

〈走出標題... 簡郁珊單簧管獨奏曲《娃娃家族》的音色與時間感之探討〉¹

陳希茹

國立高雄師範大學音樂系專任副教授

摘要

簡郁珊 (Sansan Y. Chien, 1967-2011) 的《娃娃家族》(Dolly's Family, 2003/2006) 由三組各四首單簧管獨奏小品組成，第一組完成於二〇〇三年，是為慶賀好友女兒誕生而作；三年後再續，完成第二與第三組。顛覆一般對於娃娃可愛天真形象的認知，這十二首小品除了跳舞和愉悅的娃娃，亦包含了行軍、哀傷、焦躁、寂寞、任性、邪舌、施咒的娃娃，以及娃娃的玩具，所涉及的面向廣泛，喜怒哀樂，宛如人生百繪。

《娃娃家族》首先引人注目的，是樂曲中所出現的特殊吹奏法，顯現出作曲家對於音色技法的關注。簡郁珊將這些特殊的音色效果運用到對於娃娃情緒性格或行為的描繪，讓每首小品獨具特色，細緻展現了標題音樂 (program music) 與個性小品 (character piece) 的精神。然而本文雖以此為出發點，卻意不在詮釋每種吹奏法如何表現娃娃的特性，而是希望能從這些特殊音色延伸至對於整部作品音色技法與時間感的探討，因為筆者相信，以簡郁珊對於音色和節奏的敏感度，兩者不會只是停留在作為描繪與揣摩人事物的外層手法上，而是能走出標題，在即使沒有娃娃肖像的陪伴下，也能自主而具有邏輯性，獲得建構樂曲的內在意義與價值。

關鍵詞：簡郁珊、《娃娃家族》、現代音樂、音色、時間與空間

¹ 謹此感謝簡郁珊的夫婿，目前任教於國立高雄師範大學音樂系的桑磊栢教授 (Paul San Gregory) 提供本文所需之手稿、樂譜及其他相關的影音與參考資料，並同意本文使用此樂譜。

前言 / 作品概述

繼去年於《雙溪樂刊》第貳期介紹作曲家簡郁珊（Sansan Y. Chien, 1967-2011）的雙簧管獨奏曲《弗列得瑞克之憶》（*Memoir of Frédéric*, 2010）²後，主編嚴福榮教授希望筆者能繼續介紹簡郁珊的作品，以期更多人能認識她的音樂。今年所選定的單簧管獨奏曲《娃娃家族》（*Dolly's Family*, 2003/2006），筆者個人認為應是作曲家特別鍾愛的曲子之一，不僅是因為她當年分享創作心得時的亢奮神情至今仍令人印象深刻，³同時在這部作品裡，筆者依稀看見作曲家的身影——一位觀察力細緻入微，酷愛精緻小手工藝品的女生和她的娃娃們。⁴

《娃娃家族》共含十二首小品，由三組各四首作品組成，創作時間橫跨了三年。第一組的四首：I. 〈士兵娃娃〉（“Soldier Dolls”）、II. 〈破布娃娃〉（“A Rag Doll”）、III. 〈芭蕾娃娃〉（“A Ballarina Doll”）以及 IV. 〈琥珀髮色娃娃〉（“A Doll with Amber Hair”）完成於二〇〇三年十一月，是為祝賀作曲家的好友暨單簧管演奏家林慶俊⁵的女兒誕生所寫。作曲家於樂曲解說中說明這部作品的創作主旨乃是意圖融合傳統單簧管演奏技巧與一般較少使用到的演奏技巧，並將從中所製造出的聲響連結到對於每種娃娃的特質描述。⁶例如在第一首〈士兵娃娃〉中利用複音音響（multi-phonics）模擬行軍中的號角聲，而長距滑音（glissandi）則提高了士兵舉槍衝鋒陷陣的氣勢；半音滑音（pitch bends）與微分聲響（micro-tone effects）在第二首〈破布娃娃〉中傳達出哀傷娃娃的啜泣聲；第三首的邊唱邊吹（singing while playing）帶出芭蕾娃娃點地和跳躍旋轉的畫面；第四首〈琥珀髮色娃娃〉則藉由高音的強力花舌（flutter tongue）吹出琥珀髮色娃娃的焦躁和無理取鬧。這四首於同年十二月二十五日台北國家演奏廳由林慶俊首演。

根據林慶俊的敘述，這部作品最初的創作構想源於某次聚會時，作曲家問及單簧管有哪些特殊的吹奏法，當下林慶俊即拿出樂器示範了幾種吹奏法，因而引發作曲家的創作興趣，再加上適逢好友女兒的誕生，進而寫出這部兼具童趣與單簧管特殊吹奏法的《娃娃家族》。

