

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

管絃樂曲《幻影》之音樂理念與其體現

**The Musical Idea and Its Realization in the
Orchestral Work “The Shadow of Illusion”**



研究生：楊秀美

指導教授：吳丁連 博士

中華民國九十三年七月

管絃樂曲《幻影》之音樂理念與其體現

**The Musical Idea and Its Realization in the Orchestral
Work “The Shadow of Illusion”**

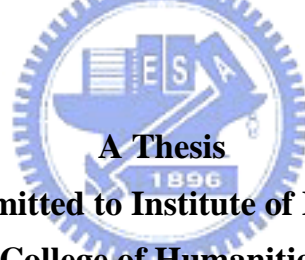
研 究 生：楊 秀 美 Student: Shiu-Mei Yang

指 導 教 授：吳 丁 連 Advisor: Dr. Ting-Lien Wu

國 立 交 通 大 學

音 樂 研 究 所

碩 士 論 文



A Thesis
Submitted to Institute of Music

College of Humanities

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of

the Degree of

Master of Arts

in

Music

July 2004

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中 華 民 國 九 十 三 年 七 月

管絃樂曲《幻影》之音樂理念與其體現

學生：楊 秀 美

指導教授：吳 丁 連 博士

國立交通大學音樂研究所

摘 要

本論文包括兩部份：一為音樂創作—管絃樂作品，二為文字的說明—對論文作品的理念與其體現之探討。此篇論文作品在於體現「音樂作為一個表情世界」的想法，強調音樂空間的性格、音樂意義單元的自存性與拼貼的技巧。在文字說明方面，對音樂理念—「音樂作為一個表情世界」突顯其人文、心理的基礎並以作品中不同特質的自存性之意象單元來例證此曲所依據的理念之可能。

The Musical Idea and its Realization in the Orchestral Work “The Shadow of Illusion”

Student: Shiu-Mei Yang Advisor: Dr. Ting-Lien Wu

Institute of Music
National Chiao Tung University

Abstract

This thesis is mainly divided into two parts: the first part is a musical composition - the orchestral work, and the second part is a written argument - discussion on the musical work's idea and its presentation. The musical work is to present the idea that music is regarded as an expressive world in which the character of musical mnemonic time-space, the self-sufficiency of a musical unit and the skill of *collage* are emphasized. Besides, the written argument focuses on the human and mental bases of the idea of music as an expressive world, and takes various musical units from the thesis composition, which have self-sufficient images to exemplify the discussed idea above.

致 謝

特別感謝我的指導教授吳丁連博士給予我多年來鼓勵與指導，致使我在音樂創作上更上層樓，以及所有在交通大學音樂研究所的老師們和同學們，特別是蔡宜真同學勞心勞力幫我校稿，更要感謝我先生銘文的支持與鼓勵。



目 錄

摘 要	i
Abstract	ii
致 謝	iii
目 錄	iv
第一章 前言	1
第二章 創作理念	2
第一節 音樂作為一個表情世界的可能性基礎	2
第二節 「音樂的表情世界」與中國傳統詩論之境界	3
第三節 「音樂的表情世界」與其形構化的特徵	5
第三章 論文作品《幻影》理念之體現	6
第一節 核心集類	7
1. 核心集類之音程內容	7
第二節 「自存性」的音樂單元之確立	12
1. 織體做為「單元」立即直接知覺的對象	12

2. 單元的自身特質	12
第三節 音樂之結構化方式：「論述」、「發展變奏」「併貼」	18
1. 「論述」	18
2. 「發展變奏」	20
3. 此論文作品的結構化方式—「併貼」	20
第四章 結語	28
參考文獻	29
附錄 管絃樂《幻影》總譜	32



第一章 前言

幻影一詞，一方面用來說明是對我們感官（眼、耳、鼻、舌、身、心）各自所應對的境界之不可確定性的描述，另一方面說明個人生命感懷之體現（外在的、具體之事物）的特性。「幻影」作為此論文作品的曲名，在說明這種個人當下的生活體驗之虛幻性。

所以在其樂曲中，以靜態/動態的意義單元或意象作為音樂訴說的直接媒介。這些大小不一的音樂意象，最終在它們的環境裡，在聆聽者的參與中，產生一種幻影似的感動之情懷。



第二章 創作理念

此曲之創作動機來自旅遊中之景色的感動，然此曲創作理念並不以重複當下直接的感動作為創作的依據，倒是那令人顫動的景物，山光、水色、人物與觀照者之情思在剎那間共同融入一個如中國山水詩般的空靈境界，從而令人深思一個建築在不同聲音意象，而形構音樂作為一個「表情世界」作品的可能性。

