

若利維的音樂語法分析以《瑪納》 鋼琴曲集之〈波九來〉為中心

André Jolivet's Musical Language An Analysis of BEAUJOLAIS in MANA

駱淑嫻* Shwuing Luoh

摘要

《瑪納》是若利維在結束與瓦列茲習樂後兩年的成名作品。它是一個鋼琴曲集，於 1935 年 12 月 12 日「螺旋」音樂協會創會音樂會中首演，是若利維在大戰前的創作作品中最具代表性的曲子之一。本文以該曲集的第一首樂曲－〈波九來〉為分析對象，探究其創作脈絡、時代背景、以及作者所運用的理念與音樂語法。

該曲深受瓦列茲教學與北非傳統音樂的影響，充滿原始、奔放的熱情。作品中更自由地運用 12 個半音與無理節奏。其所呈現的激情，正是作曲者音樂觀中人與自然的連結管道；而節奏與不和諧音所形構的力量，也將重建一個新的秩序。

關鍵字：若利維、瑪納、泛音列、無理節奏、十二個半音

* 駱淑嫻，國立臺灣藝術大學中國音樂學系助理教授。

Shwuing Luoh, Assistant Professor, Department of Chinese Music, National Taiwan University of Arts.



Abstract

Mana, a suite for piano, was completed in 1935, just two years after Jolivet terminated his studies with Edgar Varèse, and first performed in Paris at La Spirale on 12th December 1935. This suite for piano is one of the most representative work that Jolivet composes before the war. The present article situates the work in its contemporary context, illuminating points of theoretical significance as they relate to the composer's ongoing creative development and distinctive musical language.

For reasons of chronology and style, *Mana* are generally understood to have been composed in an unsystematic, intuitive and violent form under the influence of Varèse' s teaching and his visit to North Africa. These short pieces in fact employ a specific approach to pitch grammar involving the liberal deploy of twelve semitone.

The riot that greeted *Mana*, focussing on the inherent intuitive power of the human being connects the individual with the universal and can rebuild a new order.

Keywords: André Jolivet, *Mana*, harmonic series, irrational rhythm, twelve semitone



壹、前言

對於剛結束的二十世紀，在音樂領域上所呈現紛雜多元的現象，一直是才邁入二十一世紀的我們最接近卻又最陌生的一環。各種嶄新的語法，各類奇異的創見，都必須經過歷史的洗禮，光陰的沉澱，才能顯現其價值。也因此，在進行二十世紀音樂作品介紹前，必須面臨對象選擇的問題：包括選擇作曲家與選擇作品等兩個問題。後者相對容易，因為只要選擇最具代表性或最具特色的作品即可。前者則相對而言比較困難，因為作曲家為數眾多，如何選擇？的確較費思量。比較慣常的方法是選擇知名度高的作曲家，由於人盡皆知，所以其重要性似乎就不言而喻。不過純就創作的角度來看，普受眾人喜愛或熟知的作品與作曲家，未必在創作語法上有其特殊性；反之，在音樂會上不常出現的作曲家與其作品，有時卻反而特別值得探究。在多位法國音樂家所聯手合著的系列叢書《現存的音樂語法第三冊：二十世紀音樂作品分析》¹，就是採取折衷的方法：一方面以被演出的頻率與樂譜出版情形為指標，另一方面則以其在音樂創作上的重要性來判斷；並以 1950 年代以前的創作為主要選擇對象。該書共選出十四位作曲家，² 其中包含五位法國人，他們分別是德布西（C. Debussy, 1862-1918）、拉威爾（M. Ravel, 1875-1937）、奧內格（A. Honegger, 1892-1955）、梅湘（O. Messiaen, 1908-1992）與本文欲分析介紹的作曲家若利維（André Jolivet, 1905-1974）。這五人中僅有梅湘與若利維出生於二十世紀，且度過二十世紀大半以上的時光，可算是純粹的二十世紀音樂家。³ 而這兩位作曲家不論在音樂養成教育與事業生涯發展上，恰巧形成鮮明的對比。梅湘不僅在法國與國際上享有盛名，國內樂界亦對其十分熟悉。⁴ 反之，若利維即屬較為陌生的一位，甚少有中文文獻提及。本文希望能對此略作補充。

¹ Bérard, Sabine et al, *Musique langage vivant 3 : Analyses d'oeuvres musicales du XX siècle*. Vendée : Zurfluh, 1998..

² 除了五名法國作曲家外，另外 9 名分別是馬勒（G. Mahler）、荀貝格（A. Schoenberg）、魏本（A. Webern）、斯特拉汶斯基（I. Stravinsky）、法雅（M. Falla）、巴爾托克（B. Bartók）、潘德瑞基（K. Penderecki）、李給替（G. Ligeti）與貝理歐（L. Berio）。雖然斯特拉汶斯基後來也歸化為法國籍，但他不是原籍法國。

³ 如果要加上跨過二十世紀的法國重要作曲家，可以再加上 Pierre Boulez 與 Henri Dutilleul 等。

⁴ 如，連憲升譯，1992，《我的音樂語言的技巧》，台北：譯者自刊，中國音樂書房經銷。連憲升，1992，《奧利維亞·梅湘早年生平及其音樂與人格特質》，台北：譯者自刊，中國音樂書房經銷。戴維后，1990，《梅湘的音樂分析「時間的色彩」》，台北：全音樂譜出版社。戴維后，1997，《梅湘鋼琴音樂中節奏的探究》，台北：淑馨出版社。蕭慶瑜，2003，《梅湘「二十個對聖嬰耶穌的注視」之研究》，台北：四章堂文化事業有限公司。



