

第一章：前言

傅佩榮博士在其譯作《創造的勇氣》¹之譯序《把握自我創造的契機》一文中提到：「藝術家的創造力來自他們與世界的「遭遇」，這種遭遇是強烈而深刻的，甚至抵達忘我合一的程度。雖然結局看似美好，而過程則充滿了痛苦與煎熬。何以如此？因為在走到最後一步以前，『對虛無的焦慮』是揮之不去的陰影；因為要跨越意識的領域，向著潛意識深處探險；也因為在認識自己之後，接著就須改造自己。²」在筆者自己的創作過程中，時常面對如此的焦慮；懷著如履薄冰的誠惶誠恐，緩慢、謹慎地構思著進行的每一步；很多時候，會因為懷疑自己是否能夠跳出舊有的思考模式及寫作框架，而遲遲不敢下筆。

在 2008 年的十一月，筆者開始了研究所階段，較大編制作品的創作，但在構思創作的初期，筆者心中卻完全沒有任何的動機或是想法，促使筆者想要化為音符來陳述；隨著時間一天天的流逝，心中倍感壓力，卻仍無計可施，在創作進度上毫無進展。

直到 2009 年三月初，筆者在王次炤博士在其著作《音樂美學新論》³中，讀到一句話：「音樂創作從美學的意義上看，是一種受審美經驗支配的創造性勞動，而這種創造性勞動的具體方式是把內心的體驗改造成音響的形式。」⁴「內心的體驗」這幾個斗大的字，跳進筆者的眼中，狠狠地觸動了筆者的心，筆者想到這長達半年的情緒起伏不定，時而滿懷欣喜、鬥志高昂，時而卻又像跌落至谷底一般的灰心喪氣、悵然

¹ 羅洛·梅(Rollo May)，《創造的勇氣》，傅佩榮譯，(台北縣：立緒文化出版社，2001)。

² 傅佩榮，《創造的勇氣》之(譯序—把握自我創造的契機)，羅洛·梅著，(台北縣：立緒文化出版社，2001)，4。

³ 王次炤，《音樂美學新論》，(台北市：萬象出版社，1997)。

⁴ 同註 3，(音樂創作的本質及其過程)，138。

所失、提心吊膽。這些晦暗不明的心境、不敢爲人所知的情緒感受和經歷過程，真的可以成爲我的創作理念嗎？但沒想到這樣的想法出現後，像是心被牽動了一般，許許多多的意念就開始浮動出來了！於是筆者下定決心，正視自己心中，連自己都不曉得有多少不定性的情緒，將它們轉化釋放出來，化爲音樂。

但有的時候，負面的情緒過於宣洩、奔放，反倒使筆者本身的心情極爲不穩定，成了創作過程的一大阻力；筆者透過信仰（基督教）的幫助，調整心態面對困境，轉化紛亂的心情成爲平靜安穩，在理性與感性的兩方取得平衡點進行樂曲的創作，造就了《等候》這個作品的產生。透過這段創作的過程，筆者不但感受到創作的經驗歷程往前踏了一步，更深刻體驗了自我內在生命的成長與改變，確信長年篤信的基督信仰對於我的意念以及創作的思考，有著不可抹滅的影響。

本論文共分爲五章，第一章爲前言，介紹創作樂曲的動機；第二章分別由「內心體驗與美感經驗」、「鋪陳樂曲的情緒架構」兩個部分來陳述表達室內樂曲《等候》的創作理念；第三章則是針對「意念的轉化」、「張力的形塑」以及「統一與變化」三個項目來探討創作理念如何在樂曲中被體現；而第四章是文字搭配譜例的完整樂曲分析以及第五章的結論。

第二章：創作理念

第一節：內心體驗與美感經驗

筆者對於創作，一直秉持的初衷便是：因著心中有所感受，想將心中的悸動用各種可能的方式保存下來，而筆者認為自己所創作出來的作品，會相當誠實地顯露出心中的意念與想法，因為透過創作音樂的寫作歷程，筆者開始靈敏地體會心中的每一分情緒，更深一步地往自己的內心探索，藉由不斷地思考與琢磨，選擇最適當方式用音符呈現。

古往今來，許多偉大的藝術家相信：情感經驗中的混亂、痛苦與極端，不僅是不可或缺的，更是他們追尋靈感來源的主要部分。因為創作靈感之所以能夠源源不絕與情緒狀態的關連幾乎是密不可分的，為了創作必須讓心靈完全的赤露敞開，主觀的接受這些非理性的情緒，再以理性的邏輯思維將其整合起來，這會是相當複雜且煎熬的過程，所以不可避免的，他們都曾經有過精神與情緒方面的困擾。⁵朱光潛認為：「藝術的任務是在創造意象，但是這種意象必定是受情感飽和的。情感或出於己，或出於人，創作者對於出於己者須跳出來視察，對於出於人者須鑽進去體驗。⁶」為要使作品能夠精確的傳達出所感受的情緒，創作者理當以理性、邏輯的思考，凌駕於個人情感之上，方不會限於當負面情緒排山倒海而來之時，沒有辦法跳脫而出的困窘局面。

但並不是每種情緒都是容易理解並接受的，筆者在創作的過程中，時常會經歷到

⁵ 蔡欣微，〈音樂作品及創作理念—我的創作理念〉，〈台北市：國立台北藝術大學音樂研究所碩士論文，2008〉，10。

⁶ 朱光潛，〈「超以象外·得其環中」—創造與情感〉，《談美》，朱光潛著，〈台南市：大坤書局，1999〉，125。

「鬱悶」和「擔憂」這兩種情緒的影響，通常落入情緒低潮時，思考會變得不連貫，情緒不穩定，跌宕起伏、大起大落，因而限制了寫作時所需的專注力與思考能力，導致創作進度落後。在這個作品的構思初期，毫無預警的就先落入了這樣的負面情緒，這是在以往的創作過程中，都沒有過的經驗，筆者可謂是亂了方寸，失了陣腳，內心的痛苦掙扎與焦慮好比羅德形容畫家賈可梅迪的一句話：「他雙眼瞪著一個沒有慰藉會出現的虛空，飽受沒有希望化解的分裂所折磨，他的處境無異於被判決。⁷」而因為個人內在心理及外在壓力彼此矛盾、衝突和互相拉扯，長期無法得到緩解，進而導致情緒失調，是創作時的一大阻力；除非尋求幫助，不然沒有辦法靠自己的力量走出陰影並克服心中對於無法創作的恐懼。

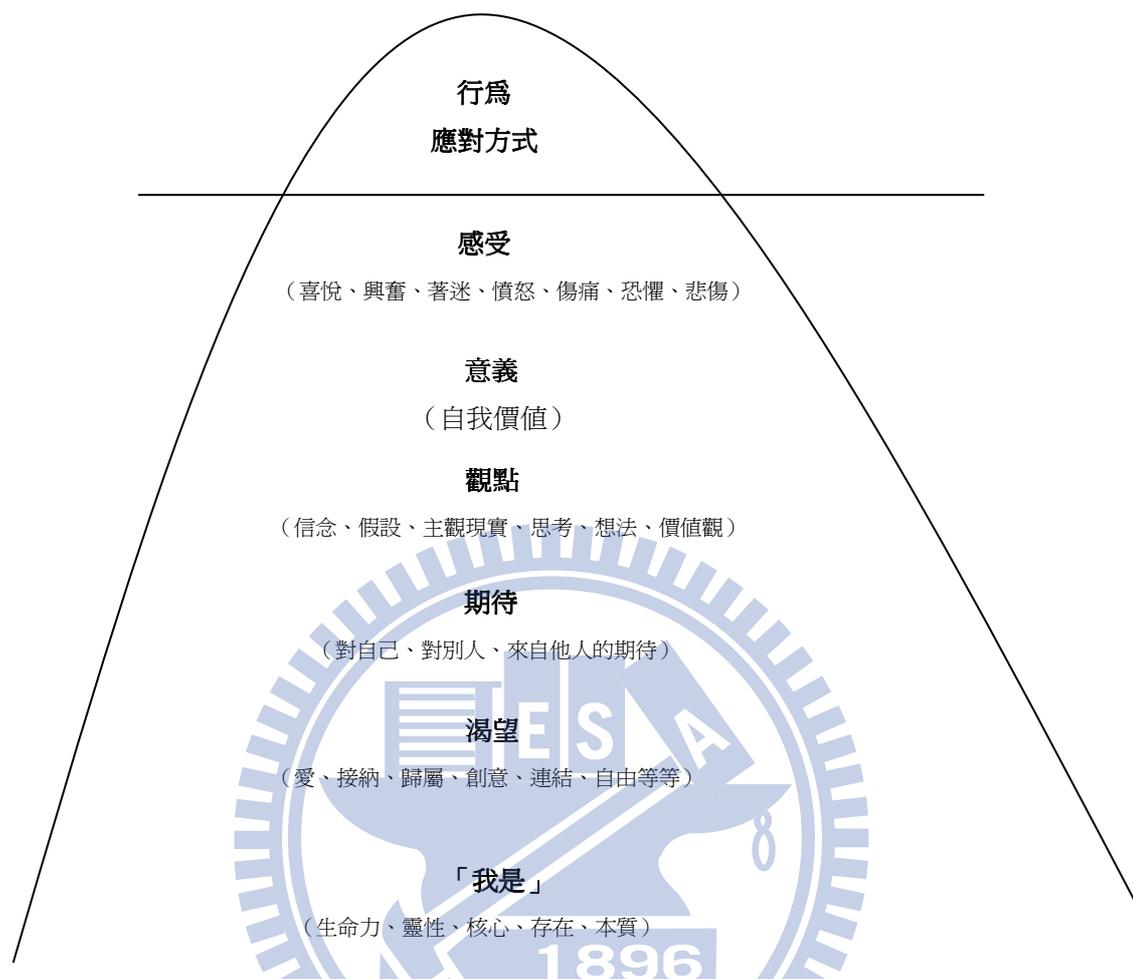
在近代的心理學研究領域，有越來越多的學術研究開始深入探討有關人類的心靈層面；筆者在尋求心理諮商的協助過程中，接觸到了美國近代最具影響力的首席治療大師維琴尼亞·薩提爾⁸的薩替爾成長模式⁹，其中有一個由薩提爾女士所提出的「個人內在冰山的隱喻」（請參閱圖 2-1），給予筆者許多幫助。

