

一個「兼容並蓄」風格的嘗試—— 從《梅花操》的創作探尋繼承與發展 許常惠先生音樂遺產的可能方向

An eclectic style of the composition—
How I continue and develop the musical
heritage of Hsu Tsang-Houei by the
creation of *Jeux des fleurs du prunier* for
violin and piano

連憲升 (Hsien-Sheng LIEN)

(台北市立教育大學音樂教育系兼任助理教授，中研院台灣史研究所博士後研究)

- 一、創作緣起與基本構思
- 二、當代音樂的「現代」與「後現代」傾向與多樣風格
- 三、許常惠先生與當代台灣與亞洲作曲家融攝傳統與現代的若干創作實例
- 四、一個「兼容並蓄」風格的嘗試：《梅花操—為小提琴與鋼琴》的分析與討論
- 五、結語 — 繼承與發展許常惠先生音樂遺產的一個可能方向

摘要

《梅花操—爲小提琴和鋼琴》(2001)是個人爲追悼 許常惠先生而作的樂曲。常惠師生前曾經拿《梅花操》這首南管樂曲來說明他的《葬花吟》和南管音樂的關係。個人在這首曲子除了保留《梅花操》的時間結構，並以其各個段落的標題另加上古琴曲《梅花三弄》裡的兩個小標題，組成一個由七首小曲連接而成的樂曲，來嘗試用簡約、多樣的形式描繪常惠師畢生出入「傳統」與「現代」的音樂志業。這七個小曲依次是：

1. 溪山月夜：俳句般的簡短序曲，呈示全曲的主幹音：A。
2. 釀雪爭春：德布西與梅湘風格的鋼琴語法，小提琴呈示出《梅花操》主題。
3. 臨風妍笑：以升F音爲主幹，奏出福佬民謠《六月田水》的熟悉音調。
4. 點水流香：以各種調式的疊置來表現梅花的飄落與漂浮水上，主幹音爲C。
5. 風蕩梅花：小提琴主奏，主幹音回到A。作曲者並從常惠師的《盲》裡截取了一個小片段來呼應《梅花操》主題。
6. 聯珠破萼：以細微的敲擊音響來表現標題的詩意形象，主幹音在降E。
7. 萬花競放：以炫麗多彩的技巧與音響來表現繁花競放，並繼續發展第五曲《風蕩梅花》結尾處的半音旋轉音型，主幹音回到A。

本文首先從二十世紀「現代」與「後現代」書寫風格的對比呈現當代音樂的多樣風貌，再從許常惠先生與若干亞洲作曲家的代表作品例證當代亞洲作曲家融攝「傳統」與「現代」的創作努力，最後並以個人寫作《梅花操》的經驗，提出繼承與發展許常惠先生音樂遺產的一個「兼容並蓄」可能。

關鍵字：南管 許常惠 二十世紀 現代性 後現代 當代亞洲音樂

Abstract

Jeux des fleurs du prunier (Plays of the flowers of plum) was first conceived in Taiwan in memory of my teacher, Hsu Tsang-Houei, who passed away at the beginning of 2001. It was then finished in Paris at the end of July. The work is composed of seven “miniatures”:

1. *Stream from the mountain, beneath the moonlight*
2. *Melting of the snow, which announces the arrival of the spring*
3. *Smiling in face of the wind*
4. *Perfumes falling down and floating on the water*
5. *Flowers of plum trembling in the wind*
6. *Stamens breaking hurriedly the calyx*
7. *And now thousands of flowers in full blossom*

The poetic titles of each piece are extracted mainly from those of the sections of the « *Mei Hua Cao* » (Plays of the flowers of plum), a famous piece of *Nanguan* - the traditional chamber music in southern China. Professor Hsu had been, during his early years, deeply inspired by this piece of music, reflected in some of his compositions. In this work, I divide it and give each piece a different character and style that remind us of Debussy, Messiaen, the music of *Nanguan* and Taiwanese folksongs. The circulation of the pivot notes (*A*, *F sharp*, *E flat*, *C*,) within these pieces and the omnipresence of the note *A* in the whole work also remind us of Bartok and the « *Songs of burying flowers* » composed by Professor Hsu Tsang-Houei.

After introducing the different characters and styles of music between the composers who pursue the “modernity” in the twentieth century and those whose styles can be defined as “post-modern”, I will cite some works of professor Hsu and the other Asian composers to demonstrate their effort of combining the “tradition” and the “modernity” in their music. Finally, I will present, by my own experience in creating *Jeux des fleurs du prunier*, an eclectic way to continue and develop the musical heritage of professor Hsu Tsang-Houei.

Key words: *Nanguan*, Hsu Tsang-Houei, twenty century, modernity, post-modernity, contemporary Asian music

一、創作緣起與基本構思

《梅花操》(爲小提琴和鋼琴, 2001)是個人爲追悼業師 許常惠先生而作的樂曲。常惠師生前曾經拿台灣南管《梅花操》的曲式結構來說明他早年的重要作品《葬花吟》和南管音樂的關係,¹雖然,《葬花吟》的創作其實是受到佛教音樂《五會念佛》更多的影響。²在這首同名作品³裡,個人除了盡可能保留南管《梅花操》逐漸加快的時間結構,並且以它各個段落詩意盎然的標題,另加上古琴曲《梅花三弄》的兩個小標題:《溪山月夜》和《風蕩梅花》,⁴組成一個由七首小曲子連接而成的樂曲,來嘗試用簡約、多樣的音樂形式描繪常惠師的風流蘊藉和他畢生出入「傳統」與「現代」的音樂志業。這首曲子的實際內容和南管《梅花操》與古琴曲《梅花三弄》的音樂文本甚少關聯,個人的寫作僅側重於以這些古曲標題的詩意想像來描繪與詮釋常惠師生平與性格的某些重要面向。常惠師一生的音樂志業兼跨創作與音樂學研究兩大領域,並且在這兩個領域的活動與教學中始終強調「傳統」的繼承與開創,在作曲理念上,這種對於「過去」的尊重與包容和歐美樂壇自 1970 年代以降著重「兼容並蓄」的「後現代」思潮更頗有匯合之勢。⁵個人在創作此首追悼常惠師的樂曲時因

