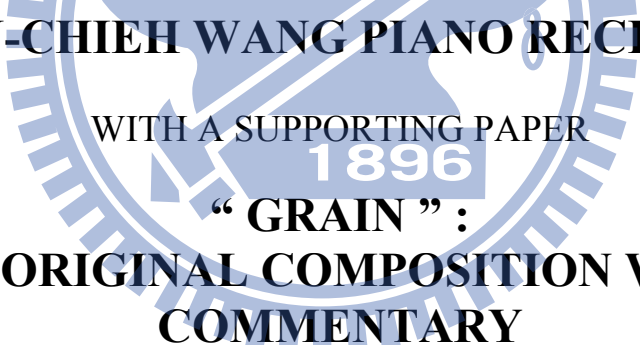


國立交通大學  
音樂研究所 演奏組  
碩士論文

王雨絜鋼琴演奏會

含輔助文件

《紋》：原創作品與註釋



YU-CHIEH WANG PIANO RECITAL  
WITH A SUPPORTING PAPER  
“GRAIN”:  
AN ORIGINAL COMPOSITION WITH  
COMMENTARY

研究生：王雨絜

演奏指導教授：蔣茉莉

輔助文件指導教授：董昭民

中華民國一〇〇年六月

# 王雨絜鋼琴演奏會

含輔助文件

《紋》：原創作品與註釋

## YU-CHIEH WANG PIANO RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

“Grain” : An Original Composition with Commentary

研究生：王雨絜 STUDENT: YU-CHIEH WANG

演奏指導教授：蔣茉莉 PERFORMANCE ADVISOR: MOLI CHAING

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

1896

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**  
(PIANO PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN  
JUNE 2011

中華民國一〇〇年六月

## 謝誌

在交大求學的三年一轉眼就過去了。對高中畢業即進入師範體系的我而言，能在研究所時來到一所真正的大學，真是如同解放般的自由與幸福。儘管調適的過程往往辛苦且孤獨，我卻樂在其中。

感謝親愛的朋友。演奏組的同儕與合作夥伴們，總是在平日給與我許多鼓勵和支持，一起面對練琴時的挫折；音樂學組的大家，在各種必修課程中的用心與努力，與你們一起研究學問真的很開心；最後一年更感謝創作組的學弟妹，謝謝你們將我視為共患難的同志，從你們身上，我真的學到很多！

最要感謝的是我的老師。謝謝辛幸純老師與吳京珍老師為我的資格考試評分，並在論文修改時給予建議；蔣茉莉老師，在鋼琴的領域上是如此的細心與嚴格，對觸鍵和音色的琢磨在不同樂曲上都有非常精彩的詮釋，使我聽見更多元富思考性的音樂內涵；董昭民老師，帶領我進入創作的世界，找尋內心真實的聲音，每堂課與老師的討論都像一場腦內革命，使我更清楚自己所要表達的是什麼。除此之外，老師們對音樂真誠而執著的態度，更深深的啟發我、激勵我。

此刻，我想起一句著名的話：

**If I have been able to see farther than others, it is because I stood on the shoulders of Giants.**

（倘若我看得比別人遠，那是因為我站在巨人的肩膀上。）

我站上巨人的肩膀了嗎？我深信，我若曾站上巨人的肩膀，那也是因為你們，始終引領著我，令我看見藝術的偉大及美好。

王雨潔，2011年夏 於新竹

# 摘要

本論文分為文字與樂譜兩部份，第一部論述音樂概念的形成、創作手法、樂曲分析與其內涵；第二部份為鋼琴曲《紋》之樂譜。

《紋》為單樂章鋼琴獨奏曲，構想源自於筆者心中的一幅圖像—沙漠中的枯木，與周遭微小生命體的互動。筆者將由「紋」的樣式所衍生的音樂素材動機及結構上的線條織度與音域變化，說明如何將「紋路衍生紋路」的創作概念援用至實際作曲手法上，更進一步將紋路造型與音樂線條的類比，列舉譜例分析，將個人所認知「紋」之意像呈現出來。

論文文字部份分為四個章節：第一章為緒論；第二章為創作手法；第三章為《紋》的樂曲分析與意念詮釋；第四章為本論文之結語。

關鍵字：鋼琴曲、木紋、紋樣



## Abstract

This thesis contains two main parts: The concept of the work and the musical score of “Grain”. The first part contains the genesis and the approaches of the piece, the structural analysis with its connotation. The second part is the music score of “Grain”.

“Grain” is piece for piano solo with a single-movement. It was originated from the composer’s imagination of a picture with a dead wood which interacts with small creatures around it in a desert. All the musical elements and motives were derived from different patterns of ‘Grain’ which built several varieties in structure and sound texture. This thesis makes a comparison between patterns of ‘Grain’ and density of music which gives multiple examples of this piano piece to discuss the compositional techniques of ‘derivation’.

There are four chapters for the thesis. Chapter One is an introduction. Chapter Two is a detailed description of the music, including composing motivation and techniques. Chapter Three introduces the music thought and it’s interpretation. Chapter Four is a conclusion.

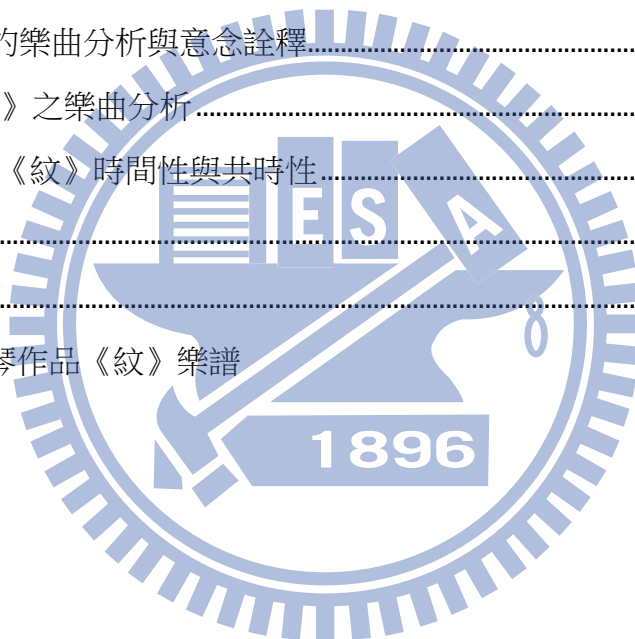
Keywords: piano piece, grain, pattern

# 目錄

中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
目錄.....	iii
表目錄.....	v
圖目錄.....	vi
譜例目錄.....	vii



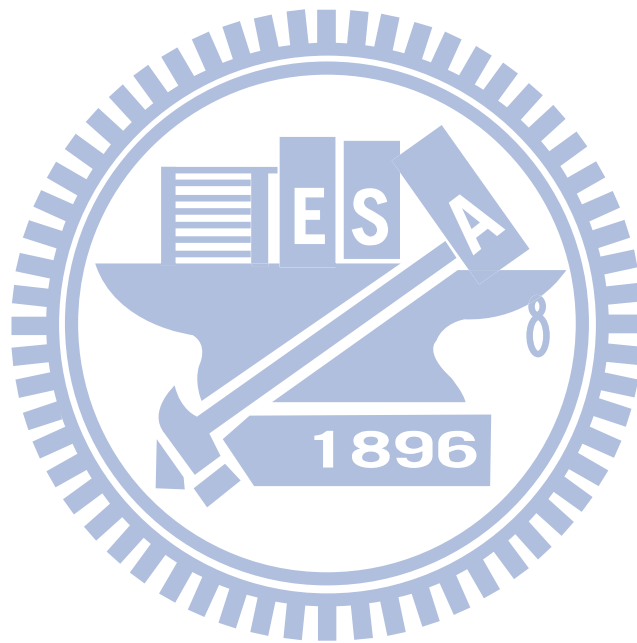
第一章 緒論.....	1
第一節《紋》概念的形成.....	2
第二節《紋》之樂曲架構.....	5
第二章《紋》之創作手法.....	8
第一節《紋》所使用之音組素材.....	8
一、音組間的橫向結合.....	10
二、音組間的縱向結合.....	17
第二節 音組的節奏單元.....	20
第三章《紋》的樂曲分析與意念詮釋.....	24
第一節《紋》之樂曲分析.....	24
第二節《紋》時間性與共時性.....	32
第四章 結語.....	36
參考文獻.....	37
附錄：原創鋼琴作品《紋》樂譜	



