

## 一、緒論

在一般人學習音樂的過程中，因為從小受到古典音樂的薰陶，因此對於調性音樂與固定曲式的樂曲習以為常，在聆聽或演奏音樂時就很自然的去分析樂曲是哪一個調、主題為何，但是對於跳脫調性、節拍的束縛下的現代音樂，其各式各樣古怪多變的音響，一般人往往不能於短時間內接受並瞭解它，常常必須在聆聽或演奏一段時間後才有辦法去融入音樂的意境中，進而去欣賞喜歡它，但有些人也可能永遠無法接受。

在大多數的現代音樂的作品中，有些玩弄數字、時間，有些創作重於意境的傳達，愛沙尼亞作曲家佩爾特（Arvo Pärt）的「鈴聲風格」（Tintinnabuli style）作品，在三和絃的元素中加入了自創的公式，創作的手法新奇但又不失其音樂特色，讓現代音樂不再只是一些數字的加加減減，而是以音階與三和絃為基礎，發展出自己的一套音樂理論與音響，讓人於欣賞他的音樂時，能深入到人的心靈讓人去省思去冥想。佩爾特的音樂是希望提供給人們傾聽靜寂，來以聲音來接近心靈的機會，讓人重新在寧靜裡尋回自己、檢視自己，在那簡單樸素的樂音之中，洋溢著崇高而精妙的氣氛，帶給聽者淡淡的感動與心靈的悸動。

此篇論文是以愛沙尼亞作曲家佩爾特自創的鈴聲風格為主軸，並以佩爾特於 1980 年改寫給小提琴與鋼琴編制的《兄弟》（Fratres）一曲為例，來分析探討樂曲的作曲方法與演奏詮釋。論文分為七大部份，第一部分為此份論文的各個段落的重點概略介紹。第二部份為解說作曲者的生平經歷與所創作的作品之各種風格、各個編制，讓人理解作曲者的創作經驗與生長背景息息相關之處，第三部份則延伸探討佩爾特最特殊的自創風格－「鈴聲風格」之創作靈感的由來，還有佩爾特創作音樂的理念、「鈴聲風格」的基本架構，以及佩爾特本身對此風格的詮釋及看法。在此文章的第四大部分，我們將以鈴聲風格為主的《兄弟》一曲為例，探討這部作品的寫作背景、創作動機及創作理念，並藉由對以上的瞭解來分析探討佩爾特於 1980 年改寫給小提琴與鋼琴編制的《兄弟》這首樂曲細部內涵，第五部份則是以第四部份的樂曲分析為基礎，將樂曲的各段落的差異：音高、節奏、大小聲、音響的織度與表現性加以統合剖析，並將其應用於演奏詮釋上，使演奏者於演奏音樂此首樂曲時，能有助於加強或豐富樂曲的深度與表現性。

## 二、佩爾特生平概述與作品風格

### 2.1 早年

佩爾特 (Arvo Pärt) 於 1935 年 9 月 11 日，生於愛沙尼亞首府塔林 (Tallinn) 附近的一個小鎮派德(Paide)<sup>1</sup>，由於愛沙尼亞於 1944 年被蘇聯佔領，因此對他的生活和音樂有著深深影響。他在塔林中等音樂學校哈里·奧茲 (Harri Otsa) 和托米斯 (Tormis) 教授學習作曲，之後於一九五四年在塔林 (Tallinn) 音樂學院追隨艾勒 (Heino Eller) 教授學習作曲，而艾勒曾是俄國大師葛拉茲諾夫的學生。佩爾特未滿二十歲時便已嶄露頭角，逐漸受到樂壇矚目。佩爾特進入大學即在愛沙尼亞廣播電台擔任錄音師，並開始受託撰寫舞台和電影音樂。他早期的音樂創作大多是新古典時期 (neo-classical) 的風格作品，幾乎都是寫給鋼琴的。1962 年在校期間，他的兒童清唱劇 (children cantata) 《我們的花園》 (Our Garden) 與神劇《躍上世界的舞台》 (Stride of the World) 贏得全蘇聯青年作曲家大賽首獎，所以當他一九六三年畢業時，已稱得上小有名氣的專業作曲家。

在封閉的蘇聯教育體系下，佩爾特早年寫出許多與蘇聯主流音樂家，如蕭士塔可維契、浦羅柯菲夫風格接近的作品。雖然在蘇聯的社會中很少能知道西方音樂的發展狀況，但在佩爾特生性愛冒險和追求創新，之後成為首位嘗試以荀白克音列主義創作的愛沙尼亞作曲家，作品包括給管弦樂團的《悼文》 (Nekrolog, 1960)、《恆動曲》 (Perpetuum mobile, 1963)<sup>2</sup>，還有《第一號交響曲》 (First Symphony, 1963-4)。然而音列的新鮮感並沒有維持太久，佩爾特隨即轉進到「拼貼主義」(collages)。此時的佩爾特時而像音樂中的蒙太奇，把巴赫到柴科夫斯基的音樂令人錯愕地組裝在一起，有而如達達主義者般怪誕和反體制。在 1968 年寫的《信經》 (Credo)，終於遭禁演命運。不管是受到打擊，還是自己厭倦這種作曲遊戲，70 年代初期佩爾特暫別樂壇，悄悄進入返樸歸真的蛻變期。

### 2.2 蛻變

<sup>1</sup> Paul D. Hillier: "Arvo Pärt," Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 5 December 2004), <<http://www.grovemusic.com>>

<sup>2</sup> 邁克·甘迺迪著，《牛津音樂辭典：西洋音樂百科全書 10》，葉綠娜等譯。台北市：台灣麥克，民 86 年。頁 181。

佩爾特在這段蛻變期長達六、七年之久(1969-1976)<sup>3</sup>，復出後的佩爾特其樂曲風格與之前差異非常大。退隱的佩爾特潛心研究西方近代文明發生前，也就是文藝復興前到中世紀的音樂。他致力於研究十四至十六世紀的法國與尼德蘭(French and Franco-Flemish)合唱音樂，其中包含馬修(Machaut)、奧布瑞特(J. Obrecht, 1450-1505)、奧凱根(J. Okeghem, 1430-1495)及賈斯昆(Josquin)的作品，並以葛利果聖歌(Gregorian chant)來練習單聲部獨唱曲(monody)與兩聲部對位的寫作。像佩爾特這樣具有強烈藝術人格的作曲家，在遇到極大的挫折後，並沒有「向下修正」或「左右轉向」的妥協空間，他選擇的是全盤捨棄，跳進宗教和傳統的精神領域。

1976年，佩爾特終於重現江湖，復出後第一首作品是鋼琴小品《為了阿玲娜》(*Für Alina*)。這部作品演奏起來像臨終病房重度昏迷的病人，沒有動態、節奏，只有單純的三和弦徐緩進行。佩爾特相信此時的音樂保有精神的原質—「冥想」，並為這種新風格取了一個特殊名詞—Tintinnabuli(鈴聲風格)。

### 2.3 『鈴聲風格』的三部傑作

佩爾特的作曲家身份在蘇聯體制下，發展總是受到嚴格的限制，因此1980年佩爾特選擇離開愛沙尼亞前往維也納，取得奧地利公民，次年再前往柏林定居，展開更自由的創作生活。佩爾特在1980年之後的作品大多寫給合唱團或是小型的聲樂團體，他所選擇的文本含括拉丁文、西班牙文、義大利文及英文。但他最知名的代表作，仍是1976-77年「鈴聲風格」初創時，創意最旺盛的三部作品：《兄弟》(*Fratres*)、《無染之心》(*Tabula Rasa*)、《紀念班傑明·布瑞頓的悼歌》(*Cantus in Memory of Benjamin Britten*)。

《兄弟》一曲最早創於一九七七年，原為木管五重奏與弦樂四重奏所寫，是佩爾特「鈴聲風格」最典型的示範之作，上下兩部弦樂從頭貫串到尾。佩爾特要弦樂手不能使用抖音，以免破壞和聲純度。佩爾特是如此喜愛這部作品架構，所以直到九〇年代還不斷替本曲撰寫不同版本，追求不同音響企圖。其中較特別的有弦樂與打擊樂版、小提琴與鋼琴版、八把大提琴版...等。

《紀念布瑞頓的悼歌》於一九七九年布瑞頓逝世三週年時在倫敦發表，是一部融合意象與音色的奇妙音樂。喪鐘在上方敲響，多聲部弦樂則如綵帶般，隨興、快慢不一地從上方飄散下來。它並沒有旋律可言，只是一縷縷交錯下行的小調音階而已，而感染力竟勝過無數呼天搶地的悼歌。

《無染之心》則呈現佩爾特另一種原始的野趣，除表現人類未被文明污染的純樸心境之外，也表現「鈴聲風格」的另一種手法，只見各部旋律線上下糾纏，卻如接力賽般

<sup>3</sup> Martin Elste. "An interview with Arvo Pärt." *Fanfare* (1988) : p. 339.

維護中央音，在空間中塑造一條虛擬主幹，音符宛如震盪在原子核邊的電子群，巧妙地建構出其純和聲世界。<sup>4</sup>

簡單的說，佩爾特並不屬於十二音列、電子音樂、隨機音樂、低限音樂的範疇；他的作曲是自我心靈的解放，也有人稱之為超現實主義。雖然曾經在共黨統治下成長，但是他的作品卻未曾有絲毫教條式的味道。佩爾特的成就為於他61歲時獲得美國藝術學院的肯定，被選為院士並獲頒證書；接著於2003年五月他也在倫敦Royal Albert Hall所舉辦的Classical Brit Awards 典禮上得到了現代音樂獎（Contemporary Music Award）<sup>5</sup>。



---

<sup>4</sup> “心靈小憩的藝文與科技生活園地”，

<http://140.135.174.146/phpBB21/viewtopic.php?p=35501&sid=f86e5e6b8dd83699cb6e2fe3bc8316e1>，2005年3月10日。

<sup>5</sup> “Arvo Pärt Website”，<http://www.arvopart.info>，2004年1月10日。



### 三、『鈴聲風格』之特色探討

#### 3.1 『鈴聲風格』的緣起

佩爾特把他的音樂稱為「鈴聲風格」(Tintinnabuli)，在拉丁文為小鐘的意思。他認為三和弦像鐘聲一樣純，雖然精簡卻很奧妙，只有在極純時，才能顯出其特有的魅力。他對「鈴聲風格」創作動機描述如下：

我發現：把一個獨立的音符被彈奏的極美，這就是足夠的。這個音，或一個寂靜的拍點，或者寂靜的片刻，讓我覺得舒適。我的創作中運用簡單純樸的素材，如三和絃、單一特定的調式。三和絃的三個音就像是鐘，這就是我叫它為鈴聲的原因。<sup>6</sup>

佩爾特覺得 Tintinnabuli 是他在冥思解答時，常常進入的一個境界。繁複與多面向常只會帶給其困擾，所以他認為當在枝節事物被排除時，至美無暇的本質就會從虛偽假象覆蓋下顯現蹤跡，而 Tintinnabuli 就是這樣。

在 Geoff Smith 訪談佩爾特的內容中，佩爾特的妻子挪拉 (Nora Pärt) 提到：

Tintinnabuli 的概念是誕生於一種極端，深層的渴望，渴望將世界縮影在他的音樂之中，難以用言語形容...<sup>7</sup>

佩爾特的「鈴聲風格」到底結構是什麼？要傳什麼樣的意境給聽眾？呢在談及佩爾特的「鈴聲風格」前，一定要先瞭解影響此風格極深的三種音樂形式。

##### 3.1.1 變化轉鐘 (Change ringing)

佩爾特曾經有一段時期每年固定都會在英國待上一段時間，因此深受到英式變化轉鐘的聲音影響。所謂的變化轉鐘，是十七世紀以來主要在英國教堂所進行的一種

<sup>6</sup> 原文出自 ECM disc 《Tabula Rasa》之樂曲解說小冊，引自 Paul D. Hillier. *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press, 1997, p. 87: "I have discovered that it is enough when a single note is beautifully played. This one note, or a silent beat, or a moment of silence, comforts me. I work with primitive material – with the triad, with one specific tonality. The three notes of a triad are like bells and that is why I call it tintinnabulation."

