

第一章 緒論

西方音樂在日本的發展最早可以追溯到十六世紀，但因十七世紀鎖國政策的實行而停滯。直至十九世紀明治維新運動，日本始打開門戶並接受西化及現代化，日本音樂在此時也進入近現代發展階段；明治時代（西元 1868 年至 1912 年）可說是日本人努力學習西洋音樂的時代¹。

西元 1900 年之後，西化的日本作曲家開始活躍，1915 年後日本與歐洲音樂之交流活動逐漸頻繁，到了一次大戰後，許多歐洲音樂學派如法國印象主義等開始影響日本音樂，自 1920 年代起，獨唱歌曲、合唱曲、器樂獨奏曲、交響曲等西方音樂體材的創作，逐漸在日本音樂文化中佔主導地位。

日本作曲家三善晃曾留學法國學習作曲，而本文主要探討的這首樂曲《胸像 III》是他已赴法國學習結束並回國十年之後的作品，其中不僅使用了西洋音樂的寫作技法，也不乏日本的民族精神。研究方法主要包含三個部分：第一部分為分析樂曲的結構以及素材，藉以理解其樂曲的邏輯及脈絡；第二部分則從文本延伸至音樂的演奏，提供演奏者多方的思維及詮釋方式；最後針對沒有寫在樂譜上的、由演奏者主觀感知的音樂內容作探討，以期能在樂曲的詮釋上發展出更多的空間。

¹ 施慧美，《日本近代藝術史》，（台北市：三民，民 86），269

第二章 三善晃生平及《胸像 III》之創作背景

日本作曲家三善晃（Miyoshi Akira）於西元 1933 年 1 月 10 日生於東京。自幼在東京自由學園學習作曲，師事平井康三郎²、池內友次郎³。1955 至 1957 年於巴黎音樂學院深造，師事亨利夏蘭⁴及加盧瓦－蒙布朗⁵。此外，三善晃受法國當代作曲大師杜替耶⁶影響甚深，從他的重要作品《交響三章》(1960)中可看到杜替耶深具古典主義精神的音樂書寫對三善晃的深刻影響⁷。1957 年回國後他繼續在日本學習法國文學，並在 1960 年畢業於東京大學文學部法國文學系。1963 年進入東京藝術大學音樂學部任教。西元 1965 年起，三善晃任教於桐朋學園大學⁸，並於 1974 至 1995 年間擔任桐朋學園大學校長。

三善晃的創作可分為五個時期⁹：第一期：1953～1965 年，第二期：1966～1971 年，第三期：1972～1984 年，第四期：1985～1994 年，第五期：1995～現

² 平井康三郎（1910-2002），本名平井保喜，日本西樂作曲家。其子平井丈二郎為鋼琴家、作曲家、音樂家，東京藝術大學名譽教授。

³ 池內友次郎（1906-1991），1927 年赴巴黎學習作曲，受法國印象派音樂影響甚深。1933 年返國，為日本戰前法國樂派領導作曲家。

⁴ Henri Challan（1910-1977），法國作曲家及音樂教育家，畢業於巴黎音樂學院並於日後擔任和聲學教授，1936 年獲羅馬大獎（Prix de Rome）。

⁵ Raymond Gallois-Montbrun（1918-1994），法國作曲家、小提琴家。於巴黎音樂學院學習小提琴及作曲，1944 年獲羅馬大獎（Prix de Rome）。1962-1983 年間曾擔任巴黎高等音樂院院長。

⁶ Henri Dutilleul（1916-），當代法國作曲家，1933-1938 年於巴黎音樂學院學習，1938 年獲羅馬大獎（Prix de Rome）。遵循作曲家拉威爾（Joseph-Maurice Ravel, 1875-1937）、德布西（Achille-Claude Debussy, 1862-1918）、盧塞爾（Albert Charles Paul Marie Roussel, 1869-1937）的傳統，但具有明確的個人風格。

⁷ 連憲升，《武滿徹之外－試論日本戰後傑出世代作曲家》，（屏東市：屏東教育大學，民 100），166

⁸ とうほうがくえんだいがく，是日本最著名的私立音樂學院之一，位於日本東京都調布市。指揮家小澤征爾、小提琴家諏訪內晶子、作曲家及木琴演奏家安倍圭子等皆為其著名校友。

⁹ 檜崎洋子，《三善晃(1933～)におけるオペラ構想のゆくえ：1960年代後半の器樂作品と声乐作品の關係をめぐって》，（東京：成城文藝，2008），71

在。第一期期間，三善晃赴巴黎音樂學院學習作曲，此時他致力模仿西方音樂體裁、以「奏鳴曲」(sonata) 的形式寫作。本文所要探討的《胸像 III》(Torse III) 完成於 1968 年，為三善晃第二期的作品：在第二期的這六年期間，他試圖脫離原本的創作模式，並從「奏鳴曲」中解放。第三期三善晃寫作了許多結合獨唱、合唱及器樂的作品，最具代表性的作品為「死亡三連作」：《安魂曲》(1971)、《詩篇》(1979) 及《響紋》(1984)，此時期三善晃逐漸奠立其獨特而成熟的創作風格。第四期三善晃則寫作了像是合唱與兩台鋼琴等不同組合的作品，而他的第一首歌劇作品《遠航》完成於 1999 年，也就是第五期。除此之外，在器樂曲的創作過程當中，三善晃企圖從各種樂器中找尋更豐富的音響，也因此產生了《胸像》(Torse) 系列的作品。

三善晃將其聲音實驗的作品附上標題《胸像》。《胸像 I》(Torse I) 寫於 1959 年，是為弦樂團寫作的作品，至今樂譜已下落不明；為混聲合唱、電子琴、鋼琴及擊樂寫作的作品《胸像 II》(Torse II) 則為西元 1961 年的作品；編號第三號的馬林巴獨奏作品《胸像 III》是此系列的第一首獨奏曲¹⁰；而後還有 1972 年的《胸像 IV》(Torse IV) 為尺八、二箏、十七絃¹¹與弦樂四重奏所作，及 1973 年為三台馬林巴木琴寫作的《胸像 V》(Torse V)。之所以稱之為聲音實驗，是因為三善晃認為作曲家在為第一次創作的樂器寫作樂曲時，多少會對該樂器的聲音及演

¹⁰ 檜崎洋子，《三善晃(1933～)におけるオペラ構想のゆくえ：1960年代後半の器樂作品と声樂作品の關係をめぐって》，(東京：成城文藝，2008)，62

¹¹ 十七絃為日本傳統樂器，顧名思義琴身上有十七條絃，與箏(十三條絃)不同。

奏方式等有先入為主的印象，而他希望能夠在此之外探索樂器更多的可能性。關於《胸像 III》的創作，三善晃希望能夠拓展自己對聲音素材的想像，並且以純器樂曲形式「奏鳴曲式」(sonata form)——主題的呈示、發展、及再現——為概念寫作。

奏鳴曲式是以對比（表現為矛盾衝突或相互配合）、發展和統一的原則為基礎，所形成的一種大型曲式¹²。《胸像 III》的四首樂曲《論述》(Thèse)、《歌曲》(Chant)、《評論》(Commentaire)及《合成》(Synthèse)，便是以奏鳴曲式中「主題的呈示、發展、再現」的概念命名。第一首《論述》將半音階構成的主題以跨越八度的快速音群呈現；第二首《歌曲》則是在一個八度內使用半音階主題、並且用 *tremolo* 將聲音延續，形成歌唱性的旋律，與第一曲形成對比。第三首《評論》的音程關係與第一曲相同，並且將每個音以更有彈性的方式逐音演奏出來；而第四首《合成》則為前三首樂曲的總和，由三首樂曲中的元素交錯出現而成。

綜合以上所述，作曲家三善晃受西方音樂的影響，將奏鳴曲式「主題的呈示、發展、再現」運用於《胸像 III》的四首樂曲中，不過此時他試圖脫離原本模仿西方音樂的創作模式，所以並非將西方音樂的概念完全套用；再者，除了「主題的呈示、發展、再現」的概念之外，三善晃更在此曲音樂素材的使用以及結構的安排中，展現了明顯的「起、承、轉、合」；以下將依此兩種主要概念分析樂曲。

