

《雙溪樂刊》第四期

目 錄

主編序.....	1
目 錄.....	2
論文	
吳丁連〈《澄懷》與其創作之思〉.....	3
蔡凌蕙〈《倒旗》之創作概念〉.....	29
簡巧珍〈從唱片「中國當代音樂第一輯」的數位化， 論台灣第一張專業音樂創作專輯重現的歷史意義〉.....	43
范揚坤〈「度曲」論：曲牌音樂的存有與實現〉.....	57
李志純〈Cross-Cultural Music Encounters〉.....	69
樂曲	
林岑陵《天空落水在窗外》(2015) 為鋼琴獨奏.....	85
陳佩蓉《Chi》(2015) 為鋼琴獨奏.....	97
李昭樺《濛濛》(2015) 為雙鋼琴.....	115
林欣盈《遺忘》(2014) 為鋼琴獨奏.....	129
蔡淑玲《W-suite—水的記憶》(2015) 為鋼琴四手聯彈.....	141
賴冠宇《流》(2015) 為鋼琴獨奏.....	153
曾筱雯《星語》(2015) 為鋼琴獨奏.....	161
韓逸康《Do Not Go Gentle Into That Good Night》(2015) 為雙鋼琴.....	171
劉韋志《Monument I》(2015) 為雙鋼琴.....	185
應廣儀《融合II》(2015) 為雙鋼琴.....	199

《澄懷》與其創作之思¹

吳丁連
東吳大學音樂系兼任教授

一、什麼召喚了創作之思²

作為有限存在的我們，對任何存有物給予意義 (meaning) 的開顯³，皆有其自身的依據性。這依據性就是我們的生命經驗的情境 (context)⁴。這生命經驗情境基本上是由個人的「才」、「氣」、「學」、「習」⁵交織而成，且隨其所處的「時」、「空」、「位」、「階」⁶而對外物有不同「意義」的開顯。對一位創作者而言，任何創作皆在這「情境」裡發生。它無形地指導作者依表達素材的意義性，做出素材的選擇與安排，因而一首作品可視為是作者對其生命情境的「詮釋」之體現，作品本身究其作為客體而言，可視為一個活生生經驗化的客體⁷，或一個「有意義」的表達形式，或意義的「世界」(整體性)⁸。

《澄懷》一首為長笛與鋼琴而寫的作品，體現了作者「生命經驗情境」當下境況 (situation) 的音樂之思。這個「思」不是對以往音樂已標示的材料、理論等事務，加以運用與處理，而是對這個隱藏在作品裡，透明、不被注意的作者生命情懷加以揭示。

¹ 此稿受雙溪樂集團長嚴福榮教授邀請而寫，原定題目為「《澄懷》與其創作說起」。由於此內容僅集中在《澄懷》的創作觀，所以做了調整。

² 「什麼召喚了創作之思」此詞句從馬丁·海德格 (Martin Heidegger) 的文章「What Calls Through Forth?」而來。

³ 意義 (meaning) 廣泛地意指某物 (something) 在其座落的語境 (context) 的論辯關係 (dialectic relationship)，為理解 (understanding) 把握的東西。這個「意義」的東西有可言，也有不能言。可言之處，如對任何現象 (社會、人文、自然) 落在個人脈絡而起不同的言說，或在句子作為語境。其中的「字」在詮釋循環 (Hermeneutical circle) 理解的意義，不可言之處，如音樂可知覺的意義單元，其座落的語境裡，被理解感覺的一種超越聲音物理性的一種感觸。此種感觸不可言之，但它確實存在。

⁴ 「情境」一詞，是從英文 context 且配合此文章的基調而譯。大部份中譯為「脈絡」或「語境」。

⁵ 「才」、「氣」、「學」、「習」來自劉勰《文心雕龍·體性篇》「才有庸俊，氣有剛柔，學有淺深，習有雅鄭」，在此挪用它們作為支配個人生命經驗的內容的基本變數。

⁶ 「時」、「空」、「位」、「階」源自易經的卦象。爻在不同「時」、「空」、「位」、「階」在解讀上有不同的意涵，在此文說明人在他所處的不同時間、不同空間及不同位置 (position) 或不同工作、生活階層，會對其對象有不同言說應對，或說不同意義的開顯。此呼應這引句「meaning and meaningfulness, then, are contextual; they are part of the situation」(Palmer, Richard E. *Hermeneutics*, Evanston: Northwestern University press, 1969, p.118.)

