

〈鋼琴獨奏作品《線象》系列其創作語法的轉變〉

蕭慶瑜

國立台灣師範大學音樂學系專任教授

壹、前言

古今中外，在大部分作曲者心目中，「鋼琴」此項樂器，因其寬廣的音域、無窮多變的演奏技巧、及豐富的表現力，實具有無與倫比的魅力，足以吸引這些作曲者們前仆後繼地為其譜寫作品。盱衡西方音樂發展，大量的鋼琴獨奏作品持續不斷地產出，例如海頓（Franz Joseph Haydn, 1732-1809）、莫札特（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）、貝多芬（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）、舒伯特（Franz Schubert, 1797-1828）、蕭邦（Frederic Chopin, 1810-1849）、舒曼（Robert Alexander Schumann, 1810-1856）、李斯特（Franz Liszt, 1811-1886）、布拉姆斯（Johannes Brahms, 1833-1897）、德布西（Claude Debussy, 1862-1918）、拉威爾（Joseph-Maurice Ravel, 1875-1937）、荀貝格（Arnold Schoenberg, 1874-1951）、辛德密特（Paul Hindemith, 1895-1963），直至當代的梅湘（Olivier Messiaen, 1908-1992）與克倫姆（George Crumb, 1929-）等人，即為明顯之例。特別自十八世紀古典時期以來，鋼琴獨奏，堪稱為每位作曲者「必寫」的作品編制。甚至，這項樂器的角色扮演亦相當多元，不僅跨足室內樂，在「伴奏」的領域，已成為理所當然的不二主角；近年來更被以「鋼琴合作藝術」（Collaborative Piano）稱之，足見其發展範圍之廣泛與成熟。

筆者個人對於鋼琴情有獨鍾，自幼至今不曾改變；雖自忖演奏能力距專業水準仍遠，但在學生時期，仍勉力練習，經長時間累積，面對諸多西方鋼琴作品，因身體力行親身體驗，誘發更直接的感知，對於日後在進行音樂分析時，也得以獲致更深刻的見地與成果，進而推演、融入創作思維之中。無論在任何階段，鋼琴獨奏編制，向來是在嘗試以新語法譜寫作品的優先選項。自早年的《水》（*Water - Prelude for Piano Solo*, 1983）、《陽關三疊》（*Yan-Kuan-San-Tie - for Piano Solo*, 1985）與《幽蘭》（*Lone Orchid - for Piano Solo*, 1987）為基，在留學法國期間，更著手譜寫《線象 I》（*Le Phénomène de la Ligne I*, 1992）與《線象 II》（*Le Phénomène de la Ligne II*, 1993）。且於相隔 11 年後，2004 年譜寫《線象 III》（*Le Phénomène de la Ligne III*, 2004），並較得以持續寫作。直至今日，《線象》系列已累計共八首鋼琴獨奏作品。雖然在最初，起因僅只是當時尚屬學生身分，尋求演奏者配合演出較為不易，不如寫作鋼琴獨奏，必要時即可於考試或音樂會親身上場彈奏所致。但一路走來，已不知不覺地成為心中的信念與堅持。且雖樂曲標題相同，然軌跡實已漸次有所演變。

此次應東吳大學音樂學系之邀約，為《雙溪樂刊》再度撰寫專文，隨即擇定以此系列作品為主題著手寫作。不僅回顧、自省創作歷程中的思維、語言與寫作技巧，匯集過往寫作印記，自我剖析於執筆當下的意念形成與構築語法；並重整對於鋼琴的觀察及審視角度，期能在未來持續創作的道路上，能融入更多元深刻的思考，進而譜寫出無論在理性、或感性層面皆更富涵內聚力的作品。

貳、《線象》系列作品的創作背景與展演紀錄

一、《線象》的創作背景與簡介

「線象」，係為筆者以 1992 年譜寫的《線象 I》為基，進而於次年所延伸的系列鋼琴作品；至目前（2015）為止共計八首。皆屬鋼琴獨奏，曲長不一，大多在 9—10 分鐘左右；其中最短者為《線象 IV》（*Le Phénomène de la Ligne IV*, 2006），約 6 分半鐘。最長者為《線象 III》，約 15 分鐘。

如前文所述，此系列作品的最初發想，起因僅為因當年尚屬學生身分，在尋求演奏者方面亦受限，致選擇寫作鋼琴獨奏，必要時可親身上場彈奏。在 1994 年回臺任教之後，曾因兼顧教學與家庭，而創作量減少。其後因積極參與「璇音雅集」演出活動，¹致開始較持續性地譜寫鋼琴獨奏作品；自 2004 年起，此系列因此而漸次延展擴大。

雖分屬不同階段所譜寫，惟寫作語法實一脈相連，以各項幾何基本元素—例如「點」、「線」、「面」以及「體」等為基礎，進行與音樂結合的工作；且其中以「線」為最核心之要件。對於筆者而言，「線」原即可以多重面貌呈現，無論是由無數個細小的「點」所組成、抑或是旗幟鮮明的、由各種不同方向的直線與曲線等皆具可能性；甚至即使是「面」或「體」，如以某些特定角度檢視之，亦仍足可顯現出「線」的形貌。

二、《線象》系列作品的展演紀錄

在八首作品中，僅《線象 I》與《線象 II》為留法期間譜寫；因皆屬當時就讀學校「巴黎師範音樂院」（*Ecole Normale de Musique de Paris*）之文憑考試提交作品，致亦曾在考試當天親身上場彈奏。同時，也曾參與當地小型演出。然如以正式演出為據，則皆屬返臺之後。

有關《線象》系列作品的創作年代與展演紀錄，彙整如表一。

【表一】《線象》系列作品的創作年代與展演紀錄彙整表

創作年代	曲名	音樂會主題	演奏者	演出場地	演出日期
1992	線象 I	82 年文建會甄選優良樂曲創作發表會	葉綠娜	臺北國家音樂廳	1993.11.16
		北市師院校慶音樂會	蕭慶瑜	北市師院音樂系演奏廳	1995.12
		輔大樂集—教師聯合音樂會	歐玲如	輔仁大學音樂系懷仁廳	2001.03.28
1993	線象 II	璇音雅集音樂作品發表會	蕭慶瑜	臺灣師範大學音樂系演奏廳	1994.10
		沈珍伶鋼琴獨奏會	沈珍伶	臺北國家演奏廳	1995.10.14
		Wei-Der Hwang's Piano Recital	黃瑋德	Homer Ulrich Recital Hall, University of Maryland at College Park	2000.05.20
		大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	水啟明	臺北國家演奏廳	2004.01.06
2004	線象 III	大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	蕭慶瑜	臺北國家演奏廳	2005.01.06

