

國立交通大學  
音樂研究所 演奏組  
碩士論文

吳亞璇打擊樂演奏會

含輔助文件

楊聰賢《聆》之樂曲分析與演奏詮釋探討

**YA-HSUAN WU PERCUSSION RECITAL**  
WITH A SUPPORTING PAPER  
ANALYSIS AND INTERPRETATION ON TSUNG-HSIEN  
YANG'S- CONTEMPLATION FOR VIBRAPHONE SOLO

研究生：吳亞璇

演奏指導教授：徐伯年

輔助文件指導教授：董昭民

中華民國一〇二年一月

# 吳亞璇打擊樂演奏會

含輔助文件

楊聰賢－《聆》之樂曲分析與演奏詮釋探討

## YA-HSUAN WU PERCUSSION RECITAL

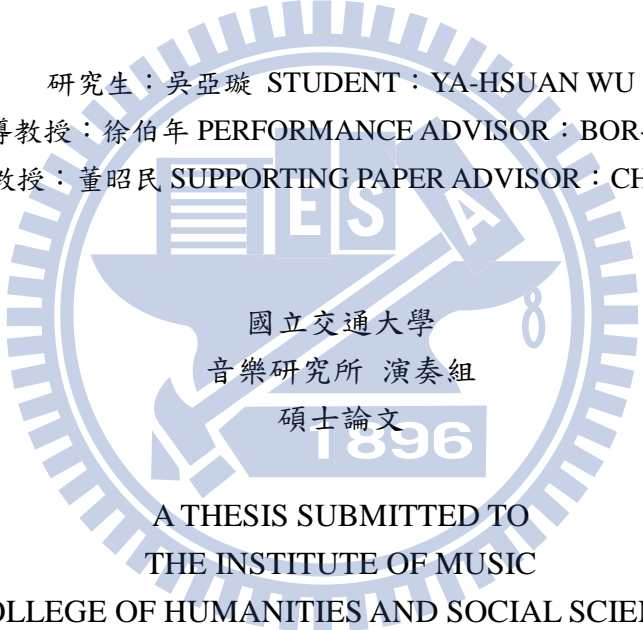
WITH A SUPPORTING PAPER

ANALYSIS AND INTERPRETATION ON TSUNG-HSIEN YANG'S-  
CONTEMPLATION FOR VIBRAPHONE SOLO

研究生：吳亞璇 STUDENT：YA-HSUAN WU

演奏指導教授：徐伯年 PERFORMANCE ADVISOR：BOR-NIEN HSU

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

The seal of National Chiao Tung University is a circular emblem. It features a central shield with a book and a torch, surrounded by the university's name in Chinese and English. The year 1896 is inscribed at the bottom of the shield.

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**  
(PERCUSSION PERFORMANCE)

HSINCHU, TAIWAN

Jan 2013

中華民國一〇二年一月

# 吳亞璇打擊樂演奏會

研究生：吳亞璇

演奏指導教授：徐伯年

輔助文件指導教授：董昭民

## 演奏會曲目

楊聰賢：聆

詹姆斯·坎貝爾：車庫鼓手

李元貞：晨鐘暮鼓

司杰：時間構體

傑西·莫文：成年禮

上列曲目以於民國一〇二年一月五日下午兩點三十分，於國立交通大學演藝廳演出，此場音樂會實況錄音 CD，附錄於本文封底。

輔助文件：楊聰賢－《聆》之樂曲分析與演奏詮釋探討

# **YA-HSUAN WU PERCUSSION RECITAL**

Student: Ya-Hsuan Wu

Performance Advisor: Bor-Nien Hsu

Supporting Paper Advisor: Chao-Ming Tung

## **Recital Program**

Tsung-Hsien Yang: Contemplation

James Campbell: Garage Drummer

Yuan-Chen Li: The Morning Bell and the Evening Drum

Jeroen Speak: The Architecture of Time

Jesse Monkman: Rite of Passage

The Program above was performed on Saturday, January 5, 2013, 14:30 p.m. in the Recital Hall of the National Chiao Tung University. The recording CD of the recital are appended on this paper.



**Supporting Paper: Analysis and Interpretation on Tsung-Hsien Yang's-  
Contemplation for Vibraphone Solo**

## 輔助文件摘要

楊聰賢為台灣作曲家，赴美學習後 1991 年回到台灣，將在美國學習的西方作曲手法融入東方傳統文化，將東西方藝術哲理脈絡融入本身的音樂創作，從作品標題到內容，皆可看出所受東方文化影響的痕跡。從筆者所受西方音樂教育環境及演奏觀念的背景來觀察此作品，並學習作曲家融會貫通東西方音樂語法的精神，探求新的演奏技巧及聲音理念。再者，研究楊聰賢音樂創作的相關論文有限(只到 2002 年)，近十年皆無相關創作論述的專書。本篇論文將補充 2002 年之後的音樂作品及創作觀點，從作品標題、編制及相關之藝術影響來認識作曲家創作思維及心路歷程，藉由詳細分析詮釋鐵琴獨奏曲《聆》，增加筆者演奏詮釋的多面性及豐富筆者聲音認知的經驗。

本論文將以楊聰賢的《聆》作為研究文本，並分為四個章節進行研究分析：第一章為緒論，說明研究動機與研究方法。第二章經由楊聰賢之生平介紹以及創作曲目，將創作風格分為三個時期敘述，進而綜合性的闡述創作理念。第三章概述鐵琴獨奏曲《聆》之創作背景，並以第二個創作時期之手法為依據來探討樂曲素材、動機、曲式，並藉由樂譜所附之文字解說連結作曲家理性與感性間的交互關係。第四章從器樂聲響的特性和創作手法來探討樂曲動機、時間速度、特殊演奏技巧之詮釋面向，並進而延伸出筆者個人的詮釋觀點。第五章為結語，說明筆者於此論文中探討的結果與心得。本論文將藉由與作曲家當面訪談增進對作曲家創作理念及樂曲風格轉變的瞭解，藉此也表達對作曲家的創作熱情的敬意。

## **Abstract**

Tsung-Hsien Yang, a Taiwanese composer, returned to Taiwan in 1991 after studying abroad in the United States. With his use of western compositional techniques that he learned in America, he merged them with traditional Eastern cultural. Both the Eastern and Western philosophical art context can be found in his music, along with traces of both Eastern and Western culture's in both the work's title and its contents.

Observing this piece from the writer's Western musical education and performance concept background and to learn the composer's mastery of Eastern and Western music language's spirit, for a discovery of new performance techniques and sound concepts. Furthermore, related research papers on Tsung-Hsien Yang's work are limited (only till 2002), and related books specialized on this discussion cannot be found in the past decade. This paper will further supply composition pieces and creation point-of-view on pieces after 2002, including the composition's title, editing and related artistic impacts, to understand the composer's thoughts and mentality, and, from a detailed analysis of "Contemplation", enhancing the writer's multi-faceted interpretation of performances and experiences on sound acknowledgment.

This paper will utilize Tsung-Hsien Yang's "Contemplation" as the research context, separated into four parts for the research and analysis. The first chapter is the preface, explaining the motives of research and ways of research. The second chapter, will, through Tsung- Hsien Yang's biography and composed pieces, divide his styles of creation into three periods for discussion, and later on conduct a comprehensive exposition of his ideas. The third chapter will briefly introduce the piece "Contemplation"'s creative background, following the second creation period's creative approach as the context to discuss the piece's materials, motives, musical forms, and, with the music sheet's additional textual explanation, connect the composer's interaction between rationality and sensibility. The Fourth chapter will, from the instrument audio characteristics and creative approach, discuss the music's motives, time and pace, special performance technique aspects, and further extending to the interpretation of the writer's point of view. The fifth chapter is the conclusion, explaining the results and experiences the writer explored from the research. This paper will also, by the writer's face-to-face interview with the composer, enhance the understandings on the composer's creative concept and understanding the shift of his music style, further expressing tribute to the composer's creative passion.

## 謝誌

在交大兩年半的學習，學習到許多未曾接觸過的事物，從無知到開始思考，進而了解每件事情背後的意義，多元化的學習豐富了這段求學的路程。

感謝徐伯年老師，辛苦的教導我。謝謝老師讓我感受到聲音的美好，老師總能將音樂細膩的展現，從老師身上學習許多。

感謝董昭民老師，在繁忙之中給予我論文許多的指導及建議，使我能夠將論文有架構的完成，使寫作過程中仍充滿動力。

感謝親愛的家人，支持我學習音樂到現在，在求學過程中快快樂樂，無後顧之憂，音樂會更是從各地來參加，我愛你們。

感謝十方樂集：老師、樂團行政團隊、以及團員們，謝謝你們，在樂團裡學習許多，沒有這些經驗，我無法獨力完成許多事情。

感謝許多朋友們對我的照顧，在交大兩年半的生活過很精彩，想法也改變很多，開始覺得自己像個小大人般，能夠自己處理許多事物，非常珍惜這段忙碌但開心的時光，真的非常謝謝。

# 吳亞璇打擊樂演奏會

## Ya-Hsuan Wu Percussion Recital

鋼琴：林育平

打擊樂：蘇柔、顏婉清、陳彥廷

2013/1/5, 14:30

國立交通大學演藝廳/Recital Hall, National Chiao Tung University

錄音光碟附於封底內頁/Recording appended inside the rear cover

- 
- 1 Tsung-Hsien Yang (b.1952)  
Contemplation  
楊聰賢：聆
  - 2 James Campbell (b.1953)  
Garage Drummer  
詹姆斯·坎貝爾：車庫鼓手
  - 3 Yuan-Chen Li (b.1984)  
The Morning Bell and the Evening Drum  
李元貞：晨鐘暮鼓
  - 4 Jeroen Speak (b.1969)  
The Architecture of Time  
司杰：時間構體
  - 5 Jesse Monkman (b.1975)  
Rite of Passage  
傑西·莫文：成年禮



# 目錄

演奏會曲目 .....	i
Recital Program .....	ii
摘要 .....	iii
Abstract.....	iv
謝誌 .....	v
吳亞璇打擊樂演奏會 .....	vi
目錄 .....	vii
表目錄 .....	viii
譜例目錄 .....	viii

