

〈我的歌樂作品之寫作思維與技法 —以《三首王維詩作》與《二首李白詩作》為例〉

蕭慶瑜
國立臺灣師範大學音樂系專任教授

壹、前言

語言既為人際溝通的媒介，用以傳遞訊息與表達情意，同時也作為認識、體驗週遭事物的工具，更成為文化傳承的載體之一。且其本身所具備的聲調抑揚頓挫，即內蘊極其豐富的音樂性，足以引領作曲者尋覓適切的樂思與之契合，成就心中完美的創作結晶。古今中外，自民謠、通俗歌曲直至藝術歌曲等類型皆然。而如將關注核心聚焦於西洋古典音樂領域，回顧千百年來的歷史演進，自十九世紀至今仍盛行不輟的「藝術歌曲」(lied)，則足堪視為文學與音樂的完美結合。

誠然，在許多現代聲樂作品中，不乏作曲者排除完整語句、而僅擷取部分單字（甚或是音節）作為人聲聲部的發音媒介，致使音樂情緒的流動與文字意涵脫鉤，再另以創新角度切入寫作，終成較為隱晦陌生的共構；例如義大利作曲巨擘貝里歐 (Luciano Berio, 1925-2003) 的《模進Ⅲ》(*Sequenza III*, 1965)，即為一例。甚至亦有多位作曲家回歸最純粹之境，寫作僅以人聲演唱單一母音的「無詞歌」(vocalise)，舉凡拉赫瑪尼諾夫 (Sergey Rachmaninoff, 1873-1943) 與梅湘 (Olivier Messiaen, 1908-1992)，即為其中二例。

然對於筆者本人而言，或因自學生時期起，即傾心中國古典文學，對於唐宋詩詞其悠遠意境極為嚮往；致在著手譜寫歌樂作品之際，不僅將其視為優先選項，同時也試圖引詩（詞）入樂，藉由樂音再次形塑詩文百轉千迴的氛圍游移。自早年的《暗香》(*Perfumes in the night for Soprano and Piano*, 1987) 與《疏影》(*The Scattered Shadow - for Soprano and Piano*, 1987)、留學法國期間的《春江花月夜》(*Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier - for Soprano, Flute, Viola and Percussions*, 1993)，直至返國執教後的《三首王維詩作—為女高音與鋼琴》(*Three poems of Wang-Wei - for Soprano and Piano*, 2005) 與《二首李白詩作—為男中音與鋼琴》(*Two Poems of Li Bai - for Baritone and Piano*, 2009)，在在皆反映了筆者的抱持態度與親身實踐。直至近年，方將關注焦點投射至當代華語文詩作。¹

在上述作品中，《三首王維詩作》與《二首李白詩作》，皆屬以近似聯篇歌曲形式譜寫而成；且皆分別以共通音樂元素串連，試圖形成富涵內聚力的組織體。同時，因此二組作品譜寫時間相隔僅四年，致在寫作思維與技法等面向，亦皆呈現相當程度的交集：例如在忠於原詩意境的前提下，不僅試圖將文字與音樂作緊密結合；同時也選擇了部份詞句、甚或是部份關鍵字

¹ 筆者近年所譜寫的歌樂作品有二：《三首陳義芝詩作》(*Trois Poèmes de CHEN, I-Chih -- for Soprano and Piano*, 2012) 與《三首林沈默詩作》(*Three Poems of LIN, Chen-Moh -- for Soprano and Piano*, 2014)，其中後者為臺語詩。

加以重複，做為完整鋪排音樂與文字二者情緒的流轉而採行之舉。基本上，段落的分界係皆建立在情緒或意念的轉折；惟在實際聽覺經驗方面，並非定能產生明顯的效果。上述所列之語法，皆呈現於此二部歌樂作品之內。

此次應東吳大學音樂學系之邀約，為〈雙溪樂刊〉撰寫專文，隨即擇定以此二組作品為主題著手寫作。期能以筆者個人的音樂心靈為基，自省在面對「文學」與「音樂」交會之際的創作歷程。於「唐詩」、「人聲」與「樂器」之間流動穿梭並相互指涉，各色聲響所交織的綿密音網即已形成。同時，藉由本文的著手寫作，亦應可歸納萃取此二首歌樂的寫作語彙與特質，並還原由最初的發想到落實成為具體曲譜的過程；另亦針對音樂內容進行自我檢視與剖析，且將所得引以為鏡，進而成為未來繼續提筆譜曲的基石，也為臺灣當代聲樂作品面向的拓展略盡綿薄之力。

