

## 第二章 艾略特·卡特的生平與各時期的重要作品

### 第一節 卡特的生平

艾略特·卡特 (Elliott Carter, b.1908)，美國作曲家，於1908年12月11日出生於美國紐約市(New York)，卡特的祖父是一位紡織業的出口貿易商，所以卡特從小就生長在家境相當富裕的環境中，年幼時因著父親工作關係，童年時代幾乎都在充滿著藝術氣息的歐洲度過。父母親對卡特的學習從不怠慢，特別是在音樂方面的學習，向來都秉持高度肯定與支持的態度。然而，在1922年間，卡特家不知為何緣故，舉家自歐洲返回到美國居住，筆者推測可能與第一次世界大戰的發生有關。當年十四歲的卡特於是被安排進入位於紐約市的一間私立霍勒斯·麥恩 (Horace Mann School) 中學就讀，碰巧教授音樂課程的克里夫頓·弗爾尼斯(Clifton J. Furness)，獨具慧眼從中發掘卡特在音樂上的興趣與天賦。於是就在1924年，卡特就讀高中的期間，由弗爾尼斯親自引薦他結識當代美國著名作曲家艾伍士 (Charles Ives, 1874-1954)，<sup>1</sup>從而讓卡特日後能跟隨著艾伍士學習音樂的相關知識。而卡特就在艾伍士的指導與鼓勵下，開啟了音樂的新視野，卡特不僅會到位於紐約市中心的卡內基音樂廳欣賞音樂會的演出，偶爾也會到位於格林威治村 (Greenwich Village) 參加沙龍音樂會。就在這樣如此頻繁的音樂會環境中，卡特從中接觸到多樣化的樂曲種類，藉由欣賞這些音樂會著實也讓卡特有更多的機會去接觸當代最新的作品。比如當時十分活躍於美國的俄國著名鋼琴家凱瑟琳·露絲·海曼(Katherine Ruth Heyman, 1830-1934)，就時常在她的鋼琴獨奏會中，安排

---

<sup>1</sup> 艾伍士(Charles Ives, 1874-1954)，美國作曲家，以創新的技法預示了20世紀晚期大部分的音樂發展趨勢。曾在耶魯大學就讀，師承作曲家派克(Horatio Parker)。作品多半寫於1915年以前，多數作品死後才陸續出版。代表作品《第二鋼琴奏鳴曲》，副標題為《1840~1860年的麻薩諸塞康科特》，1909-1915)於1938年首次公演。他生平時所寫的手稿由其夫人贈送給耶魯音樂學院圖書館保存，其傳記《查理·艾伍士及其音樂》則由柯維爾夫婦(Henry and Sidney Cowell)於1955年代為寫成。

了十九世紀末及二十世紀初的樂壇上知名的作曲家的曲目，在這些音樂會演出的曲目其中就包括了有俄國作曲家史克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1872-1915)、<sup>2</sup>法國印象樂派作曲家拉威爾(Maurice Ravel, 1875-1937)的作品；至於其他著名二十世紀美國作曲家如：艾伍士、葛羅菲(Ferde Grofé, 1892-1972)、<sup>3</sup>柯維爾(Henry Cowell, 1897-1965)、<sup>4</sup>瓦瑞斯(Edgard Varèse, 1883-1965)、<sup>5</sup>柯勞福德·露絲 (Crawford Ruth, 1901-1953)、南卡羅(Conlon Nancarrow, 1912-1907)等人的作品，也都時常有機會能被著名演奏家演出。上述這幾位作曲家當中，其中又以最為照顧卡特的艾伍士影響最為深遠。值得一提的是，1926年艾伍士曾親筆為卡特書寫哈佛大學入學推薦函，此推薦函一事卡特在回憶錄中也曾自述提及。然而，儘管當時艾伍士確實

---

<sup>2</sup> 史克里亞賓 (Alexander Scriabin, 1872-1915)，俄國作曲家，以不尋常的音色探索音樂的象徵聞名。師從薩福諾夫(V. I. Safonov)、塔涅耶夫(S. Taneyev)和阿倫斯基(A. Arensky)。在音樂史上提到史克里亞賓，多半著重於他晚期的作品，尤其是具通神論思想的管弦樂曲《狂喜之詩》(Poème de l'extase)和《普羅米修斯》(Prometheus)。而那敏感而又精緻的鋼琴曲更為他帶來極高的聲譽。作品面貌亦具多樣性，以獨特的音樂語言加上特有的標題更使得作品充滿了象徵意味，這種以音樂語言闡釋哲思的強烈個人化做法，顯然受了華格納的啟發。所創作的作品高達了八十一首之多。

<sup>3</sup> 葛羅菲 (Ferde Grofé, 1892-1972)，美國前衛作曲家，其代表作為《大峽谷》，曾將蓋西文為鋼琴與爵士樂團的《藍色狂想曲》一曲，改編成重所矚目的鋼琴與管弦樂的版本。

