

國立交通大學

音樂研究所 作曲組

碩士論文

《梵天》

原創管絃樂作品與註釋

BRAHMA

AN ORIGINAL ORCHESTRAL COMPOSITION WITH
COMMENTARY

研究生：蔡承哲

指導教授：李子聲

中華民國一〇三年六月

《梵天》
原創管絃樂作品與註釋

BRAHMA
AN ORIGINAL ORCHESTRAL COMPOSITION
WITH COMMENTARY

研究生：蔡承哲 STUDENT: CHENG-CHE TSAI

指導教授：李子聲 ADVISOR: TZYI-SHENG LEE

國立交通大學

音樂研究所 作曲組

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 ARTS
(COMPOSITION)

HSINCHU, TAIWAN

JUNE 2014

中華民國一〇三年六月

《梵天》

原創管絃樂作品與註釋

研究生：蔡承哲

指導教授：李子聲 博士

國立交通大學音樂研究所

摘要

本論文分為兩部分，分別是原創作品《梵天》管絃樂曲之樂譜與其註釋。

《梵天》管絃樂曲為兩管制的單樂章作品，音樂具有儀式性，也是筆者為個人信仰——梵天之創作。梵天乃創造之神，與濕婆、毗濕奴並列印度教三大主神。直至佛教興起後將梵天納為護法神，並在泰國備受供奉，又稱四面佛。此作品影響筆者在音樂與信仰間之探索與實踐。

註釋共三章：第一章「創作背景與理念」藉由闡明創作背景與梵天簡介，並回顧舊作品經驗來反映新作品，及陳述創作理念。第二章「創作手法」共五節，介紹樂曲形式與段落結構，闡述樂曲風格與特色，並從音高、節奏、織體、音色與配器等來探討創作手法。第三章「實踐與目標」說明筆者在創作中的自我實現、自我檢視與再思，和對未來創作之展望與計畫。

關鍵字：管絃樂曲、儀式性、梵天、四面佛、音樂與信仰。

“Brahma”

An Original Orchestral Composition with Commentary

Student: Cheng-Che Tsai

Advisor: Dr. Tzyy-Sheng Lee

Institute of Music

National Chiao Tung University

Abstract

This thesis has two parts: an orchestral work “Brahma” and its commentary.

“Brahma” is a double-wind orchestral work with one movement. The music is in ritual style. The work is after my belief, Brahma. Brahma is the god of creation. He became one of three dominant gods of Hinduism with Shiva and Vishnu. Brahma was subsumed as a Guardian of Buddhism until after Buddhism has risen and developed. He was shrined readily in Thailand, and called four-faced Buddha. Therefore the work involved me exploring between my music and my belief.

The commentary is divided into three chapters. Chapter I “Compositional Background and Ideas”, which is to illustrate compositional background, introducing Brahma and reflecting a new work through reviewing former works, and then stating compositional ideas. There are five sections in Chapter II “Compositional Technique”, which is to analyze the form and the structures of composition, elaborating the style and the characteristic of composition, discussing its compositional techniques from pitch, rhythm, texture, timbre and orchestration. Chapter III “Practice and Goal”, which is to discuss my self-actualization, self-examination and rethinking in composition, and also prospects and plans for composition in the future.

Keywords: Orchestral work, Ritual, Brahma, Four-faced Buddha, Music and belief.

謝誌

謝謝李子聲老師在我生命中扮演一個老師兼家長的角色，老師教我這麼多年真的辛苦了，總是給我最適合的空間讓我學習與成長，謝謝你很愛我，我也很愛你。

謝謝楊聰賢老師在我研究所期間教導我觀察音樂的方法與聆聽音樂的態度，老師認真的精神一直是我該學習的目標，謝謝老師願意當我的口委並給予我很多寶貴的意見。

謝謝馬定一老師擔任我的口委並給予我很多修改論文方面的幫助，在老師的課堂上學習到很多實用的理論與方法，很喜歡老師風趣的個性也謝謝老師平時對我的關心。

謝謝我的家人一直給我溫暖的家，讓我無後顧之憂地學習音樂，最愛最愛你們。

謝謝交大的同學們，在新竹的每一個日子有你們真好，謝謝你們的陪伴與支持。

謝謝梵天，給我這樣一個大試煉，我了解自己的不足但我會繼續加油並一直跟隨您。

謝謝自己，總覺得快沒毅力撐不下去了，但是心底總有一個聲音喚住自己不能放棄。



目錄

	頁次
中文摘要.....	i
英文摘要.....	ii
謝誌.....	iii
目錄.....	iv
圖目錄.....	v
表目錄.....	vi
譜例目錄.....	vii
第一章 創作背景與理念.....	1
第一節 梵天緣由.....	4
第二節 經驗回顧.....	5
第三節 創作理念.....	8
第二章 創作手法.....	11
第一節 形式與結構.....	13
第二節 風格與特色.....	16
第三節 音高與節奏.....	17
一、音高.....	17
二、節奏.....	20
第四節 織體.....	23
第五節 音色與配器.....	38
一、音色.....	38
二、配器.....	46
第三章 實踐與目標.....	57
第一節 自我實現.....	59
第二節 自覺與再思.....	61
第三節 未來展望.....	62
參考文獻.....	64
附錄 原創管絃樂作品《梵天》總譜	

圖目錄

頁次

【圖一】梵天像.....4



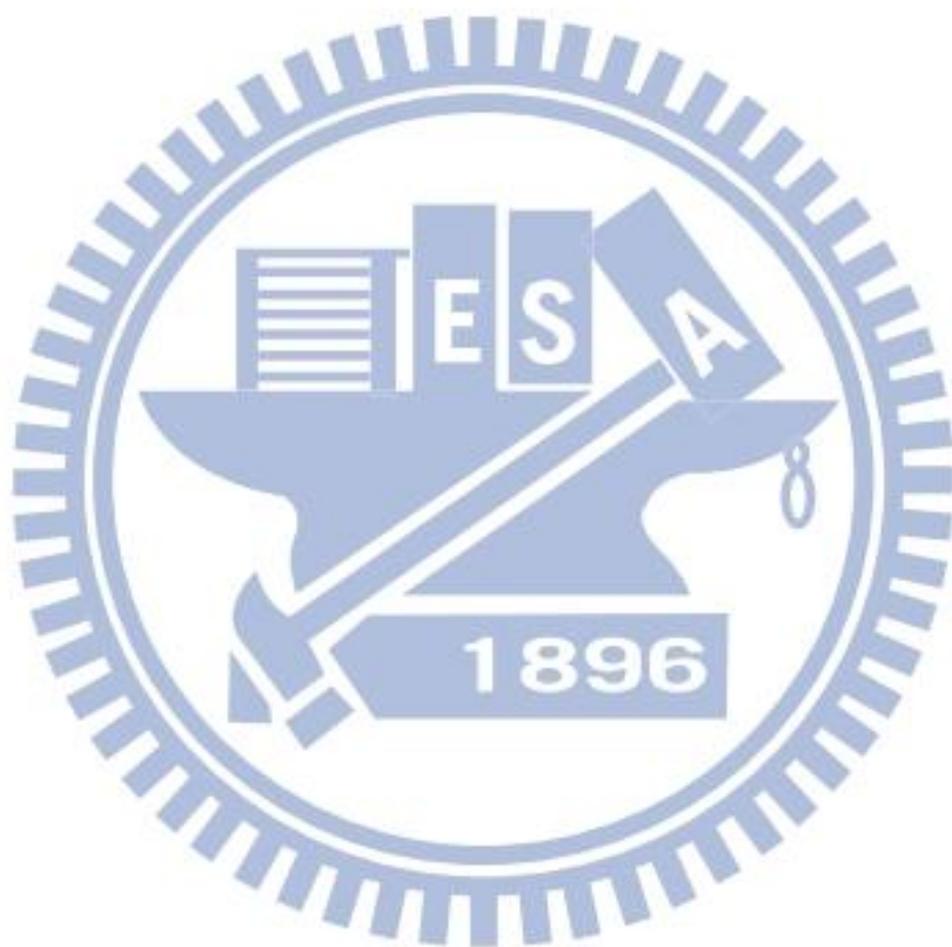
表目錄

	頁次
【表一】《梵天》形式結構.....	15
【表二】《梵天》音高與相關音響設計.....	18
【表三】《梵天》節奏設計.....	20
【表四】《梵天》織體設計.....	37
【表五】《梵天》音色象徵.....	46



譜例目錄

	頁次
【譜例一】《梵天》織體——單音音樂織體.....	27
【譜例二】《梵天》織體——複音音樂織體.....	28
【譜例三】《梵天》織體——主音音樂織體.....	29
【譜例四】《梵天》織體——複主題織體.....	30
【譜例五】《梵天》織體——複節奏織體.....	31
【譜例六】《梵天》織體——複合織體.....	32
【譜例七】《梵天》織體——支聲複音織體.....	33
【譜例八】《梵天》織體——微分複音織體.....	34
【譜例九】《梵天》織體——音堆織體.....	35
【譜例十】《梵天》織體——留白織體.....	36
【譜例十一】《梵天》韻的概念——滑音使用.....	40
【譜例十二】《梵天》音色——藏傳佛教儀式音樂之象徵(一).....	42
【譜例十三】《梵天》音色——藏傳佛教儀式音樂之象徵(二).....	43
【譜例十四】《梵天》音色——藏傳佛教儀式音樂之象徵(三).....	44
【譜例十五】《梵天》音色——中國雅樂之象徵.....	45
【譜例十六】《梵天》配器——A段(一).....	49
【譜例十七】《梵天》配器——A段(二).....	50
【譜例十八】《梵天》配器——A段(三).....	51
【譜例十九】《梵天》配器——B段.....	52
【譜例二十】《梵天》配器——A'段.....	53
【譜例二十一】《梵天》配器——C段(一).....	54
【譜例二十二】《梵天》配器——C段(二).....	55



第一章 創作背景與理念

人們通常會抱怨著音樂曖昧，令他們不知如何思考，而文詞反倒是讓人人都能理解。但是，我覺得情形恰好相反。¹

——孟德爾頌

有人說：「音樂，是一種無形的文字」。作曲家藉由創作音樂反思自我和反映社會，古今中外比比皆是，而筆者對於創作依然秉持著此精神與態度。音樂，是一種時間的藝術。作曲家給予欣賞者聆聽上的空間，讓每一個人去感受屬於自我的詮釋與情感；有別於侷限在橫豎勾勒的文字，所以孟德爾頌曾經說過：「一個字在這個人和那個人看來，意義不同；唯有樂曲才會道出同一件事，喚起兩個人相同的感覺——只不過那種感覺或許不能表之以相同的文詞。」²而克勞德·李維史陀（Claude Lévi-Strauss, 1908-2009）也曾經提到：「在所有語言中，只有音樂是無法直接領會與轉譯的，因此，音樂的創作者有如神明，而音樂之玄奧則是人類記憶中之最。」³正因為音樂被視為所有藝術類型中最珍貴的形式，其非具象、不可暫留之特性使人類面對倏忽即逝的音樂更加重視。德國哲學家尼采曾說：「藝術，唯有藝術！藝術最能使人生可期，最能誘人向著生命，最能激勵生命。」

⁴作曲家透過創作音樂更是進行一種將生命納為材料的理想化實驗。而物理學家

¹ Gal, Hans. *The Musicians World* (London: Thames & Hudson, 1965), 170.

