

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

游丹綾打擊樂演奏會

含輔助文件

《轉·山》：原創作品與註釋

**TAN—LING YU PERCUSSION RECITAL**

with a supporting paper

“CIRCUMAMBULATING THE MOUNTAIN” :

AN ORIGINAL COMPOSITION WITH COMMENTARY

研究生：游丹綾

演奏指導教授：徐伯年

輔助文件指導教授：董昭民

中華民國 九十八 年 六 月

游丹綾打擊樂演奏會演奏會

含輔助文件

《轉·山》：原創作品與註釋

**TAN—LING YU PERCUSSION RECITAL**

with a supporting paper

“CIRCUMAMBULATING THE MOUNTAIN” :

AN ORIGINAL COMPOSITION ON WITH COMMENTARY

研究生：游丹綾

STUDENT: TAN—LING YU

演奏指導教授：徐伯年

PERFORMANCE ADVISOR: BOR-NIEN HSU

輔助文件指導教授：董昭民

SUPPORTING PAPER ADVISOR: CHAO-MING TUNG



A THESIS SUBMITTED TO  
THE INSTITUTE OF MUSIC  
COLLEGE OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES  
NATIONAL CHIAO TUNG UNIVERSITY  
IN PARTIAL FULFILLMENT OF  
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF  
**MASTER OF MUSIC**

(PERCUSSION PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN  
JUNE 2009

中華民國九十八年六月

# 游丹綾打擊樂演奏會

研究生：游丹綾

演奏指導教授：徐伯年教授

作曲指導教授：董昭民教授

## 演奏會曲目

杰奎斯·德雷克留斯：12 首小鼓練習曲 no. 1, 6, 2

約瑟夫·史望特：《速度》 - 木琴獨奏曲

奈·羅沙洛：鐵琴協奏曲 第二樂章 - 搖籃曲

亞納斯·賽納奇斯：《莎法》 - 擊樂獨奏曲

艾瑞克·薩穆：《觸電》 - 給馬林巴木琴、低音提琴與單簧管的三重奏

游丹綾：《轉·山》 - 鐵琴獨奏曲

芬柯·葛洛波卡：《？肢體》 - 給擊樂者與他(她)的身體

上列曲目已於民國九十八年六月二十八日晚上七點三十分，於國立交通大學演藝廳演出，此場音樂會實況錄音之雷射唱片，附錄於本文封底。

**輔助文件：**游丹綾鐵琴獨奏曲《轉·山》：原創作品與註釋

## 摘要

本輔助文件包括兩個部分：第一部份為鐵琴獨奏曲《轉·山》，第二部分為關於此曲的創作理念與手法之文字敘述。

《轉·山》是筆者為鐵琴所作的獨奏曲，由兩個樂章所組成。靈感來源分為兩個層面，一為筆者自身思想中的“球狀概念”，二為閱讀《轉山—邊境流浪者》一書後，所產生的感動與體悟。

鐵琴獨奏曲《轉·山》試圖將音樂創作與文學作品《轉山—邊境流浪者》中的寫作手法與意念相互連結，並將筆者思想中的“球狀概念”以循環的手法展現於新的音樂聽覺體驗上；文字部分則將文學作品《轉山—邊境流浪者》與音樂創作《轉·山》之素材與手法做比較分析，並以譜例說明之。



# **Tan—Ling Yu Percussion Recital**

Student: Tan—Ling Yu

Performance Advisor: Bor-Nien Hsu

Composition Advisor: Chao-Ming Tung

## **Recital Program**

**Jacques Delecluse : Twelve Studies for Snare Drum No. 1, 6, 2**

**Joseph Schwantner : “ Velocities ” for Solo Marimba**

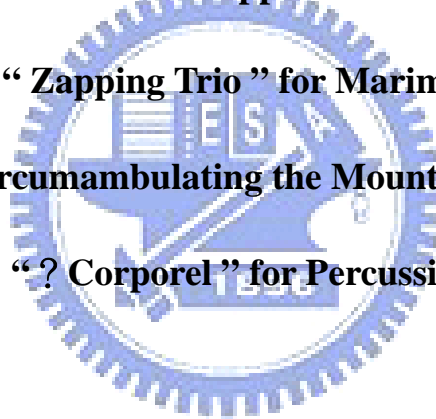
**Ney Rosauo : Concerto for Vibraphone and Piano Mov. II - Acalanto**

**Iannis Xenakis : “ Psappa ” for Solo Percussion**

**Eric Sammut : “ Zapping Trio ” for Marimba, Bass and Clarinet**

**Tan-Ling Yu : “ Circumambulating the Mountain ” for Solo Vibraphone**

**Vinko Globokar : “ ? Corporel ” for Percussionist and His(Her) Body**



The Program above was performed on Sunday, June 28, 2009, 19:30 p.m. in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording DVD of the recital are appended on this paper.

**With a supporting paper: “*Circumambulating the Mountain*” for Vibraphone solo:  
An Original Composition with Commentary.**

## Abstract

This paper consists of two parts: the music composition “Circumambulating the Mountain” for vibraphone solo and the description of its musical idea and realizations.

“Circumambulating the Mountain” for vibraphone solo is a two-movement piece. The inspiration originates from two aspects. One is “the Conception of Sphere”, an abstract perception of nature by the composer. The other is an afterthought and reflection from the literature “Circumambulating the Mountain - a vagrant on the frontier”.

The music composition, “Circumambulating the Mountain”, attempts to homologize the musical idea and the consciousness of the literature “Circumambulating the Mountain - a vagrant on the frontier”. The composition interprets “the Conception of Sphere” to create a circular aural image (aural image) and a constant cycle of new hearing experiences. A detailed analysis of the source material between the literature “Circumambulating the Mountain - a vagrant on the frontier” and the music composition “Circumambulating the Mountain” is provided and illustrated with the score.



