

東海大學音樂系碩士班

畢業製作

The seal of Donghai University is a circular emblem with a scalloped outer edge. It features the university's name in Chinese characters '東海大學' at the top and 'DONGHAI UNIVERSITY' at the bottom. The year '1955' is inscribed at the very bottom. In the center, there are three interlocking rings and a stylized building or landscape motif.

綜合打擊樂曲《鳳凰》之探究

A Study on <Phénix> by François-Bernard Mâche

系所：音樂研究所

研究生：涂家云 撰

指導教授：陳玫君

中華民國 102 年 1 月

東海大學音樂系碩士班畢業製作

研究生：涂家云

綜合打擊樂曲《鳳凰》之探究

本畢業製作業經審查及評鑑合格特此證明

畢業製作考試委員：陳淑君，指導教授

楊麗蓉

潘清瑋

中華民國一〇一年十二月

摘要

本研究報告以法國當代作曲家方斯瓦·貝何納·馬許(François-Bernard Mâche, 1935-)在一九八二年為鐵琴與鼓類所寫的綜合打擊樂曲《鳳凰》(Phénix)為研究主體。本研究報告以五個章節來探討這個作品：第一章為緒論，第二章為作曲家生平介紹以及簡述此曲創作背景，第三章為樂曲分析，第四章探討演奏技巧與風格詮釋，第五章為結語。

關鍵字：François-Bernard Mâche、鳳凰、打擊樂、鐵琴



目次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究範圍與方法.....	1
第二章 方斯瓦·貝何納·馬許與《鳳凰》.....	2
第一節 作曲家生平概述.....	2
第二節 樂曲創作背景.....	5
第三章 樂曲分析.....	7
第四章 演奏風格與詮釋.....	19
第一節 演奏技巧之探討.....	19
第二節 風格詮釋.....	23
第五章 結論.....	32
參考書目.....	34
附錄 音樂會節單.....	37
譜例版權授權證明.....	38

附譜目次

譜例編號	譜例內容	頁碼
〔譜例 1〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 1 行.....	8
〔譜例 2〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 2 行、第 3 行、第 4 行..	9
〔譜例 3〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 1 行、第 4 行.....	9
〔譜例 4〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 5 行.....	10
〔譜例 5〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 4 行、第 6 行.....	10
〔譜例 6〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 7 行.....	11
〔譜例 7〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 9 行~ p. 2, 第 1 行.....	11
〔譜例 8〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 9 行~ p. 2, 第 1 行.....	11
〔譜例 9〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 2, 第 2~ 3 行.....	13
〔譜例 10〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 2, 第 6~ 11 行.....	13
〔譜例 11〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 3, 第 5 行、p. 4, 第 2 行、第 5~ 7 行.....	14
〔譜例 12〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 3, 第 1~ 2 行.....	15
〔譜例 13〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 3~ 5 行、p. 3, 第 3~4 行.....	16
〔譜例 14〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 5, 全.....	17
〔譜例 15〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 1~ 3 行.....	24
〔譜例 16〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 1~ 2 行.....	25
〔譜例 17〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 1~ 8 行.....	26
〔譜例 18〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 3~ 5 行、p. 2, 第 3~ 5 行、第 8~ 11 行.....	28
〔譜例 19〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 1, 第 1 行、p. 3, 第 1 行.....	29
〔譜例 20〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 8, 第 1 行.....	31
〔譜例 21〕	François-Bernard Mâche: Phénix, p. 9, 第 1~ 4 行.....	32

附圖目次

編號	內容	頁碼
【表 1】	樂曲分析— 馬許《鳳凰》架構表.....	7
【圖 1】	演奏技巧之探討— 止音.....	20
【圖 2】	演奏技巧之探討— 敲擊位置.....	21
【圖 3】	演奏技巧之探討— 鼓面擊打位置.....	21
【圖 4】	演奏技巧之探討— 樂器排列.....	22



第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

本研究報告的主體為法國作曲家方斯瓦·貝何納·馬許(François-Bernard Mâche, 1935 -)在一九八二年所創作的綜合打擊樂作品《鳳凰》(Phénix)。此為一首獨立的打擊樂作品，作曲家嘗試將兩種不同屬性的打擊樂器作結合。筆者對於鐵琴遇上無音高的鼓類樂器會製造出什麼樣的音樂有極大的好奇與興趣，希望透過瞭解作曲家創作此曲的想法與理念能更深入了解打擊樂作品的特性，也供日後演奏相同曲目者作為參考。

第二節 研究範圍與方法

本研究報告分為五大部份，除了上節所提及的研究動機與目的之外，第二章將介紹此曲作曲家的生平概述以及創作背景，第三章為樂曲分析，並於第四章探討演奏風格與詮釋，最後一章於整篇研究作一總結。

本研究報告所使用的樂譜為法國杜蘭德出版社在 1993 年所出版的(Editions Durand, Paris, France, 1993)。筆者將根據國內外書籍、網路資料及作曲家曲解，藉此來探討作曲家對於本曲的創作風格與手法，並經消化理解後，綜合以上的分析，再提出筆者對於樂曲之詮釋心得與見解。

第二章 方斯瓦·貝何納·馬許與《鳳凰》

第一節 作曲家生平概述

出生於一九三五年四月四日的法國作曲家方斯瓦·貝何納·馬許(François-Bernard Mâche)，成長於法國中部奧夫涅省(Auvergne)的一個工業重鎮克雷蒙-費洪(Clermont-Ferrand)，它同時也是一座千年古都。這個擁有濃厚古老色彩的城市為孕育了日後作曲家對於歷史文學及音樂創作想法的搖籃。出身於音樂世家的馬許，在八歲左右即便還未接觸正統的音樂教育之前就開始嘗試作曲。十六歲時，他到家鄉當地的學校克雷蒙費洪學院(Conservatoire de Clermont-Ferrand)就讀，專攻音樂演奏和理論，並分別於一九五一年和一九五二年拿到鋼琴演奏與和聲學的文憑；在這段期間的學習，可以說是為馬許奠定了深厚的音樂基石。

克雷蒙費洪學院畢業後，馬許旋即到法國國立巴黎高等音樂院(Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris)就讀，師事梅湘¹。除了在音樂相關領域學習之外，馬許在求學生涯中還大量涉獵文學作品。一九五五年，他到巴黎位於烏爾姆區的高等師範學校(École Normale Supérieure)就讀，主修希臘考古學，並於一九五七年拿到文憑，隨後，在隔年取得教師證書。對考古文學興趣濃厚的他，也在下一年到巴黎第四大學—邦索大學(Université de Paris IV-Sorbonne)參加古代藝術課程。這也是為什麼在馬許的音樂作品中，古代文學的影響十分顯著。

就讀師範學校期間，馬許並沒有忘記對音樂的熱忱。取得教師證書的同一年，他加入了一個在巴黎從事音樂研究的團體。更在一九六零年，贏得高等師範學校的音樂哲學大獎。除了致力於音樂研究，馬許也到許多學校教授文學，他教授的

¹ 梅湘(Olivier Messiaen, 1908-1992)，法國作曲家、管風琴家與鳥類學學者。梅湘對於古希臘、印度宗教有著濃厚的興趣，受東、西方音樂文化影響深遠。他常將日常生活中所聽到的雀鳥叫聲紀錄下來並譜之。藉由宗教、大自然，梅湘以獨特多元化的手法參入曲中，為二十世紀後半法國最主要的作曲家之一。維基百科 http://en.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen

課程領域廣泛，有法國古典文學、古希臘和拉丁文學等。在擔任多年的文學教師之後，馬許辭掉了相關工作，於一九八零年到史特拉斯堡大學(Université de Strasbourg)教授音樂學，並且一待就是十年。

