徐嘉禧作品發表會（含輔助文件：我的音樂創作理念）

Compositions by Chia-Hsi Hsu

（with a supporting Paper : The Musical Ideas of My Composition ）

研　究　生：徐　嘉　禧　　Student: Chia-His Hsu

指 導 教 授：馬　水　龍　　Advisor: Ma Shui-Long

國 立 交 通 大 學

音 樂 研 究 所

碩 士 論 文

A Thesis

Submitted to Institute of Music

College of Humanity

National Chiao Tung University

in partial Fulfillment of

for the Degree of

Master of Art

in

Music

December 2006

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十五年十二月

徐嘉禧作品發表會

Compositions by Chia-Hsi Hsu

研究生:徐嘉禧 Student: Chia-His Hsu

指導教授:馬水龍 Advisor: Ma Shui-Long

演奏會曲目

《海之聲》為兩個打擊與鋼琴

《冬》弦樂四重奏

《隨心所“遇”》電子小提琴與電腦

《客旅》為雙鋼琴

《詩篇23》八重奏

上列曲目已於二○○六年十二月八日下午七點在國立交通大學演奏廳演出，該場演奏會錄音的CD將附錄於本文。

輔助文件：我的音樂創作理念

輔助文件摘要

本文是以筆者之音樂作品為基本核心，試圖藉由創作理念、創作技法及作品實例之解析來論述筆者音樂創作的理念。音樂創作是綜合性的，除了它的內涵以一個形式表達；這個形式完全地符合內涵，充滿表情，充滿力量之外，感覺（直覺）和理性（邏輯結構）也必須相互制衡地工作，展現理想的平衡。如此，作品才能在音響的運動中流泄出生命，以及人類精神、心靈的潛在力量。

關鍵字：創作理念

誌　　謝

感謝馬水龍教授這幾年來的指導與包容，因您的鼓勵與要求，整場音樂會的創作才能順利地被完成；慈愛的您對學生學習上的堅持成為嘉禧極大的祝福。此外，李子聲老師對學生作品演出的協助、配器上的教授以及以音樂會形式作為畢業資格的建議，楊建章老師、黃志方老師課堂上的教導以及作品演出器材上的協助，種種的恩惠，學生感激不盡!

感謝蘇淑娟牧師，您的禱告與信仰上的教導，是孩子創作動力的主要來源。感謝所有音樂會的演出者與工作人員，因著你們的付出與辛勞地排練，嘉禧的創作理念能有機會得以實踐。感謝我的先生--自強，為我承擔生活與精神上種種的壓力，他的支持與包容使得我這幾年還能繼續地學習並完成創作。往後，期盼自己能繼續成長，透過音樂訴說著所感知的一切，是我心中的滿足與喜樂。

目　　錄

作品與輔助文件摘要 i

誌　　謝 ii

目　　錄 iiii

譜例及圖表目錄 v

第一章 前言 1

第二章 創作理念 2

一、 內在生命的召喚 3

二、 文學的聯想 6

第三章 創作技法 7

一、對位 7

二、和聲 16

三、織度 22

四、 音型組合與動機發展 25

五、 樂曲形式與結構 29

第四章 作品實例之解析 30

一、《海之聲》為兩個打擊與鋼琴 30

二、《冬》弦樂四重奏 38

三、《客旅》為雙鋼琴 42

第五章 結語……..48

參考文獻……..49

附錄：作品目錄

譜例及圖表目錄

譜例 3-1 魏本： String Quartet, Opus9,Nos.5 mm.5-13……...8

譜例 3-2《客旅》mm.168-179……..……...……....9

譜例 3-3《冬》mm.6-11 ……..…….. 10

譜例 3-4《海之聲》Ⅱ：神秘的m23 ……..…….. 11

譜例 3-5《客旅》mm.31-34 ……..…. 12

譜例 3-6《春之祭》mm.61-62……..…. 13

譜例 3-7《冬》mm.14-15 ……..…. 14

譜例 3-8《海之聲》Ⅳ：靜默m26……...……. 15

譜例 3-9《被淹沒的教堂》mm.85-86……..…….. 16

譜例 3-10《冬》mm.13-15……..…. 17

譜例 3-11《冬》mm.57-62…… 17

譜例 3-12《冬》m151….. ……..…… 18

譜例 3-13《客旅》mm.232-236 ……...19

譜例 3-14《客旅》mm.72-76 ……..……20

譜例 3-15《詩篇二十三》mm.1-3……..…… 21

譜例 3-16《冬》mm.47-49 ……..…… 22

譜例 3-17《冬》mm20-22 ……..……23

譜例 3-18《客旅》mm.78-90 ……..…. 24

譜例 3-19 巴爾托克第二號弦樂四重奏原形及變形的旋律動機…...… ..25

譜例 3-20《客旅》mm.206-212……26

譜例 3-21《海之聲》Ⅰ：序奏 mm.1-9 ……...……....27

譜例 3-22《冬》mm.149-151 …… ...28

譜例 3-23《冬》mm.37-44 ……28

譜例 4-1《海之聲》Ⅰ：序奏 mm.1-18 …….…….……32

譜例 4-2《海之聲》Ⅱ：神秘的mm.19-22…….…….…. ...34

譜例 4-3 《海之聲》Ⅴ：歡呼喧鬧m27…….…….……35

譜例 4-4《冬》mm.1-5 …….....38

譜例 4-5《冬》mm.27-32…….……..39

譜例 4-6《冬》mm.69-76…….……..40

譜例 4-7《冬》mm.133-144…….……..41

譜例 4-8《客旅》mm.3-10…….……43

譜例 4-9《客旅》m36…….…....44

譜例 4-10《客旅》mm.57-61…….……44

譜例 4-11 《客旅》mm.136-143…….……45

譜例 4-12 《客旅》mm.173-182…….……46

表4-1《海之聲》音色的變化與層次佈局的構思……...……..37

表4-2《客旅》為雙鋼琴之結構及素材使用……...……..42

表 4-3 律動感及高潮點的設計……...….47

第一章　前言

音樂的形式存在於音響運動中，所謂運動除了物理性發聲體的振動，更意指著音樂形式內部結構的藝術性的運動現象，它事實上是一個音組織的表現過程，音響本身是沒有生命的，除非它已經形成了自己的結構，即該藝術的物質形態和精神內涵之間的邏輯關係，音樂的能量才能在運動的過程中，以它自己的「形式」達到更明顯的顯現。至於「形式」的範疇，康德[1]認為藝術形式比內容重要，強調理性規則，抬高形式的地位，主張美祇涉及對象的形式，與對象的內容無關。然而，筆者則認為創作者將他內心的渴望藉以「形」表達出來，形式的產生應基於內在的需要而定，如同赫爾德[2]主張美是形式和內涵的和諧統一，認為祇有表現事物本質的形式才是美的。他曾說：「沒有內涵的形式—這就是空瓦罐、碎片。精神賦予一切有機體以形式，使形式有生氣；如果沒有精神，形式就祇是死板的圖畫、屍體。」二十世紀繪畫大師康丁斯基[3]也提出“一個世紀愈偉大、精神的努力也愈大，形式的數量就愈多…”[4]由此可見我們應透過作品，讓形式和心靈交通，由形式而內涵。

此外，音樂的形式如何存在於音響運動中呢？波蘭音樂美學家麗莎曾說：「音樂給我們一種運動的感覺，因為音樂本身展示在我們面前就是一系列構成因素變化和運動。」「對音運動的感受能使我們構想出這些音樂本身所不能提供出來的東西。音運動的特徵即旋律、和聲，特別是節拍–節奏、配器、力度的各種類型，使聽眾能夠將這種運動具體化，也即是將這種音運動和某種視覺–空間的表象聯繫起來。」[5]，在赫

---

[1] 康德（Immanuel Kant，1724-1804）是德國古典哲學與德國古典美學的奠基人。

[2] 赫爾德（Johann Gottfried Herder，1744-1803）是德國著名的歷史哲學家、神學家和詩人，同時又是德國文學中“狂飆突進”（Strum und Drang）運動的重要代表和理論家。

[3] 康定斯基（Kandinsky，1866-1944）是抽象主義藝術的理論家和實踐者。他認為抽象藝術源自人的內在精神和心理世界，是富於情感與情緒的自然流動，所以他直接以點、線、面、色塊等純抽象的造型因素來表達感情。

[4] 引用康定斯基著，《藝術與藝術家論》。吳瑪悧譯。台北：藝術家出版：藝術圖書總經銷，1995, p.21。

[5] 引用麗莎(Zofia Lissa，1914-)，《論音樂的特殊性》。上海：上海文藝出版社，1980, p.45。

爾德的感官理論與美學中，他更把運動（Bewegung）當成音樂與詩的本質，透過運動的過程，無所不在的力（universal kraft）才能夠碰觸到人的靈魂；於是他把音樂定義為靈魂與身體的共振（Mitbewegung）。現代音樂大師史托克豪森（Karlheine Stockhausen）則不止一次說，他並非其音樂的創作者。他只是藉音樂轉傳他所接收到的，來自超然宇宙意識的奇妙震動。他說音樂之目的，是要令聆聽產生共振，重建人神間的聯繫。由此，筆者認為「音」運動本身包含著高度的想像和聯想，他們所依據的不僅是音樂本身所體現出來的概括性的情感內容，而且還包括外在於音樂的某些因素，沿著非音樂因素所指定的方向做聯想，想像愈活耀，感情體驗也愈強烈，對作品本質的感受也就愈深刻。保羅．克利[6]也提出：「我們裝飾、解說、依賴、我們建構、我們組織：好的東西，但這並不是全部，作品不等於法則，它超越法則，沒有直覺，就沒有藝術家。」[7]綜合以上種種，筆者發現音樂創作是綜合性的，除了它的內涵以一個形式表達，這個形式完全地符合內涵，充滿表情，充滿力量之外；感覺（直覺）和理性（邏輯結構）也必須相互制衡地工作，展現理想的平衡，如此，作品才能在音響的運動中流泄出生命，以及人類精神、心靈的潛在力量。

以下各章節將針對作品輔助文件有關的創作理念、創作技法、作品實例之解析以及結論，分別論述。

[6] 保羅．克利(Paul Klee,1879-1940) ，是表現派(Expressionism)的一員, 他的畫作重視原始, 特別是孩子的藝術。

[7] 引用克里斯提安．哥德哈爾著，《保羅．克利》。吳瑪悧譯。台北：藝術家出版：藝術圖書總經銷，1987, p.40-42。

第二章　創作理念

美或藝術應當是理性內容和感性形式的辯證統一體。美是理念，但這理念必須用感性事物的具體形象表現出來，成為可以供人關照的藝術作品。黑格爾[8]說：「藝術的內容就是理念，藝術的形式就是訴諸感官的形象。藝術要把這兩方面調和成為一種自由的整體。[9]」叔本華[10]也認為藝術的本質在於表現理念。關於藝術，他寫道：「藝術複製著由純粹的觀審而掌握的永恆理念…，用以複製的材質可以是造型藝術、文藝或音樂。藝術唯一的泉源就是對理念的認識，它唯一的目標就是傳達這一認識。[11]」筆者認為在創作的過程中，構思、醞釀和想像所形構的每個音符、音樂語法，確實與作曲者形而上的理念息息相關，甚至後者默默地操控前者的表現，成為個人內心世界的反省關照，藉由內在生命的召喚，令創作者直奔其中尋求它的面貌。以下，筆者就內在生命的召喚、文學上的想像這兩部分加以闡述音樂創作上的理念。

一、 內在生命的召喚

二十世紀繪畫大師康丁斯基[12]在他的自傳裏曾寫到：

「一切“死亡”的東西都顫慄了。不只是具詩意的星星、月亮、樹林、花；甚至一團煙灰；街角水窪裏一隻發亮的鈕釦；一塊不知所然，被螞蟻從

---

[8] 黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel,1770-1831）德國古典唯心主義的集大成者，德國古典美學在他那裡達到了高峰。

[9]引用黑格爾著，《美學》第1卷。朱光潛譯。北京：商務印書館，1979, p.87。

[10] 叔本華（Arthur Schopenhauer,1788-1860）德國著名的哲學家和美學家，是西方現代哲學和美學中的唯意志主義思潮的筆祖。

[11] 引用叔本華著，《作為意志和表象的世界》。石沖白譯。北京：商務印書館，1982, p.258。

[12] 康定斯基（1866-1944年）是抽象主義藝術的理論家和實踐者。他認為抽象藝術源自人的內在精神和心理世界，是富於情感與情緒的自然流動，所以他直接以點、線、面、色塊等純抽象的造型因素來表達感情。

草叢裡咬出來的樹皮，一隻意識的手，伸向一張日曆，連帶地把整本日曆撕扯下來。所有一切的一切，都露給我一張自己的臉，它內在的生命。這些神秘的心靈，經常無聲勝有聲。所以不管靜或動的點（或線）對我也是這般生動，展示我它們的心靈。這就夠使我投入整個生命和感覺，去體會藝術的可能性，和它的生命。」[13]

透過這些感受，豐富了筆者的想法，面對音樂素材，它們同樣有著一張自己的臉、內在的生命，在浩瀚的宇宙中召喚人們聚精會神地觀賞它、領略它、並藉由創作使它呈現各樣的面貌及藝術的價值。時至今日，整個音響世界仍然有許多豐富的素材，創作者應深深地體會，自己猶如陶匠一般，如何將一切創作的元素陶鑄成形，不論是音調體系[14]、自然或人造的音響[15]、甚至是噪音等原始材料，是一項艱鉅的任務。如1961年的《獻給廣島受難者的哀歌》，這部作品由52把弦樂器演奏，手法大膽創新。樂手有時候要把弓拉在提琴的尾巴上，或者琴把的背面，發出古怪的摩擦聲音。更令人震驚的是那類似原子爆噪音的音堆[16]效果，一切素材在潘德瑞茨基的組合下灌注了生命，成為枰擊戰爭罪行，紀念此一悲慘事件之最深刻的語言。美國當代著名作曲家喬治．克拉姆曾經說：「我相信音樂反映人類靈魂最深處的能力，甚至超越了語言。」[17] 如何讓一切“死亡”的東西都顫慄？如何聆聽內在生命的召喚，形成完整的的意念和思想？除了素材使用上的創新，筆者對自我期許是保持敏銳的感受，敞開心靈傾聽，使知覺能參透靈性，明白奧秘事。

二十世紀法國偉大作曲家梅湘（Olivier Messiaen）在提及音樂創作理念時曾說：「第一個我所要表達的意念，這是最重要的一個意念，因為它是位於所有事物的上方，那就是，天主教信仰之真理的存在。……某些作品的寫作是為了闡明天主教信仰的神學真理。這是作品的首要面貌，最高貴的，無疑亦是最有益，最有價值的面貌。或許，唯有它才是當我面臨死亡的時刻也永不懊悔的一個面貌。」[18]，對筆者而言亦是如此！宗教的奧義為筆者創作

---

13 引用康定斯基著，《藝術與藝術家論》。吳瑪悧譯。台北：藝術家出版：藝術圖書總經銷，1995, p.162。

14 指調式、調性、非調、十二音、自創音階或微分音等。

15 如夜鶯、麻雀的鳴叫，下雨、雷鳴或人的笑聲、吼叫、哭泣、火車、飛機…等日常生活中出現的聲音。

16 音堆（tone cluster），一詞由Henry Cowell所發明, 指刻意或隨機同時彈奏一群鄰近音符的技巧。

17 引用吉來萊斯皮，《喬治．克拉姆，一位作曲家的簡介》，轉引自《音樂研究》，1989第一期, p.91。

18 引用奧利維亞．梅湘著，《早年生平及其音樂與人格特質》。連憲升編撰。台北：連憲升發行，1992, p.21。

的來源，透過現代的音樂手法，體現在靈裏深處的感召是這幾年所嚐試的創作方向。基督教充分、有效地運用了音樂，因此，宗教題材是西方好幾個世紀中唯一被認為有價值的、適用於音樂的題材。由《海之聲》為兩個打擊與鋼琴、《冬》弦樂四重奏、《詩篇23》八重奏及《客旅》為雙鋼琴…等，再再揭示了筆者對真理的盼望及靈性境界的追求歷程，一種至善至美的聲音在我內心深處迴響著，絢爛多彩的光芒與靈裏的豐盛，引領著我在音樂創作的渴望與探索，藉由抽象與物象這兩個領域豐富的變化，希冀在有限的形體內能喚起或趨近靈性奧義的音樂，這一切對筆者而言無疑亦是最有益，最有價值的面貌。

時至今日，歷史上許多近代偉大作曲家，如魏本[19]、梅湘、潘德瑞茨基[20]、克雷內克[21]、史托克豪森…等，藉由現代的音樂語法，也紛紛投入宗教音樂的範疇，並且留下許多傑出的典範，值得我們學習。

19 第一次世界大戰後，魏本逐漸皈依了宗教，之後所創作的宗教歌曲在德國表現主義的宗教運動中佔有一席位置。

20 是波蘭及負盛名的作曲家，其個人風格極具超現代（hyper-modern）作曲技巧（游走於和諧與不和諧音、調性及非調性、傳統與創新樂器的演奏；創新視覺記譜法，以象徵性的文字來指出所要的聲音），他將這種現代的設計應用於宗教音樂，包括在正統羅馬教會儀式中的彌撒曲上。

21 美籍奧地利作曲家，早期作品具有晚期浪漫主義特徵，後轉向無調性的表現主義風格，《智慧的聖靈》是由宗教主題激發靈感而產生，使用序列技巧，並以電子音樂演出。

二、文學上的想像

在音樂史上，有不少音樂作品直接取材於文學作品，比如：白遼士的交響樂《羅密歐與茱麗葉》、李斯特的交響詩《浮士德》、德布西的管絃樂序曲《牧神的午後》、理查．史特勞斯的交響樂《查拉圖斯特拉如是說》、荀白格的《月光小丑》等等，這種創作傾向一直延續到近代音樂，比如：史托克豪森《Light》。音樂與文學表面上看似兩種截然不同的文藝類型；音樂透過音響的組合達到表現的目的，而文學的表現目的則是透過語言。但是，語言與音響在表現形態上又有某種一致性，即它們都是通過聲音展示出來。音樂的樂譜與文學的文字表述都可以化為特定的聲音表述，所不同的是，音樂的聲音是音樂藝術的生命，音樂的美主要存在於聲音自身之中；而文學語言表達中的聲音並不是文學本質的特徵，文學的美主要存在於與語言的涵義之中[22]。然而，彼此之間在各方面仍有許多重要的聯繫，因為每部文學性的標題作品都非常類似於一篇文章，採用作家精心構思其作品的方式，從命題開始，然後加以分析、展開，最後得出一個富有邏輯的結論思緒聯想，使得原本浮游不定，抽象的聲響得以安置敘述。例如：《海之聲》為兩個打擊與鋼琴、《詩篇23》八重奏。此外，《客旅》為雙鋼琴，則是筆者依據音樂藝術的特徵，以音樂發展的需要及可能性為出發點，透過文學作品的解構與重組，從文學原著中提煉它的精神實質作為音樂構思的基礎，在想像與聯想中完成的創作。科林伍德[23]指出，「藝術是想像性經驗，真正藝術的作品不是看見的，也不是聽見的，而是想像中的某些東西。[24]」因此，想像力是藝術創作最重要的心理因素，也是一個藝術家才華的體現。音樂創作比任何其他藝術更需要想像，因為它在現實中找不到模本，作曲家要在文學與音樂中建立聯繫只能依靠想像作為中介[25]。