# 表目錄

頁次

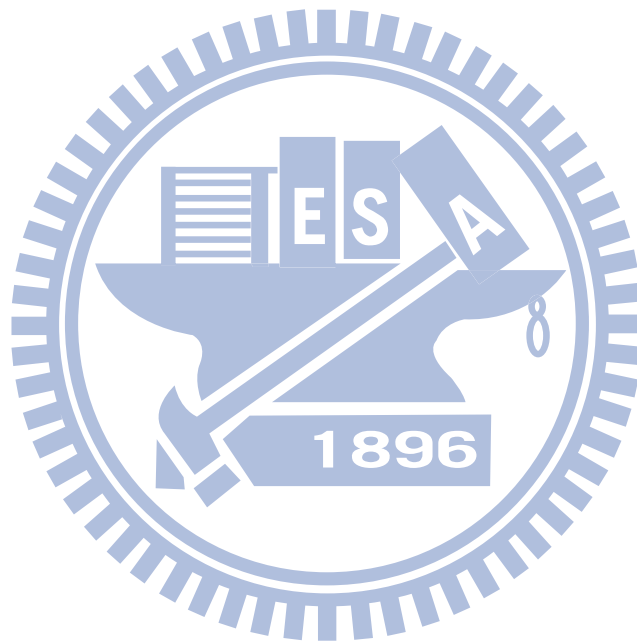
表一 《紋》的架構.....	7
----------------	---





# 圖目錄

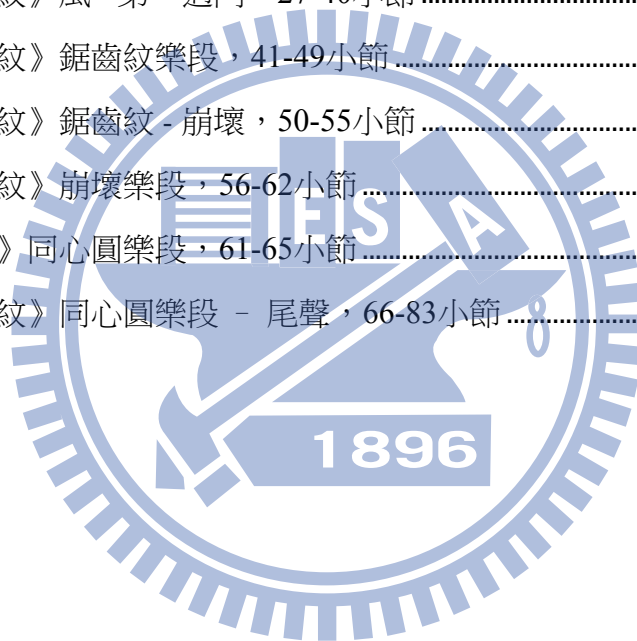
	頁次
圖一 林明弘，金澤21世紀美術館.....	3
圖二 林明弘，《覆褶計畫》.....	3



# 譜例目錄

	頁次
譜例一 巴赫G小調賦格，BWV578 .....	2
譜例二 德布西《海》之〈海上的黎明到中午〉 .....	3
譜例三 Steve Reich , “ piano phase ” .....	4
譜例四 德布西《水之反光》其中一組三音動機對應的三種水波音型 .....	5
譜例五 德布西《水之反光》16-23小節 .....	6
譜例六 《紋》小三度「三音音組」 .....	8
譜例七 《紋》1-9小節 .....	9
譜例八 《紋》枯木樂段，4-5小節 .....	10
譜例九 《紋》螺旋紋樂段，13-14小節 .....	10
譜例十 《紋》同心圓樂段，66-67小節 .....	11
譜例十一 《紋》第一過門，38小節 .....	11
譜例十二 《紋》螺旋紋樂段，10-11小節 .....	12
譜例十三 《紋》螺旋紋樂段，15小節 .....	12
譜例十四 《紋》鋸齒紋樂段，41-43小節 .....	12
譜例十五 《紋》同心圓樂段，61-62小節 .....	13
譜例十六 《紋》第一音組與第三音組結合 .....	13
譜例十七 《紋》螺旋紋10-11小節與20-21小節之低音比較 .....	14
譜例十八 《紋》「崩壞」樂段，52小節 .....	14
譜例十九 《紋》同心圓樂段，68 小節 .....	14
譜例二十 《紋》枯木樂段，第3小節與第8小節 .....	15
譜例二十一 《紋》螺旋紋樂段，第11與13小節高音部 .....	15
譜例二十二 《紋》鋸齒紋樂段，41-43小節 .....	16
譜例二十三 《紋》同心圓樂段63-65小節 .....	16
譜例二十四 《紋》同心圓樂段63-65小節尾聲，73小節 .....	16
譜例二十五 《紋》枯木樂段之「生物動機」，6-8小節 .....	17
譜例二十六 《紋》螺旋紋樂段，第14小節 .....	18

譜例二十七 《紋》螺旋紋樂段，第17小節.....	18
譜例二十八 《紋》「風」樂段，24-26小節.....	19
譜例二十九 《紋》枯木樂段之減七音響，1-2小節.....	19
譜例三十 《紋》「崩壞」樂段中的和絃.....	20
譜例三十一 《紋》三種紋路的節奏單元.....	21
譜例三十二 《紋》「生物動機」在不同紋路樂段中表現之狀態.....	22
譜例三十三 《紋》枯木樂段，1-9小節.....	24
譜例三十四 《紋》螺旋紋樂段，10-15小節.....	25
譜例三十五 《紋》螺旋紋 - 風的樂段，16-25小節.....	26
譜例三十六 《紋》風 - 第一過門，27-40小節.....	27
譜例三十七 《紋》鋸齒紋樂段，41-49小節.....	28
譜例三十八 《紋》鋸齒紋 - 崩壞，50-55小節.....	29
譜例三十九 《紋》崩壞樂段，56-62小節.....	30
譜例四十 《紋》同心圓樂段，61-65小節.....	31
譜例四十一 《紋》同心圓樂段 - 尾聲，66-83小節.....	31



# 第一章 緒論

「紋」為萬物錯畫雜陳之視覺表象<sup>1</sup>。無論有生命或無生命體，凡是隨時間衰老磨損的「物」必會產生「紋」。其字義雖然淺顯，然而當中所隱含的時間變化，使「紋」這個字的本身產生名詞以外的動態意象。霍秋白《赤都心史》二三：「主人，近三十歲的容貌，眉宇間已露艱辛的紋路。」巴金《秋》四：「槳不住地在水面划紋路，笑聲一個一個地浮起來。」郭小川《花紋歌》：「山林水田紋路美，自是能工巧匠作剪裁<sup>2</sup>。」

這些充滿畫面的文字描寫，使人在腦海中想像各種景色的動態，人面上肌肉的收縮、水波粼粼的律動、廣大地貌的起伏多變性等。隨著「紋」的刻畫，所經歷的時間可以被記錄下來，因此對筆者而言，「紋」的本身即是充滿音樂性的。

鋼琴曲《紋》的構想源自筆者的中心意象---沙漠中的枯木與周圍小生命體的互動。沙漠這個地景，本身是具有宇宙觀特質的，生活複雜性被沙漠環境簡化成一些單純的現象：單調不毛的地面無垠的擴展，萬里無雲的天空形成擁抱的蒼穹，這兩者造就了連續而中性的地表<sup>3</sup>。枯木和周遭的小生命在這樣的環境下，面對著各式各樣自然的「力量」，展現出一種獨特的時間韻律和生命過程。這種力量和過程，就是筆者欲描繪的《紋》。

然而以上這些具象的描述，只能協助理解，並不能概括創作中抽象與邏輯的理念。《紋》的創作是脫離現實的，主要在追求抽象的聲音表達與邏輯思維的建立，

---

<sup>1</sup> 高樹藩編，正中形音義綜合大字典，台北市：正中，1980，1299。

<sup>2</sup> 霍秋白、巴金、郭小川皆為二十世紀初中國代表作家與思想家。

<sup>3</sup> 諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)，《場所精神—邁向建築現象學》，施植明譯，台北市：田園城市文化，1995，42-45。

如同筆者腦海中枯木的本身，開始時只是外在形體的樣貌，走近方能察覺遍佈的紋路所透露的生命進程，進而引伸出一個獨特的時間向度，引領著筆者進入抽象的思考空間。

## 第一節《紋》概念的形成

「紋」的涵義經由字面解釋，可以使人有視覺上的聯想與感受，那麼在聽覺上的「紋」是如何呈現的呢？對筆者而言，最能夠體現「紋」的音樂結構要素，就是織度。織度所涵蓋的範圍甚為廣泛，包括聲部的配置、節奏的設計、使用的音域以及音樂素材(如動機、音型)之間的相互關係等，以上這些層面由簡而繁環環相扣，由細部形塑而成整體的結構。

複音音樂中單聲部線條的本身，即是最基本的織度展現，例如巴赫賦格曲(譜例一<sup>4</sup>)中的發展式主題(Andamento<sup>5</sup>)，其節奏韻律不斷向前推進，使旋律線始終保持運動的狀態。可以說，愈來愈密集的節奏織度，能夠帶來聽覺上「紋」的感受，以持續的運動狀態不斷產生，如同樹木的生長一般。