馬許在教學三十多年的生涯中，也不忘從事文學與音樂相關的研究，並且極力推廣之。除了文學與音樂，他也活躍於其它領域；一九五八年，他為 RTF(Radio, Television and Film)製作實驗電影，也因為接觸了此相關領域，開始對電子音樂感興趣。一九六五年，受到指揮家赫曼·舍爾興²之邀，馬許到瑞士赫曼·舍爾興的格拉夫薩諾(Gravesano)電子音樂工作室工作。經過幾年的海外洗禮，回到法國的他，開始積極地從事文化與音樂教育的推廣。除了在音樂院開創一系列廣播電台節目，也擔任新法國評論雜誌³的樂評，在這本雜誌中，撰寫了一百多篇的文章，主要是音樂學相關的專欄。七零年代晚期至八零年代早期，擔任法國國際音樂協會⁴的主席，在這期間接收到了來自文化局的作曲補助。

因為他對文學、音樂的熱忱與貢獻，一九八零年政府頒他為藝術和人文學科博士，十年後更被冠上藝術和文學勳章指揮官。他的活躍程度，不僅於法國，在歐洲、亞洲和美洲各地，已舉辦超過四十場有關其作品的發表音樂會。九零年代，馬許受邀擔任社會科學高等學院⁵的主任，從這個時候起，他開始在各地演講，涵蓋了整個法國、愛沙尼亞、義大利、波蘭、葡萄牙和委內瑞拉。

² 赫曼·舍爾興(Hermann Scherchen, 1891-1966)，德國指揮家。致力於提倡現代音樂與教學，因此觸怒納粹分子而離開德國。流亡期間創辦了特拉維夫樂團，此樂團大多數是被納粹驅逐的猶太音樂家，並創辦格拉夫薩諾電子音樂室。著名的指揮作品包括史特拉汶斯基(Игорь Фёдорович Стравинский, 1882-1971)的三幕歌劇《夜鶯》、韓德爾 (Georg Friedrich Händel, 1685-1759)的清唱劇《以色列人在埃及》、貝爾格(Alban Maria Johannes Berg, 1885-1935)的《小提琴協奏曲》等。
<http://www.verycd.com/topics/147600/>

³ 新法國評論雜誌《Nouvelle revue française》，簡稱 N. R. F。法國文學雜誌，由文壇大師安德烈·紀德 (André Gide, 1869-1951) 為首的一群知識份子於一九零八年所創辦，此雜誌在法國佔有舉足輕重的地位。維基百科 http://en.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Revue_Fran%C3%A7aise

⁴ 法國國際音樂協會(International Society for Contemporary Music)，簡稱 ISCM。ISCM 網站 <http://www.iscm.org/index.php>

⁵ 社會科學高等學院(École des Hautes Études en Sciences Sociales)，簡稱 EHESS。成立於一九七五年，為法國一所專門研究人文的學院，位於巴黎第六區，原是高等研究實踐學院(École pratique des hautes études)的一分支，其目標為「以社會實踐科學研究培養研究生」。此學院有各種社會科學教程，如歷史學、社會學、人類學、語言學等。維基百科 http://en.wikipedia.org/wiki/School_for_Advanced_Studies_in_the_Social_Sciences

馬許的音樂作品包含管絃樂、室內樂、合唱、聲樂和鋼琴曲等，並創作了一些電子音樂。除了音樂作品之外，也翻譯現代希臘文學的詩歌，其中包含希臘著名的現代詩人艾利蒂斯⁶。一九八三年，出版了一本探討音樂與自然關係的書籍—《音樂、神話、自然或奧里恩的海豚》⁷，此外，於九零年代，編輯一本有關當代法國音樂為主導的書籍—《法國當代之音樂、社會和創造力》⁸。自二零零二年以來，馬許在楊那斯·桑那奇斯⁹離開法蘭西藝術學院(Académie des Beaux-Arts)後，繼承他的職務直至今日，他可說是桑納奇斯後繼的第一把交椅。上任的那一年，馬許並出版了一本講述桑納奇斯的書—《楊那斯·桑那奇斯的肖像》(Portrait(s) de Iannis Xenakis)，這本書詳細的探討桑納奇斯的音樂創作、想法等等。

自六零年代開始，馬許也積極地參與各大比賽，並榮獲許多榮譽獎項：如巴黎雙年展大賽¹⁰(1963, for *Safous Mélé, Op. 5*)、唱片大獎¹¹(1971, for a recording of *Danaé, Op. 21*)、恩奈斯可大獎¹²(1973)、獲得夏提耶獎賞¹³(1984)、國家音樂大賽獎¹⁴(1988)、法蘭西學院羅西尼美術藝術大賽¹⁵(1998)、交響樂團音樂學院大賽獎

⁶ 艾利蒂斯(Odysseus Elytis, 1911-1996)，希臘現代詩人。為一九六九年若貝爾文學獎得主，主要作品有《方向》(1939)、《第一個太陽》(1943)、《英雄輓歌》(1946)、《理所當然》(1959)等 Nobelprize.org, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1979/elytis-bio.html

⁷ 《音樂、神話、自然或奧里恩的海豚》(Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion)，1983年由 Meridiens Klincksieck 出版社出版、1991年再版，1992年翻譯成義大利文、隔年翻譯成英文。Frederic Voisin <http://fredvoisin.com/web/spip.php?article103&lang=fr>

⁸ 《法國當代之音樂、社會和創造力》(Music, Society and Imagination in Contemporary France), 1994年由 Taylor & Francis 出版社出版。Barnes and Noble <http://search.barnesandnoble.com/MusicSociety-and-Imagination-in-Contemporary-France/F-Mache/e/9783718654215>

⁹ 楊那斯·桑那奇斯(Iannis Xenakis, 1922-2001)，作曲家、建築家、土木工程師和音樂教育家。將科學與音樂做結合，利用精密的計算與一些現代技術創作出一系列作品，為世界級的前衛派作曲家。其代表作品有《Diamorphoses》(1957-58)、《Duel》(1959)、《Bohor》(1962)等。維基百科 http://en.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis

¹⁰ 巴黎雙年展大賽(Prix de la Biennale de Paris)，此獎項為一國際藝術展，始於1959年，每兩年舉辦一次，此活動項目種類繁多，其宗旨為促進藝術活動。維基百科 http://fr.wikipedia.org/wiki/Biennale_de_Paris

¹¹ 唱片大獎(Grand Prix du Disque)，為法國最大的音樂錄音獎，該獎項始於1948年，並提供多元類別的音樂獎項。維基百科 http://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Prix_du_Disque

¹² 恩奈斯可大獎(Prix Georges Enesco from SACEM)，為法國詞曲家協會所成立的音樂比賽。

¹³ 夏提耶獎賞(Prix Chartier from the Académie des Beaux-Arts)，此為法國法蘭西學院所創辦的藝術獎項。<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/musique/mache/communiquer.htm>

¹⁴ 國家音樂大賽獎(Grand Prix National de la Musique)，為法國重要的音樂大賞。

¹⁵ 法蘭西學院羅西尼美術藝術大賽(the Prix Rossini from the Académie des Beaux-Arts)，同註13。

¹⁶ (2002)等。直至今日，已七十多歲的馬許仍舊致力從事音樂推廣，他可說是法國當代最活躍的作曲家之一。

第二節 樂曲創作背景

《鳳凰》(Phénix)是一首結合鐵琴與鼓類的綜合打擊獨奏樂曲，為馬許於一九八二年寫給法國打擊樂大師席維歐·瓜達¹⁷的作品，並且在同一年由此打擊樂家於北京首演。作曲家對於這首曲子的構想，靈感源自於古希臘詩人品達爾¹⁸的啟發。

品達爾為古希臘著名的抒情詩人，擅長寫合唱抒情詩。他著名的作品有《諸神讚美歌》、《頌歌》、《輓歌》與《勝利者頌》等，但其大多數作品早已殘篇斷簡，只有《勝利者頌》被完整地保存下來。在他的詩歌裡共由三個部分所組成：一是讚美和感謝每一節日所敬奉的神；二是羅列神話典故把勝利者的過去和榮譽連繫起來；三是寫得極為壯麗的說教格言¹⁹。在品達爾的詩歌作品中，可看出品達爾的創作理念不外乎與宗教有關係，強調人類、大自然，一切與「神」有著緊密的關聯。

