

平義久鋼琴作品探究： 以《聲之形 I》為例

蕭慶瑜

摘 要

平義久為日籍旅法作曲家，曾師承若利維與杜悌尤。在其音樂創作生涯中，恩師若利維與長笛家好友阿爾托均提供無比協助與支持。旅居法國期間，他以作曲家與作曲教授身分活躍於歐洲樂界。整體而言，平義久的音樂風格深受日本傳統文化與法國當代音樂之影響，人聲吶喊與間歇性的靜默，均經常出現於其作品中；此二者實源自日本武術「氣合」與哲學思維「間」。他在鋼琴作品《聲之形 I》內，揚棄對具體動機的發展，將聲響素材的流動、繁衍與轉移直接引入曲中；此外，也藉由鋼琴踏瓣與泛音，營造出多重層次的聲響色澤，並亦呈現出樂章間的對比性與共通性。

關鍵詞：平義久、當代音樂、法國音樂、當代鋼琴音樂、日本作曲家

An Analysis on Yoshihisa Taïra's Piano Works: The Example of *Sonomorphie I*

Ching-Yu HSIAU

Abstract

Yoshihisa Taïra, a Japanese composer based in France, studied with André Jolivet and Henri Dutilleux after arriving Paris in 1966. Professor Jolivet and Pierre-Yves Artaud, a renown flautist, played important roles in the development of Taïra's career. He settled in France and became an active composer and composition professor on the European musical stage. Taïra's music style demonstrated a fusion of traditional Japanese culture and contemporary French music with vocal shouting and intermittent silence constantly interwoven in his works. These two features find their origins from "Kiai" in Japanese martial art and "Ma", a philosophical concept. Abandoning the use of concrete musical motives, Taïra chose to create an impression of fluidity and multiplicity through the transfiguration of sonic elements into his piano piece of *Sonomorphie I*. In addition, he concocted multiple levels of music colors with the use of piano pedals and overtones while at the same time highlighted the contrast and commonality between different movements.

Keywords: Yoshihisa Taïra, contemporary music, French music, contemporary piano music, Japanese composer

一、前言

平義久（Yoshihisa Taira, 1937-2005）為日本籍作曲家，在完成東京藝術大學學業後赴法留學。於國立巴黎高等音樂院（Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris）就學期間，師承若利維（André Jolivet, 1905-1974）與杜悌尤（Henri Dutilleul, 1916-2013）。畢業後即定居巴黎，屢獲國際獎項，亦持續接受許多知名演奏團體之委託創作邀約。除持續發表作品外，也執教於巴黎師範音樂院（École Normale de musique de Paris）與國立布隆尼音樂院（Conservatoire à rayonnement régional de Boulogne-Billancourt）。2005 年因病辭世於巴黎。

平義久的作品逾 80 首，自獨奏至大型交響樂團等兼具；且因與演奏者的長年友誼，在其作品中，以長笛與擊樂之作的演出、錄音出版與學術研究居多。他的作品風格深受法國當代音樂與日本傳統音樂影響，收放自如的張力、極具空間感的音樂表情、間歇性的靜默與原始狂放的人聲吶喊，均屬其作品風格中極為特出者。

平義久的鋼琴獨奏作品相對較少，目前確定具演出紀錄的僅二首：《聲之形 I》（*Sonomorphie I pour piano*, 1971）與《鐘樓》（*Sho-ro (Campanile) pour piano*, 1994）。¹ 前者雖屬早期作品，然架構完整，以單一聲響素材為核心，在衍生諸多變形時，音樂情緒及氛圍亦隨之漸變，且藉由鋼琴的踏瓣與泛音之運作，營造多層次的聲響光澤亮度，形塑富含和聲空間感的音樂語境。

29 歲堪稱平義久人生的分水嶺，在此之前均居住於日本，畢業自習樂第一學府；1966 年負笈法國直至終老，由留學生至作曲家生涯，總計近 40 年，遠較日本時期為長。兩地的藝術文化及美學觀，對平義久的音樂理念與創作語彙影響為何？當投射在鋼琴獨奏作品時，其所呈現之寫作技法與內涵何在？此即為本文所試圖探究的重心，並以《聲之形 I》為例進行深入探討。

¹ 依據法國「當代音樂文獻中心」之資料，平義久晚年尚譜寫鋼琴獨奏曲《鋼琴學》（*Pianologie pour piano solo*, 1999），惟並未發表。“Taira Yoshihisa (1937-2005): Œuvres,” Centre de documentation de la musique contemporaine, last modified September 2009, accessed February 25, 2021, <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/taira-yoshihisa-1937-2005>。

二、平義久生平簡述

平義久 1937 年 3 月 3 日出生於日本東京，28 歲自東京藝術大學畢業，次年即赴法留學，考入國立巴黎高等音樂院，作曲師承若利維，亦曾旁聽梅湘（Olivier Messiaen, 1908-1992）的樂曲分析課程。1970 年，若利維退休後，改隨接替其教職的杜梯尤學習。

其後多次獲獎，例如「莉莉布朗傑作曲比賽」第一獎（Premier prix de Lili Boulanger, 1971）、「法國音樂詞曲作者與出版社協會」作曲大獎（Grand prix de composition de la SACEM, 1974）、² 巴黎藝術學會「舒密特獎」（Prix Florent Schmitt de l'Académie des beaux-arts, 1985）、1982 年聯合國教科文組織的「國際作曲論壇獎」（Tribune internationale des compositeurs de l'UNESCO）等；亦獲頒法國文化部「藝術與文學軍官勳章」（Officier des Ordre des arts et de lettres）。作品持續由法國的當代室內樂集（Ensemble intercontemporain）、音樂領域樂集（Ensemble du Domaine musical）、史特拉茲堡打擊樂團（Les Percussions de Strasbourg）、法國國家交響樂團（Orchestre national de France）與瑞典的克羅瑪塔打擊樂團（The Kroumata Percussion Ensemble）等團體，以及德國達姆斯塔特（Darmstadt）、美國坦格烏（Tanglewood）等歐美各音樂節發表。因委託創作的邀約不斷，他也自然而然地在法國定居，獨居在巴黎傳統藝文人士居住地的第 18 區蒙馬特（Montmartre），直至終老。

平義久 1984 年起任教於巴黎師範音樂院與國立布隆尼音樂院，所授課程分別為作曲與管絃樂法。執教期間曾指導多位亞洲學生，包含臺灣的洪千惠（1965 生）、連憲升（1959 生）、楊金峰（1964 生）、陳俞州（1970 生）、江佳貞（1973 生）與筆者，中國的張豪夫（1952 生）、³ 張小夫（1954 生），⁴

² SACEM 為 Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique 之縮寫，該協會成立於 1851 年，官方網站網址為 <https://www.sacem.fr/>。

³ 張豪夫自西安音樂學院畢業後負笈比利時與法國留學，後長期任教於比利時布魯塞爾皇家音樂院。

⁴ 張小夫自中央音樂學院畢業後負笈法國留學，後長期任教於中央音樂院。

日本的齊木由美（Yumi Saiki, 1964 生）、⁵ 岸野末利加（Malika Kishino, 1971 生）⁶ 等人。

平義久的作品曾數次於臺灣發表，且以《神聖之音 V》（*Hiérophonie V*, 1974）演出次數為多，曾分別由朱宗慶打擊樂團、十方樂集打擊樂團與國立臺北藝術大學擊樂團演出。在國內學術研究方面，陳惠湄教授曾發表二篇論文，分別探討其長笛與聲樂室內樂作品；另有至少四篇碩士學位論文，其中三篇以擊樂作品為主題，另一篇則聚焦於絃樂三重奏。⁷ 以平義久鋼琴作品為主題之論文，目前尚無。另受國立臺灣交響樂團之邀，他曾於 1997 年 3 月訪臺，於「1997 國際作曲研習營：思緒的翱翔」之大師班授課並展演作品。晚年因病而減少公開活動，2005 年 3 月 13 日辭世於巴黎。