¹ 請參閱許常惠,〈數字“五”在中國傳統音樂結構中的優越地位——試論中西音樂思考的差異之一〉,《音樂研究學報》第五期,台北,國立台灣師範大學音樂研究所,1996,頁 4-5 (抽印本)。

² 請參閱許常惠,〈以傳統音樂做為創作現代音樂的泉源——我的回憶之一〉,載於許常惠,《音樂史論述稿(一)》(台北:全音樂譜,1994),頁 96;另請參閱連意升,〈從《昨自海上來》到《葬花吟》〉,《音樂研究學報》第八期——許常惠教授七十歲特刊(台北:國立台灣師範大學音樂研究所,1999),頁 224-225。從南管《梅花操》與佛教《五會念佛》時間結構的共同特質,我們可以看出若干中國傳統音樂〔乃至於亞洲傳統音樂〕在音樂的高潮營造方式的相似性。

³ 這首曲子選擇寫給小提琴和鋼琴,當然也想到了小提琴是常惠師年輕時擅長演奏的樂器。

⁴ 在創作這首樂曲的準備階段,個人是參考了林谷芳先生《諦觀有情》系列唱片中的第五輯:《自然的歌詠與描繪》裡關於《梅花三弄》和《梅花操》的樂曲解說。在這張選輯中,林谷芳先生將這兩首曲子放在一起,他對於這兩首樂曲的文字詮釋是個人創作樂思的重要依據。請參閱林谷芳,《諦觀有情》——《典型在夙昔》(樂曲解說)(台北:望月文化,1997),頁 82-85。

⁵ 常惠師從巴黎歸國後,自 1960 年代初期即不斷爲文,並透過民歌採集與現代音樂推廣等啓蒙性文化活動倡導民族傳統音樂素材的保存、研究與開創,這跟 1970 年代以

此並不迴避對於過往大師音樂語彙的承襲與仿效，甚至刻意引用了某些過去存在的具體的音樂片段，加以發展、變形，或將若干傳統音樂的音響透過當代小提琴與鋼琴的演奏技術加以模擬、再現，期能於此多樣風格的融攝中，將各種異質性素材安置於一統一的脈絡，嘗試開創一嶄新而富於時代意義的音樂文本。⁶

以下個人將扼要敘述當代音樂「現代」與「後現代」風格的主要特質，並列舉常惠師和若干台灣與亞洲作曲家的重要作品以爲當代作曲家融攝傳統與現代的創作實例，最後再以個人寫作《梅花操》的經驗，來呈現此「兼容並蓄」創作方向的初步嘗試，以供國內音樂師長與同好切磋指正。

二、當代音樂的「現代」與「後現代」傾向與多樣風格

1. 「現代性」與「後現代性」的界定

近代意義的「現代性」(modernité)在美學上的界定，最重要的是來自十九

來西方和亞洲某些作曲家（如潘德雷基、武滿徹）的「後現代轉向」並無關聯，而毋寧較接近晚近論者所謂側重「主體重建」的「後殖民」思維（請參閱陳芳明，〈後現代或後殖民—戰後台灣文學史的一個解釋〉，載於周英雄、劉紀蕙主編，《書寫台灣》（台北：麥田，2000），頁41-63。）。但對於向來反對一味跟隨西方「現代」潮流（如十二音、音列、機遇音樂等）的亞洲作曲家，「後現代」思潮確實爲他們提供了有益的理論奧援，甚而，讓堅持保有亞洲各民族音樂文化特色的各種「前現代」、「反現代」與「後現代」論述與創作風格有合流之勢（這可以從當代日本「後現代」代表作曲家西村朗、吉松隆等人和日本「國民樂派之父」伊福部昭作品中的音樂血緣關係略窺端倪，此處無法詳論。）。本文關於「後現代」論述的引介，並不完全適用於討論常惠師的作品，但作爲探討當代亞洲作曲家結合「傳統」與「現代」的多元創作風格，或許不無理論上的參考價值。

⁶ 關於傳統的融攝與開創，另請參閱洪崇焜，〈從羅永暉與吳丁連的四首作品看傳統的綜攝與再造〉，載於劉靖之、李明主編，《中國新音樂史論集—表達方式、表達能力、美學基礎》（香港：香港大學亞洲研究中心，2000），頁227-239。洪崇焜此文並不贊同音樂作品表面上所呈現的“多元”性，而強調「在〔音樂創作的〕綜攝過程中，作曲家對整體文化的批判態度與美學價值系統的建立...才是新傳統得以生根滋長最重要的基石。」

