

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文

室內樂曲《然》之音樂理念與其體現

The Musical Idea and Realization of the Chamber Music Work

‘RAN’

研究生：黃秀媚

指導教授：董昭民 教授

中華民國九十七年一月

室內樂曲《然》之音樂理念與其體現

The Musical Idea and Realization of the Chamber Music Work

‘RAN’

研究生：黃秀媚
指導教授：董昭民教授

Student : Shiou-Mei Huang
Advisor : Prof. Chao-Ming Tung

國立交通大學

音樂研究所

碩士論文



Submitted to the Institute of Music

College of Humanities and Social Sciences

National Chiao Tung University

in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master of Art

in

Music

January 2008

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國九十七年一月

室內樂曲《然》之音樂理念與其體現

學生：黃秀媚

指導教授：董昭民教授

國立交通大學

音樂研究所

摘要

本論文包括兩個部分：一為室內樂曲《然》，二為說明此曲創作理念與設計之文字敘述。

《然》採單一樂章形式，為長笛、豎笛、小提琴、大提琴、打擊與鋼琴而創作的作品。以《然》為樂曲名稱，源於對老子《道德經》一經典中，對「道」的感動及體悟。全曲試圖以聲音表現「道」的虛幻莫測及寂靜悠遠的美感，並表達個人對「道」的感受與詮釋。

文字部分敘述對「道」之意念與延展後的美學觀為探討，並進而作為整曲音樂結構設計的依據。

關鍵字：道、道德經、老莊思想。

Abstract

This paper consists of two parts: the chamber music work 'RAN' and the description of its musical idea and realization .

The chamber music work 'RAN' is a single-movement piece. It is composed for flute, clarinet, violin, violoncello, percussion and piano. The title 'Ran' originates from the composer's realization and reflection of Daoism in Lau Tzu's *Morality Canon(Dao De Jing)*. The musical composition attempts to convey the fathomless illusions, the placid and extended aesthetics of Daoism, and the author's perception and interpretation of Daoism through sounds.

Both the idea of Daoism and its extended aesthetics, which serve as the basis of the musical composition, are discussed in the written description.



Key words: Daoism, *Morality Canon(Dao De Jing)*, the thoughts of Lao Tzu and Chuang Tzu.

誌謝

在求學的歷程中，交大校園生活的記憶是最鮮明、深刻的，不僅因為它最接近於當下，也因這裡給予我最豐富、寬廣的學習旅程。

感謝吳丁連教授帶領我進入音樂的殿堂，亦啟發我心靈上的淨化。感謝李子聲教授的教導，從老師身上讓我驚嘆一位作曲家心思縝密的程度。感謝我的指導教授—董昭民教授，老師帶給我多元的思考方向，開啟我對作曲的喜愛，並激發我在創作上的可能性。亦感謝上天的安排，讓我在短短的求學過程中，可以經歷三位風格如此不同的作曲老師。這樣的求學歷程，除了在學習上的收穫外，也讓我習得許多寶貴的人生經驗。

感謝楊金峯教授，對於 *Finale* 的技術指導。感謝趙菁文教授、金立群教授對於本論文的評審指導與建議。以及瑞紋姐在行政上的協助、幫忙。

感謝我的爸媽、哥哥與親人，你們對我無怨尤的關心及照顧，是讓我堅持學習的泉源。感謝我的朋友—芭樂、秋吟、瓊羽、凱斐，在我心情低落、沮喪時，不定時地成為我發洩、抱怨的對象，並不斷地給我加油及鼓勵；以及生態社的好友們，因為你們，讓我的生活更加多采多姿。謹以最誠摯的感謝，獻給那些曾經幫忙我、關心我、鼓勵我的朋友們。最後，感謝偌大的交大校園，不懼人類的松鼠，以及樹梢的鳥兒們，在這樣豐富的校園生態環境裡求學，真的是件幸福的事！

目錄

摘要.....	i
Abstract	ii
誌謝.....	iii
目錄.....	iv
圖目錄.....	v
譜例目錄.....	vi
第一章 緒論.....	1
第二章 《然》之音樂創作理念與意象.....	3
第一節 太初之道.....	3
第二節 衍生萬物.....	4
第三節 恍惚之狀.....	7
第四節 有無之用.....	10
第三章 《然》之音樂創作理念的語法及體現.....	13
第一節 聲之初始.....	14
第二節 音之建構.....	17
第三節 時間與空間的解放.....	25
第四節 視覺與聽覺的融合.....	29
第四章 結論.....	31
參考文獻.....	32
附錄 室內樂曲《然》總譜	
音樂會實況錄影之光碟	

圖目錄

圖 1	碎形曲線.....	6
圖 2	碎形數列.....	6
圖 3	畢卡索，《亞維儂姑娘》，1907.....	8
圖 4	碎形數列相對應之音值.....	20
圖 5	碎形數列相對應之音色.....	22



譜例目錄

譜例 1	“Monologues” for two pianos	10
譜例 2	String Quartet No. 1	12
譜例 3	聲之初始—太初之道	15
譜例 4	聲之初始—有無相生	16
譜例 5	音高結構—完全五度之運用	18
譜例 6	音高結構—E音之延展	18
譜例 7	碎形數列之音值運用	20
譜例 8	碎形數列之音色運用	23
譜例 9	時間與空間的解放—以空間一為主體的樂段	26
譜例 10	時間與空間的解放—以空間二為主體的樂段	27
譜例 11	時間與空間的解放—以空間三為主體的樂段	28
譜例 12	視覺與聽覺的融合—有無相生	30



第一章 緒論

《然》是一首為六人室內樂而創作的樂曲，全曲架構為單一樂章的形式。此曲的寫作動機來自於對中國哲學「道」¹的感動及體悟，並以此論文形式闡述分析樂曲與此哲學思維的關聯。

《道德經》²第二十五章寫道：「有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大。大曰逝，逝曰遠，遠曰反。故道大，天大，地大，王亦大。域中有四大，而人居其一焉。人法地，地法天，天法道，道法自然。」³「道」，無僵無滯、無形無象，雖無名無狀，卻隨遇賦形、隨緣幻化、順其勢而然其狀；「自然」，不用藉助外力，而靠其自身內在的作用，成為如此，或者就是如此！這意味著萬物靠其自身內部持有的力量，自律地、自發地存在、變化；而「道法自然」，「自然」而然，所以它根本不需要效法外物，它跟隨的是自身內在運行的規律，故「道」即是「然」，「然」即是「道」，因而將此曲命為《然》。