第二組的四首與第一組相隔兩年多，完成於二〇〇六年三月，首演於同年的五月十五日台北國家演奏廳，分別為 V. 〈欣悅娃娃〉（“A Jolly Doll”）、VI. 〈寂寞娃娃〉（“A Lonely Doll”）、VII. 〈任性娃娃〉（“A Bratty Doll”）以及 VIII. 〈憂懼娃娃〉（“Jack-in-the Box”）。第二組除了第五首的〈欣悅娃娃〉未使用特殊吹奏法之外，其餘三首仍延續第一組的創作精神，同樣是藉由融合單簧管的傳統與非傳統吹奏技巧來呈現娃娃的不同特性。在第六首〈寂寞娃娃〉中，作曲家藉由拿掉吹嘴和調音節的單簧管模仿日本尺八（shakuhachi）的音效，製造出寂寞娃娃孤寂

² 陳希茹，〈回憶・時空・簡郁珊與蕭邦：簡郁珊的天鵝之歌——雙簧管獨奏曲《弗列得瑞克之憶》〉，《雙溪樂刊》2（2014）：30-45。關於簡郁珊的生平，由於已在這篇文章中介紹過，故此不再贅述。有興趣進一步了解作曲家生平和作品的讀者，除了上述文章之外，亦可參照黃冠華，〈簡郁珊《娃娃家族》作品分析與詮釋之探討〉，國立台北教育大學音樂研究所碩士論文，2008，頁 4-6；以及 <http://zh.wikipedia.org/wiki/簡郁珊> 和 http://en.wikipedia.org/wiki/Sansan_Chien。

³ 簡郁珊行事向來嚴謹沉穩，語調輕柔溫潤，當年在與筆者分享《娃娃家族》的創作過程時，卻顯露出難得的雀躍與奔放之神采，敘述她如何嘗試運用曲中的特殊吹奏技巧，並笑稱首演者林慶俊是在受她折磨。

⁴ 不論住家或研究室，到處可見作曲家所收集的小飾品和手工藝品，獨特且精緻。

⁵ 林慶俊目前任教於國立臺北教育大學音樂系，為《娃娃家族》全曲的首演者。在此感謝林慶俊於 2015 年 8 月 13 日接受筆者訪談。

⁶ 參見作曲家於《娃娃家族》I-IV 首樂譜中親撰的樂曲解說。

的氛圍；第七首〈任性娃娃〉使用強力花舌和邊吹邊跺腳（stomping while playing）的方式將任性娃娃的哭鬧和生氣跺腳傳神地描繪出來。基本上第二組的四首從曲名中即能清楚辨識出娃娃的情緒性格，唯第八首的〈憂懼娃娃〉在中文譯名⁷上或許會產生部分混淆，以為此娃娃的情緒是帶著憂傷恐懼的，但從英文曲名“Jack-in-the Box”即能明瞭這是描述娃娃在玩一種彈跳玩具 Jack-in-the Box，因不知盒子裡的玩偶何時會彈跳出來，在等待時既興奮又緊張不安的心情。其中長距滑音和強迫抖音（forced-vibratos）的連結，彷彿動畫畫出玩偶從盒子裡倏然彈出抖動的場景。這三首除了一方面使用前一組曾出現過的強力花舌和長距滑音，使得前後兩組作品之間產生直接的連繫之外，另一方面還新增了尺八音效、強迫抖音和邊吹邊跺腳的演奏方式，進一步擴展單簧管音色表現的可能性。

第三組的四首完成於同年十一月，首演於同年十二月十八日宜蘭演藝廳，分別為 IX. 〈巫咒娃娃〉（“A Voodoo Doll”）、X. 〈邪舌娃娃〉（“Wicked Doll with an Evil Tongue”）、XI. 〈巫婆娃娃〉（“Witch Doll”）和 XII. 〈巫師娃娃〉（“Wizard Doll”）。從曲名可探知這一組娃娃具有神秘特殊的能量，作曲家稱這些為“壞娃娃”。⁸不同於前兩組的是，這一組的音色表現主要不在於混和單簧管的傳統與非傳統吹奏技巧，而是利用不同大小單簧管的音色與音域吹奏出這些“壞娃娃”所處的情境：例如第九首使用低音單簧管（bass clarinet in Bb）表現巫咒娃娃施咒時的神祕暗黑氛圍；第十首則使用高音單簧管（soprano clarinet in Eb）模仿邪舌娃娃的尖銳毒舌，同時第三組唯一使用的特殊吹奏技巧——強力花舌——也出現在此，恰巧符應一般對於邪舌的想像，亦使得強力花舌無疑地成為串連三組作品最直接顯見的元素。

第三組儘管沒有用到前兩組那麼多樣化的特殊吹奏技巧，但很特別的是，最後兩首〈巫婆娃娃〉和〈巫師娃娃〉是使用同一份樂譜——將第十一首的〈巫婆娃娃〉樂譜倒向後即變成第十二首〈巫師娃娃〉的樂譜：



