

國立臺灣師範大學音樂學院

音樂學系碩士班

書面報告

Department of Music

College of Music

National Taiwan Normal University

Written Report

班內特《取自於席琳克絲 二》之樂曲分析與演奏詮釋

An Analysis and Interpretation of Richard Rodney Bennett's

*After Syrinx II*

吳欣怡

Wu, Hsin-Yi

指導教授：陳哲輝 教授

Advisor : Professor Chen, Jer-Huei

中華民國 114 年 8 月

August 2025

## 摘要

木琴獨奏曲《取自於席琳克絲 二》( *After syrx II*, 1984 )為英國作曲家班內特( Bennett, Richard Rodney, 1936-2002 ) 題為「取自於席琳克絲」( *After Syrx* ) 四首系列作品之中的第二首。

《席琳克絲》( *Syrinx*, 1913 ) 為德布西( Claude Debussy )以希臘神話為題材，用於戲劇配樂的長笛獨奏曲，最初曲名為《潘神之笛》( *La flûte de Pan* )。班內特以此曲旋律為靈感，將之直接引用於作品中，創作融合了音列技法。

此篇書面報告總共六章。第一章為前言，介紹研究動機、方法、與相關資訊，第二章為作曲家生平，第三章為樂曲創作背景，第四章為樂曲分析，第五章為演奏詮釋，第六章為結語。



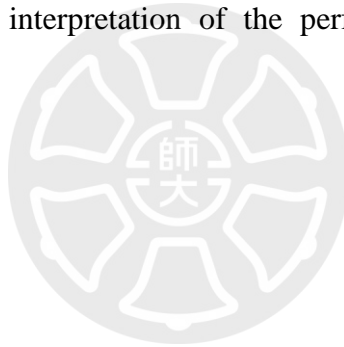
關鍵字：班內特、馬林巴琴、《取自於席琳克絲 二》、德布西

## Abstract

The marimba solo piece *After Syrinx II* (1984) is the second of a series of pieces entitled “After Syrinx” by the British composer Richard Rodney Bennett (1936-2002).

It is based on Claude Debussy's *Syrinx* for solo flute (1913), which is an incidental music based on Greek myths. The original title for *Syrinx* was *La Flûte de Pan*. Bennett used the theme as an inspiration and quoted it in his pieces, composed using serial technique.

This written report is divided into six chapters. Chapter 1 is the introduction, which introduces the motive, method, and related information of the study; Chapter 2 is the biography of the composer; Chapter 3 is the background of the piece; Chapter 4 is the analysis of the piece; Chapter 5 is an interpretation of the performance; and Chapter 6 is the conclusion.



Keywords: Richard Rodney Bennett, Marimba, *After Syrinx II*, Debussy

# 目錄

摘要.....	i
Abstract .....	ii
目錄.....	iii
表目錄.....	iv
譜例目錄.....	v
第一章 前言.....	1
第二章 班內特生平與音樂風格.....	2
第三章 創作背景.....	5
第一節 德布西的《席琳克絲》.....	5
第二節 班內特的《取自於席琳克絲 二》.....	9
第四章 樂曲分析.....	11
第一節 第一段.....	13
第二節 第二段.....	31
第三節 第三段.....	39
第四節 第四段.....	46
第五節 第五段.....	53
第五章 演奏詮釋.....	56
第一節 第一段.....	56
第二節 第二段.....	63
第三節 第三段.....	70
第四節 第四段.....	74
第五節 第五段.....	78
第六節 演奏建議.....	81
第六章 結語.....	84
參考文獻.....	85

## 表目錄

【表 4-1-1】 樂曲結構表.....	12
【表 4-1-2】 音列表.....	15



## 譜例目錄

【譜例 4-1-1】 mm. 1-3 .....	13
【譜例 4-1-2】 m. 1 .....	14
【譜例 4-1-3】 P、R、I、RI .....	14
【譜例 4-1-4】 mm. 1-3 .....	16
【譜例 4-1-5】 .....	16
【譜例 4-1-6】 .....	17
【譜例 4-1-7】 .....	18
【譜例 4-1-8】 m. 1 .....	18
【譜例 4-1-9】 mm. 1-3 .....	19
【譜例 4-1-10】 mm. 4-10 .....	20
【譜例 4-1-11】 mm. 4-8 .....	21
【譜例 4-1-12】 .....	22
【譜例 4-1-13】 mm. 1-10 .....	23
【譜例 4-1-14】 .....	24
【譜例 4-1-15】 mm. 11-14 .....	25
【譜例 4-1-16】 mm. 13-16 .....	26
【譜例 4-1-17】 mm.15-19 .....	27
【譜例 4-1-18】 mm. 15-22 .....	27
【譜例 4-1-19】 mm. 17-28 .....	28
【譜例 4-1-20】 mm. 23-28 .....	29
【譜例 4-1-21】 mm. 26-38 .....	30
【譜例 4-2-1】 mm. 39-53 .....	32
【譜例 4-2-2】 mm. 54-66 .....	33
【譜例 4-2-3】 mm. 67-75 .....	34
【譜例 4-2-4】 .....	35
【譜例 4-2-5】 mm. 80-95 .....	37
【譜例 4-2-6】 mm. 91-102 .....	38
【譜例 4-3-1】 mm. 99-113 .....	40
【譜例 4-3-2】 mm. 106-110 .....	41
【譜例 4-3-3】 mm. 111-119 .....	42
【譜例 4-3-4】 mm. 114-123 .....	43
【譜例 4-3-5】 mm. 91-95 .....	43
【譜例 4-3-6】 mm. 124-130 .....	44
【譜例 4-3-7】 mm. 127-140 .....	45
【譜例 4-3-8】 mm. 114-123 .....	45
【譜例 4-4-1】 mm. 141-153 .....	46
【譜例 4-4-2】 mm. 141-153 .....	47
【譜例 4-4-3】 mm. 153-162 .....	48

【譜例 4-4-4】 mm. 153-162 .....	49
【譜例 4-4-5】 mm.163-172 .....	49
【譜例 4-4-6】 mm. 170-182 .....	50
【譜例 4-4-7】 mm. 179-183 .....	51
【譜例 4-4-8】 mm. 106-123 .....	52
【譜例 4-5-1】 mm. 184-191 .....	53
【譜例 4-5-2】 mm. 188-193 .....	54
【譜例 4-5-3】 mm. 194-198 .....	54
【譜例 4-5-4】 mm. 196-208 .....	55
【譜例 5-1-1】 mm. 1-10 .....	57
【譜例 5-1- 2】 mm. 13-14 .....	59
【譜例 5-1-3】 mm. 11-16 .....	59
【譜例 5-1-4】 mm. 15-19 .....	60
【譜例 5-1-5】 mm. 20-22 .....	60
【譜例 5-1-6】 mm. 23-28 .....	61
【譜例 5-1-7】 mm. 26-38 .....	62
【譜例 5-2-1】 mm. 41-42 .....	64
【譜例 5-2-2】 mm. 43-46 .....	64
【譜例 5-2-3】 mm. 50-53 .....	65
【譜例 5-2-4】 mm. 58-66 .....	65
【譜例 5-2-5】 mm. 67-75 .....	66
【譜例 5-2-6】 mm. 70-75 .....	67
【譜例 5-2-7】 mm. 4-8 .....	67
【譜例 5-2-8】 mm. 73-86 .....	68
【譜例 5-2-9】 mm. 83-95 .....	69
【譜例 5-2-10】 mm. 91-102 .....	69
【譜例 5-3-1】 mm. 99-107 .....	70
【譜例 5-3-2】 mm. 108-113 .....	71
【譜例 5-3-3】 mm. 114-123 .....	72
【譜例 5-3-4】 mm. 127-140 .....	73
【譜例 5-4-1】 mm. 141-155 .....	75
【譜例 5-4-2】 mm. 153-162 .....	76
【譜例 5-4-3】 mm. 163-172 .....	76
【譜例 5-4-4】 mm. 170-182 .....	77
【譜例 5-4-5】 mm. 179-183 .....	78
【譜例 5-5-1】 mm. 184-193 .....	79
【譜例 5-5-2】 mm. 192-198 .....	80
【譜例 5-5-3】 mm. 196-208 .....	81

## 第一章 前言

儘管馬林巴琴的歷史可追溯到四百年前的非洲，但具備半音階鍵盤並擁有五個八度音域的現代馬林巴琴，直到 1980 年代後才逐漸完善，並使得各類富於想像力的獨奏曲如雨後春筍般出現，馬林巴獨奏家亦是層出不窮。美國演奏家暨教育家威廉·莫爾施 (William Moersch) 常年致力於推動馬林巴琴的委託創作與演出，於 1980 年代催生了許多經典的馬林巴獨奏曲，如：班內特 (Richard Rodney Bennett) 《取自於席琳克絲 二》 (After Syrinx II, 1984)、安德魯·托馬斯 (Andrew Thomas) 《梅林》 (Merlin, 1985)、德魯克曼 (Jacob Druckman) 《水之映像》 (Reflections on the Nature of Water, 1986) 等等。筆者學習馬林巴琴近二十年，演奏眾多現代馬林巴曲，驚豔於英國作曲家班內特《取自於席琳克絲 二》既能保留德布西甜美的長笛旋律，又能以現代技法在馬林巴琴上加以幻化變奏；透過音樂結構與演奏技巧的分析，探討這首受德布西作品啟發，並題獻給演奏家威廉·莫爾施的馬林巴琴獨奏作品，闡述其中所呈現的當代馬林巴演奏技法與作曲語法，解析作者的創作意念並提出實際演奏上的個人觀點。

全文共分為六章，第一章前言說明研究作品之時代背景、研究動機、研究方式、每章內容，透過參考資料、期刊、論文、書籍、電子資料庫、影音資料等相關資源進行蒐集與研究；第二章介紹作曲家班內特之生平；第三章介紹《取自於席琳克絲 二》創作背景與相關資訊，第四章與第五章為樂曲分析和演奏詮釋，第六章結論，總結研究內容。

## 第二章 班內特生平與音樂風格

班內特( Bennett, Richard Rodney, 1936-2012 )出生於英國布洛德斯代爾( Broadstairs )，父親是兒童讀物作家，母親以斯帖( Joan Esther Bennett )<sup>1</sup>為一位才華橫溢的鋼琴家和作曲家。班內特年幼時便會作曲，十八歲時完成第三首弦樂四重奏，十九歲完成第一部紀錄片配樂。他擁有敏銳的耳朵，小時候就會聆聽二十世紀早期的英國音樂，少年時會將廣播中的表演曲調記錄下來，二戰後收聽德國廣播收音機的節目，以此認識新的歐洲作曲家。<sup>2</sup>

班內特曾就讀雷頓公園中學( Leighton Park School )，1953 至 1956 年就讀皇家音樂學院( Royal Academy of Music, RAM )。曾與費格森( Howard Ferguson )<sup>3</sup>學習，也短暫的向雷諾斯·柏克萊( Lennox Berkeley )<sup>4</sup>學習。

他曾獲得皇家音樂學院獎學金，並於 1950 年參加達母斯塔特暑期課程( Darmstädter Ferienkurse )，之後獲得法國政府頒發的獎學金，讓他得以在 1957 至 1959 年在巴黎跟隨布列茲( Pierre Boulez )學習兩年。當時他已經是位專業的电影音樂作曲家，仍勤奮地在布列茲的工作坊和達母斯塔特課程中學習前衛的作曲技巧。在巴黎的歲月是個重要的階段。

---

<sup>1</sup> Joan Esther Bennett, n é Spink (1901–1983) 班內特的母親，曾師從霍爾斯特( Gustav Holst )。

<sup>2</sup> Bradshaw, Susan. "Bennett, Sir Richard Rodney." Grove Music Online. 2001; Accessed 28 Nov. 2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002705>.

<sup>3</sup> 費格森( Howard Ferguson, 1908-1999 )英國作曲家、音樂學家及鋼琴家，曾創作多部重要作品，並在音樂教育與學術領域成就卓著。晚年轉向音樂編輯與學術研究，並在皇家音樂學院擔任作曲教授，培育出不少著名作曲家。

<sup>4</sup> 雷諾斯·柏克萊( Lennox Berkeley, 1903-1989 )英國作曲家，早期深受法國音樂影響，並與布瑞頓等音樂家有密切關係。柏克萊的作品風格多元，從新古典主義到後期的現代主義，涵蓋管弦樂、歌劇及室內樂等領域。他在 1946 至 1968 年間擔任皇家音樂學院作曲教授，並且以其精緻的音樂作品在英國音樂史上留下深遠足跡。

1959 年，23 歲的班內特返回倫敦，密集的電影音樂工作提供足夠的生活費用。1963 至 1965 年在皇家音樂學院任教，1970-71 年也曾短期駐校於巴爾的摩( Baltimore )琵琶第音樂院( Peabody Institute )擔任客座教授。

1960-1970 回英國後的近十年，作品數量豐碩，更有個人對於音列主義、音樂語彙的研究革新，實現更豐富的音樂表達。如《五首鋼琴研究》( *Five Studies for piano*, 1964 ) 反映他在序列主義和音樂語彙上的發展與變化，呈現出更明顯的個人風格。他也曾創作歌劇、管弦樂作品、室內樂，以及單鋼琴和雙鋼琴實驗作品，其部分音樂使用了十二音列。而對爵士樂的興趣促使他創作了芭蕾舞配樂《爵士樂日曆》( *Jazz Calendar*, 1963 ) 和《爵士田園》( *Jazz Pastoral*, 1969 ) 等作品。而電影音樂方面，為人熟知的包括《說謊者比利》( *Billy Liar*, 1963 )、《遠離塵囂》( *Far from the Madding Crowd*, 1967 )、《宮廷秘史》( *Nicholas and Alexandra*, 1971 )、《東方快車謀殺案》( *Murder on the Orient Express*, 1974 )、《妳是我今生的新娘》( *Four Weddings and a Funeral*, 1994 ) 等等。其中《東方快車謀殺案》配樂獲得英國影藝學院電影獎( *British Academy Film Awards*, BAFTA Award )，及艾弗諾韋洛獎( *Ivor Novello Awards* ) 與奧斯卡獎( *Academy Award* ) 提名。他還獲得其他作曲獎項。<sup>5</sup>

1977 年獲頒大英帝國勳章司令勳章( *Commander, CBE* )，並於 1998 年受封爵士。1979 移民紐約。他常在爵士酒吧表演，擔任爵士鋼琴演奏及歌手，與爵士歌手克萊·瑪婷( *Claire Martin*, 1967- ) 合奏。<sup>6</sup> 2006 年，他與克萊·瑪婷合作發行專輯《When Lights Are

---

<sup>5</sup> Bradshaw, Susan. "Bennett, Sir Richard Rodney." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 28 Nov. 2024. "Arnold Bax Society Prize in 1964 and the Ralph Vaughan Williams Award for composer of the year 1965."

