

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

貼浦契尼式的茉莉花樂段)，音樂的進行始終能被延續，風格之間的轉換也不至於突兀。原因來自：作曲家使用了一些建構方式，將流轉在眾多風格之下音樂，作緊密的結合。這些建構方式，除了在前一節裡所提到的「以 C、G、D 三音及其間關係為基本素材」外，還有在營造曲風氛圍相當重要的五聲/七聲音群。

尤其五聲音群的出現，非常容易營造出濃郁的中國曲風。但《交響曲 1997》全曲中，有很多樂段都不在中國音樂的氛圍之中。因此五聲音群如何成為全曲的基本素材之一？如何運用在不同氛圍的樂段下？使得樂曲在上述的素材(C、G、D 三音或中國樂器使用等因素)之外，如何運用五聲/七聲音群使音樂得到延續性？接下來將就五聲音群在作為完整使用、不完整使用、音群素材介於五聲音群與七聲音群間的使用、五聲/七聲音群與西方調性、非調性風格同時並存等，四種使用方式，並配合實際譜例，說明五聲/七聲音群在樂曲中的方式。



完整的五聲音群使用

完整的五聲音群使用，多能帶出濃厚的中國風格。如〈天〉一開始大提琴獨奏樂段(譜例 3.1.4)。在這一整段的獨奏樂段中，首先使用了 B^b、C、D、F、G 五音。m.16 最後的 D 音開始，轉換成以 F、G、A、C、D，另一組五聲音群出現，因此 mm.1~22 主要以兩組五聲音群互換為主。這一段帶有濃郁中國風的五聲樂段，在接下來的〈人〉、〈搖籃曲〉中也會一再出現，在聽者的經驗上，即使音樂經過長時間的發展後，仍能快速的抓取到這段五聲旋律，得到音樂的連續性。〈地〉在開始處的大提琴聲部中，就使用了一組完整的五聲音群：C、D、E、G、A。〈地〉曲是在風格轉折上變化相當大的樂曲，風格從中國橫跨到西方的非調性音樂。在樂曲橫跨兩種風格之間，音高素材如何使音樂產生延續性？一開始的編鐘聲響及五聲音群的使用，對於後面樂曲的發展都佔有相當重要的地位。

完整的五聲音群，除了使用在一段完整的樂段中，有時也會以一整塊的音型出現。如〈慶典〉中，mm.205~208 間，短笛、雙簧管、單簧管及弦樂聲部，便是以 D、E、F[#]、A、B 五音爲主，音群在一個八度內，以 16 分音符快速的反覆進行(譜例 3.2.1)。相同的在 mm.239~244，音樂也快速迴旋於 D、E、F[#]、A、B 五音之間。這兩次的五聲音群，不但使用同一組五聲音群，並且都是速度較快的樂段。因此，即使中間穿插長達十六個小節速度慢、音少的樂段後，音樂在聽覺經驗中，仍是持續進行的。

譜例 3.2.1

除此之外，作曲家還將完整五聲音群使用在一個特別的地方。先前所提到的五聲音群，在聆聽的時候，都可明顯的被辨別出來。但在〈龍舞〉一曲中，m.41 及 m.42 都各有一組短小且完整的五聲音群(譜例 3.2.2)。但這連續出現的兩組五

聲音群，在聽覺經驗中，卻是難以聽到的，主要是因為其他聲部同時也以 *fff* 的力度，加上 trill，共同奏出不同的 11 音(C、D^b、D、D[#]、F、F[#]、G、G[#]、A、B^b、B)。因此在此處形成了聽不到的五聲音群，一個有趣的使用。

譜例 3.3.2

The musical score for Example 3.3.2 begins at measure 41. It features a dense orchestration with the following parts: Flute (Fl.) 1 and 2, Oboe (Ob.) 1 and 2, Clarinet in Bb (Cl. in Bb) 1 and 2, Bassoon (Ba.) 1 and 2, Horn in F (Hn. in F) 1, 2, 3, and 4, Trumpet in Bb (Tpt. in Bb) 1, 2, and 3, Trombone (Tbn.) 1 and 2, Bass Trombone (Ba. Tbn.), Piano (Pu.), Violin (Vc.), and Cello (Cb.). The score is characterized by complex rhythmic patterns, including many trills, and a high level of dynamic intensity, indicated by the *fff* marking. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings throughout the passage.