世紀法國詩人波德萊爾在《現代生活裡的畫家》一文裡的幾段話：他說現代性是「從流行時尚 (mode) 抽取出它所蘊含的具有歷史意義的詩意，從短暫的事物得出永恆。」⁷「從現代生活提煉出神祕的美。」⁸「現代性，它是短暫的，瞬間的，偶然的，它是藝術的一半，另一半則是永恆的，持久不變的。」⁷波德萊爾以降，「現代」意識遂廣泛瀰漫於作家詩人之間，早逝的天才詩人韓波且謂藝術創造「必須絕對是現代的」(*Il faut être absolument moderne.*)。哲學上，依沈清松先生的界定，⁸「現代性」主要包含了一個以「人」作為主體的「主體哲學」的肯定和「表象」(representation) 的思想，並蘊含了一種「理性化」的歷程，透過有規則的方式來控制活動的進行。理性本身更提供了一個整合的、後設的大敘述 (Grand récit)，如黑格爾哲學的「精神發展」、實證主義的「追求客觀知識」等等，來作為其他活動的依據所在。法國當代思想家米歇爾·傅科則言簡易賅地指出吾人應把「現代」看成一種「態度」，而不要視它為一個「歷史時期」。⁹傅科如此詮釋波德萊爾上述的話語：

「在他來說，做到『現代』，不是要承認並接受這種變動不居，而是對這種變動採取某種態度；這種精心的、困難的態度，要點是重新掌握某個不在當下之外、之後，而在當下之內的永恆的東西。現代性有別於時尚 (mode)，時尚只牽涉時間；現代性是一種態度，使人能掌握當下的『英雄式』層面。現代性不是一種對稍縱即逝的當下敏於感受的現象，而是一股將當下『英雄化』的意志。」¹⁰

至於「後現代性」(postmodernité)和「後現代主義」(postmodernisme)的界

⁷ 請參閱 Charles Baudelaire «Le Peintre de la vie moderne» (1863), 收於 Charles Baudelaire, *Critique d'art*, (Paris: Gallimard, 1976, 1992), p. 354, 355.

⁸ 請參閱沈清松，〈從現代到後現代〉，載於「哲學雜誌」第4期(台北：1993年4月)，頁10-15。

⁹ Michel Foucault, *Qu'est-ce que les Lumières ?* (1984), 載於 *Dits et écrits III*, Paris, Gallimard, 1994, p.568；或請參閱 Michel Foucault, *Philosophie*, anthologie établie et présentée par Arnold I. Davidson et Frédéric Gros (Paris : Gallimard, 2004), p. 867. 傅柯此文中譯請見薛興國譯，〈傅柯：論何謂啟蒙〉，載於聯經思想集刊1(台北：聯經出版公司，1988)，頁13-35。

¹⁰ Michel Foucault，前揭文，p. 569。本引文中譯取自薛興國，前揭譯文，頁23。

定，法國當代思想家李歐塔在《解釋給孩童的後現代》裡說：「什麼是後現代？…它無疑是現代的一部份。」¹¹「後現代主義因此可被理解為：它並非現代主義的終結，而是它的新生狀態，而這一個狀態是持續的。」¹²「“後現代”的“後”字並不意謂著一個恢復，閃回或反饋的運動，也就是說，它不是意謂著一種重複的運動而是一種“ana-”的過程：一種分析、回憶、神祕解釋、變形的過程…」¹³而依沈清松先生的界定，「後現代」旨在批判由主體的膨脹所發展出來的「權力的膨脹」，它質疑「表象」，「表象」在後現代裡轉變成一種「擬象」(Simulacre)。後現代並且質疑「理性」的統合作用，否定「大敘事」，尊重差異、兼容多元。¹⁴當代法國音樂美學家雷蒙·庫爾特則引述一則美國辭典的界定來說明「後現代性」的特質：

「(後現代)是一種揚棄或拒斥二十世紀現代主義(包括現代與抽象藝術，前衛文學，功能性建築，等等)的運動或風格，它的典型是藉由一種統合了多樣風格與歷史的、古典的各種技巧的作品來呈現其特質。」¹⁵

以下我們將扼要列舉「現代性」與「後現代性」在藝術創作上的基本性格和在此不同思惟影響下音樂寫作的風格特徵來呈現當代音樂的多樣風貌。

2. 「現代性」與「後現代性」的基本性格 —— 以二次戰後西方音樂創作為對象

A. 現代性

a. 激進性 —— 「進化論」的意識形態(「前衛」的戰鬥性和排他性)。此

¹¹ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? » 載於 *Le postmoderne expliqué aux enfants* (Paris : Edition Galilée, 1988), p. 23.

¹² Jean-François Lyotard, *ibid.*, p. 24.

¹³ Jean-François Lyotard, 同上, p. 113。另外，在《後現代狀態》(*La condition postmoderne*)(1979)的序言裡，李歐塔亦說：「…我們可以把對後設敘事(元敘事，*métarécits*)的懷疑看作是“後現代”。」「後現代知識，…它可以提高我們對差異的敏感性，增強我們對不可通約(*l'incommensurable*)的承受力。」請參 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris : Edition de Minuit, 1979), p. 7, 9.

¹⁴ 沈清松，前揭文，頁 15-18。

¹⁵ Reymond Court, « Le postmodernisme », in. *Le voir et la voix* (Paris : Les Editions du Cerf, 1997), p. 161.

種意識形態可以法國作曲家布列茲¹⁶的一句話：「所有沒有感受到運用十二音語言的必須性的作曲家都是沒有用的。」¹⁷為代表。

- b. 建立一種嶄新的、放之四海皆準的音樂語言的意願。比方，荀貝格在創造了「十二音音列體系」之後對他的學生 Josef Rufer 說他從此建立了「百年內德國音樂的優勢」¹⁸，即為此種心態〔或意志〕的展現。
- c. 實驗的精神 — 如二次戰後西方樂壇的具象音樂和電子音樂趨勢所展現的科技研究精神（比方，由布列茲所籌建，位於巴黎龐畢度中心旁的電子音響科技研究中心：IRCAM 即以此為創設宗旨）。
- d. 追求「壯美」（或「崇高」“Le sublime”¹⁹）。如法國作曲家森那奇斯²⁰的成名作品《辨證轉化》（*Metastasis*）（1954）所展現的剛強而壯闊的音響世界。

B. 後現代性

- a. 對於「過去」的一種新的肯定與包容。重新建立「創作」與「傳統」的密切關連。
- b. 「兼容並蓄」的折衷趣味。容許異質並存，接納多元。
- c. 「溝通」的可能。使作品廣泛地被演奏，讓音樂群眾易於了解、接受。
- d. 「美」的追求。比方日本作曲家武滿徹²¹70 年代末期作品：《群鳥降臨五星形庭園》（1977）的寫作風格。

¹⁶ Pierre Boulez (1925-)，法國當代知名作曲家。

¹⁷ Pierre Boulez, « Eventuellement » (1952), in. *Relevés d'apprenti* (Paris : Seuil, 1966), p. 149.