² 同註 1

³ Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, trans. John & Doreen Weightman (London: Cape, 1970), 18.

⁴ Friedrich Nietzsche. *The Will to Power*, trans. Walter Kaufmann & R. J. Hollingdale (London: Weidenfeld & Nicolson, 1968), 452.

愛因斯坦說過：「科學是永無止境的，它是一個永恆之謎。」⁵筆者認為科學家追求科學的實驗過程和態度，與作曲家創作音樂的寫作過程和精神是如出一轍。但最終人類總仍基於各種原因，例如：求知、好奇心、追求人類福祉…等，使用不同方式探索這些所謂「謎樣」、「神秘」之事。所以愛因斯坦曾說：「我們所能經歷的最美好的事情是神秘，它是所有藝術和科學的源泉。」⁶正因為人類在生活中願意想像、嘗試、創造、保留這份美好，我們更能體會俄國文學家托爾斯泰曾說過的一句話：「沒有科學和藝術，就沒有人和人的生活。」⁷在經歷了看似奧秘的美好過程——藝術，筆者認為唯有透過不斷地淬煉生命經驗、持續地創作才能延續此精神。所以愛因斯坦說過一句話：「如果我不是一位物理學家，我可能想當一位音樂家。我常常沉浸在音樂裡。在音樂裡，我住在我的白日夢中。就音樂而言，我經歷了我的人生…在人生中我得到絕大部分的快樂是來自音樂。」⁸

筆者於近年來的作品中，其創作主題、題材開始轉向以個人宗教信仰為靈感而發想和發展。論及音樂與宗教的關係，除了自西洋音樂史中最早出現的宗教音樂——葛利果聖歌（Gregorian chant）以來的文化脈絡外，在其他學術領域的學者也針對音樂和宗教的關係來發表評論，如美國發明家愛迪生曾說：「音樂是唯

⁵ 引文自 <http://www.lh604.net/otscientists.htm>（檢索於 2014/04/06）

⁶ 同註 6（檢索於 2014/04/06）

⁷ 引文自 http://www.rate9.com/tw/a17/index_1.php（檢索於 2014/04/06）

⁸ “The relative beauty of the violin”. *The Independent*. 28 January 2011.

一可以縱情而不會損害道德和宗教觀念的享受。」⁹如果音樂具有這種特質，且又能適當地作為宗教信仰之媒介，故許多作曲家曾為宗教信仰創作，藉由這類音樂作品和創作行為來表現、傳遞屬於信仰者自身的虔誠與奉獻之心。德國文學家歌德曾說：「藝術是立足於一種宗教感上的。它有著既深且固的虔誠。正因為這樣，藝術才樂於與宗教攜手同行。」¹⁰不論音樂家、作曲家都在追求在音樂之中那尋幽入微之美，就如同某些宗教帶領信仰者修行來習得人間至善。在追求此世間至上之事物時，可看作是一種信仰中的宗教行為過程。

在計畫創作筆者作曲生涯的第一首管絃樂曲《梵天》之前，除了前面提過的取材方向轉變外，更有了嘗試改變創作立場與態度，用不同與以往習慣的方式與手法來展現一個在創作上新的自己，強調在音樂上另一種面貌、另一個性的自己，與彰顯在藝術上能被自我開發的任何可能性。法國哲學家笛卡兒曾說：「我思故我在。」¹¹筆者更進一步認為，我在故我創作——我創作故我思。

⁹ 引文自 <http://www.aidisheng.net/mingyan/mingyan75.html>（檢索於 2014/04/06）

¹⁰ 引文自 <http://www.newxue.com/jingdianyulu/134466242513648.html>（檢索於 2014/04/06）

¹¹ René Descartes. *Discourse on Method*. Vol. XXXIV, Part 1. The Harvard Classics. (New York: P.F. Collier & Son), 1909–14.

第一節 梵天緣由

筆者之個人信仰——梵天，又稱大梵天、四面佛，是印度教的三大主神之一，但印度教對梵天的崇拜並不如對毗濕奴和濕婆其他二位主神的熱衷崇拜。印度教認為梵天是世界的創造之神，也是毀滅之神。祂高興則世間安穩，萬物興盛；憤怒則世間不安、災難叢生、眾生苦惱，草木難一倖免。而佛教將梵天納為佛陀的護法天神之一，稱大梵天，居於天道的色界，即諸天中的第一位。佛教認為梵天和信徒一樣，皆芸芸眾生輪迴六道，故不崇拜梵天。藏傳佛教更將梵天視為我執的代表，必須破除我執。泰國的梵天信仰在西元六世紀由印度教傳入，真正蓬勃發展是在 1956 年曼谷愛侶灣酒店開始供奉梵天而興起直至今日。梵天的造像在泰國隨處可見，人們對祂禮拜，更視祂為護法的身份，求世間的財運福報。梵天不僅創造世界萬物，卻也常滿足祈求者願望，往往因善惡不分、有求必應，使許多妖魔外道得到應許而被縱容。（參見圖一）



【圖一】梵天像

第二節 經驗回顧

舊作品往往在一位作曲者身上或多或少扮演一個重要的角色，不僅提供作曲者本身經由時間與歲月的累積，形成所謂的「創作經驗」。而舊作品除了反映在作曲者自身的創作經驗之外，也同時具有「自我參照效應(self-reference effect)」。

自我參照效應是人類在面對學習時的一種心理狀態，在接觸新東西的時候，如果它與我們自身有密切關係的話，學習的時候就有動力，而且較不容易被忘記。¹²

在筆者先前的舊作品之中，有幾首作品它們各自在不同面向的表現，能與管絃樂曲《梵天》的創作上，做一些直接或間接的影響、啟示與對照。以下針對不同面向各自以筆者不同舊作舉例說明。從編制方面來看，在筆者於 2010 年創作的大型室內樂《鵲橋仙》為女高音與 12 位演奏者，從《鵲橋仙》的編制¹³上著眼，宛如一小型、簡易型管絃樂編制，然而《梵天》延伸並擴展了原本《鵲橋仙》的編制，其不僅在編制上影響了《梵天》器樂的配置安排，在配器上也或多或少呈現出《鵲橋仙》的影子。在作品題材方面，筆者於 2012 年開始將創作題材從摹寫個人情感轉向宗教信仰，而陸續創作了如《伎樂天》(2013) 為七件傳統樂器——簫、笙、琵琶、揚琴、大阮、古箏與二胡，以及《四面佛》(2013) 為三位歌者與泰國揚琴(khim)。在新的寫作題材傾向與興趣之中，除了研究各自題

¹² Rogers T B, Kuiper N A, Kirker W S. *Self- Reference and Encoding of Personal Information*. (General of Personality and Psychology, 1977), 35(9):677-688.

¹³ 《鵲橋仙》為女高音與 12 位演奏者，其樂器編制如下列依序為：長笛、雙簧管兼英國管、B^b 豎笛兼低音豎笛、法國號、小號、長號、兩位打擊、小提琴、中提琴、大提琴與低音提琴。

材內容(如:宗教流派、供奉儀式、神祇功能……等)並將其應用於該樂曲風格，也從不同題材呈現之迥異風格，映照出宗教信仰題材的個別化(individualization)與獨特性(uniqueness)。

上述幾部舊作品對筆者而言，不僅可當作借鏡，在創作此部新作品管絃樂曲——《梵天》時，也是許多想法與靈感的根基與始源。身為一名創作者在面對創作新作品時，或多或少需要過往創作的經驗與參照來接續下一個挑戰的創作版圖擴張，而當面對舊作品時也就是所謂的「回溯」，對筆者而言可以擁三種思維來看待舊作品：一、近倚。二、遠離。三、遐邇一體。

一、近倚

面對舊作品時以親暱、靠近的角度來審視作品，並試圖以擷取舊作品的方式來應用、再創造、再發展於新創作上。而這樣的新創作其創作靈感、風格、素材或手法…等是根基於舊作品，通常為一系列之作品頗為常見，或是同樣、類似的題材與風格的再續。而就創作者的角度可歸納於對某種題材的高度之好奇與興趣，而產生一連串的創作傾向與喜好。

二、遠離

面對舊作品時以規避、遁走的角度來檢視作品，並嘗試用反抗舊作品的方式來疏遠、激發、再規範於新創作上。而這樣的新創作其創作靈感、風格、素材或手法…等是根基於舊作並作其反向、抽離之運動，通常為不同題材或系列的作品，

或是作為在風格與手法上的跳脫與轉型。而就創作者的角度可歸因於對某種題材的厭倦或好奇心與興趣的轉移，而產生一連串的創作轉變與叛逆。

三、遐邇一體

面對舊作品時既以親暱、靠近，又以規避、遁走的角度來雙重再視作品，並企圖以部分擷取舊作品的方式來應用、再創造、再發展於新創作上，且部分以反抗舊作品的方式來疏遠、激發、再規範於新創作上，雙管齊下而兼容並蓄。而這樣的新創作其創作靈感、風格、素材與手法…等以舊作品為中心作一遠一近的交互作用，合二為一而共存共榮，可視為遐邇一體。通常此類作品其題材、風格或手法或多或少呈現出舊作品的移影，但與第一類近倚之作品相較之下顯得淡薄，可能是前兩者技巧之融合，也可能是創作者運用前兩者技巧之一略顯生澀手法上顯得不完全，尚未融會貫通。而就創作者的角度可歸因於自身於上述兩種技巧的折衷觀念，或對於新、舊題材傾向製造出所謂的「灰色地帶」。

綜觀以上，當創作者回溯舊作品時，無形中因過往的創作經驗與技術產生了不同的影響，而造就了不一樣的思考模式來觀察舊作品再行新創作，而因為這些歷程不斷地累積，「反思」在創作者進行創作行為或身處創作模式或環境時，它不僅是一個舊作品與新作品交替之間的文化，對創作者本身而言也是一種降臨於創作信仰中的一種儀式。

第三節 創作理念

英國哲學家羅傑·史克魯頓（Roger Scruton）曾寫過一段話：

美可以代替宗教，把這當成一種哲學目標，若要找個例子，尼采的思想與性格就是現成的。尼采哲學以藝術與藝術思想為起點，致力於透過美的價值來理解世界，尋找一種生活方式，將高貴、榮耀與悲劇美提升到傳統上由道德與宗教的善所占有的位置。¹⁴

「美」是多數藝術作品所追求的目標，而建立在此哲學思維的創作進程，即是筆者計畫創作管絃樂曲《梵天》的旨意。此作品是筆者學習創作生涯中第一首為非傳統兩管制¹⁵管絃樂作品，並不是學生習作或是風格配器之練習。筆者費心思考風格與配器這兩方面的掌握與安排，期望能有些突破或創舉。此外，另一個重要的原因影響筆者，即此音樂作品之標題《梵天》。在過去作品以描寫情感經驗居多，於是在這個地位越顯重要的作品上，筆者嘗試為自己的信仰——梵天創作音樂，一方面祂曾帶給筆者神蹟，信仰也使自己回饋與奉獻。

由於梵天相關資料記載有限，筆者想更進一步了解梵天，便連繫一位朋友——神通¹⁶者，他除了具有神通能力外還能進行觀想（visualization）¹⁷的行為。此

¹⁴ Roger Scruton, *Modern Philosophy and the Neglect of Aesthetics*, in *The Symbolic Order*, ed. Peter Abbs (London: The Falmer Press, 1989), p. 27.

