

第三章 音高素材的一致性

《交響曲 1997》在聽覺經驗上，的確具有多樣的聲響與風格。有象徵中國的編鐘、兒童人聲合唱團，以演奏技法模仿二胡、古琴等中國樂器音色的大提琴，及包含中國鼓、牛鈴等特殊擊樂的樂團，除了這些，樂曲中還加入人聲吶喊、水聲等聲響，聽覺效果非常的豐富。至於創作的風格，因為大量地將不同的音樂風格拼貼在一起，其中有充滿中國風味的五聲音群樂段、類似浦契尼配器效果的茉莉花拼貼樂段、神似史特拉汶斯基風格的非調性樂段、象徵西方音樂的快樂頌拼貼樂段、及作曲家自己在此曲中原創的樂段或引用先前作品的樂段等。將這些五花八門的樂段放在同一首曲子中，要使其風格效果在聽覺經驗上融為一致，並非易事。



加上在創作時，將曲子分為《天》、《地》、《人》三大部份，《天》的部份就有 6 首樂曲，且大部份的拼貼多落在《天》部份中。其中《天》、《人》部份較為相似，在非調性樂段的比例上，比《地》部份來的少，使得《地》聽來，與之前的《天》及之後的《人》，形成相當大的落差。因此不管在配器、曲風，或是樂曲的編制安排上，《交響曲 1997》均呈現出多元、豐富、甚至有點複雜的樣貌，無怪乎有人會批評此樂曲凌亂無章、拼貼的使用過於任意。

在初聽《交響曲 1997》時，音樂上的多樣變化，的確讓人懷疑作曲家在創作時的想，是否真的如同外界的一些批評？此曲是否真的散亂無章法？但有趣的是不管曲子在風格上如何變化，總會讓人有繼續往下聽的衝動，也就是雖然曲風一直在改變，但是音樂的流動卻不因曲風的改變，而產生停滯或遲緩的現象。透過本章對樂曲文本的分析，發現作曲家即使在不同風格中，甚至是拼貼上，有

「素材使用的一致性」的特點存在。無論是在調性樂段、非調性樂段甚至是拼貼樂段，都因為使用共同的素材，而使樂曲在不同的風格中產生了微妙的連貫。但其共同素材的使用，並非是顯而易見的，或者是在聽覺經驗上一下子即可被辨認出來的。透過分析，得出以下兩種素材—C、G、D 三音及五聲、七聲音群（在本文中，五聲音群特定指中國的五聲音階—宮、商、角、徵、羽，七聲音群特定指中國的七聲音階—宮、商、角、變徵、徵、羽、變宮）使用，其一致性及變化，使《交響曲 1997》全曲在紛亂的音樂風格的拼貼中，產生了樂曲的連貫性及持續性。

以下將於本章第一節歸類出，以 C、G、D 三音為基本素材，在全曲中運用、變化的各種方式，並探討 C、G、D 三音的變化及在音樂上的延續性。於本章第二節歸類出，以五聲/七聲音群為基本素材，在全曲中運用、變化的各種方式。並探討五聲/七聲音群的變化及在音樂上的延續性。



第一節 以 C、G、D 三音及其間關係為基本素材

從開始接觸《交響曲 1997》起，我們在聽覺經驗上，很容易就可以發現樂曲中的重要素材—C、G、D 三音。在《交響曲 1997》全曲錄音的一開始，也就是〈序歌—天地人和〉的開頭處(此處音樂並無記在總譜中)，由編鐘揭開序幕，而第一個編鐘的聲響，就是由 C、G、D 三音所組成；接著一連串鏗鏘有力的編鐘敲擊聲，雖然因為快速且多音的敲擊，形成了與泛音共振的模糊效果，但從聽覺上，我們依舊可以清晰地聽出幾個較明顯的音。這些音，多數均落在 C、G、D 三音上。如果，這樣聽得不夠清晰的話，那麼〈天〉中，接於 Cello 之後的編鐘，也就是 mm.21~38(見譜例 3.1.1)，更是將此素材完整地，以水平、單音方式呈現，並為之後 C、G、D 三音的使用及變化，奠定了最初的基礎。