本文所欲分析的鋼琴曲《瑪納》(*Mana*)，是若利維創作前期最重要的作品之一，該曲於 1935 年 12 月 12 日在「螺旋」音樂社團 (*La Spirale*) 成立的創會音樂會中首演，極具象徵性意義。其創作理念與技法擺脫當時主流樂派的桎梏，一方面延續法國音樂的傳統，另一方面又能吸收異國音樂素材的特色，進而形成富個人風格的音樂語言。雖然這個極富個人色彩的曲集共有六首鋼琴曲，且各自有其特色；但它們仍屬同一創作風格下的一系列作品。限於篇幅，本文僅就曲集中的第一首鋼琴曲進行分析。然而在嘗試理解若利維如何創作此曲之前，有必要先簡述其生平與創作環境背景。

貳、生平與創作背景

若利維是一位獨特且孤單的作曲家。其獨特性乃在於音樂養成與事業生涯上的與眾不同，而其孤單則因其走在追尋嶄新創作語法與音樂美學的道路上，總是形單影隻。以下先簡述其生平，再談其與當時音樂環境的互動情形。

一、生平簡介

生於 1905 年，卒於 1974 年，若利維來自一個有藝術氣息的家庭，成長於巴黎的藝文區蒙馬特區，是一個典型的都市小孩。他的父親雖是巴黎公共運輸局的公務員，但卻是一個十分熱衷繪畫的業餘畫家。他的母親則是鋼琴老師，從若利維四歲起就開始教他彈琴。爾後，與教堂唱詩班的指揮得歐塔斯神父 (*L'abbé Aimé Théodas*) 學管風琴、即興、和聲與分析。十二歲時首次進入法蘭西戲劇院 (*Comédie-Française*) 看戲，從此便熱愛戲劇，並希望自己將來能夠進入法蘭西戲劇院工作。由於對戲劇的熱情，他便開始自己編寫劇本與對白，並為自己的詩作譜曲。1919 年起，與立體派的畫家范密耶 (*Georges Valmier, 1885-1937*) 學畫。而范密耶又是由勒·傅隆 (*Paul Le Flem, 1881-1984*) 擔任音樂總監之 *Saint-Gervais* 合唱團的團員。透過范密耶的介紹，若利維開始與影響他甚為深遠的勒·傅隆學習作曲與管弦樂法。與此同時，他用自己的儲蓄買了大提琴，並開始與著名的大提琴老師佛亞 (*Louis Feuillard, 1872-1941*) 學琴。

由於父母皆反對他以音樂為職業，他遂於 1921 年進入專門培養小學師資的師範學院就讀，畢業並服 3 年兵役後，自 1927 年起他開始在巴黎的小學擔任小學老師。但在學校教育之外，他私下學習音樂的課程一直沒有中斷。勒·傅隆不僅教他十六世紀的複音音樂，也介紹他認識巴爾托克 (*B. Bartok, 1881-1945*) 與貝爾格 (*A. Berg,*



1885-1935) 的音樂, 並鼓吹他去聽荀貝格於 1927 年在巴黎 Salle Pleyel 演出的三場音樂會。在 1927 年到 1933 年期間, 透過勒·傅隆的介紹, 他開始與瓦列茲(Edgard Varèse, 1883-1965) 學習作曲與管弦樂法。自 1931 年起, 加入重要的音樂社團, 有許多重要的創作與演出; 並且擔任《La Nouvelle Saison》期刊的音樂主編, 撰寫音樂評論文章。1942 年獲得一筆來自「促進法國思想協會」(Association pour la pensée française) 的獎助金, 使他能在 1943 年辭去小學教職, 開始專心從事音樂工作。

1945 年到 1959 年間, 他一圓年幼時的夢想, 被任命為法蘭西戲劇院的音樂總監, 並到歐洲各國、北非、北美與亞洲等各地演出其作品, 或以指揮家的身分在各地指揮其他音樂作品的演出。1957 年參與設立國家音樂委員會, 1959 至 1962 年間擔任文化部長馬勒侯(André Malraux, 1901-1976) 的顧問, 1960 至 1968 年間他一直是政府有關文化事項之委員會的委員。1966 年至 1971 年間, 接替米堯(D. Milhaud, 1892-1974) 及席比耶(Jean Rivier, 1896-1987) 的位置, 擔任巴黎音樂院的作曲教授。之後, 突然於 1974 年年底因感冒而辭世, 留下未完成的委託創作「迷失的少尉」(Lieutenant perdu)。他一生獲獎無數, 舉其要者包括 1951 年的巴黎市藝術大獎, 1954 年國際音樂獎, 1958 與 1973 年兩度獲得總統藝術大獎, 並在 1954、1955、1957、1958、1962、1964、1966、1967、1969、1975 等年獲得 10 次年度最佳唱片大獎。⁵

若利維的創作歷程大概可以分成三個階段: 第一個階段為 1934-1939 年間,⁶ 深受瓦列茲的影響, 音樂相當的激進, 當時被認為比梅湘的作品更為前衛進步。⁷ 第二階段是 1940-1945 年間,⁸ 受戰爭的影響, 他開始重視創作與聽眾間的互動關係, 因此作品風格略為回歸傳統, 較能為大眾所接受。因此, 此時期的作品普受好評, 確立他作曲家的地位。最後一個階段是戰後到 1959 年間,⁹ 其創作風格則融合前兩期的創作特色。

⁵ Gut, Serge. *Le Groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen* (Paris : Henri Champion, 1977) , 50.

⁶ 代表作品包括: 1934 年的 *Quatuor à cordes*, 1935 年的 *Mana*, 1936 年的 *Cinq Incantations pour flûte seule* 及 1939 年的 *Cinq Danses rituelles* 等。

⁷ Gut, Serge. *Le Groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen* , 50.