## 輔助文件：楊聰賢《聆》鐵琴獨奏曲之作品研究與詮釋探討

第一章 緒論.....	1
第二章 作曲家楊聰賢生平簡介.....	3
第三章 《聆》樂曲分析.....	7
第一節 樂曲創作背景 .....	7
第二節 樂曲分析 .....	8
一、 樂曲素材分析 .....	8
二、 動機 .....	9
三、 曲式、樂句 .....	11
第四章 《聆》樂曲詮釋.....	23
第一節 動機之詮釋 .....	24
第二節 時間節奏之詮釋 .....	32
第三節 特殊演奏法之詮釋 .....	36
第四節 琴槌選擇 .....	40
第五章 結語.....	42
參考文獻 .....	43

【附錄 1】鐵琴獨奏曲《聆》之十二音列分布圖示

【附錄 2】鐵琴獨奏曲《聆》之樂譜

## 表目錄

【表 1】十二音列排列 .....	8
【表 2】段落劃分 .....	11
【表 3】動機 A 位置及型態 .....	24
【表 4】動機 B 位置及型態 .....	27
【表 5】信號動機位置及型態 .....	30
【表 6】音符減值位置及型態 .....	34
【表 7】音符減值位置及型態 .....	38



## 譜例目錄

【譜例 1】十二音列原形 .....	8
【譜例 2】動機 A、B .....	9
【譜例 3】音程動機 A .....	9
【譜例 4】和弦動機 B .....	10
【譜例 5】第三組音列綴飾動機 A 裝飾音群中 .....	12
【譜例 6】音列並置手法之虛存效果 .....	12
【譜例 7】節奏遞減的音型 .....	13
【譜例 8】動機 A 結尾之輪奏單音轉變節奏 .....	14
【譜例 9】音程度數轉換 .....	14
【譜例 10】音塊順序轉換 .....	14
【譜例 11】信號動機—三連音—連續音 .....	15
【譜例 12】第九組音列及第十組音列行徑 .....	15
【譜例 13】第十一組音列及過門樂句行徑 .....	16
【譜例 14】節奏、力度對位化 .....	16
【譜例 15】長音—三連音—連續音—信號動機 .....	17
【譜例 16】休止符遞減 .....	18
【譜例 17】過渡樂段中信號動機 A 結尾之輪奏單音變形、旋律線條交錯 .....	18
【譜例 18】節奏暗藏音符中 .....	19
【譜例 19】節奏暗藏音符中 .....	19
【譜例 20】節奏暗藏音符中 .....	19
【譜例 21】節奏暗藏音符中 .....	20
【譜例 22】動機 B 之連續音 .....	20
【譜例 23】暗示動機 A 之大二度 .....	20
【譜例 24】結束樂句的三連音 .....	21
【譜例 25】動機 A 節奏時值增值 .....	21
【譜例 26】動機 B 在延長記號中逐漸消失 .....	21
【譜例 27】遞增方式帶出四音和弦 .....	22
【譜例 28】第一次動機 A .....	25
【譜例 29】第二次動機 A .....	25
【譜例 30】第三次動機 A .....	26
【譜例 31】音程停住造成弱起拍的感覺 .....	27
【譜例 32】第一次動機 B .....	28
【譜例 33】第二次動機 B .....	29
【譜例 34】第一種信號動機 .....	30
【譜例 35】第二種信號動機 .....	31
【譜例 36】第三種信號動機 .....	31

【譜例 37】第四種信號動機 .....	31
【譜例 38】漸快音符 .....	32
【譜例 39】漸慢音符 .....	33
【譜例 40】音符及休止符同時減 .....	34
【譜例 41】休止符減值 .....	35
【譜例 42】音符減值 .....	35
【譜例 43】特殊演奏法之虛存概念詮釋 1 .....	36
【譜例 44】特殊演奏法之虛存概念詮釋 2 .....	36
【譜例 45】打完立刻消音 .....	37
【譜例 46】直接按壓 .....	37
【譜例 47】敲擊鍵盤邊緣 .....	37
【譜例 48】不使用踏板 .....	38
【譜例 49】1/2 踏板 .....	39
【譜例 50】踏板組合使用 .....	39



# 第一章 緒論

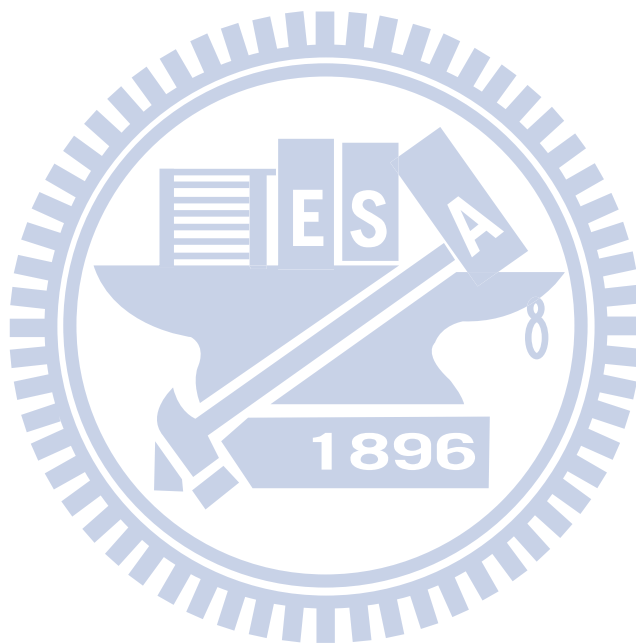
楊聰賢為台灣作曲家，赴美學習後 1991 年回到台灣，將所學習的西方作曲手法加入東方傳統音樂語彙，並將東西方藝術哲理脈絡融入本身的音樂創作。從作品標題到內容，皆可看出所受東方文化影響的痕跡。筆者希望從所受西方音樂教育環境及演奏觀念的背景來觀察楊聰賢的作品，並學習作曲家融會貫通東西方音樂語法的精神，探求新的演奏技巧及聲音理念。再者，研究楊聰賢音樂創作的相關論文有限(只到 2002 年<sup>1</sup>)，近十年皆無相關論述之研究論文。本篇論文將補充 2002 年之後的音樂作品及創作觀點，從作品標題、編制及相關之藝術影響來認識作曲家創作思維及心路歷程，藉由詳細分析詮釋鐵琴獨奏曲《聆》，增加筆者演奏詮釋的多面性及豐富筆者聲音認知的經驗。

本論文將以楊聰賢的《聆》作為研究文本，並分為五個章節進行研究分析：第一章為緒論，說明研究動機與研究方法。第二章經由楊聰賢之生平介紹以及創作曲目，將創作風格分為三個時期敘述，進而綜合性的闡述創作理念。第三章概述鐵琴獨奏曲《聆》之創作背景，並以第二個創作時期之手法為依據來探討樂曲素材、動機、曲式，並藉由樂譜所附之文字解說，探索作曲家理性與感性間的交互關係。第四章從器樂聲響的特性和創作手法來探討樂曲動機、時間速度、特殊演奏技巧之詮釋面向，並進而延伸出筆者個人的詮釋觀點。第五章為結語，說明筆者於此論文中探討後的結果及心得。

---

<sup>1</sup> 鄭雅慧：音樂作為情感符號及其在語意上之指引：楊聰賢【鋼琴小協奏曲】之詮釋初探--管絃樂指揮畢業音樂會

研究方法可分為五個部分：首先，蒐集與作曲家楊聰賢有關之書籍、論文、期刊報導、網站、影音資料等；第二部分則是歸納整理出所需資料，依照時間脈絡安排架構，最後依上述整合之資料分析作曲家創作風格之遞變。第三部分透過與作曲家個別訪談，將資料整合及心得進行第二次的審視及整理。第四部分透過文字分析了解作品架構以及作品文本意涵，將分析統整結果作為演奏詮釋的依據。第五部分和演奏指導教授討論詮釋技術及文本之關聯。期許藉由上述之分析手法，帶出此論文多層次的思考角度及層面。



## 第二章 生平簡介

楊聰賢，1952 年出生於臺灣屏東，1975 年畢業於東海大學音樂系，主修鋼琴。

1977 年赴美國加州進入聖塔芭芭拉分校(University of California, Santa Barbara)學習作曲，1979 年獲得碩士學位後進入布蘭迪斯大學(Brandeis University, Massachusetts)研讀博士學位。1987 年獲得理論與作曲博士後先後在美國緬因州鮑登學院(College, Bowdoin Maine)及新墨西哥州(United World College)聯合世界學院任教，擔任音樂系主任，在當時是第一位在美國任教的臺灣人。1991 年回臺灣任教於東吳大學音樂系專任教授，1995 年至 2002 年任教於國立交通大學音樂研究所專任教授，目前為國立台北藝術大學音樂系教授，並為台北人室內樂團駐團作曲家(1994～)。2003 年獲頒東元科技獎的人文類獎項，2010 年獲頒吳三連文藝獎。

楊聰賢的創作風格可分為三個時期：

創作第一期 1975-1992

創作第二期 1993-2001

創作第三期 2002-

創作第一期為在台灣及赴美求學的階段。由於楊聰賢來自基督教家庭，兒時音樂學習的經驗以教會詩歌及傳統的古典音樂為主，並受到德布西、巴爾托克現代音樂的啟發，創作方面則承接德奧調性音樂的發展及新維也納樂派十二音列的技法為主。

1975 年鋼琴曲《童詩五首》、豎笛獨奏曲《古樂幻想曲》為第一期在台灣求學時期完成的作品。到了美國後，接觸到大量的現代音樂樂譜，鑽研各種現代樂派的技法，並

進而創作了為女高音、鋼琴的《樵夫之歌》(1981)、為女高音、長笛、低音豎笛、鋼琴的《日本山水》(1982)；《悼與安魂》(1988)為女高音、雙簧管、豎笛、中提琴、大提琴、低音提琴、定音鼓、擊樂，此曲依據詩人白荻的三首詩「夕暮」、「沉重的敲音」、「祈禱之後」翻譯成英文歌詞，分別為了紀念三位老師－王明子、司徒興誠、史惟亮。從作品的標題來看，楊聰賢除了實驗自己的創作技法外，更融入了文字語言的情境，將他所熱愛的日本文學，用人聲及樂器來表達，利用英文歌詞突破東方語言的限制，並產生音響上全新的意境。