接下來將從 C、G、D 三音最基本的型態，說明 C、G、D 的運用及變化方式。從水平單音的 C、G、D；到以 C、G、D 三音為該樂段主要的骨幹音，及將 C、G、D 中的 C 音更進一步的提出，使 C 音成為該樂段的主軸音；還有將 C、G、D 三音之間的音程關係提出，只使用音程作為聯繫的用法。以下將就 C、G、D 三音作為橫向單音的使用方式、作為骨幹音的使用方式、及作為音程關係的使用方式，配合實際譜例，探討上述三種方式的使用方法。

作為橫向、單音方式的使用方式

C、G、D 三音，水平、單音方式的使用，最常出現在編鐘的聲響上。如〈天〉mm.21~38 (譜例 3.1.1)中，三音依序出現，共重複了 8 次。在 mm.83~93 中，也是依序重複了 4 次；並在 mm.133~145，以編鐘敲擊此素材，作為結尾。同樣的使用也出現在〈慶典〉中，如 mm.210~213、mm.221~226 及從 m.229 到〈慶典〉結束為止。在非調性樂段〈火〉中，mm.189 開始，重複出現這三音，再次喚回聽覺上的回憶。當然，這樣的使用，並不僅只編鐘的聲響，它也可以被其他樂器所演奏。於〈天〉中，茉莉花樂段(m.115)出現時，此素材又再一次以水平、單音方式呈現；mm.115~123 由鋼琴、豎琴、降 B 調小號、長號，再加上 m.121 之後的低音管及倍低音管，在不同時間奏出 C、G、D 三音。此外〈龍舞〉一開始的管樂聲部，即在不同的管樂器上，不停的吹奏這三個音。

譜例 3.1.1

The image shows a musical score for a section titled "Bells". It consists of four staves of music, numbered 21, 23, 27, and 33. The music is written in a 4/6 time signature. The notes are primarily quarter notes and half notes, with some beamed eighth notes. Fingerings (6, 5, 4) are indicated above the notes. Dynamics such as *f* and *mf* are present. A bracket spans measures 21-23, and another spans 27-29. In measure 33, there are markings "(all bells fading out)" and "mutes all".

從以上 C、G、D 三音，以水平、單音方式呈現的模式，我們可以發現：1. 它最常以編鐘的聲響出現 2. 多為反覆數次的使用。編鐘的聲響，是屬於東方色彩的，在樂曲中，編鐘又多次與此動機素材結合出現，因此強化了兩者之間的連結。再者，多次的反覆，同樣也加強了聽覺經驗上，對這個素材的感知。依據上述兩點，當 C、G、D 三音於調性或非調性樂段中，被加以變化時，在聽的時候，很容易就可產生連結。

作為骨幹音的使用方式

明顯的骨幹音使用，最常見於大提琴獨奏樂段，如：〈天〉 mm.的 37~46 (譜例 3.1.2)，就是在原有的 C、G、D 三音上，加上裝飾音。造成聲響上類似南胡的拉奏，使得此動機素材，除了與編鐘聲響的結合外，在這邊又進一步的加強與東方色彩上的聽覺連結。這種明顯的骨幹音用法，在非調性音樂中，大提琴獨奏聲部，也非常常見；如：〈地〉一開始的大提琴獨奏，在拉奏五聲音群的旋律後，mm.5~7 出現約 2 個小節的撥奏(譜例 3.1.3)，在音色上模仿佛古的走手音(就是古

琴左手移動時，所造成的滑音)；雖然這一段撥奏的音，共有五音—C、D、E、G、A，但拍點上的音，皆落在 C、D、G 三音上，且多為八分音符，相對於後半拍的十六分音符，具有較長的音值。再依據作曲家在譜上標示，每拍的第一個音皆為空弦撥奏，在空弦上撥奏的聲音，共鳴也會比較明亮，因此將這些拍點上的音，也就是 C、D、G 三音，視為此段撥奏的骨幹音。

譜例 3.1.2

33

Vc. solo

38

譜例 3.1.3

5

Cello

除了這種無論在聽覺或視覺上，都較為輕易察覺的用法外，C、D、G 三音也可能藏匿在旋律當中，透過分析，才能發現該段旋律的骨幹音為 C、D、G 三音。〈天〉一開始的 Cello 獨奏樂段，也就是 m.3 開始(譜例 3.1.4)，主要以五聲音群組成，其三拍以上的長音，均停在 C、D 音上，直到 m.16 轉至另一組五聲音群後，出現了長音 A 及 G，這四個長音中，C 長音及 D 長音均出現 2 次以上，G 長音雖僅出現一次，但是是出現在重要的結束音，因此分析此獨奏樂段，則 C、D、G 三音為樂段的主要音。這樣的分析結果，與隨即接在 Cello 獨奏之後的編鐘聲響—C、G、D 三音，有相互呼應的效果。

