

國立交通大學
音樂研究所 演奏組
碩士論文

林馥郁長笛演奏會

(含輔助文件：音樂裡的靈性世界？)

—從古希臘葬禮探討若利維的《里諾之歌》)

Fu-Yu Lin Flute Recital

(with a Supporting Paper: Is There Spiritual World in Music?)

—André Jolivet's "Chant de Linos" and the Funeral Ritual in Ancient
Greek)

研究生：林馥郁

演奏指導教授：林蕙蕙講師

輔助文件指導教授：楊建章博士

中華民國九十六年一月

林馥郁長笛演奏會

(含輔助文件：音樂裡的靈性世界？)

—從古希臘葬禮探討若利維的《里諾之歌》)

Fu-Yu Lin Flute Recital

(with a Supporting Paper: Is There Spiritual World in Music?)

—André Jolivet's "Chant de Linos" and the Funeral Ritual in Ancient
Greek)

研究生：林馥郁

Student : Fu-Yu Lin

演奏指導教授：林蕙蕙講師

Performance Advisor : Yi-Huei Lin

輔助文件指導教授：楊建章博士

Supporting Paper Advisor : Chien-Chang Yang



碩士論文 (演奏會與輔助文件)

A Thesis (Presented in the Format of a Recital and a Supporting Paper)

Submitted to the Institute of Music
National Chiao Tung University
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of
Master
Of
Music

January 2007
Hsinchu, Taiwan

中華民國 九十六年一月

林馥郁長笛演奏會

研究生：林馥郁

演奏指導教授：林蕙蕙講師

輔助文件指導教授：楊建章博士

演奏會曲目

卡格埃勒：交響抒情詩

若利維：長笛奏鳴曲

維多：組曲

若利維：里諾之歌

上列曲目已於二〇〇六年五月十四日下午三點在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會錄音的 CDs 將附錄於本文。

輔助文件：音樂裡的靈性世界？

—從古希臘葬禮探討若利維的《里諾之歌》

輔助文件摘要

本文是以古希臘葬禮的進行為研究對象，探討法國作曲家若利維在 1944 年寫給長笛與鋼琴的《里諾之歌》的演奏表現。試圖藉由瞭解若利維的生平，探討各個創作時期的不同以及他的中心創作思想，並分析樂曲架構。最後，透過研究古希臘葬禮是如何的進行，試圖感受並想像葬禮當時的場景及其氣氛，將之運用在演奏與詮釋上，以尋得適合理想的音樂表現。

關鍵字：若利維，里諾之歌，古希臘葬禮

Fu-Yu Lin Flute Recital

Student: Fu-Yu Lin

Advisor: Yi-Huei Lin

Supporting Paper Advisor: Chien-Chang Yang

Recital Program

Sigfrid Karg-Elert : Sinfonische Kanzone

André Jolivet : Sonate pour Flute et Piano

Charles Marie Widor : Suite pour Flute et Piano

André Jolivet : Chant de Linos

The Program above was performed on Sunday, May 14, 2006, 3:00 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: Is There Spiritual World in Music?—André Jolivet's "Chant de Linos" and the Funeral Ritual in Ancient Greek

Paper Abstract

This paper is focused on the ritual lament in ancient Greek and the music of the French composer André Jolivet, as demonstrated in "Chant de Linos" for flute and piano (1944). This paper documents the aesthetic origins and compositional philosophy of Jolivet's music, accompanied with a detailed analysis of the musical structure and stylistic practice, which is inspired by the ritual in Greek tradition.

Key Word: Jolivet, Chant de Linos, ritual lament in ancient Greek.

林馥郁長笛畢業獨奏會錄音 CDs

林靖淳，鋼琴

時間：二〇〇六年五月十二日（日）下午三點

地點：交通大學活動中心二樓 演藝廳

Disc 1

1 Sigfrid Karg-Elert : Sinfonische Kanzone

卡格埃勒：交響抒情詩

2 André Jolivet : Sonate pour Flute et Piano

若利維：長笛奏鳴曲

- I. Fluide 流暢的
II. Grave 莊重的
III. Violent 狂暴的



Disc 2

3 Charles Marie Widor : Suite pour Flute et Piano

威多：組曲

- I. Moderato 中板
II. Scherzo 詼諧曲
III. Romance 羅曼史
IV. Final 終曲

4 André Jolivet : Chant de Linos

若利維；里諾之歌

目 錄

頁次

演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
林馥郁長笛畢業演奏會錄音 CDs.....	iii
目錄.....	iv
譜例目錄.....	v
表目錄.....	vi

輔助文件：音樂裡的靈性世界？

—從古希臘葬禮探討若利維的《里諾之歌》

一、緒論.....	1
二、若利維 (André Jolivet) 生平概述與作品風格.....	2
2.1 若利維生平概述.....	2
2.2 作品風格與創作分期.....	3
2.2.1 1940 年以前—魔法 (magic) 時期.....	3
2.2.2 1940-1945—傳統 (traditional) 時期.....	5
2.2.3 1945-1974—綜合時期.....	5
三、作品結構分析.....	7
3.1 《里諾之歌》作品介紹.....	7
3.1.1 作曲家的創作背景.....	7
3.1.2 有關《里諾之歌》的神話故事及歷史背景.....	8
3.2 樂曲結構分析.....	9
3.3 段落特色.....	10
四、樂曲演奏探討之詮釋.....	24
4.1 古希臘的葬禮儀式.....	24
4.2 樂曲之演奏與詮釋.....	25
4.2.1 導奏.....	25
4.2.2 輓歌樂段.....	25
4.2.3 哭喊樂段.....	27
4.3 結論.....	30
參考文獻.....	32

譜例目錄

譜例 1 (若利維自創的調式音階)	10
譜例 2 (若利維《里諾之歌》，第 1-9 小節)	11
譜例 3 (若利維自創的調式音階)	12
譜例 4 (若利維《里諾之歌》，第 17-19 小節)	12
譜例 5 (若利維《里諾之歌》，第 35-46 小節)	13
譜例 6 (若利維自創的調式音階)	14
譜例 7 (若利維《里諾之歌》，第 47-49 小節)	15
譜例 8 (若利維《里諾之歌》，第 59-64 小節)	15
譜例 9 (若利維《里諾之歌》，第 65-67 小節)	16
譜例 10 (若利維自創的調式音階)	17
譜例 11 (若利維《里諾之歌》，第 87-92 小節)	18
譜例 12 (若利維《里諾之歌》，第 93-95 小節)	18
譜例 13 (若利維自創的調式音階)	19
譜例 14 (若利維《里諾之歌》，第 125-131 小節)	20
譜例 15 (若利維自創的調式音階)	21
譜例 16 (若利維自創的調式音階)	22
譜例 17 (教會調式—伊奧里安《aeolian》調式)	22
譜例 18 (中國五聲音階)	23
譜例 19 (古希臘四音音階)	26
譜例 20 (若利維《里諾之歌》，第 23-25 小節)	26
譜例 21 (若利維《里諾之歌》，第 96-101 小節)	28
譜例 22 (若利維《里諾之歌》，第 207-209 小節)	30

表目錄

表 1 (若利維《里諾之歌》全曲樂段之區分)	9
表 2 (若利維《里諾之歌》舞曲樂段〈E〉結構劃分)	17
表 3 (若利維《里諾之歌》舞曲樂段〈F〉結構劃分)	19