<sup>4</sup> 柯維爾 (Henry Cowell, 1897-1965)，美國20世紀最具有革新精神的作曲家，與艾伍士 (Charles Ives)齊名。為了追求新音響，他發展了「音叢」和弦，代表作品有《愛爾蘭豎琴》(Aeolian Harp)與《女妖》(The Banshee)。其中《鑲嵌四重奏》(Mosaic Quartet)是採用曲式的試驗，演奏者可任意安排樂曲片段的演奏次序。1927年他創辦了《新音樂季刊》(New Music Quarterly)，並擔任編輯直至1936年。此外，對其他作曲家如：凱奇(John Cage)、哈利生(Lou Harrison)和蓋希文(George Gershwin)等人都有影響。

<sup>5</sup> 瓦瑞斯 (Edgard Varèse, 1883-1965)，法裔美國作曲家，20世紀發音技術的革新者。曾在丹第 (Vincent d'Indy)、魯塞爾(Albert Roussel)和魏道爾(Charles Widor)門下學習，曾受到羅曼羅蘭、德布西、理查·史特勞斯和布梭尼的影響。所作音樂不和諧、不具主題性，並且在節奏上不對稱，以音樂作為聲音在空間的實體來構思，並致力研究電子音樂。1921年創立國際作曲家聯合會，1926年創立泛美作曲家協會，這些組織負責巴爾托克、貝爾格(Alban Berg)、夏維茲(Carlos Chavez)、柯維爾(Henry Cowell)、艾伍士(Charls Ives)、拉威爾、里格(Wallingford Riegger)、普朗克(Francis Poulenc)、魏本(Anton von Webern)及其他作曲家作品的上演和首次演出。他的作品有《超光譜》(Hyperprism)、《離子化》(Ionisation)、《密度21.5》和《沙漠》。曾為布魯塞爾世界博覽會菲利浦館寫的作品《電子之詩》(Poème électronique, 1958)，其音響要求用425個揚聲器進來播出。

替卡特書寫入學推薦函，不過艾伍士在推薦函中並未提及卡特的作曲才能，反而是提及關於卡特在音樂和文學方面的興趣。<sup>6</sup>

1926年，卡特終於順利地進入哈佛大學就讀，他先是主修英國文學並專研古希臘與哲學領域，另外，也多方面接觸了中古時期音樂和阿拉伯、東印度、中國等這些非西方的地區性音樂。至於音樂學院所開設的音樂課程內容，卡特始終覺得那些音樂課程內容都太過傳統，因此總是利用課後閒暇之餘到鄰近的波士頓隆基音樂院(Longy School)去修習其他相關的音樂課程，<sup>7</sup>如鋼琴、雙簧管和視唱(solfeggio)等。<sup>8</sup>儘管如此，卡特在哈佛大學就讀的期間，也跟隨了華特·皮斯頓(Walter Piston, 1894-1976)、<sup>9</sup>戴維森(Archibald Thompson Davidson, 1883-1961)、<sup>10</sup>希爾·愛德華·柏林格姆(Hill Edward Burlingame, 1872-1960)和古斯塔夫·霍斯特(Gustav Holst, 1874-1934)等四位哈佛大學的作曲教授學習對位、<sup>11</sup>和聲及音樂理論等，並且在1932年順利自哈佛大學取得碩士學位。

研究所畢業之後，卡特聽取了恩師皮斯頓的建議，到法國跟隨巴黎音樂學院(Ecole Normale de Musique)的作曲教授娜迪亞·布蘭潔(Nadia Boulanger, 1878-

---

<sup>6</sup> Jonathan W. Bernard ed. *Elliott Carter: Collected Essays and Lectures, 1937-1995*. (New York: University of Rochester Press, 1997), 108.

<sup>7</sup> 隆基音樂院(Longy School)，成立於1915年，專門給哈佛大學的學生修習音樂課程地方。

<sup>8</sup> 視唱(solfeggio)，通常都採用音節唱名(do、re、mi等)的歌唱練習曲。

<sup>9</sup> 華特·皮斯頓(Walter Piston, 1894-1976)，美國作曲家，以交響曲、室內樂及對美國20世紀新古典主義風格音樂發展的影響著稱。曾就讀哈佛大學，並在巴黎跟從布蘭潔(Nadia Boulanger)和杜卡(Paul Dukas)學習，對現代美國音樂影響很深。著有《和聲分析的原理》(1933)、《和聲學》(1941)、《對位法》(1947)和《配器法》(1955)。代表性作品有《3首新英格蘭素描》(1959)、舞劇《不可思議的笛手》(1938)、第三號交響曲(1947)與第七號交響曲(1960)分別獲頒普立茲獎，以及單簧管協奏曲《林肯中心的節日序曲》。