譜例 3.1.4

The image shows a musical score for a Violoncello solo, spanning measures 3 to 20. The score is written on five staves. The first staff (measures 3-6) is marked 'in Erhu style' and 'mf molto espr.'. The second staff (measures 7-11) continues the melodic line. The third staff (measures 12-15) features a long, sweeping melodic phrase with a fermata over the first measure and a dynamic marking of 'f'. The fourth staff (measures 16-19) continues the melodic development. The fifth staff (measures 20) ends with a long, sustained note. A blue circular watermark with the text 'EISA' is visible in the background of the page.

〈水〉曲中，除一開始有編鐘及低音大提琴的聲響外，全曲幾乎為大提琴獨奏，較傾向非調性音樂，多由短小的動機所組成。分析後半部的素材使用，共分為 a~h 八個單元(譜例 3.1.5)，並依結構音間的關係，以線性分析圖提出相關探討(譜例 3.1.6)。(h 部份至長顫音 C 為止，之後為〈火〉的過門)

譜例 3.1.5

The musical score consists of several systems of notation. The first system shows a bass clef staff with a box labeled "sul G" containing notes with "n" and "v" markings, followed by a box labeled "arco" containing notes with "a" and "+" markings. Below the staff, the instruction "pick up the bow" is written, with a dynamic marking of *p* followed by *f*. The second system contains measures labeled "a." and "b." with dynamic markings *ff* and *p*. The third system contains measures labeled "c." with dynamic markings *ff* and *mp*. The fourth system contains measures labeled "d." and "e." with dynamic markings *ff* and *fp < ff*. The fifth system contains measures labeled "f." and "g." with dynamic markings *ff* and *ff*. The sixth system contains measures labeled "h." with dynamic markings *ff*, *mp molto espr.*, and *mp*. The seventh system contains measures with dynamic markings *ff* and *ppp p molto espr.*. A tempo marking of $\text{♩} = 65$ is present above the final system.

譜例 3.1.6

線性分析圖
表層結構

中層結構

深層結構

依據表層結構分析，a 部份的前半部，為接續先前的架構，雖在 B^b 與 C 之間徘徊，再接到 G 音的延長音上，但主要仍為 C 音至 G 音，因此將 C、G 視為 a 部份的骨幹音。b 主要音為落在空弦上的 G 及 D 音，接下來 D→E 及 F→G 兩組小七度的移動，其實在前面的 F→G、C→D 就已經預示了。在 b 部份前段的骨幹音為 G、D，c 部分一開始又落在 G 音的脈絡下，b 部份的後段是以兩次八度

移動的方式(表層結構中，以弧線標示出的D₃→D₄及G₃→G₄²¹)，從D音過渡到G音，因此將G、D視為b部份的骨幹音。到c部份，在原始譜例中，我們可看到作曲家在多串快速音群中(見原譜例c部分中，「」為筆者所加，以指出c部分更小單元)，所標示出來的開始音及最後音，也就是在表層結構分析中，c部份符桿朝上所列出的音。但由於音的移動速度相當快，部份又沒有標示出確切音高，再加上滑音奏法等，所以比較容易聽出來的，只剩下加上重音記號、且作曲家在譜上有明確標示出音高的每一組快速音型的開始音。也就是在中層結構中，c部分所標示的結構音，因此將G、C、D視為c部份的骨幹音。綜合上述a、b、c部份的分析，輔以中層結構的標示，則此處也使用了以C、D、G三音為骨幹音的手法。

其實C音在a部份之前，便已是骨幹音，徘徊在C音的八度拉奏上，接著跳脫八度，將較高的C₃音上移小二度至C[#]₃，力度也從強到弱；就當似乎停滯在C[#]音上時，又再次移到D及A音，在這之間始終保留C₂音(譜例3.1.5的第一行)。音樂因為C→C[#]而有變化的趣味，也由於力度的漸弱，接下來的D、A到B^b，似乎是以D為一個分隔點，主在由A進入B^b，來自前面的C→C[#]的轉位音程。但是此時B^b的發展，卻是逗留在C及B^b之間，一連串大二度的進行。最後出乎意料的，音的進行並未停留在一直出現的C音上，反而落在G音；但因G音標示為空弦的泛音拉奏，因此聽覺聲響上，顯得相當的空靈、虛無。b部份接續這個G音，加上a部份中已出現過的小七度，形成由高音到低音的F→G及C→D，而以G、D音為主的片段。同樣地，c部份又接自b部份最後的G音，開始一連串快速音群的拉奏，誠如先前所提c部份音樂骨幹音落在G、C、D上。但音樂的進行，仍因音群的快速及音的模糊，而產生不穩定的感覺。