¹⁸ 這是荀貝格在一次散步中對 Josef Rufer 說的話，其原始出處待查，本文是參考自法國作曲家 Jacques Castérède 的著作：《*Théorie de la musique*》（Paris : Gérard Billaudot (Ed.), 1999），p. 261。

¹⁹ 關於 « le sublime » 的界定，李歐塔謂：「按照康德的說法，崇高的感覺…是一種強烈而模糊的感情，它既帶來了快感也帶來了痛苦。或者更確切地說，在這種感情裡面快感來自痛苦。」請參閱 Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne? », in. *Le postmoderne expliqué aux enfants*, op. cit., p. 20.

²⁰ Iannis Xenakis (1922-2001)，希臘裔的法國當代知名作曲家。

²¹ 武滿徹(Tôru Takemitsu, 1930-1996)，日本當代最重要且享有國際知名度的作曲家。

3.當代音樂的「現代」與「後現代」風格在寫作技術上的基本特質

A. 現代風格

- a. 摒棄旋律。可以魏本或布列茲作品的書寫風格為表率。
- b. 「形變」²²的精神—反對重複與再現。可以李給替²³的寫作風格為例。
- c. 追求繁複。如芬尼豪赫²⁴作品的書寫風格。
- d. 音響的獨創與新穎。如史托克豪森²⁵早年的電子音樂作品或拉亨曼²⁶的作品所展現的樂器的具象化音響。
- e. 音樂語言的純淨。藉由某種「陌生化」手法，疏離聽眾傾向於悅耳的聽覺積習。這可以諾諾²⁷晚期作品如弦樂四重奏《片段－寂靜，給荻歐提瑪》(Fragments – Stillness, For Diotima)(1979-80)為代表。
- f. 音樂語言的國際化（西方或歐洲本位的）。

B. 後現代風格²⁸

- a. 旋律的優位。如中期以後的潘德雷基²⁹作品和若干東歐作曲家的作品。
- b. 反覆、簡約。如當代美國的「低限主義」〔極簡主義，Minimalism〕風格。

²² 「形變」(métamorphose)，在音樂創作上意指在音樂不斷的行進中，逐漸改變構成音樂的某些基本音響材料，如音高組織、節奏素材，最後達到所有構成要素乃至於整個音樂形貌的改變。也就是，由音響素材的“漸進遞變”，最終達到整體形貌的完全改變。

²³ György Ligeti (1923-)，當代知名的匈牙利作曲家。

²⁴ Brian Ferneyhough (1943-)，英國作曲家，當代「新複雜主義」(New complicity)音樂風格代表作曲家。詳請參閱曾興魁，〈時間與動向的研究 I 芬尼豪赫〉，載於曾興魁，《新音樂透析》(台北：天同出版社，1985)，頁 181-198。

²⁵ Karlheinz Stockhausen (1928-)，與布列茲同世代的德國重要作曲家。

²⁶ Helmut Lachenmann (1935-)，德國作曲家，關於其作品與風格，請參閱潘皇龍，《現代音樂的焦點》(台北：全音樂譜出版社，1999)，頁 132-151。

²⁷ Luigi Nono (1924-1990)，與布列茲同世代的二十世紀義大利代表作曲家。

²⁸ 請參閱 Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité* (Paris: Presses Universitaires de France, 1998), p. 29-56.

²⁹ Krzysztof Penderecki (1933)，當代知名的波蘭作曲家。

- c. 簡易 (simplicité) 的追求(如里姆³⁰的書寫風格)與浪漫主義傾向(如李給替題獻給布拉姆斯的作品：《為小提琴法國號和鋼琴的三重奏》(1983))。
- d. 過往大師或他人作品的引用，藉由熟悉的音調喚起聽眾的共鳴。如武滿徹作品《夢的引用》(*Quotation of Dreams*, 1991)裡經常浮現的德布西作品《海》的片段。
- e. 拼貼。最著名的如貝里歐³¹作品《交響》(*Sinfonia*)(1968-1969)裡的馬勒音樂片段。大陸作曲家譚盾作品也常見此手法的運用。
- f. 「民族」與「鄉土」風格。如武滿徹和大多數亞洲作曲家的作品。³²

以下我們將以常惠師和若干台灣與亞洲作曲家的若干創作實例來呈現當代音樂的多樣風貌和今日亞洲作曲家努力嘗試調和「現代性的追求」與「傳統再造」、尋找個人音樂語彙的各種探索成果。

三、許常惠先生與當代台灣與亞洲作曲家融攝傳統與現代的若干創作實例

1. 許常惠先生的創作實例

- A. 曲式結構與音樂、音響型態的兼融傳統與現代，如《葬花吟》與《百家春》：
 - a. 《葬花吟》(為女高音獨唱與女聲合唱)(1962)：刻意以簡樸的五聲音階為全曲的主要材料，並以中國古已有之的五度循環原理為調式

