

盧炎弦樂四重奏《雨夜花》中的美麗與哀愁

林岑陵

國立臺東大學音樂學系 專任助理教授

摘要

1987 年盧炎 57 歲，完成了弦樂四重奏《雨夜花》，是他結束美國求學生涯回到台灣的第 8 年，而這一年 1987 年，也是蔣經國先生宣布台灣解嚴的一年，對於一位在 1949 年跟隨母親與三個姊妹逃脫國共內戰而到台灣的 19 歲盧炎來說，有其民族文化的衝擊、人生漂泊的感慨與生命的孤寂與哀愁感。

而盧炎在此年完成了弦樂四重奏，曲中特別引用了台灣代表性民謠《雨夜花》的旋律，有其特殊的時代意義，筆者擬藉由樂曲分析的方式，從曲中的音高、節奏、和弦、曲式、音響色澤的角度來切入，來觀察在曲中的設計、運用與整曲架構的安排，如何在現代樂手法與素材中，襯托出《雨夜花》旋律中的美麗與哀愁。

一、前言

2018 年是作曲家盧炎逝世十周年，十年轉瞬即逝，回想起 2008 年筆者當時正於美國北德州大學音樂系（UNT）學習，在 10 月 1 日接獲恩師盧炎離逝消息，深感哀痛；同年年底短暫返台，在張己任老師的帶領下，至金山悼祭，憶起與恩師 20 年來的種種相處情景，不禁悲從中來，不勝唏噓。

在現在的政治氣氛下，盧炎是外來的文化人，他在台灣這塊土地上生活、成長與付出，早已對台灣存有深厚的情感；然而以盧炎家族的角度來看，在這塊土地生活，也有其孤立、漂泊與現實的面向。1965 年盧炎到美國苦學音樂長達 15 年的時間，由此可見其對於作曲的熱愛；同時也承受著長時間離鄉背井生活困頓的孤獨感與艱辛。1979 年盧炎回到台灣，致力於教學與創作，終身任教於東吳大學音樂系，並曾獲得兩次「國家文藝獎」；然而，當時的社會氛圍是戒嚴時期，人民自由與基本人權如集會、結社、言論、出版、旅遊……等權利皆被限縮，整個社會是在中央集權的狀況下管理。1987 年蔣經國先生宣布解嚴，開放民眾登記政治團體，人民可依法組黨結社，參加集會遊行及從事政治活動，言論、出版、旅遊等權利已不再受限與管制；而這一年，外來文化人盧炎，引用台灣民間傳唱許久的《雨夜花》完成了本曲，或許是一位藝術創作者對當時社會氛圍的觀察所呈現出來的內心底層感受。

1949 年，19 歲的盧炎因國共內戰來到台灣，1965 年 35 歲時至美國學習作曲，1979 年 50 歲再度回到台灣執教，此時單身孤獨一人，在土地的認同感上，社會文化融合感上，應該有些許的衝擊。筆者第一次聆聽這首作品時，內心無比的感動，讚嘆恩師在民謠素材的安排，是如此的巧奪天工、神來一筆，將西方理性的結構設計與台灣民謠融合的如此巧妙；因此，筆者在此篇文章，試著分析其結構與美學概念，也以此篇文章來追思台灣這塊土地上一位非常重要的作曲家—盧炎。

二、樂曲分析

本曲總共有 140 小節，速度變化共有九次。筆者依照速度變化之標示，將本曲區分為九個樂段，本曲的分析也依這九個樂段分別論述之。

- (一) 第一樂段 ♩=63 m.1~m.17
- (二) 第二樂段♩=104 m.18~m.30
- (三) 第三樂段♩=46 m.31~m.34
- (四) 第四樂段♩=104 m.35~m.42
- (五) 第五樂段♩=63 m.43~m.64
- (六) 第六樂段♩= 56 m.65~m.76
- (七) 第七樂段♩=168 m.77~m.107
- (八) 第八樂段♩=56 m.108~m.120
- (九) 第九樂段♩=63 m.121~m.140