## 誌謝

在交大三年的學習，是我求學過程中最感幸福的一件事情，因為開放且多元的學習風氣，讓我在思想上充滿了許多開展與刺激。

感謝徐伯年老師，帶我聽見音樂的美好、感受藝術的深度與內涵，讓我總在「聽見」中驚喜而深感藝術的偉大。從他身上學到的不僅是音樂上的技能與知識，更可以看見他對藝術的尊重與堅持。

感謝董昭民老師，因為老師的敏銳觀察力與強烈感染力，引導我進入即興音樂與創作的世界。因為即興，我學會感受，感受聲音、感受自己、感受當下盡可能所能感覺到的一切發生，而創作，是我開始學會理解自己的過程，這個過程令我覺得滿足與珍惜。

感謝我的父母與家人，謝謝他們總是支持我、包容我，更重要的是絕對的信任我，無論我做任何實驗性的表演與嘗試，他們總是正向的鼓勵我，與我一同期待所有的嘗試，因為他們與我都相信這是對我最好的學習歷程。

最後，要感謝交大音樂所的一切，因為來到這裡，給予我非常豐富的感官世界，有充足的資源，有許多可供欣賞的展演與演講，也提供我展現自己的舞台，讓我覺得生活幸福地像是被寵壞的孩子一般，能在這片廣大的校園裡學習真的很滿足！



# 游丹綾打擊樂演奏會

## Tan-Ling Yu Percussion Recital

鋼琴：徐幼齡  
單簧管：陳映羽  
低音提琴：黃欣儀

2009/6/28, 15:30

國立交通大學演藝廳/ Recital Hall, National Chiao Tung University  
錄音光碟附於封底內頁/Recording appended inside the rear cover

- 1 **Jacques Delecluse (b.1933)**  
**Twelve Studies for Snare Drum No. 1, 6, 2**  
杰奎斯·德雷克留斯：12 首小鼓練習曲 no. 1, 6, 2
- 2 **Joseph Schwantner(b.1943)**  
**“ Velocities ” for Solo Marimba**  
約瑟夫·史望特《速度》- 木琴獨奏曲
- 3 **Ney Rosauro(b.1952)**  
**Concerto for Vibraphone and Piano Mov. II - Acalanto**  
奈·羅沙洛：鐵琴協奏曲 第二樂章 - 搖籃曲
- 4 **Iannis Xenakis (1922-2001)**  
**“ Psappa ” for Solo Percussion**  
亞納斯·賽納奇斯：《莎法》- 擊樂獨奏曲
- 5 **Eric Sammut(b.1968)**  
**“ Zapping Trio ” for Marimba, Bass and Clarinet**  
艾瑞克·薩穆：《觸電》給馬林巴木琴、低音提琴與單簧管的三重奏
- 6 **Tan-Ling Yu(b.1983)**  
**“ Circumambulating the Mountain ” for Solo Vibraphone**  
游丹綾：《轉·山》- 鐵琴獨奏曲
- 7 **Vinko Globokar(b.1934)**  
**“ ? Corporel ” for Percussionist and His(Her) Body**  
芬柯·葛洛波卡：《? 肢體》- 給擊樂者與他(她)的身體



# 目錄

	頁次
演奏會曲目.....	i
輔助文件摘要.....	ii
Recital Program.....	iii
Paper Abstract.....	iv
誌謝.....	v
游丹綾打擊樂演奏會.....	vi
目錄.....	vii
譜例目錄.....	viii

## 輔助文件：游丹綾鐵琴獨奏曲《轉·山》：原創作品與註釋

一、緒論.....	1
二、創作理念與其音樂之體現.....	3
2-1、循環.....	3
2-2、並行存在.....	9
2-2-1、空間中的「發生」.....	9
2-2-2、空間中的「發生之外」.....	11
三、音樂與文學創作手法之對應.....	13
3-1、過程.....	13
3-2、主體與客體.....	20
3-3、圖像音樂化.....	23
四、結語.....	27
參考文獻 .....	28

附錄：鐵琴獨奏曲《轉·山》樂譜（含樂曲解說及特殊演奏記譜法說明）

# 譜例目錄

	頁次
譜例 1 《循環》音列圖.....	4
譜例 2 《循環》樂器擺放圖.....	4
譜例 3 費氏數列於節奏時值上的對應表.....	5
譜例 4 節奏動機「213」.....	6
譜例 5 循環數列於音高上的對應表.....	7
譜例 6 「386683989」三組音列表.....	8
譜例 7 三種循環節奏與音列的組合.....	8
譜例 8 三個線條的相互關係.....	10
譜例 9 兩事件的相互關係.....	10
譜例 10 止音技巧的運用.....	12
譜例 11 循環數列的呈現方式.....	15
譜例 12 改變音色以呈現更開闊的空間感.....	16
譜例 13 第二樂章的循環數列於音程上的應用.....	17
譜例 14 音程的擴充形態.....	17
譜例 15 音程形態在第二樂章中的體現.....	18
譜例 16 主、客體交錯呈現的狀態.....	22
譜例 17 與文字意象相對應的音樂片段(一).....	24
譜例 18 與文字意象相對應的音樂片段(二).....	25
譜例 19 與文字意象相對應的音樂片段(三).....	26

## 一、緒論

靈感來自於自身思想中的「球狀概念」，企圖寫作一首符合此思想語言的擊樂作品。創作初期，以循環數列作為基礎，衍生出一套分別排列音高與節奏的創作素材與寫作手法。然而，全曲的性格與音樂性的連貫是閱讀《轉山—邊境流浪者》一書之後，獲得靈感與解放。

筆者於 2008 年的暑假著手申請雲門舞集「流浪者計畫」<sup>1</sup>，在蒐集資料的過程中，發現了《轉山—邊境流浪者》一書。《轉山—邊境流浪者》完成於 2008 年。作者謝旺霖於 2004 年獲選雲門舞集第一屆「流浪者計畫」後，即展開為期兩個月從雲南麗江騎乘單車至西藏的冒險之旅。

作者謝旺霖認為此書並非描寫西藏美景的作品，也非宣揚西藏「轉山」<sup>2</sup>儀式的書籍，而是書寫自己心底流浪的文章。文章中，他赤裸裸的自我袒露，從他的脆弱、他的恐懼到他的堅強、他的毅力，我隨著一頁一頁的翻閱中，跟著他走進鄉村、繞越山巔、歷經生病、等待痊癒，「最後的最後，稀疏的人潮散去，你仍佇立在四處無人的廣場中央等待，等待視野慢慢被黑暗逼退，在這一個遙遠遙遠的地方，終於—終於你肯放心地大哭一場。」<sup>3</sup>