〔譜例 1a〕XI. 〈巫婆娃娃〉的最後兩行譜

⁷ 《娃娃家族》的十二首小品在樂譜上皆以英文命名，作曲家僅在樂曲解說部分附帶中文譯名。

⁸ 參見作曲家於《娃娃家族》IX-XII 首樂譜中親撰的樂曲解說。



〔譜例 1b〕譜例 1a 倒向後即成為 XII. 〈巫師娃娃〉的開頭兩行譜

上述譜例 1a 為第十一首〈巫婆娃娃〉的最後兩行譜，倒向後即成了第十二首〈巫師娃娃〉的開頭兩行譜（譜例 1b），對此作曲家於樂曲解說中說明：

...此二樂章之創作靈感來自於幾年前在義大利一小城逛皮件市場時，看到一位皮藝家手縫製的一個雙面皮娃娃。該皮娃娃造型簡單，卻是雌雄一體——一面是個苦著臉的老巫婆，另一面則是個嘻皮笑臉的小巫師——著實逗趣，引起我極大的興趣，一直想找個機會也做個類似的作品。為此，此二樂章為不間斷、一體成形的樂曲...⁹

兩首曲子共用一份譜，並在第十一首的曲尾寫上“Attacca”（不間斷），以凸顯雙面娃娃的雌雄同體和一體成形，其對比性除了雌雄老少之外，還有“苦著臉”和“嘻皮笑臉”的神情差異，因此倒向後小巫師的速度比老巫婆快上一倍，表情術語也從原來的“慢且謹慎地”（“slow and cautiously”）轉換成“有彈性和調皮的”（“bouncy and naughty”）。此外，老巫婆開始和結束時皆停留在中偏低的音域，倒向後即變成小巫師的中偏高音域，著實也符合一般對於年紀和音域高低關係的看法。

或許是因為顧慮到倒向後的音域問題，以至於相較於其他首，這雌雄一體的小品整體來說音域對比並不大，不過仍可觀察到簡郁珊試圖藉由音量和音域的區隔製造出類似兩聲部的對話，讓老巫婆的低音大聲倒向後變成小巫師的高音大聲，產生雌雄老少在音高與音色差異上的想像（參見譜例 2a 和 2b 的圓框標示處）：

⁹ 同上。



〔譜例 2a〕XI. 〈巫婆娃娃〉的第四、五行譜



〔譜例 2b〕譜例 2a 倒向後即成為 XII. 〈巫師娃娃〉的第六、七行譜

簡郁珊在這十二首小品中，透過單簧管傳統與非傳統吹奏技巧的結合，傳神地刻劃出各種娃娃的特質，使得特殊吹奏技巧不流於僅為炫技之用，而能在各曲中獲得它們的音樂內涵與意義。此外，具體的小品標題，亦給予演奏者和聽者明確的聆賞和詮釋方向。筆者曾在關於《弗列得瑞克之憶》的文章中提過，或許和青少年時期曾經習畫的經驗有關，簡郁珊的作品常帶有視覺性，甚至故事性，¹⁰相較之下，《娃娃家族》的圖像視覺性更為強烈。林慶俊就曾言，《娃娃家族》讓他在吹奏時很容易浮現具體的畫面，裨益他更為貼切地詮釋每種娃娃不同的性格與行為特徵。¹¹桑磊栢也認為，《娃娃家族》的音樂就像是「畫出每一個小娃娃的相片，或是也可以說給我們『看』每一個娃娃的動作或了解他的心情。」¹²以標題音樂和性格小品的角度而言，《娃娃家族》無疑是個成功的作品。簡郁珊嘗試用音樂與音效區隔每種娃娃的個性與行為特質，進而彰顯出每首小品的性格。這需要非常細緻敏銳的觀察力和想像力，才得以將畫面轉入音樂，再從音樂引出畫面，而讓我們最終“看見”音樂。

