

國立交通大學
音樂研究所 演奏組
碩士論文

黃詩涵中提琴演奏會

(含輔助文件：亨德密特中提琴協奏曲
《燒烤天鵝的人》—詮釋與分析)

Shih-Han Huang Viola Recital

(with a Supporting Paper: Viola Concerto *Der Schwanendreher* by
Paul Hindemith: Interpretation and Analysis)



研究生：黃詩涵

演奏指導教授：何君恆講師

輔助文件指導教授：王真儀博士

中華民國九十五年六月

黃詩涵中提琴演奏會

(含輔助文件：亨德密特中提琴協奏曲

《燒烤天鵝的人》—詮釋與分析)

Shih-Han Huang Viola Recital

(with a Supporting Paper: Viola Concerto *Der Schwanendreher* by
Paul Hindemith: Interpretation and Analysis)

研究生：黃詩涵

Student : Shih-Han Huang

演奏指導教授：何君恆講師

Performance Advisor : Chen-Hung Ho

輔助文件指導教授：王真儀博士

Supporting Paper Advisor : Jen-Yi Wang



國立交通大學
音樂研究所 演奏組
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

June 2006

Hsinchu, Taiwan

中華民國 九十五年 六月

黃詩涵中提琴演奏會

研究生：黃詩涵

演奏指導教授：何君恆 講師

輔助文件指導教授：王真儀 博士

演奏會曲目

米堯：四張面孔

亨德密特：中提琴獨奏奏鳴曲，作品 25 第一號

皮耶佐拉：華麗的探戈

亨德密特：中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》

上列曲目已於二〇〇五年六月二十九日下午二時三十分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：亨德密特中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》—詮釋與分析

輔助文件摘要

本文藉由德國作曲家亨德密特於 1935 年所寫之中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》，探討其運用德國古老民謠之曲意、旋律與文本當中的關聯性。從亨德密特的求學歷程與人生經驗可知其理論之紮實、創作風格之過程、音樂之理念等。以此作品為媒介，將樂曲之架構與分析、練習之困難處、民謠旋律之影射等作為求得合理的詮釋方式之基礎，並嘗試以個人和前輩演奏上的詮釋力求真實表達作曲家所傳達的意念。

關鍵字：亨德密特，德國古老民謠，燒烤天鵝的人

Shi-Han Huang Viola Recital

Student: Shih-Han Huang

Advisor: Chen-Hung Ho

Supporting Paper Advisor: Jen-Yi Wang

Recital Program

D. Milhaud: Quatre Visages

P. Hindemith: Viola Sonate op.25, No.1

A. Piazzola: Le Grand Tango

P. Hindemith: Viola Concerto *Der Schwanendreher*

The program above was performed on Wednesday, June 29, 2005, 2:30 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CDs of the recital are appended on this paper.

Supporting Paper: Paul Hindemith: Viola Concerto *Der Schwanendreher*--
Interpretation and Analysis



Paper Abstract

The research subject of this thesis is the viola concerto *Der Schwanendreher* by the German composer Paul Hindemith written in 1935. The paper also focuses on the exploitation of the meanings and the tunes of the German medieval folksongs, and their application and connection with the concerto. By tracing the composer's musical studies and life experiences, much can be understood about his compositional theories, the various stages of his musical styles and the principles that he holds for music writings. The quest of a truthful performance of the concerto is to be based on the interpretation and analysis of its structure, the resolution of the technical difficulties and the understanding of the insinuation by the medieval tunes in this work. In addition, through personal and others' performances, the performer hopes to find and achieve a total expression of the composer's thoughts conveyed in the music.

Key word : Paul Hindemith, medieval tune, Der Schwanendreher

謝誌

記得剛進交大的時候，曾因為看見人社二館裡那六個斗大的字——「生有涯，學無涯」而感動莫名。也許它正好在上下樓梯間吧！當我上樓學習課程時便帶著那樣的意念進入課堂，而下樓時，它也正好提醒我不忘記這樣的貫徹目的而離開。在這間學校，什麼感覺都是新鮮有趣的，即使繁忙的課業很重，即使有時候覺得掌聲後的陰影是種孤獨，卻仍然過得很快樂。

我很感謝在交大的一切，不管是適合郊遊的天氣還必須上理論課，或是熊都跑去冬眠了還得挨著刺寒的風去琴房練琴等等，這一切支持我學習的動力除了那六字箴言之外，因為有我可愛的同學們，照顧我很多的學姊們，更有我最敬愛的老師們，還有學習音樂所獲得不可言喻的一切，除此之外，還有我的家人，在我需要幫忙的時候，盡全力的幫助我，再再都使我感動萬分。

天下總有不散的筵席，希冀在離開學校後，我還能再遇見如在交大的所有快樂事物，並謹記「生有涯，學無涯」的道理，感謝所有曾經幫助我的人。



黃詩涵
July 2006

黃詩涵中提琴畢業演奏會錄音CDs

郭育君，鋼琴

時間：二〇〇五年六月二十九日(三) 下午二時三十分

地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

Disc 1

1 D. Milhaud: Quatre Visages

米堯：四張面孔

- I. La Californienne
- II. The Wisconsinian
- III. La Bruxelloise
- IV. La Parisienne

2 P. Hindemith: Viola Sonate op.25, No.1

亨德密特：中提琴獨奏奏鳴曲，作品 25，第一號

- I. Breit Viertel
- II. Sehr frisch und straff(viertel)
- III. Sehr langsam
- IV. Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache.
- V. Langsam, mit viel Ausdruck

3 A. Piazzola: Le Grand Tango

皮耶佐拉：華麗的探戈

Disc 2

4 P. Hindemith: Viola Concerto *Der Schwanendreher*

亨德密特：中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》

- I. „Zwischen Berg und tiefem Tal”
- II. „Nun laube, Lindlein laube”
- III. Variationen „Seid ihr nicht der Schwanendreher”

目 錄

頁次

演奏會曲目與輔助文件摘要.....	i
Recital Program and Paper Abstract.....	ii
謝誌.....	iii
黃詩涵中提琴畢業演奏會錄音 CDs.....	iv
目錄.....	v
譜例目錄.....	vii
表目錄.....	viii

輔助文件：亨德密特中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》—詮釋與分析

第一章、緒論	1
1.1 作曲家生平.....	2
1.2 樂曲風格與對音樂的貢獻和地位	
1.2.1 樂曲風格.....	5
1.2.2 對音樂的貢獻和地位.....	10
1.3 《燒烤天鵝的人》樂曲創作背景及特色	
1.3.1 樂曲創作背景.....	12
1.3.2 樂曲特色.....	14
第二章、探討樂曲結構	
2.1 第一樂章	
2.1.1 曲式架構.....	17
2.1.2 樂曲分析.....	20
2.2 第二樂章	
2.2.1 曲式架構.....	27
2.2.2 樂曲分析.....	30
2.3 第三樂章	
2.3.1 曲式架構.....	35
2.3.2 樂曲分析.....	36
第三章、民謠與各樂章間之關聯性及演奏詮釋	
3.1 民謠與各樂章間之關聯性.....	48
3.2 樂曲演奏與詮釋.....	50
3.2.1 速度—形而下的意義.....	52
3.2.2 和絃在文本中的聲響.....	53

3.2.3 節奏的意念存在性.....	55
3.2.4 發音(Articulation)和音色(Timbre)的運用.....	55
3.2.5 中提琴與鋼琴之間的銜接—音量.....	57
第四章、結論	58
參考文獻	59
附錄：黃詩涵中提琴畢業演奏會錄音 CDs	



譜例目錄

【譜例 1】〈在高山與深谷之間〉(<i>Zwischen Berg und Tiefen Tal</i>)民謠旋律.....	20
【譜例 2】管絃樂團譜例.....	21
【譜例 3】改編之中提琴與鋼琴的民謠旋律譜例.....	22
【譜例 4】動機 a (mm. 34–35).....	22
【譜例 5】動機 a 重複三次(mm. 54–57).....	23
【譜例 6】獨奏中提琴樂段(mm. 1–4).....	23
【譜例 7】第二主題, 鋼琴部分(F –m. 64)和動機 b(m. 65).....	23
【譜例 8】發展部第一群組(m. 87 開始).....	24
【譜例 9】發展部第二群組(K 前一小節開始).....	24
【譜例 10】發展部第三群組(L 開始六小節).....	25
【譜例 11】發展部第四群組(mm. 113–117).....	25
【譜例 12】發展部第五群組(M–m. 123).....	26
【譜例 13】發展部返回的段落(m. 124–N).....	26
【譜例 14】動機 a、b 齊奏, 中提琴奏出民謠旋律的最後一句(從 U 開始).....	27
【譜例 15】〈撒落你的葉子吧, 小菩提樹!〉(<i>Nun laube, Lindein laube</i>)民謠旋律.....	30
【譜例 16】管絃樂團民謠旋律譜例對照.....	32
【譜例 17】改編之中提琴與鋼琴的民謠旋律(mm. 35–39 鋼琴外聲部).....	32
【譜例 18】〈坐在籬笆上的杜鵑〉(<i>Der Gutzgauh auf dem Zaune saß</i>)民謠旋律.....	33
【譜例 19】樂團中賦格形式的不同樂器對答.....	34
【譜例 20】民謠旋律重現, 逐漸緩慢消弱(mm. 254–261).....	34
【譜例 21】〈你不是那燒烤天鵝的人嗎?〉(<i>Seid ihr nicht der Schwanendreher</i>)民謠旋律.....	37
.....	37
【譜例 22】管絃樂團民謠旋律.....	39
【譜例 23】改編之中提琴與鋼琴.....	40
【譜例 24】主題之十二個樂句 abc/abc/dd'ee'ff'.....	40
【譜例 25】動機 s (m. 1).....	41
【譜例 26】變奏 2 呈現方式(mm. 47–56).....	42
【譜例 27】三連音中的主題旋律樂句 a (m. 78 開始六小節).....	43
【譜例 28】變奏 4 由樂句 f' 延伸出的新旋律以及動機 u (mm. 102–103).....	44
【譜例 29】中提琴與鋼琴對答動機 t (mm. 147–150).....	45
【譜例 30】動機 s 的終止式進行(Bb: T)(m. 190).....	46
【譜例 31】動機 s 的終止式進行(Eb: S)(m. 202).....	46
【譜例 32】動機 s 的終止式進行(F: D·m. 207·Bb: T·m. 210).....	46
【譜例 33】和絃音(mm. 18–20).....	54
【譜例 34】和絃音在民謠旋律之中(m. 9).....	54
【譜例 35】和絃音依靠文本使用下弓(mm. 194–195).....	54
【譜例 36】連弓且強的樂段(從 N 開始).....	56
【譜例 37】樂團與中提琴皆為強的部分(m. 229 開始).....	57

表目錄

【表 1】奏鳴曲式的基本架構.....	18
【表 2】第一樂章曲式架構.....	18
【表 3】序奏與呈示部之佈局.....	19
【表 4】發展部之佈局.....	19
【表 5】再現部與尾奏之佈局.....	19
【表 6】第二樂章概圖.....	28
【表 7】第一部分(A)之佈局.....	28
【表 8】第二部分(B)之佈局.....	28
【表 9】第三部分(C)佈局.....	29
【表 10】第四部分(A'+B)之佈局.....	29
【表 11】變奏曲式(Variation Form).....	35
【表 12】第三樂章概圖.....	35
【表 13】第三樂章之佈局.....	36
【表 14】主題在中提琴與樂團之間的對答順序.....	41
【表 15】第一樂章術語.....	51
【表 16】第二樂章術語.....	51
【表 17】第三樂章術語.....	51



第一章 緒 論

以多樣化身分處於現代樂派的德國作曲家保羅·亨德密特(Paul Hindemith)，是二十世紀當代最重要的作曲家之一。由於身兼數種身分的關係，在作曲上也有著許多為考量不同身分而創作的曲子，從他的作曲生涯中可窺見其不同身分和階段的作曲風格以及作品成熟的過程。

亨德密特的作品從反映身為演奏家的經驗，到後期浪漫派以及表現主義的傾向，一直到了新古典主義的作風、採用爵士手法的作品以及為教育意圖的著作及作品等，都不難發現他對於和聲結構、對位手法等的處理具有相當的深厚根基以及嚴格的對待方式。本篇論文將討論的是亨德密特於作品創作高峰期所寫的一首中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》(*Der Schwanendreher*)。在這首曲子當中，亨德密特運用了中古世紀普遍流行的德國民歌旋律，加上豐富繁雜的和聲，結構嚴謹的曲式支架等，譜成了這首反應當時社會情況及納粹不當政權的樂曲。

此曲《燒烤天鵝的人》以直接的觀點來看，並非如字面上所視見，也非以往浪漫樂派標題音樂的取題方式，而是亨德密特採用中古世紀普遍流行的民謠旋律裡的關鍵字來作為標題。除此之外，每樂章的標題也都是民謠的第一句歌詞；同時，他也用了民謠的旋律來當作協奏曲中各樂章的主題曲調。在這首曲子當中，亨德密特將抒情的旋律線條配上自己獨特的調性語言及和聲法則等，表現出自己在這時期的作曲階段中成熟的自我風格與對照現實社會中的反鏡以及抒發心中對政府的不滿等。在接下來的文章裡，筆者將會對各樂章的曲式架構以及民謠旋律、和聲發展、動機型態等作出彼此之間相關的分析 and 前因後果，並嘗試了解一位身為多元身分的音樂家傳達出樂曲中作曲家釋放的意念，期待能夠貼近亨德密特所譜寫這首樂曲的靈思，也希冀能夠在曲意當中將作者以及筆者自己的詮釋完整地呈現，讓讀者能夠由曲中感知到作曲家內心的情感與其交流，也能夠更清楚於此曲的意想及概念。

1.1 作曲家生平

保羅·亨德密特，美籍德國作曲家、演奏家(小提琴、中提琴、柔音中提琴¹)、教育家、理論家、指揮家。西元 1895 年 11 月 16 日生於德國漢瑙(Hanau)，1963 年 12 月 28 日卒於德國法蘭克福(Franckfurt)，是二十世紀前半德國的代表作曲家之一。

亨德密特在 1902 年，在其身為貧窮油漆工的父親羅伯·魯道夫·艾米爾·亨德密特(Robert Rudolf Emil Hindemith)帶著母親瑪麗·蘇菲(Marie Sophie)與亨德密特的弟妹一同定居在法蘭克福。在父親嚴格的家庭教育教導之下，對於他學習音樂有著實際性且實事求是的影響。

