

國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

劉怡琳豎琴演奏會

含輔助文件

細川俊夫《在河畔》之作品研究與詮釋探討



I-LIN LIU HARP RECITAL
WITH A SUPPORTING PAPER
AN ANALYSIS AND INTERPRETATION ON
TOSHIO HOSOKAWA'S
NEBEN DEM FLUSS FOR HARP

研究生：劉怡琳

演奏指導教授：解瑄

輔助文件指導教授：董昭民

中華民國九十九年十二月

劉怡琳豎琴演奏會

含輔助文件

細川俊夫《在河畔》之作品研究與詮釋探討

I-LIN LIU HARP RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

AN ANALYSIS AND INTERPRETATION ON

TOSHIO HOSOKAWA'S

NEBEN DEM FLUSS FOR HARP

研究生：劉怡琳 STUDENT: I-LIN LIU

演奏指導教授：解瑄 PERFORMANCE ADVISOR: SHUEN CHIEH

輔助文件指導教授：董昭民 SUPPORTING PAPER ADVISOR: CHAO-MING TUNG



國立交通大學

音樂研究所 演奏組

碩士論文

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
(HARP PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

DECEMBER 2010

中華民國九十九年十二月

劉怡琳豎琴演奏會

研究生：劉怡琳

演奏指導教授：解瑄
輔助文件指導教授：董昭民

演奏會曲目

培賽第：c 小調豎琴奏鳴曲
葛藍修尼：孩童嬉戲，作品十六
馬奎茲：塔瑪尤之歌
細川俊夫：在河畔
何妮耶：c 小調豎琴協奏曲

上列曲目已於民國九十九年十一月二十六日晚上七時三十分於國立交通大學演藝廳演出，此場演奏會錄音之 CD 附錄於本文封底。

輔助文件：細川俊夫《在河畔》之作品研究與詮釋探討

輔助文件摘要

細川俊夫是目前當代國際音樂舞台上，最受矚目的日本作曲家，音樂範疇涵蓋管弦樂曲、室內樂曲、獨奏曲、聲樂曲、乃至歌劇、電影配樂等。本論文以細川俊夫根據德國詩人赫曼·赫塞的名著《流浪者之歌(悉達求道記)》(*Siddhartha*)所創作的豎琴獨奏作品－《在河畔》，來作樂曲分析探究。論文共分成三個部份：首先簡述細川俊夫音樂生平與創作生涯；其次介紹細川俊夫原創作品特色與音樂風格，並概述現代工藝藝術家－宮脇愛子及書道藝術家－嘉吉門脇與細川俊夫音樂之間的關連性，以及受到兩位藝術家影響之重要音樂作品的探討；最後對豎琴獨奏曲《在河畔》的音樂結構分析與創作技巧的詮釋探討，期望能提供讀者對於細川俊夫的作品有更深層的東西音樂文化元素交融與應用和更廣泛的了解與認識。

關鍵字：細川俊夫 (1955)、赫曼·赫塞 (1877-1962)、《在河畔》(1982)、豎琴獨奏曲

I-Lin Liu Harp Recital

Student : I-Lin Liu

Advisor : Shuen Chieh

Supporting Paper Advisor : Chao-Ming Tung

Recital Program

G.B.Pescetti : Sonata in c minor for Harp

M.Grandjany : Children at Play, Op.16

A.Márquez : Son A Tamayo

Toshio Hosokawa : Neben dem Fluss

H.Renié : Concerto in c minor for Harp and Orchestra

The program above was performed on Friday, November 26, 2010, 7:30 pm in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CD of the recital is appended on this paper.

Supporting paper : An Analysis and Interpretation on Toshio Hosokawa's *Neben dem Fluss* for Harp

Paper Abstract

Toshio Hosokawa is one of the most popular musicians on the contemporary international performance stage. His compositions include: orchestral pieces, chamber music, solo pieces, vocal music, operas and movie soundtracks. This dissertation attempts to provide an in-depth analysis of Toshio Hosokawa's harp solo, *Neben dem Fluss*, which was inspired by the great German poet Hermann Hesse's masterpiece "*Siddhartha*". The supporting paper consists of three parts. First, it describes Toshio Hosokawa's musical history. Second, it introduces Toshio Hosokawa's original compositions and style of his music. This section also discusses the influences and musical connections that Miyawaki Aiko, a contemporary craft artist; and Kakichi Kadowaki, a calligraphist; have had on Toshio Hosokawa's compositions. Finally, the third part of this dissertation analyzes the musical structure and creative skills of Hosokawa in the harp solo "*Neben dem Fluss*." The author wishes to provide the readers with a better and deeper understanding of how Eastern and Western cultural elements have had on Toshio Hosokawa's musical performances and compositions.

Keywords : Toshio Hosokawa (1955), Hermann Hesse (1877–1962), Neben dem Fluss (1982), solo harp music

劉怡琳豎琴演奏會錄音 CD

時間：九十九年十一月二十六日（五）下午七點三十分

地點：國立交通大學活動中心二樓 演藝廳

G.B.Pescetti : Sonata in c minor for Harp

培賽第 (1704-1766) : c 小調豎琴奏鳴曲

- 1 I .Allegro vigoroso 朝氣蓬勃的快板
- 2 II .Andantino espressivo 有感情的小行板
- 3 III.Presto 急板

4 M.Grandjany : Children at Play, Op.16

葛藍修尼 (1891-1975) : 孩童嬉戲 , 作品十六

5 A. Márquez : Son A Tamayo

馬奎茲 (1950-) : 塔瑪尤之歌

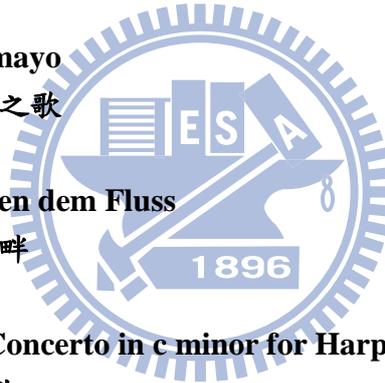
6 Toshio Hosokawa : Neben dem Fluss

細川俊夫 (1955-) : 在河畔

H. Renié (1875-1956) : Concerto in c minor for Harp and Orchestra

何妮耶 : c 小調豎琴協奏曲

- 7 I .Allegro risoluto 果斷的快板
- 8 II .Adagio 緩板
- 9 III.Scherzo 詼諧曲
- 10 IV. Final 終曲



目錄

演奏會曲目與輔助文件摘要.....	ix
Recital Program and Paper Abstract.....	x
劉怡琳豎琴演奏會錄音 CD.....	xi
目錄.....	xii

輔助文件：細川俊夫《在河畔》之作品研究與詮釋探討

第一章 緒論.....	1
第二章 細川俊夫生平簡介.....	3
第三章 細川俊夫作品創作與音樂風格.....	7
一、現代工藝雕塑家－宮脇愛子的啟發.....	9
二、書道家－嘉吉門脇的影響.....	11
第四章 《Neben dem Fluss》樂曲分析與詮釋.....	15
第一節 樂曲創作背景.....	15
第二節 樂曲分析.....	17
一、中心音及樂曲架構.....	17
二、七聲音階.....	21
三、樂念發展.....	24
四、演奏技巧.....	31
(一) 豎琴彈奏技巧.....	31
(二) 空間記譜與文字的詮釋.....	32
第三節 演奏詮釋.....	36
第五章 結語.....	43
參考文獻.....	44

第一章、緒論

細川俊夫 (Toshio Hosokawa, 1955-)，是目前當代國際音樂舞台上，最受矚目的日本作曲家。他曾留學德國，師事韓籍德國作曲家尹依桑 (Isang Yun, 1917-1995) 及德國作曲家克勞斯·胡伯 (Klaus Huber, 1924-)，於 1982 年獲得「柏林愛樂交響樂團 100 周年紀念作曲大賽」(100th Anniversary of the Berlin Philharmonic Orchestra) 第一名，2004 年受到法國艾克斯市音樂節 (Aix en Provence Music Festival) 的委託，創作了以能劇 (Nō) 和歌舞伎 (Kabuki) 為主軸的歌劇《班女》(*Hanjo*)，在法國進行首演，大獲成功。

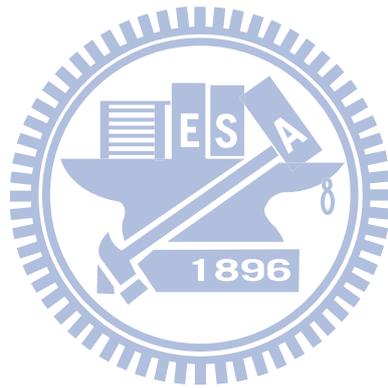
然而，在目前當代音樂文獻中，鮮少探討細川俊夫與其作品相關的研究文章，因此，本文的研究目的，是期望能提供讀者對於細川俊夫音樂作品中的東西音樂文化元素交融與應用，有更廣泛的了解與認識。

本論文所探討的作品《在河畔》(*Neben den Fluss for Harp*)，是細川俊夫在 1982 年受東京音樂節所委託創作的音樂作品。作曲家以德國詩人赫曼·赫塞 (Hermann Hesse, 1877 - 1962) 的名著《流浪者之歌 (悉達求道記)》(*Siddhartha*, 1922) 做為音樂創作上的靈感來源。

論文共分成三個大方向來探究此豎琴獨奏作品，首先介紹細川俊夫音樂生平與創作生涯；其次介紹細川俊夫原創作品特色與音樂風格，並概述現代工藝藝術家 - 宮脇愛子 (Miyawaki Aiko, 1929 -) 及書道藝術家 - 嘉吉門脇 (Kakichi Kadowaki, 1926-)。

與細川俊夫音樂之間的關連性，以及受到兩位藝術家影響之重要音樂作品的探討；最後對豎琴獨奏曲《在河畔》音樂結構上的分析與創作技巧的探討，並提供筆者在演奏上的詮釋想法。

