

達拉畢克拉早期的十二音列嘗試： 合唱作品《囚歌》研究

邱秀穎

摘 要

1923 年，荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874-1951）召集了他的追隨者，正式宣告了他的「十二音列理論」。1930 年代，十二音列理論的接受度並不廣，主要侷限於荀貝格與他的學生。除了第二維也納樂派以外，達拉畢克拉（Luigi Dallapiccola, 1904-1975）是極早投入十二音列創作的作曲家之一。合唱曲《囚歌》（*Canti di prigionia*, 1938-1941）是他早期相當重要的十二音列創作。在這部作品中，不但可以看到他十二音列技法的發展，也能看到音列與卡農結合的可能性。此外，從 1930 年代末期開始，達拉畢克拉譜寫了一系列以監禁與自由為主題的「抗議音樂」（*Musica impegnata*），《囚歌》便是此一系列的首部曲。它象徵著達拉畢克拉作曲生涯的一個里程碑，也見證了他個人音樂風格的轉變。

《囚歌》是為合唱與小型器樂合奏所寫，歌詞取材自歷史上三位知名死囚的祈禱文：瑪莉·史都華（Mary Stuart, 1542-1587）、波愛修斯（Anicius M. S. Boethius, 480-524）、薩佛納羅拉（Girolamo Savonarola, 1452-1498）。藉由音樂與歌詞，達拉畢克拉表達了他對第二次世界大戰中受苦受難者的悲憫與同情。他在作品中引用了中世紀繼抒詠「震怒之日」（*Dies irae*）來描摹末日降臨，並以之為定旋律（*cantus firmus*），與出現在其他聲部的十二音列形成對位，由此建構出一部手法自由的十二音列作品。這部作品各個樂章中十二音列的結構與應用，亦反映出達拉畢克拉十二音列語法的發展與蛻變。

關鍵詞：達拉畢克拉、《囚歌》、十二音列、震怒之日、合唱

On the Way to Dodecaphony: A Study on Luigi Dallapiccola's *Canti di prigionia*

Hsiu-Yin CHIU

Abstract

In 1923, Arnold Schoenberg (1874-1951) gathered his followers and announced the new method, “Composition with twelve notes related only to one another.” The new technique was accepted by only a few people and limited among Schoenberg and his pupils by the 1930s. Luigi Dallapiccola (1904-1975) was one of the pioneers working on the twelve-tone technique outside of the Second Viennese School. His choral work, *Canti di prigionia* (1938-1941), is one of his early twelve-tone compositions, which is significant not only because it demonstrates the advancement in twelve-tone technique, but also introduces the possibility to combine twelve-tone row and canon. More importantly, Dallapiccola began to write protest music (*Musica impegnata*) on captivity and freedom in late 1930's, with *Canti di prigionia* being the first work in this series. This work, thus, represents a milestone in Dallapiccola's music career as well as the evolution of his musical style.

Canti di prigionia is written for chorus and instrumental ensemble based on the prayers of three famous prisoners in medieval history: Mary Stuart (1542-1587), Anicius Manlius Severinus Boethius (480-524), and Girolamo Savonarola (1452-1498). Through music and lyrics, Dallapiccola expresses sympathy for the suffering souls during the Second World War. By quoting *Dies irae* in cantus firmus, he creates an apocalyptic atmosphere for the whole work. The setting of the medieval sequence as the counterpoint with twelve-tone rows formulates a new way of twelve-tone composition but with more freedom. The musical analysis on this work also illustrates the development and evolution in Dallapiccola's twelve-tone technique.

Keywords: Dallapiccola, *Canti di prigionia*, twelve-tone, *Dies irae*, choral work

一、前言

1923 年春，苟貝格邀請他的學生到維也納近郊的摩德林（Mödling），對大家宣告他新成的「十二音列理論」，¹ 這個理論也為西洋音樂史揭開了新的一頁。十二音列理論最初的接受度並不高，僅在幾個與苟貝格相關的小圈子裡發展，主要為苟貝格的學生們或是他的推崇者。由於希特勒嚴令禁止十二音列音樂，使得這個新理論在德奧地區的發展受到了極大限制，直到二次大戰結束，此狀況才有所改善。

相對於德奧地區的排拒，義大利卻很早便開始接觸與學習十二音列，這要歸功於作曲家卡塞拉（Alfredo Casella, 1883-1947）。二十世紀初義大利音樂的發展，強調復古，並對新音樂持相當保留的態度。身兼音樂經理人的卡塞拉獨排眾議，為義大利大量引進當代音樂，讓當時的觀眾在音樂會有機會聽到史特拉溫斯基（Igor Stravinsky, 1882-1971）、苟貝格、魏本（Anton Webern, 1883-1945）等人的作品。² 這也使得義大利年輕一代的作曲家很早便接觸到十二音列音樂，進而啟發了達拉畢克拉，讓他於 1930 年代率先投入了十二音列的創作。

達拉畢克拉開始嘗試十二音列時，尚未有系統完整的十二音列理論書籍可參考，因此，他僅能憑藉音樂會的聆聽經驗，以及對十二音列理論相當有限的認知，進行實驗性的嘗試。正因為如此，達拉畢克拉早期的十二音列創作，才會出現許多不合苟貝格理論與規則的狀況。合唱作品《囚歌》是達拉畢克拉較早的十二音列作品，也是他「抗議音樂」系列中最早的一部。在這部作品中，達拉畢克拉將十二音列與其他素材結合，藉音樂來批判當時慘無人道的政治時局，並表達他對受苦受難者的同情。本文將藉由作曲背景、音

¹ Martina Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs* (Mainz: Schott, 1990), 7.

² 義大利的情況與德國有所不同。義大利法西斯政府對於藝術文化的發展採開放與寬容的態度，不論是何種類型的藝文，原則上都予以支持。所以在義大利演出十二音列音樂並不會遭遇到任何問題。順道一提，卡塞拉雖為義大利引進許多當代作品，本身卻不創作此類型的音樂。參見 Fiamma Nicolodi, “Übereinstimmungen und Unterschiede in der Musikpolitik des Faschismus und des Nationalsozialismus,” *Archiv für Musikwissenschaft* 69, no. 4 (2012): 363-72, accessed March 5, 2019, <http://www.jstor.org/stable/23375162>。

樂分析來探討合唱曲《囚歌》的創作手法，並進一步深入達拉畢克拉早期的十二音列語法。

二、達拉畢克拉與「抗議音樂」

達拉畢克拉 1904 年出生於比西諾（Pisino），這個小鎮當時仍隸屬奧匈帝國，在地理位置上恰是今日奧地利、義大利、斯洛維尼亞的交界地帶，是一個融合多元語言文化的地區。達拉畢克拉來自義大利家庭，自小在德、義雙語環境中長大，求學期間修習了拉丁文、希臘文，後來又擅長法文、英文，是位精通多國語言的作曲家。他雅好文學，文筆流暢，經常發表文章。其音樂創作有一半以上是聲樂作品，且大多取材自世界文學，如莎孚（Sappho, c. 630-c. 570 BC）、歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）、喬伊斯（James Joyce, 1882-1941）的作品。達拉畢克拉亦是一位非常虔誠的天主教徒，這一點也反映在他的音樂裡，本文要探討的《囚歌》就是一例。

