25 秒的循環快速音群，聽覺上開始與結束都是中心音 Re，形成了以 Re 音為首的圓形樂句，闡明了其凝聚的走向（見譜例四十），後慢慢的漸弱，連接到 D 段。

（見譜例四十）不斷反覆循環的快速音群



【D 段】中心音轉移至「Sol」音，並改變其強調的手法。之前強調中心音的手法皆是用大聲的方式，但這裡中心音 Sol 改為小聲(pp)，且用逗點造成時而緊湊，時而斷續的聽覺效果（見譜例四十一）。音與音之間の間隔，一樣是用寬窄距離來決定其節奏疏密的程度，也依稀可以看見兩短一長音符動機的影子。

（譜例四十一）

除了中心音 Sol 以外的音皆是大聲，也出現兩短一長動機或是其反向。

兩短一長的反向 反向與正向結合

除了 Sol 以外的音皆是大聲

Detailed description: This musical score illustrates rhythmic motifs and dynamics. It features two circled motifs labeled '兩短一長的反向' (reverse of two short notes followed by a long note) and a boxed section labeled '反向與正向結合' (combination of reverse and forward). Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). An arrow points to the boxed section with the text '除了 Sol 以外的音皆是大聲' (All notes except Sol are loud).

【E 段】由虛線的小節線控制著速度，空格週期時間為兩秒，標示「依著速度演奏 in tempo」的術語。其間中心音開始模糊，轉移到 La-降 Si (升 La)-Fa。並有各種形態的音群充斥著，皆是 A、B 段出現過的元素，有長音、短音，上行、下行大跳音程，滾奏、音量快速及突然變化（見譜例四十二）。

（譜例四十二）音樂在短時間內有多種的變化。

Detailed description: This musical score shows complex rhythmic and dynamic changes. It includes a section marked 'long' with a wavy line above it, indicating a long note. Dynamics range from *ff* to *ppp*. The score features various rhythmic patterns and dynamic shifts.

【F 段】回到了最初的空间記譜法，重複著 A 段的兩種和弦與人聲，其中新加入「ho」的音節，不同於 A 段短促的逗號來區隔，這些和弦之間是用各種延長記號來分隔（見譜例四十三），使兩個和弦之間的距離被擴充，之後有大幅度的音量變化，並在尾端漸漸消弱、靜止。

（譜例四十三）用延長記號分隔和弦。

Detailed description: This musical score illustrates the use of extended chords and dynamics. It features various rhythmic patterns and dynamic shifts, including a section marked 'rit' (ritardando) and a section marked 'pp' (pianissimo). The score shows how extended chords are separated by various markings to create a sense of expansion and gradual fading.

【G 段】標示著「慢 *Lent*, 安靜 *calme*」的法文標示。其為整部作品中唯一力度皆維持在極弱音量上的段落（見譜例四十四）。在這裡所有的尾音都被最長的延長記號拉長，音節式的旋律帶出多變的和聲色彩，每個和弦又因為長音而有對位的走向。

（譜例四十四）極弱的聲響，句尾皆拉長



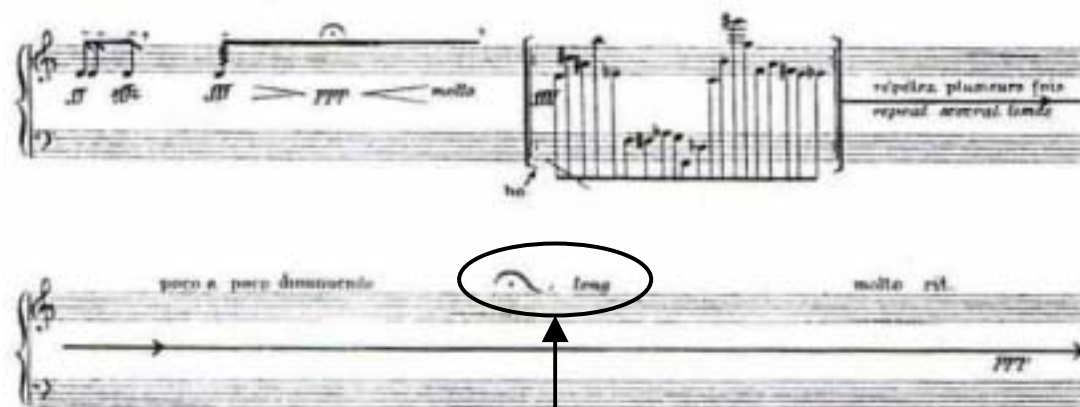
【H 段】出現【A 段】兩種和弦的轉位，使開離和弦變成密集和弦（見譜例四十五），由小聲開始，出現的時間因為間隔距離變窄，而越來越密集的出現，製造出漸漸緊湊的效果，後再次出現整首曲子最重要的中心音「Re」，並用【D 段】與【B 段】強調中心音的手法強調之，後在人聲再次出現後重複著【C 段】尾端的循環快速音群，強調著整首曲子皆環繞著中心音「Re」打轉，後漸慢漸弱在最長的延長記號之下結束全曲（見譜例四十六）。

（譜例四十五）

利用兩種和弦的轉位，漸漸回到緊張的氣氛



（譜例四十六）以中心音為首的循環快速音群，漸慢漸弱的結束全曲。



最長的延長記號

3 · 演奏風格與詮釋

每一個人對快的定義皆不同，作者標明「盡可能的快 Fast as possible」也是如此。筆者認為若是用快到無法顧及每顆音的速度演奏，聽眾會掌握不到音樂的走向，也就無法感受到「快」以外的結構；反之如果用能盡量把每個音都演奏清楚的速度奏出，聽眾還是感受得到演奏者傳達「快」的速度感，也能在大跳音程中抓到句子之間的連結。所以在【A 段】中，筆者會以一個可以掌握的速度快速演奏，並讓延長記號突顯動與靜的對比，盡量讓聽眾在感覺快速音群的時候不會有「快到聽不清楚」的感受。

演奏兩種和弦時，詳觀譜上每個音的距離後，會發現每次的間隔距離都不一樣，所以在演奏上要加以分辨，使每句話都可以清楚表達其不同的樣貌。

「兩短一長」音符的動機，因譜上明顯的間隔距離都有標示出來，故在演奏時，要讓它在「相對的」節奏上使聽眾聽出這個動機。

【E 段】兩秒的間隔距離中，並沒有精準的節奏，只有相對的節奏長短，且力度變化繁複，幾乎每換一個音就有一次的力度變化（見譜例四十七），表情極為豐富；所以在這裡可以表現出很多音色上的變化，使聽眾能夠聽到時而尖銳、厚實、時而輕柔、重壓的音色，都可以隨著作者給予的力度與音高去表現。