⁸ 代表作品包括: 1940 年 *Les trois plaintes du soldat : mélodie pour voix et piano*, 1942 年的 *Le Miracle de la femme laide : opéra-bouffe*, 1943 年的 *Suite delphique* 及 *Guignol et Pandore* 等。

⁹ 代表作品包括: 1947 年的 *Concerto pour ondes Martenot et orchestre*, 1950 年的 *Concerto pour piano et orchestre*, 1953 年的 *Première Symphonie* 及 *Epithalme pour orchestre vocal à 12 parties*, 1954 年的 *Second Concerto pour trompette et orchestre*, 1956 年的 *La Vérité de Jeanne : oratorio* 及 1959 年的 *Seconde Symphonie* 等。



與大部分成名的法國音樂家相比，若利維的音樂養成教育是十分獨特的。以梅湘為例，他自 11 歲就進入巴黎音樂院，從此接受該校名師長達十一年的音樂教育專業訓練，最後共獲有對位與賦格、鋼琴伴奏、管風琴演奏、即興、音樂史與作曲等六項第一大獎。¹⁰ 而若利維卻從來沒有上過音樂學院，只是在一般學校接受正規教育；最後畢業於師範學院，並擔任過十餘年的小學老師。由於從小對於各項藝術皆感興趣，並曾熱衷於繪畫與戲劇，因此在正常學校教育之外，私下求教於師，最後才在年紀稍長時，決定以音樂為其志業。在習樂的過程中，勒·傅隆與瓦列茲才是真正傳授音樂創作技術的老師，而瓦列茲更將若利維視為其唯一的弟子與傳人。¹¹ 總結其音樂養成歷程的特殊性：包括立志學樂相對較晚，從未在傳統音樂學院上過課，授業老師也都不是音樂院裏的教授。¹²

再就其事業生涯來說，他離開師範學院之後，在小學擔任十餘年的小學老師；並利用課餘時間習樂。在 1931 年他的鋼琴曲 *Trois Temps* 於國民音樂協會所舉辦的音樂會中首演，開啓其作曲家的生涯。接著在 1934 年完成無調作品弦樂四重奏，已屬其成熟之作。1935 年演出本文所欲分析的鋼琴曲集《瑪納》，引起樂壇的高度重視，一夕成名。1943 年 2 月作品「士兵的三個悲歌」(*Trois complaintes du soldat*) 的首演，更震撼樂壇，從此奠定其作曲家的地位。之後，他便辭去小學教職，專心接受委託創作。1944 年首演巴黎歌劇院委託創作的芭蕾舞曲 *Guignol et Pandore* 與五首儀典舞曲 *Cinq danses rituelles*，並開始出版其樂譜。1945 年起就被任命為法蘭西戲劇院的音樂總監，從此不用擔心生計問題。但長達十四年的任職期間，因無法專心從事創作，遂造成其創作生涯的負面影響。¹³ 不過，也藉由工作機會接觸並熟悉傳統的戲劇音樂，改編呂利 (Jean-Baptiste Lully, 1632-1687) 的曲子，為莫里哀 (Molière, 1622-1673) 的劇本譜樂，還寫了不少芭蕾舞曲，使其創作類型呈現多元化。除了在戲劇院工作外，他與政府的互動頗為密切，對於法國文化政策的研擬與發展，有相當程度的影響。此外，國際上的音樂活動也甚為活躍，接獲各類演講、自己的作品演出與指揮的邀請，遊走各國。¹⁴ 或許因為不是出身於音樂學院，他一直到 1966 年才與梅湘一同被任命為巴黎音樂院的作曲教授。但梅湘自 1941 年起即擔任巴黎音樂院的和聲教授，到 1978 年才退休。在巴黎音樂院任職三十餘年，作育英才無數，足以形成學派。而若利維在

¹⁰ 蕭慶瑜，〈梅湘「二十個對聖嬰耶穌的注視」之研究〉(台北：四章堂文化事業有限公司，2003)，頁 6。

¹¹ Weid, Jean-Noel von der. *La musique du XX siècle* (Paris: Hachette, 1996), 77.

¹² 雖然 Le Flem 在 1934 年進入 Schola Cantorum 任教，但此時若利維已經是一個作曲家了。

¹³ Gut, Serge. *Le Groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*, 49.

¹⁴ 除了歐洲各國，北非與北美外，他多次到當時的蘇聯，以及日本，印度，黎巴嫩，土耳其等國演講或演出。



巴黎音樂院不過五年光景，離職後四年左右就辭世；沒有大批的子弟隨從，形單影隻地走完作曲家的路。

二、創作環境背景

自十九世紀末起，巴黎一直享有「世界音樂首都」的地位。儘管在二十世紀上半葉，新的音樂創作革命不是在巴黎發生，但巴黎卻一直是所有「新音樂」最常被演出的地方。因為在巴黎，音樂表演不再是私人聚會的餘興節目，越來越走向公開的群眾藝術活動。為了滿足群眾的口味，音樂廳所演出的曲目越來越多元，從早期的傳統音樂、各國音樂、到甚至是荀貝格的革命性音樂。在另一方面，特別是自二十世紀起各種藝術間的藩籬被打破，從芭蕾舞、電影到戲劇，各種藝術交流整合，使得音樂創作的空間更加廣泛。使得這個藝術之都在多元熱鬧的外表下，充滿著深沈的矛盾與衝突。

政治因素對一個國家的藝術活動常常產生深遠的影響。就音樂上來說，1870年普法戰爭法國戰敗，普魯士軍隊開進巴黎，在法國人的心靈上造成很大的傷害。在此之前，法國各種音樂團體的演出曲目主要以德、奧的古典音樂為主，法國音樂很少被演出。聖桑（C. Saint-Saëns, 1835-1921）與當時的一些法國年青作曲家¹⁵遂於1871年2月25日創立「國民音樂協會」（Société Nationale de Musique）。聖桑如此描述當時的情況：「法國為數眾多且十分繁榮的室內樂團體，在他們的曲目中，僅願意接納像貝多芬、莫札特、海頓、孟德爾頌等這些名氣響亮的大師作品，至多偶爾演演舒曼的作品，以顯示他們的前衛。」¹⁶由於法國作曲家根本沒有演出作品的機會，所以創立國民音樂協會的目的，就是要推廣法國作曲家的作品。該會的創會章程規定：凡本會所舉辦的音樂會，只能演出本會會員且是法國音樂家的作品。而僅有具法國籍的人，才能成為該會會員。這種強調國家意識的社團組織，立即受到政府的支持。¹⁷除了政府補助款外，該會的財源主要來自會員的年費。由於財源不足以支應管弦樂演出的開銷，所以必須在座位眾多的大音樂廳演出作品，並對外販售門票。¹⁸將音樂與政

¹⁵ 包括馬斯內（J. Massenet），法朗克（C. Franck）與杜帕克（H. Duparc）等人。

¹⁶ Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939* (Liège: Mardaga, 1997), 7.

