

國立交通大學

人文社會學院

音樂研究所作曲組

碩士論文

管絃樂曲《天燈·母親》及其創作理念

“Heavenly Lantern, Mother” for Orchestra and Its Idea



研究生：何嘉駒

指導教授：楊聰賢

中華民國九十三年六月

# 管絃樂曲《天燈·母親》及其創作理念

## “Heavenly Lantern, Mother” for Orchestra and Its Idea

研究生：何嘉駒

Student: Chia-Chu Ho

指導教授：楊聰賢

Advisor: Tsung-Hsien Yang

國立交通大學  
人文社會學院  
音樂研究所作曲組  
碩士論文

A Thesis

Submitted to Institute of Music

College of Humanity

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master

In

Music

June 2004

Hsinchu, Taiwan

中華民國九十三年六月

# 管絃樂曲《天燈·母親》及其創作理念

研究生：何嘉駒

指導教授：楊聰賢博士

國立交通大學音樂研究所作曲組

## 摘 要

本論文包括兩個部分：第一部分為管絃樂曲《天燈·母親》，第二部分為說明此曲之創作理念、美學基礎、寫作方法等的文字陳述。

《天燈·母親》是一首四個樂章的管絃樂曲，曲名來自於鄭清文所著作的同名小說。全曲便是根據書中的情節，輔以浪漫時期標題音樂及當代電影配樂等作曲技法的運用，所開展出來的音樂創作。

文字陳述將分為六個部分：前言交代了此曲的創作動機；第一章針對各種具指涉性意義的音樂進行分類及比較；第二章則探討劇情音樂的各類寫作手法；第三章試圖對聆聽者欣賞此類音樂時的角度進行論述；第四章將對作品《天燈·母親》進行創作過程的解析；結語則是對於本論文之總結。

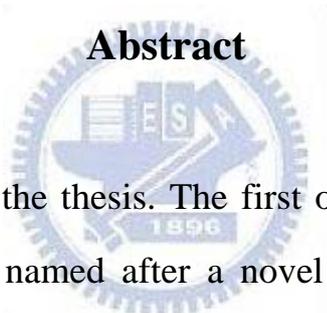
# “Heavenly Lantern, Mother” for Orchestra and Its Idea

Student: Chia-Chu Ho

Advisor: Dr. Tsung-Hsien Yang

Institute of Music  
National Chiao Tung University

## Abstract



There are two sections in the thesis. The first one is the score of "*Heavenly Lantern, Mother*", which is named after a novel by Cheng Ch'ing-Wen. The creation of "*Heavenly Lantern, Mother*" is inspired by the plot of the novel, and the music adopts compositional techniques such as those that were commonly practiced by programmatic music from Romantic Age and also the movie's scores from the 20<sup>th</sup> century. The second section of the thesis is the detailed description of the music, including composing motivation, process, techniques, and the perspective of music appreciation.

## 誌 謝

感謝父母及姊姊在我選擇轉換學習領域時，給予我最多的支持；感謝我大學時代所結交至今的摯友：姿綺、偉正、志豪、弘偉、向珣、智良、峻松、庭育、志嘉、緯凱、學禮，不斷在我低潮時給予的加油打氣；感謝音樂所的學長姊們：秀真、品妤、文媛、馨儀、淑慧、舒怡、巧伶、孟芳、怡君、志方、婉鈺、婉華，在我學習音樂的過程中給予諸多引導；另外，更要感謝鄰居鄭伯伯，不吝地將其作品借渡予我譜成管絃樂曲。

最後，感謝楊聰賢老師。不僅僅是與其學習音樂，我更從他的身上學習到諸多待人處世應有的態度，深深地影響了我面對各類事物的價值觀。

一眨眼，音樂所三年的求學過程即將告一段落。若不是上述諸多貴人的現身，或許當年轉入音樂領域求學的決心都不會有，遑論現在還能夠有機會完成這篇畢業論文。再次謝謝他們！

# 目 錄

中文摘要		i
英文摘要		ii
誌謝		iii
目錄		iv
譜目錄		v
前言		1
第一章	具指涉性意義的音樂	3
第一節	具指涉性意義的音樂三大種類	4
	以詞入曲的音樂 含視覺媒介的音樂 不含其他媒介的音樂	
第二節	具指涉性意義的音樂種類異同	5
	音樂的自律性 聆聽者的解讀角度	
第三節	指涉性意義的音樂對聆聽者造成的心理知覺	8
	實驗美學與聽眾心理分析 指涉性意義的音樂主流寫作法	
第二章	劇情音樂的寫作	12
第一節	劇情音樂的寫作技法探討	12
	角色主題動機寫作 固定音樂單元的循環使用	
	音響式氛圍的寫作 引用	
第二節	加強聆賞者 / 演奏者知覺音樂劇情的鋪陳法	18
	主題展示 純器樂曲的文字說明 器樂 / 調性暗示	
第三章	聆聽劇情音樂	20
第一節	聽眾 vs. 作曲家	20
第二節	音樂的自律性	22
	節奏 音高 速度 動機的判斷與再現的體會	
第三節	作曲家原創與聆賞者再創的立足點	26
第四章	管絃樂曲《天燈·母親》之解析	28
第一節	小說《天燈·母親》之背景	28
	作者 故事	
第二節	樂曲總論	31
	樂曲編製 樂曲段落配置 角色 / 氣氛主題	
第三節	創作意念的體現	35
	第一樂章：樂曲主題宣告 第二樂章：固定音樂單元的循環使用	
	第三樂章：空間記譜 第四樂章：引用與動機疊置	
	關於器樂音色及動機音高的使用	
結語		48
參考文獻		50
簡歷		51

## 管絃樂曲《天燈·母親》總譜

# 譜 目 錄

譜 1	約翰威廉斯：《帝國大反擊》的「達斯維達主題」開頭四小節	14
譜 2	約翰威廉斯：《威脅潛伏》的「安納金主題」尾聲四小節	14
譜 3	詹姆仕霍納：《大敵當前》主題旋律開頭	16
譜 4	約翰威廉斯：《辛德勒的名單》主題旋律開頭	16
譜 5	貝多芬：《第九號交響曲》合唱主題	23

## 何嘉駒：《天燈母親》

譜 6	母親動機（第一樂章 m.6）	32
譜 7	救贖一主題（第一樂章 mm.10-17）	32
譜 8	阿旺主題（第一樂章 mm.39-42）	32
譜 9	老牛主題（第一樂章 mm.39-42）	33
譜 10	救贖二主題（第一樂章 mm.39-42）	33
譜 11	阿灶主題（第一樂章 mm.50-51）	33
譜 12	阿秀主題（第一樂章 mm.92-93）	34
譜 13	救贖三動機（第一樂章 mm.105-108）	34
譜 14	救贖四主題（第二樂章 mm.109-111）	34
譜 15	第一組火金姑：動機一（第二樂章 m.1）	39
譜 16	第一組火金姑：動機二（第二樂章 mm.9-13）	39
譜 17	第二組火金姑動機（第二樂章 m.17）	39
譜 18	開戰動機（第二樂章 mm.25-31）	39
譜 19	銅管 doubling 救贖四動機（第二樂章 mm.109-111）	41
譜 20	暴風雨動機（第三樂章 mm.3-5）	42
譜 21	阿旺動機變形藏於暴風雨動機（第三樂章 m.3）	44
譜 22	母親動機的變形（第三樂章 mm.18-20）	44
譜 23	「天烏烏」及「要落雨」的旋律引用（第四樂章 mm.47-53）	46

# 前言

童話，理當是作家寫給小孩閱讀的淺顯易懂故事。但部分層次較高的童話，背後往往還潛藏著成年人才能體會到的高深寓意。

2003年初，巧讀了鄭清文的作品《天燈·母親》。這本已經擺在我家書櫃一兩年的著作，只因為封面上顯著的『鄭清文童話』五字（我總是將『童話』的閱讀順位擺在後段），導致自己始終無緣與其進行交流。

幸運地，我終於讀了它。《天燈·母親》的故事設定於台灣早期農村社會，書中運用相當大的篇幅來描述各種動植物的特色，以及民眾的人格特質等。不僅如此，本書還深刻地傳達出人性中諸多最純真、光輝、質樸、善良及悲天憫人的原始面貌。雖然自己從未歷經過那個已不復見的年代，但由於生長在這塊土地，對於《天燈·母親》的親切及認同感，遠遠比閱讀完外國文學（含華文）要來得更為強烈。又，本書的六個章節當中，標題皆以該段落的主要角色來命名，各章的故事重點也很明晰。而看似六篇獨立的小故事，作者又以同一位主人翁的經歷來統攝所有。好似長篇音樂一般，各段落（或樂章）有快版、慢板、激昂、寧靜等表情，但音樂主題（或動機）皆來自相同的意念（樂念）。鑒於以上種種理由，我於是產生了替文學作品《天燈·母親》譜曲的想法。

兩年前，個人曾以我國詩人李敏勇的新詩創作了一組連篇藝術歌曲<sup>1</sup>，但畢竟是有歌詞的唱誦，故常自嘲這是作曲家偷懶的方法：由文字共同來分擔音樂的意念表達。而這回則是要嘗試將我國的文學作品轉化成無文字的管絃樂曲，必須單靠音樂的自身語言來傳達故事內涵，所面臨到的挑戰

---

<sup>1</sup> 將李敏勇的三篇詩作：《夜》、《暗房》及《記憶》的英譯版譜成女高音與鋼琴二重奏。

更相形艱鉅了。

故在這次管絃樂曲《天燈·母親》的論文研究中，我試著對歷史上各類具有指涉性意義的音樂做了分類，並把焦點投注於帶有劇情暗示的音樂（我稱其為「劇情音樂」），針對作曲家常運用的寫作技法，以及聆賞者欣賞此類音樂的心態，進行論述。最後並輔以自身作品的寫作理念加以呼應。



# 第一章 具指涉性意義的音樂

當任何形式的音樂播放給普羅大眾（大多數人並未受過專業的音樂訓練）聆賞時，作曲家和聆聽者之間最常產生的爭執點之一，便是音樂的功能論：作曲家純粹只想藉由音樂聲響的創作體現其美學觀，聆聽者則會以「聽不出所以然」來評定音樂的價值。在歷史悠久的實驗審美心理學（the experimental psychology of beauty）領域中，早已發現人類聆賞音樂的同步反應是會去尋找其他媒介（顏色、畫面、情境、情緒）來增強自己的認同，故也不難理解為何各種類型的藝術創作者中，作曲家仍屬於較孤獨的一群

當音樂褪下所有外在媒介包裝，純粹展現其該有的「身分」（對聆賞者的物理意義僅是各個音品、音頻及振幅<sup>1</sup>交感下的作品）時，其實還真是相當抽象難懂的。

當聆聽者積極在音樂中尋找自我意識的連結認同時，作曲家也常試圖在不同媒介的場域中尋找自身的創作靈感源。一個景象、情境、畫面或故事，可能觸動詩人為其作賦；舞蹈家為其婆娑；畫家為其揮灑，而對於作曲家，情感的轉化成果即是躍然於紙上的音符。這種因為「景象、情境、畫面或故事」而觸動創作的音樂作品，在此我稱之為「具指涉性意義的音樂」。以下將分三節來闡述具指涉性意義的音樂種類、特色異同以及對聆聽者所造成的心理知覺。

---

<sup>1</sup> 音品 = 音色；音頻 = 音高；振幅 = 音量。

## 第一節 具指涉性意義的音樂三大種類

演奏音樂時，根據「非音樂媒介」同步存在的狀況，可分為下列三種：

(1) 以詞入曲的音樂；(2) 含視覺媒介的音樂；(3) 不含其他媒介的音樂。

### 以詞入曲的音樂

「歌謠」為此類音樂的源頭：市井小民哼唱流傳坊間的含詞單旋律線條，其來源通常都已不可考，詞和曲共生而出，無分創作先後。「宗教用途」則是另一個重要的發展：作曲家為各類經文填寫出音高及音節長短<sup>2</sup>。當作曲家開始正視音樂的「情感美學<sup>3</sup>」(the affections)之後，含有更高音樂藝術價值的代表類型便是「藝術歌曲」及「歌劇」，前者多半是將現有的詩詞譜進音樂當中<sup>4</sup>，後者還另外帶有演員的肢體演出及華麗的舞台佈景。

### 含視覺媒介的音樂<sup>5</sup>

「搭配舞蹈的音樂」為此類音樂的源頭，因為舞蹈有著與音樂相輔相成的特性：節奏韻律<sup>6</sup>。當其又增添了戲劇成分時，發展極至則成為「芭蕾舞」或「戲劇配樂」(舞台劇或電影的襯底音樂)。原本在上個世紀之前，舞台劇音樂的功用僅是作為串場之用，但隨著電影工業的誕生，因為最初只有影像技術而尚無錄音技術<sup>7</sup>，導致片商為了怕觀眾無聊，通常在戲院還會輔

