

音樂創作與性別意識

—以臺灣當代女性作曲家的作品為例

連憲升

前言

臺灣當代音樂歷史中的早期女性作曲家可以賴孫德芳女士 (1920-2009) 為代表，其重要作品如《藍天進行曲》為調性語法的典型軍樂。¹至二十世紀的最後二十年，由於音樂教育的普及，女性作曲家的崛起可說是臺灣和日本、韓國等東亞國家普遍的現象。1990 年前後，蘇凡凌、潘世姬、應廣儀、呂文慈、蕭慶瑜等作曲家相繼返國任教並積極創作，女性作曲家於臺灣作曲界蔚然已成重要的中堅力量。亞洲作曲家聯盟臺灣總會暨臺灣作曲家協會²自本世紀以來已有潘世姬和呂文慈兩位作曲家擔任理事長，更可看出女性作曲家在臺灣作曲界的重要性。實際上曲盟目前核心成員，在二十位理監事中女性作曲家人數即佔三分之二，而目前國內大學中最好的兩個音樂系所：臺師大和北藝大音樂系的作曲老師也以女性居多。除了數量上的優勢，女性作曲家的作品質量也都十分優異，其中有展現女性溫婉性情或特殊關懷的作品，但多數作品的創作風格和表現主題並未局限於女性關懷，甚且於音樂思維的深刻或觀照層面的廣闊完全不遜於任何男性作曲家。本文略以三個年齡層，分三節概述臺灣當代女性作曲家及其作品，並從中舉出具有女性意識的作品，以呈現當代臺灣女性作曲家獨特的生命意識與音樂美學。

一、 蘇凡凌、潘世姬、應廣儀、陳士惠

1. 蘇凡凌

蘇凡凌生於新竹縣新埔鎮，小學開始學習鋼琴，就讀新竹師專時由楊兆禎啟蒙和聲學與作曲。師專畢業後與沈錦堂學習和聲，與溫隆信學習作曲。1985 年赴維也納學習，獲奧地利市立維也納音樂院理論與作曲畢業文憑，師承 Reihold Portisch；1988 年入國立維也納音樂學院，從考夫曼學電子音樂。1991 年返國後任教於國立藝專、輔仁大學音樂系、新竹師範學院等校，並

¹ 賴孫德芳女士為前參謀總長賴名湯夫人，曾創作多部軍樂，除空軍《藍天進行曲》外，尚有海軍《海上進行曲》和陸軍《鋼鐵軍進行曲》等作品。

² 兩會成員與幹部皆同。

於 1993 年入國立臺灣師範大學音樂研究所碩士班就讀，師事陳茂宣。2001 年繼續於國立臺北藝術大學攻讀博士學位，師事潘皇龍，2007 年取得博士學位，為國內第一位作曲博士。蘇凡凌博士曾任國立新竹教育大學人文社會與藝術學院院長、清華大學藝術學院院長、客家委員會委員、華人女作曲家協會主席。

蘇凡凌作品風格多樣，鋼琴組曲《廟會》(1997) 運用非調性與非功能性的現代和聲技法，嘗試表達作曲家心目中文人的高雅與儒家含蓄中庸的品格，樂曲不見人聲鼎沸和鑼鼓喧天，卻流動著東方的抒情旋律與沉靜織體，以表現信仰的虔敬。同樣創作於 1997 年的管弦樂曲《粉墨登場》則以作曲家設計的音列來表現京劇旦角的扭動風姿，並以強烈的節奏來呈現武場；管弦樂團員在演奏之外也加入了人聲的吟唱與吆喝，以傳達人生如戲、戲如人生的情境。蘇凡凌近年之大型作品多為客委會委託創作，深具客家音樂與文化元素，如為管弦樂與合唱的《祖先的腳印》(2012)，歌詞採用客家詩人葉日松詩作，講述客家人遵循祖訓，一步一腳印的奮鬥精神。首演於 2011 年的管弦樂曲《三山國王傳奇》則以三隻小號代表客家信仰的三位山神，藉由小號的音色變化和各種弱音器的音效來表現笑聲和哭聲等趣味性音響。曲中並以北管鑼鼓樂《急急風》描寫打鬥場景，全曲豪邁壯闊，趣味盎然，表現了客家人不屈不撓的精神。2019 年寫給雙簧管與管弦樂的《九降風傳說》則以鄧雨賢的《月夜愁》、《望春風》動機和客家《老山歌》旋律片段加以發展，雙簧管吹奏出淒美的旋律，以表現九降風吹襲下客家小鎮的愛情傳說。

2. 潘世姬

潘世姬生於臺北市，1974 年隨父母移民加拿大，在台期間曾師從許常惠。1980 年潘世姬於加拿大曼尼托巴大學 (University of Manitoba) 取得學士學位，後轉赴紐約學習，1982 年取得哥倫比亞大學碩士學位，1988 年獲該校博士學位，師從周文中，1989 年返國任教於國立臺北藝術大學音樂學系。2004 年潘世姬當選曲盟理事長，任內除持續舉辦會員的作品發表，更致力於曲盟會員資訊和臺灣作曲家年鑑的整理，並透過臺加音樂與藝術交流基金會的機制，推動音樂創作與表演人才的培育與國際文化交流。