三、平義久的音樂風格

平義久的音樂，以張力的收放自如著稱。其作品逾 80 首，自獨奏至大型交響樂團兼具。其音樂觀除受法國當代音樂風格影響之外，日本傳統文化更是他與生俱來、早已成為內在直覺的創作泉源：

在傳統日本與當代西方音樂、美學之間，平義久能維持周延審慎的平衡。他對時間、空間、聲響、富詩意的抒情性、寂靜與許多慣用的技法：例如精確的運音、劇烈的力度對比、及滑音等面向的處理，都係由傳統日本音樂與藝術延伸而出，且與法國現代美學兼容並蓄。⁸

⁵ 齊木由美自愛知縣立藝術大學畢業後負笈法國留學，返日後執教於東京藝術大學與國立音樂大學（Kunitachi College of Music），個人網站網址為 <https://yumi-saiki.com/>。

⁶ 岸野末利加自同志社大學畢業後負笈法國留學，學成後定居德國，個人網站網址為 <https://www.malika-kishino.com/>。

⁷ 以「臺灣博碩士論文加值系統」之資料為據（2021 年 2 月 25 日檢索）。

⁸ Judith Herd, “Taïra, Yoshihisa,” *Grove Music Online, Oxford Music Online*, published online 2001, accessed February 25, 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49729>。若未註明譯文出處，本文之引文中譯皆出自本文作者。

身為大和民族，自出生至 29 歲均居住於日本，接受完整音樂教育體系培育；而後旅居法國直至終老近 40 年。兩地的藝術文化及美學觀，對平義久的音樂理念與創作語彙影響為何？分別於哪些面向呈現？現即分項探討之。

（一）源自母國日本傳統

首次聆聽平義久的音樂，常會因其出其不意的人聲吶喊、及藉由間歇性靜默形成音樂中的寂靜，致印象深刻。實際上，此二特質均與日本傳統文化相關。

1. 音樂中的人聲吶喊

人聲吶喊，在平義久的操作中，可與樂器合併，成為旋律的一部分；也可自外於旋律，偏向當能量累積至一定程度時的爆發與釋放。類似運作如置於擊樂作品，則更亦令人聯想至日本能劇（Noh）或鬼太鼓（Onidaiko）：能劇樂器演奏者時常需配合音樂而吆喝；鬼太鼓的吶喊聲則更具節奏性。於平義久而言，這顯然是源自母國傳統文化影響所致。他本人曾言：

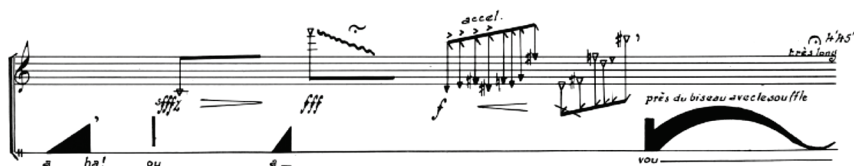
誠然如此，這是武術的特質；內在的力量，像是腹部裡激烈的風。
我從未練習任何武術，但這個氣合（Kiai），非僅單純地從喉嚨發出喊叫，而是發自腹部的喊叫，使我瞭解內在的能量。⁹

平義久所提及的「氣合」，其意為「在撞擊時所發出的短促喊叫」。¹⁰ 換言之，的確非僅單純人聲，實為演奏者經深層呼吸、由腹部推送而出的有力吶喊，且與音樂呈現多元關係。例如在其早期之獨奏作品《瑪雅》（*Maya pour flûte basse en ut ou flûte alto en sol*, 1973），人聲吶喊非僅單獨的短音節，尚須連帶進行力度、語調的高低起伏，也須呈現長短不一的時值關係，最末尚註明「氣聲並靠近斜面」（*près du biseau avec le souffle*），以與長笛既有聲響產生鮮明對比，呈現極為原始強烈的張力（見【譜例 1】）。

⁹ Ilke Angela Maréchal, 〈「間」的建構者—與平義久的對話〉，陳惠湄譯，收錄於〈平義久弦樂三重奏《折射》分析研究與自我音樂創作之應用〉，楊乃潔著（國立臺灣師範大學碩士論文，2015），142。

¹⁰ 〈氣合〉，*Japanese Dictionary*，2021 年 2 月 25 日檢索，<https://www.japandict.com/氣合>。

【譜例 1】平義久：《瑪雅》，第 3 頁第 1 行



另一中期之作，長笛二重奏《同步》（*Synchronie pour deux flûtes*, 1986），則顯現出與樂器交互融合之聲景（見【譜例 2】）：演奏者依樂譜所呈現的吶喊，有單純母音的 a、o、i 與 ou，也有附帶子音的 vou、ha 與 ho 等，且均屬短音。致使雖僅二位演奏者，卻能呈現近乎「四重」的多元呼應。

【譜例 2】平義久：《同步》，第 7 頁第 3 行（為配合文章版面此處拆分成二行）



2. 音樂中的寂靜

間歇性的靜默與強力的聲響，平義久經常將此二者相互交錯，形成劇烈對比，也進而呈現空間感，形塑音樂中的寂靜。這些象徵「寂靜」的休止符時值通常並非絕對值（例如三拍、五拍），僅以各類不同的延長記號標示其相對性長短（見【譜例 2】）。之於平義久，這絕非僅限於單純休止符所象徵的「休息」或「停滯」。他曾言：「無聲之處，正是能量集中之時，必須非常激烈，一直到最大的強度。」¹¹ 換言之，寂靜不代表放鬆；在無聲中，情緒與力量均處於累積、緊繃的狀態，以迎向下一波的推升。況且，在實際演奏過

¹¹ Maréchal, 〈「間」的建構者〉，142。

程中，樂譜內的休止符，往往僅代表演奏者暫無需發出聲音（無論是樂器或演奏者本體）；實際上例如呼吸聲、風聲等，這些自然的聲音，卻從未停歇：

他的音樂中存在著必須仔細傾聽的微小聲音；靜止並不是真正的休止，而是一個有生命力的存在，是延續音樂進行的一個不可或缺的要素；就像東方傳統藝術裡強調的留白，或是日本的「間」。¹²

暫時的凝結，實為如伏流般，是深沉的能量匯聚，於寂靜中再起更張揚的爆發力。

在日本傳統文化中，「間」（Ma）可指涉的面向包含空間與時間；而於日本傳統音樂，「間」則可視為難以確切時間測量，近似一種連續、動態的沉默狀態。在訪談者提出如下之引申時，平義久本人對此亦不否認：

「間」既是空間、時間，也是兩者的綜合，同時也代表「無」，總歸一句，是「存在」與「不存在」的一體兩面……至於對音樂家來說非常重要的「時間」這個領域，「間」所指的是節拍、小節、時刻、流動、音程、休止、寂靜。身為一位現代音樂的作曲家，您常提及關於富有生命力的寂靜。我認為那似乎是非常具有日本特質的概念。¹³

所謂「富有生命力的寂靜」，或許非屬絕對無聲；而即便是處於絕對的靜默，「有聲」與「無聲」二者之間的交互對應，仍共構成音樂的一體兩面，也更具空間感。更何況在自然的情境下，絕對的無聲相當少見；因空間中往往仍存在些許細微聲響，例如呼吸聲、風聲、或因舉手投足所引動的聲響等。表面的「無聲」，實為多重幽微細小聲響的合體，於自然的空間內交錯流動。是聽覺世界裡的留白，也是作曲者創作心靈的內在伏流，既為其後的張揚再起凝聚能量，更是空間中無垠的、富含生命呼吸的自在流動，「間」的音樂體現。「我應是一位可聽見富含生命力之寂靜的音樂家」，¹⁴ 這不僅是平義久的自我定位，也能想見他對此「間」的陶然與自豪。