筆者試圖藉著音樂的感性材料³、聲音意象⁴，暗示「道」的虛幻莫測，期望能將形而上的玄妙世界，轉化為作者內在情感的表徵。透過老子《道德經》中哲

¹ 「道」在中國哲學中，是一個重要的概念，表示「終極真理」。此一概念，不單為哲學流派道家、儒家等所重視，也被宗教流派道教等使用。

² 《道德經》又稱《道德真經》、《老子》、《五千言》，是中國古代先秦諸子分家前的一部著作，為其時諸子所共仰，傳說是春秋時期的老子李耳（似是作者、註釋者、傳抄者的集合體）所撰寫，是道家哲學思想的重要來源。

³ 「所謂感性，即與人有關的知覺、感覺、情感等心理行為。感性材料最明顯的特徵是非實用性，並與人的心理行為發生直接的關係，在人與藝術之間建立一種聯繫。」因而「聲音並非一般意義上的聲音，而是一種非自然性、非語義性和非對應性的聲音。它是建立在創造性基礎上的，這種創造性因素又蘊含在象徵、暗示和表情等表現手段之中。」引自王次炤《音樂美學新論》p. 90、p. 97。

⁴ 根據自己思想情感的融入，將個人的美學思想會於其中。經過這兩方面洗禮後的物象，投射在人的心理圖示中，則形成意象。換句話說，意象是融入了主觀情意的客觀物象，或者是藉助客觀物象表現出來的主觀情意。參自袁行霈《中國詩歌藝術研究》p. 63。

學思維的啟發，促使筆者逐漸地醞釀出此曲素材選擇的方式，以及音樂體現的靈感，例如寂靜悠遠的聲響，來自「無狀之狀，無物之象，是謂恍惚」⁵之想像；無聲的音樂，來自「天下萬物生於有，有生於無」⁶之哲學觀。

在創作的過程中，筆者透過不同的音樂素材來實驗探索相對應的哲學理念，企求在音樂中實踐「道」的哲學思維，與展現「道」的音樂形式。綜括而言，抽象的音樂感知與理性的音樂創作，是先於此論文所列舉的文字分析與解讀；然而在書寫此論文時，則以哲思的敘述帶領著音樂的創作之形式表達，並非企圖使哲學音樂化，而是藉由這樣的呈現方式，希望讓讀者透過具象的文字理解，踏入筆者抽象的音樂世界。

以下各章節筆者將就樂曲創作的理念、所引發的意象，以及創作語法的運用和創作理念於此曲的展現，逐一加以闡述說明。



⁵ 老子《道德經》第十四章。

⁶ 老子《道德經》第四十章。

第二章 《然》之音樂創作理念與意象

室內樂曲《然》的創作理念，以「道」為主要根基。全曲的創作理念透過老子《道德經》對「道」的闡釋，由其本體、特性出發，轉化為筆者的音樂觀，這些音樂觀做為筆者對音樂語言的基礎及樂曲建構的手段，它們深植於作品底層，做為樂曲創作的依據，並造就《然》為一獨特的音樂世界。底下，將依序說明筆者觀看《道德經》後所啟發的創作理念，及引發的音樂意象。

第一節 太初之道

列子《天瑞》⁷：「有太易，有太初，有太始，有太素。太易者，未見氣也。太初者，氣之始也。太始者，形之始也。太素者，質之始也。」太初，氣之始而未見形者也，是曰：「道者，謂太初也。太初者，道之初也。」列子作為道家學派的重要成員，其思想可追溯至老子《道德經》的哲學觀，首章曰：「道可道，非常道；名可名，非常名。無名，天地之始；有名，萬物之母。」又曰：「天下萬物生於有，有生於無。」⁸由此可知，在天地萬物未生成之前，「道」就已經存在了，故可說「太初」即為老子所提出的「道」。「道」，不是宇宙中個體的事物，亦非感覺經驗所能解釋，它不單是一種「詞」或「概念」，而是指一種能伸展、成長和發生一切的能力，能為一切現實的無限力量。

⁷ 列禦寇，或稱列圉寇，又稱列子，為戰國時期早期道家代表人物之一，其學本於老子，崇尚虛靜無為，順性體道。一般人認為《列子》的原著在西漢以後便以散失，現存的《列子》已經不是原著，而是晉朝人湊雜道家的思想而寫成的，這本書包含了許多寓言，都帶有足以警世的教訓，也具有一定的文學價值。

⁸ 老子《道德經》第四十章。

老子曰：「有物混成，先天地生，寂兮寥兮，獨立而不改，周行而不殆，可以為天下母。吾不知其名，字之曰道，強為之名曰大。」⁹這裡所說的「有物混成」，乃指太初混沌未分之時，先於天地而存在的原始混沌因素；「寂兮寥兮」形容其無形、無體、無聲，既看不見，也聽不到，摸不著；「獨立而不改」，說明它不生不滅，獨立長存，而永不改變，言其具有獨立自在性；「周行而不殆」則指其具有普遍存在性，且流轉不息，可以做為天下一切萬物的源頭；而不知如何稱謂其名，故以「道」勉強命名。老子確信在天地未形成之前，並非絕對的空無，而是含有混沌未分的東西，這種東西寂寥無形，無聲無臭，它是先天地而生，可說是先天地原始以固存，無須再追究原因，正如老子所謂：「視之不見，名曰夷，聽之不聞，名曰希，博之不得，名曰微。此三者，不可致詰，故混而為一。」¹⁰

從本體、外觀、形體、特性、意涵等不同角度來觀看「道」之混沌世界，引發筆者在創作樂曲時，於樂音聲響特性與演奏者的肢體動作有所思量，藉由無聲與有聲的穿插，及演奏者動作的相互配合等，欲表達出「混沌」之音樂意象，而其創作理念於樂曲的體現，筆者留待第三章中詳討。

第二節 衍生萬物

老子以「道」在太初的混沌之中，又曰：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」¹¹「一」表示調和、均勻的整體，「道生一」意指道使宇宙混成一個調和而均勻的整體；「二」表示有了彼名此名等的差別之分，「一生二」意指均勻的

⁹ 老子《道德經》第二十五章。

¹⁰ 老子《道德經》第十四章。意為看不見的叫做「夷」；聽不見的叫做「希」；摸不著的叫做「微」。道既然看不見、聽不到、摸不著，又何從去窮究它的形象呢？所以它是混沌一體的。

