

國立交通大學  
音樂研究所 作曲組  
碩士論文

巫婉婷作品發表會

含輔助文件

原創作品集與註釋

**WAN-TING WU COMPOSITION RECITAL**

WITH A SUPPORTING PAPER

ORIGINAL COMPOSITIONS WITH COMMENTARY

研究生：巫婉婷

指導教授：李子聲

中華民國一〇一年十一月

# 巫婉婷作品發表會

含輔助文件

原創作品集與註釋

## WAN-TING WU COMPOSITION RECITAL

WITH A SUPPORTING PAPER

ORIGINAL COMPOSITIONS WITH COMMENTARY

研究生：巫婉婷 STUDENT：WAN-TING WU

指導教授：李子聲 ADVISOR：TZYY-SHENG LEE

國立交通大學

音樂研究所 作曲組

碩士論文

1896

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 ARTS**  
(COMPOSITION)

HSINCHU, TAIWAN

NOVEMBER 2012

中華民國一〇一年十一月

國立交通大學音樂研究所 101 學年度碩士學位音樂會

## 巫婉婷作品發表會

Institute of Music, NCTU

Presents

Wan-Ting Wu Composition Recital

時間：2012.11.18. (日) 7:30 PM

地點：台北市東吳大學雙溪校區第二教研大樓一樓 D0130 演奏廳

《秋水》為箏與雙簧管(2011/10)

箏/郭岷勤、雙簧管/陳彥錡

*Autumn Waters* for Zheng and Oboe

《對殘枝》為女高音、長笛（兼中音長笛）、中提琴與擊樂(2011/04)

*Inspiration of Withered Plum Blossom* for Soprano, Flute (Alto Flute), Viola and Percussion

女高音/曹賀喬、長笛/黎芳寧、中提琴/陳蓀

擊樂/鄭絮文、指揮/陳泰吉

《隱山趣》為簫/笛、二胡、琵琶、箏(2012/09)

笛/劉士瑜、二胡/黃寶弦、琵琶/余檣

*Obscurity* for Di, Pipa, Erhu and Zheng

箏/郭岷勤、指揮/陳泰吉

《塵 I》為豎笛、低音管、小提琴、大提琴與鋼琴(2012/04)

*Chen I* for Clarinet, Bassoon, Violin, Cello and Piano

豎笛/張嘉心、低音管/楊宇文、小提琴/郭傑夫

大提琴/黃瓊毅、鋼琴/葉家含、指揮/陳泰吉

上列曲目已於民國一〇一年十一月十八日晚上七點半，於東吳大學雙溪校區 D0130 演奏廳演出，此場發表會的錄音光碟附於本文封底內頁。

## 輔助文件中文摘要

本輔助文件，將自身的創作意念、創作技法與作品實踐，透過文字具體化。輔助文件的正文部分共分五章節：第一章為緒論，敘述寫作輔助文件的動機與目的，並綜合性闡述筆者對音樂的認知。第二章為創作者本質的討論—依自身的經驗與看法，分為兩節，其一為內在精神性，作曲家必須內外兼具，才能達到作品的深刻性，分為思維孤獨與詩人心靈的觀照來討論；其二為外在的感官，作品本身為作曲家情感抒發的呈現，因物生感，有感而發。第三章為創作理念與技法的體現，以畢業作品發表會的四首作品為範例，分別是《對殘枝》(2011/04) (為女高音、長笛兼中音長笛、中提琴與擊樂)、《秋水》(2011/10) (為古箏、雙簧管)、《塵 I》(2012/04) (為豎笛、巴松管、小提琴、大提琴與鋼琴)、以及《隱山趣》(2012/09) (為絲竹四重奏：簫/笛、二胡、琵琶、古箏)。第四章為音樂作品的實踐，針對作品編制中使用聲樂和傳統樂器，分析語言與音樂的關係、傳統樂器與西方樂器的差異性、傳統樂器在現代音樂語彙的展現與西方樂器的再思維。第五章為結語，是對此輔助文件的檢視及未來的期許。

關鍵字：音樂創作、當代音樂、歌詞與音樂、傳統樂器創作。



## Paper Abstract

This supporting paper consists of five chapters, discussing my statement of my musical ideas, compositional techniques and practice of musical compositions. Chapter One is the introduction, in which I discuss my purpose of writing this paper as well as my comprehensive exposition in music. Chapter Two discusses the nature of composers with my own experiences. This chapter consists of two sections. One discusses the inner spirit of composers, including the loneliness and poetic thoughts. The other discusses the composers' sensibility to the external world and how they consider compositions as their personal reflection. Chapter Three demonstrates how I combine my compositional ideas with theoretical techniques in four of my original compositions: vocal chamber composition, *Inspiration of Withered Plum Blossom* for soprano, flute, viola and percussion, chamber composition, *Chen I* for clarinet, bassoon, violin, cello and piano, *Autumn waters* duet for zheng and oboe, and *Obscurity* for di, erhu, pipa, and zheng. Four of my compositional methods are discussed in Chapter Four: the relationship between vocal text and music, the differentiation between western and traditional Chinese instruments, the exploration of contemporary musical language on traditional Chinese instruments, and the reconsideration of composing for Western instruments. Chapter Five concludes this paper with a review and a perspective on the future.

Key word : musical composition, contemporary music, text and music, composing for traditional Chinese instruments.

## 致謝

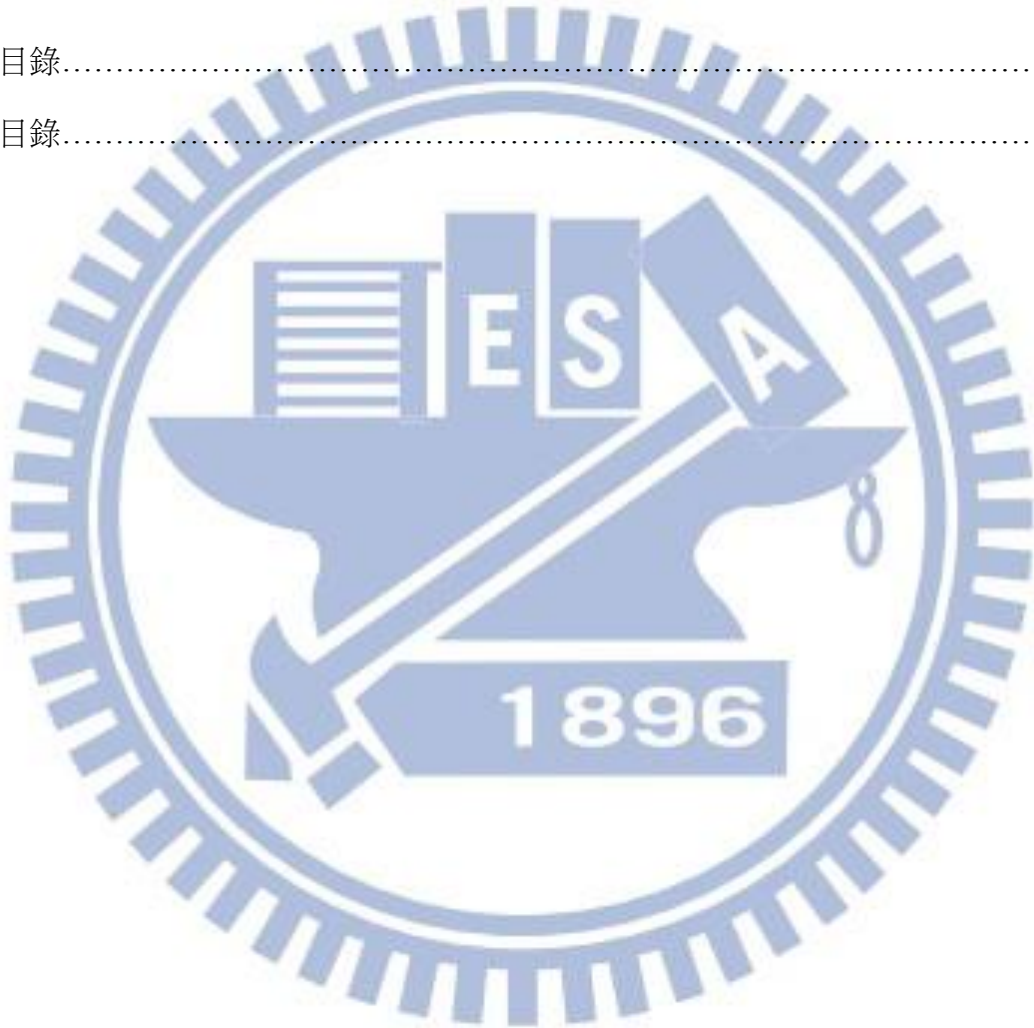
在就讀交通大學音樂研究所三年多的時間，我由衷的感激我的指導教授李子聲老師，老師在藝術經驗的豐富，讓我在這段期間，確實學習到許多跟以往不同的音樂知識、創作技術、聆聽經驗、思辨能力等等，對於我的作品，老師以極大的包容來引導，總是給予旁敲側擊的方式，讓我在實際聆聽過後，經由自己的感知來判斷，這樣的過程，讓我擁有更多在創作上自主的空間。學習創作的過程中，清楚自己較缺乏自信心，但老師總會適時的給予鼓勵，使我能夠換個想法，繼續在創作上努力。李老師對藝術的堅持與熱情，也成為我在音樂學習的典範，因為，學習是一輩子的，即使研究所畢業了，我仍離不開音樂與創作，因為它已成為我生命的一部分。真的非常開心，可以在李老師門下學習音樂，使我有足夠的信心去邁向未知的旅程。

在交大求學的日子，也感謝所有授課的老師，曾毓忠老師、董昭民老師、金立群老師、李楓老師等，你們在學術與藝術上的廣博精深，都為我在學習的路途上開了一扇窗，剩下的，就是自己的努力。也很幸運認識研究所期間的同學、學長姐與學弟妹，同樣對音樂的喜愛，使我們聚集在這裡。也要感謝這一路上幫我發表作品的演奏者，即使我的作品不夠成熟，你們還是願意為我站在台上，我滿懷的感激。在交大的這段日子，我想，我還會懷念與同為李子聲老師的學生們，一起在老師研究室上課的日子，一同討論、分享與嬉笑，往往是白天進去，晚上出來的景象，很開心有你們的陪伴。

最後，我也要感謝我的父母與家人，沒有你們在背後的默默支持，我也無法持續在音樂上的學習，你們提供給我的不僅是一技之長，也是心靈上的豐足與寄託，我會帶著這無價的寶藏，努力去面對未來。

# 目錄

	頁次
輔助文件中文摘要.....	i
Paper Abstract.....	ii
誌謝.....	iii
目錄.....	iv
圖表目錄.....	v
譜例目錄.....	vi

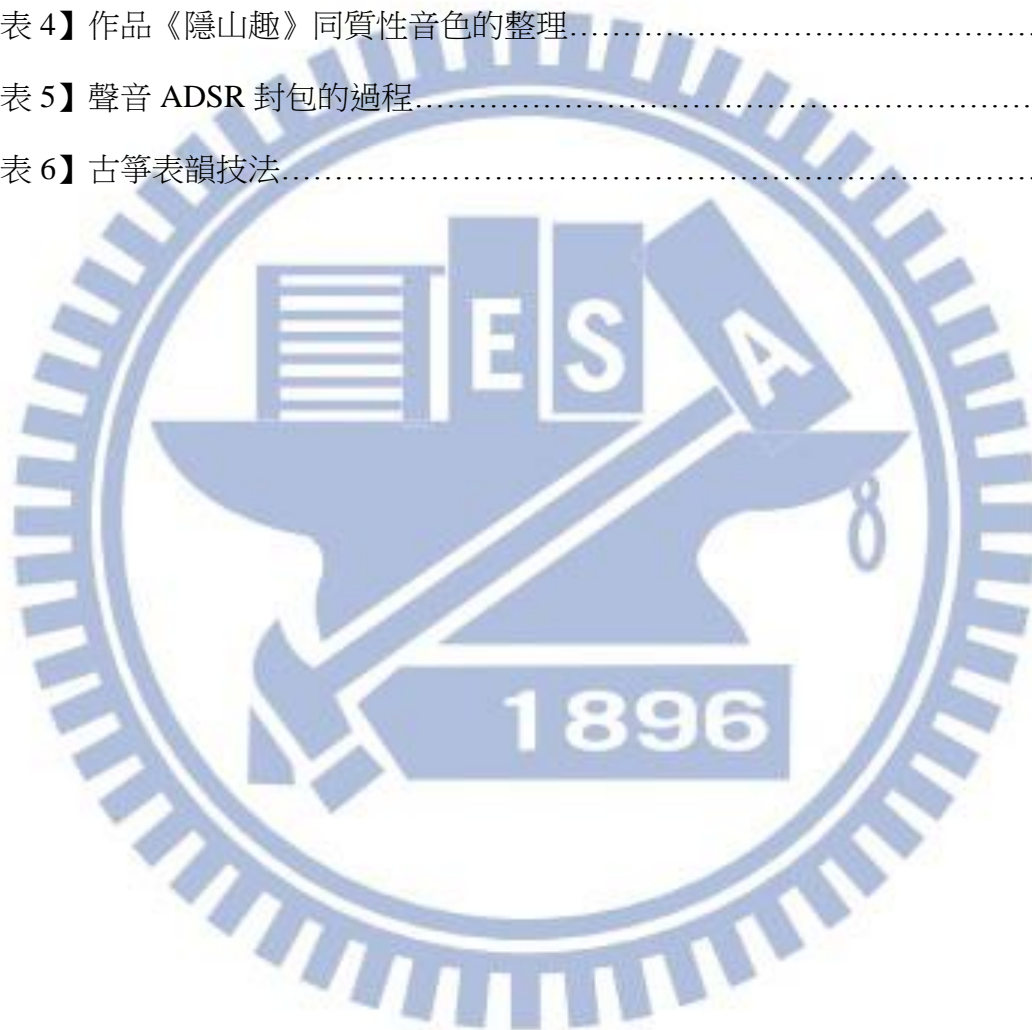


第一章 緒論.....	1
第二章 音樂創作者的本質.....	5
第一節 內在的精神性思維.....	5
1-1「思維孤獨」為經.....	5
1-2「詩人心靈」為緯.....	6
第二節 外在的感官.....	7
第三章 創作理念與技法的體現.....	10
第一節 創作的想像.....	10
第二節 樂念的連結.....	13
第三節 樂曲形式與音色運用.....	18
第四節 統一與變化.....	28
第五節 實際面向的考量.....	30
第四章 音樂作品的實踐.....	32
第一節 語言在音樂創作的運用.....	32
第二節 東西方樂器的差異性.....	35
第三節 傳統樂器在現代音樂語彙的展現.....	39
第四節 西方樂器的再思維.....	41
第五章 結語.....	44
參考資料.....	45
附件一 樂譜（包含封面、演奏說明與樂曲解說）〈依創作年代〉	
1.《對殘枝》(2011/04)（為女高音、長笛兼中音長笛、中提琴與擊樂）	
2.《秋水》(2011/10)（為古箏、雙簧管）	
3.《塵 I》(2012/04)（為豎笛、巴松管、小提琴、大提琴與鋼琴）	
4.《隱山趣》(2012/09)（簫 / 笛、二胡、古箏、琵琶）	
附件二 作品發表會錄音長度與時間	



## 圖表目錄

	頁次
【圖表 1】調性音樂的結構.....	18
【圖表 2】傳統音樂—唐代大曲的結構.....	19
【圖表 3】作品《對殘枝》於結構中的編制安排.....	23
【圖表 4】作品《隱山趣》同質性音色的整理.....	25
【圖表 5】聲音 ADSR 封包的過程.....	26
【圖表 6】古箏表韻技法.....	37