創作第二期為結束美國求學回台任教的階段<sup>2</sup>。楊聰賢剛從美國回來後，到東吳大學任教，吳丁連<sup>3</sup>老師聽到學生對他的評語，就請他到交通大學教書；1994 年李春峰老師創立「台北人室內樂團」，並邀請楊聰賢擔任駐團作曲家迄今，因此楊聰賢創作了大量的室內樂作品：1994 年為兩位長笛、雙簧管、豎笛、法國號、低音管《川端康成禮讚》及 1996 年為女低音、低音管《四首俳句》，皆延續了對日本文學的感動；楊聰賢在這時期中大量的閱讀德布西音樂文本，1997 年為銅管五重奏《印象：兩首間奏》中引用了德布西的海，展現出對法國音樂的觸動；1998 年為弦樂團《弦樂二章：西北有高樓、小的夜曲》，加入了中國文人詩詞的淒涼；創作第二期以拓展音樂的美學觀點為主，打破德奧系統的作曲技法，試著以法國的聲響、東方的詩詞，昇華創作技巧及音樂內涵。

自 2002 年開始為創作第三期，楊聰賢試圖以大量的傳統音樂語法打破現代音樂

---

<sup>2</sup> 此時期為在交通大學、東吳大學任教的階段

<sup>3</sup> 作曲家。1950 年出生於台灣台南，畢業於美國洛杉磯加州大學音樂哲學博士，於 1988-1990 年在交通大學主持電腦音樂工作室



技術邏輯的限制及框架，並沉醉於文學內省的精神，將其完全地發揮在音樂創作中。

在第一次的訪談中，楊聰賢充分表達意欲擺脫對作曲邏輯技法規則的框架。第三期的音樂作品突破西方自我中心的思維邏輯，更進一步地將東方的音樂語彙及過去既存的音樂文化產生連結與對話：2004 年為擊樂五重奏《三更擊鼓》，在各種綜合打擊樂器的聲響中，幽幽透出木琴南管音樂韻味的旋律，提醒聆聽者逐漸被遺忘的傳統音樂；2005 年為管弦樂團《傷逝》，使用南管音樂特殊的語法提升西方管絃樂器的色彩張力，在樂曲尾聲，最後南管旋律逐漸被現代管弦樂音響吞噬，成為記憶中的聲響；2009 年為豎笛、大鍵琴、小型管絃樂團《組曲：一些關於遺忘的變奏》，將被遺忘的樂曲編制及形式，重新賦予現代的精神，讓快消逝的樂器重新再現於音樂會場中。而近幾年的音樂創作，楊聰賢開始關心到「失落」這個議題，大多數的現代人只關心個人利益，卻忘了最原始的感恩，2010 年苗栗大埔強制徵收農地導致老農婦尋短事件，讓楊聰賢再次深刻體會到失落的真義，因而寫出 2010 年為雙簧管與管弦樂團《失落之歌：雙簧管協奏曲》。

楊聰賢的音樂創作大多從閱讀中的啟發寫作而成：2002 年為女高音、小提琴、雙簧管、鋼琴、擊樂《如果在冬夜，一個歌者…》，以開放形式的樂曲、抽象化的語音文字，向義大利知名作家卡爾維諾<sup>4</sup>致敬以及對小說作品《如果在冬夜，一個旅人…》的禮讚；從創作第三期開始，楊聰賢的作品也非常重視人性情感的抒發。兒時父母親移民阿根廷，對於親情思念無盡：1993 年為豎琴獨奏《琴樂》，為了母親 65 歲生日

---

<sup>4</sup> Italo Calvino (1923-1985) 義大利作家。他的奇特和充滿想像的寓言作品使他成為二十世紀最重要的義大利小說家之一。

而作；2005 年為管弦樂團《傷逝》、2006 年為雙簧管與預製錄音《含悲調》皆為了感恩父親，抒發思親情懷的音樂作品。本篇論文要探討的為 1995 年為鐵琴獨奏《聆》，則是為父親 70 歲大壽寫作而成。

綜觀楊聰賢的音樂創作，音樂句法線條喜好採用非直線性的發展，不刻意營造對比高潮，以多層次和多焦點的聲音美學作為基礎，在理性的樂曲結構下隱藏著內斂深層的性格，並藉由古典詩詞寫作手法中的並置(juxtaposition)、用典(quotation)、符徵(signifier)、虛存(absence)等手法<sup>5</sup>，豐富音樂創作的多元面貌。音樂創作本為思考活動，而楊聰賢將思考的形式又細分為「反思」與「沉思」：反思是對自己本身及內在的反省思索，沉思是則是對於外在事物的思維探討。對內心外物充滿高度的好奇，充分保持對事物的敏銳性以達到思考的全面性及創作的完整性，是楊聰賢的音樂想要傳達給聆聽者的訊息。

---

<sup>5</sup> 請參閱楊聰賢，《行到水窮處，坐看雲起時：時空經緯下的生命情調與創作理念》。臺北：樂韻出版社，4，2000。

### 第三章 樂曲分析

#### 導言：

本論文所要研究的鐵琴獨奏曲《聆》，從字面上觀看就是聽，但聽有許多種方式，作曲家使用了英文 *Contemplation* 來解析標題的意義：『聆』不但是聽而且更是專注、沉思、安靜地諦聽，並不是隨意、不經意地聽。在樂曲中，作曲家暗示了許多聲音消長形成的過程及變化，更是聆聽的主要焦點。

本章節從創作背景、樂曲素材，包含音列及音程的使用、動機的型態發展、樂句及曲式的關係來闡述作曲家別出心裁的創作理念。

#### 第一節 樂曲創作背景

鐵琴獨奏曲《聆》創作於 1995 年，此曲由鄭吉宏(現改名為鄭體丰)委託創作，當時正逢楊父 70 歲生日，因緣巧合下將此曲獻給父親。

樂譜末頁將作曲家對父親的感恩溢表於文：

『給父親七十生日－在眾人的耳語中，我被推上了舞台而掌聲響起時，眼際盡是著燕尾服的名歌手，於是，我心瘡啞…猛回首，燈火閃爍之縫隙，卻是孤立在角落的你』。

在曲解中作曲家提到『專注傾聽是極難以作到的事；聽音樂是如此，聽人說話亦然，充滿各式各樣念頭的心只能聽見雜音與雜念，唯有空靈的心方能完全地接受。《聆》是我為父親七十歲生日而寫的禮物，感謝他四十多年來極為專注並充滿愛心的傾聽。』

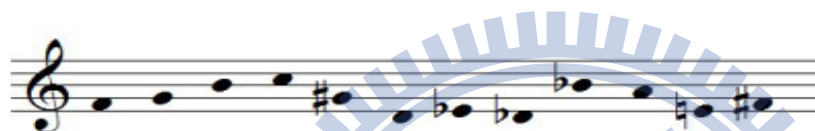
## 第二節 樂曲素材分析

### 一、十二音列

本曲音高素材以一組特定的十二音列為主軸，以逆行、反行、逆行加反行之音列發展出十七組十二音列，安插鋪陳於全曲中。

本曲使用的第一組十二音列也是此音列之原形為【譜例 1】。

【譜例 1】十二音列原形



此組音列由二度、三度、四度、六度音程組合而成，由二度開展並由二度結尾，使二度音程可作為不同音列間的連結；增四度音程所形成的導音特性及其後跟隨的半音音程，暗藏了和聲調性的色彩。以下列出由此音列原形所發展出的四十八組音列

【表 1】：

【表 1】十二音列排列<sup>6</sup>

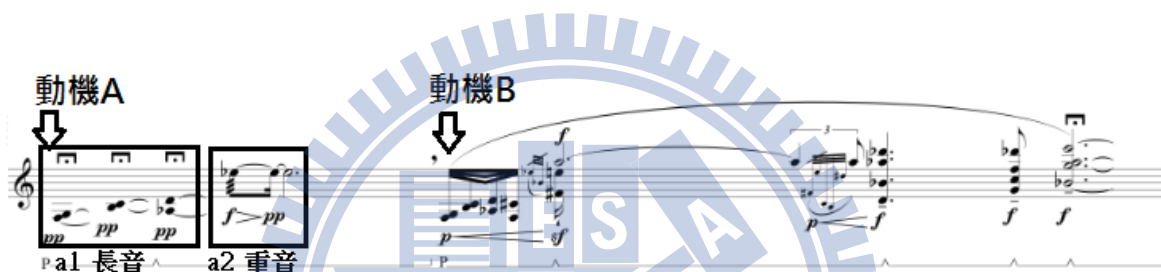
原形 O												R 行逆											
倒影 I	F	G	B	C	♯G	D	♭E	♭D	♭B	A	E	♯F	倒影 I										
	♭E	F	A	♭B	♯F	C	♭D	B	♯G	G	D	E											
	B	♭D	F	♯F	D	♯G	A	G	E	♭E	♭B	C											
	♭B	C	E	F	♭D	G	♯G	♯F	♭E	D	A	B											
	D	E	♯G	A	F	B	C	♭B	G	♯F	♭D	♭E											
	♯G	♭B	D	♭E	B	F	♯F	E	♭D	C	G	A											
	G	A	♭D	D	♭B	E	F	♭E	C	B	♯F	♯G											
	A	B	♭E	E	C	♯F	G	F	D	♭D	♯G	♭B											
	C	D	♯F	G	♭E	A	♭B	♯G	F	E	B	♭D											
	♭D	♭E	G	♯G	E	♭B	B	A	♯F	F	C	D											
	♯F	♯G	C	♭D	A	♭E	E	D	B	♭B	F	G											
	E	♯F	♭B	B	G	♭D	D	C	A	♯G	♭E	F											
原形 O												R 行逆											
逆行倒影 RI													逆行倒影 RI										

<sup>6</sup> 本論文附錄樂曲十二音列分析圖示。

## 二、動機

樂曲開頭的第一行為此曲之動機呈示。主題動機可分為 A、B：動機 A 由十二音列中的前七個音組合，以三個延長的音程及漸弱的輪奏單音收尾而成—a1 長音、a2 重音；動機 B 以四組和絃音為主幹，其中前兩組和絃音由快速音群裝飾連結，形成動靜極大對比的音樂性格【譜例 2】。