¹¹ 老子《道德經》第四十二章。

整體呈現形態分化；「三」在古漢語常常表示多數，漢字常以三物相疊表示該物的群體，如森、淼、磊、眾等，「三生三」意指伴隨著系統的形態分化而形成各類群體；「萬物」即各類族群的存在，它們以各個群體組成各族群，「三生萬物」意指各類群體因個體的相互獨立存在而成為各族群，說明各類族群存在都是生於道，並作為有機體¹²組織的一部分。¹³

故說，混沌、虛無、神妙及幽微的「道」是為宇宙的本源，但因其永不窮竭的變化特性，即使分化的門徑不同，導致它們的形體紛紜各異，但道仍連綿不絕地永存於天地萬物間。在莊子《知北遊》中：「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。」¹⁴意指「道」是極其精妙的，縱使萬物的生死、型態浮沈變化，但萬物卻從未離開大道而獨存，它能與萬物合為一體，所以即便不知道它的根源在哪裡，陰陽四時仍按照著自然的規律順序運行，像是存在而沒有形跡，卻又有其妙用，萬物受它化育卻不自知，這就是「道」的本根。為了體現「道」衍生萬物及個體各自獨立卻又相互聯繫的特性，筆者以「序列音樂」的作曲手法，試著藉由音色的對比呼應及音程的堆砌，穿插運行於樂曲當中，以呈現此天地間互古不變及無須借力而行之規律特性。

筆者選用「碎形¹⁵數列」作為序列化結構的參數，是因其數列所隱含的意義，與「道」衍生萬物之特性不謀而合。圖 1 為碎形曲線（Koch Curve or Snowflake

¹² 有機體並非只仰賴一個單一的成分而已，它是由許多成分所組成，而各個部分皆有其各自的功能，因而共同構成一整體。正如一個完善的身體，是由各個器官各司其位，以使生命運轉不息。

¹³ 引自 <http://w3.estmtc.tp.edu.tw/daode/>。

¹⁴ 意謂天地具有偉大的美，但卻無法用言語表達，四時運行具有顯明的規律，但卻無法加以評議，萬物的變化具有現成的定規，但卻用不著加以談論。

¹⁵ 「碎形」(fractal)，由 1970 年代數學家曼德布洛特 (Benoit Mandelbrot) 所發表，碎形幾何代表著有限區域的無限結構，例如雪花曲線，是一條無限長而結構不斷重複的線段。對於碎形結構而言，自我相似性 (self-similar) 是其特色，它可以不斷地產生重複，即尺度層層縮小的結構重複性，它們不僅在越來越小的尺度裡重複細節，而且是以某種固定的方式將細節縮小尺寸，造成某種循環重現的複雜現象；碎形隱含一種整體性，因為它本來就是由相似性不斷地產生所造成的，這意味小細節的傾向可以透露大細節的傾向，大細節的絲毫改變可以令所有小細節全面改觀，從而造成整個碎形圖形的變化。

(引自 <http://www.atlas-zone.com/complex/fractals/index.html>。)

Curve)，曲線的片段很像雪花的結晶體，這些曲線都是由相互接合的線段所組成，它們的複雜性就像是大自然中的海岸線那般，在折疊中還包涵著更細膩的折疊。



圖 1 碎形曲線

Clark Kimberling 將圖 2 這個數列稱作碎形數列，如果將每一個第一次出現的數刪除，將發現剩下的數列與原來一樣。

1, 1, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 5, 3, 6, 2, 7, 4, 8, 1, 9, 5, 10, 3, 11, 6, 12, 2, 13, 7, 14, 4, 15, 8, 16, 1, 17, 9, 18, 5, 19, 10, 20, 3, 21, 11, 22, 6, 23, 12, 24, 2, 25, 13, 26, 7, 27, 14, 28, 4, ...

~~1~~, ~~1~~, ~~2~~, ~~1~~, ~~3~~, 2, 4, 1, ~~5~~, 3, ~~6~~, 2, ~~7~~, 4, ~~8~~, 1, ~~9~~, 5, ~~10~~, 3, ~~11~~, 6, ~~12~~, 2, ~~13~~, 7, ~~14~~, 4, ~~15~~, 8, ~~16~~, 1, ~~17~~, 9, ~~18~~, 5, ~~19~~, 10, ~~20~~, 3, ~~21~~, 11, ~~22~~, 6, ~~23~~, 12, ~~24~~, 2, ~~25~~, 13, ~~26~~, 7, ~~27~~, 14, ~~28~~, 4, ...

圖 2 碎形數列

筆者透過這種類似衍生的循環重現之碎形數列，連結於不同的音樂素材（如音值、節奏、音色、音程...等）中，隨著非序列的主觀音樂素材流竄，若隱若現，若即若離。對照於老子的哲學觀上，猶如萬物你中有我，我中有你，各自獨立而又相互聯繫，遂有和諧共存之大規律；在音樂觀上，又如同整個藝術作品中，有機組織相互呼應、對立、消長、變遷，形成彼此牽制、交感的狀態，猶如荀白克（Arnold Schoenberg, 1874- 1951）所說：「藝術並不依賴於單一的組成部分，因

此，音樂並不取決於主題。對於藝術作品而言，如同每一個活生生的個體，它是被視為一個整體—如同一個孩子，他的手臂或腿是不能分開的。¹⁶」

第三節 恍惚之狀

老子所說的「道」，是先天地萬物孕育前已存在，自古運轉到今而永不停息，在《道德經》第二十一章曰：「道之為物，唯恍唯惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物，……，自古及今，其名不去，以閱眾甫。」「道」化生萬物的過程表現為恍恍惚惚的不確定性，在恍恍惚惚的不確定之中，有了相對確定的形態浮現；在恍恍惚惚的不確定之中，又有了相對穩定的結構實體呈現，它從古至今，在恍惚中，具有一切生命物質的原理而從未改變。所以天下萬物皆因時空而流轉、消逝，但「道」卻超乎時空，它所賦予的秩序與規律持續地統御歷代之存有，而未來它也將不滅地運轉長存，故「物有先後，而道無古今」。

而時間和空間的概念一直被人們十分廣泛地應用著，日常生活中的空間，是指空的處所或容積，而時間是指某一事件的過程，或發生與結束的特定時刻；在藝術中，空間與時間已經脫離功能性，而被藝術家們轉化為內在心理的投射狀態，經由個人詮釋的差異，也顯示出不同的表現方式。例如繪畫中的立體派，他們努力尋求在二度空間上表現三度空間，甚至是四度空間的新方法，畫作中的時間、空間不再是具象世界的描繪，而是畫家心中意象的呈現；圖3為畢卡索的《亞

¹⁶ Arnold, Schoenberg. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. New York: Columbia University Press, 1995. P.2. "Art does not depend upon the single component part alone; therefore, music does not depend upon the theme. For the work of art, like every living thing, is conceived as a whole—just like a child, whose arm or leg is not conceived separately."

