

# 從《昨自海上來》到《葬花吟》

## ——試析許常惠先生作品四首

連憲升\*

### 一、前言

本文嘗試透過業師許常惠先生的四部作品，來勾勒 先生作曲生涯早期的音樂語言和藝術創作旨趣。在這四部作品中，除了《昨自海上來》我們僅藉由樂曲一開始的數個小節和相關文獻，闡明了作品的基本寫作理念和創意，其它三部作品，我們在本文都做了詳盡的分析討論。在分析這幾部作品的同時，我們並指出了它們彼此間在音樂構思、曲式佈局與材料使用等方面的相互關連。這些關連，也許是作曲家在寫作當時未曾意識到，或因為年代久遠而已經遺忘的，但是我們仍然願意將我們在分析工作進行中的有趣發現分享給讀者；並希望藉由這些前後作品的相互關連和作曲家之創作理念的轉折，來讓讀者了解 先生當年勇於探索體驗，形塑個人音樂風格的誠懇努力。

本文的寫作，主要著重在音樂作品本身的技術性分析與詩意形象詮釋，至於這幾部作品在作曲者的創作中所處的地位，和它們與作品完成當時中西音樂歷史文化脈絡之間的關係（也就是，所謂的歷史脈絡分析），限於能力與寫作篇幅，我們在本文尚無法詳細討論。因此，本文的完成，只能說是我們探討 先生作曲志業的初步嘗試。作者期盼它除了能鞭策個人未來的工作，並且能夠藉此和有志於作曲與音樂學術工作的同道們互相勉勵。讓我們以最大的誠懇來了解前輩大師們辛勞工作的成果，依循他們不朽的足跡，廣續其志業，開創我們的音樂文化！

---

\* 連憲升，國立台灣師範大學音樂研究所音樂學組畢業。1993 年赴法國學習作曲、音樂分析與音樂學。巴黎第四大學音樂學研究所“二十世紀音樂與音樂學”博士候選人。

## 二、《兩首室內樂詩》

《兩首室內樂詩》（作品第 5 號）：《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》（為長笛、女高音與鋼琴）和《昨自海上來》（為女高音與弦樂四重奏），是許常惠先生在法國留學時期完成的重要作品。前者於 1958 年 5 月 8 日首演於巴黎，後者於 1959 年 4 月 21 日首演於日本東京。在這兩首作品中，作曲者逐漸從之前數部作品的寫作經驗，「尋找到一種自然而具有個人風格的音樂語言。在《巴黎樂誌》裡，許常惠先生記載了他追尋個人音樂風格的心路歷程，和完成《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》之後內心的喜悅與自信心的建立：

自從去年黃玉光君與顏四鳳君試奏了《為小提琴與鋼琴的小奏鳴曲》，最近費明儀、梅萊、勒爾徐又在練習《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》與《那一顆星在東方》。我感到：我自己確是走了一段路。尤其從《徐志摩等詩四首》到《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》，我好像從無意識的自我陶醉走到意識的檢討，從感傷的自我暴露走到保留與含蓄，從淺薄的可愛、無知的可笑、天真的摸索，終於達到自覺的思索。

《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》確是給我很大鼓勵與有力的回答：無論從中文的填譜或詠唱法，中國的美學或精神的表現法，以及我自己未來的一些風格問題。

我的真正作品可以說從這項開始，從這點出發！<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 這幾部作品，包括《歌曲四首》（op.1）、《自度曲二首》（op.2）、《小奏鳴曲》（op.3）、《白萩詩四首》（op.4），都是作曲者於巴黎完成的作品。這其中，尤其是已出版合集的《自度曲二首》和《白萩詩四首》（臺北，樂韻出版社，1996 年 10 月）甚具研究、參考價值。關於許常惠先生的作品目錄，請參閱徐麗紗，《許常惠音樂論著研究》，彰化，彰化縣立文化中心，1997 年 8 月，頁 274~284。

<sup>2</sup> 請參看許常惠，《巴黎樂誌》，臺北，百科文化事業公司，1982 年 10 月，頁 80。

献给 翠静

I

八月二十日與翠靜共賞庭桂

An clair de la lune, le laurier

Shu Tsang-Houei, Op.5, No.1

Flûte

Voix

Piano

Avec tendresse (♩-55)

*p* *mp* *mp*

*cte -* *scen -* *do*

# 1. 《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》<sup>3</sup>

笛一枝，月一絲，  
吹得銀雲破月飛，  
佩環何處歸。  
開也遲，落也遲，  
過盡三秋花不知，  
冷香如霧時。

— 陳小翠 詞<sup>4</sup>

這首《長相思》，<sup>5</sup> 旨在描寫詩人於仲夏的夜晚，與女兒共賞庭桂，並期盼女兒早日于歸的心情。<sup>6</sup> 作曲者依陳小翠女士填詞，將全曲分為三個段落和一個簡短的尾聲，全曲只有 37 個小節：

- (1) 第一個段落是 9 個小節（或 12 小節，下詳）鋼琴與長笛的導奏，
- (2) 詞句自第二個段落開始吟唱（自第 10 小節，共 15 個小節），
- (3) 第三個段落變換速度和氣氛，唱出《長相思》的後半闕詞句（10 小節），並以最後一句“冷香如霧時”唱出 3 小節尾聲，結束全曲。

音樂開始於鋼琴左手的持續音群，它是以全音階（或梅湘的第一種有限移位調式<sup>7</sup>）的第一移位的三個音：C、降 F、降 A 所構成的增五和弦琶音為骨幹。夜涼如水，這個隨著音樂的進行而時有變化，自由地波動起伏的持續音型，在鋼琴的低處，如流水般潺潺吐露了詩人和女兒共處時內心的愉悅。鋼琴右手在第一拍將結束時很快地進入。這個素樸柔和的五聲性和弦音響，象徵著流動的月光或夜裡漂浮於空中的霧氣。作曲者在音響材料的使用與詩意形象的借鏡，顯然是受到了德布西《貝加摩組曲》（Suite bergamasque）裡

<sup>3</sup> 這個標題，我們自當理解為“八月二十日，夜，與翠雛同賞庭桂”。它另有一法文標題：《Au clair de la lune, le laurier》，直譯為“在月光下，庭桂”。翠雛為作曲者法國留學時期的友人，來自中國上海，她同時是本曲的題獻者。

