

# 附表目次

表 3-1	16
表 3-2	17
表 3-3	22
表 3-4	23
表 3-5	29
表 3-6	30



## 附譜目次

〔譜 3-1〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 1 小節	17
〔譜 3-2〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 2 小節	17
〔譜 3-3〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 17 小節	18
〔譜 3-4〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 1 小節	18
〔譜 3-5〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 7-15 小節	19
〔譜 3-6〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 17 小節	19
〔譜 3-7〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 23-24 小節	20
〔譜 3-8〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 34-38 小節	20
〔譜 3-9〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 39-44 小節	20
〔譜 3-10〕	21
〔譜 3-11〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 2 小節	21
〔譜 3-12〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 7-12 小節	22
〔譜 3-13〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 57 小節	22
〔譜 3-14〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-9 小節	25
〔譜 3-15〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-21 小節	25
〔譜 3-16〕	25
〔譜 3-17〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，6-7 小節	26
〔譜 3-18〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-13 小節	26
〔譜 3-19〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，1-5 小節	26
〔譜 3-20〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-24 小節	27
〔譜 3-21〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，31-37 小節	27
〔譜 3-22〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-12 小節	27

〔譜 3-23〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-23 小節	28
〔譜 3-24〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，1-4 小節	30
〔譜 3-25〕 庫普蘭《十二首愛蜜莉 狄瑾生的詩》，第七首，8-12 小節	30
〔譜 3-26〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-12 小節	31
〔譜 3-27〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，1-4 小節	31
〔譜 3-28〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，14-19 小節	32
〔譜 3-29〕	32
〔譜 3-30〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，37-40 小節	32
〔譜 3-31〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-11 小節	33
〔譜 3-32〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，20-26 小節	33
〔譜 3-33〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-7 小節	34
〔譜 3-34〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 1-4 小節	37
〔譜 3-35〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 2-12 小節	38
〔譜 3-36〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 35-44 小節	38
〔譜 3-37〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 77-83 小節	38
〔譜 3-38〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 48-55 小節	39
〔譜 3-39〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 85-88 小節	39
〔譜 3-40〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 14-20 小節	40
〔譜 4-1〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，7-15 小節	42
〔譜 4-2〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，28-33 小節	43
〔譜 4-3〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，16-25 小節	44
〔譜 4-4〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，26-38 小節	45
〔譜 4-5〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，39-44 小節	45
〔譜 4-6〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，45-58 小節	46
〔譜 4-7〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，1-7 小節	48
〔譜 4-8〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-15 小節	48

〔譜 4-9〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-23 小節	49
〔譜 4-10〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，23-26 小節	50
〔譜 4-11〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，27-29 小節	50
〔譜 4-12〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，31-37 小節	51
〔譜 4-13〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 1 小節	51
〔譜 4-14〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 5 小節	51
〔譜 4-15〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 8 小節	52
〔譜 4-16〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 27 小節	52
〔譜 4-17〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，1-4 小節	53
〔譜 4-18〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-7 小節	54
〔譜 4-19〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，12-13 小節	54
〔譜 4-20〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，14-19 小節	54
〔譜 4-21〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，20-26 小節	55
〔譜 4-22〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，27-32 小節	56
〔譜 4-23〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，33-37 小節	57
〔譜 4-24〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，37-40 小節	57
〔譜 4-25〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，1-12 小節	59
〔譜 4-26〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，24-27 小節	59
〔譜 4-27〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，12-23 小節	60
〔譜 4-28〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，103-126 小節	61
〔譜 4-29〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，91-93 小節	62
〔譜 4-30〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，124-126 小節	62

# 前言

談及台灣目前在藝術歌曲之研究及演唱，仍以德國與法國藝術歌曲為主流，主要原因是以上兩類藝術歌曲，在音樂創作或詩詞運用上，為大眾接受度高；反觀發展至今的「英文藝術歌曲」，由於現代音樂寫作技法創新，加上現代詩人之作品不易被一般聽眾所了解，故研究及演唱之機率遠落後於德國與法國藝術歌曲。

初次接觸詩人愛蜜麗·狄金生 (Emily Dickinson) 詩作時，便為其另類之語彙所吸引。她的詩作不是一般初淺的文學作品，非讀者信手可讀之物，而是一種具非傳統、矛盾的、極具衝擊性而耐人尋味的「藝術」；目前台灣對於愛蜜麗·狄金生研究之範疇，多與女性主義相關，但於本論文中，筆者則希望藉由音樂之觀點，進而理解狄金生的詩作內涵。透過堪稱美國音樂巨匠柯普蘭 (Aaron Copland)，將美國詩壇巨人狄金生之作相結合，呈現出極具新意之聽覺震撼，亦將詩作中強烈的張力及對世俗之透視力表現出來。筆者希望藉由對此作品之研究，能進一步瞭解作曲家如何利用創作技法，與詩人之詩作相互結合輝映；並藉由實際演唱來分析詮釋之重點，以印證此研究，盼藉此提供未來演唱或研究相關曲目者參考資訊。

本文研究範圍包含了詩人愛蜜麗·狄金生 (1830-1886) 的生平與詩作風格、作曲家柯普蘭 (1900-1990) 的生平及音樂風格、四首選自「十二首愛蜜麗·狄金生的詩」之作品以及詮釋與技巧 等部分。

研究方法則為參考國內外相關書籍，藉以獲得詩人愛蜜麗·狄金生及作曲家柯普蘭之生平及創作風格 等特色；由於本文進行之主題研究為現代詩作題材，故筆者運用大量網路參考資料；至於演唱、研讀、內文部分的樂曲分析及詮釋使用之譜例，則為出版商 Boosey & Hawkes 出版的《十二首愛蜜麗·狄金生的詩》原版譜。另外，內文第四章第二節曲析表中標示之音域，則參考美國音響協

會（ American Society of Acoustics ）公佈之標示法。以上資料之研讀對筆者進行演唱詮釋上有著極佳之助益。

# 第一章

## 詩人愛蜜莉 狄金生的生平及詩作特色

### 第一節 詩人愛蜜莉 狄金生的生平

愛蜜莉 狄金生(Emily Dickinson, 1830-1886)為美國抒情女詩人。1830年12月10日生於麻塞諸塞州的罕姆斯特(Amherst)，一生中除了因眼疾外出就醫之外，自二十三歲後便過著隱居的生活，身著白色長袍，半掩著門接見朋友，直到1886年5月5日逝於故居，享年五十六歲。

愛蜜莉 狄金生出生於顯赫的家庭，愛蜜莉的祖父是罕姆斯特學院(Amherst College)的創立者之一；父親是一位相當具權威的長輩，並為當地頗具聲望的律師，亦是一位傳統的喀爾文教徒(Calvinist)，並要求其子女對此信仰及敬重毫無異議；母親個性害羞內向，這一點被後世推論可能與造成愛蜜莉日後離群索居的個性有關；愛蜜莉與其兄長及妹妹關係親密，後者與愛蜜莉相同的是兩人皆終生未嫁並居住在父親的住所。由於家世背景的顯赫，使得愛蜜莉獲得了當時女子可能有的最好教育，她於1834-47年在罕姆斯特學院、1847-1848年在霍約克女子神學院(Holyoke Female Seminary)接受正規教育。

愛蜜莉約於1850年開始寫詩，影響其創作的因素包括了對當時深具影響力的喀爾文教義之抗拒，及兩位影響甚鉅的友人-查爾斯 衛茲華斯(Charles Wadsworth, -1882, 出生年未詳)及著名作家湯瑪士 希更生(Thomas W. Higginson, 1823-1911)；1862年愛蜜莉 狄金生寄出四首詩作給希更生，希更生為愛蜜莉詩作中的獨創力感到驚訝，但礙於當時出版商及世俗接受度不高，奉勸愛蜜莉不要出版其作品，但仍鼓勵她繼續發展其他文學方面的能力。愛蜜莉晚年時，身旁

具影響力且珍貴的家人及朋友相繼過世，可由此時期的創作集中於有關「死亡」之主題，窺見愛蜜莉沉溺於哀傷中。

愛蜜莉 狄金生獨居的生活，使她較當代其他作家更能敏銳地專注於自己的世界中。她的一生創作了將近兩千首詩作，其中許多是不完整或是信手寫來的創作，卻只有七首是在世時出版的；在其身後被出版的詩集，依詩作自身的主題分為自然、生命、愛情及死亡 等等，爾後於 1890、1891 及 1896 被出版的詩集，又依照愛蜜莉 狄金生獨特的文法及規格再次分類，一推出便獲得廣大的迴響。她以獨特過人的藝術性探索世物主題，再將之進行創作，使其晉身為十九世紀重要詩人之一，亦為美國文學中重要的一環。



## 第二節 愛蜜莉 狄金生的創作風格

筆者於上一節談及愛蜜莉 狄金生的生平時，曾經談到狄金生於 1862 年寄了四首詩給友人希更生，請他給予自己的詩作一些建議，當時希更生雖驚艷於愛蜜莉的創作，但顧及大眾接受度不高之情況下，奉勸狄金生不要出版其作品！到底愛蜜莉 狄金生的理念是什麼？有何寫作技法？為何不易被大眾所接受呢？以下筆者便就愛蜜莉 狄金生之創作風格做簡略介紹。

從愛蜜莉 狄金生的信和詩裡，可以得知她對詩章和詩學的理念大多和十九世紀的浪漫主義相關。<sup>1</sup> 浪漫主義潮流的明顯標誌可說是本能超越理智、想像的誇張手法超越嚴謹沉靜的形式，感情超越了理性，鮮明的個性取代了共性，可謂是古典主義的對立面。在《艾蜜莉 狄金生詩選》一書中提及愛蜜莉 狄金生的詩學首在強調撼動人心，即強調詩對讀者的感動，詩對讀者所喚起的情感作用；其次，強調的是所謂的「發抒」，此和撼動人心的觀點本質上皆為浪漫主義，對狄金生而言，詩可說是發抒情感壓力的一種方式；而在其詩學中最重要的一點，是強調真理的追尋、質問及詩的功用上。<sup>2</sup> 筆者對於「強調真理的追尋、質問」之觀點深表認同！以愛蜜莉 狄金生詩作中對於「永生」及「天堂」存在與否，不斷提出質疑為例，她憑藉著自身的邏輯思考，試著為自己所提出的問題尋找合理的解答，試想：如果不是本著對「真理」的追尋及質問，為何拘泥於單一主題，狄金生卻提出了千萬個疑問？

愛蜜莉 狄金生的詩作多四行詩的形式，並不若同時代的作家惠特曼(Walt Whitman, 1819-1892)創新形式以及韻格。但她會將普通韻格加以變化來適合其寫作目的，也因為這種做法，使得她遭受「沒有下工夫注意規則與傳統」的批評！上述「四行詩的形式」，筆者檢視狄金生一到一百首詩作，其中超過半數為此種

---

<sup>1</sup> 董恆秀、賴傑威 (George W. Lytle) 編譯，《艾蜜莉 狄金生詩選》(台北市：貓頭鷹出版社，民 89，初版)，304。

<sup>2</sup> 同註一：304-316

形式，由此推論，狄金生使用「四行詩」詩作形式進行創作的確頻繁；狄金生對押韻也很自由，通常押的是半韻(half-rhyme)或斜韻(slant-rhyme)，或完全不押韻！愛蜜莉 狄金生詩作中另一個特點，便是她不按牌理出牌的標點符號，筆者以為，狄金生詩作中非文法結構中應出現的標點符號，多與其欲表現之情境及語氣相關；以詩作「他們為何拒我於天堂之外」為例，狄金生隨著語氣轉變在詩作中加入破折號（見詩作分析第三首）便是一例。

在愛蜜莉 狄金生將近兩千首的詩作中，僅有二十四首冠有標題，且絕大多數的手稿詩都列有數組的字和詞句，由此可見其作品之不確定性甚高，亦增加了讀者理解其詩作的困難度。最後一點應該注意的是，狄金生許多詩作在閱讀之初顯得相當神秘，令人無從把握，這些作品往往有相當清楚的文脈背景，或只獻給一些特定的人，讀者必須對這些特定的背景加以了解，才能對詩意進行推斷及臆測。<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 同註一：316-323