¹ 「璇音雅集」為陳茂萱教授與其門生、於 1983 年所創辦的音樂團體，以推動臺灣音樂創作與教育為職志，定期舉辦音樂會、出版樂譜與教材。

		大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	葉孟儒	臺北國家演奏廳	2009.01.09
		I-Chun Cho's doctoral project recital	卓怡君	Smith Memorial Hall, University of Illinois at Urbana-Champaign	2011.02.23
2005	線象Ⅳ	大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	蕭慶瑜	臺北國家演奏廳	2006.01.11
		如歌的行板—北市教大音樂教育學系教授音樂會	蕭慶瑜	臺北國家演奏廳	2006.03.02
		I-Chun Cho's doctoral project recital	卓怡君	Smith Memorial Hall, University of Illinois at Urbana-Champaign	2011.02.23
2006	線象Ⅴ	大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	蕭慶瑜	臺北國家演奏廳	2007.01.04
		臺北夜風情—北市教大音樂教育學系教授音樂會	蕭慶瑜	臺北國家演奏廳	2007.04.09
		I-Chun Cho's doctoral project recital	卓怡君	Smith Memorial Hall, University of Illinois at Urbana-Champaign	2011.02.23
2007	線象Ⅵ	大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	蕭慶瑜	臺北國家演奏廳	2008.01.10
		I-Chun Cho's doctoral project recital	卓怡君	Smith Memorial Hall, University of Illinois at Urbana-Champaign	2011.02.23
		上海音樂學院／臺灣師範大學音樂系師生鋼琴作品暨演奏交流音樂會	鍾家瑋	上海音樂學院賀綠汀廳	2012.04.19
2009	線象Ⅶ	大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	蕭慶瑜	臺北國家演奏廳	2010.01.07
2010	線象Ⅷ	大音希聲—新臺灣音樂鋼琴作品發表會	葉奕菁	臺北國家演奏廳	2011.01.06

叁、《線象》系列的寫作語法

本文將先就數項音樂基本要素—樂曲架構設計、音高材料選用、援引既有作品進行拼貼、素材發展、織度與音色等方面切入，針對八首樂曲整體部份論述；再行項目細分，並敘明其運作。

一、樂曲架構設計

在樂曲架構設計方面，此系列八首樂曲大約可細分為四類：

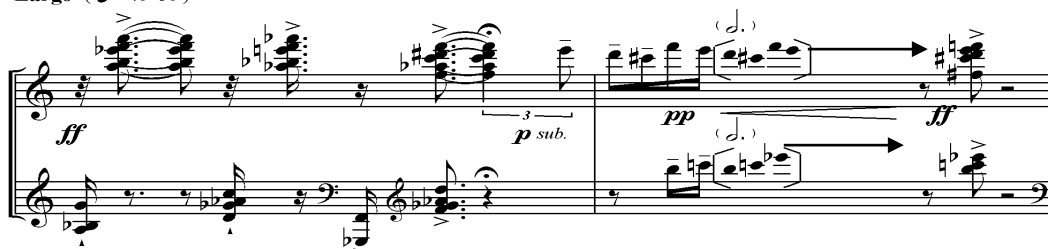
(一) 遵循傳統曲式

早期的作品—例如《線象Ⅰ》與《線象Ⅱ》，皆屬此類型為主；但視情形加以微調。以前者《線象Ⅰ》為例，該曲實屬「奏鳴曲式」(Sonata Form)，曲中不僅「呈示部」(Exposition)、

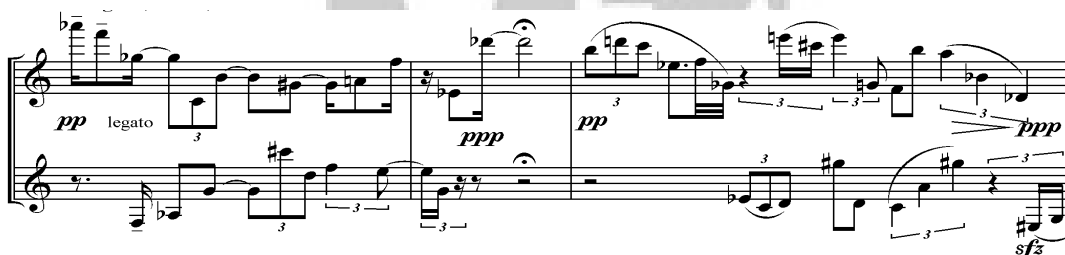
「發展部」(Development) 與「再現部」(Recapitulation) 清晰可見，同時「第一主題」(自第 1 小節起) 與「第二主題」(自第 16 小節起) 分別以垂直和弦與音域交越的二聲部線條姿態呈現，二者亦顯現充分對比(如【譜例 1】與【譜例 2】)。

【譜例 1】蕭慶瑜，《線象 I》，第 1—2 小節

Largo (♩ = 40~50)

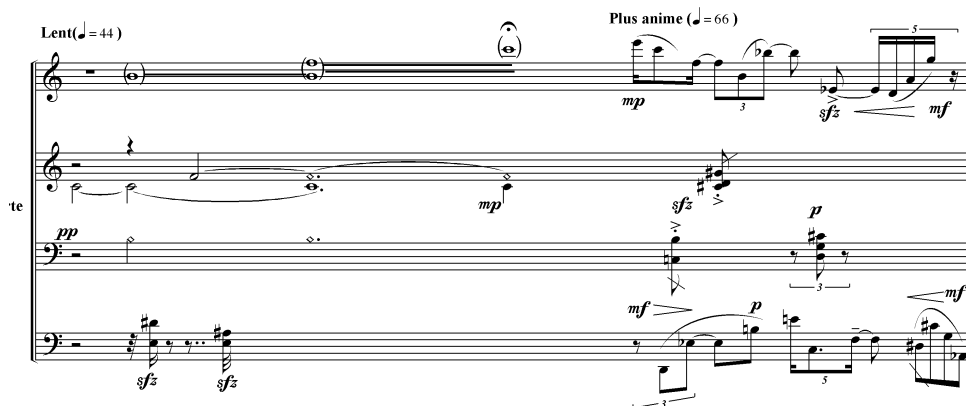


【譜例 2】蕭慶瑜，《線象 I》，第 16—18 小節



而《線象 II》，則屬「迴旋曲式」(Rondo)；可大略分為 A—B—A—C—A 五段。然在復現樂段(A)三次的呈現在情緒上頗有差異，在節奏、速度等面向亦完全不同；其共通交集僅在於音高材料的一致(運用同一音列，如【譜例 3】、【譜例 4】與【譜例 5】)。