音樂的「表情世界」一詞做為此創作的理念，如同詩的「意境」一樣，它用來說明一首作品的整體感受，而這世界中之事件（指可區別、可直接記憶把握的意義單元）或聲音單元，如同詩的「意象」一樣，用來說明作品形構轉化過程所依賴的單元。



第一節 音樂作為一個表情世界的可能性基礎

音樂被稱為時間藝術是因為體現它的聲音素材必須在時間的流程中顯露，而在此稱音樂為一個表情的世界，其理由在於彰顯音樂之所以成為音樂在於聲音在時間流動時所形成可記憶的單元，而這記憶的單元在音樂的流程裡，在我們心靈中可被記憶、回顧，可被期待、憧憬，可被激發，進而召喚其內在的經驗情感參與，因而形構一個因記憶而產生感觸參與的空間。簡言之，此空間是因聲音單元在我們心理交感形成，碰撞成為一個召喚人之經驗情感而形構的獨特之虛擬

的「表情世界」。所以「表情世界」中的「世界」一詞，並非是「作為世界事物之全體」，也非「特殊種類存有，尚未被分別思索以前，如何如何地在全體中之一情態」¹，而是一種知覺的世界（perceived world）²。從聆聽者的角度而言，可被記憶的音樂單元或成分是邀請聆聽者參與它世界的直接手段，而從作曲者而言，音樂中那些可被記憶的單元，為作者所欲寄情表述的單元，而單元間彼此相互引發而形構一首作品的世界，是作者的表情世界，同時也是聆聽者以其情思所參與融合其中所形構的知覺世界。

第二節 「音樂的表情世界」與中國傳統詩論之境界

在中國傳統詩論，「境」原為佛教詞，指一種感覺的「存在」，或說「意識中的心象」、「境所」，或說「心之所遊履攀援者」³。而境界是指「主觀情意與客觀物境互相交融而成形的藝術境界」⁴。在中國詩論中，這種強調主/客交融的境界遠勝過對主/客作單向價值的偏重，或說「心與物的

¹ 請參見：唐君毅，〈海德格〉（收錄於陳鼓應編，《存在主義》，台北：台灣商務印書館，第二版，1992，p.131。

² 「知覺世界」一詞，借自 Maurice Merleau-Ponty 的〈知覺的首要性〉，The Primacy of Perception. Ed. James M. Edie, et al. (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1964), pp 12 - 13。

³ 請參見：周裕鍇，《中國禪宗與詩歌》，高雄市：麗文文化，初版，1994，p.140。

⁴ 同註3，p.139。

分離」是不同的⁵。音樂作為一個「表情世界」這一想法基本上如同中國傳統詩論下的「意境」。但此處對「意境」一詞的使用涵蓋了王昌齡所言之三境；物境、情境、意境⁶。一首詩為詩人所創作，它用來容納不同經驗背景的人參與而得的參與者個人的殊相性之意境，在詩中產生意境的單元稱為主觀化的象，這主觀化之象就詩人的取材而言，稱為素材或象，就語法術語而言，是語素⁷。但一旦它入詩行裡就已沾了作者的意，不論作者給予它是一個主觀情感的生命，或樸素地讓「象」自顯詩行中，皆稱為意象，如「山」就孤立性之素材而言是象，「寒山」是意象，兩者進入詩行皆稱為意象。

「意象」在此「音樂的表達世界」裡等同「可知覺到的音樂單元」，這種單元是具有「自存性」，而「自存性」的音樂單元，正是它促使音樂變為一種「表情的世界」成為可能。也因而它在樂曲結構化的過程中扮演極重要的角色。

⁵ 同註4，p.139。

⁶ 同註3，p.139。王昌齡之三境：一曰物境。欲為山水詩，則張泉石雲峰之境極麗絕秀者，神之於心，處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娛樂愁怨，皆張於意而處於身，然後馳思，深得其情。三曰意境。亦張之於意而思之於心，則得其真矣。