（譜例四十七）【E 段】的力度變化繁複，表情豐富。



在延長記號的長度上，筆者認為其長度並不需一致，可以視該段落表達時所需要的時間而定。例如以下譜例中（見譜例四十八），都是最長的延長記號，第一個是承接之前延長記號幅度的漸慢；第二個是連接下一段落 G 段之前的寂靜；第三個則是慢速度樂句最後一個音的延長。所以這三個記號所延長的時間應該要不一樣才是合理的，因為當時要闡述的音樂是不一樣的內容，呈現出來的延長時間也就不同。

(譜例四十八)

第一個延長記號

第二個延長記號

【G】
Lent, calme

第三個延長記號

這首曲子在音量的表現上是很豐富的，因此演奏者可以給予音樂在音色上之變化空間能比較寬廣且富有變化，所以在琴槌的使用上，筆者選用有 tow-tone⁴⁸ 效果的琴槌。讓快速音群能清楚明亮，E 段和 G 段小聲的樂句又可有輕柔的面貌。

⁴⁸ tow-tone，兩種音色的琴槌，因為毛線纏棒的方式和棒芯的材質，使琴槌在演奏大聲與小聲時，會有明亮與輕柔等明顯的音色差異。

五、 瀑布

1 · 作者生平

艾克哈德·柯佩斯基(Eckhard Kopetzki, 1956 -)

柯佩斯基 1956 年生於德國漢諾威。在德國歐斯納布魯克(Osnabrück)大學、烏茲堡音樂學院學習音樂與物理。1985 年開始在巴伐利亞羅森保－蘇爾茲巴哈的音樂專門學校教音樂學和打擊樂。他的曲子從初學者的練習曲、室內樂、管弦樂團等各種層面的擊樂曲都廣泛創作並出版。

2002 年，他在打擊樂藝術協會⁴⁹舉辦的作曲比賽中，以他的綜合打擊樂器獨奏曲〈Canned Heat〉贏得了首獎。並在隔年 2003 年，他又在同一個比賽贏得首獎，這次的作品為木琴獨奏曲〈Three Movements for a Solo Dancer〉。之後也有許多委託創作的作品，包括室內樂曲、管弦樂曲或協奏曲，例如：2004 年受邀為比利時木琴大賽總決賽創作之指定曲〈Night of Moon Dances〉，此曲為馬林巴琴獨奏與四個打擊樂演奏者的協奏曲，也題獻給該比賽的創辦人：擊樂演奏家 Ludwig Albert。除了委託創作外，柯佩斯基同時也忙於各國，擔任作曲比賽的評審委員。

⁴⁹ 打擊樂藝術協會(Percussive Arts Society, PAS)，成立於 1961 年，是世界上最大的非營利國際打擊樂音樂服務組織，網絡了世界各個年齡層的打擊樂手與鼓手。出版擊樂相關刊物與舉辦各樣的擊樂表演。其總部、擊樂器博物館與圖書館皆設在印第安納州的印第安納波利斯，保存著罕見的樂器和樂譜。在 2007 年已擁有超過 9000 名成員。

2 · 樂曲解說：

Kaskada 瀑布

全曲可分九個段落，A-B-C-D-E-C'-F-B'-A'，共九段，採用拱形的手法作曲。

段落	樂句	小節數	動機／素材	特色
A	a1	1-5	上下鄰音動機	有持續滾奏的低音與另一單音旋律的聲響形成對比
	a2	6-9		
B	b1	10-20	八度下行級進三度 呼應 A 段上行三度	兩聲部旋律對位，並發展出二對三的節奏。
	b2	21-29		
	Link	30-36	四度、五度、八度	由弱漸強、由慢漸快
	b3	37-45	同 b1、b2	同 b1、b2
	Transition	46-51	b2 的第一個和弦	由弱漸強、由慢漸快
C	c1	52-69	八度上行級進並 出現上下鄰音動機	充滿八度的和弦，有飽滿的音響，和流動感的三連音。
	c2	70-78		
	Transition	79-81	六度、八度音程	漸弱
D	d1	82-91	六度、五度音程	大量三連音與八分音符穿插
	d2	92-102		
E		103-114	減質的三連音穿插	C 段八度旋律的變化
	Transition	115-117	同 C 段	重複 C 段的尾端，節奏改變
C'	c'1	118-126	同 C 段	同 C 段， 把樂句順序倒著演奏
	c'2	127-130		
	Transition	131-132	分解和弦手法	速度拉慢
F	f1	133-147	B 段 link 的旋律， 用分解和弦演奏	高八度
	f2	148-149		低八度，漸慢連接下一段落
B'		150-167	同 b1 片段	速度再次拉慢
	Transition	168	第九小節的七連音	連接 AB 兩段的手法
A'		169-178	同 A 段	比 A 段低八度

A 段開頭以八度的 Mi 發展出兩條旋律，一條是平穩的滾奏長音，另一條是有節奏長短的 Mi 音，並有上下鄰音 Re、Fa 來修飾之，產生一個「S 形」的旋律，此開頭為一個重要的動機 X（見譜例四十九）。這個主題動機與兩個鄰音與 Mi 音構成一個三度上行級進的線條，都是作者之後會發展的動機。

（譜例四十九）譜例中方框裡的音為主題動機 X

上下鄰音以及兩個音所構成的三度音程

之後音程從八度 Mi 音，延伸出它的第二泛音 Si，出現五度、四度音程，新、舊素材之間彼此又構成更多的音程變化。在第 8 小節出現了前七小節的總結，從單音到五度、八度、二度音程，並用上行音階把之前空心的八度填滿，當作一個過門，接到 B 段。

第 10 小節開始為 B 段，此段又分四個樂句：b1、b2 和 b3，以及 b2 進入 b3 之前有一段做連結的樂句。b1 開頭是一段 6/16 拍慢速度之兩聲部的對位，音域大致在兩個八度內。進行到第 14 小節，不僅旋律上有對位，左手的節奏也從 6/8 拍複拍子之韻律改變為二拍子的韻律，形成二拍與三拍子並存抗衡的節奏對位型態（見譜例五十）。其中不乏出現主題動機三度級進上行，與反向三度級進下行的旋律。

（譜例五十）

二對三的複拍節奏形態

第 20 小節是 b1 的結束也是 b2 的開始。旋律停滯在主題動機級進三度的轉位：六度音程中，並開始做六度的分解和弦與上下級進，也穿插三度，之後發展出四度音程的上行三度跳進。在第 33、36 小節的低音旋律，一再重複第 11 小節（見譜例五十一 a.）的低音旋律：連續八度音程下行音程，強調主題動機的反向下行級進三度（見譜例五十一 b.c.）。旋律在第 34 小節回到 b1 的旋律片段，而後第 37 小節用稍快的速度重覆之，並在 b1 結束時，同樣承接六度音程做一個過門，連接到 C 段。