<sup>7</sup> Geoff Smith. "An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention." *Musical times*, c140 (1999): p. 22: "The concept of tintinnabuli was born from a deeply rooted desire for an extremely reduced sound world which could not be measured..."

鐘的演奏法。<sup>8</sup>在一個台座上吊著三至十個一組固定音高的鐘，由下拉繩鳴響，按照數學的數據順序演奏，這些小鐘以持續的節奏發出聲響<sup>9</sup>，但是改變其排列順序，就會發出許多不同氣氛的音響。例如：

1234  
2143  
2413  
4231  
4321  
3412  
3142  
1324  
1234<sup>10</sup>

也就是說，如果一組鐘有四口，1、2、3、4，則其轉鳴的順序可以是 2143，2413 等。在實際演奏上，其排列變化的選擇是有限的，主要原則是一次只變換兩個數目，例如：第一次「變化」為 1234，第二次 2134，第三次 2314，以此類推。<sup>11</sup>

「變化轉鐘」源於十七世紀的英國，當時在英國有超過五千多家的教堂，他們皆收藏了許多鐘，這些鐘有著和諧悅耳的令人滿意音質，敲打時可以產生一系列固定地自然音階的音高，因此奇妙且迷人的變化轉鐘藝術因而開始發展。而佩爾特在深受鐘的迷人音響感染後，在音樂的發展元素中，運用變化轉鐘的特色來發展樂曲，例如：反覆的音型、改變緩慢的音型及音階。一個鐘單獨響時，我們可以仔細聆聽到它自然的聲音、最初姿態之後的開展，以及之後餘音的模糊共鳴—這些就是當我們在聆聽、沈思「鈴聲風格」音樂時要掌握的要點。

一般的鐘為獲得良好的音色與音調，其形狀和大小比例須經過很複雜的計算。上述的音調不僅指「撞擊音」(Strike Note) 及其伴隨的泛音，還包括這些音漸弱之後仍持續低沉的音，即「低鳴音」(Hum Note)。這些低鳴音比撞擊音低了八度。<sup>12</sup>一個極精緻的好鐘，可以產生極十分迷人及令人產生靈感、創造力的聲音，其鳴聲不只往外迴響並傳送至我們耳中，在同時更牽引我們接近它，沈浸於迷人的鳴響裡。我們可以在佩爾特的一些作品中，聆聽到獨特地似鐘聲聲響的聲音，也可以注意到他的一些「鈴聲風格」作品的曲式，與鐘聲聲響似乎有類似的結構模式。

<sup>8</sup> Wilfrid G. Wilson and Steve Coleman: "Change ringing," Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 5 December 2004), <<http://www.grovemusic.com>>

<sup>9</sup> 音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》，林勝儀譯。台北市：美樂，民 88 年。頁 331。

<sup>10</sup> Paul D. Hillier. *Arvo Pärt*, p. 18.

<sup>11</sup> 康謳編，《大陸音樂辭典》。台北市：大陸，民 91 年。頁 200。

<sup>12</sup> 《牛津音樂辭典》。頁 79。

佩爾特在作品中常利用三和絃來增添樂曲的韻味，此種作曲手法受到鐘聲的自然共鳴所影響，並藉此加以延伸來發展。許多鐘的一同發聲不會失去其原有的本質，因為兩個鐘可以產生比一個鐘更多更複雜的聲音變化；增加更多的鐘，可以讓人不僅感覺到聲響變大，也可感覺出整體共鳴的擴張與延伸。佩爾特認為僅管音樂世界變化萬千，但永遠只有三個「完全協和」(perfect consonance)，也就是八度、四度與五度。它們代表發聲頻率的二比一、三比二。所有其他比率和弦，都可由這兩種比率衍生，這也就是中國人所說的五度相生、三分損益。但是按照相生法求得的八度音，與純律的八度有差異。如果不採取人為的「十二平均律」，那麼每個音出發產生的律都會些微不同。要體會泛音的奧妙，只要輕敲一只小鐘便知，輕敲鐘時仔細聆聽，會聽到多少聲音呢？兩個、三個...還是無限？兩個鐘一起敲呢？所以複雜的音樂其實不需刻意為之，只要精心的安排幾個簡單的素材，透過每個音本身獨特的音色與泛音，再加上簡單的節奏貫穿，仔細的聆聽之下，就可以構成美妙的樂音。

鐘整體鳴響的長度常常建立在壯麗但模糊的聲音，因此當好幾個鐘一起發出鳴響時，就會產生強而有力的織度變化及音色改變，使得低聲部的音色似堅固持續的暗流般地低沈而清澄，中聲部與高聲部則產生較明亮、較富變化性的複雜聲響。當我們進行一序列三和弦，並充份發出泛音時，其實已經聽到千變萬化的音響組合。佩爾特注意到早期西方宗教音樂的設計，讓人聲以五度、八度長音在教堂來回迴響，層層泛音望上衍生，最後在極高處產生「宛如天使般」的美聲，這也是Pärt晚期極端捨器樂就聲樂創作的的原因。佩爾特以短短一句Tintinnabuli為自己作品尋得註腳，因為他的音樂就是要在極簡和聲中，求得極富麗的效果。<sup>13</sup>

### 3.1.2 低限主義 (Minimalism in music)

佩爾特生性愛冒險和追求創新，不但是首位嘗試以荀白克音列主義創作的愛沙尼亞作曲家，還創作了許多不同風格的樂曲，或是將各個風格混雜拼湊在一起。在佩爾特的「鈴聲風格」的樂曲中，經常會運用低限主義風格的元素、寫作技巧融合在樂段裡。所謂的低限主義在音樂表現中，與我們的所熟知的現代音樂有些許的不同。

二十世紀的藝術及音樂，是依據人類在過去歷史中所得到的啟發及深切的自省、思考自覺中，來顯現出現代音樂的姿態，並以所謂的理論(-isms)來傳播知識。在我們一般認知中的現代主義(Modernism)，傾向於將形式複雜化；在音樂上則通常以非調性一連串的進行(serial procedures)為元素，來緊密的相連接樂段來發展樂曲。然而，不是所有的現代音樂皆是以非調性一連串進行的方式呈現，低限主義就是其中之一。在低限主義的音樂中，存在有許多循環因子的小元素，並藉由樂曲不斷的持續進行而以漸進的形式發展，但是始終不脫離樂曲基本的主軸。<sup>14</sup>

<sup>13</sup> “心靈小憩的藝文與科技生活園地”，

<http://140.135.174.146/phpBB21/viewtopic.php?p=35501&sid=f86e5e6b8dd83699cb6e2fe3bc8316e1>。

<sup>14</sup> Paul D. Hillier. *Arvo Pärt*, p. 12.

牛津英文辭典對 minimal 定義為：

小，最小。極端地在尺寸方面中的時間；自然或者形成一最小量；最小量的數量、質量或程度；那是儘可能的小...<sup>15</sup>

也就是說，minimal 為極微小而可分割的部分，因此推衍出極微小也可能用於部分的時間或空間中的觀念。低限主義是 1960 年代起以美國為中心興起的一種作曲傾向<sup>16</sup>，音樂的基本結構為非常自然及簡單的形式。它把作曲時所用的音樂素材極度壓縮，以規則的節拍及限定的和聲中，藉由不斷反覆、漸層的方式來逐漸改變；音樂旋律的元素以音階為主軸，並加上有彈性的配度與裝飾，其範圍可以極小至及廣大，但不失低限主義的本質。音樂乍聽之下似乎只是不斷地反覆，但仔細聆聽卻有著細微的變化。在低限主義音樂的代表作曲家，以菲利普·葛拉茲 (Philip Glass) 及史提夫·萊奇 (Steve Reich) 二人最為著名<sup>17</sup>。在菲利普·葛拉茲音樂中，反覆模式通常建立於傳統調性上和諧的三和弦的上面，他會在音樂行進間加入或減少不同的樂器音色，有時候在和聲上也會有突然的轉換。簡單的旋律、重複的音節，些微的變化帶動樂曲氣氛和心情變化，這就是低限主義音樂的特質。

在聆聽低限音樂的樂曲時，由於音樂通常以簡單的音符與固定的節奏穩定持續地反覆，在反覆的過程中同時也融入新的素材，並再加上時間冗長的關係，整首曲子聽完後彷彿才剛始聽而已，逝去的時間線在音感的記憶中僅是一個模糊的印象。音樂的發展其實一直在變化，只是較難以察覺。

佩爾特的音樂與低限主義有著特殊關係。在佩爾特的「鈴聲風格」音樂，有著很明顯的低限主義音樂的特質，像反覆的手法，使的樂曲的結構中有許多循環因子，藉由樂曲不斷的持續進行而漸進式的發展，另外還有三和絃的應用，讓音樂呈現出來的內部聲響特質，與低限主義的音響類似。「鈴聲風格」音樂與低限主義音樂的相異之處，在於佩爾特的音樂通常音樂的韻律較為緩慢但多變化，避免快速、穩固的拍子律動，另外，反覆的手法不可以影響音樂的前進，雖然音樂不斷的反覆，但音樂還是要有自己的方向性；最重要的是，佩爾特「鈴聲風格」的音樂必須建立在主調上，也就是說，不管樂曲如何發展，最後都必須還原回最初構思的呈現，回歸原調性。

### 3.1.3 早期音樂

<sup>15</sup> Paul D. Hillier, *Arvo Pärt*, p. 13 : “ Smallest, least. Extremely minute in size; of the nature of or constituting a minimum; of a manimum amount, quality, or degree; that is the least possible...”