一、緒論

在作品《瑪那》(Mana) 完成的 1935 年，若利維 (André Jolivet) 確切地表明了他追求使音樂回復其古代原始意義的信念，而在古代，音樂是「人類群集之宗教情感的魔術與咒語的表達」。若利維的世界觀與音樂信念，是以人文主義的情懷為出發點，重新探索音樂的本質與本身普遍性的人文關懷。若利維認為創作者應該要藉由他的藝術，來表達他對世界的看法。而依據若利維的理念，音樂是「世界的振動，並且必須是普遍性宇宙系統的映象」；因著遵循自然共鳴法則，音樂乃得以確認其歸屬於這個世界。¹身為一個音樂創作者，若利維認為音樂不應該只是一味的追求形式上的美，他更是把「音樂」視為人類靈魂和宇宙之間溝通的橋樑。他認為人類藉由音樂，可與支配宇宙背後的那股神秘力量之間產生對話，喚醒尚未甦醒的靈性，進而更為貼近冥冥之中那股不可言喻的神秘力量。

本文所要探討的樂曲《里諾之歌》(Chant de Linos)，即是若利維宣揚其音樂理念的代表作品之一。在古代，抽象的靈感神話必須藉由具體儀式的進行，來代表人與超自然世界取得精神聯繫，藉以獲得消災解難及賜福保佑。此曲乃以古希臘的葬禮為創作的靈感來源；藉由音樂，若利維成功的將在原始社會中佔有極重要地位的喪禮儀式，重現於我們的眼前。本文將以介紹作曲家若利維為起點，探討各個創作時期的不同以及他的中心創作思想，並分析樂曲《里諾之歌》。最後，透過研究古希臘葬禮是如何的進行，試圖感受並想像葬禮當時的場景及其氣氛，將之運用在演奏與詮釋上。

¹ 以上資料出處：連憲升編撰，《奧利維亞·梅湘：早年生平及其音樂與人格特質》，台北市：中國音樂書房，1992 年，第 15-19 頁。

二、若利維 (André Jolivet) 生平概述與作品風格

2.1 若利維生平概述

若利維 (André Jolivet) 於 1905 年 8 月 8 日誕生於法國巴黎，他的父親維特·若利維 (Victor Jolivet) 是一名畫家，他的母親則是一名業餘鋼琴家，若利維自幼由母親啟蒙學習音樂。在若利維幼年的生涯裡，他似乎對所有種類的藝術都深感興趣。14 歲的時候，向路易·費雅 (Louis Feuillard, 1872-1941) 學習大提琴；15 歲的時候，他向戴歐達牧師 (Abbé Théodas) 接受聲樂的訓練與和聲的課程。然而若利維的父母親卻不贊成他把音樂當飯吃，他們希望若利維能夠找到比作曲家更有經濟保障的工作。為了滿足他的父母親，若利維完成了教師檢定並且於巴黎的一間學校任教一段時間，但在他未滿 22 歲之時，他已決定要將自己的全心全意奉獻給音樂了。1927 年，他開始向保羅·勒·弗雷姆 (Paul Le Flem, 1881-1984) 學習正統的和聲學、對位法以及曲式學等基本作曲理論；之後經由勒·弗雷姆的引見，於 1929-1933 年，跟隨瓦瑞茲 (Edgard Varèse, 1883-1965) 學習創新的作曲技巧、管弦樂法以及音響學。1936 年，若利維和梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992) 等作曲家合組了「青年法蘭西」(La Jeune France)，以對抗當時盛行於巴黎，由普朗克、米洛、霍乃格等「六人組」(Les Six) 作曲家所代表之輕浮、瑣屑，新古典「理性主義」的音樂創作風格。1945 年時，若利維被指派出任法國喜歌劇院 (Comédie Française) 的指揮一職，這個工作他持續做到 1959 年。在這段期間，他為劇院作了 14 首音樂，並且有機會到處旅遊，認識了如：非洲及遠東的音樂。若利維於 1959 年離開法國喜歌劇院後，於 1961 年在國立巴黎高等音樂院 (Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris) 教授作曲，並常擔任國際音樂比賽評審及國際音樂節之邀請嘉賓，作曲、指揮、教學、演講等活動並進，獲得無數的榮譽及獎章。1974 年 12 月 20 日因病逝世，享年 69 歲，共有一百多首作品傳世。

2.2 作品風格與創作分期

對若利維而言，音樂是「和宇宙系統最直接關連的聽覺表現形式」²。若利維極力奉勸大家以音樂表現生命中不可言喻的部分，為復興音樂最原始的意義，促使他去探索更深層的內涵並賦予新的表現方式以及新的樂器技巧。若利維的作品可依其風格及創作手法的不同，大致分為下列三個時期：

2.2.1 1940 年以前—魔法(magic)時期

若利維自幼年時期即對異國風情和神秘的古老神話充滿興趣，他的一位叔叔曾擔任法屬非洲殖民團的管理人員，那位叔叔退休之後搬到巴黎市郊的住宅區。在那裡，他設立了一個名符其實的殖民博物館，展示了一些他從非洲所攜回的稀有物品：異教和巫術的物件、面具、武器，同時也是一個音樂博物館。在這樣一個令人著迷的環境裡，那位叔叔講述了許多有關部落葬禮以及魔法的神話，這讓年幼的若利維深深的為之著迷，並且宣稱透過這些土人的祭品、戰爭、葬禮和魔法的神話，他經歷了非常奇幻的經驗，這個經驗毫無疑問的深遠的影響了若利維。若利維於 1927 年向勒·弗雷姆學習和聲、對位以及古典曲式；雖然勒·弗雷姆本身很保守，但他仍鼓勵若利維去接觸所有同時期的音樂流行趨勢。1927 年，若利維參加了三場為慶祝荀白克 (Arnold Schönberg, 1874-1951) 訪問巴黎的慶祝音樂會，那是他第一次接觸到無調性音樂。1929 年時，他在一場音樂會上遇到了瓦瑞茲，在那場演奏會上，演出的是瓦瑞茲的《美國》(Amériques)，若利維自此開始，受瓦瑞茲作品的影響相當深，事實上，若利維的太太希爾達 (Hilda Jolivet) 即聲稱：《美國》開啟了若利維大膽、無畏的那道門。³

²引自連憲升編撰，《奧利維亞·梅湘：早年生平及其音樂與人格特質》，第 17 頁。

³ Hilda Jolivet, *Avec. André Jolivet* (Paris, 1978), PP. 27-28

勒·弗雷姆希望若利維可以由瓦瑞茲來指導，當時瓦瑞茲 46 歲，而且從來沒有收過任何私人學生，在將若利維收為私人學生之前，瓦瑞茲要求若利維改編一首他的曲子《八雄蕊》(Octandre, 給flute、oboe、clarinet、bassoon、horn、trumpet、trombone和double bass等八種樂器)成鋼琴四首聯彈，而若利維通過了這個考試並且成為瓦瑞茲在歐洲唯一的學生。在若利維向瓦瑞茲學習的那幾年(1929-1933)，他完全沒有創作任何的作品，這是一個純研究的時期。他向瓦瑞茲學習創新的技巧、聽覺概念、管弦樂法以及音響學。他同時也讚揚瓦瑞茲幫助他理解音樂為「魔法與儀式的表現」。⁴