²¹ 此處的D₃→D₄及G₃→G₄，指絕對音名的標示。即中央C標示為C₄。

從結構分析圖中的中層結構來看，可以發現，a 部份的骨幹音為 C 及 G，但 G 音在此因為泛音拉奏，主要是延續到 b 部份的 G 音。b 部份的骨幹音為 G、D，後半部的分析又是依據 c 部份一開始的 G 音主要依據。到 c 部份時，雖然在譜面上 G、C、D 三音是非常明顯的架構音，但由於此部份音群速度快、拉奏技巧複雜等，在聽覺經驗上反而不易辨認。依據上述分析，可以發現，a、b、c 三部份在素材發展的進程上，有逐一增加的趨勢，從 CG→GD→GCD。在骨幹音的分析上，也是環環相扣，相互依賴。素材的增加，造成了骨幹音的增加，在拉奏的技巧上也是不斷的加疊。同時形成了聽覺經驗上，不斷延伸的豐富感。

另外，延續骨幹音的使用方式，作曲家在某些樂段，又將 C、G、D 三音中的 C 音，更進一步提出來。在透過一定程度的架構下，使 C 音在某些樂段中，成爲一個主軸音。這種建立 C 爲主軸音的方式，又有兩種，一種是建立在表層，另一種是建立在中層、甚至是深層。以下將就 C 音在不同層次中，形成主軸音的使用，分別討論之。



第一種以 C 爲主軸音，是指在短小動機中，只以 C 音爲主要架構音，音樂的進行不停地圍繞在 C 音上，最後仍回到 C 音。這種建立的過程，較爲簡單，在聽覺經驗中，也比較容易被察覺。

例子可見非調性樂段〈水〉曲中後半部的 d、e、f 及 g 部分(譜例 3.1.5)。d 部分承接自以 C、D、G 三音爲骨幹音的 c 部分，音的進行游移在 C 與 B^b之間。除第一及第四個 C 音外，其餘的 C 音均爲下弓，B^b均爲上弓²²，最後停在小七度的和聲上。直到 e 部分，才明確地由 B^b 導向被加上重音記號的 C。因此 d 部分加上 e 部分，形成了徘徊於 B^b 及 C，並以 C 爲這一部分的主軸音。其實從表層結

²² 一般來說，下弓的力量會大於上弓。

構圖中，可看出 f 部份及 g 部份的關係，與 d、e 部份間的雷同，都是在 C 與 B^b 間徘徊，再回到 C 音。不同的是，f 及 g 部份在 C、B^b 間增加了較多的音。

第二種以 C 為主軸音，是指在較長的樂段中，以 C 為主要結構音，音樂的發展比第一種的空間更大，但在進行時仍不停地回到 C 音上，最後停留在 C 音上。

在〈龍舞〉的 mm.1~25 之間，是一段利用 C、G、D 這個原始素材，加以變化，形成以 C 為主軸的有趣過程。一開始以銅管聲響為主，帶出水平 C→G→D 的進行，再利用附點節奏型態—十六分音符接 C 長音，透過聽覺上的確立，建立了 D 又回到 C，整個弦樂部份在 mm.15~17 都停留在以 C 為基底架構音的長音上，並開始為 C 為主軸音鋪陳。詳細的分析，將於本章第三節探討 C、G、D 三音在〈龍舞〉中的變化與延續時，提出完整的討論。

C 音在長程進行中，成為主軸音的例子，除龍舞外，前段提及的〈水〉曲後半，在長程進行中，也是以 C 音為主軸做發展。接續前段的討論，由於 d~g 部分，音樂的進行落在 C 與 B^b，兩音間的徘徊與拉扯。從中層結構圖來看，在 a、b、c 部份，雖然是運用骨幹音的使用方式，但在最基底的分析中，C 音才是中心結構音。依循這個脈絡，則音樂發展到 d~g 部份時，表面是 C 與 B^b，兩音間的徘徊與拉扯，實則是以 C 為這四個部份的主軸。此後 h 部份，一樣落在 C 為基礎的發展。由譜例 3.1.6 的深層結構圖中，也可說明：C 音為 a~h 部份的主要架構音。在這一小段樂曲中，雖然演奏風格錯綜複雜，但始終仍在以 C 音為主軸的進行。

