

第一章、緒論

文本，是音樂最直接的表現方式。它記錄了作曲家所思考的旋律、音程、節奏、力度……，因此閱讀文本，是參與詮釋的最基本。

材料，則是文本形成的基礎。樂曲分析即是將作品中音高組織、節奏織度、動機材料、音色變化等參數加以全方位、邏輯性地解構，以助於演奏者透過理性的分析來對其結構布局在整體上得到宏觀把握。

所謂的「技巧」，就是能夠把心裡所想的聲音表達出來。音樂需要技術與概念的整合，藝術如「目的」，則技巧是「手段」，空有技術而無意象，是空有其表；空有想法而無執行能力也只是紙上談兵。

本文試圖從整個時代背景、東西文化差異，來賦予這部作品不同的意義。作曲家以其深厚的西方作曲背景來呈現東方千錘百鍊的文化精神，本文則反之，從東方特有的禪學思維來探討西方理性架構如何參與融合其中。透過音樂之各項元素：力度、節奏、速度等參數，一一探討其在曲中的形變，最後統整為多層次內蘊之心，期能提供些許不同的思考方向。

第二章、背景

2.1 作曲家生平

平義久 (Yoshihisa Taira) (1937年3月3日出生於日本東京)是旅居法國的日籍作曲家。於東京藝術大學與池內 (Ikenouchi) 學習作曲，1965年畢業後至巴黎音樂院追隨若利維 (Jolivet, Andre, 1905-1974)¹，杜悌尤 (Dutilleux, Henri, 1916-)²和梅湘 (Messiaen, Olivier, 1908-1992)³；之後在巴黎師範音樂院任教。他的作品曾被「現代室內樂集」(The Ensemble Inter Contemporain) 於「音樂領域」(Domaine Musical)⁴、「歷程」(Itinéraire)、及亞維農 (Avignon)、達姆施塔特 (Darmstadt)、柏林 (Berlin)、泰格烏 (Tanglewood)⁵、東京 (Tokyo) 等地的藝術節演出。他所獲頒的獎項包括了「莉莉布蘭潔」(Lily Boulanger Prize) 第一獎⁶ (1971年)、「法國作家作曲家聯合會」(SACEM)⁷(1974年)、

¹ 若利維，Jolivet, Andre, 1905-1974，法國作曲家，師承前衛派作曲家瓦雷茲 (Varese, Edgard, 1885-1965) 以試驗複雜和富有表現力的節奏和新的音響而著稱。

² 杜悌尤，Dutilleux, Henri, 1916-，法國作曲家，音樂創作深受其畫家祖父、音樂家外祖父的影響，將視覺藝術摻雜於音樂中而成就其獨樹一格的創作方式。

³ 梅湘，Messiaen, Olivier, 1908-1992，法國作曲家，獨創許多寫作手法，多方探求不同時間與空間的音樂元素，甚至是音樂之外的自然界聲音。與法國布雷茲 (Pierre Boulez, 1925~) 是「二十世紀後半期法國樂壇最主要的二位作曲家」。

⁴ 「Domaine Musical」是法國作曲家布雷茲自 1954 年籌辦一系列致力於現代音樂的推展的音樂會。

⁵ 泰格烏 (Tanglewood) 的音樂夏令營，是波士頓每年從 7 月至 8 月著名的夏季音樂盛宴，波士頓交響樂團會在泰格烏連續上演八周精采的好戲，讓所有的古典樂迷沉醉在其悠揚的樂聲中。

⁶ 出生於 1893 年法國音樂世家的布蘭潔，曾以清唱劇《浮士德與海蓮娜》贏得了當時許多作曲大賽中重要指標的羅馬大獎，在以男性作曲家為主導的二十世紀初法國音樂版圖中掙得了女性的一片天。第一次世界大戰後，她獻身於公益事業成立「法美國家音樂院協會」，直到了戰爭快結束之際，她的作曲生涯才開始被肯定，卻因身體不適享年 24 歲。

⁷ 法國於 1851 年成立音樂著作權集體管理團體 Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique (簡稱 SACEM)，是由幾位法國作詞家、作曲家所創立。作曲家因為餐廳播放利用其作品而拒絕支付帳單，並且提出訴訟，1849 年由法院判決作曲家勝訴隨即成立法國第一個音樂著作權管理團體，開始向巴黎之音樂利用人收費。每年頒發一系列的音樂獎，其中二種算是作曲大獎：Grand Prix de la Chanson

「聯合國教科文組織」(UNESCO)的國際作曲論壇獎(International Composers Tribune award)⁸(1982)、及巴黎藝術學會的「舒密特獎」(Prix Florent Schmitt from the Paris Academy of Fine Arts)(1985)，並且受頒法國藝術及文學勳章的二等勳位。⁹

綜觀Yoshihisa Taira的音樂，他試圖在日本傳統與西方當代音樂及美學取得平衡。他對音樂時間、空間、音響、詩詞、寂然及許多細緻的斷句、力度對比諸如此類的處理手法皆源自於日本傳統的音樂藝術，並且兼容了法國現代主義美學。

2.2 樂曲創作背景

「凝聚I—給木琴獨奏」(convergence I—pour Marimba seul)是一系列作品的首曲，完成於1975年，是一首木琴技巧極高的獨奏曲，也常是國際木琴比賽第二輪的自選曲目之一。最初是獻給有「日本木琴天后」之稱的安倍圭子(Keiko Abe)¹⁰，由於在創作過程中多方採取了席勒維斯特·佳斯棟(Gaston Sylvestre, 1939~)¹¹、尚-皮耶·杜威



Francaise (compositeur) 法文歌曲大獎(作曲)、及Grand Prix de la musique symphonique 交響樂大獎。

⁸ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 國際音樂協調活動的國際組織

⁹ 法國藝術及文學勳章(Ordre des Arts et des Lettres, 英文譯作Order of Arts and Letters)在1957年由法國政府文化部設立，以表揚在文學界或藝術界有傑出貢獻的人物，分為三個等級：最高等是Commandeur (Commander)「司令勳位」；第二等是Officier (Officer)「軍官勳位」；最低等是Chevalier (Knight)「騎士勳位」。

¹⁰ 木琴演奏家安倍圭子不但是日本一位極為傑出的女性演奏家、作曲家，同時在馬林巴琴(marimba)的演奏領域裡，她更被世人當成其中的佼佼者，同時在她的大力推動之下，促使了馬林巴木琴演奏曲大量問世，並讓馬林巴木琴提升至獨奏地位。

¹¹ 席勒維斯特·佳斯棟(Gaston Sylvestre)目前在法國馬爾梅森音樂院(Rueil-Malmaison)擔任打擊樂教授，與尚-皮耶·杜威(Jean-Pierre Drouet)、威利可紀亞(Willy Coquillat, 1942~)共同創立了以音樂劇場為演奏類型的打擊樂團--「圓」三重奏(Trio le Cerlce)。

(Jean-Pierre Drouet)¹²意見，因此，在新版的樂譜中改為題獻給這三位打擊樂演奏家。

作曲家 Yoshihisa Taira 雖出生於日本，卻長年旅居法國，西方在 1945 年後一股科學、自由民主的時代思潮重新結構、定義音樂秩序，作曲家們勇於革新、擺脫舊傳統，突破舊有的調性功能、揚棄舊有音樂的形式，作品以個性創作為特徵，在這樣的時代背景下，別具東方日本風味的「凝聚 I」亦有其意義性。