(一) 第一樂段 m.1~m.17 $\text{♩} = 63$

1. 第一樂句 m.1~m.5

中提琴與大提琴以比較舒緩的節奏呈現出撥奏的旋律線，小提琴 I、II 部以 *ppp* 的音量奏出二次小 2 度和聲音成的長音，做為撥奏聲部的和聲襯底。(如譜例一)

譜例一：m.1~m.5

The image shows a handwritten musical score for the first five measures of a piece. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It includes performance instructions such as "sul pont.", "pizz. sempre", "ppp", "mp", "sfz", and "arco". The tempo is marked as "♩ = ca. 63". The score shows a melodic line in the lower strings and sustained harmonic notes in the violins.

2. 第二樂句 m.6~m.10

在 m.6 各樂器皆為全休止符的靜默，做為第一樂句的結尾，將第一樂句的序奏情緒逗留在 m.6 的時間軸上。m.7 各聲部以巴爾托克撥奏 *sffz* 的音量進入，形成打擊樂的效果，各聲部以緊湊的節奏形成各聲部間的呼應關係，在 m.10 第 1 拍四聲部第一次同時時間點的演奏，形成從 m.1~m.10 的目標和弦，也建構出一個小高潮。(如譜例二)

譜例二：m.6~m.10

The image shows a handwritten musical score for measures 6 through 10. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The score includes various performance instructions such as *sul pont.*, *ppp*, *sffz*, *arco*, *arru*, *mf*, *cel lagno*, *gliss.*, and *pp*. There are also dynamic markings like *5=4* and *ppp*. The notation includes notes, rests, and slurs, indicating a complex rhythmic and dynamic structure.

3. 第三樂句 m.11~m.17

從第一樂句比較舒緩的節奏安排，到第二樂句的緊湊節奏設計，可以觀察到作曲者的安排設計，在 m.10 到達音樂進行的目標之後，從 m.11~m.17 只出現音響式的和弦效果，各聲部不同的組合也形成不同音色變化的組合。(如譜例三)

譜例三：m.11~m.17

Handwritten musical score for Example 3, measures 11-17. The score is written on four staves (treble and bass clefs). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mp*, and *mf*. There are also performance instructions like *coll legno* and *pizz.*. A box labeled 11 is at the start of the first system, and 12 is at the start of the second system. The third system starts with 17 and (Jaca-104). The score is signed 東吳大學音樂系 in the bottom right corner.

(二) 第二樂段 m.18~m.30 $\text{♩}=104$

m.18~m.19 小提琴第一部以 *f* 的音量，撥奏出連續六個音，m.18 猶如 m.1 開頭的撥奏三個音的呼應，此樂段以較快的速度，聲部之間以較緊湊的節奏相互的對唱呼應，並填入了一些和聲式的和弦音響，所以此樂段主要有三個材料來建構，即點、線、面的概念。點就是撥奏的演奏語法，線就是旋律的演奏語法，面就是和弦式的演奏語法，而這三種語法在第一樂段 m.1~m.17 就已經依序的安排介紹這三種材料語法，以這樣的角度觀察分析，此樂段有如第一樂段的發展部思維。(如譜例四)

譜例四：m.18~m.21

(三) 第三樂段 m.31~m.34 $\text{♩}=46$

這個樂段與第二樂段的結尾緊密的連接在一起，跨小節的樂句無法被切割，所以這個樂段應該被看成第二樂段的終止樂段，如同終止式的功能之一，做為樂段結尾的交代，速度變為慢板，節奏的安排比較舒緩，將點線面三種材料的演奏語法再呈現一次，也可視為第一樂段的濃縮樂段。如各聲部稀疏的撥奏，及帶有滑奏技巧的旋律線條，與 m.34 以和弦音響做為此樂段的結尾，如同第一樂段中的第 3 個樂句 m.11~m.17，在第一樂段中扮演結尾與銜接下一個樂段的功能。(如譜例五)