作曲家在使用我們聽覺經驗中較熟悉的 C、G、D 三音素材中，先建構出這三個音的重要性，從《交響曲 1997》的開頭一路聽來，一定很快就能抓到 C、G、D 三音在〈水〉曲中，作為骨幹音及以 C 為主軸音的重要性。如果只是聽〈水〉，

還是可以清晰的發現，以 C 為中心的手法。無論如何，作曲家在這個樂段中，的確以簡單的素材加以發展，並佐以多種演奏法，製造出音樂的豐富感及其延續性。

從表層結構圖中，特別是用色線標示出的 $G \rightarrow A \rightarrow B^b \rightarrow C \rightarrow D$ (綠色線)，及 $G \rightarrow A^b \rightarrow A$ (紅色線)，都是長程的音高連結。有趣的是，綠色線條支持了 G、D 的分析、而紅色線條同樣也支持 h 部份 G、A 的重要性。

在 a 部分之前多為清晰的單音，但作曲家賦予不同的演奏方式及節奏，進而創造出音樂的豐富性。a 部分之後，也就是之前分析的 a~h 部份，則利用在樂曲先前已建立為穩定的 C、G、D 三音，為主要架構音；其中又以 C 為最主要的架構音。但就在這些簡單的元素中，為了音樂的趣味性，做了些許的變化，如 B^b 的出現，脫離了原始素材帶給人的安定感，反而形成了音樂中的拉扯，在 C 與變化音 B^b 間的游移。也因為在聽覺經驗中的期待，而使得音樂產生了延續性。



作為音程關係的使用方式

在〈序歌—天地人和〉的開始處，第一個編鐘的縱向聲響，就是由 C、G、D 三音所組成，三音之間的音程關係，除完全五度、大二度外，還包含轉位音程的完全四度及小七度關係。

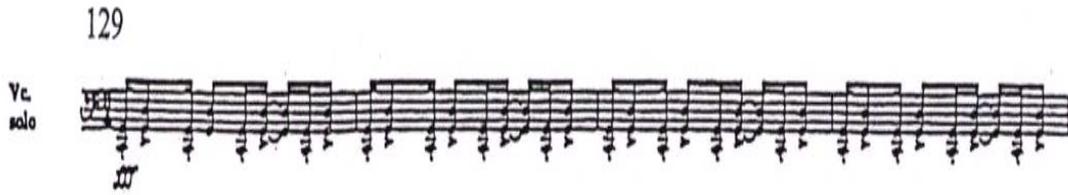
在非現代西方語彙樂段中，我們可以發現許多以 C、G、D 三音音程關係做變化的例子，其中最常使用的是，和諧的完全五度的縱向和聲。如〈慶典〉中，mm.129~132 (譜例 3.1.7) 大提琴獨奏部分，拉奏 C、G 及 G、D 兩組完全五度和聲；mm.141~148 (譜例 3.1.8) 木管部分，也是以完全五度為基礎和聲，做出旋律線的變化。又或在縱向與橫向進行中，皆達到完全五度關係，如 mm.133~140 (譜例 3.1.9) 的弦樂部分，無論橫向或縱向來看，均為完全五度進行。這種使用方式，多半落

在非主要旋律的聲部，形成一種對 C、G、D 三音之間，完全五度音程的回憶。

譜例 3.1.7

129

Vc. solo



譜例 3.1.8

141

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
In Bb 2

Ba. 1
2

(a2)

