

國立臺灣師範大學

音樂學系碩士班作曲組學位論文

安德烈·柴可夫斯基《第二號弦樂四重奏》、《創意  
曲》音樂分析暨自我音樂創作應用

An Analysis in André Tchaikowsky's String Quartet No.2、  
*Inventions* and Self-composition

指導教授：林進祐

研究生：蕭伊涵 撰

2019 年 6 月

## 凡例

1. 本文中所出現之人名，第一次出現時，使用全名，第二次出現則是使用簡稱，例如：安德烈·柴可夫斯基→簡稱：安德烈；阿圖·魯賓斯坦→簡稱：魯賓斯坦。
2. 為避免讀者與俄羅斯的柴可夫斯基所搞混，本論文皆使用安德烈作為簡稱。
3. 本文中專有名詞的中譯，皆參考國家教育研究院《雙語詞彙、學術名詞暨辭書資訊網》<sup>1</sup>之翻譯；若有未涉及之相關詞彙，則是筆者自行中譯，如安德烈·柴可夫斯基（André Tchaikowsky）。
4. André Tchaikowsky相關文獻參考於大衛·費瑞爾（David A. Ferré）（後以費瑞爾簡稱）1991、2008年所出版的*The Other Tchaikowsky*及貝利娜（Anastasia Belina-Johnson）所撰寫的*A musician divided: André Tchaikowsky in his own words*。
5. André Tchaikowsky所有樂譜皆透過Josef Weinberger出版社出版，文章中將以J.W.作為簡稱。

---

<sup>1</sup> <https://goo.gl/322KQA>

## 摘要

安德烈·柴可夫斯基（André Tchaikowsky, 1935-1982）為 20<sup>th</sup> 華沙傳奇音樂家。作為一名猶太人，他經歷了華沙起義並幸運地在戰爭中生存。他的音樂天賦從小就展現出來。作為一位著名的鋼琴家，他是魯賓斯坦的弟子，但可惜的是，很少人知道他也是一名作曲家。雖然出版的作品不多，但音樂具有其研究價值。

本論文將著重於安德烈的生活背景，包含其音樂生涯過程、重要代表作品的概述，作者將《第二號弦樂四重奏》（String quartet No.2 in C major, Op.5）及《創意曲》（”*Inventions*”）作為主要分析作品，試圖探索其音樂語言，最後將探究所得轉化於自我創作之中。

目前，在台灣沒有關於安德烈的文章及論文，僅有安德烈自身的鋼琴錄音。筆者希冀本論文能拋磚引玉，吸引更多音樂家的注意，讓更多的人有機會了解這位天才音樂家傳奇的一生，並進行更多全面的研究。

**關鍵字：**安德烈·柴可夫斯基、華沙起義、創意曲、序列主義、弦樂四重奏

## ABSTRACT

André Tchaikowsky (1935-1982) was a 20th Warsaw legendary musician. He was a pianist and composer. His music talent showed from an early age. As a famous pianist, is a disciple of Rubinstein, but unfortunately, few people know him as a composer.

This thesis will focus on Andre's life background, including his music career process, an overview of important representative works. The author attempts exploring Andre's composition techniques in "String quartet No.2 in C major, Op.5" and "*Inventions*". Inspired by his work, the author will convert those reflections into the implementation of my own works.

Keywords: André Tchaikowsky, Warsaw Uprising, Invention, Serialism, String Quartet

# 目錄

凡例.....	i
摘要.....	ii
ABSTRACT .....	iii
目錄.....	iv
圖例目錄.....	vi
表例目錄.....	ix
譜例目錄.....	x
第一章 諸論 .....	1
第一節 研究動機與目的 .....	1
第二節 研究方法與論文架構.....	2
第二章 André Tchaikowsky 文獻探討.....	5
第一節 前言.....	5
第二節 生平分期介紹 .....	9
第三節 作品概述.....	58
第三章 A. Tchaikowsky 《String quartet No.2 in C》樂曲分析.....	89
第一節 創作背景與緣由 .....	89
第二節 第一樂章樂曲分析 .....	90
第三節 第二樂章樂曲分析 .....	104
第四節 第三樂章樂曲分析 .....	119
第四章 A. Tchaikowsky <i>Inventions</i> 樂曲解析.....	125
第一節 創意曲概述.....	125
第二節 <i>Inventions</i> 創作背景概述 .....	126
第三節 <i>Inventions</i> 樂曲概述及分析 .....	129
第五章 低音豎笛五重奏《The Murder》樂曲解說及分析.....	169
第一節 弦樂四重奏概述 .....	169
第二節 《The Murder》第一樂章樂曲分析 .....	175
第三節 《The Murder》第二樂章樂曲分析 .....	187
第六章 鋼琴組曲《白日夢》樂曲解說及分析.....	195
第一節 創作緣由.....	195
第二節 樂曲分析.....	196
第七章 結論 .....	210
參考文獻.....	212
【附錄一】作品年代表.....	213

【附錄二】作品錄音表.....	214
-----------------	-----

## 圖例目錄

【圖例 2-1-1】安德烈最後一張宣傳照 .....	5
【圖例 2-2-1】奶奶賽莉娜. 【圖例 2-2-2】賽莉娜與兒子伊格納奇.....	13
【圖例 2-2-3】母親費莉西亞 【圖例 2-2-4】父親卡爾 .....	14
【圖例 2-2-5】安德烈 2 歲左右照片 【圖例 2-2-6】安德烈 3 歲照片 .....	14
【圖例 2-2-7】華沙猶太區邊界.....	18
【圖例 2-2-8】華沙貧民窟地圖.....	18
【圖例 2-2-9】典型的東歐猶太人區入口 .....	18
【圖例 2-2-10】貧民窟居民登上死亡列車.....	19
【圖例 2-2-11】伊格納奇與他的老婆伊雷娜.....	19
【圖例 2-2-12】安德烈第一首詩（1944 年） .....	23
【圖例 2-2-13】獻給賽利娜的 f 小調夜曲（1948 年） .....	25
【圖例 2-2-14】13 歲的安德烈在巴黎的音樂會 .....	25
【圖例 2-2-15】拉札爾·萊維與他部份的學生，最左邊為安德烈 .....	26
【圖例 2-2-16】安德烈（圖中）與在華沙一同學習的朋友.....	29
【圖例 2-2-17】1955 年蕭邦比賽中與比利時女王交談 .....	31
【圖例 2-2-18】1951 年 9 月 17 日在索波特音樂學院領的畢業證書 .....	31
【圖例 2-2-19】赫瑞克宣傳照 【圖例 2-2-20】1958 年南美巡迴演出期間 .....	37
【圖例 2-2-21】安德烈與茱蒂合照 .....	39
【圖例 2-2-22】阿諾德夫婦合照 【圖例 2-2-23】1964 年的宣傳照.....	40
【圖例 2-2-24】1965 年，安德烈與帕努夫尼克合照 .....	40
【圖例 2-2-25】安德烈於 Waterlow Court 的房子 .....	40
【圖例 2-2-26】在鋼琴前的安德烈 .....	41
【圖例 2-2-27】安德烈與大衛辛曼兒子保羅合影 .....	45
【圖例 2-2-28】安德烈與指揮家希曼一起在紐西蘭巡演 .....	46
【圖例 2-2-29】安德烈在紐西蘭為演出做彩排.....	47
【圖例 2-2-30】在澳洲的安德烈 .....	47
【圖例 2-2-31】彈鋼琴的安德烈 .....	47
【圖例 2-2-32】40 歲的安德烈 .....	48
【圖例 2-2-33】1980 年，安德烈手寫日記.....	48
【圖例 2-2-34】卡爾及安德烈，在卡爾家會談當天 .....	53
【圖例 2-2-35】卡爾、安德烈及 26 歲的妹妹凱瑟琳 .....	53
【圖例 2-2-36】費瑞爾、貝利娜與亞諾萬斯卡的合照 .....	55
【圖例 2-3-37】安德烈遺囑內容第三、四頁（1982 年） .....	57

【圖例 2-3-1】 Piano Concerto (No.1) 第一頁及最後一頁手稿 .....	62
【圖例 2-3-2】 安德烈正為第二號鋼琴協奏曲校稿 .....	63
【圖例 2-3-3】 盧普肖像 .....	65
【圖例 2-3-4】 Piano Concerto, No.2 各樂章開頭 .....	66
【圖例 2-3-5】 波蘭鋼琴家葛利波斯基 (Maciej Grzybowski) 照片 .....	66
【圖例 2-3-6】 安德烈 Piano Sonata 第一頁手稿 .....	67
【圖例 2-3-7】 <i>Inventions</i> 所有題獻者 .....	67
【圖例 2-3-8】 Mazurka and Tango from <i>Six Dances for Piano</i> Mazurka 樂章手稿 .....	68
【圖例 2-3-9】 單簧管演奏家珀耶與安德烈合照 .....	69
【圖例 2-3-10】 費瑞爾與瑞德道爾合照 .....	70
【圖例 2-3-11】 Sonata for Piano and Clarinet 第一頁樂譜 .....	70
【圖例 2-3-12】 Two Songs after Poems by William Blake .....	71
【圖例 2-3-13】 達汀頓校長威廉·格洛克 (William Glock, 1908-2000) .....	72
【圖例 2-3-14】 安德烈與女中音卡伯爾合照 .....	73
【圖例 2-3-15】 Seven Sonnets of Shakespeare 第一至七首手稿開頭片段 .....	74
【圖例 2-3-16】 <i>Ariel</i> 手稿 .....	76
【圖例 2-3-17】 Concerto Classico for Violin and Orchestra 手稿 .....	77
【圖例 2-3-18】 鄭京和肖像 .....	77
【圖例 2-3-19】 林賽弦樂四重奏創始成員 .....	78
【圖例 2-3-20】 String quartet No.1 in A major, Op.3 各樂章開頭 .....	79
【圖例 2-3-21】 <i>Octet</i> 手稿片段 .....	80
【圖例 2-3-22】 漢斯·凱勒與安德烈 .....	81
【圖例 2-3-23】 奧布賴恩 【圖例 2-3-24】 安德烈及奧布賴恩通信內容 .....	83
【圖例 2-3-25】 Finchden 莊園創辦人喬治·萊沃德 .....	83
【圖例 2-3-26】 《威尼斯商人》手稿片段 .....	85
【圖例 2-3-27】 《威尼斯商人》首演劇照 .....	88
【圖例 3-1-1】 String quartet No.2 手稿片段 .....	90
【圖例 3-3-1】 前五段音樂走向 .....	114
【圖例 4-3-1】 彼得·萬格肖像 .....	130
【圖例 4-3-2】 傅聰肖像 .....	135
【圖例 4-3-3】 安德烈與薩密拉 .....	135
【圖例 4-3-4】 卡波斯肖像 (左) .....	139
【圖例 4-3-5】 費希爾肖像 (右) .....	139
【圖例 4-3-6】 康福德肖像 .....	146
【圖例 4-3-7】 納珀全家福 .....	156



【圖例 4-3-8】克羅梅林克肖像.....	157
【圖例 4-3-9】阿斯肯納瑟肖像.....	158
【圖例 4-3-10】瓦薩里肖像.....	160
【圖例 4-3-11】瑞奇夫婦肖像.....	161
【圖例 4-3-12】畢翠絲肖像.....	164

## 表例目錄

【表例 2-1-1】 安德烈作品年代表 .....	8
【表例 2-2-1】 安德烈主要家庭成員表 .....	10
【表例 3-2-1】 第一樂章樂曲結構表 .....	90
【表例 3-3-1】 第二樂章樂曲架構 .....	110
【表例 3-4-1】 第三樂章結構 .....	119
【表例 4-2-1】 <i>Inventions</i> 題獻對象 .....	127
【表例 4-3-1】 Invention 1 樂曲架構 .....	130
【表例 4-3-2】 Invention 2 樂曲架構 .....	136
【表例 4-3-3】 Invention 3 樂曲架構 .....	140
【表例 4-3-4】 Invention 4 樂曲架構 .....	147
【表例 4-3-5】 Invention 4 各樂句動機 .....	155
【表例 4-3-6】 Invention 10 樂曲架構表 .....	166
【表格 5-1-1】 19 <sup>th</sup> 弦樂四重奏名作簡表 .....	169
【表格 5-1-2】 20 <sup>th</sup> 弦樂四重奏名作簡表 .....	170
【表例 5-2-1】 第一樂章樂曲結構表 .....	175
【表例 5-3-1】 第二樂章樂曲結構表 .....	187
【表例 6-2-1】 ”汪洋中的一條船” 樂曲結構 .....	196
【表例 6-2-2】 ”小偷去哪了” 樂曲結構 .....	200
【表例 6-2-3】 “躲貓貓”樂曲結構 .....	206

## 譜例目錄

【譜例 3-2-1】 主要動機 .....	91
【譜例 3-2-2】 次要動機 .....	92
【譜例 3-2-3】 mm.1-5 .....	93
【譜例 3-2-4】 mm.1-5 所框起的 12 音 .....	93
【譜例 3-2-5】 mm.5 和弦組合拆解 .....	93
【譜例 3-2-6】 mm.5-9 .....	94
【譜例 3-2-7】 mm.15 和弦組合拆解 .....	94
【譜例 3-2-8】 mm.15-27 .....	95
【譜例 3-2-9】 mm.57-65 .....	95
【譜例 3-2-10】 mm.28-33 .....	96
【譜例 3-2-11】 mm.42-44 .....	96
【譜例 3-2-12】 mm.42-50 .....	97
【譜例 3-2-13】 mm.57-65 .....	97
【譜例 3-2-14】 mm.66-83 .....	98
【譜例 3-2-15】 mm.89-86 .....	99
【譜例 3-2-16】 mm.87-92 .....	99
【譜例 3-2-17】 mm.96-101 .....	99
【譜例 3-2-18】 mm.99-103 .....	100
【譜例 3-2-19】 mm.104-107      【譜例 3-2-20】 mm.112-114 .....	100
【譜例 3-2-21】 mm.118-110      【譜例 3-2-22】 mm.112-114 .....	101
【譜例 3-2-23】 mm.121-132 .....	101
【譜例 3-2-24】 mm.133-137 .....	102
【譜例 3-2-25】 mm.133-134 圈出的 12 音 .....	102
【譜例 3-2-26】 mm.135-137 圈出的 12 音 .....	102
【譜例 3-2-27】 mm.142-145 .....	103
【譜例 3-2-28】 mm.156-165 .....	103
【譜例 3-2-29】 mm.158-172 和弦拆解 .....	103
【譜例 3-3-1】 巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 6、7 次主題 .....	105
【譜例 3-3-2】 巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 12 次主題 .....	106
【譜例 3-3-3】 巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 13 次主題 .....	106
【譜例 3-3-4】 巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 14 次主題 .....	106
【譜例 3-3-5】 巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 21 次主題 .....	107
【譜例 3-3-6】 蕭斯塔科維契《第六號弦樂四重奏》主題 .....	109

【譜例 3-3-7】左為蕭斯塔科維契，右為普羅高菲夫 .....	109
【譜例 3-3-8】第一樂章 12 音列 .....	111
【譜例 3-3-9】第二樂章 12 音列&排序後音列 .....	111
【譜例 3-3-10】「起承轉合」之音組 .....	111
【譜例 3-3-11】第一、二次變奏，mm.1-12 .....	112
【譜例 3-3-12】第三、四次變奏，mm.18-25 .....	112
【譜例 3-3-13】第四次變奏，頑固音型變化 .....	113
【譜例 3-3-14】第五次變奏，mm.34-37 .....	113
【譜例 3-3-15】第六、七次變奏，mm.41-47 .....	114
【譜例 3-3-16】第八次變奏（過渡段），mm.54-60 .....	115
【譜例 3-3-17】第九次變奏，mm.61-69 .....	115
【譜例 3-3-18】過渡段，mm.70-72 .....	116
【譜例 3-3-19】過渡段，mm.75-76 .....	116
【譜例 3-3-20】過渡段，mm.75-83 .....	117
【譜例 3-3-21】第十二次變奏，mm.90-95 .....	118
【譜例 3-3-22】尾奏，mm.90-95 .....	118
【譜例 3-4-1】mm.5-8 .....	120
【譜例 3-4-2】mm.13-16 .....	120
【譜例 3-4-3】mm.17-19 .....	121
【譜例 3-4-4】mm.26-28 .....	121
【譜例 3-4-5】mm.49-51 .....	121
【譜例 3-4-6】mm.59-61 .....	122
【譜例 3-4-7】mm.65-67 .....	122
【譜例 3-4-8】mm.68-74 .....	123
【譜例 3-4-9】mm.84-88 .....	123
【譜例 3-4-10】mm.89-92 .....	124
【譜例 3-4-11】mm.113-115 .....	124
【譜例 3-4-12】mm.115-117 .....	124
【譜例 3-4-13】mm.1-117 .....	124
【譜例 4-3-1】Invention 1，mm.1-10 .....	131
【譜例 4-3-2】Invention 1，mm.11-14 .....	132
【譜例 4-3-2】Invention 1，mm.11-14 .....	132
【譜例 4-3-3】Invention 1，mm.19-24 .....	133
【譜例 4-3-4】Invention 1，mm.22-32 .....	133
【譜例 4-3-5】Invention 2，mm.1-12 .....	137

【譜例 4-3-6】 Invention 2， mm.9-22 .....	137
【譜例 4-3-7】 Invention 3， mm.1-19 .....	141
【譜例 4-3-8】 Invention 3， 18-21 小節降低八度對照譜 .....	142
【譜例 4-3-9】 Invention 3， 第 17-23 小節 .....	142
【譜例 4-3-10】 Invention 3， AB 段開頭半音 .....	142
【譜例 4-3-11】 Invention 3， mm.17-23 .....	143
【譜例 4-3-12】 Invention 3， mm.24-33 .....	143
【譜例 4-3-13】 Invention 3， mm.31-39 .....	144
【譜例 4-3-14】 Invention 3， mm.48-57 .....	144
【譜例 4-3-15】 Invention 4， mm.1-6 .....	148
【譜例 4-3-16】 Invention 4， mm.7-15 .....	148
【譜例 4-3-17】 Invention 4， 第一部分動機音型 .....	149
【譜例 4-3-18】 Invention 4， mm. 13-18 .....	149
【譜例 4-3-19】 Invention 4， mm.16-25 .....	150
【譜例 4-3-20】 Invention 4， mm. 26-31 .....	151
【譜例 4-3-21】 Invention4， mm. 32-38 .....	151
【譜例 4-3-22】 Invention4， B 段中 c1 動機音高 .....	152
【譜例 4-3-23】 Invention4， mm.38-41 .....	152
【譜例 4-3-24】 Invention4， B 段中 c2 動機音高 .....	152
【譜例 4-3-25】 Invention4， mm.41-49 .....	152
【譜例 4-3-26】 Invention4， 第二樂段 c3 動機音高 .....	153
【譜例 4-3-27】 Invention4， B 段動機音高 .....	153
【譜例 4-3-28】 Invention4， mm.69-76 .....	154
【譜例 4-3-29】 Invention4， mm.77-85 .....	154
【圖例 4-3-30】 mm.1-10 .....	166
【圖例 4-3-31】 mm.15-21 .....	167
【圖例 4-3-32】 mm.32-36 .....	167
【圖例 4-3-33】 mm.45-36 .....	168
【圖例 4-3-34】 mm.59-63 .....	168
【譜例 5-1-1】《莎樂美》片段， mm.320 .....	172
【譜例 5-1-2】德法音域記譜法 .....	173
【譜例 5-1-3】李蓋悌《室內協奏曲》片段， mm.14-17 .....	174
【譜例 5-1-4】斯特拉溫斯基《春之祭》片段， mm.141-145 .....	174
【譜例 5-2-1】X、Y 動機 .....	176
【譜例 5-2-1】音高素材 .....	177

【譜例 5-2-2】經過音例子.....	177
【譜例 5-2-3】mm.1-6.....	178
【譜例 5-2-4】mm.7-12.....	179
【譜例 5-2-5】mm.13-19.....	179
【譜例 5-2-6】mm.18-22.....	180
【譜例 5-2-7】mm.23-28.....	181
【譜例 5-2-8】mm.32-35.....	181
【譜例 5-2-9】mm.36-40.....	182
【譜例 5-2-10】mm.57-61.....	182
【譜例 5-2-12】mm.77-80.....	183
【譜例 5-2-13】mm.86-89.....	183
【譜例 5-2-14】mm.103-106.....	184
【譜例 5-2-15】mm.110-113.....	184
【譜例 5-2-16】mm.126-132.....	185
【譜例 5-2-17】mm.137-140.....	185
【譜例 5-2-18】mm.153-156.....	186
【譜例 5-3-1】W、I、Y 動機.....	188
【譜例 5-3-2】mm.1-8.....	189
【譜例 5-3-3】mm.9-12、mm.17-23.....	189
【譜例 5-3-4】mm.34-49.....	190
【譜例 5-3-5】mm.50-55.....	191
【譜例 5-3-6】mm54-55 演奏方法.....	191
【譜例 5-3-7】mm.56-63.....	192
【譜例 5-3-8】低音豎笛三樂句之比較.....	192
【譜例 5-3-9】mm.116-121.....	193
【譜例 6-2-1】右手開頭和聲.....	196
【譜例 6-2-2】左手開頭主題.....	196
【譜例 6-2-3】mm.1-3.....	197
【譜例 6-2-4】mm.7-9.....	197
【譜例 6-2-5】mm.13-15.....	198
【譜例 6-2-6】mm.20-22.....	198
【譜例 6-2-7】mm.20-22.....	199
【譜例 6-2-8】mm.20-22.....	199
【譜例 6-2-9】mm.20-22.....	199
【譜例 6-2-10】”小偷去哪了”，mm.1-11.....	202

【譜例 6-2-11】 ” 小偷去哪了”主題&變形音高.....	202
【譜例 6-2-12】 ”小偷去哪了”， mm.9-14 .....	202
【譜例 6-2-13】 ” 小偷去哪了”， mm.12-18.....	203
【譜例 6-2-14】 B 段主要素材 .....	203
【譜例 6-2-15】 ”小偷去哪了”， mm.19-26 .....	204
【譜例 6-2-16】 B 段右手發展動機 .....	204
【譜例 6-2-17】 B 段第三樂句素材 .....	204
【譜例 6-2-18】 ”小偷去哪了”， mm.24-34 .....	205
【譜例 6-2-19】 音高素材 .....	206
【譜例 6-2-20】 A 段音高素材 .....	207
【譜例 6-2-21】 A 段動機， mm.1-4.....	207
【譜例 6-2-22】 mm.5-7.....	207
【譜例 6-2-23】 mm.8-13 .....	208
【譜例 6-2-24】 mm.14-16.....	208
【譜例 6-2-25】 mm.14-16.....	208
【譜例 6-2-26】 B’段音高素材.....	209
【譜例 6-2-27】 mm.32-38.....	209
【譜例 6-2-28】 mm.43-56.....	209

# 第一章 諸論

## 第一節 研究動機與目的

20<sup>th</sup> 以來，作曲家們不斷嘗試不同的音樂創作，產生了許多學派，例如音響學派、序列主義、電子音樂、頻譜音樂等。在作曲家追求音樂極致化表現的同時，聆賞者也慢慢地離欣賞音樂的距離越來越遠，筆者自身花非常多時間在學習及熟悉當代音樂，同時身為創作者及聆賞者的我，時常思考著哪種音樂既能不淪為俗樂，也能同時保留其音樂價值，且能引起聆賞者的共鳴。

近幾年來，學術論文的主題從我們熟知的序列主義、音響學派等“當代音樂”，開始拓展至日本作曲家，如武滿徹（Toru Takemitsu, 1930-1996）、細川俊夫（Toshio Hosokawa, 1955- ）、湯淺讓二（Yuasa Jōji, 1929- ）等，除了探討理性的現代技術外，也開始探索內在音樂美學觀或傳統文化價值等。

筆者於研究所期間，在指導教授的指導下，初次接觸到安德烈的作品，並深受吸引，引發了對他的好奇心。他的音樂不受拘束，不屬於任何派別，又或許是因為他從來就不只是個“作曲家”，因此從不被拿來與其他作曲家做比較，這也更顯現出他的特別之處。

筆者認為，每個人都是獨特的，每個人可以不只有一種風格，如同一位創作者是沒辦法歸類於某個流派之中，李蓋悌（György Sándor Ligeti, 1923-2006）曾說：

毫無疑問地，藝術家對整個作品的作法與表現手法，都深受日積月累的經驗所影響。<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> 譯自Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*. (Boston: Northeastern University Press, 2003), 3.



他所體現的音樂來自於所處的時空環境、瘋狂且敏感的性格、身兼演奏家及本身對音樂的敏銳度，相比同時代較“理性”的序列主義音樂家，筆者更傾向將他歸類於感性的音樂家。不失現代性，卻同時保留可聽性，如何將觀察所聞體現於音樂之中的創意，皆為筆者探究的重要目的。

## 第二節 研究方法與論文架構

### 一、目標選定

筆者自小即非常喜愛演奏鋼琴，尤其特別喜愛巴赫，室內樂則以弦樂四重奏為主，在聆聽到安德烈《第二號弦樂四重奏》後，就決定以弦樂四重奏為研究範圍，除此之外，在搜索其他作品時，鋼琴作品《創意曲》（*Inventions*）風格多變，最引起我的注意，最終以這兩首作品作為研究範圍。

### 二、資源搜索

目前網路上關於安德烈的資料不多，幾乎都是他身為鋼琴家的文獻或錄音，作品樂譜僅能向 Josef Weinberger 出版社訂購。費瑞爾在無意間閱讀到關於安德烈的文章，引發了他的好奇心，花了五年研究安德烈，再耗時兩年採訪安德烈生前的朋友、親戚、老師等，完成了第一本關於安德烈故事的書 *The Other Tchaikowsky*。除了書籍外，費瑞爾還為安德烈建立了《安德烈·柴可夫斯基網站》（*André Tchaikowsky Website*）<sup>3</sup>，網站內容網站，包含身為鋼琴家的資料、作曲家的資料、錄音紀錄、作品演出紀錄等。非常幸運地，筆者與費瑞爾

---

<sup>3</sup> <http://andretchaikowsky.com/index.htm>

聯繫上，在研究過程中不斷的通信，他提供許多樂譜的電子檔，以及從英國飄洋過海來的樂譜。

另外，費瑞爾也提供另一有關安德烈之書籍，由作者貝利娜於2013年出版的*A Musician Divided: Andre Tchaikowky in his own words*，書籍中含大量安德烈的日記；關於安德烈作品分析的文章寥寥無幾，只找到一篇由Gabriela Glapska 2011年研究*Inventions*的內容，由於Gabriela本身為鋼琴演奏家，因此她所分析的內容較偏向曲子帶給她的感受及音樂詮釋，而非真正的樂曲分析。因此目前嚴格來說，尚未有關於安德烈作品的分析。

筆者閱讀三篇文章，並彙整其生平及創作過程，再透過他遺留下的信件及日記，試圖摸索期創作概念，再以自身角度檢視及闡述，並運用所習得之觀念，運用於自身創作中。

本論文之架構如下：

## 第一章 諸論

### 第一節 研究動機與目的

### 第二節 研究方法與論文架構

## 第二章 André Tchaikowsky 文獻探討

### 第一節 前言

### 第二節 生平分期介紹

### 第三節 作品概述

## 第三章 A. Tchaikowsky 《String Quartet No.2 in C》樂曲解析

### 第一節 創作背景與概念

### 第二節 第一樂章樂曲分析

第三節 第二樂章樂曲分析

第四節 第三樂章樂曲分析

第四章 A. Tchaikowsky *Inventions* 樂曲解析

第一節 創意曲概述

第二節 *Inventions* 創作背景概述

第三節 *Inventions* 樂曲分析

第五章 低音豎笛五重奏 *The Murder* 自我創作分析

第一節 弦樂四重奏概述

- 室內樂編制形式
- 低音豎笛音響特性、記譜及音域
- 演奏技巧及樂團中的運用

第二節 *The Murder* 第一樂章樂曲分析

第三節 *The Murder* 第二樂章樂曲分析

第六章 鋼琴組曲《白日夢》自我創作分析

第一節 創作緣由

第二節 樂曲分析

第七章 結論

參考文獻

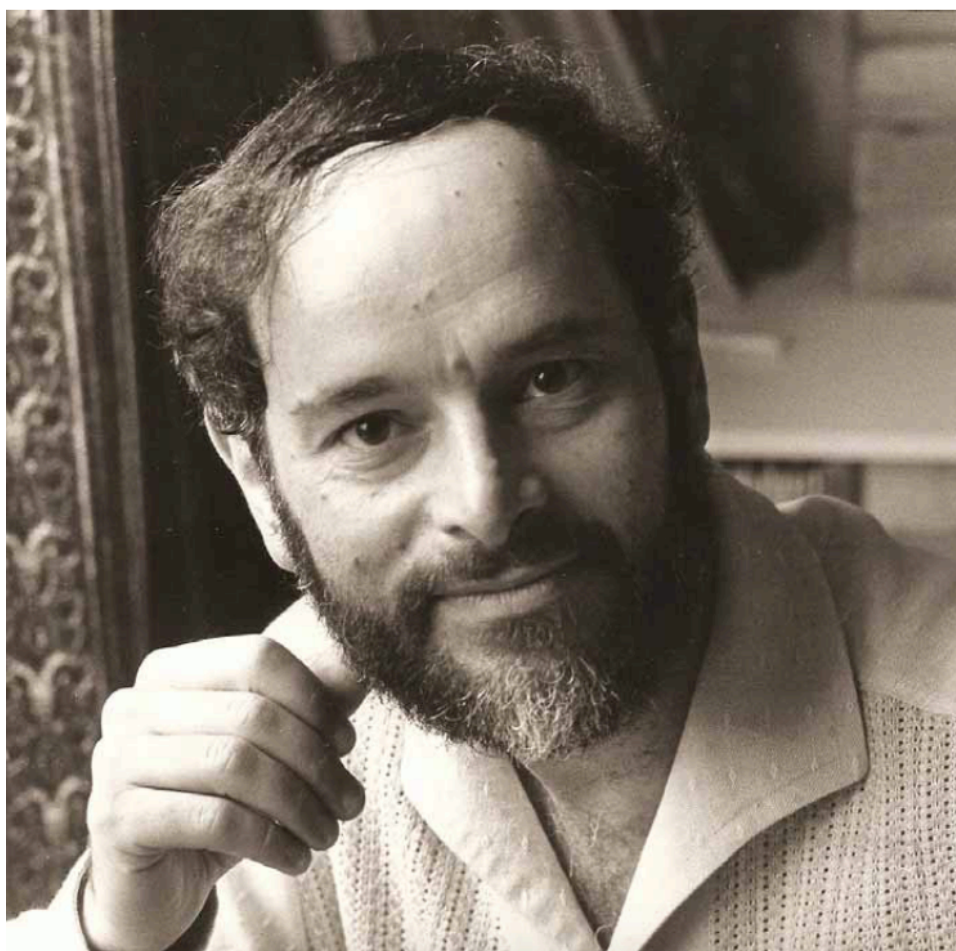
【附錄一】André Tchaikowsky 作品年代表

【附錄二】André Tchaikowsky 作品錄音表

## 第二章 André Tchaikowsky 文獻探討

### 第一節 前言

【圖例 2-1-1】安德烈最後一張宣傳照



此宣傳照攝於1975年，地點在指揮家Uri Segal（註腳74）的家裡，安德烈想要展現他的新鬍子，當時的他正在修改鋼琴協奏曲，這也是他最後一張宣傳照。

安德烈·柴可夫斯基（André Tchaikowsky, 1935-1982）並非我們熟知的芭蕾舞劇《胡桃鉗》、《天鵝湖》、《睡美人》作曲家，筆者所要介紹的是來自波蘭的「柴可夫斯基」。

安德烈被大家所熟知的身份是鋼琴家，身為鋼琴家的他，沒有弗拉基米爾·霍拉維茲（Vladimir Horowitz, 1903-1989）<sup>4</sup>強而有力的演奏，也沒有阿圖·魯賓斯坦（Arthur Rubinstein, 1887-1982）<sup>5</sup>的熱情洋溢，作為一個鋼琴家，安德烈是內斂的，他擅長站在作曲家的角度，嚴謹的對待作曲家在細節上所隱含的內容，那是一個真正的演奏家尊重及理解每個作品的方式。

在華沙的猶太人區長大，小時候透過一個被密蓋住的鍵盤蓋上學習，只靠著想像力去聽見音符的聲音。20歲在音樂學院讀書時，以最年輕的參賽者身份，拿了第五屆蕭邦鋼琴大賽的第八獎，隔年拿下了伊莉莎白大賽的三獎，這讓他獲得各國音樂評論家極高的讚賞，他的天份無庸置疑。

一位作曲家安德熱·帕努夫尼克（Andrzej Panufnik, 1914-1991）<sup>6</sup>曾在自己的自傳“*Composing myself*”中提及安德烈：

我曾告訴鋼琴家傅聰（1934- ）有關我一個指揮好友與一位傑出鋼琴家的故事。在某個音樂會當天的彩排，鋼琴家彈奏出與以往不同，且非常不可捉摸的音樂節拍，我的好友為了防止樂團瓦解，努力的想要讓樂團及鋼琴家保持平衡。彩排過後，我看見我那不幸運的朋友一邊抓著他自己的頭髮，一邊快速地記下那鋼琴家剛剛改變的每一個細節，只見那鋼琴家緩緩地向著我的朋友，說道令他更衝擊的話：“Please don't worry. Tonight'll be completely different!”

魯賓斯坦也曾這樣介紹安德烈：“I think André Tchaikowsky is one of the finest pianists of our generation -- he is even better than that -- he is a wonderful

---

<sup>4</sup> 弗拉基米爾·霍拉維茲（Vladimir Horowitz, 1903-1989）為俄羅斯、美國男鋼琴家，一生獲得 24 個葛萊美獎。

<sup>5</sup> 阿圖·魯賓斯坦（Arthur Rubinstein, 1887-1982），美籍波蘭裔猶太人，為著名鋼琴演奏家。生於波蘭羅茲，是 20 世紀最傑出、也是「藝術生命」最長的鋼琴家之一，常被世人尊稱為「魯賓斯坦大師」。

<sup>6</sup> 安德熱·帕努夫尼克（Andrzej Panufnik, 1914-1991）英籍波蘭作曲家，指揮家。帕努夫尼克是虔誠的天主教徒，其音樂常具有濃厚的宗教性，並在一定程度上受到神聖簡約主義影響，但他的和聲更加尖銳，作品內容也更加複雜豐富。

musician.”。儘管當時在波蘭的音樂家時常被魯賓斯坦提及，但安德烈的情況與他人稍有不同，魯賓斯坦是安德烈音樂路的貴人，除了在美國著名的藝術經紀人索爾·赫瑞克（Sol Hurok, 1888-1974）<sup>7</sup>的協助下與美國無線電公司（RCA）<sup>8</sup>簽訂合同外，更重要的是，魯賓斯坦向芝加哥交響樂團的指揮家好友弗里茲·雷納（Fritz Reiner, 1888-1963）<sup>9</sup>推薦安德烈作為他的繼承者。

除了鋼琴家的身份外，他另一個身份是作曲家。他總是非常有想法，甚至顯現出比鋼琴更大的熱情，巡迴演出或準備音樂會時，還要強迫自己停止作曲。比起作為一個鋼琴家，身為作曲家的他其實是不太被大眾認識的，因為作品數量不多，很多作品也因為自己的不重視而被遺棄，像是歌曲集、小提琴協奏曲、豎笛獨奏、鋼琴奏鳴曲和鋼琴協奏曲等等，雖然他所寫的作品不多，且這一生他所出版的作品只有七首，但每一首都含有它們的獨特性。在音樂上，他特別受巴爾托克所影響，在筆者所分析的*Inventions*組曲中，可以看見他的影子。

安德烈的身心狀況在他的一生中都是個謎。對於觀眾來說，他是個幽默，且可以稱呼為天才的一位鋼琴家；但對於他親近的朋友來說，他只是個自以為是且苛刻的朋友。很少人知道他患有憂鬱症，每到任何一個地方，他總是帶著一個充滿各種藥品的箱子在身上，有的藥可以讓他安穩睡著、有的藥可以使他清

---

<sup>7</sup> 他是 20<sup>th</sup> 美國重要的音樂製作人、藝術家經理。一位赫瑞克發掘的鋼琴家亞利山大·斯洛波帝雅尼克（Alexander Slobodyanik, 1941-2008）說：「他不是一個在音樂上有專業知識或是有學問的人，但他的第六感讓他擅長發掘能讓觀眾有興趣，他擅長找到音樂家的特質，重要的是，觀眾雖未必受過音樂的特殊教育，但他們都如同赫瑞克一樣，是真心喜歡音樂。」

<sup>8</sup> RCA 唱片的前身為 Victor Talking Machine Company，在 1930-1960 年間與哥倫比亞唱片併稱為美國兩大唱片公司。

<sup>9</sup> Fritz Reiner 是 20<sup>th</sup> 著名的歌劇、交響樂團的指揮家，在他 1950-1960 擔任芝加哥音樂總監的期間，是他人生的職業高峰期。

醒、有的藥是為了避免他在舞台上怯場，而有的藥是為了讓他避免頭痛，他試圖自殺不只一次，總是把他非常規的行為歸因於有個不順遂的童年，花了很多年的時間做精神分析，他所有的疾病，以及時常盤旋在現實與想像的狀態，對他的精神來說都是巨大的損傷。

安德烈花了半個世紀努力不懈地，但留下來的證據卻是少之又少，關於他的一切都只存在於那些認識他的朋友，或是聽過他彈琴的觀眾腦海中，遺留下非常少的演奏錄音，直到今日也很難再找到了。他的作品則是幾乎被忽略掉了，在當時也沒有任何關於他作品的錄製。儘管如此，他是一個充滿自我觀點且勇敢無畏的音樂家，充滿天份，甚至可被稱為天才，飽受不安全感痛苦的傳奇性人物。

躲藏在戰爭時期數年，所塑造出的安德烈是一位色彩繽紛、神秘且迷人的人物，然而這樣的人物及他的創作卻是不被人們熟知的，儘管在資料難以全面的狀態下，筆者仍希冀能用自己的微薄之力，讓更多人認識到這位傳奇性人物。

【表例 2-1-1】安德烈作品年代表

作品名稱	完成時間	編制
Piano Concerto	1956-1957	Piano and Orchestra
Sonata for Piano	1958	Solo Piano
Sonata for Clarinet and Piano (Opus 1)	1959	Clarinet and Piano
<i>Two Songs after Poems by William Blake</i>	1960	Piano and Voice

Octet	1961	Clarinet,Horn,Bassoon, 2 Violins,Viola,Cello,Bass
" <i>Inventions</i> " (Opus 2)	1961-1962	Solo Piano
Concerto Classico	1962-1964	Violin and Orchestra
Arioso e Fuga per Clarinetto Solo	1964	Solo Clarinet
" <i>Hamlet</i> " Music	1966	Chamber Players
<i>Seven Sonnets of Shakespeare</i>	1967	Piano and Voice
" <i>Ariel</i> "	1969	Voice,Flute,Oboe,Clarinet, Bassoon,Piano/Celesta/Harp
String Quartet No.1 in A (Opus 3)	1969-1970	String Quartet
Piano Concerto (Opus 4)	1966-1971	Piano and Orchestra
String Quartet No.2 in C (Opus 5)	1973-1975	String Quartet
<i>Trio Notturmo</i> (Opus 6)	1978	Piano,Violin,Cello
<i>Six Dances for Piano</i>	1981	Solo Piano
Five Miniatures for Violin and Piano	1981	Piano and Violin
" <i>The Merchant of Venice</i> " (Opus 7)	1968-1982	Opera

## 第二節 生平分期介紹

筆者將安德烈充滿冒險及戲劇性的一生劃分幾個時期，為求讓閱讀者更快速的了解，使用大量圖片及文字解說，並分別做每個時期及主題的介紹，如下：

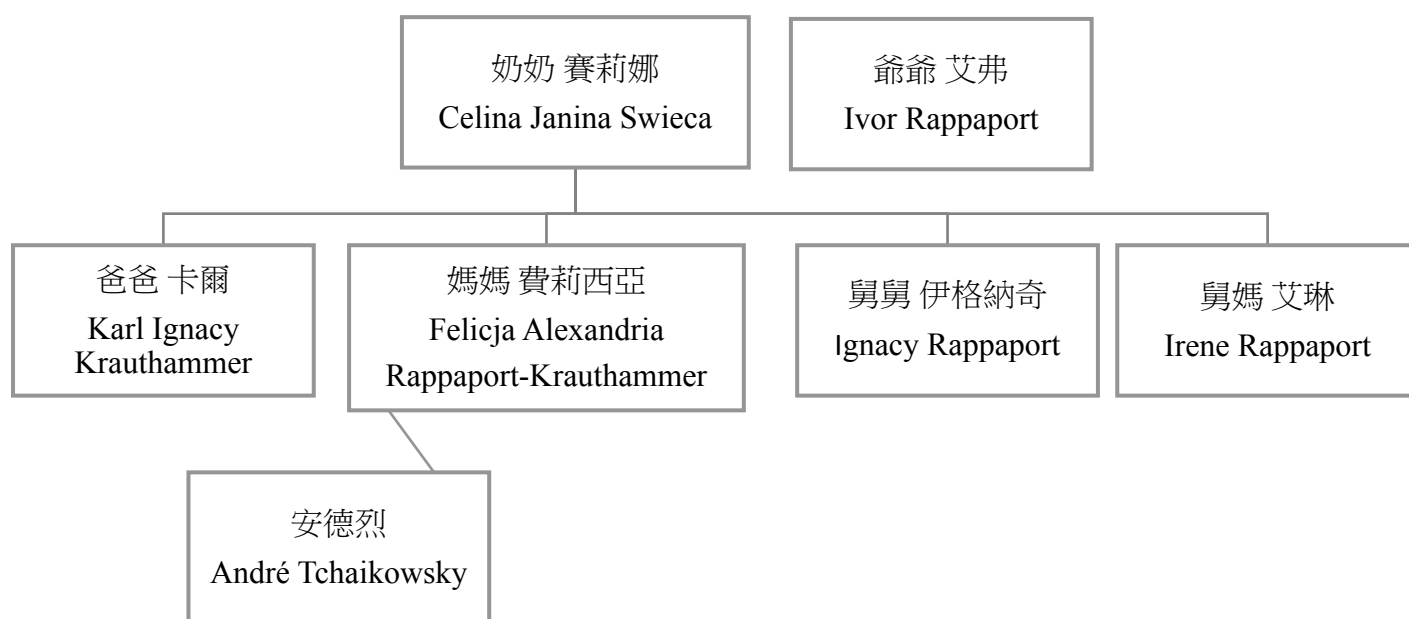


1. 從出生到貧民窟（1935-45）：故事的起源（1935-39）、失去童年的孩子（1939-45）
2. 新興鋼琴家的誕生：羅茲時期（1945-48）、巴黎時期（1948-50）
3. 波蘭時期（1950-60）：波蘭作曲家聯盟、華沙時期
4. 行為不良的冒失鬼：魯賓斯坦
5. 英國時期（1960-82）：不情願的鋼琴家、澳大利亞&紐西蘭時期
6. 個性：朋友及敵人、爸爸與兒子
7. 文學遺產：信件、日記、自傳
8. 最後的玩笑