譜例一：巴赫 G 小調賦格，BWV 578

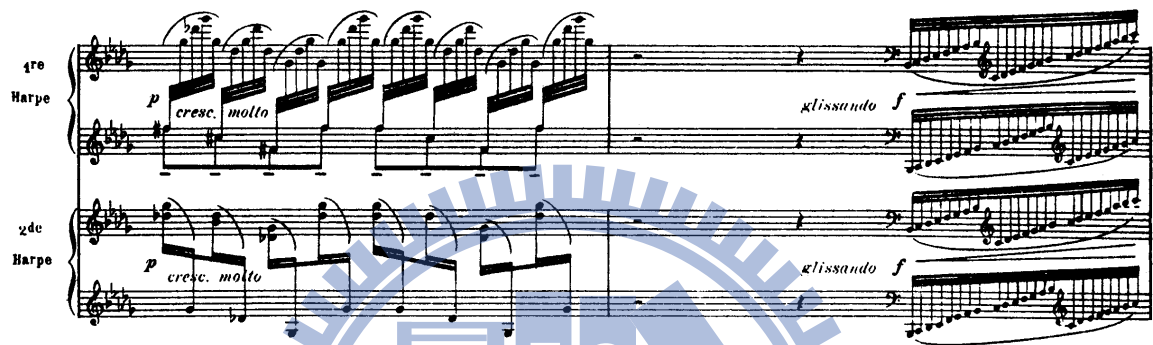


<sup>4</sup> 駱正榮，《巴赫賦格藝術之研究》，台北市：全音樂譜出版社，1997，46。

<sup>5</sup> *The Concise Oxford Dictionary of Music*, 1996. *Encyclopedia.com*. (May 15, 2011). <http://www.encyclopedia.com/doc/1076-andamento.html>

「紋」形同織度的鋪陳與發展，音樂上的紋路，不僅是聽覺上的變化層出不窮，從視覺譜面亦能反映出聽覺音響的流動狀態。許多作曲家以水為題材所作的樂曲（通稱「水曲」）最能反映出這種流動，雖然在曲調的意義上是非對位的，但在節奏上依然有著不對稱的交錯，產生如水面波紋的光影蕩漾。(譜例二<sup>6</sup>)

譜例二：德布西《海》之〈海上的黎明到中午〉第14段落結束處



上述的「紋」大部份都是與自然現象和生長法則相關的。但在人造物一如絲織品、雕塑上的花紋，往往具有層層相疊，不斷重複的特性。藝術家林明弘就以客家花布的「紋」為題材，完成各種介面的造型裝置。(圖一、圖二)

【圖一】林明弘，金澤21世紀美術館

【圖二】林明弘，《覆褶計畫》



<sup>6</sup> 宋秀娟，〈豎琴在法國印象派裡「水」曲意涵中運用之探討〉，《大葉大學通識教育學報》，2008/11，160。



「以花樣 (pattern) 玩花樣 (trick)<sup>7</sup>」這種重複的本領，在某些極簡主義 (minimalism) 音樂中也得到具體的實踐。以 Steve Reich 的 “piano phase” (譜例三<sup>8</sup>) 為例，作曲家將十二個十六分音符劃分為兩個六音群組，兩位鋼琴家右手彈奏黑鍵 (F# C#)，左手則彈奏白鍵 (E B D)，反覆一段時間後，其中之一改變速度，兩個相同樂句間即出現「相位差」(out of phase)；如此繼續演奏，每次重複織度就會改變，五分鐘後呈現的音樂已截然不同。

譜例三：Steve Reich, “piano phase”。

The image shows a musical score for Steve Reich's "Piano Phase". It consists of four systems of music, labeled (a) through (d). Each system contains two staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth notes. A large, semi-transparent watermark of a gear with the letters 'S' and '1896' is overlaid on the score. The watermark is centered and covers most of the musical notation.

藉由「相位差」使聲音密度隨時間增大或改變，編織為整片的「紋」，嚴實的包裹著人們在空間中的聽覺。此時的「紋」已不再是大結構下設計出的細部單位，也不再是為了裝飾和聲或發展主旋律的存在，而能夠直接呈現出樂曲結構的本身。

<sup>7</sup> 林宏璋，〈花樣姿態：林明弘的作品〉，《典藏·今藝術》，2004/12，104-107。

<sup>8</sup> Keith Potter, *Four musical minimalists*. New York: Cambridge University Press, 2000, 185。

上述這些例子，使筆者將音樂與「紋」產生聯想，由單一旋律線持續運動產生源源不絕的節奏趣味、視覺譜面反映出聽覺音響的流動狀態、相同素材以些微時間差所堆疊成片的音響效果，使筆者在概念形成的過程中掌握住《紋》的表現特質：多聲部的線條、節奏的錯置與聽覺上的連貫性。

## 第二節《紋》之樂曲架構

鋼琴曲《紋》在架構上，依循著聽覺的連貫性發展，即前一段落引出後一個段落之結構設計手法。這種非正規的曲式構成，在二十世紀初非德奧體系的音樂中就可看出端倪。例如德布西的《水之反光》，他用兩個主要動機來表現與組成這首作品，但動機的作用卻不在於動機發展，而是象徵性的結構片段。作曲家真正想描繪的水面反光動態（水波音型），則因為動機的存在被倒影出來，成為樂曲發展的主要構思。（譜例四<sup>9</sup>）

譜例四：德布西《水之反光》其中一組三音動機對應的三種水波音型

The image displays three systems of musical notation for Claude Debussy's 'Reflets dans l'eau'. Each system consists of a grand staff with treble and bass clefs. The first system is labeled 'Andantino molto (Tempo rubato)' and 'pp'. It features a wavy melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand. Three specific triads are circled in red. The second system is labeled 'au Mouvt' and 'pp'. It features a more rhythmic, triplet-based pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. Three specific triads are circled in red. The third system is labeled '1° Tempo (en retenant jusqu'à la fin)' and 'sempre pp'. It features a more complex, layered texture in the right hand and a steady bass line in the left hand. Three specific triads are circled in red. A large blue watermark of a university seal with the year 1896 is overlaid on the score.

<sup>9</sup> Claude Debussy, 'Reflets dans l'eau' from "Image", New York: Dover Publications, 1974.



這些音型所呈現的不同節奏織度與和聲效果，形成不同「紋」的段落，也許是景象映照在水波中破碎的倒影，或者呈同心圓狀向外擴散的片片漣漪。值得一提的是過門的銜接，德布西特別著重於節奏的部署，小單元的節奏模組一邊位移一邊減值，漸進的演變為另一種密度高的「紋」。（譜例五<sup>10</sup>）

譜例五：德布西《水之反光》16-23小節

The image shows a musical score for Debussy's 'Reflets dans l'eau' (measures 16-23). The score is in G-flat major and 3/4 time. It consists of four systems of piano and bass clef staves. The first system is marked 'a Tempo' and 'pp'. The second system is marked 'Quasi cadenza' and 'pp poco a poco cresc. e stringendo'. The third and fourth systems feature complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and are marked with '8' and '16' indicating eighth and sixteenth notes respectively. The score includes various dynamics such as 'pp', 'p', and 'cresc.'.

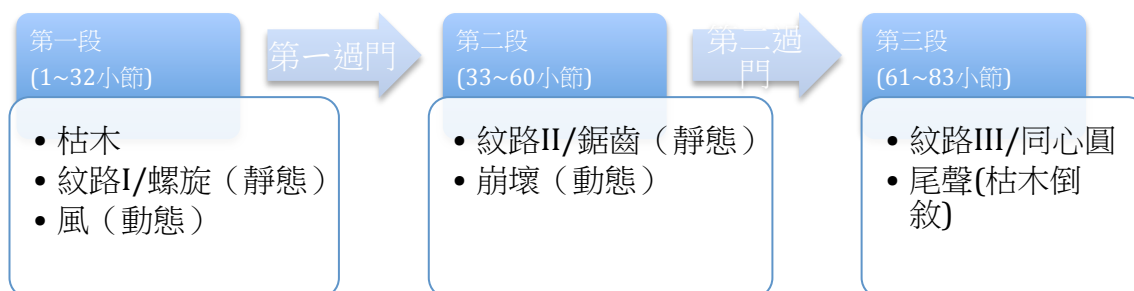
從《水之反光》中，彷彿能窺見在一段時間過程中水面的細微動靜。藉由描繪現象在時間中的轉變造成段落間織度的伸縮性與關連性，與《紋》的精神相似。

「紋」本身所帶來的時間感，讓筆者將之與「沙漠中的枯木」產生聯想。由枯木外

<sup>10</sup> Debussy, Claude. 'Reflets dans l'eau' from "Image", New York: Dover Publications, 1974.