【譜例 3】蕭慶瑜，《線象 II》，第 1 頁



【譜例 4】蕭慶瑜，《線象Ⅱ》，第 6 頁

【譜例 5】蕭慶瑜，《線象Ⅱ》，第 11 頁

(二) 具衍生性的四段

此處的「衍生性」，意指以特定樂段為基礎；於其後再次顯現時，則額外新增若干素材，如同小樹，先以最為素樸的原貌真實呈現，其後方逐步佩掛裝飾物品，形貌也漸次繁複華麗，既為循環，亦屬再生。此類型的運用，可以《線象Ⅵ》（*Le Phénomène de la Ligne VI*, 2007）與《線象Ⅶ》（*Le Phénomène de la Ligne VII*, 2009）為代表：在《線象Ⅵ》曲中，第三段與第四段皆屬此類型。第三段可再細分為三小段，其中第一小段為核心，第二、三小段則為將其額外新增材料之結果（如【譜例 6】）。其中第二小段之新增處以圓形標示，而第三小段之新增處以中括弧標示。

【譜例 6】蕭慶瑜：《線象Ⅵ》，第 96—119 小節

第二小段

(略 100—115 小節)

第三小段



而在《線象Ⅶ》部分，則在樂曲的第一、二段顯現此類型關係；然其所揭示的，卻屬音色的差異：第一段幾乎全樂段皆須先行維持低音域音堆的無聲按鍵，其後再藉由具體的點、線等細碎零散音群，引出一連串的泛音。企圖呈現在多聲部的織體下，「實」與「虛」相互之間的映照關係。第二段則屬於第一段的再生，許多已出現的素材，於此樂段再次顯現。然移除了低音域音堆的無聲按鍵，致使音響色澤更加具體清脆。

簡而言之，《線象Ⅵ》所呈現的，是在「同一基底上的材料漸增」；而《線象Ⅶ》部分，係屬「同一基底上的音色簡化」；二者看似有所差異，實則殊途同歸。

(三) 具衍生與對稱性的四段

此類型的運用，可以《線象Ⅲ》、《線象Ⅳ》、《線象Ⅴ》(Le Phénomène de la Ligne V, 2006) 與《線象Ⅷ》(Le Phénomène de la Ligne VIII, 2010) 為主。以《線象Ⅲ》為例：本曲分為四個段落，其中第一與第四樂段可視為一體兩面（分別如【譜例 7】與【譜例 8】），也可將後者視為前者的循環再生。居中的第二、三樂段則分屬不同氛圍，第二段的織度細緻，氣氛幽微哀傷，第三樂段則屬間奏。

【譜例 7】蕭慶瑜：《線象Ⅲ》，第 6—19 小節



10 **Allegro**

poco a poco accel.

without sostenuto pedal

pp *mf* *Psub.*

16

p *pp*

【譜例 8】蕭慶瑜：《線象Ⅲ》，第 217—233 小節

217 *mf* *mp* *p* *pp*

15^{ma}

pp

Presto
(♩=♩)

224 15^{ma}

accel. cresc.



而在《線象Ⅳ》部分，第一、四樂段亦可視為一組，與居中的第二、三段有所區隔；分屬前奏與尾奏，且亦與中間形成明顯差異。

二、音高材料選用

在音高材料方面，此系列八首樂曲亦可細分為四類：

（一）自由無調性，但嵌入特定音程為主導

自筆者留法期間以來，即對某一特定音組情有獨鍾，直至今日，仍成為在譜曲時的慣性特徵（如【譜例 9】）。

【譜例 9】慣用音組原型



此音組所涵蓋音程，除在非調性音樂常見的小 2 度、大 2 度與大 7 度之外，也包含小 3 度，同時尚略含 C 小調色彩，致使聲響較富多樣性。在《線象Ⅰ》、《線象Ⅲ》、《線象Ⅶ》與《線象Ⅷ》內部，該音組的運用至為顯著。例如在《線象Ⅰ》的第 2 小節，雙手所各自彈奏的快速音群，分別為「C[#]—D—E—F」與「B—C—E^b」；如將右手的 D 音亦納入左手計算，則形成建立在 C[#]音與 B 音為起點的音組重疊（已呈現如【譜例 1】）。

或又如《線象Ⅲ》，將其移位成為「A—B^b—C—D^b」，重組後以雙大 7 度出現（已呈現如【譜例 7】圓形）。

（二）十二音列

在此系列作品中，以《線象Ⅱ》與《線象Ⅳ》對於十二音列的運用特別顯著；惟二者之間仍有些許差異：在《線象Ⅱ》內，援引貝爾格（Alban Berg, 1885-1935）的作品《抒情組曲》（*Lyrische Suite*, 1926）的音列置入曲中，除以原型或移位（transpose）呈現之外，亦將其成為樂曲的音高材料之一，以旋律或和弦等姿態呈現。

貝爾格的《抒情組曲》音列原型如下（如【譜例 10】）：

【譜例 10】貝爾格《抒情組曲》音列原型



而在《線象Ⅱ》的最末段，此音列原型即呈現在右手聲部（已呈現如【譜例 5】中括弧）。

另於《線象Ⅳ》內，則以較為自由的十二音系統為主，每一樂句（或樂節），幾乎皆涵蓋 8 度內的 12 個音；惟各音的出現次序並不固定，而各樂句的強調重點音亦不一定相同（如【譜例 11】）。