## 從出生到貧民窟

### 故事的起源

【表例 2-2-1】安德烈主要家庭成員表



安德烈出生於1935年11月1日波蘭華沙，當時的名字為Robert Andrzej Krauthammer（後以羅伯特稱呼）。他的奶奶Celina Janina Swieca（後以賽莉娜稱呼）在他的成長期有著非常巨大的影響。她從小學習豎琴，精通四國語言（波蘭語、俄語、德語、法語），展現出她非凡的一面，她喝酒、玩牌的能力如同男生精明，總是穿著合身、華麗的衣服，是一位聰明、有魅力，愛好奢華生活及時尚的女性，育有一兒一女，兒子為Ignacy Rappaport（後以伊格納奇稱呼），女兒為Felicja Alexandria Rappaport-Krauthammer（後以費莉西亞稱呼）。

在經濟繁榮期間的1920年代，是賽莉娜人生中最輝煌的時期。她早期經常去巴黎旅行，因此接觸到許多最新的化妝品，當時波蘭很少有與美容相關的行業，於是她萌生了創辦與化妝品相關的公司，並且在三交廣場創辦美容學校，經營得有聲有色，很快的，她成為一名成功且富有的女商人。她先生的律師事業及他兒子所經營的化妝工廠也都得到廣大迴響。到了1930年代，全球經濟蕭條，波蘭也陷入了金融混亂之後，習慣奢侈生活的賽莉娜無法適應大蕭條帶來的嚴峻變化，儘管美容學校的學生人數驟降，她還是沒有改變她的生活習慣，被迫售出她的美容學院，販賣衣櫃裡的高級服飾，與女兒在1933年逃往巴黎，盼有個全新的生活。

兒子伊格納奇出生於1911年，他曾在15歲時加入了波蘭共產黨，並成為積極的成員。在校時，伊格納奇在科學、語言及鋼琴方面有極大的天賦，結束中學課程後，18歲的他前往比利時的列日大學就讀化學工程。1936年，25歲的伊格納奇自華沙理工學院畢業，拿到了化學工程學位，並創立了一個化學工廠。

女兒費莉西亞則遺傳了賽莉娜的特質，愛好玩樂、有魅力，精通德語及法語，是一個鋼琴家。費莉西亞總是穿著時下最流行的服飾，將頭髮染成不同顏色，也因為媽媽的關係開始研究美妝，不過她最大的興趣還是玩樂，她喜歡在夜總會裡尋求歡樂，並且怡然自得。在夜總會時，她穿著時尚且優雅的衣服，流露出富有的感覺，銀鈴般的笑聲、幽默的個性及爽朗的笑聲讓人很難不被她吸引，雖然她因為母親美容事業日漸衰落而對變質的生活感到不知所措，但當她沈浸於夜晚的快樂時，她只想要好好享受當下。1934年，20歲的她，想跟一個有錢、帥氣且適合自己的人結婚，擁有孩子，一起過上安定舒適的生活。她遇見了安德烈的爸爸卡爾，卡爾被賽莉娜的美貌、智慧及幽默吸引；賽莉娜則被卡爾誠懇的態度、帥氣、迷人的笑容的迷惑著，兩人對彼此一見鐘情。

安德烈的爸爸卡爾出生於當時的羅馬尼亞。1915年，俄羅斯開始對猶太人進行大屠殺，卡爾一家人逃往萊比錫，他的爸爸開始從事皮草貿易的業務，幾年後取得了成功。但卡爾放棄承接家族企業，而是選擇成為一名律師，在1928年進入柏林一所法學院，在校期間甚至還寫了一本法律書籍，1932年，23歲的卡爾畢業了，進入了一間猶太律師事務所。但在1933年，納粹黨獲得控制權，並頒布一條法令，禁止非雅利安血統的律師進入律師協會，<sup>10</sup>卡爾的律師事務所被迫解散，1933年與家人一起逃往巴黎。身為律師的卡爾嫉妒厭惡皮草工作，但礙於現實生活他不得不屈服，他想著，即使他沒辦法成為他想當的人，那麼他至少可以決定自己的模樣，因此穿上最好看的衣服，決定去夜總會喝杯酒、跳舞，與人談話，就在此時，他遇見了費莉西亞。他們兩人相談甚歡，對彼此著迷，分享著彼此的故事，很快就陷入了愛情。

---

<sup>10</sup> 二十世紀，納粹用「雅利安」用這個字眼指「優秀的種族」，通過屠殺，把挑選過後德國國內剩下來的人口稱為「雅利安人」。

對未來的想法，卡爾在皮革貿易及律師中猶豫不決，費莉西亞一心只想要結婚，他們兩人在尚未取得共識之下，於1934年12月11日結婚了，婚後的他們並沒有良好的感情生活，費莉西亞拒絕做家務，任何問題都要找媽媽賽莉娜討論，而賽莉娜從中的挑撥則成為他們離婚最大的導火線。

1935年3月費莉西亞懷孕了，費莉西亞及賽莉娜都希望能夠在華沙將孩子生下，而在巴黎從事皮革貿易的卡爾則認為費莉西亞若願意待在巴黎，他可以提供費她最舒適的生活，但是不包含賽莉娜。1935年11月1日，安德烈出生了，當時他的名字為羅伯特，羅伯特的舅舅伊格納奇變成他的代理父親，整個家庭的人把羅伯特當成寶貝好好呵護著。

1937年，才兩歲的羅伯特，已經表現得如同像個小大人，在語言上遺傳了奶奶及媽媽的頭腦，並透過爺爺教導波蘭文、德文和俄文等等，他認得非常多的生字，雖然他可以閱讀三種語言的文章，但還不太會說話。成人後，他沈迷於閱讀，最喜歡莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）<sup>11</sup>和法國文學。他十分外向，喜歡加入任何對話，對一切都感興趣，賽莉娜開啟了羅伯特的天賦，她給他最好的教育，無論如何都要將他成為一名佼佼者。

【圖例 2-2-1】奶奶賽莉娜（攝於 1930 年）      【圖例 2-2-2】賽莉娜與兒子伊格納奇

---

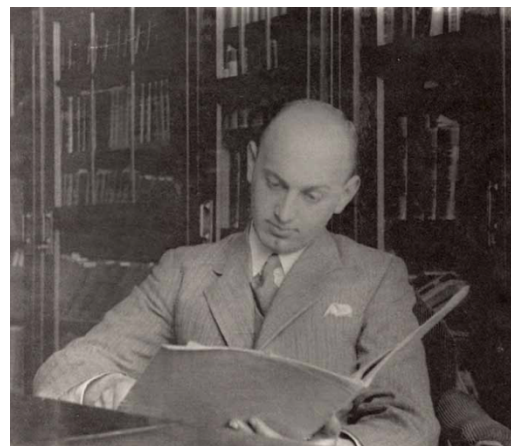
<sup>11</sup> 莎士比亞（William Shakespeare, 1564-1616）是英國文學史上最傑出的戲劇家，也是西方文藝史上最傑出的作家之一，全世界最卓越的文學家之一。



當時26歲的伊格納奇及48歲的賽莉娜正在伊格納奇的化妝工廠散步。

【圖例 2-2-3】 母親費莉西亞

【圖例 2-2-4】 父親卡爾



照片中是22歲的費莉西亞，攝於1934年結婚當天。

【圖例 2-2-5】 安德烈 2 歲左右照片

【圖例 2-2-6】 安德烈 3 歲照片



## 失去童年的孩子

1939年爆發了德波戰爭，德國在華沙上投下了炸彈，七天的空襲摧毀了四分之一的華沙，兩萬人死亡。奇蹟般的，羅伯特的家人在這場戰爭中沒有人死亡，但接下來的生活也很不安穩。在這段期間，華沙正處在與德國的抗爭時期，猶太人被限制不能外出，在街上閒晃者即會被處決。這段期間的羅伯特每天在家裡發呆，為了打發時間，費西莉亞向四歲的羅伯特展示了她保留在鋼琴上的墨跡，讓他聆聽白鍵與黑鍵的聲響，羅伯特覺得很有趣，他曾看過媽媽彈琴的樣子，也學會了一點。幾天之內，羅伯特寫了一首小調的作品，每個人對於他如此快速的學習能力感到非常驚艷，但身處在水深火熱之中，他只能偷偷摸摸的練琴，深怕彈琴的聲音被外面的人發現。

與家裡相對安靜的情況相比，外面的戰爭讓人感到恐怖，大規模的濫殺席捲整個華沙，1940年1月5日，猶太人被禁止在晚上九點至早晨五點間在街道上行走，也禁止在主要範圍外的地區進行任何交易。到了夏天，不到五歲的羅伯特正在閱讀任何他能找到的東西，小說、詩作，書籍等等，他用波蘭語寫了書信給其他地區的親戚，他在語文及鋼琴上的技巧又比往常更熟練了，大約在這時候，他宣布他想成為一名詩人。

1940年10月3日，華沙德國總督宣布，華沙將分為三個“宿舍”：一個給德國人、一個給波蘭人、一個給猶太人，構成華沙三分之一人口的猶太人將進入佔該城市總面積不到2.5%的地區。華沙破舊的狹窄街道湧進了成千上萬的人，他們諷刺地開著玩笑稱呼他們的住處為“貧民區”，街道上滿是他們的財物，父母與小孩失散，哭聲淹沒在巨大喧囂中。奶奶賽莉娜做了一個最有風險的決

定，她勇敢的從“猶太區”搬到了“波蘭區”，費莉西亞則因與一名牙醫Albert Rozenbaum（後以阿爾伯特稱呼）墜入愛河，選擇待在“猶太區”。

1941年春天，羅伯特進入幼稚園學習，幼稚園的老師，同時也是安德烈的親戚 Halina Malewiak（後以哈莉娜稱呼）回憶道，羅伯特是非常難管教的小孩，就算常常把他分至不同組別，也無法避免他與同學間的爭吵。因為羅伯特的智力相比其他同年的孩子高出許多，所以幼稚園對他來說非常無聊，因此學校讓他轉到高年級，不過羅伯特開始有了偏差的行為，他對著同學丟石子，也開始說謊。當老師要告知媽媽時，羅伯特大哭著說著不能對媽媽說，因為媽媽會打他，而大家因為他如此強烈的反應，只能相信他。但事實上，費莉西亞對羅伯特的愛是毋庸置疑的，從來沒打過他。<sup>12</sup>

1941年6月22日，德國入侵俄羅斯地區，控制著波蘭和東歐地區，伊格納奇在此時以“Romanowitz”這個名字加入了共產黨軍隊，並利用他的化學知識，設立實驗室生產炸彈，還寫了一本手冊教導大家如何利用一般藥局的普通藥物製作出爆炸裝置。1941年的冬天非常寒冷，由於德國人不允許將燃料送往猶太區，因此無數名猶太人因體溫過低或飢餓而死亡。第一場雪落下後，大約70名兒童在台階上被凍死，8名猶太人因離開貧民區尋找食物而被處決。當時兒童走私問題嚴重，為了作為懲罰及警告，處決了30名的猶太兒童，直到1942年1月，已經有超過五千人死於飢餓。賽莉娜冒著生命危險從波蘭區帶了食物及金錢至猶太區給家人。在這期間費莉西亞與阿爾伯特結婚了，並帶著羅伯特一起搬往新的公寓，羅伯特十分不諒解媽媽的決定，且新公寓沒有鋼琴了。

---

<sup>12</sup> 1987年4月4日於華沙，哈莉娜受訪於費瑞爾。

1942年7月18日，在沒有任何公告或消息的狀況下，一列火車遷移至鐵路旁，就靜靜的放置在那。7月22日開始，每天下午四點，那列火車載滿猶太人往聚集區被安置著，他們實際目的地則是通往特雷布林卡地區附近，那裏有著三個毒氣室，在這七週內，有265000位猶太人從此消失。這個消息在貧民窟裡傳播得很快，羅伯特一家也決定要趁機逃亡了，家人中第一個逃亡成功的是哈莉娜與她的媽媽，她們說：

有一條過境的公路，德國士兵會檢查經過的每輛車，因為貧民窟的東西都很便宜，所以常常會有人過來買，你只要把自己打扮得像雅利安人，並且給士兵錢，讓他以為你是波蘭人，那你就能輕鬆穿過這道門，我們會在某個地方等你們。

費莉西亞為了她的丈夫選擇留在華沙，而非跟媽媽賽莉娜及羅伯特一起逃亡，有兩種版本討論費莉西亞這麼做的原因：其一可能是因為不想離開阿爾伯特，其二是她認為這樣做能讓賽莉娜有更好的機會幫助羅伯特逃亡。

一個月過去了，在1942年的8月，費莉西亞被運送到特雷布林卡給殺害了，羅伯特非常崇拜且喜愛他的母親，母親的離去對羅伯特有著非常多複雜的情緒，因為他始終相信媽媽選擇的是她的新丈夫而不是他。幾年後，羅伯特在寫給亞諾萬斯卡（於 p.54”信件”主題中介紹）的信上道：

*Twenty years later, under psychoanalysis, I came to realize that I resented my mother's death greatly because she could have saved herself: granny had prepared false papers, a hiding place etc., but she didn't do it because of my stepfather Albert: she didn't have the heart to leave him in the ghetto.*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Jacek Laskowski, *My Guardian Demon: Letters of André Tchaikowsky and Halina Janowska 1956-198*, (London:Smith-Gordon, 2015):124



1980年安德烈探訪以色列的猶太大屠殺紀念館（Yad Vashem）<sup>14</sup>時，閱讀相關的文件後了解且真正原諒他的母親，也認知到，比起他所經歷的，還有多人經歷著比他更悲慘的事。

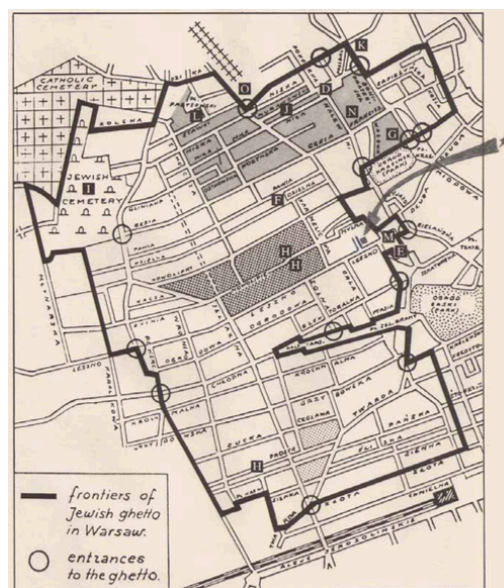
【圖例 2-2-7】華沙猶太區邊界（攝於 1940 年）



華沙猶太區是華沙隔都的前身。牆上有三米高，另有一米鐵絲網。1940年11月15日以後，猶太區成為華沙猶太人區，任何在其境外發現的猶太人都將被處決。

【圖例 2-2-8】華沙貧民窟地圖（攝於 1940 年）

1940年10月15日的原始貧民窟邊界。桑德勒家在Przejazd街1號的Leszno街的角落（箭頭處）安德烈家庭中大部分親戚都居住在貧民窟中，但有些人冒著生命危險生活在華沙的“波蘭區”。



【圖例 2-2-9】典型的東歐猶太人區入口（攝於 1942 年）

<sup>14</sup> 猶太大屠殺紀念館：1953年成立，為紀念600多萬被納粹屠殺的猶太人。大屠殺紀念館目前包含紀念禮堂、歷史博物館、藝術館等。



塞莉娜經常前往華沙貧民區為她的家人帶來食物和金錢。  
因將羅伯特把頭髮染成金色，並打扮得像女孩子而成功逃離了華沙猶太人區。

【圖例 2-2-10】貧民窟居民登上死亡列車（攝於 1942 年）



從1942年7月22日開始，每天有6,000名猶太人從華沙貧民窟運到特雷布林卡死去。七週後，265,000名猶太人被謀殺。羅伯特的母親可能因為這樣而死亡。她本可以逃離貧民窟，但選擇留在她的新丈夫阿爾伯特身邊。

【圖例 2-2-11】伊格納奇與他的老婆伊雷娜



同年9月，真正的惡夢開始了，賽莉娜將羅伯特安置在一間天主教廷的房子裡，支付主人房租，卻沒有床可以睡，在危險的時刻就躲藏在房間的衣櫥裡，雖然不情願，但沒有任何辦法。在安德烈未出版的自傳裡提及到有關於

“1942”年的事情：

我被關在這個衣櫥多久了？七週？兩年？我每天都在細數，數著數著就忘了，我每天一睜開眼，就只能看到黑色的世界，我學會如何安靜、不出聲，雖然一開始這對我來說很困難，希望我的思緒如我的身體漸漸變得麻木。記得有次我在黑暗中打翻了一個鍋子，使莫尼卡非常生氣，她不得已得用她的雙手來清理我的身體。從此之後，莫尼卡不斷的對我使用暴力及言語威脅，甚至跟祖母說因為我在房裡不斷地暴露自己存在的風險又或是情緒上種種問題，需要將房租調漲，到最後竟揚言要把我帶去外面，讓大家知道有個猶太人被藏在這裡<sup>15</sup>

因為長期被關在衣櫥，加上時常被房子主人欺負，羅伯特漸漸變得憂鬱，賽莉娜偶爾才能探望他，順便支付房租。為了使羅伯特不被人察覺猶太人的身份，賽莉娜不停的將羅伯特的頭髮染色，甚至染劑用量太多，讓羅伯特得了白化症。為了讓他看起來更像當地人，賽莉娜要求他背誦主禱文及聖母瑪麗亞，並熟知羅馬天主教信仰的種種，不僅如此，每兩個禮拜就幫羅伯特換一個新的身份，為了使他不被人發現，他仔細的記好每一個身份的細節，出生地、名字。

1942年10月，伊格納奇在AL抵抗運動中被稱為”Ignacy Romanowitz” ，1942年10月16日因左派身份被處決後，老婆艾琳使用了新的身份隱藏起來。在幾個月內，塞莉娜的兩個孩子相繼死亡，將自己的餘生獻給她的孫子羅伯特。最後，在1943年4月19日，德國人將猶太人趕出家園後，破壞所有猶太區的每一

---

<sup>15</sup> David Pountney, Anastasia Belina-Johnson, *A musician divided: Andre Tchaikowsky in his own words*, (London: Toccata Press,2013) : 10.

棟建築物，許多猶太人為此奮戰，但鬥爭一下就結束了，5月中旬結束時，有七千名猶太人死亡，56000人被送往死亡集中營，貧民窟完全被夷為平地，且華沙再也沒有任何猶太人了。

在1943年5月，羅伯特終於從天主教家庭搬到阿姨Irene在鄉下的住處，在7月離開華沙，就是在這時候，安德烈正式從羅伯特改名為“柴可夫斯基”。有跡象表示，安德烈的堂兄向德國人告密安德烈實際上為猶太人，儘管塞莉娜與安德烈順利逃脫出來，但阿姨的家被燒毀也被處決，他們在1944年春天返回華沙。不料1944年8月1日，又是另一場噩夢的開始，華沙爆發起義。

在這段時期，安德烈得到了闌尾炎，需要緊急手術，而塞莉娜知道將他帶到營地醫院的風險，但無可奈何，頂著一頭金髮的安德烈還是進了醫院。手續十分成功，也因為前兩年的躲藏，安德烈十分享受這種社交的可能，他不停地講述故事，讓周圍的人都笑了起來，對任何人讀詩，但塞莉娜只想盡可能地讓安德烈不被注意。

進行手術的德國醫生注意到安德烈的頭髮上有著深色頭髮，他意識到安德烈為猶太孩子，當時所有的醫院，甚至指揮官，都聽說了安德烈的存在。有人說安德烈可以在成人層面討論各種主題，並創作詩歌。就在安德烈出院前，指揮官將他帶到更大的病區，向病人們閱讀他的詩。而這名醫生最終沒有暴露安德烈的身份，也許他是看見了安德烈的獨特之處。在醫院時所寫的詩歌，塞莉娜將它們全部交給了哈莉娜，其中一首翻譯為英文如下：

### Scarlet Rose

Oh scarlet rose,  
fed on our blood,  
Watered with the tears of our suffering,  
Torn like our souls,  
Weeping over the fate of our land.

Our nation, seeing blood, seeing tears,  
At first sinfully hoped to save itself by itself,  
Now we beg the Son of God, begging and crying,  
Save us, oh Lord.

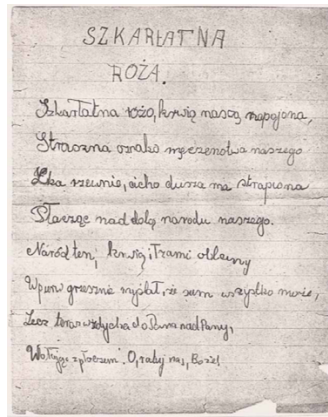
But the Lord punished our pride,  
And sent a war of annihilation.  
On the third day of May 1940, everything changed.  
Thrice cursed Germany robbed Poland of independence.

Too late for the white eagle to rise,  
And shout: "Fight for Freedom".  
"Wake up", shouts the eagle, trying to raise our spirits,  
To call us to fight.

而這些年在法國的卡爾同樣也遇到了狀況，在1942年11月11日後，德國佔領了整個法國，除了包括尼斯在內的八個省屬於義大利管轄範圍，因此在這些部門的猶太人相對安全。卡爾家族找到了避難所，他們一直躲藏直到德國投降。在這一年間，卡爾將自己關在房間裡，雖然到了1944夏末，德國人被驅逐於法國，整個家庭獲得法國公民身份，然而對於卡爾來說，戰爭的影響揮之不去，他得了很嚴重的憂鬱症，不斷在醫院進行治療。

在這兩場戰爭期間，不到九歲的安德烈，經歷了母親的離去、長時間被關在衣櫥過日子，在七歲時經歷了三次的大手術，每一事件都造成安德烈的心理創傷，大屠殺倖存者最常見的心理狀態是一種慢性憂鬱的狀態，包括疲勞、緊張、空虛感，睡眠障礙、頭痛等身體狀況在接下來的幾年，安德烈極端的表現出來，而塞莉娜無疑是加劇這些狀況的影響者，她時常灌輸安德烈，唯有成功才能證明自己的存在，因此自安德烈七歲起，在塞莉娜活著的期間，她霸道、過於雄心勃勃，有時甚至無情的方式，讓安德烈逐步的建構及發展他成年時期的性格特徵。

【圖例 2-2-12】安德烈第一首詩（1944 年）



## 新興鋼琴家的誕生

### 羅茲時期（1945-1948）

在戰爭以前，波蘭的城市羅茲市是音樂及文化的重要場所，戰爭後華沙成為一個廢墟，它便成為波蘭首批建音樂學校的城市之一，並於 1945 年 3 月 1 日重新開放 20<sup>th</sup> 初期即成立的羅茲音樂學院，這所學校位於格但斯克

（Gdańsk），已許多著名音樂家而聞名，包括大提琴家卡奇米爾茲·維科密斯基（Kazimierz Wilkomirski, 1900-1995）<sup>16</sup>、鋼琴家瑪麗亞·維科密斯基（Maria Wilkomirski, 1904-1995）<sup>17</sup>、艾瑪·奧伯格（Emma Alberg, 1889-1983）<sup>18</sup>、作曲家卡奇米日·西科爾斯（Kazimierz Sikorski, 1895-1986）<sup>19</sup>。

---

<sup>16</sup> 卡奇米爾茲·維科密斯基（Kazimierz Wilkomirski, 1900-1995）是波蘭大提琴家、作曲家及指揮家，家庭成員大多為音樂家，也是波蘭四重奏的成元之一，且擔任過格但斯克音樂學院的校長，歌劇院弗羅茲瓦夫卡的導演及首席指揮。

<sup>17</sup> 瑪麗亞·維科密斯基（Maria Wilkomirski, 1904-1995）是波蘭鋼琴家、獨奏家、室內音樂家，1945-1981 年在華沙和羅茲的音樂學院擔任教授。

<sup>18</sup> 艾瑪·奧伯格（Emma Alberg, 1889-1983）是波蘭鋼琴家、教育家及記者。她曾在巴黎、聖彼得堡和羅茲學習鋼琴，並於 1945-1961 年在羅茲音樂學院任教。

<sup>19</sup> 卡奇米日·西科爾斯（Kazimierz Sikorski, 1895-1986）是波蘭音樂理論家、作曲家和教育家，他於 1945-1951 年在羅茲教授作曲、和聲對位、曲式學及樂器學。

塞莉娜決定讓安德烈學習音樂，並成為世界上最偉大的鋼琴家之一。賽莉娜親自拜訪西科爾斯，說服他指導安德烈，但他拒絕。後來年僅 27 歲的奧伯格答應指導安德烈，在音樂學院的贊助下，安德烈開始與奧伯格學習鋼琴。

他的才華很快就受到矚目，學習能力非常快，視譜能力也非常好，同時他也開始學習作曲。奧伯格盡最大努力去培養學生的紀律及有條不紊的練習習慣，不料這個方式在安德烈身上毫無作用，因為安德烈可以不費任何力氣即可發揮奧伯格所要求的任何東西，安德烈非常喜歡她，即使學業完成後，也還會與她保持聯繫。

這時期安德烈與祖母賽莉娜及賽莉娜的妹妹住在一間小公寓，1947 年賽莉娜心臟病發作，她必須去巴黎治療，而安德烈也透過奧伯格的推薦，將在巴黎音樂學院與著名的鋼琴家拉札爾·萊維（Lazare Lévy, 1882-1964）<sup>20</sup>上課。

### 巴黎時期（1948-1950）

安德烈在1948年1月透過父親卡爾提供所有證件及護照而成功搬入巴黎，父子倆第一次見面，中間從未聯繫，隨著時間遷移，他們又再次失聯了。安德烈在他的自傳中記錄他們最後一次爭吵，卡爾不支持安德烈繼續走音樂，而是考慮其他領域，無疑地，這是與賽莉娜作對。某次在散步途中，安德烈說卡爾是傻瓜，讓卡爾在公開場合中打了安德烈，這也讓他立即決定要切斷所有與卡爾的聯繫，在他心目中，卡爾就像母親13年前一樣，完全的“離開”他了。<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> 拉札爾·萊維（Lazare Lévy, 1882-1964）是一名具有影響力的發國鋼琴家，他在整個歐洲、北非、以色列及日本巡迴演出，並在巴黎音樂學院任教多年。

<sup>21</sup> 1984 年 4 月 14 日的日記內容。

得不到卡爾的金援，賽莉娜忙於掙錢，她向波蘭駐巴黎大使館請求財務援助，1948年5月1日，安德烈被邀請到大使館舉行獨奏音樂會，這是他第一次公開表演，當時他演奏了蕭邦b小調詠諧曲、以及他自己的作品f小調夜曲（如【圖例2-2-13】所示），這場演奏會非常成功，大使館提供他每個月的津貼，使他能夠在巴黎音樂學院學習到1950年。

【圖例 2-2-13】獻給賽利娜的 f 小調夜曲（1948 年）



【圖例 2-2-14】13 歲的安德烈在巴黎的音樂會



1948年7月，安德烈為了能夠上萊維的大班課而努力參加面試，萊維很快地注意到他了，並給他兩次面試機會，第一次在7月5日，在第二次面試後，安德



烈即被音樂學院錄取，並與萊維的助教上鋼琴課，在這段期間，萊維的助教給了安德烈非常多挑戰，兩個星期換一首曲子，並在10月份參加的音樂學院最高級的課程競賽，也代表著他終於有機會與萊維本人一起上課了。11月初，有四位候選人從340人中脫穎而出，安德烈就是其中之一。他在寫給恩師奧伯格的信件中描述了比賽的過程：

我被指定的曲子是蕭邦《華麗的大波蘭舞曲》，自選曲選擇的是莫札特《c小調幻想曲》，另外我還為這次比賽寫了一首作品！評審團是由12位教授組成，且每次比賽的評審都不同，就算演奏完了，也必須留在原位聽其他同學的演奏。

我現在正在重新複習《月光》，也同時練習巴赫《前奏與賦格》的曲子，我為鋼琴譜寫很多作品，甚至是管弦樂作品，現在萊維教授與他的助教正在研究我寫給他們的兩首鋼琴奏鳴曲！<sup>22</sup>

從這個時期開始，對安德烈來說，構思作品開始比演奏來得更有趣且更有挑戰性，對於往後的餘生中亦是如此。在音樂學院裡，他學習鋼琴演奏、音樂理論、樂器學、視譜能力、音樂史、風格寫作等，在1950年6月最後一個學期結束時，他參加了鋼琴演奏及音樂理論的比賽，以最年輕的競賽選手身份獲得兩面金牌，14歲時的安德烈，亦是巴黎音樂院最年輕的畢業生之一。

【圖例 2-2-15】拉札爾·萊維與他部份的學生，最左邊為安德烈（攝於 1950 年）



<sup>22</sup> 1948年7月12日，安德烈寫給奧伯格的信件（收錄於“*The Other Tchaikowsky*”一書，p.57）

## 波蘭時期（1950-1956）

### 波蘭作曲家聯盟（1951年）

安德烈畢業後獲得了波蘭文化部的資助，被邀請回波蘭，並且承諾繼續提供財政援助，從那時起，安德烈希望能更專注於作曲，所以在1950年6月13日申請進入波蘭作曲家聯盟。在提供給作曲家聯盟要求的作品清單中，其中僅有兩件現存的作品，其餘都是遺失或是正在準備中的：

- (10) Dances (遺失)
- (10) Etudes (準備中)
- Sonatina in G Major
- Suite for piano
- Piano Sonata in F minor (遺失)
- Piano Sonata in A major (遺失)
- Variations on a theme of Handel (遺失)
- Variations on a theme of Cohen (準備中)
- Variations on an original theme (遺失)
- Concerto for piano and orchestra (遺失)
- Concerto for violin and orchestra (準備中)
- Sonata for violin and piano (遺失)
- Concerto for flute and orchestra (準備中)<sup>23</sup>

儘管如此，波蘭作曲家齊格蒙·米傑斯基（Zygmunt Mycielski, 1907-1987）<sup>24</sup>注意到了安德烈的鋼琴作品：

毋庸置疑的，我希望接下來的談話能引起作曲家聯盟的注意。安德烈透過他的創造力展現出他的作曲才能，對這樣一位十幾歲的小孩來說是很了不起的。我閱讀了他的鋼琴組曲，從中可以看出他有很強的才華、音樂性和獨創性，這首鋼琴組曲由四個部分組成：

1. 前奏曲：就像是斯克里亞賓的手法，但我更喜歡他的樂曲建立在鋼琴琶音上，可以看得出來這是一個尚未成熟的作品，但它不屬於任何風格，是具有獨特性的。
2. 變奏曲：雖然他無法變化出很多種的樂段，但透過他不斷下降的和弦，讓曲子富有色彩。

---

<sup>23</sup> 波蘭音樂信息中心，波蘭作曲家聯盟提供

<sup>24</sup> 齊格蒙·米傑斯基（Zygmunt Mycielski, 1907-1987）是波蘭作曲家及評論家，在克拉科夫完全教育，並與保羅·杜卡及娜迪亞·布朗惹學習作曲。

3. 華爾滋：右手的變化不夠，但他對於音樂形式具有天生的敏銳度。
4. 搖籃曲：包含了許多錯誤的音符，但卻有著出色的音樂性，雖然音樂沒有被準確的記錄下來，但我更喜歡這些幼稚的錯誤。在我看來，安德烈應該由最好的老師訓練，他們將能夠發展他的才能，同時尊重他的音樂個性。<sup>25</sup>

最終安德烈被核可了，作為會員的他非常懂得善用資源，他要求寄一架鋼琴至華沙家裡，親自參與自己和其他作曲家的作品演出，並且積極的尋求佣金，他向委員會提出申請，授與他以下三項擬議工作的財政支援：

1. 完成一個12首鋼琴的組曲：這首曲子將針對音樂學校的學生，具有鋼琴技巧及現代節奏感，用於表演，而非單純練習。
2. 完成給交響樂團的f小調鋼琴協奏曲，將有三個樂章：快板、行板、輪旋快板。
3. 三個樂章的長笛協奏曲

該文件最後的正式印章顯示，他的申請於1951年1月5日當天獲得批准。由保存下的檔案顯示，他所有要求幾乎很快就得到准許，也被邀請參加各種活動。例如1951年表演自己的《前奏與賦格》，並在音樂會當天收到相當於新台幣兩千元的獎助金。他擔任青年作曲家聯盟會員的時間從1950-1958年，1958年到期後，馬上被轉換為成人作曲家聯盟的一員，但他沒有續約，因為他在1957年再度離開波蘭，並且再也沒回去過。

### 華沙時期

安德烈在參與作曲家聯盟的期間，就讀於華沙國立高等音樂學院（今日的蕭邦音樂大學），與同時也是學校主任的波蘭鋼琴家斯坦尼斯拉夫·施皮尼亞

---

<sup>25</sup> 同註解 20。

爾斯基（Stanisław Szpinalski, 1901-1957）學習，施皮尼亞爾斯基馬上意識到了安德烈的影響力，無論是作為鋼琴家或是作曲家，他的書面評價都證明了他學生時期非凡的音樂能力，施皮尼亞爾斯基也注意到安德烈在自我發展及馬克思主義所帶給他冷漠思想的影響。<sup>26</sup>

在校時期的課程，波蘭語及法語拿到 A+ 的成績、歷史 A、天文學、物理學、數學等科目拿到 B，在各種主題論文也顯示出相當的寫作才能。1954-1955 年，以準備蕭邦鋼琴比賽為由，不參與其他科目的課程，但他還是將心思專注於作曲上，在作曲家聯盟的資料上顯示，當時他為中提琴及鋼琴創作了一首奏鳴曲、兩首前奏曲及兩首鋼琴曲，以及一首以波蘭詩為詞所譜的女高音及鋼琴曲。

【圖例 2-2-16】安德烈（圖中）與在華沙一同學習的朋友（攝於 1954 年）



在準備比賽期間，他在索波特音樂學院度過了夏季，並在那裡遇到年輕的中國鋼琴家傅聰，傅聰回憶起安德烈，“極為出色的鋼琴家”是給他的評價。當時的安德烈變得十分外向，總是親吻及擁抱他的朋友，如此熱情的他讓許多人

---

<sup>26</sup> 檔案存放於蕭邦音樂大學，由施皮尼亞爾斯基教授紀錄安德烈的個性特徵，未註明日期。

筋疲力竭，但儘管如此，傅聰說道：「就算他不是“最”如何的人。也是我這一生遇到最聰明的人之一。」（”If not the most, then one of the most intelligent people I met in my life.”---Fou Ts’ong）<sup>27</sup>

在這場比賽，安德烈準備了蕭邦f小調鋼琴協奏曲，老師（Zbigniew Drzewiecki, 1890-1971）批評安德烈的詮釋方式，而安德烈回應說：「那是因為你沒辦法像我一樣為所欲為的表演這首曲子，你只是在嫉妒我！」<sup>28</sup>這場比賽，安德烈在來自25個國家的77名參賽者中得到了第八名，這讓他喜出望外，因為他從來不認為自己可以將蕭邦的音樂詮釋好，除此之外，19歲的他也是比賽中最年輕的波蘭鋼琴家，獲得了10000茲羅提的獎金（相當於現在新台幣八萬元）及波蘭與保加利亞的巡迴演出。其中一位評審為波蘭-比利時的鋼琴家斯特凡·阿斯肯納瑟（Stefan Askenase, 1896-1985）<sup>29</sup>對安德烈印象深刻，並邀請他到布魯塞爾學習。受訪於費瑞爾時，他回憶道：「聽到他彈琴的瞬間，我就想著我該停止演奏了。」<sup>30</sup>安德烈於布魯塞爾期間，阿斯肯納瑟僅作為他的諮詢及對話的對象，因為他已經是個獨立的藝術家了，兩人一直到安德烈去世前都還保持聯繫。

---

<sup>27</sup> 1986年8月31日於倫敦，傅聰受訪於費瑞爾。

<sup>28</sup> 同上。

<sup>29</sup> 斯特凡·阿斯肯納瑟（Stefan Askenase, 1896-1985）以詮釋蕭邦、莫札特、海頓而聞名。

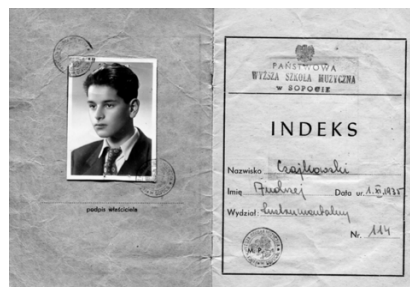
<sup>30</sup> 1985年7月16日於德國，阿斯肯納瑟受訪於費瑞爾。

【圖例 2-2-17】1955 年蕭邦比賽中與比利時女王交談



比賽結束後，安德烈會見了著名的波蘭鋼琴家魯賓斯坦，魯賓斯坦對他非常感興趣，建議他參加 1956 年在布魯塞爾舉行的伊麗莎白女王比賽，那次比賽安德烈得到了第三名，只輸給弗拉基米爾·阿胥肯納吉（Vladimir Ashkenazy, 1937- ）<sup>31</sup>、約翰·勃朗寧（John Browning, 1933-2003）。傅聰說明安德烈無法得到第一名的原因：「他太獨特了，太充滿自己個性的音樂家是無法得到第一名的……但我能夠保證，雖然他這一生從未得過第一名，但他絕對是我所知道最有才華的鋼琴家，或者音樂家。」<sup>32</sup>

【圖例 2-2-18】1951 年 9 月 17 日在索波特音樂學院領的畢業證書



<sup>31</sup> 弗拉基米爾·阿胥肯納吉（Vladimir Ashkenazy, 1937- ）為冰島籍鋼琴家、指揮家，曾得過華沙蕭邦國際鋼琴比賽第二名、濟國際鋼琴比賽第一名，獲得多次葛萊美器樂及最佳室內樂演奏獎，目前為拉赫曼尼諾夫協會會長，以演奏浪漫時期及俄國作曲家作品著名。

<sup>32</sup> 同註解 24。

安德烈的親戚哈莉娜認為這些突如其來的成功，使安德烈如同賽莉娜，開始毫無節制地花錢，他享受著成名、成功、金錢及魯賓斯坦的關注與支持，這樣的一切使得生活漸漸失去平衡，並開始為他的前途引來問題。<sup>33</sup>

伊麗莎白女王競賽後，為安德烈帶來了更多國際的交流機會，除了有魯賓斯坦的支持外，他還與鋼琴家阿斯肯納瑟學習。這對一個夢想著演奏家生涯的人來說如同美夢成真般，但安德烈卻並不想成為一個鋼琴演奏家。

1955年11月5日賽莉娜過世，隨著賽莉娜的離去，安德烈切斷了所有與過去的連結，從各方面來說，他們之間的關係並不坦率，而是非常矛盾的：作為一個孩子，他愛她；但作為一位成人，他愛她也恨她，歌劇《威尼斯商人》的劇作家約翰·奧布賴恩（John O'Brien, 1960-1994）<sup>34</sup>在1987年做了一個總結：

他恨她，同時感激卻又覺得虧欠，所以一直以來都無法克服他內心的罪惡感，這麼多年來，他一直嘗試著愛她，但在奮鬥的這幾年，賽莉娜總是在他身邊如此的盛氣凌人，如此強悍，必須完成她給他的所有任務，就像是作為一名頂尖的音樂家。<sup>35</sup>

在所有安德烈的官方資料均聲明他對賽莉娜的種種感激。她是他背後的強大力量，沒有她當初嚴格的帶領，他沒辦法這樣走上音樂家這個職業道路，卻也因此讓他因為高度的期望及壓力導致精神上非常嚴重的障礙。

---

<sup>33</sup> 1987年3月28日於巴黎，哈莉娜受訪於費瑞爾。

<sup>34</sup> 約翰·奧布賴恩（John O'Brien, 1960-1994）為美國小說家，在1990年出版了唯一一本小說《離開拉斯維加斯》（"Leaving Las Vegas"），出版的兩個星期後舉槍自盡，他的爸爸稱之為「自殺筆記」。去世後，由他的姊姊將未完成的小說完成，並在1996、1997年由格魯夫出版社（Grove Press）出版"《The Assault on Tony's》"、"《Stripper Lessons》"兩本書籍，"Better"的手稿也在2009年由Akashic出版社出版。

<sup>35</sup> 1987年1月2日於紐約，奧布賴恩受訪於費瑞爾。

## 行為不良的冒失鬼

關於安德烈不得體的言行舉止擁有非常多令人震驚的故事，甚至可以將它記錄成一本書。其中最著名的故事為伊麗莎白女王競賽結束後的招待會上，安德烈對著前義大利女王及比利時皇室成員Valérie José說，他想與她發生性行為，隨即被身旁保鑣嚴厲警告，「安德烈是個喜愛惡作劇的人，他喜歡做令人震驚的事情，與其他人相比是不同尋常的，你很難說出他的怪僻哪些是真的或是假的，但你可以感受得到，他是一個善良且斯文可愛的男孩。」勃朗寧說道。<sup>36</sup>

1957年10月13日，安德烈首次參加美國巡演，與紐約愛樂樂團及鋼琴家季米特里斯·米特羅普洛斯（Dimitri Mitropoulos, 1896-1960）<sup>37</sup>一起演奏普羅科菲夫的第三號鋼琴協奏曲。當時他由世界上最著名，同時也是魯賓斯坦的經紀人赫瑞克（註腳7）管理著，雙方引發多次的衝突；又或者在鋼琴家彼得·弗朗科（Peter Frankl, 1935-）<sup>38</sup>1957-1958巡演的紀錄中，說明了安德烈對於吵雜派對的沮喪及強烈的反感：

他尤其討厭那些支配著音樂活動的上流社會女士，尤其在德克薩斯州有位名叫Mildred Foster的女性，她總是出現在藝術家面前，並要求藝術家們服從她的指令，多次邀請安德烈去她的聚會，聲稱她是魯賓斯坦的朋友，最終無法推辭。當他被邀請上台發言時，他說：「我不是一個有禮貌的發言人，事實上我非常不想參加，我討厭這個派對，我是一個共產主義者，我用手指吃飯，我從不洗澡，我是猶太人，我認為白人黑人是平等的，最後，我是一個同性戀者。」安德烈也因此毀了他在美國的音樂生涯。<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> 1986年12月12日於紐約，勃朗寧受訪於費瑞爾。

<sup>37</sup> 季米特里斯·米特羅普洛斯（Dimitri Mitropoulos, 1896-1960）為美國籍的希臘鋼琴家、指揮家、作曲家，1930年與柏林愛樂合作，演出普羅科菲夫的第三號鋼琴協奏曲。

<sup>38</sup> 彼得·弗朗科（Peter Frankl, 1935-）為英國鋼琴家，特別擅長古典時期、浪漫時期及早期現代音樂，也擔任非常多國際音樂會的嘉賓，如愛丁堡國際音樂節表演布列頓的鋼琴協奏曲。