譜例五：m.31~m.33

(四) 第四樂段 m.35~m.42 $\text{♩}=104$

在 mm.35~36 是 m.34 和弦式音響的延續，也是第四樂段的導奏，這個導奏帶出了 m.37 第一小提琴三個音的撥奏，這撥奏的三個音音高與 m.18 音高一模一樣，接下來撥奏音型，旋律音型與和弦式音響交錯呼應的對應著，完成這個速度稍快但僅有 8 小節長度的樂段，做為同樣是以三個撥奏音(m.18)為開始的第二樂段的呼應樂段。(如譜例六)

譜例六：m.35~m.38

(五) 第五樂段 m.43~m.64 $\text{♩}=63$

1. 第一樂句 m.43~m.47

如同第一樂段的第一樂句(m.1~m.5)，以三個撥奏音為開始的音型，之後撥奏音都是以舒緩的節奏呈現，其他聲部則以和弦式音響襯托，此樂句可視為第一樂段第一樂句的變化再現。(如譜例七)

譜例七：m.43~m.46

2. 第二樂句 m.48~m.54

在第一樂段第二樂句(m.6~m.10)中的 m.6 為各聲部完全靜默的休止符演奏，而在這個樂句 m.48 也有 3 拍休止符的靜默，接下來的樂曲才以緊湊的節奏，點(撥奏)、線(旋律)、面(和弦式音響)的三種不同語法，交互的呼應與對話著，也如同第一樂段第二個樂句音樂織度的再現。(如譜例八)

譜例八：m.48~m.50

Handwritten musical score for Example 8, measures 48-50. The score consists of four staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and dynamic markings like 'mf', 'mp', 'p', and 'sord.'. There are also some handwritten annotations like '5=4' and 'sord.'. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

3. 第三樂句 m.55~m.64

第二小提琴以先現音的設計，帶入了慢揉弦的演奏法，在 m.56 加入了第一小提琴雙音的慢揉弦，而 m.57 聲部以極快的揉弦法形成一種和弦式的揉音音效，接下來這兩個聲部在 mm.59~61 形成了快速的自然泛音演奏，又營造出另一種音效。mm.57~58 的旋律以滑音方式，奏出不是很明確的音高，可視為一種音效的呈現。(如譜例九)

在 mm.63~64 四個聲部形成了和弦的音響效果，並漸強到 *ff*，準備以 *pp* 的音量，奏出《兩夜花》的旋律。從第三樂句整句音樂設計來觀察，此句子以音效為主，佐以音高模糊不清及不明確的旋律線，有如對第一樂段中音響式和弦為主的第三樂句(m.11~m.17)呼應。

譜例九：m.55~m.58

(六) 第六樂段 m.65~m.76 $\text{♩} = 56$

第一小提琴以 *pp* 的音量，並且使用弱音器改變音色，在高音域以稍微變奏的方式，奏出了台灣民謠《雨夜花》的旋律；此旋律極小聲的在高音域演奏，並帶有微分音及滑音的變奏手法，有如來自遠方或逝去的空中傳來，而其他聲部也以 *pp* 的音量及弱音器演奏、*Saltato*、滑音、慢揉弦、*Sul pont*、撥奏、*Col legno* 等的演奏方式來變化弦樂各聲部彼此演奏的呼應且變化音色，襯托著高音域的《雨夜花》旋律，傳達出一種幽暗、凄美、無奈、悲憫的音樂情感。（如譜例十）

譜例十：m.65~m.71

The image shows a handwritten musical score for Example 10, covering measures 65 to 71. The score is written on four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time with a tempo marking of $\text{♩} = 56$. The score includes various performance instructions such as *Molto* ($\text{♩} = \text{ca. } 56$), *con sord.*, *pp sempre*, *saltato*, *slow vibr.*, and *sul pont.*. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The score is marked with measure numbers 65 and 66.