（譜例五十一 a. b. c.）低聲部八度音程下行三度，主題動機的反向。

a. 第 11 小節 b. 第 33 小節 c. 第 36 小節

C 段，全曲的第一個高峰，整段都是八度和弦，左手是分解的八度音程，右手則是八度音程和弦；力度以樂句的方式不斷增強，音域比之前更寬。其左手旋律重複著第 2 小節的低頻回聲，一面重申上下鄰音動機的重要性，一面撐托著高聲部的上行級進（見譜例五十二）。在八分音符與四分音符製造出的韻律感之外，增加了一個三連音音群的連結，製造出速度改變，有描繪水流波動的意象（見譜例五十三）。

（譜例五十二）

上下鄰音動機重現

(譜例五十三)
三連音穿插其中造成速度改變的聽覺效果



在這個高峰過了頂點快消退的時候，作者在第 79 小節作一個漸弱的過門，在第 82 小節進入 D 段，一個蘊釀能量往更高處的路徑。上聲部模仿 b2 的手法，整段音程只有六度；下聲部則是八度的下一個泛音列：五度。音量與大幅度的旋律跳進在這裡暫時消退，變成音量漸強漸弱與上下級進的流動。這樣的手法持續著，並且慢慢的匯集能量，在第 103 小節進入 E 段。

E 段是另一個高峰的開始，與 C 段一樣只有八度音程，但三連音更密集的作連結，出現了減質一倍的 16 分音符之三連音，與八分音符製造出「疏」與「密」空間，讓節奏與旋律有更豐富的表情（見譜例五十四）；在第 109 小節低聲部旋律也改變只有分解八度和弦的慣例，開始穿插上行八度級進的旋律片段。在第 109-114 小節這一段中，沒有一個完整的旋律線，下聲部只是單純的反覆著主題動機的上行 3 度級進；上聲部則是反向，下行 3 度級進。

(譜例五十四)
16 分音符的三連音

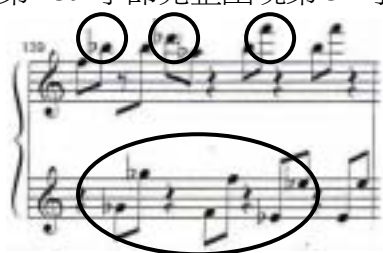


第 115 小節利用一個 C 段的片段當作過門，進到 C' 段。C' 是 C 段的影子，樂句倒反著樂句順序重複 C 段；並在第 131-132 小節把高聲部的八度音程上行級進四度變成分解的上行四度，低聲部則是反向下行級進四度，漸慢且漸強的停止在 Si 音的四個八度和弦的空心音響上。

第 133 小節開始為 F 段，音量變小、速度變慢、音程限制在兩個八度內、音域侷限在高音，除了音域上的特徵，F 段明顯的呼應著 B 段。這裡使用的音、旋律走向、上下聲部的角色特性，完全出自於 B 段第 32 小節。不同的是，上聲部變成分解和弦，下聲部重複著下行級進 2 度，上下聲部重覆幾次後，才出現完整的上聲部四度音程往上三度跳進(降 Si、降 Re、Fa)，與下聲部八度往下三度級進(降 Si、La、降 Sol) (見譜例五十五)。

(譜例五十五)

第 139 小節完整出現第 32 小節的旋律



左手下行三度為主題動機反向

f2 重複著 f1 低八度的旋律，速度更慢。f2 的尾端分解和絃、增質的出現 b1 段第 15 小節和 b3 段第 32 小節之旋律，預示著 B' 的進入。

B' 段是速度更慢的第 15 小節，小聲的重複著二對三的節奏和旋律的對位，第 173 小節模仿 A 段末的上行音階過門，進入全曲的尾聲。

A' 段開頭重複的是低八度的第 5 小節，左手回到最初細微的長音，右手重複著完整的動機 X，長音漸漸消失，結束全曲。

此首曲子在 C 段之後，開始重複出現同樣的素材，並按照出現順序相反著演奏回來，此前呼後應的方式是明顯的拱型作曲手法。

3 · 演奏風格與詮釋

「什麼是萬物的本源？」米利都⁵⁰的哲學家泰勒斯⁵¹說：「萬物皆源於水。」作曲家引用了泰勒斯這句話，開啓這首曲子。

「Kaskada」，字根是「Cascade」，意思是階梯狀的瀑布。作者在內頁清楚指出曲中所要表達的意象：描寫水流的匯集與消逝。從水滴集成源頭，又漸漸流成河，河變成急流，在經過岩層時變成一層一層的瀑布，又從急流漸趨平緩，歸於平穩的水流，像之前的脈動，靜靜的流遠。

內頁中又提到了赫拉克利特⁵²的主張「萬物皆動」、「萬物皆流」、「人不能兩次走進同一條河流」；意思是說，河裡的水是不斷流動的，人這次踏進河，水流走了，下次踏進河時，所有的事物都已改變，這成爲此曲在寫景之外所要表達的內涵。

因此在詮釋時，必須要把水流動的源頭、過程、盡頭之意像融入這首作品中。

開頭主題動機的 A 段，作者沒有寫入拍號，所以沒有節奏的自然重音，只有符質長短產生出的韻律，之後低聲部唱出低頻的回聲，用同樣是點狀的符值來回應右手的節奏，筆者認爲這是在描寫水滴凝結之初，滴下並漸漸匯聚的情況。

因爲描寫的情景是水，而水會因爲經過的地形而改變其流向與速度，所以筆者詮釋出來的樂句都不會有太多的留白。例如開頭的長音 Mi，爲了要讓低聲部之旋律在跨三個八度的移動中不間斷，會從左手單手滾奏平穩的換成右手，直至拍子唱滿，才在第三小節奏出低三個八度的動機旋律。

在段落與段落之間的處理，有時候會出現漸慢的記號，筆者在處理這些樂句時，只會給旋律一個阻力，使它放慢前進的腳步，連接過去後，再使之順暢流動；會避免出現「終止」的停滯感。

在 C 段的快速八度音群中，在這裡跟 A 段一樣，沒有拍號，是不規則小節；有速度比八分音符更快的三連音製造流動感，這時爲了要補足傳統式的握棒，內棒之音量較弱的現象，筆者會刻意把內棒抬得比外棒高，讓內聲部的聲量能夠更明顯，讓大方向的旋律線能順暢的往前。

在最後一小節，動機片段最後一次的重現時，筆者認爲作者在這裡有刻意不讓速度慢下來的意思，爲了要使「萬物皆流」的流動意象明確，因爲河水流遠不代表流速會變慢，所以在最後一小節只有音量漸弱的變化，沒有速度上的改變。