<sup>4</sup> 女詩人陳小翠女士是翠雛的母親。詳請參看邱坤良，《昨自海上來——許常惠的生命之歌》，臺北，時報出版公司，1997 年 8 月，頁 229，274。

<sup>5</sup> 請參閱龍沐勛，《唐宋詞格律》，臺北，里仁書局，1995 年 8 月，頁 10。

<sup>6</sup> 這是我們對於這一首《長相思》最素樸的理解。關於這闕詞的更深入詮釋，請再參看邱坤良，同上。

<sup>7</sup> 請參閱奧利維亞·梅湘，《我的音樂語言的技巧》，連憲升譯，臺北，譯者自印版，1992 年 3 月，頁 124。

的《月光》(Clair de lune)的啟發。毋庸置疑，德布西《月光》裡的和弦色彩，在這裡被“中國化”了。

笛聲自第 2 小節悠靜地吹出。它開始於和鋼琴右手和弦相同五聲音階素材(C、降 E、F、降 A、降 B)的兩個音：降 E、F，然後於第 3 小節，在鋼琴左手的持續音群已經上移了一個音之後(自第 2 小節的第二拍，骨幹音“D、降 G、降 B”仍然在相同移位的全音階上)，以減五音程，掉落到 B 音之上。我們因此可以看出：這個悠靜的笛聲的音高材料其實是來自全音階的第二移位(降 D、降 E、F、G、A、B)。而從這最開始的三個小節，我們更可以觀察到，鋼琴右手的五聲性和弦，在音響上，同時也具備了調和鋼琴左手和長笛之兩種全音階色彩的功能。除此之外，鋼琴右手持續音群中裝飾性的“音階外音”(如第 1 小節第一拍中的降 E 音，第 2 小節第二拍中的 F 音)，也相當程度地柔化了全音階的生硬感，甚且使得這個持續音群具備了若干與鋼琴右手和弦相同色彩的五聲音階性格，更增音樂的柔和悅耳。

第 4 小節，長笛重複吹奏了降 E 和 F 兩個音，並持續這個 F 音一直到第 5 小節，結束樂句前句。當鋼琴右手停留在一個由兩個五度(F 和 C、降 B 和 F)交疊而成的五聲性和弦時，鋼琴左手也隨之改變為一個以小二度音程輕微浮動於降 B 和 C 音(右手和弦的中間兩個音，低兩個八度)上下兩方的持續音群。而在這新的波動幅度較小的持續音群即將結束時，鋼琴右手卻從第 4 小節的第三拍，平緩地奏出了一段呼應長笛的對旋律，溫潤地詮釋了“笛一枝，月一絲”的詩句。這個抒情的五聲性對旋律(除了兩次短暫地被 B 音 — 或增四音程 — 的出現改變了色彩)，在長笛自第 6 小節開始吹出樂句的後句時，也同時加快節奏，並加大了上下流動的空間，直到第 9 小節結束於調式的主和弦。到這裡，我們同時可以確知構成此曲的基本材料是“以 F 為主音的五聲羽調”。鋼琴左手的持續音群，在樂句的後段則是以削減發展手法<sup>8</sup>減縮材料(色彩略有改變)、加急滾動，最後在鋼琴右手和弦(調式主和弦)的下方，結束於第 10 小節的增五和弦(全音階和弦)。而長笛在重複了“降 E — F — B”這個溫柔中帶著些許期盼的音型之後，自第 8 小節起，又反過來乘著流動的月光，吹奏出一段表現性稍強，有如慈母或故人之殷切探問般的旋律。這個由和聲小音階所構成的旋律片段，先暫時歇止於高八度的 F 音，再

<sup>8</sup> 請參閱梅湘，同上，頁 57。

回到素樸的五聲音階氛圍（前面曾經出現的兩個空心五度交疊而成的和弦之橫向進行），以甚弱音從容地下降，在第 11 小節重新回到主音 F，並結束於第 12 小節，帶出同樣以 F 為主音的五聲羽調的女高音旋律。

從這短短 12 小節的音樂，我們可以初步歸納出構成許常惠先生日後逐漸發展成熟的作曲風格的幾個特點：

- (1) 音樂語言的簡潔、清晰和音響素材的統一：我們已經知道全曲的基本材料是“以 F 為主音的五聲羽調”及其近親：以 F 為主音的小調式。樂曲一開始的持續音群，開始於調式的屬音：C，並以此作為音群之骨幹：“增五和弦”的根音；再漸次依和弦琶音滾動、移位，發展變化。鋼琴右手和弦及抒情性對旋律，除了短暫的色彩變化，須臾不離調式，並結束於調式的主和弦。長笛雖始於全音階素材，卻歸於調式，更帶出相同調式的女高音旋律。在整個段落中，不但“月光”的音樂意象全部委之於樂曲的主要調式素材，笛聲和流水般的持續音群也具備著相當程度的五聲音階色彩。
- (2) 音高素材的色彩功能與結構功能的相融：整個段落雖始於五聲音階調式的屬音，並結束於調式的主音及主和弦（長笛與鋼琴右手），但樂曲基本上是一種色彩流動的調式音樂而不具備絲毫古典調性音樂的張弛性格。五聲性素材，非但為音樂的氛圍提供了一種水墨般的恬淡色調，也上下渲染及於縱向層疊進行的全音階素材。雖然如此，構成調式骨幹的主、屬音：F 和 C，在音樂進行中仍清晰可聞。甚至於，造成增四音程與半音等音樂色彩變化的 B 音和 E 音（第 8 小節，和聲小音階的導音）也是以調式的主音 F 為修飾的對象或行進的歸屬。第 9 小節長笛的導音 E 和鋼琴的下屬音降 B 所產生的增四音程，最後歸結於調式的主和弦，也具備了某種終止式的意涵。
- (3) 音樂的時值（或節奏）要素的“現代性”<sup>9</sup>：音樂的時值要素與音高要素的獨立、分離是二十世紀音樂的重要特徵之一。在這首樂曲裡，我們雖然看不到如史特拉文斯基《春之祭》裡的《大地的崇拜》那種獨立於音高要素的強烈節奏，或梅湘的《為時間終結的四重奏》