# 第二章

## 柯普蘭的生平及音樂風格

### 第一節 柯普蘭生平簡述

柯普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)是二十世紀著名的的美國作曲家、鋼琴家、指揮家、音樂評論家及音樂教育家。1900年生於布魯克林，1990年12月2日逝於紐約。出生於一個普通的移民家庭，雙親皆為猶太人，於紐約結婚後，靠著成功經營的小百貨店生活，日後柯普蘭認為自己的商業頭腦來自於幫忙經營家中商店的經驗。柯普蘭是家中最小的孩子，與姐姐勞琳(Laurine)最為親近，同時藉由姊姊的介紹接觸爵士樂及歌劇片段，並接受勞琳教導開始鋼琴的學習。學習了基礎的鋼琴技巧及技能後，在1913-1917年間柯普蘭第一次正式學習鋼琴，學習彈奏莫札特、貝多芬及蕭邦等人的作品。

柯普蘭於1917年開始跟從高德馬克(Rubin Goldmark, 1872-1936)學習理論作曲，在柯普蘭初期的學習中影響及幫助最大。高德馬克是一位相當重視歐洲傳統音樂的老師，對於現代作曲記法終持保守態度。1921年柯普蘭到巴黎進一步學習，師事當時聲望日益升高的女性作曲家布蘭傑(Nadia Boulanger)，也成為布蘭傑第一位美國學生。柯普蘭在巴黎時，正值第一次世界大戰結束，歐洲音樂文化重心已轉到巴黎，當地聚集了如史特拉汶斯基(I. Stravinsky)、拉威爾(M. Ravel)、薩帝(E. Satie)、普羅高菲夫(S. Prokofiev)及法國六人(Le Six Français)組等知名作曲家，他們的音樂為柯普蘭展現了一個新的世界，其中又以史特拉汶斯基的作品令柯普蘭感受最深。史特拉汶斯基創作運用爵士素材更影響柯普蘭巴黎時期的創作。經由布蘭傑的正式介紹，柯普蘭認識了指揮家庫謝維斯基(Serge

Koussevitzky), 庫謝維斯基演出了柯普蘭十二個作品, 成為向世人介紹柯普蘭作品重要的媒介。在巴黎期間, 柯普蘭的創作包括歌曲、鋼琴曲, 芭蕾舞劇及交響曲 等作品。

在 1930 年柯普蘭創作第一部著名鋼琴作品《鋼琴變奏曲》之後, 其創作進入了一個新的紀元, 音響更節制、結構更精簡, 早期爵士音樂的影響已不復見, 這個時期可謂其創作的「抽象音樂時期」, 代表作品有《短交響曲》(Short Symphony, 又稱《第二號交響曲》, 1932-3)、《聲明》(Statements, 1935 )及第二部芭蕾舞劇《聽啊! 聽啊! 》(Hear Ye! Hear Ye, 1934) 等。庫普蘭在「抽象音樂時期」創作中, 已經開始注意到作曲家及聽眾之間的互動, 1930 年代晚期及 40 年代初期, 他的音樂進入了「實用音樂時期」, 此時期追求的是一種被大眾所接受的音樂創作, 加強劇場、舞蹈、電影及教育用途音樂的影響, 努力從民間音樂中取材。其中著名的作品有鮮明墨西哥民間音樂素材的《墨西哥沙龍》(El salón Mxico, 1932-6), 為高中學生表演而創作出的第一部歌劇《二度風暴》(The Second Hurricane, 1936), 為中學生演奏的管弦樂《戶外序曲》(An Outdoor Adventure, 1938)及芭蕾舞劇《小伙子比利》(Billy the Kid, 1938) 等通俗且為業餘演奏者創作之音樂, 皆可看出此一時期創作的重心。值得一提的是, 柯普蘭於 1937 年擔任「美國作曲家聯盟」主席, 任職至 1945 年, 為此組織的宗旨「保護美國作曲家所寫的音樂之表演權力」, 奉獻了相當大的精力。

柯普蘭的創作在 1940 年下半葉進入了「現代音樂」時期, 此時期的創作開始運用十二音列寫作大型作品, 抽象的音樂語言又回到作品中, 本文研究主題《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》便是此時期之作。與此同時, 柯普蘭並未忘記通俗性音樂作品的創作, 有些晚期作品流露出早期音樂作品的痕跡, 故此時期可謂之前各個創作時期的綜合。柯普蘭的音樂在二 年代被認為是難以理解的音樂, 被冠以「不諧和音的倡導者」之名。但隨著時間的流逝, 其芭蕾舞劇及其他作品都被歐美各地音樂廳所接受。基於其年輕時便勵志要寫出「美國音樂」的熱切願望, 柯普蘭的創作為美國音樂的民族風格及特性開創了道路, 對現代音樂不斷探索,

更使其作品具有強烈的時代特性。最出色的作品包括芭蕾舞劇、管絃樂曲、交響曲和協奏曲，以及為數不少的電影配樂。他曾出版了一些關於音樂入門知識的著作，如：《音樂與想像》( Music and Imagination, 1952 )，現已被譯成多種不同語文，遍及世界。

## 第二節 柯普蘭的音樂風格與寫作技法

柯普蘭自八歲開始利用鋼琴進行即興或曲調的創作，其音樂生涯一直持續至 1980 年代中期；期間創作了百餘部包括鋼琴、室內樂、芭蕾、管絃作品、人聲作品及歌劇 等作品，於不同時期創造出的作品呈現各異的風貌。柯普蘭早期的創作中，反映出歐洲、美國通俗劇、義大利和法國歌劇、和俄式猶太舞蹈音樂（Russian-Jewish dance music）的元素<sup>1</sup>；追隨高德馬克學習時，對於歐洲傳統音樂得到充分了解；在巴黎師事布蘭傑時，更接觸非傳統的新觀念；認為音樂應被大眾所接受，所以將通俗的旋律及簡單的曲式運用於創作中。十二音列技巧的影響自 1930 年作品《鋼琴變奏曲》便顯現出來。上一節論述柯普蘭生平時，提及作曲家之創作發展時期及代表作品，故不再於此重述。本章節中，筆者將針對柯普蘭的音樂風格及寫作技法加以介紹。

鋼琴是柯普蘭第一個接觸並學習的樂器，同時也成為其進行創作的主要工具，甚至管絃作品也是在鋼琴上完成再加以配制。在必要時，柯普蘭進行創作的速度可以相當迅速，但大體而言，創作的每一步都是謹慎的；當柯普蘭進行創作時，有時使用單一主題，有時則為多主題的使用。他經常將使用過的素材重複使用，例如 1930 年創作完成的《鋼琴變奏曲》，柯普蘭在 1957 便為之加以配器，改編成《管絃樂變奏曲》（Orchestral Variations）。

柯普蘭作品中的旋律及和聲是相依互存的，雖然有時出現少數介於非調性邊緣的作品，但仍保留部分調性音響效果；筆者認為，本論文主題《十二首愛蜜莉狄金生的詩》，便與前述特色相符。以狄金生詩作創作而成的歌曲集，雖然使用非傳統功能和聲手法，無法對和絃逐一進行分析，但整部作品基本上仍以調內和聲為架構；鋼琴及人聲緊密結合、缺一不可的音響效果，更印證了旋律及和聲相

---

<sup>1</sup> Howard Pollock, *Aaron Copland – the life and work of an uncommon man* (New York: Henry Holt and Company, 1999), 33.

依互存的說法。柯普蘭藉著遊走於非傳統及傳統功能和聲之創作手法，使音樂具模糊音響的多元色彩。

在柯普蘭的創作技法中，「節奏」扮演相當重要的角色。除了切分音、變換拍號或速度的改變、節奏動機模式及複節奏之外，經常為柯普蘭使用的節奏通常為「說話口吻的」，意即非規律性的節奏。在音樂明亮的氣氛中，出現的則是起伏激動且緊湊奔放的節奏。柯普蘭作品中以鮮明節奏著稱者，《阿帕拉契之春》（Appalachian Spring, 1944）可謂代表作；這一部深具感染力的芭蕾舞作品，結合了民間曲調，作品並包含許多暗示舞蹈的音樂段落。柯普蘭對於樂器配置部分，採用明亮清晰的手法，其對於華格納的配器手法並不欣賞，而對馬勒（Gustav Mahler, 1860-1911）如室內樂般的音響加以推崇；另外一個柯普蘭創作之特色，是為了演奏者的演出方便，會在自己音樂創作中加上清楚的標註，甚至以虛小節線，清楚地劃分節拍。

在柯普蘭眾多的創作中，包含了部份為一般大眾而作、通俗易懂的實用音樂，無論是取材自民間素材而成的作品，或是許多為電影而作的配樂，都證明了柯普蘭有心將音樂推廣成為一種大眾藝術。管絃作品《墨西哥沙龍》（El Salón México, 1934）可說是作曲家在流行範疇中第一部成功之作；作品中包含了取自墨西哥民間歌謠的素材，與創作中的主題交互使用，曲風自然樸素。<sup>2</sup>另外，柯普蘭音樂中顯露的特性，便是作品的一致性、兩聲部創作及顯明的結構，這些寫作風格被認為是最獨特且具影響力的特質。

柯普蘭創作音樂作品湧現之靈感，非筆者以簡短之篇幅便可道盡。這位具代表性的美國作曲家，多元的音樂風貌中呈現出其過人的才氣；深具「美國性格」的音樂，包含了古典及現代的元素在其中，形成柯普蘭獨有的特質，筆者只能就音樂表面呈現之技法加以概述。正如柯普蘭所說：「靈感或許是上意識的一種表現，也可能是下意識所造成，我並不清楚。但可以確定的是，靈感是一種與自我

---

<sup>2</sup> 何平，《柯普蘭 他寫出了美國音樂》（台北：世界文物，2001，初版），72-75。

意識相對立的型態。」<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> <http://www.lucidcafe.com> June 20, 2003



### 第三節 創作背景

本論文之主題《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》(Twelve Poems of Emily Dickinson)是柯普蘭自 1949 年 3 月到次年 5 月所創作，屬於創作晚期的作品，同期著名的作品更包括了兩組具有濃郁的民俗風格之聲樂作品《古老的美國歌曲》(Old American Songs I, II, 1950, 1952)及鋼琴四重奏《Piano Quartet, 1950》。

柯普蘭曾說道：我從未想過成為一個聲樂作品作曲家。當我還是一個學生的時候，我為人聲及鋼琴寫了一些歌曲，但我的音樂發展實際上來自於器樂技巧。《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》是柯普蘭自 1928 年以降的第一個也是最長的聲樂作品，實際上，在接觸愛蜜莉 狄金生的詩作之前，柯普蘭閱讀了相當多的詩集，但並未尋獲無論是主題或語彙適合譜寫成曲的詩。柯普蘭一度想以自身喜愛的作家霍普金斯(Gerard. M. Hopkins, 1844-1889)的散文詩進行連篇歌曲之創作，甚至已為作品命名為「選讀自霍普金斯」(Readings from Hopkins)，但終究放棄此想法。或許是受到查理斯艾弗士(Charles Ives, 1874-1954)寫作的歌曲之影響，柯普蘭有了以美國詩進行創作的想法，在選擇了惠特曼作品《來吧，天堂之死》(Come, Heavenly Death)，卻因詩作本身不適合配置成音樂之後，柯普蘭為愛蜜莉 狄金生詩作中的性格特質及清新、精確具統一性的語彙，且相當具美國化的特質所吸引<sup>1</sup>。

起初，柯普蘭並無意以愛蜜莉 狄金生詩作進行歌曲集的創作。柯普蘭接觸的第一首詩為「戰車」，並進行音樂之配置，之後持續閱讀愛蜜莉 狄金生詩集及創作，當他逐一創作超過六首樂曲後，便開始思索該如何安排這些

---

<sup>1</sup>Aaron Copland and Vivian Perlis, *Copland Since 1943* (New York: St. Martin's Griffin, 1989), 157-158.