<sup>6</sup> 克萊·瑪婷( *Claire Martin*, 1967- ) 是一位英國爵士女歌手，以其獨特的醇美嗓音聞名，並被《魔咒雜誌》( *MOJO Magazine* ) 譽為「英國當代最佳爵士女歌手」。自 16 歲迷上爵士樂後，克萊·瑪婷的音樂生涯穩步發展，從在飯店駐唱到在英國郵輪上演出，並於 1992 年推出首張專輯後，獲得多項獎項與讚譽，也受到班內特的正面評價。2024 年與指揮家史考特·鄧恩( *Scott Dunn* ) 策劃發行的專輯《我看著你入睡》( *I Watch You Sleep* ) 是紀念班內特逝世 10 週年精心策劃的專輯。

Low》，並為紀念伊莉莎白王太后（HM The Queen Mother）而創作《蘇格蘭民謠印象》（Reflections on a Scottish Folk Song, 2006）。

在晚年除了音樂創作，他還投身於拼貼藝術（collage art），展現廣泛的藝術興趣。2012年12月24日，逝世於紐約市，享年76歲。



## 第三章 創作背景

《取自於席琳克絲 二》(*After syrinx II*, 1984) 是班內特根據德布西的長笛獨奏作品《席琳克絲》(*Syrinx*, 1913) 為靈感而作，將旋律直接引用至他的《取自於席琳克絲》系列作品，以此致敬於德布西。

### 第一節 德布西的《席琳克絲》

1913 年時，德布西為穆雷( Gabriel Mourey, 1865~1943 )<sup>7</sup> 的三幕戲劇《賽姬》(*Psyché*)<sup>8</sup> 創作了當中第三幕開頭的戲劇配樂，最初的曲名為《潘神之笛》(*La flûte de Pan*)，為一首長笛獨奏曲，題獻給弗勒利·路易(Louis Fleury, 1878-1926)<sup>9</sup>，也由他於 1913 年 12 月 1 日於擔任首演。<sup>10</sup> 這首獨奏曲的樂譜在 1927 年由法國的喬伯特出版社 (Jean Jobert) 發行時，標題為「席琳克絲」，而不是原來的「潘神之笛」。

席琳克絲是侍奉黛安娜女神的寧芙(Nymphs)之一，被外貌半羊半人的潘(Pan)追求，席琳克絲不理他的請求，奔向荒原，最後逃到兩岸是沙灘、水流平緩的河邊。河擋住了她的去路，她就懇求河神把她的形體改變；潘以為已經捉住席琳克絲，沒想到他抱住的

---

<sup>7</sup> 穆雷( Gabriel Mourey, 1865-1943 ) 法國小說家、散文家、詩人、劇作家、翻譯家和藝術評論家，德布西的朋友，兩人之間也有許多共同朋友。《席琳克絲》是他們眾多合作計畫中，最終得以成功演出的唯一作品，也是兩人友誼的結晶。

<sup>8</sup> 賽姬( Psyché ) 的神話故事，出自西元二世紀羅馬詩人阿普列烏斯( Lucius Apuleius, 約 124-189 ) 的拉丁文小說《金驢記》( *Metamorphoses* , 也譯為《變形記》 ) 。

<sup>9</sup> 弗勒利·路易( Fleury, Louis, 1878~1926 )。法國長笛演奏家。他選擇專注於獨奏和室內樂演奏。他復興並編輯了許多 18 世紀的長笛音樂，並在許多音樂期刊上撰寫了大量關於長笛樂器和音樂生活的文章。

<sup>10</sup> “Les 100 ans de Syrinx de Debussy,” BilletR éduc, <https://www.billetreduc.com/95727/evt.htm> 哈內拉格劇院( Le Ranelagh )。

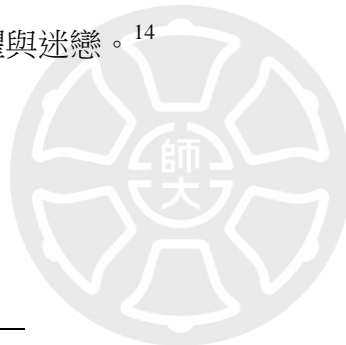
卻是一叢蘆葦，感嘆之餘，只聽輕風滑過蘆管，吹出一陣低沉哀怨之聲。潘道：「就讓我們以後永遠通過蘆管交談吧。」用蠟把長短不齊的蘆管膠黏在一起而做成的排笛，一直沿用席琳克絲的名字。<sup>11</sup> 因此，席琳克絲在希臘術語中是指潘神所吹奏的排笛，也稱為潘神笛( Panpipes, Pandean Pipes, Syrinx )。<sup>12</sup>

在穆雷的《賽姬》第三幕場景描繪如下：<sup>13</sup>

這個場景描繪的是潘的洞穴；透過洞穴寬闊的開口，我們可以看到密林中心的一片空地。一條溪流穿過草地，形成一個小湖。湖底有白色的岩石。

月光灑滿大地，而洞穴仍在陰影中。在空地上，仙女們翩翩起舞，來來去去，都身著白衣，姿勢和諧。有的在採花，有的躺在水邊沐浴。有時她們都會停下腳步，聆聽潘那隱形的吟唱，被從空心蘆葦中逸出的歌聲所打動。

第三幕第一場( Scene I )藉由一位水寧芙 Naiade 與一位山寧芙 Oreade 的對話，圍繞著水寧芙與她對潘( Pan)的恐懼與迷戀。<sup>14</sup>



<sup>11</sup> Ovid. 《變形記》(Metamorphoses)。楊周翰 譯。北京:人民文學出版社，1958。19  
西元八年，羅馬詩人奧維德 (Ovid, BC43 ~ AD 17/18) 的拉丁敘事詩《變形記》(Metamorphoses, 8CE) 第一卷之中，也曾描述潘與席琳克絲的故事。

<sup>12</sup> 排笛，也可稱為排簫，為長笛古老的祖先。由一系列 (4 至 12 支或更多) 木製、藤製等木質或陶製的短垂直管子並排固定，並按長度分級，以呈現不同的音高，古希臘人將其發明歸功於潘神。莫札特的《魔笛》(Die Zauberflöte) 中的帕帕基諾( Papageno )，演唱《我是捕鳥人》( Der Vogelfanger bin Ich ja ) 也會使用排笛作為在舞台上的道具。

<sup>13</sup> Simon Trezise. “Exploring the erotic in Debussy’s music.” in The Cambridge Companion to Debussy. Cambridge University Press, 2003. 內文有幾句第三幕開始的場景之英文翻譯：

The moon spreads over the countryside . . .

In the clearing, the nymphs dance . . .

adorned in white . . .

Some collect flowers . . .

some, stretched out at the water’s edge, admire themselves.

At intervals they all pause, astonished, listening to the syrinx of the invisible Pan, moved by the song that escapes from the hollow reeds.

<sup>14</sup> Naiads 是水寧芙，她們體現了她們所居住的泉水或溪流的神性。Or éade 屬於洞穴和山脈的寧芙群體。

夜晚時分，Naiade 來到石窟附近（潘就住在石窟裡）。Naiade 描述了自己過去的生活：她獨自守護著一個山谷中的小泉，並因 Hēlios (太陽神) 的羊群把泉水抽乾，摧毀了水床而被迫逃離，到一座岩石上去。

在與 Oreade 的對話中，Naiade 表達了她對潘無所不在的恐懼，尤其是潘用笛聲所引發的誘惑。儘管她試圖逃避這種感覺，卻無法抑制內心的渴望，甚至對潘的神秘魅力有一種隱約的迷戀。Oreade 則是提到席琳克絲( Syrinx )的故事，認為她化作蘆葦的過程是對愛的最美詮釋。劇本的語氣充滿了詩意和情感的波動，描寫了 Naiade 在恐懼和吸引力之間的掙扎。她的情感從害怕到逐漸被潘的笛聲所征服，最終表達了對潘的迷戀與屈服。

在誘惑行為中，受理性思考支配的意識被內在的潛意識意志所征服，最終推動我們的行為，穆雷在《賽姬》第三幕第一場中描繪的就是這個過程。

在劇情中，其實潘對兩位寧芙和觀眾來說是看不見的，並沒有真的出現在舞台上。為了反映舞台上的情景，長笛演奏者弗勒利·路易在演出中吹奏這首曲子時，是在帷幕後方演奏的。

1913 年首演的最原始長笛手稿已遺失，只有 1927 年喬伯特出版社的譜能做為唯一的原始版本，而後來學者安德斯·倫賈爾-查佩隆( Anders Lunjar-Chapelon ) 和邁克爾·斯特格曼( Michael Stegemann ) 的研究發現了德·奧德拉恩夫人( Madame Hollanders de Ouderaen in Brussels ) 私人收藏中的一份手稿。雖然無法確定是否為德布西或弗勒利·路易的筆跡，但經研究也極有可能是演出中使用的副本，它被稱為布魯塞爾版本( Brussels manuscript )，上面記載了劇中詩文朗誦時，長笛開始演奏的時間點。

1996 年出版的新版本，維也納原典版( Wiener Urtext Edition )，以布魯塞爾手稿為基礎編寫，並提供有關作品及其歷史的全面資訊，這個版本在譜面上有標示相應的場景與朗誦的句子。



## 第二節 班內特的《取自於席琳克絲 二》

班內特的「After Syrinx」系列作品，包含單簧管與鋼琴二重奏《取自於席琳克絲 一》( *After Syrinx I* , 1982 )、木琴獨奏《取自於席琳克絲 二》( *After Syrinx II* , 1984 )、長笛和中提琴和豎琴三重奏《取自於席琳克絲 奏鳴曲》( *Sonata After Syrinx* , 1985 )、以及鋼琴獨奏《取自於席琳克絲 探戈舞曲》( *Tango After Syrinx* , 1985 )。

英文書寫中，使用「after」這個詞，可以解釋為：基於、模仿或受某個原作啟發的作品，但會有新的表現形式，如風格或主題啟發等。這種用法常見於文學、音樂和藝術作品中，表明創作的靈感來源，以及表達對原作的致敬或重新詮釋。筆者因此將「After Syrinx」翻譯為「取自於席琳克絲」。

木琴獨奏《取自於席琳克絲 二》創作於 1984 年，班內特將此曲題獻給莫爾施，1984 年 5 月 21 日由莫爾施在考夫曼中心莫肯音樂廳( Merkin Concert Hall, New York )首演。

筆者使用的譜是倫敦的諾維洛出版社( Novello & Co )於 1996 年出版的樂譜，也是唯一出版的版本。

莫爾施於 1997 年於打擊樂藝術協會( Percussive Arts Society )出版的官方雜誌《打擊樂筆記》( *Percussive Note* )發表的宣傳大師班之兩篇文章中，指出 1996 諾維洛出版社版本譜，有些勘誤之處。<sup>15</sup>布倫克( Jeremy Matthew Brunk )在他的論文中表示：「莫爾施於 1997 年發表的文章中列出的 23 項修改中，有 7 項涉及音高錯誤，4 項關於節奏，10 項

---

<sup>15</sup>William Moersch, “Beyond the Notes-Phrasing and Structure in After Syrinx II, Merlin and Reflections on the Nature of Water,” *percussive notes* 61 (october 1997 Friday, November 21) 這篇文章為宣傳莫爾施即將舉辦的大師班，並且文中附有這三首曲子的勘誤表。

William Moersch, “Master Class: Commissions of William Moersch, ” *percussive notes* 59 (september 2013)

增加或刪除滾奏，5 項關於高一或兩個音域的音高。」<sup>16</sup> 布倫克也整理了他所收集的四個版本樂譜的差別，整理成比較表格，放於他的論文附錄處，以及他與莫爾施的電子郵件通信，信中包含莫爾施與班內特的溝通過程，與詢問出版社樂譜勘誤的過程。

因此這首曲子筆者聽了眾多版本，每位演奏家都會在不同之處選擇不同的演奏，例如滾奏或不滾奏的選擇，音高甚至連某些樂句的整段音高都是與已出版樂譜完全不一樣的，似乎端看每位演奏家如何解釋音樂，並沒有一定正確的版本。



---

<sup>16</sup> Jeremy Matthew Brunk, “Reflection of Debussy: A comparative analysis of solo marimba works by Jacob Druckman and Richard Rodney Bennett” University of Illinois at Urbana-Champaign, 2007. 208

## 第四章 樂曲分析

全曲總共 208 小節，將之分為五個段落，筆者以素材、風格、速度、雙小節線等做為區隔條件，並以表格標示各段的速度及表情術語等作為參考。見下方【表 4-1-1】樂曲結構表。

德布西使用了大小調之外的音階，如黑鍵音、全音音階、半音階，搭配附點節奏、複節奏與單節奏的銜接，來凝聚全曲的張力。<sup>17</sup> 班內特在首段，直接引用德布西席琳克絲完整的旋律主題，加入音列技法所構成的和聲，樂句上被設計為有主從關係的旋律與伴奏，末段則省略一些樂句。

包覆首尾段落之中的第二段至第四段，為材料的動機發展與主題變奏。

最中間的段落，也就是第三段，是全曲中旋律最緩慢的緩版。第二段 [2A] 與 [2C] 是音高完全為倒影的段落，但個性迥異；第四段為進行曲風，最後面有一串類似裝飾樂段的樂句。