---

<sup>9</sup> 或“擬似現代性”（quasi-modernist），因為作曲者在這首曲子裡尚未全面地採用以下我們將討論的作曲手法。

裡系統化的音高要素與時值要素的分離，但是，從這 12 小節的音樂寫作，我們仍然可以發現若干時值要素與音高要素分離的現象。試看，在鋼琴和笛聲的三層音響中，主旋律無疑是在長笛 12 小節前後分明的樂句。當長笛的前句在第 5 小節結束之前，鋼琴右手音響後段的對旋律卻早已於第 4 小節的第三拍奏出；而持續音群的滾動，則遲至第 6 小節的第三拍，才開始新的音群循環變化。除此之外，導奏的鋼琴，中止於第 10 小節的和弦；而長笛的後句，卻是在人聲唱出（第 10 小節）之後，繼續延伸到第 12 小節才結束。這種以錯開各音層段落首尾之時間點的“瓦狀層疊手法”（*tuilage*），旨在模糊音樂生硬的樂句或段落劃分，<sup>10</sup> 靈活音樂氣氛和音響材料的轉換，讓樂曲於層層交疊中持續進行不歇，使得音樂的呼吸與音響色彩的流動更加自由柔韌。從這種寫作手法的適度運用，我們略可看出作曲者對於二十世紀典型作曲技術的掌握。<sup>11</sup>

- (4) 音樂書寫法的細緻與音樂性格的柔美、優雅：如果我們將這幾個小節和作曲家在此之前完成的數部作品略加比較，我們可以發現，在這首曲子裡，許常惠先生已經開始展現了他對於音樂書寫技術（*écriture*<sup>12</sup>）的更深入掌握。比方，鋼琴與長笛，三個音響層在音區上的均衡配置；笛聲和鋼琴右手對旋律之作曲法上的複線性考量；第 3 小節笛聲的 B 音被同小節第二拍鋼琴右手的五聲性和弦加以包裹的悅耳；<sup>13</sup> 第 8 小節第三拍，在笛聲的 E 音與鋼琴右手的降 B 音產生了一個造成音樂色彩變化的增四音程時，鋼琴左手音群的第三個 32 分音符隨即短暫地還原為 B 音，以避免和右手降 B 音重複所產生的單調音響。凡此種種，都顯示了一位“未來作曲家”對於音樂

<sup>10</sup> 在古典調性音樂的曲式與樂句結構中，這種劃分主要是藉由終止式的功能來達成。因此，這類瓦狀層疊手法似乎也具備了某種“去終止式”的作用。

<sup>11</sup> 如過我們不從時間的面向來觀察，上述作曲技術，也可以放在音樂“織體”（或“織度”，*texture*）的範疇中來討論。這種寫作手法的佳例，請參看史特拉文斯基《春之祭》的導奏。

<sup>12</sup> “*Écriture*”，音樂書寫法，也就是一般了解的和聲學、對位法、賦格、變奏等基本作曲技巧。法國音樂院教學傳統將這類作曲基礎課程統稱為“*écriture*”。

<sup>13</sup> 這種由於旋律與和聲的貼合所產生的聽覺上的官能性歡愉，正是地道的法蘭西音樂書寫法所追求並引以為傲的。

基本寫作技術的掌握和音響的細膩感受。此外，無論是鋼琴持續音群的潺潺水聲、五聲性和弦的徐徐流動、簡樸幽靜的笛聲、抒情的鋼琴對旋律，都貼切地詮釋、補強了作詞者的情感和詩意，並具備了一種自然的溫潤性格。這種優雅的音樂風格，在作曲家日後的作品中更是隨處可見。

樂曲的第二個段落開始於第 10 小節的女高音旋律。“笛一枝，月一絲”的樂句前句，是以五聲羽調倚聲唱出。旋律的緩緩上行，彷彿引領我們隨著笛聲與月光仰首遠望那浩瀚的夜空。托襯著旋律的鋼琴和弦始終是以五聲音階為素材。從第 12 到第 16 小節的鋼琴和聲，我們可以再度驗證作曲者意圖以五聲音階為全曲之基本色調和統御性材料，再嘗試於其中透過西洋傳統和聲手法與音響觀念，賦予若干音高素材以結構意義的作曲旨趣。試看，第 12 小節的和弦是由以 C（主調式的屬音）為主音的五聲羽調（C、降 E、F、G、降 B）所構成。它並且是以一個去掉了導音的調式屬和弦疊置於鋼琴左手的四度疊置和弦之上。當這個和弦進行到第 13 小節，鋼琴左手的四度疊置和弦平行上移了四度，右手則進行到調式的主和弦，音高材料自然也回到了以 F 為主音的五聲羽調。去除了導音的屬和弦進行到調式之主和弦，由增四音程的解決所產生的張弛性格不再而和弦之主從關係猷存；疊置於下方的四度和弦的平行上移（它的跟音則是由“主”到“下屬”），卻又沖淡了上方和弦在音響上的終止色彩。接下來的第 14、15 小節，材料基本上仍在主調式。這群與人聲旋律反向平行下移的四度疊置和弦，其實是由第 4 小節的五度交疊和弦開離、增衍而成。第 16 小節結束樂句前句的主和弦，作曲者更在其中填入了降 E 和降 B 兩個音，讓這個“五聲俱足”的和弦因為四度音程的添加、疊置，聽來更加飽滿。除此之外，第 15、16 小節的和弦進行也同樣具有前面已曾出現的變格終止意涵。這些和聲配置的特殊趣味，讓我們不斷地看到了作曲者臨摹西方大師（德布西！）的音樂書寫，並試圖融入東方素材，追索和弦音響意義，探尋個人音樂語言的痕跡。

音樂從“吹得銀雲破月飛”的“吹”字的歌唱開始活躍，旋律素材則是以 F 為主音的自然小調。在“吹”字的歌唱與笛聲的波動起伏間，鋼琴從低處以略帶半音色彩的五聲音階素材向上推動，再於鋼琴左手回到調式主音持續地八度跳動，並以右手細碎的三連音群急速間歇下落。長笛在“吹得銀雲