### 【譜例 2】動機 A、B



動機 A 由三個不同的音程組合而成：分別為大二度、小二度、增四度【譜例 3】，並形成類似 C 小調音階聲響，而緊接增四度後的小二度單音，為前三個音程所營造的緊張氣氛提供了類似導音解決的功能和聲語彙。

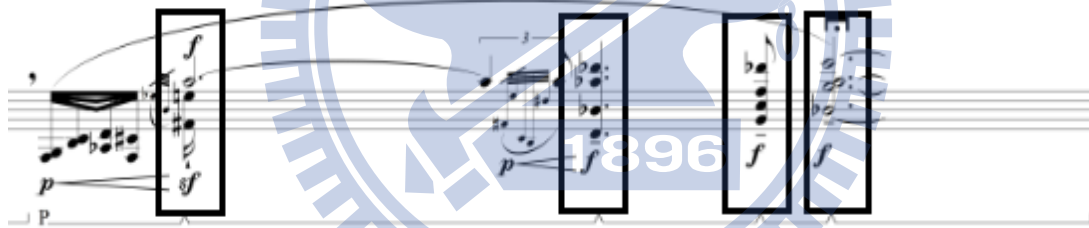
### 【譜例 3】音程動機 A



在此經由作曲家提示的『聆聽』概念，我們從無調性的十二音列中聽到了調性時代的記憶與呼喚。

動機 B 由固定節奏時值的和絃音型組合而成【譜例 4】，與動機 A 的不固定時值形成強烈對比。而動機 A 的時間長度則由細心地聆聽和絃的形成及消逝，還有現場的環境聲響共同決定。而動機 B 的速度則必須由演奏者聆聽自身當下身心的律動來詮釋。動機 A、B 皆需要演奏者演出當下心靈的沉澱及耳朵的專注來達成，也就是作曲家要求的『聆』。

【譜例 4】和絃動機 B



### 三、曲式

本曲分為四個段落，並使用三個小節線作為段落的區分【表 2】：

【表 2】段落劃分

第一段落 I	第一頁第一行到第四行的小節線
第二段落 II 及 過渡樂段	第一頁第四行的小節線開始到第二頁第三行的 <i>sf</i> 結束 <i>sf</i> 後的三十二分音符開始到第三頁第二行的小節線結束
第三段落 III	第三頁第二行的小節線開始到第四頁第一行
第四段落	第四頁第二行開始到結尾

第一段落為動機及樂句呈示，由七組十二音列組合而成，分為兩個主要樂句及過門樂句。

第一個主要樂句由三組音列組合而成，將動機 A、B 完整呈現：第一組音列為 F 開頭之原形音列<sup>7</sup>，第二組為 F $\sharp$ 之倒影音列<sup>8</sup>，第三組音列<sup>9</sup>開頭之二音和第二組音列結尾之二音重疊（g<sup>1</sup>音、f<sup>2</sup>音，大二度），類似中國音樂旋律法『魚咬尾<sup>10</sup>』之用法，第三組音列只使用八個音就結束第一樂句。

<sup>7</sup> 第一組音列：F、G、B、C、G $\sharp$ 、D、E $\flat$ 、B $\flat$ 、D $\flat$ 、A、E、F $\sharp$

<sup>8</sup> 第二組音列：F $\sharp$ 、E、C、B、E $\flat$ 、A、G $\sharp$ 、B $\flat$ 、D $\flat$ 、D、G、F

<sup>9</sup> 第三組音列：G、F、D $\flat$ 、C、E、B $\flat$ 、A、B、D、E $\flat$ 、G $\sharp$ 、F $\sharp$

<sup>10</sup> 魚咬尾指的是前一句旋律的結束音與下一句旋律的開頭音相同

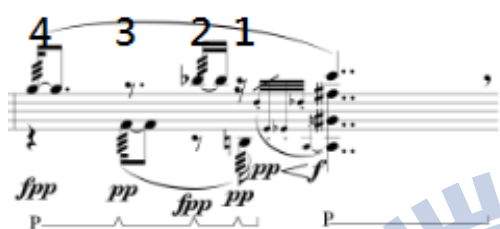
【譜例 5】第三組音列綴飾動機 A 裝飾音群中





第四組音列及第六組音列<sup>13</sup>又以魚咬尾方式重疊(g<sup>2</sup>音、f<sup>1</sup>音)。樂句繼續延續第四組未走完的音列，樂句節奏以遞減的音型呈現，從四個、三個、二個到一個十六分音符，由輪奏帶出，節奏具方向性【譜例 7】。

【譜例 7】節奏遞減的音型



樂譜第一面第三行樂句接著以相同節奏、音高再次出現，繼續發展出兩聲部，產生倚音解決的音樂表情。上聲部線條使用動機 A 結尾之輪奏單音所變形之雙音輪奏(c<sup>3</sup>音、d<sup>3</sup>音)，下聲部線條重複運用第四組音列加上動機 B 節奏變形而成。過門樂句以動機 A 之反向音程發展而成的三組小七度，節奏時值從原本的自由延長轉為兩拍三連音的固定實值，本曲第一樂段在第四行由第七組以 F# 開頭的反向十二音列<sup>14</sup>所形成的和聲主幹結尾，達到類似回聲的效果。

第二段落共可分為六個樂句，將動機 A 結尾之輪奏單音轉變節奏【譜例 8】，作為信號動機<sup>15</sup>(signal)，樂句多使用信號動機、三連音及連續音共同組合而成的各種排列呈現，第二樂句到第六樂句皆由信號動機開始。音高的使用，在此段落的十二音列

<sup>13</sup> 第六組音列：G、F、B<sup>b</sup>、B、D、E、E<sup>b</sup>、A、D<sup>b</sup>、C、G#、F#

<sup>14</sup> 第七組音列：F#、E、C、B、E<sup>b</sup>、A、G#、B<sup>b</sup>、D<sup>b</sup>、D、G、F

<sup>15</sup> 信號動機為短音符+長音

從完整的使用到片段的選用，並且多運用魚咬尾方式連結，成為動機 B 的變形樂段。

【譜例 8】動機 A 結尾之輪奏單音轉變節奏



動機A結尾之輪奏單音轉變節奏

第一個樂句從樂譜第一頁第四行的小節線開始，將動機 A、B 再次完整呈現。動機 A 開頭使用相同音高 (g 音、f 音)，但音程不再是大二度、小二度、增四度的關係，轉變為大二度、小三度、減五度【譜例 9】，動機 B 呼應第一樂段的結尾，將音塊順序調換，仍處於第七組音列中【譜例 10】。

【譜例 9】音程度數轉換

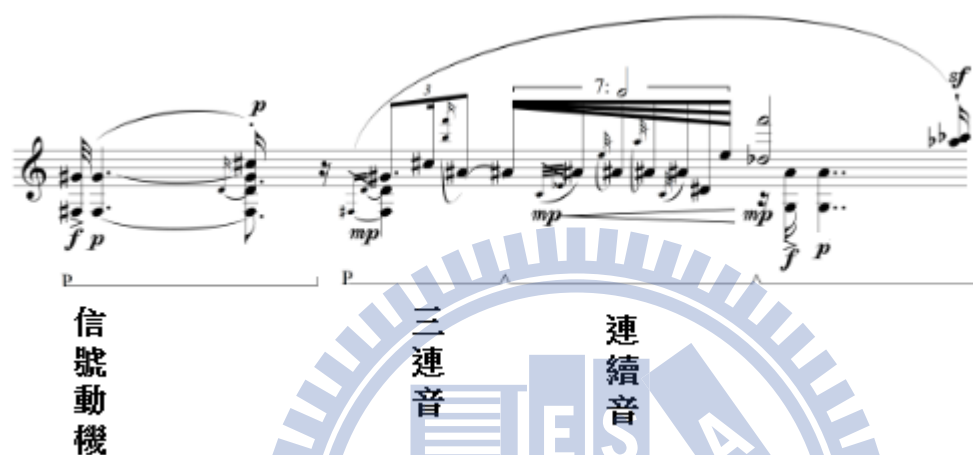


【譜例 10】音塊順序轉換



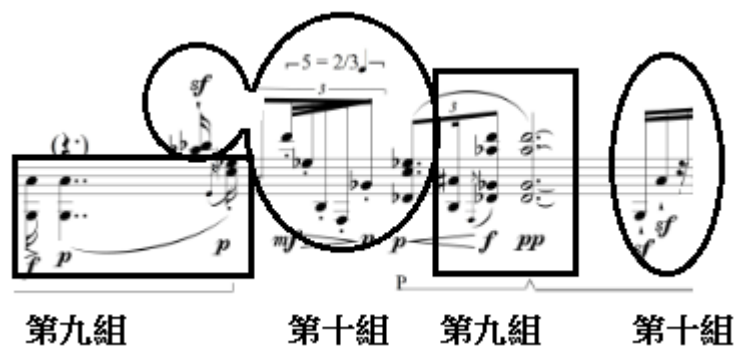
第二個樂句從第二頁第一行開始，出現第八組 G $\sharp$ 開頭完整十二音列<sup>16</sup>，帶出信號動機，並依信號動機—三連音—連續音順序出現【譜例 11】，信號動機為 f $\sharp$ 音、g $\sharp$ <sup>1</sup>音，結尾在 a $\flat$  2音、b $\flat$  2音。

【譜例 11】信號動機—三連音—連續音



第三個樂句為 G 音開頭的第九組音列<sup>17</sup>，從信號動機開始，音列開頭為 G 音、A 音，走了五個音後，被第十組音列<sup>18</sup>插入，將第九組音列延伸，形成上下聲部線條，第十組音列走到最後二音時，第九組音列再次插入，用三連音—長音的順序走完【譜例 12】。

【譜例 12】第九組音列及第十組音列行徑



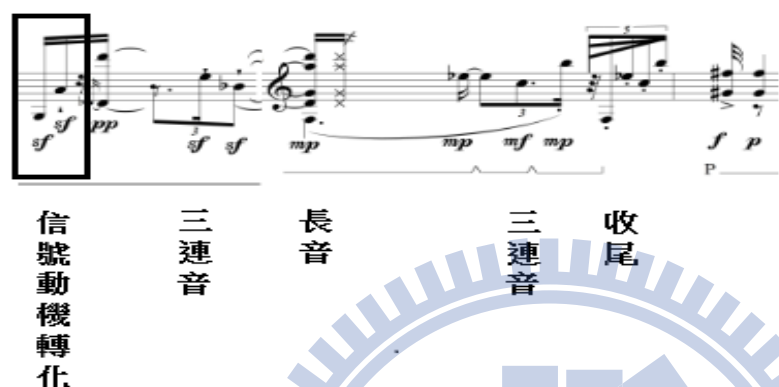
<sup>16</sup> 第八組音列：G $\sharp$ 、F $\sharp$ 、D、D $\flat$ 、F、B、B $\flat$ 、C、E $\flat$ 、E、A、G