⁷ 請參見：左松超，《文言語法綱要》，台北：五南圖書出版公司，初版，2003，p.14。

第三節 「音樂的表情世界」與其形構化的特徵

「自存性」的音樂單元「音樂表情世界」的作品首先要考慮的。要達到鮮明「自存性」的音樂單元，除了藉用各種不同音樂變數（音高結構、音色、音域、力度、織體、斷句方式、節奏……）不同的組合形構不同特質的單元，且需要仰賴音樂脈絡中單元間的強烈對比關係而強化不同意義單元，有時更需要藉休止、延長符號來達成意義單元的起落點，詳細請參見下章音樂理念與其體現。



第三章 論文作品《幻影》理念之體現

理念之所以成為理念，在於其有所應對物。作為此論文作品之理念——一個「音樂的表情世界」，在於突顯音樂的「表情空間」這一面相，也就是音樂可記憶的那一層的心理空間，基於彰顯這理念之特性，此論文作品書寫時，以形構不同特性的音樂之意義單元為主要的起點。

這些意義單元自身要強調其可記憶性、自足性或自存性，它們有時以聲響似的方式出現（稱為聲音意象單元）⁸，有時以旋律似的方式顯露（稱為旋律意象單元），有時以強烈節奏的姿態揭露（稱為節奏意象單元）……。但不意味這些意義單元彼此全然無關。反而，為了使這些意義單元融入作品的世界中，它們需要一個共相的成分來聯繫。這個共相似的聯繫在此論文作品是建立在以一個集類【0，1，4，5】為中心而延展的音程。

⁸ 意象單元的稱呼，參見本論文第三章第三節之三。

第一節 核心集類

1. 核心集類之音程內容

為了要形構不同的自足性音樂單元，又要使這些不同特性的聲音意象有所關係，尋找一個樂曲的音高核心動機是有其必要性的。它可用來統攝這些多樣性的聲音意象而不至於流於支離破碎，且能促使這些意象有些共相的呼應關係，以利樂曲的統一性，或說有利於這個表情世界的集中性。有了這些集中性，參與此表情世界的聲音意象之經驗情感就易於被召喚出，且被強化、被延展。此曲是以集類【0，1，4，5】作為整曲的核心動機，這集類從其音程類向量 $\langle \text{Vector} \rangle \langle 201210 \rangle$ ，此集類音程類「1」（它在一般音程的思維中可代表小二度或大七度或與其相關之複音程）有兩個，音程類「3」（代表音程含小三度或大六度或其相關之複音程）有一個，音程類「4」（代表音程含大三度或小六度或其相關之複音程）有兩個，音程類「5」（可代表完全四度、完全五度或其相關之複音程）有一個，而音程類「2」和「6」在此集類中缺乏。從此集類之子集類看共三個音類分子之子集類會含【0，1，4】，【0，1，5】，而兩個音類分子之集子類含【0，1】，【0，3】，【0，4】，【0，5】。這些集類與其相關子集類所涉及到音程成為此曲旋律、和聲、音樂單元的音高來源。

(1).作為旋律的來源(參見譜例一)，長笛、單簧管、鐘琴的旋律聲部皆建立在【0,1,4,5】。

(2).作為和聲的來源(參見譜例二)，法國號(為第二小提琴所同音強調)與小號(為第一小提琴所同音強調)的和弦或說垂直音響為【0,1,4,5】所支配。

(3).作為音樂單元的來源(參見譜例三)，此單元包含幾個不同的層次，包括擊樂、鐘琴的點狀織體，定音鼓的氣氛輔襯織體，豎琴的和絃重點強調織體，第二小提琴和大提琴的模仿對位織體，它們的音高來源皆來自此核心集類。



1 $\text{♩} = 36$

Fl. mf f

Ob.

Cl. mp mf

Bn.

Hn. con sord. I. senza sord. p mp

Tpt.

Trb. con sord. I. senza sord. pp p

Tub.

Perc. I (Timp.) 29" 32" pp p mp pp mp p

Perc. II (Vib.) mp mf mp

Hrp. mp mf

Vln. I con sord. sul D pp p mp

Vln. II con sord. sul D senza sord. pp p mp

Vla. con sord. sul G senza sord. pp p mp

Vlc. con sord. sul G pp p mp

Db. con sord. sul E pp p mp

(譜例一)核心集類與其相關之集類所涉及到的音程作為旋律的來源。

81 J-62

Fl.

Ob.

Cl.

Bn.

Hrn.

Tpt.

Tbn.

Tub.

Perc. I

Perc. II

Hrp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Db.