一個參加雲門流浪者計畫的執行者，一本寫自流浪中的自省聲音，依循作者面對

<sup>1</sup> 由雲門舞集創辦人林懷民先生發起。從 2004 年開始至今已舉辦四屆，其宗旨為獎助年輕藝術家到海外從事自助式的「貧窮旅行」，以擴大視野，學習從海外來看台灣，看自己，堅定個人藝術創作之路。

<sup>2</sup> 是一種宗教儀式，也是西藏人的信仰，遭遇苦難的人可藉由對神山反覆的繞走減少罪愆。傳說轉一圈，可以洗脫過去的罪惡與淨化身心，轉十圈，贖盡一世的罪惡，免受輪迴之苦，若轉了一百零八圈，今生即可成佛。

<sup>3</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之十七〈雪域告別〉P. 305。

恐懼的勇氣，鼓舞筆者大膽地袒露心中的聲音。《轉山—邊境流浪者》帶領筆者聆聽

思想中「球狀概念」所蘊含的聲音，藉由寫作將此概念重新詮釋。

因此，創作鐵琴獨奏曲《轉·山》作為現階段自我體悟的記錄。



## 二、 創作理念與其音樂之體現

「球狀概念」是筆者在創作時最初的想法。對筆者而言，「球狀概念」是一種思想上的信仰與崇拜。爲了讓「球狀概念」這個抽象思維在樂曲中更具體地呈現，筆者主觀地以兩種球狀的型態與特徵作爲審視樂曲的依據：

1.循環

2.並行存在

以下，筆者將依上述「球狀概念」的思維模式來說明其音樂之體現。

### 2—1. 循環

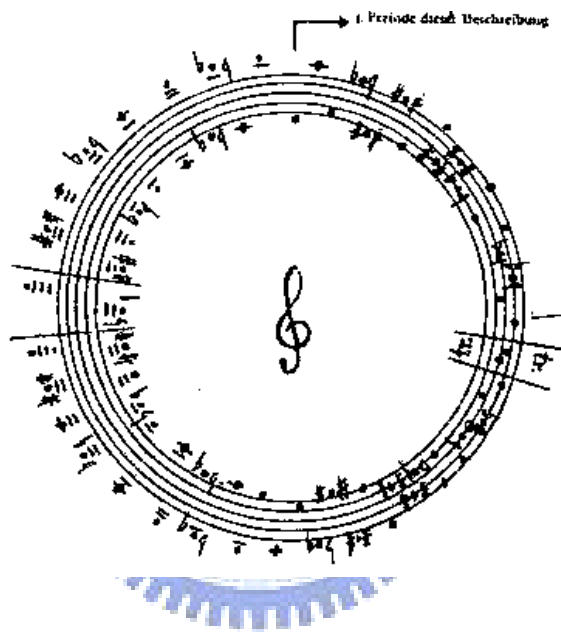


「循環」爲筆者對於「球狀概念」的第一個理解。在球體上，將任何一個點設爲起點後，依著圓周繞行，即可再度回到相同的點上，換言之，球體上的起點也可以是終點，更可以是無限循環的繞行運動。

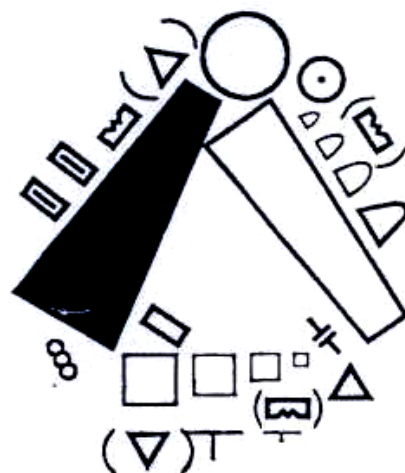
關於循環的觀念，德國作曲家 Stockhausen 在 1959 年創作的擊樂獨奏作品《循環》(Zyklus)可作爲此觀念體現之範例。在《循環》中，Stockhausen 將音列、演奏順序(方向)、樂器編排...等皆賦予循環的概念，讓演奏者自由選擇在樂譜的任何一處作爲樂曲的開始，並依照自己的喜好，順著頁數或者逆著頁數演奏之。演奏完畢，演奏者也恰好在所設計排列的打擊樂器群組中旋轉了一圈。

Stockhausen 均等地組織《循環》中的音樂素材與結構，企圖打破以往音樂觀念中追求終點的慣性，讓音樂的各段落地位一致，樂曲的任何一處既可以是起點也可以是終點。譜例 1 為《循環》中所使用的音列，無論正時鐘或逆時鐘方向，皆具循環特性。譜例 2 為打擊樂器的擺放圖，演奏者將繞著中心點演奏。

譜例 1 《循環》音列圖



譜例 2 《循環》打擊樂器擺放圖



筆者以循環與數列的構想，嘗試將節奏與音高套入其中，藉由序列音樂的作曲概念，將節奏與音高排列之後，成為貫穿全曲的主要動機，藉此展現「球狀概念」中「循環」的精神。以下，將說明節奏與音高的排列方式。

節奏方面，筆者選用費氏數列的前五碼「1 2 3 5 8」作為節奏時值的對應，將 32 分音符或 16 分音符作為節奏的最小單位，每單位等比例增加後，產生出「1 2 3 5 8」五個節奏單位。

由於費氏數列本身並不具備循環的效果，為了更貼近循環的理念，筆者依照自己對於樂曲音樂性的需求與想像，將費氏數列「1 2 3 5 8」重新排列組合，成為三組富有律動感的循環節奏組合：「2 1 3」、「1 5」、「8」。譜例 3 為費氏數列應用於節奏上的對應方式(以 32 分音符與 16 分音符作為節奏的最小單位)。譜例 4 為第一樂章中的節奏組合「2 1 3」及其變形。

譜例 3 費氏數列於節奏時值上的對應表

1                      2                      3                      5                      8

或者

1                      2                      3                      5                      8

