

# 第一章 作曲家生平及其時代背景

如同當代其他許多作曲家，潘德瑞基的音樂思考之轉折歷程，有很大的一部分源自他對於所面臨的社會環境之反應，因此，在正式探討潘德瑞基的作品《中提琴協奏曲》(*Concerto per Viola ed Orchestra*, 1983)之前，請容筆者在這一章當中先簡單交代其生平及其所面對的音樂環境，以便讀者能夠更加理解他的音樂創作發展之脈絡。

## 第一節 潘德瑞基生平簡介

### 家庭背景

1933年十一月二十三日，克里斯多福·潘德瑞基(Krzysztof Penderecki, 1933)出生於波蘭的德比卡(Dębica)。此城鎮位於波蘭東南方，自建立於十四世紀以來，已具有數百年的歷史，到了二十世紀，更成為其所屬行政區的中心城市。居民以波蘭人與猶太人為主要，在二十世紀早期波蘭仍受到納粹政權統治時，由奧地利官方監管此地，二次大戰後，則改由蘇維埃政府在此建立起共產政權。由於潘德瑞基幼年時即經歷過二次大戰以及共產政權壓迫的經驗，促使他培養出強烈的道德感，極力追求正義，並終身對於自由以及迫害等議題保持著極大的關心，而這些特質也都反應在他往後的作品當中。

潘德瑞基的父親塔德茲(Tadeusz Penderecki)為一名律師，具有亞美尼亞(Armenian)血統，由於塔德茲的父親曾為奧地利官員之緣故，因此塔德茲是當時少數未受到納粹政權所殲滅的波蘭律師之一。<sup>1</sup> 母親佐菲亞(Zofia Penderecki)則來自德國，但亦帶有東歐西里西亞(Silesia)的血統，是一位相當虔誠的天主教教徒。塔德茲和佐菲亞對於各類藝術均相當有興趣，尤其是塔德茲，不但會拉小提琴，還常在家中與朋友們演奏各種編制的室內樂作品。他們共有三個孩子，而潘德瑞基則是他們第二個孩子。<sup>2</sup>

雖然佐菲亞期望潘德瑞基能成為一位傳教士，但塔德茲很早就看出他是個具有藝術天份的孩子。年幼時，潘德瑞基即展現出對於視覺藝術的天份，特別是在雕刻及繪畫方面，除此之外，他亦喜愛閱讀，也曾夢想成為建築師或是藝術史學家。在偶然的情況下，他開始與當地的小提琴老師兼軍樂隊指揮達拉克(Stanisław Darlak)學習小提琴，並參加了一個專門在舞會以及婚禮上演奏的樂團。很快地，音樂變成了他的最愛，他甚至認真考慮過想成為一位小提琴家。

## 求學過程

1951年，十七歲的潘德瑞基通過學校畢業考後，便前往克拉考(Kraków)繼續學習音樂。<sup>3</sup> 克拉考是波蘭的第三大城市，也是傳統上波蘭文化、科學、以及藝術

---

<sup>1</sup> 亞美尼亞為位於亞洲與歐洲交界處之內陸國，曾是蘇聯的加盟國，1991年獨立。

<sup>2</sup> 潘德瑞基還有一個哥哥及妹妹。哥哥後來成為醫生。

<sup>3</sup> 克拉考位於波蘭南方，德比卡以西不遠處。十一世紀至十六世紀之間，為波蘭首都，

中心之一，因此在這個城市中的生活經驗，帶給潘德瑞基相當豐富的文化滋養。

回憶起這段歲月，他曾說過：

在古老的克拉考中，我能夠感受到傳統所意味著的持續性以及整體性；我認為我就像是生活在地中海文化之中一般。<sup>4</sup>

此時，他開始跟隨塔羅柴維克(Stanisław Tawroszewicz)學習小提琴，並向史科依契夫斯基(Franciszek Skołyszewski)學習音樂理論與作曲。史科依契夫斯基可說是他一生當中最重要老師，不僅成功啟發了潘德瑞基無限的想像力，點燃潘德瑞基對音樂的熱情，並使他理解傳統技巧的本質與發展之可能性。在兩位老師的幫助下，他在兩年內便完成了理論上需要花費五年時間的克拉考音樂高中(Kraków Music High School)所有課程。<sup>5</sup>

畢業之後，他進入克拉考音樂學院(Kraków Academy of Music)繼續學習。一年後，潘德瑞基做出了一個重要決定——他決心放棄小提琴，專心作曲。在音樂學院中，他的第一個作曲老師是當時備受敬重的波蘭作曲家馬拉夫斯基(Arthur Maławski, 1904-1957)。馬拉夫斯基身兼作曲家、指揮家、以及教育家三種身分，作品以其明顯的抒情性格、結構明顯的曲式、具律動感的原創動機、以及奇特的風格著稱，對潘德瑞基往後的音樂特色之形成，有著一定的影響力。

---

是波蘭最古老也最重要的城市之一。

<sup>4</sup> Ray Robinson, ed., *Studies in Penderecki: Volume 1* (New Jersey: Prestige Publications, Inc., 1998), 15.

<sup>5</sup> Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance* (London: Phaidon Press Limited, 1996), 136.

1957 年馬拉夫斯基去世後，他改跟隨克拉考音樂學院裡另一位重要作曲教授維科維茲(Stanisław Weichowicz, 1893-1963)學習作曲，但潘德瑞基在他身上似乎並未學習到太多東西，他甚至宣稱畢業考中所發表的作品全由己力獨立完成。<sup>6</sup>

## 初遇西方現代音樂

早年，由於共產政府的控制，要在波蘭接觸到當代西方音樂是相當困難的，不但當代西方音樂之相關演出極少，作曲家亦不被鼓勵實驗嶄新的現代作曲技巧。然而，隨著共產政權在 1956 年開始慢慢解禁，加上同時期波蘭境內也開始舉辦如華沙秋季國際當代音樂節(Warsaw Autumn International Festival of Contemporary Music)等大型國際性當代音樂交流之活動，使得他在克拉考學習的期間，能有機會逐漸接觸到當代西方音樂，尤其是巴爾托克(Béla Bartók, 1881-1945)、史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)、奧乃格(Arthur Honegger, 1892-1955)等人的作品。<sup>7</sup>

除了上述重要的當代音樂大師之外，1958 年所舉辦的第二屆華沙秋季國際當代音樂節中，更讓他接觸到布列茲(Pierre Boulez, 1925)、貝里歐(Luciano Berio, 1925-2003)、諾諾(Luigi Nono, 1924-1990)、史托克豪森(Karlheinz Stockhausen, 1928)等與他同輩的當代西方作曲家作品，帶給他不小的震撼與靈感。

---

<sup>6</sup> Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance* (London: Phaidon Press Limited, 1996), 137.

<sup>7</sup> 華沙秋季國際當代音樂節，創立於 1956 年，並持續舉辦至今。曾為中、東歐唯一關注此類型音樂的音樂節，地位甚為重要，一直到今日依然是波蘭境內規模最大的當代音樂節。

這段期間當中，潘德瑞基不僅在音樂學習上有所進展，他亦花費相當多的時間學習哲學、拉丁文以及希臘文。此外，他還花了相當多時間，大量閱讀了像是杜斯妥也夫斯基(Fyodor Dostoevsky, 1821-1881)以及托爾斯泰(Leo Tolstoy, 1828~1910)等重要作家之著作，幫助他拓展了更加寬廣的視野。

### 燦爛的作曲生涯起點

1958 年自克拉考音樂學院畢業之後，由於其傑出的成績，使他立刻獲得母校助教職位的聘書，並自 1958 年至 1966 年期間，於母校中教授作曲。任教期間，他的創作相當活躍，不乏許多現在仍相當知名的作品，並在年輕一輩的波蘭作曲學生當中逐漸建立起威望。

但 1959 年，他在由波蘭作曲聯盟(League of Poland Composers)舉辦的第二屆青年作曲大賽(The Second Competition for Young Composers)中所獲得的成功，才是真正讓他聲名大噪的原因。大賽評審均為當時赫赫有名的作曲家，例如著名的波蘭作曲家盧托斯拉夫斯基(Witold Lutosławski, 1913-1994)。且如同大多數的作曲大賽，這個比賽亦要求參賽者提交作品時需匿名，因此當比賽結果出爐時，才使人赫然發現前三名均是潘德瑞基的作品，在當時造成極大的轟動。獲獎的三個作品分別是《大衛詩篇》(*Psalms of David*, 1958)、《放射》(*Emanations*, 1958)、以及《旋舞之歌》(*Strophes*, 1959)。

得獎不僅讓他的作品獲得公開演出機會，更讓他因此獲得德國出版商莫耶克 (Hermann Moeck) 的青睞，獨家幫他出版了接下來九年之間的作品，甚至將他引薦給當時德國多瑙辛根音樂節 (Musiktage Donaueschingen) 的總監史特羅貝爾 (Heinrich Strobel)。<sup>8</sup> 史特羅貝爾相當欣賞潘德瑞基的才華，很快地便委託他為 1960 年的多瑙辛根音樂節創作一首作品。由於比賽的獎品當中包括了贊助他兩個月的義大利之旅，因此，他在 1959 年十二月至 1960 年二月利用比賽所得到的獎品旅居義大利期間，完成了《折射》 (*Anaklasis*, 1960) 這首重要早期代表作之一，並於同年十月舉行首演，獲得了聽眾高度的讚賞。此後他持續獲得多瑙辛根音樂節的委託創作，到了 1971 年已累積至五首委託作品。由於其作品在音樂節上的成功，不僅讓他在德國頗負盛名，也使得他受到國際樂壇極大的關注。

1967 年，為了其作品《聖路加受難曲》 (*St. Luke Passion*, 1966) 在美國的首演，他首次拜訪美國，同年，他還獲得西貝流士金獎 (Sibelius Gold Medal)。1969 年，他的第一部歌劇《勞頓的惡魔》 (*The Devil of Loudun*, 1968) 也在美國舉行首演。1970 年，聯合國為慶祝創立二十五週年，委託他創作作品《宇宙進化》 (*Cosmogony*, 1970)，更是為其名望錦上添花，甚至連 1971 年的慕尼黑奧運都邀請潘德瑞基寫開幕曲。由於潘德瑞基的國際聲譽越來越響亮，要求購買其樂譜的人激增，原先的出版商已無法應付如此龐大的出版數量，因此他在 1968 年改與德國蕭特出版社 (Shott) 簽約，時至今日，均由蕭特負責出版他所有的樂譜。

---

<sup>8</sup> 德國多瑙辛根音樂節創辦於 1921 年，至今仍是國際間最重要的當代音樂節之一，固定於每年十月的第三個禮拜舉辦，許多當今赫赫有名的作曲家均發跡於此。

除了事業上的成就，他的私人生活在這個時期也有很大的變化。1955 年與鋼琴家芭芭拉(Babara)經歷過一段短暫但失敗的婚姻之後，1965 年，他與當時克拉考愛樂大提琴首席之女，艾麗絲貝塔(Elzbieta Solecka)再婚，兩人育有一男一女。除了偶爾艾莉絲貝塔的健康狀況讓人擔心之外，穩定的家庭生活使潘德瑞基在忙碌的事業之外，能有個使他感到溫暖而安心的支持力量。

### 褒貶不一的評價

自從 1968 年他創作了第一部歌劇《勞頓的惡魔》之後，歌劇便成為他創作上的重心之一，後繼作品包括了《失樂園》(*Paradise Lost*, 1978)、《黑面具》(*The Black Mask*, 1986)、《尤布王》(*Ubu Rex*, 1991)等歌劇。然而，隨著他對於傳統型態樂種以及傳統的作曲手法之熱衷越來越明顯，質疑他的聲浪也隨之增加。

事實上，看似事業順利的潘德瑞基，在他的作曲生涯當中，一直同時擁有正反兩面評價的存在。例如他最具代表性的早期作品《廣島受難者輓歌》(*Threnody to the Victims of Hiroshima*, 1960)，當時雖獲得屬於前衛派的人熱烈支持與迴響，卻曾被保守派批評是首「讓弦樂演奏者做了所有的事情，除了真正的演奏之外」的作品。<sup>9</sup> 而在次年，他的另一作品《多重人格》(*Polymorphia*, 1961)，由於曲末無預警地以一個C大調主和絃結束全曲，讓樂曲最終仍回歸至調性音樂，又被前衛派人士批評是曲中最大的敗筆。此後，隨著作品當中傳統曲式或作曲手法的比重逐漸

---

<sup>9</sup> Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance* (London: Phaidon Press Limited, 1996), 147.

增加，更是讓對他發出質疑的聲浪逐漸升高，認為他是前衛派作曲家中之叛徒的意見，出現得越來越頻繁，甚至使他被定位成取巧討好聽眾的折衷派作曲家，然而相對地，他的擁護者也隨之增加，認為他是能在傳統與現代之中巧妙達成平衡的天才，可說是一位總是處於爭議聲中的作曲家。

除了漸趨傳統的作曲技巧與手法之外，另一個讓他遭受責難的理由是後期音樂當中越來越濃厚的宗教成分，這一點也被認為是他轉為保守派的最好例證。特別是在六、七零年代的歐洲，當時正值前衛派蓬勃發展之際，宗教被認為是守舊之象徵，除了潘德瑞基以外，幾乎沒有作曲家願意、甚至敢宣稱他們想要創作聖樂作品。而潘德瑞基對於這一點有他自己的看法：

我的藝術是根植於基督的源頭而發展的，同時欲藉此重建一個被二十世紀裡頭所有劇變所粉碎的形而上之宇宙。恢復現實中所蘊含的神聖面向是唯一拯救人性的可行方法。藝術應成為那渺茫希望的來源。<sup>10</sup>

而宗教意味攀升至最高峰的作品，毫無疑問是他的《波蘭安魂曲》(*Polish Requiem*, 1984)，在這部宏大的作品當中，潘德瑞基不僅採用了傳統的聖樂曲式與音樂素材，同時也在作品裡頭反應了他對於共產政權之批判。

然而，無論是溢美或是貶損的評價，這些對於潘德瑞基而言從來就不是他作曲時的考量。他的作曲理念是盡可能地透過音樂與他的聽眾們溝通，作曲技巧只是手段，不應該成為最重要之目的。至於作曲題材之抉擇，不論是早年對於廣島

---

<sup>10</sup> Ray Robinson, ed., *Studies in Penderecki: Volume 1* (New Jersey: Prestige Publications, Inc., 1998), 21.

受難者的悲憫，或是後期他對於宗教與政治的關切，他都只是選擇他當時最關注的議題。可從下面一段 1967 年當他完成《聖路加受難曲》後接受訪問時，談到關於寫作此曲契機的一段話中，看出他對於題材選擇上的一些想法：

我的確是個天主教徒，但是這個教徒身分並非是重點。重要的是，我是真的非常關心這些議題 — 奧許維次、《廣島受難者輓歌》中的廣島事件、或是這首受難曲當中的所有暗示，這些都仍然是全世界、甚至全宇宙所關切的議題。<sup>11</sup> 我是以一種切入本質的道德感以及社會角度來關心這些事情，而非以政治或是宗教派別的角度來看待之。<sup>12</sup>

## 教學及指揮生涯

除了專心致力於作曲上，他對於教學亦具有相當的熱誠。1966 年至 1968 年，他受邀至德國艾森(Essen)福克望音樂學院(Folkwang Hochschule für Musik)教授作曲，1971 至 1978 年間更到美國耶魯大學擔任客席教授。然而，最重要的成就要算是 1972 年至 1987 年期間，他接下克拉考音樂學院院長一職。在這長達十五年的時間裡頭，他不僅徹底地發揮其影響力，吸引波蘭政治當局的關注，盡力為母校爭取到許多福利，同時也將他的理念，透過教育的力量，往下傳達至新一代的波蘭作曲家身上。

讓人驚歎的是，除了忙碌的作曲家以及教育者的身分，他還有傲人的精力發展他的指揮生涯。第一次以指揮身分出現在眾人面前是在 1971 年時，當時他指揮

---

<sup>11</sup> 奧許維次(Auschwitz)是德國納粹在波蘭境內所設的猶太集中營所在地之一，也是規模最大者。位置就在克拉考以西距離不遠處。

<sup>12</sup> Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance* (London: Phaidon Press Limited, 1996), 153.

了其最新作品，同時也是多瑙辛根音樂節委託創作之一，《行動》(*Actions*, 1971)。

之後，他逐漸成為自我作品的最佳發表人，許多首演都是由他自己指揮演出，除此之外，他也開始將其他作曲家的作品排入自己音樂會的曲目之中，尤其是蕭斯塔高維契(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)、史特拉汶斯基、以及西貝流士(Jean Sibelius, 1865-1957)等人的作品，更是他常見的演出曲目。他非常享受成為指揮後，能夠親身感受在舞台上被音樂所環繞的感覺，而指揮經驗不僅讓他親自體驗到與演奏者之間的合作關係，同時也促使他開始寫作交響曲，截至目前為止，他總共寫了七首交響曲，全部都是 1973 年之後的作品。

忙碌的校長職務以及全世界馬不停蹄的音樂會演出，絲毫未減低他的創作力，除了持續寫作大型樂曲之外，他亦開始增加室內樂作品的創作。另一方面，他也持續獲得世界各地對於其成就的肯定，包括獲頒多所大學的榮譽博士學位、各地音樂學會組織的榮譽會員、以及包括德國、法國、摩納哥等政府授與他的官方榮耀。1980 年，波蘭廣播公司甚至為他在克拉考舉行「潘德瑞基音樂節」。像這樣能在國內以及國外均獲得成功的情況，一直都是潘德瑞基音樂生涯當中一個很大的特色。

## 第二節 二十世紀音樂發展脈絡

要掌握一個作曲家的作曲風格，我們勢必得先理解當時整個音樂環境的概況以及整體音樂發展方向為何，唯有如此，我們才能真正理解個別作曲家的音樂創作意義及價值。

如同上一節中所提到的，潘德瑞基前後期的音樂風格有著極大的轉變，從一開始的現代前衛風格慢慢往回歸傳統的路線邁進，而這恰巧與二十世紀現代音樂的發展有著不謀而合的密切關係。

### 現代主義音樂之發軔

我們常廣泛地將二十世紀的藝術音樂定義成現代音樂，事實上，在音樂的領域當中，「現代主義」(Modernism)一詞，並非用來指稱特定風格，相反地，它是一個更高層次的概念，可說是無數二十世紀作曲家由於懷抱著同一信念而逐漸建構出來的，而這個信念指的就是要創造出一套足以反應並代表二十世紀的獨特音樂語言，同時發展出新的表達結構。或許作曲家們最終所發展出的音樂語言大相逕庭，而各流派所使用的技巧亦相去甚遠，但這個根本的信念是屹立不搖的。

就「現代」一詞本身而言，大約最早出現在十九世紀末，當時這個詞本身同時包含褒貶義，例如華格納(Richard Wagner, 1813-1883)就曾用這個詞來嘲諷梅耶貝爾(Giacomo Meyerbeer, 1791-1864)，認為他寫的大歌劇(Grand Opera)是向大眾與

門外漢品味靠攏的成果。但另一方面，波特萊爾(Charles Baudelaire, 1821-1867)的《現代生活的畫家》(*The Painter of Modern Life*)一文當中，這個詞卻是相當正面的，被用來指反抗歷史窠臼、勇於面對當代生活新精神的態度。<sup>13</sup> 到了二十世紀，大眾對於藝術上的現代性開始有了較為統一的想法：真正原創的藝術應是前進的、反抗的、並具批判性的，它應戳破大眾品味的膚淺表層，並顯現深遠的歷史潮流及其背後隱藏的真理。

雖然二十世紀的音樂家們急欲發展出屬於這個時代的嶄新音樂語法，然而不可忘記的是，這些新發展仍有相當的比例建立在十九世紀音樂的根基上，只是加以轉化變形，並竭盡心力尋求創新，創造出新的音樂面貌。<sup>14</sup> 因此，雖然二十世紀現代音樂看似與過往之音樂傳統有著極為顯著的差異，卻並非毫無關聯性。另一方面，由於十九世紀的浪漫主義思想當中，特別強調一個真正的藝術家應具有獨特性，這也觸發了二十世紀的作曲家們極力追求原創性與獨特性的念頭。

被認為是現代主義音樂先驅的音樂家有四：馬勒(Gustav Mahler, 1860-1911)、德布西(Claude Debussy, 1862-1918)、史克里亞賓(Alexander Scriabin, 1872-1915)、以及理察·史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)。馬勒以其對於交響曲形式的改

---

<sup>13</sup> Leon Botstein: 'Modernism', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 15 October 2007), <<http://www.grovemusic.com>>

<sup>14</sup> 根據葛羅夫線上音樂辭典(*Grove Music Online*)中"Modern"此一詞條中之定義，這些被加以運用的十九世紀音樂根基包括了以下八點：1. 半音階的使用 2. 不協和的延伸運用 3.和聲與旋律上的自由度 4. 源自民歌或早期西方音樂而來的和聲、旋律、與結構 5. 音樂作品當中各段落均有其關聯性的概念 6. 對於遠古以及非西方音樂的探索 7. 樂器演奏技巧與色彩的高度擴展 8. 新發展出的節奏、表情記號、調性色彩之自由度、獨立性、與複雜性。以上這幾點特色，均可在二十世紀作品當中找到從其發展而出的作曲技巧。

變、非傳統性音響的使用、以及新樂器的開發聞名；德布西則是由於他創新的和聲觀念以及對於非西方音樂的興趣；史克里亞賓最重要的是其和聲的獨特原創性；而理察·史特勞斯的部分音樂更是已直接踏入現代音樂的範疇之內。雖然這四個作曲家的風格不一，但是他們對於音樂的創見卻都深遠地影響了之後二十世紀作曲家的想法。<sup>15</sup>

## 二十世紀現代主義音樂發展概況

進入二十世紀之後，立刻可以發現這個時期對於所承接的上一代歷史有著遠比其他時期都要來得極端的激烈反抗，凡是出自於十九世紀中後期的風格或品味，均予以破除；另一方面，對於主觀的個人經驗以及現代人的孤獨感，也有著更加敏銳的感受性，甚至刻意強調。由於強調經驗的重要性，以及急欲探索新的發展方向，促使這時期的作曲家們開始大膽地探索調性、音高、樂器…等方面的無限可能性。布梭尼(Ferruccio Busoni, 1866-1924)、荀白克(Arnold Schoenberg, 1874-1951)、史特拉汶斯基等人，均被認為是二十世紀現代音樂的早期開創者。

第一次世界大戰可說是現代主義音樂發展的重要轉折點。由於經歷了戰火蹂躪及大屠殺的驚恐經驗，加上戰後顛沛流離的艱困生活，加深了作曲家們欲以音樂作為他們表達抗議與批判的工具，特別是德國與法國的作曲家們，他們將傳統的音樂元素以不同於以往的扭曲方式呈現，以表達他們對於當代生活的不合理性

---

<sup>15</sup> Leon Botstein: 'Modernism', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 15 October 2007), <<http://www.grovemusic.com>>

與殘酷性之反應。另一方面，他們也開始積極擁抱科技，不再刻意清楚區分音樂與噪音之間的差異，並對非西方音樂產生極大興趣，這些都是當時音樂發展特色。

就如同此節開頭所提及的，「現代主義」一詞在音樂當中並非指特定的風格，而是一個整體概念。根據葛羅夫線上音樂辭典(Grove Music Online)中對於現代主義(Modernism)一詞之定義，到了 1933 年左右，現代主義音樂已可清楚分成五個流派：<sup>16</sup>

(一)、第二維也納學派(The Second Viennese School)：

以荀白克為首，包括他的學生如貝爾格(Alban Berg, 1885-1935)、魏本(Anton Webern, 1883-1945)等人。為五個流派當中最為重要者，其所發展出的理論，例如十二音列，對於二十世紀音樂之發展有著根本性的影響力。

(二)、法俄流派(The French-Russian axis)：

以史特拉汶斯基為首，後繼者包括梅湘(Olivier Messiaen, 1908-1992)、布列茲、杜堤勒(Henri Dutilleux, 1916)等人。<sup>17</sup> 特別是梅湘，他可說是戰後延續此一流派的最重要人物。

(三)、德國表現主義學派(German Expressionism)：

包括布梭尼及年輕的亨德密特(Paul Hindemith, 1895-1963)等人。

---

<sup>16</sup> Leon Botstein: 'Modernism', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 15 October 2007), <<http://www.grovemusic.com>>

<sup>17</sup> 杜堤勒為二十世紀後半法國重要作曲家之一。

#### (四)、其他各地現代主義學派(Indigenous Modernisms)：

此一流派的特色是將各地的音樂傳統與現代主義的手法相結合，在音樂的發展上擁有特別重要之意義。早期重要作曲家包括了美國的艾伍士(Charles Ives, 1874-1954)、匈牙利的巴爾托克、捷克斯洛伐克的楊納傑克(Leos Janacek, 1854~1928)等人，後繼者更包括了匈牙利的李蓋悌(György Ligeti, 1923-2006)、波蘭的盧托斯拉夫斯基、美國的費爾德曼(Morton Feldman, 1926-1987)等重要現代作曲家。

