

第一章 緒論

西洋樂器「長笛」的發展，從古老石器時代的「骨笛」，逐漸改良製造的材質與吹法，轉而發展至巴洛克的古長笛(flauto traverse)¹，一直到現今為眾人所熟悉的德國貝姆式長笛(Boehmflute)²，在西洋音樂史中，也因為長笛這項樂器的發展完成度高、可塑性強，可以作為主奏樂器，亦可以在樂團合奏，扮演著舉足輕重的地位。

而長笛演奏技術的領域更是被大幅擴展，許多音樂家也針對長笛的音域、音準、音響效果等，作出許多新的嘗試並挑戰其演奏極限；二十世紀作曲家相繼為此樂器創作更多嶄新風格與高難度技術的樂曲，開發出長笛不論是音色或是技術獨樹一格的現代音樂語彙。

提到現代長笛獨奏曲，以下幾首西方曲目為具代表性的二十世紀長笛曲目：法國作曲家德布西的《牧神之笛》(Achille-Claude Debussy: *Syrinx*, 1912)、瑞士作曲家奧乃格的《山羊之舞》(Arthur Honegger: *Danse de la Chèvre*, 1921)、法國作曲家華瑞斯的《密度 21.5》(Edgard Varèse: *Density 21.5*, 1936)、法國作曲家若利維的《五咒》(André Jolivet: *Cinq Incantations*, 1936)等。而在東方曲目而言，這首由日本當代音樂大師武滿徹(Toru Takemitsu, 1930-1996)於 1971 年創作的長笛

¹分為一段式或兩段式、一個吹孔和六個指孔的簡單樂器。不過笛管內部卻相當複雜，因為當時製作管壁的厚度還不均勻，沿著笛子長度方向看，時而呈圓錐狀，時而呈波紋狀。吹奏時音調的掌握相當困難，尤其在轉調時。直到 17 世紀前半葉，巴洛克古長笛有非常大的變化，音孔和音鍵數量慢慢增加到現代長笛的標準，並且設計分節的笛身—這種新的設計使調音變得更容易，結構與現今的長笛十分類似。而經過改良設計後的巴洛克古長笛音量更大、音域更廣，可以更容易做到當代音樂的漸強漸弱。

² Theobald Boehm (1794-1881)改良設計了一種新式長笛，材質為金屬所製，音量也比傳統木製長笛大也傳得更遠，更適合在大型音樂廳表演。此外在錐形上管和管體厚度、音孔直徑、音孔間距訂製一系列特定的規格，使長笛的音準準確性提升。

獨奏曲《聲音》(*Takemitsu: Voice*, 1971) 不論是在記譜、音高組織與樂曲架構，還有長笛聲響上都使用非常創新的實驗手法：除了一般的長笛吹奏技巧之外、加入了打鍵聲、花舌、並混合人聲等特殊長笛現代演奏技巧。武滿徹並且依據義大利作曲家 Bruno Bartolozzi (1911-1980) 所著作的 *New Sound for Woodwinds* (Oxford University Press, 1967, London)，這本管樂器現代演奏法工具書中，加入長笛特殊的複音(multiphonic)演奏法，可說在當時是極為震撼的創舉。*Voice* 樂曲混和長笛各種吹奏的特殊技巧，形成音符樂句獨特的疏離，其中每一個音和每一句樂句，都擁有屬於自己的力度、音色以及音樂張力，使樂曲展現出豐富的演奏織度跟層次，但也因為本曲演奏技術的挑戰性很高，需要演奏者以非常熟練的技術完成，並進而提升這首獨奏曲的表現力。其中令人值得探討的是 *Voice* 整曲的中心思想及音樂語法，乃是結合日本傳統音樂文化之元素，呼應西方當代音樂的創新精神，讓我們可以從樂曲中感受到在西方作曲手法之框架中，濃厚的東方禪意與日本傳統音樂的意境，隨著音符被演奏的當下傾洩而出，在有聲與無聲的抗衡之間，即刻形成屬於武滿徹個人風格的音樂靈魂。在東、西方如此極端對比之下，發展出兩者密不可分的牽動關連，使 *Voice* 不僅充滿豐富奇特的音響色彩，也產生東西方兩種的音樂性格，吸引筆者進而深入探索作曲家武滿徹的音樂思維，及啟發筆者對此曲之演奏詮釋。

第二章 樂曲創作背景

第一節 作曲家音樂創作風格與 *Voice* 創作背景之介紹

武滿徹(Toru Takemitsu, 1930-1996)於 1971 年受委託創作這首長笛獨奏曲 *Voice*，並將其題獻給法國長笛大師尼可萊(Aurèle Nicolet，生於 1926 年)。作曲家由日本詩人瀧口修造(Shuzo Takiguchi, 1930-1979)—這位對武滿徹有著重要啟發影響的超現實主義作家，所著作的詩集《手作り諺》(Handmade Proverbs)之詩句中取得靈感，並將其詩詞作為長笛曲 *Voice* 中的元素，豐富此獨奏曲之聲音表現。而就武滿徹的音樂風格變化來看，主要的創作生涯大致上可分為三期³：第一期《音列作品時期 1950-1960》：

武滿徹音樂學習過程主要是靠自學而來，在創作初期嘗試過非常多類型的創作手法，包含具象音樂、序列音樂、圖形音樂等。在此時期深受德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、梅湘(Olivier Messiaen, 1908-1992)還有苟柏克(Arnold Schoenberg, 1874-1951)之影響，在他的早期作品中，可以聽見許多和聲色彩上的佈局建構、音高調式的排列設計，及音列作曲手法的組織運用等。此時期的代表作品為無小節線並沒有規律節奏的鋼琴作品《不間斷的休息》(*Uninterrupted Rest I*, 1952)、為 13 支木管樂器所寫的《室內協奏曲》(*Chamber Concerto*, 1955)；電子音樂作品《靜止浮雕》(*Relief statiqu*, 1955)以及只用母音 A 跟 I 為聲音素材的《歌唱技巧 A.I》(*Vocalism A•I*, 1956)。

³ 武滿徹的創作分期根據學者彼特·伯特 (Peter Burt, 1955) 之論述 *The Music of Takemitsu*. Cambridge,MA:Cambridge University Press,p. 1-3.所制訂，大部分學者都能同意。

第二期《實驗作品時期 1960-1976》：

此時期武滿徹的寫作風格極具西方的實驗精神與手法，受到魏本(Anton Webern, 1883-1945)和布列茲(Pierre Boulez，生於 1925 年)的影響，在作品中加入點描式音樂(pointillistic music)、隨機音樂、空間記譜法的概念，還有對環境聲響及音樂流動編排所作的實驗嘗試等，此時期武滿徹的作品風格及技法都已漸趨成熟。1964 年受到前衛音樂家凱基 (John Cage, 1912-1992)的啟發與不確定性技法(indeterminacy)影響，開始對日本傳統音樂的內在精神跟日本傳統樂器的演奏而展開探討與研究，並發展出屬於他自己的東方音樂語法。此時期的代表作品為點描式織度、泛音還有寬廣音域表現的管弦樂作品《環》(Ring, 1961)、《獻祭》(Sacrifice, 1962)；使用圖形記譜法的《鋼琴家的日冕》(Corona for pianist, 1962)，以及為東方樂器一尺八(shakuhachi)與琵琶(biwa)譜寫的《蝕》(Eclipse, 1966)、還有受紐約愛樂所委託創作的管弦樂《十一月的階梯》(November Steps, 1967)，此作品是將東西方樂器並置，使用西方複協奏曲形式所創作。

第三期《晚期成熟時期 1977-1996》：

在經歷過前兩期長達二十年左右的自我音樂風格摸索、改變與突破之後，武滿徹逐漸脫離半音色彩，作品呈現慢速、織度寬廣，並開始著重於和聲的方向性，結合西方音樂技術和東方人文精神，使音樂創作與自然科學知識融合，讓感性與理性、客觀與主觀、傳統與現代這些對立的元素重新對話，並塑造個人獨特的音樂語彙：後現代的調性手法使用，還有文學與音樂之間的象徵手法，自然元素在