貳、《三首王維詩作—為女高音與鋼琴》

一、創作背景與簡介

寫作於 2005 年仲夏，係將唐代詩人王維之三首著名詩作《鹿柴》、《山居秋暝》與《青谿》以近似聯篇歌曲形式譜寫而成。其間以共通之音樂元素串聯，人聲與鋼琴尚分別輔以說白與特殊技巧，希能藉由多重層次的音響色澤，呈現出詩作中繁華落盡之後的自在與淡然。

首演於 2006 年 10 月 31 日之「音聲相合—璇音雅集聲樂作品發表會」，假中正文化中心國家演奏廳舉行，由戴旖旎教授與作者本人演出。其後於同年 12 月 7 日「現代聲樂作品發表會」（由現代音樂協會與聲樂家協會共同主辦）再度演出，地點為國立臺灣師範大學音樂系演奏廳，演出者為吳旭玲與林欣潔二位教授。曲長約 11 分 25 秒。

作者不僅將三首詩作各自依其內容與意涵界定角色，同時也設定其音樂風格：第一首《鹿柴》因以光、景為主，於詩作中，僅聞「人語響」而未見「人」，偏向較為靜態而空靈的意境。而第二首《山居秋暝》，由自然界的景象為起點，轉向描寫具體的人物—「浣女」，且尚寫入「竹喧」與「蓮動」，整體情境較為動態而舒暢。最終的第三首《青谿》，雖亦由自然界的景象為始，然最末焦點仍匯集於主角—「我心素已閒」且「垂釣將已矣」，呈現遠離紅塵的清朗坦然。

肇因於此，致三首詩作其音樂風格被設定為由「空靈幽靜」、「流暢躍動」直至「深沉內斂」。同時也在第一首《鹿柴》與第三首《青谿》置入相同的素材，期能藉由聽覺經驗的交織流動，表達詩作中字裡行間的淡然意境於萬一。

此三首詩作原文依序分列如後：

〈鹿柴〉

空山不見人，但聞人語響。
返景入深林，復照青苔上。

〈山居秋暝〉

空山新雨後，天氣晚來秋。
明月松間照，清泉石上流。
竹喧歸浣女，蓮動下漁舟。
隨意春芳歇，王孫自可留。

〈青谿〉

言入黃花川，每逐青谿水。
隨山將萬轉，趣途無百里。
聲喧亂石中，色靜深松裡。
漾漾汎菱荇，澄澄映葭葦。
我心素已閒，清川澹如此。
請留盤石上，垂釣將已矣。

二、樂曲解析

（一）音樂架構與內容

1. 鹿柴

（1）第一段（第 1—15 小節）

女高音以說白方式唸誦詩句，且須準確傳達樂譜所指示的抑揚頓挫暨力度起伏；亦穿插氣聲。而鋼琴的特殊演奏方式，包含以手指擊琴絃（*martellato*）、於琴絃間放置紙張、及以指甲（或指腹）撥絃等。作者試圖排除動機的堆砌與發展，以營造出封閉靜止的聲響空間，映照「雖未見人、但聞人語迴盪於林間」的空靈之境。

（2）第二段（第 16—27 小節）

此段表面上看似間奏，實則為引詩入樂，以鋼琴「唱」出詩句的鋪陳與情境。每一詩句所佔篇幅約略為 3 小節，除延續先前的特殊演奏方式之外，亦提升了高音域小 2 度快速音群的分量，並將其作為「人語」的隱喻。

（3）第三段（第 28—45 小節）

女高音改以正常的演唱方式，重新傳達完整詩句。而力量的最高點，則位於第 32—35 小節的「但聞人語響」。鋼琴部份除延用先前的特殊演奏方式之外，於第 37—38 小節處，首見較為具體的旋律線，企圖營造與女高音「競奏」的態勢。

2. 山居秋暝

（1）第一段（第 1—45 小節）

前奏之後，由女高音引出流暢抒情的旋律線，而自第 10 小節起，鋼琴的左手聲部亦以同

類型音程組成近似的旋律線，二者相互交融對唱。

而鋼琴部分，則以已於曲首出現的和絃組（由 5 個和絃所組成），搭配一組「不可逆行節奏」（rythme non-rétrogradable）；二者各自運行循環，形成音高與節奏二元並進的持續效果。但右、左手其組成內容則略有不同。

（2）第二段（第 45—73 小節）

女高音由中低音域為始逐步攀升，展開另一波情緒與力量的推展。詩句「竹喧歸浣女，蓮動下漁舟」先演唱二次，其後更加以拆解，依序由「竹喧」、「蓮動」、「歸浣女」直至「下漁舟」，試圖藉此增強音樂的跳躍靈動之感。

另於鋼琴聲部，則以一經設計、跨越 6 個 8 度的音階為基，由中音域為起點，以六連音為主逐步向外圍擴張，音符總數亦以 7 的倍數漸增。第 55 小節起，前奏的和絃組再現。惟六連音的音符數目漸減，音域漸縮，而穿插的休止符時值卻漸增。