潘世姬在哥倫比亞大學碩、博士學位修習過程中養成的理論訓練與文化視野，作品呈現出學院的嚴謹和對於生命與認同的清晰自覺，尤其 1990 年以來的作品更展現出作曲家的性別關注與國族意識。1998 年寫給女高音與鋼琴的《黑夜》是以作曲者創作的三首詩：《母親》、《黑夜》與《秘密》為歌詞，作品題獻給因二二八事件葬於關渡埔頂的亡魂和當時失去父兄、丈夫與兒子的女性。《母親》描繪一位失去至親的女性於時間推移中深沉而無語的悲慟；《黑夜》彷彿置身於孤獨亡魂，吐露著對母親的不捨與思念；《秘密》則以「不協調的交響樂、錯位的琶

音與禁錮的和弦交錯在漂泊的年代」³等語控訴時代的不公與荒謬。1999 年的未完成管絃樂曲《給一位四十又幾朵花的女人》，創作靈感卻來自作曲者對一位遠適異邦，為克盡母職而犧牲音樂專業，甚而罹患憂鬱症之作曲同行的同情，表達了女性音樂家對友人的關懷。⁴而在 2015 年由國臺交委託創作，以郭松棻小說《驚婚》裡的人物與情節為書寫之靈感來源的《異鄉人》中，潘世姬在第二樂章〈伯母樂章：記憶、憂鬱〉和第三樂章〈依虹母親樂章：如夢般、壓抑〉描寫了兩位不同性格、風采與命運的女性：「伯母」原是天生麗質的絕世美人，卻將璀璨的生命耗損於封閉的生活中而逐漸失去華彩，作曲者在此樂章，於管絃樂中完整鑲入了《望春風》的曲調，以詮釋傳統婦女對愛情渴盼卻無由主動掌握幸福的哀怨；而「依虹母親」更是傳統無聲地默默付出，甚至無名無姓的婦人，作曲者在此間歇採用了《雨夜花》開頭的旋律動機，以隱喻傳統婦女即使「無人看見」，也只能任勞任怨，付出一生歲月的生命情境。

2011 年完成的管絃樂曲《大磧嘴隨想》則結合了作曲家於陽明山區的漫步隨想和郁永河《裨海記遊》的歷史想像，曲分〈古道〉、〈西北雨〉二章，從夏日草山古道林間的鳥叫蟬鳴到閱讀郁永河歷史書寫的感慨，以「西北雨」隱喻人類對大自然生態環境的破壞，⁵全曲意象鮮明，管絃樂法飽滿充實，令人動容！2013 年的《雲飛高》有弦樂九重奏與混和編制的笛子、笙、琵琶、小提琴、中提琴與大提琴兩種版本。作品嘗試表現雲的飄渺、遙遠與變化無窮，以及人、雲與環境的互動。樂曲的核心樂念為作曲家設計的一個雲的原型音型，再由此發展出四個不同個性的樂念。音高結構融合對稱性音高與一均多宮、同宮多階的音高體系：對稱性音高結構主要用於控制大方向的曲體，一均多宮、同宮多階的音高結構則提供小區域範圍的音高趣味與變化。⁶從此曲樂曲解說可看出潘世姬運用中西音樂理論於音樂創作的學院訓練。2014 年為國樂團創作的《兒時情景》係為臺北建城 130 週年而做。作品描繪作曲者兒時住家附近朱崙公園的聲音印象。曲中或交替出現了歌仔戲鑼鼓點和南管曲調，時而或加以並置，作曲者將此音樂素材與聲響記憶，透過片斷化與陌生化處理加以模糊。交替、並置與片斷化的處理使作品呈現出對於童年之音聲情感回憶既熟悉又疏離的複雜情感。⁷

3. 應廣儀

應廣儀畢業於國立藝專音樂科，主修理論作曲，副修鋼琴及打擊樂器。作曲曾受教於許常惠、史惟亮、盧炎，並隨宋允鵬等教授學習鋼琴。1982 年赴美，於馬里蘭大學取得鋼琴學士和

³ 潘世姬，《黑夜》樂曲解說，youtube。

⁴ 潘世姬口述史訪談，載於連憲升、沈雕龍(企劃、訪談)，《傳承與創造—從臺灣到亞太：亞洲作曲家聯盟口述史訪談集》，亞洲作曲家聯盟臺灣總會出版，2023 年 9 月。