<sup>2</sup> 這裡指稱的仍是單音音樂時期的各類基督教會聖歌以及望彌撒用的宗教音樂，非以藝術性做為考量。

<sup>3</sup> 為十七世紀巴洛克時期開始發揚的特色，藉由歌劇達到。

<sup>4</sup> 我的分類法與比較文學學者薛爾 (Steven Paul Scher) 的分類接近，參見羅基敏所著的《文話 / 文化音樂》p. vii，『他嘗試將一直被視為姊妹藝術的文學與音樂之互動方式分為三種：(一) 音樂與文學：主要指聲樂作品，如藝術歌曲、歌劇、神劇等；(二) 音樂中的文學：以音樂呈現文學作品，如交響詩、標題音樂等；……。」

<sup>5</sup> 在這段中不討論同樣含有視覺媒介的「歌劇」，是因為歌劇的美感動力之一來自歌詞與音樂的結合，故將其歸類在「以詞入曲的音樂」。

<sup>6</sup> 在諸多人類學家的研究報告都清楚指出，人類最早的音樂型態是從節奏開展的。

<sup>7</sup> 電影的誕生普遍認知是 1895 年法國盧米埃兄弟 (The Lumiere Brothers) 所拍攝的一連串影像紀錄短片。直到 1927 年，美國電影《爵士歌手》(The Jazz Singer) 才正式使電影進入有聲時代。故默片時期長達 30

以樂團現場演奏的音樂來搭配電影情節，進而增強觀影氣氛。故二十世紀以後，替影像譜寫音樂的風氣漸漸地被帶動起來：無論是電影、電視，或是近二十年來才開始盛行的電玩。

### 不含其他媒介的音樂

作曲家落筆的背後支柱，是根據文學劇情（小說、詩詞<sup>8</sup>）或意象情境所衍生出來的，聆賞者僅需憑藉耳朵，不需要非音樂媒介的輔助。十九世紀浪漫時期的「標題音樂」( programmatic music ) 便是發展至最巔峰的代表類型<sup>9</sup>。

## **第二節 具指涉性意義的音樂種類異同**

### 音樂的自律性

音樂的創作原本是很主觀的，故一旦結合了其他非音樂媒介後，音樂的自律性絕對會受到相當程度的干擾。以電影配樂為例，作曲家必須依照導演的剪接秒數格，被迫對音樂進行擴增或刪減。故純粹聆聽某部電影配樂（不帶影像）時，常常會發現拼貼的手法大量充斥其中。樂句的長短，小節的不規則，也不是出自於作曲家的藝術巧思，往往只是為了讓音樂和畫面能有同步進行的「功能」罷了<sup>10</sup>。

---

餘年。

<sup>8</sup> 筆者這回的作品《天燈·母親》便是根據小說情節所譜寫的管絃樂曲；作曲家根據詩詞劇情段落依次譜寫樂曲的最經典代表，便是荀白格的《昇華之夜》（源自詩人得摩的同名作品）。

<sup>9</sup> 不過標題音樂也帶給聽眾一個習慣，就是會事先閱讀音樂的背後故事。廣義的來說，其實這也形成另外一種的非音樂素材介入了。

<sup>10</sup> 此種手法的源頭，便是所謂的米老鼠音樂（mickeymousing）。來自於迪士尼早期黑白動畫短片的配樂型式：音樂的每個節奏點，都搭配上了米老鼠每一個躡手躡腳的動作。

在譜寫此類音樂時，雖然會受到牽制，但作曲家和視覺媒介藝術家之間若能擁有相等的創作堅持及權力，反而能合作出成就非凡的綜合藝術。普羅高菲夫 (Sergey Sergeyevich Prokofiev) 的芭蕾舞劇《羅密歐與茱麗葉》(Romeo and Juliet)，便是在與編舞家及劇作家相互爭吵的過程中所磨合出的作品<sup>11</sup>。電影《外星人》(E.T. the Extra-Terrestrial, 1982) 長達十五分鐘不間斷的尾聲配樂，作曲家約翰威廉斯 (John Williams) 在導演史蒂芬史匹柏 (Steven Spielberg) 的充分授權之下，也造就了讓人津津樂道的出色影音結合片段<sup>12</sup>。

而以詞入曲的音樂，由於文字必須藉由歌者演譯出，故音樂創作上最被制約的便是唱詞的部分：淺一點牽扯到演唱者的音域，深一點則必須熟稔語言的韻律特性，進而譜出符合詞韻<sup>13</sup>的節奏音高線條。至於其他器樂聲部，尤其是無演唱段落的音樂寫作，則大多仍能保有較大的創作空間。

至於不含其他媒介的音樂，雖然在創作時最能貼近音樂的自律性，但若音樂是帶有情境或劇情的指涉，作曲家在寫作時，便必須面對是否要被「聽眾所看不到」的劇情牽制住的議題。關於此點，我將於後面的章節再行論述。

### 聆聽者的解讀角度

音樂的自律性 (例如和聲或調性的功能)，對於沒有受過專業訓練的大眾而言，是較難以被理解的。由於它的抽象，導致許多人養成必須要依靠其他輔助媒介才能領會音樂的習慣。是故，帶有畫面的音樂能夠加強聽眾

---

<sup>11</sup> 參見崔光宙所著《音樂學新論》pp. 148-183，有著芭蕾舞劇《羅密歐與茱麗葉》相當精采的創作故事。

<sup>12</sup> 參見《外星人 20 週年》DVD 的 "The Music of John Williams" 訪談，導演史蒂芬史匹柏提到了片尾十五分鐘的配樂磨合過程。原本仍是採用所謂的樂團跟著畫面拍點演奏錄製，但是錄了數次效果都相當差。最後導演告訴配樂家約翰威廉斯：「我們不跟畫面同步錄音了！你就以你音樂本身該怎麼進行來演奏，無論是速度還是樂句長短都不用在意畫面。」故威廉斯經過一些修改後，只錄了一次就成功，然後史匹柏再根據他的音樂來剪接電影的畫面切點，形成好萊塢影史上一完美合作的經典案例。

<sup>13</sup> 如果今天要譜台語詞「傷心」，音高譜成 Fa Re，熟悉台語的聽眾可能都會把詩詞誤解成「相信」。

對音樂的認識（或說分攤掉對音樂的恐懼）；聽眾也喜歡在欣賞古典音樂之前，急迫地想知道其背後的劇情指涉意涵為何。

而以詞入曲的音樂，聆聽者若對於歌詞意涵產生了認同，連帶也認同了音樂。因此，每個時空下的流行歌曲（不管是披頭四、五月天，或是望春風、雙人枕頭）都能透過歌詞讓各階層的人朗朗上口；甚至在知道了某首德文藝術歌曲的歌詞含意後，感動程度會比不懂歌詞之前要來得更為深刻。

即便完全不理解歌詞所使用的語言，普羅大眾為何仍對「含詞（由歌者唱出）音樂」的接受度比對「純器樂演奏音樂」要來得高？最大的重點便是：在器樂多層複雜的交感演奏下，含詞音樂能讓聽眾的注意力集中在歌者的聲線上，其他器樂的聲響在他們心理自動被轉化成「伴奏」層面。而純粹器樂演奏曲，要聽眾去抓出不同樂器之間的聲線交感，難度就顯得稍高了點。而當音樂更為複雜，聽眾又找不出心中的「主從關係」時，對該樂曲的接受度自然就跟著降低。

反之，抽離掉這些平行存在的非音樂媒介時，聆聽者得到的會是什麼？更進一步的試問：若音樂在創作的過程中，已經喪失了其自律性，那又有何被獨立聆賞（把原始合作媒介抽離）的價值呢？另外，結構主義學家李維史陀（Claude Levi-Strauss）曾經提過他自身接觸歌劇的經驗：『只有很少數的歌劇我覺得必須要瞭解歌詞；一旦我知道了故事，我立刻就將它忘記。<sup>14</sup>』他最後的那句話，也引發出一個問題：在聽眾已經知道音樂所指涉的情境意義後，還能客觀地聆賞音樂嗎？

樂曲所依附的指涉性意義一旦不告知聆聽者，白遼士（Hector Berlioz）《幻想交響曲》（*Symphonie Fantastique*）首演發生的趣事大概又會重演一

---

<sup>14</sup> 這段話還有下文，李維史陀主要重點在闡述他徜徉於「大量音樂」世界的快活。「大量音樂」，是指作曲家的音樂思維，是指作曲家使用的樂器（包括人聲）。

次<sup>15</sup>。聽眾永遠想要追求作曲家作品的背後意涵（相反地，像李維史陀這樣的聽眾來說，真是不多了），作曲家卻可能才是那個寫完音樂後，最不在乎指涉性意義是什麼的人！而一旦聽眾碰觸了指涉意義以後，想要再去客觀體認音樂本身內涵，通常也難以揮去既有印象<sup>16</sup>。甚至某些樂曲被更出名的媒體包裝後，讓作曲家原本的創作意涵完全被扭曲，形成一場災難：例如史特勞斯（Richard Strauss）的《查拉圖斯特拉如是說》（*Also Sprach Zarathustra*）以及普契尼（Giacomo Puccini）的《時間之舞》（*Dance of the Hours*）一被演奏後，可能絕大數的人都會聯想到猩猩和河馬<sup>17</sup>。

### 第三節 指涉性意義的音樂對聆聽者造成的心理知覺

本節承接上一節所討論到的聆聽者角度，繼續探討聽眾對於具指涉性意義音樂的心理知覺為何，並進而闡述最能搏得聆聽者認同的寫作手段。

#### 實驗美學與聽眾心理分析

英國美學家瓦倫汀（C. W. Valentine）在二十世紀初期，曾對藝術三種領域（繪畫、音樂與詩歌）的各個要素，在刺激人類之後對其所造成的心

<sup>15</sup> 標題音樂風潮的建立者白遼士，在他的《幻想交響曲》首演時沒有附上曲解，故讓聽眾都在猜測究竟他是在「幻想」什麼？以至於第二次演出時應聽眾要求，白遼士就附上了完整的曲解，告知聽眾他每個樂章背後所要描述的故事。

<sup>16</sup> 律師界有個道理，在法庭質疑證人時，即便對方律師提出了抗議，也得繼續拼命說出對自己有利的質疑話語，直到法官出面進行嚴厲的制止。到此，即使法官裁定抗議成立，傲請陪審團不可將剛剛的質詢話語列入審判考量，但律師的那些論點畢竟已說出口，人類可以理性排除那些話，但情感上陪審團已經被影響了。

<sup>17</sup> 參見 L.Giannetti 所著的《認識電影》中譯本 p. 214 提到：許多音樂家會抱怨影像搶去了注意力，現在大家聽到史特勞斯的《查拉圖斯特拉如是說》常想到的便是庫柏力克（Stanley Kubrick）的《二零零一：太空漫遊》（*2001: A Space Odyssey*, 1968），而更多的樂迷更怨嘆迪士尼的《幻想曲》（*Fantasia*, 1940）用可笑的河馬來跳舞，完全毀了普契里的《時間之舞》。

理反映，進行了深入的研究報告<sup>18</sup>。在音樂領域部分，筆者整理出與本論文有關的兩點：

1. 音程的和諧與否，並不絕對等同於人類心理認知的和諧與否<sup>19</sup>。只要音程被不斷地重複演奏，最終都能被人們所喜歡。而大調音階和小調音階對大多數人而言，也並不絕對能被聯想到快樂或傷感。
2. 在欣賞同一首作品時，人們可能會體驗到不同的情感。而一旦知道了作曲者的「意圖」後，聽眾會帶有較多的同情，但判斷仍往往不全然是正確的<sup>20</sup>！

這個將近百年的實驗報告反應出，音樂的某些自律特徵（如音程或調式），對於未受過音樂訓練的人來說，是不具備絕對的情感認同意義。而上述第二點更是直接點醒了作曲者和聆聽者間的供需關係：當具指涉性意義的音樂被演奏時，即便聽眾已經了解樂曲背後所帶有的情境意涵，但仍無可避免地會在更細部的音樂線索中尋找能滿足自己的詮釋面向。可見創作者和欣賞者在對於作品的認同／理解層面上，仍保有相當大程度的曖昧地帶。故瓦倫汀從他的實驗中得到一個結論：「任何一種情感的產生，都是由於直觀體現了音樂中的美，而絕不是需要有了情感才能進而體現音樂的美。」

這種現象不僅僅是在音樂上，即便在欣賞詩詞或畫作時也會發生。例如許多音樂學家認為荀白格（Arnold Schoenberg）為《昇華之夜》（*Verklärte Nacht*）所親自撰寫的解說文字，其實和得摩（Richard Dehmel）的原篇詩