⁷ 同註 1，〈創造力與遭遇〉，101。

⁸ Virginia Satir (1916-1988)，薩提爾女士被譽為是美國最具影響力的首席治療大師，她一生致力於探索人與人之間，以及人類本質上的各種問題，備受專業人士的尊崇與重視。在 1988 去世之前，薩提爾女士一直熱衷將心理學中豐富而有效的觀念，以深入淺出的方式介紹給大眾，她並發展出許多生動創新的技巧，探索人際與家庭關係，為治療師們廣為所用。

⁹ 薩提爾是最早提出在人際關係及治療關係中，「人人平等、人人皆有價值」的想法的人。她的成長模式建立在人都有改變、擴展即顯現成長的能力與基礎上。伴隨著愛，發現並自由地表達人們心中的感受及彼此間的差異。

【圖 2-1】個人內在冰山的隱喻圖



薩提爾模式中的隱喻「冰山」，是用來形容一個人在可觀察的行為與溝通底下的層次 (Satir, Banmen, Gerber, & Gomori, 1991)。冰山形容的是個人的構造裡普遍性的類別，他們特定的表現方式則是學習而來，因文化與個人而有所不同。水平線上方的冰山，是能觀察到的行為與溝通方式；位於水平線的是應對方式，有時不容易分辨，例如：一個用功的學生花在社交上的時間很少，那也許是因為課業的要求，但也可能是為了避免困難的人際關係。在水平線下的則無法直接觀察到，它們是：一、感受，二、意義、觀點，三、期待。再更深一層的是：四、渴望，五、內在最深層的自我，及薩

提爾所謂的「我是」。¹⁰筆者認為：要能夠發覺潛藏在行為與應對方式背後去感受、期待與渴望，甚至更深層的入內在的核心，是需要安靜下來，聆聽自己心裡的声音與想法，並對其施予正確的回應。聖經提到說：「陰間和滅亡，尚在耶和華面前，何況世人的心呢？」¹¹筆者相信自己的心是造物主所造，而心中的意念、情感與想像皆是由造物主所賜予、所掌管；因著信仰，筆者學習到「默觀」¹²的教導，透過這樣一個安靜思想的過程，筆者省察自己內心的感受、期望與信念，開始發現自己內心深處有著以往沒有察覺到的不切實際期待，因著一個不正確的核心意念，衍生出許多害怕與恐懼，造成無法從負面情緒中走出，並持續產生惡性循環。透過「個人冰山的隱喻」，筆者更真實的認識自己的內在感受，學習接納自己的有限，肯定自己所擁有的特色，並且勇敢地面對負面情緒，找尋可行的解決方法來破除情緒的惡性循環。以上所述這一段自我察覺並尋求解決之道的過程，用信仰上的角度來解釋就是：交託自己的心思意念給更高主權的掌管者——上帝，並非以忽略的態度逃避、否定負面感受，並且憑藉著信心開始採取行動，解決問題。

而當筆者開始在心態上有所轉變之時，創意與靈感如同被堵塞的水泉，在拿掉出口淤積的雜物之後，源源不絕地流出。此時筆者更能體會朱光潛所說的「情感或出於己，或出於人，創作者對於出於己者須跳出來視察，對於出於人者須鑽進去體驗。」這句話的涵義，之前那段整理心情的過程，就是鑽進去體驗的過程，惟有自己先體會

¹⁰ 約翰·貝曼編，《薩提爾成長模式的應用》，江麗美、魯宓譯，(台北市：心靈工坊文化，2008)，55。

¹¹ 舊約箴言十五章 11 節。

¹² 起源於天主教禮拜的日課祈禱(Daily Office)，也稱為定時禱告、屬神的禱告或時間的儀式。

過箇中滋味，並且整理清楚，才能夠再跳出來外圍，以理性建構整體，將感性的意念轉化為實質呈現的媒材(例如：動機、節奏…等各種音樂素材)。

筆者相信每一位藝術家所創造出來的成品，都是自己在創作過程中，不停地與自己內在深處的對話與釐清，將心靈上的混亂、痛苦與極端，轉化、尋求正面意義的詮釋成果。而當我們後人在欣賞這樣的成果時，不僅僅因著作品本身美好的外在呈現而深受吸引，引起我們內心所感動的，是那面對逆境、忍受艱苦，克服挑戰所帶出的韌力之美。歷史上不乏這樣表現韌力之美的例子，例如：歌德的成名之作「少年維特的煩惱」，貝多芬的第九號交響曲，美國黑人特有的爵士樂與藍調音樂文化，梵谷獨特卻充滿生命爆發力的繪畫風格…等，許許多多美好的創意呈現，往往出自於不容易的逆境，因為想像力能把我們傳送到現實的苦難與危機之外，讓我們發掘新的可能性，並照亮走出困境的道路。

以上所述為筆者自己現階段內心的體驗與美感經驗——因著信仰的幫助，克服情緒低潮的一段經歷——除了更認識自己之外，對於信仰，有著更深層心領神會之感動，確定了神是筆者心靈、思想的主宰；十九世紀首位更正教神學家士來馬赫¹³，在其著作《論宗教：致批判宗教的文化人》(*On Religion: Addresses to Its Cultured Critics*)¹⁴中解釋到：「宗教的精隨不在於神是否存在的理性證據，或是超自然啟示的教條，或是

¹³ Friedrich Scheiermacher (1768-1834)，基督教改革宗的牧師，曾為海爾大學的神學教授以及校牧，西元一八〇六年，於柏林「三一教會」牧會，並協助創辦柏林大學，成了該校神學院的院長，為德國偉大的思想家。生前有不少著作，其中《論宗教：致批判宗教的文化人》(*On Religion: Addresses to Its Cultured Critics*)和《基督教信仰論》(*The Christian Faith*)對後來的自由派更正教神學的形成有影響。

¹⁴ Terrence N. Tice, introduction to Friedrich Schleiermacher, *On Religion: Addresses in Response to Its Cultured Critics*, trans. Terrence N. Tice (Richmond, Va.: John Knox Press, 1969), p.12.

教堂的繁文縟節，而在於人類生命與文化的一種基本、獨特、綜合性的素質。」，這
是完全仰賴某種無限的東西而有的感受，藉著有限物體彰顯出來，士來馬赫將這樣的
感受以一個無從翻譯的德文字—*Gefühl* 表示之。該字一般譯為「感覺」，但極有可能
會予人錯誤的印象，最近似的英文翻譯可做「內在的深深覺醒」。他認為基督教有其
獨特的 *Gefühl*，為 *Gefühl* 的最高境界，在之後書寫其另一著作《基督教信仰論》之
際，更進一步指稱 *Gefühl* 即是「神的意識」(God-consciousness)，並主張在人性裡普
遍都有此一意識，但在實證宗教裡，則有特殊的神的意識。¹⁵筆者將自己所感受到的
「內在的深深覺醒—造物主在我心中、生命中所做的改變與經歷」，希冀透過作品(有
限的物體)彰顯、表達出來。



¹⁵奧爾森(Roger E. Olson)著，(自由派遷就現代主義—人的經驗&神的意識)，《神學的故事》，吳瑞誠、徐成德譯(台北市：校園書房，2002)，648-649。

第二節：鋪陳樂曲的情緒架構

聖經的本文並沒有直接的提及「默觀」這個名詞，這是後人根據信仰的儀式性行為——禱告、默想——而總括而論的宗教名詞。但在聖經上卻有許多符合「默觀精神」的經文敘述，在舊約以賽亞書第四十章三十一節的經文提到：「但那等候耶和華的必重新得力，他們必如鷹展翅上騰；他們奔跑卻不困倦，行走卻不疲乏。」筆者選用這節經文當作創作理念，透過這節經文感受到：縱然因為失敗、挫折而感到氣力全失，但只要和神重新連結，尋求神的幫助，便可開始經歷重新得力、被恢復的過程。神不僅僅加添力量給人，更能挪走一切身體、心靈上的疲憊，使人能夠繼續面對挑戰。筆者充分地在這節經文中感受到「韌力之美」，於是自己設定了一個情緒轉換的敘事性情節，套用在樂曲形式的劃分上；共分為三個段落，其中欲表達內含總共六個部分，以下透過表 2-1 來說明。

【表 2-1】情緒轉換的過程

	呈現情緒、表達理念
第一部分	「 等候 」：這是一個自己理性知道的觀念點，由此出發。
第二部分	「 期待 」：自己所懷有的期待是有許多不合乎真理的錯誤期待在其中。
第三部分	「 失落 」：自己真實的深入其中，經歷當下的每一個失望、痛苦、掙扎的情緒感受。
第四部分	「 等候、信靠 」：經過挫折的經驗，從中學習真實的放下自己的成見與理性，單單倚靠信心相信更高主權的帶領。
第五部分	「 真實的期待 」：原先理性之道的觀念，因著放手交給神，開始經歷意想不到的改變。
第六部分	「 等候、安息 」：回頭看這一段走過的路程，方體會並更深確定：單純信靠，等候救恩這樣的教導，對我的生命成長是極其重要的。