<sup>10</sup> 戴維森(Archibald Thompson Davidson, 1883-1961)，美國作曲家。

<sup>11</sup> 古斯塔夫·霍斯特(Gustav Holst, 1874-1934)，英國作曲家與小提琴教師，以配器精湛聞名。作品綜合了拉威爾和史特拉汶斯基的創作風格，繼承英國浪漫主義音樂傳統。他從新的歐洲音樂(史特拉汶斯基的新技巧)得到啟示，重要代表作作品，有管弦樂組曲《行星組曲》(1918)，也有以帶有「梵文」的印度經文中創作了歌劇《賽維特麗》。

1979)學習對位法和作曲技巧；<sup>12</sup>另外也跟隨了指揮家Henri Expert學習合唱指揮，這讓卡特有機會接觸早期文藝復興與巴洛克時期的作曲家，如普羅汀(Perotinus, c.1160-1240)、<sup>13</sup>馬修(Guillaume de Machaut,1300-1377)、<sup>14</sup>蒙台威爾第(Monteverdi Claudio, 1567-1643)和巴哈(J. S. Bach, 1685-1750) 等作曲家的合唱作品，<sup>15</sup>這些學習對於卡特日後返美之初，從事合唱曲的創作之時，真可說是幫了很大的忙。

1932年至1935年那兩年多，卡特都是在法國巴黎學習作曲，由於他的認真學習，所以卡特還在巴黎音樂院順利地考取了對位法的證照。而這趟歐洲學習之旅，不僅對卡特日後的創作生涯影響甚遠，似乎也讓卡特開始跟隨其他著名的美國作曲家前輩的腳步前進，如：庫普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)、<sup>16</sup>湯姆森(Virgil Thomson, 1896-1989)、<sup>17</sup>皮斯頓。

---

<sup>12</sup> 娜迪亞·布蘭潔(Nadia Boulanger, 1878-1979)，她的父親兼啟蒙者埃內斯特·布蘭潔 (Ernest Boulanger)，是巴黎音樂學院(Paris Conservatoire)的聲樂教師。1897~1904年在巴黎音樂學院接受正式訓練，師從佛瑞(Gabriel Faure)學作曲，師從魏道爾(Charles-Marie Widor)學管風琴，其後在該校任作曲教師。曾經發表過幾首短小作品，1908年以清唱劇《海妖》(La Sirene)獲羅馬大獎第二名。1918年因妹妹莉莉(Lili, 亦為作曲家)去世後，即以自己的作品毫無價值為由，從此不再作曲。

<sup>13</sup> 普羅汀(Perotinus, c.1160-1240)，十二世紀末與十三世紀初的諾特丹樂派作曲家，擅長節奏組織的運用，其作品已有對位技術的特色。

<sup>14</sup> 馬修(Guillaume de Machaut,1300-1377)，十四世紀作曲家，善於寫作俗歌曲，代表性作品有諾特丹彌撒曲。

<sup>15</sup> 蒙台威爾第(Monteverdi Claudio, 1567-1643)，十六世紀末與十七世紀初文藝復興與巴洛克時期的作曲家。代表性作品有歌劇《奧菲歐》。

<sup>16</sup> 庫普蘭(Aaron Copland, 1900-1990)，美國作曲家，善於以一種富有表現力的現代風格，展現出以美國主題為特色的音樂。1921年夏，到法國進修並受到布蘭潔的影響，同時成為她的第一位美國作曲學生。也深受史特拉汶斯基新古典主義的影響而趨向抽象風格，此風格的代表作品為《鋼琴變奏曲》、《短小交響曲》。

<sup>17</sup> 維吉爾·湯姆森 (Virgil Thomson, 1896-1989)，美國作曲家、指揮家及音樂評論家，其前瞻性觀念刺激了當代音樂家的新思潮。曾就讀於哈佛大學，後赴巴黎隨布蘭潔學習。在巴黎期間受20世紀初期的法國作曲家的強烈影響，其中以受米堯(Darius Milhand)、奧乃格(Arthur Honegger)及普朗克(Francis Poulenc)等著名音樂家組成的六人團(Les Six)影響尤深。湯姆森的曲風多樣化，包括了葛麗果聖歌、浸禮宗讚美詩的變奏曲、印象派及新古典派等曲風；他常將傳統的音樂形式與當代的作曲技巧相融合，精細雕琢的手法為其音樂的特色。而作曲家中又以薩提(Erik Satie)的音樂影響最大。

1935年，年二十七歲的卡特學成自歐洲返回美國之後，先是居住於紐約市的曼哈頓城市(Manhattan)，且致力於創作現代音樂，同時接任了卡拉梵芭蕾舞團(Ballet Caravan, 1935-1940)音樂總監的職務，並在1936年完成了《風中奇緣》(Pocahontas)這部芭蕾舞音樂劇的創作，這部作品也在1939年獲得了茱麗亞出版獎(Juilliard Publication Award)，這同時也是卡特生平的第一個的獎項。

