

國立交通大學

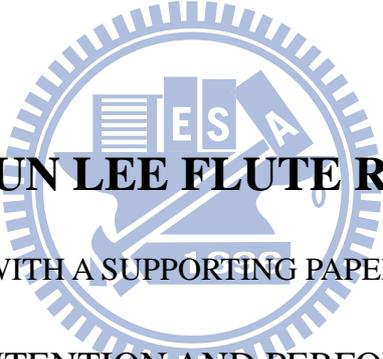
音樂研究所

碩士論文

李佳芸長笛演奏會

含輔助文件：

貝里歐《序次 I》兩個記譜版本之作曲意圖與演奏實務探討



CHIA-YUN LEE FLUTE RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

COMPOSITIONAL INTENTION AND PERFORMANCE PRACTICE

IN THE TWO EDITIONS OF BERIO'S *SEQUENZA I*

研究生：李佳芸

演奏指導教授：林蕙蕙

輔助文件指導教授：金立群

中華民國九十九年七月

李佳芸長笛演奏會

含輔助文件：

貝里歐《序次 I》兩個記譜版本之作曲意圖與演奏實務探討

CHIA-YUN LEE FLUTE RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

COMPOSITIONAL INTENTION AND PERFORMANCE PRACTICE

IN THE TWO EDITIONS OF BERIO'S *SEQUENZA I*

研究生：李佳芸 STUDENT: CHIA-YUN LEE

演奏指導教授：林蕙蕙 PERFORMANCE ADVISER: YI-HUI LIN

輔助文件指導教授：金立群 SUPPORTING PAPER ADVISER: LAP KWAM KIM



國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

A THESIS SUBMITTED TO
THE INSTITUTE OF MUSIC
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY
IN PARTIAL FULFILLMENT OF
MASTER OF MUSIC
(FLUTE PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

JULY 2010

中華民國九十九年七月

誌謝

這三年在交大的日子，所有的點點滴滴，即將化為甜蜜的果實。

感謝論文指導老師—金立群老師。老師在我身上投注了非常多的心力，並不厭其煩地解答我的疑問、協助我蒐集資料、幫我校稿等，從老師身上，除了學習到專業的知識外，更讓我敬佩的是老師研究音樂的熱忱與追根究底的精神！

感謝主修老師—林蕙蕙老師三年來的耐心教導，尤其在現代音樂的演奏技巧上，更讓我有所領悟與成長。老師也不時關心我論文的撰寫進度，並適時給予意見，讓我感受到滿滿的溫暖。謝謝老師對我的疼愛！

感謝李子聲老師及陳怡婷老師撥空擔任我的音樂會評審，並不吝惜給我論文上的建議。

感謝交大師長們讓我在溫馨愉快的環境中，培養更專業的能力。

感謝薔勵、均寧、仕謙、譽千、欣儀、舒婷在論文上給予我莫大的協助，以及一直陪伴在我身邊的律利、佳芳、佳釗、映如、品嘉、菁容、逸如、有容，因為你們，讓我更有堅持的動力。

感謝父母與家人為我的付出，以及一路走來給我的鼓勵與支持，讓我每每回到家，就有種安心自在的歸屬感。

最後，由衷感謝曾經幫助過我，給我鼓勵的每一個人，願將這份喜悅，與您們分享！



佳芸 謹誌 99.07.10

李佳芸長笛演奏會

長笛：李佳芸

鋼琴：王郁菁

九十九年六月十九日（六）下午兩點三十分

國立交通大學演藝廳

錄音光碟附於封底內頁

A 小調無伴奏長笛奏鳴曲

艾曼紐·巴赫(1714-1788)

1 I. 稍緩板

2 II. 快板

3 III. 快板

4 《枯萎的花朵》變奏曲，作品 802

舒伯特(1797-1828)

5 給長笛獨奏的《序次一》

貝里歐(1925-2003)

長笛奏鳴曲《水妖》，作品 167

賴內克(1824-1910)

6 I. 快板

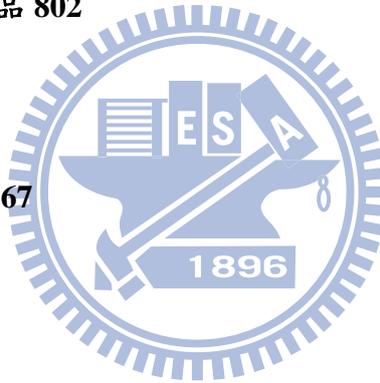
7 II. 活潑的快板

8 III. 平靜的行板

9 IV. 極快板

10 里諾之歌

若利維(1905-1974)



CHIA-YUN LEE FLUTE RECITAL

Flute: Chia-Yun Lee

Piano: Yu-Jing Wang

2010/6/19, 14: 30

Recital Hall, National Chiao Tung University

Recording appended inside the rear cover

Sonata in A minor for Flute Solo

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

1 I. Poco Adagio

2 II. Allegro

3 III. Allegro

4 Variations on “Trockne Blumen”
for Flute and Piano in E Minor, D. 802

Franz Schubert (1797-1828)

5 *Sequenza I* for Flute Solo

Luciano Berio (1925-2003)

Sonata “Undine” op. 167, for Flute and Piano

Carl Reinecke (1824-1910)

6 I. Allegro

7 II. Allegretto vivace

8 III. Andante tranquillo

9 IV. Allegro molto

10 Chant de Linos pour Flûte et Piano

André Jolivet (1905-1974)



摘要

貝里歐於 1958 年寫成的長笛獨奏曲《序次 I》，開發出長笛新的聲音色彩與技巧的極限，在二十世紀經典曲目中占有一席之地。原曲採用空間記譜法寫作，但因演奏詮釋等因素，貝里歐在 1992 年加寫了實際音值的傳統記譜法版本。本研究首先針對樂曲基本架構、動機音型做分析，再由音群與節奏切割、音值、延音記號及運音法等方面比較 1958 年與 1992 年二版本記譜法之異同。最後探討此二版本之作者意圖與實際演奏之關係，並尋問其中艾柯所謂「開放性作品」的前衛形式似乎回歸到傳統記譜典範的意義。