¹² 吳祖強，《曲式與作品分析》，(台北市：世界文物出版社，民 83)，215

第三章 《胸像 III》之音樂素材與結構分析

前文提過三善晃是以奏鳴曲式中「主題的呈示、發展、再現」的概念寫作這首樂曲，相對的，此時期的他也正試圖西方音樂體裁中解放。在二十世紀的音樂作品中，時常能夠看見以奏鳴曲式寫作的樂章，但奏鳴曲式中一項不可或缺的要素是調性的對比及衝突、甚至回歸；主題的對比固然重要但卻不是奏鳴曲式中決定性的因素。那麼，當樂曲沒有明確建立調性、或者並非調性作品時該如何將「奏鳴曲式」套用無疑為一件必須思考的課題¹³。在這首非調性作品的樂曲當中，我們將看到作曲家如何將奏鳴曲式的概念與音樂素材作連結，以及樂曲中經過仔細安排的結構與奏鳴曲式概念之關係，雖然沒有了調性這項因素的存在，我們仍可見到其中主題之對比關係，再加上與之呼應的「起、承、轉、合」素材的運用，形成《胸像 III》中關係密切的四首樂曲。

以下分為四節分別探討《胸像 III》之四首樂曲，並依奏鳴曲式之基本概念、以及素材間「起、承、轉、合」之關係來分析樂曲。

第一節 《論述》

《胸像 III》的四首樂曲皆有各自的曲式及結構，如果將四首樂曲視為一個整體來看，則正好呈現了起、呈、轉、合。第一首樂曲《論述》，為「起」的部分，呈現了全曲的基本主題材料及動機，為複樂段之一部曲式（one-part form）。

¹³ Stefan M. Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, c1990.), p. 148.

【表一】《論述》之曲式

複樂段		小節數
前樂段 (8 小節)	前樂句 a	mm.1-5
	後樂句 b	mm.6-9
後樂段 (10 小節)	前樂句 a ¹	mm.10-13
	後樂句 c	mm.14-16
	補充 (結尾)	mm.17-19

樂曲開頭使用五個半音的音型 (B—C—C#—D—Eb)，並跨越八度進行。第三小節的快速音群則使用兩組音型結合 (F#—G—G#—A—Bb 及 Bb—B—C—Db—D)。

其中可以觀察到更小的音程關係:半音。開頭的 B—C 及 D—Eb 為兩組半音，而第二小節的 C#—D、第三(四)拍的外聲部 F—F#、內聲部 B—C 皆為半音的關係。

【譜例 1】《論述》開頭，第 1-3 小節

下一個樂段的開頭作曲家繼續使用半音作發展，如第十小節的 F—Gb、G—Ab、B—C，第十一小節的外聲部 Eb—Eh、Cb—Ch、內聲部 F—Gb 等。請見譜例 2：

【譜例 2】《論述》，第 10-13 小節



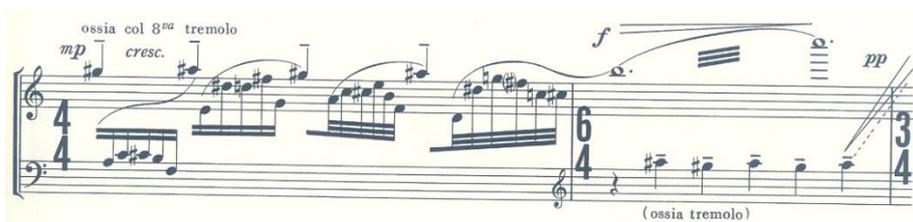
第二種音程關係則是大二度，如第三小節的開頭 F#—G#、G—A（譜例 1），及第十三小節的 B—C#、Bb—C（譜例 2）。

第八小節結合了兩種音程（大二度及小二度），發展出另一種動機，在第十五小節更將其移高八度使用。

【譜例 3】《論述》，第 8-10 小節



【譜例 4】《論述》，第 14-15 小節



第三種音程關係為完全四度：第二小節第三、四拍的 F#—B 與 C—F(譜例 1)，第十一小節同樣第三、四拍的 C—F、Gb—Cb (譜例 2) 等；第四小節的第二個和弦則結合上述其中兩種音程 (小二度及完全四度) 而成。其中還有一種音程關係是增四度，像是第六小節的第一拍、上述第二及第十一小節同音異名的 F#(Gb)—C、B(Cb)—F、C—Gb(F#)、F—Cb(B) 等。

【譜例 5】《論述》，第 4-6 小節



第十六小節則使用前面的素材結合 (第三小節第三拍及第十三小節的音型) 為第二個樂段作了結尾，然後進入尾奏。尾奏使用前面的和弦素材、加上完全四度與大三度的音程組合及 *tremolo*¹⁴，預示了第二首樂曲的聲音素材。

【譜例 6】《論述》，第 16-19 小節



¹⁴ *tremolo* 震音，震奏。同音或同和弦的急速反覆或同和弦內的兩個不同度音的急速交替反覆，反覆次數不論。

奏鳴曲式的第一部分呈示部，是不同性質之對比主題的呈示，也就是所謂「主部」及「副部」的關係¹⁵。如果將上述之第一首樂曲視為主部（尾奏則起了像是連接部的功能），第二首《歌曲》則可視為副部。透過分析許多古典作曲家的作品可以看到，副部主題本身以單一材料構成的情況較多，它們多半是一些帶有歌唱性質的抒情主題¹⁶，而這項觀察將在第二首樂曲中充分呈現。

第二節 《歌曲》

第二曲為有再現的單二部曲式（rounded binary form），個性與前曲截然不同（符合奏鳴曲式中主題的對比關係），沒有快速音群，全曲皆使用震音使聲音延續、具歌唱性，並採用四聲部對位的寫作方式：

【表二】《歌曲》之曲式

樂段		小節數	拍號
A (6 小節)	前段 a	mm.1-3	8/4 + 4/4 + 5/4
	後段 a ¹	mm.4-6	8/4 + 4/4 + 5/4
B (8 小節)	中段 b	mm.7-10	7/4 + 5/4 + 7/4 + 5/4
	再現段 a ²	mm.11-14	8/4 + 4/4

延續第一首樂曲五個半音的音型 Eb—E \flat —F—F \sharp —G 作為主題，此曲「承」接了《論述》的主題素材。由此可見「這些主題的配合、變化、矛盾、發展所要達

¹⁵ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），215

¹⁶ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），271

到的是一個目的，獲得一個結論，努力使這些不同的主題、不同的形象，能在最後相互靠攏，趨向統一，它們有著同一的發展線索¹⁷。」

樂段 A 為一平行樂段（parallel phrase），沒有對比材料，運用重複主題材料的作法，形成兩個樂句內容相一致¹⁸。

【譜例 7】《歌曲》，第 1-6 小節

中段則使用模進的手法發展新的音型動機，並在拍數的運用上減值。這個四小節樂句，可以清楚地劃分為兩個均等的樂節（mm.7-8、mm.9-10），而後者為前者的模進、移高了半音。作曲家以縝密的手法運用各種音樂材料的特性：在音高方面如前所述，除後者較前者移高半音之外，更將整體音域移高八度；在力度方面，旋律向上模進同時伴隨著漸強，增加音樂的緊張性，但正如同此處以移高半音的方式將旋律重述一次，在音量的漸強上也分作兩次堆疊（後者開始漸強的 *mp* 音量略大於前者的 *p*）；而在速度方面，後者更伴隨著漸快，使音樂更加緊湊。

¹⁷ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），261

¹⁸ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），103

以上音樂材料運用的集合皆產生共同的作用：將樂曲推向高潮。請見譜例 8：

【譜例 8】《歌曲》，第 7-10 小節

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system shows measures 7 and 8. Measure 7 is marked with a piano dynamic (*p*) and a crescendo (*cresc.*). A bracket above the staff indicates a 5-measure phrase. Measure 8 is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and a tenuto (*ten.*). A bracket above the staff indicates a 4-measure phrase. The second system shows measures 9 and 10. Measure 9 is marked with a mezzo-piano dynamic (*mp*) and a crescendo (*cresc.*). The tempo is marked *poco allarg.* and *8va*. The time signature is 7/4.