作品之次序，但是在完成了十二首樂曲創作之後，樂曲本身便自成順序。柯普蘭認為：此歌集之創作是由於詩本身所給予其明確的方向，在愛蜜莉 狄金生詩作中充滿孤立、民謠式且不規則的韻律及詩節和許多不傳統的寫作方式。此歌集創作並無單一主題中心，但卻圍繞著與詩人愛蜜莉 狄金生相關的主題，如：自然、死亡、生活及永恆 等<sup>2</sup>。

《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》十二首歌曲的名稱，除了第十二首《戰車》之外，都出自詩作的第一行文字。《戰車》是柯普蘭第一首開始進行創作的樂曲，但卻成了歌集中的最後一個作品；除了第七首和十二首在創作的節奏素材上有關聯之外，每一首作品都是獨立的，可以被單獨或是以選曲方式唱，但柯普蘭較希望歌曲集能夠完整地演唱。在 1950 年 5 月創作完成之後，柯普蘭接受作曲家湯姆森 (Virgil Thomson, 1896-1989) 之建議，由女高音艾麗絲 荷蘭登 (Alice Holland) 進行首演，柯普蘭親自擔任伴奏<sup>3</sup>。在 1958-1970 年間，柯普蘭將《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》中的其中八首 (去除了第三、八、九和十首) 譜成管絃樂伴奏版本，並在 1970 年 11 月 14 日於紐約林肯中心演出<sup>4</sup>。

---

<sup>2</sup> 同註一

<sup>3</sup> . Aaron Copland and Vivian Perlis, *Copland Since 1943* (New York: St. Martin's Griffin, 1989), 160.

<sup>4</sup> <http://www-personal.umich.edu>

# 第三章

## 四首選自柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》之作品

於本章節中，筆者就本論文主題四首選自《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》的歌詞及樂曲作分析與探討；格律分析上，採用柯普蘭創作之樂曲的歌詞分段及字彙，於第二首分析表格中，括弧中所示為愛蜜莉 狄金生原詩作所使用的字彙。在詩作分析闡述中，段落以大寫英文字母 A、B、C 等表示，其他分析包括音節及韻腳，其中韻腳的音標以英文 K. K.音標表示。曲式分析包括樂段、主題、調性、動機素材及創作手法做解析。在各曲的闡述中，樂段以英文字母 A、B、C 等表示，提及動機素材之處則以 x、y、z 等 代替文字陳述；每曲使用代號相同，但所代表的段落及素材各自獨立，並無關聯性。另外，「寬廣之音域」為《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》著名之特色之一，故筆者於樂曲分析部分特別標明音域。

以下分別敘述各樂曲之歌詞及樂曲分析。

## 第二首 There came a wind like a bugle (來了一陣似號角的風)

表 3-1, 詩作分析

段落		內文	音節	韻腳	音標
A	1	There came a wind like a bugle–	8	-ugle	[jug?]
	2	It quivered through the grass	6	-ass	[æ s]
	3	And a green chill upon the heat	8	-eat	[it]
	4	So ominous did pass	6	-ass	[æ s]
B	1	We barred the window and the doors	8	-oors	[orz]
	2	As from an emerald ghost–	7	-ost	[ost]
	3	The doom's electric moccasin	8	-asin	[?s?]
	4	That very instant passed–	6	-assed	[æ st]
C	1	On a strange mob of panting trees	8	-ees	[iz]
	2	And fences fled away	6	-ay	[e]
	3	And rivers where the houses ran	8	-an	[e]
	4	The living looked ( Those looked that lived ) – that day –	6	-ay	[e]
D	1	The bell within the steeple wild	8	-ild	[a?ld]
	2	The flying tidings whirled ( told ) –	6	-irled	[?ld]
	3	How much can come and much can go,	8	-o	[o]
	4	And yet abide the world!	6	-orld	[?ld]

愛蜜莉 狄金生第一千五百九十三個作品，全詩共分為四段，每一個段落有四行。音節劃分上，除了 B 段第二行為 7 個之外，其餘皆為 8 及 6 交錯，針對這一點，庫普蘭將"emerald"的前兩個音節配置於一個八分音符上，有別於 B 段第二行每一個音節皆與一個八分音符相結合，以求平順之效果；在韻腳方面，A、C、D 三段皆為第二、四行押隔句韻，至於 B 段韻腳的不工整，柯普蘭則隨著詩作描寫的情境，採「音畫」( word-painting ) 手法的處理；在詩的內容方面，以第一人稱的口氣，描述大自然的災，一陣如號角般的風，迅速地經過，也帶來了不祥的預兆，在一瞬間，大地由於天然災害而風雲變色！敘述完一片倉惶的景象之後，以短短的兩句話宣告：雖然世事無常，但世界依舊持續運行著！

表 3-2, 樂曲分析：2/4, 很快速的, = 104

段落	小節數	調性中心	音域	動機素材	創作特色
A	1-16	AM	B3-G5	w、x、y、z	鋼琴部分運用大量音 (word-painting) 手法；以起伏不定的人聲線條及複調性音響著稱。
B	16-28			w、y、z	
C	29-40			w、y、z	
D	39-58			w、x、y、z	

筆者將全曲分為四個段落，分別是 A、B、C、D。樂曲中的動機，包括八度音階上型〔譜例 3-1〕、三個八分音符加上一長音值音符〔譜例 3-2〕、二度（七度或九度）音程〔見譜例 4-1〕、四度（五度）音程〔譜例 3-3〕，筆者分別將之明命為 w、x、y、z，其中 y 和 z 出現部分眾多，故只舉其中一例。

〔譜 3-1〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 1 小節



〔譜 3-2〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 2 小節



〔譜 3-3〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 17 小節



全曲使用大量音畫 (word-painting) 技巧，所謂「音畫技巧」是以音樂描繪樂曲情境之寫作技巧。本曲音畫技巧之運用於鋼琴部分包括了形容「風」的八度音階上型〔譜例 3-4〕、分解和絃上下行彈奏，描繪「風穿過草地的顫動」〔譜例 3-5〕、兩個相連塊狀和絃加上重音彈奏，以示「關上門窗」之動作〔譜例 3-6〕、左手顫音彈奏猶如「厄運迅速通過」的聲響〔譜例 3-7〕、出現於第 26 小節開始左右手反向且聲部距離漸寬的分解和絃，描述的是詞義中厄運自籬笆「飛馳」而過的景象、至於 34 小節開始由兩個和絃以交替反覆彈奏〔譜例 3-8〕，以及第 39 小節左手由八分音符加上四分音符而成「前短後長」的節奏模式〔譜例 3-9〕，分別表示河水「流動」和尖塔內因風作響的「鐘聲」。

〔譜 3-4〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 1 小節



[譜 3-5] 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 7-15 小節

bu - glo, ..... It quiv-ered through the

*p*

*mf*

*mp*

\* *20*

grass, ..... And a green chill up - on the heat so

*mp*

*(non legato)*

*f*

*dim.*

*mp*

\* *20* \* *20* \* *20* *tim.*

om - i - nous did pass.

*rit.*

*cresc.*

*marc.*

[譜 3-6] 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 17 小節

*somewhat slower*  
*(short)*

We

*(short)*

〔譜 3-7〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 23-24 小節

Musical score for measures 23-24. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are: "oom's e - lec - tric moc - ca - sin... that ve". The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a simple harmonic structure with a steady bass line.

〔譜 3-8〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 34-38 小節

Musical score for measures 34-38. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps. The lyrics are: "And riv - ers where the hous - es ran the liv - ing looked that day,". The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a complex texture with a driving piano accompaniment and a vocal line that is marked "blurred" and "clangorous".

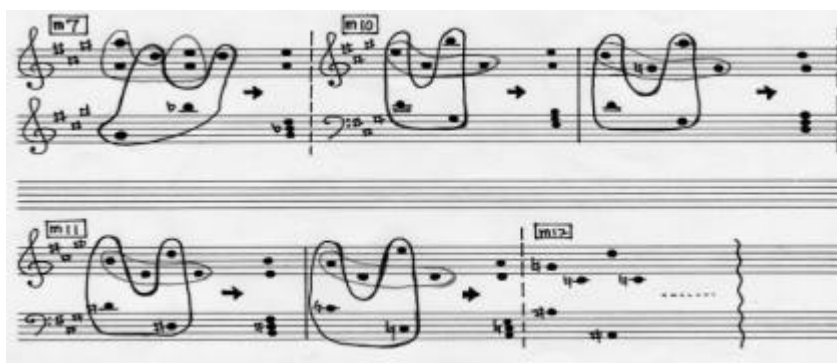
〔譜 3-9〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 39-44 小節

Musical score for measures 39-44. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps. The lyrics are: "hous - es ran the liv - ing looked that day, The bell with - in the stee - ple wild. The fly - ing ti - dings whirled". The piano accompaniment is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features a complex texture with a driving piano accompaniment and a vocal line that is marked "clangorous" and "simile".



另外，人聲部分配合詞意語調而產生非旋律性之線條；在鋼琴部分，除了上述音畫技巧之使用之外，更有兩個相異的調性中心的音階或和絃同時出現之手法，造成「複調性」音響，第 1 小節便是其中一例，另外更包括第 7 小節至第 12 小節亦出現複調性音響〔譜例 3-10〕。

〔譜 3-10〕



雖有上述「複調性」寫作技法，但仍具調性中心 A 大調。A 段由完整 A 大調八度音階揭開序幕，其下方伴隨與之以二度平行（G 音起始）的八度音階，第二小節則停留在 A 大調之 IV 級和絃上〔譜例 3-11〕，其後的音響多以 A 大調調內和絃與其他調性中心和絃結合使用〔譜例 3-12〕，全曲結束於 A 大調之 I 和絃上〔譜例 3-13〕。

〔譜 3-11〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 2 小節



〔譜 3-12〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 7-12 小節

bu - gle, ..... It quiv-ered through the

*mf* *mp*

\* *♩*

Detailed description: This musical score is for measures 7-12. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a fermata over the first two notes, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with occasional chords in the left hand. Dynamics include *mf* and *mp*. A performance instruction '\* *♩*' is present at the bottom.

grass, ..... And a green chill up - on the heat so

*mp* *f* *dim.* *mp*

*(non legato)*

\* *♩* \* *♩* \* *♩* *sim.*

Detailed description: This musical score is for measures 13-18. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more active eighth-note pattern. Dynamics include *mp*, *f*, *dim.*, and *mp*. A performance instruction *(non legato)* is placed above the piano part. At the bottom, there are three asterisks followed by a quarter note symbol and the word *sim.*

〔譜 3-13〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，第 57 小節

much can go ..... And yet a - hide the world.

*ff*

\* *♩* \* *♩* \* *♩*

Detailed description: This musical score is for measure 57. The vocal line has a fermata over the first two notes. The piano accompaniment is characterized by thick, blocky chords. Dynamics include *ff*. At the bottom, there are three asterisks followed by a quarter note symbol.