在這部作品中，作曲家綜合了品達爾的創作理念，並結合北印度的阿剌帕²⁰

¹⁶ 交響樂團音樂學院大賽獎(the Grand Prix de la Musique Symphonique from SACEM)，同註 12，也由法國詞曲家協會所成立的音樂比賽之一。

¹⁷ 席維歐·瓜達(Silvio Gualda, 1939-)，法國當代打擊樂大師。為當今法國活躍的打擊樂家之一，曾替多位法國作曲家發表曲目，如一九七六年為作曲家楊那斯·桑那奇斯發表綜合打擊樂作品《Psappha》。維基百科 http://fr.wikipedia.org/wiki/Sylvio_Gualda

¹⁸ 品達爾(Pindar, 518 BC – 438 BC)，古希臘抒情詩人、豎琴師。他被後世的學者認為是九大抒情詩人之首。維基百科 <http://en.wikipedia.org/wiki/Pindar>

¹⁹ 取自大英百科全書線上繁體中文版 <http://daying.wordpedia.com/>

²⁰ 阿剌帕(ālap)為北印度亨德示坦尼(Hindustani)音樂系統中，拉格形式裡的一自由樂段形式。

(ālap)模式組合而成。阿剌帕為北印度音階拉格²¹裡的一個自由樂段，它通常藉由人聲或各種樂器來單獨演奏，並在這個自由樂段中，把拉格的音階形式用不同的排列組合演奏出來，演奏長度不一定，有時可長達一個小時，其表現形式類似西方音樂中所出現的華彩樂段²²。印度音樂的源起跟世界各地一樣，人類利用音樂與神作聯繫，並在特殊的日子創作一系列歌頌神的曲子予之讚頌，長期下來，每一地區逐一發展成符合各區特色的音樂，並各自擁有一套理論系統，但音樂的本質不變。在《鳳凰》這首曲子中，可看出作曲家無論是從想法上亦或形式上，都讓人聯想到音樂與神之間的連結。



²¹ 拉格(Raga)為北印度亨德示坦尼(Hindustani)音樂系統裡的旋律音階模式。在此音階模式中，會特別強調某些重要的音，如主音、屬音；並且有特定的樂句以及會出現許多裝飾奏。維基百科 <http://en.wikipedia.org/wiki/Raga>

²² 華彩樂段(Cadenza)，又稱裝飾奏。為一種讓演奏者自由發揮的一個炫技橋段，通常出現在樂曲的尾段。維基百科 <http://en.wikipedia.org/wiki/Cadenza>

第三章 樂曲分析

【表 1】馬許：《鳳凰》樂曲架構表

段落	樂句/素材	配器	速度	備註(以杜蘭德出版社出版的樂譜為準)
A	a	Vibraphone 〔鐵琴〕	♩ = 60	p. 1, 第 1~2 行
	b			第 3~4 行
	c			第 4~5 行
	d			第 6~8 行
	e			p. 1 倒數兩行至 p. 2 第一行
	f ¹			p. 2, 第 2 行
	f ²			第 3 行
	g			第 4~5 行
	h ¹			第 6~7 行
	h ²			第 7 行
	h ³			p. 2 第 8 行至最後
A'	a	Vibraphone Peaux 〔鼓類〕	♩ = 60	p. 3, 第 1~2 行
	b			第 3 行
	c			第 4 行
	d			p. 3 最後一行至 p. 4 前兩行
	素材 i	Peaux	♩ = 110	p. 3
	d	Vibraphone Peaux	♩ = 60	
	素材 i	Peaux	♩ = 120	p. 4
	e	Vibraphone Peaux	♩ = 60	p. 4, 第 3~4 行
	素材 i	Peaux	♩ = 80	p. 4
B	a	Vibraphone	♩ = 60	p. 5
	b+ c		♩ = 80	p. 6
	素材 i	Peaux	♩ = 120	p. 7, 1~4 行
B'	a+ b	Vibraphone	♩ = 120	p. 7, 第 4 行開始
	a+ i	Vibraphone	♩ = 50	p. 8

A''	b	Peaux	♩ = 100	
	c			
	i	Peaux	♩ = 132	

這首作品所使用的是無拍號及無小節線的記譜法，以不同的速度指示分出不同的段落；為了更清楚的標示，筆者在曲式表中以樂譜²³的頁數與行數加註每個段落點。全曲可分為五個段落，A-A'-B-B'-A''。在段落A的部分，又可將之分成八個樂句。每個樂句除了在第一個樂句中出現的五個基本音之外，另會加上新的音來擴充其聲響，最後採用開頭的D音但高八度來做為A段的結束。段落A'沿用段落A的素材，但加入九顆鼓與鐵琴做對話，之後加入新的素材i。在段落B方面，保持A段的原型，加入細碎的持續音符做為基底，並在進入段落B'前，穿插素材i。最後一個段落為A''，綜合了段落A與素材i，兩者做抗衡，之後段落A的素材突然消失，由素材i取代直至結束。

段落A為全曲的基本素材，其它段落則為這些基本素材的持續發展或擴充。此段落中，以呼吸記號標示樂句的分界點；藉由鐵琴類似聲樂線條的走向，且大量運用裝飾音型來模仿阿剌帕人聲風格的轉音效果。它們可分成八個樂句，分別是a到h。在這八個樂句當中，可以看到每一個樂句都有新的音高出現，樂句a的開頭(主題一)為其它樂句固定出現的基本音群，分別為D、E、F、A^b、B^b，而此主題一將會持續出現於段落A'、B及A''〔詳見譜例1〕。

【譜例 1】

The image shows a musical staff with a treble clef. The first two measures are highlighted with a red bracket labeled '主題一' (Theme 1). Above the staff, a green line indicates an interval of '小六度' (Minor 6th) between the first and second notes. Below the staff, a blue line indicates an interval of '大二度' (Major 2nd) between the first and second notes. A red line below the first measure indicates an interval of '小三度' (Minor 3rd) between the first and second notes. A blue line below the second measure indicates an interval of '減五度' (Diminished 5th) between the first and second notes.

© Éditions Durand

²³ 此樂譜由杜蘭德出版社(Éditions Durand)於一九九三年出版，筆者所採用的版本為第二版。

在 b 到 h 的樂句當中，可以看到許多主題一音程變化的影子，此基本音程為大二度、小三度、減五度與小六度〔詳見譜例 1〕。樂句 b 的一開始，利用 A^b 做為開頭，往大二度至下一個呼吸記號的開頭 B^b ；再由 B^b 下行經過 A^b 下跳減五度至 E，此減五度為主題一音程減五度的反向。在音高 E 的地方又上跳完全五度至 B，並由此新的音高結束樂句 b〔譜例 2〕。樂句 c 一開始的三個音，由增三度、增四度所組成，其音程組成由主題一的小三度變為增三度，且符值變短〔譜例 3〕。在此樂句中，出現新的音高 C，此音為音高 D 的下鄰音，線條行進至下一個呼吸點到達 D 的減五度音 A^b 〔譜例 4〕。

【譜例 2】

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat. The first staff starts with a dynamic marking of *mp* and ends with *f*. A red bracket below it spans from the first note to the last note, labeled '大二度' (Major second). The second staff starts with *f*, followed by *p*, *mf*, *pp*, and *mp*. A red bracket below it spans from the first note to the last note, labeled '減五度' (Minor fifth). The third staff starts with *mp*, followed by *f*, *p*, *mf*, and *pp*. A blue circle highlights the second note, with the label '新的音高' (New pitch) above it. A red bracket below it spans from the first note to the last note, labeled '完全五度' (Perfect fifth).