1938 年是達拉畢克拉生命中一個重要的轉捩點，他在這一年經歷了人生的低谷，這也促成了他音樂語言的轉變。1938 年他與有猶太血統的蘿拉·盧查托（Laura Coen Luzzatto, 1911-1995）結婚。婚後不久，墨索里尼就頒布了「種族法」（Leggi razziali），境內的猶太人開始人人自危，蘿拉也不例外。首先，她被佛羅倫斯國家圖書館解雇，接著就受到了跟監，並開始一連串東躲西藏的悲慘日子，她與達拉畢克拉就此陷入了惡夢般的恐懼中。這也讓達拉畢克拉想起兒時在格拉茲的不好回憶：1917 與 1918 年間，由於第一次世界大戰爆發，達拉畢克拉全家被迫離開故鄉前往奧地利格拉茲，由於他們是義大利裔，所以行動遭受監控，被限制自由長達二十個月之久。³ 而今，墨索里尼與希特勒結盟，時局詭譎，戰爭一觸即發。對政治的失望、對生命的不安、對自我的懷疑，促使達拉畢克拉重新尋找自我認同。他開始嘗試藉由音樂來闡揚自由與正義，表達對時政的不滿，自此展開了他音樂創作的新的

³ Luigi Dallapiccola, “The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*,” in *Dallapiccola on Opera: Selected Writings*, vol. 1, trans. and ed. Rudy Shickelford (London: Toccata Press, 1987), 37.

程——「抗議音樂」。⁴ 以十二音列為重要素材所寫成的合唱曲《囚歌》，便是其中一部代表作。⁵

三、達拉畢克拉與十二音列

達拉畢克拉對荀貝格音樂的興趣，早在 1920 年代初期即可見端倪。當時還在佛羅倫斯音樂院主修鋼琴的他，已經對荀貝格的作品及著述印象深刻。1924 年畢業考前夕，達拉畢克拉在音樂會上聽到了荀貝格親自指揮的《月光小丑》（*Pierrot Lunaire*, 1912）。音樂會所帶來的感動，讓他下定決心要成為一位作曲家。⁶

達拉畢克拉會走上十二音列音樂之途，主要源於他對當時主流派崇尚復古風排擠新音樂，並壟斷義大利音樂走向甚為反感之故，比如作曲家皮采第（Ildebrando Pizzetti, 1880-1968）所領導的新古典主義。達拉畢克拉在佛羅倫斯音樂院求學期間，院長正是皮采第，學校的教授們絕大多數也都是皮采第的學生，整個音樂院的方針唯皮采第的好惡是從，很難有機會學習到其他不同風格。深感音樂院教育的狹隘，達拉畢克拉決定要摸索出自己的音樂風格。此外，達拉畢克拉 1921 年初次接觸荀貝格《和聲學》（*Harmonielehre*, 1911）時，便已經受到極大的震撼。往後的歲月中，他對於新音樂的興趣越來越濃厚，最終亦跟隨荀貝格等前輩的腳步，邁向了十二音列音樂之路。

根據目前的研究，歌劇《夜間飛行》（*Volo di notte*, 1937-1939）被視為是達拉畢克拉第一部十二音列創作。⁷ 不過，他的十二音列技法直至《希臘詩

⁴ 「抗議音樂」一詞出自達拉畢克拉本人，他並列舉了米堯（Darius Milhaud, 1892-1974）的《一位暴君之死》（*La Mort d'un Tyran*, 1932）、荀貝格的《拿破崙頌》（*Ode to Napoleon Buonaparte*, 1942）和《華沙倖存者》（*A Survivor from Warsaw*, 1947）為「抗議音樂」的範例。Dallapiccola, “The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*,” 45-46。

⁵ 以「監禁與自由」為主題的作品除《囚歌》外，還有歌劇《囚犯》（*Il prigioniero*, 1944-1948）、合唱曲《自由之歌》（*Canti di liberazione*, 1951-1955）。

⁶ 達拉畢克拉寫給荀貝格的信（1949 年 9 月 9 日），藏於佛羅倫斯的達拉畢克拉檔案室（Dallapiccola Archive, Gabinetto Vieusseux, Florenz）；另可參見 Dietrich Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola* (Köln: Gitarre + Laute, 1984), 5。

⁷ Dietrich Kämper, “Dallapiccola, Luigi: Biographie,” *MGG Online*, ed. Laurenz Lüttken,

歌》(*Liriche greche*, 1942-1945) 才臻至成熟。這是因為 1930 年代, 即十二音列理論問世後十年, 尚未有相關的專書可供參考,⁸ 達拉畢克拉對十二音列技法的認知, 往往來自音樂界朋友的口述。在參考資訊不足的情況下, 自然也就拉長了自己摸索的時間。

另外一個接觸與了解十二音列音樂的可能, 是透過國際音樂活動: 在 1934 年的威尼斯雙年展, 達拉畢克拉認識了兩位對他影響至鉅的人——作曲家佛格 (Wladimir Vogel, 1896-1984) 和貝爾格 (Alban Berg, 1885-1935)。當時佛格也在嘗試十二音列音樂的創作, 兩人結為知交並經常交流意見。從兩人的書信往來可知, 達拉畢克拉對十二音列技法的認識, 很大一部分是來自佛格。⁹ 貝爾格對達拉畢克拉的啟發也不容忽視。¹⁰ 1934 年 4 月先是在佛羅倫斯國際現代音樂節 (International Society for Contemporary Music Festival) 聽到了貝爾格的《抒情組曲》(*Lyrische Suite*, 1925-1926); 同年稍晚, 又在威尼斯雙年展聆聽了他的音樂會詠嘆調《酒》(*Der Wein*, 1929)。達拉畢克拉特別讚賞貝爾格的配器與聲響, 以及他音樂中那無以名狀的憂傷。¹¹ 1935 年在布拉格舉辦的第十三屆國際現代音樂節, 達拉畢克拉又親炙了貝爾格的《露露交響曲》(*Lulu Symphonie*, 1934), 這次的經驗, 更堅定了達拉畢克拉邁向十二音列音樂創作的決心。¹² 貝爾格雖在這一年年底因病早逝, 但他的音樂語言對達拉畢克拉早期十二音列創作留下了深刻的影響: 比如在《囚歌》中, 達拉畢克拉嘗試使用了鐵琴 (Vibraphone), 這個靈感應就是來自於貝爾格的《露露交響曲》; 再則, 達拉畢克拉的十二音列旋律性都很高, 這一點也和貝爾格的風格類似。

last modified November 2016, accessed March 5, 2019, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14330>.

⁸ 完整介紹十二音列理論與技法的專書較晚才出現, 如 1950 年代出版的 Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (Wien: Universal Edition, 1952)。

⁹ 參見佛格寫給達拉畢克拉的信件 (1940 年 1 月 12 日, 法文), 收錄在 Fiamma Nicolodi, ed., *Luigi Dallapiccola, saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia* (Milano: Suvini Zerboni, 1975), 65。

¹⁰ Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit*, 16.

¹¹ Luigi Dallapiccola, "Ricordo di Hermann Scherchen," in *Parole e musica*, ed. Fiamma Nicolodi (Milano: Il saggiatore, 1980), 174-175.

¹² Kämper, *Gefangenschaft und Freiheit*, 18-19.

