

# 第一章

## 緒論

西方音樂有著輝煌燦爛的歷史，然而歷經巴洛克時代、古典時代與浪漫時代幾百年來的發展，其音樂表現形式與內容已達頂點。因而在二十世紀開始，許多音樂家便開始尋找突破，試圖突破傳統音樂的作曲方式，並進而建立起所謂的「現代音樂」，而杜拉第也是搭上現代作曲列車之成員之一。因此，筆者特別選擇了由杜拉第所作的雙簧管獨奏曲，除了為各位介紹他創作時的概念與手法，讓大家了解到他如何融入「現代音樂」的特色而使得整首曲子充滿奇特風味與富有生命之活力；再加上透過筆者演奏的心得想法與對杜拉第樂曲之個人詮釋見解，盼能讓大家對杜拉第有更深一層的認識。此外，也提供一些二十世紀現代音樂的作曲趨勢與技巧，作為時代背景的初步了解。

本研究報告共分為五章，第一章即是 緒論 ，陳述個人之研究動機與目的。第二章則為 杜拉第生平與時代背景 ，介紹杜拉第的生平簡述與二十世紀作曲的趨勢與技巧。第三章為 杜拉第五首雙簧管獨奏曲之樂曲分析 ，著重於這五首樂曲之結構分析以及特色探討。第四章為 杜拉第五首雙簧管獨奏曲之風格詮釋與演奏 ，表達個人再詮釋上的觀點與吹奏時所遭遇的困難。第五章為 結論 ，為本論文作一個完美的結束。

## 第二章

### 杜拉第之生平與時代背景

#### 第一節 杜拉第生平簡述<sup>1</sup>

西元 1906 年 4 月 9 日，杜拉第(Antal Doráti)生於布達佩斯(Budapest)，於 1988 年 11 月 3 日卒於伯恩(Berne)附近的傑森湖(Gerzensee)。他是一位偉大的指揮家與作曲家(1947 年起入美國籍)，其父親在布達佩斯愛樂是個小提琴家。在杜拉第十四歲時，他就讀於匈牙利皇家音樂學院(The National Hungarian Royal Academy of Music)，在那他師事於韋納(Leo Weiner)，後於 1920-1924 年師事高大宜(Z. Kodály)與巴爾托克(B. Bartók)。他對匈牙利的民間音樂的形成有著極大的興趣，並和巴爾托克、韋納與高大宜共同研究匈牙利民間音樂。

1924-28 年，他在德勒斯登歌劇院(Dresden Opera)的布許(Fritz Busch)身邊當助手;之後於 1930-33 年擔任明斯特歌劇院(Münster Opera)的首席指揮,接著他花了八年的時間(1933-41)擔任蒙特卡羅的

---

<sup>1</sup>參考 Sadie, Stanley. The new Grove dictionary of music and musicians. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Grove's Dictionaries, 2001. v.7 ,p. 503-4.  
<http://cyber.cs.ntou.edu.tw/~b88026/Dorati.html>

俄羅斯芭蕾舞團(Ballets Russes de Monte Carlo)的指揮。

杜拉第於 1940 年定居在美國，主要從事美國交響樂團的指揮工作。在 1941 年他成為紐約芭蕾舞劇院(The New American Ballet Theater)擔任音樂指導，並花了四年的時間(1941-45)建立其專業的基礎。從 1945 年杜拉第獲得「管絃樂訓練者」的稱號起，他開始重新組建了達拉斯交響樂團(Dallas SO)並擔任指揮。之後他花了十一年的時間(1949-60)擔任明尼亞波利斯交響樂團(Minneapolis SO)擔任音樂指揮，並經由灌製超過一百張唱片讓他成為一個國際性的交響樂團。

在 1963-67 年之間他擔任 BBC 交響樂團(BBC SO)指揮；之後於 1966-74 年擔任斯德哥爾摩愛樂(Royal Stockholm PO)的指揮。1970 年他也成為華盛頓國家交響樂團(National SO)的指揮。從 1975-78 年間他擔任皇家愛樂(RPO)的指揮，並錄製了海頓的作品(Season and Iritorno di Tobia)。在 1977-81 年他擔任底特律交響樂團(Detroit SO)指揮。

杜拉第具有驚人的記憶力，喜歡各種題材的曲目。他的指揮以活潑的節奏、戲劇且激情以及銳利的聽力為特色。他畢生致力向全世界推薦他的老師巴爾托克與高大宜的作品，同樣也熱衷於演奏史特拉汶斯基(I. Stravinsky 1882-1971)、梅湘(O. Messiaen 1908-1922)、亨德密特(P. Hindemith 1895-1963)的作品。此外，在匈牙利愛樂的協助下，杜拉第上演了海頓的全套交響曲，甚至是歌劇，使得這些不幸被遺忘和壓抑的樂篇重放光芒。

隨著杜拉第年事增高，他已失去了黃金年代的光彩與魄力，指揮時音色沉重、節奏不連貫，但是杜拉第錄製的五百多張唱片，卻作為其藝術的珍貴財產留給了人世間。

## 第二節 當代之作曲趨勢與技巧<sup>2</sup>

時間進入二十世紀以後，西洋音樂史又經歷了一次重大的革命，亦即巴洛克時期以作曲家所使用的大、小調音階調系統，以及傳統的和聲運用的組織被破壞了。事實上這種調性的破壞，早在德步西 (C. Debussy 1862-1918) 之前，也就是華格納 (R. Wagner 1813-1883) 的「崔斯坦與伊索德 (Tristan and Isolde)」裡，便已讓人預感到了。於是德布西便開始尋求新的和聲理論，揭開了現代音樂之門。

二十世紀的音樂風潮，可以說是法國作曲家德布西所創造出印象主義音樂開始。他在音樂和弦的使用上相當大膽完全不受傳統和聲理論的規範，而且他喜歡用全音音階來作曲，可以說是一位特立獨行的作曲家。不過德布西所寫的印象主義音樂，仍未完全打破傳統的調性理論。

到了第一次世界大戰以後，奧國作曲家荀白克 (Arnold Schoenberg 1874-1951) 發表了十二音列系統的新理論，並依據這個理論創造出十二音列的無調性音樂。荀白克的新理論導致傳統的調性觀念和大、小調音階體系終於完全被打破了。

所謂的「十二音技法」是在荀白克於 1923 年構思出的作曲法，其內容是一個八度音階內的 12 個半音有秩序的組合成基本音列，然

---

<sup>2</sup>參考許常惠著。《西洋音樂研究》。台北市：台灣商務，1967。

後應用各種反行,逆行或移位行貫穿整個作品。

因此，首創「十二音列作曲法」的荀白克可說是改觀了現代音樂語言最徹底的人。他將調性的定義發展至極限而創造出無調性的音樂，也帶動了時代的風潮。事實上，荀白克的創新不僅表現在音樂形式上，其思考模式亦有革命性的轉變，且他的兩大弟子貝爾克(Alban Berg 1885-1935)與魏本(Anton Webern 1883-1945)將十二音列作曲法發輝得淋漓盡致，以致於荀白克的「十二音列作曲法」對後代有著深遠的影響，例如杜拉第的五首雙黃管獨奏曲之第三首 三聲部賦格 與第五首 魔術師，即運用了荀白克的「十二音列作曲法」。

荀白克之後，各式各樣的新音樂理論相繼被人提出與運用，諸如亨德密特根據泛音現象的「新調性作曲法」，史特拉文斯基的多調性...等。儘管這些新音樂都是非常的違和，否定了音樂必須優美悅耳的傳統觀念，但是經過了半個世紀的今天，現代音樂已逐漸走上富有建設性的道路了，且也產生了不少成功的音樂家。所以這些新時代的音樂語言，是值得我們一同欣賞與讚許的。

## 第三章

### 杜拉第五首雙簧管獨奏曲之樂曲分析

這首作品是杜拉第於 1980 至 1981 年間，特別為著名的雙簧管演奏家霍利格（H. Holliger）而寫的曲子，首演日期為 1981 年 5 月 14 日，由霍利格在蘇黎士音樂廳演出。<sup>3</sup>整首作品共由五首小品組成：

1. La cigale et la fourmie 蟋蟀與螞蟻
2. Lettre d'amour 情書
3. Fugue à trois voix 三聲部賦格
4. Berceuse 搖籃曲
5. Légerdemain 魔術師

---

<sup>3</sup> Dorati, A. Cinq Pieces pour le Hautbois. Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1983.