音樂表象的運用轉化，還有東方傳統的虛無哲學，禪(zen)的音樂實踐，並融合武滿徹個人對日本傳統藝術層面的廣泛涉獵，例如將日本實體形象的花園庭院景象，轉變為音樂等手法，都充分運用在創作其中。後期使用之音樂語法已展現純熟的個人風格，運用多元化的素材與音符一同勾勒出屬於武滿徹獨特的東方品味。此時期的代表作品為：管弦樂作品《群鳥降落在星形的庭院》(*A Flock Descends into the Pentagonal Garden*, 1977)，結合日本花園景象的深淺移動跟數字象徵手法，將和聲建立在星形的五音階上，利用鮮明的旋律代表鳥群的動態行進，和半音轉換的靜態和聲，進而形成對比，加上中心的持續音構成循環節奏的律動，使音樂與數字結合，進而將音樂提升到更高的意象層面。1980年以愛爾蘭小說家 James Joyce 的小說《為芬尼根守靈》(*Finnesgan Lake*) 創作的三首樂曲—《遠方的招喚聲》(*Far calls, coming far!*, 1980)、《孤單的道路》(*A Way a Lone*, 1981)，和《河流》(*Riverrun*, 1984)也為此時期的代表作品。其中的動機皆以「水」作為樂曲之表達。而晚期作品《夢的引用》(*Quotation of Dreams*, 1991)中，武滿徹使用德布西管弦樂作品《海》(*La Mer*, 1903)的片段，其中標題「Say Sea, Take me!」取自 Emily Dickinson 的詩，配器法上展現出細膩與精緻的手法配置，和聲色彩也呈現透明、清澈的特質。

此首長笛獨奏曲 *Voice*，是屬於武滿徹第二時期所創作的作品。作者使用西方現代音樂獨特的「空間記譜法」(space notation)⁴來記譜，並且在樂器演奏上使

⁴ 即是去掉傳統記譜中的小節線，以改變節拍的輕重律動循環，每個音之音值並不像以前傳統記譜法那麼嚴格準確，而是以音符在曲長的時間單位中，所佔的空間比例來計算。

用「複音」(multiphonic)、「微分音」(microtonal music)的特殊技巧以及人聲的加入等。而日本傳統藝術中書法的表現方式—「間」(ma)，也就是在線性時間上的空間應用，還有日本傳統戲劇—「能劇」(Noh)中能笛(noh flute)的音色與音效，與能劇表演精隨等都成為此長笛獨奏曲創作的靈感泉源。

第二節 *Voice* 創作概念介紹

在介紹此長笛獨奏曲的創作概念之前，必須瞭解武滿徹在成長過程中受到的音樂啟蒙，與留學期間接收西方所給予的刺激，對於他往後的作品風格有著極大的影響。在他的年輕歲月裡，「西洋音樂」這四個字對他而言代表的是自由，因為在他年少時期，長期受到軍方的強權壓制，所有一切有關西方的事物都被徹底的禁止。因此在偶然的機會下開啟他跟西洋音樂的第一次接觸後，武滿徹體驗了有別於日本音樂的西方純器樂之美學，並一心想著朝著這種自由作曲的潮流前進，立志當一位作曲家。武滿徹剛開始的創作之路較偏重於西方的作曲手法，但之後逐漸瞭解東方藝術之美，並與作曲家凱基進行一連串的藝術交流，從中重新認識日本文化的自我傳統價值與涵義。

綜觀武滿徹的所有作品，作曲家似乎偏好「長笛」這項樂器，作為樂曲表達的媒介之一。武滿徹認為長笛的音域寬廣，技巧與音色變化性多，並且與日本傳統笛類樂器有許多演奏技法相似之處。他的作品中包含長笛的樂曲有一給雙長笛的《面具》(*Masque*, 1959-60)、給長笛、吉他、魯特琴的《環》(*Ring*, 1961)、給

中音長笛、魯特琴與鐵琴的《獻祭》(*Sacrifice*, 1962)、給長笛、雙簧管、豎琴與弦樂團的《由加利樹 I》(*Eucalypts I*, 1970)、給長笛、雙簧管與豎琴的《由加利樹 II》(*Eucalypts II*, 1971)、給長笛獨奏的《聲音》(*Voice*, 1971)、給長笛、兩架豎琴與兩位打擊手的《布萊斯》(*Bryce*, 1976)、給中音長笛與吉他的《往大海去》(*Toward the Sea*, 1981)、同年也出版給中音長笛、豎笛與弦樂團的《往大海去二》(*Toward the Sea II*, 1981)、給中音長笛獨奏與室內管弦樂團的《雨之降臨》(*Rain Coming*, 1982)、給長笛、豎笛、鋼琴與鐵琴的《雨之咒文》(*Rain Spell*, 1982)、給長笛與管弦樂團的《我聽見水之夢》(*I Hear the Water Dreaming*, 1987)、給中音長笛與豎琴的《往大海去之三》(*Toward the Sea III*, 1988)、給長笛獨奏的《旅人—追憶野口勇》(*Itinerant – In Memory of Isamu Noguchi*, 1989)、給長笛、中提琴與豎琴的《於是我知道那是風》(*And then I knew 'twas Wind*, 1992)、以及去世前寫的最後一首給長笛獨奏的《曲調》(*Air*, 1995)等。由此可見，武滿徹擅長採用東西方合併的手法來表達內心中的創作思想，這首獨奏曲 *Voice* 同樣不外乎綜合西方長笛吹奏技法的運用，並結合濃厚的傳統日式戲曲風格，創造了強烈的個人音樂語彙。

其中影響作曲家對於 *Voice* 創作概念五大元素包括：

一、「自然觀」

武滿徹不僅是作曲家，同時也是文學家，於 1970 年代即開始研究「自然」與音樂之間的關聯性。例如他以風吹拂過片片竹林所發出的聲響，比喻音樂在自

然狀況下應呈現出來的面貌。武滿徹認為：「自然就是與現實狀況進行溝通與感應，而藝術就是在其當下所產生的。讓『音』成為如同呼吸般的自然運動，它原本該有的姿態，不該只是像現今，純屬觀念上的表達而已，而是應該與自然有著深切的溝通感應⁵」。在武滿徹的作品中可以看到許多跟自然有關的主題，他注重音的物理變化現象，當一個音從無到有再到無的細微轉變過程中，即蘊含多樣貌的音色，這即是作曲家強調所謂「自然」的音。例如，當我們彈撥琵琶上的弦，弦反彈回弦槽會發出類似噪音的聲響，但在武滿徹的觀念裡，聲響的形成本來就是「不期而遇的變化」，並不能以噪音或非噪音來區分。

二、「語言」

在武滿徹的觀念中，語言是音樂與自然間非常重要的中介點，在音樂作品中更可以看到作曲家巧妙地把語言跟音樂連結在一起。武滿徹認為語言在生活中充滿多義與曖昧性，跟音一樣，是抽象與感性的同義詞，都擁有非常廣闊的意象層面。同樣的一句話我們可以用千萬種不同的文字組合方式或口吻語氣作表達；對於一串音，我們也可以用許多種途徑去傳達而不被既定的形式所框架化。武滿徹曾提及：

「我做音樂最初的動機，即是在音樂開始表達之際，常會受到周遭許多狀況影響，但我無法馬上轉換成計畫去實行，因此我首先會內化成

⁵武滿徹，《武滿徹著作集 I》。(東京市:新潮社出版，2000)，36-38。

語言的狀態，並努力把心中模糊不清的狀態逐漸變成明確的語言，而在探討轉化的過程中，語言便殘留許多多義的曖昧性，使我更想進一步去討論語言起源中更多種的含意⁶。

因此語言的意念化和音樂創作是息息相關的。

三、「日本傳統藝術 Ma(間)與 Sawari(觸)」

Ma(間)在日本傳統藝術中，其實簡單的來說就是線性時間上的空間應用。武滿徹曾提及：「日本人對於時間的感知與自然的力量相當密切，如季節的轉變以及禪的時間觀還有佛教的教導…西方現代對於時間的概念是線性且單一層面，在日本，時間如同一個循環、反覆的本質被人所感知⁷」。結合我們上述所說武滿徹的自然觀可得知，所有事情都是在不期而遇的狀態下發生，因此就不能用平常的時間單位儀器來做度量，許多在音樂上承載的平面時間就會轉變為人類主觀意識上的空間時間，即為一種知覺與張力。「間」這門藝術在日本的戲劇、文學、建築、視覺藝術等都存在著，特別是在傳統書墨中可明顯的感受到，例如東方黑白水墨畫中，「留白」並不是代表是真的「無」，而是代表另一種繪畫所要表達的深邃之意；而在書法運筆中，每個字的一撇一納在提筆、轉折與收筆之間也是有「間」的存在，關於下筆的時間，以及每一次撰寫筆畫時花費的時間與速度都是「間」所以呈現的藝術之美。武滿徹認為在音樂上「間」的呈現即是沉默。武滿徹談到日本的傳統樂器琵琶(biwa)與尺八(shakuhachi)發出的單一聲響(a single sound)時

⁶ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，349。

⁷ Toru Takemitsu, "My Perception of Time in Traditional Japanese Music," Contemporary Music Review 1/2 (1987): 9-13.