除了荀貝格與貝爾格外，達拉畢克拉也受到魏本的影響。在 1938 年倫敦舉辦的國際現代音樂節中，達拉畢克拉親臨了魏本清唱劇《目光》（*Das Augenlicht*, 1935）的世界首演，並對於《目光》中結合十二音列與卡農的精湛手法相當驚艷。¹³ 魏本也成為達拉畢克拉往後創作的重要典範。不過，從達拉畢克拉的傳記以及他留下的書信、文件、樂評等資料顯示，即便他曾與荀貝格、魏本、貝爾格有幾面之緣，但私下並未深交。換言之，達拉畢克拉的十二音列知識，並非直接來自於第二維也納樂派，而第二維也納樂派對他的影響，主要也不在理論，而是在樂思。

四、《囚歌》的取材

《囚歌》即囚犯之歌。這部合唱作品於 1941 年 12 月 11 日在羅馬舉行世界首演，¹⁴ 內含三個樂章，依序為〈瑪莉·史都華的祈禱〉（*Preghiera di Maria Stuarda*）、〈波愛修斯的禱告〉（*Invocazione di Boezio*）、〈薩佛納羅拉的離開〉（*Congedo di Girolamo Savonarola*），其歌詞出自歷史上三位相當知名的囚犯：瑪莉·史都華、波愛修斯、薩佛納羅拉。三位都是天主教徒，皆因政治迫害而被監禁，最後均被處以死刑。達拉畢克拉選用來譜曲的拉丁文歌詞，摘錄自這三位囚犯在獄中所寫下的文字。

關於《囚歌》的選材，達拉畢克拉曾在一篇文章中提到，他於 1935 年讀到了文學家褚威格（Stefan Zweig, 1881-1942）所寫的《瑪莉·史都華傳》（*Maria Stuart*, 1935）。瑪莉·史都華是蘇格蘭女王，她在政治角力中失勢，投靠英格蘭女王伊莉莎白一世（Elizabeth I, 1533-1603），雖被接納，但也受到長期監禁達十八年，最後在 1587 年以死刑告終。在《瑪莉·史都華傳》中，褚威格用一段文字描摹了蘇格蘭女王最後幾年的心境：

Im vierzigsten Jahr beginnt Maria Stuart dieses schweren, dieses leeren Lebens immer müder zu werden, allmählich lockert sich der wilde Machtwille in eine milde, mystische Todessehnsucht; in solcher Stunde wohl schreibt sie, halb Klage, halb Gebet, die erschütternden lateinischen Zeilen auf ein Blatt:

¹³ 清唱劇《目光》於 1938 年 6 月 17 日舉行世界首演，指揮是 Hermann Scherchen。

¹⁴ 《囚歌》世界首演的指揮為普列維塔利（Fernando Previtali, 1907-1985）。

（四十歲後，瑪莉·史都華開始對這個沉重、空虛的生活，益加感到身心俱疲。漸漸地，狂野的權力慾望轉化為一種溫和的、神秘的死亡渴望；應就在這樣的時刻，她在一張紙上寫下了半泣訴半祈禱，令人動容的拉丁文文字：）

»*O Domine Deus! speravi in Te*

O care mi Jesu! nunc libera me.

In dura catena, in misera poena, desidero Te;

Languendo, gemendo et genu flectendo

Adoro, imploro, ut liberes me.»¹⁵

書中所記載的蘇格蘭女王拉丁文禱告詞讓達拉畢克拉相當震撼，他覺得這禱告詞恰恰反映了二戰前夕人心惶惶的氛圍，於是便嘗試將這段禱告詞譜寫成合唱曲，並希望藉此表達廣大群眾高聲向主呼救的情狀。¹⁶ 最初，達拉畢克拉只想讓〈瑪莉·史都華的祈禱〉成為一個獨立作品，¹⁷ 但後來改變了心意，決定尋覓其他適合的歌詞，再添寫兩篇，讓它們成為一個擁有共同主題的聯篇合唱曲，因而誕生了後來的《囚歌》。

《囚歌》第二篇的歌詞出自羅馬哲學家波愛修斯，他同時也是當時重要的政治家、神學家和音樂理論家，早期著作《音樂的綱要》（*De institutione musica*）影響了中世紀音樂理論的發展，在西方音樂史上具有舉足輕重的地位。523 年波愛修斯被誣指通敵謀反而入獄，三年後被處以吊刑。他在獄中以拉丁文寫下了《哲學的慰藉》（*De consolazione philosophiae*）。這部遺作被視為是波愛修斯哲學與文學思想的總集。達拉畢克拉擷取了其中的兩句，作為《囚歌》第二篇的歌詞。達拉畢克拉之所以會接觸到波愛修斯的文字，應與當時他的夫人蘿拉正在從事波愛修斯研究有關。¹⁸ 1940 年初達拉畢克拉開始著手進行譜曲，數個月後完成了第二篇〈波愛修斯的禱告〉。

《囚歌》第三篇歌詞的作者是薩佛納羅拉，他是佛羅倫斯道明會修士，一位知名的衛道主義者，經常嚴詞批判教宗亞歷山大六世，因而獲罪入獄，

¹⁵ Stefan Zweig, *Maria Stuart* (n.p., n.d.), 150, accessed February 12, 2019, https://psv4.userapi.com/c537620/u191299207/docs/2a2624ea385c/Stefan_Zweig_-_Maria_Stuart.pdf. 禱告詞的中譯詳見後【表 1】。外文中譯均出自本文作者。

¹⁶ Dallapiccola, "The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*," 46.

¹⁷ 《瑪莉·史都華的祈禱》於 1940 年 4 月 10 日以獨立作品的方式在布魯塞爾舉行世界首演。

¹⁸ Raymond Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola* (New York: University of Rochester Press, 2003), 56.

並在 1498 年被控信奉異教及煽動分裂罪判處吊刑。達拉畢克拉很景仰薩佛納羅拉，並堅信他是無辜的。《囚歌》第三篇歌詞出自薩佛納羅拉的遺作《聖詠〈主，我投靠祢〉的冥想：死亡無法摧毀我》（*Meditatio in psalmum «In Te domine speravi», quam morte praeventus explere non potuit*）。¹⁹ 挑選歌詞的過程中，達拉畢克拉曾屬意其他人的文字，²⁰ 後來在 1940 年 8 月 19 日這一天，正式拍板定案選用薩佛納羅拉的字句。原因是希特勒在這一天公開宣布要對英國進行轟炸；英國空軍總司令霍爾則帶領全英國人民向上天祈禱。達拉畢克拉表示，希特勒的威脅、英國人的禱告，都讓他聯想起薩佛納羅拉。²¹

五、《囚歌》的音樂架構

整部《囚歌》乃是為器樂與合唱團所寫，器樂方面的編制為兩架鋼琴、兩架豎琴再搭配上不同的打擊樂器，其中比較特別的是鐵琴的使用。根據達拉畢克拉本人的說法，他是義大利第一個使用此樂器的作曲家；²² 合唱方面，第一樂章〈瑪莉·史都華的祈禱〉與第三樂章〈薩佛納羅拉的離開〉是混聲合唱，而中間樂章〈波愛修斯的禱告〉為女聲合唱。《囚歌》的內容雖然取材自三位囚犯，但作曲家並不是要強調這三人，而是借其背景與精神來反映二戰期間受苦受難的群眾。因此達拉畢克拉並未將此作品譜寫成獨唱曲，而是選擇了合唱。他表示自己需要「群體聲音」（collective song）來象徵在戰爭中飽受死亡威脅、不斷向上天呼求的大眾。²³

三個樂章共同使用了兩大音樂素材：中世紀繼抒詠「震怒之日」及一個十二音列主題。²⁴ 其中「震怒之日」雖貫穿三個樂章，但有時引用完整，有時只出現片段。由於中世紀繼抒詠「震怒之日」總是與安魂曲連結在一起，

¹⁹ 由於達拉畢克拉、瑪莉·史都華、波愛修斯與薩佛納羅拉皆為天主教徒，所以這裡採用天主教思高本聖經之翻譯，將 Psalm 譯作「聖詠集」，而非一般基督教聖經中慣用「詩篇」。

²⁰ 例如蘇格拉底（Socrates, c. 470-399 BC）的遺言、康帕內拉（Tommaso Campanella, 1568-1639）的牧歌與卡斯特里奧（Sébastien Castellion, 1515-1563）的信件都曾納入考慮。

²¹ Dallapiccola, “The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*,” 48-49.