⁷ 視作品為「活生生經驗化的客體」，此來自狄爾泰 (Wilhelm Dilthey(1833-1911)) 的見解與詞語—「The Art Work as Objectification of lived Experience」

⁸ 「有意義的表達形式」一說明曲子作為人之交往媒介形式，而曲子本身結構單元的相互指涉下，(1)產生文本內在義 (self-referential meaning) 單元意義指涉自己；(2)曲子本身落在作者或閱聽者音樂文化情境裡，引發文本外在義 (extra-referential meaning)，因而言之有「意義」的客體，而其意義的整體性稱為「世界」(world)。

二、《澄懷》的「生命情境」

作為《澄懷》的「生命情境」之內容，是為作者當下境況的生命態度所引導，且為這態度下所伴隨的文化形式積澱內容所左右。這個生命是一種泰然任之（Gelassenheit）的生命態度。從傳統文化角度言之，就是道性的生命態度。這個態度的心境是澄明的（clearing），是開放性的（openness），不支配的一不以主觀性意欲的意志（will to will）或權力意志（will to power），對心內/外現象加以支配，控制或進而論斷。明確地說，這個態度下的心境是一個不帶意欲的意志（a willing not to will）之意識場域。其自身無內/外現象的攀緣呢喃，它僅處在「無為、無不為」⁹的狀態下，與「天地共在」、與「萬物並存」¹⁰。

它如清澈的「半畝方塘」，讓「天光雲彩共徘徊」¹¹；

如林間空地（clearing），讓日夜交替、光影嬉戲、聲默互滲、鳥獸相逐；

如人「閒」的心地，任由當下一些因熟悉而隱匿之事物，一一揭示它們自己：

桂花落，夜來臨，寂靜，春山空，日出，山鳥驚鳴¹²；

如「人寂風入室」的「寂」之心境，使因透明且熟悉而被遺忘的風，被知覺了。

如此，「開放性」就是以《澄懷》意義開顯所仰賴的生命經驗情境的基調，而道性態度下的詩、書、哲思等美學文化經驗，就是這情境「透明不可名狀」的內容。它以素材的「意義性」指導了《澄懷》的作者素材的選擇與組織。

三、《澄懷》與其聲外之聲 — 道性意味

「道性生命情境」首先給出了此曲一個體現它的聲響開顯的場域，進而左右了聲響的建構與選擇，與其聲響從其物理性到意義性的轉換。「場域」與「聲響」，同時為道性情境所衍生，也同時作為此曲體現的素材。

⁹ 來自老子第三十七章「道常無為，而無不為」，此意指「道的第一個特點是無為，像止水一樣平靜，在這種無為的情化中，卻不妨礙它發揮效能，育成萬物。」（宋稚青譯《老莊思想與西方哲學》，5版（台北，三民書局，民國79年），第49頁。）「無為無不為」在此說明「心」的道的狀態，也即（道法）自然之態，對物不依賴自我意志的控制、支配，而順從它們自起自滅，讓它們各安其天命之本性。

¹⁰ 與「天地共在」、與「萬物並存」來自《莊子·內篇·齊物論》：「天下莫大於秋毫之末，而大山為小；莫壽乎殤子，而彭祖為天。天地與我並生，而萬物與我為一。既已為一矣，且得有言乎？既已謂之一矣，且得無言乎？一與言為二，二與一為三。自此以往，巧歷不能得，而況其凡乎！故自無適有，以至於三，而況自有適有乎！無適焉，因是已。」說明心靜到極處，語天第萬物混然一體，此為體證的境界，非概念的空想。

¹¹ 來自《朱熹·觀書有感其一》：「半畝方塘一鑑開，天光雲影共徘徊。問渠那得清如許，為有源頭活水來。」

¹² 《王維·鳥鳴澗》：「人閒桂花落，夜靜春山空，月出驚山鳥，時鳴春澗中。」

「場域」的體相是空寂、透明的，它似包覆現象界的一切之永恆不變的寂靜，但它不是可在主/客二元思維下觀察、支配的客體，它是可被聽到的空寂之聲，是內存在我們的感知意識底層裡一只當意識停止向外攀緣，而轉其自身之意識時，它就以一片無邊際的「寂音」出現。它是此曲的基調，也是帶有道性意味「虛靈空白」的隱喻，也是與聲響單元「有」相互引生所仰賴的「無」。它常常有賴不同肌理的聲響，給予自己不同面目，來參與曲子體現的開顯。

「聲響」上，並不以其自身的物理性，也不以抽象音高的理論思維作為建構的起點，而是以作者心懷詩意的意義性，主導單元素材，從而轉為可知覺的音樂單元 (unit)，作為創作的起點。單元是構成此曲的基石，如同詩裡的詞語，又如外在世界耳聞目擊之事物，又如意識中浮起的現象，它可是一個孤立的音或聲響，或被隔絕的音群或旋律單元，或一種聲響節奏的層次，它不為人的任何理性來定義約束，只在人的共同知覺情境 (context of perception) 下，確定它存在的可能性。它是可知覺的整體性。在這整體性，所有音響單元的物理成分，包括節奏、力度、音高意識，皆消融在單元的整體裡。這單元在道性生命情境下，轉化為一種帶有作者自然環境的經驗之意象。它的開顯，總是以此曲之基調——「空」、「寂」作對象，且讓它們形成一個論辯 (dialectic) 的關係。開展此曲。如同中國傳統道性詩人的詩句總見「有無相生」、「空色並存」：