---

<sup>17</sup>吳靜茹，〈以潘神為題材的長笛曲研究〉(國立臺灣師範大學碩士論文，2002)，28。

【表 4-1-1】樂曲結構表

段落		速度標示、表情術語	小節數
第一段	1A	相當的中板（隨想的，些微彈性速度） Molto moderato (♩=c 52) (capriccioso e poco rubato)	mm.1-10
	1B	微乎其微的轉快 Pochissimi. pi ù mosso (♩=58)	mm.11-27
	1A'	以原速演奏 Tempo I	mm.28-38
第二段	2A	快板（按嚴格的速度） Allegro (♩=148) (tempo giusto)	mm.39-66
	2B	速度稍慢，彈性速度 Meno mosso rubato (♩=58)	mm.67-74
	2C	快板 Allegro (♩=74)	mm.75-100
第三段	3A	緩板，幻想的 Lento con fantasia (♩=58)	mm.101-113
	3B	少許激動的，少許漸快，立即的回原速 poco agitato、poco stringendo、sub. a tempo (♩=58)	mm.114-123
	3C	搖晃，輕巧的 esitando, leggero	mm.124-140
第四段	4A	進行曲風的，怪誕的 Alla marcia, grottesco (♩=120)	mm.141-153
	4B		mm.154-171
	4C	似裝飾樂段，漸快至精湛技巧的速度 Quasi cadenza、accel. ... al...tempo, con bravura	mm.172-183
第五段	5	如同初次，平靜的 Come prima, tranquillo (♩=52) 很持續的 Molto sost. (♩=48)	mm.184-208

## 第一節 第一段

第一段分為 **1A**、**1B**、**1A'** 三個部分，建立在德布西席琳克絲樂曲上。班內特將德布西的第一句旋律音做為音列素材，並將它們設計成點狀與線狀的伴奏形式，點綴樂曲。

將德布西的長笛譜第 1、2 小節，與班內特木琴譜第 1 至第 3 小節比較，見【譜例 4-1-1】，上方德布西畫像這行，為德布西的長笛譜，下方貓咪圖像這行譜，為班內特的馬林巴琴譜。藍底色的部分是同樣的旋律；紅底色的部分，是將第 1 小節主題旋律之中，藍色框框內的十個音作為音列，以此做為音高素材，發展出點狀與線狀的伴奏，見第 1、2 小節點狀的伴奏與第 3 小節線狀的裝飾尾巴。第一段整段皆是以此方法構成。

【譜例 4-1-1】 mm. 1-3 德布西長笛譜、班內特馬林巴琴譜

The image displays a musical score comparing two pieces. The top staff is Debussy's 'Syrinx' for flute, marked 'Très modéré' and 'mf'. The bottom staff is Bennett's 'After Syrinx II' for marimba, marked 'sempre poco marc' and 'pp'. A blue box highlights the first two measures of the flute part, and a blue box highlights the first two measures of the marimba part, showing the melodic correspondence. A red box highlights the first measure of the marimba part, showing the rhythmic accompaniment. A red box highlights the third measure of the marimba part, showing the decorative tail. A large red arc is drawn over the third measure of the marimba part. The marimba part includes dynamic markings like 'pp', '(pp)', 'PPP', and 'pp', and a 'p' marking at the end. A '3' is written below the third measure of the marimba part. The marimba part is labeled '1A' and '主題' (Theme). A watermark of a stylized '大' character is visible in the background.

# 1A (mm. 1-10)

以下【譜例 4-1-2】藍框框內，為班內特將主題之中，取為當成音列的十個音。

## 【譜例 4-1-2】 m. 1

班內特 After Syrinx II

1A

*sempre poco marc*

*pp*

*p*

The image shows a musical score for '班內特 After Syrinx II'. The first staff is a treble clef with a 3/4 time signature. A blue box highlights a ten-note sequence: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb, Ab, Gb. The second staff is a bass clef with a 3/4 time signature. The tempo marking is 'sempre poco marc' and the dynamic is 'pp'. A crescendo hairpin leads to a 'p' dynamic.

以音列技法，將這十個音分為原型 (Prime)、逆行 (Retrograde)、倒影 (Inversion)、逆行倒影 (Retrograde-Inversion) 四個音列素材。見下方【譜例 4-1-3】。

接下來，原型、逆行、倒影、逆行倒影，會簡寫為 P、R、I、RI。

P 與 RI 為下行音列、I 與 R 為上行音列。

## 【譜例 4-1-3】音列 P、R、I、RI

Prime 原型

Retrograde 逆行

Inversion 倒影

Retrograde - Inversion 逆行倒影

The diagram shows four variations of a ten-note sequence on a treble clef staff. The Prime (original) sequence is Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb, Ab, Gb. The Retrograde sequence is Gb, Ab, Bb, C, D, Eb, Fb, Gb, Ab, Bb. The Inversion sequence is Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D, C, Bb, Ab, Gb. The Retrograde-Inversion sequence is Gb, Ab, Bb, C, D, Eb, Fb, Gb, Ab, Bb.

【表 4-1-2】音列表

	P 原型→						←R 逆行					
I 倒影 ↓       ↑ RI 逆行 倒影		I <sub>0</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>3</sub>	
	P <sub>0</sub>	B <sup>b</sup>	A	B	A <sup>b</sup>	G	A	G <sup>b</sup>	F	E	D <sup>b</sup>	R <sub>0</sub>
	P <sub>1</sub>	B	B <sup>b</sup>	C	A	A <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	G	G <sup>b</sup>	F	D	R <sub>1</sub>
	P <sub>11</sub>	A	A <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	G	F <sup>#</sup>	G <sup>#</sup>	F	E	E <sup>b</sup>	C	R <sub>11</sub>
	P <sub>2</sub>	C	B	C <sup>#</sup>	B <sup>b</sup>	A	B	A <sup>b</sup>	G	G <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	R <sub>2</sub>
	P <sub>3</sub>	D <sup>b</sup>	C	D	B	B <sup>b</sup>	C	A	A <sup>b</sup>	G	E	R <sub>3</sub>
	P <sub>1</sub>	B	B <sup>b</sup>	C	A	A <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	G	G <sup>b</sup>	F	D	R <sub>1</sub>
	P <sub>4</sub>	D	D <sup>b</sup>	E <sup>b</sup>	C	B	C <sup>#</sup>	B <sup>b</sup>	A	A <sup>b</sup>	F	R <sub>4</sub>
	P <sub>5</sub>	E <sup>b</sup>	D	E	D <sup>b</sup>	C	D	B	B <sup>b</sup>	A	F <sup>#</sup>	R <sub>5</sub>
	P <sub>6</sub>	E	D <sup>#</sup>	F	D	C <sup>#</sup>	D <sup>#</sup>	C	B	B <sup>b</sup>	G	R <sub>6</sub>
	P <sub>9</sub>	G	G <sup>b</sup>	A <sup>b</sup>	F	E	F <sup>#</sup>	E <sup>b</sup>	D	D <sup>b</sup>	B <sup>b</sup>	R <sub>9</sub>
		RI <sub>0</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>3</sub>	

上方音列表中，表格內 A、B、C... 為音名。一個音列中有重複音高，例如 P<sub>0</sub> 第六顆與第二顆皆為 A。見表格之中藍色字體的部分。

下方【譜例 4-1-4】為第 1 至 3 小節，第 1 小節下方淺藍框是 I<sub>3</sub>。第 3 小節一開始是 I<sub>0</sub>，其最後五音剛好與 R<sub>10</sub> 的前五音音高相同，兩個音列重疊在一起構成一個句子，彰顯音列本身的特色，其重疊音型的音程組成，是「對稱」的：〔小三度 + 小二度〕+ 〔小二度 + 小三度〕，兩者也剛好是全部上行，因此能夠完全重疊成為更長的句子。P 與 IR 也是同樣道理，見【譜例 4-1-5】。


【譜例 4-1-4】 mm. 1-3

【譜例 4-1-5】

回到德布西的長笛譜，觀察第 1 小節的旋律，與曲末倒數三個小節的旋律，也就是下圖【譜例 4-1-6】左上方藍色框框，與右下方紅色框框。

【譜例 4-1-6】

The image shows a page from a musical score for 'Syrinx' by Claude Debussy. On the left, there is a drawing of a flute and the title 'Syrinx' by 'Cl. Debussy (1912)'. Below this is the 'FLÛTE SEULE' part, which is marked 'Très modéré' and 'f'. A blue box highlights the first measure of this part. On the right, there is the 'FLÛTE' part, which is marked 'mf' and includes various dynamics and performance instructions like 'Cédez', 'Rubato', 'Retenu', and 'Très retenu'. A red box highlights the final three measures of the 'FLÛTE' part. The score is published by 'Société des Éditions JOBERT' in Paris.

上圖藍色框框的旋律，就是下圖【譜例 4-1-7】上面那行的譜，藍色圈圈的節奏  將之視為骨幹音，可以構成 B<sup>b</sup> 開始的下行全音階。

上圖紅色框框的旋律，就是下圖【譜例 4-1-7】下面那行的譜，它是全音階的結束句，如在開頭音 B 之前，再補上一音 D<sup>b</sup> 使音階完整，可以構成 D<sup>b</sup> 開頭的下行全音階。D<sup>b</sup> 全音階中所有的音，正好是第 1 小節旋律中，非骨幹音的音，也就是 B<sup>b</sup> 全音階之外，那些沒有被藍圈圈起來的音，見【譜例 4-1-7】下面那行的譜，紅色直線連過去上面那行的譜所對應到的音。

【譜例 4-1-7】B<sup>b</sup> 下行全音階、D<sup>b</sup> 下行全音階

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'B<sup>b</sup> 下行全音階' and features a descending whole tone scale starting on B<sup>b</sup>. The bottom staff is labeled 'D<sup>b</sup> 下行全音階' and features a descending whole tone scale starting on D<sup>b</sup>. The main score is in 3/4 time, marked 'Très modéré' and 'mf'. Red lines connect the notes of the two scales, showing they are separated by a minor third. The second staff is marked 'Très retenu' and '5'.

曲子開頭的 B<sup>b</sup> 在曲子中是不斷出現被強調的中心音，而結束音 D<sup>b</sup> 則在曲末不斷被強調，兩者相差小三度。這兩個全音階如榫卯緊扣在一起，就完整了半音階的 12 個音。

在長笛演奏者羅芮兒 (Laurel Astrid Ewell) 論文中表示 B<sup>b</sup> 下行全音階為水寧芙的意識，代表理性懼怕潘，D<sup>b</sup> 下行全音階為潛意識，代表後來被潘笛聲征服所產生的迷戀之情，這也是象徵主義的體現；<sup>18</sup> 而在樂曲第一句樂句中就出現這兩種全音階。

班內特的譜中第 1 小節，包含右手演奏的 P<sub>0</sub> 與左手演奏的 I<sub>3</sub>，I<sub>3</sub> 正好也比 P<sub>0</sub> 高了小三度。

【譜例 4-1-8】m. 1

The image shows the first measure of the score. The right hand part is labeled '原型 P<sub>0</sub>' and is enclosed in a red box. The left hand part is labeled '倒影 I<sub>3</sub>' and is enclosed in a blue box. The score is marked 'sempre poco marc' and 'pp'. A piano key diagram is shown on the left. The measure is marked '1' and '1A'.

<sup>18</sup> Laurel Astrid Ewell, "A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan" (West Virginia University, 2004). 30

班內特在音列排序規則上並沒有非常嚴格，例如某個音列會省略一個音，或音的排序改變的狀況。如第 1 小節的 I<sub>3</sub> 省略掉音列第 6 顆 D 音(I 第六顆與第二顆是同音高)，見下方【譜例 4-1-9】；第 3 小節 R<sub>10</sub> 的 A<sup>b</sup> 放在音列最後才是原本順序。

【譜例 4-1-9】 mm. 1-3

The image shows a musical score for the first three measures of a piece. The tempo is marked "Molto moderato (♩ = c 52)" and the character is "(capriccioso e poco rubato)". The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The first measure is marked with a first ending bracket (1A) and a blue box labeled "I3" highlights a specific chord. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked with a red box labeled "R10" and a yellow circle highlights a specific note. Dynamics include *pp*, *p*, *(pp)*, *ppp*, and *pp*. The instruction "sempre poco marc" is written above the first measure.



第 4 小節開始，見【譜例 4-1-10】，綠色的標示代表與德布西旋律相同的內容。4、5 小節之間有逗號區隔。<sup>19</sup> 逗號之後，從第 5 小節開始發展新素材，第一行綠底色圈圈，正拍出現半音階上行，主題也首次出現三連音的節奏素材。第 6 小節第三拍出現五聲音階，一路進行至 D<sup>#</sup>。第 9、10 小節，班內特在最後也同樣將長音改編，加了一串裝飾樂句。

【譜例 4-1-10】 mm. 4-10

The image shows a musical score for piano, measures 4 through 10. The score is written in a single system with two staves. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Annotations in green and blue highlight specific melodic and rhythmic features. A large watermark is visible in the center of the score.

第 4 小節開始，伴奏部分一樣使用音列寫作，就是上圖中藍色框框的部分。倒影 I<sub>11</sub> 與逆行倒影 RI<sub>11</sub>，兩者的音列排列順序，正好是相反的。在此的 I<sub>11</sub> 與 RI<sub>11</sub> 並非完整音列，其中會省略掉一些音，以及將一些音的順序更改，見【譜例 4-1-10】。

<sup>19</sup> 德布西席琳克絲布魯塞爾版本的逗號只有出現三次。在鋼琴或其他非管樂器作品也曾出現逗號，推測德布西的逗號應與分隔樂句有關，而不是跟吸氣運氣有關。班內特 1996 諾維洛出版社的譜的逗號只有在第一段出現較多，後面的變奏與主題再現部逗號只出現一次過，中間變奏段沒有逗號。

【譜例 4-1-11】 mm. 4-8

4

pp poco cresc

3 3

6

p mp mf molto pp

3 3

5

$I_{11}$   $RI_{11}$

第1顆A移到音列第3顆

省略第10顆G $\flat$

省略第1顆G $\flat$

第10顆A音移到音列第8顆

$I_{11}$   $RI_{11}$

略掉G $\flat$

略掉B $\flat$

省略第9顆B $\flat$



1A段出現的素材中，點狀或短促的伴奏音形，經常出現大二度、小二度、大三度、小三度、大七度（小二度轉位）音程，這些音程也貫穿全曲。它們出自於 P<sub>0</sub> 的 10 顆音，將相鄰的三顆音圈為一組，可以得到四種可能：a (a')、b、c、d 四種和弦音響，見【譜例 4-1-12】；a' 為 a 的模進。<sup>20</sup> a (a') 與 b 是大三度與小二度重疊，c 與 d 是小三度與小二度重疊。a 與 d 的小二度靠低音，b 與 c 的小二度靠高音。

【譜例 4-1-12】

The diagram illustrates four chord types derived from the P<sub>0</sub> scale:

- a** and **a'**: Both chords contain a major third and a minor second interval, with the minor second positioned near the lower pitch.
- b**: Contains a major third and a minor second interval, with the minor second positioned near the higher pitch.
- c**: Contains a minor third and a minor second interval, with the minor second positioned near the higher pitch.
- d**: Contains a minor third and a minor second interval, with the minor second positioned near the lower pitch.