#### (五)、實驗主義派：

領導者包括瓦雷茲(Edgard Varèse, 1883-1965)、考維爾(Henry Cowell, 1897-1965)等人，對於微分音、機器聲響、以及非西方音樂有著積極的探索，就某種程度上而言，此一流派也成了科技進步的推動力之一。約翰·凱吉(John Cage, 1912-1992)可說是將此流派推展至高峰的最重要推手。

雖然這五支流派各有其特色與不同的發展重點，但均為孕育現代音樂的重要搖籃。由於它們在二十世紀裡頭的綿延發展，使得現代音樂能擁有豐富的多重面貌。

然而，第一次世界大戰後，由於法西斯和史達林政權偏好傳統保守的音樂，他們將現代主義音樂與反國家主義、精英主義、顛覆破壞性等概念相連接，因此反現代音樂成了當時的官方信念，不少現代主義作曲家因此受到政治壓迫，甚至

是性命威脅，年輕時的蕭斯塔高維契(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)便是最顯著的例證。這種現象連帶使得現代音樂的發展備受限制，例如 1938 年，納粹政權便明言禁止現代音樂的創作，並宣稱現代音樂是墮落的音樂；而 1948 年史達林更重申他認為現代主義是中產階級個人主義表徵的想法。<sup>18</sup>

二次大戰之後，由於人們對於殘酷的納粹大屠殺以及廣島原子彈事件等記憶過於慘烈，因此興起一股對於這些政權的反抗風潮，而由於現代主義音樂與共產或法西斯主義之間的對抗關係，使得它帶有鮮明的反抗共產政權意涵，在這樣的思想潮流之下，很快地便成為藝術音樂領域當中發展的主流，促使它能在 1940 至 60 年代迅速發展興盛。<sup>19</sup>

然而，與其他藝術相比較，音樂領域中的現代主義發展得太快，從傳統跳至現代之間的落差過大，因此比起繪畫、建築等領域中的現代主義能獲得廣大群眾的接受與支持，現代主義的音樂相較之下便顯得相當落寞。從 1970 年代起，現代主義開始呈現衰退現象，部分作曲家，例如葛拉斯(Philip Glass, 1937)和潘德瑞基等人，體認到現代主義由於過於艱澀難懂，無法與大眾產生共鳴，因此逐漸摒棄現代主義，轉而投入後現代主義(Post-modernism)的懷抱。

---

<sup>18</sup> Leon Botstein: 'Modernism', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 15 October 2007), <<http://www.grovemusic.com>>

<sup>19</sup> *Ibid.*

## 後現代主義的出現

「後現代主義」一詞，如同其名稱中所暗示，是源於對現代主義的反動力量而產生的，因此「後現代主義」一詞的定義勢必得根據何謂「現代主義」而決定。

後現代主義一詞被廣泛用在建築、繪畫、文學等各類創作領域，而在音樂的領域當中，後現代主義的作曲家特別反對現代主義中力求發展國際化觀點與世界共同語言的做法，因為那會造成只有少數掌握這些共同語言資源的人，才具備創作資格；同時，他們亦反對現代主義音樂以特定國家(尤其是德國以及法國)為發展中心，忽略其他地區的音樂特殊性，因此後現代主義者相當重視非主流以及非西方世界的不同文化與聲音。簡而言之，後現代主義主張需讓這個世界具備多重觀點，不應只受一家之言影響，同時竭力打破精緻文化與通俗文化之間的藩籬。

如同現代主義音樂，後現代主義音樂也分成許多流派同時發展，例如極限音樂(Minimalism)、新浪漫主義(Neo-Romanticism)等，而這些流派最明顯的共同特色在於讓音樂重新回歸傳統調性，同時可能亦出現傳統節奏模式或反覆、再現等傳統結構元素，而這些都是秉持著現代主義之音樂所極力避免的。<sup>20</sup>

相較於現代主義音樂由於過於重視音樂的純粹性，導致作品過於抽象艱澀，只能被具有相對專業背景的特定對象(例如學者)所理解，後現代主義作曲家欲打破這樣的限制，使用基本易懂的大眾語言進行創作，讓他們的音樂能因此貼近更多的群眾。但相反地，他們也因此被大眾文化所影響，至此，作曲家、作品、聽眾

---

<sup>20</sup> Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*. 3d ed. (New Jersey: Prentice Hall, 1988), 207.

三者之間的關係有了轉變，聽眾不再只是被動的音樂接收者，更可能是影響作曲家創作方向的原因之一。<sup>21</sup>

因此，我們可做個粗淺的歸納：現代主義音樂重視理念的傳達，認為想法即藝術，重點在於作曲家想法上之創見，而不只是實際的音樂呈現，並視音樂為純粹藝術；而後現代主義音樂則挑戰了現代主義中所蘊含的理想主義概念，主張音樂應回歸演奏上的實質考量，認為創作者、表演者、與觀眾之間能互相交流影響。

## 新浪漫主義

由於本文所欲探討的作品歸屬於新浪漫主義的範疇之內，因此以下特別簡單說明何謂新浪漫主義音樂。

如同前文中所提到，極限音樂與新浪漫主義均為後現代主義音樂當中相當重要支派。它們的共同特色在於樂於與大眾對話、喜用重複、調性、規律節奏、引用以及拼貼等手法。而新浪漫主義與極限音樂之間的差別可從他們對於這個作曲手法上「重複」的處理之差異一窺究竟：極限音樂中的重複技巧多單純建立在節奏上，但若是新浪漫主義，就會更偏重調性的色彩在其中，不僅會刻意展現優美的樂音，同時也會大力渲染音樂呈現時所展現出的情緒張力。<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*. 3d ed. (New Jersey: Prentice Hall, 1988), 206.

<sup>22</sup> *Ibid*, 208.

新浪漫主義音樂最明顯的特徵便在於這種勇於表達情感的態度上。如同浪漫主義派的主張一般，雖然新浪漫主義的音樂比起浪漫主義增添了不少的不和諧音之元素，但其使用的和聲概念、不協和音的解決、以及回歸舊式抒情的意念，是與浪漫主義不謀而合的。<sup>23</sup>

但要注意的是，新浪漫主義事實上所欲回歸的並非十九世紀的浪漫主義時期，而是二十世紀初的後期浪漫時期，甚至是早期的表現主義，因此也常以新表現主義(Neo-expressionism)稱之。<sup>24</sup> 重要的代表性作曲家包括了柯瑞葛里亞諾(John Corigliano, 1938)、茲薇里西(Ellen Taaffe Zwilich, 1939)、以及李蓋悌和潘德瑞基的後期作品。而本文所欲探討的潘德瑞基《中提琴協奏曲》就創作風格而言，即屬於新浪漫主義。

---

<sup>23</sup> Leon Botstein: 'Modernism', *Grove Music Online* ed. L. Macy (Accessed 15 October 2007), < <http://www.grovemusic.com> >

<sup>24</sup> Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*. 3d ed. (New Jersey: Prentice Hall, 1988), 209.

### 第三節 波蘭藝術音樂之發展

#### 深受外國影響之發展源起

作為一個具有深厚天主教背景的國家，波蘭早期藝術音樂(相對於民間音樂而言)與宗教在發展過程上有著密切的關係。早在十世紀下半葉，由於皇室積極引介天主教至波蘭境內，故教堂內的一切儀式亦隨之傳入，透過宮廷、教會、修道院等力量廣泛散佈出去，而這些儀式當中，音樂自然也包括在內，成為波蘭非民間音樂發展之濫觴。<sup>25</sup>

一開始教徒們所吟詠的是從德國、捷克等地傳入的聖歌，但從十三世紀起，已出現波蘭本土的創作，到了十五世紀，更是達到了本土創作之高峰。此段時期，由於宗教上的需求，大量出版了關於禮拜儀式的書籍，書中亦紀錄了所使用的儀式音樂，為當時的音樂發展留下見證。

十五、十六世紀，在亞蓋沃王朝(Jagiellon dynasty, 1385-1569)的統治下，波蘭達到前所未有的盛世，音樂亦蓬勃發展，宮廷、教堂、甚至各大城市裡頭均擁有各種編制的樂隊，演出亦相當頻繁。<sup>26</sup> 遠自國外而來的音樂家數量也不少，尤以德國、俄羅斯、捷克等地的音樂家最為常見。而在樂器方面，除了持續向國外進

---

<sup>25</sup> 當時的統治者，同時也是波蘭第一個王朝——皮亞斯特王朝(Piast Dynasty, 966-1385)之建立者，梅什科一世(Mieszko I)，受洗於 966 年，成為波蘭皇室正式信仰天主教的開始。

<sup>26</sup> 亞蓋沃王朝為皮亞斯特王朝之後繼，最為人稱道的是它將波蘭的文化以及經濟推展至高峰，尤其是它對於不同宗教之間的包容態度，更使得波蘭免於陷入如同時代歐洲其他國家不斷出現宗教對立的險境之中。

口各式各樣的樂器之外，波蘭也開始自行製造樂器，已可見到魯特琴、管風琴、以及小提琴等樂器工坊的出現。在樂曲的創作上，也出現了如彌撒曲、經文歌等曲種，並開始創作複音音樂，風格大致上融合了義大利、法國、德國等地的樂曲風格。

## 巴洛克時期之後

十七世紀，波蘭王室雇用了二十三位義大利音樂家成立皇家樂隊，使得波蘭至此開始深受義大利音樂的影響。到了十七世紀晚期，民間舞曲音樂如馬祖卡舞曲(Mazurka)、奧貝雷卡舞曲(Oberek)、以及波蘭舞曲(Polonaise)等等，也開始對於聖樂起了很大的影響作用，特別是在聖誕節慶音樂的創作上，運用了很多這類的舞曲素材在其中。

從皮亞斯特王朝開始，克拉考一直是波蘭的音樂發展重地，即使十七世紀波蘭首都遷至華沙(Warsaw)，克拉考的音樂中心地位亦未受到衝擊，各式小型音樂機構出現在克拉考的教堂之中，其中不少機構創作出大量的曲目，出版社亦持續發行各式音樂相關書籍。音樂教育也未在這段時期缺席，不僅出現了專門的音樂學校，克拉考學院(Krakow Academy)亦在整個巴洛克時期持續開設音樂理論課程。<sup>27</sup> 就因為克拉考擁有如此長久而豐富的音樂歷史資源，使得潘德瑞基能夠在此地求學的過程中，獲得波蘭音樂傳統內涵之薰陶。克拉考的音樂發展中心之地位一直

---

<sup>27</sup> 克拉考學院創立於 1364 年，為現今亞蓋沃大學(Jagiellonian University)之前身，一直以來都被視為波蘭最優秀的大學。

持續到十八世紀末，到了十九世紀，華沙(Warsaw)才正式取代克拉考，成為當時主要的音樂發展中心。

波蘭的音樂發展一向相當受到境外音樂的影響。十九世紀除了本地傑出的演奏者，如蕭邦(Frédéric Chopin, 1810-1849)、韋尼奧夫斯基(Henryk Wieniawski, 1835-1880)等人之外，亦有不少國際知名的演奏家到波蘭演出，包括了胡麥爾(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)、帕格尼尼(Niccolò Paganini, 1782-1840)、偉奧當(Henri Vieuxtemps, 1820-1881)、李斯特(Franz Liszt, 1811-1886)、聖桑(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)等人，演出曲目主要集中在室內樂的範疇內，另一方面，宗教音樂亦維持其重要性，演出頻頻。

除了音樂演出品質大為提升之外，十九世紀的波蘭也出現了不少的音樂評論及音樂期刊，波蘭音樂辭典的編撰亦始於此時期。同時，波蘭的音樂理論家們開始研究早期的波蘭音樂發展史，並蒐集起波蘭的民謠。在樂器製造方面，製作的技術大大提升，尤其是鋼琴的製造更是大為精進。

### **波蘭國民樂派之興起**

十八世紀後半葉起，波蘭經歷了一連串被鄰國瓜分土地、分崩離析的政治局面。這樣的局勢也影響了音樂的發展。就音樂風格方面而言，由於散落各地的波蘭人民無形中將他們對於自身民族的認同感寄託在音樂上，因此十九世紀波蘭音樂的發展開始偏往國民主義的方向前進。在此種情況下，當時波蘭音樂作品最大

的特徵便是樂曲中廣泛地運用了波蘭民間舞蹈的節奏，且不只侷限在舞曲類的曲式創作上(例如波蘭舞曲、馬祖卡舞曲等)，同時，亦可在奏鳴曲、交響曲、協奏曲、歌劇等曲種中看見波蘭民間舞蹈的影子。其中，大部分的作品主要是以古典時期風格寫成的，但也有少數作品可嗅到前期浪漫派的味道。

在當時眾多的波蘭作曲家之中，蕭邦可說是最廣為人知的一位，其高國際知名度是其他波蘭作曲家難以望其項背的。他的作品不僅具有高度個人風格的辨識力，同時成功地融合了波蘭民間舞蹈的元素在其中，可說是當時最傑出的波蘭作曲家，雖然他的音樂亦受到法國音樂極大的影響，但由於他將波蘭傳統民間音樂素材完美融入自我作品當中之成就，使得他自然而然成為波蘭國民樂派的重要代表人物。

承接蕭邦之後的重要波蘭作曲家包括了莫尼蘇克(Stanisław Moniuszko, 1819-1872)、韋尼奧夫斯基、諾斯科夫斯基(Zygmunt Noskowski, 1846-1909)、帕德雷夫斯基(Ignacy Jan Paderewski, 1860-1941)等人。<sup>28</sup> 就樂曲的風格來看，十九世紀晚期的波蘭作曲家們較為保守，大多師法舒曼(Robert Schumann, 1810–1856)或孟德爾頌(Felix Mendelssohn, 1809–1847)等人，只有極少數作曲家，如札雷畢斯基(Juliusz Zarębski, 1854-1885)，稍微碰觸到印象派的作曲手法。<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> 莫尼蘇克，作曲家兼指揮家，被認為是波蘭國民歌劇的創立者，在當時對於波蘭本土音樂的發展有著極大的影響力；諾斯科夫斯基，作曲家兼指揮家，被認為是波蘭作曲家中創作交響曲之第一人；帕德雷夫斯基，除了作曲家的身分外，也是位著名的鋼琴家，並曾擔任過波蘭的第三任首相。

<sup>29</sup> 札雷畢斯基，波蘭作曲家、鋼琴家、以及音樂教育者，曾向李斯特學習鋼琴。

## 二十世紀的發展

然而，這樣略顯保守的音樂風格進入二十世紀之後，有著極大的改變。二十世紀的波蘭音樂發展，無可避免地，與當時的政治背景息息相關。經歷過兩次的世界大戰，以及共產政權所帶來的社會政治問題，使得波蘭作曲家們被迫受到政治保守勢力的壓制，造成音樂發展一度停滯。

在這股保守氛圍中，促使波蘭音樂重新找回生命力的重要人物是西曼諾夫斯基(Karol Szymanowski, 1882-1937)。<sup>30</sup> 在他的作品當中，不僅成功融合歐洲、地中海沿岸地區、以及東方音樂風格，同時也保留了波蘭民謠音樂的特質，在音樂中重新建構了對於波蘭的國家認同之情。而另一方面，他也鼓勵年輕一代的作曲家出國深造接受文化刺激，以利於音樂不斷地蓬勃發展，而不流於狹隘的地方主義。盧托斯拉夫斯基就曾如此評價西曼諾夫斯基的重要性：

他完成了最為困難的工作：將西歐現代音樂植入波蘭的泥土之中。他的重要性是無與倫比的，若沒有了他，我們將無法想像接下來整個世代的作曲家會是怎樣。<sup>31</sup>

第二次世界大戰之後，波蘭的音樂發展一度顯露出即將復甦的活力，然而，接續的共產政權卻再度予以重擊，尤其是在 1947 年至 1954 年之間，社會寫實主義成為共產政權在藝術政策上的唯一標準，並對於各類藝術創作有著嚴密的審查

---

<sup>30</sup> 西曼諾夫斯基，波蘭二十世紀前期重要作曲家、鋼琴家、詩人兼小說家。

<sup>31</sup> Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance* (London: Phaidon Press Limited, 1996), 14.

制度。<sup>32</sup> 如此嚴格的政治限制，一直到了 1953 年史達林過世之後，開始鬆動。雖然波蘭依舊處於共產政權的統治之下，但是藝術創作的自由度已逐漸增加，限制漸漸減低，1956 年所舉辦的華沙秋季國際當代音樂節，可說是最佳的證明。也因為如此，潘德瑞基才能透過此音樂節，接觸到當代的西方現代主義音樂。

五零年代晚期，波蘭培養出一批具有新視野、新作為的本土作曲家，包括了潘德瑞基、葛瑞基(Henryk Górecki, 1933)等重量級的波蘭作曲家。<sup>33</sup> 這群新興作曲家，憑藉著他們高度的才華以及對於前衛實驗性音樂素材的大膽運用，同時在波蘭本土以及國際上投下了震撼彈，音樂學者們甚至因此特別歸類出「波蘭學派」(Polish School)一詞。

經歷一段探索序列音樂以及機遇音樂技巧的時期之後，波蘭作曲家們逐漸找到屬於他們自己的道路，不再受限於西歐音樂發展主流之統馭。他們對於聲響的質地、組織、色彩等方面特別感興趣，發展出了音響學派，成為二十世紀波蘭最具特色的音樂風格派別，潘德瑞基的早期作品，如《廣島受難者輓歌》，即可看到音響學派的作曲技巧之運用。<sup>34</sup> 如此獨特的音樂風格，也廣泛影響了全世界的音樂發展，許多外國作曲家紛紛起而效之，開始研究起各式音響效果，無形中增強

---

<sup>32</sup> 社會寫實主義(Socialist realism)，主張藝術創作需以描寫社會主義光明面為本。從 1932 年由史達林所提出後開始，一直到 1980 年代中期，這股概念在蘇聯一直歷久不衰，是史達林政權官方承認的文學創作理論與方法。

<sup>33</sup> 葛瑞基，戰後波蘭最重要的二十世紀作曲家之一，早年被認為是波蘭前衛派領導作曲家之一，但後期風格大為轉變，採用較為傳統、協和的後浪漫音樂語言寫作。

<sup>34</sup> 音響學派(Sonorism)對於音響的呈現特別感興趣，藉由實驗樂器的各種演奏技巧，創造出新的演奏方式，以獲得嶄新的音響效果。

了音響學派的力量，使波蘭音樂展現了前所未有的國際影響力，成為二十世紀音樂當中重要的一支流派。

一九六零年代之後，波蘭作曲家們對抗西歐現代音樂發展主流的情況益加明朗化，不僅當時的兩大新生代作曲家巨頭——潘德瑞基與葛瑞基——逐漸拋棄前衛派的作曲風格，轉向後浪漫主義以及宗教音樂領域的懷抱，後繼的作曲家亦承接此二者的風格，擁抱波蘭的音樂傳統，發展屬於波蘭本土的音樂特徵，不再唯西歐音樂發展主流是尊。

雖然波蘭發展出其獨特的當地現代音樂發展面貌，但這些波蘭作曲家們的作曲風格並不完全一致，每位作曲家之間依舊保有高度的個人風格，使得波蘭音樂的發展擁有既統一卻又分歧的豐富面貌。或許盧托斯拉夫斯基以下的一番話恰好為這樣的情況下了一個適當的注解：

我們並不像德國、義大利或法國那樣擁有深厚的傳統基礎。我們尚未被餵飽，在音樂上我們比其他國家都要來的年輕…我們的音樂發展尚未到消耗殆盡的地步，我們是相當新鮮的——而就是這股生氣勃勃的新鮮感結合了各自擁有不同性格的波蘭作曲家們成為一體。<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Bernard Jacobson, *A Polish Renaissance* (London: Phaidon Press Limited, 1996), 15.

## 第二章 潘德瑞基作品風格及其中提琴協奏曲創作背景

在本章之中，筆者欲探討潘德瑞基創作手法之演變，以及音樂學者如何劃分其音樂風格時期，並進一步探討其作品《中提琴協奏曲》之創作緣由。

### 第一節 潘德瑞基創作手法特徵之演變

如同上一章所提及，潘德瑞基的前後期作品在風格上有著相當讓人吃驚的轉變，事實上，即使作曲家們或多或少都曾經歷過風格轉變期，但在現代作曲家中，想要找到其他像潘德瑞基轉變前後落差如此巨大的人物，其實是相當困難的。在進一步探討潘德瑞基的作品風格分期之前，筆者將先就其作品所運用到的創作手法之發展及轉變進行討論。<sup>36</sup>

但要特別聲明的是，雖然在潘德瑞基的作曲家生涯當中，他總是不停地發展出不同的音樂語言及作曲技巧，但其新、舊手法之間並非乾淨俐落地轉變，即使到了後期也可見到前期的手法特徵，造成歸納這些手法的出現時間時，難以完全清楚劃分出界線，因此會看到部分時間點之間有所重疊之處。

關於本節當中各時間點之劃分，主要依據美國音樂學家羅賓森(Ray Robinson)《潘德瑞基的音樂生涯》一文，佐以其他音樂學者的意見融合而成。<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> 關於潘德瑞基作品風格時期之劃分，請見本章第二節。

<sup>37</sup> Ray Robinson, "Penderecki's Musical Pilgrimage," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 33-49.

## 一、1956 年—1959 年 探索自我風格

1956 年，當潘德瑞基仍是克拉考音樂學院學生時，他發行了他的首部出版作品《三首給單簧管與鋼琴的袖珍小品》(*Three Miniatures for Clarinet and Piano*, 1956)，故一般視 1956 年為其音樂生涯的正式起點。在這四年之間，正值潘德瑞基處於學生、社會人士這兩種身分的轉換期，雖然擁有出眾的才華，但尚未累積足夠的創作經驗，因此，此階段的作品流露出濃厚的探索意味，幾乎每個作品都是潘德瑞基為了練習某種作曲技巧而寫成的，常常可清楚看到其他作曲家對於他的作品在風格與創作手法上的影響。

此階段作品重要特色如下：

1. 積極實驗序列音樂之創作。
2. 嘗試全以小二度、三全音、及八度音程建構出旋律。這一點成為此後其作品一貫的特色之一，包括本文所欲探討的《中提琴協奏曲》亦有此特徵。
3. 以無調性作品為主，但偶爾仍會出現調性。
4. 尚使用傳統的記譜法。
5. 已創造出帶狀音響效果，並混合運用點描學派手法在作品之中。<sup>38</sup>
6. 多為室內樂編制的小型作品。

---

羅賓森為美國音樂學家及指揮家，是現今研究潘德瑞基的重要音樂學者之一，並擔任《潘德瑞基學報》(*Studies in Penderecki*)的總編輯，對於潘德瑞基以及波蘭音樂特別有所得，曾多次訪談潘德瑞基本人，並發表多篇關於潘德瑞基作品解析之論文。

<sup>38</sup> 帶狀音響效果基本上指的是渾屯成一片，聽不出各聲部之明顯差異的音響效果。點描學派(*pointillism*)，此名詞源自繪畫的領域。其音樂特色在於沒有連續性的音樂線條，而改採取零碎的音符成為音樂的主體。

最著名的作品包括了讓他聲名大噪的三首第二屆青年作曲大賽獲獎作品——《大衛詩篇》、《放射》、以及《旋舞之歌》：

(一)、《大衛詩篇》(*Psalms of David*, 1958)：

根據波蘭文藝復興時期詩人寇凱諾夫斯基(Jan Kochanowski, 1530-1584)作品《大衛詩篇》(*Psalterz Dawidów*, 1579)所寫成的一首長度約十分鐘的混聲合唱與打擊樂作品。其中，作品的聖歌吟唱部分，以無伴奏合唱的形式，演唱出融合帶狀式音響效果、十二音列、點描效果等技巧的音樂。

這部作品透露了他受到史特拉汶斯基以及荀白克的影響：第一、第三樂章採取了史特拉汶斯基式的節奏與和絃風格；第二、第四樂章則表現出荀白克常用樂曲結構之特徵。<sup>39</sup>

(二)、《放射》(*Emanations*, 1958)：

為兩個弦樂團所做的曲子，潘德瑞基並在樂譜的樂曲說明中清楚地規定了每一聲部的位置，以期達到最佳音響效果。曲中最大的嘗試在於兩個樂團的定弦音高並不一致，其中一個樂團高了半音，製造出兩個弦樂團之間音色上的反差，營造出如同曲名《放射》所暗示的一般，其中一個樂團的音色不時融入另一個樂團的音色或自其中放射而出。潘德瑞

---

<sup>39</sup> Wolfram Schwinger, "Changes in Four Decades: The Stylistic Paths of Krzysztof Penderecki," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 65.