關鍵字：

貝里歐（1925-2003）、《序次 I》（1958, 1992）、長笛獨奏曲、開放性作品

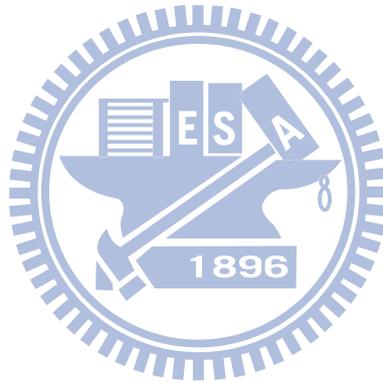


Abstract

Luciano Berio's *Sequenza I* (1958) for flute solo is an exploration in new sound world and technical frontier, and establishes itself as a 20th-century classical repertoire. Since the original spatial notation with proportional duration could not safeguard adequate interpretation of the work, Berio revised it with conventional rhythmic notation in 1992. After a formal analysis of the piece, this study compares the two versions in regard of rhythmic duration and grouping, fermatas, and articulation. Finally, it examines the correlation between compositional intention and performance practice, and discusses the significance of the seemingly return of the avant-garde form of the Ecoan "open work" to the traditional notation paradigm.

Keywords:

Luciano Berio (1925-2003), *Sequenza I* (1958, 1992), solo flute music, open work



目錄

誌謝.....	ix
音樂會中英文曲目表.....	x
中文摘要.....	xii
英文摘要.....	xiii
目錄.....	xiv
第一章 前言.....	1
第一節 曲名釋義.....	1
第二節 《序次 I》相關研究回顧.....	2
第三節 本文版本與小段落標示方式.....	4
第二章 樂曲分析.....	6
第一節 架構分析.....	6
第二節 動機與音列的使用.....	8
第三章 版本比較與演奏實務.....	11
第一節 二版本相同與相異之處.....	12
第二節 音群與節奏切割.....	13
第三節 UE 的音值商榷.....	18
第四節 延音記號.....	19
第五節 運音法.....	21
第四章 結語.....	23
引用文獻.....	26
附錄.....	27



第一章 前言

二十世紀重要的無伴奏長笛作品，繼德布西（Claude Debussy, 1862-1918）《潘神笛》（*Syrinx*, 1913）與瓦列茲（Edgard Varèse, 1883-1965）《密度 21.5》（*Density 21.5*, 1936）之後，就屬貝里歐（Luciano Berio, 1925-2003）1958 年的《序次 I》（*Sequenza I*）。此曲為貝里歐《序次》（*Sequenza*）系列作品的第一首，並題獻給擅長演奏前衛音樂的義大利長笛家加傑羅尼（Severino Gazzelloni, 1919-1992）。¹

第一節 曲名釋義

本節中，筆者將探討關於此曲曲名之中文翻譯。

曲名 *Sequenza* 來自義大利文，與英文的 *sequence* 同義，為順序、次序、連續之意；在作曲手法中，則表示將某一樂句在不同音區重現一至數次，形成原樂句和新樂句相對稱的結構，中文一般稱之為「模進」。

此曲命名的緣由，貝里歐在《與達爾蒙特和巴爾加的兩次訪談錄》一書中提及，以“*Sequenza*”為標題，是為了強調此曲由一組和聲區域的序次所組成。²

¹ 除了貝里歐以外，布列茲（Boulez）、諾諾（Nono）、福島和夫（Kazuo Fukushima）等作曲家也為加傑羅尼量身訂做作品，題獻給他，而另一方面加傑羅尼也協助作曲家實驗新的效果。Niall O’Loughlin. “Gazzelloni, Severino,” in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10792> (accessed May 17, 2010).

² “The title was meant to underline that the piece was built from a sequence of harmonic fields (as indeed are almost all the *Sequenzas*) from which the other, strongly characterized musical functions were derived.” in Luciano Berio, *Two Interviews*, trans. and ed. David Osmond-Smith (New York: Marion Boyars, 1985), 97.

就中文翻譯部分，許多譯者將“*Sequenza*”譯做《模進音列》、《模進》或《序列曲》。筆者認為，此標題並非因其作曲手法使用模進而得名，若譯成《模進》易導致對樂曲的誤解，譯為《序列曲》又可能與序列主義（serialism）混淆，因此筆者主張將其譯為《序次》。

第二節 《序次 I》相關研究回顧

有關《序次 I》研究的相關文獻以期刊為主。

安德森的〈從歌劇角度看《序次》〉將樂曲以樂段或幕的形式做分析，並分段講解練習的技巧與樂段所要表達之戲劇情境。³

多勒所寫的〈演奏貝里歐的《序次》〉一文中，提供了演奏的想像方式，例如問句與答句創造出樂曲豐沛的情感，並說明了部分的演奏技巧與詮釋方式，包含泛音（harmonic）與複音（multiphonic）的吹法等。⁴

弗里歐與亞力山大合著的〈貝里歐長笛獨奏曲《序次 I》兩個版本的節奏與速度：演奏上的心理與音樂差異〉探討兩個版本的節奏與速度，並將許多知名長笛演奏家的演奏速度以電腦儀器計算，且加以統計分析，讓人了解不同演奏家詮釋的差異性。⁵

³ Claudia Anderson, “An Operatic View of Sequenza,” *Flute Talk* 24 (2004): 12-15.

⁴ Aralee Dorough, “Performing Berio’s Sequenza,” *Flute Talk* 19 (2000): 11-13.

⁵ Cynthia Folio and Alexander R. Brinkman, “Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio’s Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance,” in *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard (Aldershot: Ashgate, 2007), 11-38.