不完整的五聲、七聲音群使用

如同先前所提到的，完整五聲音群的使用，大多能營造出中國音樂的氛圍。但在《交響曲 1997》中，有很多樂曲、樂段的進行，已經跳脫中國音樂的氣氛。因此作曲家在五聲音群這個一致性素材上的使用，採用了一些變化，使得音樂在一種具有連貫性，但又能遊走於各風格的狀態中進行。這些變化，就是使用不完整的五聲音群。在分析時，因為音群的出現並不完整，所以主要依據音樂的前後脈絡做出判別。如〈慶典〉一曲中，各主要動機均取自五聲音群的一部份音，其分析如下。

為方便分析，先將〈慶典〉全曲分段，並將主要動機加以分類說明。依作曲家在總譜中，速度之標示，將此曲分為四段。第一段為 mm.129~196(四分音符=120)，其中 mm.129~132 為前奏(主要作為〈鳳舞〉與〈慶典〉間銜接之用)，接著以 16 個小節作為一句主要樂句，共分為 mm.133~148、mm.149~164、mm.165~180、mm.181~196 四句(均各 16 小節)，形成 A、A¹、A²、A³。第二段為 mm.197~208(二分音符=90)，此段為此曲中，首次出現中國鼓聲響的樂段，並且在後半段木管及弦樂聲部，使用完整的五聲音群。第三段為 mm.209~226(二分音符=70)，進入本曲聲響最弱、音值最長的樂段，第四段為 mm.227~251(二分音符=100)，以較短的音型、重複第一、二段中的動機，將樂曲結束在第四段。

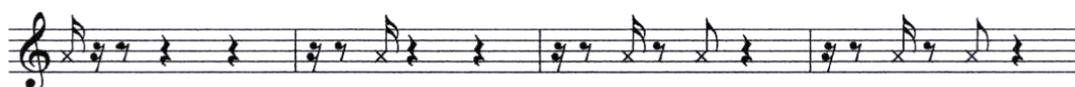
第一段中，除了具有固定的旋律動機外，還引用了西方代表性音樂—快樂頌，且在節奏上、動機上、聲響變化上及配器上最為豐富。後面的第二、四段中，也多次使用到第一段的動機。因此本文先就第一段的動機做為分析的重點，試圖說明，作曲家如何運用五聲音群素材的變化，達到在單一樂曲，或作為連貫性樂曲時，由素材所產生音樂上的持續性。分析第一段所用的動機素材，分類如下(譜例 3.2.3)：

譜例 3.2.3

動機a



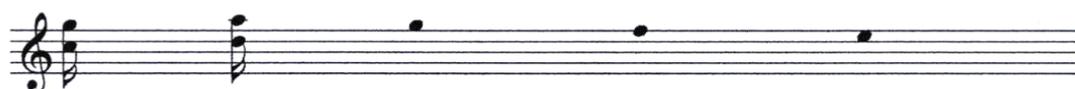
動機b



動機c



動機d



分析作曲家在引用「快樂頌」的手法上。其實在使用原曲的第一句 (mm.153.2~158.1²³)後，就不會再完整的引用「快樂頌」原曲調了。接下來人聲合唱，或器樂演奏的部分，都只有模糊引述(譜例 3.2.4)。之所以我們會在聽覺上，產生「快樂頌」的旋律不停的出現原因，主要來自我們對於”名曲”的聽覺先驗。所以，我們之後再聽到人聲合唱的旋律，第一句由 E 上行至 G，再下行停留在 D，及第二句由 E 上行至 G，再下行停留在 C 時，就判別它就是「快樂頌」。其實，作曲家在此只保留了「快樂頌」的主要架構音(譜例 3.2.5)，而非真的完全引用原旋律。有趣的是，這些主要架構音—E→G→D、E→G→C，恰為五聲音群中的四個組成音(缺 A)。因此 C、D、E、G 這四個音，既包含在五聲音群之中，也恰為「快樂頌」的主要架構音。