基曾對於這樣的嘗試表示：「我真的很幸運，當我的作曲生涯開始時，還有許多未知的技巧等著我們去探索。」<sup>40</sup> 之外，曲中敏銳的音色明暗變化、點描手法的運用、以及遠距離音程的廣泛使用，均表現出後魏本序列音樂對於潘德瑞基此曲創作的影響。<sup>41</sup>

### (三)、《旋舞之歌》(*Strophes*, 1959)：

為女高音、說者、以及十件樂器所做的樂曲。作品當中可看出受到布列茲的影響，在序列音樂當中自然地融合了演講時的語調及韻律感。除了布列茲之外，在整體音樂的氣氛營造上，也受到了諾諾的影響。這三首大賽獲獎作品當中，《旋舞之歌》可說是最能展現其獨特音樂風格的一首，特別是在音色明暗轉折的變化上，已可說是他之後常用手法的雛型。

## 二、1959 年—1967 年 積極發展各式帶狀音響效果

在這個階段之中，潘德瑞基不再依循著前輩大師們的腳步，開始發展出屬於自己的音樂風格，實驗出許多新穎獨特的作曲技巧。在他這階段的作品當中，最重要的元素便是大量地使用了帶狀音響效果，並且透過將音堆、微分音、滑音等

---

<sup>40</sup> Mieczyslaw Tomaszewski, "Penderecki's Dialogs and Games with Time and Place on the Earth," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 16.

<sup>41</sup> Wolfram Schwinger, "Changes in Four Decades: The Stylistic Paths of Krzysztof Penderecki," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 67-68.

技巧彼此堆疊融合與延伸之手法，成功地擴張了更多音色變化的可能性，使得帶狀音響效果比起之前有著更多的變化，並讓音響學派的作曲技巧發展至高峰。除了帶狀音響效果的使用，他還發明了圖像記譜法，打破了節奏的傳統限制，對於現代記譜法的發展有突破性的貢獻。<sup>42</sup> 雖然部分作品中他會加入傳統和絃(如大三和絃)以製造出和諧與不和諧之間的音樂張力，但基本上此段期間的作品均為無調性，甚至可說是缺乏旋律的。

此時期重要作品如下：

(一)、《折射》(*Anaklasis*, 1960)：

編制為四十二把絃樂器加上六組打擊樂，在音色、質量上均有極大差異的弦樂團與打擊組之間，讓兩方的音樂展現出融合、淡出、穿梭等效果，音色變化不僅相當自由且幅度甚大，製造出如同光線「折射」般的效果。曲中大量地使用了微分音以及精密的節奏，製造出密度驚人的音響，同時其和聲組合亦展現出潘德瑞基豐富的想像力。

(二)、《廣島受難者輓歌》(*Threnody to the Victims of Hiroshima*, 1960)：

為五十二把絃樂器所寫的作品。這首曲子可說是他前期作品代表作，也是他最廣為人知的作品。潘德瑞基原本予以題名為《八分三十七秒》(8'37")，但在他聽過這首曲子的首演之後，認為音樂當中所呈現出來

---

<sup>42</sup> 圖像記譜法(Graphic Notation)，使用各種非傳統式的符號記譜，根據符號在譜上的位置、大小、寬窄、甚至顏色等特徵，決定音符的節奏、長短、音高等之變化。

的音響效果，讓他回憶起那些童年時關於戰爭的記憶，因此決定改成現今所見的標題。關於曲子的命名，他曾在一九九四年說：

我以類似凱吉(Cage)的態度將這首曲子題名為《八分三十七秒》，但事實上，這首曲子在我的想像中，是以一種很抽象的方式存在的。我第一次能夠聽到這作品的實際演奏是在當伊安·克蘭茲錄此曲時，當時，我震驚於這作品所呈現出的情緒衝擊。我因此認為，若這首曲子僅以數字如此缺乏敘述性的曲名來命名那就太可惜了。所以，我開始找能與曲子相關的連結，最後我決定將它獻給廣島的受難者。<sup>43</sup>

曲中不僅使用了圖像記譜法，同時全曲並未有特定的旋律或是節奏型態，大量地使用微分音、音堆、以及各種滑音，強調由音堆以及整體音樂織體所建構而成的帶狀音響效果。曲子中段出現了點描式的音樂，透過各式演奏技巧使得絃樂器能發出如同打擊樂一般的音響，亦是相當獨特的手法，潘德瑞基可說是成功地在這首曲子裡頭擴展了絃樂器的各種演奏可能性。

### (三)、《多重人格》(*Polymorphia*, 1961)：

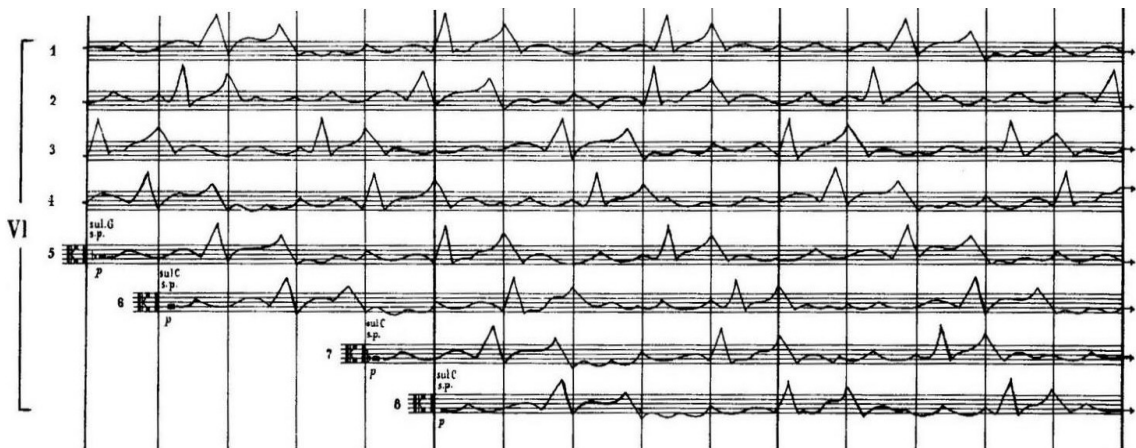
為四十八把絃樂器所作，且每把樂器自成一個聲部，以表達標題《多重人格》之意涵。在這首曲子當中，潘德瑞基再度擴展了他對於滑音技巧使用法的探索，其中，最讓人印象深刻的便是中提琴聲部在譜面上看起來就宛如心電圖一般(見譜例 2-1)。全曲充滿了各式喧囂、刺耳、不協

---

<sup>43</sup> Mieczysław Tomaszewski, CD note "Symphony No. 3; Threnody for the Victims of Hiroshima for 52 Strings", NAXOS 8.554491.

和的音響效果，而在這樣的不協和達到最高潮之際，無預警地出現一個 C 大調一級三和絃的持續強音作為全曲的結束，不僅為此曲帶來嘲諷的意味，更增添了此曲的話題性。

【譜例 2-1】《多重人格》當中，譜面宛如心電圖般的中提琴聲部。



The image shows a musical score for a violin part, labeled 'VI' on the left. It consists of eight staves. The notation is highly rhythmic and jagged, resembling an ECG waveform. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f.p.' (fortissimo), and articulation markings like 'sul G' and 'sul C'. The staves are numbered 1 through 8 on the left side.

### 三、1962 年—1972 年 融合音響學派作曲技巧與傳統音樂語言

六零年代之後，潘德瑞基回溯起傳統音樂素材的傾向開始明顯起來，不再是全然的前衛派。此一階段最大的特徵，在於他將前衛派的現代音樂風格與傳統曲式例如複音經文歌、帕薩迦利亞舞曲(Passaglia)等，彼此互相結合，形成特殊的音樂風貌。最先展現此轉折的是他為三個無伴奏合唱團所寫的《聖母悼歌》(Stabat Mater, 1962)，此曲之後成為其作品《聖路加受難曲》中第二幕的其中一部分。

樂曲中，調性的音樂元素越來越常見，但僅具製造音樂放鬆與緊張之間變化張力的功能，並非真正轉為調性音樂。此階段重要作品如下：

(一)、《聖路加受難曲》(*St. Luke Passion*, 1966)：

潘德瑞基第一部真正的大型作品，編制包括了獨唱女高音、男中音、男低音，以及說者(speaker)、少年合唱團、三個混聲合唱團、管絃樂團。他可說是藉由此曲向巴赫(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)致敬：雖仍然使用現代音樂語法創作，但他不僅套用了巴赫所使用的受難曲形式，曲中亦出現了巴赫動機。<sup>44</sup> 潘德瑞基曾表示：「若沒有巴赫，我便無法寫出受難曲。」<sup>45</sup>

(二)、《勞頓的惡魔》(*The Devil of Loudun*, 1969)：

為潘德瑞基的第一部歌劇，原著作者為赫胥黎(Aldous Huxley, 1894-1963)，由懷丁(John Whiting, 1917-1963)改編成劇本。劇中充滿著各種對立的元素：神聖、褻瀆、神秘主義、以及情色元素。1969年首演之後，立即獲得大眾歡迎，短期間內便接獲各地歌劇院的演出邀約，可說是一部相當成功的歌劇。

#### 四、1972年—1974年 過往創作手法之再突破

雖然此階段前後只歷經三年的時間，卻是潘德瑞基作曲生涯中的重要轉戾點。在這段期間內，他再次摸索了音響學派作曲技巧發展之可能性，不同於之前侷限在器樂曲中，他開始將音響學派式的音樂織體運用在聲樂作品裡頭，將作曲

---

<sup>44</sup> 巴赫動機(BACH motive)指的是由降 B-A-C-原位 B 等四音所組成的動機。

<sup>45</sup> Mieczyslaw Tomaszewski, "Penderecki's Dialogs and Games with Time and Place on the Earth," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 19.

技巧提升至前所未有的新境界，寫出他設計最為精密的作品。對於此時期所發展出的高度技巧，他曾如此表示：

我認為我在 73 及 74 年間所寫的兩部作品——《所羅門的雅歌》 (*Canticum Canticorum Salomonis*, 1973) 以及《聖母頌歌》 (*Magnificat*, 1974) ——是幾乎沒辦法讓人正確地演奏出我所寫的那些四分之一音的。在這兩部作品當中，我已達到了我的最高峰，無法再以同樣的風格創作。技巧已徹底地淹沒、勝過我。<sup>46</sup>

此時期重要作品包括了：

(一)、《聖母頌歌》 (*Magnificat*, 1974)：

為合唱團與管絃樂團所寫的曲子。雖然譜中不再使用圖像記譜法，但是他在此曲中嘗試統合之前他所用過的所有作曲手法，整個音樂織體比起以往更加緊密，對位手法不僅出現在聲部之間，就連音堆之間也使用了對位技巧處理，曲式上則接近巴赫的清唱劇、神劇。在一片不協和的音響之中，他特別將代表對於上帝禮讚的部分，以莊嚴神聖的協和曲調寫出，以突顯「上帝」在曲中的地位，而這樣的技巧也成為日後潘德瑞基在處理類似題材時的標準手法。

(二)、《雅各的覺醒》 (*The Awakening of Jacob*, 1974)：

編制為人聲、管絃樂團、以及陶壘，被潘德瑞基本人認為是其作曲技巧演進的代表作。開頭使用了十二個陶壘在低音部製造出寬廣而安靜

---

<sup>46</sup> Ray Robinson, "Penderecki's Musical Pilgrimage," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 39.

的音堆效果，即使音堆已是潘德瑞基作曲技巧當中相當常見的手法，但所呈現的多為狂暴的、極度不協和的音響，因此在此曲中，如此安靜寬廣的音堆音響效果是相當新穎的，故此部作品可說是標誌了他在風格上巨大之轉變。

## 五、1975 年—1986 年 塑造兼容並蓄風格

由於此時期最大的音樂特色在於線性發展之旋律大量出現，同時對情感的表達意圖益加明顯，將更具表達性的音樂語法與現代風格融合為一體，因此有許多音樂學者視此階段為潘德瑞基踏入新浪漫主義領域之始。他本人亦自稱這個階段是相當帶有浪漫色彩的一個時期，他的音樂至此進入一個全新的世界。<sup>47</sup>

此時期創作手法特徵包括了：重新使用傳統節奏型態，非傳統性節奏(例如可由演奏者自行決定快慢長短等手法)通常是用來製造張力時才會出現；回歸傳統記譜法，並僅在部分線性發展的段落，偶用微分音；音樂傳遞出相當程度的情感表達；雖然有調性中心音，但基本上還是屬於非調性音樂；喜用單樂章的形式，即使是大型作品如協奏曲或交響曲，單樂章的形式亦相當常見。<sup>48</sup> 本文所欲探討之《中提琴協奏曲》即屬於此階段之作品。

此階段重要作品如下：

---

<sup>47</sup> Wolfram Schwinger, "Changes in Four Decades: The Stylistic Paths of Krzysztof Penderecki," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 76.

<sup>48</sup> 例如潘德瑞基的第一號小提琴協奏曲、中提琴協奏曲、以及第二號交響曲等等，都是單樂章形式的作品。

(一)、《失樂園》(*Paradise Lost*, 1978)：

此曲是受委託為慶祝美國建國二百週年紀念典禮所寫，為潘德瑞基的第二部歌劇，共分二幕。原著為英國詩人米爾頓(John Milton, 1608-1657)的同名史詩，由英國劇作家福萊(Christopher Fry, 1907-2005)改編為劇本。劇中他首次援引其他作曲家的作品在其中：巴赫所寫的約翰受難曲(*St. John Passion*, 1724)當中的一段聖詠《偉大的愛》(*O grosse Lieb*)。潘德瑞基在劇中基督表示願意犧牲自己為人類贖罪時，使用了這首聖詠，此時音樂聽起來宛如從天上傳達至人間一般，使人獲得深刻的感動。

(二)、《第二號交響曲——聖誕節》(*Symphony No.2, "Christmas"*, 1980)

此交響曲的開頭四個音源自家喻戶曉的聖誕頌歌《平安夜》(*Silent Night, Holy Night*)，故作曲家加上了「聖誕節」這樣的一個標題。曲中的和聲組合源自於華格納、布魯克那、馬勒、甚至西貝流士等人的風格，可說是相當具有十九世紀晚期風格的一首作品。

(三)、《波蘭安魂曲》(*Polish Requiem*, 1984)：

完成於 1984 年，並於同年舉行首演，由著名大提琴家兼指揮家羅斯托波維契(Mstislav Rostropovich, 1927-2007)擔任指揮，之後在 1993 年以

及 2006 年均曾加以修訂。<sup>49</sup> 為一大型作品，共分十六個段落，全曲演奏長度至少需一個半小時。歌詞幾乎全為拉丁文，摻雜部分波蘭文聖歌。雖名為安魂曲，但此作品並不僅只限於宗教上的意涵，事實上，其內容反應出潘德瑞基對於波蘭在二十世紀前期所經歷的各種苦難之悲憐與反思，例如大屠殺與猶太集中營等。曲中保留了潘德瑞基他那宏觀而又飽涵戲劇性的音樂特色，但另一方面，在情感的表達手法上卻是相當節制而理性的，為潘德瑞基代表作之一，同時也是其最知名的後期作品。

## 六、1986 年— 圓融成熟運用各式創作手法

在創作了如《波蘭安魂曲》等大型作品之後，潘德瑞基雖然依舊寫作歌劇、交響曲等大型作品，但另一方面，他亦開始對於小編制的樂曲創作感到興趣，如室內樂或是小合唱團等等，事實上，除了學生時期他曾寫作小編制樂曲之外，其他時期很難見到此類作品。這個階段中，他開始採取比以往更加簡潔的曲式進行創作，風格上，可清楚看見此階段為潘德瑞基經歷過這數十年之後所得之大成，同時，其個人音樂語法至此亦顯得更加成熟。

此階段重要作品包括了：

(一)、《黑面具》(*The Black Mask*, 1986)：

為其第三部歌劇，改編自德國劇作家霍普特曼(Gerhart Hauptmann,

---

<sup>49</sup> 2006 年之修訂是為紀念教宗若望保祿二世(Pope John Paul II, 1920-2005)之逝世而作。若望保祿二世為歷史上第一位波蘭出身的教宗。

1842-1946)之同名作品。<sup>50</sup> 曲中再度使用了援引的技巧，素材來源包括了讚美詩歌及節慶音樂等，並將這些音樂片段以對位手法處理，營造出帶有主調音樂色彩的結構與節奏型態。被評價為一傑出而具有深度的作品，常被拿來與理查史特勞斯(Richard Strauss, 1864–1949)的《莎樂美》(*Salome*, 1905)或貝爾格(Alban Berg, 1885-1935)的《伍采克》(*Wozzeck*, 1922)相提並論。

(二)、《尤布王》(*Ubu Rex*, 1991)：

潘德瑞基的第四部歌劇，同時也是他的第一部喜歌劇。共分二幕，原著為法國劇作家杰利(Alfred Jarry, 1873-1907)的同名作品。對於潘德瑞基而言，此部作品最大的挑戰在於如何精準呈現喜歌劇的特色，以及尋找足以表現原著當中諸如玩笑及嘲諷等特色的音樂表現手法。他透過刻意選擇過的音樂素材、帶幽默感的動機形式、援引大眾熟悉的曲調等手法來表達此部歌劇中的戲虐之處。整體而言，他以羅西尼的喜歌劇作為典範，一方面符合喜歌劇的一貫傳統精神，但同時他亦融入了二十世紀劇場音樂的特色，使得整齣作品並不只是羅西尼風格的複製而已，這兩大特點著實透露出此部作品的非凡之處。

---

<sup>50</sup> 霍普特曼，德國重要劇作家，曾於 1912 年以劇本《群鼠》(*Die Ratten*)獲得諾貝爾文學獎。

## 第二節 作品風格之分期

在上一節中，筆者依照潘德瑞基作品當中創作手法特徵的差異，加以區隔成以數年為一單位的各個階段，雖然各階段看似均有其獨特創作手法，但依據大多數音樂學著的意見，可根據潘德瑞基創作時的理念以及作品所呈現出的效果，將這些階段統合成三大風格時期——探索期、融合期、與穩定期。

其中，探索期的特點在於對於噪音般的音響之探索；融合期最顯著的特色為潘德瑞基重新回溯傳統，將之與現代音樂語法結合，形成帶有新浪漫主義風格的時期；而到了穩定期，他開始能夠自由融合前二階段的特色，隨心所欲揮灑其理想於音樂之中。

如同上節各階段時間點之劃分有所重疊一般，由於其創作風格與手法常有新、舊交雜的情況，因此這三個風格時期亦有交疊之處。

### 風格探索期

風格探索期的時間點約在 1956 年至 1967 年之間，大致上包含了上節當中所劃分的第一、第二階段。在此一風格時期，潘德瑞基積極地探索各種作曲手法的可能性，音樂中流露出濃厚的實驗味道，包括了竭力發展出各式特殊音響效果、使用有限制的機遇音樂、將音堆與滑音做結合、使用微分音及圖像記譜法、以及特殊的樂團編制等等，都是他實驗之後的輝煌成就。特別是 1959 年之後，他不再

依循前人腳步，創造出全新的個人音樂語法與風格，許多著名作品也是在此之後出現。這些成果不僅打破音樂表現的限制，同時讓音樂圈受到極大的震撼，使他當之無愧地擠身於現今重要作曲家之林，帶給後輩作曲家極具啟發性的影響力。

## 風格融合期

這時期約從 1962 年持續至 1974 年，大致上涵括上節所劃分的第三與第四階段，並與第二階段的後半段重疊。

在探索期的末幾年，潘德瑞基逐漸覺得前衛派音樂已慢慢發展至極限，不論是在作曲技巧上，亦或是音樂美學上，均難以再有重大的突破。因此，進入風格融合期後，他開始跳脫全然前衛派的思考模式，轉而思考過往音樂的價值，並從中吸取經過歷史粹煉後的菁華，將之變成他創作時的靈感來源，並融入作品當中，呈現出新穎與傳統彼此交融為一體的特殊風貌。

這時期所採用的傳統元素包括了聖樂的架構、賦格與經文歌之曲式、以及波蘭讚美詩歌等。同時，他透過音樂表達對於世界的關心也益加明顯，特別是對於迫害、死亡、惡勢力等議題的思考，更是常出現在其作品當中。採用傳統的音樂素材，並結合各種二十世紀特有的作曲手法，例如音堆、圖像記譜法、各式特殊音響效果等，使得此時期的作品顯現出介於傳統與現代之間的風格。

潘德瑞基認為現代與傳統之間，並非全然的對立，或許它們看似有著極大的差距，然而這只是表面上如此而已。他在 1992 年曾表示：「你無法將自己從音樂

的過往中抽離，或是更廣義而言，無法自文化遺產中抽離。」<sup>51</sup> 或許，《紐約時代》

一刊中，音樂評論家苟伯克的一句話能夠恰如其分地歸納潘德瑞基此時期作品之

特色：「毫無疑問地，它們是現代音樂，然而它們聽起來卻很不現代。」<sup>52</sup>

## 風格穩定期

此一時期約從 1975 年起，一直持續至今，大約是從上一節中所劃分的第五期開始。如同此一風格時期的標題所暗示，潘德瑞基的作曲風格開始漸趨穩定，早期極具原創性的作曲技巧，到了這個階段，開始慢慢成熟，成為鮮明獨特的個人風格標誌。

過往潘德瑞基所常用的技巧，包括音響式音樂織體、音堆、自由節奏等，在這個時期裡頭，已不再如同風格探索期那般，為了實驗目的而刻意強調技巧的運用，而是讓技巧成為支撐整個作品的基架，雖不再刻意突顯，卻隨處可見這些技巧的純熟運用。

風格融合期當中潘德瑞基發展出對於傳統的音樂元素之興趣，進入穩定期之後，潘德瑞基依舊大量運用了這些傳統的音樂素材，不同的是，此時期他融合傳統音樂素材與現代音樂語法的手法更顯成熟圓融，不再僅是為回歸傳統而回歸傳

---

<sup>51</sup> Mieczyslaw Tomaszewski, "Penderecki's Dialogs and Games with Time and Place on the Earth," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 16.

<sup>52</sup> Ray Robinson, "Penderecki's Musical Pilgrimage," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 45.

苟伯克(Harold C. Schonberg, 1915-2003)為美國著名音樂評論家兼記者，是史上第一位以撰寫音樂評論而獲得新聞界重要獎項——普立茲獎(Pulitzer Prize)的人。

統，而是能同時兼顧傳統與現代之間的特色，使其作品呈現出精妙的平衡感。他不再追求使人震撼的各式音樂演奏效果，而是回歸到最原始的創作熱誠：創作好音樂，並將之傳達給他的聽眾們。他曾說過：

我認為所謂的發展並不僅侷限於一直往前；有時候我們必須停下來思考，往回走個幾步路，如此才能夠再度前進。<sup>53</sup>

美國音樂學家羅賓森認為，此時期是潘德瑞基將其早期的現代音樂元素統合成個人獨特的當代音樂語言之重要時期。<sup>54</sup>

## 個人風格標誌

如同之前所提到的，潘德瑞基的作品風格轉變之大，是很少有作曲家能夠比得上的。他自己也曾說過，就風格的突破這一點而言，他與畫家畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)是相當類似的，總是不斷的創新，當其他人正要模仿他們時，他們早已又發展出新的風格了。<sup>55</sup> 然而另一方面，有些作曲手法是他長期以來不斷使用，隨著時間加以精進，甚至成為其明顯的個人風格標誌。在羅賓森所撰寫的《潘德瑞基的音樂生涯》一文當中，他將這些持續出現的作品特徵歸納成六大項：<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> Mieczyslaw Tomaszewski, "Penderecki's Dialogs and Games with Time and Place on the Earth," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 23.

<sup>54</sup> Ray Robinson, "Penderecki's Musical Pilgrimage," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 45.

<sup>55</sup> Wolfram Schwinger, "Changes in Four Decades: The Stylistic Paths of Krzysztof Penderecki," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 65.

<sup>56</sup> Ray Robinson, "Penderecki's Musical Pilgrimage," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 45-47.