## 譜例目錄

	頁次
【譜例 1】作品《秋水》前奏 mm. 1 – 7.....	11
【譜例 2】作品《隱山趣》 mm. 61 – 69.....	12
【譜例 3】作品《秋水》具體形象的轉化.....	14
【譜例 4】作品《隱山趣》具體形象的轉化.....	14
【譜例 5】作品《隱山趣》具體形象的轉化（具發展性）.....	15
【譜例 6】作品《對殘枝》前奏段落的象徵性轉化.....	16
【譜例 7】作品《塵 I》象徵性轉化.....	16
【譜例 8】作品《隱山趣》符號的轉化.....	17
【譜例 9】作品《塵 I》的留白織度.....	21
【譜例 10】作品《對殘枝》中的對位關係.....	21
【譜例 11】作品《隱山趣》的音型單元.....	22
【譜例 12】作品《塵 I》 mm. 12 – 13 的力度呈現.....	23
【譜例 13】作品《對殘枝》前奏段落的力度營造.....	24
【譜例 14】作品《隱山趣》 mm. 77 – 79 音色之間的互補.....	26
【譜例 15】作品《塵 I》 mm. 1 – 4.....	27
【譜例 16】作品《對殘枝》的音高安排.....	29
【譜例 17】作品《對殘枝》的探問與嘆息動機.....	29
【譜例 18】作品《對殘枝》的主題旋律.....	30
【譜例 19】作品《對殘枝》中歌詞與聲調的關係.....	33
【譜例 20】作品《對殘枝》歌詞「兩點」的表現手法.....	34
【譜例 21】作品《對殘枝》歌詞「落」的表現手法.....	34
【譜例 22】作品《對殘枝》中象徵性的表現手法.....	35
【譜例 23】作品《秋水》單音音樂的思維.....	38
【譜例 24】作品《秋水》雙簧管與古箏的微分音高.....	38
【譜例 25】作品《隱山趣》 mm. 95 – 100 作品.....	40
【譜例 26】作品《塵 I》支聲複音織體.....	43

# 第一章 緒論

本輔助文件中，所談論的音樂，將其統稱為藝術音樂(art music)，有別於娛樂、休閒性的音樂，它是一種被創造（創作）、被詮釋（表演）與被聆聽（欣賞）的循環過程。之所以稱為藝術音樂，在於創造、詮釋、聆聽的當下必須符合時代與脈絡的精神，在理性束縛之下仍有個人情感的體現，因此藝術音樂本身具有嚴肅性。現代音樂，可以是根植於傳統，又異於傳統，筆者生於二十世紀，以學習現代創作技法的作曲學習者，認為與所處環境相互連結，在技術層面、精神內涵與審美觀點，都必須具有現代的宏觀思維。

從樂思的產生、完成、演奏到欣賞，是經由不同角色所共同銜接，因此不同角色一創造者、詮釋者與聆聽者一必然以相異的態度和角度來面對音樂，筆者做為一位音樂創作者，希望以作曲者的立足點為出發，舉凡之後章節所提到的創作理念與技法，來論述本輔助文件中的想法與觀點。筆者學習理論作曲十多年的時間，心裡也逐漸引發捫心之聲：究竟創作對於筆者人生的意義是什麼？因此，希望藉此輔助文件來檢視自我，並尋找身為作曲家在當代環境的定位與方向。

音樂創作的原文「compose」，追溯其拉丁字源，動詞「componere」，有裝配、使構成整體、組成、構成、合併之意；名詞「composition」，指寫作、著述、撰寫、起草、擬定、勾劃與安排之意。<sup>1</sup>音樂創作者「composer」則指組織樂音為一作品的藝術家，其創作的深層意義與所處社會密切相關，阿隆·柯普蘭(Aaron Copland, 1900 - 1990)一篇題為〈一個現代派音樂家為現代音樂辯護〉的評論文章說：「如果一定要用簡單的語言說明那些富於創造性的音樂家創作的的基本意圖的話，我會說，作曲家作曲是為了表達、交流及用永久的形式記錄下某些思想情感和現實狀況。這些思想和情感是作曲家在與他所生活的社會接觸中逐漸形成。他用他那個時代的音樂語言表達這些思想……」<sup>2</sup>

綜觀西方音樂歷史，音樂作品往往反映當時的社會狀況，從中世紀時期的教會音

---

<sup>1</sup> 王美珠，《音樂·文化·人生》，〔台北：美樂出版社，2001〕，頁 24。

<sup>2</sup> 王次炤，《音樂美學新論》，〔台北：萬象，1997〕，頁 140。



樂，音樂是作為服侍宗教的媒介，文藝復興時期以人為本的世俗音樂，巴洛克時期的宮廷與中產階級興起產生各類舞曲和大型音樂題材，古典時期工業革命，西方社會進入新階段，也直接影響音樂的各種層面，如樂器製造和樂譜印刷，作品類型更加多樣化，法國大革命其背後的意識形態，間接影響浪漫時期提倡個人價值，音樂家對創作的想法，強調以主觀情感為依據，二十世紀初期，社會的動盪不安，音樂突破以往，朝實驗性的手法，一直到第二次世界大戰後，作品是為尋求各種創新，新音色的碰撞或是加入傳統素材，可以說，音樂歷史發展的過程中，作曲家一直扮演著重要的角色和使命。

筆者做為二十一世紀的作曲學習者，也必須了解處於此時代「創作」的意義。第一，現代音樂包容各種新的素材，作曲家也竭盡所能發現新音色，但過多的聲音，往往導致作品的相似性，聆聽者不易感受。作為現代作曲家，應該存有宏大的世界觀，對時事、文化、生活保持高度的觀察與好奇心，且有自己的見解與看法，於作品中加入屬於個人特質的聲音。在調性音樂的時代，可利用和聲、動機性格、發展手法等，來辨識不同作曲家的作品，而調性解放後的當代作曲家可利用特殊技法與聲音代表個人的特色，並穿插於作品中，這樣的過程，是養成一個具有獨特特質的創作者，即所謂「原創性」、「前瞻性」的作品。

第二、音樂評論家張己任提出：「現代音樂」(modern music)在西方世界裡，代表著自一九〇〇年作為代表性年代以來，因「反十九世紀德國浪漫主義」而來的一種「新樂風」。在一九六〇年代已經有相當的成就，儘管仍然受到許多排斥，至少已在西方被認為是音樂文化的一支；而且許多曾經被認為「不堪入耳」的作品，也都已經得到肯定，成為音樂會中的「經典之作」。然而這種「新樂風」，在一九六〇年代的台灣或中國大陸都還算是個全然陌生的東西。<sup>3</sup>二十世紀初，西方無調性音樂的寫作由荀白克率先突破，但直到1960年，由留學法國的作曲家許常惠（1929-2001）歸國，並帶回西方的新式作曲技術和概念，現代音樂風格的創作才在台灣陸續發展，經過時間的累積及許多作曲家

---

<sup>3</sup> 張己任，〈台灣「現代音樂」1945-1995〉，《音樂台灣一百年論文集》，陳郁秀編〔台北：白鷺鷥文教基金會，1997〕，頁388-404。



的努力，並逐漸建立起台灣現代音樂的特色。

台灣現代音樂的發展相當快速，且已發展出獨特的聲響，台灣作曲家的優勢，除了吸收西方音樂的資源—西洋樂器的編制、音樂的各種要素做為創作資糧，還擁有台灣在地音樂的來源，如以傳統樂器的編制，南北管的素材及台灣不同族群的音樂作為新的發聲，對台灣當代作曲家而言，這是一塊豐富的傳統文化，如何將其獨立或融合其他素材為一個作品，是可以勇於嘗試和思索的方向。華人作曲家周文中(1923-)的《漁歌》(1965)做為突破性的開創，是以西方樂器建立於傳統之上，以小提琴、六支管樂、鋼琴及打擊樂器來模仿古琴音樂，充滿濃厚的東方色彩。作曲家馬水龍(1939-)於1981年完成的《梆笛協奏曲》，為台灣開啟新的思維。作曲家潘皇龍(1945-)，在管絃樂協奏曲《普天樂》<sup>4</sup>，使用北管曲牌普天樂為命名，仍以西方樂器為主，但於第五樂章時，將北管樂團加進作品，為東西方音樂的相互衝擊。

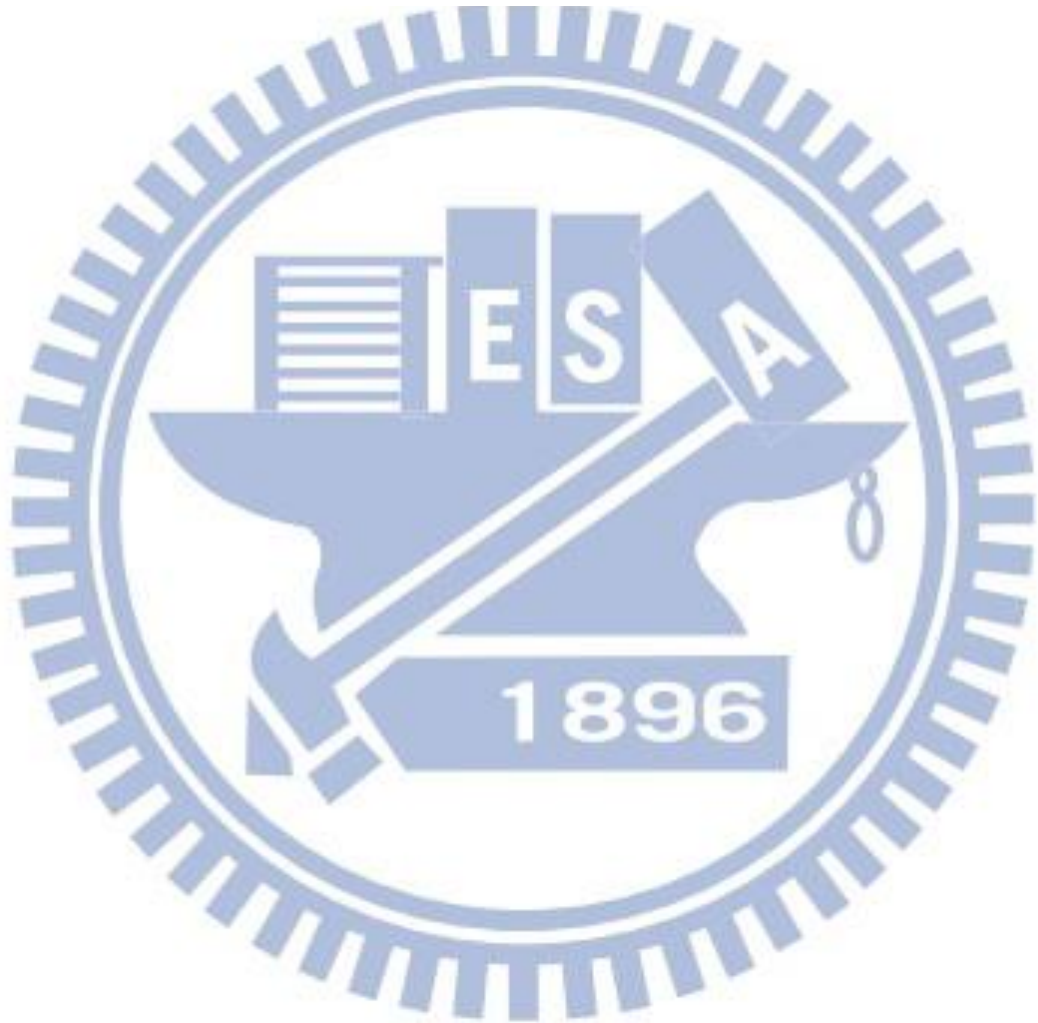
第三，「音樂」的定義，在許慎《說文解字》中解釋為「音，聲也。生於心，有節於外，謂之音。」禮記中所闡述的藝術本源：「樂自中出」，「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也，聲相應。故生變；變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。」<sup>5</sup>強調聲音是因人感於物而產生，並透過組織的形構轉換為音樂。在儒家思想裡，音樂的修養作為人格的道德標準，有別於其他聲響，是出自於內心感受的表達形式，因此音樂的呈現必須是經過內化的過程。音樂在不同時空之下有不同功能，大略分為功能性、娛樂性與個人情感性，功能性如軍隊音樂、教會音樂，是有其目的而產生之；娛樂性如舞蹈音樂、樂器炫技的作品，較具有直覺感官上的享受；在浪漫樂派開始，作品逐漸展現個人的表達，進入二十世紀，音樂的主觀意味更具強烈，作曲家以「我」為中心，是我對一切事物經由內心的感觸透過音符來傳達。

---

<sup>4</sup> 為國家交響樂團慶祝創團二十周年，委託作曲家潘皇龍所創作之作品，2006年10月22日由簡文彬指揮，於國家音樂廳首演。

<sup>5</sup> 出自《禮記·樂記》，為儒家的經典學說，收集孔子弟子與當時儒家學者的作品。

身為當代作曲家，作品是作曲家內心展現的場域，只要在道德規範之下，可以透過任何手法盡情表達，作曲技術與素材來源更加多元，不受西方傳統音樂規則所束縛。現今社會，人們往往成為汲汲營營的動物，即使擁有再多也感到內心的空乏，也許創作對藝術家來說，已轉為一種精神性的寄託、與自我靈魂的對話，實質的溫飽只要足夠就好，作品的好或不好也為其次，精神的滿足與對藝術崇高的追求才是作曲家的首要想法，作品記錄著作曲家的點滴，對生活周遭種種事物的抒發，反映著作曲家人生歷經的過程。



## 第二章 音樂創作者的本質

作品視為作曲家喚起情感的空間，對自然當中有形、無形的事物，或精神上的種種感觸透過音符來訴說。筆者認為，作曲家應對所處環境具有敏銳的觀察力，且具備各種人生歷練，因為這些都將成為創作的資糧，因此講述創作者的本質部分，又分為內在與外在兩個層面，內在，是作曲家所必須培養的氣度，透過精神性的開啟，在某種時空之下，將情緒轉為內化而提升作品的深刻度；外在指的是最即刻的感觸，因事物而引發自然的喜、怒、哀、樂情緒，兩者為顯露與含蓄的相互關係。

### 第一節 內在的精神性思維

#### 1-1 「思維孤獨」為經

陸機〈文賦〉裡有兩句話：「課虛無以責有，叩寂寞而求音。」<sup>6</sup>當代作曲家盧炎<sup>7</sup>(1930-2008)也經常說：「作曲應在孤獨之處。」這裡講的孤獨，並不是指與外界隔絕的孤僻，筆者稱為「藝術家的孤獨」，是擁有只屬於每一個體的場域，在這場域之內，個體可以釋放、沉澱與思考，為人心真實的展現。法國現代散文之父蒙田(Michel de Montaigne, 1533-1592)：「我們必須保留只屬於我們自己，而且隨時能出入的闢室一處，那裡可以確保真正的自由，也是避隱和孤獨的主要場所。」<sup>8</sup>觀看西方作曲家，貝多芬、李斯特、蕭邦、布拉姆斯等，都曾經歷不平凡的人生，在晚期的作品裡，音樂素材趨於平靜與簡化，但音樂的張力卻無比強大，從他們作品中可聽到歲月歷練的痕跡，不需刻意的描繪、說服、與人交涉，是作曲家生命的凝練。

因此，筆者認為藝術家的孤獨可區分為長者的孤獨與少年的孤獨。長者在歷經生命

<sup>6</sup> 陸機，為西晉文學家，著作〈文賦〉是討論文學理論創作的辭賦。

<sup>7</sup> 當代重要作曲家與教育家，曾獲國家文化藝術基金會文藝獎榮銜，一生淡泊名利，致力於創作。

<sup>8</sup> 安東尼·史托爾(Anthony Storr)，《孤獨》，張嚶嚶譯〔台北市：知英文化出版，1995〕，頁19。



的流轉與悲歡交集，創作的空間提供作為生命的抒發，此時的作品代表生命的昇華；年輕的生命，較不易感受到人生的苦澀，但應謹記保留孤獨時刻，經過沉澱、思考，轉化為貼近生命的作品。蔣勳在孤獨六講提到：「孤獨，是思考的開始。」<sup>9</sup>人雖為群體動物，但也必須在群眾與自我的空間找到平衡，如果一味跟著群體就會缺乏自己的分辨能力。尤其，藝術家更需要孤獨空間，去思考作品的本質，蔣勳也說：「孤獨是一種沉澱，而孤獨沉澱後的思維是清明。」<sup>10</sup>經由孤獨之後的思緒，是開放與包容的，此時，作品本身也更具說服力。