當瓦瑞茲 1933 年搬到美國時，他不僅留給若利維多樣化的音樂技巧以及作曲概念，他也同時留給若利維六件藝術作品，包括：一個木偶、一隻外國的鳥、一個巴里島公主的小雕像以及一些由藝術家卡爾德 (Calder) 所創作的雕像。這六個物件激勵了若利維在 1935 年寫作一首名為《瑪那》(Mana) 的鋼琴組曲，在一些原始的部落裡，《瑪那》意指一種精神性的魔法力量，連接起部落成員和圖騰之間的關係。同時，若利維和他的太太一起去巴黎大學的文理學院旁聽社會學有關原始部落社會的課，這讓若利維藉由音樂作品來連接起他的音樂精神和瓦瑞茲所留給他的那些「迷信」的物件。

根據布莉姬·雪佛 (Brigitte Schiffer) 的說法，作品《瑪那》開創了若利維的「魔法」(magic) 時期，在這個時期若利維的作品和非洲及遠東的咒語及秘密儀式的舉行有著密切的關係⁵，其他相關的作品包括有：給長笛獨奏的《五首咒語》(Cinq incantations, 1936)、給管弦樂的《咒語般的舞曲》(Dance incantatoire, 1936)、給鋼琴或管弦樂團的《宇宙起源論》(Cosmogonie, 1938)、給鋼琴或管弦樂團的《五首儀式舞曲》(Cinq dances rituelles, 1939)。

在這時期，若利維遇見了梅湘 (Olivier Messiaen)。梅湘和若利維之間有許多相似之處。他們同樣對音樂的精神、宗教以及人類意義感興趣，他們同樣為作

⁴ Arthur Cohn, *Twentieth Century Music in Western Europe* (Philadelphia, 1965), p. 157

⁵ Brigitte Schiffer, "André Jolivet (1905-1974)" *Tempo*, no. 112 (1975), p. 13-16.

曲技巧和意義的擴展而努力，並且一起抵制法國的新古典主義以及表現主義。他們兩位集結了波德里耶（Yves Baudrier，1906-1988）和丹尼爾—勒敘爾

（Daniel-Lesur，1908-2002），組成名為「青年法蘭西」（La Jeune France）的組織，這在第二次世界大戰前被視為是法國前衛派的代表性團體。他們的第一場音樂會於1936年的6月2日舉行，頗受大眾與媒體的好評，在節目單上面他們明確的宣示他們的創作理念及目標：「為創作最根本的人文精神以抵抗生命中機械性、非人性化及不妥協的趨勢」。不幸的是，第二次世界大戰爆發，青年法蘭西因此被迫解散，成員們也被徵召入伍。

2.2.2 1940-1945—傳統(traditional)時期

戰爭時期，德國佔領法國的那幾年讓若利維有相當深的感觸，也許是受了同胞士兵的影響，若利維的創作風格變得相當的大眾化，有別於他大膽創新的「魔法」時期，他簡化了他的音樂語言，之後即開始了他的「傳統」（traditional）時期(1940-1945)。此時期的特色是簡單的旋律風格以及大量的使用古典曲式，有些在這時期的作品和他的戰爭經驗有直接的關係—例如：給聲樂、管風琴和手鼓的《為太平盛世的彌撒》（Messe pour le jour de la paix，1940）以及為上低音號和管弦樂團所作的《士兵的悲歌三重奏》（Les trios complaints du soldat，1940）；其他一些用來「逃避及放鬆」的簡單作品有：一幕歌劇—《喜歌劇，多蘿莉絲，醜女人的奇蹟》（opera buffa, Dolorès, ou Le miracle de la femme laide，1942）和芭蕾舞劇《吉尼奧爾與潘朵拉》（Guignol et Pandor，1943）。

2.2.3 1945-1974—綜合時期(synthesis)

戰爭過後，若利維重返他早期的目標—音樂即魔法（music as magic）。然而，

這最後的時期是由他的第一首鋼琴奏鳴曲（Sonata, 1945）來揭開序幕，以綜合前兩個時期的特色來呈現，他結合了他之前大膽的寫作風格和第二時期的傳統風格。在他綜合（synthesis）時期的作品特色為：獨特的和聲、一種新的、有精神的氣質、充滿活力的節奏、東洋風味的旋律以及成熟的管弦樂法。

1945年時，若利維被指派出任法國喜歌劇院（Comédie-Française）的指揮一職，這個工作他持續做到1959年。在這段期間，他為劇院作了14首音樂，並且有機會到處旅遊，發掘如非洲及遠東的音樂。有些在他旅遊之後所作的作品，素材都來自非洲和遠東地區。例如1953年，給聲樂及管弦樂團的樂曲《祝婚詩》（Epithalame），即取材於神聖的埃及、印度、中國、希伯來以及希臘經文。

在綜合時期，若利維是極富有創造力的，在1945到1974年間，他一共寫作了超過九十首的作品。在他生前的最後一年裡，他接受委託創作一首名為《不知名的士兵》（Le soldat inconnu）的歌劇，然而這首作品還來不及完成，若利維即於1974年的12月20日去世，享年69歲。⁶



⁶ 以上有關André Jolivet生平資料以及作品分期，參考K. Kemler, “Is There Magic in Jolivet's Music?” *The Music Review* 44, no. 2(1983), pp. 121-135

三、 作品結構分析

3.1 《里諾之歌》作品介紹

3.1.1 作曲家的創作背景

若利維於 1944 年寫下這首《里諾之歌》，當初是因為受國立巴黎音樂院之委託，為當年的長笛入學考試所創作的指定曲，題獻給當時的長笛教授賈斯頓·克魯尼爾（Gaston Crunelle），為長笛與鋼琴的版本。這首樂曲雖然是在他傳統時期（Tradition）的最後一年完成，但這首樂曲卻不同於他傳統時期的曲風；相反的，《里諾之歌》可以說是他重返魔法時期（magic）的作曲理念，在綜合時期開頭「投石問路」的作品。透過這首樂曲，我們可以很直接的感受瀰漫在其中，屬於古希臘時期葬禮的神秘氣氛；而他不僅以音樂生動的描繪出當時的場景，甚至在樂曲的最後，他試圖以和諧的調式音樂來表示人類與大自然之間產生某種共鳴的感動。而這正好與若利維「音樂即魔法」的作曲理念不謀而合。若利維終其一生所努力的目標，就是希望作曲家可以透過音樂，來向大自然或宇宙靈性取得溝通、進而更為貼近靈性世界的精神。

當年（1944）是由朗帕爾（Jean-Pierre Rampal）演出這首曲子，並得到第一獎畢業。當時，朗帕爾即與若利維建立起深厚的友誼關係。之後，朗帕爾在 Errato 錄音室錄製了所有若利維的長笛作品。

若利維於 1945 年，將此曲改寫成心目中理想的版本—給長笛、小提琴、中提琴、大提琴與豎琴的室內樂編制。本文將只針對長笛與鋼琴的版本來進行深入的研究探討。

若利維相當喜愛長笛這項樂器，他認為長笛是人類用於表達宇宙感受最好的一項樂器，因為它的發聲方法最符合自然原理。事實上，在原始社會裡，長笛是一個非常重要的樂器，最早的長笛，可能是由中空的骨頭或是貝殼做成，由人類的氣息來賦予它們生命，而這被視為一種神奇的現象。這些天然的材質後來被製作為更加精巧的長笛，用於巫術和葬禮儀式上。這或許能解釋為何長笛這項樂器