³⁰ Wolfgang Rihm (1952-)，德國作曲家，當代音樂的「新簡易主義」(New simplicitism)代表人物。

³¹ Luciano Nono (1925-2004)，與諾諾齊名的當代義大利作曲家。

³² 依此界定，當代絕大多數亞洲作曲家可謂各具不同程度的「後現代」(或多元、另類、選擇的現代性，請參閱張隆志，〈殖民現代性分析與台灣近代史研究—本土史學史與方法論芻議〉，若林正丈，吳密察主編，《跨界的台灣史研究—與東亞史的交錯》(台北：播種者，2004)，頁 133-160。)傾向，詳請參下節作品實例。

轉換的依據；基本上為輪迴曲式：A1（等值節奏的規律吟唱方式）— B（不等值節奏的自由吟唱方式）— A2（等值節奏）— C（不等值節奏）— A3（等值節奏）— coda（或 A1'，等值節奏），另以佛教音樂《五會念佛》的速度結構加強音樂的張力，豐富了全曲的曲式設計。³³

- b. 《百家春》（為鋼琴和國樂隊寫作的協奏曲）（1981）：常惠師步入晚期創作生涯的重要作品，結合台灣「北管曲牌」和唐代燕樂「大曲」的曲式結構設計，並將近代西方的典型樂器：鋼琴，和仿效西洋樂隊編制的傳統國樂團並置合奏。
- B. 將傳統與民間素材運用於西方曲式與樂器演奏型態，諸如：
 - a. 《賦格三章》〔鋼琴獨奏曲，1962〕：大膽地在「賦格」這個嚴格而古典的曲式，藉由鋼琴來嘗試表現銅鑼、古琴和琵琶的聲響，風格多樣而富於鮮明的創作趣味。
 - b. 《小提琴前奏曲》（1966）和長笛曲《盲》（1966）：藉由屏東恆春調《思想起》和台灣市鎮盲人夜間吹笛聲的旋律主題，透過單一樂器的豐富表現力，來做各種音調的變形、發展和曲式的鍛鍊，呈現了常惠師對於質樸的農民與城市勞動者的同情共感與普遍關懷。
 - c. 《寶娥冤》（為中提琴和鋼琴）（1988，Ex. 1）：常惠師唯一於西方世界出版的作品³⁴，寫作年代緊隨在歌劇《白蛇傳》的第二次全本首演（1987）之後，二者的創作意念與主題也頗相似（傳統女性面對禮法、宗教所象徵的男性宰制力量的壓抑與冤屈的伸張）。中提琴旋律基本上是以五聲性的四度音程為骨幹，並以略帶民歌風的半音迴旋音型加以修飾。在樂曲的高潮段落我們可以聽到《小河淌水》的旋律片段和客家老山歌（或山歌仔）的高亢呼喊，充分展現了常惠師對於民歌素材的執著與眷戀。

³³ 詳請參閱連憲升，〈從《昨自海上來》到《葬花吟》〉，前揭文。

³⁴ Gérard Billaudot Editeur, Collection Panorama, Oeuvres Contemporaine, Alto 3, Paris, 1989.

L' INJUSTICE A TOU-O

Durée: 2'14"

pour alto et piano

HSU TSANG-HOUEI

Adagio

Alto

Piano

pp

p

mp

pizz.

arco

mf

p

譜例一 許常惠《竇娥冤》(m. 1-6)

2. 當代台灣作曲家的創作實例

A. 馬水龍的《梆笛協奏曲》和《意與象》：

- a. 《梆笛協奏曲》(1981)：以梆笛「青麗、優雅、細緻、活潑而明亮的音質，…表達出江南煙雨朦朧的詩情，也展現了平原山川遼闊、壯碩的氣勢」。³⁵樂曲呈現了作曲者對於中國傳統絲竹與山水的文化想像。
- b. 《意與象》(為簫與四把大提琴)(1989)：以音響與氣氛的變化營造出水墨畫暈染潑灑的視覺聯想與空靈意境，書寫風格較《梆笛協奏曲》或作曲者早年作品(如《雨港素描》、《台灣組曲》、《小提琴奏鳴曲》等)更自由，配器音色更豐富。³⁶

³⁵ 轉引自陳漢金，《音樂獨行俠馬水龍》(台北：時報文化，2001)，頁165。

³⁶ 關於馬水龍老師《意與象》的精闢分析，請參閱嚴福榮，〈織體、音高與結構：談

B. 潘皇龍《儒釋道》裡的《人間世》、吳丁連的《獨 — 默、吟、唱、白》和錢南章的《佛說阿彌陀經》

- a. 《人間世》(為傳統國樂器的六重奏)(1991): 以「單一音的生成、持續與消逝」的理念與樂器音色在單一音上的重疊, 嘗試將南管音樂與作曲者一貫的「音響意境」創作理念³⁷相結合, 是作曲者歷來作品中少見的「非陌生化」音樂呈現。
- b. 《獨 — 默、吟、唱、白》(大提琴獨奏曲)(2002): 嘗試以大提琴呈現古琴與其他中國傳統樂器豐富的音色與音響, 但作品纖體之繁複卻明顯受到東歐音響學派與當代電子音樂之影響。樂曲音調悲亢激昂, 頗令人想起古琴音樂文獻裡少有的《武曲》: 嵇康的《廣陵散》。
- c. 《佛說阿彌陀經》(混聲大合唱與藏號、打擊樂)(2001): 桃園大園空難後應台北「愛樂合唱團」杜黑教授之邀而作。以近似佛教梵唄的吟唱方式於樂曲中承載了大量的經文, 並適時輔以木魚、通通鼓等打擊樂器以陪襯經文吟唱並推動音樂行進。《佛說阿彌陀經》本體全長逾 15 分, 置於《佛教涅槃曲》之核心(整部作品全長近 60 分), 為近年國人宗教音樂之傑出創作, 與常惠師《葬花吟》創作旨趣雖異, 卻可相互輝映。³⁸