© Éditions Durand

【譜例 3】

主題一：



樂句 c：



© Éditions Durand

【譜例 4】



© Éditions Durand

樂句 d 開頭的出現為樂句 c 的反向，但三度音程回到原本主題一的小三度，〔譜例 5〕。在這一樂句中，第一次出現從慢到快的漸層音型引導至新的音高 D^b ，而樂句 d 也終止在此音〔譜例 6〕。下一個樂句 e 裡，可以看到較短符值的音型變多了，而音程也逐漸擴充，它綜合了前面幾個樂句的三連音、五連音等節奏，並出現了六連音與從快到慢的漸層音型〔譜例 7〕；在樂句 e 中，作曲家標示了三個重音，依序為 C^b 、 D^b 、 E^b ， C^b 為此樂句的開始與結束音， E^b 為此樂句的最高音， D^b 則為兩者之間的經過音〔譜例 8〕。

【譜例 5】

樂句 c :



樂句 d :



© Éditions Durand

【譜例 6】



© Editions Durand

【譜例 7】



此地方也為譜例六速度的反向



© Éditions Durand

【譜例 8】

© Éditions Durand

樂句 f 分成兩段 f^1 和 f^2 ，此兩段開頭的音型使用類似的音高族群，並運用符值不同的節奏，最前面的四個音高相同，之後才開始加以變化〔譜例 9〕。 f^1 的最高音為 E^b ，至 f^2 時音域則升高至 G^b 。到了樂句 g 時，加入新的音高 G，又比 f^2 的最高音升高了半音，並以同音反覆的方式做延伸。最後一個樂句 h，可分成 h^1 、 h^2 、 h^3 三段，也是 A 段最長的樂句，此三小段開頭音程基本上不變，只在節奏上做不同的變化。在 h^1 的時候第一次出現新的音高 A，到了 h^3 時，多次以 $F^\#$ 跟 G 引導出音高 A。 h^3 最後以 D 音結束，此為整曲開頭時的音高，唯音域推進至此高了兩個八度，為全曲的頂點〔譜例 10〕。

【譜例 9】

樂句 f¹

樂句 f²

© Éditions Durand

【譜例 10】

© Éditions Durand

到了第二段落 A' 時，加入了鼓類，主題一的素材不變，但配器變成鐵琴與鼓類交替出現。在這個段落中，又加入了新的元素，此元素即素材 i，此素材純為鼓類，由切分音及十六分音符所組成，在整個段落裡共出現三次，速度一次比一次快，到第三次時，以漸快的形式超越前兩次的速度，進而銜接至段落 B〔見譜例 11〕。

【譜例 11】

素材 i

第一次：



第二次：



第三次：



© Éditions Durand

在段落 A'裡可以看到仿照段落 A 的影子；一開頭，就可明顯看出音型為主題一的模仿。開頭的鼓類，利用音域第二低的鼓做為起始音，再互相與鐵琴交錯。在這兩行中，完全與主題一相同，只是在音量上由原本的 *p* 轉為 *ff*〔譜例 12〕。到了下一行仿照段落 A 的樂句 c 和 d 的樂段中，已沒有了呼吸記號，並且可以從記譜的方式看出與段落 A 的不同變化。在段落 A 裡，用了許多裝飾奏的型態，速度自由；而段落 A'中，由原本的裝飾奏改成三十二分音符。從呼吸記號與記譜方式，可看出速度不再自由，與段落 A 形成一個對比〔譜例 13〕。在此段的後段中，原本仿照段落 A 的樂句越來越不完整，並逐漸由素材 i 取代。

【譜例 12】

The musical score for Example 12 consists of two systems. The first system includes a percussion part (top) and a piano part (bottom). The percussion part starts with a box labeled 'r'eaux' and a tempo marking '(♩ = 60)'. The piano part begins with a 'Vibr.' marking. Dynamic markings in the percussion part include *ff*, *pp < ff*, *mf ff*, and *pp*. The piano part has dynamic markings *mp* and *pp < f*. The second system continues the piano part with dynamic markings *p*, *mp*, *mf*, *ff*, and *pp*. A large bracket spans across both systems, indicating a continuous musical phrase.

© Éditions Durand

【譜例 13】

樂句 c、d：

Three staves of musical notation. The first staff has dynamic markings *mp*, *f*, *p < mf*, *pp*, and *mp*. A red box highlights the *p < mf* and *pp* sections. The second staff has *f*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, and *p*. The third staff has *pp*, *mp*, *p*, *mf*, *p*, *mp*, *p*, and *mp*.

段落 A'第三、四行：

Two systems of musical notation. The first system has two staves with dynamic markings *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *p*, and *ff*. A red box highlights the *ff* section. The second system has two staves with dynamic markings *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *p*, *pp*, and *ff*.

© Éditions Durand

段落 B 回到鐵琴，可以清楚地看到主題一以兩條參差進入的旋律線所組成的架構，一是保持主題動機，另一則是利用持續的三十二分音符及十六分音符當做基底，兩者間的音量以 *fff* 和 *ppp* 形成對比，並完整的演奏完段落 A 中的樂句 a、b、c。在這之中，又可在看似毫無章法的音符裡找出一個規律。首先，由 F[#]、C、A、G 作為基底音，再由這些基底音慢慢加入新的音符，且在這些新的音符當中慢慢帶出完整的主題一，可說是兩種形式的主題一相互抗衡〔譜例 14〕。

【譜例 14】

The musical score for Example 14 consists of seven systems of staves. The first system includes a box labeled "Vibr." and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The piano part (left hand) is marked with *fff* and *ppp*. The violin part (right hand) is marked with *ppp*. The second system has *fff* and *ppp* markings, with a circled note in the piano part. The third system has *sim.* markings, with a circled note in the piano part. The fourth system has *sim.* markings, with circled notes in both the piano and violin parts. The fifth system has *sim.* markings, with a circled note in the piano part. The sixth system has *sim.* markings. The seventh system has *sim.* markings, with a circled note in the piano part.

段落 B 與 B'之間，又出現素材 i，只是這次的樂句又更拉長。在段落 B'中，鐵琴仍維持十六分音符的素材，在基本的音高架構中，加入了新的音以及強弱記號的對比，打亂了原本的規律性，變化成一個新的橋段。

最後，在 A''的段落裡，貫穿整曲的主題不變，先前的段落中，可以看出鼓類與鐵琴互相穿插、相抗衡。在此段中，它們以不同的形式作抗衡，一手打鼓、一手打琴，鐵琴持續主題，鼓類則在速度標示四分音符等於一百的地方轉換成節奏與之對比，一直持續到最後一個素材 i。至此已由鼓替代，並以持續的節奏型態一直到結尾；如同段落 A''，之前出現過的素材 i 樂段會銜接起來構成一個完整的樂段直至結束。



第四章 演奏風格與詮釋

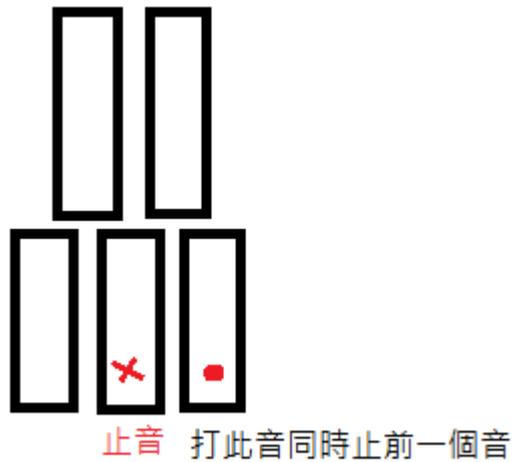
此曲是以兩種打擊樂器，即鐵琴和九顆鼓所構成的。雖同為打擊樂器，但兩者的音色與音質差異性頗大，而作曲家馬許根據此二種不同的樂器特性，以對比與相互模仿的方式作結合。本章節將根據此兩種樂器的特性與作曲家的作曲手法來探討曲中的演奏技巧及詮釋方法。