²³ mm.153.2~158.1 表 153 小節的第二拍，至 158 小節的第一拍。

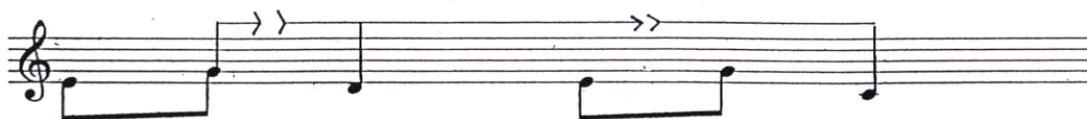
譜例 3.2.4

人聲及器樂演奏譜例



譜例 3.2.5

架構音



除「快樂頌」動機外，另一個具有較為明顯旋律的動機，為動機 c，分別由長笛、雙簧管、豎笛一組(以下簡稱木管組)²⁴，及由小號一組(以下簡稱銅管組)²⁵輪流吹奏。木管組吹奏的組成音為 D、E、G，銅管組吹奏的組成音則為 G、A、C，若將動機 c 的所有組成音放在一起，則可發現，動機 c 實為 C、D、E、G、A 五聲音群所組成。只是在吹奏時，每次每一組都只取五聲音群中的三個音。所以動機 c 每一次的吹奏，其實都是使用了不完整的五聲音群。

再由貫穿第一段的動機 a 來看—C、G 或 G、D 兩組五度音的組成，此素材當然與 C、G、D 三音間的音程組合，有相當的連結關係。不過，在分析完上述動機之後，則又可從另一角度解析。動機 a 除了是接續 C、G、D 三音素材的變化發展，在這個樂曲的素材使用脈絡下，也可視為不完整的五聲音群使用。綜合上述分析，則〈慶典〉中的主要動機，就有三組為不完整五聲音群的使用。

²⁴只有在 A'' 時，法國號曾加入木管組的演奏。

²⁵只有在 A'' 時，長號曾加入銅管組的演奏。

七聲音群的使用上，也雷同五聲音群的使用，都有不完了的音群使用，如〈龍舞〉的 mm.79~86，在音群分析時，均使用了不完整的七聲音群(詳細分析見本章第三節)。由於多是使用音群組七個音中的六個音，因此分析的立論，主要依據聽覺經驗上，具有七聲音群的氛圍，而未分析為六音組，或是五聲音群加上外音(因外音在聽覺經驗上，多半是具破壞其音群特殊氛圍的)。

音群素材介於五聲音群間或五聲與七聲音群間的使用

在分析五聲音群樂段時，可發現作曲家，非但使音樂流轉於不同的五聲音群組，也常將五聲音群與七聲音群併在一起使用。有時因為出現的旋律太過短小，且音群的轉換較快，所以無法定義出是什麼調式。但在音高的使用上，其後出現的七聲音群，往往是以先前的五聲音群為基礎，加以擴張(加入 2 個音)而形成。

在《交響曲 1997》中，唯一以五聲音群組貫穿的樂曲—〈鳳〉，便使用了此一手法，作音群組之間的更換。透過音群組之間的轉換，使〈鳳〉以簡單的旋律，傳遞出綿密且不枯燥的氛圍。因此，下面將就〈鳳〉的五聲音群間，使用及轉換方式，提出討論(譜例 3.2.6)。

譜例 3.2.6

106 五聲①

allarg. molto *rit.* **Lento** (♩ = 66)

111 五聲① 五聲③ 五聲②

Fl. 1
Picc.
Ob. 1 2
Cl. 1 2 in B♭
Ba. 1 2

Vc. solo
Va. I II
Va.
Vc.
Cb.

譜例 3.2.6 續

121

127

首先將聽覺經驗上，比較明顯、能被掌握，且由五聲音群所組成的旋律線，及其組成的音群組，整理成如下：

五聲音群組①：B、C[#]、D[#]、F[#]、G[#] (以下簡稱五聲①)

音群組②：E、F[#]、G[#]、B、C[#] (以下簡稱五聲②)

音群組③：D^b、E^b、F、A^b、B^b (以下簡稱五聲③)

音群組④：D、E、F[#]、A、B (以下簡稱五聲④)

七聲音群組①：D、E、F[#]、G[#]、A、B、C[#] (以下簡稱七聲①)