筆者期望透過本論文的研究及介紹，使更多音樂愛好者及專業演奏人士能更了解這位日本當代傑出的作曲家－細川俊夫！



第二章、細川俊夫生平簡介

細川俊夫 (Toshio Hosokawa)，1955 年 10 月 23 日出生於日本廣島安藝區，自小受到家庭濃厚藝術氣息的薰陶：祖父為日式花道 (Ikebana) 大師；母親教授日本箏藝並虔誠信奉日本神道教，因此宗教祭典儀式及祭儀樂音對細川俊夫並不陌生。四歲開始學習鋼琴，細川俊夫在東方傳統音樂的家庭背景下，開始接觸西方音樂文化的語彙。十五歲第一次在廣播電台聽到武滿徹 (Tōru Takemitsu, 1930-1996)¹ 為日本琵琶、尺八和管絃樂團的作品《十一月的步伐》(November Steps, 1967)²，驚嘆於日本樂器演奏現代音樂之美；十七歲在東京專研鋼琴演奏，爾後接觸到韓籍德國作曲家尹伊桑 (Isang Yun, 1917-1995)³ 的音樂，大大影響他對現代音樂創作的認知並加深他對東西音樂文化差異的理解。在報考大學時，同時報名東京藝術大學與國立音樂大學作曲科，於東京藝術大學落榜後，進入國立音樂大學就讀，但因為對教育方法保持疑問，遂於一年多後休學。

爾後在日籍作曲家入野義朗 (Yoshirō Irino, 1921-1980)⁴ 的推薦下，細川俊夫於 1976 年到德國攻讀作曲，就讀柏林藝術大學，作曲師事韓籍德國作曲家尹伊桑。

¹ 武滿徹 (Tōru Takemitsu, 1930-1996)：日本作曲家。是日本二十世紀最重要的作曲家之一。於 16 歲起獨學作曲，1948 年跟隨清瀨保二學習作曲。1951 年與瀧口修造、秋山邦晴及湯淺讓二等組成「實驗工坊」，並發表許多受到注目的作品。晚年曾榮獲許多大獎，例如 1990 年國際拉威爾大獎、英國立茲大學榮譽博士學位及日本三得利音樂賞等。

² “November Steps”：是武滿徹在 1967 年 11 月受紐約愛樂管絃樂團創立 25 週年紀念委託所創作的管絃樂曲，由小澤征爾指揮舉行首演。

³ 尹伊桑 (Isang Yun, 1917-1995)：韓籍德國作曲家。1939 年留學於日本，1975 年赴柏林音樂學院深造。1967 年被懷疑從事間諜活動遭韓國當局遣返漢城，1969 年再度回到柏林；1970 年任教於柏林音樂學院。音樂風格是融合西歐前衛與朝鮮傳統音樂的手法。

⁴ 入野義朗 (Yoshirō Irino, 1921-1980)：日本作曲家。是日本十二音音樂的先驅者。曾任桐朋學園大學教授、現代音樂協會委員、作曲家組合委員長、二十世紀音樂研究所所員等職務。曾獲頒「從五位勳四等旭日小綬章」。

1983年細川俊夫爲了脫離尹伊桑的音樂風格，隨後於1983-1986年就讀於德國弗萊堡音樂學院（Musikhochschule Freiburg），跟隨瑞士作曲家克勞斯·胡伯（Klaus Huber, 1924-）⁵及英國作曲家布萊恩·弗尼赫夫（Brian Ferneyhough, 1943-）⁶學習作曲。

1985年細川俊夫在老師胡伯的鼓勵下，回到日本，學習日本的雅樂（Gagaku）及佛教音樂“聲明”（Shomyo），同時他也學習日本傳統樂器“笙”（Shō）等實際演奏經驗與日本禪學的思想。這對於他日後的作曲方向，有著極深遠的影響，例如結合佛教誦經儀式及日本雅樂所寫的《東京1985》（*Tokyo1985*, 1985）、《沉思的種子》（*Seeds of Contemplation*, 1986/95）、及《Utsurohi》爲笙及豎琴的室內樂曲（*Utsurohi for Shō and Harp*, 1986）等，皆爲這時期的創作。

細川俊夫結合東西方的獨特音樂語法，引起西方創作樂壇的矚目，他獲得的獎項包括「柏林愛樂交響樂團100周年紀念作曲大賽」（100th Anniversary of the Berlin Philharmonic Orchestra）第一名（1982年）、中島健藏賞（Nakajima Kenzo, 1903-1979）（1988年）⁷、萊茵音樂獎（Rheingau Music Award）（1998年）、渡伊斯堡音樂獎（Duisburger Music Award）（1998年）、ARD-BMW Musica Viva 獎（2001年）、藝術獲獎文部科學大臣賞（Minister of Educations Art Encouragement Prize）（2008年）、三

⁵ 克勞斯·胡伯（Klaus Huber, 1924-）：瑞士作曲家，1964-1975擔任巴塞爾市立音樂學院作曲系兼音樂研究所所長。曾榮獲羅馬現代音樂協會（ISCM）作曲比賽第一獎及位於波昂的「貝多芬作曲獎」（1970年）。

⁶ 布萊恩·弗尼赫夫（Brian Ferneyhough, 1943-）：英國作曲家，於巴塞爾作曲師承 Klaus Huber。1971-1986年任教於弗萊堡音樂學院；在1976、1978和1980年，於達姆斯塔特教導夏季課程，也於海牙皇家學院和位於聖地牙哥的加州大學任教。

⁷ 中島健藏（Nakajima Kenzo, 1903-1979）：日本評論家，法國文學家。曾任東京都交響樂團理事，東京歌劇季實行委員會委員長，日本現代音樂協會贊助會員，日本音響協會會長與音樂鑑賞教育振興會理事等職。主要著書有：《昭和時代》、《回想的文學》、長篇小說《自畫像》等。音樂書籍方面：《音樂與我證言·現代音樂的走向》（音樂と証言·現代音樂の歩み）、《西洋音樂外史》等。於逝世後的1982年，設立了以音樂工作者爲對象〈中島健藏賞〉。

得利音樂賞 (Suntory) (2008 年) 等，並在 2001 年當選柏林藝術學術協會成員，2006-2007 年以特別研究員的身分，於德國柏林高等研究院接受邀請，從事學術的研究，在國際間的音樂創作及學術研究地位相當地崇高。

他也客席及擔任夏令營或音樂節的講師，包括「達姆斯塔特國際現代音樂夏令營」(Internnational Ferienkurse fur Neue Musik in Darmstadt) (1990 年-)、「盧賽恩國際音樂節」(Lucerne International Music Festival) (2000 年)、「赫爾辛基音樂節」(Musica Nova Helsinki) (2003 年) 等，指導世界各地的年輕作曲家們。2001 年他開始擔任位於日本福井市的「武生國際音樂祭」音樂監督 (Takeo International Music Festival)。自 2004 年起，擔任東京音樂大學客座教授至今。

1998 年細川俊夫受德國慕尼黑黑雙年藝術節委託，首演他的第一部歌劇：《李爾的幻影》(Vision of Lear) (導演：鈴木忠志 Suzuki Tadashi) 被讚許為“受到東西文化撞擊所產生出新的音樂文化影響之作品”。2004 年他受到法國艾克斯市音樂節 (Aix en Provence Music Festival) 的委託，創作了以能劇 (Nō) 和歌舞伎 (Kabuki) 為主軸的第二部歌劇《班女》(Hanjo)⁸，在法國進行世界首演，爾後於布魯塞爾的莫內劇場再次公演，都相當的成功。

2005 年 8 月，細川俊夫受薩爾茲堡音樂節 (Salzburg Festival) 委託寫作管絃樂作品《循環的海洋》(Circulating Ocean)，由維也納愛樂管絃樂團及俄國指揮格爾吉耶夫 (Valery Abisalovich Gergiev, 1953-) 首演於薩爾茲堡音樂節。

⁸ 歌劇《班女》(Hanjo)：歌舞伎「花子」的故事。

細川俊夫的音樂作品由德國唱片公司「Col-Legno」與澳洲的唱片公司「Kairos」定期出版個人作品集，並於 2008 年 3 月獲得日本第 39 屆「三得利」（Suntory）音樂大賞；其樂譜由德國 Schott 代理出版。細川俊夫可以說是目前當代音樂國際舞台上，最受矚目的日本作曲家。



第三章、細川俊夫作品創作與音樂風格

早期的細川俊夫雖然深受老師尹伊桑的影響，音樂創作手法以「主音」(Hauptnoten)⁹作為基本素材並加以開展運用。但細川俊夫對於聲音的理解，認為每一個單獨的聲音都是獨立的生命個體，並以完整的型態存在。因此細川俊夫在寫曲的過程中，試圖建立與尹伊桑不同的音樂哲學，找尋屬於他個人的音樂語法。例如他早期的作品《旋律》(Melodia, 1979)是以主音來發展「垂直性」的塊狀和聲，而尹伊桑則是使用主音開展「水平式」的旋律線條來創作樂曲。

1980年，細川俊夫創作的第二號弦樂四重奏作品《原像》(String Quartet "Urbilder", 1980)，利用節奏的縮小或是擴大，增加音樂線性的強度與對比，發展樂曲特殊線性的織度。這種作曲手法，作曲家稱之為「純化時間的球體」(The sphere of purified time)¹⁰。運用這種概念，讓音樂在無限的放大與濃縮中，達到徹底的靜止。「純化時間的球體」作曲手法，在細川俊夫的許多獨奏小品創作中，常運用這種音樂概念。

1982年，細川俊夫在柏林第一次現場聆聽日本雅樂的演奏後，對於傳統音樂有更深的體會與了解。他說：「雅樂實際上並不是音樂，不像西方，透過音樂來表達自我。雅樂是將音樂作為一種比喻，用來表達宇宙星辰的運行轉換」。¹¹ 就雅樂演奏的