²² Ibid., 47.

²³ Ibid., 46.

²⁴ Ibid., 47.

不免讓人聯想起聖經中所提到的世界末日與最後審判。關於此，達拉畢克拉曾在自述中說明：由於創作〈瑪莉·史都華的祈禱〉時，距離希特勒與英、法、義簽訂「慕尼黑協議」並侵略捷克尚不久，正值敏感時期，所以他並未想在音樂中做過多的影射。這裡引用「震怒之日」，更多的是將它當作定旋律來應用，與另一個核心素材「十二音列」彼此架構對位。²⁵ 達拉畢克拉也坦言，此時期的他雖然對十二音列技法充滿了興趣與好奇，所知卻相當有限。不論如何，他嘗試在此曲中譜寫十二音列，將它當作重要主題並以不同形式運用於三個樂章中。接下來的音樂分析裡，統一將這個十二音列素材稱為「音列主題」，同時進一步討論它的結構與運用。

（一）〈瑪莉·史都華的祈禱〉

《囚歌》第一樂章〈瑪莉·史都華的祈禱〉由序奏（*Introduzione*）和「祈禱」（*Preghiera*）兩個部分組成。序奏主要以器樂演奏為主，合唱團則單純呼唱「主啊！」（*O Domine Deus!*），為緊接在後的「祈禱」鋪陳。序奏僅 25 個小節，一開頭樂團便奏出兩大重要素材：「震怒之日」和「音列主題」。

從總譜上可以清楚看到，「震怒之日」以定旋律的姿態出現在豎琴和定音鼓上（第 1 至 2 小節），「音列主題」則主要出現在鋼琴聲部（第 1 至 4 小節）並與「震怒之日」形成對位，兩素材有時以增值、有時以減值的形式彼此疊置。

【譜例 1】「震怒之日」



【譜例 2】音列主題



²⁵ Dallapiccola, "The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*," 47.

除了上述兩大素材外，在序奏中還出現了一個三音動機，在第 6 至 7 小節的器樂部分，伴隨著合唱團的呼求「主啊！」出現，乍聽之下不太引人注意，但進入第二部分「祈禱」後，便慢慢顯露出其重要性：

【譜例 3】三音動機



序奏結束，樂團暫時休息，改由人聲接續演唱，並正式進入了第二部分「祈禱」。在「祈禱」段落的一開頭，混聲五部合唱以無伴奏的形式唱出了瑪莉·史都華的拉丁文祈禱詞，從歌詞與音樂的對應關係可以看出一個 A-B-A' 的三段式架構：

【表 1】「祈禱」的歌詞與曲式結構

曲式	小節	歌詞
A	26-50	O Domine Deus! Speravi in Te 主啊！我寄希望於祢 O care mi Jesu! Nunc libera me 憐愛我，耶穌！現請讓我解脫
B	51-61	In dura catena, in misera poena, desidero Te 在枷鎖中，在痛苦中，我企盼祢
A'	62-82	Languendo, gemendo et genu flectendo 苦難中，嘆息中，卑屈中 Adoro, imploro, ut liberes me. 我依靠祢，我祈求祢，讓我解脫

從禱告詞中出現的「枷鎖」、「痛苦」、「苦難」、「嘆息」、「卑屈」，可看出瑪莉·史都華身心所受的煎熬。在祈禱的過程中，她不斷地呼求主，希望自己依靠和信仰的天主能幫助她結束痛苦，讓她解脫。字裡行間吐露出一位虔誠的教徒在遭逢苦難時，對天主堅定不移的信仰、希望與愛。而這些充滿著卑屈痛苦的文字，也正反映了二戰前夕許多不安靈魂的心境：希特勒對猶太

人的迫害，促使非常多的知識分子逃離歐洲，這其中就包括荀貝格以及《瑪麗·史都華傳》的作者褚威格；希特勒的野心以及對歐洲其他國家冠冕堂皇的侵略，也越發無可阻止；墨索里尼與希特勒的結盟，更是將義大利推上了一條不歸路。人民生活在無可奈何的恐懼中，面對著一觸即發的戰爭與隨時可能的死亡。面對這一切，達拉畢克拉希望透過音樂的力量，來表達他心中的憤慨，以及對於不公不義的批判和抗議，並希望藉此向上天呼求，祈願天主可以讓大家從苦難中解脫。²⁶

瑪莉·史都華的祈禱詞雖被區分為三段落，而音樂方面也出現了對應的 A-B-A' 形式，但開頭 A 段的歌詞並未在結尾 A' 段再次出現。即便如此，仍可發現這兩段的共通性：其歌詞都是兩行，且皆結束在「讓我解脫」(libera me/liberes me)。相較之下，中間的 B 段歌詞雖只有一行，但句子明顯較長，可視作是一個中間的轉折變化。在音樂方面，A 段和 A' 段主要的差別則是在不同配器所製造出的音響色澤上。

「祈禱」段落的一開始，五聲部的無伴奏合唱以模仿對位的方式唱出歌詞「主啊！」(O, Domine Deus!)，其旋律即「音列主題」頭四個音的移位。這個旋律線先從各聲部的低音域開始唱，並有明顯的上行傾向，一路前行六個小節後，來到了女高音聲部的最高音 b，並落在歌詞「祢」(Te) 上。從旋律音高的走向、最高音的音高與時值來判斷，「祈禱」段開頭六小節的目標音就是這個象徵著天主的字眼「祢」，強調了整個祈禱所訴諸的對象。

特別值得注意的是，合唱團開頭的旋律線雖出自「音列主題」，但只使用了片段，十二個音並未完整出現。就十二音列來說，這不是正常的現象。再者，第 30 小節當合唱團在演唱「主」(Domine Deus) 時，多個聲部出現了半音階下行；到了第 31 小節，女高音聲部在演唱「於祢」(in Te) 時，更出現了增四度音程 (F-B，見【譜例 4】)。不論是半音階下行或增四度音程，在文藝復興時期的音樂中，均具備特別的象徵意義：半音階下行常用來表達哀嘆 (Lament) 甚至暗示死亡，²⁷ 而增四度更是別名「音樂中的魔鬼」(Diabolus

²⁶ 關於創作《囚歌》的心路歷程，達拉畢克拉留下了一篇自述。詳見 Dallapiccola, "The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*," 35-60。

²⁷ Massimo Ossi, "Lamento, III, 2: Das vokale Lamento: Das strophische Lamento," *MGG Online*, ed. Laurenz Lütteken, last modified November 2016, accessed March 5, 2019, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50342>。關於半音階用以象徵死亡的例子，

in musica)，常用來隱喻多種陰暗面。達拉畢克拉既然在序奏中刻意模仿文藝復興音樂的創作手法，援引「震怒之日」作為定旋律來譜曲，這裡便可合理推測，使用半音階下行與增四度皆非偶然，而是有其特別的象徵意義：合唱團雖然尚未唱出「枷鎖」、「苦難」、「嘆息」、「卑屈」等字眼，但音樂已經透露了瑪莉·史都華的困境。

【譜例 4】「祈禱」的開頭：〈瑪莉·史都華的祈禱〉第 26-33 小節

(Preghiera)
Sempre molto lento, ma un poco più flessibile (molto espressivo)

Sopr. I
Sopr. II
Contr.
Ten.
Bassi
I Pf.