（3）尾奏（第 74—84 小節）

女高音以清唱方式引出最後二句詩句，其旋律的音高動線係以「B」與「F」為焦點。最終，前奏的和絃再現，成為尾奏，並以與前奏反向的七連音終結全曲。

3. 青谿

（1）第一段（第 1—18 小節）

以同於第一首《鹿柴》的鋼琴擊絃奏為起點，隨後人聲以接近清唱的方式重複「青谿水」；且以「B」與「F」為焦點（同於《山居秋暝》的尾奏樂段）。鋼琴部份所演奏的音型，悉依前二首樂曲的素材而來。

而此樂段的音高來源，皆沿用《山居秋暝》的主導音階。

（2）第二段（第 18—30 小節）

此處屬於較具明顯對比與戲劇性的樂段：人聲由中音域為起點逐步攀升；而鋼琴以「B」為焦點（亦同於《山居秋暝》的尾奏樂段），將原本零散的小音群漸次擴大。直至「漾漾汎菱荷，澄澄映葭葦」處，人聲展開較大的音程距離，而鋼琴則運用大幅度的快速音群，以求得與「漾漾」與「澄澄」之遙相呼應。

此樂段的音高來源，亦多以《山居秋暝》的主導音階為據。

（3）第三段（第 31—43 小節）

人聲先以近似宣敘調（recitative）的同音重複為主，宛如喃喃自語。而鋼琴部分，則先重回第一首《鹿柴》的諸多特殊演奏方式，其後半音音群再現，為情緒累積產生推波助瀾之用。最終回歸至低音的擊絃奏以終結全曲。

此樂段人聲部分的音高來源，悉仍以《山居秋暝》的主導音階為據；鋼琴部分則同以其

為主，然其中略有些許調整。

(二) 樂曲寫作技法

1. 歌詞咬字與音高、節奏的相互關係

對於一般的作曲者而言，在進行聲樂作品的寫作時，歌詞咬字與音高、節奏的對應關係，通常即為所面對之首要課題。以本曲為例，筆者即以詩句咬字與聲韻為主，兼顧意涵與關鍵字詞，並配合人聲發音位置等相關要素著手寫作。以第三首《青谿》為例：前二句詩句「言入黃花川，每逐青谿水」，既以「水」為主軸，強調溪水的川流綿延；致作者在處理音高與節奏時，特別將「川」與「水」輔以流動的音群，音符總時值亦較長。而「黃花」的「花」，因其發音嘴型較為開展，致輔以大跳向上音程。另「言入」的「入」，因其發音較短促且音調向下，致安排較短時值的音符，且輔以由上方 2 度下行的裝飾音，以茲強調（如【譜例 1】）。

【譜例 1】蕭慶瑜：《青谿》，第 1-9 小節

The musical score for 'Qing Xi' (青谿) by Xiao Qingyu, measures 1-9, is presented in a three-staff format. The top staff is for Soprano, the middle for Piano, and the bottom for a section labeled 'S' (likely Alto or Soprano II). The time signature is 4/4. The Soprano part has lyrics: '言入黃花川，每逐青谿水'. The Piano part includes 'cluster mart. (f.t.)', 'mart. (f.t.)', 'pizz. (f.n.)', and 'paper on strings'. The 'S' part has lyrics: '每逐青谿水，青谿水'. Dynamics range from pp to mf. Performance techniques like 'P. sub.' and 'Crescendo' are indicated.

另在無音高的說白吟誦部分，以第一首《鹿柴》為例：第一段詩句「空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上」內，「空山」與「返景」皆輔以較長時值，期能彰顯空靈光影之色。而「人語響」因略含驚異觸動之感，致音調提高，且加長「響」的時值與音調流動。其後的「入深林」，以漸弱、漸低暗示光線穿透林間深處的無盡；最終的「上」，則以氣聲象徵山林的恆長寂靜（如【譜例 2】）。

【譜例 2】蕭慶瑜：《鹿柴》，第 1—16 小節

(2005)

Soprano
Lento $\text{♩} = 40$
mp $\text{—} \text{3}$ (whisper) *ppp* *mf* > *pp* < *pp* < *mp*
空山 不見人 但聞 人語響

Piano
cluster *mart. (f.l.)* *pp* *mf* *pizz. (f.n.)* *p* *pp* *mf* *Paper on strings*

S
mp < *p* > *pp* < *mp* $\text{—} \text{3}$ *mp* $\text{—} \text{3}$ *p* > *ppp* (d) (whisper) >
返 景 入 深 林 復 照 青 苔 上