<sup>39</sup> 1985年7月3日於倫敦，弗朗科受訪於費瑞爾。



無庸置疑的，這樣的偏差行為並沒有為他帶來任何好處，雖他也從未想留在美國發展。儘管如此，他還是收到了美國的邀請，並與赫瑞克繼續排定了1958-1959的巡迴演出。安德烈總是在與RCA及弗里茲·萊納（Fritz Reiner, 1888-1963）<sup>40</sup>約定好錄製唱片的日子遲到，錯過重要的音樂會演出，不穩定的古怪行為，及他拒絕演奏任何關於柴科夫斯基、拉赫曼尼諾夫、葛利格、聖桑、貝多芬《皇帝》，種種行為對他的職業生涯有著巨大的破壞力，赫瑞克也拒絕再與安德烈合作了。雖然對於他在美國音樂會的評論都宣稱他是一位優秀的音樂家，但惡名遠播的他使得越來越多音樂家拒絕與他合作，在美國時只有兩場演出：1975年在休士頓與指揮家勞倫斯·福斯特（Lawrence Foster, 1941-）合作、1978年在羅徹斯特與指揮家大衛·辛曼（David Zinman, 1936-）<sup>41</sup>合作。

指揮家辛曼憶起另一間故事，那是1960年3月3日安德烈與辛曼一起在挪威卑爾根舉行的音樂會，當時安德烈選擇了一首從沒練過的拉威爾G大調協奏曲作為演出曲目，安德烈只有兩個星期可以練習，但因為各種聚會，一個星期過後，又突然出現另一場演出，他只剩下最後兩天可以練習，在音樂會前一天，又有一位朋友來拜訪，安德烈想想，也許他可以在火車上閱讀樂譜，因為他的記憶力非常好，透過觀察樂譜，再從記憶中學習。不料隔天，當他打開行李箱

---

<sup>40</sup> 弗里茲·萊納（Fritz Reiner, 1888-1963）為美國籍的匈牙利指揮家，與芝加哥交響樂團在RCA錄下很多有名的音樂，到今日依然是典範之作。

<sup>41</sup> 大衛·辛曼（David Zinman, 1936-）在世界上是備受尊敬的指揮家之一，致力於促進年輕音樂家的事業。擔任蘇黎世 Tonhalle 管弦樂團自1995至2014年，將管弦樂團提升至國際水平。並製作了大量的錄音。直到2009年，辛曼擔任 Aspen 音樂節的藝術總監，創建了國際指揮學院。

後，發現他將樂譜放在家裡的鋼琴上了，直到演出當天，他完全沒看過樂譜一眼。

安德烈在火車上遇到了管弦樂隊的指揮及秘書，他們要將他送往酒店，路上的對話如下：

指揮家：「我們的豎琴演奏家因為食物中毒而生病，你是否能在沒有豎琴的情況下出演呢？」

安德烈：「在任何情況下，我都不允許做這樣的事情！」

指揮家：「那我們應該怎麼做呢？」

安德烈：「我們必須演奏另一首協奏曲。」

指揮家：「在最後一刻我們應該表演哪一首？」

安德烈：「我想我們應該演奏一首莫札特協奏曲！」

從安德烈職業生涯開始，他並沒有彈奏過那麼多莫札特協奏曲，安德烈去指揮房間談論曲目時，他稍微的演奏每一首的開頭，並評論著：「不，這太早期了。」「這首太可愛了！但我認為它不夠適合。」最後，他選擇了他唯一會的一首C大調鋼琴協奏曲（No. 25, K. 503），樂團在沒有練習的情況下演出非常順利。音樂會後，他們決定為安德烈舉辦一場精彩的啤酒派對，但安德烈的酒量非常差，酒品也不好，喝了酒之後，狀態會變得亂七八糟。

每個人都為偉大的安德烈及他的壯舉敬酒，最後，安德烈站起來說：「我也有幾句話想跟大家說：為了你們這個了不起的樂團及才華洋溢的指揮家敬酒；也想跟大家懺悔，其實我從未演奏過拉威爾G大調協奏曲，唯一我知道的莫札特協奏曲是第25號，其實我就是那個毒害了豎琴師的人。」當他坐下來，現場一片沈默。<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> 1986年12月14日於羅徹斯特，辛曼受訪於費瑞爾。

在這次活動結束後，安德烈沒有再被邀請回卑爾根了，在他的職業生涯中，這樣的故事非常多，所有認識安德烈的人，應該都有一個這樣的故事可以說。

### 阿圖·魯賓斯坦

1955年與安德烈碰面後，魯賓斯坦希望能將他塑造成一位更專業的鋼琴家，提供他各種援助，甚至在巴黎的住處安排他的房間。不料，因為安德烈尖銳有刺的個性，不願意做任何事的態度，讓他們兩個關係很快就降到冰點。魯賓斯坦的學生，加拿大鋼琴家雅妮娜·菲亞爾科夫斯卡（Janina Fialkowska, 1951-）說：「魯賓斯坦是上一世紀的人，他無法理解任何緊張、衝動的行為，在那個時代的人，通常都是保持安靜的，他不明白憂鬱症等類似症狀是如何發生的。」<sup>43</sup>，也說到最後的分歧點是因為安德烈對比利時皇室所做的言語污辱，這對家庭忠誠度很高的魯賓斯坦來說，是完全不能接受的事情。

若安德烈想成為一名鋼琴家，他大可好好利用魯賓斯坦受傷的這段時間，與這位最有影響力的支持者學習，但他完全不關心，且對失去魯賓斯坦的保護不感到任何遺憾。

1957-1958年在美國巡迴演出的期間，安德烈已經慢慢顯現出他晚年表演前的徵兆：演出前極度緊張、不喜歡練習、經常無視社交禮儀、厭惡與人交流。他享受著大家對他與音樂會贊助者說出粗魯無禮的話的反應，並且與指揮及樂團沒有良好的關係。如先前所說，在幼稚園時期已開始有說謊的傾向，這時期

---

<sup>43</sup> 1987年2月28日於紐約，菲亞爾科夫斯卡受訪於費瑞爾。

的安德烈經常“修飾”故事的內容，以至於事件的真實版本都沒有正確的被記錄下來，事實將與他一起石沈大海。

【圖例 2-2-19】赫瑞克親筆簽名的宣傳照



【圖例 2-2-20】1958 年南美巡迴演出期間



## 英國時期（1960-82）

雖然安德烈曾於1956年10月短暫回到波蘭，但他不久後就決定要永遠離開那裡。一名紐西蘭的音樂評論家伊恩·丹多（Ian Dando, 1934-2018）回憶起：

他與波蘭的關係很微妙，他總是對波蘭沒有安全感，從來不想回去，但事實上，我在華沙音樂節期間都與哈莉娜在一起，好多人過來跟我說“如果你認識安德烈，請說服他回來華沙，並舉行一些獨奏會，我們很希望他能回來！”我將這些話傳達給安德烈，但他說“不！如果我回到華沙，他們可能會取消我的簽證，將我永遠監禁在那裡，我就再也無法離開了！”也因為這個原因，安德烈永遠不可能回到波蘭。<sup>44</sup>

安德烈的朋友Stanisław Kolodziejczyk則表示安德烈不想回波蘭的原因有兩個：第一，那是一個經歷過可怕戰爭且充滿非常多不愉快回憶的地方；第二，祖母賽莉娜的離去帶給安德烈非常矛盾的心情。在賽莉娜過世期間，他陪在安

---

<sup>44</sup> 丹多寄給費瑞爾的錄音檔。錄製於1987年12月22日。

德烈身邊，安德烈表示無法原諒自己沒辦法陪著賽莉娜。“隨著她的離去，安德烈與波蘭最後一個連結消失了，他打算永遠不回來了，也擔心簽證及護照會被控制住，讓他無法自由的旅行，但儘管如此，他還是沒有放棄波蘭公民身份。”<sup>45</sup>

1957年離開華沙後，安德烈去過布魯塞爾、巴黎、倫敦等地，住在一個又一個的朋友家裡，透過米傑斯基（註腳23）推薦，最後為了與作曲家娜迪亞·布郎惹（Nadia Boulanger, 18887-1979）<sup>46</sup>學習作曲而住在巴黎的楓丹白露（Fontainebleau）幾週。不料最後的下場與魯賓斯坦一樣，安德烈還是離開了這個地方，也被要求離開他的住處，最後他也決定永遠不回來。

因為他在美國的名聲越趨敗壞，因此1960年10月，安德烈半永久地搬到倫敦，他開始有了更多時間可以作曲，但他的收入嚴重枯竭，當時的經紀人范威克已經控制不住他，也不再為他推廣音樂會，所以安德烈當時的演出都是在偶然的狀況下發生。

有傳聞說，安德烈決定到英國定居是因為看了喬治和韋登·格羅史密斯兄弟寫的一本英文漫畫《無人日記》<sup>47</sup>（The Diary of a Nobody (1888–89) by the brothers George and Weedon Grossmith）後決定定居在英國的，他花了好幾年的時間才妥善定居下來，也在這個地方遇見了許多好人。

---

<sup>45</sup> 1986年9月16日於華沙，Stanisław Kolodziejczyk 受訪於費瑞爾。

<sup>46</sup> 娜迪亞·布郎惹（Nadia Boulanger, 18887-1979）為法國女音樂教育家、作曲家、指揮家。出生於巴黎的音樂世家。她的《美人魚》一曲曾獲羅馬大獎第二名。此外，她也是一名傑出的音樂老師，從1907年開始執教，許多20世紀著名的音樂家都出自於他的門下，其中包括辟斯頓到菲利普·格拉斯等美國作曲家，為美國20世紀的古典音樂有著非常大的貢獻。她的學生中除了古典音樂外，還有跨界的阿根廷探戈音樂大師皮亞佐拉。

<sup>47</sup> 漫畫內容紀錄了1980年代，一個家庭在英國生活的樣子。

安德烈在遠東區巡迴演出時，於1961年在香港遇見了麥可（Michael）及茱蒂·阿諾德（Judy Arnold）夫婦，阿諾德夫婦在香港擁有一間服裝工廠，因此他們總是在香港及倫敦間來回奔波。1961年12月，他們參加了在香港舉行的獨奏會，而安德烈是演奏家，藉由一名中國藝術贊助者的邀請，他們在贊助者的家裡見到面，一見如故。阿諾德夫婦於1962年搬回英國，隔年6月當安德烈尋找住處時，阿諾德夫婦在他們家為安德烈提供一個房間。直到1969年為止，茱蒂負責處理他的文書工作及音樂會事務。1966年，在名為查理斯·納珀（Charles Napper, 1910-1972）贊助者的金援下，他在離漢普斯特（Hampstead）不遠的Waterlow Court地區買了第一間屬於自己的房子。這個公寓很小，安德烈深怕惹怒他的鄰居而感到緊張，在親密朋友夏娃·哈里森（Eve Harrison）<sup>48</sup>的建議下，他將公寓售出，並在牛津西南部的Cumnor（庫姆納）村莊購買一棟獨立小屋，在他準備巡迴演出及作品發表會的期間，由鄰居Pat Allison幫他照看他的房子及處理信件。

【圖例 2-2-21】安德烈與茱蒂合照（攝於1962年）

---

<sup>48</sup> 夏娃·哈里森（Eve Harrison）是安德烈當時經紀人 Terry 的老婆，他們結婚後，安德烈與夏娃成為了摯友，從安德烈的日記顯示，她對他來說是不可或缺的存在，他十分重視她給他的生活、音樂或人際關係上的看法，也是夏娃獨自處理安德烈售屋買房的問題，此外，夏娃擁有他的日記及各種文件。



茱蒂與安德烈於1961年第一次在香港見面，邀請安德烈至英國旅遊，後來住在那裡，茱蒂則擔任安德烈在歐洲及英國外的經紀人。

【圖例 2-2-22】阿諾德夫婦合照（攝於 1963 年）



【圖例 2-2-23】1964 年的宣傳照



【圖例 2-2-24】1965 年，安德烈與帕努夫尼克<sup>49</sup>合照



【圖例 2-2-25】安德烈於 Waterlow Court 的房子（攝於 1967 年）

---

<sup>49</sup> 如註腳 6。



【圖例 2-2-26】在鋼琴前的安德烈（攝於 1969 年）



居住在阿諾德夫婦家裡的期間，茱蒂為安德烈拍攝了上百張的照片，協助他的職業生涯並擔任他的私人秘書，這張照片的安德烈已經34歲了。

### 不情願的鋼琴家

1957-1960年間，安德烈在世界各地舉辦了近500場的音樂會，他的國際職業生涯始於蕭邦大賽，在伊莉莎白比賽後，遇見了赫瑞克則是新的階段。赫瑞克為他在美國打下重要的基礎，而在歐洲地區，威爾弗里德·范·威克

（Wilfrid Van Wyck, 1904-1983）則為他的幕後推手，<sup>50</sup>為他於組織了首次在英國的演出。這發生於1958年1月28日，美國巡演的中期，於倫敦皇家音樂廳舉行，當時他與普羅藝術家樂團（Pro Arte Orchestra）一起演奏了普羅科菲夫第二

---

<sup>50</sup> 威爾弗里德·范·威克（Wilfrid Van Wyck, 1904-1983）是英國古典音樂藝術家的經紀人，也是歐洲藝術家經紀協會的第二任主席，他也曾代理過魯賓斯坦。



號鋼琴協奏曲。如同赫瑞克對待安德烈般，范威克試圖讓安德烈多參與演出，但安德烈總是抱怨他沒有多餘的時間可以度假，諸如此類的話，未來的經紀人 Terry Harrison（夏娃老公）也經常聽到。

演奏鋼琴可以在經濟上實際的支持安德烈的生活開銷，但安德烈總是花費太多時間在作曲上，這樣的模式讓哈里森很難好好的為安德烈拓展演出形象，為了達到及保持他在公眾上的成功，藝術家必須吸引大眾的目光，但安德烈總是不在乎聲望，他一直認為音樂會奪走了作曲的時光，很難在他的職業生涯中達到兩邊的平衡。哈里森回憶起：

有時候很難管理安德烈，他會突然沈迷於某樣事物，比如討厭一個人，可能與音樂會相關的人，或討厭的指揮家；也會因為作曲進度落後而拒絕所有事物。有時候我會說服他不拒絕，因為他需要錢過日子，或是這是他應該做的事情，但通常我都得花上兩三天的時間才能說服成功。實際上他應該更加忙碌，舉辦更多的音樂會，但他對作曲越來越感興趣，能給我們的時間越來越少。而且，他喜歡為快樂做事，而非聲望，幾乎與所有1960年代的藝術家背道而馳，他總是認為，時常需要在別人面前表現出對方喜愛的樣子，而非自己本身的模樣是件很累的事情。他覺得自己是一名音樂家，次要的身份才是演奏家。<sup>51</sup>

儘管他不情願，但不可否認他的確是一名傑出的鋼琴家，他的技巧非凡，視譜能力非凡，對巴赫、莫札特、巴爾托克的詮釋至今仍被人們銘記。他經常在演奏莫札特鋼琴協奏曲的尾奏添加即興華彩演奏，在1966年於荷蘭，與他一起演出的指揮家辛曼（註腳41）回憶道：

當時我擔任荷蘭室內樂團的指揮，有人推薦了安德烈給我，在我們1960年第一場相遇的音樂會上，他演奏的莫札特協奏曲。他是個聰明且有趣的傢伙，有點古怪，且喜歡讓人震驚。他以即興創作華彩莫札特的尾奏聞名，是真正的即興，從不會先寫下任何東西。我們在鹿特丹有過一次表演莫札特的機會：

安德烈：我想即興創作自己的華彩樂章，你怎麼看？

大衛：為什麼不可以這樣做呢？

---

<sup>51</sup> 1985年6月25日於倫敦，哈里森受訪於費瑞爾。

安德烈：我會照我的想法走，但結局會回到像莫札特的華彩。

大衛：那太棒了，安德烈！

安德烈：我不知道那會是什麼，不過會很有趣！

當然我們無法彩排，直接在舞台上演出。表演當時，第一樂章發展得很順利，他開始演奏平時夢寐以求的“莫札特主題幻想”之一，而管弦樂團真的非常喜歡，他們知道安德烈即將帶領他們通往異國路徑，再透過各種方式回來。讓我非常驚訝的是，他以一個完全低八度的模樣結束在華彩的盡頭，不過我知道我必須加進來了，就在那時他意識到它低了一個八度，所以他繼續玩耍，跑了三分鐘左右，又回來了，這次是在高八度中結束。我非常的憤怒，在剩餘的協奏曲樂段中我從來沒看安德烈一眼，你可以看到他就像隻被打敗的小狗，試圖讓我微笑，彷彿在說“沒關係，我不是故意的”。結束後，我直接往更衣室前進，安德烈向我道歉，並與當天參與的所有音樂評論家說明這都是他的錯。

而他最著名的莫札特C大調協奏曲（K.467）的華彩片段，在我活著的期間我永遠不會忘記，他將所有主題結合在一起，左手則彈奏著琶音，這絕對是我聽過最奇怪的華彩片段。<sup>52</sup>

辛曼的這些敘述都是安德烈在音樂會上有可能出現的典型故事，但辛曼與其他指揮家的不同之處在於，他能夠理解安德烈的創造力，並且支持他。

除此之外，安德烈的驚人記憶力比同時代的演奏家都還來的更好。1975年，在珀斯擔任駐場藝術家的兩個月期間，靠著他驚人的記憶力，一連九晚演奏了莫札特27首協奏曲。他看一次樂譜後，就把音樂存放到記憶中，這樣的能力使他成為一個傳奇，所有觀眾為了聽見他的音樂蜂擁而至，但他們也不得不為他付出高昂的代價：如果不是熱烈的掌聲、如果有觀眾沒有認真傾聽、如果有人遲到，那麼他就會有“復仇”的舉動，這樣的故事其中一個來自西班牙，當他結束演出後，台下觀眾給了他十分溫和的掌聲，他所選擇的懲罰是演出整個郭德堡變奏曲。

---

<sup>52</sup> 1986年10月13日，辛曼與費瑞爾電話訪談。

也許在選擇作曲家及鋼琴家的身份間，不止與他的個人的想法有關係，這也是祖母賽莉娜遺留給他的影響力，在她還在世時，她不斷地推動他表演，並且告訴他，你只有在你去世後才有可能因為作品而聞名。一直以來安德烈都不願意受到任何人的告知而做任何事，而賽莉娜的堅持可以當作作為演奏家的職業奠定基礎。

安德烈最喜歡合作的指揮家之一為克里斯托弗·希曼（Christopher Seaman, 1947-）<sup>53</sup>，他回憶起作為鋼琴家的安德烈：

這絕對是一流的表現，不尋常的表演，你可以透過他的演奏思考，如果你帶有偏見，你會覺得他的演奏對你構成了威脅。事實上，我認為很多人都受到她的威脅，而他只是用他的方式來解決你的偏見問題。

實際上，安德烈並不是一個可以與指揮家有良好合作的鋼琴演奏家，他繼續說：

他有他的自發性，你不能盲目的配合他，而是必須真正理解他在做什麼，他也絕不是那種可以搭配一次就好的人。對他而已，緊緊跟隨著是不夠的，你必須成為他的一部分，而且必須要喜愛他的音樂，任何不喜歡他的人都讓他非常沮喪。這的確發生在不同的指揮家身上，大多人只會跟隨而不想談論它，或是不確定他在做什麼，這的確是一個很複雜的領域。<sup>54</sup>

作為他職業活動的一部分，安德烈為RCA唱片公司及哥倫比亞馬可尼（Columbia Marconi）錄製音樂，但他不喜歡錄音過程，丹多回憶：他討厭錄音，他不喜歡為錄音做紀錄，他是一個非常有創意的演奏家，適合現場演奏！<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> 克里斯托弗·希曼（Christopher Seaman, 1947-）為英國指揮家。曾為英國廣播公司的主要指揮，1987-1998年為巴爾的摩長住指揮；1993-2004年為那不勒斯愛樂樂團音樂總監；1998-2011年為羅切斯特愛樂樂團音樂總監；2009-2010年為聖安東尼奧交響樂團藝術顧問。

<sup>54</sup> 1987年4月8日於牛津，希曼受訪於費瑞爾。

<sup>55</sup> 如註腳44。

安德烈與世界上許多知名的管弦樂團及眾多知名的指揮家合作演出，其中包括BBC交響樂團、BBC蘇格蘭交響樂團、柏林愛樂樂團、伯明翰交響樂團、芝加哥交響樂團、英國室內樂團、Hallé交響樂團、哈根交響樂團、海頓樂團、休斯敦交響樂團、倫敦小交響樂團、倫敦莫札特演奏家、倫敦愛樂樂團、倫敦交響樂團、比利時國家交響樂團、愛爾蘭國家交響樂團、墨西哥國家交響樂團、荷蘭室內樂團、紐約愛樂樂團、新西蘭交響樂團管弦樂團、北方Sinfonia樂團、普羅藝術家樂團、羅徹斯特交響樂團、皇家愛樂樂團、皇家利物浦愛樂樂團、瑞典廣播電視管弦樂團、Tivoli夏季交響樂團、多倫多交響樂團、烏得勒支交響樂團、維也納交響樂團、華沙愛樂樂團及Wren樂團等等；與他一起工作的指揮包括Franz André、Karl Böhm、Yoram David、Sir Colin Davis、Arthur Davison、Antal Dorati、Anthony English、Lawrence Foster、Luis Herrera de la Fuente、Lamberto Gardelli、Carlo Maria Giulini、Dimitri Mitropoulos、Fritz Reiner、Albert Rosen、Christopher Seaman、Uri Segal、André Vandernoot、Heinz Wallberg、Jozef Wilkomirski及David Zinman。

【圖例 2-2-27】安德烈與大衛辛曼兒子保羅（Paul）合影，攝於 1966 及 1977 年



澳大利亞&紐西蘭時期

1971年，安德烈及希曼正與紐西蘭交響樂團一起巡迴演出，這趟巡演取得了巨大的成功，安德烈在紐西蘭及澳洲成為一名眾所皆知且備受歡迎的人物。

1974年，安德烈第一次訪問澳洲，便立刻愛上這個國家的生活方式，甚至在某篇報紙的採訪中提到移民的打算。在那裡的兩年（1975-1976），他在西澳大學當駐校藝術家。雖然以當時來說，他取得了事業上巨大的成功，但就個人而言，在那裡的時光，也帶給他最黑暗的悲傷：他遇見並愛上了一位異性戀的男子。

如果在1974年遇見的這個澳洲男子給了他最致命的一擊，那麼1977年遇見的紐西蘭男子則是他的治癒仙丹。安德烈在訪問紐西蘭時遇見了這位名叫約翰（John B.）的男子，他是一名教冥想的老師，他帶領安德烈慢慢找回歸屬感，並且讓自己漸漸打開心房，與他人互動。但約翰也是一名異性戀者，這段感情註定要失敗，雖然在感情上面陷入了絕望，但約翰在協助安德烈的心靈層面還是有成果的，從安德烈1980-1981年在以色列生活時所記載的日記上可以看出他心態上的轉變：

*.....Always and everywhere, I have felt myself to be different. I felt equally out of it among Jews and among Gentiles, among homosexuals and family men, in all communities and with most individuals. Three years ago John made me break through that isolation, and since then I have found it much easier to achieve contact with people to assume welcome rather than rejection, often to extend it. John told me of Maharishi's phrase about 'the forgiveness of differences' and I happily imagined humanity as a vast orchestra, to which my timbre could contribute the more for being distinctive.*

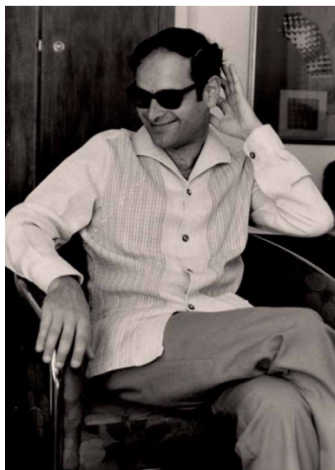
【圖例 2-2-28】安德烈與指揮家希曼一起在紐西蘭巡演（攝於 1971 年）



【圖例 2-2-29】安德烈在紐西蘭為演出做彩排（攝於 1971 年）



【圖例 2-2-30】在澳洲的安德烈（攝於 1973 年）



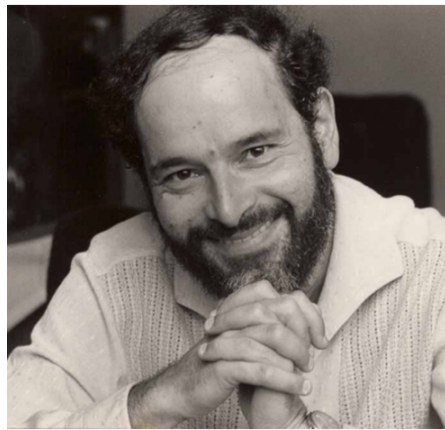
1973年2月，安德烈在澳洲進行一場精彩的巡演，並在接下來的兩年作為西澳駐校藝術家。這張照片的安德烈已經37歲了。

【圖例 2-2-31】彈鋼琴的安德烈（攝於 1974 年）



作為駐校藝術家的期間，學校購買一架新的史坦威鋼琴，安德烈在1974年3月做了新鋼琴的首次演出。

【圖例 2-2-32】40 歲的安德烈（攝於 1975 年）



安德烈最後一系列宣傳照

【圖例 2-2-33】1980 年，安德烈手寫日記

Jerusalem, 12.1.80. - This is my happiest  
sojourn anywhere since Rio.  
As in Rio, it is largely a case of self-  
discovery. There I explored the hidden pain and  
fears of my past and felt the tremendous relief  
of getting rid of them; here I am discovering the corresponding  
joys. I could never say that I am proud of being  
a Jew, for what have I done to become one? But  
for the first time in my life I actually enjoy being  
a Jew! the word has lost its ghetto connotations.  
Always and everywhere, I have felt  
myself to be different. I felt especially out of it  
among Jews and among Gentiles, among nonstew-  
ards and family men, in all communities and with  
most individuals. Three years ago Jews made me  
break through that isolation, and since then I have  
found it much easier to achieve contact with people  
to assume welcome rather than rejection, often to  
extend it. John told me of Malraux's phrase about  
"the togetherness of differences" and I happily  
imagined humanity as a vast orchestra, to which  
my timbre could contribute the more for being  
26

## 個性

關於安德烈的個性就是一個沒有盡頭的主題，他是一個複雜的人，在不同人身上會有不同的對待方式，但共同點就是：他是一個熱愛對話的人，喜愛開惡作劇的玩笑，通過說出這些有爭議的事情來震驚他人；除此之外，他也是一個體貼的人，喜歡幫助別人。

安德烈表現出多種精神上的症狀，包括焦慮、抑鬱、憤怒、煩躁、自我認同感低，傾向於胡思亂想、衝動、靠直覺行動、習慣性幻想、消極、有侵略性、精神分裂、社會文化不恰當的行為，而這些症狀，在其他大屠殺倖存者中也是典型症狀，以現代來說可以算是創傷後遺症，或是精神官能症的精神疾病。安德烈曾試圖透過冥想來克服它們，並專注於自己生活的事物，但他對周遭環境的敏感度始終無法讓這件事情變得容易，到了後期，他開始無法自己決定，花費大量時間與朋友討論，並且擔憂著他如何在音樂會上表現、跟朋友們相處時該如何反應，不論是大事或是小事，都有著相同的擔憂程度。

他在庫姆納的家度過生命中最後的六年，那裡是他的避難所。丹多曾經在那裡拜訪過他，他回憶起他對那個地方的印象，驚訝地發現：

在美學層面上來說，安德烈是莎士比亞、戲劇、音樂、歌劇等等其他方面的傑出專家，他有著非常廣泛的品味，但他的房子是多麼簡單與樸素，他的房間地板到處都是錄音帶及樂譜，當他想要尋找莫札特奏鳴曲的樂譜時，從雜亂無章的地板上馬上找到他要的東西，他的地板上幾乎沒有一處是不被物品給覆蓋住的。他的廚房裡，碟滿了各種沒有清洗的碗盤，他笑笑的說：「哦，我只負責做飯，其他事情要等女傭來才會做！」<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> 如註腳 44。



安德烈有著豐富的內心生活，他富有想像力，他在空閒時閱讀、聽音樂，或去劇院，走路散步，他一點都不關心他的房子看起來如何，一個不完整的樂譜，或是不完整的愛情，都來得比一個不乾淨的房子還來得重要。

### 朋友及敵人

安德烈是將他社會生活及私生活分開的人，有許多朋友他其實沒有見過，許多認識安德烈的人對安德烈的想法總是與安德烈本人背道而馳，例如，他在聖誕節的時候，送了朋友們禮物及卡片，人們普遍認為安德烈非常享受這個節日，但安德烈的日記恰巧相反，對他來說，聖誕節是”AFH”，亦即 “The Annual Festival of Hypocrisy”（一年一度的虛偽節日）。<sup>57</sup>

他的親密朋友不多，在他的日記中，只有三個人總是被提及，就是夏娃、邁克爾·梅納（Michael Menaugh）及史蒂芬·柯瓦采維奇（Steven Kovacevitch, 1940-）<sup>58</sup>。

夏娃為安德烈的生活帶來了和平及平靜，可能是唯一一個帶給他相當影響的人。在他有困擾或擔憂時，夏娃總是耐心傾聽，並在他的倫敦時期負責處理他的文書工作。在1960年左右，他們發現了彼此在音樂及戲劇的共同興趣時，他們經常去倫敦和斯特拉特福（Stratford）一起聆賞歌劇、音樂會及戲劇。安德烈與夏娃待在同個房裡，一起聆聽錄音，並且指出彼此覺得有趣的段落。沒有夏娃，安德烈的生活無法帶來穩定及平衡。

---

<sup>57</sup> 1976年12月25日及1979年1月13日的日記內容。

<sup>58</sup> 史蒂芬·柯瓦采維奇（Stephen Kovacevich, 1940-）為美國鋼琴及指揮家，經常表演及錄製莫札特、貝多芬，布拉姆斯、巴爾托克等曲目。

梅納出生於英格蘭，他在達汀頓夏季音樂學院中遇到了安德烈，並且同時在牛津大學學習化學。在得到化學文憑後，梅納成為一名演員及作家，他特別喜愛莎士比亞，在英國演出期間扮演過哈姆雷特、理查三世等角色，並且在英國劇團（Young Vic Company）工作。1977年，他移居巴西，在那裡學習語言學；同時，他也是一位才華橫溢的鋼琴家，在1970年與安德烈一起演奏雙鋼琴，擔任管弦樂團的部分，並且贏得了業餘鋼琴協奏曲比賽。梅納回憶起：

在1950年末的一個星期六早上，我正在收聽BBC的廣播，當時主持人播放了安德烈演奏的曲子時，我完全被迷住了，似乎有些東西奇妙的對著我說話。幾年之後，我又在廣播中聽到安德烈的郭德堡變奏曲，我又馬上沈浸於他的藝術性，因此我決定在1964年報名達汀頓音樂學院，並且選擇了有安德烈演出的那一週。達汀頓的學生及藝術家習慣於早上坐在草坪上喝咖啡聊天，我加入了一個有安德烈在內的團體。當然，我十分敬畏他，但又馬上被他的幽默感所打動，是和我一樣愚蠢的幽默感，我們開心的一起互相開著玩笑。之後，我們一群人一起共進晚餐，我們的感情越來越好，安德烈來牛津找我，我則去倫敦拜訪他。<sup>59</sup>

在梅納搬到巴西的期間，安德烈總是希望他可以在巴西開音樂會，如此一來就能與梅納見面了。某次拜訪梅納期間，梅納幫助安德烈更進一步的有自我接納及歸屬感，他們當晚的談話也在安德烈的日記中記錄下來。<sup>60</sup>

柯瓦采維奇是出生於美國的英國鋼琴家，在18歲時獲得獎學金，前往倫敦與麥拉·黑斯（Myra Hess, 1890-1965）<sup>61</sup>學習。安德烈與柯瓦采維奇皆由哈特里管理，安德烈十分信任柯瓦采維奇的音樂品味，在任何重要音樂會前，他喜

---

<sup>59</sup> 梅納在 2013 年 8 月 18 日寫給貝利娜的信。

<sup>60</sup> 1979 年 2 月 25~27 日。

<sup>61</sup> 麥拉·黑斯（Myra Hess, 1890-1965）是備受推崇的鋼琴家，曾就讀於三一拉邦音樂院、市政廳音樂院及皇家音樂院。1907 年首次亮相，與湯瑪士·畢勤爵士一同演奏貝多芬《第四號鋼琴協奏曲》，除了在世界各地巡迴演出外，也製作許多錄音，她以莫札特、貝多芬及舒曼的演繹而聞名，並且經常表演與她同時代的作品。

歡與他一起演奏並討論音樂或技術問題，並將自己的史坦威鋼琴留給了柯瓦采維奇。

在安德烈的一生中，他遇到了許多著名的音樂家、指揮家、藝術家、作家及文化人物，他總是總是過於匆忙的快速評斷他人，可以毫無理由的立即喜歡或討厭某人，如果他覺得他對某人過於苛刻，他總會在第二天道歉，這樣的事件可在他的日記中經常看見。

### 父親與兒子

從安德烈的日記及信件中可以看出，<sup>62</sup>自他有父親印象以來，從奶奶賽莉娜口中認識的卡爾都是抱有負面看法的，直到1980年，他突然決定要與卡爾見面時，才一點一點的改變在他心目中的形象。與卡爾碰面後，卡爾解釋了為何當初不支持他繼續走音樂及他為何離開他的原因，雖然如此，卡爾還是默默的關注著安德烈，卡爾請安德烈去書櫃上拿一本德國音樂辭典，內容寫著：“*Andre Tchaikowsky...lost his parents in the war...*” 安德烈感到十分慚愧，他可以想像著一位朋友告訴父親，他的兒子在那個詞典中，父親離開巴黎趕往德國書店，買了這本辭典，急忙地想要找到他的訊息，卻讀到了自己被宣布已經死亡的內容。

一直以來，安德烈都認為卡爾欠他一個道歉，但他並沒有做錯什麼事情。卡爾臉上透露著痛苦及苦澀，安德烈似乎看到了幾十年前的那些故事：他漫長、尷尬、被羞辱的愛情故事。其次，安德烈意識到他忽略了一些東西，這是最基本的個人情感，不論如何，父親即是父親，兒子即是兒子。對父親來說，

---

<sup>62</sup> 1980年4月14日的日記內容。

能知道兒子的住處、能聽見他的聲音、能偶爾見個面並不是一個奢侈的願望，只是在分開32年後不知道該如何處理，他們兩人對此都感到十分內疚。

此外，安德烈還有個同父異母的妹妹，他邀請他們至庫姆納的住家，相信他們對房子、花園、鋼琴等會留下深刻的印象，並回家告訴只在乎金錢及聲望的爸爸，他會認為安德烈已經“成功”了。並且，他為卡爾在德國一間專門研究帕金森氏症的診所預約了診療。經過那次的“和解大會”，卡爾與爸爸保持著聯繫。1982年安德烈過世，卡爾則在1983年過世。

【圖例 2-2-34】卡爾及安德烈，在卡爾家會談當天（攝於 1980 年）



【圖例 2-2-35】卡爾、安德烈及 26 歲的妹妹凱瑟琳（Katherine）（攝於 1980 年）



## 文學遺產

安德烈保留了许多信件，而他也是个多产的信件作家，他也写了一本日记，写了一篇短篇小说《算命先生》（*the Fortune Teller*），也亲自完成了自传的章节。

### 信件

安德烈从未保存他收到的任何信件，而他所有收件人也并未保留了他的信件及明信片，不过剩余留存的信件显示出他的语言能力、幽默感及讲述故事的能力。在通信的对象中，他最重要的通讯对象为亚诺万斯卡（**Anita Halina Janowska**，化名**Halina Sander**）。安德烈于1953年遇见了亚诺万斯卡，她是他在华沙音乐学院的同事，后来成为一名犯罪心理学家及作家。她将她与安德烈的日记出版，标题为《我的守护魔鬼》（*My guardian devil*），这些信件已有英文及波兰文版本，且已发行三个版本了（1988/1996/2011）；后来亚诺万斯卡与作家安娜·席勒（**Anna Schiller**）共同改编成舞台剧，1999年首次于Mały剧院呈现。

### 日记

于贝利娜（**Anastasia Belina-Johnson**）所撰写的“*A musician divided: Andre Tchaikovsky in his own words*”第三部分有摘录安德烈以前从未发表过的日记，内容坦率、诙谐，有著激烈的沈思，且不易于阅读。除了在工作及爱情上出现幸福的感受外，绝大部分还是透露著绝望和痛苦，自我怀疑及折磨。安德烈保留了1974-1982年间的日记，除了1975-1976年的日记遗漏在飞机上，其余全部

留存下來。他在各式各樣的地方寫下了他的日記：飛機、火車甚至理髮院，很明顯的，他利用寫日記來避免與其他人接觸的機會。

日記中涵蓋的主題很廣泛：有他閱讀的文學及詩歌的評論、有他看過的戲劇作品或參加過的歌劇演出、有他演奏或聽過的音樂作品評論。他是個狂熱閱讀的人，也有著非凡的記憶，廣泛引用多國語言的書籍，藉此與文學學者進行對話。

在他人面前，他總是喜歡修飾或隱藏關於自己的故事，在許多人之間傳遞有關他的訊息很多是錯誤的，透過他的日記，可以揭露以前未知或被誤解的事件。

【圖例 2-2-36】費瑞爾、貝利娜與亞諾萬斯卡的合照（2012/11，華沙）



## 自傳

在1974年10月13日的日記中寫道，當時的經紀人賈斯珀（Jasper）問安德烈是否考慮出一本書，起初他是完全懷疑且不感興趣的，他知道他一直以來都是以自我為中心的人，他的生命大部分都是封閉的，儘管一直周遊於各個國家，卻從未真的接受它們，因此他認為他沒辦法寫出讀者有興趣的故事，他所能寫出的只關於他自己的內心世界。後來，他認為他可以嘗試寫一本自傳，以小說形式而非回憶錄的方式，且著重於被遺漏的事件。

10月18日，他開始全神貫注於這項工作，寫作直到1980年，<sup>63</sup>他展示自傳摘要給朋友及親戚看，尋求他們的反饋及建議。但在他1980年從以色列離開後，他發現他發現他開始捏造聳人聽聞的事件，為此他感到羞恥，也不想要出版。最後完整的手稿及版畫保存於夏娃私人的檔案中。

## 最後的玩笑

1979年10月10日，安德烈列了自己的遺囑，其中第13段說，他將打算器官捐贈，但他的頭骨要留給皇家莎士比亞公司用於戲劇表演。<sup>64</sup>哈里森把他的話放在心上，他回憶道：安德烈想知道，在他去世後，他的一部分是否還能留存於表演中，還說，如果莎士比亞確實是反猶太人，那麼我很高興我這個猶太人的頭骨可以在莎士比亞的《哈姆雷特》周圍徘徊。<sup>65</sup>

安德烈在1981年11月20日的日記上抱怨著他的腸道出了問題，1982年初，他的醫生診斷他得了大腸癌，<sup>66</sup>並在1980年的日記中記錄了疾病和治療的進展，並說明了他只剩下六個月的時間，最終他於1982年6月25日在牛津的Sobell House醫院過世，當時夏娃在他的病床邊陪著他，享年46歲。

當遺產被公開時，有兩種反應：驚訝及害怕。認識安德烈的人知道這是他典型的玩笑方式，而一般民眾認為這非常驚悚。在2008年的《哈姆雷特》演出

---

<sup>63</sup> 從1974年10月13日開始寫作自傳，1980年12月3日停止。

<sup>64</sup> 這起緣於一場1962年8月於倫敦的《哈姆雷特》表演中，演員Ron Moody使用了Yorick的頭骨，多年來，他也一直想像著他的頭骨能在他最愛的莎士比亞戲劇做使用

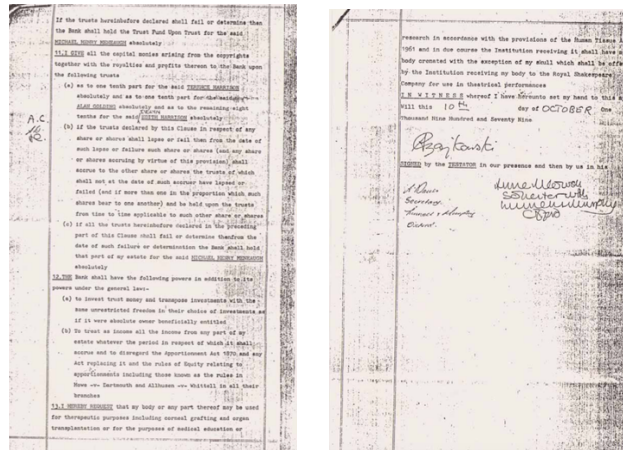
<sup>65</sup> 同註腳51。

<sup>66</sup> 1982年1月2日的日記內容。

上，是這個頭骨最後一次使用，但現代觀眾對於頭骨的出現有著“過度的反應

“<sup>67</sup>，因此公司決定不再使用頭骨。

【圖例 2-3-37】安德烈遺囑內容第三、四頁（1982 年）



<sup>67</sup> 2008 年 12 月 2 日的每日電訊報採訪內容，一名發言人表示，這對觀眾來說太分散注意力。



### 第三節 作品概述

- 早期作品（以下清單所含的作品皆為鋼琴獨奏曲，除非另外說明）

1948年/ Nocturne

1949年/ Ten Dances

Ten Etudes

1950年/ Sonatina in G Major

Suite for Piano (1/Preludium, 2/Variations, 3/Waltz, 4/Lullaby)

Piano Sonata in F minor

Piano Sonata in A major

*Variations on a theme of Handel*

*Variations on a theme of Cohen*

*Variations on an Original theme*

Concerto for Piano and Orchestra

Concerto for Violin and Orchestra

Sonata for Violin and Piano

Concerto for Flute and Orchestra

1953年/ Prelude and Fugue

1954年/ Two Preludes

1954-55年/ Sonata for Viola and Piano ( I/*Largo non troppo*, II/*Theme and*

*Variations*, III/*Allegro Agitato* )

有關這些早期作品的手稿及文件原本是由安德烈的阿姨瑪拉（Mala）所保護著，但自從安德烈發現這件事後，馬上要求阿姨銷毀一切，<sup>68</sup>這段時期唯一僅存的資料是1954-55年所作的”Sonata for Viola and Piano”。

- 成熟時期作品

1956-57年/ Piano Concerto, NO.1

1958年/ Sonata for Piano

1959年/ Sonata for Clarinet and Piano (Op.1)

1960年/ *Two Songs after Poems by William Blake*

1961年/ Octet

1961-62年/ 10 Inventions for Piano (Op.2)

1962-64年/ *Concerto Classico for Violin and Orchestra*

1964-65年/ *Arioso e Fuga per Clarinetto Solo*

1966年/ Incidental music for *Hamlet*

1967年/ *Seven Sonnets of Shakespeare*

1969年/ *Ariel* (three songs from Shakespeare's *The Tempest*)

1969-70年/ String Quartet, No.1 (Op.3) (in A Major and four movements)

1966-71年/ Piano Concerto, No.2 (Op.4)