---

<sup>18</sup> 實驗美學並非要去精確界定「美」這個術語，而是研究個人對於有關美的對象的反應。

<sup>19</sup> 傳統上，調性作曲家用大三度音程表示歡樂，小三度音程表示憂傷，增四度在中世紀的理論家口中甚至還被稱為「音樂之魔」。

<sup>20</sup> 舉實驗報告中一小例說明：播放德布西的《亞麻色頭髮的少女》但不告知曲名，僅提供四個選項給被實驗者選擇：英俊少年、美麗的少女、中年婦女、高雅的老婦人。在被實驗者當中有一半以上受過音樂訓練的情況下，總數仍然佔了六成以上選擇了高雅的老婦人這個選項。可見聽者知道作曲家的意圖（描寫人）之後，仍然不見得能全然性的捕捉到真實細節。

作意涵有些誤解及落差<sup>21</sup>。但羅基敏教授也曾經為此提到：『詩作令荀白格感動的並不是它的文字運用，明顯地，作曲家無意再現詩作，而是描述、表達其個人閱讀詩作後的音樂詮釋。』故藝術創作者永遠不可能去綁住欣賞者的腦袋，甚至要求他們必須擁有和自己相同的認知；欣賞者也不用為自己無法全然了解藝術家創作的背後意涵而感到焦慮不安，反而可大膽恣意地在自我的情感中找尋解讀面向。

多半的樂曲在被聽眾聆賞時，在較粗淺的情感分類之下<sup>22</sup>，還是能尋找到高度的一致性，但這能不能夠就斷定那些無法「正常」判斷音樂風格的聆賞者是有問題的呢？英國精神科醫師史脫爾（Anthony Storr）在他的著作《音樂與心靈》（*Music and the Mind*）中，便將聆聽音樂（尤其針對大多數未受過音樂訓練的人）比喻成臨床心理測驗中常用的羅氏墨漬測驗<sup>23</sup>（Rorschach Inkblot Test）：描述看完墨漬後的任何感覺，就像聆聽音樂時對各類訊息的反應一般，是受制於當時的主觀心態，故「聆聽者的某部分體驗可能源於他本身的情緒投射，並不只是音樂的直接效果。<sup>24</sup>」音樂並不是科學，絕無任何量尺能夠斷定每首音樂的「正確」情感刻度為何。

### 指涉性意義的音樂主流寫作法

眾多的研究（包含瓦倫汀的實驗）發現：人類最容易察覺到的音樂現象之一是「重複性」，並對其會給予較多的關注力，進而產生認同。「重複性」最基本的概念，便是以「固定素材」來貫穿全曲的寫作，故小至兩三個音到一小節所形成的音型（figure）擴展至已經含有樂念（idea）的動機

<sup>21</sup> 參見羅基敏所著的《文話 / 文化音樂》pp. 48-49。

<sup>22</sup> 如高興、悲慟、平靜、熱鬧等極端分類。

<sup>23</sup> 這個測驗是讓受試者看十個標準化的對稱墨漬。立論背景就在於，因為空無一物，受試者的任何描述應該就是他本人的心靈產物，和墨漬無關。故看到魔鬼便表示內心不安，看到平靜之鳥便表示內心和諧。羅氏墨漬測驗是許多「投射技術」的先驅。

<sup>24</sup> 《音樂與心靈》p. 106。

(motive) 大到橫跨數小節的樂句 (phrase), 我們在最基本的歌謠曲式中就可以聽到這些長短不一的素材不斷地被重複利用, 讓聽眾對音樂產生共鳴感並加深對樂曲的印象。使用「固定素材」貫穿全曲的寫作法, 從賦格到奏鳴曲都已被利用的淋漓盡致, 至於應用在具指涉性意涵的音樂, 到了浪漫時期更達到顛峰: 標題音樂大量運用固定樂思 (idée fixe) 或引導動機 (leitmotif) 來象徵劇情的各個角色或情緒, 此後便成為作曲家用音樂描寫劇情的濫觴。而隨著影像媒體的出現, 配樂家更愛運用角色「主題」(theme) 來加深觀眾對其出場的印象。故「動機統整」便成為帶有劇情意涵之音樂的重要寫作方法。作曲家會針對劇情中所要鋪陳的所有角色, 先賦予其音樂動機, 爾後全曲便利用這些素材, 進行巧妙的音樂寫作。



在下一章我將針對此類寫作法, 以及在譜寫含有劇情的音樂時還會用到的其他手段, 做更進一步的討論。由於焦點將擺在偏重帶有故事性指涉 (改編自民間故事、小說或詩詞等) 的音樂, 故我將用「劇情音樂」一詞做為接下來論述時的用語。

## 第二章 劇情音樂的寫作

本章將針對作曲家在譜寫帶有劇情指涉的音樂時，會用到的數種重要技法，並輔以古典樂及當代電影配樂的曲目做說明<sup>1</sup>。

### 第一節 劇情音樂的寫作技法探討

#### 角色主題動機寫作

浪漫時期的標題音樂開創了一股新的寫作風氣，作曲家的純器樂演奏曲，不時會有劇情意涵在內<sup>2</sup>，並針對劇情中的主要角色或情緒，賦予其所代表的音樂單元<sup>3</sup>，只要該單元再度出現時，便是創作者在暗示該角色或情緒的現身。白遼士的《幻想交響曲》最讓人津津樂道的，便是固定樂思的使用<sup>4</sup>。他用了一條長達四十小節的旋律來象徵其所熱愛的女性<sup>5</sup>，爾後這條旋律在每個樂章中都以不同的變奏方式呈現，象徵了她的身影在不同的氣氛環境下再度出現。

歌劇由於是搭配歌詞演出，在音樂寫作的內涵上更是需要與劇情環環相扣。在浪漫派前期韋伯（Carl Maria von Weber）的歌劇當中，人物角色

<sup>1</sup> 由於音樂的寫作技法浩瀚無垠，我將只針對《天燈·母親》屆時會運用到的相關手法進行討論。

<sup>2</sup> 浪漫時期，尤其到了十九世紀末，標題音樂的價值判斷爭論風氣達到顛峰，其中反標題音樂最代表的人物便是布拉姆斯（Johannes Brahms），他主張絕對音樂，希望音樂回歸其本質的美，不要一窩風再依附於文學之上！

<sup>3</sup> 音樂單元可以是旋律線條、可以是三四個單音、可以是一組和絃聲響等。

<sup>4</sup> 在此之前，孟德爾頌（Felix Mendelssohn-Bartholdy）的管絃樂曲也僅只引用「客觀的標題」，白遼士的《幻想交響曲》則是在作品當中處處具備細緻的故事性，故有音樂學家批評其音樂成為了「標題的附屬品」。但《幻想交響曲》在器樂寫作的開創性之高，則是不可被否認的，包含：配器的創新（兩把低音號、四個人打定音鼓、擊樂的多樣化、兩架豎琴）、分部的創新（弦樂團拆成十部）以及演奏法的創新（例如用弓背敲絃）。

<sup>5</sup> 白遼士當初的暗戀對象史密森（Harriet Smithson），後來成為他的太太。

的動機處理已相當純熟；到了浪漫後期，華格納（Richard Wagner）更將它發揚光大，成為大家所熟知的引導動機。這些動機甚至已遠遠超越角色格局，更深一層地描寫了物象、情緒或抽象意涵。在華格納的《崔斯坦與伊索德》（*Tristan und Isolde*）序曲中，我們就可聽到敘述「憧憬、愛情、命運」的三個動機被宣告，爾後在各幕中，諸多的新動機<sup>6</sup>也根據情節依次被鋪陳出來。而這些作曲家最巧妙的地方，在於他們會將兩種以上的動機做疊置（兩個以上的動機同時被演奏出），不但符合劇情意義，在音樂的交感聲響上也極具藝術性，並非只是將毫無相關的兩條旋律線條隨意地堆疊。

在七零和八零年代的交接期，導演喬治盧卡斯（George Lucas）依序推出了《星際大戰》（*Star Wars*）三部曲：《曙光乍現》（*A New Hope*, 1977）、《帝國大反擊》（*The Empire Strikes Back*, 1980）及《絕地大反攻》（*Return of the Jedi*, 1983）。在這總合長達六小時的電影中，由於約翰威廉斯的配樂將眾多角色／情境都賦予了讓人印象深刻的主題旋律，並藉由配樂中各動機的出現來暗示劇情的走向發展，故又再次振興了電影配樂的藝術價值<sup>7</sup>。

《帝國大反擊》中首度出現的黑暗帝國首領「達斯維達主題」（*Darth Vader's Theme*, 譜 1），威廉斯以進行曲的氣氛刻畫出這位反派人物的性格。時隔十九年，盧卡斯回頭拍攝了這套電影的前傳《威脅潛伏》（*The Phantom Menace*, 1999），其中的角色安納金（Anakin Skywalker），便是達斯維達尚未進入黑暗帝國的童年時期，故在這部同樣由威廉斯操刀配樂的電影中，

<sup>6</sup> 整曲有被定義的動機尚有：航海、狂怒、死亡、光線、愛的歡樂等等。另外對各個角色或身分也有其各自的動機。

<sup>7</sup> 電影配樂約從三零年代中期開始才漸趨成熟，越來越多像《亂世佳人》（*Gone with the Wind*, 1939, Max Steiner 配樂）利用大量音樂主題的配樂法來輔佐劇情。但運用配樂「主動」暗示劇情意涵的先鋒，首推伯納赫曼為《大國民》（*Citizen Kane*, 1941）所譜寫的配樂，縈繞著全片的玫瑰花蕾（*rosebud*）主題，不斷在記者調查過程中出現各種變奏，而當片尾謎底揭曉時，玫瑰花蕾的主題則激昂的演出，讓人有一股不寒而慄之感。六零年代尾聲以後，由於迪斯可（*disco*）電子舞曲的發達，導致電影配樂逐漸捨棄複雜的管絃樂編製。另外，由於商業考量必須搭配讓人朗朗上口的主題曲，電影配樂往往就以一個主題（通常就是針對主角一人）貫穿全片（尤其以 Henry Mancini 的配樂電影最為代表）的手法完成：劇中氣氛輕鬆時，就將該主題演奏輕快，劇中氣氛悲傷時，則將該主題演奏抒情。再者，即便是人物複雜的《教父》（*The Godfather*, 1972, Nino Rota 配樂），整部戲的主題也約只有兩到三個貫穿。

我們聽到了作曲家將舊有動機「有意義的再利用」：在「安納金主題」(Anakin's Theme, 譜 2)中最後的柔美尾聲旋律,竟然就是「達斯維達主題」的開頭,暗示著此角色長大後就是達斯維達(Darth Vader)!



譜 1 約翰威廉斯：《帝國大反擊》的「達斯維達主題」開頭四小節



譜 2 約翰威廉斯：《威脅潛伏》的「安納金主題」尾聲四小節

## 固定音樂單元的循環使用

固定音樂單元的循環使用,最常運用素材或器樂的累積堆疊手法:已出現的器樂不斷地重複演奏同個音樂意義單位,然後在固定間隔下,持續加入新的音樂素材或增加器樂數量共同唱和,從一層到數層,營造出越來越熱鬧或激動的氣氛。拉威爾(Maurice Ravel)的《波麗露》(Bolero)便是此類手法的代表作品,全曲只由素材單純的兩個 16 小節樂段所構成,作曲家卻能以極出色的配器技巧,完成出一首絢麗多采的樂曲。<sup>8</sup>

## 音響式氛圍的寫作

音響式氛圍的寫作,在調性音樂時期,常藉由節奏音型做發揮。例如,運用急促且連續的極短拍來演奏同音(製造震音的效果),進而表達出氣氛的緊張。而印象樂派的德布西(Achille-Claude Debussy),他更是大量採用

<sup>8</sup> 低限音樂(Minimalism)則是二十世紀現代樂派當中,利用相同音樂單元反覆不停演奏的另一代表。但因為《天燈·母親》並未使用此種技法,故不在本論文進行深入討論。

整片和聲式的聲響來傳達音樂情境，和聲不再具有絕對的方向性暗示。到了現代樂派，由於調性的崩解，在人類聽覺對其感知通常為不和諧（極端的評論家甚至認為是噪音）的情況下，許多樂音都可能被解讀成帶有不安氣氛的用意。

音響式氛圍的寫作在電影配樂中的重要範例，當屬武滿徹替導演黑澤明所配樂的電影《亂》（1985）。三兄弟同室操戈，出兵徵討彼此時，武滿徹的配樂就使用了無調性的音樂寫作<sup>9</sup>：先是以一塊塊不定時出現的音樂聲響演奏，底層並輔以持續不中斷的低吟器樂聲響，然後隨著器樂數量漸漸堆疊增多，音量加強，進而進入寫作密度最飽和的尾聲。黑澤明甚至在這數場的戰爭場面，刻意拿掉劇中所有的殺戮聲音，形同默劇般，只留給畫外的配樂盡情發揮，帶出攻城掠地的緊繃感與人性的無情面，效果相當成功<sup>10</sup>。