關於這首樂曲，Yoshihisa Taira 有一項美學主張：一個聲音能在寂靜（無聲）¹³時快速渲染擴散的本質與情感。他說：

“我經常想，音樂之於我是什麼？或許就是成就我存在，一個祈禱者發自內心的、出於本能的歌曲。在我的四周，被我攫住的無數聲音急馳飛掠。這些聲音的呼吸（氣息）釀出的諸多自然運動，彼此激盪回應，最後與寂靜相應；須要注意的是，這寂靜其實被賦與生命的氣息。因此，在某些時刻，它為自己創造了一個特定的氛圍、特定的宇宙，這也即是我的音樂所試圖蒐羅進而傳達的。我想要成為一個可以聽出寂靜的生命活力的音樂家。截然不同於抽象的語彙，讓含糊曖昧的理論藉以天馬行空地想像，實則僅為徒然無用的解釋提供空間而已；「音樂」對我來說，必須是活生生又具體的一個動詞。”¹⁴

另外節錄 Roberto Pilgrims 的文章：

“對我而言，「Convergence」這個詞所展現的意涵為：旋律距離上的一種極限觀念，奠基在令人屏息的空間偏移及迅速；極佳的基音呈現，彷彿是音樂元素凝聚而成；聲響用來表現音樂的偉大能量；寂靜結構的使用，各種暫停的表現形式（持續時間長短不一）由此作品中每個巨大聲響的結構中展現出來。「寂靜」的概念是讓這部作品中帶有日本風味的元素。寂靜是每聲巨響充分展現其力度的開始與終結的研究關鍵。這個空的概念，像是每股能量的來源與終止，我們可再一次地發現這個日本文化中常出現的特點（Ex：繪畫、書法藝術、禪式枯山

¹² 尚-皮耶·杜威 (Jean-Pierre Drouet)，法國打擊樂家與作曲家。創作類型多元、融合東西方音樂，是二十世紀當代極具影響力的作曲家與演奏家。

¹³ 原義大利文「silenzio」指英文「silence」寂靜之聲，即無聲。

¹⁴ 原文翻譯自

http://www.amicidellamusicadicagliari.it/italiano/testi2005/2005_23_08.htm#Pellegrini

水¹⁵、武士精神等)。值得注意的是，平義久在此部作品中並未使用記號來標註聲響的持續長度。這部作品的動力是來自於重點記號（concerning signs）生動的比例及口語上的指示、短暫的執行與吟誦語態，但是沒有給予關於它們持續時間的值。這樣使每個聲響聽起來不像是韻律般的吟誦，反而像是能量的流動。”¹⁶



¹⁵ 「枯山水」是從禪宗冥想中構思而來、具象徵性“空寂”的造園藝術，用石頭、石子在沒有池子、沒有用水的地方，造成偏僻的山莊、山巒、村落產生一幅野景的情趣。

¹⁶ 翻譯自

[http://www.amicidellamusicadicagliari.it/italiano/testi2005/2005_23_08.htm#Pellegrini\(pellegrini,2005\)](http://www.amicidellamusicadicagliari.it/italiano/testi2005/2005_23_08.htm#Pellegrini(pellegrini,2005))

第三章、樂曲特色

3.1 木琴語法

「凝聚 I」本曲是一首木琴技巧難度極高的作品，樂曲以快速音群、大跳音程開始即註明「fast as possible」儘可能地快，這些快速的音群不僅音程大跳，且常有突破傳統木琴語法的形式技巧，因此演奏者必須先找出合適的指法，挑戰自己極限、超越自身生心理。

3.2 空間記譜

誠如 Yoshihisa Taira 所示，演奏者與音樂自身已融為一體，樂句的長短、快慢、輕重之對比，皆由詮釋者隨境轉心，無對無錯。因此，在記譜上，並沒有拍號來限定演奏者，僅在某些段落標記時間（譜例一），或是以音符間隔遠近為區別（譜例二）。其中一段，每兩秒以「虛小節線」為單位區隔（譜例三），僅給予演奏者稍具彈性的詮釋。

（譜例一） 樂譜中標記段落時間。節自樂曲【C】段

（譜例二） 音符空間記譜。節自樂曲【D】段

（譜例三） 秒數記譜。節自樂曲【E】段

3.3 人聲

現代音樂常將「人聲」做為一特殊音效手法，以增加音樂表情的豐富性。但在本曲中的人聲喊喝：「ha」、「ho」、「a ▲！」卻不具音樂旋律上的線條功能，它僅作為如同武士對決時的助喝聲，在致命的出奇致勝瞬間釋放能量。它不是配合節奏韻律存在，在此它與音樂本身為一體，亦不作段落的連接，是出乎意料的恫嚇敵手之聲。而喊喝聲的使用，亦是充滿日本能劇¹⁷意境的聯想。¹⁸

3.4 中心音

本曲非傳統的調性音樂，音群的音符選擇似無規則可循，更無所謂的調性。但作曲者善用特殊的持續音來刻畫空間、強調視覺（譜例四），並且以「中心音」的使用技法作為樂句的方向依歸，更表達了樂曲“凝聚”之意境。

（譜例四） 樂句以中心音「D」為凝聚。節自樂曲【C】段



The image shows a musical score for Example 4, consisting of two systems of piano and vocal parts. The piano part is written in treble and bass clefs. The first system shows a complex rhythmic pattern with fingerings (2, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 2, 3, 1, 4, 1, 3, 2, 4, 2, 3, 4, 3) and dynamics (ff, mp, mf). The second system shows a similar pattern with dynamics (ff, pp, ff, mp). The vocal part includes the syllables 'ha', 'ho', and 'a'.

¹⁷ 能劇是源於十四世紀的日本，融合了舞蹈、戲劇、音樂、詩歌等藝術的舞台藝術。

¹⁸ 參考自 鄧惠敏，“鄧惠敏擊樂演奏會（含輔助文件：樂曲解說與演奏探討）”，國立交通大學，碩士論文，民國 88 年。論文註釋 14：在能劇中，演員不需用文字語言來表達戲劇，而是將[yo][ha][ho] 等字藝術化，以此來表達情感及戲劇，這也就是能劇中的象徵式、寓意式手法之一。

3.5 樂曲寂然之意象

Yoshihisa Taira曾說，音樂發聲於音韻與寂靜的相互應對之中，寂靜亦自有其表情。一位聆聽寂靜的音樂家，能在寂靜之中構思立意，如同中國國畫「畫魚不畫水」的「留白」¹⁹技法，其與「著墨」相互彰顯而存在，物象的層次因留白而多維、立體化；主體形象的實在則更顯留白的蘊境。因其「白」不只是「空靜」，而是具有靈知寂照的清曠之美，觀者亦自這「白」中求得畫外之情趣。

在這首「凝聚」中，作曲家並沒有運用傳統的“休止符”記號，而是以許多不同的「延長記號」及「呼吸記號」來營造時間暫留和空間靜止的“凝聚”氛圍。虛實相映、動靜分明，“無聲勝有聲”之際內蘊無限豐富，沒有聲音的音符更加凸顯了音與音之間的距離、動與靜之間的對比，亦是「動中靜、靜中動」的禪思美學。

老子道德經中的「利用」哲學中，有更深入的無、有關係：「三十輻，共一轂，當其無，有車之用。埴埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。故有之以為利，無之以為用。」²⁰“輪轂”的「無」是“輪軸”的「有」，它使得車子可利用來乘載；陶器的「無」成就空間的「有」，使得容器可以盛物；門窗之「無」便是居住之「有」，使得房屋得以利用活動；老子在這章節中指出了「無」的妙用，要利用「有」，就先要有之以建構，再無之以解構，如果只有建構，空間會被塞滿，無法形成可利用的空間了。將無作有的思考，則「有之以為利，無之以為用」，“有”給人便利，“無”則發揮了它的作用，二者都是自然萬物相生，如同天地間虛與實、靜與動、美與醜、剛與柔、明與暗可以互相產生、互為轉化；在藝術領域，它更多的演變「虛實結合」、「動靜彰顯」，而產生“境生象外”的聯想。