1973-75年 /String Quartet No.2 (Op.5) (in C Major and three movements)

1978年/ *Trio Notturmo* for Piano trio (Op.6)

1981年/ Six Dances for Piano (Unfinished, *Tango* and *Mazurka* completed)

---

<sup>68</sup> 1985年11月29日，哈莉娜受訪於費瑞爾。

*Five Miniatures for Violin and Piano* (Unfinished, three miniatures completed in sketch form)

1968-82年/ *The Merchant of Venice*: opera in three acts (Op.7)

安德烈所有作品中只有七首曲目是有出版的：

1959年/ Sonata for Clarinet and Piano, Op.1

1961-62年/ 10 Inventions for Piano, Op.2

1969-70年/ String Quartet No.1, Op.3

1966-71年/ Piano Concerto, Op.4

1973-75年/ String Quartet No.2, Op.5

1978年/ *Trio Notturmo* for Piano trio, Op.6

1968-82年/ *The Merchant of Venice*: opera in three acts, Op.7

以下將依照作品編制來做介紹，依序為鋼琴及管弦樂、鋼琴獨奏、單簧管、聲樂、小提琴、弦樂四重奏、室內樂、歌劇。

### 鋼琴及管弦樂作品

Piano Concerto, No.1 (1956-57)

這首曲子是安德烈在布魯塞爾、華沙、蘇丹、巴黎生活、學習及巡迴時所寫的曲子，在巴黎時，他每天拜訪魯賓斯坦，與他討論這首曲子的發展，魯賓斯坦對這首曲子大有讚譽，但希望主題能使人更有感觸，他又問了指揮家安德烈·范德努特 (Andre Vandernoot, 1927-1991)<sup>69</sup>，范德努特認為這首曲子主題

---

<sup>69</sup> 安德烈·范德努特 (Andre Vandernoot, 1927-1991) 為比利時指揮，曾在補路賽爾的皇家音樂學院中學習，後來在維也納學習長笛和指揮。1959-1973 年是比利時國家歌劇院的指揮及藝

優美，用於鋼琴演奏太過浪費，應該要改為管弦樂團。完成後，在一封給朋友的信中提到：

我受了魯賓斯坦的幫助，寫了一個讓我朋友們感覺既甜蜜又悲傷的旋律，又受了范德努特的幫助，在原先後12音列的音樂中，增加了如鼓聲低沉般的伴奏，並將鋼琴增加滑音及顫音的效果。我十分期待第一次的表演，我已經想像得到會有多有趣，就像一個動物園的管弦樂，鼓及銅管在咆哮，單簧管在喵喵叫，長笛在吠叫，真正的動物園絕對是在觀眾席。<sup>70</sup>

安德烈將此首協奏曲獻給美國鋼琴家約翰·布朗寧（John Browning, 1933-2003）<sup>71</sup>，並希望他能夠演奏，不過布朗寧表示不感興趣。此首曲目的首映是在1958年3月18日的布魯塞爾，由安德烈親自彈獨奏鋼琴，並由范德努特指揮比利時國家交響樂團，這也是它唯一的公開演出。此曲透過J.W.出版社出版，唯一一件複製品存放在比利時的安特衛普皇家音樂學院（Royal Conservatoire of Antwerp）。

這首曲子總共有四個樂章，第一樂章有兩個性質相反的動機，其一為具有好奇心，且不斷渴望著往前的動機，其二為抒情及具有觀察力的動機（如【圖例2-3-1】所示），第一樂段結束於具有觸技曲性質的鋼琴及強烈且戲劇性的管弦樂與快速節奏的打擊上；第二樂章環繞在緩慢、安靜且黑暗的音樂中，隨後弦樂及木管從較低沉的音域中敲敲探出，帶來抒情的旋律線條；最後一個樂章

---

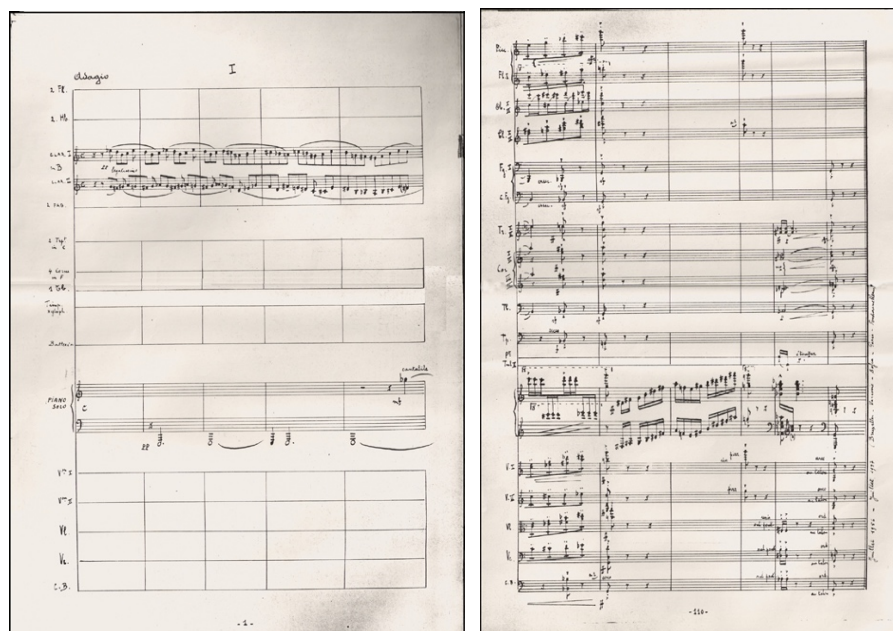
術總監；1974-75 年是比利時國家交響樂團的藝術總監；1975-83 年為安特衛普的首席指揮；1978-79 年為 Noord Philharmonic 管弦樂團的主管；1979-89 為布魯塞爾 RTBF 交響樂團的首席指揮。

<sup>70</sup> 安德烈在1957年6月18日寫給亞諾萬斯卡的信中提及。

<sup>71</sup> 約翰·布朗寧（John Browning, 1933-2003）是美國鋼琴家，將保守的巴哈及史卡拉蒂優雅風格的曲子詮釋的十分精緻，並以與美國作曲家 Samuel Barber 的合作而聞名。

充滿活力，在爆發的發展中伴隨著浪漫的線條，並在此樂章特別展現了鋼琴家的技術。

【圖例 2-3-1】 Piano Concerto (No.1) 第一頁及最後一頁手稿



### Piano Concerto, No.2 (Op.4) (1966-71)

經過多次的修改，鋼琴協奏曲（Op.4）（1966-1971）終於在1971年12月完成。這些年間斷斷續續的寫作，直到1970年才正式開始，在1970年11月4日給亞諾萬斯卡的信中提到：

親愛的亞諾萬斯卡，這首鋼琴協奏曲還沒準備好，我應該稱它為“永恆的歌”，但我認為它的結果非常好！目前只有四個人看過：阿斯肯納瑟、柯瓦采維奇、凱勒及萊沃德。每個人都印象深刻，我對萊沃德的反應非常滿意，因為他不是個專業的音樂家，他代表著一般民眾最本能的反應，看來我的音樂也可以進入一般觀眾的內心！

1970年安德烈訪問哈里森於倫敦的辦公室時，遇見了哈里森管理的另一名鋼琴家拉杜·盧普（Radu LuPu, 1945- ）<sup>72</sup>。盧普看著安德烈胳膊下夾著的一大堆文件，並詢問他這些文件的內容，安德烈告訴他這是他的鋼琴協奏曲後，盧普馬上自告奮勇地說要演奏，以下是他們當時的對話：

Lupu : What are these papers?  
Tchaikowsky : My piano concerto.  
Lupu : Oh, I will play it.  
Tchaikowsky : You do not know it.  
Lupu : Tell me then.  
Tchaikowsky : It has a slow introduction...  
Lupu : I adore slow introductions.<sup>73</sup>

安德烈驚訝於盧普的鋼琴技術，經過一年，對當時的音樂來說這首曲子很新穎，且不簡單，沒有任何管弦樂團對這首曲子感到興趣，因為需要非常多次的排練。1973年7月，哈里森寫信給在BBC的凱勒，詢問他們是否可安排一場演出，到了1974年11月，協奏曲確定將由皇家愛樂樂團演奏，並由有利·希格爾（Uri Segal, 1944- ）<sup>74</sup>指揮。

【圖例 2-3-2】安德烈正為第二號鋼琴協奏曲校稿（攝於 1975 年）

---

<sup>72</sup> 拉度·盧普（Radu LuPu, 1945- ）為羅馬尼亞鋼琴家。擅長演奏布拉姆斯、舒伯特、貝多芬、莫札特的作品，當是最偉大的鋼琴家之一，他的演奏追求音樂的流動及微妙。是范克萊本國際鋼琴比賽、喬治·埃內斯庫國際鋼琴比賽與利茲國際鋼琴比賽，三個最富盛名的鋼琴比賽優勝者。

<sup>73</sup> 1986年9月6日於倫敦，魯普受訪於費瑞爾。

<sup>74</sup> 有利·希格爾（Uri Segal, 1944- ）為以色列音樂指揮，1969-70年擔任倫納德·伯恩斯坦在紐約愛樂樂團的助手。擔任過以色列室內樂團藝術總監，在大阪及日本創辦了世紀管弦樂。



安德烈花了好幾週的時間來糾正管弦樂的錯誤，在首映前只有兩次的排練機會，對這種複雜的作品來說是非常不足的，但盧普的表現已經非常出色了。

首映後，音樂評論家瓊·切斯爾（Joan Chissell, 1919-2007）<sup>75</sup>在《泰晤士報》上提及：

這首作品以連續的三個樂章組成，總長度接近27分鐘，鋼琴及管弦樂緊密且有秩序地融合像是布拉姆斯的協奏曲風格，安德烈將導奏後接續帕薩加利雅風格的樂章，其後為詼諧般的隨想曲樂章，<sup>76</sup>最後則是含有賦格及奏鳴曲的末樂章，整首曲子緊張刺激且具有戲劇性……。

1981年11月17日，安德烈在德國哈根演出這首作品的最後一次表演，指揮約拉姆·大衛受德國*Westfälische*評論報訪問，他說：「這部作品對鋼琴及管弦樂的分配是非常完美的，這首作品是驚人之作，沒有任何多餘的音符。」<sup>77</sup>在

---

<sup>75</sup> 瓊·切斯爾（Joan Chissell, 1919-2007）是英國作家和音樂評論家，並擔任《泰晤士報》1948-1979年的評論家，並對舒曼的生平和作品進行了深入的研究。

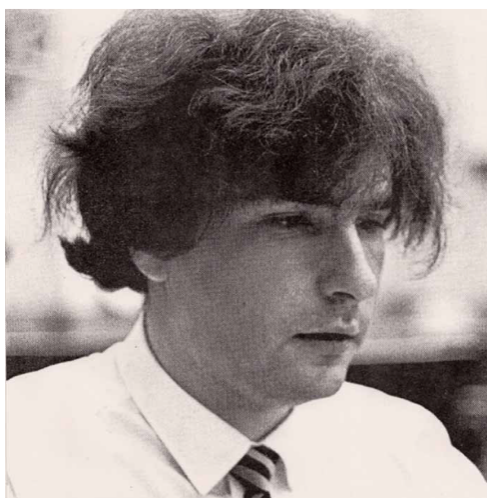
<sup>76</sup> 隨想曲，Capriccio，曲式自由、活潑，通常是快速及炫技類型的。最早可追溯於1561年用於牧歌上，到了16th末，這名稱除了聲樂，也可用於器樂上，尤其是鍵盤樂器。

<sup>77</sup> 1981年11月18日*Westfälische*評論報“德國首映-安德烈”，No. 270。

安德烈過世後，協奏曲曾於1986年9月12日在哥本哈根演出，由諾瑪·費雪（Norma Fisher, 1940-）擔任鋼琴獨奏，<sup>78</sup>由希格爾指揮哥本哈哥管弦樂團；波蘭鋼琴家馬切伊·葛利波斯基（Maciej Grzybowski, 1968-）<sup>79</sup>也於2008年2月8日在波蘭城市卡利什、2008年2月15日的比亞維斯托克及2008年8月17日在華沙“蕭邦與他的歐洲”國際音樂節演出。<sup>80</sup>葛利波斯基也曾於2013年7月22日在布雷根茲與保羅·丹尼爾所指揮的維也納交響樂團一起合作。<sup>81</sup>

這首作品最後於1975年出版，有鋼琴及管弦樂版本，及雙鋼琴版本，【圖例1-3-】為此首作品各樂章開頭。

【圖例 2-3-3】盧普肖像（攝於 1971 年）



---

<sup>78</sup> 諾瑪·費雪（Norma Fisher, 1940-）為英國鋼琴家。

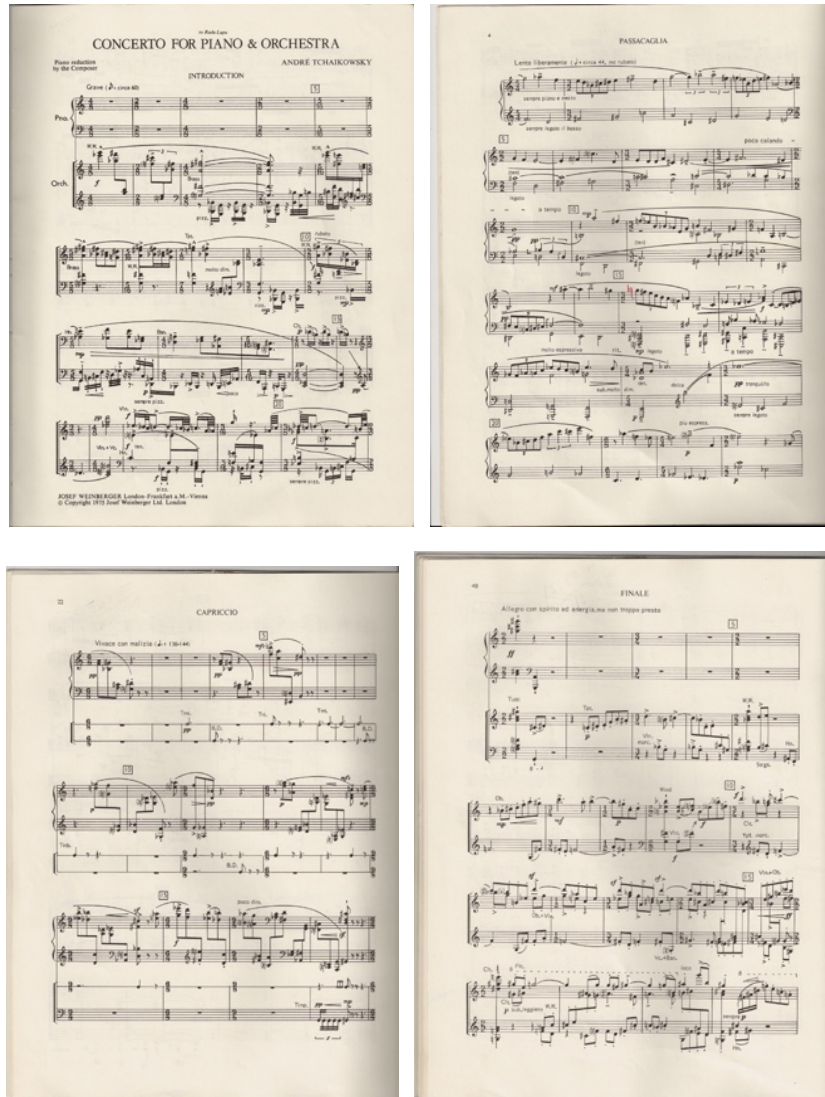
<sup>79</sup> 馬切伊·葛利波斯基（Maciej Grzybowski, 1968-）為華沙鋼琴家及室內音樂家，於1990年開始他的音樂活動，在音樂節及演出上非常活躍。

<sup>80</sup> “蕭邦與他的歐洲”國際音樂節是由波蘭蕭邦協會所舉辦的，每年會有不同的主題，像是2010年是蕭邦誕辰兩百週年，2016是莫札特260年誕辰。音樂節中以古典音樂為主，但也會加上波蘭作曲家的現代音樂。音樂節的內容多元，有鋼琴獨奏，也有協奏曲或是室內樂形式。

<sup>81</sup> 保羅·丹尼爾（Paul Daniel, 1958-）為英國指揮家，1998年因歌劇傑出成就獲得奧利維爾獎，1999年因Naxos Records獲得留聲機獎，2000年獲得了英國騎士勳章。



【圖例 2-3-4】Piano Concerto, No.2 各樂章開頭



【圖例 2-3-5】波蘭鋼琴家葛利波斯基 (Maciej Grzybowski) 照片



## 鋼琴獨奏作品

### Sonata for Piano (1958)

安德烈與他的堂兄在馬德里度假時，開始創作為鋼琴所寫的唯一一首奏鳴曲，每當他完成一個部分，他都會打電話給魯賓斯坦分享。<sup>82</sup>在1959年4月19日，安德烈在芝加哥管弦樂團音樂廳舉辦了一場獨奏會，演出了此曲，卻使用烏尤達爾（Uru Dal）這個化名為作曲者，並從未再演出過此曲，這首曲子的手稿命名為“May/June 1958, Madrid-London”，存放於J.W.檔案館。

【圖例 2-3-6】安德烈 Piano Sonata 第一頁手稿



### Inventions for Piano (Op.2) (1961-1963)

此論文第四章有此曲完整解說及樂曲分析。

【圖例 2-3-7】*Inventions* 所有題獻者

<sup>82</sup> 1985年12月28日於巴黎，安德烈堂兄受訪於費瑞爾。



### Mazurka and Tango from *Six Dances for Piano* (1981)

此首作品受柯瓦采維奇委託而寫，並將之題獻給他，但僅完成Mazurka和Tango兩個樂章，此首作品為柯瓦采維奇和J.W.出版社共同持有。【圖例2-3-7】為Mazurka樂章鋼琴獨奏及雙鋼琴版本的樂譜。

【圖例 2-3-8】 Mazurka and Tango from *Six Dances for Piano* Mazurka 樂章手稿



### 單簧管作品

### *Sonata for Clarinet and Piano* (1959)

安德烈將這首作品題獻給麥可·瑞德道爾（Michael Riddall, 1938- ）。首演於 1966 年 7 月 4 日由格爾瓦斯·德·珀耶（Gervase de Peyer, 1926-2017）<sup>83</sup>演奏單簧管，安德烈演奏鋼琴，並由 BBC 廣播播出。由 BBC 廣播播出的其餘場次還有 1973 年 6 月 17 日由珍妮特·希爾頓（Janet Hilton）<sup>84</sup>擔任單簧管、弗朗科擔任鋼琴家（註解 37）。

第一次公開表演於 1985 年 10 月 27 日，J.W.出版社百年音樂會，在倫敦威格摩爾音樂廳，由朱利安·雅各布森（Julian Jacobson, 1948- ）<sup>85</sup>擔任鋼琴，安東尼·蘭姆（Anthony Lamb）擔任單簧管。在 1969 年出版。

【圖例 2-3-9】單簧管演奏家珀耶與安德烈合照（攝於 1967 年）



---

<sup>83</sup> 格爾瓦斯·德·珀耶（Gervase de Peyer, 1926-2017）為英國單簧管家、指揮家。他是海格斯室內樂團（Melos Ensemble）及林肯中心室內樂協會（CMS）的創始成員。

<sup>84</sup> 珍妮特·希爾頓（Janet Hilton）出生於曼徹斯特，是一名傑出的豎笛演奏家，在英國重要的音樂節中演出，像是愛丁堡音樂節、逍遙音樂節等等，也經常與室內樂及管弦樂團合作，現為伯明罕音樂學院教授。

<sup>85</sup> 朱利安·雅各布森（Julian Jacobson, 1948- ）為英國最具創造力的鋼琴家之一，擅長各種曲風，且常有當代音樂的委託表演，1987 年他在英國首演了 Ligeti 著名鋼琴練習曲，廣受好評。目前是皇家音樂學院的鋼琴和室內樂的教授。

【圖例 2-3-10】費瑞爾與瑞德道爾（Michael Riddall）合照（攝於 2017 年）



【圖例 2-3-11】Sonata for Piano and Clarinet 第一頁樂譜



## 聲樂作品

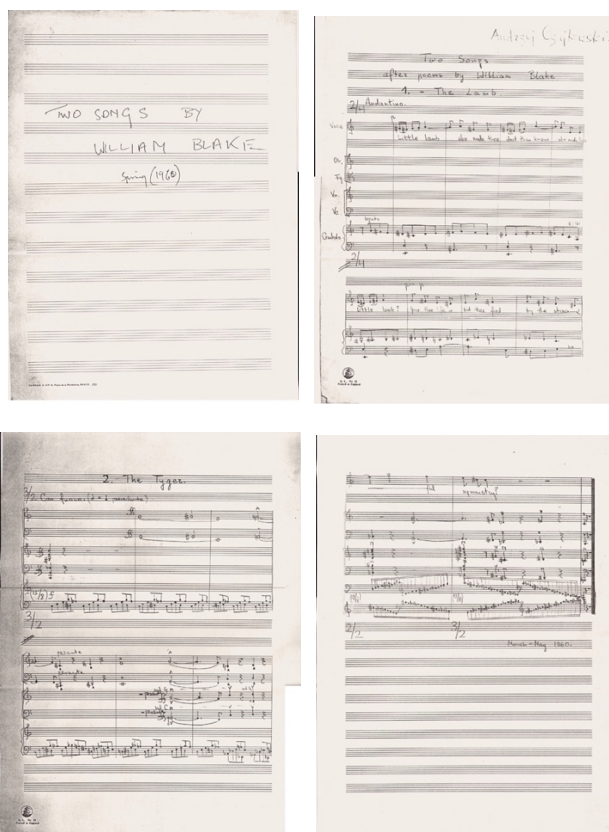
*Two Songs after Poems by William Blake* (1960) <sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> 威廉·布萊克（William Blake, 1757-1827），英國詩人、雕刻家及畫家，是浪漫主義文學代表人物之一。1789年《純真之歌》（"Song of Innocence"）先問世，五年後，重新改編《純真之歌》，並結合新作《經驗之歌》（"Song of Experience"），再加上副標題「揭露人類靈魂的兩個對立面」（"showing the two contrary states of the human soul"）。他最著名的詩大多都出自於這本詩集，像是來自於《純真之歌》的『羔羊』（"The Lamb"）及出自於《經驗之歌》的『老虎』（"The Tyger"）。這本詩集至今仍被歸類為「兒童文學」，也被盛讚為兒童文學之先驅。

這首作品是在 1960 年 3-5 月居住於倫敦和巴黎時完成的，編制為女高音、雙簧管、長笛、小提琴、大提琴及大鍵琴。安德烈分別從布萊克詩集《純真之歌》及《經驗之歌》各選出一首詩集『羔羊』、『老虎』。

【圖例 2-3-12】Two Songs after Poems by William Blake



### *Seven Sonnets of Shakespeare* (1967)

安德烈 1965 年於達汀頓學校的夏季班 (Dartington Summer School) 認識了女中音瑪格麗特·卡伯爾 (Margaret Cable)<sup>87</sup>，對她的聲音印象非常深刻，因

<sup>87</sup> 瑪格里特·卡伯爾 (Margaret Cable) 17 歲時即得到皇家音樂學院的獎學金，也曾於許多重要音樂節上表演，像是愛丁堡音樂節、琉森音樂節、奧德堡音樂節等。目前擔任皇家音樂學院的老師，並擔任了五年的聲樂研究負責人。

此計畫為她譜寫曲子。安德烈非常著迷於莎士比亞詩作，他決定從《莎士比亞十四行詩集<sup>88</sup>》中挑選出幾首詩作來譜曲：

No.104, "To me fair friend you never can be old"

No.75, "So are you to my thoughts as food to life"

No.49, "Against that time (if never that time come)"

No.61, "Is it thy will,thy image should keep open"

No.89, "Say that thou didst forsake me for some fault"

No.90, "Then hate me when thou wilt,if ever,now"

No.146, "Poor soul the centre of my sinful earth"

【圖例 2-3-13】達汀頓校長威廉·格洛克（William Glock, 1908-2000）

（攝於 1967 年）



格洛克是英國 BBC 廣播公司負責音樂的首要人物，也是達汀頓音樂學院的校長，幸運的是，格洛克非常喜歡安德烈，並給他相當多在 BBC 曝光以及校園演出的機會。

---

<sup>88</sup> 《莎士比亞十四行詩集》共收錄了 154 首詩，大致作為 1592-1598 年，1609 年首次於倫敦出版，是莎士比亞著作中最具代表性的作品。十四行詩來自於義大利的抒情短詩，結構嚴謹，分為上下兩部分，上段八行、下段六行。而莎士比亞的十四行詩則是分為兩部分，其一為三個四行、其二為兩行，她創造出的結構後來被稱為「莎士比亞式」，風格自由奔放，富於想像，且感情充沛。

【圖例 2-3-14】安德烈與女中音卡伯爾合照（攝於 1968 年）



1968 年 6 月 18 透過 BBC 廣播電台，有了第一次電台轉播，四天後在普賽爾屋（Purcell Room）公開演出，同年也於阿姆斯特丹演出，近年來，在 2007 年於華沙、2010 年在波蘭克拉科夫及 2013 年 7 月 20 日在布雷根茲由鋼琴家馬切伊·葛利波斯基（註解 24）及女中音烏爾蘇拉·可莉格（Urszula Kryger, 1964-）<sup>89</sup>演出。今年（2018 年）9 月 23 日在波蘭的克拉科夫演出。

安德烈所選的這七首詩的風格皆為黑暗的，不快樂的或是無法得到的愛，詩中充滿沈重氣氛，安德烈則將音樂譜寫出充滿希望、創造性、有描述性的及充滿情感的，與原詩做強烈的對比。第五首的音樂，鋼琴家需彈奏鋼琴琴弦，或使用琴槌做預置鋼琴的效果，透過這種方式，聲音之間產生極大的沈默及空間感，就像來自愛德華·孟克 1893 年的作品《吶喊》，沈默靜止的畫作中，擁有驚人的力量。

---

<sup>89</sup> 烏爾蘇拉·可莉格（Urszula Kryger, 1964-）為波蘭歌手、鋼琴家、聲樂教授，主要演出室內樂、合唱及清唱劇曲目，多次獲得波蘭的弗雷德里克獎。



【圖例 2-3-15】 Seven Sonnets of Shakespeare 第一至七首手稿開頭片段



*Ariel* (1969)

這三首組曲是取材自莎士比亞最後一部悲喜劇《暴風雨》（“*The Tempest*”）<sup>90</sup>，編制為女中音、長笛、雙簧管、A 調豎笛、法國號、巴松管、銅

<sup>90</sup> 《暴風雨》（“*The Tempest*”）被認為為莎士比亞最後一部獨自完成的具有悲劇及喜劇的戲劇，因此也被稱為“傳奇劇”。

琴/鋼片琴、豎琴。1977年10月7日，地點在倫敦史密斯廣場聖約翰堂，由女中音-卡伯爾、海格斯室內樂團、<sup>91</sup>鋼片琴-安德烈組成第一次首演。

1974年安德烈與朋友查克·瓦拉（Chad Varah, 1911-2007）<sup>92</sup>碰面，瓦拉認為應該要讓更多人聽到這首音樂，並為安德烈安排了一場音樂會。1987年8月11日，費瑞爾與瓦拉於倫敦見面，訪談中，瓦拉回憶起當年與安德烈的對話：

安德烈告訴我，他覺得這首作品永遠不會被演出，有誰願意花時間召集九位演奏家只為演奏五分鐘的曲子呢？我跟他說，我覺得這些優秀的作品應該被眾人知道，因此我為他安排了一場在聖約翰史密斯廣場，以慶祝沃爾布魯克聖司提反堂恢復運行的名義的音樂會。……這是我唯一被安德烈惹惱的一次，那場音樂會中，我們安排的錄音車停在廣場外，製作了整場音樂會的錄音，並特別錄製“Ariel”單獨的小錄音帶，但女中音柯伯爾在音樂會中出了一個錯，但不至於破壞整首曲子，安德烈對錄音帶非常失望，因為他認為不夠完美，所以他把錄音帶摧毀了！

被安德烈摧毀的錄音帶在當年花了89歐元製作（相當於台幣\$3100），在這兩場音樂會後，這首曲子再也沒有被發表過了，也從未出版，這首曲子的手稿存放於J.W.檔案室。

---

<sup>91</sup> 海格斯室內樂團（Melos Ensembles）於1905年創立，由單簧管演奏家 Gervase Alan de Payer、中提琴家 Cecil Aronowitz、長笛家 Richard Gilford Adeney、大提琴家 Terence Weil 為創始成員，最初共有12名成員組成弦樂五重奏、木管五重奏、大鍵琴及鋼琴，這些成員皆是優秀的獨奏家及管弦樂團成員。樂團定期在各大音樂節中演出，不定期巡迴表演，並製作了許多錄音。近年來，開始有許多當代作曲家為海格斯樂團量身定制曲目，像是德國作曲家漢斯·維爾納·亨策（Hans Werner Henze, 1926-2012）的 *Kammermusik* 融合了新古典主義、爵士樂、12音列等風格，海格斯樂團直接及間接的影響室內樂團在當代音樂中的重要性。（可參考註解29）

<sup>92</sup> 查克·瓦拉（Chad Varah, 1911-2007）是英國聖公會牧師，也是撒瑪利亞會（Samaritans）的創辦人，並且有「自殺防治之父」的美名。撒瑪利亞會是一間全球的志願機構，以英國及愛爾蘭為基地，為情緒困擾或企圖自殺的人提供支援。

【圖例 2-3-16】*Ariel* 手稿



### 小提琴作品

#### *Concerto Classico for Violin and Orchestra* (1962-64)

1962年3月，安德烈開始著手為小提琴家西爾維亞·羅森伯格（Sylvia Rosenberg,）<sup>93</sup>所譜寫的曲子，他們兩個組成了二重奏，也發表了許多表演，西爾維亞回憶起：「我們在倫敦時常再一起玩樂、演奏，有一段時間，我正在練習貝爾格的小提琴協奏曲，安德烈也被貝爾格的音樂色彩給迷惑住，因此在這首曲子內加入貝爾格的和聲色彩。」<sup>94</sup>但後來兩人的關係變得不再那麼緊密，這首曲子也漸漸地被遺忘，等到後來關係得到了修補時，已經為時已晚，安德烈已經計畫好的演出前去世，因此這首曲子從未發表過，最後手稿在朋友家的洗衣籃下發現，目前存放於 J.W. 檔案室。

<sup>93</sup> 西爾維亞·羅森伯格（Sylvia Rosenberg）自 2007 年以來一直在美國及國外做演出，配合的樂團包括芝加哥交響樂團、倫敦交響樂團、皇家愛樂樂團、斯德哥爾摩愛樂樂團等等。經常在大型音樂節日做演出，擔任伊士曼音樂學院、琵琶第音樂學院、印第安納大學集思托尼布魯克州立大學擔任小提琴教授。

<sup>94</sup> David A Ferre, *The other Tchaikowsky*, 208。

【圖例 2-3-17】 Concerto Classico for Violin and Orchestra 手稿



### *Five Miniatures for Violin and Piano* (1981)

安德烈與韓國知名小提琴家鄭京和 (Kyung-Wha Chung, 1948- )<sup>95</sup>相約在 1983 年 4-6 月要在義大利辦巡迴表演，特地為巡迴演出作這首曲子，並將這首曲子獻給鄭京和，但在巡迴前一年，安德烈即去世，他只完成其中三首曲子，原先鄭京和打算演出這三首曲子，但曲子只用了草圖完成，以至於沒有發表的機會。手稿目前存放於 J.W.檔案室。

【圖例 2-3-18】鄭京和尚像



<sup>95</sup> 鄭京和 (Kyung-Wha Chung, 1948- ) 在七歲時開始學習小提琴，也被世人公認為神童，他的家人多為音樂家，媽媽是鋼琴家及吉他手，姊姊鄭明和是大提琴家，弟弟鄭明勳是指揮家及鋼琴家，與姊姊畢業於茱莉亞音樂學院，後來成為茱莉亞音樂學院教師。2011 年因對國內外藝術文化發展作出貢獻，被授與韓國湖岩藝術獎。

## 弦樂四重奏

String quartet, No.1 (Op.3) (1969-70)

此首作品由四個樂章組成：牧歌（Pastorale）、夜曲（Notturmo）、詼諧曲（Scherzo）、變奏曲（Variazione）。安德烈將此首作品獻給他的老師阿斯肯納瑟（如註腳 29）作為 75 歲的禮物。首演於 1971 年 7 月 10 日在德國的巴德戈德斯貝格舉行，由林賽弦樂四重奏<sup>96</sup>演出（請看此論文第三章），同年 11 月 18 日於 BBC 廣播電台播放，隔年 3 月 15 日在倫敦現場表演，最後在 1974 年出版。

### 【圖例 2-3-19】林賽弦樂四重奏創始成員

小提琴：Peter Cropper、Ronald Birks；中提琴 Robin Ireland；大提琴 Bernard Gregor-Smith



---

<sup>96</sup> 林賽弦樂四重奏（The Lindsay String Quartet）為英國樂團，以演奏貝多芬、海頓、莫札特作品出名，定期舉辦巡迴音樂會、指導研討會等。成員有第一小提琴 Peter Cropper，第二小提琴 Michael Adamson、Ronald Birks，中提琴 Roger Bigley、Robin Ireland，大提琴 Bernard Gregor-Smith，在 1984 年得到留聲機獎。

【圖例 2-3-20】String quartet No.1 in A major, Op.3 各樂章開頭



### String quartet, No.2 (Op.5) (1973-75)

請參閱此論文第三章。

### 室內樂作品

#### *Octet* (1961)

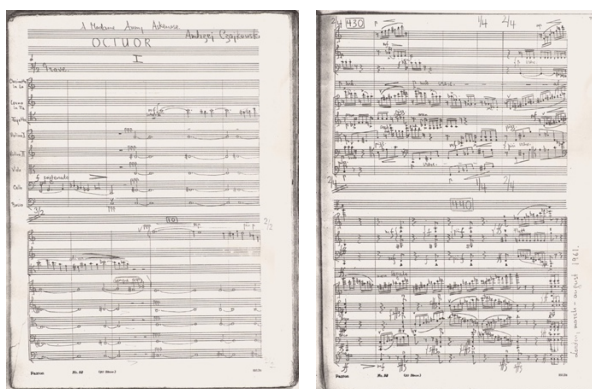
安德烈在 1961 年 3 月至 8 月期間，創作了這部作品，他將這首曲子獻給老師阿斯肯納瑟的妻子安妮·阿斯肯納瑟 (Anny Askenase, 1904-1969)。Octet 的編制為單簧管、法國號、巴松管、兩把小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴。這首曲子問世後，安德烈並沒有積極的推廣，他給了安妮一份副本，這首曲子在沒有任何用途的情況下結束了。

幾年後，安德烈認識了海格斯樂團的單簧管演奏家珀耶（請參考註解 29），安德烈認為海格斯樂團或許會對這首曲子感興趣，並也給了珀耶一份副本，珀耶因此認為這是安德烈為海格斯樂團所寫的曲子。

珀耶曾經回憶起，他認為 *Octet* 是首很重要的作品，但也因為很難找齊需要的樂手，因此很多作曲家的作品常常淪為沒有機會演奏的結局。他曾經演奏

過安德烈的單簧管奏鳴曲，因此他對 *Octet* 非常感興趣，但無奈的，找到八個音樂家，並且坐下來討論新作品的時間和機會是很難的。<sup>97</sup>

【圖例 2-3-21】*Octet* 手稿片段



### *Trio Notturmo* (Op.6) (1978)

鋼琴家弗朗科（註解 31）組了一個三重奏（Frankl-Pauk-Kirshbaum Trio），在 1976 年向安德烈委託一首三重奏作品，安德烈將它記錄於 1978 年 8 月 1 日的日記上：

多年前，漢斯·凱勒（Hans Keller, 1919-1985）<sup>98</sup>在達汀頓演講關於鋼琴及弦樂基本上是不相融的，他解釋，古典和聲通常是用來消除彼此的差距，幾乎不可能融合不同聲音，當時我說，若我為鋼琴及弦樂寫任何作品，我就會將它獻給你。

當弗朗克邀請我幫三重奏寫曲子時，我將凱勒的警告放在心裡，我將它視為一個挑戰。我決定特別強調樂器間的差異，這倒反過來幫助我構思整首曲子，將曲子做一個對比的挑戰，我在兩個樂章做了極大的反差。

因此第一樂章 *Allegro* 是一個極度不規律的韻律，有許多突然且迅速改變的樂句，伴隨著氣氛黑暗的鋼琴低音；*Andante* 則是抒情平穩的樂章，有著流暢的旋律線條，及清晰乾淨的和聲，為了避免兩段差異

<sup>97</sup> David A Ferre, 《The other Tchaikowsky》, 188。

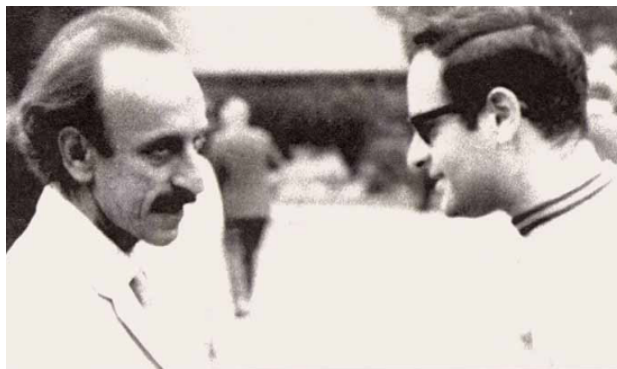
<sup>98</sup> 漢斯·凱勒（Hans Keller, 1919-1985）是出生於奧地利的英國作家及音樂家，在音樂學及音樂評論做出重大的貢獻，在 1950 後期，發明了“無字功能分析法”（Wordless function analysis）。

太過突兀，我在最後加了一段激動的樂段，達到高潮後突然靜止，將前面樂句濃縮反覆，最後結束。

特別的是，1982年7月2日，這首作品第一次表演的舞台是安德烈的葬禮上，兩天後於切爾騰納姆節（Cheltenham Festival）才有了第一次公開演出。弗朗科三重奏在世界各地表演此曲，也有音樂家在音樂會中表演，像是小提琴家丹尼爾·菲利普斯（Daniel Phillips,）、大提琴家卡特·布雷（Carter Brey, 1954-）、鋼琴家艾華·奧埃爾（Edward Auer, 1941-）於1983年8月9日在Sante Fe Chamber Music Festival上表演；Capricorn室內樂團於1985年11月10日在威格摩爾音樂廳（Wigmore Hall）演出；1985年12月13日，弗朗科三重奏在華盛頓國會圖書館的表演由全國公共廣播電台（National Public Radio）播報；2013年7月30日則在布雷根茲由阿爾騰堡三重奏演出。

此曲在1982年出版。

【圖例 2-3-22】漢斯·凱勒與安德烈（攝於1965年）



漢斯凱勒為安德烈的作曲老師，他仔細閱讀鋼琴協奏曲的樂譜，並提出了建議，安德烈經常去凱勒家，兩個人會坐在花園幾個小時討論安德烈的作品。



## 偶然音樂

### *Hamlet* (1966)

安德烈的朋友梅納是一名演員，1966年在牛津安排了一場《哈姆雷特》<sup>99</sup>的表演，並詢問安德烈是否願意幫此劇本譜曲。他回憶道：「安德烈非常癡迷於這齣劇，因此他馬上就答應了。他對劇本非常熟悉，因此這部劇與我們兩個有非常深的連結。他在演出前三天來到了現場，並監督所有音樂，他給了我非常大的幫助，在這麼緊密的時間裡要同時指導並演奏是非常不容易的事。」<sup>100</sup>

由於安德烈非常著迷於莎士比亞，在他的遺書中曾提過，在他死後，將他的頭顱捐贈給皇家莎士比亞劇團，並要求作為舞台上的道具，但始終沒有人願意嘗試。終於在2008年，大衛·田納特（David Tennant, 1971-）在一系列《哈姆雷特》的表演中終於使用了安德烈的頭顱作為演出道具。

## 歌劇

### *The Merchant of Venice* (Op.7) (1968-82)

這齣歌劇的作詞者為奧布賴恩（如【圖例2-3-23】所示），他與安德烈在倫敦Finchden莊園首次見面，這個莊園是由40-50名年僅15-23歲的年輕男孩組成的社區，他們平均的智力水平高於一般人，由當地的醫院或地方當局來給予精神病學的建議。而奧布賴恩在那裡執導戲劇作品。1968年，他們在某次談話中

---

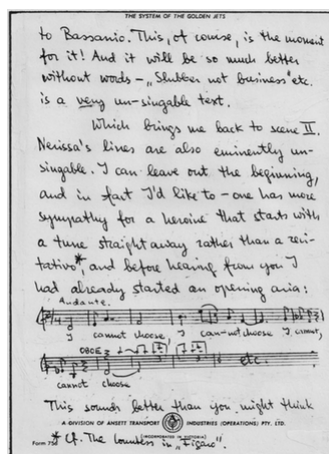
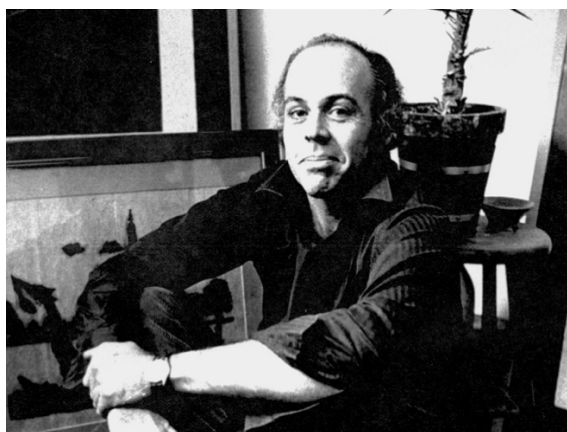
<sup>99</sup> 《哈姆雷特》又名《王子復仇記》，是莎士比亞最知名且被最多人改編的作品，與《馬克白》、《李爾王》、《奧賽羅》並稱為莎士比亞的「四大悲劇」。

<sup>100</sup> 1987年於巴西，梅納受訪於費瑞爾。

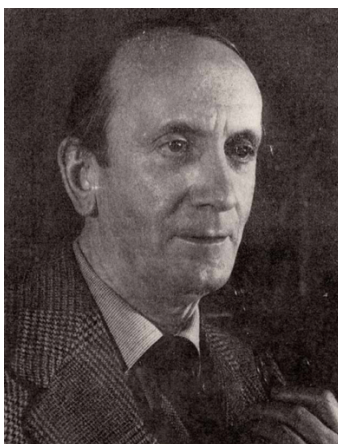
決定要一起製作一齣歌劇，最初計劃就是使用莎士比亞《威尼斯商人》第五幕的對白來創作。

奧布賴恩在安德烈去澳洲巡迴時開始著手創作，彼此在異地時利用信件聯繫（如【圖例2-3-4】所示），待安德烈回英國後才開始面對面討論。1970年，對白已有大致的雛形了，夏天完成整部作品的對白內容，1972年八月，安德烈將整部歌劇的音樂內容展現給凱勒（註解45），凱勒訝異於作品的完整性及如此高的音樂品質。