以筆者的作品《對殘枝》（為女高音、長笛兼中音長笛、中提琴與擊樂）為例，創作動機來自於親人的過世。死亡是人生必須面對的大課題，尤其孤獨時候，更感覺萬物皆殆，但開始懂得孤獨的意義時，當下的思緒就會轉換成力量，作品也成為心靈上的另一寄託，《對殘枝》歌詞取自林徽音之筆的同名詩，詩人在病痛中面對孤獨的侵襲，藉詠梅花而寫詩，但詩末「你不妨安心放芽去做成綠蔭」，顯見詩人在心境上的突破，從孤獨中解放自我。

## 1-2 「詩人心靈」為緯

筆者閱讀古詩或現代詩，常能感覺到其中的妙處，曾經讀過在日本被稱為俳聖的松尾芭蕉<sup>11</sup>的作品〈古池〉：「閒寂古池旁，青蛙躍入水中央，撲通一聲響。」短短十七個字，卻充滿無限寬廣的意象，大自然的運轉，在寂靜的古池與跳躍的青蛙，一靜一動對比中，流露無遺，更顯見生命自然的律動。

古詩中，常可見詩人藉景抒情，經由景物的意象間接隱喻內在的情感，「不言怨而怨自現」，詩人此種精神，感到更加佩服，顯見其氣度的寬大，不拘泥小結。以筆者的

<sup>9</sup> 蔣勳，《孤獨六講》〔台北市：聯合文學，2007〕，頁 223。

<sup>10</sup> 蔣勳，《孤獨六講》2007a，頁 228。

<sup>11</sup> 松尾芭蕉(1644-1694)，為日本江戶時代著名的俳諧師之筆名，也稱「俳聖」，重要貢獻是將俳句提升為正式形式的詩體。俳詩，為日本傳統短詩，具特定格式，分別是五、七、五三行，由十七個字所組成。



作品《隱山趣》（笛／簫、二胡、古箏、琵琶）為例，是在閱讀王維〈歸嵩山作〉後，有感而發所創作：「清川帶長薄，車馬去閒閒。流水如有意，暮禽相與還。荒城臨古渡，落日滿秋山。迢遞嵩高下，歸來且閉關。」詩詞描繪詩人辭官歸隱，沿途之景色，乍看寫景，卻以景言情，暗喻一路歸去的欣然之情，但從「荒城古渡」、「落日秋山」字句，又窺見對人生苦短的慨歎。因此，曲名隱山趣的「趣」，並不真的描寫樂趣，而是帶有反襯的隱喻，透過此種手法，以彰顯作品中的音樂能量和內在思緒的反差，狀似描繪山中之景，但不時地隱隱流露出帶有悲憫之情的吟唱，彷彿時空的錯置。

詩人沈德潛<sup>12</sup>提出：「寫人情物性，總在有意無意間。」不過多刻意的描繪，是賦予更多想像的空間，藝術的感染力，極具深遠，欣賞者透過藝術，從中感同身受，尤其音樂，具有教化、審美與撫慰的功能，大致來說，快樂的音樂使人振奮，悲傷的音樂使人低落，音樂的高低起伏牽引著思緒，因此，作曲家顯得更加重要，賦予作品的想法是感官的經驗，抑或啟發的思考等，都使作品具有更深沈的意義。

## 第二節 外在的感官

感性為人天生的感官活動，透過外在事物產生思緒上的變化，因人而異，為自然、不受侷限的表達。人處於環境中，即是在不斷的體驗與感受，不管是美或醜的事物，感受可以是當下直覺的感官，或長時間的累積，而後轉為心理活動。義大利哲學家貝奈戴托·克羅齊(Benedetto Croce, 1866-1952)提出「直覺說」<sup>13</sup>：認為直覺是感性認識的最低階段，直覺的來源是心靈活動本身，「情感」在未經直覺（還在直覺界線以下）時還是無形式的，一旦經過直覺，它才為心靈活動所掌握，得到形式（樂念）亦即轉化為意象（作品）<sup>14</sup>。靈感來自感性的轉換，創作經常是在感受事物、轉化樂思進而創造音符的

<sup>12</sup> 沈德潛(1673-1769)，清代詩人，在清代四大詩派中，主張格調說，以唐詩的格調去表現封建政治和倫理思想，並恢復儒家的詩教傳統。

<sup>13</sup> 貝奈戴托·克羅齊所提出的美學思想，認為藝術為直覺的表現和主觀情感的表達。

<sup>14</sup>（樂念）、（作品）為筆者將克羅齊的直覺說轉換為音樂上的詮釋。

過程中循環。科學，必須保有客觀的辨識，而藝術之所以可貴，則來自於人及心靈的參與。

以筆者的作品為例，作品《對殘枝》的創作時間為 2011 年一月開始，因 2010 年底，遭逢親人突然的過世，心裡充滿無限的傷痛，感覺到生命的無常與萬物的瞬息萬變，當時就想以音樂的創作來抒發內心的傷痛，後又翻閱到林徽音<sup>15</sup>的詩作，正巧看到她於病中所寫的短詩〈對殘枝〉：「梅花你這些殘了後的枝條，是你無法訴說的哀愁！今晚這一陣雨點落過以後，我關上窗子又要同你分手。但我幻想夜色安慰你傷心，下弦月照白了你，最是同情，我睡了，我的詩記下你的溫柔，你不妨安心放芽去做成綠蔭。」詩詞在心境上正與我相呼應，一方面感到不捨，一方面也期盼親人在另一世界能夠得到解脫，因此選擇以聲樂作為直接的表述，整首作品，可以感受到筆者想表達的哀傷情緒，以及結尾段落在心境上的釋懷。

作品《秋水》(為古箏、雙簧管)於 2011 年九月開始構思，正值於秋季時分，秋天，為季節的轉換期，是豐收和落葉紛飛的節氣，詩人在抒發閒適之情或愁思時往往也以秋作為時空背景。王維〈山居秋暝〉：「空山新雨後，天氣晚來秋。明月松間照，清泉石上流。竹喧歸浣女，蓮動下漁舟。隨意春芳歇，王孫自可留」，藉山居秋日的景色，彰顯心境上的怡然自得。張繼〈楓橋夜泊〉：「月落烏啼霜滿天，江楓漁火對愁眠，姑蘇城外寒山寺，夜半鐘聲到客船」，以秋景之蕭條來抒發夜泊愁眠之情。因此，當筆者面對渺遠無盡的江水時，當下內心觸發的吟詠，有感而發寫下《秋水》一曲。

作品《塵 I》(為豎笛、巴松管、小提琴、大提琴與鋼琴)，是筆者在寫下此首作品之前，正好翻閱了幾本佛教書籍，從中感受到一些佛理的奧妙，並深受啟發，而藉此標題作為抒發，因此音樂中並不呈現具體的描述，而轉為一種空間，誠實紀錄筆者當下對音樂的想像。佛教提到：「塵，指世間一切因緣而產生的現象和法理，有動搖、染汙之意，

---

<sup>15</sup> 林徽音(1904-1955)，為中國著名女建築師與詩人，其夫婿為建築師梁思成。

六塵<sup>16</sup>即色、聲、香、味、觸、法，能染汙真心，生滅變動。」以佛教的概念指出世間一切物是相互交涉的關係但皆為空相<sup>17</sup>，所見、所聞、所嗅、所嚐、所覺、所意皆是如此，當不再執著把握時才能回歸自性。塵世之中，萬物相生與相剋，自然之理、生命本質也在這無盡的循環中悟出，是筆者賦予作品的內在精神意涵。

作品《隱山趣》，是在閱讀王維〈歸嵩山作〉後心情的抒發，歸隱山中應是閒適之事，但詩人即使歸鄉的沿途，景色壯闊，也只是增添內心的悲憫，作品以象徵的方式描寫山中的景色——山中回音、雲霧氤氳、層巒相疊，但也隱隱透出詩人亦或是筆者的慨嘆。



---

<sup>16</sup> 六塵，為佛教用語，指世間一切可被接收的事物，眼睛所看、耳朵所聽、鼻子所嗅、嘴巴所嚐、身體所觸、意識所辨，具有廣泛性的囊括。

<sup>17</sup> 空相，一切法皆因緣所生，不起分別心，即為空的狀態。



## 第三章 創作理念與技法的體現

作曲家對創作的想法，必須間接透過作曲技術層面來體現，筆者依自己在創作過程的思緒，整理為創作的想像、樂念的連結、樂曲形式與音色運用、統一與變化與實際面向的考量來探討。

### 第一節 創作的想像

音樂比起其他藝術更具抽象性，因此現代作曲家的作品，常賦予標題，透過想像力的發揮，將音高、音色、力度的安排來描繪標題，使聆聽者透過標題與現實經驗連結、產生想像，並能參與其中，這是創作者和欣賞者之間能夠最快達到共識與連結的途徑。

想像為人類的一種心理活動，是與生俱來的能力或以過去記憶中的素材為基礎的開發，因此，可為新的事物（創造）或是再創造（再現）而成的事物。作曲家在感官經驗後引發內心的思緒，此思緒轉換為創作的靈感，而靈感付諸於作品中，必須經過想像的過程。在筆者作品中，音樂的想像是轉化成空間的概念，屬於立體、多角度的，所有音樂元素在空間之中彼此交流，筆者分為直接的想像與間接的想像。

#### (1) 直接的想像

「直接」在此指示為無須轉折、即刻性的感受，思維方式是想像一幅畫面，從左到右、上到下、近到遠的多維度空間且無限延伸，再轉化為聲音的形像來描摹。作品《秋水》創作之初，是筆者面對浩瀚大水，心裡湧起一股蘇東坡面對長江寫出「大江東去，浪淘盡，千古風流人物」的心懷，因此，畫面想像詩人立於岸邊看到無盡的江水流逝，四周伴以蕭瑟的景色與時間的寧靜，轉而音樂帶有糾結、躊躇、沉重的表現。



前奏開始，時間於聲音與休止符間的安排開啓空間的延展，只用古箏來詮釋，以五聲音階的和弦為音響，製造空間悠微、思古的氛圍，之後帶出單音的重複，但左手慢慢放音造成音高的細微變化，接著以擊面板與弦，速度逐漸加快，最後以長拂音加上和弦做為樂句的結束，聲音凝結於空氣中。【譜例 1】

【譜例 1】 作品《秋水》前奏 mm. 1 – 7

The musical score for measures 1-7 of the prelude to 'Autumn Water' (秋水) is shown. It features two staves: Oboe and Zheng. The Oboe part is mostly rests. The Zheng part starts with a series of chords and single notes, marked with dynamics *f*, *p*, and *mf*. There are performance instructions like *s.l.* (sustained) and *ord. 3* (triple). A tempo marking of quarter note = 55 is present at the beginning.

(2) 間接的想像

「間接」意指非直接的，轉而為精神上、意念上的意喻。作品《隱山趣》是藉描寫山中之景來襯托內心的隱憂，第 61 到 69 小節，表面為描述山中虛無縹緲、無法預期的狀貌，內在層面則為詩人抑或是筆者的心理狀態—矛盾、吵雜、紛亂的情緒，速度上轉較快，力度從最弱 (*ppp*) 的細微安排，節奏為快速音群（五連音、六連音），刻意與前段落做出區隔，在可被聽到的移動音高上，以虛實音為進行，並透過音程的位移，出現於聲部之間，後聲音逐漸明朗化，在所有聲部同時進行的極大音量後，只留下一抹無止歇的輪轉（琵琶聲），音樂的情緒與內在思緒的碰撞，於畫面中不斷的推

移。【譜例 2】

【譜例 2】 作品《隱山趣》 mm.61 - 69

*piu mosso* ♩ = 62

笛/簫 (D調曲簫)

二胡

琵琶

古筝

61

66

74

♩ = 40

## 第二節 樂念的連結

當受到外在感官的觸動，引發內心的共鳴，進而產生樂念，樂念作為創作的想法，經過轉化的過程，於音樂形象化。在荀白克《音樂的理念》(musical idea)提到「作曲：是音與節奏的思考，每首音樂作品都在呈現音樂的樂念」<sup>18</sup>，「樂念做為一種關聯不僅是建立在音色之間，也是音樂內在的關係」<sup>19</sup>由此可知，樂念可視為作品內在的構成，每一作品都在傳達作曲家的意識，音樂作為聲音的時間和空間，如果不加以組織，就只是一連串零散的聲響，筆者試圖利用轉化的手法，使聲音成為可被辨識和串連的記憶，整理出常用的三種手法來討論，為具體形象的轉化，象徵性的轉化，符號的轉化。

### (1) 具體形象的轉化

具體形象指的是自然中所存在且可感受到的事物，舉凡水、風、雨等，經由轉化的過程，將音樂模擬化。模擬的呈現，會有所不同，因每個人的生長環境、心靈感受、音色的想像，都是獨立的個體，因此即使是共同熟悉的具體形象，在不同作品中也可能幻化成各種形態與面貌。作品《秋水》中，水在這裡欲表達愁思的心情，因此筆者以古箏擅長的彈奏技術「長拂」，來描摹水的流動，並貫穿於作品中，第 10 到 14 小節，拂音由慢漸快，由小聲逐漸大聲，但左手輔以一重複的和弦，則由大聲逐漸小聲到消逝，所呈現的意象是在秋季時分，心裡的愁緒在面對浩瀚大江時，被一波波的大浪所覆蓋，苦不堪言。【譜例 3】

<sup>18</sup> 原文“Composing is : thinking in tones and rhythms. Every piece of music is the presentation of a musical idea.” Arnold Schoenberg, *Music idea technique, and art of its presentation* ( New York: Columbia University Press, 1995), p.15.

<sup>19</sup> 原文“Musical idea such a relation can only be established between tones, and it can only be a musical relation.” p.16.(出處同註 18)



【譜例 3】作品《秋水》具體形象的轉化

Musical score for 'Autumn Water' (秋水). The score is for Oboe (Ob.) and Zither (Zh.). The Oboe part starts at measure 10 with a rest, followed by a single note at the end of the phrase, marked *a tempo* and *pp*. The Zither part starts at measure 10 with a *p* dynamic, followed by a series of chords and arpeggios. A section from measure 15 to the end is marked *accel.* and *rit.*, with dynamics ranging from *ff* to *pp*. A note above measure 15 reads "• 長拂-描摹水的形象".

作品《隱山趣》，欲開啟山中空蕩的氛圍，所以模仿置身山谷中餘音迴盪的景象，第一次的出現是以簫與二胡在相同的旋律用回聲的方式做重覆，也達到旋律之間的呼應

【譜例 4】。當第二次再出現時，為考慮音樂本身的變化性，不同樂器以具發展性格的旋律出現，但仍試圖製造一波波回聲的效果。【譜例 5】

【譜例 4】作品《隱山趣》具體形象的轉化

Musical score for 'Hidden Mountain Fun' (隱山趣). The score is for Pipa (簫/笛), Erhu (二胡), Guqin (琵琶), and Guzheng (古筝). The Pipa and Erhu parts feature a melodic line with triplets, marked *pp* and *mp*. The Guqin part features a melodic line with triplets, marked *p*, *mf*, and *p*. The Guzheng part features a melodic line with triplets, marked *mp*, *p*, *mf*, and *p*. The score includes dynamic markings and articulation marks such as slurs and accents.