¹⁷ 政府在1872年就給予四百法朗的補助。此後該社團年年獲得藝術文化部的補助，一直到二戰前，沒有任何一個音樂團體所獲得的政府補助款可以超越國民音樂協會。（Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, 17.）

¹⁸ 原本該會會員對於該會的每一場演出，享有三張免費入場券的權利；其實這就是繳交會費的對價。但以會員兩百人計算，則出席音樂會的人可達六百人，再加上受邀的記者二十餘人。以當時音樂廳的規模來看，剩餘可以對外販售的座位已剩不多。從而找更大的演出場所，或是將會員的免費票降至2張或1張，才能有效增加財源。自1893年起，該會的音樂會即對外販售門票。（Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, 28.）



治上的國族主義相結合的作法，固然有戰敗的時空背景，但畢竟不是文化藝術領域的發展正途。1886年該會內部即爲了是否修改章程，讓外國音樂家的作品也能在該會的音樂會演出而爭執劇烈。創辦人兼當時的主席聖桑因理念不同而辭去主席的職位，該會開始允許少量的外國作曲家的作品演出。儘管對外國作曲家略爲開放，該會的演出仍然以法國曲子爲主，並且成爲法國樂界最有影響力的主流團體，主導法國音樂創作的走向。舉凡不是該會會員，或其曲子不能爲該會所接受，便成爲決定該作曲家不能在法國樂壇揚名立萬的關鍵。1890年丹第（V. d'Indy, 1851-1931）接掌該會，將曲風導向法國傳統右派天主教徒所喜愛的音樂，諸多演出的曲子都是出自於養成於 Schola Cantorum 這所音樂學校的作曲家，排斥其他風格的曲子。

由於創作演出受制於「國民音樂協會」的曲風，拉威爾在1910年主導創立「獨立音樂協會」（La Société Musicale Indépendante）。其目的就是要擺脫國民音樂協會的封閉與保守性格，而要讓各個國籍、各種創作形式或流派的音樂都能有演出的機會。前衛與國際化取向是該會與前者最大的不同。諸如斯特拉汶斯基的春之祭，或荀貝格與拉威爾的作品，即是透過該會的音樂會在巴黎演出。「獨立音樂協會」曾引領風騷十餘年，對現代音樂的發展很有貢獻。但其國際化的路線，在一戰期間頗受質疑；後更因缺乏財源，在1935年停止其活動。而「國民音樂協會」除了因其強調本土化的性格而持續接受政府補助外，更在1935年起與國家所控制的廣播電台合作，透過收取轉播金的方式來挹注其財務缺口。自此，國家透過補助與廣播電台的轉播，可以影響音樂團體。而籌辦音樂會的音樂團體在挑選曲目演出時，就會特別考慮意識型態因素；而由音樂團體所掌控的曲式與曲風遂形塑出「主流音樂」。

新古典主義可以說是二十世紀前四十年法國樂壇上勢力最強的主流樂派。該樂派的創作理念就是要挽救日漸傾頹的調性系統，他們主要的對手包括白遼士與華格納的音樂，德布西的印象樂派，由荀貝格所開啓的無調音樂革命，以及隨後的十二音音樂。該樂派的發起人物薩替（E. Satie, 1866-1925）在1918年明白宣示：「我要的就是法國音樂。」¹⁹ 隨後在1920年成立法國六人組，與入籍法國的斯特拉汶斯基，共同形成強調國族主義的主流樂派。

¹⁹ Gut, Serge. *Le Groupe Jeune France* : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen, 15.



爲了擺脫新古典主義與其他音樂團體的封殺，若利維與幾名音樂家於 1935 年成立「螺旋」音樂社團，²⁰ 其設立宗旨就是要讓沒有辦法透過廣播電台傳播的創作，能夠有演出與傳播的機會。隨後在 1936 年，若利維與梅湘等人又宣布組成「年輕法國」（Jeune France）社團。²¹ 其成立宣言即強調：他們所要演出的創作性格，就是要遠離音樂院教育下的陳腔濫調，以及所謂革命性創作的那些老套。²² 換句話說，他們就是要左打新古典主義，右踢德奧的無調與十二音之革命。

而，就是在這樣的環境背景與創作氛圍下，若利維寫下這首在當時極具原創性的鋼琴曲集。

參、樂曲簡介與分析

鋼琴曲集《瑪納》以六首小曲（表 1）組合而成，題獻給瓦列茲的妻子露易絲·瓦列茲（Louise Varèse, 1910-1983）。由鋼琴家德如絮（Nadine Desouches）在「螺旋」音樂協會所舉辦的音樂會上首演。是若利維創作前期的成名作。其在音樂中所散發之神秘與咒術的原始力量，充分展現了鮮明的個人色彩。在進入本曲分析之前，先對該曲略作介紹。

一、樂曲簡介

如前所述，若利維成長於巴黎的蒙馬特區，是一個道地的都市人。除了服兵役的三年之外，他一直住在巴黎。但在 1931 年時，他在巴黎參觀了當時法國所舉辦的「殖民地特展」；首次接觸法國轄下不同殖民地的文化，這對其日後作品有相當程度的影響。1933-34 年間，他遠赴法國在北非的殖民地，包括阿爾及利亞與摩洛哥等地旅行，並穿過地中海與南歐，在西班牙與瓦列茲會面。這些旅行經驗讓他有機會接觸北非的傳統音樂，並促使他寫下著名的長笛獨奏 *Cinq incantations* 與本曲集《瑪納》。除了旅行經驗外，在與瓦列茲四年的習樂過程中，學習如何在音樂上釋放自己的激情，也是其成功的關鍵之一。更詳細地說，若利維最重要的兩個老師，勒·傅隆是教他節制與適度的觀念。他在若利維成名前就曾說過，若利維的創作既有膽識，也有作怪的勇氣；

²⁰ 主要的成員爲 Georges Migot, 若利維, Edouard Sciortino, Claire Delbos, 梅湘, Le Flem, Daniel Lesur 等人。

²¹ 組成人員爲 Yves Baudrier, 若利維, Daniel Lesur, 梅湘等 4 人。

²² Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, 142.



