

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

**葉思吟聲樂獨唱會**

含輔助文件

美國藝術歌曲的多元文化背景與創作素材—  
以選自普爾帝詩詞的杭德利八首藝術歌曲為例

**SZU-YIN YEH VOICE RECITAL**

with a supporting paper

**THE DIVERSE CULTURAL BACKGROUNDS AND  
COMPOSITION MATERIALS OF AMERICAN ARTSONGS —  
EIGHT ART SONGS BY HUNDLEY AND PURDY**

研究生：葉思吟

演唱指導教授：康美鳳

輔助文件指導教授：康美鳳

中華民國一〇二年二月

## 致謝

首先，我要感謝我的指導教授—康美鳳博士，康老師在我就讀研究所的這些年間，不僅在聲樂的領域上指導我，亦在人生處世的態度上，給予我正面的回饋與鼓勵。在康老師身上，我看見無私奉獻的精神，和謹慎的處世態度，老師總是用耐心和愛心，包容我的不足和粗線條，這些豐富的專業知識和人生體驗將成爲我受用無窮的寶庫。再者，這本論文的完成除了康老師的指導外，更要由衷地感謝指導我的理論老師—黃朝英老師，黃老師引導我寫作八首藝術歌曲的樂曲分析，給予專業上的意見和指正，讓我得以完成這本論文。

感謝我研究所的同窗好友：耀萱、憶佳、仕謙、慈顏、欣穎、筱茵、喬文、韋吟、雨潔、怡親、映羽、奕麟、育誼、建榜、文魁、韻如、毓珊，很開心在研究所期間和大家一起學習，成爲我在交大的學習伴侶。另外，要感謝在研究所相識的好友：恩智，恩智對於我在音樂上的進步功不可沒，不僅和我分享專業領域上的知識，更成爲我生活上不可或缺的好友，真心的感謝這群朋友們！

最後感謝我的家人，沒有家人的支援和包容，我無法無後顧之憂的在音樂的領域中學習，謝謝辛苦養育我的爸媽，和陪伴我生活大小事的弟弟，沒有你們，不會有今天的我！

謝謝在我音樂道路上陪伴我的所有老師、同學和朋友們，謝謝大家！

思吟 謹誌 101.07.02

# 葉思吟聲樂演唱會

女高音：葉思吟  
鋼琴：廖珮君

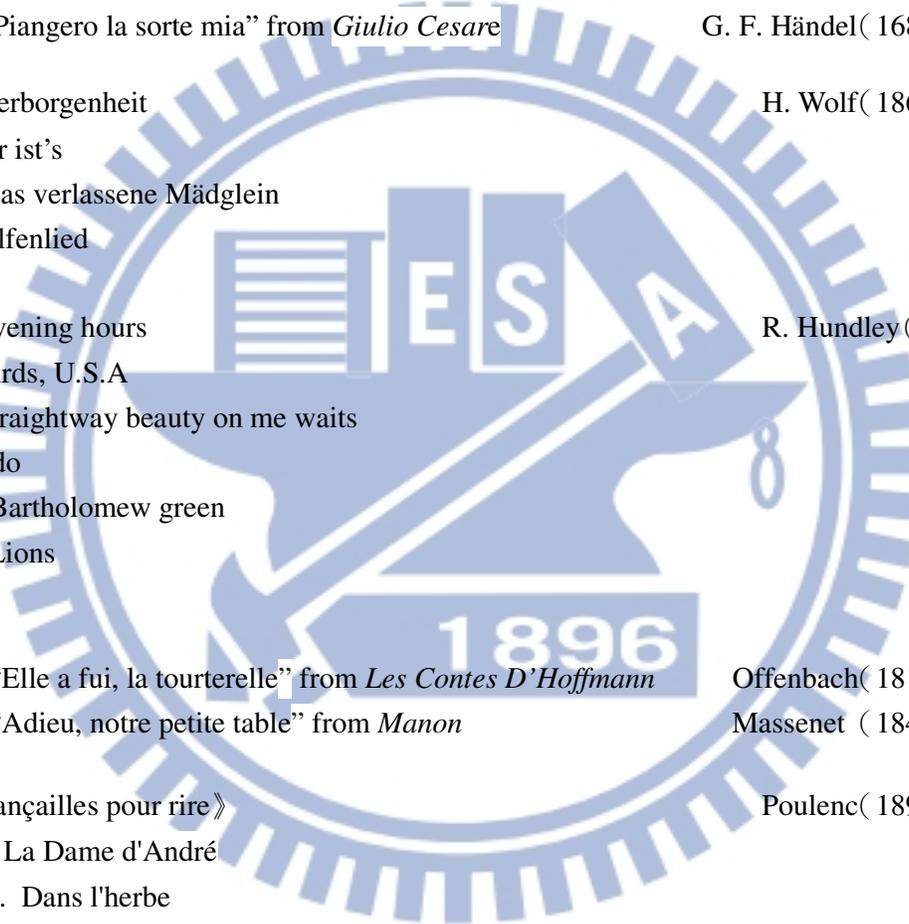
一〇二年三月十一日（一）下午七點半  
蘆洲功學社  
錄音光碟附於封底內頁

- 
- 1 〈我將為我的命運哭泣〉 選自歌劇《凱薩大帝》 韓德爾（1685-1759）
  - 2 遁世 沃爾夫（1860-1903）
  - 3 在春天
  - 4 春來了
  - 5 精靈之歌
  - 6 傍晚時光 杭德利（1931- ）
  - 7 鳥，美國
  - 8 美人等我
  - 9 我願意
  - 10 巴塞洛繆·格林
  - 11 獅群
  - 12 〈斑鳩飛走了〉 選自歌劇《霍夫曼的故事》 奧芬巴哈（1819-1880）
  - 13 〈再見，小餐桌〉 選自歌劇《瑪濃》 瑪斯奈（1842-1912）
  - 《奇異的婚姻》 普朗克（1899-1963）
  - 14 I. 安德烈的女人
  - 15 II. 在草原上
  - 16 III. 它飛了
  - 17 IV. 我的屍身軟如手套
  - 18 V. 小提琴
  - 19 VI. 花
  - 20 世界恬靜的時 潘皇龍（1945- ）
  - 21 乞丐身皇帝嘴
  - 22 說完好話偏來打岔

# SZU-YIN YEH VOICE RECITAL

Soprano: Szu-Yin Yeh  
Piano: Pei- Chun Liao

2013/03/11,  
Recital Hall, KHS Hall  
Recording appended inside the rear cover

- 
- 1 “Piangero la sorte mia” from *Giulio Cesare* G. F. Händel( 1685-1759 )
  - 2 Verborgenheit H. Wolf( 1860-1903 )
  - 3 Er ist’s
  - 4 Das verlassene Mädglein
  - 5 Elfenlied
  - 6 Evening hours R. Hundley( 1931- )
  - 7 Birds, U.S.A
  - 8 Straightway beauty on me waits
  - 9 I do
  - 10 Bartholomew green
  - 11 Lions
  - 12 “Elle a fui, la tourterelle” from *Les Contes D’Hoffmann* Offenbach( 1819-1880 )
  - 13 “Adieu, notre petite table” from *Manon* Massenet ( 1842-1912 )
  - 《Fiançailles pour rire》 Poulenc( 1899-1963 )
  - 14 I. La Dame d’André
  - 15 II. Dans l’herbe
  - 16 III. Il vole
  - 17 IV. Mon cadavre est doux comme un gant
  - 18 V. Violon
  - 19 VI. Fleurs
  - 20 世界恬靜的時 潘皇龍 (1945- )
  - 21 乞丐身皇帝嘴
  - 22 說完好話偏來打岔

## 摘要

理查·杭德利 (Richard Hundley, 1933- ) 和詹姆士·普爾帝 (James Purdy, 1923-2009) 分別為美國當代的作曲家及詩人，兩人兩人不僅是志同道合的好朋友，更有著密切的合作關係。本論文選出八首由杭德利譜曲自普爾帝的作品：〈請束裝赴約〉、〈獅群〉、〈鳥，美國〉、〈我願意〉、〈傍晚時光〉、〈巴塞洛繆·格林〉、〈水鳥〉、〈美人等我〉，做進一步的研究。

本論文首先簡述美國音樂的多元背景與創作素材，再介紹杭德利和普爾帝的生平及創作風格，以及兩人之間的合作關係。接著論述八首美國藝術歌曲的分析與詮釋，以歌詞和音樂的角度進行討論，探討歌曲中美國獨特的音樂元素及樂曲風格。期望能提供讀者對於美國多元素材的認識，以及這八首藝術歌曲演唱時的詮釋參考。

關鍵詞：

美國音樂、繁音拍子、藍調、布吉伍吉、爵士樂、杭德利、普爾帝、請束裝赴約、獅群、鳥，美國、我願意、傍晚時光、巴塞洛繆·格林、水鳥、美人等我

## Abstract

By analyzing works of Richard Hundley, an American composer (1933-), this thesis illustrates the creative elements and uniqueness of contemporary American art songs. Eight art songs are chosen here, including “Come Ready and See Me”, “Lions”, “U.S.A.”, “I Do”, “Evening Hours”, “Bartholomew Green”, “Straightway Beauty on Me Waits” and “Waterbird”. All these songs have adopted lyrics from American poet James Purdy (1923-2009), a close friend and long-term colleague of Hundley.

This thesis begins with a review on contemporary American music and its diverse cultural background. Then it further explores Purdy’s writing and Hundley’s composition styles, together with the historical review of their autographic background and relationship. Finally, this research offers a detailed analysis and new interpretation of these eight American art songs, focusing on its musical elements and its lyrics. By viewing Hundley’s work from its social background, including artists’ life and the American diverse culture that they grow up to, this thesis aims to contribute a better understanding on American contemporary music. For singers and musicians who are interested in performing American art songs, this thesis offers an alternative, probably more completed picture to understand Hundley and Purdy as well.

### Keywords:

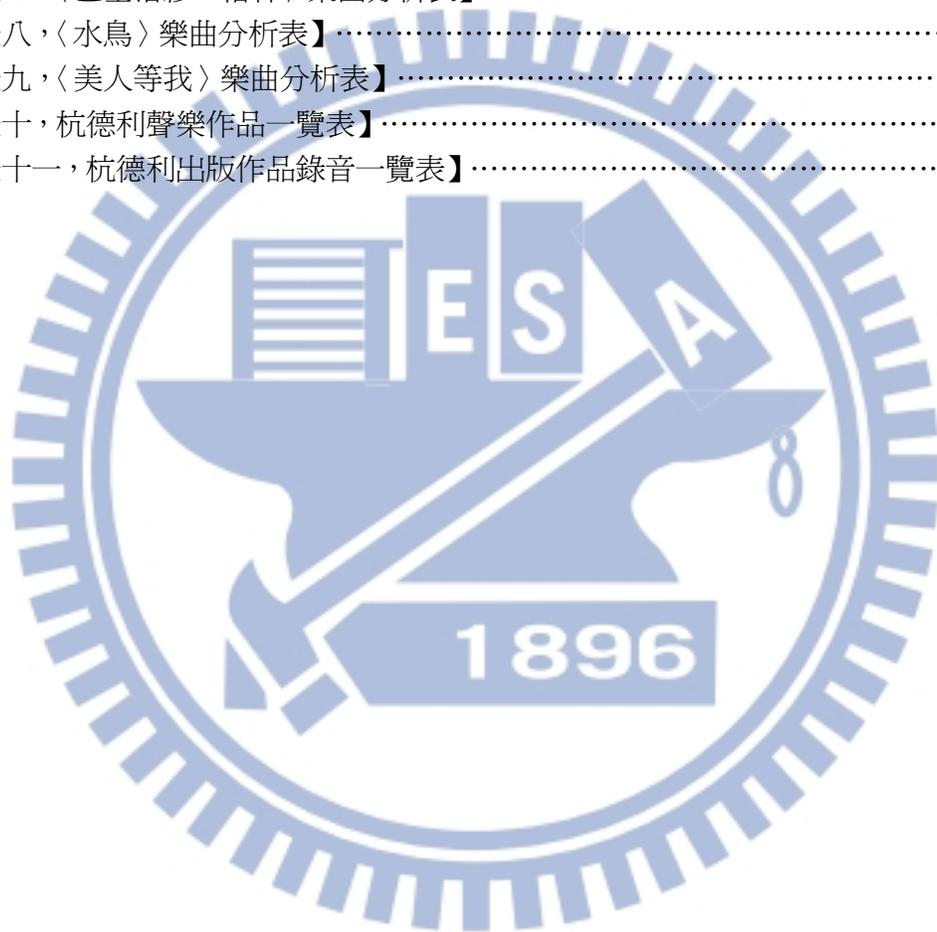
American music, Ragtime, Blues, boogie-woogie, Jazz, Richard Hundley, James Purdy, Come Ready and See Me, Lions, Birds, U.S.A., I do , Evening hours , Bartholomew Green , Straightway beauty on me waits , Waterbird

## 目錄

|  |      |
|--|------|
| 謝辭   | ix   |
| 音樂會中英文曲目表                                  | x    |
| 中文摘要                                       | xii  |
| 英文摘要                                       | xiii |
| 目錄   | xiv  |
| 表目錄  | xv   |
| 譜目錄  | xvi  |
| 第一章 緒論                                     | 1    |
| 第一節 研究動機與目的                                | 2    |
| 第二節 研究範圍與方法                                | 2    |
| 第三節 相關文獻                                   | 2    |
| 第二章 美國音樂的多元背景與創作素材                         | 4    |
| 第一節 多元文化移民國家的時代背景                          | 4    |
| 第二節 移民時期的音樂重心—讚美詩                          | 7    |
| 第三節 美國的十八世紀音樂家                             | 11   |
| 第四節 美國十九世紀的世俗音樂與古典音樂                       | 13   |
| 第五節 美國二十世紀後的世俗音樂與古典音樂                      | 27   |
| 第三章 理查·杭德利與詹姆士·普爾帝                         | 37   |
| 第一節 音樂家理查·杭德利的生平及音樂風格簡介                    | 37   |
| 第二節 詩人詹姆士·普爾帝的生平及文學風格簡介                    | 49   |
| 第三節 理查·杭德利與詹姆士·普爾帝                         | 61   |
| 第四章 八首藝術藝術歌曲之分析與詮釋                         | 67   |
| 第一節 〈請束裝赴約〉(Come Ready and See Me)         | 67   |
| 第二節 〈獅群〉(Lions)                            | 74   |
| 第三節 〈鳥，美國〉(Birds, U.S.A.)                  | 84   |
| 第四節 〈我願意〉(I do)                            | 90   |
| 第五節 〈傍晚時光〉(Evening hours)                  | 96   |
| 第六節 〈巴塞洛繆·格林〉(Bartholomew Green)           | 102  |
| 第七節 〈水鳥〉(Waterbird)                        | 109  |
| 第八節 〈美人等我〉(Straightway beauty on me waits) | 117  |
| 第五章 結論                                     | 123  |
| 附錄一 【杭德利聲樂作品一覽表】                           | 125  |
| 附錄二 【杭德利出版作品錄音一覽表】                         | 130  |
| 參考書目                                       | 133  |

## 表目錄

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 【表一，爵士樂風格流派之時間表】.....    | 31  |
| 【表二，〈請束裝赴約〉樂曲分析表】.....   | 67  |
| 【表三，〈獅群〉樂曲分析表】.....      | 74  |
| 【表四，〈鳥，美國〉樂曲分析表】.....    | 84  |
| 【表五，〈我願意〉樂曲分析表】.....     | 90  |
| 【表六，〈傍晚時光〉樂曲分析表】.....    | 96  |
| 【表七，〈巴塞洛繆·格林〉樂曲分析表】..... | 102 |
| 【表八，〈水鳥〉樂曲分析表】.....      | 109 |
| 【表九，〈美人等我〉樂曲分析表】.....    | 117 |
| 【表十，杭德利聲樂作品一覽表】.....     | 125 |
| 【表十一，杭德利出版作品錄音一覽表】.....  | 130 |



## 譜目錄

|   |    |
|---|----|
| 【譜例 1,〈第 100 首讚美詩〉,第 1-4 小節】                  | 10 |
| 【譜例 2,〈牛津曲〉,第 1-4 小節】                         | 10 |
| 【譜例 3,〈街頭藝人〉,第 1-3 小節】                        | 15 |
| 【譜例 4,〈楓葉散拍樂〉,第 1-3 小節】                       | 15 |
| 【譜例 5,〈黑娃娃糕餅舞〉,第 8-19 小節】                     | 16 |
| 【譜例 6,〈給十一樣樂器的繁音拍子〉,第 1-6 小節】                 | 16 |
| 【譜例 7,藍調曲式】                                   | 17 |
| 【譜例 8,藍調音階】                                   | 18 |
| 【譜例 9,〈歐·普利伐夫〉第 1-12 小節】                      | 18 |
| 【譜例 10,〈給愛麗絲的藍調〉,第 1-12 小節】                   | 19 |
| 【譜例 11,〈夏天到來了〉,第 1-25 小節】                     | 22 |
| 【譜例 12, D 小調小提琴無伴奏組曲第二號的第五樂章〈夏康舞曲〉,第 1-17 小節】 | 22 |
| 【譜例 13,典型的布吉伍吉伴奏形式,第 1-12 小節】                 | 23 |
| 【譜例 14,〈布吉伍吉小號手〉,第 1-7 小節】                    | 24 |
| 【譜例 15,〈頓足的布吉伍吉〉,第 1-7 小節】                    | 24 |
| 【譜例 16,〈請束裝赴約〉,第 1-3 小節】                      | 68 |
| 【譜例 17,〈請束裝赴約〉,第 10-13 小節】                    | 69 |
| 【譜例 18,〈請束裝赴約〉,第 4 小節】                        | 70 |
| 【譜例 19,〈請束裝赴約〉,第 22-25 小節】                    | 70 |
| 【譜例 20,〈請束裝赴約〉,第 9-12 小節】                     | 71 |
| 【譜例 21,〈請束裝赴約〉,第 28-31 小節】                    | 71 |
| 【譜例 22,〈請束裝赴約〉,第 19 小節】                       | 72 |
| 【譜例 23,〈請束裝赴約〉,第 38 & 45 小節】                  | 72 |
| 【譜例 24,〈請束裝赴約〉,第 46-53 小節】                    | 73 |
| 【譜例 25,〈獅群〉,第 1-4 小節】                         | 76 |
| 【譜例 26,〈獅群〉,第 5-17 小節】                        | 77 |
| 【譜例 27,〈獅群〉,第 18-21 小節】                       | 78 |
| 【譜例 28,〈獅群〉,第 21-29 小節】                       | 79 |
| 【譜例 29,〈獅群〉,第 30-47 小節】                       | 80 |
| 【譜例 30,〈獅群〉,第 64-67 小節】                       | 81 |
| 【譜例 31,〈獅群〉,第 68-80 小節】                       | 83 |
| 【譜例 32,〈鳥,美國〉,第 1-4 小節】                       | 85 |
| 【譜例 33,〈鳥,美國〉,第 5-14 小節】                      | 87 |
| 【譜例 34,〈鳥,美國〉,第 15-18 小節】                     | 88 |
| 【譜例 35,〈鳥,美國〉,第 19-20 小節】                     | 88 |

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| 【譜例 36,〈鳥,美國〉,第 26-30 小節】    | 89  |
| 【譜例 37,〈我願意〉,第 1-5 小節】       | 91  |
| 【譜例 38,〈我願意〉,第 6-9 小節】       | 92  |
| 【譜例 39,〈我願意〉,第 10-12 小節】     | 93  |
| 【譜例 40,〈我願意〉,第 14-16 小節】     | 93  |
| 【譜例 41,〈我願意〉,第 18-23 小節】     | 95  |
| 【譜例 42,〈我願意〉,第 25-29 小節】     | 95  |
| 【譜例 43,〈傍晚時光〉,第 8 小節】        | 98  |
| 【譜例 44,〈傍晚時光〉,第 24 小節】       | 98  |
| 【譜例 45,〈傍晚時光〉,第 41 小節】       | 98  |
| 【譜例 46,〈傍晚時光〉,第 17-19 小節】    | 99  |
| 【譜例 47,〈傍晚時光〉,第 32-35 小節】    | 99  |
| 【譜例 48,〈傍晚時光〉,第 44-54 小節】    | 100 |
| 【譜例 49,〈巴塞洛繆·格林〉,全曲結構】       | 103 |
| 【譜例 50,〈巴塞洛繆·格林〉,第 1-3 小節】   | 103 |
| 【譜例 51,〈巴塞洛繆·格林〉,第 8 小節】     | 104 |
| 【譜例 52,〈巴塞洛繆·格林〉,第 13-16 小節】 | 104 |
| 【譜例 53,〈巴塞洛繆·格林〉,第 22-24 小節】 | 105 |
| 【譜例 54,〈巴塞洛繆·格林〉,第 4-7 小節】   | 106 |
| 【譜例 55,〈巴塞洛繆·格林〉,第 15-20 小節】 | 107 |
| 【譜例 56,〈巴塞洛繆·格林〉,第 15-20 小節】 | 107 |
| 【譜例 57,〈巴塞洛繆·格林〉,第 35-41 小節】 | 108 |
| 【譜例 58,〈水鳥〉,第 3-4 小節】        | 110 |
| 【譜例 59,〈水鳥〉,第 69-70 小節】      | 111 |
| 【譜例 60,〈水鳥〉,第 28-29 小節】      | 111 |
| 【譜例 61,〈水鳥〉,第 1-2 小節】        | 112 |
| 【譜例 62,〈水鳥〉,第 76 小節】         | 112 |
| 【譜例 63,〈水鳥〉,第 8-9 小節】        | 112 |
| 【譜例 64,〈水鳥〉,第 18-19 小節】      | 112 |
| 【譜例 65,〈水鳥〉,第 6-7 小節】        | 113 |
| 【譜例 66,〈水鳥〉,第 21-22 小節】      | 114 |
| 【譜例 67,〈水鳥〉,第 26-28 小節】      | 114 |
| 【譜例 68,〈水鳥〉,第 59-61 小節】      | 114 |
| 【譜例 69,〈水鳥〉,第 77-78 小節】      | 116 |
| 【譜例 70,〈美人等我〉,第 1 小節】        | 118 |
| 【譜例 71,〈美人等我〉,第 14-17 小節】    | 118 |
| 【譜例 72,〈美人等我〉,第 1-2 小節】      | 119 |
| 【譜例 73,〈美人等我〉,第 4-6 小節】      | 120 |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 【譜例 74，〈美人等我〉，第 7-16 小節】 .....  | 120 |
| 【譜例 75，〈美人等我〉，第 18-23 小節】 ..... | 121 |
| 【譜例 76，〈美人等我〉，第 31-32 小節】 ..... | 121 |
| 【譜例 77，〈美人等我〉，第 33-44 小節】 ..... | 122 |



# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

美國音樂在各民族的移民歷史下發展，先是由仿效歐洲的音樂風貌啓程，爾後在美國作曲家的耕耘之下，逐漸地勾勒出多元且具有美國風味的音樂色彩。然而，美國藝術歌曲的年代和數量，雖不及德義兩國，但所蘊含的豐富內涵依舊值得深入探討，因此筆者先是以美國多元的音樂素材進行研究，爾後選用美國作曲家理查·杭德利（Richard Hundley, 1933- ）譜曲自美國詩人詹姆士·普爾帝（James Purdy, 1923-2009）的八首藝術歌曲進行分析與詮釋。

藝術歌曲是音樂和詩詞的結合，具有極高的文學價值，兩者之間的交互關係，反映在作曲家如何從為數眾多的詩詞中，挑選出不同內容與意境的詩詞作品，創造各式風格的藝術歌曲。而音樂和詩詞的關聯，就如同作曲家和詩人之間的密不可分，作曲家杭德利和詩人普爾帝經由朋友的介紹，相識於 1962 年的餐會上，往後彼此成為生活和藝術上不可或缺的夥伴。作曲家在採詩的選擇上，或許不見得每每都能如此有幸和詩人熟識，但音樂和詩詞的結合，是否可以探究出詩人和作曲家之間的關聯？

筆者有鑑於國內尚未有關於作曲家杭德利的相關著作，對於杭德利藝術歌曲的分享甚少，相較於其他的美國作曲家，杭德利的相關資訊，以及作品的分析和詮釋較為缺乏，因此筆者在眾多的美國音樂家之中選擇杭德利的作品，並且以杭德利和普爾帝的情誼當作橋樑，選用杭德利譜曲自普爾帝的八首藝術歌曲作為研究主題，希望藉由此研究增進對於美國音樂特色的瞭解，並提供更多關於杭德利及普爾帝的中文資源。

## 第二節 研究範圍與方法

本研究以美國多元的音樂素材為開端，接著採用杭德利譜曲自普爾帝的八首藝術歌曲為軸心，曲目分別為：〈請束裝赴約〉(Come Ready and See Me)、〈獅子〉(Lions)、〈鳥，美國〉(Birds, U.S.A.)、〈我願意〉(I do)、〈傍晚時光〉(Evening hours)、〈巴塞洛繆·格林〉(Bartholomew Green)、〈美人等我〉(Straightway beauty on me waits)、〈水鳥〉(Waterbird)。本研究共為五章十九節，研究分為三大方向：首先針對美國音樂的發展與特色做介紹，歸納出多元的音樂風格和創作素材；爾後介紹作曲家杭德利及詩人普爾帝的生平及創作簡介，以及兩人之間的合作關係；接著進入八首藝術歌曲的研究，從創作背景與歌詞內容探討詩詞意境，並深入的剖析八首藝術歌曲的作曲手法與詮釋。

## 第三節 相關文獻

由於國內對於作曲家杭德利和詩人普爾帝，尚未有充足的相關文獻，研究多參考國外專書，再予以匯整兩人的生平和作品簡介。首先，由露絲·弗里德貝爾格 (Ruth C. Friedberg) 所著的《美國藝術歌曲和美國詩詞第三卷：世紀的發展》(*American Art Song and American Poetry, Vol. III: The Century Advances*. New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987.)，可以粗略的瞭解杭德利和普爾帝的生平背景及創作風格。

有關杭德利的文獻資料，主要是以艾思特·珍·哈登貝爾格 (Esther Jane Hardenbergh) 的博士論文《理查·杭德利的獨唱曲目：已出版作品的教學與演唱指南》(*The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works*. PhD diss., Columbia University, 1997.) 為主，當中含有杭德利的的第一手資料，除了生平介紹、二十三首的作品分析和詮釋外，還紀錄了哈登貝

爾格和杭德利的訪談內容，而本研究當中的六首歌曲，亦包含在此論文裡，曲目有：  
〈請束裝赴約〉(Come Ready and See Me)、〈鳥，美國〉(Birds, U.S.A.)、〈我願意〉  
(I do)、〈傍晚時光〉(Evening hours)、〈巴塞洛繆·格林〉(Bartholomew Green)、  
〈美人等我〉(Straightway beauty on me waits)。

關於普爾帝的專書，本研究在網路資料中，找到普爾帝的個人網站  
(<http://www.wright.edu/~martin.kich/PurdySoc/Index.htm>)，當中詳細的紀錄了普爾帝  
的自傳，可以清楚的瞭解普爾帝的生平背景、藝術觀點、出版品的介紹等等。另外，  
萊納·漢宣(Rainer J. Hanshe)和馬克·丹尼爾·科恩(Mark Daniel Cohen)的共同  
著作《海波利昂：美學的未來，第六卷》(*Hyperion: On the Future of Aesthetics, Vol. VI.*  
Nietzsche Circle, Ltd., 2011.)，內容除了詳細的解說普爾帝的作品之外，還大量的記錄  
了杭德利和普爾帝的合作關係，以及兩人分別接受採訪的受訪內容，是本相當值得進  
一步瞭解兩人合作藝術的書籍。

關於美國音樂發展，主要的參考文獻為：王璿所著的《美國音樂史》(上海：上  
海音樂，2005)，以及蔡良玉所著的《美國專業音樂發展簡史》(北京：人民音樂出版  
社，2004)。而美國音樂中多元的爵士元素，主要的參考文獻為：何威諭在期刊《藝  
術論衡》中的專文〈美國黑人的音樂力量－爵士樂的文化象徵〉(6(2000): 55-72)  
以及陳志宇翻譯自約翰·史威茲(John F. Szwed)所著的《美國爵士樂全攻略》(臺  
北市：牛耳文化，2007)。

筆者藉由以上文獻的幫助，給予了豐富的參考來源，以及撰寫本論文的依據。

## 第二章 美國音樂的多元背景與創作素材

### 第一節 多元文化移民國家的時代背景

1492年8月3日，今日位於義大利境內一部分的熱那亞共和國（**Repubblica di Genova**）航海家克里斯多夫·哥倫布（**Christopher Columbus, 1451-1506**）在西班牙女王伊莎貝拉一世（**Isabel I la Católica, 1451-1504**）的贊助下，從西班牙的巴羅斯港（**Barros port**）啓程，歷時兩個月橫渡大西洋，於10月12日到達巴哈馬群島（**Commonwealth of the Bahamas**）的一島（即今日的華特林島），這是歐洲人第一次登上北美洲這片新大陸，這一天被命名為「哥倫布日」。之後，哥倫布又三度（1493-1496、1498-1500、1502-1504）從西班牙出發，西航至北美洲，陸續發現其他土地，並開始了殖民統治的生活。當時居住在北美洲這片遼闊土地的是，原住民印地安人（**Indians**），在許多的歷史文獻上，印地安人的數量一直未能有確切的數字，他們過著狩獵、栽種和採集果實為生，沒有文字的書記，以口頭的言語交流溝通，而由於印地安的支系眾多，因此將印地安所使用的語言統稱為印地安語；至於印地安的音樂，則是使用打擊樂器伴奏，配上音調簡單的歌唱，主要用於宗教儀式、婚喪慶典、戰爭出發前的誓師等場合。

十七世紀初開始，美洲除了原住民的印地安人外，大批接續從英國、西班牙、葡萄牙、荷蘭、法國、荷蘭等地遠渡重洋，來到北美洲建立各自的殖民地。隨著殖民者的入侵，開始對原住民產生了迫害，帶來瘟疫和致命疾病使得原住民感染死亡。然而，殖民者初達北美洲這片土地時，印地安人曾伸出援手，友好的贈送水果、糧食，並

教導種植農作物和開墾森林的技術，幫助這些無助的新移民，但就在移民者的生活逐漸安穩、並熟悉自然環境後，人口漸多的新移民開始恩將仇報，爲了搶奪土地資源的貪婪掠奪、和爲了宣示主權所帶來的殺戮，使得這些原住民從原先安逸和諧的平靜生活，遭受到極大的摧殘，甚至是殘忍的屠殺行動，這些因素使得原住民人數頓時銳減了百分之九十，建立起的村落生活被摧毀破壞，甚至損毀原先的印地安文化傳統。

北美洲陸續前來的移民具有多元的種族特色和身分地位，當中有少數是上層階級的人民爲了躲避戰爭，或是政治壓迫的貴族、豪門紳士、牧師、商人、及遭受宗教迫害的教徒；然而大多數是社會階層中的下層階級，像是生活困苦的工人，或是尋找自由而逃離奴隸制的契約奴，及被流放到殖民地的罪犯，還有著因爲英國和歐洲各國的圈地運動（Enclosure Movement）<sup>1</sup>而失去土地的貧苦農民。在這波浩劫中，一批流離失所的人民就這樣來到北美洲尋求新生活。爲了開拓北美洲這片地廣人稀的土地，所需要的大量人力資源，因而開始了黑奴貿易的交易，第一批從荷蘭載著二十名的非洲黑人，在 1619 年被販賣到維吉尼亞（Virginia），帶著腳鐐和手銬抵達到美洲從事開墾的工作，此後在美洲的黑人奴隸日漸增多，亦深深的影響了美國音樂的文化特色。

英國與荷蘭從 1652 年到 1674 年間發生三次戰爭，英國成功奪取了荷蘭在北美洲的殖民地，荷蘭就此從北美洲永久撤離；1607 年至 1733 年，英國先後在這片土地上建立了十三個殖民地<sup>2</sup>。隨著英國殖民地的開拓，北美洲這塊新大陸出現了大批的英

---

<sup>1</sup> 指十五世紀末至十九世紀中葉，因歐洲羊毛製品的銷量大量增加，貴族爲了增加牧場面積，強行的使用暴力，甚至屠殺的方式，大肆的霸佔搶奪農民的土地。而所謂的圈地則是用籬笆、欄杆、壕溝將農民和公有地圈起，變成私有的牧場；然而這些飽受欺壓的農民，又被迫簽訂勞動合約，一夕之間淪落爲被雇用的勞動者。這種情形出現在英國、德國、法國、荷蘭、丹麥，但以英國最爲盛行。

<sup>2</sup> 維吉尼亞（Virginia）、新罕布夏（New Hampshire）、麻薩諸塞（Massachusetts）、馬裏蘭（Maryland）、