¹⁵ 非傳統兩管制意指短笛、英國管、低音豎笛、倍低音管不由第二部兼吹，而在全曲中自行成為一個獨立聲部。此編制亦非室內樂管絃樂的編制。

¹⁶ 神通在佛教中分為六種：神足通、天耳通、他心通、宿命通、天眼通與漏盡通。前五者是由世間禪定修得，唯獨漏盡通必須得到佛的智慧才能得到。資料來源自 <http://zh.wikipedia.org/wiki/%E7%A5%9E%E9%80%9A>（檢索於 2014/06/11）

¹⁷ 觀想是佛教修行的一種方法。觀即看，想即心中想像。當觀想佛像或其他事物時，心中必須先有影像。這影像即從眼觀而來。當眼睛看到東西之後，便會留下影像在心中。資料來源自 <http://a112.com/0207/0-c/4.htm>（檢索於 2014/06/09）

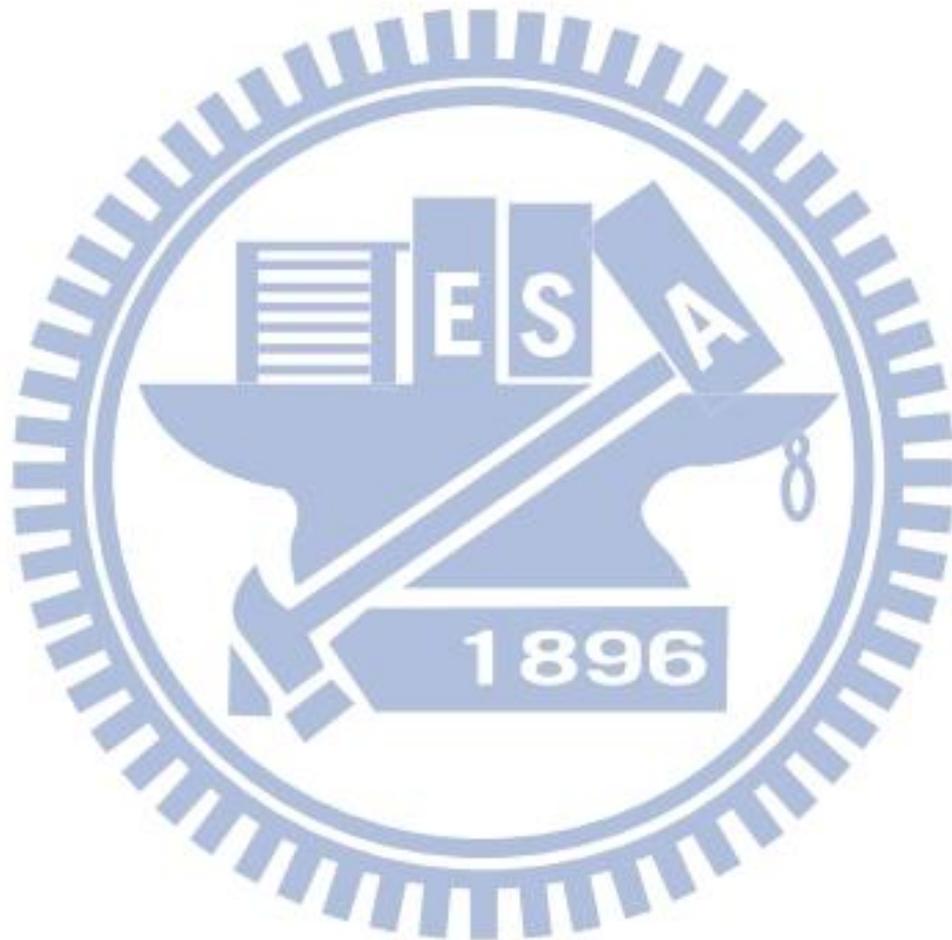
神通者認為創作者為自己的信仰創作樂曲頗具意義，且單憑筆者一己之力對梵天的形象與個性瞭解是有限的，因此他給予幫助並為筆者觀想。進行觀想時，神通者可直接描述觀想到的梵天形象，並形容梵天其個性與特色，神乎其技。

《梵天》此作品中，筆者除了使用第一章第二節提及的回溯舊作品之概念，也使用音樂想像的概念來塑造一位「在樂譜看不見；在音樂聽得見」的梵天。此創作理念於筆者的管絃樂作品中第一次被高度強化。在以往作品題材上，因題材類型較集中於事件所引發的個人情感，相較新作品的宗教信仰題材，較能以主觀的角度與態度進行摹寫。雖然宗教信仰可以是個人的或特定的，但每個宗教及每尊神祇非隸屬個人，故筆者試圖以不同角度進行梵天形象塑造。根據梵天相關資料、神通者的觀想，和筆者的想像與信念，《梵天》作品中的音樂想像可分三種角色（視角）——音樂想像：第一人稱（筆者），第二人稱（神通者），第三人稱（他者——梵天相關資料）。關於音樂想像的概念，讓筆者在創作《梵天》時可根據上述三種角色（視角）分類進行想像。針對音樂想像，張凱是如此解釋與認知：

音樂影像是人在原有的，對音樂的感性認識形象基礎上，通過拼接、重塑而形成新的音樂形象的心理過程。大腦在接收音樂信息時，不但能產生音樂的知覺形象和音樂表象，而且還能形成新的音樂形象。同時，大腦根據外界的音樂表現或自我描述，也能形象地感知未曾見過的事物之形象。在音樂創作中，作曲家可以在大腦中創造出自己想像的音樂新形象。這些新形象的行程過程就是音樂想像。¹⁸

¹⁸ 張凱。《音樂心理》，（重慶：西南師範大學出版社，2001），192-193。

音樂想像此創作理念是基於創作者自身的音樂基礎能力、音樂性、感知能力與組織能力等，利用對音樂的感性認知與大腦的理性建構出一張張屬於音樂的藍圖。



第二章 創作手法

對於一個作品的理解可經由聆聽經驗的累積，配合理性分析來達到目標，而這種過程是需要培養並非短時間能完成。創作者的靈感醞釀期至創作發展期是一個神祕的轉化歷程，這段過程創作者運用不同的手法，或多或少系統地來組織與發展樂曲，而當這樣的歷程其呈現出的結果或訊息能與聽眾產生聯結或所謂的「共鳴」，創作者與聽眾並能在作品發表的歷程中達成共識而獲得交流。創作者為了將作品易於交流的資訊傳遞給聽眾，並試圖將其記錄下而進行保留工作。因此，邏輯性與系統性的作品分析、構造統整，並加以文字、符號輔助則是必要的。美裔英籍的音樂學家——穆爾（Jerrold Northrop Moore, 1934-），在他自己的著作《艾爾加傳》之序文曾經寫過一段話：

藝術家就像我們這些其他人，被內心的各種慾望折磨。不過，與我們不同的是，他把每一種欲望都變成他的藝術裡的一個元素。接著他又設法綜合處理所有的元素，使之形成一種風格。一件成功的綜合體，其特色就是一致、獨特、人人都明瞭的一種風格。因此，一種成功的風格對聽眾而言，似乎充滿難以確切說明的熟悉事物——同時還具有一股神聖的、日常行事中見不到的「理解」力。一個人創造這種一致性的那個過程，是人類的故事中最深奧且最崇高的一種。¹⁹

創作者本身即是一個複雜的個體組織。對筆者而言，創作本身可以是一種刻意模糊可分析性之行為與觀念，而分析即為一種抽絲剝繭、反覆推敲的合理化、系統化、邏輯化過程。因此，對創作者而言，創作自我，再分析自我，在某種角度上是既矛盾又互相違背的。但就欣賞者、聽眾甚至音樂愛好者而言，一個清晰、

¹⁹ Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar: A Creative Life* (Oxford: Oxford University Press, 1984), 7.

簡潔的樂曲分析呈現，將有助於他們與作品甚至創作者本身進行交流與經驗，而這也是本章前兩節的主旨與目標。

音樂是一種人類心靈活動的體現，人類擁有的音樂感受多半來自於音樂的認知系統所產生的反應。換言之，分析音樂作品，若只憑藉描述音樂感受而不琢磨音樂本身的敘述策略，便容易不具說服力而形成空談。然而，音樂敘述策略內部具有繁複的組織系統，例如音高、節奏、織體、音色和配器等。筆者分別在第三、四、五節藉由不同層面的分析與輔助資料，試圖引導聆聽者進入《梵天》更深層的領域。



第一節 形式與結構

西方音樂的主要概念著重於樂曲形式的設計與鋪陳；而東方音樂思維之形式觀念強調當下性的瞬間或片刻。此觀念影響了東方音樂的結構，因此相較之下不易觀察到過於分割化、孤立化的樂曲形式分析，而消弭片段化整體作品的觀念，也強化東方音樂非結構性的特徵，使曲式與結構其地位較不被強調，因此也賦予東方音樂其可被創造與發展的彈性空間。

而具有此非結構性的東方音樂創作思維，被筆者應用於管絃樂曲《梵天》之寫作上。在寫作歷程當中，筆者企圖以直觀的概念來寫作，寫作目的並非為了日後作品完成有利於分析。更進一步地說明，筆者甚至在創作的當下刻意將作品遠離分析的觀念和態度，在創作中企圖遠離分析此概念並非意指在樂曲中完全無法觀察到分句與分段；相反地聽眾可以清楚地聽見音樂與音樂，或樂句與樂句之間的休止點。但是筆者所要強調的是，諸如這些音樂上、作品中所謂的停頓之處，筆者將其視為「音樂中的呼吸」，即強調「音樂具有氣息」之觀念。此作法並非企圖分段與劃界的原意，而是考慮到音樂在創作中的自然性和調度音樂的氣息。在西方音樂觀念，樂曲中的不同段落可以視為不同題材甚至情景，而西方作曲家常利用休止的概念或利用不同樂章來區分樂曲的形式，而這樣的形式觀對分析《梵天》而言，或許不是最恰當的方式。

然而，筆者為了使聆聽者能較容易理解、欣賞《梵天》這個作品，將其樂曲

形式約略區分為五個段落，分別是 A—B—A'—C—A''等段落。A 段、A' 段、A''段皆以第三人稱（他者——梵天相關資料）的角色描寫，B 段則以第一人稱（筆者）的角色描寫，C 段以第二人稱（神通者）的角色描寫。A 段是以他者——梵天相關資料的角色來描寫梵天霸氣威武的大神氣質與祂華麗尊貴的金身外表。寫作手法上使用儀式的概念重複低音銅管，音樂流動的變化緩慢卻孔武有力，具有宣示梵天肅穆莊嚴的精神。B 段則以筆者的角色反映梵天對於信徒的慈悲與庇佑，祂憐憫並應許眾生的柔善，表現出溫和細膩的內在。此段落使用較流動的和聲與較快速的織度變化來與前面 A 段落做對比，音樂細緻輕盈、婀娜多姿。A'段以第三人稱（他者）的角色暫時地回到 A 段素材——儀式性的低音重複，除了與 B 段形成結構上之對比，也扮演著承接下一個段落的角色。C 段以神通者的角色描寫經由觀想而看見梵天降妖伏魔的情景與畫面，呈現神祇與鬼魅鬥法交手的片刻與瞬間。各聲部時而模仿時而以支聲複音（heterophony）的方式裝飾旋律，並搭配錯落有致的金屬高音，使音樂呈現東方宗教儀式音樂風格的祭祀特色，並承接至織度變化迷幻錯綜的段落，描繪梵天降妖與伏魔的情景。A''段則再現加以變化的 A 段素材——回歸儀式性精神與接入尾聲並神威地結束。A''段除了與 C 段形成結構之對比，也扮演完成儀式——全曲的角色。A 段素材在整個作品的形式中扮演儀式的主要結構，因此 A 段會以再現的方式成為 A'段和 A''段，化作宗教儀式中必須反覆循環的步驟程序。B、C 段落則扮演作品形式中相對於 A 段素材的變化結構，亦可視為儀式中非重複性的步驟程序。因此，下