### 第三首 Why do they shut me out of Heaven ( 他們為何拒我於天堂之外 )

表 3-3 , 詩作分析

段落		內文	音節	韻腳	音標
A	1	Why do they shut me out of Heaven?	9	-en	[ ?n ]
	2	Did I sing –too loud?	5	-oud	[ aʊd ]
	3	But I can sing a little "Minor"	9	-or	[ ? ]
	4	Timid like a bird!	5	-ird	[ ? d ]
B	1	Wouldn't the angels try me–	7	-e	[ i ]
	2	Just–once– more?	3	-ore	[ or ]
	3	Just–see–if I troubled them–	7	-em	[ ɛn ]
	4	But don't–shut the door!	5	-oor	[ or ]
C	1	Oh, if I–were the gentlemen	8	-en	[ ?n ]
	2	In the "White Robes" –	4	-obes	[ obz ]
	3	And they–were the little hand–that knocked–	9	-ocked	[ akt ]
	4	Could–I–forbid?	4	-id	[ ?d ]

愛蜜莉 狄金生第兩百四十八個作品，全詩共分三段，每段有四行。音節劃分上，每一個段落之劃分不盡相同，A 段中為 9 和 5 交錯，B 段中第一、三行的音節數相同，在 C 段中則是第二、四行音節數相同；在韻腳方面，只有 B 段的第二、四行為隔句韻，其他兩段為口語形式，沒有相同之韻腳。詩作以兩個疑問句代替肯定句開展，依次為「他們為何拒我於天堂之外？」及「是我唱歌音量太大了嗎？」，第二個問句立即將說話者無辜的情境彰顯出來，在詩作結束之處以暗喻的方式，直接對上帝進行控訴，埋怨祂不夠慷慨大方<sup>1</sup>。

<sup>1</sup> Cristanne Miller, *Emily Dickinson, A Poet's Grammar* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 1987) 54.

表 3-4，樂曲分析：4/4，適度地， ?76

段落	小節數	調性	音域	動機素材	創作特色
A	1-7	CM	B <sub>3</sub> -A <sup>2</sup> <sub>5</sub>	x、y	聲樂部份以對話風格及抒情風格輪替。
B	8-15	A <sup>2</sup> M			
間奏	14-17	B <sup>2</sup> M			
C	17-26	17-21: B <sup>2</sup> M			
		22-26: fm			
A'	27-32	fm			
尾奏	31-37	fm			

筆者將全曲分為六個段落，包括了 A、B、C、反覆樂段 A'及間奏、尾奏，每一個段落長短不一；樂曲創作特色為對話及抒情風格輪替。所謂「對話風格」是接近說話口吻的音樂風格；人聲部分以接近說話的抑揚頓挫演唱，鋼琴部分則為塊狀和絃，樂曲中段落 A 及 A'屬於對話風格。「抒情風格」則包含人聲及鋼琴部分，皆以富有抒情旋律性的方式呈現，其中樂段 B 和 C 皆屬抒情風格。

在調性中心劃分上，A 段進入 B 段（m8）時，以明確的 C 大調調號轉換成降 A 大調調號；進入 B 段之後，鋼琴部分出現兩個和絃堆疊彈奏的方式，例如第 8-9 小節的 A<sup>2</sup>及 E<sup>2</sup>（e<sup>2</sup>）和絃同時彈奏〔譜 3-14〕；筆者由間奏及 C 段鋼琴部分出現 B<sup>2</sup>之持續音，故將這兩個段落調性中心以 B<sup>2</sup>大調劃分〔譜 3-15〕；反覆樂段 A'及尾奏部分，調號雖仍譜以 A<sup>2</sup>大調，但由進入 A'前三個小節（m24）出現於鋼琴部分的 F 持續音，及尾奏結束於一包含 D 掛留音的 f 小調一級和絃，筆者將後兩個樂段調性中心劃分為 f 小調〔譜 3-16〕。

〔譜 3-14〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-9 小節

Slower (♩ = 58)

short *p*

Would-n't the an-gels try me just once more

*pp* *mp*

Detailed description: This musical score is for a vocal piece. It features a vocal line on a treble clef staff and piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Slower' with a quarter note equal to 58 beats per minute. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are 'Would-n't the an-gels try me just once more'. The piano part includes dynamic markings 'pp' and 'mp'.

〔譜 3-15〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-21 小節

Somewhat faster (♩ = 88)

trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door.

*mf* *f* *mp*

Detailed description: This musical score continues the vocal piece. It features a vocal line on a treble clef staff and piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'Somewhat faster' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The key signature remains three flats. The lyrics are 'trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door.'. The piano part includes dynamic markings 'mf', 'f', and 'mp'.

Oh if I were the gen-tle-men in the  
white robes and they were the lit-tle hand that knocked,

*poco sf*

Detailed description: This musical score is for the piano accompaniment of the vocal piece. It consists of two staves (treble and bass clefs). The key signature is three flats. The lyrics are 'Oh if I were the gen-tle-men in the white robes and they were the lit-tle hand that knocked,'. The piano part includes the dynamic marking 'poco sf'.

〔譜 3-16〕

m24 F C A m31

Detailed description: This musical score shows a specific piano accompaniment passage. It is on a single staff with a treble clef. The key signature is three flats. The passage is marked with 'm24', 'F', 'C', 'A', and 'm31'. A dashed line indicates a melodic line that spans across the measures.

此曲動機素材包含了「四度音程」〔譜例 3-17 至 3-18〕、呈現不諧和音響之「七度音程」〔譜例 3-19 至 3-21〕，使用於各段落的人聲及鋼琴部分，筆者分別將之命名為 x、y。

〔譜 3-17〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，6-7 小節

min-or,..... Tim-id as a bird.

This musical score shows two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are "min-or,..... Tim-id as a bird." The piano part features a melodic line with some grace notes and rests.

〔譜 3-18〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-13 小節

Slower (♩. 56) *short p* *mp press forward*  
Would-n't the an-gels try me just once more Just see if I  
trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door.  
Somewhat faster (♩. 58)

This musical score shows two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature has three flats. The tempo markings are "Slower (♩. 56)" and "Somewhat faster (♩. 58)". The lyrics are "Would-n't the an-gels try me just once more Just see if I trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door." The piano part includes dynamic markings like *pp* and *mp*.

〔譜 3-19〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，1-5 小節

Moderately (♩. 76) *rit.*  
VOICE Why do they shut me out of Hea-ven ..... Did I sing too  
PIANO  
loud? But I can sing a lit-tle min-or,..... Tim-id as a bird.

This musical score shows two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for the piano accompaniment. The key signature has three flats. The tempo marking is "Moderately (♩. 76)". The lyrics are "Why do they shut me out of Hea-ven ..... Did I sing too loud? But I can sing a lit-tle min-or,..... Tim-id as a bird." The piano part includes dynamic markings like *mp* and *sub p*.

〔譜 3-20〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-24 小節

trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door.

Oh if I were the gen-tle-men in the white robes and they were the lit-tle hand that knocked,

Somewhat faster (♩. 88)

〔譜 3-21〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，31-37 小節

Somewhat faster (♩. 88)

在節奏技法運用上，除了配合前述對話及抒情風格樂段有所不同，筆者發現在抒情樂段 B、C 及間奏中，第 8-12 小節的鋼琴部分，節奏符值以增值且逆行的方式（ → ）呈現於第 14-23 小節。〔譜例 3-22〕〔譜例 3-23〕

〔譜 3-22〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-12 小節

Slower (♩. 66)

Would-n't the an-gels try me just once more Just see if I

trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door.

Somewhat faster (♩. 88)

[譜 3-23] 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-23 小節

trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door. ....

Somewhat faster (♩. 88)

mp

mp

Detailed description: This is the first system of a musical score. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Somewhat faster' with a metronome marking of 88. The lyrics are 'trou-bled them... But don't shut the door, don't shut the door. ....'. The piano part includes dynamic markings of *mf* and *mp*.

Oh if I were the gen-tle-men in the

white robes and they were the lit-tle hand that knocked, .....

poco sf

Detailed description: This is the second system of the musical score, continuing from the first. It consists of two systems of music. The first system has the vocal line with lyrics 'Oh if I were the gen-tle-men in the' and piano accompaniment. The second system has the vocal line with lyrics 'white robes and they were the lit-tle hand that knocked, .....' and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *poco sf*.



## 第七首 Sleep is supposed to be ( 沉睡是必然的 )

表 3-5, 詩作分析

段落		內文	音節	韻腳	音標
A	1	Sleep is supposed to be	6	-e	[ i ]
	2	By souls of sanity	6	-y	[ ? ]
	3	The shutting of the eye.	6	-eye	[ a? ]
B	1	Sleep is the station grand	6	-and	[ æ nd ]
	2	Down which on either hand	6	-and	[ æ nd ]
	3	The hosts of witness stand!	6	-and	[ æ nd ]
C	1	Morn is supposed to be	6	-e	[ i ]
	2	By people of degree	6	-ee	[ i ]
	3	The breaking of the day.	6	-ay	[ e ]
D	1	Morning has not occurred!	6	-urred	[ ? d ]
E	1	That shall aurora be-	6	-e	[ i ]
	2	East of Eternity-	6	-y	[ ? ]
F	1	One with the banner gay-	6	-ay	[ e ]
	2	One is the red array-	6	-ay	[ e ]
	3	That is the break of day!	6	-ay	[ e ]

愛蜜莉 狄金生第十三個作品，全詩共分為六段，除了 D、E 兩段分別為一行及兩行之格式之外，其餘皆為三行的結構。音節劃分上，此作品每一行呈現工整的六個音節數；在韻腳方面，在 B 及 F 段落中，第一、二、三行皆為相同韻腳，在 A 段中，每一行韻腳雖長短音不同，但皆結束於「閉口母音」上，至於 C 段及 E 段的情況與 A 段相同；D 段則為單行之格式。筆者認為亦可將 D、E 兩段結合成一個段落之劃分方法，以至全詩可劃分成一個段落有三行的工整格式。但參照庫普蘭於音樂創作上，由於 D 段詩詞配以 5 / 4 - 3 / 4 兩個變化拍號，異於 E 段及全曲之 4 / 4 拍號，故採用將 D 段獨立劃分成一個段落之方法。詩作內容以「沉睡」比喻「死亡」，「死亡」相對於一個清醒理智的靈魂，只不過是一個生命必經的歷程。而對所有的人來說，破曉為一天的起始，見著了曙光才是天明；筆者解讀詩作中「永恆的東方」比喻天堂，指的是永生的天堂對多數人而言，正如永恆東方的早晨未曾出現繽紛的曙光一樣，從未被尋獲。

表 3-6，樂曲分析：4/4，適度的慢速-莊嚴地 ( Moderately slow-with dignity )， = circa 66

段落	小節數	調性中心	音域	動機	創作特色
A	1-12	D <sup>2</sup> M	B <sup>2</sup> <sub>3</sub> -B <sup>2</sup> <sub>5</sub>	x、y、z、z'	樂曲主要以附點節奏構成；人聲與鋼琴部分之旋律多以分解和絃之型態出現。
B	12-19			x、y、z'	
C	20-26			x、y、z、z'	
D	27-32			z、z'	
E	33-40			z、z'	

筆者將全曲分為五個段落，命名為 A、B、C、D、E。構成樂曲主要的動機為「附點節奏」，包括了分別是  $\underline{\text{ x }} \underline{\text{ y }} \underline{\text{ z }} \underline{\text{ z' }}$ ，名為 x、 $\underline{\text{ x }} \underline{\text{ y }} \underline{\text{ z'}}$ ，名為 y、 $\underline{\text{ z }} \underline{\text{ z'}}$ ，名為 z、及名為 z' 的  $\underline{\text{ z }} \underline{\text{ z'}}$ 。〔譜例 3-24 至 3-25〕。

〔譜 3-24〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，1-4 小節

〔譜 3-25〕庫普蘭《十二首愛蜜莉 狄瑾生的詩》，第七首，8-12 小節

人聲及鋼琴部分多由分解和絃組成，以至於旋律進行多以跳進之音程為主，此手法遍佈整個樂曲，筆者僅就人聲及鋼琴部分各舉一例，不多作贅述〔譜例 3-26〕。

〔譜 3-26〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-12 小節

The image shows a musical score for Example 3-26. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line is marked 'mp with great calm' and contains the lyrics 'Sleep is supposed to be, By souls of'. The piano accompaniment features arpeggiated chords. The second system continues the vocal line with lyrics 'san-i-ty, The shut-ting of the eye' and the piano accompaniment. Dynamic markings include 'p', 'mp', and 'p'.

