

# 第一章 緒論

## 第一節 研究動機與目的

第一次接觸譚盾的音樂，是在課堂上聆聽同學的報告曲目—《交響曲 1997》。當時同學從政治及社會觀點，對譚盾在曲中的拼貼使用，提出探討，並對樂曲中編鐘的使用，歸整成一個量化表格。同學們在課堂上的討論，深深的引起我對這一首樂曲的好奇。

由於當時同學僅說明此曲與香港 1997 回歸有相當大的關係，隨後就播放其中一樂段—茉莉花供大家聆賞。第一次聽到時覺得非常訝異，茉莉花旋律的引用，很容易令人想起浦契尼在杜蘭朵中的茉莉花旋律。當時第一個閃過腦中的，即是此拼貼在政治上令人聯想的意涵。茉莉花本為中國民謠，被國外作曲家引用至歌劇作品中，就如同香港本是中國領土，卻出借英國一般。當譚盾在此一時刻引用茉莉花時，不禁讓人聯想茉莉花就如同香港一般，曾經被外人所借用，如今又回到祖國的懷抱。也由於這種有趣的政治聯想，使我對這個作曲家的思維產生好奇，進一步想探究該曲中是否還有其他有趣的地方。

在聆聽完全曲及查閱該樂曲相關資料後，發現《交響曲 1997》的風格變異性大，多數評論中，也均提及此點。但在聽覺經驗上，《交響曲 1997》仍能吸引聽者持續的往下聽。這樣的經驗，引起我的疑問—在樂曲風格變化起伏大、呈片段式的顯現時，還能產生聽覺上的持續性嗎？因此「樂曲整體的顯現，是否會因為拼貼的使用，或多變的風格而顯得支離破碎？」為本文所要探討的主題。

## 第二節 譚盾與《交響曲 1997》

譚盾於一九五七年出生於湖南，為中國大陸文革後的第一批中央音樂學院學生，一九八六年赴美進修後，即活躍於西方音樂界。譚盾擅長以中國樂器的技巧，運用在西方樂器的演奏上，藉以捕捉中國音樂的韻味；不同於西方縱向的和聲，其線性的橫向延展，從音域、音色、織度等，為其音樂創作拓展出獨特的魅力之一。特殊音色使用，佐以演奏技法上的處理，營造出樂曲的張力。另外，拼貼在譚盾眾多音樂作品中，也是一項常用的創作手法，無論在旋律或樂曲句白間的語言選擇上，都體現了譚盾的音樂特色。

一九九七年，香港統治權從英國回歸中國時，中國當局邀約譚盾，為此一時代背景創作一樂曲，該樂曲即為《交響曲 1997》。《交響曲 1997》全曲共分為三大樂章，分別為〈天〉樂章、〈地〉樂章及〈人〉樂章；〈天〉樂章中有六首樂曲，〈地〉樂章有四首，〈人〉樂章有三首<sup>1</sup>。在《交響曲 1997》中，譚盾延續其創作手法，使用了大量的拼貼，有茉莉花、快樂頌、廟口戲曲的實際錄音，及先前為電影創作的配樂片段等。在聲響上最大的特色之一為：使用了戰國時期曾侯乙陵墓中出土的編鐘。譚盾在提及其聲響表徵時，解釋道：「孩子天真無邪的歌聲，是對歷史的讚歌；古鐘的鳴響，卻又代表詠唱未來。」三個樂章，又分別具有各自的意涵，在 Sony 出版的 CD 簡介中提及三個樂章的內容與意義。第一樂章，由低沉的大提琴及莊嚴的鐘聲開始，帶出樂音的流動，營造出熱鬧、愉悅的氣息。第二樂章，是一獨立的協奏曲，而樂曲名稱〈地〉、〈水〉、〈火〉、〈金〉，似乎意味著物質與自然共存的平衡。第三樂章，〈人〉與〈搖籃曲〉均改編自譚盾先前的電影配樂，樂曲中最後的〈和平之歌〉則是歌頌即將來到的永恆和平。