列圖表為筆者根據上述所提及的特點，針對此作品的形式與結構作一簡明的介紹：

	A	B	A'	C	A''
小節	1~35	36~62	63~88	89~138	139~151
時間	約 2 分 30 秒	約 2 分 14 秒	約 1 分 39 秒	約 3 分 19 秒	約 47 秒
視角	他者	筆者	他者	神通者	他者
象徵	梵天	梵天庇佑信徒	梵天	梵天降妖伏魔	梵天
個性	神威的	慈悲的	神威的	驍勇善戰的	神威的

【表一】《梵天》形式結構

樂曲的形式與結構，固然只是一個創作者所提供給他人的參考與引導，例如揭示每個段落的不同以及每個段落於全樂曲之比例關係，但是在幫助理解與探索樂曲上仍是有限的，且也不應該過於依靠形式與結構分析來規範樂曲，這將侷限樂曲所能具備的可能性與想像力。筆者創作此曲的本意並非創造已知或熟悉之物，對於創作的精神，本該竭盡所能的創造有別於過去，超越自己，甚至是超乎想像的作品或是創作理念。而在西方古典音樂訓練之下所熟知的曲式概念，只是為了方便分析時所能倚靠或依循的基本原則，但是在這些千迴百轉的音樂創作與墨守成規的傳統曲式概念之間，往往才發現分析樂曲形式與結構時，最迫切需要的並非駕輕就熟，而是靈活變通。

第二節 風格與特色

一部作品若要讓聆聽者構成印象或產生其它方面影響，必須要有足夠彰顯作品自身的特質，而這種特質在音樂分析的定義中，即為「風格」。在這樣的認知當中，筆者將它又稱為「個性（character）」，個性的建立與彰顯在音樂作品中是一個重要概念，它可以使音樂作品藉由個性展現而得到發揮，並獲得記憶與定位。

《梵天》具有佛教儀式音樂風格，其特質包括兩個主要的音樂個性—梵唄與祭祀，而「喉音唱法（throat singing）」是西藏喇嘛的主要梵唄方式。喉音唱法—呼麥—被用在蒙古民族音樂唱法。喉音唱法包含不同種類的技巧與音色，其中一種方式宛如地震般的極低音頻—隆隆聲—為筆者於《梵天》所臆想與摹寫的特色之一。藏傳佛教的儀式中，喇嘛使用喉音唱法進行梵唄，並搭配特有吹管樂器—銅欵²⁰與甲鈴²¹，以及多吉尺布（又稱金剛杵鈴）²²和柄鼓²³。對筆者而言，喇嘛進行金剛經唱頌儀式時使用的喉音唱法，與銅欵發出的音色相似，皆屬極低音頻，帶有莊嚴虔敬的低沉音響增添了幾分神秘感。甲鈴清亮的音色穿梭於一陣又一陣

²⁰ 銅欵是藏傳佛教特有銅管樂器之一，一般約長三米，最大可達五米以上，音色低沉而威嚴，體形與音量皆最大。

²¹ 甲鈴是噴吶傳至西藏後之名稱，音色明亮、優美，與銅欵成為藏傳佛教中兩個主要的旋律性樂器。

²² 多吉尺布由兩部分構成，上半截是金剛杵，下半截是鈴，分別代表智慧和方便，聲音悅耳。

²³ 柄鼓是藏族最古老的伴奏樂器之一，柄鼓兩面蒙皮，可用坐式和站式兩種形式演奏。坐者敲擊時，長長的柄鼓放置於地上，左手扶柄，右手操弓形鼓錘擊打。

的極低音頻之間，不時以多吉尺布的鈴聲點綴。筆者藉由個人對藏傳佛教梵唄儀式音樂之想像，將喇嘛進行梵唄與藏族樂器的特色應用在《梵天》的 A 段以低音木管與銅管重複低音。儘管藏傳佛教並不崇拜梵天，但是他們使用的宗教儀式音樂，對筆者而言是一極具震撼力的說服—與神溝通交流的低吟。

《梵天》作品風格中的另一特色—祭祀，是筆者受到雅樂文化啟發所產生的靈感與想法。雅樂用於漢人文化中的宮廷祭祀，多為祭拜天地、祖先、設宴等禮儀用途。一般雅樂有兩個重要的樂器，分別為編鐘與編磬，兩者皆為懸掛式敲擊樂器，可產生高低不同的音高，雖配以絲竹樂器相和，仍以鐘、磬為主，故雅樂為金石之樂。此音樂風格的配器特色也影響了《梵天》C 段的音響組成。

音樂的個性在風格建立中扮演了重要的一環，無論是莊嚴威武的藏傳佛教喇嘛梵唄，或優雅和諧的古代中國宮廷雅樂儀式，它們原始的濃厚音樂個性具獨特性，並充分帶給筆者音樂想像的空間，筆者根據自我傾向的音樂個性建立一個在《梵天》中共存共融的獨特音樂風格—東方宗教儀式音樂。

第三節 音高與節奏

一、音高

在音樂分析中的量化資料最主要以音高與節奏為主。在東方音樂系統中對於音高常作彈性處理的觀念，例如抖音、滑音與裝飾音；在西方音樂系統對音高處理則較為精準穩定，例如顫音、和聲音與和聲外音。《梵天》的創作觀念則是根

基於東、西方音樂系統的音高概念，產生出一種混合的音高概念方式。舉例來說，筆者將段落中的某特定音高設為主要音是西方音樂之概念，而在設定好的主要音做滑音的裝飾使原音高由不同音高進入或離開即為東方音樂之概念。下頁表例為根據《梵天》各段落間音高與相關音響設計之歸納：

	A (mm. 1~35)	B (mm. 36~62)	A' (mm. 63~88)	C (mm. 89~138)	A'' (mm. 139~151)
主要音	G ^b	C	B	B	B ^b
主要音轉移	G ^b →F→E	E→C→A ^b			B ^b →E ^b
音域分布	極低、極高音域	中、高音域	極低、極高音域	低、中、高音域	極低音域
音型別	單音→音堆、旋律	琶音、級進音	單音→音堆、旋律	級進音	單音→音堆、旋律
音狀態	穩定	變動	穩定	迂迴	穩定
音量	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>p</i> → <i>mf</i> → <i>p</i>	<i>ff</i>

【表二】《梵天》音高與相關音響設計

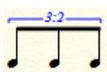
關於音高設計部分，從 A 段第 1 至第 13 小節主要音高為 G^b 開始進入樂曲，音高素材與變化較為穩定單純，由低音木管與低音銅管齊奏，並漸漸由單音堆疊成音堆並發展出旋律。第 14 至第 18 小節主要音從 G^b 轉移至 F，由大提琴與低音提琴負責該音高。第 27 至第 32 小節音高分布的區域兩極化，分別是高音樂器演奏極高音域與低音樂器演奏極低音域互做抗衡。第 19 至第 35 小節主要音從 F 轉移至 E，由低音號與低音提琴支撐 E 音。B 段音高素材趨於變化並集中在木管與絃樂的中、高音域，以琶音與級進音型為主。第 36 至第 41 小節主要音持續自

A 段的 E 音，由低音提琴演奏此音。第 42 至第 56 小節主要音由 E 轉移至 C，由低音提琴維繫該 C 音。第 57 至第 62 小節主要音由 C 轉移至 A^b，由中提琴、法國號 II、IV 與小提琴 II 演奏此音高。A'段第 63 至第 88 小節主要音高為 B，由倍低音管、法國號、長號、低音號與低音提琴皆出現該音 B，此主要音不轉移並持續至 C 段進入。C 段音高素材游移並散布在各種樂器的低、中、高音域之間，以級進音型為主。從第 89 至第 138 小節主要音高為 B，此音主要出現於倍低音管與低音提琴，主要音高一直持續直至最後的 A''段進入。A''段第 139 至第 148 小節主要音高為 B^b，由低音木管與低音銅管負責此音 B^b，第 149 至第 151 小節主要音從 B^b轉移至 E^b，由低音號出現該音 E^b。

在 A'段與 A''段兩個以 A 段為基礎的段落之中，雖然三者結構意義上互為同性質的關係，卻可以發現主要音的轉移。藉此轉移可以確定相同素材的不同段落之音高改變，暗示了兩個段落的角色差異，而不是具有相同的位階或功能。變化較為劇烈的進程是在 A 段至 A'段之間所連接的 B 段，而從 A'段到 A''段之間所經過的 C 段其音高變化則趨於緩和，迎向最終點的主要音高。從音高轉移來看由於 A'段與 C 段共享相同主要音 B，所以唯有 A'段與接續在後的 C 段不具有轉移傾向，其餘的 A 段、B 段與 A''段皆有。而從另一個角度來看，C 段是藉由 A'段的原主要音高 B 繼續延伸發展的段落。但是在 C 段並不發展，而是以迂迴且徘徊不前的創作手法來展現音高的曖昧性與色彩度。

二、節奏

此作品為一首從頭至尾拍速不變（♩ = ca. 60）之樂曲，即使拍速維持不變，由於節奏與織度的變化在不同段落中所產生之影響，使樂曲在各段落中音樂的速度感或律動感會有所不同，筆者將這種現象稱為「節奏變速」，也是《梵天》重要的創作手法之一。這些流速與律動的決定與傾向，是根基於每段落中原有的個性、象徵與視角設計。全曲不使用 *accelerando*（漸快）和 *ritardando*（漸慢）速度術語，而使用不同符值的節奏來改變樂曲的速度變化，例如：A 段第 1 至第 13 小節管樂齊奏的長符值造成原本 ♩ = ca. 60 的節奏韻律顯得淡薄，使樂曲在聽覺上呈現較為遲緩的錯覺。B 段第 42 至第 48 小節木管與絃樂的節奏符值較短且複雜，較能感受到基本拍的速率。相較於 A 段的遲緩，因此使 B 段的樂曲聽起來偏快。C 段的節奏變速因節奏多樣性而產生時慢時快的聽覺感受。下方表例為根據《梵天》各段落間不同節奏層次之歸納：

	A (mm. 1~35)	B (mm. 36~62)	A' (mm. 63~88)	C (mm. 89~138)	A'' (mm. 139~151)
主節奏					
節奏變速	慢	快	慢	時慢時快	慢
節奏特質	強硬頑固	柔和瞬變	強硬頑固	細緻多樣	強硬頑固
節奏狀態	單純	變化	單純	複雜	單純
音量	<i>ff</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>p</i> → <i>mf</i> → <i>p</i>	<i>ff</i>