也曾說到：

「單一的彈弦或撥弦本身已經夠複雜了，在這些強烈又獨立存在的聲音之間，蘊含一種具有張力的寂靜，稱之為『間』，那是一種形式上無法清楚分析的整體現象。像能劇中朗誦與打擊伴奏中就存有著『間』，在超越客觀跟測量之下，『間』就是以無形存在於那裏，讓聲音與寂靜能夠互相抗衡⁸」。

無聲跟有聲是互相對立的，而沉默與寂靜也是原始自然的一種表現，為了要證明有聲的存在，在聲響出現前會醞釀一股「無聲」的張力，來襯托出相反的對比落差。學者庫辛(Koozin)解釋：「『間』是一種具有表現力的力量，填滿了物體之間，由時間與空間所分隔開來的空隙⁹」。因此我們可說，在音樂中，「間」也是一種充滿能量的空間音樂，因為有「間」的存在，才能讓音與沉默間淡出與淡入互相拉扯引發張力，並拓展音樂的空間廣度。

Sawari(觸)這個名詞在日文中「碰觸」跟「障礙」兩種意思。而它在音樂上的概念從琵琶開始延伸，就如同前述所說，琵琶的弦在受到彈撥後，反彈回弦槽所發出“啵”的噪音也會跟弦原本所發出的音高同時產生，豐富了聲響。武滿徹也曾說到：

「日本人的耳朵很敏銳，很容易沉溺於音色的探討中而封閉音樂的世界。Sawari 另一個意思也是把不同的派流融入到同一種派流中」。又

⁸ “A Single Sound,” in *Confronting silence*, 51.

⁹ Peter Burt, *The Music of Takemitsu*, 237.

說到：「就如同在自然中的空間性，這種感知當然也是短暫的存在自然當中。從另一個角度來說，當我們正在聆聽聲音的變化時，產生了音色。這就是透過『Sawari』（輕微的觸碰某個物體）來象徵，意味著一種動態的狀態¹⁰」。

因此 sawari 的觀念使武滿徹破除音高的限制，在自然的狀態下讓音最真實的面貌呈現解放出來，使音不只是擁有自己的音色，也把音從產生到消失的轉換過程中所添加的聲響一併算入音色藝術的美。

而在日本傳統藝術中，常有「寂」的精神貫徹於其中，而所謂的 *silence* 並不是指真正的寂靜，如果落實在演奏長笛中我們就能聽到，在樂句的起承轉合連接中，演奏者的呼吸，或是吹奏出聲音前的預備，皆都屬於「寂」的表演部分。對於日本藝術來說，「寂」代表的是一種心靈層面的聲音藝術，是賦予極大生命力的，與「禪」也有種不可劃分的關聯，武滿徹也認為 *Silence* 並非是指「空無一物」，反而是充滿在空間中，「有聲」必須以相當的力量才可以與之抗衡。而「聲音」就是在這股拉鋸中產生的¹¹。

四、「能劇」

能劇為日本重要傳統戲劇之一，是以主角的歌舞肢體為中心，與伴奏者的唸唱、樂器演奏所綜合形成的戲劇形式。能劇的特徵是中心主要演員所佩戴演出的面具，稱為「能面」。形成能劇的三大要素是舞蹈(舞)、唱唸(謠)和奏樂(囃子)。

¹⁰ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，322。

¹¹ 武滿徹，《武滿徹著作集 I》，39。

主角演員負責主導唱謠、跳舞以及演出進行；負責音樂伴奏的是樂師(囃方)，由笛樂師、小鼓樂師、大鼓樂師、太鼓樂師組成。能劇主張「無背景、無道具、無形表情與空間」，主演者抑制本身的喜怒哀樂，讓觀眾以自我內心想像、感受屬於每個人不同的情感表達力度。「日本禪」為能劇的中心思想，表演者準備表演前進入禪定狀態，以「寂」的氣氛，傳達「無常」的美學境界，而武滿徹對於「無常」的追求也十分徹底，「無常」並不是只是一種時間與空間的斷層，更包含自我主體無法控制的含意存在，往常制式化的音樂規定會以人類主體意識為主，使時間與空間都跟隨著表演者的期待發展，情緒與張力會越來越走向固定化。但以能劇來說，主演者以面具的形式阻斷表演者的主體意識，讓「他者」跟「不能預期之變化」成為表演的主要要素，這樣與武滿徹所要追求地的中心思想就不謀而合了。

五、「禪」

在武滿徹的音樂觀念中，「禪」(zen)是一大中心思想。而「禪」在日本歷史上有舉足輕重的地位，無論是茶道、插花、武術、傳統文學等，禪意的貫徹甚至滲透至生活中的小細節，可說日本受到禪學非常深厚的影響。禪包含「智慧—不被環境困擾和誘惑；安定—身心安定、不輕舉妄動、不心浮氣躁；清淨—不隨外境雜亂而雜亂，不隨外境污染而污染；無染—沒有分別、執著、情緒和自我中心」。強調「靜逸」--靜下心來思考萬事萬物，以達到空靈平靜的心性，非惡非善，思想如虛空般無邊無際，本身了無一物，於其中悟出自我、超越自我，這即是「禪」，

多數日本音樂家因為音樂民族性的關係，在自我的觀念上都將禪融入生活裡。武滿徹也不例外，因此禪也同樣的反應在他的音樂中。在每次進入音樂前，就如同是禪定前的準備一樣，演出武滿徹的音樂就像是一場禪的自身修練，演出者必須要將心靈淨空，修身定性，心中無我，才能將音樂中的意義完整傳達出來。

日本民族非常重視禪道精神，從佛法禪宗的思想傳達而轉入生活中，演變成為「生活禪—生活即禪，禪即生活」，從生活中的人、事、物、境和應對進退中，體驗、學習禪，並注重日常生活中的修行，現代化的說法亦是一種生活意境與美學。要求人從思考和觀察中去落實禪理，進而演變成一種哲學，也成為了一門藝術。

綜合上述所提及的五點，都可以在這首長笛獨奏曲 *Voice* 中發現，武滿徹以「自然觀」為概念、以「能劇」之表演形式作此曲之骨架、以日本傳統藝術「*ma* 和 *sawari* 還有 *silence*」為樂句中的筆觸，再以人聲「語言」作為畫龍點睛，最後運用「禪」作為中心思維來延伸、涵蓋前列四點，貫徹武滿徹個人禪理的音樂修行。

第三章 Voice 樂曲分析

第一節 Voice 記譜法

本獨奏曲採固定時間值的空間記譜法，武滿徹將每一行約十七公分的譜表劃分為五個時間單位，每個時間單位給予大約四到五秒的演奏時間，並且時間單位的空間大小隨著音樂事件(音符)發生的多寡而有所調整(變長或變短)，這就是以固定時間值作為依據的空間記譜法【譜例 3-1-1】。Voice 全曲總共有 17 行譜表，整曲的演奏時間大約在六分三十秒左右結束，每一行的時間單位均由直線垂直畫到譜表中的一半，作為標明時間單位的記號【譜例 3-1-1】。

【譜例 3-1-1 《武滿徹—聲音》，unit 1】

以固定時間值作為依據的空間記譜法

以直線畫到譜表中的一半，作為標明時間單位的記號

第二節 Voice 樂曲結構

本曲共分為十七行譜表(八十五個時間單位)。筆者在此將樂曲段落細分為五大段，並依序將每個樂段標明為一「序、起、承、轉、合」。第一段落包含 10

個時間單位(兩個樂句)、第二段落 16 個時間單位(三個樂句)、第三段落 19 個時間單位(四個樂句)、第四段落 19 個時間單位(三個樂句)、第五段落 20 個時間單位(三個樂句)，並將其所包含之樂句長度、樂句起始音及樂句結尾音詳列於下表中【表 3-2-1】：

【表 3-2-1】《武滿徹—聲音》樂曲段落結構表

樂 段	第一段，《序》 (units 01-10)	第二段，《起》 (units 11-26)
樂句時間單位 (units)	第一句： unit 1 開始至 unit 6 的 E 音 結束。	第一句： unit 11 開始至 unit 17 的 C# 音結束。
	第二句： unit 6 的 F 音開始至 unit 10 的口唸母音結束。	第二句： unit 17 的降 B 音開始至 unit 22 的 C# 音結束。
		第三句： units 23 開始至 unit 26 的 C# 音結束。