⁹ 主音 (Hauptnoten)：在一個單音、和弦、及音響層面上，以大致相同地，卻不完全一致的型態上反覆著，暗示音樂形式層面的段落畫面。

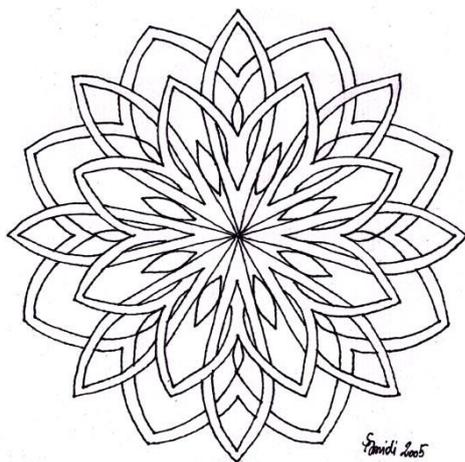
¹⁰ 純化時間的球體 (The sphere of purified time)：是細川俊夫獨創的作曲手法，他將音樂節奏簡易化，並以音程彎曲時間的直線性，讓音樂在圓弧的狀態中，產生迴路，使音樂的線性失去方向性，無始無終，時間因此而純化凝止。

¹¹ 原文翻譯自 http://www.rudolf-steiner.com/fileadmin/rsarchiv/kompositionen/06_Kurtz-Japan.pdf

舞台外觀而言，半圓形舞台所呈現的日月循環概念及其上方特有的“曼荼羅”

(Mandala)¹² 幾何圖形 (圖一)，以西藏密宗的教義來詮釋，它代表著宇宙的浩瀚、自然的準則；音樂方面則是利用傳統樂器「笙」循環呼吸所營造的持續背景和聲，以及由此和聲所延伸出來的旋律線條，象徵了宇宙萬象的生滅尋息。這開啓了細川俊夫新的音樂宇宙觀，大大地影響他日後的創作手法。

(圖一) 曼荼羅 (Mandala) 幾何圖形



這時期的作品以《東京 1985》和《沉思的種子》最具代表性。這兩部作品都是為雅樂樂團和「聲明」- 梵唄吟詠者所創作。《東京 1985》於 1985 年 10 月在東京國立戲劇院首演。這首作品利用上述傳統器樂的編制，並將現代工業文明的產物 - 汽車搬上舞台，結合西方音樂交響曲的片斷，描繪了作曲家心中對現代城市的陌生與衝突感。《沉思的種子》是將佛教密宗經文的音節譜寫成曲，化音樂為祭天禮神的儀式。

¹² 曼荼羅 (Mandala)：意譯“壇、壇場”、輪圓具足、聚集。印度修密法時，是為防止魔眾侵入，而劃圓形、方形的區域。曼荼羅有時亦於其上畫佛、菩薩像，認為區內充滿諸佛與菩薩，故亦稱為聚集、輪圓具足。

除了傳統雅樂之外，細川俊夫的創作也受到現代工藝雕塑家-宮脇愛子(Miyawaki Aiko, 1929 -)¹³及天主教神父-嘉吉門脇(Kakichi Kadowaki, 1926 -)¹⁴的影響。

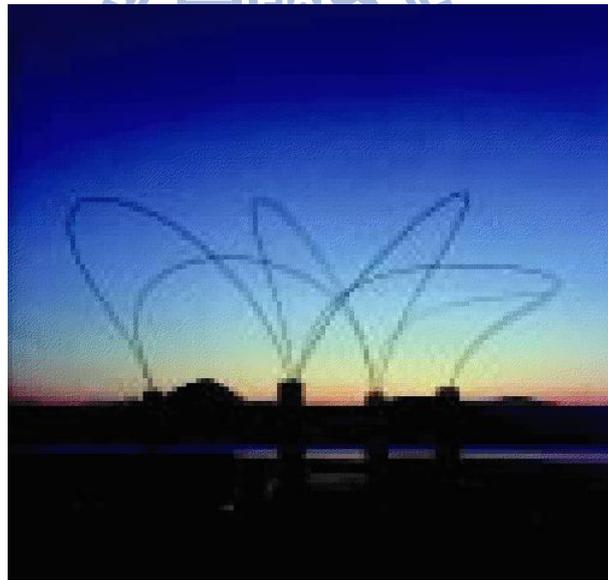
一、現代工藝雕塑家-宮脇愛子的啓發

日本知名現代工藝雕塑家宮脇愛子，於日本岡山縣奈義町的現代美術館¹⁵戶外所展出的著名黃銅雕塑作品“*Utsurohi-A Moment of Movement*”（空心-移動的瞬間）

，意義為“畫線的天空”¹⁶（行走於空間和時間的戶外放射弧形狀大型雕塑作品）。（圖

二）

（圖二）宮脇愛子雕塑作品：“*Utsurohi-A Moment of Movement*”，1980



¹³ 宮脇愛子(Miyawaki Aiko, 1929 -)：日本現代工藝雕塑家，畢業於東京都日本女子大學。於昭和56年以黃銅雕塑品“*Utsurohi-A Moment of Movement*”獲得亨利摩爾(Henry Moore)特別優秀獎；昭和57年獲得土方定一獎。先生為建築家磯崎新(Arata Isozaki, 1931 -)。

¹⁴ 嘉吉門脇(Kakichi Kadowaki, 1926 -)：擁有博士學位，是日本天主教耶穌會神父及成員及禪宗教師，並擔任東京上智大學哲學系教授，著有《禪宗和聖經》(*Zen and the Bible*, 2002)一書。

¹⁵ 奈義町的現代美術館(Nagi Moga)：由建築師磯崎新(Arata Isozaki)所設計的美術館，於1994年開館，以「作品=空間」為建築理念。

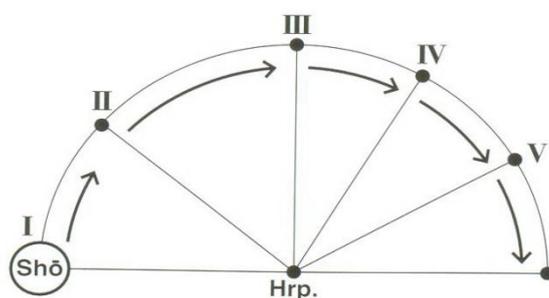
¹⁶ 原文翻譯自 http://editus.co.jp/utsurohi/utsurohi_e_intvw.html。

細川俊夫對此雕塑作品曾說過：「每當我走進 Utsurohi 彎曲弧線的內部時，我感到安全和自在，好像我立足於宇宙天地的中心；當我從這個中心看著這些向四面八方放射的線條時，我感覺，好像我在觀看宇宙繁星的流竄飛逝。在這些線條中漫步游移，真的是一種音樂上的體驗！我體會在 Utsurohi 的中心是一個無數時間層次互相交疊的漩渦。」¹⁷從戶外雕塑作品 Utsurohi 所激發的靈感，細川俊夫在 1986 年譜寫一首為笙及豎琴同名二重奏作品《Utsurohi》。樂曲共分五部：黎明（Morning）、分歧（Divergence）、正午（Night Noon）、分歧（Divergence）、及傍晚（Evening），整曲營造出祭典儀式的氛圍，並賦予樂器特殊的象徵意義，例如：笙代表宇宙繁星閃耀，豎琴則代表普羅眾生，領受著天上繁星的光芒。笙在吹奏時，環繞著舞臺中央的豎琴，並從第一部《黎明》起，緩行半圈至第五部《傍晚》結束，象徵日出日落、春去秋來。」

18 （圖三）



（圖三）《うつろひ》（Utsurohi）豎琴與笙樂器配置及走位圖



¹⁷ 原文翻譯自 http://www.rudolf-steiner.com/fileadmin/rsarchiv/kompositionen/06_Kurtz-Japan.pdf

¹⁸ 原文翻譯自 http://www.rudolf-steiner.com/fileadmin/rsarchiv/kompositionen/06_Kurtz-Japan.pdf

日本的藝文創作傳統向來講求自然與人類的和諧共存，而細川俊夫所創作的這首二重奏與宮脇愛子同名的雕塑作品《Utsurohi》都是將自然的律動展現在無窮的空間中；他們在藝術中所追求的境界，正與天主教神父－嘉吉門脇所精通的書道精神“ま”（Ma），不謀而合。

二、書道家－嘉吉門脇的影響

“書道”（Calligraphy）在東方藝術中，具備了「時間」與「空間」的特質，在運筆的過程中，形成一種特殊的、動態的概念－「勢」，這種動作流程「勢」的概念就如同音樂的能量在空間中迸發揮灑。在揮毫當中，從運筆的初始起點，隨之而後快速地在棉宣紙上落筆，到提筆至末尾終點收筆，嘉吉門脇稱此運筆揮毫的過程為「ま」－間（漢字），而提筆與收筆的同一起點與終點，稱之為「Konton Kaiki」代表宇宙萬物混沌初開的意境。

運用嘉吉門脇書道藝術的概念，細川俊夫在 1986 年創作長笛獨奏作品《線 I》（*Sen I for Flute Solo*, 1984/86）（譜例一）。在這首作品中，細川俊夫提及：在演奏時間內休止符的寂靜聲響，與實際吹奏的每一個音符同等重要；休止符與音符以符桿連結，指示音樂由靜而起；長笛一氣呵成吹奏的每個段落，如同嘉吉門脇書道「Ma」的概念，是書道運筆過程的表徵；長笛模仿日本傳統樂器－尺八（*Shakuhachi*）“氣沖音”（*Muyaiki*）及“打孔音”的特殊音響，將書道的精神完整地體現於音樂之中。

(譜例一) 《線 I》(Sen I for Flute Solo, 1984/86)

Flute

with much tension

♩ = ca. 60

氣沖音

氣沖音

打孔音

ff

ff ff

從樂曲的第二個段落起(譜例二)，樂譜指示長笛演奏者邊吹奏音符，邊發出母音的聲響，就像是模仿日本歌舞伎(Kabuki)一般，有著濃厚的日本傳統音樂風格。

(譜例二) 《線 I》第二段母音 - U 部分

poco accel.

u

ff

p

fff

ff

「書道」藝術造就了細川俊夫在日後寫作樂曲時，創作出具有空間概念及極盡揮毫的音樂作品。

1990 年以後，細川俊夫利用上述這些概念，從他早期對於傳統自然聲響美學的重視、到室內樂作品《Utsurohi》無限延伸的音樂線條以及書道的運筆概念，開始創作出一系列富有生命哲學意義的空間概念作品。例如：《垂直時間學 I ~ III》(Vertical