在亨德密特九歲時開始向小提琴家安娜·黑格納²學習小提琴，兩年後因為黑格納離開法蘭克福，於是便將亨德密特介紹給另一位在霍赫高等音樂院(Hoch Conservatory)的首席小提琴教師阿多夫·雷伯納³教導。由於亨德密特的才華過人，1908 年雷伯納為這位得意門生引薦到音樂院中。他在音樂院中向弗立茲·巴塞爾曼⁴學習小提琴、中提琴和指揮。1910 年亨德密特開始作曲，但直到 1912 年才開始上作曲課，最先師事阿諾·孟德爾頌⁵，後來轉而師事伯納·塞可斯⁶。亨德密特在上作曲課之前所作的曲子並未完整的保留下來，由現已出版的曲譜片段仍可見到他極有組織的作曲手法。因為在學期間主要以小提琴家的身分展開活動，所以能夠在音樂的技巧上為自己的創造力提供大量的靈感來源。

¹ 柔音中提琴 viola d'amore 十八世紀發明的樂器，和中提琴一樣放在肩上演奏，琴頭裝飾部分的雕刻面孔如古阿摩爾(amore)神，也就是愛神邱比特(cupid)，琴弦有七或八條，今日調弦法多以 A-d-a-f(或升 f)-a'-d'' 為標準，共鳴弦可因樂曲調性而有所調整。

² 安娜·黑格納 Anna Hegner (1881-1963) 德國小提琴家。

³ 阿多夫·雷伯納 Adolph Rebner (1876-1967) 德國小提琴家。

⁴ 弗立茲·巴塞爾曼 Fritz Bassermann (1850-1926) 德國小提琴家。

⁵ 阿諾·孟德爾頌 Arnold Ludwig Mendelssohn (1855-1933) 德國作曲家，作曲家孟德爾頌(Felix Mendelssohn)的一位遠親。

⁶ 伯納·塞可斯 Bernhard Sekles (1872-1934) 德國作曲家。曲風保守，受到浪漫後期與當時流行的音樂影響，也會使用爵士及東方音樂的要素。

1913年暑假，因為家境貧窮的關係，他在瑞士的一個渡假勝地的管絃樂團中獲得了第一份工作。兩年後他成為雷伯納弦樂四重奏⁷的第二小提琴手與中提琴手，同年他也就任法蘭克福歌劇院管絃樂團的首席。由於第一次世界大戰(1914-1918)爆發，1915年亨德密特的父親自願從軍卻不幸在法蘭德斯(Flanders)陣亡，自此亨德密特開始一肩擔起照顧全家人的責任；在接任許多工作時，積極參與各項層面的音樂製作，目的除了藝術，同時也為了負擔家計。1917年，因為戰爭的關係，亨德密特也被徵召入伍，幸運地在喜愛室內樂的軍官管轄之下並未在戰爭中犧牲。第一次世界大戰結束後，亨德密特也回到原來的工作崗位上，並在1919年達成了與Schott出版社的終生合作，1921年，他脫離了雷伯納弦樂四重奏團之後，繼續擔任法蘭克福歌劇院管絃樂團的首席直到1923年，之後到1929年間，擔任了當時歐洲數一數二的阿瑪爾弦樂四重奏⁸的中提琴手。像這樣身為演奏家的工作與活動，是他開始從事音樂活動的出發點，在他的作品當中，常常可見反映出身為演奏家型經驗的作曲家的一種特徵。

戰爭結束後數年，他開始對傳統教學與演奏方式表示不苟同，一方面反抗雷伯納慣常性的表情⁹，另一方面也反對塞可斯對正式作曲程序的傳統規範之堅持¹⁰，於是他開始尋找並實驗自己心目中的音樂風格。雖然在音樂院時期，亨德密特所譜寫的作品就已經開始受到注目，但真正受到成功的矚目是1921年在多瑙艾辛根(Donaueschingen)的新當代音樂節首演他的作品《第二號弦樂四重奏 作品16》(Streichquartett Nr. 2 op. 16)。然而在1922年所作的《第一號室內樂 作品24》(Kammermusik Nr. 1 op. 24)中，他似乎已經脫離了浪漫派後期¹¹以及表現主義¹²的傾向，展示出他嶄新的音樂風格

⁷ 雷伯納弦樂四重奏 Rebner Quartet，由阿多夫·雷伯納(Adolph Rebner)領導。

⁸ 阿瑪爾弦樂四重奏 Amar Quartet，成員包括第一小提琴 Licco Amar，第二小提琴 Walter Caspar，中提琴 Paul Hindemith，大提琴 Rudolf Hindemith 亨德密特之弟。

⁹ 表情 expression 作曲家只能以傳統的音樂術語寫在樂譜上，無法將樂曲中細微的變化全部呈現於文本當中，必須仰賴指揮或演奏者對於樂曲的了解和領悟去傳達音樂。

¹⁰ 資料來源：Michael Raeburn, Kendall, Alan eds., 黃寤蘭中文版主編，《西洋音樂百科全書 8 二十世紀音樂》(台北：台灣麥克，2000)，頁72。

¹¹ 浪漫派後期 Late Romanticism 一方面除了注重個人情感表達以及主觀的特點去創作出所有人都喜歡的音樂，另一方面對於自己國家的音樂也感到興趣，而加入許多新的音樂元素。

¹² 表現主義 expressionism 破壞傳統音樂調性並使用極高音域與低音域以及不諧和的音程、自由的拍子和節奏等來打破對一般美學概念的革命性技法。

樣貌。由於這一連串的成功評價，讓亨德密特能夠在 1923–30 年應邀直接參與多瑙艾辛根音樂節的營運。從這時候起，他的音樂就被稱為「新古典主義」¹³的音樂。

從 1927 年開始，亨德密特在柏林音樂高等學校(Hochschule für Musik)教授作曲，便開啟了他往後教育工作的道路。因為這樣，他也為了教育的目的而創作了許多著作與作品。在這段期間，亨德密特沉浸於中世紀的音樂，也變得對不只為教育目的也對現代音樂提供材料給音樂的業餘愛好者。但亨德密特推行的這類音樂卻被稱為「實用音樂」¹⁴，他並不那麼認為，他認為是「唱遊音樂」¹⁵。在 1927 年他寫道，「在今日，一個作曲家應該知道為了什麼目的而寫作，為創作而作曲的日子已經不再，消費者應該走向至少理解。」¹⁶在 1929 年，因為工作忙碌，亨德密特解散了阿瑪爾弦樂四重奏團¹⁷。

1930 年之後，亨德密特開始想寫作不同於以往的音樂，雖然仍然未改變早期作品的特徵—以巴哈¹⁸為典範模仿他對位線條與和聲之間的平衡以及布拉姆斯¹⁹的素材處理，在作風上已由革新邁向成熟的階段。但在 1933 年左右，納粹²⁰勢力的崛起暗示了德國音樂生活上將有一個巨大的變化。由於

¹³ 新古典主義 Neo-classicism 針對後期浪漫主義的主情性與標題性反動而產生作曲傾向之一。認為音樂必須以嚴格的客觀態度看待音長、間隔與音響，尊重巴洛克或更早以前的對位手法，……但非是一種主義動向。音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》(台北市：美樂，1999)，頁 1301。

¹⁴ 實用音樂 Gebrauchsmusik 指專為業餘人士使用而寫的音樂，以別於專家〈為藝術而藝術〉的演奏會用音樂。……以簡單明快，容易演奏為特徵。音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》(台北市：美樂，1999)，頁 670。

¹⁵ 唱遊音樂 Sing und Spielmusik 亨德密特反對使用實用音樂(Gebrauchsmusik)來稱呼他所作的音樂，而使用這一個名詞來代替。唱遊音樂，又譯唱奏音樂、演奏用樂。

¹⁶ 資料來源："a composer should write today only if he knows for what purpose he is writing. The days of composing for the sake of composing are gone for ever. The consumer ought to come at least to an understanding."

<http://www.americanviolasociety.org/JAVS%20Online/Summer%202003/Hindemith/hindemith.html> , Ian Kemp. *Paul Hindemith*. (London: Oxford University Press, 1970.)

¹⁷ 亨德密特和另外兩人(Josef Wolfsthal 和 Emmanuel Feuermann)組三重奏。

¹⁸ 約翰·賽巴斯欽·巴哈 Johann Sebastian Bach (1685–1750)，德國作曲家、風琴演奏家。

¹⁹ 約翰尼斯·布拉姆斯 Johannes Brahms (1833–1897)，德國作曲家、鋼琴演奏家。

²⁰ 納粹 NASI 二次大戰前德國的希特勒(Adolf Hitler)，他所創的國家社會黨，所標榜的主權即稱納粹主義。納粹主義崇尚暴力、恐怖與戰爭，也強調官僚精英統治，更把服從元首、動員群眾的技巧發揮到極致。

納粹的存在，許多猶太老師和演奏家必須遷移出德國，而亨德密特不贊成納粹控制德國音樂文化的方式。最後，納粹對亨德密特逐漸擴大批評並孤立以及禁演他的一切作品，在不得已之下，他被強迫作出痛苦的決定離開他的家園。然而在土耳其政府的庇護下，亨德密特致力於該國歌劇體制的重建²¹，並在 1938 年移居瑞士。

1940 年，亨德密特前往美國擔任耶魯大學(Yale University)的教授，並持續作曲及演奏，同時，也把重心放在教育活動上。1946 年，取得美國公民權。在第二次世界大戰(1937-1945)後，1947 年再度與歐洲各地交流，1951 年起接受蘇黎士大學(Zurich University)教職，同時兼任美國耶魯大學的工作，在 1953 年辭去耶魯大學的教職回到歐洲。晚年亨德密特則專注於指揮活動，並赴世界各地訪問，為音樂教育不遺餘力。

1.2 樂曲風格與對音樂的貢獻和地位

1.2.1 樂曲風格



在亨德密特六十八年的歲月當中，《燒烤天鵝的人》是在他作品風格成熟度到達高峰時期所譜寫的。就亨德密特一生創作的分類來說，可大致分為幾個階段：開始作曲的實驗與表現主義階段(大約 1912-1922)、呈現自我風格的新古典主義階段(大約 1922-1930)、為業餘愛好者所作的唱遊音樂與為教育意圖的音樂階段(大約 1927-1963)、作品風格臻至成熟的階段(大約 1930-1963)以及對作曲所持理論的階段(大約 1935-1950)等。當然，在各階段當中，並非無重疊的部分，也非過了某一階段之後的作品就完全是另一種風格，每一個階段是依照作品產生新風格的開始年代所分設的。因此，接下來筆者將會概略地介紹亨德密特各階段的創作風格與他對音樂的貢獻和地位。

²¹ 1935 年，土耳其政府邀請亨德密特擔任土耳其一間音樂學校的教授，讓土耳其的學子能夠不必離開自己的國家去學習音樂。

實驗與表現主義

從亨德密特開始接觸作曲課程說起，由於亨德密特受到嚴格家規的影響之下所抱持的實用主義，即使在音樂院時將主要目標放在器樂的學習上，也能夠將老師教授的傳統和聲與對位等的作曲元素學習的透徹。另外，加上亨德密特過人的學習樂器之長才，以及接任樂團和四重奏的活動等，為他創作作品提供了不少的靈感。這時候不僅能夠站在一個演奏家的立場去寫作，也能夠發揮作曲課所學。但是後來數年，亨德密特開始尋找屬於自己的風格。所以在這期間，也包括當時美國爵士樂²²的興起，逐漸傳播到歐洲後，亨德密特的老師塞可斯也因此作曲上加入了爵士樂的要素，多少也影響到亨德密特作曲的風格，而他也不斷藉由作曲來實驗創新的技巧與風格。

此即為實驗與表現主義階段(大約 1912–1922)。亨德密特在此時期所創作的曲子開始脫離傳統調式的特性，且未傾向無調性及十二音列作曲方式，但卻仍看得出他有一點受到浪漫派後期主題延續的影響與個人情感表現，如 1919 年所創作之《中提琴奏鳴曲 作品 11 第四號》(Viola sonate op.11, No.4) 以及 1920 年之前所寫的一些室內樂等。除此之外，他也在和聲上大膽的使用不協和渾厚音響效果，讓一般所謂的樂音逐漸隱沒在他的曲目當中，同時也隱約顯現爵士的曲風，像是在 1919–1923 年所作的中提琴獨奏奏鳴曲系列、1922 年所作的《第一號室內樂 作品 24》(Kammermusik Nr. 1 op. 24)、1922 年所作的鋼琴曲《組曲 1922》(Suite 1922)等皆如此。也許是受到爵士樂在歐洲興起的影響，亨德密特在此階段的作品也是不斷地創新與實驗，尋找屬於自己個人特有的風格，力求一種精益求精的態度。

²² 爵士樂 Jazz 大約 1900 年，由非裔美國人發明的一種音樂，非常自由且即興的，易與其他形式的音樂結合，其本身的概念就是不斷地創新與實驗，演奏者必須以自己的方式去詮釋並裝飾主旋律及和絃。爵士樂的風格包括有「即興」(improvisation)、「搖擺」(swing)等，「即興」便是爵士樂手在每次演出都會選擇使用不同的詮釋方式去拉大聽眾的想像空間，「搖擺」則是一種節奏用語，利用切分音破壞正規節奏所產生的強拍在前、弱拍在後的效果來製造搖擺的感覺。摘自 http://www.ebook2.com.tw/jazz/jazz_what/revolution.htm。

新古典主義

從亨德密特開始向塞可斯學習到傳統作曲方式，再受到布拉姆斯與雷格²³的影響，之後接著華格納²⁴、理查史特勞斯²⁵及印象樂派²⁶的流行，他開始漸漸地不認同傳統音樂教學和演奏以及作曲的方式。於是，在這時期，亨德密特吸收新知並試圖擺脫從巴洛克時期²⁷到爵士樂的一些音樂要素。而後原本未予以肯定的十二音列²⁸理論，他逐漸開始選擇不給反對的態度正視。在布梭尼²⁹以巴哈為典範的理念影響之下的同時，亨德密特也跟進，在作品中出現了樂壇上所謂的新古典主義風格。

此即是亨德密特呈現自我風格的新古典主義階段(大約 1922–1930)。在這時期，亨德密特不願意流入華格納風格無限延伸的情感方式，也反對浪漫主義的感情表達，而對於古典時期以前的樂派感到嚮往，且在和聲與線條間達到平衡是他極力追求的。於是這時期，例如六首題為第二號至第七號的《室內樂》(實為獨奏樂器與室內管絃樂團的協奏曲)就顯現出他意欲傾向於十八世紀的大協奏曲³⁰的作法。而 1926 年的歌劇《凱迪拉克》(*Cardillac*, op.39)也證明其運用了古典曲式³¹在裡頭。亨德密特是位有主張且誠摯的音樂家，在後浪漫與現代樂派之間脫穎而出，卻不特立獨行、不走極端，

²³ 馬克思·雷格 Max Reger (1873–1916) 德國作曲家、鋼琴演奏家。拒絕華格納風格的冗長延續性，以巴哈為典範，效法巴哈作曲線條與和聲間的平衡。亨德密特受到此人深遠的影響。