如「鳥鳴山更幽」、「空山不見人，但聞人語響」、「谷靜泉愈響，山深日易斜」、
 「明月松間照，清泉石上流」、「聲喧亂石中」、「谷鳥一聲幽」、「細枝風響亂」、
 疏影月光寒」、「颯颯秋雨中，跳波自相濺」、「無邊落木蕭蕭下，不盡長江
 滾滾來」、「萬籟此俱寂，但餘鐘磬音」、「日暮空聞鐘」.....¹³

¹³ 「鳥鳴山更幽」見《王籍·入若耶溪》：「舂舂何泛泛，空水共悠悠。陰霞生遠岫，陽景逐回流。蟬噪林逾靜，鳥鳴山更幽。此地動歸念，長年悲倦遊。」

「空山不見人，但聞人語響」見《王維·鹿柴》：「空山不見人，但聞人語響。返影入深林，復照青苔上。」

「谷靜泉愈響，山深日易斜」見《王維·奉和聖制幸玉真公主山莊因題石壁十韻之作應制》：「碧落風煙外，瑤台道路賒。如何連帝苑，別自有仙家。此地回鸞駕，緣谿轉翠華。洞中開日月，窗裡發雲霞。庭養沖天鶴，溪流上漢槎。種田生白玉，泥灶化丹砂。谷靜泉逾響，山深日易斜。御羹和石髓，香飯進胡麻。大道今無外，長生詎有涯。還瞻九霄上，來往五雲車。」

「明月松間照，清泉石上流」見《王維·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。」

「聲喧亂石中」見《王維·青溪》：「言入黃花川，每逐青溪水。隨山將萬轉，趣途無百里。聲喧亂石中，色靜深松裡。漾漾泛菱荇，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。」

「谷鳥一聲幽」見《王維與裴迪同作·過感化寺曇興上人山院》：「暮持筇竹杖，相待虎谿頭。 催客聞山響，歸房逐水流。野花叢發好，穀鳥一聲幽。夜坐空林寂，松風直似秋。」

「細枝風響亂，疏影月光寒」見《王維·沈十四拾遺新竹生讀經庭處同諸公之作》：「閒居日清靜，修竹自檀樂。嫩節留餘籜，新葉出舊闌。細枝風響亂，疏影月光寒。樂府裁龍笛，漁家伐釣竿。何如道門裡，青翠拂仙壇。」

「颯颯秋雨中，跳波自相濺」見《王維·樂家瀨》：「颯颯秋雨中，淺淺石溜瀉。跳波自相濺，白鷺驚復下。」

基石的聲響單元，與在其所座落場域的關係，就如同魚與水，水滋養了魚，且給其存在現象（成、住、壞、空）的空間，而魚存在的開顯，也揭示水之透明熟悉的存在。同樣的，場域給予單元的生命力及活動的空間。而單元的意指性，也間接表露這無言、空寂之場域的存在。

場域作為此曲開顯的存在，它既是個框架，同時也是聲響內容的一部分。作為框架，它構成了曲子的始與終，也構成了大小不一的音響意象單元。曲子的開端，在長笛由低至高的召喚聲下，將「總是已經」(always already) 存在曲子之前的空寂之聲帶入曲子裡，正式宣告這曲子的開始，而曲子的最終，它也隨著一直揮不去的意象單元徘徊漸去，逐漸地浮起。最終，將整首曲子淹沒在它那片空寂的「冷然希音」裡。而在這始與終之中，就處在「有以為利」「無以為用」¹⁴，讓聲/寂交織，讓音樂表達的幽微，盡在有（聲響）無（場域）中。

「場域」與「聲響」的關係，就如「萬古長空」與「一朝風月」¹⁵的關係一樣，讓不同「單元」的景物在永恆虛無、開放性裡（空無的意識裡），隨其自身剎即起滅而開顯其存在的現象；這種永恆與剎即的對照，招引它的參與者對其生命詩意之思（poetic thinking）。

四、《澄懷》的體現與意境的揭示

「體現」意味選擇外在感知材料，給予一種結構形式，讓不能言說的內在表達，得以藉著它們落在我們共有文化歷史性¹⁶ (historicality) 的情境裡，能以「意義」會通。

「無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來」見《杜甫·登高》：「風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛回。無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。萬里悲秋常作客，百年多病獨登臺。艱難苦恨繁霜鬢，潦倒新停濁酒杯。」