形的具象描繪進而引導出三種紋路形成的經過，每段紋路的起始，成為樂曲分段的準則。以下為《紋》進行的架構（表一）：

表一：《紋》的架構



全曲分三個大段落，每個段落中由不同的靜態紋路作為發展的依據，其中一、二段的「紋路I/螺旋」和「紋路II/鋸齒」都包含有另一層動態紋路（「風」與「崩壞」）。靜態紋路與動態紋路結合後達到最密集的織度，而後的過門則將原本建立起的聲音密度消解，並逐漸引入下一段紋路的素材。第三段的「紋路III/同心圓」則不再與動態紋路相結合，而回到最初的枯木這個「物」的本身，意義上有某種程度的再現，但經歷了螺旋的生長與鋸齒的崩壞後，此時的枯木已非第一段原形的樣貌了。

不同於《水之反光》，《紋》當中沒有固定主題，而是將開頭「枯木」所包含的音高與節奏選擇性的重組和變形，排列出能夠統合每段紋路個性的音組。可以說，全曲的基本聲音色彩在「枯木」中已底定了，接下來則是節奏與織度上的遊戲——每個段落截然不同的律動，以「紋」為發展和衍生素材的手段，成為本曲設計的核心。

## 第二章 《紋》之創作手法

緒論中，筆者已提到《紋》的構想來自沙漠中的枯木，因此以枯木表面的紋理作為音樂紋路造型的發想。從沒有生命的枯木上，仍能探尋「紋」與植物生長過程的密切關係，使筆者摸索出「紋路衍生紋路」的創作思維。樹木的生長，是由樹幹或枝條頂端的分生組織進行分裂，增長高度及粗度，如此誕生出新的紋路。鋼琴曲《紋》的發展也近似於部份組織的分生，其素材來源並非全面事先設定，而是從發展的各樂段中尋求新的素材繼續衍生下去。

本章將由《紋》所使用之音組與《紋》的發展形態兩方面，解釋如何將「紋路衍生紋路」的概念落實在音樂中。

### 第一節 《紋》所使用之音組素材

在《紋》當中，音樂的紋路造型始源於「沙漠中的枯木」這個母體。因此，有必要先行解釋由枯木形象衍生而來的音高組成。

枯木樂段由三個聲部交織而成，音高來源為鍵盤上小三度音程內的相鄰音，共有三組（譜例六）：

譜例六：小三度「三音音組」

(1)G-A-B $\flat$                       (2)C $\sharp$ -D $\sharp$ -E                      (3)F-G $\flat$ -A $\flat$

增四度位移

小三度                      小三度                      小三度

這三個「三音音組」在樂曲開始時由低至高的往上加增，建構出聲部間的秩序。新的聲部加入同時出現新的音組，新增加的音組中亦能結合上一個音組使用過的音，加強旋律的延展度（譜例七）。

譜例七：《紋》1-9小節（三個音組共同形成「枯木」樂段及其形成之音程）

Moderate ♩ = 72

第二音組(含第一音組中的Bb音)

第一音組

第三音組(含第一音組中的A音)

Legato

piu mosso

(1)增四度 (2)完全八度 (3)減七度 (4)大三度 (5)大六度 (6)完全五度 (7)大七度 (8)小七度

第一音組與第二音組屬於沈緩、線性的二聲部對位旋律。而第二音組實際上是第一音組向上增四度的位移，筆者將兩者以定旋律和對旋律的方式作結合，並以長線條的樂句發展，表現枯木靜止的、沒有生命力的形象。第三音組則出現在高音部，音與音之間的跳動不侷限於八度內的音程行進，如此對比性的波動，是為了表現枯木周遭生命體的動態現象，筆者將之稱為「生物動機」。此動機因具有節奏鮮明的特色，能夠配合「紋」的變化又兼顧自身的特性，筆者將在本章第二節描述之。

第九小節枯木樂段呈示完畢時，三個音組已完整陳述過，除了單一音組本所含有的三度和二度進行外，亦交織出橫向與縱向的各種音程關係（譜例七），這些關係決定了《紋》的基本色彩，也是形成紋路的關鍵。而後每個段落中，三個音組藉由「枯木」中不同音程為軸心，重新組合，發展出新的段落素材及創作手法。以下就音組間的橫向結合及縱向結合兩點說明：

## 一、音組間的橫向結合

前面所敘述的三個音組，在小三度的音程內發展是很有限制的，但若將音組彼此之間結合或應用其間的相互關係，則可以有更長的旋律線發展，創造「紋」綿延不斷的效果。以下將由三度音程開始，解釋枯木樂段小三度「三音音組」如何發展至增四度、完全音程等各樂段紋路發展脈絡。

### 1. 三度音程

所有音組以個別的「三度」為基本單位形成，枯木樂段中的第一與第二音組即可見其橫向進行，第三音組的裝飾音當中也有其短暫而逝的蹤影（譜例八）。

譜例八：《紋》枯木樂段，4-5小節旋律中的三度進行



在「紋路I / 螺旋」中的第13~14小節，曾在低音短暫出現以三度頻繁進行的旋律，主要作為回應高音部第二音組的旋律片段（譜例九）。

譜例九：《紋》螺旋紋樂段，13-14小節

「紋路II / 鋸齒」中，由於其他音程的使用率增加，三度進行雖仍穿插其中卻並非發展要角；直至音高使用較自由的「紋路III / 同心圓」，三度為主的旋律進行才重新受到重視（譜例十）。

譜例十：《紋》同心圓樂段，66-67小節

雖然並非每一段紋路都強調音組的三度關係，但枯木的小三度「三音音組」仍在每個段落出現，或在過門樂段成為銜接前後段紋路的主要素材。（譜例十一）

譜例十一：《紋》第一過門，38小節

## 2. 增四度

枯木樂段中，第一音組與第二音組間增四度位移的關係，強化了聲部間不協和的表現效果，這種關係在「紋路I / 螺旋」中順理成章的發展，使枯木樂段中彼此分離的音組扣在一起，形成一條隱藏的內聲部旋律（譜例十二）。

譜例十二：《紋》螺旋紋樂段，10-11小節

註：..... 內聲部隱藏旋律

增四度音程的上跳與下跳，同樣出現在「紋路I / 螺旋」的「生物動機」中，例如樂曲15小節處的三十二分音符（譜例十三）。

譜例十三：《紋》螺旋紋樂段，15小節

此處跳進的增四度音程，在「紋路II / 鋸齒」持續發展，成為另一種紋路的開端(譜例十四)。

譜例十四：《紋》鋸齒紋樂段，41-43小節

增四度強烈而突出的音響效果，在全曲旋律組成皆具有一定的份量，尤其在聲部與聲部間更為明顯；第三段「紋路III / 同心圓」開始的兩個中心音（E 和 B $\flat$ ），也是由過門樂段引導出的增四度音程引起的（譜例十五）。

譜例十五：《紋》同心圓樂段，61-62小節

### 3. 半音的旋律進行

枯木樂段中並未有連續半音進行的旋律線。但若將第一音組與第三音組結合，即可形成六音一組的連續半音。(譜例十六)

譜例十六：《紋》第一音組與第三音組結合



如果說前面的三度與四度是組成旋律的骨架，那麼連續半音可說是骨骼間的筋肉組織。半音的使用可加強「紋」在聽覺上緊密的效果，因此在各式紋路所使用的主要音程間，均有半音的插入。第一段「紋路I / 螺旋」中，10-11小節增四度旋律間的半音進行，衍生出20-21小節過渡至「風」的動態音群（譜例十七）：

譜例十七：《紋》螺旋紋10-11小節與20-21小節之低音比較

The image shows two staves of music in bass clef. The top staff is labeled '10-11小節' and contains a melodic line starting with a half note G2, followed by a series of eighth notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Dynamics are marked as *fp* and *pp*. Blue brackets highlight intervals between notes, and red dotted lines connect these intervals to the corresponding notes in the bottom staff. The bottom staff is labeled '20-21小節' and shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and triplets. Dynamics are marked as *p*.

第二段，「紋路II / 鋸齒」過渡至動態的「崩壞」時，也有類似「風」的半音組合插入其中，間接強調了半音帶來的急促動感（譜例十八）：

譜例十八：《紋》「崩壞」樂段，52小節

The image shows a piano score for measure 52. The right hand (treble clef) has a melodic line with a trill over a half note G4. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. A blue oval highlights the trill in the right hand.

最後，第三段「紋路III / 同心圓」至「尾聲」雖已沒有快速半音音群的進行，但圍繞著中心音浮動的旋律仍帶有半音的推移（譜例十九）：

譜例十九：《紋》同心圓樂段，68 小節

Diagram illustrating the musical score for Example 19, titled "同心圓樂段" (Concentric Circle Segment), measures 68. The score is written for piano (Piano) and features a central pitch of Bb, indicated by a red dotted line labeled "中心音B b". The score shows a complex melodic line with semitone intervals highlighted by blue circles, demonstrating the use of semitone progressions in the piece.