再現段回到 A 樂段之主題、速度，但在力度上做變化。不同於樂曲開頭的 *pp*、*mp*，此處從 *f* 開始然後漸弱至結尾。

【譜例 9】《歌曲》，第 11-14 小節

The musical score for Example 9 consists of two systems. The first system shows measures 11 and 12. Measure 11 is marked with a forte dynamic (*f*) and a tenuto (*ten.*). A bracket above the staff indicates an 8-measure phrase. Measure 12 is marked with a decrescendo (*dim.*). The tempo is marked *a tempo*. The second system shows measures 13 and 14. Measure 13 is marked with a mezzo-piano dynamic (*mp*) and a decrescendo (*pp*). A bracket above the staff indicates a 4-measure phrase. Measure 14 is marked with a pianissimo dynamic (*ppp*). The tempo is marked *rallentando*. The time signature is 4/4.

從以上兩首樂曲中可以觀察到，第一曲（主部）的主題本身也由對比材料組成，而這種對比材料彷彿傳統奏鳴曲主題中主部和副部的對比（積極、活躍的和

抒情、歌唱的主題對比¹⁹)，也與兩曲之間的對比相互呼應。請見譜例 10：

【譜例 10】《論述》，第 1-9 小節

♩ = 58 environ
Akira MIYOSHI

ff mp ff mp f

f mp pp p

pp mp ff

ossia tremolo p

第三節 《評論》

擔任「轉」折部分的第三首《評論》為一較快的樂曲，不同於第一曲的快速音群及第二曲歌唱般的旋律，此樂曲的節奏素材以持續行進的八分音符為最小單位，改變其力度與節拍（beat²⁰），並使用許多切分音（syncopation²¹）而成；在樂曲速度以及素材的運用上都與前兩首樂曲有較大的不同。比較特別的是，如果將前兩首樂曲分別視為奏鳴曲式之主部與副部，此曲則為發展部。一般而言，發展部是一個不可分割的段落²²，不過如果仔細觀察此曲主題的出現順序，便可發

¹⁹ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），265

²⁰ The basic pulse.

²¹ 一般說來，切分音是對拍子、重音、及節奏的正常律動加以任何故意的攪擾。在 Stefan Kostka 的 *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* 一書中將之定義為：“**Syncoption** is a term used either when a rhythmic event such as an accent occurs at an unexpected moment or when a rhythmic event fails to occur when expected.”

²² 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），278

現其以如同拱形曲式（arch form）般的方式排列。

【表三】《評論》之曲式

主題	A	B	C	D	D'	C'	B'	A'
小節數	mm. 1-8	mm. 9-11	mm. 12-19	mm. 20-27	mm. 28-34	mm. 35-42	mm. 43-45	mm. 46-47

主題 A 使用「揚抑格²³」動機，在樂曲開頭及結尾分別出現時的音量皆相同（*mp*）。前者僅以一小節鞏固速度及建立樂曲脈動（pulse），到了第二小節隨即使用突強²⁴（*sf*）打破原本 2/2 拍予人的脈動²⁵並製造切分音；後者到了第二小節則不再發展，直接漸弱結束樂曲。

【譜例 11】《評論》主題 A 比較

(mm.1-3)



(mm.45-47)



²³ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），55-57

²⁴ sforzando 突強。指某個音或某個和弦突然加強音量。

²⁵ Stefan M. Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, c1990.), p. 115.

兩次主題 B 則有不一樣的安排：第一次出現時與 A 主題相同，使用「揚抑格」動機，而在樂曲接近結尾、也就是第二次出現時，它將 B 主題的開頭移到 7/8 拍的後三拍（以大拍來算則為弱拍）並加上重音²⁶ (>)，轉換了原本主題在節拍中的位置；但在 B' 之前作曲家加上了與主題開頭相同的音高素材作為引子，並用突強再度製造切分音。

【譜例 12】《評論》主題 B 比較

(mm.7-11)

Musical score for Example 12, measures 7-11. The score is in 2/4 time and features a melodic line with dynamic markings (*mp*, *sf*, *p*, *mf*) and tempo markings (*poco rit.*, *a tempo*). A section labeled 'B' is highlighted with an orange line, showing a change in the rhythmic pattern.

(mm.41-45)

Musical score for Example 12, measures 41-45. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with dynamic markings (*mp*, *sf*, *mf*). A section labeled 'B'' is highlighted with an orange line, showing a change in the rhythmic pattern.

主題 C 的動機為 5+4 拍（以八分音符為單位），並用左手聲部的重音將其切

²⁶ 音樂表演用語詞典編寫組，《音樂表演用語詞典》，（台北市：世界文物出版社，民 83），419

劃為 2+2+1+4 (也可看作 **2+3+4**，原本的 1 為 4 的弱起拍)，在拍數上逐漸增值。

第十七小節、也就是主題 C 的發展也採用了相同的手法。

【譜例 13】《評論》主題 C 比較

(mm.10-16)

(mm.32-40)

以小節為單位來看此處則為減值 (**3+4** → **2+3**)，透過拍數減少增加音樂緊湊性，加上漸快、漸強，推向樂曲音量的最高處 (*ff*)。

【譜例 14】《評論》，第 17-19 小節

主題 D 特別的地方是，它給樂曲增加了一個新的脈動，在此之前聽者所感知的脈動常常是以四個八分音符為基準(第四章將詳細說明)，3/4 拍則有所不同。

D'後面回到 5/8 拍，為接著出現的 C'作了準備。

【譜例 15】《評論》主題 D 比較

(mm.20-27)

(mm.28-35)

如前所述，《論述》及《歌曲》如果分別視為奏鳴曲式呈示部之主部及副部，《評論》則為發展部。發展部是奏鳴曲式中最難以歸納出機械規律的部分，不過，其所用以展開的材料往往與呈示部中已經陳述的音樂主題有密切聯繫²⁷。例如主題 A 的 E—F#—F^b來自第一首樂曲樂句 b 的開頭（第 6 小節），主題 B 的

²⁷ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），274

F#—G—Ab—A^b—Bb 來自其五個半音的音型等，主題的分割是發展部中處理已經陳述過的主題的重要手法。

除此之外，發展部中還常常將採用的主題片斷繼續分割，以強調某些核心動機²⁸，而此曲將第一首《論述》之音程關係²⁹做拆解及組合使用（如不斷出現的增四度 + 完全四度和弦），甚至有些地方使用了相同的音高，如第七小節重複出現的 Eb—C#（大二度）與《論述》第二小節的第一拍，還有第十九小節的和弦（大二度 + 大二度）與《論述》第十三小節等。

第四節 《合成》

第四首樂曲《合成》的內容與其標題相同，取前三首樂曲的音樂素材交互出現而成，也完全體現了起承轉合的「合」。根據前文，此曲應為奏鳴曲式的最後一個部份——再現部，但作曲家並非將前面的素材以原來的面貌重現，而是以主題貫穿發展的手法、加上主副部交錯再現寫作而成。其曲式為有再現的單三部曲式（ternary form）。請見表四：

²⁸ 同註 13

²⁹ 檜崎洋子，《三善晃(1933～)におけるオペラ構想のゆくえ：1960年代後半の器楽作品と声楽作品の関係をめぐって》，（東京：成城文藝，2008），62

【表四】《合成》之曲式

樂段		小節數	速度
A (17 小節)	樂句 a	mm.1-4	Lento
	插入句 b (1 小節)	mm.5	Presto
	樂句 a ¹	mm.6-10	Lento
	插入句 c (1 小節)	mm.11	Presto + Lento
	樂句 a ²	mm.12-15	Lento
	插入句 d (1 小節 + 1 拍)	mm.16-17	Presto
B (17 小節)	引子 e	mm.18	Prestissimo molto vivo
	樂句 f	mm.19-27	
	樂句 g	mm.28-34	
A' (11 小節)	樂句 a ³	mm.35-40	Tempo I° (Lento)
	擴充	mm.41-45	più lento