破月飛”的詞句完整唱出時，先於第 19 小節吹奏出一個有如德布西《牧神午後序曲》之長笛旋律的半音下降音型，再上升至高處的 F 音，經過一個較為從容的半音迴旋，再回到五聲音階素材，非常旋律性地上下梭巡（第 21 小節五聲性旋律的悠然下降，我們在前面的和弦平行下移已曾聽聞），最後結束於高音 F。人聲旋律以一個“音階外音”的降 G（這個產生半音要素的音，在不久以前長笛的“牧神午後音型”即已出現）吹破了銀雲，鋼琴右手再度快速地爬升，像似那隨著笛聲穿透雲層之後飛逸而去的月光。人聲旋律結束於感嘆自問的“佩環何處歸！”的吟唱。鋼琴於調式主、屬音的持續跳動中，以一個增五和弦“解決”到五聲性的疊四和弦（由調式的主、屬、下屬音所構成），結束段落。

第三個“激動的”（Agité）段落，速度較之前兩個段落加快了大約一倍。再現的鋼琴左手持續音群，如水流之急促，暗示了詩人此時內心的焦慮；鋼琴右手的五聲性和弦，也因為音程的緊縮與音域的大幅變化而不再那麼從容、悠閒。高揚的笛聲更增強了質問的語氣。這個新的長笛音型可以說是從第 19 小節的“牧神午後音型”變化而來，但它其實更像是直接取自德布西著名的長笛獨奏曲“水妖”（Syrinx）的旋律碎片。“開也遲，落也遲，過盡三秋花不知”的詞句仍以五聲羽調唱出（除了第 32 小節的 G 音）。長笛自第 28 小節起也轉為不同移位的五聲音階素材（羽調：降 E、降 G、降 A、降 B、降 D，除了裝飾音 E）。它先在高處以較長的時值略作起伏，彷彿感嘆著歲月的流逝，再急速下降到中低音域；最後以略反向於人聲的對位線條收束樂句，經過一個極短暫的過渡小節，進入尾聲。

最後的詞句“冷香如霧時”仍以羽調倚聲唱出。速度回復了樂曲開始時的悠慢，旋律則結束於較不確定的下屬音降 B。長笛在低音域卻結束於調式的屬音 C，“牧神午後音型”簡短重現了一次。如果我們將這兩個線條合觀，它們顯然是漂浮、游移於調式的主屬和弦之間。鋼琴先以一個主和弦的第一轉位填入降 E、降 B 兩音的五聲性和弦來烘托“冷香”二字，再逐漸上升；當霧氣消散，音樂於極弱音中結束於調式的下屬和弦的第一轉位。總的來看，我們也可以將尾聲的前兩小節全部視為“著了色的主和弦的轉位”，最後一個小節為“帶有添加音（或九和弦）的下屬和弦的轉位”。再一次，五聲音階素材的色彩變化中涵藏了音樂的結構性要素。

II  
昨 自 海 上 來  
En revenant de la mer, hier

Tranquille mais mouvement (d - 54)

原 詩

譯 詩

Quatuor à cordes  
avec les acordes

1<sup>er</sup> Violon

2<sup>e</sup> Violon

Alto

Violoncelle

4/

う み か ら ち て あ て う み の く

從 海 上 來 風 舞 洋 的

mp

mp

mp

mp

mp

## 2. 《昨自海上來》

在《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》首演之後，許常惠先生隨之完成了《昨自海上來》，<sup>14</sup>並於翌年的4月21日，於返回台灣之前，途經日本，首演於東京。這首曲子還曾經為作曲者贏得了一項榮譽：獲選為該年義大利羅馬「國際現代音樂協會」（ISCM）徵選作曲比賽的「入選佳作」。<sup>15</sup>

這是一首編制相當少見的作品：為女高音和弦樂四重奏。在樂曲裡，作曲者採用了他的一位日本友人高良留美子女士<sup>16</sup>的日文詩作來譜曲。如果說《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》是年輕的中國作曲家回歸其自身母文化的音樂資源，逐漸摸索出自己的音樂風格，開始建立其自信心的作品，那麼，《昨自海上來》便可以說是許常惠先生力圖涵融亞洲音樂文化，意識地以一位亞洲作曲家自居的探索之作。在《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》裡，許常惠先生是以德布西的音樂語言為模仿學習的對象，再嘗試於其中注入東方的要素。中文詩詞的意涵與聲調特質讓他自然而然地採取五聲音階作為音樂的主要素材。而在《昨自海上來》，音響上混雜並存的異質性多樣素材（包括日文歌詞）和某種現代作曲法上的“形變”（*metamorphose*）觀念的初步嘗試，雖然最後是來自於聆聽岳禮維<sup>17</sup>《鋼琴協奏曲》的感動和鼓舞（下詳），但整部樂曲最初的創作衝動與樂思的醞釀卻是來自於作曲家在巴黎夏佑宮（Palais de Chaillot）目睹、聆聽了印尼巴里島的甘美郎音樂之後的啟發和反省，在《巴黎樂誌》裡，作曲者寫道：

然而東方音樂的精神與西方確實相差得很遠！那一天在夏意奧宮（常惠師譯名）聽了從印尼巴里島來的樂團與舞蹈團的演出後，更深刻地提醒了我。

<sup>14</sup>根據《巴黎樂誌》裡的相關日記，這兩首曲子的構思與寫作期間應該是重疊的，而《昨自海上來》完成於《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》之後則毫無疑義。除了我們以下的討論，也請讀者自行參看《巴黎樂誌》1957年12月9日、1958年4月24日、9月19日的日記。

<sup>15</sup>請參看蘇育代，《許常惠先生年譜》，彰化，彰化縣立文化中心，1997年8月，頁23。

<sup>16</sup>高良留美子女士，她同時也是此曲的題獻者。

<sup>17</sup>岳禮維，André Jolivet（1905~1974），法國作曲家。在梅湘《我的音樂語言的技巧》中文版裡，拙譯作“若立偉”。在這裡，我們暫採取常惠師從《巴黎樂誌》以來一直使用的一個帶有相當強烈儒家色彩的譯名。這個譯名說明了常惠師對於他的作曲啟蒙恩師的孺慕之情。

想一想東方音樂吧！印尼的、日本的、印度的，或者我們中國的，我們從來沒有聽過東方音樂家在講和聲學、對位法、曲式學……，也許我們根本就不存在這一套東西！我自己曾經為這一點，為這一套東西的缺乏責罵了東方音樂家的落後，但那一天聽了巴里島音樂家的演奏，我的頑固的想法被動搖了！我們東方音樂是何等的自由，何等自然！何等有生命，無裝飾的、原始的生命。（…）誰說音樂需要和聲學、對位法、曲式學？東方音樂家根本就不認識這一套，而照樣在作音樂！（…）和聲學、對位法、曲式學，好像一連串鎖鏈，把西洋音樂約束著、壓迫著；多麼嚴重，多麼痛苦！<sup>18</sup>