國移民浪潮，這片土地的人數迅速擴增。英國在美洲長達近一百五十年的殖民統治後，1755年爆發了北美人民反對英國殖民的「獨立戰爭」(1755-1783)，1776年7月4日，十三州的殖民代表一同簽署《獨立宣言》，宣佈脫離英國的殖民。在歷經《獨立宣言》後，英國於1783年9月3日簽下了《巴黎條約》承認「美國」的獨立，從此受到世界各國的認同，正式命名為「美利堅合眾國」。1807-1808年間，英美兩國通過禁止奴隸貿易的法案，而法律上的禁止，卻使得黑奴走私貿易盛行起來，這個從殖民時代開始的奴隸制度，最終在美國南北戰爭(1861-1865)結束後廢除。1965年美國黑人獲得選舉投票權，種族歧視和人權問題漸漸獲得正面回應，這些非裔美國人經過長達四百年的奮鬥後，終於開啓了種族平等的大門，非裔美國人的文化也逐漸受到重視。

第一次世界大戰(1914-1918)爆發後，削弱了原為世界金融中心及世界霸主的英國，金融中心從倫敦移至紐約；法國、義大利和德國也在經濟上也產生急遽的變化，美國逐漸成為世界第一的經濟強國。即便而後的經濟大恐慌(1929-1933)對全球產生嚴重的金融風暴，也使得美國經濟步入衰退和蕭條；但是美國在第二次世界大戰(1939-1945)中沒有積極的參戰，本土也未受到戰火的侵襲，使得美國很快的成為世界上的第一。雖與蘇聯歷經數十年的冷戰(1945-1990)，在蘇聯解體後，儼然成為現今世界上的超級大國(Superpower)。即使美國建國至今僅僅兩百五十年的歷史，但當今美國的經濟發展、政治實力、科技創新、軍事技術等均處於世界的領先地位。

---

康乃狄格(Connecticut)、羅得島(Rhode Island)、德拉瓦(Delaware)、新澤西(New Jersey)、紐約(New York)、賓夕法尼亞(Pennsylvania)、南卡羅來納(South Carolina)、北卡羅來納(North Carolina)、喬治亞(Georgia)。

## 第二節 移民時期的音樂重心—讚美詩

隨著 1607 年維吉尼亞殖民地的建立開始，新移民接續的抵達北美洲，開啓了美國音樂最初的發展和醞釀。十七世紀初從歐洲而來的移民，大多是下層階級的勞動人民，他們沒有機會接受教育，對於音樂的素養不高、也沒有識譜的能力；即使有極爲少數的上層階級人民，爲了逃離歐洲的宗教迫害，和反政府的知識份子來到北美洲尋求宗教自由、實現改革理想，但是在這物資缺乏、動盪不安的殖民時代，新移民對音樂的要求十分明確，音樂存在的價值是用來榮耀上帝，用音樂來讚美、服侍上帝，詠唱讚美詩（hymn）<sup>3</sup>則成爲宗教形式中唯一的歌唱形式，藉由讚美詩來陶冶和娛樂自我。即使十七世紀末歐洲的世俗音樂漸漸成爲人民的音樂重心，甚至在十八世紀由沃爾夫岡·阿瑪迪斯·莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）開始蓬勃的發展歌劇，但美洲的音樂文化依舊沒辦法和歐洲齊步併行。

十七世紀美洲流傳的各種讚美詩，是歐洲移植到北美洲的音樂產物，然而產生最大影響的是 1620 年由 102 名清教徒，搭乘五月花號（Mayflower）<sup>4</sup>從普利茅斯（Plymouth）帶往麻薩諸塞的讚美詩《詩篇集》（*The Book of Psalms*），又名《安斯沃思詩篇》（*The Ainsworth Psalter*）<sup>5</sup>。詩集有三十九首單聲部曲調、搭配一百五十首詩篇，編者按著詩詞的音節配上曲調，保持每個音節只對應一個音符，成爲一種「韻律

<sup>3</sup> Hymn 一詞源自希臘 ὕμνος。原指頌揚神、上帝、著名人物的讚歌，嚴格來說是基督徒用於祈禱的歌曲。早期的讚美詩單旋律無伴奏，後才延伸出具有和聲、合唱、或是器樂伴奏。

<sup>4</sup> 1620 年一艘搭載清教徒的客船，從英格蘭的普利茅斯出發，前往美洲新大陸麻薩諸塞的普利茅斯殖民地。六十六天的航程一人死去，又因誕生了一名嬰孩，所以仍然維持 102 名抵達目的地。

<sup>5</sup> 於 1612 年荷蘭阿姆斯特丹（Amsterdam）出版，由《聖經》學者亨利·安斯沃思（Henry Ainsworth, 約 1570-1623）專爲受宗教迫害逃至荷蘭的一批清教徒所編。

歌譜風格」(a metrical version)<sup>6</sup>。這本詩集從 1620 年帶到北美洲新英格蘭地區<sup>7</sup>後，至 1690 年發行最後一版，七十年間總共出版多次，直至北美洲出版了第一本讚美詩詩集《讚美詩全集》(*The Whole Booke of Psalms faithfully translated into English Metre*)後，由於《讚美詩全集》提供更為完善的音樂內容，較貼近於當地移民的教堂活動，這本《詩篇集》才漸漸的被停止使用。

十七世紀北美洲流傳的讚美詩除了《詩篇集》，還流傳了另外三種版本。第一種是法國加爾文教徒<sup>8</sup>(the Calvinists)的《法國格律詩篇》(*French Psalter*，原名 *Les Pseaumes mis en rime francoise*)<sup>9</sup>；第二種是英國牧師約翰·霍普金斯(John Hopkins)和托馬斯·史登荷(Thomas Sternhold)編輯而成，於 1562 年倫敦出版的《格律詩篇全集》<sup>10</sup>(*English Psalter*，原名 *The Whole Booke of Psalmes, Collected into English Meter*)，又通稱《英國格律詩》<sup>11</sup>；最後一種是當時被稱為摩拉維亞人的捷克兄弟會教徒帶到北美洲，以捷克文印刷出版，當中的曲調是一些樸素的單聲部歌曲，音樂帶有濃厚的民歌特點，也吸收了葛利果聖詠、世俗歌曲和加爾文教的四部讚美詩特點<sup>12</sup>。

1640 年北美洲本土出版了讚美詩集：《海灣讚美詩》(*Bay Psalm Book*)，原名《格

<sup>6</sup> 王璿，《美國音樂史》，(上海：上海音樂出版社，2005)，72

<sup>7</sup> 指現今緬因(Maine)、新罕布夏(New Hampshire)、佛蒙特(Vermont)、麻薩諸塞(Massachusetts)、康乃狄格(Connecticut)、羅得島(Rhode Island)

<sup>8</sup> 十六世紀由法國宗教改革家和神學家的約翰·加爾文(Jean Calvin, 1509-1564)創始，在現代的神學論述中，加爾文主義主張「救贖預定論」跟「救恩獨作說」。

<sup>9</sup> 歌詞選自《聖經》中的《詩篇》，只有文字沒有音樂，是由十六世紀著名的法國詩人克萊門特·馬羅(Clément Marot, 約 1496-1544)和神學家西奧多·德·貝茲(Théodore de Bèze, 1519-1605)於 1556 年從拉丁文翻譯成法文，並且由路易士·布魯瓦(Louise Bourgeois, 1510-1561)編輯成冊。

<sup>10</sup> 翻譯取自蔡良玉，《美國專業音樂發展簡史》，(北京：人民音樂出版社，2004)，2

<sup>11</sup> 當中的樂曲是由史登荷和霍普金斯創作，有些則是從古老的讚美詩中選摘，還有些選自當時流行的歌謠小曲，或是根據天主教讚美詩的旋律改編而成，這本《格律詩篇全集》從 1548 年開始亦是歷史上第一個英文版本的讚美詩唱本。

<sup>12</sup> 蔡良玉，《美國專業音樂發展簡史》，(北京：人民音樂出版社，2004)，3-4

律詩篇全集》<sup>13</sup> (*The Whole Booke of Psalms faithfully translated into English Metre*)<sup>14</sup>，這本讚美詩的出現豐富了北美移民的音樂文化，成爲最重要的讚美詩歌曲集，更是北美殖民地第一本印刷出版的書籍，具有相當重要的歷史價值。這本讚美詩從 1640 至 1698 年間共出版了九次，先前的八次沒有樂譜紀錄，僅在書上註明曲調名稱，提供使用者能從現有的讚美詩集中，找到適宜的曲調來配唱<sup>15</sup>。然而，第九版的發行增加了十三首配唱曲調，由約翰·普雷弗德 (John Playford, 1623-1686)<sup>16</sup> 在 1654 年出版的《音樂技巧簡介》(*An Introduction to the Skill of Musick*) 中摘選而來；曲調多是當時新英格蘭地區傳唱的讚美詩，和流行的英國民謠，爲男高音和男低音的二聲部曲調。並在曲調前附有簡短說明，指導使用者如何學唱這些曲調：「首先要看清楚一首曲調當中有多少的音符，接著在你所唱的第一個音上定出一個音高的曲調，並且要注意你要唱的第一個音上方和下方相關的音符。這樣你和其他人就可以在能掌握的音域中開始演唱，不至於在低音域沒了聲音，或在高音域含糊不清。<sup>17</sup>」

這本《海灣讚美詩》在十八世紀中葉流傳至英格蘭，到 1759 年增加爲二十二版。若分析《海灣讚美詩》的曲式，可分爲三種類型：第一種是「長節拍」，每小節中使用較長的符值，例如著名的〈第 100 首讚美詩〉(Psalm 100)，每小節中含有八個音

<sup>13</sup> 翻譯取自蔡良玉，《美國專業音樂發展簡史》，(北京：人民音樂出版社，2004)，4

<sup>14</sup> 《格律詩篇全集》是由馬薩諸塞海灣地區，三十位從事宗教活動的清教徒編寫而成的，所以人們將它通稱爲《海灣讚美詩》。此書尺寸爲 5\*7.5 英吋，全集共有 294 頁，沒有頁碼編註，亦沒有記載詩集的編撰者、書版商和出版地。主要的翻譯和編輯者爲理察德·馬瑟 (Richard Mather, 1596-1669)，替此書寫下了書序。

<sup>15</sup> 依靠當時一位英國作曲家湯姆斯·雷文斯克羅夫特 (Thomas Ravenscroft, 約 1590-1635)，蒐集了四十首耳熟能詳的曲調配唱。

<sup>16</sup> 爲倫敦的書商、出版商、英國出版同業工會 (The Worshipful Company of Stationers and Newspaper Makers) 成員，出版多本與音樂相關的理論書籍，指導各項器樂的技巧，最有名的著作爲 1651 年的《英國舞蹈大師》(The English Dancing Master)。

<sup>17</sup> J. Heywood Alexander, *To Stretch Our Ears: A Documentary History of America's Music* (NY: Norton & Company, 2002), 17

符 8+8+8+8 (譜例 1); 第二種是「規則節拍」, 每小節的音符組合帶有一定規律, 容易讓沒有音樂基礎的人民學會, 所以大多數讚美詩都是使用「規則節拍」, 例如第四首的讚美詩〈牛津曲〉(Oxford Tune) 8+6+8+6 (譜例 2); 第三種是「不規則節拍」, 指每小節中的音符值量不等, 且不具規律性, 例如: 6+6+8+6 或 4+6+8+4 等等。

【譜例 1, 〈第 100 首讚美詩〉, 第 1-4 小節】

Shout to Je - ho - vah, all the earth. With joy - ful - ness, the LORD serve yee:  
 Be - fore his pre - sence come with mirth. Know that Je - ho - vah God is hee:

【譜例 2, 〈牛津曲〉, 第 1 小節至第 4 小節】

God of my jus - tice when I call O hear mee: when dis - tress  
 Thou hast in - larg'd mee; Shew mee grace, and hear thou my re - quest.

如同歐洲的音樂文化發展, 英國在北美洲的殖民期間, 先是由移民所帶來的宗教音樂開始再發展至世俗音樂, 各種的讚美詩成爲「美國」歷史上最早的音樂文化, 多元版本不斷再版印刷, 使得讚美詩文化是移民生活中不可或缺的重要元素。

### 第三節 美國的十八世紀音樂家

十八世紀隨著歌唱學校<sup>18</sup>的興起，人們藉由詠唱讚美詩，北美洲的音樂活動逐漸變得普及。十八世紀中葉，出現第一批土生土長的音樂家；當中大多數是未受過正規音樂教育，並自學成才的音樂家；以及少部分來自生活條件較好的家庭，接受正統的文化教育、具有音樂素養的音樂家。這批本土音樂家崛起的同時，由歐洲遠渡而來的新移民中，亦出現了許多具有音樂能力、和社會地位較高的音樂家；這些歐洲移民的音樂家，利用專業的音樂能力在美洲，享有優渥的薪資待遇，然而本土崛起的音樂家無從發揮之地，他們從事著原先的工作，有如工匠、服務員、裁縫師傅、商店老闆，在工作之餘從事音樂創作和音樂活動，這批美洲本土成長的音樂家，稱做為「第一新英格蘭學派」(The First New England School)。

十八世紀隨著新移民帶來的歐洲音樂，為廣泛流傳的讚美詩注入了新的風格和元素，也替美洲的世俗音樂發展種下萌芽的種子。「第一新英格蘭學派」在讚美詩的推廣創下非凡的成績，出版的作品中，蒐集整理許多宗教和自創的音樂作品。此時的作品形式走向複調式的四部合唱音樂，儘管尚未掌握完善的複調創作技巧，但是受到歐洲音樂的薰陶，特別推崇喬治·弗里德里希·韓德爾 (George Frederic Handel, 1685-1759) 和法蘭茲·約瑟夫·海頓 (Franz Joseph Haydn, 1732-1809) 的作品，將複調音樂風格視為經典來仿效。

---

<sup>18</sup> 北美洲的第一所唱歌學校，於 1717 年成立在麻薩諸塞的波士頓 (Boston)。沒有音樂能力的一般大眾在歌唱讚美詩時，由領唱者一句句領唱，再由眾人跟唱，這種歌唱方式稱做「老式唱法」(the old way) 或是「普通唱法」(common singing)，由於沒有接受過音樂教育的群眾，依舊會出現走音的狀況，藉由歌唱學校的創立，希望能增進一般大眾的音樂素質，利用「讀譜唱法」(singing by note)，或稱「規則唱法」(regular singing) 改善此起彼伏，且雜亂無絮的混亂音調。

「第一新英格蘭學派」中，有著幾位重要的音樂家，替美洲音樂發展做出極大的貢獻。威廉·比林斯（William Billings, 1746-1800）出生於貧寒的家庭，身體上有著多樣的殘疾，憑著對音樂的熱情和刻苦自學的毅力，一生當中出版了六部音樂作品和書籍。其中一本《歌唱家的助手》（*The Singing Master's Assistant*, 1778）提供歌唱技巧的學習，獲得廣大迴響。比林斯受到美國獨立戰爭的影響下，創作了〈賈斯特〉（*Chester*）、〈波士頓哀歌〉（*Lamentation over Boston*）等革命歌曲，鼓舞人民的愛國主義，成為家喻戶曉的音樂家。另外兩位音樂家威廉·利透（William Little）和威廉·史密斯（William Smith），發明「四音圖形記譜法」（four-shape-notation），於 1798 年在費城註冊版權，1801 年在《簡易教程》（*The Easy Instructor*），又名《教授宗教和聲的新方法》（*A New Method of Teaching Sacred Harmony*）中出版，讓沒有識譜技能的人民，有了簡單易懂的記譜法，順利的在美國南部和中西部推廣普及。

最後一位法蘭西斯·霍普金森（Francis Hopkinson, 1737-1791）出生於費城的貴族，不僅是一位優秀的音樂家，亦是卓越的政治家、作家、發明家和畫家。霍普金森除了蒐集宗教歌曲，還創作宗教及世俗音樂，1759 年創作的〈我沉浸在美好自由的日子裡〉（*My Days Have Been So Wondrous Free*）被喻為是至今研究中，發現最早帶有樂譜出版的歌曲；而霍普金森於 1788 年出版了一本樂譜《七首大鍵琴作品》（*Seven Songs for the Harpsichord*），獻給即將就職總統的喬治·華盛頓（George Washington, 1732-1799），這組作品亦是美國音樂史上第一部配有完整鋼琴伴奏的樂譜。

## 第四節 美國十九世紀的世俗音樂與古典音樂

### 一、世俗音樂 — 多元素材的起源

史蒂芬·柯林斯·福斯特 (Stephen Collins Foster, 1826-1864)<sup>19</sup>是十九世紀最重要的歌曲作曲家，福斯特的作品可分為三大類型：(1) 愛情和思鄉歌曲 (2) 滑稽歌舞劇 (Minstrel Show)<sup>20</sup> (3) 愛國歌曲。福斯特將生活情感真實的呈現在歌曲中，特有的音樂風格，觸動了人們的心，具有崇高的藝術地位。福斯特生於種族歧視的時代，從小接觸家中黑人奴隸文化留下的深刻印象，使滑稽歌舞劇成為福斯特最成功的創作類型；這些歌曲不套用黑人音樂的曲調和素材，而是福斯特對黑人的觀察和瞭解後，創作出福斯特獨有的風格，著名的作品有〈噢，蘇珊娜〉(Oh, Susanna, 1848)、〈故鄉的親人〉(Old Folks at Home, 1851)、〈我的故鄉肯塔基〉(My Old Kentucky Home, 1853)、〈老黑奴〉(Old Black Joe, 1860) 等等。

十九世紀末正值反奴隸制和南北戰爭時期，長期飽受凌虐和不平等待遇的黑人，創造出具有黑人靈魂特色的音樂風格。由於美國南方的大多數地區，明文規定擊鼓為非法行為，所以黑奴們使用拍手踏腳來取代，因而創造出各式的節奏特色；而黑人又藉由唱歌抒發生活中所受到的欺凌，反映自己的真實性格，進而產生了藍調音樂。然而，繁音拍子 (Ragtime)、藍調 (Blues)、布吉伍吉 (boogie-woogie) 成為了爵士樂的前身，亦為爵士樂組成的重要元素，揭開美國音樂特色的序幕。同時可特別注意到

---

<sup>19</sup> 生於賓夕法尼亞的羅倫斯維 (Lawrenceville)，雖未受過系統的正規音樂教育，但透過努力的自學和拜師學藝，能演奏鋼琴、長笛和吉他，並且勤奮的鑽研作曲技巧，一生中創作了兩百多首歌曲。

<sup>20</sup> 十九世紀流行的一種音樂類型，由白人在臉上塗抹黑炭，在表演中誇張的模仿黑奴的方言語調、舞蹈動作的一種滑稽歌舞秀。

，爵士音樂中的和絃進行，除了使用古典音樂的正規終止外，亦會使用特殊的和絃進行，介紹如下：

1. 正格終止：V-I
2. 變格終止：IV-I
3. 假終止：V-VI
4. 半終止：-V
- ★ 5. 爵士樂的特殊終止：V-IV-I

接下來將介紹三種爵士樂中的重要元素：

(一) 繁音拍子 (Ragtime)：

繁音拍子通常出現在鋼琴獨奏中，亦常被改編成銅管樂隊曲、斑卓琴 (Banjo)<sup>21</sup> 獨奏和有伴奏的聲樂曲。全曲結構為 2/4 拍或 4/4 拍，絕大多數使用 2/4 拍，和聲的使用著重大調中的主、屬、下屬和附屬和絃。高聲部旋律常使用切分的節奏型，搭配低聲部大跨度的音程跳躍，在弱拍上形成重音的律動感，為繁音拍子的主要特徵。最著名的作曲家為史考特·喬普林 (Scott Joplin, 1868-1917)<sup>22</sup>，以及喬普林的門徒詹姆士·史考特 (James Scott, 1886-1938)<sup>23</sup> 和約瑟夫·蘭姆 (Joseph Lamb, 1887-1960)<sup>24</sup>，然而，喬普林著名的經典

<sup>21</sup> 又稱五弦琴，是美國黑奴由幾種非洲樂器發展而成，上半部形似吉他，下半部則似鈴鼓的彈撥樂器，當代的班卓琴亦有四弦和六弦，其中以六弦最為普及化。

<sup>22</sup> 生於德克薩斯州 (Texas) 東部，父親是解放的奴隸，會拉小提琴；母親會彈奏斑卓琴；有兩位哥哥，一位會拉小提琴和鋼琴，另一位歌喉嘹亮，善於唱歌。十四歲便離開家鄉，以賣藝為生，曾寫下五十三首鋼琴曲、十首歌曲、一部芭蕾舞劇：《繁音拍子舞蹈》(Ragtime Dance)、和兩部歌劇作品：《貴賓》(A Guest of Honor)、《屈莫尼夏》(Treemonisha)。

<sup>23</sup> 生於密蘇裏州的尼歐肖 (Neosho, Missouri)，基本上自學音樂，曾有位年長的黑人鋼琴家指導過鋼琴和視奏，十七歲出版第一首作品〈夏日和風〉(A Summer Breeze)，1930 後期帶領一團伴奏樂隊。

<sup>24</sup> 生於紐澤西州蒙特克萊爾 (Montclair, New Jersey) 的白人音樂家，家中的兩個姊妹是古典鋼琴家，蘭姆的音樂能力是自學而來。為了增加銷售量曾在出版的作品中，提上喬普林的名字，因為蘭姆作品的優秀性，使得很長的一段時間裡，人們以為蘭姆其實是喬普林的化名。

作品為〈街頭藝人〉(The Entertainer)(譜例3)·〈楓葉散拍樂〉(Maple Leaf Rag)(譜例4)。

【譜例3，〈街頭藝人〉，第5-10小節】

右手切分音的使用

右手切分音的使用

左手大跨度

【譜例4，〈楓葉散拍樂〉，第1-3小節】

右手切分音的使用

左手大跨度

繁音拍子是最早廣泛流傳的黑人音樂，它不僅深深的影響美國世俗音樂，甚至古典音樂作曲家亦會在作品中，加入繁音拍子的元素。例如：美國作曲家查理斯·愛德華·艾夫士 (Charles Edward Ives, 1874-1954) 曾在 1904 年，創作一首管絃樂曲《繁音拍子的舞蹈第四號》(Ragtime Dance no.4)；法國作曲家阿希爾·克洛德·德布西 (Achille-Claude Debussy, 1862-1918) 在 1906 至 1908 年間創作了〈黑娃娃糕餅舞〉(Golliwog's Cakewalk)，作為《兒童樂園組曲》(Children's Corner Suite) 中的一首樂曲 (譜例5)；俄國作曲家伊果·

斯特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 在 1918 年創作了《給十一樣樂器的繁音拍子》(Ragtime for 11 instruments) (譜例 6); 美國的音樂劇作曲家史蒂芬·福拉厄帝 (Stephen Flaherty, 1960- )，在 1996 年創作了一部音樂劇《繁音拍子》(Ragtime)<sup>25</sup>。

【譜例 5，〈黑娃娃糕餅舞〉，第 8-19 小節】

très net et très sec

*f* *p* *pp* *mf* *sf*

【譜例 6，〈給十一樣樂器的繁音拍子〉，第 1-6 小節】

*mf* *ff* *p subito* *staccato* *sf*

8<sup>va</sup> bassina

<sup>25</sup> 原著為美國作家艾德加·勞倫斯·多克托羅 (Edgar Lawrence Doctorow, 1931- ) 於 1975 年創作的小說，而後由美國劇作家特倫斯·麥克那利 (Terrence McNally, 1939- ) 改編成劇本，再由美國劇作家琳·雅倫絲 (Lynn Ahrens, 1948- ) 為音樂劇填詞。首演於 1996 年 12 月 8 日「多倫多藝術中心」(Toronto Centre for the Arts) 舉行，為兩幕的音樂劇作品，此齣音樂劇不僅獲得了廣大的迴響，亦曾多次被提名且榮獲多項大獎。

## (二) 藍調 (Blues)

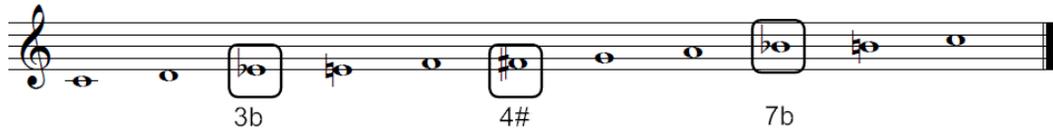
藍調是源自於人聲作品的音樂風格，歌詞往往在呈現失敗和壓抑的沮喪心情，表現出黑人窮困、流浪和飽受凌虐壓迫的心境，演唱風格相當自由，可以用假聲、喊叫、呻吟和哭泣來烘托氣氛。儘管如此，藍調音樂並不全然是哀傷的，藍調可以是大調，也可以是小調，亦可以是哀怨、強勁，甚至是活潑、輕盈。起初的藍調音樂沒有固定的形式，發展到後來，將十二小節的樂段，分成三段四小節的樂句，以 A-A'-B 的方式進行，和聲上則使用 I 級、IV 級和 V 級的和絃，以重覆的和聲型構築樂曲（譜例 7）；另外節奏以 4/4 拍的結構，運用切分拍的特點，形成傳統藍調風格的一部分。

【譜例 7，藍調曲式】

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, illustrating the A-A'-B blues structure. Each staff contains four measures of music, represented by diagonal slashes. Below the staves, Roman numerals indicate the chord progression: Staff A has 'I' under the first measure; Staff A' has 'IV' under the first measure and 'I' under the third measure; Staff B has 'V' under the first measure, 'IV' under the second measure, and 'I' under the third measure. The notation is set against a background of a large, faint blue circular logo with the letters 'S', 'A', and 'A'.

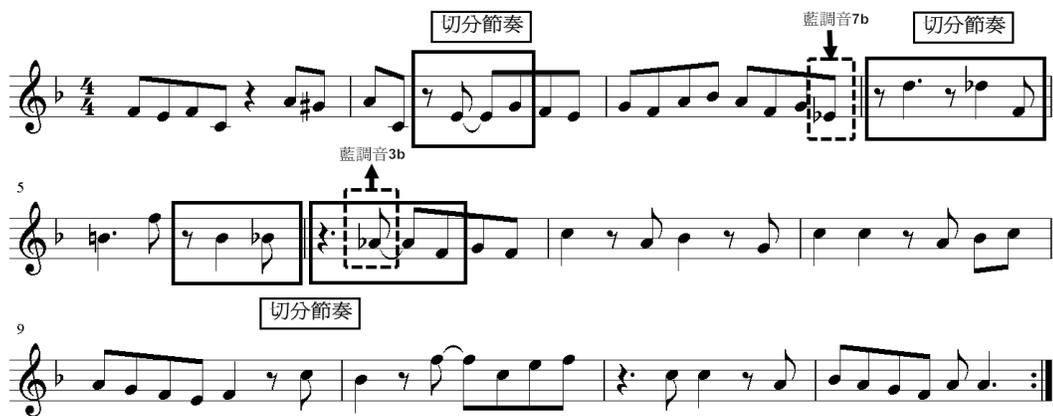
然而藍調與繁音拍子，在切分拍上的不同在於，藍調不在弱拍上加強重音，而是選擇遺漏重音，並且具有三連音的節奏特色，因此在速度表現上較為平緩舒適。而藍調的風格特徵中，最重要的則是「藍調音」的使用，為降低調性中的三音、五音和七音，而組成藍調音階（譜例 8）：

【譜例 8，藍調音階】



至於演奏方式上，滑音、顫音亦成爲藍調風格的一部分。以下舉例由作曲家查理·派克（Charlie Parker, 1920-1955）<sup>26</sup>創作的作品〈歐·普利伐夫〉（Au Privave）（譜例 9），以及〈給愛麗絲的藍調〉（Blues for Alice）（譜例 10）中所使用的藍調元素。

【譜例 9，〈歐·普利伐夫〉第 1-12 小節】



<sup>26</sup> 生於肯薩斯州的肯薩斯市（Kansas, Kansas），成長於密蘇里州的肯薩斯（Kansas, Missouri），爲美國爵士樂的薩克斯風演奏家和作曲家，人稱「大鳥」（Bird）或是「新兵」（Yardbird）。曾有四首歌曲入圍「葛萊美名人堂獎」（Grammy Hall of Fame Awards），並於 1974 年獲得「葛萊美獎」（Grammy Award）的最佳獨奏者、和 1979 年的「爵士名人堂」（Big Band and Jazz Hall of Fame）、1984 年葛萊美終身成就獎（Grammy Lifetime Achievement Award），以及 2004 年的「奈蘇希·艾爾特岡爵士樂名人堂獎」（Nesuhi Ertegun Jazz Hall of Fame）。

【譜例 10，〈給愛麗絲的藍調〉，第 1-12 小節】

The musical score consists of three staves. The first staff (measures 1-4) shows a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 3 and another triplet in measure 4. The second staff (measures 5-8) features a bass line with blue notes: 3b (B-flat) in measure 5, 7b (F) in measure 6, 5b (E-flat) in measure 7, and 3b (B-flat) in measure 8. The third staff (measures 9-12) continues the melodic line with a triplet in measure 9 and a blue note 7b (F) in measure 10. Annotations include boxes labeled '三連音的使用' and arrows pointing to specific notes labeled '藍調音 3b', '藍調音 7b', and '藍調音 5b'.

以藍調特徵為基礎發展後，延伸出不同特色的藍調音樂，並且流傳至今。在歷史上大致可分為兩個時期，第一個時期為：十九世紀末至 1930 年代，這之中再發展出兩種風格的藍調音樂：第一種為「鄉村藍調」(Country Blues)<sup>27</sup>，又稱南方藍調 (south blues)、民間藍調 (Folk Blues) 或三角洲藍調 (Delta Blues)。歌手多為男性，演唱風格粗獷，通常是以吉他、班卓琴，簡單的民間樂器自彈自唱；第二種則為「古典藍調」(Classical Blues)<sup>28</sup>，歌者多半為女性，多由鋼琴、小型樂團伴奏，擅長細膩憂傷的旋律。然而，第二個時期為 1930 年代至今，廣泛的分為演唱和器樂演奏兩大類型的藍調風格，其中像是「城市藍調」(Urban Blues)<sup>29</sup>，以電吉他、低音樂器、銅管樂器、打擊樂器等組合而成的大樂團伴奏，第一時期所使用的民間樂器並不會出現

<sup>27</sup> 著名的鄉村藍調歌手有：大比爾·布朗茲 (Big Bill Broonzy, 1893-1958)、羅伯特·約翰遜 (Robert Johnson, 1911-1938)、喬西·懷特 (Josh White, 1915-1969)、盲眼·雷蒙·傑弗森 (Blind Lemon Jefferson, 1897-1929)、桑·豪斯 (Son House, 1902-1988) 等等。

<sup>28</sup> 著名的城市藍調歌手有以「藍調之母」著稱的瑪·雷妮 (Ma Rainey, 1886-1939)、瑪米·史密絲 (Mamie Smith, 1883-1946) 和「藍調女王」的貝絲·史密絲 (Bessie Smith, 1894-1937) 等等。特別值得一提的是，男性歌手路易士·阿姆斯壯 (Luise Armstrong, 1901-1971) 雖不和藍調歌手一樣專唱藍調，但阿姆斯壯亦曾錄製「古典藍調」的曲目。

<sup>29</sup> 著名歌手為熱嘴唇·佩奇 (Hot lips Page Jimmy, 1908-1954) 和大喬·特納 (Big Joe Turner, 1911-1985) 等等。

在這之中，經常使用改編曲的形式，並且以薩氏管為典型的伴奏，同時增加其獨奏的重要性。爾後至四十年代左右發展出來的「節奏藍調」(Rhythm And Blues, 簡稱 R&B)<sup>30</sup>，具有強烈震撼性的節奏感，以鋼琴、電吉他、薩氏管等器樂作為伴奏，亦提升了電吉他和薩氏管的演奏地位，而節奏藍調同時也是過度到搖滾樂的重要環節，至 1990 年節奏藍調的復興後，擺脫了早期的型態，使用大量的合成器，形成至今流行樂界的主流音樂。

然而，藍調的影響也出現在古典音樂作曲家之中，像是美國作曲家喬治·蓋希文 (George Gershwin, 1898-1937) 的〈藍色狂想曲〉(Rhapsody in Blue) 一推出就成為美國音樂語彙的經典，而他的音樂劇《波吉與貝絲》(Porgy and Bess) 雖然與藍調無直接相關，但還是帶有藍調的主題。另外，作曲家查爾斯·艾夫士 (Charles Ives, 1874-1954) 和艾倫·柯普蘭 (Aaron Copland, 1900-1990) 都曾提到藍調和其他美國本土音樂形式對他們創作的影響<sup>31</sup>。

藍調的歷史基本上是獨立的，和爵士不相干。但它對爵士的創造和早期的發展所起的重要作用是不可否認的。藍調的曲式、音階和演奏實踐是所有爵士的一部分，是瞭解爵士的關鍵。貫通整個爵士時代，藍調同爵士和美國世俗音樂盤根錯節，難分難解<sup>32</sup>，亦是當前炙手可熱的音樂曲種。

---

<sup>30</sup> 有名的節奏藍調曲為：大喬·透納 (Big Joe Turner, 1911-1985) 於 1954 年錄製的〈震動，嘎嘎，搖滾〉(Shake, Rattle and Roll) 和吉米·拉星 (Jimmy Rushing, 1901-1972) 於 1962 年錄製的〈早安藍調〉(Good Morning Blues)。

<sup>31</sup> 彼得·格羅尼克 (Peter Guralnick) 等著，李佳純、盧慈穎、陳佳伶譯，《The Blues 藍調百年之旅》，(臺北：大塊出版股份有限公司，2004)，30

<sup>32</sup> 法蘭克·提羅 (Frank Tirro) 著，顧連理譯，《爵士音樂史》，(臺北市：世界文物，1998)，104

### (三) 布吉伍吉 (Boogie-Woogie)

布吉伍吉是一種鋼琴風格，特點是以左手固定的音型走向為伴奏基礎，在全曲中不斷的反覆出現。古典音樂中將此作曲手法稱做「頑固低音」(Bass Ostinato)，亦稱「基礎低音」(Ground Bass)。回溯至十三世紀，可以在英國牧歌〈夏天到來了〉(Sumer is icumen in) (譜例 11) 中發現此手法，全曲以卡農和基礎低音做為全曲結構，主題 (theme) 呈現於最低聲部，做五次的主題變奏<sup>33</sup>。爾後的巴洛克時期成為「頑固低音」的全盛時間，像是〈夏康舞曲〉(Chaconne)、〈帕薩凱亞舞曲〉(Passacaglia) 即是以「頑固低音」的技法編寫而成，例如德國作曲家約翰·瑟巴斯提安·巴赫 (Johann Sebastian Bach, 1685-1750) 的 D 小調小提琴無伴奏組曲第二號中的第五樂章〈夏康舞曲〉(the Chaconne from the Violin Partita No.2 in D minor, BWV 1004) (譜例 12)，筆者在此為能更清楚地呈現作曲手法，特別以四聲部的方式作為呈現。然而，同時期的作曲家約翰·帕海貝爾 (Johann Pachelbel, 1653-1706) 相當有名的作品〈D 大調卡農與吉格〉(Canon and Gigue in D major) 中，亦使用了「頑固低音」手法，其中低音聲部只有八個音符，在全曲反覆二十八次，是典型的頑固低音作品。

---

<sup>33</sup> Charles W. Walton, *Basic Forms in Music* (New York: Alfred Publishing Co., Inc.), 1974,

【譜例 11，〈夏天到來了〉，第 1-25 小節】

頑固低音主題

*mp* Sing, cuck - oo, now sing, cuck - oo.