第一節 演奏技巧之探討

本節將先探討鐵琴的演奏技巧，再延伸至與鼓類樂器演奏技巧的結合。

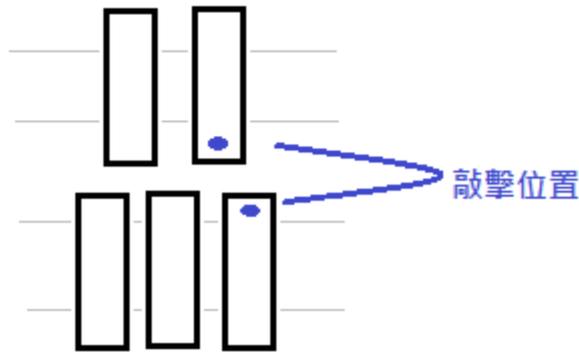
在《鳳凰》一曲中，鐵琴為整曲的主軸，也為這首曲子拉開序幕。在譜中，可以看到鐵琴部份有許多裝飾奏與快速音群，如段落A，演奏者在演奏此段落時，如何使其保持清晰，在踏板與止音的運用上就成了其重要的一環。其踏板的使用上，配合快速音群必須作快速更換，或是踩全踏板或半踏板的深度，讓其止音墊與琴鍵呈現稍微碰觸到的狀態，以此方式即可降低聲響上的持續度〔見譜例9〕。為了避免鐵琴的樂句斷續而不流暢，不需每顆音都踩踏板，應該用琴棒止音。例如主題一為一大樂句，且都是屬於符值較長的音符，為使其旋律聽起來沒有斷續感，應在演奏下一個音的同時，用另外一支琴棒止住上一個音，如此一來，就不會為了要讓聲音乾淨，卻造成樂句不流暢的瑕疵〔見圖例1〕。

【圖例 1】



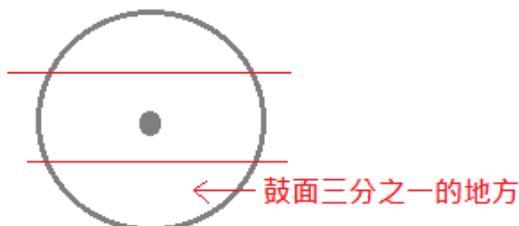
在段落 B 中，由樂句 a 與樂句 b+c 所構成。而在樂句 a 裡，雖為四分音符六十的速度，但卻是由三十二分音符所組成，故在聽覺與演奏的速度上並不慢，右手為主題一再現，左手為背景音群。當演奏此樂句，因左手跨的音域較大，如果都打在琴鍵的中間，容易造成錯音；再者，作曲家要求左手的音量為三個 p，若打同樣位置，因音域大，手的動作、幅度也會跟著偏大，筆者建議，若打在琴鍵的靠邊位置，如此一來動作可以大幅減小，也因位置較近，敲錯琴鍵的機率也大幅降低〔見圖例 2〕。樂句 b+c 的部份則不建議如此，雖在譜上標明四分音符等於八十的速度，但音符由三十二分音符轉為十六分音符，所以在聽覺效果上會讓人感覺速度由快轉慢；而在雙手位置上，不再單純的以左手為背景音符，也明顯地發現主旋律音符變多，少了 D 音做襯底，因此這時就必須要左右手交換同時進行旋律與背景音群，並兼顧音量的對比與變化，如此一來，很容易造成旋律或背景音群的不平均；筆者建議在主旋律出現時，可用手腕甩棒的方式敲擊，以重力加速度的力道，讓聲音聽起來集中、響亮富有重量。

【圖例 2】



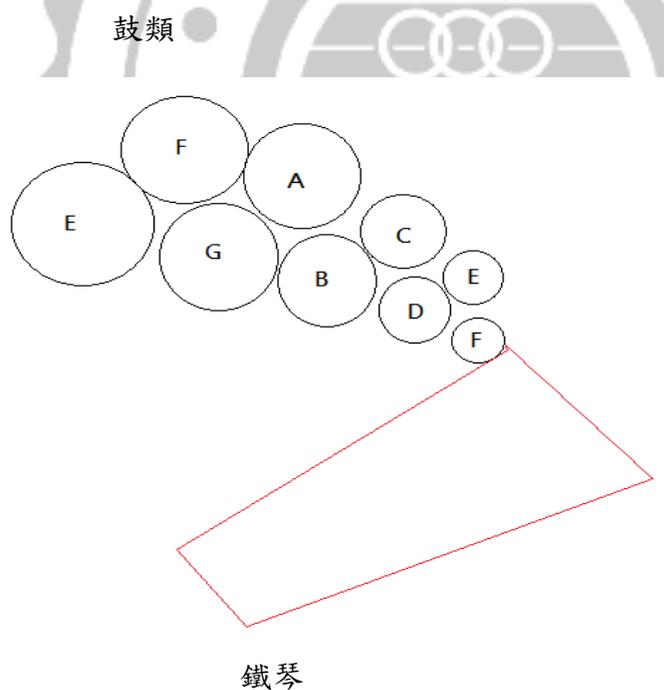
除了鐵琴的部份，在段落 A'中，可以看出雖然主題旋律依舊，但不同的是此段落改由兩者樂器作交錯、結合。鐵琴與鼓類樂器雖同為打擊樂器，但兩者性質、特性卻大不同，又鼓類屬無音高樂器，因此在此段落中演奏者如何讓人清楚地聽出主題旋律再現為難度之一；然在同一樂句中，如何流暢地的讓兩個樂器交替出現也為此曲增加許多困難度。此兩類樂器中，若以同樣的力道，鼓類所發出的聲響往往容易比鐵琴來得大聲，因此演奏者在同一個樂句中變換樂器時，力道就必須拿捏好，例如在譜例 12 中，鐵琴的音量為 pp，鼓的音量為 mp，當鐵琴轉換成鼓時，鼓的音量往往超出 mp 的範圍，筆者建議可打在鼓面旁邊約三分之一的地方，如此一來在快速切換樂器時就不會因動作幅度較大，造成音量容易無法控制，也可降低動作幅度的大小〔圖例 3〕。

【圖例 3】



樂句 i 為主題之外新出現的一個元素，在此之前，如樂句 a、b、c、d，鼓類的音色較為柔和、線條化，因與鐵琴融合為一；但樂句 i，鼓為唯一的主角，因此凸顯鼓類性格的音色變化為演奏上的重點。筆者建議，必須以明亮、較垂直的線條來做對比，演奏者應運用一點上臂的肌肉，讓聲音聽起來飽滿〔見譜例 11〕。而在樂器的排法上，作曲家在譜的前頁即標明，以作曲家的範例排列，鼓類與鐵琴約呈九十度角，而筆者所用的鼓面較大，需佔較大的空間，因此建議九顆鼓與鐵琴呈現約七十五度角的距離，並且鼓類的音高可從左至右，低音到高音以階梯式的排法排列〔圖例 4〕。

【圖例 4】



第二節 風格詮釋

筆者在前面的章節有提到，此曲為仿照北印度阿剌帕風格所譜，而在北印度風格中，音樂是著重於自由表現的，因此作曲家並未如傳統記譜以小節線來分界；阿剌帕風格中利用大量的人聲與管樂器來做自由樂段，而在《鳳凰》這首曲子裡，即利用鐵琴來仿造此模式，同時作曲家又加入節奏性強烈的鼓類為對比素材，因此，可說是北印度傳統風格與二十世紀當代音樂的融合。