由於這個反省和質疑，許常惠先生《昨自海上來》的作曲旨趣，首先便是揚棄了對於西洋傳統音樂書寫法之和聲學與對位法的考量，<sup>19</sup> 轉而採取一種以多樣性素材縱向（垂直）疊置、橫向（水平）並行，類似於印尼甘美郎音樂的異音（heterophony）手法，作為寫作此曲的基本方法。雖然如此，在樂曲一開始，我們還是可以明顯發覺，作曲者在這些混雜的音響材料的運用中，仍然沒有忽略音高素材的結構性功能。

從整部作品的前面四個小節，我們首先觀察到，旋律性較強的第一小提琴和人聲是由“以 A 為主音的日本音階”為素材（A、降 B、D、E、F、A，加上一個半音要素的“導音”：升 G）。<sup>20</sup> 明乎此，我們再回頭來看首先登場的大提琴搖曳音型。它開始於 E 音（上述日本音階的“屬音”），隨之以小二度搖曳於 E、F 之間；再擴大空間，大致以 E、F 為中心，上下搖動於升 C、A 之間。類似《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》的鋼琴左手持續音群之具備了五聲音階與全音階的音響色彩，這個大提琴搖曳音型也具有一種同時帶有半音階和全音階色彩的多義性格（ambiguity）。至於中提琴和第二小提

<sup>18</sup> 許常惠，《巴黎樂誌》，頁 81~82。

<sup>19</sup> 作曲者口述，1997 年 7 月 19 日於臺北。雖然在和作者的訪談中，常惠師實際上是說這是在《葬花吟》裡採取的作曲觀念，但是這個想法無疑在《昨自海上來》的創作中已經付諸實現。如果容許我們以另一種說法來解讀這句話，也就是，相對於《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》，作曲者在這首曲子裡較不去考量傳統音樂書寫法（或聽覺訓練）對於作品的聲響控制。

<sup>20</sup> 如果我們說五聲音階是《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》裡居於主導地位的“統御性”素材，那麼我們可以說「日本音階」便是《昨自海上來》裡色彩鮮明的“表現性”素材。甚至於從樂曲的第 17 小節開始出現的印尼音階（以升 C 為主音：升 C、D、E、升 G、A、升 C）都和它有著極為有趣的相似音程結構（請讀者自行拆解）。

琴，它們首先開始於五聲音階素材（C、D、E、G、A）的弦樂琶音，再各自陸續加入增四、大七等帶有無調性色彩的不協和音程，直到第 6 小節，才雙雙轉變為全音階素材。到此為止，我們已經看到了幾種不同色彩的音響層的交織進行：大提琴的半音階與全音階色彩、中提琴和第二小提琴的五聲音階與無調性色彩、第一小提琴和人聲的日本音階與半音色彩。在這短短四個小節裡，整部樂曲的音響材料已經燦然大備！這是我們對於構成樂曲的最初幾個小節之音高素材的縱向觀察。

我們再看，當人聲旋律的第一個樂句前句在第 5 小節結束時，日本音階的音響素材轉到了大提琴聲部，而人聲（於 E 音的重複）和第一小提琴的音響色彩卻先轉變為以 A 為主音的自然小調，再各自於第 6 小節轉入兩種不同移位的全音階素材。中提琴和第二小提琴，則從第 5 小節的五聲音階素材（帶有增四色彩）轉入第 6 小節的全音階素材（第一移位）。也就是，當音樂通過第 5 小節進入到第 6 小節時，整個樂曲的音響材料已經在各聲部的瞬息變化中，轉為完全不同縱向組合的音響結構了。這種“在音樂不斷的行進中，透過若干構成音樂的基本音響材料如音階組織、音高素材的逐漸改變，以達到所有構成要素乃至於整體音樂形貌的改變。亦即，由音響素材的漸進遞變而終於導致音樂形貌的改變”，也就是我們在前面曾經指出的，作曲者對於當代作曲法上的“形變”（metamorphose）觀念<sup>21</sup>的探索旨趣了。而這個作曲旨趣，以及作曲者在這首樂曲中所營造的，一種完全迥異於《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》之細緻柔美的混雜“粗野”音響，除了印尼甘美郎音樂的啟發，更來自作曲者在往後的巴黎學習生活裡，聆聽岳禮維音樂的感動與激勵。許常惠先生在他的《巴黎樂誌》裡如此生動地寫道：

岳禮維好像是一個魔術師，這個魔術師會玩人的心弦，特別是管弦樂法，（……）。他的音樂到處使我感到支離分裂的神經。奇怪的是，這種支離分裂的神經，同時能使我感到強壯的全盤力量。這恐怕是由於在那支離分裂和零亂破碎的樂段中，不斷地聽到強壯律動的節奏與哀愁潦倒的旋律，發生出來一種統一力量。（……）整個協奏曲在緊張中進行，毫無空間。雖然第二樂章慢板

<sup>21</sup> 此種盛行於戰後歐陸六、七零年代之音樂創作觀念的集大成者是移居德國的匈牙利作曲家李給替（G. Ligeti），如他的《第二號弦樂四重奏》、《為 13 件樂器的室內協奏曲》和若干著名傑作如《氣氛》、《冒險》，以及他關於此種創作理念的相關論文。在此我們尚無法詳論。

中，有相當長一段優雅的東方色彩的描寫，但這不過是一種『變化』。對了，就是這個『變化』。『變化』就是岳禮維的生命。各種音樂要素的變化，西歐的、亞洲的、非洲的；節奏的、旋律的、和聲的；音長的、音量的、音色的；甚至於肉體的、精神的、靈魂的……，這一切在沒有休息裏連續地變化。我所以感到支離分裂、零亂破碎，並不是曲式上的問題，而就是『變化』的問題（…）<sup>22</sup>

然而，這種對於戰後歐陸音樂的『變化』心靈與“現代性”的強烈體驗，和充滿了質疑與探索精神的藝術青年在創作與音響觀念的大膽嘗試，在作曲家結束了巴黎的異國學習生活，回到家鄉，開始尋找他的母文化的音樂泉源之後，無論在精神狀態和創作實踐方面都有了相當合理而饒富意味的轉向。