【譜例 11】蕭慶瑜：《線象Ⅳ》，第 9—11 小節

（三）系列音樂

此部分之運用，仍以《線象Ⅳ》特別顯著：在該曲第二段，係將第一段的自由十二音更進一步，以近乎全面的系列化進行發展。將音高、時值與力度各元素皆自成一特定排列，且三者相互結合，形成整體的系列化：音高由 C（中央 C 上方二個 8 度）直至 C（中央 C 下方二個 8 度），時值則自最高音起，以 32 分音符為基礎，由 1 個直至 49 個音符。而力度部分，則以「fff—ff—f—mf—mp—p—pp—ppp—pp—p—mp—mf—f—ff」為基，自高音至低音進行循環。其音高、時值暨力度的組合，現即以【譜例 12】呈現：

【譜例 12】《線象IV》內第二段的音高、時值暨力度之序列

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14
 fff ff f mf mp p pp ppp pp p mp mf f ff

15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29
 fff ff f mf mp p pp ppp pp p mp mf f ff fff

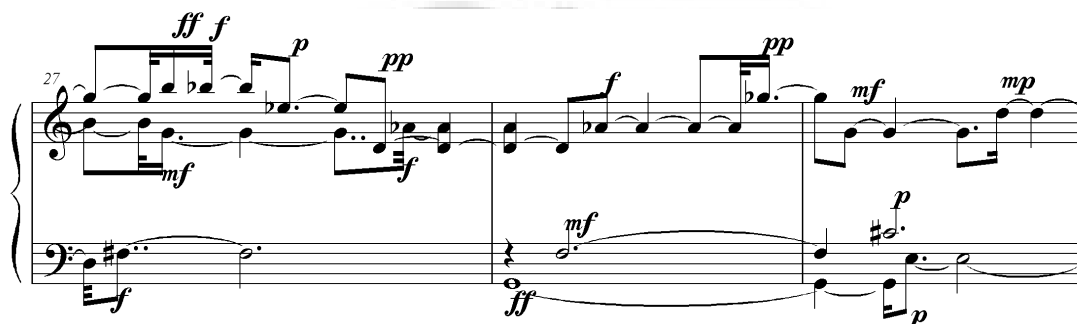
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49
 ff f mf mp p pp ppp pp p mp mf f ff fff ff f mf mp p pp

【譜例 12】中的數字，即為其時值序列的標示：「1」即等同 1 個 32 分音符，「2」即等同 2 個 32 分音符，依此類推。

全段依音域分為三部，第三部因音域偏低，致使其音符時值皆偏長；第一部則反之，因音域偏高，致使其音符時值皆偏短。第二部則居中，恰好與鋼琴其聲音維繫長度相符。筆者試圖藉由近乎全系列的手法，達成整體音響流動的陌生化；進而塑造出極其中性而客觀的聲響複合體（如【譜例 13】）。

【譜例 13】蕭慶瑜：《線象IV》，第 25—29 小節

25 *fff mf* *ppp* *mf* *ppp* *ff* *p*
mf *pp*



(四) 五聲音階

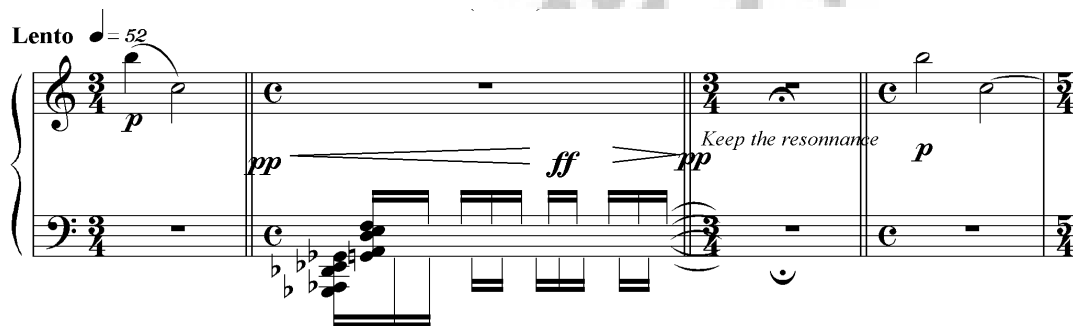
在此系列作品中，以《線象Ⅴ》與《線象Ⅵ》對於五聲音階的運用較為顯著；其因在於此二曲皆援引富含五聲音階材料的既有作品拼貼於內：《線象Ⅴ》拼貼了古琴曲《幽蘭》，而《線象Ⅵ》則為法國作曲家德布西的前奏曲（*Préludes*, 1910）之《阿納卡普里的丘陵》（*Les collines d'Anacapri*）。而在樂曲其餘部分，亦時而運用五聲音階或 4 度和弦，俾使樂曲聲響色澤更為統一。

(五) 中心音

在筆者的音高運用方面，此類型手法亦屬於經常選用之列。以《線象Ⅲ》為例：該曲係以 B 音為中心音，其因在於筆者創作當下，有感於在調性音樂中，「導音」（*Leading tone*）因具備前往主音解決的傾向，致使經常產生一種「期待」之感。而最為單純的 C 大調，其導音正為 B 音。致雖該曲為非調性語彙，惟仍將其置入曲中，成為核心所在（已呈現如【譜例 7】與【譜例 8】）。

以 B 音為中心音，影射在 C 大調中導音對於走向主音的期待與渴望，實際上在隔年的《線象Ⅳ》曲首，即獲得滿足（如【譜例 14】）。

【譜例 14】蕭慶瑜：《線象Ⅳ》，第 1-4 小節



甚至在其餘室內樂作品內，亦有類似運用，且更進一步，此中心音尚可隨音樂的發展同步推演，甚至可與樂曲主體音程複合，產生高度的連續性與一致性。《琴歌一》為大提琴與鋼琴

的二重奏》(Song for Cello and Piano, 2007) 即為一例。

三、援引既有作品進行拼貼：

自《線象Ⅱ》起，援引既有作品進行拼貼，同時也將其視為基本素材並加以發展，即成為筆者的慣用手法之一。而所選取的材料類型，亦有所不同；可分為三類如下。

(一) 主題動機

如前文所述，《線象Ⅴ》與《線象Ⅵ》，分別置入古琴曲《幽蘭》與德布西的前奏曲《阿納卡普里的丘陵》；且皆將其於樂曲起始處即呈現。但前者較「隱形化」：於鋼琴高、低音域來回移動的和弦，看似純由自由半音組成；但實際上，第 1—7 小節處，其每一和弦的最高音連結，即為《幽蘭》曲首的第 1—5 音（如【譜例 15】）。