【圖例 2-3-23】奧布賴恩（攝於 1964 年） 【圖例 2-3-24】安德烈及奧布賴恩通信內容



【圖例 2-3-25】Finchden 莊園創辦人喬治·萊沃德（George Lyward）（攝於 1955 年）



安德烈會定期在 Finchden 莊園舉辦鋼琴演奏會，而萊沃德則是將有煩惱的安德烈視為病人，安德烈每隔幾個月就會去莊園治療。

1978年的夏天，已完成三分之二的歌劇，終於在1980年10月1日，安德烈寫信給梅納，說道：「我終於完成了《威尼斯商人》！凱勒的回饋讓我有信心，他建議我寫信給英國國家歌劇院的主席，我很高興他對這首曲子如此印象深刻！」。1981年12月21日，英國國家歌劇院在凱勒的安排下發表了一場演出，參與者有英國國家歌劇院的主席哈利伍德伯爵（Lord Harewood, 1923-2011）<sup>101</sup>、管弦樂指揮馬克·埃爾德（Mark Elder, 1947- ）、歌劇導演大衛·彭特尼（David Pountney, 1947- ）及安德烈等人。

凱勒在1984年7月寫了一封信給夏娃：

這首曲子真的是一部出色的作品，無論是音樂還是戲劇。對於我們這些了解安德烈以前作品的人來說，他能夠寫出如此大篇幅的內容及品質是不容質疑的。但是，這是他第一部歌劇，就如此有創造性，就好像他已經非常熟悉於創作歌劇了，知道的人們幾乎可以用“駭人聽聞”來表達他們的震驚。

有很多成功的歌劇，不如《威尼斯的商人》一半的舞台價值，更引人注意的是，任何關鍵時刻都伴隨著音樂，音樂維持了戲劇的魅力，就算你看不懂劇情，你還是可以透過音樂馬上進入狀況。

無須多說什麼，我將準備他的樂譜來論證我的敘述，安德烈的作曲風格不拘一格，在整部作品中你找不到他清晰的和聲脈絡，他擁有獨特的創造力！<sup>102</sup>

蘇珊·布拉索(Susan Bradshaw, 1931-2005)<sup>103</sup>也在同個月寫信給夏娃：

---

<sup>101</sup> 哈利伍德伯爵（Lord Harewood, 1923-2011）本名喬治·拉斯賽爾斯（George Lascelles），是英國音樂總監及作家。曾擔任皇家歌劇院院長、英國國家歌劇院主席、董事、英國電影分級委員會主席。也是英國伊莉莎白二世的堂兄。

<sup>102</sup> 夏娃所保存的信件副本

<sup>103</sup> 蘇珊·布拉索（Susan Bradshaw, 1931-2005）是一名英國鋼琴家，她特別擅長演奏當代音樂，並受教於布列茲。此外，她同時也是音樂評論家及音樂學家，在幾十年間發表過多次期刊雜誌，標題包含“*Contact*”、“*The Musical Times*”、“*Tempo*”、“*Music & Musicians*”。

親愛的夏娃，我剛剛完成了安德烈的《威尼斯商人》，我只想告訴你，我認為這是非常好的一首作品！這首曲子不論是音樂還是戲劇，又或是聲樂部分，都有許多引人注目的細節，雖然並不是很輕易，但我相信，若有一天可以將這首曲子進行全面的製作，無疑是對現代歌劇的重要貢獻，如果我們能夠安排一場音樂會表演，那真是太令人興奮了！

【圖例 2-3-26】《威尼斯商人》手稿片段



這部歌劇證明了安德烈對於莎士比亞作品及音樂的喜愛，對於第一次創作歌劇就有這麼傑出的表現是很不常見的，但安德烈幾乎毫不費力地展現自己的音樂才華，也因為本身作為一個鋼琴家，安德烈在處理自己的音樂上有個人的詮釋方式，不是任何演奏家能夠模仿的，在管弦樂複雜的織度紋理，就好像人類複雜的情感。

在《威尼斯商人》一曲中，雖然可能會聽到像貝爾格或巴爾托克的音樂片段，但整體來說，它仍然擁有自己的獨特之處。《威尼斯商人》首場演出的指揮家Eric Nielsen相信安德烈絕對非常了解巴赫早期的作品《音樂的奉獻》<sup>104</sup>，

---

<sup>104</sup> 《音樂的奉獻》（"The Musical Offering, BWV 1079"）為巴赫創作的卡農及賦格鍵盤曲集，由斐特烈二世給他一組單音主題，寫出了一系列單音音樂主題的作品，並延伸出了“國王的主題”。

因為作品中出現非常多短小主題動機的堆疊，又或者在寫作管弦樂時，各個樂器間的複音手法及對位法是非常有挑戰力的。<sup>105</sup>除此之外，譜上的任何記號非常精準，清楚地表達了所有內容，像是哨聲、笑聲、敲擊聲等等，一方面讓演奏者更輕易地了解作曲家想要的效果，但另一方面則是沒有空間可以改變。

安德烈從1968-1982年一直在研究著《威尼斯商人》的內容，生前的願望就是能夠有一場演出，雖然無法在生前看到，但到了2013年7月18日，終於迎來全球首映，這個願望在布雷根茲音樂節中實現了，並帶給許多評論家留下了深刻的印象，大家都想知道一個在華沙猶太人戰爭中倖存下來的猶太人，如何完成了如此有爭議的藝術品。對於首映的評論，英國《金融時報》的評論家Shirley Apthorp說道：

安德烈的音樂錯綜複雜，同時擁有黑暗、殘忍及抒情的情緒，更不用說他的幽默及機智。莎士比亞這部劇所隱含的正義及憐憫的主題令安德烈著迷，很難想像還有誰能夠優雅的展現出矛盾感，又或是以非悲劇的方式來結束整齣劇。<sup>106</sup>

《紐約時報》的評論家George Loomis試圖用熟悉的術語來分析《威尼斯商人》的音樂：

這部作品的音樂令人印象深刻，基本上來說是無調性的，但又有點像貝爾格後期浪漫的表現力，儘管如此，這部歌劇仍然缺乏戲劇性技巧，這歸因於安德烈缺乏經驗，然而卻也帶來了引人入勝的音樂細節，像是文藝復興時期的舞蹈節奏，或是華格納《尼貝龍的指環》中的主導動機；而奧布來恩的劇本保留的莎士比亞的原始語言，對於那些了解原作的人來說是個福音，但其他文本同時用英語及德語演唱，可能會使觀眾很難理解。<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> 貝利娜在2013年7月16日訪問Eric Nielsen中得知。

<sup>106</sup> Shirley Apthorp, 'The Merchant of Venice, Bregenz Festival, Austria – review', *Financial Times*, 22 July 2013。

<sup>107</sup> George Loomis, 'Merchant of Venice' and 'The Magic Flute' at Bregenz Festival, *The New York Times*, 30 July 2013。

《每日電訊報》的評論家John Allison認為這首曲子的角色及音樂設定，與安德烈本人有許多相似之處，尤其是夏洛克這個猶太人角色。<sup>108</sup>

《威尼斯商人》自19<sup>th</sup>以來，為莎士比亞在歌劇界的演繹做了重大貢獻，在這部具有紀念意義的作品中，安德烈處理的不僅僅是音樂本身，還包含了個人及文化身份、愛情、友誼、同性戀及忠誠度等問題。這部歌劇以其深度、幽默、抒情和精湛的編排而著稱，這是安德烈在歌劇上的第一次嘗試，後人常常推測，假使他現在還活著，必定會在20及21世紀的歌劇世界中留下令人印象深刻的印記。即使他的作品不多，但仍然保留許多重要的作品，它們展現出一位非凡藝術家的發展，作品中融合了整個西方音樂的根本，並用他自己獨特的聲音重新詮釋。

令人驚嘆的是，《威尼斯商人》在2014年4月的國際歌劇獎頒獎典禮上得到了最佳歌劇的“全球首映”獎，這個比賽是在2014年4月7日於倫敦舉行的歌劇大獎，被稱為歌劇的奧斯卡獎。<sup>109</sup>

「這是一種反猶太情緒的呈現，但你不能把它等同於反猶太主義。」

（“It was a presentation of certain anti-Jewish sentiment, but you can not equate it with anti-Semitism”）---劇本作者奧布賴恩這樣說。

布雷根茲音樂節的創辦者為安德烈舉辦了為期三天的音樂研討會，其中包含《創意曲》（*Inventions, Op.2*）、《莎士比亞的七首十四行詩》（*Seven Sonnets of Shakespeare*）、第二號弦樂四重奏（*String Quartet, Op.5*）、鋼琴協奏

---

<sup>108</sup> John Allison, *Die Zauberflöte* 'The Merchant of Venice, review', *The Sunday Telegraph*, 28 July 2013, 同時也是國際歌劇獎的重要成員。

<sup>109</sup> 國際歌劇獎（International Opera Awards）成立於2012年，是全球一年一度的歌劇卓越慶典，該獎的目標有三個：提升歌劇的形象、認可並獎勵成功的歌劇、募集資金，為來自世界各地有抱負的歌劇人才提供助學金。

曲 (Piano Concerto, Op.4)、《夜曲》(Trio Notturmo, Op.6)，並由擅長演奏安  
德烈作品的鋼琴家葛利波斯基(註解24)演奏。<sup>110</sup>

【圖例 2-3-27】《威尼斯商人》首演劇照



<sup>110</sup> <https://culture.pl/en/article/opera-oscar-for-poland>

## 第三章 A. Tchaikowsky 《String quartet No.2 in C》

### 樂曲分析

#### 第一節 創作背景與緣由

1971 年第一號弦樂四重奏首演完後，因應林賽樂團委託，希望可以再寫一首弦樂四重奏，安德烈受寵若驚，但當時他因對新曲子沒有任何想法，所以只說了他會考慮。數個月後，他在林賽弦樂團的音樂會上，聽見他們演奏蕭斯塔科維契《第六號弦樂四重奏》，此曲第三樂章是一個優雅的帕薩卡雅舞曲（passacaglia）<sup>111</sup>，聽完那首曲子後安德烈獲得了靈感，因而譜曲。

經由樂團的大提琴手建議，將大提琴做成有變化性的低音，大提琴雖被限制必須不斷重複著相同旋律，但透過變化讓旋律變得更加豐富，其他三聲部則以相同的紋理去做處理。

第二號弦樂四重奏使用了安德烈以往不敢、不曾使用的手法，像是高音域旋律、單音線條、撥奏等等，成果出來後，安德烈非常滿意，林賽樂團也表示比起第一號弦樂四重奏，他們更加喜愛第二號。並將此曲獻給老師阿斯肯納瑟當作 80 歲的生日禮物。

以動態形狀來說，這首曲子像“V”字型。第一樂章是非常快速、緊湊的奏鳴曲，接往第二樂章前，音樂逐漸向下沉靜，為緊接到來的帕薩卡雅舞曲穩

---

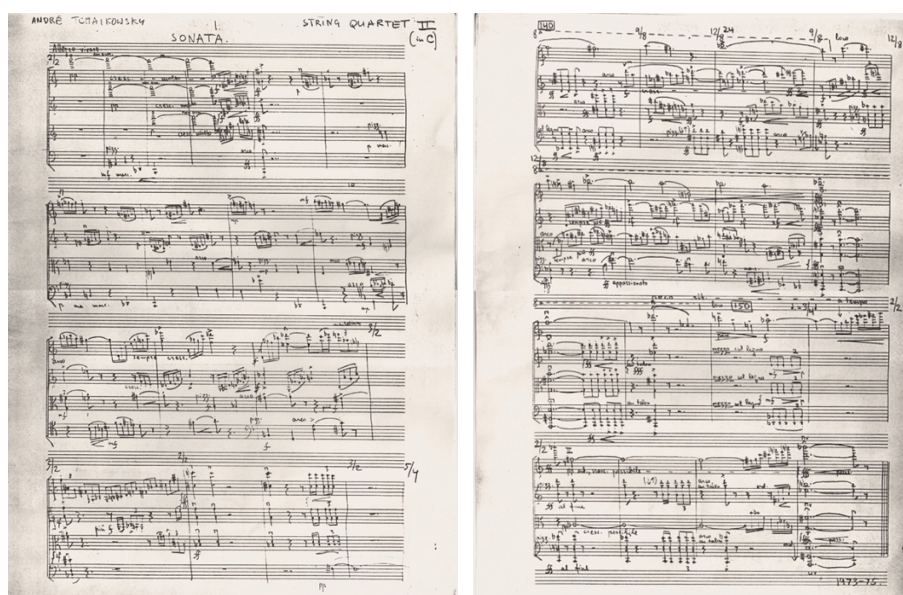
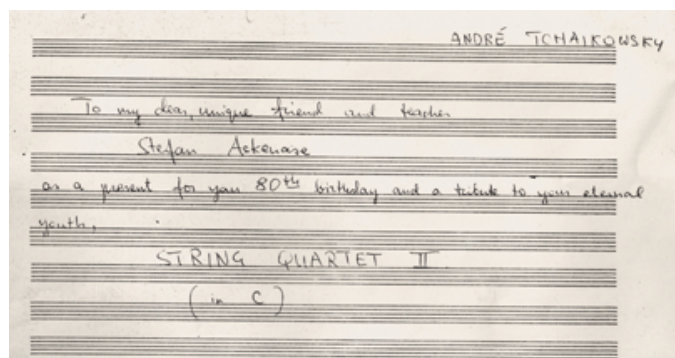
<sup>111</sup> passacaglia，源於西班牙語 pasar，有行走之意，calle，則有街道之意。帕薩卡雅舞曲是巴洛克晚期的變奏曲，一般為三拍子，主要用於舞蹈音樂。保留了西班牙吉他低音旋律變奏的特點，並以此旋律線作為作品的基礎，進行連續的變奏。在巴洛克中晚期，帕薩卡雅舞曲已經有很高的發展，儘管低音聲部幾乎沒有改變，但其餘聲部則是一段比一段豐富，韓德爾的《帕薩加利亞》就是那個時期著名的作品。



定情緒；最後一個樂章不斷地加快速度，隨著速度的遞增，回到如同第一樂章般的狀態。

以下將從動機音型、音高素材、和弦色彩等面向為據，針對樂曲各段內容進行探討。

【圖例 3-1-1】String quartet No.2 手稿片段



## 第二節 第一樂章樂曲分析

【表例 3-2-1】第一樂章樂曲結構表

段落	小節	樂句
A段	mm.1-16	①1-5
		②5-16

第一連接段	mm.16-29	①16-29
B段	mm.30-56	①30-42
		②43-56
第二連接段	mm.57-79	①57-65
		②66-79
過渡段	mm.80-100	①80-89
		②90-96
		③97-100
A'段	mm.104-123	①101-105
		②106-123
第三連接段	mm.124-132	①124-132
尾奏	mm.133-175	①133-141
		②142-148
		③149-156
		④157-175

### 一、動機音型

第一樂章由三個主要動機貫穿全曲，（如譜例【3-2-1】所示）內皆由半音組成：二度動機、鋸齒狀動機、半音動機，分別簡稱 X 動機、Y 動機、Z 動機（如譜例【3-2-1】所示），以這三個動機在各個段落上做增值、減值、倒影、擴大等變化，以統一全曲。次要動機如 B 段增加的長線條大跳旋律、七度三連音動機及由 Z 動機變形而成的下行動機，分別簡稱  $\alpha$  動機、 $\beta$  動機、 $\gamma$  動機。

【譜例 3-2-1】主要動機

The image shows three musical motifs on a single staff in treble clef.   
 1. X動機 (二度動機): A sequence of notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a '半音' (half note) label below the first note.   
 2. Y動機 (鋸齒狀動機): A sequence of notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a '半音' label below the first note and downward-pointing arrows under the notes A4, B4, C5, D5, E5, F5.   
 3. Z動機 (半音動機): A sequence of notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, with a '半音' label below the first note and the interval notation '(#A-B-C-bD)' above the notes.

### 【譜例 3-2-2】次要動機

## 二、音高素材

本樂章前五小節的導奏包含了 12 音（【譜例 3-2-4】所示），半音為整首曲子主要的素材，不過有時只採用某些截段，例如三音組、四音組、五音組等等，這些截段將構成所有動機貫穿全曲，以此構成作品內部統一的組織結構。

在第一樂章每個段落的音組安排，不論是垂直或橫向的進行上，皆可找出暗示性的音組排列，每個段落並以不同的音組去做發展。

## 三、和聲結構

前五小節導奏，奏出半音階，這樣的二度音程遍佈於樂曲中，在第一樂章中，安德烈最常使用的和弦為七和弦與三和弦，有時單獨出現，或將兩種和弦混合成複和弦，也有在和絃上附加其他音程的安排。

### 1. A 段

A 段由兩個樂句組成，兩兩聲部平衡，以複音手法呈現。第一樂句（mm.1-5）從第一部小提琴拉奏一個高音的長音 A，交給大提琴撥奏出 Z 動機，而這五音（A- $\sharp$ A-B-C- $\sharp$ C）是由半音組成的五音組，從 *pp* 漸強至 *f* 後，由上三聲部齊奏快速的 Y 動機，最後停在 *ff* 的和弦上（小七和弦+大三和弦），

呈現完整的 12 音（如譜例【3-2-3】所示）。依序將 12 音提出，如譜例【3-2-4】所示。

【譜例 3-2-3】 mm.1-5

【譜例 3-2-4】 mm.1-5 所框起的 12 音

【譜例 3-2-5】 mm.5 和弦組合拆解

第二樂句（mm.5-8）兩兩聲部分別使用大量的 X 動機及 Z 動機做樂句的發展，從半音的距離慢慢擴大，不停在各種音量及拉、撥奏的變化中達到 A 段的高潮。將第二樂句各聲部重點音圈出後，第一小提琴為 F-#F-G-#G-A-<sup>b</sup>B、第二小提琴為 #G-A-<sup>b</sup>B-B-C-#C-D-#D-E-F、中提琴為 D-<sup>b</sup>E-E-F-G，大提琴為 <sup>b</sup>B-B-C-<sup>b</sup>D（如【譜例 3-2-6】圓圈所示）。第二樂句也結束於 *ff* 的和弦組合上（兩個大三和弦+附加二度音）（如【譜例 3-2-7】框框所示）。

【譜例 3-2-6】 mm.5-9

【譜例 3-2-7】 mm.15 和弦組合拆解

2. 第一連接段

連接段以  $\alpha$  動機為主，預示著 B 段將以長線條旋律作為主要聲部。且在  
各聲部皆有自己獨立的音組，如【譜例 3-2-8】所示，先出現的大提琴音組為 F-  
#F-G-bA，接續的中提琴音組為 D-bE-E-F-#F-G，隨後而來的第二小提琴音組為  
-bD-D-bE-E-F-bG-GbA，最後出現的第一小提琴音組則為 A-bB-C#C-D-bE-E-F-  
#F。等到大提琴、中提琴、第二小提琴皆結束長旋律線條後，第一小提琴的出  
現伴隨著密集的 X 動機及 Y 動機，進入了 B 段。

【譜例 3-2-8】 mm.15-27

此外，筆者將大提琴、中提琴、第二小提琴、第一小提琴的旋律片段命名 A 句、B 句、C 句、D 句（如【譜例 3-2-9】所示），有助於與其他兩過渡段作比較。A 句為向下二度後大跳七度再回來二度的音型片段；B 句開頭與 A 句一樣，但多了三連音型；C 句為向上三度後往下七度的片段；D 句則為長音後連接一快速音群的片段。

【譜例 3-2-9】 mm.57-65

### 3. B 段

B 段有兩個樂句，以主音音樂為主。B 段的主旋律由第一小提琴以泛音拉奏長旋律線，其中 mm.32 的八分音符也可視為倒影且增值的 X 動機變形，這樣的音型會不斷在曲中出現（如【譜例 3-2-10】框框所示）；第二小提琴持續以大量七度（二度）的  $\beta$  動機作為伴奏，呈現出 G- $b$ A-A- $b$ B-B-C- $b$ D 七音（如【譜例 3-2-10】圓圈所示）；中提琴及大提琴則不斷演奏小提琴的碎片。

【譜例 3-2-10】 mm.28-33

第二樂句，旋律及伴奏從第一小提琴、第二小提琴接給了中提琴及大提琴，旋律改以正常方式演奏。在大提琴的  $\beta$  動機中呈現出 $\sharp$ C-D- $b$ E-E-F- $\sharp$ F-G- $\sharp$ G 八音（如【譜例 3-2-11】所示），連同第一樂句呈現出完整的 12 音。整段音樂比起第一樂句厚度更厚，聲部間更為密集，含所有動機，從主音音樂轉為複音音樂，有著非常複雜的織體變化，如【譜例 3-2-12】所示。

【譜例 3-2-11】 mm.42-44

【譜例 3-2-12】 mm.42-50

4. 第二連接段

第二連接段由兩個樂句組成，第一樂句為 mm.57-65，第二樂句為 mm.66-79。這兩個樂句皆以大提琴為主旋律，第一樂句的其餘聲部以垂直和弦作為伴奏。第一樂句的大提琴利用三音組作發展（G-bA-<sup>#</sup>F），並做了第一連接段的大提琴倒影的呈現。此樂句也包含了 12 音（如【譜例 3-2-13】 mm.65 所示）；

【譜例 3-2-13】 mm.57-65



第二樂句的上三聲部融合第一樂句垂直和弦與 Y 動機，大提琴則將第一連接段的 A、B、C 句做結合，將三聲部重整後由大提琴單聲部演奏，完整呈現 12 音（如【譜例 3-2-14】框框所示）後進入了過渡段。

【譜例 3-2-14】 mm.66-83

## 5. 過渡段

可分為三個樂句。過渡段的特色就是將所有動機及素材集大成的段落，整個段落的紋理為鬆-緊-鬆-緊，為整首曲子在各聲部最大量且密集的 X 及 Y 動機相互呼應的段落。第一小提琴的長旋律來自連接段的 A 句，並且也有著六音組  $\#F-G-A-A^{\flat}B-B$  的呈現（如【譜例 3-2-15】 mm.84-86 所示），並在第一樂句來到第一個密集段（如【譜例 3-2-16】所示）。

【譜例 3-2-15】 mm.89-86

【譜例 3-2-16】 mm.87-92

第二樂句則來到第二個寬鬆的段落，先由第二小提琴依序接給中提琴、大提琴後，終於讓第一小提琴加入他們的行列，在四個和弦齊奏後，再從第一小提琴向下進行，在各一次的緊接句後，最終由第一小提琴以彈性速度將音域帶至最高音，並與中提琴以相差八度的重音進入第三樂句。

【譜例 3-2-17】 mm.96-101

第三樂句再次回到 A 段兩兩聲部為一組的形式，暗示著之後的再現部，原先 A 段是以第一、第二小提琴為一組，中提琴、大提琴為一組，在第三樂句則將第一小提琴與中提琴一組（1、3 聲部），第二小提琴與大提琴一組（2、4 聲

部)。1、3 聲部為主要旋律線條，2、4 聲部則以多重和弦+附加音的和弦組合伴奏，再次以緊接句進入 A'段。

【譜例 3-2-18】 mm.99-103

## 6. A'段

第一樂句為所有人的齊奏。將原先 A 段 Y 動機出現之前撥奏的大提琴延後出現，一樣 $\sharp A-B-C-\flat D$  四音，第一小提琴的 X 動機則在低小三度上的 E 音進行（如【譜例 3-2-19】所示）。原先 A 段一開始只用了 X 動機作發展，而 A'段則將 X 動機及 Y 動機結合（如【譜例 3-2-20】所示），發展至高潮後，四聲部相反形狀的緊接句結束後，統一交由大提琴做最後總結（如【譜例 3-2-21】所示），而上方三聲部則利用第二連接段呈現的節奏（mm.66）做出強而有力的和弦結尾，達到全曲最大的力度 *fff*（如【譜例 3-2-22】所示）。短暫的再現後，進入了最後一次的連接段。

【譜例 3-2-19】 mm.104-107

【譜例 3-2-20】 mm.112-114

【譜例 3-2-21】 mm.118-110

【譜例 3-2-22】 mm.112-114

## 7. 第三連接句

第三連接段每個聲部皆有獨立的音組，先行出現的第二小提琴音組為 D-<sup>#</sup>D-E-F-<sup>#</sup>F-G-<sup>#</sup>G-A，僅管不完全與 A、B 句相同，但每顆音之間大多也是相差七度及二度；第一小提琴為連接句的 D 句，彌補第二連接具缺少 D 句的遺憾，音組為 C-<sup>#</sup>C-D-<sup>#</sup>D-E-F-<sup>#</sup>F-G-<sup>#</sup>G-A-<sup>b</sup>B，也是第一連接句 A 句的變化；中提琴音組為 F-<sup>#</sup>F-G-<sup>b</sup>A-A-<sup>b</sup>B-B-C-<sup>#</sup>C；最後的大提琴音組則為 F-G-<sup>#</sup>G-A-B-C-<sup>#</sup>C-<sup>#</sup>D。

【譜例 3-2-23】 mm.121-132

## 8. 尾奏

尾奏以大量的橫向線條作為主要織體，四聲部在第一樂句中，平均兩小節為一旋律線。

第一樂句各聲部的橫向線條並非完全為明顯的二度，但以垂直分析，前兩小節各聲部的第一音由半音組成 A-<sup>b</sup>B-B-C，此外，兩兩小節分別呈現一次完成的 12 音（如【譜例 3-2-24】框框所示），再將圈出的音以先後順序從上至下聲部提出，如【譜例 3-2-25】所示；後兩小節各聲部第一音則由全音階 C-D-E-<sup>#</sup>F 組成，再將圈出的音以先後順序從上至下聲部提出，如【譜例 3-2-26】所示。

【譜例 3-2-24】 mm.133-137

【譜例 3-2-25】 mm.133-134 圈出的 12 音

【譜例 3-2-26】 mm.135-137 圈出的 12 音

第二樂句將旋律線擴大到平均以七小節為一單位。第二小提琴引用了 B 段主旋律，中提琴則引用了連接段 B 句的三連音素材作為開頭，第一小提琴及大提琴則用來填補空缺。

【譜例 3-2-27】 mm.142-145

最後一樂句使用手法與第二連接句的第二樂句相同，只剩下大提琴單旋律以連接句的 A 句開始，將 Y 動機做增值的處理，主題中心音組為  $\flat D-C-B$ ，由這三音開始，並由逆行結束 ( $B-C-\flat D$ ) (如【譜例 3-2-28】所示)。上三聲部則以不同組合的和弦呈現，如 mm.158 為增七和弦、mm.160 為兩個增三和弦、mm.162 為增三和弦+小七和弦、mm.166 為減七和弦+大三和弦、mm.168 為完全四度交疊+大七和弦、最後 mm.172 為大七和弦+小三和弦 (如【譜例 3-2-

【譜例 3-2-28】 mm.156-165

【譜例 3-2-29】 mm.158-172 和弦拆解

mm.158 增七和弦

mm.160 增三+增三和弦

mm.162 小七+增三和弦

mm.166 大三+小七和弦

mm.168 多重四度音程+大三和弦

mm.172 大七+小三和弦

### 第三節 第二樂章樂曲分析

第二樂章為一帕薩卡雅舞曲，在正式進入樂章分析前，筆者會先從一、帕薩卡雅由來；二、帕薩卡雅代表作及使用概述；三、安德烈參考作品使用概述；四、安德烈作曲技法作介紹。

#### 一、帕薩卡雅由來

Passacaglia 一詞源自於西班牙語 pasar 及 calle，亦即步行及街道之意，為巴洛克時期的曲式。它起源於 17<sup>th</sup> 初的西班牙，大多為小調的慢板三拍子，通常以 4-8 小節的頑固低音為基礎，再進行連續變奏，常使用於嚴肅的樂段，作為樂器伴奏的舞蹈或歌曲間的問題插段。第一個保存下來的書面資料可追溯於 1606 年的義大利文獻，這些作品在當時都是應用在終止和弦的輪廓上。

1630 年左右，義大利作曲家吉羅拉莫·弗雷斯科巴第（Girolamo Alessandro Frescobaldi, 1583-1643）<sup>112</sup>重新定義了帕薩卡雅為連續的低音變奏，

<sup>112</sup> 吉羅拉莫·弗雷斯科巴爾迪（Girolamo Alessandro Frescobaldi, 1583-1643）是文藝復興晚期至巴洛克早期最重要的鍵盤音樂作曲家之一。他的作品影響了巴赫、弗羅貝格爾、普賽爾等作曲家，著名的管風琴音樂集 *Fiori musicali*(1635)被視為對抗嚴格對位的模範。

後來的作曲家採用了這個模式直至 19<sup>th</sup>，再次被重新定義為由頑固低音

(*ostinato*) 所變奏的曲式。不久後，弗雷斯科巴第又另發明一曲式：夏康舞曲 (*chaconne*)，由不斷重複的短樂句低音線組成，法國作曲家經常將夏康舞曲以輪旋曲式 (*Rondo*) 呈現，放置在具有對比性的段落間進行重複 (R)，如 RARBRARCRA 等。這兩者皆為變奏曲式，當時的作曲家幾乎無法明辨這兩者的差異，有一派的人認為夏康舞曲是以短樂句且有變化性的頑固低音組成，而帕薩卡雅的頑固音型則可以出現在任何聲部上。

## 二、帕薩卡雅代表作及使用概述

帕薩卡雅最有名的作品為巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》 (*Passacaglia and Fugue in C minor, BWV 582*)，將八個音組成的帕薩卡雅主題做了 20 次的變奏，第 21 次起帕薩卡雅的主題做為賦格段落的主題。

在巴赫的《帕薩卡雅與 c 小調賦格》，他將帕薩卡雅與賦格結合，在每一次的帕薩卡雅主題結束時，上聲部旋律就會變換另一種織體，如【譜例 3-3-1】所示，第五次的帕薩卡雅主題以原型呈現，搭配的是 8+16 分音符的旋律節奏，這樣的旋律節奏延續至第六次的主題；第六次的帕薩卡雅主題的節奏改變為後半拍的 16 分音符節奏，與上聲部做呼應；第七次的帕薩卡雅主題又回到原型，上聲部改變了織體，旋律節奏為規律的 16 分音符。

【譜例 3-3-1】巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 6、7 次主題



第6次



除了將帕薩卡雅主題放置在低音上，巴赫在第 12 次主題呈現時安排於上聲部（【譜例 3-3-2】所示）；第 13 次變奏時，帕薩卡雅主題較不明顯，隱藏在旋律裡（【譜例 3-3-3】所示）；到了第 14 次變奏，將帕薩卡雅主題嵌入於旋律中，如【譜例 3-3-4】所示。

【譜例 3-3-2】巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 12 次主題

【譜例 3-3-3】巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 13 次主題

【譜例 3-3-4】巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 14 次主題



到了第 21 次變奏，將原先的帕薩卡雅主題變成賦格的主題，爾後皆以賦格方式出現，如【譜例 3-3-5】所示。

【譜例 3-3-5】巴赫《帕薩卡雅與 c 小調賦格》第 21 次主題



巴赫此首帕薩卡雅的手法較為簡單，帕薩卡雅主題本身並無太多的變化，主題放置於各聲部間，每一主題結束後，樂句也會跟著告一段落。

於 20<sup>th</sup> 開始，帕薩卡雅不斷地被使用，1959 年左右，一名作家利昂·史坦（Leon Stein, 1910-2002）表示帕薩卡雅形式的曲子比起巴洛克時期的作品，20<sup>th</sup> 的作品更多人演出。<sup>113</sup>20<sup>th</sup> 的代表作曲家有班傑明·布瑞頓（Benjamin Britten, 1913-1976）、德米特里·蕭斯塔科維契（Dmitri Shostakovich, 1906-1975）及保羅·亨德密特（Paul Hindemith, 1895-1963）。

<sup>113</sup> Stein, Leon, 《The Paassacaglia in the Twentieth Century》, 150-53。

布瑞頓經常在歌劇、小型聲樂曲、器樂獨奏、室內樂、交響曲中使用帕薩卡雅達到戲劇效果；蕭士塔高維奇只在室內樂置入帕薩卡雅，像是《第十號弦樂四重奏》、《第二號鋼琴三重奏》等；亨德密特則在他 1938 年所寫的芭蕾舞劇 *Nobilissima Visione*、早期中提琴奏鳴曲 (Op.11, No.5)、《第五號弦樂四重奏》中置入；帕薩卡雅則是伊果·史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky, 1882-1971) 於新古典主義時期及序列主義時期的過渡段經常使用的手法，像是在 1953 年的《九重奏》(Septet) 中心段落使用了帕薩卡雅。

### 三、安德烈參考作品使用概述

安德烈《第二號弦樂四重奏》第二樂章的靈感來自於蕭斯塔科維契 (後簡略為蕭氏) 以帕薩卡雅寫成的《第六號弦樂四重奏》慢板樂章 (第三樂章)。

蕭氏大部分的弦樂四重奏及連篇歌曲都有給予特定人士的題獻，作品題獻者的選擇可說是與他交情較好的人們，包括首演其大多數弦樂四重奏的貝多芬四重奏樂手，以及四段並不完全一帆風順的異性情誼。像是在《第五號弦樂四重奏》，他在第一樂章高潮處引用了學生 Ustvol'skaya 於 1949 年《給單簧管、小提琴、鋼琴的三重奏》的主題，並在終樂章再度出現，不過這首弦樂四重奏卻沒有題獻給此女作曲家；而《第六號弦樂四重奏》並無題獻者的原因：在 1956 年夏天寫下這首弦樂四重奏，當時正是蕭氏第二段婚姻的蜜月期，這位再婚的對象是蘇聯共青團的活躍份子，而這段短暫的蜜月期很快就粉碎了，在下一首 (No.7) 更證實了這段婚姻的不歡而散：《第七號弦樂四重奏》寫於 1960 年，正式蕭氏剛結束第二段婚姻不久，而這首題詞為「獻給與 Nina Vasilievna 的回憶」，是蕭氏在第一任妻子 Nina Vasilievna 過世六年後給予的一個題獻。

在《第六號弦樂四重奏》第三樂章以降 b 小調寫成，降 b 小調如同一把黑暗的鑰匙，令人不安，在浪漫時期深受俄羅斯作曲家的青睞。頑固主題重複了七次，有著非常嚴肅的氣氛，相較於《第一號小提琴協奏曲》被壓抑的激情，第三樂章的帕薩卡雅給人一種滿足的感覺。每一主題的出現都會伴隨著一個悲傷的旋律（如【譜例 3-3-6】所示），在第五次及第六次的變奏間，蕭氏引用了普羅高菲夫《第二號弦樂四重奏》中的第二慢板樂章主旋律做增值處理（如【譜例 3-3-7】所示）。

【譜例 3-3-6】蕭斯塔科維契《第六號弦樂四重奏》主題

III

【譜例 3-3-7】左為蕭斯塔科維契，右為普羅高菲夫

#### 四、第二樂章帕薩卡雅主題變奏手法分析

以下將先說明主題來源及分析帕薩卡雅主題的變奏手法。

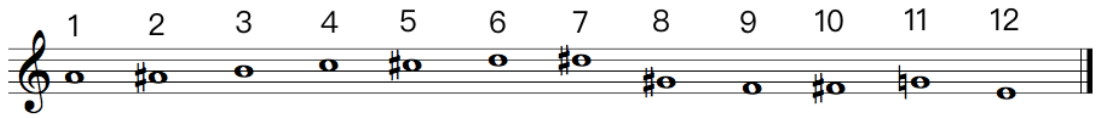
【表例 3-3-1】第二樂章樂曲架構

段落	小節	帕薩卡雅主題聲部
第1次變奏	mm.1-8	大提琴
第2次變奏	mm.9-16	大提琴
第3次變奏	mm.17-24	大提琴
第4次變奏	mm.25-32	大提琴
第5次變奏	mm.33-40	大提琴
第6次變奏	mm.40-49	中提琴、大提琴
第7次變奏	mm.49-56	第二小提琴、大提琴
第8次變奏 (過渡段)	mm.57-62	
第9次變奏	mm.62-69	第一小提琴、大提琴
第10次變奏 (過渡段)	mm.75-83	
第11次變奏	mm.84-91	大提琴
第12次變奏	mm.92-99	大提琴
尾奏	mm.100-111	

- 主題的來源：

第一樂章 12 音列如【譜例 3-3-8】所示，將第二樂章音列從 C 音加以排序，可得到【譜例 3-3-9】的結果，可看出第二樂章音列是由第一樂章音列所調整而來的。主題為 12+4 音，筆者將多出的四音視為主題的「合」，將 16 音分為四組，分別視為「起」、「承」、「轉」、「合」（如【譜例 3-3-10】所示），安德烈將特別安排「合」音組之呈現。

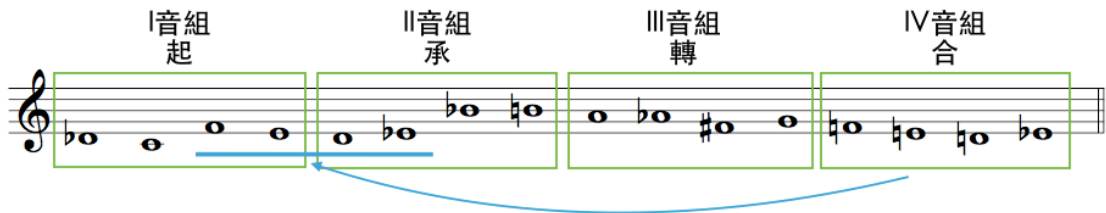
【譜例 3-3-8】第一樂章 12 音列



【譜例 3-3-9】第二樂章 12 音列 & 排序後音列



【譜例 3-3-10】「起承轉合」之音組



1. 第一、二次變奏：

由中提琴先拉奏出長音 $\#F$ ，帶出由第一樂章結尾的 $\flat D-C$ 二音作為第二樂章的開頭，以 12 音作為頑固音型的音高，以撥奏呈現，樂長八小節，其中最後四音（ $F-E-D-\flat E$ ）為主題碎片的反覆（如【譜例 3-3-11】所示），在第 12 音出現後，第二小提琴隨之加入。

可看到最初中提琴的 $\#F$ 與隨之而來的大提琴 $\#C$ 相差了完全五度，在第二次變奏開始前，mm.7 第二小提琴 $\flat E$ 與第二樂句的中提琴 $\flat A$ 彼此也以相差完全五度進行新的樂句，兩條旋律的融合使音樂不空洞且慢速流動。第一、二次變奏，大提琴保持著完全一樣的型態撥奏著頑固音型。

【譜例 3-3-11】第一、二次變奏，mm.1-12

2. 第三、四次變奏

在第三次變奏後，第一部小提琴又以與第二部小提琴的 **bE** 音相差完全五度的 **bB** 音出現，伴隨著一快速音群下行，與相呼應的中提琴附點音型為第三、四次變奏的主要音型，去除第一、二句的長音織度，以這兩音型在各聲部間做發展，並達到第三、四變奏的高潮（如【譜例 3-3-12】mm.23 所示）。而第三次變奏的頑固音型，除了原先的撥奏外，在第 5-8 音以拉奏呈現，讓大提琴的色彩慢慢增加；至第四次變奏，除開頭兩音及最後多出的四音外，其餘皆以拉奏呈現，開始將音高做八度的改變，再多增加滑音及近指板奏的技術（如【譜例 3-3-13】所示）。

【譜例 3-3-12】第三、四次變奏，mm.18-25

【譜例 3-3-13】第四次變奏，頑固音型變化

3. 第五次變奏

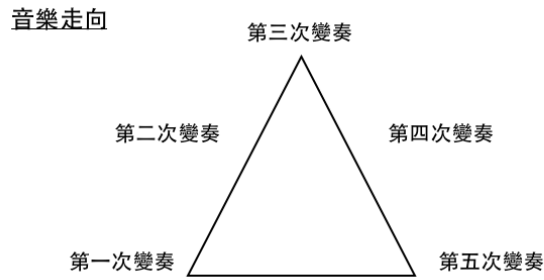
如同第四次變奏，大提琴將頑固音型開頭前兩音及後面四音以撥奏呈現，剩餘拉奏的部分則將節奏從正拍子改變為附點 32 分音符，雖然主題始終於正拍上呈現，但更具流動感。而上三聲部則融合第一二變奏的長線條與第三四變奏的下行 16 分音符，將樂句由高潮點漸漸放鬆，為下一次發展作準備。

【譜例 3-3-14】第五次變奏，mm.34-37

統整一～五次變奏，頑固音型皆由大提琴呈現，從前兩次完全相同的撥奏，至第三次多了拉奏，第四次則改變為不同高度，搭配滑音及指板奏，第五次則改變節奏。上方織體則從第一次中提琴單旋律，至第二次增加第二小提琴，皆為長線條的旋律，第三次第一小提琴帶出樂句較短的線條，並搭配 16 分音符，中提琴則帶出附點 16 分音符的節奏。



【圖例 3-3-1】前五段音樂走向



#### 4. 第六、七次變奏

自第六變奏起，頑固音型開始擴大至其它聲部。第六變奏中，除了開頭兩音（ $^bD-C$ ）在大提琴聲部外，剩餘的音皆以中提琴呈現，如【譜例 3-3-15】所示，並於此段落首次兩聲部同時演奏，以暗示後面段落的手法（如【譜例 3-3-15】 mm.42 所示）；第七變奏則除了 B 音在第二小提琴外，剩餘的音回歸至大提琴。旋律節奏也從一拍 16 分音符的音值逐漸分割為一拍 32 分音符的 6 連音、7 連音、8 連音，此段音域為整首起伏最大的段落。

【譜例 3-3-15】第六、七次變奏，mm.41-47

#### 5. 第八次變奏（過渡段）

以先前出現的 32 分音符的短節奏做為動機，而此動機也將為後面段落主要動機之一（如【譜例 3-3-16】 mm.58-60 中、大提琴所示），並利用兩兩相對的方式齊奏，為全曲最具塊狀的段落，音樂的流動如同大象走路般厚重，和聲色

彩以增七和弦、大小二度、七度為主，極具不諧和感。安德烈雖將帕薩卡雅主題置入其中，但音響上已經聽不出來了，整體音樂形式與先前段落差異甚大，因此筆者將之分析為過渡段。

【譜例 3-3-16】第八次變奏（過渡段），mm.54-60

## 6. 第九次變奏

此變奏的帕薩卡雅主題以「合」音組先行出現，將開頭的  $\flat D-C$  兩音置於最後交由小提琴呈現，由大提琴拉奏剩餘的音符，安德烈以表情記號來暗示主題音的出現；小提琴一枝獨秀，拉奏長線條旋律，中間聲部由齊奏或依序出現相似度極高的節奏作為伴奏。