Pno.
pp *gliss on strings* (take the paper off) *mp* *pp* *mart. (f.l.)* *pp* *ppp* *pizz. (f.n.)* *gliss on strings* *pp* *ppp* *pizz. (f.n.)* *3*

2. 封閉靜態的聲響空間，呼應詩作意境

如前文所述，此段係以鋼琴「唱」出詩句的鋪陳與情境。除以高音域小 2 度快速音群作為「人語」的隱喻之外，尚將先前的特殊演奏方式，依特定設計安置於樂段中。各素材並未給予茁壯發展的進路，純屬個別獨立呈現。然在這些材料的相互交織下，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而來。

此樂段的素材可分列如下：

擊絃奏：每次的呈現，於音高方面，自高音域、中音域至低音域再依原方向返回高音域；至第 24 小節方逐步下降。每次的出現時間點，其間隔如以「拍」為單位，則分別為「5.5—4.5—5.5—4.5—5.5—2—4.5—3—4.5—4」，係為經設計之數列（於【譜例 3】中以圓形標示）。

以指甲撥絃：每次的呈現，於音高方面集中在中、低音域，音程則以 7 度、增 4 度與 2 度為主，屬於自由半音的型態。其每次的出現時間點，其間隔如同以「拍」為單位，則分別為「5.5—4.5—6—6—6—4.5—5.5」，係為經設計之數列，且呈現左右對稱型態（於【譜例 3】中以圓角矩形標示）。

另在高音域小 2 度快速音群，且尚需於琴絃上放置紙張，因被作者視為「人語」的隱喻；致以第二句（第 19—21 小節）篇幅最大，其後方逐步消散（於【譜例 3】中以中括弧記號標示）。

【譜例 3】蕭慶瑜：《鹿柴》，第 9–22 小節

S
9 *mp* <> *p* <> *pp* (d) (d) *mp* *mp* *p* <> *ppp* (d) <>
返 景 入 深 林 ， 復 照 青 苔 上 。

Pno.
pp gliss on strings (take the paper off) *mp* *ppp* mart.(f.t.) *pp* *ppp* pizz(f.n.) 3

8^{va}-----
17
S
Paper on strings < *f* > *mf* < *mp* > *p* < *pp* >
17 *pp* pizz(f.n.) *mp* mart.(f.t.) *pp* mart.(f.t.) *pp* *mp* pizz(f.n.) gliss on strings *pp* *pp* mart.(f.t.)

3. 特定和絃組與左右對稱節奏型的非同步循環

此運用型式主要呈現於全曲第二首《山居秋暝》的鋼琴聲部：以於第 2–3 小節右手聲部所出現的 5 個和絃為一特定組合。而在節奏方面，則以一「不可逆行節奏」搭配（如【譜例 4】）。

【譜例 4】蕭慶瑜：《山居秋暝》第 9–30 小節處右手的基本節奏型

音高與節奏二者各自循環，形成音高與節奏二元並進的持續效果。（如【譜例 5】，其中音高循環以「▲」標示，而節奏循環以「◆」標示）。

【譜例 5】蕭慶瑜：《山居秋暝》，第 9–18 小節

S
9 *mf* 雨 後 天 *mp*

Pno.
pp *p* 5

自第 38 小節起，雙手皆同以相同方式運作，且悉以曲首和絃為音高依據，然和絃次序略微調整；甚至連節奏型亦微調，惟仍保持左右對稱的形貌（如【譜例 6】）。

【譜例 6】蕭慶瑜：《山居秋暝》第 38—43 小節處鋼琴右手的基本節奏型

音高與節奏二者仍各自循環，然自第 42 小節起逐步潰散，趨於靜止（如【譜例 7】，音高與節奏的循環仍分由「▲」與「◆」標示）。

【譜例 7】蕭慶瑜：《山居秋暝》，第 37—45 小節

4. 以半音音堆為基、所建構之跨越 6 個 8 度的音階

在此部作品中，作者以連續小 2 度與完全 5 度為核心，設計出一跨越 6 個 8 度的音階，並以此作為樂曲的主要音高來源（如【譜例 8】）。

【譜例 8】蕭慶瑜：《三首王維詩作》的主要音階

The musical score for Example 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the notes A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, F, C, G. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes with an 8va marking and a dashed line indicating an octave shift.