【譜例 5】作品《隱山趣》具體形象的轉化（具發展性）

The image displays a musical score for the piece 'Yin Shan Qu' (隱山趣), specifically focusing on measures 46 through 50. The score is arranged in four staves, each representing a different instrument: Xun/Di (簫/笛), Erhu (二胡), Pipa (琵琶), and Guqin (古琴). The Xun/Di staff shows a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, transitioning through mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*) and pianissimo (*pp*). The Erhu staff features a rhythmic pattern with accents and dynamics ranging from *mf* to *mp* and *mf*. The Pipa staff is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, with dynamics such as *f*, *p*, *mp*, *mf*, and *mp*. The Guqin staff shows a melodic line with dynamics including *p*, *mf*, *p*, *f*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer.

(2) 象徵性的轉化

任何一種抽象的觀念、情感、看不見的事物，不直接予以指明，而透過某種社會大眾所認可的意象為媒介，間接加以陳述的表達方式，稱之為象徵。因此，這裡反過來是藉由音樂將抽象的事物象徵化。作品《對殘枝》為抒發傷痛，懷念故人而寫，在前奏段落，欲營造一個冥想空靈的空間，主要使用單音 D 素材，以長笛與中提琴不同的音域、不同位置的泛音，改變中提琴的演奏位置（近橋奏和近指板奏）與力度的改變，及吊鈸的連擊所產生的迴響來加以潤飾，在虛實交替之間製造空間感。【譜例 6】

【譜例 6】作品《對殘枝》前奏段落的象徵性轉化

作品《塵 I》，在佛教提到：「塵，指世間一切因緣而產生的現象和法理，有動搖、染汙之意。」筆者將佛理所提到的動搖、染汙，以音樂轉化為作品裡的一種象徵。「動搖」在音樂的語言是以斷奏的演奏法來描摹，如木管和弦樂的斷奏、鋼琴的跳音，「染汙」則有如顏料的擴散，仍以斷奏描繪，但增加慢到快或快到慢的過程，此象徵出現於整首作品中。【譜例 7】

【譜例 7】作品《塵 I》象徵性轉化

木管：

(動搖象徵)

(染汙象徵)



鋼琴：

(動搖象徵)

(染汗象徵)

### (3) 符號的轉化

符號指稱一定意義的意象，可以是圖形圖像、文字組合、聲音信號、建築造型，甚至是一種思想文化、一個時事人物。這裡的符號運用在音樂上，筆者把它標示為一個單音、和聲或旋律線條，此音樂符號顯示在作品中具有一種指向。作品《隱山趣》，中間緊湊段落為表現群山層巒疊起之貌，將每一樂器視為山的符號，透過旋律的起伏進行，在相互堆疊中構成。【譜例 8】

#### 【譜例 8】作品《隱山趣》符號的轉化

### 第三節 樂曲形式與音色運用

在筆者的作品中，樂曲形式的安排與音色的展現，是構成音樂整體的重要因素，且缺一不可。作曲家賦予作品的意念可能與欣賞者不盡相同，但就音樂本身而言，筆者認為當形式與音色經過更多思慮時，作品具意義的整體性則易於被感受到。西洋音樂的發展從調性進行到無調性，是一個累積的過程，即使當代音樂突破音高、節奏與形式的規範，音樂的要素中結構與音色，仍為筆者創作的基礎與根本，但具有更大的自由性。西方調性音樂的確立，在於擁有一套完整的和聲系統，並從中開展出對位概念，和諧與不和諧、音級的關係，即使做為現代音樂，其中仍可找到調性系統的元素並加以發展，體現根植於傳統，又異於傳統，使作品具有歸依和原創性。

#### 一. 樂曲形式

樂曲形式中，在整體的架構之下，往往也涉及橫向旋律、垂直和聲與節奏單位等音樂內容的環環相扣，因此，筆者在此章節中，又區分為段落的安排、音樂織度、對位手法、音形概念的討論。西方調性音樂重視和聲與動機發展，導致形式結構的明確，在不同段落中，音樂功能的呈現，歸納為陳述性(expository)、過渡性(transitional)、發展性(developmental)、終止性(terminative)的特質<sup>20</sup>，見【圖表 1】。然而，在調性和聲的瓦解後，結構的重要性更多的是：賦予聆聽的意義與連結。

【圖表 1】調性音樂結構功能

功能	陳述性 (expository)	過渡性 (transitional)	發展性 (developmental)	終止性 (terminative)
特質	動機樂思的 呈現，調性穩定	調性與素材的 轉移	調性不穩定與 素材的擴充	調性趨於穩定與 音樂的結束

<sup>20</sup> Peter Spencer and Peter M. Temko, *A practical approach to the study of form in music* (Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1988), p. 51-58.

中國傳統音樂有別於西方音樂的結構關係，特別著重在速度的進行，分別為散、慢、中、快、散的佈局，王次炤在〈音樂美學新論〉提到：「音樂結構在西方是重衝突與邏輯，傳統是重協調與自然」<sup>21</sup>，以唐代大曲為例【圖表 2】，此種結構表現傳統美學循環、圓滿的思想，也達到統一與變化。作品〈隱山趣〉，以傳統樂器為編制，為突顯傳統思想的精神，在結構上以散、慢、中、快、散的進行，但在動機、主題的發展上，仍以西方音樂的走向為主要。

【圖表 2】傳統音樂—唐代大曲的結構

散	慢	中	快	散
散序 — 節奏自由	中序 — 節奏固定	破 — 逐漸加快	袞遍 — 極快	煞袞 — 節奏放慢

1. 作品中的重要段落、附屬主題、轉調段落、主題再現或發展部，通常居於黃金分割比例<sup>22</sup>(Golden Section) (0.618，即作品約四分之三) 或接近的位置，視為音樂中的高潮部分，此段落會以密集的動機模進、複雜的和聲、力量的變化來做加強，以達到整體平衡的美感。因此，筆者的作品中也依照此種結構特性，但有時則不定性的打破。

作品《塵 I》為例，此作品最初的構想，即以嚴謹的架構為安排，在動機、主題、發展上都具有密切的關聯，作品總長度為 105 小節數，分為前奏(m.1 – m.15)、第一段落(m.16 – m.40)、第二段落(m.41 – 57)、第三段落(m.58 – m.83)、第四段落(m.85 – m.105)，以黃金比例來計算： $105 \times 0.618$  為第 64 小節（黃金分割點），因此，第三段落是最接近黃金分割點，此段落中，單簧管、低音管、小提琴、大提琴、鋼琴同時發聲，動機密集發展，聲部間各自獨立也相互呼應，音量醞釀到最飽滿時，所有樂器戛然而止，只剩鋼琴的餘音逐漸消逝，產生極大對比，也總結此首作品的高潮。

<sup>21</sup> 王次炤，《音樂美學新論》〔台北：萬象，1997〕，頁 287。

<sup>22</sup> 最早的發現者，可追溯到古希臘哲學家畢達哥拉斯(Pythagoras, 約前 580 年—前 500 年)，黃金分割存在於自然之中，具有完美的和諧比例，也一直被運用於音樂中。



2. 「織度」(texture)，為音響的密度，經常出現在節奏長短與旋律關係的改變，不同的織度可容納於一個作品，在相互的差異之下被感知，織度的改變，給予結構上新的轉換。現代音樂在打破調性系統後，織度的變化更為衝突，將之分為聲響的織度與留白的織度。

### (1) 聲響的織度

指的即是有聲音，包括樂音或噪音的織度，除固有的對位性、和聲性的織度，現代音樂中，為使聽者產生疏離與陌生感，常見到破碎性（以點描法<sup>23</sup>構成）、音響式<sup>24</sup>（塊狀呈現）的織度，以不明確被聽到的旋律來呈現。

### (2) 留白的織度

追溯道家提倡「有無相生、虛實相應」的思想，其精神性影響藝術各個層面，也開啟不同的審美觀，中國水墨畫、書法，都強調留白的空間，給予觀賞者自由的想像，也造就作品的靈動感，音樂的留白，區分為休止或聲音不再起伏只剩消逝的狀態，猶如白居易的琵琶行「水泉冷澀絃凝絕，凝絕不通聲漸歇。別有幽愁暗恨生，此時無聲勝有聲。」音樂在適度的收放之間，才能感受到聲音的流動。作品《塵 I》在高潮段落時，所有樂器同時進行著，音量上逐漸達到最大聲，筆者選擇聲響突然停止只剩鋼琴的餘音做消逝(m. 77)，此時，留白的時間，做為精神上的交流。【譜例 9】

<sup>23</sup> 點描法(pointillism)來自 19 世紀，法國印象派畫家秀拉(Georges Seurat, 1859-1891)所創立的畫法，畫面以無數細小的色點構成，後被取用於音樂織度中，形成跳躍式的音高關係。

<sup>24</sup> 為塊狀式聲響的呈現，無法辨識其音高的具體高度，波蘭作曲家盧托斯拉夫斯基(Witold Lutoslawski, 1913-1994)與潘德列茨基(Krzysztof Penderecki, 1933-)，匈牙利作曲家利蓋蒂(Gyorgy Ligeti, 1923-2006)為音響學派的代表。

【譜例 9】作品《塵 I》的留白織度

Musical score for Example 9, showing staves for B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with 'fff' (fortissimo) and 'pp' (pianissimo). A vertical line indicates a section change or 'ord.' (order) at the end of the piece.

3. 「對位」(counterpoint)在調性音樂中為重要的作曲技巧，強調各線條的獨立性與彼此交感的整體，造就聲響的織度，在當代作品中，即使打破調性，但筆者認為，樂器線條之間的交涉關係仍不可缺少。作品《對殘枝》，為聲樂室內樂編制，所以希望樂器部分也具有旋律性，較為歌唱感，在只有樂器的段落中，突出中音長笛與中提琴之間的對話關係。中音長笛與中提琴之間各自為獨立線條，但互為對位關係，以達到聲部之間的緊密，在音高的安排上以升 F、升 G 做為兩樂器旋律之間的統一。【譜例 10】

【譜例 10】作品《對殘枝》中的對位關係

Musical score for Example 10, showing staves for Alto Flute (Al. Fl.) and Viola (Vla.). The score features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with dynamic levels like 'mp', 'p', 'mf', and 'f'. A vertical line indicates a section change or 'flutt.' (flute) at the end of the piece.

4. 「音型」(figuration)，視為結構中最小的元素。作品《隱山趣》中，開頭以古箏呈現 2 度音程的迂迴音型，揭示山中的曲折、渺茫與心境上的矛盾，此音型構成整首作品的音型單元，在音樂之後的發展，都經由此音型做為開展。【譜例 11】

【譜例 11】作品《隱山趣》的音型單元

The image shows a musical score for the piece 'Hidden Mountain Interest' (隱山趣). The score is in 2/4 time and D major (D調). It features four staves: Flute/Pipa (簫/笛), Erhu (二胡), Pipa (琵琶), and Guqin (古箏). The Guqin part is the focus, showing a melodic motif with a 3rd interval (trill) and a 5th interval (trill). The motif is marked with dynamics: *pp*, *mp > pp*, *sfz p*, and *ppp*. The Erhu part also features a similar motif with dynamics *mp > p*, *sfz*, and *ppp*. The Flute/Pipa and Pipa parts are mostly silent in this section.

## 二. 音色運用

音樂在脫離調性系統後，功能和聲的概念已不適用，「音色」(timbre)轉為二十世紀作曲家探索的音樂元素，最初，對音色的運用是從法國作曲家德布西(Achille-Claude Debussy, 1862-1918)開始，他將樂器之間以調色的方式，擴大音樂空間的想像。新音色的嘗試，在編制、力度、演奏方式及單一與多樂器的調色來做探討。

1. 現代音樂在樂器的「編制」(instrumentation)，以突破傳統固定的組合，主要在創造新音色、音響的平衡或根據樂思的表達來選擇。作品《秋水》嘗試以中西樂器的編制，引發兩樂器音色之間的碰撞。作品《對殘枝》的編制為聲樂、長笛(含中音長笛)、中提琴與擊樂(Conga、Bongos、西式木魚、吊鈸、三角鐵、竹風鈴、金屬風鈴)，是以



樂思的表達和整體音響平衡為出發，中音長笛與中提琴的渾厚音色，能表達出筆者想要抒發的情感，而長笛的高音域與中提琴的中低音域能平衡整體音響，擊樂做為聲響的潤飾，中音長笛只安排在前奏與結束段落，因其聲音特殊，不刻意經常出現，聽覺上才能形成新的感受，擊樂方面，將所使用樂器，分為金屬聲、皮革聲與木頭聲，在不同段落之間以不同類別進入，給予段落的區別，但其聲響為前一段落的延續。【圖表 3】

【圖表 3】作品《對殘枝》於結構中的編制安排

段落	前奏 m.1 - 30		第一段落 m.31 - 62	第二段落 m.63 - 82	第三段落 m.83 - 124	
編制	長笛， 金屬聲	中音長笛， 綜合 (以木頭， 皮革聲入)	長笛 綜合 (以木頭， 皮革聲為主)	長笛， 綜合 (以金屬聲進入)	綜合 (以木頭， 皮革聲進入)	綜合 (以金屬聲進入)
				中音長笛		

2. 現代音樂突破調性和聲，在音樂張力的表現，「力度」(dynamic)扮演著重要角色，音量上嘗試創造極細微、極強大、突強和突弱的效果、快速的變化大小聲，使每一個音符在力度改變上都具有意義，極大聲或極小聲都能夠成為張力的拉扯，力度的安排，會帶給聲響不同的呈現。作品《塵 I》，第 12 到 13 小節，在單簧管與低音管的對話中，刻意安排力度的錯置和節奏的改變，形成彼此相互銜接，音樂起伏的劇烈改變。【譜例 12】

【譜例 12】作品《塵 I》mm. 12 - 13 的力度呈現

The musical score for B. Cl. and Bsn. in measures 12 and 13 shows dynamic changes and articulation. The B. Cl. part starts with a dynamic of *p* (piano) and changes to *f* (forte) and *p* (piano) in measure 12, and *f* (forte) and *pp* (pianissimo) in measure 13. The Bsn. part starts with a dynamic of *f* (forte) and changes to *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo) in measure 13. The score includes articulation marks such as accents and slurs, and fingerings (5, 3, 7) are indicated for both instruments.

作品《對殘枝》的前奏段落，為製造冥想空靈的空間，在力度的表現上安排極細微，彷彿是從遙遠的底層發出，但不時加入一聲突強的聲響，試圖打破寧靜，但也帶出相對靜謐的效果。【譜例 13】

【譜例 13】作品《對殘枝》前奏段落的力度營造

The musical score for Example 13 is divided into two systems. The first system includes parts for Soprano, Flute, Viola, and Percussion. The tempo is marked as *ca 42* and the mood as *冥想的* (meditative). The Soprano part is mostly silent. The Flute part begins with a *pp* dynamic and features a *sf* (sforzando) accent. The Viola part is marked *pp* and includes performance instructions such as *n.v.*, *al*, *s.p.*, *crd.*, *III*, and *al*. The Percussion part is marked *ppp* and includes instructions for *S. Cymb. (sf)cup*, *al*, *bow*, and *rim*. The second system continues the Flute and Percussion parts, with the Flute marked *pp* and *molto sf*, and the Percussion marked *pp* and *molto*. The score uses various dynamic markings including *pp*, *ppp*, *sf*, *sfpp*, *p*, and *mf*.