⁵⁰ 米利都(Miletus)，是位於安納托利亞西海岸線上的一座古希臘城邦，靠近米安得爾河口。它在西臺文獻中被稱爲 Millawanda 或者 Milawata。公元前 1500 年左右，爲當時的愛奧尼亞十二城邦之一。米利都擁有一批著名的思想家，如泰勒斯、阿那克西曼德、阿那克西美尼等，世稱米利都學派。

⁵¹ 泰勒斯(Thales of Miletus，約 B.C.624-546)，公元前 7 至 6 世紀的古希臘哲學家，米利都學派的創始人，古希臘七賢之一，西方思想史上第一個有名字留下來的哲學家。提出水的本源說。

⁵² 赫拉克利特(Heraclitus，B.C.540-480)，古希臘哲學家、愛非斯派的創始人。相傳生性憂鬱，被稱爲「哭的哲學家」。他的文章只留下片段，愛用隱喻、悖論，致使後世的解釋紛紜。提出「萬物皆動」、「萬物皆流」的概念。

六、 浪潮

1 · 作者生平

安倍圭子 Abe Keiko (1937-) (木琴獨奏部分)

Abe Keiko 安倍圭子 1937 年生，是日本的作曲家以及馬林巴 (Marimba) 演奏家。小學的時後開始練高音木琴，13 歲贏得了 NHK⁵³的才藝比賽，並開始在電視直播節目表演；並在東京藝術大學音樂系完成學士及碩士學位。大學期間，她在哥倫比亞、NHK 等公司的錄音室工作。

1962 年，安倍和兩個朋友組成木琴三重奏，開始到處表演流行音樂、民歌和自己的創作，僅 1962-66 年間，錄製了超過七張專輯。另外，安倍有自己的電視節目，並指導學生演奏木琴，以及電台節目「早安，馬林巴」；也開始了自己的創作，她花了五年的時間，出了 13 張專輯。

1963 年，山葉公司⁵⁴尋找馬林巴演奏者，來協助設計他們的新樂器；安倍根據自己的經驗和選擇她偏好的聲響，讓木琴的聲音能夠融入室內樂的組合中，把琴鍵的間隔距離作統整；在她的協助下，山葉公司在 1970 年代開始生產馬林巴木琴。在她的催促下，琴鍵的規格從四個八度擴展到五個八度，成為現在標準的規格。在其間安倍一直與山葉公司有密切的聯繫，讓他們在首次的系列簽名琴槌上印了她的名字。

在馬林巴的發展過程中，安倍擔任了重要的推手，無論是演奏的技巧上以及曲子的創作上，皆在木琴發展的歷史上扮演重要的角色，影響世界各地許多的演奏家、作曲家和擊樂學習者。其作品〈道〉(MICHU)、〈日本童謠變奏曲〉(Variations on Japanese Children's Songs)、〈櫻花夢〉(Dream of the Cherry Blossoms)等曲子，已變成世界有名的木琴獨奏曲。不只是演奏自己寫的曲子，安倍經常委託其它作曲家創作木琴曲，已有至少 70 首作品。她創作曲子時，常用即興的方式，找到一個動機當作曲子重要的元素，並發展這個動機，使它變成一首完整的曲子。

⁵³ 日本放送協會(日本廣播協會)，是日本的公共媒體機構，簡稱「NHK」，源自日語羅馬字 Nippon Hōsō Kyōkai 的縮寫。前身為成立於 1926 年的「東京廣播電台」(Radio Tokyo)，1950 年，廣播法實施，更名為日本放送協會。

⁵⁴ 山葉株式會社(Yamaha Corporation)，是一家生產樂器、音響設備及音效產品的日本公司，前身為山葉寅楠創立的日本樂器製造株式會社，現時是世界上最大的樂器生產商。總部位於靜岡縣濱松市，旗下子公司還經營家居設備及以摩托車為主的事業。

除了她眾多的創作、旅遊、錄音行程，自 1970 年開始，安倍圭子一直在東京的桐朋學園音樂學院⁵⁵擔任講師、教授。另外也是名古屋音樂學院學校教授、斯圖加特音樂大學客座教授、烏得勒支音樂大學前客座教授。

各人得獎紀錄：1993 年國際打擊樂協會名人堂榮譽獎，是日本唯一得主；6 度獲得文化廳藝術節優秀獎⁵⁶。

和田 薰 Kaoru Wada (1962-) (擊樂伴奏部分)

和田 薰 Kaoru-Wada 1962 年生，日本山口縣下關市人，17 歲即開始自己獨自學習作曲法，1981 年日本東京音樂大學作曲科入學，作曲老師為伊福部昭、池野成、有馬禮子等老師指導，指揮由汐澤安彥指導；在學期間即獲得海上自衛隊東京音樂隊創立 30 周年、日本交響樂振興財團作曲賞入選，大學畢業即旅居歐洲遊學及巡迴演奏。

回到日本後開始為各種動畫、電影、舞台劇及廣播劇配樂，其中和田薰所配多部膾炙人口的動畫在台灣也有不小名氣。包括聖鬪士星矢(1991)、鬼太郎(1996)、金田一少年之事件簿(1997)、犬夜叉(2000)、甲蟲王者(2005)等紅遍亞洲的動畫之配樂。

2004 年也與台灣朱宗慶打擊樂團合作，來台演出〈五鼓聲響〉，帶來全新的打擊樂風格，2006 年再度與朱宗慶打擊樂團合作，重新編寫犬夜叉電影配樂，由朱宗慶打擊樂團於冬季巡演時演奏，足見和田薰的國際觀與實力。

⁵⁵ 桐朋學園音樂學院(Toho Gakuen School of Music)，位於日本東京都調布市若葉町的私立大學。是日本最著名的私立音樂學院之一，以專攻古典鋼琴、弦樂器和指揮而聞名，小澤征爾即是該學院畢業的校友。