D C E F G A

(譜例二)法國號(為第二小提琴所同音強調)與小號(為第一小提琴所同音強調)的和弦或說垂直音響為【0,1,4,5】所支配，以作為和聲的來源。

86 $\text{♩} = 96$ Picco. → Fl.

Fl. I. *mf* *f* *mf*

Ob.

Cl. in B II *mf* *mp*

Bn.

Hn. in F

Tpt.

Trb.

Tub.

Perc. I (Timp.) 26" 32" *mp* *mf*

Perc. II (Glos.) L.V. *mp* *mf*

Hrp. *mf* *f*

Vln. I *mf* *mp* *mf* *f*

Vln. II *uni* *mf* *mp* *mf* *f*

Vla.

Vlc. *uni* *mf* *mp* *mf* *f*

Db.

(譜例三)以幾個不同的層次，包括擊樂、鐘琴的點狀織體，定音鼓的氣氛輔襯織體，豎琴的和絃重點強調織體，第二小提琴和大提琴的模仿對位織體，它們的音高來源皆來自此核心集類，以作為音樂單元的來源。

第二節 「自存性」的音樂單元之確立

確立一個「音樂意義單元」是音樂作為一個「表情世界」的起點。一個單元的「自存性」勢必涉及到它「可辨認性」和「可被記憶性」。所以在此創作要形構意義單元時，單元的織體和單元的自身特質必須首先納入考慮，織體要涉及它的可資辨認性，而單元特質要涉及它的自存性。

1. 織體做為「單元」立即直接知覺的對象

「織體」用來說明音樂聲部或層次交織的結果，往往長期音樂文化的織體在彼此對照下更明顯地感知：如主音音樂的織體、複音音樂的織體、獨奏或單一聲部的織體，眾讚歌織體，彼此在並列中，更易彰顯各具有的單元。在這種作為此曲單元的載體之織體，在此論文作品除了善用傳統音樂文化的織體長期的明晰之辨認性，而使用傳統音樂文化織體外，同時大量使用大自然環境聲響之織體參與其中，它們在彼此並列中、重疊中的對比裡，更易彰顯它們且共同貢獻的單元特質。

2. 單元的自身特質

此曲的單元在音高上，他們基本上有個共同來源【0，1，4，5】，如前所述，但配合了音樂的其它變數節奏、音色、強弱、音形化、發音法……等，甚至上一節所提的織

體，藉著變數間不同的強調，使變數彼此在單元中產生主、次性的更迭消長，而賦予單元獨特的特色。

- (1). 以音高為主，突顯單元的旋律特色，在此樂曲中旋律性之單元如下(參見譜例四)。
- (2). 以音色為主，強調不流變的音高分子的反覆，而導致以一種聲響的停滯(stasis)，而形成聲響之整體質。如聲團(sound mass)為單元聆聽的主要對象(參見譜例五)，或藉不同的發音方式來達到單元的可資辨認性的音色，在此稱音色性的單元(參見譜例六)。
- (3). 以節奏為主，藉著壓抑音色、音高的變化突顯節奏型態成為單元的特徵，在此稱為節奏性的單元(參見譜例七)。

47 $J = 120$

The musical score consists of the following parts and their characteristics:

- Flute (Fl.):** Melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Oboe (Ob.):** Melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Clarinet in B (Cl. in B):** Melodic line with dynamics *mp*, *mf*, and *f*.
- Bassoon (Bn.):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Horn in F (Hn. in F):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Trumpet (Tpt.):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Trombone (Trb.):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Tuba (Tub.):** Melodic line with dynamics *mp* and *mf*.
- Percussion I (Perc. I):** Features a snare drum (S.D.) and cymbal (C.) with dynamics *f*.
- Percussion II (Perc. II):** Features a glockenspiel (Glos.), low wood (L.V.), and snare drum (S.D.) with dynamics *mf* and *f*.
- Harp (Hrp.):** No notation present.
- Violin I (Vln. I):** Rhythmic accompaniment with dynamics *f*.
- Violin II (Vln. II):** Rhythmic accompaniment with dynamics *f*.
- Viola (Vla.):** Rhythmic accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.
- Violoncello (Vlc.):** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *pizz.*
- Double Bass (Db.):** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *pizz.*

(譜例四)以音高為主，突顯單元的旋律特色的旋律性之單元。

28

Fl. *mf* *a2* *f* *Poco cresc. accel.....*

Ob. *mf* *a2* *f*

Cl. *mf* *a2* *f*

Ba. *mf* *a2* *f*

Hr. *mf* *f*

Tpt. *mf* *f*

Trb. *mf* *f*

Tub. *mf* *f*

Perc. I *mf* *f*

Perc. II

Hrp.