樂 段	第三段，《承》 (units 27-45)	第四段，《轉》 (units 46-64)	第五段，《合》 (units 65-85)
樂句時間單位 (units)	第一句： units 27 開始至 unit 32 的 B \flat 音結束。	第一句： units 46 開始至 unit 49 的 F 音結束。	第一句： units 65 開始至 unit 70 的 C \sharp 音結束。
	第二句： unit 33 開始至 unit 36 升四分之一音高的 D 音結束。	第二句： units 50 至 unit 58 的 C 音打鍵氣音結束。	第二句： units 71 開始至 unit 79 的泛音 D 音結束。
	第三句： unit 36 降 A 音至 unit 40 的 E \flat 音結束。	第三句： unit 59 降 A 音至 unit 64 延長記號結束。	第三句： units 80 至 unit 85 的 E \flat 音結束。
	第四句： units 41 至 unit 45 的 E \flat 音結束。		

二、 喚音：

在日本與中國的笛類樂器演奏法中，常常出現「喚音」的技巧，演奏者在一開頭吹奏時，會出現時值非常短又快速的小音符作為起頭，目的是為了引出之後重要的音【譜例 3-3-3】與【譜例 3-3-4】。

【譜例 3-3-3，《武滿徹—聲音》unit 16-19】

此為第二樂段第一樂句與第二樂句交接之處，第二樂句開頭出現喚音的手法，以快速的跨音域短音值起頭帶過，目的是為了引出力度為 $sfff$ 的降E音

tempo ordin.

* press down the ring of the ring key
appuyer sur l'anneau de la clé à anneau

【譜例 3-3-4，《武滿徹—聲音》unit 56-60】

此為第四樂段第二樂句接第三樂句之處，第三樂句開頭也是使用喚音的手法，時值短促的小音符目的同樣是為了引出後面的還原A音

ossia

M.C. 551

第四節 Voice 曲中的音高、節奏素材設計與運用

一、 音高排列(西方色彩)：

筆者剖析此獨奏曲之音高排列設計發現，武滿徹不只使用自己譜寫音樂的手

法，在他年輕時期受到的西方現代作曲技巧之影響，也直接反映在這首樂曲中。

其中在第 11、12 行譜表(units 54-58)，出現了十二音列¹²(twelve-tone series)的設計【譜例 3-4-1】。而這十二音也巧妙的被分散安排在樂曲中【譜例 3-4-2】至【譜例 3-4-6】。

【譜例 3-4-1，〈武滿徹—聲音〉unit 56-60】

The image displays a musical score for Example 3-4-1, titled '武滿徹—聲音' (Mitsunori Soga - Sound), units 56-60. The score is written on a grand staff with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features lyrics: 'shout/crier da da da growl'. The piano accompaniment includes dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *ff*, *sfz*, and *mf*. A red bracket highlights a twelve-tone series in the vocal line, with notes numbered 1 through 5. Another red bracket highlights a twelve-tone series in the piano accompaniment, with notes numbered 6 through 12. The text '十二音列作曲手法' (Twelve-tone composition technique) is written in red below the score. The score also includes markings for 'flatt' and 'ossia'.

(以下【譜例 3-4-2 至 3-4-6】，可依上列【譜例 3-4-1】作為對照)

¹² 十二音列技法是 20 世紀古典音樂的一種創作手法。它從 19、20 世紀交替之間的無調音樂發展而來，強調每個音的平等。以荀伯格及其弟子形成的新維也納樂派，所發展出來的技法、內容最為完整，且引帶起音樂圈裏仿效的風潮，成為 20 世紀最重要的音樂思潮之一(線上資料)。取自 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8D%81%E4%BA%8C%E9%9F%B3%E5%88%97>

【譜例 3-4-2，《武滿徹—聲音》unit 1-10】

dedicated to A. Nicolet

VOICE

for solo flutist
pour flûte solo

TORU TAKEMITSU

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
même partielle
constituerait une contrefaçon

加入人聲吟唱

pizzicato效果

peu à peu gradually

【譜例 3-4-3，《武滿徹—聲音》unit 11-20】

能笛特殊效果、複音效果

能笛特殊效果、微分音效果

* press down the ring of the ring key
appuyer sur l'anneau de la clé à anneau

tempo ordin.

【譜例 3-4-4，《武滿徹—聲音》unit 21-30】

二、 增四度音程的使用：

日本傳統民謠建立於兩個五聲音階上，一個“anemitonic”稱為 *yo*（陽）【表 3-4-1】，和另一個“hemitonic”是 *in*（陰）【表 3-4-2】¹³。而在 *Voice* 中我們可以看到一直有增四度(減五度)的音程出現，跟陰音階中 F-B 音的增四度不謀而合，以下為 *Voice* 獨奏曲中有增四度出現之處：

【表 3-4-1】日本陽音階

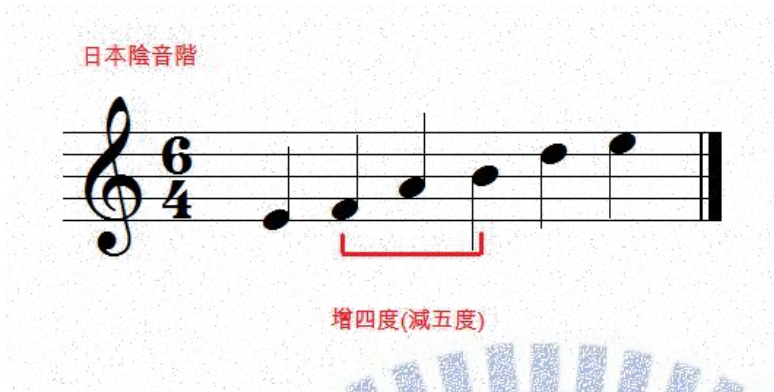
陽音階	D, F, G, A, C, D
-----	------------------

【表 3-4-2】日本陰音階

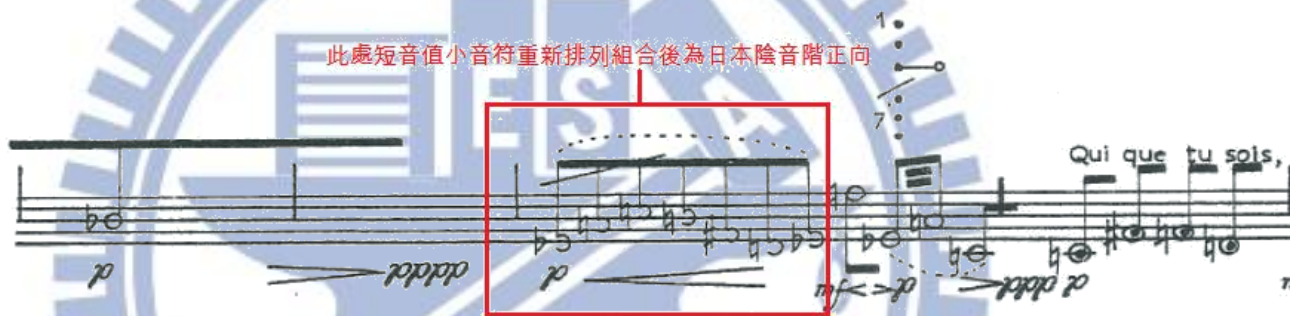
陰音階	上行 E, F, A, B, D, E (F-B 音為增四度) (下行 E, C, B, A, F, E)
-----	--

¹³ 日本民謠の世界(線上資料)。取自 <http://www5b.biglobe.ne.jp/~pst/nihon-minyou/>

【圖 3-4-1】日本陰音階音列

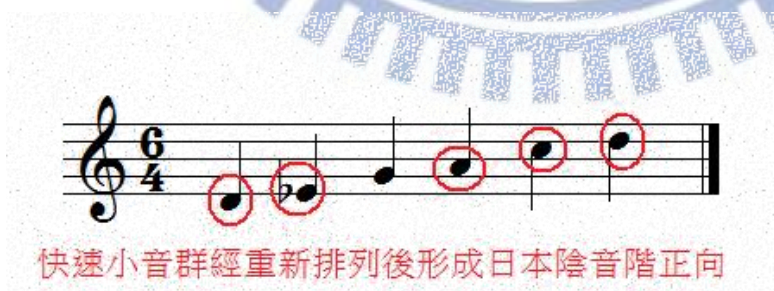


【譜例 3-4-7，《武滿徹—聲音》unit 31-34】



【圖 3-4-2】《武滿徹—聲音》unit 33 之快速小音群經過篩選，以及重新排列後，

大部份的音符可形成日本陰音階上行



三、音高鋪陳與音樂文本的互映：

在這首獨奏曲中，詩詞文本的主軸為「往那裡去的是誰？無論你是誰，先說

話，透明呀！」(Qui va là ? Qui que tu sois, parle transparence !)，彷彿一直在尋找一個隱藏在某個角落的人，或是在尋求一個中心答案似的。因此筆者觀察到，武滿徹在譜曲手法中出現一個獨特的現象，似乎是象徵著在眾多音符中，配合著詩詞內容，同時也在尋找那個隱藏在某處的中心音(人)，作曲家運用了「音程向內縮減」的手法，從最外層的音程逐漸向內縮減，試著去尋找隱藏在中心主要的音符【譜例 3-4-8】與【譜例 3-4-9】。

【譜例 3-4-8，《武滿徹—聲音》unit 1-3】

音程向內縮減手法，配合詩詞象徵尋找中心音(誰?)