¹⁹「留白」是中國藝術審美的重要觀點。在中國繪畫裡只畫主題和主要背景而沒有把畫面填滿，藉以表達天、水、空氣的輕盈，使觀者擴大無限空間，是有別於西方畫的獨特技法。

²⁰ 取自 老子，《道德經》第十一章。

當「萬籟俱靜」之際，聆聽者或許期待聲音的出現而帶來心理上的緊張，或是享受這片刻的無聲，此亦是樂曲中「寂然」所開放的可能性，以及給與聆聽者恣意想像之意境。



第四章、日本武士道與東方禪學

4.1 「武士道」

日本「武士」的日文是「侍」，服侍的意思。形成於日本「前封建時期」，是為因應當時社會背景及封建結構所產生。在武士團裡，其首領也是莊園及附近村落農民的統治者，並且與其從屬訂立如同歐洲「騎士」與「貴族」間的主從關係，彼此有生死與共的休戚關係；除經濟關係外，還有嚴格的等級制度作為戰鬥組織的要素。武士以戰爭為職業成為日本攝關國家的集團，而日本幕府揉合道教、儒學盡忠盡孝高尚品行的思想來教化武士以穩固政權，而產生所謂「武士道」（Bushido）精神。

「武士道」即「武士」的「道德及行為準則」，是以「武」為體與以「道」為用的結合；是「服從」、「獻身」、「隸屬」的社會道德規範。武士必須透過嚴格訓練、品德修養，他們對於命令完全地順從、即使面對危險災難及死亡亦無懼。武士道精神乃是日本數十年、數百年生活智慧的產物：

“武士道就像是日本的花一般，是生長在日本土地上的固有文化。它雖然是源自於古日本的傳統美德，但卻並非代表著舊式思想。即使在今天，武士道精神依舊存在所有日本人心中，兼具力與美的表徵。這種看不見也摸不著的精神深植人心，其散發出的道德氣息不斷地薰陶著每一個人。”²¹

4.2 「禪」

「生活即是禪」。

「禪」字的本義是梵文「禪那」（Dhyana）的音義節縮，意思是「思維真理，靜息念慮之法」。而「禪定」是指將心思意念專注在一定的法境上，消除雜念、反觀內心參究萬物實在的心理活動。

²¹ 取自 管仁健編，武士道，絲路，臺北市，民國八十三年，17頁。

禪起源於佛教，傳入中國後與道家、儒家思想揉合而成中國化的佛教「禪宗」，影響中國文化至深，且成為東方特有的美學。而禪的本質歷家各代不同，是宗教，也超越宗教，因其在藝術領域、審美境界、人生哲學裡，它拓展了多元性的概念、探討世界的本源。

禪定要求人靜修思惟，「靜慮並非空靜，乃是靜中之動」，此充滿辯證之意的邏輯形式已趨現代哲學，如透過「公案」²²啟發後者頓悟「言有盡而意無窮」之境²³。

4.3 武士道中的禪

中國禪宗自日本奈良時代（約西元710至784年）便不斷傳入以佛教治國的日本。《武士與將軍·日本》書中提到：「許多禪宗僧侶後來成為眾多武士的導師，只不過這些禪師並不訓練劍法，而是教授如何在交戰中排除一切雜念。」²⁴。禪宗的“空無觀”要人摒棄固有觀念，追求內心「本來無一物」、「生死皆妄念」的參悟，這給予武士“生不可喜、死不可悲”的無畏心理；而禪宗提倡「本心清淨」能規範武士摒棄慾望、克己忍受、排除雜念的修養；「義無反顧」的禪宗道德更是武士戰鬥的精神支持。於是武士階層把「禪」當成心性修養的法門，這些修養方法不僅有助於武士的精神陶冶和武藝鍛鍊，更激勵戰鬥精神，武士與禪宗交互影響，使得「日本禪宗」成為武士的宗教。

一位一流的劍術宗師柳生宗矩，覺得弟子已經學會了自己劍術的所有技巧，於是告訴他：「我能教的到此為止，接下來你該去學禪了。」²⁵。武士以禪的思維來鍛鍊精神、頓悟人生，透過「無我」、「無為」、「無心」的修為專心致意活在當下，在面對敵人時，正如十七世紀的一位劍術家和禪宗信徒所說：「大悟之人心中無教，眼明手快，所作所為施展自如。」²⁶因為心中毫無雜念，才能對於一切瞭然於心，便如

²² 公案是禪宗以思辨式語錄開悟後者，方便教導之法。

²³ 原文取自 嚴羽的《滄浪詩話》頗有禪趣地形容唐詩妙處如「空中之音，相中之色，水中之月，鏡中之象，言有盡而意無窮。」

²⁴ 參考自 黃延齡，“從電影看日本武士道”，歷史月刊，第一九九期，136~141 頁，民國九十三年。

²⁵ 取自 管仁健編，武士道，絲路，臺北市，民國八十三年，27 頁。

²⁶ 參考自 黃延齡，“從電影看日本武士道”，歷史月刊，第一九九期，136~141 頁，

「末代武士」²⁷電影中的勝元武士所說：「只要我回到祖先的家園，見到這些櫻花，每吸一口氣、每喝一杯茶、每殺一個人都能體悟人生，這就是武士精神！」亦即真正的「武士道」，而禪就是每一個生命都可以接近的事，以不追求奇特與玄奧的平常心，生活在簡單的日常中。



民國九十三年。

²⁷ 「末代武士」(The Last Samurai) 是 2003 年由 Edward Zwick 導演製作。劇情描述在日本明治維新時代，西方新思想、槍砲的現代化傳入日本的舊封建傳統而動盪社會；為榮譽和國家而戰卻迷失自己的美國上尉納森歐格林，被延攬到日本率軍對付堅守武士精神而叛變的勝元武士，歐格林卻意外地與勝元惺惺相惜，且深受武士美學精神而感動，從武士道精神的榮譽中找出平衡自己的靈魂與人生方向。

第五章、樂曲之理論分析

“分析”是通往理解的手段工具，意味將整體劃為部分，對照部分於整體，以掌握理解整體。以下將本曲分析如下：

5.1 樂曲的形式

本曲充滿戲劇意象，如同參與一場你死我活的決鬥，所有聲音形成一幅圖畫，不同顏色交織而成。其曲式無法將其特定分類，亦不屬於任何曲體。在此筆者僅將其深刻之意象加以分段，以示說明。（參考附件標示）

【A】段：此段落以音群及二組和絃音堆為主。

【B】段：以「D」音為中心音，加以滾奏力度之變化。

【C】段：仍以「D」音為中心音，但呈現方式以節奏變化之不同。

【D】段：中心音轉移至「G」音。

【E】段：全曲稍具速度限制的段落，標示「in tempo」術語。

【F】段：A段和絃音堆的動機重新出現，漸削弱進入下一段。

【G】段：如同激鬥結束後的蕭瑟之景，以「Lent,calme」速度術語標示。

【H】段：重又回到緊張氣氛段落。

5.2 樂曲的材料運用

5.2.1 節奏織度

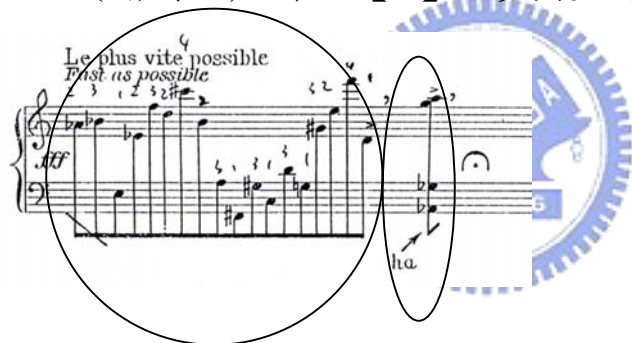
一開始【A】段其音群和和絃音堆間的織度形成一種規則的統一，多與少、緊與鬆、小與大之間造成一種「恐怖」的平衡與對稱²⁸（譜例五）。