普里奧雷的〈十二音技法的痕跡作為貝里歐長笛獨奏曲《序次 I》的作曲程序〉，利用原型、逆行、倒影、逆行倒影四種方式剖析本曲音列的排列，使讀者更深入了解貝里歐的作曲手法，以利於演奏。⁶

愛德華〈擴充與限制：貝里歐《序次》的修訂〉中，將關於《序次》的文獻加以統整後，探討貝里歐在艾柯（Umberto Eco）⁷開放性作品（open work）理念的影響下創作了《序次》系列作品，其後卻又就加以修訂之原因，以及比較原譜與修訂樂譜前後的關係。

國內的碩士論文中，黃雲暄在《貝里歐《長笛獨奏曲模進》之研究》中，⁸ 以作曲家生平、創作背景、第一版本樂曲分析與詮釋為主要內容。然而，對於問世已久且流通程度亦同樣廣泛的第二版卻未深入提及。筆者認為此二版本記譜上的些微差異勢必將對演奏詮釋帶來或多或少的影響，只取其中一版本作為探討對象恐怕不夠全面且偶有失之偏頗的現象。因此，筆者試圖在本文中先分析比較兩種版本的異同再行論述其他內容。

⁶ Irna Priore, “Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio’s *Senquenza I* for Solo Flute,” in *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard (Aldershot: Ashgate, 2007), 191-208.

⁷ 義大利哲學家、文學評論家、小說家，著有《開放的作品》（*The open work*）等書。

⁸ 黃雲暄。《貝里歐《長笛獨奏曲模進》之研究》。台北市：台北藝術大學管絃樂與擊樂研究所碩士論文，2005。

第三節 本文版本與小段落標示方式

此曲有兩種記譜形式的版本，分別譜寫於 1958 年及 1992 年。由於以下文中會大量提及此二版本之片段，為易於辨別及方便講解，筆者將以簡稱來敘述二版本。為避免以「1958」與「1992」為簡稱，造成與文中其他數字混淆，又，其中 1992 年的版本，並無法從樂譜上得知出版年份，因此筆者選擇以出版社之縮寫來指涉兩種不同樂譜版本。

兩個版本的樂譜出版社及編號如下：

1958 年版本：Edizioni Suvini Zerboni, Milan, S. 5531 Z. (以下簡稱 ESZ 版)



1992 年版本：Universal Edition, Vienna, UE 19 957 (以下簡稱 UE 版)

本文小段落標示方式：由於此曲並未劃分小節，只有 ESZ 版中有分隔音群的短線，若文章中必須引述樂譜上的段落時，必須有清楚明確的描述，以方便讀者閱讀。普里奧雷在〈十二音技法的痕跡作為貝里歐長笛獨奏曲《序次 I》的作曲程序》⁹ 一文中，採用「頁數」與「行」並列的方式來表示 ESZ 版，例如：2.3，即第二頁第三行；至於 UE 版雖標示以 ♩=70 的速度為單位，但因音值過於細微，許多部分無法完整分割成一拍，因此無法獨立加以標記。

為更清楚的指涉，筆者在此將 ESZ 版標上小段落數字編號，並暫且以「段」和「數字」並列的方式稱之，寫作【段+數字】。例如：【段 1】，即表示數字標明為 1 的小段落。此外，以 ESZ 版為依據，將未添加小節線的 UE 版同樣標上數字（數字與段落的對應關係和 ESZ 版一致），以方便對照比較（ESZ 版完整數字，請見附錄）。

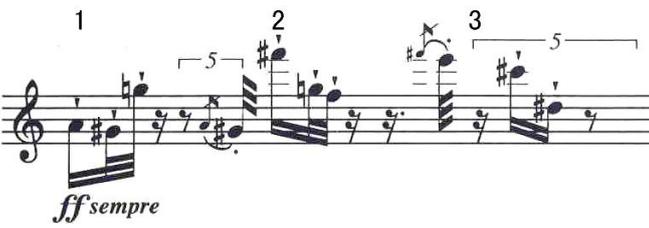
⁹ Priore, 197.

ESZ



1 *ff* 2 *ff* 3 *ff*

UE



1 *ff sempre* 2 *ff sempre* 3 *ff sempre*



第二章 樂曲分析

第一節 架構分析

本節採用 ESZ 版作為樂曲分析譜例。之所以如此，原因在於大部分研究此曲的文獻分析譜例時皆採用 ESZ 版，故在此仍沿用舊例，以便和過去研究對話。此外，本節不需討論到精準的節奏，只特別針對音的組織，故版面簡潔清晰的 ESZ 版更符合此處討論的需求。

關於樂曲架構，傳統以來，和聲扮演重要的角色，正如荀白克《和聲的結構性功能》一書所強調的。¹⁰ 調性音樂時期的樂曲，如巴赫（J. S. Bach）的小提琴、大提琴或長笛無伴奏樂曲，¹¹ 沒有出現縱向的和聲，但橫向旋律還是形成一定的和聲框架與區塊，肩負著結構性的功能。由於此曲是以音列的概念寫成，所以無法以傳統和聲為導向的方式分析；此外，本曲為艾柯所謂的開放性作品，本身就容許各種不同的解讀。普里奧雷統整出多位學者對於此曲形式結構上的分析，大致有以下七種：¹²

（一）普里奧雷（Irna Priore）本人用音高組織簡略劃分。以樂譜第一行的十二音列（於本章第二節解說）為主，將每個與第一行音高組織相似的樂句列出，分別為【段 1-7】、【段 42-48】、【段 93-97】和【段 229-236】。

（二）依照力度對比分段，主要分成三個段落：【段 1-126】—【段 127-228】—【段 229-272】。第一個段落的樂句主要以音的停頓和漸弱記號作為句尾，每個樂句

¹⁰ Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony* (London: Faber and Faber, 1969).

¹¹ BWV 1001-1006, 1007-1012, 1013.

¹² Priore, 205-207.