⁵ 潘世姬，《大磧嘴隨想》樂曲解說，《兩廳院樂典 12》CD 專輯，國家表演藝術中心，2016。

⁶ 潘世姬，《雲非高》樂曲解說，youtube。

⁷ 潘世姬，《兒時情景》樂曲解說，youtube。

碩士，1991年以作曲主修獲得音樂博士文憑。1989年至1991年曾於東吳大學及國立藝專兼任講師，1991年始任教於國立中山大學音樂學系，並於國內外持續發表作品。應廣儀篤信佛教，作品風格簡素而富於哲學思辨，經常呈現出對於生命意義的探索與切身的宗教體悟，以近年發表於國內的三首作品為例，創作於2010年，寫給單簧管、擊樂、鋼琴與預錄音樂的《冷酷》嘗試表現人類於日出後內心升起的念頭和思緒的轉動，以及此思緒轉動所產生的各種結果，包含貪嗔癡產生之負面結果，造成無法復原的破壞，而翌日的日出也不再是相同的情景。⁸2011年的《四聖諦初探》(為低音提琴與鋼琴)則以簡素的音響探討苦諦、集諦、滅諦與道諦之佛教教法，音高素材以減七和弦的四個音：F#、D#、A、C為四樂章之調中心，並以F#和C為軸心，⁹以表現顯現與空性雙融合一之「顯空不二」的感受。¹⁰2021年發表於曲盟作曲聯展的首演作品《十二節氣》(為二胡、竹笛、琵琶、古箏、揚琴與阮咸)則以驚蟄始而結束於立春，透過音樂不間斷的持續進行來呈現立春、驚蟄、清明、立夏、芒種、小暑、立秋、白露、寒露、立冬、大雪、小寒等大自然十二節氣氛圍的改變。¹¹

4. 陳士惠

陳士惠畢業於國立藝專，師承馬水龍、許常惠。1982年赴美深造，1985年獲北伊諾大學碩士，1993年獲波士頓大學音樂博士學位。2000年起任教於美國萊斯大學(Rice University)音樂院，並曾擔任該校音樂院作曲系主任與現代音樂會執行長。陳士惠近年經常以傅爾布萊特獎助學人名義返國從事臺灣傳統音樂研究並發表作品，2013年發表於春秋樂集的首演作品《推枕著衣—南管新唱》(為琵琶與弦樂四重奏)即為成果之一，作品先由弦樂四重奏徐徐奏出南管【推枕著衣】的曲調片段，再於弦樂陪襯下，由琵琶演奏者在彈撥琵琶的同時以南管唱腔唱出【推枕著衣】想念郎君的幽怨。2020年寫給長笛、雙簧管、大提琴及大鍵琴四重奏的作品《敕桃》，以象徵南管「遊於樂」理念的「敕桃」(遊玩之意)為題，音樂卻未使用任何南管曲調，而是藉由樂器演奏者在舞台上諧趣的移位、互動和閩南語語詞(敕、來)的呼應，呈現出某種戲耍趣味，而頗得「敕桃」之旨。2018年3月由國臺交演出的大提琴協奏曲《菅芒花》，作曲家以本土作家黃春明的四首詩為題材創作樂曲，分別為《菅芒花》、《吃齋唸佛的老奶奶》、《龜山島》及《國峻不回來吃飯》，將作曲家閱讀黃春明詩作的感動譜為樂曲，同時用音樂書寫自己的童年回憶，如《菅芒花》中的「白天，菅芒花站在水邊，把天空掃得藍藍的／菅芒花站在水邊，把星星揮得亮亮的」給予作曲家極其自在的愉快感受，《吃齋唸佛的老奶奶》中迴盪的木魚和誦經聲呈現出作曲者的兒時回憶與宗教體驗，《龜山島》讓作曲者從失眠的哀愁中勾起濃濃鄉

⁸ 應廣儀，《冷酷》樂曲解說，「聲相—2022當代作曲家之作品發表與對談 XVIII」音樂會節目冊，國立中山大學音樂學系主辦，2022年10月18日，高雄市文化中心至善廳。

⁹ 此種以減七和弦的四個音為樂曲調中心的作法為巴爾托克所擅用，稱為「軸心音理論」。

¹⁰ 應廣儀，《四聖諦初探》樂曲解說，「聽·聲—彩虹的聲音們」音樂會節目冊，對位室內樂團主辦，2022年11月27日，高雄市文化中心至善廳。

¹¹ 應廣儀，《十二節氣》樂曲解說，「臺灣四季與歲時心影—2021音樂臺灣作曲聯展」節目冊。

愁。

二、 呂文慈、蕭慶瑜、蔡凌蕙

1. 呂文慈

呂文慈、蕭慶瑜和蔡凌蕙均為 2000 年以來曲盟的重要成員，同時也是活躍於臺灣音樂舞台的作曲家。呂文慈為現任中國文化大學音樂學系主任，在擔任曲盟理事長期間(2013-2019)悉心維繫曲盟會員的互動與情誼，成功舉辦了 2018 年於臺北舉行的曲盟大會與音樂節。呂文慈從自幼學習鋼琴至大學時期由長笛主修轉攻作曲，一直到赴美於耶魯大學取得碩士學位，返國任教文化大學迄今，無論其個人在臺灣音樂系所全盛時期的學習轉折，乃至於參與曲盟，由青澀學子到承擔重任推展會務的歷程，可說是女性作曲家在臺灣音樂界之養成與崛起的絕佳例證。