最後，筆者發現一部作品的成功之處，不在於它複製了所觀察或所經驗的東西，而在於它表達了藝術家所體現的“獨特”並“原創性”的視域景觀，這景觀是由作者與想像之實物交織融合而成之視域。這也說明了無論莫內（Monet）多少次重畫魯昂(Rouen)大教堂，每一次畫布上所展現的都是一幅嶄新的作品，表達了創作中獨特的視域景觀與豐富的想像。

---

[22]參看王次炤，《音樂美學新論》，台北：萬象圖書股份有限公司，1997, p.216。

[23]科林伍德(Robin Ceorge Collingwood,1889-1943)英國著名的哲學家、歷史學家、美學家。

[24]引用科林伍德著，《藝術原理》。王至元等譯。北京：中國社會科學出版社，1987, p.132。

[25]參看王次炤，《音樂美學新論》，台北：萬象圖書股份有限公司，1997, p.166。

第三章　創作技法

當作曲家的創作處在想像階段時，無論他的思路是怎樣清晰，內心的音樂是怎樣完整，與最終呈現在樂譜上的作品相比畢竟還是相當模糊的。因此，除了豐富的想像力，完善的創作技法更是一部作品成形不可缺少的要素，即使是在調性、和聲、旋律與節奏等過去傳統法則逐漸瓦解的現代，創作技法中所講求的邏輯思維、精心設計，仍然是創作過程中關注的一個課題，其中的複雜、嚴密和系統化是需要投注心力探索並發展的；同時，這些技術也是音響科學和音樂審美的綜合；一切種種的歷練對於創作者來說是相當重要的，因為新思想若無體現的方法，作品仍然是無法獲得全貌，更確切的來說，創作技法是直接影響一部作品的實際質量，而每位創作者更應該在當中尋找自己每部作品最貼切、適當的技法。以下筆者透過「對位」、「和聲」、「織度」、「音型組合與動機發展」及「樂曲形式與結構」等創作技法，闡述個人在創作上的應用。

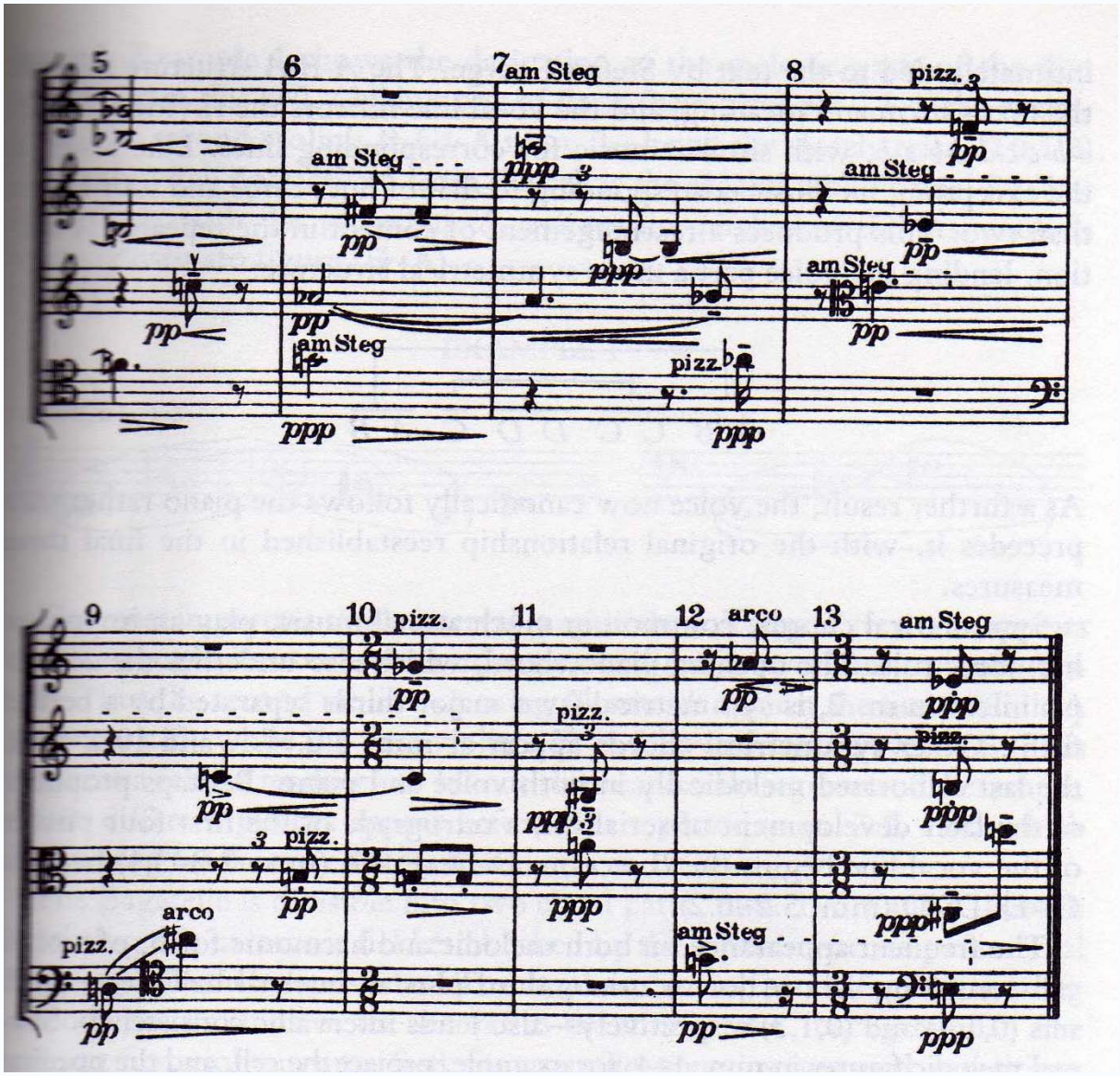
一、　對位

對位法是古老的聲部交感技術。從廣義上說，任何音樂的織度型態不管如何繁複，大部分能簡化為若干個縱向層次（點、線、面），形成相應的對位框架。藉由“模仿”和“對比” 兩種技法的方式，強調橫向發展，講求聲部運動的方向和形式，以邏輯化運動的聲部作為結構的出發點是對位技術的重要精神。筆者認為，對位技法在今日仍是作曲家最生動而有價值的表現方式。以下透過「點對點」、「線對線」、「面對面」等面向來論述筆者在創作上的應用。

（一）點對點的對位技法

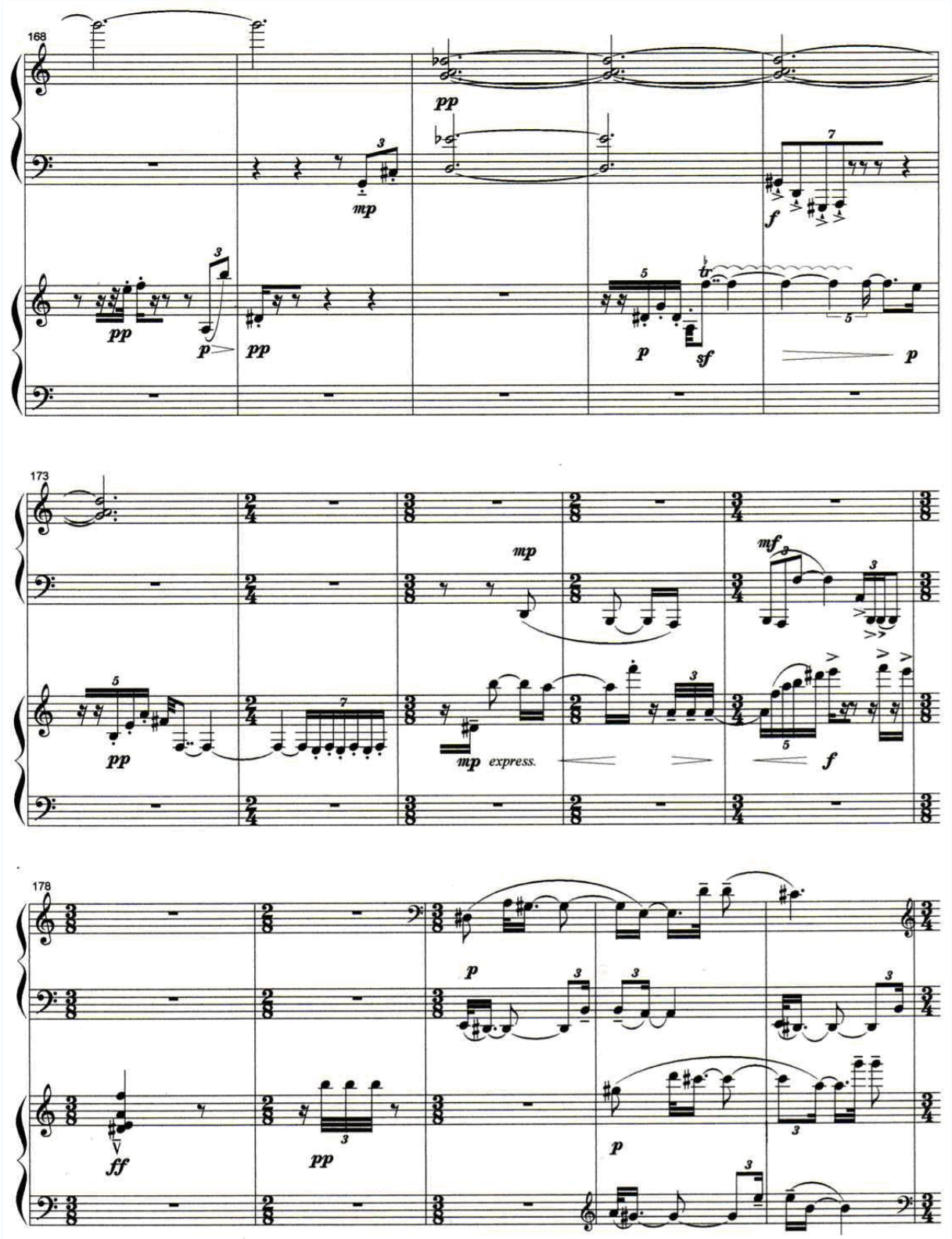
點描法是魏本創造的一種新穎作曲手法，每個音可視為一獨立的個體，在音色的轉變、音區和力度上有很大的變化空間，例如： String Quartet, Opus9,Nos.5。（譜例 3-1）

譜例 3-1：魏本： String Quartet, Opus9,Nos.5 mm.5-13



此種對位技法，筆者在《客旅》為雙鋼琴的片段中以各聲部點狀的姿態，透過音域、力度、節奏及奏法的瞬間改變，形成兩聲部之間的對比型態。（譜例 3-2）

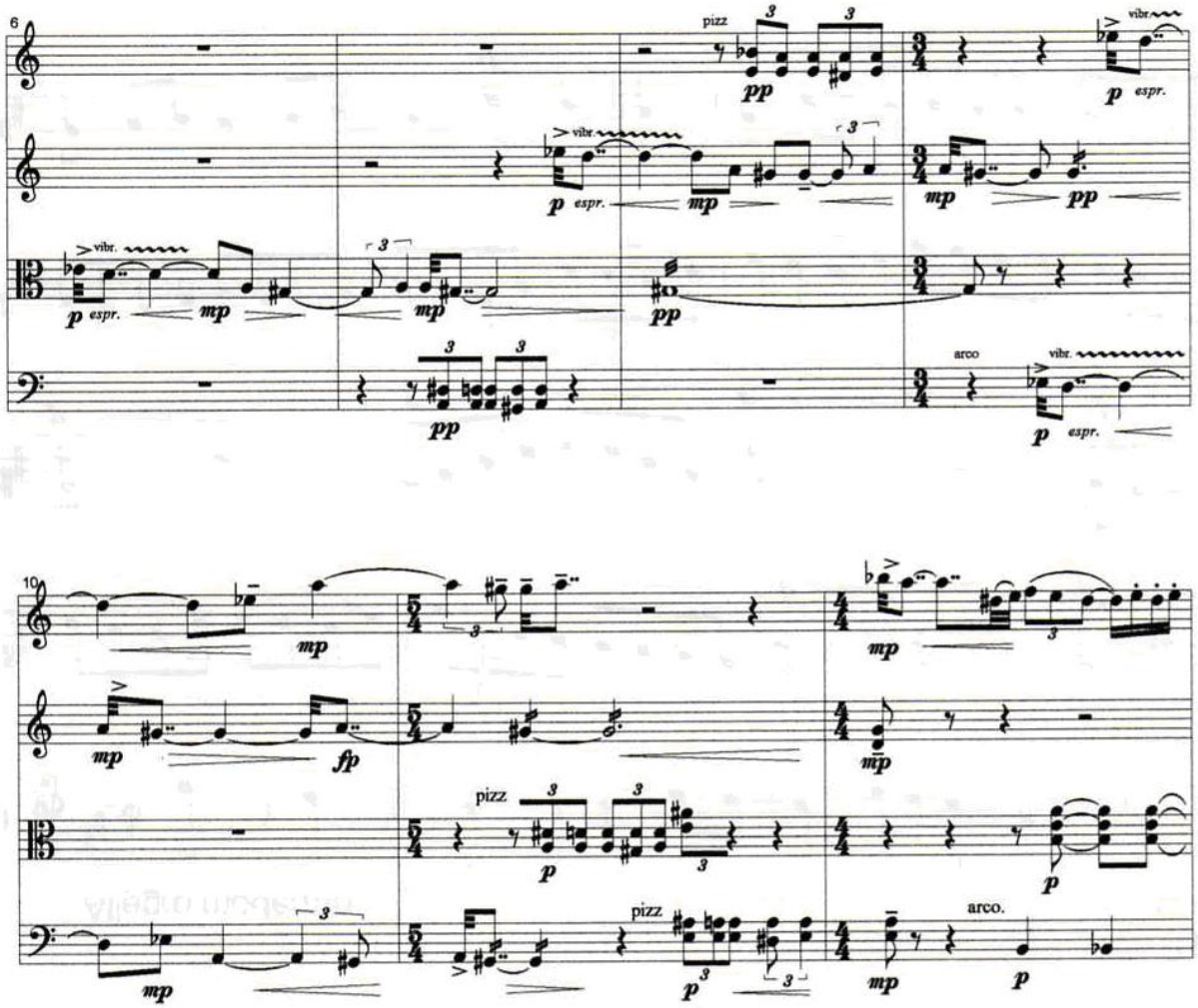
譜例 3-2：《客旅》雙鋼琴 mm168-179。



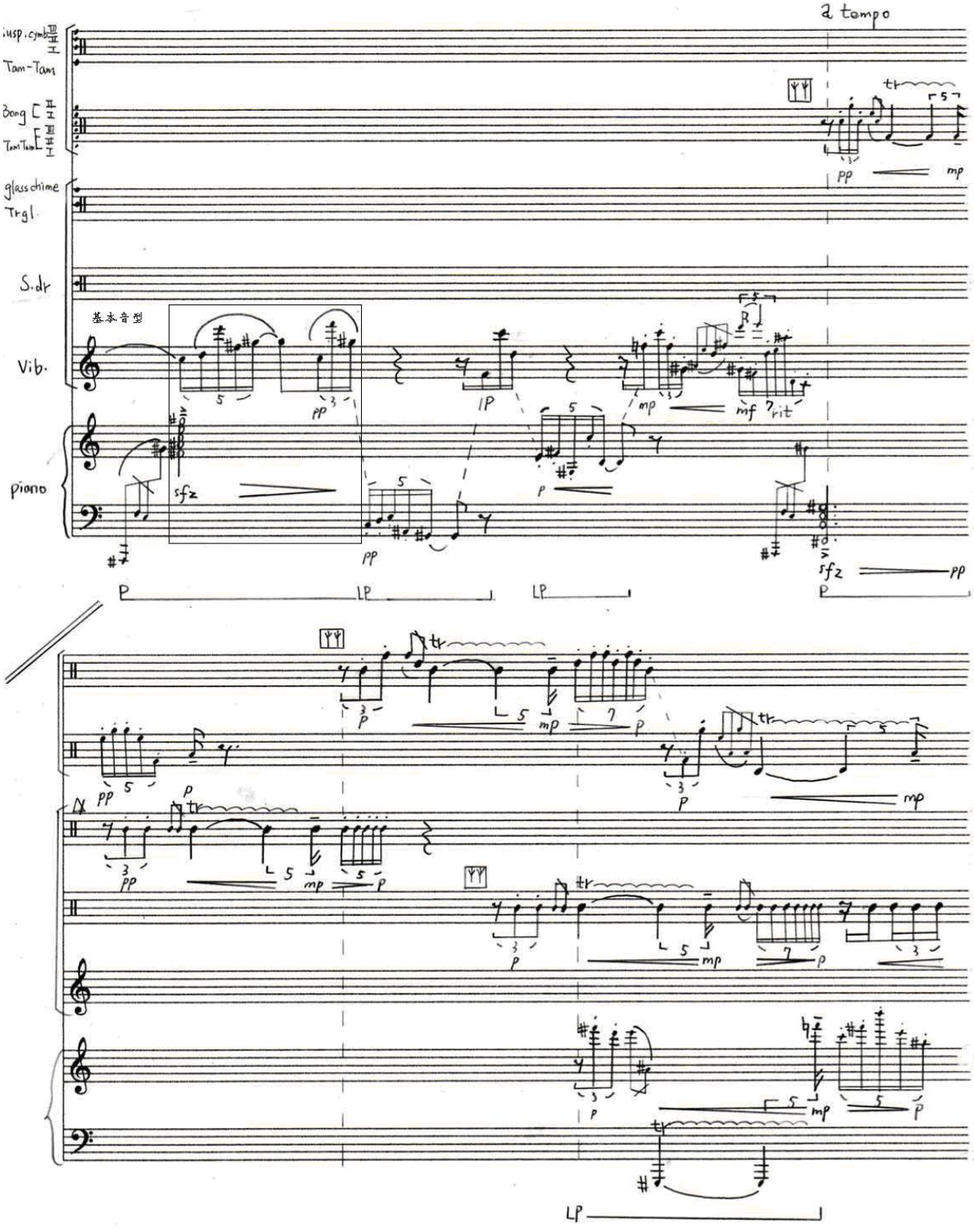
（二）線對線的對位技法

線是點的集合，是比點更高的結構單位，由於現代藝術追求“線條美”，因此在現代音樂中各線條的對位技法需更為講究。賦格曲是用“模仿”方法創作的最高級形式，在筆者慣用的對位寫作方式中，主題依序在不同聲部出現（譜例 3-3）與以模進手法密集接應將分割出來的片斷加以發展（譜例 3-4），即來自賦格曲形式中的應用。