Vln. I *mf* *f*

Vln. II *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vcl. *mf* *f*

Db. *mf* *f*

(譜例五)以音色為主，強調不流變的音高分子，導致以聲響之整體質為聆聽的主要對象的單元。

72

Fl. *mp mf mp mf mp mf f* Picco. and Fl.

Ob. *mp mf mp mf mp mf mp mf*

Cl. *mf f mf mf f mf f*

Bn. *mp mf mp mp mf mp* I II

Ha. *mf mp mp mf mp*

Tpt. *mp p*

Tub. *mp mf mp mp* a2

Tub. *p mp p*

Perc. I

Perc. II (Glos.) L.V. *mp mf* sim.

Hrp. *mp mp mf*

Vln. I *mp mf* ord. S.T. ord. S.P. ord.

Vln. II *mp mf* ord. S.P. ord. ord. S.P. ord.

Vla. *mp* sul G S.P. ord. ord. S.P. ord. S.T. ord.

Vlc. *mp* sul C S.P. ord. S.P. ord. ord. S.T.

Db. *mp* S.P. ord. ord. S.P. S.T. ord.

(譜例六)藉不同的發音方式來達到單元的可資辨認性的音色，在此稱音色性的單元。

106 (highest tone) I. (Flutter tongue) (air sound) (key slap)

Fl. I. *fz* *f* *mf* *mp* *f* *ff* *mf*

Ob. II. (key slap) *mf* *f* *f*

Cl. II. (key slap) *f* *mf* *f* *mf*

Bn. I. (key slap) *mf* *f* *f*

Hn. I. *mf* *mf*

Tpt. I. *mf* *mf*

Tbn. II. *mf* *mf*

Perc. I. *mp* *mf* *mp* *mf* (P.B.)

Perc. II. (Wb.) L.V. *mf* *mf* *f* (W.B.) *mf* *f*

Hrp. L.V. *mf* *ff* *mf* *ff*

Vln. I. uni. pizz. *mf* Cl. bat. *f*

Vln. II. uni. pizz. *mf* Cl. bat. *f*

Vla. uni. pizz. *fz* *mf* Cl. bat. *f*

Vlc. uni. Cl. bat. *mf* pizz. *f* Cl. bat. *f* pizz. *f*

Db. uni. pizz. *fz* *mf* Cl. bat. *f* pizz. *f*

(譜例七)以節奏為主，藉著壓抑音色、音高的變化突顯節奏型態成為單元的特徵，在此稱為節奏性的單元。

而單元的整體性或自存性而言，單元織體和單元的自身特質常不可分的，彼此相互依賴、相互完成。

以下各單元之整體性，依織體與單元的自身特色—旋律性的、和聲性的、音色性的、節奏性的、大自然環境似的……等。

第三節 音樂之結構化方式：「論述」、「發展變奏」、「併貼」

建構意義單元是此論文音樂作品作為表情世界的寫作之起點。然而這些不同特質意義單元建立，從它們彼此之間以怎樣的關係相聯繫？換個角度而言，此樂曲是以怎樣的方式來呈現呢？是論述亦或是其它？

1. 「論述」

「論述」的方式典型地出現在西方藝術音樂的調性音樂，尤其是快板奏鳴曲式樂章，整個樂章以第一主題為中心，在主題介紹後，緊接對主題的註解、發展、而朝向另一個植基於它且呈現對照的情感之主題（此被稱為第二主題）同第一主題一樣，第二主題仍經敘述，而後註釋，或變奏或發展而進入呈示部的結尾單元，這結尾單元通常用來做對前面呈現的素材做摘要似的、回顧地呈現。緊接著的展開部，是典型的議論部份，對主題（包含第一、第二）的特定情感