在調性劃分方面，筆者將整個樂曲的調性中心劃分為 D<sup>2</sup> 大調。樂曲開端部分以一連串的倚音及經過音展開，於第二小節出現附屬和絃的使用〔譜例 3-27〕，以附屬和絃作為音樂主軸之手法，持續至第 26 小節。於第 14 小節出現之附屬和絃為 D<sup>2</sup> 大調二級的屬和絃 (V/II)〔見譜例 3-29〕。

〔譜 3-27〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，1-4 小節

The image shows a musical score for Example 3-27. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Moderately slow - with dignity (♩ = circa 60)'. The vocal line is marked 'VOICE' and is mostly silent. The piano accompaniment is marked 'ff (deliberate)' and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include 'mp', 'p', and 'mf'.

以功能和聲進行而言，D<sup>2</sup>大調二級的屬和絃（V / II）應至 D<sup>2</sup>大調二級（E<sup>2</sup>-G<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>），但在第 16 小節卻以 C<sup>2</sup>大調四級和絃（F<sup>2</sup>-A<sup>2</sup>-C<sup>2</sup>）來代替〔譜例 3-28〕。

〔譜 3-28〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，14-19 小節

The image shows a musical score for Copland's 'Twelve Emily Dickinson Poems', No. 7, measures 14-19. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Sleep is the station grand Down which on ei-ther hand The hosts of wit-ness stand Morn". The score includes dynamic markings like *mp*, *f*, and *p*, and performance instructions like *rit.* and *poco*.

針對第 16 小節出現之 D<sup>2</sup>大調二級和絃，筆者將之視為 E 大調一級之同音異名和絃（E-G<sup>#</sup>-B）〔譜例 3-29〕；以 E 大調為調性中心加以分析，第 18 小節再度出現了附屬和絃的手法（E: V / V）〔見譜例 3-29, m18〕。筆者認為若將此處調性中心以 E 大調看待，可作為樂曲結束於 E 大調音響之預告。〔譜例 3-30〕

〔譜 3-29〕

The image shows a handwritten musical diagram for Example 3-29. It features a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are C, B-flat, and A. Below the staff, it says "CM: IV -> EM: I". An arrow points from the first chord to the second.

〔譜 3-30〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，37-40 小節



樂曲中的 A 段與 C 段為兩個相似之段落，兩者之差距在於部分相異的節奏、  
 模進及相同音的排列組合，無論於人聲或鋼琴部分皆是如此〔譜例 3-31〕〔譜例  
 3-32〕。

〔譜 3-31〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-11 小節

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are "Sleep is supposed to be, By souls of san-i-ty, The shut-ting of the eye". The score includes dynamic markings such as *mp with great calm*, *p*, and *r.A.*. The piano accompaniment is in bass clef and features complex chordal textures and arpeggiated figures.

〔譜 3-32〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，20-26 小節

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The lyrics are "ei-ther hand The hosts of wit-ness stand Morn is supposed to be, By peo-ple of de-gree The break-ing of the day, Morn-ing". The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *poco p*, *with emphasis*, and *ff marc.*. The piano accompaniment is in bass clef and features complex chordal textures and arpeggiated figures.

值得一提的是，筆者發現作曲家在旋律與歌詞之配置上，多採用語韻重音與旋律走向反向之手法，例如人聲部分第一個樂句"Sleep is supposed to be"，朗誦之語氣於" supposed "一字上應上揚，但於音樂卻反以七度（B<sup>b</sup>-C）大跳下行之音型加以呈現，個人認為此手法為表現出詩作中隱喻之「反諷」的語氣。〔譜例 3-33〕

〔譜 3-33〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-7 小節



The image shows a musical score for the song "Sleep is supposed to be" from Copland's "Twelve Emily Dickinson Songs". The score is in 2/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "mp with great calm" and includes the lyrics "Sleep is supposed to be, ..... By souls of". The piano accompaniment is marked "p r.A." and features a prominent descending seventh interval (B<sup>b</sup>-C) in the vocal line, which is mirrored in the piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B<sup>b</sup> and E<sup>b</sup>) and a 2/4 time signature.

第十一首 Going to Heaven ( 到天堂去 )

表 3-7 , 詩作分析

段落	內文	音節	韻腳	音標	
A	1	Going to Heaven!	5	-en	[ ?n ]
	2	I don't know when-	4	-en	[ ɛn ]
	3	Pray do not ask me how!	5	-ow	[ aʊ ]
	4	Indeed I'm too astonished	8	-ished	[ ??d ]
	5	To think of answering you!	7	-ou	[ ju ]
	6	Going to Heaven!	5	-ven	[ ?n ]
	7	How dim it sounds!	4	-ounds	[ aʊndz ]
	8	And yet it will be done	6	-one	[ ?n ]
	9	As sure as flocks go home at night	8	-ight	[ a?t ]
	10	Unto shepherd's arm!	6	-arm	[ arm ]
B	1	Perhaps you're going too!	7	-oo	[ u ]
	2	Who knows?	2	-ows	[ oz ]
	3	If you should get there first	6	-irst	[ ?st ]
	4	Save just a little space for me-	8	-e	[ i ]
	5	Close to the two I lost-	6	-ost	[ ?st ]
	6	The smallest "Robe" will fit me	6	-e	[ i ]
	7	And just a bit of "Crown"-	6	-own	[ aʊn ]
	8	For you know we do not mind our dress	9	-ess	[ ɛs ]
	9	When we are going home-	6	-ome	[ om ]
C	1	I'm glad I don't believe it	8	-it	[ ?t ]
	2	For it would stop my breath-	6	-eath	[ ɛ? ]
	3	And I'd like to look a little more	9	-ore	[ or ]
	4	At such a curious earth!	7	-arth	[ ?? ]
	5	I'm glad they did believe it	8	-it	[ ?t ]
	6	Whom I have never found	6	-ound	[ aʊnd ]
	7	Since the mighty autumn afternoon	9	-oon	[ un ]
	8	I left them in the ground.	6	-ound	[ aʊnd ]

愛蜜莉 狄金生第七十九個作品，全詩共分三段，分別為十行、九行及八行。在音節方面，隨著段落中口語的說話語氣，無明顯工整之劃分，在 A 段中，由兩句相同的「上天堂吧！」自成兩個為五行的部分，第一、二行及六、七行音結束分別為 5、4；B 段中出現最多的音節數為 6，無相互對應或相同音節數的部分；最後一段的第一、二、三行和第五、六、七行的音節數相同，分別為 8、6、9；在韻腳方面，亦無明顯的工整結構。在 A 段落中，前述由「上天堂吧！」形成的兩個部分，可歸納出的相同點是皆結束於「閉口音」；在 B 段中，第三、四行及五、六行，可謂押隔句韻；C 段中明顯相似的韻腳則為第二、四行，而第六、八行則為相同的韻腳。詩作內涵方面，此作品為愛蜜莉早期之創作，與第三及第七首相同的是：透露出對上帝及永生信念並不贊同的觀點。筆者將內文中提及 "Close to the two I lost - " 譯為「鄰近我失去的『兩個孩子』」，而非「兩個人」，是因為參照愛蜜莉 狄金生可能曾經因為失敗的戀愛懷孕而墮胎一說<sup>2</sup>，將文中被於深秋午后埋葬的對象設定為「兩個孩子」。全詩由諷刺及不確定的口吻，直至最後主角道出自我慰藉之心境，與之前對天堂及永生觀念之反動形成對比。

---

<sup>2</sup> 董恆秀、賴傑威 (George W. Lytle) 譯 / 評，《愛蜜莉 狄金生詩選》(台北市：貓頭鷹出版社，民 89，初版)，294。



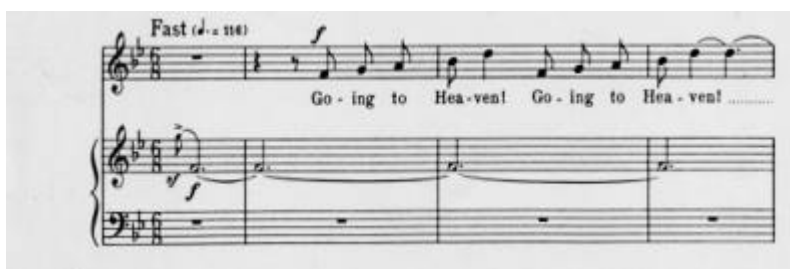
表 3-8，樂曲分析：6/8，快速， = 116

段落	小節數	調性中心	音域	動機素材	創作特色
A	1-23	BM	A3-F5	x、y	描繪「上天堂」之主題動機，於人聲及鋼琴部分接斷出現，貫穿全曲。
B	24-47			x、y	
C	48-68	DM		y	
D	67-84			x、y	
E	85-102	B <sup>?</sup> M		x、y	
F	103-126			x、y	

筆者將全曲分為六個段落，分別為 A、B、C、D、E、F，每一個段落長短相近。

樂曲中描繪「上天堂」的想法所使用之動機，於樂曲開端的人聲部分出現 (F-G-A-B<sup>?</sup>-D)，筆者將之命名為 x〔譜例 3-34〕，除了以完整面貌接續出現於各聲部之外〔譜例 3-35〕，在 B、D 兩個樂段中更出現將 x 節奏逆行的使用 ( )〔譜例 3-36〕。三個連續的八分音符，筆者將之視為節奏動機 y，此動機於樂曲中的每一個段落均出現〔譜例 3-37〕。

〔譜 3-34〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 1-4 小節



〔譜 3-35〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 2-12 小節

VOICE: *Fast (♩ = 120)*  
 Go - ing to Hea - vent! Go - ing to Hea - vent!  
 Go - ing to Hea - vent!  
 I don't know when... Pray

PIANO:  
*f non legato marc.*  
*meno f*  
*sub p*  
*So (mark the L.A. lightly) \* So.*

〔譜 3-36〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 35-44 小節

VOICE:  
 And yet it will be  
 done As sure as flocks go home at night Un - to the shepherd's arm!

PIANO:  
*a tempo*  
*p delicately*  
*So*  
*So sim.*

〔譜 3-37〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 77-83 小節

VOICE:  
 just a bit of "crown" for you know we do not mind our dress when we  
 are go-ing home.  
 Going to

PIANO:  
*f freely*  
*sub ff non legato*  
*So*

調性劃分上，由樂曲開端標示之 B<sup>2</sup> 大調調號，持續進行至 C 段之前，調性中心皆為 B<sup>2</sup> 大調，之後則於 C、D 兩個樂段出現之調性中心，則隨著調號轉變及 C<sup>#</sup> 不斷出現，進入 D 大調；隨後的 E、F 兩個樂段再度回到 B<sup>2</sup> 大調〔譜例 3-38 至 3-39〕，全曲結束於 B<sup>2</sup> 大調的 IV 和絃（E<sup>2</sup>-G-B<sup>2</sup>）上。

〔譜 3-38〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 48-55 小節

38

Slower (*freely*)

Per-haps you're going too

*a tempo*

Who knows?

*sub. f impetuous*

*f-mp*

〔譜 3-39〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 85-88 小節

*f freely*

Going to

*sub. ff non legato*

*f*

樂曲中另一項寫作技巧為二對三節奏的使用，出現於第 14-20 小節，包括了單純的鋼琴左、右手線條，以及人聲與鋼琴之對應，皆以此方式呈現〔譜例 3-40〕。

〔譜 3-40〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，第 14-20 小節

*meno f* *mp* 2  
 ..... I don't know when ..... Pray  
*sub. p*  
*ad. (mark the l.h. tightly) \* ad.*  
 do not ask me how..... In-deed I'm too as - ton - ished ..... to think of  
 \* *ad.* \* *ad.* \*

## 第四章 詮釋與演唱技巧

女高音菲莉斯 柯婷為《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》最佳詮釋者之一，她曾說道：「亞倫（柯普蘭）為愛蜜莉 狄金生找到了音樂語言，每當我以最佳狀態詮釋它們時，我感覺到愛蜜莉 狄金生正在說話。」<sup>1</sup> 由此可見，柯普蘭用音樂為愛蜜莉 狄金生之詩作找到了更進一步的翻譯！筆者認為，柯普蘭創作此部歌曲集的方式，與著名德國藝術歌曲作曲家沃爾夫(H. Wolf)接近：作品中詩作的地位顯然凌駕於音樂之上！於此作中的音樂語言，是為了解讀及翻譯詩作語意而作，人聲及鋼琴結合成密不可分的一體，共同進行對詩作的詮釋；故進行演唱時，歌者應對人聲旋律線條及鋼琴部分皆有所了解，並遵循柯普蘭於樂曲上清楚標明之各項術語及記號，以便傳達愛蜜莉 狄金生詩作之意涵！以下筆者便就選自《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》的四首歌曲作詮釋及演唱技巧的探討。

## 第二首 There came a wind like a bugle（來了一陣似號角的風）

整個樂曲以多變的自然景象描繪變幻無常的世事，演唱者扮演的角色為

---

<sup>1</sup> A. Copland and V. Perlis, **Copland, since 1943** (New York: St. Martin's Griffin, 1943), 163.