在若利維的音樂裡扮演著如此重要的角色。⁷

3.1.2 有關《里諾之歌》的神話故事及歷史背景

有關里諾 (Linos) 的歷史是相當朦朧且不清的。里諾 (Linos)，亦作Linus。在希臘神話中，指哀悼的化身，源起於一首輓歌的疊句，即儀式上的哭喊聲「埃利諾斯」(ailinos)。分別以阿戈斯 (Argos)⁸和底比斯 (Thebes)⁹有關的兩個主要故事可以用來說明哀悼的起源。阿戈斯的故事認為，里諾是阿波羅和普撒瑪賽 (Psamathe) 孩子；他生下來就被拋棄並被狗撕成碎片。阿波羅為了報復，派復仇精靈波伊涅 (Poine) 殺死阿戈斯城的孩子。英雄科洛伊布斯 (Coroebus) 又殺死了波伊涅，於是便制訂了一個阿爾尼斯節 (Arnis) 又稱殺狗日 (Kunophontis)。節日期間無主的狗都要被殺，為里諾和普撒瑪賽獻祭致哀。

根據底比斯故事的說法，里諾是掌管天文繆斯烏拉尼亞 (Urania) 和音樂家安菲瑪羅斯 (Amphimarus) 的兒子，他本人也是一位偉大的音樂家。他創造了里諾之歌，但由於阿波羅的嫉妒而被殺死。¹⁰

荷馬 (Homer) 曾提到一首名為里諾 (Linos) 的民謠，但比起葬禮，這首曲子更像是舞曲；希羅多德 (Herodotus)¹¹發現里諾之歌在塞普勒斯 (Cyprus) 和非尼基 (Phoenicia)，甚至埃及，都是一首很平常的歌。在埃及，這是一首相當古老的歌曲，它不叫做里諾 (Linos)，而是叫做梅尼諾斯 (Maneros)。這是以埃及第一位國王的兒子為名，他年少早夭，而他的人民們在他死後為他哀悼。事實上，梅尼諾斯 (Maneros) 可能同時是疊句”Maa-ne-hra”或”Come to the house”的

⁷ K. Kemler, “Is There Magic in Jolivet's Music?” p. 124

⁸ 希臘阿爾戈利斯(Argolis)州城市。在伯羅奔尼撒(Peloponnese)半島東北，阿爾戈利斯灣灣頭正北方。阿戈斯的意思顯然是農業平原，古希臘有好幾個地區採用這一名字。

⁹ 希臘雅典西北維奧蒂亞(Boeotia)州主要城市、古希臘重要城市和強國。

¹⁰ “利諾斯”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

<http://wordpedia.ed.com/tbol/article?i=104739>(Accessed 24 May 2006)

¹¹ 希羅多德(Herodotus)，撰寫古代第一部偉大的敘述性歷史著作——記載波希戰爭的《歷史》——的希臘作家。

錯誤擬人化。莎孚 (Sappho)¹²和品達爾 (Pindar)¹³提及里諾之歌，在西元六世紀時似乎發展成一種藝術形式，在同時被稱為雷諾斯 (Thrênos)¹⁴。

與擬人化、神話般的里諾以及膜拜他的歌同時存在的，是流行的疊句”αἴλιον, αἴλιον”，這和東方的、野蠻的、初次對死亡發出哭喊的悲劇以及對勝利的吶喊有關。這個分歧也許可以反映了兩個相對的面向：自然的崇拜以及它的葬禮、死亡與輪迴、哀慟與喜樂；若是如此，有矛盾的來源，或許被稱為aílinos的輓歌和其它的民謠，都可以被解釋了。¹⁵

3.2 樂曲結構分析

這首作品乃採用類似迴旋曲 (Rondo) 的曲式，作曲素材方面，作曲者主要使用三種素材：

- (A) 哭喊的。主要是由快速音群以及尖銳的高音所組成。
- (B) 哀歌，即輓歌的旋律。
- (C) 舞曲。可細分為素材①、②、③、④。

依作曲素材上的不同及組織架構，將全曲分為共 11 個段落，下表為樂段的區分：

表 (1)

段落	導奏	橋(Bridge)	A	B	橋(Bridge)	C
小節數	mm.1-13	mm.14-16	mm.17-33	mm.34-44	mm.45-46	mm.47-58
素材	(A)		(B)	(A)		(B)
中心音	G		G			升B

¹² 莎孚 (Sappho)，希臘著名女詩人。文筆優美，世代享有盛名，用本地方言寫作。

¹³ 品達爾 (Pindar)，古希臘詩人，所寫頌詩是西元前 5 世紀希臘合唱抒情詩的最高成就。

¹⁴ 雷諾斯 (Thrênos)，在古希臘為涵蓋所有形式的葬禮之意。

¹⁵ M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition* (Boston, 2002), p. 56

段落	D	過門 (Transition)	E	F	橋 (Bridge)
小節數	mm.59-72	mm.73-80	mm.81-125	mm.126-171	mm.172-175
素材	(A)		Ⓒ1、Ⓒ2	Ⓒ2、Ⓒ3	
中心音			D	D、G	

段落	G	H	過門 (Transition)	I	J
小節數	mm.176-187	mm.188-192	mm.193-196	mm.197-207	mm.208-229
素材	(B)	(A)		Ⓒ1	Ⓒ4
中心音	降B			D	D



3.3 段落特色

(1) 導奏：mm. 1-13

此段乃採哭喊的素材 (A)，若利維以其獨創的六聲音階來鋪陳整個樂段，製造出一種空靈的效果。見譜例 (1)。

譜例 (1)



他使用了三句強而有力的樂句來作為全曲的開場白，這三個樂句，一句比一句更高亢，彷彿在凝聚即將爆發的能量；m. 9 是一個情緒堆積的頂點，之後由急速下行的 32 分音符來平撫激動的情緒，見譜例 (2)。

譜例 (2)

1
Flûte
(♩ = 80)
PIANO
Ped.
第一句

4
Ped.
第二句

7
Ped.
第三句，最高潮

接著藉由一個三小節的連接樂段 (Bridge) mm. 14-16，將樂曲帶入下一個樂段。

(2) A 段：mm. 17-33

這段所使用的素材為輓歌的旋律 (B)，若利維沿用之前導奏中所使用的六聲音階，在此多加進一個降 E，使音階變成七聲音階，見譜例 (3)。此七聲音階是由一個增二度，加上三個小二度以及三個大二度所組成。

譜例 (3)



他不僅以音階來營造出濃厚的神秘感，同時也將速度放慢、音量變小，使整段的情緒更加的內斂。這段的鋼琴伴奏是以七度為動機，分為三條旋律線，見譜例 (4)。第一條旋律線是主要旋律進行的部分，第二條旋律線彷彿是從遠方傳來的奇妙聲響一般，點綴其中，第三條旋律線則是有如低音大提琴撥弦般的音響，更增添了此樂段的神秘感。整段鋼琴是採用類似頑固低音 (ostinato) 的手法寫成，不過他不是以音高來陳述，而是整段都以相同的節奏來表現。

譜例 (4)

這個樂段一共有三個樂句，音量一次比一次強，分別為：

樂句 1：mm. 17-22 表情記號：mf

樂句 2：mm. 23-27 表情記號：piu f

樂句 3：mm. 28-33 表情記號：f

這一次比一次強的音量似乎在描述著深切的哀痛之意；不僅使用音量，若利維也同時把長笛和鋼琴的音域稍微提高，使情緒不斷的累積，到 m. 31 才開始逐漸平復，音量逐漸變小，音型也開始往下走。到了 m. 33，由鋼琴漸慢將全段帶入尾聲，接著進入情緒截然不同的 B 段。

(3) B 段：mm. 34-44

此樂段的素材又回到素材 (A)，是屬於哭喊式的，由尖銳的高音以及快速音群來營造出瘋狂近乎失控的情緒。這個樂段共有兩個樂句，分別為：樂句 1：mm. 34-38；樂句 2：mm. 39-44。若利維以模仿的手法來寫作這兩個樂句。