呂文慈的創作自信最早來自大學時期與潘皇龍學習時創作的長笛獨奏曲《日月》(1984)，作品運用了當時在國內尚不多見的各種現代長笛技巧，而入選「文建會創作徵選獎」，並獲得師長的佳評。留學美國時期，受到宋澤萊小說啟發創作的雙鋼琴曲《美麗的島鄉》(2000 修訂完稿)，以及返國後不久接連創作的《北臺灣風情畫》(1995)與《南臺灣素描》(2001)都是在當年的懷鄉情感和宋澤萊小說激盪下對臺灣風土人情與大自然的描繪。作為客家子弟，呂文慈最早以客家元素創作的作品是單樂章管弦樂曲《冷月》(2009)，有趣的是此部作品的標題確是來自老虎遊戲機名稱的 Coyote Moon (野狼月亮)的聯想。呂文慈並且使用了客家童謠《月光華華》開頭的旋律作為整部作品的主题。作品即以此旋律出發，將許多客家素材動機拼貼、發展成管弦樂曲。作品的旋律與節奏取自客家元素，但創作手法卻是啟發自老虎機的排列概念。音樂意象則兼有來自老虎機之延伸想像的美國西部野狼於滿月時的嚎叫和作曲者幼年的客家童謠回憶。創作於 2010 年，寫給山歌女高音、二胡、單簧管與鋼琴的《老山歌》則是在非調性語彙的室內樂伴奏下，由女高音以客語唱出由小三和弦骨幹音構成之跌宕起伏的《老山歌》曲調。2011 年完成的《嬋娟》(為小提琴獨奏與管弦樂團)則是呂文慈運用客家八音旋律素材創作的系列作品之一，作曲者在創作時雖使用了頗具理論嚴密性的音堆設計，然而曲中採用的客家八音曲牌【十二丈】和【倒吊梅】以及大量的完全四度與五度音程，乃至於部分器樂以特殊演奏法模擬的客家腔韻，都讓作品充滿了濃厚的客家韻味。2014 年以來，受到四川變臉藝術的啟發，呂文慈創作了一系列以「變臉」為題的獨奏作品，包括為小提琴、低音號、單簧管獨奏的同名樂曲，實際上此類作曲可說是呂文慈回到創作生涯早期，受到貝里歐 *Sequenza* 系列啟發，嘗試透過各個樂器之特殊演奏技法來探索新穎音響的「現代性」姿態展現罷了。

2. 蕭慶瑜

蕭慶瑜出生於臺中市，從小學到高中均為音樂實驗班優秀學生，臺師大畢業後以教育部留法音樂獎學金赴法深造，先後於巴黎師範音樂院和巴黎高等音樂院獲作曲高級文憑和「二十世

紀音樂風格寫作」第一獎。返國後任教於臺北市立大學和臺師大音樂學系，除作曲外也曾出版《梅湘〈二十個對聖嬰耶穌的注視〉之研究》和《法國近代鋼琴音樂：從德布西到杜悌尤》兩本學術著作。教學之餘蕭慶瑜創作甚豐，如為鋼琴獨奏的《線象》系列對當代鋼琴技法和表現力的探索，呈現出作曲者研究梅湘和杜替耶(杜悌尤)等法國當代大師作品的心得與反饋。2019年為中提琴家楊瑞瑟和鋼琴家廖皎含寫作的《原點》以悅耳的旋律交織著生活的記憶和喜樂，莫扎特「小星星」主題和英國作曲家畢夏普 (Henry Bishop)《我的家庭真可愛》(Home, Sweet Home) 旋律的引用，表現出作曲者以「家」為生命原點的溫暖意念。2022年為廖皎含寫作的《幻想之路》則以取材自貝多芬、舒曼和蕭邦的音樂片段為核心，以之繁衍、擴展，最後並以舒曼《幻想曲集》第二首〈飛翔〉終結全曲。此類作品除了展現作曲者紮實的調性訓練和對古典、浪漫大師的孺慕，也反映出蕭慶瑜音樂心靈的柔和與溫暖。