至【C】段，其節奏轉為「快至慢」（譜例六）的手法、營造似切分音的不規律之緊張氛圍。【D】段開始，節奏織度緊與鬆交錯，忽而慢、瞬間快，韻律亦隨之流動而起（譜例七）。

【F】段復又回到氣氛凝結，織度以長短不同的延長記號區隔，最後漸慢進入至激戰後一片死寂的【G】段（譜例八）。

本曲在節奏數的使用上多用「奇數」，與日本俳句²⁹或和歌³⁰有相似之處，皆是日本文化裡偏好的“不平衡中的平衡”（譜例九）。³¹

（譜例五） 樂曲【A】段多與少的恐怖平衡。



²⁸ 參考自 張武恭，藝術與創意觀念，初版，台北縣中和市，新文京開發，民國九十四年，108 頁。形式結構頗為特異，看似以大欺小般的失衡，然而卻是處於一種均衡的狀態，特以「恐怖的平衡」稱之。

²⁹ 「俳句」起源於日本，原稱俳諧，由五、七、五共三句 17 個音節組成，是形式非常短小的定型詩，內容以簡約的形式和濃郁的意象來表現對季節的感觸情感、以濃縮的語意抒發對生命深厚的思想感悟。

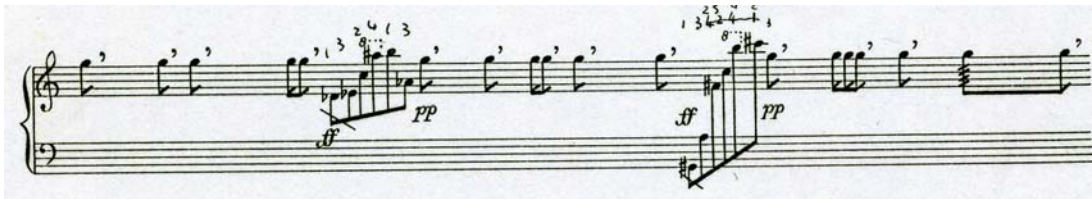
³⁰ 「和歌」通常是以簡約的形式、個別的事物來表現時空的永恆和生命的怡然情趣；它們或以瞬間的聲響來反襯永恆的靜寂，或以個體生命的弱小來顯示宇宙生命的充盈。

³¹ 參考自 楊永良，日本文化史，初版，台北，語橋，民國八十八年，18 頁。

(譜例六) 樂曲【C】段快至慢的節奏手法。



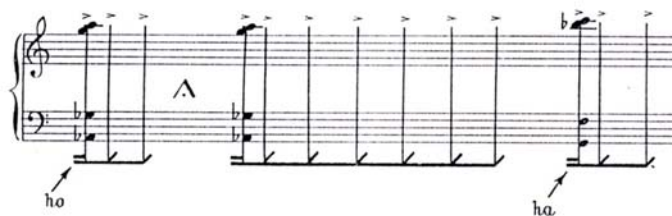
(譜例七) 樂曲【D】段節奏鬆緊交錯的織度。



(譜例八) 樂曲【F】至【G】段節奏漸鬆至死寂。



(譜例九) 「奇數」的節奏數。節自樂曲【F】段



5.2.2 中心音之移轉

【A】段以大二度、小七度構成的兩組音堆為中心和絃音，所有樂句以此為愈形集中化的凝聚（譜例十）。【B】、【C】段皆以強而有力的「D」音為中心音（譜例十一），正是木琴音域的正心，至【D】段中心音向上完全四度轉為弱音「G」音（譜例十二）。

【E】段開始中心音上移四度後「G」音不斷移轉至大二度「A」音、小二度「#A」音、增三度「F」音而產生不確定性、不協和，且中心音的出現不若前幾段集中凝聚而持續，在此段出現短暫且無預示，似乎象徵武士在動靜間的不分軒輊交手，此四音的大、小二度基礎在最後轉為「B」音、「C」音、「D」音、「bE」音以相同動機形成的中心和絃音呼應（譜例十三）。

（譜例十） 樂曲【A】段兩組中心和絃音堆的凝聚。

（譜例十一） 樂曲【B】、【C】段以「D」音為中心強音。

(譜例十二) 樂曲【D】段中心音轉為弱音「G」音。



(譜例十三) 樂曲【E】段中心和絃音堆的動機轉移。



【F】段復又回到原動機大二度、小七度的兩組和絃音堆做回顧，
【G】段無明確中心音的建立，但仍保留二度、七度的素材。

【H】段由大二度「 $\#F$ 」、「 $\#G$ 」開始，此二音是原動機小七度的
「 bA 」、「 bG 」同音異名(譜例十四)，在此段以轉位為變化，「 F 」、
「 G 」亦是。最後回到樂曲一開始的中心音「 D 」音，為全曲的凝聚結
束。

(譜例十四) 樂曲【H】段中心音動機的同音異名變化及轉位。



5.2.3 力度

【A】段一開始即以“*fff*”如同武士瞬間爆發的連環招數，以及
當頭棒喝地致命一擊隨之氣氛凝結(譜例十五)音群與音堆間應達成
某種不均衡的平衡，因此單和絃音堆力度上應足夠與音群相抗衡！【B】
段則僅以單音「 D 」做力度上的變化，從象徵武士格鬥致意、決心

“*sfffz*”漸弱至“*ppp*”蓄勢待發再漸強至“*fff*”，猶如兩者雙劍交
鋒對決在力度起伏間不相上下的競爭(譜例十六)。

【C】段，則以中心音「D」強音漸弱、由快至慢的緊迫感來凸顯其餘中弱舒鬆的裝飾音之對比（譜例十七）。【D】段中心音「G」音則轉為 pp，如同暗夜裡的光芒，瞬間幻象的“ff”音群，如同武士對峙時在風吹草動中無法預知的下一刻（譜例十八）。【F】段力度則銜接前句而來，強而有力的“fff”加上喊喝聲，一片劍氣瀟灑的廝殺中武士卻緩緩倒下，進入氣氛靜謐詭譎的【G】段，僅在心靜中聽到些微起伏流動（譜例十九）。最後【H】段復又回到緊張對峙的景況，慢慢漸弱，漸慢，無聲無息地，結束。