1939年卡特轉任位於馬里蘭州的亞那波里(Annapolis, Maryland) 聖約翰學院(St John's College)教授作曲一職，碰巧結識了一位女性雕刻家海倫·弗羅斯特·喬妮斯(Helen Frost-Jones)，於是卡特便對她開始展開熱烈的追求，在相戀不久之後，兩人便在當地順利結婚。這些年間也恰巧是卡特必須辛苦地應付繁重的教學工作時候，因此這段期間沒能有足夠且充裕的時間與體力，好好去認真從事寫作，所以這時期卡特的作品數量不多其原因於此。

直到了1943及1944年，正逢兩次世界大戰的期間，當時歐洲正好處於混亂不堪的局面情勢，由於美國軍事介入第二次世紀大戰的關係中，所以卡特在這期間被國防部徵召進入戰爭資訊處(Office of War Information)工作，直到第二次世界大戰結束，才又返回教職工作。在第二次世界大戰結束之後，卡特則先後分別到哥倫比亞大學(Columbia University, 1948-50)、紐約市立皇后學院(CUNY, Queens College, 1955-56)、耶魯大學(Yale University, 1960-62)、琵琶第音樂院(Peabody Conservatory, 1964-1968)、麻省理工學院(MIT, 1967))和康乃爾大學(Cornell University, 1967-68)等這幾所知名的大學或音樂院教授作曲課程，另外也到茱麗亞音樂院(Juilliard School of Music, 1964-84)任教，其中又以到茱麗亞音樂院的任教二十年最為長久。

卡特自十四歲開始從歐洲返美後，幾乎長年間居住於紐約，不過到了1990年之後，卡特離開了繁華之都紐約搬遷到麻塞諸塞州去居住了。

總括來說，卡特在創作生涯中，對於教學向來是不遺餘力之外，不但創作認真，且對於創作更是抱持著一種執著的態度，以致於卡特在他的生涯中曾獲得了以下成就與殊榮，畢生獲得的獎項不勝枚舉，不僅曾兩次獲得古根漢的獎學金 (Guggenheim Fellowship, 1946/ 1051)，也曾兩度獲得普立茲獎(Pulitzer Prize,1960/ 1973)，還有獲西貝流士金牌獎(Sibelius Medal, 1961)、國家文學藝術金牌獎 (Gold Medal of the National Institute of Arts and Letters, 1971)、德國最高榮譽的音樂獎 (Ernst Von Siemens Music Prize, 1985)、國家藝術金牌獎 (National Medal of the Arts, 1985)、英國皇家愛樂協會金牌獎 (Gold Medal of the Royal Philharmonic Society, 1996)、法國文學與藝術勳章 (Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres)等，這些就是他認真於創作值得後人敬佩的精神象徵。

## 第二節 卡特音樂創作歷程與重要作品介紹

卡特一生的創作生涯中，作品數量高達了一百首之多，作品的類型多達數十種之多。可見卡特在創作上的態度上不僅十分敬業且又十分熱愛，他永遠秉持著追求創新的理念。他的作品種類包括了交響曲、芭蕾舞音樂劇、鋼琴曲、室內樂、聲樂曲、協奏曲，雙協奏曲...等。這些不同樂曲風格分別都是在不同的時期創作的，且以不同的作曲手法呈現。這些作品的創作技法與風格，大致可將卡特的生平用四個不同的階段來加以劃分（自1935年從歐洲返回美國開始）：第一階段為早期創作(1936-1945)、第二階段為創作風格轉變與突破(1946-1954)、第三階段為創作技法的成熟期(1955-1977)、第四階段為後期創作(1978-)。以下將分別依序針對這上述所列的四個創作階段來加以介紹說明之。

### 一、早期創作階段 (1935-1947)

1935年，自巴黎返回美國的卡特，剛開始以創作世俗合唱曲為主，多半是供音樂院的合唱團 (The Choruses of Elite American Colleges)，亦或是哈佛大學的男聲四部合唱團 (Harvard Glee Club) 所使用，主要採對位手法寫成，以定旋律作為複音音樂的主要根基，並加入復格和頑固低音等創作技巧。在這些世俗合唱曲中卡特從不會擅自加入任何民謠及流行的元素，因此卡特有著學樂派的哈佛作曲家之稱號。

初期創作多半是繼承布蘭潔的風格，以傳統且保守對位法為主，直到1939年受了艾伍士的那首《康科特奏鳴曲》(Concord Sonata)首演影響，卡特才開始認真地思考他的創作態度，他主張回歸布蘭潔所教導的創作概念，認為原創性多半是