【表三】《梵天》節奏設計

節奏在《梵天》中扮演一個重要的角色，在 A 段（mm. 1~35）中 32 分音符的主要節奏貫穿整個段落，被筆者視為儀式中某些必須遵循的禮儀步驟，因此它在第 2 至第 13 小節中被交錯出現的絃樂與管樂以近乎執著的重複性節奏的觀念——儀式的精神，節奏動機的重複帶給音樂前進的動能，為作品提供壓抑且不懈的能量與個性。A 段英國管聲部的第 14 至第 18 小節、低音豎笛聲部的第 21 小節、倍低音管聲部的第 22 小節等，各出現了極端性的重疊節奏（nested rhythm），此節奏雖看似複雜且演奏上具有挑戰性，但展現出來的韻律感與自然度更接近筆者的理想，而不使用在浪漫時期西方調性音樂中常見的彈性速度（rubato）概念。然而筆者使用重疊節奏的概念是來自於新複雜主義（new complexity）的音樂風格與手法，使用重疊節奏之目的是希望音樂更趨向自然，但在演奏者經驗並實踐的過程中是一種將時間立體化的觀念與行為。一般單層的連音可視為平面的時間感，而對於雙層以上的連音則必須先感知各自分割的連音再互相牽引、融合並作用。更進一步地說，在實行雙層以上的連音節奏時，須以不同時間分割階層的觀念來演奏。例如：當進行第二層連音所分割的時間感時必須要能同時感知到第一層連音所分割的時間感。因此筆者認為對演奏者演奏實踐上來看，此為立體化時間概念。對筆者而言，重疊節奏的複雜精密性更完全控制演奏者，以一種近乎強迫的方式來達到筆者在音樂想像中的自然性與韻律感，演奏者必須完全遵照譜面指示而不給予彈性空間的觀念，其可以說如同是信仰者面對宗教儀式並執行儀式

時的一種虔敬態度與精神。

在 A 段第 21 至第 22 小節中使用 $8.5/4$ ($8/4+1/8$) 與 $8.25/4$ ($8/4+1/16$) 作為拍號，而在 A' 段 (mm. 63~88) 中第 76 至第 79 小節使用 $7.5/4$ ($7/4+1/8$)、 $4.75/4$ ($4/4+3/16$)、 $4.5/4$ ($4/4+1/8$) 與 $6.875/4$ ($6/4+7/32$) 作為拍號。對於括弧內的拍號拆解僅為演奏輔助並非筆者原意，在上述這幾個特定的小節之中，在演奏時仍需維持以四分音符為基本拍的概念。筆者使用此小數點後拍號的概念受武滿徹 (Toru Takemitsu, 1930-1996) 影響，此為對於時間敏感化之概念，也對於小節內的拍號有自然化的概念，而不再強調小節與拍號限制地規範音樂與規律地分割音樂，更強調每一個樂句的自然性與韻律感。更進一步地說是藉由旋律或樂句來設計、規劃與精算拍號與劃分小節，而不是臣服於既定的拍號或受小節線的影響而減少了旋律或樂句的地位與重要性。

B (mm. 36~62)、C (mm. 89~138) 兩段之節奏相較於 A 段，則較為解放且富變化性。B 段強調節奏的姿態瞬變，因此音樂能量具有彈性與延展度，例如：第 42 至第 44 小節從木管各個聲部的旋律承接與結合即富有節奏的多變性，其中：長笛的節奏變化從十六分音符六連音經過八分音符三連音，後接四個十六分音符再變四分音符三連音，最後連結至一個一拍半的長音。絃樂的第一小提琴、第二小提琴與中提琴等演奏的則是以三連音為主節奏的旋律。例如：第 45 至第 48 小節豎琴與木管因旋律模仿而互動成的原音與回音兩個角色，在木管兩次出現的回音皆由木管樂器各自以不同的節奏推砌而成來回應豎琴演奏的旋律，此手法可

視為 C 段節奏特質的預示與縮影。

而 C 段雖以三連音為主要節奏，但強調的是多樣性的節奏同時交織所產生的時間感，例如：第 111 至第 116 小節從高音木管至低音木管先後出現的不同種類節奏，例如：十六分音符五連音、四個十六分音符、八分音符三連音等。而使木管各個聲部各自以自己的節奏為系統而融合成一近乎音團的效果，因此每個器樂聲部的節奏雖然各自表述，但是各聲部融合後所產生的音樂能量卻具有包容度與模糊性，細緻且迷離幽幻。

第四節 織體

在音樂中，意義單元的共時性²⁴陳述稱為織體（texture），它是構成共時性關係的集結體。特定的織體形式有助於欣賞者瞭解創作者在作品中透過敘述策略企圖傳遞的訊息，不論是音高、節奏、和聲和音色…等，在織體的網絡結構中，它能將這些元素轉換為一種簡易且統一的表情語言。《梵天》所運用的主要音樂織體分為下列十種基本形式，如下：

（一）單音音樂織體（monophonic texture）

單音音樂意指單一聲部（single-voiced）或齊奏（unisonal），但在管絃樂作品中，此齊奏可被做成單一線條或兩聲部以上的八度重複。（參見譜例一）

²⁴ 共時性是將織體中各單元的組織關係以垂直結構與垂直時間觀看待。參見 Berry, Wallace. *Structural Functions In Music*. (New York: Dover Publications, Inc.,1987), 184.

(二) 複音音樂織體 (polyphonic texture)

複音音樂意指多聲部音樂概念，由旋律性的多聲部線條在音樂中的結構裡持續地產生互動關係，在同一時間藉由多聲部旋律的互動影響而構成一個音樂單元。

(參見譜例二)

(三) 主音音樂織體 (homophonic texture)

主音音樂織體包含三個層次的音樂敘述策略模式：(一) 主要旋律、(二) 節奏性伴奏、(三) 和絃支撐。此三項要素的具備將導致主音音樂的形成。(參見譜例三)

(四) 複主題織度 (polythematic texture)

複主題織度意指在兩個相異的或對比的音樂動機中彼此互動交流，如生動活潑的跳進音程之於平緩穩固的級進音程，激動的快速音群之於柔和的緩慢旋律。

(參見譜例四)

(五) 複節奏織體 (polyrhythmic texture)

複節奏意指不同種類模式的節奏各自形成一系統，並在同一垂直結構與垂直時間中進行音樂敘述進行交互作用。(參見譜例五)

(六) 複合織體 (compound texture)

複合織體意指一種包含兩個或兩個以上聲部單元的織體，其中各聲部各自以不同的敘述策略與統合原則組合而成。²⁵（參見譜例六）

（七）支聲複音織體（heterophonic texture）

支聲複音織體意指同時間裡，兩個以上的聲部或樂器演奏同一組固定音高或同一個旋律，可是每個聲部或樂器會作不同的裝飾或變奏，亦屬複音音樂的一種類型。（參見譜例七）

（八）微分複音織體（micropolyphonic texture）

微分複音織體意指同時間裡，兩個以上的聲部或樂器演奏同一組固定音高或同一個旋律，可是每個聲部具有各自的節奏模式或系統呈現出複節奏的狀態，而音高在每個聲部以不同單位的分割方式演奏，呈現出類似一個音團式的音響。（參見譜例八）

（九）音堆織體（tone cluster texture）

音堆織體意指從明確的音高或和絃之音響擴展，它提供了音樂敘述策略更抽象的功能，且在某方面成為可彈性應用的素材。音堆不僅成為同音高與和絃一樣角色，在音域、節奏、音色、力度，或其他方面皆具有發展的可能性，而音堆本

²⁵ 此作品所使用的音樂織體：單音音樂織體、複音音樂織體、主音音樂織體、複主題織體、複節奏織體、複合織體之名稱與分類法請參閱 McKay, George F. *Creative Orchestration*. (Boston: Allyn & Bacon, Inc., 1969), 124-165.

身的響度與密度也能夠控制並加以改變。(參見譜例九)

(十) 留白織體 (blank-leaving texture)

音樂中的留白織體並非意指音樂的休止，儘管某些欣賞者常在第一時間聯想到的是音樂的空拍。從音樂的敘述策略來看，留白可以是前一段音樂情感的歇息，也可以成為下一段音樂情感來臨前的醞釀，因此，不具音符的節拍扮演這樣的功能與角色。音樂中的情感可以慷慨激昂，也可以內斂含蓄，留白這個手法不該僅為中國音樂，更必須為了不同風格、不同類型的音樂而加以應用變化或配合。(參見譜例十)

藝術的留白更是中國傳統藝術的重要表現手法之一。不僅在繪畫、詩詞、書法、陶瓷、戲劇中都可見留白。文學、音樂上多有「不著一字，而形神俱備」、「無聲勝有聲」之說。留白對於筆者而言，是一種智慧，亦是一種境界。一如在於日常生活裡，滿載高壓的各式壓力，常令人喪失樂趣與喜愛，更會降低生活品質。唯有留給屬於自己的「留白」時刻，才能讓靈感永續，源源不絕而來。有句話叫「慢慢來比較快」，箇中道理也許透過為自己留白才能體會，這也是佛教倡導的「取捨」，而別讓貪、嗔、癡侵蝕了自我。奧地利心理學家維克多·佛蘭克 (Viktor Emil Frankl, 1905-1997) 曾經說過一句話：「一切自由，一切真理和一切意義都依賴於個人做出並予以實施的選擇。」²⁶下頁譜例為《梵天》作品中的織體陳述：

²⁶ 資料來源自 <http://baike.baidu.com/view/365039.htm> (檢索於 2014/06/01)

【譜例一】《梵天》織體——（一）單音音樂織體

Score in C

梵天
Brahma

David Tsai (1988-)

A

Maestoso e rigidamente ♩ = 60

單音音樂織體

The score is for a symphony in C major, marked 'Maestoso e rigidamente' with a tempo of ♩ = 60. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into sections, with section 'A' starting at the beginning. The brass section (Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Tenor Trombone, Bass Trombone, and Tuba) is highlighted with a red box, indicating a monophonic texture. The woodwinds (Flute, Oboe, English Horn, Clarinet) and strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) are also present. The percussion section includes Timpani, Percussion 1-4, Celesta, and Harp. The score includes various dynamics such as *ff* and *mp*, and articulations like *stacc.* and *acc.*. The tempo is marked 'Maestoso e rigidamente' with a tempo of ♩ = 60. The score is in C major and 4/4 time.

【譜例二】《梵天》織體——（二）複音音樂織體

梵天

複音音樂織體

Score for *Vandana* (梵天), featuring complex polyphonic textures. The score includes staves for woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon), brass (Trumpets 1-4, Trombones 1-3, Tuba), percussion (Percussion 1-4, Timpani), strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass), and harp. Two specific sections are highlighted with red boxes: one in the woodwind section (Flute, Oboe, English Horn, Clarinet) and another in the trumpet section (Trumpets 1 & 2). The highlighted sections show intricate polyphonic patterns with dynamic markings such as *p*, *mp*, and *pp*.

【譜例三】《梵天》織體——（三）主音音樂織體

主音音樂織體 ^{梵天}

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., E. Hrn., Cl., Bass. Cl., Bsn., C. Bsn., Hrn. 1 & 2, Hrn. 2 & 4, Tpt. 1 & 2, T. Tbn., B. Tbn., Tuba, Timp., Perc. 1-4, Cyl., Hp., Vln. I & II, Vla., Vcl., and Ch. The score is in 4/4 time and begins at measure 12. A red vertical line is drawn through the score at measure 12, indicating the start of the main melodic texture. The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *sf*, and performance instructions like *sempre e marcato* and *staccato*. The texture is primarily carried by the woodwinds and strings, with the brass instruments providing a rhythmic and harmonic foundation.