（譜例十五） 樂曲【A】段瞬間爆發招式隨之氣氛凝結的力度。



（譜例十六） 樂曲【B】段極強至極弱的單音力度變化。



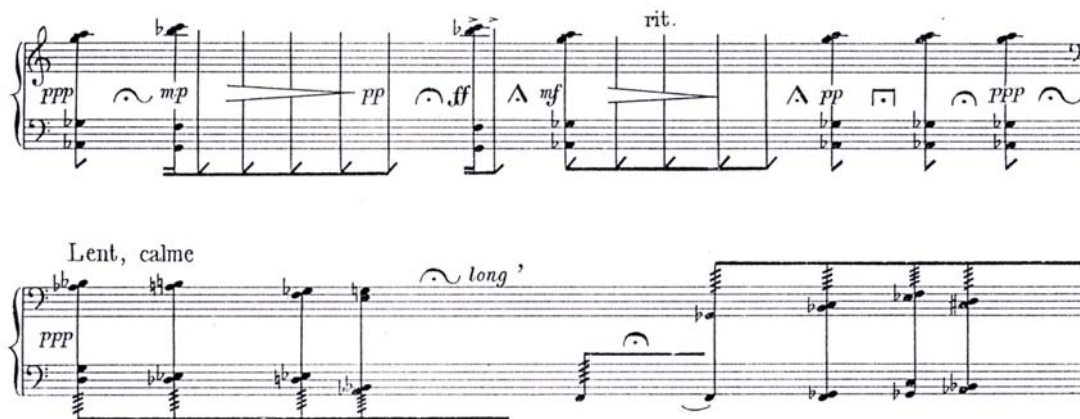
（譜例十七） 樂曲【C】段強烈中心音與中弱裝飾音的對比。



(譜例十八) 樂曲【D】段極弱的中心音與瞬間爆發的幻象。



(譜例十九) 樂曲【F】至【G】段強而有力的喊喝聲漸弱消失。



第六章、從理解（understanding）到 詮釋（interpretation）

樂曲分析將整體劃分為片段，但唯有閱讀者將它重新整合，其所分析的符號才能被揭示，透過這綜合的過程，音樂整體才能顯露於意識下。以下，就前章所分析結果加以整合，節奏產生之方向性、力度轉化為動與靜的意象，進一步體察其所知覺的關係、形的交感與流轉。

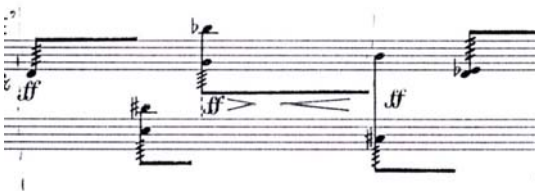
6.1 意義單元「形」的建立

「形」，是音樂可記憶的最小單位，即作為揭示、知覺的意義單元。形從文本成份的關係中交感而來，小至單音（點）（譜例二十）、旋律（線）（譜例二十一）、甚至樂句（面）（譜例二十二）皆可為形。本曲「形」的建立明確，可以呼吸記號「，」及延長記號為區別，或為單音、和弦、音群，皆有其表情功能，在音樂的對比與反覆關係中揭露。

（譜例二十） 單音作為形。節自樂曲【E】段



（譜例二十一） 旋律作為形。節自樂曲【E】段



(譜例二十二) 樂句作為形。節自樂曲【G】段



6.2 形的連結

音樂的成分無法單獨存在，如同音樂的形成就於對比中，因此形與形相互聯結、互為彰顯才能成就其表情，聲音已不再是聲音，而是一種氛圍、意象。藉著音樂中表情的形成與張力起落的鋪陳，大小不一的姿態彼此相互呼應、對話，使音樂不再只是時間更是空間的藝術。

6.3 形的對比與交感

音樂的表情來自對比關係，對比越大表情越大。音樂的結構，如同一看不見的場域，形在其中透過對比而交織運行、立體交感，音的關係便由形的參與而來。以下，就曲中段落為例，列舉形的詮釋意象。

6.3.1 統一與變化—清靜於運思

以【A】段落為例（見附件）。統一與變化處處同時存在：每一句似隨機的音群皆以重音「D」音為歸依；每一句皆以同樣的兩組和絃做連結，兩組和絃每一次的出現卻以不同的組合，或加入人聲、或改變重音、或重複次數不同……統一中有變化、萬中有一。最後，以漸進而緊湊的凝聚為統攝。

其中，音群首重動線的連貫，以肌肉的放鬆用距離帶出速度、速度帶出明亮，避免身體過早疲勞，以最小的能量消耗完成最大的效益。「鬆而不懈、緊而不僵」在逐步的協調、準確練習中慢慢去掉僵勁和拙力，務求前一個動作的完成就是下一個動作的開始般舒鬆連貫；最後以精神的放鬆達到生理調和自然、摒除激動不安情緒，因此需先求「心靜」，心不靜則體不鬆、體不鬆則形不正，如此方能使音樂的形快、緊而不規則，在不斷地練習中制約音樂的外形，如同習練武者

在面對真正拆招時，一劍一式都發乎自然的應對，最末仍要從意識轉化為無意識，強而有力的約束深深刻劃為心中的「形」與「色彩」，從而放棄音高的執著；如果不被外在的現象所左右、不被音群的外在表象-即音準所囿，那麼逐漸放棄自我被制約的「心」，就可以清靜釋然於運思，所有的技巧可以正確地展現，音樂也就無礙了。

6.3.2 織度鬆緊的方向性—慣性中的改變

以【C】、【D】段落為例（見附件）。

張力，來自於習慣中的渴望改變，在不斷的形變中進而產生不同的方向性意義，成就了藝術音樂的幽微之處。

例如譜例二十三：中心音「D」音每一個音都是前一個音的切分節奏，原是造成緊張來源的張力，但其織度漸鬆、力度漸弱、速度漸慢，此衝突的產生，卻使得每個音的方向性是在不安中清楚的漸漸削弱。

又如譜例二十四：譜上標記音群“repeat several times”反覆數次並且“poco a poco decrescendo”慢慢漸弱至“ppp”音群，其織度緊密不漸慢且方向集中，但在瞬刻間突然出現意外之「G」音，彷彿纏鬥在無限回圈週期之中的兩人，突然跳出造成其不定性，其原先堅固的方向性亦被打破，進入無法預知的下一刻。

（譜例二十三）樂曲【C】段似切分音的張力。



(譜例二十四) 樂曲【C】至【D】段織度方向集中轉為不安定。

The image shows a musical score for Example 24, consisting of two systems of music. The first system features a piano part with a dynamic marking of *sfz* and a forte marking of *fff*, with a crescendo hairpin and a fermata. The second system features a piano part with a dynamic marking of *pp* and a forte marking of *sfz*, with a decrescendo hairpin and a fermata. The score includes French and English instructions: "poco a poco decrescendo", "répétez plusieurs fois", and "repeat several times". A tempo marking of 20% is also present.

6.3.3 動與靜—「靜中動、動中靜」

以【E】、【F】段落為例（見附件）。「對比」是指兩件事物相互反對、排斥的狀態，³²其強烈的對照，使事件極富動感與刺激。音樂中的對比，包括：長與短、強與弱、高與低、緊與鬆、快與慢、收與放……，藉由這些矛盾與衝突使音樂的流動化為生動地「動」與「靜」，藉有聲來表現無聲，二者互相碰撞、衝突才能成就表情豐富的世界。如同，傅雷在給兒子傅聰的家書中提到：「有矛盾正是生機蓬勃的明證。」³³

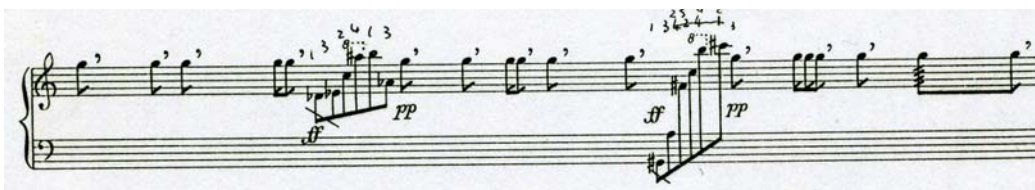
若加以延伸思考，「靜」，並非死寂的靜，而是儲備能量的時機，靜在動之中醞釀，亦是儲存瞬間爆發能量“蓄而後發”的要件，猶如太極拳所謂「彼不動，己不動，彼微動，己先動」之說，譜例二十五中微弱而壓抑的「G」音在一片寂靜間醞釀，於彼微動之時審機度勢、靜守以窺見對方進攻之虛實漏洞，如同對峙之時「不爭先」的戰略，搶得先機者即暴露於危機中，亦即“以靜制動，後發制人”³⁴，「人不知我，我獨知人」隨後爆發強而有力的瞬間刀光劍影、幻象，出奇不意而制勝的魄力。【E】、【F】段便於如此氛圍中。