好的且是有意義，即使在雜亂無章的樂曲結構中，任何的動機都有它自身的獨特性，這些觀念後來被兩位曾留學於巴黎的美國作曲家如庫普蘭和湯姆森所提出。

另外，初期創作還包括了兩部最長的芭蕾舞劇，一部是《風中奇緣》(*Pocahontas*, 1936)，另一部《人身牛頭怪獸彌諾陶爾》(*The Minotaur*, 1947)，這兩部作品皆受當代舞蹈家且同時任教於哈佛大學的教授柯爾斯坦(Lincoln Kirstein, 1907-1996)所委託創作的作品，卡特以新古典主義風格來呈現。《風中奇緣》是卡特第一部大型作品，它融合了法國六人組中的兩位作曲家米堯(Darius Milhaud, 1907-1996)、奧乃格(Arthur Honegger, 1892-1955)，與俄國作曲家普羅高菲夫(Serge Prokofiev, 1891-1953)的風格寫成的，並在1939年3月24日於紐約首演。首演時湊巧與庫普蘭《比利小子》(*Billy the Kid*) 的作品演出撞期，因此票房反應不如預期得好。不過之後卡特又將此曲改編成《風中奇緣》組曲，並在1940年獲得了美國音樂出版獎，這也顯示了卡特的創作能力已開始受到世人的矚目與肯定。另外，這首《風中奇緣》組曲在1942年又曾再次重新修改且併入《第一號交響曲》裡頭使用。而另一部芭蕾舞劇是《人身牛頭怪獸彌諾陶爾》(*The Minotaur*)，在創作時曾發生一段小插曲，據說早先是卡特與著名的俄國舞蹈家巴拉基雷夫(Mily Balakirev, 1837-1910)一起共事，期間巴拉基雷夫因為隻身前往巴黎歌劇院排演其他的舞蹈劇，因此《人身牛頭怪獸彌諾陶爾》後續的工作就改由巴拉基雷夫的助理John Taras來接手負責，而完成的時間與前一部《風中奇緣》相隔有八年之久，並在1947年3月26日舉行首演。

至於其他的早期作品，如管弦樂《假日序曲》(*Holiday Overture*, 1944)中，卡特就結合了皮斯頓與艾伍士的創作手法。至於代表性的聲樂曲的作品有《不如我



心沉重》(*Heart not so heavy as mine*, 1938)和《處處鬥爭的音樂家》(*Musicians Wrestle Everywhere*, 1945)。

另外，《鋼琴奏鳴曲》(*Piano Sonata*, 1945-46)也是卡特早期唯一帶有印象派風格的作品，同時也是卡特生平第一次獲得古根漢獎學金的作品，著名的評論家 Arthur Berger認為這首《鋼琴奏鳴曲》的重要性在於卡特已開始嘗試將他節拍轉調的概念用在這首作品中。至於另一首器樂曲《大提琴奏鳴曲》(*Cello Sonata*, 1946-48)作品中，卡特也開始使用歐洲作曲家貝爾格(Alba Berg, 1885-1935)的循環音列手法，將印象樂派大師德布西(Claude Debussy, 1862-1918)以及匈牙利作曲家巴爾托克(Bela Bartok, 1881-1945)等兩位大師的作曲技法，並與當代美國作曲家的創作概念相結合，這首作品的重要性在於卡特的寫作風格則開始有些新的轉。在《大提琴奏鳴曲》中，大提琴和鋼琴的節奏性都是各自獨立，就連樂曲的速度也都截然不同，大提琴展現的是樂曲上速度的自由，而鋼琴所表現的則是極具節奏性的特色。這首樂曲共分三個樂章，第一樂章以爵士的詼諧曲風寫成，據說是受到德布西的影響；第二樂章採用帶有比例性的速度轉變和複節奏形式來展現樂曲的對比性，這概念則源自於柯維爾和南卡羅的創作理念；第三樂章終曲，以附加式手法寫成，據說是受了艾伍士的《康柯特奏鳴曲》(*Concord Sonata*)的影響。


不過，早期由於深受恩師布蘭潔的美學影響，卡特在這階段也積極拓展屬於自己的記譜法，卡特也除了利用樂器的共鳴特性來製造泛音的聲響，並且也以實驗性手法去探討空間上的音響性，同時利用拍號的改變來達到重心位置的轉移，以達到速度轉調的目的，以製造出了另一種速度的對比性。

然而，在第二次世界大戰結束不久後，那位亦師亦友的艾伍士過世了，卡特對此事曾傷心難過不已，由於兩人昔日間所建立的深厚友誼與交情，卡特甚至有好長一段時間放下自己手邊的創作，專心為著艾伍士所遺留下來的作品，加以整理並編輯成書。艾伍士對卡特來說，非但是他的現代音樂啟蒙者，不但引領著卡特更深地去認識音樂，更是他在創作上的精神導師。

## 二、創作風格轉變與突破階段 (1948-1954)

《大提琴和鋼琴的奏鳴曲》於1948年受大提琴家Bernard Greenhouse委託創作所寫的，是卡特創作風格轉變與突破階段時期的重要作品之一。對卡特而言，四〇年代晚期的爵士樂作品，大部分時間都在爵士俱樂部完成，當時因受到非西方的複音音樂影響，使得卡特開始專研於新節奏的使用。在《大提琴和鋼琴的奏鳴曲》一曲中，卡特已運用節拍轉調來達到樂曲速度變換的目的，也就是將音符時值與速度相結合，從原先速度轉換到另一個新的速度。