表達氛圍聲響的寫作法中，其中之一便是空間記譜法：在每組樂音的意義單元之間，並非用「小節線或拍子計算」來規範彼此的間隔。有時是為了達到不同單元彼此間的音響消長呼應關係，故會指示前一個單元的音量接近消失時，另一個單元的聲響才開始帶入。或者，先前所提到的「同個意義單元不斷反覆演奏」，也可以在限定的時間下，不計較反覆次數地進行無限的迴圈演出。而既然小節線被捨棄不用，故「時間單位」更是可做為界定下個意義單元何時出現的重要依據。此類寫作法的箇中趣味便是富有「半機率性」的因子，樂曲在每次演出皆會隨著人員及場域的不同，進而帶出些許不一樣的效果。

---

<sup>9</sup> 武滿徹的電影配樂藝術成就，到了好萊塢還是沒得發揮。他第一部（也是唯一的一部）好萊塢電影配樂是《旭日東昇》（*Rising Sun*, 1993, Philip Kaufman 執導），片中的配樂創意和好萊塢絕大多數的廉價調性配樂無太大不同，唯一的特色便是配合劇情使用了較多的日本風味樂器及音樂寫作，那既然如此，又何苦一定要找武滿徹呢？真的是浪費了這位大師音樂家的才情。

<sup>10</sup> 這片上映後，讓許多人對現代音樂有了新的印象，但也帶來了無可避免的爭議，那就是更加強了一批厭惡現代音樂的人們的偏頗立論批評：「現代音樂就是鬼叫的音樂，搭配畫面的功能性很高，沒有任何可以被獨立聆賞的價值。」

## 引用

引用是藝術家在創作時相當喜愛運用的技法。舉凡藉古諷今、假借其意、喚起感受、素材應用等，我們都可在藝術的創作中看到各種解讀空間。

貝多芬 (Ludwig Von Beethoven) 《田園交響曲》( *Symphonies No.6, 'Pastoral'* ) 的主題，事後被考證幾乎原封不動地取自南斯拉夫舞曲的旋律。電影配樂中，當詹姆士霍納 (James Honor) 的《大敵當前》<sup>11</sup> ( *Enemy at the Gates*, 2001 ) 主題旋律 ( 譜 3 ) 被指責和約翰威廉斯《辛德勒的名單》<sup>12</sup> ( *Schindler's List*, 1993 ) 的旋律 ( 譜 4 ) 相像到有抄襲之嫌時，大家才赫然發現兩位作曲家的主題創作都是為了配合電影劇情，而取材自同首東歐民謠的開頭動機。



譜 3 詹姆仕霍納：《大敵當前》主題旋律開頭



譜 4 約翰威廉斯：《辛德勒的名單》主題旋律開頭

白遼士的《幻想交響曲》第五樂章引用了《末日經》的主題旋律，直接暗示環境中充滿著妖魔鬼怪；盧炎的《月》尾聲，薩克斯風以相當明顯的姿態演奏了國語老歌《情人的眼淚》( 姚敏譜曲 ) 的旋律，其目的則是為了紀念好友戴洪軒 ( 因為此曲為戴的最愛 )。

<sup>11</sup> 尚賈克阿諾 ( Jean-Jacques Annaud ) 執導。

<sup>12</sup> 史蒂芬史匹柏執導。

作曲家若想原封不動地將引用的素材置入曲中，便要留意若該素材對聽眾不具有任何情感聯繫時<sup>13</sup>，是否反而會荒謬突兀地打斷整首音樂該有的自主性。相反的，即便聆賞者根本不熟悉原始素材，作曲家若進而將其支解，轉化為新的創作元素，經過重新創化後的樣貌也能被視為是曲子自然產生的一部分<sup>14</sup>，甚至幸運的話，仍有可能被耳尖的聆賞者隱約地察覺出創作者所引用的原始素材為何。

電影配樂的引用例子比比皆是。伯納赫曼 ( Bernard Herrmann ) 替西區考克 ( Alfred Hitchcock ) 執導的《驚魂記》( *Psycho*, 1960 ) 之浴室謀殺配樂，小提琴在極高把位的滑音演奏已成經典，故 40 年來被無數電影拿來引用。最近期的例子便是皮克斯出品的 3D 動畫片《海底總動員》( *Finding Nemo*, 2003 )，當充滿暴力傾向的小女孩打開門的那一煞那，鏡頭大特寫她之餘，背景配樂就出現了《驚魂記》的浴室謀殺橋段。對不熟悉它的觀眾，這個音樂還是能成功傳達出反諷恐怖的「滑稽」效果；相對地，熟悉它的樂迷，更能在腦中產生情感投射<sup>15</sup>，理解到導演的幽默。想要將《海》片中的小女孩比擬成《驚》片中的諾曼貝茲<sup>16</sup> ( Norman Bates )，其觀影時的趣味度又更加被提升了。

---

<sup>13</sup> 例如原封不動引用台灣民謠於曲中，若演奏給法國人聽，能達到多少共鳴？

<sup>14</sup> 關於引用的論述，可參見交大音樂所張秀真的碩士論文 pp. 45-47，以及林怡君的碩士論文 pp. 17-27。

<sup>15</sup> 將《海底總動員》小女孩的開門行為，投射到《驚魂記》中兇手拉開浴簾的動作。

<sup>16</sup> 《驚魂記》劇中人格分裂男主角的名字，浴室殺人的橋段，便是男主角假扮成自己的母親謀殺女主角。

## 第二節 加強聆賞者／演奏者知覺音樂劇情的鋪陳法

### 主題展示

歌劇／音樂劇的序曲便是此類手法的代表，在幕尚未拉開前，作曲家會先在音樂中展現出全劇的重要主題動機，來讓聽眾先熟悉這些之後還會大量出現的素材。但若將它們一味的拼貼呈現，那和流行樂的組曲又有何兩樣。故動機之間的連接橋段寫作，便考驗著作曲家的創作功力。

### 純器樂曲的文字說明

誠如上一章所言，諸如歌劇、藝術歌曲或電影配樂這類帶有「非音樂」媒介的音樂，聽眾在聆賞時能降低解讀音樂的氣力。而純器樂演奏曲，其曲名本身已經是一種劇情宣告，且若各個樂章也同樣有其標題名稱，對於聽眾而言，情節線索就更多了。甚至，作曲家可透過親自撰寫的曲目解說，讓聆聽者更能聚焦地進入作品中的劇情世界。

某些作曲家甚至會直接在總譜上就標明文字解說，更進一步的把「文字」當成作品一部分。雖然聽眾是看不到的，但卻能讓演奏家在詮釋音樂時，心靈上也同時具備了文字的敘述情境。早在浪漫時期的標題音樂風潮建立之前，巴洛克時期韋瓦第（Antonio Vivaldi）的《四季協奏曲》（*Four Seasons*）就明顯要表達出春夏秋冬的情景變化，總譜裡甚至還清楚的標明了小提琴獨奏要像沉睡的牧羊人、中提琴表現要像狂吠的狗。在秋天的樂章中，他還直接在某段小提琴的獨奏部份標明「喝了烈酒的醉漢」，直到其一長串震音結束後，又標明「醉漢睡著了」。古典時期的貝多芬在《田園交響曲》也親自替它的五個樂章定了標題，甚至在第二樂章的尾聲，當長笛、雙簧管和豎笛交替獨奏演出時，更直接在總譜上標明其各自象徵了何種鳥

啼聲<sup>17</sup>。

### 器樂 / 調性暗示

寫作音樂時，不只可用音高組合或節奏音型來定義主題，浦羅高菲夫的《彼得與狼》( *Peter and the Wolf* ) 便清楚地以不同器樂的音色來代表各個劇情角色<sup>18</sup>。另外，作曲家甚至可用調性來定位各類場景的氣氛，莫札特 ( Wolfgang Amadeus Mozart ) 的說唱劇《魔笛》( *Die Zauberflöte* ) 便展現出相當巧妙的使用手法<sup>19</sup>。不過相較於以器樂音色的暗示，調性暗示的手法對於聽眾而言，難度就稍微高了許多，尤其在調式完全一樣的情況下，想進而判斷出 E 大調與 F 大調的不同，那還得具備有絕對音感的能力才能體會出創作者的巧思。



---

<sup>17</sup> 長笛代表夜鶯，雙簧管代表 wachtel，豎笛代表杜鵑。

<sup>18</sup> 小提琴代表彼得、法國號代表野狼、低音管代表祖父、雙簧管代表鴨子、單簧管代表貓、定音鼓代表獵人等等。

<sup>19</sup> 降 E 大調暗示光明、G 大調暗示喜劇、g 小調暗示痛苦、F 大調代表祭司、c 小調象徵奇異世界。

## 第三章 聆聽劇情音樂

上一章已說明了作曲家在創作劇情音樂時所運用到的各種技法。但相對的，當聽眾知道他面對的是一首劇情音樂時，又會用什麼樣的方式去聆賞？本章將針對這個議題進行切入探討。

### 第一節 聽眾 vs. 作曲家

要求聽眾必須具備基本的音樂感知能力，尤其對於聆賞較為複雜的古典音樂，是必備的首要條件。若欣賞者的本能感官有缺陷，那勢必也無需要求他們。例如人們在味蕾隨著年紀老化而喪失功能之後，已無法再正確判斷出菜色的滋味；當色盲看畫時，永遠無緣感受到畫家所運用的色彩豐富性。故在音樂的聆賞中，若本身缺乏對音高頻率的判斷能力（所謂的音痴），自然也就對作曲家在音高結構上所設計的巧思無法有所體認。

柯普蘭（Aaron Copland）在他的著作《怎樣欣賞音樂》（*What to Listen for in Music*）中，對於聆賞音樂的群眾開宗明義提到兩個重點：『第一、你聽到了音樂進行中所有的東西嗎？第二、你對所聽到的有真正的感覺嗎？或者，換一個方式來說：第一、就音符本身所涉及的，你錯過了什麼沒有？第二、你的反應是混亂的，抑或你的情緒感應是十分的清晰？』他認為：凡是有理解力的聽眾，必須具備一項最低限度的條件，那就是在聽到一段旋律<sup>1</sup>時，必定要能體認它。上一章我們探討了劇情音樂的主要寫作技法便

---

<sup>1</sup> 原文雖用了「旋律」二字，但其實可以推展至「樂想」（music idea）。

是動機（包含旋律、和聲、節奏等）的運用，故聽眾必須要先能夠捕捉樂曲中的動機（如柯普蘭提到的第一條件），而當這些動機再現時也要能有所知覺（第二條件）。如此一來，即便對於劇情不甚了解，聆聽者也仍能在自我架構下的意識裡找到解讀劇情的依歸。甚至，在該首樂曲完全抽離了劇情意義之後，也能保有其音樂美學的欣賞價值。

柯普蘭不太贊同聽眾「等待」著樂曲被解說，一廂情願地只求音樂能夠附會一些故事或意涵，讓欣賞變得容易些。他認為：『沒有一位作曲家相信，會有任何的捷徑可以獲得較佳的音樂欣賞力。音樂家對聽眾唯一能做的事，僅是指出音樂本身真正存在的是什麼，再合理地說明其原因何在。至於其他的事，則需要聽眾自己去領悟體會了。』作曲家在替劇情譜曲時，是可以有自身的故事流程考量，並試著用上一章提到的各類寫作手段來將文學內容轉化到音樂中。但不可忽視的是，創作過程仍要以音樂的自律性為經緯，畢竟作曲家必須要有這樣的體認：並非所有聽眾都熟稔小說劇情或讀過曲解，他們最後往往只能透過樂章的標題做粗淺的聯想。故若音樂的自律結構十分雜亂<sup>2</sup>，聽眾對於音樂的理解程度會不升反降。

另外，音樂欣賞本身就是一種「三度創作<sup>3</sup>」，作曲家是無法駕馭每一位聆賞者的心靈感受的。但幸好雙方仍擁有相同的公約數，那就是音樂的自律性，藉其讓作曲家的「原創直覺」和欣賞者的「再創直覺」能儘量有著相同的內涵。

---

<sup>2</sup> 最常在電影配樂中會有的現象，由於搭配畫面，音樂的時間切點是隨著畫面剪接長度而變化的。其功能主要在烘托視覺，故往往單獨欣賞完整電影配樂時，其音樂結構走向是充滿著荒謬感的，隨性所致的跳接，宛如現代人在看有線電視一樣的心態，無預期的切換不同頻道。

<sup>3</sup> 見崔光宙的《音樂學新論》p.323：『作曲家將樂思寫成樂譜為「第一度創作」；演奏家詮釋樂譜，而用樂音表達出來為「第二度創作」；欣賞者以他敏銳的感受力聽到樂音，並在內心激起思想、感情的共鳴為「第三度創作」。』