譜例3-3：弦樂四重奏《冬》mm.6-11，主題依序在不同聲部出現。



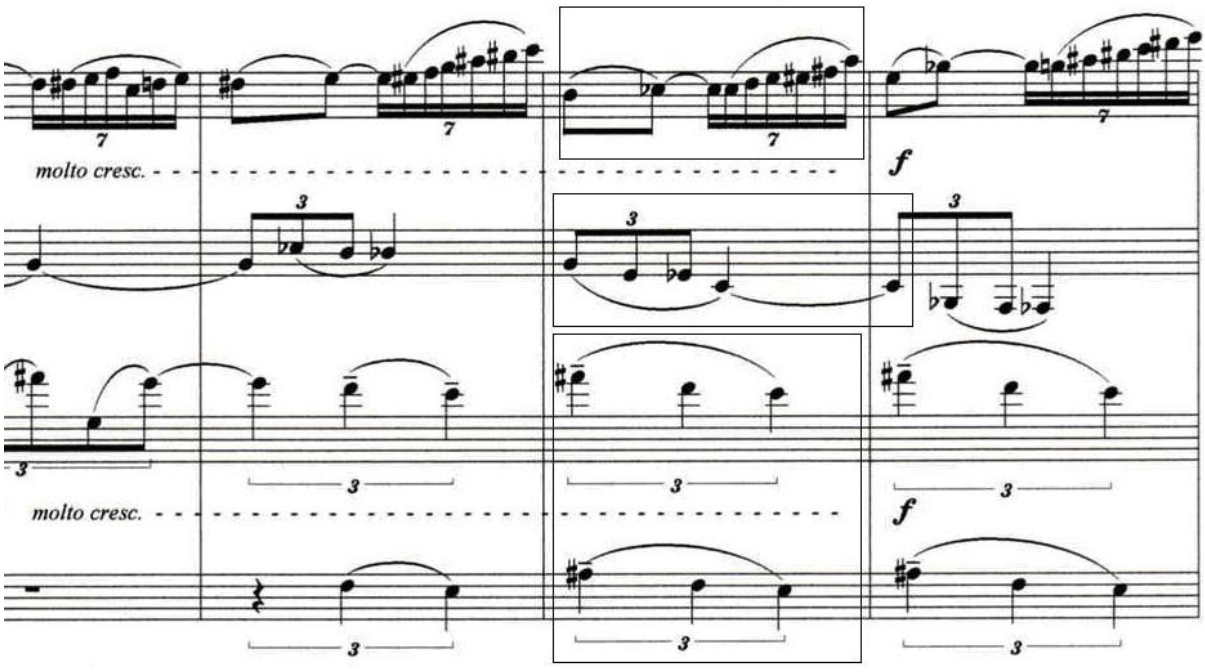
譜例3-4：《海之聲》Ⅱ：神秘的m23，中間片段以模進手法密集接應，並有音程擴充、節奏發展。



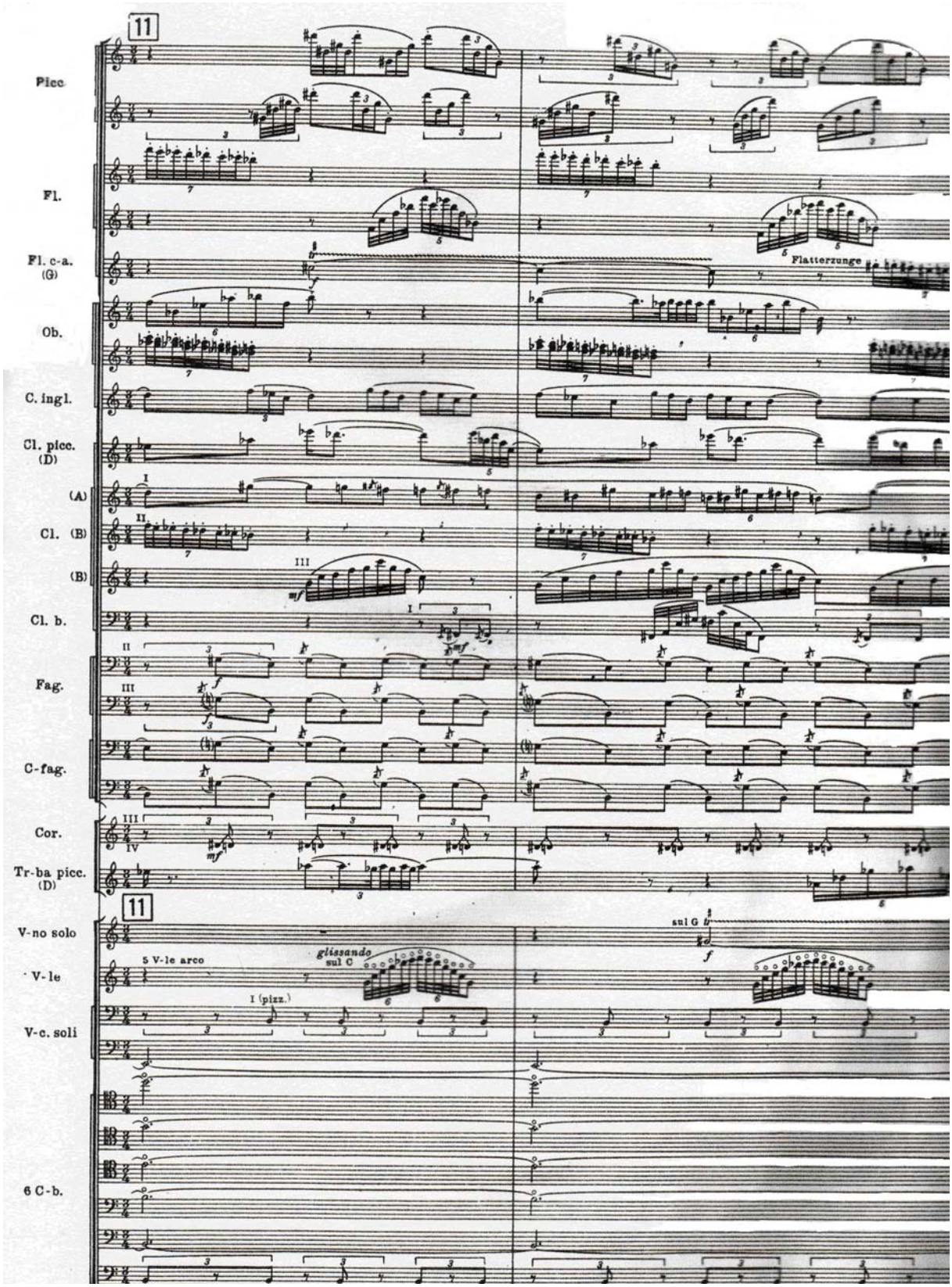
另一方面，各聲部旋律之間的“對比”，則有以下幾種方式：

（1） 節奏細分的對比：透過每個聲部內維持同一音型的手法，呈現節奏的對比與各聲部的獨立性，通常所用以組成的節奏單位較為複雜，藉由不同細分單位，在彼此互相幫補交感中構成整體的脈動（譜例3-5）。此種手法在史特拉文斯基《春之祭》中亦可窺見。（譜例3-6）

譜例3-5：雙鋼琴《客旅》mm.31-34

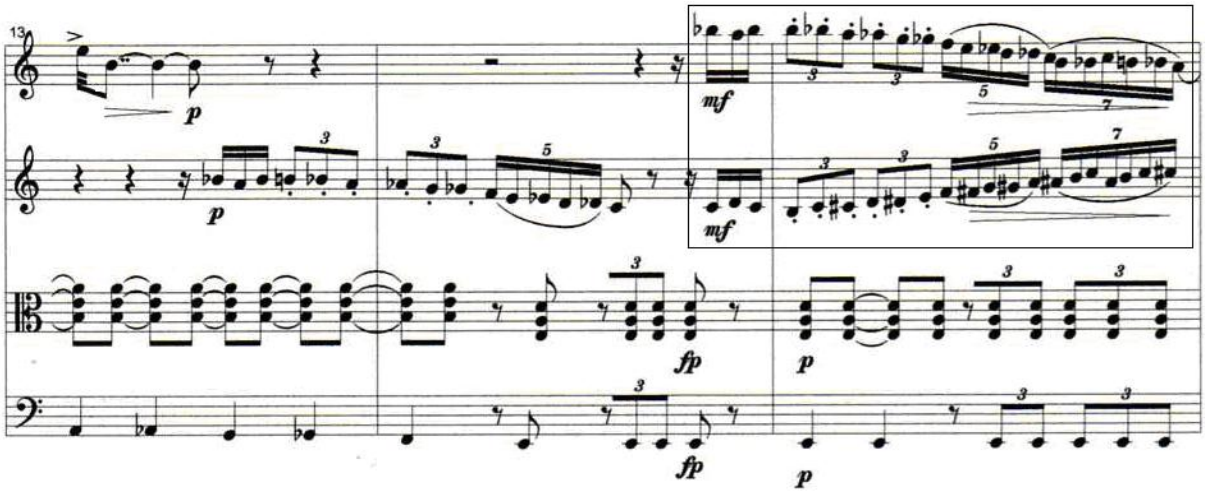


譜例3-6：史特拉文斯基《春之祭》mm.61-62



（2）進行方向的對比：以聲部同向、反向或斜向的進行，形成音樂張力鬆弛與緊張的不同。（譜例3-7）

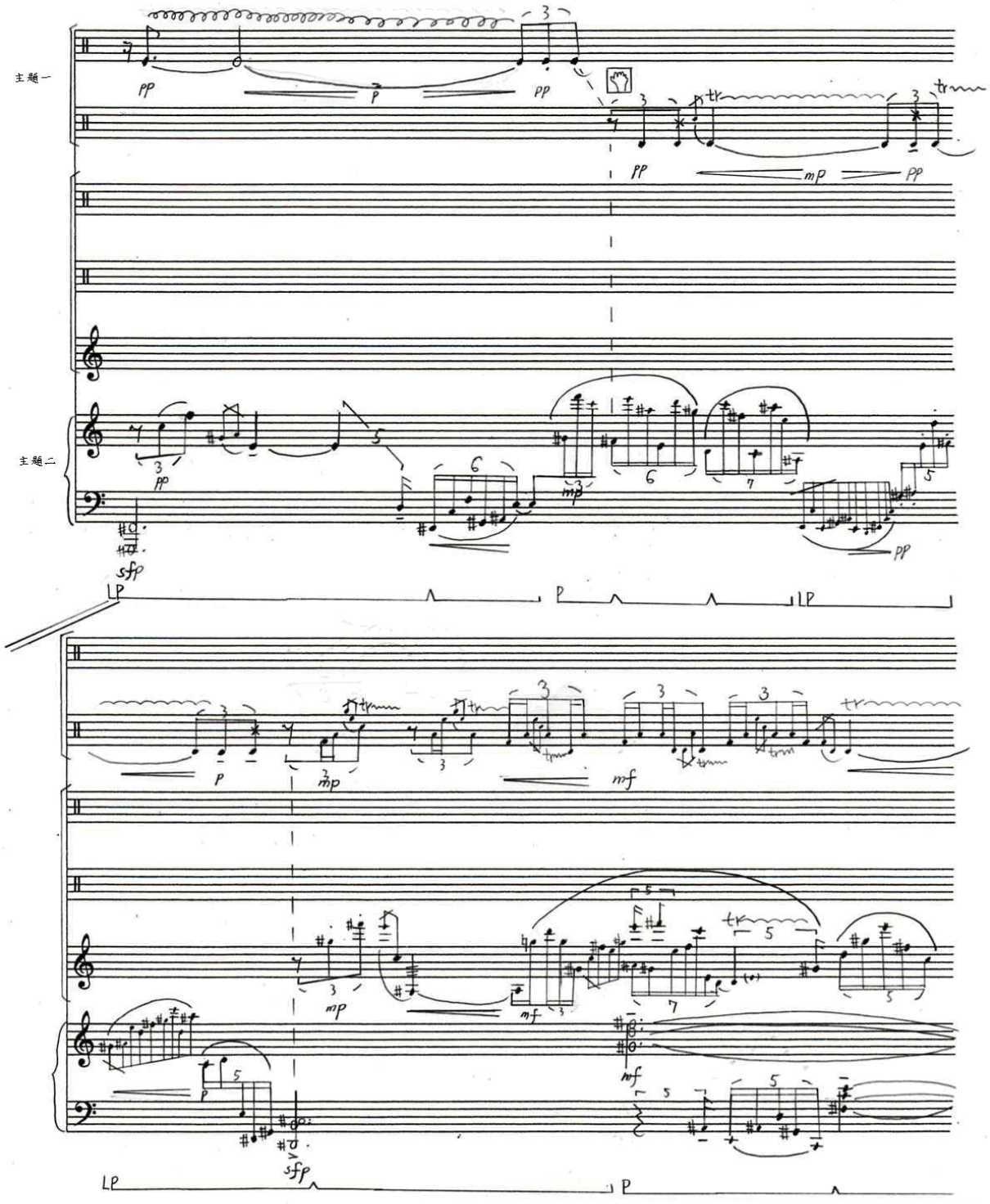
譜例3-7：弦樂四重奏《冬》mm.14-15曲調進行方向的對比



（二）面對面的對位技法

做為點對點與線對線的更高層次，面對面代表兩個或兩個以上的平面疊置。例如《海之聲》Ⅳ：靜默，為兩個主題的並置，一個深沉由Percussion I 演奏，另一個似浪漫即興，由鋼琴與鐵琴交織而成。（譜例3-8）

譜例3-8：《海之聲》Ⅳ：靜默m26



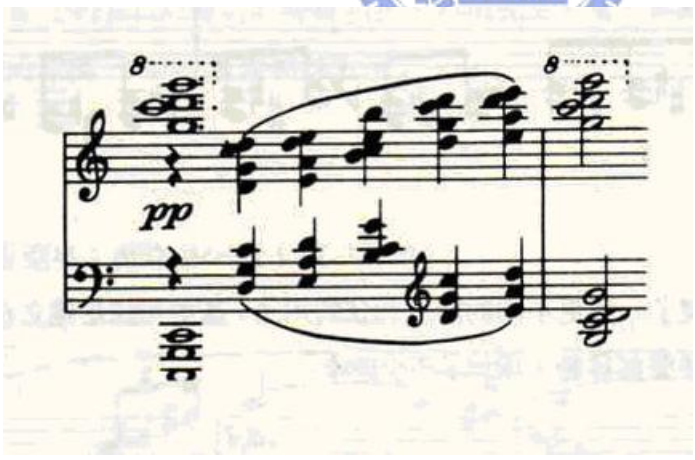
二、 和聲[26]

現代作曲技術的探索，和聲中音響色彩的比重增加，在某些音樂寫法中，音響色彩的變化推移，上升到主要地位。濃密的或空飄的、厚重的或稀薄的各種音群，它們的特色決定於所用音的數量、音高、相互的位置（散開或密集）等，這些音群有著符合於他們結合方式的各種等級的強度，正是這種種差別變化的效果，使非調音樂的表現水平線起伏佈局成為可能，音響的明暗變化、鬆弛變成了和聲主要的考慮問題，而決定這種變化的是：和弦組合的音程含量、排列方式、音區分佈加上音色、力度等要素。筆者就自己的偏好，加以分析：

（一） 和弦組成的音程含量：包含音程的種類及數量，這是音響色彩所賴以區分的重要依據，常用的創作手法如：

1. 四度的音程結構或其疊置和弦（含增四度的音程結構）：用四度疊置構成和弦的方法是二十世紀常用的和聲素材，例如德布西《被淹沒的教堂》（譜例3-9）即廣泛地使用四度和絃。

譜例3-9：德布西《被淹沒的教堂》mm.85-86



而在筆者創作中，常用的方式則有：

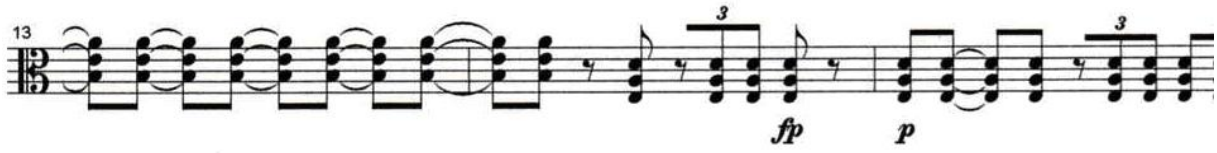
[26]本文此處的和聲是指任何聲音垂直的結合，並非一般傳統和聲學使用級數的和聲。