4-5 sec.

pour flûte

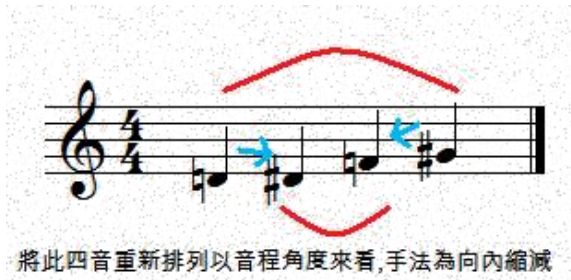
Flatt.

Qui va là?

f mf fp <-> mf mf p mf

將【譜例 3-4-8，unit 2】紅框處四個音重新排列後，發現武滿徹使用了音程向內縮減【圖 3-4-3】：

【圖 3-4-3】音程向內縮減



【譜例 3-4-9，〈武滿徹—聲音〉unit 33-35】

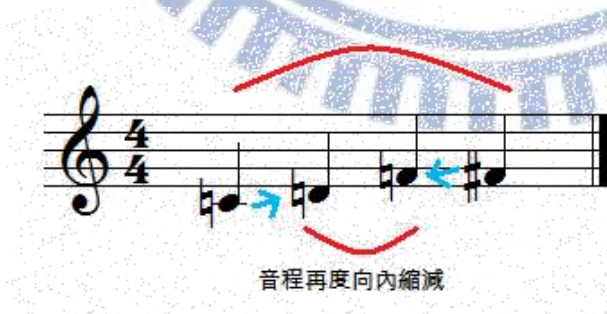
音程向內縮減手法

Qui que tu sois, Parle, tr

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

將【譜例 3-4-9，unit 34】紅框處四個音重新排列後，可再次發現武滿徹也使用了音程向內縮減形成【圖 3-4-4】：

【圖 3-4-4】音程向內縮減



此外，筆者發現武滿徹不只使用「音程向內縮減」手法，還將「F#音」象徵為此曲詩詞文本中所尋找的「誰？」。因此，若將之前提及之十二音列分為三

部份，F#音都皆為埋藏在三段音列裡的中心音【譜例 3-4-10】。

【譜例 3-4-10，《武滿徹一聲音》unit 51-60】

【圖 3-4-5】《武滿徹一聲音》unit 51-60，第一部份（依據【譜例 3-4-10】）

【圖 3-4-6】《武滿徹一聲音》unit 51-60，第二部份（依據【譜例 3-4-10】）

【圖 3-4-7】《武滿徹—聲音》unit 51-60，第三部份（依據【譜例 3-4-10】）



四、 節奏(段落時間單位比例值)：

上述第二節筆者將全曲分為五大段，每一段的時間單位數為 10、16、19、19、21，在時間的比例大約上為 3：5：6：6：7 樂段的進行呈現時值漸增的狀態，與詩句文本中音節數目【表 3-4-1】結構相互呼應(樂句時值呈現越來越長)，本曲並沒有傳統音樂中時間分割下所產生的節奏律動，而是以說話的音節多寡與運氣的關係，所形成的語言節奏動態，將音樂與文字結合得更為貼切。配合武滿徹使用特殊的時間彈性記號【圖 3-4-8】，更將語言動態結構加以變化，呈現更鮮明活潑的語言問答腔調，呼應此曲的標題 *Voice* 所暗示的內容。

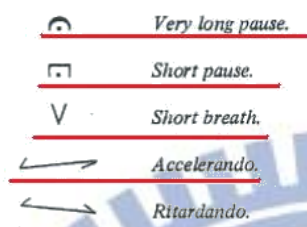
【表 3-4-3】《武滿徹—聲音》法文詩詞音節數目對照表

法文詩詞	Qu i	va	là	Qui	que	tu	sois	Par	le	trans	pa	rence
音節	1	2	3	1	2	3	4	1	2	3	4	5

【圖 3-4-8】《武滿徹—聲音》，特殊演奏法注釋表

Ⓓ – Timing (tempo)

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.



第五節 詩句在 *Voice* 曲中的運用(加上文本素材使用)

依照本章第二節【表 3-2-1，《武滿徹—聲音》樂曲段落結構表】作為依據，我們可以看到武滿徹於第一樂段加入法文詩句，第三段樂段加入英文詩句，第五樂段加入法文詩句，二、四段並無加入詩句文本，但以器樂模仿人聲為主。而詩詞的來源則是武滿徹引用詩人瀧口修造的詩集，瀧口修造不僅是一位日本超現實詩人，同時也是美術家及評論家，日本知名跨領域藝術團體「實驗工坊」(Experimental Workshop)也是在瀧口修造的號招下成立。他著名的詩集《手作り諺》之詩句則穿插於此獨奏曲中如下一

原始日文詩句：

「誰か？まずは物を言え、透明よ！」

(直譯中文：「是誰？先說點什麼，透明呀！」)

詩句法文翻譯：

「Qui va là ? Qui que tu sois, parle transparence !」

詩句英文翻譯：

「Who goes there? Speak, transparence, whoever you are!」

(英、法文直譯中文為：「往那裡去的是誰？無論你是誰，先說話，透明呀！」)

如同【表3-2-1】格式所呈現，在五個樂段中作曲家巧妙將詩句文本放進一、三、五段，並選擇不用原始日文詩句，而是將法、英兩種語言翻譯後之詩句置入樂段裡，並將詩句以拆解、重複等手法穿插於樂句中，配合吹奏傳達出來。而詩句於樂句中唸唱演奏的方式分為三種手法如下：

一、純唸詩句

沒有搭配吹奏，如【譜例3-5-1】。武滿徹使用此特殊記譜法第十二點【圖3-5-1】，告知演奏者見到此記號，代表單純以「說」來呈現詩句，並搭配所指示的說話方式來詮釋詩文，不需要演奏樂器。

【譜例 3-5-1，《武滿徹—聲音》unit 77】

輕聲訴說
whisper / chuchoter

Who goes there?



The image shows a musical staff with a treble clef. The first note is a quarter note on the first line (G4), which is enclosed in a red rectangular box. Below the staff, there is a dynamic marking 'p' (piano). The text 'Who goes there?' is written above the staff.

【圖 3-5-1】《武滿徹—聲音》，特殊演奏法注釋表

12)  單純口唸詩句
Speaking (normal speech, whispering, shouting) but with the lips off the instrument.

二、 同步吹、念

同時唸出詩句跟吹奏指定音高，如【譜例3-5-2】。看到此特殊記譜法【圖3-5-2】，演奏者必須以嘴唇貼近吹孔，將詩句唸進樂器中，使語音出現器樂音高達到作曲家所要求之效果。

【譜例 3-5-2，《武滿徹—聲音》 units 34- 35】



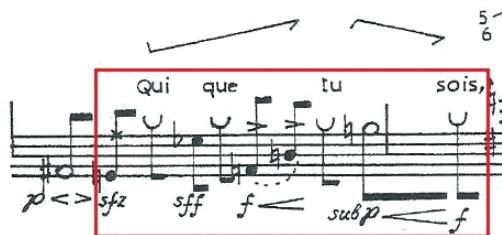
【圖 3-5-2】《武滿徹—聲音》，特殊演奏法注釋表

11)  嘴唇貼近吹孔，將口唸的氣導入樂器中
Speak into the instrument with lips almost entirely covering the mouthpiece.

三、 詩句文字拆解，穿插於吹奏中

如【譜例3-5-3】，可聽見在速度快慢的變化之中，口唸詩句與演奏實音的混搭音效呈現。






【譜例 3-5-3，《武滿徹—聲音》 units 41- 42】



【圖 3-5-3】《武滿徹—聲音》，特殊演奏法注釋表

④ – *Timing (tempo)*

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.