3. 當代其他亞洲作曲家的創作實例

A. 陳其鋼的《抒情詩》與《追憶逝去的時光》

- a. 《抒情詩 II》(*Poème lyrique II*, 為男中音和小型樂隊)(1991): 嘗試藉由蘇軾的《水調歌頭》〔十一世紀, 1075 年〕, 融合了京劇

馬水龍的《意與象》, 載於《關渡音樂學刊》創刊號, 2004 年 12 月, 頁 93-110。

³⁷ 關於潘皇龍老師融攝諸多二十世紀作曲觀念與技法的「音響意境創作理念」, 請參閱潘皇龍, 〈音響意境音樂創作的理念〉, 載於《藝術評論》第六期(台北: 國立藝術學院, 1995), 頁 117-136。

³⁸ 關於錢南章老師《佛說阿彌陀經》的創作緣起, 請參閱《佛教涅槃曲—佛說阿彌陀經》雷射唱片(TPC-007)附錄解說(台北: 台北愛樂文教基金會, 2001)。錢南章老師另有合唱作品集《馬蘭姑娘》〔TPC-003, 台北愛樂文教基金會, 1997〕, 以現代作曲手法「再現」台灣原住民各部族多首傳統民歌, 亦為近年國人同類創作之佳構。

唱腔（十八世紀，1750 年）、蘇州評彈與西洋美聲法的人聲，和二十世紀現代室內樂寫作的豐富表現力，這三者所構成的「三位一體」（la trinité）來表達作曲者於創作當時所切身感受的現代人的孤獨感。而統攝此三種不同文化素材的卻是年代更久遠的中國傳統「五聲音階」與十二音技法和近代法國和聲的巧妙融合。³⁹

- b. 《追憶逝去的時光》（大提琴協奏曲）（1996，Ex. 2, 3）：以古琴曲《梅花三弄》的曲調為基本旋律素材，並嘗試以大提琴呈現中國傳統古琴音樂的音響意趣，但曲調較抒情浪漫。



譜例二、三 陳其鋼《追憶逝去的時光》（《梅花三弄》旋律主題）

- B. 武滿徹的《群鳥降臨五星形庭園》與西村朗⁴⁰的《Ketiak》，
- a. 《群鳥降臨五星形庭園》（*A flock descends into the pentagonal garden*，為大管絃樂團）（1977）：與為宮廷雅樂的《秋庭歌》（1973-79）約同時創作，除了呈現出日本笙的和聲結構和傳統「繪

³⁹ 請參閱連憲升，〈陳其鋼《抒情詩》分析〉，載於劉靖之、李明主編，《中國新音樂史論集—表達方式、表達能力、美學基礎》（香港：香港大學亞洲研究中心，2000），頁 331-357。

⁴⁰ 西村朗(1953-)，日本當代「後現代」風格代表作曲家。

卷物」(卷軸畫)的時空觀對作曲者的影響，⁴¹更開啓了武滿徹 1980 年代以降一系列後期作品的回歸五聲音階素材。

- b. 《Ketiak》(1979)：以打擊樂和人聲既繁複又簡易的節奏堆疊再現印尼《猴舞》的熱烈聲響，呈現出當代日本作曲家寬廣的亞洲關懷，並標示了戰後日本新一代作曲家回歸亞洲與浪漫主義的後現代書寫風格。

四、一個「兼容並蓄」風格的嘗試：《梅花操——爲小提琴與鋼琴》的分析與討論

個人在寫作《梅花操》時是以兩個方向來進行「傳統」與「現代」的融攝與創新：1. 以常惠師生前最受影響的兩位西方作曲家：德布西與巴爾托克爲出發點，往下延伸到梅湘的和聲語言與當代法國「頻譜樂派」⁴²的泛音觀念，另從巴爾托克「軸心音體系」(polar-axis system)的結構佈局延續到李給替、庫爾塔格⁴³等匈牙利作曲家的寫作技巧，取其精華，兼融並蓄之；2. 將亞洲傳統音樂素材或當代亞洲作曲家的書寫風格(如武滿徹)乃至於音樂片段(如常惠師)加以變形、發展。以下依次說明之：

⁴¹ 此曲的曲式結構，武滿徹雖自云受到傳統「繪卷物」時空觀的影響，個人認爲仍有德布西《牧神午後序曲》的影響痕跡：亦即，以不斷形變、延展的旋律主題的變奏來推進、開展音樂。

⁴² 「頻譜音樂」(Musique Spectral)，70 年代初期由法國作曲家 Gérard Grisey (1946-1998)，Tristan Murail (1947-)，Michaël Lévinas (1947-)等人所開創的作曲風格。受到 Varèse，Messiaen，Scelsi，Ligeti 等人的影響，頻譜音樂「廣泛而深入地研究『聲音』(son)本身，試圖建立一種介於純粹研究(聲音的物理性格的詳密分析)、樂器書寫和新的電子、電腦科技之間的直接而永久的相互關連」(Bruno Giner, "Aide-Mémoire de la Musique Contemporaine", Paris, Durand, 1995, p. 79。依 Murail, 「聲譜(Le spectre)既是容許書寫操作的格紙(grille)，又是包含了調式(mode，或樣式)與主題的材料本身…。因此，「形式—材料」的區分將成為過時：(也就是，)內容逐漸等同於容器。依據觀察的視角，聲譜可形變為各種旋律(紐姆，neumes)、和聲、音色，甚至節奏(在某些極端情形下)的外貌，或呈現出一種複雜多義的樣貌。」(Bruno Giner, *op. cit.*, p. 79-80)