「萬籟此俱寂，但餘鐘磬音」見《常建·題破山寺後禪院》：「清晨入古寺，初日照高林。竹徑通幽處，禪房花木深。山光悅鳥性，潭影空人心，萬籟此俱寂，惟餘鐘磬音。」

「日暮空聞鐘」見《孟浩然·晚泊潯陽望廬山》：「掛席幾千里，名山都未逢。泊舟潯陽郭，始見香爐峰。嘗讀遠公傳，永懷塵外蹤。東林精舍近，日暮空聞鐘。」

¹⁴ 「有以為利」「無以為用」見《老子·道經·無用第十一》：「三十輻，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。固有之以為利，無之以為用。」

¹⁵ 「萬古長空，一朝風月」在此說明永恆與剎那的對照。此詞語見禪宗三境界「落葉滿空山，何處尋芳跡」；「空山無人，水流花開」；「萬古長空，一朝風月」。它們分別來自：韋應物《寄全椒山中道士》：「今朝郡齋冷，忽念山中客；澗底束荊薪，歸來煮白石。欲持一瓢酒，遠慰風雨夕；落葉滿空山，何處尋行跡」；蘇軾的《十八大阿羅漢頌》，讚頌第九尊者詩文：「飯食已畢，璞鉢而坐，童子著供，吹禽發火。我作佛事，淵乎妙哉，空山無人，水流花開」；《五燈會元》卷二的一段故事：「有和尚問崇慧禪師：「達摩未到中國之前，中國有沒有佛法？」禪師答：「沒來之前的事暫且擱著，你自己的事怎麼樣了？」和尚不解，崇慧禪師又說：「萬古長空，一朝風月。」（文字來自聖嚴說禪一書，法鼓文化出版社，民國85年8月15日出版，第8頁。）

¹⁶ 「歷史性」一詞在這裡並非指教科書的歷史，或歷史中的人物、事件，而指的是一種在傳統、不同文化形式、生命的開展方式的歷史性運作。它是意義開顯之所由。參見下面的引句「Meaning always stands in a horizontal context that stretches into the past and into the future. Gradually this temporality becomes an intrinsic part of the concept of "historicality" so that the term comes to refer not only to a man's dependence on history for his self-understanding and self-interpretation, and to his creative finitude in determining his own essence historically, but also to the inescapability of history and the intrinsic temporality of all understanding.」來自 Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, p.117, Northwestern University Press, 1969.

《澄懷》心境—泰然任之的體現，除了前述的聲響與空寂構成它存在的基本材料，與其道性文化聯想意涵，它的聲響素材的選擇與其結構化，讓它給予一個「境界」的誕生。

《澄懷》-為鋼琴與長笛而寫的作品，聲音物質性材料。落在鋼琴與長笛可出的聲響，這些聲響包含它們在傳統使用的音高系統的音和可能發出且帶有樂音或噪音色彩的聲響：如長笛帶有吹氣的音，帶有音高色彩的吹氣聲，帶有鍵打聲的音高，或純鍵打聲，口哨泛音...，而鋼琴上使用不同方式（踩踏板，拍打內在鋼琴，弦、或支架）產生不同層次面目的色彩共鳴箱之殘響，指甲的撥弦...。這些素材的選擇，完全聽其作者內在的生命經驗情境，如需要一種空曠的寂寥感，則選擇鋼琴共鳴箱之餘音為可能的方式，或如需要一種虛無飄渺的遠離世俗感，長笛口哨聲是首選。這兩種樂器以各種不同聲響可能組合性，是隨著作者經驗情境裡完整性，建構各種不同聲響單元。這些被感覺脈絡 (context of perception) 所把握的單元，並不是可被貼著「指涉義」的標籤，反而在作者寫作的過程裡，它們回歸到音樂自身的素材單元來考慮，藉著素材單元彼此之間的同一、類似、變奏、對比之關係。在他們各自「獨化」，在「聚、散、離、合」的過程裡，讓這個曲子自身說話 (speaking)。這個「說」不是如調性藝術音樂讓主題以敘述，擴展方式的說，而是一種境界的揭露 (disclosure)。前者的作品帶有作曲家的意志性，音樂有期待、有方向、有進行。後者則排除人的意志性，讓素材單元在其開放結構，自存自現、自開自落、自由嬉戲。換句話說，《澄懷》的結構語法是孤立的，單元間無主/謂 (subject & predicate)、無因果、無階層。它讓單元自身指向自己的開啟，而不作為「媒介」的隱匿。因此，它給音樂的閱聽參與者一種不直接的召喚性及偶發的驚奇性。此如同「詞語」(word)，在詩的脈絡總是指向自身，而在日常語言的脈絡裡，它成為句子表意的媒介而隱藏自己。如此「開放性結構」的音樂客體，不再以人的意志為主、有機的敘述為用，而以千古悠悠之寂音為「場域」、為天地，以「聲音意象」單元為天地間的存有物 (beings)。在這天地，這存有物不斷地生成轉化，開啟一個道性情懷世界，它呼應了道性生命經驗情境，也召喚對生命幽情之思。