【譜例五】《梵天》織體——（五）複節奏織體

複節奏織體

梵天

The musical score for '梵天' (Vandana) is a complex orchestral work. It features a variety of instruments, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The score is marked with a tempo of 120 and includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, and *cresc. poco a poco*. A red box highlights the complex rhythmic patterns in the woodwind and string sections, which are characterized by intricate, multi-measure rests and complex rhythmic figures. The score is divided into measures, with some measures containing multiple rests and complex rhythmic patterns. The overall structure is highly detailed and requires precise execution.

【譜例六】《梵天》織體——（六）複合織體

複合織體

梵天

The musical score is divided into three main sections, each highlighted with a red border:

- 複音音樂織體 (Polyphonic Music Texture):** This section, located in the middle of the page, features vocal lines and instrumental parts for Horns (Hn. 1, 2), Trumpets (Tpt. 1, 2), Trombones (T. Tbn., B. Tbn.), and Tuba. It includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *p*, and *pp*, along with performance instructions like *pp legato* and *cresc. poco a poco*.
- 複節奏織體 (Complex Rhythm Texture):** This section, located at the bottom of the page, features a dense rhythmic accompaniment for Percussion (Perc. 1-4), Celesta (Cel.), Harp (Hp.), Violins (Vln. I, II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).
- 複合織體 (Composite Texture):** This section, located at the top of the page, includes staves for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hrn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bass. Cl.), and Bassoon (Bsn.).

【譜例七】《梵天》織體——（七）支聲複音織體

支聲複音織體 梵天

The score is a complex orchestral arrangement. The woodwind section, highlighted in red, consists of Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon. Each instrument has a distinct melodic line, creating a rich polyphonic texture. Dynamics range from *pp* to *mf*. Performance markings include *t. tr.* (trills) and *bubag* (bubbling). The rest of the score includes strings (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion, Cello, Harp, Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) and provides a harmonic and rhythmic foundation for the woodwinds.

【譜例八】《梵天》織體——（八）微分複音織體

梵天

微分複音織體

* changing the bow independently

【譜例九】《梵天》織體——（九）音堆織體

梵天

音堆織體

The musical score is a full orchestral score for the piece '梵天' (Vandana). It features a dense texture of overlapping notes, characteristic of a '音堆織體' (sound stack texture). The score is divided into several systems of staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. Hn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (Bass. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (C. Bn.), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Trumpet 1 (Tpt. 1), Trumpet 2 (Tpt. 2), Trombone 1 (T. Tbn.), Trombone 2 (B. Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Percussion 3 (Perc. 3), Percussion 4 (Perc. 4), Celesta (Cel.), Harp (Hp.), Violin I (Vin. I), Violin II (Vin. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *ff*), and articulation marks (e.g., *pizz*, *MSP*, *MST*). The texture is particularly dense in the lower registers, with many overlapping notes creating a rich, layered sound. The score is enclosed in a red border.

【譜例十】《梵天》織體——（十）留白織體

留白織體 梵天 留白織體

The score is for a piece titled "梵天" (Vandana). It features a section of "留白織體" (Blank Weaving) indicated by two vertical red boxes. The instruments listed are:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Horn 1 (Hn. 1)
- Horn 2 (Hn. 2)
- Trumpet 1 (Tpt. 1)
- Trumpet 2 (Tpt. 2)
- Trombone 1 (T. Tbn.)
- Trombone 2 (B. Tbn.)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Percussion 1 (Perc. 1)
- Percussion 2 (Perc. 2)
- Percussion 3 (Perc. 3)
- Percussion 4 (Perc. 4) - includes Wind Chimes and Suspended Cymbal
- Celesta (Cei.)
- Harp (Hp.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The score includes various performance instructions such as *mp*, *p*, *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *straight mute*, *cap mute*, *Open*, *la tabla*, *Con sord.*, and *ritardando*. The red boxes highlight the "留白" (blank) sections in the woodwind and string parts.

筆者將《梵天》作品中依段落區分，各自段落中不同的音樂織體種類歸納統

整，如下列表例：

	A (mm. 1~35)	B (mm. 36~62)	A' (mm. 63~88)	C (mm. 89~138)	A'' (mm. 139~151)
單音音樂織體	√		√		√
複音音樂織體		√		√	
主音音樂織體	√	√	√		
複主題織體		√		√	
複節奏織體				√	
複合織體		√		√	
支聲複音織體		√		√	
微分複音織體				√	
音堆織體	√		√		√
留白織體		√			

【表四】《梵天》織體設計

從上方譜例與圖表的資料分析與歸納，更進一步瞭解《梵天》織體的結構組成，此作品具有變化多樣性的織體設計，織體隨著音樂的起伏進行而改變曼妙婀娜的姿態之網，不僅僅只是對比式或二元式的織體結構。

第五節 音色與配器

一、音色

音色，也就是音的本質。在東方音樂觀念中，對音色的重視更是其精神所在。

林谷芳對音色提出這樣的論點：

在中國音樂的世界裡，音色所繫（包含一音的色彩與內勁）是生命的「本身」，是生命之所以能發為音樂的一口氣，一即一切；而韻則是這一音或整體生命往外流動的第一波，它是「音之始發、情之致遠」。也因此，做為一個音樂的表現手法，中國音樂中的行韻常較之音色更易引起聽眾的注意，而情感波動的行韻處理與連接曲調的滑音使用，則不僅個字增強了樂曲的感染力，兩者還常結合互換，以加深音樂的獨特色彩，許多音樂家往往以行韻樹立自己的風格，整個中國音樂也在這裡產生了豐富的情境分野。音色與韻可以說是中國音樂中最基底的觀念與手法，兩者如「車之雙輪、鳥之雙翼」，要認識或掌握中國音樂，都得對它們有深刻的關照，且偏廢不得。²⁷

筆者對於林谷芳描述音色的概念頗為認同，一音中具足一切的現象在《梵天》A段第1至第13小節僅以單音的G^b出現便可感受到宗教儀式般的音樂氛圍。除了音色的當下性與微觀性之外，音色的繁衍性也延伸出在東方音樂中重要的音樂語彙——韻，即便它在不同藝術類型之中已被各自延伸與發展，仍具有其核心基礎概念。在音樂中，韻的原意是餘音，原指彈絃樂器或敲擊樂器發聲後，所產生的一種聲音現象，此現象是當前兩類樂器奏出點狀的主要音之後，樂器本身因為持續振動而產生的聲響。

然而，後來「韻」常被直接稱作對餘音的處理。例如：在不同的音樂系統中，

²⁷ 林谷芳。《諦觀有情——中國音樂裡的人文世界》，（台北：望月文化出版有限公司，1997），115。

「滑音」常成為一種韻的表現方式亦是重要的音樂特色。原則上，它可以約略分為：一、上滑音（音高往上變化），二、下滑音（音高往下變化）兩種類型，但在這兩個類型的滑音中，又有許多變化與可能性。

中國音樂的多數樂器多能做出滑音效果，而它也常成為樂器展演中重要的角色，一方面能圓潤曲調，另一方面更增添色彩。由於韻的豐富性與變化性，它成為許多音樂系統強調的重點，也成為《梵天》一個主要特色之一。

中國最古老的樂器之一——古琴，因為樂器本身不具有「品」與「格」，所以在彈奏時更是講究行韻的技法與特色，有右手為聲左手為韻此一說。雖然音色和韻可使音樂更加動人並具吸引力，但是兩者的微妙關係必須深入作品中才能知其精華所在。例如第 27 至第 28 小節小號聲部的上滑音，第 27 至第 31 小節高音長號聲部的下滑音、低音長號聲部的上滑音、中提琴聲部的下滑音和大提琴聲部的上滑音皆是韻的概念。見下頁譜例：

【譜例十一】《梵天》韻的概念——滑音使用

梵天

The image shows a page of a musical score for the piece "梵天" (Vandana). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Tpt. 1, 2), Trombones (T. Tbn., E. Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Percussion (Perc. 1-4), Celesta (Cel.), Harp (Hp.), Violins (Vln. I, II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with a tempo of *ff sempre*. Red annotations highlight specific glissandi (slurs) in the woodwind and string sections. The annotations are as follows:

- 上滑音 (Up-bow/Glissando):** Indicated by red arrows pointing upwards. One is located in the Horn 1 staff, and another is in the Trombone 1 staff.
- 下滑音 (Down-bow/Glissando):** Indicated by red arrows pointing downwards. One is located in the Trombone 1 staff, and another is in the Viola/Vc. staff.

Red boxes are drawn around the musical passages corresponding to these annotations. The page number "5" is centered at the bottom of the score.

為了呈現出東方宗教儀式的風格，《梵天》作品中使用到上述的音色與韻之概念，在第三章第一節介紹的藏傳佛教儀式音樂與中國雅樂—宮廷祭祀音樂的兩大特色都影響了《梵天》的音色使用概念。如在《梵天》A 段主要使用象徵藏傳佛教儀式音樂音色的手法，第 1 至第 13 小節低音木管聲部齊奏同音作為喇嘛梵唱的象徵，在第 11 至第 21 小節絃樂聲部出現的中、低音域長音同樣象徵喇嘛梵唱，以及第 20 至第 21 小節低音豎笛聲部出現的主要旋律也象徵喇嘛梵唱。第 1 至第 13 小節低音銅管聲部齊奏同音作為藏傳佛教樂器——銅欽的象徵，第 19 至第 20 小節小號聲部的長音也象徵銅欽。第 2 至第 13 小節絃樂聲部的巴爾托克撥絃奏作為藏傳佛教樂器——柄鼓的象徵，第 11 至第 13 小節出現的管鐘作為藏傳佛教樂器——多吉尺布（金剛杵鈴）的象徵，第 19 至第 20 小節的鐵砧同樣象徵多吉尺布。第 13 至第 20 小節英國管聲部出現象徵藏傳佛教樂器——甲鈴的旋律。在 C 段第 89 至第 100 小節中小鐘琴聲部與鋼片琴聲部錯落的音與音色作為中國雅樂主要樂器——編鐘的象徵。豎琴聲部則作為中國雅樂另一項主要樂器——編磬的象徵。而木管聲部、銅管聲部與絃樂聲部所出現裝飾性的旋律與長音作為中國雅樂中各類絲竹樂器的象徵。下頁譜例十二至十四是《梵天》作品中摹寫並象徵喇嘛梵唱、銅欽聲響、甲鈴聲響、多尺吉布聲響與柄鼓聲響等，為筆者啟發自藏傳佛教儀式音樂的特色。譜例十五是《梵天》作品中摹寫並象徵編鐘聲響、編磬聲響與絲竹聲響等，為中國雅樂—宮廷祭祀音樂之特色。

【譜例十二】《梵天》音色——藏傳佛教儀式音樂之象徵（一）

Score in C

梵天

A 象徵藏傳佛教儀式音樂 *Brahma*

David Tsai (1988-)

Maestoso e rigidamente ♩ = 60

The score is for a piece titled 'Brahma' in C major, marked 'Maestoso e rigidamente' with a tempo of ♩ = 60. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horn 1 & 2, Trumpet 1 & 2, Tenor Trombone, Bass Trombone, Tuba, Timpani, Percussion 1-4, Celesta, Harp, Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is annotated with red boxes and text:

- 象徴喇嘛梵唱** (Symbolizing Lama chanting): A large red box encompasses the woodwind and string sections from the beginning to the end of the piece.
- 象徴銅欽** (Symbolizing Copper Chimes): A red box highlights the chime sound in Percussion 2.
- 象徴多吉尺布** (Symbolizing Dakchi Shibu): A red box highlights the whip sound in Percussion 4.
- 象徴柄鼓** (Symbolizing Drumstick): A red box highlights the pizzicato and *mf* *compres* markings in the string sections.