	<i>Very long pause.</i>	非常長的暫時休息
	<i>Short pause.</i>	短暫的暫時休息
	<i>Short breath.</i>	短暫的換氣
	<i>Accelerando.</i>	漸快
	<i>Ritardando.</i>	漸慢

以上三種使用文字的手法，配合不同文字翻譯所產生的語音變化，形成本曲 *Voice* 最獨特的聲音色彩。

第六節 日本傳統藝術在 *Voice* 中的運用、延伸及關聯性

一、「能劇」

日本傳統能劇中的聲音組成主要包括人聲、管樂與打擊樂。若對照於此首長笛獨奏曲中，整曲穿插念出詩詞及人聲吟唱，還有武滿徹在樂譜後附上特殊演奏法之解釋第五點，可看到音符上若有以菱形標記【圖 3-6-1】，則要模仿能笛之演奏音色，發出類似破音的音效，如【譜例 3-6-1】紅框處；還有能笛演奏在傳統戲曲中，音與音之間常會出現「滑音」(slide tone)的效果，其音準常常游移在微分音中，也可在 *Voice* 中隨處可見到音到音之間呈現出微分音上、下行的滑動。

【譜例 3-6-1】樂曲第六和第七時間單位中，筆者以紅色箭頭記號來表示滑音。

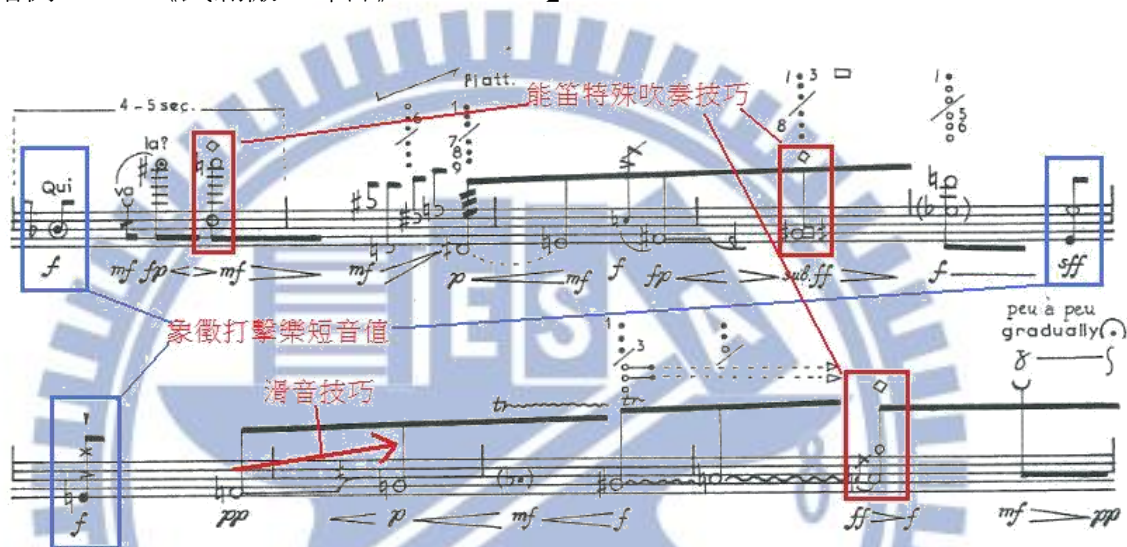
另外，在能劇裡有打擊樂的出現，象徵鼓類短音值的精神，即在【譜例 3-6-1】

與【譜例 3-6-2】藍框處也可見到類似打擊樂的用法。

【圖 3-6-1】《武滿徹一聲音》，特殊演奏法注釋表

5)  模仿能笛之演奏音色，演奏出強烈但不使用吐舌的重音音效
Strong accent without tonguing as on Japanese Noh flute (i.e. including forceful breathing mixed in with the sound).

【譜例 3-6-1，《武滿徹一聲音》units 1- 10】



【譜例 3-6-2，《武滿徹一聲音》units 47- 48】



二、「觸 (Sawari)」

此外，日本傳統藝術「觸」(sawari)在這首獨奏曲 *Voice* 中也有許多具體的呈現，我們由第二章可得知，這項日本傳統藝術是來自於琵琶的音色延伸，而 sawari 的觀念也使武滿徹破除音高的限制，在自然的狀態下讓音最真實的面貌呈現解放

出來，使音不只是擁有自己的音色，也把音從產生到消失的轉換過程中所添加的聲響一併算入音色藝術的美。Voice 中出現的音高，以不同的演奏技術，讓一個音有非常多種不同音色的樣貌呈現，這就是 Sawari 運用在此曲中的巧妙之處，筆者提出以下兩個代表 Sawari 演奏技巧的譜例【3-6-3】與【3-6-4】：

【譜例 3-6-3，〈武滿徹—聲音〉units 27- 29】

The image shows a musical score for a flute part. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics "Qui vab... la?" are written above the staff. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, *ff*, *sub p*, *p*, *mf*, and *mf*. There are also fingerings indicated by numbers 1, 3, 7, 8, 9 and circles. A red box highlights a section of the score where the dynamics change from *f* to *ff* to *sub p* to *f* to *sub p*. Above the staff, there are several diagrams showing fingerings for different notes, including a diagram for the note 'A Pr.'.

此處的C音呈現出六種不同吹奏的變化，包含有實音、同步吹念、微分音、吟唱、能笛技巧等

【譜例 3-6-4，〈武滿徹—聲音〉units 11- 13】

The image shows a musical score for a flute part. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, and *fp*. There are also fingerings indicated by numbers 1, 3, 7, 8 and circles. A red box highlights a section of the score where the dynamics change from *mf* to *mp* to *fp*. Above the staff, there are several diagrams showing fingerings for different notes, including a diagram for the note 'A Pr.'.

紅框處三個音用指法上微分音的變化，使得音的本身搭配tr就會有音高上些微的差距，也是一種sawari的技巧呈現：






三、「間 (Ma)」

在上述第二章我們也可得知，「間」是一種充滿能量的空間動態，因為有「間」的存在，才能讓音與沉默間淡出與淡入互相拉扯，引發張力，並拓展音樂的空間廣度。而為了要證明有聲的存在，在聲響出現前會醞釀一股「無聲」的張力，來襯托出相反的對比落差。因此，筆者認為在 *Voice* 中，武滿徹不採用制式規定的拍號、小節或速度，反而是用時間上的空間記譜法，讓演奏者可有時間上拿捏的彈性空間，讓每個時間單位或是每個樂段與樂段中間的有聲與無聲之接連，有顯著的對比差異，同時武滿徹也運用不同時值的休止符，還有演奏速度上漸快或漸慢，來縮短或拉長音群的時值，刻意營造出音樂速度上的拉扯張力與動靜落差【圖 3-6-2】，讓聽眾更能感受到 Ma 的力量充滿並融入於全曲中。以下為兩個代表 Ma 演奏技巧的【譜例 3-6-5】與【譜例 3-6-6】：

【圖 3-6-2】《武滿徹—聲音》，特殊演奏法注釋表

④ – *Timing (tempo)*

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.

	<i>Very long pause.</i>
	<i>Short pause.</i>
	<i>Short breath.</i>
	<i>Accelerando.</i>
	<i>Ritardando.</i>

【譜例 3-6-5，《武滿徹—聲音》units 61-65】

武滿徹使用漸快記號搭配上之快速音群，讓音樂彷彿瞬間消失在空氣中，後面接著一個長時間的休止符，將一切帶入"無聲"的音樂世界裡，此兩種皆為MA的手法呈現

【譜例 3-6-6，《武滿徹—聲音》units 58 -60】

unit 58的還原C長音帶入unit 59開頭，武滿徹要求演奏者快速的

呼吸(紅框)，緊接著短音值的小音群同時也要漸慢(紅框)；營造出音樂上的拉扯張力；這不外乎也屬於MA的技巧呈現

M.C. 551

第四章 *Voice* 演奏詮釋

在此首獨奏曲曲體中，作曲家使用非常明顯的三個延長記號，營造出武滿徹所強調的“silence”，因而在視覺上大略可分出四大段。但因詩句文本的配置，筆者將此曲曲體分為五大樂段，並從前述章節中，由演奏者的角度剖析此曲，在詮釋的觀點上同時搭配樂句音高、音程的排列組合與素材運用，更能使得樂曲中的紋路與藝術理念互相呼應，也因為此獨奏曲受到文本的影響非常多，形成很多「文字意象化」的現象，筆者也將此觀點融入在內，讓詮釋更有說服力：