印度音樂與宗教因素密不可分，早在公元三千年前開始，即由印度本土的人種達羅毗荼人(Draavidian)奠定了音樂基礎；而那個時期所出現的經歌吠陀聖歌²⁴(Age of Vedic Chant)乃現今流傳最悠久的傳統音樂。在印度的歷史中，因為世界的爭戰，使許多不同的民族入侵，這不僅使印度除了保有自身特有的文化，也結合了許多外來民族特性的融合，如佛教與古希臘文化。至十三世紀，因伊斯蘭教徒的入侵，使印度音樂逐漸劃分為南印度派與北印度派；北印度音樂尤受伊斯蘭教影響深遠，在演奏風格中，他們通常採用大量裝飾性的音樂加於曲中，如本曲《鳳凰》中的裝飾奏即是。打擊樂器雖流傳許久，但真正有系統、開始有獨奏曲目的打擊樂曲卻是從二十世紀初才開始興起，因此曲子的風格大多是屬於現代曲風，另一就是改編前人的古典樂曲演奏之；而如何將傳統的印度音樂風格與現代曲風作融合並予以詮釋，將是本章節所要探討的重點。

譜中可以看出開頭的前兩頁為曲子的序幕，也是整首曲子的軸心，作曲家在這一段落中，就已明瞭表達出曲中的主題〔詳見譜例1〕。筆者認為此段落中，規律的節拍不是明顯的主軸，最主要是線條的流動性；此旋律讓人聽起來彷彿置身於古時候的印度鄉村中，村民哼唱著北印度式古調。筆者剛開始練習此一段落

²⁴ 吠陀聖歌(Age of Vedic Chant, 1500- 500 B. C.)源自於印度古經書吠陀經，此經書記載了宗教及哲學思想，至今仍對印度人影響深遠。<http://www2.ouk.edu.tw/yen/Chinese/World%20Music/week11.htm>

時，因不熟悉北印度音樂，故容易詮釋不出印度音樂風格的感覺，因此建議演奏者於練習前，可以多聽北印度相關的音樂來熟悉此旋律風格；而此曲的音樂風格又為北印度音樂中的阿剌帕風格，因此演奏者可依此風格尋找之，建議可聽以管樂器及人聲為主奏的旋律為佳，如印度竹笛演奏家薩曲德夫²⁵及聲樂家拉希米香卡²⁶所演奏的音樂，都可參考。

段落 A 雖只有短短的兩頁，卻分成許多小樂句，此段在聽覺上可以明顯聽出作曲家仿照阿剌帕風格。而演奏時間方面，段落 A 就佔了曲長將近一半的時間，因此如何將這些小樂句連貫並掌握住氣氛，使聽眾不覺得沉悶冗長，為演奏上的一大挑戰。筆者以演奏的角度切入，認為其關鍵就在洞悉各樂句之間的關聯性。這些樂句之間的關係，除了第三章已經探討過的音高與音程架構之外，如第三章表一所示，段落 A 樂句的類型，有如 f^1-f^2 與 $h^1-h^2-h^3$ 具平行構造的族群，也有獨立卻相互連貫的樂句組合。例如：開頭的樂句 a 與 b，樂句 b 是模仿樂句 a 的後樂句並繼續發展〔見譜例 15〕；樂句 c 承接樂句 a 與 b 中的裝飾音音型，加入三連音節奏；而樂句 d 與 e 則是集之前樂句之大成，由多連音音型發展至華麗炫技的漸層音型，最終以兩組平行樂句族群 f^1-f^2 與 $h^1-h^2-h^3$ 結束段落 A。

【譜例 15】

The musical score for Example 15 consists of three staves. The first staff, labeled '樂句 a', begins with a 'Vibr.' marking and a dynamic of *p*. The second and third staves are connected by a red bracket labeled '模仿' (imitation). The second staff is labeled '樂句 b' and contains dynamics *f*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. The third staff continues with dynamics *p*, *mf*, *pp*, and *mp*.

© Éditions Durand

²⁵ 薩曲德夫(Gurbachan Singh Sachdev, 1935-), 為印度有名的竹笛演奏家。維基百科
http://en.wikipedia.org/wiki/G._S._Sachdev

²⁶ 拉希米香卡(Lakshmi Shankar, 1926-), 印度有名的女性聲樂家及舞蹈家。她最為人知的就是為電影《甘地》作曲並演唱，同時也是將印度傳統音樂傳到西方的拓荒者。維基百科
http://en.wikipedia.org/wiki/Lakshmi_Shankar

這些樂句的起承轉合，就如同阿剌帕格的音樂，在固定的大架構中，演奏者被賦予即興創作的空間。段落 A 中，樂句綿延不絕，看似結束了，卻又悄然地開始下一句，多連音節奏如同歌者的呢喃，繞樑三日，猶有餘韻；而漸快漸慢的漸層音型更扮演了樂句之間連接的利器。例如當樂句 a 要承接到樂句 b 時，樂句 a 的最後一個音以漸慢的形式轉到樂句 b，且此音又與樂句 b 第一個裝飾奏的第一個音相同，讓兩個樂句的起迄相疊，轉接毫無空隙。

上段文章所提及的漸快與滾奏的音型，此漸快音型有別於一般的記譜方式，作曲家以圖像式的記譜法來告知演奏者，而從此記號中可看出作曲家也標明了漸快所要擊打的次數，此記譜法爾後會持續出現，並出現反向標記，即漸慢音型〔譜例 16〕。

【譜例 16】

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. It features a section of seven notes with a red box above them labeled '漸快音型' (Accelerando). This is followed by a section of notes with a red box above them labeled '滾奏' (Glissando). The second staff starts with a forte (*f*) dynamic, then piano (*p*), mezzo-piano (*mp*), piano (*p*), and finally piano-piano (*pp*) dynamics. It features a section of notes with a red box above them labeled '漸慢音型' (Ritardando).

© Éditions Durand

在演奏此速度音型時，筆者建議應先將拍子的長度算好，再將所要擊打的次數按比例加進去，才不會容易使拍子不穩或聽起來鬆散。而此主題一的漸快音型可以不用漸快至很快，譜上所規定要打的音符次數為七顆音，所以大約以譜上所記號的四分音符等於 60 速度的兩拍之中，平均安排由慢到快的七個音即可，否則會容易與後面的滾奏音型混淆，也就聽不出此樂句間音樂上的變化。滾奏音型只出現於段落 A 的第一頁，共出現四次，此四次前後出現的形式都不相同，第一次

和第二次的滾奏都落在樂句 a，作曲家在第一次的滾奏前面加上了兩顆裝飾音，並在後面以斷音收尾，第二次在則在滾奏出來之前加上三十二分音符，滾奏過後再以漸慢音型結束；後兩次出現在樂句 b 與樂句 d，樂句 b 的滾奏加上了一顆裝飾音，又此前一音符為三連音，單音做收尾，最後一個滾奏則由不同音所組成的漸快音型至滾奏再以上文所說的漸慢音型做結束。這四個滾奏其前後所出現的形式頗為重要，如上文所述，須先將把拍子的型態分出，然後再分清滾奏與漸快漸慢的音型把它們規範好，再將之集合〔譜例 17〕。