譜例 4 節奏動機「2 1 3」，取自第一樂章《轉》之第 20~23 小節

在音高方面，筆者選用一特定循環數列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」作為音高組織的依據。此數列不僅是「3 8 6 6 8 3 9 8 9 3 8 6 6 8 3 9 8 9...」的無限大循環，將單位縮小觀察時，3 8 6 6 8 3、9 8 9成爲各自的兩組小循環，如同在大循環當中存在小循環，筆者認爲，此概念相當符合地球的公轉自轉，在奧妙的自然界中，地球與太陽相互依存、持續旋轉，每天的日出日落、四季的交替更迭，都是循環的呈現。

此數列的運算方式與循環方式皆十分符合筆者對於循環的印象，因此選用循環數列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」作為音高的排列依據。以下是循環數列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」的運算方式：

$$\begin{array}{l}
 1 \times 1 = 1 \rightarrow 1 + 1 + 1 = \boxed{3} \\
 2 \times 2 = 4 \rightarrow 2 + 2 + 4 = \boxed{8} \\
 3 \times 3 = 9 \rightarrow 3 + 3 + 9 = 15 \rightarrow 1 + 5 = \boxed{6} \\
 4 \times 4 = 16 \rightarrow 4 + 4 + 16 = 24 \rightarrow 2 + 4 = \boxed{6} \\
 5 \times 5 = 25 \rightarrow 5 + 5 + 25 = 35 \rightarrow 3 + 5 = \boxed{8} \\
 6 \times 6 = 36 \rightarrow 6 + 6 + 36 = 48 \rightarrow 4 + 8 = 12 \rightarrow 1 + 2 = \boxed{3} \\
 7 \times 7 = 49 \rightarrow 7 + 7 + 49 = 63 \rightarrow 6 + 3 = \boxed{9} \\
 8 \times 8 = 64 \rightarrow 8 + 8 + 64 = 80 \rightarrow 8 + 0 = \boxed{8} \\
 9 \times 9 = 81 \rightarrow 9 + 9 + 81 = 99 \rightarrow 9 + 9 = 18 = 1 + 8 = \boxed{9}
 \end{array}$$

} 第一次循環



$10 \times 10 = 100 \rightarrow 10 + 10 + 100 = 120 \rightarrow 1 + 2 + 0 = \boxed{3}$	} 第二次循環
$11 \times 11 = 121 \rightarrow 11 + 11 + 121 = 143 \rightarrow 1 + 4 + 3 = \boxed{8}$	
$12 \times 12 = 144 \rightarrow 12 + 12 + 144 = 168 \rightarrow 1 + 6 + 8 = 15 \rightarrow 1 + 5 = \boxed{6}$	
$13 \times 13 = 169 \rightarrow \dots = \boxed{6}$	
$14 \times 14 \rightarrow \dots = \boxed{8}$	
$15 \times 15 \rightarrow \dots = \boxed{3}$	
$16 \times 16 \rightarrow \dots = \boxed{9}$	
$17 \times 17 \rightarrow \dots = \boxed{8}$	
$18 \times 18 = 324 \rightarrow 18 + 18 + 324 = 360 \rightarrow 3 + 6 + 0 = \boxed{9}$	

若依序繼續運算，也不改變此數列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」的持續循環！


筆者將音高 C、C<sup>#</sup>、D 設定為三組 1~9 個數字的基準音，以半音上行的方式排列出 9 個音高，並取其中第 3、6、8、9 個音成為循環音列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」的代表。譜例 5 為循環數列應用於音高上的對應方式、譜例 6 為「3 8 6 6 8 3 9 8 9」的三組音列表。


譜例 5 循環數列於音高上的對應表


The image shows three musical staves in treble clef, each representing a different starting pitch: C, C#, and D. Above the staves, numbers 1 through 9 are placed to indicate the sequence of notes. Red boxes are drawn around the notes corresponding to the digits 3, 6, 8, and 9 in the sequence, highlighting the repeating cycle. The notes are: 1 (C), 2 (C#), 3 (D), 4 (D#), 5 (E), 6 (E#), 7 (F), 8 (F#), 9 (G).

譜例 6 「3 8 6 6 8 3 9 8 9」三組音列表

3      8      6      6      8      3      9      8      9

以 C 開頭 

以 C# 開頭 

以 D 開頭 

將三組音列與節奏組合互相搭配後，即成爲第一樂章《轉》中的主要動機，並以對位、移調、音堆等形式出現，作爲素材發展與變形。譜例 7 爲三種循環節奏「2 1 3」、「1 5」、「8」與循環音列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」的組合。

譜例 7 三種循環節奏與音列的組合，取自第一樂章《轉》之第 25 ~ 28 小節

節奏型 "213" + 循環數列 "386683989"

25 

節奏型 "15" + 循環數列 "386683989"

節奏型 "8" + 循環數列 "386683989"

## 2-2. 並行存在

當球體上的各個焦點都成爲一個主體時，隨著球體轉動，焦點從上一個主體轉變爲下一個主體。正在眼前的焦點主體，我們能很明確肯定它的存在（看見，所以在！），但曾經存在的主體呢（看不見，所以不存在？）？

以同爲球體的地球爲例，若焦點從亞洲轉到歐洲，在焦點上的歐洲，我們明確地看見它的存在，但曾爲焦點的亞洲，並沒有消失，而是在另一個空間裡並行存在（看不見，仍依舊存在！）。

「並行存在」爲筆者對於「球狀概念」的第二個理解。在球體的空間概念下，將想法從視覺轉換成爲聽覺後，若「聽見」被視爲空間中的「發生」，那麼「聽不見」將是空間中的「發生之外」。以下，筆者將分別探討時間軸之下，以空間爲框架的「發生」與「發生之外」之狀態。



### 2-2-1. 空間中的「發生」

在時間軸下，當聲部以多線條進行時，空間中的「發生」得以展開且並行存在。在形式上如：複音音樂、多聲部音樂、對位式音樂...等非單一線條式的旋律形式，可作爲此代表。

在第一樂章《轉》中，筆者將節奏動機與循環數列相互組合後，形成三組獨立的

線條，在同一個時間軸之下，各自在空間中展開。此三線條有相同的音程關係，卻在不同的節奏關係上遊走，聽覺既可獨立卻也相互交錯，其相互關係既可以是呼應，也可以是反動，更可以是無牽絆的獨立個體。譜例 8 為《轉》中的主要旋律段落，可看見三個線條的相互關係。