(一)、各式特殊音響效果：

不論是聲樂作品或是器樂作品當中，均可見到潘德瑞基大量使用了音響學派的創作技巧，特別是早期作品，各式特殊音響效果更經常成為音樂主體，即使到了晚期，也能或多或少在作品當中看到，形成了其音樂風格當中，最為鮮明獨特的一項特徵。

(二)、自由節奏、速度的使用：

幾乎每個潘德瑞基的作品當中，總能見到至少一個段落的自由節奏。早期他通常使用圖像記譜法來加以呈現，到了晚期，雖然圖像記譜法已不再那麼常出現，但亦常有節奏相當自由的段落。

(三)、序列音樂與自由的非調性音樂：

潘德瑞基的作品一向都是以相當自由、未有特別限制的非調性音樂姿態出現，因此音列技巧並非潘德瑞基最主要的創作手法，但即使如此，在創作的過程當中，他依然經常使用到序列音樂的概念。

(四)、音堆所建構出的音樂垂直面：

潘德瑞基最讓人印象深刻的即是他對於音堆的使用，其中，以滑音方式演奏音堆更是在他每個時期都可以見到的技巧，成為其獨樹一格的標記。他不僅利用音堆製造出各式特殊的音色變化，同時也透過音堆的使用時機之不同，為音樂營造出緊張與放鬆之間的反差。

#### (五)、封閉曲式：

潘德瑞基一向對於音樂的結構相當重視，當其他現代作曲家紛紛採用各種無限制的結構譜曲、大量製造出機遇效果時，潘德瑞基始終堅持使用封閉曲式(closed form)，讓音樂呈現出清晰合理的架構，而非讓演奏者隨機決定音樂之樣貌。即使只有單一樂章的作品，也會藉由緊張與鬆弛段落之間的對比，讓音樂架構清楚浮現，這一點在其《中提琴協奏曲》中即可清楚看到。潘德瑞基對於音樂結構之重視來自於他對於建築的愛好，他曾如此說過：

當我年輕時，我對於繪畫以及建築均相當感興趣，這對於我在畫面上的透視技巧以及平衡感有著相當的幫助。尤其是建築，更是帶給我莫大助益，許多建築上的形式對於當我在思考作品的結構時，有著相當重要的影響。<sup>57</sup>

#### (六)、音樂之外的想法呈現：

如同前文在介紹其重要作品所時常提及的，潘德瑞基相當熱中於在音樂當中呈現出他對於特定議題的思考，透過音樂向世人表達其想法。

### 潘德瑞基對自我風格分期之認定

作為一位當今重要的作曲家，潘德瑞基的作品風格一直是許多音樂學者關注的議題之一，特別是其風格有著巨大且明顯的轉變，更讓音樂學者們投入了不少

---

<sup>57</sup> Regina Chlopicka, "Stylistic Phases in the Work of Krzysztof Penderecki," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 52.

心力研究，也因此有了上文中所提的，大致上分為三階段的風格時期分野。

然而，作曲家本身的意見並不永遠與音樂學者們一致。那麼，潘德瑞基自己本身又是如何劃分自己的風格時期呢？關於這一點，潘德瑞基在不同年代有著不同的說法。

1977年時，他將自己的作品風格分為三期，他如此表示：

我認為我的音樂發展之第一個時期是從作品《折射》與《廣島受難者輓歌》開始，從這兩部作品，我開始寫出自我風格的作品…直到《螢光》(*Fluorescences*, 1962)為止。

到了1962年，我往回走一點，寫下了《聖母悼歌》這部作品。那時候，我並不清楚我該往哪個方向走，我也無法確定我所做的是正確的。也許我已經走得太遠而無法回頭了…因此，我認為《聖母悼歌》是我第二個時期之開端。第二時期一直持續到1973年左右，那時候我完成了第一號交響曲…這是我第一部為管弦樂團所寫的大型作品，對我而言相當重要。

至於第三個時期，我認為是從作品《雅各的覺醒》以及《聖母頌歌》開始，也許還包括了《田園詩歌》(*Ecloga*, 1972)。當我完成《田園詩歌》以及《聖母頌歌》之後，我的想法開始有了新的轉變。<sup>58</sup>

然而，到了1983年，他改變了想法，重新將自己的作品風格分為兩期：

如今，我認為我的作曲家生涯只有兩個風格時期。我並不將我最初期的作品，例如《旋舞之歌》列入於其中，因為當時我尚未發展出屬於我自己的音樂語言。第一個時期，我認為是從《折射》以及《廣島受難者輓歌》開始，這兩部作品是我真正能稱為是我自己的作品之始，這個時期一直持續到我創作出《雅各的覺醒》之前；我想《聖母悼歌》是這個風格時期的最後一部作品…至於《雅各的覺醒》則開啟了第二個風格時期之始。當然，這部作品涵括了前後兩時期的元素。<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Ray Robinson, "Penderecki's Musical Pilgrimage," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 33-34.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 34.

十年之後，潘德瑞基本人對於此議題又有了新的想法。1993年，他在一篇訪談當中宣告他的音樂只有單一風格，自認早年他所發展出的音樂語法，實際上都成為了往後作品的根基，即使其作品《雅各的覺醒》於1974年問世之後，他的音樂風格看似轉向較為保守傳統，然而其早期的作曲技巧及音樂元素，包括了實驗性十足的時間記譜法(time notation)、音堆、滑音、各式器樂效果、微分音、以及打擊樂的運用等，在他後期的作品裡頭依然扮演著重要的角色。<sup>60</sup>

就如同之前我們所提及的，潘德瑞基有六大作品特徵持續而重複地出現在不同年代的作品之中，倘若我們能夠看出這一點，便能理解潘德瑞基為何在1993年的訪談當中會認為他的作品風格始終如一。

簡言之，潘德瑞基的作品風格經常源於一個簡單而微小的動機素材，進而逐漸發展成大型而複雜的作品。經常可在他的作品當中發現階梯式的動機發展以及反差極大的音域之使用。這些元素以相當具有表現力的方式呈現，不但使得演奏者能夠展現出高超的技巧，同時也吸引了大量的聽眾。<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Ray Robinson, "Penderecki's Musical Pilgrimage," *Studies in Penderecki*, vol.1 (1998): 34.

<sup>61</sup> I-Ting Chang, "Krzysztof Penderecki's Concerto for Viola and Orchestra: An Analysis and Performer's Guide" (DMA diss., Boston University, 2005), 6.

### 第三節 《中提琴協奏曲》創作緣由

潘德瑞基的《中提琴協奏曲》創作於 1983 年，這首曲子是受到委內瑞拉政府的委託，為波立瓦(Simon Bolivar, 1783-1830)誕辰兩百週年紀念而做。波立瓦為中南美洲重要的著名英雄，被喻為中南美洲的解放者，於十九世紀上半葉帶領中南美洲人民反抗西班牙人的殖民政策，當時許多中南美洲的獨立運動均由他發起、領導，並在 1821 年成功使得委內瑞拉自西班牙的暴政中解放。

一開始，這部作品的標題為「為中提琴與管絃樂團的悲歌」(*Elegie for Viola and Orchestra*)，之後才改為現今所見到的《中提琴協奏曲》(*Concerto per Viola ed Orchestra*)。

潘德瑞基在樂譜上註明演奏長度大約為十八分鐘，樂團編制請參照本節最後【表格 2-1】。其中，除了管樂全部為雙管編制、三角鐵以及古代鈸各兩個之外，其餘樂器均未特別註明人數。

潘德瑞基花了數月的時間待在波蘭家中創作此曲，邊「在其庭院種滿來自全世界的樹木」。<sup>62</sup> 最後他完成了一首只有單一樂章的協奏曲，就如同其之前的小提琴協奏曲(*Violin Concerto*, 1977)與第二號大提琴協奏曲(*Second Cello Concerto*, 1982)一般。關於這部作品的整體架構以及作曲手法，筆者將在下一章中討論。

---

<sup>62</sup> Wolfram Schwinger, "Krzysztof Penderecki: His Life and Works," Mainz: B. Schott's Sohne, 1989: 108, quoted in Erica Amelia Reiter, "Krzysztof Penderecki's Cadenza for Viola Solo as a Derivative of the Concerto for Viola and Orchestra: A Numerical Analysis and a Performer's Guide," (DMA diss., University of Arizona, 1997), 22.

這首協奏曲在 1983 年六月二十一日，於委內瑞拉首都卡拉卡斯(Caracas)舉行首演，由當地出身的著名中提琴獨奏家瓦茲奎斯(Joen Vasquez)擔任獨奏，拉恩(Eduardo Rahn)指揮委內瑞拉的馬拉開波交響樂團(Maracaibo Symphony)。歐洲首演則是在 1984 年四月二十一日於列寧格勒舉行，潘德瑞基自行指揮，中提琴獨奏者為俄羅斯中提琴家希斯林(Grigori Zhislin)，之後，潘德瑞基還為希斯林另外編寫一個樂團編制較小的版本(十三把絃樂器加上打擊)，並於 1985 年十月二十日在莫斯科首演此小編制版本，由桑德茲基思(Saulius Sondetskis)指揮。

【表格 2-1】潘德瑞基《中提琴協奏曲》之樂團編制

樂團編制	
木管	長笛(第二部兼短笛)、雙簧管、單簧管、低音管(第二部兼倍低音管)
銅管	F 調法國號、C 調小號、長號
打擊	定音鼓、三角鐵、懸吊鈸、古代鈸、鑼、管鐘、軍鼓、手鼓、班戈鼓、鈴鼓、鐘琴、木琴、鋼片琴
弦樂	第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴

### 第三章 潘德瑞基《中提琴協奏曲》之作品結構分析

如同第二章第二節當中所提及，潘德瑞基偏好使用結構清楚且完整的封閉曲式(closed form)，即使是單樂章形式的作品，也會刻意區分出各個段落之間張力的變化，讓樂曲在緊張與鬆弛交錯之間呈現出清楚架構，而這首中提琴協奏曲便是最好的實例。雖為單樂章形式，但若根據速度及各段音樂素材運用之變化來看，大致上可將此中提琴協奏曲分為 A – B – A' – C – A"五個段落，關於段落劃分與對應樂段之樂譜號碼(rehearsal number)請參照【表格 3-1】。筆者將在這一章的第一至第五節當中分別討論各段落作曲手法與特色，第六節則歸納出各樂段的共同特徵。

【表格 3-1】段落劃分與對應樂段樂譜號碼對照表

段落	A	B	A'	C	A"
對應之樂段	開頭至號碼 11	號碼 11 至 27	號碼 27 至 32	號碼 32 至 42	號碼 42 至最後
速度	緩板 (Lento)	甚快板 (Vivace)	回到原速 (Tempo I "Lento")	甚快板 (Vivo)	回到原速 (Tempo I "Lento")

此章中所使用的譜例全出自德國蕭特出版社(Schott)所出版的兩份樂譜：此曲的樂團總譜以及改編成鋼琴伴奏的版本。<sup>63</sup> 文中所提及之樂譜號碼亦皆依據此二份樂譜上所記而定。另外，下文中，「中提琴」指的是樂團裡的中提琴聲部，「獨奏中提琴」才是指主奏的部分。

<sup>63</sup> 樂團總譜：Krzysztof Penderecki, *Concerto per Viola ed Orchestra: Studien – und Dirigierpartitur* (1983) (Mainz: Schott Musik International, 1987).

鋼琴伴奏版本：Krzysztof Penderecki, *Concerto per Viola (Violoncello / Clarinetto) ed Orchestra: Piano reduction* (Mainz: Schott Musik International, 1987).

## 第一節 段落 A 之分析

筆者將從開頭至樂譜號碼 11 之間的樂段，劃分為全曲五個段落之中的第一個段落——「段落 A」。在這總長六十一個小節的樂段之中，根據動機的變化以及獨奏者與樂團之間的互動關係，筆者再將此段落 A 分成三個部分：第一部份為開頭至樂譜號碼 3 後第三小節為止；第二部分為樂譜號碼 3 後第四小節開始至樂譜號碼 4；第三部分則為樂譜號碼 4 至 11 為止。

### 一、段落 A 之第一部分

整首協奏曲由獨奏中提琴單獨開始，速度為緩板(Lento)。潘德瑞基特別註明開頭的這一段音樂必須演奏得如同宣敘調一般(*quasi recitativo*)，同時得富有感情(*espr.*)。獨奏中提琴一開始就演奏出整曲相當重要的一個動機：下行小二度的音程(此處音高為降 A-G)，在此筆者以「動機 a」稱之。

如同在之前的章節中所提及，下行小二度一向是潘德瑞基最喜用的音樂元素，他的許多作品當中均可見到這樣動機的出現，可說是潘德瑞基個人作曲手法上相當重要的一個特徵。在這首曲子裡頭亦是，整個曲子幾乎都是由這個動機 a 所發展建構出來的，例如，第十一個音開始，另一個經常出現的音型，也就是由連續兩個下行小二度構成的三音動機(此處音高為降 D-C-B)——在此我們稱之為「動機 b」——即可視為是從動機 a 發展而來的(請參見【譜例 3-1-1】)。

【譜例 3-1-1】曲子一開始中提琴獨奏部分

在樂團自樂譜號碼 1 出現之前(【譜例 3-1-1】第二行最後轉四四拍處，即進入號碼 1)，中提琴獨奏的部分特別不加上小節線，讓音樂的發展更為自由。動機 a 不僅在曲子開頭重複兩次以加強此動機之重要性，基本上，除了潘德瑞基擴張音域時會使用減五度或減四度等距離較遠的不協和音程之外，整個段落 A(甚至幾乎可以說這整首樂曲)都是由小二度音程所建構成的。

樂團首次出現是在樂譜號碼 1 的地方。先是第二小提琴以及法國號演奏持續音 D，同一小節第四拍，再加入大提琴以及低音大提琴演奏出相差八度音程的聲線，並與獨奏中提琴的音型形成節奏上的前後交錯(請參見【譜例 3-1-2】)。

【譜例3-1-2】

第一小提琴的加入是在樂譜號碼 2 的地方，並與獨奏中提琴演奏相同的音高，自然地在音量上協助獨奏中提琴做漸強，中提琴則是在樂譜號碼 2 之後四小節出現，也是與獨奏中提琴演奏同音，但音域低了一個八度。獨奏中提琴、第一小提琴、以及中提琴三個聲部之間的依序堆疊，使得從樂譜號碼 2 起的漸強越來越明顯，很自然地將音量從一開始的 *p* 帶入樂譜號碼 3 的 *f*。

樂譜號碼 3 開始，由長笛、雙簧管、第一以及第二小提琴齊奏出由連續兩個下行小二度所構成的動機 *b*，且一共重複了三次，加強此動機之重要性的意味濃厚。此處同時也是打擊首次出現的地方，不但擴大了音量，同時也增添了音色的豐富性。在這三個小節之後，便接入段落 A 的第二部分（請參見【譜例 3-1-3】）。

【譜例 3-1-3】樂譜號碼 3，框起來的部分為動機 *b*。

The musical score for Example 3-1-3 shows measures 3, 4, and 5. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Cor Anglais (Cor.) parts feature a motif 'b' consisting of two descending minor seconds, circled in each measure. The Percussion (Perc.) part includes Timpani and Campana. The Viola solo (Vla. sola) part has a 'pesante' marking. The Violin I (Viol. I) and Violin II (Viol. II) parts also feature the motif 'b'. The Violins unison (Vla. unife) part has a 'f' marking. The Violoncello (Vcl.) and Contrabass (Cb.) parts have 'f' and 'espr.' markings. The score includes a 'Cadenza' marking and a '段落A第二部分之始' (Start of Part 2 of Section A) marking. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

## 二、段落 A 之第二部分

筆者將整段獨奏中提琴的第一個裝飾奏劃分為段落 A 的第二部分，如同第一部分開頭獨奏中提琴單獨出現的部分不加上小節線一般，這整段裝飾奏亦以相同手法處理。

獨奏中提琴一開始便承接樂團在樂譜號碼 3 的頭三個小節當中所營造出來的強大氣勢，以 *f* 的音量再加上重音的方式出現。前四個音可說是由兩個動機 a 組合而成，只是第一個為反向，成為由一個上行小二度加上一個下行小二度組合而成的四音音型。再仔細觀察的話，可發現這個裝飾奏與第一部分獨奏中提琴所演奏的部分在手法上相當類似：旋律線基本上由小二度構成，並大多以不協和音程，如減四度、減五度、大小七度等，做出音域上的跳躍。

除了動機 a 之外，動機 b 也經常出現，但不同於第一部份當中動機 b 總是以下行的連續兩個小二度形式出現，在這段裝飾奏當中，動機 b 的反向，也就是連續兩個上行小二度之形式亦經常出現

另外需要特別注意的一點是，在這段裝飾奏當中，潘德瑞基很清楚地以音值的長度變化，表達出他對於這段裝飾奏速度變化上的設計。一開始，以八分音符為主，並交雜許多的休止符。裝飾奏開始之後的第三行，主要的節奏轉成三連音，雖仍有休止符的出現，但頻率上已相對地降低了，休止符出現之間隔亦拉長許多。到了第四行最後，更是以十六分音符為主，休止符可說幾乎不存在，音樂無形中顯得更加緊湊。而從第六行中間開始，節奏逐漸從十六分音符轉成三連音、八分

音符、四分音符、附點四分音符、二分音符等，隨著音值的拉長，音樂亦逐漸舒緩下來。因此光從這一整段的音值長度來看，音樂從鬆弛逐漸緊張、再由緊張當中逐漸舒緩下來的傾向是相當明顯的，但即使如此，由於最後是一連串的和絃，因此音樂一直到最後依然保持著一定的張力及戲劇性(請參見【譜例 3-1-4】)。

【譜例 3-1-4】全曲第一個裝飾奏

The musical score for the first decorative introduction is presented in a multi-staff format. It begins with a 'Vcl.' marking and a 'Cadenza' section. The tempo and character are indicated as '以八分音符為主' (primarily eighth notes). The score features several motifs: '動機a之反向' (reverse of motif a), 'sim.' (simile), '動機a之原型' (original of motif a), and '動機b之反向' (reverse of motif b). The texture evolves from eighth notes to triplets ('開始以三連音為主') and then to sixteenth notes ('開始以十六分音符為主'). Dynamics range from 'f' (forte) to 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a series of chords.

### 三、段落 A 之第三部分

從樂譜號碼 4 至 11 為止，筆者將之劃分為段落 A 的第三部分。在這一大大段中，可再分成兩個小分段來談：第一個小分段是從樂譜號碼 4 至號碼 7 之後第五小節

為止，以樂團為主軸(雖然整個樂譜號碼 4 之中，獨奏中提琴仍有持續音 D 的演奏)；而自號碼 7 之後第六小節起至樂譜號碼 11 為第二小分段，獨奏中提琴再度成為領導聲部。

樂譜號碼 4 與樂譜號碼 1 樂團首次出現之處相當類似，出現的樂器包括了演奏持續音的法國號以及打擊，加上大提琴以及低音大提琴，其中打擊可說是代替了樂譜號碼 1 時第二小提琴的地位。特別要注意的是，大提琴與低音大提琴的頭四個音均為動機 a 的反向，恰巧與第一部分的開頭作為對比(請參見【譜例 3-1-5】)。關於段落 A 當中，三個部分開頭動機 a 的變化運用則請見下頁【表格 3-2】。

【譜例 3-1-5】樂譜號碼 4 起

The image shows a musical score for measures 4 through 11. The score is written for five parts: Cor. (Cornets), Perc. (Percussion), Vla. sola (Solo Viola), Vcl. (Violin), and Cb. (Cello). The time signature is 4/4, and the tempo is marked 'Tempo I'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *ff*, *f*, *f espr.*, and *tenuto molto*. There are also performance instructions like '1 2' for the Cor. part and 'V' for accents. A specific annotation '兩次動機a之反向' (Two reverse directions of motif a) is placed over the Vcl. and Cb. parts, with arrows pointing to the first four notes of each instrument's line. The Vcl. part also has a 'f espr.' marking at the beginning of its line.

【表格 3-2】動機 a 於段落 A 三個部分開頭運用之比較

	第一部分	第二部分	第三部分
動機 a 的變化	兩個動機 a 之原型	一個動機 a 之反向及一個原型	兩個動機 a 之反向
演奏此音型之樂器	獨奏中提琴	獨奏中提琴	大提琴及低音大提琴

自樂譜號碼 5 開始第一小提琴再度出現，並在之後的五個小節之內，與大提琴和低音大提琴形成了對位的關係(請參見【譜例 3-1-6】)。

【譜例 3-1-6】第一小提琴與低音弦樂形成對位

5

Cor. 1/2 (a2)

Vla. sola

Viol. I

Viol. II

Vla.

Vcl.

Cb.

樂譜號碼 6 之前一小節，動機 b 再度出現，一開始是由第一及第二小提琴以八度音演奏，之後在其他弦樂聲部中亦可找到，甚至出現動機 b 的反向(請參見【譜例 3-1-7】)。

【譜例 3-1-7】樂譜號碼 6 前一小節起。方框處為動機 b

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score covers measures 5 and 6. Measure 6 is marked with a box labeled '6' above the Violin I staff. Measure 5 is marked with a box labeled '5' above the Viola staff. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) in measures 5 and 6. Several instances of '反向動機b' (inverted motive b) are labeled in the Viola, Vcl., and Cb. staves, with boxes highlighting the corresponding musical phrases. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

到了樂譜號碼 7 之後，第一、第二小提琴以及中提琴反覆齊奏動機 b(此時這三音為 E-降 E-D)，並在每兩個動機 b 之間加上了一個升 C 音，此四音結構總共反覆了四次，每次節奏均稍有變化。

樂譜號碼 7 之後第六小節，獨奏中提琴再度出現。呼應第三部分開頭的樂團，獨奏中提琴在此處亦是由兩個反向的動機 a 開始。這一段獨奏中提琴的部分，在速度上相對變化較多，潘德瑞基在此段中標明的速度術語包括了稍快(*poco piu mosso*)、稍微彈性速度(*poco rubato*)、漸快(*poco a poco accel.*)等。

這一段獨奏中提琴的部分主要是由三連音構成，樂團的部分雖然偶爾也有三連音的出現，但基本上為二分拍子的節奏，因此，樂團與獨奏中提琴經常交錯而行，讓獨奏中提琴與樂團之間的節奏關係顯得複雜。

樂譜號碼 10 的頭四個小節裡頭，獨奏中提琴是一連串主要由三連音構成的音型，基本上由動機 a 以及動機 b 混合而成，演奏效果類似裝飾奏，而樂團的部分，則以潘德瑞基最出名的音堆效果，連續製造出三個音域逐漸向外擴張的強音。

樂譜號碼 11 的前一小節只有獨奏中提琴，因此潘德瑞基再度拿掉小節線，以三連音為一單位，再以半音之間距逐漸提高音域，同時速度亦逐漸加快，像這樣音域逐漸升高之快速三連音音群，是潘德瑞基在這首中提琴協奏曲當中經常使用的過門技巧。最後則以一連串之三連雙音接入段落 B，結束整個段落 A(請參見【譜例 3-1-8】)。

【譜例 3-1-8】樂譜號碼 11 前一小節，獨奏中提琴

The image shows a musical score for a solo violin part. It consists of two staves of music. The first staff begins with a downward-pointing arrow and the instruction '3 poco a poco accel.'. The music features a series of triplets that ascend in pitch and increase in speed. The second staff continues this pattern, marked with '(poco a poco accel.)' and 'all tallone'. The notation includes various accidentals and dynamic markings, and the piece concludes with a final double-tripleton.

## 第二節 段落 B 之分析

筆者將樂譜號碼 11 至 27 之間的樂段劃分為段落 B，也就是此協奏曲的第二個段落。相對於段落 A 緩板(Lento)的速度，整個段落 B 的速度為緊湊許多的甚快板(Vivace)，與段落 A 有著明顯的差異性。整體而言，強烈的節奏性以及拍號之快速變化，為段落 B 最大的特色。

根據音樂特徵之變換，筆者將整個段落 B 細分成三部分：第一部分為樂譜號碼 11 至 18 為止；第二部分從樂譜號碼 18 至 23；第三部分則是從樂譜號碼 23 開始，至號碼 27 結束。

### 一、段落 B 之第一部分

段落 B 的第一部分，最大的特色在於以快速音群建構出的長樂句，以及特別強調獨奏中提琴空弦音與按弦音交錯演奏時之音色變化。而此二特色從段落 B 一開始獨奏中提琴的部分即可見到：雖然獨奏中提琴的部分摻雜了許多十六分休止符於其中，但就音樂的角度來看，這些休止符非但未使得音樂產生停頓之感，甚至讓音樂增加更多前進的動力，例如整段樂譜號碼 11 之樂段，就可說是一個持續了七小節的長樂句，絲毫未受到這些休止符的影響；同時，獨奏中提琴幾乎在空弦以及按弦之間交錯演奏著，其所產生之音色變化效果，在整個段落 B 第一部分當中經常出現(請參見【譜例 3-2-1】)。

【譜例 3-2-1】段落 B 一開頭獨奏中提琴的部分

⑪ Vivace

(f)

⑫

段落 B 的第一部分又可再劃分成三個小分段：第一個小分段為樂譜號碼 11 至 14；第二個小分段為樂譜號碼 14 至 16；最後一個小分段則是從樂譜號碼 16 至 18 為止。筆者之所以將段落 B 的第一部分再細分，主要是因為這三個小分段有著彼此呼應之關係：第二、三小分段的開頭，均使用了第一小分段一開始獨奏中提琴的音型，也就是除了空弦音之外，前後按弦音幾乎是二度關係，可說是動機 a 與動機 b 之延伸。

第二、三小分段雖然均使用了第一小分段之音樂素材，但它們並非發展成完全相同之樂段，仍具有一定之差異性，其中，第二小分段以樂團為主，第三小分段則重新以獨奏中提琴為最主要之聲部。關於第二、第三小分段的開頭旋律，請參考【譜例 3-2-2】，並與【譜例 3-2-1】做比較。

【譜例 3-2-2】段落 B 第一部分之第二與第三小分段開頭

2 **【第二小分段之開頭】**

Viol. I  
Viol. II  
Via.  
Vcl.