⁴³ György Kurtág (1926-)，當代匈牙利作曲家。

1. 溪山月夜 (Ex. 4)：全曲的序奏。以模仿南管樂曲開頭的撥奏起始，樂器以高低音區寬廣的距離營造出遼闊的空間感。簡約的音樂表現方式受到日本作曲家湯淺讓二⁴⁴管絃樂作品《芭蕉情景》(1980)的啟發。呈示全曲的主幹音：A。

1. 溪山月夜

Le ruisseau d'une montagne, au clair de lune

LIEN Hsien-sheng

$\text{♩} = 48$

Violin

con sord.
pizz.
arco
gliss.
f
p
pp
gliss.
mp
p
f
gliss.
mp

Piano

2 wood blocks frappées (pianiste)
calme
Laissez Vibrer (L.V.)
ord.
p
mf
mp

+ : étouffer le corde avec la paume de la main gauche

o : libérer le corde

譜例四 連憲升《溪山月夜》(《梅花操》第一曲，m. 1-3)

2. 釀雪爭春 (Ex. 5)：在德布西與梅湘風格的鋼琴和聲伴隨下，小提琴呈示出全音階的《梅花操》主題⁴⁵，並略作發展。主幹音仍為 A。樂曲開始鋼琴於中音區與高音區的切分音節奏源自德布西前奏曲《雪地的足跡》，但作曲者引用、發展此段德布西音樂的節奏音型，靈感卻是從觀看 NHK 電視台報導日

⁴⁴ 湯淺讓二(1929-)，與武滿徹同世代的當代日本重要作曲家。

⁴⁵ 這個五聲音階的旋律音型在中國傳統文人音樂的其他樂種（如崑曲）亦可見之。

本前輩作曲家松平賴則⁴⁶的一個特別節目而來。在這個節目中，我看到松平賴則在他的作品裡將德布西《雪地的足跡》的這個音型加以變形、延伸，用來描寫雨滴的聲音。本曲小提琴部分的書寫風格亦受到日本作曲家武滿徹若干小提琴作品如《悲歌》，《Nostalgia》，《Far Calls. Coming, far!》等的影響。

2. 釀雪爭春

La fonte des neiges, qui annonce l'arrivée du printemps

譜例五 連憲升《釀雪爭春》（《梅花操》第二曲，m. 1-3）

3. 臨風妍笑 (Ex. 6)：以升 F 音為主幹。音樂開始於具象音響的虛擬風聲(小提琴演奏者往小提琴共鳴箱內部吹氣)。鋼琴和小提琴先穿越極低音和極高音的音域，撐開音響空間，提示音高材料，再輪流奏出台灣原住民弓琴的節奏性音響和風中傳來福佬民謠《六月田水》(或《一隻鳥兒啾啾啾》)的熟悉音調。後者在樂曲結尾處柔和地緩緩唱出，讓我們彷彿看到常惠師醉後可掬的笑容。本曲曲調節奏的素樸風格與「低限主義」〔或「極簡主義」〕或相呼應。

⁴⁶ 松平賴則(1907-2001)，與伊福部昭、江文也同世代的日本當代作曲家。

♩ = 66-72

Vln. *sord.*

Pno. *pincer le corde à l'intérieur*

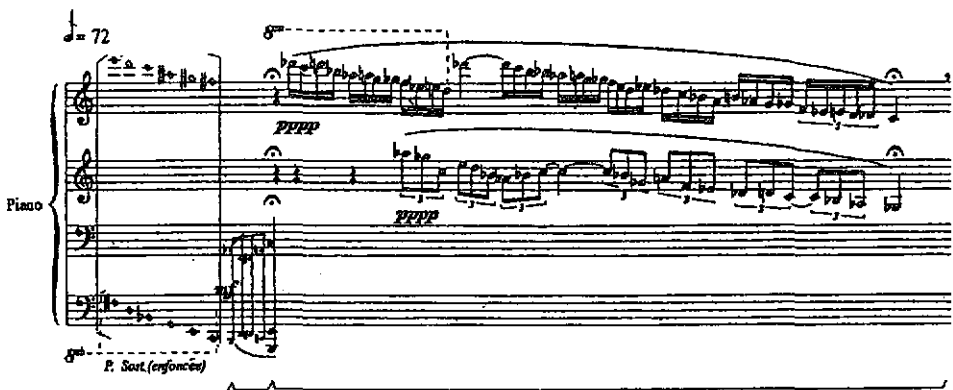
ppp *pp*

p *mp* *p* *ppp*

mp *p* *p* *mp*

譜例六 連憲升《臨風妍笑》（《梅花操》第三曲，m. 9-14）

4. 點水流香 (Ex. 7)：以全音階、半音階、自然音階和梅湘調式的縱向疊置與橫向並置來表現梅花的紛飛飄落和水上漂浮。主幹音為 C。本曲的音響思惟與音樂書寫風格其實是參考了匈牙利作曲家庫爾塔格的作品：《秋天花落》（《Autumn flowers fading》，於《Messages of the late Miss R. Trousova》〈op. 17，1976-1980〉這部聯篇歌曲集裡）和古琴曲《流水》的「滾拂」音型。



譜例七 連憲升《點水流香》（《梅花操》第四曲，第一、二行）

5. 風蕩梅花 (Ex. 8)：基本上為小提琴獨奏，主幹音回到 A。樂曲開始自《梅花操》主題的發展，小提琴在極高音區以泛音和顫音表現寒梅的飄蕩，鋼琴的琴弦撥奏意圖模仿古琴音響。個人並從常惠師的《盲》裡的《盲者的呼喊》截取了一個比較不容易辨認(因為它的非調性色彩)的小片段來呼應《梅花操》主題，並以結尾的半音旋轉音型作為隨後兩曲的生發細胞。

5. 風蕩梅花

Les fleurs tremblent dans l'air

Violin

Piano

con sord.