## 第一節 蟋蟀與螞蟻 La cigale et la fourmie

這首樂曲的標題：La cigale et la fourmie，其法文的意思為蟋蟀與螞蟻；而在標題的底下有一行附註（d'après Lafontaine），說明樂曲取材於著名的法國詩人拉封登（Jean de Lafontaine, 1621~1695）的作品。這個故事收錄於伊索寓言之中，內容描述蟋蟀夏天唱歌彈琴過日子，還勸流汗做工的螞蟻不要那麼認真。到了冬天，蟋蟀沒有吃的東西，跑去找螞蟻求乞，卻遭到了冷漠的回絕。

此曲的架構分析如 表一 所示：

段落	小節數	Tempo	動機	特殊記譜
一	1-43			
一-1	1-25	Allegro(Tempo I)	C <sup>#</sup> -D -D <sup>#</sup> -E	
一-2	26-43	Rigorouso(Tempo II)	E -E <sup>b</sup> -D -C <sup>#</sup>	
二	44-69			Vibr. Delle labbie(m. 68)
三	70-94			
三-1	70-83	Moderato	E <sup>b</sup> -D -C <sup>#</sup> -D	
三-2	84-94	Tempo II	C <sup>#</sup> -D -E <sup>b</sup> -D	

表一 第一首 蟋蟀與螞蟻 之結構分析

曲式大致分為三個段落，第一段：mm.1 ~ 43，共有兩個不同性格的主題，mm.1 ~ 25 是第一主題（一-1），mm.26 ~ 43 是第二主題（一-2）。第二段：mm.44 ~ 69，由第一段的兩個主題片段連續交織發展而成。第三段呼應第一段，也是分為三-1（mm.70 ~ 83）與三-2（mm.84 ~ 94），但只取其第一段兩個主題的特性，外觀加以變形，以符合故事的劇情，並非完整的再現。

全曲的主要動機是由樂曲一開始的四個連續半音（Chromatic） $C^\# - D - D^\# - E$  所構成，稱之為〔X〕動機，它的特色是小二度的關係，而樂曲前兩小節短短的樂句〔譜例 1〕，則是第一段第一主題的發展來源。第二小節的  $E - D^\# - E - D$  這幾個音源於〔X〕動機，而第三小節的  $A^\# - B$  小二度的關係，也正好符合〔X〕動機的特色。另外第三小節的第一拍之前有兩個極為快速的裝飾音  $D - G$ ，這個完全四度的關係，稱為〔Y〕動機，雖然只是小小的裝飾音，卻是之後架構第一段第一主題不可或缺的重要角色。

〔譜例 1〕 第一首 蟋蟀與螞蟻，1-2 小節。



第一段第一主題〔譜例 2〕的樂句結構，可劃分為五個樂句，a)(2+2)，b)(2+2)，c)6，a)(2+2)，d)7。a)的後樂句是前樂句節奏上的部分減值，b)樂句： $A - A^\# - C - B - F^\# - C^\#$ ，之間的音程關係為小二度與完全四度，也是〔X〕與〔Y〕動機兩者的結合，且  $A - A^\# - C - B$  按照音高排列為  $A - A^\# - B - C$ ，正好是〔X〕動機四個連續半音的關係。c)樂句，從第 11 小節前弱起拍開始一連串的半音下行，是〔X〕動機的延伸與發展。d)樂句是 a)樂句最後兩個音  $A^\# - B$  的後續延伸，

有點小尾奏的意味。

〔譜例 2〕 第一首 蟋蟀與螞蟻 ， 1-25 小節。

Allegro (♩ = 100), rubato; (Tempo I)

第一段第二主題〔譜例 3〕的旋律：E - E<sup>b</sup> - D - C<sup>#</sup> 四個連續的下行半音，正好是〔X〕動機的逆行。此段依然是小二度的結構，只由單純的小二度這一個元素發展，形成連續半音的進行，而第一主題的次要動機〔Y〕，在此段之中並沒有使用。第 27 小節的旋律則是第 26 小節四個下行半音的增值，加上鄰音的裝飾變化。

〔譜例 3〕 第一首 蟋蟀與螞蟻 ， 26-28 小節。

26 Rigorouso (Tempo II)

—1 與—2 的相同點在於動機的運用，皆使用精簡的小二度〔X〕動機作為主要架構。然而作曲家利用動機音程與節奏型態的變化，使得—1 與—2 形成兩種特性相異的風格表現。〔X〕動機在—1



第二段〔譜例 5〕, mm.44 ~ 69, 由第一段的兩個主題片段連續交織發展而成, 取其節奏上的特性, Tempo I 是多變化的節奏配合複音程的使用, Tempo II 則是規律的十六音符級進。第 66 小節開始, 同音 (D) 反覆, 速度漸緩, 最後的兩個音, 則是使用了嘴唇振動的特殊抖音 (Vibr. Delle labbie(m. 68))。

〔譜例 5〕第一首 蟋蟀與螞蟻, 44-69 小節。

緊接著從 70 小節起是速度改變成中板 (Moderato) 的第三段〔譜例 6〕, 主題仍是第一段的蟋蟀旋律, 但卻呈現新的風貌, 不再使用大跳的複音程, 只運用了鄰近的半音  $E^b - D - C^\# - D$ , 由原本四個音的〔X〕動機縮減為三個音; 在音量上更是轉弱為  $p$  的音量, 唯一不變的是代表蟋蟀特性的節奏。第 84 小節回到 Tempo II, 音形由原本的下行動機  $E - E^b - D - C^\#$ , 改變為  $C^\# - D - E^b - D$ , 恰巧與第 70 小節的前四個音相同。樂曲的倒數第三小節, 改變一貫的節奏型態, 增值為八分音符, 並加上強音記號, 最後以 Lento 的速度,  $pp$  的音

量吹奏一個長音 D，卻意外地以圓滑奏向下大跳八度，戲劇性的結束在強烈的 *ff* 音量上。

〔譜例 6〕第一首 蟋蟀與螞蟻，70-94 小節。

Moderato (♩: 126)

*p dolente*

71

77 *rit.*

84 *Tempo II*

*mf*

88 *Lento*

*f* *p* *mf* *f* *pp* *ff*

## 第二節 情書 Letter d'amour

段落	小節數	樂句	動機	特殊記譜
一	1-24	12+12	單一節奏動機 ♩ ♪	
前樂句	1-12	8+(4)		
後樂句	13-24	8+(4)	前樂句高三度音級上的模進	
二	25-50	8+8+(6)	Development	
三	51-72	4+4+8+(6)	Rec. 4 小節樂句的模進	(。 。 。 ) 泛音

表 2 第二首 情書 之結構分析

此曲的風格迥異於第一首樂曲，前一樂曲主要以固定音程作為動機發展，不受調性的限制。而這一首「情書」則是較有調性的傾向。假設以 a 音為調性中心，前樂句的尾音結束在 e，如同 a 小調的屬音，後樂句的尾音結束在 a 音，也就是主音上。此外，a 音也是全曲的終結音。以節奏短—長的韻律 ♩ ♪ 當作基礎的節奏型態，形成第一段的旋律〔譜例 7〕。

〔譜例 7〕第二首 情書，1-24 小節。

Andante (♩ = 88)

*p.*

*più p*

*pp*

*un poco più f*

*più p<sup>3</sup>*

*pp<sup>3</sup>*

*lunga*

*molto lunga*

13

第二段作為發展句的第 38 小節開始，節奏上三拍子短長的韻律被打破，形成 2+2+2+3 重音轉移的特殊現象，以及第 41 小節開始 2+2+2+2+4 的二拍子韻律，也是相同的情形。如此三拍轉變為二拍的韻律改變，使得發展部性質的第二段更具吸引力。在樂句方面也是較為規律，以八小節為一樂句單位，或有增減，但都是雙數的對稱小節。（樂句的結構請詳見上列的表 2）。此外值得一提的是第三段的分野並不是第二段樂句的完整結束後才開始的一個全新樂段。事實上第三段是緊接著第二段，樂句並非重新開始，但是第 51 小節開始是主題前四小節旋律連續二次的 sequence，因為主題再現之故，而將之劃分為新的第三段落。特殊的技巧方面，這首樂曲的倒數第二小節，使用了三個泛音，記號為(。.)，只有在現代作品中才有用到泛音的技巧，其功能是發揮音色上的變化，造成聽覺音響上的特殊效果。第二段與第三段曲式的分段詳見〔譜例 8〕。