維儂姑娘》，這張畫完成於 1907 年，是第一張真正屬於二十世紀的繪畫¹⁷，這張畫包含了對空間的處理以及表達人類情感和思維狀況的新方向，他開始嘗試把人像鼻子側影和正面臉孔擺在一起，而另一個具有一張類似面具的臉孔的裸女，她的背部和胸部同時顯現；這些手法皆模糊了單點透視和瓦解了傳統的古典人體樣式畫法，畢卡索結合多角度觀點於單一造形裡，不再依賴傳統的單點透視，進而創造一個恍惚、錯亂的空間新體驗，並開啟了立體派多元空間的畫風。



圖 3 畢卡索，《亞維儂姑娘》，1907

¹⁷ 巴布羅·路易茲·畢卡索(Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)西班牙畫家、雕塑家。畢卡索是二十世紀現代藝術的主要代表人物之一，遺世的作品約兩萬多件，包括油畫、素描、雕塑、拼貼、陶瓷等作品，他是少數能在生前名利雙收的畫家之一。「《亞維儂姑娘》之所以被認定為第一張真正屬於二十世紀的繪畫，是因為此畫包含了對空間中單點多面的處理及表達人類情感和思維狀況的新方向，而此種畫風的思維、創新，若沒有畢卡索這位天才首先發難，很難想像二十世紀的藝術將會呈現何種面貌。」故此處所說的「真正」屬於二十世紀的繪畫，是指在創新方面而言，而非時間下產物的概念。引自陳品秀《立體派》p.9。

在音樂上，西方作曲家 Bernd Alois Zimmermann¹⁸重新提出對時間藝術的看法。德國作曲家 Zimmermann，在第二次世界大戰中，他經歷當時戰敗的德國，因戰爭的摧殘、破壞，使得物質缺乏，經濟凋零，生死傷殘，這些形同廢墟的社會景象觸目可及。在這些社會動盪、人文變遷的環境下，Zimmermann 開始探究生命與死亡的意義，也重新檢視時間所代表的意涵，而他在創作上激發出對時間、空間的新概念，成為他「多元論的作曲技法」(Pluralism)的基本概念；他希望在音樂上，能讓過去、現在和未來同時發生¹⁹，故他開始在作品中使用各個時期不同風格的音樂素材(過去)，再加上自己當下的創作(現在)，當兩種音樂素材巧妙地交織在一起後，產生了一種全新風貌的音樂語法(未來)，因應此音樂哲學觀而產生出代表個人內在時間、情感的多元論作曲技法。

譜例 1 為 Zimmerman 於 1964 年為雙鋼琴而創作的《獨白》(Monologues)，在此片段中，他將巴哈的《聖詠》”醒來吧，上帝的聲音正在呼喚我們”，和梅湘的管風琴曲，以音樂拼貼²⁰(collages)的手法，將兩種差異甚大的時代風格作品重疊並置，創造出新的音樂風格和組織方式，以達到他所謂「球狀」的時間觀念。

¹⁸ Bernd Alois Zimmermann, 1918-1970。他較為人知曉的歌劇《士兵》(Die Soldaten)被視為二十世紀最重要的歌劇作品之一。正如他強烈的個人風格，其音樂被歸類為前衛(avant-garde)、序列(serial)或後現代(postmodern)。其音樂所使用的素材很廣，包括十二音列(twelve-tone row)、引用音樂(musical quotation)，以及他發展的多元論技法。

¹⁹ 球狀的時間狀態(Kugelgestalt der Zeit)。他企圖讓時間(過去、現在、未來)以球狀的型態表現出來，在球狀時間上的點，於整體時間下是等距離的。

²⁰ 結合和重疊各個時期的音樂素材(從中世紀至巴洛克，古典至爵士和流行音樂)。

書法作為一門藝術，也重視佈白，要求「計白當黑」；傳統戲曲舞台上的虛擬動作，強調以虛帶實，虛實相生。²¹

老子由他的最高哲學範疇「道」出發，亦認為「有無」之重要性，「有」之所以給人便利，在於有「無」，才能發揮它的作用，《道德經》第十一章曰：「三十幅，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。」²²而在第四十一章亦云：「大音希聲，大象無形」²³，從聲音的角度來看，「大音」即是萬籟，「希聲」就是聽不到聲音，在我們所聽到的萬籟聲響中，並非即為萬籟，或許有致高或致低之音頻是我們的聽覺無法感知的。至大的聲響，卻反而無聲，從藝術形象的構成來看，卻不無道理，當我們欣賞音樂時，動人的旋律固然能喚起我們的美感經驗，但音樂片刻中的「無聲」，反能召喚我們處在精神層面的意象，猶如白居易在《琵琶行》中說：「凝絕不通聲暫歇，別有幽愁暗恨生，此時無聲勝有聲。」「無聲」表現出一種「幽愁暗恨」，它的感染力甚至超過了「有聲」，這種無聲之美，在音樂形象結構中，是大量存在的，不過這種無聲不是絕對的、孤立的狀態，而是為有聲的暫歇，是「有」與「無」相互配合，互相作用而產生的音樂美。²⁴

筆者在樂曲中，亦運用此之審美概念，將「有」、「無」、「虛」、「實」相互轉化為聽覺（有）與視覺（無）之用，在音樂的表現上，由易聞之聲為基調，依賴演奏者無聲音樂的動作，啟發聽眾對音樂的想像，而將舞台上的「意境」傳達給聽眾，即為虛實結合之印證。歐洲前衛音樂大師 Mauricio Kagel²⁵ 亦在音樂創作

²¹ 引自曾祖蔭《中國古代美學範疇》p. 147。

²² 三十根輻條彙集於車轂而造車，有了其中的虛空，才發揮了車的作用；糝和陶土製作器皿，有了器皿內的虛空，才發揮了器皿的作用；開鑿門窗建造房屋，有了門窗四壁內的虛空，才發揮了房屋的作用。所以，「有」之所以能給人便利，是因為它營造的「無」發揮了作用。