譜例 8 三個線條的相互關係，取自《轉》中第 25 ~ 28 小節



在第二樂章《山》中，筆者運用相同的循環數列，轉換成音程關係的編排方式，利用線性與點狀的音樂性格，將樂曲區分為兩個事件，形成另一種並行存在的方式。譜例 9 為《山》的主題動機，可看見兩事件的相互關係。

譜例 9 兩事件的相互關係，取自《山》中第 1 ~ 4 小節

## 2-2-2.空間中的「發生之外」

在上個段落中，筆者已討論空間中的「發生」狀態，那是我們大多數的「聽見」狀態。筆者在此段落將對於空間中的「發生」狀態作一個反向的思考，以空間中的「發生之外」作為探討主軸，以闡述「聽不見，仍依舊存在」的思維。

義大利作曲家 Giacinto Scelsi 曾提到「聲音是圓的，如同一顆球。當人們聽它時，它只存在兩個層面：長度(時值)和位置(音高)，而第三層面：深度，如同我們所知，它存在，但不被聽見。例如泛音...，它讓我們對聲音充滿豐富的印象，是超乎時值與音高的實質。此外，我們也不知道該如何記譜，但在繪畫中，確實可以在色澤上呈現。」

4

如同 Scelsi 所說，音樂的「深度」我們並無法聽見，但它的確存在於音樂之中。在第二樂章《山》中，筆者對於「聽不見，但依舊存在」的詮釋，是以「空白」顯示它的存在。運用鐵琴演奏技巧中的止音技巧，將產生的聲音抹去。止音交錯出現在「2 1 3」的節奏動機上，聽見的不是「2 1 3」的發生，而是消失。

以實際聽覺來說，「2 1 3」確實聽不見，然而在結構上，除了以消失來暗示它的存在之外，更藉由止音在空間中產生的肢體動作，強化其存在。譜例 10 為第二樂章

---

<sup>4</sup> 《Außerdem ist der Klang kugelförmig, aber beim Hören scheint es uns, als besäße er nur zwei Dimensionen: Tonhöhe und Dauer — von der dritten, der Tiefe, wissen wir zwar, dass sie existiert, aber in einem gewissen Sinn entgeht sie uns. Die oberen und unteren Teiltöne [...] geben uns manchmal den Eindruck eines reicheren und komplexeren Klanges, anders als der der Tonhöhe oder der Dauer [...] Übrigens wüsste man nicht, wie man ihn musikalisch notieren sollte. In der Malerei hat man zum Glück die Perspektive entdeckt.》原文取自 Christine Anderson：Musik in Begriffen von Energie denken Zur Orchestermusik von Giacinto Scelsi.

《山》中，運用止音技巧的段落。譜例中圈起來的菱形符頭，即為止音技巧的記譜法。

譜例 10 止音技巧的運用，取自第二樂章《山》之第 16~19 小節。

富有層次的

16 *mp* *p*

18 *p* *mf*




### 三、音樂與文學創作手法之對應

鐵琴獨奏曲《轉·山》在創作初期，以「球狀概念」作為根基，發展出樂曲的素材與作曲手法。筆者在閱讀謝旺霖所著的《轉山—邊境流浪者》之後，將自身在心靈上的啓發轉化成爲樂曲音樂性上的創作靈感。

以下，筆者將提出此文學著作《轉山—邊境流浪者》於我的音樂創作—鐵琴獨奏曲《轉·山》中的對應與其體現。

#### 3-1.過程



作者謝旺霖在自序中提到「這本書包含（出發）的十八篇文章，……，跳跳接接完成的。剛開始並無先後組織的安排，……，直到最後一個月，我才知道自己並非在寫一篇一篇的散文，而是寫一大篇長長長長的散文。」<sup>5</sup>筆者在閱讀這篇長長長長的散文時，像是走進了一個擁有十八棟屋子的社區。遊走的過程中，這十八個空間有各自的擺飾，形成各自的風格，筆者被每一個空間的氛圍吸引，行流停駐。一開始認爲它們是獨立的創作風格，在多走幾個屋子之後，聯結漸漸地出現，這才發現，十八棟屋子的風格是相互依存而造就出這一個美麗的大社區！這十八棟房子，每一棟都是造就這個社區的過程。

「曾以爲自己追尋的是某個目的或終點，驀然翻身後，才發覺這一切無非盡是過

<sup>5</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之十七〈雪域告別〉P.18。

程。」<sup>6</sup> 在事件當下，我們追尋的是個方向、是個目的，因著這樣的信念，讓我們不斷地往前。《轉山—邊境流浪者》作者謝旺霖在自序中的體悟，將這一路的發生視為一種「過程」，一個非關目的與終點的追尋，筆者嘗試將「過程」幻化成作曲素材的不斷轉化與延伸，將其展現在樂曲之中。

鐵琴獨奏曲《轉·山》的創作是過程的展現而非終點的實現。此創作著重在循環數列如何被呈現的演化過程，無論是樂章的轉換亦或曲中段落的結束，皆並非真的終止，只是筆者感受到一個事件結束與另一個事件開始的訴說過程。以現階段而言，筆者想要訴說的是目前聽見的二個樂章，而在未來的某時某刻，也許感受到其他想要訴說的事件後，這個基礎概念將轉化成另一種形式，進而產生第三、四...等樂章。

筆者以循環數列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」作為樂曲的思想中心，兩個樂章在不同解析之下，產生不同的訴說事件方式的過程。從第一樂章走到第二樂章，就像是在社區中從第一棟屋子走到第二棟屋子的經過。而將樂章獨立看待時，循環數列所幻化形成的樂曲素材也以段落轉換的方式前進，如同在屋子裡從客廳走到餐廳再走到房間的過程。以下，筆者將依序呈現《轉》與《山》兩個樂章中的各段落演變的進程。

第一樂章《轉》，循環數列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」以「序列」的方式呈現，每一個數字代表一個音高(見 2-1, P. 5~8)，因著數字的不斷循環，音樂也跟著隨之轉動。在第一個段落中，多個單線條漫佈在不同的音域空間中，循環數列所映射出的線條形狀與其相互交錯的空間關係，形成此段落的主要畫面。