Time study I~III, 1992-94)·《中間地帶》(*Interim*, 1994)·《線V~VII》(*Sen V~VII*, 1991-96)·《時間的深度》(*In die Tiefe der Zeit*, 1994/96)《旅I~III》(*Voyaga I~III*, 1997)等作品。

1998年，細川俊夫的第一部歌劇《李爾的幻影》(*Vision of Lear*)在德國慕尼黑首演，大獲成功。這部歌劇是根據威廉·沙士比亞(William Shakespeare, 1564 - 1616)著作《李爾王》(*King Lear*, 1605)所改編，由鈴木忠志(Suzuki Tadashi, 1939 -)¹⁹擔任劇本撰寫及戲劇導演。內容描述李爾王在生命的終點時刻，諷刺自身生命的悲悽與國破家亡的命運，在現實與幻覺的折磨中，喪失了理性與心智。

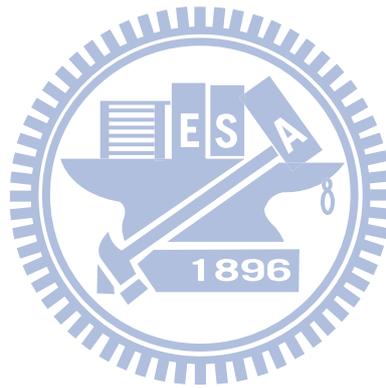
這部歌劇是細川俊夫將其音樂理念付諸於舞臺上的體現！在配器方面，除了使用弦樂器、豎琴、鋼琴、長笛、豎笛及打擊樂器的小型室內樂編制外，並加入傳統日本鼓；在音樂方面，細川俊夫特別將故事情節濃縮，增加音樂空間性的發展，例如：加重合唱部分的及聲音色彩的變化。他認為：「歌唱，不是只有旋律，對我而言，歌唱除了詮釋戲劇作品的情節外，也是具有創造力的藝術。」²⁰而在舞台的設計上，戲劇導演 - 鈴木忠志特別使用鐵網牆作為幕中背景，將之分隔為兩個部份；鐵網牆門之前代表著真實的生命；在鐵網牆門之後代表著死亡的地獄，兩者同時存在；歌唱者則穿梭在鐵網牆的之間，就像是游走於真實與幻覺中，來回穿梭。歌劇中真實與幻覺的情景，如同細川俊夫在創作中，將寂靜與聲響兩者相互連結且同時並存的音樂手法，創

¹⁹ 鈴木忠志(Suzuki Tadashi, 1939-):日本戲劇評論家、導演，畢業於早稻田大學。1966年與別役實、齊藤都子等人創建「早稻田小劇場」，以《像》、《門》等作品受到注目。1976年與磯崎新合作，於劇場「利賀山房」發展出一套融合日本能劇及歌舞伎身體性的「鈴木方法」(Suzuki Method)表演體系來訓練演員身體，並使用此方法來演出希臘悲劇《特洛伊的女人》、以及莎士比亞戲劇《李爾王》等，在國際間獲得好評。

²⁰ 翻譯自 <http://www.muenchenerbiennale.de/standard/en/archive/1998/vision-of-lear/>

作出『聲中有靜，寂中也有音』的音樂語彙。

綜觀細川俊夫的音樂，誠如他所說：「我的音樂是時間和空間中書法的聲音，每一個音符都像是由毛筆揮毫出的創作。」²¹ 他所譜寫的每一個音符都有它存在的意義，如同生命個體一般，遊走於空間和時間上的標軸；音樂，彷彿是書道的運筆，自由的揮灑在天地萬物間並留墨於紙張上的創作；每首作品，如同一篇篇恣意奔放的書法，音響上承古塑今，大大有別於西方前衛音樂流派的音樂風格，展露出東方禪意的新生命哲學。



²¹ 翻譯自 <http://www.muenchenerbiennale.de/standard/en/archive/1998/vision-of-lear/>

第四章、《Neben dem Fluss》樂曲分析與詮釋

第一節 樂曲創作背景

《在河畔－給豎琴的獨奏》(Neben dem Fluss for Harp, 1982) 是細川俊夫在 1982 年，受東京音樂節「今日音樂“82”」(Music Today “82”) 委託所創作的樂曲，由日本豎琴家－篠崎史子 (Ayako Shinozaki, 1946-) ²² 於音樂節中 (6 月 2 日) 獨奏首演。

樂曲創作靈感是來自德國詩人赫曼·赫塞 (Hermann Hesse, 1877 - 1962) 的名著《流浪者之歌 (悉達求道記)》(Siddhartha, 1922) 中，悉達多 ²³ 經由〈觀河聽水〉一章裡，在長河邊重新領悟「求道」之精義。

故事主角悉達多，是西元前五百年出身於印度的婆羅門 (印度貴族階層) 之子。婆羅門希望他能成為偉大的王者，成為「真我」。但悉達多充滿疑惑，認為雖然是世界的創造者，聖典中的《奧義書》²⁴ 也曾說「你的心靈就是這個世界」¹²⁵，可是「真我」究竟在何處呢？同時婆羅門老僧 ²⁶ 的知識與言教，也無法滿足悉達多求道的信念，因此在與婆羅門決裂後，他決定走自己的道路去尋找答案，尋求「真我」。

在顛沛流離的旅途中，悉達多經歷了生命的生死輪迴、人世世俗的財富、勢力及

²² 篠崎史子 (Ayako Shinozaki, 1946-)：出生於提琴世家，曾獲得以色列豎琴大賽第三名 (1970 年)，1972~1974 代表日本文化藝術財團駐西德留學。目前任教於東京都調布市桐朋學園大學，並常擔任國際豎琴大賽評審委員。

²³ 悉達多 (Siddhārtha or Sarvārthasiddha)：原為佛陀釋迦牟尼誕生時所取的名字，但在小說裡，此名並非指佛陀其人。而中文書名「悉達」，亦是為了避免與佛陀之名相混淆而使用的簡稱。

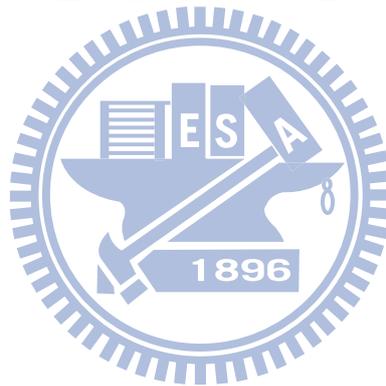
²⁴ 《奧義書》(Upanishads)：音譯為「優鉢尼薩曇」、「優波泥沙陀」，為古印度哲學文獻的總稱。

²⁵ 引用赫爾·赫塞，《流浪者之歌：悉達求道記》，徐進夫譯 (台北市：志文出版社，1990)，12。

²⁶ 老僧：等於老衲，指的是年老或德高望重的僧人。

情慾的得失，最後在潺潺長河的教誨下，體悟到生命的真諦。

這首樂曲，細川俊夫受到日本雅樂的影響，他將日本雅樂的「律旋」(*ritsu-sen*) (相當於中國羽調音階) 與「呂旋」(*ryo-sen*) 音階 (相當於中國商調階) 運用於樂段中並加入聲音與文字；在記譜上，採用現代空間記譜法，並大量地使用豎琴的特殊音效技法，增加樂曲的張力；在樂曲結構上，每個段落皆清楚標示音階的排列組合，並以中心音作為每個段落樂句的依歸，及做八度上下輪轉；節奏織度上，使用各種不同的連音組合，表達音樂內在的張力層次及流水般地音響效果，因此在此章節中，筆者也根據上述各點，在下一節裡作進一步的分析詮釋探討。



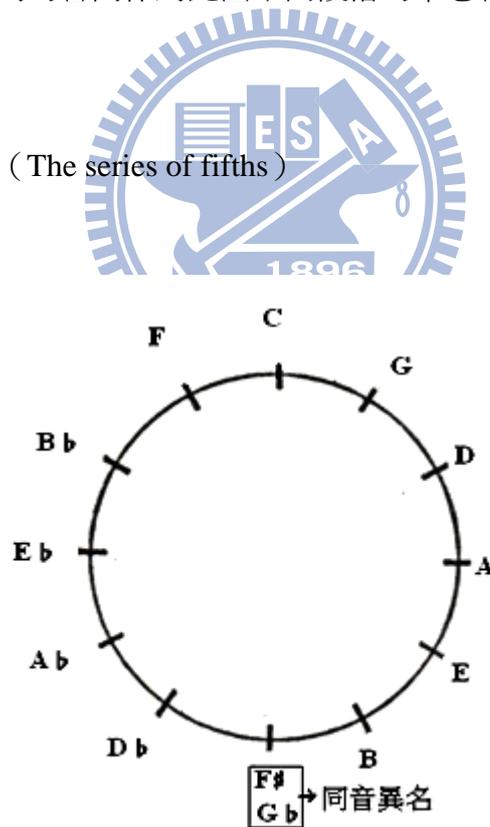
第二節 樂曲分析

一、中心音及樂曲架構

自古亞洲的藝術家追求「天人合一」的境界，使用自然界中泛音五度相生的原理進行創作。

而在這首《Neben dem Fluss》豎琴獨奏作品中，細川俊夫使用循環五度圈的理論，取五度圈上四個對應角的音高作為此曲不同段落的中心音。

(圖四) 循環五度圈 (The series of fifths)



本樂曲共分七個樂段，每一段均由一個不同的「中心音」開始呈示，而這七個中

心音架構出全曲音高的主軸，如同古希臘哲學家及數學家畢達哥拉斯（Pythagoras，約 580-500BC.）所提出的和諧宇宙 - “中心火”的學說²⁷，這七個中心音互連一體，開展出細川俊夫內在的うつろひ - Utsurohi！