【譜例 17】

滾奏出現的四個地方

樂句 a

樂句 b

樂句 c

樂句 d

而裝飾奏也為此曲不可或缺的角色，它也是北印度曲風的一大重點，聽起來就像人聲或管樂器的轉音效果，所以不管在模仿上，或者是音量的大小，都必須很清楚的被聽到；而裝飾奏都為快速音群，因此在於演奏上踏板可以不用踩那麼多，甚至不用踩，否則音響會很模糊。此段落中特別注意的是，樂句 a 聽起來是一長線條旋律，但在最後一行結束時，作曲家特地加上斷音 B^b 與八分休止符，聽起來讓人有種嘎然止住的感覺，卻又若無其事地進入下一個旋律線；此斷音與八分休止符很重要，整個段落 A 也只有這個地方出現這兩個型態，雖然它是滾奏漸弱之後的斷音，但其音要被聽見，跟前面的長音符以示區別。筆者在樂曲分析的章節中有提到，此段落共有八大樂句，而筆者又在這些樂句中，分出四個高潮點。第一個高潮點，出現在樂句 b 裡的還原 B 音，因它是第一次出現的新音高以及第一次出現重音，故筆者將其納為第一個高潮點；建議在此音出現的前一個音 E，可以讓此 E 音的裝飾奏稍微漸慢一些，再搭配漸強，進而強調還原 B 音〔譜例 18-(1)〕。第二次出現於樂句 g，為還原 G，也是第一次出現的新音高，在此之前多次出現了 G^b 音，可把它們看為高潮點還原 G 音的諭示，因此在演奏時，雖作曲家沒標明漸強記號，但可以將 G^b 音做為依據，慢慢漸強至還原 G〔譜例 18-(2)〕。第三次的高潮點為樂句 h³ 的 A 音，此音與前一個音 D 之間的音程為第一次出現的大音程，兩者相差了十四度，而譜中記號只有在此音出現時才標記音量 ff，它的前一個音為持續的 mp，筆者在此建議可將之慢慢漸強至 ff 的音量，才能將張力帶出來〔譜例 18-(3)〕。最後一次出現的高潮點同為樂句 h³，此音為段落 A 的最後一個音 D，連同同一行的其它 D 音，它們也是第一次出現的新音高，在此音之前從重音開始的音符，須開始加重並強調之，最後 D 再以漸強漸快的形式結束了段落 A〔譜例 18-(3)〕。此四個高潮點等於是串起了整個段落 A，故演奏者須先設計好每個樂句間的音量及速度，才能將此四個點完整地串聯起來。

【譜例 18】

(1)

樂句 b

mp *f* *p < mf* *pp* *mp*

f *p* *mf* *p*

pp *mp* *p* *mf* *p* *mp* *p* *mp*

(2)

樂句 g

mf *ff* *ff*

(3)

樂句 h³

第三次

ff *ff sost.*

ff *fff*

第四次

在這首曲子中，作曲家利用持續的音階形式，並大量採用半音階，而旋律在開頭的時候會偶爾由即興的形式出現，並持續做模進；而他也在譜中提到另一個創作的元素，即是「白噪聲」²⁷形式的運用。此曲中鐵琴與鼓類即是在「白噪聲」的概念之中以相近的音頻做彼此模仿，如段落 A'一開始即是模仿段落 A 的主題，雖然鼓類是相對音高的樂器，在此仍完全仿照木琴主題的音程與節奏型。〔譜例 19〕。其中雖有樂段 i 的加入，讓模仿的感覺越來越少，鐵琴並逐漸由鼓類取而代之；不過就如同標題《鳳凰》所象徵的重生意義，賦予此曲新生命的感覺。筆者在演奏技巧之探討的章節中有提過，段落 A'須注意鐵琴與鼓類兩者音量之間的平衡；除了在音量上的平衡，於詮釋方面鼓類必須模仿鐵琴的音色以及兩者交換時得必須配合得天衣無縫，使人聽起來雖有兩種不同的音色卻又能彼此呼應的感覺。

【譜例 19】

The image shows two musical staves. The top staff is for 'Vibraphone' and the bottom staff is for 'Peaux'. A red arrow points from the Vibraphone staff to the Peaux staff, with the text '主題模仿' (Theme Imitation) written in red next to it. The Vibraphone staff starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Peaux staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic, then a fortissimo (*ff*) dynamic, then a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and ends with a piano (*pp*) dynamic. The Peaux staff also includes a tempo marking of quarter note = 60 ($\text{♩} = 60$).

© Éditions Durand

自段落 A'中，加入了以鼓類為主的素材 i，此為樂句之間的橋梁，同時也是

²⁷ 白噪聲(bruits blancs)，也譯作白雜訊，英文名為 white noise。白噪聲為一種聲音頻率，由一種固定的頻率與音調所組成，與一般的噪音有所不同，此種頻率能幫助人集中注意力、並舒緩身心，使其達到放鬆的效果。維基百科 <http://www.verycd.com/topics/147600/>

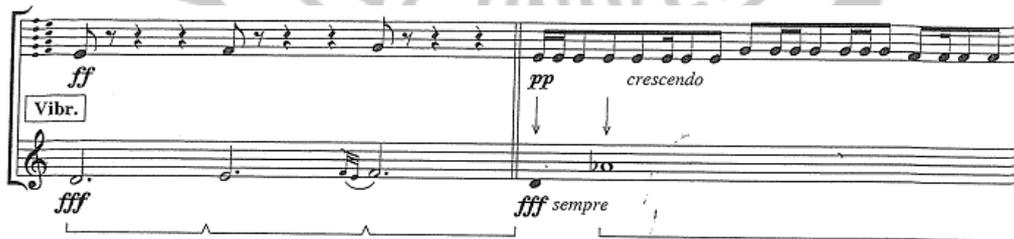
此曲的另一個主題。然而在此出現的每一個素材 i 中，鼓類已跳脫單純與鐵琴交錯對話的角色，而開始有屬於自己的音型與性格，也因為素材 i 的速度與節奏音型，讓聽眾聽起來有種果決急促的聲響與律動感。又主題與樂句 i 之間替換的對比需明顯鮮明，如線條與節奏的對比以及速度上的變化。這一段落中，作曲家清楚標示了每一句素材 i 的速度，因此在練習此段落時，應將其每一素材 i 獨立拿出來練習，並將速度的快慢拿捏好，否則聽覺上會顯得沒什麼變化與無趣；另外在接入段落 B 之前，素材 i 以漸快的形式銜接到段落 B，此銜接段落可有兩種詮釋做參考，一為鼓類漸快到最後馬上接續段落 B，另一為進入段落 B 之前先停滯一下，再接續下去；但此兩種詮釋有一個共通點，就是鼓類都必須漸快到譜上所標示四分音符等於 130 的速度又或更快，因為段落 B 雖為快速音群做基底，但它的主题旋律卻是以四分音符等於 60 的速度做主軸，若樂句 i 沒漸快到段落 B 一倍以上的速度，聽起來則會有種後繼無力的感覺。

而在段落 B 中，作曲家利用音量的對比來凸顯主题旋律，並將此段落一分為二，一為以鐵琴延續前段的主题、另一由三十二分音符所組成的音群當背景，雖然此段僅由鐵琴演奏，但素材 i 的速度感依然存在，由背景音群承接之。此背景音群並不需要每顆音符都清楚的被聽到，重要的是要凸顯主题，此主题與開頭的主题在音量上有很大的改變，整個段落 B 主题都是 fff，雖音量從頭到尾都只是很單一的音量，但由於段落 B 的主题與樂句構造皆以段落 A 為雛形作發展，因此在演奏時也須參照段落 A，並模仿其樂句與風格。於此同時，背景音群就如同繁星點點般，給人在遠方朦朧的感覺，但主题卻近在眼前明顯、清晰，最後鼓類樂器再度出現以素材 i 當作橋樑拋接給段落 B'。在段落 B' 中，鐵琴是唯一的樂器，除了持續之前的快速音群及主题外，原本屬於鼓類的音型在此以鐵琴做不同風貌的融合與再現。然演奏者於素材 i 拋接給段落 B' 的地方不可停頓，須以原速度承接之，如鐵琴部份無法那麼快速，可稍微減一點速度，但其素材 i 必須與鐵琴的速度保持一致，筆者在前文提過，此段鐵琴旨在模仿鼓類，如速度不一致則

有失其效果。

最後一段集全曲元素之大成。從一開始就可以明顯清晰地聽出鼓與鐵琴一起演奏主題一的前三個音符，而到第四個音符開始，鼓的音量轉為 *pp*，並持續素材 i 的動機；而另一方面鐵琴則持續 *fff* 的音量，並繼續演奏未完成的樂句〔譜例 20〕。在鼓類標示著音量 *pp* 的地方，一開始筆者傾向於讓聽眾聽起來有模糊朦朧的感覺，直到重音的出現，鼓聲的節奏才慢慢明朗化，此時鐵琴還是保持同樣的音量持續前進。聽者可以明顯的聽見，重音的出現也預示著鼓即將要成為主角，且譜上也清楚地標明漸強記號，而此後段中，節奏、音量與速度的變化必須明確緊湊，才能承接到素材 i。在素材 i 中也可以聽出與其開頭的鐵琴有種強烈對比，即節奏線條與旋律線條的對比；與段落 A 不同的是，在這一大大段素材 i 裡，每顆音符必須清晰，而音量上的標記整段都為 *ff*，又作曲家於這段樂句中，清楚標示術語 — *Prestissimo possibile*，意即「極盡所能的快」，因此在演奏此樂段時，需讓人感受到聽覺上的緊湊感，並一路持續至全曲結束〔譜例 21〕。

【譜例 20】



© Éditions Durand

【譜例 21】

The image shows a musical score for Example 21, consisting of four staves of music. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and a sostenuto (*sost.*) marking. The second and third staves continue the melodic line. The third staff features a red arrow pointing to a specific note, with the dynamic marking *pp* (pianissimo) written below it. The fourth staff continues the piece with a similar melodic pattern.