16 **【第三小分段之開頭】**

*f*

第一小分段獨奏中提琴演奏出【譜例 3-2-1】之旋律時，樂團以音堆的型態分別加強此旋律頭三個小節中的第一拍，如此一來也立刻使得段落 B 強烈的節奏性格展露無遺。

從樂譜號碼 14 之前兩小節又一拍開始，潘德瑞基再度使用以半音爬升的三連音連接下一段之技巧，接入第一部分的第二小分段。但與樂譜號碼 11 之前一小節此手法第一次出現時不一樣的是，第一次只有獨奏中提琴，而這裡則是獨奏中提琴、中高音部弦樂、木管、以及大提琴依序出現。樂譜號碼 14 之前一小節，各聲部同時以不同的音高以及節奏做出半音爬升的音型，使得音樂張力更加戲劇化，同時也展現了潘德瑞基著名的帶狀音響效果(請參見【譜例 3-2-3】)。

【譜例 3-2-3】樂譜號碼 14 前一小節

The image shows a musical score for Example 3-2-3, covering measures 13 and 14. The score is arranged in a system with seven staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vla. sola), and Violoncello (Vcl.). The key signature has one flat. The time signature changes from 5/8 in measure 13 to 2/4 in measure 14. The Vcl. part is marked 'pizz.' and 'f'. The Fl. and Ob. parts have a circled '14' at the end of measure 14.

第二小分段的開頭，如前面所提，雖然不完全相同，但可清楚看出此處採用了第一小分段開頭獨奏中提琴的動機。在樂譜號碼 14 時，只有第一以及第二小提琴的八度齊奏，到了樂譜號碼 15 時，加入了中提琴以及木管，號碼 15 之後兩小節，更多了弦樂的低音聲部，形成第二小分段的最高潮，但在樂譜號碼 16 前四小節，開始慢慢減少聲部，接入從樂譜號碼 16 開始的第三小分段。

第三小分段比起第二小分段而言，與第一小分段更為接近。除了樂譜號碼 16 起的頭三個小節，獨奏中提琴是由第一小提琴的持續震音(trill)D 所伴奏之外，從第四小節起，便又回到樂團以音堆強調每小節第一拍的型態。

樂譜號碼 16 後第十四小節，由於再度只剩下獨奏中提琴，因此這裡照例不加小節線，一開始節奏自由地交替使用著兩、三、四或六個音為一組的音型，後半段則是一連串不斷變換音域的三連音(請參見【譜例 3-2-4】)。之後直接進入樂譜號碼 17 的部分。

【譜例 3-2-4】樂譜號碼 16 後第十四小節，獨奏中提琴的部分

樂譜號碼 17 的頭四個小節，獨奏中提琴與樂團各自以快速音群展現出對話般的音樂手法，其中特別要注意的是，雖然此時樂團只剩下弦樂，但各聲部之間的節奏不同，使用了包括長音、三連音、十六分音符、以及六連音等音型，再度製造出帶狀音響效果(請參見【譜例 3-2-5】)。樂譜號碼 18 前一小節，獨奏中提琴再度以快速三連音音群的半音爬升手法，將段落 B 的第一部分接入第二部分。

【譜例 3-2-5】樂譜號碼 17。第二小節可見到弦樂聲部所構成的帶狀音響效果。

The musical score for Example 3-2-5 is divided into two systems. The first system includes the following parts: Fag. 1, Cfg. (2), Cor. 1 & 2, Tr. 1 & 2, Trb. 1, Perc. (Timpani and Tamtam), and Vla. sola. The second system includes Viol. I div., Viol. II, Vla., Vcl., and Cb. The score features time signatures of 3+1/4, 3/4, and 4+1/8. Dynamics include *mf* and *ff*. Performance instructions include *con sord.*, *all tallone*, and *Timpani*.

## 二、段落 B 之第二部分

筆者將樂譜號碼 18 至 23 之間的樂段，劃分為段落 B 的第二部分。此樂段與段落 B 其他兩部分相比，最大的特色在於此處休止符出現得比之前頻繁，音樂因此顯得更加短而急促。

第二部分是由樂團開始的，並形成兩大樂器組之間的對位，此二樂器組各自所包含的樂器以及出現的時間點請參照下方【表格 3-3】。各樂器組中的每個聲部均以齊奏方式演出相同音以及節奏，只是在同一樂器組中，不同樂器之間會有著相差八度的音程差異。隨著樂器的逐漸增加或減少，整體音響自然地有著漸強或漸弱之變化。

【表格 3-3】樂譜號碼 18 所出現兩樂器組之比較

	所包含之樂器	出現時間點
第一樂器組	中、高音弦樂聲部(第一、第二小提琴及中提琴)	樂譜號碼 18
	高音部木管(短笛、長笛、雙簧管、單簧管)、長號	樂譜號碼 18 後第六小節
	木琴	樂譜號碼 18 後第八小節
第二樂器組	低音弦樂聲部(大提琴、低音大提琴)、低音木管聲部(低音管、倍低音管)	樂譜號碼 18 後第二小節

獨奏中提琴於樂譜號碼 19 後第九小節出現，並模仿這一部分開頭的樂團，演奏出短促而快速的音型，而樂團亦呼應了獨奏中提琴，使得短促音型在各聲部之間此起彼落。樂譜號碼 20 後第七小節起，管樂以半音音群、弦樂以上行滑音，再次製造出帶狀音響效果，並於樂譜號碼 21 之前三小節處達到張力之高峰。

樂譜號碼 21 之前兩個小節起，獨奏中提琴開始演奏一連串快速音群，樂團則在獨奏中提琴休止時，以音堆填補這樣的休息時間，使得獨奏中提琴與樂團之間有著彼此呼應的關係。而自樂譜號碼 22 前二小節起，樂團不再與獨奏中提琴有所呼應，改以音堆的方式強調每小節第一拍，增添節奏性，最後，獨奏中提琴以三連音音型的快速音群接入段落 B 的第三部分。

### 三、段落 B 之第三部分

筆者將樂譜號碼 23 至 27 之間的樂段劃分為段落 B 的第三部分。筆者認為此一樂段，其最大特色在於開始利用極短音、近琴橋演奏(sul ponticello)、加上弱音器等方式，展現出更明顯的音色變化。同時，相較於段落 B 的前兩個部分完全沒有速度上的變化，在第三部分裡頭，明顯地多了許多的速度術語。另外，獨奏中提琴所演奏的音樂素材主要是由極短音與顫音交錯而成，亦是此部分的特色之一。

筆者將段落 B 的第三部分再細分成兩個小分段：第一個小分段為樂譜號碼 23 起，至樂譜號碼 25 為止；第二小分段為樂譜號碼 25 與樂譜號碼 27 之間的樂段。

從樂譜號碼 23 開始的第一小分段，除了速度緩和下來之外(速度標明為 *meno mosso*)，亦再次出現帶狀音響效果：第一小提琴、法國號、以及鋼片琴，同時各自演奏不同音高的持續震音，其中第一小提琴更分成七個聲部。樂譜號碼 23 的第二小節起，雖然潘德瑞基清楚寫出了各聲部所要演奏的音符(除了中提琴依然使用震音記號，並提早一大拍出現)，但基本上仍是震音的效果。而要特別注意的是，其中第一小提琴與大提琴各自分成五部及兩部，此共七個聲部之間彼此出現的時間是互相交錯的，但潘德瑞基並未特別寫出休止符的長度，需要靠演奏者觀察譜面音符的位置並對照其他演奏者出現的時間，自行決定出現之時間點，之外，這七個弦樂聲部亦均採用近琴橋演奏的方式，改變了整體的音響色澤(請參見【譜例 3-2-6】)。

【譜例 3-2-6】樂譜號碼 23 後第二小節至第四小節

3/4 poco più mosso

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Clar. 1 *p*

Clar. 2 *p*

Perc. Crotales *p*

Triangolo *p*

Vla. sola *p*

poco più mosso  
senza misura  
sul pont. *p*

Viol. I 1 *p*

Viol. I 2 *p*

Viol. I 3 *p*

Viol. I 4 *p*

Viol. I 5 *p*

Vla. *p*

Vcl. 1 arco, sul pont. *p*

Vcl. 2 arco, sul pont. *p*

獨奏中提琴第一次使用近琴橋演奏的技巧出現在樂譜號碼 25 之前一小節，演奏出下行音階式的三度顫音，此時第一小提琴、中提琴、大提琴聲部同時演奏震音式的持續滑音，與獨奏中提琴再度融合，形成帶狀音響效果，其中除了中提琴

的第三部以及大提琴演奏上行滑音之外，其餘弦樂聲部均與獨奏中提琴相同，演奏的是下行滑音，並接入由樂譜號碼 25 開始的第二小分段(請參見【譜例 3-2-7】)。

【譜例 3-2-7】樂譜號碼 25 前一小節，再度出現帶狀音響效果

The image shows a musical score for Example 3-2-7, covering measures 24 and 25. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Percussion (Perc.), Violin Solo (Via. sola), Violins I (Viol. I 1-6), Other strings (gli altri), Viola (div. in 3), Violoncello (Vcl. Tutti), and Contrabass (Cb.).

- Measure 24:** Starts with a down-bow stroke and a 'rall.' (ritardando) marking. The time signature is 4/8. The Violin Solo part has 'spicc.' (staccato) markings. The string parts have 'arco sul pont.' (arco sul ponticello) and 'gliss.' (glissando) markings.
- Measure 25:** Starts with a 'più mosso' (più mosso) marking. The time signature is 3/8. The Violin Solo part has 'scherzando spicc.' markings. The string parts have 'arco sul pont.' and 'gliss.' markings.

相較於第一小分段較偏敘述式的音樂(潘德瑞基在樂譜上註明了"recit."), 第二小分段風格一轉，顯得詼諧戲虐，三連音再度成為獨奏中提琴部分當中具主導性的節奏音型。樂譜號碼 25 之後第二小節加前一拍起，獨奏中提琴與第一小提琴形成對位(請參見【譜例 3-2-8】)。

【譜例 3-2-8】樂譜號碼 25 之後第二小節。獨奏中提琴與第一小提琴形成對位。

而到了樂譜號碼 26 之後第二小節，樂團再度出現帶狀音響效果：弦樂(包括獨奏中提琴)演奏持續震音，木管各聲部則在號碼 26 之後第三小節及第五小節處，各自演奏具不同音高與節奏的即興快速音群，混合成為帶狀音響效果的一部分。到了樂譜號碼 26 之後第六小節，只留下獨奏中提琴，照例，並未加上小節線，起先是三連音，音域爬升至最高音(升  $c^3$ )後，轉成如裝飾奏般的半音階，最後以持續震音將音樂連接至段落 A 的部分，結束了整個段落 B(請參見【譜例 3-2-9】)。

【譜例 3-2-9】樂譜號碼 26 之後第六小節

### 第三節 段落 A'之分析

筆者將樂譜號碼 27 至 32 之間，劃分為段落 A'，也就是整首協奏曲當中的第三個大段落。由於在這個段落中速度再次回到原速度(Tempo I)，即緩板，加上此段落亦包含一個裝飾奏，同時段落 A 的部分元素也經常在此段落中出現，故筆者將此段落稱為段落 A'，以表示此二段落之間的關係。

以筆者之拙見，段落 A'可分為兩個部分：第一部分為樂譜號碼 27 至 30 之間；第二部分為樂譜號碼 31 之後第七小節開始的一整段裝飾奏。而樂譜號碼 30 一直持續到號碼 31 之後第六小節完結為止，則為連接此二部分的過門樂段。

#### 一、段落 A'之第一部分

以動機 a 連續重複兩次作為開頭之樂句型態，不僅出現在整首協奏曲之開頭，具有重要意義，在段落 A'的第一部分中，亦一共連續運用了四次，形成四個具有相關性的連續樂句，為此樂段當中最重要之特色。

第一次出現是在此一樂段的一開頭，也就是樂譜號碼 27 之處，由樂團中的低音樂器演奏，包括了低音管、倍低音管、大提琴以及低音大提琴，但型態為以兩次動機 a 之反向作為開始，並由此發展出長達六小節的樂句(請參見【譜例 3-3-1】)。

【譜例 3-3-1】

Ob. 1 2  
mf

Clar. 1 2  
mf

Fag. 1  
f pesante

Cfg. (2)  
f pesante

Perc.  
Timpani  
p

Vla. sola  
tr

Viol. I  
f

Viol. II  
f

Vcl.  
f pesante tenuto

Cb.  
arco  
f pesante tenuto

3/4 Tempo I (Lento) 4/4

第二次則是出現在樂譜號碼 27 之後第七小節，由獨奏中提琴演奏。雖然此時不再是八分音符，而是三連音的型態，但依然可清楚看到此樂句的開頭，一共重覆了兩次動機 a 的原型(請參見【譜例 3-3-2】)。

【譜例 3-3-2】

poco rubato

p 動機 a

動機 a

poco rall.

第三次出現在樂譜號碼 28 的地方，動機 a 之運用再度出現在樂團的部分，這次是由中提琴以及大提琴演奏，且如第一次出現一般，以兩次動機 a 之反向作為開頭，但音高比第一次出現時低了增二度(請參見【譜例 3-3-3】)。

【譜例 3-3-3】樂譜號碼 28，中提琴與大提琴的部分

第四次則是出現在樂譜號碼 29 處，由獨奏中提琴演奏，但此次開頭只用了一次動機 a，而且是反向，音高與第一次出現時相同(請參見【譜例 3-3-4】)。

【譜例3-3-4】

樂譜號碼 30 之前四個小節起，開始出現大量的動機 b 之運用：其中，節奏為正拍的聲部演奏動機 b 之原型；而為後半拍的聲部(包括獨奏中提琴)則演奏動機 b 之反向。而不論是正拍或後半拍的聲部，均在動機 b 之後多加一個半音，形成連續四個半音下行或上行的音型，並皆重複了兩次 (請參見【表格 3-4】)。

【表格 3-4】樂譜號碼 30 前四小節中，動機 b 之運用

節奏	包含樂器	演奏音
正拍	低音管、倍低音管、大提琴、低音大提琴	C – B – 降 B – A
後半拍	第二部雙簧管、第二部單簧管、獨奏中提琴、第一部中提琴	F – 降 G – G – 降 A

## 二、段落 A'之過門樂段

筆者將樂譜號碼 30 至號碼 31 之後第六小節完結為止，視為連接段落 A'之第一、二部分的重要過門樂段。在此過門之中，共有兩次速度上的變化：第一次為樂譜號碼 30 的速度轉快(*più mosso*)，第二次則是樂譜號碼 31 的速度轉慢(*meno mosso*)。

在速度轉快的段落中，潘德瑞基以音型之變化製造出音樂的張力：起初是三連音，接下來是十六分音符，樂譜號碼 30 後第七小節，雖然仍維持為十六分音符，但三個音一組的半音上行音型無形中使得速度顯得更快。尤其全體弦樂於樂譜號碼 31 之前兩小節加入時模仿獨奏中提琴將音域逐漸提昇之手法，演奏上行的滑音並做漸強，使音樂在樂譜號碼 31 的第一個八分音符中達到最高潮(請參見【譜例 3-3-5】)。

【譜例 3-3-5】樂譜號碼 31 之前兩小節起

The musical score for Example 3-3-5 shows the beginning of measure 31. The tempo is marked 'meno mosso' and 'tenuto'. The score includes parts for Vla. sola, Viol. I, Viol. II, Vla., Vcl., and Cb. The score shows various musical notations such as 'div.', 'gliss.', 'p', 'f', 'f espr.', and 'f sub. p'.

進入樂譜號碼 31 後，整體氣氛立刻變得較為舒緩，造成此種氣氛之轉變的手法包括了讓樂曲速度轉慢(meno mosso)、音值從十六分音符或滑音當中再度回到八分音符、降低音域、樂團在樂譜號碼 31 的頭四小節中只剩下大提琴演奏持續音等。之後，獨奏中提琴兩次以加上重音的下行三連音音群將音樂帶入段落 A'的第二部分，同時也是此協奏曲的第二個裝飾奏。

### 三、段落 A'之第二部分

段落 A'的第二部分自樂譜號碼 31 後第七小節開始，為一裝飾奏，也是整首協奏曲當中的第二個裝飾奏。此裝飾奏依舊未加上小節線，以便讓音樂的開展更加自由。

整段裝飾奏有著相當明顯的層次：一開始為圓滑奏的三連音，到了裝飾奏第二行末，變成跳音的三連雙音，進入第四行之後，轉而使用十六分音符，音樂行進至第五行後半，雖仍然是十六分音符，但改為單音與小七度音程之交錯型態，並加上重音，速度也逐漸加快，一直到第八行速度正式轉為甚快板(Vivace)為止，可說整個第二裝飾奏在速度上是一直不斷加快的(請參見【譜例 3-3-6】)。

【譜例3-3-6】

The musical score for Example 3-3-6 is a Cadenza in 3/4 time. It begins with a downward arrow labeled 'Cadenza' pointing to the first measure. The piece starts with a triplet of eighth notes in the bass clef. The first line contains two measures of triplets. The second line features a triplet of eighth notes followed by a triplet of sixteenth notes, ending with a trill (tr) on a triplet of eighth notes. The third line continues with triplets of eighth notes. The fourth line includes a 'poco rall.' marking, a piano (p) dynamic, and a 'poco a poco più animato' marking. The fifth line shows a crescendo (cresc.) and a forte (f) dynamic. The sixth line has an 'accel.' marking and a 'sim.' dynamic. The seventh line is marked 'Vivace'. The eighth line continues the Vivace tempo. The score concludes with a final measure in 2/4 time.

裝飾奏末尾的甚快板，採用段落 B 之音樂素材，強調按弦音與空弦音之間不同音色之交錯，最後，以一連串音域向上爬升的音群接入段落 C 的部分。

## 第四節 段落 C 之分析

筆者將樂譜號碼 32 至 42 之間的樂段劃分為此協奏曲的段落 C，速度承接自段落 A' 中的第二裝飾奏，為一個速度顯得較為緊湊的甚快板(Vivo)。

整個段落 C 可再細分為兩個部分：第一部分從樂譜號碼 32 至 37，第二部分則從樂譜號碼 37 至 42 為止。這兩個部分所使用的音樂動機與素材相當類似，音樂發展之走向亦雷同，均先由樂團開始，再接至獨奏中提琴，最後以顫音或震音之音型進入下一個段落。

### 一、段落 C 之第一部分

第一部分從樂譜號碼 32 至 37，由樂團開始，可清楚看到動機 b 在段落 C 裡頭的重要性：此處樂團可分為中、高音樂器組以及低音樂器組，這兩組分別演奏不同的音型，但均是以動機 b 發展而來的。請參見【表格 3-5】以及【譜例 3-4-1】。

【表格 3-5】樂譜號碼 32 起所出現二樂器組之比較

	包含樂器	演奏音型	演奏音高
中、 高音 樂器 組	弦樂(第一及第二小提琴、中提琴)	反向動機 b 再加上一個半音和原型動機 b	D-降 E-E-F-降 D-C-B
	中、高音銅管(法國號、小號)	反向動機 b 加上一個半音，與中、高音木管前後交錯	D-降 E-E-F
	中、高音木管(長笛、雙簧管、單簧管)	原型動機 b，與中、高音銅管前後交錯	降 D-C-B
低音 樂器 組	低音管、倍低音管、長號、大提琴、低音大提琴	連續兩個動機 b 再加上一個半音	降 A-A-降 B-B-C-升 C-D

【譜例 3-4-1】樂譜號碼 32 起之頭五個小節

4/4 **32** *Vivo*

Fl. 1 2 *a2* *f*

Ob. 1 2 *a2* *f*

Clar. 1 2 *a2* *f*

Fag. 1 *ff*

Cfg. (2) *ff*

Cor. 1 2 *ff*

Tr. 1 2 *senza sord.* *ff*

Trb. 1 2 *a2* *ff*

Perc. *Tamtam* *mf* *mf*

*Timpani* *f* *Silofono* *f*

Vla. sola

Viol. I *4/4* *Vivo* *uniti* *ff*

Viol. II *uniti* *ff*

Vla. *unite* *ff*

Vcl. *uniti* *ff*

Cb. *ff*

2/4

樂譜號碼 32 之後第六小節起，一直到樂譜號碼 34 之前三個小節為止，潘德瑞基採用類似於段落 B 第二部分的創作手法，使用具強烈節奏性的急促短小動機，讓樂團分成兩大樂器組，同一樂器組均演奏同音高，形成二聲部的對位。此二樂器組各自所包含的樂器以及出現的時間點請參照下方【表格 3-6】。

【表格 3-6】樂譜號碼 32 後第六小節起，所出現兩大樂器組之比較

	所包含之樂器	出現時間點
第一樂器組	中、高音弦樂聲部(第一、第二小提琴及中提琴)	樂譜號碼 32 後第六小節
	高音部木管(長笛、雙簧管、單簧管)	樂譜號碼 32 後第六小節 (但樂譜號碼 33 頭四個小節 休止)
	第一部長號、木琴	樂譜號碼 33 後第五小節
第二樂器組	低音弦樂聲部(大提琴、低音大提琴)、低音木管聲部(低音管、倍低音管)	樂譜號碼 32 後第六小節
	第二部長號	樂譜號碼 33 後第七小節 (只有兩個小節)
	定音鼓	樂譜號碼 33 後第七小節 (只有三個小節，且只演奏其 中三個音，但強調這些音的 功能明顯)

樂譜號碼 34 起，加入了獨奏中提琴，反覆演奏出小三度的短促音型，並首次在本曲當中用了撥弦，樂團的部分則與段落 B 第二部分當中樂譜號碼 20 的地方類似，短促的下行三連音音型在不同聲部當中接連出現。

從樂譜號碼 35 起，再度運用段落 B 的另一個特徵：出現了段落 B 第三部分當中，以極短跳音模仿打擊效果的手法。最後，在樂譜號碼 37 之前一小節處，只剩下獨奏中提琴，演奏出一連串的快速三連音，並以具有顫音效果之上行三度三連音的滑音接入段落 C 的第二部分(請參見【譜例 3-4-2】)。

### 【譜例3-4-2】

The musical score for Example 3-4-2 consists of two staves. The upper staff is for the piano solo, and the lower staff is for the orchestra. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Vivo' with a metronome marking of 120. The score is numbered 37, 38, 39, 40, 41, and 42. The piano part features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a glissando (gliss.) marking over a series of notes. The orchestra part features a series of eighth notes and sixteenth notes, with a glissando (gliss.) marking over a series of notes.

## 二、段落 C 之第二部分

如同本節開頭所提及，雖然筆者將段落 C 分為二個部分，但此前後兩部分的發展走向是相當類似的。

段落 C 的第二部分從樂譜號碼 37 開始，一直到 42 為止，由樂團開始這個部分，就如同第一部分的開頭一樣，亦大量使用了原型動機 b 與反向動機 b 再加上半音之音型，但不同的是，第一部分的樂譜號碼 32 處，此二音型彼此前後交錯出現，而在這裡，這兩個音型則是垂直重疊出現的，形成了對位的關係。

獨奏中提琴於樂譜號碼 38 的第二小節加入，到了樂譜號碼 39 處，又出現了與段落 B 第二部分當中號碼 21 之前兩個小節起相同的音樂發展：獨奏中提琴演奏一連串快速音群，樂團則在獨奏中提琴休止時演奏一連串的音堆，使得獨奏中提琴與樂團之間有著彼此呼應的關係。

樂譜號碼 41 之前一個小節至整段樂譜號碼 41 結束，為一個過門橋段。獨奏中提琴從原本極具節奏性的音型，轉成帶有裝飾奏意味的下行音群，在延長記號之後，以近琴橋演奏的方式拉出小三度顫音，進入樂譜號碼 41 後，只演奏一個 D 音的持續震音(請參見【譜例 3-4-3】)。樂團各聲部此時開始各自演奏不同的震音，營造出帶狀音響效果，速度亦逐漸緩和下來，將音樂接入此協奏曲的最後一個段落。

【譜例 3-4-3】樂譜號碼 41 之前一小節獨奏中提琴的部分

The musical score for the Violin Solo consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 40 begins with a dynamic of *ff* and the marking *furiioso*. It contains a descending eighth-note pattern. Measure 41 begins with a dynamic of *mf* and the marking *sul pont.*. It features a trill on the D string, indicated by a wavy line and the marking *(senza trillo)*. The score concludes with a dynamic of *p*. A circled number 41 is placed above the first measure of the second staff.