¹⁰ 陳希茹，頁 32。

¹¹ 林慶俊於 2015 年 8 月 13 日的訪談。

¹² 桑磊栢於 2015 年 10 月 3 日的 email 內容，回覆筆者提出的問題。

針對《娃娃家族》中的八種單簧管特殊吹奏法，黃冠華在他的碩士論文〈簡郁珊《娃娃家族》作品分析與詮釋之探討〉中已有逐一的討論，並以演奏者的身分提出自身練習方法的心得與建議，提供後續其他有意演出者寶貴的經驗分享，同時也針對十二首小品進行初步的分析詮釋。¹³有鑑於此，筆者希望在此篇文章中能提供另外的觀察角度，以擴展《娃娃家族》的研究視野。當然，這八種非傳統吹奏法勢必吸引眾人關注焦點：作曲家思考如何將其融入音樂中，以期作出豐富貼切的聲響效果；演奏家需要時間適應和練習；閱聽人則會被這陌生有趣的聲響或是表演（邊吹邊跺腳）所吸引。然而若我們宏觀地從頭至尾檢視，從第一組四首，第二組三首，到第三組只有一首使用特殊技法的現象來看，這些特殊吹奏法在《娃娃家族》中誠然只是作曲家音色類別下的一小部分，或用來作為描繪的工具，或是促進聲響空間多元化的過程。因此，這些特殊聲響作為《娃娃家族》的亮點，引發我們對於作品中音色技法的探討，他們應該是觀察研究的起點，而非終點。以下筆者首先將針對作品中的音色技法作一歸納統整，並以分類的方式論述，而非逐一介紹這八種特殊吹奏法。此外，有鑑於音色常引發對於音域與時空感的進一步討論，因此在音色之後將接續對於節奏與時間感的探討。音色與節奏是簡郁珊創作時極為重視的元素，¹⁴他們在《娃娃家族》中不僅用於描繪標題內容，更擔負構築樂曲時空感的要務，成就其內在獨立的音樂意含。

音色的多元開展及其運用

對於獨奏曲而言，如何在單一樂器的同質性音色中創造出多元的聲響變化，應是創作時的重要挑戰之一。《娃娃家族》中出現有別於傳統單簧管吹奏出來的聲音，讓音色很自然地成為《娃娃家族》的首要課題，符應自二十世紀初現代音樂作曲家對於音響音色的關注。其中，我們可試著先將這些特殊技法分成「非單簧管發出」以及「從單簧管發出」的聲音，「非單簧管發出」的音色有第三首〈芭蕾娃娃〉中的人聲（譜例 3）以及第七首〈任性娃娃〉中的跺腳聲（譜例 4）：



〔譜例 3〕III. 〈芭蕾娃娃〉，1-8 小節

¹³ 黃冠華，頁 9-36。黃冠華的指導教授即為林慶俊。在撰寫論文期間，黃冠華曾多次南下高雄與簡郁珊進行訪談和論文內容細節的確認。在論文最後並附有完整的《娃娃家族》樂譜。

¹⁴ 黃冠華從簡郁珊的專訪中歸納出三個作曲家的創作特色：旋律性強烈、強調音色和節奏對聽眾感受所產生的影響、注重動機發展與曲式控制。黃冠華，頁 7。

第三首〈芭蕾娃娃〉中的人聲出現在第七小節的低音（參見譜例 3 圓框處），作曲家在譜上註明“hum”，意指在吹奏上聲部時，同時以喉嚨發出“hum”的聲音，造成合音的效果，同時也加強音的厚度和濃度。此外，若我們從第一小節觀察起，即會發現這個低音的“hum”其來有自：它源自第一小節起開始鋪陳的華爾滋節奏，亦承接自第五小節起的下聲部。短短八小節內，音色的發展從單一樂器和一聲部，到第五小節加入高音旋律，藉由高低音域與音色差距製造出兩聲部對話的效果，之後加入人聲襯底，成就真正的兩個樂器與兩聲部。在這過程當中，音樂律動從一開始的一拍一音，到第七小節起的持續十六分音符，其益趨流動的節奏進程剛好也對應到音色的逐漸開展。

♩ = 66 - 72 Arrogant, with attitude.

Clarinet in Bb

Foot Stomping

(fitt.)

like a child is stomping unreasonably

* LR LR L

〔譜例 4〕VII. 〈任性娃娃〉，1-3 小節

第七首〈任性娃娃〉的跺腳聲是有節拍的，但並未有規律的節奏模式，呼應作曲家在譜上的註記“unreasonably”（參見譜例 4 圓框處）。簡郁珊非常寫實地重現任性娃娃在哭鬧生氣時的跺腳動作，若再搭配單簧管的強力花舌（參見譜例 4 方框處），娃娃嘶吼跺腳的畫面就更歷歷如繪了。事實上，跺腳聲的確常和強力花舌同時出現，或是緊跟其後，相較於〈芭蕾娃娃〉的人聲在音色、聲部和節奏的開展上扮演結構性的角色，〈任性娃娃〉的跺腳聲則較偏向聲響效果，加增畫面的寫實感受。

接下來要討論的，就全都是「從單簧管發出」的聲音。從傳統樂器發出新的音色效果，在二十世紀受到作曲家青睞，舉凡管樂、弦樂、鋼琴、人聲、敲擊樂等皆能開發出異於傳統的音色。為了第六首〈寂寞娃娃〉的情境，作曲家要求演奏者拿掉單簧管的吹嘴和調音節，吹奏出如同日本尺八（中國簫）的音色氛圍。林慶俊曾不諱言這首是《娃娃家族》中最令他頭痛的一首，因為沒了吹嘴和調音節的單簧管，發聲原理不同，對他來說簡直就是另一項樂器了。再加上他在示範此吹奏法給簡郁珊聽的時候，只有吹了幾個音（或許林慶俊當時的想法是當作音效裝飾就好），但沒想到簡郁珊卻為此寫了完整的一首曲子，¹⁵也就是說，〈寂寞娃娃〉從頭至尾都用尺八的方法吹奏：