<sup>16</sup> 《新訂標準音樂辭典》。頁 1163。

<sup>17</sup> Keith Potter: “Minimalism,” Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 8 December 2004), <<http://www.grovemusic.com>>



佩爾特早年寫了許多與蘇聯主流音樂家風格接近的作品，如蕭士塔高維契、浦羅高菲夫，後來還嘗試以荀白克音列主義創作，隨即又轉進到「拼貼主義」，終於佩爾特在 1968 年暫別樂壇，悄悄進入返樸歸真的蛻變期。退隱的佩爾特潛心研究文藝復興前到中世紀的音樂，跳進宗教和傳統的精神領域。

在這段時間，佩爾特研讀葛利果聖歌來學習如何寫作單一旋律的音樂，並運用單聲部獨唱曲的概念，來實驗各種不一樣的音樂型態之配置，之後，佩爾特在節奏的型態（rhythmic patterns）與相關的一連串變化中，來探索有何方式能連接二個調式聲部並建構完善的組織。在此研究過程中，佩爾特慢慢發現 Tintinnabuli 系統中的各個小元素，建立起基本的規則與直覺的創作，並去深思冥想。

在早期音樂的研究中，佩爾特提出了一些令其覺得有趣的部分：

我直覺得感覺出這音樂是非常好的，但是我以前沒有接近它的機會，因為它並不包括在在我們的教育中...最主要的是，為了理解這音樂需要去體會有關於宗教方面的事...我研讀一些我能接觸到的作曲家的音樂：葛利果聖歌、聖母學院（the Notre Dame school），之後還有馬修、法國與尼德蘭合唱音樂、奧布瑞特、奧凱根及賈斯昆。這些作曲家的年代主要在帕勒斯替納（Palestrina）之前，然而我也後來研究維多利亞的音樂（Victoria）。<sup>18</sup>

佩爾特覺得要理解早期音樂，必須有基本的宗教方面的知識，並深入研究此音樂才能從中獲得一些寶貴的概念。他指出自己研讀一些中世紀至文藝復興時期作曲家的作品，而且它們的作品對佩爾特日後的寫作非常有意義。佩爾特覺得一般人研究早期音樂時，通常都陷入此作曲家風格的迷思中，並不知道它與過去及現今有何關連，因此研究後無法對其有任何的啟發。所以佩爾特從西方音樂的源頭—單旋律聖歌（plainsong）開始研究，並領悟出其實音樂中最奧妙的秘密，不在樂曲長短、編制大小或多華麗，而是很簡單的是隱藏在如何連結二至三個音之藝術，並引發聽者自然而然的共鳴與互動。

### 3.2 「鈴聲風格」的基本架構

「鈴聲風格」基本建構於一簡單的聲音系統，以音階與琶音三和弦為主體，呈現出平行與垂直關係的音樂旋律與和聲。在中世紀與早期文藝復興時期，和聲是藉由一定範圍中的各種聲音組合之匯集所組成的，和聲分析則變成最好的輔助手法。同樣的，

---

<sup>18</sup> Jamie McCarthy. "An Interview with Arvo Pärt," p.59: "I had intuitive feeling that this music was very good, but I had no access to it as it was not included in our education...In the main, in order to understand this music one needs to appreciate the religious aspect...I studied the music of the composers that were available to me: Gregorian chant, the Note Dame school, then Machaut, Franco-Flemish music, Obrechtem, Ockehem, and Josquin. Mainly before Palestrina, but then I also studied Victoria later."

在「鈴聲風格」音樂中，和聲架構傾向於組織音樂的線條，以及因二種不同種類旋律樂段的關係所產生和聲的共鳴，而這些旋律樂段實質上是由琶音式的三和弦及自然音階的變化所出現的不協和音響；也就是說，佩爾特研讀了早期音樂，發現早期音樂的和聲與對位皆是獨立個體，所以他混合了和聲與對位的手法，將兩者的菁華用在樂曲創作上並加以融合，而產生了新的特殊音響。這種音響的織度不僅僅只有來自音階及三和弦的混雜，其作曲手法發展更清楚的包涵佩爾特寫作時孤寂的心境及早期音樂的深刻影響。

基本的「鈴聲風格」通常有二個旋律組成，一為建構於圍繞著一中心音而級進行進的主旋律聲部，一為以三和弦為主的填入音的 Tintinnabuli 聲部，兩個聲部的音程關係，則是依循著佩爾特自己預設的規則。以下將針對主旋律聲部與 Tintinnabuli 聲部的特點與結構，做詳細的介紹。

### 3.2.1 主旋律聲部

主旋律聲部的主要材料來自於幾個不同的音之組合（佩爾特稱之為「調式」）。一個調有四個調式：例如：A 小調有四種「調式」，第一為 A-B-C-D-E，第二為 A-G-F-E-D，第三為 E-D-C-B-A，第四為 D-E-F-G-A。

譜例 3.1



主旋律聲部的發展及變化，通常為以上四種調式任選一個調式中的幾個音或四個調式的混雜結合，例如：佩爾特的作品《兄弟》的第 9 小節（譜例 3-2）的主旋律為 #C-B-D-#C 四音（見鋼琴最高聲部），#C-Bb 與 D-#C 皆為第三調式下行模式。而第 17 小節（譜例 3-3）的主旋律為 A-G-Bb-A 四音，前二音 A-G 為第二調式下行模式，後二音 Bb-A 為第三調式下行模式，所以此旋律為第二調式與第三調式混合而成。

譜例 3.2（第 9-10 小節）



### 譜例 3.3 (第 17 小節)

### 3.2.2 Tintinnabuli 聲部

與主旋律同時進行的 Tintinnabuli 聲部則遊走於主旋律聲部的上下，其對位音程包涵主音三和弦 (tonic triad) 的任一音。例如：主旋律的主音為 A，則 Tintinnabuli 聲部的對位音則限為 A、C、E 三個音。

### 譜例 3.4

第一位置 (上方)

第二位置 (上方)

第一位置 (下方)

第二位置 (下方)

交錯混雜的

Tintinnabuli 聲部分為二個位置，主旋律以 A 小調為主時，第一位置與主旋律聲部大多呈二、三度的關係，第二位置與旋律聲部大多呈五、六度的關係。由於第二位置的五、六度音程為協和音程，所以聽起來似鐘聲般的悅耳，感覺蠻舒服，但音響上由於缺乏三音所以音響上較中空，聽久了會略顯單調；第一位置使用頻率比第二位置少

許多，第一位置的特殊點在於二度的不協和音程，其音響引發樂曲緊張感，因此作曲家通常會利用第一、二位置的交替變化使用，來增添樂曲有更豐富的方向性、張力及更多不同的詮釋方式。

佩爾特最早的「鈴聲風格」的作品，為 1976 年的寫給鋼琴獨奏的《為了阿玲娜》(Für Alina) (譜例 3-5)。在這部作品中，我們可以很清楚的看到佩爾特對「鈴聲風格」的最初原始架構。此樂曲有著固定關係的兩聲部，主旋律聲部是從 B 調的音階而來，幾乎都是以級進形式自由地被寫作，另一聲部則是從主音三和絃 B、D、F 三音中擇一音填入。最低的八度雙音 B，由鋼琴踏板來持續發音，並藉由上聲部的不斷堆積推移，來強調樂曲最後座落於 B 小調三和絃上。

### 譜例 3.5 (第 1-5 小節)

Alcinale  
(Für Alina)  
Спокойно, возвышенно, вслушиваясь  
ARVO PART  
1976.

此曲很單純的沒有半音形式 (chromaticism)，也沒有調性及固定的節拍。在此曲手稿中我們可以看到一個有趣的圖案：在第 11 小節上有一朵小花，作曲者暗示此為樂曲張力的最高點，因為它運用了 B 小調三和絃所沒有的 #C，使得此處樂曲產生不協和的和聲，讓張力繃到最緊。



### 譜例 6 (第 10-15 小節)

### 3.3 佩爾特對「鈴聲風格」的詮釋

佩爾特對自己設計的「鈴聲風格」之結構配置的描述為：

主旋律聲部總是呈現出個人主觀的世界，就像我們自我生活中每日不斷的罪與苦難，而Tintinnabuli聲部就像寬容的客觀...<sup>19</sup>

佩爾特覺得自己所創造出的「鈴聲風格」，在主旋律聲部與 Tintinnabuli 聲部有著非常緊密的關係，相依相存。例如：主旋律聲部呈現出迷失方向地徘徊不定的感覺，但往往能藉著 Tintinnabuli 聲部而堅決的守住站穩；這還可以比喻成似肉體與靈魂、塵世與天堂之永恆不變的二元論；但是兩聲部實際上卻是一個聲部，一個雙重的單一實體。所以佩爾特用一個平衡公式來簡潔的表示主旋律聲部與 Tintinnabuli 聲部間，這令人困惑的意義。

$$I + I = I^{20}$$

佩爾特深深覺得此平衡的表現是「鈴聲風格」詮釋的核心，而且才是我們要呈獻

<sup>19</sup> Paul D. Hillier. *Arvo Pärt.*, p.96: "The M-voice always signifies the subjective world, the daily egoistic life of sin and suffering; the T-voice, meanwhile, is the objective realm of forgiveness..."

<sup>20</sup> Paul D. Hillier. *Arvo Pärt.*, p.96

出的主要基礎之音樂功用。

在 Jamie McCarthy 訪談佩爾特的內容中，曾問及佩爾特本人在創作時，是否在自己的原則與直覺間曾感覺到矛盾之處，而佩爾特則提到自己在創作「鈴聲風格」作品時的內心感受：

我不把它看成是個矛盾...我的原則是它們一定是音樂中最重要的一部份...當事情是簡單和清楚時，它們也是乾淨的。它們是空的；任何事物皆有容身之處...<sup>21</sup>

在「鈴聲風格」的作品中，雖然它們的結構有著明確公式化的原則在其中，但佩爾特覺得在接近音樂創作時並不會跟他的直覺有所矛盾。他覺得這些原則並不是音樂中最重要元素，這些原則只是基本的框架；當其內容簡單而清晰時，那它就是純淨的，當它是虛無時，它則會存在於整個空間，所以其內容比所謂的原則性結構重要許多。當一個人優美地以簡潔清楚的連結來演奏一或二個音符時，那是非常棒的，在眼睛的觀察下易懂的每件事，並不是世上所有的事，所以一個人永遠不知道一堆音符中背後的音樂線條，因此音樂只是在演奏者與作曲家間的橋樑，當演奏者以自己內省的感覺而演出的音樂，是屬於演奏者自己的音樂，而不是作曲家的。

McCarthy 曾要求佩爾特描述一下他於「鈴聲風格」的作品裡，所謂接近於直覺性的作曲方式；另外還有於佩爾特筆記本中，談論到自己的音樂為「連結頭腦到內心」的意思？佩爾特則這樣回答：

我對於我自己或者我所做的某些事情無法滿足，但我無法解釋我的感覺...當一行音符來臨時，我只知道我的頭腦扭曲了一些事，因此我感覺我需要迅速寫下...<sup>22</sup>

佩爾特描述自己的靈感，大多隱藏在某些地方或來自其他的機緣，並不是來自於頭腦。他是解放了自己才寫出「鈴聲風格」的作品，「鈴聲風格」的作品跟早期音樂中的定旋律（Cantus-firmus）一樣，有著簡單固定規律的形式，但還是可以創作出好又有內涵的作品。作品的特色是涉及音樂本身及較抽象方式的寂靜，需要沉思是否明確的說出自己的想法，或者如呼吸及心臟的跳動一樣來維持寂靜。

另外，他提出大家應該藉深刻沉思，來召喚出自我想法及穩定的狀態，才能創造出屬於我們的藝術。對於早期音樂，佩爾特直覺性的覺得它們非常棒，建議在研讀前應去理解其宗教的面向。佩爾特覺得他找出了接近早期音樂的方法，而且受早期音樂

<sup>21</sup> Jamie McCarthy. "An Interview with Arvo Pärt," p.62: "I don't see it as a contradiction...my principle is that they must be the most important part of the music...When things are simple and clear, they're also clean. They are empty; there is room for everything..."