²⁴ 理查·華格納 Richard Wagner (1813–1883) 德國歌劇作曲家、指揮家。

²⁵ 理查·史特勞斯 Richard Strauss (1864–1949) 德國作曲家、指揮家。

²⁶ 印象樂派 Impressionism 德布西開啟了印象樂派的先端，乃受到畫家莫內等人的印象派畫風理念影響。其曲風是針對某些特定對象的印象所產生的直接感受，不受傳統和聲的規範，使用許多平行五度及八度的音程及和弦與全音音階等。

²⁷ 巴洛克時期 Baroque Ages 大約 1600–1750 年間，其音樂特色為使用數字低音、調性系統等，數字低音的運用代表著音樂從文藝復興時期的複音音樂聲部間的平衡轉為外聲部的重視，而大小調音階系統的和聲理論取代了複音音樂以對位法為基礎的聲部結合。

²⁸ 十二音列 Twelve-notes 「十二音技法，將一個八度內的十二個音平等處理，並重視各音間音程關係的作曲技法，……抽象的，沒有節奏，作曲者只要遵守其音程關係，即可從中自由做出各種音型。……音列不只可以當作旋律，在和聲上也允許垂直的重疊。」引述自 音樂之友社編，《新訂標準音樂辭典》(台北市：美樂，1999)，頁 1917。

²⁹ 費魯奇歐·布梭尼 Ferruccio Busoni (1866–1924) 義大利作曲家、鋼琴演奏家。

³⁰ 大協奏曲 concerto grosso，巴洛克時期盛行的一種樂曲形式，由一個獨奏樂器小組與管絃樂團聯合演奏的音樂。其演奏特色在於彼此演奏的過程中，呈現出力度上的對比。

³¹ 古典曲式 「劇作家費迪南·里昂(Ferdinand Lion)將劇情分為一系列的套曲，使作曲家一方面得以重現韓德爾歌劇的公式；另一方面亦能將這些套曲與十八世紀的器樂形式結合。」引述自 Michael Raeburn, Alan Kendall 主編，黃寤蘭中文版主編，《西洋音樂百科全書 8 二十世紀音樂》(台北：台灣麥克，2000)，頁 75。

而展現出一股具有特色的清流。

唱遊音樂

當亨德密特在 1927 年開始接觸音樂教育後，他的一生就離不開教育的崗位，甚至不論身在何處、身為何人，為了教學亦或是為業餘愛好者，無分國界的都投注了許多心力在其中。亨德密特開始為業餘愛好者所作的唱遊音樂與為教育意圖的音樂階段(大約 1927–1963)，一直持續到他的晚年仍然進行著。在這些作品當中，器樂曲舉凡弦樂、鋼琴、長笛或是合唱等等都充滿了對廣大群眾分享音樂的熱情，而 1927 年為弦樂的《五首小品》(Five Pieces op.44, No.4)則是他對音樂愛好者付諸實行的最好例證。為教育意圖所譜寫的作品方面，像是某些鋼琴賦格曲，亨德密特會在主題出現的地方畫上獅子的圖案，如此讓人更清楚於曲式的發展，諸如此類的裝飾圖像都是為了教學的目的。而 1930 年為兒童所譜的音樂劇之一《讓我們來造一座城市》(*Wir bauen eine Stadt*)，亨德密特相信讓小孩從小開始接受實際的音樂教育，並參與其中，孩子們才能夠對音樂有深切的真實感受。在這些為業餘愛好者所譜寫曲目的風格當中，其所擁有的古典性格，足以讓他們訓練上手且不流於過度的簡單或困難。

在不斷地摸索與探究之後，亨德密特找尋到自我的風格。隨著年歲的增長，他的作曲方式或許無太大的轉變，但仍可稍見於一些風格上些微的變化和成長。接下來的作品階段乃是亨德密特又開始嘗試新的作曲手法，而風格上來說，又有一種不同的新風貌。

成熟風格

此即為作品風格臻至成熟的階段(大約 1930–1963)，在 1930 年的兒童音樂劇《讓我們來造一座城市》(*Wir bauen eine Stadt*)以及 1932 年的唱遊音樂《帕隆的音樂日》(*Plöner Musiktag*)中，亨德密特加入了德國的古老民謠在其中。從這時候起，亨德密特的音樂因為添加了德國民謠素材的關係而產生了一種新的抒情旋律性和調式音樂。自此，他也開始大量蒐集德國古民謠。由於本階段的作品被筆者分為成熟的原因並非亨德密特在曲目當中加

入了德國古老民謠，也非作品數量龐大的關係，而是作曲家本身似乎已熟識自己的風格所在，其成就與地位也已達一定程度。1930年所譜寫的《音樂會曲》(Konzertmusik op.48)、(Konzertmusik op.49)、(Konzertmusik op.50)，可看出他在作曲理論上的深厚根基與器樂上的用心。而後，在這期間為人所熟知 1934年所譜的交響曲《畫家馬蒂斯》³²，是在同名歌劇(1933–1935)完成前寫完的，此曲讓亨德密特的地位更上一層。在三零年代中期，亨德密特因為被納粹官員蓋柏爾(Goebbels)譏諷為「無調性噪音的製造者」(Creator of atonal noise)³³，加上社會上受到納粹勢力的打壓，沒有人敢再演出他的作品。所以，亨德密特開始接受外國邀請而往國外發展。

作曲理論

在歷經納粹政權洗鍊之後，亨德密特的人生目標逐漸變得清晰且簡單。他開始為自己的作曲理念歸納統整，希望後人能夠認同並善加運用。雖然結果並未如他所想像的一樣，但是他的成就與地位在現今及二十世紀中並未消失或被人遺忘，且佔有重要的份量。

此即是對作曲所持理論的階段(大約 1935–1950)。亨德密特的理論書從 1935年開始寫作，他所著作的一些包括 1935–1937年的《音樂創作的技巧》³⁴，1945–1946年的《音樂家基本訓練》(*Elementary Training for Musicians*)、1949–1950年的《作曲家的世界：領域與極限》³⁵等都相當實際且有明確的曲式理論以及重視聽眾和對音樂、藝術家、社會的溝通及參與。

³² 馬蒂斯·葛魯納華爾德 Mathias Grünewald，十六世紀畫家。交響曲《畫家馬蒂斯》(*Mathis der Maler*)，此曲共分三個樂章：I Engelkonzert(天使的音樂會)，II Grablegung(墓地葬禮)，III Versuchung des heiligen Antonius(聖安東尼的誘惑)。廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《Bravo Viola》5(2004)，頁2。「其三個樂章皆各描繪了葛魯納華爾德著名的伊森罕(Isenheim)祭壇畫的某部分，但因為要符合這樣的標題樂章，亨德密特便不再抗拒浪漫派的音樂觀念……，因而自然地在奧德的交響樂傳統中取得一席之地。」引述自 Michael Raeburn, Kendall, Alan eds.，黃寤蘭中文版主編，《西洋音樂百科全書 8 二十世紀音樂》(台北：台灣麥克，2000)，頁76。

³³ 資料來源：Paul Hindemith. *Der Schwanendreher* CD note. EMI077775410129, 1922.

³⁴ 本書共分兩冊，1935–1937年完成《音樂創作的技巧，第一冊：理論》(*Unterweisung im Tonsatz, i: Theoretischer Teil*)，1938–1939年完成《音樂創作的技巧，第二冊：二部寫作練習》(*Unterweisung im Tonsatz, ii: Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*)。

³⁵ 《作曲家的世界：領域與極限》(*A Composer's World: Horizons and Limitations*)，本書是 1949–1950年完成，為亨德密特在 1949年於美國哈佛大學發表查理士·依洛特·諾頓的演講稿加以補充後完成的一本書。此書說明了亨德密特對於音樂和藝術所抱持的理念。

1.2.2 對音樂的貢獻和地位

由亨德密特的作品風格可知他在作曲方面有著明顯的個性特質，而他在對音樂的貢獻和地位上是不容忽視的。自生長在德國，除了日爾曼民族擁有的重視紀律、有效率、守秩序等的特性之外，再加上後天環境使然，亨德密特對於自身的音樂和祖國的貢獻也是本著踏實的脚步種下努力的果實。

在德國時，也就是大約 1895–1935 年，亨德密特不斷地嘗試作曲，不論是器樂曲、聲樂曲、室內樂、歌劇等，這時期可謂有豐沛的作品數量。而且，除了自我作品的提昇之外，亨德密特本身也是一位傑出的器樂演奏家，並以多樣性的演奏性質詮釋音樂，讓大眾了解到音樂不只是一種表演形式，而是傳遞、溝通與表達等等的媒介。在作曲當中，亨德密特也能夠考量到演奏者的角度，不論是專業演奏、業餘演奏或是兒童演奏等等。此外，他甚至顧慮到聽眾與演奏者之間的關係，在作曲上有新的一番見解。1927 年接任柏林音樂高等學校後，以非常熱忱的教學態度教授作曲。同時，他開始實行音樂教育的改革理論，賴岑斯坦³⁶、雷³⁷和庫克³⁸都是他的學生。亨德密特對於和聲、對位等基礎作曲的傳統教學方式，認為已不適合現代樂派的需要。並且，他認為未來的音樂家必須具有許多才能，而非受十九世紀的風潮所影響的專業演奏家—這樣的觀念來自於他支持新古典主義回歸十八世紀的想法。因此，他在自己的教學當中，開始發展新的方法，鼓勵學生學習並演奏不同的樂器，互相表演彼此之間的作品，參與各項音樂活動，其本身嘗試建立新的和聲系統，對於杏林子弟貢獻良多。

隨後，因為納粹政權施壓的關係，亨德密特走在德國音樂教育上的尖端停擺，地位也日漸下降。於是，1935 年開始他接受了土耳其政府的邀請，到該國去審查並成立一座新的音樂學校，期間促成了巴爾托克³⁹研究當地的

³⁶ 法蘭茲·賴岑斯坦 Franz Reizenstein (1911–1968) 德國作曲家、鋼琴演奏家。

³⁷ 華爾特·雷 Walter Leigh (1905–1942) 英國作曲家。

³⁸ 阿諾德·庫克 Arnold Cooke (1906–2005) 英國作曲家。

³⁹ 貝拉·巴爾托克 Béla Bartók (1881–1945)，匈牙利作曲家，鋼琴演奏家。其音樂特色為結合匈牙利民族音樂，喜愛同音反覆與節拍上的輪替方式來作為基本的樂句。

民族音樂。而在土耳其的音樂學校時，亨德密特將自己建立的一套新理論系統運用在課程當中。同時，他更提出了一項完整的教育系統計劃來培育音樂學生與教師，親自將所持理念及誠懇的教學推展到土耳其。

1938年，亨德密特移居到同是日爾曼民族佔大部分的瑞士，之後啟程前往紐約。在這期間，他寫了《音樂創作的技巧》第二冊《二部寫作練習》並於1939年出版。亨德密特在《音樂創作的技巧》一書當中建立了一套新的和聲理論系統，此書與1950年《作曲家的世界：領域與極限》是亨德密特將自己在作曲和教學上的經驗和心得化成的一本理論書，其著作對於莘莘學子了解他所抱持的想法會有更深一層的了解。之後，因為美國相當誠懇的聘邀，亨德密特於1940年接受了耶魯大學的音樂理論客座教授的教職直到1953年。事實上，亨德密特在第二次世界大戰前，就曾經以一位作曲家的身分來到美國，在麻薩諸塞州(Massachusetts)坦格塢(Tanglewood)的波克夏爾(Berkshire)音樂中心的夏季音樂節教導美國各地慕名來此的年輕音樂家及學生，其中福斯⁴⁰、伯恩斯坦⁴¹都是當年接受亨德密特薰陶的學生之一。同樣的，亨德密特正式任教後，在當地他依然扮演著多元的角色，由自己擔綱演奏者演出自己的作品，指揮自己的作品，在學校擔任作曲老師的職責等。而亨德密特在耶魯大學教授課程期間，寫了兩部理論書，分別是1942-1943年完成的《傳統和聲濃縮的歷程》(*A Concentrated Course in Traditional Harmony*)，以及1945-1946年完成的《音樂家基本訓練》；這兩本書後來成為耶魯大學的教科書。然1958年亨德密特還特地重返美國，為匹茲堡(Pittsburgh)這個城市兩百週年的紀念寫下《匹茲堡交響曲》(*Pittsburgh Symphony*)。不難說亨德密特在美國的表現是令人驚豔的，而美國也是一個多包容性的國家，且亨德密特對於美國的音樂界的確有深刻的影響。

漸漸地，由於歐洲恢復了以往的和平狀態，亨德密特也因思鄉情切，辭去了耶魯大學的職務，回到了歐洲，並在1953年擔任蘇黎士大學的教職。

⁴⁰ 路卡斯·福斯 Lukas Foss (1922-) 德裔美籍作曲家、指揮家、鋼琴演奏家。

⁴¹ 李奧納德·伯恩斯坦 Leonard Bernstein (1918-1990) 美國作曲家、指揮家、鋼琴家、音樂教育家。

而當時亨德密特以屆晚年，他開始以指揮家的身份在樂壇上綻放光彩，且在歐洲各地及美國四處從事他類似傳教般的音樂事業及活動。

如同之前所敘述的，亨德密特雖然身為德國人，身為一位專業的演奏家、作曲家、教育者等等。他無私的奉獻在音樂上，而且立足在許多不同的角度去分析、考量、權衡、設想所有愛樂者的感受，為當時自身所處的現代樂派提供一種新的理念，建立一種新的特色，活出自己的色彩，並且將其經驗與抱負化成實際的作品、書籍、理論和觀念。在他身上，筆者真正看見了「音樂無國界」的道理。即使亨德密特在死後的聲譽逐漸下降，筆者仍認為他在音樂界的地位是固久不變的，其對音樂的貢獻是透明且誠摯的，相信還是有許多音樂的愛好者喜愛他的遺惠並深表同感。一個音樂家能夠做到如此，他的一生在音樂上是如此豐富，筆者認為這樣的例子在現代是具有啟發和反思性的。



1.3 《燒烤天鵝的人》樂曲創作背景及特色

1.3.1 樂曲創作背景

《燒烤天鵝的人》(*Der Schwanendreher*)此曲創作於1935年，正值亨德密特作品成熟時期。在創作此曲之前一年，亨德密特完成了交響曲《畫家馬蒂斯》；這對作曲家的生涯來說，是一項新的里程碑，而這首曲子也是他最著名的作品之一。

1934年三月由福特萬格勒⁴²指揮柏林愛樂管絃樂團首演《畫家馬蒂斯》這首曲目時，獲得觀眾的好評，但因此時政府已開始批評亨德密特的音樂，他們希望將德國的現代音樂發展為華格納的音樂一樣，認為亨氏的音樂太過現代化(1929年夏天克倫貝勒在柏林歌劇院指揮亨德密特的諷刺歌劇