L.V.

otez sord.

v: pincer les cordes à l'intérieur

譜例八 連憲升《風蕩梅花》（《梅花操》第五曲，第一、二行）

6. 聯珠破萼 (Ex. 9)：小提琴和鋼琴都儘可能發揮細微的敲擊式音響來表現標題的詩意形象。主幹音在降 E。音樂中段鋼琴持續變化的重複音型襲自個人在巴黎的最後一位作曲老師列維納斯⁴⁷的《三首鋼琴練習曲》的第二曲，但它的底部其實還隱藏了一個聖詠風格的旋律線條，這是為了懷念常惠師的音樂分析課經常以巴赫《聖詠》的分析來引領初學者入門。結尾由小提琴的反覆撥奏 A 音，導入終曲。

⁴⁷ Michaël Levinas (1949-), 當代法國頻譜樂派(Musique Spectrale)代表作曲家之一，其父 Emmanuel Levinas 為二十世紀法國重要的猶太裔哲學家。

6. 聯珠破萼

Les étamines brisent fortement les calices

Violoncelle

Piano

Violon

Tempo: $\text{♩} = 60$

Instructions: *arco (pres du chevalier)*, *c.l. battu*, *articuler sur les cordes avec les doigts de la m.g.*, *une corda*, *u.c.*, *ord.*, *a.p.*, *pizz.*, *v: frapper les cordes avec les doigts*, *L.V.*

譜例九 連惠升《聯珠破萼》（《梅花操》第六曲，第一、二行）

7. 萬花競放 (Ex. 10)：以樂器技巧與和聲音響的炫麗多彩來表現五色斑斕的繁花競放，並繼續發展第五曲《風蕩梅花》結尾處的半音旋轉音型。主幹音回到 A，並輔以 B 的泛音列上的音來豐富樂曲的音響素材，結束全曲。本曲隱喻常惠師畢生不朽的文化推廣與教學成就，鋼琴部分繁複的織體書寫明顯受到李給替《鋼琴練習曲》的影響；小提琴的泛音音型和樂曲最後一頁的鋼琴琶音音型另參考了義大利作曲家夏里諾⁴⁸的作品（如鋼琴獨奏曲《夜曲》和小提琴獨奏曲《六首奇想曲》）。⁴⁹

⁴⁸ Salvatore Sciarrino (1947-), 當代義大利作曲家。

⁴⁹ 個人在寫作此《梅花操》的終曲時曾考慮採取較簡易、浪漫的書寫風格，以呼應常

Violin (Vln.) part: *pizz.*, *pp*, *mp*, *mf*, *ff*, *arco*

Piano (Pno.) part: *pp*, *mp*, *mf*, *L.V.*

Instruction: *presser les touches avec la paume de la main gauche (muet)*

Violin (Vln.) part: *p*, *mp*

Piano (Pno.) part: *pp*, *mp*, *mf*

Instruction: *leggerement, changer frequemment*

譜例十 連憲升《萬花競放》(《梅花操》第七曲, m. 27-31)

惠師若干作品裡濃郁的浪漫主義情懷(如鋼琴獨奏曲《五首插曲》所呈現的)。但在實際寫作時，這樣的想法並沒有獲得巴黎的老師們支持。有意無意間，整部《梅花操》的寫作，似乎是從西方二十世紀初期的音樂語言與書寫風格（也就是德布西的音樂語法與風格）推展到了世紀末的當代音樂書寫風格（李給替、頻譜樂派...）。在此，個人微小的寫作經驗似乎也反映了吾人之於「現代性追求」的某種既「志願」又「被迫」的複雜情境。有關此「現代性」追求的「時間落差」與「被迫」情境，請參閱陳芳明，《殖民地摩登》序文(台北：麥田，2004)，頁 9-19；另請參閱邱貴芬，〈落後的時間與台灣歷史敘述〉，載於邱貴芬，《後殖民及其外》(台北：麥田，2003)，頁 83-110。

五、結語 — 繼承與發展許常惠先生音樂遺產的一個可能方向

《梅花操》的寫作承繼了常惠師於西方現代性的追索過程中保存與發揚民族傳統的音樂文化理念，⁵⁰它既保有「旋律優位」的可聆性，於簡約、反覆中猶著重音樂書寫與配器音色的細膩變化，並嘗試融「南管」與「古琴」音樂的音響意境與文人詩情，和質樸的台灣福佬民歌與原住民音樂素材於一統一的音樂文本，更藉具體音樂片段的引用緬懷先人，賦古韻以新腔。承襲中力求曲趣的新穎與音響思維的開創，創作中又努力再造傳統，為傳統延續新的生命；其「兼容並蓄」風格也相當程度地呼應了當代音樂的「後現代」思維。它雖是個人於作曲學習過程中的一個小小嘗試，但也未嘗不能作為繼承與開展常惠師畢生不朽的音樂志業的一個可能方向。

〔本文曾以演講形式發表於「從許常惠到六月田水—探討台灣音樂創作的展望與未來」研討會，彰化縣政府文化局、國立台灣師範大學音樂研究所共同主辦，彰化縣和美國小，2005年4月27日〕

⁵⁰ 請參閱許常惠，〈走上現代中國音樂的大路！—兼融並蓄「國粹派」與「國際派」〉（1960年），收於《中國音樂往哪裡去》（台北：百科文化，1983），頁48-51。