曲「說」

此曲標題用來說明一種泰然任之 (Gelassenheit) 之心境。這種心境本身是澄明 (clearing)、開放性 (openness) 的。不管他遭遇外界事物或內在底層無意識湧現的種種，內在總有個開放場域，以讓它們依其自身方式開顯自己，而不以自己主觀性意欲的意志 (will to will) 或權力意志 (will to power) 對於這些內外現象加以支配、控制或進行論斷。如此，《澄懷》在音樂上不再能以浪漫的藝術旋律歌頌之（若果如此，自我中心的封閉性依舊存在），而改以讓千姿百態的聲音意象單元 (incise) 在它們的交織中，直接映現《澄懷》之內在的意境 (inner reality)。

此曲受財團法人國家文化藝術基金會委託，為長笛與鋼琴所寫。曲子開始由長笛、鋼琴在各單一音色單元下，開啟因我們熟悉而被遺忘的寂靜 (stillness)。寂靜是此曲場域的基調、本質、開放性與內容。曲子中的任何聲音單元或其語法，無不以能帶起此靜默悠然之靜為要務，若它們無能帶出靜默的在場性，那麼這些聲音意義單元顯然不符合此曲的格調。同時此曲不以主題發展方式帶出可預知意志的方向性之表達。整首音樂以筆者旅居東吳外雙溪招待所之環境音樂做為音樂風格化的聲音單元（如沙沙的樹葉聲、不定性之鳥叫聲、瀟瀟的風雨聲…等等）和其所特有的結構方式（如開放性、偶發性及非因果性）開顯此曲之世界。往往在這世界有時會夾雜熟悉的句法結構所開啟的旋律，但它的出現意味了某種融入此開放性音樂世界中「人」之世俗性呢喃的痕跡。

整首音樂僅能在澄懷下，寂靜才能開啟它的言說。

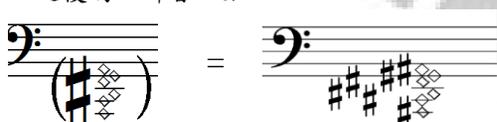
澄 懷

《為長笛與鋼琴》

吳丁連

演奏說明 Performance notes

1. 臨時升降、還原記號只適用它之後的音，除了立即反覆的音或音型，較大的臨時記號適用它之後的一群音。如：



2. 所有節拍器的指示是大約的，僅供參考。

3. GP=巨大的休止



GP = 休止大約五秒



=正常的延長符號

- 4.



漸快的音群



漸慢的音群



漸慢而後漸快的音群

5. 不同形狀的符號分別表示不同演奏方式，參考個別樂器的演奏說明。

6. 長笛的演奏說明：

- a)



黑或白鑽石的符號代表帶有氣聲的音高
(以音高主，氣聲為輔)；符頭後的粗延長
線表示大約音長

- b)

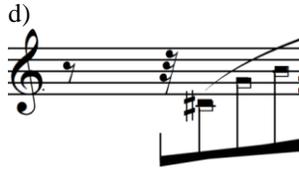


黑方形的符頭代表帶有音高的氣聲(主在氣聲，輔在音高)；
符頭後的粗延長表示大約音長

- c)



白方形的符頭代表幾乎是氣聲，符頭位置表示按鍵音



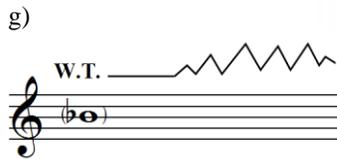
d) 半黑半白的符頭代表音高聲與氣聲同等重要的呈現



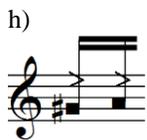
e) 帶有打鍵聲的音高



f) 呼哨聲(Jet whistle)

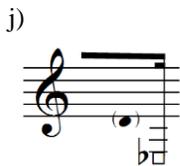


g) 口哨泛音, 在括弧裡的音為基礎音, 吹出極微弱不可預期出現的泛音

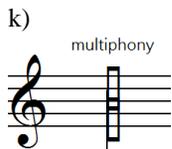


h) 唇撥奏 (Lip pizzicato)

i) fltg. Flutter Tongue 花舌



j) 舌爆音 Tongue ram



k) 不設定基礎音上的多聲部泛音

7. 鋼琴的演奏符號說明：



a) 依譜的音高無聲按鍵用 Ped II (sostenuto pedal) 保持之。
All bracketed notes are to be silently depressed.

b)

(inside piano)



用左手抑制指定的弦(靠近弦栓的尾端或弦的二分之一處),右手在鍵盤指定音上彈出。

c)



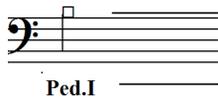
用指甲(fingernail pizzicato)撥弦,在弦栓的尾端。

d)