¹² 陳惠涓，〈由《神聖之音IV》的演奏法觀點淺談平義久長笛作品中的幾個音樂語法特色〉，《關渡音樂學刊》第 22 期（2015 年 7 月）：97。

¹³ Maréchal，〈「間」的建構者〉，140-141。

¹⁴ 引自平義久作品專輯小冊內頁，Yoshihisa Taïra, *Hommage à Noguchi*, recorded May 24, 1989, Auvidis-UNESCO D8302, 1989, CD。

與平義久同期的作曲家湯淺讓二（Jōji Yuasa, 1929 生），¹⁵ 亦曾將「間」視為「寂靜」，並提出他的理念：「寂靜，在音樂中的地位與音高相等。它並不能與暫停與休息混淆，或被視為僅僅是聲音的缺少。」¹⁶ 足以想見，在寂靜之後的張揚再起，兩造所形塑的對比自是極度劇烈。而如此劇烈的並置，竟源自平義久內心深處的幽微傾訴：

對我來說，世界就是由對比組成的：幸福和不幸、愛和恨等等，很難在這兩個極端中間找到中庸之道。這也就是為何我需要如此強烈的對比；我的音樂不要是和藹可親的，也不要掛著微笑。但即使如此暴烈，仍希望音樂中纖細的部份可以被感受到；至少我如此期盼。¹⁷

平義久不一定會清楚標示具體的秒數，但為協助演奏者理解所對應的時值，有時會將既有的常用記號略為變形、延伸。以為獨奏馬林巴木琴所寫的《凝聚 I》（*Convergence I pour marimba seul*, 1975）為例，針對延長記號所進行的推演便極為清楚好懂，一般的讀譜者也能輕易理解（見【圖 1】）：

【圖 1】平義久：《凝聚 I》，演奏說明



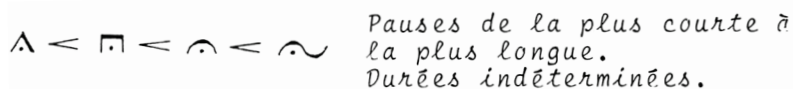
相同的標示亦見於作品《同步》的樂譜內，且更進一步輔以簡要文字說明「自最短至最長的各類暫停，非明確時值」（*Pauses de la plus courte à la plus longue. Durées indéterminées.* 見【圖 2】）。顯見之於平義久，這些延長記號所表徵的時值應屬相對關係：

¹⁵ 湯淺讓二出生於日本福島，與平義久、武滿徹（Tōru Takemitsu, 1930-1996）同屬日本當代作曲家，其音樂觀亦深受若利維影響。參見連憲升，〈武滿徹之外—日本戰後傑出世代作曲三家論〉，《關渡音樂學刊》第 19 期（2014 年 1 月）：101-124。

¹⁶ Jōji Yuasa, “Music as a Reflection of a Composer’s Cosmology,” *Perspectives of New Music* 27, no. 2 (Summer 1989): 183.

¹⁷ 陳惠涓，〈由《神聖之音 IV》的演奏法觀點〉，92。

【圖 2】平義久：《同步》，演奏說明



在作品中，這些延長記號，揭示了長短不一的「暫停」；或為短促換氣，或為時間的凝結，存在於連續的槌擊之間。以《凝聚 I》第 7 頁第 3 至 4 行為例（見【譜例 3】）：寂靜一次次被時而粗暴、時而微弱的聲響所阻斷；這些長短不同的「寂靜」，偶爾亦呈現漸增的樣態（見【譜例 3】方框處）。既「迴」且「懸」，聆聽者恍若置身於無垠空間，此時此刻，「寂靜」方為音樂主體，顯現出極高的張力。

【譜例 3】平義久：《凝聚 I》，第 7 頁第 3-4 行



綜而言之，對平義久而言，寂靜是音樂的一部分；無聲與有聲，共同體現了他的內在創作心靈。對於音樂創作，他曾做出如下真誠的自省與告白：

我常感好奇，音樂於我意義何在？或許是直覺、內在的祈禱促使我創作。聲響的張力在我周圍流動，其中某部分特別令我感動。著手創作音樂，於我而言即如同專注聆聽每一個我記憶中的聲音。它們的呼吸，生成自發性的運作，與其相對立的寂靜彼此相互聯結，二者均屬生命的呼吸。¹⁸

¹⁸ 1986 年 3 月平義久為《神聖之音 I》（*Hiérophonie I* pour quatre violoncelles, 1969）

（二）長年旅居異國影響

平義久出身於音樂家庭，父親與胞姐均為音樂家。16 歲時首次聆聽德布西（Claude Debussy, 1862-1918）的鋼琴前奏曲《沉沒的教堂》（*La cathédrale engloutie*, 1910），備受感動與震撼，因而立志成為作曲家，且於日後前往法國。¹⁹ 換言之，法國是他少年時期即極度嚮往之地，因此自 29 歲如願赴法求學後，即定居於斯直至終老，前後近 40 年。其間返日的次數不多，1992 年為自留學起首次回國。²⁰ 於他而言，法國雖屬「異國」，但駐足於此的時間，卻遠比母國日本長得多。近 40 年的「旅」法期間，恩師若利維與長笛家好友阿爾托（Pierre-Yves Artaud, 1946 生），對他影響至深。

1. 來自若利維的影響

平義久與若利維在巴黎高等音樂院的時間幾乎等長（1966-1971），師生情誼深厚。若利維辭世後，平義久尚多次帶領學生拜訪若利維遺孀希爾達（Hilda Jolivet, 1906-1996）。²¹ 他回憶初至異國時，相較於同儕，自己的作品風格略微古典，但仍備受賞識，還曾因屢於樂譜標示「*Méditatif*」（冥想的），致被若利維暱稱為「冥想先生」。若利維在赴日參訪回國後曾言：「平義久不是表面地模仿日本傳統音樂，他感知到一些更深刻的事物。」²² 平義久本人亦極崇敬若利維：「我的想法與他十分接近，此種接近是在於一種精神上的神祕主義，在他身上所生的音樂語彙靈感。」²³ 在若利維的《五首儀式舞曲》（*Cinq danses rituelles*, 1939）與《第一號大提琴協奏曲》（*Premier Concerto pour Violoncelle*, 1962）中，藉配器技法所展現的冥想與魔咒特質，平義久都深有所獲。

首演的場合所寫的文字。引自“Petal 005. Yoshihisa Taira: *Hierophonie I*, for 4 cellos,” Petals, accessed February 25, 2021, <http://www.petals.org/Petal005-english.html>。

¹⁹ 陳惠湄，〈論日本作曲家平義久的聲樂曲 *Retour*〉，《關渡音樂學刊》第 11 期（2009 年 12 月）：161。

²⁰ 此為 1992 年 3 月平義久親口向筆者提及。

²¹ 其中一次為 1993 年 6 月，平義久帶領門生拜訪若利維遺孀，筆者當時亦隨同。



²² Yoshihisa Taira, *André Jolivet: Portraits*, ed. Lucie Kayas and Lactita Chassain-Dolliou (Arles, France: Actes Sud, 1994), 147.

²³ Taira, *André Jolivet: Portraits*, 147.