此處的兩個樂句開頭，鋼琴和長笛同時都是大聲且快速的 16 分音符六連音上行，加強了聽眾們的壓迫感；緊接在後的是使用花舌技巧的下行音型，這樣的技巧更增添了儀式的神秘感。在這兩個樂句的最頂點，分別都使用了小二度的音程：降 B-A、C-B。為什麼要特別強調樂句頂點的小二度音程？因為這樣的音程關係預示了接下來 C 段的中心音：此段 (B 段) 的結尾為升 C，經由小二度即下行到下一段 (C 段) 的中心音：升 B。見譜例 (5)

譜例 (5)



小2度下行音型

35

38

小2度下行音型

若利維以重複升 C 來作為過門樂段，更加強了聽眾對之後樂段中心音的期待感，這個過門有如嘆息一般，凝聚了靜止的能量。

(4) C 段：mm. 47-58

此段回到輓歌的素材，使用另一個獨創的七聲音階，見譜例 (6)。

譜例 (6)

與之前 A 段相比，C 段在情緒上似乎更加的高漲，這點我們可以從音域的提高來證明，A 段最高音只有到降 a2，而 C 段的最高音則是達到重升 g3；相同的是，鋼琴的部分仍然使用了三條旋律線，且也使用了固定節奏模式的手法來鋪陳。見譜例 (7)。

譜例 (7)

47 **a Tempo** (♩ = 72)

第一條旋律線
第二條旋律線
第三條旋律線

(5) D 段：mm. 59-72

在緩慢悲傷的輓歌之後，哭喊式的素材 (A) 再度出現。鋼琴以大聲的音量以及半減七和弦的上行音型作為這個段落的開頭，在這個樂段裡，作曲家使用了模進的手法來構成前兩個樂句，兩句之間相差的音程關係為 2 度，見譜例 (8)。

譜例 (8)

59 **D Più mosso** (♩ = 104)

半減七和弦上行
模進

在 mm. 65-67，長笛與鋼琴的音型是以反行的方向來進行，如鏡中倒影一般，見譜例（9）。

譜例（9）

The image shows a musical score for measures 65-67. The top staff is for the flute, starting with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *loco*. The bottom staff is for the piano, starting with a dynamic marking of *p*. The flute part features a melodic line with eighth notes and rests, while the piano part features a corresponding melodic line with eighth notes and rests, creating a mirrored effect. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *Flatt.* and *ff*.

（6）過門（Transition）：mm.73-80

這個過門樂段是整首樂曲中最長的一個過門樂段，作曲家巧妙的使用了切分音的節奏來造成相當緊湊的感覺，且在此段預示了接下來的樂段所使用主要的音：A、升F、升G、D、降E。整段由高音的 a3 下行到低音 d1，又從 d1 衝到最高音 d4，音域變動之大使得聽者的情緒也跟著起伏，之後進入全曲最精彩的舞曲樂段。

（7）E 段：mm.81-125

E 段的結構在全曲中算是比較複雜的部分，此段所使用的素材為舞曲式（C），又可細分為①、②，拍號為 7/8 拍，是全曲中最精彩、最特別的樂段。

細分之後的樂段結構如下表：

表 (2)

段落	E1	橋(Bridge)	E2	橋(Bridge)	E3
小節數	mm.81-92	mm.93-96	mm.97-104	mm.105-111	mm.112-125
素材	Ⓒ1	Ⓒ1	Ⓒ1	Ⓒ2	Ⓒ1
中心音	D		G		

一開始四小節鋼琴的前奏，以 6+1 的分割拍來呈現。在此鋼琴伴奏的部分，若利維使用了和 A 段相同的手法，即自 mm. 81-92，鋼琴的部分都以相同的節奏來串連；不僅節奏相同，連表情記號、重音記號都一樣：都是第一個音突強 (*sf*)，之後馬上弱下來，再做漸強。這樣的表情記號造成非常大的戲劇性效果，節奏感濃厚，極具舞曲的性格。之後進入的長笛部分，則是以 3+4 的分割拍來進行。此處若利維所使用的音階相當具有獨創性，以 D 為開始音，作一獨一無二的七聲音階，見譜例 (10)。

譜例 (10)



此處所使用的音階，裡頭包含了兩個增二度的音程，較前樂段所使用的音階，多了一個增二度的音程；這使得音樂聽起來更添加了一絲活潑、滑稽的感覺，同時也為舞曲樂段增色不少。例如在 mm. 87-93 小節，作曲家在此即不停的強調增二度的音程，並且以此音程作為此段相當重要的特色之一，使得整個樂段因為音階以及節奏的運用，成為全曲中最精彩的樂段。見譜例 (11)

譜例 (11)

Musical score for Example 11, measures 87-96. The score is in two systems. The first system (measures 87-89) shows a piano accompaniment with dynamic markings of *sf* and *p*, and a melodic line with various ornaments and slurs. The second system (measures 90-92) continues the piano accompaniment and melodic line. The score is in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

mm. 93-96 可算是 E 段中一個小的連接樂段，在這四個小節中，鋼琴與長笛輪流唱著之前舞曲的主題，互相接來接去的，相當的饒富趣味性，見譜例 (12)。

譜例 (12)

Musical score for Example 12, measures 93-96. The score is in two systems. The first system (measures 93-94) shows a piano accompaniment with dynamic markings of *sf* and *ff*, and a melodic line with various ornaments and slurs. The second system (measures 95-96) continues the piano accompaniment and melodic line. The score is in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

接下來進入以 G 為開始音的七聲音階，見譜例 (13)。在此處音階的使用，和 E1 段一開始所使用的音階相同，都使用了兩個增二度音程；唯此處的音階較前提高了四度，藉由音域的提高以及部分音型、節奏的變化，來使得此段 (E2) 與 E1 做出區隔。

譜例 (13)



長笛的節奏部分和之前大致相同；鋼琴的部分則是變成與長笛一樣：3+4 的分割拍。在此要注意的是：鋼琴裝飾音的彈奏速度一定要夠快，才能夠表現足夠的爆發力。在此長笛與鋼琴也與之前的過門樂段一樣，是採用接力的方式來表現。mm. 105-111 是 E 段中第二個過門樂段，這個樂段所使用的素材略與前面不同，乃採用新的 (C2) 素材，而這個素材我們在之後的 F 段中還可見到。這個過門樂段是由鋼琴先預示之後長笛的節奏動機，之後經由一連串之三連音下行漸強，回到 (C1) 素材的 E3 樂段。

mm. 112-125 為 E3 樂段，所使用的音階和 E2 段是相同的，只是此時改為從升 F 為音階的開始音。

之後隨著長笛音域漸漸的提高，鋼琴伴奏的織度變得更厚、更為複雜，再加上音量也越來越大，種種因素逐漸蓄積能量，到了 m. 123 的顫音漸強，將全段帶入最高潮：m. 124，不漸弱的進入下一樂段。

(8) F 段：mm. 126-171

F 段可分為兩段：F1、F2，所使用的素材為 (C3)，細分之後的樂段結構如下表：

表 (3)

段落	F1	橋 (Bridge)	F2
小節數	mm.126-139	mm.140-152	mm.153-171
素材	(C3)		(C2)、(C3)
中心音	D		D、G