⁵⁶ 安倍圭子於 1968 年，1969 年、1971 年、1974 年、1976 年、1989 年共六次得獎。

2 · 樂曲解說：

The Wave 浪潮

樂器編制：

馬林巴木琴主奏，四位擊樂伴奏。

獨奏：五個八度的馬林巴木琴。

第一部：邦哥鼓一組、康加鼓三顆、牛鈴、響棒、拍板、中國木魚五顆、風鈴、吊鈸、指鈸、鐘琴。

第二部：中音鼓四顆、響棒、編木⁵⁷、中國木魚五顆、玻璃風鈴、吊鈸、鐘琴。

第三部：定音鼓(25')、大鼓(小)、響棒、裂縫鼓、古鈸(D'E'A'D''E'')、鑼(小)、吊鈸、辣齒。

第四部：定音鼓(30')、大鼓(大)、響棒、裂縫鼓、古鈸(G'B')、鑼(大)、吊鈸。

特殊技法：



1. 「X」在符桿表示用棒身敲琴鍵的邊緣。



2. 「X」在音符上方表示死音音色 (death stroke)，琴槌敲下去的同時停在琴鍵上不彈起，造成特殊的減音效果。

全曲分為導奏、快、慢、快及尾奏三部分，而作者在其中又細分 27 個段落。

大段落	段落	小節數	特色
導奏		1-2	快速音群與音程作為之後的動機
第一部分	1-7	3-86	快速音群與漸快的樂句一氣呵成
第二部分	8-12	87-131	慢板樂段，裝飾奏(Cadenza)
第三部分	13-25	132-334	速度由慢至快，並再現 A 段
尾奏	26-27	335-349	速度極快，衝至最高點

⁵⁷ 編木(Binzasara)，日本傳統樂器，用線把 108 片的木片串在一起而成，常在傳統的歌謠、歌舞伎的農村場景與祭典中使用，例如東京盛大的神輿節慶活動：淺草三社祭，神社裡會有身穿華麗衣裝的舞者，手持用竹片連綴起來的編木起舞，祈求豐收和子孫後代的繁榮。“編木”利用一開一合，使竹片相互撞擊而發聲。

導奏：

開頭導奏作者賦予的表情為「富有力量的 (con energia)」，除了主奏 13 連音的木琴聲，其它四位伴奏都是金屬的聲音，開天闢地得喚醒所有聽眾。木琴完全四度到不和諧二度的音程，製造一個由厚實轉變到緊張的感覺；伴奏第四部的鑼聲作一個厚且充滿各種泛音的底襯；第三部的管鐘小二度且有極長延音的跟著木琴亮出第一個音；第一、二部則是在木琴 13 連音的最後一個音時，以快速且尖銳嘈雜的鐘琴聲加入。

緊接著伴奏三、四部出現有日本太鼓風味的節奏與人聲，伴奏們喊叫出「Yo!」這個音節，加上大聲、由慢漸快的大鼓，讓鐘琴高音頻的聲響空間可以更飽和，最後一聲大鼓打下去時，主奏再一次的宣敘著 13 連音，伴奏一、二部和三、四部又各自的重複著一高一低、一尖一沉的聲響，各自角色非常分明，完成此曲的第一句開場白（見譜例五十六）。

（譜例五十六）木琴主奏的 13 連音，伴奏一、二部鐘琴的快速音群，和三、四部有日本太鼓風味的大鼓聲。

The image shows a musical score for Example 56, titled "con energia". It consists of five staves: Marimba, Perc-1, Perc-2, Perc-3, and Perc-4. The Marimba staff starts with a 13-measure run of eighth notes, marked with a forte dynamic (f) and a fermata. The Perc-1 and Perc-2 staves play a rhythmic pattern of eighth notes, also marked with a forte dynamic (f) and a fermata. The Perc-3 and Perc-4 staves play a more complex rhythmic pattern, marked with a forte dynamic (f) and a fermata. The Perc-3 staff includes the instruction "Yel Gr. Cu. with mallets in" and "poco accel." The Perc-4 staff includes the instruction "TAM." and "poco accel." The score is in 2/4 time and begins with a tempo marking of quarter note = 74.

第一部分：

【段落 1】跟導奏是連在一起的，木琴的二度音程 7 連音跟著大鼓導奏的最後一個音，開始了第一個段落。7 連音是 13 連音片段的迴響，重複了四次。而這些七連音後的正拍都有鼓聲跟著，前三次聲音由低到高，第四次是大鼓聲作一個總結（見譜例五十七），之後換伴奏們重複著導奏的大鼓片段（見譜例五十八），當作過門，帶進木琴十小節的漸快音群，開始醞釀爆發的高點。

(譜例五十七) 每次主奏七連音結束後，有伴奏的鼓聲回應。

(譜例五十八) 導奏時大鼓的片段被伴奏加以利用。

第 6 小節木琴一反開頭以來不斷上行的音形，換成四個下形音群呼應剛才的上行，但每一個音群開頭使用的音就是段落一的前四個二度音程：升 Re 升 Do、Mi Re、Sol Fa、Si La（見譜例五十九），並一組一組的漸快，木琴漸漸往前的速度在下一小節由伴奏第四部的大鼓接手掌控加快的速度，木琴音群則發展出不穩定的重音與大鼓穩定的正拍作呼應，背景是伴奏第三部小聲長音的鈸。

(譜例五十九) 以七連音的前四個音當動機發展。

第 9 小節開始，木琴的音群造成節奏在聽覺上模糊，擊樂伴奏第二部開始加入第四部的行列，依著速度一起加快，並和第一部在第二拍、第四拍有與木琴等速的三連音相呼應（見譜例六十），漸快的主導權從木琴轉移到四部擊樂伴奏們的身上，最後甚至達到 8 分音符等於速度 198 以上，並瞬間停在高點。

（譜例六十） 伴奏第一部與第二部彼此呼應的片段。

Musical score for Percussion and Marimba, Example 60. The score shows Marimba, Perc-1 (Conga), Perc-2, Perc-3, and Perc-4. The Marimba part starts at measure 10 with a tempo of 160 and a 'poco accel.' marking. The Perc-1 and Perc-2 parts have specific rhythmic patterns highlighted with boxes, showing their interaction with the Marimba's triplets.

【段落 2】的開頭木琴換成用棒身敲打琴鍵邊緣的清脆音色（見譜例六十一），向下跳進音形，於第 20 小節回到正常的音色，音量切換成大聲，並用和弦向下跳進，與開頭的單音成對比；但在同時四部伴奏敲擊鼓棒，延續木質接觸木質的聲響，此起彼落的喊叫先前的音節「Yo!」，與木琴規則的韻律作對抗（見譜例六十二），在這裡作者有意的把 9/8 拍 3、3、3 的 8 分音符韻律改成 2、2、2、3 的 8 分音符韻律，第 28 小節改成 6/8 拍（2、2、2）後，突然切換到【段落 3】。

（譜例六十一）

木琴改變音色，用棒身敲擊琴鍵邊緣，並演奏 2、2、2、3 的韻律。

Musical score for Marimba, Example 61. The score shows the Marimba part starting at measure 15 with a tempo of 120. The Marimba part features a rhythmic pattern of 2, 2, 2, 3 eighth notes.