【譜例十三】《梵天》音色——藏傳佛教儀式音樂之象徵（二）

象徵藏傳佛教儀式音樂

梵天

The musical score is annotated with red boxes and labels identifying specific instruments and sounds as symbols of Tibetan Buddhist ritual music:

- 象徴甲鈴 (Symbol of Bell):** Located in the woodwind section, specifically highlighting the E. Hn. part.
- 象徴喇嘛梵唱 (Symbol of Lama Chant):** Located in the brass section, highlighting the Bsn., C. Bsn., and Hn. parts.
- 象徴銅欵 (Symbol of Copper Gong):** Located in the brass section, highlighting the Hn. 1, Hn. 2, Tpt. 1, Tpt. 2, T. Tbn., E. Tbn., and Tuba parts.
- 象徴多吉尺布 (Symbol of Dargy Dargy):** Located in the percussion section, highlighting Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Perc. 4, and Slap Sticks.
- 象徴柄鼓 (Symbol of Drum):** Located in the string section, highlighting the Vin. I, Vin. II, and Vc. parts.
- 象徴喇嘛梵唱 (Symbol of Lama Chant):** Located in the string section, highlighting the Vln. II, Vla., and Vc. parts.

【譜例十四】《梵天》音色——藏傳佛教儀式音樂之象徵（三）

象徵藏傳佛教儀式音樂

梵天

The image shows a page of a musical score for the piece '梵天' (Vandana). The score is arranged in a standard orchestral format with various instruments and voices. A large red rectangular box highlights the entire score. Several specific musical passages are also enclosed in smaller red boxes, each with a red Chinese label indicating its symbolic meaning:

- 象徴甲鈴** (Symbolizing the bell): Located in the E. Hn. part, measures 18-24.
- 象徴喇嘛梵唱** (Symbolizing the lama's chant): Located in the B. Sn. part, measures 25-32.
- 象徴銅欵** (Symbolizing the bronze gong): Located in the Tpt. 1 and 2 parts, measures 33-39.
- 象徴多吉尺布** (Symbolizing the Dorje Dkharu): Located in the Perc. 4 part, measures 40-42.
- 象徴喇嘛梵唱** (Symbolizing the lama's chant): Located in the Vc. part, measures 43-50.

The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, mp, f, sf, sfz, mf, f), articulation (staccato, marcato), and performance instructions (with superball randomly). The time signature is 8/4 with a 1/8 note value indicated at the top right.

【譜例十五】《梵天》音色—中國雅樂之象徵

象徵中國雅樂 梵天

象徵中國雅樂

象徵絲竹樂器

象徵編鐘

象徵編磬

下列表例為《梵天》作品各段落中所象徵的音色歸納：

	A (mm. 1~35)	B (mm. 36~62)	A' (mm. 63~88)	C (mm. 89~138)	A'' (mm. 139~151)
音色象徵	藏傳佛教儀式		藏傳佛教儀式	中國雅樂	藏傳佛教儀式

【表五】《梵天》音色象徵

二、配器

配器是將樂曲音響分配給各種不同的樂器，通過不同樂器的各種音色，充分表現樂曲的內容和風格。作曲家運用特定樂器音色的色彩，和聲與音樂的空間感，用特定的樂器組合配置，產生音樂的色彩，就像利用各種樂器因組合而產生的顏料描繪出栩栩如生的畫作。

從編制上看，《梵天》是非傳統兩管制的管絃樂作品，其絃樂聲部的數量具備中大型管絃樂團的規模，而形式上更近乎於一個大型室內樂團（large chamber orchestra）的概念，使原本兼吹特殊樂器的管樂聲部獨立化，自行成為一個獨立聲部，例如：短笛、英國管、低音豎笛、倍低音管等。

從配器的功能來看，筆者配器的手法受樂曲風格與音色影響，因此大致上按照樂曲結構可分為五個段落。此外，筆者在配器上刻意打破傳統對管絃樂法的審美觀，或是遠離一般管絃樂法教科書上的模範參考，所以在配器上會出現不尋常的手法。第五節另一目標在於將《梵天》的配器形式進行歸納分類。管絃樂配器的組合可能性是根據不同音樂因素所構成，此因素是指管絃樂配置中的音樂材料

或型態角色。如下列七種因素為構成管絃樂配器的主要音樂材料或稱型態角色：

- (一) 旋律
- (二) 和聲
- (三) 低音
- (四) 副旋律
- (五) 補充聲部
- (六) 裝飾聲部
- (七) 背景聲部

在 A 段第 1 至第 11 小節使用低音木管聲部與低音銅管聲部齊奏同音 G^b ，呈現出混合又低沉且不易辨認的神祕色彩。第 2 小節至第 7 小節絃樂聲部使用巴爾托克撥絃齊奏，仿造擊樂化的顆粒狀聲響（參見譜例十六）。第 22 小節倍低音管聲部於極低音域吹奏主要旋律，將特殊樂器的地位大幅提升並刻意使其聲響浮現於整個樂團之上。第 23 至 24 小節第一小提琴聲部、第二小提琴聲部與中提琴聲部集中於中、低音域使用近橋奏與壓弓奏等方式做音色變化。第 23 至 26 小節低音提琴聲部演奏雙音來維繫如儀式般的節奏模式。第 25 至第 26 小節銅管聲部使用不同類型弱音器吹奏音堆，原本屬於高音銅管的小號聲部則是演奏極低音域，以不尋常的方式出現在銅管聲部合奏之中（參見譜例十七）。第 27 至第 31 小節木管聲部、銅管聲部與絃樂聲部中皆出現極高音域與極低音域之對比，刻意造成音響上的不均衡來呈現非傳統配器美學觀與手法（參見譜例十八）。B 段第 45 至第 48 小節利用豎琴聲部與木管聲部的音樂互動呈現原音

(豎琴)與回音(木管)的關係(參見譜例十九)。A'段第 67 至第 70 小節木管聲部與銅管聲部中再次出現極高音域與極低音域之對比(參見譜例二十)。C 段第 92 至第 95 小節長笛聲部、雙簧管聲部、英國管聲部與豎笛聲部為主要旋律之角色，低音豎笛聲部、倍低音管聲部、低音長號聲部、低音號聲部、大提琴聲部與低音提琴聲部為低音支撐之功能，小鐘琴聲部、鋼片琴聲部與豎琴聲部負責和聲點綴之功能(參見譜例二十一)。C 段第 116 至第 118 小節木管聲部為第一背景，銅管聲部為主旋律所編織的前景，小鐘琴聲部、鋼片琴聲部與豎琴聲部為第二背景，低音提琴聲部為低音支撐，其餘絃樂聲部為中景(參見譜例二十二)。A'段第 146 至第 151 小節管樂聲部與絃樂聲部皆集中在極低音域演奏音堆，呈現厚重又混濁的音色(參見譜例二十三)。

下頁為《梵天》配器手法譜例：

【譜例十六】《梵天》配器——A 段（一）

Score in C

梵天

Brahma

David Tsai (1988-)

A
Maestoso e rigidamente $\text{♩} = 60$

使用低音木管與低音銅管齊奏同音

絃樂使用巴爾托克撥絃齊奏仿造擊樂化聲響

【譜例十七】《梵天》配器——A段（二）

梵天

8 + 1
4 16

22

Picc.

Fl.

Ob.

E. Hn.

Cl.

Bass. Cl.

Ebn.

C. Bn.

Hn. 1
3

Hn. 2
4

Tpt. 1

Tpt. 2

T. Tbn.

B. Tbn.

Tuba

22

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Perc. 4

22

Cel.

22

Hp.

22

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

22

Cb.

倍低音管於極低音域吹奏主要旋律

銅管使用不同弱音器吹奏音堆
小號演奏極低音域

絃樂集中在中低音域
做音色變化

4 低音提琴演奏雙音維繫節奏模式

【譜例十八】《梵天》配器——A段（三）

木管群內極高音域與極低音域之對比 梵天

銅管群內極高音域與極低音域之對比

絃樂內極高音域與極低音域之對比

【譜例二十一】《梵天》配器——C段（一）

梵天

The score is for the piece "梵天" (Canto) and is divided into several sections. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., E. Hn., Cl., Bass Cl., Bsn., C. Bn., Hn. 1 & 3, Hn. 2 & 4, Tpt. 1 & 2, T. Tbn., E. Tbn., Tuba, Timp., Perc. 1-4, Cel., Hp., Vln. I & II, Vla., Vc., and Cb.

Key annotations and their locations:

- 主要旋律 (Main Melody):** A large red box highlights the woodwind section (Fl., Ob., E. Hn., Cl.) in the first system, indicating the primary melodic line.
- 低音支撐 (Low Bass Support):** Three red boxes highlight the low-frequency parts of the score:
 - One box covers the Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabassoon parts in the first system.
 - Another box covers the Tuba and Euphonium parts in the second system.
 - A third box covers the Violoncello and Contrabass parts in the third system.
- 和聲點綴 (Harmonic Embellishment):** A red box highlights the Percussion section (Perc. 1-4) in the second system, indicating rhythmic and textural elements.

Dynamic markings such as *pp*, *mf*, *p*, and *mp* are used throughout the score to indicate volume levels.

【譜例二十三】《梵天》配器——A'段

梵天

The image displays a musical score for the piece "梵天" (A' section). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section, including Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Horns 1-4, Trumpets 1-2, Trombones 1-3, and Tuba, is highlighted with a red rectangular box. A red text label "管樂吹奏極低音域音堆" (Woodwind playing low-frequency sound mass) is placed above this section. The string section, including Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass, is also highlighted with a red rectangular box. A red text label "絃樂演奏極低音域音堆" (String playing low-frequency sound mass) is placed below this section. The percussion section includes four Percussion parts, with specific notes for "Cymals" and "Tamb-Tam". The piano and harp parts are also visible. The score includes dynamic markings such as *ff* and *MSP*.