F段的速度較前段慢，使用了舞曲素材中的第三種：C³作為開始，這段的速度雖然不像E段那麼快、如此狂野，但這個樂段的對比性相當強烈，在F1，mm. 126-139 的地方，鋼琴伴奏的部分使用了史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)式節奏風格強烈的和弦，而在長笛的部分，若利維卻指定要吹奏成「如歌似的」(ben cantando)，戲劇性十足，和導奏的部分有異曲同工之妙，¹⁶見譜例(14)。

譜例(14)

125

L. Meno mosso (♩ = 108)

128

ben cantando

不規則的重音放置相互交錯—Stravinsky式的舞曲風格

在此，若利維又使用了另一個獨創的七聲音階，見譜例(15)。同屬於舞曲樂段，F段的音階使用也與之前的樂段相同，都使用了兩個增二度的音程；作曲家在此乃使用了速度以及節奏、音型上的不同，來和前舞曲樂段做出區隔，藉以營造出截然不同的情緒。

譜例(15)

¹⁶ 陳友梅，《分析與詮釋——若利維「里諾之歌」》國立藝術學院音樂學系音樂研究所碩士論文，未出版，台北，2000年，第17頁。



這段主要是由三個樂句所堆疊而成，音域一句比一句高，這三個樂句的結尾音分別為：降 B、升 C 以及 D，為此段落所使用的七聲音階的末三個音，使段落富有終止感，具完整性。

接著 mm. 140-152 是一個過門樂段，這段的對比性還是一直的保持下來，鋼琴靜止延長和弦時，長笛的部份就以流暢的 16 分音符唱出旋律。到了 m. 145，鋼琴就先預示了之後 F2 樂段，一開始長笛的節奏動機：3+3+1。

F2 樂段，mm. 153-171 可說是整個 F 段的整合，在 mm. 153-161 不但使用了之前 E2 和 E3 之間過門樂段所使用的(C2)素材，到了 mm. 162-171 也再次使用了 F1 所使用的(C3)素材。



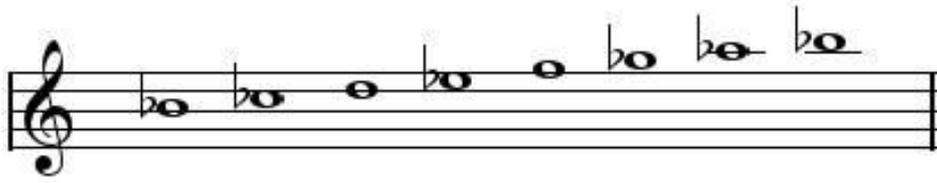
(9) 過門樂段：mm. 172-175

這段速度又比前面的 F 段稍慢 (en cédant)，這個過門樂段的作用在和緩的結束整個舞曲的樂段，接下來又回到了悲傷的輓歌樂段：G 段。

(10) G 段：mm. 176-187

這段又回到和 A 段相同的輓歌的素材 (B)，所使用的七聲音階又回到了像 A 段所使用的那種七聲音階，即由一個增二度，加上三個大二度以及三個小二度所組成的七聲音階。見譜例 (16)。

譜例 (16)



這段的鋼琴伴奏也不同於 A 段，整個感覺更加的靜止，流動的旋律變少了，塊狀的和弦增加，更使整個音樂的氣氛凝結在此輓歌中。

(11) H 段：mm. 188-192

這個樂段回到哭喊式的素材 (A)，但是只持續了五個小節，隨即進入以 D 段和 E 段之間過渡樂段的素材，加以濃縮寫成的過渡樂段：mm. 193-196；在過渡樂段之後，樂曲又回到了以舞曲素材 (C) 所寫成的 I 段。



(12) I 段：mm. 197-207

I 段與 E 段相當雷同，但 I 段較 E 段更為縮減，可說是 E 段的濃縮精華版。作曲家不囉唆的以四個小節喚醒聽眾對之前舞曲樂段的記憶之後，到了 mm. 204-207，在 E2 段鋼琴部分所使用的裝飾音伴奏又回來了。I 段雖然只有短短的 11 個小節，但若利維以極為精簡的手法，如重點提示般的將 E 段又再現了一次，相當的精彩。若利維在此樂段使用的是教會調式—伊奧里安 (aeolian) 調式，音階見譜例 (17)。

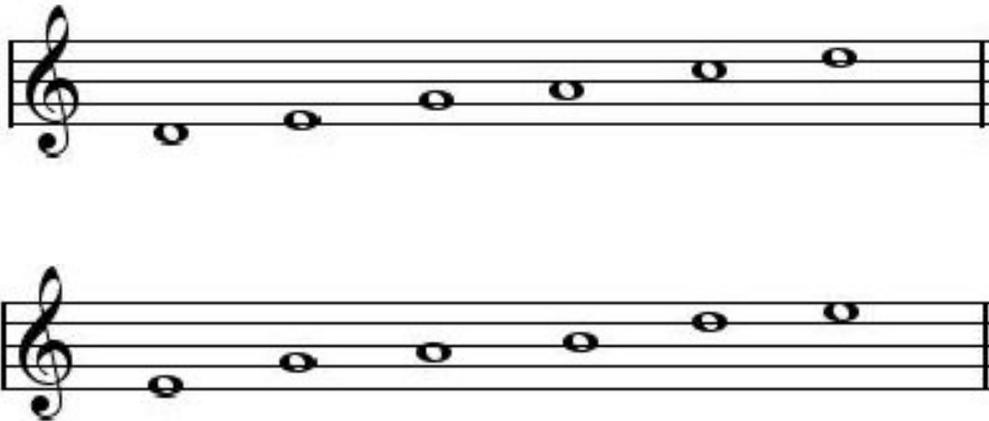
譜例 (17)



(13) J 段：mm. 208-229

這個樂段的色彩和之前所有的樂段大不相同，J段所使用的音階為中國五聲音階，在音階裡只有大二度和小三度，完全沒有小二度等不和諧音程，所以聽起來色彩相當的明亮且燦爛。見譜例（18）。

譜例（18）



J段主要是由快速的三連音以及模仿 mm. 204-207 鋼琴伴奏部分的快速裝飾音所組成；而鋼琴伴奏的部分不僅重現了 E 段一開始的音型動機（mm. 210-213），在 m.214 之後，鋼琴和長笛也以相互對唱的形式在進行，一來一往，顯得相當緊湊。而到了 mm. 222-229，若利維在此巧妙的使用了中國的五聲音階商調式，非但沒有一絲的唐突，反而更豐富了樂曲的色彩，彷彿與人類與大自然之間產生了共鳴一般，最後在燦爛的最高音 D 中結束全曲。

四、樂曲演奏探討之詮釋

4.1 古希臘的葬禮儀式

若利維在出版之樂曲前言就清楚的註明這首曲子的宗旨：「《里諾之歌》為古希臘的一種輓歌、葬禮的悲歌，一種交雜著哭喊和舞蹈的哀歌。」¹⁷而在考古學和文獻皆清楚顯示希臘葬禮中包含著哭泣和吟唱。葬禮時常以奧魯管（aulós）尖銳的樂音為伴奏，且一定有舞蹈的部分，音樂有時是慢的、正經的，有時則是狂野且近乎出神狀態的。¹⁸

儀式和悲慟之間密切的關係的其中一種解釋為：傳統的葬禮具有雙重的功能，客觀的一面，它用以榮耀與安撫死者；而主觀的一面，它讓大幅的衝突情緒得以宣洩。

在許多原始的社會裡，死亡往往附加一個情緒爆發的戲劇性葬禮，這其中可能包括了在公開場合的悲傷哀嚎和肉體的撕裂。就像大多數的信仰，在原始社會中存在著一股堅強的信念，他們相信人死後靈魂或精神會從肉體分離出來，這個信念起源於人類自然的天性：害怕死亡並期望不朽的生命。