<sup>22</sup> Jamie McCarthy. "An Interview with Arvo Pärt," p.60: "I'm not content – with myself or something I've done – But I can't explain what I'm feeling...I only knew that my head distorted things and so I felt I needed to write quickly when a line come..."

的精神所感動、啟發。

在演奏方面，佩爾特提出自己第一次將「鈴聲風格」的作品給音樂家演奏的經驗：

這是困難的，因為他們（作品的聲部）有時看起來似乎對作品相當無興趣 – 每位音樂家只看見他們自己的部分，不知道其他人正在做什麼...<sup>23</sup>

佩爾特提到音樂家們一開始只看見自己負責的聲部，沒有顧慮到其他聲部在做什麼，因此大家對此音樂的敏銳度接無法再進一步，但是當他們一起演奏時，他們只是真誠嚴謹的拉奏譜上的音符，卻聽到了不一樣的音樂。於是，大家出現不一樣的反應，並開始熱烈的共同討論音樂。



---

<sup>23</sup> Jamie McCarthy. “An Interview with Arvo Pärt,” p.61: “It’s difficult because they sometimes look fairly uninteresting – every musician sees only their own part and don’t know what the others are doing...”

## 四、作品結構分析

### 4.1 《兄弟》（Fratres）作品介紹

《兄弟》這部作品就是在佩爾特遨遊於早期音樂後，復出開始寫作的早期「鈴聲風格」作品之一。《兄弟》在 1977 年寫作完成，其編制原寫給木管五重奏加上弦樂四重奏、低音大提琴及打擊樂器的特殊組合，這部作品深得佩爾特的喜愛，因此親自改寫了許多不同編制的組合，例如：1983 年改寫給大提琴八重奏，1985 年改寫給弦樂四重奏，1990 改寫給木管八重奏。另外，佩爾特還將此曲改編，將原來的樂曲基本架構加入一些變化與裝飾，使樂曲更增添豐富性，例如：樂團方面於 1992 年改編給小提琴、弦樂團及打擊樂器的組合，1993 改編給長號、弦樂團及打擊樂器組合，在室內樂方面 1980 年改編給小提琴與鋼琴，1991 年改編給弦樂團及打擊樂器。本文的重心將焦點擺在佩爾特於 1980 年改編給小提琴與鋼琴的室內樂曲。

Fratres 一字來自於“brethren”，即希臘古語中兄弟的複數形。佩爾特用此字來微妙的形容此樂曲中，兩主旋律聲部與夾在其中的 Tintinnabuli 聲部的關係。在此曲中，Tintinnabuli 聲部的功能在於增強樂曲發展的方向性，帶領樂曲發展至中段的全曲最高點，再將其帶離直至結束。在此曲中，Tintinnabuli 聲部採取有別於傳統的方式，自行訂立了所謂 Tintinnabuli 聲部的運用法則，並在原則上彈性運用此方法，使得 Tintinnabuli 聲部與主旋律聲部的聲響有更多變化，關係也更加緊密。

在 Tintinnabuli 的前提之下，佩爾特在《兄弟》這首作品中加入了許多特有的結構安排。例如：將複音音樂手法加以簡化，讓第一及第三聲部兩聲部從頭至尾維持十度平行音程，再加上得自其他現代音樂家的影響，如菲利普·葛拉斯的低限主義，使他的音樂也具有在不斷反覆中，累積細微變化構成巨大變化的伏流個性；另外再加上早期音樂的影響，使其音樂具有宗教的精神性及撼動心靈之感觸。

### 4.2 樂曲分析

此樂曲傾向於我們平常較少接觸的調式音樂，曲式也不是如常見的三段體、奏鳴曲式...等，因此，以下會先就其整體的音樂進行基本模式做概略介紹，再分析其基礎四大聲部：主旋律聲部、Tintinnabuli 聲部、次旋律聲部及持續低音聲部所使用的材料、規則與各聲部之間的相關性；之後將整曲分成九個段落，依次詳細地探討各段所運用的素材，如：調式、拍號、節奏及各段落四大聲部的變化配置，另外研究鋼琴及小提琴部分的各種變化，如：重複的音型、合作或相抗衡的關係及 Tintinnabuli 聲部的編排



(第一位置、第二位置)。希望藉以下分析來深入的瞭解樂曲的創作內容與方向，並且幫助之後的音樂實踐，以期能有更完美的演出詮釋方式。

此樂曲整體建構在艾奧利安 A 小調 (Aeolian A minor) 上，但是 C 音有時升有時還原，其曲式與我們一般所見的不相同，其總共分為九個段落，每個段落固定為六個小節，各段落音樂進行的模式幾乎相同，差異只在於每段的音高不同。

#### 譜例 4.1



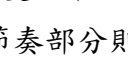


每段落皆以兩小節的過門來連接，而每個過門的和聲與節奏都一模一樣。每一段落皆有六個小節，這六小節的拍號依序為 7/4→9/4→11/4→7/4→9/4→11/4，每個段落皆以相同拍號變化方式來呈現；過門樂段共重複了九次，其拍號為 6/4，以五度的音型及和絃為主（例如：G-D-A-E）。

#### 4.2.1 各聲部分析

此樂曲的垂直聲部結構以鋼琴聲部為主，共分為四大基本聲部，由上至下依序為主旋律聲部、Tintinnabuli 聲部，再來是與主旋律聲部一直保持平行十度的次旋律聲部，最低聲部為貫穿整曲的持續低音聲部。每聲部間的關係密切，深深影響整首樂曲的發展。以下就四大基本聲部來一一分析與討論：

##### (1) 主旋律聲部

主旋律聲部主旋律聲部的主要材料來自於四個佩爾特自訂的「調式」。在主旋律聲部中，每六小節的組成元素，在音型、節拍的變化皆相同，只是每個段落的音調皆低前一段小三度，中心音由 E-#C-A-F-D-B-G-E-#C，最後藉過門的延伸結束在 A 調上。節奏部分則於 7/4 拍子中呈現 , 9/4 拍子為 , 11/4 拍子為 。在音型方面每六小節皆分為兩部分，前三小節以第二、三種的「調式」混雜結合而成，再加以延伸發展，後三小節則依據第一及四種的「調式」為發展元素。<sup>24</sup> 第一小節的四個音分為二部分，前二音屬於第三調式下行模式，後兩音屬於第二調式，第二小節則將第一小節的跳進音行前後，往下及往上延伸兩種調式的音，使的原第一小節跳進的小三度擴張成減五度，第三小節更延續前一小

<sup>24</sup> 見本文第 10 頁：3.2.1

節的方式，將其跳進擴大至大七度；第四至六小節也是依循著前三小節的作曲手法，只是音樂的元素為第一級第四種上行音型。

## (2) Tintinnabuli 聲部

Tintinnabuli聲部為此樂曲中最具特色的一個聲部。它是佩爾特自己研究發明的特有聲部，在音樂上，它不僅僅在音樂上與主旋律聲部相抗衡，在音型的走向與音程的多變中，還暗中牽動著整首樂曲的方向性及張力的變化。Tintinnabuli聲部不同於其他聲部有著固定的規律性與反覆形式，Tintinnabuli聲部在同時間時常與兩個旋律聲部採取第二位置的關係，在特殊的地方採取第一位置的應用；就和絃基本功能來說，第二位置與其他聲部組合成的音響幾乎皆為大三和絃，而第一位置與其他聲部的組合多為小三和絃或七和絃，因此使的第一、第二位置的不固定交錯，使得整個樂曲的音響更有方向性。<sup>25</sup>

## (3) 次主旋律聲部

從樂曲的一開始到結束，節奏全部與主旋律聲部相同，音高始終與主旋律聲部保持平行十度。其表現大多依附在主旋律聲部上，對樂曲的影響力比較重要的，應該是在與主旋律聲部的音響成大三度或小三度時，所產生的音色明暗度之變化。

## (4) 持續低音聲部

樂曲從頭至尾低音聲部一直保持出現 A-E 二音，此持續低音雖然沒有任何變化，但是增加了樂曲的穩定性、一致性，並持續確立調性於 A 調上。

### 4.2.2 各段落分析

此樂曲鋼琴彈奏的部分，很規律的彈奏上述的四聲部，從頭至尾每一段都沒有改變；而小提琴的演奏內容則每一段差異極大，因此使的整曲在穩固的和聲進行中，充滿了不定性與變化性。以下的圖表為各段落之間的差異：

表 4.1

段落	中心音	拍號變化	小提琴的裝飾型態
一	E	7/4→9/4→11/4→7/4→9/4→11/4(共六小節)	六十四分音符分散和絃 (小提琴獨奏)

<sup>25</sup> 見本文第 11 頁：3.2.2

二	#C	同上	
三	A	同上	十六音符
四	F	同上	三十二分音符
五	D	同上	三連音
六	B	同上	八分音符 (雙音)
七	G	同上	四分音符 (單音、雙音、和絃)
八	E	同上	八分音符→三連音→十六 音符→三連音→八分音符 (上行琶音)
九	#C	同上	四分音符 (泛音)

### (1) 第一段

在第一段中 (mm.1-6)，小提琴是以獨奏方式演奏快速的琶音式分散和絃，節奏為一拍演奏二十四個音，旋律的強調中心音 E，前三小節以 E-D-F-E 的旋律為主作發展，後三小節以 E-F-D-E 四音來作發展；由於是分散和絃的呈現方式，所以沒有像上述的完整四聲部，其主要三聲部的排列依序為主旋律聲部、Tintinnabuli 聲部與與主旋律聲部平行十度的聲部，另一聲部遊走於中間聲部，多為重複 A 或 E 音，所以低聲部以 #C 為主要音。另外作曲者標示力度由 ppp 至 fff，所以每小節的音量與音色皆不相同。Tintinnabuli 聲部在此處多成第二位置，在前三小節中只有前面第二組與第四組音採用第一位置，後三小節只有前面第二組音為第一位置，所以第一段共採用七次的第一位置。

### 譜例 4.2 (第 1-2 小節)



## (2) 第二段

第二段中 (mm.9-14)，鋼琴完整的奏出主旋律、Tintinnabuli 聲部、次主旋律聲部及持續低音四個聲部，其旋律的中心音強調#C，而小提琴的部份在前三小節拉奏與持續低音聲部音高、長度相同的長音 (A、E)，後三小節則演奏與 Tintinnabuli 聲部完全相同的音及節奏，只是後三小節小提琴有時以泛音拉奏，因此偶爾會出現高八度或高二個八度的音響。Tintinnabuli 聲部在此處多成第二位置，其與段落一相呼應呈相反情況，在前三小節中在前面第二組音採用第一位置，後三小節只有前面第二組及第四組音為第一位置，兩段落只有在前後三小節相互交換的差異，亦即段落一的前三小節出現第一位置的地方與第二位至的後三小節相同，而段落一的後三小節與段落二的前三小節相同，而第二段也跟第一段一樣採用七次第一位置。

### 譜例 4.3 (第 9-10 小節)

### 譜例 4.4 (第 12-13 小節)

## (3) 第三段

第三段中 (mm.17-22)，鋼琴跟第二段一樣呈現完整的四聲部，只是旋律的中心音又低了三度-A，而小提琴部分則演奏與鋼琴的上三聲部相同之十六音符分解和絃，只是小提琴的演奏巧妙的將主旋律聲部變成自己的低音聲部，而將次主旋律聲部演奏成自己的最高聲部，另外再加上小提琴部分忽高忽低的演奏，使的兩種樂器像在對應