## 第二節 音樂的自律性

### 節奏

事實上，對於未受過專業音樂訓練的聽眾來說，樂曲所透露出的種種「訊息<sup>4</sup>」，他們多半會依照自身生活中所擁有的經驗，為其作上連結。在這種種的音樂訊息當中，當屬「節奏」最貼近人類的原始本能。嬰兒尚在母親子宮內時，所感知到的就是自己的心跳聲。在全球各地原住民族群的音樂中，所共同擁有的都是節奏音樂。色盲無法體會畫作的顏色之美，但卻仍能辨識出某些畫派的線條之美。故即便是音痴，對於音樂能掌握到的最後一個線索，就是不需音高意識的節奏脈動了！

而由於人類是複肢動物，行進本身就是一種生活律動，故兩拍的拍子是最貼近聽眾的自然感受。一旦拍子變成以三拍後，聽眾尋求不到對稱性的解決（第三拍），自然就對其產生了搖擺感。複拍子由於一拍是被切成三份看待的，故也有同樣的聽覺效果。而到了十九世紀後期，柴可夫斯基（Pyotr Ilyich Tchaikovsky）的《悲愴交響曲》（*Symphony Pathetic*）第二樂章，開始出現了將上述兩種拍子結合而成的節奏，形成「二加三」的五拍效果，打開了音樂寫作的無限可能，進而各類「混合拍子」便開始大量出現於藝術音樂中<sup>5</sup>。又，甚至將各種不同的拍子交叉運用（變換拍號），讓聽眾捉摸不定，自然就像走路亂了腳步，不穩定的氣氛便更顯濃厚。

由於拍子的建立，最重要的仍是靠重拍的使用，在每小節的第一拍為其加強音響份量，進而形成綿延不絕的規律感受。但當規律性被建立後，若作曲家出奇不意地改變重拍的位置，常能帶給聽眾驚喜感。例如：貝多

<sup>4</sup> 節奏、旋律、和絃、音色等等。

<sup>5</sup> 混合拍子在藝術音樂中的使用已為常態，但於通俗音樂中仍為少數，故若使用得當，往往成為經典之作，例如：爵士音樂有《Take Five》（Dave Brubeck 及 Paul Desmond 作曲）影像媒體音樂有《虎膽妙算》（*Mission Impossible*）主題曲（1966 年電視影集，Lalo Schifrin 作曲）。

芬的《第九號交響曲》( *Symphonies No.9* ) 合唱主題 ( 譜 5 ) , 最後一句若仿照前面三句的句法 , 理當於下個小節的第一拍出現 , 但貝多芬卻讓其提早一拍 , 突然將重心偏移 , 但之後旋律的句法進行又立刻回到拍子常軌上。原本中規中矩的節奏 , 因為這樣的小改變 , 進而拉抬了藝術性。也例如史特拉汶斯基 ( Igor Stravinsky ) 的《士兵的故事》( *The Soldiers Tale* ) , 在原本規律的進行曲節奏 , 漸漸輔以大量切分音改變重拍的位置 , 之後甚而利用變化拍號 , 來反應士兵不平穩的心志。故 , 此類改變重拍平衡的手法在劇情音樂中出現時 , 聽眾自然會針對不平衡點的出現剎那 , 進行若干的劇情意涵解讀。



譜 5 貝多芬：《第九號交響曲》合唱主題

兩個以上的獨立節奏在同一時刻各自進行 , 便是所謂的複節拍 ( polymeter ) 。早在莫札特的喜歌劇《唐喬望尼》( *Il Don Giovanni* ) 裡 , 一場舞會裡就用了不同拍號一起演奏 , 來傳達各個角色當時的立場。聽眾不但可聽到各自主題的重拍落在不同位置上 , 進而得到錯落的美感之外 , 所有拍子也因有其最小公倍數 , 重拍會不時的再度同步出現 , 故從巨觀的聆賞角度 , 也能得到一組以較多小節作單位的節奏計算 , 進而再去體會音樂穩定下的細膩變化。

## 音高

第一章曾經提到 , 各種音高所組合的音程或音階模型 , 對於非受過專業訓練的人來說 , 其實仍缺少絕對的情感聯想。這種現象就例如 : 孩童對於許多人類的行為並無任何價值判斷 , 但在大人的社會文化教養下 , 才逐

漸累積並理解每個行為的普世價值為何。故在基本的音樂學習經驗裡，老師不自覺的就在各個曲目的演奏中，灌輸了大調音階聲響偏向快樂，小調音階聲響偏向哀傷的論述，各種音程或和絃的聲響帶來什麼樣的感受。這些數百年來的經驗傳承，便形成了音樂最根本的共同情感意涵語言。同理，聽眾不見得需要知道中東的音階或日本的五聲音階結構是什麼，但是只要累積聽過無數用這些音階寫出來的音樂，且知道這些樂曲的創作國度為何，自然下回再度聽到由該音階構成的樂章時，就能夠產生較貼近的聯想關係。

旋律線條寫作的各個因子中，不需經過經驗的灌輸傳承，就能和「節奏」一樣最能貼近人類自然感受的，便是音高兩兩之間的跳動關聯。旋律級進遠比跳進要帶給人類安穩的感受，用物理現象解釋便是因為音頻改變的幅度較小。十六世紀末期羅馬樂派的帕勒斯替那（Giovanni Pierluigi da Palestrina），便是將旋律以大量級進寫作的代表人物，他的旋律充滿了難以言喻的寧靜柔和之感。

音高擴展至和絃聲響時，則較為複雜。在傳統調性音樂中，人類也許在本能的物理音響知覺上，對於和絃中最接近樂曲調性主音的導音出現會感到些許的不安，對於一級的大三和絃也或許會有較為安定的感覺，但其實每個和絃細部的方向性的暗示功能，對於較無音樂學習經驗的聽眾來說，仍是較無意義的。故當德布西把和絃聲響純粹當成是音響效果展現時，實屬和聲運用的一大突破：以聲響實際效果作為寫作依據。柯普蘭就曾打趣的認為：「若有人問德布西為什麼要用這樣的和絃，我深信他一定會如此回答：『我喜歡這樣！』」此類充滿氛圍暗示手法的和聲寫作，也豐富了聆賞者對於樂曲的想像。

## 速度

人類感知音樂的另外一項本能，則是透過音樂速度的快慢體現音樂氣氛。若和其他論述有相抗衡時，速度帶給聽眾的意義往往是更大的。例如：前面提到旋律的大量級進能帶給聽眾安祥的感受，但若是在極快的速度下（例如古典時期音樂中常出現的華彩樂段），氣氛自然不會是帶給聽眾平靜溫和的感受，反而會教貼近激動的聯想。

樂曲的速度大多不會永遠恒定。這些變化中，小者如漸慢的使用，通常用於音樂要進入下一個高潮點或接近尾聲時會出現，尤其若接著又輔以恢復原速（*a tempo*），更會突顯了漸慢所帶給聽眾的感受意義，因為它提供了面臨高潮的「準備時間」，進而增加滿足感；中者如彈性速度的使用，蕭邦（Frederic Francois Chopin）則為最典型的代表音樂家，譜面並無每一小節的速度細部指示，但演奏時速度無時無刻是在作伸縮的，音符時而往前推或往後拉，避開了機械化的規律性，更貼近人類日常的情感經驗；大者如音樂速度的大幅度更改，尤其在劇情音樂中，此類手法最能象徵情節扭轉，當慢版樂段與快版樂段並置時，聽眾察覺到律動明顯的更換，自然也對其速度的改變產生了聯想意涵。

## 動機的判斷與再現的體會

判斷一段動機旋律的結束與否是相當重要的，如同文章中必須用句點或分段來讓讀者明瞭通篇的文脈關係。作曲家體現動機結束的方式相當包羅萬象，或許透過襯底的和絃方向性暗示，或許透過樂句的對稱性達到，或許給予一個長音做收尾。而當兩個動機靠太近時，前後用性格不同的音樂元素（調性、織度、音色等）來寫作，最能貼近人類的感官反應，直覺性的認知到另一段動機的開始。但對於前後兩個主題的過渡，仍必定得經過適當手段處理（例如奏鳴曲式中的過渡樂段），才能給予聽眾有心理準

備。除非作曲家是有其特別用意，否則直接將兩個各自獨立的主題併置的敷衍手法，會讓聽眾感到不知所云，如同聽唱片時突然換軌般。

即便音樂不帶有任何指涉性意義，其放諸四海皆準的寫作要件，就是運用「再現」的技巧。音樂作為一種延綿不絕無法停歇的藝術，所有材料若在時間中都只出現一次，那對於聽眾而言，音樂又有何需要專注聆賞的藝術價值呢？因為材料會再度出現，聆賞者也才會對音樂抱持著「用心欣賞」的心情，願意去尋找線索（動機），爾後進一步的從「再現」現象，來驗證自己最初的動機判斷正確，從中得到滿足。如此也能督促作曲家必須要在有限的材料中做各種變形轉化（例如奏鳴曲式的發展部），如同大廚使用同樣的食材，卻能做出數道截然不同的美味料理一般。

而再現時，將不同動機素材疊置的手法，則考驗著作曲家在各個獨立線條中尋找出相通性的音樂美感功力。當然，聽眾也必須先熟悉作品中所有的素材，故當這些看似獨立的原料，最後竟然能夠天衣無縫般的同時呈現，除了帶有前面提到的再現效果外，更增加了樂曲的藝術性。而劇情音樂利用此技法時，也彷彿在暗示聽眾，不同的角色或情緒碰撞在一起了！

而最直觀的「再現」現象，便是素材直接被反覆並置使用，此時意義單元似乎停滯，但若透過音量或配器的漸層增加，卻仍帶給聽眾往前流動的感受。故若是在欣賞劇情音樂時，自然會對該反覆的意義單元產生「長時間進行同一件事」的聯想。

### **第三節 作曲家原創與聆賞者再創的立足點**

在聆聽劇情音樂時，若聽眾多半皆尚未讀過原著，我主張還是要盡可能的事先讓聽眾了解故事的大綱，畢竟作曲家和聆賞者的地位應該被視為

相等的！因為在寫作劇情音樂時，都是作曲家在充分理解劇情之後，所一點一滴開展下的創作果實，故為何同樣屬於「創作角色」的聆賞者（前面曾經提到過的「三度創作者」）不能有著對劇情的基本認知之後，再開始進行他們對音樂作品的解讀呢？我要強調的並不是要讓聆賞者在聽音樂之前，需要知道到每一小節、樂段、樂器等各自是代表什麼意義的繁複細節。可能聽眾在解讀的再創過程中不盡然與音樂原創者的想法相同，但起碼他們是被擺在同一個立足點上的：作曲家了解劇情後，創作音樂；聆賞者了解劇情後，解讀音樂。若要求聽眾僅需知道標題就可以開始欣賞音樂，那除非作曲家當初寫曲的時候也是只知道原著標題就開始落筆了！

此類音樂的故事性雖然細緻，但畢竟最後還是純粹以音樂的面貌展現出來（無任何其他媒介的輔佐之下），故音樂的自律性仍必須佔有相當大的地位。同樣地，由於無法確保每位聆賞者是否都有機會了解劇情，作曲家在創作音樂的同時，也要考量到音樂抽離了戲劇元素之後，是否仍然有被聆賞的價值。故當我在創作《天燈·母親》時，便時時刻刻考量這層問題：在大量運用第二章所探討的描寫劇情技法之餘，是否也能不斷呼應到本章所提到的音樂自律性的層面。在下一章，我將針對《天燈·母親》的創作理念進行詳述。

## 第四章 管絃樂曲《天燈·母親》之解析

### 第一節 小說《天燈·母親》之背景

#### 作者

一九三二年出生於桃園鄉下的鄭清文，其多年來的作品，總是呈現出一股濃厚的「鄉下人本色」<sup>1</sup>。《天燈·母親》則是其中一例，故事背景架構於農村生活，無論是景色（天氣現象、動物聲響、植物型態）或是農家的行事（耕作道理、民間習俗、價值觀念）等，作者皆有巨細靡遺的描述。

而鄭清文的作品風格，另外最常被提到<sup>2</sup>的就是「冰山理論」<sup>3</sup>，作者自己也說他喜歡寫得「沉」一點，含蓄一點。《天燈·母親》做為一部童話，故事看似單純地描寫自幼喪母的十一指少年阿旺的成長記事以及台灣早期農村生活的風貌，但仔細深究，文字背後更想要表達出的是一段心靈創傷的癒合歷程。

人性問題的探討一直是鄭清文小說的重點。他的小說經常以「社會上的不幸，或弱勢者所特見殘缺的人生經驗所造成的無奈、悲劇」<sup>4</sup>來反映人性的本質。過程或許面臨悲劇，但是終筆之際，他卻有意讓小說人物有較好的歸宿。《天燈·母親》最後便藉由天燈的釋放來象徵主人翁對母親的救贖，並進而告別母親、砍斷臍帶、擺脫依賴，象徵了阿旺的自我成長。<sup>5</sup>