《當日新聞》(*Neues vom Tage*)，其中一幕女高音邊沐浴邊歌唱使蓋柏爾大

⁴² 威爾漢姆·福特萬格勒 Wilhelm Furtwängler (1886–1954) 德國指揮家，與克羅爾(Kroll)歌劇院的克倫貝勒(Otto Klemperer, 1885–1973, 德國指揮家)是亨德密特在柏林音樂高等學校工作當時，對其音樂備極推崇的兩人。

為震驚)。同年十一月福特萬格勒公開在報紙發表為亨德密特辯護的文章，卻被官方人員革了福特萬格勒在柏林歌劇院與愛樂管絃樂團的職務，並下令禁止演出《畫家馬蒂斯》。

在此情況之下，亨德密特感到失落。1935年，亨德密特在旅行土耳其之後回到德國，將他的注意力轉回寫作中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》，為自己當時的心情譜成了這首曲子，並且運用德國古民謠在其中當作音樂的基礎，於同年十一月十四日在阿姆斯特丹(Amsterdam)由門格爾伯格⁴³指揮 Concertgebouw 管絃樂團，亨德密特擔任獨奏者首演。在創作此曲期間，政府試圖掌控他的生活，這樣類似的舉動，當時德國許多藝術家也都感到十分困擾。而因為之前納粹政權主觀控制的詆毀，使得這首曲子沒有辦法順利地在德國境內演出，只能選擇在鄰近國家發表。1936年七月，亨德密特將此作品改編成由鋼琴伴奏的中提琴曲⁴⁴。

亨德密特在國內受到不平等待遇的情形之下選擇離開家園，開始接受國外的邀請。於1936年一月訪問英格蘭時，英王喬治五世(King George V)在1月20日陡然辭世，而他原本預定1月22日在倫敦的皇后廳(Queen's Hall)由布爾特⁴⁵指揮BBC交響樂團演出他的新作——中提琴協奏曲《燒烤天鵝的人》，似乎不適合在那樣的場合發表，只好先行取消。⁴⁶因此，他趕緊在一天內完成一首為中提琴與弦樂團的曲子《葬禮音樂》(*Trauermusik*)，此曲因為時間緊急的關係，亨德密特運用了一點《畫家馬蒂斯》、一點《燒烤天鵝的人》第二樂章的民謠在其中，一點巴哈的聖歌(*Chorale Fur Deinen Thron tret ich hiermit BWV327*)在最後的部份⁴⁷。同年，因為亨德密特在德國發表作品《E大調小提琴奏鳴曲》獲得聽眾們的肯定聲浪，蓋柏爾遂下令禁演其所有作品，即使亨德密特的作品《畫家馬蒂斯》在國外演出，報

⁴³ 威廉·門格爾伯格 Willem Mengelberg (1871–1951) 荷蘭指揮家。

⁴⁴ 資料來源：Paul Hindemith, Geoffrey Skelton ed., *Selected letters of Paul Hindemith* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 93.

⁴⁵ 阿德禮安·布爾特 Adrian Boult (1889–1983) 英國指揮家。

⁴⁶ 資料來源：Paul Hindemith, Geoffrey Skelton ed., *Selected letters of Paul Hindemith* (New Haven: Yale University Press, 1995), pp. 90–91.

⁴⁷ 資料來源：Paul Hindemith, Geoffrey Skelton ed., *Selected letters of Paul Hindemith* (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 91.

紙也全面禁止報導此事。

1.3.2 樂曲特色

亨德密特從 1930 年開始在一些作品當中加入了德國古老的民謠，這是他努力將作曲家和聽眾引導在一起的一個部分。1935 年，《燒烤天鵝的人》在亨德密特的筆下誕生，同樣地，曲子裡面也有德國古老的民謠作為基礎。這些民謠的來源是亨德密特廣泛去蒐集的，而為什麼選擇這三首民謠？筆者認為除了和他當時作曲的心境、反應社會的態度等有關，也許和歌詞也有些許的關聯。

亨德密特在作此曲時，可想而知，受到納粹的影響，心情當然不會太好。在這樣的情形之下，推測他除了在三零年代起喜歡將德國古民謠融入曲中之外，心情沮喪之時也會希望能夠歌唱抒發情緒。那麼為何不直接用聲樂曲或歌劇等作品取代？筆者認為作曲家會使用自己最熟悉的武器——中提琴這項樂器，去反諷納粹政權對他的不當攻擊，如同上沙場的鬥士會選擇熟悉的武器攻打敵人。在此同時，亨德密特還是相當熱愛音樂的，為了拉近與聽眾之間的距離，讓大眾能夠接觸並了解到音樂的樂趣，加入民謠的選擇更能讓群眾產生親切感。

古代歌謠總是從歌詞開始，通常是首多段短詩，以口耳相傳的方式流傳，被每個人、每個地方改配上喜愛的詞句，再套上旋律。旋律可自創也可沿用現成，因此會出現一個旋律配上不同歌詞，或一套歌詞配上不同旋律的狀況。⁴⁸ 筆者認為亨德密特運用三首民謠會和歌詞有關，是由於許多歌詞會出現雙關語以及歌詞的涵義似乎也在諷喻著納粹政府，而其歌詞筆者會在第三章多加敘述。

⁴⁸ 資料來源：廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《Bravo Viola》5 (2004)，頁 3。

加入民謠歌曲作為此首作品的基底，民謠常出現的音程：完全四度、完全五度等，對於這首曲子來說，在對位上是容易與和聲達成平衡的。而亨德密特在和聲的處理方式則是會使十二個音圍繞著一個主音；他曾經說過：「調性像地心引力，是一股自然的力量。」⁴⁹ 雖然這樣的寫作方式時常讓他被認為是十二音列或無調性的作曲家，但亨德密特認為這樣的作法只是將調性擴展而已——他是十分堅持調性的原則的，因為他強調的是將傳統的理論發展而非取代。而和聲與對位之間，亨德密特都是起源於和絃之間的結合，再加上他在主音間盤旋的半音色彩，如此產生的音響有時是不諧和的、有時卻又帶點感性及抒情，甚至具有教會調式的光影在裡頭，這是本曲的特色之一。

除了亨德密特運用民謠在作品當中，同時期的巴爾托克與高大宜⁵⁰也是常將民族音樂使用在自己的作品當中的音樂家。與亨德密特不同的是巴爾托克與高大宜從 1906 年至 1916 年，就親自帶著錄音設備深入鄉間錄下從農民口中唱出的正確旋律，亨德密特則是在德國古老民歌本中蒐集。此外，巴爾托克使用半音手法修飾古民謠的調式，且同時使用大、小調，喜愛音堆般的和絃，因而產生強烈的能源；亨德密特的調性較為清楚，和絃產生的音響是厚重及有根據的⁵¹；而高大宜則很少使用半音的變化，旋律也常是五聲音階或小調。巴爾托克在節奏上喜愛同音反覆與幾組節拍相互輪替的方式；亨德密特則是以規律的節奏進行，而此曲是以變化拍子引起躍動感；高大宜則喜愛使用速度與感情突然改變，以同樣的節奏反覆的模式。

⁴⁹ 資料來源：約瑟夫·馬吉利 (Joseph Machlis)，《當代音樂介紹》(Professor of Music)，蘇同右譯(台北：譯者自行出版，1990)頁 17。

⁵⁰ 左坦·高大宜 Zoltan Kodaly (1882–1967) 匈牙利作曲家。其音樂特色為將民族音樂加入所作音樂當中，旋律常是五聲音階或小調，喜愛以相同節奏做為基礎反覆的型態。

⁵¹ 「依照音響定律，他將這些泛音以減音程關係疊在基本音之上，直到半音階的十二個音皆依照與基本音關係的深淺而次第排列。由此，他藉同樣的音響定理界定音程與和弦的張力與強度間的關係。」引述自 Michael Raeburn, Kendall, Alan eds.，黃寤蘭中文版主編，《西洋音樂百科全書 8 二十世紀音樂》(台北：台灣麥克，2000)頁 77。

本曲之中，其節奏的進行是以多種不同拍子交替為特色，帶動了整曲的生命力量，也使得音樂充滿了抽象式的舞動，卻不像史特拉汶斯基⁵²或巴爾托克那樣顯著地特別——此曲的節奏方面表達出二十世紀現代音樂的主要精神。

在曲式上來說，因為亨德密特崇尚巴洛克時期的音樂與古典時期組織的對稱美感，本曲曲式並無特殊的不同，而有著其結構明晰的風格。在此曲中，和往常寫作方式一樣的認為不應該在管絃樂當中過分強調音色而將曲式與架構忽略，因此，思路明確、結構清晰便成為此曲的曲式型態。



⁵² 伊果·史特拉汶斯基 Igor Stravinsky (1882–1971) 俄國作曲家，其音樂的特色來自於節奏上的張力：混合拍、拍子連續變換、複雜的切分音等。

第二章 探討樂曲結構

2.1 第一樂章

2.1.1 曲式架構

本樂章為奏鳴曲式(Sonata Form)，為古典時期當時所流行之曲式，其一般介紹如下：奏鳴曲式，通常分為三個部分—呈示部(Exposition)、發展部(Development)、再現部(Recapitulation)。一般來說，序奏(Introduction)在奏鳴曲式當中是可有可無的，但是若使其開展，通常在速度上比主要的部分慢，和聲也著重在屬調上，素材可以不用呈示部裡的設置。所以序奏若是擴展的話，能夠增加樂章裡主要部分的重要性。有時在最後會加上尾奏(Coda)，材料多半來自主題的片段，通常是零碎的，其調性也位於主調上。

1. 呈示部中，由兩個主題相對，在其內容或是調性上等皆形成對比的關係。以大調開始為例，若第一主題(Principal Theme)為主調，第二主題(Secundary Theme)便為屬調，其節奏與性情上和第一主題都不相同：第一主題多半是明朗積極的，而第二主題通常感情較為豐富。若是第一主題以小調開始，第二主題便為其關係大調。兩主題間有著橋樑似的溝通段落—轉調過渡段(Transition)，也稱為連接句，目的為連接第二主題的不同調性。呈示部最後，小結尾(Closing)的出現通常為第二主題帶來完整同調的終止式，並藉此進入發展部。
2. 發展部則是從主題中取出部分的動機或是特性等，將其自由地發展，加以變化或變奏為一群群的段落，且不在主調上進行。在準備回到再現部時，轉調過渡段的再次出現(Retransition)暗示了在調性上準備回到主調，即將前進到再現部。
3. 再現部與呈示部相似，它重現呈示部的主題，但必須統合且在最後回到主調上。

下圖為奏鳴曲式的基本原則。

【表 1】奏鳴曲式的基本架構

Section	Introduction	Exposition	Development	Recapitulation	Coda
Parts		Principal Theme	Groups	Principal Theme	
		Transition		Transition	
		Secondary Theme	Retransition	Secondary Theme	
		Closing		Closing	
Key	Dominant	Tonic	Modulation	Tonic	Tonic
		Dominant	Back to	Tonic	
		Dominant	Dominant	Tonic	

亨德密特在這首曲子上的曲式與古典曲式並無太大的出入，而他使用了一段不算短的序奏，引導聽眾進入這篇樂章。此曲獨奏中提琴是以清澈而乾淨的和絃在無伴奏的狀態之下開啟了序奏的簾幕。筆者將以圖表列出各部分間的關係。下圖為第一樂章概圖。

【表 2】第一樂章曲式架構

序奏	呈示部	發展部	再現部	尾奏
mm. 1-33	mm. 34-87	mm. 87-130	mm. 130-193	mm. 193-214

【表 3】序奏與呈示部之佈局

		序奏		呈示部							
段落				第一主題		連接句		第二主題		小結尾	
主題或民謠	中提琴	○		○			○		○		
出現部分	管絃樂團		○		○	○		○			○
調性與級數		C: I, V		C: I	C: I	g: i eb: i		C: V	C: V	Modulation	C: V
小節數		mm. 1-33		mm. 34-42	mm. 43-53	mm. 54-61		mm. 61-65	mm. 66-71	mm. 71-78	mm. 78-87

【表 4】發展部之佈局

		發展部					
段落		群組 1	群組 2	群組 3	群組 4	群組 5	返回的段落
主題或民謠	中提琴	○					
出現部分	管絃樂團		○	○	○	○	○
調性與級數		E: I	A: I Dorian	A: I Dorian	E: I Dorian	E: V B: I	B: iii° Eb: I
小節數		mm. 87-96	mm. 96-107	mm. 108-113	mm. 113-117	mm. 117-123	mm. 124-129

【表 5】再現部與尾奏之佈局

		再現部						尾奏				
段落		第一主題		連接句		第二主題		小結尾		裝飾奏		
主題或民謠	中提琴	○		○	○				○		○	
出現部分	管絃樂團		○		○	○					○	
調性與級數		C: I		e: I		F: I	Modulation		C: I		Dorian C: I	
小節數		mm. 130-138		mm. 138-151		mm. 151-163		mm. 163-183		mm. 184-193		mm. 193-214

亨德密特以巴洛克時期音樂為起源，古典曲式做為架構，現代音樂陳列其中，從中可看見其清楚明晰的組織在獨奏中提琴與管絃樂團之間遊走。然而亨德密特雖然希望在和聲與對位上力求巴哈式的平衡，但是筆者認為作曲家的對位旋律線條的重要性較垂直和聲為多。因此，在聲部之間，常常出現某種諧和與不諧和的和絃交錯在一起的現象，有時這些不諧和音程的拉距能夠造成音樂上的張力，有時也會造成音響上的刺耳，這也是亨德密特風格上的顯著特點。

2.1.2 樂曲分析

第一樂章〈在高山與深谷之間〉(*Zwischen Berg und Tiefen Tal*)，運用了十五世紀德國古老民謠的旋律貫穿其中。序奏由獨奏中提琴開始，由主調C和絃的強調三音自高音域逐漸下降到低音域，其中的附點音符型態將是帶動整曲節奏感的主力，而鋼琴(管絃樂團以法國號及長號吹奏)在逐漸隱沒的獨奏中提琴後接著民謠旋律的開始直至序奏結束。

民謠旋律²²(多里安調式)²³，其歌詞²⁴有兩段。

【譜例 1】〈在高山與深谷之間〉(*Zwischen Berg und Tiefen Tal*)民謠旋律

163. **Guter Rath für Liebesleute.**
dor. tr.

Zwischen berg und tie / fem tal, da leit ein frei / e
straf / sen: wer sei / nen du / sen nit ha / ben mag,
der muß in fa / ren laß / sen.