若利維對平義久的影響層面極廣，自樂曲標題、創作語彙至音樂觀均囊括；甚至也影響他對長笛抱持極大的喜愛與熱情：例如平義久的系列作品「神聖之音」(Hiérophonie)，其標題之發想即源自若利維；其中的《神聖之音 IV》(Hiérophonie IV, 1971)，是為長笛（含家族樂器）的五樂章獨奏之作。此曲無論架構或內容，均可與若利維的《五首咒語》(Cinq incantations pour flûte seule, 1936) 有所聯結：二者均由五首樂曲組成；演奏時間方面，都以第三首最短、第五首最長；二者皆以中心音 (pivot note) 與同音重複的短音動機為創作核心。

另或純屬巧合，本文研究主題《聲之形 I》，與若利維經典鋼琴作品《瑪納》(Mana, six pièces pour piano, 1935)，二者曲首音型頗為類似（見【表 1】）。事實上，《聲之形 I》譜寫於 1971 年平義久尚於巴黎音樂院求學之期間，受若利維之潛在影響應屬合理推測。

【表 1】若利維《瑪納》與平義久《聲之形 I》之曲首音型對照

若利維：《瑪納》，曲首	平義久：《聲之形 I》，曲首
	

此外，若利維對「寂靜」的理念，更與來自亞洲的平義久相當接近。他曾言：

寂靜是真正的音樂，而音樂僅是裝飾、強化寂靜的藝術。音樂源於對寂靜的恐懼，它是寂靜的組織，大自然的寂靜充滿了許多非屬塵世的事物。²⁴

顯見這二位師生檔作曲家，雖屬不同國族，但其間顯然存在諸多跨國、跨文化的藝術見地之交集。

²⁴ 引自若利維作品專輯小冊內頁，André Jolivet, *L'Œuvre pour flûte*, performed by Pierre-André Valade, recorded 1992, Musidisc, 2002, 2 CDs。

雖二人的師生情誼至若利維辭世為止僅維持七、八年；但之於平義久，這位老師的言行身教，顯然一路伴隨，未曾離開他的音樂人生：「今天，我持續前進，依循著若利維讓我自己探索的途徑。我堅信他還活著，而且會喜歡我的音樂。」²⁵

2. 來自阿爾托的影響

長笛家阿爾托²⁶與平義久同為巴黎高等音樂院的學生，二人自學生時期即熟識。受若利維對長笛的熱愛與創作熱忱所影響，再加上長笛家好友阿爾托的支持，平義久因此譜寫大量的長笛作品，由獨奏、室內樂至長笛合奏兼具，多數均題獻予阿爾托。由他所首演、指揮的曲目，達 14 首之多。²⁷

阿爾托極其欣賞平義久的音樂，以長笛團作品《極度長笛》(*Flautissimo*, 1988) 為例，他毫不掩飾他對作曲家及其作品的讚嘆：「這是此位作曲家最簡潔、最精確的作品之一，他是聲音的魔術師，寂靜的詩人，使我們無法抗拒地陷入他內心深處的音樂遐想。」²⁸

兩人之間對長笛演奏技巧的討論與延伸頗多，阿爾托於 1980 年將這些討論內容彙整出版成專書《今日長笛》(*Flûtes au présent*)，²⁹ 成為研究當代長笛演奏技巧的重要文獻之一。

前文所提及的長笛二重奏《同步》，平義久曾將其編制改為長笛與日本傳統樂器尺八 (*Shakuhachi*)，足見在他心中此二樂器具某程度之相通性。於他而言，長笛與尺八頗為相似，例如滑音 (或稱搖聲)：意即以某特定音為核心，在其上、下進行音高的微幅移動。此演奏方式與尺八常出現的氣聲，均頻繁出現於平義久的作品，有時甚至結合多重音 (*multiphonic*)，如《瑪雅》

²⁵ Taïra, *André Jolivet: Portraits*, 148.

²⁶ 阿爾托曾任教於巴黎高等音樂院，長笛演奏家黃貞瑛教授即受教於門下。他本人曾數次來臺演出，2017 年 12 月更率領他所創辦之「法國長笛樂團」(*Orchestre de Flûtes Français*) 偕同來臺，先後於高雄和臺北演出。

²⁷ 本文所提及之平義久的長笛作品，均由阿爾托帶頭首演。

²⁸ 引自阿爾托演奏專輯小冊內頁，Pierre-Yves Artaud, *Orchestre Français de Flûtes: Taïra, Bancquart, Goubaidouline, Mennesson, Louvier*, Adda 581257, 1992, CD。

²⁹ Pierre-Yves Artaud, *Flûtes au présent: Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes* (1980; repr., Paris: Billaudot, 1995).

與《雲層》(*Stratus* pour harpe et flûte, 1972) 的例子(見【譜例 4】與【譜例 5】)。類似運用, 均因與阿爾托的討論與演奏, 得以具體落實。

【譜例 4】平義久:《瑪雅》, 第 1 頁第 2 行



【譜例 5】平義久:《雲層》, 第 1 頁第 2 行

A musical score for piano and harp. The piano part (bottom staff) includes dynamics *ff*, *ffz*, and *fff*, with a crescendo hairpin. The harp part (top staff) includes dynamics *ffz p*, *fff*, and *fffz*, with a crescendo hairpin. Performance instructions include *port.* (portamento), *morendo*, and *arch.* (arco). There are also markings for *ad lib.* and *123 45678*.

四、《聲之形 I》音樂分析

《聲之形 I》譜寫於 1971 年, 同年首演, 曲長約 11 分鐘。³⁰ 樂譜由紅布幕出版社 (Editions Rideau Rouge) 出版, 為平義久作品目錄中第一首鋼琴獨奏作品。³¹ 其後他又陸續寫作二首同名的系列作品, 分別為《聲之形 II》(*Sonomorphie II* pour voix, hautbois, violoncelle, harpe et percussions, 1971) 及

³⁰ 以 María Paz Santibáñez 於 2002 年錄音的版本為例, 二樂章演奏時間分別約為 7 分 50 秒與 4 分 40 秒。第一樂章: “Maria Paz Santibanez, Yoshihisa Taira: *Sonomorphie I*. ‘Résonances’,” YouTube video, uploaded August 28, 2010, accessed February 25, 2021, <https://youtu.be/9PbMe2f-xDk>; 第二樂章: “Yoshihisa Taira *Sonomorphie I*, 2e mouvement ‘Elans’ Maria Paz Santibanez, Piano,” YouTube video, uploaded May 13, 2012, accessed February 25, 2021, https://youtu.be/YCakJm_lRuM。

³¹ “Taira Yoshihisa (1937-2005): Œuvres,” <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/taira-yoshihisa-1937-2005>.

《聲之形 III》(*Sonomorphie III pour orchestre*, 1975)，二者分屬室內樂與交響樂團編制；其中《聲之形 II》係由平義久親自指揮音樂領域室內樂團於巴黎首演。

Sonomorphie (聲之形) 的 *Sono* 來自 *Sonore*，意為「聲響」；*morphie* 實為 *morphe*，意為「形態」。筆者因此將 *Sonomorphie* 譯為「聲之形」。在平義久的作品中，與其類似的標題首推 *Hiérophonie* (神聖之音)，其字源來自古希臘文，係結合 *hiéro* (神聖的) 與 *phonos* (聲音) 所致。³²

平義久將《聲之形 I》分為二樂章：第 2 至 13 頁為第一樂章〈共鳴〉(“*Résonances*”)，³³ 第 14 至 29 頁則為第二樂章〈動能〉(“*Elans*”)；第二樂章可再細分為二部分，以單純點狀聲響快速音群為先，再融合第一樂章之和絃。全曲採空間記譜 (*spatial notation*)，與作曲家其餘作品相仿。他於此曲所展現的早期創作技法與音樂內涵，即為本文試圖深入研究的重心。以下就「聲響素材的變形與演化」及「音樂結構之設計鋪陳」二面向進行探討。