由【譜例 8】的呈現足可檢視出：係以一組由 4 個半音所組成的音堆為核心，自鋼琴的最低音為起點，每完全 5 度即出現一次；直至高音域的 A# 為止。

在全曲的第一首《鹿柴》內，並未全以該音階為音高來源，僅呈現核心的半音音堆；然第二首《山居秋暝》的女高音聲部，即從頭至尾悉以該音階為據。鋼琴聲部則於第 44—73 小節處，全部的十六分音符皆同以該音階所寫成。

而第三首《青谿》部分，其女高音聲部幾乎從頭至尾悉以該音階為據；僅第 39 小節的「A」音例外。另於鋼琴部分，則亦幾乎以該音階所寫成；僅小部分例外。

5. 以特定音階為基，建構音域範圍與音符總數成正比的演進

此運用型式主要呈現於全曲第二首《山居秋暝》的鋼琴聲部：自第 44 小節起，由中音域為起點展開一連串漸增的十六分音符快速音群。不僅音符總數漸增，呈現 7 的倍數「7、14、21、28、35、42」，且音域範圍也漸次向外擴張（如【譜例 9】）。

【譜例 9】蕭慶瑜：《山居秋暝》，第 42—54 小節

The musical score for Example 9 shows a piano accompaniment for measures 42-54. The score features a series of 16th-note chords that increase in range and number of notes (7, 14, 21, 28, 35, 42). Dynamics include pp, s, mp, and p.

A Tempo *cresc.*

46 *pp*
S 竹 喧 歸 浣 女 , 蓮 動 下

46 *cresc.* 21 6 28

49 *cresc.*
S 漁 舟 , 竹 喧 歸 浣 女 ,

49 *cresc.* 6 6 6 6 6 6 35 6 6 6

52 *ff*
S 蓮 動 下 漁 舟 , 竹 喧

52 *ff* 6 42 6 6 6 6 6 6

第 55 小節起，因置入前奏的和絃組，因演奏實際考量所需，致數字「7」之倍數暫時中斷；然六連音仍持續運行，且第 57—60 小節的六連音，係將第 56—57 小節的音群逆行所致。其後六連音的音符數目漸減，且自第 67 小節起，其十六分音符之總數呈現遞減之姿，成為「7、6、5、4、3、2、1」。音域亦漸次縮減，而其間穿插的休止符時值卻反向操作，呈現遞增的態勢；如以拍為單位，則成為「1/6、2/6、3/6、4/6、5/6、6/6、7/6、8/6、9/6、10/6」。最終游移迴盪於 9/6 與 10/6 之間，終落至 11/6 拍，結束此樂段（如【譜例 10】）。

【譜例 10】蕭慶瑜：《山居秋暝》，第 63—74 小節

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (S) and a piano accompaniment (piano).
 - **System 1 (Measures 63-65):** The vocal line starts with a whole note '母' (mother) on a high note. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes. Dynamic markings include *ff* and *diminu*. Rhythmic values of 1/6 and 2/6 are indicated.
 - **System 2 (Measures 66-69):** The vocal line has rests. The piano accompaniment continues with complex rhythms. Dynamic markings include *pp*, *mf*, and *mp*. Rhythmic values of 3/6, 4/6, 5/6, 6/6, 7/6, and 8/6 are indicated. Fingerings like 3, 4, and 3 are shown.
 - **System 3 (Measures 70-74):** The vocal line has rests. The piano accompaniment features complex rhythms. Dynamic markings include *pp* and *ppp*. Rhythmic values of 9/6, 10/6, and 11/6 are indicated. The tempo marking *Lento* (♩=48) is present, along with the instruction '隨意' (ad libitum).

參、《二首李白詩作—為男中音與鋼琴》

一、創作背景與簡介

寫作於 2009 年初春，係將唐代詩人李白之二首詩作〈金陵酒肆留別〉與〈宣州謝朓樓餞別校書叔雲〉以近似聯篇歌曲形式譜寫而成；並題獻予陳榮貴教授。

首演於 2009 年 10 月 15 日之「音聲相合—璇音雅集聲樂作品發表會」，假中正文化中心

國家演奏廳舉行。其後於同年 12 月 20 日「現代聲樂作品發表會」再度演出，地點為聲樂家協會。二次的演出者皆為陳榮貴與李明勳二位教授，曲長約 8 分 52 秒。

繼《三首王維詩作》後，作者試圖藉由男中音雄渾溫厚兼具的音色特質，與鋼琴二者共構，以近似二重奏的方式，演繹出詩仙李白字裡行間的音樂性，並呈現出詩作中的離情傷別與憂憤時局，雖意欲藉由山川逸景及峻秀文采脫困，惟終究難能瀟灑以對的抑鬱之情。

此二首詩作原文依序分列如後：

〈金陵酒肆留別〉

風吹柳花滿店香，吳姬壓酒勸客嘗。
金陵子弟來相送，欲行不行各盡觴。
請君試問東流水，別意與之誰短長。

〈宣州謝朓樓餞別校書叔雲〉

棄我去者，昨日之日不可留。
亂我心者，今日之日多煩憂。
長風萬里送秋雁，對此可以酣高樓。
蓬萊文章建安骨，中間小謝又清發。
俱懷逸興壯思飛，欲上青天覽明月。
抽刀斷水水更流，舉杯銷愁愁更愁。
人生在世不稱意，明朝散髮弄扁舟。