<sup>1</sup> 李喬曾經表示：「鄭清文文學特色呈現的是：台灣鄉下人本色；三、四十年代的台灣鄉下人。」

<sup>2</sup> 參見公共電視製播的飛躍 2000 作家身影(二)第 11 集「冰山底的沈靜與騷動-鄭清文」，李泳泉導演。

<sup>3</sup> 海明威所提的理論：「十分之九是水面下，然而僅僅浮出水面讓我們看得見的十分之一，又是令人看不透的半透明體。」

<sup>4</sup> 同註腳 2。

<sup>5</sup> 參見陳玉玲於香港大學文學會議上所發表的論文：「論鄭清文的《天燈·母親》」。

## 故事

全書共分為六個章節，筆者將各段落的故事重點整理如下：

### 《春天·早晨·斑甲的叫聲》

藉由故事主人翁阿旺於早晨所發生的瑣事，引導出整本小說中會出現的人物角色以及各自的性格：

阿旺的母親在生下他之後就過世，故一直是他心中永遠的遺憾。阿旺的左手多了一根手指頭，故經常被朋友捉弄，尤其是性格最衝動的孩子王阿灶。而總是陪伴在阿旺身邊的阿秀，則是最懂阿旺想法且也能保護他的乖巧女孩。阿旺平常必須帶著他家的老牛出去散步活動筋骨，不時會和沿路上的稻草人及動物們談心，書中一幕幕的故事便是這樣開展出來的。

### 《初夏·夜·火金姑》

因為阿泉伯和阿章伯的田地彼此緊鄰著，故常常會有一些糾紛。而這回只是因為阿泉伯的蛇吃了阿章伯的青蛙，所以阿章伯的火金姑很生氣，故來找阿泉伯的火金姑理論，雙方於是進行了一場瘋狂的戰爭。

剛勸完架的阿旺和阿秀，來到墓地拜訪阿旺母親，並獲得土地公的首肯，可以親眼見到母親的鬼魂，但條件是彼此不能接觸。而即使已往生，媽媽仍然像生前一樣，繼續受到某些親戚鬼魂的欺負，過的不是很好。

### 《夏天·午後·紅蜻蜓》

此章繼續藉由阿旺和阿秀於某日下午外出與鄉野間各個角色（田中的動物、稻草人等）的互動，來表達出他們悲天憫人的善良性格。

阿旺帶著削好的竹蜻蜓來到了墳前，想飛給母親看。竹蜻蜓的飛翔，吸引了一大群的紅蜻蜓圍觀，數量越來越多，彼此舞動者，快把天空給遮住了。

### 《初秋·大水·水豆油》

颱風的豪大雨，讓整個村落陷入淹水的慘境。阿旺不顧家人的反對，乘著特大號的水豆油，沿路幫忙被水災困住的魚群及稻草人。但他心中最掛念的，仍是母親的墳。

墓地全被大水淹沒，所有的鬼魂都跑到土地公廟來避難。阿旺看到母親在發抖，想要脫下自己的衣服給她避寒卻無能為力，因為土地公仍然禁止他們彼此碰觸。

### 《初冬·老牛·送行的隊伍》

總是陪伴在阿旺身旁的老牛要被父親賣掉了。在牛販來牽牛的那一日，所有的動物都相當感傷地來陪同阿旺一起送行。

### 《寒冬·天燈·母親》

在「天黑黑」的歌聲中，阿旺和阿秀要去施放天燈給阿旺母親看，順便報告好消息：老師要帶他去鎮上開刀，把多餘的手指切掉。但沒想到墓地鬼魂一個個都跑出來，眼睛露出貪婪的神色，「救我救我」的聲音此起彼落。

阿旺這才從土地公口中知道，天燈還有救鬼的功用！土地公拉了母親的手，去扶住天燈。隨著天燈的點亮，母親的臉色也恢復了從未見過的光明。天燈緩緩上升，阿旺雖然知道他將再也沒有機會見到母親，但眼淚流出的同時，對於能夠救贖母親，嘴角仍是帶著笑的。

## 第二節 樂曲總論

### 樂曲編製

1 Piccolo	Timpani
2 Flutes	2 Percussionists
2 Oboes (Ob.II also English Horn)	
2 Clarinets in Bb	Harp
1 Bass Clarinets in Bb	Piano (also Celesta)
2 Bassoons	
	Violins I
4 Horns in F	Violins II
3 Trumpets in Bb	Violas
2 Trombones	Violoncelloes
1 Bass Trombone	Double Basses
1 Tuba	
2 Percussionists play: Bass Drum, Chime, Cymbals, Glockenspiel, Large Tam-Tam, Snare Drum, Suspend Cymbal, Triangle, Vibraphone, 5 Woodblocks.	

### 樂曲段落配置

全曲根據原著小說的季節變化，分為四個樂章。其中第二樂章及第四樂章，依照小說的章節，再各自細分為前後兩個意義段落。其四個樂章的標題如下：

第一樂章：春 「春晨」

第二樂章：夏 「初夏·火金姑」及「仲夏·紅蜻蜓」

第三樂章：秋 「初秋·大水」

第四樂章：冬 「初冬·老牛」及「寒冬·天燈·母親」

樂章標題並非完全取材於書中的章節篇名，有稍經簡化。其中第一樂章更捨棄了原著中標題所列的角色（斑甲），我將在下一節闡述原因。

## 角色 / 氣氛主題

以下將根據樂曲中各主題被首次完整呈現的順序依序列出，但僅針對有跨樂章重複被使用的動機<sup>6</sup>。

**母親**：見譜 6。第一樂章 mm. 1-7 先不斷重複動機的開頭片段，爾後於 m. 7 的最後一拍才由雙簧管正式完整呈現出。

譜 6 母親動機 (第一樂章 m. 6)

**救贖一**：見譜 7。第一樂章 mm. 10-17 以完整樂段方式呈現。

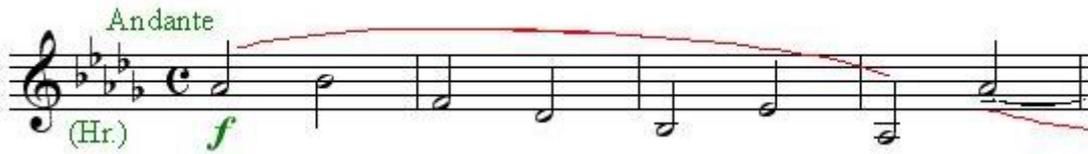
譜 7 救贖一主題 (第一樂章 mm. 10-17)

**阿旺**：見譜 8。第一樂章 mm. 24-25 先模糊出現動機的開頭部份，爾後於 mm. 39-44 同樣以雙簧管做較完整且規律的方式呈現出。

譜 8 阿旺主題 (第一樂章 mm. 39-42)

<sup>6</sup> 例如第二樂章的火金姑、紅蜻蜓，以及第三樂章的大水，都有賦予其自身的主題宣告，但僅止使用於該樂章內，並無跨樂章的動機再利用。

**老牛**：見譜 9。第一樂章 mm. 39-45 和阿旺的主題以法國號每兩拍為單位的對位手法呈現出。



譜 9 老牛主題（第一樂章 mm. 39-42）

**救贖二**：見譜 10。第一樂章 mm. 39-43 以每五拍為單位的鋼琴不斷反覆呈現出。



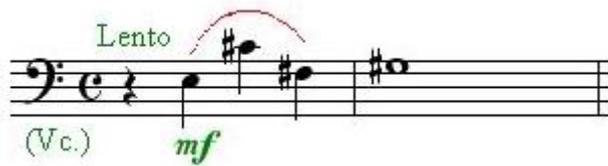
圖 10 救贖二主題（第一樂章 mm. 39-42）

**阿灶**：見譜 11。第一樂章 m. 43 及 mm. 46-47 先片段出現，爾後於 mm. 50-63 完整呈現。



譜 11 阿灶主題（第一樂章 mm. 50-51）

**阿秀**：見譜 12。第一樂章 mm. 69-91 在木管以拍子單位加長的姿態出現，爾後於 mm. 92-93 以大提琴首度完整呈現。



譜 12 阿秀主題 (第一樂章 mm. 92-93)

**救贖三**：見譜 13。結合了「救贖二主題」的片段，以及將第一樂章最開頭由鐘琴與鋼琴不斷演奏的全音階做些更動，所結合而成的新動機。於第一樂章 mm. 105-108 首度呈現出並作為該樂章尾聲。

譜 13 救贖三動機 (第一樂章 mm. 105-108)

**救贖四**：見譜 14。為一組十二音列，由鐘琴與十一把銅管於第二樂章 mm. 109-111 呈現出。

譜 14 救贖四主題 (第二樂章 mm. 109-111)

### 第三節 創作意念的體現

在改編文學作品成音樂時，作曲家所面臨到的最大問題便是：是否要忠於原著，還是要經過消化後重新架構故事。而我選用後者的考量原因，是在於畢竟劇情內涵所呈現出的媒介已經徹底轉變（從文字轉成音符），許多文學能表達出的意境，並非能照本宣科地被移植到音樂上。若寫作時不以音樂做本位考量，而只是一味的被原著內容所禁錮，那便會讓聽眾覺得不如直接看原著小說就好的感受。<sup>7</sup>

本節中將根據四個樂章，依序對創作意念及劇情背景做詳細闡述，並與論文之前所提及到的寫作手法做相呼應。下面我將用方框代表動機主題。

#### 第一樂章：樂曲主題宣告

原著小說第一章中，鄭清文利用主人翁在生活中發生的瑣事，引導出故事中所有的重要角色，正如同歌劇的序曲，能讓聽眾能預先知覺到整齣劇會出現的角色音樂動機有哪些。故我在第一樂章當中，便採用此寫作觀念，依序將已設計好的角色動機展開於樂曲當中。

但因為角色過多，是故必須省略書中角色。在反覆讀過原著數次後，我先把會貫穿各個章節的角色選出，故像小說中第二章及第三章裡面，相當有特色的主題「火金姑」和「紅蜻蜓」，因為只有在該章節才會出現，所以我決定不花篇幅在第一樂章中介紹給聽眾。另外，許多從頭到尾都出現的角色，因為功能性較弱，我也將其省略，例如阿旺的長輩們（爸爸、大

<sup>7</sup> 二十一世紀將小說改編成電影的例子當中，最有名的便是《魔戒》(The Lord of the Rings) 系列與《哈利波特》(Harry Potter) 系列。《魔戒》電影編劇對原著進行相當大規模的刪減，甚至更動部分劇情的出場順序，一切都是為了能將原著的主要精神以最適合電影的語言方式呈現（且電影還得考量影片長度的限制），最後不但沒被批評背離原著，且還在全球各大電影獎中獲得無數的最佳改編劇本獎。至於電影《哈利波特》（在本論文截稿前，電影只拍攝了前兩集）最常被影評批評之處，便是電影編劇完全原封不動地將小說內容搬上螢幕，僅將文字視覺化，在有限的兩小時半內，強迫把所有小說中的故事都說出來，導致觀眾欣賞時看似劇情緊湊，但卻顯得相當刻意，「為交代而交代」，失去了電影應該有的自主流暢性。

姑婆、爺爺) 墓地的其他鬼魂、田園中的稻草人等等。我決定讓焦點集中在下列五個特定人物上：阿旺、母親、阿秀、老牛、阿灶。他們皆與主人翁阿旺有著最密切的關連性：母親是阿旺心中最深的遺憾；阿秀和老牛是整天陪伴在阿旺身旁，且最能了解阿旺心靈的女性與動物；阿灶活潑搗蛋的性格，則能與阿旺溫和善良的性格呈現出對比。

由於《天燈·母親》的故事最終環繞在「母親的被救贖」，故我在角色動機的構思之外，另外設計出四個「救贖主題」。在第一樂章中，先呈現其中三個（第四個在第二樂章才會首度出現）。這四個主題到了第四樂章尾聲，將會被徹底運用，另外在全曲各處也會零星出現，用來暗示母親與阿旺之間的命運聯繫。

以下將對整個樂章的設計手法做敘述：

#### 1. 原著的改編：

原著的章節被命名為《春天·早晨·斑甲的叫聲》，而斑甲的叫聲是扮演開場時把劇中主角阿旺從夢境中叫醒的一個連接，我決定捨棄不用，保留具有夢境般氛圍的配器及音響寫作（mm. 1-7），並改用母親來替代斑甲，做為喚醒阿旺的開場宣告。另外前面曾提到，我把第一樂章（小說第一章）定位為各個角色的出場，故並非集中在特定角色上，所以我在第一樂章的標題命名，便將「斑甲的叫聲」捨棄不用，僅留有「春晨」二字。