（1）順疊型，將三個以上的音按四度關係由低到高排列起來，和聲的厚度與音數成正比。（譜例3-10）

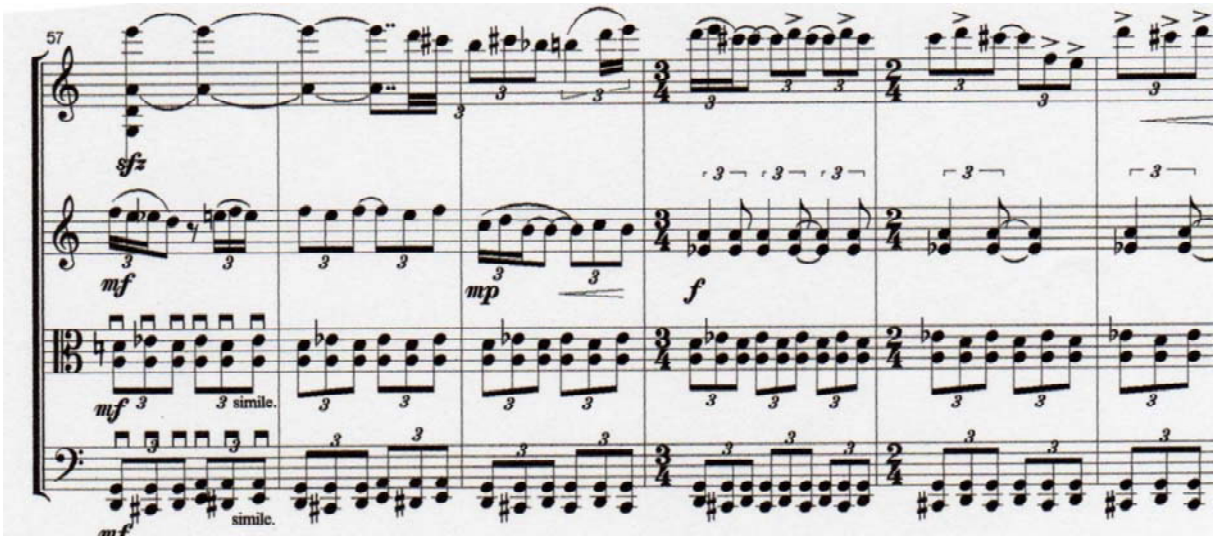
（2）拼疊型，以一個八度為框架的兩組純四度的拼疊。（譜例3-11）

（3）插入附加音，在上述兩類疊置和弦中插入不同的附加音，這樣可以使得音響平和的單純四度和弦獲得一定的力度感。（譜例3-12）

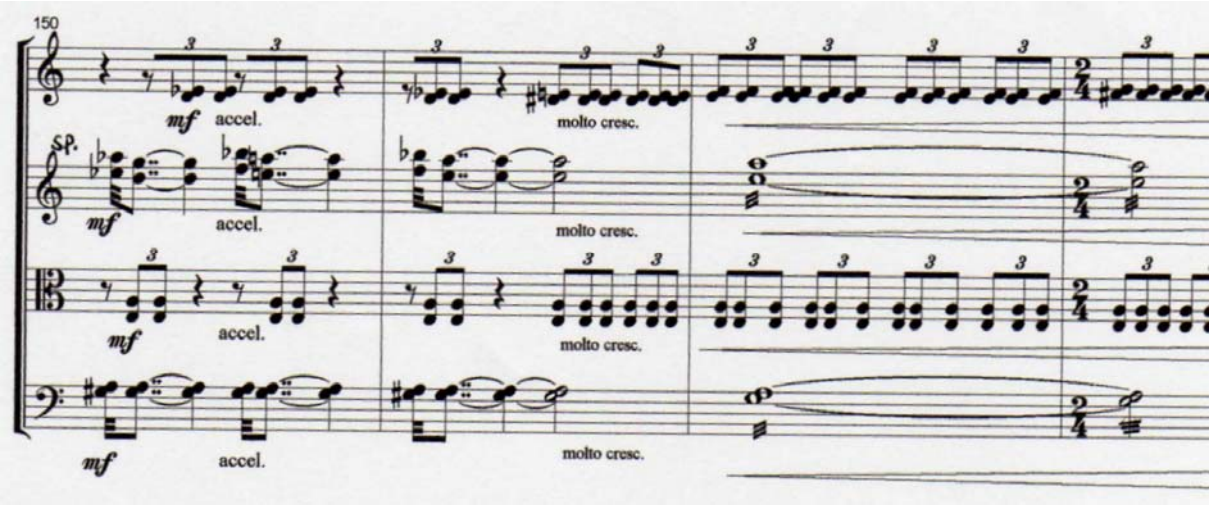
譜例3-10：弦樂四重奏《冬》mm.13-15由中提琴奏出順疊型的四度疊置和弦



譜例3-11：弦樂四重奏《冬》mm.57-62，由中提琴與大提琴組構的和聲為拼疊型的四度疊置和弦

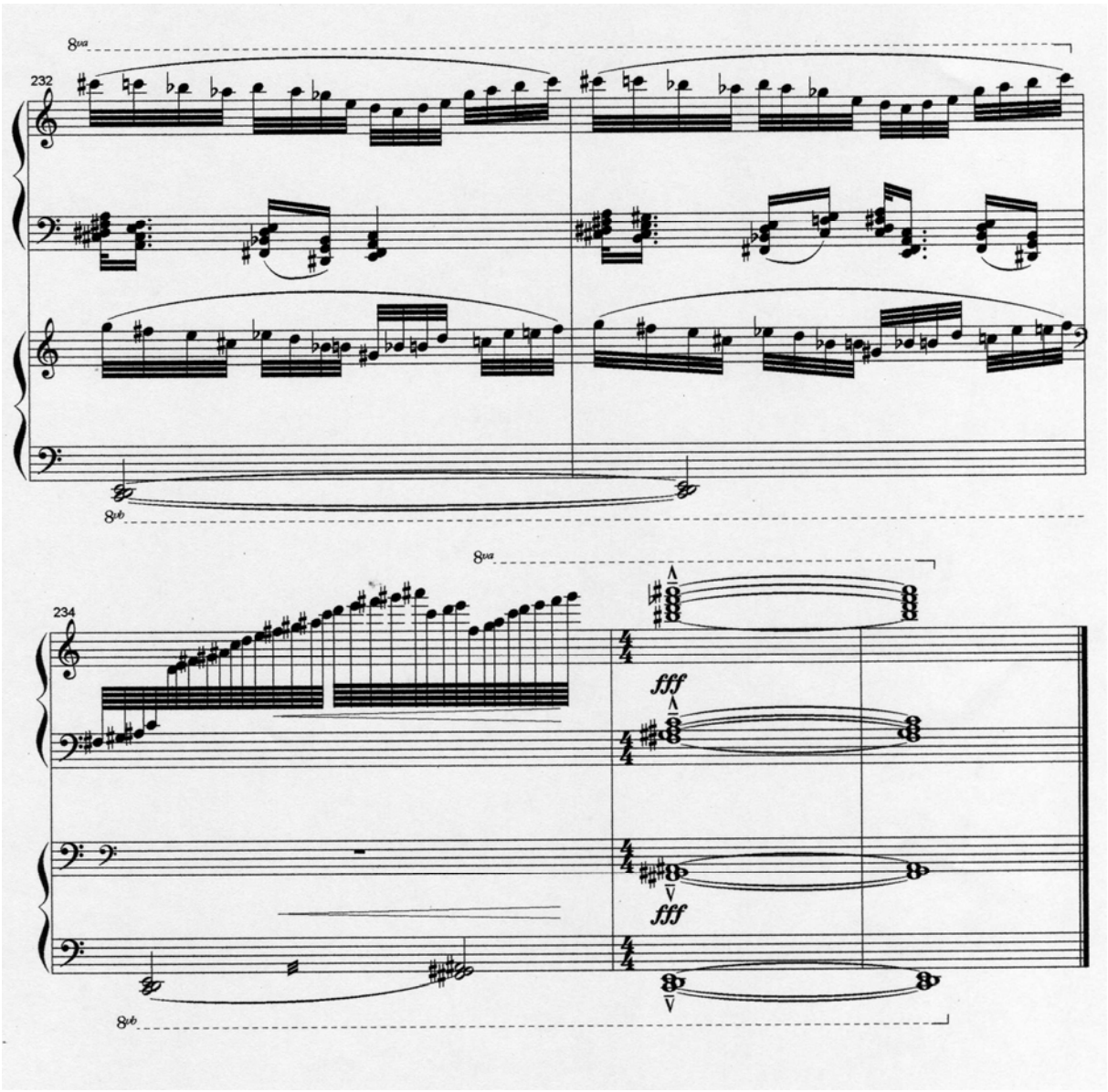


譜例3-12：弦樂四重奏《冬》m151-153，四聲部組構的和聲為插入附加音型的四度疊置和弦



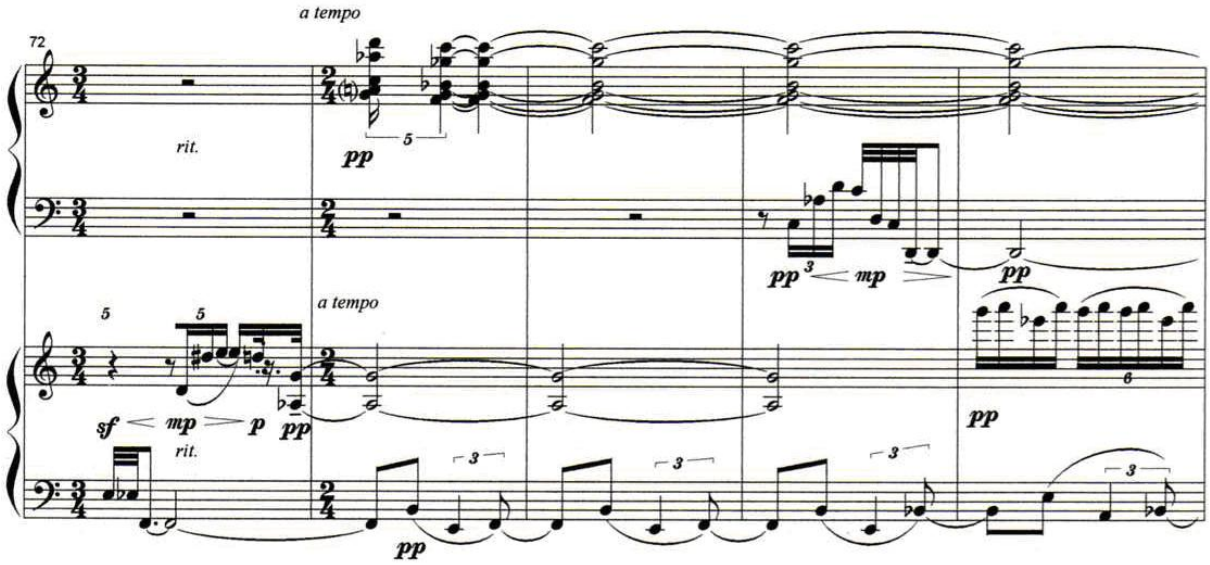
2. 二度的音程結構或其疊置和弦：二度有大小二度音程之分。它們都是不協和音程，但程度有所不同，通常小二度較為尖銳、刺激。而二度音程疊置的和弦結構緊密、音響粗糙具有打擊音響的特點，甚至形成“音堆”的聲響（譜例3-13），此手法對鋼琴最為適用。

譜例3-13：雙鋼琴《客旅》mm.232-236，Piano Ⅱ的低音為大二度的疊置和弦



3. 各種音程的任意化：可以是三度結構和弦的複雜化，也可以突破和弦的三度結構體系。經常以七度、九度來代替八度，以四度代替三度，繼而構成調性模糊音響新穎的和弦。（譜例3-14）

譜例3-14：雙鋼琴《客旅》mm.72-76各種音程的任意化

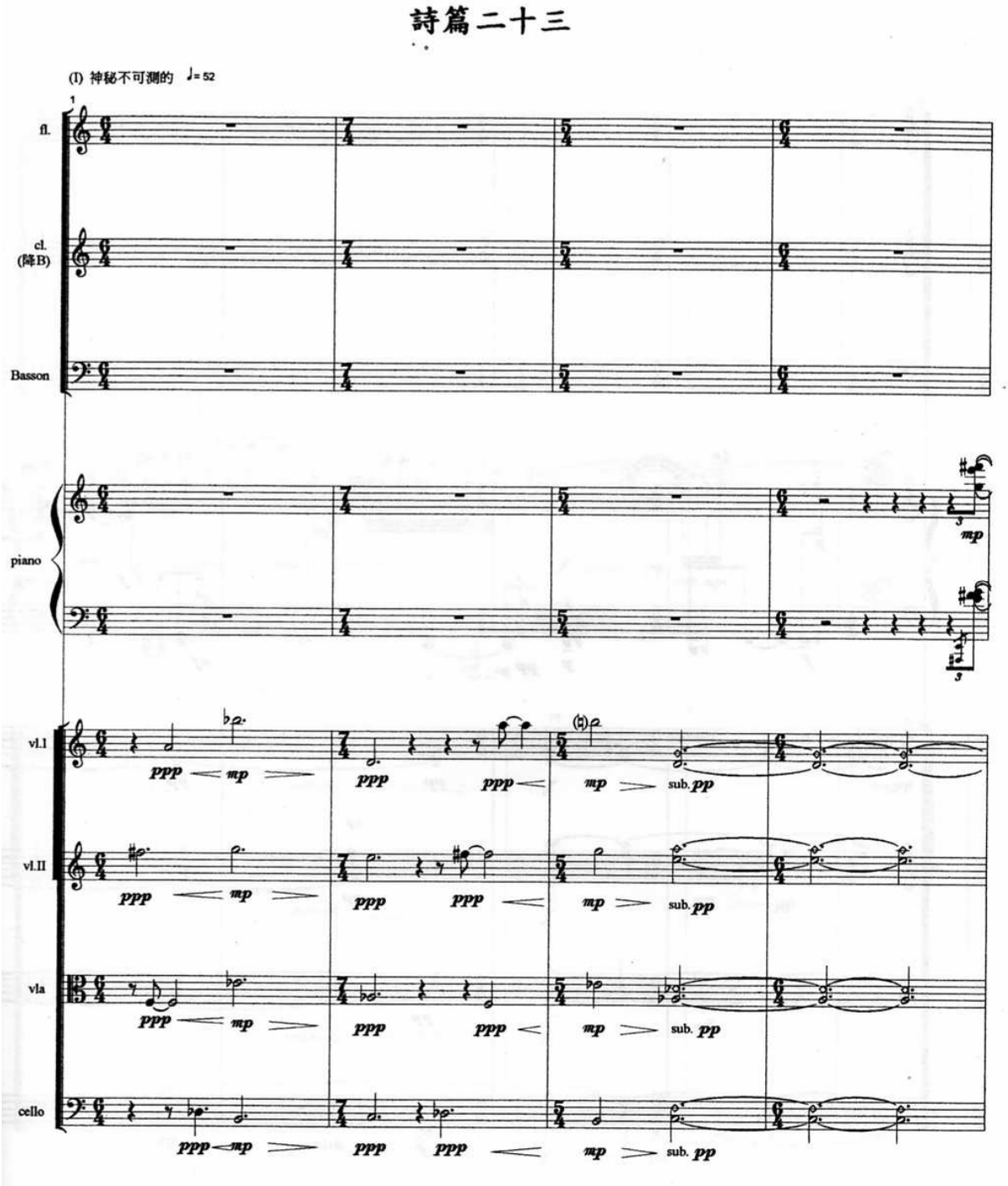


4. 各種音程的混合寫法：用於以橫向功能為主的線性寫法中，各種音程經常在縱向上混合運用，形成另一種和聲的聽覺。（譜例3-3）

（二） 排列方式

從極端密集到極端散開，以及各種混合的排列，和弦皆有不同的聲響。散開的排列使原有音響色彩稀釋，緊張度分散及緩和感。（譜例3-15）反之，密集的排列會有濃密的感覺，緊張度增強。（譜例3-13）此兩者不同的排列方式，即會造成音響色彩的不同。

譜例3-15：《詩篇二十三》mm.1-3，和弦以散開的方式排列



（三） 音區分布

和弦的音區分布會影響整個音響的特性，低音區的厚重、混濁，高音區的明亮清澈、極端音區的怪異或音區涵蓋高、中、低音區的飽滿充實感，在創作中都有不同的佈局。

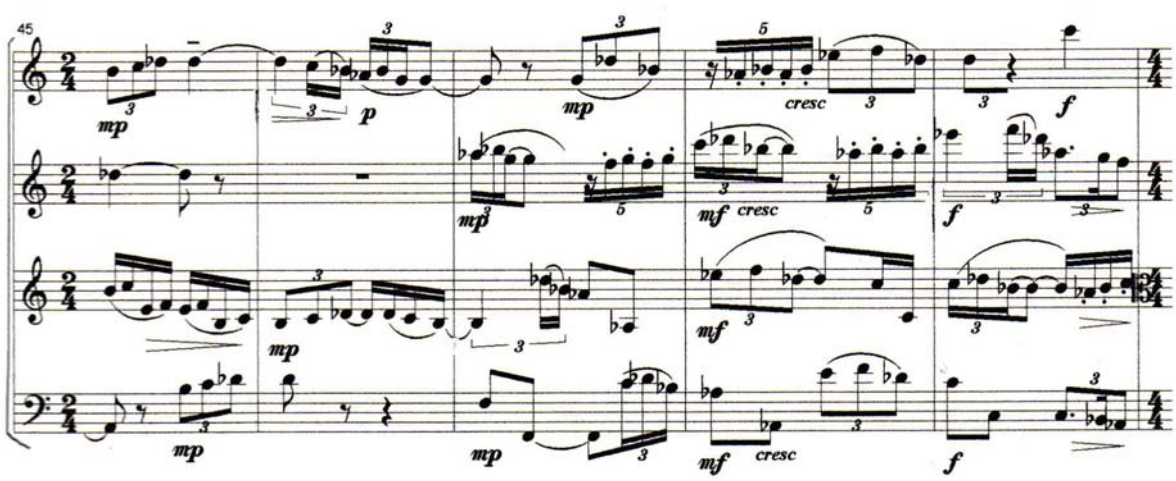
三、 織度

音樂織度的外形上有線形、點狀、面狀等三種型態，但依據之間的組合關係分別又有主音音樂織度、複合織度、室內樂織度與累積性織度等變化。以下就織度的變化舉例說明：

（一） 主音音樂織度：以其中某一個聲部的為主，其餘聲部為陪襯和伴奏的音樂手法。

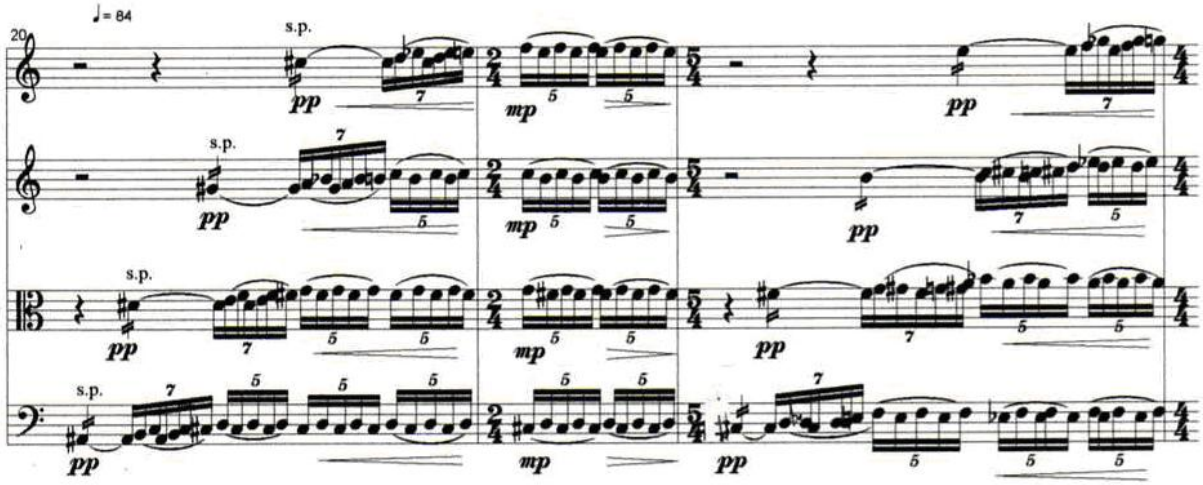
（二） 複合織度：將一主體解析，分散於不同的音響層面上，再形成一個大的集體單位，此手法將使音響彼此關係之組合更複雜、多變。（譜例3-16）