<sup>17</sup> 第九組音列：G、A、E、E $\flat$ 、C、B $\flat$ 、B、F、D $\flat$ 、D、F $\sharp$ 、G $\sharp$

<sup>18</sup> 第十組音列：G $\sharp$ 、B $\flat$ 、D、E $\flat$ 、B、F、F $\sharp$ 、E、D $\flat$ 、C、G、A

過門樂句由第十組音列剩下的 G 音、A 音，使用魚咬尾，將它和第十一組完整音列<sup>19</sup>開頭連結，第十一組音列將信號動機轉變為兩個同時值的十六分音符，並連接三連音、長音、三連音、以漸慢之五連音收尾，結束在  $g\sharp^1$  音、 $f\sharp^2$  音【譜例 13】。

【譜例 13】 第十一組音列及過門樂句行徑



第四樂句由第十二組音列<sup>20</sup>接住  $G\sharp$  音、 $F\sharp$  音，並和第二樂句的第八組音列做逆向呼應，以信號動機、長音、三連音、長音的順序呈現。

第五樂句開始將節奏、力度對位化，將信號動機和三連音結合成兩聲部【譜例 14】。接著由第十三組 G 音開頭完整音列<sup>21</sup>，g 音、f 音由大聲地輪奏出現，將力度、速度形成極大對比。在我們的期待中，節奏由慢到快在力度上會呈現漸強的音響，但在第五樂句結尾，節奏越快音量卻要漸弱。

【譜例 14】 節奏、力度對位化



<sup>19</sup> 第十一組音列：G、A、 $D\flat$ 、D、 $B\flat$ 、E、F、 $E\flat$ 、C、B、 $F\sharp$ 、 $G\sharp$

<sup>20</sup> 第十二組音列： $F\sharp$ 、 $G\sharp$ 、 $E\flat$ 、D、B、A、 $B\flat$ 、E、C、 $D\flat$ 、F、G

<sup>21</sup> 第十三組音列：G、A、E、 $E\flat$ 、C、 $B\flat$ 、B、F、 $D\flat$ 、D、 $F\sharp$ 、 $G\sharp$

第六樂句在無預警的情形下，信號動機  $g\sharp^1$  音、 $f\sharp^2$  音再次出現，並漸漸地將音符聲響止住，只留下 G 音襯底，成為第十四組音列<sup>22</sup>開頭。先前有提到此曲是楊聰賢獻給父親的 70 歲生日，在第十三組音列上方標示在三拍內打完 10 個音，而後出現第一次 7 秒鐘的延長，暗喻了 70 的數字。第十四組音列以長音、三連音、信號動機順序出現，和第二樂句的順序調換【譜例 15】，在此將信號動機縮減節拍時值，減為兩個三十二分音符，在節奏方面是第十四組音列的結尾也是第十五組音列的開頭。

【譜例 15】長音—三連音—連續音—信號動機

The image shows a musical score for Example 15. It consists of four segments: a long note (長音), a triplet (三連音), a continuous run (連續音), and a signal motif (信號動機). The signal motif is highlighted with a box and a callout bubble saying '縮減時值' (Reduced time value). The score includes dynamic markings like ppp, p, mf, p, and f, and a large watermark of a gear with the number 896.

過渡樂段(transition)以第十五組  $G\sharp$  音開頭和第十六組  $B\flat$  開頭的完整音列<sup>23</sup>，呈現兩組三十二分音符之大跳音群，其間穿插遞減的休止符【譜例 16】並以動機 A 三個音程節奏變形之三連音結束。接著音樂呈現二聲部的對話：和絃長音對以大七度、小九度之連續音，動機 A 結尾之單音變形兩次，信號動機變形增值，聲部線條相互交錯【譜例 17】，直到第三次三十二分音符之音群出現，作者將第二樂段之樂句元素

<sup>22</sup> 第十四組音列：G、A、 $D\flat$ 、D、 $B\flat$ 、E、F、 $E\flat$ 、C、B、 $F\sharp$ 、 $G\sharp$

<sup>23</sup> 第十五組音列： $G\sharp$ 、 $B\flat$ 、F、E、 $D\flat$ 、B、C、 $F\sharp$ 、D、 $E\flat$ 、G、A

第十六組音列： $B\flat$ 、 $G\sharp$ 、E、 $E\flat$ 、G、 $D\flat$ 、C、D、F、 $F\sharp$ 、B、A

在此作延展性的發揮，提升了過渡樂段的張力，並以動機 B 之節奏音型安靜地引導到第三樂段的開頭。

【譜例 16】休止符遞減



【譜例 17】過渡樂段中信號動機 A 結尾之輪奏單音變形、旋律線條交錯

Example 17 is a complex musical score featuring multiple staves. It includes various dynamics such as ff, p, f, and pp. The score is annotated with several labels in Chinese: '連續音' (Continuous sound) appears twice, '長音' (Long note) is present, and '信號動機 A 結尾之輪奏單音變形' (Signal motive A ending with a single note deformation) is repeated. A large watermark 'ES 1896' is visible in the background.

音列從第一樂段的第一組到第二樂段的過渡樂段之第十六組音列接完整呈現，之後音列僅片段性的選用，脫離了新維也納樂派十二音列手法之慣性規則，音樂將呈現更以器樂化的手法自由飛舞。

第三段落以器樂化之打擊手法為創作概念，脫離了前半段以十二音列為主的創作手法，並以規律性節奏貫穿整個樂段。此段落共可分為三個樂句加上過門樂句，第一樂句到第三樂句將原動機 B 縮減時值後的音組暗藏於音符中【譜例 18】。

【譜例 18】節奏暗藏音符中



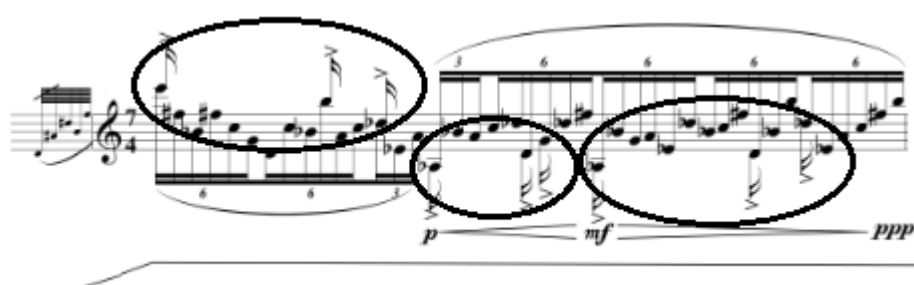
第一樂句為 3/4 拍子加上 4/4 拍子，由裝飾音引出十六分音符之律動，並以重音區分為二聲部，將動機 B 節奏時值暗藏在重音中【譜例 19】。

【譜例 19】節奏暗藏音符中



第二樂句為 7/4 拍，由裝飾音引出六連音，並以重音區分為二聲部。縮減時值的動機 B 繼續竄流於音群中，同時改變音值的比例長度，讓樂句更活潑生動【譜例 20】。

【譜例 20】節奏暗藏音符中





第三樂句在 10/4 拍子及 7/4 拍子內的兩個小節完成。以規律的三十二分音符音群展現。縮減時值的動機 B 出現兩次之後，使用由小二度、大二度、小三度、大三度、上行四度及下行四度音程發展之音群【譜例 21】導入動機 B 之連續音收尾【譜例 22】。

【譜例 21】節奏暗藏音符中

□ 下行四度 ○ 上行四度

*f* *ppp e legato sopra* *cresc.*

【譜例 22】動機 B 之連續音

*f* *ppp*

過渡樂句由暗示動機 A 之大二度長音響起，並以滑音連結無預期帶出第十三組 G 音開頭之完整音列，再次呼應本曲十二音之意念，並由音列後七音帶出極輕微之和絃聲響結束【譜例 23】。

【譜例 23】暗示動機 A 之大二度

暗示動機 A 之大二度

*ppp*



第四段落共可分為二個樂句加上 CODA，主要由動機 A 三個延長的音程轉變節奏型態發展而成，並綜合先前樂段之素材。

第一樂句由信號動機帶出第八組 G#音開頭的不完整音列，和第二段落的第二樂句相似，並由動機 B 變形之三連音殘響消失於延長記號中來結束樂句【譜例 24】。

【譜例 24】結束樂句的三連音

信號動機

三連音

連續音

三連音

第二樂句將動機 A 以增值的手法開展在不同的聲部中【譜例 25】結束樂句的三連音，並以動機 B 後方三個和絃節奏時值的延長記號中逐漸消失並銜接 CODA 【譜例 26】。

【譜例 25】動機 A 節奏時值增值

(1/2Ped)

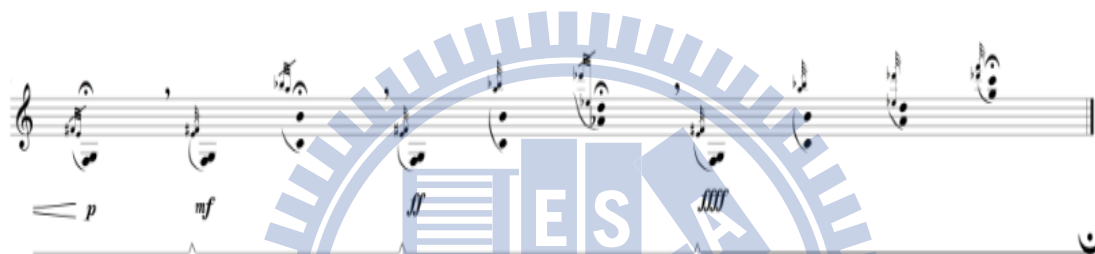
【譜例 26】動機 B 在延長記號中逐漸消失

*f subito* *ff* *p* *dim*

CODA 可分為兩個樂句：

第一樂句由動機 B 之三連音及骨幹和絃音之變形發展而成；第二樂句為一長串極為快速的音群，以類似裝飾奏的手法引導到動機 A 大二度的輪奏音響，持續七秒後，帶出動機 A 的延音音程，以遞增方式帶出本曲首度出現的四音和絃，並結束在完全四度上【譜例 27】。