蕭慶瑜近年創作則多呈現對臺灣原鄉的情感、禮敬與自身的山山林體驗，筆調也更加自在灑脫，如 2019 年臺灣音樂館的委創作品《聚》(為長笛、小提琴、中提琴、大提琴與鋼琴)將《思想起》和《落水天》等民謠素材加以改寫、重組、交疊，藉由十分典型的西方樂器相互傳遞、聚合，衍生出臺灣古謠的多樣姿態，呈現跨時空的音聲映照。2021 年為青年小號演奏家何忠謀譜寫的《群山·想響》則以臺灣原住民旋律之細碎片段加以疊置、重組、聚合，表達作曲者對福爾摩沙原鄉的虔敬心意，作品第二樂章以小號與鋼琴的對話形塑密集交錯之感，尾奏以壯闊的行板作結，全曲以鋼琴繁複的織體對比、填補小號寬廣的旋律，樂曲中段小號向著鋼琴內部吹奏旋律片段，造成樂音迴盪於幽谷山壑的手法，無論象徵意涵或音響效果都十分成功。2022 年寫給長笛、雙簧管、小提琴、中提琴、大提琴、擊樂和鋼琴的新作《迷霧》則以七件樂器相互之依存、消融、對立、聚合等多重聲響，傳達作曲者霧中漫步於宜蘭太平山古道所體驗之林間古道的幽渺景象，如作曲者所云：「森林與棧道若隱若現，而山風習習、落葉簌簌，伴隨著隱約傳來的遊人笑語，交織成一幅迷離的音聲畫面。」

3. 蔡凌蕙

蔡凌蕙生於臺北市。國立藝術學院畢業後赴美深造，1998 年獲耶魯大學音樂碩士，2001 年獲賓州大學博士。返國後曾短暫任教於台南女子技術學院，2003 起任教國立臺北藝術大學傳統音樂學系與音樂學系，並曾擔任傳統音樂學系系主任。由於北藝大傳音系是以臺灣南北管的教學研究為主要方向，這個特殊的工作機緣和教學氛圍，使得蔡凌蕙的作曲在結合傳統音樂元素的深廣度方面皆為其他作曲家所不及。如 2008 年因「樂興之時」樂團指揮江靖波的邀請而創作的《南管足鼓協奏曲》(2010 年修訂完稿)，除了以向來隱身後場的足鼓為獨奏主體，讓管弦樂配器與之配合，表現出南管音樂的柔韌迴旋，曲中並大量引用了南管曲《望明月》的旋律，而成為一首非常罕見的作品，並且因為演奏南管足鼓必須跨足於鼓上以控制鼓聲變化，其

姿態實在稱不上端莊優雅，尤其近年的足鼓演奏者多為女性樂人，該曲的演奏因此也成為十分獨特而具有性別自主意識的展演。再以蔡凌蕙自 2005 年以來的《琴想》系列為例，該系列均與其任職於北藝大傳音系的有著深遠的連結，其創作涵蓋古箏、南管琵琶、足鼓、洞簫等樂器與西洋樂器的結合，乃至於南管上四管、北管文武場等編制的當代創作。以 2020 年由國立傳統藝術中心臺灣音樂館委託創作，寫給南管上四管(拍/人聲、琵琶三絃、二絃、洞簫)的《琴想 IX》為例，作品的唱詞結合了台語歌謠《望春風》與南管曲【冬天寒】的情境，以表現唱者思念郎君的心事，而全曲均以南管泉州腔演唱，樂譜本身亦隨唱詞標註著以琵琶旋律骨幹音為主的南管譜(譜例)，在協助南管樂人實驗新曲的同時，也兼顧了樂人的演奏慣性。此外，作品仍適度加入了南管樂人非慣常的現代語法，如樂器虛按、虛音、滑音、摩擦絃和人聲的悄聲竊語等，以擴展南管音樂的表現力與深廣度。

完成於 2017 年的《海翁繪組曲》是蔡凌蕙另一部結合民間傳統與西洋作曲技法的成功嘗試。作品緣起於小提琴家張雅晴製作的「海翁繪—張雅晴小提琴獨奏會」。張雅晴自 2016 年開始籌備，以其畫家父親張金發生前創作為基礎委託蔡凌蕙創作樂曲。「海翁」臺灣話為鯨魚之意，福爾摩沙原住民自古以來即有鯨魚神的信仰，而「海翁繪」即是老畫家以繪畫傳達對土地熱愛的藝術表現。蔡凌蕙此曲即參考張金發畫作，以臺灣各族曲調為素材為小提琴家創作一闕規模宏大的組曲，包括《玉山日出》(布農族古調)、《嬰仔乖》(客家搖兒歌)、《思念》(排灣族古調)、《討海人》(阿美族古調)、《一隻鳥仔》(河洛「一隻鳥仔」)、《農家樂》(阿美族古調)、《小頭目》(排灣族古調)、《好採茶》(客家採茶歌)、《花蝴蝶少女》和《獵舞》(排灣族古調)等。作品介於創作與改編之間，¹²以平易可聆的音畫，呼應、渲染了老畫家畫中質樸溫厚的臺灣民間和色彩繽紛的原民世界。

在此年齡層的女性作曲家另有臺師大作曲教授趙菁文、陳瓊瑜，北藝大林梅芳，臺北市立大學潘家琳，北藝大作曲博士蔡宜真，以及旅居韓國任教於梨花女子大學的李志純和經常為朱宗慶打擊樂團譜曲的洪千惠等人，皆創作豐富且各具風格，因篇幅所限，此處從略。