譜例3-16：弦樂四重奏《冬》mm.47-49



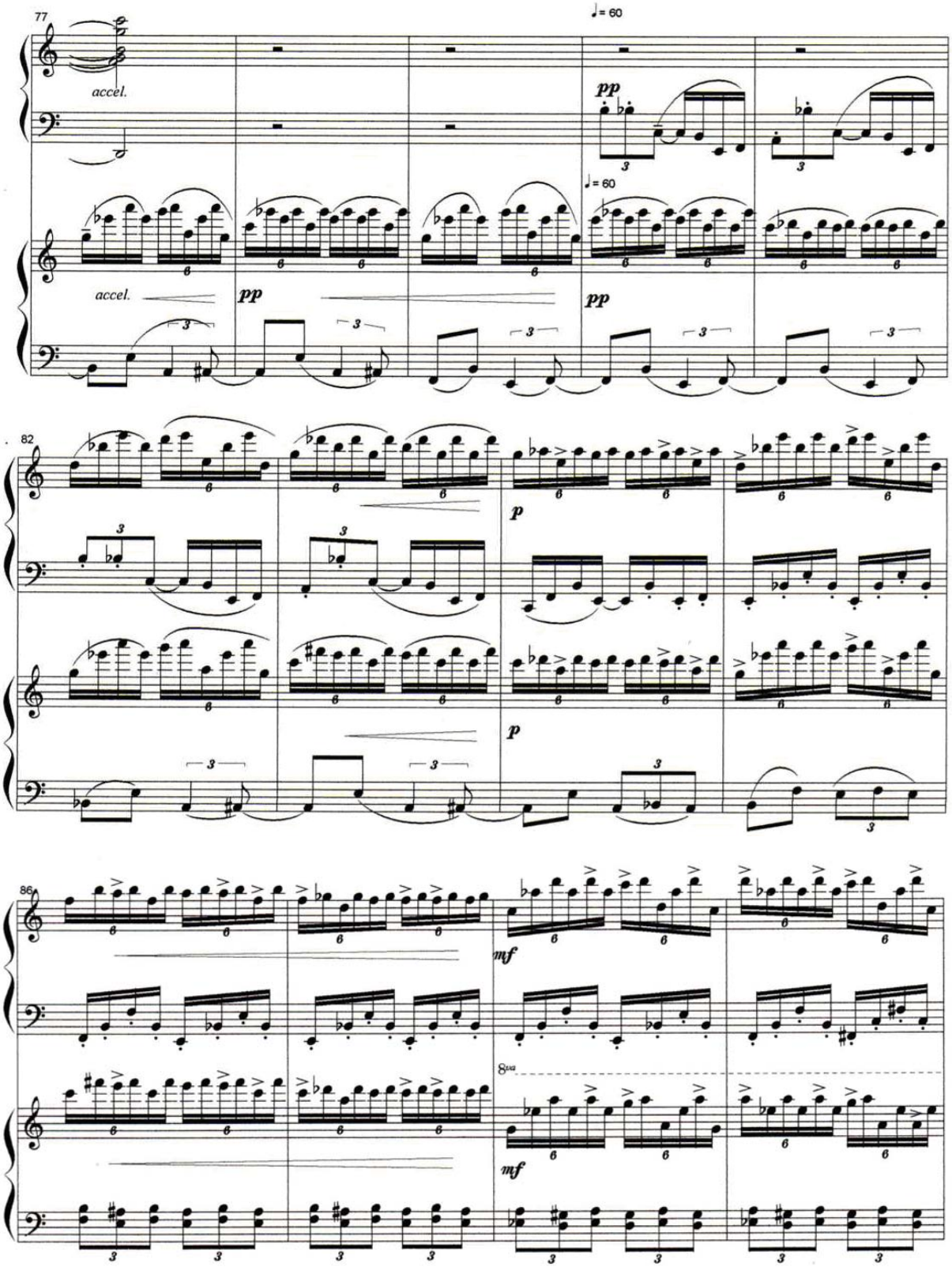
（三） 室內樂織度：以模仿、接續或呼應等的對位關係，進行聲部間的交感，因聲響具有高度的相似性，故可達其意念凝聚、統一的目的。（譜例3-17）

譜例3-17：弦樂四重奏《冬》mm20-22



（四） 累積性織度：在各聲部獨立的單元中，依序逐漸堆疊，累積成整體音響，又因厚度、密度持續的增強，故可作為音樂推進高潮的過程。（譜例3-18）

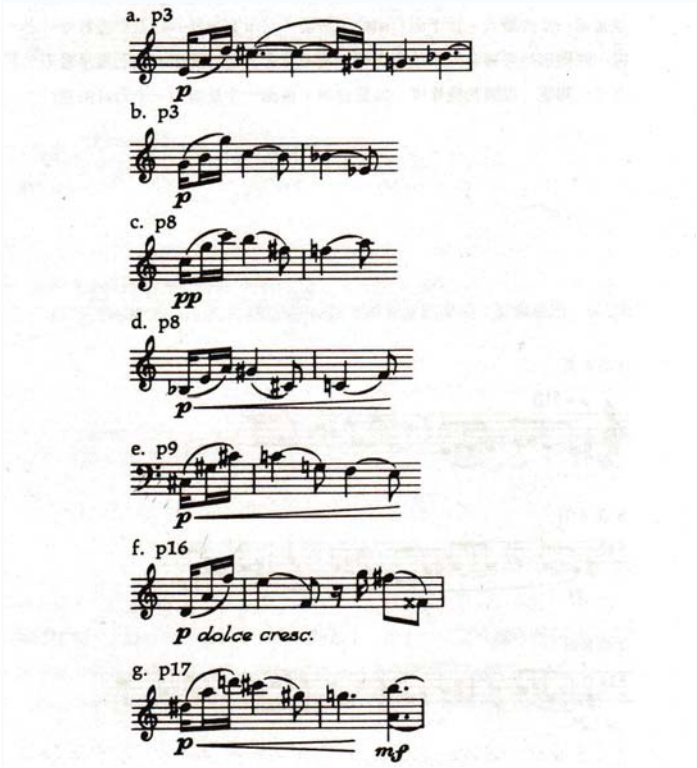
譜例3-18：雙鋼琴《客旅》mm.78-90



四、 音型組合與動機發展

音型（Figure）是音樂結構中最小的單位。至少由一個特有的節奏和一個特有的音程所組成的片斷，可用來模進或模仿。動機（Motive）[27]是一個包含一個或多個音程和節奏之特徵的片斷，具有節奏性格、旋律輪廓及和聲蘊含，是主題發展最小的樂念，透過頻繁的反覆或形變塑造出它在該作品中的意念，成為創作過程中重要的依據，亦是作為音樂展開的一個核心，這種技法一般運用的原則是建立在對比、比例、多樣統一等等自然法則基礎上。比如：動機的模進（Sequence）體現出相同的音程比例，動機的擴展、縮減以及新材料的出現體現出各種各樣的對比，而動機展開的最終目的又是為了求得變化中的協調和統一，因此，這些技法的運用是為了使樂念的凝聚性在統一與變化中達其完美的平衡，例如巴爾托克第二號弦樂四重奏的開始動機，不斷的在樂章後來的樂句中以變化的形式出現，但是動機仍然可以確實的加以識別。（譜例 3-19）

譜例 3-19：巴爾托克第二號弦樂四重奏原形及變形的旋律動機



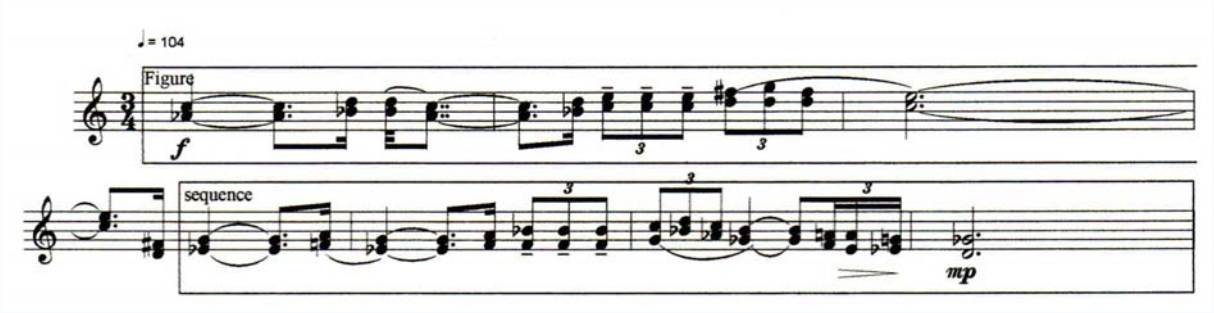
[27]在 Rudolph Reti 的著作*Thematic Process in Music*中，稱動機是一種音樂元素，它可以是一個旋律性樂句、一個片段或只是一個特殊的節奏或力度特徵，在作品中持續出現、反覆或加以變形，動機在樂曲中的角色，就如同藝術作品的主題。

筆者的作品中有幾種音型組合與動機發展的慣用手法，試舉例如下：

（一） 反覆（Repeat）：以相同的音型重覆。

（二） 模進（Sequence）：同一聲部中重覆音型移位。如雙鋼琴《客旅》mm.206-212 的主題動機。（譜例 3-20）

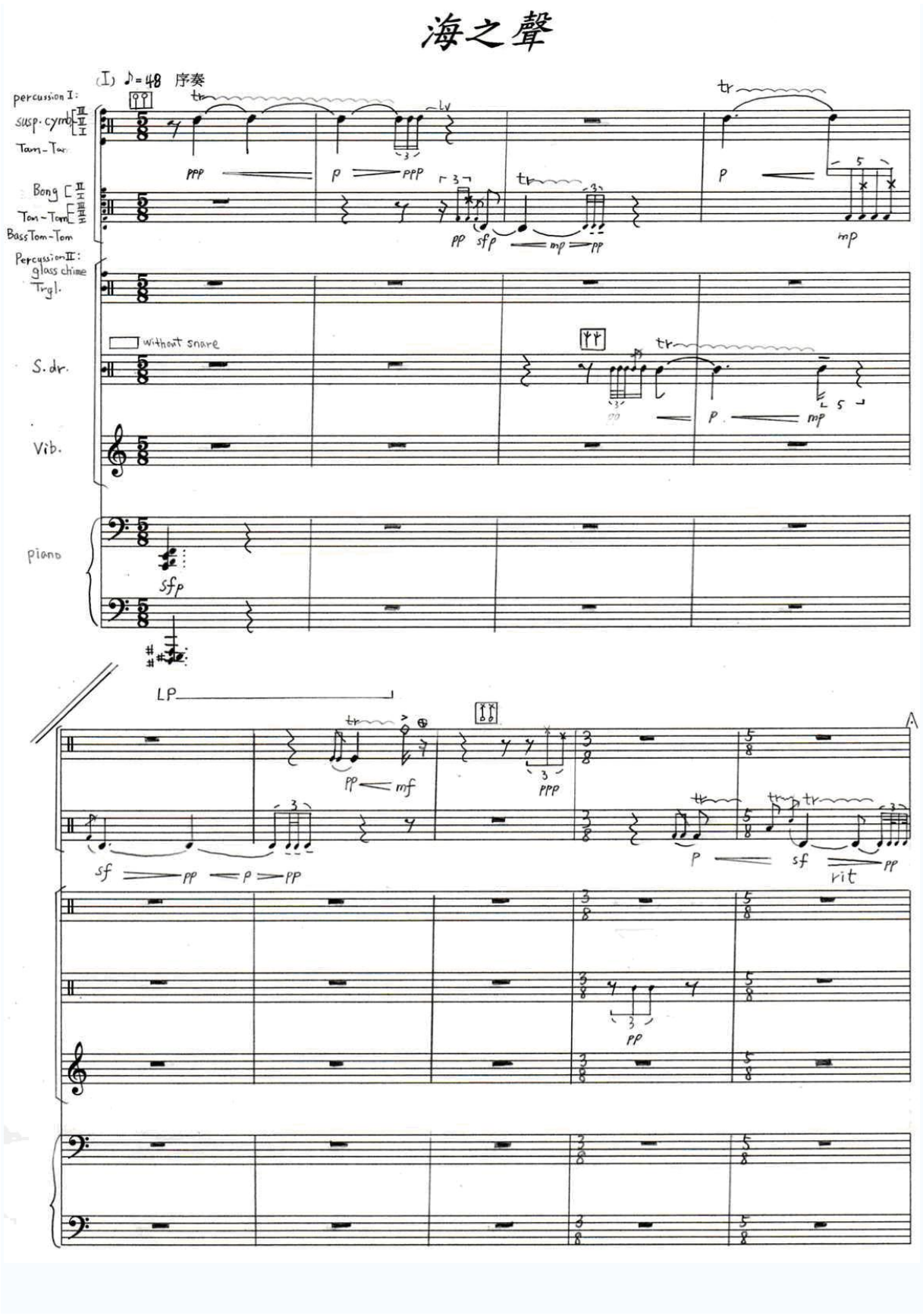
譜例3-20：雙鋼琴《客旅》mm.206-212



（三） 分化（Differentiation）：將一個音型細分更小的單位，使得節奏與密度有更多的變化。如《海之聲》I：序奏 ，由吊鈸奏出長音之後三連音音型在樂曲進行中的變化即是分化的手法。（譜例 3-21）

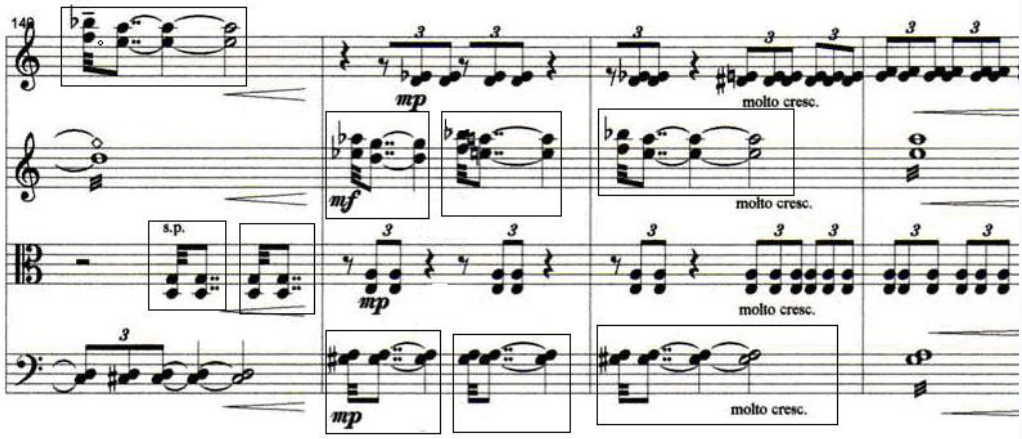
譜例 3-21：《海之聲》I：序奏 mm.1-9

海之聲


(I) ♪=48 序奏
percussion I:
susp. cymb
Tam-Tam
Bong
Tom-Tom
Bass Tom-Tom
Percussion II:
glass chime
Trgl.
without snare
S. dr.
Vib.
piano
LP

（四） 分割（Partition）：把主題的材料弄得越來越稀薄，以凝聚主題的內在力量，如弦樂四重奏《冬》 mm.149-151 方格中的動機來自樂曲開始時，由中提琴奏出主題動機的分割。（譜例 3-22）

譜例 3-22：弦樂四重奏《冬》mm.149-151

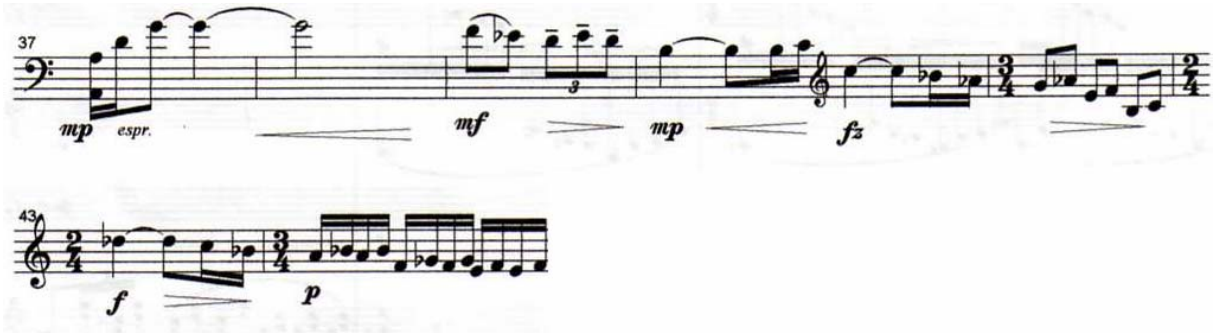


（五） 重組（Recombine）：音型中原始音符或音程的重新排列稱之，常使用於音列或十二音素材，如原型、逆型、倒影及逆型倒影等的手法。

（六） 重疊（Overlapping）：重疊多樣主題。（譜例 3-8）

（七） 擴充（Prolongation）：如弦樂四重奏《冬》m.37 由大提琴奏出的主題與隨後發展的手法。（譜例 3-23）

譜例3-23：弦樂四重奏《冬》mm.37-44



五、 樂曲形式與結構

樂曲形式與結構在筆者的創作中以相當自由的形式呈現，在筆者的作品中常可見“單一樂章連貫式曲式”、變形的“輪旋曲式”、“變奏曲式”與“奏鳴曲式”等之間的融合運用，而樂曲形式，即構成樂曲的各種元素之組織或安排。雖是音樂的外形，但卻有其內部的規律，而力度、速度、節奏、音高及音色等基本元素，須藉由在各種組織手段有序地組合成一個整體的時候才能顯示出樂曲形式的結構特徵。樂曲形式自古至今有很多不同的變化，因應時代風格的不同，其中例如：葛麗果聖歌、無伴奏合唱、賦格曲、奏鳴曲、變奏曲、輪旋曲及各種自由形式等，一一在組構、解構與重新組合的過程中賦予意義，至於組合的美學法則不外乎維繫在對比性主題、多樣統一的動機發展與變奏，及主題再現時所調和的平衡感等要素，並在“統一中求變化，變化中求統一”。例如：弦樂四重奏《冬》由A、B、C、A'、C'的結構組成，其段落的構思為對比性主題的並置，如A、B、C段落，與最後再現的段落A'、C'，以變奏與發展的手法完成全曲統一與變化的法則。又如《海之聲》兩個打擊與鋼琴，曲式結構為A、B、C、A+B'、C'的結構組成，雖然在A+B'段落，筆者採用兩個主題在同一時間重疊並置的方式，但全曲仍然可視為A、A'變形的變奏曲式，形成多樣統一的法則。

筆者認為現代音樂或許形式技法上較自由、多變，但無論作曲技法發生多大的變革，音樂上一些美學原則仍有待我們靈活運用，創作出更豐富的形式結構。

第四章　作品實例之解析

一、《海之聲》為兩個打擊與鋼琴

《海之聲》為單一樂章，由A、B、C、A+B'、C'等段落組成，亦可視為A、A'變形的變奏曲式，內容為（Ⅰ）序奏（Ⅱ）神秘（Ⅲ）活潑生動（Ⅳ）靜默（Ⅴ）歡呼喧鬧，曲長約為九分鐘。在記譜法的使用上，序奏大致維持5/8拍的規律脈動，其他段落則採用空間記譜（Spatial-Notation），由於空間記譜放棄了傳統的“小節線”，而使得音樂沒有輕重拍均勻交替所產生的律動，因此節拍變化顯得更加自由，如同浩瀚的宇宙中，同樣也存在著規律脈動與偶發不確定性，這兩種現象的並置作為作品完整的面貌。此外，《海之聲》所使用的樂器編制，除了鋼琴與鐵琴（Vibraphone），絕大多數是沒有固定音高木質的皮革膜樂器及金屬性樂器，它不像通常樂曲以旋律為主線，而將注意力集中在節奏方面的設計，以複雜多變的節奏為素材，並發掘鋼琴打擊樂性質的效果，因此音色的變化與層次佈局、節奏素材的變化與發展成為筆者創作此作品的重要課題。最後，藉由本作品中擊樂聲響與鋼琴之間的起落，描述筆者對詩篇98章的想像，故《海之聲》亦可視為標題音樂的作品。