Do-mi-ne De-us!
Do-mi-ne De-us!
Do-mi-ne De-us!
Do-mi-ne De-us!
Do-mi-ne De-us!
Do-mi-ne De-us!

orchestra tacet sino a batt. 40

半音階下行
目標音
半音階下行

(30)
Do-mi-ne De-us! spe-ra-vi in Te.
Do-mi-ne De-us! spe-ra-vi in Te.
Do-mi-ne De-us! spe-ra-vi in Te.
Do-mi-ne De-us! spe-ra-vi in Te.
Do-mi-ne De-us! spe-ra-vi in Te.
Do-mi-ne De-us! spe-ra-vi in Te.

a breve chiosa
molto p.
p sub.
dim.
pp

整段「禱告」在多聲部對位與合聲齊唱的不斷交替下建構而成。原則上，在呼喚主時，音樂便以小聲的多聲部對位呈現；當在祈願「請讓我解脫」或「我企盼祢」時，則經常轉為強而有力的齊唱。

亦請參見 Robert Müller-Hartmann, "A Musical Symbol of Death," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945): 199-203, accessed December 6, 2018. <https://www.jstor.org/stable/750175>。

無伴奏合唱持續到了第 39 小節後，樂團於第 40 小節再次進入，在兩架鋼琴上再次響起了三音動機（見【譜例 3】）。這個三音動機在曲中以頑固音型伴隨著合唱，當合唱唱到「主啊！」或是「請讓我解脫」時，往往就會聽到這個三音動機，換句話說，這個動機帶著向主呼救的象徵。

（二）〈波愛修斯的禱告〉

達拉畢克拉曾提到〈波愛修斯的禱告〉是以詠諧曲的形式寫成。²⁸ 在音樂上，相較於〈瑪莉·史都華的祈禱〉，這個樂章的速度確實快上許多，內容也呈現出詠諧曲慣有的三拍子以及三段式（詠諧曲－中段－詠諧曲）。其中，中段的音樂較為沉靜和緩，和頭尾兩段的活潑快速形成了對比。在音樂架構上，器樂與人聲的搭配也依著三段式以不同形式逐步展開：

【表 2】〈波愛修斯的禱告〉歌詞與曲式結構

曲式		小節	歌詞
詠諧曲（器樂序奏）		1-132	-
中段	a（對位）	133-138	Felix 幸福
	b（齊唱）	139-147	Felix qui potuit boni fontem visere lucidum 幸福是可以看見至善所散發的光亮
	c（對位）	148-157	
	卡農	158-168	Felix qui potuit gravis terrae solvere vincula 幸福是可以從生命沉重的枷鎖中解脫
	b'（齊唱）	169-176	
	a'（對位）	177-183	Felix 幸福
詠諧曲（合唱終曲）		184-320	Felix qui potuit boni fontem visere lucidum 幸福是可以看見至善所散發的光亮 Felix qui potuit gravis terrae solvere vincula 幸福是可以從生命沉重的枷鎖中解脫

²⁸ Dallapiccola, “The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*,” 48.

不同於瑪莉·史都華祈禱詞中較多如痛苦、枷鎖、卑屈等沉重的字眼，波愛修斯的這段文字展現出正面積極的況味。這讓人想起聖經〈若望一書〉1:5 中所說的「天主是光，在他內沒有一點黑暗」以及〈聖詠集〉16:11「請你將生命的道路指示給我，唯有在你面前有圓滿的喜悅，永遠在你的右邊也是我的福樂」。

在作曲手法上，〈波愛修斯的禱告〉延用了〈瑪莉·史都華的祈禱〉中的「震怒之日」與「音列主題」，只是呈現手法有所不同。在〈波愛修斯的禱告〉中，中世紀繼抒詠「震怒之日」首度被完整引用。

1. 詠諧曲（器樂序奏）

這是一段純器樂的序奏，3/4 拍且速度相當快：在持續而規律的鈸聲中，兩架鋼琴以輕柔快速的琶音奏出了「音列主題」。這四小節長的「音列主題」，以逆行 R_0 、原型位移 P_r 的方式接續出現，²⁹ 在聲響上呈現出一種波浪般的流動感，也為即將在第 21 小節登場的「震怒之日」做了準備。

【譜例 5】〈波愛修斯的禱告〉，第 1-8 小節

²⁹ 十二音列分析有許多不同的標記法，未免混淆，本論文沿用德國較習慣使用的音列標記方式： P_0 表示音列原型、 I_0 表示音列原型之倒影、 R_0 表示音列原型之逆行、 RI_0 表示音列原型之逆行倒影。其他的位移則統一以起始音音高標註，如 P_F 指在 F 音上出現的音列原型， I_F 則表示出現在 F 音上的音列倒影，依此類推。

在這段序奏中，中世紀繼抒詠「震怒之日」一共被完整引用了兩次，一樣是作為定旋律來使用，主要由豎琴負責演奏，其他的樂器如定音鼓、鐵琴、鋼琴作為輔助。在「震怒之日」旋律的下方，達拉畢克拉還特別以括弧標註中世紀繼抒詠的歌詞：「震怒之日，這一天，世界燒成灰燼，正如達味與西比辣等先知所預言的那樣」(*Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla, teste David cum sybilla*)。這段拉丁文歌詞並未交由合唱團演唱，作曲家卻刻意將之標註在總譜上，顯示其意涵對整個〈波愛修斯的禱告〉有相當的重要性。本文作者認為，此處與〈瑪莉·史都華的祈禱〉中的手法異曲同工，是運用「震怒之日」代表的意象勾勒出波愛修斯當下所遭逢的逆境。

2. 中段

進入中段後，整個速度緩和下來。這一段由女聲合唱唱出歌詞「幸福是可以看見至善所散發的光亮，幸福是可以從生命沉重的枷鎖中解脫」。結構上可看到一個「a-b-c-卡農-b'-a'」的拱型形式；從歌詞的分配上來看，整個中段被劃分成兩半，前半(a-b-c)演唱第一句歌詞，後半(卡農-b'-a')則演唱第二句歌詞。如同〈瑪莉·史都華的祈禱〉的手法，這裡合唱的部分以多聲部對位與和絃式齊唱兩種型式彼此輪替而成(見【表 2】)。

開頭的 a 段，合唱團單獨強調「幸福」(*Felix*)一詞，出現了《囚歌》中相當重要的「幸福動機」，它由一個上行五度外加助音所組成。這個動機旋律讓人聯想起用作聖誕彌撒進堂曲的葛麗果聖歌《聖嬰為我們降生》(*Puer natus est nobis*)的開頭(見【譜例 6】和【譜例 7】)。

「聖嬰為我們降生」指的是耶穌基督為拯救世人而誕生。虔誠的天主教徒，必然對於聖誕彌撒進堂曲的這段旋律耳熟能詳。所以，達拉畢克拉借用這個葛麗果聖歌開頭旋律來唱「幸福」一詞，乍看之下似乎是一種音樂的擬古，實則暗藏了象徵寓意：「幸福」是因為「救世主為我們降生」，人間一切的苦難，都將得到基督的眷顧與救贖。這個旋律引用，可看出天主教信仰對達拉畢克拉的重要，以及他以音樂來表達自己的心聲與力量的企圖。³⁰