© Éditions Durand



第五章 結論

打擊樂器本身即為一項多元、豐富的樂器，不管是鍵盤類的鐵琴、木琴，亦或是鼓類的定音鼓或小鼓，甚至到屬於小樂器種類的三角鐵、鈴鼓等，都有其它們所屬的特性。在還沒進入二十世紀以前，打擊樂器一直以來為偏向樂團中的配角，鮮少有人將它們拿出來獨立演奏；直至二十世紀開始，才開始有作曲家慢慢注意到打擊樂的重要性，因而將之在樂團的編制加重並進而獨立發展。

在這首打擊樂作品中，從曲子的一開始，即聽到濃厚的古印度音樂風格；作曲家馬許藉由北印度式曲調，明瞭的表達出它的創作理念。研究此作品的同時，筆者尋找了許多作曲家相關的背景資料，從相關資料中發現，他的創作不僅僅是專研於傳統的音樂理論，在二十世紀中期，他也開始以電子音源為創作的素材，並與傳統融合；在音樂領域之外，在人文方面也致力於哲學的研究。由以上的資料，讓筆者更清楚地知道馬許對於此曲的創作理念，如在譜上可以看到作曲家採用無拍號、無小節線的記譜法，以及將兩者屬性不同的樂器做結合，即他將傳統的北印度式曲調，加入新的元素，並用鼓類與鐵琴做結合，以旋律性的線條，再加上節奏性的強烈對比，在這兩者看似毫無相干的樂器中，相互做模仿，最後再由鼓類取代結束全曲，藉此讓聽眾在聽覺效果上有傳統與創新的感覺。

而如何詮釋此曲的音樂風格，筆者分成幾個部份做討論，如節奏型態、符值的長短、音型的切換以及裝飾奏等，演奏者必須明瞭這些譜上的記號，才能將作曲家的原意忠實呈現出來。下一步即是如何將分好的每一樂句串連起來，這些樂句也就與音色的控制極其相關；兩種樂器因屬性不同，所發出的聲響與控制的力度也完全不同，因此筆者在探討的過程中，發現了模仿的重要性，此模仿包含了段落之間以及樂器之間的模仿。在演奏的過程當中，也帶來不少技巧上的難度；如要如何使鐵琴聲音保持乾淨的止音技巧，以及音量、力道的拿捏，並如何在兩

者樂器間做俐落的轉換，甚至於位置間的排列組合，這些都是演奏者需注意並值得探究的地方。

而作為一位演奏者，不僅僅只是將譜上所要求的音樂表達出來，更要思考的是作曲家的創作動機，並以理性的思維與合乎邏輯的角度分析之，再加入自己的想法融會貫通。本研究報告為筆者個人之淺見，也希望透過此研究作品能使讀者對此曲有更進一步的了解，並在演奏上有所幫助。



參考書目

西文書目

- Brindle, Reginald Smith. *Contemporary Percussion*. London: Oxford University Press, 1991.
- Cameron, James Scott. *Trends and Developments in Percussion Ensemble Literature, 1976-1992: An Examination of Selected Works Premiered at the Percussive Arts Society International Conventions*. Norman: University of Oklahoma, 1996.
- Deva, B. C. *Indian Music*. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, 1995.
- Johnson, Sylvia Arleen. *The Elementary Percussion Ensemble: A Curriculum Guide*. Long Beach: California State University, 1997.
- Larrick, Geary. *A Percussionist's Guide to Music: Bibliographic Essays*. Lewiston: E. Mellen Press, 2002.
- Lubart, Andre. *Teaching Percussion Ensemble Improvisation and Composition: A Teacher Training Manual for the Non-Music Specialist*. Columbia University, 1998.
- Rowell, Lewis. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Widdess, Richard. *The Ragas of Early Indian Music: Modes, Melodies, and Musical Notations from the Gupta Period to c. 1250*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

樂譜

- Mâche, François-Bernard. *Phénix*. Éditions Durand, Paris, France, 1993.

網際網路資料

- http://en.wikipedia.org/wiki/Olivier_Messiaen (2012/10)
- <http://www.verycd.com/topics/147600/> (2012/10)
- http://en.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Revue_Fran%C3%A7aise 2012/10
- <http://www.iscm.org/index.php> (2012/10)
- http://en.wikipedia.org/wiki/School_for_Advanced_Studies_in_the_Social_Sciences

(2012/10)

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1979/elytis-bio.html

(2012/10)

<http://fredvoisin.com/web/spip.php?article103&lang=fr> (2012/10)

<http://search.barnesandnoble.com/MusicSociety-and-Imagination-in-Contemporary-France/F-Mache/e/9783718654215> (2012/10)

http://en.wikipedia.org/wiki/Iannis_Xenakis (2012/10)

http://fr.wikipedia.org/wiki/Biennale_de_Paris(2012/10)

http://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Prix_du_Disque (2012/10)

<http://www.academie-des-beaux-arts.fr/membres/actuel/musique/mache/communique.htm> (2012/10)

http://fr.wikipedia.org/wiki/Sylvio_Gualda(2012/10)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Pindar> (2012/10)

<http://daying.wordpedia.com/> (2012/10)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Raga> (2012/10)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Cadenza> (2012/10)

<http://www.verycd.com/topics/147600/>(2012/10)

http://en.wikipedia.org/wiki/G._S._Sachdev(2013/1)

http://en.wikipedia.org/wiki/Lakshmi_Shankar(2013)

Tunghai University
Department of Music

Presents

Tu Chia- yun
涂家云
in

Graduate Percussion Recital

December 16, 2012

Recital Hall

1:30 p.m.

Program

Marimba d'amore

Keiko Abe

Phénix

François - Bernard Mâche

Tango Suite

Astor Piazzolla Arranged by Kevin Super

Tango No. 3

Tango No. 2

Tango No. 1

Chen Yen- no, marimba

Intermission

Kím

À skell Måsson

Three Dances

Yoshioka Takayoshi

Obsession

Adoration

Expectation

Chen Yen- no, Kuo Ting- fang, percussion
Pan Fang- chuan, Chen Yu- cheng, percussion

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Arts in Music.
Student of Dr. Yang Pi-tzu.

譜例版權授權證明

From: Patricia.Alia@umusic.com

To: cool_7_22@hotmail.com

Subject: Re: TR: Hi, I come from Taiwan, I have some question for asking

Date: Thu, 7 Feb 2013 13:15:15 +0000

Dear Chai Yun

You have our free permission to reproduce extracts of Mache Phénix in your graduation essay and don't forget to mention our copyright : © Editions Durand

Bien cordialement,

Patricia Alia

Promotion

Universal Music Publishing Classical (Durand-Salabert-Eschig)

16, rue des Fossés Saint-Jacques - 75005 Paris tél. +33 1 44 41 50 20