般的對唱。Tintinnabuli 聲部在此處多成第二位置，在前三小節完全皆採用第二位置，後三小節在前面第二組、第四組音為第一位置，所以第三段共採用六次的第二位置。

#### 譜例 4.5 (第 17-18 小節)



#### (4) 第四段

第四段中 (mm.25-30)，鋼琴跟之前一樣呈現完整的四聲部，只是旋律的中心音又低了三度變成 F 音，而小提琴部分則演奏與鋼琴的上三聲部相同之三十二音符分解和絃，小提琴的演奏繼續將主旋律聲部變成自己的低音聲部，而將次主旋律聲部演奏成自己的最高聲部，只是這次小提琴演奏的分解和絃很有規律性、重複性，並在固定的十度音域範圍內。Tintinnabuli 聲部在此處多成第二位置，在前三小節後面第四組音採用第一位置，後三小節前面第四組及後面第二組、第四組音為第一位置，所以第三段共採用九次的第二位置。

#### 譜例 4.6 (第 25-26 小節)





(5) 第五段

第五段中 (mm.33-38)，鋼琴跟之前一樣呈現完整的四聲部，旋律的中心音又低了二度變成 D 音，而小提琴部分演奏三連音的分解和絃，特別的是此段小提琴聲部不同於之前的規律，它每個三連音的第一音皆奏出主旋律聲部的音，但是後二音不再像之前重複 Tintinnabuli 聲部及次旋律聲部，而是一直重複 D - F - A 這三音，使的整段落旋律雖然有在走動，但重心一直在這三個音。Tintinnabuli 聲部在此處多成第二位置，在前三小節在後面第二組、第四組音採用第一位置，後三小節在後面第二組、第四組音為第一位置，特別的是第三十八小節的後面第四組音反常的有別於前二小節，呈第一位置，所以第三五段共採用九次的第一位置。

譜例 4.7 (第 33-34 小節)



譜例 4.8 (第 38 小節)



## (6) 第六段

第六段中 (mm.41-46)，鋼琴跟之前一樣呈現完整的四聲部，旋律的中心音又低了三度變成降 B 音，並將持續低音聲部低八度至低音譜記號第一間的 A。小提琴部分演奏八分音符的雙音，大小六度與五完全五度相交替，八分音符的正拍皆規律的演奏主旋律聲部與次主旋律聲部，並將兩者音高排序對調，使的次主旋律聲部變在最高聲部，高二個八度的演奏出六度音程，後半拍皆拉奏 A、E 的五度雙音；並於每小節的第一拍及鋼琴部分的三拍長。

Tintinnabuli 聲部在此處多成第二位置，在前三小節在前面第四組及後面第二組、第四組音採用第一位置，後三小節在後面第四組音為第一位置，此段落的 Tintinnabuli 聲部的應用，剛好與段落四相呼應，兩段落只有前與後三小節相互交換但位置相同的差異，而第六段也跟第四段一樣採用九次的第一位置。

### 譜例 4.9 (第 41-42 小節)

## (7) 第七段

第七段中 (mm.49-54)，鋼琴跟之前一樣呈現完整的四聲部，旋律的中心音又低了三度變成 G 音。小提琴部分全部以四分音符來呈現，並延續段落六在第一拍及三拍長音之處皆休息一拍的語法；另外在演奏的音上做組合的變化，第一小節為 Tintinnabuli 聲部單音形式，第二小節增為 Tintinnabuli 聲部加上次主旋律聲部的雙音形式，第三小節再加上主旋律聲部形成三和絃，其高音聲部為 Tintinnabuli 聲部，與鋼琴的主旋律聲部相抗衡，第四小節與第三小節相同，第五小節與第二小節相同，第六小節則與第一小節相同，使的整個樂段的織度由簡單變複雜，之後又回歸至之前的簡單，呈對稱模式。

Tintinnabuli 聲部在此處多成第二位置，在前三小節在前面第二組、第四組及後面第二組音採用第一位置，後三小節全為第二位置，此段落的 Tintinnabuli 聲部的應用，

剛好與段落三相呼應，兩段落只有前與後三小節相互交換但位置相同的差異，而第七段也跟第三段一樣採用六次的第二位置。

#### 譜例 4.10 (第 49-52 小節)

The musical score for Example 4.10 (measures 49-52) is presented in two systems. Each system contains three staves: a violin staff at the top, a piano staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The violin part is marked 'arco' and 'mf'. The piano part is marked 'mf'. The score shows measures 49-50 in the first system and measures 51-52 in the second system. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

#### (8) 第八段

第八段中 (mm.57-62)，鋼琴跟之前一樣呈現完整的四聲部，但旋律的中心音又低了三度變成 E 音，整體鋼琴的旋律進行同第一段落。小提琴部分以上行琶音音形在鋼琴每小節的三拍長音的後半拍出現，第一小節為八分音符，第二小節增值為三連音，第三、四小節再增值為十六分音符，第五小節退回三連音，第六小節則與第一小節相同為八分音符，使的整個樂段在小提琴的撥弄下節拍由簡單變複雜，之後又回歸至之前的簡單，呈對稱狀態；小提琴拉奏的音全集中在 A-#C-E 三音，這三音為此段落每小節的第一組音，其中其低音 A 也是持續低音。Tintinnabuli 聲部在此處與段落一，所以此段落的 Tintinnabuli 聲部的應用，剛好跟段落一同樣與段落二相呼應，兩段落只有前與後三小節相互交換但位置相同的差異，而第八段也跟第一、二段一樣採用七次的第二位置。



### 譜例 4.11 (第 57-60 小節)

#### (9) 第九段

第九段中 (mm.65-70)，鋼琴跟段落二的旋律與結構一模一樣，只是整體低了八度，中心音還是在 E 音。小提琴部分在每小節的第三拍才拉奏泛音，而每個音皆為四分音符；泛音演奏的音跟鋼琴部分的主旋律聲部相同，並在每小節的最後三拍皆拉奏不同轉位的 A-#C-E 三音之泛音。Tintinnabuli 聲部在此處與段落二完全相，所以此段落的 Tintinnabuli 聲部的應用，跟段落二同樣剛好與段落一相呼應，兩段落只有前與後三小節相互交換但位置相同的差異，而第九段也跟第一、二段一樣採用七次的第一位置。

在這九大段落中，雖然各段落音樂的旋律、節奏及音樂進行方式幾乎相同，拍號變化方式也都一樣，但作曲家在樂曲的一些段落中安排了樂句或節拍相互對稱的手法，使的音樂不會因此而單調。例如：此樂曲整體上最明顯的對稱手法的運用，在於音量變化的對稱性上，樂曲於第一段的極弱至極強 (pianissimo-fortissimo) 概述的預告聽者樂曲的音量表現範圍，並於第二小節至樂曲結束以前後相呼應的方式安排音量變化，由音量由極弱慢慢漸強至極強，再慢慢的漸弱，最後回歸到極弱的音量 (見表 4.2)。

另外，整曲的 Tintinnabuli 聲部於小節樂句間的第一、二位置的安置上，其設計安排也呈對稱的方式，第一位置於各段遊走的模式大概為 7-7-6-9-9-9-6-7-7。

整首樂曲在作曲家巧妙的安排下，將較單調的旋律進行及看似平淡而公式化的四聲部配置加以潤色變化，巧妙的使整首樂曲具有豐富的情感張力及表現性。

表 4.2

段落	1	2	3	4	5	6	7	8	9
音量	ppp-fff	ppp-pp	mp	mf+f	mp+p	ff	mf	mp+p	pp-ppp
<u>Tinnabuli聲部</u> <u>第一位置次數</u>	7	7	6	9	9	9	6	7	7



## 第五章、樂曲演奏探討之詮釋

現在有許多《兄弟》的不同編制形式，但其根本的音樂內容仍然為相同，改寫的樂曲音樂進行模式，皆與鋼琴與小提琴的這個編制上的鋼琴聲部相同，多了一個聲部演奏不固定的聲部或材料。在鋼琴與小提琴的這個編制上，鋼琴大部分保有原來和聲的材料，小提琴則在上方演奏一系列的變奏，其通常與鋼琴聲部平行，而且小提琴部分還有許多相當炫技的表現，其範圍含括反覆的琶音型式到泛音、雙音及和絃的演奏；而樂曲產生了多有趣的修飾與變化，使得演奏者必須面對演奏音樂時不可打擾音樂的基本要素，但又必須將其變化表現的淋漓盡致的挑戰。以下綜合之前各段落所述，來探討此曲音樂實踐的過程，並且就樂曲每段落的詮釋加以統整說明：

### 5.1 段落的特色

整曲共分為九個段落，每個段落的音調低小三度，每段落皆以兩小節的過門來連接，各段落及過門特色如下：

#### 5.1.1 第一段

像是整曲的序奏，將整首樂曲的旋律走向、音量的變化，都概略地呈現。第一段只有小提琴以琶音式分散和絃來獨奏，每拍拉奏二十四個音，一開始由極弱（*pianississimo*）開始，製造出一種模糊又朦朧的感覺，再加上開頭低音聲部的升C—降B的增二度音響，讓人有著搖擺不定的不安感，令人摸不清樂曲的走向。音樂的強度由極弱至極強（*fortississimo*），由一開始的模糊不清，慢慢的一小節一小節蘊釀，讓人稍微有一些頭緒，最後思緒彷彿像涓涓細流變成湍急的河川，不斷地湧出、顯現。因此在音樂強度上，要把它誇張化，每拍的二十四個音都要一樣的音量與長度，小聲的地方要很小聲，大聲的地方要很大聲、很壯闊的氣勢。

（過門 1）突然，出現了兩小節與先前完全不相干的素材，感覺似鐘聲般的環繞在整個空間，它的出現好像夢被打醒般的引導曲子進入另一世界。

#### 5.1.2 第二段

此段為此曲最主要的一段，在段落一的華麗的琶音對比下，此段規矩、明白的把「鈴聲風格」與樂曲的形式表現出來，音響變得較簡單，整個空間似將鏡頭拉遠般的，變得寬闊、安定、視野廣大的感覺。由於段落一的琶音式分散和絃的音響關係，所以

令人印象最深刻的為低音聲部，而第一段低聲部旋律剛好是第二段的最高音旋律，可以加深聽者對此旋律的印象；此段的前三小節的音量為極弱、後三小節為很弱（*pianissimo*），皆為極微弱的音量，使得段落二延續著段落一開頭神秘的氣氛。

另外，第二段中整個四聲部架構—主旋律聲部、Tintinnabuli 聲部、次主旋律聲部及持續低音聲部，由鋼琴完整的呈現，讓人清楚的聽到四聲部合在一起所產生的和聲，尤其持續低音聲部的出現，讓整個第二段給人的感覺較有支撐點、較有安全感，聽覺方面會覺得這段才是整首樂曲的主要段落。加上小提琴的泛音加入，使得整個音響雖然小聲，但是讓人覺得整個空間變得寬闊、無邊無際的感覺，而小提琴主要拉奏的音大多是 Tintinnabuli 聲部的音，似乎提醒聽者在聆聽時不應只聽到主旋律聲部，應順便聽聽兩聲部結合後相輔相成所發出的音樂。