開頭使用的是貫穿第二曲（副部）的素材——*tremolo*——與五個半音的音型

A—Bb—Cb—C \sharp —Db，速度較第二首樂曲慢。

【譜例 16】《合成》開頭，第 1-4 小節

The musical score shows the beginning of the piece. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p'. The melody consists of a tremolo effect over a five-note chromatic scale: A, B \flat , C \flat , C \sharp , and D \flat . The time signature changes to 5/8 in the second measure, 7/8 in the third, and 5/4 in the fourth. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

樂段 A 為三個樂句結構的樂段，三個樂句皆由相同的動機作發展，樂句之間又分別放入插入句，造成破壞其樂句連貫的感覺。樂句 a 織體³⁰由一個聲部開始漸漸增加聲部（最多至四聲部，與第二曲相同）；樂句 a¹ 的開頭則在樂句 a 下方加上一個聲部、由二聲部開始，並加上力度的變化增加音樂的表情；樂句 a² 則是在樂句 a¹ 的上方再加一個聲部（三聲部），三次樂句之間形成聲部遞增的關係。

【譜例 17】《合成》，樂句 a¹、a²
(mm.6-10)

(mm.12-15)

³⁰ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），34

僅一個小節的插入句則是使用第一首《論述》（主部）快速音群的素材。插入句 c 更加入第三首《評論》主題 C 同音反覆的素材（譜例 13）。

【譜例 18】《合成》，插入句

(mm.5)

(mm.11)

樂段 B 的引子使用的是《論述》開頭的音高素材（B—C—C#—D—Eb）。

【譜例 19】《合成》，第 16-18 小節

樂段 B 使用《評論》主題 C 的素材（八分音符，一個聲部同音反覆，另一聲部改變音高、和弦），但將兩個聲部錯開，成為十六分音符般的密度。

此樂段中樂句的劃分較不明確，這是因為音符的密度始終維持在十六分音符，並無明顯的節奏原因及相對穩定音調所形成的較明顯間歇³¹；但如果將此處（樂句 f）劃分為兩個樂節來看，則除了後者較前者高八度外，還有將其音型顛倒使用的發展手法，造成聽起來既相似又相異的兩個樂節。

【譜例 20】《合成》，第 19-26 小節

The image displays a musical score for 'Synthesis' (合成), measures 19-26. The score is in 4/2 time and marked 'Prestissimo molto vivo'. It features four systems of staves. The first system shows a treble and bass staff with a yellow circle around the first two measures and a blue circle around the next two. The second system shows a bass and treble staff with a yellow circle around the first two measures and a blue circle around the next two. The third system shows a treble and bass staff with a yellow circle around the first two measures and a blue circle around the next two. The fourth system shows a treble and bass staff with 'accel. e cresc.' and 'ff' markings. A large blue gear watermark is visible on the right side of the score.

樂句 g 則將上下聲部的角色調換，原本維持同音反覆的下聲部現在成為改變音高的一方，而上聲部則重複同樣的音。值得注意的是，除了第三首樂曲的第七

³¹ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），58

小節之外（譜例 12），作曲家在這裡也使用了非傳統拍號（fractional top value），將在第四章做較詳細的說明。

【譜例 21】《合成》，第 19-26 小節



進入下一樂段前，作曲家先將樂段 B 以二分音符為單位的拍號轉換為以四分音符為單位，然後回到樂段 A 的主題及速度、在不同音高上再現。

【譜例 22】《合成》，第 33-36 小節



到了樂曲的尾聲，作曲家將速度再放慢，並且使用前面樂段 A 的素材增值作為擴充，結束全曲。請見譜例 23：

【譜例 23】《合成》，擴充素材

(mm.37-45)

Musical score for measures 37-45. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple layers of chords and melodic lines. Key markings include *pp*, *più lento*, *3 pour 2*, *ppp*, *espress.*, *p*, *sva-pp*, *(lento)*, and *morendo*. The score is divided into two systems, with the second system containing measures 41-45. A large blue watermark of a university seal is visible in the background.

(mm.13-15)

Musical score for measures 13-15. The score is in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple layers of chords and melodic lines. Key markings include *mf*, *mp espress.*, and *3*. The score is divided into two systems, with the second system containing measures 14-15. A large blue watermark of a university seal is visible in the background.

經由分析樂曲的音樂素材以及結構，對曲子有了基本的概念及認識之後，如何將文本中更細微的部分在演奏時呈現、表達，便是第四章所要探討的課題。

第四章 從文本進入演奏詮釋

作曲家創作並寫下樂譜，再透過演奏家將樂譜演奏出來，成為能夠透過感官聆聽到的聲響——這樣的過程，是一個綿延不斷的邏輯延續；作曲家將心中的聽覺表象化為樂譜記錄下來，演奏家通過樂譜在心中產生的聽覺表象，再將之化作樂音演奏出來。然而在這樣的過程中，演奏家的任務並非只是單純的模仿或複製³²。如同蘇珊·郎格³³所說：「表演與作曲一樣是創造性行爲。這同作曲家在構思出主要樂章、構思出整個指令形式以後，他從樂思中派生出其他工作仍然屬於創造性行爲同樣道理，演奏無非是將這一行爲繼續下去³⁴。」

而演奏詮釋所需遵守的基本原則，是以作曲家創作的樂譜為模本進行演奏。演奏家首先的任務應是研究體現在樂譜中的作曲家的意圖，這意圖不僅指音符以及樂譜上標明的記號，而且還指樂譜中未標明的那些作曲家的意圖³⁵。於是只有當我們更細微地去察覺樂譜上給予的資訊，才會發現更多演奏詮釋的空間。舉例而言，一般當演奏者拿到樂譜，通常都是將譜往譜架上擺，或者略讀過樂譜後便拿起樂器著手演奏；樂譜通常為 A4 大小的紙張，而視線依照音符的先後順序閱讀，此時較難發現樂曲中素材的邏輯關聯。但在分析了樂曲以後，我們能夠更清

³² 王次炤，《音樂美學新論》，（台北市：萬象，民 86），186

³³ Susanne Katherina Langer (1895-1985)，美國心靈哲學家及藝術哲學家，受恩斯特·卡西爾(Ernst Cassirer) 和阿爾弗雷德·懷特海(Alfred North Whitehead) 影響。是首位被認可的女性美國哲學家，最有名的著作為 1942 年的《哲學新鑰》(“*Philosophy in a New Key*”)。

³⁴ 蘇珊·郎格，《情感與形式》，劉大基等譯（台北市：商鼎，1991），159

³⁵ 王次炤，《音樂美學新論》，（台北市：萬象，民 86），187

楚樂曲的結構及使用的素材，以及素材之間的關係（如第三章），也能夠有邏輯性地、依照脈絡地演奏。除此之外，如果能更仔細地找尋樂譜中的蛛絲馬跡，將更大地拓展了詮釋的空間。例如，將樂譜放大後，再重新看一次《論述》開頭的半音音型：



便能夠發現，雖然兩音之間（B—C、D—Eb）互為半音的關係，但音程實為兩組大七度，音與音之間的距離是非常遙遠的；如果再將譜面放大，如一整面牆壁般大、甚至如同高樓大廈的七樓到一樓一般，那麼關於音樂裡虛幻的空間（將在第五章作更清楚的說明），就更能給演奏者明確的想像。於是在演奏時筆者建議此處應強調音與音之間的關係，而非僅僅將之視為半音音型加以弱起拍及快速的三連音（甚至如裝飾音般的存在）進行演奏。