【譜例 15】蕭慶瑜：《線象Ⅴ》，第 1—7 小節

而後者《線象Ⅵ》，則為開宗明義地呈現德布西的原始動機前四音「B^b-F-C-E^b」，並以此為據，衍展出此樂段的主題旋律（如【譜例 16】）。

【譜例 16】蕭慶瑜：《線象Ⅵ》，第 1—4 小節

(二) 音列

如前文所述，在《線象Ⅱ》內，援引貝爾格的作品《抒情組曲》的音列置入曲中，且將其成為樂曲的音高材料之一，以旋律或和弦等姿態呈現。此處不再贅述。

(三) 和弦組合

相較於前二類，此類型較為隱晦，辨識度相形之下更低。此類運用，以《線象Ⅶ》與《線

象 VIII》較為顯著；來源皆為筆者本人的聲樂作品，分別為《二首李白詩作》（*Two Poems of Li Bai – for Baritone and Piano*, 2009）與《三首王維詩作》（*Three poems of Wang-Wei – for Soprano and Piano*, 2005）。以前者為例：在第四段先以《二首李白詩作》的八個和弦為基礎，在此組和弦的重複過程中，先前三樂段的素材再現，並以自由的方式穿梭於內；形成在垂直的柱狀音塊之間，細碎的音群或音堆優游其間的音樂圖像（如【譜例 17】）。

【譜例 17】蕭慶瑜：《線象Ⅶ》，第 107—122 小節

The musical score for Example 17, measures 107-122, is presented in three systems. The first system (measures 107-112) shows a complex texture with overlapping chords and melodic lines. Dynamics include *f*, *mp*, *pp*, *mf*, and *pp*. The second system (measures 113-118) continues the texture with dynamics like *pp*, *p*, *pp*, *p*, *f*, and *pp*. The third system (measures 119-122) concludes the passage with dynamics such as *p*, *pp*, *mp*, *pp*, *pp*, *mp*, and *pp*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *8va* and *15va*.

四、素材發展：

在素材發展方面，此系列八首樂曲可彙整出五項特質如下：

（一）幾何元素運用

堪稱為最中心意旨，自第一至八首一脈相連。筆者認為，「線」不僅可以是以連續性的方

式表現，亦可由無數小點組成，近似於虛線的性質；而其型態可為曲線，亦或可為直線，遍及範圍也可大可小，甚至即便是多重線條，如在彼此相互交織的狀態之下，其與「面」、甚或是「體」，三者之間的界線亦早已晦澀不明。例如《線象Ⅵ》曲首第2小節的高音域音群，即顯現出此種曖昧性（已呈現如【譜例16】）。

譜面上乍看之下，或許較容易以為該處屬於二聲部的線條，加上左手部份，即共為三部，然如就實際聽覺經驗而言，高音域反而較趨近於一部，雖看似二部，且其中皆隱藏休止符，惟因其速度偏快，且因屬於極高音域，致在音高辨識度方面明顯降低，再輔以迴音踏板，致使共構成為一立體化的向上曲線，產生圓滑而輕潤的音響效果。

甚至，原本即為清晰的旋律「線」，當因音色、音域有異時，其形貌亦被消蝕，甚至已接近「點」的聽覺效果：以《線象Ⅴ》第60—68小節處為例，此處的音域更高，雖屬於將《幽蘭》原曲的旋律完整呈現；但因音域極高，致使音色清脆，且音值短促，即便是4分音符、甚或是2分音符，就聽覺效果而言，仍極富顆粒狀，已極為接近敲擊樂器的音色（如【譜例18】）。

【譜例18】蕭慶瑜：《線象Ⅴ》，第60—68小節

（二）頑固音的擴大運用

「頑固音」（Ostinato）係屬自巴羅克時期起即經常出現於各類樂曲的手法，強調一固定的旋律線條，並將其置於特定聲部一再重複（以低音聲部較為多見）。而在運行之際，其餘聲部則依音樂情緒的推展，在節奏或音高等方面呈現出多樣化的型態。筆者亦經常性地運用此類型手法，其因在於經運用此種手法，將可使音樂呈現出多重聲部之間的對抗，但此種「對抗」卻又足可共構成為一種「融合」。然在運用之際，亦著手構思將其擴大操作的可能性。

在筆者的《線象Ⅷ》（*Le Phénomène de la Ligne VIII*, 2010）內，即運用此類手法在：該曲第三段內，援引「低限音樂」的概念，於中音域建構一極長的16分音符線條（近3分鐘），音高範圍則由「B^b—B—F—E—D[#]」為開端連續重複，並逐步新增其餘音—例如A、G[#]、F[#]等，致使該聲部在「頑固」中尚漸次擴張，外圍聲部亦加入部段重複的特定音型，力度也隨之攀升，產生「靜態迴繞」的意象。