The central staff shows the sequence of these chords: a, a', b, c, d. Colored boxes (blue for a and a', pink for b, red for c, and blue for d) highlight the overlapping notes between adjacent chords.

<sup>20</sup> P<sub>0</sub> 第二音與第六音相同，為 A，在【譜例 4-1-11】中，第二音用紅色打叉叉，表示省略。a' 為 a 的模進。

因此在點狀或短促的伴奏音形，每個音響會有些微不同。以 **1A** 為例，見【譜例 4-1-13】。

【譜例 4-1-13】 mm. 1-10

(capriccioso e poco rubato)

1A

*sempre poco marc*

*pp*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

4

*p*

*poco cresc*

*p*

6

*p*

*mp*

*mf molto*

*pp*

*p*

9

*mp*

*p*

*pp*

*guz*

*breve*

a

b

c

d

1A 的結束，德布西的席琳克絲，以雙小節線與逗號做為樂段區隔；班內特則是在休止符加上延長記號，並標示為倍全休止符。<sup>21</sup>

【譜例 4-1-14】

The image displays two pages of musical notation. The left page is titled "Debussy's Syrinx (Wiener Urtext Edition)" and "Syrinx (La Flûte de Pan)" by Claude Debussy. It includes the title "Psyche (Gabriel Mourey)" and the scene "III. Akt, 1. Szene: « Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer... »". The score is in 3/4 time and features markings such as "Très modéré" and "Un peu mouvementé (mais très peu)". A red box highlights a measure with a fermata and a double bar line. The right page is titled "Bennett's After Syrinx ii" and is in 3/4 time. It includes markings like "capriccioso e poco rubato" and "sempre poco marc". A blue box highlights a measure with a fermata and a double bar line. Both pages include copyright information at the bottom.

<sup>21</sup> 在《賽姬》演出中，朗誦的山寧芙 Oreade 會說：「安靜，控制住你的喜悅，聽著。」(L'Oréade: "Tais-toi, contiens ta joie, écoute")。在布魯塞爾手稿中有標示這句台詞，做為下一段音樂開始的標記點，維也納原典版參考布魯塞爾手稿，也將台詞編寫在譜面第 8 與第 9 小節之間。

## 1B (mm. 11-27)

1B 的開頭與 1A 為相同主旋律，以低八度音域呈現，速度些微轉快。第 12 小節第三拍開始新的發展，五聲音階的阿拉貝斯克線條旋律，樂句重複兩次，兩次不同的效果。德布西的兩次重複為相同旋律，第一次 16 分音符，第二次減值為 32 分音符，最高音有個裝飾音。

而班內特的方式為交錯穿梭，第一次是將高音主旋律，配上中音域的音列，與旋律交錯，第二次是將主旋律，拆解成不同音域上的旋律，使旋律與伴奏更開離，和聲也因音域寬與五聲音階而更自然。第二次有包括裝飾音的音高。第 13、14 小節旋律性伴奏的五連音節奏源自第 8 小節的五連音。

### 【譜例 4-1-15】 mm. 11-14

德布西Syrinx  
Un peu mouvementé (mais très peu)  
*p*

阿拉貝斯克線條五聲音階：第一次

第二次

旋律減值

班內特After Syrinx II  
1B *poco* 11 *p* (*♩* = 58) *poco cresc*

第一次

第二次

德布西主旋律，拆解成不同音域上的旋律

旋律與伴奏音域比第一次更開離

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is for Debussy's 'Syrinx' in E-flat major, 3/4 time, marked 'Un peu mouvementé (mais très peu)' and 'p'. It features a pentatonic scale melody. The first repetition is in 16th notes, and the second is in 32nd notes. The bottom staff is for Bennett's 'After Syrinx II' in E-flat major, 3/4 time, marked 'poco' and 'poco cresc'. It shows the first and second repetitions of the melody, with the second being fragmented across different registers. Annotations in blue and black text explain these musical choices and their effects on texture and rhythm.

在五聲音階之後，以減三音程  $E^b-G^b-A^{\natural}$  接到第 15 小節最高音的  $A^{\natural}$ ， $A^{\natural}$  與中心音  $B^b$  差半音，具有導音不解決的效果，這個  $A^{\natural}$  在之後的變奏段落常常出現，做為戲劇化鋪陳後的停頓音。<sup>22</sup>

【譜例 4-1-16】 mm. 13-16

第 15 小節最高音  $A^{\natural}$  之後，半音階下行，正拍構成三組最具有張力的三全音音程（增四度）跟前面的阿拉貝斯克五聲音階形成對比，最後來到第 16、17 小節。接續前一句最後一拍的半音階下行音型，持續地重複打滾，伴奏和聲上，也配合旋律重複。直到 17 小節第三拍低半音模進至下一樂句。見下一頁【譜例 4-1-17】。

<sup>22</sup> 例如 [2C] 第 91-94 小節、[3] 第 122 小節、[4] 第 183 小節末。

【譜例 4-1-17】 mm.15-19

三全音(增四度)

半音階

重複音形不斷打滾

*f ma dolce*

*dim*

*mp*

*p sempre*

伴奏配合旋律，重複相同和聲

15

17

*rit.*

*a tempo* (♩ = 58)

(dynamics as R H)

同樣第 16 小節開始，見下方【譜例 4-1-18】，旋律與伴奏以相同的時間點，也就是譜面上以垂直方向的時間軸來看，節奏上的新素材是 3：2，出現許多三對二的節奏，旋律多是三連音的重複音型，伴奏則是二分法的八分音符。

【譜例 4-1-18】 mm. 15-22

旋律與伴奏的節奏是 3：2

*f ma dolce*

*dim*

*mp*

*p sempre*

15

17

*rit.*

*a tempo* (♩ = 58)

(dynamics as R H)

20

18 小節停在鄰近中心音  $B^b$  的  $A^{\natural}$ ，句末有逗號隔開樂句，19 小節結束在  $C^{\sharp}$ （等於  $D^b$ ），與德布西旋律曲末終止音  $D^b$  相同，也將樂句後加逗號。21 小節，旋律出現  $E^b$ ，往後發展五聲音階，釋放先前張力，22、23 小節五聲音階後回到  $B^b$ ，並接著強調  $B^b$  直到句尾。

【譜例 4-1-19】 mm. 17-28

中心音  $B^b$  的導音 與德布西旋律曲末終止音  $D^b$  相同

17 *mp* *rit.* *mp* *mp* *a tempo* ( $\text{♩} = 58$ )  $A^{\natural}$   $C^{\sharp} (=D^b)$

20 *mp*  $E^b$  再次發展五聲音階

23 *mp* *p*  $B^b$  不斷強調  $B^b$  (*comodo*) (*p*) *cresc e pochiss accel*

26 *f* *rit.* *Tempo 1* *mf* *mp*

24 小節至 26 小節，在旋律上可以看到時值上的變化造成密度上的鬆緊。第 24 小節旋律從六連音到 32 分音符，進入第 25 小節變為滾奏，第 25 小節同時伴奏由三連音到 16 分音符，再到五連音，最後接到旋律加了重音的最高音 B<sup>b</sup> 之後，隨著較為稀疏的伴奏逐漸減弱。

【譜例 4-1-20】 mm. 23-28

六連音 → 32分音符 → 滾奏

三連音 → 16分音符

五連音

rit. Tempo 1 1A'

**1A'** (mm. 28-38)

Tempo I 回到開頭旋律主題，音域回到與 **1A** 相同，班內特的伴奏轉變為小二度音程，比 **1A** 開頭第 1 小節大七度伴奏更緊密。

**1A'** 由許多結束在  $D^b$  的樂句組成，每句以逗號標示來區隔。第 31 小節開始，音域移低到中音域。第 31 小節結束的音是  $D^b$ ，32 小節結束的音  $D^b$  句子延長至 35 小節，第 36 小節正拍開頭音出現  $B^b$ ， $B^b$  比中心音  $B^b$  高半音，形成不穩定的效果，也扮演發展或轉折的角色，最後以全音階下行至  $D^b$ 。重複這三次的  $D^b$  後，以 31 小節音型從  $D^b$  開始開啟了第二段。

【譜例 4-1-21】 mm. 26-38

The image shows a musical score for measures 26-38, consisting of piano and bass staves. The score is annotated with various musical terms and pitch indicators:

- Measure 26:** Starts with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic. A *rit.* (ritardando) marking is present. The piano part features a quintuplet (5) and a triplet (3). The bass part features a triplet (3). A boxed section labeled **1A'** spans from measure 28 to 31, with a *Tempo 1* marking above it.
- Measure 29:** The piano part has a *dim.* (diminuendo) marking. A boxed section labeled **1 D<sup>b</sup>** spans from measure 29 to 31, with the note *音域降低* (pitch lowered) written above it.
- Measure 32:** Starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. A *poco rit.* (poco ritardando) marking is present, followed by a return to *(a tempo)*. The piano part features a sextuplet (6) and a triplet (3). The bass part features a triplet (3). A boxed section labeled **2 D<sup>b</sup>** spans from measure 32 to 35.
- Measure 36:** Starts with a mezzo-forte piano (mfpp) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and ends with a pianissimo (pp) dynamic. A *Molto sost.* (Molto sostenuto) marking is present, followed by a *5:4* time signature change and a *(veloce)* (allegretto) marking. The piano part features a septuplet (7) and a triplet (3). The bass part features a triplet (3). A boxed section labeled **3 D<sup>b</sup> lunga** spans from measure 36 to 38, with the note *morendo* written above it.

## 第二節 第二段

第二段分為 2A、2B、2C，最後以一個四小節上行的音列作為與第三段連接的橋樑。

第二段發展第一段的素材，在音列設計上，整個 2A 與整個 2C 是原型與倒影的關係，班內特將這兩部份的節奏與樂句架構，設計成幾乎相同，但是筆者不將 2C 歸類為 2A' 的原因，是因為雖然 2A 與 2C 的音量與音域選擇也是設計成完全相反的，如同倒影的概念，例如 2A 使用級進旋律與小音程，音量常介於 p 到 mf 之間，2C 使用開離和弦及大音程，音量常介於 mf 到 ff 之間，但在聽覺上，雖然節奏與樂句架構相同，但不能聽出這兩部分的旋律、力度表情的前後相似關係，因此不將 2C 歸類為 2A'。

2B 發展 1B 第 16 小節的音型，速度轉慢至與 1B 相同( $\text{♩}=58$ )，共 8 小節。音域從低音區往上發展至高音區，音響愈來愈亮，漸強漸快推至 2C Allegro  $\text{♩}=74$ ，回到 2A 的速度 ( $\text{♩}=148$ )。

### 2A (mm. 39-66)

2A 段分為前部分 (mm. 39-53) 與後部分 (mm. 54-66)。前部分分為四個樂句，第一句從第 39 至 41 小節，承接前段的結束音  $D^b$  與第 31 小節的節奏素材。由線型旋律 P 音列接到點狀的尾巴 RI 音列。此部分規律級進的下行音型皆為 P 與 RI 的組合（此兩種音列皆是下行進行），至尾部的大二度音程半音上移（移高大七度）是以轉位的方式將音域往上提，但音列的音高走向是往下的。

第二句至第四句皆為線狀至點狀結束的句子，而尾巴會一次次漸漸延展，第 44 至 45 小節，從四分音符、八分音符、三連音、十六分音符到滾奏，隨著時值縮短和音型擴展，樂句結尾也逐漸更加緊密。

【譜例 4-2-1】 mm. 39-53

2A

1

Allegro (♩ = 148) tempo giusto

39

*p* *p* 線型旋律

點狀尾巴

2

43

尾巴延展

*cresc* *dim molto* *p*

疏 → 密

3

47

*mp* *mf* *poco cresc*

4

50

尾巴延展

*mf* *f* *ff* *ff*

疏 → 密

後部分第 54 至 66 小節，為第五、六句與過渡樂句，最後結束在  $A^{\natural}$ 。

【譜例 4-2-2】 mm. 54-66

54  $p$  ritmico  $mp$   $p$

58  $(p)$

62 過渡樂句  $mp$   $P$   $p$   $morendo$

結束音  $A^{\natural}$

**2B** (mm. 67-74)

**2B** 共八小節，承接前面的  $A^{\natural}$ ，**2B** 開始音為降半音的  $A^{\flat}$ ，前四小節音型不斷重複延長句子，到第四小節進行至高大七度的  $G$ ；後四小節音域繼續往上，從  $G$  又往高大七度至  $F^{\sharp}$ ， $F^{\sharp}$  前後的旋律與伴奏皆有使用逆行。此段以半音階往下行進，但音域是不斷往上提高的。

**2B** 旋律與伴奏為三對二的節奏型。旋律  $RI$  音型重複兩次，第二次時從高音域，下行遊走至  $P$  低音域，69 小節出現新聲部旋律為  $I$  上行，重複兩次至 71 小節。71 小節旋律部分又是  $RI$  下行，72 小節第二次的  $RI$  下行，到達 73 小節第一拍  $F^{\sharp}$ ，又以  $I$  逆行回

去，伴奏 72 至 74 小節也是逆行。73 小節第三拍開始的 I 音列，如同下一小節 **2C** 旋律發展的預示。

【譜例 4-2-3】 mm. 67-75

**2C** (mm.75-100)

**2C** 至 91 小節皆為 **2A** 音列的完全倒影，音域上，低音部的下行在 **2C** 變成高音部的上行，級進小跳在 **2C** 變成高音大跳。所以兩段個性迥然不同。**2C** 多開離音程、重音、強奏。**2C** 在樂句架構上，去掉 **2A** 每個樂句的開頭小節，且縮短休止部分，使篇幅更緊湊，整段直至 91 小節皆是如此，見下圖【譜例 4-2-4】。

【譜例 4-2-4】 2A (mm. 39-66) 與 2C (mm.75-100) 樂句對照

The image displays a comparison of two musical versions, 2A and 2C, across five systems. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including dynamics, articulation, and performance instructions.