¹⁵ 林慶俊於 2015 年 8 月 13 日的訪談。

♩ = 58 Sing sadly, with rubato.
 * the top small noteheads are sounding pitches, whereas the bottom noteheads are for fingerings

Clarinet

〔譜例 5〕VI. 〈寂寞娃娃〉，第一行譜

僅管拿著的是單簧管，聲音從單簧管出來，但音色卻已經完全被陌生化了，如同前置鋼琴一樣，開發樂器的非傳統音色，這在二十世紀音樂已屬常見。〈寂寞娃娃〉不僅意在表現特殊音色與吹奏技巧，也藉此模仿尺八向來予人的意境——空靈、孤寂——因此在無拍號無小節線的情況下，音樂緩慢流動，每個樂句皆以漸弱飄逝，沒有太多音高與力度上的起伏對比。夾在前面〈欣悅娃娃〉與後面〈任性娃娃〉之間，〈寂寞娃娃〉彷彿洪流中的孤島，走進內心，凝視時序的靜止。即使宏觀地從整套作品來看，它也是屬於最為內斂冷靜，以及節拍最慢的曲子（♩ = 58）。〈寂寞娃娃〉在整部作品中的中間位置，使得仿尺八的獨特音色產生具有平衡全曲時空感的效果。

在《娃娃家族》所使用的八種非傳統音色中，除了上述三種以外，其他的皆是從“完整的”單簧管所發出的。異於管樂器慣常的單音旋律，第一首〈士兵娃娃〉製造出複合聲響，演奏者若依照樂譜下方的指法提示，即能同時吹出譜上的兩個音。樂曲一開始出現一個類似行軍號角（fanfare-like）的節奏音型，之後接上此複合音響時，頓時提高整個號角聲的濃度及其聲響空間的厚度，漸強的力度變化更讓這空間帶有距離的深度以及前進的驅動力。

♩ = 88 - 100 Marching with spirit, keep a steady pulse.

Clarinet in Bb

〔譜例 6〕I. 〈士兵娃娃〉，1-4 小節

同樣增加音的濃度與厚度的還有出現在第四首〈琥珀髮色娃娃〉、第七首〈任性娃娃〉（參見譜例 4 方框處）和第十首〈邪舌娃娃〉的花舌，這是八種特殊音色中出現最頻繁的，也是唯一在三組《娃娃家族》中皆有出現的特殊吹奏法。或許和這三首的性格表現有關，花舌出現時皆伴隨著突強或大聲的音量，以至於這些花舌雖是單音，但聲響上夾雜著氣音，帶出些許共振的能量場，音色比一般的單音來得直接而有厚度。花舌的音色由於明顯出眾，在第四首〈琥珀髮色娃娃〉中甚至扮演著結構性的角色：〈琥珀髮色娃娃〉一曲旨在描繪娃娃焦躁的情緒，全曲樂句長短不一，幾乎皆由八分音符組成，直到樂句終了才出現長音且突強的花舌，用以形容娃娃焦躁到最後的歇斯底里（參見譜例 7 圓框處）：

$\text{♩} = 138 - 144$ *Fussy, non legato.*

Clarinet in Bb

〔譜例 7〕IV. 〈琥珀髮色娃娃〉，1-24 小節

音樂一路以八分音符持續了十八小節，最後以長音花舌達到焦躁的高潮，短暫喘息一小節之後又重新啟動，全曲基本上就是以這樣的模組進行了六個長短不一的樂句，以下將這些樂句的結束音花舌列出¹⁶（由於包含一開始的起頭音，以及第五個樂句結束時花舌有兩個音，所以一共有八個音）：

音域範圍：A (c^3/e^2) ----- B (f^1/g) -- A' (c^3/e^2)

小節數：(1-39) ----- (40-85) -- (86-111)