第三章：創作理念在作品中的體現

第一節：器樂編制

在決定編制的過程，筆者最先由管樂的部份去設想，由於筆者對豎笛的音色情有獨鍾，這是筆者最先決定好的樂器。基於豎笛是單簧類樂器的考量，經過再三的考慮，決定在本次管樂的配置中，不加入和其音色大相逕庭的雙簧類樂器（雙簧管、英國管和低音管），改採用在音質上較為接近的長笛，以及音色兼具銅管特質又能和木管音色融合的法國號。決定了管樂的配器之後，接著考慮弦樂的部份：由於管樂部分已經有豎笛和長笛可以負責高音域的部份，筆者決定將此次的弦樂音域定位在中、低音域，採用中提琴、大提琴和低音提琴三樣樂器，並搭配豎琴，以期能稍稍克服弦樂部分缺乏高音樂器的問題。最後決定的是擊樂群，根據整體樂曲走向設計，有一段擊樂為主的部份，故筆者選擇不同種類的鼓類來做表現，以下筆者用表 3-1 來說明打擊樂器的選用以及使用原因。

【表 3-1】打擊樂器的種類與功用

	金屬類	皮革類	木質類
有音高	顫音鐵琴 (Vibraphone)	定音鼓 x4 (Timpani) 音高：G, C [#] , D, F [#]	馬林巴木琴 (Marimba)
使用原因	可演奏和聲並旋律線	鞏固低音、界定調區	可演奏和聲並旋律線
無音高	吊鈸(Sustain Cymbal) 古鈸 (Antique Cymbal)→只用 E 音	連體鼓(Bongos) Tom-tom x3 小鼓 (Snare drum) 大鼓 (Bass drum)	木魚 x5 (Wood block)
使用原因	音色搭配	音色搭配	音色搭配

第二節： 意念的轉化

朱光潛說過：「抽象的概念在藝術家的腦裡，都要先翻譯成具體的意象，然後才表現於作品之中¹⁶。」而這個翻譯的舉動，用更精確的說法，筆者認為應該是將抽象的概念「轉化」為具體的意象。在轉換的過程中，筆者時常從自身記憶與經驗中，揣想著可行的具體表現方式，試圖與抽象的概念結合，使具體的表現方式能夠被賦予新的存在意義。朱光潛更進一步說明：「這種回想或湊合已往意象的心理活動就叫做「想像」。想像在藝術創作中扮演著舉足經重、不可或缺的角色。想像有再現的、有創造的，用已往的經驗來印證新經驗，大半憑藉著再現的想像；但只有再現的想像絕不能創造藝術。藝術既然是創造的，就要用創造的想像；創造的想像也並非無中生有，乃是用已有的意象，加以重新配合，賦予其新的意義¹⁷。」；故創作可謂是舊意象的新綜合。

2-1 調區建構

在《談美》一書，*創造的想像*這一章節中，朱光潛提到：

「從理智方面看，創造的想像可以分析為兩種心理作用：一是分想作用，一是聯想作用。我們所有的意象都不是獨立的，都是嵌在整個經驗裡面的，和許多其他的意象固結在一起。『分想作用』就是把某一個意象和與其相關的許多意象分開而單提出它來。這種分想作用是選擇的基礎。」¹⁸

爲了表達在創作理念中提到的：信仰的中心是上帝，筆者取神的英文「GOD」

其英文字母所代表的音高「G」音和「D」音，建構出本曲兩大主要的調區—G 調區和 D 調區。

¹⁶ 朱光潛，(空中樓閣—創造的想像)，《談美》，朱光潛著，(台南市：大坤書局，1999)，110。

¹⁷ 同註 16，108-109。

¹⁸ 同註 16，109。

在 G 調區中，表現以神為中心的思想，整體音階的架構以 G 調音階為主，固定 G 音和 D 音不作任何的臨時記號變化。其他的音高選擇不同於 G 調調性音階的固定音高（導音 F 音升高半音，其餘還原），而臨時記號的選用是根據和聲的搭配，將於下面和聲體系建構中將進一步說明。

前面提及：「創作可說是舊意象的新綜合。」而綜合大半藉「聯想作用」，聯想是知覺和想像的基礎，藝術不能離開知覺和想像，故不能離開聯想。而聯想可分為「接近」和「類似」兩類。筆者採取了同音異意的聯想，進一步設定出 D 調區所欲表現的思想：英文字母的「D」發音同中文的「低」，再根據中文發音語調的不同，可以進一步聯想到：「低」、「敵」、「底」、「地」。根據這些文字所代表的意義，筆者將 D 調區所欲體現的概念定位在與「以神為中心」這種思想的「敵對」角色；如果 G 調區欲表彰屬「天」的思想，那 D 調區要強調的便是屬「地」的思想，是較「低」的層級，在「底」層受壓的感受，也有象徵現實情況的意思。

在音階系統的選用上，選擇由 D 音出發的全音音階貫穿整個調區，由於全音音階的特性為：每個音之間的距離皆為大二度音程，缺乏一般調性音階中導音指向解決回主音的功能，因此在聽覺感受上給予聽者失去調重心的感覺；正好體現了現實迫使期待落空，失去焦點與重心的心境。表格 3-2 清楚地整理標明出在樂曲中：調區的設定及其代表的情緒意義。

【表 3-2】調區與其所對應的情緒感受

樂段	所屬調區	情緒感受
A(m.1-36)	G 調區	等候、期待
B(m.37-118)	D 調區	失落：期待落空、失望、驚惶、恐懼
A'(m.119-198)	G-D-G 調區	等候、信靠真實的期待
Coda(m.198-205)	G 調區	等候、安息

2-2 主題動機旋律的設計

貫穿全曲的主題意念：「等候」、「期待」、「失落」分別以三種不同的旋律面貌出現於樂曲當中。

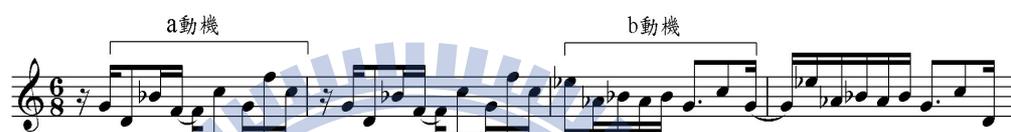
譜例 3-1 是樂曲的第一個動機「等候動機」，旋律的設計是根據「等候」這個詞的語韻，轉化為音高的素材。念「等候」這個詞的時候，「等」是三聲會讓語調下沉之後上揚，而「候」是四聲，語調是由高至低。透過語韻高低的聯想，筆者選用 g^1 為起首，將旋律的音高素材局限於二度音層之間，先構成一個基本的動機原型，之後旋律的開展，則是級進上行或下行搭配偶爾小幅度的跳進；在音域逐漸攀升至該旋律之最高音 d^2 時，卻突然調轉回頭至原本的 g 音上，加上臨時記號的使用，在聽覺上期望製造出出人意料之外以及意猶未盡的效果，象徵其實「等候」的功課不如自己預期的容易。

【譜例 3-1】等候動機 (m.3-6, Flute)

等候動機原型

譜例 3-2 是第二個動機「期待動機」，由兩個旋律動機組合而成，分別是：由四度音程所構成，連續上行搭配切分節奏的 a 動機；以及由五度和二度音程構成，節奏較沒有變化、趨於平緩的 b 動機。b 動機有擷取一些「等候」動機的二度音程構想來設計，為要表達：在個人的期待中，也希望能夠遵行上帝的心意，「等候」和「期待」兩個主題旋律動機都是基於二度音程和四度音程的橫向思考。

【譜例 3-2】期待動機 (m.10-13, Clarinet)

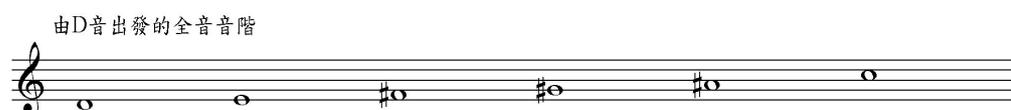


譜例 3-3 為樂曲的第三個旋律動機「失落動機」，是在 D 調區上最為大量使用的旋律動機，音高完全控制在從 D 音出發的全音音階上，請見譜例 3-4。筆者將這個動機的特色設定為反覆多次並搭配固定節奏，偶爾使用變換拍號或是突強來變換重音位置，象徵著負面情緒的惡性循環以及突如其來的刺激擾亂了情緒正常的波動。

【譜例 3-3】失落動機原型 (m.38-39, Marimba)



【譜例 3-4】由 D 音出發的全音音階



第三節：張力的形塑

形而上的研究，尤指性情，是中國古代學者最注重的一個研究，筆者在閱讀《情緒心理》¹⁹一書時，看到了作者引用一段出自於古代經典《關引子》中，對於性情的解釋：「情，波也；心，流也；性，水也。」以下是作者自己的解釋：

「性」就是指有機體的平時狀態。這狀態像江河的水，雖時刻在流動，但在無風時是很平靜的流動。他稱這流動狀態為「心」，現代人的人則稱之為「意識」或「思想」。名稱雖異，所指則同。……「情」是一種非常流動，好像平靜的水，遇著了大風，而起的波浪（水的擾亂）。有機體上的擾亂則叫做情緒，而擾亂的大風則代表情緒所受到的刺激。²⁰

透過對這段文字解釋的了解，筆者想到情緒可分為「平靜」和「不平靜」兩大區分，正好是「靜態」與「動態」兩種狀態的對比，對比的存在自然就帶來張力。然而要如何用音樂來表達「靜態」與「動態」的概念以及設計張力的鋪陳呢？筆者認為可藉由節奏的設計與音樂織度的變化，使聽者可以透過聽覺而感知。

3-1 節奏

筆者採用《關引子》中，認為情緒是時刻在「流動」的概念，在整首樂曲的節奏設計上，保持穩定往前行走的流動感；運用複合式節奏，來設計樂曲節奏的脈動。

複合式節奏原始的出發點，其實就是對位法的觀念。一音對一音的同節奏織度，時間拉長之後會使聽覺開始產生疲憊，覺得音樂的流動感是凝固的；面對兩個以上聲部，多音對多音的旋律線寫作，若是動時齊動、靜時齊靜，造成的效果和同節奏織度是相同的。複合式節奏的設計，可以使每個聲部的旋律線特色都能夠被充分彰顯出

¹⁹ 張耀祥著，《情緒心理》，(台北市：台灣商務印書館發行，1986)。

²⁰ 同註 19，2。

來，卻又不失去整體的流動感，在聽覺上便可產生「平穩的流動感」。

筆者的樂曲節奏是使用六八拍子，譜例3-5呈現出筆者如何表達「平穩的流動」這個概念。在樂曲開頭期待動機要出現之前，先由豎琴演奏兩個小節的伴奏式導奏，並搭配弦樂聲部的長音。在此可以觀察到這個聽起來平穩往前流動的音樂，由三種節奏狀態所組成：底層→滿拍的長音、中層→切分音節奏、表層→正拍節奏。而這三種節奏各自的功能如下：表層→明示節奏行進的韻律、中層→在統一的節奏中有著些許的變化、底層→填補流動中的空隙。

【譜例3-5】「平穩流動概念」複合式節奏的設計 (m.8-9，豎琴與弦樂部)

The musical score for measures 8-9 is divided into three layers:

- 表層 (Surface):** Harp (Hp.) part, treble clef, notes D \flat , E \flat , A \flat , B \flat . Dynamics: *mp*.
- 中層 (Middle):** Violin (Vla.) and Viola (Vlc.) parts, sustained notes. Dynamics: *p*.
- 底層 (Bottom):** Cello (Cb.) part, bass clef, sustained notes. Dynamics: *pp*.