細川俊夫再利用上述所提出的「循環五度圈」的概念，將《Neben dem Fluss》各段落的中心音做排列，依序為 **F#**（主音開始）→C→A→E \flat →F#→A→**F#**（主音結束）。

樂曲裡的中心音大部分以泛音為首加以開展，此曲本身並非傳統調性音樂，因此在音群和音符的選擇上，以大小二度、大小三度及增四度音程為主，「中心音」在樂曲當中持續不斷的出現，讓中心音作為樂句發展的依歸。表一為各樂段中心音之對照。



²⁷ 畢達哥拉斯學派認為大地和宇宙是球形的，並提出了宇宙的中心是“中心火”的學說：地球沿著一個球面，圍繞著空間固定點處的中心火轉動；另一側則有一個“對地星”與之平衡。宇宙的天體數為十，而十個天體數到中心火的距離，與音樂中的音程，具有同樣比例的關係，以保證星球的和諧，從而奏出“天體的音樂”。(musica mundane) 也就是宇宙自身所創造的音樂。

取自網站：

<http://shc2000.sjtu.edu.cn/0504/hexieg.htm>

http://61.166.63.114/gate/big5/www.hh.cn/education/edu_renwu/200811/t20081111_25952.html

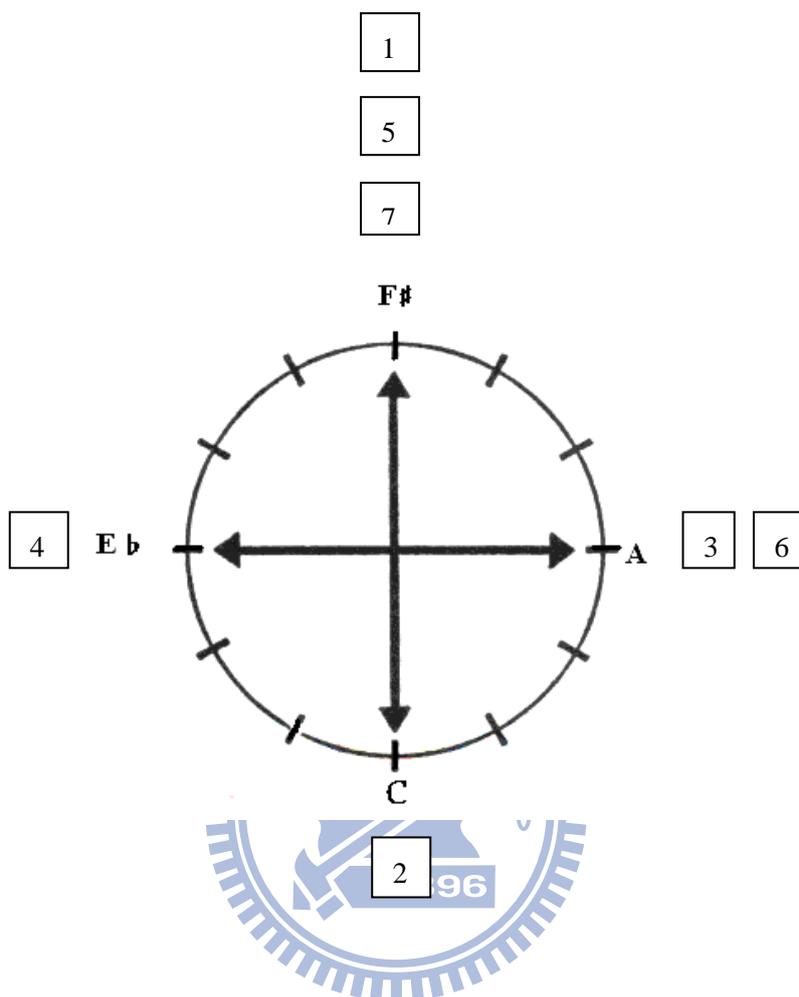
【表一】“*Neben dem Fluss*” 各樂段中心音對照表

樂段	中心音
①	F#
②	C
③	A
④	E b
⑤	F#
⑥	A
⑦	(G) F#

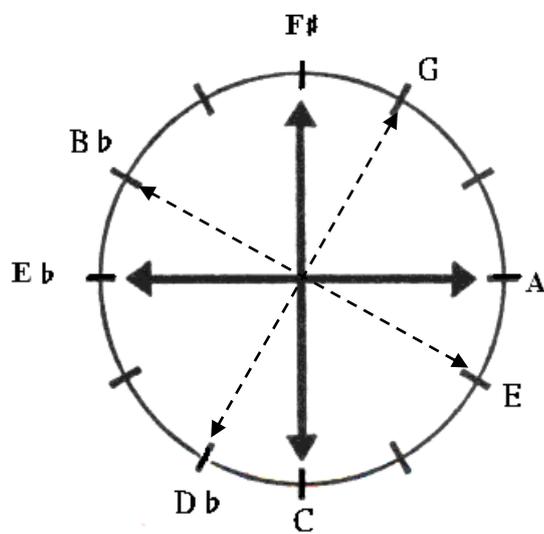
此曲之中心音，以循環五度圈的概念檢視之，將形成“十字型”主音軸 (Axis System)²⁸ (圖五 a)，以下將各段落以數字框標註之，箭頭部分代表主音名稱。

²⁸ Axis System：匈牙利音樂理論家 Ernő Lendvai (1925-1993) 為巴爾托克音樂分析權威，在其 1971 年出版之著作 *Béla Bartók: An Analysis of his Music* 所提出的巴爾托克軸心系統理論

(圖五) “十字型” 主音軸 (Crossing Tonic Axis) (a)



(圖五) “十字型” 主音軸 (Crossing Tonic Axis) (b)



同樣使用主音軸作為基本創作中心思想的匈牙利作曲家－貝拉·巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945）也曾說過：「每一種藝術都有權力去打破前朝藝術的根基；而在這個權利以外，它必須還要去追溯傳統的根源。²⁹」同樣的，細川俊夫也以循環五度圈之傳統音樂理論，來創作出這首曲子最根本的架構。

二、七聲音階

日本傳統音樂所使用的音階素材中與中國傳統音樂相同，都是具有五聲與七聲音階的組合。用於莊嚴的皇室宮廷場合中的傳統音樂稱為雅樂；而用於民間的音樂則稱為俗樂。

俗樂音樂的基本架構來自於雅樂的律旋（*ritsu-sen*）體系，分為五聲音階的陽音階（*yo*）與陰音階（*in*），以及七聲音階的陽音階與陰音階，常用於民謠的旋律音高素材，而陰音階包含的音程有大小二度增四度完全五度…等。在這首作品中，細川俊夫也使用了音程色彩相似的七聲陰音階，讓他的現代音樂創作中，蘊涵著傳統音樂的氣息。

《Neben dem Fluss》每個樂段的開始前，細川俊夫均以七聲音階標明豎琴踏板的使用及段落音高使用的基本素材：

²⁹ Ernő Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of his Music* (London: Kahn & Averill, 1971), 1.

第1段



第2段



第二段的七聲音階中，其中五個音高與日本俗樂五聲音階體系的“陰”音階（*in*）相同。（譜例三）

（譜例三）以C為首的日本俗樂陰音階



因此，筆者（譜例四）中，再將第2段音階以中心音為首，作音階重新排列組合。

（譜例四）以中心音C為首的第2段音階



此後第三段~第七段音階的組成均與前兩組相同，以小二、大二、增二度為主。

而由此音階所組合而成的各種大小增減音程，與日本傳統音階相似，極富雅樂音樂的特色。

第3段



第4段



第5段



第6段



第7段



三、樂念發展

《Neben dem Fluss》整首樂曲共分成以不同中心音爲主的七個段落，每個段落皆由單音（譜例五）作爲起始，而單音再藉由音程的關係（如：大小二度、三度及增四度等…）擴充爲音群，來堆疊每個樂句的段落與層次。

（譜例五）單音。節自第 3 段

在時間上，樂曲本身不採用拍號，而以虛線標明時間單位，每三個時間單位爲一個小節，而每個時間單位則用節拍器數值來表明（例如：MM52、MM58…）音符在時間單位內的分割，仍以樂譜空間上的比例爲分配準則（空間記譜法），讓音樂的節奏更爲自由、更具張力。

因此，筆者根據上述中心音的音程關係以及樂曲上節奏織度，加上樂曲力度及表情上的變化，以各段落順序分別敘述之。

第1段：以「F#」為中心音，且中心音以踏板餘音技巧以上下行小2度音程，來做滑音（F#→G→F#）的聲響，此種手法是利用東方傳統音樂演奏中，餘響的概念，來作音高上的變化。（譜例六）

音樂在此由單音漸進開展，之後出現不同小三與增四音群的音程組合，最後結束在最強音「A」（*sfff*），預示主音軸音程的關係。

（譜例六）中心音「F#」及滑音聲響。

Handwritten annotations in the score include:
 - *MM ca 52* above the first measure.
 - *sfff* below the circled F# note.
 - *mf* below the glissando line.
 - *poco accel* above the final measure.
 - *nicht zupfen ca 14 Sekunden Do not play this note* above the final measure.
 - *用踏板餘音製造滑音聲響 (sol ♯ - - - - b)* below the glissando line.

第2段：此段以主音軸 F# 的對角位置「C」為中心音，並以更多的單音及較長的音群，擴展樂念，進而突顯音樂靜止的張力。（譜例七）

（譜例七）

Handwritten annotations in the score include:
 - *MM ca 60* above the first measure.
 - *ca 3"* above the second measure.
 - *poco rall.* above the third measure.
 - *MM ca 56* above the fourth measure.
 - *MM ca 52* above the fifth measure.
 - *espress.* above the final measure.
 - *mp* below the final measure.
 - *mp mf* below the first measure.
 - *mp* below the second measure.

Lyrics in German: "Höre zu, besser!"
 Lyrics in Chinese: "聽好！聽好！"
 Lyrics in English: "Listen better!"