³⁰ 達拉畢克拉曾在自述中提到創作《囚歌》的心情：「I should have wished to protest, yet I wasn't so naïve as to suppose that the individual is not powerless in a totalitarian regime. Only through music could I vent my indignation.」詳見 Dallapiccola, "The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*," 45。

【譜例 6】幸福動機



【譜例 7】聖誕彌撒中的進堂曲：葛麗果聖歌《聖嬰為我們降生》³¹

合唱團以「幸福動機」唱出四聲部對位的同時，樂團則以和絃的方式（鋼琴、豎琴為主）支撐，在織度上與先前詠讚曲段落裡波浪式的分解和絃形成明顯的對比。

b 段（第 139 至 147 小節）與 b' 段（第 169 至 176 小節）由四部女聲合唱以和絃式的齊唱唱出主要歌詞，其旋律以級進音型為主；器樂伴奏方面，鋼琴與豎琴也是以和絃式齊奏演出「音列主題」的片段，音型則出現較多的大跳音程。比較特別的是，拍號的變換在 b 段與 b' 段變得特別頻繁，幾乎是每個小節都會換一次拍號，這是其他段落比較少見的現象。從合唱團旋律線

³¹ 譜例擷取自 Claude V. Palisca, *Norton Anthology of Western Music*, 3rd ed. (New York: W. W. Norton, 1996), 1:9。

的進行多在二度與三度間流轉來看，這裡拍號之所以變換頻繁，應是要模仿有量記譜法中的葛麗果聖歌節奏。

位於整個拱型架構中間的 c 段與卡農段，也複誦了歌詞。它們與 b 段或 b' 段的不同之處，主要在於織度。合唱部分以對位取代齊唱；樂團的部分，和聲密度與層次不但變得豐富，還出現大量的完全四度、完全五度、完全八度音程。在 c 段，合唱團唱出積極正面的「幸福是可以看見至善所散發的光亮」，樂團卻敲起描摹世界燒成灰燼的「震怒之日」鐘聲，兩者形成強烈的對比；在卡農段，合唱團以五度卡農的方式唱出「幸福是可以從生命沉重的枷鎖中解脫」，與此同時豎琴、鋼琴、鐵琴輪番奏出幸福動機。中段的合唱與樂團看似各自獨立，實則彼此相輔相成。

3. 詠諧曲（合唱終曲）

終曲的部分（第 184 至 320 小節）返回到序奏的音樂。儘管如此，此處並非僅是單純的詠諧曲段落再現，除了在序奏出現過的琶音音形「音列主題」（鋼琴）與「震怒之日」（豎琴）外，達拉畢克拉還匯集了中段的幸福動機（合唱），在此做一個音樂上的總結。這一次不僅只是單純引用繼抒詠「震怒之日」的旋律，甚至還短暫出現其倒影（第 250 至 257 小節，豎琴與木琴）和逆行（第 262 小節，豎琴）。各項素材相互堆疊後，再各自慢慢消隱，最終結束在微弱縹緲的同音反覆中。

綜合上述三大段的主題運用，可歸納出一個脈絡：達拉畢克拉在序奏中，運用「震怒之日」與「音列主題」來勾勒世界將燒成灰燼的陰鬱氛圍；接著在中段藉由合唱團模仿葛麗果聖歌的旋律與節奏唱出波愛修斯的詞，強調天主是光、是依靠、是幸福；到了終曲，他讓「震怒之日」、「音列主題」和波愛修斯的歌詞一同出現，象徵在黑暗與死亡的威脅之下，主是一切的希望與救贖。

（三）〈薩佛納羅拉的離開〉

此篇歌詞節選自薩佛納羅拉的遺作《聖詠〈主，我投靠你〉的冥想：死亡無法摧毀我》，是《囚歌》中內容與聖經關係最密切的一篇：薩佛納羅拉在獄中讀到了聖經中大衛王所寫的詩：「上主，我投靠你，總不會受辱，求你憑

你的公義將我救出……求你救我脫免暗佈的網羅，因為唯有你是我的避難所……我仍舊依靠你，上主，我說：『你是我的天主！』我的命運全掌握於你手，求你救我脫離我的敵手，擺脫一切迫害我的仇讎」，³² 有感而發寫下這段文字。

【表 3】〈薩佛納羅拉的離開〉歌詞與分段

段落	小節	歌詞
1	1-32	Premat mundus, insurgant hostes, nihi timeo 世界傾覆，敵人湧來，我不怕
2	33-66	Quoniam in Te Domine speravi, 因為，主，我依靠祢 Quoniam Tu es spes mea 因為祢是我的希望
3	67-98	Quoniam Tu altissimum posuisti refugium tuum 因為至高的祢是我的避難之所 Quoniam in Te Domine speravi 因為，主，我依靠祢

從歌詞與音樂的對應關係來看，薩佛納羅拉的文字被區分成三段來譜曲：第一段開門見山地表明自己對死亡和敵人的無懼。第二段及第三段則連續使用了四個排比句：四句歌詞皆以「因為」(Quoniam) 開始，內容則是強調內心的無懼乃是因為對主的信仰。就內容上來說，可看出一個漸進式的鋪陳：先呼喊「主，祢是我的希望」，再進一步堅定地表達「至高的祢是我的避難之所。我依靠祢。」

從音樂方面來看，〈薩佛納羅拉的離開〉是整部《囚歌》的總結。早前在〈瑪莉·史都華的祈禱〉和〈波愛修斯的禱告〉中使用的重要音樂素材，在這個樂章均再次出現，諸如「音列主題」、「震怒之日」、幸福動機等等。不過，在作曲手法上仍可明顯看到〈薩佛納羅拉的離開〉的突破：(一) 早前的

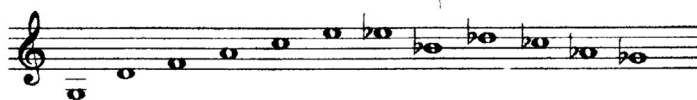
³² 聖經經文中譯出自天主教思高本。特須一提的是，在拉丁文 Vulgate 譯本中，此篇 (In Te Domine speravi) 為第 30 篇，但到了天主教思高本，此篇卻被列為第 31 篇；比對基督教和合本，此篇亦被列為第 31 篇。

素材在此以新的形貌展現；(二)延續多聲部對位手法，但另外擴充並發展和絃式的聲響；(三)除了原本的「音列主題」外，本文作者又發現了兩組新的十二音列。³³

與前兩個樂章不同，〈薩佛納羅拉的離開〉開頭沒有明顯的序奏。樂團（鋼琴、豎琴、打擊樂）奏出一個內含增四度的不和諧和絃，並以節奏減值的方式（三連音→五連音→七連音），在一小節內快速地從 *pp* 推進到 *ff*（見【譜例 9】）。短時間內的急速漸強製造了緊湊感與戲劇性，為合唱團在下一個小節切入時所唱的「世界傾覆，敵人湧來，我不怕」做了準備。在三個小節的合唱之後，鋼琴與豎琴同步響起了「震怒之日」與「音列主題」。這裡「震怒之日」旋律的上方，再度以括弧標註了中世紀繼抒詠的拉丁文歌詞。「震怒之日」與「音列主題」彼此平行前進的手法，早在前兩個樂章便已出現，整體來說，達拉畢克拉習慣以樂團來勾勒死亡步步逼近的氛圍，再用合唱團來傳達受苦難者的心聲與對主的信靠。

