

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

譜例 3.1.3

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

Violoncello solo

3 *in Erhu style* *mf molto espr.* *and C*

7

12 *f* *and C*

16

20

The image shows a musical score for a cello solo. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 3 and includes the instruction 'in Erhu style' and 'mf molto espr.'. The second staff starts at measure 7. The third staff starts at measure 12 and includes a dynamic marking 'f' and 'and C'. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff starts at measure 20 and ends with a double bar line and a fermata. The score is written in a single system with five staves.

〈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

sul G
 arco
 pick up the bow
 p f
 a. b. c. d. e. f. g. h.
 ff mp p molto espr. p molto espr.
 = 65


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

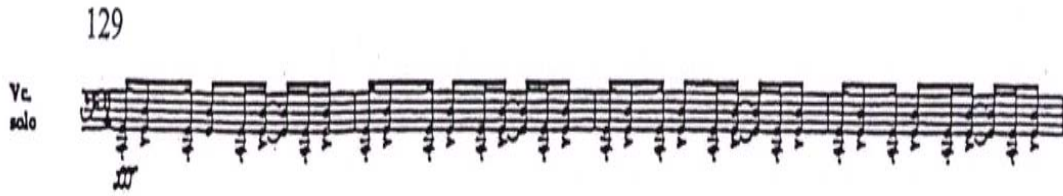
在〈序歌—天地人和〉的開始處，第一個編鐘的縱向聲響，就是由 C、G、D 三音所組成，三音之間的音程關係，除完全五度、大二度外，還包含轉位音程的完全四度及小七度關係。

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

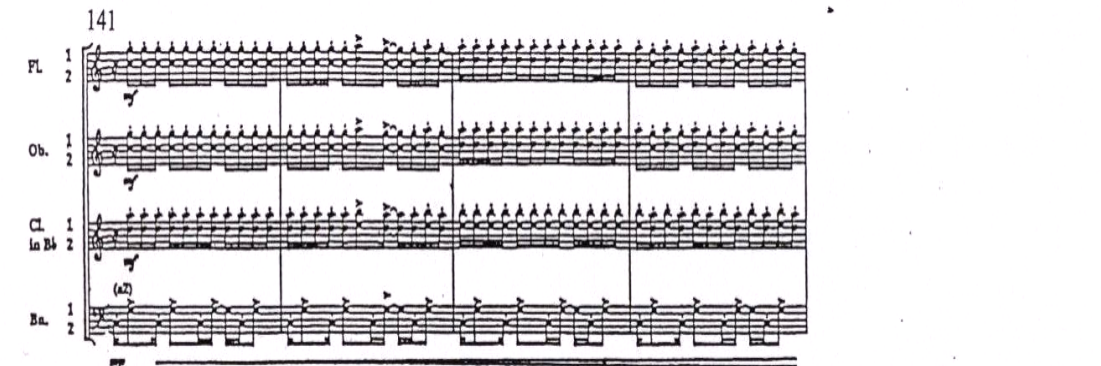
129



Vc.
solo

譜例 3.1.8

141



Fl. 1
2

Ob. 1
2

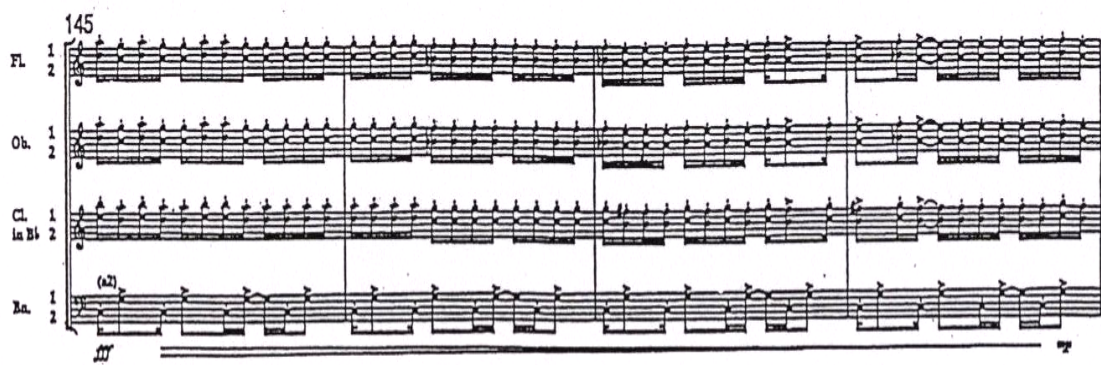
Cl. 1
In Bb 2

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 Violin I (Va. I), Violin II (Va. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A bracket labeled 'P5' spans measures 133-134 in the Violin I part, and another 'P5' is marked in the Viola part. The second system, starting at measure 137, includes the same instruments. Above the string parts in measures 137-140, there are markings 'v n' and 'p'.

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 $\overbrace{M2} \quad \overbrace{M2} \quad \overbrace{P4} \quad \overbrace{P5}$ $\overbrace{M2} \quad \overbrace{M2} \quad \overbrace{m7} \quad \overbrace{P5}$ $\overbrace{P4} \quad \overbrace{P4} \quad \overbrace{m3} \quad \overbrace{m2}$ $\overbrace{M2} \quad \overbrace{P4} \quad \overbrace{P4} \quad \overbrace{m3}$ $\overbrace{P4} \quad \overbrace{P4}$

FL 1
2
Ob. 1
2
Cl. 1
In B♭ 2
Ba. 1
2
Vn. I
II
Va.

67
FL 1
2
Ob. 1
2
Cl. 1
In B♭ 2
Ba. 1
2
Vn. I
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, starting at measure 77. It features five staves: Flute 1 (FL 1), Flute 2 (FL 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), and Clarinet in Bb (CL in Bb). The Bass Clarinet (Bs. CL) staff is also present but mostly empty. The score is marked with *ppp* (pianissimo) and includes interval labels: 'P5' (Perfect Fifth) between the first and fourth staves, and 'P4' (Perfect Fourth) between the second and third staves. A 'P5' label is also present between the fourth and fifth staves. The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

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