（過門 2）過門 2 的兩小節為承接的功能，將第二段不著痕跡的延續至第三段。

### 5.1.3 第三段

這一段延續著第二段的寬闊、安定的氣氛，但在小提琴的裝飾下，顯現出似潺潺流水般延綿不絕的生命力。雖然整體結構與前一段相較，並沒有太大的變化，整段落的音量維持在中弱（*mezzo piano*），但是給人很平穩但較空洞的感覺。這可能是因為持續低音的延續，再加上鋼琴的主旋律聲部與持續低音相同，而且主旋律前半段的後二音為降 B—A，有種導音到主音的感覺，因此感覺整段的底盤很穩。小提琴的部份則以十六分音符的分散和絃呈現圓滑奏，在作曲者巧妙的安排下，小提琴把鋼琴的第二聲部移至最高音聲部來拉奏，似乎讓兩樂器在合作時，音樂旋律有互相抗衡的感覺，帶動樂段的流動感。

（過門 3）過門 3 的兩小節為承接的功能，與過門 2 不同的，是過門 3 除承接外還具有引導、過渡的功能，由第一小節的弱（*piano*）至第二小節的中弱，帶到第四段的中強（*mezzo forte*）。

### 5.1.4 第四段

鋼琴部分演奏的和聲較密集，沒有之前的空曠感、虛幻，感覺較真實，小提琴部分以非圓滑奏（*non legato*）的演奏方式，奏出音域較固定的三十二分音符分散和絃，再加上強（*forte*）的音量，感覺很像在下傾盆大雨的感覺。主旋律依舊延續之前的結構模式行進，而鋼琴與小提琴的第一、二聲部繼續延續段落三的相互顛倒，鋼琴部分先演奏出五拍的中強音量的旋律，小提琴則在第六拍演奏強的音量擾亂沈穩的鋼琴部分。小提琴聲部於此段落的第二拍提前先結束，並由鋼琴部分持續演奏至過門四，使得兩樂器的互動，感覺就像傾盆大雨下仍然不為所動的小房子一樣。



主旋律的後半下行旋律的最後二音 E—F，有著想將 F—G—A—降 B 四音造成的搖晃，引導焦點移至更壯觀、震撼的情境。這一段落的第 Tintinnabuli 聲部用第一位置比前幾段多很多，使得樂曲流動性與和聲音響皆比之前豐富許多，因此在演奏時可以強調第一位置的音，做出整個段落與之前的段落的差別。

(過門 4) 像斷層般的突然從第四段的強的音量轉換至鋼琴弱音量的和絃，但小提琴馬上以強的音量的和絃回覆，在由中弱至弱的音量，整個來看，就是突弱至突強然後漸弱，小提琴像是還沒有玩夠的孩子，在大人的嚇阻下安靜下來，卻為第六段留下伏筆。

### 5.1.5 第五段

在前一段似下傾盆大雨般的較熱鬧的場景後，這一段的音量突然減弱，回到第三段中弱的音量，整體給人的感覺像暴風雨之前的寧靜般地狀似安逸，但又隨時會出現變數的感覺。鋼琴部分的和聲更為密集，最高與最低聲部音程只相差十一度，使得不和諧的和絃更清楚地被聽見。鋼琴與小提琴的音量回到第三段中弱和弱的音量，使得之前看似握有第四段樂曲走向主導權的小提琴部分，退居於鋼琴部分之下；小提琴的三連音的第一音雖然強調主旋律聲部，但是後二音一直重複與鋼琴聲部不相干的 D—F—A 這三音，使得音樂好像停頓在某個不平穩狀態中，再加上小提琴的三連音似有似無的彈性速度，給人的感覺狀似寧靜又帶點不安的情緒在其中。

(過門 5) 延續第五段的感覺，像是第五段的尾奏，以詳和的方式為第五段收尾。

### 5.1.6 第六段

這一段的音樂感覺像狂風暴雨般地，將之前五個段落所儲存的能量與壓抑的情緒，猛烈地釋放出來。原本鋼琴部分的密集和聲，在持續低音低八度演奏後，將原來極狹窄的空間擴大，再加上鋼琴以極強的音量來演奏，而持續低音與主旋律中心音呈小二度極不協和的音程，使得整段音響比之前的段落更加不協和與更具張力；再加上小提琴的雙音加入，像嘶吼般的方式展現這一段特有個性。小提琴在每小節的第一拍及鋼琴三拍長音之處皆休息一拍，其他地方皆以嘶吼的語氣演出，增加了整段落的不定性及戲劇性。尤其主旋律的開頭與尾音為降 B，而升 C 圍繞在其四周，一直製造增二度的音響，使得樂曲的張力撐到最大，製造出一副高牆要倒下之感。

(過門 6) 過門 6 的兩小節為承接的功能，與過門 3 的功能類似，除承接外還具有引導、過渡的功能，音量由第一小節的強至第二小節的中強，連接第四段的中強。

### 5.1.7 第七段

整段的情境似暴風雨過後的殘景，空曠環境下的大地之聲，除了溫暖的陽光與徐徐的微風，還有被暴雨打落散落一地的殘景。整體氣氛不像之前的緊繃，鋼琴與小提琴的音量由前一段的極強降至中強，整段的節拍皆為四分音符，但由於鋼琴的持續低音與主旋律中心音呈小七度不協和音程，使得整段音響雖然不協和，但是比前一段寬闊；小提琴聲部的演奏形式由單音至雙音再到和絃，再退至雙音，最後回歸單音，以較厚實一點的音色演奏，呈現出似溫暖的陽光照耀著大地的感覺。Tintinnabuli 聲部運用第一位置的比例減少，所以必須將剛剛緊張的氣氛慢慢鬆弛下來，因此演奏時力度要較輕些，但是整段維持一樣的音量與音色。

(過門 7) 鋼琴延續第七段的中強的音量，但小提琴馬上以強的和絃回覆，接著鋼琴以中弱的音量回應，但小提琴又以中強回應，整個來看，小提琴像是還沒有玩夠的孩子，在大人的安撫下終於安靜下來。

### 5.1.8 第八段

此段落像是整曲的回顧，非常安穩理性的遊走於廣闊的大地之中。整體音量退回中弱，鋼琴主旋律聲部與持續低音呈完全五度，產生非常平穩協和的音響；整段的主軸為鋼琴的四聲部進行，但是方向性則由小提琴引導，小提琴拉奏的音以 A - #C - E 大三和弦為主，採琶音式的上行發展，利用節奏的變化（八分音符→三連音→十六分音符→三連音→八分音符），有漸快漸慢之感覺，另外，每段琶音的末幾音皆為泛音，製造了幻影般的氣氛，將曲子帶往另一種境界。小提琴演奏的 A - #C - E 這三音不僅僅是此段落每小節的第一組音，其中此三和絃的低音-A 也是持續低音，因此暗喻這三個音的重要性及重複強調整曲為 A 調。

(過門 8) 過門 8 的兩小節為承接的功能，與過門 6 的功能類似，除承接外還具有引導、過渡的功能，由第一小節的強至第二小節的很弱的音量，再延續到第四段。

### 5.1.9 第九段

像是整曲的小尾奏，將樂曲的整個空間帶回至第二段的寬闊、安定，再回歸至開頭的神秘、虛無的境界。鋼琴部分的和聲為全曲最密集的一段，最高與最低聲部音程只相差十度，鋼琴跟段落二的旋律與結構一模一樣，只是整體低了八度；小提琴拉奏的泛音在每小節的最後三拍皆拉奏不同轉位的 A-#C-E 三音之泛音，再次確立了調。在整體音量退回至 pp 的前提下，鋼琴低沉的旋律加上小提琴整段泛音的呈現，構成無比寬闊的虛幻空間，令人沈浸於其中。

(過門 9) 確立樂曲完整的調中心，並將整曲帶至更寂靜的境界直至消失。

## 5.2 小提琴與鋼琴間的互動

在整曲的配置上，鋼琴一直扮演者很固定的角色，它完整的呈現出主旋律聲部、次旋律聲部、Tintinnabuli 聲部及持續低音，整首樂曲九個段落的節奏音型皆相同，上方三聲部以每個段落的音高皆比前一段落低小三度音程，而持續音聲部從頭至尾皆相同，每一段落間的二小節過門也是九段皆相同。雖然鋼琴演奏的素材很固定，但由於音量與和聲上的變化，所以鋼琴必須在穩定中尋求方向性，並努力讓音樂不置於太過制式化的單調；另外，還必須在小提琴聲部的多變中，穩穩的站穩腳步，不因為提琴的拍子變化或聲音高低，而盲目的隨波逐流。

小提琴在整曲的配置上雖然拉奏的音不是主旋律聲部，但是卻扮演整曲的靈魂角色。由小提琴在每段不同的音型、節奏及力度的各種變化，帶領樂曲的呈現各種不同的詮釋，製造整曲極寬廣的張力。

第二段與第九段的小提琴的角色屬於很單純的合奏，其旋律、節奏與鋼琴聲部的主旋律一模一樣，產生很純淨的感覺。第三、五及七段裡，鋼琴像是物體的基本元素，而小提琴就像裝飾般的線條，雖然小提琴的拉奏音型結構中並沒有特殊的地方，卻延伸出樂曲的方向性與趣味性，讓聽者明瞭小提琴與鋼琴的互動模式，但是有點摸不著小提琴到底想要表達什麼。較主要的是第四段與第六段，小提琴呈現的很單純的和絃，卻因為節奏、雙音的加入，產生樂曲極重要的張力與壯闊的氣勢，就聽者而言，反而容易被小提琴感染激動的情緒，卻忽略在背後苦苦奠定根基的鋼琴聲部。

較特殊的是第八段，鋼琴與小提琴的互動模式跟前者皆不相同，鋼琴部分很盡本分的繼續呈現樂曲的基本架構，但每句旋律一結束後，小提琴馬上接一句上行琶音音型的和絃，似乎想延續鋼琴所營造的氣氛，並引起更多的注意，節拍由八分音符變成三連音、十六音符，一副領導者的姿態，隨即又退回八分音符時，像是要幫鋼琴把它的旋律呈現的更完全，並帶領樂曲走向更寂靜的世界。

以上這幾段由小提琴與鋼琴相輔相成，才能醞釀出每段獨特的風格，鋼琴與小提琴的互動每段不一，使得每次一個段落結束就令人期待下一段的來臨。鋼琴與小提琴的互動有時因為詮釋的意境相同與相異，製造了不同境界的結合或衝突，因而引發了樂曲更多特別的聲響，使得聽者與演奏者在欣賞或演奏時，皆能沉盡在其中渾然天成、引發深刻冥想的境界中。

## 5.3 不同段落過門的功能及詮釋

整曲的段落連接，皆由兩小節完全相同的過門樂段，以似鐘響聲的和絃呈現，每次的過門雖然只有兩小節，但由於每次出現的詮釋不同，影響著下個樂段的風格與表現。

### 譜例 5.1 (第 7-8 小節)

#### 5.3.1 單純的承接功能

過門 2 將第二段不著痕跡的延續至第三段，讓人不經意的以為第二段與第三段是一體的、為同一段。

#### 5.3.2 承接跟引導的功能

過門 3、6 及 9 相同的兩小節，除承接外還具有引導、過渡的功能，此兩小節藉由音量、鋼琴的觸鍵方式與小提琴的右手拉奏的 articulation 不同，衍生出似前一段的尾奏與後一段的序奏之雙重角色。