此外，這時期也有三首代表性的器樂曲，如：《木管四重奏》 (*Woodwind Quartet*, 1950) 和《定音鼓》 (*The Timpani*, 1950- 1966)，皆以序列手法完成。另一首《第一號弦樂四重奏》 (*String Quartet No.1*, 1950-51)，則以融合巴爾托克、貝爾格、艾伍士和南卡羅的作曲手法寫成的，以錯綜複雜的複節奏和速度變換兩種元素，並擴大速度和節奏兩者間的對比，還愛默生的理想精神 (Emersonian sublime) 帶入樂曲中。這種實驗性的作曲理念，最初乃是由顧德曼 (Richard Franko Goldman, 1910-1980) 所提出，這理念是“先創造出一個發展性的動機，並以此動機擔任作品的中心角色”。換句話說，就是分別在不同的四個樂章中，將具有對比性特色的段落放在中間的樂章，並藉此作為引發下一樂章的開始。

這階段的卡特除了專心於節奏的研究外，也努力嘗試在樂曲的段落中，利用拍速的不同來達到速度轉變，這早在史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)的《樂器交響曲》(*Symphonies d'instruments à vent*)中就已有使用，分別利用三種不同速度，分別是以每分鐘72拍(♩=72)、108拍(♩=108)、144拍(♩=144)，製造出2:3:4的速度比，這種利用節拍速度的比例原則來達到速度轉變的新技法，卡特在《第一號弦樂四重奏》中也曾使用到，只是卡特在速度比例的變換的手法用得又更複雜，而其中造成複雜的原因在於卡特將速度的改變透過等時值的節奏來達到速度轉變的效果。舉例來說若四分音符的速度是每分鐘120拍(♩=120)，那麼八分音符的速度就轉變為每分鐘240拍(♩=240)；甚至若一拍等於八分音符(♩=240)的三連音時(♩= )，結果則會讓速度變成每分鐘80拍(♩=80)，而這就是所謂的速度轉變。

此階段所創作的管弦樂作品是《管弦樂變奏曲》(*Variations for Orchestra*, 1954-55)，同時亦是本論文中於第四章節中所要研究與分析的重要曲目，曲中除了確立了卡特的節拍轉調概念的使用，根據筆者所查閱到的相關資料看來，卡特曾自述這首曲子的主題在設計上是十分傳統，在九段的變奏中特別設置上兩段帶有速度循環的間奏段，如變奏四、變奏六等。不過這樣的手法，卡特在《第二號弦樂四重奏》(*String Quartet No.2*)也有使用。

### 三、第三階段—成熟風格作品 (1955-1977)

繼《第一號弦樂四重奏》和《管弦樂變奏曲》的這兩部成功的作品後，因受兩位歐洲作曲家的作品影響，卡特改變了原先的創作風格，一則是法國作曲家布

雷茲 (Pierre Boulez, 1925- )的那首《無主之錘》 (*Le marteau sans maître*, 1954)；另一位是義大利作曲家諾諾 (Luigi Nono, 1924-1990) 所寫的《中斷了的歌》 (*Il canto sospeso*, 1955-6)。卡特先是捨棄了長樂句和《第一號弦樂四重奏》中的複織度的使用，強調不諧和的和聲與多層次的樂曲織度等。在《第二號弦樂四重奏》 (*String Quartet No.2*, 1959) 中，每件樂器分別以不同的特性來演奏，這概念源自艾伍士的《第二號弦樂四重奏》的《爭論》 (*Arguments*)。另一首《雙協奏曲》 (*Double Concerto*, 1961)，每個音程則分別以特定的速度演奏，這想法由美國作曲家柯維爾 (Henry Cowell, 1897-1965)，於1930年《新音樂素材》 (*New Musical Resources*) 的期刊中所發表的一篇文章內容中提出。但其實這兩部作品分別都是卡特根據聲響學上的空間距離概念所創作的。其中以《第二號弦樂四重奏》為例，卡特特別要求演奏者彼此間的距離必須要拉開，以便於他們可以同時間各自演奏不同旋律。至於在《雙協奏曲》的樂器配置中，四個打擊樂演奏家必須是圍繞兩個室內管弦樂團和獨奏者演奏的，據說當樂曲演奏到中間段落時，演奏者必須隨著音量的大小，以不同的方向圍繞著樂團演奏。

卡特成熟時期的作品改以對位式的和聲為主，並利用循環音程達到和聲對立的統一性，也利用複節奏的特點來建立較為系統性的速度對比。卡特在此階段的創作重心是擺在樂曲的結構，《管弦樂協奏曲》 (*Concerto for Orchestra*, 1969)就是依此概念完成的。在《管弦樂協奏曲》中卡特也將三十八種不同的五音和絃加入使用。至於另外三首作品分別是《第三號弦樂四重奏》 (*String Quartet, No.3*, 1971)和《銅管五重奏》 (*Brass Quintet*, 1974) 及《三首交響曲》 (*Symphony of Three Orchestras*, 1976-7)，卡特則以拼貼手法 (*collage technique*) 來增加樂曲的層次變化。