詩篇98章的節錄：

「願海和其中所充滿的澎湃，

世界和住在其間的，也要發聲。

願大水拍手，願諸山在耶和華面前一同歡呼。

全地都要向耶和華歡樂，要發起大聲歡呼歌頌。」

以下將針對樂曲進一步的分析：

（一）樂器編制：

1 Piano

2 Percussions

per.Ⅰ：3 Susp.Cymbals、Tam-Tam、2 Bongs、3 Tom-Toms、Bass Tom-Tom

per.Ⅱ：Glass Chimes、Triangle、Snare Drum、Vibraphone

（二）演奏位置：

Percussion Ⅰ

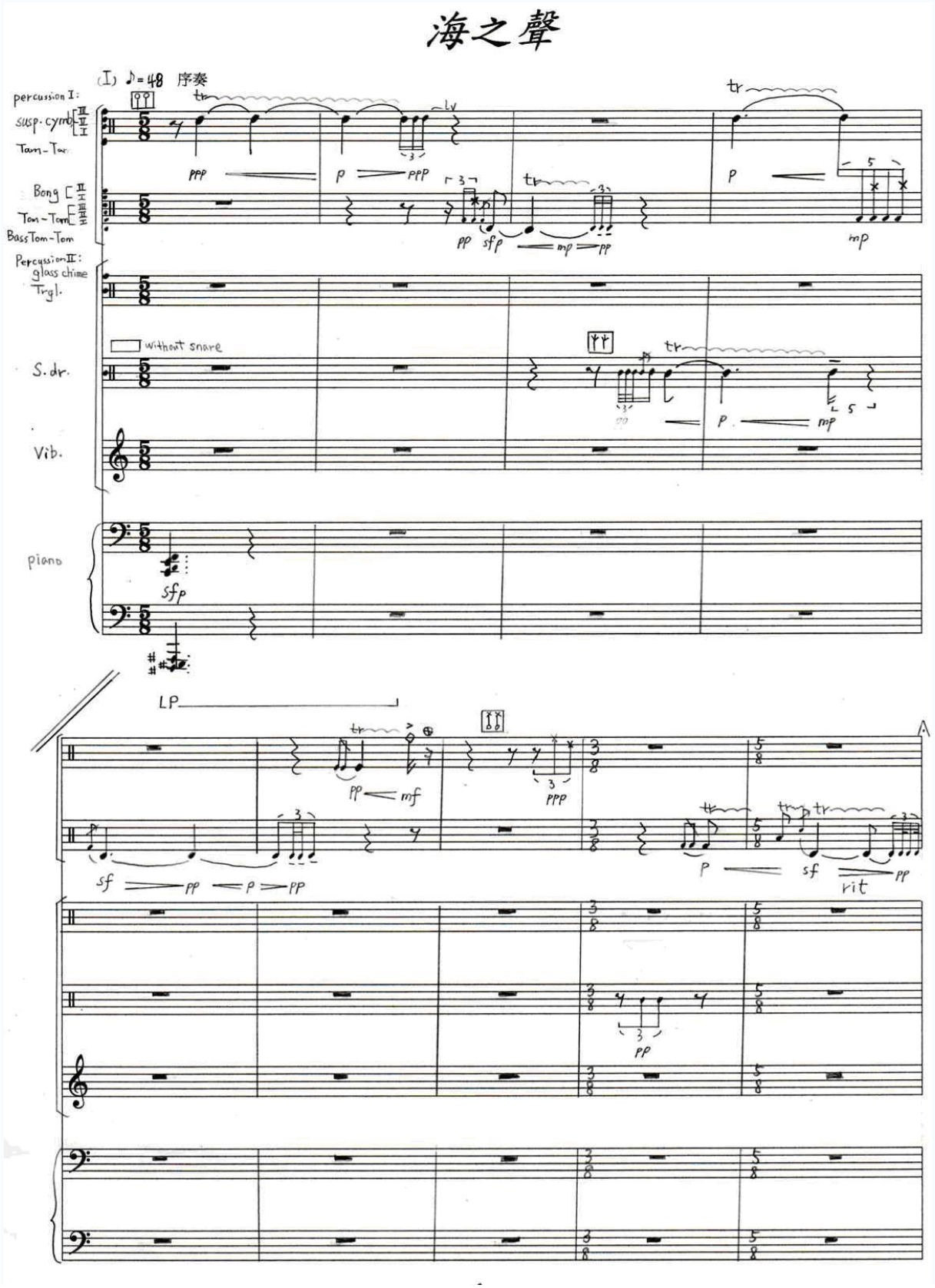
Piano　　Percussion Ⅱ

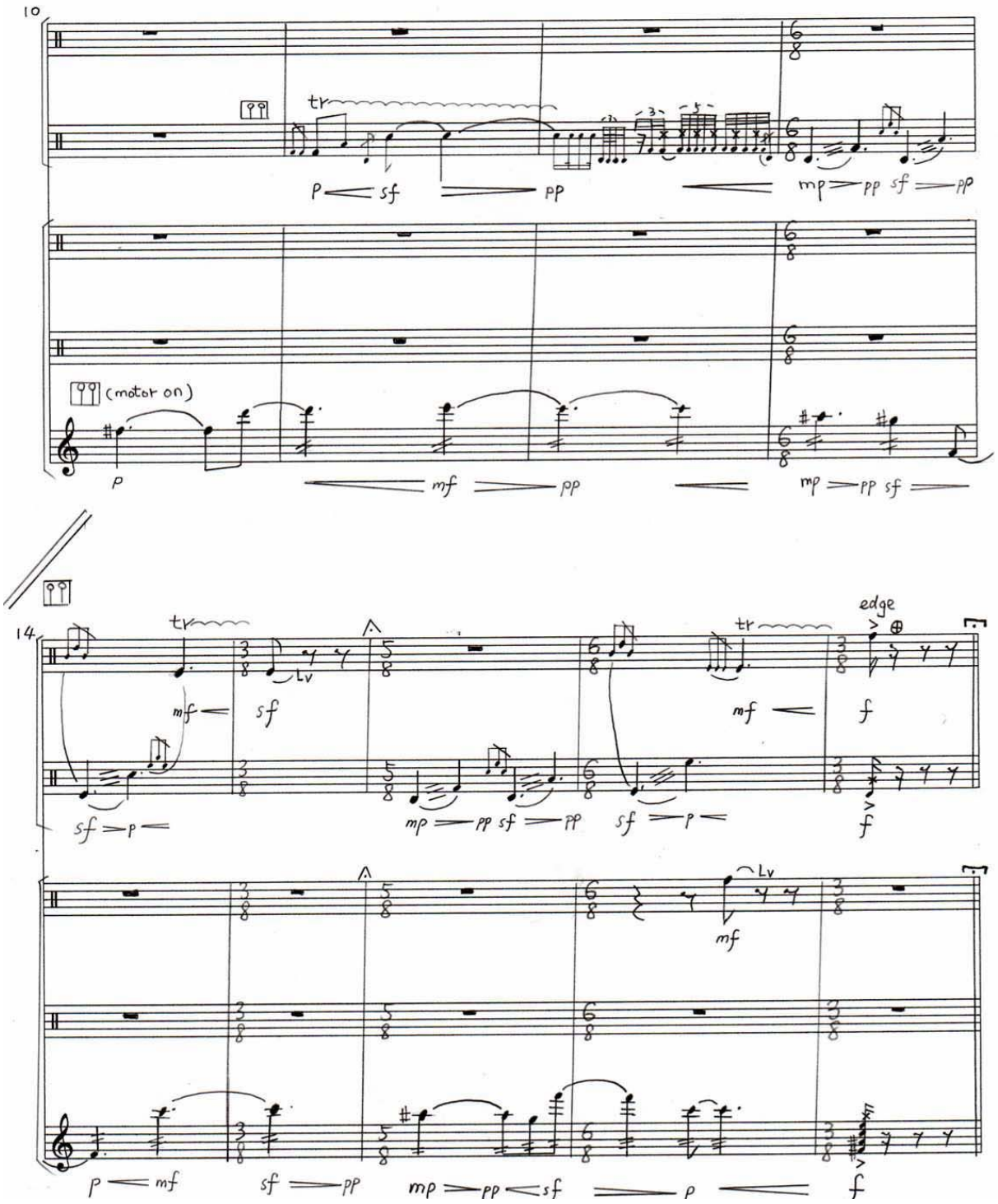
（三）段落結構及素材使用

全曲分為五個段落，各段落素材之間常有緊密的關連性，而樂曲的鋪陳，大致上以動機發展為主，形成作品的統一性。速度的安排以慢、慢、快、慢、快等變化作為全曲的律動。下列就段落結構及素材使用加以敘述。

（Ⅰ）序奏：由鋼琴在低音區以音堆的形式出現後，打擊樂器隨即奏出一段以節奏為中心的音樂，最後由鐵琴導諉諉道出以F# 、D、E、A# 、G# 、F、C音列為原型的主旋律（譜例4-1），構成此作品的序奏。

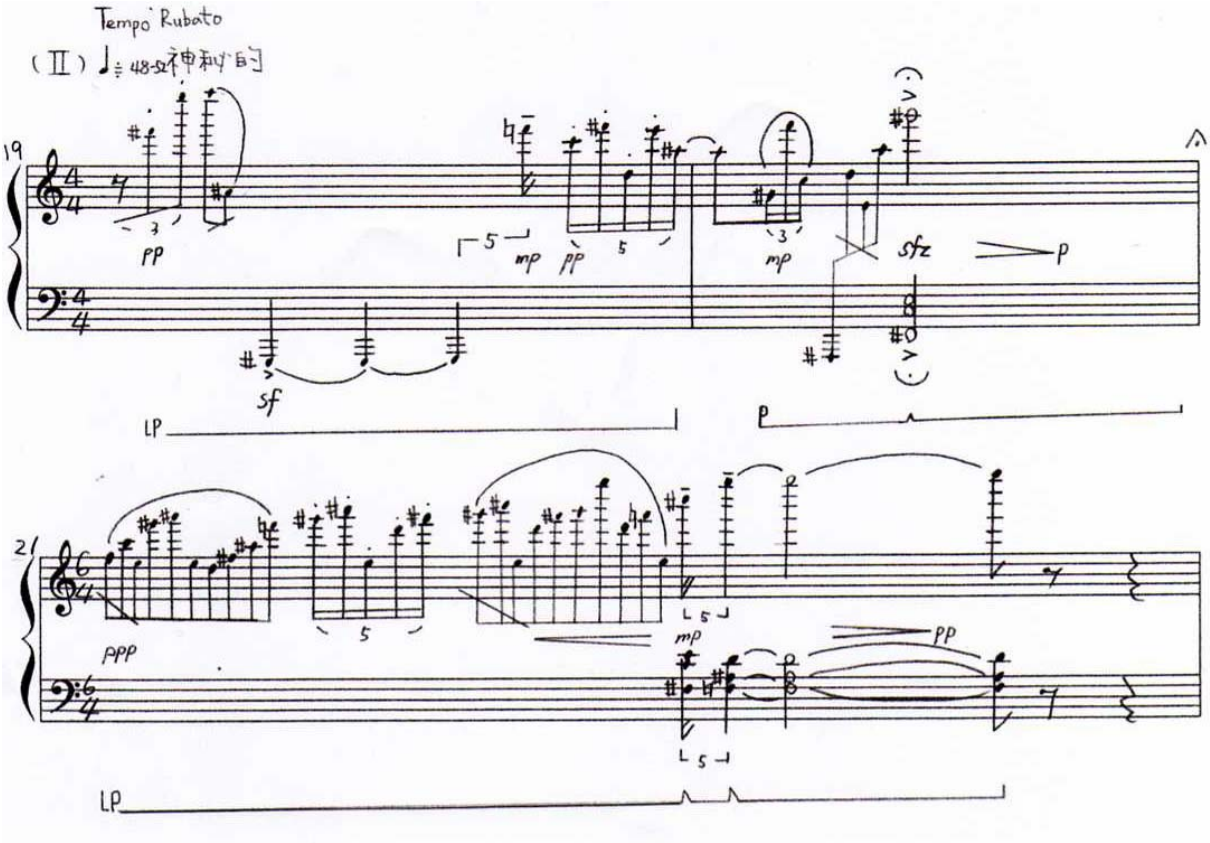
譜例 4-1：《海之聲》Ⅰ：序奏 mm.1-18





（Ⅱ）神秘：主題由鋼琴奏出，它以序奏的第一個音列素材衍展而成，節奏跳躍多變並大量使用裝飾音，在完成如宣敘般的敘述後（譜例4-2），鋼琴、鐵琴與打擊樂又以不斷變化的節奏加以展開，呈現豐富多變的聲響世界。

譜例4-2：《海之聲》Ⅱ：神秘的mm.19-22

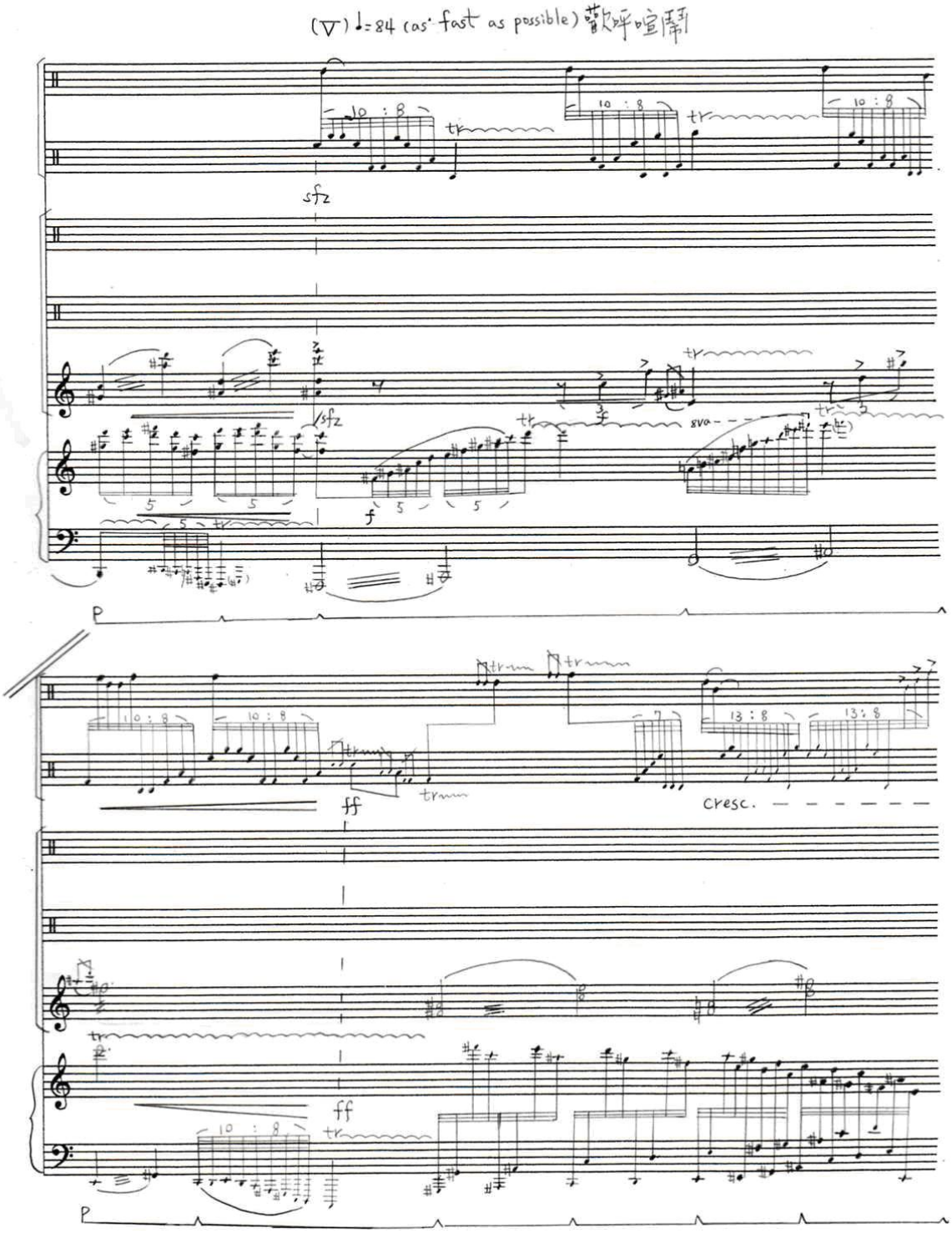


（Ⅲ）活潑生動：複雜的節奏對位，由五連音與三連音交織的節奏為素材，隨後各種節奏的疊置，成為一個極複雜的音響群體，而演奏者彼此間的呼應、素材的擴充發展在後段更加明顯。

（Ⅳ）靜默：將（Ⅰ）、（Ⅱ）片段的素材變形，藉由並置的手法加以變奏，此時素材的開展並不明顯。（譜例3-5）

（Ⅴ）歡呼喧鬧：分割（Ⅲ）擴充發展後的段落素材與（Ⅱ）鋼琴主題的片段動機（譜例4-3），再次藉由並置與全音階的結合創作新主題，主題模進、變奏發展，最後再次出現鋼琴低音區的音堆，激烈喧鬧地結束全曲。

譜例4-3《海之聲》Ⅴ：歡呼喧鬧m27



（四）音色的變化與層次佈局

打擊樂器本身音色的多變性需要耗費較多的心力構思，演奏的多樣性緊密影響著音色與表情的變化，因此，擊樂的記譜法，成為需要關注的課題。例如：樂器的種類、棒槌的材質、敲擊的部位與演奏方式等。下列就作品的擊樂記譜加以說明

1. 打擊樂器的種類

皮革類：如Bong、Tom-Tom、Bass Tom-Tom、Snare Drum

金屬類：如Susp.Cymbal、Tam-Tam 、Glass Chimes、Triangle

鍵盤類：如Vibraphone

2. 棒槌的材質

軟棒：𠂇𠂇

硬棒：𠂇𠂇

鼓棒：｜｜

手掌：

爵士刷：

三角鐵棒：△

棒槌的握柄：

單手握雙棒：o o

3. 敲擊的部位

鈸或鑼的頂部：◇

敲打鑼邊緣處：edge

敲打鼓邊緣處：Rim-shot

4. 演奏方式

小鼓上響弦：∟

小鼓沒上響弦：∟

鐵琴持續電動顫音：motor on

鐵琴停止電動顫音：motor off

繞圈摩擦：

立刻止音：⊕

讓聲音繼續振動：Lv.