「描述者」，以身歷其境的口吻，生動地敘述樂曲中所描繪大自然的各種景象。詩作中使用許多「比喻」的手法，讓「風」、「厄運」等抽象的事物具象化，而音樂上採用的大量「音畫」技巧，亦達到效果「具象化」的效果。由於作曲家將人聲作為比擬「風」的媒介，旋律線條起伏不定，出現許多跳進音程；演唱時除了人聲及鋼琴部分流暢地銜接，清楚呈現旋律走向之外，對於運用清晰之語韻，表達詩作描繪之景象應特別強調。

由鋼琴彈奏「如風吹過」的動機起始之樂段，速度標明「很快」，兩個相距二度的八度音階應為迅速且力度很強之彈奏方式，描繪出風呼嘯而過的情景；隨後接續的人聲部分，被賦予「自由地」之速度標語，筆者認為，演唱時應加重語氣，猶如慎重宣告「如號角般的風來臨」一事。演唱者應將「如風吹過」的動機於樂曲開端鋼琴部分出現時，表現出親身感受到了強風吹過，才道出「來了一陣似號角的風」(There came a wind like a bugle)之話語。接下來詞意中描述風吹過草地之情景時，蘊藏著一股莫名且不尋常之氣氛，為了表現出異常之情境，鋼琴部分應忠實彈奏樂譜上所標示強弱記號〔譜例 4-1〕，呈現風顫迅速地吹過草地，草地隨之起伏不定之情景，同樣的手法也運用在 C 段中〔譜例 4-2〕。

〔譜 4-1〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，7-15 小節

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line with lyrics 'bu - gles, It quiv - ered through the' and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with lyrics 'grass, (non legato) And a green chill up - on the heat so' and a piano accompaniment. The piano part features dynamic markings such as *mp*, *dim*, and *mf*.



〔譜 4-2〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，28-33 小節

進入 B 段，標示「較為慢速」(somewhat slower) 及「加以強調」(with emphasis)。B 段中人聲部分應特別注意的是，雖然樂曲標示「加以強調」，但此處應表現對於不詳預兆之恐懼，以不安的情緒闡述出種種不詳的景象；詩作之重要字彙上，如：青面之「鬼魅」(ghost) 藉以描述厄運「非常」(very) 迅速經過之「毒蛇」(moccasin) 等等，特別標示了重音或相異的強弱記號，應更加以強調，作曲家更於前述字彙配置了「向上跳進且較高的音」，更凸顯了其本身的詞義。鋼琴部分為相連和絃加註重音記號之彈奏方式，筆者認為此處為配合詞意「關上門窗」而營造出之音響；在第 23 小節出現於鋼琴左手部分的顫音彈奏，有漸進的力度要求 (*mp* *f* *ff*)，配合標示於第 24 小節的漸強記號，給予聽眾猶如「厄運」逼近又迅速經過之音響〔譜例 4-3〕。

〔譜 4-3〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，16-25 小節

The image shows a musical score for Copland's 'Twelve Emily Dickinson Poems', Part 2, measures 16-25. The score is in G major and 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: 'I - once did pass - - - somewhat slower / barred the win-dow and the doors As from an emerald ghost / The doom's e - ter - nity mur - ca - sin - - that ve - ry in - stant'. Performance markings include 'somewhat slower', 'with emphasis', and 'mp freely'.

由 B 段進入 C 段之處，鋼琴部分與 A 段第 7-15 小節手法類似，鋼琴之彈奏描繪的仍是由風所造成之景象，故此處強弱之控制便是彈奏中相當重要的一環；語意敘述至「河水流動」之處，拍號由單拍轉換成複拍（2/4 3/8 6/8），演唱者除了應注意拍號轉換處之銜接之外，由於人聲旋律多級進之方式，音域並無太大起伏，故詩作中原有的語氣及抑揚頓挫，更是演唱時應加以強調的部分。鋼琴部分多以鄰音呈現，彈奏時應隨起伏之音型不停地向前流動，藉以呈現「河水迂迴起伏」之狀態。作曲家於此段落中的標示除了有力度記號、速度要求之外，還有對於音響要求的「朦朧」(blurred)也在其中〔譜例 4-4〕。在 D 段開端，鋼琴部分描繪「鐘聲」處，也有「叮噠響地」(clangorous)之術語標示，特別是鋼琴部分標記的重音，應該以「響亮」的音響呈現〔譜例 4-5〕。筆者認為，C 段與 D 段分別表示「已發生過的事」及「現實」兩種不同的情景，是故被標以「朦朧」及「叮噠響地」兩種對比的記號。於 C 段闡述之情形，應為過去發生之事，由口耳相傳而來，演唱者並不是以親身經歷之經驗述說，而是以一種轉述之口氣演唱；相對於回到現實的樂段，傳來遠處清亮的鐘聲，演唱者應轉換成第一人稱之語氣及角色，由於聽見了鐘聲，引發自身之想像而闡述出「鐘聲似飛來的音信」。

〔譜 4-4〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，26-38 小節



10 *a tempo* (♩ = 112) *mp*

passed. On a

*ff marc.* *dim.* *mp*

strange mob of pant-ing trees and fen-ces fled a-way.

37 *mf*

And riv-ers where the

*mp* *(blurred)*

38 *ff*

hous-es ran the liv-ing looked that day, *sea*

*ff (clangorous)* *sea*

\* *sea* \* *sea* \*

〔譜 4-5〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，39-44 小節

hous-es ran the liv-ing looked that day, *sea*

*ff (clangorous)* *sea*

\* *sea* \* *sea* \*

*sea* *sea* The bell with-in the stee-ple wild... The

*sea* *sea* *sea* *sea* *sea*

*sea simile*

As at first

fly-ing ti-dings whirled

*ff* *ff* *ff*

第 46 小節以鋼琴再度彈奏「如風吹過」的動機，此處人聲旋律與 B 段相似，除了新增的「寬廣的」(Broadly) 音樂要求之外，同樣也被標上了「加以強調」一詞，速度要求亦與 A 段相同 (As at first, m45) 筆者個人認為此處表現方式應與 A 段起始處相似，以「宣告」的語氣陳述「世界不停運轉」之道理〔譜例 4-6〕。

〔譜 4-6〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第二首，45-58 小節

The image shows a musical score for the second song of Copland's 'Emily Dickinson' cycle. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes the lyrics 'ry - ing ti - dings whirled' and is marked 'As at first'. The second system includes 'How much can come And' and is marked 'rit. - - Broadly f with emphasis'. The third system includes 'much can go. And yet a - bide the world.' and is marked 'So.' and 'No.'.

### 第三首 Why do they shut me out of Heaven ( 他們為何拒我於天堂之外 )

整首樂曲應以第一人稱的角色演唱，為質疑自身為何被拒於天堂之外，不得其門而入感到不解。詩作表面字義雖然表現出對天使的一種乞求，但更深一層所

表現的是對於不公平待遇而生氣，故演唱情緒應是帶著些許不滿及埋怨的語氣。在說話式及抒情兩種不同風格樂段演唱時，仍需把握詩作真正透露的情緒！為表達每個樂段不同的情緒，作曲家於各段速度要求清楚相異；除了段落承接處皆有清楚的速度要求外，無論是在人聲或鋼琴部分，柯普蘭在每一次語氣轉折處皆有相異的力度要求，經常出現對比強烈的力度記號，甚至在同一段落中對人聲及鋼琴部分力度要求也不同。此一手法亦出現於本論文其他選曲中，演出者應特別注意此一細節！

在說話式樂段時，柯普蘭雖標示速度為適度地，但在於樂曲開端立即標明漸慢(rit.)。筆者認為標明速度由快漸慢之目的為表達略帶激動之情緒，故演唱此處時(mm1-4)，應注意不要因為漸慢而減輕力度，更應遵循譜上標示極強(*ff*)之力度記號；之後接續的自問自答語氣部分(mm5-7)，語意呈現出曲中主角無辜之處境。此處力度上標示為中弱(*mp*)，故演唱者應避免在上行音型「但我也能降低音調」(but I can sing a little minor)增強力度；第6小節的人聲部分及鋼琴部分雖然為同音(B<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>-A<sup>b</sup>-E<sup>b</sup>)，但人聲演唱「如鳥兒般畏怯」(Timid as a bird)為下行音型，鋼琴彈奏則為上行音型，演唱時應特別強調子音，以避免人聲淹沒於琴聲中；此處「畏怯」一詞，應為反應詩作主角之心境，演唱時應以一種卑微、恐懼的語氣及心境呈現。此段落之鋼琴部分，樂曲開端強力的C大調八度主音，是為了表達強烈的疑問情緒，應使用觸鍵直接、不加修飾之彈奏方式，直至第5小節，為營造出一種「無辜」、「畏怯」的心境呈現，應遵循譜上標示突弱(*sub. p*)之記號彈奏，第6小節出現的四個三十二分音符，除了力道控制外，圓滑及斷奏也應清楚呈現〔譜例4-7〕。

〔譜 4-7〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，1-7 小節

Moderately (♩. 76)

VOICE

Why do they shut me out of Hea - ven ... Did I sing too

PIANO

loud? But I can sing a lit - tle min - or, ... Tim - id as a bird.

short mp

sub p

承接上一樂段後半部分營造的抒情氣氛，抒情段落於開端的人聲部分標明弱（*p*）的力度標示，在第 8-10 小節音程以不超過三度的方式進行，演唱者應以一種乞求的語氣演唱，期盼自己能夠再有一次機會能進得了天堂的大門，惟注意勿因舒緩的線條而造成音樂停滯；在第 10 小節除了力度記號由弱增強為中弱之外，更標示出向前推進（*press forward*）字樣，除了可增進音樂流動感之外，此處應是較為激烈的語氣，進入第 12 小節，一直維持強（*f*）的力度直至第 15 小節〔譜例 4-8〕。

〔譜 4-8〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，8-15 小節

Slower (♩. 56)

short p

mp

press forward

VOICE

Wouldn't the an - gels try me just once more Just see if I

PIANO

trou - bled them ... But don't shut the door, don't shut the door.

Somewhat faster (♩. 66)



於第 12-13 小節出現兩次「別關上門」(don't shut the door)，筆者認為，詩作主角面對的應為已經深鎖之天堂大門，而在一旁苦苦哀求，期盼這扇門還有開啟的一天；自 14 小節進入間奏及下一樂段時，速度進行較之前更快一些(*somewhat faster*)，除了第 14 小節起始處標明的次弱 (*mp*) 之外，並未再標明其他力度記號，且語意中講述的是不可能存在的假設語氣，並帶著無奈之心情，故筆者個人認為不應隨著上行的旋律走向增加力度及音量，演出者對此要能維持力度平均，勿加入過大的力度變化，一直持續到 27 小節的再現樂段。鋼琴部分配合著人聲，也應進行力度之控制及維持，另外應該留意是自第 15 小節出現的掛留音 B<sup>b</sup>，為樂段之調性中心，但並非持續不斷，於第 17 小節有休止符出現，彈奏者應特別注意，避免音響過於混濁〔譜例 4-9〕。抒情樂段尾聲 (mm24-26) 為一類似說話樂段之語法；鋼琴部分在前一小節 (m23) 有一標示更加突強 (*poco sf*) 的和絃彈奏 (F-E<sup>b</sup>-D<sup>b</sup>)，與整個樂曲之開端類似，速度標明自由地 (*freely*)，但要求為由快到慢 (*accel.---rit.*)〔譜例 4-10〕。

〔譜 4-9〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，14-23 小節

Oh if I were the gen-tle-men in the  
white robes and they were the lit-tle hand that knocked, .....