mf

145

Fl. 1
2

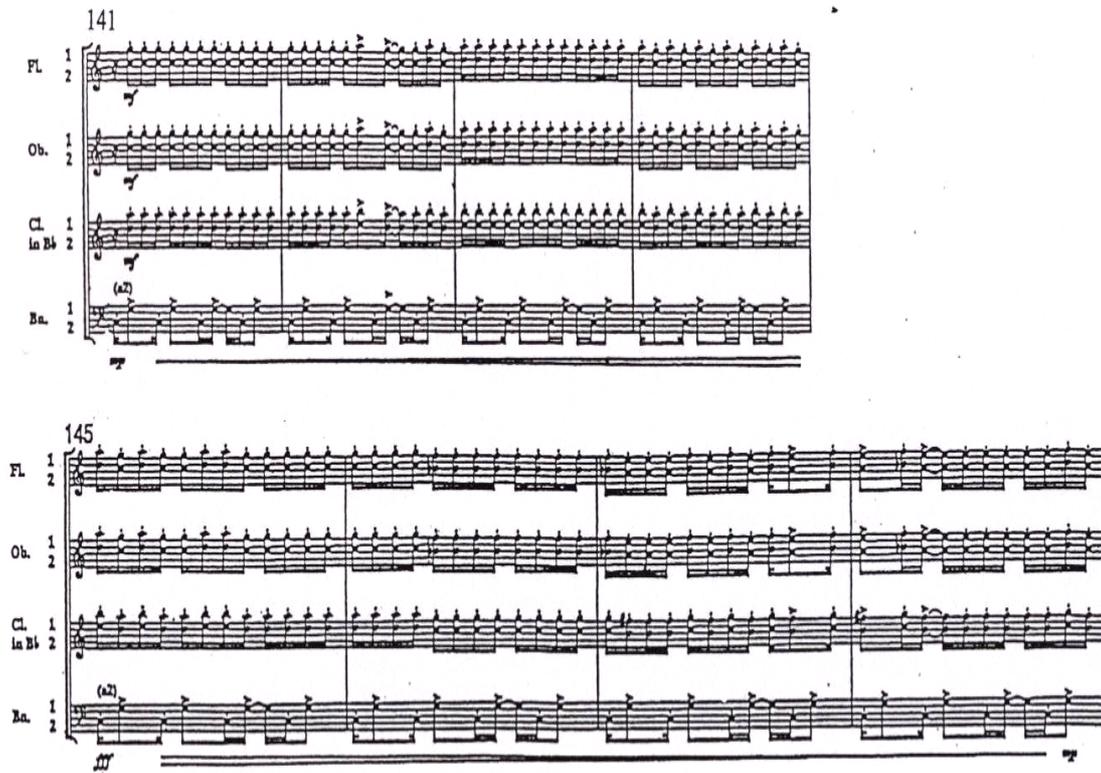
Ob. 1
2

Cl. 1
In Bb 2

Ba. 1
2

(a2)

mf



譜例 3.1.9

The image shows a musical score for Example 3.1.9, consisting of two systems of staves. The first system, starting at measure 133, includes staves for Violins I (Va. I), Violins II (Va. II), Violas (Vla.), Cellos (Vc.), and Contrabasses (Cb.). A bracket labeled 'P5' spans measures 133-134 in the first system, and another 'P5' is marked in the Viola part of the same system. The second system, starting at measure 137, includes the same instruments. Above the string parts in measures 137-140, there are markings 'v n'.

譜例中標示之 P5 為完全五度之意

由於在非現代西方語彙樂段中，較有明顯的旋律線條或和聲，因此音程關係，只是作為連結前後樂曲的眾多方法之一；反而，利用音程間的關係，所產生的聽覺先驗的用法，更常見於在非調性樂段中。

在〈龍舞〉的 mm.62~79 間 (譜例 3.1.10)，主要的旋律，為木管部分及弦樂部分交織而成，約兩個小節的短小的動機，在各個聲部中輪流出現。每小節中，節奏上有固定的模式之外(唯第三拍有時為附點節奏，有時為三連音)，因聽覺上具有奇特、似五聲音群的色彩，因此希望透過音群分析，能有更具體的分析結果。

然而，卻發現其音高結構零散，未能有效的歸納出任何一組五聲音群結構。因此再透過音程分析，發現其音高移動，多落在大2度、完全4度及小7度上，偶而也有3度穿插其中，加上由五聲音群所組成的上行三連音，使得聽覺經驗在此，對大2度、完全4度及小7度，與C、G、D三音之間的音程關係，及代表東方的編鐘聲響，產生了連結。使得這一個非調性樂段，有了特殊的氛圍。

譜例 3.1.10

62 $\overline{M2} \overline{M2} \overline{P4} \overline{P5}$ $\overline{M2} \overline{M2} \overline{m7} \overline{P5}$ $\overline{P4} \overline{P4} \overline{m3} \overline{m2}$ $\overline{M2} \overline{P4} \overline{P4} \overline{m3}$ $\overline{P4} \overline{P4}$

FL 1 2
Ob. 1 2
Cl. 1
Ba. 1 2
Vn. I
Vn. II
Va.