1. Zwischen berg und tiefem tal
da leit ein freie straßen:
Wer seinen dulen nit haben mag,
der sol in faren lassen.

2. Sar hin, far hin! du hast die wal,
ich kan mich dein wol maßen!
Im jar sind noch vil langer tag,
glück ist in allen gassen.

²² Franz Böhme, *Altdeutsches Liederbuch* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877), No. 163.

²³ 多里安調式 Dorian 教會調式的一種，由 D 音開始的音階，DEFGABCD。

²⁴ 資料來源：廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《Bravo Viola》5 (2004)，頁 4。

1. *Zwischen berg und tiefem tal,
da liegt ein freie Straben,
wer seinen buhlen nit haben mag,
der muB ihn fahren lassen.*

在高山與深谷之間，
有一條開放的道路，
誰若不想要他的情人，
就該任他遠走他鄉。

(吵嘴時，男子使用激將法)

2. *Fahr hin, fahr hin! du hast die wahl,
ich kann mich dein wohl maben!
Im Iahr sind noch viel langer tag,
gluck ist in allen gassen.*

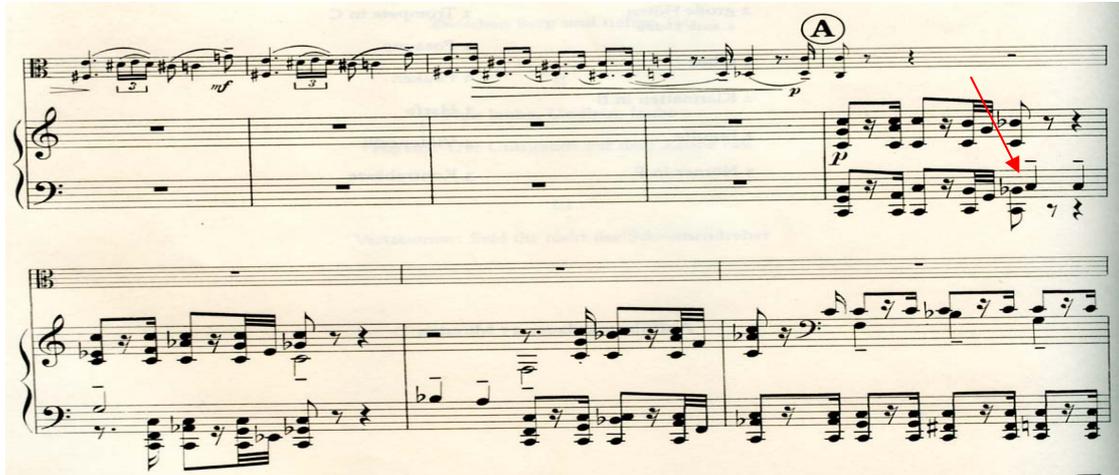
去吧！去吧！這是你的選擇，
我可是很放得下妳的！
反正來日方長，
處處都能碰上幸運事兒。

(女子賭氣的回答：追求我的人大排長龍)

【譜例 2】管絃樂團譜例

亨德密特改編為中提琴與鋼琴的民謠旋律譜例(由 A 第三拍開始，內聲部)，其調式不變，節奏也幾乎不變。

【譜例 3】改編之中提琴與鋼琴的民謠旋律譜例



呈示部

呈示部第一主題，由獨奏中提琴開始演奏(mm. 34-41)，前兩小節樂句(以動機 a 表示)代表著主要的動機存在，其節奏感類似附點的跳動。

【譜例 4】動機 a (mm. 34-35)



在樂團覆述第一主題之後，轉調過渡段的出現由鋼琴(樂團使用高音域木管)演奏不同調性的動機 a 三次，最後由獨奏中提琴使其調性回到屬調，並進行到第二主題。

【譜例 5】動機 a 重複三次(mm. 54-57)

第二主題富有情感的特徵在乍出現時便已知曉，而其旋律以鋼琴(樂團是豎笛)演奏採用一開始(mm. 1-4)的獨奏中提琴樂段，並且移至屬調上，在第 65 小節的樂句(以動機 b 表示)也將會在之後以不同調性使用。如譜例 6、譜例 7。

【譜例 6】獨奏中提琴樂段(mm. 1-4)

【譜例 7】第二主題，鋼琴部分(F-m. 64)和動機 b(m. 65)

動機 b (m. 65)

小結尾以破碎的結構混合而成，先藉著動機 b 出現三次後，鋼琴(樂團是小號)演奏第二主題的旋律(mm. 78-85)，並且最後利用不斷轉換調性的動機 b 來當作連接的環節(mm. 84-87)，與獨奏中提琴一問一答地引導進入發展部。

發展部

發展部主要以五個群組及一個返回的段落分設，利用獨奏中提琴織度與風格上的改變以及鋼琴出現民謠旋律的次數來分群。

第一群組：獨奏中提琴連續且清楚地保持節奏上的平均，鋼琴(樂團是低音弦樂)則以點狀式的半音詭異地向前進。如譜例 8。

【譜例 8】發展部第一群組(m. 87 開始)



第二群組：由第一群組最後一小節獨奏中提琴的升 G 音導入 A 大調，獨奏中提琴以長的旋律線條緩和剛才的緊張氣氛，鋼琴(樂團是高音木管輪奏)演奏民謠旋律。如譜例 9，民謠旋律由鋼琴呈現(K 前一拍開始)。

【譜例 9】發展部第二群組(K 前一小節開始)



第三群組：獨奏中提琴開始撥絃(樂團以豎琴配合齊奏)後，鋼琴(樂團是長號)再重述一次民謠的前半段。如譜例 10。

【譜例 10】發展部第三群組(L 開始六小節)

Musical score for Example 10, measures 104-109. The score is in 3/2 time and consists of three systems. The first system (measures 104-106) features a solo violin part with a circled 'L' above measure 106, and a piano part with a 'pizz.' marking above measure 106. The second system (measures 107-109) features a solo cello part with an 'arco' marking above measure 107 and a piano part with a 'f' marking above measure 107. The third system (measures 110-112) features a solo violin part with a circled 'M' above measure 110 and a piano part with a 'f' marking above measure 110. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

第四群組：獨奏中提琴以 E 大調、e 小調音階輪奏，鋼琴(樂團是低音管及低音弦樂)再重述一次民謠的前半段。如譜例 11。

【譜例 11】發展部第四群組(mm. 113-117)

Musical score for Example 11, measures 109-114. The score is in 3/2 time and consists of two systems. The first system (measures 109-112) features a solo cello part with an 'arco' marking above measure 109 and a piano part with a 'f' marking above measure 109. The second system (measures 113-114) features a solo violin part with a circled 'M' above measure 113 and a piano part with a 'f' marking above measure 113. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

第五群組：經由獨奏中提琴音階式的爬昇後，進入高音域顯現出樂曲中最高潮處，鋼琴(樂團是法國號)和著獨奏中提琴不斷重複民謠旋律的第一句。如譜例 12。

【譜例 12】發展部第五群組(M-m. 123)

返回的段落：模仿呈示部中第一主題的手法在不同調性上出現(假再現)，最後利用半音下行進入再現部的主調。如譜例 13。

【譜例 13】發展部返回的段落(m. 124-N)

再現部

再現部又回到了真正第一主題的主調性上，經過轉調過渡段之後，第二主題再現將節奏增值拉寬一小節，其後又回到原來的節奏值，並由鋼琴(樂團是高音木管)複述一次。

小結尾的部分由動機 a 在鋼琴(樂團是高音木管與低音弦樂輪番演奏)上不斷地重複，裝飾樂段⁴終於出現，和序奏一模一樣的開場白，在中途轉成另一種模式，最後緊接著尾奏。尾奏中鋼琴(樂團是高音木管)重現民謠旋律全部，並在最後以動機 a、動機 b 齊奏，獨奏中提琴奏出民謠旋律的最後一句結束。如譜例 14。

【譜例 14】動機 a、b 齊奏，中提琴奏出民謠旋律的最後一句(從 U 開始)



2.2 第二樂章

2.2.1 曲式架構

本樂章共分四部分，其中亨德密特使用了兩首德國中古世紀民謠，分別在第二部分與第三部分(賦格⁵形式)。表 6 為第二樂章概圖。

⁴ 裝飾樂段 Cadenza 協奏曲中形式自由的過渡樂句或樂段，通常在樂曲的最後一部分出現，目的是為了獨奏者或演唱者展現其高超技巧。

⁵ 賦格 Fuga 先有一主題，後在各聲部間以高完全五度或是低完全四度等模仿，主題在作品中繼續發展的複調音樂作品。

【表 6】第二樂章概圖

第一部分(A)	第二部分(B)	第三部分(C)	第四部分(A'+B)
mm. 1-34	mm. 35-72	mm. 73-218	mm. 219-260

【表 7】第一部分(A)之佈局

		第 一 部 分 (A)					
樂 句		a	b	a'	c	d	句尾擴充
樂句旋律出現部分	中提琴	○	○	○	○	○	○
	管絃樂團						
調 性		E	E	A	d, D		
小 節 數		mm.1-7	mm.7-14	mm.14-21	mm.21-26	mm.26-31	mm.31-34

【表 8】第二部分(B)之佈局

		第 二 部 分 (B)				
樂 句		a	b	c	d	Codetta
民謠出現部分	中提琴					
	管絃樂團	○	○	○	○	
調 性		A Mixolidian	A Mixolidian	A Mixolidian	A Mixolidian	A
小 節 數		mm. 35-39	mm. 43-47	mm. 51-55	mm. 58-62	mm.63-72

【表 9】第三部分(C)佈局

		第 三 部 分 (C)											
段 落		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Codetta
民 謠 出 現 部 分	中 提 琴						○						○
	管 絃 樂 團	○	○	○	○	○		○	○	○	○	○	○
調性與 級數		F	C	g	F	C _b	c [#]	C	f	F	C, D	G: I, V	A Mixolydian
小 節 數		mm.	mm.	mm.	mm.	mm.	mm.	mm.	mm.	mm.	mm.	mm.	mm.
		73	83	93	102	121	129	148	153	177	185	190	180
		84	95	104	114	130	139	160	162	184	195	195	217

【表 10】第四部分(A'+B)之佈局

		第 四 部 分 (A'+B)	
樂 句		第一部分(A')+第二部分(B)齊奏	Coda
樂句或民謠	中提琴	○	
出現部分	管絃樂團	○	○
調性與級數		A: I, V Mixolydian	A: I
小節數		mm. 218–239	mm. 253–260

本樂章在亨德密特明確的筆觸之下，在曲式上產生了一種對比清楚的視聽。第三部分以賦格形式在獨奏中提琴與樂團之間對答民謠旋律，但此形

式多半進行在樂團各樂器的部分，以改編鋼琴來說這樣的賦格民謠旋律只能存在於掌控和聲的十隻手指之間，這是改編為鋼琴部分所表現出來的困難之處，也是鋼琴演奏上的一項挑戰。

2.2.2 樂曲分析

第二樂章〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉(*Nun laube, Lindein laube*)，來自於中世紀的德國古民謠。開始的第一部分(A)是獨奏中提琴和豎琴的二重奏，其寫作方式是以西西里舞曲⁶的形式風格。

民謠旋律譜例⁷(米索利地安調式)⁸，根據歌詞記載共有五段⁹，亨德密特選擇第一段，筆者推測和當時的心情的反射有關，並試譯第一段歌詞。

【譜例 15】〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉(*Nun laube, Lindein laube*)民謠旋律



175. Nun laube, Lindein, laube!

mixol.

Nun lau-be, lind-lein, lau-be! nicht län-ger ichs er-trag:

ich hab mein lieb ver-lo-ren, hab gar ein trau-ri-g tag.

Diese Melodie steht mit Altschlüssel und Noten von doppelter Dauer notiert als Mittelsstimme (Tenor) eines dreistimmigen Sanges in Trillers Singbuch 1555 zu einem geistlichen Texte, überschrieben: Ein gesang auff die weise „Nun laube, Lindein, laube!“ Die erste geistliche Strophe lautet:

Nu lobet mit gefangen	den Herru Got allejamp,	den wir lagen gefangen	zur Hellen ganz verdampft.
(Vollst. bei R. 4, 125.)			

⁶ 西西里舞曲 siciliano 發源於義大利，為義大利西西里地區的農民舞曲，多為複二拍子(六八拍、十二八拍)，速度中等偏慢。其風格表現出恬靜安逸的田園生活情趣。

⁷ Franz Böhme, *Altdeutsches Liederbuch* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877), No. 175.

⁸ 米索利地安調式 Mixolydian 教會調式的一種，由 G 音開始的音階，GABCDEFG。

⁹ 資料來源：廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《中提琴季刊》5 (2004)，頁 5。

1. *Nun laube, Lindlein laube!* 撒落你的葉子吧，小菩提樹！
Nicht länger ichs ertrag: 我無法再忍受了：
Ich hab mein Lieb verloren; 我已失去我的摯愛；
habgar Ein traurig Tag. 而擁有這樣一個令人憂傷的日子。
2. *"Hast du dein Lieb verloren,* “妳失去了妳的愛人，
hast du ein traurig Tag: 有個悲傷的一天。
Gen unter jenes Lindlein, 到那小菩提樹下，
Brich dir zwei Kränzlein" 編兩個花環吧！”
3. *Das eine ist von Raute,* 一個用的是芸香，
das ander von grünem Klee, 一個用的是綠色幸運草，
die schicke ich meinem Buhlen, 把它們寄給我的心上人，
geh, welches er haben will. 他喜歡哪一個都好。
4. *Was schickt er mir wieder?* 他寄回什麼給我呢？
Vom Gold ein Ringlein, 金子打的戒指一只，
darauf steht geschrieben: 上面寫著：
Schön Lieb, vergiB nicht mein! 美麗的愛人，請別忘了我
5. *Wie sollt ich dein vergessen!* 我怎忘得了你呢？
Ich gedenk ja deiner noch; 我時時地想著你；
doch sollst so länger wahren, 但你若長久地不回來，
mein Leben müBt ich lan. 我也得為自己打算。

在第一部分(A)最末有著獨奏中提琴的句尾擴充帶入第二部分(B)。鋼琴(樂團是木管)演奏著〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉的民謠旋律，亨德密特將其旋律放置在鋼琴的高音聲部比照樂團的高音木管，中提琴的部分則是以朗誦調的方式演奏。

【譜例 16】管絃樂團民謠旋律對照

【譜例 17】改編之中提琴與鋼琴的民謠旋律(mm. 35-39 鋼琴外聲部)

第三部分(C)為全曲緊湊度最強的地方，不僅使用了賦格的形式將第二首民謠旋律〈坐在籬笆上的杜鵑〉¹⁰(*Der Gutzgach auf dem Zaune saß*)緊密的接合，在速度上也加快了許多。亨德密特改編為鋼琴曲的部分也配合樂團的高低音域座落在鋼琴的高低聲部上。當民謠旋律以大小調之姿行遍所有樂器而到達全曲頂峰時，銅管出現了〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉的民謠旋律(m. 191)而開始降溫。

¹⁰ 杜鵑 Gutzgach (Cuckoo) 布穀鳥。「在德國古詩中意味著某件事情有危險，要避開。」Paul Hindemith, *Der Schwanendreher* (London: Ernst Eulenburg & Co GmbH, 1985), p. viii.