在〈薩佛納羅拉的離開〉中出現了新的音列素材，首先是樂曲開頭合唱團演唱旋律的全新十二音列「音列 2」：

【譜例 8】音列 2：〈薩佛納羅拉的離開〉，第 1-3 小節³⁴（合唱與鋼琴）



這個在音型上帶有先升後降傾向的音列 2，出現在本樂章的第一段與第三段，有時是音列的原型（第 1 至 3 小節 P_0 ；第 73 至 75 小節 P_f ），有時是倒影（第 6 至 11 小節 I_f ），有時是逆行（第 76 至 78 小節 R_0 ），但主要都做為合唱團的旋律使用。

³³ 達拉畢克拉本人僅在自述中提過「整部《囚歌》是建立在一個十二音列上」，即本論文所稱的「音列主題」。他從未提過《囚歌》中還有其他十二音列存在。

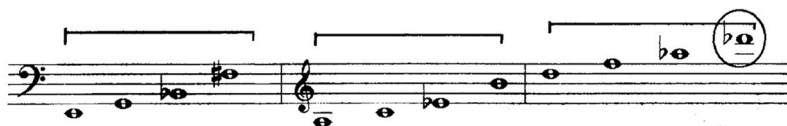
³⁴ 根據達拉畢克拉的總譜，最前面一小節為器樂導奏，第 1 小節則從合唱進入的地方開始算起。

六、《囚歌》中的十二音列技法

《囚歌》創作於 1930 年代末期，是達拉畢克拉還在摸索十二音列技法的階段。從曲中十二音列的建構與運用，可發現作曲家尚在多方嘗試不同的可能。《囚歌》的音列雖然是十二音，但是如何將之運用於創作中，技法仍未成熟，尤其是最早完成的〈瑪莉·史都華的祈禱〉。到了最後一樂章〈薩佛納羅拉的離開〉，才看到達拉畢克拉在十二音列技法上的顯著提昇。

《囚歌》中雖然一共出現了三組十二音列，但實際被當作重要主題且貫穿整部作品的只有一個，即本文中所稱的「音列主題」。它主要由一個四音音組（Tetrachord）構成，經由模進而推導出音列裡的另外八個音。在第二組模進時，最後一音應為 E 音，但由於在前面已出現過，違反了十二音列的基本規則，故而將重複出現的 E 音置換成唯一尚未出現的降 D 音：

【譜例 11】「音列主題」的結構



在〈瑪莉·史都華的祈禱〉中，「音列主題」從序奏一開始便在鋼琴和豎琴上出現。第 4 小節鋼琴則在 G 音上演奏出音列的倒影（Ig）。值得注意的是，這十二個音並未按照其應有的順序排列，反而出現了倒置。此舉並不符合荀貝格十二音列技法的要求：

【譜例 12】未依順序排列的音列倒影 Ig：

〈瑪莉·史都華的祈禱〉，第 4-5 小節（鋼琴）



無獨有偶地，在〈波愛修斯的禱告〉中也出現了同樣的情況。序奏一開始，首先出現的是「音列主題」的逆行 R_0 （鋼琴）。原本由四音音組所架構的 4+4+4 結構，到了這裡，因為每小節變為三拍，所以在聽覺上順勢被變化為 3+3+3+3 的型態。又由於四音音組本身就由小三度和增五度所構成，所以在鋼琴上乍聽之下很像是快速流動的琶音：

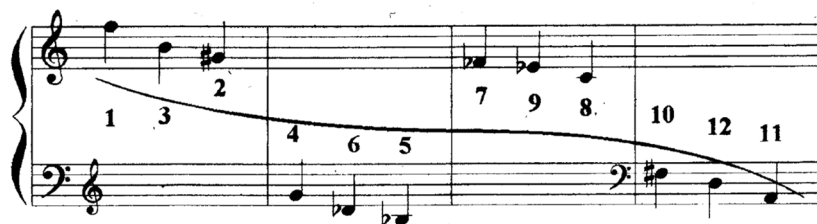
【譜例 13】「音列主題」逆行 R_0 ：〈波愛修斯的禱告〉，第 1-4 小節（鋼琴）



這個琶音形式的設計，本文作者認為並非偶然，因為在第 13-16 小節，便能察覺到作曲者的用意：這裡出現了音列主題的位移 P_f ，達拉畢克拉再次調動了 12 個音的順序，讓每小節的第二個音與第三個音互換，彷彿只是分解和絃內部音的出現順序互換：

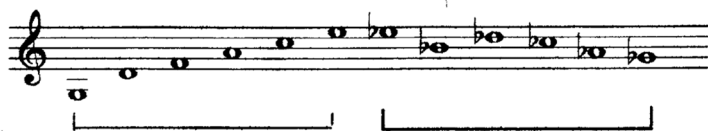
【譜例 14】音的順序被調動的音列 P_f ：

〈波愛修斯的禱告〉，第 13-16 小節（鋼琴）



「音列主題」在〈瑪莉·史都華的祈禱〉與〈波愛修斯的禱告〉的主導性，到了〈薩佛納羅拉的離開〉被音列 2 所取代。在〈薩佛納羅拉的離開〉中，「音列主題」主要出現在器樂部分，與「震怒之日」彼此形成對位。相較之下，音列 2 從一開始便是合唱團的主旋律，而且常常得到鋼琴在八度上的支持。雖然兩個音列主要都以三度和五度建構而成，但在結構上，兩者卻有所不同區別：音列主題為 4+4+4 形式，音列 2 則以 6+6 方式組成：

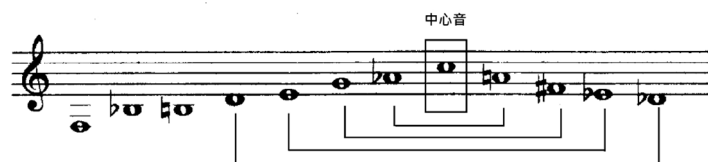
【譜例 15】音列 2 的結構：〈薩佛納羅拉的離開〉，第 1-3 小節（鋼琴）



以四音音組或是六音音組（Hexachord）來推生出音列的十二個音，是許多作曲家初嘗試譜寫十二音列的手法。由於音列 2 僅使用於合唱團的旋律，須一定程度地顧慮到歌者的舒適度，這或許便是音列 2 充滿適合演唱的三度和五度的原因。從音列 2 的內部結構來分析，可發現音列的後六音乃是自前六音推衍而生。達拉畢克拉先設定第一個六音音組 G-D-F-A-C-E，再將第六音降低半音成為降 E 音，以它作為第七音，再以反行的方式依序將原先六音音組的每個音都降低半音，如此便得出第二個六音音組：降 E-降 C-降 A-降 F-降 D-降 G。其中降 F 音等於 E 音，前面已經出現過，於是替換成唯一尚未出現的降 B 音，再將這六音調整成舒適於演唱的順序：降 E-降 B-降 D-降 C-降 A-降 G，由此得出音列 2 完整的十二個音。

僅出現於器樂卡農段的音列 3 雖不是以四音音組或六音音組推衍而成，但仍可看到達拉畢克拉設計音列時使用了中心音對稱法：去除開頭的三個音 F-降 B-B，便可發現剩下的九個音乃是以最高音 C 為中心音對稱建構而成：