(三) 二元素材並置與消長

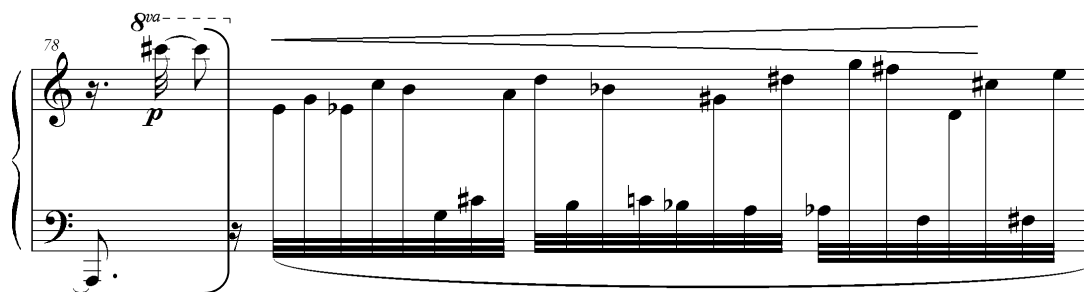
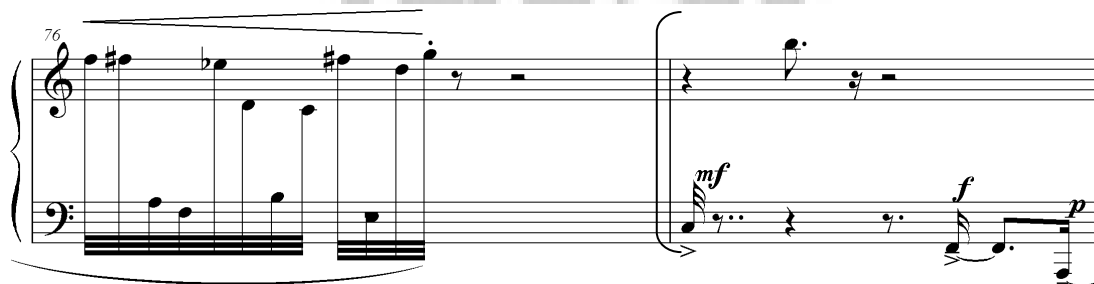
「對比」的運用，自古以來在各類音樂作品中即屢見不鮮，且其運作空間可大可小，充滿無限的可能性。一般而言，以建立於樂段與樂段之間的對比較為常見。在筆者的《線象IV》與《線象VII》內，即運用此類手法。以前者為例，該曲係將音高、時值與力度相互結合，成就完整序列，並將其作為第二段的主導之外，同時更在其後的第三段內部，以二組素材並置，分別為以系列手法與反覆音群所組成：前者自極高、低音域為起點，朝反方向前進；篇幅由大至小，再逐漸回復。而後者自中音域起向外擴張，篇幅與力度皆由小至大，最後掌控音樂主體，以長達 8—10 秒的循環快速音群作為本樂段之終結。系列素材為二聲部線條，高處的線向下，低處的線向上。而反覆音群的素材為由中音域向外膨脹擴張，雖起始處極為渺小短暫，然最終卻在幾經重疊之後，喧賓奪主，成為主導權局的要角。（如【譜例 19】）。

【譜例 19】蕭慶瑜：《線象IV》，第 53—78 小節

The musical score for Example 19, measures 53-78, is presented in three systems. The first system (measures 53-54) shows a piano part with a descending line of chords and a bass part with a series of chords. Dynamics include *mf*, *ff*, *ppp*, *pp*, *mp*, and *mf*. The second system (measures 55-56) continues the piano part with a descending line and the bass part with a series of chords. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*, and *f*. The third system (measures 57-58) shows the piano part with a descending line and the bass part with a series of chords. Dynamics include *ff*, *sf*, *mp*, *p*, and *pp*. The score is written in piano and treble clefs, with various dynamics and articulations.



(略第 63—73 小節)



五、織度與音色：

（一）分置於多聲部的異素材，形塑劇烈對比

雖為鋼琴獨奏，但為求織度多元，在此系列作品中，筆者致力於將反差極大的素材，分別配置在不同聲部，以達形塑劇烈對比之效。例如《線象VI》第96—119小節處，以跨越極大距離的強勁和弦組、由弱至強的圓滑奏快速音群、靜態持續長音C[#]、以及藉無聲按鍵所引出的泛音殘響共構，聲部藩籬已互織交錯，不僅樂段不斷衍生，亦成就多重音響色澤（已呈現如【譜例6】）。

（二）強化各音域音色，凸顯鋼琴特質

盱衡中西樂器，鋼琴音域之寬廣，大多樂器僅能望之項背。且各音域亦各擁音色特質：例如極低音域音色較厚重，時值也可延續較長；如輔以迴音踏瓣，則更能產生持續性效果。而高音域則清亮短促，音高辨識度卻略微降低；頗能達成敲擊樂器之風。以《線象V》之第60—68小節為例，其音高來源為複調五聲音階，呈現古曲《幽蘭》的主題。但因安排在鋼琴最高的兩個八度，致使古曲旋律已難能辨識，並呈現出類似玩具鋼琴的音色，五聲音階氛圍所剩無幾（已呈現如【譜例18】）。

（三）撕裂單一線條，營造多聲部假象

即便是與前二項反向操作，僅以單一聲部運作，筆者認為，仍能達成多聲部之效果，並且所營造出的氛圍，相較於二項，更顯清簡純粹。在《線象IV》、《線象V》與《線象VIII》皆有類似運用。以《線象IV》之第一樂段為例：其跳動活躍於寬廣音域的旋律線，雖僅單一聲部，然因富含大跳音程，遍及鋼琴各音域；且涵括諸多各式各樣不同的音色觸鍵，致使就音響層面而言，反而已較為接近多聲部的效果（已呈現如【譜例11】）。

另於《線象V》，其運作方式如以該曲第二段為例：《幽蘭》第一「拍」（即第一段）中第1—6句的旋律，自第28小節起被予以具體化呈現，游移於中聲部，然音域被加以巨幅擴大撕裂，同時也將其中部分音略加移位—例如第30小節第3拍的「D^b」，原譜即為「D」。試圖呈現較不純粹的五聲音階色澤、以及多重聲部的假象（如【譜例20】）。

【譜例20】蕭慶瑜：《線象V》，第27—34小節

上述分別選自《線象IV》與《線象V》的主題旋律，雖其音樂呼吸與情緒各自有別，堪稱一動一靜；但實系出同源，憑藉相同的途徑，卻能誘發不同的聲響光彩。

（四）藉由踏瓣輔助，影射音樂的明暗虛實

筆者向來傾向以傳統方式在鍵盤上彈奏為先，藉此表達對樂器的尊重。然為追求更多層次的音響氛圍，踏瓣的運用即成首選。以《線象Ⅱ》為例：於第 2 頁第 1 行中間部分，所有的快速音群皆須配合迴音踏瓣；且因 C[#] 標示突強，致更易被聆聽。然在迴音踏瓣放開後，底層的 C 音隨即浮出（如【譜例 21】）。

【譜例 21】蕭慶瑜：《線象Ⅱ》，第 2 頁

The image shows a musical score for Example 21, which is a piano piece by Xiao Qingyu. The score is written for piano and bass staves. The piano staff has a treble clef and the bass staff has a bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also articulations like *8va* (octave up) and *8vb* (octave down). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The score is titled 'Mouvement du debut'.