片斷以充滿了不穩定的調性、不完全句法結構，甚而片斷地並置之方式出現。彷彿在論辯些什麼，而在這種激盪過程的呈現中，一種激情、渴望的情感之被表達出來，且它夾雜一種被期待回歸的再現之敘述的渴望，被發展部期待的再現部，重述呈示部的素材，不過，不同以先前是將原先在調性對照的素材，在第一主題調性的統一下敘述了它們。這種音樂意念呈現方式的過程類述黑格爾的dialectic正、反、合的知識過程⁹。正為呈示部，反為發展部，合為再現部。因此我們稱如此音樂呈現的方式為一種論述。此論述的過程，主要在強化、延展了樂曲的初始感受（通常以第一主題的方式敘述），有了這初始感受為基點，它帶動了作曲家主觀表達的情思，有敘述、離開、有回歸，因而有方向、有流動、有目的、有高潮。這種過程中總是散發一種期待、焦慮、渴望之俗情生命的情緒。作曲家的任務似乎除了敘述外，更在樂曲過程中滲透一種「激發情感」（stirring the feeling）的想法¹⁰。這種想法化為技巧而加入樂曲展現的過程裡。常見的方法，如在音高上非和弦音的使用；在句法上插入句的使用；在敘述中的流動，因果關係之期待的暫擱……等等。

⁹ The Harper Collins *Dictionary of Philosophy*. 2nd ed. Peter A. Angeles, (New York: Harper Perennial, 1992), p. 71.

¹⁰ Leonard G. Ratner. *Classic Music- Expression, Form and Style*. (New York: Schirmer Books, 1980), pp 3 - 5.

以上對音樂「論述」的看法，基本上是以貝多芬的作品為師而開啟的觀察。這種「論述」方式幾乎支配西洋藝術音樂調性作品的呈現方式。然在此樂曲不以此「論述」方式作為它的呈現方式。

2. 「發展變奏」

促使這種論述的藝術音樂能在統一中又有變化，在變化中裡有統一，最重要要仰賴的技巧，如荀白克所稱的「發展變奏」¹¹。此技巧並非是一般對旋律作增減音之點綴的單純變化之變奏，而是一種將取用已呈現的旋律之片斷，藉用調區、節奏、力度、織體、音域、音色、演奏法……等等改變，使音樂的流展帶給人一種生生不息、光景常新的感受之變奏，或說使音樂能有新的想法(idea)或姿態出現之變奏。

3. 此論文作品的結構化方式—「拼貼」

此作品在音高結構上，圍繞在一個核心「集類」【0，1，4，5】這是作者寫作此曲音高意識的來源。這來源似乎

¹¹ Arnold Schoenberg, *The Musical Idea, Technique, and Art of its Presentation*, edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff (New York: Columbia University Press, 1995), pp. 365 - 366.

是獨立在作品之外的抽象體。它顯然不同於傳統動機音形和系列形式在樂曲中所彰顯的具體性，但此創作的核心集類和傳統動機音形在創作的過程所扮演著的角色是一樣的：它們皆用來作為樂曲所有結構事件的來源，或說以它們作為樂曲發展變奏的來源。

所以在此作品中，所有的單元皆可視為此抽象體—核心「集類」發展變奏衍生出來的產物。它們在樂曲結構中的角色，本質上是等同的。換言之，這些單元間無主屬性，而作品的整體結構也無階層性。單元間的組合關係似乎呈現某種開放關係，而待作者的剎那靈感決定了它們彼此在時間軸下的線性或空間關係。這種結構化之技巧，如同繪畫的剪貼（collage），電影的蒙太奇（montage），詩中的孤立語法（isolated syntax）之結構。單元的自存性、自主性，使它們在樂曲的結構中扮演「等」結構功能。它們的作用不同於一般階層結構的藝術音樂之單元，各具不同結構功能角色（如主題、過渡、結尾、連結……等）。單元的「等」結構功能與「不等」結構功能之對照可在詩的語言與日常語言的單元結構之對照取得呼應。在意象派之詩的語言，其意象之單元就在其自存性顯露，不須如日常的語言，單元之詞、字、句皆須隨著他們語法混同轉化到它較大的結構單元之意義去，而自身在其上層結構下不具「獨特性」、「自存性」。所以，在此論文作品的單元，基本上的性格或定位是如同詩的意象單元一樣，他們在相互映照下共同開啟了一個

意象之音樂世界，此音樂世界也可稱為音樂意象之境界，或簡稱為音樂意境。每個單元因其自身織體特性，而給予不同意象的名稱來說明這些單元的意象本質。如以旋律為主的單元，旋律已不具藝術音樂不同結構功能角色之載體，它的出現僅是一種以旋律為特色的自存單元，因而以旋律意象稱之（參見譜例八）；同樣的，以織體緊密度為主的單元，稱之聲音意象或音色意象（參見譜例九）；以明確節奏類型或帶有舞曲之韻律節奏為主的單元，稱之節奏意象或舞曲般之意象（參見譜例十）；以特殊的發聲法（articulation）為主之意象，如斷奏式的點描，或音色旋律為主的單元，稱為點描之意象（參見譜例十一）；以一種特別引人注意屏息之聲響效果為主的單元，稱為氣氛意象（參見譜例十二）；……等。