的力度範圍，從 *sffz* 到 *pppp*；第二個段落中的樂句，大多由漸強記號做收尾，每個樂句的力度範圍，由 *pppp* 到 *sffz*；第三個段落中的樂句力度範圍，則是從 *pp* 到 *pppp*。

(三) 索柏格 (Harvey Sollberger) 認為全曲由 272 個小段組成，長度足以構成奏鳴曲式 (sonata form) 的架構：第一主題【段 1-38】—過門 (transition)【段 49-54】—第二主題【段 55-92】—副歌第一主題【段 93-111】—發展部【段 112-未說明】—尾奏【段 244-272】。

(四) 安德森 (Claudia Anderson) 以輪旋奏鳴曲式 (rondo-sonata form) 將樂曲分成：A【段 1-48】—B【段 49-92】—A【段 93-118】—C【段 119-228】—尾奏【段 229-272】。她的分析架構與索柏格相似，並將【段 229】以後視為再現部。

(五) 紹布 (Gale Schaub) 將其視為二段體 (binary form)，以音高的組織排列為主，分成 A【段 1-48】—B【段 49-92】—A2【段 93-228】—A3【段 229-243】—尾奏【段 244-272】。

(六) 多勒 (Aralee Dorough) 以類似二段體的複合型式分析作：A【段 1-26】—A'【段 27-92】—發展【段 93-235】—尾奏【段 236-272】。

(七) 瑪格娜尼 (Magnani) 認為 A1【段 7-41】、A2【段 98-118】、A3【段 236-263】三段為全曲中主要的循環部分，串連住此三段中間的樂段，則是對比樂段。

總結以上七項分析模式，雖然不盡相同，但基本上背後都有二段體的想法存在。大致上相近的概念還包含：皆以第一句的十二音列為主題做為延伸、將【段 105-228】之間劃分為對比樂段 (包含：強弱、音高、樂句)、將最後五行解讀為尾奏。然而，

不同的分析模式之中，彼此是有衝突的，也就是說，若全曲以音高組織的角度分析，便與全曲以力度角度分析的結果互相衝突，無法同時採用。

第二節 動機與音列的使用

(一) 動機

第一章曾提到，德布西《潘神笛》與瓦列茲《密度 21.5》為二十世紀無伴奏長笛菁英作品，貝里歐受其影響，以這兩首作品的半音動機做為開頭，並以此動機貫穿全曲（完整請見附錄）。¹³

德布西《潘神笛》與瓦列茲《密度 21.5》的前三個音，第二個音與第三個音分別是以第一個音往下及往上半音，包覆著第一個音；貝里歐的前三個音的排列是三個下行半音，將第三個音移高八度，雖與上述兩首有些許不同，但在【段 2】的前三個音就出現了相同的動機，筆者將此兩種排列皆視為相同的半音動機。而在音值方面，貝里歐的節拍則與瓦列茲較為相近。



¹³ Dorrough, 11.

貝里歐《序次 I》



(二) 音列

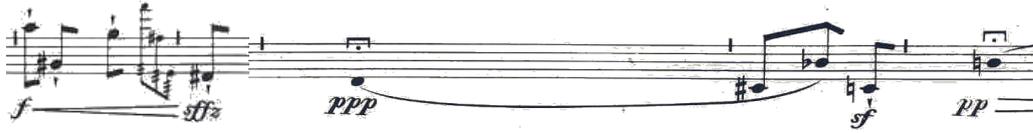
筆者將貝里歐在此曲中使用到的音列做以下簡單的統整：

樂譜第一行【段 1-7】共 21 個音，扣掉共同的音，依序排列後分別是：A-G[#]-G-F[#]-F-E-C[#]-D[#]-D-C-A[#]-B 十二個音，可視為此曲的「十二音列」。其後的【段 47-51】、【段 93-99】、【段 119-125】和【段 230-237】（同樣扣掉共同的音後，依序排列）便以此十二音列的排列方式，在節奏、力度、運音（*articulation*）等方面加以變化。在十二音列排列方面，只有【段 230-237】與第一行完全相同，其他組則做了細微的對調：【段 47-51】將第一行 F[#]-F 對調為 F-F[#]、C[#]-D[#]-D 對調為 D[#]-D-C[#]、C-A[#] 對調為 B^b-C；【段 93-99】將第一行 C[#]-D[#] 對調為 D[#]-C[#]。另外，【段 119-125】則只使用了十二音列的前面六個音。

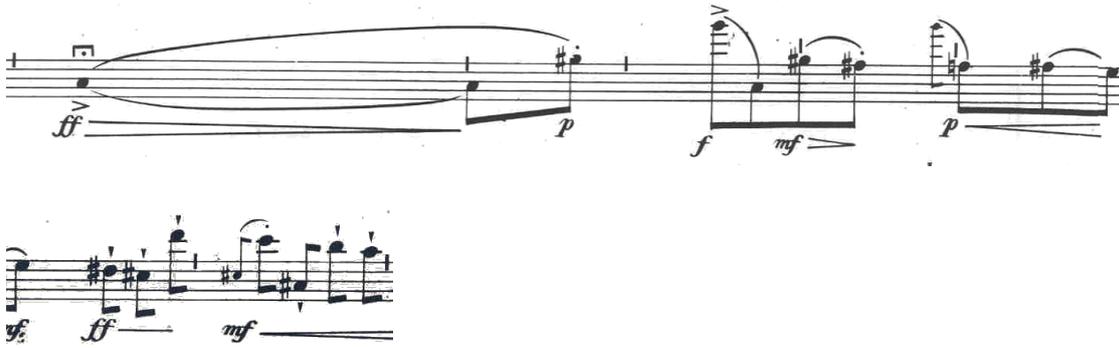
【段 1-7】 A-G[#]-G-F[#]-F-E-C[#]-D[#]-D-C-A[#]-B



【段 47-51】 A-G[#]-G-F-F[#]-E-D[#]-D-C[#]-B^b-C-B



【段 93-99】 A-G[#]-G-F[#]-F-E-D[#]-C[#]-D-C-A[#]-B



【段 119-125】 G[#]-A-G^b-F-F[#]-E



【段 230-237】 A-G[#]-G-F[#]-F-E-C[#]-D[#]-D-C-A[#]-B



第三章 版本比較與演奏實務

貝里歐於 1958 年所寫的第一個版本（ESZ 版），採用「空間記譜法」（spatial notation），¹⁴ 即沒有標記音值與節奏，全靠音符之間的距離決定吹奏速度，距離靠近時吹奏速度較快，反之則較慢。有符幹的音要在同一數字內的小段中（即首章提及的【段 1】、【段 2】……）以節拍器 70 的速度吹奏；沒有符幹的音即為長音，除了有標示延音記號的音之外，其餘長音則需按空間比例吹奏出相對音值的長度。標示斷奏記號的獨立單音，要吹奏得簡短有力；符幹相連的音，音與音之間不可中斷。另外，此版本沒有譜號，無從得知是否為作曲者本意，抑或作曲者、出版社兩者之中有所疏失所致。

從此曲實際演奏情形考察，多數演奏者將此曲表現得太過自由，速度也與原譜所要求差距過大，失去原曲該有的面貌。1966 年，貝里歐對諸多吹奏者詮釋此曲的方式表達強烈不滿，在他寫給長笛家尼可萊（Aurèle Nicolet）的信中指出：雖然此曲已多次被錄音，但始終沒有人以較精確的方式演奏。樂曲的速度對他來說沒有比維持音值與記譜空間的比例來得重要，所以他希望演奏者能夠將音與音之間的比例拿捏得更好，並且在信中附上一個簡略的手稿，以拍號 2/8，寫出具有音值的樂譜供尼可萊參考。¹⁵

¹⁴ Kurt Stone, *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook* (New York: W. W. Norton, 1980), 96-100.