〔圖 1〕IV. 〈琥珀髮色娃娃〉的花舌音高分佈圖

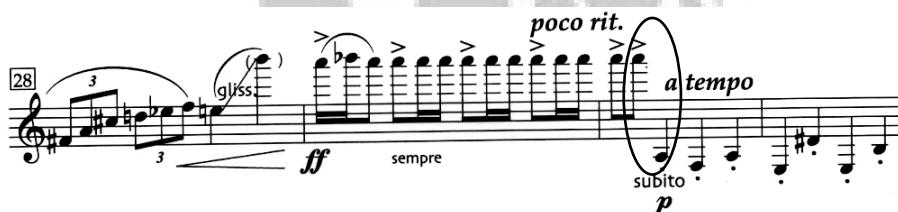
上方圖示顯現出花舌的音高走向呈現前後呼應對稱的趨勢，引領樂曲從高音域（A 段）走向低音域（B 段），之後再回歸高音域（A' 段）結束。不過在張力的安排上卻不盡如此對稱，A 段耗時三十九小節只有兩個樂句和兩個花舌 a^{b2} 和 $e^{#2}$ ，其中從開始的 c^3 到 $e^{#2}$ 歷經三十七小節；B 段四十五小節中儘管同樣有兩個樂句，卻重複 g 音花舌多達七次，明顯開始藉由低沉的花舌醞釀張力；直到八十六小節處，不同於之前 A 段進入 B 段時，音高只有下行大跳七度，在此 B 段進入 A' 時， g 音花舌直接上行大跳兩個八度來到 g^2 ，形成音域的瞬間對比，進入高音域的結束段。這段同樣有兩個樂句，長音花舌也同樣出現七次，但不同的是，這段 A' 只有二十五小節，因此樂句變得精簡，花舌出現頻率變高，其中從 $e^{#2}$ 回到 c^3 只花了十六小節，還不到 A 段同樣路徑的一半時間，帶領音樂進入高潮結束。

¹⁶ 單簧管為移調樂器，為方便對照樂譜，本文的音高標示採用樂譜上的音高，而非單簧管吹出的實際音高。

簡郁珊藉由不規則的樂句結構、頻繁的拍號變換以及張力的不對稱設計，揣摩娃娃的哭鬧隨性，持續的十六分音符尤其傳神地畫出娃娃的焦慮和喋喋不休。然而在這些情景之中，花舌其前後對稱的音高走向產生一股內在的制約力量，使得它不僅只是代表嘶吼哭鬧的音效而已，它還讓音樂在焦躁與歇斯底里的紛亂中，產生明確的前進方向與驅動力，而具有指標性的結構意義。

即使沒有特殊音效，簡郁珊還是時常藉由音域的高低對比區分樂段，除了上一段所描述的〈琥珀髮色娃娃〉之外，第五首〈欣悅娃娃〉同樣也利用音域的高—低—高產生明顯的 A-B-A' 三段體，第九首〈巫咒娃娃〉則是反過來用低—高—低的音域，再配合織體與音量的對比，同樣明顯區隔出 A-B-A' 三段體。

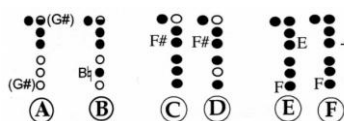
從音域對比產生音色反差的技法中，簡郁珊尤其喜愛使用「同音不同音域」的手法，這在《娃娃家族》中很常見，旨在藉由獨奏樂器同質性音色的微差，凸顯音色的細緻改變。簡郁珊的「同音不同音域」手法常用在區隔樂句或樂段的地方，例如第一首〈士兵娃娃〉的第三十小節，利用三個八度（a³/a）以及音量、速度和運音的輔助，倏然區隔前後樂句，同時也帶出空間的廣度（參見譜例 8 圓框處）：



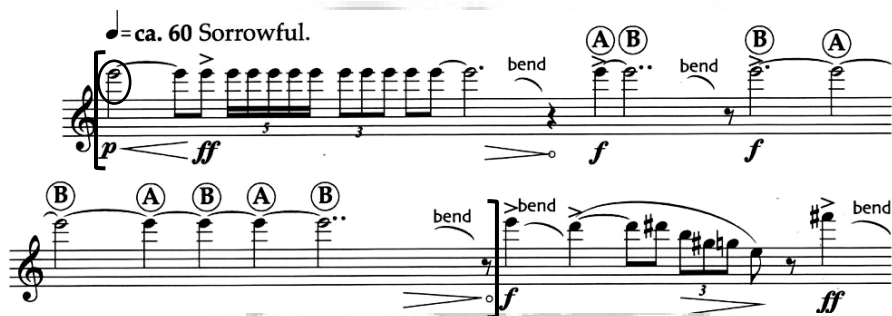
〔譜例 8〕I. 〈士兵娃娃〉，28-31 小節

或是利用「同音不同音域」區隔樂段，例如第二首〈破布娃娃〉的結束段再現一開始的 E 音重複以及微分音響¹⁷，但音域卻相差三個八度（e³/e）（參見譜例 9a 和 9b 橢圓框處）：

¹⁷ 微分音響也是屬於《娃娃家族》八種特殊吹奏法之一。譜上用圓框所標示的 ABCDEF，乃是請演奏者參考樂譜下方作曲家所提供的微分音指法（如下圖）。譜上另外在開頭樂段還有出現“bend”的字樣，是為半音滑音，也是特殊吹奏法之一。



control (E) opening by pressing against right leg



〔譜例 9a〕II. 〈破布娃娃〉，第 1-2 行



〔譜例 9b〕II. 〈破布娃娃〉，第 7-8 行

或許是因為顧及童趣的單純天真，這十二首的曲式結構都不複雜，常常結尾會再現開頭樂段，造成前後的呼應和平衡。對此〈破布娃娃〉也不例外，但在前後呼應的同時，作曲家尋求一些變化，除了音域和音量的對比之外，還將開頭的同音重複與微分聲響兩個元素於結束段再現時前後對調，進而產生對稱的效果。

「同音不同音域」除了區隔樂句和樂段之外，在簡郁珊的作品中也經常扮演引導音樂前進的指標，第一首〈士兵娃娃〉的開頭即是個從音色音域發展成時間空間感的典型例子：

♩ = 88 - 100 Marching with spirit, keep a steady pulse.