- System 1:**
  - 2A:** Starts at measure 39, marked *Allegro* ( $\text{♩} = 148$ ) *tempo giusto*. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. Features triplet patterns in the bass line.
  - 2C:** Starts at measure 75, marked *(Allegro)* *con fuoco*. Features triplet patterns in the bass line.
- System 2:**
  - 2A:** Starts at measure 42. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *dim. molto*. Features triplet patterns in the bass line.
  - 2C:** Starts at measure 77. Features triplet patterns in the bass line.
- System 3:**
  - 2A:** Starts at measure 46. Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. Features triplet patterns in the bass line.
  - 2C:** Starts at measure 80. Features triplet patterns in the bass line.
- System 4:**
  - 2A:** Starts at measure 49. Dynamics include *poco cresc.*, *mf*, *f*, and *ff*. Features triplet patterns in the bass line.
  - 2C:** Starts at measure 82. Dynamics include *f* and *ff*. Features triplet patterns in the bass line.

54

2A

*p rimico*

*mp p*

85

2C

*ff*

*f*

*ff*

*mf*

58

2A

*f*

*mf*

89

2C

*f*

*mf*

*f*

*ff*

61

2A

*(p)*

*mf*

92

2C

*fff*

2C 一開始便在高音音域顯得蓬勃 (con fuoco)，80 至 90 小節，被提高的音高構成的高音旋律，多是小三度，在圖上綠色圈起來的部分，為了鋪陳至第 94 小節的減三和弦  $D^\#-F^\#-A^b$ ，這三個音前面，加上 91 小節最後一音  $C^\#$ ，與 14 小節接 15 小節旋律相同（可參考第 37 頁【譜例 4-1-16】mm. 13-16）。

【譜例 4-2-5】mm. 80-95

小三度

80

83

87

主題旋律(m.14接m.15) ->  $C^\#$   $D^\#$   $F^\#$   $A^b$

91

\* Ossia



### 第三節 第三段

第三段是帶幻想風的緩版（Lento con fantasia）是全曲速度最緩慢的段落，分成 3A mm.101-113、3B mm.114-123、3C mm.124-140），開頭均以極弱 pp 呈現。3A 高音旋律是主題極大的增值，以滾奏演奏長音，低音域的伴奏音形，則延續前一段 2C 的旋律特色，音域提高的音都是小三度，採彈性速度在八分音符、三連音、十六分音符之間游走。3B 強調速度和力度的變化（poco agitato、stringendo、cresc molto、sub. a tempo、leggero），猶如 2C 91-94 小節的回響，從第 120-123 小節漸強到 fff 之後嘎然而止，3C 再以細碎的單音及雙音，左右手齊奏並行，輕盈的飄向高音域，左右手交替演奏滾奏長音和伴奏聲部。3C 是 3A 與 3B 的變化和縮影。

#### 3A (mm. 101-113)

第一句，高音旋律唱主題從第 101 至 105 小節。低音域的旋律性伴奏，使用 I 音列，提高的音構成小三度。

103 小節的伴奏音高組成，源自 1A' 第 38 小節，包含裝飾音的結束音而來。

106 小節點狀的輕巧尾巴，開頭音及重拍的和弦會安排兩顆音在低音部，增加低音聲響的底蘊，漸弱後便無。112 小節亦同。



【譜例 4-3-1】 mm. 99-113

*p* *legatiss* 3A  
*Lento con fantasia* (♩ = 58)

gvar  
 99 *pp* (5 secs app)  
 第一句 主題旋律增值  
*accompagnando quasi rubato*  
 小三度  
 I *pp*

(8)  
 103 *p* *loco*  
 第一段結束音素材  
*pp* *mp*

106 第二句  
*pp molto leggero* *ppp* *pp*  
 正拍或開頭拍，在低音域兩顆音，增加低音音頻

108 *p* *mp*

111 *pp* *come sopra* *ppp* *pp*

第二句同第一句架構。107 小節接 108 小節隱含著減三度和弦的優美旋律線條  $A^{\flat}-B^{\flat}-E^{\flat}$  (同  $A^{\sharp}C^{\sharp}E$ ) 出自 14 小節接 15 小節主題的旋律  $D^{\flat}-E^{\flat}-G^{\flat}-A^{\flat}$  (同  $D^{\sharp}F^{\sharp}A$ )。

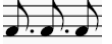
【譜例 4-3-2】 mm. 106-110

The musical score for mm. 106-110 is presented in four systems. The first system (mm. 106-107) shows a piano part with triplets and dynamics *pp molto leggero* and *pp*. The second system (mm. 108-109) continues with piano and mezzo-piano dynamics. The third system (m. 110) features a melodic line with dynamics *mf* and *mp*. The fourth system (m. 111) includes dynamics *f ma dolce*, *dim*, and *p sempre*. A large watermark is visible in the background.

### 3B (mm. 114-123)

從 113 小節開始，旋律使用 RI 音列，繼續往低音域發展。

#### 【譜例 4-3-3】 mm. 111-119

下方【譜例 4-3-3】，114 小節開始，旋律開始出現新的節奏素材：附點音型。 

製造 3+3+2 的韻律，如 115、116、120 小節。121 小節兩個最高的和弦（第一顆音 E-F<sup>#</sup> 與倒數第二顆音 D<sup>b</sup>-C）也是一個大的附點音形，122 小節也同 121 小節，為增值的附點音形。

114 小節伴奏部分的同 101 小節的節奏型但省略第一拍。當旋律出現長音滾奏時，此段多用此節奏型的三連音加兩個 16 分音符的模擬漸快效果，來支撐張力，如 114 與 116 小節。117 小節時也以此音形開頭，持音（tenuto）強調前一句和聲，到 118 小節此音形又加上更短的六連音 16 分音符，以同音重複，最後接到最低音滾奏。

119 小節開始，伴奏移到低音之上，往高音域發展，使用 RI 音列與完整的 101 小節節奏。120 小節織度更厚如同 92 小節，121 小節使用第二段 91 小節節奏，最後 122 小節也同 94 小節一樣，結束在 A<sup>b</sup>。

【譜例 4-3-4】 mm. 114-123

3B

附點音形

Poco agitato

114

*p*

*mp*

*mf*

RI

117

*mp*

*fp*

*molto*

*f*

*fp*

*cresc. molto*

poco stringendo

120

*mf*

*cresc. molto*

*ff*

*fff*

(♩ = 72)

sub. a tempo (♩ = 58)

A<sup>b</sup>

【譜例 4-3-5】 mm. 91-95

91

*f*

*ff*

*fff*

*fff*

*fff*

### 3C (mm.124-140)

以細碎的單音及雙音，左右手齊奏並行，輕盈的飄向高音域，接著於左右手交替演奏滾奏長音和伴奏聲部。

#### 【譜例 4-3-6】 mm. 124-130

The musical score for Example 4-3-6 (measures 124-130) is presented in two systems. The first system (measures 124-130) is marked 'esitando, leggero' and 'p'. It features a piano accompaniment with intricate triplet patterns in both hands. The second system (measures 127-130) is marked 'poco rit.' and 'gva'. It features a piano accompaniment with intricate triplet patterns in both hands. The dynamics range from 'dim' to 'ppp'. The score includes markings for 'senza cresc.', 'poco rit.', and 'gva'.

第 129 小節後，維持在較高音域輕柔吟唱，除了第 138 小節低音 A<sup>♯</sup>，雙手聲部全以高音譜表記譜；右手首句滾奏旋律（見譜例 4-3-7 紫色底部分）出自 3B mm. 114-117（見譜例 4-3-8）並轉高音域。

【譜例 4-3-9】 mm. 127-140

127 *poco rit.* *gvar* [mm. 114-117 音域更提高]

*dim* *pp* *ppp* *pp*

(8)

131 *pp* *p* *pp* *pp* *pp*

**P** *mp* *p* *poco rit.*

(8)

135 *a tempo* *poco rit.*

(8) *pp* *pp* *lunga* *a niente*

\* *Ossia* \*\* *Ossia* *p*

【譜例 4-3-10】 mm. 114-123

3B *Poco agitato*

114 *p* *mp* *mf* **RI**

117 *mp* *fp* *molto* **RI** *f* *fp* *cresc molto*



見下圖【譜例 4-4-2】，將句子分為兩個樂句，141、142 為第一句，也是一個 I 音列；143 至 153 為第二句，是不斷延長並擴展音域的句子。

第二句重複第一句旋律後，並以全音階往高音擴展樂句三次。第一次擴展至最高音 G，第二次擴展從 147 小節的第三拍開始，音列回到最低音並擴展至最高音 B<sup>b</sup>，第三次擴展至 D<sup>#</sup>。三次擴展組成全音階擴展上去的音高 G-A-B-C<sup>#</sup>-D<sup>#</sup>，每次的最高音為增三和弦 G-B-D<sup>#</sup>的音高發展，並且在第三次時與第一句相同為 D<sup>#</sup>，但是是高八度的，見綠色底的部分。

【譜例 4-4-2】 mm. 141-153

## 4B (mm. 154-171)

4B 分為四句。第一句，旋律移到低音域，增加節奏音型  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  使之更加活躍。

### 【譜例 4-4-3】 mm. 153-162

第一句 (mm. 154-157) 旋律從低音域唱，在旋律及節奏上皆為第一段的倒影 I，伴奏則是 P。低音旋律從弱拍鑲嵌進入附點律動的背景裡，旋律的重拍(有 tenuto 的長音)皆在此段 4/4 拍中的輕拍上，效果如同後半拍。

第二句 (mm. 158-161)，也是第一段旋律的倒影 I，而音高打散成音程更開離的轉位、與三連音。

【譜例 4-4-4】 mm. 153-162

接著三個小節的小間奏後，第三句（mm. 166-167）旋律回到上聲部，第四句（mm. 168-171）第 169 小節如同 m. 70 使用五連音。

第三、四樂句都有使用 I 音列，三次模進（灰虛線框），使音域漸漸升高，節奏出現三連音與五連音。168 小節與 170 小節旋律出現句尾強調雙音的重音。170 小節開始，齊奏的伴奏雙音開始分化為兩個聲部，使整體聽起來像三聲部，172 小節更推到四聲部。

【譜例 4-4-5】 mm.163-172

#### 4C (mm. 172-183)

4C 使用 141、142 小節節奏動機，172 小節開始，聲部齊奏隨著休止符的縮短和消失強化和弦織度，同音重複也加深輪廓與份量。第 174 小節低聲部第一拍  $F^\sharp-G^\sharp$  為 172 小節第三拍  $G^\sharp-F^\sharp$  之密集轉位，而因音域改變，高低音聲部之間受壓迫而具張力。174 小節第三拍為 173 小節第二拍的開離轉位，使音樂繼續往上發展。

到了 177 小節，回到 P，主題重現，第一次為 *sostenuto*，第二次 180 在小節旋律的  $B^b$  與  $A^b$ ，時值壓縮，也如同第一段第 31 小節旋律的節奏。

#### 【譜例 4-4-6】 mm. 170-182

The image shows a musical score for piano, measures 170-182. The score is in 4/4 time and features a complex harmonic and rhythmic structure. Key annotations include:

- Measure 170:** Dynamics *f* and *mf* are indicated. A box labeled "4C" is placed above the staff.
- Measure 173:** Dynamics *sempre cresc* and *ff* are indicated. A box labeled "開離轉位" (Open Interval Transposition) is placed above the staff. A box labeled "密集轉位" (Dense Interval Transposition) is placed below the staff.
- Measure 176:** Dynamics *poco sost* and *gva* are indicated. A red arrow points to a circled chord with the label "P (第一段主題)". A dashed line above the staff is labeled "第1次: sostenuto".
- Measure 179:** Dynamics *loco* and *sostenuto* are indicated. A dashed line above the staff is labeled "第2次: 時值壓縮" (2nd time: time compression). A box labeled "Quasi cadenza" is placed above the staff.

183 小節之後為 P 音列後部份與 RI 音列前部份銜接的下行樂句，直到最後一音結束在 A<sup>b</sup>。跟在旋律後拍的低音聲部為上行音列，在旋律下行將要重疊兩者音域時便會再往低音域移動。

【譜例 4-4-7】 mm. 179-183

The image shows a musical score for measures 179-183, divided into three systems. The first system (measures 179-183) features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes a trill in measure 179, a triplet in measure 180, and a 'Quasi cadenza loco' section starting in measure 182. The second system (measures 184-188) includes the instruction 'accor. - - - - al - - - - tempo con bravura' and continues the melodic line. The third system (measures 189-193) shows the continuation of the melodic line, ending with a trill and a fermata. Annotations include a red box labeled 'P' covering measures 180-181, a blue box labeled 'RI' covering measures 181-182, and a red box labeled 'A<sup>b</sup>' covering the final measure (193). Other markings include 'sostenuto' and '5 secs approx'.

第 183 小節八度聲部的旋律，是從 **3A** 第二句 (m. 106 開始) 至 **3B** 高音聲部旋律的組成音。

【譜例 4-4-8】 mm. 106-123

The musical score consists of several systems of piano and forte parts. The first system (mm. 106-107) features a piano part with a triplet of eighth notes and dynamics *pp molto leggera*, *ppp*, and *pp*. A label "第二句" (Second sentence) is placed above the piano part. The second system (mm. 108-109) shows the piano part with dynamics *p* and *mp*. The third system (mm. 110-113) includes the instruction "come sopra" and dynamics *pp*, *ppp*, and *pp*. The fourth system (mm. 114-116) is marked "3B Poco agitato" and includes dynamics *p*, *mp*, and *mf*. The fifth system (mm. 117-119) features dynamics *mp*, *fp*, *molto*, *f*, and *fp*, along with the instruction "cresc molto". The sixth system (mm. 120-123) is marked "poco stringendo" and includes dynamics *mf*, *cresc molto*, *ff*, and *fff*. A tempo change is indicated at the end: "(♩ = 72) sub. a tempo (♩ = 58)".