## 第五節 段落 A"之分析

樂譜號碼 42 至曲子最後，筆者將之劃分為此協奏曲的段落 A"，同時也是這個協奏曲的最後一個段落，不但速度再次回到緩板(Lento)，同時亦再次強調了動機 a 以及動機 b 的重要性。此段落的開頭便是由動機 a 所構成的旋律，包括原型以及反向的形式，由大提琴以及低音大提琴共同演奏，且如同段落 A 之開頭，潘德瑞基也在此處特別註明必須演奏得如同宣敘調一般(*quasi recit.*)，獨奏中提琴則是延續著段落 C，繼續演奏持續 D 音。樂譜號碼 42 後第六小節，大提琴以及低音大提琴持續演奏由動機 a 所構成的旋律，但獨奏中提琴此時開始以由反向動機 b 所構成的旋律來回應樂團(請參見【譜例 3-5-1】)。

【譜例 3-5-1】

42 Lento (Tempo I)

Cor. 1

Vla. sola

Vcl. unifi

Cb.

quasi recit. arco 動機a所發展出的旋律

arco 動機a所發展出的旋律

Cor. 1

Vla. sola

Viol. II

Vcl.

Cb.

cantabile 以反向動機b回應樂團

p espr.

到了樂譜號碼 44 之後第二小節最後一拍起，獨奏中提琴開始與大提琴和低音大提琴一起演奏由動機 a 所建構出的旋律，但並非同時，而是在節奏上前後交錯，行成對位關係(請參見【譜例 3-5-2】)。最後，在一個由全體弦樂、獨奏中提琴、以及打擊共同演奏的大二度長音音程(C-D)中，安靜地結束整首協奏曲。

【譜例3-5-2】

The musical score for Example 3-5-2 consists of two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Percussion (Perc.), Solo Viola (Vla. sola), Violin I (Viol. I div.), Violin II (Viol. II), Violin III (Viol. III), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The second system includes Percussion (Perc.), Solo Viola (Vla. sola), Violin II (Viol. II), Viola Tutti (Vla. Tutte), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Key features of the score include:

- Flute and Oboe:** Both parts are marked with a  $4/4$  time signature and have rests throughout the passage.
- Percussion:** Features a melodic line with a *pp* dynamic and a *sostenuto* marking. The second system includes a section labeled "Campane" with a *pp* dynamic and a 3/4-4/4-3/4 rhythmic pattern.
- Solo Viola:** Plays a melodic line with a *pp* dynamic and a *sostenuto* marking.
- Violin I:** Has a *pp* dynamic and a *tenuto* marking.
- Violin II:** Has a *pp* dynamic and a *tenuto* marking.
- Violin III and Violoncello:** Both have a *pp* dynamic and a *tenuto* marking.
- Violin IV:** Has a *pp* dynamic and a *tenuto* marking.
- Viola Tutti:** Has a *pp* dynamic and a *tenuto* marking.

## 第六節 各樂段共有之創作元素

在前五節當中，筆者分別探討了每個段落的結構以及作曲手法，雖然在這五個段落裡頭，可看出作曲家替每一段設計了不同的結構與特色，但仍然有部分音樂素材是全曲一再重複使用的，而在這一節裡頭，筆者將從整體的角度，分析比較這些使全曲具備統一性的元素。在此，筆者總共歸納出三項貫徹全曲的創作手法：不協和音程的使用、精密設計過的樂段連接手法、以及持續音的應用。

### 一、不協和音程：

潘德瑞基的這首中提琴協奏曲，旋律基本上幾乎都是由不協和音程所構成的，例如大小二、七度或增減四、五度，除了小三度是較為常見的協和音程之外，其他的協和音程並未具有如同小三度般的重要性，多為零星出現。

其中，最為重要的音程便是小二度。不僅上文反覆提及的動機 a 以及動機 b 均是由小二度所構成，全曲五個段落的開頭旋律，不論速度快慢，亦都是由小二度發展開來的（請參見【表格 3-7】）。

【表格 3-7】小二度在各段落開頭旋律之使用

段落	開頭旋律最初二音之音高	演奏樂器
A	降 A — G	獨奏中提琴
B	降 E — D	獨奏中提琴
A'	升 D — E	低音管、倍低音管、大提琴、低音大提琴
C	D — 降 E	第一小提琴、第二小提琴、中提琴
A''	升 G — A	大提琴、低音大提琴

## 二、樂段之間的連接手法

在協奏曲當中，獨奏與樂團之間的關係如何搭配及設計，一向都是作曲家們在創作此類曲種時的重點。潘德瑞基的這首中提琴協奏曲亦是如此，不僅出現了獨奏者與樂團之間的對位、應答、模仿等關係，獨奏中提琴如何將音樂接入樂團間奏，也是一個重點。在這首曲子當中，可歸納出潘德瑞基所喜用的連接手法共有三種：

### (一)、分解和絃式三連音上行半音階：

這個可說是這首曲子當中，潘德瑞基最常使用的手法，一共出現了三次，另外還有一次雖然不是接至樂團間奏，但亦為一個過門樂段。形式皆為一連串之三連音，多為七和絃或九和絃省略三音的形式，以半音之間距逐漸上行，且均為快速音群。然而不管是七和絃或是九和絃，依舊不脫離二度的運用(七度為二度之轉位、九度可等同於二度)。以下是這四次之間的比較以及譜例：

【表格 3-8】四次分解和絃式三連音上行音階過門之運用比較

	出現位置	接入樂段	和絃
第一次	樂譜號碼 11 之前一小節	段落 A 接入段落 B	七和絃
第二次	樂譜號碼 14 之前兩小節	段落 B 第一部分的第一小分段接入第二小分段	七和絃
第三次	樂譜號碼 18 之前一小節	段落 B 的第一部分接入第二部分	九和絃
第四次	樂譜號碼 31 之前三小節	段落 A'中的過門樂段之一部分	九和絃

【譜例 3-6-1】第一次出現



【譜例 3-6-2】第二次出現



【譜例 3-6-3】第三次出現



【譜例 3-6-4】第四次出現



(二)、上行音群：

這一個手法與上文所提及的「分解和絃式三連音上行半音階」之間的差別在於，這裡所提到的上行音群並未有特定節奏或模式，但看得出來整個旋律線之音域的確是逐漸提高的，且大多亦為半音的間距。這樣的手法總共有三次，請參照下方的表格與譜例：

【表格 3-9】上行音群過門之運用比較

	出現位置	接入樂段
第一次	樂譜號碼 3 之前二小節	段落 A 第一部分的獨奏中提琴接至樂團間奏
第二次	樂譜號碼 32 之前一小節	段落 A'接至段落 C
第三次	樂譜號碼 37 之前一小節	段落 C 第一部分接至第二部分

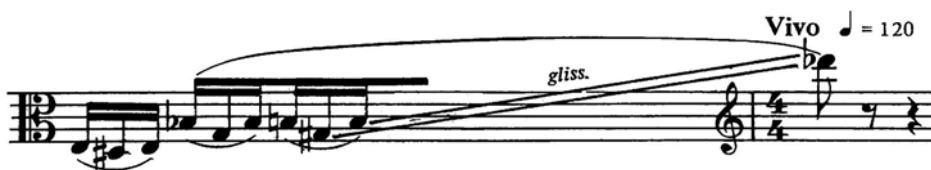
【譜例 3-6-5】第一次出現



【譜例 3-6-6】第二次出現



【譜例 3-6-7】第三次出現



(三)、類裝飾奏音群：

此類的過門樂段皆出現在快速樂段接至慢板樂段時。與上述二類相比，此類手法不僅在節奏上較為自由、亦較常見到下行音群之出現，同時最後皆以震音型態的持續音，連接到下一段。這類的手法總共出現了兩次，請參見下方表格與譜例。

【表格 3-10】類裝飾奏音群過門之運用比較

	出現位置	接入樂段
第一次	樂譜號碼 27 之前一小節	段落 B 接至段落 A'
第二次	樂譜號碼 41 之前一小節	段落 C 接至段落 A''

【譜例 3-6-8】第一次出現



【譜例 3-6-9】第二次出現

The musical score for Example 3-6-9 shows a melodic line in treble clef. It begins with a series of eighth notes, followed by a trill-like figure consisting of a series of sixteenth notes. The piece concludes with a trill-like figure that leads into the next section. The score includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *f*, and performance instructions like *furioso*, *quasi senza misura poco meno mosso*, and *sul pont.*. A circled number 41 is also present.

### 三、持續音

最後一項使得這首曲子能夠具有統一性的元素，是曲中大量使用的持續音，特別是在慢板樂段裡頭，也就是段落 A、A'以及 A"。音堆式的持續音或是僅持續一兩個小節的持續音經常零星出現在不同聲部中，除此之外，曲子從頭至尾總共有八次整個樂團使用同音持續音的重要片段，這八次都長達數個小節，其中，D 音是最為重要的持續音，八次當中即出現了五次，獨奏中提琴在最後亦是結束在持續 D 音上。這些持續音的型態並不僅侷限於單純的長音，還包括顫音(tremolo)、震音(trill)等形式。以下，筆者將這八次使用同音持續音的片段，以表格的方式做比較。

【表格 3-11】持續音使用之比較

	音高	出現起始點	演奏樂器	形式	持續長度
第一次	D	樂譜號碼 1	第二部法國號、第二小提琴	長音	六小節又兩拍
第二次	D	樂譜號碼 4	第二部法國號、定音鼓、獨奏中提琴	長音	九小節又一拍
第三次	G	樂譜號碼 26 後第二小節	管鐘、鋼片琴、獨奏中提琴、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴	震音	四小節
第四次	A	樂譜號碼 27	雙簧管、單簧管、定音鼓、獨奏中提琴、第一小提琴、第二小提琴	長音	四小節又一拍
第五次	D	樂譜號碼 29	長笛、雙簧管、單簧管、法國號、管鐘、第一小提琴、第二小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴	顫音	十二小節又一拍
第六次	D	樂譜號碼 41	第一部法國號、管鐘、獨奏中提琴	長音、 顫音、 震音	十四小節
第七次	A	樂譜號碼 44	管鐘、獨奏中提琴、第二小提琴	顫音、 長音	十二小節又一拍
第八次	D	最後三小節	獨奏中提琴、鑼、管鐘、第一及第二小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴	長音	三小節

## 第四章 樂曲演奏詮釋

筆者在上一章分析了潘德瑞基《中提琴協奏曲》之結構，而在此章當中，將從實際的演奏角度出發，探索音樂詮釋之方向。第一節至第五節，將分別就此協奏曲的五個段落，單獨探討獨奏中提琴的部分，第六節則是就當獨奏中提琴與樂團或是鋼琴合作此曲時，可能會遇到的困難給予一些建議。

如同第三章，此章中所使用的譜例亦全出自德國蕭特出版社(Shott)所出版的樂譜，包括樂團總譜與改編成鋼琴伴奏的版本，文中所提及之樂譜號碼(rehearsal number)亦皆依據此二份樂譜上所記而定。除了中提琴的空弦音分別以 A、D、G、C 代表之外，其餘提到的音高均使用絕對音名說明。

### 第一節 段落 A 之詮釋

#### 一、段落 A 之第一部分

潘德瑞基的《中提琴協奏曲》，是由獨奏中提琴單獨揭開序幕的。一開始，演奏者即應營造出陰鬱的氣氛，使用 C 弦高把位的指法較容易呈現出這樣的效果。最初重複了兩次的動機 a，由於其下行小二度音型之特質，建議演奏得宛如嘆息一般，帶有落寞悲傷的味道，雖然是完全一樣的音高及節奏，仍不應因此就以同樣的方式詮釋，可藉由使用不同程度的抖音將之區隔。筆者偏好第一組動機 a 不

抖音，營造出安靜無波的氣氛，第二組動機 a 則使用緩慢而寬廣的抖音，並稍微予以強調，不但能使第二組動機 a 比第一組顯得更加深沉而立體，亦增添了氣氛，同時也能順著這樣的氣氛，繼續開展後面的音樂，讓音樂不顯得中斷。

樂譜號碼 1 之前的部分，可視為一整個樂句，從開頭陰暗深沉的氣氛，逐漸增強音量以及張力，至第二行中兩個降 a<sup>1</sup> 音為此樂句之最高音，其前後筆者將之視為兩個帶有強調語氣的類似小樂句，為整個樂句之最高潮(請參見【譜例 4-1-1】)，為達到此效果，在此二小樂句之間應加強音量，同時，筆者建議自第一個降 a<sup>1</sup> 音起使用 D 絃演奏，以增加此處的明亮感，要注意的是，雖然是第一個高潮點，但是考量到之後音樂的發展，不可過於強烈，仍然要有所控制。之後，再漸弱音量，讓樂譜號碼 1 之前的部分形成一個完整的「漸強—高潮—漸弱」樂句。

【譜例 4-1-1】全曲開頭。虛線部份為此樂句高潮，大寫字母與實心橫線代表筆者所建議的演奏弦。

The image shows a musical score for two staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line starting on C4, moving through various intervals, and ending on G4. Above the staff, a solid line spans from the beginning to the end of the first staff, labeled 'C' at the start and 'G' at the end. The second staff is in bass clef and contains a bass line starting on G2, moving through various intervals, and ending on G2. Above the staff, a solid line spans from the beginning to the end of the second staff, labeled 'G' at the start and 'G' at the end. A dashed box encloses a section of the second staff, starting from the first measure and ending at the second measure, with a 'D' label above it. The first measure of the second staff has a 'p espr.' marking below it. The time signature is 4/4.

樂譜號碼 1 前，出現一組由降 e—d 二音構成的動機 a，進入樂譜號碼 1 之後又重複了一次，這兩個動機 a 可視為樂譜號碼 1 之前的樂句之結束以及下一個樂句的開始，具有連接作用，因此這裡的第一個動機 a 可使用較微小的抖音，製造出音樂將結束之感，並再度回到 G 弦上演奏，可使音色更加深沉，第二個動機 a 則可用幅度較寬廣的抖音，予以強調，自然地帶出之後的音樂發展。

樂譜號碼 1 至 3 之間，很明顯地音域不斷提高，同時作曲家也註明了漸強記號，因此這段音樂應營造出越來越激動的氛圍，故抖音的速度應隨之加快，弓量也應越來越多，如此才能順利地使樂譜號碼 3 的  $d^3$  音攀升至最強烈的情緒，並接至樂團的間奏(請參見【譜例 4-1-2】)。

【譜例 4-1-1】樂譜號碼 1 至 3，獨奏中提琴的部分

The musical score for solo viola consists of three staves. The first staff (bass clef) contains measures 1 and 2, marked with circled '1' and '2'. The second staff (bass clef) contains measure 3, marked with circled '3'. The third staff (treble clef) contains measures 4 and 5. The score includes dynamic markings: 'cresc.' at the beginning, 'mf' under measure 3, and 'f' at the end. There are also slurs and rests throughout the piece.

除了氣氛的營造以及抖音的使用，整個段落 A 第一部分演奏上的另一個重點，便是休止符的「演奏」。由於休止符頻繁出現，若不小心處理，容易使得音樂顯得斷斷續續，但事實上，從開頭到樂譜號碼 3 為止，應是一口氣完成的，因此，即使出現了许多休止符，也並非表示音樂行進須因此而停頓下來，而是讓休止符成為使音樂更顯緊湊的一個呼吸，故可使用抖音來延續前一個音的餘音，讓音樂不因休止符而中斷，同時也使休止符具備表情。

## 二、段落 A 之第二部分

整個段落 A 的第二部分為一個沒有小節線的裝飾奏，因此在速度上可較為自由發揮，但仍然須注意結構上的平衡，不可因此使得音樂鬆散。

技巧上，較為困難的是和絃的指法。潘德瑞基的弦樂協奏曲，包括其小提琴協奏曲以及大提琴協奏曲，一向以技巧的挑戰性著稱，這首協奏曲也不例外，但即使技巧困難，仍然有其合理性及可演奏性，這一段裝飾奏中的和絃亦是如此。此處和絃之音值較短，多為八分音符，因此應盡可能地將和絃音同時演奏，但考量到指法，部分和絃可拆解為上下音程分別演奏，會比較容易。【譜例 4-1-3】及【譜例 4-1-4】為此段裝飾奏當中幾個較為拐手的和弦及音程，譜例上所附之指法為筆者自身所使用的指法，讀者可加以參考。

【譜例 4-1-3】

4	0	0	0	1	4	3	3	0	3	2	3	3	2	2
1	2	2	2	2	2	2	3	3	4	1	2	2	3	4

【譜例 4-1-4】

2	3	3	2	2	3	4	1	1
0	0	0	2	1	0	0	0	2

進入裝飾奏的第五行之後，出現了一連串不斷轉換高低音域的十六分音符音群，由於速度快，加上得不斷換把位及跨弦，很容易將這些音群演奏得模糊不清，為解決這個問題，每組十六分音符的最後一個音可稍微縮短音值，讓弓提早結束一點，以便有時間提早做換弦或換把位的準備，並應確實地呈現重音記號，讓右手清楚地每次運弓的一開頭加上些微重量，以加強這段的節奏感(請參見【譜例 4-1-5】)。

【譜例 4-1-5】此協奏曲第一裝飾奏之第五行至第六行。



樂譜號碼 4 之前的和絃群，可選用兩種弓法以製造不同效果：第一種是延續之前的連續下弓，此處每個和絃亦均以下弓演奏，可使音樂性格更有連貫性，維持粗獷之特性；第二種是以上下弓交替演奏，這種弓法的好處在於和絃高音的連接能更為明顯，易製造出旋律線，同時張力較易持續不斷。演奏者可依個人的詮釋角度選擇其一，但筆者建議，不論使用何種弓法，最後一個二分音符的和絃均應分成上下兩音程，以分成兩弓之方式來演奏，並以上弓接入樂譜號碼 4 的長音，較易製造出漸強效果。關於此處弓法之使用，可參照【譜例 4-1-6】及【譜例 4-1-7】。

【譜例 4-1-6】全以下弓演奏



【譜例 4-1-7】以上下弓交替演奏



### 三、段落 A 之第三部分

與之前的部分相比，段落 A 的第三部分顯得較為柔和而旋律化，因此第三部分的一開始，獨奏者應變換演奏音色，以便讓聽眾立刻察覺到這樣的變化。

樂譜號碼 8 之前兩小節起，開始出現以八度構成的三連音音群，要特別注意每一組三連音第一個音之間的連接，維持這一段的旋律性格，而非機械性的八度分解和絃練習，並適度合理使用彈性速度，使音樂更加自然且富有情感。而這一段之旋律性在樂譜號碼 9 之前一小節可說是達到最高峰，出現了相當明顯的旋律線。由於音域較高，因此筆者建議可使用幅度較為寬廣的抖音，以免使得音樂過於緊張(請參見下頁【譜例 4-1-8】)。

樂譜號碼 10，音樂再度進入一個較為緊湊的段落，此時的抖音需較為快速，以增加張力，並在音域轉換之間，合理分配速度變化之幅度。

【譜例 4-1-8】樂譜號碼 8 之前兩小節起之獨奏中提琴的部分

樂譜號碼 11 之前一小節，為一過門樂段，與之前具有旋律性質的三連音不同，此處高低對比音域的三連音交錯出現，演奏者應特別強調每組三連音之間的獨立性，因此清楚的重音以及乾淨的收尾是必要的。進入分解和絃式的三連音上行半音階時，除了強調每一組第一個音，以顯現出高音的半音階之外，也勿忘記每一組的第三個音亦可形成低音的半音階，因此高低音均需有清楚的運弓，不能含糊成一片。最後的雙音三連音，作曲家註明須全部在弓根處演奏，演奏時需注意 D 弦的空弦音勿過於大聲，以能讓按弦音之旋律線清楚呈現的程度為準(請參見【譜例 4-1-9】)。

【譜例 4-1-9】樂譜號碼 11 前一小節處

## 第二節 段落 B 之詮釋

### 一、段落 B 之第一部分

段落 B 為一個快速的樂段，音色上較為明亮，整體氣氛亦變得較為積極有衝勁。如同上一章第二節當中所提到，段落 B 第一部分的特色之一就在於強調空弦音與按弦音交錯時之音色變化，因此樂譜號碼 11 起的  $d^1$  音、樂譜號碼 12 之前兩小節起的  $g$  音、樂譜號碼 16 頭兩個小節的  $g$  音、樂譜號碼 16 之後第八小節起的  $a^1$  音等，均應使用空弦演奏。但要特別注意的是，演奏時應利用運弓時右手的力道變化，稍微強調按弦音，讓旋律線更加清楚，以免因為空弦泛音的持續，使得音樂聽起來含糊不清(請參見【譜例 4-2-1】)。

#### 【譜例 4-2-1】

樂譜號碼 11 起

⑪ Vivace  
*f*

⑫

樂譜號碼 16 起

⑬ *f*

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

進入樂譜號碼 13 之後，由於三連音群之間的音域差異相當大，跨弦的機率增高，因此應更注意每一組三連音的收尾，適度的提早結束能夠製造出乾淨俐落的音響效果(請參照【譜例 4-2-2】)。

【譜例 4-2-2】樂譜號碼 13 起

從上方【譜例 4-2-2】中可見到，樂譜號碼 13 之後第三小節起，分解和絃式的半音上行三連音音群再度出現，除了高音以及低音的半音階均需清楚地呈現之外，特別要注意的是，雖然此音型在這首曲子當中總共出現了四次，但只有這次在每一組的第三個音加上了跳音記號，因此要更額外強調出前兩個音與第三個音之間分離開來的感覺，此時，右手的食指力量之控制就變得相當重要，需在演奏每組的第三音時，輕巧地多施一點力道，讓聲音更加乾淨敏捷。樂譜號碼 18 前一小節處，亦應以類似的技巧處理。。

## 二、段落 B 之第二部分

段落 B 的第二部分是由樂團開始的，至樂譜號碼 19 後第九小節，獨奏中提琴才以 *ff* 的音量加上重音的方式，相當有氣勢地出現。要注意的是，此處的休止符與曲子一開始的休止符作用不同，此處的休止符需相當準確而乾淨，以更突顯出節奏性，因此休止符的前一音不可過長，如此才能使休止符清楚呈現。此外，這一段的弓量也勿太多，盡量在下半弓，以讓音色更加集中，同時也方便拉奏與撥弦之間的交錯，不至於使得右手過於忙亂。由於此處拍號變換頻繁，休止符音值亦多變，需特別用心節奏的正確度。另一方面，除了須注意力度的呈現以及與樂團之間的複雜節奏交錯之外，亦須讓整體音樂保持戲謔詼諧的個性，以達到作曲家在譜上所註記"scherzando"之要求(請參見【譜例 4-2-3】)。

【譜例4-2-3】

The musical score for Example 4-2-3 is written for a solo violin. It consists of four staves of music. The first staff begins with a *ff* dynamic marking and a series of sixteenth-note patterns. The second staff starts with a *mf* dynamic, includes a circled number 20, and features a *scherzando* marking. The third staff continues with *mf* and *f* dynamics, and includes *pizz.* and *arco* markings. The fourth staff concludes the passage with *mf* dynamics and *pizz.* markings. The score is characterized by frequent changes in meter and complex rhythmic patterns.

樂譜號碼 21 之前一小節，再度出現音域變化頻繁的三連音群，每一組三連音的乾淨收尾再度成為必要技巧，指法亦須仔細考量，根據每個人不同的手型，自行決定最順手的指法與把位，以盡可能減少左手在指板上位移距離與動作為準則，例如，最後兩組的三連音( $d^2 - \text{升 } d^2 - e^2$  以及降  $d^3 - c^3 - b^2$ )即可使用 D 弦以及 A 弦之第七把位演奏，即使音域距離遠，也不需要忙亂地一再更換把位(請參照【譜例 4-2-4】)。

【譜例 4-2-4】樂譜號碼 21 前一小節起

樂譜號碼 21 起的頭五個小節之間，獨奏中提琴的部分出現了大量的半音音群，需演奏得相當緊湊，以抗衡樂團利用音堆所製造出的強烈張力，指法的考量在此相當重要，順手固然為考慮的要點，但為求音群間音色的統一性，筆者建議最好盡可能減少換弦的機會，以換把位的方式替代會更好。

另一個需要特別設計指法的地方在樂譜號碼 22，這一段全為三連音群，作曲家特別寫出了圓滑線，為一相當旋律化的片段，不可因為換把位或指法而中斷音樂之行進，同時勿演奏得過於機械性，筆者建議每一組圓滑線內的音盡可能以同一個，或至少相近的把位演奏，此外，同一組三連音絕對不可出現來回跨弦的情況。關於筆者所使用的指法以及演奏弦，可參見【譜例 4-2-5】。

【譜例4-2-5】

The musical score for Example 4-2-5 consists of three systems of music. Each system includes a treble clef staff with a 3/8 time signature and a bass clef staff with a 3/8 time signature. The first system starts with a circled number 22 above the treble staff. Above the first system, the chord diagrams are A, D, and G. Above the second system, the chord diagrams are A and D. Above the third system, the chord diagrams are D, G, and C. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 3 (triplets) above the notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with many triplets and slurs.