1970年代的四首代表性聲樂作品中，其中有三首皆引用了著名的美國詩人的詩作，前兩首於1970年代以前所創作的作品，一首是《鏡中歲月》(*A Mirror on which to Dwell*, 1976)，為女高音與小管絃樂團，採用伊莉莎白·畢曉普(Elizabeth Bishop, 1911-1979)的詩作；<sup>18</sup>一首是《丁香花》(*Syringa*, 1978)為女中音、男低音和室內管絃樂的作品，採用約翰·阿什伯雷(John Ashbery, b.1927)；<sup>19</sup>另一首1970年代以後所作的是1981年為男高音與小型管絃樂團所作《沈睡在雷鳴聲中》(*In Sleep, in Thunder*, 1982)，採用羅伯特·羅厄爾(Robert Lowell, 1917-1977)的詩作，內容是詩人自述關於自身離婚、再婚以及移民到倫敦等事件的六首詩篇，詩裡充滿了暗示性寓意，卡特藉此影射了自身在美國的作曲處境與地位已日漸動搖。<sup>20</sup>上述這三首聲樂作品，又以《丁香花》最具卡特原創性的聲樂曲，根據阿什伯雷的超現實主義，並結合地方方言再述古希臘神話奧菲歐的故事作品。至於另一首委託創作是《夜幻想曲》(*Night Fantasies*, 1980)，將分別依據四位不同演奏家Paul Jacobs、Gilbert Kalish、Ursula Oppens、Charles Rosen的個人特質來創作。

---

<sup>18</sup> 伊莉莎白·畢曉普(Elizabeth Bishop, 1911-1979)，美國女詩人。她的詩句潤飾細緻，措辭巧妙，第二次世界大戰後，在同時代詩人中尤獲尊重。第一部作品《北方和南方》(*North & South*, 1946)，還獲得普立茲獎。1970~1977年在哈佛大學教授寫作。

<sup>19</sup> 約翰·阿什伯雷(John Ashbery, b.1927)，美國詩人，以其詩作的優美新穎、意境的朦朧性而知名。1949年畢業於哈佛大學，1951年獲紐約哥倫比亞大學文學碩士學位。代表作品有《凸透鏡中的自畫像》(*Self-portrait in a Convex Mirror*, 1975)獲全國圖書獎的詩歌獎、普立茲獎詩歌獎及全國書評人團體獎。作品特點是形象引人入勝，節奏美妙，形式錯綜複雜，但是語調和題材的倏忽轉換卻造成一種破碎傾側的古怪感覺。他的詩作初讀之下，令人極難了解，甚至使讀者往往感到懷有敵意。

<sup>20</sup> 羅伯特·羅厄爾(Robert Lowell, 1917-1977)，美國詩人，以所作的複雜的自傳性詩歌知名。曾就讀於哈佛大學，受南方形式主義詩派所影響之後。60年代曾參加了爭民權和反戰運動的活動。

#### 四、第四階段—後期創作(1978- )

七〇年代以前，卡特的作品主要由美國演奏家委託創作為主，到了七〇年代之初，正當卡特日漸成為美國現代音樂樂壇眾所矚目的焦點的時候，卻由於國內開始醞釀一股反現代音樂的熱潮，使得那些觀眾群從原先熱烈的支持到對現代音樂的態度轉趨冷漠與疏離，兩者之間如此顯著且對比的差異，直接地反應在音樂會的票房上，這也使得卡特在美國樂壇上的名聲與地位大受動搖，這就連卡特的作品出版權也由原先的美國紐約樂譜出版商(Associated Music Publishers) 轉換位於英國倫敦的出版商 (Boosey & Hawkes)。然而，即便遭逢這般巨大的轉變，卡特的地位卻未曾在作曲舞台上的地位消失，反而更讓卡特得以在八〇及九〇年代的歐洲就此名聲大噪，並深獲當時四位歐洲著名的現代音樂指揮家的青睞，如法國布雷茲、英國克努森(Oliver Knussen, b.1952)、奧地利的紀倫(Michael Gielen, b.1927)，以及瑞士指揮家韓斯·郝利格 (Heinz Holliger, b.1939)等四位指揮大師。

後期創作的短小獨奏曲，有吉他曲《變》(*Changes*, 1983)。至於較為著名的室內樂作品，有《三重二重奏》(*Triple Duo*, 1983)為小提琴、大提琴、長笛、單簧管、鋼琴和打擊樂器和，和五首器樂五重奏的《五極真空管》(*Penthode*, 1985)，這兩部作品皆由布雷茲擔任首演的指揮；另外還有《第四號弦樂四重奏》(*String Quartet, No.4*, 1986)，上述三部作品在設計上採用七〇年的拼貼形式(Collage Forms)，<sup>21</sup>這也意含著卡特在他晚期的創作中，所努力的目標是將音樂的