〈坐在籬笆上的杜鵑〉(*Der Gutzgauch auf dem Zaune saß*)民謠旋律¹¹，其歌詞¹²有三段。

【譜例 18】〈坐在籬笆上的杜鵑〉(*Der Gutzgauch auf dem Zaune saß*)民謠旋律

167. Auckuh.

1. Der gutzgauch auf dem zaune saß, es regnet sehr und er ward naß.
 2. Darnach da kam der Sonnenschein, der gutzgauch der ward hübsch und fein.
 3. Alsdann schwang er sein G'fiedere; er flog dort hin wohl über See.



1. *Der Gutzgauch auf dem Zaune saß,* 布穀鳥坐在籬笆上，
es regnet sehr und er ward naß. 雨下得它渾身溼透。

2. *Darnach da kamm der Sonnenschein,* 後來出了太陽，
der Gutzgauch der ward hübsch und fein. 布穀鳥變的美極了。

3. *Alsdann schwang er sein G'fiedere;* 於是他抖抖羽毛，
er flog dort hin wohl über See. 朝海的那邊飛走了。

¹¹ Franz Böhme, *Altdeutsches Liederbuch* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877), No. 167.

¹² 資料來源：廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《中提琴季刊》5(2004)，頁6-7。

【譜例 19】樂團中賦格形式的不同樂器對答

„Der Gutzgach auf dem Zaune saß“
Fugato (♩ 108)

The score is divided into three systems. The first system includes Flute 1 (Fag. 1), Violin (Vcl.), and Cello (Kb.). The second system includes Clarinet 1 (Kl. 1 (B)), Flute 1 (Fag. 1), Violin (Vcl.), and Cello (Kb.). The third system includes Oboe (Ob.), Clarinet 1 (Kl. 1 (B)), Flute 1 (Fag. 1), Horn 1 (Hr. 1 (F)), Violin (Vcl.), and Cello (Kb.). Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, and *f*. A forte (*F*) dynamic is marked in the second system.

最終，西西里舞曲風格重現在獨奏中提琴上，而鋼琴和著〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉的民謠旋律直至尾奏；最後八小節(mm. 254-261)再一次以民謠旋律第一句為主要線條，彷彿漸行遠去，如譜例 20。

【譜例 20】民謠旋律重現，逐漸緩慢消弱(mm. 254-261)

Seilen

25)

Langsam

Langsamer

The score shows a violin part and a piano accompaniment. The tempo markings are *Langsam* and *Langsamer*. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. The piece concludes with a final chord.

2.3 第三樂章

2.3.1 曲式架構

本樂章為變奏曲式(Variation Form)，其一般定義為：在一個主題最初的起始敘述與其變化後所產生的變奏所構成的曲式。變奏的方式大體上與主題近似，可在旋律上加以華彩的變化，或是用和聲外音(鄰音、助音、經過音等)在旋律上作不同的表現，而原本的旋律主幹音可繼續存在或是移至鄰近的節拍上或是另外一個聲部，在節奏上往往也會跟著改變。和聲上很少改變，有時可能因為旋律的華彩變化而形成新的和聲，或是遇到新的轉調，及變化和弦。

因為每一件作品的變奏數目都有所不同，主題與變奏的方式僅以此圖表約略代表之。

【表 11】變奏曲式(Variation Form)

Theme	Variation I	Variation II	Variation III	Variation IV
-------	-------------	--------------	---------------	--------------	-------

本樂章可依據其組織方式分成三段(ABA')的結構¹³，圖為本樂章變奏曲之概圖。

【表 12】第三樂章概圖

	A	B	A'
段落	Theme+Var. I-IV	Var. V-VI	Var. VII-XI
小節數	mm. 1-126	mm. 127-189	mm. 190-336

¹³ 資料來源：

<http://www.americanviolasociety.org/JAVS%20Online/Summer%202003/Hindemith/hindemith.html#schwan>

【表 13】第三樂章之佈局

		A					B		A'				
變奏曲式		主題	變奏 1	變奏 2	變奏 3	變奏 4	變奏 5	變奏 6	變奏 7	變奏 8	變奏 9	變奏 10	變奏 11
主題或民謠	中提琴	○	○		主題輪奏	民謠最後三個音的動機延續	自由變奏					○	動機型態
	管絃樂團	○	○	○		○		動機型態	動機型態	○	○		○
調性		C	g	C	D	D E	A	F	B _b E _b F	E _b	C	C	C
小節數		mm. 1	mm. 27	mm. 47	mm. 78	mm. 103	mm. 127	mm. 157	mm. 190	mm. 210	mm. 229	mm. 249	mm. 269
		26	46	77	102	126	156	189	209	228	248	268	336

2.3.2 樂曲分析

本樂章〈你不是那燒烤天鵝的人嗎？〉(*Seid ihr nicht der Schwanendreher*)，也是來自於中世紀德國古民謠，共有一個主題加上十一個變奏。接下來將針對每一個變奏之間的關聯與特徵、動機的運用、加入的新元素以及材料和各自的個性等等來分析這十一個變奏。

民謠旋律¹⁴改編後在內容與節奏上幾乎不變。此旋律所搭配歌詞記載上共有四段¹⁵，筆者推測亨德密特選用了第一段的歌詞涵義來譜寫此樂章；歌詞的第一句即為此樂章的標題。

【譜例 21】〈你不是那燒烤天鵝的人嗎？〉(*Seid ihr nicht der Schwanendreher*)民謠旋律

315. Der Schwanendreher.
(Tanzlied.)

A dur.



Seid ihr nicht der Schwanen dreher? seid ihr nicht der selbig man, seid ihr nicht der selbig man? So dreher mit den Schwan, so hab ich glauben dran, so hab ich glauben dran; und dreht ihr mir den Schwanen nit, seid ihr kein Schwanen dreher nit; dreht mir den Schwanen, dreht mir den Schwanen.

1. Seid ir nicht der schwanendreher? seid ir nicht derselbig man? :| So dreher mit den schwan, so hab ich glauben dran. :| Und dreht ir mir den schwanen nit, seid ir kein schwanendreher nit; dreht mir den schwanen!

2. Kent ir den schwanendreher nit mit seiner langen nas? Hat d' schwanen gedreht, hat d' gockeln geveht, hat sawe (ysaue) eingelegt, hat d' schwanen ersterkt. Ob nichts umb mein man, ach wann ich umb ein man wolt geben, so hat ich nimmer kein gut leben, gib nichts umb ein man.

3. Kent ir den schwanendreher nit mit seiner lezen scheid? Er hat ein scheid und kein wer drin, get mit den schwanen an den dam, mit seiner lezen scheid. Kuecherin wil man im geben, ist ir gewaltig leid; het er nur ein volle scheid, so wer's der kuecherin nit leid, ist ir gewaltig leid.

4. Und wann man in heist den Calvinist, so spricht er: ein schelm du bist, :| gib nichts umb mein weib. :| Und solt ich umb mein weib geben, so het ich nimmer kein gut leben: gib nichts umb mein weib.

- | | |
|--|-------------|
| 1. <i>Seid Ihr nicht der Schwanendreher?</i> | 你不是那烤天鵝的人嗎? |
| [<i>Seid Ihr nicht derselbe man?</i>] | [你不就是他本人嗎?] |
| <i>So drehet mir den Schwan;</i> | 這樣的話給我烤隻天鵝， |
| [<i>so fab' ich Glauben dran.</i>] | [我才相信你。] |
| <i>Und dreht Ihr mir den Schwanen nicht,</i> | 如果你不給我烤天鵝， |
| <i>Seid Ihr der Schwanendreher nicht,</i> | 你就不是烤天鵝的人。 |
| [<i>dreht mir den Schwanen.</i>] | [給我烤隻天鵝吧!] |

¹⁴ Franz Böhme, *Altdeutsches Liederbuch* (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877), No. 315.

¹⁵ 資料來源：廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《中提琴季刊》5 (2004)，頁 8。

2. *Kennt Ihr den Schwanendreher nicht mit seiner langen Nase?*

你認識那長鼻子烤天鵝的人嗎？

Hat den Schwanen gedreht;

他把天鵝給烤了，

hat den Gockel geveht;

把雞毛給拔了，

hat Pfau eingelegt,

把孔雀給醃漬了，

hat den Schwanen gestärkt.

還餵了天鵝。

Gibt nichts um mein Mann:

別費神為我找丈夫。

Ach; wenn ich um ein Mann wollt' geben;

啊！如果為了找丈夫費神，

so hätt' ich nimmer kein gutes Leben;

我這輩子就沒好日子過啦，

gib nichts um ein Mann.

別費神找丈夫。

3. *Kennt Ihr den Schwanendreher nicht mit seiner Ieeren Scheide?*

你認識那有個空劍鞘的烤天鵝的人嗎？

Er hat eine Scheid' und kein Wehr drin.

他有一個劍鞘裡面卻沒劍。

Geht mit den Schwan'n an den Dam,

帶著天鵝到堤防上，

Mit seiner leeren Scheid'.

還有他的空劍鞘。

Die Keucherin will man ihm geben;

別人想把那氣喘噓噓的女孩給他做老婆，

ist ihr g'waltig leid;

她傷心極了。

hätt' er ein' volle Scheid',

如果他的劍鞘不空，

so wär ' der Keucherin nicht leid,

她就不會這麼傷心了。

ist ihr gewaltig leid.

她可真是傷心。

4. *Und wenn man ihn heiBt den Calvinist,*

如果有人稱他“克爾文教徒”，

[so spicht er: ein Schelm du bist.]

〔他就回答：你這玩笑鬼！〕

[Gib nichts um mein Weib.](3x)

〔別費神給我找老婆。〕(3次)

Und sollt' ich um mein Weib geben,

如果要為找老婆費神，

So hätt' ich nimmer kein gutes Leben;

我就一輩子沒好日子過了。

[gib nichts um mein Weib]

〔別費神給我找老婆。〕

【譜例 22】管絃樂團民謠旋律

37

III. Variationen „Seid ihr nicht der Schwanendreher“
Mäßig schnell (♩=100)

Kleine Flöte
Große Flöte
Oboe
Klarinette (B \flat)
Fagott
Horn (F)
Trompete (C)
Posaune
Violoncello
Kontrabaß

Mäßig schnell (♩=100)

Kl. Fl.
Kl. (B)
Fag.
Solo
Vcl.
Kb.

【譜例 23】改編之中提琴與鋼琴

- ◎ 主題(mm. 1-26)：根據中古世紀的一首民謠歌曲所譜寫。主題旋律是傳統二段式¹⁶，共十二個樂句，以 abcdef 來標明，每兩小節一句：
abc/abc/dd'ee'ff'¹⁷。

【譜例 24】主題之十二個樂句 abc/abc/dd'ee'ff'

¹⁶ 二段式 Binary Form 樂曲分為兩個部分，兩個部分的樂曲長度互相平衡。

¹⁷ 資料來源：

<http://www.americanviolasociety.org/JAVS%20Online/Summer%202003/Hindemith/hindemith.html#chwan>

在主題這裡，亨德密特先以鋼琴(樂團是短笛和豎笛)演奏出 abc 樂句，中提琴再重複一次相同的樂句，接著鋼琴(樂團是高音木管)演出 d 樂句，中提琴也跟進 d'，鋼琴(樂團是高音木管)先以 f 樂句出現之後，中提琴奏出 e'f，然後鋼琴(樂團是高音木管)以 f' 樂句收尾。主題所採用的是交替演奏的輪流吟唱方式—管絃樂團先述說了一或二句，獨奏中提琴重複再說一次或是接下去繼續的樂句。其順序圖為下：

【表 14】主題在中提琴與樂團之間的對答順序

演奏樂器	演奏的樂句順序
小型管絃樂團 (small orchestra)	a-b-c
獨奏中提琴 (Viola)	a-b-c
小型管絃樂團 (small orchestra)	D
獨奏中提琴 (Viola)	d'
小型管絃樂團 (small orchestra)	f
獨奏中提琴 (Viola)	e'-f
小型管絃樂團 (small orchestra)	f'

◎ 變奏 1 (mm.27-46)。管絃樂團使用了動機的維持來保持主題的長度和形式整齊的結構。主題中樂句 a 的動機(以下簡稱動機 s)【D-C-B-A-G】在這裡以【G-F-E-D-C】級進下行的五個音在 27、32 小節以相似的音符出現，分別是 m. 27 【G-F-E-D-C】、m. 32 【G_b-F-E_b-D_b-C_b】。

【譜例 25】動機 s (m. 1)



在 33-36 小節鋼琴(樂團是長號)則是出現了兩次主題樂句 d 的旋律型態，這表示主題的旋律仍然是一直在進行著的，而主題中的樂句 e 裡的旋律走

向(第二至五音)【E-D-E-F-G】(以下簡稱動機 t)出現在 39 與 41 小節，中提琴和樂團都有這樣的旋律走向。

作曲家用了這些級進的音來保留了原本主題延續的感覺，在新的素材上則開始多了一些大跳音，埋伏了接下來的變奏 2 中將會出現的寬廣音域。在這個變奏裡，同時也加上了一些斷奏以及節奏上的不穩定感讓主題顯露得更加生動活潑，而變奏 1 的個性也就因為動機的維持和潛藏的寬廣音域顯示出一種較主題為新穎的對答。

◎ 變奏 2 (mm.47-77)。在這裡亨德密特嚴謹地將主題旋律設置在低音管和低音弦樂上，而中提琴開始了四條弦音域拉寬的旅程。亨德密特將主題完整的保留在低音聲部(包括節奏)，在新的素材上來說，中提琴開始將音域拉大，且開始使用了三連音、附點音符、快速音群上下行的來回演奏，讓曲意變得較為流暢，也較為不安定。變奏 2 的特徵就是主題旋律完全地在低音聲部跑動，而中提琴以波狀旋律線將音域拉廣的方式展現。如譜例 26。

【譜例 26】變奏 2 呈現方式 (mm. 47-56)

The image shows a musical score for Variation 2, measures 47-56. The score is in 2/2 time and features a wavy melodic line in the middle voice and a rhythmic bass line. It includes dynamic markings like *mf* and *f*, and a circled 'D' above measure 52. The score is presented in a two-staff format with a grand staff (treble and bass clefs) and a middle staff (alto clef).