#### 5.3.3 切斷功能

過門 1 的兩小節因為素材與風格的不相同，使得它的出現好像夢被打醒般的引導曲子進入另一世界。

#### 5.3.4 對比功能

過門 4、7 皆運用鋼琴與小提琴斷層般不同音量的相同和絃，呈現出對比與暗示效果，為下一段留下伏筆或是預知。

#### 5.3.5 尾奏功能

過門 5、9 皆延續前一段音樂的感覺，像是尾奏般的，以祥和的方式為前一段做總結，帶至寂靜的境界。

### 5.4 樂曲之演奏與詮釋

整首樂曲在詮釋方面，不僅要盡量將前述的特色演奏出來，克服音樂的詮釋以及



技巧的困難，並且將鋼琴、小提琴的音色與不同聲部的變化加以融合及設計，因此演奏鋼琴及小提琴二樂器之演奏者，必須有相當程度的瞭解樂曲，在樂段表演設計過程中，盡情表現樂曲欲表達之風貌，但不失作曲家原有的音樂特質。

此首樂曲在鋼琴與小提琴的音色方面，不管是輕柔或激動之處，每個音的 articulation 最好要像敲鐘一般的清楚，使得每個音可以一一相疊般的更具層次感。鋼琴雖然彈奏上比較沒有太多的技巧，但是在音色的變化及節拍的穩定進行上，有一定的困難度，因此必須與小提琴互相配合，但不受其節奏的變化而影響。

小提琴部分有許多相當炫技的表現，其範圍包括反覆的琶音型式到泛音、雙音及和絃的演奏。第一段中，小提琴一拍演奏二十四個音快速的琶音式分散和絃，不僅四條絃的音要平均發聲，換和絃時左手和右手需互相配合，左手在換和絃時，每次四條絃按絃姿勢變化差異大、又位於不同的把位，但是必須確實照節拍進行來與右手互相結合。另外，必須以右手極佳的控制來拉奏開頭極微弱的音量平均拉奏分散和絃，並且要小心不要有重音的產生，之後，一段一段的右手慢慢加入力量與弓毛來增強音量，並且時時注意四條絃的平均，尤其是中間兩條絃的音不可以被吃掉，持續維持至第一段落極強的尾端。

第三段跟第五段中，小提琴演奏的旋律為一拍四個音及三個音的分散和絃，演奏時除了要小心每拍一直變換把位的左手外，還要注意音量不可隨旋律的忽高忽低而有所起伏，盡量以平靜的心態面對，並奏出較空虛、單純的聲音；另外小提琴可以在最高音（Tintinnabuli 聲部的音）拉奏長一點，製造空間感及與鋼琴的主旋律聲部相抗衡。第八段中，小提琴拉奏的音以 A-#C-E 大三和弦為主，採琶音式的上行發展，利用節奏的變化（八分音符→三連音→十六分音符→三連音→八分音符），有漸快漸慢的感覺，但音樂的詮釋還是要和第三段一樣，注意音量不可隨旋律的忽高忽低而有所起伏，盡量以平靜的心態面對，並奏出較空虛、單純的聲音。

第四段中，小提琴部分演奏三十二音符分解和絃，雖然比起第一段而言較有規律性，只用三條絃輪流平均發聲，但由於一直演奏大聲的音量，右手有必須三條絃輪流的以分弓拉奏，注意力若不集中容易右手打結，另外，有些地方突然變成第二條絃連拉二次，更容易讓習慣前面反射動作的拉奏，投下變數，所以此段精神及右手都要非常的小心謹慎。

第六段整段皆是很強（fortissimo）的音量，鋼琴與小提琴皆奏出較直接、少修飾的音色，小提琴不僅要控制無法保留手指的高音雙音之音準，還得注意拿捏右手的力量，拉奏出極強、有爆發力但不破裂的聲音，並維持音響的共鳴及寬度，不可使激烈的氣氛中斷，另外還得與鋼琴音量與音色相配合，共同維持此段落的高亢的氣氛。

第七段中，小提琴聲部的演奏形式由單音至雙音、再到和絃，之後退至雙音，最後回歸單音，整體必須維持一定的音量與音色，不可受聲部的增加及減少而有所太多的差異，由於其音量為中強，所以每個音要保持上揚的共鳴，不可因為強度而音色沉落，製造較溫暖有寬度的聲音。

第二段跟第九段屬於樂曲的調性中心，雖然演奏的音量都只有 P，但對整曲而言地位極重要。兩段小提琴大都是拉奏泛音，右手需要維持固定輕柔的力量，才能每音皆發出最佳共鳴點的聲響，並且構成無比寬闊的虛幻空間；兩段雖然皆為小聲的音量，但泛音不可被鋼琴聲部所掩蓋，小提琴泛音的音量雖無法大於鋼琴，但其泛音的音色需凌駕於鋼琴之上。



## 參考文獻

### 英文書目：

Hillier D. Paul: *Arvo Pärt* (Oxford University Press, 1997)

### 中文書目：

音樂之友社編。《新訂標準音樂辭典》，林勝儀譯，台北市：美樂，民 88 年。

邁克·甘迺迪著，葉綠娜等譯。《牛津音樂辭典：西洋音樂百科全書 10》，台北市：台灣麥克，民 86 年。

康謳編，《大陸音樂辭典》，台北市：大陸，民 91 年。

### 期刊：

Borthwick, Alastair. "Arvo Pärt." *Music & Letters* 79, no.2 (1998), 308-9.

Clarke, David. "Parting Glances." *Musical Times* c134 (1993), 680-84.

Elste, Martin. "An interview with Arvo Pärt." *Fanfare* 11-4 (1988), 337-41.

Fisk, Josiah. "The New Simplicity: the Music of Górecki, Tavener and Pärt." *Hudson Review* 47-3 (1994), 394-412.

McCarthy, Jamie. "An interview with Arvo Pärt." *Contemporary Music Review* 12-2 (1995), 55-64.

McCarthy, Jamie. "An interview with Arvo Pärt." *Musical Times* c130 (1986), 130-33.

Smith, Geoff. "Sources of Invention : Geoff Smith talks to Arvo Pärt." *Musical Times* c140 (1999), 19-25

### 網路文獻：

Potter, Keith. "Minimalism," Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 8 December 2004), <<http://www.grovemusic.com>>

Hillier, Paul D.. "Arvo Pärt," Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 5 December 2004), <<http://www.grovemusic.com>>

Wilson, Wilfrid G. and Coleman, Steve. "Change ringing," Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 6 December 2004), <<http://www.grovemusic.com>>

"Arvo Pärt and the New Simplicity" ,

[http://www.saintpaulsunday.org/features/9810\\_part/index.htm](http://www.saintpaulsunday.org/features/9810_part/index.htm) , 2005 年 1 月 12 日。

"Arvo Pärt Website" , <http://www.arvopart.info> , 2005 年 10 月 12 日。

"The New Yorker: The Uncanny Voice of Arvo Pärt" ,

[http://www.newyorker.com/printable/?critics/021202crmu\\_music](http://www.newyorker.com/printable/?critics/021202crmu_music) , 2005 年 10 月 12

日。

“ Review- The Bright Sadness of Arvo Pärt” ，

<http://www.touchstonemag.com/docs/issues/15.2docs/15-2pg42.html> ， 2005 年 10 月 12 日。

“四位編舞家聯手向現代音樂大師帕特致敬” ，

<http://www.info.gov.hk/gia/general/200210/22/1022109.htm> ， 2005 年 1 月 12 日。

“心靈小憩的藝文與科技生活園地” ，

<http://140.135.174.146/phpBB21/viewtopic.php?p=35501&sid=f86e5e6b8dd83699cb6e2fe3bc8316e1> ， 2005 年 3 月 10 日。



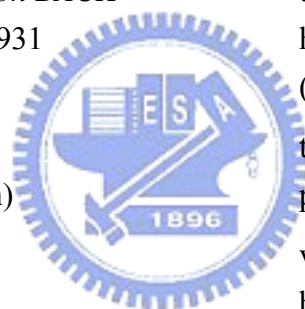


附件：佩爾特作品

♫ 管弦樂作品 (Orchestral works)

1960	<i>Nekrolog, op.5</i> Publisher: M.P. Belaieff, Frankfurt 533	orchestra
1963	<i>Perpetuum mobile, op.10</i> Partitur - UE 13 560	orchestra
1964	<i>Collage sür BACH</i> Publisher: Sikorski 1887	strings, oboe, harpsichord, piano
1963	<i>Symphony No. 1, Polyphonic, op.9</i> Publisher: Sikorski 1885 Leihmaterial	orchestra
1966	<i>Pro et contra</i> Sikorski 1881	cello, orchestra
1966	<i>Symphony No. 2</i> Publisher: Sikorski 1886	orchestra
1971	<i>Symphony No. 3</i> C.F. Peters, Frankfurt 5775 Leihmaterial	orchestra
1976/1984	<i>Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte</i> Studienpartitur - UE 18 646 Material leihweise	piano, string orchestra, wind quintet
1977/1980	<i>Cantus in Memory of Benjamin Britten</i> Partitur - UE 17 498 Material leihweise	string orchestra, bell
1977	<i>Tabula Rasa</i> Partitur - UE 17 249 Material leihweise	concerto for 2 violins (or violin and viola), string orchestra and prepared piano
1983 Rev. X/1991	<i>Fratres</i> Partitur - UE 17 802 Material leihweise	strings and percussion
1985/95	<i>Psalom</i> Material leihweise	string orchestra

1988	<i>Festina Lente</i>	string orchestra, harp ad lib.
Rev.	Partitur - UE 19 286	
XII/1990	Material leihweise	
1991	<i>Silouans Song</i>	string orchestra
Rev.	Partitur - UE 19 889	
IX/1991	Material leihweise	
1991	<i>Summa</i>	strings
	Partitur - UE 19 836	
	Material leihweise	
1992	<i>Fratres</i>	violin, string orchestra, and
	Partitur - UE 19 896	percussion
	Material leihweise	
1992	<i>Trisagion</i>	string orchestra
Rev. 1994	Study Score - UE 31 265	
1994	<i>Concerto Piccolo on BACH</i>	trumpet, string orchestra,
	Edition Sikorski 1931	harpsichord, piano
		(based on <i>Collage siür BACH</i> )
1994	<i>Fratres</i>	trombone, string orchestra and
	UE (in preparation)	percussion
1995/96	<i>Darf Ich...</i>	violin solo, strings, tubular
	UE 31486	bell in C# ad lib.
1999	<i>Como anhela la cierva</i>	für Sopran und Orchester
	UE 31290 Studienpartitur käuflich	
1999	<i>Mein Weg</i>	für 14 Streicher (6. 2. 4. 2)
	UE 31598	und Schlagzeug
1999	<i>Orient &amp; Occident</i>	für Streichorchester
	UE 31518	