半音的進行在各個時代都廣為作曲家所用，除了轉調的功能外，也增加了鋼琴曲中手指技巧的表現方式。除了「風」的樂段外，《紋》的半音進行大部份是零碎的，以二或四音為單位穿插在主要音程間，用以增強音樂紋路的伸展性。

#### 4. 完全音程

完全音程在枯木樂段中非常少見，除非兩個聲部的音組間有共同音，可造成完全八度的音程；此外，第八小節下兩聲部的音組開始混合時，短暫產生了完全五度的音程關係（譜例二十）。

譜例二十：《紋》枯木樂段，第3小節與第8小節

Diagram illustrating the musical score for Example 20, titled "枯木樂段" (Dead Wood Segment), measures 3 and 8. The score shows two measures of music. Measure 3 highlights a complete octave interval (完全八度) between two notes in the bass clef. Measure 8 highlights a complete fifth interval (完全五度) between two notes in the bass clef.

「紋路I / 螺旋」中，完全八度出現在高音部「生物動機」的旋律進行中，藉以拓展鍵盤上方的音域（譜例二十一）。

譜例二十一：《紋》螺旋紋樂段，第11與13小節高音部

8va

11

3

sf

3

sf

13

3

f

「紋路II / 鋸齒」為塑造稜角的樂感，缺乏完全八度的跳進，筆者將完全四、五度視為增四度與減五度的變體，利用增減音程與完全音程間的對比性，使紋路的色彩更富於變化。（譜例二十二）。

譜例二十二：《紋》鋸齒紋樂段，41-43小節

accel.

41

mf

p

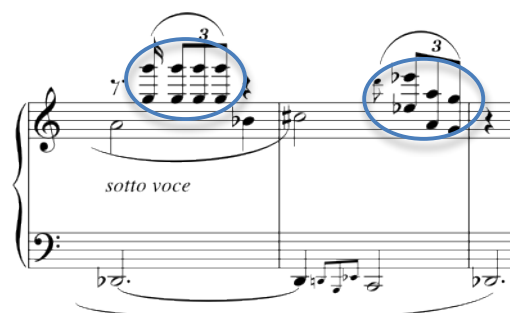
3

最後「紋路III / 同心圓」為表現恆定滯留的現象，低音聲部的旋律較平緩而缺乏音與音之間的跳進；但中聲部與低音部構成以水平重複的八度音響向下進行之隱藏旋律，此音響在全曲中顯得十分特殊（譜例二十三），筆者將之延用直至「尾聲」（譜例二十四）。

譜例二十三：《紋》同心圓樂段63-65小節



譜例二十四：《紋》同心圓樂段63-65小節尾聲，73小節



《紋》的橫向音高進行取材自枯木中各聲線的音程變化：第一段強調音組間增四度關係的螺旋紋、第二段融入完全音程加以點綴的鋸齒紋、第三段以三度居多的同心圓紋路，音程在段落間「窄 - 寬 - 窄」相繼變化，締造三段曲式頭尾的收束感。

## 二、音組間的縱向結合

音樂中的「縱向」織度往往令人想起「和絃」。「紋」所造出的和絃，並非以和聲進行的方式構成的，目的並非為轉變色彩，而是強調線條交織時形成更有力的塊狀結構。這種縱向的塊狀結構可回溯到枯木樂段中的「生物動機」，以沙漠中的小型動物—狐獴—為描繪的對象，這是一種身形很細長，卻常呈現直立姿態的動物。筆者以拉長又重疊在一起的音程，描繪牠們以枯木為遮蔽物，並不時從中直起身子來窺探的樣子（譜例二十五）：

譜例二十五：《紋》枯木樂段之「生物動機」，6-8小節



自譜例中分析出二度與三度的疊合音程，它們是作為《紋》之音組縱向結合的基礎。

### 1. 二度音程堆疊

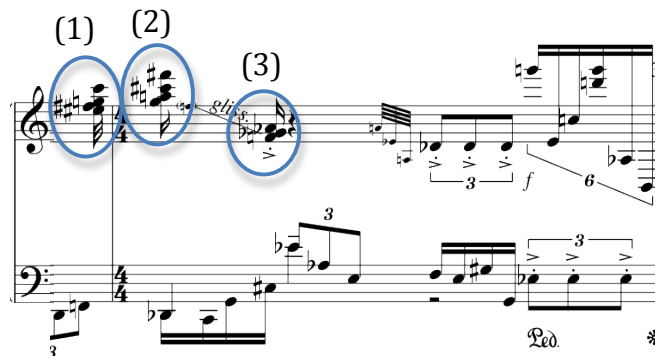
「紋路I/螺旋」當中，「生物動機」出現兩個以上的二度音程堆疊，構成密實的音堆（譜例二十六）：

譜例二十六：《紋》螺旋紋樂段，第14小節



此外，二度音程也與「三音音組」當時紋路進行所強調的各式音程相結合，形成其他塊狀音響，構成三音或四音和絃（譜例二十七）。

譜例二十七：《紋》螺旋紋樂段，第17小節



註：(1)二度音程與增四度疊合(2)二度音程與大三度及完全四度疊合(3)第三音組的二度疊合

## 2. 三度音程堆疊

譜例二十五中，首度疊合的三度音程是由枯木樂段第三音組的F - A $\flat$ 組成。

因此，小三度即為三度音程堆疊的最小單位，跟每個樂段「生物動機」中所含有的二度音堆有所區別。在「風」的樂段，三度音程堆疊的和絃最為頻繁，經由各種三度的堆疊，產生了如增三、減七等不同的和絃，使之與前面靜態螺旋紋的增四度達成音響上的統整性（譜例二十八）。


譜例二十八：《紋》「風」樂段，24-26小節



- 註：(1)小三與大三音程疊合（C $\sharp$ 與D $\flat$ 為等音關係）  
(2)小三度疊合（形成C $\sharp$ -E-G-B $\flat$ 與E-G-B $\flat$ -D $\flat$ 兩組減七和絃）  
(3)大三度疊合為增三和絃

「風」的樂段中，聽見了顯著的減七和絃齊奏。事實上早在枯木樂段，第一音組組成的定旋律與第二音組的對旋律交會時，減七和絃的音響已經產生了（譜例二十九）。

譜例二十九：《紋》枯木樂段之減七音響，1-2小節



接下來要介紹三度與二度的共同疊合，亦以減七和絃作為音響發展的基礎，此關係乃是從前面段落一脈相連過來的。

### 3. 二度與三度音程的堆疊

全曲中唯一的塊狀結構紋路是第二段的「崩壞」，從減七和絃音響出發，用三度與二度堆疊成各式不同的和絃，是構成此樂段最明顯的特徵；另外筆者也將半減七、屬七等視為減七和絃之變體，因此形成「崩壞」中七和絃為主體的動態紋路。

(譜例三十)

譜例三十：《紋》「崩壞」樂段中的和絃

(1)第51小節第三拍 (2)第52小節第三拍

減七 屬七

(3)55-57小節第二拍

以 G#m 為主的二度與三度堆疊

## 第二節 音組的節奏單元

前面所論述的音組，無論橫向或縱向，它們的進行都是節奏性的。關鍵而言，節奏是決定「紋」之形態的具體力量，將音組所產生的各種音樂元素組織起來，產生各種不同個性的節奏單元。這些節奏單元彼此之間也具有相互衍生的關係，建立

在多聲部的線條上，形成複雜的律動。筆者將節奏單元加以歸納，找出兩種易於辨認的形態：「紋路型」與「生物動機型」。

「紋路型」的節奏從枯木樂段低音部的定旋律發展而來，因此多具有較規律、富持續性的長線條形態；「生物動機型」則相反，除長時值的掛留和絃外，含有許多裝飾音及休止符強調其動感。在音樂紋路的靜態發展中，左手低音域以「紋路型」的發展為主，右手高音則傾向較不規則的「生物動機型」節奏，展現枯木與周遭生命體的互動；紋路在動態中則不再區分兩者，而是兩者互動後產生的結果：螺旋化為風、鋸齒產生崩壞，直到過門樂段，厚重的織度才又漸漸明朗，回復可區分出「紋路型」與「生物動機型」的狀態。