在聽覺經驗上，〈鳳〉的音群多落在五聲音群的使用。透過實際的分析與整理，可以發現音群組別的變換頻率快，且五聲及七聲音群均有使用到。在短短的 20 小節內，主要旋律部分的音群，就變換了五組，且約每 2~3 小節就做一次更動(有些甚至更短)。作曲家在旋律上的音群編排，除了不同五聲音群間的轉換、及不同五聲與七聲音群間的轉換外，在音群的組成音上，也有著相當密切的關係。使旋律的進行在遇到音群變換時，也不會產生停滯或斷續的感覺，反而增加音樂的延續及推動。

如：mm.111~112，在這短短的兩個小節內，可以感受到濃厚的五聲音群使用。從聽覺經驗及實際分析上，m.111 歸為五聲②，但 m.112 第一拍後半的 D[#]，並不在五聲②的音群當中，而是屬五聲②的音群再加上 A[#]、D[#] 的七聲音群內。由於旋律在 mm.111~112.2 始終都充滿濃郁的五聲音群特色，所以將 m.111 第三拍後半拍開始的 F[#]，至 m.112 第三拍的 C[#] 提出，視為五聲①，則 m.111 第三、四拍的音(F[#]、G[#]、B)為五聲①、五聲②間的共同音。在 mm.109~112.2 之間，由五聲①轉五聲②，再轉回五聲①的過程中，音樂進行平順，並沒有因為音群間的轉換而產生突兀感，主要來自使用兩組音群的共同音，做音群的轉換。觀察五聲①及五聲②間的關係，可發現這兩組音群的組成音，有高度的疊合(F[#]、G[#]、

B、C[#])，甚至可併在同一組七聲音群中(E、F[#]、G[#]、(A[#])、B、C[#]、D[#])，然而聽起來卻又是五聲音群的效果。作曲家便是利用這兩組音群間高度的重疊，做音群的轉換，以增加旋律的流動性，又不至於流入單一五聲音群的窠臼。

接下來作曲家在連結五聲①及五聲③時(m.112.3)，以C[#]作為過渡的音，利用等音的方式轉換為D^b，再加上此連結音(C[#]或D^b)的前後音分別為D[#](m.112.1的後半拍)與E^b(m.112.3的第2個音)，正為五聲①、五聲③間的共同音(D[#]=E^b、C[#]=D^b)，如此一來，m.112第三拍F的出現，顯得格外的突出(因為此音不在五聲①中)。旋律從前面(m.109)開始的進行，均在平順的氣氛下轉換音群組，直到m.112第三拍，才藉由F音的使用，將五聲③的音群突顯出來。以上利用共同音做轉換的方式，使音樂的進行，即使在短小的旋律後，就轉入另一組音群，也不令人感到突兀，反而製造出音樂的延續性。

另外 mm.119~120 在音群的使用上，也是一個相當有趣的地方。從譜例上來看，mm.116~119.3 在主要的五聲旋律部分(長笛、短笛、雙簧管及豎笛聲部)，音群分析落在五聲②上。m.120 時，人聲聲部複唱 m.116 時木管樂的主旋律，至此主要旋律線轉而落在人聲聲部上，則 m.120 處，人聲聲部的音群分析也落在五聲②上。但 m.119 第四拍第二音開始~m.120 的長笛、短笛、雙簧管及豎笛聲部，在整體的分析上，卻落在七聲①上；有趣的是，從聽覺經驗而言，則此處又不完全是中國七聲音樂的特色。m.119.4 的 F[#]、D、A，具有西方轉位和絃的影子；m.120 的第二~四拍，聽來卻又具有五聲音群(E、F[#]、G[#]、B、C[#])的特質。若將 m.119 第四拍第二音開始至 m.120 拆解，則 m.119 第四拍第二音開始至 m.120 的第一拍為五聲④，m.120 的第二~四拍為五聲②。人聲聲部的音群分析，在 mm.119~120 也有類似的混雜情形。整體來說 mm.119~120 的人聲聲部也落在七聲①上，但實際上在我們的聽覺經驗中，此段聽來又有五聲音階的感覺，透過分析，除 m.119 本身即是一組五聲音群，為五聲④外，五聲音階的感受還來自於 m.120 主要旋律