²³ 老子《道德經》第四十一章。

²⁴ 引自《中國古代美學範疇》p. 150。

²⁵ 阿根廷知名實驗作曲家 Mauricio Kagel（莫里西歐卡格爾）生於 1931 年，在 1957 年移居德國科隆。他致力運用、發展音樂表演中的戲劇元素，在演奏中加入動作以及視覺的效果，開創音樂劇場與多媒體的展演形式。

第三章 《然》之音樂創作理念的 語法及體現

室內樂曲《然》在創作的初期，是筆者透過老子對「道」的本體、特性之闡述，進而引發筆者美感經驗的聯想，經由音樂語言將此抽象的思維、情感的互動展現出來，以表現個人對於「道」的共鳴及感嘆。作品的樂思鋪陳與「道」環環相扣，藉由「有物混成，先天地生...」、「視之不見...聽之不聞...」、「道生一，一生二，二生三...」、「...迎之不見其首，隨之不見其後...」、「...惚兮恍兮，其中有象...」等哲學思維，直接地抑或間接地主導著音樂材料的使用、安置。個人由內而外的情感抒發，抑或由外而內的具象描述，皆是「道」無限延展的一面，不須區釐判斷；順著內化的哲學思維，創作內心底層的音乐記憶。「道」，油然而生。

在重新檢視此音樂文本後，可將此曲歸為單一樂章形式，全曲段落單元結構的劃分與樂思的鋪陳，大致可在老子的哲學思維上尋得痕跡，於樂曲中穿插體現「道」的本體（大道初成）或是特性（萬物衍生）。底下的表格中，雖將音樂的脈絡劃為四大段落，並整理出對應連結的哲學思維，但音樂文本的段落並非完全地可以被區別、分割，例如在第一段的音樂中，仍能看出第四段的哲學思維在此被體現，整體音樂的曲式結構呈現出隨遇賦形、隨緣幻化的特性。底下的表格整理及文字敘述，可視為筆者欲透過具象的文字，以期能讓讀者進入筆者的音樂想像中。

段落	標題	頁數	哲學思維	創作理念	體現方式
一	幽微深遠	1	<ul style="list-style-type: none"> •「有物混成，先天地生」 •「視之不見，名曰夷，聽之不聞，名曰希...」 	<ul style="list-style-type: none"> •太初之道 •無中生有，有中生無，有無相生 	<ul style="list-style-type: none"> •有無之聲與演奏者肢體動作的結合。
		2~3 (♩=42)	<ul style="list-style-type: none"> •「人法地，地法天，天法道，道法自然」 	<ul style="list-style-type: none"> •隨遇賦形，隨緣幻化 	<ul style="list-style-type: none"> •由短小的聲響組成，聲起樂現，樂現章成，章法自然。
二	無狀之狀，無物之象	4~11 (♩=52)	<ul style="list-style-type: none"> •「道生一，一生二，二生三，三生萬物」 •「無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後」 	<ul style="list-style-type: none"> •衍生萬物 •渺渺茫茫，無以名狀 	<ul style="list-style-type: none"> •碎形數列結合於音值、節奏當中的穿插運用，在主客觀的音樂素材交感中，表達音樂深不可測、狀不可名之感。
三	恍兮惚兮，其中有象	12~24	<ul style="list-style-type: none"> •「道之為物，唯恍唯惚。惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精。其精甚真，其中有信，自古及今，其名不去，以閱眾甫」 	<ul style="list-style-type: none"> •恍中有物，惚中有象 •永恆之道，萬物之形 	<ul style="list-style-type: none"> •在時間的流動下，藉由不同的空間與不同音樂素材的結合，產生隱約若現的音樂狀態。
四	無題	25~28	<ul style="list-style-type: none"> •「有之以為利，無之以為用」 •「大音希聲，大象無形」 	<ul style="list-style-type: none"> •虛由實生，實仗虛行，以實為本，以虛為用 	<ul style="list-style-type: none"> •視覺與聽覺的融合，藉由演奏者動作之表現，引發聽者內心之聯想，以達有無相生之境。

第一節 聲之初始

混沌，意為氣之初始，物未成形前，無形無體，無顯無著之狀態，在老子的哲思中，「道」雖無形無狀、無觸無聞，卻獨立長存、流轉不息，成為孕育天地萬物的源頭。

當此種混沌狀態應用在音樂創作(如譜例3),筆者設計在樂曲開始的段落,全體演奏者低頭俯視樂器,皆以放鬆的姿態呈現於舞台上,而當第一位演奏者(Vln.)開始演奏樂器時,卻無小提琴聲響發出,取而代之的是鋼琴演奏者微微地,不讓人察覺地以木琴棒滑動琴弦,爾後,藉由演奏者間動作與聲響之視覺與聽覺轉移,企圖達到混沌之感,以隱喻天地未創之際,隱而未顯,微而未著之感,將一切有形之物中的無形因素²⁶,徹底展現;而此想法亦來自於物未成形,氣已固存,即猶如樂未現前,意已生成之意境,故演奏者在詮釋樂曲開始之無聲音樂段落時,雖無實際聲響發出,但在心理層次方面,音樂卻依藉著視覺層面及演奏者的動作,極具生命力地存在著,以顯現天地萬物未生成前之太初混沌世界。

譜例 3 聲之初始—太初之道

(Scored in sounding pitch)
在音樂開始前,全體人員身體放鬆、低頭

黃秀媚

《然》

The score is titled "然" (Ran) and is composed by Huang Xiumei. It is scored in sounding pitch. The score includes parts for Flute, Clarinet in Bb (scored in C), Violin, Violoncello, Percussion, and Piano. The score is marked with "幽微深遠" (Mysterious and distant) and "16''", "12''", and "12''". The Flute part has a dynamic marking of *pppp*. The Clarinet part has a dynamic marking of *pppp*. The Violin part has a dynamic marking of *pppp* and a performance instruction "Vln. 慢慢回復正常姿勢" (Violin slowly returns to normal posture). The Violoncello part has a dynamic marking of *pppp* and a performance instruction "Vc. 慢慢抬起頭" (Violoncello slowly lifts head). The Percussion part has a dynamic marking of *pppp*. The Piano part has a dynamic marking of *pppp* and a performance instruction "指揮慢慢抬起頭" (Conductor slowly lifts head). The score also includes a large watermark logo for "ES 1896".