〔譜例 8〕第二首 情書，25-72 小節。

### 第三節 三聲部賦格 Fugue a trois voix

段落	小節數	樂句	力度	結構
一	1-29			
一-1	1-19	4+5+4+6	<i>f</i>	
一-2	20-29		<i>Piu f, ff</i>	減值+stretto
二	29-58			
二-1	29-39	6+4	<i>p - f</i>	dolce
二-2	39-52	3+2+8	<i>ff</i>	marcato
二-3	53-58		<i>p - ff</i>	Cadenza

表 3 第三首 三聲部賦格 之結構分析

曲式分為第一與第二兩大段，第二段素材仍與第一段相同，卻呈現嶄新的風貌，因此區分為新的段落。一-1 ( mm.1-19 )，一-2 ( mm.20-29 )，二-1( mm.29-39 )，二-2( mm.39-52 )，二-3( mm.53-58 )，樂曲結構分析參見 表 3 。

作曲家杜拉第經由單聲部的樂器，表現三個不同聲部的賦格，不僅作曲技巧高明，更考驗演奏者的能力。賦格的旋律是使用十二音列<sup>4</sup>的作曲技巧，主題如〔譜例 9-1〕：

<sup>4</sup>馬水龍撰。《十二音作曲法研究》。台北市：書評書目出版社，1976。

〔譜例 9-1〕 第三首 三聲部賦格 ， 1-4 小節。

Allegro giusto (♩ = 104)

經由音程上的分析，我們可以發現此曲動機上的運用，恰巧與第一首：La cigale et la fourmie 蟋蟀與螞蟻的動機〔X〕和〔Y〕相符合。都是以小二度音程為主，完全四度為輔。主題的前四個音 D -E<sup>b</sup> -E -C<sup>#</sup> 音個重新排列之後為 C<sup>#</sup> -D -D<sup>#</sup> -E，即為〔X〕動機的再現。而音列的第 9-12 排序之音高關係，也是源自於〔X〕動機。而〔Y〕動機出現在音列的第 6 和 7 之間的完全四度關係。

主題的十二個音，姑且不論其排列的順序，單純從音高的角度分析，發現一個有趣的現象，就是兩組半音階的關係，一組是下行的半音階：D-C<sup>#</sup>-C -B-B<sup>b</sup>-A，音高出現的序列為 1-4-5-6-9-10；另一組是上行的半音階：E<sup>b</sup>-E -F-F<sup>#</sup>-G-G<sup>#</sup>，音高出現的序列為 2-3-7-8-11-12，如〔譜例 9-2〕。這樣一個半音階的關係，在樂曲二-2 的第 45 小節開始〔譜例 13〕，以第一與第二聲部穿插於頑固低音（第三聲部）之間的型態呈現出來，尤其以 mm. 46 - 48 最為精采。

〔譜例 9-2〕 第三首 三聲部賦格 ， 1-4 小節，兩組半音階。

由主題的音樂特性，我們可看出這十二個音的主題是以八分音

符為主，而音符傳達出非常簡潔有力的特色，且每個音符都加了強音記號。在節奏方面，主題切割為四組節奏型，分別以符號①②③④表示〔譜例 9-3〕。

〔譜例 9-3〕第三首 三聲部賦格，1-4 小節。

節奏型①與③同樣是「斷奏」，音符與音符之間以 8 分休止符連接；②與④是為「連音」的表現 與 型態相似，這四組節奏型的相同點是每個音符皆有強音記號（>）。

主題由第三聲部先開始，完整的呈現十二個音後，在第 5 小節前的弱起拍上，第二聲部加入，以高主題完全五度的 A 音開始，並且在第 9 小節前的弱起拍增加了④的倒影而延長了樂句；接著在第 10 小節之前的弱起拍，由最高聲部（第一聲部）呈現主題，並由高第二聲部完全五度的 E 音開始。

第 5 小節第二聲部主題的對句（第三聲部） $G^\#-F^\#-E-F$ ，其材題是來自於主題的最後 4 個音符（動機④） $B^b-A-G-G^\#$ 。音程的使用上取其二度的特性，大、小二度自由運用，並非嚴謹的模仿，而且也利用「倒影」的方式穿插於每組主題節奏銜接的休止符之間，例如第 6 小節的對句  $F^\#-G-A-G^\#$ 。此段對句都是以 *p* 的音量呈現，與強大的主題音量形成對比，另外音域上也是使用較低的音域，讓十二音的主題在低音域能有更突顯的發揮。

在三聲部主題各完整出現一次之後，從第 14 小節的第三聲部開

始，主題緊密連接，各相差兩個四分音符的距離彼此銜接。換言之，在 2 拍後主題出現的順序為第三聲部→第二聲部→第一聲部，以上為曲式一-1〔譜例 10〕的分析。

〔譜例 10〕第三首 三聲部賦格，1-29 小節。

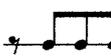
Allegro giusto (♩ = 104)

第 20 小節起是曲式一-2 的部分，見〔譜例 11〕，聲部連接的方式則是顛倒過來為第一聲部→第二聲部→第三聲部。第一與第二聲部以一拍的差距緊密連接，在節奏型①與②出現過一次之後，第三聲部才以倒影的方式以及 *ff* 的音量加入。音符的符值則是主題的一半，由原先的四分音符間距，縮減為八分音符，速度感增快了一倍，而第三聲部的旋律亦使用了倒影的變化。

從第 23 小節前的弱起拍開始，為主題動機①+②的發展，並且縮減為四分之一的十六分音符形態；而聲部順序為第二聲部→第一聲部→第三聲部，在第一與第二聲部是「倒影」的形式，力度上也有所分別，依次為 *mf-p-f* 的不同表現。而第 26 小節開始，主題以 *f* 的音量出現。第一與第二聲部是相差一拍並且緊密相連，亦是主題

的倒影，第三聲部在兩拍之後才尾隨而至。

〔譜例 11〕第三首 三聲部賦格，20-29 小節。

曲式二-1，第 30 小節開始是柔和的樂段，是為圓滑奏的句型，並有 dolce 的標示，力度上也轉變為弱的音量，曲風上與第一段形成強烈的對比，而且節奏上也採用增值的方式。第三聲部的動機④比前兩個聲部動機④的節奏  增值為兩倍的長度 。

曲式二-2 由第 40 小節之前的弱起拍開始，又回復了主題簡潔有力的特色，此時如行進般的 marcato 再度出現。聲部之間以相差一個八分音符的距離緊密連接，其連接順序依次為第一聲部→第二聲部→第三聲部，音域由高而低向下進行。而從第 43 小節開始是動機④的連續下行模進。聲部之間的距離縮小至八分音符三連音的三分之一距離，形成〔譜例 12〕節奏與音高的位置圖示。

〔譜例 12〕第三首 三聲部賦格，43 小節。



## 第四節 搖籃曲 Berceuse

曲式	小節數	Tempo	樂句	特殊記譜
A	1-24	Andante	8+8+8	調號的排列方式，五聲音階，由低至高排列 con sord.
B	25-40	Allegretto	8+8	
A'	41-58	Tempo I	8+8+(2)	

表 4 第四首 搖籃曲 之結構分析

搖籃曲是一首極具獨特風味的優美小品，聽起來具有中國古典音樂的優雅美，令人不禁喚起悠悠懷古之深情。

本曲的一大特色，即是在演出時以手帕塞入樂器的底端（樂譜中標示：con sord.），使其發出獨特的另類音色；且在典雅淳樸的樂曲中，穿插輕快歡愉的中段，也給人耳目一新的感覺。

在速度上這首曲子使用行板（4/4 拍），調式上使用五聲音階；譜上調號的升降位置排列很特別 見譜例 15，由第一線的降 E 開始依序為降（G、A、B、D、E）至最高的降 G，從左至右遞增排列。而樂曲中有超過這五線的音，則在音的上方以（b）標示。

〔譜例 15〕第四首 搖籃曲，1-4 小節。



這首曲子的曲式為 ABA 的形式，樂句則如民謠般 4 小節為一句，對稱規律，〔譜例 16〕，音域範圍適中，最低音是小字一組降 E，最高音是小字二組降 B，正是雙簧管表現力最佳的中間音域。

〔譜例 16〕 第四首 搖籃曲，1-8 小節。



B 段的第 33 小節加上了裝飾音的變化〔譜例 17〕，而第 37 小節轉變為快速且連續的十六分音符節奏，使得古典優雅的曲式增添些許活潑的色彩。

〔譜例 17〕 第四首 搖籃曲，31-36 小節。



第 41 小節開始的 A' 將原本的 A 段稍加裝飾，運用了基本結構：五聲音階及其以外的音「F」，有些變格的意味，使得整首小品更為豐富甜美。

## 第五節 魔術師 Legerdemain

段落	小節數	標題	Tempo	特殊記譜
A	1-16	Le “spiel”	Allegro	Parlando
B	17-105	Le “trick”	Vivace	使用十二音列作曲手法
B-1	17-64			ruvido
B-2	65-80			
B-3	81-105			parlato “voilà!”