以下將分別從不同的面向探討演奏此曲時所面臨的問題，並提出看法，以及如何把握演奏者詮釋的空間，更深入地表現樂曲的細節，進而賦予音樂豐富的表情。

第一節 「對比」

音樂的每個環節無不與「對比」有關，在此主要討論演奏詮釋時力度及音色的對比：弱⇔強、疏⇔密、暗⇔明。

「音樂的表情指的是用音響去表現類似於人的情緒活動的運動狀態。心理學

一般認為，人的情緒活動在運動型態上主要表現為強與弱、緊張與鬆弛、激動與平靜的兩極變化³⁶。」而上述這些皆與「對比」有關；少了對比，音樂將無起伏、變化，失去色彩及表情。然而除了樂譜上明確給予演奏者的力度、速度、節奏及音高等要素(構成音樂形式的基本要素)外，演奏者在演奏時更需要注意的是「音色」，「音色」無法脫離上述的任何一種要素單獨存在，更無法以文字準確無誤地

敘述。例如《論述》的第二小節



有很明顯的力度對比：

ff 及 *mp*。除此之外，作曲家更在 *ff* 的部份加上了重音記號 (>)，於是演奏時除了音量的對比之外還應該加上音色的對比——以更快速的觸鍵演奏。由於音與音之間的時間短、速度快，所以演奏時應注意雖然音量大但不粗暴、笨重，小聲時每個音也都要肯定、清晰。

關於「對比」，前文(第三章第二節)也曾提過關於主題材料的對比：無論是《論述》的快速音群對比《歌曲》歌唱般的 *tremolo*，或者《論述》前後樂句間對比材料的使用，甚至是《合成》相似樂句與插入句之間的對比等，在了解了這些音樂素材之間的關係後，在演奏詮釋時除了意識到它們之外，更要注意如何表現它們。由於木琴本身並不能將聲音延續，所以須依靠演奏者重複敲打同音使其產生綿延不斷的聲響，於是在演奏時應更小心處理觸鍵：不同於演奏快速音群時每個音都要清楚明確，演奏 *tremolo* 時，聆聽琴鍵發聲後殘留的尾音，再將其

³⁶ 王次炤，《音樂美學新論》，(台北市：萬象，民 86)，100

與下個音做不間斷的連接，是演奏者必須注意的重要課題。再者，除了音樂素材本身明顯的對比之外，在相似的素材間也能夠以不同的手法使之產生對比。例如第二首《歌曲》的中段（譜例 8），乍看之下為模進的關係，是素材間相似度較高的發展手法（與「重複」的原則相同但破壞其穩定性³⁷），但實則除節奏之外，它無論是在力度、速度及音高上都呈現了鮮明的對比³⁸。逐漸上行的旋律伴隨著漸強、漸快，加上演奏時音色由黯淡逐漸明亮、寬廣（*allargando*³⁹），這些種種因素無不與「對比」有關。在演奏詮釋時如果忽略了這些細節、忽略音色，只是一味地按照譜面進行演奏，將使音樂變得生硬無感情，流於空洞。相反地，如果能將這些基本原則加以把握，便能夠在一個有規範的空間裡，產生出無限的可能性。

提到基本原則，既然構成音樂主要有幾項基本要素，那麼當演奏者在詮釋樂曲時必定不斷遭遇與其有關的問題，以下將分別作探討⁴⁰。

第二節 力度處理

在此主要分為三種不同的類型討論：

- 一、先漸強後漸弱 或 先漸弱後漸強
- 二、分兩次漸強／弱 或 連續漸強／弱

³⁷ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），42-44

³⁸ 參閱本文第二章第二節。

³⁹ *allargando*（原意：逐漸寬廣地）漸慢、漸強，聲音愈趨飽滿。

⁴⁰ 音樂的基本要素（音色、節奏、音高、速度、力度等）皆無法獨立存在，此處僅以簡單的分類來區分並說明。

三、<>記號

在這首樂曲中我們時常看到漸強以及漸弱的記號，有時一次僅出現其中一種，有時則先後將兩種以上的記號以不同的組合方式出現。而出現頻率最高的當屬先

漸強然後漸弱，如  ；漸強及漸弱延續的長度及彼此接續的間

隔也各不相同，如  ，造成不同張

力的起伏。然而有一種情況是分作兩次漸強（或漸弱），例如第一首《論述》的第三小節及第四小節：



此處由 *f* 漸強，然後是第一次漸弱，接著作曲家在第二次漸弱（mm.4）的開始又寫了一個 *f*。筆者建議在演奏第一次漸弱時，漸弱至小於 *f* 的音量，然後在第四小節的開頭再由 *f* 開始重新做一次漸弱，然而因為第五小節是第四小節的 *tremolo* 同音掛留過去的，所以直接從 *mp* 漸弱至 *pp* 即可；除了音量之外，由於此處正好從第二小節的單音到第三小節和弦，織度的不同使得音響變厚，而聲響從顆粒到線性（不斷換音的快速音群到同音反覆的 *tremolo*）也使得此處的色彩轉變更為豐富。相似的例子還有一處是第三首《評論》的第三及第四小節：



如果第一次漸弱僅從 *f* 漸弱至 *mf* 然後再繼續漸弱，整個漸弱的過程便如同只有一次漸弱一般，聽起來過於平順；此處由音型來看是兩次下行，第一次下行後又大跳至更高的音然後再一次下行，所以，可以配合音高的走向，第一次漸弱至較 *mf* 更小的音量，第二次再從 *mf* 開始重新漸弱。

第二種情況是在 *tremolo* 處，在音的上方（或下方）寫了漸強以及漸弱的記號，例如第二首《歌曲》的樂段 A：



演奏時應注意當遇到這樣的記號時，它不只與力度有關，更與音色有關——力度

由弱到強再到弱，*tremolo* 的密度由疏到密然後回歸到疏，音色則由暗漸亮最後回到暗——注意到這些細微的變化之後，將使得音樂的表情更加豐富。

接著，在音樂中還有一項極其重要的表現手段是「節奏」，曲調脫離了節奏也正如脫離了音高一樣，是根本不能存在的。而節奏又和按照輕、重、抑、揚的週期性交替將樂音分組構成的所謂「節拍」相聯繫⁴¹。以下將探討演奏詮釋以及節奏與節拍之間的關係。

第三節 節奏與節拍

人們在聆聽一連串的聲音時，傾向於將這些聲響以可理解的方式組織起來。例如日常生活中聽到火車經過的聲音，我們總不免將它以一種較易懂且規律的方式聆聽，並在內心裡化為一種（或數種）聽覺意象；聽音樂時也是如此，當一連串的聲音不斷產生，如果沒有把握到其中的一些規律性，就會使人感覺混亂而且失焦（此處不討論白噪音⁴²）。

首先，樂譜上的拍號便給了演奏家一些線索：2/2、2/4、2/8 拍等賦予我們「兩個為一組」的感覺，3/4、3/8 拍等則給我們「三個一組」的感覺，以此類推。作曲家將複雜的音高、節奏、力度等要素以較易理解的「數字」組織起來提供給演奏者，演奏者再將之化作聽覺上的聲響呈現給聽眾；然而，如果演奏者在演奏時

⁴¹ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），29

⁴² white noise 白噪音，頻譜均勻連續且頻率範圍很廣的噪音。在一些西方國家，很多接受過白噪音治療的人形容它們聽起來像下雨的聲音，或者像海浪拍打岩石的聲音，又或者像是風吹過樹葉的沙沙聲。這種聲音對各個年齡層的人來說，都可以起到一定的聲音治療作用，是一種「和諧」的聲音。

自己本身並沒有意會到這樣的規律，那麼呈現出來的音樂也將雜亂無章。

以第三首《評論》為例，全曲以八分音符為最小單位不斷進行，在速度快的情況下（此曲速度標示為 $\text{♩} = 108$ ，將在本章第四節作清楚的呈現），以聽者而言，很難將其以**逐個八分音符**的方式聆聽；樂曲開頭的拍號為 2/2 拍，於是在演奏前我們意識到將一個小節分為兩組、每組有四個八分音符——也就是形成



為一個單位的感覺。有了這樣的規律為基礎，再加上前文提過的，使用「切分音」將其規律打破，在這樣的過程中形成聽覺上的變與不變⁴³，使得樂曲生動了起來。

像這樣的規律，我們可以稱之為脈動（pulse⁴⁴）。脈動經由外物（如音響）的刺激而產生，但形成的感覺卻是主觀的⁴⁵。如前所述，《評論》的開頭已為我們建立了樂曲基本的脈動，在 2/2 拍的情況下，一個小節有兩大拍；但到了第七小節之後開始出現不同的節拍，打破原本較平穩的感覺，請見下頁譜例：

⁴³ Grosvenor Cooper 及 Leonard B. Meyer 的 *The Rhythmic Structure of Music* 書中寫道：“A sense of regular pulse, once established, tends to be continued in the mind and musculature of the listener, even though the sound has stopped.”