#### 2. 母親動機與阿旺動機的寫作關聯性：

緊接著夢境般的母親之後，是救贖一，以樂器份量約全體一半的方式齊奏（mm. 10-23），其中不時還參有母親的元素（mm. 12-14 雙簧管及長笛先後再現），進而帶出阿旺，也藉此展現出母親與阿旺間的關係（等待被救贖），此時的阿旺不完整，仍在夢境中，僅在 mm. 24-25 以模糊方式展現動機的片段（m. 25 的低音豎笛同時再次疊入母親）。

之後「救贖一」再度出現 ( mm. 29-38 )，並在 mm. 35-36 到達全體齊奏 ( tutti ) 的 *ff* 聲響象徵夢醒，進而轉入小提琴的獨奏做收尾。之後「阿旺」便以完整的姿態讓雙簧管呈現出來 ( mm. 39-44 )。

在「阿旺」被鋪陳的同時，法國號則演奏「老牛」，以每兩拍一個音 ( 相較於「阿旺」平均半拍一音 ) 的寫作來象徵老牛走路的緩慢，而用與「阿旺」對位的手法寫出，更強調了老牛的生活都是和阿旺在一起的。另外，鋼琴在此處則以 *mp* 的小音量演奏了新的主題「救贖二」。

### 3. 各動機之間的連接手法：

先前曾提到，若只是將一堆音樂主題做無意義的並置，那就會和流行樂中常見的組曲沒什麼兩樣。故針對這個樂章的動機連接，我採用了前後互疊的方式寫作。也就是說，在一個動機接近尾聲時，便開始疊入下一個動機的片段，而當接下來的動機完整出現時，前一個動機也會繼續以較模糊的姿態疊在當中，然後慢慢消逝。

例如 m. 43 的「阿旺」仍在演奏時，豎琴就首度出現了「阿灶」的動機片段，爾後低音管和短笛也都分別出現，為進入完整的「阿灶」( mm. 50-63 ) 做了準備。當正式進入「阿灶」後，mm. 50-53 的木管仍出現了「阿旺」的節奏變形，也象徵了阿灶對於阿旺的捉弄。mm. 60-62 「阿灶」的節奏織度進行了縮減，帶領出 m. 63 「阿旺」的八度全體齊奏，用以表達兩人互動的情緒張力達到高潮。

「阿灶」繼續被演奏，此時「阿旺」退場，緊接著從 mm. 69-91，一連串以木管樂器演奏出「阿秀」，且聲部越來越多，而「阿灶」也漸漸以減少器樂數量的方式寫作，直到無聲。藉此來傳達出了阿秀是阿旺的看護者，而阿灶是無法對抗阿秀的。

「阿秀」自 m. 92 正式由弦樂獨立演奏，但立刻在 m. 93 接上了「阿旺」的開頭，到了 m. 94 再以小喇叭演奏「阿秀」，並開始一連串的移調疊置

(mm. 95-98), mm. 100-101 木管又出現阿旺的片段，象徵兩人的密切關係。

音樂尾聲則引導出救贖三：雙簧管的片段引用自救贖二的鋼琴，音高有稍微更動了一下（F 變成 Eb）；小提琴的尾聲獨奏，想法來自第一樂章最開頭高音鐵琴的全音階動機。以此做為尾聲，呼應了音樂的最初源頭，也繼續暗示了主人翁阿旺的任務。

## 第二樂章：固定音樂單元的循環使用

由於原著第二章《初夏·夜·火金姑》及第三章《夏天·午後·紅蜻蜓》，我選用了同樣的寫作手法，也就是「固定音樂單元的循環使用」<sup>8</sup>，來傳達出這兩章節的戲劇效果，故我將這兩章的劇情合併在一個樂章內，分成前後兩個段落，各自命名為「初夏·火金姑」及「仲夏·紅蜻蜓」。

「初夏·火金姑」（mm. 1-76）所要傳達的就是兩派火金姑逐漸聚眾，相互打鬥的情境；「仲夏·紅蜻蜓」（mm. 77-111）則是要表現出紅蜻蜓在天空飛翔的姿態。以下將分別為這兩段落的寫作手法做解說：

### 1. 「初夏·火金姑」

mm. 1-34 我用了兩個單音 A 與 Eb 來代表兩派的火金姑，其音程關係為增四度，拍子也選用七拍，加重了音響上較不穩定的氣氛。一開始，m. 1 僅只有 A 音（短拍）的出現（譜 15），於 m. 9 開始加入 A 音第二個層面（長拍）的堆疊（譜 16），暗示了一方擺出挑釁的陣仗。從 m. 17 開始加入了 Eb，且不同於前面的節奏，Eb 線條使用了十六分音符的切分音，暗示另一方的蓄勢待發、蠢蠢欲動（譜 17）。m. 25 開始則加入由銅管吹出的開戰號角動機音（譜 18）。

<sup>8</sup> 管絃樂曲《天燈·母親》首度出現此手法，是在第一樂章的 mm. 66-91，阿灶與阿秀相互交疊，不過使用的特色是將一組漸漸削弱，一組漸漸增強。

譜 15 第一組火金姑：動機一（第二樂章 m. 1）

譜 16 第一組火金姑：動機二（第二樂章 mm. 9-13）

譜 17 第二組火金姑動機（第二樂章 m. 17）

譜 18 開戰動機（第二樂章 mm. 25-31）

由於 mm. 1-34 固定音樂單元的不斷反覆，畢竟會造成聽覺上的枯燥感，故我試圖在 A 音的長拍聲線上進行大量的器樂接力轉換，增加變化度。另外，也以各種打擊樂不規則的出現，以及各種器樂突然的 doubling（並輔以非傳統演奏法），試圖營造聲響上的不定性。

mm. 35-38 我用了急促的不和諧三連音聲響來表示戰爭的開打，同時刻，銅管則先在 mm. 35-36 來回吹奏兩軍的代表音（A 和 Eb），而 mm. 37-38 則帶入阿旺的開頭四音，象徵阿旺的勸架。在 mm. 39-41

進入片刻的寧靜，木管分別以三個層面演奏出三組增四度音程，象徵第一回合的結束。

mm. 42-60 則是將 mm. 1-34 濃縮寫作，另外也加上更多不定性的器樂現身，象徵雙方都等不及要再戰了。m. 61 開始則是第二回合的開打，此次戰局更長，延展至 m. 70 才告終（相較於上一回只有四小節），而在這十小節當中，除了聽到阿旺被銅管演奏的更為完整（mm. 63-64）以外，到了 mm. 67-70 更可聽到阿秀的現身，一同加入勸架的行列。速度逐漸漸慢，聲響回歸寧靜，戰爭結束。

mm. 71-76 的寫作考量，是為了呼應原著小說第二章的後半段，勸完架的阿旺和阿秀來到了墳場，第一次親眼見到了母親的魂魄。這段故事我後來決定將其輕描淡寫帶過，點到為止。我將母親開頭的三音，以長笛的持續長音（D）和短笛的兩音（G, F#）不規則反覆出現，並輔以管樂的和絃聲響演奏，象徵母親的鬼魂逐漸出現。最後在 m. 76 由英國管吹出完整的母親。

## 2. 「仲夏·紅蜻蜓」

相較於「初夏·火金姑」的配器複雜，「仲夏·紅蜻蜓」則是採以較簡約的配器寫作來鋪陳。mm. 77-101 使用不斷重複的六八拍鋼片琴演奏，來營造蜻蜓在空中飛翔旋轉的律動感。另外輔以把玩竹蜻蜓的阿旺（以豎琴分割式的演奏）以及個性調皮且善抓蜻蜓的阿灶（以木管不斷轉調演奏）與飛翔的蜻蜓相呼應<sup>9</sup>。

尾聲 mm. 102-111，則將第一樂章中完整的阿灶再度呈現，而在第一樂章 m. 63 所出現的阿旺全體樂器八度齊奏，到了第二樂章，我

<sup>9</sup> 其實在原著的第三章，阿灶已過世（被蛇咬死），鄭清文是用回憶的方式提到阿灶對於抓紅蜻蜓相當拿手。我打破了小說的架構，將劇情背景改寫成阿灶與阿旺仍在一個時空當中。和原著相同的是，阿旺拿著竹蜻蜓，和紅蜻蜓相互玩耍；而被我改編的是，阿灶則在一旁不斷補殺紅蜻蜓，想打斷他們的玩樂。

將其擴充為三小節，置於 mm. 109-111 做為結束。在這三小節當中，我以 glockenspiel 演奏首度出現的救贖四，為一組十二音列，與阿旺相呼應，而更重要的設計動機是為了要替第三樂章的開場聲響寫作做準備！

由於此首的銅管編制共有十一把，故我也針對救贖四的前面十一個音，各自以一隻銅管與其 doubling，而第十二個音則是由十一把銅管一起吹奏。（譜 19）

The image shows a musical score for brass instruments, specifically measures 109-111. The score is for seven parts: Hr. I. II., Hr. III. IV., B. Tr. I. II., B. Tr. III., Trb. I. II., B. Trb., and Tb. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into three measures. In the first measure, Hr. I. II. and B. Tr. I. II. play a motif starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. In the second measure, Hr. III. IV. and Trb. I. II. play the motif starting with a quarter note B3, followed by eighth notes. In the third measure, B. Tr. III., Trb. I. II., B. Trb., and Tb. play the motif starting with a quarter note D4, followed by eighth notes. The motif is marked with accents (>) and dynamic markings (sf, sfz). The score is annotated with Roman numerals I, II, III, and IV, indicating different parts of the motif.

譜 19 銅管 doubling 救贖四動機（第二樂章 mm. 109-111）

### 第三樂章：空間記譜

此樂章來自原著的第四章《初秋·大水·水豆油》。有關刮風下雨敘述，在書中大約只佔了開頭十分之一的篇幅，之後則詳細描述雨停後，阿旺乘著特大號水豆油（水甕）去探望母親的路程。我將故事做了些更動，重點擺在風雨的描述，而把原本阿旺在雨停後立刻出門（當時的環境其實仍是危險的，雖然雨停了，但是大水尚未退卻）的情境，轉化為在暴風雨仍持續不斷時，阿旺就忍不住出門關心母親的墳是否被淹沒了。危險感保留，但讓阿旺出現的情境背景是在較具「動態感」的暴風雨中。而阿旺的交通工具水豆油，我則將其略去不提，故此樂章的標題定名為「初秋·大水」。

在此樂章的開頭，我使用了空間記譜法<sup>10</sup>來描繪出暴風雨即將來臨的氛圍，用小提琴、定音鼓、大提琴、短笛、低音大提琴、高音鐵琴及中提琴七樣樂器，依序疊置出現，並各自反覆不停地演奏其所屬的音樂單元，形成越來越緊張的音響式的效果，而隨著長號最後的加入，以及之後所引出的暴風雨動機（譜 20），宣告暴風雨的開始。以下將針對空間記譜法中的寫作意念做進一步的說明。

A musical score for a storm motif, labeled '譜 20 暴風雨動機 (第三樂章 mm. 3-5)'. The score is written for two staves, treble and bass clef. It features a tempo marking of '♩ 140' and a dynamic marking of '(tutti) fff'. The music consists of rhythmic patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and articulation marks (accents, slurs). The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. There are triplets indicated by a '3' below the notes in the final measure of each staff.