的再現，而這個再現的旋律，本身即以五聲②組成(如前文所提)。在上述的兩組聲部(木管 mm.119.4~120 及人聲 mm.119~120)，在整體分析上都落在七聲音群，但以較小的單元來看，卻又夾雜著五聲音群的特色，使音樂流轉於五聲音群及七聲音群之間，豐富了音樂進行的變化性。

五聲/七聲音群與西方調性、非調性風格同時並存

在複合多種音樂風格下，作曲家常將五聲或七聲音群，與西方的和聲或調性暗示、非調性聲響等合併使用，如〈天〉中，茉莉花樂段的出現。茉莉花原是由中國五聲音群組成的民間歌謠，具有相當濃厚的中國性色彩，但作曲家在茉莉花樂段，卻使用了浦契尼式的配器(參考第二章第一節)，形成了五聲氛圍與西方調性風格並存。



這種五聲/七聲音群與西方調性風格同時並存的使用方法，在〈鳳〉及〈慶典〉中，也可窺見。且作曲家在兩者之間，達到一種互補互助、相輔相成的效果，以製造出音樂的延續性。以下將就〈鳳〉及〈慶典〉兩曲在「五聲/七聲音群與西方調性、非調性風格同時並存」的使用方式上，分別提出討論。

接續上述關於〈鳳〉五聲音群的使用分析。首先從聽覺經驗上，可發現音樂在多處均有轉折的感受，如 m.110 接 m.111，m.112 接 m.113 等處。這些地方的音樂，均有向前推動的感覺，除五聲/七聲音群的轉變外，同時還配合西方調性暗示的推力。

m.109 開始，豎琴聲部不停演奏 F^b 、 A^b 、 C^b 這一組大三和絃(此三音等音於 E 、 G^\sharp 、 B)，且此時低音提琴也落在 E 、 B 和聲上。無論在聽覺經驗或和聲的重要性，都突顯出在這兩小節中， E 、 G^\sharp 、 B 這個三和絃的重要性。依上文的陳

述，則在此區塊中，以 E、G[#]、B 為主要和絃，並在強調 E 為低音的情形下，將 E 視為中心音。在這兩小節之內，除了 E、G[#]、B 外，小號於 m.109 的第三拍奏出 D[#] 音，在將 E 視為中心音的脈絡下，D[#] 多少暗示著導音需要被解決的功能。

透過和聲，我們可以確定 E 音的重要性，但在 mm.109~110，主要的五聲音群旋律線中(長笛、短笛、豎笛、獨奏大提琴、小提琴聲部)，並沒有 E 音的出現。在漸強的力度下，直到 m.111 五聲音群旋律線上出現 E 音時，所有的 D[#] 音都消失，聲響上停留在 E 為根音的大三和絃(除了下文即將提出的中提琴、大提琴及低音管的 C[#] 音外)，部份和聲上得到了解決，形成和聲上導音解決到主音的推力。並配合 *fff* 的聲量，也再次強調了 E 音的重要性。在這裡，作曲家將西方具解決功能的主音 E，放置在五聲音群的旋律線中出現，將五聲音群及西方具暗示性的功能和聲併置在一起，使音樂的進行，透過和聲的暗示，彰顯並推波音群的轉換。



可是音樂並不因為 E 音的出現，就產生穩定感，主要是因為在低音管、中提琴及大提琴聲部中，由 C[#] → D，再進行到 D[#]，並以強音記號強調 D[#] 音。在確定 E 音的重要性之後，再加上先前兩小節不停出現以 E 為根音的大三和絃，m.111 的 D[#] 的出現，多少在聽覺經驗上，還是會聯想 D[#] 在作為西方和聲中，導音要進入主音的暗示。此線條在 m.112，由 D[#] 進入 E 時，曾出現短暫的“解決”，但氣氛馬上又被五聲^③上行的五聲音群拉抬。加上 m.112 中，巴松管、中提琴及大提琴聲部的第三、四拍到 m.113 的第一拍，呈現連續兩個半音上行(A → A[#] → B)，也都再度加深音樂進行的不穩定感。直到 m.113 的 B 音出現，低音提琴落在 E 音上，及豎琴大三和絃 F^b、A^b、C^b 的加入後，音樂才似乎回到之前的進行，在聽覺經驗上，有稍微穩定、並可抓取旋律進行的感覺。至少到 m.113 為止，巴松管、中提琴、大提琴及低音提琴，較屬脫離中國五聲或七聲音群的氛圍，