第一樂段，《序》，units 1-10：

(下列詳述樂段請參照附錄—《武滿徹—聲音》之完整樂譜)

第一樂段筆者視為序奏，是一種為能劇縮影方式產生出來的型態。將此首獨奏曲的中心樂思，以極短之兩個樂句完整訴說，樂曲其中充滿半音間與微分音的複音變化，還有人聲口念詩詞，以及打擊聲響的短音值象徵，幾乎綜合了所有能劇的元素。演奏者要想像自己為能劇的樂師及舞者，盡量將能劇所要表達的風格演繹傳達出，也因此首獨奏曲原本是給男性演奏家表演，所以演奏者在此詮釋口念詩詞時，會刻意壓低聲音，模仿男性粗勇有力的音色。此樂段分為兩樂句，第一樂句為 unit 1 至 unit 6 的 E 音。筆者認為在 unit 1 可看到，前一章第四節所提及「音程向內縮減」之手法，也在此曲一開頭就出現，而第一樂句的 B \flat 音與 unit 5 跟 unit 6 的兩個 E 音皆為短音值符尾，象徵能劇中的打擊樂，其中也將模仿能笛的音色效果破題點出，將開頭鋪陳至此的情緒張力於最強點釋放掉。演奏

者在此時維持樂曲緊張的氣氛，身體姿勢保持不動，將無聲的能量傳達給聽眾。

第二樂句為 unit 6 的 F 音至 unit 10 結束，由 F 音開始以半音階向上爬升，並使用滑音、sawari 等技巧慢慢前往 unit 10，而第一個延長記號就出現於此，樂句張力走向也在 unit 10 以 *pp* 的口念人聲帶入寂靜消逝，因此為第一樂段之序奏。而

演奏者同時也要將上述之長笛現代特殊技巧，以連貫但清楚、完整的逐一吹出。

第二段樂段，《起》，units 11-26：

第二樂段的樂句分為三句，第一句開頭為 unit 11，由小聲的低音 C# 開始，中間音值變短且快，彷彿模仿著人類說話的口條一樣，最後也結束在小聲的 C# 音；第二樂句為 unit 17 的 B \flat 短音值開始，使用了第三章第三節的「喚音」手法，中間到 units 19-20 出現 sawari 的效果，都象徵著人類在說話時的口條與運氣方式。演奏者在此以模仿人聲說話的口吻吹奏，並加入自己語氣中的抑揚頓挫詮釋此樂句。到了 unit 22 的 C# 音同樣也是小聲結束，與第一樂句頗為相似；第三樂句從 unit 23 開始音域上就開始逐漸拉寬，接連橫跨三個八度的織度，將語句拉得更為緊密，最後 unit 26 以高音 C# 同樣非常小聲的結尾，與前兩句樂句完全前後呼應，有異曲同工之妙，此樂段最後的 C# 音也擔任導音的角色，將重心導向下一個樂段的 D 音。

第三樂段，《承》，units 27-45：

此樂段承接第二段的導音 C# 音，導向 D 音做為開頭，同樣也是由小聲的開始，第二段的詩詞在此加入演出，同樣也有 sawari 的效果在其中。unit 29 有 E-F 音的 trill 與 unit 30 跟 31 的 A \flat 與 B \flat 音有前後呼應，並到最後小聲結尾，此為第一

樂句；第二樂句從unit 33開始，以一連串氣音急速的起頭，而詩句也繼續被訴說著，裡面同樣也使用了喚音、*sawari*與音程向內縮減等技巧，在unit 35與36的升四分之一音高的D音，同樣以 *ppp* 的力度作為此句結束；第三樂句從unit 36以不同力度的A \flat 音開始，中間穿插短音值的音符快速通過，模仿語氣急促的樣子，最後也以unit 39-40的C \sharp 音=升四分之一音高的B音，和D音-E \flat 音做前後呼應，以小聲的力度作為結束；第四樂句從unit 41開始，此句為銜接下一樂段《轉》的上一句，因此在樂句中隱約透露出急躁感，出現了詩句文字拆解，邊唸邊穿插吹奏的方式，將迫切的情境融入在情緒中轉而帶進演奏，但演奏者很容易在此樂段趕拍，使樂曲聽起來會顯得急躁，所以吹奏時心中還是要保持不間斷的讀秒，不疾不徐鋪下樂曲情緒的埋伏。最後以低音E \flat 配合 *ppp* 的力度，導入氣音將第二段的詩句完整念完，不僅呼應也是E \flat 音結尾的上一句，同時也呼應了詩詞「透明」之意。接著進入第二個完整的延長休息記號，此時演奏者必須在延長休息中調節運氣，全神貫注準備進入全曲最激動之樂段。

第四樂段，《轉》，units 46- 64：

此段為情緒起伏最高漲之樂段，演奏者同時也要靈活運用、控制嘴唇以及下巴，才能吹出極端的力度對比。第一樂句從 unit 46 開始，先在中低音域醞釀情緒，力度記號的發展範圍也逐漸擴大，連續出現較多 *p-sfz* 的次數，同時也加重短音值的出現，但原則上都還是在較小聲的力度空間內流動，最後以 *sawari* 效果的 F 音小聲的結束；第二樂句是此獨奏曲情緒起伏最激動之處，不僅出現大跨

音域的音群，連力度記號幾乎都是在大聲的範圍遊走，甚至在 **unit 53** 出現以人聲激動且大聲的發出 **da** 音的喊叫聲，演奏者要充分表演出內心的情緒激動，但在台上演出時，應保持沉穩及清晰的頭腦，將作曲家針對不同音色變化，及技巧需求完美的作出連結，否則樂曲聽起來會非常慌亂並無質感。人聲喊叫部份與長笛吹奏力度大的音量要相同，在詮釋的同時也要拉扯喊叫與震音的時間比例，讓樂曲氣氛達到緊繃高點。並以長音值加上能笛的破音特殊效果，以加重強調的方式吹出六組十二個重要的中心音列，最後的 **C** 音也是以漸弱收尾；第三樂句為銜接最後一樂段《合》的前一樂句，主要音域又回到中低音區，並以許多打鍵聲、氣聲融入其中，將之前強烈的情緒在此作一個重要的轉折，表達出安靜且空靈的意境，演奏者要想像，彷彿將聽眾帶領到空谷深山的竹林中，尋求內心靜謐的體驗與領悟。最後在 **unit 63** 一連串快速的上升氣音，將聲音帶進無聲之中，只剩下微弱的打鍵聲逐漸轉為寂靜消逝，隨即進入最後一個完整的延長休息記號。

第五樂段，《合》，**units 65- 85**：

最後一樂段的第一樂句從 **unit 65** 開始，以力度極小的範圍內，使用寬廣音域大跳的表現手法，彷彿呼應著前一段《轉》之跨音域的技巧呈現，但最後的結束特別之處是在 **unit 70** 小節的 **C** 音，以短音值且大聲的結束，象徵著回到第一樂段中，將前述鋪陳至此的情緒張力於最強點釋放掉的相同意境。演奏者在此段的詮釋中，身體動作的擺動勿太多太大，要慢慢的縮小幅度，心境、運氣上也要有所沉澱與調適；第二樂句從 **unit 71** 開始，以四個音一組的呈現方式，出現

與之前音程設計相反之手法—「音程向外擴張」，其中也可聽見日本陰音階裡的增四度，以提點之方式將聽眾的聽覺日本音樂的意境中，此時加入最後一段的詩句，並以「單純口念」的方式表現出來，最後音符的時值逐漸拉長，演奏者彷彿口語宣示般的，加重每一句的開頭，接著跟第二樂段《承》一樣，將結尾用低音 E \flat ，氣聲導入樂器，口語念出最後一句詩句“whoever you are!” 將情緒的尾聲凍結在詩意裡，樂音即隨著驚嘆號消逝在空氣中。



第五章 結 論

在東方，將傳統音樂元素、曲式或是樂器融入西方作曲手法中，日本可說是首開先例。我們不僅可以從 *Voice* 裡聽見武滿徹運用西方的無調性音樂技法，以及運用現代記譜法的獨特音樂呈現，並且將帶有日本傳統藝術文化和樂器演奏的精髓融入在內，促使東、西方音樂文化的對比，在此互相交匯出武滿徹充滿禪意的音樂風格，帶給演奏者及聽眾在聽覺藝術上新的衝擊。