⁴⁴ A pulse is one of a series of regularly recurring, precisely equivalent stimuli.

⁴⁵ Grosvenor Cooper and Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*. (Chicago: University of Chicago Press, 1963.), p. 3.

由於先前所建立的脈動會如慣性作用一般停留在演奏者（及聽者）心中，所以此處我們傾向於也將它聆聽為一個大拍，在這裡形成了第二拍較短的感覺。

後面接著出現不同的節拍，也就是主題 C 的地方：

與前述理由相同，我們也將之聆聽為一個大拍。將前後連續起來看，在聽覺上便在基本的節拍脈動中形成有時略長、有時略短的狀態，再加上我們在聆聽時在心

裡在每個脈動的開頭產生一個重音⁴⁶，最後形成如下圖所示的感覺⁴⁷：



如果演奏者在演奏時已意識到上述的節拍關係及其脈動，那麼便能夠注意到音樂更細微的變化。正如第三章所分析過的，此曲在主題 D 的部分出現了新的脈動——也就是 3/4 拍的出現。3/4 拍無法如上述用四個八分音符加一或減一的方式來分解(或加總)，再觀察其前後脈絡：主題 D 的前一小節為一長音的 *tremolo* 由強漸弱，也是全曲音量最高處，為樂曲的高潮（見譜例十四，第十九小節）。對進行中的音樂而言，當主題 D 出現時，就如同我們在一連串不斷進行的、快速的、大量的、既穩定又不穩定的音符中稍微喘口氣（但又無法真正放鬆）後，呼吸到新鮮空氣（而且是「新」的、與之前不同的）一般；我們在獲得新鮮感的同時，又在繼續進行的音樂中找回之前熟悉的脈動。只有當演奏者細心分析過樂曲，更敏銳地覺察其中的形式及安排，並在內心的聽覺意象及外在聽覺之間取得一個微妙的平衡之後，才能將其更有邏輯性地傳達給聽眾。

然而，關於第四首《合成》的樂段 B 筆者在此提出一個問題。第三章提過此處使用了非傳統的拍號 $3.5/2$ 拍（譜例二十），但從前面（第 19 小節 4/2 拍處）依照記譜來看，由於上聲部以及下聲部的八分音符並非連在一起，所以音符的時

⁴⁶ Grosvenor Cooper and Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*. (Chicago: University of Chicago Press, 1963.), p. 7-8.

⁴⁷ 此處圖示筆者並無按照特定段落之譜例寫成，僅呈現聽覺上產生之節拍脈動作爲參考。

值與拍號並不相符；但到了第 27 小節只有一個聲部進行時，確實有四組四個八分音符，這樣一來便與拍號所指的時值相符了：

【譜例 24】《合成》，第 19-26 小節

The image shows a musical score for 'Synthesis' (《合成》), measures 19-26. The score is in 4/2 time and marked 'Prestissimo molto vivo'. It features five staves of music. The first staff has a circled '4/2' time signature. The fifth staff has a circled '35' and '2' indicating measure 35 and a 2/2 time signature. The score includes various dynamics like 'f', 'p', 'ff', and 'accel. e cresc.'.

那麼我們是否應當將第 19-26 小節（以及後面第 28-31 小節）做這樣的解讀：將上聲部與下聲部的八分音符連起來，也就是一小節總共有十六個八分音符，這樣便能與作曲家所標示的拍號相符⁴⁸。不過如此一來又有了新的問題產生，也就是關於此處的速度標示及音樂詮釋，將在第四節提出說明。

根據以上所述種種，在演奏樂曲時還有一件重要的事情便是**決定樂曲的速度**，以下將說明與「速度」相關的部分。

⁴⁸ 關於此處提出的問題，筆者曾試圖聯繫作曲家，但尚未得到回覆。

第四節 速度詮釋

速度（即音樂作品演奏的快慢）在音樂作品中的作用很明顯，它直接影響音樂的性格、音樂的特色和音樂的基本形象，不恰當的速度往往會破壞準確的形象，導致形式與內容的不一致⁴⁹。如何在演奏時掌握合適的速度，是每位演奏者都會遭遇的問題。作曲家首先在樂曲的開頭標明了速度，無論是準確的數字亦或速度術語，其中都暗示著音樂的性格及形象。為一目了然《胸像 III》四曲之速度關係，以下將其作一對照表格：

【表五】《胸像 III》四曲之樂曲速度

樂曲	速度標示	對照
I	♩ = 58 environ	<i>larghetto</i> 小廣板： 介於柔板（ <i>adagio</i> ）與行板（ <i>andante</i> ）之間 ⁵⁰
II	♩ = 68 environ	<i>andantino</i> 小行板
III	♩ = 108 environ	<i>allegretto</i> 小快板
IV	Lento 慢板、Presto 急板 (Prestissimo molto vivo, più lento)	慢板：♩ = 52 急板：♩ = 184

從速度上面來看也能夠與素材的起、呈、轉、合呼應：第一首與第二首為相對較

⁴⁹ 吳祖強，《曲式與作品分析》，（台北市：世界文物出版社，民 83），30-31

⁵⁰ 音樂表演用語詞典編寫組，《音樂表演用語詞典》，（台北市：世界文物出版社，民 83），413

慢的速度，第三首速度較快，而第四首則有慢的速度也有快的速度。

必須注意的是，雖然作曲家在譜上標示了速度，節拍器也能將準確的速度「告訴」演奏者，但演奏者如果只是機械式地按照速度演奏，音樂將變得呆板、或者如同機器人一般毫無生氣（雖然客觀地來說人類的精準度與機器相比仍有一段差距）。作曲家所標示的速度揭示樂曲本身的形象，而此速度也與樂曲的形象相輔相成——音樂並非存在於譜面，只有當樂譜被演奏出來才成爲音樂——演奏者依照作曲家所給的資訊，先將樂曲與其速度納入考慮，形成心中的聽覺意象之後，再將之演奏出來成爲完整的樂曲，除非演奏者本身即作曲家本人，不然最終樂曲演奏的速度便是作曲家的意圖、演奏者的理解跟樂曲本身形象達成一致後的結果。

在這裡特別要探討的地方是第四首《合成》樂段 B 的速度術語：*Prestissimo*⁵¹，如果將此速度術語與節拍器作對照則每分鐘拍數約爲 208，根據前文所述，拍號爲 4/2 拍，但實際上演奏者幾乎無法以這樣的速度演奏此段落；再者，除了第 27 以及 32 小節以外（旋律爲單一線條），旋律的時值爲兩倍慢的速度——因爲上下聲部的音符交錯進行——那麼在演奏詮釋時如何將作曲家所標示之速度術語（此段落之個性）傳達給聽者？這是一個非常值得思考的問題⁵²。筆者建議此處還是應當將每個音符演奏清楚，尤其可以強調旋律的部分，並且將譜面上所標示的重