第3段：以「A」為中心音，由單音漸進開展至段落式的音群，並逐漸形成線性的長樂句音響。

樂曲由較慢的速度（MM42）漸快到 MM54，樂曲速度開始產生變化並首次出現音群與同音重複之連音對應段落，除了強調音響之間的對立以外，更象徵著潺潺長河裡所蘊藏的真理（譜例八）。

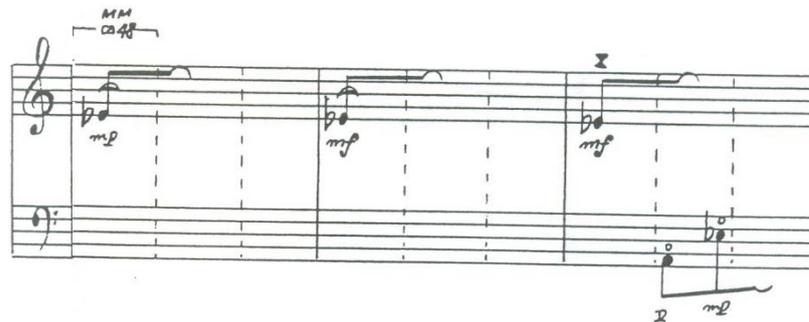
（譜例八）音群與多組連音對應段落

The image shows a handwritten musical score for Example 8. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are dynamic markings: *ppp*, *poco a poco*, *f*, and *ff*. A blue semi-circular graphic with vertical lines is drawn above the first part of the melody. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. Below the bass line, there are dynamic markings: *ppp*, *p*, *2*, *4*, *5*, and *fff*. There are also some handwritten annotations in parentheses: *(Mi b)*, *(Do ♯)*, and *(b)*.

第4段：此樂段以主音軸「E b」為中心音，並在句尾加上主音軸之對角音 A，合成一個樂句，為樂曲中最短也是全曲的中心部分段落。（譜例九）

至此，樂念回歸至第一段落的單純性，並等待接下來段落更複雜的開展。

(譜例九) 《Neben dem Fluss》 第 4 段



第 5 段：主音軸回歸到「F#」為中心音。此樂段是第 4 樂段的延展，並與第 1 樂段

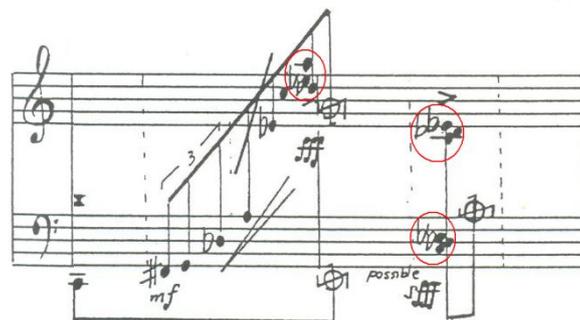
呈現手法相似。不同的是，樂曲速度開始加快（MM63），呈現緊張、不安

的氣氛，並首次運用音堆組，提高音響織度和音樂的張力。樂段以最強音

（*sff*）結束。（譜例十）



(譜例十) 音堆組



第 6 段：本段為樂曲速度及力度變化最大的段落，且樂段主題分明。共分為（a）、

（b）、（c）、（d）四小樂段，皆以「A」為中心音。

（a）小樂段樂念融合第 1、3、5 樂段，四個主音軸中心音同時展現（譜例

十一)。樂曲由單音開展，並延續第 4 樂段的樂句動機，逐漸發展至長樂句，而後進入同音重複之連音組合，並加重音響織度之間的對立，及音樂力度與節奏上的變化。樂曲尾段以類似第 4 樂段樂句動機之逆向型態結束，並進入 b、c 樂段樂句風格類似的二聲部對唱。

(譜例十一) 主音軸中心音

deisen Ton zupfen
 咬音舌
 play this note, too.

(Mit)

glu. (Mit)

Langsam

mp

mp espress.

mp

*) Langsam Pedal wechseln
 咬音舌
 Change pedal slowly

1896

(b)與(c)小樂段以全曲最快節拍(MM72)及較自由的速度(Tempo Rebato)在主音軸中心音展開。(譜例十二)

(譜例十二) 《Neben dem Fluss》第 6 段 (b)

tempo rubato 彈性速度
 sempre espressivo

MM 72

mp

mp

mp

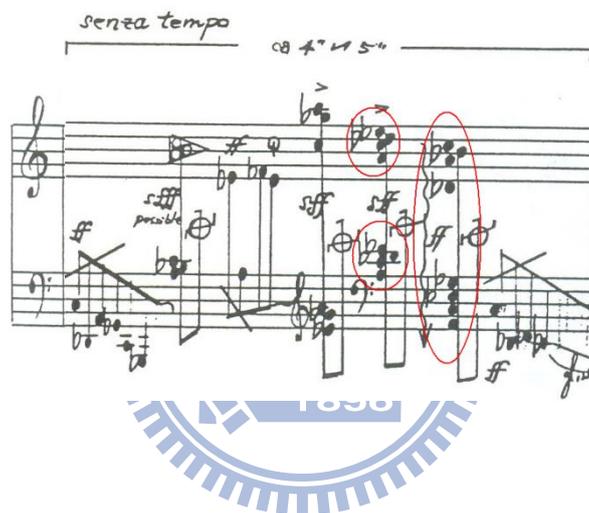
p

p

mp

(d) 小樂段與 (a) 小樂段相似。此段是全曲最高潮的樂段。除音響織度的變化最為激烈之外，並再其中加入琶音，讓音樂的張力更加地擴大（譜例十三）。

（譜例十三）《Neben dem Fluss》第 6 段 (d)



第 7 段：本段為音程擴張樂段，速度轉為慢且平靜 (*lontano e calmo*, MM42)，共分為 (a)、(b)、(c)、(d)、(e) 五小樂段。在此原主音軸偏離圓周中心 30 度（見圖五 b），並於 (a)、(b)、(c)、(d) 段落中，發展成為新的主音軸 $G \rightarrow D b \rightarrow B b \rightarrow E$ 。音樂隨著音程漸漸開展（從 a 段的小二度，到 b 段的大二度，到 c 段的小三度，最後擴展至 d 段的倍減七度），節奏織度時而緊湊，時而鬆散，宛如層層翻轉的波浪，無始無終。

而整段音樂彷彿一條駛向大海的生命之河，流動不息，沒有過去，也沒有未來，生命的真理蘊藏在這片浩瀚無盡的汪洋大海中！（譜例十四）

(譜例十四) 音程擴張的段落

(a)

(b)

(c)

(d)

最後的 (e) 小樂段重回主音軸「F#」中心音結束本曲。

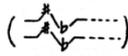
四、演奏技巧

(一) 豎琴彈奏技巧

《在河畔》(Neben dem Fluss) 這首作品，其音樂的特色在於特殊音效的使用與空間意境傳達的呈現，因此在演奏時，必須依照指示，做出作曲家所要表達的音效及意境，使整曲富有書道空間藝術的意味。表二為特殊音效技法與演奏詮釋之敘述。

【表二】特殊音效技法與演奏指示

特殊音效技法	演奏指示	段落分佈
	不止音，直到音符完全消失	1 2 3 4 5 6 7
	用食指撥靠近音箱的琴弦位置，並同時用力地敲打音箱板。	1 2 3 5 6
	兩指頭捏住琴弦後彈回，製造出噪音（劈啪聲）	1 2 4 5 6
	指甲音	1 2 3 4 5 6
	止音	1 2 3 5 6 7
	靠近音箱板	2 3 6
	拳頭敲擊音箱板	3 6
	快速彈奏	2 3 5 6
	以箭頭方向不斷反覆地彈奏快速音群	3 6 7

	踏板輕踩，左右腳同時轉換且不間斷	$\boxed{3} \boxed{6} \boxed{7}$
	用手掌拍打琴弦	$\boxed{6}$
	在弦的中間止音，同時再靠近音箱位置撥奏。	$\boxed{6}$
	單手四根指頭來回滑奏於範圍狹窄的音團	$\boxed{6}$
	用手掌快速刷過最低到最高音的琴弦	$\boxed{6}$

(二) 空間記譜與文字的詮釋

在樂曲中，作曲家多次使用秒數記譜，並以不同的節拍器時值為速度單位，再以虛線來表示給予小節線內的總體單位。在表情方面，細川俊夫也將延長記號的時值，標示其時間長度，並提供文字指示，詮釋音樂的靜態中的意涵。

而延長記號時值 ⌒ 代表靜止於五秒以內； ⌒ 代表靜止超過五秒；延長記號下的文字指示，例如：「靜默」(Silence)、「聆聽」(Listen) 及「聲音的餘韻」(Reverberation) 等，筆者認為這些文字指示賦予延長記號及空間記譜不同的涵義，因此以下分項作更進一步的分析探討。

a、靜默 (Silence)

又稱作無聲，在此曲中，演奏者以完全靜止不動的狀態來詮釋時間進程。細川俊夫對於「Silence」的解釋，如同筆者在第二章所提及「靜默的聲響存在之本質，即沉寂所擁有的力量同等於音響的力量，且兩者相互決定與影響，沒有沉默就沒有

聲音，反之則亦然。」³⁰ 日本作曲家 - 平義久 (Yoshihisa Taira, 1937 - 2005)，在其字義上也有一項美學主張：他說：「一個聲音能在寂靜時，快速地渲染擴散本質與情感。在我的四周，被我攫住的無數聲音急馳飛掠。這些聲音的呼吸（氣息）釀出諸多的自然運動，彼此激盪回應，最後與寂靜相應；須要注意的是，這寂靜其實被賦予了生命的氣息。」³¹（譜例十五）

（譜例十五）靜默（silence）節自第 1 段



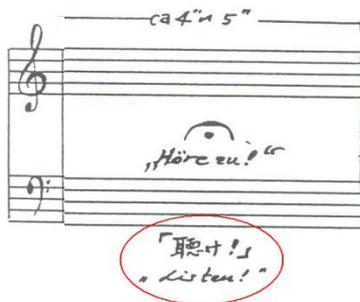
b、聆聽（Listen）

根據細川俊夫在樂譜上的指示，必須在某些靜止的秒數中，讓演奏者在唸出“Listen”（聆聽）這個字，將作曲家的意念清楚地傳達給聽眾，製造有如劇場般的效果。（譜例十六）

³⁰ Christian Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, (Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2002), 313.