(一) 聲響素材的變形與演化

1. 素材的原貌與變形

《聲之形 I》未有鮮明的旋律線，也未有包含特定音程組合與節奏型之「動機」；一如標題「聲之形」，聲響素材本身的變形及後續的演化：裂解、繁衍、增生與轉化等，共構成作曲家於此曲的主訴求。全曲以單一素材為核心，該素材由一組和聲銜接構成，輔以「短—長」的節奏時值。和聲的音高組成非固定，隨樂曲運行繁衍多種變化；節奏亦同，「短—長」均屬相對性質，未具固定的時值。此素材於曲首即數度展現（見【譜例 6】方框處）。

曲首出現的形態，相較於陸續所繁衍出的多種變形，其所占篇幅亦未居冠。筆者將其設定為 A1，依前、後和絃移動方向及音高組織，將其後的諸多變形分組並編號，併同所出現之頁數彙整如【表 2】。

³² 陳惠湄，〈由《神聖之音 IV》的演奏法觀點〉，94。

³³ 此作品樂譜曲首處標示為第 2 頁。

【譜例 6】平義久：《聲之形 I》，第 2 頁第 1-2 行

The musical score for Example 6 consists of two systems. The first system shows a piano part with a tempo marking of $\text{♩} = 42$ and a vocal part with dynamic markings of pp , mf , f , and ff . The second system shows a piano part with dynamic markings of mf and f , and a vocal part with dynamic markings of pp and ff . The tempo changes from A Tempo to $\text{Senza Tempo (8'' environ)}$.

【表 2】《聲之形 I》聲響素材及變形彙整

代號	A1	A2	A3	A4	A5
素材					
頁碼	2-5, 25	3	5, 24, 26-28	22-25, 27	23, 26
備註	音高不變	僅一次	偶有還原E	僅一次還原E	偶有降E
代號	B1	B2	B3	C	D
素材					
頁碼	3-5	9	10-13	8-9, 24	9, 21-24, 26-27
備註	音高不變	僅一次	音高不變	音高每次均微調	音高不變

檢視【表 2】所列之各素材變形，可彙整出共通特質如下：

- 一、大多以二個和絃所組成，並具明顯的大七度音程；僅變形 D 擴張成三個和絃，且未有大七度。
- 二、所有 A 類變形（A1 至 A5）均屬「由高至低」的下行和絃組，且其內容頗具交集，屬多重的排列組合。各變形顯皆以標準音 A 為傾落重心，並都輔以下方大七度之降 B。整體而言，A 類變形之份量相對較高，全曲始於 A1，以 A4 為終。
- 三、所有 B 類變形（B1 至 B3）均屬「由低至高」的上行和絃組，A 音的角色於此有所轉換，例如：
 1. 成為 B2 的起點和絃音（仍同為標準音）。
 2. B3 和絃組的高音升 G 與升 A，實為 A 音之上、下半音，二者持續重複來回，如同將 A 音放大，成就似光暈的效果（見【譜例 7】括弧處）；位居核心的 A 音，則於高音域補足（【譜例 7】圓框處）。

【譜例 7】平義久：《聲之形 I》，第 11 頁第 2 行



The image shows a musical score for Example 7, which is a piano and violin piece. The piano part is written in treble and bass clefs. The right hand has a complex chord structure, with a specific chord labeled '變形 B3' (Transformation B3) circled. The violin part has a melodic line with triplets and dynamic markings like 'ff' and 'f'. The score is for the 11th page, 2nd line of the piece '聲之形 I' by Heiichi Hiraoka.

- 四、變形 C 係屬最具半音音叢聲響者，且每次呈現時，內部臨時記號均有所微調，或略減組成音。
- 五、變形 D 雖擴增為三個和絃，然仍維持「先短再長」的節奏相對時值。此變形除未含大七度外，前二和絃均未具半音，且因第二和第三個和絃皆內含大三和絃，致聲響色澤相對溫潤，亦更富歌唱性。

綜觀素材各變形於全曲之分布（見【表 2】），可觀察出除第二樂章前半（點狀快速短音部分，即樂譜第 14 至 20 頁）未出現之外，這些聲響素材變形幾乎遍布全曲。前、後樂章均各由特定變形主導：

- 一、第一樂章內，A1、B1 與 B3 顯有較多篇幅的運用：A1 屬於前導、宣示性質，在曲首有多層次的展現；兩次的情緒氛圍長篇幅推進，則分別以 B1 與 B3 做為滾動的聲響核心，在持續重複、延展的運作下，織體與力度也隨之攀升。
- 二、第二樂章第二部分（第 21 頁起），A3、A4、A5 與 D 顯為核心，A1 的出現次數極微；要角之一的 A3，實於第一樂章曾先行預示（第 2 與第 4 頁，如【譜例 6】圓框處）。固守中音域、富含和聲色澤的 D，則與散落各音域的八分音符短音音群形成巨大反差。

值得注意的是：平義久對於這些素材變形的音域移動極為節制，無論置於何類情緒氛圍之下，移高或移低八度的次數極微，絕大部分均堅守中音域。如此不僅利於建構與其餘聲部之對比，也成為全曲的凝聚核心，在散落於各音域的聲響之間形塑潛藏的向心力。

2. 素材變形的後續演化

各變形一再出現之際，亦呈現裂解、繁衍、增生與轉化等經演化之多重形貌：例如 A1、A3 與 D，均呈現「先裂解再全貌」的樣態（前二者如【譜例 6】所示）。其中，D 的「全貌」為三個和絃，雖僅先呈現前二和絃，但亦仍維持「先短再長」的相對時值，使具有一定的韻律感（見【譜例 8】括弧處）；穿插於其間的音群，均屬相同音高組織之連續變奏。

【譜例 8】平義久：《聲之形 I》，第 21 頁第 2-3 行及第 22 頁第 1 行

The musical score for Example 8 consists of three systems of piano and right-hand staves. The piano part features complex chords and arpeggios, with dynamics ranging from *ppp* to *pp*. The right-hand part includes melodic lines with various articulations and dynamics. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The first system includes a *doucement* marking. The second system includes a *pp* marking. The third system includes a *pp* marking. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

相反地，變形 B1 的運行則呈現逆向的「先全貌再裂解稀釋」：在 B1 原型出現後（見【譜例 9】圓框處），厚實且略帶切分節奏的和絃逐漸緩和淡化、音域放寬；各聲部的音符時值漸增，中聲部的 C-D 二音雖持續出現，但音程關係擴大，由大二度、小七度直至大九度；整體聲響亦更消蝕，直至灰飛煙滅。

【譜例 9】平義久：《聲之形 I》，第 5 頁第 1-3 行

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with complex chordal textures; two specific measures are circled in black. The second system continues with similar textures, featuring dynamic markings such as *pp*, *p*, *ppp*, and *mp*. The third system begins with a *Rit...* (Ritardando) marking and includes a section labeled *moendo* with a *pppp* dynamic. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and articulation marks.

有關素材變形的繁衍與增生，B3 的運作實屬鮮明：先於上聲部持續呈現，再於中聲部牽引出與之相同、但低八度的升 G 及升 A，形成近似卡農之形影相隨（見【譜例 10】）；升 C 與 D 的來回，則與上方二部的升 G 及升 A 既相互對應、又彼此對立。其後，素材變形 B3 之時值被壓縮，升 C 與 D 的半音來回則向下擴張成為大七度與小九度的低音聲部，最高音域更輔以新增的升 F 與 A（見【譜例 11】）；此舉不僅補足音高（如前所述），也將原有的密集中音域撕裂，致使聲響更形擴散。

【譜例 10】平義久：《聲之形 I》，第 10 頁第 2-3 行

musical score for Example 10, measures 2-3 of page 10. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano (p) and mezzo-piano (mp) texture with triplet figures in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include ppp, pp, and mp. Tempo markings are "poco a poco accel..." and "poco accel." with metronome markings of 60 and 66.

【譜例 11】平義久：《聲之形 I》，第 13 頁第 1 行

musical score for Example 11, measure 1 of page 13. The score is in G major and 4/4 time. It features a fortissimo (fff) texture with triplet figures in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include fff and cresc. markings.