## 第五節 第五段

### 5 (mm. 184-201)

接續第四段最後強音和弦的最高音  $A^{\natural}$ ，大約五秒的殘響之後，以極弱的延長音，再次開啟了  $B^{\flat}$  開頭的主旋律。

第五段回歸至首段的主題，但在呈現方式上進行了精簡，原先於第一段中出現的裝飾性樂句，與部分旋律樂句，在此被省略。此段整體音響特徵趨於寧靜，節奏架構亦較首段更為工整。具體而言，原先首段中以 32 分音符結合大音程跳進，並於拍點前後錯位的裝飾樂句設計，在此段被移除；伴奏部分也相對減少三連音的使用，相較於第一段較為細碎的處理，其節奏型態以連續且平穩的八分音符為基礎。

#### 【譜例 4-5-1】 mm. 184-191

5 Come prima, tranquillo (♩ = 52)

184

186

188

190

第 189 小節開始，旋律比第 15 小節高了大二度，直到 192 小節第三拍才再回到主題原本音高（m. 21 第三拍）。

【譜例 4-5-2】 mm. 188-193

195 小節一二拍為迴旋的音型，第三拍開始開離為大跳音程，保持音名的逆行。第一個藍括號中為：A G<sup>#</sup>F<sup>#</sup>D F<sup>#</sup>G<sup>#</sup>A，第一個紅括號為藍括號音列的倒影：G<sup>#</sup>A B D<sup>#</sup>B A G<sup>#</sup>；第二組藍、紅括號比前面兩者低大二度：G F<sup>#</sup>E C E F<sup>#</sup>G、F<sup>#</sup>G A C<sup>#</sup>A G F<sup>#</sup>。

【譜例 4-5-3】 mm. 194-198

197 至 202 小節回到第一段主題的倒影 I，202 小節到了小尾奏（Codetta），依然是主題的倒影。因此在 197 小節之後，句子會不斷的重覆的強調進行至高音 G，直到結束一共七次。此段與第一段的重覆，不同的是，七句都在同一音域，G 皆為同一音。因此筆者將 197 小節之後當成尾奏（Coda），202 小節為重覆三次的小尾奏，為全曲最慢的速度，逐漸消逝。

【譜例 4-5-4】 mm. 196-208

重覆七次至G<sub>1</sub>

196

dim f

199 2 3 4 poco rit.

mp dim

202 Molto sost. (♩ = 48) 5 6

205 7 rit. lunga p pp ppp

## 第五章 演奏詮釋

筆者依據樂曲分析，並揣摩作者意欲表達的意境，將之幻化成充滿想像的畫面。全曲分為五段：第一段「午夜森林的笛聲」（mm. 1-38）、第二段「河流的低訴與咆哮」（mm. 39-100）、第三段「湖面月光與幽影的幻聲」（mm. 101-140）、第四段「逼近的追逐」（mm. 140-183）、第五段「失落的餘音」（mm. 184-208）。

### 第一節 第一段

第一段「午夜森林的笛聲」自極度寧靜的音場展開。午夜的山林籠罩在濃霧之中，空氣靜止無聲，唯有遠方傳來一縷甜美而迷幻的笛聲。旋律細膩輕柔，如被霧氣與閃爍微光包裹著，勾勒出一個夢幻而靜謐的開端。音樂緩緩展開，像夜色的呼吸，也像潛藏於深處的思念被悄然喚醒。隨著音樂的推進，笛聲愈加甜美，彷彿浮現出寧芙靈動而優雅的身影；樂句最後在重複迴旋後沉澱，餘韻中帶著淡淡的渴望。

**1A** 班內特的《取自於席琳克絲 二》與德布西的長笛獨奏曲《席琳克絲》，雖使用同樣的旋律，但在和聲、樂句設計，因樂器結構特性和演奏技巧的不同等等，風格已大為不同。班內特的第一段曲風似乎帶有些微童謠的味道，全音階及大小二度七度色彩的伴奏音串如同一條彩帶，圍繞著律線，在高低音域間不斷穿梭遊走。

細膩而輕柔的旋律，自高音域緩緩展開，如慢慢滲入畫紙暈開的水彩，筆者以圓潤的開頭滾奏，避免尖銳的起音。半音階的下行如流水下流，有點前推的方向性。此段從高音域開始，力度極小為 *pp*，高音域的琴鍵木頭比較短、厚，因此身體輔助手臂使重量更足，以增強力道，使琴鍵能共鳴充分。迴繞著旋律的伴奏，如水滴低落的聲響襯托著

旋律，音色溫潤，使用手腕柔軟的將力量反彈與連貫，手臂從容移動。控制琴槌時，棒頭保持放低的位置，保持細微精緻的力度控制與乾淨的棒法移動。進入第 3 小節時，裝飾奏便如珠落玉盤晶瑩剔透，輕至 *ppp* 卻仍保有清晰的吐字。手腕微微帶動樂句連接，手臂則維持同一股的力量，不再額外施力，使線條流暢。趁最後一音  $B^b$  的殘響尚未消散，自然銜接至下一句開頭的同音  $B^b$ ，彷彿聲音在空氣中延伸。

第 5 小節開始，逐漸醞釀張力，正拍中出現半音階的上行與三連音節奏的律動交織，藉 *poco cresc* 暈染出更濃的色彩。第 6 小節時，五聲音階的運用，想像如指尖輕撥豎琴般明亮而柔和，更添一抹溫潤的光澤。

【譜例 5-1-1】 mm. 1-10

Molto moderato (♩ = c 52)  
(capriccioso e poco rubato)

RICHARD RODNEY BENNETT

1A

*sempre poco marc*  
*ppp*

*p*

4

*pp* *poco cresc*

6

*p* *mp* *mf* *molto* *pp*

9

*mp* *p* *pp* *sva* *breve*

五聲音階之後，延綿的旋律  $B-C^{\#}-D^{\#}$  演奏得清晰而分明，線條持續推進至第 9 小節的  $D^{\#}$ ，獲得解決。第 7 小節第二拍的  $B$  為重點音，比  $G^{\#}$  更為重要，它被拉長，延綿不絕，在漸弱中力量緩緩鬆弛，彷彿氣球慢慢洩氣般輕盈地消散。而旋律之間與後段交

錯出現的下行與上行裝飾音群，也就是第 7 小節中，32 分音符的下行，猶如細碎的脚步聲，至第 9 小節，腳步又輕盈地向上奔去，彷彿小動物偶然掠過的身影，或如棉絮輕飄而過，亦或是一個逗趣的回答，以更清淡的觸感呈現，宛如淡淡的背景幕布。筆者運用柔軟的肢體和手腕移動來演奏這段華麗的裝飾奏，使之圓滑而流暢動聽。

第一段標題為「隨想的，些微彈性速度」（*capriccioso e poco rubato*）。筆者先將拍點與節奏戀的確實、穩定，再嘗試自由的彈性速度，如此便能在保有三拍子的律動基礎上，尋得理想的音樂輪廓，營造出帶有自由氣息的流動感。

**1B** 自 11 小節起，同樣的旋律降低八度呈現，並標示 *Pochissimi più mosso*  $\text{♩}=58$ （輕微的轉快），相同的旋律在不同音域陳述，從童聲轉換為成人的聲音。由於同樣的旋律已在 **1A** 中出現過，已經更熟捻，因此將此段處理得較為輕快流暢。

第 13、14 小節中出現兩個五聲音階的阿拉貝斯克音型，宛如寧芙輕盈而優雅的身影。句尾的  $B^b$  輕輕收尾，讓情境更添柔美。伴奏的五連音像小小的回應，帶著幾分活潑與存在感。這兩組五連音的起始音落在最低音  $D$  與  $F$ ，位置離身體最遠，由外棒演奏，容易不經意地加重音，而破壞整體的氛圍，特意提高手臂位置讓棒頭朝下並溫和的移動。

第 13 小節第三拍時，旋律與伴奏彼此跨音域交錯，旋律依然全以右手演奏，伴奏用左手演奏，在視覺上與動作上較有線條感。第 14 小節第三拍，速度快與漸強，使用更容易出力的外棒，皆以第 4 棒演奏。筆者使用伯頓握法（*Burton grip*）<sup>23</sup>，四支琴槌編號從左至右依序為 1234。

---

<sup>23</sup> 加里·伯頓（Gary Burton, 1943-）美國爵士樂手、鐵琴家。改良的四棒握法，稱為伯頓握法，有利於強力度的演奏，但相較於傳統式握法，音色彈性較差。通常此握法使用藤柄的琴槌。

【譜例 5-1-2】 mm. 13、14

第 15 小節第一拍的  $A^{\flat}$  滾奏，標示術語 *ma dolce*（但是 輕柔、甜美的），響亮中依然帶著輕柔而甜美的氣息。避免生硬的開頭，要如流水般順暢，銜接至左手的  $C^{\#}-E$ 。這段旋律延續了樂曲開頭的圓潤歌唱性，音色柔和富有延展感覺，若銜接過於突兀，則易因為大聲的音量讓手部緊繃，使聲音顯得僵硬，線條失去原有的柔韌。

【譜例 5-1-3】 mm. 11-16

棒法方面，從第 16 小節接至第 17 小節的 F-E-E<sup>b</sup> 音型，使用「333」比「334」更容易達成連續流動感的連貫效果，E<sup>b</sup> 較不易出現誤加的重音。進入第 17 小節後，三組下行音型各自帶著不同的表情，尤其第三組時，音高再度下降半音，語氣漸漸沉靜。

【譜例 5-1-4】 mm. 15-19

在第 18 與 19 小節後，作曲家以逗號作為分句記號，提示演奏者在此稍作停頓。第 18 小節的漸強主要由左手滾奏帶出，更能烘托聲響效果。至第 21 小節第二拍的 D<sup>b</sup> 滾奏，於漸弱後將音擊於琴鍵靠近穿線的位置（節點），可使聲音更為細微柔弱，進而鋪陳後續樂句中帶有明亮五聲音階色彩的音響。

【譜例 5-1-5】 mm. 20-22

第 24 小節六連音下行漸弱時，順著先前漸強所累積的力道，讓音型自然反彈並延續下行，彷彿隨重力輕輕滑落，營造自然的連接感。第三拍標示為 *comodo*（輕鬆的），32 分音符以舒適的速度流動，同時穩定地保持三拍子的律動。

25 至 27 小節，情緒逐漸堆疊出張力，聲音也更高亢，空間感拓展得更遼闊，為了鋪陳至 **1A'** 的主題。第 25 至 26 小節中，標示 *cresc e pochiss accel*（漸強且輕微漸快），節奏由三連音逐步轉換為 16 分音符、再至五連音，最後回到 16 分音符，音符密度逐漸增加，形成急促而緊張的聽覺效果。為凸顯此種張力，演奏時需細數小單位的拍點，以精準掌握節奏變化並呈現層次感。在第 26 小節第三拍，因雙手音程和滾奏有角度上的演奏難度，B<sup>b</sup>重音由右手敲擊後立即交由左手，以第 1、第 2 棒進行單手滾奏（one-hand roll）持續該音。由於單手滾奏在高音域位置較難演奏大聲的音量，琴鍵音色略顯乾澀、共鳴短暫，故略作急促，並配合五連音的速度稍微前推，隨後在 B<sup>b</sup>延長之中，聲響自然漸弱，如同回音消散於空間中。

【譜例 5-1-6】 mm. 23-28

稍作急促，配合五連音速度稍微前推

41212. rit.

1A' Tempo 1

1A' 樂句再次回到高音域的主題旋律，速度回到 Tempo I ( Molto moderato ♩=c 52 )

旋律在反覆的迴繞中停留、徘徊，帶著淡淡的渴望、思念。

【譜例 5-1-7】 mm. 26-38

32 至 35 小節的旋律於 35 小節的  $D^b$  結尾，這時，伴奏開始鋪陳，速度節奏逐漸加快。第 35 小節的逗號僅作為分句標記，用於區隔句子，無需特別延長停頓時間。第 36 小節時，旋律自然承接前一小節低音伴奏的漸快鋪陳，銜接  $B^b$ 。伴奏中同音的漸慢處理，透過調整琴槌的角度與琴鍵擊打位置來營造音色及音量上的變化。

第 38 小節的裝飾音群中，首音 A 以清晰的觸鍵開始，接續的音符以模糊帶過，僅需施以輕柔的力度，再順著餘力以柔和連貫的方式，放鬆且流暢的自然流向  $D^b$ ，使  $D^b$  更為突出並自然浮現，既能帶出裝飾音的柔和色彩，也讓主要旋律音保持明亮並成為重心。

在整個段落中，各個逗號“，”的停頓長度根據演奏環境的殘響程度、句尾後的稍微喘息以及特定表情需求、分隔樂句等因素而有所調整，使表現更為生動自然。

## 第二節 第二段

第二段「河流的低訴與咆哮」，笛聲引領聽者沿著河流前行。音樂一開始仍保持輕盈，如涓涓細語般的旋律流動，偶爾激起些許浪花。隨著河水的奔騰，從細流進入深潭，暗潮滾動，變得急促而不安。突然，山谷間爆出轟天聲響，強烈的力度與快速的音群如同浪濤翻攪，咆哮般的旋律，炙熱湍急，充斥野性衝突。最終，月光般的柔和旋律回歸，樂章慢慢沉靜，恢復到最初的靜謐。

第二段旋律線展現有如流水的意象，使筆者聯想到寧芙所棲息的泉水與溪水旁的景致特色。

**2A** 如涓涓細流般順勢而下，帶有因地心引力而下墜的重量感，此段旋律以大量下行級進的三連音之單旋律構成。為呈現此種流動性，以帶有向前推進的能量的方式，演奏第一拍句頭的 **tenuto**，同時保持音色柔和，以免失去旋律的連貫感。

從第 39 小節開始的三連音下行中，每組三連音在大拍上的首音，保持自然的觸鍵，避免無意識的加重音，以免產生類似西班牙響板的音型效果。由於此段旋律包含黑白鍵交替，筆者在棒法分配上選擇大多以左手負責黑鍵、右手負責白鍵。這樣的棒法能減少手臂前後移動的幅度，使動作更為穩定，也更容易維持音色的平均與連貫。演奏時將棒頭位置稍微放低，並透過平均練習來維持音色一致。筆者選擇在琴鍵的三個良好共鳴點（兩端與中心）或單一平面重複練習三連音，建立穩定且平均的敲擊技巧。

在第 41 小節數拍子時，如果先把第 42 小節的八分休止符合併起來，用 6/8 的感覺去數，比較容易先建立穩定、流暢的節奏感。待熟悉後，再換回原本的 5/8 拍練習，比較能讓拍點更精確，過渡更自然，更能模擬水流撞擊岩石時濺起浪花的不規則感。