¹⁵ 1966 年 10 月 14 日信件，引自 Folio and Brinkman, 13.

因此在 1992 年，貝里歐又親手寫了一個標記出實際音值的傳統記譜法版本（UE 版），並在樂譜上註明以 ♩=70 的速度演奏，延音記號上則標明秒數，目的就是希望演奏者能夠詮釋出更加貼近他原本想法的音樂。此版本沒有小節線，沒有分隔音群的記號，但有休止符。

本章筆者將歸納出 ESZ 與 UE 二版本的相同與相異之處，以求瞭解貝里歐在寫作此二版本之理念與想法。

第一節 二版本相同與相異之處

由於 UE 版是貝里歐為了 ESZ 版之記譜法所重新修改的，兩個版本可說大同小異，以下分別說明兩者的差異。

共同層面：UE 版並未更動原來 ESZ 版的音高和節拍，所以大抵而言，這兩個版本的大架構是完全相同的。詳細條列如下：

- （一）皆無標示拍號。
- （二）相同音高：UE 版除了少數幾個音有做八度的移動外，其他的音均相同。
- （三）相同力度記號。

相異層面：二版本的相異之處，包括：

- （一）ESZ 版沒有譜號與休止符，UE 版則有。
- （二）ESZ 版為空間記譜法，以小段做區隔；UE 版為傳統記譜法，但沒有小節線。

以下，筆者將針對二版本中音群與節奏切割、UE 版的音值商榷、延音記號、運音法（articulation）的四個面向，以及相關的演奏實務，做仔細的討論。

第二節 音群與節奏切割

【段 57】

G^b 在 ESZ 版中為前一個小節最後一音，在 UE 版中則變成正拍，因此吹奏 G^b 的音樂語感有就有所不同。ESZ 版的裝飾音群占了【段 57】中 1/2 的空間，而 UE 版的 G^b-C[#] 兩音就占了一拍，並以此版本四分音符為一拍的記譜方式，對照 ESZ 版的【段 57】，實值已超過一拍，因此後面裝飾音群的速度也就顯得更加緊迫。



【段 116】

裝飾音群的 C 音和 E 音在 ESZ 版中屬於前一小節，UE 版中則是五個音綁在一起，並且要在半拍內吹完。此處從譜面上來看，最大的影響就是裝飾音群的緊湊與否。



【段 145-147】

高音 B^b 在 ESZ 版中是在【段 145】內，但 UE 版卻變成【段 146】的開頭；花舌（flutter tongue）音群在 ESZ 版這三小節中拆解成 5+6+3 的組合，在 UE 版中變為 8+6+1，由此可明顯感受到 UE 版欲強調音群速度由快突然減慢的效果。此外，ESZ 版因 F[#]-E-F-B 與花舌音群同一個小節，為了強調此樂句最高音 B^b，特別使用 *sffz* 來突顯；UE 版因 F[#]-E-F-B 隸屬於前面的三連音，B^b 落在正拍，只需 *ff* 就足以凸顯其重音。



【段 180-185】

二版本在節拍的劃分上有顯著的差異。ESZ 版【段 180-181】的一連串 12 個裝飾音，在 UE 版中變為 8 個實音加上 4 個裝飾音，後面的 G-D^b 顫音也變成了正拍，筆者認為，UE 版的記譜法改變了音型和音值，使節奏更為明確，以方便演奏。

ESZ

UE

【段 188-190】

ESZ 版【段 189】的 G-A-B^b-C-B，在 UE 版改成一拍五連音，造成演奏上節拍分割的些微差異。此外，UE 版的前面四個音 G[#]-F[#]-E-F 實值拍子為一又四分之一拍，所以演奏到此處，需要停下來思考花舌顫音 E-F 的長度，以及是否要特別強調高音 G，將其放在下一個正拍。

ESZ

UE

【段 210-211】

與前面譜例相似，UE 版的顫音音群排列較為緊湊。相異之處為 G 音，在 ESZ 版【段 211】是第一個音，在 UE 版則是【段 210】的最後一音，因 ESZ 版空間記譜法中，除了第三音 D 與第四音 E^b 間距較大之外，其餘顫音的間距皆相同，而 UE 版將這些顫音分成 3+4 兩個部分，後面四個音的音值比前面來的短。

The image shows two musical staves side-by-side. The left staff is labeled 'ESZ' and the right staff is labeled 'UE'. Both staves show a sequence of notes with dynamic markings *pp* and *mf*. The ESZ staff has a larger gap between the third and fourth notes, while the UE staff has a more compact arrangement of notes.

【段 234-239】

從花舌後的 E 音開始，可以看出 UE 版被重新分割過。ESZ 版的 E 音是 *mf* 且符幹與前面三個音相連，表示前四個音之間不可中斷；UE 版花舌 F[#] 音的 *ppp* 停留後，E 音雖然也是 *ppp*，但加上了重音記號，並且以六個音為單位，宛如宣告另一種新音型和新樂句的開始。

The image shows two musical staves side-by-side. The top staff is labeled 'ESZ' and the bottom staff is labeled 'UE'. Both staves show a sequence of notes with dynamic markings *p*, *ppp*, *mf*, and *ppp sempre*. The ESZ staff has a continuous line connecting the first four notes, while the UE staff has a bracket over the first six notes, indicating a new phrase.