〔譜 4-10〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，23-26 小節

white robes and they were the lit-tle hand that knocked, .....

freely accel. - rit - - -  
Could I for-bid, could I for-bid, could I for-bid. ....

再現樂段及尾奏分別與 1-8 小節和間奏相似，尤以再現樂段與 1-8 小節為最，無論在速度或力度要求上皆相近，惟再現樂段的最後一個音，標明力度記號為特強 (*fff*)，可視為一種表達內心不滿及憤怒之情緒，演唱者應作出與前一小節之強 (*f*) 有相當程度的力度及音量區別〔譜例 4-11〕。

〔譜 4-11〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，27-29 小節

As at first, Why do they shut me out of Hea-ven, ..... Did I sing too loud? ...

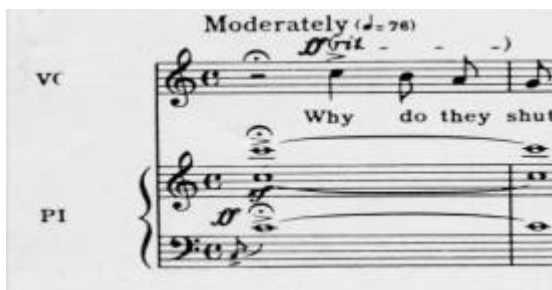
尾奏中運用的素材與間奏相同，包括節奏、音程及速度標示等，但作曲家賦予較多的強弱變化，且有相當的對比性，彈奏者必須充分呈現〔譜例 4-12〕。

〔譜 4-12〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，31-37 小節

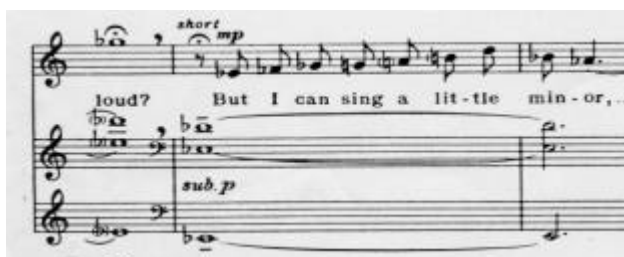


另外值得注意的是，樂曲中不同的樂段銜接處皆有延長記號的使用，除了一開始的說話樂段之外，其餘各個延長記號皆標有「短的」(short)，如演出者忽略此點，容易造成音樂無法完整接續呈現的效果！〔譜例 4-13 至 4-16〕

〔譜 4-13〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 1 小節



〔譜 4-14〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 5 小節



[譜 4-15] 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 8 小節

Slower (♩ = 56)  
short *p*

Would-n't the an-gels try me just once more

*mp* *mp*

This musical score shows three staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Slower' with a metronome marking of 56 quarter notes per minute. The dynamics range from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*).

[譜 4-16] 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第三首，第 27 小節

As at first  
short *rit.* (- - -)

Why do they shut m

This musical score shows three staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'As at first' with a 'short' marking and a 'rit.' (ritardando) marking. The lyrics are 'Why do they shut m'.



## 第七首 Sleep is supposed to be ( 沉睡是必然的 )

整首樂曲應以敘述之語氣演唱，詩作中心思想與前一首樂曲相同，也是以「天堂」為中心主旨。筆者認為，為營造歌詞中所描繪之情境，樂曲中無論於人聲或鋼琴部分所使用的聲部配制皆相當寬廣，其中包含了諸多層次，演唱或彈奏時須特別注意音量之均衡控制，以及音樂線條之持續性，避免音樂線條隨著音程之起伏而形成斷層；樂曲中無論於力度強或弱之樂段，皆出現許多上、下行的大跳音程，演唱者應運用良好且穩定之氣息支持，以避免出現音準及喉器位置無法保持之情形。

樂曲速度標示「適度的慢速-莊嚴地」(Moderately slow-with dignity)，開端處標示了「謹慎的」(deliberate)，由鋼琴以穩健的速度強力彈奏展開，附點節奏型態預告了主要之創作動機，彈奏時應將不同之附點節奏清楚地呈現，筆者個人認為此處兩個聲部線條使用反向手法，有呼應詩作主題「是必然的」(is supposed to be)的作用〔譜例 4-17〕。進入人聲部分(第 5 小節)，以附附點動機宣告詩作主題，由於符值簡短、「沈睡」(Sleep)一詞又配置於 D<sup>5</sup> 音高上，再加上標示了「極平靜」(with great calm)的要求，造成發聲之困難度，演唱時應特別注意子音及母音的完整度，以清楚表達詞義〔譜例 4-18〕。

〔譜 4-17〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，1-4 小節

Moderately slow - with dignity (♩ = circa 66)

VOICE

PIANO

*f* (deliberate)

*mp*

*p*

〔譜 4-18〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，5-7 小節

musical score for measures 5-7. The vocal line is marked *mp with great calm*. The lyrics are: "Sleep is supposed to be, ..... By souls of". The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking and a *r.a.* (ritardando) marking.

第 12、13 小節為第 1、2 小節之模進音型，亦為另一段落之開端，故筆者認為第 12 小節處雖標明「弱」(*p*) 的力度記號，但仍應清晰地表現與樂曲開端一樣穩健謹慎之氣氛〔譜例 4-19〕。此段落由第 12 進行至 19 小節，人聲部分應注意的是，由於諸多的臨時記號所造成的音準及力度均衡控制之問題；鋼琴部分則應注意力度之控制，為的是避免第十五小節開始的大跳且高音之上行音型，淹蓋了人聲部分，以及忽略了作曲家要求之強弱對比〔譜例 4-20〕。

〔譜 4-19〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，12-13 小節

musical score for measures 12-13. The vocal line includes the lyrics: "san-i-ty, The shut-ting of the eye". The piano accompaniment features a *mp* dynamic marking and a *p* dynamic marking.

〔譜 4-20〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，14-19 小節

musical score for measures 14-19. The vocal line includes the lyrics: "Sleep is the sta-tion grand Down which on ei-ther hand The hosts of wil-ness stand Morn". The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking and a *ppoco* (poco) marking.

第 20 小節開始的樂段，如前一節第七首之樂曲分析所言，與開端的樂段( 第 5-12 小節 )相似，在力度記號之要求上亦無不同，故詮釋時所注意之處與樂曲開端之樂段相同〔譜例 4-21〕。

〔譜 4-21〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，20-26 小節

接下來的樂段於音樂呈現上，以切分節奏的音響呈現。在人聲部分標示「強調」(with emphasis)，應該特別注意的是此處的力度要求極為強烈，由第 27 小節的極強 (*ff*) 發展至第 31 小節的倍增強 (*fff*)，演唱者應確實掌握層次之演唱；在鋼琴部分力度之標示更較人聲來得繁複仔細〔譜例 4-22〕。兩者結合演出時應充份掌握切分節奏提供人聲及鋼琴部分相互交錯之拍點，才能將各聲部之力度作最佳發揮，也才能將豐富之音樂層次加以完整呈現。另外，此段落之鋼琴部分並無預示任何人聲部分之音高，故演唱者須特別注意演唱時的音準。此處為演唱者以個人主觀說出對「天堂」的定義，故配合強烈的力度，應以一堅定的語氣宣告自身的觀點。

〔譜 4-22〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，27-32 小節

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 27-32. The lyrics are: "The break - ing of the day, Morn - ing". The piano part has a dynamic marking of *mp* and a performance instruction of *with emphasis*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for measures 33-38. The lyrics are: "has not oc-curred That shall au-ror - a be East of E - ter-ni - ty One with the". The piano part has dynamic markings of *f* and *marc. non legato*, and a performance instruction of "(clangorous)".

隨著詞意進行至「繽紛之光彩」，演唱者應表現出猶如見著繽紛朝霞於眼前絢爛呈現之情景，配合由第 33 小節開始，鋼琴部分配合逐漸增加和絃豐厚之色彩，呈現出壯觀宏偉的景象。筆者個人認為此處之音響變化，為的是表現出「朝霞般炫麗之色彩」，惟鋼琴彈奏時應避免和聲本身漸增之厚度造成過於模糊之效果，應遵循樂譜上標示「斷奏、非圓滑的」(*marc. non legato*) 進行彈奏，才能將此處要求之力度呈現出來〔譜例 4-23〕。

〔譜 4-23〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，33-37 小節

East of E - ter - ni - ty One with the  
ban - ner gay One in the red ar - ray  
That is the break of day.

樂曲最終處（第 37-40 小節），鋼琴部分使用踏板將前一個和絃音響持續，由人聲以漸慢之速度進行演唱，由於此處沒有鋼琴與之同步進行，故演唱時應特別注意音準及語韻之表現〔譜例 4-24〕。

〔譜 4-24〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第七首，37-40 小節

That is the break of day.

## 第十一首 到天堂去 ( Going to heaven! )

演唱者扮演第一人稱的角色，整個詩作的中心思想是對「上天堂」之想法有所疑慮，與本論文第三首《他們為何拒我於天堂之外》相近；惟相異的是詩作主角敘述的口吻有所差異。於作品《他們為何拒我於天堂之外》中，同為第一人稱的主角說話多為「質問」的語氣；筆者認為，本首作品中的主角採用「諷刺」的說法，說明雖然身邊的人都深信「上天堂」一事，但自身對此觀念仍存疑慮。因此整個樂曲前半部份應以較為輕鬆之情緒演唱，敘述到關於「死亡」的部分時 ( mm103-126 )，語氣才轉為沉重，演唱者對於語氣及情緒表達應加以琢磨，以便能細膩表現意境之轉換。樂曲中「上天堂」之動機不斷接續出現於人聲及鋼琴兩個聲部，猶如「卡農」( canon )之運用一般，除此動機之外，第 103 小節之前，人聲部分與鋼琴部分之間的關係亦如上述「卡農」手法一般，進行時首重流暢地銜接，故此兩個聲部能否緊密地結合，為演出此曲之重要關鍵。配合樂曲段落之劃分，標示了音樂表現所需之不同相異要求，包括相異之「速度」、「力度」，甚至「宣敘風格」( recitative style ) ( m91 ) 等各項細節。

樂曲開頭由「突強」( *sf* ) 且加重音之 G 作為倚音，進行至力度標明「強」( *f* ) 之 F 音，彈奏方式須相當強烈有力。由第 2 小節進入的人聲旋律宣告了整個樂曲之中心思想「上天堂」的旋律動機，由起始直至第 12 小節，人聲與鋼琴部分以此動機相互接續出現，相同之手法亦運用於本曲其他出現「上天堂」旋律動機之處；由於作曲家以重音製造出不規則拍號之效果，是故演唱者應熟知鋼琴彈奏正確之拍數及音型，演唱時才能相互緊密且流暢地進行〔譜例 4-25〕；演唱者於此處應以一種興奮之情緒，表達對於「上天堂」一說躍躍欲試的心情；另外，鋼琴彈奏「上天堂」旋律動機時，標示為「非圓滑」( *non legato* ) 或加上「斷奏」( *marc.* )〔譜例 4-26〕，筆者個人認為音樂營造出「向上跳躍爬升」猶如「上天堂」之意境，故認為鋼琴應將「非圓滑奏」忠實彈奏。

〔譜 4-25〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，1-12 小節

Fast (♩ = 116)

VOICE

Go - ing to Hea - ven! Go - ing to Hea - ven! .....

PIANO

Go - ing to Hea - ven! .....