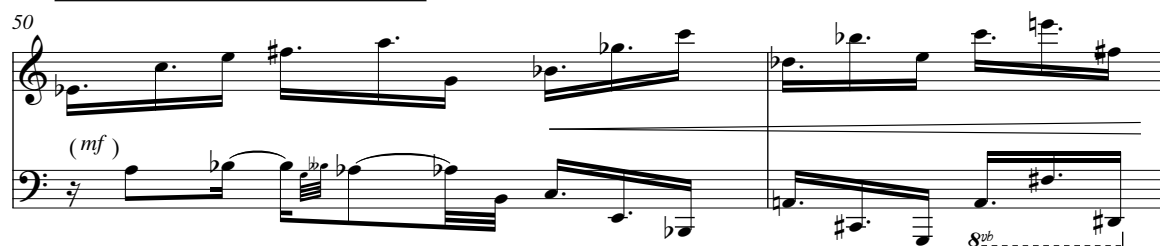
低音「紋路型」的節奏單元在三段的架構中皆不同。例如第一段的「紋路I / 螺旋」採三連音，第二段「紋路II / 鋸齒」採切分音與不規則重音，第三段「紋路III / 同心圓」則是慢速平均的十六分音符。（譜例三十一）

譜例三十一：《紋》三種紋路的節奏單元

螺旋紋的三連音節奏單元

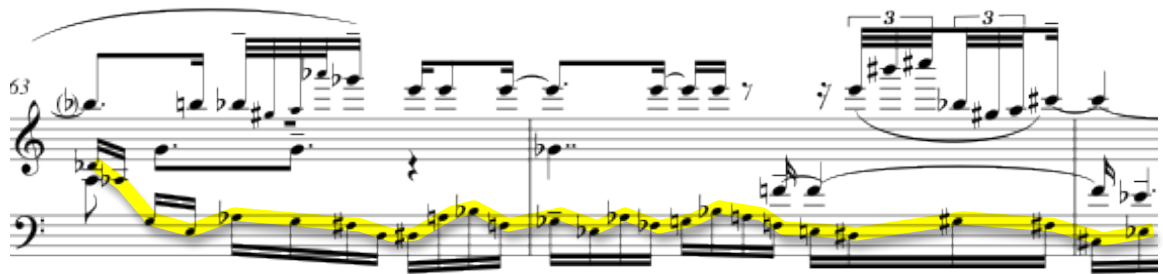


鋸齒紋的切分節奏單元





同心圓的16分音符節奏單元



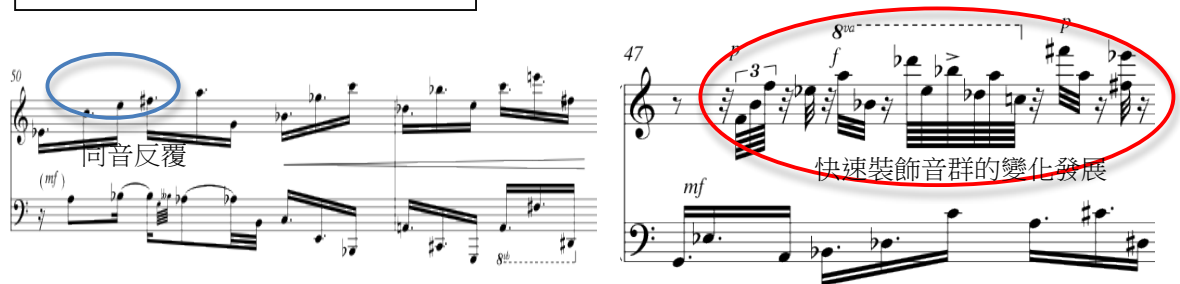
相較之下，「生物動機型」的節奏單元較為固定，各種模組雖配合「紋路型」稍作變化，但其固有特徵—急促的同音反覆、裝飾音群—在音樂進行的過程中仍可清楚辨識出來。藉由「生物動機」的狀態，可以清楚看出靜態紋路進行至動態紋路的過程，釐清音樂的方向性。（譜例三十二）

譜例三十二：《紋》「生物動機」在不同紋路樂段中表現之狀態

螺旋紋樂段，16-17小節



鋸齒紋樂段，第45與第47小節



同心圓樂段，63-64小節

The image shows a musical score for two staves, measures 63 and 64. The score is annotated with several elements:

- Measure 63:**
  - A red oval highlights a group of notes in the upper staff, labeled "裝飾音群" (Decorative group).
  - A blue oval highlights a group of notes in the lower staff, labeled "同音反覆" (Repetition of the same note).
- Measure 64:**
  - A blue oval highlights a group of notes in the upper staff, labeled "同音反覆" (Repetition of the same note).
  - A red oval highlights a group of notes in the upper staff, labeled "裝飾音群" (Decorative group), which includes two triplet markings (3).

The score includes a "Ped." (Pedal) marking at the bottom of measure 64. The key signature has one flat (B-flat).

上述音樂靜態中的「紋路型」與「生物動機型」，在趨向動態的音樂轉型中產生互動，使節奏重新組合、互相呼應，交織出新的紋路織度。

## 第三章 《紋》之分析與意念詮釋

### 第一節 《紋》之樂曲分析

以下總述全曲三個段落的特徵及不同形態之「紋」在段落中的應用：

#### 第一段：枯木主題 - 紋路I / 螺旋 - 風

螺旋紋代表生長，接續著枯木主題發展，強調迴旋的動態，接著觸發了風暴，是一種生命力量的展現。枯木主題（1-9 小節）不是旋律性的，而是由三個聲部共同組成動機式的反覆，每次的反覆皆有些微的音高變動，直至第四次逐漸改變下兩聲部的音程密度，使低音兩聲部的距離拉近後，才開始一連串螺旋紋的發展。（譜例三十三）

#### 譜例三十三：《紋》枯木樂段，1-9小節

Moderate  $\text{♩} = 72$

*p*

1 *legato* 2

3 4

7 *piu mosso*

*p*

低音向上移動，與中聲部距離拉近，  
第一音組與第二音組相互混合。

在第9小節兩個低音線條在增四度音程上趨於靜止的狀態後，由第10小節高音部的三連音導引出螺旋的節奏形態。三連音的韻律是螺旋外型的描繪，沒有棱角，弧形的環繞伸展，上下起伏不斷；此時「生物動機」也以同音反覆的三連音形態隨之發展。（譜例三十四）

譜例三十四：《紋》螺旋紋樂段，10-15小節

生物動機以三連音同音反覆的形態發展

增四度

螺旋紋樂句 (1) (2)

(3)

裝飾音獨立發展

(4) 音程距離開始變化，且生物動機變得活躍

「紋路I / 螺旋」樂段中，「生物動機」中除同音反覆三連音的發展外，裝飾音也獨立發展成快速三十二分音符，而低音聲部持續著規律的紋路線條。16小節起，「生物動機」與演變成分解和絃音型的螺旋紋開始在各聲部的相互穿插，三連音與密度更高的五連音與四連音接替，形成交錯的節奏織度，18-19小節則出現了以E音

為中心的持續的六連音，如同暴風中心的形成；到了第20小節所有聲部一起向上拔升變形為風的音群。（譜例三十五）

譜例三十五：《紋》螺旋紋 - 風的樂段，16-25小節

註：○ 演變為分解和絃音型的螺旋紋三連音

以E音為中心的持續六連音音型

轉變為「風」（螺旋紋變形）

\* 減值三連音音組

雙手和絃齊奏與震音

20-23小節中，紋路不斷旋轉運動的樂感在變為風的音群中更加強烈，形成一個急促的、裝飾奏（Cadenza）性質的快速片段。可以說，風是由螺旋的持續運動

衍生而來的，24小節真正進入「風」的樂段後，使用了許多減值的三連音音組和震音，也是全曲中第一個出現雙手和絃齊奏的樂段。（譜例三十五）

譜例三十六：《紋》風 - 第一過門，27-40小節

27

29 *poco rit.*

31 *pp*

34 *rit.*

38

風的殘響延續 (震音)

過門 *Freezy, piu Lento*

下一段鋸齒紋的材料

此樂段在32小節才由風的音群上行漸弱結束，這時旋律與節奏的織度在螺旋紋的鋪陳下已得到適當的開拓，藉由過門樂段（33~40小節）留住風之殘響的同時，暗示出下一紋路的輪廓。（譜例三十六）

## 第二段：紋路II / 鋸齒 – 崩壞

「鋸齒」與螺旋不同，是充滿稜角的，其尖銳的性質帶來節奏性的音樂表現；段落後半，鋸齒紋形成木質表面的裂縫，愈裂愈深進而造成枯木的崩壞。

樂曲從第41小節起，由兩個弱奏的紋路旋律開始（鋸齒紋(1)與(2)），旋律的節奏素材由前一段「紋路I / 螺旋」 - 「風」的音群衍生而來（20-23小節），左右手由相同的音域向外擴張，形成一個開放式的樂句，其中重音的使用強化了鋸齒角度帶來的節奏趣味。（譜例三十七）

譜例三十七：《紋》鋸齒紋樂段，41-49小節

accel. → 鋸齒紋旋律 (2)