二、樂曲解析

（一）音樂架構與內容

1. 金陵酒肆留別

（1）第一段（第 1—24 小節）

人聲的音高來源以五聲音階為主，然屢屢加以移位，展現自由流動的吟唱風格。

而鋼琴部分則以四度音程為核心，既為直向重疊的四度和弦，亦也可為橫向的分散琶音。其後改採多聲部線條的織度型態，至第 16 小節處，為呼應歌詞「欲行不行各盡觴」之掙扎與轉折，以垂直和弦伴隨更密集的線條流動，自高音域傾瀉而下至低音域。

（2）第二段（第 25—36 小節）

如果第一段為模糊的影像，則此段即屬於聚焦後的實體，在相同歌詞的基礎上，此段實為第一段具體化之後的成果。歌詞在此以較為連續性的方式引出；音域與力度亦整體較為提升。

鋼琴部分除延續第一段的多聲部線條之織度型態外，亦輔以大跳音程所構成的快速琶音音群。其間仍穿插曾於前段所出現之素材，例如第 28 小節的垂直四度和弦，係由曲首擷取而

來，並以不間斷的方式逕入第三段。

(3) 第三段 (第 36—50 小節)

屬於本曲音樂情緒之最高點，人聲幾乎皆處於中、高音域；而男中音旋律線條幾乎未曾間斷，接近一氣呵成的型態，亦屬於對於詩句中「東流水」暨「別意與之誰短長」之綿延無盡的呼應。

鋼琴部分以來自於第二段的、由大跳音程所構成之快速琶音音群主導，亦縱橫於高低音域，同為對於詩句的呼應與映襯。其間尚仍穿插其餘曾在前段所出現之素材；而最終的尾奏，亦同於第 21—23 小節。

2. 宣州謝朓樓餞別校書叔雲

(1) 第一段 (第 1—18 小節)

如同《金陵酒肆留別》一般，本曲曲首亦同，其人聲的音高來源同以五聲音階為主，不僅屢屢加以移位，同時更新增了較多的半音；仍試圖展現自由流動的吟唱風格，惟歌詞各詩句之間不再由鋼琴間奏阻斷，而以較為一氣呵成的方式運作。

而鋼琴部分則同以四度音程為核心，然以直向重疊的四度和弦為主。其後多聲部的織度型態重現，屬於線條與點狀跳音並存；且再次演奏於第 1—6 小節所曾出現的 9 個和弦，但其間充填諸多音群。

(2) 第二段 (第 18—42 小節)

此段改為如進行曲般的風格，速度略微加快，人聲的節奏處理亦較為明快果決，當詩句「長風萬里送秋雁」重複第二次之際，音域亦提升。第 28 小節處、第一次的「俱懷逸興壯思飛，欲上青天覽明月」為全曲最高潮。

鋼琴部分則以「頑固音」(Ostinato) 為主軸，於左手聲部之低音域，其基本單元為長達 6 拍、由二個和弦來回重複所成。共出現 7 次，但凡第 3、5 與第 7 次，皆將上方和弦移高，隨著力度與音樂情緒的逐步上升，此固定音型亦產生擴張與撕裂的效果。

(3) 第三段 (第 42—55 小節)

重返第一段的自由吟唱風格，惟更加清簡寥落。人聲部分仍以頻頻移位的五聲音階為主；鋼琴部分則幾乎僅保留來自曲首的系列和弦，惟改為逆行，且並未全體出現。曲末終結於鋼琴最低音域的 A 與 E，與第一首《金陵酒肆留別》曲末完全相同。

(二) 樂曲寫作技法

1. 歌詞咬字與音高、節奏的相互關係

同於《三首王維詩作》，作者仍以詩句咬字與聲韻為主，兼顧意涵與關鍵字詞，並配合人聲發音位置等相關要素。以《金陵酒肆留別》之首句為例：原詩為「風吹柳花滿店香」，「柳」

字為四聲中的第三聲，發音時間較長，且轉折較多，致所應對之總時值較長；且音高流動方向先下行再上行，亦符合「柳」字的發音咬字。第二句原詩為「吳姬壓酒勸客嘗」，則將重點置於「酒」與「勸」，前者其音高總時值偏長，希冀能與原詩標題「金陵酒肆留別」有所呼應，同時亦屬詩人試圖藉其逃避離愁緒的媒介，其意義深遠。而後者「勸」則因發音較具力度，致作者將其以半念半唱的方式處理，期能達成突顯之效（如【譜例 11】）。