⁵¹ 最急板，是音樂中所用最快的一種速度。

⁵² 筆者認爲可以多聽，參考其他演奏者的版本並琢磨。

音演奏出來；如果只是囫圇吞棗般地快速演奏過去，將失去音樂鮮明的個性。

第五節 其他

除了演奏者自行在作曲家所創作的樂譜中找尋詮釋的空間以外，有時作曲家也在樂譜中明確表示給予演奏者選擇的空間。第一首《論述》中，作曲家在有些地方標示了 *ossia*⁵³ *tremolo*，而筆者建議演奏時採用 *tremolo* 的方式，理由有三：首先，由於木琴產生的聲音無法像弦樂般延續，如果不是使用 *tremolo* 來演奏的話，將缺乏歌唱性；第二，仔細看第八小節與第九小節處，可以發現第九小節的開頭為一 *tremolo*，如果使用單音來演奏，那麼第八小節的最後一個音將無法與第九小節的音連續，也無法很好地詮釋漸弱；最後，在樂曲的結尾部分，如同前文的分析，一方面為此首樂曲的結尾，一方面也預示了第二首《歌曲》的聲音素材，在最後一個小節的地方使用了 *tremolo*，如果能夠從前面（倒數第二小節）延續至最後，將更具整體性，最後的 *tremolo* 也不會顯得突兀。請見譜例 25：

⁵³ 或者，指由作曲者或者編訂者提出的一段樂曲的另一種演奏（唱）方案，如對個別音符、指法甚至織體寫法，作了某些改動，通常在技術上較原來簡易。

【譜例 25】《論述》，ossia tremolo

(mm.8-9)



(mm.17-19)



最後還有一點在演奏時必須注意，那就是在這首樂曲中時常使用的 *glissando*⁵⁴。演奏者在演奏滑奏時也須注意其力度（音量）的改變，例如第三首

《評論》的最後一個小節



演奏滑奏的同時也要注意力度的

控制做漸弱，而非只是隨意地將琴槌滑過鍵盤而已。

從分析樂曲的結構及素材進而了解樂曲，到依照其邏輯性找尋空間並詮釋樂曲這樣的過程，我們都不違背樂譜本身所指。固然樂譜為作曲家及演奏者中間的「介質」，但如果音樂僅存在於譜面，那麼它就失去了原本的意義。因為音樂不是用看的，而是用聽的，只有當演奏者將樂譜演奏出來，它才成為其音樂本身的樣貌。既然音樂是建立在聽覺上的，那麼不免有許多東西無法用文字呈現、或者標示於樂譜中，演奏者如果能夠察覺並感知到這些文本以外的東西，對於音樂的詮釋將更深刻、更細膩。

⁵⁴ 滑奏。在鍵盤樂器的琴鍵上作迅速滑動而出現一串音階音的奏法。

第五章 文本之外

人們往往根據時空關係將藝術分為三種類型：一種是時間藝術，包括詩歌、文學和音樂，一種是空間藝術，包括繪畫、雕塑和建築；另一種是時間和空間相結合的藝術，主要有戲劇和舞蹈⁵⁵。但這裡所指的時間藝術與空間藝術僅僅是相對而言的，音樂固然與時間緊密相關，但也與空間有密不可分的關係。物理上來說，音樂因為音響的產生而存在，而音響的產生必然經過空氣的震動；在人的感知上，音樂會引起聽覺上的空間感，例如聽到較大聲的聲響，人們可能會聯想到較近的距離，聽到小聲的聲音則相對感覺遙遠等。但音樂中的時間及空間又與客觀的時空有所不同，在演奏音樂時我們同時經歷現實的時間、也存在一個看得見摸得著空間裡，與此同時我們也創造了一個主觀的、內在的時間與空間。為了對此有更完整的概念，筆者接下來將分別探討音樂與時間以及空間的相互關係，並與樂曲作連結。

音樂中最顯而易見的時間關係是**節奏**，也可以說節奏本身就意味著一種時間的概念。一段旋律不但有音高關係，也包含節奏因素。音與音之間間隔（延續）的時間長短產生節奏，因此，如果對這樣細微時間的感覺不夠敏銳，在演奏時便不能將節奏有條理地傳達給聽者；然而，如果只是像計算時間般地演奏出正確節奏，音樂又會變得生硬死板。音樂中的**速度**也建立在時間之上，又或者說依附於

⁵⁵ 王次炤，《音樂美學新論》，（台北市：萬象，民86），109

時間。速度指的是節奏的頻率，若沒有時間作為準則，就失去意義⁵⁶。於是，在演奏樂曲時速度如果不穩定的話，更不用說在這樣的基礎之上演奏出引人入勝的、豐富的節奏；相對而言如果速度過於平均穩定，如同第四章提過的、機械式地按照節拍器般的速度演奏的話，音樂將了無生氣。至此，音樂中已經有了兩種很重要的時間關係：在相對穩定的時間關係(速度)中形成的不穩定時間關係(節奏)，而該如何掌握二者之間的平衡是一項非常重要的課題。筆者認為，如果可以在練習樂曲時先把速度放慢，用心聽並感覺其中細微的時間關係，將對音樂的詮釋有非常大的幫助，也才能進入音樂裡面去體會其細節。

客觀的、現實的時間是一個單向的線性過程。時間具不可逆性，也無法停止。但在一段音樂、或者一首樂曲之中，有時會遇到相同的旋律或主題分別出現在不同的段落的情況，像是一般常見的奏鳴曲式、迴旋曲式、有再現的二部曲式及有再現的三部曲式（如本文所探討的《歌曲》以及《合成》）等都是如此，儘管音樂在客觀時間的流動中不斷地進行，但當聽者感知到當下的段落與稍早的聽覺記憶相似時，便會產生一種像是循環般的、非線性的時間感。將這樣的概念延伸，一種節奏型態的循環、頑固低音、旋律不斷反覆的詩節式歌曲（*strophic form*⁵⁷）甚至主題變奏等都會產生類似的時間感。在音樂中，「反覆」的情況經常被感知為一種時間上的掛留或者暫時的時間停止⁵⁸。那麼當演奏者演奏、並創造出這樣

⁵⁶ 王次炤，《音樂美學新論》，（台北市：萬象，民 86），105

⁵⁷ 反復歌。其中歌詞的所有各節都以同樣的音樂唱出。

⁵⁸ Jonathan D. Kramer ed., *Time in contemporary musical thought*. (Switzerland: Harwood Academic Publishers, c1993.), p. 111.

的一種「時間」的同時，就算是依照與之前完全相同的詮釋來演奏，無論是對演奏者或聽者而言，它仍然確實地起了這樣的效果與作用，這是由於音樂材料本身的相似（或相同）；但必須注意的是，既然出現了相似（或相同）的音樂材料會引起有如停滯的時間感，如果我們在演奏時不去思考前後的脈絡，只是一味地使用相同的方法詮釋，那麼樂曲將變得呆板，也相對地缺乏流動性。

接著要探討的是音樂與空間的關係。**音程**本身便展現了音樂中的空間性，如同第四章提到過《論述》的樂曲開頭，半音與大七度雖然互為音程的轉位關係，但其中所展現的空間性卻截然不同。人們在聽到一組和聲的時候，往往會把高音區定位於空間的上層，而把低音區定位於空間的下層⁵⁹，這時在聽覺上，是緊緊相鄰的兩個音、亦或相差將近一個八度遠的兩個音，便有了很大的差別。在演奏的時候如果演奏者沒有意識到這樣的空間感，便有可能將一連串的聲音演奏成是一個平面的、缺乏起伏的聲音群；雖然聽者所接收到的音高材料本身已帶有空間性，但少了演奏者細膩的詮釋，樂曲中豐富的色彩將黯淡許多。