(七) 第七樂段 m.77~m.107 $\text{♩} = 168$

這個樂段是整個曲子最快速的樂段，在 m.85 標示 *rit.*符號，在 m.89 有 *a tempo* 的標示，依其速度的變化分為兩個樂句，第一個樂句為 m.77~m.88，第二個樂句為 m.89~m.107，這兩個樂句有近似織度的設計，樂句的前半段均為各聲部緊湊的呼應關係，而形成密集連續不斷的節奏連接，在樂句的中段，各聲部緊湊的呼應關係有減弱的設計，改以較長時值的節奏互動著，

在樂句的後段以和弦的音響效果為主，以各聲部同節奏奏出音響式的和弦，但是第二樂句明顯是第一樂句的擴充變化，不只樂句長度變長，樂句的前段、中段、尾段各聲部的節奏或音型互動關係也變久，在音量設計上，第二樂句是停在 *ff* 上漸弱到 *mf* 而進入下一樂段，第一樂句也是停在 *ff* 上，漸弱到 *pp* 後再接第二樂句。(如譜例十一)

譜例十一：m.77~m.79

(八) 第八樂段 m.108~m.120 $\text{♩} = 56$

此段比較具有和弦音響效果的只在段落的頭尾，即是 m.108 與 mm.119~120，其餘小節皆由比較具有旋律的線條交織而成，但交織的線條中也是有不同張力的旋律，如 m.109~m.113 中，第一部小提琴是節奏比較舒緩的旋律線條，也就是《雨夜花》片段旋律的再現，大提琴是節奏比較緊湊的旋律線條，其他二聲部則以滑奏、顫音、撥奏來襯托這兩個旋律線條。而整個樂段在織度上的設計，mm.109~113 是比較密而且各聲部的呼應對唱比較緊湊；mm.114~118 則反之。所以在整個樂段織度的設計是由和弦織度開始，然後進行到緊湊的織度，再到舒緩的織度，最後進入和弦的織度。(如譜例十二)

譜例十二：m.111~m.114

(九) 第九樂段 m.121~m.140 $\downarrow=63$

這個樂段是曲子的尾聲，在織度上再現了第一樂段的織度。

1. 第一樂句 m.121~m.126

此段的織度音型材料與第一樂段的第一個樂句 m.1~m.5 近似，各聲部以舒緩的節奏進行著。主要以兩種音型材料呈現，一個是撥奏音形；另一個為長音音響，為第一樂段第一樂句的變化再現樂段。(如譜例十三)

譜例十三：m.123~m.125

2. 第二樂句 m.127~m.130

此段的織度與音型材料與第一樂段的第二樂句 m.6~m.10 近似，各聲部以較緊湊的節奏對應著，主要以撥奏、滑奏、短快速音群三種音型形成，在第四聲部間相互應答。(如譜例十四)

譜例十四：m.127~m.130

3.第三樂句 m.131~m.137

此段的織度與音型材料與第一段的三個樂句 m.11~m.17 近似，各聲部以長音值的音響式和弦相互呼應著。(如譜例十五)

譜例十五：m.127~m.130

4.第四樂句 m.138~m.140

這三個小節是這個曲子的尾聲，以長音值的音響式和弦為主，在中提琴與大提琴聲部，以撥奏來點綴著最後的音響，而這兩個聲部的三個撥奏音高，即是樂曲開頭第一小節撥奏的三個音，作為整曲前後的呼應性，將曲子帶入了最後二小節的和弦長音，結束在弱音量的和弦式音響上。(如譜例十六)

譜例十六：m.138~m.140

三、《雨夜花》中的美麗與哀愁

(一)《雨夜花》中的美麗

盧炎整曲的音高組合，主要建構在無調性的音高運用，其音高的使用可分為橫向旋律線條的音高使用與垂直音響式和弦的音高使用，而此類的音高使用，如同荀白克在 Op.19 鋼琴曲中音高的使用邏輯，例如此首作品樂曲開始 mm.1~5，中提琴與大提琴聲部依樂句橫向音高使用為 BDA^b，AC[#]B^bGBC，E^bG^bB^bE，其音程設計為小三度、增四度，大三度、小三度、小三度、大三度、大二度，小三度、大三度、增四度，其橫向的音高設計主要為不同音程變化的安排，形成橫向線條，不同音程音響的張力。(如譜例一)