【譜例 16】音列 3 的內部結構



音列 3 的這個結構並不難理解，因為達拉畢克拉在〈薩佛納羅拉的離開〉中，特別使用這個音列來做逆行卡農的主題，這樣的中心音對稱結構是相當有利於譜寫逆行卡農的。

就十二音列技法而言，〈薩佛納羅拉的離開〉確實較前兩個樂章更為成熟嚴謹。在〈瑪莉·史都華的祈禱〉，「音列主題」雖為十二音，但常常沒有完

整出現。從音樂手法來看，與其說它是十二音列，毋寧說是四音音組進行模進的十二音概念。到了〈波愛修斯的禱告〉，完整的「音列主題」開始出現得較為頻繁。曲中雖出現音列的原型與逆行，但其實是本著其內在的三度與五度結構，將之當作分解和絃來使用。某種程度來說，仍與十二音列的精神有所差距。直到〈薩佛納羅拉的離開〉，才真正看到十二音列技法的運用，如音列原型、倒影、逆行、逆行倒影，甚至較複雜的聲部交錯手法等等。

值得注意的是〈薩佛納羅拉的離開〉器樂部分的卡農主題。它由音列 3 與六個平行五度所組成。這六個半音級進的平行五度，為了鞏固純粹的完全五度聲響，導致只出現了十一個半音（第十二音為重複音）。這其實是一組不完美的十二音列。而即便出現重複音，也要堅持完全五度的原因，本文作者認為是因為完全五度乃是幸福動機的核心音程，在此使用完全五度有暗示「幸福」甚至「基督為我們降生」的用意：每當樂團奏出這六個平行五度時，也恰巧都是合唱團唱到歌詞「希望」（*spes/speravi*）之時。

〈薩佛納羅拉的離開〉器樂部分的卡農是個十二音列卡農。將十二音列與卡農相結合的靈感，應是來自魏本的清唱劇《目光》。³⁶ 在這個經過縝密設計，聲部縱橫交錯，且後半段開始逆行的十二音列卡農中，可清楚看到達拉畢克拉在十二音列技法上的大幅成長。

七、結 論

達拉畢克拉的《囚歌》雖然使用了十二音列與技法，但在三個樂章中，音列時常並未十二個音完整出現，有時作曲家甚至調動了音的順序。再則，作品中還出現了如「震怒之日」、幸福動機等非十二音列的素材。以上這些均不符合荀貝格的十二音列規範。嚴格說來，《囚歌》只能算是一個手法自由的十二音列作品。

《囚歌》雖創作於第二次世界大戰期間，也應用了當時最前衛的十二音列技法，但曲中仍流露出擬古的況味。最明顯的是中世紀繼抒詠「震怒之

³⁶ 達拉畢克拉 1939 年在 *Rassegna Musicale* 發表過關於魏本清唱劇《目光》的文章，文中特別分析了這部作品，並對魏本在《目光》中結合十二音列與卡農的手法讚譽有加。參見 Fearn, *The Music of Luigi Dallapiccola*, 59。

日」的引用；再者，幸福動機也援引自葛麗果聖歌的旋律。不論是意味世界毀滅與死亡的「震怒之日」，或是象徵基督降臨救世的幸福動機，皆被用來抒發作曲家心中對時政的憤慨與祝禱——戰爭與迫害或許無力阻止，但至少可以藉由音樂表達對不公不義的批判，以及對廣大受難靈魂的同情與鼓勵。

關於達拉畢克拉在二戰前後的音樂風格，作曲家兼音樂學家弗拉德（Roman Vlad, 1919-2013）曾如此評價：「他嘗試讓自然音階與十二音列的素材並存。」³⁷ 這也正是合唱作品《囚歌》呈現出來的樣貌。或許因為此時的達拉畢克拉對荀貝格的十二音列技法所知有限，所以在《囚歌》中，常會發現音列的建構與運用尚在嘗試與實驗階段；另一方面，在這個時期，十二音列對達拉畢克拉而言，或許只是創作素材與手法上的一個新選擇，可以讓作曲有更多的可能性與空間，所以它是否完全符合荀貝格理論的規範，也就不是那麼重要了。

無論如何，從〈瑪莉·史都華的祈禱〉到〈波愛修斯的禱告〉再到〈薩佛納羅拉的離開〉，可明顯看出達拉畢克拉在十二音列技法上的蛻變與逐步純熟。《囚歌》創作的年代，距離荀貝格十二音列理論問世約十五年，由於希特勒的嚴令禁止，義大利主流派的排斥，荀貝格流亡美國、貝爾格因病早逝，而唯一有望發揚十二音列的魏本卻在二戰結束前夕不幸枉死，導致十二音列音樂的創作一度難有後繼。由此觀之，達拉畢克拉在 1930 年代中葉便投入十二音列音樂創作的嘗試，並在對十二音列技法所知有限的情況下，不斷摸索、實驗、精進並持續創作，對於十二音列音樂早期在歐陸的延續與發展，實有著不可磨滅的重要性。

³⁷ Roman Vlad, “Luigi Dallapiccola,” in *Storia della Dodecafonia* (Milano: Suvini Zerboni, 1958), 285.

參考文獻

一、樂譜

- Dallapiccola, Luigi. *Canti di prigionia*. Milano: Carisch S.p.A, 1941.
- Palisca, Claude V. *Norton Anthology of Western Music*. 3rd ed. Vol. 1. New York: W. Norton, 1996.

二、書籍

- Dallapiccola, Luigi. “The Genesis of *Canti di prigionia* and *Il Prigioniero*.” In *Dallapiccola on Opera: Selected Writings*, vol. 1, translated and edited by Rudy Shackelford, 35-60. London: Toccata Press, 1987.
- Fearn, Raymond. *The Music of Luigi Dallapiccola*. New York: University of Rochester Press, 2003.
- Jelinek, Hanns. *Anleitung zur Zwölftonkomposition*. Wien: Universal Edition, 1952.
- Kämper, Dietrich. *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*. Köln: Gitarre + Laute, 1984.
- Nicolodi, Fiamma, ed. *Luigi Dallapiccola, saggi, testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia*. Milano: Suvini Zerboni, 1975.
- . *Parole e musica*. Milano: Il saggiatore, 1980.
- Sichardt, Martina. *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*. Mainz: Schott, 1990.
- Vlad, Roman. “Luigi Dallapiccola.” In *Storia della Dodecafonia*, 275-331. Milano: Suvini Zerboni, 1958.

三、期刊

- Müller-Hartmann, Robert. "A Musical Symbol of Death." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945): 199-203. Accessed December 6, 2018. <https://www.jstor.org/stable/750175>.
- Nicolodi, Fiamma. "Übereinstimmungen und Unterschiede in der Musikpolitik des Faschismus und des Nationalsozialismus." *Archiv für Musikwissenschaft* 69, no. 4 (2012): 363-72. Accessed March 5, 2019. <http://www.jstor.org/stable/23375162>.

四、網路

- Kämper, Dietrich. "Dallapiccola, Luigi: Biographie." *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Last modified November 2016. Accessed March 5, 2019. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14330>.
- Ossi, Massimo. "Lamento, III, 2: Das vokale Lamento: Das strophische Lamento." *MGG Online*, ed. Laurenz Lütteken. Last modified November 2016. Accessed March 5, 2019. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50342>.
- Zweig, Stefan. *Maria Stuart*. N.p., n.d. Accessed February 12, 2019. https://psv4.userapi.com/c537620/u191299207/docs/2a2624ea385c/Stefan_Zweig_-_Maria_Stuart.pdf.