³² 取自 張武恭，藝術與創意觀念，初版，新文京開發，台北縣中和市，民國九十四年，109 頁。

³³ 取自 傅雷，傅雷家書，初版，台中市，好讀，88 頁，民國九十二年。

³⁴ “以靜制動，後發制人”、“以圓取方”、“以柔克剛”皆是太極拳由道教文化精神傳承而來的攻防遵循原則。

(譜例二十五) 樂曲【D】段動中醞釀之靜。



6.4 實際上的詮釋—「見山是山、見水是水」的禪修思維

根據科學家的研究，人類的大腦分為「右腦」和「左腦」兩半體像是胡桃的兩半邊；由於神經路徑交叉的關係，左腦控制身體的右邊、右腦支配身體的左邊，但是對於人類兩半大腦如何合作運做卻是令人難以捉摸。一九六八年生理心理學家史培利 (Roger W. Sperry)³⁵發現人類左右大腦使用兩種完全不同的思考模式：一種是語言的、分析的、歸類的；另一種是形象化的、感知的、視覺性的。之後，一位藝術教授貝蒂·愛德華博士將其理論運用在繪畫經驗及教育上。貝蒂·愛德華將多數人所熟悉的、認為較正常、容易的語言系統左腦（右撇子）稱為「L模式」(L-Mode)；而非語言、總括性感知的右腦稱為「R模式」(R-Mode)；二者的對立在於智力和直覺、客觀分析和主觀判斷，藝術的語言即需要使用右腦複雜、立體、知覺的處理模式。因此，當我們為音樂文本聚集資料，由左腦進行分析、計算、計畫及邏輯描述後，還必須透過直覺性、主觀的、整體的、沒有時間概念的視覺R模式得以「看到」事物如何存在，以及各部份如何組成一個整體。貝蒂·愛德華認為學習繪畫必須在認知層面從L模式（序列處理模式），轉移到R模式（平行處理模式），她提出的方法包括在繪畫時完全放棄事物的詞語名稱，不做任何的陳述與結論，而是使用R模式的語言，例如不自問：「下巴必須與鼻子一樣突出！」、「鼻子是彎曲的！」而是思考：「曲線從哪裡開始？」、「那個角度和紙邊的相對關係式什麼？」、「那個點的相對位置在哪裡？那個點相對於這張指紙頂邊和底邊的位置在哪裡？」³⁶音樂藝術亦須透過感知的歷程，放棄詞彙、音樂理論與分析理性，以直截的觀看使得經驗更完整、更接近真實。

³⁵ Roger. W. Sperry, 1913-1994, 瑞典人。1981 與其夥伴因研究大腦之左右腦功能及雙腦理論，獲頒諾貝爾生物醫學獎。

³⁶ 引自 貝蒂·愛德華 (Betty Edwards) 著，像藝術家一樣思考，張索娃譯，時報

前述是透過西方科學的論證，若回到以東方思維來探討，具體的文本作為詮釋者表達情感的媒介，當主客體關係消融，演奏者與樂器、文本間形成一個有機體、物我合一時，音樂才有對話的可能。因此演奏者經過不斷練習，最後對音樂“丟本子”，在這過程就如同禪宗有一著名的公案：

“老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及至後來親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水。而今得個休歇處，依前見山只是山，見水只是水。”³⁷

若以此比喻來思考對音樂的態度：

初始全然地接受譜本，以文本為對象性觀之，給予全盤接受的肯定，是因為我們仍處在對它一無所知的最初階段，亦即對所有音符錙銖必較的「見山是山，見水是水」，在此階段如同小學生習字，練習時務求一筆一劃、一橫一豎動作的準確，不斷糾正使動作規範化；當音樂經過沈澱、思考有了主觀的想法，演奏者始拓開眼界摻入自己的主見與懷疑，於是「見山不是山，見水不是水」，但此時音樂和演奏者仍是“我思”和“我思的對象”兩分裂的思維主客體，音樂被置於描述、規定、分門別類的對象而造成演出者自我的盲區；及至最後，透過客觀的審美，把握對象本然的無窮意味之中，使「主客物（音樂）我」間不侷限於任一視點，相互映照、交參，默觀音樂本體之玄妙，即一切「默默忘言，昭昭現前」³⁸，便是「見山只是山，見水只是水」，見到山就根據山的本來面目去體驗山，見到水，就根據水的本來面目去體驗水，物我兩忘、物我一體、回歸自然。音樂經過四階段的發酵從一開始的「看譜」到「丟本」、「讀譜」、最後進入無念的「觀想」無意識狀態，方能表達自己的情感，則音樂本質瞭然於心、油然而生。

因此，對音樂實際上的詮釋，最後必須以此為統攝觀照之審美心，音樂便能和詮釋者共存：除了技巧不斷練習累積，亦必須放棄我執之見。在日本武術中，無論是弓道、劍道、合氣道³⁹同樣有注重精神和肉

文化，台北市，民國九十三年，頁七十。

³⁷ 宋僧釋普濟《五燈會元》十七卷，相傳為唐代青原惟信禪師論道悟佛。

³⁸ 取自 宏智正覺禪師所著的《默照銘》開端四句：「默默忘言，昭昭現前，鑒時廓爾，體處靈然」。

³⁹ 「合氣道」又名「武太極」是融合日本柔術、劍法、棍法演化而出的一種「以柔克剛」的綜合武術。

體統一的原則，合氣道大師小市都兵衛曾經這樣寫道：「如果幾個人圍住你，而你的注意力僅集中在一個人身上，那麼你就無法看到其他人在做什麼。如果你想估量別人的動作，那麼你的注意力就會不停地從一個進攻者跳向另一個進攻者，就可能漏看某個人的危險動作。要想奪取勝利，必須同時將周圍所有人都置於自己的注意範圍之內，並且看清他們之中每個人的算盤。」

放棄我執，便是要去除心中雜念而直觀。在「末代武士」這齣電影中⁴⁰，勝元的兒子告訴比武時屢敗的歐格仁：「太多雜念了！」「刀法、人群的目光、敵人的戰略，你太多雜念了。你要專心。」所有的技巧或戰略僅作為一種抽象的理性思維和概念判斷，它無法對客體從外部感知深入到事物內在的聯繫中；而觀照，除對形象感受外，還包含著對事物本質直覺思維去獲取自我內在的體驗，且不束縛於某一物象。

學習音樂，如同練武之人，古代修道士將其劍術視為外形，劍術之「意」才是養生之道，練習劍術若徒具外形而不明劍理僅是練「死劍」，就好像不明究理地填鴨式學習只是「讀死書」；為中國開創白話武俠小說寫作新頁的宗師金庸⁴¹，將中國古代哲學「天人合一」、「物我相忘」的人生淡忘之最高境界融合在小說武術中，他生動地描述中國哲學如何運用在武術之上，其中有一段：傳授“慢吞吞、軟綿綿”劍法的武當內家拳創始人張三豐，在小說「倚天屠龍記」裡要張無忌將所見的劍招忘得半點不剩才能“得其神髓”、臨敵時“以意馭劍、千變萬化、無窮無盡”！音樂呈現思維如同使劍招數，當求「劍意」而非「劍招」，最後「以意運劍」；倘若有一招半式忘不乾淨，則“心有拘囿，劍法便不能純”，以返本還原「遵規矩而不泥規矩，脫規矩而自中規矩，斯可謂之真巧也」，亦即先有法而後無法。閱讀音樂文本如習劍也像讀經，亦不能僅停留在琢磨語言文字上，應當探求文字背後的真意，將音樂的分析、技巧熟練至生巧，心不為形役而自在無礙，如同執行生活中提物、收捧、伸展動作般發乎自然，無須再計較