【譜例 5-2-1】 mm. 41-42

第 45 小節的 G-A<sup>b</sup> 滾奏可採用兩種方式：單音滾奏 2(L) 4(R) 2(L) 4(R) 或雙音滾奏 12(L) 34(R) 12(L) 34(R)，其中雙音滾奏時，1、2 棒同時擊於琴鍵中央，3、4 棒同時擊於琴鍵外側。若使用棒頭表面較為毛絨的琴槌（如 Keiko 系列），較容易在敲擊時造成止音效果，且此段滾奏音域偏高、共鳴時間較短，此時以單音滾奏更能保持音色清晰與延展。相對地，若使用棒頭表面較為光滑的琴槌（如 Marimba One 系列），因為觸鍵的顆粒乾淨清楚，可選擇雙音滾奏，使滾奏密度更綿密，不會過於顆粒，帶出細膩的和聲音響。筆者採用的是後者。

【譜例 5-2-2】 mm. 43-46

第 52 小節強烈至 *ff* 的 C<sup>#</sup>-C<sup>b</sup> 滾奏，可使用 43(R) 2(L) 43(R) 2(L) 的棒法，右手為雙音滾奏。此配置能讓最後一音由右手同時擊奏，較容易施力以呈現 *sff* 效果，並透過右手雙音加強 C<sup>#</sup> 右手與左手組成的顆粒密度，使滾奏聲響更厚實飽滿。

【譜例 5-2-3】 mm. 50-53

針對第 51、52 小節中較具挑戰性的音程位置，透過悶擊（deadstroke）的方式進行音程準確度練習，悶擊的動作會讓琴槌棒頭停留在琴鍵上而不回彈，因此可以使用較大的力氣進行敲擊，同時讓身體的大肌肉更快建立對音程位置與移動距離的肌肉記憶，有助於之後的演奏準確性與穩定度。

第 60 小節的三連音中，雖出現休止符，但整體律動仍保持連貫，琴槌在反彈動作中持續移動以維持身體律動，使「音斷意不斷」的效果自然呈現。相較之下，第 64 小節的三個同音的連續低音則需要刻意斷開，使三次都清晰可辨。此處的三個連續低音，一次比一次更緩、也更深沉，終成遙遠的迴響，並順勢引導樂曲由 [2A] 過渡至 [2B] 段落。

【譜例 5-2-4】 mm. 58-66

**2B** 此段速度轉為 *Meno mosso rubato* ( $\text{♩}=58$ )，並標示 *inquieto* (不安的)，營造出焦慮、心慌的情緒氛圍。旋律線以三連音半音下行的動機反覆出現，呈現近似哀嘆的音型，同時與伴奏音域交錯、相互對調，形成錯置與游移的聲響效果。演奏時可藉由細膩控制旋律與八分音符伴奏之間的音色對比，使聲部的獨立性與拉扯感更為明顯。

69 小節第三拍右手收尾時，僅需鬆開力量，讓聲音自然淡出，形成輕淡而內斂的漸弱句尾。71 小節第一拍滾奏 G 持續至低音 A 的聲響充分共鳴後，在彼此形成的小七度和聲中結束滾奏而巧妙地就著殘響接至下個音 A<sup>b</sup>。

**【譜例 5-2-5】 mm. 67-75**

在第 71 小節開始的第二個樂句中，第 72-74 小節， $\text{RI}_8$  和  $\text{I}_8$  音名排列呈現鏡像式對比，猶如修辭學中的「回文」結構（見【譜例 5-2-7】、【譜例 5-2-8】）。<sup>24</sup>同一音名在前後段雖重複出現，卻分置於不同音域之中，因而產生語意轉換般的效果。此現象可理解為，如同回文句中相同詞語在不同位置因語境而衍生出新的意涵，或類似於同一詞彙以不同聲調表述時所產生的語氣差異，皆賦予此段音樂多層次的詮釋可能。透過觸鍵的細微調整，使兩者之間的呼應更為清晰，進而凸顯此結構的美感與意涵。

<sup>24</sup> 回文：以字(字母)或詞為單位對稱。例如故事↔事故、情人↔人情、Was it a cat I saw?、宋代李禹寫的《夫妻互憶迴文詩》等等。

【譜例 5-2-6】 mm. 70-75

70 *p* *cresc* *mf* *p* *mp* *mp*

73 *mf* *cresc e stringendo* *f* *con fuoco*

(♩ = 74) (Allegro) 2C

【譜例 5-2-7】 mm. 4-8

4 *pp* *poco cresc* *p* *mp* *mf* *molto* *pp* *p*

2C 2C 與 2A 相反個性，急促而炙熱，強勁的力度與速度堅定而猛烈。速度回到與 2A 相同（♩=74 即 ♩=148）。此段標示 *con fuoco*（有魄力、有生氣），每顆音的力道集中，每句句頭都有堅定的重音強調。

【譜例 5-2-8】 mm. 73-86

第 85 至 95 小節，咆哮般的旋律，顯得非常猙獰、狂野，一次次的衝刺出戲劇性的爆發力。第 84 與 94 小節的滾奏，從慢逐漸加快，使之有往前擠壓的推進感與立體感。

在第 92 小節的開頭，起音音量保持較為收斂，第 93 小節第四拍以 *sfp* 演奏，滾奏後的結束音刻意兩手齊奏以達到 *sfff*。

【譜例 5-2-9】 mm. 83-95

Musical score for Example 5-2-9, measures 83-95. The score is in 3/4 time and features a piano part with various dynamics including *f*, *ff*, *mf*, and *f*. It includes triplets and slurs.

最終，月光般的柔和旋律回歸，樂章慢慢沉靜，恢復到最初的靜謐，幽幻的午夜。一小節短暫而戲劇性的停頓之後，第96至99小節很弱的 *piano* 過渡樂句，標示 *legatissimo*（非常圓滑的），將一長串、綿長的音，演奏得清柔淡雅，從低音域 D 音，爬升到高音域的 B<sup>b</sup>。句子中後部分處，標示 *morendo*（漸消逝的）漸慢且漸弱，以最弱的 B<sup>b</sup> 延長音至第三段，進入緩版。

【譜例 5-2-10】 mm. 91-102

Musical score for Example 5-2-10, measures 91-102. The score is in 3/4 time and features a piano part with dynamics including *f*, *ff*, and *sff*. It includes slurs, triplets, and a section marked *Lento con fantasia* (♩ = 58). The score also includes markings for *p legatissimo*, *morendo*, and *accompagnando quasi rubato*.

### 第三節 第三段

第三部分「湖面月光與幽影的幻聲」展開時，音色轉為清澈透明。月光灑落在波光粼粼的湖面上，和聲如銀色薄紗般鋪展開來。主旋律以悠長的線條延展，並在空曠的音場裡反覆迴盪，宛如山林間的回聲。在這靜謐的聲響中，間或出現神秘的呼喊與回應，旋律忽高忽低，既哀傷又誘惑。迴盪於唱喝之間，出現如泡泡般或一縷輕煙飄過的音響效果，帶著詭譎的色彩，短暫地映照出過往的記憶片段，愛戀、掙扎、五味雜陳。

**3A** 此段標示 *Lento con fantasia*（緩板，幻想的）以及 *accompagnando quasi rubato*（近似彈性速度地伴奏），呈現即興性與歌唱性的特質。左手聲部語氣近似宣敘調的吟誦，透過豐富的音色變化與線條塑造，更近似人聲。為使線條流暢，左手總是提前完成位置準備，使聲音銜接自然，連貫如書法運筆般富有韻律感。

#### 【譜例 5-3-1】 mm. 99-107

The musical score for Example 5-3-1, mm. 99-107, is presented in three systems. The first system (mm. 99-102) begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Lento con fantasia* (♩ = 58). The right-hand part features a melodic line with a slur and a tie, while the left-hand part provides accompaniment with triplets and a *pp* dynamic. The second system (mm. 103-105) includes a *loco* marking and a *p* dynamic in the right hand, with the left hand continuing its accompaniment. The third system (mm. 106-107) features a *pp molto leggero* dynamic in the right hand and a *pp* dynamic in the left hand. The score is marked with a box labeled '3A' and includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

第 109 小節，旋律第二拍滾奏 A 的棒法使用 2(L)、4(R)，不使用單手滾奏；110 小節時，左手以第 2 棒演奏 B<sup>n</sup>後，高音的 B<sup>b</sup>再以第 3 棒悄悄浮現，不致太明顯過慢出現即可。

【譜例 5-3-2】 mm. 108-113

The image shows a musical score for two systems, measures 108-110 and 111-113. The first system (measures 108-110) is in 4/8 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 109, with red fingering numbers 3, 2, 4, 2 above it. The left hand has a bass line with triplets. An *Ossia* section is indicated below the first staff. The second system (measures 111-113) is in 4/8 time and features a *pp* dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 111, with the instruction *come sopra* above it. The left hand has a bass line with triplets. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

**3B** 標示 *Poco agitato*（少許激動的），漸漸急促的旋律在不穩定的波動中往低音域前行，持續朝向深處推進。

第 119 至 120 小節的銜接需保持速度的自然推進與連貫感。由於第 120 小節旋律已進入 *poco stringendo*（少許漸快）的狀態，第 119 小節可視為過渡與鋪陳，在保持原有速度感的同時，於內部逐漸醞釀節奏張力。在第 119 小節內預先感知較小單位拍子的脈動，使加速過程自然展開，而非突兀地改變成另一個速度。此種處理能保留音樂的流暢性與過渡，並為第 120 小節的漸快及隨後的情感推進創造穩定基礎。

第 118 至 120 小節的漸強段落，由於滾奏在此使用的手法較難呈現明顯的音量推進，藉由另一聲部較具顆粒感的音型來突顯漸強，使表現力更為清晰。

**【譜例 5-3-3】** mm. 114-123

3B *Poco agitato*

114 *p* *mp* *mf*


117 *mp* *fp* *molto* *f* *fp* *cresc. molto*

*poco stringendo* (♩ = 72) *sub. a tempo* (♩ = 58)

120 *mf* *cresc. molto* *ff* *ff*

3C 一縷詭譎的薄霧，輕盈搖曳，悄然飄過。自第 130 小節開始，高低聲部展開

對話，左手低音聲部先開兩句的旋律，而右手高音旋律隨即回應。高音滾奏在正拍時適度亮出來，使其旋律線條在整體音響中更為清晰，同時維持與低音的互動平衡。

當到達 140 小節時，低音聲部的結束音 B<sup>b</sup>-C<sup>#</sup>以  處理，維持住線條並凸顯句尾和弦的和聲。樂曲結尾處標示 **a niente**，淡入至耳語至無聲，此時琴槌持續進行滾奏至無聲滾奏，直至聲響與氣息完全消逝，形成凝神、懸止的效果。

【譜例 5-3-4】 mm. 127-140

3C

esitando, leggero



124 *p* *senza cresc*

127 *dim* *pp* *ppp* *pp*

131 *pp* *p* *pp* *pp* *poco rit.*

135 *mp* *p*

138 *pp* *lunga* *a niente*

\* Ossia \*\* Ossia

## 第四節 第四段

第四部分「逼近的追逐」以遠方傳來的低沉鼓點開場。大地震動，內心的脈動隨之被牽引，彷彿龐大的軍隊在遠方顛簸匍匐。行進的節奏逐步鋪陳後，旋律自中音域漸次推進並攀升至高音音域，愈發高亢激烈，彷彿在空間中奔跑；而低音則以堅定的行進節奏追逐、呼喊。兩者交疊衝撞，凝聚成一首瘋狂的頌歌，呼喊與浪濤拍擊混為一體，形成急速而狂熱的巨大的聲響層疊。此時音樂張力被推至極點，追逐與逃逸的交錯感幾近失控，追逐者激烈傾訴，被追逐者驚恐奔跑；當能量在最高處炸裂，一切在轟鳴中崩塌，歸於靜寂。

**4A** 此段標示 *Alla marcia, grottesco*（進行曲風，怪誕的）皆按照嚴格的拍子速度，沒有彈性速度。本段開始同一般進行曲速度  $\text{♩} = 120$ ，軍鼓打著帶裝飾音行進的節奏，如同遠方軍隊前進之聲，在 142 小節  $4+3/8$  拍處，原本的第三拍晚了一個八分音符出來，加上重音符號，節奏怪誕的律動使音樂更具起伏與顛簸感。本段筆者以  $\text{♩} = 120$  為基準速度進行演奏，並避免超出此速度，為後段自第 172 小節起的齊奏段落預留足夠的控制空間；若速度一開始過快，後段雙音齊奏段落將難以精確掌握。

【譜例 5-4-1】 mm. 141-155

4A Alla marcia, grottesco (♩ = 120)

141 *p molto ritmico* *mp* *p* *mf*

146 *p* *f sub.* *p* *mp* *p*

150 *f sub* *sim* *mf*

153 *f* *p* (accomp) *mp* *dim*

4B

在 146 與 148 小節的第二拍開始，除了重音外，作曲家特別標示了 *f sub* (立即強)，在該處展現出瞬間爆發的能量，讓突如其來的衝擊感營造出乎意料的戲劇效果，並在隨後迅速回歸原本的力度。而 164 小節類似的樂句，並未標示 *f sub*，因此避免過度強調，就當是回想起的片段。

**4B** 第 153 小節之後，主旋律從低聲域開始進行，大多數的音用左手演奏旋律，較不會切斷旋律線。在 155 小節第三拍的右手伴奏中，E-F<sup>#</sup> 音型作為三次重複音的起始，第一顆音上略加重量，以標示旋律重心；隨後兩顆音則依序漸弱，形塑層次感。類似處理亦適用於 161 小節第一拍的右手伴奏。

【譜例 5-4-2】 mm. 153-162

從 165 小節開始，樂曲緊湊的鋪陳到 183 小節，一路推波助瀾直到 183 小節末的 fff。

自 171 小節銜接至 172 小節時，由於 172 小節雙手皆以雙音演奏，樂句銜接在技術上較為緊湊、不易，因此可於兩段之間略為保留極細微的時間空隙，以利準備後續音型，此舉能確保四顆音同時準確好並保持穩定，比完全拘泥於拍點更能呈現自然流暢的效果。

【譜例 5-4-3】 mm. 163-172

進入 172 至 176 小節後，音樂性格轉積極而更具力度，同時帶有在寬闊空間追逐、迴盪的氛圍。適度凸顯最高聲部，使旋律在廣闊音響中形成明亮的引導；而觸鍵則兼具堅實與彈性。特別是 172 小節開頭不宜過強或過於笨重，使後續漸強得以自然展開並帶出整體的空間流動感。

【譜例 5-4-4】 mm. 170-182

The musical score for Example 5-4-4 (measures 170-182) is presented in a single system with four staves. The first staff (treble clef) contains the main melody, starting with a dynamic of *f* and *mf*, followed by a *cresc* (crescendo) leading to *f* in measure 172. A box labeled '4C' is placed above the first staff in measure 172. The second staff (bass clef) provides harmonic support. Measure 173 features *sempre cresc* and *ff* dynamics, with triplets in both staves. Measure 176 includes a *gva* (ritardando) and *poco sost* (poco sostenuto) marking. Measure 179 is marked with a fermata and *sostenuto*. The score concludes in measure 180 with a *Quasi cadenza loco* marking and a triplet.