---

<sup>1</sup> 此分曲參照 Sony 於 1997 年出版的 CD 《交響曲 1997：天、地、人》。

### 第三節 相關研究

在決定對《交響曲 1997》進行分析之後，查閱相關資料，發現關於譚盾創作的風格或其他作品，如《九歌》、《牡丹亭》、《樂隊劇場》、《門》等，都有相當多的評論，但關於《交響曲 1997》的專題論述並不多。再者，在論及《交響曲 1997》時，多數評論多從政治層面切入，如 Arved Ashby 在“Tan Dun:Symphony 1997”中提到音樂所影射的政治意涵等；或對其拼貼素材提出意見，如余少華在〈交響曲 1997：天、地、人—所帶出的中西音樂創作觀念衝突〉中，提出帝女花拼貼的失當等。或有針對編鐘的使用及技法提出論述者，如童忠良的〈古編鐘的和鳴與天地人的交響—析譚盾《交響曲 1997：天、地、人》的編鐘樂〉、謝麗麗的〈編鐘的演奏技法及音色組合〉。然而政治並非本文的討論範圍，與本文較有關的是對拼貼所提出的意見，此類文章多指向樂曲的拼貼使用過於零散、樂曲缺乏一中心主軸等(相關文章內容及出處，在第二章第一節部份將會有詳細的說明)。這些評論認為作曲家在拼貼的使用上，模仿性過強。在冗長的樂曲中，變化迥異的風格，雖然在聽覺效果上營造出熱鬧富變化的情境，但也可能導致樂曲的支離破碎。但《交響曲 1997》是否真就因為風格及拼貼而顯得支離破碎嗎？檢視以《交響曲 1997》為主體的評論，未見以音樂本體進行一連串的分析，作為論述主軸的文章。

初次聆聽本曲時，確實因曲中的拼貼選擇，感到十分的新鮮與好奇，而開始對此曲產生濃厚的興趣。樂曲本身風格變化極大且多，在聽覺上經驗引起相當多的感受，如同坐雲霄飛車一般，時而刺激、時而潛藏，卻未因風格的變化或拼貼的選擇而感到斷續、不連接，反倒會期待下一個風格會如何變化。也因為如此，即使多數評論對於《交響曲 1997》整體樂曲的展現上，並不持有正向的討論，但由於筆者在聽覺經驗上產生的感受，及多數評論未從音樂本身的結構進行分析，而多是採片段的風格變化，或單一拼貼使用（如：僅針對茉莉花拼貼的使用，或討論帝女花戲曲拼貼的使用是否得宜）作為探討的對象。因此本文冀望透過

深度聆聽及對樂曲本身進行較全面分析後，以音群分析及中心音等分析概念，能對上文中的提問，有更深一層的探究。

接下來本文將先觀察樂曲中，是否有如同多數評論中提及的風格變化性大？再以音高素材的一致性作為觀察的主軸，提出在表面的多變之下，其實樂曲在音高素材上，仍有一中心主軸，形成在紛亂的風格之中，以音高素材成就音樂進行的持續性。其中的「一致性」的觀察，在表面上似乎與多數評論提出的風格變異性大、形成顯而易見的斷續性觀點相駁，但實則不然。雖然在《交響曲 1997》中，確實有相當多的變化，無論是在聲響、風格、配器或演奏技法等，但「變化」未必就代表樂曲不具有一致性。誠如 Robert P. Morgan<sup>2</sup>所提，一致性並非分析唯一的角度，但這並不代表分析的另一面就是二擇一的斷續性角度分析，而只是不同分析觀點的匯集。所以斷續性及一致性兩種不同的分析角度，並不是相對的，而是在樂曲中可以同時被採用的。至於哪一種分析才具有意義，目前在學術界有關分析是否該以斷續性或一致性為中心點，並無一定論。因此，在眾人皆對《交響曲 1997》提出偏向斷續性的探討後，筆者試著從另一角度，也就是一致性的觀點，接續探討。主在提出另一種分析的可能，而非否定《交響曲 1997》中，斷續性所帶來的特質。

---

<sup>2</sup> Morgan, Robert P. "The Concept of Unity and Musical Analysis", *Music Analysis* 22/i-ii (2003): 7-50.