【譜例 27】遞增方式帶出四音和絃



樂曲從前半段嚴謹的十二音列疊加組織手法，到後半段以器樂打擊法為主導的旋律音群，兩種創作手法對立，可窺見作曲家從「人」(作曲家)進到「物」(樂器)的轉化過程，也顯示出作曲家試圖脫離西方學院創作手法，進入東方無我的概念，更強調外在環境自然的轉變，以達到內外合一的境界。

## 第四章 樂曲詮釋

鐵琴獨奏曲『聆』的聲響極為細致多變化，由於樂譜上沒有任何速度的指示標記，必需要靠演奏者本身來決定演奏速度及聲響狀態，進而理解作曲家對聲音、時間的獨到詮釋。敲擊鐵琴的琴鍵，聲音會經由共鳴管製造出宏亮的聲響，加上踏板就會有延長音的效果，琴鍵下設有旋轉的裝置，讓鐵琴的聲音發出振動的顫音(vibrato)，並可調整顫音的速度。從物理現象來看，單音敲奏下去之後，聲音的振幅會持續減弱，並不會增強，若是要違背此物理現象，就必須由連續敲擊來讓聲音達到維持性的平衡，因此在演奏時需要聆聽到聲響的消逝、增長、堆疊，來決定樂句長度及其連結的方式。

音樂的張力有許多種表現方式，『對比』是一種經常被使用的方式，樂曲對比大，戲劇性也會增強。但此樂曲中的張力是多層次、非線性的二元對比概念，將此概念鑲嵌並置在樂曲結構當中。此章筆者將以下列三個角度來詮釋本曲的動機及時間節奏：聲響處理、演奏技術和意象詮釋，以便解析作者獨特的音樂思維。

## 第一節 動機之詮釋

### 一、動機 A

動機 A 以極小聲地 *pp* 音量加上延長記號帶出，並由單音輪奏從大聲到小聲收尾，在樂曲中一共出現 3 次。筆者將動機 A 細分為三組延音音程及單音輪奏。音程方面經由延長記號的延伸展現無時間、無節奏的狀態，而單音輪奏卻屬於有時間、有節奏的型態【表 3】：

【表 3】動機 A 位置及型態

動機 A 位置	動機 A 型態
第一次 (第一頁第一行)	3 組音程(大二度、小二度、增四度)+單音輪奏
第二次 (第一頁第二行)	3 組音程(大二度、小二度、增四度)和綴飾的裝飾音 +單音輪奏
第三次 (第一頁第四行中間)	3 組音程(大二度、小三度、增四度)+單音輪奏

演奏動機 A 時，筆者會先踩鐵琴踏板，敲擊第一組大二度音程後，延長約 5 秒鐘的時間，等到聲音快要消失時，輕換踏板後敲擊第二組小二度音程，延長約 4 秒鐘的時間，輕換踏板後敲擊第三組增四度音程，延長約 1 秒鐘立即以大聲的輪奏敲擊  $e^2b$  音，產生突兀感，從二度音程轉換成增四度音程時，在聽覺上有被開展的感覺，

但馬上出現的第四個單音輪奏又回到小二度的聲響，聽覺上有導音解決的效果。筆者嘗試聆聽各種聲音開展、解決的狀態，並聆聽心中音樂的詮釋，將第一組及第二組音程中間的時間長度拉長一些，第二組及第三組音程中間的時間稍微短一些，帶出驚奇感，在聽眾們沉浸在殘響當中，第四個音以大聲富有節奏突兀的出現，帶出時間的節奏性【譜例 28】。

【譜例 28】第一次動機 A



第二次動機 A 加上裝飾音群，並以踏板的使用將裝飾音群及動機音程兩種音色區分開來，裝飾音群不使用踏板，屬於自然發出的聲響，而主題動機使用踏板，為人為控制下所發出的聲響。樂譜記載裝飾音下方的斷奏(staccato)為較乾的聲音，而三組音程的出現皆用踏板來延長聲音，此處的音程要比第一次稍微大聲一些，而音程間的時間長度使用第一次動機 A 的時值，確保主題特性的明確【譜例 29】。

【譜例 29】第二次動機 A



第三次動機 A 改變了音程度數，第二組音程由小二度變為小三度。二度音程—三度音程—增四度音程的走向讓人感覺較安穩，因此筆者在每一組的音程中會延長約 6 秒鐘的時間，第三組音程到單音輪奏延續一秒鐘的時間，使導音解決的功能延續【譜例 30】。

【譜例 30】第三次動機 A



## 二、動機 B 之詮釋

動機 B 緊接在動機 A 之後，將動機 A 的音程重複使用，動機音程轉變為速度由慢到快到慢的音程群組，此曲中共出現兩次，由動機 A 結尾之輪奏單音節奏組合變形而成。筆者將動機 B 細分為帶有裝飾音的長音和絃及無裝飾音的長音和絃【表 4】：

【表 4】動機 B 位置及型態

動機 B 位置	動機 B 型態
第一次 (第一頁第一行動機 A 之後)	由慢快慢的音程節奏 + 完全四度裝飾音的第一組和絃。 (a <sup>2</sup> 、f <sup>♯1</sup> 、e <sup>2</sup> )+三連音符帶出三組和絃。
第二次 (第一頁第四行尾部)	由慢快慢的音程節奏，直接帶出和絃。

四個音程的節奏需要在一拍內由慢到快到慢的完成，因此前面三個音程(大二度、小二度、增四度)筆者會從容的演奏，直到第四個增五度音程(f、c<sup>♯1</sup>)緊急煞住，在音程和裝飾音連結處會產生速度上的斷層感，造成弱起拍的感覺【譜例 31】。

【譜例 31】音程停住造成弱起拍的感覺

造成弱起拍的感覺

增五度

第一次動機 B 出現時，慢快慢的動機 A 音程節奏需要在一拍內完成，由完全四度的裝飾音帶出第一組和絃，並同時換踏板，此處的琴槌觸鍵要短，上聲部的  $a^2$  音持續拉長，但下聲部的  $f\sharp^1$  音、 $e^2$  音只有十六分音符的長度，音量又是  $sf$ ，要立刻止音，剩下  $a^2$  音繼續延長， $a^2$  音延長到快消逝時，裝飾奏又小聲的帶出一個  $a^2$  音，接著用三組四音和絃帶出方向性。第二組和絃前面的  $a^2$  音非常重要，它像是第二組和絃的導音，因此在這邊會稍微延長  $a^2$  音及第二組和絃的距離，強調旋律化的減四度音程  $a^2-d\flat^3$ ，和增二度音程  $d\flat^3-e^3$ ，由於此處的音越來越高，每個和絃也需要更換踏板，使不同和絃聲響被乾淨的呈現，所以筆者會將三個音一次比一次的大聲敲擊，最後聲音停留在延長記號第三個和絃上，將音樂的韻律引導至無節奏狀態中【譜例 32】。

【譜例 32】第一次動機 B



第二次動機 B 出現時，慢快慢的動機 A 音程節奏需要在一拍內完成，音量從  $pp$  開始，因此筆者會建議演奏者在此處稍微緩些，觸鍵可以稍輕。第二次動機 B 和絃出現少了裝飾奏，但在此處筆者建議可以將和絃稍微緩一點出現，造成弱起拍的聽覺效果，使第二次動機 B 和第一次動機 B 做呼應。而長音和絃開始改變時值，音高也改變為  $e^3-e^3\flat-f^3$ ，最後一組和絃只出現十六分音符的長度，立刻使用踏板消音，



保持節奏的流動性，帶出第二段落的動態感【譜例 33】。

【譜例 33】第二次動機 B



### 三、信號動機之詮釋

信號動機由動機 B 節拍縮減時值為短音符加上長音，樂曲第二段落出現許多信號動機，並成為第二段落主要的樂句開頭，可分為四種樣貌【表 5】：

【表 5】信號動機位置及型態

信號動機位置	信號動機型態
第一種（第二頁第一行）	三十二分音符 <i>f</i> + 附點四分音符 <i>p</i>
第二種（第二頁第一行中間）	十六分音符 <i>f</i> + 附附點四分音符 <i>p</i>
第三種（第二頁第一行尾部）	兩個十六分音符 <i>sf</i>
第四種（第二頁第三行尾部）	兩個三十二分音符 <i>f</i> + 重音(accent)

由於信號動機的開頭皆為大聲音量且音符時值短促，音響處理稍嫌困難，因此筆者建議此處觸鍵要快，第二個小聲將棒子稍微捏緊，如此一來，小聲的点會更清晰。

第一種信號動機在第二段落的第二樂句出現，為了突顯信號動機，在第二段落的第一樂句踏板收完後，立刻敲擊，三十二分音符加上附點四分音符的節奏形態讓人感覺較緊湊【譜例 34】。

【譜例 34】第一種信號動機



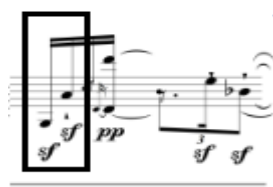
第二種信號動機在第二段落的第二個樂句結尾，也是第三個樂句的開頭出現，為十六分音符加上附附點四分音符，和第一種信號動機比較起來，此種聽覺上感覺較溫和【譜例 35】。

【譜例 35】第二種信號動機



第三種信號動機出現在第二段落的過門樂段，樂譜上面有 *sf* 加上重音以及止音記號，性格上較堅硬、聲響也較乾，後面的 *pp* 音程則是清柔的聲響，因此建議演奏者在敲擊時琴槌握緊一些，用速度來製造乾短的聲響【譜例 36】。

【譜例 36】第三種信號動機



第四種信號動機出現在過渡樂段，沒有使用踏板，為此曲中第一次出現聲音較乾的長樂句，音量上皆為 *f* 加上重音，由於在大聲音量中加入重音，因此建議演奏者在敲擊時利用琴槌的重量加上手腕帶出的速度，讓音樂張力保持在 *f* 音量上【譜例 37】。