(譜例六十二) 伴奏的不規則的吆喝聲以及鼓棒互擊的聲響。

【段落 3】強行打斷了先前的鋪陳，突然切換成有導奏片段影子的畫面。木琴的兩個 6 連音加上兩個八分音符，剛好 14 顆音，並且有鼓緊接在後，與導奏的 13 連音加正拍一樣有 14 顆音，不過先前的上行音群變成了大幅度八度跳上跳下的和弦。與第一段落一樣重覆四遍相似的句子後，又切換成與第 20 小節 9/8 拍一模一樣的段落。

像倒敘般的，在進入【段落 4】時，切回到【段落 2】開頭音量偏小，用琴棒身敲琴鍵邊緣的聲響與跳進音形；第 47 小節變成了 12/8 拍，且木琴多加了一個音色：死音（death strock，敲擊時同時按壓而造成沒有共鳴的音色），形成一個小節有三種聲音的豐富音色（見譜例六十三），同時伴奏也有皮革、木質、金屬三種音色相呼應；兩小節後回到 9/8 拍。

(譜例六十三) 木琴三種音色，與伴奏的三種材質聲響發出多變的色彩。

【段落 5】開始到【段落 7】，像是第一部分的總結，把之前所有出現的片段在此統整並作變化。【段落 5】呼應如【段落 1】的漸快音群，只是音群移高四度，幅度變短，接替木琴繼續漸快的角色變成第三部。因為這裡的漸快，使得之後的速度都跟著被壓縮，【段落 6】呼應【段落 3】，同樣移高了四度，同樣接到 9/8 拍樣式的段落，只是稍有不同的是 9/8 拍的韻律改成 8/8 拍（3、3、2），四部伴奏由敲鼓棒改成擊鼓，音量及共鳴增強，進入【段落 7】。

【段落 7】使用 8/8 拍的八分音符和弦，並把它錯開，變成 16 分音符的音群，伴奏也一起進入 16 分音符，並一起強調木琴 3、3、2 的重音，不斷持續到第 80 小節，這是第一部分的最高點，並在高點之後漸漸弱下，伴奏一、二部的吊鈸反映出高點過後平息的餘波，進入速度較慢的第二部分。

第二部分：

第二部分中，有許多新的聲響，【段落 8】出現三角鐵棒刮鑼面的尖銳聲響、指鈸聲，配上鑼聲、鐘琴聲，各種不同材質的音色變化帶出低而沉穩的木琴聲，木琴的完全五度低音和弦跟著定音鼓襯底，上聲部完全四度和諧卻沒有方向性的和聲，用上臨音與下臨音慢慢唱出簡單的旋律。隨著一波一波的起伏，音量慢慢漸強，兩部的定音鼓也加進了滑音的變化，伴奏一、二部出現用弓拉鈸的高頻泛音，整體漸強到高點時，全部的聲部突然靜止，進入【段落 9】。

【段落 9】，是自由速度，木琴的下聲部是一個頑固低音的循環，上聲部的旋律與頑固低音相互交織（見譜例六十四）；伴奏一、二部帶入風鈴的高音長音，三、四部則用橡皮球磨擦鑼面有高低頻的泛音群，並配上零星的木質點狀聲響。

（譜例六十四）速度自由的樂段，低聲部為頑固低音旋律

The image shows a musical score for a piano accompaniment. The score is in 9/8 time and is marked 'poco più mosso (Tempo rubato)'. It features a steady bass line in the left hand and a melodic line in the right hand. The bass line consists of a series of chords that move in a stepwise fashion, creating a sense of a 'fixed bass' (pedal point). The melodic line in the right hand is composed of eighth notes and rests, creating a rhythmic pattern that is characteristic of the style. The score is numbered 101 and includes a 'Mar.' marking, likely indicating a maraca or similar percussion instrument.

【段落 10】，木琴再次出現「死音」的音色，上下聲部同樣各是連續的四度音程，呼應第一部分的 9/8 拍的連續四度。並用高聲部突然的二度向下大跳打段其走向，連續兩次之後，回到段落九的頑固低音音形，模進下行，越來越低沉，直到最低音的 Re，這時伴奏此起彼落，各自用吊鈸和大鼓微微的用長音漸強漸弱襯底，跟著木琴的音一起漸弱消失。

【段落 11】呼應著【段落 8】低沉平緩的木琴長音，旋律相似，伴奏使用的樂器也相仿，在尾端時木琴由平行四度加寬到平行五度，作一個變化，更加深和聲的空洞感。與之前不同的是，【段落 8】是用漸強手法承接到【段落 9】，而

【段落 11】是用漸弱作一個收尾，與之前相反，同時也是使音樂導向到裝飾奏的連接性質的段落。

【段落 12】是一段裝飾奏，使用之前出現過的素材來發展，有平行四度、同音重複、彈性速度、【段落 10】的和弦等等，來加深聽眾的印象，在結束的時候，由厚實的四度和二度和弦變成八度，又變成一條線的單音長音，再從線狀長音變成點狀細微的單音並消失，結束了慢板的第二部分。

第三部分：

第三部分，從【段落 13】開始醞釀一波又一波的高峰，並居高不下的直到全曲的終點。【段落 13】之前伴奏部分作曲家和田薰已寫出了非樂器的聲響：人聲，在這裡又出現了兩個聲響：拍手與踏腳，一高一低的聲響。作者用四部齊奏使這兩個聲音做出 10/8 拍與 9/8 拍交錯的韻律；10/8 拍拆成兩個 5/8 拍，3、2、3、2，9/8 拍則是一個 5/8 拍加上一個 4/8 拍，3、2、2、2，正拍都是踏腳的低音，非正拍就是拍手的高音（見譜例六十五），很自然的讓聽眾抓住這個韻律，之後開始做變化，四部伴奏維持這個韻律開始兩兩的分開，例如：伴奏一、二部只拍手不踏腳，三、四部只踏腳不拍手等等的變化，使拍手、踏腳聲在整個空間開始轉移，在又回到齊奏之後，進入【段落 14】。

（譜例六十五）拍手與踏腳製造出一高一低的聲響，與有精神的節奏

The image shows a musical score for four parts, labeled P.-1, P.-2, P.-3, and P.-4. The score is written in 10/8 and 9/8 time signatures. Each part has a 'Clap' and a 'Step' line. The 'Clap' line is marked with a 'f' (forte) and 'tempo' marking. The 'Step' line is marked with a 'f' (forte) and 'tempo' marking. The score shows a rhythmic pattern of claps and steps, with the claps and steps occurring in a specific sequence across the four parts.