他的問題就是要學著將激情與自發性轉化為音樂上的力量。²³ 但在另一個極端，瓦列茲卻教他在音樂裡盡情揮灑自己的情感。因此，我們可以說若利維的作品就是在節制與奔放二者之間擺盪，而包括本曲在內之若利維的前期佳作，因為受到瓦列茲的影響，且又有旅行北非的經驗，所以特別顯現出原始、自然與奔放的熱情。

這個具原創性的樂曲，引起了梅湘高度的興趣，並基於友誼而替此曲集寫下序言。梅湘對此曲的簡介，可以表列簡述如下（表 1）：

表 1（背景中加以引號者，節錄自梅湘為此曲集所寫的序言中）

曲名	背景	拍號	速度	曲長 ²⁴
1 波九來 (Beaujolais)	「一個帶著悲傷與滑稽模樣的銅製小雕像」，瓦列茲將其取名為 Beaujolais。	$\frac{2}{2}$	$\text{♩} = 96$ $\sim \text{♩} = 80$	$\approx 0'57$
2 鳥 (L'Oiseau)	「仙境之鳥，遠方島嶼的極樂鳥」。來自 Calder ²⁵ 的金屬製雕像作品。	$\frac{3}{2}$	$\text{♩} = 112$ $\sim \text{♩} = 88-92$	$\approx 0'48$
3 巴里島公主 (La Princesse de Bali)	「羞怯而率真的公主」。來自印度尼西亞的雕像。若利維稱之「巴里島公主」。	$\frac{4}{4}$	$\text{♩} = 44$	$\approx 3'16$
4 山羊 (La Chèvre)	以稻草編織而成的山羊。「全曲呈現出固執而任性的動機」。	$\frac{3}{2}$	$\text{♩} = 63$	$\approx 0'58$
5 母牛 (La Vache)	「充滿詩意與懷舊之情的母牛」。Calder 以鐵絲成形的作品。	$\frac{7}{4}$	$\text{♩} = 52$	$\approx 1'20$
6 飛馬 (Pégase)	「展翅高飛的駿馬，撞上隱形的玻璃窗，而跌落地面」。以酒椰纖維編製而成的飛馬。	$\frac{4}{4}$ ($\frac{3}{4}$ 、 $\frac{5}{4}$)	$\text{♩} = 108$	$\approx 3'48$

該曲之曲名來自瓦列茲於 1933 年整裝返美前贈送給若利維六件小禮物，若利維則以這六件小禮物寫成六首小曲並集結成冊，題名為《瑪納》。「Mana」一字源於「美拉尼西亞」²⁶ 語，意指一些帶有回憶的物件所散發出來的魅力，並可以帶來神秘的力量。梅湘提到，「這是以六個或銅質，或稻草，或鐵絲的小物品，所刻畫出的幾首鋼

²³ Wolff, Pierre. *La musique contemporaine* (Paris : Fernand Nathan, 1954), 244.

²⁴ 根據 Christiane Mathé 所演奏的版本。

²⁵ Alexander Calder (1898-1976)，美國畫家暨雕刻家。

²⁶ 美拉尼西亞，Mélanésie。太平洋三大島群之一。



琴曲,……或寧可說這些曲子是刻畫這些物品的內含能量,及其所傳遞的神秘之力」。²⁷ 也因此,在曲集的一開始,若利維即寫到「……這是一股能延伸我們家中幸運物之能量的力量」。

二、樂曲分析

全曲集的基本脈動皆建構在二分音符或四分音符上。曲中拍號的變化頻率極低,僅〈飛馬〉採用了變態拍子,但此變態拍子也因建構在相同的音符時值上而顯得單純。至於在曲集的樂曲排序上,則可看出是以「短—短—長」的樂曲長度作為編排的考量之一。

〈波九來〉是《瑪納》曲集中的第一首小曲。樂曲一開始即標明:帶有活力和一點怪異的氣氛 (*avec entrain, non sans bizarrerie*)。除了第 23 小節為自由拍數之外,全曲皆以 $\frac{2}{2}$ 拍為主。

(一) 曲式架構

短短 33 小節的樂曲,段落十分鮮明。其結構大致劃分如下(表 2):

(表 2) 〈波九來〉曲式表

小 節	樂 句	段 落
1-4	a	I
4-8	b	
9-11	c	
11-12	過門 1	
13-15	a'	II (或 I')
16-19	b'	
19-22	(b+c)'	
23	過門 2	
24-33	a''	III

²⁷ 引自「瑪納」樂譜的序言中。



全曲分為三個段落，以 a、b 及 c 三個樂句為架構全曲的基本素材。第 II 段的三個樂句皆變化自第 I 段，是故也可將其視為第 I 段。第 III 段僅出現 a'' 句，雖然亦如同 a 句的再現，但在音域、節奏及音的佈局上，皆因持續不停的變化而呈現出多元的開發空間。

(二) 基本樂句與過門

(1) a 樂句 (譜例 1)

譜例 1—a 樂句

The image shows a musical score for a piano piece, specifically Example 1-a. The score is written in treble and bass clefs. It features several annotations: '元素 w' (Element w) points to a circled note in the first measure; '元素 x' (Element x) points to a circled note in the second measure; '元素 y' (Element y) points to a circled note in the third measure; '缺 mi 音' (Missing mi note) is indicated by a dashed line above the fourth measure; and '元素 z' (Element z) points to a circled note in the fifth measure. The score includes dynamic markings such as *f*, *sf*, and *pp*. There are also some performance instructions like 'Red * 2 Red' at the bottom. The score is enclosed in a solid line box and a dashed line box.