Clarinet in Bb

5

10

subito *pp*

f *p* *f*

gliss.

〔譜例 10〕I. 〈士兵娃娃〉，1-12 小節

《娃娃家族》第一組的四首小品有個明顯的共同特徵，即中心音的設計：前三首的中心音為 E，第四首為 C。也因此，「同音不同音域」的手法勢必在這四首小品中尤為明顯。於譜例十以圓框所標示出的四個 E 音，依序由低至高，帶領音樂於十二小節內橫跨三個八度，¹⁸一方面確立這個樂段的聲響空間範圍，另一方面也讓橫向線性旋律的進行有所依據和方向性。從同音不同音域的音色開展，進而發展出音樂的時間流與空間感，使得中心音不只是旋律上的凝聚點，亦是樂曲時空感的開展點。

時間感一介於游離與制約之間

《娃娃家族》除了顯現出對於音色的高度興趣之外，節奏的設計在揣摩各種娃娃的情緒性格方面亦扮演重要的角色。以下的表格首先給予我們一個《娃娃家族》各曲節拍設計的概覽（***代表無拍號無小節線）：

第一組				第二組				第三組			
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
4/4 5/4	***	6/8	2/4 3/4 4/4 5/4	3/4 4/4	***	6/4	***	*** 無拍號 但有小 節線 ¹⁹	5/4 11/8 4/4	***	***

〔表 1〕《娃娃家族》各曲的節拍設計

¹⁸ 第四個 E 音（e³）之前的“gliss.”為長距滑音，也是特殊吹奏法之一。

¹⁹ 第九首〈巫咒娃娃〉雖然沒有拍號標記，卻有小節線，筆者認為小節線在此是作為區隔樂句之用，因為此首為了營造巫師施咒的氛圍，樂句設計得特別長。

量化來看，十二首之中有一半是沒有拍號標記的，而有拍號的六首之中，除了第三首〈芭蕾娃娃〉與第七首〈任性娃娃〉從頭至尾使用同樣的拍號之外，其餘的皆使用兩種以上的拍號，並且頻繁地交替出現。這些拍號大多為傳統的標記，足見作曲家並非意在複雜的節拍精算，而是專注在如何利用各種手法造成節拍內部的細緻表現。第十首〈邪舌娃娃〉可以具體說明此一現象：

♩ = 90 **nasty and perturbed**

Soprano
Clarinet
in Eb

〔譜例 11〕X. 〈邪舌娃娃〉，1-4 小節

譜例十一顯示，在一小節五拍的框架下，作曲家藉由力度、運音、連線、重音的不規則移轉以及符值節奏的變化等，製造出不同的拍數組合：1+4，2+3， $\frac{1}{2}+5\frac{1}{2}$ ，2+2（參見譜上虛線方框標示）。其中第三小節因為在重音、顫音和音量的三重搭配下，其第一拍的後半拍被明顯區隔開來，之後又因連音以及至 *pp* 收尾的音量設計而延續至下一小節，形成總共五拍半的單位。這個例子說明即使有拍號，也能在聽覺上造成節拍的錯置，而產生不規律的節奏感受。另外，簡郁珊也常透過漸慢漸快、彈性速度、切分音、延長記號等製造出部分無序化的節奏感。

在無拍號的六首小品中，第三組的四首就佔了三首，顯示整體來看，《娃娃家族》的節奏有益趨自由游離的現象。在這種情況下，簡郁珊通常會給我們一個「節奏模組」，讓音流的進行有脈絡可循，節奏也不至於陷入完全的虛無飄渺和無序化當中。以第八首〈憂懼娃娃〉為例，因不知彈跳娃娃何時會從盒子裡蹦跳出來，想當然爾，節奏是無法藉由拍號規律化的。不過作曲家在此設計了一個「節奏模組」——由長音、盡可能快的十六分音符、長距滑音和強迫抖音²⁰四種要素構成（參見譜例 12 圓框處），整曲基本上即沿著這個「節奏模組」的樂念發展：

²⁰ 強迫抖音也是特殊吹奏法之一。

♩=120 worried and shocked

Clarinet in Bb

legato sempre, breathe as needed / circular breathing

AFAP

gliss.

vibrato

pp

ff

2

legato sempre

pp

gliss.