⁴⁰ 見註釋 26。

⁴¹ 金庸，原名查良鏞，1924-，浙江海寧人，香港知名的新聞工作者和社會活動家，也是近代中國文學的重要作者之一。以「金庸」為筆名的小說創作，可謂全球華語社會最為膾炙人口的作品。

動作路線、思量每個細節步驟、計算行使角度方位，而是自然地下意識反射，若將此心映照於本曲「凝聚」中，則其意象更為明白不過了。



第七章、結語

日本禪影響日本各項藝術至深——甚至生活、處世哲學，從武士道、禪宗至「凝聚」本曲——皆是千年萬古文化的粹鍊，本文以東方日本文化來探討此西方語言的作品，希望更能察覺其靜慮。

在瞭解其文本所示的表象之後，更要從其文化精神體現於審美及詮釋之中。禪宗有句名言：「萬古長空，一朝風月」。長空，浩瀚無垠，卻是萬古永存；風月，幻化無常，卻是一朝湧動。永恆和短暫、寂靜和流動，在這一靜一動之間寫盡了宇宙的奧秘與玄奇。唯有明心，方能片刻間把握那永恆。在西方古典樂中，流傳這麼一個傳聞軼事：據說莫札特在給友人的信件中提及，所有的音樂在我腦中早已先存在傳響，而我只是把它採譜下來，但這還不是上天給我最大的天賦；上天給我最大的能力是，這些音樂我在瞬間即瞭然於心了！

東方日本禪宗的「妙悟」或「頓悟」，是一種直覺性的感悟體驗，從對象中領略某種情致意味又難以語言概念表達，它需要借助形象，卻又超越形象；在西方美學中有異曲同工之妙的「直覺」，以感性的觀照和感覺來統攝存在的本質以及存在之外的概念，此二者皆是超越文化、時空的契合。若由此主客消融、不評斷之審美心來觀看本曲或是任何藝術作品，無論是以何種技法來詮釋何種文本，觀者皆能參與其中而體悟到對短暫即逝生命的珍視、感受到自然隨季榮枯箇中的無常玄妙，所謂「靜觀萬物皆自得」⁴²，從中求得內心的寧靜，如傅雷所說：「理想的藝術總是如行雲流水一般自然，即使是慷慨激昂也像夏日的疾風猛雨，好像是天地中必然有的也是勢所必然的境界。」⁴³；當「無心」觀照一切方能把握片刻的幻化，也能成就永恆寂靜的美。而音樂如是，詮釋亦如是，放棄「我執」的音高、音形、節奏、旋律、力度，便能同時把握形與形的交感、對話、氛圍，亦即禪宗講究的語言道斷「不立文字、直接本心」⁴⁴方能在此場域自由自在、收放自如而

⁴² 取自 程灝詩：「閒來無事不從容，睡覺東窗日已紅，萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。道通天地有形外，思入風雲變態中，富貴不淫貧賤樂，男兒到此是英雄。」

⁴³ 取自 傅雷，傅雷家書，初版，台中市，好讀，216頁，民國九十二年。

⁴⁴ 禪宗初祖達摩祖師面壁九年修習禪法，留下「不立文字，教外別傳，直指人心，

「不離文字」，從宏觀至微觀不拘泥於音樂的語法，既得其意趣，亦忘其本身，「得意忘言」⁴⁵而能「從心所欲不踰矩」⁴⁶了。



見性成佛。」這樣的字句，成為禪宗的法門、傳承目標。

⁴⁵ 取自 莊子，《雜篇，外物第二十六》：「筌者所以在魚，得魚而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。」意譯莊子認為語言就像釣魚竿和打獵的馬一樣只是作為（表達）工具，只要得到了意思（魚和兔）就可以忘掉語言本身了（筌和蹄）。

⁴⁶ 取自 孔子，《論語·為政篇第二》第四章。子曰：「吾十有五而志于學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不踰矩。」意譯為孔子經過人生漫長艱辛歷程才能達到隨自己心意去做任何事，而又能符合正確、客觀標準的境界，此時心能沒有恐懼、懷疑、矛盾，而安詳地體會到心靈真正的自由。

參考文獻

1. 潘皇龍，現代音樂的焦點，全音樂譜，台北市，民國七十六年。
2. 潘知常，生命的詩境—禪宗美學的現代詮釋，杭州大學，民國八十二年。
3. 普穎華編著，禪宗美學，昭文社，台北市，民國八十五年。
4. 傅雷，傅雷家書，好讀，台中市，民國九十二年。
5. 馮璋，日本的智慧：大和民族的樂章，新潮社，台北市，民國九十三年。
6. 林景淵，武士道與日本傳統精神—日本武士道之研究，自立晚報社，台北市，民國七十九年。
7. 管仁健編，武士道，絲路，臺北市，民國八十三年。
8. 康義勇，論語釋義，麗文，高雄市，民國八十二年。
9. 金庸，倚天屠龍記，遠流，台北，民國九十四年。
10. 薛乃印編，太極拳理論文集，逸文，台北市，民國八十八年。
11. 張敦熙，太極拳研究一得記要，逸文，台北，民國八十九年。
12. 張武恭，藝術與創意觀念，新文京開發，台北縣中和市，民國九十四年。
13. 朱維煥，老子道德經闡釋，台灣學生，台北市，民國九十年。
14. 陳又新，禪宗的人生哲學，揚智文化，台北市，民國八十四年。
15. 姚恒璐，二十世紀作曲技法分析，上海音樂，民國八十九年。
16. 嚴羽，黃景進撰述，滄浪詩話，金楓，台北市，民國八十八年。
17. 楊永良，日本文化史，語橋，台北，民國八十八年。
18. 于東輝，禪，是什麼？，橡樹林，台北市，民國九十年。
19. 余志超，少林遇上武當；中國武術的境界，究竟，台北，民國九十三年。
20. 貝蒂·愛德華 (Betty Edwards) 著，像藝術家一樣思考，張索娃譯，時報文化，台北市，民國九十三年。
21. 黎翁大林 (Dallin, Leon) 著，二十世紀作曲法—現代音樂資料指引，康謳譯，全音樂譜，民國六十六年。
22. 老子著，道德經，陳國慶、張養年譯，安徽人民，合肥，民國九十年。
23. 赫洛德·荀伯 (Harold C. Schonberg) 著，現代樂派，陳琳琳譯，久

博，台北市，民國八十三年。

24. 鄉幸也著，另一種生活禪—成佛的逆向思考，廖為智譯，新路，台北縣，民國八十七年。

25. 鄞惠敏，“鄞惠敏擊樂演奏會(含輔助文件：樂曲解說與演奏探討)”，國立交通大學，碩士論文，民國八十八年。

26. 黃延齡，“從電影看日本武士道”，歷史月刊，第一九九期，136~141頁，民國九十三年。

27. 杜勒，““無”的藝術與日本的精神風土”，解放軍外國語學院學報，第23卷第02期，11~14頁，民國八十九年。

28. 楊秋香，“大和民族魂—日本武士道及其傳統”，哈爾濱師專學報，第01期，109~110頁，民國八十八年。

29. 李玲，“古典日本之象徵—能樂”，中國民族，第03期，26~27頁，民國九十二年。

30. 王立峰，“淺議禪宗對日本文化的影響—禪與茶道和武士道”，北方工業大學學報，第02期，73~77頁，民國八十九年。

31. 彭修銀、鄒堅，“空寂：日本民族審美的最高境界”，華中師範大學學報，第44卷第01期，9~14頁，民國九十四年。

32. 蔣均濤，“禪宗“頓悟”淺釋”，川北教育學院學報，第四卷第03期，11~14頁，民國八十三年。

33. <http://brahms.ircam.fr/textes/c00002036/>

34. http://cdhi.audionet.com.tw/200010-cdhi/News%20Report/News/news-d-own1-001_130.htm