*mf* Sum - mer is a com - ing in. - Loud now sing cuck oo.

主題變奏 I

*p* Sing, cuck - oo, now sing, cuck - oo.

Grow - eth seed, and blow - eth mead, and cuck - oo, Nor cease thou ev - er

Loud now sing cuck - oo. cuck - oo. Well thou sing - est.

*II* Sing, cuck - oo, now oo, now sing cuck -

*mf* now. Fa la la la la la la la, Fa la la la

cuck - oo, Nor cease thou ev - er now. Fa la la la

*III* oo. Sing, cuck - oo, now sing, cuck -

la, Fa la la

la la la la Fa la la

*IV* oo. Sing, cuck - oo, now Sing, cuck -

*decresc.* *stower* *pp*

la Sing, cuck - oo, Sing, cuck - oo,

la la la la Sing, cuck - oo, Sing, cuck - oo,

*decresc.* *pp*

*V* oo Sing, cuck - oo, Sing, cuck - oo.

【譜例 12，D 小調小提琴無伴奏組曲第二號的第五樂章〈夏康舞曲〉，第 1-17 小節】

頑固低音主題 I

頑固低音主題 I 變奏

頑固低音主題 II

頑固低音主題 II 變奏

發展至十九世紀後，布吉伍吉的伴奏形式，多以分解和絃、音階、或是半音階的方式，組成連續的八分音符或是附點八分音符，鏗鏘有力的左手節奏，搭配上右手自由的旋律，相互交錯呼應形成強而有力的節奏感，典型的布吉伍吉伴奏形式如同譜例 13，然而，布吉伍吉不僅用於鋼琴獨奏上，亦可出現在歌者的伴奏、樂團中等形式。布吉伍吉的鋼琴手大半未經專業訓練，基本上，他們將鋼琴視為打擊樂器，樂手有時甚至會「調整」他們的鋼琴音錘。同時將琴架內部放進釘條等物品，如此一來，吵雜的撞擊聲就會反襯金屬琴弦<sup>34</sup>。在此舉例唐·雷伊（Don Raye, 1909-1985）和修吉·普林斯（Hughie Prince）創作的〈布吉伍吉小號手〉（boogie woogie bugle boy）（譜例 14），以及阿爾伯特·阿蒙斯（Albert Ammons, 1907-1949）創作的〈頓足的布吉伍吉〉（boogie woogie stomp）（譜例 15）作為參考。

【譜例 13，典型的布吉伍吉伴奏形式，第 1-12 小節】

The image displays a musical score for a piano accompaniment in 4/4 time, featuring a characteristic boogie woogie bass line. The score is written in G major (one sharp) and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature, marked with a '1'. The second staff begins with a bass clef and a '5' above the staff. The third staff begins with a bass clef and a '9' above the staff. The music is characterized by a steady eighth-note bass line in the left hand and a more melodic line in the right hand, typical of the boogie woogie style.

<sup>34</sup> John F. Szwed 著，陳志宇譯，《美國爵士樂全攻略》，（臺北市：牛耳文化，2007），115

【譜例 14，〈布吉伍吉小號手〉，第 1-7 小節】

*mf*

5

He was a fa - mous trom - pet man from out Chi - ca - go way. He

*mf - f*

【譜例 15，〈頓足的布吉伍吉〉，第 1-12 小節】

7

11

15

## 二、古典音樂

十九世紀下半葉，出現「第二新英格蘭學派」(The Second New England School)，這批音樂家具有英裔美籍血統，出生於新英格蘭地區，大多都曾赴歐洲學習音樂，特別是前往德國接受作曲訓練，學成後定居於美國從事音樂創作，多落腳在波士頓，因此也稱為「波士頓學派」或「波士頓古典樂派」(Boston Classicists)。這批音樂家不再是僅僅蒐集、或是寫作讚美詩，開始創作不同體裁的音樂作品，追求具有專業性的音樂結構，並且將歐洲高度發展的音樂元素帶入美國，在模仿德國的古典和浪漫樂派風格中，建造了美歐音樂文化之間的橋樑。這當中以約翰·諾爾斯·潘恩(John Knowles Paine, 1839-1906)<sup>35</sup>、喬治·懷特菲爾德·查德維克(George Whitefield Chadwick, 1854-1931)<sup>36</sup>、霍雷肖·威廉·派克(Horatio William Parker, 1863-1919)<sup>37</sup>最為著名；其中也有未負笈歐洲，在國內學習的作曲家，如亞瑟·威廉·福特(Arthur William Foote, 1853-1937)<sup>38</sup>、畢琦夫人(Mrs. Henry Harris Aubrey Beach, 1867-1944)<sup>39</sup>等等。當中以畢琦所作的藝術歌曲數量最為多產，寫作了 117 首獨唱歌曲，同時相

<sup>35</sup> 出生於緬因州的波特蘭(Portland, Maine)，父親為管風琴製造商，伯父和姐姐皆為職業音樂家。由德國的移民教師赫爾曼·寇茲舒瑪(Hermann Kottschmar, 1848-1942)替潘恩打下紮實的音樂基礎，而後成為美國第一位在大學正式任教的音樂教授，許多著名的作曲家都曾是潘恩的學生，例如：開拓中小學音樂課程的理查·阿德利奇(Richard Aldrich, 1863-1937)、約翰·奧爾登·卡本特(John Alden Carpenter, 1876-1951)等等。

<sup>36</sup> 出生於麻薩諸塞的羅維爾(Lowell)，在德國求學期間，師事於卡爾·奧格斯特·奧普特(Karl August Haupt, 1810-1891)、薩洛蒙·雅大頌(Salomon Jadassohn, 1831-1902)、約瑟夫·加布裏·萊因貝格爾(Joseph Gabriel Rheinberger, 1839-1901)，返國後曾任波士頓新英格蘭音樂學院(New England Conservatory)教授及院長。

<sup>37</sup> 出生於麻薩諸塞的英國後裔家庭，母親為鋼琴家和學者，父親是建築師，從小在家庭中受到良好的音樂薰陶。作品《霍拉·諾維希瑪》(Hora Novissima Op.30)榮獲 1892 年紐約國立音樂學院作品比賽大獎。美國作曲家查爾斯·艾夫斯(Charles Ives, 1874-1954)也曾師事於派克門下。

<sup>38</sup> 出生於麻薩諸塞，畢業於哈佛大學，就學期間亦是潘恩的學生。取得哈佛碩士後，曾於波士頓「第一尋道會」(First Unitarian Church)擔任管風琴手，而後任教於波士頓新英格蘭音樂院。

<sup>39</sup> 原名 Amy Marcy Cheney，出生於新罕布夏的漢尼克(Henniker)，母親是鋼琴家和歌者，畢琦從小展露音樂天份，1924 年七月成立的「美國女作曲家協會」(American Association of Women Composers)，

較於「第二新英格蘭學派」其他作曲家的作品中，亦是至今較為廣泛演唱的曲目，著名作品如：〈下雨天〉(The rainy day)、〈短歌〉(Ariette)、〈狂喜〉(Ecstasy)、《三首布朗寧歌曲》(Three Browning Songs op.44) 等等。

愛德華·麥克道爾 (Edward MacDowell, 1860-1908) 亦是十九世紀重要的作曲家，曾赴歐洲接受歐洲音樂的薰陶，並於回國後定居波士頓，然而麥克道爾在音樂創作上具有個人的藝術性，音樂素材不再汲汲營營的模仿歐洲風格，在發揚歐洲的音樂元素之餘，更加注重美國本土的音樂特色，因此始終未曾被歸類於「第二新英格蘭學派」。麥克道爾的交響曲〈印地安人組曲〉(Orchestral Suite No.2 Op.48 Indian Suite)，就借用了德國音樂學家迪奧多·貝克 (Theodore Baker, 1851-1934) 於萊比錫大學寫的博士論文《論北美印地安人音樂》(On the Music of the North American Indians, 1882) 中，所採集的印地安音樂素材，進行再創作，寫出具有獨特美國民族風格的器樂曲主題<sup>40</sup>。而麥克道爾亦寫作了許多頗受好評的聲樂曲和合唱曲，其中著名的藝術歌曲為：〈兩首古老的歌〉(Two Old Songs op.9)、〈從舊花園〉(From an Old Garden op.26)、〈六首愛之歌〉(Six Love Songs op.40) 等等。

十九世紀美國開始投入兒童音樂教育，藉由音樂家羅維爾·梅森 (Lowell Mason, 1792-1872)<sup>41</sup>的推動，波士頓的公立中小學將音樂教育納入正式的課程，隨後全國的公立中小學都開設了音樂課，這項創舉提高了國民的音樂素養，推動美國音樂的進

---

被遴選為該協會主席。

<sup>40</sup> 王璿，《美國音樂史》，(上海：上海音樂出版社，2005)，217

<sup>41</sup> 出生於麻薩諸塞美德非 (Medfield) 的音樂世家，為十九世紀的音樂教育家和作曲家。「波士頓音樂學院」(Boston Academy of Music) 亦是梅森和音樂家喬治·詹姆斯·韋伯 (George James Webb, 1803-1887) 等人於 1838 年共同創辦。

步，成為美國音樂教育史上的先驅。十九世紀下半葉，大城市亦相繼的建立音樂院校、管絃樂團、劇院和音樂廳，許多家庭也擁有了鋼琴，美國大眾對歐洲音樂的認識和欣賞力逐漸提升，音樂發展變得普及化。藉由「第二新英格蘭學派」將歐洲音樂傳至美國，創作上開始追求藝術性，但由於仿效歐洲的音樂元素，依然未能發展出美國音樂特色，即使有作曲家主張跳脫模仿風格，但始終尚未脫離歐洲音樂的影子，不過這也為專業音樂的發展畫下了雛型。

## 第五節 美國二十世紀後的世俗音樂與古典音樂

### 一、世俗音樂 — 多元的音樂融合

二十世紀開始，各種音樂書籍、樂譜的需求，替美國音樂出版商帶來新的商機，錫盤巷（Tin Pan Alley）<sup>42</sup>的出現將美國流行音樂發展帶向一個重要的階段；二十世紀中葉開始，科學技術的發明，透過唱片、點唱機（jukebox）<sup>43</sup>、廣播電台、有聲電視等媒介，加速流行音樂的推廣，很快的風靡至美國大眾，因而成熟發展的美國世俗音樂有：鄉村音樂（Country Music）、百老匯音樂劇（Broadway musical）、爵士樂（Jazz）和搖滾樂（Rock and Roll），這些成為美國獨具特色的音樂文化。

#### （一）鄉村音樂

鄉村音樂早在 1830 年左右，在美國南方的鄉間地區流行，但直到 1920 年代，獨

<sup>42</sup> 紐約百老匯與第六大道之間的第 28 西街，是二十世紀上半葉美國流行歌曲作曲家和音樂出版社的發行大本營，音樂傳遞藉著科技媒體的盛行，錫盤巷也逐漸走入歷史。

<sup>43</sup> 是一種自動投幣式的音樂設備，二十世紀上半葉許多酒吧、咖啡廳等場所都設有此機器，顧客投入錢幣後，選擇機器上列出的曲目按鈕後，可以撥放出點播的音樂。

特的演唱風格才逐漸被人們所熟知。鄉村音樂最早是從英國移民帶來的民間歌舞、民謠小調，以及器樂曲為基礎發展而來，而後吸收歐洲移民及非洲黑人的音樂元素融合而成。早期的鄉村音樂以民間小提琴（fiddle）、吉他、班卓琴，以及六角形手風琴（concertina）伴奏，邊唱邊跳著一種民間舞蹈「方塊舞」（square dance），並以口傳方式代代相傳。演唱方式多為獨唱，或是重唱，音域不寬，以中音聲區為主，並且強調民歌風格。鄉村音樂發展至 1920 年，隨著美國第一間廣播電台的問世，替鄉村音樂的推廣產生推波助瀾的作用，很快的風靡至全美人民，亦帶動了南方偏遠地區的鄉村音樂；1930 年代流行著一種「約德爾」（yodel）的歌唱風格，利用真假音搭配上滑音交替使用，在不同音域來回轉換，形成一種特有的鄉村歌唱風格。慢慢的，鄉村音樂開始向城市流傳，伴奏樂器也加入了烏克麗麗（Ukulele）<sup>44</sup>和曼陀鈴（Mandolin）<sup>45</sup>，到了 1950 年代，曼陀鈴為鄉村音樂發展出另一種風格「藍草音樂」（Bluegrass），演唱風格帶有鼻音，音域較寬於一般的鄉村音樂，亦有獨唱和重唱組合；演奏模式如同爵士樂，每一種樂器都有獨奏片段，或是在其他的樂器伴奏下即興演奏；發展至 1980 年代，產生三種具有影響力的新流派：「新傳統主義」（New Traditionalism）<sup>46</sup>、「新鄉村音樂」（New Country）<sup>47</sup>以及「另類鄉村音樂」（Alternative Country）<sup>48</sup>，

這三個流派在演唱方式上，都不同程度地脫離傳統鄉村音樂的模式，以電音和電子合

<sup>44</sup> 葡萄牙水手在十九世紀下半葉，帶到夏威夷的一種彈撥樂器，四根琴弦，形似一個小型的吉他。

<sup>45</sup> 源自於十八世紀後期，義大利的那布勒斯（Naples, Italy），擁有四對複弦的彈撥樂器。

<sup>46</sup> 致力找回傳統鄉村音樂特色，藉由「藍草音樂」風格，對中聲區加以潤色，減少中高音域鼻腔的聲音色彩，著重敘事性題材的歌曲，採用流行歌曲的風格特色，將鄉村音樂演唱的更加柔和舒緩。呈現具有現代流行音樂色彩，且復興傳統鄉村音樂的特色。

<sup>47</sup> 保存鄉村音樂的旋律風格，但又充分的使用流行歌曲和搖滾樂等風格的演唱手法，捨棄傳統鄉村音樂中使用的樂器，重視電吉他和鼓作為伴奏。

<sup>48</sup> 強調演唱風格的個性化，突出歌手新穎獨特的歌唱風格，無限定和隨意的創作理念，是將鄉村搖滾樂發展到極致的現代鄉村流行音樂。

成器爲主導，增加了流行歌曲的元素，培育出新的曲風。鄉村音樂發展至 1990 年代，演唱風格已經不能用單純的鄉村音樂來概括，經歷了半個多世紀的發展與創新，吸收融合了各種美國的音樂元素，發展出多元化風格類型的鄉村音樂。

## （二）百老匯音樂劇

百老匯音樂劇在美國掀起一股炫風，由於民眾的狂熱和喜好，使音樂劇發展成商業化的表演型態，結合歌唱、舞蹈和戲劇，藉由炫目的舞臺佈景、燈光技術、和華麗的服裝道具，滿足觀眾在視覺和聽覺上的享受，成爲風靡全世界的大眾化音樂娛樂。許多音樂家爲百老匯音樂劇創造出許多膾炙人口的音樂作品，如作曲家傑羅姆·克恩（Jerome Kern, 1885-1945）、艾拉·蓋希文（Ira Gershwin, 1896-1983）、理察德·羅傑斯（Richard Rodgers, 1902-1979）、史蒂芬·桑坦（Stephen Sondheim, 1930- ）以及跨界的雷歐納德·伯恩斯坦（Leonard Bernstein, 1918-1990）等等。美國早期的音樂劇是由歐洲傳入，帶著濃郁的歐洲色彩，隨著美國獨特的音樂元素愈趨成熟，音樂劇亦逐漸地具有美國風格，當中以作曲家克恩在 1927 年的作品《畫舫璇宮》（show boat），被視爲美國音樂劇發展史上的里程碑，無論在題材取向、音樂與戲劇的創作手法和音樂元素，皆具有極高的歷史地位和藝術價值，像是當中的單曲〈情不自禁〉（Can't help lovin' dat man of mine）則大量的使用了繁音拍子的元素。而作曲家伯恩斯坦在 1935 年所的《波吉與貝絲》也值得在此一提，這部作品除了具有爵士樂的元素之外，伯恩斯坦更將這部作品視爲歌劇，以受過古典音樂訓練的非裔美國人擔任歌手，這在當時是一個大膽的嘗試與選擇，這部作品在上演後並未廣泛的被美國人接

受，卻在往後的日子轟動全球，當今無論在聲樂曲目，或是音樂劇目中皆可看見其身影，並曾在 1959 年翻拍成電影上映；而伯恩斯坦亦創作許多著名的音樂劇，像是《景城春色》（*On The Town*）、《西城故事》（*West Side Story*）、《幸福城鎮》（*Wonderful Town*）等等。舉例其他著名的音樂劇作品：艾拉·蓋希文及其胞弟喬治·蓋希文（George Gershwin, 1898-1937）在 1930 年共同創作的音樂劇《瘋狂女孩》（*Girl Crazy*），這齣音樂劇不僅獲得廣大的迴響，甚至在 1943 年和 1963 年分別被改編成電影，而音樂劇中的著名單曲，像是〈我得到了節奏〉（*I Got Rhythm*）、〈但那不適合我〉（*But Not For Me*）等等。

### （三）爵士樂

隨著十九世紀末，繁音拍子、藍調、布吉伍吉的蓬勃發展，演奏風格逐漸地塑造出雛型，黑人音樂家在各種場合演奏著爵士樂，成為二十世紀社會大眾的消遣娛樂。爵士樂從美國南方的黑人銅管樂隊為中心開始發展，過程中，曾將“Jazz”一詞命名為“Jas”、“Jass”、“Jaz”、“Jasz”等等。然而，追溯“Jazz”一詞最早的文獻記載是在 1913 年 3 月 6 日的舊金山《公報》；而真正被廣泛的定義使用，則是 1917 年由白人組成的爵士樂團「正宗狄西蘭爵士樂團」（*Original Dixieland Jazz Band*，簡稱 ODJB），正式以「爵士」一詞，在紐約發行唱片，因此“Jazz”一詞經常的出現於報刊上，成為美國大眾喜愛的流行音樂。從十九世紀末起，爵士樂在經過時代的演變後，發展出不同風格流派的爵士樂，大致出現在表中所述的時間前後<sup>49</sup>：

<sup>49</sup> John F. Szwed 著，陳志宇譯，《美國爵士樂全攻略》，（臺北市：牛耳文化，2007），101

【表一】爵士樂風格流派之時間表

|  |   |
|--|---|
| <b>前爵士樂</b><br>散拍樂、歌舞雜耍/Ragtime, Vaudeville<br>1875-1915 | <b>靈魂/放克爵士樂</b><br>Soul/Funk<br>1957-1959           |
| <b>早期爵士樂</b><br>紐奧良爵士樂/New Orleans<br>1910-1927          | <b>調式爵士樂</b><br>Modal jazz<br>1958-1964             |
| <b>搖擺樂</b><br>Swing<br>1928-1945                         | <b>第三潮流爵士樂</b><br>Third-stream<br>1957-1963         |
| <b>咆勃樂</b><br>Bebop<br>1945-1953                         | <b>自由爵士樂</b><br>Free jazz<br>1959-1974              |
| <b>酷派爵士樂/西海岸爵士樂</b><br>Cool jazz/West coast<br>1949-1958 | <b>融合爵士樂/爵士搖滾樂</b><br>Fusion/Jazz-rock<br>1969-1974 |
| <b>硬式爵士樂</b><br>Hard-bop<br>1954-1965                    | <b>新古典主義</b><br>Neo-traditionalism<br>1980-至今       |

然而，各個時期的爵士樂不僅侷限於同一種的表演風格，不同的流派會伴隨著一些新的元素發展，在時間的演變中融合而成。爵士樂不僅經常注入於流行音樂之中，甚至還有許多作曲家也在古典音樂中融入這些元素，成為美國音樂文化的特色之一。爵士樂是音樂合併與變形後的組合產物，是北美洲與南美洲繼承、聚集世界上許多音樂資源的結果，而演奏爵士樂的音樂家需具有即興演奏的音樂能力；因此，真正的爵士樂一詞事實上是難以用文字定義，在這之中的歷史及內涵又是如此的繁複和廣大，像是知名的小號手路易士·阿姆斯壯（Louis Armstrong, 1901-1917）被問到什麼是爵士樂時，他曾回答道：「你越想問，就越得不到答案。<sup>50</sup>」然而，儘管爵士樂的無法用文字注下定論，但卻可以用音樂語言來感受它。

<sup>50</sup> John F. Szwed 著，陳志宇譯，《美國爵士樂全攻略》，（臺北市：牛耳文化，2007），33

#### (四) 搖滾樂

1950 年代出現的搖滾樂對美國社會產生極大震撼，當時正處於美國經濟的復甦，搖滾樂藉由唱片業和電視廣播的商業化包裝，形成強而有利的文化後盾，讓青少年的情感完全被這種毫無感受過的狂熱音樂所征服，這股音樂勢力，就像是滾雪球般的擴散至全球。搖滾樂由美國音樂的三大分支：節奏藍調、鄉村音樂以及錫盤巷的流行音樂，為基石發展成形。

搖滾樂的特徵具有強烈澎湃的節奏和震撼心弦的音響效果，歌詞中表達著關於愛情主題以及社會現象。調性上較少使用傳統的大小調，樂句的結構長短不一，以 A—A—B—A 為基礎的曲式下發展而成；而搖滾樂的和聲語言相當簡單，通常只有三至四個基本和絃組成，甚至許多作品從頭到尾只使用了兩個和絃交替貫穿全曲；在節奏上以四四拍為基礎，再將每一拍劃分成兩個等值拍長，如同快速的八四拍，表現出富有節奏性的律動感；而搖滾樂的主唱在詮釋上，會在狹窄的歌唱音域，透過悲亢的吶喊、狂吼、嘶啞來表現音樂情緒，甚至利用假音來達到一般無法勝任的高音，這樣無拘無束的表演形式，讓大多數的演唱者能在未受過專業訓練的情況下站上舞臺；搖滾樂團的編制通常為四至六人，包含主唱、爵士鼓、貝斯、電吉他、鍵盤樂，在罕見的情況下會加入小提琴、大提琴或是薩氏管、小號及長號，而音響效果上會使用音箱極度地放大器樂的音量，產生震耳欲聾的聲響效果，到了 1970 年代開始，電子合成器在搖滾樂佔了不可或缺的重要角色，使樂團產生千變萬化的音色，產生令人耳目一新的演奏效果。搖滾樂的著名歌手有：比爾·哈利 (Bill Haley, 1925-1981)、埃爾維

斯·普萊斯利 (Elvis Presley, 1935-1997)、麥當娜·露伊絲·希康娜 (Madonna Louise Ciccone, 1958- ) 等等。

## 二、古典音樂

美國於 1783 年受到世界各國的認同後正式成立，此時的歐洲音樂發展已進入古典時期，作為一個移民國家，美國音樂文化起步較晚，但是卻迅速的蓬勃發展，由多元民族組成的國度，融合了不同的文化和人種，這個民族的大熔爐所帶來的文化色彩，形成美國音樂的多元特色。美國的古典音樂作曲家，常在作品中融合各民族的音樂素材，使得音樂作品具有眾多的風格特色，從十九世紀「第二新英格蘭學派」開始的萌芽與醞釀，最終到二十世紀以查爾斯·艾夫士 (Charles Ives, 1874-1954) 為里程碑，擺脫歐洲音樂風格影響，得以邁向成熟發展，艾夫士相信音樂中必須包含美國元素，喜歡在歌曲中引入讚美詩的片段、戰爭歌曲、牛仔歌曲或流行音樂曲調<sup>51</sup>，舉例艾夫士的藝術歌曲作品有：〈在東邊〉 (Down east)、〈兩朵小花〉 (Two little flowers)、〈山巒〉 (Peaks)、〈黃葉〉 (Yellow leaves)、〈海的輓歌〉 (A sea dirge) 等等。

二十世紀的美國作曲家在創作技法上可分為三種類型：第一種是積極的創作屬於美國風格的音樂作品，主要的作曲家像是：喬治·蓋希文、艾隆·柯普蘭、羅伊·哈里斯 (Roy Harris, 1898-1979)、威廉·格蘭特·斯提爾 (William Grants Still, 1895-1978)、馬克·布利次斯坦 (Marc Blitzstein, 1905-1964)、道格拉斯·穆爾 (Douglas Moore,

---

<sup>51</sup> 康美鳳，〈英美藝術歌曲經典曲目與音韻〉，(臺北：全音樂譜出版社，2011)，104

1893-1969)、藍道·湯普森 (Randall Thompson, 1899- ) 等等，舉例著名的藝術歌曲為柯普蘭所作的《十二首迪金森詩歌》(*Twelve Poems of Emily Dickson*)；第二種是在推動具有美國風格的元素之餘，和歐洲同步進行「新古典主義」和「新浪漫主義」的復興運動，主要的作曲家像是：羅傑·賽旬思 (Roger Sessions, 1896-1985)、沃爾特·皮斯頓 (Walter Piston, 1894-1976)、維吉爾·湯姆森 (Virgil Thomson, 1896-1989)、霍華德·漢森 (Howard Hanson, 1896-1981)、山姆爾·巴伯 (Samuel Barber, 1910-1981)、亞瑟·貝格 (Arthur Berger, 1912- ) 等等，舉例著名的藝術歌曲作品為巴伯所作的〈雛菊〉(*The Daisies*)、〈在光明的夜晚〉(*Sure on this shining night*)、連篇歌曲中的《隱士之歌》(*Hermit Songs*) 等等；第三種則是積極尋求新聲響和技法的作曲家，例如：卡爾·拉格斯 (Carl Ruggles, 1876-1971)、艾德加·瓦雷澤 (Edgar Varèse, 1883-1965)、亨利·柯威爾 (Henry Cowell, 1897-1965)、哈利·帕奇 (Harry Partch, 1901-1976)、羅·哈里利森 (Lou Harrison, 1917-2003)、沃林福德·李格 (Wallingford Riegger, 1885-1961)、阿道夫·魏斯 (Adolph Weiss, 1891-1971) 等等，這一類的作曲家顯少在藝術歌曲上琢磨，可說是沒有創作出重要的聲樂作品。

二次世界大戰後，美國的作曲家開始尋找更突出的特殊性，音樂逐漸走向現代化和前衛性，借用科學技術更深入的展露聲音本質，創造出新的聲響和音樂概念。「音列主義」(Serialism) 開始受到重視和推崇，主要作曲家有羅斯·李·芬尼 (Ross Lee Finney, 1906-1997)、恩斯特·克雷內克 (Ernst Krenek, 1900-1991)、斯特凡·沃爾佩 (Stefan Wolpe, 1902-1972)、喬治·洛赫伯克 (George Rochberg, 1918-2005) 等等。

作曲家埃利特奧·卡特 (Elliott Carter, 1908- ) 的早期作品具有保守和傳統的手法，而後越顯得複雜，絮亂的旋律、糾結的結構成爲作品的明顯特徵，「節拍轉換」

(Metrical Modulation)<sup>52</sup>是卡特的創作特點；約翰·凱基 (John Cage, 1912-1992) 顛覆音樂的傳統形象，創作手法獨斷而劇烈，大膽的創作出「加料鋼琴」(Prepared Piano)<sup>53</sup>、「機遇音樂」(Aleatory Music)<sup>54</sup>和「電子音樂」<sup>55</sup>；而作曲家米爾頓·巴比特 (Milton Babbitt, 1916- ) 在「音列主義」和「電子音樂」都作出了極大的貢獻，代表作是爲女高音和電子合成器所寫的〈夜鶯〉(Philomel)。

二次大戰前，美國的古典音樂具有通俗性、音樂性和民族性的特點，在傳統的基礎上進行創新發展；戰後出現了抽象性、技術性、國際性的特點，拋棄守舊的傳統觀念，不斷的進行實驗創造，開闢創新的現代音樂精神。1970 年後，美國音樂又出現了調性音樂和復甦浪漫主義的趨勢，並且吸收非西方的音樂素材進行創作。然而，二十世紀中葉後，隨著美國詩作愈趨繁榮，亦成爲美國藝術歌曲產量最豐碩的時期，以現代音樂和調性音樂的概念發展，帶著深遠的移民歷史文化，造就出薈萃一堂的美國音樂風格，開拓多采多姿的美國音樂風貌。二十世紀後著名的藝術歌曲作曲家除了先

<sup>52</sup> 通過精密的數學安排，控制節拍和速度的轉換，達到逐漸變化速度的效果。

<sup>53</sup> 在鋼琴弦上加裝起子、鐵片、橡皮擦等物體，使鋼琴產生音色、音高、音量的改變。

<sup>54</sup> 以擲骰子、丟棒子等的機率方式來從事音樂創作，將隨機得來的號碼、數字，當成是編寫音符的依據，凱基「機遇音樂」的代表作爲爲十二台收音機、二十四位演奏者，和一位指揮所寫的《想像的風景第四號》(Imaginary Landscape No.4)。

<sup>55</sup> 泛指使用電子科技來代替傳統器樂，達成音樂的演奏效果。在歷史上可分爲四大階段：第一階段爲 1930-1940 年代的「具體音樂」(Musique Concrète)，利用磁帶錄製大自然的聲響，使用速度變化、重覆撥放、倒行、逆行，或加入回聲效果等手法，結合兩組以上的音樂，稱爲「具體音樂」。第二階段爲 1950 年代中期以後的「電子合成器」，將音高、音色、節奏型等各種要素，製作出不同的演奏效果。第三階段則爲 1955 年左右開始的「電腦音樂」，作曲家編排一個製作音樂的電副程式，輸入電腦後轉換成的數字系統，變成預設好的音樂模式，最後將完整的電子音樂透過喇叭撥放出來。第四階段則是「樂器數位介面」(musical instrument digital interface, 簡稱 MIDI) 的使用，一個工業標準的電子通訊協定，爲電子樂器等演奏裝置（如合成器）定義各種音符或彈奏碼，容許電子樂器、電腦或其他的演奏配備彼此連接，調節和同步，即時交換演奏資料，時以至今，廣爲全球音樂市場所用。

前曾提及的維吉爾·湯姆森、亞倫·科普蘭、山姆爾·巴伯外，還有奈德·羅倫（Ned Rorem, 1923-）、李·霍伊比（Lee Hoiby, 1926-）、多明尼克·阿爾簡多（Dominick Argento, 1927-）、理查·杭德利（Richard Hundley, 1933-）等等，而作曲家羅倫，則是二十世紀美國藝術歌曲產量最多的作曲家，則屬所創作超過四百首的作品，舉例著名的藝術歌曲為〈蘭花〉（Orchid）、〈雲〉（Cloud）、〈給蘇珊〉（For Susan）等等。這些作曲家除了引用古典詩詞創作以外，亦大量的使用當代的詩人作品，著名的詩人像是：沃爾特·懷特曼（Walte Whitmann, 1819-1892）、愛蜜莉·伊麗莎白·迪金森（Emily Elizabeth Dickinson, 1830-1886）、約瑟夫·坎貝爾（Joseph Campbell, 1881-1944）愛德華·艾斯特林·康明思（Edward Estlin Cummings, 1894-1962）、詹姆士·艾吉（James Rufus Agee, 1909-1955）、田納西·威廉斯（Tennessee Williams, 1911-1983）等等。