在素材變形的轉化方面，由縱向和聲改為橫向音群，此「轉向」之舉，堪稱最劇烈的「轉化」。於第二樂章處，平義久暫擱前樂章內堅持中音域、垂直的豐厚聲響，逕以散落於寬廣音域的自由音群取代之。多處雖貌似單音，

實則蘊含多重聲部間之呼應及對話。其音高分布亦其來有自：大量的大七度、小九度與三度（含轉位音程六度），實源自全曲核心素材之內蘊音程。

於各素材變形中（見【表 2】），可知 A1、B1 與 B3 的第二和絃（分別為降 B—降 D—A、降 E—降 G—D 與 B—D—升 A）之音程組合均為小三度與增五度之重疊，B2 之增五度重疊小三度（C—升 G—B）亦相類似。如以音高類集（pitch-class set）視角觀之，其集合之原型（prime form）皆為 [0,1,4]，且主要音程為小二度、小三度與大三度，及其轉位音程大七度、大六度與小六度。這些音程，亦確於第二樂章大量出現。

在第二樂章起始處，平義久除以上述音程控制這些散落於寬廣音域的音群之音高，更將第一樂章曲首的諸多素材變形予以「轉向」（以縱向改橫向居多），再將音域撕裂拆解，以達分散之效。在「轉向」的同時建構起二樂章起點的相互召喚，充分展現素材多重轉化之技法（見【譜例 12】）。

【譜例 12】平義久：《聲之形 I》，第 14 頁第 1-2 行

A1 (對應曲首第 2 頁) (對應第 2 頁第 3 行)

B2 第二和絃 (對應第 3 頁第 1 行)

(對應第 3 頁第 2 行中聲部)

(對應第 3 頁第 2 行上聲部)

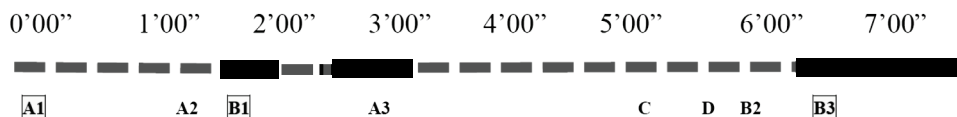
(對應第 3 頁第 2-3 行)

（二）音樂結構的設計與鋪陳

1. 樂章間的對比性

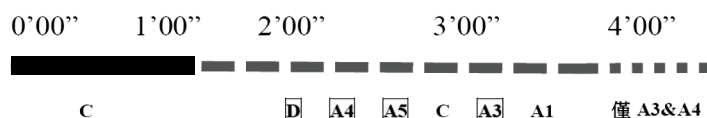
結構上，平義久對於前、後樂章有清晰的定位，依循樂章標題展現對比。第一樂章〈共鳴〉（樂譜第 2 至 13 頁）速度偏慢，強調持續性的和絃組合且以中、高音域為主。此樂章也清楚標示踏瓣，絕大部分篇幅均須維持鋼琴殘響。整體而言，第一樂章始於離散飄移的和聲，其後聲響逐步密集化，持續累積能量，推至高點再下降。此類「離散－密集」的行進模式來回數次，且無論於力道醞釀或抵達高點之強度方面，都以最末一次最為完整與強勁。【圖 3】結合時間軸展示第一樂章情緒氛圍的動向，同時也標出所使用的素材變形，其中「離散」與「密集」分別以細虛線與粗實線標示，具主導性之素材變形則以方框加註。

【圖 3】平義久：《聲之形 I》，第一樂章情緒氛圍動向



第一樂章結束後採不間斷（*attacca*）方式逕入第二樂章〈動能〉（樂譜第 14 至 29 頁）。此樂章速度快，強調點狀聲響的快速移動，音域跨幅極寬。該樂章又可細分為二部分：第一部分的點狀聲響以分散短音為主（樂譜第 14 至 21 頁），由單音至多重音和絃，也更趨密集，其動向與第一樂章相仿；第二部分雖仍保留點狀聲響（樂譜第 21 至 29 頁），但多萎縮成單音，並穿插源自第一樂章之和絃，單音「消」而和絃「長」；最末的尾聲（自 3 分 58 秒起）僅存同於第一樂章之和絃，漸次消逝終結全曲。【圖 4】結合時間軸展示第二樂章情緒氛圍的動向（時間歸零重新計算），同樣也標出使用的素材變形；「離散」與「密集」分別以細虛線與粗實線標示，具主導性之素材變形以方框加註。

【圖 4】平義久：《聲之形 I》，第二樂章情緒氛圍動向



由【圖 3】與【圖 4】可發現《聲之形 I》的前、後樂章於架構鋪陳方面各有不同的表現：第一樂章在 $\text{♩}=42-66$ 的速度框架下，顯然呈現多次起伏，且情緒氛圍密集程度漸次擴大；第二樂章速度大幅提升為 $\text{♩}=176$ ，起先承接第一樂章最末的密集氛圍，並改以分散於各音域的連續短音，形塑近似觸技曲（Toccata）的風格，其後情緒緩降漸趨零散，整體而言呈現出下行墜落的姿態。

2. 跨樂章的運作模式呼應

前、後樂章雖氛圍各異，然不僅設計各素材變形之交集，在樂句單元的發展模式方面，亦存在共通性，展現出多重聯結與高度呼應。例如全曲不僅係以 A1 為始、以 A4 為終，如更進一步檢視個別音符，更可觀察出樂曲的最初起點與最末終結，均為 C—G—降 A，其間僅存縱、橫向與音域之差異：曲首為中音域之縱向和絃（見【譜例 6】），曲末則散落於各音域，成為橫向之零落單音（見【譜例 13】）。

就樂句推演之面向切入，亦可發現跨樂章之相通運作：第一樂章第 8 至 9 頁，以變形 C 及八分音符音群為基礎，串聯中音域和聲與高、低音域音群，並成就樂句單元。此單元運作三次，每次均於音色、力度等面向衍生些許差異，形塑「漸變」的樣態（見【譜例 14】）。

第二樂章第 23 至 24 頁亦有相仿的發展模式：同樣串聯中音域和聲與高、低音域音群，亦運作三次，且漸次有所演變。惟與第一樂章相較，不同處在於和聲由素材變形 C 改為 A3、A4、A5 與 D；外圍音域的音群，音高雖大致與前樂章相仿，然雙音與四分音符增多，變得更具節奏性，力度變化也更豐富（見【譜例 15】）。

【譜例 13】平義久：《聲之形 I》，第 29 頁第 1-2 行

Example 13 shows two systems of piano music. The first system features a circled *pp* (pianissimo) dynamic marking in the right hand and another circled *pp* in the left hand. The second system also has a circled *pp* in the right hand. The piece concludes with the word *Fine*.

【譜例 14】平義久：《聲之形 I》，第 8 頁第 1-2 行及第 9 頁第 1 行

Example 14 spans two pages of music. The first page includes the marking *accel.* (accelerando). The second page begins with a box labeled '第 1 次' (First time) above a tempo marking of $\text{♩} = 56$. Further right, there is a tempo change to $\text{♩} = 84$ and a dynamic marking of *f* (forte). The music continues with *piu f* (pianissimo forte) and *meno f* (meno forte) markings. A box labeled '變形 C' (Transformation C) is placed over a section of the music. The score concludes with the instruction '(接下頁)' (Continued on next page).