³¹ 柯若櫻，〈從東方禪學和武士道探討平義久的《凝聚 I》〉（新竹市：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2006），4。

(譜例十六) 聆聽 (Listen) 節自第 1 段

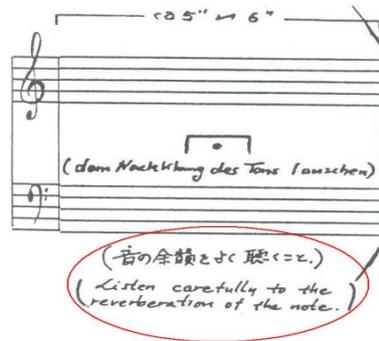


c、聲音的餘韻 (Reverberation)

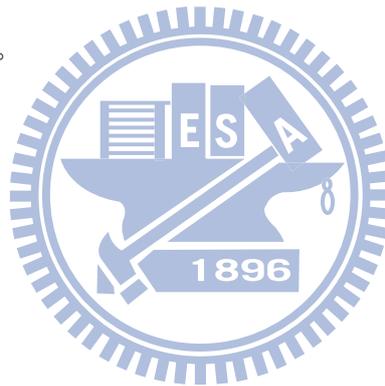
演奏者經由聲音殘響的消逝，來詮釋靜止空間的色彩。筆者認為是對「禪」的解讀。「禪」是梵文「禪那」(Dhyana)的略稱。禪學大師－鈴木大拙 (Suzuki Daisetsu, 1870-1966) 對於「禪那」的解釋為「思維或觀照宗教上或哲學上的一種真理，以使這種真理得到透徹的契悟，乃至深切地印入個人的內在意識之中。此種法門須在一個遠離塵囂的寂靜之處。」(譜例十七)³²

³² 引用鈴木大拙，《歷史發展：鈴木大拙禪論集》，徐進夫譯（台北市：志文出版社，1998），73。

(譜例十七) 聲音的餘韻 (Reverberation) 節自第 1 段



在此曲文字同樣扮演詮釋音樂空間的角色，在靜止的音響中，不但聽到時間的色彩，更擴大了聽覺的空間。



第三節 演奏詮釋

本曲充滿禪學空靈的意境，如同故事的主角－悉達多探索生命、追求真理的過程。樂曲以嶄新的音響和獨特的語法呈現，在音樂內容上，筆者認為結合了書法的動感，及《悉達求道記》中的場景與意念。因此，在這一章節中，筆者將以感受到的故事場景及譜面上文字的記載，來作演奏實務及詮釋的探討。

第 1 樂段以延長的空白小節開始，加上作曲家對空白的文字註解「聆聽」(*Listen*)，帶出儀式性的樂曲風格，及充滿禪學空靈的氣氛，隨之而來的三次「F#」中心音，象徵萬有的印度神祕聖音「唵」(om)³³代表作者對宇宙的真理與自身生命的意義之疑問及探索音響主題。

樂段中的 G 音滑音音響更加強了作曲者本身的疑慮及困惑，之後帶出的起伏音群，象徵疑問樂句，並將中心音推到極強音(*fff*)的 A 音上。在此處，演奏符號「 Φ 」在樂譜上指的是單一食指彈奏完之後，馬上敲打音箱板位置，製造出又彈又敲的音響效果，然而用此方式，除了容易造成手指受傷外，且也無顯著的音響效果，無法達到作曲者想要的極強音聲響。因此，筆者將所有的樂譜上標註「 Φ 」的演奏指示改成用三隻指頭（食指、中指、無名指）彈奏，並集中三指的力量拉出琴弦，再馬上敲打音響板，做出理想的音響效果，完全打破之前的沉寂。而敲打的位置也需注意，筆者建議是敲在豎琴琴身的外側，而不是敲在靠近琴弦的音箱板中間，以避免造成對樂器的

³³ 唵 (Om 或 Aum)，古譯「烏菴」，新譯「唵」，為真言或密咒的起首字，根據中英佛學辭典解釋說，它是「一個表示莊重誓言和恭敬贊同的字眼」(例如：「是」、「真的」、「一言為定」等，也可以比喻基督教的「阿門」)，又說它是「印度語三元音的神祕名稱」，所以又有其他種種含意。

損害。最後彈奏完整個音響後，以不止音的方式，靜靜地聆聽 A 音的餘音禪想。

本曲多處以標有延長記號的空白小節，作為聲音過渡的進程，並非樂句的切割，是一種透過靜坐、省思及禪觀冥想，學習「空掉一切」的表徵，故事主角悉達多認為能克制一切慾望，勝過自我，完全成為虛空時，就能找到心中的領悟。而樂譜上文字的意義，也許就是帶領著筆者體驗沒有外界干擾，只有聆聽純淨自己內在的聲響，才能達到「空」的境界吧！

第 2 段音響發展自第 1 樂段，不同的是，作者利用演奏指示（如：指甲音）來改變樂段音響的效果。中樂段以力度強弱對比（*p* 與 *f*）呈現，如同作曲者疑問更多，思緒更加的複雜。止音過後，四次鐘聲般音響：E \flat 、A、B \flat 及中心音 C，以持續強音（*sempre ff*）的方式，留下殘響暝音。

在這一樂段，為了達到音響的對比，筆者在彈奏上，建議在止音過後的休止符，休息一拍，秉氣凝神後，快速地一股作氣，有如書法般地的揮毫彈奏這四個的重音，其中標示「 \times 」指的是兩指頭捏住琴弦後彈回，製造出噪音音響濃厚（劈啪聲）的 A 音及中心音 C。筆者以手指「扯」出琴弦方式彈奏，將標示「 ϕ 」E \flat 與 B \flat 音與「 \times 」A 音及 C 音做出音響效果的區別，最後再以不止音的方式，讓餘音殘留，彷彿作曲者在不斷摸索的迷途中，還在尋找著那道曙光。

第 3 樂段，譜面由弱聲的表情術語“輕聲”（*sott voce*）開始。細川俊夫曾提及此音樂術語的用法：「我認為，*sott voce* 不僅僅只是用極弱（*pp*）演奏，而且還要求聲

音不要太響亮，要輕輕且優雅，並好好的彈奏。」³⁴ 因此，在詮釋上，筆者按照作曲者的音樂指示，做出柔聲卻又清楚的聲響，就像是招喚心靈深處的“唵”！之後「A」中心音段落以突強聲響（*sf*）配合指甲音，再伴隨而來的連音群，與 *sott voce* 段落做出音響對比；二次的敲打音（♩）過後，緊接著快速連音群滑至最低的 E \flat 。在此，演奏指示「♩」（拳頭敲擊音箱板）筆者建議用手心集中力氣拍打的方式演奏，除了手部不會受傷外，音響也可以更加的集中沉穩。

尾段中，首次出現音群與同音重複之連音對應段落，由左手的二、四、五組連音群，漸強至極強音「A」；再與右手最弱（*ppp*）持續至強音（*sfff*）的連音相呼應，在此，因左手指甲 A 音對應右手的連音群，又樂譜改變音高的關係，雙腳必須快速地採換豎琴踏板，並在連音過後，左手緊接著彈奏極強音 A，並以「Φ」的方式呈現，在技巧上，實屬不易彈奏，因此，筆者建議分手練至可合奏之後，右手持續的彈奏，豎琴踏板持續的改變音高，將較困難的左手連音群彈奏完後，稍作停頓留白，再馬上彈奏指示「Φ」的 A 音，如此可區別不同的音色，並易於施力彈奏；而後右手持續彈奏連音，漸弱至單音 C，並在 C 音弦上的撥弦位置慢慢的往下移動，音響緩緩的消失，帶出音樂術語「*al niente*」（無物、沒有什麼）的效果，猶如作曲者在這一樂段中，徘徊在真實與虛幻交織的困惑中。

第 4 樂段中心音軸循環完畢，在象徵訊號般的安靜音響彈奏之後，緊接著來到第 5 樂段；此樂段回到開頭的中心音「F \sharp 」，譜面文字標示“緊張”（*Maintain tension*）

³⁴ 細川俊夫，《魂のランドスケープ》（東京：岩波出版社，1997），147。

的氣氛。在此，作曲者將中心音「F#」降低八度，並加上指甲音，改變段落聲響的起始方式，速度更加地緊湊、快速，彷彿是擺盪於禁慾與縱慾之間的悉達多，對於自己的生命，感到絕望……「他以一副扭曲的面孔凝視著河水。他看到了他那副映在河上的尊容，不屑地向它吐了一口口水；他要將抱著樹幹的那隻臂膀挪開，微微轉動身體，以便來一個倒栽蔥，一下栽入水底之中。他彎下身子，閉起眼睛－面向死亡。」³⁵此段的音樂，筆者將中段與尾段區分成前後二個樂句，前樂句由 G 音開始，至 F# 音結束；後樂句則由 C 音開始，至音堆組結束。力度由強 (*f*) → 中弱 (*mp*)；再由中強 (*mf*) → 最強 (*fff*)。止音過後，手腕凝聚所有身體的力量，將倒數第二小節中，標示強音記號 (>) 的音堆組用力彈出，再立刻止音；並靜聽在止音過後，那存在於空氣中 *silence* 的緊張氛圍，彷彿是悉達多在即將投河自殺的關口下，被靈魂深處的聲音－唵 (om) (此處唵的含意為「完成之意」) 撼動，為身心脫落、脫胎換骨的第 6 樂段埋下伏筆。

第 6 樂段，樂曲細分為 (a) (b) (c) 3 個小樂段，筆者在詮釋上，先分享自己的演奏方式，再融合這 3 個小段落，比擬做重生的悉達多與作曲者在複雜對比的樂段之後，心境上的轉變。

前樂段如同回到第 5 樂段的音響，不同的是，作曲者以平穩的音高架構，來描述此段的心境：他不再省問自己，心靈經過洗滌，逐漸頓悟，重新尋找自我。而在此樂段中，是筆者敘述之前所有樂段聲響的總結與反思，力度上變化更大，更具音樂張力。