### § 合唱作品 ( Choral Works )

1958	<i>Meie aed, op. 3 (Our Garden)</i>	children's chorus, orchestra
	(in preparation)	
1964/1996	<i>Solfeggio</i>	SATB a cappella
	Chorpartitur UE 30 455	
1968	<i>Credo</i>	piano, chorus, orchestra
	Partitur - UE 17 244K	

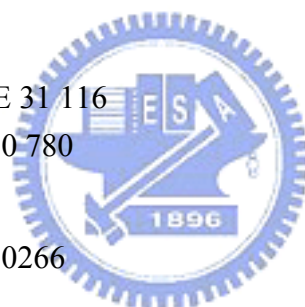
	Orchestermaterial leihweise	
	Chorpartitur leihweise	
1976/84 rev. 1994	<i>An Den Wassern zu Babel</i> Chorparticell - UE 30 160 Partitur - UE 30 161	vocal quartet, instruments; arranged from <i>In spe</i>
1977/1996	<i>Cantate Domino canticum novum</i> (Psalm 95) Partitur = Orgelstimme UE 31 058 Vokalpartitur UE 31 059	SATB and organ
1977/1996	<i>Missa Syllabica</i> Partitur = Orgelstimme UE 30 430 Vokalpartitur UE 30 431	SATB chorus or soloists and organ
1977/1997	<i>Missa Syllabica</i> Vokalpartitur UE 30 151	SATB chorus
1977/90	<i>Sarah was 90 Years Old</i> Studienpartitur - UE 30 516 Aufführungssset - UE 30 517 Partitur und Stimmen UE 30 300	STT, organ, percussion
1977	<i>Summa</i> Chorpartitur - UE 17 225	SATB chorus or soloists
1977/1980	<i>De Profundis</i> Partitur = Chorpartitur = Instrumentalstimmen - UE 17 410	male chorus, organ, percussion ad lib.
1982	<i>Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem</i> Chorpartitur - UE 17 570 Studienpartitur - UE 17 568 Orgelstimme und Stimmensatz leihweise	vocal ensemble, SATB chorus, instrumental ensemble, and organ
1984/1996	<i>Ein Wallfahrtslied</i> (Psalm 121) Partitur + Stimmen UE 30 426	tenor or baritone, string quartet
1984	<i>Es sang vor langen Jahren</i> Spielpartitur - UE 18 421	CT/alto, violin and viola
1984/1997	<i>2 Slavic Psalms: Lobet den Herrn</i> (Psalm	SATB chorus

	117), <i>Kindliche Ergebung</i> (Psalm 131) Chorpartitur - UE 31 115	
1984-86/92	<i>Te Deum</i> UE 30 822	3 choruses and orchestra, prepared piano and tape
1985	<i>Stabat Mater</i> Partitur = Singstimmen - UE 19 053 Instrumentalstimmen - UE 19 053a-c	vocal and string trios
1988 rev. 1991	<i>7 Magnificat-Antiphonen</i> Chorpartitur - UE 19 098	SATB chorus
1989	<i>Magnificat</i> Chorpartitur - UE 19 350	SATB chorus
1989/92	<i>Miserere</i> score UE 30 871 vocal score UE 30 873 other materials on loan	5 solo voices, chorus, eight instruments, percussion, organ
1989	<i>Nun eile ich zu euch</i> ( <i>Nynje k vam pribjegaju</i> ) (in preparation)	SATB chorus or soloists
1990 rev. 1991	<i>The Beatitudes</i> Partitur = Orgelstimme - UE 19 584 Chorpartitur - UE 19 585	SATB chorus or soloists and organ
1990	<i>Beatus Petronius</i> Partitura UE 31 156 Choir UE 31 157	2 choruses and 2 organs
1990 rev. X/1991	<i>Berliner Messe</i> Chorpartitur - UE 19 860 Orgelauszug - UE 19 861 Partitur - UE 19 858 Orchestermaterial leihweise	SATB chorus or soloists and string orchestra
1990, Rev. 1991/1997	<i>Berliner Messe</i> Partitur = Orgelstimme in preparation (UE 31 132)	chorus or soloists (SATB) and organ

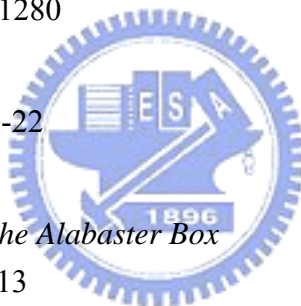




	Vokalpartitur UE 31 133	
1990	<i>Mother of God and Virgin</i> ( <i>Bogoroditse Dyevo</i> ) Partitur - UE 30 414	SATB chorus
1990	<i>Statuit ei Dominus</i> Partitur = Orgelstimme - UE 19 671 Chorus - UE 19 672	2 choirs, 2 organs
1990	<i>And One of the Pharisees</i> UE 30 510	Ct./alto, tenor, bass
1991	<i>An Den Wassern zu Babel</i> Partitur = Orgelstimme - UE 30 159 Chorparticell - UE 30 160 Material leihweise	edited and arranged for SATB chorus and organ by Christopher Bowers-Broadbent
1994	<i>Litany</i> Studienpartitur UE 31 116 Chorpartitur UE 30 780	A/Ct, TTB, choir (SATB) and orchestra
1994	<i>Memento</i> Chorpartitur UE 30266	SATB a cappella originally titled <i>Memento mori</i>
1996	<i>I am the True Vine</i> Chorpartitur UE 30 301	SATB a cappella
1997	<i>Dopo la vittoria</i> UE 30 429	SATB chorus
1997	<i>Kanon Pokajanen</i> (Canon of Repentance) study score UE 31 114	SATB chorus 90-100 minutes
1997	<i>ODE I</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> ) Chorpartitur UE 31271	Chor (SATB) a cappella 8 minutes
1997	<i>ODE III</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> ) Chorpartitur UE 31273	Chor (SATB) a cappella 12 minutes
1997	<i>ODE IV</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> ) Chorpartitur UE 31274	Chor (SATB) a cappella 8 minutes
1997	<i>ODE V</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> )	Chor (SATB) a cappella



	Chorpartitur UE 31275	8 minutes
1997	<i>ODE VI - KONTAKION - IKOS</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> ) Chorpartitur UE 31276	Chor (SATB) a cappella 9/15 minutes
1997	<i>ODE VII (MEMENTO)</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> ) Chorpartitur UE 31277	Chor (SATB) a cappella 8 minutes
1997	<i>ODE VIII</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> ) Chorpartitur UE 31278	Chor (SATB) a cappella 9 minutes
1989/1997	<i>ODE IX (NÝNJE K WAM)</i> (from <i>Kanon Pokajanen</i> ) Chorpartitur UE 31279	Chor (SATB) a cappella 9 minutes
1997	<i>GEBET NACH DEM KANON / PRAYER AFTER THE KANON (Molitva)</i> Chorpartitur UE 31280	Chor (SATB) a cappella 12 minutes
1997	<i>Tribute to Caesar</i> St. Matthew 22,15-22 UE 31 137	SATB chorus
1997	<i>The Woman with the Alabaster Box</i> St. Matthew 26,6-13 UE 31 127	SATB
1997	<i>Triodion</i> UE 31 228	SATB chorus
1999	<i>Cantique des degrés</i> UE 31468	für Chor (SATB) und Orchester 2·2·2·2 - 4·2·2·1 - Str
2000	<i>Cecilia, vergine romana</i> UE 31543	für Chor und Orchester
2000	<i>which was the son of...</i> UE 31507	für Chor (SATB) a cappella
1999/2001	<i>Como anhela la cierva</i> UE 31290	für Frauenchor und Orchester
2001	<i>Littlemore Tractus</i> UE 31595	für Chor (SATB) und Orgel



2001	<i>Nunc dimittis</i> UE 31909	für Chor a cappella
2002	<i>Beatitudines</i> UE 31989 (organ), UE 31990 (choral)	for choir SATB and organ
2002	<i>Salve Regina</i> UE 31987 (organ), UE 31988 (choral)	for choir SATB and organ

§ 室内樂作品 ( Chamber Works )

1964	<i>Quintettino op. 13</i> Publisher: C.F. Peters, Frankfurt 5774a	wind quintet
1976/1980	<i>Pari Intervallo</i> Spielpartitur - UE 17 444	4 recorders
1976/1995	<i>Pari Intervallo</i> UE (in preparation)	clarinet, trombone, strings
1977/81	<i>Arbos</i> UE 17 443	7 (or 8) recorders and 3 triangles ad lib.
1977/86	<i>Arbos</i> Partitur - UE 18 642 Material leihweise	brass and percussion
1977	<i>Fratres</i>	original version for old or new instruments
1978	<i>Spiegel im Spiegel</i> UE 13 360	violin and piano
1978	<i>Spiegel im Spiegel</i> UE 30 336	cello and piano
1978	<i>Spiegel im Spiegel</i> UE 31 257	viola and piano
1980	<i>Fratres</i> UE 17 274	violin and piano
1983	<i>Fratres</i> Partitur - UE 17 710 Stimmensatz für je 4 Violoncelli - UE 17 711	4, 8, or 12 celli



1985	<i>Fratres</i> Partitur - UE 19 000 Stimmen - UE 19 000a-c	string quartet
1985/91 Rev. V/1993	<i>Psalom</i> Partitur und stimmen - UE 19 980	string quartet
1989	<i>Fratres</i> arr. Dietmar Schwalke Partitur mit stimme - UE 19 563	cello and piano
1990	<i>Fratres</i> arr. Beat Briner Partitur - UE 19 814 Stimmen - UE 19 815	wind octet and percussion
1990	<i>Summa</i> Partitur und stimmen - UE 19 675	violin, 2 violas and cello
1991	<i>Summa</i> Partitur und stimmen - UE 19 099	string quartet
1992/1997	<i>Mozart-Adagio</i> Partitur und Stimmen UE 30 456	violin, cello and piano (arranged from Mozart Piano Sonata in F Major, K.280)
2000	<i>My Heart's in the Highlands</i> UE 31541	für Ct(A) und Orgel

♫ 管風琴作品 ( Organ Works )

1976/1980	<i>Pari Intervallo</i> UE 17 480	organ
1976	<i>Trivium</i> Sikorski 882	organ
1980	<i>Annum per annum</i> UE 17 179	organ
1989	<i>Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler</i> UE 19 545	organ

♫ 鋼琴作品 ( Piano Works )

- |           |   |       |
|-----------|---|-------|
| 1956/7    | <i>4 Easy Dances for Piano</i><br>( <i>Tantsud muusikast lastenäidenditele</i> )<br>Eres Edition<br>#2163 (1993)<br>Eres Edition D-28859 Lilienthal/Bremen,<br>Postbox 1220 | piano |
| 1958      | <i>Partita, op.2</i><br>UE 30 410   | piano |
| 1958      | <i>Sonatina op. 1 no. 1</i><br>UE 30411   | piano |
| 1959      | <i>Sonatina op. 1 no. 2</i><br>UE 30411   | piano |
| 1964      | <i>Diagramme, op. 11</i><br>Publisher: Hans Sikorski, Hamburg   | piano |
| 1976      | <i>Für Alina</i><br>UE 19 823   | piano |
| 1977      | <i>Variationen zur Gesundheit von Arinuschka</i><br>UE 19 823   | piano |
| 1984/2000 | <i>Hymn to a Great City</i><br>UE 30439   | piano |