---

<sup>6</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之〈自序〉P. 19。



譜例 11 的紅色圈記是空間中的三個獨立線條，除此之外，綠色圈記是筆者將原調與轉調後的旋律線條重疊，搭配仍在另一個空間進行的獨立線條，產成新的複合聲響。

譜例 11 循環數列的呈現方式，取自第二樂章《山》之第 25 ~ 29 小節。



藉由一個過門段落的轉換之後，筆者已從剛才的畫面切換到另一個場景，在這個轉換的過程中，筆者以不同的音色表現不同聲部的方式做為區別，嘗試在空間中做出更清楚的層次，這是一個音響空間向外擴張、開展的過程。在譜例 12 中，可以看見紅色圈記的聲部改以敲琴鍵邊緣，產生出類似泛音的效果，在空間狀態的詮釋下，琴鍵邊緣的聲音是虛的，如遠方傳來一般，而敲在正常位置的聲音是實的，如近距離聽見一般。

譜例 12 改變音色以呈現更開闊的空間感，取自第一樂章《轉》之第 39~43 小節。



若「過程」在第一樂章代表的是一個段落走到另一個段落的狀態，那麼，在第二樂章《山》中，「過程」則成為展現循環數列「3 8 6 6 8 3 9 8 9」在音程上層層轉換的概念。在創作的初期概念中，筆者將數字直接轉換成為音程的度數，形成音程的第一層轉換結果：「3」即為三度，「8」即為八度，但在音程中，除了音程度數之外，還包括色彩變化，所以「3」還可成為大三度、小三度、增三度或減三度...等的可能性。

為了讓每個數字都能平等與一致，筆者再將概念推向第二層次：先將一個八度裡的 12 個半音平均分為三等份，將每一等份裡的第一個音(C E G#)作為基礎音，而後依照音程度數往上疊一個不加升降記號的音高，形成「3 8 6 6 8 3 9 8 9」的最初形態。在譜例 13 中，每個數字所對應的音程最初形態將依序列出。

譜例 13 第二樂章的循環數列於音程上的應用

以C為基礎音      三度                      六度                      九度

以E為基礎音

以G#為基礎音

Detailed description: This musical example consists of three staves. The first staff is for a base note of C, showing intervals of a third (C-E), a sixth (C-F), and a ninth (C-G). The second staff is for a base note of E, showing intervals of a third (E-G), a sixth (E-B), and a ninth (E-A). The third staff is for a base note of G#, showing intervals of a third (G#-B), a sixth (G#-D), and a ninth (G#-F#). Each interval is represented by two notes on a five-line staff.

在第二層的音程轉換後，筆者期望在聽覺上更富有變化，因此進一步將每一組音程中的高音各降下半音與升上半音，因此每一個數字皆擴充為三組音程，以做為增加色彩的方式。在譜例 14 中，筆者依序列出每個數字所包含的三組音程(原音、降半音、升半音)。



譜例 14 音程的擴充形態

以C為基礎音      三度                      六度                      九度

以E為基礎音

以G#為基礎音

Detailed description: This musical example shows the expansion of the intervals from Example 13. For each base note (C, E, G#), there are three variations of each interval: the original, a half-step lower, and a half-step higher. For example, for a C base note, the third degree is shown as C-E, C-B, and C-F#. Each variation is shown on a five-line staff.

筆者以想像出的音樂形態來表達此音程在經過層層轉換過程所呈現出的複合式和弦聲響。譜例 15 是音程於樂曲中的體現方式。

譜例 15 音程形態在第二樂章中的體現，取自第二樂章《山》之第 1~4 小節。

The image displays two systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass clef staff. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. Annotations include:

- System 1 (Measures 1-4):**
  - Measure 1: Bass clef has three notes circled in blue, labeled "三個基礎音" (Three basic notes) and "pp".
  - Measure 2: Treble clef has a red circle around a note, labeled "降半音的三度音程" (Lower semitone tritone interval). Bass clef has a red circle around a note, labeled "降半音的三度音程".
  - Measure 3: Treble clef has a red circle around a note, labeled "降半音的三度音程". Bass clef has a blue circle around a note, labeled "降半音的三度音程".
  - Measure 4: Treble clef has a red circle around a note, labeled "mp". Bass clef has a blue circle around a note, labeled "降半音的三度音程".
- System 2 (Measures 5-8):**
  - Measure 5: Treble clef has a red circle around a note, labeled "升半音的三度音程" (Higher semitone tritone interval). Bass clef has a blue circle around a note, labeled "升半音的三度音程".
  - Measure 6: Treble clef has a red circle around a note, labeled "降半音的六度音程" (Lower semitone sixth interval). Bass clef has a blue circle around a note, labeled "升半音的三度音程".
  - Measure 7: Treble clef has a red circle around a note, labeled "mp". Bass clef has a blue circle around a note, labeled "降半音的六度音程".
  - Measure 8: Treble clef has a red circle around a note, labeled "mp". Bass clef has a blue circle around a note, labeled "降半音的六度音程".

將視野從單一樂章中提高到樂章與樂章之間演進過程後，可發現循環數列在兩個樂章中從序列轉變成為音程堆疊；在聲響呈現上，則從多線條對位轉變成為塊狀音堆，因為作曲手法的演進過程形成樂章之間的性格差異：

第一樂章《轉》中，循環數列在繁密緊湊的線條中獨立開展變化，在不預設的狀況下，各自在變化中求發展，而此過程所產生的音景，是機遇碰撞下的結果而非作曲

設計上的產物。如同《轉山—邊境流浪者》作者謝旺霖在冒險的旅程中，不安的未知加上層出不窮的變數，任憑孤獨在心中吶喊，這一切的一切都來的太快，「『這一步踏出，不知前方相遇的會不會是死亡？』你永遠不知道（除非到最後那一刻），或許，因為你不會知道，所以你有了繼續走下去的勇氣。」<sup>7</sup>