---

<sup>21</sup> 拼貼(Collage)，指把偶得材料，如報紙碎片、布塊、壁紙等貼在畫板或畫布上的黏貼技法，常與繪畫結合使用。19世紀就有人把各種剪下的紙片拼貼成為裝飾作品。1912~1913年前後，畢加索和布拉克(Georges Braque)更把這種技法發展成為立體派藝術的一個重要方面。1960年代，拼貼成為流行藝術的重要形式。拼貼以及60和70年代由勞申伯格(Robert Rauschenberg)和其他藝術家所倡導的集合藝術(立體構圖)、環境藝術和偶發藝術等創作方法，似都表明人們在進一步追求多樣的藝術綜合。此創作手法常用於二十世紀作曲上。

素材從原先複雜的對立性結構，將樂曲轉變成較為簡單清晰的結構，並意圖讓聽眾更容易親近且瞭解卡特的作品。

另外，後期也寫了一首《雙簧管協奏曲》(*Oboe Concerto*, 1986-87)是受瑞士指揮家薩赫爾(Paul Sacher, 1906-1999)所委託創作的，由瑞士籍的雙簧管演奏家郝利格，於1988年6月17日在瑞士的蘇黎士(Zurich)擔任首演，據說這部協奏曲原本是想使用小型協奏團(*concertino*)，後來因樂團編制擴大的原因，所以改由管弦樂團演奏；另一首，於早期於1963年至1964年所寫的《鋼琴協奏曲》(*Piano Concerto*, 1963-4)，則是形容成一位內心感受極為敏銳的鋼琴家與粗暴的管絃樂團兩者之間的掙扎與反抗的對立性。而這兩部作品風格截然不同，最重要的因素在於卡特不僅掌握了全曲速度，更將複節奏與和聲的自由轉換的技法來達到樂曲的統一性。

至於在交響曲方面，1977年卡特寫了《為三個管絃樂團的交響曲》(*A Symphony of Three Orchestras*, 1977)這部作品，卡特在管絃樂配器的做法上，則試圖將焦點著重放在樂器的各聲部上。此外，也完成一部結合了三首單獨作品的合輯作品《三個場合》(*Three Occasions*, 1986-89)，一首是寫關於號角的擴展；有一首是寫給保羅·弗洛姆(Paul Fromm, b.1949)的頌詞；另一首則是送給他的太太作為結婚五十週年的紀念曲。

而1995年還完成了《第五號弦樂四重奏》(*String Quartet, No.5*, 1995)；1997年完成了《豎笛協奏曲》(*Clarinet Concerto*, 1997)。同年間也完成了《小交響曲》(*Symphonia: sum fluxae pretiumm spei*, 1994-7)，這首交響曲最初創作的動機是受到英國十七世紀的哲學詩人克拉蕭(Richard Crashaw, 1613-1649)的拉丁詩文所激發的，<sup>22</sup>而卡特試圖將這三首不同的委託創作加以整合融在一部作品中以完成這部

---

<sup>22</sup> 克拉蕭(Richard Crashaw, 1613-1649)，英國詩人。

單一且獨立性的作品。在這首作品的創作理念中，可看出卡特試圖以樂章與樂章之間的素材的相互連結作來達到作品整合的統一性。卡特為此還曾下了一些評論，「第一樂章《組曲》(*Partita*)，就像足球比賽；總長足足有二十分鐘長，第二樂章《暗沈的慢板》(*Adagio tenbroso*)，有學者認為頗具有布魯克納(*Anton Bruckner*, 1824-1896)的慢板特質，且還有受到當代野獸派的美國作曲家莫頓·費得曼(*Morton Feldman*, 1926-1987)的影響。」

在1999年9月，卡特終於完成了生平第一部的歌劇《下一步》(*What's Next?*)，在德國*Deutsche Staatsoper*首演，這部歌劇的劇作家是保羅·格里菲斯(*Paul Griffiths*)，<sup>23</sup> 劇情是描述在飛機在失事現場所遺留殘骸中，在那短短一小時的時間內，劇中那六位人物如何扮演重建家園的生活，而這六位不同角色人物，分別是庸人自擾的女歌唱家蘿絲、無可救藥的母親、天文學家史黛拉、印度禪宗、具有理想抱負的表演者-賴利、飢餓的小孩。並以此描述了作家自身的自戀且帶有幽默感的特質。

縱觀卡特這四個時期的創作，可以發現卡特的創作思惟是十分獨特且與眾不同，他的作品類型多樣化，且作品的數量之多更是不容小覷的，上述的創作階段的代表性作品僅是筆者就音樂學者所著筆探討卡特的生平的創作階段來敘述，筆者僅是進一步加以歸納且整理，縱使還有許多作品尚未提起與探討敘述，著實期盼後人能為卡特的其他的作品做更進一步的介紹與探究。

---

<sup>23</sup> 格里菲斯(*Paul Griffiths*)，從事研究生物哲學，昆士蘭大學教授