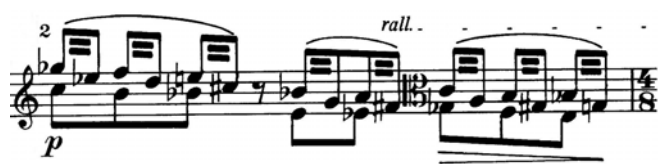
### 三、段落 B 之第三部分

在段落 B 的第三部分當中，獨奏中提琴開始出現了近琴橋演奏(sul ponticello)和以跳弓模仿打擊的技巧，讓音色產生更豐富的變化。

這一段當中，註明跳弓的次數共有五次，為更輕易達成打擊樂的效果，筆者建議均以接近弓根處、弓量少、並配合些微重音的演奏方式來處理，讓每個音的聲音能夠乾淨且集中。

近琴橋演奏之技巧出現在樂譜號碼 25 之前一個小節處，由於是雙音，因此須格外注意上下音之間音量的平衡，讓因近琴橋演奏而產生的特殊音色能夠均衡地在上下聲部中呈現。同時，由於此處的上方音為小三度顫音，加上雙音，使得按弦較為困難，可依據個人手型決定最佳指法，但由於這些雙音均為減五度，因此可使用同一指法演奏這些音程，無須變換(請參見【譜例 4-2-6】)。

【譜例 4-2-6】



樂譜號碼 27 之前一小節，可說是連接段落 B 與段落 A'之間的重要過門，一開始的三連音應儘可能地乾淨，並呈現緊湊的節奏，特別是速度開始漸快時，更應強調出音樂的方向性。達到最高點升  $c^3$  音之後所出現的類裝飾奏音群，應合理地給予彈性速度，讓音樂顯得較為自由但不失緊湊(請參見【譜例 4-2-7】)。

【譜例4-2-7】樂譜號碼27之前一小節

Musical score for Example 4-2-7. It features a single staff in 4/8 time with a key signature of one sharp. The piece begins with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. The second measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The third measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The fourth measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The fifth measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The sixth measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The seventh measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The eighth measure has a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The piece concludes with a *Tempo I* instruction and a 3/4 time signature.

Additional markings include: *scherzando spicc.* (scherzando and spiccato), *tr* (trills), *acc.* (accelerando), and *mf* (mezzo-forte).

### 第三節 段落 A'之詮釋

#### 一、段落 A'之第一部分

段落 A'的獨奏中提琴，延續了段落 B 末尾的震音，由於此時主題在於樂團的部分，因此獨奏中提琴無須過於喧賓奪主，保持平靜即可。

樂譜號碼 27 後第七小節起，再度出現八度三連音群，在上一章第三節當中筆者曾提到，此處是段落 A'第一部分當中動機 a 的第二次再現，因此這裡的八度三連音亦應強調出其旋律線，突顯出動機 a，以柔和的音色演奏為佳（請參見【譜例 4-3-1】）。

【譜例 4-3-1】樂譜號碼 27 後第七小節起



如同上一章第三節中所提及，樂譜號碼 29 起，獨奏中提琴的部分為段落 A' 第一部分動機 a 第四次出現的地方，因此，一開始的小二度亦須稍微強調，以強調動機 a 之出現。由於此處音量轉為 f，且作曲家註明了需富有表情(espress.)，因此可使用多一點的抖音，表現出中提琴獨特的低音之美，同時，為營造出深沉的氣氛，抖音不應過小或過急(請參見【譜例 4-3-2】)。

### 【譜例4-3-2】

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is in 2/4 time. The score starts with a series of eighth and sixteenth notes. At measure 29, there is a circled number '29' above the staff, followed by the tempo marking 'tenuto espress.' and a forte dynamic 'f'. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some triplets and sixteenth-note patterns. There are 'V' markings above some notes, likely indicating bowing techniques.

但隨著之後音域的逐漸升高，張力也應跟著逐漸增強，可逐漸加快抖音，弓量亦漸多，尤其是到了樂譜號碼 30 之前四小節起，獨奏中提琴的部分開始變成八度雙音，譜上也多了重音以及漸快的術語，更是需要靠演奏者營造出音樂不斷往前進的方向感。

## 二、段落 A'之過門樂段

如同在第三章第三節當中所提及，此過門樂段有兩次的速度變化，第一次為速度轉快(*più mosso*)，第二次則是速度轉慢(*meno mosso*)。在速度轉快的樂譜號碼 30 之處，應強調出音型的變化，三連音、十六分音符等音值上的差距需相當清楚，不可含糊，否則無法表現出作曲家希望利用音型變化讓音樂自然加快速度的想法。

由於此處速度較快，音域差距亦大，跨弦的情形相當常見，因此清楚的運弓以及乾淨的收尾相當重要，勿使音群模糊不清(請參見【譜例 4-3-3】)。

【譜例 4-3-3】

進入樂譜號碼 31 之後，速度轉慢，同時音樂的表達需更有表情(espr.)，隨著重音記號越來越頻繁地出現，音樂張力也應逐漸增強，至第二裝飾奏之前一小節的降 a<sup>2</sup> 音為最高點，之後的八分音符雖然仍然有重音記號，但筆者建議可以隨著音域的逐漸稍微降低減弱力量，使與第二裝飾奏的連接能夠更為自然，只是仍然要讓每個音均能有清楚的發音，不能因此含糊不清(請參見【譜例 4-3-4】)。

【譜例 4-3-4】

### 三、段落 A'之第二部分

段落 A'的第二部分為本協奏曲的第二裝飾奏，可清楚看見作曲家欲利用音值的逐漸縮短使得音樂越來越緊湊的企圖，因此，演奏者在詮釋此一裝飾奏時，不論音色、速度分配、抖音、音量等方面，均應以此為目標，突顯音樂向前進的強烈方向性。關於此裝飾奏，可參見 76 頁【譜例 3-3-6】。

技巧方面，此段落當中最為困難的是裝飾奏開始後第二行的一連串三連雙音，由於這些雙音均為小三度，因此建議全部的雙音使用同一指法即可，以省去因換指而減慢速度的風險，此外，右手的配合也相當重要，乾淨俐落的運弓是必要的，特別是換弦時，亦須小心避免雜音的出現。

裝飾奏進入後半段之後，逐漸加快速度，演奏時，可適時地在各樂句末拉回一點速度，讓音樂多一點空間，如此更能突顯出接下來速度變得更快之差異。演奏者須完善計畫漸快的幅度，讓音樂接入甚快板時不顯得突兀。進入甚快板之後，再度出現空弦音與按弦音交錯，音型類似於段落 B 的開頭，因此演奏技巧上亦與段落 B 開頭相近，演奏者須稍微強調按弦音的運弓，以突顯出按弦音的旋律線。最後須以明亮且積極往前進的音樂氛圍，結束整個段落 A'。

## 第四節 段落 C 之詮釋

### 一、段落 C 之第一部分

雖然段落 C 是從樂譜號碼 32 開始，但獨奏中提琴自樂譜號碼 34 才出現。一再重複的小三度音型需製造出果決而堅定的音色，筆者建議盡量在弓根演奏，弓速快且弓量無須太多，以便讓聲音更加集中，即使漸弱之後亦以相同方式演奏，讓整個樂句的性格一致。雖然一開始的音量為 *ff*，但是筆者仍建議開頭的降 a—f 二音使用 C 弦演奏，一直到樂譜號碼 35 之前兩小節均用 C 弦，不但能夠使得兩音不因換弦而造成音色上的落差，同時高把位能使得音色聽起來更為集中而有特色（請參見【譜例 4-4-1】）。

【譜例 4-4-1】樂譜號碼 34 起獨奏中提琴的部分

The musical score for Example 4-4-1 consists of two staves of music. The first staff begins at measure 34, marked with a forte (*ff*) dynamic. It features a trill on G4, followed by a series of eighth notes. The dynamic changes to piano (*p*) for the next two measures, then back to forte (*f*) for the following measure. The dynamic returns to piano (*p*) for the next measure, then forte (*f*) for the next, and piano (*p*) for the final measure of the first staff. The second staff begins at measure 35, marked with a forte (*f*) dynamic. It features a series of eighth notes, followed by a trill on G4. The dynamic changes to piano (*p*) for the next measure, then back to forte (*f*) for the following measure. The dynamic returns to piano (*p*) for the next measure, then forte (*f*) for the next, and piano (*p*) for the final measure of the second staff. The score includes various performance instructions such as *arco*, *pizz.*, and *spicc.* and dynamic markings like *ff*, *f*, *mf*, and *p*.

樂譜號碼 35 後第三小節至第六小節之間，潘德瑞基註明了須以連續下弓演奏這些八分音符，演奏者勿因此而拖慢速度，回弓的動作需敏捷迅速，並盡可能地從弓根開始拉。但要小心的是，演奏時很容易因為速度快，加上必須一直回弓而

使得弓量的使用減少，如此一來將造成音樂聽起來驚扭而放不開，同時也更加壓縮音符的時值，達不到八分音符的效果，因此最好盡可能地使用多一點弓量，讓樂譜號碼 35 的這七個小節之間，跳音與一般分弓之間的差異性更加明顯。由於連續下弓以及重音的使用，這一整段應呈現出粗暴而有力的音色，無須過於小心，也因此，在樂譜號碼 36 之前的第三及第二小節所出現的  $a^1$  音可考慮使用空弦，以製造出更為銳利的音響(請參見【譜例 4-4-2】)。

【譜例 4-4-2】



樂譜號碼 36 之後第五小節起，再度出現空弦音與按弦音之間的交錯音型，因部份按弦音以及空弦音均同時在 D 弦上，不僅運弓需俐落，左手手指按音與放開之間的動作也需更加敏捷，以免使得聲音不乾淨。

## 二、段落 C 之第二部分

段落 C 第二部分的獨奏中提琴之出現是在樂譜號碼 38 之後第二小節處，此時的十六分音符斷奏音群乃是模仿前一個小節木管以及鋼片琴而來的(請參見【譜例 4-4-3】)，因此在音色的處理上，應模仿樂團的聲音，盡可能的短促。

【譜例 4-4-3】 譜例中可清楚見到獨奏中提琴框起來的部分乃是模仿前一小節的樂團

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The top section includes Piccolo (2), Flute 1, Oboe 1/2, Clarinet 1/2, Bassoon 1, and Contrabassoon (2). The middle section includes Percussion (labeled 'Silof.') and Cello. The bottom section includes Violin Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into four measures with time signatures of 2/4, 9/8, 3/4, and 5/8. A box highlights a solo violin passage in the third measure, marked 'spicc.' and 'p', which is noted as imitating the woodwind ensemble's pattern from the previous measure. Other dynamic markings include 'p', 'mf', and 'f'. A rehearsal mark '38' is present in the first measure of the woodwind section.

樂譜號碼 39 起，雖然音型與樂譜號碼 38 處類似，但此時作曲家並未標示跳弓，而是改以重音表示，因此在音的長度上可略為增長，但是力度的表現要更加明顯，音符需保持清晰且顆粒分明的狀態。

樂譜號碼 40 之後第五小節起，獨奏中提琴總共有五個八分音符的半音上行七度音程(最後一個為和絃)，由於此五個八分音符是與樂團相呼應的，因此音量上需盡可能的大聲，筆者建議盡量在弓根處演奏，發聲之前需讓弓能夠緊扣弦，以利於發出集中的聲音，甚至可讓聲音略帶粗獷感，以免造成獨奏中提琴與樂團之間音量及音色上出現過大的落差(請參見【譜例 4-4-4】)。

【譜例 4-4-4】樂譜號碼 40 後第五小節起



樂譜號碼 41 之前一小節的過門，獨奏中提琴以類裝飾奏音群的姿態出現，譜上註明了這裡應是猛烈粗暴的(*furioso*)，一開始音值可稍微長一點，甚至可用到全弓，隨著音域逐漸往下，速度亦漸漸加快，至最後二音  $d^1$  和降  $d^1$  音再將速度拉慢，接入延長的  $c$  音。這個延長  $c$  音應盡量表現出具有厚度以及深度的聲音，因此一開始可使用寬廣的抖音，但隨著音量的漸弱，演奏者應逐漸減少抖音，最後甚至可以完全不用抖音，接入之後以近琴橋演奏的小三度顫音。延長音轉換至小三度顫音時，要小心弓移動位置時勿發出不必要的聲音，或是因為改變弓位置的動作打

斷音樂的延續性。一開始顫音可全在 C 弦上演奏，讓音色更為陰暗深沉，但由於樂譜號碼 41 起的  $d^1$  顫音需在 G 弦上演奏，如此才能與 D 弦產生一度雙音，因此最後四個顫音( $a-c^1-\#a-\#c^1$ )可移至 G 弦演奏，以便於與之後的  $d^1$  音連接而不出現音色上的差距(請參見【譜例 4-4-5】)。

【譜例 4-4-5】樂譜號碼 41 前一小節

The musical score for Example 4-4-5 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 40 is marked with a downward arrow and the word "furioso", followed by a dynamic marking of "ff". The music in measure 40 features a series of sixteenth-note tremolos. Measure 41 is marked with a circled "41" and the tempo instruction "quasi senza misura poco meno mosso", followed by a dynamic marking of "f". The music in measure 41 continues with tremolos, including a section marked "sul pont." with a dynamic marking of "mf". A second downward arrow with the number "2" is positioned above measure 41. The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of "f".

## 第五節 段落 A''之詮釋

整個段落 A''再度回到緩板(Lento)的速度，同時，音量亦均保持在 *p*，甚至最後為 *pp*，製造出和緩平靜之氣氛，與段落 C 激昂而粗獷的風格有著極大的對比，演奏者在此段落中應盡可能地營造出深沉平緩的氣氛。

此段落的一開始，獨奏中提琴延續著段落 C 最後的長音，此時主題雖在大提琴以及低音大提琴，但此持續音仍不可過於小聲，可使用舒緩而幅度寬廣的抖音，讓整個音色更加深沉。

獨奏中提琴真正出現旋律是在樂譜號碼 43 前五小節起，不僅需富有表情 (*espr.*)，同時是如歌般的(*cantabile*)。一開始可在 G 弦上演奏，高把位可讓音色顯得較為溫潤。樂譜號碼 43 之前兩小節起，音樂逐漸緊湊，一直到樂譜號碼 43 的  $g^2$  音為最高潮，此處也是獨奏中提琴與樂團在段落 A''中首次同時演奏第一拍正拍，具有強調作用，因此演奏上可特別強調此音，樂譜號碼 43 之後第三小節的  $g^2$  音亦同。雖然這裡為一個高潮，但仍需保持在段落 A''的平緩氛圍當中，勿過於直接強烈，可使用多一點的抖音以免聲音過於尖銳（請參見【譜例 4-5-1】）。

【譜例4-5-1】

The image shows a musical score for a cello part. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a circled note marked '予以強調' (emphasize). Above this staff are the markings 'cantabile' and 'p espr.'. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with triplets. A circled note in the bottom staff is also marked '予以強調'. A circled measure number '43' is placed above the top staff, indicating the start of the main melodic phrase.

樂譜號碼 44 之後第二小節起，全曲最為重要的動機 a 再度密集出現，由於已是曲子的最末處，因此可加強此動機嘆息般的效果，以與整首協奏曲的開頭相互呼應，速度上需保持絕對的平緩，不可有任何一絲的急躁(請參見【譜例 4-5-2】)。

【譜例 4-5-2】樂譜號碼 44 前一小節起至最後

The musical score for Example 4-5-2 consists of four staves. The first staff is in treble clef and shows measures 44 and 45. Measure 44 is marked with a circled '44' and contains a melodic line with a 'sostenuto' marking. The second staff is in treble clef and shows measures 44 and 45. The third staff is in bass clef and shows measures 44 and 45. Measure 45 is marked with a circled '45' and contains a melodic line with a 'pp' marking. The fourth staff is in treble clef and shows measures 44 and 45. The score is in 3/4 time and features a melodic line with a 'sostenuto' marking and a piano line with 'pp' marking.

從上方譜例中可見到曲子最後五小節起，開始出現連續的上行四分音符，除了依照譜面的標記作出漸弱效果之外，音色也應越來越顯飄邈，最後的  $d^3$  持續音，應逐漸的減少抖音，甚至到最後完全不加抖音，並讓音量漸弱至完全沒有聲音，使音樂自然地消失在空氣當中，結束這首協奏曲。

## 第六節 獨奏中提琴與樂團或鋼琴伴奏之合作

一首協奏曲要有完美的演出，除了獨奏者須具備良好的演奏技巧與音樂演繹能力之外，與樂團之間的合作良好與否亦是相當重要的因素。故本節當中，筆者將討論與樂團合作這首中提琴協奏曲時，各段落需特別注意的地方。

然而，除了職業演奏家之外，一般人不易有機會與樂團合作，因此使用鋼琴伴奏演出這首曲子的機會事實上是相當大的。因鋼琴伴奏的版本改編自樂團，許多需要注意的片段是類似的，本文便不再重複敘述，但由於鋼琴性能與音色難以呈現與樂團演出完全相同的效果，因此本節末將特別討論由鋼琴伴奏時該注意的地方。

### 一、段落 A

樂團的出現是在樂譜號碼 1 之處，加入時，要特別注意音量與音色應是承接自獨奏中提琴的，不可過於突兀或強烈，而是如霧一般的音響效果，延續獨奏中提琴在開頭所營造出的深沉陰暗氣氛。在樂譜號碼 3 之處，樂團亦應延續獨奏中提琴的激昂情緒，特別是長笛、雙簧管、第一與第二小提琴等重複數次動機 b 的聲部，更需特別強調此音型(請參見【譜例 4-6-1】)。

【譜例 4-6-1】樂譜號碼 3 起

The musical score for Example 4-6-1, starting at measure 3, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor.), Percussion (Perc.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The percussion part is further divided into Tam-tam, Timpani, and Campana. The score features dynamic markings such as *f*, *mf*, and *sforz.*. There are also performance instructions like *pesante* and *espr.*. A *Cadenza* is indicated at the end of the excerpt. Measure numbers 3, 4, and 5 are marked above the Flute staff.

樂譜號碼 4 時，大提琴與低音大提琴再現由動機 a 構成的主題音型，雖與開頭 *p* 的音量不同，此處為 *f*，但依然要表現出深沉渾厚的低音，勿出現過於暴烈之音色。樂譜號碼 5 起的頭五個小節，由第一小提琴與大提琴、低音大提琴建構出的高、低音聲部之間，音量需達平衡，以突顯出此處的對位手法。

樂譜號碼 8 至樂譜號碼 10 之間，獨奏中提琴與小提琴之間有著旋律互相承接、甚至對位的關係，因此在音樂風格的處理上或是所用音量的大小聲程度，都需要彼此模仿，呈現出融合為一體的效果(請參見【譜例 4-6-2】)。

【譜例 4-6-2】樂譜號碼 8 至 10 之間，獨奏中提琴與小提琴之間旋律承接與對位關係。

The musical score consists of three systems. The first system shows the Viola solo (Vla. sola) and Violin I (Viol. I) staves. The Viola solo part features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, with a dynamic of *p*. The Violin I part has a *dolce* marking and a dynamic of *p*. The second system includes the Viola solo, Violin I, and Violin II (Viol. II) staves. The Viola solo part has a dynamic of *mf espr.*. The Violin I part has a dynamic of *p*. The Violin II part has a dynamic of *p*. The third system shows the Viola solo, Violin I, and Violin II staves. The Viola solo part has a dynamic of *f*. The Violin I part has a dynamic of *f sub. mf*. The Violin II part has a dynamic of *f sub. mf*. The score includes various time signatures (4/4, 3/4) and markings such as *poco rubato* and *對位之始*.

## 二、段落 B

樂譜號碼 11 至樂譜號碼 12 之後三小節，樂團在每小節第一拍演奏由八分音符建構出的音堆，聲音需乾淨俐落且具有強烈的力度，以幫助獨奏中提琴在段落 B 能呈現出更清楚的節奏性

樂譜號碼 14 前一小節，樂團利用半音爬升音型增加音樂張力，也呈現出潘德瑞基著名的帶狀音響效果，由於各聲部之間的節奏型態並非完全相同，有三連音也有二分拍子，故指揮在此處可給五個清楚的拍點，讓樂團能在對的時間點整齊地將音域逐漸以半音提高。進入樂譜號碼 14 之後，第一與第二小提琴再現獨奏中提琴段落 B 一開頭的節奏動機，小提琴在此應模仿獨奏中提琴的演奏詮釋，讓音樂更有一貫性(請參見【譜例 4-6-2】)。

【譜例 4-6-2】樂譜號碼 14 前一小節起

The musical score for Example 4-6-2, starting from measure 14, features the following instruments and markings:

- Flute (Fl.):** Two staves, marked "muta in Picc." (piccolo).
- Oboe (Ob.):** One staff.
- Clarinet (Clar.):** Two staves.
- Violin I (Viol. I):** One staff, marked "f".
- Violin II (Viol. II):** One staff, marked "f".
- Viola (Vla. sola):** One staff.
- Violoncello (Vcl.):** One staff, marked "pizz." and "f".

The score is written in 5/8 time, with a key signature of one flat. It features complex rhythmic patterns, including triplets and a 2/4 time signature change in measure 14. The Flute and Oboe parts are marked "muta in Picc." and the Violoncello part is marked "pizz." and "f".

進入樂譜號碼 17 之後，獨奏中提琴與高、中音部弦樂(也就是第一小提琴、第二小提琴、與中提琴)有著對話般的音型模仿關係，此時高、中音部弦樂應如同獨奏中提琴一樣，在弓根處以短而有力的運弓演奏，特別是每一部的節奏事實上有差異的，更須注意聲部間節奏的配合，以利呈現出此處該有的音響效果(請參見【譜例 4-6-3】)。

【譜例 4-6-3】樂譜號碼 17 起

The musical score for Example 4-6-3, starting at measure 17, features a complex rhythmic structure. The top staves include Flute 1, Clarinet in G (2), Cor Anglais 1 and 2, Trumpet 2, and Trombone 1. The percussion section includes Tam-tam and Timpani. The string section includes Violin solo, Violin I (divided), Violin I, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked with dynamics such as *mf* and *f*, and performance instructions like *con sord.*, *all taltone*, and *ff*. The time signatures are 3/4, 4/8, and 4/1.

樂譜號碼 21 起，樂團與獨奏中提琴再度出現互相呼應的關係，在彼此相接處需要保持聲音乾淨，因此各自的最後一音得相當俐落，絕不能拖拍，以免造成音響上的渾屯。

樂譜號碼 23 至 25 之間，樂團需營造出如霧一般模糊卻又略帶深沉的氛圍，要注意由各聲部垂直堆疊出來的音堆之音量控制，否則很容易失控蓋過獨奏中提琴的部分。而樂譜號碼 25 之後第二小節起，獨奏中提琴與樂團形成對位，要注意彼此速度上的一致，特別是樂譜號碼 26 之前四個小節起開始漸快，更需要樂團與獨奏者之間具有良好的默契(請參見【譜例 4-6-4】)。

【譜例 4-6-4】樂譜號碼 25 第二小節起

The image shows a musical score for two instruments: Viola solo (Vla. sola) and Violin I tutti (Viol. I tutti). The score covers measures 25 through 29. Both parts feature a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Viola part starts with a '3' above the first measure, indicating a triplet. The Violin I part starts with an '8' above the first measure, indicating an eighth-note triplet. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The music is characterized by a dense, layered texture with frequent tremolos and slurs.