The musical score consists of two systems of staves. The first system features a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line has tempo markings of $\text{♩} = 56$, $\text{♩} = 80$, and $\text{♩} = 56$. It includes dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The piano accompaniment includes a section labeled "變形 C" (Transformation C) with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piano accompaniment, also featuring a "變形 C" section with a dynamic marking of *mp*. The tempo marking $\text{♩} = 76$ is present at the beginning of the second system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

【譜例 15】平義久：《聲之形 I》，第 23 頁第 3 行及第 24 頁第 1-2 行

The musical score consists of three systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled '第 1 次' (First time) and includes dynamic markings *f* and *ff*, with labels '變形 A4' and '變形 A5' in grey boxes. The second system is labeled '第 2 次' (Second time) and '第 3 次' (Third time), with dynamic markings *ff* and *ff*, and labels '變形 A3', '變形 D', and '變形 A4' in grey boxes. The third system includes dynamic markings *ff* and *ff*, and a label '變形 C' in a grey box. The score features various musical notations including notes, rests, and slurs, with some notes marked with '8va' or '8va'.

3. 全曲的整體性鋪陳

(1) 音高

除各素材變形固守中音域之外，以音類集 [0,1,4] 所延伸的相關音程，亦遍布全曲各音域。且因各變形之結構特質，致使 A 音成為極鮮明的傾落重心，有時獨立呈現、有時結合鄰近音，形塑近似中心音的地位。實際上，即

便於非素材變形之處（例如樂句，或樂段之起點、終點），A 音亦常被安排成為音高流動的引信與聚合；第 2 頁最末的雙音 G—A 即為一例。

跨聲部的音高關係亦時常相互補足或投射。【譜例 7】高音域的 A 音即屬前者。第 9 至 10 頁上聲部自中音域 A—B 為始，先漸變成降 A—A—降 B，再進一步投射至素材變形 A3 的上層音、高八度同音異名的升 G—升 A，並持續重複，音樂情緒亦增強，為看似自由無序的無調性音樂空間牽引出具凝聚力的聲線，共同步向堆砌情緒的頂峰。

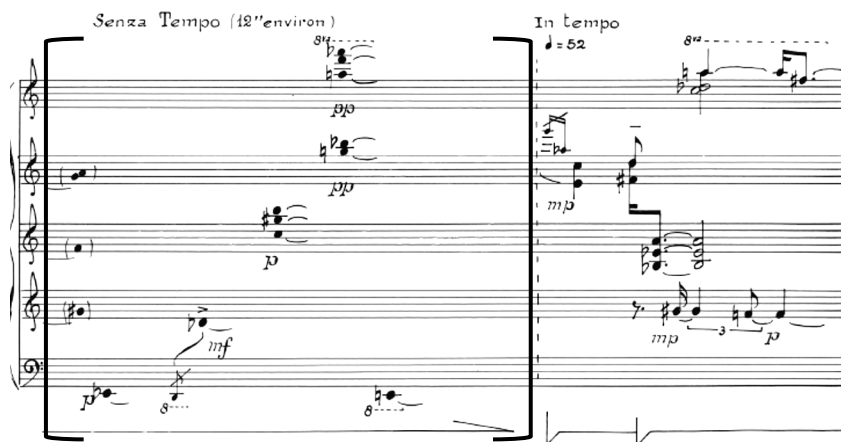
（2）節奏

音符雖仍標示具體時值，然整體而言，全曲係以聲響素材之變形為訴求重心，持續性的漸變遠大於精準多樣化的節奏型鋪陳。如前所述，各素材變形的節奏均屬相對的「短—長」關係。「短」的篇幅，自三十二分音符至二分音符兼有；「長」的涵蓋範圍亦廣，只要比其前方之「短」時值略長即可。所衍生的節奏時值變化，多為音樂情緒起伏之連動：例如曲首的變形 A1，連續出現四次，其中僅於第三次以三十二分音符來呈現「短」（見【譜例 6】），這是為營造漸強、堆砌出力度頂峰而造成的節奏擠壓。

以點狀音群為主的第二樂章，絕大多數的「點」多為八分音符，在高速的環境下於各音域散落、衝撞，其間穿插短休止符，再輔以明確的重音標示，形成如捶擊般的激越聲響效果。雖然前、後樂章音樂氛圍迥異，平義久的「持續漸變」仍無所不在，揮灑出自由無垠的時間律動。

另外，如前所述，在平義久的音樂觀中，「寂靜」為極具代表性的個人特色，他往往以長時間的靜默休止，表現他所謂「音樂中的寂靜」。或因尚屬早期之作，長時值的休止符或各類延長記號，在《聲之形 I》內尚未頻繁出現。惟曲中出現大量長音，致音符之間的距離極為寬廣；且不時會有僅標註時間總長，但不明確界定內部音符之時值與拍點，交由演奏者自行演繹之設計：例如第 3 頁第 1 行，即標示需於 12 秒內依相對距離演奏音符（見【譜例 16】括弧處）。又因保留殘響或泛音，不致產生空洞或斷裂，反而營造出迴盪於空間中的細微聲響薄霧。此雖非屬譜面上的絕對靜默，卻仍形塑富含音響層次的「間」，實也貼近他心中「富有生命力的寂靜」之境。

【譜例 16】平義久：《聲之形 I》，第 3 頁第 1 行



(3) 織體


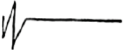
一如平義久自少年時期即無比鍾愛的德布西鋼琴作品，《聲之形 I》運用大量的三至五行記譜。其目的昭然若揭：明顯將鋼琴定位成交響樂團，企圖呈現多聲部織體，且各聲部均各自擁有獨特的聲響材料、力度與音色。在聲部高度擴張之際，呈現音樂空間的立體感。即便是少數正常的二行大譜表處（全曲共計僅三處），亦仍見多聲部之布局，第 4 頁第 3 行即為一例。

平義久將鋼琴比擬成交響樂團，在曲首亦略見端倪：前二個二分音符均獨立標示漸強；其後的附點二分音符則標示漸弱（見【譜例 6】）。實際上，受限於樂器本質，鋼琴的單一長音本身即為「漸弱」的進程，完全無法呈現漸強。換言之，平義久的標示實略顯多餘，但仍可想見其在創作過程中內在心靈聲響之歸依。

(4) 音色

《聲之形 I》絕大部分時刻均需呈現鋼琴的共鳴殘響，也因此踏瓣的運用十分重要。其演奏說明彙整如【表 3】。

【表 3】《聲之形 I》演奏說明

 <i>pédale normale</i>	正常運用踏瓣
 <i>pédale forte après avoir joué les notes puis laisser la résonance</i>	彈奏後強力踩踏瓣 並保留殘響
◆ <i>note muette</i>	無聲按鍵
▼ <i>laisser la résonance avec la pédale.</i>	以踏瓣保留殘響

【表 3】所提到的踏瓣，均為鋼琴之延音踏瓣（Sustaining Pedal）。因經常性地運用延音踏瓣，同時藉無聲按鍵引出泛音，致使流露而出的共鳴殘響產生極顯著的層次差異：前者猶如全面性的光影蕩漾，後者則如暗夜中的燭火微光。二者隨音樂情緒之流動交錯呈現。

另外，藉鋼琴寬廣音域之優勢形塑不同質地音色，在《聲之形 I》內亦時有所見：例如第 4 至 5 頁，中聲部持續各素材變形，外圍聲部的和絃，則囊括鋼琴的最高及最低音，左右手分別彈奏 A—降 B—升 G 與降 D—B—C，將連續半音展開，成為符合手指運作的和絃，並出現數次。直至最末一次（第 5 頁第 1 行，見【譜例 9】），力度標示 *ffff*，展現出寬闊雄渾的音響色澤。其後進入長達 30 秒的漸弱，直至最弱處（第 5 頁第 3 行，見【譜例 9】），平義久甚至為極高音域的大七度長音降 E—D 標示力度 *ppppp*！在無低音支撐前提下，單純演奏鋼琴的極高音域，其所達力度原就極為有限；平義久的力度標示，可能致使聆聽者幾乎難以感知聲響存在。然若是為達漸行漸遠直至消逝之境而如此安排，則尚可理解。