表 5 第五首 魔術師 之結構分析

曲式分為二部分，第一部份 A 段 Le “spiel”（演說）：mm. 1-16；第二部份 B 段 Le “trick”（把戲）：mm. 17-105，B 段依樂曲型態可將之劃分為三個部分，B-1（mm.17-64），B-2（mm.65-80），B-3（mm.81-105），樂曲結構分析參見 表 5。

此曲第一段所選用的音程動機為小二度與完全四度，與第一首產生統一性。此曲和前一首搖籃曲比較起來，風格全然不同，前一首是民謠風的搖籃曲，歌謠的曲式與規律的樂句，傳統的意味甚濃；而此曲使用非調性的音程動機與十二音手法等等技巧，現代感十足。

第一段的演說〔譜例 18〕，前兩句 E-B<sup>b</sup>，F-E，代表「各位先生、各位女士」音符的下方標示著法文[Messieurs ... mesdames!\_\_\_]，一般形式的開場白，在這裡也不能免俗地以音樂吹奏出來，然後開始一串 parlando 說話式的致詞。這一段使用的音程以小二度與完全四

度為主，正是第一首樂曲所分析的〔X〕與〔Y〕動機，此段大七度的運用也非常頻繁，它不是新增的素材，而是〔X〕動機：小二度的轉位音程。第 15 小節(E<sup>b</sup>-D-C<sup>#</sup>-D)與第 16 小節(C<sup>#</sup>-D-E<sup>b</sup>-D)所吹奏的音程關係，分別是第一首曲式三-1 與三-2 的動機。此段運用了一些同音反覆，速度上極有變化，音量與音域表現相當誇張，將魔術師說話的神態模仿得淋漓盡致。

〔譜例 18〕第五首 魔術師，1-16 小節。

Le "spiel"  
Moderato, rubato, spiegato (♩ = 76)

*pomposo* *grazioso* *parlando*

*mf* *p* *mf* *f*

["Mes-sieurs... mes-dames!"]

6 *lento* *accel.* *a tempo* *tr.*

*p* *f* *p* *mf*

9 *ten.* *lento, accel. molto*

*f* *p* *f*

13 *rit.*

*mf* *p* *f* *p*

第二部分 B 段落，可細分為三部份，B-1 ( m.m.17-64 )、 B-2 ( m.m.65-80 ) 以及 B-3 ( m.m.81-105 )。這裡所運用的作曲技巧，正是引用第三首三聲部賦格的十二音列作曲手法，第三首只是主題運用了十二音，而此曲的 B 段卻完全是十二音列的變化，prime form 和 Inversion 兩種方式的組織與排列。音高上的使用如同文藝復興時期 Isorhythmic 之中的“talea”，一組完全相同的音高模式，不斷地重複與循環。然而此段在節奏上的運用卻是十分自由的形式，並沒有和十二音列的音高模式結合在一起，造成十分有趣的“TRICK”現象。十二音列的主題使用如〔譜例 19〕。

〔譜例 19〕 第五首 魔術師 ， 17-26 小節。

Le "trick"  
Vivace (♩ = 144)

Prime form: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12//1 2 3 4 5 6 11 12 10 9 7

Prime form  
8 // 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 1 1

此音列的 12 音皆完全相同，只是在排序上使用反向或是倒影等方式，而譜例的音列 P 與 I 的前六個音的音程度數完全相同，後六個音則是序列順序的調換，原本 P 的 7-8-10-11-12 轉變為 I 的 11-12-10-9-7-8 兩者互相呈現倒影的反向形式。之後的發展就由這兩組音形不斷地交替排列。第一個樂句是從第 17 小節至第 24 小節，由 P + I + P 三組音形組成，形成 A B A 的結構。樂句的結束還有一個節奏上的特色：♩♩♩，相同的節奏另外出現於第 32 小節與第 48 小節。

從第 25-32 小節，原本由 G 音開始的十二音列，改變起始音為 D 音（上方完全五度）的音列作為發展，A B A 的結構相同。而第 33 小節的音列恢復由 G 音開始，節奏上以連續的十六分音符為主（mm. 33-40），P 與 I 兩組音列交替出現，直到第 64 小節為止。第 35 小節的 I 音列，在此的排列是完全按照 1-12 的次序排列。第 41 小節的第二拍開始，節奏型態改變，富有變化，且增加了八分休止符以及裝飾音，另外音列上呈現連續三個 I 音列的銜接情形直到第 50 小節的第一拍的後半拍才又回到 P 音列。從變把戲開始截至目前為止，無論 I 或 P 音列都是十二個音完整的呈現，但是第 52 小節的 I 音列卻只出現前五個音，這是特別不同的地方，之後又從新開始連續兩次的 I 音列。

依據樂句結尾的節奏特色，共找出五個相似處，在譜例中以  符號框起來。最後兩組非常有意思，分別在第 68 與 72 小節  $\surd \times \surd$  的記譜〔譜例 20〕，oboe 吹奏出極端音域的吵雜刺耳之音，顯示魔術變不出來、魔術師氣得發火的模樣。

〔譜例 20〕第五首 魔術師，65-74 小節。

B-2 的樂句結構是 ( I + P +  $\surd \times \surd$  ) 共出現兩次，與 B-1 ( P + I + P +  $\bullet \bullet \bullet$  ) 形成對照的關係。第 73 小節開始，是 P 與 I 片段 (四個音一組) 的連續交替，以各一拍的方式分輪奏，從第 77 小節再互換開始，而第 81 小節開始是新的風貌，所以將之歸類為 B-3 〔譜例 21〕。此段音列的第一個音：G 音不停地重複出現，速度也開始加快，從第 85 小節開始，打破了原有的十二音列次序，顯示魔術師的把戲終於有結果了。最後演奏者說出「voilà！」，然後吹出 D、G 兩音，為所以的表演做完美的結束〔譜例 22〕。

〔譜例 21〕第五首 魔術師，80-88 小節。

〔譜例 22〕第五首 魔術師，101-105 小節。

## 第六節 五首樂曲分析之比較

在杜拉第的五首樂曲中，每一首樂曲都有一個標題，因此它們都屬於標題性的音樂。而以音樂的內容形式來說，我們從以上的樂曲分析發現到，作曲家將結構與音樂表達互相結合。第一首與第五首都具有故事性的情節發展，音樂將不同的特性發揮的淋漓盡致。尤其是第一首樂曲，只有簡單的四個音動機，卻造就了兩種完全不同性格的動物 蟋蟀與螞蟻。第五首的十二音列手法，不斷重複的十二個音，配合節奏的變化，以及十二音之外  $\surd \square \surd$  的突兀效果，象徵把戲變不出來的窘態，將魔術師面有難堪的神態表露無遺。

這五首作品從標題上來看，彼此之間並沒有任何關係，只是單純的將五首小品湊在一塊。因此音樂會的演奏上，此曲可以選擇其中的幾首演奏，並不需要完整的呈現整套樂曲。但是從五首樂曲的風格安排上，可以發現它呈對比性的排列，1、3、5 是以音程為主要動機的現代作品風格，而 2 和 4 是屬於復古的民謠風格，樂句的劃分較工整，旋律性也較強，第四首更用到異國風的五聲音階。但第二與第四首樂曲卻也不失現代感，分別利用泛音以及 *con sord.* 的技巧。

整體而言，這五首小品有一個共同的特色，就是動機都是非常的精簡。1、3、5 三首更是使用相同的〔X〕動機，以音程的關係：小二度或是其轉位音程大七度作為主要支架。並將〔X〕動機的使用擴充至連續的半音進行，甚至所有的半音皆出現的十二音列技巧。