在第二樂章《山》中，由循環數列演變而來的音程，以塊狀音堆轉移的方式表現，音與音之間的時間增長，在音量極度對比下，形成空間中的回聲效果，在一問一答間，增強了音樂的內在張力。音程轉換過程中，筆者刻意以踏板模糊音與音之間的界限，只讓一條旋律飄在堆疊的音響之上，色彩層層轉移，緩慢但充滿著力量。在《轉山—邊境流浪者》中，最令筆者感動的是作者謝旺霖身處孤獨中，仍然坦誠地的自省，在平靜的張力裡，蘊藏生命的韌性，「你感覺自己很傻，傻到幾乎對任何事情總是掙扎又掙扎。難道你不知道自己要的是甚麼嗎？你好像分離出兩個自我在互相吶喊，咆哮，一個你說：『你還能夠騎，你還有力氣，你的假裝虛弱無非只是需要一個依靠，去同情，鼓勵你罷了！』；另一個你說：『繼續騎，繼續走，就這樣持續，到不能支撐的時候，再踏出一步，你就算成功了。』」<sup>8</sup>

<sup>7</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之四〈邊境未竟〉P. 93。

<sup>8</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之十三〈行路難〉P. 247、250。

## 3-2 主體與客體

《轉山—邊境流浪者》有別於一般的旅遊記事，全文以第二人稱代替第一人稱的「自己」，著名作家蔣勳在推薦序中提到：「用第二人稱的『你』稱呼自己，像是看著另一個『我』，有了反省與觀察的距離。」<sup>9</sup>以「你」看著「我」的方式，更客觀地將自己帶離主觀的感受，也因為這樣的述說方式，讓作者與讀者站在同一個角度觀看這個故事。

在哲學思維中，主體與客體一直是各派哲學家不斷爭辯的主題，從十七世紀開始，主體與其相關的客體在認識論中正式被使用。畫家洪藝真2009年台北市立美術館以「主體·繪畫·客體」的命題，在她的展覽文宣上提到：「『繪畫性』的研究源自『畫框』的設置，在畫框之內，世界變成被觀看的圖像客體；在畫框之外，畫家與觀者成為創作與認知的主體。她向觀眾提問「繪畫性」的主客體辯證關係。「繪畫」一詞既是名詞也是動詞，既是主觀的意志表現也是客觀的創作載體，於是將「繪畫」置於主體與客體間，在多義的詮釋中擺盪、發展。」

攝影師洪芳琪在《造形藝術期刊》所發表的論文(傅柯對維拉斯貴茲《宮女》中主體客體探討)，對主、客體之間的關係也有相當多的解釋：「主體和客體是對立的，又是統一的。離開客體，無所謂主體；離開主體，也無所謂客體。人全部活動都是在外部世界存在的前提下進行的，既受客觀世界規律的制約，又受客觀世界提供的物質

<sup>9</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之〈推薦序〉P. 10。

條件的限制，不管是主體反映客體亦或反之，這永遠不能擺脫主體和客體相互聯繫相互制約的定律。」

延續上述想法，筆者試著為鐵琴獨奏曲《轉·山》的主體與客體關係下一個定義：以感知的主體而言，此主體擁有感性、意志的情緒特性，其表現是主觀的；以認知的客體而言，則為相對的記錄之客觀特質。此主體與客體的角色相互依存，並因相對而存在。

「許多動人的片段都是旺霖自己與自己的對話，走到大山之前，到了孤獨的極致，與自己的對話變得很純粹，那使旺霖從一個稚拙的青年一下成長了起來，有一種男子的沉穩。」<sup>10</sup>因為《轉山—邊境流浪者》的記錄方式給予筆者在鐵琴獨奏曲《轉·山》第一樂章《轉》中有相當大的靈感：以悶音技巧詮釋循環節奏，數列依序呈現，如同冷靜地訴說一個事實般，成為事件裡的客體角色。然而，在循環數列之中，突然插入快速跳動的音程與之相對，像是對於一件事實所發表的意見，這個素材帶有主觀的情緒表現，是事件裡的主體角色。譜例16中，紅色標記的素材是事件裡的主體角色，充滿著情緒表現；藍色標記的素材是事件裡的客體角色，屬於遠離情緒的理性呈現。在這個譜例中，可以看見主、客體交錯呈現的狀態，像是理性與感性的對話，既獨立卻又相互依存。

---

<sup>10</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之〈推薦序〉P. 10。



譜例16 主、客體交錯呈現的狀態，取自第一樂章《轉》之第1~12小節。

The image shows a musical score for piano and bass. The top staff is the piano part, and the bottom staff is the bass part. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 12. Annotations in Chinese characters '主體' (Subject) and '客體' (Object) are placed below the piano staff to indicate the focus of each measure. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *rit.* (ritardando) and *a tempo*. A blue circular watermark with the text 'ESIA' and '1896' is overlaid on the text below the score.

……究竟這種生命經驗對「你」有何意義？能證明些甚麼？一種了然與模糊的感覺，徘徊在「你」的腦海，「你」想回答卻又無從回答。即使「你」腦海裡那麼專注地在思考些讓自己勇敢堅強的意念，但依稀的，「你」仍是處於一種惶恐邊緣，時間愈久，恐懼的拉力愈大。……<sup>11</sup>

如觀看別人一般，謝旺霖選擇以「你」作為記錄過去的方式，將自己客觀地抽身後，面臨當初歷經的主觀情感時，更能彰顯出主、客體間的對比張力，而此衝擊下所產生的自省，即成為此狀態的最大價值。

<sup>11</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之三〈梅里雪山前的失足〉P. 83。



### 3-3 文字意象音樂化

除了上一節所論述的文學創作特色 — 「以第二人稱「你」詮釋出充滿自省的心聲」之外，謝旺霖更令讀者稱道的是「樸拙但真摯的文字」。筆者在閱讀時，常無法自拔地活在《轉山—邊境流浪者》裡的世界，總認為自己正在經歷那一切。特別是景物的描寫上，謝旺霖似乎避免注入個人主觀的情緒字眼，選擇以極少文學修飾、樸實的文字來收藏他敏銳觀察下的世界。

閱讀文字的過程，使筆者產生許多想像中的畫面，將之氛圍化為創作第二樂章《山》的靈感，用音樂來呈現文章中的山形與景色。以下，筆者將舉出幾段從書中帶來靈感的文字段落，以及與之相對應的音樂體現。