而在 *Voice* 裡我們可以了解到，身為演奏者，不僅同時要吹奏，也要口語念出詩句。相較之下，跟我們刻板印象中的「長笛聲」幾乎是完全不同的，取而代之是如日本能笛誇張的戲劇人聲之聲響及打擊效果。身為演奏者，對於這首獨奏曲的預先練習準備要非常之充足，不僅針對時間(秒數)的掌控要有所概念，其中許多現代特殊技巧，都需要良好的嘴唇肌耐力，才能控制好作曲家在樂曲中要求的力度表現或是雙音呈現等技巧。而另一方面，演奏者也必須著手瞭解日本傳統藝術的美學，對於「禪」所帶給樂曲在詮釋和心境上的體悟，以及「寂」在音樂的時空中，所要拿捏的份量與存在感；還有「能劇」之表演形式，對於音樂風格的影響等，都是演奏者在練習這首獨奏曲時，所要顧及到的多方層面。

雖說武滿徹是將這首獨奏曲寫給已有悠久傳統歷史的西方長笛，但 *Voice* 此曲在當時拓展了長笛的技術極限及表現力。筆者在演奏此曲中深深體會到，「禪」對於樂曲的重要影響，在吹奏長笛的過程中，不僅同時完整的將日式藝術、聲音美學、時空存在感等融入在樂曲內，也藉由練習此曲中使得演奏者必須先充實自

己的內心，鍛鍊自我的定力，並接觸學習多方面的藝文背景，表演才能融會貫通。武滿徹也將日本傳統藝術，尤其是人文領域，不僅將其再生並融入現代中，甚至超越傳統的意義，賦予新的生命力。將日本傳統文化轉型內化成創作音樂的語法，在當時影響了更多亞洲藝術創作者，對自我文化的重新檢視與運用。當然，真正的音樂是無形的，既不存在於樂譜中，也不被限制於錄音或唱片裡，而是在每一次被演奏者所詮釋的當下，霎那演奏出的聲響，即在每個人的耳裡留下永恆。而在這首樂曲中，經由武滿徹對於日本傳統藝術之「禪」、「間」、「觸」等，還有有如大熔爐般，自由混合傳統與現代的音樂風格語法，讓演奏者對於演出當下的聲響，有屬於自我的領悟與體驗。

武滿徹曾說過，「西方的音樂是一種線性，並持續固定不變的狀態，彷彿是一條起承轉合的直線¹⁴」。但他本身卻視自己的音樂為往返性的圓環，同時有時間、空間的因素存在，是超越平面而立體的聲音。不僅打破了西方的直線規範，也解放了線性時間。而武滿徹的音樂也來自於東西方因素衝突與對立的結果，因此他在自己的音樂中加以適當的變化與留白，讓聽眾可以藉此感受到以音樂啟動的情緒，即刻迅速引發「人」的感知，在動與靜的一瞬間掌握整體音樂精隨，讓音樂之生命力源源不絕的延續下去。這不只是符合武滿徹所提及的「圓環」，也實踐了日式的禪思想，與哲學、自然觀，使得「聲音」的存在有了更多層次的深度與藝術價值。

¹⁴ Kakudo & Glenn. *Confronting Silence*, 119.

參考文獻

一、中文論文

陳惠涓。〈從音樂學的角度來看日本作曲家福島和夫的長笛獨奏曲 *Mei*〉。板橋市：國立臺灣藝術大學音樂學系—2007「吹竹彈絲-管樂篇」教師學術論文研討會論文集，2008。

楊舒婷。〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式—以〈ARC〉第一部為例〉。新竹市：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2008。

蕭永陞。〈「夢諭」—從武滿徹晚期管弦樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉。臺北市：國立臺灣師範大學音樂學系研究所碩士論文，2008。

蔡淑玲。〈探討武滿徹音樂創作的思維與體現—以夢窗為例〉。台北市：東吳大學音樂研究所，2006。

二、中文書籍

根特·羅柏。《十九世紀東方音樂文化》。台北市：丹青出版，1987。

俞人豪。《東方音樂文化》。北京市：人民音樂出版，1995。

鍾子林。《西方現代音樂概論》。北京市：人民音樂出版，1991。

蕭而化。《現代音樂》。台北市：中華文化出版，1955。

潘皇龍。《現代音樂的焦點》。台北市：大陸出版，1987。

三、日文書籍

武滿徹。《武滿徹著作集 I》。東京市：新潮社出版，2000。

四、西文論文

In-Sun Kim. “*Use of East Asian Traditional Flute Techniques in Works by chou Wen-chung, Isang Yun, and Toru Takemitsu.*” California University, PhD diss., 2004

Hwee Been Koh. “*East and West: The aesthetics and musical time of Toru Takemitsu.*” Boston University, PhD diss., 1998

五、西文書籍

Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

Ohtake, Noriko. *Creative Source for the music of Toru Takemitsu*. Aldershot : Scholar Press, 1993.

Takemitsu, Toru. *Confronting Silence*. Berkeley California : Fallen Leaf Press, 1995.

Qui que tu sois, Parle, tr

Qui que tu sois, flatt. Qui va la? Qui que tu sois, Parle, transparence!

shout/crier da da growl

ossia

flatt.

ossia

Musical score for the first system. The main line contains a melodic passage with dynamic markings: *mf*, *ff*, *mf*, *sfz*, *ff*, *f*, *pp*, and *(mf)*. An 'ossia' section follows, marked *ppp*. A large blue watermark is visible in the background.

Musical score for the second system. The main line contains a melodic passage with dynamic markings: *sfz*, *ppp*, *f*, *ff*, and *sfz*. An 'A.pr' marking is present above the staff. The 'ossia' section is marked *ppp*.

Musical score for the third system. The main line contains a melodic passage with dynamic markings: *p*, *mf*, *p*, *mf*, *ff*, *fffz*, and *p*. A '1.' marking is present above the staff. The 'ossia' section is marked *ppp*.

whisper/ chuchoter
Who goes there? speak, transparence,

Musical score for the fourth system, featuring lyrics. The main line contains a melodic passage with dynamic markings: *ppp*, *p*, *ff*, and *ff*. The 'ossia' section is marked *ppp*.

très rapide
very rapid

Whoever you are!

Musical score for the fifth system, featuring lyrics and tempo markings. The main line contains a melodic passage with dynamic markings: *f*, *f*, *ff*, *p*, and *ff*. The 'ossia' section is marked *ppp*.

M. Mişes
52, Mancid'

April 8, 1971 Tokyo
duration: about 6'30"

M.C.551

TORU TAKEMITSU

VOICE

for flute solo

This piece is written for and dedicated to Aurèle Nicolet.






The text is taken from «Handmade Proverbs» by Shuzo Takiguchi with the author's permission:

QUI VA LA? QUI QUE TU SOIS, PARLE, TRANSPARENCE !
WHO GOES THERE? SPEAK, TRANSPARENCE, WHOEVER YOU ARE!



N.B. In the first edition of this work the use of microphones was advised in order to obtain some slight amplification of volume. In the present edition the composer no longer feels this to be necessary.

Notation and playing instructions.







Ⓐ – Normal playing

- 1)  A note the length of which depends on the length of the horizontal bar.
- 2)  Legato.
- 3)  A short staccato sound.
- 4)  Grace notes; to be played as fast as possible.
- 5)  Strong accent without tonguing as on Japanese Noh flute (i.e. including forceful breathing mixed in with the sound).

Ⓑ – Finger tapping on the keys

- 6)  With normal play (notes with pitches).
- 7)  No sound except that of finger tapping on the keys.

Ⓒ – Other special instructions

- 8)  To be played «pizzicato».
- 9)  With voice, humming, shouting, singing, etc...
- 10)  A more breathy sound than a whistle tone.
- 11)  Speak into the instrument with lips almost entirely covering the mouthpiece.
- 12)  Speaking (normal speech, whispering, shouting) but with the lips off the instrument.
- 13)  With voice; move gradually from a voiced consonant (3) to an unvoiced (5).

...and any combinations of the above techniques.

The multiphonics and the quarter-tones used in this piece are indicated in Bruno Bartolozzi's notation:

- Lips well apart (as for the lower register).
- Lips wide apart and completely relaxed.
- ◐ Lips moderately apart (as for the middle register).
- Lips slightly apart (as for the high register).
- ‡ Quarter-tone sharp.
- ♭ Quarter-tone flat.
- ‡‡ Three quarter-tones sharp.

Ⓓ – Timing (tempo)

Proportional notation is used in which absolute durations and rhythmic values are not given precisely but are suggested by relative durations. One bar should last about 4 1/2 seconds.

- ⤵ Very long pause.
- ⏏ Short pause.
- ∨ Short breath.
- ↗ Accelerando.
- ↖ Ritardando.