41 *mf*

*p* *3* *sempre p*

45 鋸齒紋旋律 (1)

47 *p* *3* *f* *8va* *p* *Meno Mosso* *fp* *fp*

左手向下擴張至低音域

固定切分節奏轉移至上聲部



從46小節起，低音部的音域向下拓寬，伴隨著固定的切分節奏，與上聲部形成音域上的拉扯；49小節固定節奏轉移至上聲部，兩手之間的音域愈拉愈大，象徵兩條鋸齒紋形成裂縫的速度加劇。到了第51小節的第二拍上下聲部終致撕裂，進入「崩壞」的和絃式音響。（譜例三十八）

譜例三十八：《紋》鋸齒紋 - 崩壞，50-55小節

「崩壞」和絃式音響

崩壞是漸進式的：開始時和絃的排列並不密集，中間插入了風的片段作為緩衝，至53小節的第二拍（譜例三十八）才開始縮短和絃間的時間間隔，始之排列變得密集。節奏織度上，為延續鋸齒的棱角感，以重音的強調形成許多不對等與交錯的節奏。（譜例三十九）



譜例三十九：《紋》崩壞樂段，56-62小節

動態的崩壞持續至57小節，開離的兩個聲部再度回到密集的狀態，與先前33-40小節的過門不同：57小節第二大拍至60小節的過門是緊接著崩壞發生的，用第二大段中發展的切分節奏作片段式的處理，而非音響上的殘留。第60小節，由高音部與低音部的長音導入下個紋路段落。（譜例三十九）

### 第三段：紋路III / 同心圓 – 尾聲(枯木主題倒敘)

同心圓代表著恆定、滯留，一樣會旋轉，但軸心是不變的。意象上，可將之視為枯木崩壞後僅餘下圓形骨節處的紋理，而後隨著時間被風沙掩埋。這樣的形態展現在音樂中，轉化為「中心音」的音響，以長音或同音反覆的方式停留。自61小節起，全曲又再度轉為三個聲部並行，暗示著紋路 – 枯木的回歸。可以注意進入第

三段後低音兩聲部所疊合的音程(E Bb)，與第一段枯木主題 – 螺旋紋（9-10小節）所使用的音程是一樣的，這個樂段整體在意義上即是第一段的倒敘。（譜例四十）

譜例四十：《紋》同心圓樂段，61-65小節

The image displays a musical score for Example 40, titled '同心圓樂段' (Concentric Circles Section), measures 61-65. The score is written for piano and bass. The piano part is marked 'Largo' and 'p' (piano). The bass part is marked 'pp' (pianissimo) and 'piu legato'. A red box highlights the piano part from measure 61 to 65, with the text '中心音B b' (Center tone Bb) above it. A blue circle highlights the piano part in measure 61, with the text '中心音E - Eb - A' (Center tones E - Eb - A) below it. A dotted arrow points from this circle to a comparison score on the right, labeled '對照：枯木樂段第9小節' (Reference: Dead Wood Section, measure 9). This comparison score is marked 'p' and 'piu mosso' and shows a similar melodic fragment. Below the main score, the bass part is shown with red boxes and the text '中心音E' (Center tone E) above it. At the bottom, the bass part is shown with red boxes and the text '中心音C#' (Center tone C#) above it. Below the bass part, the text '中心音 G b - - - - F - - - - - E b - - -' (Center tones Gb - - - - F - - - - - Eb - - -) is written.

同心圓的運行以上下兩個不同的中心音交錯轉動，至66小節兩個中心音相互吻合後，聲部的緊密交織才漸漸停止，72小節則完全中斷。這是全曲中唯一由休止符切割的樂段，顯示著紋路不再繼續發展了，所帶來的時間感和動態都到此為止，最後剩下的仍只是無生命的枯木而已。（譜例四十一）

譜例四十一：《紋》同心圓樂段 - 尾聲，66-83小節

66 9

\* 中心音E♭吻合

69

71

尾聲

sotto voce

76

(譜例四十一)

73-83小節的尾聲沒有總結的意圖，只是以倒敘的手法再陳述一次枯木的外在形貌，其中素材是使用第一段6-9小節最低聲部的曲調增值並逆行完成。

## 第二節 《紋》 時間性與共時性

前面的章節中，筆者從創作的角度剖析《紋》的結構與素材，但在研習作品過程中，如果有時間哲學思維的輔助，將更能使樂曲中的紋路樂句及節奏組合清楚表達，使音樂的詮釋更具說服力，樂曲的意象亦能與演奏者的個人經驗相結合。因

此，筆者從「時間」敘述的角度，試舉出與《紋》相關的藝術理念及文字描寫，期使演奏者的詮釋更貼近筆者的創作思維。

《紋》的創作具有「共時性」(synchronicity)的特質。所謂的「共時性」，是分析心理學的重要概念之一，在1930年由瑞士心理學家榮格(Carl Gustav Jung, 1875-1961)所提出。他認為「共時性」是指兩種或兩種以上的事件，同時發生形成一種「意味深長的巧合」(meaningful coincidence)，即「內心世界」與「外在世界」的活動、「有形」與「無形」之間、「精神」與「物質」之間的聯繫。這種聯繫只出現在自我意識沒有介入時才會發生，如同夢一樣，若不在事件發生後加以識別驗證，則不具有任何意義。也就是說，「共時性」當中有意義的「巧合」，是由人的主觀經驗來主宰<sup>11</sup>。

這種學說也被各種藝術形式借用，藉以表達人與世界更深層的關係。像是電影中的剪輯技術(Montage)，將一系列在不同地點、從不同距離和角度、以不同方法拍攝的鏡頭排列組合，創造新的意義，使不同時空發生的事件同時置於交錯複雜的拼貼架構中。現代日本作家村上春樹，也常將此手法運用在自己的小說中；例如《海邊的卡夫卡》，即使牽連到第二次世界大戰時發生的事，那個古老的事件卻不是以時間的形式存在的，它是以一個雖然發生在過去，卻會和現在時間重疊的另外一個世界，出現在小說中<sup>12</sup>。

「共時性」中平行發生的事件是沒有因果關係的，卻能夠影響故事整體的節奏和敘事方式，取代原本強大的線性時間感。在《紋》當中，靜態紋路到動態紋路的過渡即具備此種特質，從現實可見的木紋進入不可捉摸的自然現象描繪，自然現象

---

<sup>11</sup> 〈時間同步性Synchronicity (共時性)〉，《東方珍珠網》，  
[http://www.mypearl.cc/modules/newbb/viewtopic.php?topic\\_id=1000&forum=9](http://www.mypearl.cc/modules/newbb/viewtopic.php?topic_id=1000&forum=9)

<sup>12</sup> 楊照，永遠的少年：村上春樹與《海邊的卡夫卡》，台北市：本事文化，2011，63-66。

也是一種抽象的「紋」；「風」和「崩壞」沒有實體，精神上卻更為猛烈。以螺旋紋轉化成風的15-19小節為例，節奏模組不斷的更換 — 同音反覆的三連音被「生物動機」的三十二分音符打斷、左手級進的旋律被破壞為分解和絃音型；接著五連音從低音插入，三連音、四連音、五連音在各個聲部交互出現，又立刻被六連音打斷；最後六連音的「紋」強勢反覆了六拍之後，被之前從未出現的龐大音群（第20小節）集體淹沒。這短短的五個小節中，將各種可能發展的節奏元素，以拼貼的方式連結在一起，甫出現即被打斷，各種乍現的節奏單位呈現出本曲的「共時性」。

靜態螺旋紋竟能引起枯木所遭遇的外在環境變遷，看似不可思議，卻暗示著內在意識的騷動足以使所處的大環境整體改觀。沒有直接的因果關係卻相互影響，看似無關的元素彼此拉扯，製造出統一的張力通往既定的「秩序」（風）。這裡的「風」指的是沙漠中的風暴，具有更強悍的能量與動態；筆者在創作過程中，受到《海邊的卡夫卡》中的一段文字啓發而引起共鳴：

「有時候所謂命運這種東西，就像不斷改變方向的區域性沙風暴一樣。你想要避開它而改變腳步，結果，風暴也好像在配合你似的改變腳步。你再一次改變腳步，於是風暴也同樣地的再度改變腳步。好幾次又好幾次，簡直就像黎明前和死神所跳的不詳舞步一樣，不斷的重複又重複。你要問為什麼嗎？因為那風暴並不是從某個遠方吹來的與你無關的什麼。換句話說，那就是你自己。那就是你心中的什麼。所以要說你能夠做的，只有放棄掙扎，往那風暴中筆直踏步進去，一步一步穿過去就是了。那裡面可能既沒有太陽、沒有月亮、沒有方向、有時甚至連正常的時間都沒有。那裡只有粉碎的骨頭般細細白白的沙子在高空中飛舞著而已。要想像這樣的沙風暴。」<sup>13</sup>