◎ 變奏 3 (mm.78–102)。中提琴以不同的材料(三連音)來表現主題的變形，將主題中樂句 a 呈現在譜上八分音符的部分，分設在三連音的第一、三音，四分音符的部分則放置在三連音的第一音(mm. 78–79)，接下來主題中樂句 b 的前三音則出現在三連音的第三音(m. 80)，而主題中樂句 c 的旋律又回到了三連音的第一音(mm. 82–83)。

【譜例 27】三連音中的主題旋律樂句 a (m. 78 開始六小節)

在 84 小節開始將主題旋律的樂句 abc 移至鋼琴(樂團是高音木管)，90、91 小節中提琴以 78、79 小節的手法緊接著主題中的樂句 d，92 小節鋼琴(樂團是高音木管)接續樂句 d'，之後 96 小節鋼琴(樂團是高音木管與法國號互答)再接過去主題中樂句 ee'和 ff'。

由此變奏可見，作曲家在這裡還沒有把主題給分解成難以辨識的區塊，而是有規劃地交由中提琴和樂團去輪唱對答，其手法緊湊如不停地傳球般。作曲家在一開始將主題旋律交給中提琴用三連音去變奏，後來再由樂團部分去呈現清楚明顯的主題旋律。變奏 3 的個性便是以藏在中提琴連貫的三連音裡的主題旋律與樂團的跳動主題旋律保持所構成一流動一跳動的對比感覺。

◎ 變奏 4 (mm.103–126)。這是以主題旋律樂句 f' 最後三個音來產生一個新的變奏，同時也代表著 A 部分的尾奏(因為變奏 5 是全新的曲調自由變奏)。中提琴開始於一個不同於主題的旋律，109–112 小節鋼琴(樂團是低音弦樂)呼應著中提琴在變奏 4 開始的旋律四小節(mm. 103–106)，之後 113 小節鋼琴(樂團是高音木管)模仿 103 小節(以下簡稱動機 u)的中提琴旋律，馬上又以動機 s 出現，這樣對答的方式(樂團以高音木管和銅管交替)連續演奏三次(動機 u-動機 s-動機 u-動機 s-動機 u-動機 s)後，似乎象徵著某種主題的進入。果然，緊接著鋼琴(樂團是高音木管)便以主題旋律中樂句 abc 輝煌的姿態(最後三小節 mm. 124–126 樂團以長號的音色藉著術語“更寬廣的”吹奏)結束這個變奏。

變奏 4 中提琴開始的前三音(m. 103)接續前一小節鋼琴部分的民謠旋律樂句 f' 的結束，之後延伸出新的旋律。如譜例 28。

【譜例 28】變奏 4 由樂句 f' 延伸出的新旋律以及動機 u (mm. 102–103)

在此中提琴和樂團部分都藉由許多的圓滑線呈現出彼此契合的一致性，中提琴先保留了主題最後三個音先現，而後開始不同於主題的旋律出現，再來換成樂團重複中提琴之前拉過的樂句。變奏 4 的特徵就是中提琴以主題旋律的樂句 f' 最後三音延續的新樂句構成，再由樂團帶進主題旋律的樂句 abc 作為一個小結束。

◎ 變奏 5 (mm.127–156)。在變奏 5 前兩小節(mm. 125–126)漸變寬廣及延長之後，變奏 5 則是一個全新的樂段。在此，亨德密特已經開始了朝向面目全非的主題變奏。換上了六八拍(類似田園風的舞曲常用)不同於之

前的二二拍，速度也轉慢，給予聽眾接受到不同的感覺。中提琴 147-149 小節和鋼琴(樂團是短笛)的 149-151 小節可以隱約看出動機 t 的些許端倪。

【譜例 29】中提琴與鋼琴對答動機 t (mm. 147-150)



在這裡加入的新素材則是拍子上的變化(由二二拍轉為六八拍)，它的個性也因捨棄了明確的主題旋律而採用全新的變奏方式，在聽覺上成為一個新的段落。

◎ 變奏 6 (mm. 157-189)。同樣的，變奏 6 屬於作曲家自由變奏的部分。在 157、166、175、178 小節的鋼琴(樂團分別是低音管、低音弦樂和長號，低音管、低音弦樂和高音木管，木管和低音弦樂，木管和低音弦樂)部分，以十六分音符將動機 s 展現出來。167、168 小節和 169-172 小節的鋼琴(樂團是長號)分別呼應著 158、159 小節和 160-163 小節的中提琴拍點音。本樂段的特性不論是中提琴或是樂團在演奏，都保持著一種動態(中提琴繁複的臨時升降記號及聲部在半音間變化的雙音)(樂團動機 s 的重現)的不穩定性。

◎ 變奏 7 (mm. 189-209)。接下來的這個變奏 7 是一個屬於動機 s 的前進方式，由此動機的支撐關聯到下一變奏，在裡面重現的三個動機由鋼琴(樂團是低音弦樂和低音管)分別在 190、202、207 小節以 B_b、E_b、F 調進行到變奏八的 B_b 調主題重現，可說是一種終止式(B_b-E_b-F-B_b)，也就是 T-S-D-T¹⁸ 的行進。拍子由六八拍又轉回了二二拍，在這裡中提琴是裝飾樂段的華彩。如譜例 30-32。

¹⁸ T: Tonic, 主和絃/調。S: Subdominant, 下屬和絃/調。D: Dominant, 屬和絃/調。

【譜例 30】動機 s 的終止式進行(Bb: T)(m. 190)

【譜例 31】動機 s 的終止式進行(Eb: S)(m. 202)

【譜例 32】動機 s 的終止式進行(F: D, m. 207。Bb: T, m. 210)

亨德密特讓樂團只出現動機 s，而和之前不同的是在進入變奏 8 之前著重在中提琴獨奏部分，相信這樣的裝飾樂段出現將透露出接下來的主題旋律再現。

- ◎ 變奏 8 (mm. 210–228)。樂團興奮的發表著主題。在此鋼琴(樂團是法國號)開始以內聲部演奏出完整的主題旋律，中提琴則以附點音符將流動的音似跳舞般地發揮出來，最末漸漸地出現了幾小節的分解八度音，這是揭開變奏 9 中提琴八度合音的序幕。

- ◎ 變奏 9 (mm. 229–248)。鋼琴(樂團是高音木管和低音大提琴，最後加入大提琴)以卡農的方式演奏主題，中提琴則以難度高的八度合音和激烈的跑把位來表現這個變奏的技巧性。在此樂團重現了完整的主題旋律，而承接之前分解八度音的中提琴以八度合音交織成這段精采的高潮。
- ◎ 變奏 10 (mm. 249–268)。以動機 s 斷續出現在中提琴上，類似變奏 7 的手法，但是角色互換，最後 260–269 小節中提琴將主題旋律的節拍應用在相同的拍點上。
- ◎ 變奏 11 (mm. 269–336)。是一個較長的變奏 4 的變體，以一個主題旋律中樂句 f' 的最後三音延續新的旋律開始。283 小節開始鋼琴(樂團是法國號)開始兩次主題旋律樂句 a 再現，在 289 小節開始完整的重現主題樂句 abc，之後中提琴在 298–302 小節以正拍上的音來看重現主題旋律樂句 ee'。這樣的變奏 4 變體和動機 s 頻繁出現不斷交錯之後，漸漸帶入結束的高潮，而就在最後兩個小節，在十分高昂的情緒中結束尾聲。此樂段之特徵不僅出現了變奏 4 的變體和主題旋律的片段重現，是尾奏般的變奏。

第三章 民謠與各樂章間之關聯性及演奏詮釋

3.1 民謠與各樂章間之關聯性

亨德密特在撰寫這首曲子時，曾經在總譜前寫下一段註釋：「一位吟遊詩人加入了一場歡悅的聚會，並且表現他自遠方帶來的嚴肅且令人喜悅的歌曲並在結尾時加入了舞蹈。就像一位普通的吟遊詩人一樣，藉由他的靈感和技藝擴展並裝飾歌曲的旋律，實驗與即興表演。」²⁵ 這幅中世紀的畫面是作曲上的依據。

事實上，作曲家在寫作《燒烤天鵝的人》是依第三樂章、第二樂章、第一樂章的順序完成的，因此，筆者藉由作曲家寫作順序來一一詮釋彼此之間的關係。其名為 *Der Schwanendreher* 的協奏曲，就字義上來看，「Der 是德文中的陽性冠詞，Schwanendreher 是由 Schwanen(天鵝)和 Dreher(動詞：轉或旋轉)組成，和天鵝連在一起，就成了燒烤天鵝的人。」²⁶ 由歌詞來看，字義上的 Dreher 有扭轉的意味存在，而扭轉什麼呢？是否有影射的涵義呢？因為當時受到納粹黨員的抨擊，亨德密特在德國發表音樂受到了限制，乃因納粹推動德國音樂的方式與作曲家寫作風格不同。第三樂章〈你不是那燒烤天鵝的人嗎？〉，也許是作曲家希望某個人能夠幫助他扭轉這個納粹獨大的局勢。除此之外，由歌曲來看，原民謠「A 大調的旋律輕快，常被當成舞曲使用」²⁷，而這篇樂章的曲風正是如此。並且，誠如亨德密特在這首曲子的序言中所寫著，「表現他自遠方帶來的：嚴肅且令人喜悅的歌曲並在結尾時加入了舞蹈。」可能他自詡為那位吟遊詩人，是位帶給人歡樂及有意義的音樂家，到處走唱，認為如此美好的音樂，應該帶給大眾才對；這樣的理念剛好和亨德密特符合。

依照亨德密特選用的歌詞，「你不是那燒烤天鵝的人嗎？...這樣的話給我烤隻天鵝，我才相信你。...給我烤隻天鵝吧！」在作曲家心中，那位真正

²⁵ Paul Hindemith, *Der Schwanendreher* (London: Ernst Eulenburg & Co GmbH, 1985), p. XII.

²⁶ 資料來源：廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《Bravo Viola》5 (2004)，頁 2。

²⁷ 引述自 廖心如，〈你們不是烤天鵝的人〉，《Bravo Viola》5 (2004)，頁 7。

「燒烤天鵝的人」到底是誰？是否仍然是納粹？看來這位燒烤天鵝的人必須做出一件如燒烤天鵝這樣的事情才能夠讓亨德密特信服。說到當時亨德密特的音樂因納粹的抵制無法演出，所以納粹黨員的批判似乎是不能讓他信服。他認為他創作的曲子都是誠摯真切的，那麼這位燒烤天鵝的人意指哪位人士似乎就呼之欲出了。

第二樂章〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉以歌詞原意來說，是首環繞悲傷氛圍的詩文。就字面上來說，是失去情人的感嘆。然而，亨德密特在寫作這首曲子期間，正是他與夫人渡假的時期，其感情良好；若是直接照全文來看就有點說不通了。其實，在本樂章第 201 小節第二拍開始和 213 小節第二拍開始的旋律是這首民謠重現的部分，亨德密特將這兩句民謠旋律（我無法再忍受了；而擁有這樣一個令人憂傷的日子）設置在獨奏中提琴上表現，這才是作曲家寫作的真正涵義。

就民謠歌曲來說，這本是一首宗教歌曲，其作用是歌頌上帝、淨化人心、勸說世人等，後來才有民間歌詞的填入。而這樣的曲子，讓歌詞表達心意，歌曲昇華心靈，是兩面齊全的。其樂章開始樂段則是來自一種西西里舞曲的風格，正好反映出作曲家當時假期中悠閒的心情。

本樂章第二首民謠〈坐在籬笆上的杜鵑〉，杜鵑即是布穀鳥；許多布穀鳥歌曲在中古世紀普遍都是流行的，現今也是。而杜鵑常被看作是春天的信使或是含苞待放的問候等，但也有著危險，需避開的負面意義。在中世紀，每句歌謠的旋律線反覆兩次是民謠歌曲的傳統，就歌詞上來說有三段，具有連續性的故事情節。如果亨德密特自比杜鵑，那麼依照歌詞所說，他所遇到的困境（雨下得它渾身溼透），將在困境過後得到抒發（後來出了太陽，布穀鳥變的美極了。於是他抖抖羽毛，朝海的那邊飛走了），也隱約在潛意識有飄洋過海發展的念頭。在歌曲上若是將杜鵑比作危險的事物，那麼最後危險的離去後（於是他抖抖羽毛，朝海的那邊飛走了），〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉的到來又會將其帶領至原始情緒。

第一樂章〈在高山與深谷之間〉，其歌詞第一段(詳請看 2.1.2)似乎在比喻作曲家必須離開德國創作界的痛苦(因其被批評後較少發表作品轉而巡迴演奏較多)，第二段暗喻作曲家心態，然而此心態反應的是反對其音樂作品的納粹黨員。樂曲開始的民謠旋律使用 C 調多里安調式，有著送葬隊伍的特徵(樂團使用銅管樂器，其民謠旋律緩慢如步伐沉重的行進)，建立起整篇樂章。²⁸

3.2 樂曲演奏與詮釋

本作品是為中提琴和小型管絃樂團所譜寫的，在樂團木管上使用了兩支長笛(第二支長笛兼短笛)、一支雙簧管、兩支單簧管、兩支低音管，銅管上使用了三支法國號、一支小號、一支長號，打擊樂器使用定音鼓，弦樂則使用了四把大提琴、三把低音大提琴、一架豎琴。就中提琴這樣中音域的樂器來說，亨德密特在管絃樂團的弦樂編制上捨去了高音域的小提琴和同音域的中提琴，為求的是在此作品裡發揮中提琴其特有的—溫暖、柔軟且適合歌唱式旋律的音色。本篇章節筆者將針對作曲家後改編的為中提琴與鋼琴的協奏曲來探究演奏上之詮釋。

亨德密特是一位對於作品風格上有著實際要求的作曲家，而這些實際要求正確地反應在文本當中的術語裡，而文本中演奏上的特殊技巧等術語作曲家並沒有特別去要求或撰寫，因此，筆者先將全曲術語做統整之後再一一進行探討的部分。

²⁸ 引述自 Giselher Schubert, “Preface” in *Der Schwanendreher*, edited by Penelope Souster (London: Ernst Eulenburg & Co GmbH, 1985), p. VI.