因而，整首樂曲的世界可視為這些獨立自主不同織體意象交感而成的表情世界。

188 *Con moto*..... $J = 102$

Fl. *f* *mf* *f* *mf* *mp*

Ob. *f* *mf* *f* *mf* *mp*

Cl. in B *mf* *f* *mp* *mf* *mp*

Ba. *mf* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Hn. in F

Tpt.

Trb.

Tub.

Perc. I (P.B.) (S.C.) L.V. (P.B.) *mfz* *mf* *f* *f*

Perc. II

Hrp. D C E F G A L.V. *f*

Vln. I *f* *mf* *f* *ff* *f* *mf*

Vln. II *f* *mf* *f* *ff* *f* *mf*

Vla. *mf* *f* *ff* *f* *mf*

Vlc. *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Db. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *mp*

(譜例八) 僅是一種以旋律為特色的自存單元

164 $\text{F} \flat$ 56

Fl. *mf mp fz fz mp mf fz mf mp fff mf mf fz fz*

Ob. *mf f f mf mf f*

Cl. in B *mf f mf mp mf f*

Bn.

Hn. in F *ff mf p mf*

Tpt.

Trb. *with Derby no derby with derby no derby*
mf mp mf mp mf mp mf mp

Tub.

Perc. I

Perc. II

Piano

Vln. I

Vln. II *mp mf f mp mf mp*

Vla. *mp mf mp f mp mf mp*

Vlc. *mp mf mp f mp mf mp*

Db.

(譜例九) 以織體緊密度為主的單元

150 *Picc. and Fl. poco cresc.*

The score includes the following instruments and parts:

- Fl. (Flute): *Picc. and Fl. poco cresc.*
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Bn. (Bassoon)
- Hn. (Horn)
- Tpt. (Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Tub. (Tuba)
- Perc. I (Percussion I)
- Perc. II (Percussion II)
- Hrp. (Harp): *DC EFGA*
- Vln. I (Violin I): *Sec.*
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vlc. (Violoncello)
- Db. (Double Bass): *pizz.*, *uni.*

(譜例十) 以明確節奏類型或帶有舞曲之韻律節奏為主的單元

77
 Fl. *f* *mf* *f* accel.....
 Ob.
 Cl. *f* *mf* *f* *mf* *mp* *mp*
 Bn. *mf* *mf* *mp* *mp*
 Hn. *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*
 Tpt. *mfmp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mf*
 Tbn. *mf* *mp* *mf* *mf* *mp* *mf*
 Tub. *mfmp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*
 Perc. I
 Perc. II *mf* *f* *mf* *mp*
 Hrp. *mf* *f*
 Vln. I *mf* *f* *ord.* S.T. *mf*
 Vln. II *mf* *f* *ord.* S.P. *mf*
 Vla. *mf* *f* *ord.* S.T. *mp* *mf*
 Vlc. *mf* *f* *ord.* S.F. *mp* *mf* *mp* *mf*
 Db. *mf* *f* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

(譜例十一) 以特殊的發聲法為主之意象，如斷奏式的點
 描，或音色旋律為主的單元

(譜例十二) 以一種特別引人注意屏息之聲響效果為主的單元

第四章 結語

此論文作品在於體現音樂作為一個表情世界的想法。音樂藉由聲音開啟它的世界，聲音藉著時間軸才有所顯現。從顯現的方式來看，音樂是時間的藝術，然從音樂可被記憶與回憶的角度來觀之，音樂可以說是空間的藝術。這個空間是在人的記憶裡的空間而非視覺所觸及的空間。此論文作品為了突顯音樂的這種記憶空間性格，在創作上以建構可資辨認的、自存性、具有特性的織體單元為不同意象單元為寫作的起點。這些不同性質自存性的意象單元，隨作者的「靈感」之觸動而並置(juxtaposition)或疊置(superimposition)而形成它們的整體世界。從聆聽者的角度而言，整首樂曲的整體世界是由這些意象在我們的記憶裡，在我們的經驗情感的參與中而形成一個屬於它的「音樂表情的世界」。