【譜例 3-3-17】第九次變奏，mm.61-69



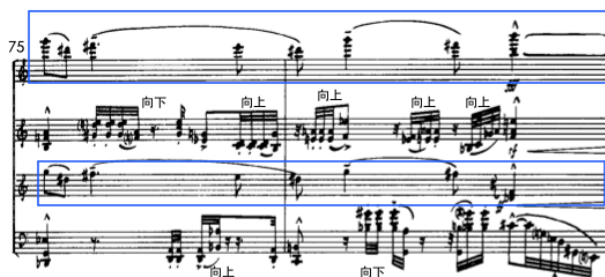
### 7. 第十次變奏（過渡段）

第九次變奏結束後，緊接著又是一過渡段，與先前過渡段一樣使用四個 32 分音符做為動機，而在此段落的 32 分音符動機的進行方向不再只是向下進行，而是在各聲部間以相反方向進行；又，前一過渡段幾乎採齊奏的方式，此過渡段則為依序輪流出現。至 mm.74 起，第一小提琴與中提琴將旋律以八度之差的齊奏呈現，第二小提琴與大提琴則利用 32 分音符動機作交互的應答。

【譜例 3-3-18】過渡段，mm.70-72



【譜例 3-3-19】過渡段，mm.75-76



旋律則以前三音作為一組，如【譜例 3-3-20】mm.75 所示，第一小提琴前三音 G-#D-#F 可看作由小二度及小三度組成的音組；到了第二樂句（mm.77）則移高完全五度，再重新排列，呈現出 D-<sup>b</sup>D-<sup>b</sup>B，第三樂句（mm.79）則將第二樂句音組做倒影的處理。經由三個樂句的呈現後，慢慢由大提琴引出「合」音組（如【譜例 3-3-20】mm.82 所示），進入第十一次變奏。

【譜例 3-3-20】過渡段，mm.75-83

## 8. 第十一、十二次變奏

第十一、十二次變奏如同第二、一次變奏。第十一次變奏與第二次變奏聲部進入的順序相反，由第一小提琴開始依序出現拉奏長線條旋律；第十二次變奏的旋律則開始變得越來越疏離，從四聲部到三聲部，到二聲部，最後剩下第一小提琴。而這兩變奏的帕薩卡雅主題回歸原始主題，以播奏呈現。此外這也是第二樂章唯一帕薩卡雅主題與上三聲部同時結束的段落，以此來進入至尾奏。

【譜例 3-3-21】第十二次變奏，mm.90-95

第十二次變奏

9. 尾奏

尾奏的片段中，雖然只出現了 11 音，少了的那個 B 音是由尾奏前的第一小提琴補齊，安德烈再分別利用大提琴、中提琴、第二小提琴帶出三個短樂句，三個樂句後，上三聲部則以單音長音呈現，大提琴則如第一樂章末，強調  $\flat D-C-B$  三音，並交由中提琴帶入一旋律，此旋律為第三樂章的開頭，以此結束全曲。

【譜例 3-3-22】尾奏，mm.90-95

#### 第四節 第三樂章樂曲分析

如同前面所述，第一樂章與第三樂章的運動方式相近，在第二樂章帕薩卡雅將速度緩和下來，又漸漸的一段比一段更強烈且快速，第三樂章雖沿用了第一樂章大部分的動機，但也因為在節奏、時值、織度上的改變，使音樂在陌生中又帶點熟悉感，此外，樂器的技巧也達到全曲最精彩、變化最大的段落，十分考驗演奏家的技術，各樂器皆有分別在高音域的表現，四個樂器時常在快速音群當中齊奏、競奏。在這個章節我們將要探討的是在各段落中的織體型態。

【表例 3-4-1】第三樂章結構

段落	小節	樂句
A段	mm.1-55	①1-18
		②18-32
		③33-55
B段	mm.56-116	①56-69
		②70-87
		③88-116
A'段	mm.116-155	①116-135
		②136-155

- A 段

A 段又可分為三個部分。在第一個部分延續了第二樂章的尾奏，音樂緩緩而下，各聲部依序進入，互相對唱（如箭頭所示），以下行大跳增四度及七度為主（如框框所示），聲部漸漸由四個減少至兩個後，使用大七和弦作為下一部分的暗示。

【譜例 3-4-1】 mm.5-8

【譜例 3-4-2】 mm.13-16

第二部分共分三個樂句，此部分為 A 段節奏最為密集的段落。將中提琴持續保持長旋律線條，剩於其他三部則為大跳連音後同音反覆，加上一和弦撥奏的伴奏型態。各聲部皆短暫發展一次後（如【譜例 3-4-3】所示），經由中提琴拉奏一快速下行音群來到第二次的和弦音響，透過下方三聲部以輪流拉奏快速上行的連音音群後進入了第二樂句，第二樂句將主旋律交給第二小提琴，在其他三聲部間大量使用同音反覆動機後再次拉奏增七和弦與二度音程，預示著第三樂句的到來（如【譜例 3-4-4】所示）。第三樂句將旋律交給第一小提琴，剩餘三聲部輪流奏出大跳的連音音群，齊奏相同和弦後，各聲部的節奏變得較為疏離，來到了第三部分。

【譜例 3-4-3】 mm.17-19

【譜例 3-4-4】 mm.26-28

第三部分回到了第一部分的長線條織度，且只有一個長樂句。不同於第一部分聲部無順序的進入，第三部分由第一小提琴依序向下進入，雖然第一小提琴看似視為主旋律，但在音量上可以看出中提琴才是主旋律，在 mm.35 小節將主旋律交給中提琴、mm.39 小節交給第二小提琴、mm.43 交給大提琴、mm.44 交給第二小提琴、mm.49 交給第一小提琴來到第三部分的最高音後，再透過依序進入的聲部將音域漸漸向下，最後停在大七加上增七和弦的長音上，進入了 B 段。

【譜例 3-4-5】 mm.49-51



小結論：

在 A 段的三個部份中，第一部分與第三部分使用較多長旋律線條，並且皆為各聲部依序出現，第二部分是 A 段節奏最為密集的段落，除了輪流出現外，還增加了不同和弦色彩，將和絃視為下一樂句的暗示。

- B 段

B 段也可分為三個部分，這三個部分的旋律線條皆以斷奏為主。第一部分為一長樂句。將 A 段的長旋律線條以跳音呈現，並將拉奏與撥奏頻繁改變。在這一樂句出現另一滑音動機，在各聲部間輪流出現（如【譜例 3-4-6】框框所示）。這一樂句利用音響上持續不斷的 16 分音符達到樂句的最高音，兩兩聲部互相對應（如【譜例 3-4-7】圓圈所示），最後停在著兩個增三和弦的齊奏聲響上（如【譜例 3-4-7】框框所示）。

【譜例 3-4-6】 mm.59-61

【譜例 3-4-7】 mm.65-67

第二部分由大提琴從最低音開始一個 V 型動態的音型，在一個齊奏的和弦後，開始倆倆相對（如【譜例 3-4-8】所示），由中提琴及大提琴拉奏動態的音樂，小提琴聲部則撥奏兩個大七度所組合的和弦，mm.75 開始各聲部交錯出現，於 mm.81 到達此樂段的最高音，慢慢開始回歸齊奏，在一個增三和弦附加半音的長音後來到第三部分（如【譜例 3-4-9】所示）。

【譜例 3-4-8】 mm.68-74

【譜例 3-4-9】 mm.84-88

第三部分與第二部分開頭類似，但將此動機以一小節為單位，於各聲部上由下往上呈現（如【譜例 3-4-10】所示），在五次的發展後，將第一小提琴改為旋律，剩餘三部持續對位到達 mm.99 最高音後，將音域停留在高音處，在四次反覆下再次來到齊奏和弦，回到第一樂章的開頭，預示著回歸 A 段素材。

【譜例 3-4-10】 mm.89-92

第一次                      第二次                      第三次

【譜例 3-4-11】 mm.113-115

• A'段

原先第一樂章是以二度 16 分音符為主要動機，在第三樂章的再現段落則將 16 分音符改為持續不斷的三連音，但還是保持著半音距離，上三聲部以零碎的三連音作為裝飾（如【譜例 3-4-12】所示）。最後的樂句如同第一樂章的連接段，以和弦陪襯旋律，最後停在 *fff* 的和弦上結束全曲（如【譜例 3-4-13】所示）。

【譜例 3-4-12】 mm.115-117

【譜例 3-4-13】 mm.152-155

## 第四章 A. Tchaikowsky *Inventions* 樂曲解析

筆者自小即深受巴赫創意曲的吸引，認為主題於各聲部間的交錯變化非常有趣，沈迷於巴赫的對位功力，在了解安德烈的過程中發現他也有一組“創意曲”，引發了好奇心。接下來將從創意曲概述、*Inventions*創作背景概述、樂曲概述及分析做探討。

### 第一節 創意曲概述

自九世紀，因單聲部線條過於單調，開始有人將葛利果聖歌的曲調放置上方聲部，並在曲調下方增加四度或五度音程的旋律，這樣的曲調稱為奧甘農（Organum）或是平行複音，被視為最早出現的複音音樂，十一世紀開始相繼出現迪斯康特（Discontus）<sup>114</sup>、華彩奧干農（Fluid organum）<sup>115</sup>、孔杜克圖斯（Conductus）<sup>116</sup>等複音音樂。十四世紀荷蘭樂派的作曲家杜飛（Guillaume Dufay, 1400-1474）創立了「四部和聲」的寫作技巧，為後來的對位法理論開闢了道路，以上所述的複音音樂起初用在合唱領域中。複音音樂發展最強盛的黃金時期為巴洛克時期，複音音樂從合唱擴展到器樂，巴赫（Johann Sebastian

---

<sup>114</sup> 將素歌旋律改放至下方聲部，在上方聲部上配置另一條和素戈平行或反向的旋律，節奏相呼應，後來聲部也發展到三或四個。

<sup>115</sup> 12世紀初在法國聖馬夏爾修道院引領之下，將下方的素歌曲掉拉長音符，在它上方放置以短音符為花腔裝飾的旋律。

<sup>116</sup> 孔杜克圖斯不再依賴素歌，以自創旋律為主，一般為三至四個聲部，節拍更為完整，各聲部節奏相同且有一致的歌詞。

Bach, 1685- 1750) 豐富且複雜多變的對位技巧，使音樂開始有了轉調、和聲等技術，創作出許多崇高且複雜的音樂，在巴洛克時期推至高峰。

在巴赫的二聲部創意曲，三個段落的劃分基本上是以調性佈局與對位技術的變換規律為依據的。在其創意曲第5、12、15首是按照賦格的節奏佈局的：有明確的主題、答題、對題、間插段等結構；呈示、發展、再現部也體現了賦格的基本原則，因此可以說這三首二聲部創意曲都是賦格型的，但這三首創意曲的開頭又都使用了對題，也顯示了自由靈活形式的創意曲特性。

在巴赫的二部創意曲中，運用二段體佈局的佔大多數，其結構特點為：第一段落從主調開始，結束於屬調或平行調上；第二部分比第一部分長一倍或幾倍，包含了幾個相當於第一部分的長度的小段落，其中最後一個小段落必然是第一部分材料，並回到主調的再現部。<sup>117</sup>

## 第二節 *Inventions* 創作背景概述

“*Inventions*”完成於1961-1962年間，由十首曲子組曲。這個組曲有著巴赫的影子，每一首皆以複調手法寫成，但我們仍然可以看出這兩位作曲家的差異性。在安德烈的創意曲裡，不僅保留了複調的特徵，也加重了鋼琴演奏家的技巧，給予曲子更多音響上的變化，更自由的寫作“創意曲”。

在他寫給朋友的信件裡提及：「……我將會在1963年1月22日於Charles和Lydia的家中舉辦一場小型音樂會，屆時只會邀請10個朋友來聆聽，這是最高機

---

<sup>117</sup> 于蘇賢，《複調音樂教程》（上海：上海音樂出版社，2001年5月），125。

密！只有我最親密的朋友們才知道的，只要我這10位朋友都喜歡這些曲目，那我相信其他人也都會喜歡的！」。<sup>118</sup>

1月22日他所發表的曲目就是這十首組曲，而這十首也分別獻給這十位朋友，當時他還沒有真正完全分配好每人的曲目，在當年原始手稿（1961-1962）及十年後（1975）出版的手稿中，題獻的對象有些許不同。安德烈利用音樂描寫出最接近人物的音樂圖像，在音樂中出現角色的情緒及性格，並使之相互對比，構成了角色的獨特性，就像是縮小的稜鏡。

【表例 4-2-1】*Inventions* 題獻對象

Inventions	原版手稿	出版手稿
Invention 1	獻給Peter Feuchtwanger	獻給Peter Feuchtwanger
Invention 2	獻給Fou Ts'ong 和 Zamira Fou	獻給Fou Ts'ong
Invention 3	獻給Ilona Kabos	獻給Ilona Kabos
Invention 4	獻給Robert Cornford	獻給Robert Cornford
Invention 5A	獻給Charles 和 Lydia Napper	刪去此首 (將在5A的分析中說明為何刪去)
Invention 5B	原始手稿中無此曲	獻給Patrick Crommelynck
Invention 6	獻給Stefan 和 Anny Askenase	獻給Stefan Askenase
Invention 7	獻給Tamas Vasary	獻給Tamas Vasary
Invention 8	獻給Sheldon 和 Alicia Rich	獻給Sheldon 和 Alicia Rich
Invention 9	獻給Wendy 或 Beatrice Harthan	獻給Wendy 或 Beatrice Harthan
Invention 10	獻給Michael Riddall	獻給Michael Riddall

<sup>118</sup> 1962年12月19日寫給Beatrice Harthan的信件。

\*以上演奏家會於個別的Invention裡做介紹

當天的小型演奏會受到了朋友們的喜愛，五年後，在1968年6月7日及1971年7月2日於BBC廣播電台中播放，並在1975年透過Novello和Company Limited出版社出版。這首曲子開始在演奏家的圈子中廣為人知，受歡迎程度也越來越高。終於到了2001年，透過Merlin唱片公司有了第一個*Inventions*組曲的錄音，是由安德烈的學生，英國鋼琴家柯林·史東（Colin Stone,）所演奏。2013年7月20日，鋼琴家葛利波斯基在布雷根茲發表了*Inventions*組曲，<sup>119</sup>音樂會後收到來自*Kultur*樂評家Silvia urner的評論：

*Inventions*這個作品短小且精簡，每首作品除了獻給不同好友外，還加上了他們的特質在作品裡，他將曲子建立在彼此對立的獨特動機上，彼此間的音程關係及張力扮演了非常大的角色，動機的線條雖明顯獨立，卻又交織在一起，有時疏離，有時聚集濃縮，具有頑固音型或如水流般線條的動機。

無奈的，柴可夫斯基在他一生中沒有機會聽到*Inventions*的公開發表，第一次公開發表在柴可夫斯基去世後一年，當時只有發表部分的曲目，1983年2月23日由鋼琴家珍妮絲·威廉斯（Janice Williams）<sup>120</sup>於英國演奏，真正第一次全曲演奏則是在同年5月12日，由鋼琴家諾瑪·費希爾（Norma Fisher, 1940-）所演奏（會在*Invention 3*做詳細介紹），還有1985年7月10日，除了演奏出版的十首外，還演奏了未出版的5A。

對於1985年鋼琴家費希爾的演出，知名的音樂評論家羅伯特·亨德森（Robert Henderson）在每日電訊報上提及：

---

<sup>119</sup> 馬切伊·葛利波斯基（Maciej Grzybowski, 1968- ），請參閱第二樂章第三節，註腳 79。

<sup>120</sup> 珍妮絲·威廉斯（Janice Williams），請參閱第二章第二節，註腳 29。

向鋼琴家及作曲家Andre Tchaikowsky致敬，Norma Fisher昨晚在伊麗莎白女王音樂廳演奏中包括了 *Inventions*，是他在60年代所作的作品。這11首曲子是朋友及同事的縮影，無論是詼諧還是諷刺，優雅或簡潔，絢麗或沈思，不僅僅是具有完美的鋼琴技巧，也讓這首作品在首次公開的表演中得到了完美的詮釋。

### 第三節 *Inventions* 樂曲概述及分析

安德烈的 *Inventions* 大多為二聲部對位，其形式自由，調性不受拘束，將個性、特質形象化，深植於樂曲中。安德烈並無使用特定的音群或音高來寫作，因此將重點放在音樂本身，更著重於安德烈如何將朋友個性及特質活化於樂曲中的方式，及帶給筆者的感受。

#### 一、Invention 1 概述--- Peter Feuchtwanger

Invention 1 題獻對象為彼得·萬格 (Peter Feuchtwanger, 1939-2016)，他出生於慕尼黑，在以色列受音樂藝術教育。1951年，萬格去英國學習作曲，並在都柏林大學學習鋼琴、打擊和指揮。1954年，他參加了蘇黎世音樂學院，並於1956年回倫敦向雷諾斯·巴克里 (Lennox Berkeley, 1903-1989)<sup>121</sup> 學習作曲。

1959年，萬格寫了一首 “*Study No.1 in the Eastern Idiom Opus 3*” 獻給安德烈，隨後，安德烈在南美洲巡迴中演出這首曲目。儘管萬格在最初的職業是鋼琴演奏家，但他很早就決定要朝作曲家發展，也在作曲屆更具知名度。瑪塔·

---

<sup>121</sup> 雷諾斯·巴克里 (Lennox Berkeley, 1903-1989) 是英國作曲家，巴克里早期的音樂受到斯特拉文斯基新古典主義的影響，他與拉威爾及普朗克的有意，使他的音樂具有“法國”的性質，音樂強調旋律性、清晰的紋理及簡潔的表達，當時的他認為無法從無調性音樂中得到滿足感。至 1920-1950 年，巴克里開始轉變他的作品風格，他認為作曲家需要擴大他的語法，爾後，他的作品中開始出現了 12 音列及序列音樂的手法，也認為自己從學習中受益匪淺，非常喜歡布列茲的 *Le Marteau sans maître*。



阿赫莉希 (Martha Argerich, 1941- )<sup>122</sup>曾這樣評論彼得：「他做為一位老師有著非常豐富的經驗，他的建議非常有幫助，從不隨心所欲，而且標準非常高。」。

萬格是安德烈在英國的第一位朋友，此曲以夢幻風格寫作。

【圖例 4-3-1】彼得·萬格肖像（攝於 1965 年）



- Invention 1 樂曲分析

【表例 4-3-1】Invention 1 樂曲架構

段落	A段		B段			間插句	A'段	
速度術語	寂靜的快板 Allegro tranquillo							
小節	mm.1-11		mm.11-20			mm.21-24	mm.24-32	
	1-6	6-11	11-13	14-18	18-20	21-24	24-29	29-32
表情術語	如歌地 <i>cantando</i>		詼諧地 <i>scherzando</i>			輕巧地 <i>leggiero</i>	如歌地 <i>cantando</i>	
力度	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>	<i>pp</i> 、 <i>ppp</i>

<sup>122</sup> 瑪塔·阿赫莉希 (Martha Argerich, 1941- )，阿根廷鋼琴家，被視為當代最偉大鋼琴家之一。

第一首作品由一個平靜、安穩的氣氛拉開整個組曲的序幕，整首曲子在 $pp$ - $mp$ 間震盪。左手的頑固低音及右手隨性的主題在如歌般的演奏下，使聽眾陷入恍惚的狀態，高潮部分則以 $mf$ 力度作為亮點。

### A段：

A段包含了主題及答題，主題為一段由G音向上再向下進行的長旋律，答題在向上大三度的B音進行，將原來旋律線條拉長、音域擴大，節奏變除了原先4分音符及8分音符的組合外，多了兩組16分音符加快旋律的律動；主題的伴奏反覆著四次相同的八音音群的頑固音型，對題則從高二度的音上進行，如同旋律的變化，伴奏也擴大音域，且每小節皆由不同的八音音群組合而成，伴奏型態如同一個倒V形。

藉由音量的安排、旋律及伴奏線條如同波動般，此段音樂虛無飄渺，似乎沒有明確的目的地。

【譜例 4-3-1】Invention 1，mm.1-10

### B段：

B段的主題動機（框框）來自於A段對題的16分音符，暗示著與長線條做反差的短動機。B段不斷在表情、力度、拍子上做變化，充滿滑稽且隨性的性格，雖然B段主題與A段個性截然不同，但低音聲部仍保持單調的八分音符節

奏，在B段中有W形（鋸齒狀）及倒V形（線性）兩種伴奏型態，另還多了一長音聲部於下方，讓整體音樂更有厚度。

【譜例 4-3-2】 Invention 1， mm.11-14

兩個樂句結束後到了緊接句（第18小節），為B段的高潮點，在低八度及低四度的距離上做了三次A段主題模仿的堆疊（stretto），旋律一次比一次短，最後利用主題的碎片來銜接間插句。

【譜例 4-3-2】 Invention 1， mm.11-14

間插句：

這三小節的間插句是全曲節奏最密集的樂句，快速音群將音樂帶到高處，先使聽眾心情懸蕩，然後再回到平靜的第一部分。這三個小節的間插段，右手

融合了A段及B段的素材，左手則回到A段的倒V形的伴奏，預示著再現部的回歸。

【譜例 4-3-3】 Invention 1， mm.19-24

A'段：

最後的A'段，也就是再現部，保有原先的第一樂段主題，兩次高低八度的主題對位，再放置了五個第二樂段主題動機的碎片在上聲部，左手如同A段第一句主題伴奏，反覆了相同六小節的頑固音型，聲響上從四個聲部慢慢疏離變為兩聲部，最後停在 $ppp$ 的單音C音上結束全曲。

【譜例 4-3-4】 Invention 1， mm.22-32

## 二、Invention 2 概述

Invention 2 題獻對象為傅聰。安德烈與傅聰的淵源來自 1954 年在波蘭舉辦的夏令營，當時蕭邦比賽的所有候選人都參加了夏令營，兩人是從當時認識的。

傅聰於 1934 年出生於上海，他從小就展現出音樂的天份，因為爸爸的嚴厲管教，使得傅聰從小打下高度基礎。<sup>123</sup>在幼兒時期，傅聰拜義大利鋼琴家及指揮家馬力歐·帕器（Mario Paci, 1878-1936）為師，<sup>124</sup>並在 1953 年舉辦了第一次的演奏會，當時他是彈貝多芬第一號鋼琴協奏曲。同年 7 月，傅聰首次出國至羅馬尼亞參賽，得到了三等獎。比賽後，傅聰就讀波蘭華沙音樂學院，並 1955 年第五屆蕭邦國際鋼琴比賽得到第三名，成為首位在國際性鋼琴比賽中獲獎的中國音樂家。

1958 年，傅聰定居於英國，成為英國公民，他的作品涵蓋了多種風格的曲風，從史卡拉第到古典、浪漫、印象樂派到現代音樂，1994 年專輯“傅聰的鋼琴藝術”，由鋼琴家阿赫莉希·萊恩·弗萊雪（Leon Fleisher, 1928-）<sup>125</sup>、魯普（請參閱第二章第三節，註腳 72）發行。德國作家赫爾曼·黑塞（Herman

---

<sup>123</sup> 傅雷（1908-1966），中國著名的翻譯家、作家、教育家、美術評論家。傅雷的家教嚴厲，寫給後代的家書由傅敏整理成《傅雷家書》，至今影響深遠、廣為流傳。傅雷是個身教言教並重的權威式家長，甚至會對傅聰暴力教育，讓傅聰兒時及求學時的身上經常有著許多傷痕。

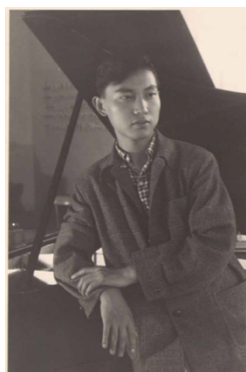
<sup>124</sup> 馬力歐·帕器（Mario Paci, 1878-1936）是李斯特的再傳弟子。

<sup>125</sup> 萊恩·弗萊雪（Leon Fleisher, 1928-）是美國的鋼琴家及指揮家，擅長演奏布拉姆斯和貝多芬鋼琴協奏曲，37 歲時被診斷出肌張力障礙，只剩下左手可以彈奏，並在 2004 年完成了亨德密特左手鋼琴協奏曲的世界首演。

Hesse, 1877-1962)<sup>126</sup>曾說傅聰為蕭邦唯一的詮釋者，美國時代週刊更譽他為「當今中國最偉大的音樂家」。

安德烈是傅聰及其太太薩密拉（Zamila Fou）的朋友，因夫婦最後以離婚收場，安德烈將薩密拉從題獻的對象中移除。安德烈將這首曲子的右手以長線條且起伏不大的旋律代表著薩密拉安靜細膩且體貼的個性；右手用強力的音程斷奏代表著傅聰急躁且暴力的性格。

【圖例 4-3-2】傅聰肖像（攝於 1954 年）



【圖例 4-3-3】安德烈與薩密拉（攝於 1965 年）



• Invention 2 樂曲分析

段落	第一樂句	第二樂句	第三樂句
速度術語	嚴肅的慢板 <i>Adagio serio</i>		
小節	mm.1-6	mm.6-12	mm.12-22
右手	綿延不斷的 <i>sostenuto</i>	x	x

<sup>126</sup> 赫爾曼·黑塞（Herman Hesse, 1877-1962）是德國詩人及小說，在 1946 年得到諾貝爾文學獎，1962 年在家中聽完莫札特的鋼琴協奏曲後與世長辭。

表情術語	左手	加重音的 <i>marcato</i>	少些 <i>meno</i>	逐漸地漸弱 <i>dim. poco a poco</i> 持續漸弱 <i>dim. sempre</i> 沒有漸慢 <i>senza rall.</i>
力度	右手	<i>mp</i>	<i>mp</i> 、 <i>p</i>	<i>mp</i> 、 <i>mf</i> 、 <i>p</i> 、 <i>ppp</i>
	左手	<i>f</i>	<i>f</i> 、 <i>p</i> 、 <i>pp</i>	<i>p</i> 、 <i>pp</i> 、 <i>ppp</i> 、 <i>pppp</i>
節拍		4/4、5/4	5/4、2/4、3/4、4/4	3/4、5/4

【表例 4-3-2】Invention 2 樂曲架構

此曲每個主題皆為一個樂句，整首曲子由三個樂句組合而成，每一樂句在音的呈現及長度皆有所改變。右手前兩次主題的開頭為兩個七度來回的音型（右手框框），第三次則為兩次大七度的跳進。第一樂句的旋律為向下的走向，代表著薩密拉的嘆息及無奈；第二樂句以相同來回七度開頭呈現，右手旋律先來到此曲的最低音，爾後漸漸上揚，代表著薩密拉的疑問。

力度在代表著傅聰的左手尤其重要，使這首曲子更加形象化。筆者想像這首曲子為薩密拉與傅聰吵架的過程，最一開始的傅聰為 *forte*，正準備大聲的跟對方大吵一架，儘管正在吵架，薩密拉也不失優雅，冷靜且好聲好氣的回應傅聰；第二樂句開始，傅聰似乎冷靜了一點，削弱了一點力氣後，又多嘴了一句，然後才又平靜下來。

筆者將左手分為三個動機：

動機 A 為斷奏音程，上下聲部各自向內縮；動機 B 為三度音型，上下聲部先向外再向內；動機 C 為二度級進音型，上下聲部先向內再向外，整首曲子的伴奏融合了三種動機，以單音或雙音呈現。

第一樂句依序為動機 A+動機 B+動機 C；第二樂句則由動機 C+動機 B+動機 A 再加上動機 A+動機 B+動機 C 的倒影組成。

【譜例 4-3-5】 Invention 2， mm.1-12

第三樂句，相較於前兩個樂句的開頭為來回七度，一次比一次高，右手移至高音聲部（mm.12），連續的上行七度，代表著薩密拉逐漸提高音量及音調。薩密拉講的話比前兩次更多，她雖然慢慢說，但聲音忽高忽低，忽快忽慢，甚至移至別的音高重複再說了一次，具有戲劇性。第三樂句的左手先以兩次的動機A加上變形多次的動機C後（mm.13-16 & mm.17-19），將動機B做樂句延長的結尾。此樂句的左手一直在*pianissimo*遊蕩，越來越弱，越來越弱，最後傅聰一人喃喃自語，以*pppp*收場。

【譜例 4-3-6】 Invention 2， mm.9-22



### 三、Invention 3 概述--- Ilona Kabos

Invention 3題獻對象為伊洛娜·卡波斯（Ilona Kabos, 1893-1973）。

安德烈在1962年時的倫敦行中時認識了一位有錢的律師納珀，他與他妻子 Lydia特別喜歡音樂，時常給予藝術活動及藝術家贊助，當時他為了他的老師卡波斯在倫敦建了一間專門給她學生住的旅館，其中一個學生費希爾描述那棟旅館有好幾個房間，每間房間都擺著一台史坦威鋼琴，空間佈置得非常奢華，甚至還有管家叫他們吃飯，就像居住在一棟五星級的酒店。<sup>127</sup>

卡波斯在1893年出生於布達佩斯，1915年獲得李斯特獎，1973年去世於倫敦。她除了時常舉行大師班外，還經常巡迴演出，尤其擅長演奏巴爾托克的曲子，也培養許多優秀的音樂家，如約翰·歐格登（John Ogdon, 1937-1989），一個英國鋼琴家及作曲家，被眾人視為天才的音樂家。而 *Inventions* 之所以能夠出版則得歸功於歐格登，歐格登聽到了1968年及1971年的錄音後，聯繫了

<sup>127</sup> “The Other Tchaikowsky”, p.190。

Novello出版社，表示他想要出版些現代音樂，因而聯繫了安德烈，終於在1975年出版。

卡波斯另一個有名的學生則是先前提到的費希爾。費希爾在當時也認識了安德烈，他們成為了親密的朋友，演奏了許多安德烈的作品，包含*Inventions*、鋼琴協奏曲等等，也是第一個在公開音樂會發表*Inventions*的音樂家，透過她對安德烈及曲子的認識，非常細膩地詮釋作曲家的巧思，受到廣大迴響。

*Invention 3*的音樂有著巴爾托克的風格，他將鋼琴視為打擊樂器，讓鋼琴在旋律、和聲及打擊樂器的特性上發揮的淋漓盡致，頻繁地使用半音及三度。曲子以活潑的7/8拍快板揭開整首序幕，不規則的節拍及不規律的樂句緊緊抓住聽眾的心。

【圖例 4-3-4】卡波斯肖像（左）（攝於 1954 年）

【圖例 4-3-5】費希爾肖像（右）（攝於 1989 年）



• Invention 3 樂曲分析

【表例 4-3-3】Invention 3 樂曲架構

段落	A段					B段				A'段				尾奏		
速度 術語	輕巧活潑的甚快板 <i>Leggiero e vivace</i>															
小節	mm.1-17					mm.18-32				mm.33-47				mm.48-57		
	1- 4	5- 7	8- 11	12- 14	15- 17	18- 21	22- 24	25- 28	29- 32	33- 36	37- 39	40- 43	44- 47	48- 53	54- 57	
表情 術語	x					戲謔地 <i>scherzando</i>  柔和地 <i>dolce</i>				柔和地 <i>dolce</i>  戲謔地 <i>scherzando</i>				無漸慢 <i>senza rall.</i>		
力度	不圓滑地 <i>non legato</i>  斷音 <i>staccato</i>  <i>p</i>					立即小聲 <i>subito p</i>  <i>f, mf, ff, mp, pp</i>				不圓滑地 <i>non legato</i>  <i>f, ff, mp, p</i>				更加小聲 <i>piu p</i>  <i>ppp</i>		
節拍	7/8、6/8					7/8、6/8、8/8				7/8、6/8				7/8		

A 段：

A 段有三個貫穿全曲的動機：動機 A 為半音音型、動機 B 為兩個大跳的單音、動機 C 則是一個上行跳進的音型。先由完全相同的四小節當作前奏，隨之進入的是四個相似的句子（數字所示）。右手部分：每一樂句的開頭皆由動機 A 開始，隨之而來的則是二度、三度、四度級進或跳進音群的發展。由【譜例 4-3-7】可看出第二樂句是以第一樂句當基礎，保留了前面兩小節，後兩小節發

展為更大篇幅的跳進音群；第三樂句與第一樂句完全相同；第四樂句則以第二樂句為基礎，將第二樂句後兩小節濃縮成一小節到達 A 段的最高潮。

左手的安排與右手差不多：第一樂句以動機 A 及動機 B 為基礎，使動機 A 保持不變，每次動機 B 的出現皆有半音之差；第二樂句以第一樂句為基礎，並在第 11 小節做兩次動機 B 的發展；第三樂句與第一樂句完全相同；第四樂句則以第二樂句為基礎，濃縮成三個小節到達第二樂段的另一種織體。

【譜例 4-3-7】Invention 3，mm.1-19

B 段：

B 段的織度明顯與第一樂段不同，A 段的織體都是短節奏的跳躍單音，B 段在譜上則多了許多圓滑記號，在聲響、力度及節拍上時常變化。右手看似是以大跳圓滑的九度音程構成旋律，似乎與 A 段無相似之處，不過，若將大跳音型降低八度的話，可發現兩樂段皆以大量二度音程所組成的，為使讀者更方便

閱讀（如【譜例 4-3-8】所示），筆者將拍子及節奏原封不動，僅降低原本的音高；此外，A 段及 B 段皆為上下來回進行的旋律走向。

左手則是由和弦所組成的切分音型的伴奏，如同 A 段前四小節完全相同的前奏，B 段左手開頭則是在不同拍子上，使用完全相同的音高組合，但改變了節奏。除此之外，如同整首曲子的半音精髓，在 A 段及 B 段的開頭中，左右手第一個聲響就已有半音衝擊（如【譜例 4-3-10】所示），和弦也都是以二度及三度所組合而成，整首曲子非常統一。

【譜例 4-3-8】Invention 3，18-21 小節降低八度對照譜

【譜例 4-3-9】Invention 3，第 17-23 小節

【譜例 4-3-10】Invention 3，AB 段開頭半音

筆者將 B 段分成四個樂句（如同數字所示），如同 A 段將前一樂句當基底來發展的手法，第二樂句除了第一樂句前兩小節幾乎相同的單音線條外，右手多增加了以音程向上進行的片段，以此提高高音線條的厚度，再由左手呼應。

第三樂句由前兩個樂句向下小三度音開始，旋律也與前面迴音音型略有不同，他保留了前面的素材，再增加了三度音程做變化。筆者將第四樂句視為 A 段右手連續跳進旋律的減值（如【譜例 4-3-11】mm. 17 所示），融合 A 段及 B 段的素材來到了 A' 樂段。

【譜例 4-3-11】Invention 3，mm.17-23

【譜例 4-3-12】Invention 3，mm.24-33

### A'段：

A'段為再現段，可分為四個樂句，前兩個樂句（mm. 33-39）為 A 段素材、後兩個樂句（mm. 40-47）為 B 段素材。安德烈將動機 A 及動機 B 的安排手法與 A 段相反，將動機 A 由低音聲部呈現，每小節換一次聲部，在高低八度上進行。mm. 33-36 如同整首曲子的開頭，四小節後音樂逐漸穩定下來，接續

的動機 A、B、C 也與 A 段的相反，兩個聲部對調，將動機 A 給低音聲部、動機 B、C 給高音聲部，mm. 39 小節則與 mm. 24 相同，由往下完全五度音程開始。

【譜例 4-3-13】Invention 3，mm.31-39

尾奏：

尾奏包含了三個樂句，第一樂句為 A 段的動機 B 與動機 C，還有 B 段的主題音型，做半音及三度的變化；第二樂句則為整首曲子的開頭，只是動機 A 的 F 音變為#G 音，第三樂句符合開頭的前奏，最後由完全相同的三小節結束全曲，與開頭做呼應。

【譜例 4-3-14】Invention 3，mm.48-57

由以上分析可知，安德烈將兩個樂段的重點素材做濃縮，個別發展後再融合，將簡單的動機慢慢發展複雜化，卻又不失其本質。另一個巧妙的點是，A 段與 B 段皆有四個樂句，在這四個樂句中，也有作曲家的巧思在裡頭：A 段的四個樂句是由 3+4+3+3 小節所組成，而 B 段則是由 4+3+4+4 小節所組成的。

#### 四、Invention 4 概述---Robert Cornford

第四首題獻對象為羅伯特·康福德（Robert Cornford, 1940-1983）為英國人，出生於巴西。他在巴西度過他的幼年時期，至英國受完整教育。在就讀皇家音樂學院的期間，他與貝納德·斯提文斯（Bernard Stevens, 1916-1983）<sup>128</sup>及彼得·拉辛·弗利可（Peter Racine Fricker, 1920-1990）<sup>129</sup>學習作曲、與理查·奧斯汀（Richard Austin, 1903-1989）<sup>130</sup>學習指揮，也與喬治·塔本-包爾（George Thaben-Ball, 1896-1987）<sup>131</sup>及哈羅德·達克（Harold Darke, 1888-1976）<sup>132</sup>學習管風琴。

---

<sup>128</sup> 貝納德·斯提文斯（Bernard Stevens, 1916-1983）為英國作曲家，他的第一首交響曲“解放的交響曲”獲得每日快報比賽的首獎，並由其贊助首映以慶祝戰爭結束，又被稱為“勝利交響曲”。近年來，他的作品除了弦樂四重奏外，其餘室內樂及管弦樂頻繁被錄製。

<sup>129</sup> 彼得·拉辛·弗利可（Peter Racine Fricker, 1920-1990）為英國作曲家，1947-1949 年所寫的第一首弦樂四重奏、第一首管弦樂及五重奏“風”受到廣大迴響。他音的樂不像當時 20th 主流英國學派主要為民謠音樂的風格，他所寫的音樂具有色彩，多為對位手法，聽起來較尖銳，更偏向荀白克、巴爾托克、亨德密特等作曲家。不過又與他們不完全一樣，弗利可沒有拋棄調性系統，他以調性為基底，適時的加上不諧和的音調，因此在 1950-1960 年代被視為保守的音樂家。

<sup>130</sup> 理查·奧斯汀（Richard Austin, 1903-1989）先後為伯恩茅斯交響樂團的音樂總監及首席指揮，辭去首席指揮一職後，擔任皇家音樂學院的教授，退休後擔任歌劇院長。

<sup>131</sup> 喬治·塔本-包爾（George Thaben-Ball, 1896-1987）出生於澳大利亞，餘生在英國度過。他是一名優秀的管風琴師及作曲家。就讀皇家音樂學院期間，他在第一場表演中即展現出他的天賦，當時他演奏的曲目為拉赫曼尼諾夫第三號鋼琴協奏曲，畢業後，他作為當時知名的管風琴師沃爾福德·戴維斯爵士的代理管風琴師，幾年後終於成為正式的管風琴師，並在倫敦聖殿教堂就職了 60 餘年。並在 1967 年被任命大英帝國勳章，1982 年被封為爵士。

<sup>132</sup> 哈羅德·達克（Harold Darke, 1888-1976）是英國的作曲家及管風琴家。他第一份管風琴



1960年，他開始了在布里斯托爾老維克劇院和皇家戲劇藝術學院擔任音樂總監的首次工作；1964年，協助班傑明·布瑞頓（Benjamin Britten, 1913-1976）<sup>133</sup>完成《鶴河》“*Curlew River*”的製作；康福德的作品包括電視音樂、電影音樂及古典音樂，其中包括1974年受安德烈委託寫了鋼琴變奏曲，隔年柴可夫斯基在奧大利亞首次演出。

康福德多年來住在丹麥，在那裡積極的從事音樂工作，曾擔任指揮及編曲，並在安德烈去世後一年也離開人世。康福德與柴安德烈同居了一段時間，不幸的是，康福德是一個重度酗酒者，他酗酒的問題影響了他的後半生，包括財務危機及音樂生涯，是少數自身狀況比安德烈還要差的朋友。

這首作品為高速的炫技觸技曲，保留了巴爾托克的精神，整首作品的節奏為平均的 16 分音符，音高以二度、三度為主，在力度上時常會有突如其來的重音，反映出時常喝醉酒的康福德。除此之外，整首曲子皆以短小動機重複、移調、拼貼而成。



【圖例 4-3-6】康福德肖像（攝於 1979 年）

---

師的工作是在伊曼紐爾教堂，在那裡工作整整 50 年。他開創了康希爾午餐風琴獨奏音樂會，每週都會有個午餐時間會有管風琴的音樂會，這個活動在他的繼承者理查·波波維爾及喬納森·雷內特的延續下蓬勃發展。

<sup>133</sup> 班傑明·布瑞頓（Benjamin Britten, 1913-1976）為英國作曲家、鋼琴家及指揮家，他是 20th 古典音樂的核心人物，作品包括歌劇、聲樂曲、管弦樂和室內樂，歌劇則是他作品中最重要的一部分。

• Invention 4 樂曲分析

【表例 4-3-4】Invention 4 樂曲架構

段落	A段			B段				A'段			尾奏
速度術語	極其迅速的 <i>Velocissimo</i>										
小節數	mm.1-31			mm.32-49				mm.50-70			mm.71-85
	a+a'	b+b'	26-31	c0	c1	c2	c3	a	b	b'	71-85
	1-13	14-25		32-33	34-38	38-41	41-49	50-65	56-60	61-70	
力度	加重音的 <i>marcato</i>  大幅度漸弱 <i>molto dim.</i>  稍微漸強 <i>poco cresc.</i>  更多漸強 <i>piu cresc.</i>  <i>mf, sf, mp, pp, sfz</i>			立即弱 <i>subito pp</i>  持續弱 <i>sempre pp</i>  稍微漸強 <i>poco cresc</i>  更多漸強 <i>piu cresc.</i>  <i>ff, pp, sfp</i>				立即強 <i>subito f</i>  一點一點漸強 <i>poco a poco cresc.</i>  十分漸弱 <i>dim. assai</i> <i>s</i> <i>f, sf, p, pp, ff</i>			無漸強 <i>senza cresc.</i>  加重音的 <i>marcato</i>  接著持續漸強 <i>e sempre cresc</i>  <i>pp, f, ff</i>
節拍	2/4、3/4、3/8、1/4			2/4、3/4、1/4				2/4、3/4、3/8、1/4			2/4、1/4
動機音型	a 動機、b 動機			c 動機				a 動機、b 動機			a 動機、c 動機

\* 詳細動機介紹如各段落分析，統整動機如【表例4-3-5】Invention 4各樂句動機。

A段第一部分：

A段的第一部分（mm.1-13）分為兩個樂句，一個為a樂句（mm.1-6），一個為a'樂句（mm.7-13）。在a樂句中，右手為單音線條的旋律，我們可將這段旋律的音高視為一個半音音階C-#C-D-<sup>b</sup>E-E-F-<sup>b</sup>G，也可視為以二度及三度為主；左手則為單純的和弦伴奏，以三度及五度為主。雖然只是單純的單旋律配上伴奏，但安德烈在節拍及力度上的變化，模糊了拍子的規律感。六小節的a樂句

中，主要的樂句其實只有mm. 1-3，mm. 4-5為mm. 2-3的反覆（如括弧所示），第六小節為a樂句及a'樂句的過渡。

【譜例 4-3-15】 Invention 4， mm.1-6

第二樂句（mm.7-13）為a'樂句，由a樂句往下完全五度而成，前四小節為完全移調。左手的伴奏將原先單純的和弦，改變成有旋律性的跳音及快速音群。與a樂句相同，a'樂句的mm.10-11是來自於mm.8-9的反覆，但與原先a樂句6小節的結構對照，a'樂句第11小節的右手多了一組16分音符，左手不變，句尾也多了一組三度下行的擴充（如箭頭所示），a'樂句共有7小節。

【譜例 4-3-16】 Invention 4， mm.7-15

小結論：第一部分的動機音型主要為C音至bG音五度內的來回動機音型（如【譜例4-3-17】所示）；音高以二度、三度、五度為主。a樂句為單純的快速音群旋律線搭配和弦伴奏；a'樂句為a樂句的移調，左手由和弦改為八分音符跳音及三度跳進的快速音群；結構則由原本正規6小節的a樂句，透過拼貼及反覆增加至7小節的a'樂句。

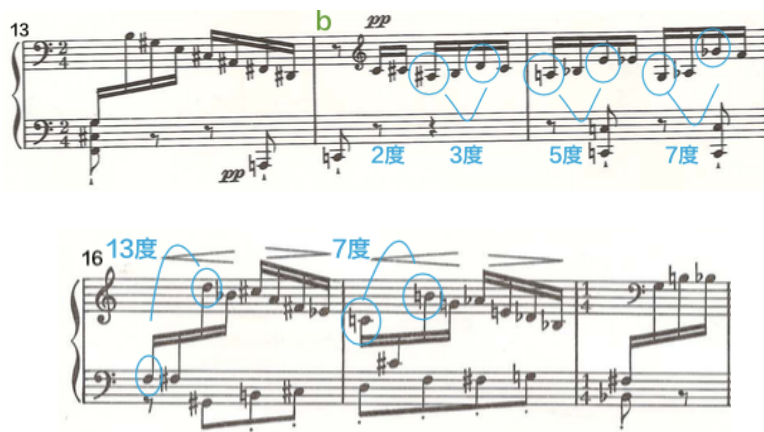
【譜例 4-3-17】 Invention 4，第一部分動機音型



A段第二部分：

A段的第二部分（mm.14-25）也可分為兩個樂句，一個為b樂句（mm.14-18），一個為b'樂句（mm.19-25）。b樂句的右手從2度開始，慢慢往外擴張成3度內、5度內、7度內、13度內，再回來7度內的音型動機，左手則利用a'樂句左手由下至上的三度音型做為動機。

【譜例 4-3-18】 Invention 4，mm. 13-18



在b'樂句中，我們可以看到他在動機發展中，音域變得越趨寬廣，透過反覆及擴充讓原先只有6小節的b樂句，加長至7小節的結構。

【譜例 4-3-19】 Invention 4， mm.16-25

The image shows a musical score for Invention 4, measures 16-25. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 16-19) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 20-22) includes the instruction 'poco cresc.' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 23-25) includes the instruction 'mf più cresc.' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Blue circles and arrows highlight specific intervals: 6度 (6th), 7度 (7th), 10度 (10th), 18度 (18th), 5度 (5th), 14度 (14th), and 11度 (11th). A green 'b'' is also present above measure 19.