### 第三章 理查·杭德利與詹姆士·普爾帝

#### 第一節 音樂家理查·杭德利的生平及音樂風格簡介

##### 一、早年生活

音樂家理查·杭德利出生於 1933 年 9 月 1 日，俄亥俄州的辛辛那提（Cincinnati, Ohio）。父親是一名勞動工人；母親則是家庭主婦。父母在他出生一年後離異，杭德利的母親獲得了監護權；與杭德利的父親結束第一次的婚姻後，杭德利的母親有了第二次的婚姻，幾年後又再度離婚。杭德利回憶起童年時期，因為搬了很多次家，所以說：「這是個寂寞的童年生活，大多數的時間我一個人玩耍。因為父母的離異，我從一個城市搬到另一個城市。而每當我建立起新的友誼時，又因為搬家必須結束。<sup>56</sup>」

杭德利的早年生活受到三位女士的薰陶，進而啓發他的音樂之路，這三位女士為：杭德利外祖母安娜·蘇珊·坎伯貝爾（Anna Susan Campbell）、辛辛那提音樂學院（Cincinnati Conservatory of Music）的老師伊蘿娜·符倫（Illona Voorm）<sup>57</sup>、好友的母親瑪莉·蘿潔絲·佛希特（Mary Rodgers Fossit）。

杭德利在七歲時，搬到外祖母位於肯塔基州卡芬頓城（Covington, Kentucky）的家。杭德利的外祖母成爲第一位啓發杭德利音樂之路的重要人物，外祖母對他音樂領域上給予全力的支持與栽培；在外祖母家的客廳有一架直立式的鋼琴，外祖母注意到，每當杭德利獨自一人時總是在歌唱，因此爲了培養他的嗜好，便讓他和當地的鋼琴老師懷門女士（Mrs. Wyman）學習。懷門女士鼓勵杭德利喜歡音樂，帶領杭德利

<sup>56</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 49

<sup>57</sup> 匈牙利籍的鋼琴教育家，曾是貝拉·巴爾托克（Bela Bartok, 1881-1945）的助理。

欣賞作曲家的音樂，彈奏各式樂曲；但是比起樂譜上的音樂，杭德利總是對於自己即興創作的歌曲而感到興趣，也比其他作品有更深刻的記憶力，又因為杭德利一回在茶會上的演出，由於準備不足和缺乏訓練，無法順利完成演奏，於是杭德利說道：「我開始創作我自己的曲子，這樣我就能夠完成它。<sup>58</sup>」

杭德利在童年時期即展露出音樂才能，一次杭德利在外祖母和她女士朋友們的茶會上演奏自己的作品，當中有位元女士對著大家說，杭德利將來一定會成為另一名蕭邦<sup>59</sup>。然而，杭德利的外祖母從不阻礙和扼殺杭德利的想像和創造力，對於杭德利總是充滿讚美和鼓勵，如今杭德利可以成為有名的音樂家，都要歸功童年時外祖母的培育。杭德利十歲那年，在辛辛那提的暑期歌劇營欣賞了朱賽佩·威爾帝（Giuseppe Verdi, 1813-1901）的歌劇《遊唱詩人》（*Il trovatore*），杭德利在聽到聲樂和樂團結合後的聲響深受感動，對於那樣的效果感到出乎意料，當他回想起當時的情況時說道：「那記憶依舊相當清晰的烙印在腦海裡，就像是重回了當時的演出。<sup>60</sup>」杭德利被人聲能有如此極至的表現力觸動，人聲展現出那深沉的情感，深深震懾住杭德利；這次的經驗影響了杭德利往後的音樂創作，激發出杭德利與生俱來的音樂情感，更加專注在歌詞的琢磨，在往後的創作中，也以藝術歌曲的創作最為廣泛。

杭德利早年音樂素養啟發的第二位重要人物是，辛辛那提音樂學院的符倫教授。符倫給予杭德利嚴格且正規的教育，若是杭德利沒有完成作業，會被符倫逐出教室

---

<sup>58</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 246

<sup>59</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 50

<sup>60</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 51

<sup>61</sup>，如此的音樂訓練造就杭德利深厚穩固的鋼琴基礎。符倫老師的訓練相當有成果，在杭德利十四歲時就和「北肯塔基州交響樂團」(the Northern Kentucky Symphony Orchestra) 同台，演出莫札特的 D 小調鋼琴協奏曲 (Piano Concerto in D minor, K.466)；十六歲時則和辛辛那提交響樂團 (Cincinnati Symphony Orchestra) 合作，演出莫札特 A 小調鋼琴協奏曲 (Piano Concerto in A minor, K.488)。

杭德利在高中時開始即興創作，但是對於將即興創作的音樂譜寫到樂譜上，是件困難的事，因此杭德利僅僅寫下兩首作品；但在高中畢業之前，爲了吸引英文課上所喜歡的女孩注意，卻在一個月內完整的寫下五首歌曲，甚至爲了迎合女孩對於流行音樂的喜好，亦在鋼琴曲目中使用了許多布吉伍吉 (boogie-woogie) 和滑音 (glissandi) 的炫技素材。不久後，女孩果然開始與他約會，在一次到女孩家中拜訪時，認識了女孩的母親佛希特，這位女士成爲杭德利早年音樂啓蒙的第三位重要人物。杭德利說道：「她是一位非常有魅力的三十多歲女性，我們都非常的喜歡音樂。不久後，我失去了對她女兒的興趣，開始迷上她的母親。<sup>62</sup>」

佛希特女士本身是一位詩人，對於文學有著相當程度的喜好和研究，開始向杭德利介紹當代詩人，例如：格特魯德·斯泰因 (Gertrude Stein, 1874-1946) 和威斯坦·休·奧丹 (Wystan Hugh Auden, 1907-1973)；和當代的音樂家如簡·西貝流士 (Jean Sibelius, 1865-1957)、瑟給·拉赫曼尼諾夫 (Sergei Rachmanninov, 1873-1943) 等等，

---

<sup>61</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 246

<sup>62</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 52

如此開啓了杭德利對於當代文學和音樂的視野，並且觸動杭德利內心深處的想法和情感。不久後，杭德利開始採用佛希特的詩詞譜曲，儘管這些曲子還有些生澀和不成熟，但是仍贏得了「國家學術雜誌競賽大獎」(National Scholastic Magazine Competition)，這時杭德利的作曲能力已獲得注意，如同他演奏鋼琴的技巧一般受到了肯定。

## 二、學習與創作之路

1948 年杭德利畢業於北肯塔基高中 (Northern Kentucky High School)，中學期間杭德利參加各式的鋼琴比賽，獲得了良好的成績。進入辛辛那提音樂學院 (Cincinnati Conservatory of Music) 後，主修作曲、副修鋼琴。在杭德利畢業的前幾年，鋼琴的指導教授羅伯特·高德桑德 (Robert Goldsand, 1911-1991) 即將搬至紐約，並於曼哈頓音樂院 (Manhattan School of Music) 任教。杭德利同時亦獲得了曼哈頓音樂院的獎學金，並且希望能夠在這個全新的環境中得到更好的機會，因此決定繼續跟隨高德桑德教授學習。

1950 年杭德利進入曼哈頓音樂院就讀，初次來到紐約的杭德利迅速地愛上這塊土地，因為「它可以是自由的，而且不需要遵守規章。<sup>63</sup>」但是，就在就讀一年後，獎學金頓時停止供給，使杭德利失去了經濟的來源，被迫回到肯塔基州。然而，最後又因為外祖母的過世，杭德利利用口袋中所剩的五十元，切斷了他和美國中西部的情緣，於 1952 年開始定居在曼哈頓。1950 年代的後期，杭德利開始跟隨作曲家伊薩瑞

---

<sup>63</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: *The Century Advances* (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 246

爾·威特寇維茲 (Israel Citkowitz, 1909-1974) 學習對位法，但是威特寇維茲並不對杭德利的作品給予支援，甚至產生批評，不過杭德利並沒有因此放棄創作，依然在 1950 年代期間創作了五首藝術歌曲<sup>64</sup>。

1962 年芝加哥的音樂評論家羅傑·德特默 (Roger Dettmer) 向杭德利介紹了作曲家維吉爾·湯姆森。儘管杭德利並未正式的和湯姆森學習，但直到湯姆森 1989 年過世前，兩人之間都維持了深刻的情誼。亦師亦友的湯姆森，給予年輕的杭德利相當重要的鼓勵，甚至贊助杭德利成為「美國作曲家、作家、出版商協會會員」

(American Society of Composers, Authors and Publishers)；然而湯姆森的歌詞譜曲理論影響了杭德利，湯姆森說：「將文字組合成易懂的模式後，文意就會自動的浮現。<sup>65</sup>」

湯姆森也曾在自傳中提到：「我的觀點是，當詩詞中的語韻設定正確，文意則會自動的浮現。斯泰因的詩詞中有這樣的特色，讀起宛如行雲流水。而那些原本就已經很抽象，或有多種解釋的文句，就不需要逐句的解釋，否則會流於瑣碎，或給自己找麻煩。你可以創造一個只有聲音與句法的情境，如果需要的話，可以配上伴奏。<sup>66</sup>」因此，

杭德利開始選用抽象的歌詞來譜曲，而湯姆森還建議杭德利要持續的學習，推薦杭德利向哈洛德·那披克 (Harold Knapik)<sup>67</sup>學習和聲，當杭德利形容和湯姆森之間曾說道：「我們喜歡著彼此的音樂。<sup>68</sup>」

---

<sup>64</sup> 已出版：〈柔和夏日〉(Softly the Summer)、〈墓誌上的妻子〉(Epitaph on a Wife)、〈天文學家〉(The Astronomers)。尚未出版：〈班傑明·塔克〉(Benjamin Tucker)、〈當孩子獨自在草地上嬉戲〉(When Children are Playing Alone on the Green)。

<sup>65</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 163

<sup>66</sup> Virgil Thomson, *Virgil Thomson* (New York: Alfred A. Knopf, 1966), 90

<sup>67</sup> 芝加哥的作曲家和美食家，並於 1961 年出版著作《對位法》(counterpoint)。

<sup>68</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and*

杭德利在 1962 至 1965 年間持續和那披克學習，那披克對於杭德利的作品充滿鼓勵，總是先給予杭德利讚美和支持的說：「你當然做得到。」接著才會直接切入作曲技巧上的問題，這就像是湯姆森曾經說道：「這與妮蒂亞·布朗惹 (Nedia Boulanger, 1887-1979)<sup>69</sup>的作曲方法相同，那就像是坐著寫下一封信。」杭德利強調湯姆森從來不會在作品上，埋沒任何杭德利創作上的想法，總是讓它完全的呈現<sup>70</sup>。1966 年夏天，杭德利開始和任教於伊斯曼音樂學院 (Eastman School of Music) 的作曲家威廉·佛拉納根 (William Flanagan, 1923-1969)<sup>71</sup>學習。這段期間，杭德利分析了伊果·史特拉溫斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 創作於 1933 年的交響曲作品《蒲賽芬尼》(Persephone)<sup>72</sup>，這組作品對杭德利在音樂的想法上產生很大的影響，杭德利說道：「《蒲賽芬尼》在古典和聲的音響上，呈現出煥然一新的聲響，在我探究這組作品後，對我的和聲分析有了相當的幫助。<sup>73</sup>」

在弗里德貝爾格 (Ruth C. Friedberg) 和杭德利的訪談紀錄中，杭德利回顧過去在肯塔基州成長的日子，將音樂家史特拉溫斯基、路德維希·凡·貝多芬 (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 和威廉·理查·華格納 (Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)

---

*Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 57

<sup>69</sup> 二十世紀著名的女性作曲家、指揮和教授，教導過許多當代的知名作曲家，有如：阿隆·科普蘭 (Aaron Copland, 1900-1990)、維吉爾·湯姆森 (Virgil Thomson, 1896-1989)。

<sup>70</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 58

<sup>71</sup> 任教於伊斯曼音樂院，與知名的音樂家大衛·戴蒙德、亞倫·科普蘭、亞瑟·伯格 (Arthur Berger, 1912-2003)、亞瑟·杭尼格 (Arthur Honegger, 1892-1995) 為同事。亦是《先驅論壇報，立體聲評論》(The Herald Tribune, Stereo Review) 和《美國音樂雜誌》(Musical America) 的樂評家，主要的音樂作品為聲樂創作，為劇作家愛德華·阿爾比 (Edward Albee, 1928-) 的御用音樂家，兩人合作的作品為歌劇《書記巴爾托比》(Bartleby, the Scrivener)、音樂劇《卡森·麥卡勒斯》(Carson McCullers)、《傷心咖啡館之歌》(the Ballad of the Sad Cafe)，和阿爾比改編杭德利的小說《馬爾柯姆》(Malcolm)。

<sup>72</sup> 希臘女神，現代也稱為柯雷 (Kore)，是宙斯 (Zeus) 和豐收女神 (harvest goddess) 狄米特 (Demeter) 之女。

<sup>73</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 60

奉為他的音樂之神。但是在欣賞完作曲家山姆爾·巴伯（Samuel Barber, 1910-1981）的聲樂作品〈諾克斯維爾：1915 年的夏日〉（Knoxville：Summer of 1915）<sup>74</sup>後，改變了杭德利對音樂的看法，並且開始以聲樂作品為主要創作<sup>75</sup>，因此巴伯成為影響杭德利最重要的作曲家；而亞倫·科普蘭和大衛·戴蒙德（David Diamond, 1915-2005）則是影響杭德利進入嚴肅音樂的重要人物；然而湯姆森的才智和他使用和絃的方式，以及佛拉納根使用的輕音樂素材，也都對杭德利有產生深刻影響<sup>76</sup>。

### 三、歌劇院生涯的影響

1960 年杭德利在一位歌唱家室友大衛·華納（David Waner）的建議下，參加了「大都會歌劇院合唱團」（Metropolitan Opera Chorus）的徵選，杭德利和另外十位的男高音被選上，進行為期六週的密集訓練；這段期間杭德利學習了包含四種不同語言的十齣歌劇。最後，杭德利是唯一完成訓練的歌者，並且再一次的通過徵選，受聘於合唱團。杭德利待在合唱團四年的時間中，持續不斷的創作，每當提及杭德利對於聲樂作品能有如此完整的概念時，杭德利認為這與在合唱團所學到的美聲音唱法息息相關<sup>77</sup>，而杭德利從 1960 年至 1968 年間所創作的作品多達二十首作品<sup>78</sup>。

在合唱團的這段期間，杭德利開始向聲樂家介紹自己的作品，許多的歌者受到感動，開始在音樂會中演唱這些曲目。1962 年，女高音安涅麗絲·羅森貝格（Anneliese

<sup>74</sup> 巴伯創作於 1948 年，歌詞取自作家詹姆士·艾吉（James Agee, 1909-1955），編制為女高音獨唱和管絃樂，並於 1950 年改編為女高音獨唱和室內管絃樂版。

<sup>75</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, 247

<sup>76</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, 249

<sup>77</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, 247

<sup>78</sup> 詳細的歌曲目錄可參考附錄一

Rothenberger, 1926-2010) 和女中音羅莎琳德·伊萊雅絲 (Rosalind Elias, 1929- ) 首次將杭德利的作品放入音樂會中；次年女高音安娜·莫芙 (Anna Moffo, 1932-2006)、女高音特蕾薩·斯特拉塔斯 (Teresa Stratas, 1938- )、女低音麗莉·秋克希雅 (Lili Chookasian, 1921- ) 和男中音約翰·瑞登 (John Reardon, 1930-1988) 也都開始在音樂會中加入杭德利的作品。

1963 年安娜·莫芙在費城音樂會後，樂評家馬克思·迪·夏恩希 (Max de Schauensee) 在「費城晚報」(*Philadelphia Evening Bulletin*) 中寫道：「這首曲子富有天賦的旋律，完全就是為了人聲而寫的。<sup>79</sup>」漸漸的，年輕的杭德利受到矚目，在國際上享有聲譽的安娜·莫芙，開始在美國以及歐洲各個重要的城市演唱杭德利的作品；著名的女中音貝蒂·艾倫 (Betty Allen, 1927-2009) 也在美國國務院的贊助下，於 1965 年舉辦國際巡迴演唱會，在音樂會中加入了杭德利的作品。因此杭德利在合唱團期間，最大的收穫除了開拓人聲作品的視野、更加深入的瞭解聲樂概念之外，也因此結識了許多的聲樂家，將自己的作品得到了發展的舞臺。

1964 年 7 月，杭德利離開了大都會歌劇院的合唱團，杭德利說道：「四年後我發現我無法忍受一週六場的演出，和近乎每天都需要的排練，那妨礙了我的創作發展。

<sup>80</sup>」在失去合唱團的收入後，杭德利開始於教會演出，賺取生活費。他曾經期望能從基金會中獲得幫助，但是杭德利創作的音樂性質和基金會截然不同，最終未能藉由基金會獲得補助。同時，樂評家德特默寫道：「杭德利有如音樂界的獨行俠，這樣的性

<sup>79</sup> Max de Schauensee, *Philadelphia Evening Bulletin*, 1963/5/15

<sup>80</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 59

格可能會讓他的事業難以推展，甚至無法取得必要的援助…如果他執意走自己的路，可能會把自己的人生過得有如法蘭茲·卡夫卡（Franz Kafka, 1883-1924）的翻版，到處求助無門、沒有人願意資助…杭德利開創了一條與眾不同的道路，他寫下了人們在這個世代的疏離感…讓人感受到獨行俠的音樂魅力。<sup>81</sup>」即便面對經濟上的壓力，杭德利依舊沒有放棄創作，仍保有對音樂的堅持與創作水準，並且持續的學習。若將杭德利的作品與十二音階體系的作曲家做比較，這些作曲家們較為勇敢嘗試和富有創意；但是當杭德利使用「傳統的和聲與旋律素材」重新作曲後，杭德利亦做到了大膽與創新，在當代顯得是創意十足<sup>82</sup>。羅伯特·芬（Robert Finn）亦在八十年代前期寫道：「在這浪漫曲風、和諧的和聲與旋律主宰的時代，像是保守派作曲家杭德利，在這時期蛻變成爲當代的前衛作曲家。<sup>83</sup>」因此這個時期的杭德利總算是站穩了腳步，但他作品的巔峰尚未出現，仍然必須在教堂當管風琴手以維持生計。

#### 四、作品出版與邁向國際之路

杭德利第一次出版作品的機緣是，1962年女高音愛琳·迪·圖麗歐（Eileen Di Tullio）在紐約市政廳的音樂會中，演唱杭德利的兩首藝術歌曲：〈柔和夏日〉（Softly the Summer）和〈春天〉（Spring）。出席音樂會的「大眾音樂出版社」（General Music Publishing Company）經理保羅·卡普（Paul Kapp）在聽完杭德利的作品後，向杭德

<sup>81</sup> Roger Dettmer, *Chicago American*, July 19, 1964

<sup>82</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 257

<sup>83</sup> Robert Finn, "Richard Hundley, non-conformist" *The (Cleveland) Plain Dealer*, June 3, 1983, 4

利提出邀約，希望能出版這兩首藝術歌曲。最後杭德利在 1962 至 1964 年間完成了另外的五首藝術歌曲，杭德利說：「我已經以最快的速度完成他們。<sup>84</sup>」最後「大眾音樂出版社」出版了七首杭德利的藝術歌曲<sup>85</sup>。歌曲出版後，杭德利對於這幾首歌曲<sup>86</sup>的伴奏部分仍有不滿意之處，不過最終的修正版至今仍然尚未出版。

1964 年春天，杭德利在克里夫蘭（Cleveland）的卡萊姆廳（Karamu House）舉行第一次的作品發表會，這是大都會歌劇院例行的年度音樂會<sup>87</sup>。由花腔女高音珍妮特·史考佛緹（Jeanette Scovotti）發表兩組的聲樂獨唱作品；以及男高音喬治·雪利（George Shirley, 1934- ）和男低音艾齊歐·弗拉格歐（Ezio Flagello, 1931-2009）擔綱演出詩人格特魯德·斯泰因（Gertrude Stein, 1874-1946）的作品〈為什麼強尼就是吉米〉（Just Why Johnnie was Jimmie）的重唱作品，杭德利則擔任了此場音樂會的鋼琴伴奏。當天出席音樂會的觀眾，包含大都會歌劇院的指揮、獨奏者、大都會歌劇院的贊助者，還有知名的女高音雷納塔·提芭蒂（Renata Tebaldi, 1922-2004）和女高音嘉布列拉·圖琪（Gabriella Tucci, 1929- ）。音樂會後，作曲家兼樂評家的赫伯特·埃爾韋爾（Herbert Elwell, 1898-1974）在《克里夫蘭實報》（Cleveland Plain Dealer）寫下：「杭德利寫下的音樂旋律優美，具有高水準的品味。顯然地他有相當淵博的知識，瞭解如何將人聲發揮的淋漓盡致，他的音樂在傳統風格中流暢且令人著迷。<sup>88</sup>」

<sup>84</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 56

<sup>85</sup> 〈柔和夏日〉、〈春天〉、〈野梅〉(Wild Plum)、〈初雪〉(Maiden Snow)、〈令你歡愉〉(For Your Delight)、〈安妮女王的送行曲〉(Ballad on Queen Anne's Death)、〈來自西班牙的明信片〉(Postcard from Spain)。

<sup>86</sup> 〈野梅〉、〈初雪〉、〈令你歡愉〉、〈安妮女王的送行曲〉、〈來自西班牙的明信片〉

<sup>87</sup> 建立於 1915 年，為美國最古老的非裔藝術表演中心。

<sup>88</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 59

1967年杭德利開始替聲樂家菁卡·米拉諾芙(Zinka Milanov, 1906-1989)伴奏，與米拉諾芙的合作，帶給杭德利許多創作上的靈感。而後，杭德利開始替許多的聲樂家伴奏，像是：蕾晶·克蕾絲萍(Regine Crespin, 1927-2007)、格蕾絲·班布麗(Grace Bumbry, 1937- )、克麗絲坦·露德薇希(Christa Ludwig, 1928- )、瓦爾特·貝瑞(Walter Berry, 1977-1960)、羅莎琳德·愛麗亞絲(Rosalind Elias, 1929- )、米爾卡·史托嘉諾薇克(Milka Stojanovic, 1937- )、安娜·莫芙(Anna Moffo, 1932-2006)和貝瑞·艾倫(Berry Allen)。

1982年2月2日在林肯中心的愛麗絲廳(Alice Tully Hall)舉行「克雷恩室內樂團」(Clarion Music Society)的二十五週年紀念音樂會，演出曲目包含〈比佛利，我們看的到他們的影子嗎？〉(Are They Shadows That We See? Beverly)，以及譜曲自普爾帝的合唱作品《今夜大海洄瀾》(*The Sea is Swimming Tonight*)<sup>89</sup>，還有根據普爾帝劇本寫下的未完成歌劇《無名指》(*Wedding Finger*)中的一幕〈聖·斯蒂芬和王子安特洛波〉(*Saint Stephen & Prince Antelope*)；音樂會當天由指揮紐厄爾·詹金斯(Newell Jenkins)和「克雷恩室內樂團」擔綱演出。在音樂會後，男高音保羅·斯佩里(Paul Sperry)深受《今夜大海洄瀾》中的一首歌曲〈水鳥〉(*Waterbird*)的感動，向杭德利提出邀請，希望能將曲目改編為獨唱版本，然而獨唱版本直到六年後才完成，並且

---

<sup>89</sup> 這套作品由十首歌曲組成，編制包含四位獨唱者以及四手聯彈，內容是在歌誦對大海的熱愛。《保羅·斯佩里唱的浪漫美國歌曲》(*Paul Sperry Sings Romantic American Songs*)，專輯於1995/8/10發行，此張專輯作品收錄十一首杭德利的藝術歌曲外，還包含多位元作曲家的作品，如：保羅·鮑爾斯(Paul Bowles, 1910-1999)、維吉爾·湯姆森(Virgil Thomson, 1896-1990)、亞瑟·法爾威爾(Arthur Farwell, 1972-1952)以及西歐多爾·前勒(Theodore Chanler, 1902-1961)。

在 1995 年由斯佩里錄製發行<sup>90</sup>。

1982 年「卡內基音樂廳和洛克菲勒基金會」(Carnegie Hall and the Rockefeller Foundation) 贊助美國聲樂作品競賽，這場競賽共有 222 首聲樂作品參賽，分別來自三十八州、十四個不同城市。最後由十二首作品入圍決賽，這當中包含了韓德利的四首歌曲。五年後，1987 年「卡內基音樂廳的美國音樂競賽」(Carnegie Hall International American Music Competition) 將杭德利稱作美國聲樂作品的代表作曲家。另外享有這榮譽的還有其餘十一位作曲家：多明尼克·阿爾簡多、山姆爾·巴伯、保羅·鮑爾斯 (Paul Bowles, 1910-1999)、亞倫·科普蘭、大衛·戴蒙德 (David Diamond, 1915-2005)、約翰·杜克 (John Duke, 1899-1984)、威廉·福拉那甘 (William Flanagan, 1923-1969)、恰爾雷斯·葛利菲斯 (Charles Griffes, 1884-1920)、恰爾雷斯·艾維茲 (Charles Ives, 1874-1954)、約翰·亞寇伯·尼雷斯 (John Jacob Niles, 1892-1980) 和維吉爾·湯姆森。這十一位皆為美國音樂界的大師級作曲家，杭德利能和這些作曲家相提並論，並且榮獲此殊榮，由此可證杭德利在現代音樂上的成就已獲得音樂界的肯定。樂評家詹姆士·凱勒 (James Keller) 曾在 1991 年五月在《美國音樂雜誌》(*Musical America*) 中提到：「杭德利就像是美國版的法國作曲家法蘭西斯·浦朗克 (Francis Poulenc, 1899-1963)，特別是創作出有趣且富有特色的旋律，總能善用和聲，產生畫龍點睛的效果。<sup>91</sup>」

<sup>90</sup> 《保羅·斯佩里唱的浪漫美國歌曲》(*Paul Sperry Sings Romantic American Songs*)，專輯於 1995 年 8 月 10 日發行，此張專輯作品收錄十首杭德利的藝術歌曲外，還包含多位元作曲家的作品，如：保羅·鮑爾斯 (Paul Bowles, 1910-1999)、維吉爾·湯姆森 (Virgil Thomson, 1896-1990)、亞瑟·法爾威爾 (Arthur Farwell, 1872-1952) 以及西歐多爾·前勒 (Theodore Chanler, 1902-1961)。

<sup>91</sup> James Keller, *Musical America* (May 1991), 52

## 第二節 詩人詹姆士·普爾帝的生平及文學風格簡介

### 一、早年生活

詩人詹姆士·普爾帝（James Purdy）出生於 1914 年 7 月 17 日，2009 年 3 月 13 日卒於新紐澤西州的恩格爾伍德市（Englewood, New Jersey）。普爾帝和杭德利同是生於俄亥俄州（Ohio），而普爾帝的家鄉是鄰近印地安那（Indiana）的城鎮希克維亞（Hicksville）。普爾帝具有蘇格蘭（Scotch）和愛爾蘭（Irish）血統，以及三十二分之一的印地安奧吉布韋（Indian Ojibway）<sup>92</sup>血統。若是追溯普爾帝的祖先，是屬於法國的胡格諾派（French Huguenots）<sup>93</sup>，因此普爾帝的姓氏可說是具有「宣示」的意義。然而普爾帝母親的祖先，在革命時期曾是美國婦女革命組織（Daughters of the American Revolution）<sup>94</sup>的成員。

普爾帝五歲時，全家搬到俄亥俄州的芬尼利（Findlay），年幼的普爾帝因為父母離異，有時和父親同住、有時則和母親同住、有時又會和祖母同住。普爾帝自八歲左右開始創作小說，隨手的在黃色橫條紙上寫作，當普爾帝的母親發現這些文稿時，對於孩童創作小說而感到困惑，普爾帝的老師同時也感到相當不可思議；直到普爾帝高中時，一位老師認為普爾帝的創作，是值得令人讚許的，並且預言普爾帝將成為一名優秀的作家。1932 年普爾帝畢業於芬尼利高中（Findlay High School）；接著在 1935 年於柏林格林州立學院（Bowling Green State College）（當今的柏林格林州立大

<sup>92</sup> 奧吉布韋（Ojibway、Ojibwa、Ojibwe）亦可稱作 Chippewa 或是 Chippeway，是北美原住民中最大的族群，北墨西哥的第一民族。

<sup>93</sup> 法國新教改革教會（Protestant Reformed Church of France）的成員，稱為「法國新教徒」，十七世紀開始受到一連串的宗教迫害，搬遷至法國、英國、瑞士、荷蘭、北歐、南非及北美等等。

<sup>94</sup> 成員皆為婦女的組織，分會分佈於美國五十州和哥倫比亞特區。此協會的座右銘為「上帝、家和國家」（God, Home, and Country）。

學 Bowling Green State University) 獲得法語學士學位；而後的 1937 年獲得芝加哥大學 (University of Chicago) 英語碩士學位。普爾帝退伍後，曾於 1944 年至 1945 年間在芝加哥大學，學習西班牙語；1945 年的夏季在墨西哥 (Mexico) 的布埃布拉大學 (University of Puebla) 學習，1945 到 1946 年間在古巴的哈瓦那 (Havana, Cuba) 拉斯頓學院 (Ruston Academy) 教授英語。普爾帝也曾到西班牙 (Spain) 和法國 (France) 擔任口譯員的工作；在西班牙期間，普爾帝愛上了西班牙的國土風情，對於西班牙作家米格爾·德·塞萬提斯·薩維德拉 (Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616) 的作品《林康內堤和柯爾塔迪歐》(Rinconete and Cortadillo) 留下深刻感受；這齣在描述兩個離家少年在塞維利亞 (Seville) 的日子，使普爾帝產生了深刻的共鳴，彷彿清晰的看見自己離家的情形，曾經旅行各國的豐富閱歷，也使普爾帝的創作生涯增添許多色彩。

二十多歲的普爾帝開始向雜誌社投稿自己的作品，當中有部小說《一個好女人》(A Good Woman) 是高中時期創作的作品，然而普爾帝所投稿的故事，總是被紐約那些華而不實的雜誌社拒絕，甚至帶著憤慨的情緒敵視普爾帝，認為普爾帝永遠不會成爲一名出版作家。普爾帝出版作品之路的不順遂，可能歸咎於他文學創作上的反傳統，以及毫不避諱的尖銳字眼。

## 二、與作家伊迪絲·希特維爾的緣分

普爾帝於 1949 年至 1953 年，位於威斯康辛州阿普爾頓市 (Appleton, Wisconsin)

的羅倫斯大學（Lawrence College）教授西班牙語，並且持續不斷的創作，可是始終未能有出版作品的機會，直到普爾帝經由瑪麗亞·安德列亞斯（Marian Andreas）認識了她的前夫芝加哥商人奧斯本·安德列亞斯（Osborn Andreas）<sup>95</sup>。安德列亞斯讀完普爾帝的作品後，深受感動，即使沒有雜誌社或出版商願意發行，依舊堅持出版這些作品，題名為《別喚我真名》（*Don't Call Me by My Right Name*），印刷約八百份。因為沒有人願意購買這本不知名作家的短篇小說，普爾帝和安德列亞斯決定將這本書贈送予一些詩人和小說家；普爾帝將《別喚我真名》寄給居住在義大利蒙特辜佛尼城堡的（Castello di Montegufoni）的女士伊迪絲·希特維爾（Dame Edith Sitwell, 1887-1964）<sup>96</sup>，普爾帝並不期望希特維爾會對這本書產生興趣，甚至是閱讀它；但是令人驚訝的是普爾帝竟在不久後的 1956 年 10 月 20 日收到希特維爾的回信：

我不曉得是你（普爾帝）還是你的出版商送給我這本書《別喚我真名》（*Don't Call Me by My Right Name*），不過我欠你們一個人情。

我覺得當中有幾個故事，特別是〈黃昏〉（*Eventide*）、〈為什麼他們不能告訴你原因〉（*Why Can't They Tell You Why*）、〈談話聲〉（*Sound of Talking*），這幾篇就和其他故事一樣，是一流的作品，沒有短篇小說能有這樣的傑作。它們擁有一種可怕並且令人感到心碎的特性。不曉得你是否已經有合作的英國出版商，因為我深深的受這本書所感動，我將會寫信給我的朋友維克多·戈倫茨（Victor Gollancz, 1893-1967），建議他得到這本書的版權，希望我能很快再分享到你的新作品。

在收到希特維爾的來信後，普爾帝回覆了希特維爾：

當我還在仔細思考您（希特維爾女士）的話時，我芬蘭籍的朋友約爾瑪·席約伯隆（Jorma Sjoblom）是位化學老師，他已經成為我尚未出版的小說《63：夢

<sup>95</sup> Osborn Andreas，曾寫下約瑟夫·康拉德（Joseph Conrad, 1857-1924）和亨利·詹姆士（Henry James, 1843-1916）的評論。

<sup>96</sup> 一名英國的作家和評論家，出生於北約克郡的士嘉堡（Scarborough, North Yorkshire），一生出版十四部作品，例如：詩集《小丑的房子》（*Clowns' Houses*, 1918）、小說《我生活在黑暗的陽光下》（*I Live under a Black Sun*, 1937）、伊麗莎白一世（Elizabeth I）的傳記《女王與蜂群》（*The Queens and the Hive*, 1962）等等。

宮》(63: Dream Palace)<sup>97</sup>的粉絲，他堅持要自己出版來擁有版權。然而他的經濟狀況不如安德列亞斯先生，他使用了伊瑪姆斯 (Emmaus) 的名義，向美國賓夕法尼亞州的銀行借款。我帶著忐忑不安的心寄給希特維爾女士《63：夢宮》這本小說；這本小說比起《別喚我真名》更具有毀滅性，甚至有人說形容：「這絲毫不避諱，甚至還帶著赤裸。」