在垂直和弦音高的使用上，也如同荀白克 Op.19 鋼琴曲的使用，例如在盧炎曲中的 mm.2~3，首先建構出的和弦為 FEA、FEC[#]、FEB^b、FEG，在大三度、小三度、完四度的音程中加入了小二度，形成不諧和的音響式和弦，此種方式與荀白克 Op.19 作品的使用手段是一樣的。

在節奏方面，盧炎使用的節奏模式，在節奏安排的鬆緊變化上比較緩慢，而荀白克 Op.19 在節奏的變化上是比較快速且具有強烈對比，所以此作品也因緩慢節奏變化的使用，而顯現出自己的獨特風格與意境。

在橫向音高設計，與垂直和弦建構，再搭上節奏變化模式，形成了盧式風格的作品。在舒緩的節奏變化模式中，帶出了音程、音響與音高的對比變化，而構築出盧炎作品的嚴謹性與東方樂韻舒緩變化的美麗意境。

(二)《雨夜花》中的哀愁

盧炎在本曲中引用台灣民謠《雨夜花》的旋律，而此旋律在台灣民間傳唱已久，曲調道出了台灣人民的艱辛與哀愁，而旋律也以小調與五聲音階形成，盧炎將此旋律安排在西方作曲技巧的近代音高組合之中，更襯托出這個旋律的獨特性與特有的哀愁美感；而且並非直接引用，是以極弱的音量，較高的音域，改變演奏法與音色，讓這首《雨夜花》的旋律線條在以西方作曲手段與美學音響之中，從高音域極小聲浮現出來。在筆者聽來，有如天使般從高空中流洩而出的天使之音，撫慰聽者的心靈，悲天憫人之情油然而生。

(三)《雨夜花》中的美麗與哀愁

盧炎一生顛沛流離，在大陸、台灣、美國三地度過了重要的人生階段，也深深的感受到人生種種的情緒，1987 年盧炎 57 歲，完成了此首作品，而這一年是蔣經國先生宣布台灣解嚴的一年，而盧炎在創作此曲時，特別引用了這首台灣民間傳唱許久的民謠《雨夜花》是否有特別的政治意識，筆者不得而知，而以筆者多年與恩師盧炎相處，未曾聽他提起引用此首《雨夜花》的創作動機，而盧炎對於政治也毫無興趣，未曾聽他對於政治有所批判，所以這些因政治而導致他 1949 年 19 歲與母親及三位姊妹逃脫國共內戰而來到台灣，又因到美國學習音樂多年所產生的孤獨人生感受，或許內心有很多生命漂泊的哀愁感，而此漂泊的哀愁孤寂感在他自己的創作中找到了慰藉與寄託，所以在他的作品之中，總是在嚴謹的音高設計與音響組合中，呈現出帶著一股哀愁式的美感世界，是悲天憫人與聽者共鳴著，共同細細品嘗體驗這短暫的人生，帶著追求音樂美麗境界的理想，解讀出人生真正的本質—孤寂。

四、結論

藝術家創作的作品多是創作者當時的精神、生活體現或社會層面的投射與呈現，而盧炎的作品中也可觀察到此現象，諸如反映自己人生的境遇或追憶家鄉故土的作品，如《浪淘沙》、《憶江南》……等等。而這首在 1987 年台灣解嚴時代而完成的作品，刻意的引用台灣民謠《雨夜花》，或許作曲家有其想要呈現表達的思緒，就台灣這塊土地而言，自古就是邊陲地帶，又歷經割讓殖民的年代，對於生於斯、長於斯的人民來說，有其悲憫之處；而作曲家本身又是個外來的文化人，在台灣這些年的本土化政策，可能有所衝擊與矛盾之處。而這首作品在以西方嚴謹的作曲手法所建構出的音樂內容，巧妙的安排引用出大眾化的台灣民謠《雨夜花》，在作品的架構上有其獨到之處，在美學的處理上也有其過人之地方，使東西不同的材料巧妙的合而為一，形成了令人細細品嘗與反思的雋永作品。

參考資料

樂譜來源：盧炎《雨夜花》手稿