在樂曲的第五樂段，筆者欲表達「躍動」的概念，設計了一段具有賦格精神〈主題模仿〉的音樂，運用複合式節奏的概念，使得此段音樂呈現出明亮、歡快，生命力活潑旺盛的特色，請見譜例3-6。樂段一開始（m.145-147）的節奏律動感，在樂曲進行的過程中，穿插在不同的聲部中出現，例如：當弦樂聲部負責三聲部模仿對位的部分時，則運用馬林巴木琴和豎琴鞏固基本節奏脈動，使音樂不致於失去律動感與方向性。

【譜例3-6】「躍動概念」複合式節奏的設計 (m.151-155，木琴、豎琴與弦樂部)

The image displays a musical score for Percussion 1, Percussion 2, and Harp. The score is divided into three sections: '基本節奏' (Basic Rhythm), '基本節奏' (Basic Rhythm), and '模仿對位' (Imitation Counterpoint). The '基本節奏' sections are circled in black. The '模仿對位' section is enclosed in a black box. The score includes dynamics such as *mf*, *p*, and *mp*. The Percussion 1 part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The Percussion 2 part features a simpler rhythmic pattern. The Harp part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The score is written in 4/4 time and includes a large watermark of a university logo in the background.

爲了表達受到干擾、產生波動不平穩的流動感，筆者在節奏上加上了 Hemiola²¹的設計，試圖營造出混亂的感受，此技法受到貝多芬的第三號「英雄」交響曲之影響：貝多芬在這個作品第一樂章的發展部中，在三拍子的音樂進行過程插入了一段所有樂器以同節奏的方式使用了類似「Hemiola」的節奏類型，在原本三拍子的音樂進行中，轉而強調第二拍，迫使聽者在聽覺上產生兩拍子的感受；加上其所使用的和聲有著因掛留音而產生的小二度，並沒有以正規的方式解決，使和聲音響令人感到尖銳刺耳。此舉不但在音樂上產生爆炸性的聲響，織度編排上的瞬間銳減也將音樂推上張力的高峰點。

譜例 3-7 是筆者採用的做法：在 m.71-74 使用累積性織度²²開始堆積音樂的能量，而在 m.75 時，由豎琴以手掌擊打琴弦的方式帶出 Hemiola 節奏，緊接著弦樂、定音鼓和 Tom-tom 也跟著以同節奏的方式配合著 Hemiola 節奏，管樂部分則是延續之前三拍子的韻律感，以此達到節奏上二對三的效果。

²¹ Hemiola, hemiola (希)。在早期的理論中，這個名詞有兩種意義，但兩者均暗示了三比二的比率。(1) 假如是只因高，則 hemiola 意爲五度，因爲兩弦若要發出這種音程，是三比二之比。(2) 在十五、十六世紀的有量記譜法(mensural notation)的論文中，此名詞應用於有三比二關係的拍子長度中，特別是在 tempus perfectum 中，使白音符變黑音符的方法。以現代的語彙來說：就是使用三個二分音符而非兩個附點二分音符。

 (資料來源：大陸音樂字典, p.515. "hemiola")
²² 在後段「織度」的部份會加以說明。

【譜例 3-7】Hemiola 節奏的使用 (m.75-77, 豎琴、弦樂部與定音鼓)

The musical score for Example 3-7 illustrates the use of Hemiola rhythm in measures 75-77. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and markings:

- Fl. (Flute):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*.
- B♭ Cl. (Clarinet):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*.
- Hn. (Horn):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*.
- Timp. (Timpani):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *mp* to *fff*, with a *cresc.* marking in measure 75.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*.
- Perc. 2 (Percussion 2):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*. Includes a *Tom-tom* marking in measure 75.
- Hp. (Harp):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*. Includes a performance instruction: (用手掌拍打琴弦) in measure 75.
- Vla. (Viola):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*.
- Vlc. (Violin):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*.
- Cb. (Cello):** Measures 75-77 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from *f* to *ff*.

The score also includes a tempo marking of $\text{♩} = 80$ at the top right and a performance instruction of *sul. tasto* in the Cello part in measure 77. A large watermark of the National Central University logo is visible in the background.

以上所提到的都是「動態」部分的設計，譜例 3-8 呈現出體現「靜態」的設計，筆者想到的是：不讓聽覺感受到重拍；所使用的技巧是：連結線的使用，將重拍技巧性的掩蓋，使聽覺產生「凝固」、「靜止」的感受。

【譜例 3-8】使用連結線技巧性地掩蓋重拍 (m.79-84)

The musical score for Example 3-8 (measures 79-84) is presented below. It features a variety of instruments and dynamic markings to achieve a 'static' effect through phrasing techniques.

- Fl. (Flute):** Measures 79-84, dynamics *pp*.
- B♭ Cl. (B♭ Clarinet):** Measures 79-84, dynamics *pp*.
- Hn. (Horn):** Measures 79-84, dynamics *pp*.
- Timp. (Timpani):** Measures 79-84, dynamics *pp*, *pp*, *p*, *p*.
- Perc. 1 (Percussion 1):** Measures 79-84, dynamics *ppp*, *ppp*.
- Perc. 2 (Percussion 2):** Measures 79-84, dynamics *ppp*, *ppp*. Includes instruction: S.Cymb (使用棒尾摩擦鈸面).
- Vib. (Vibraphone):** Measures 79-84, dynamics *ppp*, *pp*.
- Hr. (Horns):** Measures 79-84, dynamics *pp*, *p*, *mp*.
- Vla. (Violin):** Measures 79-84, dynamics *ppp*, *pp*, *p*, *mp*. Includes instruction: con sord. sul. tasto.
- Vlc. (Viola):** Measures 79-84, dynamics *pp*, *p*, *mp*. Includes instruction: con sord. sul. tasto.
- Cb. (Cello):** Measures 79-84, dynamics *pp*, *p*, *mp*. Includes instruction: pizz.

3-2 織度

音樂織度的外型上有線形、點狀、面狀等三種型態，依據之間的組合關係分別有主音織度、模仿織度和累積性織度三種變化，以下就織度的變化搭配譜例舉例說明。

(一) 主音音樂織度：以某一個聲部為主，其餘聲部為陪襯和伴奏的音樂手法，因層次分明，最容易將主要概念表達出來。由譜例 3-9 至 3-11 可看出作品中的三個主要動機於第一次呈現時的手法，皆使用主音音樂織度。

【譜例 3-9】主音織度的呈現 (m.3-6)

The musical score for Example 3-9 is written for a full orchestra. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to approximately 80 beats per minute. The time signature is 8/8. The score is divided into systems for Flute, Clarinet, Horn, Percussion 1, Percussion 2, Harp, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Flute part is the primary melodic line, starting in measure 3 with a *p* dynamic and moving through *p*, *mp*, *mp*, and *mf* dynamics. The other instruments provide accompaniment, with the Viola, Violoncello, and Double Bass parts starting in measure 3 with *ppp* dynamics. The Harp part is silent throughout the excerpt. The Percussion parts are also silent. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark of the National Central University logo, which includes the year 1896.

【譜例 3-10】主音織度的呈現 (m.10-13)

♩ = 80

Flute

Clarinet

Horn

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Viola

Violoncello

Double Bass

mp *cresc.* *mf* *mp* *f* *mp*

Mrb. *p* *mp* *mf*

cresc. *mf* *dim.*

pp *cresc.* *mp* *mf* *mp*

pp *cresc.* *mp* *mf* *mp*

cresc. *p* *mf*

【譜例 3-11】主音織度的呈現 (m.37-41)

Allegro (♩.=60)

37

Fl.

B♭ Cl.

Hn.

Timp.

37 Mrb.

Perc. 1

mf *fp* *mp* *fp* *mp*

37

Vib.

Perc. 2

37 Snare drum.

p *f* *p* *f* *p*

37

Hp.

mf F#, G#, A#, B,

37

Vla.

pizz. *mf* arco. *sul pont.* *mp*

Vcl.

pizz. *mf* arco. *sul pont.* *mp*

Cb.

pizz. *mf*

(二) 模仿織度：請見譜例 3-12、譜例 3-13；以模仿、接續或呼應的技巧的對位關係，進行聲部之間的交感，因聲響具有高度的相似性，故可達到意念凝聚、統一的目的。

【譜例 3-12】模仿織度 (m.86-88, 弦樂部)

The image shows a musical score for three string instruments: Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 6/8 time and consists of three measures (m.86-88). The Viola part starts with a half note, followed by a melodic line with dynamics *pp*, *mf*, and *p*. The Violoncello part starts with a half note, followed by a melodic line with dynamics *pp*, *mp*, *mf*, and *p*. The Double Bass part starts with a half note, followed by a melodic line with dynamics *p*, *mp*, and *pp*. The instruments play similar melodic lines, illustrating imitative texture. A large, light blue watermark of a university seal is overlaid on the score, featuring a gear, a book, and the year 1896.