參考文獻

(一) 中文部份

吳丁連，《視窗下音類理論作曲之環境》，台北：行政院國家科學委員會，1996。

吳丁連，《一個聲音意象的世界（作者創作理念的表白）》，交通大學浩然圖書館藏，作者升等教授論文。

吳戰壘，《中國詩學》，台北：五南圖書出版有限公司，1993。

周裕鍇，《中國禪宗與詩歌》，高雄：麗文文化公司，1994。

尚.保羅.沙特著、陳宣良譯，《存在與虛無》，台北：貓頭鷹出版，2000。

法.米蓋爾杜夫海納著、孫非譯，《美學與哲學》，台北：五洲出版社，1987。

唐君毅，〈海德格〉，《存在主義》，陳鼓應編，台北：台灣商務印書館，1992。

馬丁海德格著、王慶節、陳嘉映譯，《存在與時間》，台北：桂冠圖書公司，1998。

袁行霈，《中國詩歌藝術研究》，台北：五南圖書出版有限公司，1989。

劉勰著、羅立乾注譯，《文心雕龍》，台北：三民書局
印行第三版，1999。

韓鍾恩，《音樂美學與審美》，台北：紅葉文化印行，
2002。



(二)、西文部份

1. Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: w.w. Norton & Company, 1989.
2. Angeles, Peter A. *The Harper Collins Dictionary of Philosophy*. New York: Harper Perennial, 1992.
3. Brindle, Reginald Smith. *Contemporary Percussion*. Oxford University Press, London, 1978.
4. Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception*. Ed. James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
5. Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music-A History of Musical Style in Modern Europe and America*. New York: W. W. Norton and Company, 1991.
6. Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: w.w. Norton & Company, 1991.
7. Ratner, Leonard G. *Classic Music- Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
8. Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea, Technique, and Art of its Presentation*. edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff, New York: Columbia University Press, 1995.
9. Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: w.w Norton & Company, 1969.

幻影

The Shadow of Illusion



For Orchestra

Notes

Instrumentation and Abbreviation

2 Flutes - Fl.

(Fl.I also Piccolo-picco.)

2 Oboes - Ob.

2 Clarinets in B^b - Cl.

2 Bassoons - Bn.

2 Horns in F - Hn.

2 Trumpets in C - Tpt.

2 Trombones - Trb.

1 Tuba - Tub.

Percussion - Perc.I. : 4 Timpani (Timp.) (32", 29", 26", 23"),
Suspended Cymbal (S.C.),
2 pair Bongos (P.B.)

Percussion - Perc.II. : Vibraphone (Vib.), Glockenspiel (Glos.),
Snare Drum (S.D.), 6 Wood Blocks (W.B.)

Harp - Hrp.

12 Violins I - Vln.I

12 Violins II - Vln.II

10 Violas - Vla.

8 Violoncellos - Vlc.

4 Doublebasses - Db.



Performance Notes:

The score is notated in C, except for piccolo (which sounds one octave higher), doublebass (one octave lower), and glockenspiel (two octave higher).

A) All instruments:

Glissando from first note to second note

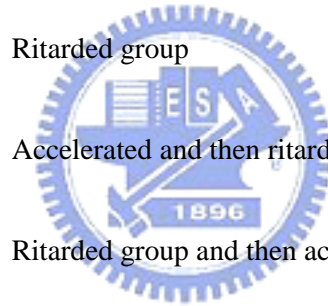
Glissando until sound disappear

Accelerated group

Ritarded group

Accelerated and then ritarded group

Ritarded group and then accelerated



Flutter tongue

L.V.	Let vibrate
con sord.	Con sordino
senza sord.	Senza sordino

B) Woodwinds:

Play the highest note

Air sound

Key slap

From original tone and key slap to only key slap

Original tone with air sound to only original tone

Original tone with air sound to only air sound

C) Brasses:

Covered with hand(Horn)

Uncovered

From open to close (Horn hand muting)

From close to open (Horn hand muting)

Covered with Derby(Trombone)

Uncovered

From open to close (Trombone Derby)

From close to open (Trombone Derby)

D) Strings:

ord.	Ordinary
s.p.	Sul ponticello
s.t.	Sul tasto

pizz.	Pizzicato
ric.	Ricochet
	Bartok pizzicato
	Left hand pizzicato
cl. bat.	Col legno battuto