³⁵ 取自赫曼·赫塞，《流浪者之歌：悉達求道記》，徐進夫譯（台北市：志文出版社，1990），122。

(a) 小樂段中段的連音群，音響由右手最弱音 (*ppp*) 開始，左手以指示「 \times 」的 $G\flat$ 開始，經過指示「 ϕ 」的 A 及 $B\flat$ 音，連音過後，首次由 C 弦滑弦至豎琴的最低音，互相撞擊震動的鋼弦，與右手指示「 \uparrow 」(用手掌拍打琴弦) 來產生戲劇性的音響效果。在此處，筆者建議左手並不一定要從 C 音開始滑奏，可先從向上的音群當作起點，往下方滑奏，可避免身體過分傾斜，造成胸腔的拉傷！滑奏完的聲響，譜面以左手不止音的方式，直接從中音區最弱音 (*ppp*) 開始，右手在標示的音群上來回滾奏，左手隨之呼應右手，兩手再融合相互滾奏，有如河流般地輪奏。

輪奏之後，隨之以左右手互換旋律的方式彈奏，連音過後，緊接著第二次的滑音，此處的雙手滑音，作曲者希望達到有和弦效果的滑音，因此筆者將左手使用二隻指頭(食指、中指)滑音，右手使用大拇指滑音，同方向滑奏至 $E\flat$ ，便可彈出更豐富的滑音聲響，帶出滔滔不盡的音流。

尾段速度轉為 *senza tempo* (無速度) 身體有如毛筆一般，隨體內的能量流動，決定音群彈奏的速度。在此演奏者放空思緒，跟隨心靈的律動，達到真理的頓悟，展現出有如新生般的喜悅。

(b)、(c) 小段落延續 (a) 尾段的序奏，在前段音團 (~~7700272>~~) 消失後，展開新的段落。筆者在本論文第三節樂念發展中，將此兩小段歸類成風格類似的二聲部對唱，因此，彈奏此樂段時，必須注意左右手之間的音色變化，做到作曲者想要的「持續、有感情的彈奏」(*sempre espressivo*)。細川俊夫也特別在音與音之間的對唱中，留下傾聽音色的延長休息小節，筆者將之比擬為「空」(停頓之意)，「空」之後，再

開始對唱。音群在 (b) 小段落時而出現標示如裝飾音 () 的快速音群演奏法，依照譜面來看，上行樂譜以右手彈奏；下行樂譜以左手彈奏，然而，左手彈奏較低的弦時，因豎琴鋼弦弦長震動的關係，容易造成音群之間的模糊感，無法乾淨的彈出重點音，因此筆者建議將樂句中所有的重點音 (裝飾音的最後一音)，用右手彈奏；而在 (c) 小樂段的前樂句中的泛音 C 改成左手彈奏，緊接而來的 G b、C、D b G b 音改成右手彈奏，如此一來，將可使聲響達到更乾淨、清楚的效果。

在一陣粗暴的強音漸趨轉成弱音團之後，來到 (d) 小樂段，音響在此段落達到全曲最高潮的階段，由弱至強，再由強至弱，音響不斷的加重一直到 *senza tempo* 部分，此處如同故事主角 - 悉達多對於潺潺相續的長河產生深切的感情，在掙扎過後，找到了真理一般...「他看出這條河繼續不斷地流著，流著，然而它仍在那裏，並未流失；它總是保持著老樣子，然而它時時更新，沒有一瞬的停滯。此中奧妙，有誰可以明白？有誰可以想像？他還沒有明白它的奧妙；他只感到一種隱約的疑情，一種恍惚的記憶，以及一些神聖的音響而已。」³⁶ 最後在左手音團慢慢的消失後，來到了第 7 樂段。

第 7 樂段共有五段小樂段組成，表情術語慢且平靜 (*lontano e calmo*)。在此，樂段由相同樂念的 (a)、(b) 小樂段開始，由右手的連音，緊接著左手連音的滾奏的中弱音起始，經過幾乎聽不見的極弱音 (*pppp*) 再稍漸強至中弱 (*mp*)，最後兩手融入同音同弦上彈奏至無聲，一如悉達多在盪漾的河水中，看到許許多多的圖形...「他看

³⁶ 取自赫曼·赫塞，《流浪者之歌：悉達求道記》，徐進夫譯（台北市：志文出版社，1990），140~141。

到他的父親孤零零地爲了愛子而傷悲；他看到他自己也在孤單地繫念著他那逃走的孩子；他看到他的兒子，也是形單影隻地在人生之慾的火焰上焦急地奔馳著；父親的圖形，自己的圖形，兒子的圖形，都流進了彼此之中，人生旅途上，遇到的朋友、愛人也都幻化成河水的一部分向前流去……」³⁷

一陣沉思過後，來到文字指示「神祕的」(*misterioso*)(d)小樂段，此樂段由 *sott voce* 的極弱音開始，力度漸漸變強，再轉弱，再由強音 E，漸弱至 C，彷彿是河水變化的過程，有時化爲蒸氣，有時化爲雨露；又變作流泉，又化作小溪，成爲江河，宇宙的奧祕，新生再變，流動不息，循環不已，彼此連鎖，互相交織，這就是書中所說的萬法之流，那聲音就是生命的樂章！³⁸

結尾 e 段的「F#」中心音“唵”字音節，代表著「圓滿」。此刻的悉達多，不再對抗命運，他的臉上綻放出寧靜的智慧之光，成了一個與「大化之流」相融合的人，滿懷慈悲憐憫之情，將自己托身於萬法如一的宇宙之中。

句尾疑問句 *Bend your ear—toward what?* 或許就是細川俊夫要我們在人生的旅途中，永不歇息地尋找生命真理的啓示吧！

³⁷ 參考自赫曼·赫塞，《流浪者之歌：悉達求道記》，徐進夫譯（台北市：志文出版社，1990），179。

³⁸ 參考自赫曼·赫塞，《流浪者之歌：悉達求道記》，徐進夫譯（台北市：志文出版社，1990），179~180。

第五章、結語

這是筆者第一次演奏細川俊夫的音樂作品。現代音樂在筆者以往的印象中，大都是對音響上的探求與實驗，但從這次的研究及彈奏過程中發現，譜面上的每個聲音、殘響，都有它存在的意義；甚至於文字，也都扮演著詮釋音樂空間的角色，為此曲賦予豐富的生命力，也讓筆者對於演奏現代音樂有更深層的認識。

筆者於第四章中，除了根據細川俊夫的譜面指示，分析此曲音樂的架構及詮釋演奏上的想法外，在彈奏此曲時，更應詳細思考音色的處理及音符在樂譜空間上的比例分配及其彈奏速度，再將其多樣化的特殊演奏技巧，融入於樂句中，方能清楚的表達音樂意涵；而在其文字及延長記號的演奏詮釋上，除了靜心聆聽存在於空間上的殘音聲響之外，全然融入於樂曲的氛圍中，將能更貼近的表達樂譜上的文字意義。

最後，此曲帶給筆者最大的收穫，並不是在音樂技術上的呈現，而是在心靈上，筆者對音樂最原始的那份感動！

參考文獻

一、中文書目

- 赫曼·赫塞。《流浪者之歌：悉達求道記》。徐進夫譯。台北市：志文出版社。1990。
- 潘皇龍。《讓我們來欣賞現代音樂》。台北市：全音樂譜出版社。1987。
- 鈴木大拙《歷史發展：鈴木大拙禪論集》。徐進夫譯。台北：志文出版社。1998。
- 洪萬隆主編。《黎明音樂辭典》。台北市：黎明文化事業股份有限公司。1994。
- 目黑諄主編。《新訂標準音樂辭典》。林勝儀譯。台北市：美樂出版社。1999。

二、學位論文

- 柯若櫻。〈從東方禪學和武士道探討平義久的〔凝聚I〕〉。新竹市：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2006。
- 鄞惠敏。〈鄞惠敏擊樂演奏會〔含輔助文件：樂曲解說與演奏探討〕〉。新竹市：國立交通大學應用藝術研究所碩士論文，1999。

三、外文書目

- 細川俊夫。《魂のランドスケープ》。東京：岩波書店出版社。1997。
- Ernö Lendvai. *Béla Bartók :An Analysis of his Music*. London: Kahn&Averill, 1971.
- Jeff Todd Titon. *Worlds of Music: An Introduction to the music of the World's Peoples*, New York: Simon&Schuster Macmillan,1996.
- Christian Utz. *Neue Musik und Interkulturalität*. Franz Steiner Verlag Stuttgart, 2002.

四、樂譜

- Toshio Hosokawa“*Neben dem Fluss for Harp.*” Schott Music Tokyo, 2003.
<http://www.schottjapan.com/publication/shop/items/sj1076.html>

五、影音資料

- 細川俊夫。《うつろひ: 音宇宙1 細川俊夫作品集》。Fontec FOCD9115，©1997。
- 篠崎史子。《ハーブでかたる春愁歌》。Fontec FOCD3253，©1989。

六、網站

http://www.rudolf-steiner.com/fileadmin/rsarchiv/kompositionen/06_Kurtz-Japan.pdf

http://editus.co.jp/utsurohi/utsurohi_e_intvw.html.

<http://www.muenchenerbiennale.de/standard/en/archive/1998/vision-of-lear/>

<http://www.jstor.org/stable/945778>

http://www.naxos.com/composerinfo/Toshio_Hosokawa/20268.htm

http://en.wikipedia.org/wiki/Toshio_Hosokawa

http://www.schottjapan.com/composer/hosokawa/works/choral_index.html

<http://userpages.umbc.edu/~emrich/mfj2007Boyle>

<http://simn2009.cimec.ro/26mai.html>

<http://www.tokyo-concerts.co.jp/index.cfm?lang=eg&menu=artists&artistid=022>

<http://12www.org/home/archives/167>

<http://shc2000.sjtu.edu.cn/0504/hexieg.htm>

http://61.166.63.114/gate/big5/www.hh.cn/education/edu_renwu/200811/t20081111_25952.html