木琴延續著 10/8 拍與 9/8 拍的韻律開始加入旋律，模仿著拍手與踏腳的樣式：正拍低音，非正拍高音，並大量的模進，橫跨【段落 14】與【段落 15】。模進有兩個公式，一是低音的基音上跳至五度音的上鄰音先現音，級進下行至五度音，最後再回到上鄰音，以譜上第 145 小節的第一組為例：La-升 Fa-E-升 F，A-升 Fa-Mi-升 Fa（基音—五度上鄰音—五度—五度上鄰音）（見譜例六十六），這四個音為一組來反覆；二是打破已有的 10/8 拍+9/8 拍韻律，基音上跳至五度音，並上行至五度上鄰音（見譜例六十七），以此反覆，以譜上第 153 小節的第一組

爲例：La-Mi-升 Fa-La-Mi 升 Fa-La-Mi，拍子依舊是 10/8 拍與 9/8 拍，但聽覺上會變成 La-Mi-升 Fa 爲一組，而打破小節韻律的限制。

(譜例六十六) 模進的第一種模式。



(譜例六十七) 模進的第二種模式。



伴奏在【段落 14】的角色呼應著木琴單一的韻律，在木琴的音量之下使用著木魚、木鼓等木質樂器，每一部有自己的節奏，各自自成一格，但在 10/8 拍與 9/8 拍的框架中又可以合在一起。【段落 15】時開始轉移樂器材質與音色，換成皮革與鼓框的聲音，使音域拉寬，音色差異性更高，在節奏上同樣各部有自己的頑固節奏，並漸漸變化，休止符越來越少，音量漸大，在第 177 小節的一聲大鼓後，木琴漸漸弱下，伴奏回到踏腳的齊奏（沒有拍手），在第 181 小節手上換成響棒，並漸強，進入【段落 16】。

響棒高亮的聲響與踏腳聲是新聲音與舊韻律的重疊，在這時，木琴開使出現第 65 小節的變形，二度音程 (Sol、La) 與八度大跳，也是呼應伴奏的重疊概念，並又在第 192 小節出現第 57 小節的變形，漸快框架不變，音高與音程改變，連續二度換成連續四度，再次強調重疊概念，漸快到【段落 17】。

【段落 17】開始拍號不再變化，到結束一直維持 12/8 拍(3、3、3、3)的拍號。在木琴強調規律的 12/8 拍重音之後，伴奏一、二部與三、四部先後跟著大聲的接進來後便漸弱。鼓類這樣的節奏與合奏型態，就是日本傳統太鼓合奏的表現方式，明顯的呼應全曲開頭伴奏三、四部用太鼓形式開場的部分。

在【段落 18】時，全體漸弱到小聲，木琴出現重音的變化，先前的正拍重音換成八分音符的第二顆或第三顆有重音，隨之一、二部跟著出現正拍或非正拍的重音回應主奏（見譜例六十八），就這樣木琴的音一層一層的往上交疊，音高漸漸升高，越過【段落 19】，在【段落 20】重音的變化越演越烈，伴奏三、四部

也開始加入改變重音的行列，醞釀到【段落 21】時，木琴出現了第一部分第 7 小節到第 12 小節的再現，但音群反覆次數縮短，伴奏加入了鑼聲助興，音量在一次的爆發之後馬上縮回，重新漸強到【段落 22】。

(譜例六十八) 木琴與一、二部互相抗衡的三連音重音



The image shows a musical score for three instruments: Marimba, Perc-1, and Perc-2. The score begins at measure 212. The Marimba part is written in a treble clef and features a melodic line with several accents and slurs. The Perc-1 and Perc-2 parts are written in a bass clef and provide a rhythmic accompaniment with accents and slurs. The Marimba part has a more complex rhythmic pattern compared to the Percussion parts.

【段落 22】是前面【段落 21】音群的變形，變成二度音程的半音上下音形，伴奏除了第三部鑼、鈸和辣齒聲的音效以外，皆有正拍上的重音穩固的與木琴往前發展音樂。

【段落 23】是一段擊樂伴奏的獨奏樂段，沒有木琴，只有伴奏強而有力，此起彼落的叫聲與鼓聲；也延續著太鼓的表現方式，每一部伴奏的三連音都密合在一起。叫聲的音節有「Yo!」、「Ya!」、「Ha!」等；跨小節的韻律讓人抓不到哪裡是每小節的第一拍，只能隨著伴奏的速度往前走。此樂段分成第 273 小節、第 283 小節、第 289 小節三段，在第 291 小節出現伴奏三、四部的齊奏後，揭開此曲的最終段，也是全曲的最高峰。

【段落 24】木琴與伴奏重複著【段落 17】的片段，並漸強到【段落 25】。在此處突然出現伴奏第三部管鐘的 Mi 音，伴隨而來是木琴唱著第二部分第 90-92、98-101 小節的長音旋律，與其它三部伴奏的八分音符顆粒狀鼓聲形成對比，木琴在這裡所唱的旋律一改第二部分沉穩的聲音，每個音都有重音，大聲且明亮的音色有向眾人宣告的意味。

筆者認為自第 335 小節開始，像是此曲的尾奏樂段(Coda)，除了重複著【段落 17】全體齊奏三連音的片段，又在【段落 26】緊湊的接入【段落 21】與其前兩小節之跳進二度音程，【段落 27】同樣重複著【段落 22】半音上下行的二度音程，把情緒慢慢的再往上推，第 345 小節的第三部這時出現了大鼓跟鑼的漸強樂句，更加強了氣勢。第 347 小節，在高音上盤旋的木琴主奏突然大幅度的往下跳進，隨著全體伴奏整齊的踏腳及喊叫聲（見譜例六十九），激昂強烈的結束全曲。

（譜例六十九）

The musical score for Example 69 consists of five staves. The top staff is for the Marimba, and the four staves below are for Percussion (Perc.-1 to Perc.-4). The score begins at measure 346. The Marimba part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *ff* and *sfz*. The Percussion parts are marked with *ff* and *sfz*, and include performance instructions such as "Also start with step" and "Hango". The score concludes with a double bar line.