左手按一根弦,右手在鍵盤上彈讓指定音

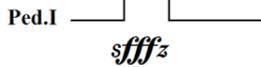
e)



用手掌或握拳擊在琴身或其的支架處,以利產生鋼琴內部所有絃之振動共鳴,且藉 Ped I 延長。



用手掌或握拳擊之琴部支架上產生聲響,立即踩下 Ped I,如圖所示,捕捉內部弦共鳴的微弱殘響。



f)

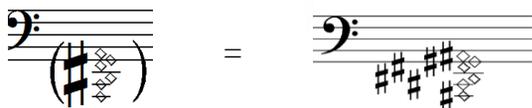
(inside piano)



用塑膠電話卡在兩弦之間來回撥奏,不要太快

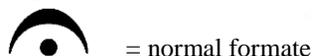
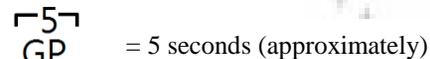
Performance notes

1. Accidentals apply only to the pitches they precede except in the event of immediate repetition of pitch or pattern of pitches larger accidentals apply to all the pitches indicated.



2. All metronomic indications are approximate and just provided for performer's reference.

3. GP=Great Pause



4.



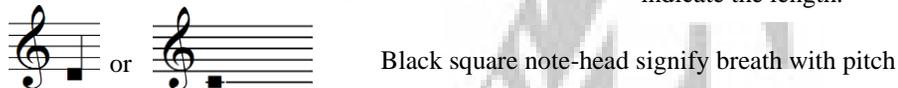
5. different note-heads signify different ways of producing tones, the details see the following explanation of symbols for flute and piano.

6. explanation of symbols for flute:

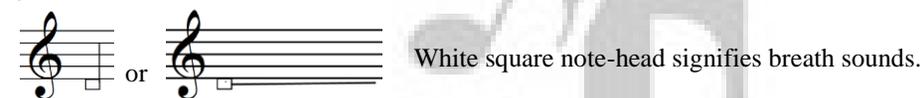
a)



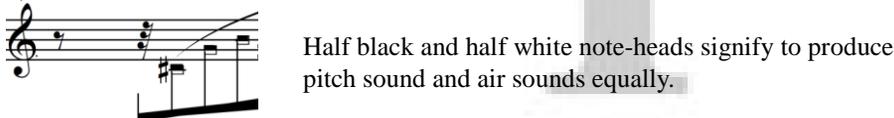
b)



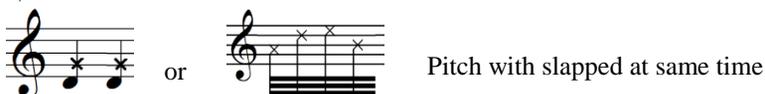
c)



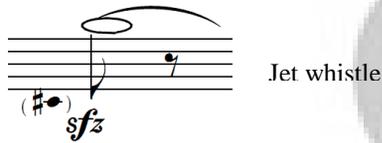
d)



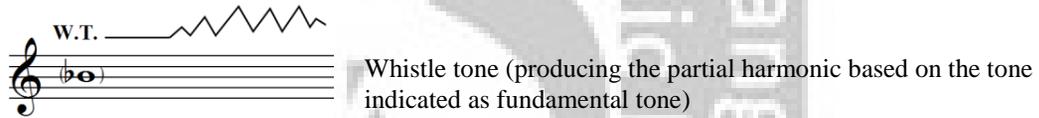
e)



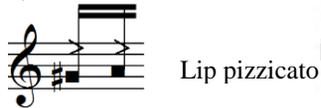
f)



g)

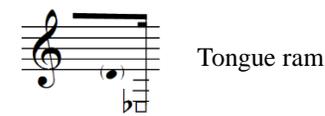


h)

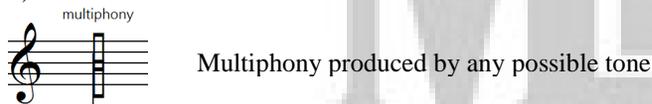


i) flutter tougue

j)

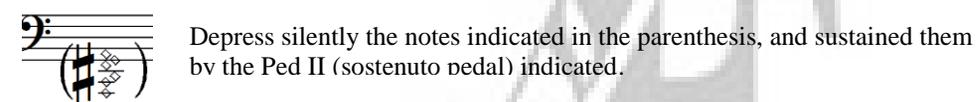


k)

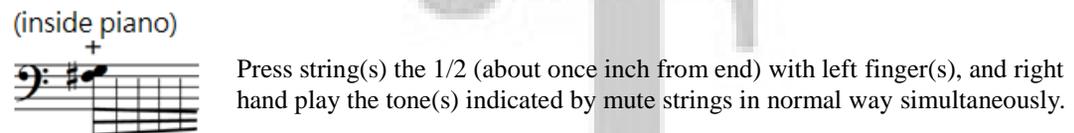


7. Explanation of symbols for piano:

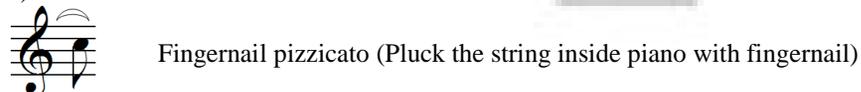
a)



b)



c)