## 第二章 風格的混雜

### 第一節 對《交響曲 1997》的評論

自《交響曲 1997》演出以來，就備受關注，甚至在還沒發表之前，就已經有期待性的文章出現。因為此曲是應中國當局為慶祝香港回歸而創作的作品，因此無可避免的，有相當多的評論，皆從政治的角度切入。由於香港的統治權從英國回歸至中國，對於兩岸三地的政治生態上，有一定程度的影響，導致回歸的議題更形複雜。因此在選擇委任作曲家上，依其生長背景、求學過程及作品風格作等多角度品評，多數的評論文章中對譚盾的中選並無太大的異議，認為「對香港回歸這個複雜的議題來說，請複合主義的譚盾來持刀是最恰當不過」<sup>3</sup>。回顧第一章第二節作曲家的創作風格中，譚盾喜用拼貼手法，此曲的創作當然也少不了拼貼。誠如國外樂評針對曲中部分拼貼及風格所提出的「任何人可批評譚盾借用浦契尼、貝多芬、馬勒、將德國、義大利的主題用在英國與亞洲的政治事件上…」<sup>4</sup>。其中所指的「借用」，在音樂素材上的，應包括〈天〉中茉莉花樂段，拼貼自浦契尼的《杜蘭朵》片段；〈慶典〉中快樂頌旋律的使用等。但也因為這些引用、拼貼，為此曲招來許多爭議，以及連帶具政治意涵的影射，如東、西德間情同中、港、台之間，同文同種的合併<sup>5</sup>等政治議題。又因譚盾引用貝多芬的快樂頌旋律，因此也有評論討論貝多芬及譚盾的政治理念；如貝多芬原本欲將一首交響曲題贈獻拿破崙，後因政治理念分歧(拿破崙稱帝)，憤而將標題撕毀，改名為「英雄」<sup>6</sup>

<sup>3</sup> 楊忠衡，〈萬眾期待和平新世紀 譚盾、馬友友的《交響一九九七》一天·地·人〉，《音樂時代》7 (1997)：44-45。

<sup>4</sup> 朱家炯，〈譚盾現象 I—中國才子江郎才盡?亦或二十一世紀的音樂大師?〉，《音樂時代》1 (2001)：46-49。

<sup>5</sup> Arved Ashby, "Tan Dun:Symphony 1997," *American Record Guide*. v. 60/6 (Nov/Dec 1997): 209.

<sup>6</sup> David Hall, "Hong Kong Handoff," *Sound & Vision* v. 62/11 (Nov 1997): 140-141.

一事。評論中提到，如果中國當局無法將香港統治好，則譚盾是否也能如同貝多芬一般勇敢的表達自己的政治理念。無論大家關注的是音樂本身的拼貼，或是音樂所指陳的政治意涵，譚盾的確運用了這些旋律，成功的吸引了大家的焦點。