3 · 演奏風格與詮釋

此曲是安倍圭子有感於世界各種不公平、不平等的事，所以創作了這首作品來抒發內心的憤怒、不平與感慨。雖然在表情記號上並無法明確的看出作曲者要傳達的理念，但木琴極多的二度音群正表達出受害者憤怒、焦躁、找不到答案或發洩的心理層面。筆者在詮釋時，會把慢板部分表現得悲傷，唱出心中的無奈、無力，而快板部分則是強烈的釋放所有的情緒。

在第一部分當中，伴奏第四部是一重要角色，因【段落 1】速度漸快的地方，第四部一直是 8 分音符的節奏，與主奏的 16 分音符三連音一起漸快，其它三部伴奏則是在之後才加入，若伴奏第四部沒有把全體伴奏的速度拉上來，漸快幅度不夠，木琴在第 5-14 小節醞釀緊張、焦躁不安氣氛的二度旋律就會大打折扣，與接下來【段落 2】固定在速度 120 的穩定 8 分音符節奏之對比，也不容易顯現出來。

作者利用了許多「同中求異」、「異中求同」的作曲手法，例如第一、三部分，出現了大量的三連音，這些與伴奏一同演奏的節奏，加上木琴的二度音程，在聽覺上會製造一個緊湊、不安定的效果，但在這個不放鬆的整體上，存在工整的四拍韻律之架構，也因為這樣，使五位演奏者能夠整齊的在韻律中盡情表現。在穩定的 8 分音符節奏出現時，作者反而會給予一個充滿變化的韻律，如【段落 2】的 9/8 拍 2、2、2、3 和 8/8 拍 3、3、2，或是【段落 14】的 10/8、9/8 交替的變態拍子，使單純的 8 分音符因為韻律的變換與伴奏更換材質的豐富音色，而有生動的樣貌。

演奏上，在第三部分的漸快，譜上標明一個四分音符為速度 176 以後，就不再速度記號。筆者認為若是持續這個速度到最後，並無法激起聽眾的情緒，便在其中找了幾個地方把速度一點一點的往前拉，各是第 249-250 小節、【段落 24】(第 294 小節)、第 335 小節，等三個地方。

利用第 249-250 小節漸快的用意是，在這一、三拍的重音，把速度往前推之後，接下來重複第一部分的【段落 21】和間奏【段落 23】的八分音符就可更緊湊些。【段落 24】加快速度的只有木琴主奏，用速度來區別它跟【段落 17】的不同。在第 335 小節加快的用意，是要趁最後一次的速度加快，使全體能夠更加集中，一鼓作氣的衝向全曲的高點。

第三章 結論

這次研究的曲目，自三百多年前的巴洛克時期到 2010 年的國人作品，從調性音樂到無調音樂，又加上電腦音樂，千變萬化的音樂型態著實是演奏者琢磨不完的功課。該如何忠於原作？怎樣的詮釋才是合理的？音樂它要表達什麼？筆者在探討的過程中，不論從文字資料，或是從樂譜中，在各方面皆有許多的收穫。

打擊樂有許多不同材質的樂器，其聲響特色完全不同，而演奏者所使用的棒子也會造成聲響上某些程度的差異，所以每位演奏者的詮釋都會有很大的差異性與詮釋空間。筆者在研究這些曲目的當中，理解到每一首曲子所使用的技巧及音色、練習的方法、表現時著重的部分等皆不同。

〈小提琴無伴奏奏鳴曲〉在演奏時雖然不需要像〈凝聚 I〉很艱難的控制技巧與爆發力，但其和聲進行時所要表現的精緻變化是要不斷修改、嘗試，演奏時才會有「合理」的邏輯性。在音量控制上也要分得很清楚，雖然〈瀑布〉的音量變化很大，但在這首曲子最大聲所需要施的力氣與接觸琴鍵的速度卻不能像〈凝聚 I〉這樣激烈，否則作者所要表達的意象即完全走調。

在不斷的讀譜，聆聽相關作品，接觸各個風格之樂曲之後，筆者體認到雖每一首作品都有作曲者要表達的內容，但若演奏者一味的訓練自身的技巧，想要模仿原作的風格，還是無法演奏出感動人的音樂。最主要的是要先讓自己被這些音樂感動，感受這些音樂對於內心有什麼樣的共鳴，而引發出何種情緒，把這些感受投入演奏的樂曲當中，才会有動人的音樂出現。

例如巴哈的音樂結構很清楚，和聲進行方向明顯，但若沒有把和聲變化的色彩經過演奏者的情緒表現，也只是聆聽和弦走向的巴洛克樂曲而已，沒有什麼藝術價值。同樣木琴小協奏曲〈浪潮〉，它模仿了日本太鼓的節奏，速度韻律不斷往前走，但節奏僅是單純的 8 分音符，若沒有作曲者要表達為世界不公平表示憤怒的情緒，薄弱精神力只會讓這首澎湃的樂曲變成像無趣的合奏練習曲。

藉由這次的曲目研究分析，設法深入的探討各種不同風格與時代的樂曲，思考身為一位演奏者該如何用一個理性的思維，來做出讓普遍的聆聽者都能明瞭的演奏，並且合乎邏輯，把理性兼容在感性的音樂表達中。

參考資料：

書面資料：

柯若櫻。《從東方禪學和武士道探討平義久的〈凝聚 I〉》。國立交通大學音樂研究所演奏組碩士論文。2006 年。

韓波，譯者 王道乾。《彩畫集 - 韓波詩文選》。台北。麥田出版。2005 年。

于潤洋 主編。《西方音樂通史》。上海音樂出版社。2001 年。

陳漢金。《西洋音樂史 II》。

網路資料：

<http://home.att.ne.jp/lemon/abekei/en/work.html> (2010. 7)

<http://membres.multimania.fr/musicand/INSTRUMENT/DIGITAL/UPIC/UPIC.htm>
(2010. 7)

<http://paulinemu.pixnet.net/blog/post/10929968>(2010. 7)

<http://sf-comic-h.wikitw.org>(2010. 7)

<http://www.answers.com/topic/keiko-abe-classical-musician> (2010. 7)

<http://www.answers.com/topic/kaoru-wada> (2010. 7)

<http://www.eckhard-kopetzki.de/biographie.html> (2010. 7)

http://www.fruittea.net/~bear/composer_classical/xenakis/xenakis_1.html (2010. 7)

<http://www.iannis-xenakis.org/xen/index.html> (2010. 7)

http://www.wordiq.com/definition/Keiko_Abe (2010. 7)

<http://www.yamaha.com/artists/keikoabe.html> (2010. 7)

影音資料：

2002 年十方樂集年度公演錄影。

J.S. Bach: Sonatas & Partitas for Violin, BWV 1001-1006. Henryk Szeryng. Deutsche Grammophon. 唱片編號：4530042. 1996 年.

J.S. Bach: Sonatas & Partitas for Violin, BWV 1001-1006. Joseph Szigeti. Vanguard Classics. 唱片編號：ATM 1246. 2007 年.

J.S. Bach：Adolf Busch Plays Bach. Studio & Live Recordings. (1928-1943). IDIS. 唱片編號：IDIS6490-91. 2007 年.

J.S. Bach：Sonatas and Partitas BWV 1001-1003 /Christiane Edinger / Amadis/ 唱片編號：7186. 1999 年.

Xenakis, Iannis：Rebonds. Markus Leoson. Caprice. 唱片編號：CAP21466

Yoshihisa TAÏRA: Convergence I. Larsen, Henrik. Classico.

唱片編號：CLASSCD742