【表 15】第一樂章術語

術語	術語之涵義	出現之小節數
Langsam	慢的	mm. 1
Mäßig bewegt, mit Kraft	活躍、稍快的，和有力的	mm. 34
Verbreitern	變寬廣	mm. 181
Im Zeitmaß	回到原速	mm. 193
Breiter	更寬廣的	mm. 211

【表 16】第二樂章術語

術語	術語之涵義	出現之小節數
Sehr ruhig	非常平靜的	mm. 1
Langsam	慢的	mm. 35, 43, 51, 254
Frei	自由不受拘束的	mm. 39, 47, 63
Ruhiger werden	變為更平靜的	mm. 213
Wie am Anfang	如同一開始	mm. 218
Langsamer	更慢的	mm. 247, 259
Eilen	加快	mm. 251

【表 17】第三樂章術語

術語	術語之涵義	出現之小節數
Mäßig schnell	快速的	mm. 1
breiter	更寬廣的	mm. 25, 125
einleiten	引入	mm. 77, 145, 181
Ruhig bewegt	平靜的、稍快的	mm. 127
Im Zeitmaß	回到原速	mm. 147, 335
Lebhafter	活潑生動、快速的	mm. 157, 269
Wieder ruhig	重新平靜的	mm. 183
Zeitmaß wie früher	速度如同之前	mm. 190
beruhigen	使安靜	mm. 262
Wenig verbreitern	微小的變寬廣	mm. 333

這些術語大多分布在段落的接合、風格上的轉換、開始與結尾處，在段落接合的地方有些甚至會標上速度多寡的記號。針對樂句當中要求作曲家演奏詮釋上的術語(如 dolce: 溫柔地, Parlando: 說話式等)和同時期的作曲家作品(如巴爾托克的中提琴協奏曲，作於 1945 年)相比是較少了一點，但在段落上風格的詮釋，亨德密特則又給的十分明確。在這方面來說，因為作曲家本身也是中提琴的演奏家，和巴爾托克相比的話(其為鋼琴演奏家)，在為演奏者詮釋音樂上的考量來說，亨德密特給予弦樂演奏者清楚的方向及具有較大空間的發揮。

3.2.1 速度—形而下的意義

隨著時代的變化，現代人的腳步越來越快，有時從前樂派的代表速度以現今來說偶有不一致的現象，所幸亨德密特將其作品以確定的方式展現給演奏者了解，在速度上來說並不會造成太大的落差。

第一樂章，緩慢的(相當於緩板 Largo)四四拍序奏代表著整樂章的謹慎啟航，在速度上更標明了四分音符等於六十的記號。這樣有如送葬隊伍的民謠旋律以時間一秒一秒地流逝(一分鐘等於六十秒)象徵著生命的消退、在回憶中倒數的日子。在這樣的序奏當中，中提琴必須藉由作曲家在旋律中所撰寫的音域起伏之輪廓去表達〈在高山與深谷之間〉以及遙遠似近旅程。

在主題以三二拍出現之時，作曲家以二分音符等於一百的速度標示，並且以嶄新的旋律與活躍稍快和有利的術語加強此段明顯的不同風格。本段包括呈示部直至最後的發展部，民謠旋律在這樣的速度規範下出現在發展部時形成另一種風貌。而其中可稍有自由速度的地方可說是裝飾樂段的部分了，雖然亨德密特並沒有在裝飾樂段標明速度，但其前(變寬廣)和其後(速度還原)以及其旋律(同序奏)說明了演奏者在發揮技巧的時候，不忘序奏時的速度與樂想。

第二樂章則是以非常平靜的六八拍西西里舞曲風開始演奏，當然速度上也標明了附點四分音符等於四十，這樣一個悠閒的情境可比作曲家當時的心情。彷彿置身在這樣的田園風格之中，讓豎琴以逐漸升高的半音將這樣的畫面鏡頭拉近於一棵正在散著落葉的菩提樹上——〈撒落你的葉子吧，小菩提樹！〉。這段鋼琴民謠旋律與中提琴宣敘調的對答也加上了速度及表情的術語(鋼琴：慢的，中提琴：自由不受拘束的)，配上鋼琴以二四拍說明，中提琴以六八拍回答的關係，似乎顯得矛盾起來。這樣的困惑由一段新的民謠旋律進入而暫時中止：〈坐在籬笆上的杜鵑〉以二二拍開始，二分音符等於一百零八的速度代表著滂沱大雨將杜鵑淋濕，其後又回到平靜的六八拍西西里舞曲風。

第三樂章以明快的節奏及民謠旋律直接了當地呈現主題，二二拍，二分音符等於一百的速度似乎說明著吟遊詩人正在歡樂的人群中展現他的技藝。變奏 5 的新旋律變換了拍號及速度(六八拍，附點四分音符等於五十)，變奏 7 又回到主題的速度，最後變奏 11 更快了，二分音符等於一百二十，直到最後兩小節因為動機 s 重現，作曲家為此還加上了速度還原的術語。

這些在速度上的意義，除了表面上的標示記號外，也隱藏著某種風格、某種畫面、某種含義，其作用是為了將樂曲中的張力形成、擴張、拉扯、平衡。如果說亨德密特幾乎沒有用彈性速度(rubato)來告知演奏者可以自由地演奏，他給予的速度標記正是作曲家所希望表達的「彈性速度」。

3.2.2 和絃在文本中的聲響

和絃的演奏，在每一位演奏者的表現方式都不一樣，沒有對或錯存在於文本中。在技術的使用上，許多演奏方式是依靠著文本的，例如在第一樂章的第 1 小節(請參閱譜例 6)與第 18 小節開始的一些和絃音上(如譜例 33)，筆者建議採威廉·普林姆羅斯⁵的方式，將弓貼在絃上一起拉奏，非

⁵ 威廉·普林姆羅斯 William Primrose (1904–1982) 蘇格蘭美國中提琴手，為尤金·意薩伊 (Eugene Ysaÿe, 1858–1931, 比利時小提琴家)的學生。

分成兩段式或琶音拉奏⁶。除此之外，許多類似的三和絃或四和絃中，筆者認為最好也是如此，因為在亨德密特的作品裡，亨德密特的和聲並非分裂的，而是一種瞬間性的聲響效果及延續；在與鋼琴上的配合若因為將和絃分解成兩段式拉奏，有些演奏者會將前段在拍點前拉出，有些演奏者則會在拍點上拉出，那麼鋼琴與中提琴彼此之間的拍點便會造成時間上的錯亂。亨德密特依照音響定律而譜寫，或是以其實際個性寫作的方式，若要用不同的方式表演，必會記載十分清楚。在第三樂章中第 9 小節(如譜例 34)和 193 小節(如譜例 35)開始的和絃音，因為依靠文本的關係，前者必須將民謠旋律主音在和絃中脫穎而出，後者依照譜例上的弓法，得知在此的雙音及和絃都必須用下弓拉，所以此處可以拿起弓靠近絃再拉奏下去。這些技巧如何被使用均取決於音樂與重音的特殊樂段，但必須十分謹慎地處理每一個和絃所發出的音，這樣的和絃聲音才是不會惱人的。⁷

【譜例 33】和絃音(mm. 18–20)

【譜例 34】和絃音在民謠旋律之中(m. 9)

【譜例 35】和絃音依靠文本使用下弓(mm. 194–195)

⁶ 引述自 David Dalton, *Playing The Viola: Conversations with William Primrose* (New York: Oxford University Press, 1988), p. 101.

⁷ 資料來源：David Dalton, *Playing The Viola: Conversations with William Primrose* (New York: Oxford University Press, 1988), p. 101.

3.2.3 節奏的意念存在性

在此筆者要談論的是動機型態的節奏，其在文本當中可造成之變化。第一樂章的序奏以附點音符  如同蹬著腳尖的跳動前進，這種感覺具有不穩定性、繼續前進，這樣的意念融會於民謠旋律裡，不斷地出現在鋼琴中暗示著接下來主題上的沿用。類似的節奏  出現於主題當中，並且發展為主要的動機 a(請參閱譜例 4)。而主題中的動機 a 藉著速度上的轉換，躲藏在樂句裡，但其本身依舊存在著不安定的步伐，一步一步向前行，其後成為樂曲當中破碎之結構帶領旋律直至最後樂句出現。動機 b(請參閱譜例 7)，源自於獨奏中提琴開場白的一部分，同時也是第二主題的一員，其後也成為樂曲當中破碎之結構。與動機 a 不同的是它將最後樂句導入主音；兩者均取之於序奏，用之於樂曲，盡之於尾奏，其意念之存在性乃生生不息。

第二樂章因其受民謠旋律的牽引，較無動機之敘述，在此不便贅述。第三樂章其動機 s 在於民謠旋律的前五音下行級進(請參閱譜例 25)，其感受與第一樂章動機 a 恰好相反，它是一種終止的、繁華落盡的感覺。而當它連續不斷在樂曲中出現時，反而成為一種緊迫性問號式的推進，其後終成劃下樂章的句點。這樣一個動機 s，從民謠旋律出身是為一終止，而後形成一行進，其意念之存在性乃反照其身。

3.2.4 發音(Articulation)和音色(Timbre)的運用

發音和音色在中提琴演奏上是很重要的，如果將一把中提琴用小提琴的方式去拉，或是中提琴曲用小提琴方式去演奏，都是不合時宜的，在聽眾的耳裡反而會認為是曲子上或是樂器本身而非演奏上的問題。

第一樂章上的音色在強或弱上都必須是緊實的，開始的中提琴獨奏必須馬上將清晰的發音呈現出來；除了在前面和絃上所注意的同時發音，還必須配合右手手指的放鬆，以利隨著地心引力將力氣化為重力完好貼在絃上。而手腕的放鬆，是讓此環節隨著跨絃的擺動自由地控制，弓放在絃上的焦點，聲音必須是最集中的地方。而弓速的掌握，也仰賴不斷地基本練習(分

中提琴的部分⁸，中提琴必須將弓拉滿，在弓速上也要調整為每一個音符都能平均的奏出。如譜例 37。

【譜例 37】樂團與中提琴皆為強的部分(m. 229 開始)

Musical score for Example 37, showing a passage for violin and piano starting at measure 229. The score is in 3/2 time and features a strong dynamic marking (f) for both instruments. The violin part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3.2.5 中提琴與鋼琴之間的銜接—音量

作曲家在處理這部分，通常很明確的將強弱記號標記清楚，並且使用長的漸強或漸弱記號。在鋼琴譜中，可以很清楚的見到整篇樂譜中，鋼琴的部分都比獨奏中提琴音量要來的小一至兩級，但在銜接的部分，作曲家很明顯地將兩者的音量同等標示，雖然站在伴奏的立場來說，即使作曲家將獨奏與伴奏音量寫的一樣，伴奏仍會比獨奏音量小，但在亨德密特的立場來看，他要求的就是純粹的明白。

⁸ 引述自 David Dalton, *Playing The Viola: Conversations with William Primrose* (New York: Oxford University Press, 1988), p. 169.

第四章 結 論

「藝術家具有將他的存在經驗轉變為一種形象，或一種形式的能力。」¹ 亨德密特將其作品留下，於後世成為一種形式上的存在經驗，其作品已非其作品，而是一項新的生命。

亨德密特一生中，他相信他的音樂是可以被作曲家、演奏者、聽眾所了解而成為的一種媒介，也確信一位作曲家必須是一位表演者且熟悉他的樂器並參與其中。「在音樂史上十九世紀以前，身兼作曲家亦是傑出的樂器演奏者乃是常事，但在進入二十世紀後，這一個情形就很少見。」² 的確，在現今來說，專攻於主要樂器上的音樂家比作曲家身兼演奏家等的音樂家還要多，這樣的情況是否因為浪漫派後期許多過分表現的音樂家所產生的遺毒，或是教育體制上的一種缺陷，抑或是現代知識爆炸的社會所影響，已不得而知。唯一能確定的是身後所留下的將是一代新的世界。

本文試藉由亨德密特其文本去了解他位於二十世紀偉大作曲家行列之一的的原因，並嘗試認知作曲家的生命經驗所帶來的新的體悟，也許過於主觀或仍有不足之處，筆者將其作品與詮釋呈現，寄予希望於未來，期待得到更多的啟發。

¹ 引述自 帕瑪(Richard E. Palmer)，《詮釋學》(Hermeneutics)，嚴平譯(台北市：桂冠，1992)，頁 197。

² 引述自 何能，〈亨德密特簡介〉，《Bravo Viola》4 (2003)，頁 5。

参考文献

英文書目

- Böhme, Franz M. *Altdeutsches Liederbuch*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1877.
- Dalton, David. *Playing The Viola: Conversations with William Primrose*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Hindemith, Paul. *Der Schwanendreher*. Mainz: B. Schott' Söhne, 1936.
- Hindemith, Paul. *The Craft of Musical Composition: Book II: Exercises in two-part writing*, translated by Otto Ortmann. Renewed: Schott & Co. Ltd, 1941.
- Hindemith, Paul. *Der Schwanendreher* CD note. EMI077775410129, 1922.
- Hindemith, Paul. Geoffrey Skelton ed. *Selected letters of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Lawson, Colin and Robin Stowell eds. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. United Kingdom: Cambridge University Press, 1999.
- Mozart, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Noss, Luther. *Paul Hindemith in the United States*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- Rink, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2002.
- Schubert, Giselher. "Preface" in *Der Schwanendreher*, translated by Penelope Souster. London: Ernst Eulenburg & Co GmbH, 1985.
- Stolba, K. Marie. *The Development of Western Music*. United States of America: McGraw-Hill Companies Inc., 1998.
- Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola: A Practical Guide*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2001.

中文書目

約瑟夫·馬吉利 (Joseph Machlis)。《當代音樂介紹》(Professor of Music)，蘇同右譯。台北：譯者自行出版，1990。

帕瑪(Richard E. Palmer)。《詮釋學》(Hermeneutics)，嚴平譯。台北市：桂冠，1992。

王秀婷等編。《音樂表演用語詞典》。台北市：世界文物，1994。

斯波索賓。《曲式學上冊》《曲式學下冊》，林道生校訂。台北市：樂韻，1996。

音樂之友社編。《新訂標準音樂辭典》，林勝儀譯台北市：美樂，1999。

邁可·雷朋，亞倫·肯道爾主編(Raeburn, Michael and Alan Kendall eds.)。

《西洋音樂百科全書 8 二十世紀音樂》(Heritage of Music 8: Music in the Twentieth Century)，黃寤蘭主編，邱瑗等譯。台北：台灣麥克，2000。

邁可·雷朋，亞倫·肯道爾主編(Raeburn, Michael and Alan Kendall eds.)。

《西洋音樂百科全書 9 牛津音樂辭典(上)》(Heritage of Music 9: The Oxford Dictionary of Music)，黃寤蘭主編，邱瑗等譯。台北：台灣麥克，2000。

賴麗琇著。《德國史(上)》《德國史(下)》。台北市：五南，2003。

期刊

顏若陵。〈辛德密特的音樂概念〉，《Bravo Viola》4 (2003)，頁 3-4。

何能。〈辛德密特簡介〉，《Bravo Viola》4 (2003)，頁 5。

廖心如。〈你們不是烤天鵝的人〉，《Bravo Viola》5 (2004)，頁 2-9。

線上資源

<http://www.americanviolasociety.org/JAVS%20Online/Summer%202003/Hindemith/hindemith.html>

http://www.ebook2.com.tw/jazz/jazz_what/revolution.htm

<http://www.hindemith.org/E/paul-hindemith/life.htm>