在小的原始社群裡，任何成員的死亡——特別當他又是一個重要的人物時，“預示了團體的凝聚與團結”。葬禮吸引了剩下的部落成員到遺體旁並且召喚亡者靈魂，是非常重要的，這樣是在抵抗對死亡的恐懼感並且重新凝聚團體的向心力。¹⁹此曲以類似輪旋曲的曲式寫成，恰巧與古希臘葬禮進行時的那種哭喊、哀悼及參雜舞曲的形式相似，意圖再現、摹寫出古希臘時期葬禮進行時所呈現的情景；因此筆者希望能夠藉由瞭解並認識古希臘時期的葬禮，進而追求一種更貼近作曲者本意的詮釋與表達。

4.2 樂曲之演奏與詮釋

¹⁷ “Le CHANT de LINOS était, dans l’antiquité grecque, une variété de thrène : une lamentation funèbre, une complainte entrecoupée de cris et de danses.” André Jolivet, *Chant de Linos*. (Paris, 1946)

¹⁸ M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*. p. 6

¹⁹ K. Kemler, “Is There Magic in Jolivet's Music?”. p. 132

由於全曲乃採用類似輪旋曲（Rondo）曲式寫成，故以下的演奏詮釋將不逐段做說明，而是以古希臘葬禮進行時，由哭喊、輓歌以及舞曲交雜的情景，來作為探討的分段依據。

4.2.1 導奏：mm. 1-13

一開始，作曲家以鋼琴引導出富有濃厚神秘色彩的音階來揭開儀式的序幕，快速音群及尖銳的高音震撼人心，彷彿昭示著未亡人的悲慟；而大小聲對比如此的強烈，更增添了整段的戲劇性。32分快速音符就好像祭司在念咒語一般，絮絮叨叨，而雖然音型是下行，但音量絲毫沒有因為音域的降低而減弱，所以要特別注意在張力的維持部分。這段共有三個樂句，這三個樂句開頭的音一次比一次高亢、鋼琴的音域也是一次比一次還要擴張，代表著悲傷的情緒累積得越來越多，見譜例（2）。到了 m. 11 才稍微平撫激動的情緒，藉由一段近似無伴奏的過門進入下面的輓歌段落。

4.2.2 輓歌樂段：

A 段：mm. 17-33

C 段：mm. 47-58

G 段：mm. 176-187

A 段、C 段和 G 段同屬於輓歌的段落，這些段落都是屬於全曲中速度較慢、情感較為悲傷的片段，其功能在於安撫亡魂，並且在整個儀式中具有稍微平撫情緒的作用。若利維在輓歌樂段所使用的音階都是獨創性極高的音階，為了營造出儀式中濃厚的神秘感，他在音階中使用了增二度的音程。在印象樂派中，德布西

大量的使用全音音階，意圖製造出空靈的聽覺效果。若利維使用了小二度、大二度和增二度（小三度）來編織他的音階，使樂曲聽來不僅富有濃厚的異國風情和神秘感；同時，音樂的張力也因為這奇妙的增二度（小三度）音程而更加的擴張。至於若利維為何在他的音階中使用增二度？筆者推論有可能是從古希臘的四聲音階中的增二度得到靈感，見譜例（19），進而加以變化，巧妙的運用在自己的樂曲中。

譜例（19）



例如在 A 段的部分，可說是由增二度的音程來營造出整個樂段的張力，我們可以看到：整個樂段的旋律可以說是由增二度的音程作為骨架，接著再加入大二度以及小二度等音程來增加旋律的流動性，來架構整個樂段，見譜例（20）。

譜例（20）



這三個樂段的鋼琴部分都使用了類似頑固低音（ostinato）的手法寫成，也就是整段都以相同的節奏來表現，見譜例（4）。這樣的手法營造出一種效果：彷彿亡者的靈魂一直圍繞在身邊，遲遲未離開；鋼琴以三個聲部寫成，第三聲部模仿弦樂撥弦的音響，更增添了整段的神秘感，彷彿是來自另一個世界的遙遠聲響般。而這種單調的重複變成一種信仰入迷狀態爆發前的預告，就像風雨前的寧靜

一般，在輓歌過後，即進入以哭喊素材所寫成的樂段。

4.2.3 哭喊樂段：

B 段：mm. 34-44

D 段：mm. 59-72

H 段：mm. 188-192

樂曲中，所有哭喊的樂段都接在輓歌的樂段之後，以試圖營造出最強烈的情緒上之對比。在古代的葬禮中，女性激烈的拉扯彼此的頭髮、臉部和衣服不僅出於無法控制的悲傷，同時也是古代葬禮中所不可或缺的一部份。²⁰這些樂段相同的特色為：快速音群的移動以及尖銳的高音，有時還夾雜著花舌技巧的運用。在 B 段，我們可以看到這兩個主要樂句：mm. 34-38 以及 mm. 39-44，都可再將之細分為前句和後句；前句是以快速的 16 分音符上行，後句則是加上花舌技巧的下行音型。在此我們可將之解讀為是兩種力量的拉距：前句就好像是悲傷呼喊的未亡人，瘋狂的希望能夠獲得來自亡者的回應；而使用花舌技巧的後句則是代表著另一個世界的力量，下行的音型則是像要把亡者的靈魂帶往地底一般。在此，作曲家使用花舌的技巧，使得雖然後句為下行音型，但由於花舌的特殊音響，使得聽眾不會忽略這個樂句，反而更加注意。B 段之後是兩個小節的過門（mm. 45-46），這個過門使用的非常的巧妙：重複一樣的音，有如嘆息一般，將整段的氣氛凝結在此。見譜例（5）。

D 段和 B 段相同，也是使用了模進的作曲手法來寫成，比較特別的地方是：在 mm. 65-67 的地方，作曲家使用了類似倒影的手法，見譜例（9），彷彿代表著兩個力量在那一瞬間互通交流，接著在一段較長的過門之後，進入了舞曲的樂段。

4.2.4 舞曲樂段

²⁰ M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*. p. 6

E 段：mm. 81-125

F 段：mm. 126-171

I 段：mm. 197-207

J 段：mm. 208-229

在古代葬禮中，舞曲佔有一個相當重要的部分，「傳統的喪葬儀式是透過禮樂的教化，彰顯出人在宇宙秩序與社會規範中存有的地位，不只重視肉體的代代繁衍，更肯定靈性與天地和諧的交感作用，掌握陰陽鬼神與天地萬物相通的存有之理。在喪葬儀式的過程中帶有著以死教生的靈性傳承功能，死亡雖然是無法逃避，但可以強化生存的自我主體性，突破個體的有限生命領悟靈性的無限生機。」²¹。舞曲的功能就在於整合整個喪葬儀式，期望透過儀式的舉行，能夠安撫亡靈並且擁有來自靈體世界的精神支持力量，同時重新凝聚團體的向心力。

所有的舞曲樂段皆以 7/8 拍寫成，但節奏模式略有不同。例如：E1 段開頭鋼琴的部分（m. 81）是以 6+1 的節奏型態來進行，而長笛的部分（m. 85）則是以 3+4 的節奏型態來譜曲，造成重音交錯的效果，更加強了舞曲的節奏感。