【譜例 3-13】 模仿織度 (m.134-137, 弦樂部、管樂部)

30

Musical score for Example 3-13, measures 134-137. The score is for woodwinds, strings, and percussion. The instruments listed are Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Viola (Vla.), Violin (Vlc.), and Cello (Cb.).

Measures 134-137 are marked with *accel.* (accelerando). The woodwinds (Fl. and B♭ Cl.) play a melodic line starting in measure 134, marked *p* (piano). The Flute part includes a *cresc.* (crescendo) leading to *mp* (mezzo-piano) by measure 137. The Bass Clarinet part also includes a *cresc.* leading to *mp*. The Horn part has a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 134, followed by a *p* (piano) dynamic in measure 137. The Harp part has a *mp* dynamic in measure 134 and a *mf* (mezzo-forte) dynamic in measure 137. The Viola, Violin, and Cello parts have a *mp* dynamic in measure 134 and a *mf* dynamic in measure 137. The Percussion parts (Perc. 1 and Perc. 2) are marked with *pp* in measure 134 and *p* in measure 137.

A large blue watermark is visible in the center of the page, featuring a gear-like border and the text "1896".

♩ = 92

138

Fl. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Hn. *mp* *cresc.*

Timp. *p* *mp* *p*

Perc. 1 Mrb.

Perc. 2 Vib. S.Cymb. *mp*

Hp. *p* *mp*

Vla. *mp*

Vlc. *mp*

Cb. *mp*

(三) 累積性織度：請見譜例 3-14；在各聲部獨立的單元中，依序逐漸堆疊，累積成整體的音響。又因為厚度、密度持續的增強，可作為音樂堆疊進入張力最高點(climax)的手法。

【譜例 3-14】累積性織度 (m.115-118)

The musical score for Example 3-14 illustrates cumulative texture across four measures. The instruments and their dynamics are as follows:

- Flute:** Starts in measure 2 with *f*, *cresc.* to *ff* in measure 3, and *mp* to *f* in measure 4. Includes *accel.* and triplets.
- Clarinet:** Starts in measure 2 with *mf*, *cresc.* to *f* in measure 3, and *fp* to *ff* in measure 4.
- Horn:** Starts in measure 2 with *mf*, *cresc.* to *f* in measure 3, and *mp* to *ff* in measure 4.
- Percussion 1 (Timp.):** Starts in measure 2 with *p*, *mp* in measure 3, and *mf* to *f* to *ff* in measure 4.
- Percussion 2 (Tom-tom):** Starts in measure 2 with *mf*, *mp* to *mf* in measure 3, and *f* to *cresc.* to *ff* in measure 4.
- Harp:** Silent throughout.
- Viola:** Starts in measure 2 with *mf*, *cresc.* to *f* in measure 3, and *fp* to *ff* in measure 4. Includes *accel.*
- Violoncello:** Starts in measure 2 with *mf*, *cresc.* to *f* in measure 3, and *fp* to *ff* in measure 4.
- Double Bass:** Starts in measure 2 with *mp*, *cresc.* to *f* in measure 3, and *fp* to *ff* in measure 4.

在本曲中使用不同的織度變化來成就張力的鋪陳，例如譜例 3-15，使用累積性織度將音樂的能量累積到一個高峰，突然整個收掉只留下單一低音提琴的高音泛音持續，音量上的瞬間轉換，在聽覺上造成不小的落差，張力與對比的強度油然而生。

【譜例 3-15】

The musical score for Example 3-15 illustrates a dynamic buildup across multiple instruments. The score is divided into four measures, starting at measure 75. The instruments and their dynamics are as follows:

- Fl.**: Starts at *f* and increases to *ff* by the end of the first measure.
- B♭ Cl.**: Starts at *f* and increases to *ff* by the end of the first measure.
- Hn.**: Starts at *f* and increases to *ff* by the end of the first measure.
- Timp.**: Starts at *mp*, increases to *mf* by the end of the first measure, and reaches *ff* by the end of the second measure.
- Mrb.**: Remains silent throughout the passage.
- Perc. 1**: Remains silent throughout the passage.
- Perc. 2**: Includes Tom-tom and Bass drum. Tom-tom starts at *f* and increases to *ff* by the end of the second measure. Bass drum starts at *ff* in the third measure.
- Hp.**: Starts at *f* and increases to *ff* by the end of the first measure. A note in the third measure is marked with the instruction "(用手掌拍打琴弦)".
- Vla.**: Starts at *f* and increases to *ff* by the end of the first measure.
- Vlc.**: Starts at *f* and increases to *ff* by the end of the first measure.
- Cb.**: Starts at *f* and increases to *ff* by the end of the first measure.

The score concludes with a dynamic shift to *ppp* (pianississimo) in the final measure, with the instruction "sul. tasto" (sul tasto) for the strings.

又如譜例 3-18，在第五樂段賦格的第二呈示部管樂部分和弦樂部分都是用模仿織度來凝聚音樂的主要意念：兩個層面所累積的能量逐漸的提昇，之後銜接上主音音樂織度的插入樂節，平和的化解掉剛剛累積的能量，且因為主旋律由木琴演奏，可視為是第三呈示部由打擊樂群作為開頭主句之提示。

【譜例 3-16】

The image shows a page of a musical score for Example 3-16. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (3♭ Cl.), Horn (Hn.), Timpani (Temp.), Percussion 1 (perc. 1), Percussion 2 (perc. 2), Harp (Hp.), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with measure numbers 168 and 169. A large blue watermark of a university seal is visible in the background. A black rectangular box highlights the woodwind section (Fl., 3♭ Cl., and Hn.) from measure 168 to 169. Inside this box, the Chinese text '模仿織度' (Imitation texture) is written. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, *mp*, and *fp*. The string section (Vla., Vlc., Cb.) also plays a similar rhythmic pattern, with dynamics ranging from *f* to *pp*. The harp (Hp.) and percussion parts are also visible, with the harp playing chords and the percussion playing rhythmic patterns.

第四節： 統一與變化

吾師作曲家馬水龍教授經常在筆者創作作品的構思初期，一再提醒一個重要的概念：「藝術是在變化中求統一，統一中求變化」，剛開始聽這句話覺得前後兩句互相矛盾，但隨著創作經驗一天天的累積，逐漸開始體會這句話的涵義：若沒有把持核心的意念與架構，便會落入行雲流水、不知所云的境地，但若一成不變則失去了創意的展現。在一個作品中，旋律與和聲的發展，是最快能被聽覺所感知的表面印象，在「等候」這個作品中，筆者運用和聲所堆砌出的整體音響，搭配音色的變化，來體現這樣的意念。

4-1 和聲架構

筆者的上一個作品是寫給簫、琵琶和古琴的傳統樂器三重奏，完成的時間點與此作品開始醞釀想法的時刻相當接近，在這個作品創作的過程中，時常會有上個作品的音響餘念殘留。在上個作品中，筆者的創作重心放在各個聲部旋律線的設計發展，在縱向的和聲架構上是以很機遇的態度去看待，以期在不同走向的橫向旋律進行過程中，碰撞出縱向的和聲，看有什麼樣的火花迸發呈現。

筆者感到上個作品未臻考量的和聲架構理念，似乎渴望在這個作品中付諸實踐，於是我從琵琶的定弦音出發開始思考。由譜例 3-19 可以發現琵琶的定弦是：A, D, E, a，從縱向關係來看，可以視為是兩個四度音程之並置或是兩個五度音程的鑲嵌；而譜例 3-20 則顯示出在西方音樂理論中，不管是半終止(I-V)、正格終止(V-I)、或是變格終止(IV-I)，在低音旋律線的進行上，都有五度和四度的橫向關係。

【譜例 3-17】 琵琶和聲縱向音程示意

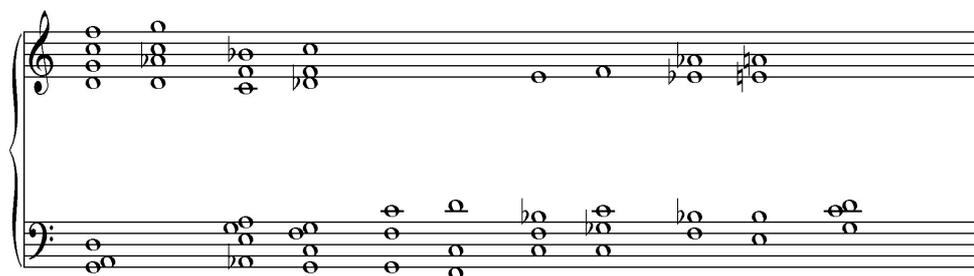


【譜例 3-18】 終止式低音旋律橫向音程示意



這時筆者又發現：在設計調區時，用以產生聯想轉化的英文字母「GOD」，如果對照音名來看其音程度數，剛好也是五度（或其轉位四度）音程，這樣的巧合，使我確定這個作品的和聲核心架構是：四度、五度音程。在譜例 3-21 中，可以看到在 G 調區中，四度或五度的音程以並置或鑲嵌的方式，再搭配臨時記號的使用，產生富有變化的聲響。而因著臨時記號所產生的增四度、減五度音程，隨著搭配位置的不同，其他的音程也會跟著產生，豐富整體和聲的變化。

【譜例 3-19】 G 調區和聲範例



而在 D 調區，因為使用的音階是全音音階，在和聲的組成音上不脫離音階的那六個音。譜例 3-22 顯示出在 D 調區中，使用的和聲音程以增四度和大二度為主，這首曲子不論是在橫向旋律線的發展，或是縱向和聲的結構上，都可見到四度、五度和