【段 244-250】

若以一小段一拍為單位，ESZ 版共有 6.5 個大拍，而 UE 版以四分音符為一拍，共有 7.5 拍。¹⁶ UE 版一開始的休止符長度與 A[#] 的音值都明顯增長，力度 *mf* 與 *ff* 的四個主音 A[#], B, A^b, D 也分別都變成了正拍。

The image displays two musical staves comparing the ESZ and UE editions of a passage. The top staff, labeled 'ESZ', is marked '60 M.M.' and features a dense, complex texture with dynamic markings *pp*, *mf*, *sf*, *p*, *mf*, and *ppp*. The bottom staff, labeled 'UE', is marked '♩ = 60' and shows a more structured and spaced-out texture with dynamic markings *pp*, *mf*, *pp*, *ff*, *p*, *mf*, *p*, *mf*, and *ppp*. The UE edition's phrasing is more regular and emphasizes the main notes.

演奏實務：

貝里歐將 ESZ 版的音群重新整理過，在 UE 版中，裝飾音群較少被小段切割，顯得比較井然有序。但相對來說，裝飾音群因而更集中，速度也顯得較快，筆者認為這就是貝里歐所要強調之「音值與記譜空間的比例」，目的是要將音與音之間的密集與鬆散做更明顯的區別。吹奏此句型時，首先要將裝飾音群與主旋律線條明顯分別出來，裝飾音群的音必須盡可能清楚，但不需要刻意強調每個音。而裝飾音群與後面的主音是相互關聯的，必須要持續推進至後面的主音，才能讓人聽清楚樂句的方向。

¹⁶ 引自 Folio and Brinkman, 17.

雖然在聆聽 CD 或演奏時，因詮釋自由而聽不出音群切割的細微差距，但還是建議先對照二版本之差異後再吹奏，取得最適當的詮釋。

第三節 UE 版的音值商榷

第一章提到，貝里歐的 UE 版是以四分音符為一拍的單位記譜，譜上沒有小節線，因此筆者將其對照 ESZ 版的小段，加以編號。此處所要探討的，是貝里歐的 UE 版記譜法，既標明以 ♩=70 的速度為單位，為何又出現一些難以分割之處？以下先將其中待商榷之處列出：

【段 38】

UE 版對照 ESZ 版標示後，在 E^b 後面的休止符，有一拍之長，若以節拍器練習，勢必將 UE 版的【段 38】之 E^b 音及其後的休止符合併看成一個四分音符的單位。筆者推測，作曲者在此意圖為突顯 E^b 音之短促，以形成與其後的休止符強烈音值的對比，因此四分休止符實際上的拍值並未達到一拍。

The image shows two musical staves comparing the ESZ and UE versions of a musical passage. The top staff, labeled 'ESZ', shows a melodic line with a half note E^b followed by a quarter rest, then a quarter note G^b and a quarter note A^b. The bottom staff, labeled 'UE', shows the same melodic line but with a different rhythmic interpretation. It starts with a half note E^b (marked '38'), followed by a quarter rest (marked '39'), then a quarter note G^b and a quarter note A^b. The UE version includes triplet markings over the G^b and A^b notes. Both versions are marked with 'ff' (fortissimo).

【段 137-139】

UE 版的記譜方式比起 ESZ 版，反而難以一目了然。

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'ESZ' and the bottom staff is labeled 'UE'. Both staves show a melodic line with a slur over a series of notes. The ESZ staff has dynamic markings *mf*, *pp*, and *mf* with hairpins. The UE staff has a fermata over the final note and a '5' above it, indicating a five-measure rest.

演奏實務：

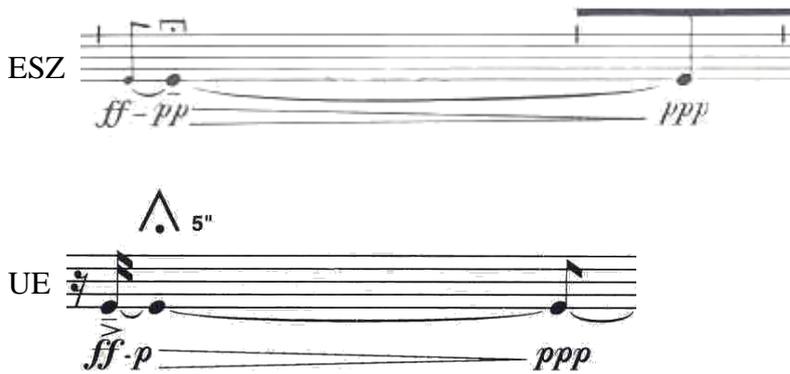
筆者認為，遇到以上部分時，要對照 ESZ 版，兩個版本互相參考比較後再吹奏。

而既然 UE 版以 ♩ 為單位，為何記譜時又將其細分成許多非常細小的節奏單位？或者讓人無法完整切割？筆者就文獻推測，貝里歐在寫 UE 版時，還是想保有開放性作品的特性，讓演奏者保有自由且彈性的空間。

第四節 延音記號（fermatas）

ESZ 版有 10 個延音記號，UE 版則有 17 個，也就是說，貝里歐在 UE 版中又添加了 7 個延音記號，添加的部分，分別為 ESZ 版的【段 87, 147, 161（2 個）, 211（2 個）, 220】，且貝里歐在 UE 版的每個延音記號上都標上了秒數。由此可見，UE 版因延音記號而跳脫節拍規律（♩=70）的次數比 ESZ 版多，可以推斷演奏 UE 版的時間會比演奏 ESZ 版時間來的長，當然，若演奏家演奏 ESZ 版時將沒有延音記號的長音演奏得非常長，也是不無可能。

ESZ 版與 UE 版的延音記號圖形不同，分別是 □ 與 △，如下圖：



ESZ 版的 □，演奏長度是由演奏者依照譜上的相對空間來拿捏；而 UE 版的 △，長度已被秒數固定，也就是絕對的。就延音記號來說，△ 的音長比 □ 短，但此問題因 △ 已標記上秒數而得到解決。