而且每首樂曲都各有特色，例如第三首賦格，十二音列的主題，卻可以用巴洛克嚴謹的賦格曲式，且將單聲部的獨奏樂器發展成三個聲部，真是出乎意料！

此曲所運用的二十世紀作曲技巧，在此作一個整理：

第一首蟋蟀與螞蟻：非調性音樂，使用以嘴唇震音的技巧（Vibr. Delle labbie）。

第二首情書：使用泛音技巧。

第三首三聲部賦格：使用十二音列手法。

第四首搖籃曲：使用加弱音器的技巧（con sord.）。

第五首魔術師：使用十二音列技巧，parlato 與  $\begin{array}{c} \square \\ \times \quad \times \quad \times \end{array}$ 。

這五首獨奏曲，分別就起始音與結束音觀察，發現彼此之間稍有關係，將之列舉出來：

第一首蟋蟀與螞蟻：起始音是  $C^\sharp$ ，結束音是 D。

第二首情書：起始音是 A，結束音也是 A。

第三首三聲部賦格：起始音是 D，結束音也是 D。

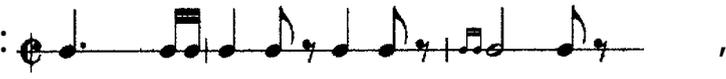
第四首搖籃曲：起始音是  $E^b$ ，結束音也是  $E^b$ 。

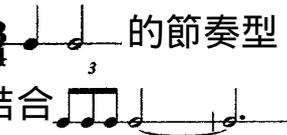
第五首魔術師：第一段起始音是 E，結束音是 D；

第二段起始音是 G，結束音也是 G。

由起始音的角度，不難發現第一、三、四與第五首，依次為  $C^\sharp$ -D- $E^b$ -E，這四個音的關係正巧是之前樂曲分析所發現的〔X〕動機。另外就結束音的方向觀察，也發現了另一個有趣的現象，D 音出現的次數最頻繁，第二首的 A 音與第五首的與第五首的 G 音，兩者分別是兩者分別是 D 音的下四度與上四度的關係，符合了〔Y〕動機的理念。因此〔X〕動機的最小單位是兩個音的小二度關係，例如第一首起始音是  $C^\sharp$ ，結束音則是 D，兩者相距小二度。而這樣的二

度關係，會有擴大的現象，例如第五首的第一段起始音是 E，結束音是 D，之間的差距則為大二度。第二首樂曲雖然不是由〔X〕與〔Y〕動機所組成，但此曲的主要音程為三度關係，從〔X〕動機的最小單位 兩個音的小二度關係這一個角度來看，三度關係也是小二度的擴大表現；此曲的最後一小節  $A^b-B^b-A^b-A$ ，只有這幾個音才足以堪稱與〔X〕動機有密切的相關性。

這五首獨奏曲除了在動機與音程的運用上彼此有些趣味的關聯性之外，節奏方面也相當具有特色，每首樂曲都有代表性的節奏模式。例如第一首蟋蟀與螞蟻所運用的節奏全然不同，蟋蟀的節奏是採取豐富多變的型態：，而螞蟻則是規律嚴謹、一層不變的節奏：。

第二首情書所使用的節奏，也具有基礎的節奏韻律，三拍子，短長  $\frac{3}{4}$  的節奏型，樂句的結尾配合新的節奏感，三連音與一長音結合 。第二段則改變韻律感為二拍子的節奏型態，造成重音轉移的特殊效果。

第三首三聲部賦格，十二音的主題，共分成四組節奏型作為全曲的發展，參見〔譜例 9〕。第四首民謠風的搖籃曲，樂曲的節奏由前四小節作為全曲發展的基礎：，中段則稍作變化，使全曲生色不少。

第五首魔術師的節奏最具表現力，不似前四首樂曲皆有固定的節奏模式可循，此曲節奏的使用完全符合魔術師變化萬千的特性，第一段的演說即是非常引人注目的口語化表達，自由而富有彈性。第二段使用十二音列作為變把戲的手段，因此最能千變萬化的就是「節奏」了！這裡將各種雙簧管艱難的技巧全然發揮，讓演奏者與聽眾接受不一樣的聽覺震撼！

## 第四章

### 杜拉第五首雙簧管獨奏曲之風格詮釋與演奏

#### 第一節 蟋蟀與螞蟻 *La cigale et la fourmie*

蟋蟀與螞蟻的故事出自於伊索寓言，以下為其選錄之英文故事。

##### **The Ant and the Grasshopper**<sup>5</sup>

In a field one summer's day a Grasshopper was hopping about, chirping and singing to its heart's content. An Ant passed by, bearing along with great toil an ear of corn he was taking to the nest.

“Why not come and chat with me,” said the Grasshopper, “instead of toiling and moiling in that way?”

“I am helping to lay up food for the winter,” said the Ant, “and recommend you to do the same.”

“Why bother about winter?” said the Grasshopper; we have got plenty of food at present.” But the Ant went on its way and continued its toil. When the winter came the Grasshopper had no food and found itself dying of hunger, while it saw the ants distributing every day corn and grain from the stores they had collected in the summer.

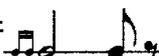
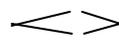
Then the Grasshopper knew:

It is best to prepare for the days of necessity.

<sup>5</sup> <http://www.behoo.com.tw/article/fable.htm>

伊索寓言中，「螞蟻與蟋蟀」的故事非常地出名，差不多每一個人都知道這故事，很多國家的小學課本也用做教材。按照伊索的原典是這樣說的：蟋蟀夏天唱歌彈琴過日子，還勸流汗做工的螞蟻不要那麼認真。到了冬天，蟋蟀沒有吃的東西，跑去找螞蟻求乞。螞蟻冷冷地回答：「夏天你嘲笑我的時候，如果想起冬天而勤勉做工的話，就不必落到這種地步。」

這是一首含有故事性內容的標題音樂，將法國詩人拉封登的童話故事螞蟻與蟋蟀，以雙簧管獨奏的方式，展現兩種迥然不同的動物特性。根據樂曲分析的結果，發現此曲由一個簡單的〔X〕動機為主，杜拉第使用小二度及複音程小九度音程架構全曲。首先以大跳的音程與複雜多變化的節奏來表現蟋蟀跳躍的靈活體態，而將小二度及快速的三連音卻又持續固定的節奏用以描繪努力不懈、勤奮工作的螞蟻。

就詮釋方面而言，蟋蟀的特性具有快速的裝飾音 ，最常出現的單位節奏型態 ，第一個音以圓滑奏的方式連結至第二個音，並以斷奏詮釋第二個音，而且主題的旋律上，E音是特定的重複音，如此的組合，顯示蟋蟀跳躍的動作。節奏的運用上，使用了二分音符、四分音符、八分音符、十六分音符，裝飾音以及三連音，節奏的組合相當豐富而有變化。除此之外，音域上也有著極寬廣的表現，音域範圍涵蓋了中、低、高三個範圍音，旋律是以大跳的方式進行，主題前四個音就超越了兩個八度的音域範圍；力度方面也做了各種層次的變化，力度的範圍從弱（*p*）至最強（*ff*），音量上的對比強烈，主題前四個音的音量變化，短短的兩拍之內，就由弱（*p*）漸強至強（*f*），並且在經典的動機音形  中，賦予漸強與漸弱極具戲劇效果的音量變化。 

螞蟻的特性則是以複拍子為拍號，平均的十六分音符連續級進，象徵螞蟻的勤奮不懈，音樂詮釋上則必須以嚴謹而精準的速度與節奏進行。這一系列持續不斷的十六分音符，如同看到一牌沿著窗台、牆壁，連綿不絕的小螞蟻，一個接一個地忙碌的搬運著過冬的糧食；而音形上上下下的走向，就像是螞蟻行進的過程中，路途崎嶇不平，高低起伏；另外，音量上的變化，也象徵著路程的艱辛而有所轉變。第 40 小節開始，螞蟻的動機節奏連續反覆四次，彼此之間以休止符加以間隔，彷彿看見了螞蟻過於疲累，而喘息不已的形貌。