樂曲一開始，即以第 1 小節的二個全音符 fa、mi 二音呈現出創作手法的依據。首先，此二音相距大七度，以無調的方式來看，在這個音程度數之內，恰恰涵蓋了十二個半音（fa、mi 二音皆算在內）。是故，在此暗示之下，可看出 a 樂句鋪陳了二次十二個半音的進行（實線方框與虛線框）。然而，這樣的十二個半音的進行，並不同於荀貝格的十二音技法理論。相反的，它是以一種較開放的方式來分配十二個半音。如，不限制音的出現順序：a 樂句的二次十二個半音進行中，並沒有呈現出相關且明顯的固定「音列」；不限制音的出現次數：a 樂句第一次雖然完整的應用了十二個半音，但 fa、sol、sol \sharp 、la 以及 la \sharp 等音皆出現了二次，至於虛線框的部分，則只採用了十一個半音（所遺缺的 mi 音將出現在第 5 小節的 b 樂句），re \sharp 也出現了二次。事實上，這樣的十二個半音的進行，是一種以「音響選擇」為前提的手法。也就是說，作曲家在十二個半音的框架內，依據個人喜好來選擇音的組合或疊置的方式。尤其，在



在 b 樂句的行進中, 可以很清楚的看到主音 fa 與屬音 do 的泛音列相互交織的情形。Do 音的第 9 個泛音 re, 也以降半音的模式呈現。在第 7 小節恢復 re^b後, 與 do[#] (re^b 的同音異名) 齊鳴。就意義上來說, 此 do[#] 已不屬於 do 音的泛音, 而是 fa 音的第 13 個泛音。此處意圖藉由 re^b與 do[#] 此二音小二度的結合, 來破壞 do 音的泛音純度。在音程元素的應用上, 以元素 z 中的增四度及元素 x 中的大三度, 為主要素材。

(3) c 樂句 (譜例 4)

譜例 4—c 樂句

時值遞減: 時值遞減: 四分 → 八分 → 十六分 → 三連八分

c 樂句看似十分複雜, 但其實基本單位是延伸自 b 樂句 (譜例 4 中的圓圈處)。這二個基本單位, 時而以和聲音程, 時而以旋律音程, 時而獨自出現, 時而隱藏在和弦之中, 在大約二個八度之間跳進。同樣的, 主音 fa 與屬音 do 的泛音列也在此處相互交織。由於屬音 do 一直不會以明顯而直接的方式強調, 所以 b、c 樂句是以圍繞在主音 fa 進行的安排是一目了然的。音程元素的應用上, 則與 b 樂句相同。

(4) 過門 1 (譜例 5)

譜例 5—過門 1³⁰

³⁰ 過門 1 為半音階進行, 來自元素 w 的應用。



第 4-12 小節（即 b、c 樂句與過門 1）共出現了 10 個半音，所遺缺的 mi b 應該是在第 4 小節第 1 拍的和弦音中（參見譜例 1），而另一個 do 音，則在第 II 段一開始予以補齊，且以長時值的全音符強調其角色的重要性（參見譜例 8，a' 樂句）。

(5) 過門 2（譜例 6）

譜例 6—過門 2

過門 2 是全曲具即興風且跳脫於整體音響之外的段落。是一種插入句的性質。由於採自由拍數，即興風格濃厚，且建構在屬音 do 之上（雙手一開始的音皆為 do 音的泛音），故判斷其類似於「器樂協奏曲中的裝飾奏（cadenza）」³¹。元素 z 是構成過門 2 的唯一素材，可以看到完全四度與增四度採用了二種不同的疊置方式。右手為和弦式的音階下行，此音階既非調式，亦非調性，其設計大約如下（譜例 7）：

譜例 7—過門 2 的高音旋律

³¹ 參見 Gut, Serge. *Le Groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*, 58.



以最高聲部為例，一直到 *re b* 為止（虛線處），音階中每二音之間的音程在半音與全音的交替下，循著模式進行。即，「實線方框」中第三次的半音與全音數，恰是第一次與第二次的總合，³² 且依照前二次的規律，由半音開始。進行至「虛線方框」後，捨棄第一次，僅重複第二與第三次的音程模式。至於左手，滑音下行後，進行增四度和聲音程的半音上行，力度 *ppp* 處彷彿進入 *a* 小調的傾向，但立刻在 *pppp* 處出現 *mi* 音上的弗里吉亞調式，唯因 *mi b* 的出現而破壞調式的感覺。

透過第 I 段的基本樂句與過門 1、2 的創作手法，可以清楚的看到，若利維在汲取調性與無調概念中的選擇。保留主音與屬音相互對比的關係（如，參見譜例 1 與 8，第 I、III 段皆以主音 *fa* 開始，第 II 段則起自於屬音 *do*。符合傳統三段式中，中間段落落在調性上與前後段落互為對比的觀念）；以十二個半音的進行為框架，但卻捨棄排列組合的方式，改以音樂的本質與音響的偏好為訴求（如，*b*、*c* 樂句與過門 1 雖然幾乎涵蓋了十二個半音，過門 2 遠超過十二個半音，但音程元素的進行才是這二者的主體。而，也是透過這樣的進行，我們發現「三全音」是若利維相當偏愛的音程之一）。第 II、III 段的安排也都在上述的範疇內，因此無需贅言解析。