另藉由先彈出特定音（或無聲按鍵）、再彈奏特定距離的音（通常為完全 4 度、5 度或 8 度），以引出鋼琴的泛音，自《線象Ⅱ》起也持續出現。因此運用必要時，仍須借助鋼琴中間踏瓣，方得以延續該特定音（或無聲按鍵）且雙手尚可於其他聲部彈奏；以營造更多元的織度表達。此運作模式遍及各曲，在《線象Ⅱ》（已呈現如【譜例 3】）、《線象Ⅲ》（已呈現如【譜例 7】）、《線象Ⅴ》（已呈現如【譜例 20】）與《線象Ⅵ》（已呈現如【譜例 6】）皆然。

（五）藉由特殊演奏技巧，呈現多元音色

直至 2005 年，筆者在寫作《三首王維詩作—為女高音與鋼琴》時，方首度將特殊演奏技巧運用於鋼琴；然仍以尊重樂器、強調自然聲響為先。舉凡以掌擊絃、以指甲撥絃、絃上放置紙張、在琴絃上滑奏等方式，皆於該曲內部出現。而已如前文所述，《線象Ⅷ》曾援引此曲片段拼貼於內，其間雖相隔 5 年，然仍勉力使其維持原有面貌，更動甚微。

肆、《線象》系列的語法轉變

（一）從純鍵盤到特殊演奏

追求、開發新的音色，向為許多當代作曲者所致力之目標。然如僅為求標新立異，新音色也僅止於天外飛來一筆之曇花一現，無法在樂曲內部成為一具體角色，更遑論與其餘音樂思維或材料共生，融合成一有機組織。在 2005 年之前，筆者一方面對此項議題尚處於反覆思考、致難以下筆入樂之外；同時也基於在演出作品之際，如需運用特殊演奏技巧，往往需勞動主辦單位於樂器租借庶務上，付出較多的溝通時間或經費預算，致裹足不前。

然在 2005 年寫作《三首王維詩作—為女高音與鋼琴》時，之所以決定將特殊演奏技巧置入曲中，最主要的支持實來自於鋪排詩作語境之需求。筆者引詩入樂，以鋼琴「唱」出詩句的鋪陳與情境。每一詩句所佔篇幅約 3 小節，且除以高音域小 2 度快速音群作為「人語」的隱喻

之外，尚將各類特殊演奏方式，依特定設計安置於樂段內。各素材並未給予茁壯發展的進路，純屬個別獨立呈現。然在相互交織之下，終成就一封閉而靜態的聲響空間。而此設計，著實自詩人所描述的寂靜林間光景：「空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上」而來。

換言之，非僅單為追求新聲響，實應以樂曲的必要性為先，直至今日，此意念仍未曾改變。

（二）從非調性、十二音列、系列音樂到五聲音階

在當代音樂的音高結構中，非調性語彙想當然耳堪稱主流；自廿世紀以來，為求與過往的調性音樂脫鉤、徹底分道揚鑣，不僅非調性成為首選，同時大、小 2 度音程（或 7 度），也不時浮現於各色樂曲之中，造就較為不諧和、甚至略具緊張感的音響色澤。而揚棄主、屬概念，強調一個 8 度內 12 個音的民主平等，無形中也為「十二音列」（dodecaphony）的誕生建立了先備氛圍。

誠然，也有許多作曲者，試圖在非調性語境中，仍致力於將 3 度（或 6 度）、甚至三和弦引入，俾使音樂情緒能在緊張與釋放、或攀升與解決之間迴游，也形塑更具多重色彩的聲響色澤。例如貝爾格與梅湘，即被公認為箇中翹楚。但從極力迴避調性、以至於僅能一意強調 2 度音程（或 7 度），直到終能坦然面對 3 度（或 6 度）、甚或是三和弦，似乎仍為許多作曲者的共通歷程。之於筆者本人，也不例外。

檢視《線象》系列共八首作品的音高來源，非調性語彙雖仍屬一以貫之，然其間所融入的細部操作，由《線象Ⅱ》的引入十二音列拼貼，再經《線象Ⅳ》的全面音列與進一步推展至系列音樂（Serial Music）；直到《線象Ⅴ》，開始引入五聲音階拼貼，進而在《線象Ⅵ》的較清晰運用。一路走來，對於音高結構的分寸拿捏，筆者於此部分已較有小小把握。

（三）從系列到低限

綜觀廿世紀後半的西洋音樂發展，以歐陸地區為主導的「系列音樂」、以及發跡於美國的「低限音樂」（Minimal Music），向來被認為差異極大；二者之間的關係以「對抗」形容亦不為過。前者強調絕對的掌控，無論音高、節奏、力度或音色等，無一不被完整的規範予以框架並依序羅列出現，顯現高度理性的組織力量。而後者則大相逕庭，強調在持續重複中極其細微的「漸變」，各項音樂基本要素相對之下更加溫潤且自在，看似鬆散，實仍能累積相當的內聚力。

《線象》系列作品，因以幾何元素作為創作發想，以至於在後續各曲譜寫過程中，力求高度的材料控制。而這種傾向與落實，在《線象Ⅳ》的系列語法達到高點。然而，也隨即在隔年的《線象Ⅴ》顯現了潛在的反動，轉向援引古曲語法；不僅汲取主題拼貼，同時更試圖探索古樂自在閒適的氣息與韻律。數年後，終在《線象Ⅷ》以低限語彙顯露出內在音樂觀的轉變。

（四）從動態發展到靜態迴繞

「動機發展」，是許多作曲教師在指導學生創作時，不斷詳加解釋並耳提面命的專有名詞。它揭示了如何將一音樂小小素材賦予意義，在曲中呈現不同的功能，其中包含主題的敘述、發展、對照、氣氛的營造與回顧等，使音樂之整體性在各單元中交互對照，形成有意義的組織體。在某一程度上，「發展」與「變奏」二者之間，是可被畫上等號的。而其後所陸續引出各種操作方式，例如「移位」「反向」（Inversion）、「逆行」（retrograde）等，也成為環繞此「發展」中心意念的必要手段，致使樂思不斷地快速轉動，所謂「方向性」昭然若揭。

回顧求學時期的作曲歷程，筆者亦與多數人相仿，以追求「動機」的宣示、轉化、形變與再造為目標。惟留法期間，於指導教授平義久（Yoshihisa Taïra, 1937-2005）之潛移默化下，已開始思考將「動機發展」的「動機」由具體的「音型」放大解釋，拓展至「音組」、「力度」、甚至是「意念」之可能性。