【譜例 11】蕭慶瑜：《金陵酒肆留別》第 1—9 小節

Hsiao, Ching-Yu

Baritone: Lento (♩ = 48)
 Piano: pp, mp, p, mf

Lyrics: 風吹柳花滿店音, 吳姬壓酒勸

而再以《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》之首句為例：原詩為「棄我去者，昨日之日不可留」，「棄」與「不」字皆為四聲中的第四聲，發音時間最短，且略具力度，致所應對之總時值較短；且音高流動方向為下行，再輔以突強記號，以符合「棄」與「不」字的發音咬字，並可突顯此二字於詩句中的關鍵地位（如【譜例 12】之圓角矩形所示）。

【譜例 12】蕭慶瑜：《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》第 1—7 小節

Baritone: Lento (♩ = 48)
 Piano: mf, p, pp, mp, p, mf

Lyrics: 棄我去者，昨日之日不可留

Annotations: a, b, c, d, e, f, g

Example 12 shows a vocal line (B) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line includes lyrics: 留, 亂, 我. The piano part has dynamic markings like *mf*, *pp*, *f*, *p* and includes circled chord diagrams labeled 'i' and 'h'.

【譜例 12】內以圓形突顯、且以小寫英文字母標示者，將於其後有關「和弦群的組織演變—先獨立而後壯大」部分解釋。

2. 五聲音階的移位運用

如前文所述，本曲人聲部分的音高來源，係以五聲音階為主，然屢屢加以移位；以《金陵酒肆留別》之首句為例：人聲部分的音高以 $A^b-B^b-C-E^b-F$ 為主，等同以 A^b 為起音的五聲音階；而第二句「吳姬」處尚仍以此五聲音階為劇，「壓酒」則改以 B^b-C-D 為主，接近以 B^b 為起音的五聲音階 $B^b-C-D-F-G$ 。雖二者分屬不同起音，惟仍有共同交集音「 B^b 」、「 C 」與「 F 」，以力求銜接處之順暢（此處樂譜已呈現如【譜例 11】，此處不再重複列出）。

而再以《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》為例：於第 11 小節起所演唱的第二次「棄我去者，昨日之日不可留」，此處係以分屬由 $F-G-A-C-D$ 與 $F^\#-G^\#-A^\#-C^\#-D^\#$ 二者更加密集的交替運用，然其後的「今日之日多煩憂」卻終止於 E ，刻意營造另一「驚奇」，以其呈現調性混合的色澤轉折（如【譜例 13】）。

【譜例 13】蕭慶瑜：《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》第 11—16 小節

Example 13 shows a vocal line (B) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line includes lyrics: 棄 我 去 者 昨 日 之 日 不 可 留. The piano part has dynamic markings like *f*, *mf*, *mp*, *p* and includes circled chord diagrams labeled 'a' and 'b'.

13

B

不可留亂我心

Pno.

mp p mf pp mf

c d

15

B

者今日之日煩

Pno.

mf f ff

e f g h i (經轉位)

【譜例 13】內以圓形突顯、且以小寫英文字母標示者，將於其後有關「和弦群的組織演變—先獨立而後壯大」部分解釋。

3. 四度和弦與半音的交替運用

以連續四度所構成的和弦（含完全四度與增四度），係屬本曲鋼琴聲部其音高的主要來源，而此舉亦屬作者刻意設計，以期能與人聲部分的五聲音階移位有所呼應。且於此二首歌曲曲首處，皆可檢視出其運用（此處樂譜已分別呈現如【譜例 11】與【譜例 12】，此處不再重複列出）。

而半音的運用，亦於人聲或鋼琴皆有所運用，以前者為例：如前文所述，《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》其第 11 小節起，所演唱的第二次「棄我去者，昨日之日不可留」，係以分屬由 F—G—A—C—D 與 F[#]—G[#]—A[#]—C[#]—D[#]二者更加密集的交替運用，其二者相加，即為相當密集的半音音堆（此處樂譜已分別呈現如【譜例 13】，此處不再重複列出）。

而同曲自第 28 小節起，則呈現將四度和弦與半音二元並置的運用：以垂直和弦與快速音群並置為主，且各自成一循環：前者共計 4 個和弦（如【譜例 14】之以大寫英文字母標示者），以各種不同次序組合循環運行，且其節奏型亦其來有自：屬於自第 18 小節起即呈現的「不可逆行節奏」（將於其後如【譜例 15】所示）。然此處卻予以增值。