此首樂曲演奏上的困難之處在於技巧方面，速度是一大因素，要求平均而快速；大跳的音程在氣息與音準控制上並不容易，指法方面也是必須克服的障礙之一，左右手小指交替的指法相當頻繁，尤其是小字三組 E-D<sup>#</sup>-E-D-E-C<sup>#</sup> 這些二度音的音準上必須特別注意。除了技巧之外，蟋蟀與螞蟻這兩種不同特性的動物之間對比性的音樂表達，依據故事情節的發展而產生的情緒轉變，值得深入探就。另外貫穿全曲的小二度不協和音程，以及高頻率的尖銳高音一再重複出現，如果處理不當，易造成吵雜刺耳之感。

此曲的音樂詮釋，在樂譜上皆有詳盡的記號標示，例如蟋蟀的速度為 Allegro(♩ ± 100), rubato;(Tempo I)；第 26 小節螞蟻主題則指示速度(♩=♩.) Rigoroso(Temp. II)。蟋蟀賦予彈性的速度，所以主題樂句的出現，可以緩一點開始，讓主題從容而顯著的呈現，避免產生急迫之感，充分展現出蟋蟀率性而為、放蕩不羈、今朝有酒今朝醉的個性。表情記號，力度，音量，漸強與漸弱，甚至圓滑線、斷奏等等運音法 ( articulation )，都有詳盡的標示。並且在段落之間，作曲家貼心的標上 " // "分節記號，有助於演奏者更加了解樂曲的結

構 第 68 小節和第 69 小節，樂譜上標示了一個特殊的技巧: vibr. Delle labbie，意指用嘴唇顫抖，使得顫音的幅度變得大而快速，此處正是象徵凜冽的寒冬來臨，凍得直打哆嗦的情形。

樂曲第 44 小節開始的第二段落，由原本第一段的兩個主題在此不斷的交替著：由蟋蟀 (Tempo I) 節奏的變化可知，蟋蟀每次總是放縱地飲酒作樂，且不忘嘲笑辛勞工作的螞蟻。在第 57 小節的連續九度大跳中，伴隨著漸強，彷彿笑鬧到了極點，而螞蟻仍舊是默默的低頭努力工作。從第 61 小節開始，螞蟻旋律的相同音形不斷地反覆，似乎形容了這群可憐的小東西不停地來回搬運過冬的食物，任勞任怨的默默工作。第 64 小節起只剩下三個音  $E^b-D-C^\#$  的連續反覆，以 *ff* 強大的力量由慢漸快，則象徵螞蟻加速了腳步。最後以  $d^2$  音的重複，逐漸緩慢下來，如同螞蟻們朝向遠方，回到它們的巢穴。最後的兩個音，則是使用了嘴唇振動的特殊抖音，代表冬之女神終於來臨，帶來寒氣讓人感到不停的顫抖。

下一段 (第三段) 描述蟋蟀在凜冽寒冬的情形：蟋蟀的主題不再使用複音程，只運用了鄰近的半音  $E^b -D -C^\# -D$ ，象徵蟋蟀再也無法輕盈的跳躍，在寒冬中蹣跚爬行的情景；而音量上更是單薄的只有 *p* 的音量，速度方面也明顯的轉變成中板 (Moderato)。第 78 小節開始，音形不斷的向下降落，而音值則是慢慢度增長，如同蟋蟀的無助與無力。第 84 小節回到 Tempo II，音形由原本第 26 小節的下行動機  $E -E^b -D -C^\#$ ，改變為  $C^\# -D -E^b -D$ ，之後以此為基礎，以增加音符的方式擴張樂句，力度上也有所轉變，前三個一小節內的小樂句皆有漸弱的標示，而第 87 小節開始半音階的上行與下行，也配合漸強與漸弱的力度變化，音量範圍由 *p* 至 *f*，差距極大，第 91 小節  $F - E - E^b -D$  這四個音與前一寫節相同，不同的是力度變化與節

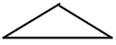
奏的改變，原本螞蟻規律的十六分音符型態，在此增值為八分音符，以 *f* 的音量並且每個音符加上強音記號展現，這一小段，象徵螞蟻冷冷地回答：「夏天你嘲笑我的時候，如果想起冬天而勤勉做工的話，就不必落到這種地步。」，所以音樂表現上與之前的螞蟻型態大不相同，在短小樂句上運用了特別多漸弱等等的力度變化，是原本蟋蟀主題特有的形態表現，而這裡則情勢大逆轉，因此使得第三段的音樂趣味橫生。而樂曲的最後是以 *Lento* 的速度，*pp* 的音量吹奏一個長音 D，卻意外地以圓滑奏向下大跳八度，戲劇性的結束在強烈的 *ff* 音量上，代表自以為是的蟋蟀自食惡果地被辛勤的螞蟻拒絕在門外作為結束，這個戲劇性的結尾在雙簧管的吹奏上是一大挑戰，八度音的下行本身即不容易，更困難的是必須以 *pp* 的音量吹奏後漸弱並原滑下行大跳八度，卻結束在 *ff* 的短音上，最困難的就是這最後一個音，在漸弱的過程後如何讓此音清楚卻又短促有力的完美表現而不產生失誤。因此克服困難的方法，除了練習八度長音之外，必須配合力度的變化，拓展吹奏者力度表現的層次與範圍，練習到大小聲收放自如的境界。

## 第二節 情書 Letter d'amour

如果說第一首蟋蟀與螞蟻，以音樂訴說故事，是屬於「寫實」的技法，那麼這一首情書，則是純粹的「意境」表達，其音樂所傳達的是一種內心的感受。雙簧管以甜美而略帶憂傷的曲調，細膩而濃厚的浪漫情懷，充分地展現在整首作品中。

音樂詮釋上，以行板的速度演奏，拍號為 3/4 拍，短長  的節奏韻律作為全曲的主要架構。徐緩柔情的旋律，由雙簧管非常柔美而深情地吹奏出來。這首小品較有調性的傾向，若以 a 小調看之，抒情的旋律中，增加了一些臨時升降記號，例如第 6 小節的音為 g<sup>#</sup>，與下一個音 f 形成一個增二度的音程；第 18 小節的 c<sup>#</sup> 與下一個音 b<sup>b</sup> 也是形成一個增二度；第 41 小節也是相同的情形，這種由臨時升降記號改變音高所形成的增二度音程，在聽覺上，產生了特殊的音響效果。而第 41 小節以後，大量的臨時升降記號，改變了原本的調性，猶如進入一個奇異的想像世界，最後更是以特別的泛音技巧作結。這種別出心裁的音程組合關係，彷彿在柔情的旋律中，增添了些許神秘而哀傷的情愫，使得這封情書更加的真摯感人。

第 6 小節開始的旋律，是前兩小節音形的延伸，力度上更弱 *piu p*，並加上延長記號，配合 *lunga*（長）的文字說明，第 8 小節更是漸弱至 *pp*，尾音的延長記號搭配 *molto lunga* 為更長之意。而在實際演奏上，第 6 小節的 *piu p* 音量不要太弱，以免第 8 小節 *pp* 無法發揮。由音量上的變化以及樂曲結構上分析，這首樂曲呈現一個等腰

三角形的圖示：，從弱的音量開始，而由最弱的音量結束，因此，演奏此曲時的一個重點，即是弱音量的層次表現，*p - piu p - pp* -  四種層次的力度差別。另一項的演奏重點則是必須擁有相當長的氣，因為這一首樂曲並沒有任何一個休息記號，僅有延長記號，但是作曲家在樂譜上仍有「，」逗號的標示，作為樂句的分句與呼吸記號。經由樂曲分析的結果，發現此曲的旋律有著綿延不斷的特性，似乎代表那永恆而無盡的真愛。所以演奏上必須注意氣息的控制與穩定性，尤其在尾音的長音表現上，並注意樂句的銜接與音樂連續性的詮釋。

### 第三節 三聲部賦格 Fugue a trois voix

賦格曲：以對位的作曲手法將主題加以模仿及變化的多聲部器樂曲。賦格曲在十三世紀時就已出現，它是各種複音音樂發展到高峰所形成的結晶。巴哈曾寫下眾多完美的賦格作品，巴哈的兩冊平均律鋼琴曲集，便可說得上是賦格曲的最佳典範。<sup>6</sup>

器樂的多聲部賦格曲，一般最常見的是鍵盤樂器，由雙手演奏出三、四個聲部，甚至更多聲部仍盈韌有餘。但是這一首樂曲竟然由單聲部的樂器同時演奏三個不同聲部的賦格曲，其困難度可想而知。

---

<sup>6</sup>參考 Sadie, Stanley. The new Grove dictionary of music and musicians. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Grove's Dictionaries, 2001. v. 9, p. 318-331.