²⁶老子《道德經》第一章云:「無名,天地之始。有名,萬物之母。」這無形、無名,卻是一切有形有名者的本源,意即宇宙天地的根本。

「天下萬物生於有，有生於無」，當音樂由混沌浮現，也沈寂於混沌，故在樂曲終了之音樂表現上（如譜例 4），筆者以顯而未著之節奏韻律，陪襯著豎笛的一音（E 音），悠遠、飄渺、雲散，消逝；而行譜之前後結束，亦意謂著「道」之不可捉摸性。

譜例 4 聲之初始—有無相生

以 3 · 12 · 6 · 9 · 3 · 6 · 3 · 3 的規律抽子抽打重拍

指揮給豎笛指令後，慢慢低頭 27

ca. 12"

ca. 20"

ca. 3"

ca. 6"

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Perc.

Pno. IV

pp

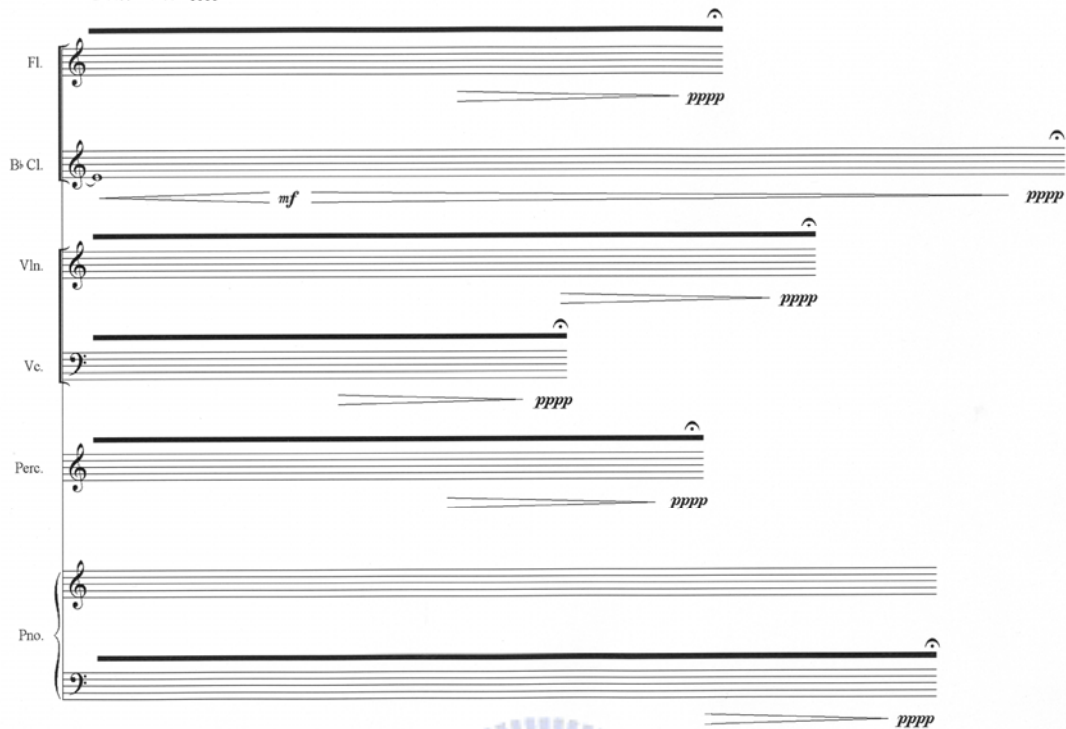
pppp

pp

pp

pp

28 各演奏者演奏至 *pppp* 時，慢慢將樂器放下、低頭，等待所有殘響終了，讓音樂在無聲中繼續進行



第二節 音之建構

老子曰：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」故「道生一」，視為原始諧和之階段；「一生二」，則為正反對立、陰陽消長之階段；「三生萬物，萬物負陰而抱陽，沖氣以為和」，乃為再度諧和，以維持平衡，調養萬物之階段，此為老子所建構之宇宙哲思。

在樂曲的構思初期，筆者赫然發覺「Mi」音、「Si」音與「一」之韻腳雷同，故以 E 音為整曲核心，而 E 音與 B 音疊砌之完全五度音程，所呈現之色彩恰予人平和、親近的空間感，與道之平易性不謀而合，故以此作為樂曲開頭之核心音高結構。如譜例 5 所示：

譜例 5 音高結構—完全五度之運用

《然》

(Scored in sounding pitch)

在音樂開始前，全體人員身體放鬆、低頭

黃秀媚

幽微深遠

Flute: 16", 12", 12"

Clarinet in Bb (scored in C): pppp

Violin: con sord. on D, ca 8", Vln. 慢慢回復正常姿勢, ca 2", ppppp, p

Violoncello: con sord. s.p., ca 4", Vc. 慢慢抬起頭, ca 6", pppp, mp

Percussion: pppp

Piano: ca 8", Pn. 慢慢抬起頭, 指揮慢慢抬起頭, pppp, p, ppp

譜例 6 音高結構—E 音之延展

Fl.: no vib., ppppp, p, p, pp

Bb Cl.: vib., ppppp, mp, no vib.

Vln.: pp, ppppp, p, con sord.

Vc.: no vib., vib., s.p., no vib., mp subito p, mp, ppppp, s.p. - ord., arco

Perc.: Crotales arco, pp

Pno.: p, mp 6, pppp

具有衍生性之碎形數列，筆者將其穿插運用於音值、節奏、音色與音程當中；利用數列所對應的音值而產生出的線條，逐漸地堆疊擴展至整個層面，意即其音樂織度由單一音（E音）所組成的音響結構，藉著它們所使用的音色之類似或差異，以並列、重疊、呼應等組合方式，擴展出更大的聲響，逐漸交織為豐富的多彩世界；而在某種程度上，運用音樂素材選擇之主觀性，促使音樂整體呈現出「無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。」²⁷之音樂體性²⁸，但其序列性之客觀音樂素材，仍舊溢盈其中，其表象之不得其解，但深層之軌跡可循，亦象徵著大道的繁衍特性，及萬物間各自獨立卻又連綿不絕之脈絡關係。

圖 4 為碎形數列相對應之音值，筆者將原碎形數列 1、1、2、1、3、2、4、1、...區分為三個層次，第一層次①、②、③、④、⑤、...是以四分音符為基礎，依序遞減，即①等於十個四分音符，②等於九個四分音符，以此類推；第二層次①、②、③、④、⑤、...是以八分音符為基礎，依序遞減，即①等於五個八分音符，②等於四個八分音符，以此類推；第三層次△、△、△、...筆者打破數列所給予的數字限制，將其自由地對應為一個自由聲響、兩個自由聲響...，以期在客觀的數列素材下，仍保有主觀的音色編列方式。