（三）樂句變化方式

（1）*a* 樂句與其變化（譜例 8，並參見譜例 1）

譜例 8—*a*' 樂句與 *a*" 樂句

a' 樂句—以屬音 *do* 開始

³² 此乃來自於費氏數列 $\begin{matrix} 0 & 1 & 1 & 2 & 3 & 5 \\ 1 & 1 & 2 & 3 & 5 & 8 \end{matrix}$ 的規律性上。意即以此模式類推，第四次應該會出現總計八個半音與全音數，其中有三個半音數，五個全音數。



a''樂句—以主音 fa 開始

au Mou^vé _ un peu plus lourd (♩ = 80) *mp* <

a 樂句的二次變化，大體來說尚保留原句的輪廓。除了主、屬音的安排考量以及 a'' 樂句的音域較低之外，有二處甚為巧妙的變化值得注意：其一，第 2 小節左手三連音中的 fa[#]，在第 15 小節形成了一小段半音上行，並暗示至 b' 樂句的 si^b，這是在連接 a' 樂句與 b' 樂句上，一個相當精緻的作法。其二，第 27、31 小節的和弦與琶音即是來自於第 4 小節，尤其在這第二個小節上，所形成因大七度與小九度的變化，而導致音響上的差異，也是一種十分有趣的方式。

(2) b、c 樂句與其變化 (譜例 9)

譜例 9—(b+c)' 樂句

(b+c)' 樂句

時值遞減：



(b+c)' 樂句的基本單位完全來自 b、c 樂句中的素材, 以大、小二度與三全音為元素。

在樂句的變化方式上, 我們觀察到一些比較基本的手法, 如, 改變節奏、音高等。也看到一些創意的安排, 如, 汲取不同的元素融合為新的樂句 ((b+c)')、音程成為音響空間細膩差異的關鍵 (a' 樂句) 等。為我們提供了如何以「變化」作為豐富樂句再現時的最佳範例。

(四)、節奏

(1) 節奏的增值與不可逆節奏

樂曲一開始出現的  是全曲重要的節奏單位之一。除了以原形再現之外 (參見譜例 3, 第 7 小節末), 還形成增值與不可逆節奏的方式 (表 3)。

(表 3) 增值與不可逆節奏

	增值	原形增值  (參見譜例 3, b 樂句)
		反向增值  (參見譜例 3, b 樂句)
	不可逆節奏	原形不可逆  (參見譜例 9)
		反向增值不可逆  (第 17 小節)

(2) 隨著力度的增強, 或音域的升高, 以時值遞減的方式, 形成密度逐漸緊湊的情形 (參見譜例 3、4、9 的時值遞減部分)。

(3) 無理節奏 (rythme irrationnel)

「無理節奏」一詞, 來自於夏何樂 (Daniel Charles, 1935-2008) 在 <Ebauche d'un lexique propre à faciliter l'intelligence de quelques musicales récentes>³³ 一文中所提到: 「節奏是建構在一些取代數值的應用上。就如同三連音 (以三音取代二音)。一些已經是由無理節奏所構成的無理組合,³⁴ 是由若利維所開創的 (鋼琴曲集「瑪納」)。」

³³ Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine* (Paris: Minerve, 1992), 73.

³⁴ 「無理」(irrationnel) 一詞的概念, 來自於數學中對「數」所作的解釋。Michel Philippot 曾將「實數」區分如



因此，我們可以這麼說，「凡不屬於小節慣用的正規細分的時值，皆稱之為「無理節奏」。例如，一個以四拍劃分的小節，卻要求以五連音演奏， 一個 $\frac{6}{8}$ 拍的小節，以四連音演奏，」³⁵。有趣的是，當上述例子改為  與  時，無理節奏卻又成了有理節奏（參見註 9，「有理數」的解釋）。

不難發現，在這首 $\frac{2}{2}$ 拍的作品中，運用了相當多的無理節奏—三連音。有的為簡單的模式，如，第 1 小節第二拍的三連音為 3♩：2♩、第 3 小節一整小節的三連音則為 3♩：2♩（參見譜例 1）。有的則出現疊置的無理組合（譜例 10）。

譜例 10—疊置的無理節奏（原譜參見譜例 1、譜例 8 之 a'' 樂句）



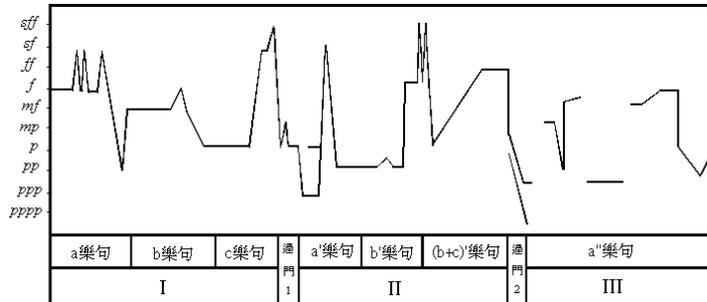
就單聲部而言，無理節奏最大的特色，便是增加音樂行進的流暢性；對多聲部來說，無理節奏還因不同聲部的疊置，而產生一種錯綜紛陳的感覺。節奏，是若利維音樂中最引人注目的特色之一。不論是上述的時值遞減，或是無理節奏，都不能涵蓋全曲所散發出來的動能。因為，對若利維而言，音樂必須回歸最人性的本質面，而呈現本質的最佳手段，便是發自於內心，足以撼動群眾的「原始節奏」。

（五）、力度

全曲的力度變化十分多元，主要圍繞在 *pppp* - *ppp* - *pp* - *p* - *mp* - *mf* - *f* - *ff* 以及 *sf* 與 *sff* 的層次結構中（圖 1）。

下：1、所有的數皆稱為自然數；2、所有的分數皆稱為有理數；3、所有不能以分數形式表示，但卻能以根號方式呈現的（如， $\sqrt{2}$ ），稱為無理數；4、凡不能以代數方程式解決為「根」的，就稱為超越數，如， π 。（Gut, Serge. *Le Groupe Jeune France* : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen, 73.）
³⁵ Ibid., 74.