同年的 11 月 25 日，普爾帝收到希特維爾的第二封回信：

謝謝你寄給了我《63：夢宮》這本小說，這部作品抵達的速度比我想像的還要快，兩天前我已經反覆讀了兩次這本小說。

這是多麼精采的書！從各種角度來看都是一部傑作，不能有絲毫的懷疑，你真的是一位非常優秀的作家，而我只能說，我完全的被征服。

這是多麼的令人感到痛苦和心碎，簡單的說，就像是一把刀子反覆的刺入心臟。從可怕的前幾頁開始，到令人心碎的最後幾頁，完全沒有任何虛假的字眼，一個字不多，且一個字也不少。

我反覆的讀了很多次這部優秀的作品，甚至思考是不是能在我寫信給你之後，讓這部作品變得更好。事實上，我不曉得它能不能更好，而我標註了一些論點，那是我希望傾向如此的。

我以最好的祝福來祝福你和這些作品，以及我最深的讚美，你的確是一位天才作家。

希特維爾這兩封信深深的感動了普爾帝，普爾帝反覆的讀了又讀，不敢相信希特維爾連續寫了兩封信給他。即使這些故事和短篇小說使希特維爾產生那麼深刻的讚美，又縱使這些作品已經被翻譯成三十種語言發行，並且收載在五十本綜合選集中，然而美國出版商依舊拒絕了這些作品長達十五年。普爾帝的朋友安德列亞斯和席約伯隆也因為受到希特維爾的鼓舞，他們對這些作品的信心，超乎了普爾帝自己。雖然普爾帝的內心深處中，堅信著自己是一名有天份和才能的作家，但編輯和出版商的屢屢拒絕，使普爾帝覺得他似乎不存在似的。最後在希特維爾的青睞和推薦下，英國出版商戈倫茨認識了這兩本書，並且產生共鳴，立即接受出版，提名為《63：夢宮》。但

---

<sup>97</sup> 一本帶有迷戀、同性之愛、城市的疏離感，以及同室操戈結局的小說，這些都是普爾帝典型的文學作品，描述迷戀的同性之愛。

是就先前戈倫茨出版的經驗，他對這本著作的發行，開始感到有些擔心和疑慮，語言過度的赤裸和毫不修飾可能會帶來懲處。因此，戈倫茨在沒有告知普爾帝和希特維爾的情況下，將作品中過度赤裸的字語和詞句刪去，然而希特維爾將這樣的情況，形容成「被抹殺的作品」，戈倫茨完全的刪去普爾帝在《63：夢宮》最後的一段話，那是希特維爾認為，最令人滿意的諷刺和悲劇結局。

### 三、作品出版與邁向國際之路

1960年普爾帝從賓夕法尼亞的小城鎮，搬進了紐約市；在普爾帝眼中紐約的文學創作，是麻木人心、偽善、且呆滯傳統。然而紐約混亂的犯罪率、髒亂的環境、喧嘩的噪音，使得普爾帝在創作上不再受到拘束，可以更自由自在的發揮，找到更多志趣相投的夥伴。普爾帝在紐約結識了著名的小說家兼攝影師卡爾·凡·韋奇藤（Carl Van Vechten, 1880-1964）<sup>98</sup>，韋奇藤在攝影領域上具有非凡的創意和個人風格，熱衷於普爾帝的文學作品，除了給予普爾帝支持和鼓勵之外，並向普爾帝介紹了許多的朋友。例如：而後成為普爾帝要好朋友之一的保羅·鮑爾斯（Paul Bowles, 1910-1999），以及曾在君子期刊（Esquire magazine）中，替普爾帝的小說《馬爾柯姆》（Malcolm）寫下評論的作家多蘿西·派克（Dorothy Parker, 1893-1967）。

1961年「塞克與華伯出版社」（Secker and Warburg Publishers），在未修改普爾帝的文字下，於倫敦重新出版《63：夢宮》，希特維爾在序言寫道：「《63：夢宮》最後

---

<sup>98</sup> 出生於愛荷華州的錫達拉皮茲城（Cedar Rapids, Iowa）。韋奇藤收集了普爾帝的信件、手稿、和未出版的作品，交由耶魯大學（Yale University）的拜尼克圖書館（Beinecke Library）典藏，並由博士唐納德·蓋洛普（Donald Gallup）管理收藏。

一句是毫不遮掩的呈現，卻又充滿著難掩的柔情和深刻意義。所有被謀殺的孩子會希望回到這個世間，以及他最愛的母親身邊，這就是這句話深遠的意義和可怕之處。」這部作品發行後引起宣然大波，帶著讚揚和強烈抨擊的兩種評價，也建立起普爾帝的名聲，普爾帝的成就迅速獲得認可，獨特且充沛的想像力，使普爾帝在寫作界中獲得肯定和尊重。路斯·福裏伯葛在著作中曾說道：「普爾帝將寫實主義、童話和寓言結合為獨一無二的超現實主義，是一種帶著『細膩且修辭自由的散文』。<sup>99</sup>」兩位英國作家安格斯·威爾遜(Angus Wilson, 1913-1991)和約翰·考伯·波伊斯(John Cowper Powys, 1872-1963)都給予了《63：夢宮》極佳的評價；波伊斯寫道：「詹姆士·普爾帝是當今具有獨創性的優秀作家，他洞悉邪惡殘酷與潛藏在人類心底的可怕，更令人吃驚的是他也瞭解在醜惡的背後，存在著天使般的溫柔呵護。很少有人願意揭露他們，但普爾帝這麼做了。<sup>100</sup>」

《63：夢宮》的成功，使過去十多年來不看好普爾帝的美國出版商產生興趣，希望能取得出版權，在不經任何審核及潤飾的情況下重新出版。於英國版本發行後的七個月，美國出版商「新方向出版社」(New Directions Publisher)收載了普爾帝的其他作品，為《63：夢宮》發行了新的版本，並提名為《黑暗的顏色》(*Color of Darkness*)，然而重新提名的原因是，圖書館員在編撰書目時，對數字標題產生的困擾。美國版本出版後，獲得一致的好評，其中一篇由凱薩琳·安·波特(Katherine Anne Porter, 1890-1980)所寫下的評論：「自然流暢的筆法，就像是在黑暗中獨自沉思，不受拘束、

<sup>99</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 163

<sup>100</sup> James Purdy, *Color of Darkness* (London: Secker and Warburg Publishers, 1961), Edith Sitwell's preface

清晰且有條理，是一種與生俱來的形式，具有很強的凝聚力。所有的故事都很短，但卻又帶給讀者有似長篇故事的印象，他具有最可貴的憐憫心……。他知道所有最糟糕的情況，毫無疑問的，他也清楚在那背後是具有善良、真實的一面，我相信他的才能，也希望他能茁壯地成長。」經過十多年後的 1980 年，紐約的維京企鵝出版社（Viking Penguin Publishers）發行了精裝和平裝的兩種版本，並由美國當代知名劇作家愛德華·阿爾比（Edward Albee, 1928-）<sup>101</sup>寫下書序：「普爾帝對他週遭朋友，不論是愚蠢、失敗、前景黯淡、甚至是虛假的人，都充滿著愛與熱情，這也是促使普爾帝寫作的泉源。他的作品風格和主題是不能被抄襲、模仿的。」

就這樣，普爾帝開始邁向成功作家之路，建立起普爾帝的聲望和名氣。逐漸地，普爾帝也在各式比賽中獲得良好的成績：1958 年榮獲「國際協會的藝術和文學大獎」（National Institute of Arts and Letters grant）；1958 至 1962 年間獲得「古根漢獎學金」（Guggenheim Fellowships）；1961 年的「福特戲劇獎學金」（Ford Fellowship for drama）；普爾帝創作的小說《光榮的歷程》（*On Glory's Course*）也被提名到威廉·福克納獎·潘（William Faulkner Pen Award）中，被喻為「當代的短篇故事大師」。2005 年小說《尤斯塔斯·奇澤姆和夥伴們》（*Eustace Chisholm and the Works*）被小說家喬納森·弗倫岑（Jonathan Franzen, 1959-）提名為「克利夫頓·法迪曼獎」（Clifton Fadiman Award）的入圍者。

雖然 1960 年代是普爾帝邁向成功作家之路，但是普爾帝的親人也同時相繼過世

---

<sup>101</sup> 美國當代劇作家，著名劇本為《動物園的故事》（*The Zoo Story*, 1958）、《沙盒》（*The Sandbox*, 1959）、《誰會害怕維爾吉尼亞·沃爾夫？》（*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, 1962）等等。阿爾比曾將普爾帝的小說《馬爾柯姆》（*Malcolm*）改編為劇本，成為普爾帝賞識的朋友之一，兩人之間有著密切的關係。

，每當面對出版商、亦或是任何攻擊性的評論時，失去了家庭的溫暖和依靠；然而，吝嗇的出版商給予的低廉酬勞，迫使普爾帝的生活陷入困境，仰賴著「古根漢獎學金」、「福特獎學金」以及「洛克菲勒基金會」(Rockefeller Foundation) 舒緩了普爾帝的財務問題；也在朋友和貴人們的支持和幫助下，使普爾帝不至於陷入經濟困頓的危機，普爾帝也因而意識到，人生即將面臨一連串毫無止境的激戰，但是普爾帝並沒有因此放棄，依舊專心的在文學界中精進。

#### 四、邁向劇本和詩詞創作之路

美國劇作家莉蓮安·海爾曼 (Lillian Hellman, 1905-1981)、作家多蘿西·派克、以及美國作家田納西·威廉斯 (Tennessee Williams, 1911-1983) 以及威廉斯的朋友，出色、具有天賦的年輕演員約翰·亞各 (John Uecker) 和著名的戲劇導演約翰·斯替克斯 (John Stix) 都鼓勵著普爾帝創作更多的戲劇作品；其中威廉斯特別欣賞普爾帝對於劇中人物角色的塑造與刻畫，以及劇情間的對白設計。1960 年中葉演員瑪格麗特·芭克 (Margaret Barker) 被普爾帝作品中帶有的強烈戲劇性所吸引，1964 年在外百老匯 (off-Broadway) 上演普爾帝的戲劇作品《破裂》(*Cracks*)；這齣作品引起了劇作家愛德華·阿爾比的興趣，而後將普爾帝的另一部小說《馬爾柯姆》改編為劇本，登上了百老匯的舞臺。這部小說《馬爾柯姆》於 1959 年出版後，被翻譯成十五種語言，獲得廣泛的肯定。派克對《馬爾柯姆》寫下的評論，亦引起了注目：「這令人感到奇蹟的筆墨，書中所有的角色活生生出現在生活中……我不知道普爾帝在下個世紀

會被怎樣定義，而我相信他的確擁有最獨特的創造性、洞察力和影響力，這的確是備受考驗的，但我選擇相信。」

這齣改編的《馬爾柯姆》也受到音樂家奈德·羅倫的關注，在普爾帝和羅倫的通信中，羅倫寫道：「愛德華·阿爾比告訴我，他正在努力的創作《馬爾柯姆》，毫無疑問的是，這部作品需要音樂的譜曲，那麼阿爾比將會交由他的御用音樂家比爾·福拉那甘（Bill Flanagan, 1923-1969）譜曲；但是，如果你希望我去做，那麼我會很樂意的接受。<sup>102</sup>」不過，這部作品最後還是由福拉那甘寫下音樂。羅倫也在兩年後寫信恭賀普爾帝出版的新小說，信中稱讚普爾帝有著極具「音樂性的耳朵」，是他讀過最好的虛幻小說，帶給他顯少能在文字上體會到的刺激感受。而普爾帝這附「音樂性的耳朵」，是他在寫作界中獨有的藝術性，普爾帝說：「我的目標就是探究美國精神的特色，著重在英語的語韻節奏和重音音節上，創造出美國的文學風格。<sup>103</sup>」普爾帝創作的一連串戲劇作品，持續的在美國及澳洲各地上演。然而，出版商拒絕出版普爾帝的戲劇和短篇小說合輯，認為這樣的綜合作品無法刺激高的銷售量，因此普爾帝於1977年在舊金山，私人以手稿印刷的形式發行，提名為《市集過後》（*A Day After the Fair*），這部作品中包含了廣受讀者們喜愛的《這些日子裡》（*Some of These Days*）、《傍晚先生》、（*Mr. Evening*）、《夏日音信》（*Summer Tidings*）。

詩詞的寫作亦是普爾帝這些年來持續不輟的創作，特立獨行的文學品味，就如同

---

<sup>102</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 257

<sup>103</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 257

小說作品的風格一般，普爾帝不遵從著墨守成規的文學框架，發展出獨樹一格的文學特色。「新方向出版社」的創辦人詹姆斯·勞克林（James Laughlin, 1914-1997）是普爾帝的支持者，刊登了許多普爾帝的詩詞作品和短篇戲劇在《新方向選集》（New Directions Anthologies）中。而普爾帝能有動力，持續創作出如此優秀的詩詞作品，身為幕後推手的杭德利是功不可沒的；1962年杭德利第一次讀完普爾帝的小說《馬爾柯姆》後感到：「精采、有趣，令人心神不寧。<sup>104</sup>」不久後，哈洛德·那披克在餐會上，將杭德利介紹給普爾帝認識：「他們立刻熱情的相互交流。<sup>105</sup>」就這樣，1964年開始，普爾帝和杭德利之間產生深刻密切的情誼，可以在1969年夏天，杭德利和普爾帝的通信間，看到杭德利開始邀請普爾帝為獨唱曲目創作詩詞。普爾帝的詩詞很快的跳脫文字紀錄的模式，以音樂演奏的方式呈現，他們藉由彼此的才能，相互合作長達三十多年，杭德利利用普爾帝的詩詞譜出許多作品。普爾帝在1984年寫到：「因為理查·杭德利鼓勵我，將詩詞創作成為我的寫作重心，如果沒有他的堅持，那麼我將不會把詩詞、小說和劇本視為同等重要，我甚至會放棄它。<sup>106</sup>」普爾帝和杭德利之間的情誼，可以從韋奇藤在相片的背後引用普爾帝寫下的一小段文字看出：「我對於理查·杭德利感到相當的滿意，我們會繼續的交流，『至死也不放棄』。<sup>107</sup>」

---

<sup>104</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 71

<sup>105</sup> 同上

<sup>106</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 71

<sup>107</sup> 同上

## 五、文學風格

杭德利曾說：「普爾帝絕對有能力讓世人讚嘆他的作品，不只是普爾帝對語言的掌控性，也包括普爾帝無限的想像力。普爾帝的詩作可以分成兩大種類，一種是早期的詩作，和晨間的隨筆文字，另一種則是充滿情慾的詩詞作品。普爾帝的詩時常轉換得非常突然，例如從裸露的情慾描述，轉折至陰森詭譎的風格，反之亦然。但是普爾帝的作品總能觸動人心，深入內心深處。<sup>108</sup>」普爾帝曾對杭德利說道：「在美國談品質是禁忌，只要能譁眾取寵，賣得好價錢才是創作的標準，這一切只在乎要能賺錢就對了。」但是，普爾帝在自己的作品中，毫無保留地創作，壓根不去迎合他人媚俗的想法，只在乎自己心中的想法，普爾帝亦曾說：「身為一個藝術家，臉皮一定要夠厚才行。<sup>109</sup>」

普爾帝的文學語言總是赤裸且毫不修飾，普爾帝回想起 2005 年接受「美聯社」(Associated Press) 的訪談，形容那是赤子般「毫不遮掩的呈現」。而普爾帝的書揭露了有關性愛、暴力、種族、階級、家庭暴力和浪漫中最纖細的感受。普爾帝的作品因為淋漓盡致的情感和肉慾激情，被稱為「歌德式」(Gothic)<sup>110</sup>風格，但是在普爾帝的心中，這不是煽情，而是衝動的寫下他所知道的<sup>111</sup>。這樣的文學語言，使普爾帝在作品出版上遇到了層層阻礙，也產生褒貶不一的評價。普爾帝時常受到的批評和譴

<sup>108</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 170

<sup>109</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 173

<sup>110</sup> 這樣的辭彙用來形容小說的某種特殊寫法，憂鬱與恐懼徘徊不去的氛圍，呈現出詭奇幽暗或甚至有些聳人聽聞的殘暴情節，因而經常表達出書中角色的異常心理狀態。

<sup>111</sup> Hillel Italie, *James Purdy, author of underground classics, dies* (The Associated), 2009/3/17

責，來自於那令人不安與焦慮的想像。普爾帝前衛的作品被「美國藝術暨文學學院」（American Academy of Arts and Letters）認為，脫離了正統的文學創作；然而普爾帝1978年出版的小說《狹窄的房間》（*Narrow Rooms*）在1990年的五月，卻被德國政府試圖要禁止發行，最終在法院的審理下判定：「文學上的想像力，法院沒有必要介入干涉。」儘管如此，普爾帝的支持者依舊喜愛和支持普爾帝的文學作品，1982年「美國新聞署的華盛頓特區」（United States Information Agency, Washington, D.C.）贊助普爾帝前往以色列（Israel）、芬蘭（Finland）和德國（Germany），這些地區讀者的熱情支持，出乎普爾帝的意料，讓普爾帝感受到，這些故事作品內的深厚情感，是被讀者接受和喜愛的。美國知名的作家戈爾·維達爾（Gore Vidal, 1925-）也曾在1978年表示：「在過去的四分之一世紀中，詹姆士·普爾帝建立了一個新的美國語言，這是一直存在，但卻沒被注意到的，直到他最近所出版一系列的散文作品《狹窄的房間》（*Narrow Rooms*），才被注視到的。他的作品具有黑暗和光輝的色彩，是一位道地的美國天才作家。」因此，普爾帝的文學造詣可以說，在世界各地引起了不同的聲浪。

1985年，指揮家羅伯特·佩居（Robert Page）委託杭德利創作合唱作品，這組作品《球》（*Ball*）<sup>112</sup>是譜曲自普爾帝的詩詞，羅伯特·芬寫道：「杭德利的曲風直接了當，率直的音樂表現出平整的音調，但卻又富有節奏，彷彿讓人進入了時光隧道，看見小男孩們向空中拋球似的。到了後段，普爾帝的文字變得越來越超現實，隱含

---

<sup>112</sup> 這套作品的編制為四位獨唱者、合唱團以及四首聯彈。由「羅伯特·佩居的歌手們」（Robert Page Singers）在俄亥俄州的克裏夫蘭舉行首演。

的意義變得更難理解，而杭德利的曲風隨之共進，變得更加的哀戚。<sup>113</sup>」這就是典型的普爾帝風格，但是芬並未感受到作品的弦外之音，這首看似純真的合唱曲，不僅是小男孩的拋球遊戲這麼簡單而已。其實普爾帝所表達的意象並沒有這麼超現實，更是帶著哀傷和超脫的成分，詩中提到了尖聳的峭壁，和嬉鬧的男孩們眼裡的悲傷。另外，普爾帝在文字上更是大膽地表達情慾與同性之愛，例如描述男孩們「赤手把玩著『球』」，這更暗指著男性的「生殖器」，在接下來的段落中，也不斷重複的提到「赤裸」和「球」，這看似隱晦，但明眼人一眼洞悉。最後的段落寫道：「這群悲傷沮喪的男孩們脫光他們的衣服，在原地不斷地跳高，像是要消失一般，手中也拿著同樣的球」。芬僅以懷舊的眼光來剖析這首詩，看似太過天真，未能解析詩中的情慾成分，因為這非常明顯的是情慾超脫的例子，不經意的感性呈現，正是普爾帝典型的表現方式，佩居認為這個作品可以說是二十世紀的代表作之一<sup>114</sup>。

### 第三節 理查·杭德利與詹姆士·普爾帝

其實在最初，杭德利對於普爾帝的詩詞並沒有太大的興趣，因為普爾帝的詩詞風格和奧斯卡·王爾德（Oscar Wilde, 1854-1900）<sup>115</sup>有些雷同，充滿著黑暗的元素，還缺乏豐富的想像力，安德娜·聖文森特·米萊（Edna St. Vincent Millay, 1892-1950）<sup>116</sup>

<sup>113</sup> Robert Finn, "Richard Hundley, non-conformist" *The* (Cleveland) *Plain Dealer*, June 3, 1983, 4

<sup>114</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 166-167

<sup>115</sup> 生於愛爾蘭的都柏林 (Dublin, Ireland)，在家世卓越的家庭中成長，是知名的作家、詩人和劇作家，亦是英國「唯美主義運動」(Aesthetic movement) 的倡導者，著有劇本《薇拉》(Vera, 1880)，小說《道林·格雷的畫像》(The Picture of Dorian Gray, 1891)、詩作《斯芬克斯》(Sphinx, 1894) 等等。

<sup>116</sup> 生於美國緬因州的洛克蘭 (Rockland, Maine)，父親曾為教師，而後升任教育廳長；母親為一名護士，米萊是詩人，亦是劇作家，更為首位獲得「普利茲詩歌獎」(Pulitzer Prize for Poetry) 的女性，米萊

說，那全是悲傷陰暗的詩作。杭德利也說道：「其實我並不是只對於人們眼中的那些大詩作感到興趣，我相信普爾帝也是，我知道普爾帝能夠寫出充滿歡笑和風趣的詩，像是寓言一般的作品…但是普爾帝早期的那些作品，實在是相當的拗口，讀起來不夠順暢，詩中的氛圍和情緒無法使我感動。身為作曲家和歌手，我的興趣是將文字譜成音樂，而且我能夠馬上知道，這些詩詞能不能成為一首歌。幾年過去，普爾帝開始寄一些隨筆給我，這當中有著充滿創造力的文字和想像，或是冗長、沒條理的文章，普爾帝不認為這些是詩的呈現，只是汲取思考和想像力瞬間產生的靈感，而隨筆寫下的文字，將這些拼湊在一起，在某些行看來的確就像是詩，而米萊當然不會同意這樣的看法，但是我卻對這與眾不同的想像世界產生興趣。<sup>117</sup>」杭德利亦發現這些隨筆之中擁有良好的韻律性，很適合譜寫成樂曲，句子中也具有韻腳的特質，是杭德利所尋找的詩詞作品，就這樣，杭德利開始將普爾帝的隨筆譜寫成音樂作品。

兩人之間的合作關係，就從普爾帝每天早晨的習慣性隨筆開始。他們藉由在布魯克林植物園（Brooklyn Botanical Gardens）或是其他地點漫步時，將隨筆的詩作內容在兩人的對話中整理得更仔細，等到詩作成熟後，杭德利就會根據普爾帝的詩詞開始作曲，然而普爾帝不需要再從旁提出意見，總是說：「相當的精采，曲子中的意象和我想的不謀而合。<sup>118</sup>」因此當杭德利談到與普爾帝之間的「合作關係」時，彼此間的合作模式大概是這麼解釋的。雖然，普爾帝沒有參與音樂譜曲的過程，但是杭德利受

---

的文學作品，以南茜·伯依德（Nancy Boyd）為筆名，最有名的短詩為〈第一粒無花果〉（First Fig, 1920）。

<sup>117</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 169

<sup>118</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 174

到普爾帝詩作的影響和靈感，曾在訪談中提到：「我對普爾帝和他文學作品的興趣，在於他創作出那些令人驚奇的素材，沒有人能夠像普爾帝一樣，寫出那樣的故事和詩詞。」普爾帝詩詞中特殊的想像力、獨樹一幟以及十足的獨創性感動了杭德利，隨即將這些詩作轉換成歌曲，杭德利說：「雖然詩作上準確的表現出詩詞內涵，但其實這之中隱含著更多意義，而我的歌曲中同樣的存在著許多深遠涵義。<sup>119</sup>」杭德利又說，普爾帝能將語言特性展現的像湯姆森一樣好，普爾帝詩中的語言千變萬化，深深的使杭德利著迷。而普爾帝幾乎每天都會在杭德利的電話裡留言，杭德利有時會將普爾帝講過的話給寫下來，普爾帝除了表達對世界敏銳的觀察之外，也時常背誦出許多優秀的俚語，像是「馬兒被偷了，才知道鎖上馬廄。」這讓杭德利稱普爾帝王是一名方言專家。

普爾帝也會推薦適合的詩作給杭德利譜曲，像是約翰·格林利夫·惠蒂爾（John Greenleaf Whittier, 1807-1892）<sup>120</sup>創作的〈莫德·穆勒〉（Maud Muller），普爾帝對杭德利說：「這首詩很符合你的理念，試試看。」就在此時，杭德利正好受到紐約塔里敦（Tarrytown）一間學校的委託作曲，便採用普爾帝的建議，以這首詩作譜寫樂曲；另外普爾帝亦曾推薦荷西·加西亞·唯拉（Jose Garcia Villa, 1908-1997）<sup>121</sup>取自《新詩選》（*Selected Poems and New*）的詩作〈作品編號九十八〉（no.98），這首詩的每個字後面都有逗點符號，杭德利用這首極為抽象的詩詞譜曲，創造出一種特別的格式與

<sup>119</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 165

<sup>120</sup> 生於美國麻州的黑弗裏爾（Haverhill），為美國著名的廢奴詩人，曾出版詩文集《新格蘭德傳說》（*Legends of New England*, 1831），1833年開始投入廢奴運動，亦開始在詩文作品中反應廢奴思想。

<sup>121</sup> 菲律賓詩人、作家、文學評論家和畫家，曾榮獲1973年「菲律賓國家藝術家獎」（National Artist of the Philippines），和「古根漢獎學金」。

結構，試著將刻意分散的句法變得清晰，並將原本沒有標題的詩，採用第一句的頭兩個字，提名為〈月光西瓜〉(Moonlight Watermelon)。

普爾帝和杭德利除了藝術歌曲上的合作之外，還曾經共同創作一齣未完成的歌劇《無名指》(*Wedding Finger*)中的一幕〈聖·斯蒂芬和王子安特洛波〉(*Saint Stephen & Prince Antelope*)，杭德利說，歌劇創作並不在彼此的計畫之中，這齣劇本是普爾帝原先就寫好的戲劇作品，故事大綱在描述若是曼哈頓被奪取或是遭到毀滅，那麼天地萬物將會重新演化，一位王子安特洛波(*Antelope*)來到美國要娶曼哈頓島的公主，但是她卻被強行帶到位於安特莫(*Atmo*)的未知地域，這象徵著曼哈頓的毀滅，天地萬物即將重新演化。杭德利在王子安特洛波下船和斯蒂芬見面時，寫出二重唱的樂段，安特洛波說道：「這座島將會恢復成一個熱帶天堂，居住著歌唱的鳥兒和人們，再也不存征服之心。」杭德利設計在演出時，將曼哈頓投影在表演者的頭上，等到島嶼沉入海中，接著綻放出豐富的綠芽，蛻變成一個熱帶天堂。然而杭德利意識到，若希望在愛荷華(*Iowa*)、肯薩斯(*Kansas*)或是阿肯薩斯(*Arkansas*)這些地方推廣這齣歌劇，又希望觀眾在看完曼哈頓沉入海中、最後由王子和鳥兒同住島上，還能鼓掌拍手叫好，勢必只得改變原著劇本；但是，在普爾帝不願讓步做任何修改的情況下，歌劇最終沒能完成。這就是普爾帝的風格，似乎想要消滅曼哈頓似的，總是不保留任何情緒，沒有經過任何潤飾，直率地寫出來。普爾帝創作的作品與豐富的想像和心中狂熱的渴望有關，受到普爾帝的影響，杭德利開始向普爾帝學習，學術界的人總是照本宣科，行事太過一板一眼或屈從他人，但普爾帝則是完全奔放自由的。杭德利說：

「在普爾帝身上，我學到完全的自我解放，毫無顧忌的創作，寫下心中真正所想的，而不是我以為該怎麼做的。在普爾帝身上，我徹底完全的解放自己。」

杭德利的創作忠旨是讓情緒變得透明：「我將歌詞烙印在腦海中，他們成為我生活的一部分，再根據我的感受譜出樂曲。我必須讓觀眾感受到，當鋼琴開始演奏時，那就像是一個短篇故事的開始。<sup>122</sup>」杭德利首先解析和感受歌詞，經過熟記且背誦後，隨之轉變為與眾不同的感受，這些都是杭德利打從心底的想像力。普爾帝的詩詞最能吸引杭德利，因為詩中強烈的情感，其音韻、節奏的形式，出奇不意的思維，和奇幻的超現實情境，杭德利將之稱為「普爾帝風格」。相對之下，杭德利覺得大多數二十世紀作家的詩作「不適合譜寫成音樂作品，因為那不夠寫實、太過疏離本質。<sup>123</sup>」有些作曲家反而喜歡這種疏離感，但這絕對不是杭德利所要的。若是普爾帝和杭德利在文學與音樂領域中，不屬於前衛或是反傳統派的任何一環，同時亦不趨於現況，只是在每個派別都稍微沾上一點邊，那麼他們的作品接受度一定會更加艱難。但普爾帝和杭德利，就如同其他類型的藝術家一般；他們的多樣化，就像是美國文明史那樣的富有結構與變化。普爾帝和杭德利合作超過三十年的歲月，各自創作出多采多姿的作品，而這些作品足以證明瞭他們堅定的合作關係，並且忠於自己的想像力，這樣的堅持，就像和印地安人、航海家或是狩獵者一樣，儘管被無邊無垠的靛黑所環繞，但還是能夠借著充滿熱情的想像力，感受到太陽那股炙熱的力量，也許就是在這黑暗之

---

<sup>122</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 248

<sup>123</sup> Ruth C. Friedberg, *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances (New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987), 249

中，他們才能看見別人所感受不到的世界。

從 2011 年五月《海波利昂》(*Hyperion*) 和杭德利的訪談中，杭德利提到，還有五六首譜曲自普爾帝的作品尚未發表，以創作普爾帝的作曲家中，杭德利的作品量是音樂界中的佼佼者；而普爾帝和杭德利的合作關係，在美國文學史與音樂史上留下深刻的一頁，刻畫出作曲家與文學家密不可分的關係。杭德利期許自己能成為下一個湯姆森，就像是普爾帝最終也會成為像斯泰因那樣的文學泰斗。



## 第四章 八首藝術歌曲之分析與詮釋

### 第一節 〈請束裝赴約〉(Come Ready and See Me)

#### 一、歌詞與翻譯

|                                      |                      |
|--------------------------------------|----------------------|
| Come ready and see me                | 請束裝赴約                |
| No matter how late                   | 不管有多遲，               |
| Come before the years run out.       | 在這些年消逝之前來到。          |
| I'm waiting with a candle            | 我在燭光中等待              |
| No wind will blow out,               | 風無法將它吹熄，             |
| But you must haste on foot or by sky | 但你必須加快腳步 無論是走路或飛翔而來， |
| For no one waits for ever            | 因為沒有人能永遠等待           |
| Under the bluest sky                 | 在蔚藍的天空下。             |
| I can't wait forever,                | 我無法永遠等待，             |
| For the years are running out.       | 因為時間一直在流逝。           |

#### 二、樂曲分析與演唱詮釋

【表二】〈請束裝赴約〉樂曲分析表

|       |                                   |
|-------|-----------------------------------|
| 作曲年份  | 1971 年                            |
| 調性    | G <sup>b</sup> 大調                 |
| 歌者的音域 | d <sup>b1</sup> - g <sup>b2</sup> |
| 力度範圍  | <i>p - f</i>                      |
| 曲式    | A - B - B - Coda                  |
| A 段   | 第 1-6 小節                          |
| B 段   | 第 6-25 小節                         |
| B 段   | 第 25-42 小節                        |
| Coda  | 第 43-53 小節                        |

這是一首充滿著浪漫語法，情感細膩且豐富多情的歌曲，是杭德利創作於 1971 年一月的作品，獻給英年早逝的朋友傑佛瑞·切爾查 (Jeffrey Cerza)。此曲在杭德利出版的樂譜中，收錄兩種調性的版本：《四首歌曲》(Four Songs, 1989) 中收載 E<sup>b</sup> 大

調的低音版、《八首歌曲》( *Eight Songs*, 1981 ) 則是 G<sup>b</sup> 大調的高音版。全曲為固定的 2/2 拍，歌詞大意在訴說著愛情的美好，但卻尚未尋得那令人渴望的甜蜜滋味。杭德利在出版的樂譜中寫下歌曲的摘要：「強調此曲需要以簡單的方式演唱，專注在那美妙的詩詞和帶些許迫切感的情緒之中。」曲中豐富多感的浪漫和聲、優雅的旋律線條，成為平易近人、為之陶醉的聲樂作品，是許多聲樂家在獨唱會中選用的曲目。在附錄中，亦可以看出，此曲也是聲樂家錄製專輯時的常選曲目，筆者在此使用 G<sup>b</sup> 大調版本作為討論的根據。

全曲先由鋼琴柔美的帶出前奏，鋼琴部分在此曲扮演著襯托聲樂旋律的角色，右手使用分解和絃的方式，烘托出歌者動聽的音樂線條，左手則擁有獨立的旋律走向，兩者形成鋼琴部分的兩種音樂元素。而鋼琴節奏平穩、變化不大的左手旋律，是全曲不變的動機，應在彈奏時將此旋律深刻明顯的彈奏出來，和演唱者之間形成相互間的呼應，成為穩定全曲的節奏速度之外，讓歌者在演唱時，能具有飽滿的低音聲響支援，彈奏時亦須遵照作曲家更換踏板的指示，乾淨平順的改變和聲色彩，在此僅提出第一小節至第三小節作為參考之用（譜例 16）。