3. 演奏方式在現代音樂中呈現多樣化，其一是作曲家勇於嘗試探索，其二是演奏技術的進步，如彈奏樂器不同的位置、用不同於傳統的發聲等，都使音色產生更多細膩的想像空間。作品《對殘枝》的前奏，吊鈸在鈸面的中心、正常位置、邊緣游走，中提琴則在近指板、正常位置、近琴橋間移動，不同位置呈現不同的聲響（可見譜例 12），激發出更多聲音的碰撞。作品《秋水》中，雙簧管利用嘴型運氣的鬆緊控制，使用大量的微

分音高，於第 100 小節時，更放棄傳統的簧片發聲，僅將氣吹進管身，發出只有氣聲的聲響，以模仿從古箏音色為出發的琴弦摩擦聲。

4. 除了在單一樂器尋找新的聲音，也嘗試樂器之間碰撞出的聲響，筆者將之分為「同質性」與「異質性」的「調色」，以作品《隱山趣》為例，所使用的樂器為傳統絲竹四重奏（簫／笛、二胡、琵琶、古箏），在創作之初，先劃分每個樂器共有的聲響和筆者認為的類似聲響，稱同質性音色，見【圖表 4】，反之，各樂器具獨一無二的聲音，稱異質性音色，樂器透過音色的關聯性，達到之間的互補與互動。作品第 77 到 79 小節，笛子以長音降 E 做持續，古箏輔以降 E 到 F 的按放音，使得長音具波動的效果，後笛子進行到還原 E，降 E 由二胡、琵琶接續，古箏仍緊接彈降 E 到 F 的按放音，達到兩種音色的延續與交疊【譜例 14】。傳統樂器在當代音樂的創作較晚開始，因此還有需多新音色等待作曲家發掘。

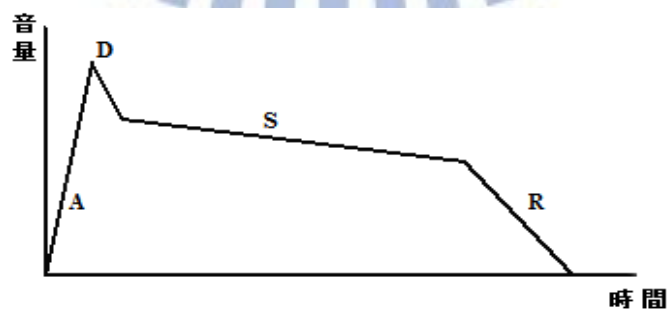
【圖表 4】作品《隱山趣》同質性音色的整理

	簫/笛	二胡	琵琶	古箏
共有聲響	花舌	顫音	搖指、輪指	搖指、輪指
	抖音	吟揉音	吟揉音	吟揉音
	滑音	滑音	按放音	按放音
	泛音	泛音	泛音	泛音
		敲擊聲(琴筒)	敲擊聲(琴身)	敲擊聲(琴身)
		雙音(五度)	雙音以上	雙音以上
		泛音列	泛音列	泛音列
			煞音	煞音
類似聲響	氣聲	模糊的音高(虛音)		
	聲音可延續	聲音可延續		
			括指板	彈奏岳山左側
			摩擦琴弦或面板	摩擦琴弦或琴身
			木音	雁柱上的泛音
			絞弦	雁柱左方的亂音

【譜例 14】作品《隱山趣》mm.77 – 79 音色之間的互補

聲音的形成到消逝為 ADSR 封包(envelope)，分別為起奏(attack)—琴弦被觸動所發出聲音音量的最高點，衰退(decay)—最高能量釋放後會有短暫的消退，持續(sustain)—聲音維持穩定的狀態，釋放(release)—聲音逐漸轉弱到消失。【圖表 1】

【圖表 5】聲音 ADSR 封包的過程





作品《塵 I》思索不同樂器之間音色的相生（聲音的觸發與延續）、相依（聲音整體的共振）以至相減（聲音的消逝到回歸），並以不同樂器的音色做銜接、重疊或轉換，產生管弦樂法中調色的效果。以作品《塵 I》第一到第四小節為例，有四個樂器參與，且只以單音升 F 為音高素材，首先，由鋼琴彈奏雙音，其一為左手的極低音、32 分音符的節奏與突強效果，其二為右手長音的自然削弱，鋼琴本身在發聲的過程中即經歷 ADSR 封包的過程。接著，大提琴以微弱的聲音、近橋奏的方式、與鋼琴同音域的升 F 進入，作為音色的銜接與轉換，第二小節第二拍，低音管的突強進入，大提琴同時加入同音域的升 F，具有強調與潤飾的作用，低音管以三連音進行，增加音樂的前進感。第二小節末拍，小提琴以小聲與弱起拍進入，此時聲音不明顯，依序大提琴、低音管做收尾，小提琴聲音逐漸明朗化，以三連音節奏進行，給予不確定感，最後以滑音進入還原 F，結束第一樂句。【譜例 15】為此樂句的呈現。

【譜例 15】作品《塵 I》mm. 1 - 4

The musical score for measures 1-4 of 'Dust I' is presented in a 4/4 time signature with a tempo marking of quarter note = 40. The score involves five instruments: Clarinet in B♭, Bassoon, Violin, Cello, and Piano. The key signature is one sharp (F#). The score is characterized by the use of the pitch F# as the primary melodic material. The Piano part begins with a double note in the left hand (extremely low) and a long note in the right hand, marked with *mp* and *sfz*. The Bassoon enters in the second measure with a triplet of eighth notes, marked with *sfz* and *mp*, followed by a crescendo to *pp*. The Violin and Cello enter in the second measure with a half note F#, marked with *p*. The Violin part includes slurs for *s.t.* (sustained tone) and *s.p.* (sustained piano), and triplet markings. The Cello part includes slurs for *s.p.* and *ord.* (order), and triplet markings. The Clarinet and Piano parts have rests in the second measure. The score concludes with a *sfz* marking at the end of the fourth measure.

## 第四節 統一與變化

筆者先舉四種西方音樂在統一與變化的實際範例：

一、調性音樂於開始與結束建立本調，使聆聽者感受和聲與音高的統一，才能夠聽到轉調與他調的過程與變化。

二、動機做為作品整體的基本素材與發展音形，達到可被感知的統一與變化性。

三、奏鳴曲式(sonata form)是具統一與變化的樂曲結構，在不同段落之間的和聲調性建立與素材安排等都可發現，其中分為呈示部(exposition)－建立主調、動機與主題，發展部(development)－調性、動機素材做強烈的變化與開展，再現部(recapitulation)－主調、動機與主題的再現，聆聽者清楚辨識出統一與變化的不同。

四、以荀白克為首的「第二維也納樂派」所創立的十二音列技法，做為調性和聲解放之後秩序的尋求，將原始音列(prime)透過逆行(retrograde)、倒影(inversion)、逆行倒影(retrograde inversion)等變化來構成作品，但音高素材上仍係出同源。

東方哲學中，「陰陽太極」的概念，所謂「孤陰不生，獨陽不長」，「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」<sup>25</sup>，說明陰陽相互對立與共生的關係，但此反差又於整體之下發生。連結到音樂的層面，試推想為統一與變化的關連，必須於作品中相互繁衍，才能被具體感知，而後個體的意義性才具完整。

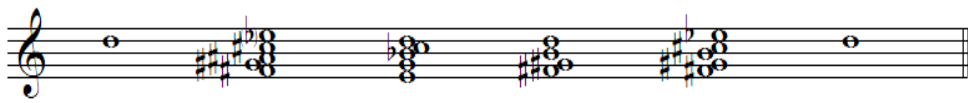
音樂中的統一與變化應有適當的調配，當變化過多，就期待規律感的出現；當統一過多，又期待新的聲響。現代音樂中，為嘗試新的聲音，也往往導致過多的素材被容納與作品中，統一成為音樂中被渴望的部分。作曲家之於「統一」是理性的表達、刻意的安排，有時隨著感覺創作，應是天馬行空的進行，卻因保有統一的因素而就此打住，統一與變化必須取得平衡，在理性與感性之間合乎自我的表達；然而，聆聽者之於「統一」卻是感性的接收，當音樂在繁複的變化後，再次聽到相同的元素時，會有一種釋放的感覺，作品成為被記憶的有機體。「變化」為一種動的姿態，音樂在統一與變化，靜與動

<sup>25</sup> 道家提倡的思想，道德經：「道生一，一生二，二生三，三生萬物，萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」萬物的生成，為陰陽之氣的調和，即道之根本。

中，達到均衡與和諧的美感。

作品《對殘枝》在音高的選擇上，以 D 音做為開始與結束，音樂的想法上，是以相同音高達到作品的前後統一，從 D 音再回到 D 音的過程，音高的進行經過延續與發展，【譜例 16】為作品的音高和聲安排。另一方面，從樂思的層面來看，此首作品希望於前奏營造幽微的空間，因此在音高上不做發展，僅以單音在樂器的實音與泛音交替，結尾再次回到 D 音，則隱喻生命的形成到消逝，是生生不息的循環及延續。作品中，也設計以器樂呈現的探問動機（上行音型）與嘆息動機（下行音型），於三連音的節奏與圓滑樂句下被感知【譜例 17】。作品中設計主題旋律，且交由聲樂、長笛、中提琴輪流演奏，但主題會跟隨音樂進行中的氛圍做變化。前奏之後聲樂進入的第一句歌詞，為主題旋律。【譜例 18】

【譜例 16】作品《對殘枝》的音高安排



【譜例 17】作品《對殘枝》的探問與嘆息動機

探問動機：



嘆息動機：



【譜例 18】作品《對殘枝》的主題旋律



## 第五節 實際面向的考量

音樂的本質，為作曲家、詮釋者、聆聽者在感官意識的抒發與接收，彼此之間產生緊密的聯繫，因此，筆者認為創作也必須思慮演奏者與欣賞者在實際面的感受，以下就筆者學習創作，並與演奏家或聆聽者的接觸後，所給予筆者的啟發來討論。音樂的時間與空間是創作之初的首要安排，時間與空間本為不具體的形象，但經由音樂的過程被感知。

以聆聽者的角度來探討，在聽覺上長時間接收聲音或是維持一貫的音頻，會造成「聽覺疲勞」，而現代作品以突破調性的思維，轉而著墨於其他音樂的元素，聆聽者也需要以不同美學觀來對待，因此，作曲家可嘗試於作品中賦予新的聲響，引發聆聽者的注意力，並適時掌握聽者的心理時間<sup>26</sup>，思慮素材的發展來調整長度。在作品演奏的當下，聆聽者即進入一種場域的開啟，作曲家以現有的編制添加空間的寬度，或是打破規律，不為聆聽者所預知，為聽者製造聽覺的享受。

在音樂文化傳承中，作曲家為創造的角色，演奏家為實踐的角色，演奏家與作曲家之間的平衡顯得非常重要，以演奏者的角度來討論，現代音樂已逐漸普及，接受西式音樂教育的學生們，都曾聽聞與學習現代作品的演奏方式，但現代作品為自由的型式，每個作曲家的表達迥然不同，也造成演奏家必須根據音樂內容的傳達做不同的詮釋，因此，作曲家在賦予作品感性之外仍須具有理性的約束。以下提出三點：

<sup>26</sup> 指在心理精神層面的時間，其時間長短是依靠人處於當下環境中的感受和感覺來評估。



- 一、仍必須符合樂器本身的特性，新的聲響可透過與演奏者的共同討論來發掘與嘗試。
- 二、作品中的每個音樂素材，包含節奏、音色、音值、樂器之間的呼應等，都應有其來龍去脈，畢竟，演奏家在認識新作品時，必先以客觀的態度來面對。
- 三、保留可記憶或被記憶中喚醒的元素，使奏者與聽者，能感於物而動。



## 第四章 音樂作品的實踐

### 第一節 語言在音樂創作的運用

聲音與文字透過組織的手法成為有意義的整體，即為音樂或文學作品（泛指由文字為媒材的戲劇、詩歌、小說、散文等形式），皆為藝術家在內心感受的轉換，音樂的傳達提供不同個體於自身記憶或情感中的想像；而文學的傳達具有限制性，為特定意向的描述，音樂與文學存在開放與封閉的呈現空間。哲學家尼采對音樂與文學曾提到：「語言作為現象的器官和符號，絕對不能把音樂的至深內容加以披露，當它試圖模仿音樂時，他同音樂只能有一種外表的接觸，我們仍然不能藉任何抒情的口才而像音樂的至深內容靠近一步。」<sup>27</sup>筆者對此段話的解讀，認為音樂是由聲音所構成，而聲音存在於環境當中，自然的聲音、人為的聲音，不管是樂音或噪音，聲音容易引起人們的共鳴，音樂可透過速度、節奏、和聲、音色等材料表達各種深刻豐富的情感，因此，與文字的結合，具有加深文字情感的作用。

觀看西方音樂歷史，音樂與語言的結合，追溯到中世紀時期的教會音樂，此時的音樂儼然是一種精神上的傳遞，具有密不可分的關係，到巴洛克時代，蒙台威爾第(Claudio Monteverdi, 1567-1643)提出兩種常規<sup>28</sup>，討論聲樂作品中，音樂與語言何為突出的重心，逐漸地，歌劇與藝術歌曲地位的鞏固，歌詞的來源走向多國化，音樂內容也趨向複雜，之間成為相互影響的關係，其一，語言的結構與聲調往往決定音樂整體的導向，其二，音樂的渲染有時已溢於言表，形成「音樂語言」的功能。音樂與語言何為主體，端看作曲家賦予作品想傳達的想法。

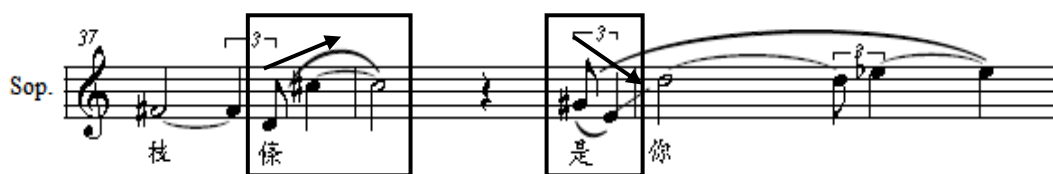
台灣當代聲樂作品中，歌詞的選擇多元，常見的為現代詩、中國傳統文學詩詞或台灣的民間方言（如台語、客家語），在音樂上，除了以西方技術為基礎，也嘗試加入台灣傳統音樂，如歌仔戲、原住民音樂、客家歌謠等，做為創作的素材。中國文字具有語

<sup>27</sup> 王次炤，1997a，頁 222。

<sup>28</sup> 分別為第一常規(*prima prattica*)，是著重在音樂本身；第二常規(*seconda prattica*)，為蒙台威爾第所採用，以歌詞為主要，音樂做為強化的功能。

音聲調的不同，分別為平（一聲）、上（二聲）、去（三聲）、入（四聲），因此，在與音樂做結合時，要注意文字的語調，避免造成文意不清的狀況，而某些部分因情緒的鋪陳，會以音樂為主要，但在文字上仍要注意不偏離原意。在作品《對殘枝》，詩詞「枝條」，「條」為二聲語調，在音樂的安排中，以上行音型進行，而詩詞「是你」的「是」為四聲語調，以下行音型進行。【譜例 19】

【譜例 19】作品《對殘枝》中歌詞與聲調的關係



文字入樂的表現方式，在作品《對殘枝》的運用中，筆者區分為四種：

- 一、一字一音，用於音樂節奏較快，或情緒激昂。
- 二、一字多音（戲曲唱腔），用於節奏較慢，或情緒悲傷。
- 三、以語言為音樂（用朗誦方式），著重文字本身的情緒。
- 四、重覆歌詞，具有強調作用。

現代音樂作品中，以音樂表現語言的方式筆者分為三點來討論：

- 一、藉模仿具體形象的聲音來傳達，如風聲、雨聲，對聆聽者來說，自然當中存在的聲音，容易引起共鳴，但就不同作曲家，對同樣形象的描述，會受到生活經驗的影響而有所不同。作品《對殘枝》中，歌詞「雨點」，即用模仿的手法，詩中的雨點帶有離別的思緒，在音樂上，樂器以跳音的手法展現，音高安排起伏但整體是上行的方向，聲樂則以連、跳的方式表現，連的部分先從第一次的兩個音解決，再到五個音並做延遲的跳音解決，樂器與聲樂同樣描寫感傷但又存有一絲怨尤的意味。【譜例 20】

【譜例 20】作品《對殘枝》歌詞「雨點」的表現手法

Musical score for Example 20, showing vocal and instrumental parts for the lyrics "雨點". The score includes Soprano (Sop.), Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Percussion (Perc.). The lyrics are: 一 陣 雨 點 雨 點 雨 點. The score features various dynamics (mp, p, mf, pp) and articulations (trills, slurs) across the instruments.