【譜例 37】第四種信號動機



## 第二節 時間、節奏之詮釋

本作品的時間、節奏記譜可分為：非固定速度的動態節奏以及固定速度下的動態節奏，以下分別探討。

### 一、非固定速度的動態節奏之詮釋

樂曲中出現許多次漸快及漸慢之節奏型態，本節以漸快(第一頁第二行中間)、漸慢(第四頁第三行中間)作為例子。

鬆到緊、緊到鬆的張力會在音樂中以各種形態呈現，為了此曲音樂的對比性更大，在樂曲中會建議演奏者不論是音量或是速度皆從最極致的表情符號中進行，製造反差效果，加強速度變化，使音樂張力更富流動性及方向性【譜例 38】、【譜例 39】。

【譜例 38】的例子中，12 個音高需要在 3 拍時值的長度內由慢到快的演奏，筆者會建議  $a^2\sharp$  音呼應動機 A 結尾之輪奏單音的演奏法，突兀地大聲立刻小聲收尾，接著進入慢到快的音型，配合下行音高，帶出時間的方向性，製造出不安的聽覺效果。

【譜例 38】漸快音符



【譜例 39】的例子中，10 個音高需要在 3 拍時值的長度內由快到慢的演奏，但在此處有七個 *ff* 的音響持續著，為了使快速到緩慢的音型被清楚聽到，前面六個音高筆者會以稍快的觸鍵帶出，音量越來越弱在慢慢地改變觸鍵及踏板，給演奏者一個緩衝的空間，並讓聽覺慢慢地放鬆，為下一個樂句做準備。

【譜例 39】漸慢音符



## 二、固定速度下的動態節奏之詮釋

在固定演奏速度進行中，音符減值(Diminution)時，會造成強弱拍的錯置，拍子感覺上較不穩定，有搖晃的感覺，造成音樂往前推擠的動力，情緒上較緊張，直到樂句結尾的正拍出現才進入穩定。音符的減值為樂曲增添另一種樣貌，在此曲中可分為三種類型【表 6】：

【表 6】音符減值位置及型態

音符減值位置	音符減值型態
第一種(第一頁第二行尾部)	音符及休止符同時減值
第二種(第二頁第三行尾部)	休止符減值
第三種(第三頁第三行尾部)	音符減值

音符及休止符同時減值：若我們以十六分音符計算的話，音符及休止符會逐一減少十六分音符，從音量來看，為 *fpp* *—p* *fpp* *—p*，在此筆者會建議 *f* 音量的第一個接觸點速度要快琴槌要抽，馬上小聲，使聽覺上有多層次聲響的效果【譜例 40】。

【譜例 40】音符及休止符同時減值



休止符減值：以十六分音符計算，休止符逐一減值，雖然速度不變，但聽起來感覺越來越快，喚起非固定節奏的感覺，而此處的音域偏向鐵琴高音，因此筆者會特別注意低音，讓低音聲響圓厚。【譜例 41】。

【譜例 41】休止符減值



音符減值：以三十二分音符計算，最高音始終維持在  $f^3$ ，音符依序減值，直到最後在  $f^3$  音上輪奏，和非固定節奏的感覺再次呼應【譜例 42】，此處音量擴張到全曲張力最高點，從  $f$  到  $fff$ ，為了讓  $f^3$  音能清楚地讓聽眾聽到，筆者會較強調  $d^2$  音、 $c^3$  音、 $f^3$  音，其餘的音高皆輕鬆的敲擊，使節奏韻律明顯，直到最後第 5 個  $f^3$  音開始，才釋放出  $fff$  的力度。

【譜例 42】音符減值



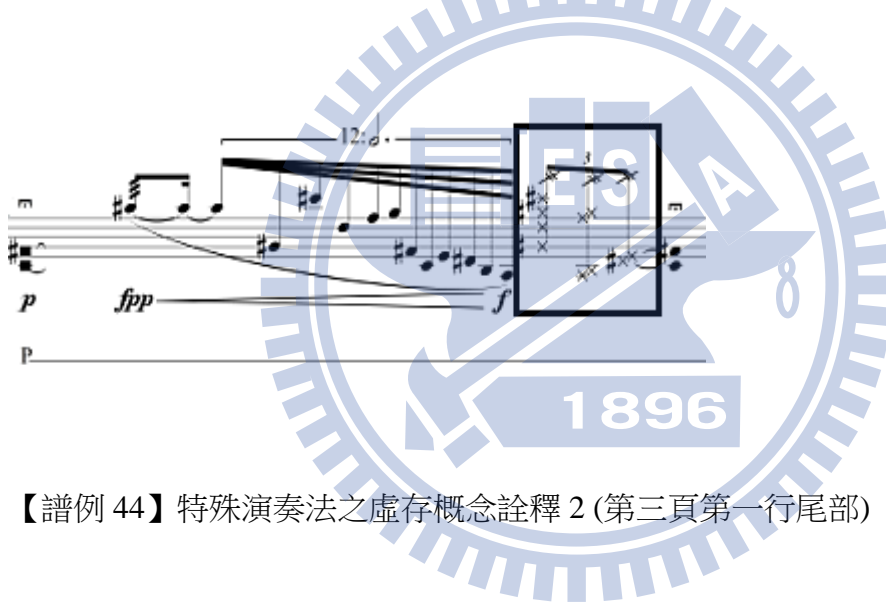
### 第三節、特殊演奏法之詮釋

『聆』有三種特殊的演奏法：作曲家在創作此曲使用了鐵琴特殊演奏技法，除了研究鐵琴聲響的可能性之外，也保留詮釋的空間給演奏者，使這兩種方式互相呼應。

#### 一、止音演奏方式

此方式為作曲家詮釋虛存概念<sup>24</sup>的一種手法，在一長串的音符中，出現有節奏的止音，用減法來除去聲音，刻意得到另一種聲響【譜例 43】、【譜例 44】。

【譜例 43】特殊演奏法之虛存概念詮釋 1 (第一頁第二行)



【譜例 44】特殊演奏法之虛存概念詮釋 2 (第三頁第一行尾部)



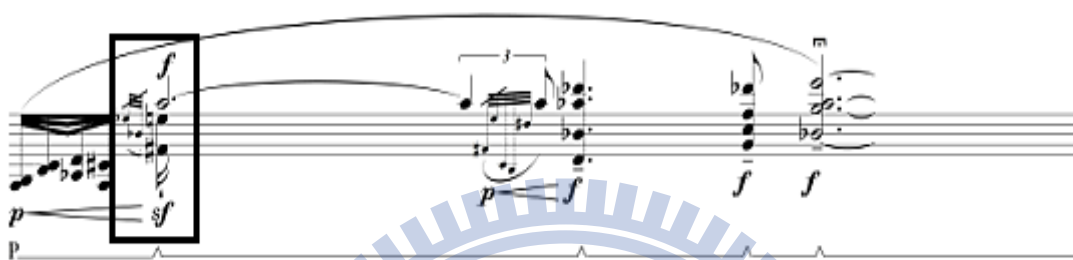
<sup>24</sup> 請參閱楊聰賢，《行到水窮處，坐看雲起時：時空經緯下的生命情調與創作理念》。臺北：樂韻出版社，11，2000。



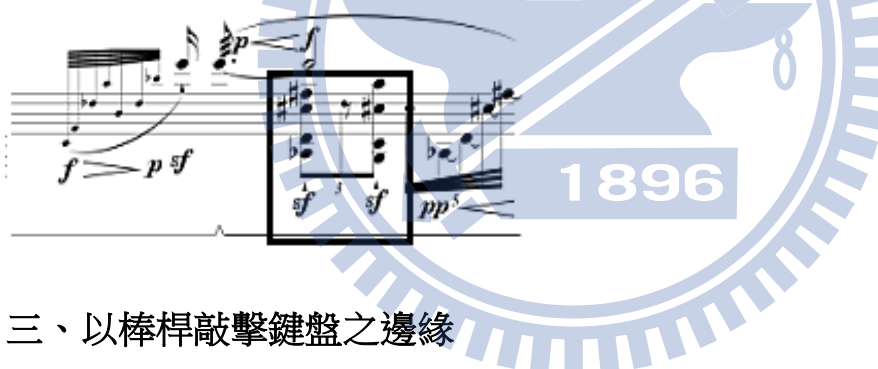
## 二、*sf* 的演奏詮釋

*sf* 可分為敲擊後立即消音以及直接按壓兩種方式，敲擊後立即消音是最常被使用的方式，而直接按壓琴鍵可造成較刺激的聲響【譜例 45】、【譜例 46】。

【譜例 45】打完立刻消音（第一頁第一行）



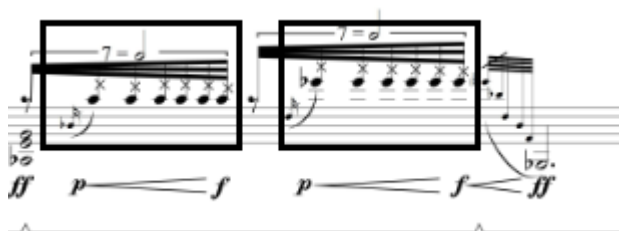
【譜例 46】直接按壓（第二頁第四行）



## 三、以棒桿敲擊鍵盤之邊緣

樂譜中有出現叉叉的符號在符桿上，指示以棒桿敲擊鍵盤的邊緣，發出清脆之聲響。節奏時值的縮減及音量增幅相同，皆由慢到快，音量也由 *p* 到 *f*【譜例 47】。

【譜例 47】敲擊鍵盤邊緣（第二頁第四行）



#### 四、踏板演奏方式

踏板可分為三種型態【表 7】：，分別為不使用踏板【譜例 48】、1/2 踏板【譜例 49】、使用踏板三種類型，並且可將三種類型組合使用【譜例 50】，作曲家用線條來指示踏板之運用，此曲以 1/2 踏板所造成的音響最為特殊。

【表 7】音符減值位置及型態

方法	在樂曲中造成之效果
不使用踏板	在鐵琴的特性中，音長持續約半秒，在此樂曲中和其他音色比較起來，聲音較乾
1/2 踏板	有延音效果，泛音較少
使用踏板	延音聲音最長，泛音多