### 三、《葬花吟》

《葬花吟》是許常惠先生作品編號 op.13 的清唱劇，首演於 1962 年 3 月 27 日台北國立藝術館《製樂小集》第二次發表會。樂曲的創作意念來自作曲者自 1961 春天與藝評家顧獻樑於台灣北部佛教寺廟採集佛教梵唄的感動。這是許常惠先生自法國留學歸來後首次個人的田野採集工作，採集的動機則只是為了尋找作曲的寫作靈感。<sup>23</sup>《葬花吟》題材的選擇也是作曲者經由顧獻樑先生介紹，閱讀《紅樓夢》之後的成果。<sup>24</sup>依作曲者的想法，這是一首中

<sup>22</sup>許常惠，同上，頁 104-105。這一段對於岳禮維音樂的精彩描述，是我們在《巴黎樂誌》裡可以找到的，許常惠先生直接對於二十世紀音樂的“現代性”的兩處重要體驗文字之一（另一處是在《巴黎樂誌》1957 年 12 月 9 日，關於巴里島樂舞聆後感的日記中）。在這篇日記的一開頭，年輕的作曲家激動地寫下：「多久沒有這樣激烈地興奮了！今晚在喜歌劇院上演的芭蕾舞：『鋼琴協奏曲』，對於我是等於一次內心裡的革命，不到半小時裏，我突然領悟了幾年來不明白的『現代』這個怪物！這一瞬間，我終於找到活在『現代』的自己，站在『現代』思考的自己。好也是，壞也是；美也是，醜也是；快樂也是，痛苦也是；沒有神祕，沒有超然；我赤裸裸地體驗到『現代』這個怪物。我歡喜的想哭泣，興奮得想發瘋！」。有關二十世紀音樂的“現代性”，限於篇幅，我們在這裡不另作深論。

<sup>23</sup>請參看許常惠，《追尋民族音樂的根》，臺北，樂韻出版社，1987 年 1 月，頁 53；許常惠，《音樂史論述稿（一）》，臺北，全音樂譜出版社，1994 年 4 月，頁 95-96。

<sup>24</sup>作曲者口述，同上。

國風格的“安魂曲”，<sup>25</sup>音樂風格因此力求簡樸莊嚴。

全曲由作曲者依曹雪芹《紅樓夢》第 27 回。《葬花吟》<sup>26</sup>之詩意，自行分為六個段落（或五個段落加 coda）。

音樂開始於悠靜的引磬聲。在女聲合唱依次以四度疊置的五聲性和聲唱出首句歌詞“花謝花飛飛滿天”之後，女高音獨唱以五聲羽調(A、C、D、E、G)平靜地吟唱出旋律。在結束第一個樂句的詩句“落絮輕沾撲繡簾”出現之前，女聲合唱始終是以和諧的五聲性和聲（四度、五度、六度交錯疊置）襯托著五聲羽調的旋律。至該詩句出現時，女聲四部的獨唱才依次唱出抑抑揚格（anapest）節奏的經過音型，並逐漸轉變為帶有半音階性格，輪唱於五聲性和聲的各部之間的“無詞歌”（vocalise），帶出依五度循環原理轉換調式的下一個五聲羽調（E、G、A、B、D）樂句：“閨中女兒惜春暮，…”。

無詞歌的女聲獨唱至第 11 小節逐漸收束為大小二度音程起伏的持續音群；並以此持續音型，於第 12 小節構成一個四部合唱的經過小節，在音量逐漸加強中導入下一個五聲羽調（B、D、E、升 F、A）的樂句：“柳絲榆莢自芳菲，…”。到了這個樂句——也就是全曲的第一個段落——最後的詩句：“明年閨中知有誰”結束時，旋律卻終止於調式的下屬音 E（而和聲則明顯地仍然在以 B 音為主音的五聲羽調上）。

在這個段落中，從第 1 小節的導引之後，引磬始終規律地扮演著斷句（詩句）和承接樂句的角色。

樂曲的第二個段落是由女聲獨唱以近乎朗讀的風格唱出。作曲者於 1961 年完成的《清唱曲——白萩詩五首，op. 12》中已開始嘗試此種自由吟唱風格的寫作。樂段承接第一個段落的結束樂句，開始於以 B 為主音的五聲羽調。之後，在本段落的第三句詩：“明年花發雖可啄”轉入以升 F 為主音的五聲羽調（升 F、A、B、升 C、E）。到了第四句詩：“卻不道人去櫟空巢也空”，升 G 音的出現讓音樂從五聲羽調轉入了同主音的五聲商調：升 F、升 G、B、升 C、E（它同時預示了下一個音高素材完全相同，以升 C 為主音的五聲羽調：升 C、E、升 F、升 G、B 的出現）。然而在第 22 小節，四部合唱以“花

<sup>25</sup>請參看許常惠，《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》第五期抽印本，臺北，國立師範大學音樂研究所，1996 年 12 月 31 日，頁 5。

<sup>26</sup>根據胡適舊藏，乾隆甲戌（一七五四年）脂硯齋重評石頭記。

謝花飛飛滿天”連接樂曲的第二、三段落時，音樂卻又轉回了以升 F 為主音的五聲羽調。

音樂自詩句“一年三百六十日”，藉由以升 C 為主音的五聲羽調（升 C、E、升 F、升 G、B）開始樂曲的第三個段落。這個對位風格的段落呈現了中國五聲音階調式在複線寫作手法中解釋的多義性，和藉由同主音轉調微妙地改變音樂色彩的趣味。

在本段落的第一個樂句，女高音獨唱先從以升 C 為主音的五聲羽調（升 C、E、升 F、升 G、B）轉入以升 G 為主音的五聲羽調（升 G、B、升 C、升 D、升 F）——第 25 小節，詩句“明媚鮮妍能幾時”——。合唱聲部則首先於第 24 小節，由第一女中音獨唱以升 G 為主音的五聲羽調唱出“花謝花飛飛滿天”主題，並以之對位女高音獨唱。第二女中音獨唱接著在第 25 小節，以升 D 為主音的五聲羽調（升 D、升 F、升 G、升 A、升 C）唱出相同主題，並對位女高音獨唱。