二、透過曲調起伏與節奏來描繪語言內容，歌詞中的「落」，直接的感受猶如落葉向下飄落，音樂即以下行走向來敘述，節奏為一連串之三連音進行，給予不確定性。【譜例 21】

【譜例 21】作品《對殘枝》歌詞「落」的表現手法

Musical score for Example 21, showing vocal and instrumental parts for the lyrics "落 過 以 後". The score includes Soprano (Sop.), Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Percussion (Perc.). The lyrics are: 落 過 以 後. The score features various dynamics (f, mp, mf, pp) and articulations (trills, slurs) across the instruments. The Percussion part includes a section labeled "Bamboo W.Ch.".



三、以象徵性的手法暗示語言，當語言不為具體所認知時，透過象徵性的方式來表達，歌詞中「但我幻想夜色安慰你傷心，下弦月照白了你」，聯想到夜晚時，月色皎潔的景象，因此，音樂開始，擊樂以三角鐵的聲響、聲樂與長笛持續在高音域，中提琴在近橋奏<sup>29</sup>、顫音加上大音程的滑音為展開，試圖製造月光透亮的畫面。【譜例 22】

【譜例 22】作品《對殘枝》中象徵性的表現手法

The musical score for Example 22 is presented in four staves. The top staff is for Soprano (Sop.), with lyrics in Chinese: 夜 色 安 慰 你 傷 心. The second staff is for Flute (Fl.), marked with a forte (f) dynamic and a mezzo-forte (mf) dynamic. The third staff is for Viola (Vla.), marked with a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (crd.) marking. The bottom staff is for Percussion (Perc.), featuring a triangle (三角鐵) and a hand (Hand) part. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics.

## 第二節 東西方樂器的差異性

對於東西方樂器的差異，必須先提到東西方的音樂美學，一種文化風格的養成，必定鑲嵌在歷史脈絡與人文精神，東西方音樂文化同樣歷經幾千年的流變，孕育出不同的民族思維，也造就各種層面的差異。以概括的整體性來說，西方講求科學、實證、追求個人特質，也間接影響音樂的發展，包括樂器製造、調律的使用、調性和聲、結構形式等，都發展出規律與系統性；東方深受儒、道的學說影響，提倡樂為倫理道德的規範，

<sup>29</sup> 近橋奏(sul ponticello)，為弓的觸弦點，音量較大和亮，反之為近指板(sul tasto)，音量較小而暗。

並賦予教化的特質，是以內在精神的啟發為聯繫。因此，音樂同為情感的表達，但導致東西方在審美價值的不盡相同，西方音樂在情感的抒發之下也必須兼顧專業技法的嚴謹性；東方音樂在思想文化影響下，需提升為內在超越的精神流露，柳禹錫說「境生於像外」，在具象情感的特徵之外，還需具備意境的空間美學。


東西方音樂在內容的表現上，都是從單音音樂<sup>30</sup>(monophony)為開始，之後逐漸複雜化後也擴展為不同的方向，東方音樂呈現「橫向」(線性)的思維，而發展出支聲複音<sup>31</sup>(heterophony)的概念，在樂器的異質聲響上，找尋音色的和諧性；西方音樂則為「縱向」(和聲性)的堆砌，講求旋律音高、調性和聲之間的邏輯性以成就整體，即複音音樂的產生。以下就中國古老的樂器—古琴與西方室內樂的精隨—弦樂四重奏為例：古琴其音色為多維度的面向，為散音(實音)、泛音(虛音)與按音(半虛實)的運用，虛按音造就獨特的韻腔，具有濃淡的調和，實音的直線線條在虛按音的連接之下，形成立體面的開展，成為相對於西方音樂的音色織度；弦樂四重奏在同為提琴家族，即音色同質性的特點上，其本身已達到均衡協調的美感，另一層面，在西方複音音樂的包覆之下，具系統性的和聲織體是做為聲響進行中和諧與張力的依據，交響化的特性成為西方音樂的織度。

東方音樂以內在為主導，強調氣韻的流動，揉音與滑音的演奏法成為獨特的語法。東方不同樂器具音色的鮮明性，除了擦弦樂器(胡琴)外，另有撥弦類樂器(古箏、琵琶)的分類，且大量開發左手的技巧表現實音之外的虛音、半虛實等演奏方式。以古箏為例，區分為「表聲技法」與「表韻技法」，表聲指的是在彈奏一個音後，任由其持續到消失，表韻則為在表聲技法發聲後，運用按壓等方式，使音高產生變化，形成獨特的聲韻姿態，【圖表 6】為古箏左手的表韻技法。而管類樂器(笛、簫)重視氣的運用與正拍之前的裝飾音(南派為從上方下行進入正拍的裝飾；北派為從下方上行進入到正拍的裝飾，呈現不同性格)，從以上演奏方式，發現東方樂器的表現，具有含蓄的面向。

<sup>30</sup> 即只有單一旋律線的音樂織體，為增加飽滿度，可多人同時齊奏或齊唱，與複音音樂相對立。

<sup>31</sup> 非西方音樂中具特色的表現方式，在同一時間，不同聲部演奏同一旋律，並做即興式的裝飾或變奏。

【圖表 6】古箏表韻技法

按音 放音	
直接音	(半音) (全音) 
吟音	
揉音 (波度大)	
點音	

作品《秋水》是西方樂器（雙簧管）與傳統樂器（古箏）的編制。構想之初，思索如何透過西方樂器來滲透東方的息氣，係整理以下三點來架構此首作品創作的想法：

一. 韓裔德國籍作曲家尹伊桑(Isang Yun, 1917-1995)的作品《Piri》(1971)是筆者在創作之初學習的對象，作品中雙簧管在音色的安排上，有別於西方音樂的使用，更為細膩。箏<sup>32</sup>為韓國傳統樂器，作曲家取名為 Piri，意義上是藉由西方樂器來模仿，但運用傳統的聲響，如滑音、抖音、裝飾音、長音的細微變化等，不僅符合當代音樂新音色的開發也保留傳統音樂的氣韻。《秋水》中，雙簧管也大量使用傳統樂器的語法—單音音樂的思維，在樂句運行的過程中，從裝飾性的開始，長音的延續到後裝飾音的結尾【譜例 23】，如同書法的運筆，起筆、送筆到收筆，因此，音量的變化需要大幅度的表現，音高上，安排 B 音與升 F 音的中心音響。

<sup>32</sup> 中國傳入，為宮廷雅樂中使用的傳統樂器，由管哨和管身構成，分別由蘆葦與竹子製成，類似西方樂器雙簧管的聲響，聲音宏亮高亢。

【譜例 23】 作品《秋水》單音音樂的思維

Musical score for Example 23, featuring Oboe (Ob.) and Zither (Zh.) parts. The Oboe part has a dynamic range from *p* to *pp* with various articulations. The Zither part has a dynamic range from *sf* to *pp* with various articulations.

二. 朝鮮傳統雅樂中，有箏篋與伽椰箏的組合，因雙簧管與古箏的組合在音色上極為神似而作為仿效，古箏可利用吟揉音、按滑音來做音高的微調，而雙簧管為簧片樂器，是透過嘴型運氣的鬆緊控制經由簧片的震動來發出聲音，能夠調整音高的差異，因此，作品中大量使用微分音的進行，音高的改變與古箏呈現相似性，這樣的安排，聲響上也較為含蓄、宛轉。【譜例 24】

【譜例 24】 作品《秋水》雙簧管與古箏的微分音高

Musical score for Example 24, featuring Oboe (Ob.) and Zither (Zh.) parts. The Oboe part has a dynamic range from *mp* to *pp* with various articulations. The Zither part has a dynamic range from *p* to *mf* with various articulations.

三. 試圖找到雙簧管與古箏之間音色的關聯，在結束段落時，以指甲摩擦古箏琴弦發出類似咻咻的聲音，雙簧管則拿下簧片，僅吹氣進管身，發出無音高的氣聲，使古箏與雙簧管之間達到聲響的仿似與呼應。



### 第三節 傳統樂器在現代音樂語彙的展現

東西方音樂，本身即展現不同姿態和美學，音樂為主觀的思維，因地與人而異，各具價值。西方在音樂文化的強勢上影響現代音樂語彙甚深，可說是累積與解放的必經結果，因此，以西方樂器來創作，有其脈絡與根源，然而，近代在民族意識的高漲與亞洲國家的崛起，東方作曲家開始興起加入傳統音樂元素，藉此發揚東方精神，兩文化之間的交流，促使作品邁向新的意義。

在現代音樂語彙中，「陌生化」(Defamiliarization)的表現方式為一種探索新音響的展現，以區別於舊有音樂中已經被熟知與慣用的手法，其觀點可用俄國形式主義學者什克洛夫斯基<sup>33</sup>(Victor Shklovsky, 1893-1984)來解釋，主張藝術的基本目的，是用陌生的方式呈現熟悉的事物，來戰勝習慣所造成的無感。作曲家潘皇龍也提出：陌生化是相對而非絕對的。音樂各種元素包含音高、節拍、織度、音色與創作技法的突破，都是造成對音樂疏離的感受。陌生化是擺脫慣性的束縛，並從舊有的基礎重新建構新的模式，於感知上產生新的意義，藝術的演進一直處於熟悉與陌生、既定與創新的迴圈，成為文化的先驅。

在台灣多數音樂創作者普遍先接受西式音樂的學習，面對為傳統樂器創作時，往往藉由西方的觀念和技法，賦予傳統樂器作品不同於往常陌生化的聲響。作曲家尤其必須保持高度的敏銳，從傳統中尋找創新的手法與素材，以符合時代的精神。筆者分別以音樂元素、整體表現、音色開發作探討。

一. 在音樂元素的西化上，包含記譜法、曲式、演奏法、節奏變化等，會以西方的技術來加以移植，將西方音樂的精隨直接轉移到傳統樂器的運用中。

二. 在整體表現的建構上，非西方音樂大多以「線」的思維來表現，發展出支聲複音的型態，具即興成分，各樂器也較具獨立性，而現代國樂作品也將傳統樂器編制走向交響

---

<sup>33</sup> 1915-1930年，以什克洛夫斯基為首，於俄國盛行的一股文學批評思潮，其中，「藝術的陌生化」為核心概念。

化，在音高和絃的約束下，由不同樂器共同疊置，相互交感而成。

三. 在音色的開發上，新音色做為現代音樂極重要的元素，吟、揉、按、滑為傳統樂器獨特的聲響，而現代作曲家更將每個傳統樂器做細膩的探索，除了以西方樂器技術的仿似，如胡琴與小提琴、笛子與長笛之間，另外，也以預置的方式來增加傳統樂器在聲響上的多元。

然而，東西方美學觀，即代表不同本質的體現，刻意的對立或融合，可能都造成任一方的缺失，陳慧珊指出：「藝術創作向來離不開其母體社會，即與之息息相關的文化傳統和意識形態。故藝術不僅能反映社會現象，突顯社會趨勢，更有引領社會潮流，並促進社會進步的功能。」<sup>34</sup>，在傳統勢必被喚起的當代，現代作曲家的意義，在於去正視對待每一種音樂文化，並找尋不同音樂的美感，使創作兼具民族性、藝術性與時代性。

作品《隱山趣》，為筆者首次全為傳統樂器的編制，以西方的創作技術，保留傳統元素為構想，並加以結合。西方技術包含，縱向音高的經營、聲部的對位關係、動機主題的開展、音色的創新運用、演奏法與力度的對比性；傳統元素則為，遵循傳統音樂的結構、展現可被聽到的傳統聲響（按放音、滑音、氣的流動）、線性旋律的思維、對單一音的延展和潤飾。第 95 到 100 小節，嘗試保留傳統各樂器獨立線條的織度，但彼此之間仍具對位的交涉關係。【譜例 25】

【譜例 25】作品《隱山趣》mm. 95 – 100

The musical score for Example 25, measures 95-100, is presented in four staves. The instruments are: 笛 / 笛 (Di), 二胡 (Erhu), 琵琶 (Pipa), and 古琴 (Guqin). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The Di part features a melodic line with slurs and accents. The Erhu part includes *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato) markings. The Pipa part shows a rhythmic pattern with slurs. The Guqin part features a melodic line with slurs and accents. The score is set against a background of a large, faint watermark of a university seal.

<sup>34</sup> 陳慧珊，〈跨文化美學的音樂詮釋－以台灣當代作曲家之藝術觀為例〉，《藝術學報》81(2007)：211-226。

## 第四節 西方樂器的再思維

上一節提到傳統樂器創作多以西方技法觀念的運用，然而身為東方人，將東方傳統音樂的概念體現於西方樂器創作中，是做為當代作曲家對創作的再次思維。作曲家周文中曾提出，對於現今東西方音樂相互交流的過程，應秉持一種匯流(confluence)而不是影響(influence)的文化態度，我們認知並理解文化不是影響的、被影響的、借用或移植，而是之間匯流的產物，藉以分享彼此的傳承、互補以及復興傳統<sup>35</sup>。筆者將之分為兩點來討論。

### 一. 以傳統音樂的思維出發

東方音樂，在歷史脈絡中，也歷經時間淵源的累積，但更多時候是為特定場合存在或是文人的抒懷自娛，較無西方音樂具系統性的發展，但直到近代，其傳達的人文精神與文化內涵逐漸被重視，不僅西方作曲家採用東方元素，東方作曲家也以尋根的姿態發揚東方音樂。以聲韻方面來看，透過模仿東方傳統樂器（如古琴、絲竹樂器等）的語法，來達到有別於西方樂器的表現；以聲響素材來看，直接取用古曲，引用於作品中，或對所運用的傳統音樂做深入了解（包含節奏、和聲、調式、聲部關係等），經過重新建構的方式，在傳統之上有新的突破。以周文中的「漁歌」<sup>36</sup>為例，其編制為西方小型室內樂型式（小提琴、六支管樂、鋼琴及打擊樂器），然而在音響的體現上，以古琴的手法來呈現，透過新穎的思維深刻傳達東方音樂思想的精神，不同樂器的相互碰撞，也增加多樣的音色色彩，達到東西方音樂新的展現。

### 二. 以東方藝術的思想體現

東方思想根據對自然的運行和觀察，衍生出「陰陽五行」<sup>37</sup>、「虛實相生」、「實相緣

---

<sup>35</sup> 來源自網路，網址

[http://comemusic.com/columns.php?select=columns\\_content&columns\\_board\\_id=246&columns\\_class\\_id=0](http://comemusic.com/columns.php?select=columns_content&columns_board_id=246&columns_class_id=0)

<sup>36</sup> 又名《山水綠》、《欸乃歌》，相傳為柳宗元所作的古琴曲，表達視名利如鄙屣，而寄情於山水的情趣。

<sup>37</sup> 陰陽，為萬物相互統一與對立的關係，五行，指金、水、木、火、土為自然的構成元素，皆為東方的思想觀，從自然的運行而歸納之，並影響至各種層面。



起」<sup>38</sup>等概念，而揭開宇宙萬物中物極必反、相生相剋的規律，其思想也間接滲透到各種層面（如宗教、哲學、曆法、中醫、建築、占卜）和東方特有藝術—書法、水墨畫及傳統音樂的表達上。以書法來說，乾筆為虛，濕筆為實，下筆快為虛，下筆慢為實，在筆墨的動靜之間，形成筆斷意連，剛柔並濟的運行。水墨畫的特性，在南朝畫家謝赫<sup>39</sup>以「六法」來統整時，當中提到「氣韻生動」，意指水墨畫的呈現，並不拘泥於具體的形象，而講求從濃淡虛實中展開神韻的流轉。在傳統音樂中，時間與空間成為主體，氣的運作，留白的織度都提供「韻」在流轉中的感知。