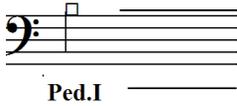


d)

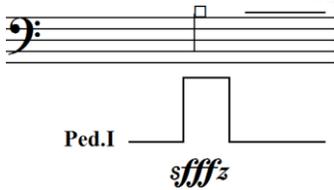


Press the string indicated, right hand plays the notes as indicated.

e)



Strikes with palm or list in any possible area of the frame inside piano, and sustained the sound by the pedal I at the same time.



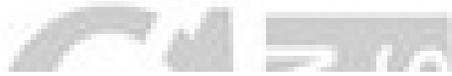
After striking the frame, then immediately depresses the Ped I forecely in order to catch the vibration of decay of the strings inside piano.

f)

(inside piano)



pluck the strings indicated in the score back and forth by using the plastic telephone card.



澄懷

吳丁連

Flute

Piano

Ped.I

Ped.II

Fl.

Pno.

Ped.I

Ped.II

toneless

(jet whistle)

pp *sffz* *GP* *sfzp*

ff *GP* *sfz*

mp *vib.* *pp* *f* *down* *p* *sfz*

mf *sffz*

5" 5" 5"

5

5

澄懷

Fl. *sfz* *p* *mf* *ffg.*

Pno. *mf* *p* *8va*

(Ped II) _____ Ped. I _____

Fl. *f* *ff* *sfz* *p* (jet w.)

Pno. *mp* *f* *mf* *3*

(ped. II) _____ Ped. I _____

Fl. *mp* *ff* *fff* *GP* *3"* *sfz* *sfz* (jet w.)

Pno. *fffz* *GP* *3"* *p* *5*

(ped. II) _____ Ped. I _____

澄懷

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) covering measures 22 to 25. The Flute part starts with a *sfp* dynamic, followed by a *ff* dynamic with a δ^{gr} marking, and then a *pp* dynamic with a wavy line above it labeled "W.T.". The Piano part features a sixteenth-note arpeggio in the right hand with a *ppp* dynamic and a δ^{gr} marking, and a glissando in the left hand. Pedal markings for Ped. I and Ped. II are shown below the piano part.

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) covering measures 26 to 29. The Flute part includes "W (key sounds)" in measure 26, *p* dynamics, *sffp* dynamics, and "P (key sounds)" in measure 29. The Piano part includes a δ^{gr} marking, *mp* dynamics, "(inside piano) *pp*", and "(w/palm)". Pedal markings for Ped. I and Ped. II are shown below the piano part.

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) covering measures 30 to 31. The Flute part starts with *mf* dynamics, followed by *f* dynamics, and ends with *sffz* dynamics. The Piano part includes *mp* dynamics. A tempo marking of $\text{♩} = 54$ is present. Large numbers "4" and "4" are printed on the right side of the page. Pedal markings for Ped. I and Ped. II are shown below the piano part.

4

澄懷

Fl. $\text{♩} = 54$

33 *ffz* *f* *ffz* *mf* *f* *mp*

Pno. (on the keys) *pp* *f* *pp* *f*

Ped.I *8^{vb}* *8^{va}* *8^{vb}*

Ped.II

36 *(mp)* *p < f >* *mf* *f pp*

Pno. *f* *f* *pp*

Ped.I *8^{va}* *8^{vb}*

Ped.II

39 *(pp)* *ppp* *mf* *(w/air sound)* *mp* *mf*

Pno. *pp* *pp* *mf* *ff* *pp* *ppp*

Ped.I *8^{va}* *8^{vb}*

澄懷

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for measures 42-43. The Flute part starts with a *sffp* dynamic, followed by *ff* (triple), *mf*, and *p*. The Piano part features a *pp* dynamic with a sixteenth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. A dashed line indicates an *8va* octave shift. A Pedal 1 line is shown below the piano part.

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for measures 44-45. The Flute part includes dynamics *mp*, *mf*, *ff*, *ff*, and *p*. The Piano part features a *p* dynamic in the right hand and a *f* dynamic in the left hand. A dashed line indicates an *8va* octave shift. A *ritg.* (ritardando) marking is present above the flute part in measure 45.

Musical score for Flute (Fl.) for measures 46-47. The part begins with a *f* dynamic, followed by *ff*, *sffz*, *sffz*, and *p*. A *T.R.* (trill) and *(jet w.)* (jeté) marking are present above the flute part in measure 47.