風暴來自於個人的內心，與大自然的現象相呼應，就如同「共時性」理論中所述「意味深長的巧合」。「風」樂段中的第28小節，左手彈奏一段由增四度疊合音程組成的旋律 — 這段旋律曾在「紋路I / 螺旋」第10-11小節的左手以隱藏的內聲

---

<sup>13</sup> 村上春樹，《海邊的卡夫卡》，賴明珠譯，台北：時報出版，2003，8-9。

部呈現，直接以位移拼貼的方式剪輯至「風」的樂段；可以說靜態紋路中的潛在想法，於動態紋路中蛻變而出。

類似的情況也在「紋路II / 鋸齒」及「崩壞」、「紋路III / 同心圓」和「尾聲」的過渡發生，三大段中的兩個過門亦有織度較簡潔的共時拼貼痕跡。這種「共時性」與一般線性的時間對抗，將枯木在過去所經歷和發生的事件於「現在」重組，形成筆者所想像「大自然生長狀態」的綜合體及抽象體，藉由紋路來判讀其生長的過程與痕跡。

《紋》一開始時旨在於呈現枯木的細部，紋路的發展和周遭的「生物動機」是平行存在的關係，擁有各自的音組與節奏形態；但在大結構（沙漠的環境）的設計下，它們彼此之間的相互依存關係才被章顯。於是由枯木與「生物動機」共同具備的三連音形態衍生出「紋路I / 螺旋」，中間經歷同音反覆和各種節奏組合的角逐後轉變為「風」；經過「風」的洗禮，減值的三連音與不規則重音節奏形成「紋路II / 鋸齒」，此時同音反覆的「生物動機」雖仍夾雜在樂句中出現，與紋路卻已不再有明顯區分，兩者共同面對自然力量的「崩壞」。在「崩壞」當中，「風」的片段、「三音音組」仍掙扎著出現，如同某種抵抗；最後由「紋路III / 同心圓」的中心音發展（具有同音反覆的特徵）持續下去，本應該消逝的枯木卻又在此時逆行回顧整體。

紋路由枯木發展而來，不斷將先前出現過的素材予以拼貼；枯木由紋路展現自身的狀態，這個狀態在現實中已不再有改變，三種紋路作為「生長、崩壞、消逝」的借代，是大自然命定的過程，不可抗拒。

## 第四章 結語

「紋」的概念並非始於創作之初，而是筆者在創作過程中逐漸摸索得來。一開始由肉眼可見紋路的具象描繪，經思考後逐漸轉化為音樂素材，並持續不斷以「紋」為中心作技術性的發展。

創作時，筆者發現「紋」在藝術中是如同個人印記一般的存在，不同領域的創作者在其作品中亦有個別的「紋」之展現，是深入研究或觀看時才會清楚顯現的東西。文學詩作中特殊的語韻構句是「紋」，視覺藝術中以「紋」為界面與觀者溝通；描繪自然現象的音樂作品中，織度的疏密變化亦產生聽覺上「紋」的感受。藉由身邊所熟悉事物的「紋」之聯想，筆者企圖使「紋」成為一種音樂創作手段，能夠主動發展衍生出新的段落與素材，並以特定的物件及環境場所賦予其音樂性和音響質感，進而構成全曲。

從紋路的衍生，到段落間的拼貼連結，《紋》所具有的「共時性」特徵為筆者的音樂思考帶來更深一層的體悟；每種紋路作為一種情境氛圍的「借代」，是自然現象的具體轉換，也是個人內心的抽象揭示。

演奏活動的本身又何嘗不是一種「共時性」的展現？在那個當下，作曲家的理念、演奏家的思維、聽眾的感官在同一平面上相互交流，也因此，音樂得以穿越時空而不朽。

## 參考文獻

### 一、中文書目

高樹藩編。正中形音義綜合大字典。台北市：正中。1980。

諾伯舒茲（Chrustian Norberg-Schulz）。《場所精神—邁向建築現象學》。施植明譯。台北市：田園城市文化。1995。

駱正榮。《巴赫賦格藝術之研究》。台北市：全音樂譜出版社。1997。

村上春樹。《海邊的卡夫卡》。賴明珠譯。台北：時報出版。2003。

楊照。永遠的少年：村上春樹與《海邊的卡夫卡》。台北市：本事文化。2011。

### 二、外文書目

Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover publications, Inc., 1987.

Cook, Nicholas. *Music - A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 1998

Potter, Keith. *Four Musical Minimalists*. New York: Cambridge University Press, 2000.

### 三、論文期刊

林宏璋。〈花樣姿態：林明弘的作品〉。《典藏·今藝術》。2004/12。頁104-107。

王育雯。〈音樂現代主義、停滯感，與《春之祭》〉。《台大文史哲學報》第61期，2004/11。頁53-102。

宋秀娟。〈豎琴在法國印象派裡「水」曲意涵中運用之探討〉。《大葉大學通識教育學報》，2008/11。頁157-178。

### 四、樂譜

Debussy, Claude. *"Image"*. New York: Dover Publications. 1974.



Druckman, Jacob. *Reflections on The Nature of Water : for Solo Marimba*.  
New York: Boosey & Hawkes, 1991.

Ligeti, György. *Études pour piano*. Mainz ; New York : Schott, 1986.

## 五、網站

The Concise Oxford Dictionary of Music. 1996. *Encyclopedia.com*. (May 15, 2011).  
<http://www.encyclopedia.com/doc/1O76-andamento.html>

東方珍珠網。

[http://www.mypearl.cc/modules/newbb/viewtopic.php?topic\\_id=1000&forum=9](http://www.mypearl.cc/modules/newbb/viewtopic.php?topic_id=1000&forum=9)



## 《紋》之特殊記譜



# Grain

Yu-Chieh Wang

Moderate ♩ = 72

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *Legato* instruction. The second system includes a measure number '4' and features triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in both staves. The third system starts with a measure number '7' and includes the instruction *piu mosso* (faster) and a piano (*p*) dynamic. The score is overlaid with a large, semi-transparent watermark of a circular seal containing the letters 'ES' and 'A'.

2

10

8va

(p)

fp

pp

sf

3

3

12

f

3

3

3

3

14

p

fp

p

3

3

3

3

3

3

16 *fp* *fp* *f* *p* *f* *rit.*

18 *fp* *non legato* *f* *gliss.*

20 *piu vivo* *f* *p* *f* *f* *8va*



8va

31

pp

(Ped.)

34

Rubato

a tempo

Ped. \*

8va

38

p

Ped.



accel. . . . .

41

mf

p [3]

sempre p

3

Detailed description: This system contains measures 41 through 44. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 41-43 and a triplet in measure 44. The left hand has a rhythmic accompaniment with a triplet in measure 41. Dynamics include *mf*, *p*, and *sempre p*. A tempo marking *accel.* is indicated at the top.

45

Detailed description: This system contains measures 45 and 46. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *p* and *mf*.

47

8va

Meno Mosso

p

f

fp

fp

mf

3

Detailed description: This system contains measures 47 through 50. Measure 47 includes a triplet and a dynamic of *p*. Measure 48 has an *8va* marking and a dynamic of *f*. Measures 49 and 50 feature fortissimo passages marked *fp*. The tempo marking *Meno Mosso* is centered above the system. The left hand has a dynamic of *mf* in measure 47. A triplet is also present in the left hand in measure 47.

50

Musical score for measures 50-51. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). Measure 50 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 51 begins with a forte (*f*) dynamic and includes a trill in the right hand and a pedaled chord in the left hand. A watermark for 'TESA' is visible in the background.

*mf*

*f*

8<sup>va</sup>

Ped.

52

Musical score for measures 52-53. Measure 52 features a piano introduction (*Ped.*) in the left hand and a melodic line in the right hand. Measure 53 contains a trill in the right hand and a pedaled chord in the left hand. The piece includes triplets in both hands. A watermark for 'TESA' is visible in the background.

*Ped.*

*Ped.*

54

Musical score for measures 54-55. Measure 54 starts with a piano (*p*) dynamic in the left hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand. The right hand features a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Measure 55 includes a trill in the right hand and a pedaled chord in the left hand. A watermark for 'TESA' is visible in the background.

8<sup>va</sup>

*p*

*mf*

*Ped.*

8

56

*ff*

*pp*

*p*

3

3

59

*15<sup>ma</sup>*

*rit.*

*p*

*pp*

*piu legato*

*Ped.*

3

3

63

*p*

*pp*

*Ped.*

3

3

66 *p* *mf* *Ped.* \*

69 *ppp* *pp* *p* *Ped.* \*

72 *sotto voce*

78

*(sotto voce)*