【譜例 16，〈請束裝赴約〉，第 1-3 小節】

$\text{♩} = \text{ca. } 52$   
*simply and legato mp*  
 1. Come read - y and see me No  
*p legato*  
 分解和絃  
 旋律線  
 Ped. *legato con pedale*

這首作品在曲式上可分為 A—B—B—Coda，歌者在 A 段緩緩的道出殷切的等待之情，至第六小節進入全曲最精華的 B 段，述說著期盼愛情滋養的心情，第十小節準備鋪陳音樂的情緒，直至第十三小節成為全曲中的第一次高潮，道出：「因為沒有人能永遠等待」(no one can wait forever)，利用相同的  $f^2$  切分音，表現出「沒有人能」(no one can) 的節奏韻律，以及使用附點四分音符來強調「等待」(wait) 之詞意，強烈的表現急速迫切的等待之意（譜例 17）。筆者建議歌者以平實的情緒演唱至此時，可稍加表現出情緒的起伏，讓平靜透明的音樂色彩增添惆悵激昂的情懷。

【譜例 17，〈請東裝赴約〉，第 10-13 小節】

10 *mp*  
out, But you must haste on foot or by sky For no one can wait for -  
*p*

歌曲發展至第二十二小節，全詩到此結束。緊接著由鋼琴奏出三小節的間奏，第二十五小節進入反覆的 B 段「我在燭光中等待…因為時間一直在流逝。」(I'm waiting with a candle...For the years are running out.) 繼續發展；這三小節的間奏需承接聲樂的旋律線，由鋼琴繼續營造音樂的氛圍和意境，道出等待愛情的期盼之意，至第二十五小節再轉由聲樂承接回音樂的主導性。鋼琴在這三小節的間奏，由第四小節的聲樂旋律為基礎，作節奏的變形發展（譜例 18），利用分割的三連音改變音樂的韻律，筆

者建議演唱或彈奏至此時，需具有速度的彈性和張力，而不是嚴謹的平均劃分節拍，表現出彈性速度的音樂美感（譜例 19）。

【譜例 18，〈請柬裝赴約〉，第 4 小節】

改以三連音節奏

mat - ter how late Come be -

【譜例 19，〈請柬裝赴約〉，第 22-25 小節】

22

out. espressivo

legato con pedale

I'm

反覆的 B 段沒有改變和聲色彩，但是在第二十八小節至第三十一小節處，鋼琴部份將前段落（第九小節至第十二小節）原先在強拍上的休止（譜例 20），使用了和聲的擴充，增加音樂的織度變化，使反覆的段落增添更飽滿的聲響，再進入一個具張力性的漸強表現（譜例 21）。筆者建議，在演唱此段落時，先將情緒和聲音的表現稍做舒緩，保有持續向前的音樂流動性，至第三十二小節達到全曲的第二高潮處（亦同

第十三小節的反覆片段)，將情緒和聲音上的表現多出幾分詮釋，利用漸強的音樂線條，使音樂更具有張力，但不需過份的表現，著重於鋪陳內斂的深層情感，因為作曲家希望將此曲表現的簡單自然，刻畫出詩詞的意境和氛圍。

【譜例 20，〈請東裝赴約〉，第 9-12 小節】

wind will blow out, But you must haste on foot or by sky For

*mp*

*p*

*(legato)*

【譜例 21，〈請東裝赴約〉，第 28-31 小節】

wind will blow out, But you must haste on foot or by sky For

*mp*

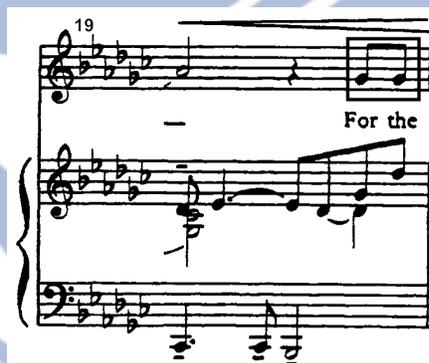
*poco dim.*

*p*

第三十五小節和第四十三小節開始，分別唱了兩次：「I can't wait forever, For the years are running out.」（我無法永遠等待，因為時間一直在流逝。）以表強烈的留連等待之意；在音樂的使用手法上，原先第十九小節出現的歌詞「for the」使用的八分音符（譜例 22），在第三十八小節和第四十五小節（譜例 23）增值為四分音符，利用符值的增長來強調和感嘆時間的流逝；而第四十三小節開始的最後一次歌詞，更是將

「running out」(流逝)兩字做更寬廣的延伸；「running」一字整整多出了一小節的拍長，而作曲家還特地在「out」之前標示呼吸記號，這樣將完整樂句分割的方式，雖然不符合斷句，但是能夠讓歌者準備勻稱的氣息支撐，柔美的唱出長達三小節的「out」，並從「running」開始漸慢，使音樂變得寬且遠，最後利用鋼琴的漸弱表現，慢慢的遠去，消逝在延長記號的和聲音響之中(譜例 24)。筆者建議演唱至此時，應利用增值的符值，不急不徐的在語氣上稍做強調，為刻畫「years are running out」做鋪陳，再流動的帶出懇切急迫的心境，最後消逝在和聲的殘響中結束此曲。

【譜例 22，〈請東裝赴約〉，第 19 小節】



【譜例 23，〈請東裝赴約〉，第 38 & 45 小節】



【譜例 24，〈請東裝赴約〉，第 46-53 小節】

46 *poco riten. tempo*  
years are run-ning out. (s)

*cresc. poco riten. tempo poco f*

(Ped.) Ped.

50 *dim. p* Ped.

筆者建議歌者在演唱此曲時，應將音樂的氛圍營造得抒情平實，著重於歌詞意境的呈現，不宜過分的推擠聲音，控制氣息的運用，將每一個樂句之間，作出完全的圓滑線條，緊密的連結字與字之間間隙，連綿不斷的鋪陳出音樂的典雅，應將音樂線條表現的流利，利用字韻的輕重和旋律的走向，表現出款款而述的情感，仔細刻畫詩詞的情思，渲染出源源不絕的柔美氣息，但是不該過於嬌柔做作。

## 第二節 〈獅群〉(Lions)

### 一、歌詞與翻譯

Lions have lain in grasses before  
& pale hares in lonely lanes,  
Lions!

獅群曾躺臥在草叢間  
灰白的野兔獨自在小路上  
獅群！

but the trees and the leaves  
& the leaves and the trees  
are choicer and much more fair.

但是樹和葉子  
和葉子和樹  
是更好的選擇，且更漂亮。

Abandon then lions, ignore pale hares  
for with the trees and the leaves & the leaves and the trees  
you've found your choicest fair  
by far choicest and fair.

因此忽略獅群和灰白的野兔吧  
因為只有樹和葉子及葉子和樹  
你會發現最精挑細選的  
才是最美好的

### 二、樂曲分析與演唱詮釋

【表三】〈獅群〉樂曲分析表

|       |  |
|-------|--|
| 作曲年份  | 1971 年                                       |
| 調性    | D <sup>b</sup> 大調 - F 大調 - D <sup>b</sup> 大調 |
| 歌者的音域 | e <sup>b1</sup> - b <sup>b2</sup>            |
| 力度範圍  | <i>mp - ff</i>                               |
| 曲式    | A - B - A' - Coda                            |
| 前奏    | 第 1-4 小節                                     |
| A     | 第 5-20 小節                                    |
| B     | 第 21-52 小節                                   |
| A'    | 第 53-67 小節                                   |
| Coda  | 第 68-80 小節                                   |

此曲是杭德利創作於 1971 年的作品，原先杭德利認為〈獅群曾躺臥在草叢間〉

(Lions have lain in grasses before) 這個標題很好，但若直接取名叫〈獅群〉(Lions)

會更簡潔有力，因此將標題簡化成「獅群」。不過，普爾帝並不喜歡這個簡化的標題，認為〈獅群曾躺臥在草叢間〉更具有想像空間，杭德利當然也同意這個想法，但是這個標題對曲名來說實在太長了，所以杭德利對普爾帝說：「這樣人們才會記得住這首歌啊！」<sup>124</sup>」

全曲為 D<sup>b</sup> 大調的作品，使用 3/2 拍和 2/2 拍貫穿全曲。曲式可分為 A—B—A'—C，A 段和 C 段的音樂需展現出獅群雄壯威武的凌人氣勢，B 段轉入則是較為柔和的長線條旋律。此曲無論是歌者還是在鋼琴伴奏上，都需要極高的獨奏與合作能力，才能表現出曲中俏皮活潑又具有爆發力的音樂氛圍。作曲家亦標示著許多的力度變化和重音記號，需遵照著作曲家的指示，因為這是全曲中關鍵性的精采表現。

全曲先由鋼琴奏出四小節的前奏，第一小節急速的顫音（垂直四度和橫向二度）像是獅吼般（*like a lion's roar*）的雄壯力量，鋼琴需毫無疑惑、肯定的漸強向前，帶向第二小節那強而有力的突強（*sfz*）斷奏；深吸一口氣後，奏出有力的七連音（延續音堆的四度與二度組合）圓滑下行，這些以垂直四度和橫向二度組合而成的動機，以不同的音型方式呈現，恰似三聲獅群的狂吼，成為鋼琴部分的「動機 I」（譜例 25）。緊接著，規律穩定（*steady, deliberate*）的四分音符斷奏，像是獅群的腳步一般，成為鋼琴部分的「動機 II」。在此可特別注意到，第四小節右手後半拍的音程，標示著強音（>）的力度記號，產生出弱拍上的重音感，是爵士樂中經常使用的節奏元素。

---

<sup>124</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 181

【譜例 25，〈獅群〉，第 1-4 小節】

Savagely  $\text{♩} = \text{c. } 100 - 104$

動機 I 獅群的咆哮  
(垂直四度和橫向二度)

動機 II 獅群的步伐

爵士樂元素

*mf* like a lion's roar

*sff* *f*

*steady, deliberate*

*marcato il basso (drums)*

在鋼琴展開兩個重要的獅子動機後，鋼琴部分保持「動機 II」的伴奏元素，歌者以具有震撼力的力度強 (*f*) 唱出全曲 A 段 (譜例 26)。在此作曲家巧妙的運用字韻輕重，每當歌詞「獅子」(lions) 出現時，將八分音符的三度下行音程，設計為歌者的「動機 A」，筆者建議在演唱「動機 A」時，因作曲家在聲樂部分的每個音節上標注強音記號，歌者應保持著興奮的氣息流動性，利用每個字頭和字尾的子音，來幫助達到加強重音的力量；第九小節的歌詞「灰白的野兔獨自在小路上」(& pale hares in lonely lanes) 則是使用了「持音」記號 (—)，鋼琴部分的力度轉變為中強 (*mf*)，筆者建議在此應將聲音的密度變得鬆一些，但依舊保持音樂的律動感；至第十三小節鋼琴部分恢復成強 (*f*) 的音量，並且在右手使用了具有動力的八分音符組，彈奏時應將重音置於前半拍，後半拍則具有輕巧的彈性，呼應歌詞中的「野兔」(pale hares)，呈現出兔子跳躍感的形象，成為 A 段重要的「動機 II」。當第十五小節主題再度回到獅群的動機 A (原形的三度下行、擴張的四度下行、反行的二度上行)，三次持續向上提高的「獅子」(lions)，應表現的越來越有氣勢，並且將子音 s 放在最後一拍的休

止符上，將長音的符值唱滿，表現出寬廣鮮明的力度。筆者建議在第二次的「獅子」(lions)後，由鋼琴帶出漸強上行的四分音符和絃，最後停留在突強 (*sfz*) 的八分音符和絃，歌者應承接這音樂氛圍，唱出最後一次浩大的「獅子」(lions)，並且在長音上做漸強的張力表現至甚強 (*ff*)，此時可給予歌者多一點的時間，表現聲音的延展性和力量，字尾的子音 s 應和鋼琴具有相當的默契，同時果決且簡潔有力的結束。

【譜例 26，〈獅群〉，第 5-17 小節】

A段

動機A

Li - ons \_ have lain in grass - es be - fore &

動機II simile

pale hares in lone - ly lanes, 動機III 兔子的跳躍感

動機A

動機A (擴張四度)

Li - ons, li - ons, li - ons! 動機A (反行二度)

simile

第十八小節至第二十一小節為進入 B 段的間奏，先是以「動機 II」和「動機 III」發展，至第二十小節以搖擺的三連音，預示了 B 段的重要節奏動機，三連音看似樹葉隨風而擺的情景，形成重要的「動機 IV」，而三連音保持先前具有力量的強音記號，彈奏出有顆粒感的斷奏，再由歌者唱出與 A 段色彩截然不同的 B 段（譜例 27）。

【譜例 27，〈獅群〉，第 18-21 小節】

The image shows a musical score for measures 18-21. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part features three motifs: Motif II (measures 18-19), Motif III (measures 19-20), and Motif IV (measures 20-21). Motif IV is a triplet of eighth notes. The vocal line starts in measure 20 with the lyrics 'but the trees and the leaves and the trees'. The score includes dynamic markings such as *ff* and *f marc*.

作曲家在 B 段標示了簡單、保持相同速度（Simply, in the same tempo）的演奏要求，將調性轉換成 F 大調，在第二十二小節至第二十八小節之中使用了恰似藍調音階的元素，降低調性中的三音（A<sup>b</sup>）和七音（E<sup>b</sup>）；並且當歌詞圍繞在「樹」（trees）和「葉子」（leaves）時，使用了音階式的旋律動機，成為 B 段重要的「動機 V」（譜例 28）。筆者建議在演唱 B 段時，可將情緒放得緩一些，想像高大聳立的樹上，有著婀娜多姿隨風起舞的樹葉，那樣輕柔吹拂的畫面，自然會在情緒上有著不同的張力轉折，即使保持著相同的速度，在音樂氛圍上能有著不同的變化。第一句的歌詞「但是樹和葉子以及葉子和樹」（but the trees and the leaves & the leaves and the trees），看似像繞口令一般，不斷的重複著「樹」和「葉子」，筆者建議應將字尾的子音 s 吐的清

楚，並且連結至下個字的字頭，不斷的反覆朗誦至順口，將整個句子唱得圓滑，同時將咬字變得細膩些，把重點放在「樹」和「葉子」上。特別值得一提的是，第二十三小節至第二十四小節作曲家併用了「動機 IV」和「動機 V」，爾後在第二十六小節和第二十七小節藍調音階上的七音，標示了突強記號，這亦是演唱時的重點（譜例 28）。

【譜例 28，〈獅群〉，第 21-29 小節】

The musical score for measures 21-29 of 'The Lion King' features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins at measure 21 with the lyrics 'but the trees and the leaves & the leaves and the'. The piano accompaniment includes a section labeled 'B段 轉F大調' (Section B, key change to F major) and '動機 V 音階式的旋律動機' (Motif V, scale-like melodic motif). The score is marked 'mf Simply, in the same tempo'. The piano part includes an '8va' marking and 'mp legato'. The vocal line continues with 'trees are choic-er and much more fair. — A -' in measure 25, marked 'f joyfully'. The piano accompaniment includes a '藍調音階' (Blues scale) and a 'sub.' marking. The score concludes with a '7b' marking in the piano part.

第二十九小節，隨著歌詞即將回到獅群，鋼琴預示出獅子步伐的「動機 II」，同時在聲樂部分標示出音量強（*f*）和「歡心愉悅」（*joyfully*）的術語，鋼琴部分則標示「鮮明清晰」（*brightly articulated*），筆者建議鋼琴在此應將觸鍵彈得輕巧紮實，帶有著左右擺動的韻律，幫忙歌者帶出喜悅的情緒，同時第三十二小節隨著歌詞「獅子」

的出現，再度使用了二度音程的「動機 A」。在接下來的 B 段中，作曲家大量的使用了「動機 IV」和「動機 V」，在此將不一一贅述，僅以譜例上作為呈現，然而特別提出了併用「動機 IV」和「動機 V」的部分，例如：第三十六小節至第三十七小節、第三十九小節至第四十小節、第四十四小節至第四十五小節，在此可發現併用動機的部分，在音量上皆以漸強的方式作為音樂的表現，筆者建議在演奏時可以利用這個要素，表現出向前推進的力量（譜例 29）。

【譜例 29，〈獅群〉，第 30-47 小節】

The musical score for 'The Lion King' (獅群), measures 30-47, is presented in three systems. The first system (measures 30-35) shows the vocal line with lyrics 'ban - don then li - ons, ig - nore' and piano accompaniment. The piano part includes annotations for '動機 II', '動機 A (以行二度)', '動機 IV', and '動機 V'. The second system (measures 35-38) continues the vocal line with lyrics 'pale hares for with the trees and the' and piano accompaniment. The piano part includes annotations for '隱藏 G 音的動機 V', '動機 V', and '動機 IV'. The third system (measures 39-47) continues the vocal line with lyrics 'leaves & the leaves and the trees you've found your' and piano accompaniment. The piano part includes annotations for '動機 V', '動機 IV', '8va', 'mp legato', 'loco', and 'slightly broader'. The score is in G major and 4/4 time.

第五十小節至第五十二小節為進入 A' 的過門，作曲家標示「漸慢又漸強」(*poco allarg.*) 的術語，一個率性的滑音將音樂帶回「如初速度」(*tempo primo*) 和 D<sup>b</sup> 大調。如同 A 段的音樂發展，鋼琴藉由甚強 (*ff*) 的音量，雄壯的表現出穩定規律的「動機 II」，第六十二小節開始，鋼琴「穩定的」(*don't rush*) 表現出動感的「動機 III」，爾後將原先三次持續向上提高的「獅子」，改以增值和反行的兩次「獅子」(即動機 A) 後，利用鋼琴上行有力的三和絃作為推動到 C 段的重要橋樑 (譜例 30)。

【譜例 30，〈獅群〉，第 64-67 小節】

C 段開始出現兩次的「動機 A」，而一波又一波的上行音型堆砌出全曲的高潮，筆者建議歌者應保持著氣勢昂揚的情緒詮釋 C 段（譜例 31），而鋼琴的和絃需豐滿磅礪的襯托全段氣氛。第六十九小節開始的三組歌詞「啊」（Ah），則像是歌者表現出獅吼聲一般，需毫無保留的放聲高歌。同時可注意到，第七十二小節和七十四小節的跳音，應帶著幽默戲謔的方式，利用橫膈膜的彈性和氣息的控制，將跳音控制的輕巧精準。至第七十五小節鋼琴部分略做的「漸慢」（*rit.*），準備將音樂推向全曲的最高點，爾後連續的六次「動機 A」，應逐次的「漸慢又漸強」（*piu allarg.*），歌者利用逐次升高的音型，掀起一次又一次的波濤，小心的把握住身體支撐，提高每一組的共鳴位置，將重音利用在作曲家巧妙設計的前半拍，切勿將每個音唱得同樣重，那會使聲音缺乏靈巧的活動性，唱起來備感辛苦，而鋼琴家需跟隨著歌者的呼吸（*colla voce*），有默契的同時奏出最後一組「獅子」；然而，第七十七小節的延長休止，是音樂和技巧上重要的留白處，六次持續向上的音型設計，會使聽眾產生期待感，期望在短暫的空白過後，能達到最頂端的高潮，因此作曲家使用了反型四度的「動機 A」，將音樂回到原速（*A Tempo*）且具有爆發性的唱出全曲高潮「獅子」；同時，歌者需善用留白的休止符，調息好氣息和情緒，唱出全曲最令人震撼的最高點，再由鋼琴回到前奏強而有力的獅吼動機（動機 I），澎湃高昂的完成此曲。

【譜例 31，〈獅群〉，第 68-80 小節】

Coda

68

動機A (反行二度、增值)

動機A (原形)

li - ons, li - ons. ah

72

ah, ah,

rit. allarg. 動機A (原形) più allarg.

lions, lions, lions li - ons, li - ons, li - ons,

colla voce sfz

75

78

a tempo

動機A (反行四度)

動機I

li - ons.

8va -----

a tempo f maestoso a tempo

sub. mp sfz ff

7

8ba

### 第三節 〈鳥，美國〉(Birds, U.S.A.)

#### 一、歌詞與翻譯

|  |                             |
|--|-----------------------------|
| Pigeons & gulls and sparrows & jays              | 鴿子、鷗鳥、麻雀與松鴉                 |
| Starlings and juncos in the winter day           | 歐掠鳥和燈心草雀在冬天裡                |
| The principal birds of the U.S.A.                | 是美國最主要的鳥                    |
| Aren't the songsters that delighted you at seven | 早晨七點鐘不就是那些歌者                |
| But pigeons & gulls and sparrows & jays.         | 也就是鴿子、鷗鳥、麻雀與松鴉<br>讓你感到滿心歡喜。 |

#### 二、樂曲分析與演唱詮釋

【表四】〈鳥，美國〉樂曲分析表

|       |                      |
|-------|----------------------|
| 作曲年份  | 1972 年               |
| 調性    | F 大調                 |
| 歌者的音域 | $f^1 - f^2$          |
| 力度範圍  | <i>mf</i> - <i>f</i> |
| 曲式    | A-B-A'               |
| 前奏    | 第 1-4 小節             |
| A     | 第 5-12 小節            |
| B     | 第 13-18 小節           |
| A'    | 第 19-30 小節           |

這首曲子是杭德利於 1972 年在紐約創作完成的作品，獻給任教於茱利亞音樂學院 (Juilliard School) 的美國女高音比莉·琳·丹尼爾 (Billie Lynn Daniel)。杭德利釋義這首曲子具有美國愛國歌曲的表現，儘管弗里德貝爾格 (Ruth C. Friedberg) 認為無法明顯的察覺這項特性，但筆者認為歌詞中所提及的美國鳥類、繁音拍子 (Ragtime) 的使用，和上行音階式的旋律動機，皆為作曲家愛國意識的表現；曲中

不斷出現的上行音階音型，猶如向上揚起發光的高昂情緒，具有杭德利意指的愛國歌曲表徵；然而貝爾格認為這首曲子之所以成功，歸功於作品中的兩項特質：「一個是他在穩定的和絃伴奏之上，大量的在聲樂線條中使用切分音，這讓人回憶起美國爵士樂中流行的繁音拍子；而另一個則是他將此曲釋義為具有『愛國歌曲』的特色。<sup>125</sup>」

詩詞為簡短的五行詩作，譜出帶有生氣蓬勃和強烈節奏性的 F 大調 2/2 拍作品。全曲由鋼琴展開四小節的前奏，主要的動機為藍調音階的使用（三音 A<sup>b</sup>和七音 E<sup>b</sup>）、以及三和絃轉位產生的三度和四度的音層動機（此動機亦貫穿全曲），以及下行音階的旋律線（譜例 32）。作曲家在前三拍標示了「宏偉盛大地」（*Grandly*），並且在每一拍加註重音記號（>）及踏板（*col pedale*）的使用，筆者建議在踏板的運用上，主為增加澎湃飽滿的和聲效果，應以不圓滑的方式連接每個和絃，表現出輝煌豐富的聲響，並藉由左手連續擴張的下行音型，由第一小節的強（*f*），漸強至第四小節的力度甚強（*ff*），是具有力量的全曲序幕。

【譜例 32，〈鳥，美國〉，第 1-4 小節】

The musical score for 'Grandly' (Example 32) consists of four measures in 2/2 time, F major, with a tempo of quarter note = 100. The right hand features a descending melodic line with chords, while the left hand provides a descending bass line. Annotations highlight the blues scale, triads, and quartal structures. The piece is marked 'Grandly' and 'f non legato', with a 'col pedale' instruction for the piano accompaniment. Dynamics range from 'f' to 'ff'.

<sup>125</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 165

盛大的音樂氣勢停留在延長記號的 V 級和絃，在和聲延續的殘響後，緊接著轉換速度進入全曲 A 段，歌者須富有節奏性的 (*ben ritmico*) 唱出具有美國音樂特色的繁音拍子，並將詩詞中的七種美國鳥類名表現俏皮、戲謔；而鋼琴部分則和前奏飽滿、強烈的力量形成對比，不再使用踏板 (*senza pedale*)，轉而以輕巧的觸鍵支持歌者的旋律線，並且成爲穩固拍子的重要角色。

A 段提及的七種鳥類，分別以繁音拍子<sup>126</sup>和圓滑線<sup>127</sup>的對比方式呈現，然而作曲家技巧的將連接詞「和」(*and*) 置於弱拍，筆者建議在演唱時，應將重音落在正確的拍點上，演唱到連接詞時，則放鬆聲音的密度，作爲推動至下一重拍上的橋樑，表現出切分拍的音樂感。然而 A 段中，作曲家特別將單音節置於句尾，並且押上雙母音 [ei] 的韻腳，利用「持音」(*tenuto*) 或是強音 (>) 記號的使用，以漸強的音量推進至句尾，強調句尾的音樂表現，如：「jays」、「day」、「U.S.A.」。此外，七種鳥類名中單音節的「gulls」也和「jays」一樣加上了「持音」記號。

第五小節開始的聲樂部分，出現三度和四度的音程動機，以及由  $f^1$  出發至  $f^2$  的上行音階式旋律動機（即 F 大調音階）構成了 A 段的主要旋律線（譜例 33）。第九小節的歌詞說道，這七種鳥「是美國最主要的鳥」(*The principal birds of the U.S.A.*)，使用強 ( $f$ ) 的音量來表現堅定且果斷的精神，持續上行的音階旋律，則在此停留至 E 音，聲樂部分的三連音同音反覆，以及鋼琴部分兩小節之長音，讓音樂在此產生凝結和蓄勢待發的力量，第十小節鋼琴部分出現的 D 音，預示了 F 大調的導音即將解決

<sup>126</sup> 「鴿子、鷓鴣、麻雀與松鴉」(*Pigeons & gulls and sparrows & jays*)

<sup>127</sup> 「歐掠鳥和燈心草雀」(*Starlings and juncos*)

至主音，而聲樂部分則藉由倚音（D）的設計，再度使用上行式旋律（D - E - F），漸強推進至最高點  $f^2$ （即 F 大調主音），並在此做長音上的強音（>）記號，以表現具有愛國意識的歌詞「U.S.A.」（美國），A 段開始持續鋪陳的上行音階式旋律，在經過同音反覆的醞釀後，具有爆發性的表現出作曲家光輝盛大的愛國情操。

筆者建議第九小節開始的同音反覆，容易產生下巴和舌頭的緊張，應依照作曲家標示的強音記號，特別注意放置聲音的輕重比例，而鋼琴部分則有別先前無踏板的使用，轉而利用長達兩小節的踏板，給予歌者聲音上的烘托與支持；爾後的第十一小節，鋼琴部分在每個音上，加註強音記號的表現，更完整的增強了音樂力量。

【譜例 33，〈鳥，美國〉，第 5-14 小節】

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 5-7) shows the vocal line with lyrics 'Pi-geons & gulls and spar-rows & jays star-lings and jun-cos in the' and the piano accompaniment. Annotations include 'A段 Lively  $\text{♩} = \text{ca. } 84-88$  *mf* *ben ritmico*', '三度音程', '上行音階旋律動機 (F大調音階)', and '四度音程'. The piano part has 'mp' and 'senza pedale' markings. The second system (measures 8-10) continues the vocal line with 'win-ter day The prin-ci-pal birds of the U. S.' and includes an appoggiatura 'D' and a '預示倚音D的出現' annotation. The piano part has 'Ped.' markings. The third system (measures 11-14) shows the vocal line with 'Aren't the song-sters' and the piano accompaniment. Annotations include 'B段', '四度音程', and 'joyfully'. The piano part has 'mp' and 'col pedale' markings.

第十三小節進入全曲 B 段，利用完整的長句子圓滑線，承接 A 段和 A'，在此亦出現三度和四度的音程動機，以及上行音階式的旋律動機（譜例 33 & 34），第十八小節歌詞出現的「也就是」（but），鋼琴部分藉由上行音階的反向，改以下行音階式的旋律動機，使音樂快速的轉折進入 A'。第十九小節將 A 段的上行音改為下行音，鋼琴部分亦使用上行音階式的旋律動機；並將持音改以強音記號，在節奏上做些微的變化，將每一種鳥類之間原先的連結線，改以休止符呈現，使音樂變得短促，有如鳥兒靈巧的跳躍一般。休止符過後的十六分音符，必須依靠鋼琴給予穩定的節奏進入，並且利用句尾的強音記號穩定音樂速度（譜例 35）。爾後的第二十一小節和 A 段保持著相同的節奏動機，稍作旋律的改變，旨在推進至愛國意識的「美國」（U.S.A.）。

【譜例 34，〈鳥，美國〉，第 15-18 小節】

【譜例 35，〈鳥，美國〉，第 19-20 小節】

最後四小節的尾奏在每個音上給予強音記號，並且持續漸強至甚強 (*ff*)，呈現出強而有力的英雄式手法，再度以漸進式的上行音型表現愛國情操，當音樂停留在第二十九小節 IV 級的九和絃長音上，有如鳥群翱翔空中，盤旋停留於晴空之上，最後再以低而深沉的八分音符主音結束，彷彿倏忽地飛至不見天際的遠方，將音樂凝結至此，餘音不絕的結束此曲（譜例 36）。

【譜例 36，〈鳥，美國〉，第 26-30 小節】

The musical score for Example 36, measures 26-30, is presented in a standard piano score format. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 26, marked with a fermata. The tempo is indicated as *allargando*. The melody in the right hand is marked *allargando (marcata la melodia)*. The left hand accompaniment features a series of chords and moving lines, with dynamics ranging from *f* to *ff*. A *cresc.* (crescendo) marking is present in measure 28. The piece concludes with a fermata on a long note in measure 29, followed by a final chord in measure 30. A *Ped.* (pedal) marking is shown at the bottom of the score.

## 第四節 〈我願意〉(I Do)

### 一、歌詞與翻譯

I'll mail lilacs & lilies to you,  
& great big hats  
With ribbons of blue

我將會寄紫丁香花與百合給你  
以及一頂大帽子  
綁著藍色的緞帶

Will express brass & the honey sax  
If you vow to espouse  
The king of the cats

銅管和薩氏管將會傳達甜言蜜語  
假如你願意和  
貓中之王結婚

You'll sit on a throne  
Of diamonds and moss  
& your crown'll be gold  
Sprinkled with dross.

那麼你將會登上那由鑽石和青苔交  
織而成的君王寶座  
而你將會擁有那從散灑伏渣的黃金  
中淬煉而出的皇冠。

This offer comes once  
In a lifetime or two  
Pin on your wings  
& say *I do*.

這個提議在一生  
只有一兩次  
別上你的翅膀  
快說「我願意」。

### 二、樂曲分析與演唱詮釋

【表五】〈我願意〉樂曲分析表

|         |                                  |
|---------|----------------------------------|
| 作曲年份    | 1974 年                           |
| 調性      | D <sup>b</sup> 大調                |
| 歌者的音域   | g <sup>1</sup> - a <sup>b2</sup> |
| 歌者的力度範圍 | <i>mf - f</i>                    |
| 曲式      | 一段體                              |

這首曲子是杭德利在1974年8月1日，於紐約創作完成的，和〈甜蜜的薩克福〉(Sweet Suffolk)及〈伊薩克綠樹〉(Isaac Greentree)同是受到委託創作而成的一套組曲，並且將此曲獻給男高音保羅·斯佩里(Paul Sperry)。杭德利將這首曲子稱作

「歌唱戀人」(a vocal valentine)，這篇甜蜜的詩詞內容述說著，藉由令人欣喜的禮物，以及直率、肯定的求婚，希望能夠得到情人愉悅的承諾；也表示說，情人要能忽略這稍帶逼迫語氣的句子：「這個提議在一生，只有一兩次」(This offer comes once in a lifetime or two)，能夠立刻的「別上你的翅膀」(Pin on your wings)，且毫無猶豫的說：「我願意」(I do)。因此這首歌曲在詮釋上，應充滿著幸福洋溢，生氣勃勃和愉快的心情，不宜將聲音及音樂詮釋的太重。

全曲由連續的八分音符作為引言，當中含有兩組下行音型的旋律線，第一組的下行音型旋律為  $E^b - D^b - C^b - B^b - A^b - G^b$ ；而第二組的下行音型旋律，則由分解和絃的  $E^b - D^b - C^b - B^b$  出發，承接至鋼琴左手的二分音符  $A^b - G^b - F^b - E^b - (D^b) - C^b - (B^b) - A^b$ 。前奏部份另有兩組重要的動機，由第二段歌詞中的「銅管」(brass)和「薩氏管」(sax)發展而成，第一小節至第三小節連續的八分音符分解和絃，恰似悠揚細膩的薩氏管；第四小節右手出現的四分音符跳音，和左手的二分音符持音，則有如具有力度和音色濃郁的銅管樂器（譜例 37），而這兩組重要的動機不斷的貫穿全曲。

【譜例 37，〈我願意〉，第 1-5 小節】

The musical score for 'I Do' (譜例 37) shows measures 1-5. The tempo is 'Allegro grazioso' at 72 beats per minute. The score is in 2/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth notes, annotated as '薩克斯管動機' (Saxophone motif). The left hand features a bass line with eighth notes and quarter notes, annotated as '銅管動機' (Brass motif). Dynamic markings include 'f' (forte), 'dim.' (diminuendo), 'poco' (poco), and 'secco'. The score also includes a 'Ped.' (pedal) marking and a '1' marking above the first measure.