敲擊後不要讓棒槌反彈回來，抑制樂器振動：

另一方面層次的佈局；音響結構的三大層次：前景、中景與背景，在各段落均有不同的設計，筆者就打擊樂器三大種類，皮革類、金屬類、鍵盤類與鋼琴在各段落織度的設計，以表（4-1）所示，說明《海之聲》音色的變化與層次佈局的構思：

表4-1：《海之聲》音色的變化與層次佈局的構思

結構 / 種類	（Ⅰ）序奏	（Ⅱ）神秘	（Ⅲ）活潑生動	（Ⅳ）靜默	（Ⅴ）喧鬧歡呼
皮革類	中景	背景	前景	背景	前景（與鋼琴對抗）
金屬類	中景	背景	前景	背景	前景（與鋼琴對抗）
鍵盤類	前景	中景		中景	背景
鋼琴	點綴裝飾	前景	背景	前景	前景（與擊樂對抗）

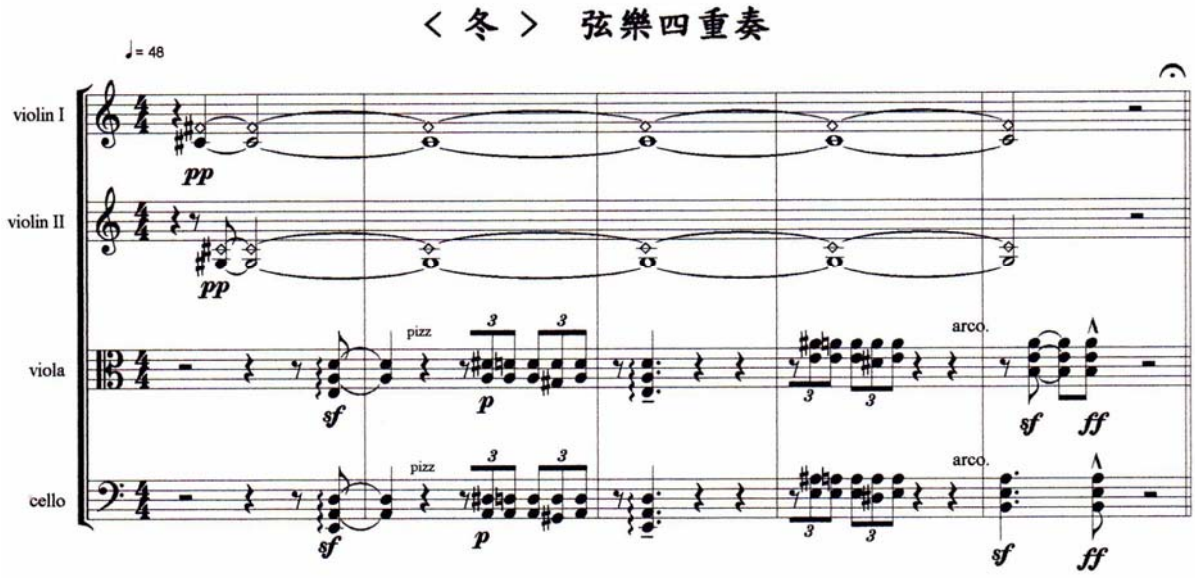
（五）節奏素材的變化與發展

筆者利用變奏、反覆、分化、分割、重組、重疊、對位、擴充等手法，進行節奏素材的變化與發展，使得各段落之間的關連性能緊密結合，達成反覆聆聽時內容統一與變化的心理感受。介於這些手法已在本文「音型組合與動機發展」中說明，在此則不再贅言敘述。

二、《冬》弦樂四重奏

筆者有感「無常」的人生是世間永不變動的「常」理，舉凡日月星移、四季遞嬗、花草榮枯、乃至生、老、病、死，無一不離它的範疇，一切的苦痛、驚恐、悲歎，在生命的軌跡中留下深刻的烙印，情感的枷鎖亦揮之不去，脆弱不堪的我們充滿噓唏和無奈。《冬》絃樂四重奏，是一段哀哭之人蛻變的過程，透過聲響意念的流轉表達生命之寫照，成為此曲創作的主要意念。全曲分為ABCA'C'五段，音樂的素材以半音及四度音程為主，導奏在第一小提琴與第二小提琴泛音凝固的氛圍中暗喻恆常的不變性，相較之下，中提琴與大提琴以fp力度拉奏，隨之以撥奏的姿態像似撩撥起生命的不安，爾後在mm.5瞬間力度及音色的變化、聲響上的留白，種種彼此間的起落，凸顯出生命的無常。（譜例4-4）

譜例4-4弦樂四重奏《冬》mm.1-5

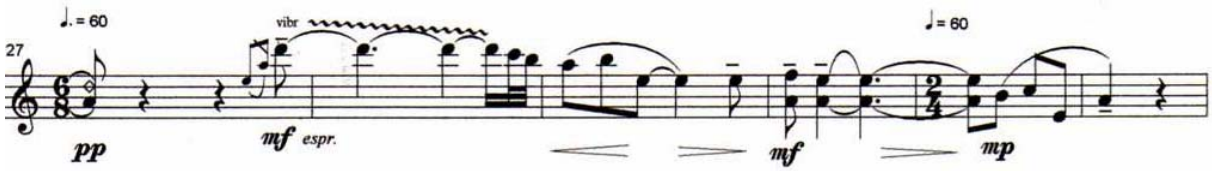


完成宣示般的導奏後，中提琴緩緩奏出由四度與半音之間徘徊的主題動機，其他聲部以模仿的方式逐漸進入，此時，撥奏的不安仍並置其中，形成

不穩定、無法釐清的層層枷鎖，並在mm.12匯集成一股往後延展的力量，藉由聲部間的反向，力度、密度的改變（譜例3-3、3-11）音樂敘述逐漸增強，直到mm.17-19，剎那間聲響的消長，無疑又再次提示世間的無常。

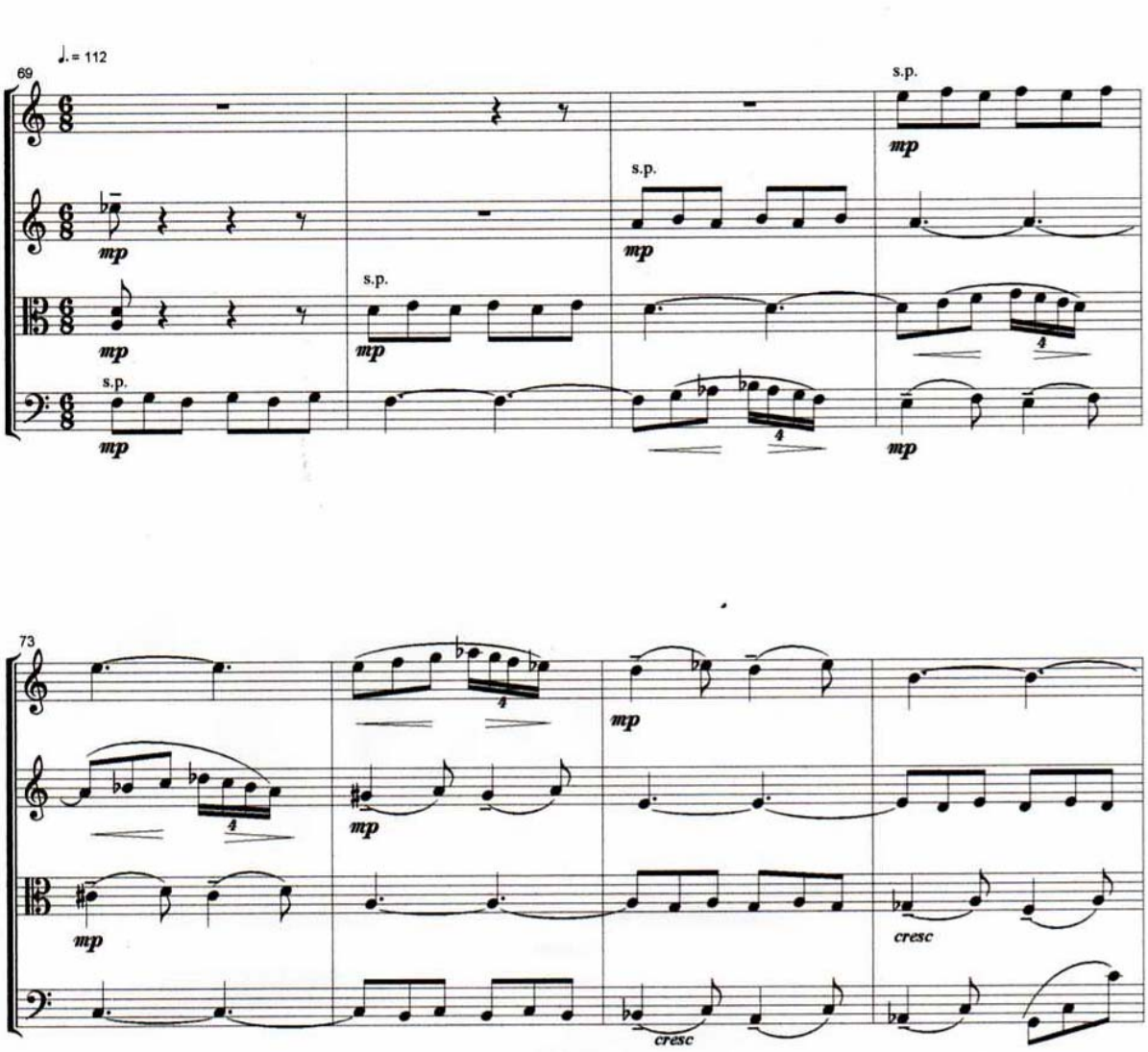
此段落之後，穿插一些過渡性的樂句，象徵著一股竄流於心的情感，那一幕幕浮現在自己腦海裏的過往，一遍又一遍的湧現，直到小提琴奏出行板如歌的第二主題mm.27-32（譜例4-5），深刻地敘述著深藏於內心的感嘆；綿延不斷的情懷，筆者採用旋律的對答、複調手法來發展，使得音樂織度在樂段中有著明顯的變化，直到mm.57-62透過四度疊置的不協和和弦以固定低音的形式，頑強地重複，作為樂曲短暫的高潮。（譜例3-7）

譜例4-5弦樂四重奏《冬》mm.27-32，行板如歌的第二主題



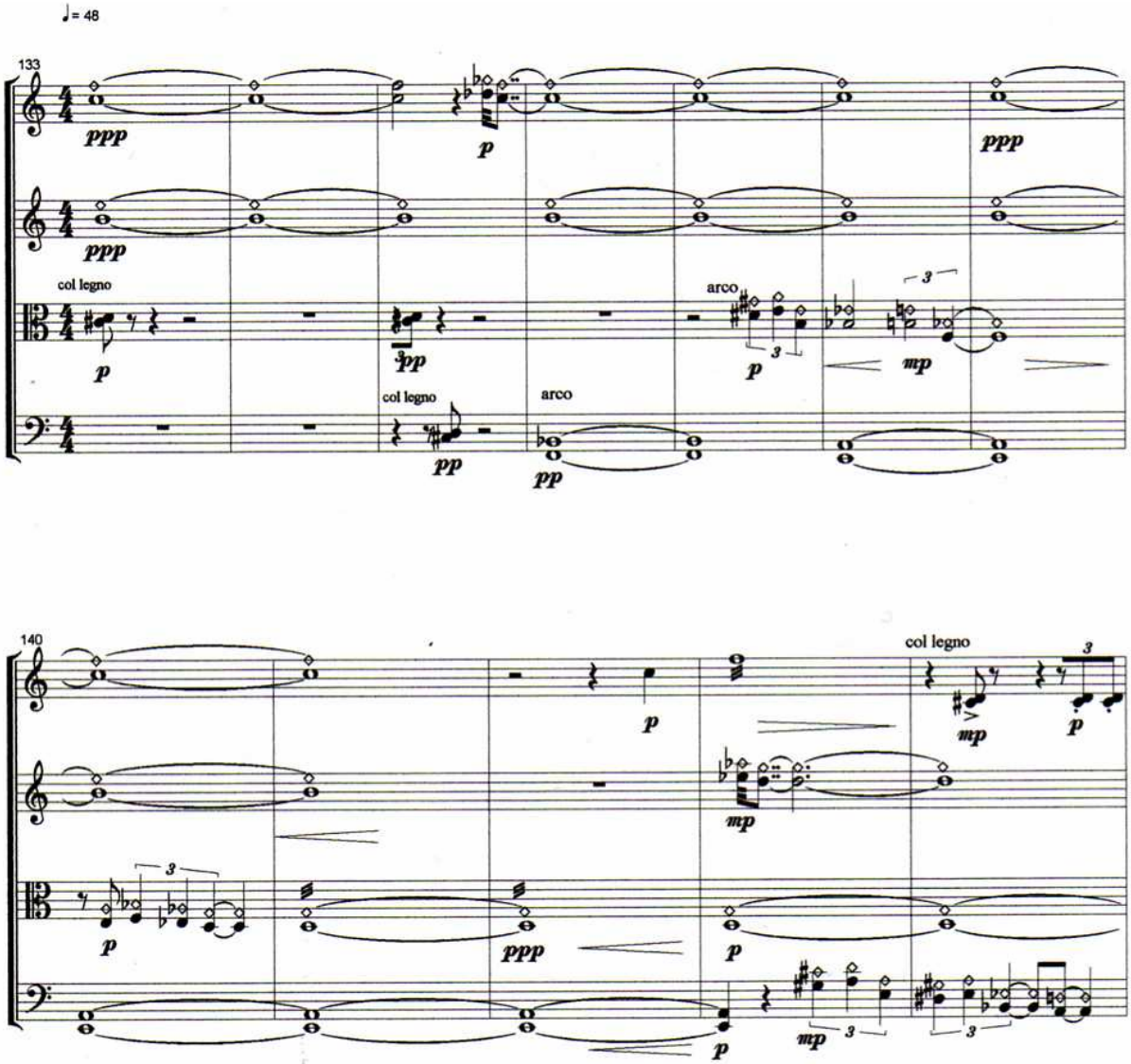
筆者有感自己僅是這世間的過客，面對命運無情地叩門，雖無力阻擋，但這一切的一切原是生命的面貌。掙脫這一切的枷鎖，豁達地淡看這人世間的悲歡離合，如以色列聖哲摩西的禱詞：「我們一生的年日是七十歲，若是強壯可到八十歲，但其中所矜誇的， 不過是勞苦愁煩，轉眼成空，我們便如飛而去。」這樣的意念，在我內心湧現一股釋懷的力量，使得音樂奔騰不息，充滿活力，急板6/8拍舞曲般的主題，依序奏出。（譜例4-6）

譜例4-6：弦樂四重奏《冬》mm.69-76



整體上音樂仍以模仿、對位、齊奏的手法來發展，但在這一段落中節奏明顯而富於變化，形成另一股情緒，彷彿期待著甚麼事物的出現，音樂持續地推進，力度與音域上不斷增強與擴充，怎知剎那間力度的改變mm.129，彷彿生命又再度面臨著考驗。在m.133筆者借用A段提琴泛音的素材及弦樂擊桿奏法加以發展，瞬間速度緩慢、音色、力度及織度的轉變（譜例4-7），使得不安的氛圍再次呈現，猶如命運之神再次無情地叩門，慢慢地節奏、速度越來越急促、強烈，其中聚集的力量再次喚醒堅毅的意志，6/8拍舞曲般的性格再現，在錯綜的交織中，音樂盡情地奔騰，不斷推進，形成樂曲最高潮，宣告著「與我共舞吧！命運之神.....」。

譜例4-7：弦樂四重奏《冬》mm.133-144


♩= 48
133
ppp
p
ppp
ppp
col legno
arco
p
pp
mp
col legno
arco
pp
pp
140
col legno
p
mp
p
mp
p
ppp
p
p
mp

三、《客旅》為雙鋼琴

「客旅」一詞引用自詩人大衛的詩，筆者有感人在世間皆為寄居，年日之短暫，若非透過永恆的眼光，安置自己存在之意義，一切的庸庸碌碌僅是全然虛幻。因 此，“更美的家鄉！”詩人憑藉信心道出他們羨慕一個更美的家鄉，宣稱死亡並非終點，在去而不返之時，仍能浸透在至聖者的光芒中。那天上的鐘聲、一扇扇敞開的巨門，號角聲警戒中的警戒、詩人的信心，林林種種的一切，筆者藉由音樂上構思、想像，勾勒出欲意表現的氛圍。

《客旅》為雙鋼琴的編制，全曲約為八分三十秒鐘，分為六個連續演奏之段落，因各段落之間主題旋律並無重複，故整體上可視為單一樂章連貫式（through-composed form）曲式，其大致結構及素材使用如（表4-2）所示：

表4-2：《客旅》為雙鋼琴之結構及素材使用

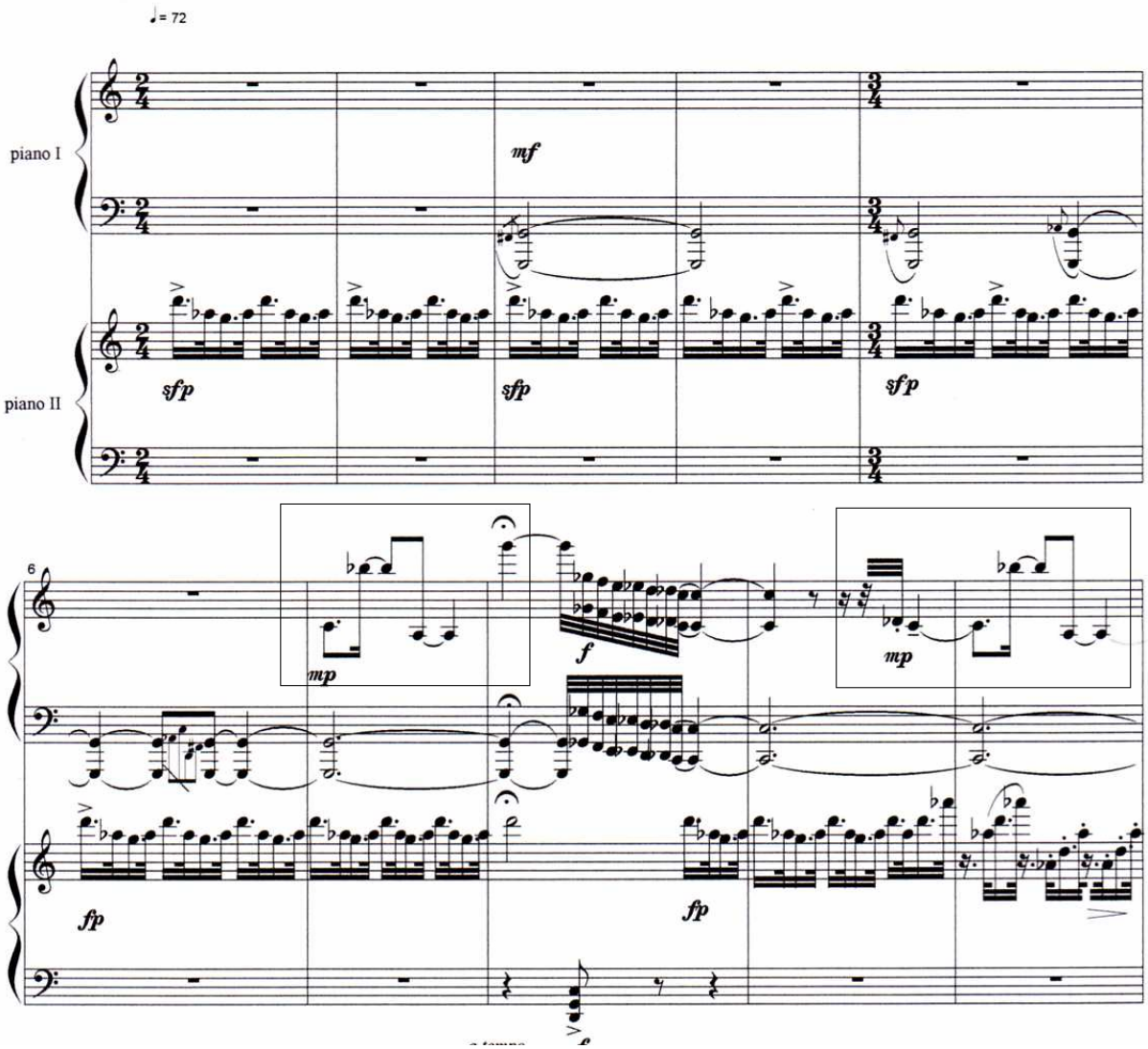
段落	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ
小節	1-35	36-56	57-95	96-159	160-205	206-236
速度	♩=72	♩=72	♩=47 m.57-79 ♩=60 m.80-95	♩=72 m.96-135 ♩=120 m.136-159	♩=72	♩=104 m.206-225 ♩=208 m.226-240
主要力度	mf	ff	pp	fff	ppp	sffz→fff
主要素材	半音	全音	半音	全音	十二音	混合調式
時間	ca. 1’20”	ca.0’50”	ca.1’40”	ca.2’10”	ca.1’30”	ca.1’
曲長	約8’30”					