但這些拼貼，無論在素材的選擇上，或是在拼貼的手法上，甚至在令人產生聯想的政治意涵上，都引起出相當大的爭議。就有評論針對其拼貼的手法提出：

該曲在大量借用其他作品的片段或精神之餘——從李白至茉莉花，從貝多芬至浦契尼，從極簡主義至實驗主義——卻缺乏屬於自己的風格……

〔譚盾的作品〕七拼八湊、〔是〕一味模仿的作品……。<sup>7</sup>

某些層面來說，茉莉花及快樂頌樂段，就聽覺經驗上，在旋律或配器方面，似乎是直接的挪移。如：〈天〉的後段——茉莉花樂段，在要銜接茉莉花樂段處，是以人聲，加上快速敲擊編鐘，在由弱漸強的聲響下，以一聲鏗鏘有力的編鐘敲擊聲，配合管絃樂齊鳴茉莉花旋律的方式，將茉莉花樂段帶出。整個配器雷同於浦契尼在歌劇《杜蘭朵》中，茉莉花樂段的使用方式。在歌劇《杜蘭朵》中，也是在人聲以及三聲鑼響之後，再以一次鑼響，配合整個管絃樂，將茉莉花樂段帶出，兩者之間的安排非常雷同。在調性及和聲上也有相似的地方。浦契尼在茉莉花之前的樂段，使用六個降記號為調號，到銜接茉莉花樂段的前一組和聲，人聲才落在 AC<sup>#</sup> EA 上；而到茉莉花樂段時，調號改為兩個升記號，旋律由 F<sup>#</sup> 開始，也就是落到以 D 為中心音的樂段。譚盾的使用，也相當類似。〈天〉的茉莉花樂段部份，在茉莉花之前的樂段，也非以 D 為中心音的樂段，在接茉莉花樂段之前的最後一組和聲，均落在 A 音上，茉莉花旋律也是由 F<sup>#</sup> 音開始。浦契尼與譚盾的茉莉花樂段，其前段皆屬他調，到茉莉花樂段時，旋律皆由 F<sup>#</sup> 音開始，雖

<sup>7</sup> 陳慧珊，〈當西方遇上東方《天、地、人——一九九七交響曲》歐洲首演之後〉，《音樂時代》3（1999）：80-82。

然譚盾在譜上並沒有像浦契尼一般標示出調號，但由於進程上相當雷同，旋律用音也完全相同，因此我們先將譚盾的茉莉花也劃歸至 D 調分析。且在接茉莉花之前，兩人均使用在以 A 音為主的和聲上，從功能和聲來看，暗示 A 音為 D 調 V 級，就有導向 D 調的作用。另外在和聲上，浦契尼的和聲變化較快，兩小節內的和聲變化為  $I \rightarrow VII_7 \rightarrow I \rightarrow V_7$ （以上和聲中 C 音均還原）；譚盾四個小節內的和聲變化為  $IV \rightarrow V_7 \rightarrow I \rightarrow V_2$ （以上和聲中 C 音均還原）。有趣的是兩人在 V 級與 VII 級時，原本要升的 C 音都被還原了。C<sup>#</sup> 音原是 D 調的導音，具有強烈的暗示功能，若將 C 音還原，則 D 調的地位倍受動搖。但由於浦契尼在譜號上已標示兩個升記號，且低音使用上，強烈暗示西方調性的根基，因此 C 音的還原，相對的更加強化了上聲部中，五聲旋律的中國色彩。雖然兩者在和聲變換的速率上不一樣，但因為一、二小節與三、四小節間的旋律是相同的，加上兩人在和聲進程上的極為相同。依據上述，無論從配器、調性、和聲進行來說，譚盾在茉莉花樂段中，的確與浦契尼的茉莉花相當神似，無怪乎有人指出「茉莉花無論在和聲還是配器上都流露出濃郁的西方晚期浪漫派音樂語言風格」<sup>8</sup>。因此在聽到〈天〉中的茉莉花樂段時，很難讓人不與浦契尼的茉莉花樂段產生聯想。整個樂段雖然使用的是中國民謠，但由於配器等手法，反而產生了相當濃厚的西方浪漫晚期風格。這樣的挪移，的確很容易令人懷疑，作曲家在拼貼手法的運用上，到底有多少的新意？

也由於拼貼的素材，從浦契尼、貝多芬、廟口的實際錄音（帝女花），一直到作曲家自己先前為電影的配樂（不要哭！南京 1937）；有代表西方音樂的旋律、配器，也有代表中國的五聲音群，甚至是地方戲曲音樂。無論作曲家用這些拼貼的原意如何，透過評論，可發現大家都注意到一點：即拼貼的對比所引起的「風格上的混雜」。也由於選擇的風格迥異，因此對於其使用的拼貼，也有評論

---

<sup>8</sup> 童昕，〈譚盾拼貼“天·地·人”〉，《人民音樂》 387（1998）：14-15。

家提出質疑「這種令人眼花撩亂的拼貼豐富了音樂，但同時也帶來另外一個問題，即音樂風格上的統一問題」<sup>9</sup>。甚至認為「該首樂曲沒有一個清晰的中心」<sup>10</sup>。無怪乎會有評論認為「譚盾在曲子上製造了一種蕪蔓龐雜，然而在某些層面來說，這是無可避免的混亂」<sup>11</sup>。