此曲的詩詞為四段體的詩作，沒有規則的格律，但是在第三段和第四段的雙數行

有著同爲〔o〕的韻腳，第三段的押韻字爲「moss」和「dross」；第四段則是「two」和「do」。全曲除了「銅管動機」和「薩氏管動機」外，亦有「音階式的旋律動機」貫穿全曲。第六小節由聲樂帶出下行的音階式動機（F - E<sup>b</sup> - D<sup>b</sup> - C - B<sup>b</sup> - A<sup>b</sup>），以及鋼琴左手的上行音階式動機（A - B<sup>b</sup> - C<sup>b</sup> - C<sup>a</sup> - D<sup>b</sup> - E<sup>b</sup>）相互呼應，第九小節再由一個下型音階式動機（D<sup>b</sup> - C<sup>b</sup> - B<sup>b</sup> - A<sup>b</sup> - G<sup>b</sup>），將音樂帶往下一個歌詞段落。同時，第六小節開始，鋼琴部分將「銅管動機」的跳音技法稍作變形，改以「次斷奏」（*mezzo staccato*）的方式呈現（譜例 38）。第十小節，歌詞來到「將會傳達銅管和甜美的薩氏管」（Will express brass & the honey sax），作曲家將完整的一句歌詞分割成兩種不同的演奏法：「將會傳達銅管」（Will express brass）再次以「銅管動機」作為表現，聲樂部分的持音記號，有別於前兩句標示著術語「優雅地」（*grazioso*）的圓滑長樂句，呈現出具有力量的每個音節；緊接著轉換氣氛，轉以「甜美地」（*dolce espr.*）的圓滑樂句（即「薩氏管動機」），減弱了先前「銅管動機」銳利的音樂感，帶出歌詞「和甜美的薩氏管」（& the honey sax），同時在歌詞「甜美」（honey）上以完全四度呈現，不僅清楚的放置了語韻的重音，更產生悅耳溫柔的音程效果（譜例 39）。

【譜例 38，〈我願意〉，第 6-9 小節】

The musical score for Example 38, measures 6-9 of 'I Will Wait for You', is presented in two systems. The top system shows the vocal line starting at measure 6 with the lyrics 'I'll mail li-lacs & lil-ies to you, & great big hats with rib-bons of blue'. The bottom system shows the piano accompaniment. The right hand features a descending melodic line, and the left hand features an ascending melodic line. Annotations include 'grazioso' above the vocal line, 'mp' below the piano line, 'senza pedale' below the piano line, and 'poco f' above the piano line. Labels '下行音型旋律線' (Descending melodic line) and '上行音型旋律線' (Ascending melodic line) are placed above and below the piano lines respectively.

【譜例 39，〈我願意〉，第 10-12 小節】

第十四小節出現全曲的第一個三連音，由於三連音產生的獨特韻律，增強了語氣的效果；曲中出現的三個三連音，在歌詞上皆具有特別強調的意味，前兩次的三連音為相同音型的二度音程模進，第三次的三連音則為下行音型至降六級和絃，成為情緒轉折的重要指標。第十四小節的三連音，聲樂部分同時以漸強推進至音量強 ( $f$ )，再由鋼琴的強音記號帶至全曲的第一次高潮。在此需特別注意第十五小節，鋼琴部分左手的音型，形成爾後第二十二小節，聲樂的音型動機。第十五小節聲樂部分開始的樂句，對歌者來說是技巧上的一大挑戰，在中音域的  $a^{b1}$  預備後，向上跳躍六度至另一個聲區，並且持續在換聲區停留的音型，需順暢、毫無縫隙的連接  $a^{b1}$  至  $a^{b2}$ ，如在演唱技巧上尙未能克服，作曲家亦提供了另一組旋律，歌者可自行選擇一個舒適安全的音域範圍演唱（譜例 40）。

【譜例 40，〈我願意〉，第 14-16 小節】

第十八小節為全曲第二個三連音音型（為第十四小節三連音的下行二度模進），鋼琴部分亦出現一組橫跨八度的下行音階旋律線，音樂由第二十小節簡短的伴奏過門，準備進入全曲歌詞的高潮；然而，將第二十小節這組音型做上行二度的模進後，再加上第十五小節鋼琴部分的音型，則成為第二十一小節聲樂部分的音型動機，這個樂句停留在第二十三小節的兩拍子長音（譜例 41）；而這個長音在和聲上為降六級（借用平行小調之六級）的變化和絃，這個變化和絃產生了調性上的色彩變化，更帶出了情緒轉折的重要指標，因此在詮釋這個樂句時，應特別注意作曲家標示的漸慢（*ritenuto*）術語，這個彈性速度成為情緒轉折的重要指標，兩拍子的長音有如讓情人思考片刻一般；至第二十四小節再帶著剛毅堅定的情緒，藉由「回到原速」的音樂術語，大方堅決的說：「我願意」（I do）。同時，「我願意」利用同音高的長音動機，呼應了前奏左手的八度長音動機（在音樂意義上將八度和一度視為相同意義），這兩組皆是由二分音符連接長音，雖然兩組動機的總符值不同，不過在音樂意義上是相似的作曲手法。歌曲尾末的第二十六小節，鋼琴部分出現疊句的手法，最後再出現一組二分音符連接長音的動機，這組動機雖有連結線隱藏了韻律性，但仍然具有再次呼應長音動機的意義，結束此曲。（譜例 42）

【譜例 41，〈我願意〉，第 18-23 小節】

18 crown - ll be gold, sprin - kled with dross. *grazioso*

21 *mf* This of - fer comes once in a life time or two *ritenuto*

(*senza pedale*) *poco* *mf espr.* *Ped.*

上行二度  
的模進

第十五小節鋼琴的旋律動機

【譜例 42，〈我願意〉，第 25-29 小節】

25 say I do. *una corda*

*Ped.* *mf*

呼應前奏左手的八度長音動機

應句的使用

再次呼應長音動機

## 第五節 〈傍晚時光〉(Evening Hours)

### 一、歌詞與翻譯

|   |                    |
|---|--------------------|
| I miss you in the evening hours                   | 我在傍晚的時刻思念你         |
| when all the perfume comes from the flowers       | 當花兒散發出所有的芳香        |
| again in the morning your presence I lack         | 每當早晨又獨缺了你的身影       |
| and the milkman rattles inside his hack           | 而送牛奶的人 車籃咯咯作響      |
| but starlight brings your face to me              | 星光將你的臉龐帶向我         |
| I'll never let you go                             | 我再也不會讓你離開          |
| the rain that falls on the garden wall            | 雨滴落在花園的牆上          |
| keeps me informed as if you had called            | 使我知道你似乎曾經來過        |
| drop by drop the rain tells me all I need to know | 雨滴答滴答的告訴我，所有我需要知道的 |
| of the world and its trees.                       | 這個世界和樹             |

### 一、詮釋與分析

【表六】〈傍晚時光〉樂曲分析表

|       |                                  |
|-------|----------------------------------|
| 作曲年份  | 1975 年                           |
| 調性    | F 大調—F <sup>#</sup> 大調           |
| 歌者的音域 | c <sup>1</sup> - f <sup>#2</sup> |
| 力度範圍  | <i>p</i> - <i>f</i>              |
| 曲式    | A—B—C—A                          |
| A 段   | 第 1-12 小節                        |
| B 段   | 第 13-26 小節                       |
| C 段   | 第 27-36 小節                       |
| A 段   | 第 37-45 小節                       |
| Coda  | 第 45-54 小節                       |

這首作品是杭德利創作於 1975 年 2 月的作品，獻給委託創作此曲的男高音肯尼  
斯·斯格爾 (Kenneth Riegel, 1938-)。此曲的首演在 1976 年的哈佛 (Harvard)，為  
了紀念波士頓的「視覺藝術」(The Direct Vision) 畫家瑪莉蓮·鮑爾絲 (Marilyn

Powers)，由男高音斯格爾演唱，杭德利擔任伴奏。全詩的創作靈感和詩人普爾帝及作曲家杭德利的童年有關，詩中所提到「送牛奶的人，車籃咯咯作響」(the milkman rattles inside his hack)，這是指普爾帝和杭德利小時候，每天早晨會有專人送牛奶到家門口，最早的時候是拉馬車的挨家挨戶發送，後來才改開小卡車，有時會在睡夢中，被牛奶瓶碰撞的咯咯聲吵醒。因此這是一首帶有懷舊(nostalgic)表現的情歌，杭德利則說：「這是對不可能回到的過去，一種嚮往和渴望。<sup>128</sup>」

此曲的完成並不是以「現成完整的詩詞譜曲」或是「現成的音樂套入詩詞」，可以說是詩人和作曲家一同交流創作而完成的。某日，普爾帝和杭德利一同散步到布魯克林植物園的路上，杭德利隨口的哼唱〈傍晚時光〉正在譜曲中的旋律，普爾帝隨即創作出新的詩句回應，杭德利立即的抄寫下來。就這樣抵達目的地後，這首詩詞新增了六行詩「星光將妳的臉龐帶向我…這個世界和樹。」(but starlight brings your face to me...of the world and its trees.)。而這首詩作的最後，突然地轉折至「世界」和「樹」，如此戲劇性的變化，亦是普爾帝一貫的經典風格。

樂曲結構上可分為 A—B—C—A—Coda 的四段體，使用 2/2 拍和 3/2 拍貫穿全曲，利用二拍子與三拍子之間的變化，成為全曲的音樂特色，杭德利巧妙的運用拍號的轉換，將詩詞的放置保持了自然的流動性，利用清楚簡單的旋律動機，突顯出歌詞的簡樸性。除了拍號的轉換之外，還有偶爾出現的非正規拍，皆是在二拍子的律動上，使用三連音的分割，製造出三拍子的效果，表現出節奏的變化，例如第八小節（譜例

---

<sup>128</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 108

43)、第二十四小節(譜例 44)、第四十一小節(譜例 45)。此曲的調性在 A 段由 F 大調開始，持續發展至 B 段，在 C 段轉折至 F<sup>#</sup>大調，再現的 A 段則沿用 F<sup>#</sup>大調(升高原先 A 段的小二度)結束此曲。同時，可注意第十七小節至第十九小節是由一組下行的全音音階組成，和聲的走向由第十七小節以 G<sup>#</sup>的小三和絃，經過第十八小節 A 的小三和絃，發展至第十九小節 C<sup>#</sup>的小三和絃，利用下屬五度的關係，同時也是 F<sup>#</sup>大調 ii-V-I 的和聲進行，將 C 段轉至 F<sup>#</sup>大調(譜例 46)。

【譜例 43，〈傍晚時光〉，第 8 小節】

【譜例 44，〈傍晚時光〉，第 24 小節】

【譜例 45，〈傍晚時光〉，第 41 小節】

【譜例 46，〈傍晚時光〉，第 17-19 小節】

全音音階

nev - er let you go

*mp* *mf*

G# Minor A Minor C# Minor

F# : ii V I-

這首曲子的重要動機為「思念你」(miss you) 的「嘆息音型」，從 C 段連接至再現 A 段的過門開始，聲樂部分總共出現三次，第三十二小節至第三十五小節（譜例 47）、第四十五小節至五十一小節（譜例 48）。同時也可以在鋼琴部分發現，同為「嘆息音型」的樂句呼應，第三十二小節至第三十五小節（同譜例 47），先由鋼琴一個下行的級進音階開始，不斷的和聲樂部分輪唱「嘆息音型」的動機，再以下行的級進音階將音樂帶回再現 A 段；第四十五小節的 Coda 段落，由鋼琴再度導出「嘆息音型」，最後以三個八度的「嘆息音型」結束此曲（同譜例 48）。

【譜例 47，〈傍晚時光〉，第 32-35 小節】

32

slowing - gradually

嘆息音型

trees. I miss you to

*f* *sub. mf*

non rit. 下行的級進音階

【譜例 48，〈傍晚時光〉，第 44-54 小節】

44 side his hack I miss you

intensely (keep moving)

sempre f mf

47 ritard. mp p Lento ♩ = ca. 42

miss you

6

50 espr. mp p simile p pp

Ped.

嘆息音型

分析每一個段落之間的風格表現，可發現不同的速度變化和音樂特色，A 段以速度  $\text{♩} = 54$ ，和絃式的伴奏風格，呈現出寂靜安定的氛圍；B 段增快些速度以  $\text{♩} = 60$ ，琶音式的伴奏風格呈現，同時可注意到第二十一小節，速度加快至  $\text{♩} = 66$ ，將圓滑線上的琶音改以「次斷奏」表現，預先鋪陳出 C 段的音樂變化，並且在這個強烈的情緒下，第二十三小節以鋼琴和聲樂的二重唱，推進至第二十四小節的高潮；C 段則以速度  $\text{♩} = 60-63$  開始，鋼琴部分的「次斷奏」是這個段落的重要風格，具有較為自由地節奏

性和力度表現，最後以「思念你」的「嘆息音型」動機，帶至再現 A 段；最後的 A 段回到最初的速度  $\text{♩}=54$ ，保持聲樂部分的旋律線條，改變了和絃式的伴奏風格，結合 B 段和 C 段的特色，最後的 Coda 以「嘆息音型」作為主題的延長。

這首作品的段落劃分相當明確，從 A 段開始以漸進式的發展至 C 段，不論是速度、鋼琴部分的織度改變，或是彈奏技法上皆逐次的擴張，而 C 段的尾聲以「嘆息音型」動機，預示出 Coda 樂段的音樂意象。筆者建議在演奏此曲時，著重於氣氛的鋪陳和營造，此曲雖有明確的段落劃分，但全曲在音樂表現上屬於在相同的框架中，沒有急轉直下的音樂發展，因此不需刻意的表現出段落性。然而，當樂曲發展至 Coda 樂段時，則是此曲最重要的主題延長，簡單的「我思念你」(I miss you) 需呈現的晶瑩剔透，作曲家以純淨的和絃襯托歌者，絲毫不繁複的呈現出言簡易賅的意象，意境深遠而悠長。

## 第六節 〈巴塞洛繆·格林〉(Bartholomew Green)

### 一、歌詞與翻譯

Bartholomew Green  
Was seldom seen.  
巴塞洛繆·格林  
鮮少能遇見他

While Corliss Hart  
Flames in the dark.  
當科利斯·哈特  
在黑暗中閃耀

Amelia Swan  
Came as the Dawn.  
愛美莉雅·絲望  
在黎明時到來

While Isadore Gray  
Simply faded away.  
而伊薩朵兒·葛蕾  
只不過逐漸的消逝

### 二、樂曲分析與演唱詮釋

【表七】〈巴塞洛繆·格林〉樂曲分析表

|       |                                 |
|-------|---------------------------------|
| 作曲年份  | 1978 年                          |
| 調性    | D 小調的自然小調                       |
| 歌者的音域 | d <sup>1</sup> - f <sup>2</sup> |
| 力度範圍  | <i>pp - f</i>                   |
| 曲式    | A - B - Coda                    |
| A 段   | 第 1-12 小節                       |
| B 段   | 第 13-34 小節                      |
| Coda  | 第 35-41 小節                      |

此曲是杭德利在 1978 年的萬聖節，於紐約創作完成的。整首曲子位於舒適的中音域，作曲家標示著生動、精力充沛 (*Lively and spirited*) 的術語，需輕巧、伶俐的詮釋此曲。詩詞描述著遇見了四個獨特的鬼魂，以簡單短小的詞句結構，呈現出簡約精練的風格，杭德利將這首曲子稱做是「普爾帝式的萬聖節歌曲」。此曲為 D 小調

的自然小調，以 5/4 拍和 3/4 拍貫穿全曲，樂曲結構上可分為 A—B—Coda 的二段體；以大三和小三和絃構成全曲結構，亦借用平行調的使用，強調和絃以及平行大小調，進而延伸出和絃間的主屬關係（譜例 49）。最大的特色在於五拍子的韻律性，作曲家在鋼琴的左手部分做了「持音」表現，右手部分則以跳音呈現，是音樂上的設計巧思（譜例 50），筆者建議演奏時，應將重拍置於第一拍和第四拍，切割出三拍子緊接二拍子的律動（碰恰恰—碰恰），自在地詮釋出節奏的動感。

【譜例 49，〈巴塞洛繆·格林〉，全曲結構】

Chord progression for Example 49:

(一) d: i III  
F: I III VII I V/V V Eb: I V IV III VII ♯ V i VI VII N d: i

(二) d: i III N iv i

(三) d: i III N iv i

(四) d: i III N iv i

coda

【譜例 50，〈巴塞洛繆·格林〉，第 1-3 小節】

Example 50, measures 1-3:

Tempo: Lively and spirited  $\text{♩} = 80$

Dynamic: *mf*

Vocal line: Bar - thol - o - mew Green Was

Piano accompaniment: *mp*, *senza pedale*

而此曲最重要的動機是，每個鬼魂的段落都屬於不同的調性，當四個鬼魂名出現時（Bartholomew Green、Corliss Hart、Amelia Swan、Isadore Gray）則轉調至該調的 I 級，並且在聲樂部分使用分解的 I 級和絃；第一個鬼魂「巴塞洛繆·格林」延續鋼琴簡短的前奏，以 D 小調的 i 級和絃揭開序幕（同譜例 50）；第二個鬼魂「科利斯·哈特」轉至關係調的 F 大調（譜例 51）；第三個鬼魂「愛美莉雅·絲望」則轉至 E<sup>b</sup> 大調 I 級，爾後在「絲望」行進至 V 級，其中聲樂部分包含一個經過音（C<sup>2</sup>），再度回到 V 級和絃根音（譜例 52）；最後的「伊薩朵兒·葛蕾」先在 G 小調的 i 級和絃，爾後的「葛蕾」擴充至 i<sub>7</sub> 和絃（譜例 53）。

【譜例 51，〈巴塞洛繆·格林〉，第 8 小節】

Musical score for Example 51, showing the vocal line and piano accompaniment for the name 'Corliss Hart'. The score is in 3/4 time and F major. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo/mood is marked 'mp sub.' and 'senza pedale'. The number '8' is in the top right corner.

【譜例 52，〈巴塞洛繆·格林〉，第 13-16 小節】

Musical score for Example 52, showing the vocal line and piano accompaniment for the name 'Amelia Swan'. The score is in 3/4 time and E-flat major. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of two flats. The tempo/mood is marked 'mf' and 'mp'. The number '13' is in the top left corner.

【譜例 53，〈巴塞洛繆·格林〉，第 13-16 小節】

此曲以四個鬼魂為主角，但是也僅用一句精巧的詩詞來形容每個鬼魂，筆者建議在演奏時，應發揮豐富的想像力，創造出四個不同特色的角色詮釋；「巴塞洛繆·格林」這個角色應帶有些笨拙、不靈活的風格呈現，而「巴塞洛繆·格林」的動機（同譜例 50），將再度出現於第三十一小節且承接至 Coda。音樂進行至第五小節的鋼琴間奏（譜例 54），為承接第二個鬼魂「科利斯·哈特」，即將由 D 小調轉入關係調（F 大調），先借用 F 大調中藍調音階的元素，降低調性的三音（A<sup>b</sup>）和七音（E<sup>b</sup>），並為呼應第九小節 3/4 拍的節奏型，將 5/4 拍的進行稍做中止，轉而成為 3/4 拍，同時在鋼琴部分的重拍做休止，強調弱拍上的重音感，呈現出恰如切分音的音樂效果。第七小節來到鬼魂「科利斯·哈特」，音樂保持著 A 段的節奏特色，持續以遺漏重音的節奏表現，並且轉至 F 大調，筆者建議在詮釋上應隨著調性的轉換，更為明確肯定的表現出精力旺盛、活潑的風格；而又因 A 段的兩位鬼魂皆為男性角色，在音樂特色上，較為鮮明、躍動、且有活力。

【譜例 54，〈巴塞洛繆·格林〉，第 4-7 小節】

第十一小節開始，進入過門至 B 段，鋼琴部分不再使用跳音彈奏，轉而鋪陳不同風格的新樂段。B 段的鬼魂主角皆為女性，音樂隨之轉為柔和，以較長的樂句線條呈現，作曲家亦標示出完整的圓滑線，節奏上不再變換節拍，使用 3/4 拍的圓舞曲特徵。第三位的鬼魂「愛美莉雅·絲望」轉至 E<sup>b</sup> 大調，同時亦是延用 F 大調的藍調音階元素，降低 F 大調調性中的三音 (A<sup>b</sup>)、五音 (C<sup>b</sup>) 和七音 (E<sup>b</sup>)。鋼琴部分的伴奏變得和緩，持續的左手長音，帶出與 A 段子然不同的音樂風格。第二十小節利用 F 大調的附屬和絃  $V_{ii}$  (即 G 小調調 V 級和絃)，全曲轉至 G 小調 (即 D 小調的下屬調) (譜例 55)；音樂隨著鬼魂「伊薩朵兒·葛蕾」的消逝，隨之趨緩，鋼琴部分不再具有強烈的動能，使用和絃的延展聲響，襯托聲樂旋律，而音節的符值則顯得增長且寬廣，第三十小節再次反覆出現的「faded away」，改變拍號成為 3/2 拍，增加了兩倍符值，作曲家在此亦標示出「漸慢」(rall.) 術語，爾後的第三十一小節「away」甚至長達十七拍 (譜例 56)，且需持續不斷的做漸弱效果，有如漸隱淡出一般，筆者建議在此需要相當良好的氣息支撐與分配，可視個人的需求，選擇是否在「away」前稍作呼吸，調息舒適勻稱的氣息。

【譜例 55，〈巴塞洛繆·格林〉，第 15-20 小節】

藍調音階

【譜例 56，〈巴塞洛繆·格林〉，第 28-34 小節】

第三十一小節開始，鋼琴部分再度出現「巴塞洛繆·格林」的主題動機，並且回到主調（D 小調）以及 5/4 拍的節奏型，為 Coda 做預示的準備（同譜例 56）；第三十五小節開始的 Coda，以「巴塞洛繆·格林」的分解和絃動機組成，從原型動機開始，逐次向上擴增音層，由屬音（A）經過下中音（B<sup>b</sup>），接而隱藏導音（C<sup>#</sup>），最後再度回到主音（D）結束此曲。第三十九小節最後一次的「巴塞洛繆·格林」，作曲家在此標示了「神秘」（*misterioso*）以及「長音的漸強漸弱唱法」（*massa di voce*）（譜例

57)，筆者建議演奏時可將聲樂與鋼琴一同結束，增加「長音的漸強漸弱唱法」的彈性時間，並且能乾脆果決地結束此曲。

【譜例 57，〈巴塞洛繆·格林〉，第 35-41 小節】

35 *mp*  
Bar - thol - o - mew Green, 屬音 Bar - thol - o - mew

*dim.* *p* *secco*

38 下中音 隱藏導音 *p misterioso* 主音 *mp* *pp*  
Green, Bar - thol - o - mew Green

(*p*)



## 第七節 〈水鳥〉(Waterbird)

### 一、歌詞與翻譯

Water bird, gently afloat  
know you my yearning for places remote?

水鳥，柔和地漂浮著  
你知道我嚮往那遙遠的地方嗎？

Waterbird under the sea,  
Keep you a kingdom for sleepers like me

水鳥在海裡  
為我這沉睡者保有你的王國。

### 二、樂曲分析與演唱詮釋

【表九】〈水鳥〉樂曲分析表

|       |                                  |                                      |
|-------|----------------------------------|--------------------------------------|
| 作曲年份  | 1988 年                           |                                      |
| 調性    | A <sup>b</sup> 大調                |                                      |
| 歌者的音域 | e <sup>1</sup> - a <sup>b2</sup> |                                      |
| 力度範圍  | <i>p - f</i>                     |                                      |
| 曲式    | A - B - Coda                     |                                      |
| A 段   | 第 1-35 小節                        |                                      |
| B 段   | 第 36-68 小節                       | (一) : 第 1-12 小節<br>(二) : 第 13-35 小節  |
| Coda  | 第 69-78 小節                       | (三) : 第 36-45 小節<br>(四) : 第 46-68 小節 |

這首歌曲原為一套合唱作品《今夜大海洄瀾》(*The Sea is Swimming Tonight*) 中的單曲，男高音保羅·斯佩里 (Paul Sperry) 在音樂會後深受感動，委託杭德利改編為獨唱版本。由於杭德利認為四行詩對於獨唱曲來說太過簡短，希望普爾帝能再為此詩多寫四行；但是，普爾帝認為原本的內容已經足夠，不改以往自我堅持的性格，回答道：「我當初可是燃燒了生命在寫這四行詩的。<sup>129</sup>」多年後，杭德利才改編了《水

<sup>129</sup> <sup>129</sup> Rainer J. Hanshe / Mark Daniel Cohen, *Hyperion: On the Future of Aesthetics* (Nietzsche Circle, Ltd.), Vol. VI, No. 1, 178

鳥》，至今成爲杭德利最受歡迎的作品之一。

此曲是 A<sup>b</sup> 大調的抒情小品，歌詞爲簡短的四行詩，曲式上則可分爲 A—B—Coda，同時 A 段和 B 段在歌詞上爲反覆的段落，音樂上則具有相似的框架，源由於曲中不斷出現的「水鳥動機」。「水鳥」(Water bird) 不僅是此曲的唯一主角，作曲家更直接以「水鳥」提名爲標題；在音樂的表現上，每當歌詞出現「水鳥」時，則以「水鳥動機」作爲呈現，例如：爲第三小節至第四小節、第十三小節至第十四小節、第三十六小節至第三十七小節、第四十六小節至第四十七小節，以及第六十九小節至第七十小節；然而，第六十九小節進入 Coda 樂段，「水鳥動機」因而提高大二度做爲改變。另外，在鋼琴伴奏的部分，可以在第二十八小節至第二十九小節，發現「水鳥動機」的出現。筆者在此僅提出第三小節至第四小節(譜例 58)、第六十九小節至第七十小節(譜例 59)，以及第二十八小節至第二十九小節(譜例 60)的譜例，作爲參考之用。

【譜例 58，〈水鳥〉，第 3-4 小節】

水鳥動機

*p*

Wa-ter bird, wa-ter bird

水鳥動機 I 水鳥動機 II

*legato*

【譜例 59，〈水鳥〉，第 69-70 小節】

【譜例 60，〈水鳥〉，第 28-29 小節】

「水鳥動機」不斷的貫穿在全曲中變形出現，筆者在此將「水鳥動機」分為「水鳥動機 I」和「水鳥動機 II」作為探討（同譜例 58）；首先探討「水鳥動機 I」在曲中出現的部分：兩小節的前奏中，是為「水鳥動機 I」的先現（譜例 61）；第七十六小節鋼琴的尾奏部份（譜例 62）再以「水鳥動機 I」相互呼應作結。在此特別可注意到：第八小節至第九小節、第二十三小節至第二十四小節，以及第四十二小節至第四十三小節，皆是以「水鳥動機 I」（同譜例 58）做符值的擴充變化，筆者在此僅列出第八小節至第九小節（譜例 63）的譜例，做為參考之用；然而第十八小節至第十九小節，

以及第五十一小節至第五十二小節，同是以「水鳥動機 I」來做些微的變化發展，在此僅列出第十八小節至第十九小節（譜例 64）的譜例，作為參考之用。

【譜例 61，〈水鳥〉，第 1-2 小節】

【譜例 62，〈水鳥〉，第 76 小節】

Flowing, yet sustained  $\text{♩} = 56$

【譜例 63，〈水鳥〉，第 8-9 小節】

增值變形的水鳥動機I *poco*

know you my yearn -

【譜例 64，〈水鳥〉，第 18-19 小節】

增值變形的水鳥動機I

keep you a king -

接下來要探討「水鳥動機 II」(同譜例 58) 出現在全曲中的部分，在此可分為三組探討，由第一組漸進的延伸發展至第三組。第一組為第六小節至第七小節、第十六小節至第十七小節、第三十九小節至第四十小節、第四十九小節至第五十小節，這組動機以增值和終止模式呈現，在此僅列出第六小節至第七小節(譜例 65)的譜例，作為參考之用；第二組為第二十一小節至第二十二小節、第五十四小節至第五十五小節，這組動機可視為第一組動機的延伸發展，增值  $A^b$  音的長度，並以 F 音作為逃音來延遲和聲的解決，亦或可視為動機原型的音型發展，在此僅列出第二十一小節至第二十二小節(譜例 66)的譜例，作為參考之用；第三組為第二十六小節至第二十八小節(譜例 67)、第五十九小節至第六十一小節(譜例 68)，第三組為第二組動機的增值發展，在第二十六小節至第二十八小節，以同音做為樂句終止，以不解決的音程帶入鋼琴間奏，進入全曲 B 段；而第五十九小節至第六十一小節同第二十六小節至第二十八小節的樂句發展，僅在結尾使用「水鳥動機 II」的音程作結，同時亦可將第三組動機視為動機原型的變形。

【譜例 65，〈水鳥〉，第 6-7 小節】

The musical score for Example 65 consists of two systems. The top system is a vocal line in treble clef with a 2/2 time signature. It contains two measures: the first measure has the lyrics 'ly a - float' and a fermata over the final note; the second measure continues the note with a fermata. The bottom system is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It also has two measures. The first measure features a trill in the right hand, marked '8va' and 'p'. The second measure continues the accompaniment with a dynamic marking 'p'.

【譜例 66，〈水鳥〉，第 21-22 小節】

21  
sleep - ers like me,  
cresc.

【譜例 67，〈水鳥〉，第 26-28 小節】

26  
sleep - ers like me?  
a little more motion  $\text{♩} = 63$   
mp p mp  
3

【譜例 68，〈水鳥〉，第 59-61 小節】

59  
sleep - ers like me,  
ritard. - poco a poco mp  
dim. mp sonore legato

此曲的曲式建築在 A—B—Coda 的架構上，又可因歌詞的段落性和音樂結構細分為五個小段落：A 段中的第一小節至第十二小節為第一段，第十三小節至第三十五小

節為第二段；B 段中的第三十六小節至第四十五小節為第三段，第四十六小節至第六十八小節為第四段；第六十九小節至七十七小節則為 Coda 樂段，然而將再細分這五個小段落以聲樂旋律、歌詞、鋼琴伴奏、速度和音量變化來做探討。首先，若分析聲樂旋律和歌詞則會發現：第一段和第三段相同；第二段和第四段的歌詞相同，聲樂旋律則有些許不同的變化；若分析鋼琴伴奏的部分可發現，第一段在伴奏部分使用正規的節奏型，以和聲的音樂形式作為伴奏；第二段開始穿插旋律線的伴奏形式，至第三段前的間奏，加入三連音的非正規節奏變化，並且增加音樂的密度；第三段開始的鋼琴伴奏，不再以和聲式的伴奏為主，大量的使用旋律線的伴奏形式，大量的使用三連音和六連音，延續至全曲尾聲，這樣非正規的節奏變化，產生有如海浪似的波濤，襯托出居於海上的時空背景，以及此曲的主角水鳥。

此曲的旋律性重，僅以簡短的旋律和詩詞不斷地反覆，在每一個段落中，改變鋼琴伴奏、速度和音量。全曲在第一段先由速度  $\text{♩}=56$  和音量弱 (*p*) 作為開端；第二段保持著相同的速度，增加音量至中弱 (*mp*)，在音樂的感受上為相同的情緒氛圍；進入第三段前的間奏，開始改變音樂速度為  $\text{♩}=63$ ，作曲家亦在此標示著「多些情感」(a little more motion)，隨著伴奏密度的增加，音量上增進為中強 (*mf*)，推進至第四段的音樂高潮 (第五十六小節)，高潮過後全曲準備進入 Coda 樂段，速度上則逐漸地漸慢，至第六十二小節，作曲家標示「持續著開頭部份」(Sustained, like the beginning  $\text{♩}=54$ )，全曲恢復最初的音樂氛圍，由鋼琴伴奏在第七十七小節和第七十八小節 (譜例 69)，以速度  $\text{♩}=48$  「沉靜的」(*tranquillo*) 詮釋尾奏，並在最後的十六分音符處，

標示出「如同瞥見鳥兒飛行一般」(the last glimpse of a bird in flight) 消逝空中。筆者建議在演奏此曲時，應醞釀此曲精緻的音樂內涵，表現出作曲家情境式的寫作手法，呈現靜謐純淨的音樂情境。

【譜例 69，〈水鳥〉，第 77-78 小節】

77

*the last glimpse of a bird in flight*

$\text{♩} = \text{c.48}$   
*tranquillo*

8va

8va

*p*

*loco*

pizz.