vibrato

sempre

3

vibrato

ff

4

gliss.

vibrato

AFAP

legato sempre, breathe as needed

5

p

sempre

6

vibrato

pp

legato sempre

gliss.

vibrato

ca. 1' 40"

〔譜例 12〕VIII. 〈憂懼娃娃〉，1-6 行（全曲）

「節奏模組」的四個要素可以拆裝重組，例如第四行中間的強迫抖音和第五行最後的長音對調並省略長距滑音，也可以各自延伸發展，例如第二、三行的強迫抖音以及第四、五行的十六分音符。整首小品依著這個「節奏模組」循序漸進，即使沒有拍號和小節線，宏觀的節奏與時間脈絡邏輯卻是清晰的。此外，在無拍號的「節奏模組」進行中，常見作曲家會在中段或偏後段處提高張力，強化音樂的流動感，使得織體有疏→緊→疏的變化，例如譜例十二第四行中間至第五行的一連串快速十六分音符（參見譜例 12 括弧處），除了傳神描繪出娃娃等待彈跳玩偶的緊張心情，也輔助無拍號的自由節奏進入有脈絡可循的時間流之中。

結語

如果簡郁珊至今仍在世，不知她會不會繼續寫《娃娃家族》的下一集？這是筆者在檢視這部作品時浮現的問題，原因在於這十二首小品每首皆有自己獨特的個性，著實令人意猶未盡。儘管《娃娃家族》樂譜上分為三集，但演奏家林慶俊與筆者皆認為演出《娃娃家族》時應該要十二首全部演出，因唯有此才能完整看見這些娃娃們性格行為的變化光譜，也才能體會簡郁珊如何深思熟慮地為每種娃娃打造專屬於他們的音樂肖像。

作為現代音樂作曲家，簡郁珊和其他大部分作曲家一樣，對於音色與節奏懷有高度的興趣。在她的作品中，我們不難發現對於音色與節奏的精巧設計，多層次且變化頻繁的音量標示、音程的強烈對比（例如半音和三個八度）、細緻的連音法以及具有疏密彈性的節奏感，再加上嚴謹的樂念發展與精簡清晰的曲式規劃，在在使她的作品呈現一種小巧精緻的風格。儘管在這強調抽象、隱晦、給予聽眾自我發展想像空間的現代音樂趨勢中，《娃娃家族》或許看似簡單具體，但卻足以令人久久玩味。

本文依著作作曲家於樂曲解說中的說明出發，從特殊吹奏法的非傳統音色開始，將《娃娃家族》的聲響先概分為「非單簧管發出」以及「從單簧管發出」的音色，再從後者觀察作曲家如何開展單簧管作為獨奏樂器的音色變化。這其中包含創造複合音響、增加單音的濃度與厚度、利用音域落差製造出兩個旋律線條的對話、拿掉吹嘴和調音節模擬尺八的音色和情境、藉由「同音不同音域」區隔樂句樂段或導引音樂行進方向，以及在第三組中加入了高低音單簧管，不僅擴增音色種類，也加大全曲的音域對比，這些技法足以顯示出簡郁珊對於開發多元音色的企圖心。

在檢視《娃娃家族》的音色處理時，由於涉及到音域而有時空感的探討，也因此而進一步觀察曲中的節拍設計。在這十二首娃娃小品中，有拍號與無拍號的樂曲各占一半，這多少和為了要詮釋各家娃娃特質有關。但除此之外，我們也觀察到即使有拍號，作曲家也會利用變換拍號，彈性速度、漸快漸慢、不規則重音以及各式連音法等，讓有拍號的音樂在聽覺上產生不規律節拍的錯置感；而在無拍號的小品中，作曲家常用的「節奏模組」反而會在自由漂移的氛圍中形成一種自主邏輯，引導音樂循序前進，和表面的自由節奏形成一股內在的制約力量。

從上述觀察中，筆者嘗試在標題與描繪手法的背後，進一步探看音色與節奏於此曲中所扮演的結構性角色，而非只是停留在作為模仿與再製人事物圖像的外層手法上。音色與節奏架構出樂曲的脈絡與邏輯，形塑作品獨有的時空感，它讓音樂可以不須附屬於標題之下也能自成一格，獲得其之所以存在的意義與價值。

每年《雙溪樂刊》出刊的季節，也是紀念簡郁珊逝世的日子，一如去年，謹以此文紀念我的好友並懷念她。

參考書目

黃冠華。〈簡郁珊《娃娃家族》作品分析與詮釋之探討〉。國立台北教育大學音樂研究所碩士論文，2008。

陳希茹。〈回憶・時空・簡郁珊與蕭邦：簡郁珊的天鵝之歌—雙簧管獨奏曲《弗列得瑞克之憶》〉。《雙溪樂刊》2 (2014): 30-45。

樂譜

簡郁珊。《娃娃家族》(*Dolly's Family*)，2003/2006。