演奏實務：

延音記號的長度，原本就因每人對長音的定義而異。貝里歐在 UE 版標上秒數，給予演奏者衡量停留時間的標準，就筆者所觀察，大多數演奏者都低於 UE 版所標示的秒數。而前段提到貝里歐在 UE 版中又多加了 7 個延音記號，且此 7 個記號的秒數也都有 3 秒以上。因此，筆者認為，延音記號的拿捏，在此曲中，必有其重要性，若是使用 ESZ 版演奏，也要將 UE 版所標記的秒數抄寫上去，才能營造出作曲者所希望的氣氛與效果。而為避免長音太直過於呆板，可加入振幅較大的抖音。

筆者由幾張演奏專輯中，推測延音記號對樂曲長度的影響：

Nora Shulman，演奏時間：5 分 17 秒¹⁷

¹⁷ Naxos, 8.557661-63

工藤重典 (Shigenori Kudo)，演奏時間：5 分 25 秒¹⁸

Claire Marchand，演奏時間：6 分 04 秒¹⁹

Anna Garzuly，演奏時間：6 分 25 秒²⁰

Sharon Bezaly，演奏時間：7 分 51 秒²¹

據筆者的觀察，延音記號停留較長者，整體演奏時間明顯增加。

第五節 運音法

【段 108-109】

ESZ 版每個音符的四個快速點音，UE 版中全部寫成花舌；最後一個 G[#] 在 UE 版中移高八度，並加上重音。筆者認為此樂句有營造音群漸強、加快，不斷向前推進的效果，因此將點音改為花舌，以利於增加音樂向前推進的速度，達到此樂句的高峰；而最後的 G[#]，因原本低音的點音無法達到大聲的效果，因此 UE 版改為高八度的 G[#] 並直接以重音記號取代之。

ESZ

UE

¹⁸ Meister Music, MM1233

¹⁹ ATMA Classique, ACD22175

²⁰ Hungaroton, HCD31655

²¹ BIS CD1159

【段 198】

UE 版中，除了 E^b 外，D 也加了重音記號與音符下方的 *ff*，有強調此二音的意味。



【段 201-203】

除了前述的音群切割不同外，【段 201】原本就特別強調 B^b-G 兩音，而 UE 版為了更突顯在花舌中的重音，加上了打鍵音，【段 203】的音群中，作者欲更突顯 F[#]-A^b 兩音而將其更改為打鍵音加上重音。



演奏實務：

此作品本身就有作曲者所賦予的戲劇張力，力度變化可以盡可能的誇張，演奏者可以加入自己的想像。貝里歐在 UE 版針對運音所做的修改，筆者認為，目的是要使演奏家能更輕易突顯重要的音，也更容易吹奏，因此筆者建議使用 UE 版變化較多的運音法，可以在力度上做更多的變化與對比。

第四章 結語

承接第三章，筆者就練習策略方面討論如下：

(一) 節拍器的使用：練習時，必須使用節拍器，才能將節拍拿捏得較準確，不致於因自由發揮而與作曲者原意差異過大。但要從頭到尾在節拍器 70 的速度內演奏此曲是非常不容易的，至今也尚未有演奏紀錄全曲維持在標準速度內。貝里歐訂下明確速度的用意，並非強制演奏者必須達到所要求的速度，而是意圖藉此使音樂產生急促的效果，另一方面，貝里歐又擔憂演奏速度太慢而導致音樂過於柔和，失去該有的風格，這也是將速度訂得較快的理由。是故，在練習時，仍需使用節拍器以使節奏穩定，速度可低於節拍器 70，重點是不要慢到失去音樂上急促的效果。

(二) 練習時所使用之版本：弗里歐與亞力山大合著的〈貝里歐長笛獨奏曲《序次 I》兩個版本的節奏與速度：演奏上的心理與音樂差異〉一文中，做了演奏版本使用的問卷調查，內容包括：(1) 演奏或錄音時常使用的版本；(2) 用來教學的版本；(3) 練習的版本；(4) 比較偏愛的版本。統計結果發現，大多數的演奏者皆使用 ESZ 版本，只有少數兩種版本同時使用。由此可見，貝里歐雖然在 1992 年加以改寫，但其影響力似乎不大。筆者推測，這是由於第二版本問世的時間與第一版本距離過長，以致許多演奏者已習慣可以完全依照自己想法詮釋的第一版本。黃雲暄在《貝里歐〈長笛獨奏曲模進〉之研究》提及：「貝里歐說到，對於第二個版本他給予較為清楚的吹奏方向，但是他依舊建議大家使用原本的版本，因為第一個版本可以讓演奏者依照自

己的想像力去創造出更完美的線條以及樂句，至於第二個版本，貝里歐認為只適用於練習吹奏上，至於表現曲子的真實風格，還是使用第一個空間記譜法的版本會較為適當。」這樣的說法，因為此文作者沒有註明出處，無法更進一步追蹤其論述的依據。但筆者在前一章曾引述貝里歐於 1966 年寫給尼可萊的信中，表明他修訂第二個版本之原因，是為了維持音值與記譜空間的比例，²² 並非只是為了練習用，因此練習該使用哪個版本，目前似乎未有確切的結論。

筆者建議兩個版本對照著練習，音值的長短比例可由 UE 版練習，熟練後，再選用較適合自己的版本演奏。最重要的還是要對譜上每個音非常熟悉，並且清楚將每個自己該注意細節標記上去，才能在台上熟練地演奏出貼近貝里歐想法的音樂，同時又帶有個人詮釋之風格。

(三) 參考多種演奏與錄音版本：筆者認為，演奏第一版本的錄音資料，雖然速度較自由，但其音與音之間的距離，即音值長短的差異性不明顯；演奏第二版本的錄音，則較能夠達到音群鬆散與緊密的對比。兩者各有其特點。因此，多聆聽與觀摩音樂家們的演奏與詮釋，可以對自己的演奏有助益。

從貝里歐的寫作意圖到實際演奏之中，可以看出此曲的複雜性。貝里歐在創作的過程中，有些部分是自己精準設計的，有些部分則是直覺、偶然的，因此我們無法純以機械性來解釋它或詮釋它；有時候，對開放性作品來說，樂曲結構反而是一種束縛。而貝里歐自己也說：「用不同層次去聆聽它，便會產生不同的意義。」當我們在思考

²² 引自 Folio and Brinkman, 13.