五、結 語

自東徂西、由東京到巴黎、從亞洲走向歐洲，平義久的一生，雖身處法國之時間遠多於日本，但母國古老文明仍深厚影響其內在心靈，於音樂思維表露出潛在的文化氣質。這般薰陶最終於異國開花結果，締結逾 80 首蘊含傳統日本藝術思維，且與法國當代美學兼容並蓄的精緻之作。

吶喊與靜默，原本分屬聲響天平中的兩極，然透過他的音樂心靈與寫作筆法，不僅藉以形塑劇烈對比，也構成生命中最自然的原始召喚與幽微孤寂。若利維不僅是恩師，更在音樂技法與美學觀——特別是「寂靜」方面，與平義久有著跨地域、跨文化的相通理念與信仰，影響至深。二十世紀的法國及阿爾托，則為他的音樂創作提供了無比的深層滋養與全方位支持。

譜寫《聲之形 I》時，平義久雖乍至巴黎不過五年光陰，卻已擺脫對具體動機排列操作的框架，展開一系列聲響素材的流動、繁衍與轉移，在鋼琴的寬廣音域內持續演化。自縱向和聲到橫向音群，既「形變」也「蛻變」；藉踏瓣運用與泛音，亦於多重織體間營造出富含聲響色澤層次的「間」。其所流露出的自在無垠之音樂語境，與他晚年自許的「富有生命力的寂靜」，應或存有幾分相似與指涉。

平義久一生清介自持，創作、發表與教學，即是日常生活的全部，終其一生以虔敬初心、傾力奉獻於音樂創作：「於我而言，音樂或許就是身為一位祈禱者源於內心、出自本能而生的歌。」³⁴ 孤身獨居於巴黎蒙馬特的小公寓直至終老，一筆一劃刻寫出來的工整樂譜，是音樂中的寂靜，也是生命中的孤寂。箇中悲欣，在他淡漠矜持的形貌下，旁人難以窺探觸及，也唯有他內心了然並無悔領受。透過《聲之形 I》，筆者身為昔日門生，經由樂曲的素材演繹直至深層音樂語境的追索，不僅對於這位作曲家的音樂藝術心生無限的感動與敬意，同時也深刻領會：「音樂中的寂靜」，不僅是他個人的創作自許，也是其內斂執著的音樂人生之適切寫照。

³⁴ 引自巴黎絃樂三重奏（Trio à cordes de Paris）演奏專輯小冊內頁，Trio à cordes de Paris, *Taira, Moëne, Xenakis, Ton-That, Ibarrondo*, MusiFrance 2292-45019-2, 1990, CD。

參考文獻

一、原始文獻

(一) 樂譜

- Täira, Yoshihisa. *Convergence I*. Paris: Editions Rideau Rouge, 1977.
- . *Maya*. Paris: Editions Rideau Rouge, 1973.
- . *Sonomorphie I*, Paris: Editions Rideau Rouge, 1971.
- . *Stratus*. Paris: Editions Rideau Rouge, 1972.
- . *Synchronie*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1987.

(二) 文字

- Artaud, Pierre-Yves. *Flûtes au présent: Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes*. 1980. Reprint, Paris: Billaudot, 1995.
- Maréchal, Ilke Angela. 〈「間」的建構者－與平義久的對話〉。陳惠湄譯。收錄於〈平義久弦樂三重奏《折射》分析研究與自我音樂創作之應用〉，楊乃潔著，140-147。國立臺灣師範大學碩士論文，2015。
- 【Maréchal, Ilke Angela. “Bâtisseur de Ma: Dialogue avec Yoshihisa Täira.” Translated by Hui-Mei Chen. In “An Analysis in Täira’s String Trio *Dioptase* and Self-Composition,” by Nai-Jie Yang, 140-147. Master’s thesis, National Taiwan Normal University, 2015.】
- Täira, Yoshihisa. *André Jolivet: Portraits*. Edited by Lucie Kayas and Laetitia Chassain-Dolliou. Arles, France: Actes Sud, 1994.

(三) 錄音

- Artaud, Pierre-Yves. *Orchestre Français de Flûtes: Täira, Bancquart, Goubaidoulina, Mennesson, Louvier*. Adda 581257, 1992. CD.
- Jolivet, André. *L'Œuvre pour flûte*. Performed by Pierre-André Valade. Recorded 1992. Musidisc, 2002. 2 CDs.

Taira, Yoshihisa. *Hommage à Noguchi*. Recorded May 24, 1989. Auvidis-UNESCO D8302, 1989. CD.

Trio à cordes de Paris. *Taira, Moëne, Xenakis, Ton-That, Ibarrondo*. MusiFrance 2292-45019-2, 1990. CD.

(四) 網路

“Maria Paz Santibanez, Yoshihisa Taira: *Sonomorphie I*. ‘Résonances’.” YouTube video. Uploaded August 28, 2010. Accessed February 25, 2021. <https://youtu.be/9PbMe2f-xDk>.

“Petal 005. Yoshihisa Taira: *Hierophonie I*, for 4 cellos.” Petals. Accessed February 25, 2021. <http://www.petals.org/Petal005-english.html>.

“Yoshihisa Taira *Sonomorphie I*, 2e mouvement ‘Elans’ Maria Paz Santibanez, Piano.” YouTube video. Uploaded May 13, 2012. Accessed February 25, 2021. https://youtu.be/YCakJm_lRuM.

二、研究文獻

(一) 期刊

Yuasa, Jōji. “Music as a Reflection of a Composer’s Cosmology.” *Perspectives of New Music* 27, no. 2 (Summer 1989): 176-197.

連憲升。〈武滿徹之外－日本戰後傑出世代作曲三家論〉。《關渡音樂學刊》第 19 期（2014 年 1 月）：101-124。

【Lien, Hsien-Sheng. “Besides Tōru Takemitsu—Three Outstanding Post-War Generation Composers of Japan.” *Kuandu Music Journal*, no. 19 (January 2014): 101-124.】

陳惠涓。〈由《神聖之音IV》的演奏法觀點淺談平義久長笛作品中的幾個音樂語法特色〉。《關渡音樂學刊》第 22 期（2015 年 7 月）：81-100。

【Chen, Hui-Mei. “Discussion on Some Musical Language Characters of Yoshihisa Taira through Interpretation of *Hierophonie IV* for Flute Solo.” *Kuandu Music Journal*, no. 22 (July 2015): 81-100.】

——。〈論日本作曲家平義久的聲樂曲 *Retour*〉。《關渡音樂學刊》第 11 期（2009 年 12 月）：159-174。

【——。 “*Retour* for Soprano and Chamber Ensemble (2003) by the Japanese Composer Taira Yoshihisa.” *Guandu Music Journal*, no. 11 (December 2009): 159-174.】

（二）網路

Herd, Judith. “Taïra, Yoshihisa.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Published online 2001. Accessed February 25, 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49729>.

“Taira Yoshihisa (1937-2005): Œuvres.” Centre de documentation de la musique contemporaine. Last modified September 2009. Accessed February 25, 2021. <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/taira-yoshihisa-1937-2005>.

〈氣合〉。 *Japanese Dictionary*。2021 年 2 月 25 日檢索。 <https://www.japandict.com/氣合>。

【“Kiai.” *Japanese Dictionary*. Accessed February 25, 2021. <https://www.japandict.com/氣合>.】

蕭慶瑜，畢業於國立巴黎高等音樂院與巴黎師範音樂院，現為國立臺灣師範大學音樂學系專任教授。研究專長為法國現代音樂研究，同時也是作曲家。

Ching-Yu HSIAU, Professor of composition and music theory at the Department of Music of the National Taiwan Normal University. Her research interests focus on interdisciplinary study of contemporary French music.