此曲中，筆者採用多元風格的並列與融合，技法上除了大量使用節奏音型的堆疊，醞釀情緒的消長；某些片段也以點描手法作為作品的另一種面相，形成段落之間對比並突顯其中的異質性，以下就各段落之主題句法結構、音樂織度及律動感的設計加以敘述。

（一） 主題句法結構

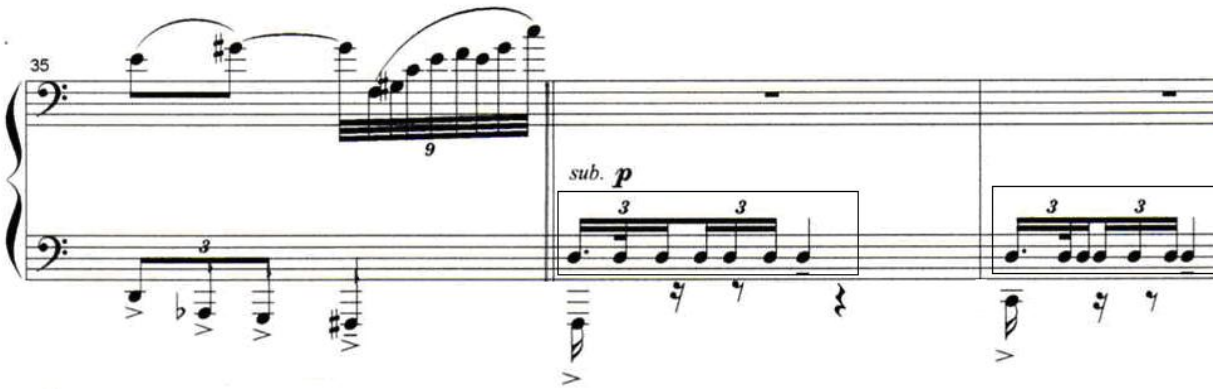
1. 段落Ⅰ：由固定的伴奏音型作為《客旅》的開序，意喻著天上鐘聲的想像，主題旋律以不同半音持續修飾G音，其中Ab、C、D、F#隱藏兩個大三度的這組裝飾音更暗喻之後全音階素材的出現，但基本上段落Ⅰ旋律的輪廓仍強調半音進行的線條，此外，大跳的旋律，亦是主題的外形之一（譜例4-8）。mm.13-23為插入的橋段、經數次推移後，主題以變奏的姿態及音響層面的擴增得到片段性的發展。

譜例4-8：《客旅》mm.3-10，段落Ⅰ的主題動機



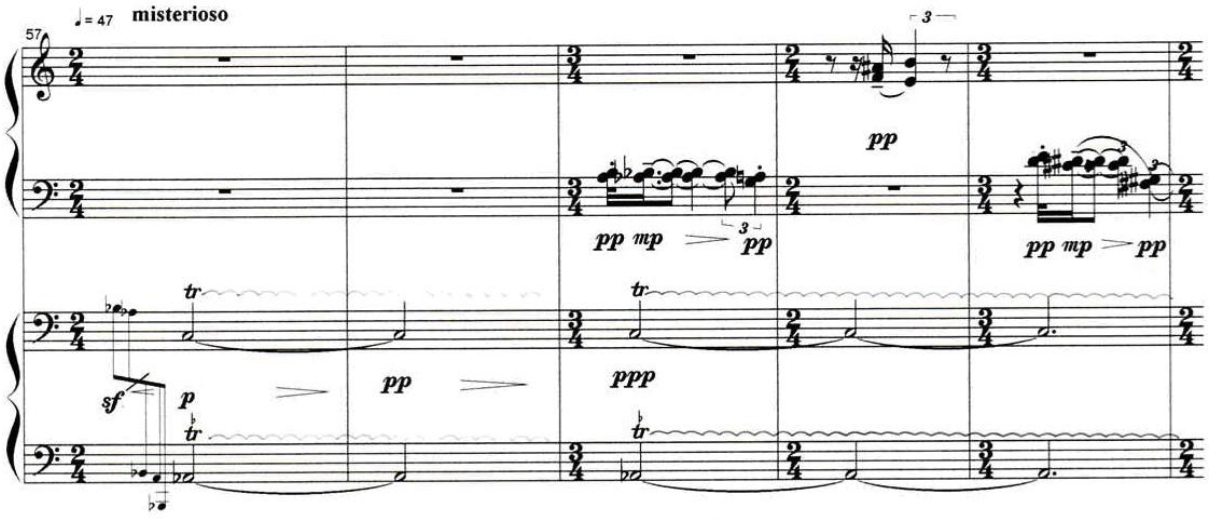
2. 段落Ⅱ：曲中不斷地再現相同的節奏，以重複的手法造成聽覺上的慣性，凝聚此段落的核心意念，亦是筆者對號角聲警戒中的警戒的想像。（譜例4-9）

譜例4-9：《客旅》m36，段落Ⅱ的節奏動機



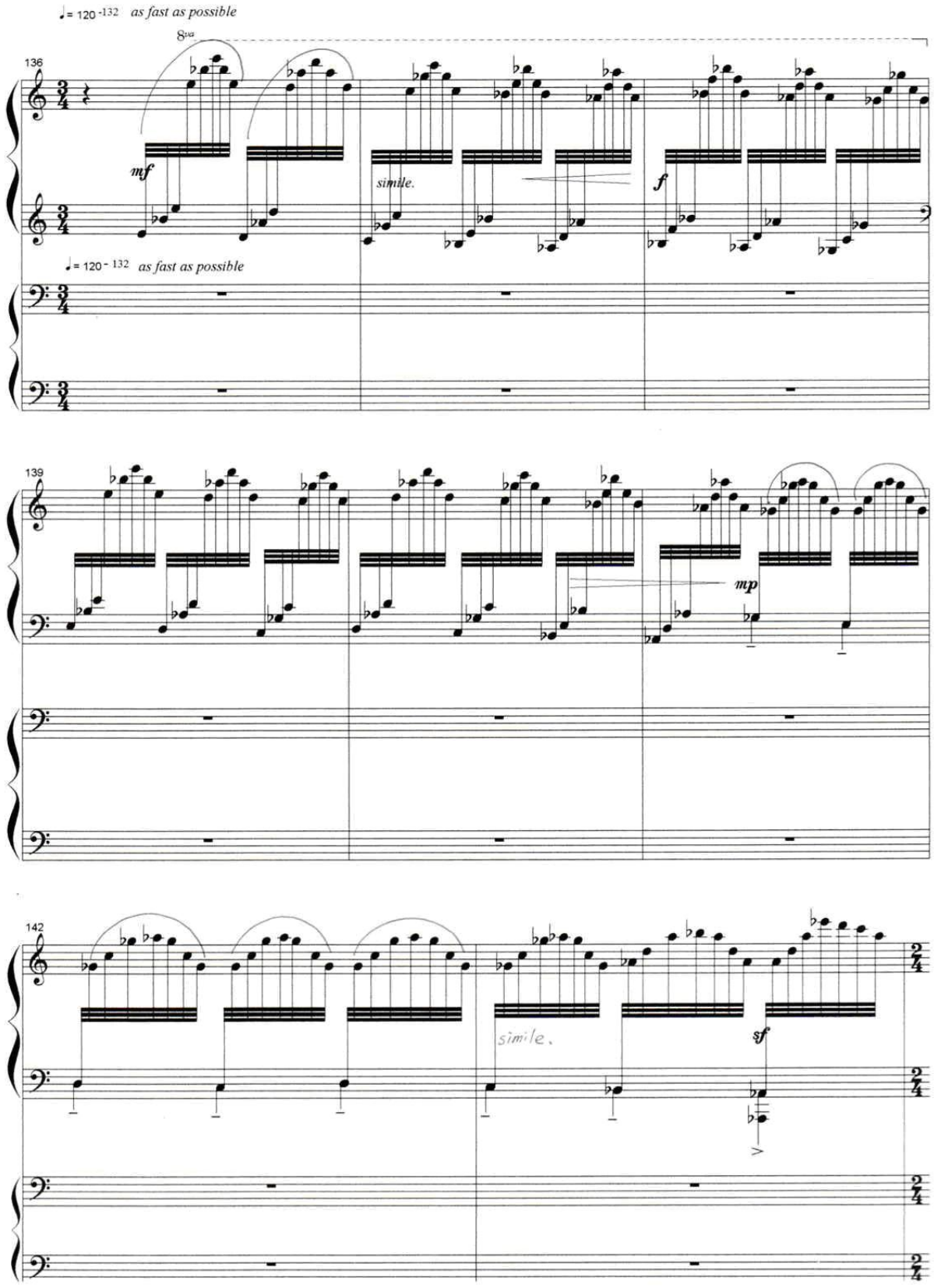
3. 段落Ⅲ：力度、音色與音樂織度的驟變、速度驟慢，構成寧靜幻想式的性格，主題仍以小二度或其轉位作為結構音程（譜例4-10）。節奏層次逐一堆疊，內部由多變的節奏型態組合，在錯綜的交織中，形成極富不規則的節奏動力。

譜例4-10：《客旅》mm.57-61，段落Ⅲ的片段



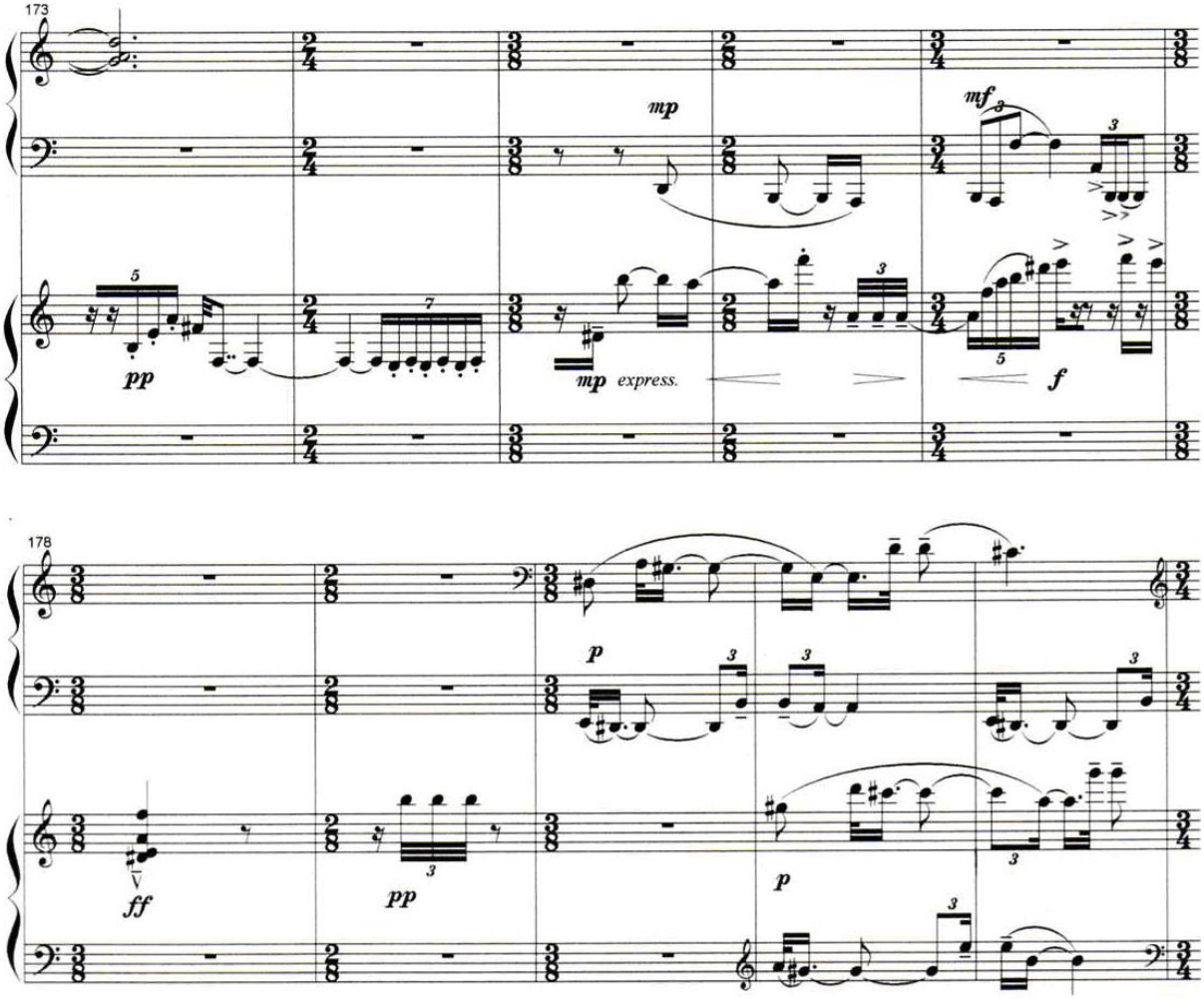
4. 段落Ⅳ：主題旋律以全音為素材，並截取段落Ⅱ的節奏音型加以擴充，最後尾端插入華彩段形成樂曲進行中的高潮。（譜例4-11）

譜例4-11：《客旅》mm.136-143，段落Ⅳ 最後尾端插入的華彩段



5. 段落Ⅴ：不時插入突發性騷動不安的樂句以形成對比，自由十二音的使用、拍號頻繁的轉換以及旋律上下漂浮不已等（譜例4-12），似乎是表現內心的不安與衝突，其中也有一些片段採用段落Ⅲ的變形。

譜例4-12：《客旅》mm.173-182，段落Ⅴ的片段



6. 段落Ⅵ：主題莊嚴、肅穆而深藏威赫的力量，這個短句在不斷的模進中增強力度（譜例3-20）最後轉接到尾奏時更以強而有力的展開，組聚著音樂的能量，將樂曲推向最高潮。

（二）音樂織度

此首樂曲，就音樂織度的外形上呈現線形、點狀、面狀等三種型態，但依據雙鋼琴之間的組合關係分別又有主音音樂織度、複音音樂織度、室內樂織度與累積性織度等精心設計[28]，筆者企圖將這些不同方式所能營造的織度，配合形式上的需要達成音樂的鋪陳與變化。

（三）律動感及高潮點的設計

依各段主題句法結構、音樂織度、創作手法，在動靜之間有著不同的變化，同時藉由音樂張力的設計，在一波又一波起伏的脈絡中作為不同層次的高潮點並在最後攀向高峰（表4-3），這一切種種的設計，猶如筆者對詩人所描述之「客旅」[29]的回應！

表4-3：律動感及高潮點的設計

段落	Ⅰ	Ⅱ	Ⅲ	Ⅳ	Ⅴ	Ⅵ
律動感	動	動	靜	動	靜	動
高潮點	堆砌中	高Ⅰ m.49	消退	高點Ⅱ m.150	消退	高點Ⅲ （最高點） m.238

[28]參見本文創作技法，「織度」部分的說明。

[29]根據新約中希伯來書十一章節錄：「這些人都是存著信心死的，並沒有得著所應許的，卻從遠處望見，且歡喜迎接，又承認自己在世上是客旅、是寄居的。他們羨慕一個更美的家鄉，就在天上，所以神被稱為他們的　神，並不以為恥，因為祂已經給他們預備了一座城……警戒中的警戒！警戒中的警戒！慈繩愛索，極至的愛！」

第五章　結語

音樂是一種「人性的藝術」，雖然創作過程既勞心又費力，但經由構思、醞釀和想像，爾後一個音符一個音符的推敲，使得原本一片空白的聽覺心靈建造起音響的模型，及至作品成形時，一種精神上無形的回饋又成為下一部作品的動力來源。筆者認為“音樂”是上蒼賜下的恩惠，理性、感性、靈性深藏其中，令世上凡夫俗子流連忘返、直奔其中，然而同時作品也述說著創作者的見地，透露出作者思想的內涵及創作技法的純熟與否，因此，創作對筆者而言是一條無止盡的修煉，無論是形而上、形而下，或是生命內涵、作曲技法及想像力，太多豐富的面向值得深入學習與探究，並浸透在其中，於是乎源源不絕的靈感思想、創作手段才會湧流而出，以音樂作為一種思想上的體現，曾如本文理念之論述，宗教的奧義為筆者創作的來源，透過現代的音樂手法，體現在靈裏深處的感召是筆者作品成形的主要面貌，此創作方向仍有待筆者投入更多，希冀未來自己在各方面能有更多的成長。

參考文獻

Brindle, Reginald Smith. *The New Music—The Avant-Garde since 1945*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1987.

Brindle, Reginald Smith. *Music Composition*. New York: Oxford University Press, 1987.

Ratner, Leonard G. *Classic Music—Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1995.

Kurt, Stone. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W.W.Norton & Company.Inc, 1980.

Leon Daillin 著、康謳譯，《二十世紀作曲法》，台北：全音樂譜出版社，1990。

Eduard Lippman 著、方銘健譯，《西方音樂美學史》，台北：國立編譯館，2000。

李醒塵著，《西方美學史教程》，台北：淑馨出版社，1996。

朱光潛著，《談美》，台北：金楓出版社印行。

王次炤著，《音樂美學新論》，台北：萬象圖書股份有限公司，1997。

張洪模主編，《音樂美學》，台北：洪葉文化事業有限公司，1993。

奧利維亞・梅湘著、連憲升編撰，《早年生平及其音樂與人格特質》，台北：連憲升發行，1992。

克里斯提安・哥德哈爾著、吳瑪悧譯，《保羅・克利》，台北：藝術家出版，1987。

康定斯基著、吳瑪悧譯，《藝術與藝術家論》，台北：藝術家出版，1995。

附錄　作品目錄

一、《海之聲》為兩個打擊與鋼琴

二、《冬》弦樂四重奏

三、《詩篇23》八重奏

（長笛、單簧管、巴松管、小提琴I、小提琴II、中提琴、大提琴與鋼琴）

四、《客旅》為雙鋼琴

五、《隨心所“遇”》電子小提琴與電腦