綜合上述，多數評論均與風格的紛亂、混雜有關，在拼貼素材的使用上是如此，樂章間的風格對比亦然。然而我們透過聽覺經驗，可發現這些風格上的對比，存在於樂章與樂章間、樂曲與樂曲<sup>12</sup>間，也存在樂段與樂段之間。因此接下來，我們將就曲內及曲間的風格對比提出探討。

## 第二節 曲內與曲間的風格對比



在多數評論中均提及的風格混雜，也代表《交響曲 1997》在某一層面上的斷續性。然樂曲分析的角度，應從一致性的觀點，試圖尋求樂曲的整體性？亦或從斷續性的觀點，去追尋樂曲的意圖？在目前的分析方法中，對這兩種分析態度並無統一或唯一的方法論。因此筆者首先針對評論中提及的風格混雜，對其觀點，從文本中找尋切確證據，亦認同《交響曲 1997》的確存在著眾多的風格對比，也因此造成樂曲某些層面的斷續性。但除斷續性的觀點之外，筆者試著從另一層面，也就是一致性的觀點，探討音高素材所造成的音樂持續性。使《交響曲 1997》在風格紛雜、斷續的討論外，提出另一種分析的可能性。以下將先就風格紛亂為探討主軸。

<sup>9</sup> 同註 8。

<sup>10</sup> 同註 6， “we’re left with something scattered, a work with no apparent center…”

<sup>11</sup> 同註 6， “Mr. Tan has created a sprawling, though in some ways irresistible mess.”

<sup>12</sup> 本文中的「樂曲」，指各樂章中，由作曲家所標示具曲名的樂段，如《天》樂章中有 6 首樂曲，包含〈龍舞〉、〈鳳〉、〈慶典〉等樂曲。

接續本章第一節的討論，除了拼貼所帶來的風格差異之外，我們還可以發現這些風格上的對比，同時存在於樂章間、樂章內（各曲之間）、曲內。以下將就範圍大小，逐一探討風格上的對比性。

首先從樂章與樂章間來看，最明顯的，就是第一、三樂章間與第二樂章間的風格對比。第一、三樂章在旋律的使用上，較為雷同，如第一樂章的〈序歌：天地人和〉就呼應第三樂章最終曲的〈和〉，兩首曲子的內容大致上是相同的(除〈序歌：天地人和〉一開始有編鐘樂外)。另外〈天〉mm.3~20 獨奏大提琴的旋律，在〈人〉mm.28~37 也以移高完全五度再現。第一樂章中，除〈龍舞〉具有一段較明顯的現代西方語彙樂段<sup>13</sup>外，其餘多落在非現代西方語彙樂段<sup>14</sup>，第三樂章亦如此，而第二樂章卻是絕大部分使用現代西方語彙。因此，從整體旋律或西方語彙風格上來說，第一、三樂章與第二樂章間形成強烈的對比。再觀察其樂器使用，第一、三樂章中童聲合唱、樂團、編鐘、獨奏大提琴這四種聲響相互交替，但在第二樂章中則完全沒有使用童聲合唱，樂團絕大多數時間，以較薄弱的織度（相對於第一、三樂章較厚的聲響），襯托出獨奏大提琴及編鐘在這個樂章中的重要性。無怪乎有評論說此一樂章「像是一首單獨為獨奏大提琴和編鐘而寫的小協奏曲」<sup>15</sup>。因此在配器的使用上，第一、三樂章與第二樂章有相當大的差異，也造成聲響上的差異及對比。另外，在整體氣氛的表現上，第一、三樂章所使用的素材較為雷同，前後呼應了歡慶的氣氛；第二樂章則以大提琴為主軸，陷入一片深沉、迷離的氛圍中，更加形塑了第一、三樂章與第二樂章間強烈的風格對比。無怪乎有評論指出第二樂章《地》的風格，與第一、三樂章迥異，認為前者「單