後者（半音材料）則屬特定次序組合的音群，雖音符時值略有變化，然次序未變，且出現三次（如【譜例 14】之以左中括弧標示者）。

【譜例 14】蕭慶瑜：《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》第 28—35 小節

28
B 謝 又 清 發 俱 懷 逸 興 壯 思
音群第一次

Pno. *pp* *ff*

30
B 飛 欲 上 青 天 攬 明 月
音群第二次

Pno. *f* *f*

32
B 月 俱 懷 逸 興 壯 思 飛
音群第三次

Pno. *mf* *dim.* *mp* *p*

4. 和弦群的組織演變—先獨立而後壯大

此類寫作手法，主要呈現於《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》：如前文所述，本曲將原詩「棄

我去者，昨日之日不可留。亂我心者，今日之日多煩憂」重複二次，以試圖再次強化詩人內心的怨憤之情，而在音高處理方面，作者亦希冀能在詩句第一次與第二次演唱之間，能達成既「相通」又能「相異」的層次，致除在人聲部分，二者實具備模仿關係之外，另於鋼琴部份，亦以「和弦群的組織演變—先獨立而後壯大」的方式，建立二者的親屬聯繫：於第 1—6 小節，於鋼琴聲部引出 9 個和弦，且各自獨立，然自第 11 小節起，當歌詞再次重複之際，鋼琴亦再次重複演奏，但其間充填諸多音群，形成壯大的效果（如【譜例 12】與【譜例 13】內以圓形突顯、且以英文字母標示者，此處不再重複列出）。

5. 輔以局部漸次移位的頑固音

此類寫作手法，主要呈現於《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》：於第 18 小節起，鋼琴部分以「頑固音」為主軸，於左手聲部之低音域，其基本單元為長達 6 拍、由二個和弦來回重複所成；其節奏型如下方譜例所示（如【譜例 15】）

【譜例 15】蕭慶瑜：《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》第 18 小節起鋼琴左手聲部的節奏型



【譜例 15】所呈現的節奏型，事實上亦屬「不可逆行節奏」，其左右對稱，形成視覺上的對應關係，然卻在實際聽覺效果上，產生與原有拍號所代表的韻律極大的差異與陌生。共出現七次，但凡第三、五與第七次，皆將上方和弦移高，移位的音程距離分別為小三度、增三度（完全四度）與小三度，隨著力度與音樂情緒的逐步上升，此固定音型亦產生擴張與撕裂的效果，試圖展現在封閉的空間內力量的累積、膨脹直至終告崩解的歷程（如【譜例 16】）。

【譜例 16】蕭慶瑜：《宣州謝朓樓餞別校書叔雲》第 17—21 與 26—29 小節

17 *Piu Mosso* (♩ = 60 - 68)

8^{mi}-----

P: Mode 3

pp

第一次

19 *p* *cresc.* *mf* *mp*

長 風 萬 里 送 秋 雁 對 此 可 以 耐 高 樓 蓬 萊 文 章

第二次

第三次

(第 22—25 小節略)

26 *f* *mf* *cresc.*

B
 甜 高 樓 蓬 萊 文 章 建 安 骨 中 間 小

Pno. *f* *mf* *cresc.* *f*

28 *ff* 第七次 (♩-♩)

B
 甜 又 清 發 俱 懷 逸 興 壯 思

Pno. *pp* *ff*

而在進入第 28 小節之後，該節奏型改以另一面貌顯現：自第 28 小節第 4 拍起，該節奏型被作曲者予以增值一倍，其結果如【譜例 17】所示：

【譜例 17】



此經增值之節奏型續以垂直和弦呈現，並縱橫於各音域；且亦為由 4 個和弦所形成，然以各種不同次序組合循環運行之（此處樂譜已呈現如【譜例 14】，此處不再重複列出）。

肆、結語

對於作者本人而言，在分別完成此二部歌樂作品之際，內心的感慨實難以言喻。以《三首王維詩作》為例：由《鹿柴》的單純寫景（僅聞「人語響」而未見「人」），經由《山居秋暝》的寫景亦寫人，直至《青谿》的以景為開端，最終「垂釣將已矣」的流轉，其間的悲欣，實難以藉由隻字片語形容之。而在《二首李白詩作》部分，詩仙縱有滿懷豪情與出世文采，然當面對離情傷別與有志難伸之際，內心的抑鬱也無法瀟灑揮去，僅能以「明朝散髮弄扁舟」做結。或許文學與音樂二者之間，因各擁其不可取代之特質，終究難以完整詮釋。然身為音樂創作者，始終深自期許，能以最忠於自我的音樂心靈為起點，穿越時空的藩籬，努力思索出其間的聯繫與貫穿；並藉由理性的思維與技法並置，逐步搭建音樂與文字二元共構的建築。如真能呈現出詩作中的淡然與沉鬱於萬一，不僅聊表對於詩人王維與李白的景仰崇敬之意，更足堪視為作者在音樂創作道路上的小小進步，自文字感動到聲響構築的流轉之旅。