而在 E2 段中，mm. 97-104，作曲家使用了一個裝飾音型，見譜例（21）。

譜例（21）

96

H sf

(Les petites notes très brèves)
incisif

sf

Red. *

Red. *

²¹ 鄭志明，《宗教的生命關懷》，台北：大元書局，2006年，第21頁。

99

(Les petites notes très brèves)

8

Red. ff

Red. ff

在古代的喪禮中，男性和女性的表現通常成強烈的對比。男性代表著較為理性的部分，負責抬棺等工作，和屬於感性部分的女性形成強烈的對比。在喪禮中，最常見的就是女性將雙手高舉過頭部，並且甩動他們的頭髮²²；而這樣快速的裝飾音型，彷彿在模仿在喪禮中進入忘我瘋狂狀態的女性在甩動頭髮，讓聽眾只要聽到音樂就好像看到當時的場景再現一般。

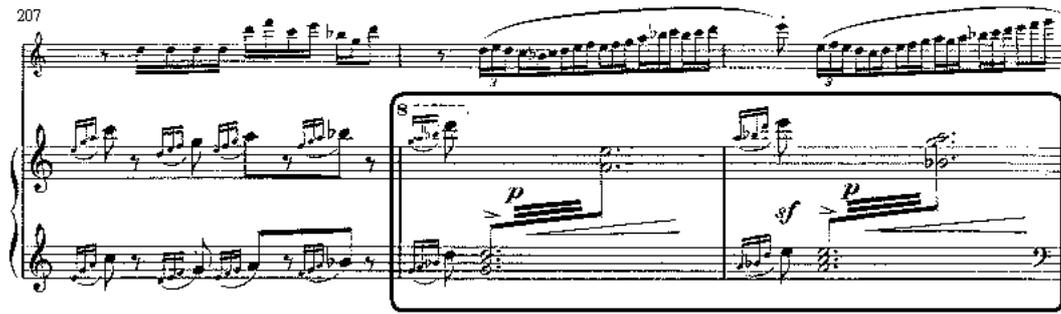
而到了F段，則是進入一個和前面截然不同的舞曲樂段。這個樂段雖然也是舞曲，但是速度較慢，可以想像的是：情緒也和之前E段的瘋狂表現略有差異。F段的一開始，即由鋼琴奏出節奏風格強烈的前奏，這裡的鋼琴就像是在打鼓一般。事實上，在原始的社會裡有許多樂器都和神奇的力量有關係，柯爾特·沙克斯（Curt Sachs）認為「鼓」在葬禮的儀式上是特別必須的，它比任何樂器都要來得神聖。²³而長笛的部分就像是祭司在帶領大家禱告一般，祈求神秘的力量賜福給在世的人們。

I段使用了伊奧里安調式（Aeolian），不但減弱了由不和諧音程所帶來的壓迫感，同時也增添了些許平和的氣氛。J段一開始鋼琴所使用的顫音音型，就好像在描繪葬禮中的女性，將雙手高舉過頭部揮舞著的情景，見譜例（22）。

²² M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*. p. 6

²³ K. Kemler, "Is There Magic in Jolivet's Music?" p. 124

譜例 (22)



從 I 段開始，作曲家就使用了調式來寫作，到 J 段更是使用了中國五聲音階來作為整段的主體。調式的使用，就好像是在形容人們和宇宙之間產生了共鳴，感性世界和神秘的彼世在此時合而為一，在剎時間得到了交流。

4.3 結論



若利維自幼即對不可知的神秘世界深感興趣，不論是從作品《瑪納》或是長笛獨奏曲《五首咒語》到本論文所探討的作品《里諾之歌》都可一窺端倪。他認為音樂的目的應該是要作為人類靈魂與宇宙力量之間的橋樑，透過音樂來表達控制宇宙背後那股不可言喻的神秘力量。在原始社會中，抽象的靈感神話是需要經由具體儀式行為來表現，強化人與靈體的精神聯繫，肯定人能以儀式的行動進入到超自然的靈體世界，擴充了人身等同於靈體的神聖存有，獲得靈體的消災解厄與賜福保佑。²⁴ 現代科技如此發達，但世界上仍存有著許多用科學無法解釋的現象；甚至在這浩瀚的宇宙中，有許許多多的問題是透過那股神秘不可知的力量才獲得解決的。對我而言，雖然我尚未親身經歷過有關那股神秘的力量，但從一些長輩或是友人的口中聽說過一些事情，讓我深深的相信：這些不可言喻的靈體世界確實是與我們共同存在於同一宇宙的；祂們的時空也許與我們所身處的不同，但透過個人在靈性上的修行或是透過某些宗教儀式，我們人類是有相當可能

²⁴ 鄭志明，《宗教的生命關懷》，台北：大元書局，2006年，第19頁。

與祂們產生交流和對話的。

透過探討這首《里諾之歌》，讓我認識到了人類和靈性世界之間，是有可能透過音樂而達到某種交流的目的。若利維透過他的音樂語言，不僅成功的摹寫再現了古希臘葬禮儀式的舉行，同時也表達出人類在面對死亡時，由一開始傷心、恐懼，到後來和靈性世界互相交流、達成共識，最後回歸宇宙初開之時，和大自然合鳴的那種感動。身為一個演奏者，如何忠實的呈現出作曲家的樂思實為首要任務。在初接觸到此樂曲之時，即可強烈的感受到瀰漫在其中的神秘力量，而越是深入分析研究其背景和樂曲，就越能體驗到作曲者的中心思想和主要精神。許多人也許會對這種看不見的東西感到嗤之以鼻，甚至將之歸類於「怪力亂神」；但透過聆聽這首音樂作品，或多或少的喚醒了聽眾們的塵封已久的靈性世界；我想，這就是若利維創作的最終目的：讓音樂為人類與靈性世界之間搭起溝通交流的橋樑！



參考書目

中文書目：

連憲升編撰，《奧利維亞·梅湘：早年生平及其音樂與人格特質》，台北：中國音樂書房，1992年。

鄭志明，《宗教的生命關懷》，台北：大元書局，2006年。

陳友梅，《分析與詮釋——若利維「里諾之歌」》國立藝術學院音樂學系音樂研究所碩士論文，未出版，台北，2000年。

期刊：

Kemler, K. "Is There Magic in Jolivet's Music?" *The Music Review* 44 no.2 (1983), 121-35

Cadiou, M. "A Conversation with André Jolivet". *Tempo* 59 (1961), 2-4

Schiffer, B. "André Jolivet (1905-1974)". *Tempo* 112 (1975), 13-16

網路文獻：

“利諾斯”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

[Http://wordpedia.ed.com/tbol/article?i=104739](http://wordpedia.ed.com/tbol/article?i=104739) (Accessed 24 May 2006)

“若利韋”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

[Http://wordpedia.ed.com/tbol/article?i=038720](http://wordpedia.ed.com/tbol/article?i=038720) (Accessed 24 May 2006)

Kelly, Barbara. "André Jolivet" Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 10 April 2006)

Anderson, Warren and Mathiesen, Thomas J. "Linus" Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 24 May 2006)

“阿戈斯”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=004118> (Accessed 24 December 2006)

“底比斯”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=074414> (Accessed 24 December 2006)

“希羅多德”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=033848> (Accessed 24 December 2006)

“莎孚”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=066345> (Accessed 24 December 2006)

“品達爾”《大英百科全書》。大英線上繁體中文版。

<http://wordpedia.eb.com/tbol/article?i=059206> (Accessed 24 December 2006)

西文書目：

Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2002.



樂譜版本：

Jolivet, André. *Chant de Linos*. Copyright by Lucien de Lacour. Paris: Alphonse Leduc, 1946.