二度音程的組合及變化，是筆者企圖賦予全曲統一的整體感所運用的手法。

【譜例 3-20】D 調區和聲範例



4-2 層次佈局的構思與音色的變化

在創作這首較大編制作品過程中，筆者時常深受曲子聽起來雜亂，抓不到主要的樂念的困擾，透過指導教授點出問題所在：音色上的層次不夠分明，搭配的樂器部分宜賓奪主，以致於掩蓋了主要表現的聲部。改善的方法是將表現音色區分出前景、中景與背景，搭配複合式節奏的概念，便能將主要聲部清楚的呈示，而搭配的聲部也能適當地陪襯。【同譜例 3-6】

當聲部之間的層次位置被清楚的確立並區分時，只要在音色上稍作變化，便可帶來不同的全新感受。透過這樣的作法，筆者在重複相同的樂念時，會改以不同的音色呈現，這是在統一中尋求變化的手法。而轉移音色的手法，採用漸進式轉移音色：例如 A 樂段中，第 18-21 小節是第 10-13 小節的重複，筆者透過由第 12 小節開始木琴加入零星的音高，逐漸取代豎琴的伴奏音型，請見譜例 3-21。

【譜例 3-21】音色轉移範例 (m.8-15, 豎琴與木琴)

Clarinet

Horn

Percussion 1

Percussion 2

Harp

Viola

Violoncello

Double Bass

mp mp cresc. --- mf mp f mp p mp

Mrb.

p mp mf p

mp cresc. --- mf dim. --- cresc. --- p mp

p pp cresc. --- mp <> mf <> mp <> p

p pp cresc. --- mp <> mf <> mp <> p

pp cresc. --- p mf p

第四章：室內樂曲《等候》之分析

本曲共分爲 A, B, A' 三個大的段落和一短小的尾聲(Coda)，各段落的區隔是依據調區所欲表達的涵意，故長度並不一致。音樂整體在和聲的架構上，不是遵循著功能和聲的規則，而是根據筆者的內心聲響而定奪，但因為在 G、D 兩個調區遊走、進行著，低音旋律在聽覺上明確的呈現出功能和聲中，從主到屬，再從屬回到主的方向性，如譜例 4-1。出此設計乃是希望表達：一段內在感受經驗成長的過程這個理念。以下透過文字敘述並搭配譜例，來進行樂曲的分析。

【譜例 4-1】從和聲的低音旋律走向看出從 G-D 的方向性

小節數: m.1-5 m.6-7 m.8-11 m.12-13 m.14-15 m.16-19 m.20-21 m.22-23 m.24-25 m.26-31 m.32-35

和聲

The image shows a musical score for Example 4-1, focusing on the harmonic structure in the bass line. The score is divided into measures, with the following measure ranges: m.1-5, m.6-7, m.8-11, m.12-13, m.14-15, m.16-19, m.20-21, m.22-23, m.24-25, m.26-31, and m.32-35. The bass line shows a clear progression from G to D, indicating a functional harmonic structure. The score is written in a grand staff format, with the bass line on the bottom staff and the treble line on the top staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark of the National Central University logo.

第一節：樂段A (m.1-36)

在這個樂段筆者要表達的意念是：一個萌芽在心中的意念：渴望自己能夠遵循神的原則和教導去行事，但對於未知的一切相當地不確定，且因著自己心裡的期待和屬神的心意並不一致，以至於偏行己路，掉入痛苦的負面情緒惡性循環中。

樂曲一開始，大提琴在極高的音域，用極細微的音量，以震音(tremolo)的技法演奏g¹泛音，引出兩小節後，由長笛演奏的「等候動機」。這段旋律不但記譜到很細微的音符時值，更搭配連結線的使用，使人聽不出來重拍(downbeat)之所在，呈

現出一段圍繞著中心「G」音發展，卻不知節奏韻律為何的飄渺的旋律，搭配著弦樂的泛音聲響，營造出若即若離、忽明忽暗氛圍。而在第七小節，長笛旋律突然直轉而下，加上降記號的使用改變旋律個性，預示著這一段學習「等候」的過程，其實不如自己心裡所預期那般地順利。【同譜例2-13】

譜例 4-2 呈現由第八小節開始，音色的鋪陳共分為三個層次。背景音色是弦樂：低音提琴以實音演奏 G^2 在極低的音域，中、大提琴則是繼續維持著震音技法，演奏四度和五度音程鑲嵌的和聲，營造出澄澈、清明的空間。中景音色由豎琴緩緩地演奏出分解和弦，營造持續向前流動的感受，木琴搭配不時而有的變化音，透露著看似平靜的表層情緒，夾帶著令人捉摸不定的情緒暗流，有時忽然現出，產生細微的漣漪、波動，但卻又很快消失、不見蹤影。前景音色則是由豎笛吹奏出「期待動機」，這是在這個樂段中，最為重要的發展動機；之後主旋律先是交由長笛做為過度連結，再轉給大提琴演奏，而豎琴和木琴的伴奏音型也逐漸互相交換，運用轉移音色的手法，呈現相同的樂念。

【譜例 4-2】音色的分層與轉移

前景音色：豎笛→長笛→大提琴

中景音色：木琴

中景音色：豎琴

背景音色：弦樂

The score consists of two systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B.Cl.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Maracas (Mrh.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Vibraphone (Vib.), and Harp (Hp.). The second system includes Violin 1 (Vla.), Violin 2 (Vlc.), and Cello (Ch.).

Annotations include:

- A large oval highlighting the transition from Flute to Clarinet/Bass Clarinet in the foreground.
- A box highlighting the Maracas and Percussion 1 parts in the middle ground.
- A box highlighting the Harp part in the middle ground.
- Dynamic markings such as *mf*, *dim.*, *p*, *mp*, *f*, *pp*, and *cresc.* are used throughout.

隨著音樂能量的逐漸累積，在第 21 小節時，木管和定音鼓的加入，為這個樂段帶來音樂上能量的頂點，也是本曲的第一個高潮之處；但卻輕描淡寫帶過，點到為止。隨著低音旋律由 G 調區轉向 D 調區，音樂的氛圍也逐漸由澄澈走向晦暗，在第 26 小節，和聲落在完整的空心八五度 D 和弦上，但是豎琴的分解和弦，夾雜著其餘的變化音，加上定音鼓輪奏 D 和 C[#]音，使得整個空心八五度的和聲，在聽覺上很不純粹，請見譜例 4-3；如此的作法，象徵著雖然自己內心期待能夠努力做好，但潛藏於生命中，天然的罪惡，並不是靠自己的力量就能夠勝過，如果沒有察覺，它反而會反過來制服心中願意為善的念頭，就好像聖經中羅馬書提到的：「我覺得有個律，就是我願意為善的時候，便有惡與我同在，因為按著我裏面的意思（原文是人），我是喜歡神的律；但我覺得肢體中另有個律，和我心中的律交戰，把我擄去，叫我附從那肢體中犯罪的律。」²³。

第 28 小節中提琴緩緩的演奏出期待動機的逆行，象徵著期待已經開始有所變化，隨著音高的游移不定，並在 f^1 上滯留許久，更添詭僻的色彩。在第 32 小節，中提琴結束延遲許久的長音，塵埃落定進入 D 調區，結束在空心五度的「D-A」音程上，此時所有的臨時記號皆改用升記號記譜，除了代表真正跨入另一個調區的領域之外，更象徵著自己已在不知不覺中，服從在犯罪的律之下，請見譜例 4-4。

²³ 聖經新約，羅馬書七章：21-23 節。

【譜例 4-3】音樂由 G 調區過度至 D 調區

Flute *mf* *pp*

Clarinet *p* *p* *mp*

Horn *p*

Percussion *mp* *p*

S. Cymb. *p*

Harp *mp* *cresc.* *mp*

Viola *p* *mp*

Violoncello *p*

Double Bass *p*

【譜例 4-4】開始改換臨時音的記譜方式

Percussion 1 *p*

Percussion *p*

Harp *mf*

Viola *mp* *p* *a tempo*

Violoncello *p* *mp* *p* *mp*

Double Bass *p*

第二節：樂段 B (m.37-118)

在這個樂段筆者想要表達的理念是：同樣的惡性循環模式以不同的面貌出現，一開始無法察覺，但經過一段時間的觀察，便會發現是相同的運作模式以些許不同的面貌重複出現。「失落動機」本身因為音高的選擇被固定，節奏的變化也有限，沒有太多可變化的空間，故音色之間的轉移與變化，是我在這個樂段欲表彰凸顯的部分。

在這個樂段中，速度由先前八分音符為一拍、一拍八十的速度(♩ = 80)改為附點四分音符為三拍、三拍六十的速度(♩. = 60)。筆者著重讓打擊樂表現的成分居多，一開始便使用木琴為前景主奏樂器，演奏「失落動機」，搭配上小鼓做音色上的調配。而其他非打擊樂的樂器演奏法，也趨近於打擊的思考：例如豎琴在重拍上，強調核心音「D」音，而弦樂聲部配合使用撥奏 (pizz.)，呈現一致的演奏法；以及在第 41 小節，中提琴和大提琴使用震音和近橋奏，也是模仿小鼓輪奏的效果，請見譜例 4-5。

【譜例 4-5】弦樂器之演奏方式模仿打擊樂

The musical score for Example 4-5 shows the following parts and techniques:

- Perc. 1 (Mrb.):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *mf*, *sf*, *mp*, and *sf*.
- Perc. 2 (Snare drum):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *p*, *p*, and *p*.
- Hp. (Harp):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *mf* and *mp*. The notes are labeled as F#, G#, A#, and B.
- Vla. (Viola):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *mf* and *mp*. The notes are labeled as arco. *stacc.* and arco. *sul pont.*
- Vlc. (Violoncello):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *mf* and *mp*.
- Cb. (Contrabass):** Features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *mf* and *mp*.