<sup>13</sup> 指不使用西方功能和聲的樂段。

<sup>14</sup> 指相對於「現代西方語彙樂段」的部分。在分析上多落在中國五聲/七聲音群的使用，或是具有或暗示西方功能和聲的樂段。

<sup>15</sup> 同註 8。

獨抽出來演奏會更合適」<sup>16</sup>。

接著再以各曲的風格差異來看。如上文所述，我們可發現樂章間具有現代西方語彙與非現代西方語彙的對比，但樂章內，也就是曲與曲之間，鮮少有現代西方語彙與非現代西方語彙間的對比，唯一一個較明顯的例子為：〈龍舞〉與〈鳳〉。〈龍舞〉最後結束在中國五聲及七聲音群<sup>17</sup>中，但整個和聲又屬現代西方語彙，尤以大量的銅管，表現出 *fff*、剛強的聲響力度。接下來的〈鳳〉，雖然也有五聲音群特質，但同時也具有西方調性中的功能和聲進行（詳細分析見第三章第二節），且一開始的主要旋律以 *ppp* 的聲量，落在木管與絃樂聲部上。依上述幾點，則〈龍舞〉與〈鳳〉之間，在中國五聲、七聲音群的銜接下，形成了現代西方語彙與非現代西方語彙間的對比，配器上及聲響上所形成的剛與柔的對比。除了現代西方語彙與非現代西方語彙間的對比外，曲與曲間更為明顯對比，主要是來自風格間的對比，如西方風格對比於中國風格等。以〈天〉的「茉莉花」與〈廟街的戲與編鐘〉來看，同樣都是取材自中國，一個是中國地方民謠，一個是中國地方戲曲，但兩樂段間所展現的，前者為西方晚期浪漫樂派的風格，後者為傳統的戲曲代表，兩者間的風格，就顯出相當大的差異。

再觀察較小範圍一曲內的風格差異。以〈龍舞〉為例，曲內就存在著現代西方語彙與非現代西方語彙間的對比（詳見本論文第三章第三節）。〈慶典〉中，則有明顯的中國五聲素材與代表西方調性音樂的「快樂頌」，這一中一西的代表，形成了中西音樂間的風格拉扯。即使在使用現代西方語彙的樂章中，我們仍可找出風格上的差異，如〈地〉，一開始由獨奏大提琴所演奏，充滿五聲音群特色的樂段，相對於接下來由編鐘所帶出的現代西方語彙樂段，就形成了風格上，中國旋律與偏向西方非調性聲響的對比。〈水〉雖只以獨奏大提琴為主軸，

---

<sup>16</sup> 同註 8。

<sup>17</sup> 詳細定義參考第三章。

但大提琴光是撥奏，就製造出琵琶（單音撥奏—左右手互換撥奏）、電吉他（四音和聲加上滑奏(glissando)）<sup>18</sup> 等音色上的模仿，使風格上的變化、對比更加明顯。

綜觀上述，無論是拼貼、風格、配器、演奏技巧要求等，的確都在樂章間、樂曲間、樂段間，造成了一定程度的對比。無怪乎有評論對其整體的批評為「…前後文脈支離破碎的該曲，其效果因長度的冗長和實際音樂焦點的缺乏，而顯得虛浮鬆散、漫無章法」<sup>19</sup>、以及「如此散落著的一些遠距離的音樂片段卻缺乏一條強有力的清晰主線將他們串連在一起，所以整首交響樂聽上去熱鬧但紛亂，缺乏傳統概念中的整體感」<sup>20</sup>。

但風格的混雜是否就一定會造成樂曲支離破碎？是否就代表「音樂焦點的缺乏」或「缺乏傳統概念中的整體感」呢？抑或真的「缺乏一條強有力的清晰主線」？以下將就音高素材的使用，探討《交響曲 1997》在非現代西方語彙樂段與現代西方語彙樂段中的眾多的風格下，能否使樂曲在某一層面上統整？在表面風格的分崩離析下，產生一貫穿全曲的主線？

---

<sup>18</sup> 因〈水〉在總譜中並無劃分小節線，故在此僅能標示 Sony 於 1997 年出版的錄音版本中的時間點：仿琵琶 聲響出現於第八軌的 1'06~1'13；仿電吉他聲響出現於同軌的 1'41~1'42。

<sup>19</sup> 同註 6。

<sup>20</sup> 同註 7。