小結論：第二部分將第一部分原先以「1小節」為一組動機的音型濃縮為1拍的動機音型，且由正拍切入改為後半拍切入，在動機發展的手法及結構的設計與第一部分相似。

A段第三部分：

第三部分算是第一部分的再現，不過只有一個樂句。中間聲部為第一部分的右手聲部，原先左手的和弦伴奏，改為分解和弦，除了保留第一部分就有的A-#C-#G和弦外，加了F-A-C大三和弦。隨著前面段落的發展，這個段落是最為密集的，也是第一樂段中力度最為強烈的。

由以上的分析，我們可以將第一樂段視為a-b-a'曲式。

【譜例 4-3-20】 Invention 4， mm. 26-31



B段：

筆者將B段分成三個樂句，分別為c1、c2、c3。在B段中，左右手皆為快速音群，沒有先前段落的跳音或和弦，紋理非常密集，與先前不一樣的地方在於，c樂段的右手是帶有跳進的重複音（如【譜例4-3-21】所示）。在進入到c1之前兩小節，稱作c樂句。c樂句是a樂句的變形，左右手為相差10度的移調，左手一直到進入c2樂句前，都一直保持著頑固低音；c1樂句，是從高音域向下行的跳進，將重點音圈出，並排列出來，可發現c1樂句的音高來自先前第一樂段的二度、三度素材（如【譜例4-3-22】所示）。

【譜例 4-3-21】 Invention 4， mm. 32-38



【譜例 4-3-22】 Invention 4，B 段中 c1 動機音高



c2樂句的右手則是c1樂句移高大二度而成，而左手則是利用原先的頑固低音為主要動機去做發展，將重點音圈出，則可排列成【譜例4-3-24】。

【譜例 4-3-23】 Invention 4，mm.38-41



【譜例 4-3-24】 Invention 4，B 段中 c2 動機音高



c3樂句又再將c2樂句移高大二度，將重點音排列成【譜例4-3-26】，利用三度下行重複音的動機銜接給第三樂段。

【譜例 4-3-25】 Invention 4，mm.41-49





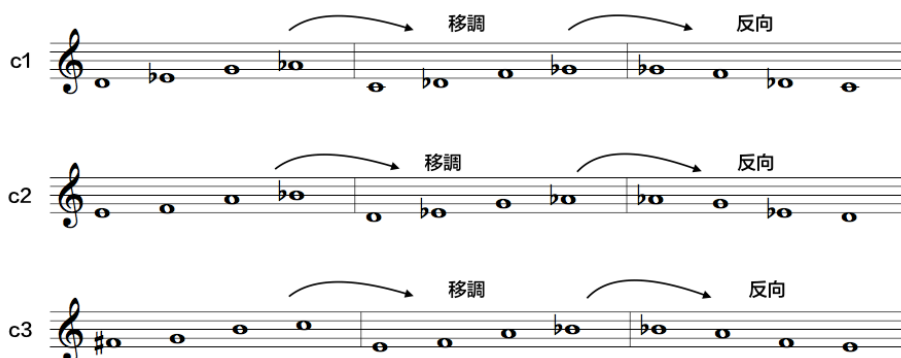
【譜例 4-3-26】 Invention 4，第二樂段 c3 動機音高



小結論：

以結構來說，若將c2樂句當作標準，c1樂句則為加了一小節句尾擴充的c2樂句（如【譜例4-3-27】箭頭處所示），c3樂句則是加了4小節句尾擴充的c1樂句（如【譜例4-3-27】箭頭處所示），因此，筆者將第二樂段分析為phrase group曲式，三個樂句為一組的樂段；在音高上，每個樂句都比前一個樂句還高大二度，並利用原型、移調及反向的手法發展（如【譜例4-3-27】所示），雖然使用相同的手法，但各個樂句皆有部分改變，使樂曲統一中又有變化。

【譜例 4-3-27】 Invention 4，B 段動機音高





## A'段：

A'段又可分為三個樂句，第一樂句mm. 50-55、第二樂句在mm. 56-60、第三樂句在mm. 61-70。A'段其實算是A段的再現，第一樂句為a樂句、第二樂句為b樂句、第三樂句為b'樂句，與A段除了在音高的設計外，沒有特別的變化。

## 尾奏：

尾奏左手以a'樂句的動機開頭，右手則為c樂句動機（如【譜例4-3-28】所示）。隨著音程不斷擴大，音域從低音聲部至高音聲部，將情緒帶至高點後，聲部擴大成三個（如【譜例4-3-29】所示），最高音聲部利用c1樂句七度音程的特色作為動機，高音聲部則為a'樂句的音型，低音聲部為單音重複，最後兩小節的和弦為a樂句出現的和弦及其向下大三度的移調和弦，以強而有力的和弦結束全曲。

【譜例 4-3-28】 Invention 4， mm.69-76

The musical score for Invention 4, measures 69-76, is presented in two systems. The first system (measures 69-76) features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The score is marked 'dim. assai' and 'coda'. The second system (measures 73-76) continues the piece, marked 'ppp' and '(senza cresc.)'. Annotations include 'a' 動機' and 'c 動機'.

【譜例 4-3-29】 Invention 4， mm.77-85

The musical score for Invention 4, measures 77-85, is presented in two systems. The first system (measures 77-85) features a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The score is marked 'marcato' and 'cresc.'. The second system (measures 82-85) continues the piece, marked 'f e sempre cresc.' and 'ff'. Annotations include 'c1 動機' and 'a' 動機'.

統整所有樂句的主要動機如下：

【表例 4-3-5】Invention 4 各樂句動機

a 動機		a' 動機	
b 動機		b' 動機	
c 動機			

## 五、Invention 5A--- Charles & Lydia Napper

Invention 5A題獻對象為查理斯·納珀（Charles Napper, 1910-1972）。納珀出生於倫敦，小時候的他想成為一名鋼琴家，在父親百般阻撓下，他成了律師學徒，並成立了自己的律師事務所，雖然於戰後繁榮時期的房地產市場中獲利，但他對音樂的熱情從未消減。在最初幾年，他致力於寫作，出版了兩本關於政治的書籍，並於1972年過世

莉蒂雅·納珀（Lydia Napper, 1916-1980）出生於紐約，在倫敦寫學了經濟學，也是在那裡遇見了查理斯，除了是一位才華洋溢的廚師，和她的丈夫一樣，喜歡旅行、喜歡鋼琴，也在倫敦大學學習考古學，於1980年去世。

納珀夫妻非常支持安德烈，為他贊助了一系列音樂會，也讓安德烈買了第一間屬於自己的房子，但在查理斯決定成為一名政治家後，安德烈刻意與他保持了距離，並將原本題獻給他的Invention 5A刪除，以Invention 5B成為出版版

本，但安德烈還是將Invention 5A的主題作為歌劇《威尼斯商人》的結尾樂段來懷念查理斯。

【圖例 4-3-7】納珀全家福（攝於 1956 年）



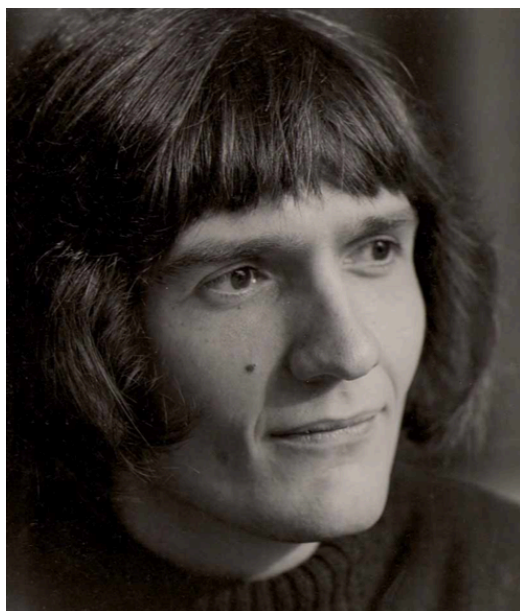
#### 六、Invention 5B--- Patrick Crommelynck

Invention 5B題獻對象為帕特里克·克羅梅林克（Patrick Crommelynck, 1942-1994）。克羅梅林克與安德烈在1957年阿斯肯納瑟的大師班上相遇，從此成為了朋友，安德烈將Invention 5B獻給了克羅梅林克，代替原來的5A。

鋼琴家克羅梅林克出生於比利時布魯塞爾，他在布魯塞爾音樂學院與阿斯肯納瑟學習，之後前往莫斯科的柴可夫斯基音樂院及維也納深造。在維也納期間，他與一位日本學生妙子桑田（Taeko Kuwata, 1945-1994）向同個老師學習，進而認識、交往、結婚。婚後兩人組成一個鋼琴二重奏（Duo Crommelynck）。他們以鋼琴二重奏的形式表演布拉姆斯第四號交響曲獲得美

國的好評，被視為世界領先的鋼琴二重奏團體之一，但令人費解的是，兩人於1994年7月10日依序自殺。

【圖例 4-3-8】克羅梅林克肖像（攝於 1980 年）



Invention 5B的音量介於 $ppp$ - $p$ 間，整體為抒情、輕巧的風格，主題段落以長音符為主，音樂較為動態（如【譜例4-3-30】所示），對比段落增加16分音符，使音樂更具流動性。整首曲子節拍時常更換，在35小節的曲子中總共換了23次拍號。

【譜例 4-3-30】Invention 5B，mm.1-9

## 七、Invention 6--- Stefan Askenase

Invention 6題獻對象為阿斯肯納瑟，對於安德烈來說，阿斯肯納瑟是他的“音樂之父”，也如同他的爸爸及他的朋友，超越師徒情誼了。在阿斯肯納瑟的妻子生病時，安德烈停止拜訪他，師母於1971年過世後，安德烈將她從題獻者名單上移除。

阿斯肯納瑟1896年生於波蘭的Lwow，於1985年在德國波恩逝世。他就讀於Lwow期間與狄奧多·波拉克（Theodor Pollak）學習鋼琴、就讀維也納音樂表演藝術大學（Vienna Academy of Music）期間與邵爾·艾米爾（Emil van Sauer, 1862-1942）學習作曲。第一次世界大戰在奧地利軍隊服役後，持續與艾米爾學習，也另外與約瑟夫·馬克思（Joseph Marx, 1882-1964）學習作曲。

他在1919年於維也納首次亮相，於1920年與華沙愛樂樂團合作，在1922-25年於開羅私人音樂學院、1937-40在鹿特丹音樂學院任教、1954-56為布魯塞爾音樂學院教授。持續於德國、以色列，歐洲等地舉行大師班，是詮釋蕭邦音樂的專家，技巧華麗、表現力極強。

【圖例 4-3-9】阿斯肯納瑟肖像（攝於 1980 年）



Invention 6為A-B-A'曲式，特別的是拍號設定3/4、2/4，A段左手為以兩小節單位的頑固低音，安德烈特別標示彈奏近乎為撥弦的效果；右手則以短節奏的16分音符為動機，以輕巧的方式奏出。A段樂句頑固低音為音階#A-B-#C-D組成，高音則以#F-G-#G-A-#A-B-#C組成（如【譜例4-3-31】所示）。

【譜例 4-3-31】 Invention 6， mm.1-6



B段織度改為長線條抒情旋律，安德烈標示為寂靜、富有感情的。兩個樂句後由兩聲部變為三聲部，與第一聲部相距一拍，降低半音，從D音開始近乎完整的模仿。（如【譜例4-3-32】所示）

【譜例 4-3-32】 Invention 6， mm.45-49

## 八、Invention 7--- Tamas Vasary

Invention 7題獻對象為塔瑪斯·瓦薩里（Tamas Vasary, 1933- ）。出生於匈牙利。他天生就有一對非凡的耳朵，在八歲時首次舉行獨奏會，在布達佩斯的李斯特學院與Josef Gat學習。在1948年的李斯特大賽得名後，開始了他的伴

奏生涯，也很快的就成為的獨奏家。1956年起義時間，前往布魯塞爾，陸陸續續於維也納、柏林、紐約、米蘭、倫敦等地巡迴演出，最後選擇在英國定居。他的琴藝精湛，以充滿詩意的想像力著稱，也是倫敦皇家音樂學院的榮譽會員。

他與安德烈於1955年的蕭邦比賽中首次見面，並於隔年的伊麗莎白女王比賽再度碰面，當安德烈1960年搬到倫敦時，瓦薩里也住在倫敦，他們成了朋友，此曲靈感來自於瓦薩里隊員多芬NO.29鋼琴奏鳴曲《漢馬克拉維》（Hammerklavier）演出。

【圖例 4-3-10】瓦薩里肖像（攝於 1960 年）



這是一首精彩、富有戲劇性的曲子，且具有賦格特徵。透過變化多端的演奏記號，將鋼琴的效果發揮的淋漓盡致。

【譜例 4-3-33】Invention 7，mm.1-7



## 九、Invention 8--- Sheldon & Alicia Rich

Invention 8題獻對象為里奇夫婦，安德烈為里奇夫婦女兒的教父。

阿麗希雅·沙克特·里奇（Alicia Schachter Rich, 1935-2012）出生於阿根廷，為室內樂演奏家、鋼琴家，於歐洲、美國、南美洲等地演出，在歐洲被維也納的Die Presse日報被描述為“女性中罕見的鋼琴現象”（A piano phenomenon rarely found among women），也被泰晤士報評價“令人驚嘆的能量及衝勁的演奏”（breathtaking energy and dash）。

阿麗希雅的老公謝爾登來自於一個富裕的美國家庭，主要是作為電影製作人和作家。1973年，他們在舉辦了聖達菲室內音樂節（Santa Fe Chamber Music Festival），為美國文化作出了重大貢獻，該節日每年夏天在新墨西哥州舉行一個月，然後在轉移到華盛頓、西雅圖等地。阿麗希雅擔任藝術總監，謝爾登擔任藝術節總監，在大多的節日中，阿麗希雅則是表演藝術家之一。在1983年的音樂節上，他們發表了安德烈的《夜曲》（*Trio Notturmo*），這是《夜曲》在美國的首演。

【圖例 4-3-11】瑞奇夫婦肖像（攝於 1988 年）





Invention 8的拍子結合6/8及9/8拍，有著華爾滋的韻律，節奏雖正規，但安德烈設計整首曲子為極其活潑的快板，並以優美、高雅的方式彈奏。

【譜例 4-3-34】 Invention 8， mm.1-7



在第一段落透過兩手齊奏將主題逐步推進至高潮點後，將主題碎片化，左右手以(#)G-#F-D三音做發展，高音聲部重複直到第五次才加入低音聲部。

【譜例 4-3-35】 Invention 8， mm.17-28



回到再現部後，將A段主題減值處理，並以斷奏的方式演奏，為全曲音量最弱之處（以pp演奏）。

【譜例 4-3-36】 Invention 8， mm.41-47

The image shows a musical score for Invention 8, measures 41-47. The score is in G minor, 3/8 time. Measures 41-44 are marked '(senza rall.)' and 'pp'. Measures 45-47 are marked 'non legato, secco' and 'poco'. A red arrow points to the first measure of the second system (measure 45). The score shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

十、Invention 9--- Wendy or Beatrice Harthan

Invention 9 題獻對象為畢翠絲。1902 年出生於英國，在教堂演奏管風琴。1925 年嫁給了一位傳教士並移居中國，她的丈夫稱她為”Wendy”，也因此成為了她的第二個名字。回到英國後，她在各種組織工作，像是參與音樂團體，並且是作曲家埃德蒙·魯布拉（Edmund Rubbra, 1901-1986）的摯友。在二戰期間，她是一名女子軍人（WAF -- Women in the Air Force），並在軍事大院舉行的音樂會上認識了舉多音樂家，像是大提琴家威廉·普利斯（William Pleeth, 1916-1999）。在 1950-54 年期間，她為 Amadeus 四重奏的經紀人。在晚年，她在中央營市法院警長擔任基金會的施賑人員及秘書，她總是對女子監獄內的女性與其家庭問題有著耐心及和藹的態度，在 1962 年被英國女性雜誌（Woman's Own Magazine）稱為“黃金巷弄的天使”。

畢翠絲透過萬格（Invention 1 題獻對象）而認識安德烈，如果說阿斯肯納瑟為安德烈的“音樂之父”，那麼畢翠絲就是他的“音樂之母”。但安德烈對她抱有

矛盾心情，因為畢翠絲總是以訓練軍人的方法來激勵他，安德烈將對她的心情在曲中標記為”Brusco”（粗魯的）和”Grottesco”（怪誕的），並與她斷絕關係。

【圖例 4-3-12】畢翠絲肖像（攝於 1980 年）



全曲幾乎在每小節改變一次拍號，由 A 段兩個主題動機（如【譜例 4-3-37】兩箭頭所示）貫穿於全曲各聲部間。最後則將這兩個動機做密集的發展，強而有力的結束此曲（如【譜例 4-3-38】所示）。

【譜例 4-3-37】Invention 9，mm.1-4

【譜例 4-3-38】Invention 9，mm.39-42

## 十一、 Invention 10--- Michael Riddall

Invention 10題獻對象為麥可·瑞德道爾（Michael Riddall, 1938- ）。出生於英國，就讀於劍橋的醫學院，並在課餘時參加業餘的音樂團體。在倫敦接受醫療培訓期間成立了一個合唱團及管弦樂團，也是同樣由學習醫學的業餘音樂家組成。瑞德道爾是整個樂團的指揮，也因為他對音樂充滿著熱情，決定離開醫學，轉為就讀皇家音樂學院學習單簧管。

與安德烈相遇於1958年，安德烈幫助瑞德道爾成為一名單簧管演奏家，並為他寫了鋼琴與單簧管奏鳴曲（*Sonata for Clarinet and Piano*, 1959）。1963年，瑞德道爾決定重返醫學圈，成功的完成了醫學培訓期。

1958-1963年，瑞德道爾擔任安德烈的私人秘書，同時幫助治療安德烈的心理疾病，安排給醫學博士Graham Howe做精神鑑定，最後介紹給Finchden莊園的經營者喬治·萊沃德（George Lyward）。

【圖例 4-3-13】瑞德道爾肖像（攝於 1963 年）



- Invention 10樂曲分析

【表例 4-3-6】Invention 10 樂曲架構表

段落	A段	B段	A'段
速度術語	明顯的慢板 Lento trasparente		
小節數	mm.1-31	mm.32-44	mm.45-63
表情術語	不受干擾的 <i>Impassibile</i>  單純的 <i>simplice</i>  漸漸柔和並漸慢 <i>calando</i>  均勻的 <i>uniforme</i>	有力的 <i>vibrante</i>  富有表情的 <i>espressivo</i>  歌唱性的 <i>cantante</i>  完全歌唱 <i>piena voce.</i>	平靜的 <i>tranquillissimo</i>
節拍	4/2、3/2、2/2	4/2、5/2、5/8、4/4、 1/2、2/2、3/4、8/9	4/2、2/2、3/2

- A段

A段為a-b-a'曲式。開頭的主題為12音所組成的樂句，右手呈現三個完整的主題，在極度緩慢的速度下，呈現出靜態、神秘的情緒。左手則從相差半音的A音開始，並且與右手前三音（A-E-F）做一個逆行的答句（bA-G-D），整段音樂維持在ppp-p間。

【圖例 4-3-39】mm.1-10

A段 Lento trasparente

第一次主題

第二次主題

第三次主題

ppp impassibile

b句除了主題外，多了上行五度的音型及它的答句，分別稱之為X、Y動機，左手則利用7次半音進行作為伴奏，然後進入了a'樂句。a'樂句的右手反覆了mm.1-12小節的三次主題，並在其中插入了X及Y動機，左手則將原主題做r減值處理，並在不同音高上反覆七次。特別的是，安德烈將兩個主題視為一個單位，共同使用一個圓滑線，並用ppp呈現，將重心放在右手的主題上。

【圖例 4-3-40】 mm.15-21

- B段

B段保留了a'段減值的主題樂句及X、Y動機，再將X動機作倒影處理，成為下行四度的X'動機，而答句特徵為二度及七度，稱之為Z動機，在此樂段將所有素材濃縮起來，成為全曲聲部間最密集的段落。

【圖例 4-3-41】 mm.32-36

- A'段

左右手皆呈現變化的主題，左手做減值的處理，呈現了連續七次在不同音高上的主題；右手則利用不同節奏、即在不同的拍點上做出變化。全曲開頭的主題於第二拍出現，到了A'段則在一拍半後出現，導致主題雖時值一樣長，但整體感覺卻不一樣；而另一種織體則以16分音符三連音呈現，將原先較為靜止的主題變得較有流動感（如【譜例4-3-42】所示）。最後將全曲開頭的右手主題呈現於最後一句的左右手，再加上原先主題的答句結束全曲（如【譜例4-3-43】所示）。

【圖例 4-3-42】 mm.45-36

【圖例 4-3-43】 mm.59-63

## 第五章 低音豎笛五重奏《The Murder》樂曲解說及分析

在討論到自身創作前，先從 1.歷史上弦樂四重奏的名作 2.弦樂四重奏編制發展 3.低音豎笛音響特性、記譜及音域 4.演奏技巧及樂團中的使用等層面開始一步步帶入筆者自身創作。

### 第一節 弦樂四重奏概述

- 弦樂四重奏歷史上名作

海頓 1762-1765 年所創作的兩組弦樂四重奏（Op.1 & Op.2）都是由五個樂章所組成，以當時的器樂曲態來看，極有可能是以嬉遊曲形式來創作，直到 1770 年左右所寫的《弦樂四重奏作品九》“Op.9”才開始奠定弦樂四重奏四個樂章的形式，並且於古典時期大放異彩，莫札特及貝多芬等作曲家隨著海頓腳步寫出許多有名的弦樂四重奏，【表格 5-1-1】將概略的簡要歷史上幾位作曲家弦樂四重奏的數量及代表作。自 19<sup>th</sup>起，弦樂四重奏數量開始走向下坡，直至現代音樂起才又得以重生。

【表格 5-1-1】19<sup>th</sup> 弦樂四重奏名作簡表

作曲家	弦樂四重奏數量	代表作
海頓	68	op.20 / op.33 / op.76
莫札特	23	K.465 《不和諧音》
貝多芬	16	op.59 / op.74 / op.95 / op.127
舒伯特	約莫 20 幾	D.810 《死與少女》
孟德爾頌	6	op.13
史麥塔納	2	No.1 《我的生涯》
布拉姆斯	3	op.51 No.1 & No.2 / op.67
德佛札克	9	op.96 《美國》
柴可夫斯基	3	No.11



鮑羅定	4	No.2, mov 3 《夜曲》
-----	---	------------------

\*依出生時間排序

弦樂四重奏於 20th 前半經巴爾托克 (Béla Bartók, 1881-1945)、荀貝格(Arnold Schoenberg, 1874-1951)、魏本(Anton Webern, 1883-1945)、貝爾格(Alban Berg, 1885-1935)等作曲家手中達到新的里程碑 (參見【表格 6-2-2】)，而安德烈與這幾位“革命性”作曲家生於同個時代，他的音樂裡充滿著與這些作曲家相同的個性，但並非為 12 音列的作曲家。

【表格 5-1-2】20<sup>th</sup> 弦樂四重奏名作簡表

作曲家	弦樂四重奏數量	代表作
德布西	1	No.10
荀白克	4	四首皆為名作
拉威爾	1	F 大調弦樂四重奏
楊納傑克	2	No.1 《克羅采》
巴爾托克	23	K.465 《不和諧音》
魏本	7	Op.28
貝爾格	1	Op.30

\*依出生時間排序

- 室內樂編制形式

室內樂編制除了弦樂四重奏編制外，尚有二、三、五、六、八、九重奏，因筆者自我創作為以弦樂為主的五重奏，因此以弦樂五重奏、鋼琴五重奏作為主要講解對象。弦樂五重奏亦即由五位弦樂器所組合而成的編制，又可再細分為中提琴五重奏（小提琴\*2、中提琴\*2、大提琴）、大提琴五重奏（小提琴\*2、中提琴、大提琴\*2）。

中提琴五重奏編制為莫札特首創，著名曲目包括莫札特《降 B 大調嬉遊曲》(K.287)；布拉姆斯《第一號弦樂五重奏》(Op.88)、《第二號

弦樂五重奏》(Op.111)；孟德爾頌《第一號弦樂五重奏》(Op.18)、《第二號弦樂五重奏》(Op.87)等；著名的大提琴五重奏曲目包括舒伯特《C大調絃樂五重奏》(D.956)、德弗札克的《G大調弦樂五重奏》(Op.77)及莫札特《G大調小夜曲》(K.525)則是將其中一個大提琴改為低音大提琴的組合。

鋼琴五重奏則為弦樂四重奏加鋼琴的組合。除了基本編制外(小提琴\*2、中提琴、大提琴、鋼琴)，更廣為人知的為舒伯特鋼琴五重奏《鱒魚》，組合為：鋼琴、小提琴、中提琴、大提琴、低音大提琴。

其餘搭配弦樂四重奏的五重奏的曲目有：舒伯特《A大調小提琴及弦樂迴旋曲》為弦樂四重奏搭配小提琴的編制、莫札特《單簧管五重奏》(作品K.581)、安東·雷哈(Antonin Rejcha, 1770-1836)<sup>134</sup>《F大調雙簧管及弦樂四重奏》(Op.107)、阿瑟·布利斯(Arthur Bliss, 1891-1975)<sup>135</sup>《雙簧管五重奏》(Op.44)。

為了增加音響層次，筆者選用低音豎笛，與弦樂細膩的色彩做對比性，創作《The Murder》。同樣使用低音豎笛與弦樂四重奏搭配的曲目有：約克·鮑文(Edwin York Bowen, 1884-1961)<sup>136</sup>《幻想五重奏》

---

<sup>134</sup> 安東·雷哈(Antonin Rejcha, 1770-1836)為波西米亞作曲家，在波恩結識貝多芬。大量使用對位法寫作，且擅長室內樂形式，截至目前，他的管樂作品較被大眾所演奏。

<sup>135</sup> 阿瑟·布利斯(Arthur Bliss, 1891-1975)為英國人。在當時被認為是英國先鋒派作曲家，他在芭蕾音樂中運用斯特拉溫斯基及德布西的創作手法，在當時引起很大的迴響。在1930後逐漸回歸英國傳統音樂，而到了晚年，作品結構越趨複雜，體現出很高的創作技巧。

<sup>136</sup> 約克·鮑文(Edwin York Bowen, 1884-1961)為英國作曲家及演奏家，他的音樂被後人稱為「英國的拉赫曼尼諾夫」，他堅持創作浪漫樂派的音樂，旋律優美動人，結構宏大，常採用複雜且色彩豐富的和聲，也為鋼琴及中提琴創作許多演奏技巧，但音樂有時過於保守，因此被人遺忘很長一段時間，直到20th末才漸漸復興。

(1932) (“Phentasia Quintet for bass clarinet and string quartet”)、崔斯坦

· 克里斯伊 (Tristan Keuris, 1946-1996)<sup>137</sup> 《協奏曲》 (1977-1978)

(“Concertino for bass clarinet and string quartet”)

- 低音豎笛音響特性、記譜及音域

低音豎笛在古典音樂上的使用經常為伴奏的角色，像是在管弦樂團或是木管重奏裡，在爵士樂團中則經常屬於獨奏者的角色。低音豎笛的音域高達四個八度，非常接近巴松管的音域範圍（如【譜例5-1-1】理查·史特勞斯《莎樂美》片段所示），從男低音至女高音擁有不同個性，在第一個至第三個八度的低音區有著與眾不同的溫暖音色，聽起來陰暗、模糊、具有憂鬱色彩的；高音區與普通豎笛相對應的音區相比，音色顯得略為蒼白一點，不這麼尖銳。這樣有吸引力、擁有豐富音色的因素，是筆者選之化為兇手角色的原因，盼能為音樂增添更多可能性。

【譜例 5-1-1】《莎樂美》片段，mm.320

The image shows a musical score for Bass Clarinet (Bb Bs. Cl.) from Richard Strauss's Salome, measures 320-322. The score is in 3/4 time and features dynamic markings such as pp, cresc., sfz, and molto dim. The tempo is marked 'Ziemlich langsam' and 'Sehr gedehnt'. The score is written in bass clef and includes a treble clef for the right hand. The key signature is B-flat major. The score is marked with '10' at the end of the first line.

<sup>137</sup> 崔斯坦·柯伊里斯 (Tristan Keuris, 1946-1996) 為荷蘭作曲家，同時也是荷蘭當代音樂界的領軍人物之一，作品幾乎為委託創作，在 1974 年獲得 Mattheijs Vermeulen 獎項、1982 年獲得 Cultuurprijs van Hilversum 獎項、1995 年獲得 Koussevitzky 基金會獎。

低音豎笛於德國及法國有音域譜表之分，在19<sup>th</sup>晚期、20<sup>th</sup>初期的德國樂譜中，以低音譜號記譜居多，實際音高比記譜音低大二度；進入20<sup>th</sup>後，法國人開始使用高音譜號為低音豎笛記譜，實際音高比記譜音低大九度，爾後已被廣泛採用。筆者採用法國記譜法，為高音譜表記譜。

音域上，在歷史有很長一段時間，低音豎笛最低音為E，大部分現代的低音豎笛都能再低一個半音至E<sup>b</sup>音（【譜例5-1-2】的①），從李姆斯基-柯薩科夫開始，許多俄蘇作曲家會進一步向下擴展到C音（【譜例5-1-2】的②），特別的是，楊納傑克的《小交響曲》（第四樂章的第5、6排練號），低音豎笛再延伸至下方五度的F<sup>1</sup>音，有鑒於當時並非所有低音豎笛都有如此寬廣的音域，因此在寫作上還是以E<sup>b</sup>音為下限。<sup>138</sup>筆者在寫作前，與同學做確認，目前他們所使用的低音豎笛記譜音高可從最低音C音（②）至高音譜表的g<sup>3</sup>音（甚至可以更高），然後記譜音高c<sup>3</sup>以上對於大部分演奏家來說較難演奏，因此筆者於創作中所使用的音域為C-c<sup>3</sup>。

【譜例 5-1-2】德法音域記譜法

The image shows three musical staves illustrating different notation systems for the bassoon. Each staff includes a sequence of notes with fingerings (3, 2, 1) and dynamic markings (p, sf).  
 1. **法國記譜法 (French notation):** The first staff uses a soprano clef. The notes are G<sup>2</sup>, A<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>, C<sup>3</sup>, D<sup>3</sup>, E<sup>3</sup>, F<sup>3</sup>, G<sup>3</sup>. Fingerings are 3, 2, 1 for G<sup>2</sup>, A<sup>2</sup>, B<sup>2</sup> and 3, 2, 1 for C<sup>3</sup>, D<sup>3</sup>, E<sup>3</sup>.  
 2. **實際音 (Actual sound):** The second staff uses a bass clef. The notes are E<sup>2</sup>, F<sup>2</sup>, G<sup>2</sup>, A<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>, C<sup>3</sup>, D<sup>3</sup>, E<sup>3</sup>. Fingerings are 3, 2, 1 for E<sup>2</sup>, F<sup>2</sup>, G<sup>2</sup> and 3, 2, 1 for C<sup>3</sup>, D<sup>3</sup>, E<sup>3</sup>.  
 3. **德國記譜法 (German notation):** The third staff uses a bass clef. The notes are G<sup>1</sup>, A<sup>1</sup>, B<sup>1</sup>, C<sup>2</sup>, D<sup>2</sup>, E<sup>2</sup>, F<sup>2</sup>, G<sup>2</sup>. Fingerings are 3, 2, 1 for G<sup>1</sup>, A<sup>1</sup>, B<sup>1</sup> and 3, 2, 1 for C<sup>2</sup>, D<sup>2</sup>, E<sup>2</sup>.

<sup>138</sup> 整理自楊立青，《管弦樂配器教程》（中國大陸：上海音樂出版社，2012），432。

- 演奏技巧及樂團中的運用

低音豎笛雖管身較長大，給人厚重笨拙感，但在技巧的靈巧上不見得比其他木管樂器遜色多少，從李蓋悌的《室內協奏曲》的片段中可看到作曲家特意讓低音豎笛與短笛同步疾馳（如【譜例5-1-3】所示）；如斯特拉溫斯基的《春之祭》使用了兩隻低音豎笛的交替輪奏，其中包含了快速的顫音、大幅度琶音式的華彩音型以及下行的斷奏音階（如【譜例5-1-4】所示），雖然低音豎笛的斷奏不如普通豎笛的”鋒利”，但卻具有”沖力”；又如荀貝格的《月光小丑》片段，作曲家要求低音豎笛運用花舌法（flu.）演奏，並與大提琴靠琴橋所演奏的震音（tr.）相呼應（如【譜例5-1-5】所示）。

【譜例 5-1-3】李蓋悌《室內協奏曲》片段，mm.14-17

The image shows a musical score for Example 5-1-3, featuring the Piccolo and Clarinet Bass parts from Liszt's 'Concerto for Piano and Orchestra'. The score is in 4/4 time, marked 'a tempo' with a tempo of 80. The Piccolo part is marked 'P' and 'ppp', and the Clarinet Bass part is marked 'p'. The score includes a tempo marking of 80 and a dynamic marking of ppp. The Piccolo part is marked 'P' and 'ppp', and the Clarinet Bass part is marked 'p'. The score includes a tempo marking of 80 and a dynamic marking of ppp. The Piccolo part is marked 'P' and 'ppp', and the Clarinet Bass part is marked 'p'. The score includes a tempo marking of 80 and a dynamic marking of ppp.

【譜例 5-1-4】斯特拉溫斯基《春之祭》片段，mm.141-145

The image shows a musical score for Example 5-1-4, featuring the Clarinet Bass parts from Stravinsky's 'The Rite of Spring'. The score is in 4/4 time, marked 'poco più f' and 'fp'. The Clarinet Bass part is marked 'Cl. bas. 1 in Sib' and 'Cl. bas. 2 muta in Cl. 3 in Sib'. The score includes a tempo marking of 'poco più f' and a dynamic marking of 'fp'. The Clarinet Bass part is marked 'Cl. bas. 1 in Sib' and 'Cl. bas. 2 muta in Cl. 3 in Sib'. The score includes a tempo marking of 'poco più f' and a dynamic marking of 'fp'.

【譜例5-1-5】 荀貝格《月光小丑》第八首片段

第二節 《The Murder》第一樂章樂曲分析

【表例 5-2-1】 第一樂章樂曲結構表

段落	小節		音組音高	備註
A段	mm.1-23	①1-6	G - $\sharp$ G - D - $\flat$ E	*
		②7-12	G - $\sharp$ F - C - B	
		③13-19	F - $\sharp$ F - G - $\sharp$ G	
		④20-23	$\flat$ A - G - $\flat$ D - C	
B段	mm.23-35	①23-29	G - $\sharp$ F - C - B	
		②29-32	$\sharp$ G - G - $\sharp$ C - C	
		③32-35	$\flat$ B - A - $\sharp$ G - G	*
A'段	mm.35-49	①35-40	G - $\sharp$ G - A - $\flat$ B	
		②41-45	$\flat$ A - G - $\sharp$ F - C	*
		③45-49	$\flat$ A - G - $\flat$ D - C	
B'段	mm.49-77	①49-54	G - $\sharp$ F - C - $\flat$ D	*
		②54-57	$\sharp$ G - G - $\sharp$ C - C	
		③57-63	B - C - $\sharp$ C - D	
		④63-77	D - $\sharp$ C - G - $\sharp$ G	*
過渡段	mm.77-93	①77-82	$\flat$ B - A - $\flat$ E - D	
		②83-93	F - E - $\flat$ B - B	
C段	mm.94-119	①94-102	$\flat$ D - C - F - E	*
		②103-110	$\flat$ B - A - D - $\sharp$ C - F - E	*

		③110-119	$\flat B - A - D - \sharp C - G - \sharp F$	*
C'段	mm.119-156	①119-126	$G - \flat A - A - \flat B$	
		②126-136	$\flat A - A - \flat B - B$	
		③136-153	$D - \sharp C - G - \sharp F$	
		④153-156	$\sharp G - A - \sharp A - B$	

\*為變形音組，會在下一段落說明

## 一、動機音型

第一樂章有兩個主要動機音型貫穿全曲：增四度來回動機及大七度短動機，為求簡潔，筆者於分析中將簡稱其為X、Y動機（如【譜例5-2-1】所示）。X動機為增四度上下行的八分音符動機，在曲子裡扮演較抒情的旋律；而Y音型則為利用大七度（亦或是小二度）音程所組成的短節奏感動機，在曲子裡為提供音響效果的角色。

【譜例 5-2-1】X、Y 動機



## 二、音高素材

全曲以梅湘的第七調式（ $C - \flat D - D - \flat E - F - \sharp F - G - \flat A - A - B - C$ ）為音高來源。再取其中八音作為兩組四音組，分別為半音上行的「 $F - \sharp F - G - \flat A$ 」

及往下小二度後往上增四度，再向下小二度的「G-<sup>#</sup>F-C-B」，如【譜例5-2-1】所示。

【譜例 5-2-1】音高素材

這兩個音組個性截然不同，第一組為四個半音所組成的半音音組，具有碰撞感，第二組則為小二度及增四度的音程所組成，筆者稱之四度音組，從這兩個音組的特性來看，構成全曲的音程不脫離大小二度、增四度及大小七度。而

【表例5-2-1】中打上\*號的為此兩音組的變形，像是反向進行的半音音組，亦或是改變二度及四度位置、以倒影呈現的四音音組都在此範圍內

低音豎笛是單獨的旋律線，如同兇手一人喃喃自語、獨自計謀著，因此筆者獨立使用梅湘的第七調式於低音豎笛上，除了少數幾小節出現了第四調式缺少的E及<sup>b</sup>B音外，低音豎笛的音高近乎來自第七調式。這裡將舉出E及<sup>b</sup>B音被當作經過音的例子，如【譜例5-2-2】所示；而弦樂四重奏則代表著所有女性，因此可將弦樂四重奏視為一個群體，大多以複音手法呈現。

【譜例 5-2-2】經過音例子



### 三、和弦色彩

儘管全曲幾乎以複音手法呈現，時而對位，時而模仿，還是有垂直和弦或分散和弦的安排，筆者從梅湘第七調式中選取七和弦於曲中，偶爾加入附加音讓七度色彩混濁，使整體音響截然不同。

#### • A段

A段由四個樂句所組成，可視為a-b-a'-c樂句，四個樂句皆為長形樂句。第一樂句由低音豎笛打破寂靜，從 $b^b$ B音進行半音上行的半音音組，弦樂從第二部小提琴依序奏出從G音開始反向的四度音組（G -  $\sharp$ G - D -  $b^b$ E）（如【譜例5-2-3】圓圈）所示）。在長音的鋪陳中，透過弦樂的顫音、滑音、微分音及拋弓，低音豎笛喉音、擊鍵及微分音帶出音響效果非常豐富的切分音型X動機，將隱晦的X動機隱藏在各聲部間，增四度音程在八度內不斷來回（如【譜例5-2-3】mm.3-4所示），再透過近指板奏至近指橋奏間的聲音轉換，將二度及增四度音程的不和諧感擴大，最後則利用拋弓奏法演奏Y動機（如【譜例5-2-3】mm.6所示），輕巧安靜地結束第一樂句，試圖引領聽眾進入令人緊張的懸疑現場。

【譜例 5-2-3】 mm.1-6

第二樂句的低音豎笛升高半音，不斷在B音上盤旋，再利用第四小節的音型做變化來結束第二樂句。這次由中提琴開始依序從G音奏出四音音組的原型（G -  $\sharp$ F - C - B），慢慢的X動機的模樣越趨明顯，弦樂也從原先較為稀疏顫音回到的正常奏法，整體音樂有更加明朗之趨勢，大提琴則利用拋弓奏出Y動機，最後第二樂句則停在弦樂增四度向下的滑奏。

【譜例 5-2-4】 mm.7-12

第三樂句的低音豎笛再次重回 $\flat$ B音，而音組則由弦樂奏出始於F音的半音音組（F -  $\sharp$ F - G -  $\sharp$ G），第三樂句的音樂保留前面既有的素材，輔以半音連音及震音增添音響效果，達到A樂段的最高潮，結束於 $fff$ 力度的七度Y動機。

【譜例 5-2-5】 mm.13-19

Score for measures 18-22, featuring B. Cl., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. with various performance markings like 'click', 'flu.', 'ff', 'sfz', 'p.o.', 's.p.', 'n.o.', and 'd.o.'