樂曲的詮釋時，將這個理念放進去，或許可以產生更多的想法。

另外一個值得思考的議題，是作曲者與演奏者的角色關係。一般來說，皆是作曲者寫作樂曲，並標記上術語、力度等記號，再藉由演奏者透過聲音與肢體動作將音樂呈現給觀眾；演奏者的角色，便是設法將作曲者的樂曲意涵表達出來。但就此首《序次 I》來說，貝里歐想要賦予演奏者較大的自由度，也就是讓演奏者在某些程度上可以參與創作，加入自己的想法，因此，作曲者與演奏者之間，似乎轉變為相互依賴的關係。而歷經多年後，貝里歐發現大多數演奏者因此演奏得過度自由，以致於作品太過鬆散，因此又譜寫與第一版本相較下，限制較多的第二版本。筆者認為，會有第二版本的產生，除了上述原因外，也有可能是貝里歐年輕時勇於創新，而晚年思想變得保守所致。無論是貝里歐本身想法的改變，還是演奏者過度自由的關係，此曲因而成為少數有兩個樂譜版本同時並存的樂曲。在這樣的情況下，演奏者可以有以下四種選擇：（一）只看第一版本；（二）只看第二版本；（三）第一版本為主，第二版本為輔；（四）第二版本為主，第一版本為輔。演奏者在選擇演奏版本的同時，便關係著作曲者與演奏者之間彼此責任的塑造，究竟是要忠於貝里歐第一個版本的想法，還是要尊重他三十多年後歷經不同思考方式的第二版本演奏？此問題沒有一定的解答，但卻值得演奏者加以深思。

此曲美妙之處，或許就在於它本身是個謎，吸引著後人去研究它、詮釋它、辯論它。

引用文獻

中文書目

黃雲暄。《貝里歐《長笛獨奏曲模進》之研究》。台北市：台北藝術大學管絃樂與擊樂研究所碩士論文，2005。

西文書目

- Anderson, Claudia. "An Operatic View of Sequenza." *Flute Talk* 24 (2004): 12-15.
- Berio, Luciano. *Two Interviews*. Translated and edited by David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars, 1985.
- Dorough, Aralee. "Performing Berio's Sequenza." *Flute Talk* 19 (2000): 11-13.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Translated by Anna Cancogni. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.
- Folio, Cynthia, and Alexander R. Brinkman. "Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance." In *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard, 11-38. Aldershot: Ashgate, 2007.
- O'Loughlin, Niall. "Gazzelloni, Severino." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10792> (accessed May 17, 2010).
- Priore, Irna. "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute." In *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard, 191-208. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. London: Faber and Faber, 1969.
- Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: W. W. Norton, 1980.
- Venn, Edward. "Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the *Sequenzas*." In *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, edited by Janet K. Halfyard, 171-190. Aldershot: Ashgate, 2007.

影音資料

- Bezaly, Sharon. *From A To Z*. BIS CD-1159, 2001.
- Garzuly, Anna. *Flute Visions of 20th Century*. Hungaroton HCD 31655, 1996.
- Kudo, Shigenori (工藤重典). *The Unaccompanied Flute Music II*. Meister Music MM-1233, 2007, recorded 1994.
- Marchand, Claire. *Solo Flûte*. ATMA Classique ACD22175, 1999.
- Shulman, Nora, et. al. *Berio: Sequenzas I-XIV*. Naxos 8.557661-63, 2006, recorded 1999.

附錄

a SEVERI



SEQUENZA

PER FLAUTO SOLO

LUCIANO BERIO
(1958)

1 2

70 M.M.

ff ff ff mf ff > mf p

8

ff mf f ff ff

15

ff-pp ppp mf pp ff mf ff

21

p pp ff mf p ff ff

28

ff mf p f mf f p f mf

35

f p f ff ff ff

42

p ff f ff

Proprietà per tutti i paesi delle EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
© Copyright 1958 by EDIZIONI SUVINI ZERBONI S.p.A. - Milano.
Tutti i diritti riservati a termini di legge.
All rights reserved. International copyright secured.

S. 5531 Z.

49

54

55

62

69

76

83

88

93

99

ppp *pp* *ppp*
pp < ff *pp < ff - ppp*
p *mf* *p* *pp* *mf* *f* *p* *f* *mf* *f*
pp *mf* *pp* *mf* *p* *mf* *pp* *p*
p *pp* *ppp* *pp* *p* *p* *mf* *ppp*
(ppp) *p* *sf* *ff* *mf* *f* *pp* *ppp* *mf*
mf *p* *mf* *sf* *ff* *ff*
(ff) *mf* *pp* *ppp*
ff *p* *f* *mf* *p*
mf *ff* *mf* *ff*

S. 5531 Z.

106
(ff) *molto* *f*

113
ff *p* *f* *mf* *pp* *mf* *f* *p* *mf*

120
ppp *pp* *p* *pp* *p*

127
f *pp < sfz* *pp* *pppp*

132
p *pp* *mf* *mf*

139
pp *mf* *pp* *f* *mf*

146
sfz *ppp* *sfz*

150
sf *mf* *p* *pp*

157
mf *f* *p* *pp* *mf* *p* *ppp*

162
sfz *pppp* *pp* *f* *p* *mf*

S. 5531 Z.

166

ff sf f p mf f

173

ff f ppp sempre sf sf (ppp) sf

180

p ppp sempre (ppp) sf sf sf-mf

187

f ff pp ff sf ff ff

194

ff mf ff ff sfz f

201

mf ff f ffz mf ff sfz

208

pp mf dim. molto col fiato spavire

sf (il possibile) dim. PPPPP

212

p mf pp mf pp

S. 5531 Z.

217
ppp *p* *pppp* (*pppp*)

221
ppp *p*

223
pppp *pp* *mf* *ff* *sf* *mf* *sfz*

230
ff (*dolce*) *ppp* (*ppp sempre*) (*ppp*) *p* *ppp*

237
mf *ppp* (*ppp sempre*) *p*

244
 60 M.M. *ppp* *pp* *mf* *pp* *sf* *p* *mf* *p* *mf* *ppp*

251
f *mf* *f* *p* *pp* *mf* *pp*

258
 72 M.M. *mf* *ppp* *p* *ppp sempre*

265
più p ancora

272
sfz - *pp* *pppp*

S. 5531 Z.