三、 李元貞、周久淪、陸標

1. 李元貞

2003 年，年輕的作曲家李元貞以她於國立臺北藝術大學的畢業作品，啟發自李白詩的《春日醉起言志》在東京獲得了亞洲作曲家聯盟音樂節頒發的「許常惠紀念獎」。這部作品似乎總

¹² 該作品曾獲得 2019 年第 30 屆傳藝金曲獎「最佳編曲獎」，身兼製作人的小提琴家張雅晴並以該專輯獲得「最佳跨界音樂專輯」。

結了近半個世紀臺灣作曲界追求二十世紀「音樂現代性」的成果：在洗鍊而流暢的音樂語法之外，既具備當代音樂複雜的織體與精細的管絃樂法，也呈現了作曲家抒情言志的創作旨趣。之所以說這部作品「總結了近半個世紀臺灣作曲界追求二十世紀『音樂現代性』的成果」，是因為這部作品的寫作完全是來自作曲者在臺灣接受的作曲教育和當代音樂知識的成果，這個成果累積了臺灣戰後從蕭而化、張錦鴻，許常惠、盧炎，馬水龍、潘皇龍，一直到楊聰賢、洪崇焜等作曲世代所累積的教學成果。和李元貞同年齡層的 80 後女性作曲家尚有周久渝、陸檉、任真慧等人，她們都具有和李元貞相似的學習經歷和寫作技術，並且也都能在國際作曲舞台上嶄露頭角。

2003 年末，李元貞在北藝大碩士進修期間以她個人生活經驗創作的《貓嬉》，將兩隻寵物貓的動作與姿態，結合音樂劇場的概念，成功地創作出一部嶄新的古箏作品。作品採圖形與非小節的時間(秒數)記譜，僅給予演奏者若干指示，演奏者於演奏時須清楚覺知譜面上的符號和線條所提供之聲響事件的進行與變化，¹³彈性處理音樂材料，甚至於樂句加入若干動作、眼神和口白等指示以豐富作品之趣味性與戲劇效果。這部女性作曲家的「寵物書寫」，可說是自許博允《琵琶隨筆》以來以現代手法為傳統樂器擴展表現可能的新進展。¹⁴李元貞於北藝大取得碩士後赴美進修，先後於耶魯大學和芝加哥大學取得碩、博士學位，其近年作品可以客委會委託創作的《美濃之道》(2020)為代表。作曲者為創作此曲刻意自美返國，於美濃當地聆聽客家歌謠與八音，並和在地鄉親訪談，作品融入客語聲韻、八音和山歌等元素，如第一樂章〈八丘〉以美濃《搖籃曲》旋律為主導，層層推展以描繪美濃周遭的山巒起伏和客鄉子民的綿延不絕；第二樂章〈遊子原是客人〉則以客語唸唱聲韻、八音擊樂節奏和山歌、採茶歌等素材，透過現代管絃樂的織體交錯與樂器對話，生動地描繪了客家子民豐沛的生命能量；第三樂章〈回歸永續〉則採用客家歌謠《娘親渡子歌》音樂元素，以漸進、發展、循環等作曲思維，讓人深刻地感受到客家音韻的溫暖和風土生態歷久常新的召喚。¹⁵

2. 周久渝

周久渝生於高雄，在北藝大取得碩士學位後，2008 年於博士學位進修期間獲獎學金赴英留學，2012 年於曼徹斯特大學取得作曲博士學位。在學期間周久渝曾於 2010 年以《墨荷》獲得國立臺灣交響樂團管絃樂曲徵曲首獎，2011 年以《第一號弦樂四重奏》獲得國際現代音樂協