到了第 26 小節（詩句：“一朝飄泊難尋覓”）的女高音獨唱，我們仍然可以將它解釋作是以升 G 為主音的五聲羽調（實際上也可解釋為以 B 為主音的五聲宮調）。至於合唱的對位聲部，個別來看，似乎是由第二女高音獨唱開始，依次以升 C 為主音的五聲商調，升 G 為主音的五聲羽調（第一女中音獨唱），升 F 為主音的五聲商調（第一女高音獨唱），升 B 音為主音的五聲商調（第二女中音獨唱），唱出“花謝花飛飛滿天”主題；並自第 27 小節，由第二女高音開始，依次於各聲部加入抑揚格（iambus）節奏的伴奏音型。然而，當我們仔細檢視這兩個小節的所有音響材料，卻可以發現它們其實是回到了以升 C 為主音的調式（由五聲羽調：升 C、E、升 F、升 G、B，加上變音：升 D、A，成為以升 C 為主音的自然小調：升 C、升 D、E、升 F、升 G、A、B。第 27 小節伴奏音型的趨向於升 C、可以支持我們的這個解釋）。

第 28、29 小節（詩句：“花開易見落難尋”），女高音獨唱便從這個調式模糊而色彩統一的段落，進入了以升 C 為主音的五聲商調（升 C、升 D、升 F、升 G、B）。合唱部份，除了持續抑揚格節奏的伴奏音型，各聲部獨唱的“花謝花飛飛滿天”主題則轉變為帶有半音階與三全音色彩的無調性線條。到了第 30 小節，女高音獨唱轉入以升 D 為主音的五聲羽調（升 D、升 F、升 G、升 A、升 C，加上變音：升 E、B）；合唱聲部則在該小節的第 9 拍，



以基本上相同素材的五聲音和聲，與女高音獨唱一起於強音中結束整個段落。但是在第 31 小節的前四拍，由於第二女高音聲部的半音變化與第二女中音的全音階音程變化，使得合唱的垂直聲響與女高音獨唱之間產生了無調性的不協和音響效果。

至於本段落女高音獨唱的吟唱方式，則可以說是前兩個段落的折衷。也就是，詩句基本上是以一字一拍（自第 28 小節起為一字二拍），素樸的等值節奏唱出，再藉自由添加的八分音符（自第 28 小節起為四分音符）增加詩句朗讀的抑揚效果。

接下來的第四個段落（自詩句“杜鵑無語正黃昏”起），音樂活躍的宣敘性格讓我們想起《昨自海上來》的中間段落。曲式上，《葬花吟》與《昨自海上來》二者之間也頗有相似之處。也就是，《昨自海上來》是以日文詩的五段詩節（strophe）為基礎，構成音樂曲式上的拱形結構：A1 — A2 — B — A3 — A1'（縮節了的 A1）。兩端的四個段落是以極其混雜的材料：日本音階、五聲音階、半音階、全音階、印尼音階、無調性音響，不斷地遞變行進；夾在中間的簡短的宣敘性段落，則是以自然小調音階為素材。至於《葬花吟》的音響素材，除了極少數帶有半音階或無調性色彩的片斷之外，作曲者顯然是刻意以素樸的五聲音階為材料，並以中國古已有之的五度循環原理為調式轉換的依據。<sup>27</sup> 在曲式方面，如果我們以各個段落女高音獨唱的吟唱方式為一種劃分標準，那麼《葬花吟》的六個段落可以說是屬於一種輪迴曲式：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（等值節奏，或 A1'）。<sup>28</sup> 但如果我們將第二段的女高音獨唱看作類似於協奏曲裝飾奏（cadenza，只是它是置於全曲的開始段落之後，而不是結束段落之前）的一個添加的獨唱段落，而將此段落暫時擱置一旁，則整個曲子的結構就和《昨自海上來》的拱形結構（A1 — A2 — B — A3 — A1'）相同了。只是在《葬花吟》中，作曲者另以佛教音樂《五會念佛》之速度逐漸加快的意念，豐富了全曲的曲式設計（而在這個設計中，第二段女高音獨唱的速度放慢仍是

<sup>27</sup>同註 22，頁 6。

<sup>28</sup>同註 22。

《五會念佛》曲式的一種修飾)。<sup>29</sup>

在音高材料方面，這個段落是以降 B 主音的五聲羽調（降 B、降 D、降 E、F、降 A）所構成。它是由前一個段落的結尾部份，以升 D（同音異名一降 E）為主音的五聲羽調依五度循環原理轉來。音樂自第 78 小節（詩句：“花魂鳥魂總難留”，…）即轉入以 F 為主音的五聲羽調（F、降 A、降 B、C、降 E）。整個段落的最後一句詩：“鳥自無言花自羞”，女高音獨唱雖然轉回了以降 B 音主音的五聲羽調；然而從合唱部份整體觀察，音樂已轉入以 F 為主音的五聲羽調迨無可疑。

合唱部份，在段落開始時先是以輕聲（*pp*）而有力的ㄟ音，配合首度出現的木魚敲擊聲，來增添詩句吟唱的“道白”性格。到段落將結束時，木魚聲消失了，音樂則加入八分音符的圓滑奏唱法，在逐漸增強中帶入全曲最高潮的下一個段落。

第五個段落，樂曲到達了《五會念佛》的最後一個速度轉急的段落。在這個段落中，作曲者更以中國傳統音樂的《緊中慢》手法，讓女高音獨唱以較慢速度規律吟誦的悠揚旋律（詩句：“願奴脅下生雙翼”，…）與合唱聲部十六分音符一字，急速念佛式的音樂並置。合唱聲部的詩句則是從最開始的“花謝花飛飛滿天”念唱至“他年葬儂知有誰”；並和女高音獨唱一起，在同一句詩中結束段落。

這個段落的調式，依次從以 F 為主音的五聲羽調，經由以 C 為主音的五聲羽調（C、降 E、F、G、降 B，但是在第 114~117 小節，詩句“強於污淖陷渠溝”，有短暫的商調色彩），以 G 為主音的五聲羽調（G、降 B、C、D、F），以 D 為主音的五聲羽調（D、F、G、A、C），轉回了樂曲最開頭以 A 為