澄懷

6

The musical score consists of three systems for Flute (Fl.) and Piano (Pno.).

System 1 (Measures 49-51):
Fl.: Starts with a dynamic of *f*, followed by a hairpin to *p*. Includes trills (*tr*) and accents (*sfz*). Ends with a hairpin to *ff*.
Pno.: Features triplets in both hands. Dynamics range from *p* to *mp*. Includes an 8va marking and a *8vb* marking with a note in parentheses. Pedal II is marked to hold down throughout.

System 2 (Measures 52-55):
Fl.: Tempo marking $\text{♩} = 120$. Includes a "jet w." marking. Dynamics include *ff*, *sfz*, *sfpp*, and *f*.
Pno.: Dynamics include *f* and *mp*. Includes a hairpin from *f* to *ff*. Pedal I and Pedal II markings are present.

System 3 (Measures 56-58):
Fl.: Dynamics include *p*, *pp*, and *ff*. Includes a trill (*tr*) and a dynamic change from "tone" to "toneless".
Pno.: Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *mf*. Includes a trill (*tr*) and a hairpin from *p* to *f*. Pedal II is marked.

澄懷

Fl. *p* *ff* *p*

Pno. *f* *mf* *mp*

Ped. II *sfz* *f*

Fl. *p* *f* *sfz* *sfz*

Pno. *mf* *f* *mp* *f* *mp*

Ped. II *mf* *sfz* *f* *mf*

Fl. *p* *mp* *sfz* *sfz*

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

Ped. II *p* *f* *mf* *sfz*

8

澄懷

70

Fl. *pp* *ff* *ff*

Pno. *mp* *mf* *f*

p *f*

Ped. II

74

Fl. *ff* *sim.*

Pno. *ff*

Ped. II

78

Fl. *(ff)*

Pno. *(ff)*

Ped. II

澄懷

82 (multiphone) (multiphone)

Fl. *ff* *f* *sfz* *mp* *ff* *sfz*

Pno. *ff* *f* *ff* *sfz* *ff*

Ped.I *ff* *f* *ff* *sfz* *ff*

Ped.II

86 (Lip pizzicato)

Fl. *f* *ff*

Pno. *mp* *mp*

Ped.I *mp* *mp*

Ped.II

89 (multiphone) (key click)

Fl. *sfz* *pp* *p < f >* *mp*

Pno. *mf* *mp* (W/Telephone Card) (w/palm) *sfz*

Ped.II *sfz*

Ped.I

10

澄懷

The musical score is divided into three systems, each featuring a Flute (Fl.) and Piano (Pno.) part.

System 1 (Measures 93-96):
- **Flute:** Starts at measure 93 with a *tk* marking and a *ff* dynamic. It features a *8va* octave shift. At measure 94, there is a *jet w.* marking and a *fffz* dynamic. At measure 95, another *jet w.* marking and *ff* dynamic are present. At measure 96, the dynamic is *fffz* and the instruction *toneless* is written above the staff.
- **Piano:** Starts at measure 93 with a *15ma* marking and a *ff* dynamic. At measure 94, the instruction *trem. on strings w/ll fingers (f. l.) alternately* is written below the staff, and the dynamic is *ppp*. At measure 96, there is a *15ma* marking and a *ff* dynamic.

System 2 (Measures 97-100):
- **Flute:** Starts at measure 97 with a *ftg.* marking. The system concludes with a double bar line and a large **X** over the staff.
- **Piano:** Starts at measure 97 with a *ppp* dynamic. The system concludes with a double bar line and a large **X** over the staff.

System 3 (Measures 101-104):
- **Flute:** Starts at measure 101 with a *ftg.* marking and a *ff* dynamic. At measure 102, the dynamic is *ffp*. At measure 103, there is a *jet w.* marking and a *fffz* dynamic. At measure 104, another *jet w.* marking and *ffz* dynamic are present.
- **Piano:** Starts at measure 101 with a *3* (triple) marking and a *f* dynamic. At measure 102, the dynamic is *ff*. At measure 104, the dynamic is *fff*. The instruction *(on keys)* is written above the staff at measure 101.

澄懷

帶有即興式，節奏作為參考架構，演奏者以感覺做決定，但留意音形單元的完整性，在必要反覆時，不必拘泥原先次序，隨機選擇。

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Ped.1

Ped.1

12

澄懷

Repeat it(pattern) in any order as necessary
ca. 1'30"

Fl. *pp* *sfz*

Pno. *sfz* *sf* (inside piano) *pp*

Ped. I. _____

111

Fl. *mp* *mp* *mp*

Pno. *p* *mp* *mp* *8^{va} ff*

(on the keys)

Ped. I (hold on throughout)

114

Fl. *mp* *mp* *ppp* W.T.

Pno. *mp* *pppp* *gli.*

Ped. I *sfz* *p* *sfz* Ped. II _____