〈波九來〉力度圖表 圖 1

由力度曲線圖可以清楚的看到，急遽的力度變化是此首樂曲的最大特色。就大的段落來說，第 III 段的力度以弱奏居多，第 I、II 段則起伏較大，其中又以第 II 段最具戲劇性。全曲突強密度最高且強度最強的，是在 b'與 (b+c)' 樂句的交界。就樂句而言，a、a'樂句喜歡製造突強的效果，c 樂句以及 (b+c)' 樂句則因在段落之末，力度總是停歇在強奏。相對來說，b、b'樂句與過門則屬於較平靜的樂句，過門 2 甚至出現 pppp 的力度。

(六)、音域與織體

全曲音域介於  之間。但事實上，極高與極低音區都應用的相當少。織體的呈現上，以和聲型態為主，是一種典型的節奏式和聲，我們可以從譜例 1、3、4、8、9 中得到印證。

肆、結論

《瑪納》屬若利維創作歷程中第一個階段的第一首樂曲，同時也是其作品中首次展現個人獨特色彩的樂曲。若欲對若利維的慣用語法詳加剖析，實應佐以其他作品共同探究。然而，限於篇幅，本文尚無法對其慣用語法作比較全面性的分析。不過，僅就針對〈波九來〉一曲的分析，我們已可歸納出若利維早期創作語法的梗概。首先，十二個半音與特性音程元素的結合。雖然若利維早在習樂階段，就已熟悉荀貝格的十



二音技法，甚至他是當時法國作曲家中最早善用這些技法的異數，³⁶ 但卻從不醉心於這種以排列組合為創作手段的方式。相反地，他以追求音樂與音響為目的，將特性音程元素化為最小的動機，自由馳騁在十二個半音的概念之中。而其中出現頻率最高的特性音程元素便是「三全音」，《瑪納》鋼琴曲集中的第四首〈母牛〉，即是一首完全以「三全音」來佈局的樂曲。其次，取材於自然界中的「泛音列」理論，以「基音」作為段落的「軸音」，不論基音發響與否，在其泛音的行進中，我們皆可因共鳴而感受到基音的存在。也因此，基音成為區隔段落的要素，而其角色就如同傳統和聲中的終止式一般。

節奏的能量，是若利維另一大特色。除了具備舞動心靈的效果之外，無理節奏的運用，完全超脫了西洋傳統節奏思維。它使得音樂不僅不再受限於固定的脈動之中，卻也不是奔放在隨意的即興之下。即使若利維一再強調人性化的音樂，但不可避免的，無理節奏在二十世紀音樂創作中扮演了極重要的角色。1945 年之後的作曲家，不僅大量運用這樣的觀念於作品之中，如：史托克豪森（Karlheine Stockhausen, 1928-2007）的鋼琴作品 *Klavierstücke I-IV*、辛納基斯（Iannis Xenakis, 1922-2001）的鋼琴作品 *Mists* 等，還紛紛為文探討時值與時間的關係。³⁷

就音樂創作的功能與目的來看，若利維特別強調人性的概念。就如同「年輕法國」協會創會宣言所強調的：音樂創作必須帶給愛樂者那股強烈的精神力量與慷慨的回饋；³⁸ 而不是深奧難解的象徵符號、冰冷的算數或是邏輯的堆積。若利維自己強調：「我愈來愈相信音樂的功能是人性的與宗教的，音樂是要將人與自然結合起來。為達此目的，必須要重尋那些古代原始的音樂概念。」³⁹ 所以他的音樂觀離不開宗教、原始的祭典，咒語與魔法。簡言之，音樂就是「人與天」，或是「人與自然」最直接，最本能，最真誠且毫不保留的互動模式與溝通方法。這樣的音樂美學觀，既不同於當時法國主流的新古典主義，也不臣服於德奧解構調性系統之音樂革命，而是走自己的路。

³⁶ 若利維接受訪談時曾這麼說過：「在與瓦列茲學習所有現代音樂語法的歷程中，使我開始採用荀貝格的一些創作原則，不過，我只是在為了表現個人風格之所需而必須使用的時候，才會用到這些創作技法。（……）而我與瓦列茲學習中最重要的部分，就是聽覺、節奏與管弦樂法。（……）所謂的聽覺（l'acoustique），就是如何以最佳的樂器配置來獲得最佳的聽覺效果。（……）在此部分，瓦列茲強迫我去接受無調的訓練，其要求無調的嚴格程度，比那些以十二音技法為主的創作者還要強得多了。」引自 Massin, Brigitte et Jean, *Histoire de la musique Occidentale*, (Paris : Messidor. tome II, 1983), 362.

³⁷ 如，史托克豪森的論文 "...comment passe le temps..."，以及布雷茲（Pierre Boulez）的著作 *Penser la musique aujourd'hui*

³⁸ 參見 Gut, Serge. *Le Groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*, 56.

³⁹ Massin, Brigitte et Jean, *Histoire de la musique Occidentale*, (Paris : Messidor. tome II, 1983), 57.



這條看似孤單的創作之路，其實是依循由德布西與拉威爾所奠定的創作方向：以開放的心胸接納並採用各種可能存在的音樂素材與技法，但仍要堅守音樂在情感與人性上的意義與功能。在德法近八十年的政治、軍事衝突的背景下，法國當時樂壇一直有激烈的本土化或去德國化與國際化之爭。若利維如同其前輩一樣，理解音樂的人性面向，從而具有普遍性與共通性。在不忘自己的文化傳統之餘，仍能善用其他文明之音樂素材與創作技法。從而形塑出具有溫柔嫵媚、精鍊細膩、感官激情、清澄明亮與優雅輕巧等諸特性的音樂風格。而這樣的風格，不僅見於若利維的創作裡，其實也可以說是整個法國二十世紀音樂的特色。



參考文獻

蕭慶瑜，2003，《梅湘「二十個對聖嬰耶穌的注視」之研究》，台北：四章堂文化事業有限公司。

Bosseur, Jean-Yves. 1992. *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Paris : Minerve.

Duchesneau, Michel. 1997. *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*. Liège: Mardaga.

Gut, Serge. 1977. *Le Groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen*. Paris : Henri Champion.

Massin, Brigitte et Jean. 1983. *Histoire de la musique Occidentale*, Paris : Messidor. tome II.

Weid, Jean-Noel von der. 1996. *La musique du XX siècle*. Paris : Hachette.

Wolff, Pierre. 1954. *La musique contemporaine*. Paris : Fernand Nathan.