The score includes a large watermark of a university seal with the year 1896 in the background.

第 37 小節到第 46 小節的第一拍，是「失落動機」第一個完整出現的循環模式，筆者讓木琴盡量維持不間斷演奏 16 分音符的節奏，偶爾使用切分節奏打亂規律的脈動；豎琴和弦樂部則不時會在弱拍（upbeat）之處，以突強的音量演奏極為短小的音堆，搭配模仿擊樂技巧的演奏法，在聽覺上產生被打擾的感受。不同於之前 A 段是在平穩的狀態下，偶爾感受到不以為意的不協和音干擾，在 B 段，突如其來的音堆，很明確的成爲了實實在在、防不勝防的干擾。

第 45 小節最後一拍到第 50 小節第一拍，是第二個循環模式，主旋律則是交由管樂，由長笛和豎笛交互演奏，由不同的音色接力呈現；第 50 小節到第 53 小節，爲第三循環模式，主旋律音色轉變到弦樂部，改由中提琴和大提琴演奏。而長笛、豎笛、中提琴和大提琴並非單純重複第一循環中木琴演奏的旋律，而是各自根據基礎音型的骨幹音，去加花演奏（吹奏上或下鄰音、或使用特殊技巧，例如：花舌、拔奏…等）這也是筆者企圖尋求統一中有變化的一種手法。

每件事情都是由一個小的點出發，點跟點之間聯成了線，而許許多多的線又拉出了面積出來；筆者從此出發，聯想到和音樂織度的關聯，一個一個明確清楚的點，就好像織度簡單清晰明確的「主音音樂織度」，而因著點與點的相連，形成許多並置線條的關係，就好比以模仿、接續或呼應的技巧的對位關係，進行聲部之間的交感，因聲響具有高度的相似性，可達到意念凝聚、統一的目的「模仿織度」；再來因著越來越多的線條錯綜複雜的交織重疊，從一個更高的角度去俯視，便可看出「外型」而用更大範圍的眼光視之爲「面積」的呈現，如同在各聲部依序逐漸堆疊，累積成整體的

音響，厚度、密度持續的增強，可作為音樂堆疊進入高潮的手法的「累積性織度」，依據音樂進行至今，也需要開始預備進入樂曲張力的最高點（climax）。

樂曲從第 37 小節一直到第 53 小節，完整的「失落動機」旋律都僅出現某幾個聲部而已，並用主音音樂織度清楚、明確的呈現出來，可視為是「點」這個意念的表現。而從第 54 小節至第 59 小節，筆者將「失落動機」的原形旋律交由鐵琴和中提琴演奏，豎笛則是演奏「失落動機」減值和逆行旋律，而大提琴和低音大提琴，演奏「失落動機」的增值和倒影旋律，這三條旋律線彼此交織著，到 57 小節時，法國號緊接著帶出另一條旋律線，而長笛也在第 58 小節加入，越來越多旋律線交織糾纏在一起，這是「線」的意念呈現，旋律線的增多，造成聲響上的累積，將能量不斷推向頂點。從第 60 小節到第 77 小節都是以打擊樂的表現為主，管樂和弦樂分別演奏任意組合音堆和不固定音高的滑音，製造出紛亂混雜的聲響織度；在第 71 小節時，由定音鼓起首，筆者再度使用累積性織度堆疊音樂能量，凝聚主要的樂念並搭配 Hemiola 節奏的使用，使整體音響進入全面的齊奏和同節奏的狀態，這是「面」的呈現，將緊張、不穩的感受推至最高峰，並瞬間收掉所有的樂器，只留下低音提琴極高音的泛音存留著。

此時才正是樂曲中，張力最大的片刻，筆者要表達面對惡性循環，卻發現自己完全力不能勝，極度缺乏自信的無助感受，這種感受在心中開始產生極大的壓力，帶來連自己都無法明白的恐懼。在這樣的光景中，雖然曾經想起被教導要倚靠、等候主的救恩臨到，但因心靈的焦距定睛在像巨人一般龐大的惡性循環與現實環境，以致於相信上帝能夠拯救自己的想法越趨式微。

在此樂曲速度回到八分音符為一拍、一拍八十的速度(♩ = 80)，筆者只留下低音提琴演奏高音泛音，其演奏的力度非常微弱、近乎聽不見的 *ppp*，隨後加入的中提琴和大提琴也是以微弱的音量演奏泛音，連結線的使用，削弱了重音的感受，使得音樂的流動上，有著停滯、凝固的感受，借此表達當專注於心中的憂暗時，忘了時間仍是繼續進行著，自己仍是活在現實的生活中，反倒覺得自己被限制在一個黑暗無希望的空間中，無法跳脫出來。定音鼓微弱的鼓聲，在一片飄渺的和聲中若隱若現，象徵著「失落的無助感」如影隨形的提醒著：自己曾經有過的挫敗。在第 86-103 小節，弦樂聲部所代表的「等候」想法和管樂聲部所代表的「失落」想法，開始進行一段掙扎、拉扯，彼此之間勢力消長的過程：弦樂聲部一度試圖凝聚「等候動機」，但卻有頭無尾，管樂聲部馬上以變了形的「失落動機」於以回應，代表這樣一個「願意等候上帝救恩」的想法，剛起了個頭，便遭到自己的懼怕打壓而消失殆盡；看似要將音樂的能量往上提昇時，卻又馬上衰減，表現出頹喪的氣氛與感受。

在第 104 小節開始，氣氛突然有了轉折，這是一段大提琴的獨奏，節奏上筆者標明著「*rubato*(速度任意)」並非真的任演奏者隨意拉奏，乃是根據制定好的節奏，稍微自由的演奏，旋律由「期待動機」發展而來，象徵著筆者心中對著上帝的吶喊：為什麼不如我所預期呢？為什麼我會如此的痛苦呢？不斷重複出現的期待動機，表現出受壓制中亟欲看到救恩顯現的渴求與心中的急迫；但此時「失落動機」卻仍是由豎笛、木琴、鐵琴和中提琴演奏，如影隨形的縈繞，請見〈譜例 4-6〉；在第 115-118 小節，使用累積性織度凝聚「失落動機」的樂念，壓倒性的打斷期待動機旋律的發展，象徵

著真的被現實環境與心中的懼怕、失落打到谷底，再也沒辦法倚靠自己的力量和辦法。

【譜例 4-6】「等候動機」和「失落動機」的變化

The image displays a musical score for Example 4-6, featuring multiple staves for various instruments. The score is in 4/8 time and includes a large watermark of a university seal with the year 1896. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Viola (Vla.), Violin II (Vlc.), and Cello (Cb.). The score is marked with a rehearsal mark '104' at the beginning of each staff. The Violin II part is highlighted with a box and includes the instruction 'rubato.' and dynamic markings: *mf*, *p*, *f*, *mp*, *p*, *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. The text '由等候動機變化而來' is written above the Violin II staff.

109

Fl.

B♭ Cl.

Hn.

Timp.

Perc. 1

109 Mrb.

Perc. 2

109 Vib.

Hp.

109

Vla.

Vcl.

Cb.

由失落動機變化而來

(用棒桿演奏)

mp *mp*

p

(用棒桿演奏)

p

sf *ff* *pp* *mp* *f* *p* *mp* *pp*

第三節：樂段 A' (m.119-198)

樂段 B 象徵靠著自己天然的力量，已無計可施，來到山窮水盡的地步，唯一可行的途徑便是將自己的生命主權交還給造物主掌管、帶領，不再倚靠自己的力量做困獸之鬥；但也正因著主權的轉移，開始觸及生命最深沉的心靈核心，所謂「人的盡頭，正是上帝的起頭」，當生命的主權轉交之後，便開始經歷連自己都預想不到的生命改變；而樂段 A' 正是要表達這段令筆者驚訝與興奮的生命蛻變過程。樂段 A' 是三個分段之中，份量最為龐大的一部分，是因為其又可再細分為兩個較小的部分：第 119-144 小節，由「等候動機」延伸而來，第 145-197 小節，由「期待動機」延伸而來。

3-1 第 119-144 小節

調區由 D 調區回到了 G 調區，象徵著生命主權的轉移，心思的焦點不再放在自我的想法以及和神敵對的思想，而是回轉、開始調整自己的心思意念與上帝連結、並於以回應。筆者想到古琴的演奏法：「應合音²⁴」，將應合音的概念轉化，表現在樂曲音色的鋪陳上，一開始由定音鼓用微弱的音量輪奏 G 音，並逐漸漸弱，而低音提琴和大提琴在第 119 小節的最後一拍，以 G 音之八度音程加入銜接，並且漸強，搭配豎笛從無聲到有聲再回到無聲的演奏特殊表現方式，形成音色上的轉變，塑造出一個音量微小，但卻完整對焦於「G 音」的和諧音樂空間。在第 127-144 小節，「等候動機」由法國號緩緩地演奏出來，配合著長笛和豎笛的對旋律，弦樂部和豎琴則是以

²⁴ 古琴的演奏技法，先彈一聲空弦音，後彈一聲按弦音，兩音音高可同音亦可有高低八度之分別；按弦音會因演奏法之不同，而出現上倚音或下倚音。

四度和五度音程的組合，建構和聲架構並凝聚「G」調區的意念。從第 134 小節開始，音樂的律動擺脫凝固、靜止於當下的感覺，恢復到「平穩的流動感」，此段以琵琶定弦所組成的和聲架構為焦點，請見譜例 4-7、4-8。由豎琴鞏固縱向基礎的和聲骨架，弦樂聲部發展橫向的旋律線，使用「累積性織度」凝聚樂念並開始累積張力；至第 138 小節，前景音色由弦樂轉到管樂聲部，除了速度上加快之外，更加入了打擊樂壯大聲勢，象徵著透過和上帝恢復關係，靠著上帝重新得力。