¹³ 李元貞，《貓嬉》樂曲解說，葉娟初編，《臺灣現代箏樂作品集》，臺北，采風國際文化事業有限公司，2004，頁 39。

¹⁴ 在李元貞創作並展演了《貓嬉》之後，古箏演奏家黃好吟女士於 2009 年創作的《三貓娛箏》可說是呼應李元貞創作的同類型作品。

¹⁵ 參考自李元貞，《美濃之道》樂曲解說，《來自臺灣—呂紹嘉的原鄉情懷》CD 專輯，國家表演藝術中心，2021。

會(ISCM)青年作曲家獎。《墨荷》完成於 2009 年，創作靈感來自作曲者在北藝大學習時對校園裡的「水舞台」以及北藝大傳統音樂學系在水舞台結合舞蹈系之南管音樂演出的美好回憶。¹⁶ 作品以南管音樂常見的二度下行音程動機為基礎，藉由略為滑動的二度上下行鄰音的搖擺來表現水舞台池中荷葉搖曳的姿態，並透過管絃樂配器的連結與呼應將此動機活潑地展開，著以不同的顏色，以描寫水舞台池畔的微風細雨、閃電雷鳴與夕陽暮色。整部作品以個人學習生涯中的美感體驗出發，雖未引用任何既有的南管曲調，卻藉由十分簡單的動機音型與生動的管絃樂配器，層層開展出一幅細緻優雅而富於文化底蘊的音畫。《第一號弦樂四重奏》則呈現出周久渝赴歐求學，深入當代氛圍的學習成果。作品仍以簡素的單音與微小音程為核心，卻呈現出與《墨荷》完全不同的音樂情境，如第一樂章以 E 音為中心，在第一小提琴於高音區快速的小三度音程跳動與單音持續音中，其他樂器以極具緊張感的滑音和簡短的快速音群與之互動、交織，樂章雖處處可見南管或古琴音樂常見的滑動音型（南管聲腔與揉音），卻不再是徐緩優雅的細雨微風，卻更像劇烈的強風驟雨。在快速度而富於節奏感的第二樂章之後，第三樂章將此小三度音程移交給低調的中提琴，以中庸速度執拗地持續擺盪於中音區，彷彿一沉著主體在徐徐漫步中靜觀周遭世界的變化，其他樂器仍以滑音和短小快速的滑動音型與之碰撞、交織，而小三度音程在此過程中則不斷茁長、壯大，時而與周遭世界摩擦、離合。作品雖以無標題的絕對音樂形式和抽象化的音色、力度、織體探索為旨，卻仍見作曲者清晰而柔中帶剛的主體意識。

返國後周久渝的創作量能不減，除於 2015 年完成音樂劇場《紅樓舊夢》，2016 受英國廣播公司 (BBC) 委託創作管絃樂曲《喧慾之舌》之外，並於 2018 年以無伴奏混聲合唱《神秘的消失》於亞洲作曲家聯盟大會與音樂節獲得許常惠紀念獎。近年周久渝則發表多部中西樂器混和編制作品，如創作於 2014 年的《玉芽》（為笙、長笛、中阮、古箏、小提琴與打擊）呈現出作曲者對「微細」的關注：以玉芽為題，取玉之清潤、芽之生機，亦取二者之間矛盾的質感，一堅硬、一柔嫩，相互結合為幼兒般既充滿希望又需呵護的意象。¹⁷ 2018 年由對位室內樂團委託創作的《騰雲引》（給古琴、小提琴、中提琴與大提琴），作品受到馬水龍《意與象》的啟發，探索古琴與西方樂器在音響上之調和可能。全曲透過多次的「引」（引導、延續），逐步探索，終至長篇吟詠。因弦樂編制的精簡和織體的寬鬆，古琴聲響在音樂進行中仍清晰可聞，不至於被遮掩，是一首成功結合古琴與西樂的作品。2020 年臺灣音樂館委託創作的《狂野塗鴉 參》（為笛簫、二胡、琵琶、古箏與大提琴）則延續作曲者留英時期探討文化衝突的系列作品，嘗試呈現臺灣之山與海、南島語系與漢文化等多樣生態和文化的碰撞交流，作品運用了媽祖信仰、原住民豐年祭等素材與意象，將聲音揉合為作曲者直觀的內心塗鴉。

¹⁶ 周久渝，《墨荷》樂曲解說，收於《靈·感》CD 專輯，國立臺灣交響樂團，2010。

¹⁷ 周久渝，《玉芽》樂曲解說，「臺灣四季與歲時心影—2021 音樂臺灣作曲聯展」節目冊。

3. 陸檉

和李元貞、周久渝同樣畢業於北藝大碩士班理論與作曲組的陸檉自幼學習二胡，父母為國樂器經營者。2003年以《西秦王爺》一曲於文建會民族音樂創作比賽獲獎後，陸檉無疑已成為國樂作曲界的新生代中堅。2006年自北藝大畢業後赴美留學，2014年於密蘇里大學堪薩斯分校取得博士學位，同年並以作品《弄獅》獲得海峽彼岸中國民族管弦樂協會舉辦的青年作曲家民族管弦樂作品評獎金獎。陸檉的二胡協奏曲《西秦王爺》頗受戲曲音樂影響，作品融合了秦腔風格與京劇鑼鼓，生動詮釋了西秦王爺的風姿與生命情境。¹⁸全曲開始於嗩吶和管子高亢的吹奏，彷彿宣告西秦王爺入場或揭開其悲劇性的歷史場景，二胡主奏的旋律則以兼具淒楚與歡樂兩重性格的秦腔旋律¹⁹呈現出西秦王爺的生命基調；全曲進入快速樂段之後則以來自鑼鼓樂的四短一長節奏動機，由二胡主奏帶領音樂前行，音樂由散板的慢速度樂段到快速樂段的時間結構也頗具唐代大曲精神。由於作曲者自幼學習二胡，作品的二胡書寫在傳統技法的基礎上續有擴展，音樂氛圍的轉折和主奏樂器與樂隊的呼應亦順暢自然，讓此曲成為海峽兩岸具開創性而被頻繁演出的二胡新作。在嗩吶協奏曲《弄獅》中，陸檉則將北管鑼鼓與民間陣頭經常聽聞的【風入松】曲牌入樂，高度發揮了嗩吶的粗曠音色、迴盪旋律與戲劇表現力。作品前三樂段：「點睛」、「醒獅」、「戲獅」生動了描繪舞獅形象，後三樂段：「迎神」、「蜂炮」、「餘燼」則將獅舞置放於台南鹽水蜂炮的廟會情境，全曲音樂形象鮮明，既擴展了嗩吶的表現力，又藉由當代管絃樂法的音響營造(如描繪蜂炮的滑音)，將音樂融入作曲者工作場域的宗教與文化氛圍，²⁰而成就一部兼具音樂與文化內涵的作品。