在 177 小節，此時音樂於激動、音量強烈中進行，也回到主題，並標示 *poco sostenuto*（少許持續的）暗示旋律線需稍作延宕處理，特別是長音部分可略為延長，以支撐整體旋律線條，使樂句在強烈表情下仍保持完整的張力與結構平衡；若音長的時間過短，將導致倉促與線條顯得不夠飽滿而無法承載此處的情感重量。同樣的樂句再次重複時採減值處理，亦使兩個樂句的對比更具層次。

在 183 小節，此裝飾奏樂段（*Quasi cadenza*）以下行的 P 與 RI 音列構成一串音域寬廣的下行旋律。將漸快分段處理，而非一開始即急速前行。筆者習慣以 P 音列視為分

段樂句的句首，作為速度推進的節點，逐句累積漸快的幅度，引導速度逐步加快。整體漸快自小節開端持續至滾奏長音，而滾奏在兩手齊奏重音後由慢到快，如先蹲後跳，藉此形成具方向性與層次感的戲劇性張力。

【譜例 5-4-5】 mm. 179-183

The image shows a musical score for three systems of piano music, measures 179 to 183. The first system (measures 179-182) is marked with a red box labeled 'P' (piano) and includes a '3' indicating a triplet. The second system (measures 182-183) is marked 'Quasi cadenza loco' and 'sostenuto'. The third system (measures 183-184) is marked 'accel. - - - - al - - - - tempo, con bravura' and 'fff' (fortissimo). A '5 secs approx' annotation is present at the end of the third system. Red dashed lines and numbers 1, 2, and 3 mark specific points in the score.

停留在小節末、力度極強，為 *fff* 的  $A^b$  之後，聲響延續約五秒的殘響，在空間中緩緩散去；以此作為過渡， $B^b$  開頭的主旋律再次被引出，聲音彷彿從遠處回返般展開。

### 第五節 第五段

最終部分「失落的餘音」，回到靜止的音樂氛圍，獨自迴盪的笛聲再一次浮現。旋律的線條比第一部分更為精簡，樂句有所刪減、篇幅縮短；節奏律動也轉為較規律平穩，幾乎不再帶有自由搖曳感。在這靜默中，斷井頽垣的影像隱約浮現，部分樂句被打散，化為和聲碎片漂浮空間；思念被描繪成褪色的殘響，在音樂中反覆迴盪。最後，孤寂的

笛聲重新響起，吹向遠方，也吹向失落的永恆。樂曲在漸漸消散的氣息裡結束，留下的是餘音不止的空白與追憶。

5 相較於第一段較為細碎的處理，其節奏型態以連續且平穩的八分音符為基礎，寂靜的開始。左手伴奏穩定的八分音符，一步一步走得從容。速度可以比第一段再緩慢些；第一段裝飾樂段及一些樂句被省略，像最後殘留的印象，另一些旋律整句被移高二度，帶著情緒變形後微微偏離的荒腔錯位感，音樂呈現更為內斂，以更平穩的呼吸與聲部控制，凸顯旋律線條的純粹性與段落的靜謐氛圍。自 192 小節起，左手低音聲部與旋律的對唱關係變得清晰而突出。

【譜例 5-5-1】 mm. 184-193

5 Come prima, tranquillo (♩ = 52)

184 *pp*

186 *p*

188 *mf* *dim*

190 *mp* *rit.*

192 *a tempo* *p*

195 小節第三大拍裝飾奏 (Quasi cadenza)，開頭第一顆音 A<sup>#</sup> 的稍稍延長，聆聽和聲的共鳴；第 195、196 小節，如風拂過木質風鈴，聲響涵蓋高頻與低頻，自微起之風漸至緊密碰撞，再回落為稀疏的聲響動態；班內特藉由在 m. 195 第三拍先以開離和弦打散旋律、在 m. 196 第一拍帶進些低音頻，第二、三拍選擇以重複同音高且多與 m. 195 同音高的設計，營造出風鈴持續回旋碰撞的迴盪感。逐漸遲緩的節奏和力度在空間中迴盪、消散，終究回到 B<sup>b</sup>。

【譜例 5-5-2】 mm. 192-198

The image shows a musical score for two staves, measures 194 and 196. The top staff (treble clef) starts at measure 194 with a triplet of eighth notes, followed by a sixteenth-note run. Measure 195 features a sixteenth-note run with a fermata over the final note, marked 'poco f'. The bottom staff (bass clef) has a melodic line in measure 194 and a rhythmic accompaniment of eighth notes in measure 196, marked 'dim'. Measure 197 shows a melodic line with a fermata, marked 'f'. Measure 198 continues the melodic line with a fermata, marked 'f'. The score is titled 'Quasi cadenza'.

自 197 小節起，旋律以倒影的方式展開，並反覆七次直至結束於 G 音。這些重複在音色與速度上逐次變化，使語氣隨之轉換，形成層層遞進的表情對比。197 與 199 小節中標示力度 f，左手伴奏的八分音符點狀音型在此演奏成厚實、凝結、飽和的質量，如同深刻而有重量的脈動，在樂句之間推動著張力，也為旋律的反覆帶來堅定深刻的底色。短暫的停頓，進入 200 小節後音量轉為 mp，旋律變得細碎而輕巧，時左手語氣逐漸鬆軟柔和，至 201 小節，漸慢引導進入隨後延綿而持續的滾奏長音段落，最終在空間中緩緩消散。

204、205 小節高音 G 和 A 滾奏，右手使用第 3、4 棒，筆者習慣擊打琴鍵邊緣的上下位置，左手方能獲得自由發揮的角度和空間。

【譜例 5-5-3】 mm. 196-208

The image shows a musical score for piano, measures 196-208. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measures 196-198 show a melodic phrase starting with a 'dim' marking. Measure 199 has a 'poco rit.' marking and a 'dim' marking. Measure 200 is marked 'Molto sost. (♩ = 48)'. Measure 201 has a 'rit.' marking. Measure 202 has a 'lunga' marking. Measure 203 has a 'pp' marking. Measure 204 has a 'ppp' marking. Measure 205 has a 'ppp' marking. The score includes various dynamics, articulation marks, and performance instructions.

## 第六節 演奏建議

此曲開頭便是從高音域極弱地( *pianissimo* )演奏綿長的旋律，其他段落也有許多極弱又細細呢喃的部分，需特別注意避免選擇高音區共鳴不好的琴。琴鍵共鳴好，延音夠長、音色甜美，有利於此首樂曲高音聲部的演奏流暢。琴槌選擇須注意整段的音域範圍。經常在一整個大段落中便已涵蓋三個八度的音域，但卻無可換琴槌的時刻，而聲部之間常常橫跨，不適合一次使用不同型號而效果差異過大的琴槌，因此需要擇其中庸，挑選

在低音域不會太硬、在高音域又不會太軟的琴槌。筆者使用「Marimba One Katarzyna Mycka KMB2 Hard Birch Mallets」藤柄馬林巴琴槌，為「The Katarzyna Mycka Professional Mallet Series」系列中，軟硬與重量皆適中的選擇。棒頭以合成紗線緊密包覆，中低音域音色溫暖圓潤、高音域咬字尚足夠清晰。

在演奏方面，本曲譜面給人的第一印象是旋律與伴奏的聲部分得非常清楚，然而兩者在音域上卻有著頻繁的交錯，增加棒法設計的困難；不同棒法的運用會影響旋律的流暢性與樂句的唱法，不當演奏棒法顯得拐手，因此較少人選擇演奏此曲。筆者選幾處將自己曾試過的棒法寫於前面部分，但也可能隨時間經驗、琴的廠牌與演出場地、琴槌的不同再做調整。

樂曲中大量篇幅需運用單手滾奏（one-handed roll）技巧，平時便需特別加強此項練習（尤其是非慣用手的靈活度與穩定性），才能在演奏時更為得心應手。當單手滾奏僅為單音時，即便在同一鍵盤上擊打不同位置，擊點方向依然為垂直，手臂仍需打開得更大，或是透過改變成更偏的身體角度來完成動作。若音樂中出現兩個聲部，而某一聲部需由單手演奏，再加上某些音程需雙臂同時向外延展（手軸往左右兩邊架起的樣子），便可能進一步影響站姿與身體重心的分配，如肩膀的動作控制、雙腳的站位與移動等。

筆者在練習過程中花了不少時間，透過極慢動作反覆調整手臂肌肉與骨骼位置的細微差異，尋找更多適合的角度與方式，使身體得以擴展延伸的彈性更大，不致於僵硬。筆者採用的是 Burton 握法，也在此握法中嘗試出能使琴槌彈性控制更佳、四支琴槌皆具備更高獨立性的持棒方式，外觀上如橈骨在尺骨上方、手掌 345 指在拇指位置底下使手掌的球型更立體、肩胛開展等；然而練習上仍需以擊打時舒適的彈性為要，來調整握法動作，而非直接以改變動作調整，且每個人的身體構造相異，面對樂曲各式各樣的挑戰，並不會有完全適合每個人的方式，因此，本曲雖非未詳盡考量馬林巴琴演奏手法技巧上

的不便，但對於提升演奏者在動作與技術上的細膩度和更多琴槌角度位置探索而言，是極適合的一首作品。



## 第六章 結語

班內特木琴獨奏曲《取自於席琳克絲 二》引用德布長笛獨奏曲《席琳克絲》的旋律，將旋律音高序列化，包含原形、逆行、倒影、逆行倒影，以四種音列變形、旋律本身的特色，創造出風格各異的樂句。旋律動機及節奏動機皆貫穿全曲，音程的密集與轉位、句子擴展與音域移轉等各種設計，和聲上除了大小二三度、與轉位的大小七度外，也有五聲音階、全音階、半音階的巧妙運用，作曲技巧精湛細膩。班內特將素材作出截然不同的五個段落的曲式架構安排，在風格上也非常豐富，如隨想的（*capriccioso*）、幻想的（*con fantasia*）、進行曲風的（*alla Marcia*）等形容詞的提示，則方便演奏者對內容的想像與掌控。

此曲在實際演奏時，因有諸多不太符合人體工學所造成的不便與不適，挑戰此曲的演奏家中終究不多。然細心推究，不難發現其種種設計上的巧思與幻化的意境，足以引發持續的思考與探究興趣。也由於此曲實屬冷門，藉由本次研究與分析，筆者盼能促進更多演奏者或學者對此曲演奏及內涵探索的關注，並為擊樂作品的研究與推廣提供助益。

## 參考文獻

### 一、書目

Lang, Sam. "Richard Rodney Bennett for Piano." in *Composer Portraits*. London: Wise Publications, 2014.

Treize, Simon. "Exploring the erotic in Debussy's music." in *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge University Press, 2003.

### 二、期刊

陳惠湄。〈德布西長笛音樂中的開創性〉。《應用倫理評論》第 65 期（十月號,2018）：39-62。

謝斐紋。〈德布西音樂的「新藝術」特質：以慕夏作品為例〉。《音樂研究》16 期（五月號,2012）：81-119

Adela ile Ferri ère. 2019. "Keyboard Focus Sessions with Adela ile Ferri ère, Gustavo Miranda, Adilia Yip 'Classical Music Arrangements and Marimba,'" *Percussive Notes* vol. 57, no. 4 (September).

Moersch, William. 1997. "Beyond the Notes: Phrasing and Structure in After Syrinx II, Merlin and Reflections on the Nature of Water," *Percussive Notes*, vol. 35 no. 5 (October): 60-1.

Moersch, William. 2013 "Master Class:Commissions of William Moersch" *Percussive Notes* vol. 59 (September)

### 三、論文

吳靜茹。〈以潘神為題材的長笛曲研究〉。國立臺灣師範大學碩士論文，2004。

Brunk, Jeremy Matthew. "Reflection of Debussy: A comparative analysis of solo marimba works by Jacob Druckman and Richard Rodney Bennett" University of Illinois at Urbana-Champaign, 2007.

Ewell, Laurel Astrid. "A Symbolist Melodrama: The Confluence of Poem and Music in Debussy's La Flûte de Pan." West Virginia University, 2004.

### 四、樂譜

Bennett, Richard Rodney. *After Syrinx II*. London: Novello, 1996.

Debussy, Claude. *Syrinx* pour Flûte seule. Paris: Editions Jobert, 1927.

## 五、影音資料

Debussy: *Musique de scène, Chansons de Bilitis-La Flute de Pan* “22 Claude Debussy: La flûte de pan” *Brilliantclassics*

<https://www.brilliantclassics.com/articles/d/debussy-musique-de-sc%C3%A8ne-chansons-de-bilitis-la-flute-de-pan/>

## 六、網路資訊

Richard Rodney Bennett talks to Nicholas Wroe of the Guardian about his life and works. *A life in music: Richard Rodney Bennett*

<https://www.wisemusicclassical.com/news/2332/A-life-in-music-Richard-Rodney-Bennett/>

PSYCHÈ Poèmes dramatique en trois actes de M. Gabriel MOUREY Au troisième acte: “LA FLUTE DE PAN” Musique inédite de M. Claude DEBUSSY, jouée par M. Louis Fleury

<https://www.brilliantclassics.com/media/1621706/95678-debussy-sungtext-download.pdf> 10-14

Por Francisco Javier López R. “Syrinx: la dramática obra de Debussy para flauta sola” 10-14

[http://www.flautaandalucia.org/Personal/articulos/FyM27%20Syrinx\\_La%20Dramatica%20obra%20de%20Debussy.pdf](http://www.flautaandalucia.org/Personal/articulos/FyM27%20Syrinx_La%20Dramatica%20obra%20de%20Debussy.pdf)

“Syrinx o La Flauta de Pan, de C. Debussy - Un acercamiento a su interpretación” *Flautistico* 2013

<http://flautistico.com/articulos/syrinx-o-la-flauta-de-pan-de-debussy-un-acercamiento-a-su-interpretacion>