35. <http://home.pchome.com.tw/education/laotzu/index-word-page/i1-laotzu-yjs-translation-annotate.htm>

36. <http://jinyong.ylib.com.tw/lib/aboutjy.htm>

37. http://www.amicidellamusicadicagliari.it/italiano/testi2005/2005_23_08.htm#Pellegrini

38. <http://www.grovemusic.com/music/components/auth/barcode.html>

39. http://www.istacey.net/project/last_samurai/index2.html

40. <http://www.millionbook.net/js/z/zhongxiaoyi/jycq/031.htm>

41. <http://www.radiofrance.fr/chaines/france-musiques/biographies/fiche.php?numero=5000068>

42. <http://www.tai-ji.com/articles/a14.htm>

43.<http://www.zhuangzi.com/index1.asp>

44.<http://zh.wikipedia.org/wiki/%E4%BF%B3%E5%8F%A5>



附録


平義久 (Yoshihisa Taïra) — 《Convergence I》作品

CONVERGENCE I pour Marimba seul 1975

Yoshihisa TAÏRA

Durée: 10'30"

La distance entre chaque note donne le temps global
*The whole time is pointed out by the distance between
the notes*

 répéter la même note

repeat the same note



Émettre un cri dense selon la prononciation indiquée

*Make a dense cry following the indicated
pronunciation.*

↑ Le cri dense court en même temps que la note

*The dense cry must be carried out at the same
time as the note.*

↙ Le cri dense court juste avant d'attaquer la note

*The short dense cry must be carried out just a
little time before the note.*

◀ Le cri dense long selon le graphisme avant d'attaquer
la note

*The long dense cry must be carried out (follow
the graphics) before the execution of the note.*



La copie de la partition est interdite et sera poursuivie comme contrefaçon. Tous droits d'exécution,
de reproduction, d'adaptation et de représentation expressément
interdite.

à Kciko Abc
CONVERGENCE I
 pour Marimba seul

Yoshihisa TAIRA

[A]
 Le plus vite possible
 Fast as possible
fff

© - 1977 - by EDITIONS RIDEAU ROUGE
 24, rue de Longchamp 75116 Paris -

Tous droits réservés pour tous pays

R. 1312 R.C.

[B]

45"~50"

sfz *ppp* *sfz* *mf* *ppp*

a ! ha

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

55"~60"

sfz *f* *mf* *ppp* *p* *p* *ppp*

[C]

2 4 | 2 3 1 2 4 | 3 1 2 4 | 2 3 1 4 | 1 3 2 4 | 2 3 4 3 ,

sfz *sfz* *mp* *sfz* *mf*

ha

sfz *pp* *sfz* *mp*

5 9

sfz *ppp* *sfz* *sfz*

40"

Musical score for the first system. The piano staff begins with a *sfz* dynamic and a crescendo leading to *fff*. The bass staff has a *sfz* dynamic. Above the piano staff, there are fingering numbers: 3 4 2 6, 1 3 2 6, 1 2 3, 2 4, 1 2 3 1. The instruction "poco a poco *destringendo*" is written above the staff. Below the staff, the instruction "répétez plusieurs fois / repeat several times" is written, with a *ppp* dynamic marking at the end. A tempo marking "20-25" is in the top right corner. Below the piano staff, there is a diagram of a triangle with an upward arrow labeled "a" and a downward arrow labeled "ha".

[D]

Musical score for the second system of section D. The piano staff starts with a *pp* dynamic. The bass staff has a *sfz* dynamic. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Musical score for the third system of section D. The piano staff features a *pp* dynamic. The bass staff has a *sfz* dynamic. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Musical score for the fourth system of section D. The piano staff starts with a *f* dynamic, followed by *pp*, *sf*, and *pp*. The bass staff has a *sfz* dynamic. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

[E] in tempo 2^o

Musical score for the fifth system of section E. The piano staff starts with a *sfz* dynamic, followed by *p*, *pp*, *sfz*, *pp*, *mp*, *f*, *mf*, and *pp*. The bass staff has a *p* dynamic. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Musical score for the sixth system of section E. The piano staff starts with a *p* dynamic, followed by *mp* and *mf*. The bass staff has a *p* dynamic. The system concludes with a *p* dynamic marking.

First system of musical notation. Treble clef. Dynamics: *pp*, *f*, *mp*, *f*, *mf*, *p*, *pp*. Includes a fermata over a measure.

Second system of musical notation. Treble clef. Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *sfz*, *f*, *sf*. Includes fingerings (1-4) and a triplet of eighth notes.

Third system of musical notation. Treble clef. Dynamics: *sf*, *sf*, *sfz*, *sfz*, *f*, *sf*, *sfz*, *ppp*. Includes a *long* marking and a fermata.

Fourth system of musical notation. Treble clef. Dynamics: *pp*, *sfz*, *p*, *mp*, *sfz*, *sf*, *mf*, *f*. Includes a fermata.

Fifth system of musical notation. Treble clef. Dynamics: *mf*, *p*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, *pp*, *sf*, *p*, *f*, *mf*. Includes a fermata.

Sixth system of musical notation. Treble clef. Dynamics: *sfz*, *ff*, *sf*, *ff*, *sfz*. Includes fingerings (1-4) and a fermata.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *ff*, *mf*, and *f*, along with accents and slurs.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *ff*, *sfz*, and *ff*, along with accents and slurs.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *p*, *sfz*, and *ff*, along with accents and slurs.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *sfz*, *f*, *ff*, *ff*, *mp*, and *sfz*, along with accents and slurs.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *mf*, and *ff*, along with accents and slurs.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes dynamic markings such as *sfz*, *pp*, *sfz*, *sfz*, *pp*, *fff*, *ppp*, and *molto sfz*, along with the instruction "senza tempo" and accents.

R. 1312 R. C.

[F]

Musical notation for the first system of section F. It consists of two staves (treble and bass clef). The music begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a forte (*ff*) dynamic. There are various articulations such as accents and slurs. A 'ha' marking is present below the bass staff.

Musical notation for the second system of section F. It consists of two staves. The music features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. There are various articulations such as accents and slurs. 'ho' and 'ha' markings are present below the bass staff.

Musical notation for the third system of section F. It consists of two staves. The music features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. There are various articulations such as accents and slurs. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the treble staff.

Musical notation for the fourth system of section F. It consists of two staves. The music features piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. There are various articulations such as accents and slurs. A 'rit.' (ritardando) marking is present above the treble staff.

[G]

Lent, calme

Musical notation for the first system of section G. It consists of two staves. The music is marked 'Lent, calme' and features piano (*ppp*) dynamics. There are various articulations such as slurs and a 'long' marking above the treble staff.

Musical notation for the second system of section G. It consists of two staves. The music features piano (*ppp*) dynamics. There are various articulations such as slurs and a 'long' marking above the treble staff.

long

[H] *p* *mp* *mf* *p*

mp *f* *p* *mp* *mf* *f* *ff* *ffz* *ff* *ffz*

ffz *pp* *p* *pp* *ffz* *p* *pp* *mp* *molto* *ffz*

ff *ffz* *ff* *ppp* *molto*

ho.

répétez plusieurs fois
repeat several times

poco a poco diminuendo *long* *molto rit.* *ppp*

Fine 1975
Durée : 10'30"