²⁷ 老子《道德經》第十四章：「視之不見，名曰夷；聽之不聞，名曰希；搏之不得，名曰微。此三者不可致詰，故混而為一。其上不皦，其下不昧，繩繩不可名，復歸於無物。是謂無狀之狀，無物之象，是謂惚恍。迎之不見其首，隨之不見其後。執古之道，以禦今之有；能知古始，是謂道紀。」

²⁸ 「體性」一詞，來自於中國藝術的美學範疇，所謂「體」指的是作品的風格；「性」指作者的性情氣質，也就是創作個性。因此「體性」一詞概括了創作個性與藝術風格的關係，即作者的創作個性在作品的內容和形式相統一下，所表現出來的特色。參自《中國古代美學範疇》p. 340。

圖 4 碎形數列相對應之音值





譜例 7 為碎形數列之音值運用，在此段音樂中，客觀的碎形數列掌管著音樂素材中的音值部分，然在音高，音色，樂器間的呼應、疊置等，皆由筆者的主觀音樂感知所控制，透過客觀與主觀間的交錯、融合，呈現出筆者內心音樂記憶的音響空間。

譜例 7 碎形數列之音值運用

碎形數列除了結合音值的使用外，亦在音色的展現及發聲的次數有所排序，筆者藉由當中鋼琴內部發出豁然而生之龐大聲響，長笛虛渺微現之幽微哨音，弦樂泛音變化之空靈表現...等，透過音色的曖昧不明、高下相傾，聲響的規則、抑或不規則的湧現，藉著寬廣的音場，以及無聲的肢體語言，以期達到此起彼落且捉摸不定之美感，亦將隱約地帶領聽眾進入「道」的玄妙世界。

將數列的前八個數字（1，1，2，1，3，2，4，1）提出做排序，而後將此數列變形擴充，乘以數字二（2，2，4，2，6，4，8，2）作為其延伸之樂段使用，每個數字皆有各自所代表的音色或節奏型態，數字亦代表著此音色出現的次數。圖 5 將詳列數字所對應之音色；譜例 8 為碎形數列之音色運用：

第一次出現數列排序之音色表現：

- 1 :  用指甲刮奏鋼琴內部的弦
- 2 :  縱向摩擦琴弦，及做顫音的演奏方式
- 3 :  由鋼琴琴弦的撥奏，豎笛的打鍵音，及長笛的氣音所組成
- 4 :  以漸快節奏，用指甲刮奏鋼琴內部的弦

第二次出現數列排序之音色表現：





- 2 :  快速音群之流動
- 4 :  無特定音高、節奏之聲響片段
- 6 :  在鋼琴內部，以不同的按弦位置，發出不同色彩之琴聲
- 8 :  弦樂器之拋弓

圖 5 碎形數列相對應之音色

譜例 8 碎形數列之音色運用

12 恍兮惚兮，其中有象

10"

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Perc.

Pno.

ca 1" ①

ca 1" ①

f-ff subito p

f-ff mp

mf

mp

(freely)

13

10"

③

③

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Vc.

Perc.

Pno.

② ② ① ③

ca 5" IV ♯

III

sfz pp

mp

sfz

p

sfz

f

mf

mp

f

p

mp

f

1/2

10"

Fl. *ppp*

B♭ Cl. *p*

Vln. *ca 3"*

Vc. *ca 3"*

Perc. *ca 3"* *vib. 19* *morlo on* *pp* *mp*

Pno. *ca 4"* *IV* *III* *IV* *pp* *mp*

mf *ff* *pp*



8"

10"

Fl. *sfz mf* *gliss.*

B♭ Cl. *mf* *p*

Vln. *ca 1.5"* *pp*

Vc. *vib. ord.* *s.p.* *pp* *f*

Perc. *p* *mf* *p* *pp* *mf*

Pno. *III* *II* *ff* *ff*

第三節 時間與空間的解放

「道」，「先天地而生，周行而不殆」；「道」，「自古及今，其名不去」；「道」，「反者道之用，弱者道之用²⁹」，這些在在顯示「道」連貫古今，以及歷久不衰的永恆性，「大道汎兮，其可左右」，大道廣泛流通，可左可右，無遠弗屆，無所不到，而讓萬物賴以生長，任其形而長其物；「道」的特性突破時間與空間的限制，長存於宇宙當中。

依據此哲學思維，筆者亦認為或許在我們生存的空間裡，還有察覺不到的另一個空間，其時間軌道正在運行。因此筆者在樂曲中，利用不同的音樂素材群組來隱喻不同的空間事件，當某組空間的音樂素材產生時，另一組音樂素材也將隱約地在同個時間流中作用。而此三組音樂素材（三個不同的空間）各自有其獨立彰顯的音樂段落，彼此之間看似獨立自主地運行，卻又與整體音樂相互交融。利用此種空間中相互轉移，以表達「道」在恍惚中，確又有其物象生成之朦朧美感；爾後，在三組段落發展後，所有的音樂素材同時顯現，即為將所有的空間表達於同一時間流上，猶如時間與空間的解放，復歸為一。以下列舉不同的音樂素材所代表的空間感：

空間一：利用鋼琴不同的演奏方式，如橫向滑弦、縱向擦弦、撥弦、泛音...等，達到龐然聲響之恍惚美感。

空間二：以豎笛快速打鍵後所發出的細微聲響，及長笛翻轉笛身所產生的幽微泛音，以表現動與靜的層次感。

空間三：藉由鐵琴的快數音群、譁然一片的聲響，及弦樂器的撥奏、滑奏、弓桿奏，引帶出突兀感，及其不定的特性。

²⁹ 老子《道德經》第四十章。道的運行本是反覆循環的，無所謂正反的區別，等到有正反相對時，道已是又由靜而動了。

譜例 9 時間與空間的解放—以空間一為主體的樂段

13

The musical score for Example 9 is presented in two systems. The first system (measures 10-14) features '空間二' (Space 2) in the Flute and '空間一' (Space 1) in the Piano. The second system (measures 14-18) features '空間二' (Space 2) in the Bass Clarinet and '空間三' (Space 3) in the Percussion, while the Piano continues with '空間一' (Space 1). The score includes various dynamics (sfzpp, mp, p, f, mf, pp, ff, pp, mp, f), articulations (sfz, p, sfz, p, mp, f), and performance instructions like 'ca 5°', 'IV ♯', 'III', 'ca 3°', 'Vib. pp', and 'morto on'. A large blue circular watermark with 'ES' and 'AS' is visible in the center of the score.