對應一：

「月光的觸角緩緩從高崖垂壁落到樹梢，屋簷，延伸至湖面，形成一座上達天聽的皎亮階梯。四面山巒波紋般微笑環圍著黑夜裡的瀘沽湖。」<sup>12</sup>咀嚼著這段文字，筆者的情緒停留在「月光的皎亮階梯、山巒環繞」等字面上。將之串連，文字帶給筆者的感覺，形成一幅想像中的瀘沽湖景像，即為第二樂章《山》的開頭旋律。譜例 17 中，綠色標記是筆者想像皎亮階梯的畫面，以漸強的方式表達一步一步往上爬的意象。藍色標記中的一連串堆疊和弦，以方向性來說，是個拱形的音響，像是把所有聲

<sup>12</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之二〈瀘沽湖的女兒〉P. 68。

響環繞包圍在其中，象徵山巒環繞的景象。

譜例 17 與文字意象相對應的音樂片段(一)，取自第二樂章《山》之第 1~7 小節。

幽靜的 ♩=40 *fp* 皎亮階梯 *mp* *fp* *mf*

山巒環繞 *f* *pp* *f* *p* rit.....

1896

對應二：

「你步行牽著單車，讓感官嘗試去習慣深山黑暗的長度，所有生靈彷彿都寂滅了，然而，四周卻傳來各種奇異的聲響，潛伏著騷動和躁動，你的呼吸，草的窸窣，林木間的開闔，黑暗把一切都增強，放大，甚至那汗水滴落，脈搏顫抖的回音。原來寂靜的世界裡，竟有那麼多不為人知的喧嘩。」<sup>13</sup>這段文字營造出不安、躁動的氣氛，筆者將畫面焦點落在「黑暗、奇異的聲響、回音」上，音堆在不同聲部中出現(見譜

<sup>13</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之三〈梅里雪山前的失足〉P. 82。

例 18 中的藍色標記)，如同山谷間的回音，而瀰漫在低音聲部的灰暗音響，使「寂靜中的喧嘩」在突然地撞擊聲下(見譜例 18 中的綠色標記)，為緊繃情緒增添更強大的張力。

譜例 18 與文字意象相對應的音樂片段(二)，取自第二樂章《山》之第 18~19 小節。



The image shows a musical score for piano and bass. The piano part is on the top staff and the bass part is on the bottom staff. The score is in 4/4 time and starts at measure 18. There are several annotations: a green circle highlights a specific note in the piano part, and a blue box highlights a section of the bass part. The score includes dynamic markings such as *p* and *mf*.

對應三：

「退下海拔四千米白雪世界，取而代之的是茫茫原始森林。清朗的空氣裡漫漶著一種花與葉的殘骸氣息—淡淡的，虛實間相互掩映。」<sup>14</sup>筆者喜愛這個從原本白色的雪象退落後的綠色山景。「取而代之」在筆者腦海中留下的深刻印象，形成了音樂轉折點的切換手法(見譜例 19 的綠色標記)，而其後銜接的段落，也呈現音色快速切換轉折的特性：一般演奏法呈現「實音」，其它則為「虛音」表現的特殊聲響(見譜例 19 的藍色標記，為棒柄敲擊琴鍵邊緣之技法)，在一來一往之間形成「虛實間的相互掩映」，作為第二樂章《山》的結尾段落。

<sup>14</sup> 取自謝旺霖：《轉山—邊境流浪者》之三〈梅里雪山前的失足〉P. 78。

譜例 19 與文字意象相對應的音樂片段(三)，取自第二樂章《山》之第 33 ~ 38 小節。

富有想像力的

Musical score for measures 33-35. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with various ornaments and dynamics, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A green box highlights the left hand's accompaniment in measures 33-35. The dynamics range from *f* to *p*. There are annotations such as '5' and 'A' above the notes.

Musical score for measures 36-38. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with various ornaments and dynamics, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A blue circle highlights the right hand's melodic line in measure 36. The dynamics range from *p* to *f*. There are annotations such as '5' and 'A' above the notes. The instruction "poco a poco cresc." is present at the end of the passage.



## 四、結語

鐵琴獨奏曲《轉·山》的寫作動機，起因於筆者對於「球狀概念」的崇拜，這個概念存在於筆者思想中很久，是一種對事物認知上的信仰，將之作為創作理念的根基，搭配上閱讀《轉山—邊境流浪者》一書之後產生的感想，在理論與音樂性的相互融合之下，完成了鐵琴獨奏曲《轉·山》。

關於此作品的曲名，在初期，由於「球狀概念」的靈感促使筆者想定一個與「球」或「圓」有關的名字。但在不斷地傾聽與感受之後，筆者更加肯定《轉山—邊境流浪者》一書是此作品的精神來源，以「轉」與「山」代表兩個樂章間的對比與故事性，是十分契合筆者心目中的景象。

筆者在鐵琴獨奏曲《轉·山》的創作過程中，體驗在理性、感性、躁動、靜謐之間的自省，唯有歷經才能看見改變後的果實。筆者期待聽眾從《轉》走到《山》時，也能一同感受這個轉變過程。

對筆者而言，音樂學習像是一個夢想接續另一個夢想的旅程，鐵琴獨奏曲《轉·山》正是筆者音樂旅程中的一段過程。它的存在是一種鼓舞，激勵筆者在面對未知的旅程時，能更享受「過程」帶來的成長與體會。

## 參考文獻

### 一、中文書目

- 1、洪芳琪。(傅柯對維拉斯貴茲《宮女》中主體客體探討)。《造形藝術期刊》6(2007)：98-113。
- 2、謝旺霖。《轉山—邊境流浪者》。台北：遠流，2008。

### 二、外文書目

- 1、Anderson, Christine. “Musik in Begriffen von Energie denken – Zur Orchestermusik von Giacinto Scelsi.” *Katalog Wien Modern* (2005): S.86 - 88 und 123
- 2、Maconie, Robin. *The Work of Karlheinz Stockhausen*. New York: Oxford University Press, 1990.
- 3、Sadie, Stantly, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 22, Page 420~421. London: Macmillan, 2001.
- 4、Stockhausen, Karlheinz. *Texte Band 2*. Köln: DuMont Dokumente, 1964.