由此可知，東方藝術的傳達，不僅是個人情感的表述，更需具備深刻的精神內涵。在二十世紀初，東西方文化交流的開啟，也導致西方作曲家開始探索東方音樂，從最初德布西將創作的元素取材自東方，到以發展機遇音樂<sup>40</sup>為聞名的約翰·凱吉(John Cage, 1912-1992)開始深入探索東方藝術的思想，包含對印度哲學、佛教禪學，而寫下根據《易經》內容而完成的作品《易之音樂》(Music of Changes, 1951)，都顯示東方藝術的逐漸擴展。直至當代，東西方音樂的匯流實為不可抹滅的重要性，其專業技術、文化內涵等各種層面，都應做為創作的指標，也為現代作曲家必須秉持的責任。

作品《對殘枝》為西方樂器的編制，然而嘗試運用東方的思維與聲響。在音高上從單音開展再回到單音，猶如生命的形成到殞落，為不斷地循環與運轉，也對應到東方思想中，五行相生相剋的概念—金生水，水生木，木生火，火生土，土生金；金剋木，木剋土，土剋水，水剋火，火剋金，自然的運行，即是相互消長的關係，周而復始，生生不息，作品的後段出現傳統音樂五聲音階的聲響，不具有西方音樂中不諧和的緊張感，音樂呈現一種安靜與包容，是呼應詩詞中「我睡了，我的詩記下你的溫柔，你不妨安心放芽去做成綠蔭」，詩人在心境上也轉為釋懷，展現豁達的心胸。長笛（含中音長笛）

<sup>38</sup> 為佛教用語，指世間一切法則皆為因緣和合而成，為成、住、壞、空的過程，萬物生滅變化的基本觀點。

<sup>39</sup> 著《古畫品錄》提出繪畫六法論—氣韻生動是也、骨法用筆是也、應物象形是也、隨類賦彩是也、經營位置是也、傳移模寫是也。

<sup>40</sup> 機遇音樂(aleatory music)，指作品中隱藏不確定性，包含作曲手法、作品構成元素和演奏方式等。



與中提琴，大量運用滑音與抖音，仿似東方音樂色彩的韻味，使音樂本身較為宛轉、含蓄，也是表達我對親人懷想的聲聲嘆息。

作品《塵 I》在高潮段落，安排具支聲複音的聲響，但有別於傳統，對同一旋律線條的表現，此段落中，每一聲部對各自音高的潤飾，透過齊奏或節奏的錯置、力度、裝飾音和演奏法的強化，達到各聲部類似即興的表現手法。【譜例 26】

【譜例 26】作品《塵 I》支聲複音織體

The musical score for Example 26, titled '作品《塵 I》支聲複音織體', consists of five staves: B. Cl., Bsn., Vln., Vc., and Pno. The score is written in a complex rhythmic style, featuring numerous triplets and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *fff* (fortississimo). Performance instructions include 'salt.' (saltando) and '5' (fingerings). The score is marked with a '71' at the beginning of each staff, indicating the starting measure number. The notation includes various articulations and phrasing slurs, creating a dense and intricate texture.

## 第五章 結語

創作的最終目的，還是要回到作品本身。音樂做為聆聽的藝術，感性的心靈是藝術家所必須擁有，但靈感一來作品往往流於情感的抒發，回頭來看，才發現總有多餘與不足之處，而透過理性的觀察，釐清作品的結構、音高、聲音之間的關聯等，達到作品中每一處細節都有脈絡可尋，使作品成為可以被聆聽與解讀的有機體，因此，筆者認為，理性判斷與感性表達必須尋求平衡點，達到相輔相佐。

書寫此輔助文件，也是筆者對自身在創作過程的檢視，綜合出以下各點，第一，於歷史脈絡中找尋當代作曲家的定位與價值，不同時代造就每一文化的獨立意義，但歷史為延續的、共通的，仍必須時刻與過去對話，才能朝新的方向前進。第二，作曲家在創造音樂作品的的能力外，也需強化內在的深刻性與外在的敏銳度，因「內修於心，外顯於形」，作品的深度與廣度來自於人的心靈。第三，作曲家應培養屬於「我」的創作語言，以塑造個人特質，成為一種可被喚起和被記憶的聲音。第四，以作為亞洲作曲家的姿態，探索傳統之美，將傳統音樂元素於現代音樂語彙之下，以嶄新的方式融合、展現。

最後，筆者給予自身的期許，其一，就學問的學習上，思想的意義，在於歷史與參與者的交會，是具有變動與成長的可能性，此輔助文件的寫作過程，幫助我釐清許多想法，唯有在做學問的過程中，才能不斷鞭策自己增廣見聞，做多角度的思考與貫通，間接在具體的實踐上，包括生活的態度、藝術的養成、精神的內化，才能達到較為全面性的觀照。其二，就音樂學習上，聲樂室內樂《對殘枝》、二重奏《秋水》、五重奏《塵 I》、絲竹四重奏《隱山趣》，為研究所階段完成的作品，以音樂層面來看，筆者對於技術、聲響上的運用都比過去較能掌握，希望能以此為跳板，持續的精進於創作上；以生命層面來看，此四首作品是做為此時期的成長經歷，往後，我還會面臨許多挑戰，希望透過創作的寄託，做為我人生各種時刻與感受的紀錄。

## 參考資料

### 中文書籍

王美珠。《音樂·文化·人生》。台北：美樂出版社，2001。

王次炤。《音樂美學新論》。台北：萬象，1997。

朱光潛。《談美》。台北：洪葉文化事業有限公司，1995。

安東尼·史托爾(Athony Storr)。《孤獨》。張嚶嚶譯。台北：知英文化出版，1995。

陳慧珊。《現代音樂美學新論》。台北：美樂出版社，2012。

梁從誠。《林徽音詩集》。台北：天下文化，2001。

蔣勳。《孤獨六講》。台北：聯合文學，2007。

潘皇龍。《現代音樂的焦點》。台北：全音樂譜出版社，1986。

蕭興華。《中國音樂史》。台北：文津出版社，1984。

羅基敏。《文話 / 文化音樂》。台北：高談出版社，1999。

### 外文書籍

Schoenberg, Arnold. *Music idea technique, and art of its presentation*. New York : Columbia University Press, 1995.

Schoenberg, Arnold. *Theory of Harmony*. Berkeley : California University Press, 1983.

Spencer, Peter and Peter M. Temko. *A practical approach to the study of form in music*. Prospect Heights, IL : Waveland Press, 1988.

### 期刊

李子聲。〈以「溯」與「冥」為例談我的箏樂創作理念與手法〉。《台灣箏樂創作之回顧與展望學術研討會論文集》(2003)：113-126。

莊效文。〈一種「儀式性」行為-談楊聰賢的音樂創作〉。《關渡音樂學刊》2(2005)。

陳慧珊。〈跨文化美學的音樂詮釋—以台灣當代作曲家之藝術觀為例〉。《藝術學報》81(2007)：211-226。

潘皇龍。〈音響意境音樂創作的理念〉。《藝術評論》6(1994-1995)：117-136。

嚴福榮。〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉。《關渡音樂學刊》4(2006)：1-26。

網路資源

來去音樂網

[http://comemusic.com/columns.php?select=columns\\_content&columns\\_board\\_id=246&columns\\_class\\_id=0](http://comemusic.com/columns.php?select=columns_content&columns_board_id=246&columns_class_id=0)





# 對殘枝

詩 林徽音

曲 巫婉婷

♩ = ca 42 冥想的

Soprano

Flute

Viola

Percussion

S.Cymb. (sf)cup

n.v. al- s.p. ord. > III al- s.t.-

<pp p pp sf pp

al- bow al- rim

<ppp pp p mf

S

Fl.

Vla.

Perc.

pp sf molto sfpp sfpp sfpp sfpp

pp sfpp sfpp sfpp

pp sfpp sfpp sfpp

pp sfpp sfpp sfpp

rim- - bow

p pp f ppp f pp f pp

molto molto molto molto molto molto

10

S

Fl.

Vla.

Perc.

III OII aI- s.p.- s.t. ord. -s.p.

pp 3 3 3 5 5 mp 7 pp 5 5 5 7 II ff

棒槌 rim 5 bow

f molto pp pp mp pp pp f

14

S

Al. Fl.

Vla.

Perc.

change to Alto Fl.

sfz mp pp pp

III II ..... III II p.v. ord.

p mf

pp pp mp p pp

18

S

Al. Fl.

Vla.

Perc.

18

18

18

18

pp

sf

pp

sf

pp

pp

p

3

3

sf

pp

W.CH.

l.v.

pp

(Hand)

3

pp

pp

mf

22

S

Al. Fl.

Vla.

Perc.

22

22

22

22

mp

pp

p

mf

f

mp

ppp

3

sf

3

p

mf

ff

p

(bs)

l.v.

l.v.

l.v.

l.v.

mf

mf

mf

mf

27

S

Al. Fl.

Vla.

Perc.

(sf)

*p* *mf* *p* *f*

*f* *p* *mf* *p* *f*

*p* *mf* *pp* *f* *ff*

flutt.

30

S

Al. Fl.

Vla.

Perc.

*mp* *pp*

*rubato* *a tempo*

(以閉嘴方式演唱音高)+

梅花 梅花

change to Fl.

*sempre f* *pp*

*sempre f* *pp* *p* *pp*

*mf* *p*

*f*

p.v.



S 34 *mf* *p* *mf*  
你 這 些 這 些 殘 了 後 的 枝 條

Fl. 34 *p* *mf* *p*

Vla. 34 *mp* *mf* *p*

Perc. 34 *p* *mp* *mf* *p*

S 38 *ff*  
是 你 無 法 訴 說 無 法

Fl. 38 *f* *mp* *ff*

Vla. 38 *f* *mp* *ff* *molto pp*

Perc. 38 *f* *mp* *ff*

41 *mf* *p* *mf*

S  
訴 說 無 法 訴 說 的 哀 愁

Fl.  
*mf* *p* *p*

Vla.  
*mf* *p* *mp*

Perc.  
*mf* *p* *pp* *mp* *f* *p*

44 *f* *ff*

S  
愁 愁

Fl.  
*mf* *f* *ff*

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

Perc.  
*mf* *ff* *f*

47 *mf*

S 今晚 這一陣 雨 點

Fl. *mp* *p* *pp* *mf*

Vla. *pp* *p* *mf* *mp*

Perc. *pp* (Hand) 3 3 (finger) . . . . .

*mf* *p* *pp*

bow (sf)  $\text{r} \text{3} \text{1.v.}$

51 *mp* *p* *f*

S 雨 點 雨 點 落 過 以

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

Vla. *pp* *mf* *f* *mp*

Perc. *mf* *p* *f*

Bamboo W.Ch.

55 *mp* *p* *mp*

S  
後 我 關 上 窗 子 又

Fl.  
*mf* *p* *pp* *mp* *mf*

Vla.  
55 *p* *sf* *sfpp* *mf* *p* *mf*

Perc.  
55 *pp* *pp* *p* *mf* *p*

ord. ----- s.p. s.p. ----- ord.

(bs)

59 *pp* *f* *ff*

S  
同 你 分 手

Fl.  
*p* *f* *fff*

Vla.  
59 *f* *fff*

Perc.  
59 *mp* *mf* *fff*

(sf)



*rubato*

♩ = ca 52 激昂的

63 *p* *pp* *f*

S 但我幻想 我幻想 夜色安慰你 傷

63 *mf* *f*

Fl.

63 *pizz.* *arco III* *p* *mf* *p* *mp* *pp* *mf* *s.p.*

Vla.

63 (bs) (Hand) *p* *ppp* *molto* *f* *p*

Perc.

63 (Hand) *p*

68

S 心 夜色安慰你 傷心

68 *mp* *f* *p*

Fl.

68 *ord.* *s.p.*

Vla.

68 (Hand) *p* *mf* *3*

Perc.

72

S *p*

下 弦 月 照 白 了 你 最 是

Fl. *mp* *f* *p*

Vla. *p* *pp* *mf*

Perc.

76

S *f* *accel.*

同 情 同 情 (-)

Fl. *f*

Vla. *f*

Perc. (hd) *f*

Musical score for measures 79-82. The score includes four staves: Soprano (S), Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Percussion (Perc.).

- Soprano (S):** Measures 79-82. Notes are G4, A4, B4, C5. Dynamics: *fff*.
- Flute (Fl.):** Measures 79-82. Notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings: 5, b, 5, 5, 5, 5, 6b, 7. Dynamics: *fff*.
- Viola (Vla.):** Measures 79-82. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings: 5, 5, 5, 5. Dynamics: *fff*.
- Percussion (Perc.):** Measures 79-82. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings: 3, 3, 5, 6. Dynamics: *mp*, *mf*, *f*, *pp*, *p*.

**a tempo**

Musical score for measures 83-86. The score includes four staves: Soprano (S), Flute (Fl.), Viola (Vla.), and Percussion (Perc.).

- Soprano (S):** Measures 83-86. Notes: G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mp*.
- Flute (Fl.):** Measures 83-86. Notes: G4, A4, B4, C5. Dynamics: *mp*. Text: "change to Alto Fl." above measure 83.
- Viola (Vla.):** Measures 83-86. Notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Dynamics: *pp*.
- Percussion (Perc.):** Measures 83-86. Notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingerings: 3, 3, 3, 5, 3, 3. Dynamics: *mp*, *(sf)*, *mf*, *p*, *f*, *pp*, *p*.

90

S

Fl.

Vla.

Perc.

al -----s.p.

al ----- s.t.

al ---

*mf* *mp* *p* *pp*

97

S

Al. Fl.

Vla.

Perc.

ord.

m.v. 3

*mf* *mp* *pp* *p* *mf* *p* *pp* (sf)



102 *mp* *rubato*

S  
最 是 同 情 我 睡 了

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

Vla.  
*mf* *mp* *f* *pp*

Perc.  
*pp* *mf* *pp* *molto f* *molto* *pp* rim (sf) l.v.

107 *mp* *mf*

S  
我 的 詩 記 下 你 的 溫

Al. Fl.  
*p*

Vla.  
*mf*

Perc.  
*pp* *mf*

112

S  
柔 你 不 妨 安 心 *p*

Al. Fl.  
*mf* *pp*

Vla.  
III s.p. al s.t. ord. *pp* *p*

Perc.  
112

116

S  
放 芽 去 做 成 綠 蔭 綠 蔭 *mp*

Al. Fl.  
*mf* *p*

Vla.  
*mf* *pp* s.p.

Perc.  
116 (Hand) (bs) *mp*

120

S

緑 蔭

*pp* *ppp*

120

Al.Fl.

*mp* *pp* *ppp*

120 al s.t.

Vla.

*ppp* *ppp*

120

Perc.

*p* *ppp* *pppp*

l.v.

# 秋水

巫婉婷

♩ = 55

The score is for Oboe (Ob.) and Zheng. It is in 3/4 time with a tempo of 55 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with an Oboe staff and a Zheng staff. The Zheng staff is divided into two parts: the upper part is a melodic line with various ornaments and dynamics, and the lower part is a rhythmic accompaniment consisting of vertical strokes. Dynamics range from *ppp* to *ff*. Performance instructions include *s.l.* (sustained), *s.r.* (sustained), *ord.* (ornament), *rit.* (ritardando), *accel.* (accelerando), and *a tempo*. There are also markings for *5* and *3* fingerings.

Ob. 6

Zh. 6 15" *mf* *ff* *p* *ff* *accel.*

Ob. 12 *a tempo* *pp* *f*

Zh. 12 *ff* *ppp* *pp*

Ob. 18 *mf* *pp* *mp* *f* *mp* *mp* *p*

Zh. 18 *sf* *p* *mp* *f* *pp* *mp*



Ob. 23 *mf* *p* *p* *sf p*

Zh. *mf* *p* *pp* *sf* *sf* *mf* *p*

Ob. 28 *f* *pp* *mf* *p* *mf*

Zh. *mf* *mp* *pp* *mf* *pp* *f* *p* *mf*

s.l. s.r. s.l. ord.