譜 20 暴風雨動機（第三樂章 mm. 3-5）

<sup>10</sup> 管絃樂曲《天燈·母親》首度出現此手法，是在第一樂章的一開頭。但並不是以時間做器樂演奏的間隔，而是以音量的消漲，做為決定下個器樂演奏的時機。

### 1. 器樂出現的順序：

因為所有的弦樂器都被使用到，為了讓它們的音色不被混淆，故我將出場順序調整到第一、第三、第五及第七個，讓它們彼此中間都插入其他種類器樂，以利聽覺上的區隔及加強音色的變化。

### 2. 時間間隔的安排：

各器樂出現的時間差，最前面兩個的時間差先定出 30 秒，爾後以 30 秒的 1/2、1/3、1/4、1/5、1/6 及 1/7 來訂出之後樂器兩兩之間的間隔（最後是 15、10、8、6、5 及 3 秒<sup>11</sup>），形成聲響堆疊速率越來越密集的效果，增添緊張度。

### 3. 救贖主題的運用：

阿旺相當擔心母親的墳被大水淹沒，全書所環繞的主題「救贖」再度呈現。我運用了第二樂章尾聲所首度出現的「救贖四」，讓小提琴及低音大提琴分別在極高及極低的音域演奏出。另外短笛則不斷演奏「母親」的開頭，與救贖主題相呼應。

m. 3 之後則再度回到含有拍子計算的寫作，描述的是阿旺冒著風雨前往母親的墳做探視。而在此樂章首度出現的暴風雨動機（mm. 3-5）中，我另外以和絃的寫作方式偷渡了「阿旺」的開頭（譜 21）。而除了 mm. 10-12 以及 mm. 35-37 結尾處，暴風雨動機（含「阿旺」）還會出現以外，全曲「阿旺」並沒有另外再以較清楚的姿態出現。我的寫作重點則是不斷環繞在「救贖四」，從頭到尾將其以弦樂長時間呈現。

其他主題的出現，包括 mm. 10-15 由中提琴和大提琴演奏的「救贖三」，以及 mm. 18-20 變形出現的「母親」開頭三音（譜 22）。接近尾聲時，「母親」終於在 m. 34 以完整的姿態呈現，緊接著用暴風雨動機收尾，而當最後一個和

---

<sup>11</sup> 30 秒的 1/7 約為 4.3 秒，但先前的秒差已經是 6 秒和 5 秒了，若再接著使用 4 秒，恐怕難以被辨認時間距離有被縮短的改變意義，故我再進而將 4 秒縮短了一秒，成為 6、5、3 的數列。

絃被全體齊奏時，我再用豎琴不止音的寫作方式垂直呈現「母親」開頭三音，讓殘響自然消滅至無聲做為此樂章的結束。

譜 21 阿旺動機變形藏於暴風雨動機（第三樂章 m. 3）

譜 22 母親動機的變形（第三樂章 mm. 18-20）

#### 第四樂章：引用與動機疊置

此樂章是根據原著第五章《初冬·老牛·送行的隊伍》及第六章《寒冬·天燈·母親》所譜寫的音樂。原著中的前四個章節，在我的樂曲中被分成三個樂章，而正巧是以小說中的春、夏、秋三個季節背景做分界，故為求統一，我也自然地將季節背景皆發生在冬天的第五章和第六章，合併成一個章節來寫作。但同樣呼應小說的兩個章節，做前後的分段，並分別命名為「初冬·老牛」及「寒冬·天燈·母親」。

在「初冬·老牛」中，我採用傳統的調性寫作，以「老牛」做全曲的重心，曲式也用了最典型的歌謠三段體（m. 22-42）呈現，並在最開頭加上一段

導奏 (mm. 1-21)。在鋪陳全曲架構時，我就想在樂曲某一段落當中運用最復古的寫作法，來喚起自己從小對傳統調性及曲式的情感。讀完整本小說後，相較於其他章節，我覺得貫穿《初冬·老牛·送行的隊伍》的濃厚離情依依氛圍，較適合運用此類寫作法表達。

在 mm. 43-45 再現導奏的動機後，m. 46 正式進入「寒冬·天燈·母親」的段落。由於小說中，有描寫阿旺和阿秀哼唱著台灣民謠《天黑黑》，雖然和劇情沒有太大關聯，但興起了我「引用」此民謠動機的念頭。

#### 1. 以扭曲的面貌呈現：

如同之前所提到，若是聽眾對樂曲所援引的曲目完全不熟悉，而作曲家直接原封不動的將其置入，只會讓許多聽眾感到莫名。另一方面，以原著小說第六章《寒冬·天燈·母親》來說，此歌曲的出現地方，基本上也只是作為點綴之用，若硬是要被引入曲中，會太嫌刻意。故我決定以扭曲的面貌呈現這個民謠動機，重塑後，不但能獨立形成其特有的氣氛，且緊接在傳統調性結構的「初冬·老牛」之後，也有宣告新段落開始的明顯效果。而當被引用的曲子《天黑黑》經過再造之後，其本身在小說中的意義也可就此被捨棄掉！

#### 2. 寫作手法：

原著小說提到了主人翁哼唱著：「天烏烏，要落雨 。」但只用文字寫出了歌詞前兩句，後面則用刪節號表示。我也自然順應文字，只採用這兩句的旋律音來作為引用的動機。我將「天烏烏」的旋律和「要落雨」的旋律拆成兩塊各自的意義單元，在 mm. 46-54 相互交叉錯落呈現 (譜 23)，並運用弦樂豐富的演奏法 (拋弓、巴爾托克撥絃、滑奏、泛音)，企圖營造寒冬夜晚神秘的氣氛。

譜 23 「天烏烏」及「要落雨」的旋律引用（第四樂章 mm. 47-53）  
方框為「天烏烏」旋律；圓圈為「要落雨」旋律

在引用的段落結束後，有四小節（mm. 55-58）較為簡約的過渡段落寫作，其中還可聽到阿秀不時的出現。而 m. 59 又是一次空間記譜法的寫作，並以擊樂及豎琴導引出阿旺。緊接著 mm. 60-67 再現了第一樂章救贖一完整樂段，mm. 68-71 繼續做和聲式聲響的擴充，直到 m. 72 配器達到最飽和，然後音量慢慢消弱，進而要帶入全曲（劇）的最高潮，天燈的釋放母親被救贖。

天燈隨著火種的點燃，光線越來越亮、溫度越來越暖，離地面越飛越高，其帶給我的感受，是相當莊嚴神聖的。故我讓鋼琴和低音大提琴以速度緩慢的頑固低音作為整個終段的基底，來呈現出氣氛的穩重及平和。緊接著，所有和救贖有關的主題通通在此進行順序性的疊置出現：首先是救贖三（mm. 75-81）；而在完整演出一遍後，救贖四開始加入（mm. 82-88）；

第三遍則以小號及小提琴演奏一個新的旋律線條 ( mm. 89-95 ); 最後一遍則把救贖二也加進來 ( mm. 96-103 ); mm. 72-103 整段的配器, 也從一兩個獨奏樂器慢慢累積到飽和的全體齊奏。藉由音量、音色數、動機線條的累積, 描述天燈漸漸爬升的情景, 劇情文本也象徵著母親被救贖了。

全體齊奏的音量達到 *fff* 時 ( m. 103 ), 只留下救贖三的器樂繼續演奏尾音 G, 其他器樂通通停止。而此時由豎笛和英國管寧靜地演奏出母親<sup>12</sup>, 代表母親被救贖, 進而畫下樂曲的句點。

### 關於器樂意義及動機音高的使用

全曲唯一有被賦予角色意義的樂器是英國管, 只要阿旺與母親會面的暗示時, 我都選用英國管來吹奏母親。

無論樂章的調性為何, 只要同個動機再度出現, 我都不會改變其絕對音高。例如救贖二於第一樂章是在 Db 大調的背景架構下呈現, 到了第四樂章尾聲則是架構在接近 G 調的背景下, 但其動機的絕對音高仍沒被改變。

綜觀全曲, 我主要是以「主題動機的寫作」做為全曲的經緯, 而隨著劇情文本情境的走向, 進而對各動機進行不同程度的變形轉化。故第一樂章的動機展現即具有相當重要的份量, 我將每個主題都給予兩次以上的重複呈現, 為的就是讓聽眾保有印象, 以致於在後面三個樂章當中, 能產生與其對話的能力。

---

<sup>12</sup> 相較於第二樂章第一段落的尾聲 ( m. 76 ) 及第三樂章的尾聲 ( m. 34、 m. 37 ), 其所出現的母親聲響安排都較不穩定。例如更動些微動機音高, 或輔以不和諧的無調性和絃聲響。

## 結語

在第三章曾經提到：作曲家在譜寫劇情音樂時必須要有個認知，那就是聽眾不見得事先能充分理解故事內容，更遑論去體會作曲家巨細靡遺的劇情設計。以《天燈·母親》四個章節的篇名為例：若聽眾仰賴的想像依據只有樂章（或樂段）的標題，文字給的越少，聽眾自我編織的故事的確會和作曲家的劇情設計相差甚遠。例如這些標題都沒有動詞，只有名詞，故聽眾可能會去猜測：「紅蜻蜓在做什麼事？母親又怎麼了？」或許可以從複拍子的氣氛中聯想到紅蜻蜓在飛翔，但全曲要表達的母親被救贖的抽象觀念呢？任人怎樣聯想勢必都很難被猜中。

而標題的文字，有時候也可能會造成聽眾的誤解，例如聽眾看到我的樂章標題時，第一個念頭應該會被季節給吸引住，進而和韋瓦第的《四季》建立起聯想關係：「是否《天燈·母親》也是要用音樂表達出季節的變化呢？」可是季節對於我這首作品而言，僅只是沿用原著的章節標題罷了，我的寫作重點則是擺在季節後面的角色標題。故這也是為什麼我仍會支持聽眾還是僅可能的先理解劇情內容之後再來聆賞，他們必須要和作曲家有著對於「原著小說認識」的相等起點，好進行他們的「聆賞創作」。

這次管絃樂作品的寫作過程，雖盡可能地達到論文所提及的理念，但由於曾有替影像進行配樂的經驗（所謂的「為影像服務」），故創作《天燈·母親》時，有時仍會不留意地又落入了「為小說服務」的思維（但畢竟它並不是要成為讀者閱讀小說時的襯底音樂）。故第一章曾經因為提到李維史陀聆賞歌劇時的態度，而引發了我的一個問題：在聽眾已經知道音樂所指涉的情境意義後，還能客觀地聆賞音樂嗎？其實，在這裡也可換個立場來問：「在作曲家已經知道其音樂將要指涉的故事後，創作時還能客觀地以

音樂本質為出發點嗎？」

答案是肯定的，且也必須要如此去實踐的。作曲家要有個體認：因為是創作帶有劇情的純器樂演奏樂曲（無視覺或歌詞的介入），仍得兼顧以音樂做本位的考量。故作曲家應該要勇於打破小說的原形，咀嚼一番後再重新根據音樂的特性來編織故事網路。如此一來，即便最終聆賞者真的無法事先知道劇情是什麼，只要音樂本身散發出的自律性夠扎實有力，仍能夠讓他們在單純欣賞音樂的層面上得到滿足。

《天燈·母親》是個人首度為不含其他媒介之劇情音樂的寫作嘗試，期盼未來在處理同類型的音樂時，音樂創作觀能達到更為純熟完善的境界：拋開劇情文本沉重的包袱，以樂音自身的文本來統攝全曲。



# 參考文獻

## 中文文獻

- 王次炤，音樂美學新論，萬象，台北市，1997年。
- 崔光宙，音樂學新論，五南圖書，台北市，1993年。
- 鄭清文，天燈·母親，玉山社，台北市，2000年。
- 羅基敏，文話／文化音樂：音樂與文學之文化場域，高談文化，台北縣新店市，1999年。

## 翻譯文獻

- Benzon, William 著，腦內交響曲：從認知科學與文化探討音樂的創造及聆賞，趙三賢譯，商周，台北市，2003年。
- Clarson-Leach, Robert 著，偉大作曲家群像：白遼士，陳素英譯，智庫，台北縣新店市，1995年。
- Copland, Aaron 著，怎樣欣賞音樂，劉燕當譯，二版，音樂與音響雜誌社，台北縣新店市，1991年。
- Giannetti, Louis D. 著，認識電影，焦雄屏等譯，二版，遠流，台北市，1998年。
- Hanslick, Eduard 著，論音樂美：音樂美學的修改芻議，陳慧珊譯，世界文物，台北市，1997年。
- Storr, Anthony 著，音樂與心靈，張嚶嚶譯，知音文化，台北市，1998年。
- Valentine, C. W. 著，實驗審美心理學〈音樂·詩歌篇〉，潘智彪譯，商鼎文化，台北市，1991年。

## 外文文獻

- Stolba, K Marie, The Development of Western Music, Third Edition, McGraw-Hill, Columbus, OH, 1998.

# 簡歷

## 學歷

- 2004 年畢業於國立交通大學音樂研究所作曲組。
- 2001 年畢業於國立交通大學資訊工程學系。

## 師事

- 2002-2004 年，師事楊聰賢教授，學習作曲。
- 2001-2002 年，師事王真儀助理教授，學習鋼琴。
- 1989-1996 年，師事傅文娟老師，學習 Electone 電子琴。

## 作品發表

- 2004/06/07，新竹交大演藝廳，《迴·辛巳》。  
(中提琴 / 李雅芳 鋼琴 / 何嘉駒 鐵琴 / 謝幸怡)
- 2003/05/26，新竹交大演藝廳，《CATCH》。  
(小提琴 / 黃瓊瑩 長笛 / 林思言 豎笛 / 江昭蓉 大提琴 / 薛衣珊)
- 2002/12/28，台北鳳甲美術館，《天空落水》。  
(大提琴 / 鄭伊晴)
- 2002/11/03，台北國家演奏廳，《李敏勇英譯詩選三首：夜、暗房、記憶》。  
(女高音 / 莊皓芳 鋼琴 / 呂景璇)
- 2002/06/26，新竹交大演藝廳，《李敏勇英譯詩選三首：夜、暗房、記憶》。  
(女高音 / 李孟芳 鋼琴 / 張巧伶)

管絃樂曲  
《天燈 · 母親》

“Heavenly Lantern, Mother”  
for Orchestra



Chia-Chu Ho

2004 年 6 月

June, 2004

(總譜請親赴圖書館查閱)