管絃樂配器內容本身就包含「創作」這個本質含意，配器手法的許多原理必然也是創作原理，脫離創作本身單獨討論配器手法，各種方法是欠缺生命力的。因此，例如旋律的進行、和聲的動力作用、音樂織體的變化與發展等作曲方面的各種手法，都直接影響著作品經由配器所產生的音響。



第三章 實踐與目標

筆者的學習背景從小即深受西方古典音樂教育薰陶，對於創作概念與方法較西化。另外，管絃樂曲《梵天》本身的編制即為一大型管絃樂團。各項樂器的特性與概念，也是源於西方音樂傳統。梵天是來自東方的宗教信仰，而筆者在此作品中納入東方哲學觀、東方音樂思維來創作，形成了異文化的碰撞和匯流。上述這些過程形成了異文化交流的一種新經驗，筆者再藉此經驗創造出根基於兩個相異文化的一種「雙文化」的音樂語言。因此，基於筆者的西方音樂學習背景與經驗，與《梵天》的創作歷程受東方哲思、東方音樂觀影響之故，此作品的本質對筆者而言，可以說是一種「跨文化」的音樂精神。東、西方的文化融合與反應作用，使作品產生一種經由兩者融合之後所產生的化學變化—獨特氣質。

最末章，筆者除了將《梵天》創作經驗之成果與心得闡明總結以外，也分別對個人的理想實踐、自我的體悟、自我的反省，以及筆者對於未來的規劃與自我期許，做出結論與回饋。

第一節 自我實現

中國魏晉南北朝的音樂家嵇康曾提出「聲無哀樂論」，他認為人類由於自身的情感經驗，才對當下聽見的音樂產生共鳴與連結。這個音樂觀消弭了音樂本身可具有的功能性，使音樂中的情感、美感，與人類、人為影響逐漸疏離。筆者認為當代音樂所面臨的狀況與嵇康的聲無哀樂論之精神頗為雷同，某些創作者甚至避免賦予音樂過度標題化的曲名，甚至直接使用編制來當成作品曲名。但是經過聆聽作品後，對筆者而言，似乎某些作品仍無法避免較感情化、感受性的寫作方式。

音樂是一種特殊的藝術種類。它可以不根據一個故事或情景而被創作，但是一旦聲音被組織化後，被演出而傳入人耳，就會在大腦產生影響。如校園中的林鳥鳴叫，路過的行人感受到輕快愉悅，是由於鳥鳴的泛音和聲波產生的特點，讓這個音色對人類的聽覺產生影響而造成特定的心理狀態。相反地，如校園中的除草機運作，路過的行人感受到沉重煩躁，是由於除草機運作的聲響其分貝數過大，泛音和聲波產生的特點，也讓這個音色對聽覺產生反應而形成特定的心情。所以，筆者由此例子認為單一聲音即能影響人類聽覺造成不同心理，而經由不同聲音組織化後的音樂，更具功能性。因此，筆者企圖利用音樂帶給人類生理的功能來創造精神層面，甚至超越精神層面的功能。

筆者在《梵天》中體現之目的是不藉由宗教體制內的管道，而直接傳遞訊息

給梵天，這樣的概念是將藝術創作本身視為宗教信仰的媒介或載具（vehicle）。

整個音樂創作歷程本身經過特定的或個人化的程序與步驟，猶如宗教信仰的儀式需要既定的或符合宗教規範的順序與方法。此外，作品具有儀式性功能，並成為連繫梵天與信仰者中間的關係角色。

《梵天》象徵筆者的宗教信仰，不僅是這部作品本身的精神，藝術創作之行為也可視為一種宗教信仰。音樂所扮演的角色，在《梵天》這部作品中象徵儀式的真言與咒文，而創作歷程中的任何程序都可當作宗教儀式的一部分。筆者對於音樂的想像和梵天的想像，可成為對於宗教的信念與態度。音樂的「功能」被應用於創作中的「儀式行為」，是筆者創作《梵天》的終極目標。

音樂是看不見的陶土，亦是一種獨特的材料，藉由創作者的捏塑來成為一項特別的藝術品。它象徵著無限，可以為自然，可以為鬼神，也可以為人的一切。

華格納說過一句話：

音樂所表現的是永恆、無限與典範；其表現的不是某個人在某個場合的激情、愛或渴望，而是表現激情、愛或渴望的本身，其呈現情感無窮變化的誘因，音樂所獨有的這種特色，就其他任何語言而言，是陌生的，是無法表現的。²⁸

²⁸ Quoted in Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960), 221-2.

第二節 自覺與再思

創作是一個漫長的旅程，也是探索自我的冒險。在音樂創作中因為靈感而讓創作者發揮創意。有的像貝多芬一樣物盡其用，淋漓盡致的發展素材；有的像莫札特一樣靈光乍現，天外飛來一筆的動人旋律。像上述不請自來、有如神助般的靈感，往往是創作者近乎「神性」之處。叔本華也曾經針對音樂的靈感發表過一段話：

段話：

樂曲的創作，其間揭露人類意志與情感最深層的奧秘，非天才莫辦，而天才之有所發揮，在音樂上的表現又更勝於別處，因為音樂創作完全無待於反思與有意識的營造，其所得者可以稱之為靈感。在這裡，如同其他藝術，概念無用武之地。作曲家揭露世界的終極本質，是用一種理性思考無法理解的語言表現最深的智慧……²⁹

也許光就叔本華的論點不足以令人信服，但是音樂確實有別於他類形式藝術。筆者有幸親赴 2013 年 11 月柏林愛樂於台北國家音樂廳的音樂會，聆聽宏偉龐大的布魯克納第七號交響曲。經過作曲家組織過的音樂，欣賞者是能被順服的，在順服之後所油然而生的是喜悅和圓滿，一種來自生命內在的充實。然而，一部能順服欣賞者的作品，其技巧必須包羅萬象、面面俱到。但是當沉浸在這種喜悅與圓滿之中，感受到生命內在之河流動時，創作的技巧早已滲為背景。

不論是近乎「人性」的創作技巧，還是近乎「神性」的創作靈感，筆者更想

²⁹ Arthur Schopenhauer, op. cit., Volume I, 260.

強調的是在「人性中看見神性」，「在神性中發現人性」這兩者觀念。

創作不只是一個漫長的旅程，也不只是探索自我的冒險。它可以是金身梵天的四面頭像，也可以是信仰者手心裡的蓮花。

第三節 未來展望

一位成功的創作者多半具有某些特質，其能幫助創作者創作出具有代表性的佳作。而創作者所具備的這些特質，不一定是正面特質，也包括負面特質存在。因此，創作者的個性與內心世界是極為複雜難解的，有的像變色龍，有的像萬花筒。但是在這般艱澀隱晦的創作者內在世界中，唯一較容易理解的是，他們——創作者——大多想要成為那個獨一無二的角色，或前所未有的位置，若是無法成為那獨一無二，至少也要寫首絕無僅有的代表作。張凱說過這樣一段話：

獨特性是真正音樂創作作品的必備條件。真正的創作作品，必須突破已有的樂曲結構類型或認識水平。音樂創作不是簡單重複活動，而是探索外部未知音樂世界，以及個人的複雜的內心音樂世界的探索性活動。探索未知的外部、內部音樂世界，任評別人的音樂創作經驗和現成公式是不能實現的。另外，要取得音樂創作的成功，還必須靈活運用各種方法，付出巨大的腦力和體力勞動，有意而為之。³⁰

筆者認為獨特性固然重要，但是身為一名創作者，更必須瞭解自己、熟悉自己，才能掌握自己的特色與潛能，創造出屬於自我的風格與代表作。世界正邁入二十一世紀，在這個還沒有找到屬於自己的聲音與風格的時代，每種聲音都可能

³⁰ 引文自張凱。《音樂心理》，（重慶：西南師範大學出版社，2001），199。

是音樂，每種風格都可能是實驗。那些還永不妥協的現代樂派後裔，以及那些仍堅持己見の後現代樂派繼承者，都有可能是二十一世紀—這股「缺乏歸屬感的洪流」下之犧牲者。

《梵天》是一部讓筆者更貼近自己的作品，也是一部更清楚自己的作品。貼近自己的信仰，清楚自己的神性。另外，《梵天》是一部讓筆者相信宗教的作品，也是一部更追隨宗教的作品。相信宗教的緣份，追隨宗教的理念。獨特性之於《梵天》而言，並非最終目的，但它卻是個起始。在看似徬徨的未來，筆者期許自己能夠繼續創作出第二首、第三首…甚至第五首管絃樂作品。而在此作品之後的創作題材，將陸續描寫除了梵天之外，另外其他兩位印度教的主神：濕婆與毗濕奴。



參考文獻

一、中文部分

(一) 中文書目

1. 安東尼·斯多爾。《孤獨的聆賞者：音樂、腦、身體》。鄧柏宸譯。臺北：立緒文化，2008。
2. 林谷芳。《諦觀有情——中國音樂裡的人文世界》。台北：望月文化出版有限公司，1997。
3. 高惠宗。《二十世紀音樂的理論發展與分析》。台北：小雅音樂有限公司。1998。
4. 俞人豪、陳自明。《東方音樂文化》。北京：人民音樂出版社，1998。
5. 麥可·雷朋、亞當·肯道爾。《西洋音樂百科全書 7—二十世紀音樂》。陳玫琪譯。台北：台灣麥克有限公司。1995。
6. 張凱。《音樂心理》。重慶：西南師範大學出版社，2001。
7. 曾興魁。《新音樂透析》。台北：天同出版社。1985。
8. 黃旭。《管弦樂配器 I》。四川：四川出版社，2008。
9. 雷金納德·史密斯·布林德爾著。《新音樂：1945 年以來的先鋒派》。黃枕宇譯。北京：人民出版社，2004。
10. 蔡勝通校訂。《管弦樂法原理》。台北：樂韻出版有限公司，1986。
11. 潘皇龍。《現代音樂的焦點》。台北：大陸出版社，1987。
12. 潘皇龍。《讓我們來欣賞現代音樂》。台北：大陸出版社，1999。

(二) 學位論文

1. 張秀真。〈管絃樂曲《歷史的記憶》及其創作理念〉。新竹市：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2003。
2. 陳宜青。〈敦煌舞的佛教藝術思想研究〉。高雄市：國立高雄師範大學國文研究所博士論文，2013。
3. 趙立璋。〈《乙太》原創管絃樂曲作品與註釋〉。新竹市：國立交通大學音樂研究所碩士論文，2013。
4. 韓文傑。〈「無」與「空」：以嵇康與大乘佛教的音樂觀為討論中心〉。臺北市：國立臺灣師範大學國文學系博士論文，2013。

(三) 期刊論文

1. 王秋桂主編。〈中國戲劇儀式與儀式戲劇研討會論文集〉。1994。
2. 王秋桂主編。〈儀式、戲劇與民俗國際學術研討會論文集〉。2000。
3. 瞿海源。〈臺灣地區民眾的宗教信仰與宗教態度〉。1988。

二、西文部分

(一) 西文書目

1. Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.
2. Berlioz, Hector. *Treatise on Instrumentation*. Enlarged and edited by Richard Strauss. Translated by Theodore Front. New York: Kalmus, 1948.
3. Blatter, Alfred. *Instrumentation / Orchestration*. New York: Schirmer. Book, 1985.
4. Cope, David. *Technique of the Contemporary Composition*. New York: Schirmer Books, 1997.
5. Cowell, Henry. *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
6. Dallin, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition, A Guide to the Materials of Modern Music*. WM. C. Brown Company, 1974.
7. Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History from Debussy to Boulez*. New York: Thames and Hudson, 1996.
8. Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge, 2008.
9. Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton, 1991.
10. Piston, Walter. *Orchestration*. New York: W. W. Norton, 1955.
11. Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Principles of Orchestration*. Trans. Edward Agate. New York: Dover, 1953.
12. Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea, Technique, and Art of its Presentation*. Edited, translated, and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.
13. Wagner, Joseph F. *Orchestration*. New York: McGraw-Hill, 1959.