1896

## 第八節 〈美人等我〉(Straightway beauty on me waits)

### 一、歌詞與翻譯

|  |                |
|--|----------------|
| Straightway beauty on me waits           | 美人等我           |
| Rain in the morning or sunshine late     | 在下雨的早晨或雨後的晴朗   |
| When, say the wind the airs can blow     | 在風的呢喃和空氣的吹拂    |
| The sun came up and down fell the snow.  | 在太陽起落和落雪時分     |
| The wind blows wet the sleet falls hard, | 風濕冷的吹、冰雹猛烈的下   |
| Love waxes great or dies                 | 而上蠟的愛使一切更美好或凋謝 |
| Or does like the flower.                 | 就像是花朵一般        |

### 二、樂曲分析與演唱詮釋

【表八】〈美人等我〉樂曲分析表

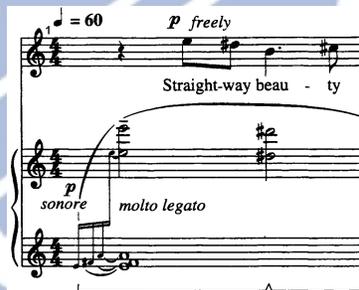
|       |                                 |   |
|-------|---------------------------------|---|
| 作曲年份  | 1989 年                          |   |
| 調性    | C 大調                            |   |
| 歌者的音域 | d <sup>1</sup> - g <sup>2</sup> |   |
| 力度範圍  | <i>p</i> - <i>f</i>             |   |
| 曲式    | A—B—Coda                        |   |
| A 段   | 第 1-17 小節                       | A <sub>1</sub> : 第 1-10 小節<br>A <sub>2</sub> : 第 10-17 小節 |
| B 段   | 第 18-30 小節                      |   |
| Coda  | 第 31-44 小節                      |   |

這是一首在音樂表現上極具張力的情歌，歌者的音域範圍為 d<sup>1</sup> - g<sup>2</sup>，曲中經常出現「長音的漸強漸弱唱法」( *messa di voce* ) 的聲樂技巧，而整首曲子的力度範圍從弱 (*p*) 至強 (*f*)，甚至作曲家在譜上標註了 ♩=54-88 的八種不同速度變化。由於曲中的聲樂線條包含著許多的拱形樂句和大跳音層，譜上明確的速度標示，除了可以幫助歌者演唱時的發聲技術，更藉由速度的變化來詮釋這些樂句。另外，杭德利曾對這些

速度節拍上的標示，說道：「這些一般的參考指南，意指著這樣變動的速度改變，對於表現這首曲子豪放狂熱的感覺是必要的。<sup>130</sup>」

全曲的曲式為 A—B—Coda 的二段體，由鋼琴以弱（*p*）的音量，輕柔並響亮的（*sonore*）帶出琶音（譜例 70），像是天空破曉一般的劃開序幕，如此的「音畫」般技法，亦使用在此曲的第十四小節以及第十五小節處，聲樂以上行的十六分音符表示「太陽的升起」（the sun came up），鋼琴部分同時用上行音型推進至高點；對比則以下行的三連音表示「落雪時分」（down fell the snow），爾後由鋼琴將三連音轉化為八分音符下行，以三次的音型反覆呼應（譜例 71）。這樣的寫作手法，除了具有前後呼應的意義，亦產生拱形樂句的概念。

【譜例 70，〈美人等我〉，第 1 小節】



*p* freely  
Straight-way beau - ty  
*p*  
*sonore* molto legato

【譜例 71，〈美人等我〉，第 14-17 小節】



*mf* *f* *c. 76 very expressive*  
sun came up and down fell the snow.  
*mf* *f* *mf* *f* *c. 76 very expressive*

<sup>130</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 244

此曲的重要動機在於作曲家大量的使用三和絃，尤其在聲樂部分經常刻意的以和絃的概念，作分解和絃的旋律進行。例如第一小節至第二小節，聲樂部分為橫跨兩小節的旋律線，在第一小節看似以 E 的大三和絃構成，但是在第二小節的 G 音並沒有升高，形成了 E 的小三和絃，並且在鋼琴部分的第二小節和聲樂連結，會看到 C 的大三和絃（譜例 72）；第四小節至第六小節的聲樂部分，以 F<sup>#</sup>的小三和絃連接至 F<sup>#</sup>的大三和絃，是為大小三絃之間的色彩變化。同時，鋼琴部分則是 D 的大三和絃走向至 B 的大三和絃（譜例 73）；第七小節至第十六小節，鋼琴先是出現 E<sup>b</sup>的大三和絃，經過 A<sup>b</sup>的大三和絃、E 的大三和絃，C 的大三和絃，至第十一小節進入 A<sub>2</sub> 段落，落在 F 的小三和絃，緊接著為 E<sup>b</sup>的大三和絃、A<sup>b</sup>的大三和絃、D 的大三和絃，A 的大三和絃、E 的大三和絃、E<sup>b</sup>的小七和絃，以及 D<sup>b</sup>的大三和絃；第十一小節的聲樂部分出現後，亦可發現 F 的小三和絃、B<sup>b</sup>的大三和絃等等，和聲進行皆與鋼琴相同（譜例 74）。

【譜例 72，〈美人等我〉，第 1-2 小節】

1  $\text{♩} = 60$  *p freely* E Minor  
Straight-way beau - ty on me waits

*p sonore* *molto legato*

【譜例 73，〈美人等我〉，第 4-6 小節】

musical score for Example 73, measures 4-6. The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with "morn - ing or sun - shine late" and includes performance instructions like "slightly broaden" and "moving to". The piano accompaniment includes chords such as F# Minor, D Major, and B Major, along with dynamics like "poco" and "colla voce".

【譜例 74，〈美人等我〉，第 7-16 小節】

musical score for Example 74, measures 7-16. The score is in 4/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes lyrics like "when say the wind the" and "airs can blow the sun came up and down fell the snow". The piano accompaniment includes chords such as Eb Major, Ab Major, E Major, C Major, and F Minor7, along with dynamics like "cresc.", "mf", "f", and "dim.".

第十八小節進入全曲 B 段，先由聲樂部分唱出 E 的小三和絃，接著鋼琴部分再以跳音和強音，強調表現出 E 的小三和絃，爾後上升小二度至 F 的小三和絃，聲樂和鋼琴以同樣的方式相互應和，推進至第二十一小節的高潮（譜例 75）。在 B 段中可發現聲樂部分較少使用分解的三和絃進行，而鋼琴部分依舊以大量的三和絃構築而成，並以 A<sup>b</sup> 的大三和絃最為頻繁出現。第三十一小節進入 Coda 樂段，再由一組琶

音帶出全曲的主題句，不同的是，聲樂旋律提高了小二度，拍號由 4/4 拍轉變至 3/2 拍，音量有別於全曲的開端弱 (*p*)，而以甚強 (*ff*) 作為力量表現，並在句尾以「稍微的漸慢」(*poco rit.*) 拉寬了聲樂的旋律線條 (譜例 76)。爾後的第三十四小節可發現 B 段高潮樂句的動機 (第二十一小節，譜例 75) 變形，同以 E<sup>b</sup> 的小三和絃構築，並以突弱 (*sub. p*) 至中強 (*mf*) 作為張力表現，隨後由鋼琴呼應此樂句，再以 E<sup>b</sup> 的大三和絃帶入樂曲尾聲。另外，可在第四十小節和第四十一小節的尾奏部份發現，第十六小節間奏的動機再現 (譜例 74)，以四次的輪唱呼應後，最後由 A<sup>b</sup> 的九和絃聲響作為結束 (譜例 77)。

【譜例 75 〈美人等我〉，第 18-23 小節】

【譜例 76 〈美人等我〉，第 31-32 小節】

【譜例 77，〈美人等我〉，第 33-44 小節】

rain in the morn  
or sun - shine late.

mf *legato*  
sub. *p*  
mf *relaxing*  
mf  
mp  
mp  
legatissimo  
cresc.  
f  
mf  
mp  
col pedale  
Bb Minor  
poco accel. ♩ = 72  
poco accel. ♩ = 72  
p  
Bb Minor  
Db Major  
Eb Major  
mf *espressivo*  
f più *espr.*  
dim.  
p  
Ab Major9  
8va (both hands)  
R.H.  
L.H.  
pp

這首作品有別於其他七首歌曲，作曲家大量的標示出節奏變化，這嚴謹的做法有如作曲家所述，希望將曲子表現的豪放狂熱，筆者建議在演奏此曲時，應先瞭解樂曲的段落劃分，明確的表現出節奏變化，將不同段落的音樂風格和心情轉換的自然；然而，需特別注意作曲家在 A 段開頭，標示了「自由地」(freely)，鋼琴部分以和絃作為伴奏，歌者在此應將樂句表現的流暢，依照旋律與節奏將語言強弱自然的呈現，表現出有如說話似的曲調。

## 第五章 結論

本論文先以美國音樂的文化背景為開端，介紹美國多元的音樂發展，無論在世俗音樂還是古典音樂，皆可以看出這個由民族熔爐匯集而成的獨特元素，誕生出多采多姿的音樂風貌。筆者除了介紹作曲家杭德利和詩人作家普爾帝的生平，更探討了兩人之間的情誼所造就的合作關係，不同於一般作曲家直接在眾多的詩詞中採詩譜曲，杭德利參與了詩詞的創作，兩人一同將普爾帝的隨筆整理成完整詩作；詩詞具有普爾帝驚人的想像力和十足的創造性，再由杭德利譜寫出優美的音樂旋律和獨樹一幟的和聲，曲子中的意象清楚的呈現出美國音樂的特有風格。

接著筆者以杭德利的八首藝術歌曲為例，可看出杭德利在作品〈獅子〉和〈巴塞洛繆·格林〉中大量的使用藍調音階的元素，是兩首充滿美國風味的藝術歌曲；而〈請束裝赴約〉和〈水鳥〉的旋律性強，較少有不和諧的和聲進行，是具有浪漫語法的抒情小品；而杭德利經常的在〈我願意〉和〈鳥，美國〉中，使用音階式的創作手法；另外，〈美人等我〉和〈巴塞洛繆·格林〉中則是大量的使用三和絃，並且在聲樂旋律上，利用和絃的概念，作分解的旋律進行；而杭德利善於在曲中使用歌詞的關鍵字作為動機創作，像是〈獅子〉中具有獅子、兔子和樹葉的動機，而〈傍晚時光〉則是以思念你作為動機。

這八首藝術歌曲是杭德利於 1971 年至 1989 年間的創作，其中〈水鳥〉這首曲子實際上是由合唱曲改編為獨唱曲，合唱版本的創作年份為 1979 年，因此，可以說這八首藝術歌曲主要的創作年份是 1971 至 1979 年，以創作的先後順序排列為〈請束裝赴約〉、〈獅子〉、〈鳥，美國〉、〈我願意〉、〈傍晚時光〉、〈巴塞洛繆·格林〉、〈水鳥〉；然而，〈美人等我〉則是創作於十年後的 1989 年。若以創作年份來分析這八首藝術

歌曲，可發現杭德利的音樂風格多元，無論是詩詞的選擇，或是作曲手法，皆沒有因年代而有明確的走向，或是偏好的音樂語法，每首曲子都有獨特的性格，及豐富的深層內涵。

美國音樂的發展是深遠而廣大的藝術範疇，隨著撰寫本論文而有了更清楚的概念，希望藉由筆者的介紹，以及在美國的音樂發展上所提供的部分參考資訊，亦讓更多愛好聲樂作品的朋友，認識美國作曲家杭德利及其藝術歌曲。



## 附錄一

【表十，杭德利聲樂作品一覽表】<sup>131</sup>

(一) 獨唱曲：

| 原文曲名   | 中文曲名          | 詩人                       | 創作時間          | 出版社                 |
|--|---------------|--------------------------|---------------|---------------------|
| Softly the Summer                            | 柔和夏日          | Hundley, R.              | 1957.08       | 1963, General Music |
| Epitaph on a wife                            | 妻子的碑文         | Anon.                    | 1957.11       | 1989, Boosey&Hawkes |
| Benjamin Tucker (an epitaph)                 | 班傑明·塔克(墓誌銘)   | Anon.                    | 1957          | 未出版                 |
| When Children are playing Alone on the Green | 孩子們獨自在綠地玩耍    | R. L. Stevenson          | 1958-1987     | 未出版                 |
| Astronomers, The (an epitaph)                | 天文學家, 這個(墓誌銘) | Hundley / Anon.          | 1959.09       | 1981, Boosey&Hawkes |
| Elizabeth Pitty (an epitaph)                 | 依麗莎白·貝蒂(墓誌銘)  | Anon.                    | 1960.06       | 未出版                 |
| Isaac Greentree (an epitaph)                 | 伊薩克綠樹(墓誌銘)    | Anon.                    | 1960.11       | 1981, Boosey&Hawkes |
| Maiden Snow                                  | 初雪            | Patchen, Kenneth         | 1960.12       | 1961, General Music |
| Wild Plum                                    | 野梅            | Johns, Orrick            | 1961.07       | 1961, General Music |
| Joseph Jones (an epitaph)                    | 約瑟夫·瓊斯(墓誌銘)   | Aoon.                    | 1961.10       | 未出版                 |
| Ballad on Queen Anne's Death                 | 安妮女王的送行曲      | Anon. (1619)             | 1962.12 -1978 | 1964, General Music |
| Spring                                       | 春天            | Shakespeare. W.          | 1962.10 -rev. | 1963, General Music |
| For Your Delight (A Romance)                 | 令你歡愉(浪漫曲)     | Stevenson, R. L.         | 1962.08 -rev. | 1962, General Music |
| Postcard from Spain                          | 來自西班牙的明信片     | Hundley, R.<br>(adapted) | 1963.7        | 1964年 General Music |
| Daffodils                                    | 水仙            | Wordsworth, William      | 1963          | 未出版                 |
| I am not Lonely                              | 我不寂寞          | Mistral, Gabriel         | 1963          | 未出版                 |

<sup>131</sup> Esther Jane Hardenbergh, *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works* (PhD diss. Columbia University, 1997), 289

|  |  |                      |            |                     |
|--|--|----------------------|------------|---------------------|
|  |  | ( trans. L. Hughes ) |            |                     |
| My Master Hath a Garden  | 我主人的花園   | Anon. ( 1619 )       | 1963. 01   | 1981, Boosey&Hawkes |
| Six John Fletcher Songs<br>Weep No More<br>Tell me Dearest, What is Love?<br>Sweet River<br>God of the Sheep<br>Greenwoods are Dumb<br>Care Charming Sleep | 六首約翰·伏萊切之歌<br>不再哭泣<br>親愛的告訴我，什麼是愛？<br>甜蜜的河<br>神羊<br>沉默的森林<br>照料舒適的睡眠 | Fletcher, John       | 1964-1966  | 未出版                 |
| Some Sheep are Loving  | 被愛的羊群  | Stein, Gertrude      | 1964       | 未出版                 |
| The Shrouded Stranger  | 陌生人的屍身   | Ginsburg, Allen      | 1967       | 未出版                 |
| Stay, Sweet  | 保持，甜蜜  | Donne, John          | 1968       | 未出版                 |
| Screw Spring   | 螺旋彈簧   | Hoffman, William H.  | 1970       | 未出版                 |
| Three Songs to Poems of James Purdy<br>Three Richards<br>Apples to give<br>No silence is quite so deep   | 三首詹姆士·普爾帝之歌<br>三個理查<br>給一些蘋果<br>相當的安靜無聲                              | Purdy, James         | 1970-1971  | 未出版                 |
| Lions  | 獅群   | Purdy, James         | 1971       | 未出版                 |
| Come Ready and See Me  | 請束裝赴約  | Purdy, J             | 1971.01-02 | 1981,Boosey&Hawkes  |
| Birds, U.S.A   | 鳥，美國   | Purdy, J             | 1972.06    | 1981, Boosey&Hawkes |
| If You Love Me   | 假如你愛我  | Saint John           | 1972       | 未出版                 |
| I Do   | 我願意  | Purdy, J             | 1974.08    | 1981, Boosey&Hawkes |
| I'm going broke at the Ritz  |  | Berger, Adam         | Ca. 1974   | 未出版                 |

|   |  |   |           |                     |
|---|--|---|-----------|---------------------|
| Are they Shadows that we see?   | 我們有看到那些影子嗎？                                      | Daniel, Samuel  | 1974      | 未出版                 |
| Evening Hours   | 傍晚時光   | Purdy, J  | 1975.02   | 1989, Boosey&Hawkes |
| Summer's Night  | 夏夜   | Purdy, J  | 1975.03   | 未出版                 |
| Orpheus Made Sweet Music  | 奧非斯的甜蜜音樂   | Shakespeare, W.   | 1976-1977 | 未出版                 |
| Bartholomew Green   | 巴塞洛繆·格林  | Purdy, J  | 1978.11   | 1981, Boosey&Hawkes |
| Sweet Suffolk Owl   | 甜蜜的薩福克   | Anon. ( 1619 )  | 1979.06   | 1981, Boosey&Hawkes |
| When Orpheus Played   | 當奧非斯演奏時  | Shakespeare, William  | 1979.07   | 1989, Boosey&Hawkes |
| Arise My Love   | 出現我的愛  | Song of Solomon   | 1981      | 未出版                 |
| Over Green Leaves   | 綠葉之上   | Purdy, J  | 1981      | 未出版                 |
| Girls of Golden Summers   | 黃金之夏裡的女孩們  | Booth, Philip   | 1982      | 未出版                 |
| Will there ready be a Morning?  | 準備好一個早晨？   | Dickinson, Emily  | 1987      | 未出版                 |
| Beverly   | 貝芙麗  | Hundley, R.   | 1987      | 未出版                 |
| Under the Greenwood Tree  | 綠林之上   | Shakespeare, W.   | 1987      | 未出版                 |
| Waterbird   | 水鳥   | Purdy, J.   | 1988      | 未出版                 |
| Maud Muller   | 莫德·穆勒  | Whittier, John G.   | 1988      | 未出版                 |
| Octaves and Sweet Sounds<br>Strings in the Earth and Air<br>Seashore Girls<br>Moonligh't Watermelon<br>Straightway Beauty on me Waits<br>Well Welcome | 甜蜜聲音<br>串聯起地球和空氣<br>海岸女孩<br>月光西瓜<br>美人等我<br>相當歡迎 | Joyce, James<br>Cummings, e. e.<br>Villa, Jose Garcia<br>Purdy, J.<br>Stein, G. | 1989      | 1993, Boosey&Hawkes |
| Fine Manners  | 舉止文雅   | Mother Goose  | Ca. 1989  | 未出版                 |
| Tom, Tom the Piper's Son  | 湯姆，湯姆·派伯的兒子                                      | Mother Goose  | 1990      | 未出版                 |

|                              |         |                  |      |     |
|------------------------------|---------|------------------|------|-----|
| Awake the Sleeping Sun       | 喚醒沉睡的太陽 | Crashaw, Richard | 1991 | 未出版 |
| The Elephant is Slow to Mate | 象群輕慢聯誼  | Lawrence, D. H.  | 1995 | 未出版 |
| White Fields                 | 白色田野    | Stephens, James  | 1995 | 未出版 |
| The Whales of California     | 加洲鯨魚    | Lindsay, Vachel  | 1995 | 未出版 |

(二) 重唱

| 原文曲名                                  | 中文曲名            | 詩人        | 創作時間 | 出版社 |
|---------------------------------------|-----------------|-----------|------|-----|
| Just Why Johnny was Jimmie (T,B)      | 為什麼強尼是吉米(男高,男低) | Stein, G. | 1964 | 未出版 |
| Vocal Quartets to Poem by James Purdy | 詹姆士·普爾帝的四重唱     | Purdy, J. | 1971 | 未出版 |
| Jenny Wren (S, MS)                    | 珍妮·雷恩(女高,女中)    | Purdy, J. | 1980 | 未出版 |

(三) 合唱作品

| 原文曲名   | 中文曲名  | 詩人               | 創作時間  | 出版社 |
|--|---|------------------|-------|-----|
| Welcome Day's King (SATB, T/ S Solo)   | 歡迎一日之王(混聲四部與男高音女高音獨唱)   | Crashaw, Richard | 1970年 | 未出版 |
| The sea is Swimming Tonight<br>Swimming Tonight<br>I am enormously Impressed<br>Sea Foams<br>Every Paper Boat<br>Ella<br>Water Bird<br>Lovers are Calling<br>We have continued to Fish | 今夜大海洄瀾<br>大海洄瀾<br>我感到印象深刻<br>海洋泡沫<br>每艘紙船<br>艾拉<br>水鳥<br>情人的呼喚<br>我們繼續去釣魚 | Purdy, J.        | 1979年 | 未出版 |

|                                     |                  |                  |        |     |
|-------------------------------------|------------------|------------------|--------|-----|
| Swimming Tonight                    | 大海洄瀾             |                  |        |     |
| The Friendly Beasts                 | 友善的野獸            | Anon. Verses     | 1980 年 | 未出版 |
| Arise My Love (SATB, harp)          | 喚醒我的愛 (混聲四部, 豎琴) | Song of Solomon  | 1990 年 | 未出版 |
| Awake the Sleeping Sun (SATB)       | 喚醒沉睡的太陽 (混聲四部)   | Crashaw, Richard | 1993 年 | 未出版 |
| The Elephant is Slow to Mate (SATB) | 象群輕慢聯誼 (混聲四部)    | Lawrence, D.H.   | 1995 年 | 未出版 |
| Ball                                | 球                | Purdy, J.        | 1985 年 | 未出版 |

(四) 室內樂

| 原文曲名  | 中文曲名                           | 詩人                | 創作時間       | 出版社 |
|---|--------------------------------|-------------------|------------|-----|
| Ballad on Queen Anne's Death<br>(Voice, Flute, Cello, Clarinet) | 安妮女王的送行曲<br>(聲樂, 長笛, 大提琴, 單黃管) | Anon, 1619        | 1978 年     | 未出版 |
| Now Winter Nights Enlarge (T/clarinet)                          | 現在冬季夜晚無盡<br>(男高音, 單黃管)         | Campion, Thomas   | Ca. 1970 年 | 未出版 |
| My Love In Her Attire (T, clarinet)                             | 我喜歡她的服飾<br>(男高音, 單黃管)          | Anon. Elizabethan | 1977 年     | 未出版 |
| My True Love Hath My Heart (S/clarinet)                         | 我的心中有真愛<br>(女高音, 單黃管)          | Sidney, Philip    | 1986 年     | 未出版 |

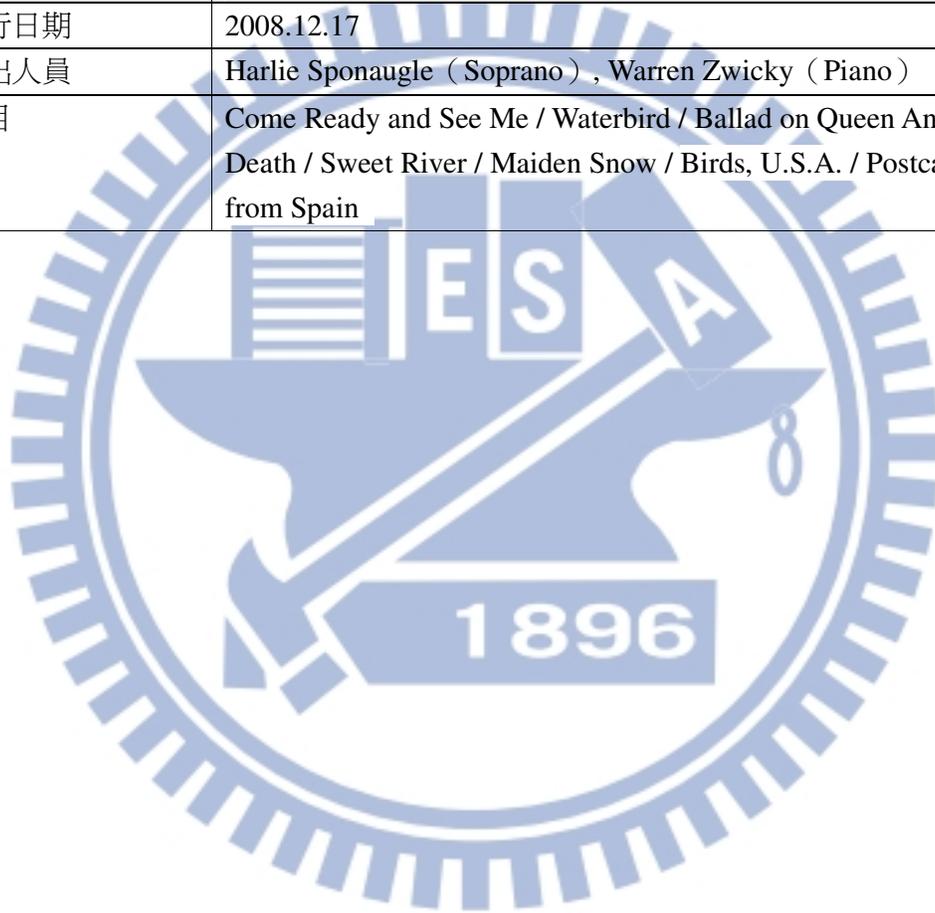
## 附錄二

【表十一，杭德利出版作品錄音一覽表】

|          |   |
|----------|---|
| (一) 專輯名稱 | <b>William Sharp</b>  |
| 發行日期     | 1992.07.02  |
| 演出人員     | William Sharp ( Bass-baritone ) , Steven Blier ( Piano )  |
| 曲目       | Sweet Suffolk Owl   |
| (二) 專輯名稱 | <b>American Song Recital</b>  |
| 發行日期     | 1993.01.01  |
| 演出人員     | Lauren Wagner   |
| 曲目       | Come Ready and See Me / Sweet Suffolk Owl / Waterbird   |
| (三) 專輯名稱 | <b>Permit Me Voyage</b>   |
| 發行日期     | 1995.01.25  |
| 演出人員     | Mary Ann Hart ( Mezzo ) , Dennis Helmrich ( Piano )   |
| 曲目       | Arise My Love / Moonlight's Watermelon<br>Straightway Beauty on Me Waits / Some Sheep are Loving  |
| (四) 專輯名稱 | <b>An American Collage</b>  |
| 發行日期     | 1995.02.16  |
| 演出人員     | William Payn ( Conductor ) , D'Anna Fortunato ( Mezzo ) ,<br>Bucknell University Rooke Chapel Choir ( Orchestra ) ,<br>David Cover ( Organ ) , Genevieve Lee ( Piano )                                      |
| 曲目       | Isaac Greentree / The Astronomers / Waterbird   |
| (五) 專輯名稱 | <b>Paul Sperry Sings Romantic American Songs</b>  |
| 發行日期     | 1995.08.10  |
| 演出人員     | Paul Sperry ( Tenor ) , Irma Vallecillo-Gray ( Piano )  |
| 曲目       | Ballad on Queen Anne's Death / Bartholomew Green / Come<br>Ready and See Me / Sweet Suffolk Owl / Spring / Waterbird / I<br>Do / Isaac Greentree / On a Wife / (The) Astronomers / Some<br>Sheep are Loving |
| (六) 專輯名稱 | <b>My Native Land</b>   |
| 發行日期     | 1997.11.11  |
| 演出人員     | Jennifer Larmore ( Mezzo Soprano ) , Antoine Palloc ( Piano )   |
| 曲目       | The Astronomers   |
| (七) 專輯名稱 | <b>Out and About</b>  |
| 發行日期     | 2001.08.20  |
| 演出人員     | Lesley Pryde ( Soprano ) , Laura Leon ( Piano )   |
| 曲目       | Come Ready and See Me   |

|           |   |
|-----------|---|
| (八) 專輯名稱  | <b>So Much Beauty</b>   |
| 發行日期      | 2004.02.09  |
| 演出人員      | Jeanne Houston (Soprano), Robert Jorgensen (Piano)  |
| 曲目        | Straightway Beauty on Me Waits / Softly the Summer /<br>Come Ready and See Me                                 |
| (九) 專輯名稱  | <b>Emily Dickinson in Song: Dwell in Possibility</b>  |
| 發行日期      | 2004.06.29  |
| 演出人員      | Virginia Dupuy (Mezzo Soprano), Shields Collins Bray (Piano),<br>William Jordan (Piano), Tara Emerson (Piano) |
| 曲目        | Will There Really Be a Morning?   |
| (十) 專輯名稱  | <b>Under the bluest sky</b>   |
| 發行日期      | 2006.03.20  |
| 演出人員      | David Parks (Tenor), Read Gainsford (Piano)   |
| 曲目        | 1. Seashore Girls   |
|           | 2. Evening Hours  |
|           | 3. Straightway Beauty on Me Waits   |
|           | 4. O My Darling Troubles Heaven with Her Loveliness   |
|           | 5. Moonlight's Watermelon   |
|           | 6. Come Ready and See Me  |
|           | 7. Maiden Snow  |
|           | 8. Strings in the Earth and Air   |
|           | 9. Some Sheep Are Loving  |
|           | 10. Sweet River   |
|           | 11. Astronomers   |
|           | 12. When Orpheus Played   |
|           | 13. Spring  |
|           | 14. Sweet Suffolk Owl   |
|           | 15. Ballad on Queen Anne's Death  |
|           | 16. Arise My Love   |
|           | 17. Isaac Greentree   |
|           | 18. Epitaph of a Young Girl   |
|           | 19. Epitaph on a Wife   |
|           | 20. Softly the Summer   |
| (十一) 專輯名稱 | <b>For Your Delight : New American Art Songs</b>  |
| 發行日期      | 2007.02.01  |
| 演出人員      | Thomas Bogdan (Tenor), Harry Huff (Piano)   |
| 曲目        | For Your Delight / Maiden snow / Come Ready And See Me  |

|           |  |
|-----------|--|
| (十二) 專輯名稱 | <b>Drifts and Shadows</b>  |
| 發行日期      | 2008.09.01   |
| 演出人員      | Elem Eley ( Baritone ) , J.J.Penna ( Piano )   |
| 曲目        | Come Ready and See Me / Strings in the Earth and Air   |
| (十三) 專輯名稱 | <b>To Make a Prairie</b>   |
| 發行日期      | 2008.11.04   |
| 演出人員      |  |
| 曲目        | Isaac Greentree / The Astronomers  |
| (十四) 專輯名稱 | <b>Longing: American Art Songs</b>   |
| 發行日期      | 2008.12.17   |
| 演出人員      | Harlie Sponaugle ( Soprano ) , Warren Zwicky ( Piano )   |
| 曲目        | Come Ready and See Me / Waterbird / Ballad on Queen Anne's Death / Sweet River / Maiden Snow / Birds, U.S.A. / Postcard from Spain |



## 參考文獻

### 中文書目

- Guralnick, Peter et al.。《The Blues 藍調百年之旅》。李佳純、盧慈穎、陳佳伶譯。臺北：大塊出版股份有限公司，2004。
- Southern, Eileen。《美國黑人音樂史》。袁華清譯。北京：人民音樂出版社，1983。
- Szwed, John F.。《美國爵士樂全攻略》。陳志宇譯。臺北市：牛耳文化，2007。
- Tirro, Frank。《爵士音樂史》。顧連理譯。臺北市：世界文物，1998。
- 王璿。《美國音樂史》。上海：上海音樂，2005。
- 朱敬修、唐瑰卿。《外國音樂史》。河南：河南大學出版社，2000。
- 李承育。《爵士樂理入門》。臺北市：世界文物，2007。
- 何孟蒔。〈論爵士樂與古典音樂創作技巧之混合〉。台北市：台灣師範大學音樂研究所碩士論文，1998。
- 何威諭。〈美國黑人的音樂力量－爵士樂的文化象徵〉，《藝術論衡》，6(2000): 55-72。
- 楊沛仁。《音樂史與欣賞》，臺北市：美樂，2001。
- 康美鳳。《英美藝術歌曲經典曲目與音韻》。臺北：全音樂譜出版社，2011。
- 翟黑山。《爵士音樂入門四書－第二冊和絃運用》。台中市：調頻文化事業有限公司，1995。
- 翟黑山。《爵士音樂入門四書－第四冊旋律分析》。台中市：調頻文化事業有限公司，1995。
- 蔡良玉。《美國專業音樂發展簡史》。北京：人民音樂出版社，2004。
- 謝啓彬。《爵士 DNA》，臺北市：新銳文創，2011。

### 西文書目

- Walton, Charles W.. *Basic Forms in Music*. New York: Alfred Publishing Co., Inc., 1974.
- Hardenbergh, Esther Jane. *The Solo Vocal Repertoire of Richard Hundley: A Pedagogical and Performance Guide to the Published Works*. PhD diss., Columbia University, 1997.
- John Warthen Struble. *The history of American Classical Music*. New York: Facts On File, Inc., 1995.
- Hanshe, Rainer J. and Cohen, Mark Daniel. *Hyperion: On the Future of Aesthetics* Vol. VI. Nietzsche Circle, Ltd., 2011.
- Friedberg, Ruth C.. *American Art Song and American Poetry*, Vol. III: The Century Advances. New Jersey & London: The Scarecrow Press, 1987.
- Villami, Victoria Etnierl. *A Singer's Guide to the American Art Song: 1870-1980*. Metuchen, N.J., & London: Scarecrow Press, 1993.

### 樂譜

- Hundley, Richard. *Four Songs*. U.S.A.: Boosey & Hawkes, 1989.
- Hundley, Richard. *Eight Songs*. U.S.A.: Boosey & Hawkes, 1989.
- Hundley, Richard. *Octaves And Sweet Sounds*. U.S.A.: Boosey & Hawkes, 1990.

Hundley, Richard. *Ten Songs*. U.S.A.: Boosey & Hawkes, 2005.

### 網路資料

Purdy, James. *The James Purdy Society*

<http://www.wright.edu/~martin.kich/PurdySoc/Index.htm>

《美國三部曲之爵士篇》。台北市：愛樂電台，2012。

<http://www.e-classical.com.tw/money/epaper.cfm?id=515>