*f non legato marc.*

*meno f*

I don't know when ..... Pray

*sub p*

♩ (mark the l. h. lightly) \* ♩

〔譜 4-26〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，24-27 小節

an - swer - ing you ..... Going to

*non legato*

*sub. f marc.*

配合第 12 小節呈現詩作主角「疑慮」之語氣，第 14 小節開始的鋼琴部分出現力度要求為「突弱」(*sub. P*)之二對三的創作手法，演奏者彈奏此段時應注意，左手部分固然標明「頓音記號」，但其下方另一個術語要求標示了演奏者應是「左手力道為輕」(*mark the l. h. lightly*)，筆者個人認為此處鋼琴作用為營造詩作「疑慮」之矛盾氣氛，加上人聲旋律多為低音域之朗誦語氣，故充分之力道控制為彈奏重點；演唱此樂段時，應透露出詩作主角對於「上天堂」一事，其實也是不得其門而入的無奈心情，與之前興奮的情緒形成對比〔譜例 4-27〕。

〔譜 4-27〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，12-23 小節

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with 'I don't know when' and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with 'do not ask me how... In-deed I'm too as-ton-ished to think of' and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with 'an-swer-ing you' and 'Going to' and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (mezzo-forte, piano, non legato), performance instructions (mark the l.a. lightly, sub. f marc.), and fingerings.

如上述，此段落人聲旋律為低音域之朗誦語氣，故清晰之語韻及抑揚頓挫為演唱重心。演出重心與其相類似的為第 103 小節開始的樂段，音域雖較第 12 至 23 小節高，且音程多以跳進為主，但個人認為此段落為配合整個詩作主角「沉重」之語氣，是故鋼琴部分以厚重之塊狀和絃方式呈現；演唱詮釋時，演出者除了清晰的語韻要求之外，對於作曲家給予之「較慢速且自由地」( *slower, freely* ) 之寬廣的音樂空間，利用切身融入角色扮演，以第一人稱角色演唱，想像自身為失去孩子，且親手將他們埋葬的母親，才能充分表達詩作主角之「哀慟、無奈」之心境〔譜例 4-28〕。

〔譜 4-28〕柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，103-126 小節



*Slower, freely* (♩. = 50)

I am glad they did believe it

Whom I have never found

*(poco accel. - - - rit. - -)*

Since the mighty autumn after-

*p* noon, *mp* left them *rit.* in the

*as at first* (♩. = 116)

ground.

筆者發現除了第 103 小節至樂曲結束之樂段，作曲家賦予音樂「較寬廣的空間」之外，樂曲中演唱語氣為「說話式」或「朗誦語氣」時，均標示「較慢速」或「自由地」(*slower, freely*)之術語；樂曲中另一清楚標示要求演唱語氣之處是第 91 小節的「寬廣的 - 宣敘風格」(*Broadly-recitative style*)。個人認為，演唱這

些樂段時，詞義及語韻之地位應凌駕於單純的聲音技巧之上，將口語中應有的抑揚頓挫及說話的韻律確實表達，以便完整傳達詩作主角隨情緒起伏而激動或哀慟之心境。〔譜例 4-29〕

〔譜 4-29〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，91-93 小節

slowing up - Broadly - recitative style

Hea-ven, Go-ing to Hea-ven! ..... I'm glad I don't be-lieve it... For

it would stop my breath And I'd like to look a lit-tle more at

poco a tempo

p

sust. ped.

接近樂曲終了之樂段的鋼琴部分( m124 )，標示了「持音踏瓣」( *sust. pedal* )，所謂「持音踏瓣」，也就是鋼琴的中央踏瓣<sup>2</sup>，既可達到已彈奏的音持續之效果，又可使接下來彈奏的音清楚呈現。筆者認為，此處使用持音踏瓣的原因，是為了再次呈現「上天堂」的旋律動機，與樂曲開端相互呼應〔譜例 4-30〕。

〔譜 4-30〕 柯普蘭《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》，第十一首，124-126 小節

as at first (d. - 116)

ground. ....

poco sf

pp

sust. ped.

<sup>2</sup> 康歐主編，《大陸音樂辭典》，(台北：大陸書店，民 83，10 版)，1279。

# 結語

柯普蘭堪稱美國最受歡迎且深具影響力的作曲家。自其 13 歲立志成為作曲家，直至 24 歲開始多重身分之工作，身兼作曲家、指揮家、演出者、演講者及教育者，終其一生並致力於推廣美國音樂作品。眾所皆知的作品類型包括管絃樂曲級芭蕾舞曲 等曲種，其中歌曲寫作只佔創作中的少數。

作品《十二首愛蜜莉 狄金生的詩》屬於歌曲創作成熟時期之作品，同時期更包括著名的兩冊《古老的美國歌曲》，曲風清新簡樸，與《十二首艾蜜莉 狄金生的詩》豐富的和聲色彩，及充滿因詩作而生之強烈心靈震撼截然不同！此作每一首樂曲，皆富相異的音樂變化，其中包括非功能和聲音響之使用、音樂音畫技巧，變化多端的力度記號、複節奏的使用、正規重音位置之改變 等，將愛蜜莉 狄金生艱深之詩作，以知性又具個人色彩的方式呈現。

個人認為，此作品為英文藝術歌曲研究及演唱重要的曲目之一，礙於篇幅的關係，僅就其中四首作探討。筆者由演唱及分析過程中學習到不同技法，包括演唱時須具備良好的發聲技巧，確切掌握樂曲中出現之各種跳進音程；演唱者須就詩作內涵加以深入探討，筆者自身於演唱時首重清晰的吐字及語韻，希望能將自身所理解的詩作含意，藉由演唱表達出來；另外，鋼琴彈奏部分需要特別注意力道及音色之控制，兩者相互配合，以達到作曲家利用多變的音樂層次呈現詩作之目的！以上所述之心得，實屬一難能可貴的經驗，期盼藉由此經驗使自身演唱技巧及詮釋能力更加提昇，並將此一撼動人心的音樂與人分享！

## 附錄一 歌詞翻譯

### No. 2 There came a wind like a bugle

There came a wind like a bugle –  
It quivered through the grass  
And a green chill upon the heat  
So ominous did pass  
We barred the window and the doors  
As from an emerald ghost –  
The doom's electric moccasin  
That very instant passed –  
On a strange mob of panting trees  
And fences fled away  
And rivers where the houses ran  
The living looked – that day –  
The bell within the steeple wild  
The flying tidings whirled –  
How much can come and much can go,  
And yet abide the world!

### No. 2 來了陣似號角的風

來了陣似號角的風 –  
它顫動地穿過草地  
綠色的寒凍依附著熾熱  
迅速地經過  
我們門住了門窗  
為的是隔絕青色的鬼魅 –  
有力且具毀滅性的腳步聲  
迅速地經過 –  
自奇異的樹林上方  
籬笆飛馳而過  
房屋坍塌於河中流動  
那一天還生存的人目睹了一切 –  
風狂亂地吹響尖塔內的鐘  
似飛來的音信 –  
世物來來去去，  
而世界依舊滯留著！

**No. 3 Why do they shut me out of Heaven**

Why do they shut me out of Heaven?  
Did I sing too loud?  
But I can sing a little "Minor"  
Timid like a bird!  
Wouldn't the angels try me  
Just – once – more?  
Just – see – if I troubled them –  
But don't – shut the door!  
Oh, if I were the gentlemen  
In the "White Robes" –  
And they – were the little hand – that knocked –  
Could – I – forbid?  
Why do they shut me out of Heaven?  
Did I sing too loud?

**No. 3 他們為何拒我於天堂之外**

他們為何拒我於天堂之外？  
是我唱歌音量太大了嗎？  
可是我可以「小聲」一些  
如羞怯的鳥兒一般！  
天使們不再  
給我一次機會嗎？  
看我是否令他們煩惱 –  
只求別關上門！  
喔！如果我是那  
穿著「白長袍」的紳士 –  
而他們是那雙敲門的小手 –  
我會拒絕他們嗎？  
他們為何拒我於天堂之外？  
是我唱得太大聲了嗎？



**No. 7 Sleep is supposed to be**

Sleep is supposed to be  
By souls of sanity  
The shutting of the eye.

Sleep is the station grand  
Down which on either hand  
The hosts of witness stand!

Morn is supposed to be  
By people of degree  
The breaking of the day.

Morning has not occurred!

That shall aurora be –  
East of Eternity –

One with the banner gay –  
One is the red array –  
That is the break of day!

**No. 7 沉睡是必然的**

沉睡是必然的  
對於清醒的靈魂而言  
是闔上眼。

沉睡是一座偉大的殿堂  
在雙手的兩側  
一大群見證者站著！

天明是必然的  
對於各階層的人而言  
破曉為一天的起始。

天未明，早晨尚未開始！

這樣的曙光未出現於 –  
永恆東方（的早晨） –

一些飄揚著燦爛的旗幟 –  
有的成一系列的紅 –  
才是一天的開始！

**No. 11 Going to Heaven**

Going to Heaven!  
I don't know when –  
Pray do not ask me how!  
Indeed I'm too astonished  
To think of answering you!  
Going to Heaven!  
How dim it sounds!  
And yet it will be done  
As sure as flocks go home at night  
Unto shepherd's arm!

Perhaps you're going too!  
Who knows?  
If you should get there first  
Save just a little place for me –  
Close to the two I lost –

The smallest "Robe" will fit me  
And just a bit of "crown" –  
For you know we do not mind our dress  
When we are going home –

I'm glad I don't believe it  
For it would stop my breath –  
And I'd like to look a little more  
At such a curious earth!  
I am glad they did believe it  
Whom I have never found  
Since the mighty autumn afternoon  
I left them in the ground.

**No. 11 到天堂去！**

上天堂吧！  
我不知道什麼何時會去 –  
請你別問我怎麼到那兒去！  
其實我也不知道怎麼回答你！

上天堂吧！  
這聽起來有些遙不可及！  
但終究會發生  
就如羊群在入夜時歸巢  
回到牧羊人懷中一般！

也許你也會到天堂去！  
誰知道呢？  
如果你先到達那兒  
留一個小小的位置給我 –  
鄰近我失去的兩個孩子 –

最小的長袍便合我身  
也只需些許「榮耀」 –  
因為你知道我們不在乎穿著如何  
當回家時 –

我慶幸我並不相信這件事  
因為這會讓我的氣息停止 –  
而我仍想多看一看  
這個稀奇的世界！  
我很高興  
我從未再見的孩子們相信它  
自從深秋的午后  
我將他們埋葬。

## 附錄二

Tunghai University  
Department of Music

Presents

Hsu Yu-chen, soprano

Thomas Linde, piano

Lai Chi-hwei, piano

許育甄, 女高音

林得恩, 鋼琴

賴麒徽, 鋼琴

in

Graduate Voice Recital

June 17, 2003

Fine Arts Hall

7:10 p.m.

### **Program**

Da tempeste il legno infranto

G. F. Handel  
( 1685-1759 )

Crudele! Ah no, mio bene!

from "Don Giovanni"

W. A. Mozart  
( 1756-1791 )

### **Four songs from "Fünf Lieder"**

Ich atmet' einen linden Duft

Blicke mir nicht die Lieder

Liebst du um Schönheit

Ich bin der welt abhanden gekommen

G. Mahler  
( 1860-1911 )

Je suis Titania

from "Mignon"

A. Thomas  
( 1811-1896 )

### **Intermission**

- to be continued -



Caro nome  
from "Rigoletto"

G. Verdi  
( 1813-1901 )

**Four songs from**  
**"Twelve poems of Emily Dickinson"**

A. Copland  
( 1900-1990 )

There came a wind like a bugle  
Why do they shut me out of Heaven  
Sleep is supposed to be  
Going to Heaven

Glitter and be gay  
from "Candide"

L. Bernstein  
( 1918-1990 )

This recital is in partial fulfillment for the degree of Master of Art in Music.  
Student of Dr. Yi-Lin, Hsu.