然之於落實在鋼琴創作，仍以 2006 年的《線象Ⅴ》為主。如前文所述，該曲因援引古曲拼貼於內，以至於整體音樂呼吸與氣息被予以緩解；致使不僅屬於慢板，且長時值音符的和弦幾乎貫穿全曲，以靜謐凝鍊的音響色澤為主。換言之，樂曲係以朝向以靜態和聲色澤為主體的方向進行。

直至 2010 年譜寫《線象Ⅷ》之際，則更進一步嘗試引入低限音樂語彙，同時也希冀藉此運作觀念，再次緩解音樂情緒的流速。既可「移動」，也可「遲滯」，由全然一意的「動態發展」進而承認、包容「靜態迴繞」的存在。動靜之間，音樂思維的流轉獲致更寬廣的游移空間。

（五）從純粹原創到援引拼貼

在過往求學時期，筆者向來以為，創作乃屬極度個人化的意志展現；如滲入他人作品片段，實難以將其內化、與自我樂思融為一體。然如單就《線象》系列而論，援引拼貼的過程由《線象Ⅱ》的十二音列，再經《線象Ⅴ》的古曲，直到《線象Ⅵ》的德布西前奏曲，一路走來，對於「拼貼」的想法與操作亦有所轉變：創作雖實為自我絕對意志之展現，講求個人在藝術作為上的「錙銖必較」；然如能藉由外在涓滴注入、致使藝術思維得以略有寬延釋放，甚而藉此觸動、誘發出更加活絡的意識流動，即便與最終所成之間不一定畫上直接等號，但之於任何一位創作者，咸信應屬正面助益。以己為本，經由注入、反應直至內化，所援引之材料最後或許看似消逝無蹤，實則已然轉化形變，成為作品中極其微小、但不可或缺的一部分。

（六）從聯結外在到省思自我

此部分實屬前段之延伸：無論是微小如援引他人作品片段拼貼，或是將視角放大，全面檢視自我創作理念的演變，皆可涵括於內。

對於筆者而言，面對音樂創作，基本核心理念即為「追求清晰的音樂」。筆者認為，即便是藝術領域，與科學領域強調絕對且唯一的真理，二者之間雖存有極大差異；然其間應仍存在相關同質性。在音樂創作的過程中，雖因涉及作曲者對於「美」的喜好或檢視角度有所不同，致使「直觀」的部份仍佔有因人而異的比例；然而為組織、並建構完整、且富於豐沛色澤的音響織體，具邏輯性而高度的秩序顯然仍屬必要。換言之，「客觀」概念的引入仍是相當重要的。在「理性」與「感性」之間，尋求自我的平衡點，即屬大多數的作曲者所面對的重要課題之一，即便是對於筆者本人亦同。

誠然，音樂係屬聽覺的藝術，再多的哲學思維或理論陳述，當作品置放於音樂的天平之上時，聽覺經驗的體會即成為最先被感受與檢視的部份。筆者認為，以作曲者的立足點為基，對於聲音的想像力理當是創作的最初發想起源；而透過作曲者本人所偏愛的方式與路徑，方能成就出一首首的作品，並建構出全新的音樂藝術視界。自此角度檢視，依據感性思維所成的空間仍佔據相當比例。甚至對某些作曲者而言，所佔比例或許超過一大半。

然而，音樂畢竟如同聲響的建築體，除卻對於聲音的想像力之外，組織、建構並駕馭各項基本要素的能力實仍屬必要。單以「節奏」為例，在面對此項攸關「時間」與「律動」的元素之際，如何掌握動、靜之間的適切交替，並相互銜接、串聯成為時間的有機體，即屬首當面

對的課題。休止符並非表示音樂的暫時歇息，而短時值的快速音群亦並非僅限於象徵激動的情緒。許多作曲者為建構出不穩定的重音，時而借重於數學領域的相關序列，以求得脫離原有的慣性模式，建立嶄新的律動光景，即為一例。

而即便在「音高」的面向亦同：當音樂創作脫離了調性音樂的語彙之際，尋求另一有秩序的音高來源，以建構不同於前的和聲音響色澤，即屬十分必要。小自以特定的單一音程組合為主，大至建構如同十二音列一般的完整系統，皆屬作曲者的選用範圍之內。是否每一個音符皆需「其來有自」，自是見仁見智，依作曲者個人之見所定；然而在為求得具統一性、且尚能符合作曲者心目中所嚮往的聲響色澤的前提之下，選擇特定的音高組織、並廣泛地運用於樂曲內部，應屬必要的方式。

而在音樂發展、樂曲型式與音色等各面向，所秉持的基本原則，亦大同小異。總而言之，如前文所述，在「理性」與「感性」之間，尋求自我滿足的平衡點，以完成作品，即應為作曲者所當肩負的理念與使命。任何聲響皆可視為音樂的素材，而對於聲音的想像力亦自當無邊無垠；然自對於聲音的發想、經由組織進而架構終至完成，其間的距離，單僅藉由「直觀」，實尚難以為繼。筆者認為，以「感性」的想像力為起點，經由「理性」的構思設計、進而逐步落實，完成符合作曲者自我美學價值的聽覺體現，最終回歸「感性」，即為筆者自身所抱持並奉行不渝的創作理念。

伍、結語

鋼琴是筆者個人習樂的開端，在聆聽與練習一首首的樂曲之際，感知音樂的美好也日復一日地累積。自 10 歲起接觸創作，第一首作品即為鋼琴獨奏小曲，此後鋼琴更是在創作道路中一路伴隨相依，每每當欲實驗新技法時，即成為不二首選。而完竣後親身彈奏演練，從最直接的感應中，不僅落實了創作時的夢想，更從中修正理念方向與技法，為下一次的寫作提供更穩健的步伐。直至今日，《線象》系列也成為個人代表作品之一。

自己寫，也自己彈，自內心對音樂的想像為起點，執筆寫作、親身彈奏的同時也反饋自我，最終回歸至心靈原點。筆者自我期許，能持續譜寫《線象IX》、《線象X》…，不再僅僅為了演出者的考量，而是，為了音樂心靈層面的完成。