67

FL 1 2
Ob. 1 2
Cl. 1
Ba. 1 2
Vn. I
Vn. II
Va.

譜例中 M=大、m=小、P=完全

在非調性樂段中，利用原始素材的音程關係，使音樂在聽覺上達到連結的做法，除了運用在較易於辨識的水平旋律線外，也可在較不容易為聽覺所察覺的垂直和聲中發現。同樣在〈地〉的 mm77~82 中（譜例 3.1.11），此處的木管樂器有長笛、雙簧管及豎笛，每個樂器各自具有兩個音的和聲，如長笛、豎笛間為完全五度，雙簧管間則為完全四度。但若依整個木管的垂直和聲來看，其整體音色在聽覺經驗上，並沒有和諧的感覺。在這裡，作曲家將我們所熟悉的音程關係，暗含在不協和的垂直聲響中(如增四度)，使得素材的變化，在聽覺經驗中不易被發現，而是透過對樂譜文本的分析，才能發覺這樣的運用。

譜例 3.1.11

The image shows a musical score for woodwinds, measures 77-82. The score is written for four parts: Flute (FL), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (CL in Bb), and Bass Clarinet (Bs. CL). The flute part is marked 'P5' and the oboe part is marked 'P4'. The bass clarinet part has a 'P5' marking. The dynamic marking 'ppp' is used throughout. The score is written in treble clef and shows a series of notes and rests across the measures.

從序曲的第一個聲響開始，經過〈天〉、〈龍舞〉、〈慶典〉、〈水〉、〈火〉、〈人〉等曲，直到〈和〉快結束的地方(mm.80~81)，均有 C、G、D 三音的使用。尤其在〈天〉、〈龍舞〉、〈慶典〉、〈水〉中，使用上的變化及次數，更是大量。透過以上的分析，可以發現，C、G、D 三音在全曲出現次數不但頻繁，且經由變化、轉型，無論是在非現代西方語彙樂段或在現代西方語彙樂段，都以不同的樣貌呈現在不同的樂段中。它可以是單純的呈現，也可以複合在和聲中呈現，甚至是轉換成音程關係來暗示聽覺上的聯結。

無論是在骨幹音的使用、將 C 做為主軸音或取 C、G、D 三音間音程的使用等方法，作曲家在這個素材的運用上，不是只有作出簡單的變化或使用而已，他善於運用聽覺上的聯想，使得這個素材得以融貫全曲；首先，他將 C、G、D 三音與編鐘聲響作多次的呈現，使得編鐘與 C、G、D 三音得到連結，又因編鐘代表的是中國風格的聲響，因此強化了此一素材與中國風格的關係。在得到聽覺經驗上的連結與強烈的暗示後，之後作曲家無論是在非現代西方語彙樂段中使用，或現代西方語彙樂段中使用，這一個素材都具有它最原始的聯想了。因此在單純的使用方式中，此素材已達到了調性、非調性樂段間的融合。

又因為透過先前的聯想與強化功能，所以在離開 C、G、D 三音之後，我們在聽覺經驗上仍會被它的音程關係所吸引，也就是完全四度、完全五度、大二度及小七度的音程關係。骨幹音的用法則巧妙的將一些看似與前後曲風無關的樂段，產生了一定程度的結合，透過這樣的分析，當我們再次聆賞時，就不難聽出，其實在表面的不連貫下，這些樂段是具有相關性的。至於以 C 為主軸音的用法，作曲家的設計與音程的用法有類似的方面，都是強調聽覺經驗上的強化作用。在音程關係中，作曲家強調的是音程的聽覺連結；在以 C 為主軸音方面，則是經過一定程度的鋪敘，讓 C 音無論是在結構層次的分析上，或在聽覺經驗上都是重要的。在這樣的情況下，作曲家在音樂進程中，建立了 C 音在該樂段的重要性。

第二節 以五聲/七聲音群為基本素材之一

《交響曲 1997》在曲風上，有相當大的起伏與變化。從聽覺經驗中，我們可以發現，曲風非但流轉於中國及西方音樂之間，也有多位西方作曲家的風格剪影。但無論曲風如何被改變，即使在現代西方語彙樂段，或在拼貼樂段中(如拼