這一首樂曲的詮釋著重於力度的表現，主題一開始即以 *f* 的音量呈現，而且每個音符都加上了強音記號( > )，充滿簡潔有力之感。主題的這十二個音，節奏上共分成四組，彼此之間以四分休止符作為區分，第一組與第二組之間相差三拍，其餘各相差兩拍。①與③都是弱起拍，②與④則是強起拍。此曲拍號上的一個特色是不停地轉換拍號，似乎有意配合主題弱起拍與強起拍節奏上的特性而改變拍號。運用到的拍號有 4/4，5/4，3/4，僅只運用一小節的拍號為第 44 小節的 2/4 拍，以及第 45 小節的 7/8 拍。

這一首賦格，依據樂曲的結構，可以劃分為兩個大段落，第一段 ( mm.1-29 )，第二段 ( mm.29-58 )。一-1 的前四小節是第三聲部主題的呈現，起音是 D 音；第五小節開始，第二聲部的主題加入，由高第三聲部完全五度的音級 ( A ) 上開始，此時，原有的第三聲部答題，插入主題節奏型之間的休止符中，力度改變為弱 ( *p* )，此答題的素材源自於節奏型④，取其音高的組合，並改變節奏，以八分音符為主，而且不再強調主題特有的斷奏與強音記號，讓答句與主題形成明顯的對比。第 10 小節開始，第一聲部的主題由高第二聲部五度的音級 ( E ) 上開始，首次三個聲部一起出現。

在三聲部主題各完整出現一次之後，第 14 小節從第三聲部開始，主題緊密連接，各相差 2 個 4 分音符。換言之，在 2 拍後主題出現的順序為第三聲部→第二聲部→第一聲部。此時三聲部的力度表現皆為強 ( *f* )，各聲部主題以相差完全五度的方式銜接，依序為 B→F<sup>#</sup>→C<sup>#</sup>，並於第 19 小節以音量漸強的方式結束主題，以上是曲式一-1 的詮釋。

從第 20 小節開始是曲式一-2 的部分，聲部連接的方式則是顛倒過來為第一聲部→第二聲部→第三聲部。音符的時值則縮短為主題

的一半，而第三聲部的旋律亦使用了倒影的變化，力度上更是增強為 *piu f*，而第三聲部則以 *ff* 的音量表示。第 23 小節僅接的旋律是十六分音符四個音一組的連續模進，大七度上行後級進小二度與反向大六度的大跳進，音程的指法相當複雜，而且大跳音程對雙簧管演奏而言較為困難，而且音域與力度不停地轉變，以 *mf-p-f* 的方式連結，這一小段是做為過門(transition)的功能。第 26 小節開始再次是主題的緊密連接，第一聲部與第二聲部以相差半拍的倒影方式出現，第三聲部則是在兩拍後以反向的主題單獨出現。整體而言，一-2 的音樂表現比一-1 緊湊，主題的銜接運用了減值與緊密連接以及倒影等多種技巧，使得一-2 更具張力。

第 30 小節開始是全新的風格，樂譜上標示著柔和(*Dolce*)的表情術語。其運用的素材仍是來自於第一段的主題，只是不再強調短促有力的節奏感，整段以圓滑奏的方式表現。第 36 小節開始的旋律將主題重組，產生連續四個半音的級進下行音形，將富有表情的抒情主題發揮至極。第 40 小節起，*marcato* 般的主題再度出現，以各相差半拍，音程相距下行完全四度的方式緊密連接，非常規律的型態。第 43 小節是主題節奏型④的連續模進，形成一拍內演奏九個音符的極快速節奏，技巧方面非常艱難，必須配合手指與運舌的靈活度。第 45 小節開始，呈現一個全新的風貌，它是由動機④的三連音段落銜接過來，表情術語標示著 *molto marcato*，第三聲部出現全新的模式：「頑固的低音，D 音不斷地重覆出現，並搭配 *ff* 的力度，產生強烈震撼的節奏感」，形成樂曲的高潮段落。

在一連串嚴謹的賦格發展之後，第 53 小節開始速度轉換為 *Adagio*(*quasi cadenza*)，題材依舊是最初的十二音主題，但是速度卻是與前不同，擺脫之前嚴謹的束縛而變得較為自由，快慢交替的形

式，配合漸快與漸慢，速度之間的轉換則以延長記號區隔。力度的範圍由 *p* 到 *f*，與速度配合，形成對比的現象，最後是以漸強的方式，輝煌而燦爛地結束在樂曲的第一個音：D 音上，依高中低三個音域共出現三次，造成前後呼應的效果。

這一首樂曲如果只從聽覺的角度來欣賞，它絕對不是一首動聽的曲子，因為此曲運用了十二音，音程的組織上並不悅耳，全曲幾乎為不協和音程。而且在練習方面也有相當大的阻礙，因為旋律感不佳，音程及指法都很困難，多次練習仍覺得像視奏般的吃力。如何演奏這一首樂曲呢？唯一的練習方法即是分析樂曲，找出規則。經由科學的分析以後，將會發現作曲家的「數學遊戲」，而這首樂曲的樂趣正是於此，由十二音的單一主題，藉由各式各樣如數學遊戲般的作曲技巧發展成三聲部巧妙的賦格。另外樂譜的標題下方有一行附註：( see appendix for open score )，意即詳見附錄的總譜，告訴演奏者三聲部賦格原始的想法及風貌，有助於對樂曲的了解和詮釋。

#### 第四節 搖籃曲 Berceuse

搖籃曲：原為給孩子催眠用的、具有溫柔旋律的聲樂曲。聲樂或器樂中都有搖籃曲，又稱催眠曲。器樂的搖籃曲沒有一定形式，主要是把搖籃的氣氛用器樂表現出來，所以音樂很自由。一般的搖籃曲感情的起伏變化很少，採取溫柔的節奏，以達到催眠的目的。<sup>7</sup>

<sup>7</sup>參考 Sadie, Stanley. The new Grove dictionary of music and musicians. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Grove's Dictionaries, 2001. v. 3, p. 304.

這一首搖籃曲具有民謠的風味，以五聲音階為基礎，旋律相當典雅純樸，而此曲在演奏上的最大特色，就是加上弱音器，作曲家在樂譜上標明：con sord。事實上，只有絃樂器與銅管樂器在配件上有這種弱音器的設計，雙簧管等木管樂器並無此裝置，所以必須自行尋找使音量變弱的方法。一般而言，使用手帕或絲巾是常見的方式，演奏者在選擇適合的弱音器上，必須經過多次的試驗，以尋找出自己喜歡音色。

整首樂曲的音量上都維持在同一個力度上：弱（*p*），曲式 A B A' 三段皆是相同的力度表現，就連轉變為稍快板的 B 段，曲風較為愉快，力度上並無轉變，而且樂譜上也沒有漸強、漸弱等音量變化的要求。只有在第一段的第 18 小節開始，音量變弱為 *pp*，因為此樂句是第 9 小節樂句的重複，所以加了一點音符上的裝飾，進而音量上也做了些層次上的分別。

此曲在詮釋上，音量必須小心維持在弱（*p*）的水平之下，音量上的要求，完全符合搖籃曲的特性，但是樂曲的表現，卻非平淡無奇，樂譜上標示了相當多的重音記號（**•**），重複音都有加上此種符號，而樂句的尾音都是四分音符的重複音形式，類似打鼓似的節奏韻律，持續而穩定的感覺。另外，置於樂句開始的重複音，如第 13 小節與 B 段第 25 小節開始，第一個音除了重音記號之外，並加上了斷音記號（**˙**），產生跳躍的輕快感覺，使得曲子更加生動活潑。綜觀全曲，都是以規律的節拍進行，二拍子的韻律模式，沒有出現任何一個全音符，因為這種長時值的節拍具有停頓感，而搖籃曲的訴求正是安詳穩定的規律型態，避免停頓感產生。