Ob. 33 *p* *pp* *f* *p* *mp* *mf* *ff* *fff*

Zh. *p* *mf* *pp*

Ob. 38 *mf* *p* *mp* *p* *mf*

Zh. *pp* *f* *p* *mf*

s.l. s.r. s.l.

Ob. 43 *p* *mf* *pp* *p* *mp* *pp* *f* *p* *mf* *mp*

Zh. *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Ob. 48 *mf* *p* *p* *f* *p* *f* *mp* *p* *mf* *f*

Zh. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *mf* *p* *f*

Ob. 53 *p* *f* *p* *f* *pp* *f* *mp* *f*

Zh. *f* *pp* *f* *mp* *f* *mp* *f*

Ob. 57 *ff*

Zh. *ff* (指肉彈) (靠岳山彈)

*pp*

Ob. 64 *p* *sfp* *mf*

Zh. 64

Ob. 70 *p* *f* *p* *sfp* *sf* *f* *p* *mp*

Zh. 70 *mf*

Ob. 75 *ff*

Zh. 75 *f* *ff*

Ob. 79 *Piu lento* *mf* *f*

Zh. 79 *Piu lento* *mf*

83 a tempo

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

Zh. *p* *f*

89

Ob. *ff* *mf* *p* *p* *f* *p* *fff*

Zh. *ff*

94

Ob. *mp* *f* *p* *ppp*

Zh. *f* *ppp*

99 = 50

take read off  
blow air through  
tube only

Ob. *mf* *f* *p*

Zh. *p* *f* *p*

104 *accel.* ----- *rit.* ----- *a tempo*

Ob. *f* *p* *pp*

Zh. *f* *p* *pp* *f*

110 *ff* *p* *pp* *ppp*

Ob. *mf* *p*

Zh. *mf* *p*

116 *mp* *mf* *p*

Ob. *mf* *mf*

Zh. *mf* *mp* *f* *mf*

120 *mp* *p* *mp* *pp* *ppp*

Ob. *p* *f* *pp* *mp* *ppp*

Zh. *p* *f* *pp* *mp* *ppp*



# 塵 I

巫婉婷

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Violin

Cello

Piano

$\text{♩} = 40$

The score is written in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 40. It features five staves: Clarinet in B $\flat$ , Bassoon, Violin, Cello, and Piano. The music includes various dynamics such as *sfz*, *mp*, *pp*, *p*, and *ff*, along with articulation marks like *s.t.*, *ord.*, *pizz.*, and *arco s.t.*. There are also triplets and slurs throughout the piece.

This musical score page contains five systems of staves for B♭ Clarinet, Bassoon, Violin, Viola, and Piano. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations.

- System 1 (Measures 6-10):**
  - B♭ Cl.:** Starts with a triplet of eighth notes (*pp*). Measures 7-8 feature a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. Measure 9 has a descending scale with dynamics *mf* and *f*. Measure 10 has a complex rhythmic pattern with dynamics *p*, *mf*, and *pp*, ending with a sforzando (*sfz*).
  - Bsn.:** Mirrors the Clarinet's initial triplet (*ppp*). Measures 7-8 have dynamics *p*, *mf*, and *p*.
  - Vln.:** Features a five-note tremolo (*mf*) in measure 6, followed by a sixteenth-note tremolo (*f*) in measure 7, and a half-note (*pp*) in measure 8. Measure 10 has a half-note (*ord. p*).
  - Vc.:** Starts with a half-note (*mp*) in measure 6, marked *arco* and *s.t.*. Measure 7 has a half-note (*l.v.*). Measure 8 has a half-note (*sf*). Measure 10 has a half-note (*pp*). Measure 11 has a half-note (*sf*) and a quarter-note (*pp*).
  - Pno.:** Measures 7-8 have a half-note (*pp*). Measures 9-10 have a triplet of eighth notes (*mf*) and a quarter-note (*sub. p*). Measure 11 has a quarter-note (*sfz*).
- System 2 (Measures 11-15):**
  - B♭ Cl.:** Measure 11 has a triplet of eighth notes (*pp*). Measures 12-13 have a melodic line with dynamics *p*, *f*, and *p*. Measure 14 has a descending scale with dynamics *f* and *pp*.
  - Bsn.:** Measure 11 has a triplet of eighth notes (*p*). Measures 12-13 have a complex rhythmic pattern with dynamics *f*, *p*, and *mf*. Measure 14 has a half-note (*pp*) and a sforzando (*sfz*).
  - Vln.:** Measure 14 has a triplet of eighth notes (*p*, *f*, *p*).
  - Vc.:** Measures 11-13 have a half-note (*s.p.*). Measure 14 has a half-note (*ord. ppp*) and a quarter-note (*sf*).
  - Pno.:** Measure 11 has a quarter-note (*sfz*). Measure 12 has a half-note (*p*). Measure 13 has a half-note (*mp*). Measure 14 has a triplet of eighth notes (*f*).

15

B♭ Cl. *mp* *pp*

Bsn. *mp* *f*

Vln. *mp* *pp* s.t. ord.

Vc. *pppp* *mp* *sfz*

Pno. *ppp* *mp* *mf* *mp* *f*

21  $\text{♩} = 50$

B♭ Cl. *p* *mf*

Bsn. *pp* *p* *mf*

Vln. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Pno. *pp*

25

B♭ Cl. *f* *mp* *mf* *ff*

Bsn. *f* *mf* *f* *ff*

Vln. *f* *p* *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Pno. *mf* *ff* *p*

29

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Vln. *mf* *p* *pp*

Vc. *p* *pp*

Pno. *f* *p* *pp*

s.p. — ord. — s.p. — ord.

32

B♭ Cl. *pp* *mf subp* *sfz* *mp*

Bsn. *p* *mf subp* *sfz* *pp*

Vln. *f* *subp* *sfz* *pp*

Vc. *f* *subp* *sfz* *pp*

Pno. *mp* *f* *mp* *pp*

36

B♭ Cl. *p* *sfzpp* *p* *f* *p* *p* *ff*

Bsn. *p* *f* *p* *ff* *mf* *p* *f* *sfzpp* *ff*

Vln. *mp* *f* *sfzpp* *p* *f* *p* *ff*

Vc. *mp* *f* *mp* *f* *ff*

Pno. *sfz* *sfz* *sfz*



39  $\bullet = 60$

B $\flat$  Cl. *molto pp mp p*

Bsn. *mp mp mf*

Vln. *ppp*

Vc. *mf p ppp* s.t.

Pno.

43

B $\flat$  Cl. *mf pp p mp mf*

Bsn. *p mf pp*

Vln. *p mp mf*

Vc. *pp sfz*

Pno. *sfz p f p*

47

B♭ Cl. *f* *mp* *p* *pp* *pp*

Bsn. *f* *mp* *p* *pp* *pp*

Vln. *p* *f* *mp* *pp* *mp* *p*

Vc. *mp* *f* *mp* *p* *mp*

Pno. *p* *mf* *p*

51

B♭ Cl. *p* *f* *p* *mp* *f*

Bsn. *sfz* *p* *sfz* *pp* *f* *p* *mf* *p*

Vln. *f* *mp* *ff*

Vc. *pp* *f* *mp* *mp* *pp* *ff*

Pno. *p* *mf* *p* *f* *mf*

sub. *p*

molto rit.-----

55

B♭ Cl. *ff* *mp* *p* *mf*

Bsn. *pp* *mp* *ff* *f* *mp* *mf* *p* *pp*

Vln. *f* *ff* *mp* *p*

Vc. *mf* *ff* *fmp* *mf* *p* *ppp*

Pno. *f* *ff* *mp*

s.p. s.t.

*8<sup>va</sup>*

59

B♭ Cl. *p* *pp* *mf* *pp* *mf* *p*

Bsn. *p* *mf* *p* *f* *mp* *f*

Vln. *fp* *pp* *mp* *pp*

Vc. *p* *mf* *p* *mf* *f* *p*

Pno. *p*

ord.

63

B♭ Cl. *f* *mf* *p* *pp* *f*

Bsn. *p* *mp* *pp* *mp* *f*

Vln. *f* *mf* *f* *p* *pp*

Vc. *p* *f* *p* *pp* *mp* *pp*

Pno. *f* *p* *mf* *pp* *f*

67

B♭ Cl. *pp* *sfz p* *f*

Bsn. *p* *ppp* *sfz p* *f*

Vln. *f* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vc. *mp* *sfz p* *mf* *pp* *pp* *sfz*

Pno. *pp* *pp* *ppp* *p* *sfz* *f*

71

B♭ Cl. *p sfz p sfz pp f ff fff*

Bsn. *p sfz p sfz pp f*

Vln. *mp pp sfz mp mp f*

Vc. *pp sfz pp f ff*

Pno. *p sfz p sfz pp f ff*

75

B♭ Cl. *fff p*

Bsn. *fff*

Vln. *fff pp*

Vc. *fff ppp*

Pno. *fff*

ord.

III s.t.

8vb.



80  $\text{♩} = 40$

B $\flat$  Cl. *sfz* *pp*

Bsn.

Vln. *mf p* *ppp* *f* *p* *mf*

Vc. *f* *pp* *mp* *pp*

Pno. *mf*

s.p. ord. *pp* salt. ord. 6 *f* salt. ord. 5 3 3 *mp* *pp*

IV III *pp* III ord. s.t. *f* *pp* salt. ord. 5 3 3 *mp* *pp*

87

B $\flat$  Cl. *p* *f* *p* *fmp* *mf* *p*

Bsn. *mp* *f* *p*

Vln. *p* *f* *mp* *pp*

Vc. *sfz* *p* *f*

Pno. *mf* *pp*

salt. ord. 6 3 3 *f* salt. ord. III 6 3 IV III 3 III *mp* *pp*

92

B♭ Cl. *f sfz pp* *f* *pp*

Bsn. *sfz pp* *sfz*

Vln. *sfz pp* *mf* *p* *pp*

Vc. *pp* *sfz pp* *mf* *p* *pp*

Pno. *sfz* *f* *p*

*8vb*

97

B♭ Cl. *ppp* *mp*

Bsn. *p* *ppp*

Vln. *ppp* *mp* *pp*

Vc. *ppp* *p* *pp*

Pno. *p* *ff* *pp* *ppp*

*salt.* *on C* *salt.*



# 隱山趣

巫婉婷

♩ = 44

(D調簫)

簫/笛

二胡

琵琶

古箏

The score is written for four instruments: Xiao/Di (簫/笛), Erhu (二胡), Pipa (琵琶), and Guqin (古箏). The tempo is marked as ♩ = 44. The key signature is D major (D調). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, p, sfz, f, pp, ppp, mf), articulation (>), and fingerings (3, 5, 6). The Guqin part features complex rhythmic patterns and fingerings.

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

6

mf

pp

pp

p

ppp

p

ppp

pp

pp

f

ppp

(關節擊面板)

p

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

11

pp

mp

pp

pp

f

p

pp

mf

pp

mp

ppp

mp

p

mp

mf

p

f

sfz

mf

mp

p

mf

p

f

p



16

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

pp sfz p mf p sfz sfz sfz sfz

pp <mp> p mf p

f pp mf p

mf ppp sfz pp mp mf p

21

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

♩ = 52 (D调曲笛)

(自由的拂音)

sfz mf p f ff

fp mf mf ff ppp

f mp ff ppp

f mp ff f

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

26

*p* *mp* *f*

*pp* *p* *f* *mp*

*pp* *mf* *mf* *p*

*mp* *pp* *p* *mf* *p* *f* *p*

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

31

*sfz* *p*

*pp* *p* *f* *p*

*pp* *mf* *p*

*p* *mf* *p* *pp* *p*

36 (D調簫)

簫/笛

二胡

琵琶

古筝

pp mf sfz p sfz p mf p mp mf pp mp p mp pp

mf mp p f mp p

mp p p

mf p

41 m.v.

簫/笛

二胡

琵琶

古筝

mf p mp f p p mp p mp p

mf p p

mf p

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

56

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

*p* *mp* *f* *ff*

*p* *f* *ff*

*pp* *f* *mp* *ff* *ff*

*pp* *mp* *f* *mp* *ff* *mf* *ff*

*piu mosso* ♩ = 62

61

箫/笛 (D调曲笛)

二胡

琵琶

古筝

*p* *mf* *mp* *f*

*mp* *pp* *p* *mf*

*ppp* *sfz* *sfz* *sfz* *mp*

*ppp* *sfz* *pp* *mf* *p*

65

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

Musical score for measures 65-68. The score is for four instruments: Xiao/Di (箫/笛), Erhu (二胡), Pipa (琵琶), and Guqin (古筝). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *sfz*, *mf*, *p*, *f*, and *mp*. It also features fingerings (5, 3, 6) and trills (tr). The Guqin part has a tempo marking of  $\text{♩} = 40$ .

69

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

(G调梆笛)

Musical score for measures 69-72. The score is for four instruments: Xiao/Di (箫/笛), Erhu (二胡), Pipa (琵琶), and Guqin (古筝). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *ppp*, *pp*, *p*, and *mf*. It also features fingerings (3, 6) and a trill. The Guqin part has a tempo marking of  $\text{♩} = 40$ .



This musical score page contains five systems of staves for four instruments: Piao/Diao (Flute/Pipa), Erhu, Pipa, and Guqin. The score is divided into two sections, measures 74-78 and measures 79-83.

- Measures 74-78:**
  - Piao/Diao:** Measures 74-75 are rests. Measure 76 features a melodic line starting with a triplet and a quintuplet, with dynamics *p* and *mf*. Measure 77 has a rest, and measure 78 has a triplet.
  - Erhu:** Measures 74-75 have a sustained note. Measure 76 has a triplet. Measure 77 has a rest, and measure 78 has a triplet.
  - Pipa:** Measures 74-75 have a triplet and a quintuplet. Measure 76 has a quintuplet. Measure 77 has a triplet and a quintuplet. Measure 78 has a triplet.
  - Guqin:** Measures 74-75 have a triplet and a quintuplet. Measure 76 has a triplet and a quintuplet. Measure 77 has a triplet. Measure 78 has a triplet.
- Measures 79-83:**
  - Piao/Diao:** Measure 79 has a tremolo and a melodic line with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *pp*. A tempo marking of  $\text{♩} = 52$  is present. Measure 80 has a quintuplet. Measure 81 has a triplet. Measure 82 has a triplet. Measure 83 has a triplet.
  - Erhu:** Measure 79 has a tremolo and a melodic line with dynamics *f*, *p*, *pp*, and *f*. Measure 80 has a triplet. Measure 81 has a triplet. Measure 82 has a triplet. Measure 83 has a triplet.
  - Pipa:** Measure 79 has a melodic line with dynamics *mf*. Measure 80 has a melodic line with dynamics *mf*. Measure 81 has a rest. Measure 82 has a rest. Measure 83 has a triplet.
  - Guqin:** Measure 79 has a melodic line with dynamics *mf*. Measure 80 has a melodic line with dynamics *f*. Measure 81 has a melodic line with dynamics *p*. Measure 82 has a melodic line with dynamics *p*. Measure 83 has a melodic line with dynamics *p*.

84

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

*accel.*

89

箫/笛

二胡

琵琶

古筝

♩ = 68

♩ = 48  
*Piu lento*

簫/笛

93 *mp* *ff* *mf*

二胡

93 *pizz.* 3 *arco* *ff* *mf*

琵琶

93 *ff* *mf*

古箏

93 *ff* *mf*

簫/笛

97 *p* 3

二胡

97 *L.pizz.* *p*

琵琶

97 *p*

古箏

97 *p*

♩ = 40

箫/笛

102 *mf* *mp*

二胡

102 *f* *mp* *mf*

琵琶

102 *mp* *mf*

古筝

102 *mf* *p* *mf*

箫/笛

107 *p* *ppp*

二胡

107 *p* *pp*

琵琶

107 *mf* *p* *ppp*

古筝

107 *mf* *p* *pp* *ppp*