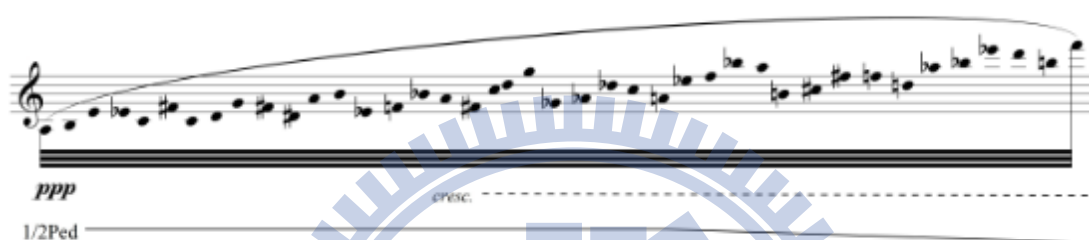
鐵琴在不使用踏板時的物理現象，當琴槌敲擊鍵盤時，音量會持續往下降(約半秒鐘的時值)，【譜例 48】為全曲第一次出現長時間不使用踏板的樂段。筆者建議，演奏此處時琴槌速度要快且透，讓聲響和前面的聲響區分開，音樂部分也漸漸地從踏板的控制中脫離，成為音響自然的消逝狀態。

【譜例 48】不使用踏板（第二頁第三行尾部）



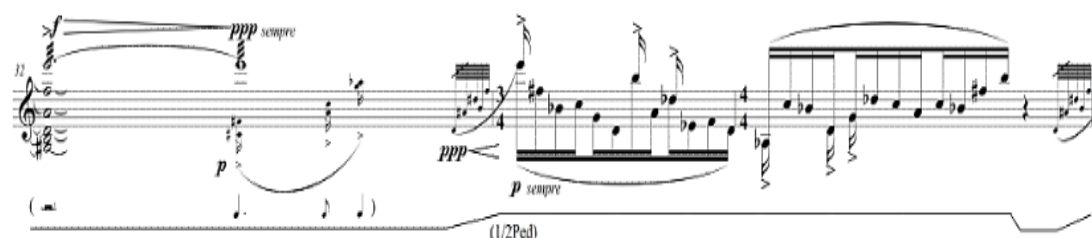
使用 1/2 踏板能讓鐵琴的音長持續，減少泛音的震動，【譜例 49】有一長串的音符使用 1/2 踏板，由於此處音量從 *ppp* 開始，因此筆者會建議這長串的音符開頭棒子和手都要放低，一敲擊完立刻抽離直到中後方才開始做漸強，音樂部分從開始的渾沌音響逐漸昇華為亮麗的高音群，為全曲另一波的高峰。

【譜例 49】1/2 踏板（第五頁第一行）



踏板組合使用能使音樂的音響更有層次感，【譜例 50】將動機再次展現後，開始將踏板轉變為 1/2。此處筆者會將動機 A 輕柔的敲擊後，直到聲音快要消逝，再輕巧的轉換踏板位置，1/2 踏板皆在多音裝飾奏中改變，使音群不受到干擾，而聆聽者也能夠有新的聲響進入耳朵，增添樂曲流動感。

【譜例 50】踏板組合使用（第三頁第二行）



#### 四、琴槌選擇

此曲作曲家未提到琴槌的選擇，但在筆者的認知中，除了場地會直接影響音色，最重要的莫過於琴槌的選擇，琴槌會直接影響音色的泛音及殘響。和指導教授討論過，此首樂曲偏向音高結構的概念，重視音與音之間的關聯，音色的對比性小，不需要特別在樂曲當中更換琴槌，但音量的對比性大，筆者希望呈現出音量對比起伏大的詮釋，從這觀點來看，筆者偏好中硬度的棒子，以下分為兩點論述。

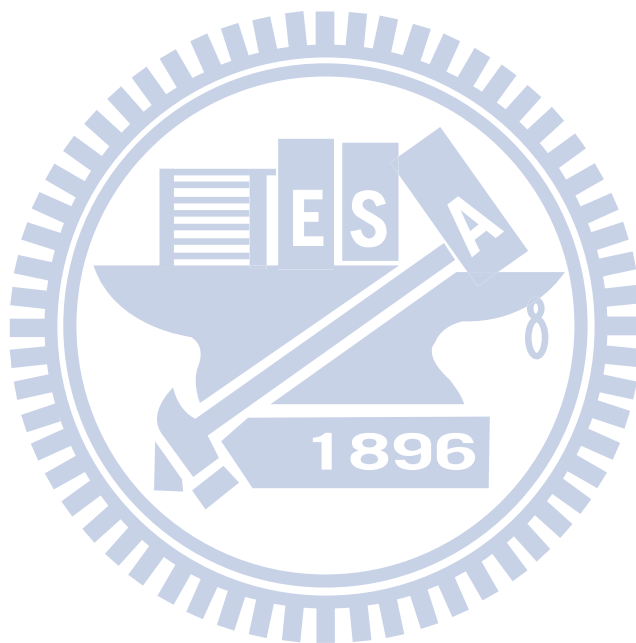
一般的鐵琴曲中的止音是要非常乾淨，讓人聽不到止音的瞬間所產生之附加音響，但在此樂曲中出現兩種止音方式：乾淨的止音、有節奏的止音，若使用太硬的琴槌，在止音時會出現許多噪音，再者，樂曲音量起伏大，從 *ppp* 到 *fff*，不適合使用太硬的琴槌，中偏硬的琴槌在 *ppp* 音量中能呈現較柔和且清晰的音色質感，而在演奏 *fff* 音量時，也能有渾厚強大的音量表情，而並非刺耳難受的聲響，若使用太硬的琴槌，會破壞樂曲的個性，非作曲家希冀的音色。

以上為筆者對於琴槌的選擇想法，但最終的選擇還是得看演奏樂曲的場地來做調整，達到最好的效果。

楊聰賢在樂曲開頭皆使用十二音列作為創作素材，而到樂曲結尾，漸漸地脫離十二音列；創作意念以三個音程為基礎，衍伸出動機 A、動機 B 以及信號動機，改變型態貫穿全曲；動機方面，動機 B 為嚴謹的節拍，而動機 A 為自由延長的節拍；聲響方面，有使用踏板控制聲音長度，也有使用踏板將聲音無限延長直到消失；樂句連結方面，運用中國旋律法中的魚咬尾做為十二音列的連結；連續音由慢到快的敲擊中

也使用了類似中國大鼓節奏的元素，展現作曲家東西方音樂觀兼容並蓄的手法，以及獨特的創作思維。

筆者希望以上述的演奏詮釋，將作曲家對於鐵琴以及環境聲響之關係，並且對於人內在所造成的音響意象，串聯為筆者對《聆》所發出聲音的想像，進而傳達作曲家欲表達的意涵。



## 第五章 結語

筆者從演奏此曲到研究樂曲文本，更清楚瞭解作曲家楊聰賢獨特的動機設計及樂句安排，並且在演奏上更理解音響上處理的訣竅，特別在握棒技巧及踏板使用的拿捏，更決定了樂曲音響狀態及時間進行的面貌。

楊聰賢在此曲中使用了西方十二音列的技術，並以東方的思維貫穿其中，解套了西方以邏輯為主的創作觀念；加上對於外在環境的細心聆聽、觀察，注重自然、天人合一的概念，將西方講求人本為中心、講求邏輯的關聯性，以東方直觀式的思維，發展出鑲嵌平行的時間概念，在多層次的音響線條中，看到作曲家多元包容的性格及精密的創作手法。筆者從演奏者的角度學習到了許多不同傳統演奏手法的詮釋方式，更增加了筆者詮釋現代樂的經驗。

從聆聽中講求內心外物的和諧，最終的目的就是要聆聽到環境跟人之間的對話。

## 參考文獻

### 一、中文書目

- 楊沛仁。《音樂史與欣賞》。臺北：美樂出版社，2001。
- 楊聰賢。《行到水窮處，坐看雲起時：時空經緯下的生命情調與創作理念》。臺北：樂韻出版社，2000。
- 潘皇龍。《讓我們來欣賞現代音樂》。臺北：全音樂譜出版社，1987。
- 方銘健。《西洋音樂史 理念與建構》。臺北：全華科技圖書公司，2005。
- Neuhaus, H. [俄]亨利·涅高茲。《論鋼琴表演藝術》。林道生校訂。臺北：樂韻出版社，1985。

### 二、中文研究報告、期刊

- 林芳宜編輯。〈窺見作曲家的私密花園－訪台灣現代音樂論壇製作人徐伯年、作曲家盧炎與楊聰賢〉。《藝術觀點》(2003)：66-68。
- 林暉鈞編輯。〈臺灣當代音樂創作的處境－楊聰賢專訪 The Situation of Contemporary Music in Taiwan: Interview with Composer-Tsung-hsien Yang〉。《藝術觀點》(2012)：42-49。
- 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)：71-98。
- 莊淑芬。〈莊淑芬鋼琴演奏會(含輔助文件《山水寮札記》的演奏實務探討：踏板與運音法)〉。新竹市：國立交通大學音樂研究所碩士論文。1997。
- 鄭雅慧。〈音樂作為情感符號及其在語意上之指引：楊聰賢《鋼琴小協奏曲》之詮釋初探〉。臺北市：私立東吳大學音樂研究所碩士論文。2002。
- 謝昀倫。〈Jonathan Kramer 的音樂時間理論於賴德和與楊聰賢作品分析之運用〉。臺北市：國立台北藝術大學音樂學研究所碩士論文。2010。

### 三、中文網站

- 吳三連文藝獎網站。〈楊聰賢評定書〉。  
[http://www.wusanlien.org.tw/02awards/02winners33\\_d02.htm](http://www.wusanlien.org.tw/02awards/02winners33_d02.htm) (檢索於 2012/7/3)
- 吳三連文藝獎網站。〈楊聰賢專訪〉。  
[http://www.wusanlien.org.tw/02awards/02winners33\\_d01.htm](http://www.wusanlien.org.tw/02awards/02winners33_d01.htm) (檢索於 2012/7/3)

### 四、樂譜及有聲資料

- 楊聰賢。〈聆〉，樂譜，1995，作曲家提供，未出版。
- 十方樂集現代音樂系列(四)。十方樂集提供。
- 楊聰賢作品發表。十方樂集提供，2002 年 12 月 8 日。