【譜例 4-7】琵琶定弦和聲之設計

【譜例 4-8】豎琴鞏固縱向和聲，弦樂發展橫向旋律線條

3-2 第 145-198 小節

筆者透過在教會的教導以及信仰中的經歷，體會到不管外在環境如何，自己的內心都能夠選擇以樂觀、積極進取的態度去面對，如此的決定，帶來了喜樂與動力，如此的喜樂與動力，並不是靠著我自己得到的，而是上帝的賞賜與幫助。在基督教信仰中，有一個常被提及的重點：隨時感謝讚美上帝！筆者想到在禮拜儀式中，時常會有的「同聲開口讚美」²⁵時段，由台上的主領²⁶，率先發出第一句禱詞，而全體會眾也群起跟著仿效、呼應。在一次筆者和朋友的閒談之中，這位朋友提及賦格曲式的精神，很能夠和聖經上提到的「同感一靈」相契合，而禮拜儀式中，「同聲開口讚美」正是表現「同感一靈」精神的一種方式，於是筆者在此部份，採取了賦格樂曲中，模仿對位的精神來進行創作，此段的速度是附點四分音符為三拍、三拍八十的速度(♩= 80)，曲風相當輕快與明亮，象徵著一個重新得力的生命以及生活方式。

在第 145-147 小節，筆者以複合式節奏的概念，由管樂和弦樂部先呈示出伴奏的音型，之後再轉交給木琴擔任伴奏的角色。第 148 小節，由低音提琴演奏的主句(Subject)²⁷，至第 150 小節，大提琴做上五度答句，請見譜例 4-9。第 152 小節，中提琴回到主句，顯示出三聲部賦格的概念，接下來以弦樂樂器三個聲部模仿對位的手法將調區帶往 D 調區。

²⁵ 禮拜儀式中，詩歌進行至一個段落，全體會眾隨著音樂，一起向神禱告、感謝、稱頌神的一段時刻。

²⁶ 禮拜儀式中，詩歌吟唱進行過程的負責人員

²⁷ 此段賦格段落的主句，是由「期待動機」變化而來。

【譜例 4-9】伴奏音型、主句和答句的呈現

The musical score for Example 4-9 is a multi-staff orchestral score. It includes parts for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Horn (Hn.), Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Harp (Hp.), Violin (Vla.), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.). The score is marked with a tempo of quarter note = 80. Dynamic markings include *mf*, *mp*, *f*, and *p*. The score is divided into measures, with a large watermark of a university seal overlaid. Two specific phrases are annotated in Chinese: '主句' (Main sentence) is marked on the Cello part, and '上五度答句' (Up a fifth answer sentence) is marked on the Violin part.

在 D 調區中，使用的音高已不再侷限在全音音階上，而是轉而和 G 調區相同的音高選用原則，象徵著即便是在現實的環境中，也能夠用屬神的原則，生活地喜樂並自在。賦格呈現的部份由弦樂部轉到了管樂部，由長笛帶出主句，豎笛做下四度的答句，法國號接著銜接回主句，弦樂部則和鐵琴搭配演奏伴奏音型。至 167 小節時，弦樂部改變原本演奏短促音的演奏方式，變成線性的旋律線條，不停地強調主句的部份動機，和管樂部成了兩個競相重奏的模仿織度，產生了分庭抗禮的拉扯舉動，製造樂曲的張力，並將調區轉至 B 調區。筆者是視 B 調區為一個插入的段落(Episode)，些許地緩和之前從 G 調區和 D 調區所累積而來的能量；筆者將弦樂部和管樂部放置背

景和中景的音色，襯托出前景的音色—由木琴所演奏的部份主句動機，預示接下來的段落，擊樂由伴奏的地位，躍升為主奏的音色。

在第 180 小節，調區再度轉回 G 調區上，此時音色的分類為三大音色區塊：擊樂部、弦樂部、與管樂部，以齊奏(Tutti)和聲的方式，分別表現主句、上五度的答句；此時賦格的部份已快進入尾聲，筆者不再使用模仿對位的方式發展音樂，而是改用部分主句中的節奏動機搭配固定的音型，運用重複和模進的手法，以全體齊奏的方式將音樂帶到高點，然後以連續四度音型下行的旋律，搭配樂器音色的轉換，緩解製造出來的張力；賦格雖結束在 D 調區，但隨著不停改變音色的旋律流竄，將音樂又再度緩緩地拉回 G 調區。

第四節：尾奏 (m.198-205)

豎琴再度演奏出樂曲開頭，耳熟的伴奏音型，和樂曲開頭不同的是：左右手的節奏互換；弦樂演奏的泛音也不再是浮動的震音 (tremolo)，而是穩定的長音，代表內心真實的確信，不再是當初半信半疑的心態。長笛吹出和開頭一樣的「等候動機」，此時不再只有長笛孤單的音色演奏，豎笛搭配的對位旋律，跟著長笛交互演奏出完整的「等候」旋律，並全體一起結束在「G-C-D-G」這個最原始理念的架構和聲上，象徵著：「等候」，就是和上帝對話，明白上帝對我的心意，並與之產生心裡的共鳴，回歸到起初上帝創造我，所賦予給我的計畫之中。

第五章：結語

作曲家盧炎教授曾言：「我一生只面對音樂寫作這一件事，我的人生宗旨也就是真真誠誠的從生命的歷練中，尋找那些『感受』來做為我寫作音樂的泉源。²⁸」這是令筆者相當敬佩的精神，深信一位藝術的創作者，藉由創作作品的過程中，更深刻地與自己的內在對話，更謹慎地面對自己已有的成果，卻不以此為滿足，反倒更勇敢的尋求突破困境，雖然過程是掙扎、痛苦且多半不為外人所道，但及至作品成形之時，一種心中的滿足，與精神上無形的回饋，又成為努力下一個作品的動力來源。

筆者感受到好似神透過這個作品創作與樂曲分析文字書寫的磨練過程，讓筆者與自己的心靈坦誠相見、裸裎以對，勇敢地進入未知的意識深處與自我對話。由負面情緒所引起的內在矛盾與永恆不變的真理從起初的互相抵觸、碰撞激盪，直到相互調適，內心信念與真理合而為一，若沒有經歷這一段過程，是沒有辦法在生命上有成長，在心靈、思想上有提升的。

除此之外，筆者更體會到理論與實作經驗的相輔相成，缺一不可；空有理論(想法、信念)而沒有藉由實際演練、操作的過程去檢驗、求證，只能視為空口說白話的「紙上談兵」，不但無法將想法落實，更會陷入迷惘、困惑，更甚者產生恐懼而使原有的靈感消失殆盡。但盲目的只從事實做(創作、創造)，而沒有將想法做有系統的歸納與延伸探索，思考所需用的「養分」(理論、思想)只消耗而不補充，終究會落得「江郎才盡」的地步，創作的發展空間也大幅受限。

²⁸李至豪，(音樂作品及創作理念—音樂創作報告)，(台北市：國立台北藝術大學音樂研究所碩士論文，2005)，93。

透過本論文的書寫，筆者嘗試著藉由不同領域之理論思想的幫助，具體化的用文字來表達自我抽象的理念，以及整理自身所習得的創作技法與知識，對現階段的樂曲創作，作有條理、根據的分析。其實在這個作品的創作完之後，筆者仍時常回過頭去檢視：為何自己當初要使用如此的創作技法來表達內心的感受，有的部分筆者覺得滿意，有的部分覺得仍可以有改善的可能，但筆者仍是視這個作品為一個完整的個體，內中呈現的每一種表達方式就是這個作品所要帶給聽眾感受的特色，不管技巧高深與否，不能否認的就是：那是筆者現階段創作能力的呈現，或許經過時間的磨練下來，筆者有感受到內在與外在的成長與進步，但若沒有經過那番跌撞牽絆的挫敗經歷，哪裡能造就現在所呈現出來的結果呢？

文章最後，筆者想用吾師作曲家馬水龍教授時常勉勵其學生們的一段話做結：「一個藝術家所要求的是作品的內涵深與厚，而不光只是浮表的技法呈現；對我個人而言，好的作品永遠是還沒有寫出來的那一首，因為那充滿期待與追尋，是我創作的最大原動力。²⁹」何其有幸上天賦予我創造的能力，能以音樂創作來找尋自我，創作生涯是一長時間的生命體驗，筆者從起初的畏縮，到現今接納自己的有限，期許自己能夠吸取每一次創作過程的經驗(好的成長以及尚待改進的部分)，藉由不斷在創作領域上的繼續努力，企盼不但能夠找到自己的創作風格，並能夠對人生的意義與生命的價值有更深的省思與了解。

²⁹ 同註 28。

參考書目

中文書目：

1. 羅洛·梅。《創造的勇氣》。傅佩榮譯。台北縣：立緒文化出版社，2001。
2. 王次炤。(音樂創作的本質及其過程)。《音樂美學新論》，138。台北市：萬象出版社，1997。
3. 朱光潛。《談美》。台南市：大坤書局，1999。
4. 維琴尼亞·薩提爾 (Virginia Satir)、約翰·貝曼 (John Banmen)、珍·歌柏 (Jane Geber)、瑪莉亞·葛茉莉 (Maria Gomori)原著。《薩提爾的家族治療模式》。林沈明瑩、陳登義、楊蓓譯。台北市：張老師文化事業股份有限公司，1998。
5. 約翰·貝曼編。《薩提爾成長模式的應用》。江麗美、魯宓譯。台北市：心靈工坊文化，2008。
6. 張耀祥著。《情緒心理》。台北市：台灣商務印書館發行，1986。
7. 奧爾森(Roger E. Olson)著。《神學的故事》。吳瑞誠、徐成德譯。台北市：校園書房，2002。
8. 台灣聖經公會出版。《聖經》。

學位論文

1. 蔡欣微。(音樂作品及創作理念—我的創作理念)。台北市：國立台北藝術大學音樂研究所碩士論文，2008。
2. 李至豪。(音樂作品集創作理念—音樂創作報告)。台北市：國立台北藝術大學音樂研究所碩士論文，2005。