2019年受邀為臺北市立國樂團成立40周年而作，寫給擊樂、笙和國樂團的雙協奏曲《雲·響》為陸檉近作中較具現代風格的作品，藉由〈雲靄繚繞〉、〈行雲流水〉、〈雲合霧集〉、〈風譎雲詭〉、〈裂石穿雲〉、〈雲淡風輕〉等六個與雲有關的成語和意象，作曲者嘗試描繪雲在大自然中的各種姿態。²¹樂曲開始於笙的纖細和弦與擊樂微弱的滑動、細碎聲響(彈力水管、饒鈸)，再逐漸擴大音量，帶導樂團形成「雲靄繚繞」的氤氳景象，並通過「行雲流水」的經過樂段進入十分躍動，鑼鼓齊鳴的「雲合霧集」、「風譎雲詭」、「裂石穿雲」等高潮段落。樂曲最後回到靜態的笙的擺盪線條和趨於靜止的擊樂聲響，以「雲淡風輕」呼應「雲靄繚繞」初始之雲起狀態，讓大自然復歸於平靜。有異於《西秦王爺》和《弄獅》鮮明的秦腔曲調與北管曲牌，陸檉透過《雲·響》的創作，以兩種非以旋律見長的樂器組合，營造出一闕生動的雲影音詩，為國

¹⁸ 西秦王爺，又稱「郎君爺」，為戲曲的祖師爺，與田都元帥同為戲曲守護神。西秦王爺有認為係指唐玄宗，因唐玄宗喜愛戲曲，曾於宮中設置梨園，後因寵愛楊貴妃，致安祿山叛亂而避難於秦蜀之地，因此被稱為「西秦王爺」。

¹⁹ 黃瑞芬，〈陸檉二胡作品《西秦王爺》之研究〉，國立臺灣師範大學民族音樂研究所碩士論文，2008，頁29。

²⁰ 《弄獅》創作之際，陸檉任教於鄰近鹽水的官田區國立台南藝術大學。

²¹ 陸檉，《雲·響》樂曲解說，《和諧鳴響》CD專輯，臺北市立國樂團，2021。

樂寫作開闢了音響新境。

除了上述三位作曲家，相同年齡層而活躍於當代臺灣樂壇的女性作曲家尚有陳立立和同樣任教於北藝大，在《來自臺灣—呂紹嘉的原鄉情懷》專輯中以《嘹聲長吟》將素樸的客家山歌聲腔堆疊、營造出綿密而壯闊音響的林京美，以及曾赴海峽彼岸任教於泉州師範學院的邱妍甯，2021 年由曲盟委約創作混聲合唱曲《軸》，生動詮釋夏宇詩《脊椎之軸》之勇毅壯遊和女性自覺的張譽馨等人，均值得寄予無限期待。

結語

從以上的討論，我們可以發現當代臺灣女性作曲家在創作上大多非以女性的性別意識為其寫作的主要思考。如蘇凡凌的客家主題、應廣儀的宗教省思、呂文慈的臺灣意識和音色關注，乃至於陳士惠或蔡凌蕙的本土關懷，這些作品皆非關男女，而是作曲家基於其個人對周遭事物的關注和族群歷史、生命與創作美學的反省所產生的作品。然而像潘世姬的《黑夜》、《給一位四十又幾朵花的女人》和《異鄉人》等作品，則明顯展露了作曲家對於同為女性的小說人物和作曲同行的同情與關懷。李元貞的《春日醉起言志》無關乎男女，但《貓嬉》卻呈現出感性纖細的女性之於寵物姿態的生動描寫。蔡凌蕙的《足鼓協奏曲》透過演出實踐，有意無意地展現出女性的性別自主意識，而蕭慶瑜透過《原點》展現出以「家」為生命原點的創作意念，周久渝的《玉芽》對「微細」的關注，以及張譽馨藉夏宇詩譜寫的《軸》所展現之女性的壯遊和勇毅自覺，皆富含溫暖、細膩、堅韌的女性意識。簡言之，在當代男女平權的教育基礎上，女性，只要具備充分的專業訓練和清晰的創作意識，其書寫可及於任何家國宇宙、人文自然等普遍性主題，而女性天賦的溫柔慈愛和敏察周遭的細膩感觸，也給予女性作曲家有別於男性的美學關懷和書寫主題，為當代音樂園圃增添了幾許豐美秀麗的錦簇繁花。