而是偏向暗示西方和聲的功能。

綜合以上分析，可發現作曲家在使用五聲音群，甚至是中國七聲音群的同時，非但謹慎使用音群中的音，造成不同的五聲音群及七聲音群的區別，更加上西方的和聲或調性暗示的效果，使得整體氛圍產生微妙的變化，音樂的流動性及素材的變化、延續，也由此展開。

〈慶典〉中也有中國五聲音群和西方調性邏輯的結合。綜觀全曲，無論在縱向，如：動機 a(C、G、D、A)，或橫向，如動機 a(C→G 或 G→D)、動機 c(G→D→E 或 C→G→A)，甚至是分析「歡樂頌」的主要架構音(E→G→D→C)，都可推出相同的結論，那就是它們都與五聲音群息息相關。這樣的使用，使得音樂在第一段聽來，除了瀰漫在具中國特質的五聲音群中，同時也具有西方音樂的感受(動機 b、動機 d 及快樂頌的拼貼)。而稍後在第二段，承續動機 a 的發展，並加入中國鼓的聲響，到 mm.205~208(長笛、豎笛、雙簧管、小提琴及中提琴處)處，則使用了一連串圍繞在 D、E、F[#]、A、B 的清晰五聲音群旋律。但作曲家在第三樂段的人聲合唱或管樂聲部中，卻使用了 A、G、F[#]、E、D 級進下行，且 mm.212.2~219 的低音—大提琴及低音大提琴上，皆拉奏 D 音。加上第三段全部的聲部最後皆結束在 D 音上，在聽覺經驗上，營造出西方 D 大調的影子，也呼應了第二段中 mm.205~208，以 D 為中心音的五聲音群。不過從 m.221 開始使用的編鐘聲響奏出 C→G→D，音樂進行至此，不禁令人回想之前出現的 C→G→D。因此整體而言，第三段較雷同第一段，音樂的氛圍同時遊走於中國與西方之間。到了第四段，除了以第一段的素材—動機 C 為主之外，還接續第二段中 D、E、F[#]、A、B—清晰的五聲音群旋律使用。最後加上中國鼓，並配合弦樂聲部十六分音符快速節奏的使用，以漸強的方式，迅速累積張力，在編鐘的聲響下作出總結。

綜合上述，五聲音群在此曲中，多採用不完全的使用，拆解在各個動機中。作曲家又將西方的旋律或調性暗示的使用，加雜在第一、三段中使用，使全曲在五聲音群及西方的旋律或調性暗示中達到平衡。作為連貫〈鳳〉及〈廟街的戲與編鐘〉時，能夠營造出音樂的變化性及持續感。

《交響曲 1997》全曲中，多處運用到五聲音群，如〈天〉、〈龍舞〉、〈鳳〉、〈慶典〉、〈廟街的戲與編鐘〉、〈地〉、〈水〉、〈人〉、〈搖籃曲〉等。也由於這個素材的使用，無論全曲的風格如何變化，始終都有一個中心氛圍—代表中國的五聲音群，在默默影響、牽引著音樂的進行。即使是在現代西方語彙樂段，五聲/七聲音群的特色，或許聽不見、不清楚，也可能不明顯、很隱晦。如〈地〉一曲中，mm.83~85 豎笛聲部出現上下 2 組完整的五聲音群(譜例 3.2.7)，但因其兩豎笛間的垂直和聲呈現減五度，所以在聽覺經驗上，五聲的特色已被模糊化。再加上同時也有西方非調性音樂的 11 音(C、D^b、D、D[#]、F、F[#]、G、G[#]、A、B^b、B)，因此五聲音群在聲響上的特色，幾乎難以被察覺。又如〈龍舞〉中，mm.41~42(譜例 3.2.2)、mm.51~52 的低音管、鋼琴、大提琴及低音大提琴聲部中，每個小節就各出現了一組五聲音群，只是這 2 組五聲音群的出現，被其他聲部共同奏出的 12 音，以 *fff* 的聲量蓋過，因此在聽覺經驗上也是難以查覺的。

譜例 3.2.7

83

CL
in Bb

Bs. Cl.

f *ppp*