樂譜號碼 26 之後第二至第五小節，由指揮決定每小節的實際演奏長度，需給樂團每個小節的第一拍，以便讓樂團能夠清楚何時出現或結束。

### 三、段落 A'

段落 A'開始至第二裝飾奏之前，樂團使用了相當大量的持續音，由於此段落速度較為舒緩，音樂上亦重現了樂曲開頭陰鬱的氣氛，因此樂團除了注意音量需控制在小聲之外，需盡可能地營造出深沉的氣氛，即使是演奏持續音以外的旋律之聲部亦是如此，不可過於強烈突兀。

樂譜號碼 27 的大提琴與低音大提琴、以及樂譜號碼 28 的中提琴與大提琴，均演奏動機 a 所構成的主題樂句，與獨奏中提琴的動機 a 構成之樂句前後互相呼應，因此音色的處理要盡可能與獨奏中提琴一致，音樂的氣氛也應彼此承接，不可突然改變，另外，也要注意在樂團與獨奏中提琴交替出現時，音樂的層次變化，讓聽眾可清楚感受到這四次動機 a 樂句之間的交替關係(請參考本文第 72 及 73 頁之內文與譜例)。

#### 四、段落 C

段落 C 由樂團開始，樂團需接續第二裝飾奏末尾由獨奏中提琴所營造出的熱烈氣氛，展現出相當強烈而有活力的節奏性。

樂譜號碼 38 起，樂團的十六分音符群與獨奏中提琴的十六分音符群彼此之間有著模仿關係，由於樂團演奏此音型的聲部為管樂及打擊，與獨奏中提琴的弦樂性質相差許多，故需盡可能拉近雙方的音色差距，讓聲音短促而集中(請參見下頁【譜例 4-6-5】)。

樂譜號碼 40 之後的第五小節至第九小節之間，獨奏中提琴的雙音以及樂團的音堆亦是互相呼應的，雙方的節奏需相當精準明確，才能突顯此段音樂的張力。



樂譜號碼 41 開始，獨奏中提琴為持續震音，樂團則是細碎的小音符，雙方共同建構出帶狀音響效果，須注意避免某些聲部特別突出，讓全體的聲音融為一體，使音樂自然顯現出其色澤變化。

## 五、段落 A''

進入段落 A'' 之後，再度重現曲子開頭陰暗沉鬱的氣氛，因此樂團需盡可能地表現出深沉的音響色澤。在樂譜號碼 42 以及 44 的地方，應特別強調大提琴以及低音大提琴所演奏的動機 a，以便再次突顯此一貫穿全曲的重要動機。

進入樂譜號碼 43 之後，樂團可協助獨奏中提琴稍微強調第一小節與第三小節的第一個音。曲子最後兩小節，樂團則應與獨奏中提琴共同漸弱，讓聲音自然地消逝，結束這整首協奏曲。

## 六、鋼琴伴奏

對一般人而言，要有機會與交響樂團共同合作一首協奏曲是相當不易的，因此用到鋼琴伴奏版本的機會相對地較多。然而由於鋼琴性能之侷限，想要單純只靠鋼琴就完整呈現樂團的演奏效果是不可能的，尤其是這首協奏曲特別重視樂團各聲部之間因樂器音色之差異所製造出的豐富音色效果，並使用了大量不同的打

擊樂器來增加音色之多變性，因此要單靠鋼琴來呈現這樣的音響色澤之變化便顯得更加困難，除此之外，在音量上的變化程度以及各式音響效果之呈現，亦均難以與樂團所能展現出的效果相抗衡，需要靠伴奏者相當的技巧以及耐心，盡可能地揣摩、挖掘鋼琴各種音色變化之可能性，才能獲得精采的演出效果。

以下幾點，是筆者認為鋼琴伴奏所應特別注意的地方：

#### (一)、慢板樂段旋律之延續性：

在鋼琴伴奏的版本當中，段落 A、A'、A"等三段慢板樂段，原本由絃樂聲部所演奏的旋律，大多改成了八度音型，以增加鋼琴的泛音，進而讓鋼琴的音色更加豐潤。但要注意的是，由於鋼琴的連續八度，在音與音之間的連接上較絃樂器為困難，特別是當這些八度均得由同一隻手所演奏時，很容易就使得旋律聽起來破碎零散，因此要特別小心這些八度音的連接，盡可能地使旋律綿延不絕，就如同絃樂器一般。

#### (二)、快板樂段之節奏性：

在段落 B 及段落 C 當中，鋼琴伴奏依然有相當多的八度音出現，左右手均是如此。與上一點所提到的八度之處理恰好相反，在此二樂段之中的八度應盡可能地快速而乾淨俐落，甚至可稍微縮點一些音值，以避免快速音群之模糊，如此即可突顯其節奏性，並讓這兩個快速樂段聽起來更有精神及活力。

### (三)、持續音的使用：

這首協奏曲原本即使用了相當多的持續長音，改編成鋼琴伴奏版本之後亦不例外。由於發聲原理的關係，鋼琴要如同絃樂器般演奏單純的持續長音本身就是件相當困難的事情，實際演奏效果並無法如絃樂器一般可一直保持在相同的音量，而是無可避免地會漸弱，雖說在鋼琴伴奏版本裡頭，有不少的持續音改成了以顫音的形式演奏，可稍微彌補如此的缺憾，但依然還是有不加任何變化的持續長音，此時，踏板的運用便顯得相當重要，鋼琴家需仔細考量踏板使用的時機，盡可能地讓這些音的殘響能夠停留久一些。

### (四)、打擊樂效果之製造：

樂譜號碼 20 之前四小節起一直到樂譜號碼 20 的第一小節為止，以及樂譜號碼 20 之後的第六與第七小節，鋼琴伴奏譜在下方多了一行節奏，並特別註明了「敲擊」(schlwg)的字眼，而這個部分在樂團的版本中原本即是由打擊樂器演奏，主要是手鼓與班戈鼓節奏之混合。由於樂譜上並未指定敲打鋼琴何處或是如何敲擊，因此鋼琴家可自行決定。但考量到這一段音量為 *f*，因此最好選擇敲打出之聲音會較響亮的地方，另外，比起其他敲擊的方式，使用整個手掌拍擊鋼琴不僅能使敲擊的聲音更加明顯，同時也較符合手鼓與班戈鼓之演奏方式(請參見【譜例 4-6-6】)。

【譜例 4-6-6】

20

*schierzando* *pizz.* *arco*

*schierzando* *8'* *mf*

Schlg.

*pizz.* *mf* *arco* *f* *mf*

*8'* *8b'*

Detailed description: The score is in 4/16 time. The violin part begins with a circled measure number '20'. It features a 'schierzando' tempo marking, followed by 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The piano accompaniment includes a 'Schlg.' (Schlagzeug) part with a rhythmic pattern. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte). Octave markings '8'' and '8b'' are present. The score is divided into two systems.

## 第五章 《中提琴協奏曲》與《為獨奏中提琴的裝飾奏》之關聯

### 第一節 《為獨奏中提琴的裝飾奏》之創作緣由

筆者在本文第二章第三節當中曾提到，潘德瑞基此首中提琴協奏曲的歐洲首演，是在 1984 年四月二十一日於列寧格勒舉行，由潘德瑞基本人指揮，並由俄羅斯中提琴家希斯林擔任獨奏者。由於潘德瑞基對於希斯林當時的演出激賞不已，因此，不但另外為他編寫僅由十三把絃樂器加上打擊樂器伴奏的小型樂團編制版本，同時也根據這首中提琴協奏曲，改編了一首沒有伴奏、只有中提琴獨奏之樂曲，題獻給希斯林，此即《為獨奏中提琴的裝飾奏》(*Cadenza per viola sola*, 1984) 一曲之由來，事實上，這首作品潘德瑞基最初所訂定的標題就是《給希斯林的裝飾奏》(*Cadenza for Zhislin*)。<sup>64</sup>

1980 年，潘德瑞基與第二任妻子艾麗絲貝塔在離克拉考不遠處的小鎮路斯洛伊斯(Luslawice)置產，成為他們閒暇度假時的休閒別墅。潘德瑞基不僅親手打造新房的裝潢及佈置，展現了他在視覺藝術上的才華，同時他也在此處籌辦數次的室內樂音樂節，但不對外開放，只限於他所邀請的音樂家們參加。而 1984 年的九月，

---

<sup>64</sup> Erica Amelia Reiter, "Krzysztof Penderecki's Cadenza for Viola Solo as a Derivative of the Concerto for Viola and Orchestra: A Numerical Analysis and a Performer's Guide" (DMA diss., University of Arizona, 1997), 24.

潘德瑞基亦舉辦了此一帶有私人性質的音樂節，當年主題為「弦樂音樂」("Music for Strings")。希斯林為受邀音樂家之一，並在九月十日於此處首演了《為獨奏中提琴的裝飾奏》。

如同其《中提琴協奏曲》中對於裝飾奏片段的處理，這首演奏長度約為八分鐘的《為獨奏中提琴的裝飾奏》全曲亦未出現小節線，從頭到尾一氣呵成，同時，曲中重要動機與音樂素材均源自於《中提琴協奏曲》。

《為獨奏中提琴的裝飾奏》的創作與《中提琴協奏曲》有著密切關係，不論是音樂結構或是創作手法均相當類似，可說《為獨奏中提琴的裝飾奏》是《中提琴協奏曲》之精簡版，重整了《中提琴協奏曲》當中重要的音樂素材，使得音樂能在短短數分鐘之內，表現出精粹過後的高度張力，並讓演奏者展現出令人咋舌的艱難演奏技巧。

筆者在【表格 5-1】當中比較了《為獨奏中提琴的裝飾奏》與《中提琴協奏曲》之首演時間地點以及創作契機，至於音樂結構與創作手法之比較，則將在本章第二節中討論。

【表格 5-1】兩作品之首演時間地點及創作契機之比較

	中提琴協奏曲	為獨奏中提琴的裝飾奏
世界首演時間	1983.6.21	1984.9.10
首演地點	卡拉卡斯(委內瑞拉)	路斯洛伊斯(波蘭)
首演獨奏者	瓦茲奎斯(Joen Vasquez)	希斯林(Grigori Zhislin)
創作契機	受委內瑞拉政府委託而作	為題獻給希斯林
曲式	單樂章形式	未標明段落及小節線的無伴奏樂曲

## 第二節 《中提琴協奏曲》與《為獨奏中提琴的裝飾奏》之比較

如同上節所述，由於《中提琴協奏曲》以及《為獨奏中提琴的裝飾奏》在音樂素材以及結構上有其關聯性，包括段落出現之順序以及使用之動機，均有高度相關，因此在本節，筆者將就《為獨奏中提琴的裝飾奏》之各段落，進行與《中提琴協奏曲》之細節比較，探討兩作品在結構上之相似之處，並分析《為獨奏中提琴的裝飾奏》中所出現之音樂素材，分別源自《中提琴協奏曲》中何處，。

與《中提琴協奏曲》相同，此首《為獨奏中提琴的裝飾奏》亦可根據其速度變化來劃分段落，共可分成三大段：第一大段速度為緩板(Lento)，第二大段速度為甚快板(Vivace)，第三大段則回到原速(Tempo I)，即緩板。這三大段落之速度，有著快—慢—快之交錯關係，與《中提琴協奏曲》如出一轍，只是規模較為小型，從協奏曲的五段縮減至三段。

另外，在《為獨奏中提琴的裝飾奏》中，所運用到之音樂素材，基本上全出自於《中提琴協奏曲》當中，包括協奏曲中不斷反覆出現的動機 a(下行小二度)以及動機 b(連續兩個下行小二度)，亦為構成《為獨奏中提琴的裝飾奏》之最主要動機，除此之外，旋律之型態以及各式樂段過門手法，也均取材自《中提琴協奏曲》。

關於《為獨奏中提琴的裝飾奏》中，三大段落之對應樂曲行數，以及當中音樂素材主要出自《中提琴協奏曲》的哪一段落，請參見【表格 5-2】。

【表格 5-2】《為獨奏中提琴的協奏曲》三大段落之劃分

段落	包括之行數	主要所用到《中提琴協奏曲》之段落素材
第一大段	第一行至第十一行	段落 A 的素材為主
第二大段	第十二行至第二十九行開頭	段落 B 的素材為主
第三大段	第二十九行至最後	段落 A 的素材為主

文中所用之譜例，均出自德國蕭特出版社(Schott)所發行之樂譜。由於《為獨奏中提琴的裝飾奏》全曲缺乏小節線以及段落之標示，因此筆者除了佐以譜例之外，將以樂譜之行數代替小節數進行說明。為避免文字過於累贅，以下將以《協奏曲》代表《中提琴協奏曲》，以《裝飾奏》代表《為獨奏中提琴的裝飾奏》。

### 一、《為獨奏中提琴的裝飾奏》第一大段：

《裝飾奏》之第一大段，可說是以《協奏曲》當中段落 A 的素材為基礎，加以擴張、發展而來的。在《裝飾奏》樂譜的前四行當中，可清楚見到與《協奏曲》段落 A 之第一部分有著相當密切的關聯，不僅幾乎全由《協奏曲》當中的動機 a 以及動機 b 所構成，樂句構成與氣氛營造亦相當接近，均由動機 a 所暗示的嘆息音型開始，然後逐漸提高音域，張力亦愈來愈高漲。

在【譜例 5-2-1】中，筆者截取了《裝飾奏》之前四行以及《協奏曲》的段落 A 第一部分進行比較，方框處為這兩首曲子當中共同出現之音符(其中部分音高有著八度音程的差距)，雖然有著節奏上的些許差異，但從方框出現之頻繁，即可感受到此二樂曲之高度相關性。

【譜例 5-2-1】上下兩譜例當中，出現相同數字的地方即為相同音出現之處

《協奏曲》之段落 A 第一部分





1 Lento quasi recitativo  
 2 3 4 5 6  
 7 8 9  
 ① 10  
 11 ② 12  
 13 14 ③  
 cresc. mf f

《裝飾奏》前四行

1 Lento 2 3 4 5  
 6 7 8 9 10  
 11 12 13  
 14  
 p espr. poco a poco cresc. mf f

從《裝飾奏》第四行最後四音起，一直到第九行為止，可說是源自於《協奏曲》當中的第一裝飾奏(即段落 A 第二部分)。其中，開頭四音(e-d-降 e-f)，與《協奏曲》第一裝飾奏開頭四音(升 c-d-e-降 e)，雖然音高不同，但有著密切的音程關係：若將此四音以前後各兩音分為前後兩組來看，不僅相對應組別的行進方向相反，且均從《協奏曲》的小二度擴展成《裝飾奏》中的大二度(關於行進方向與音程關係，請參見【表格 5-2】)。

【表格 5-2】《協奏曲》第一裝飾奏開頭四音與《裝飾奏》第四行末四音之比較

	前二音	後二音
《協奏曲》	 上行小二度	 下行小二度
《裝飾奏》	 下行大二度	 上行大二度(大九度)

除了兩者在開頭四音的關聯性之外，《裝飾奏》的第六行與第七行，亦用了《協奏曲》第一裝飾奏當中，以小二度結束之連續樂句的手法，不同的是，在《協奏曲》當中，整體樂句為節奏性強烈的三連音音群，《裝飾奏》則是裝飾性濃厚的快速三十二分音音群(請參見【譜例 5-2-2】)。

【譜例 5-2-2】方框處為每個樂句的小二度結尾

《協奏曲》



《裝飾奏》



除此之外，另一個類似之處在於均使用了連續的不和諧和絃(請參見【譜例 5-2-3】)。

【譜例 5-2-3】

《協奏曲》第一裝飾奏之末



《裝飾奏》第八行起



《裝飾奏》的第十行起則出現了《協奏曲》段落 A'當中過門樂段的素材，均為三音一組之音型，只是改變了節奏，從三連音的型態變成了十六分音符與八分音符之組合(請參見【譜例 5-2-4】)。

【譜例 5-2-4】

《協奏曲》段落 A'之過門樂段



《裝飾奏》第十行



《裝飾奏》之第一大段的最後，則出現了《協奏曲》當中經常使用到的分解和絃式三連音上行半音階作為過門，接入《裝飾奏》的第二大段(請參見【譜例 5-2-5】以及第 86 頁之【譜例 3-6-1】至【譜例 3-6-4】)。

【譜例 5-2-5】《裝飾奏》第十一行



## 二、《為獨奏中提琴的裝飾奏》第二大段：

《裝飾奏》的第二大段速度為甚快板，從樂譜的第十二行一直持續到第二十九行，是三個段落之中篇幅最長的。

一開始，很明顯地使用了《協奏曲》段落 B 的開頭素材，不僅是節奏型態相近，亦均使用到空弦音與按弦音交錯之手法(請參見【譜例 5-2-6】)。

### 【譜例 5-2-6】

#### 《協奏曲》段落 B 之開頭



#### 《裝飾奏》第二部分之開頭



《裝飾奏》十五行後半起，則出現了《協奏曲》段落 A 接入段落 B 時之過門樂段素材，同時發展得更加精采，篇幅亦變長。類似手法亦出現在《裝飾奏》的第十九行與第二十三行等兩處(請參見【譜例 5-2-7】)。

【譜例 5-2-7】

《協奏曲》段落 A 接至段落 B 之過門



《裝飾奏》第十五行後半開始

*tallone* *sim.*



Three lines of musical notation. The first line is in bass clef and includes the markings 'tallone' and 'sim.' above it. The second and third lines are in treble clef. The key signature has one flat (B-flat).

《裝飾奏》第十九行



A single line of musical notation in bass clef, featuring a series of chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

《裝飾奏》第二十三行

*tallone pesante* *sim.*



A single line of musical notation in treble clef, featuring a series of chords and eighth notes. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is indicated as 'tallone pesante' and 'sim.'.

《裝飾奏》的第二十五行，再度出現了《協奏曲》段落 A'當中過門樂段的音樂素材，而且是維持原本的三連音型態，而非如同《裝飾奏》第十行改成十六分音符與八分音符之組合(請參見下方【譜例 5-2-8】以及 133 頁之【譜例 5-2-4】)。

【譜例 5-2-8】

《裝飾奏》第二十五行



《裝飾奏》的第二十七行，則是《協奏曲》段落 B 開頭按弦音與空弦音交錯型態之變形，然而，相較於《協奏曲》與《裝飾奏》中之類似音型均僅用到 A、D、G 絃的空絃音，此處可說是唯一使用到 C 絃的此類音型(請參見【譜例 5-2-9】，關於《協奏曲》段落 B 之開頭，可參見 134 頁【譜例 5-2-6】)。

【譜例 5-2-9】

《裝飾奏》第二十七行



### 三、《為獨奏中提琴的裝飾奏》第三大段：

《裝飾奏》的第三大段回到原速(Tempo I)。音樂素材與第一大段類似，均模仿《協奏曲》的開頭音樂素材，甚至開頭數音是直接將第一大段開頭移高五度而來(請參見【譜例 5-2-10】)。

【譜例 5-2-10】註記之處在音高上有著五度關係

#### 《裝飾奏》第一大段開頭



#### 《裝飾奏》第三大段開頭



類似手法在曲末第三十三行處亦出現，再度出現《裝飾奏》開頭之素材，但此時不再移高五度，而是先與開頭素材使用同音高，第十個音起，則開始使用泛音演奏(請參見上方【譜例 5-2-10】第一大段開頭以及【譜例 5-2-11】)。

【譜例 5-2-11】

《裝飾奏》第三十三行起

與開頭同音高

使用泛音

*p*

最後，重現《協奏曲》開頭第一個樂句，強調出陰鬱之氣氛，結束《裝飾奏》全曲(請參見【譜例 5-2-12】)。

【譜例 5-2-12】

《協奏曲》開頭第一個樂句，方框處為《裝飾奏》結尾當中所用到的部分

Lento  
quasi recitativo

*p espr.*

《裝飾奏》結尾

*pp*

*ppp*

由以上之分析，可清楚見到潘德瑞基《中提琴協奏曲》與《為獨奏中提琴的裝飾奏》兩部作品之間的深厚關聯性，同時亦證明了潘德瑞基對於音樂素材發展技巧之熟稔，創造出兩首同等精彩的作品，豐富了中提琴演奏曲目。

## 結語

潘德瑞基的《中提琴協奏曲》看似只是一首單純的單樂章作品，然而，經過筆者在樂曲細節上加以研究之後，發現曲中充滿著各式精緻的設計。首先是在速度方面，作曲家以速度之快慢變化，將全曲劃分為 A-B-A'-C-A" 五個段落，這樣的手法不僅讓音樂架構清晰而易懂，同時也讓音樂能夠在緊張與舒緩兩種極具對比性之氣氛中，營造出扣人心弦之張力變化。

除了速度之外，另一特色為這首協奏曲幾乎是由半音所架構而成，不僅貫徹全曲的動機 a 以及動機 b 均為連續半音所建構而成之音型，其他不論是橫向旋律之構成，或是由音堆所堆疊出的音樂垂直面，亦常見半音關係。

另外，作曲家對於絃樂器之了解亦可在此曲當中獲得印證。獨奏中提琴的部分充滿著各式極具挑戰性之技巧，例如指法困難的連續和絃、快速雙音音群、或是讓絃樂器模仿打擊樂之效果等，若非是對於絃樂器相當了解之作曲家，是無法寫出像這樣在技巧上極具挑戰性卻又有著相當合理安排之樂曲的。

最後，另一個重要特色在於作曲家對音響色澤變化之高度要求。曲中使用了多達十三樣的打擊樂器，大大豐富了音色之變化性。此外，透過各式音型之堆疊、滑音與音堆之使用，以及絃樂器的各式特殊演奏法，均讓這首協奏曲展現出炫目的色彩變化。

由於上述各種精巧之設計，因此筆者認為潘德瑞基的這首《中提琴協奏曲》不僅在音樂情緒上具有相當的感染力，另一方面，也提昇了中提琴演奏技巧之難度，使得中提琴演奏家們多了首極具挑戰性之曲目，同時亦將中提琴的演奏魅力與可能性再向上推展。

本文就潘德瑞基《中提琴協奏曲》之各個面向進行細節上之探討，包括了曲式分析、詮釋與演奏技巧探討，並將之與《為獨奏中提琴的裝飾奏》做比較，希望能成為欲學習此曲之中提琴演奏者的參考工具之一，也期待有更多的中提琴演奏家能夠加入研究此曲之行列。

在寫作此詮釋報告之期間，特別感謝家人們持續不斷的關心與支持，使我有能量堅持下去。也感謝朋友們的溫暖陪伴，為我排除了不少壓力以及沉悶情緒，特別是秀彬、紹秦、明瑾及昭瑩，在百忙之中還抽出寶貴的時間替我校稿。最後，尤其感謝我的指導教授，楊瑞瑟老師，在這段期間內給予我相當多的建議與鼓勵，才能使本文得以順利完成。

## 參考資料

### 中文期刊：

陳國修。〈波蘭的音樂良心—Krzysztof Penderecki〉。《音樂月刊：唱片評鑑》No.205(十月號，1999)：41-43。

劉明仁。〈波蘭前衛作曲家潘德瑞基〉。《古典音樂》No.43(九月號，1995)：42-44。

### 英文論文：

Chang, I-Ting. "Krzysztof Penderecki's Concerto for Viola and Orchestra: An Analysis and Performer's Guide," DMA diss., Boston University, 2005.

Reiter, Erica Amelia. "Krzysztof Penderecki's Cadenza for Viola Solo as a Derivative of the Concerto for Viola and Orchestra: A Numerical Analysis and a Performer's Guide," DMA diss., University of Arizona, 1997.

### 英文書目：

Brindle, Reginald Smith. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. 2d ed. New York: Oxford University Press, 1987.

Bylander, Cindy. *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*. London: Praeger Publishers, 2004.

Core, David. *New Directions in Music*. 6<sup>th</sup> ed. United States: Wm. C. Brown Communications, Inc., 1993.

Jacobson, Bernard. *A Polish Renaissance*. London: Phaidon Press Limited, 1996.

Lipman, Samuel. *Music After Modernism*. New York: Basic Books, Inc., 1979.

Malecka, Teresa, ed. *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20<sup>th</sup>-century Theatre*.  
Krakow: Akademia Muzyczna, 1999.

Robinson, Ray, ed. *Studies in Penderecki: Volume I*. New Jersey: Prestige Publications, Inc.,  
1998.

Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. 3d ed. New Jersey: Prentice Hall,  
1988.

Sitsky, Larry. *Music of the twentieth-century avant-garde: a biocritical sourcebook*. Westport:  
Greenwood Press, 2002.

Zamoyski, Adam. *The Polish Way: A Thousand-Year History of the Poles and Their Culture*.  
New York: Hippocrene Books, 1987.

#### 英文期刊：

Glick, Jacob. "An Overview of Twentieth-Century Viola Works: Part I." *Journal of the  
American Viola Society* 17/1 (2001): 17-23.

Glick, Jacob. "An Overview of Twentieth-Century Viola Works: Part II." *Journal of the  
American Viola Society* 17/2 (2001): 15-17.

Goldsmith, Pamela. "The Widening Gap Between Violist and Composer." *Journal of the  
American Viola Society* 12/3 (1996): 23-25.

Kuennen-Poper, Laura. "Approaching New Music: Preparation and Presentation." *Journal of  
the American Viola Society* 12/3 (1996): 15-21.

#### 樂譜：

Penderecki, Krzysztof. *Concerto per Viola ed Orchestra: Studien – und Dirigierpartitur  
(1983)*. Mainz: Schott Musik International, 1987.

\_\_\_\_\_. *Concerto per Viola (Violoncello / Clarinetto) ed Orchestra: Piano reduction*.  
Mainz: Schott Musik International, 1987.

- \_\_\_\_\_. *Cadenza per Viola Sola*. Mainz: Schott Musik International, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Concerto per Violoncello ed Orchestra no.2: Piano reduction*. Mainz: Schott Musik International, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Anaklasis*. Kraków: Moeck Verlag, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Emanationen*. Kraków: Moeck Verlag, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Magnificat*. Mainz: Schott Musik International, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi: Secundum Lucam*. Kraków: Moeck Verlag, 1967.
- \_\_\_\_\_. *POLYMORPHIA*. Kraków: Moeck Verlag, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Psalmen Davids*. Kraków: Moeck Verlag, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Sonata per Violoncello e Orchestra*. Mainz: Schott Musik International, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Sonata No.2 per Violino e Pianoforte*. Mainz: Schott Musik International, 2003.
- \_\_\_\_\_. *The Devils of Loudun*. Mainz: Schott Musik International, 1969.

#### 視聽資料：

Pendereck, Hindemith, Britten. Performed by Kim Kashkashian (viola) and Dennis Russell Davies (conductor). CD, ECM, 439 611-2, 1993.

Penderecki. Performed by Tabea Zimmermann (viola) and Agnieszka Duczmal (conductor). CD, Wergo, WER6017250, 1989.

\_\_\_\_\_. *Penderecki a Celebration*. Performed by Krzysztof Penderecki (conductor), Tabea Zimmermann (viola), etc. DVD, RM Arts, ID9328RADVD, 1994.