第四樂句的開頭以密集的震音奏出四音音組 ( $^bA - G - ^bD - C$ )，並在此樂句加入似震音技法的連音音型。

【譜例 5-2-6】 mm.18-22

Score for measures 18-22, featuring B. Cl., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. with various performance markings like 'click', 'flu.', 'ff', 'sfz', 'p.o.', 's.p.', 'n.o.', 'd.o.', 's.l.', 'vibrato', and 'seagull effect'.

- B段

B段也是由三個樂句組成。如【譜例5-2-7】所示，B段相較於A段長音進行的織度，為全曲的旋律段落，由第一小提琴單獨奏出附有X動機的旋律，再由第二小提琴做應答，停在低音域以Y動機奏出的四音音組 ( $^{\#}G - G - ^{\#}C - C$ )，海歐音效也在B段中發展到了極致（箭頭），B段第三樂句始於一個帶有附加音（C音）的屬七和弦，並由一連串滑音的X動機及七度Y動機作為強力的高潮結尾（如【譜例5-2-8】所示）。

【譜例 5-2-7】 mm.23-28

【譜例 5-2-8】 mm.32-35

- A'段

A'段取用A段前兩樂句做不同手法的發展，A段多以長音為主，音樂上較為空洞，A'段則利用震音、連音、滑音等素材交錯出現來填補空洞；原先A段的音組為四音音組（G -  $\sharp$ G - D -  $\flat$ E），在A'段則改用有著半拍距離的半音音組（ $\flat$ B - A -  $\sharp$ G - G）；低音豎笛的旋律也更加流動，在力度上做了極為明顯的強弱對比。

【譜例 5-2-9】 mm.36-40

• B'段

B'段的第一二樂句與B段相同，第三樂句利用七度Y動機作為B'段的發展，利用依序出現、垂直出現、交錯出現等方式重複六次，在此樂段達到全曲的七度Y動機高潮（如【譜例5-2-10】所示）。第四樂句的弦樂利用聲部間的模仿及齊奏，在所有撞擊下慢慢趨於平淡，在低音豎笛吹奏出X動機後，從第一部小提琴開始以小七和弦的音奏出旋律，結束於帶有附加音的小七和弦（如【譜例5-2-11】所示）。

【譜例 5-2-10】 mm.57-61

【譜例5-2-11】 mm.72-76

● 過渡段

過渡段為低音豎笛的獨白，如同兇手獨自思索如何進行下一步的行動。在這個段落，讓低音豎笛演奏家自由決定速度，使用大量快速音群作為華彩片段，在高低音域不斷來回，停在高處後又漸漸降落至低音；這個段落的弦樂僅透過些許的撥奏及和弦輔以搭配，如同女人微弱不堪的咆哮。

【譜例 5-2-12】 mm.77-80

【譜例 5-2-13】 mm.86-89

- C段

C段由四個樂句組成，在節奏、拍號、力度上不斷做變化，試圖表達兇手與被害人在追趕途中時而快時而慢的奔跑及跌跤之意向。弦樂利用Y動機當作幕後背景音效。在第一樂句中，由弦樂的短節奏動機拉開序幕，如同被害人為脫離犯人，一步兩步，慢慢奔跑之意象，將Y動機時值縮減一半，節奏更為短巧急促且密集，並將Y動機利用上三聲部的提琴使用於各種音程，將音程高音視為重要音高，隱約奏出以二度及四度為重要音程的X動機，大提琴則利用七度音程不斷做滑音的效果（如【譜例5-2-14】所示）。低音豎笛則取X動機的增四度作為動機發展的主要音程，將增四度應用於高低八度中做反差（如【譜例5-2-15】所示）。

【譜例 5-2-14】 mm.103-106

【譜例 5-2-15】 mm.110-113

同樣的，第二樂句的低音豎笛也來自X動機，前一樂句大多僅停留在增四度音程上，這樂句的低音豎笛相較於過門展技的華彩樂段，此段落為全曲最具有旋律起伏的樂段；弦樂從雙音Y動機變為半音音組（如【譜例5-2-16】mm.12圓圈所示）差的單音Y動機（如【譜例5-2-16】mm.12箭頭所示），並在Y動機上，利用不同弓的位置做滑音效果；此外，也將最原始的X動機嵌入其中，做更完整的整合。在這樂段中採變態拍子，幾乎每個小節換一種節拍，反映出兇手與犯人彼此相互追趕的刺激感。

【譜例 5-2-16】 mm.126-132

第三樂句將小七和弦以齊拉奏的方式呈現，並增添了全新素材，以撥奏方式演奏來自X動機的音型，由大小二度、七度及增四度做組合，為第二樂章素材做鋪陳。

【譜例 5-2-17】 mm.137-140



第四樂句看似回歸B段，實際上是利用B段的X動機作為第一樂章的結尾，讓弦樂在筆者所提供的音組中作自由撥奏，最後以二度組合而成的和弦音響

(E -  $\sharp$ F - G - A -  $\flat$ B - B - C) 結束第一樂章。

【譜例 5-2-18】 mm.153-156

● 結論：

在第一樂章中的各段落皆有獨特的內涵。A段為各聲部間帶有增四度音程的長音織度，由陰暗神秘的氣息拉開音樂序幕；B段帶有旋律線條，一層一層抽絲剝繭來到第一次的高潮，再回到趨於平靜卻又焦躁不安的A'段，A'段將A段23小節的內容濃縮為14小節，再使用Y動機作第二次的高潮，將情緒慢慢歸於平靜後來到了過門段落；過渡段為兇手的獨白，在此段落大量展現低音豎笛的技巧，實為一華彩樂段，緊接著來到了與A、B段性格截然不同的C段；C段利用弦樂的短巧動機營造出受害者們為躲避兇手跑步蹣跚之情景，與先前長樂句的織度做極大的反差，將增四度音程不同音域上做四次的變化，來到第三次高潮，在充滿撞擊聲及衝擊力的和弦色彩來到第二樂章。

### 第三節 《The Murder》第二樂章樂曲分析

【表例 5-3-1】第二樂章樂曲結構表

段落	小節		備註
A段	mm.1-33	①1-8	
		②9-23	
		③23-27	
		④27-33	
過渡段	mm.34-55	①34-49	
		②50-55	
B段	mm.56-91	①56-65	
		②65-72	
		③72-82	
		④83-91	
A'段	mm.91-127	①91-103	
		②103-115	
		③116-124	
		④124-127	
C段 (融合第一樂章AB段)	mm.128-155	①128-136	(第一樂章A段)
		②136-144	(第一樂章B'段)
		③144-155	(第一樂章A段)
		④155-172	(第一樂章B+B'段)

第二樂章不僅保留第一樂章作為音高來源的四度音組，更設計為此樂章主要動機音型之一。第二樂章由三個主要動機音型貫穿全曲：第一樂章的Y動機、鋸齒狀動機及線性動機，以視覺效果為據，筆者將於分析中簡稱其為W（鋸齒狀）、I（線性）動機（如【譜例5-3-1】所示）。W動機多為大小二度（大小七度）及增四度組合而成的鋸齒狀；I動機則由全音組成，屬線性型態。這兩個動機在曲子中會不斷以不同時值或擴大音域等方式呈現，但不失其主要

型態。也因為此音高組合模式，在樂曲中的W動機多為向上發展，I動機為向下發展，而Y動機則多為齊奏出現。

【譜例 5-3-1】 W、I、Y 動機



第二樂章與第一樂章風格相差極大，從長音織度至短節奏織度如同在為緊接而來的第二樂章做伏筆，第二樂章具有更強烈的節奏感，不變的是聲部間大多使用複音手法呈現，也增添更多齊奏的和弦色彩；也不斷於撥奏及拉奏做替換。而低音豎笛也不再只是獨白，與弦樂做更多互動及應答。以下也將從動機音型、織度、音域、速度等面向為據，針對樂曲各段內容進行探討。

- A段

以弦樂撥奏兩個減七和弦拉開序幕，以此奠定第二樂章的音樂型態，一小節的長音後，由大提琴開始撥奏出W動機（如【譜例5-3-2】mm.3-4線條所示），一層一層的往上，至mm.4齊奏到達高音，再以拉奏的方式奏出I動機（如【譜例5-3-2】mm.5所示），由上往下一層一層出現，最後在W及I動機交融出現的情況下結束第一樂句。

【譜例 5-3-2】 mm.1-8

第二樂句將第一樂句的兩個減七和弦擴大至三組減七和弦，弦樂以四音音組作為音高的選擇（ $B - \flat B - E - \flat E$ ），拉奏以I動機為主、半音斷奏為輔的旋律線，低音豎笛相互應和著，重新移調後再反覆一次相同樂句。由大提琴開始各聲部間依序撥奏出W動機，最後停在強而有力的齊奏Y動機上。

【譜例 5-3-3】 mm.9-12、mm.17-23

- 過渡段

過渡段的第一樂句為長達17小節的樂句。低音豎笛是由12音所組成的大跳旋律線，旋律走向配合著弦樂進行的方向，弦樂進行了一次上行，一次下行，再經由兩次的上行到達這樂段的最高點，再慢慢向下至最低音。

在這樂段加進第一樂章的元素，弦樂的音高先由半音音組開始，輔以上行的W動機及下行的I動機，最後弦樂除第一部小提琴細細述說四度音組外，其餘幾乎來到樂器最低音結束這樂段。

【譜例 5-3-4】 mm.34-49

過渡段的第二樂句，低音豎笛由半音組成的長音及快速音群從C音到達A音；大提琴則為W動機所組成的獨白旋律線，剩餘三聲部則為相差半音音高的下行齊奏，在第54、55小節則為第一樂章結尾所出現的，彼此間相差半音，自由撥奏的X動機，再藉由節奏交錯的高音碰撞結束此樂段，筆者實際上設想的音響效果如【譜例5-3-6】所示。

【譜例 5-3-5】 mm.50-55

【譜例 5-3-6】 mm54-55 演奏方法

- B段

B段共有四個樂句，第一樂句為音樂鋪陳，帶出B段的所有素材：長音、似震音效果的三度連音音群、二度連音音群，增四度音程，其看似是在B音及G音上做音高變化，實際上則是將增四度音程拆解為半音融入其中（G -  $\sharp$ G - A -  $\flat$ B - B - C -  $\sharp$ C），織度則來自於第一樂章A段的長音線條。B段樂念為兇手惴惴不安，意圖呈現出幽靜沈寂之感，低音豎笛時而低沈，時而高唱，為第二樂章唯一具有旋律起伏的對段，此外三個樂句的低音豎笛音域變化極大（如【譜例5-3-8】所示），如同兇手劇烈起伏之內心狀態。可將每一樂句在分割為兩種型態（a、b），若將第一旋律線當作原版，那麼第二旋律線除了在音高的變化外，多增添一小節a樂句素材（如【譜例5-3-8】框框所示），第三旋律線則捨棄b樂句，單純以a樂句發展至最高音後回到A'段。

【譜例 5-3-7】 mm.56-63

The image shows a page of a musical score for measures 56-63. The score includes parts for Bass Clarinet (B. Cl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score contains various musical notations such as dynamics (p, mf, mp), articulation (acc, stacc), and performance instructions (vibrato, s.l.). Red annotations highlight specific notes and intervals: a red circle around a G# note in the Vln. I part, a red circle around a C note in the Vc. part, and a red circle around a G note in the Vc. part. Red arrows point from these circles to other parts of the score, indicating relationships between notes in different parts.

【譜例 5-3-8】 低音豎笛三樂句之比較

The image shows three examples of the bass clarinet melody from Example 5-3-8, labeled 1, 2, and 3. Each example is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The melody consists of a sequence of notes with various intervals and articulation. Red annotations highlight specific parts of the melody: 'a句' (a句) and 'b句' (b句) are labeled above the notes. In example 2, a red box highlights a specific section of the melody. In example 3, a red box highlights a different section of the melody. The examples show how the melody is developed and varied across different parts of the score.

- A'段

A'段為A段的移調，以原先A段為基底，鑲嵌一句以半音音型向上的低音豎笛旋律線條，弦樂則融合A段不諧和和弦及開頭的半音音型做搭配，到達高潮後再接回各聲部輪流奏出W動機結束A'段。

【譜例 5-3-9】 mm.116-121

- C段

與其稱C段為新的段落，不如將它稱之為再現部，回到《The Murder》整首的第一樂章。C段共有五個樂句，第一樂句來自於第一樂章A段的變形，8小節後接到第一樂章B'段落；將原先第一樂章的第2、3樂句交換；再接回第一樂章A段的第3、4樂句；接給第一樂章B段第1、2樂句後；最後由第一樂章的B'段的第3樂句做一個強而有力的結尾。

- 結論

總體來看，《The Murder》兩樂章所使用的動機音型、音高選擇、織度變化、和弦色彩等幾乎是一致的，所有特色皆取自四度音組及半音音組中，像是半音音行，增四度、大小二度、大小七度的使用；將動機音型在不同織度（長音線



條及短節奏)上做變化，輔以不同演奏方法(如拉奏、撥奏、近喬奏、近指板奏、泛音、微分音震音、顫音及特殊的海歐音效)等方式達到音響上豐富的效果，運用上述所說，即可搭配出多種組合方式，使樂章間能夠「同中求異、異中求同」。

## 第六章 鋼琴組曲《白日夢》樂曲解說及分析

### 第一節 創作緣由

根據第五章分析，安德烈 *Inventions* 某部分曲子是依據身旁好友個性所寫成的，在分析作品時，將角色的“形象化”帶入音樂中，使讀者能夠更輕鬆的理解作曲家的意念。“形象化”影響筆者甚深，指導教授解說、分析每首作品時，總會將“形象化”帶入其中，將音符賦予故事性，使筆者創作時，總會先想像故事的畫面，再將“形象化”引入樂曲中。

筆者自小非常喜愛鋼琴，國小時即被巴哈所吸引，特別對相繼模仿的主題所著迷，當第一眼看見巴哈創意曲及安德烈 *Inventions* 樂譜時，比起現代音樂複雜、繚亂的記譜法，相對來說簡潔、單純，但仔細深入探究後，從在樂曲中找到許多令人驚喜之安排，樂曲雖簡易，卻條理清晰。

在舒曼（R. Schumann, 1810-1856）的作品中，時常有兩種情緒的音樂特徵，又被稱為佛洛瑞斯坦（Florestan）及優賽比斯（Eusebius），這兩種音樂情緒分別代表了外向、熱情奔放的快速音群及內向、柔弱優美的旋律，這其實代表著心境上的轉換，在筆者的創作中，也時常出現兩種極端的差異，筆者在這首作品中，帶入了對各種狀態的幻想，希望音樂能更加“形象化”，帶領聽眾進入筆者的幻想中。

《白日夢》（“*Daydream*”），共計七首曲目，以下將舉出三首作品作為分析。

## 第二節 樂曲分析

### 第一首、《汪洋中的一條船》

在汪洋一片海中，一條船孤零零地駐足在那，隨著海波左右搖擺。透過音樂綿延不絕的流動，呈現出隨波逐流的狀態，帶領聽眾進入幻想的狀態中。

#### 1. 音高來源

不論是垂直和聲（如【譜例 6-2-1】所示），亦或是水平旋律（如【譜例 6-2-2】所示），筆者皆使用全音階作為第一樂段的主要音高，讓音樂聽起來具有統一感；第二樂段則利用八聲音階的第三移位：D-bE-F-#F-#G-A-B-C 音組，在音樂中多增加半音色彩，同時也是巴爾托克慣用的素材之一。

【譜例 6-2-1】右手開頭和聲



【譜例 6-2-2】左手開頭主題



#### 2. 樂曲結構

【表例 6-2-1】”汪洋中的一條船” 樂曲結構

段落	A段	過渡段	B段	尾奏
----	----	-----	----	----

速度	$\text{♩} = 64$	$\text{♩} = 142$		
小節數	mm.1-14	mm.15-24	mm.24-32	mm.33-42
表情術語	平靜的 <i>calmato</i>	意味深長的 <i>misterioso</i>	戲劇性的 <i>dramtico</i>	生氣蓬勃的 <i>animato</i>  平靜的 <i>calmato</i>
節拍	4/2、4/4	4/4、5/4、2/4	4/4、3/4	2/2、2/4

- A 段：

A 段以全音音階作為主要色彩，在右手的垂直和弦伴奏上，使用全音堆疊的和弦，但最高音的線條刻意將小二度置於其中，讓右手與左手做反差（如【譜例 6-2-3】所示）；左手則為全音構成的主旋律，第二次移位後將主旋律交給右手，這樂句的左手以多次的級進及八度大跳呈現出波浪之起伏（如【譜例 6-2-4】所示），來到 A 段的高潮。

【譜例 6-2-3】 mm.1-3

【譜例 6-2-4】 mm.7-9

- 過渡段

過渡段將開頭右手的節奏減值，左右手相互交替著此動機，同時右手也利用 A 段的左手附點動機，將音域慢慢帶往高處，節奏越來越流動，達至 *fff* 的高潮後馬上進入 B 段。

【譜例 6-2-5】 mm.13-15

【譜例 6-2-6】 mm.20-22

- B 段：

B 段的織度以斷奏及快速音群為主，音高素材來自於八聲音階的移位，左右手時而模進時而反向，雙音或三音的伴奏持續以全音構成（如【譜例 6-2-7】所示），幾乎每小節換一種拍號，象徵海上的波濤洶湧，以四小節為一單位，歷經兩次發展後以增三和弦在音高上的遞增進入氣勢滂沱的再現段（如【譜例 6-2-8】所示）。

【譜例 6-2-7】 mm.20-22

【譜例 6-2-8】 mm.20-22

- 尾奏

最後的尾奏利用 A 段左手旋律前五音來發展，讓音樂慢慢沈靜下來，如同在海上隨著些許微波飄動的小船。

【譜例 6-2-9】 mm.20-22

## 第二首、小偷去哪了

### 1. 音樂理念

這首樂曲的情境可以想像為，一個小偷鬼鬼祟祟的在大街上閒晃，他看見一間房子的窗戶沒有關上，想要藉此進入房子偷東西，他蹣手蹣腳地爬進窗戶裡，翻東翻西，不料，有人從二樓下來正好撞見他，開始了一連串的追趕及打鬥，從家裡追趕到家門外，全身是傷的小偷連滾帶爬的離開那條街，慢慢的消失在眼簾。筆者保留了的基本結構 A-B-A，並融合安德烈較現代的作曲技法，使之成為筆者的創意曲。

### 2. 音樂結構

此曲的主要音高為 D-E-F-bG-G-Ab-A，為矩陣圖 bA-bB-B-C-bD-D-bE-E 的移位，為使音樂有著神秘、鬼祟之感，筆者多使用二度、三度及四度為素材，每個段落的主題模仿皆來自不同的音高，不斷利用移調、增減值及模進，使樂曲在統一中有變化，增加趣味性；在節奏上，從一開始零落的音符，至後面密集快速的節奏，時快時慢，讓曲子附有對比性及漸遞之效果，使用變態拍子，將音樂韻律性降低。以下表格為此首作品結構圖：

【表例 6-2-2】”小偷去哪了” 樂曲結構

### 3. 樂曲結構

段落	A段	B段	A'段
速度術語	快板 Allegro		
小節數	mm.1-13	mm.13-24	mm.25-34

表情術語	詼諧地 <i>giocososo</i>	神秘地 <i>misterioso</i>	有精神地 <i>animato</i>
樂句	4+4+5	4+5+3	6+4
相對力度	<i>p-ff</i>	<i>p-ff</i>	<i>pp-ff</i>
節拍	4/4、5/4	4/4、3/4、5/8、6/8	4/4、5/4

- A 段

A 段可分為三句，分別從第 1、5、9 小節開始。主題的五個音（淺藍色框框），是由二度及四度組成的主題，第一樂段裡總共出現了四次完整的主題，節拍雖不變，但分別在第 1 小節、第 3 小節、第 5 小節及第 9 小節有音高上的改變。第一次的主題從 D 音開始；第二次從往下半音的降 D 音開始；第三次交由左手從 D 音開始，它融合了第一次主題，並重複了一次後面的下行半音；第四次回到右手重複第一次完整主題，第一樂段其實就是 a-b-a' 三個小樂句。

在這個樂段裡，二度是重要的素材之一（如【譜例 6-2-10】綠色框框所）。這個素材除了凸顯二度的重要性之外，另一個作用是呈現出與右手交錯的效果，以橫向來看，第一樂段裡的左右手各自擁有自己的主題動機，但縱向來看，可發現幾乎都是交錯著出現，越趨第二樂段才逐漸增加兩手同時進行的部份，以預示著第一樂段與第二樂段的對比性。

深藍色框框為主題的變形，總共有五次，分別在 mm.5 (D-bD-C-F-E)、mm.8 (#C-#D-#G-G-#F)、mm.10 左手 (bG-F-E-A-bA) 與右手 (bE-F-bB-A-#G)、mm.11 (G-#F-E-A-#G)。第 5 小節、第 10、11 小節的左手為主題的逆行倒影、第 8 小節、第 10 小節右手為節奏密集的主題原型移位，主題及變形主題如【譜例 6-2-10】所示。



【譜例 6-2-10】”小偷去哪了”，mm.1-11

【譜例 6-2-11】”小偷去哪了”主題&變形音高

在 mm.9-14 中，我們可以看到圖片上的圈圈，是以主題為素材，省略第一個音而成的動機，在第一樂段連接到第二樂段間，筆者使用這個動機做模進發展，左右手相對唱，藉由速度漸快，及音高遞增，達到了第一樂段的高潮，並來到了第二樂段。

【譜例 6-2-12】”小偷去哪了”，mm.9-14

- B 段

B 段可分為三個樂句，分別從第 13 小節第四拍、第 16 小節第四拍、第 22 小節開始。筆者將第一樂段中尚未被凸顯的三度音程提出，作為第二樂段的主要素材。第一個樂句（如【譜例 6-2-13】mm.13-16 所示）為明顯的 2+2 小節，為了在新素材的使用中保持 A 段與 B 段的關聯性，筆者先將三度音程拆開給左右手，各聲部間持續二度的進行，到了第 15 小節，逐漸出現由單聲部完成三度素材的使用，我們可以明顯看出第 16 小節是第 14 小節的變形、第 17 小節是第 15 小節的發展。

第一樂句中三度音程的紅線則是往後第二、三樂句發展的重要素材。我們將雙聲部（線條所示）合併成單聲部，則會如【譜例 6-2-14】所示。

【譜例 6-2-13】”小偷去哪了”，mm.12-18

【譜例 6-2-14】B 段主要素材

第二、三樂句中，左手框框皆從這兩組三度音程中所發展而成的開離三度。而第二樂句右手的發展則是從第一樂句所延伸（如【譜例 6-2-15】mm.19

右手所示)，發展出的音型與左手相呼應，彼此交錯著進行來到了第二樂句的高潮。

【譜例 6-2-15】”小偷去哪了”，mm.19-26

【譜例 6-2-16】B 段右手發展動機

第三樂句的左手始終維持在先前的動機發展中，為使音樂效果更豐富，筆者將演奏方式改變，使音樂更加銳利化；為使音樂加厚、將原本的單音改為和弦。右手的 16 分音符則是由發展而成，音高則是使用第一樂段省略最後一音的主題，並將 E 音降半音（如【譜例 6-2-17】所示），輔以 B 段的三度音程而成。

【譜例 6-2-17】B 段第三樂句素材

綜觀以上，第二樂段是兩段素材的集大成，除了保有 A 段二度及四度的素材，再將三度置於 B 段做發展，不論是在音域、厚度、節拍及風格皆有明顯的改變。

再現段分為兩個樂句。右手回到 A 段的主題，以八度呈現，並利用二度及增四度的動機作了六次在不同音高上的發展；左手則是使用 B 段左右手開離及密集的三度素材，如同整曲開頭由零落的音符發展成密集，最後也由密集的音符漸漸抽離。

比較 A 與 A' 段的差異，A 段將重心放在兩聲部的主題對話，呈現出完整的應答，A' 段則是將兩段動機抽絲剝繭，取出 A 段重點音程小二度及增四度，再取出 B 段三度重點音程，A' 段就是以這兩個短小動機發展組成。

【譜例 6-2-18】”小偷去哪了”，mm.24-34

結語：

為使音樂在情緒上符合鬼鬼祟祟的情景，筆者特意使用小二度及增四度呈現，曲子為使用多聲部互相應答的方式所寫成的複調音樂，儘管使用不諧和音程作為主要音高素材，在音樂的縱向呈現上仍保留協和音程，不讓聲響過於刺

耳；為了呈現出小偷在剛開始較悠哉及被抓到後的反差，以節奏密集度及音的時值變化做速度上的改變。

### 第三首、躲貓貓

#### 1. 音高素材

整首曲子的主要音高如【譜例 6-2-19】所示，再藉由倒影、移位、移位倒影及融合使用做出多種變化。

【譜例 6-2-19】音高素材



#### 2. 樂曲結構

【表例 6-2-3】“躲貓貓”樂曲結構

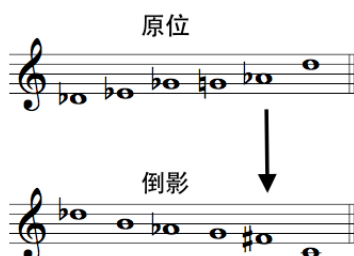
段落	A段		B段		B'段		A'段
小節	mm.1-15		mm.15-32		mm.33-43		mm.43-56
	1-8	8-15	15-19	19-32	33-37	37-43	43-56

- A段

A段使用音高如【譜例6-2-20】所示，利用大跳的二度或七度，將主題橫跨兩個譜號呈現，透過後半拍開始，力度符號的轉換，表現出兩小無猜偷偷摸摸的玩耍之意象（如【譜例6-2-21】所示）。第二句移高增四度上呈現，將A段第

一樂句停置最高音，因找不著人而在東張西望，突然被對方嚇了一跳（如【譜例6-2-22】所示）。

【譜例 6-2-20】A 段音高素材



【譜例 6-2-21】A 段動機，mm.1-4

The image shows a musical score for measures 1-4. The tempo is marked as ♩ = 102. The score is in 6/8 time. The first staff (treble clef) has a melodic line with a blue box highlighting a triplet of notes (G, A, B) and a dynamic marking of *f*. The second staff (bass clef) has a bass line with a green box highlighting a triplet of notes (F, G, A) and a dynamic marking of *mp*. Other dynamic markings include *sf* and *mp*.

【譜例 6-2-22】mm.5-7

The image shows a musical score for measures 5-7. The score is in 6/8 time. The first staff (treble clef) has a melodic line with a green circle highlighting a note (B) and a dynamic marking of *sfz*. The second staff (bass clef) has a bass line with a green circle highlighting a note (F) and a dynamic marking of *ff*. Other dynamic markings include *f* and *mp*.

第二樂句開始有兩人的對話，其中一人反覆著第一樂句的旋律，另一人則以D音為中心，在兩個譜表上來回大跳，從一音組、二音組至五音組，而大跳動機也將成為B段主要動機之一。

【譜例 6-2-23】 mm.8-13

- B段

B段沿用上一樂句的大跳動機至於右手，從一音至五音的過程中，將音域帶至最高音。音高素材如【譜例6-2-24】所示，將<sup>b</sup>D音為中心音。而左手動機則以Y動機發展，將二度及七度作為主要音程，在第五組大跳動機結束後利用Y動機進入第二樂句（如【譜例6-2-25】所示），第二樂句完全使用Y動機作發展，左手三音間的距離不斷擴大，透過A段最低音的和弦來到了B'段。

【譜例 6-2-24】 mm.14-16

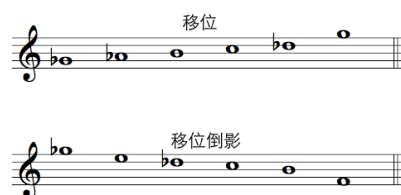
【譜例 6-2-25】 mm.14-16

- B'段

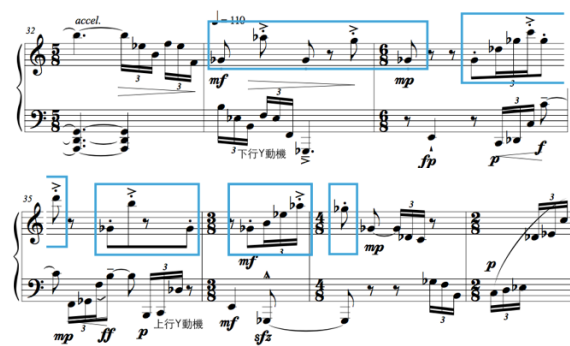
B'段音高素材如【譜例 6-2-26】所示，將 B 段原先由一組音至五組音的順序顛倒，先從五音開始，剩一音時再透過 Y 動機連接至第二樂句，左手則將原

先只有上行的 Y 動機，改為上下行，再將原先有 12 小節的第二樂句濃縮至 7 小節，進入最後 A' 段。

【譜例 6-2-26】B'段音高素材



【譜例 6-2-27】mm.32-38



- A'段

A'段右手將A段音高素材由中心往逆時針走（如【譜例6-2-28】所示），左手則將B段第一樂句的大跳動機做減值處理，剩下零星的幾顆音結束全曲。

【譜例 6-2-28】mm.43-56





## 第七章 結論

安德烈出生於 1935 年波蘭華沙，與荀白克生長於相同的時代，在當時，12 音列並無立即受到大眾認同，安德烈雖也使用音列作曲，但有自己的方式，且採用無序列，利用音列來控制樂曲，使音樂遊走於調性與非調性間，與荀白克等新維也納樂派作曲家在音列的使用上為不同方法。

從本論文第三章安德烈《第二號弦樂四重奏》分析中可學習 1. 動機發展的技巧—將動機透過增值、減值、倒影、擴大等變化在各段落間達到異中求同、同中存異的效果。2. 將音列透過截段所產生的三音組、四音組等貫穿於全曲，在垂直與水平聲部間發展。3. 將主題透過音高、節奏、音值、音色等變化達到出乎意料的變化，將音樂技巧發揮得淋漓盡致；在第四章的 *Invention* 中得知，如何將人的特質及對他人的情感透過音色、音響、音樂風格、音樂表情與力求變化演奏等等方式呈現。受其音樂語彙啟發與影響，試圖運用於筆者鋼琴曲《白日夢》及《The Murder》二曲中。

安德烈的音樂雖是屬於無調性，但可聽性程度非常高，這也深深影響筆者的作品，常將樂曲處於調性與無調性間的灰色地帶徘徊。回歸當初研究安德烈，筆者常構想將音樂突破現狀，也避免寫作為創新而創新的音樂，所幸於無意間接觸、研究及分析安德烈的作品後，在理性的技術上，能將樂曲賦予情感，且保有可聽性及趣味性，相對對於日常生活中的大小事保有好奇心，將觀察所聞體現於音樂中。無論是在音高素材的應用或是寫作技法的突破，皆因研究安德烈的所得，亦使筆者在音樂創作上的一項突破多年來的疑惑，經過此研究，筆者得以精進自我音樂創作語彙，冀日後的創作更能朝前大躍進。

這篇論文算是安德烈在台灣的一個開端，研究過程有些顛簸卻也得來不易，雖仍有許多缺失，但所得收穫無窮，尚有許多富有價值的議題可探討，希冀能以此留下日後可參考之資料。

## 參考文獻

### 一、 中英書目

David A. Ferre. ,“*The Other Tchaikowsky –A Biographical Sketch of André Tchaikowsky*”, America: Labyrinth Enterprises, 2008.

David Pountney, Anastasia Belina-Johnson, “*A musician divided: Andre Tchaikowsky in his own words*”, London: Toccata Press, 2013.

Kurt Stone, “*Music Notation in the Twentieth Century*”, New York: W.W.Norton & Company, 1980

楊立青。《管弦樂配器教程》。上海：上海音樂出版社，2012。

于蘇賢。《複調音樂教程》。上海：上海音樂出版社，2001。

### 二、 翻譯專書

Messian, Olivier. 《我的音樂語言與技巧》（*Technique de mon Language Musical*）。連憲升 譯。臺北：中國音樂書房，1992。

Adler, Samuel. 《配器法教程》（*The Study of Orchestration*）。金平 譯。中國：中央音樂學院出版社，2010。

### 三、 期刊或雜誌

吳雅婷。〈巴爾托克的音樂語言〉。《台中教育大學學報：人文藝術類》（25(2)，2011年）：19-47。

### 四、 學術論文

楊青青。〈發展歷史、創作手法與美學觀〉。臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班學位論文，2012。

黃孝嫻。〈弦樂四重奏的早期發展—探討三重奏鳴曲至弦樂四重奏的過渡時期音樂特徵〉。國立中山大學音樂學系，2006。

Gabriela Glapska, 〈*Andrzej Czajkowsky – Inwncje Na Fortepian Op.2 Portret Pianisty Kompozytora*〉。Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego，2011。

### 五、 樂譜資料

Andre Tchaikowsky, “*Inventions*”, (London: Josef Weinberger,) -----, “*String quartet in A*”, (London: Weinberger,) -----, “*String quartet in C*”, (London: Weinberger,)

## 【附錄一】作品年代表

- 1956-1957/ 鋼琴協奏曲 (Piano Concerto)
- 1958/ 鋼琴奏鳴曲 (Sonata for Piano)
- 1959/ 單簧管及鋼琴奏鳴曲 (Op.1--Sonata for Clarinet and Piano)
- 1960/ 威廉布萊克：詩歌後的兩首歌 (*Two Songs after Poems by William Blake*)
- 1961/ 八重奏 (Octet)
- 1961-1962/ 《創意曲》 (Op.2--"Inventions" for Piano)
- 1962-1964/ 小提琴協奏曲《古典》 (Concerto *Classico* )
- 1964/ 單簧管賦格獨奏 (Arioso e Fuga per Clarinetto Solo)
- 1966/ 《哈姆雷特》 ("Hamlet" Music)
- 1967/ 《莎士比亞的七首十四行詩》 (*Seven Sonnets of Shakespeare*)
- 1969/ "Ariel"
- 1969-1970/ 第一號弦樂四重奏 (Op.3--String Quartet No.1 in A)
- 1966-1971/ 鋼琴協奏曲 (Op.4--Piano Concerto)
- 1973-1975/ 第二號弦樂四重奏 (Op.5--String Quartet No.2 in C)
- 1978/ 《夜曲》 (Op.6--*Trio Notturmo*)
- 1981/ 六首舞蹈音樂 (*Six Dances for Piano*)
- 1981/ 小提琴及鋼琴的五個縮影 (Five Miniatures for Violin and Piano)
- 1968-1982/ 《威尼斯商人》 (Op.7--"The Merchant of Venice" )

## 【附錄二】作品錄音表

### **Piano Concerto (1956–57)**

André Tchaikowsky, piano; Belgium National Orchestra cond. André Vandernoot, Brussels, 18 March 1958; private recording, only known example held by Michał Wesołowski

### **Piano Concerto, Op. 4 (1966–71)**

1. Radu Lupu, piano; Royal Philharmonic Orchestra cond. Uri Segal, London, 28 October 1975; Polskie Radio Archive, Warsaw
2. André Tchaikowsky, piano ; Irish National Orchestra cond. Albert Rosen, Dublin, 1 October 1978; private recording
3. Norma Fisher, piano ; Tivoli Summer Orchestra cond. Uri Segal, Copenhagen, 12 September 1986; private recording
4. Maciej Grzybowski, piano ; Sinfonia Varsovia cond. Jacek Kasprzyk, Warsaw, 17 August 2008; source Polskie Radio
5. Maciej Grzybowski, piano ; Vienna Symphony Orchestra cond. Paul Daniels, Bregenz Festspiele/ORF, 20 July 2013, Toccata Classics tocc 0204 (2013)
6. Maciej Grzybowski, piano ; Sinfonia Varsovia cond. Jacek Kasprzyk, 2014
7. Maciej Grzybowski, piano ; Lublin Philharmonic.Piotr Wajrak, conductor, 29 September,2017

### ***Seven Sonnets of Shakespeare (1967)***

1. Margaret Cable, mezzo-soprano; André Tchaikowsky, piano; BBC radio broadcast, 18 June 1968; also released as a private LP by Sound News Productions.
2. Urszula Kryger, mezzo-soprano; Maciej Grzybowski, piano; Polish Music Festival, Kraków, 8 November 2007

3. Urszula Kryger, mezzo-soprano; Maciej Grzybowski, piano; Bregenz Festspiele/ORF, 20 July 2013
4. Clare McCaldin, mezzo-soprano; Nico de Villiers, piano; Leeds University Centre for Opera Studies, 1 November 2013
5. Urszula Kruger, mezzo-soprano; Maciej Grzybowski, piano; Teatr Wielki (Warsaw), 23 October 2014
6. Qaartsiluni Ensemble, Laszlo Borbely, piano; Qaartsiluni Ensemble concert. 17 November 2014
7. Agata Zubel, mezzo-sopreano, Joonas Ahoner, piano; History of the Polish Jews Museum. 6 May 2015
8. Agata Zubel, mezzo-sopreano, Joonas Ahoner, piano; Polish Institute of Rome. 9 June 2015
9. Sarah Lenney, Rosanna Cooper, mezzo-soprano; Noco de Villiers, Piano; RCM “André Tchaikowsky” Day. 1 November 2015
10. Tanisław Sojka, mezzo-soprano; Joonas Ahonen piano; Polish Institute (Vienna). 21 April 2016
11. Agata Zubel, mezzo-soprano; Maciej Grzybowski, piano; The Fryderyk Chopin University of Music, 23 March 2016
12. Agata Zubel, mezzo-soprano; Joonas Ahonen piano; April 2016
13. Rosanna Cooper, mezzo-soprano; Nico de Villiers, piano; South Kensington, London. 24 March 2017
14. Urszula Kryger, mezzo-soprano; Maciej Grzybowski, piano; Music Salon of the Polish Radio Choir at the Villa Decius, 23 September 2018

**String Quartet No. 1 in A, Op. 3 (1969–70)**

1. Lindsay Quartet, BBC broadcast, 18 November 1971
2. Meccorre String Quartet, Toccata Classics tocc 0205, 2014

2. Diverso String Quartet, Mendelssohn Haus in Leipzig (22 April 2016), Steglitz Hauskonzert in Berlin (23 April 2016), and Villa Seligmann in Hannover (24 April 2016)

**String Quartet No. 2 in C, Op. 5 (1973–75)**

1. Lindsay Quartet, BBC broadcast, 23 January 1978; also released on ASV Records CD #DCA 825
2. Camerata Quartet, 7<sup>th</sup> Polish Radio Music Festival and Polish Radio Szymanowski Hall. 2004
3. Meccore String Quartet, 6<sup>th</sup> Krakow Festival of Polish Music. 6 November 2010
4. Meccore String Quartet, Bregenz Festival Events. 21 July 2013
5. Meccore String Quartet, Bregenz Festspiele/ORF, 21 July 2013, Toccata Classics. 5 February 2014
6. Meccore String Quartet, 6<sup>th</sup> International Chamber Music Festival. 2015
7. Meccore String Quartet, Chopin and his Europe Music Festival. 2015
8. Meccore String Quartet, Friends of Music (Florence, Italy). 6 December 2015

***Trio Notturmo (1978)***

1. Frankl-Paul-Kirshbaum Trio, Cheltenham Festival. 4 July 1982
2. Julian Jacobson, piano; Elisabeth Perry, violin; Timothy Mason, cello; Wigmore Hall, London, 11 November 1985; source Josef Weinberger
3. Peter Frankl, piano; György Pauk, violin; Ralph Kirshbaum, cello; BBC broadcast, 1 November 1985; Library of Congress Music Division concert, 13 December 1985 (sound recording rwb 2063-2064)
4. Festival Trio, 7<sup>th</sup> Polish Radio Music Festival. 18 May 2004
5. Maciej Grzybowski piano, Jakub Jakowicz, violin; Karol Marianowski, cello. October (Warsaw) November (Krakow) 2010

6. Altenberg Trio, Bregenz Festival.30 July 2013
7. Nico de Villiers ,piano; Jakub Jakowicz, violin; Karol Marianowsky, cello.1 November 2013
8. Nico de Villiers, piano; Sebastian Müller, violin; Alfia Nakipbekova, cello; Toccata Classics. 5 February 2014
9. Maciej Grzybowski, piano; Aleksandra Kwiatkowska,violin; Filip Syska, cello. “Chamber Music with Piano”conference. 6 April 2014
10. Nico de Villiers, piano; Sebastian Müller, violin; Alfia Nakipbekova, cello.Arts @ Trinity. 5 December 2014
11. Altenberg Trio, Musikverein, Brahms Hall.17 March 2015
12. Maciej Grzybowski, piano; Jakub Jakowicz, violin; Karol Marianowsky, cello. Chopin and his Rurope Music Frstival.18 August 2015
13. Maciej Grzybowski, piano; Jakub Jakowicz, violin; Piao|- 14. Weinberg Piano Trio,Tansman Festival.22 November 2016
- 15. Maciej Grzybowski, piano; Maciej Suszycki,violin; Karol Marianowski,cello.Music Salon of the Polish Radio Choir at the Villa Decius.23 September 2018
- 16. Wajnberg Trio release Accord ACD 247-2 CD.2019

|  |

### **Sonata for Clarinet and Piano, Op. 1 (1959)**

1. Janet Hilton, clarinet; André Tchaikowsky, piano; BBC broadcast, c. 1976
2. Gervase de Peyer, clarinet; Carol Archer, piano; live concert, Merkin Hall, New York, 12 February 1987; private recording

### **Sonata for Piano (1958)**

1. Nico de Villiers; Toccata Classics tocc 0204, 2013



### ***10 Inventions for Piano (1961–63)***

1. André Tchaikowsky; BBC radio broadcast, 7 June 1968; also released as a private LP by Sound News Productions
2. Norma Fisher; BBC radio broadcast, c. 1985
3. Colin Stone; Merlin Records CD mrfd 20033, 2001
4. Gabriela Glapska; Akademia Muzyczna (Bydgoszcz), 29 September 2011
5. Daniel Browell; British Music Society Piano Awards, 20
6. Maciej Grzybowski; Bregenz Festspiele/ORF, 20 July 2013
7. Jakob Fichert; Toccata Classics tocc 0204, 2013

### ***Mazurka and Tango for Piano***

1. Colin Stone; Merlin Records CD mrfd 20033, 2001
2. Nico de Villiers; Toccata Classics tocc 0204, 2014

### ***The Merchant of Venice***

1. Adrian Eröd (baritone: Shylock), Christopher Ainslie (countertenor: Antonio), Charles Workman (tenor: Bassanio), Kathryn Lewek (soprano: Jessica), Magdalena Anna Hofmann (mezzo soprano: Portia), Richard Angas (bass: Duke of Venice), Adrian Clarke (bass-baritone: Salerio), Norman Patzke (bass-baritone: Solanio), David Stout (bass-baritone: Gratiano), Jason Bridges (tenor: Lorenzo), Verena Gunz (mezzo soprano: Nerissa), Hanna Herfurtner (soprano: a boy), Vienna Symphony Orchestra cond. Erik Nielsen. Bregenz Festspiele/ORF, 18 July 2013, Arthaus-Musik DVD XXXXXX