在此以空間記譜法的方式作為時間與空間解放的表徵，而空間二與空間三則以隱約的方式，將空間一呈現出來。

譜例 10 時間與空間的解放—以空間二為主體的樂段

16

Fl. *gliss.* $sfz\ mp$ $f\ ff$ pp f

B♭ Cl. **空間二** mf sfz

Vln. pp

Ve.

Perc. **空間三** mp pp ff mp *morto off*

Pno. mp f pp f mf mf

17

Fl. ff **空間二** $ca\ 4"$ mp f

B♭ Cl. f mp f

Vln. *pizz.* mp

Ve. ppp f

Perc. $pppp$ ppp mf *morto on* *arco*

Pno. $ca\ 5"$ **空間一** mf mf $p < f\ ff$ *freely* $1/2$

在此，空間一以若隱若現之方式與空間三交替，襯托空間二的音樂特質及主體性。

譜例 11 時間與空間的解放—以空間三為主體的樂段

22

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Ve.

Perc.

Pno.

空間三

23

Fl.

B♭ Cl.

Vln.

Ve.

Perc.

Pno.

空間二

空間一

空間三的特性浮現於各個音樂素材上，造成此起彼落的空間現象，及快速轉換的時間感。

第四節 視覺與聽覺的融合

東方藝術作品的妙處在於其「虛」的一面，強調創作時要「由實出虛」，「由虛入實」，充分發揮虛象的作用，否則僅僅拘泥於實體部分的描寫，沒有空間，沒有空白，就無法讓觀看者留下想像的空間，也就沒什麼審美價值了³⁰；如同 John Cage 以圖表方式所架構的樂曲中，由素材的機遇組合，將虛有的音樂景象實體化，道家的有無之用，真實又貼切地表達在他的藝術創作中。

在《然》之音樂作品中，筆者將演奏者演奏音樂之動作，抽離成為為創作元素之一，就動作的表現將音樂的特性動作化，其中演奏者動作的大小、臉部的表情，以及演奏樂器的圖像、呈現的方式，經由視覺層面達到彼此間有無相生，化無為有，把聽不見、摸不著的思想情感、心理變化，用直觀的感性型態表現出來，帶領聽眾帶入無聲的音樂世界。

譜例 12 中，以 () 表示可見不可聞之音樂，雖不聞，但樂意仍居於其中，為「大音希聲，大象無形」之體現，而視覺與聽覺的融合，亦即時間與空間的解放，即為「太初之道也」。

³⁰ 引自《中國古代美學範疇》p. 160。

譜例 12 視覺與聽覺的融合—有無相生

18

Fl. 6th *mp* *W.T.* 4th 5th *sfz*

B♭ Cl. *mf* *sfz*

Vln. *f* *sfz* *sfz* *f*

Vc. *pizz.* *mf* *arco* *mf* *sfz* *sfz* *p* *vib.*

Perc. *arco* *mp*

Pno. *f* *mp* *mf* *f* *sfz* *IV* *mf*

19

Fl. 5th *pp* *W.T.* *p*

B♭ Cl. *Fast; Rubato* *key slap* *p* *sfz* *mf*

Vln. *Fast; Rubato* *pizz.* *mp* *p*

Vc. *Fast; Rubato* *pizz.* *ff* *p*

Perc. *morte off* *sfz subito p ppp* *1/2* *mf* *f* *f*

Pno. *II* *p* *sfz subito p*

第四章 結論

《然》之音樂作品的寫作動機，起因為筆者閱讀老子《道德經》後，內心泛起對「道」的感動及感嘆，促使筆者將這些體悟化為音樂語言表現出來。「道」之哲學思維，啟發筆者寫作此曲之創作理念及意象，如太初之道的狀態、衍生萬物的特性、恍惚之狀的氛圍、有無之用的妙處，在在牽引著音樂素材之選擇及樂曲鋪成之邏輯，也蘊含出此樂曲的體性—幽微、混沌、虛無...。藉由聲音的語言，開啟筆者在創作時，內心抽象的思想意識，及萬種思緒交感後的音樂世界。

筆者在創作此曲的過程中，雖以《道德經》為創作理念之基底，但音樂意象之生成，取自筆者在自然界中對聲音的經驗，及對自然景象的互動，且在自然界中對《道德經》的不變定律深切體認之後，逐一架構全曲而成；反思筆者從以往到現在的創作歷程裡，樂曲之創作動機，大致皆來自於自然界的啟發、生命體的感動、萬物間的生成，這些事物似乎即為「道」之多面體現，也間接地說明筆者為何以《道德經》當作創作此曲的泉源。

經由這次的樂曲創作及文字書寫，除了讓筆者對自己創作的歷程、想法更加清楚、成熟外，亦期望未來能以更多元的手法，創作出屬於自己的自然音樂世界，也以此作為筆者走向藝術創作道路之起端。

參考文獻

一、中文書目

- 1、王次炤，《音樂美學新論》，台北：萬象，1997。
- 2、曾祖蔭，《中國古代美學範疇》，台北：丹青，1987。
- 3、袁行霈，《中國詩歌藝術研究》，北京：新華書店，1987。
- 4、陳荷清、孫世雄，《人類對時間和空間本質的探討》，河南：人民出版社，1986。
- 5、陳品秀譯，《立體派》，台北：遠流，1991。
- 6、蔡為煜編，《老子的智慧》，台北：國家書店，1978。
- 7、魏元珪，《老子思想體系探索》，台北：國立編譯館，1997。
- 8、申湘龍，《有無與玄同》，台北：輔仁大學出版社，1970。
- 9、朱維煥，《老子道德經闡釋》，台北：台灣學生書店，2001。
- 10、王強模編，《列子》，台北：台灣古籍，1998。
- 11、應涵編，《虛靜人生—列子》，台北：正展，2000。
- 12、傅佩榮編，《莊子》，台北：立緒文化，2002。
- 13、池田知久著，黃華珍編，《莊子—「道」的思想及其演變》，台北：編譯館，2001。

二、英文書目

- 1、Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. New York: Columbia University Press, 1995.
- 2、Heile, Björn. *The Music of Mauricio Kagel*. England: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- 3、Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1980.
- 4、Peinkofer, Karl, and Fritz Tannigel. *Handbook of Percussion Instruments*. New York: Schott, 1976.