演奏方面，這首曲子的技巧比較容易些，其中的困難之處是在第 33 小節開始的裝飾音旋律，手指與精準節奏的配合具有高度的挑

戰性。也由於調性的關係，共有五個降記號，指法略顯不易，左右手的替換，尤以小指最為困難，其靈活度有待練習。

## 第五節 魔術師 Legerdemain

此樂曲主要分為兩個部分，第一部份勾勒出一個光彩炫目的舞台，穿著黑色燕尾服、戴著黑高帽的魔術師從火焰中跳出場，緊接著對著台下早已目瞪口呆的觀眾介紹各種精采的表演。第二部分，則是另類地描述魔術師不停地在台上出糗的窘態，惱羞成怒的魔術師氣得差點把魔術棒丟掉。曲終的“voilà”，其法文的意思類似口語中的語尾助詞「就這樣子吧！」，彷彿是魔術師好不容易完成了表演，接受了觀眾的掌聲。

第一段的演說〔譜例 18〕，前兩句 E-B<sup>b</sup>, F-E，代表「各位先生、各位女士」音符的下方標示著法文[Messieurs ... mesdames!\_\_\_\_]，一般形式的開場白，在這裡以模仿的語調吹奏出來，然後開始一串 parlando 說話式的致詞。速度有快有慢，亦有高低起伏、輕重緩急，樂句都是短短的形式，並以休止符作為連結。此段的音樂結構，將魔術師誇張的說話方式，說明自己的魔術表演是多麼得特別，堪稱世界一絕的神氣神態一覽無疑的展現出來。另外，這一段的音程使用，以二度、七度與四度為主，尤其以大七度的連續運用，例如第 9 至 11 小節，大七度的音程，配合複點的節奏與小聲的音量，產生了懸疑的效果，使聽眾對於即將表演的神秘魔術充滿了熱烈的期待。

而這小小一段開場白，僅僅 16 小節，音域的使用範圍卻非常廣泛，從小字一組 c 至小字三組 e，幾乎涵蓋了雙簧管的全部音域，彷彿魔術師吹噓自己的表演是多麼的精采絕倫。

第二段的標題為把戲 (Le “trick”)，魔術師以逗趣的方式開始，輕快的 2/4 拍子，甚快板的速度 (Vivace)，節奏配合連音與斷奏的運用，顯得俏皮活潑。整段變魔術的過程之中，每一個大樂句都是由不同的節奏所組成，就像魔術般千變萬化，令人眼花撩亂。就在如此複雜的魔術表演中，作曲家也對音樂的素材，玩了一個非常有趣的把戲，從第 17 小節至第 84 小節為止，看似豐富多變的音樂結構，無論在節奏、速度、力度、甚至音樂的語法以及技巧等等，各方面都發揮的淋漓盡致，但經由分析以後，發現了一個「把戲」，也就是全曲種種的變化都由主題的前十二個音發展而來，玩一個「十二音列」的魔術表演。

依據樂句結束的節奏特色 ，例如第 25 小節的音高為 g，正是回到了十二音列的第一個音，如此的節奏型態打斷了原本十二音的排序，彷彿是魔術師的放炮，如小丑般的逗趣，正因為失誤，所以十二音的主題不斷地重覆出現，節奏型態不停的變化，象徵魔術師想盡各種花招來完成傑作，所以音樂表現也就更加豐富了。

第 53 小節與第 62 小節的速度術語皆標示 poco meno mosso，並以非常弱的力度 (*pp*) 表現，其音樂詮釋彷彿魔術師心虛地停下來偷瞄一下觀眾的反應，而第 62 至第 64 小節的小樂句，卻做了三次漸強漸弱的力度變化，可見魔術師心情的緊張與不安。

曲式 B-2 從第 65 小節開始，速度 a tempo，力度由突強的音量展現，節奏增加新的十六分音符三連音型態，使得整體的音樂表現更為緊湊。第 68 與第 72 小節的特殊記譜法 ，附註為 ruvido，

必須粗魯地吹奏雙簧管音域的極端音高，象徵把戲變不出來的窘態。

第 81 小節開始的 B-3，出現新的音形，G 音不停的重現，速度也開始加快，表示魔術師的表演愈來愈順手。第 89 小節以 *presto* 的速度急速飛奔，顯示魔術師終於成功地變出把戲了！最後由演奏者說出法文“*viola*”，其法文的意思類似口語中的語尾助詞「就這樣子吧！」，彷彿是魔術師好不容易完成了表演，接受了觀眾的掌聲。

## 第五章

### 結論

二十世紀的作曲風格呈屬多樣性風貌，有些作曲家雖然保留了傳統的形式，但在創作技法方面大量突破傳統規則，例如在和聲、調式方面採用不諧和音、多調性、雙調性，在節奏方面突出不規則性等等。這方面的代表人物有史特拉汶斯基、巴爾托克、亨德密特。另外，二十世紀的作曲家有一部份是與傳統徹底決裂，如荀白克，他所創作的十二音技法與傳統的作曲法相違背；美國作曲家凱基（J. Cage）主張的偶然音樂與隨機音樂，在創作觀念與表演方式是與傳統背道而馳的；德國作曲家史托克豪森（K. Stockhausen）的電子作品，在創作手法、形式以及音響上也是與傳統截然不同的表現；法國作曲家梅湘的整體序列作品，在創作思維上進行了徹底的變革。這些作曲家的作品強調的是無調性、不諧和音響、不解決的和聲。他們強調音色、音響的對比變化，突出節奏而淡化傳統的旋律、調式與和聲。他們有些人強調理智的邏輯數學算術式的創作，有些則完全採用即興的發揮，或進行微分音實驗，打破十二平均律……<sup>8</sup>。

縱觀杜拉第的這五首雙簧管獨奏曲，每首聽起來都有不同的特性，他除了引用現代音樂的十二音列之外，亦使用了賦格的對位手法，融合了匈牙利民謠與五聲音階的風格，使得他的音樂除了讓人

---

<sup>8</sup>馬清著。《二十世紀歐美音樂風格》。臺北市：揚智文化出版，1990，頁 233-7。

感受到現代音樂的獨創性外，也讓人體驗到一股詼諧感與溫馨感，讓我們讚嘆探杜拉第音樂是如此的豐富。

因此，筆者希望藉由此研究報告，讓讀者更進一步了解現代指揮家兼作曲家杜拉第的音樂風格與創作手法，並透過樂曲分析與樂曲詮釋，增進對現代雙簧管獨奏曲的認識與了解，從而欣賞現代樂之美。

## 附錄一 參考書目與文獻

### 中文書目

洪萬隆著。《音樂概論》。 台北市：明文書局，1994。

馬水龍撰。《十二音作曲法研究》。 台北市：書評書目出版社，1976。

馬清著。《二十世紀歐美音樂風格》。 臺北市：揚智文化出版，1990。

許常惠著。《西洋音樂研究》。 台北市：台灣商務，1967。

潘皇龍譯（L. Stein 著）。《音樂的結構與風格》。 台北市：全音出版社，1988，五版。

黃騰鵬編著。《西方音樂史》。 蘭州市：敦煌文藝出版社，1994。

潘皇龍。《現代音樂的焦點》。 台北市：全音出版社，1987。

潘皇龍。《讓我們來欣賞現代音樂》。 台北市：全音出版社，1987。

### 西文書目

Grout, D. J. and C. V. Paslisca. A Hisstory of Western Music. 5<sup>th</sup>. N.Y.: W. W. Norton & Comppany Inc., 1996.

Kennedy, Michael. The Concise Oxford Dictionary of Music. 4rd ed. Oxford: Oxford University Press,1996. Dorati, p. 206.

- Ledet, David. Oboe Reed Styles: Theory and Practice. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- Rothwell, Evelyn. Oboe Technique. 3rd ed. London: Oxford University Press, 1982.
- Sadie, Stanley. The New Grove dictionary of music and musicians. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Grove's Dictionaries, 2001. v.7, pp. 503-4. v. 9, pp. 318-331.
- Slonimsky, Nicolas. edited by Richard Kassel. Baker's Dictionary of Music. New York: Schirmer Books, 1997. pp. 255, 332-3, 794.
- Sprenkle, Robert and David Ledet. The Art of Oboe Playing. NJ: Summy-Birchard, 1961
- Thompson, Kenneth. A Dictionary of Twentieth-Century Composers (1911-1971). New York: St. Martin's Press, 1973. p. 313, 335.
- Westrup J. A. and F. L. Harrison. The New College Encyclopedia of Music. New York: W.W. Norton, 1981. pp. 221-2.

## 樂譜

- Dorati, A. Cinq Pieces pour le Hautbois. Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., 1983.

## 網路資源

<http://cyber.cs.ntou.edu.tw/~b88026/Dorati.html>

<http://www.behoo.com.tw/article/fable.htm>