還有則是前文所提到的，**力度**造就音樂的空間。聽到音量較大的聲音，人們傾向於感覺距離較近，音量較小則相反；那麼單看一個由弱漸強再漸弱，例如



便產生了空間的深度變化。音樂的空間與實際上的空間不同——實際的空間指的

⁵⁹ 王次炤，《音樂美學新論》，（台北市：萬象，民 86），111

是視覺看得見、也能夠用手觸摸的空間——在演奏音樂時形成的空間無法對焦，也沒有絕對的距離可以測量（測量分貝數的機器固然能夠將音量數字化，但仍無法將其轉變為長度單位），它是一種流動的、隨時變化著的空間，隨著音樂的進行給予聽者不同的空間感，也可以說是一種聽覺上的聯想造成的空間。以上面譜例來說，在漸強的同時 *tremolo* 由疏到密、音色由暗到亮，漸弱時再逐漸回歸，演奏者如果能夠將這樣的聽覺聯想運用於演奏中，音樂的深度以及生命力就會有所不同。

音樂不僅是時間的藝術，更包含了空間的要素。雖然樂譜上的音符之間皆存在視覺上的空間關係，還有所謂的空間記譜法等等，但當音樂尚未被演奏出來，被聽覺所接收到時，以上所述的時間與空間關係便不存在。所以對於演奏者而言，**聆聽**是一件非常重要的事情，演奏出來的音樂如果沒有經過聽覺的處理，則一切都是枉然，正如同蘇珊·郎格所說：「聽是基本的音樂活動。音樂家總要在演奏前，在寫作前，傾聽自己的樂思。整個音樂進行的基礎，更是一種具理解力的聽。一個藝術家如果想繼續從事他的音樂創作，他就必須具備這樣的條件：一個聽的世界⁶⁰。」

⁶⁰ 蘇珊·郎格，《情感與形式》，劉大基等譯（台北市：商鼎，1991），169

第六章 結語

作曲家三善晃無論是在作曲技法或音樂素材的使用上都非常縝密，這首《胸像 III》乍看之下為一首二十世紀眾多分流中的無調性音樂，但實則是經過作曲家精心思考並具有獨特風格之創作。透過對樂曲的分析我們才能了解作曲家別出心裁的安排，像是重要的音程關係、以及段落材料的穿插等，進而找到看似凌亂實則井然有序的、音與音之間的關係，以便在演奏時掌握樂曲的結構及邏輯、脈絡。接著經由探討樂曲文本中更細微的部分，並且深入地去察覺音樂中的訊息，把握幾項重要的觀念，如對比、音色處理、音樂的脈動及速度等，才能在有限制的「創造性演奏」中發揮演奏詮釋的可能性。最後，了解並未詳細紀錄於樂譜當中的、音樂的本質——與時間及空間密不可分的關係——以期對音樂的感知能夠更加細膩。

音樂是一個「聽」的世界。因此筆者認為，在通過以上種種理解之後，能夠將樂譜轉化成為聽覺上的、具有邏輯形式的聲響，並且演奏出充滿人性的音樂才是最重要的事。

【譜例 26】《胸像 III》全曲

TORSE III

9

I Thèse

à Keiko Abe

Akira MIYOSHI

♩ = 58 environ

ff mp ff mp f mp

pp p

pp ff

ossia tremolo p

mp ff mf f p

ossia col 8^{va} tremolo cresc. f pp

(ossia tremolo)

mp p ossia tremolo rall. ppp

© 1975, 1976 by ONGAKU NO TOMO SHA CORP.
Kagurazaka 6-30, Shinjuku-ku, Tokyo, Japan.

International Copyright Secured.

II Chant

$\text{♩} = 68$ environ
8va

pp (Tremolo) *mp* *p sub.*

8va *mp* *p sub.*

p cresc. *mf* *ten.* *poco accele.* *mp cresc.*

poco allarg. a tempo *8va* *f* *dim.*

rallentando *8va* *mp* *pp* *ppp*

Detailed description: The score is for a piece titled 'II Chant'. It consists of five systems of music. The first system has a tempo of approximately 68 beats per minute and features a guitar part with an 8va marking and a piano part with a tremolo effect. The second system continues the piece with similar markings. The third system includes dynamics like 'p cresc.', 'mf', 'ten.', and 'poco accele.'. The fourth system has 'poco allarg. a tempo' and '8va' markings. The fifth system is marked 'rallentando' and ends with 'ppp'. Time signatures include 8/4, 4/4, 5/4, 7/4, and 4/4.

III Commentaire

$\text{♩} = 108$ environ

The musical score consists of seven staves of music in a single system. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The score includes various dynamics such as *mp*, *sf*, *f*, *mf*, *p*, *ff*, and *sff*. It also features performance instructions like *accel. cresc.*, *poco rit.*, and *a tempo*. The piece concludes with a *molto* marking. The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins. The final measure is marked with a 3/4 time signature.

mp *sf* *sf* *sf* *f*

mf *sf* *mp*

mp *sf* *mp* *sf* *mp* (*poco rit.* *a tempo*) *mf*

sf *p* *mp* *sf* *mf*

sf *f* *sf*

8va *accel. cresc.* *ff* *sff* *molto*

mp

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The dynamic marking *mp* is placed above the first measure.

p cresc. *mf dim.* (*poco riten.*)

Musical staff 2: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The dynamic markings *p cresc.*, *mf dim.*, and *(poco riten.)* are placed above the staff.

a tempo
p

Musical staff 3: Treble clef, 3/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The dynamic marking *p* is placed below the first measure, and *a tempo* is written above the staff.

mp cresc. *mf*

Musical staff 4: Bass clef, 5/8 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The dynamic markings *mp cresc.* and *mf* are placed above the staff.

cresc. agitato
sf

Musical staff 5: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The dynamic markings *cresc. agitato* and *sf* are placed above the staff.

mp *mf*
sf

Musical staff 6: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The dynamic markings *mp*, *mf*, and *sf* are placed above the staff.

mp *dim.* *pp*
Sva

Musical staff 7: Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The dynamic markings *mp*, *dim.*, and *pp* are placed above the staff. The marking *Sva* is placed above the final measure.

IV Synthèse

Lento *p*

Presto *ff* *rall.* Lento *mp*

p smorz.

p espress.

Presto *ff* Lento *f* *accel.* *sfp* Lento *mp*

mf *mp espress.*

Presto
ff *sffp* *pp lunga* *ff accel.* *sf* *sf*

Prestissimo molto vivo
f

più f

accel. e cresc. *ff*

f

35

4/2 time signature. Treble clef. Bass clef. *cresc. agitato* (top right). *più* (bottom center). The system contains two measures of music.

4/4 time signature. Treble clef. Bass clef. *ff* (middle left). The system contains two measures of music.

4/4 time signature. Treble clef. Bass clef. *pprécedent* (top left). *fff* (top left). *Tempo I°* (top right). *mf dim.* (top right). *p* (top right). The system contains three measures of music with time signatures 4/4, 3/4, and 5/8.

7/8, 1/4, 2/4 time signatures. Treble clef. Bass clef. *più lento* (top right). *pp* (middle left). The system contains three measures of music.

5/4, 4/4 time signatures. Treble clef. Bass clef. *3 pour 2* (top left). *ppp* (top left). *espress. p* (top right). *sva-pp* (top right). *(lento)* (middle right). *morendo* (middle right). *ppp* (bottom left). *pp* (bottom right). The system contains four measures of music.

(1968)

參考文獻

中文書目

王次炤。《音樂美學新論》。台北市：萬象，民 86。

吳祖強。《曲式與作品分析》。台北市：世界文物出版社，民 83。

施慧美。《日本近代藝術史》。台北市：三民，民 86。

連憲升。《武滿徹之外—試論日本戰後傑出世代作曲家》。屏東市：屏東教育大學，民 100。

蘇珊·郎格。《情感與形式》。劉大基等譯。台北市：商鼎，1991。

西文書目

Cooper, Grosvenor. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1963.

Kostka, Stefan M. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, c1990.

Kramer, Jonathan D. ed. *Time in contemporary musical thought*. Switzerland: Harwood Academic Publishers, c1993.

日文書目

檜崎洋子。《三善晃(1933～)におけるオペラ構想のゆくえ：1960年代後半の器楽作品と声楽作品の関係をめぐって》。東京：成城文藝，2008。