<sup>29</sup>關於《五會念佛》，作者是獲益於師大同學高雅俐關於台灣佛教音樂之研究的啟發。它的基本速度結構如下：

第一會：平聲緩念“南無阿彌陀佛”（《葬花吟》第一段落：Andante ma non troppo）

第二會：上平聲緩念“南無阿彌陀佛”（《葬花吟》第二段落：Lento，曲式上的修飾設計）

第三會：非緩非急念“南無阿彌陀佛”（《葬花吟》第三段落：Moderato）

第四會：漸急念“南無阿彌陀佛”（《葬花吟》第四段落：Allegretto）

第五會：四字轉急念“阿彌陀佛”（《葬花吟》第五段落：Presto）

而實際上，一般佛教法會和早晚課在念佛將結束時，會回到開始的平聲緩念（《葬花吟》：coda）。

主音的五聲羽調。

木魚的敲擊聲始終伴隨著合唱聲部的念唱，它的持續敲擊和引磬在整個樂段快結束時的加入，增加了音樂的張力與宗教的氣息。

結尾的最後一個段落，音樂經由五度循環回到了最初的以 A 音為主音的五聲羽調。女高音獨唱的旋律吟唱較開始的段落自由。合唱聲部則以和諧的五聲性和聲襯托之，音樂性格與音響色彩皆呼應樂曲最開始的段落，但各聲部的詩句吟唱則錯落雜沓，互相有異（與女高音獨唱依次唱出最後的四句詩：

“試看春殘花漸落，便是紅顏老死時，一朝春盡紅顏老，花落人亡兩不知”）；一直到最後兩個小節才又各自覆述了一次“花謝花飛飛滿天”，然後和引磬規律而平緩的敲擊聲一起，莊嚴寧靜的結束樂曲。

## 四、《女冠子》

《女冠子，op.14》是許常惠先生緊接著《葬花吟》之後，於 1963 年完成的作品，卻遲至 1984 年 11 月 17 日才首演於台北。在這首曲子之前，作曲者雖然已經開始了清唱劇《兵車行》的寫作，但《兵車行》完成於 1965 年（實際寫作時間為 1958 年至 1965 年，1991 年修訂完稿），首演更遲至 1995 年（1 月 26 日於台北），因此，《女冠子》可以說是許常惠先生的作曲生涯中所完成的第一首為人聲與樂隊合奏的樂曲。<sup>30</sup>

如果說《葬花吟》讓我們想到了《昨自海上來》，那麼，《女冠子》同樣讓我們想到了《兩首室內樂詩》裡的《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》。試看，在演奏編制方面，《昨自海上來》是以女高音加上弦樂四重奏；《葬花吟》則是以女高音加上女聲四部合唱（有關曲式和音響材料的異同，此處不贅）。而《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》的編制是長笛、女高音和鋼琴；《女冠子》則是女高音、打擊樂、鍵盤樂器、豎琴和弦樂五部。從這兩組樂曲的寫作年代與曲趣相互比較觀察，我們有理由相信《葬花吟》和《女冠子》是《昨自海上來》和《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》這兩首自由編制的《室內樂詩》之創作意念和作曲技巧的反省，擴充與繁衍。在《女冠子》裡，弦樂五部取

<sup>30</sup>請參看蘇育代，同上，頁 122。

代、擴大了《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》裡長笛和鋼琴右手部份的五聲性和弦與抒情性對旋律；而在後者中，鋼琴左手的持續音群與音程跳動則被前者的打擊樂、鍵盤樂器和豎琴取代，並以樂隊寫作手法加以擴充了。

曲式方面，《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》作曲者是依陳小翠填詞的《長相思》，將全曲分為三個段落和一個簡短的尾聲；《女冠子》則結合了五代詩人韋莊的兩闋詞，將全曲分為兩個大段落。第一個段落由三個小段落所組成，結構類似《八月二十日夜與翠雛同賞庭桂》的主要三個段落的劃分：第一個小段落是 12 個小節樂隊的導奏；之後，作曲者將所採用的第一闋《女冠子》依詞意變化分為兩個性格互異的小段落（各 12、7 個小節）。全曲的第二個大段落在構造上是第一個段落的再現、擴充與延長。它可再分為五個小段落，依次是：12 個小節的導奏的再現（或間奏），9 小節半音動機的詞句吟唱，和 19 個小節由半音動機之對旋律橫向擴展而成的段落；最後的詞句再由 12 個小節的五聲音階旋律唱出，並以 13 個小節半音動機的尾聲結束全曲。在進入以下正文的分析之前，我們先將《女冠子》的曲式結構簡列如下：

- I、A（樂隊導奏，12 小節）— B（半音動機詞句吟唱，12 小節）— C（五聲音階詞句吟唱，7 小節）
- II、A'（導奏的再現，12 小節）— B'（半音動機詞句吟唱，9 小節）— D（半音動機之對旋律的橫向擴展，19 小節）— C'（五聲音階詞句吟唱，12 小節）— coda（A''，半音動機反覆，呼應導奏，13 小節）

樂曲開始於大提琴和中提琴的四度連續上行動機。音高材料明顯是由五聲音階所構成（B、升 C、升 D、升 F、升 G）。這個四度上行動機結束於一個持續了三拍的 B 音。它和在第 2 小節同時進入的第二小提琴的 F 音、木琴滾奏的 E 音、和第一小提琴緊接著進入的降 B 音，構成了一個由相隔四度的兩個三全音疊置而成的不協和和弦。這就是構成整首曲子的基本音響材料了：五聲音階調式與協和的完全四度音程，自由無調性和聲及其和弦構造所內含的不協和的小二度音程（或半音階）與三全音音程（減五或增四音程）。

四度上行動機在第 2 小節的最後一拍，以略為變化的五聲音階調式（升 C、升 D、F — 升 E、升 G、升 A）覆述一遍。這次的上行動機結尾更急促了；“音階外音” B 的添加，也為這個極其協和的聲響注入了小二度（升 A、

B) 與增四度 (F、B) 的無調性要素。在持續的升 C 音的上方，第一和第二小提琴緊密地接連在高處拉出 F 和 E 的小二度音程，並平行上移一個半音；再由第一小提琴由降 G 音開始，單獨拉出一段將近三個小節 (4~6) 的半音階下行與上行音型，預示了第二個段落開始時 (第 13 小節)，女聲獨唱之半音引導動機的出現。這 12 個小節的樂隊導奏，從第 1 小節到第 9 小節是一個完整的樂句。兩次的四度上行動機是樂句前段的揚句 (arsis)；自第 4 小節第一小提琴的降 G 音開始到第 9 小節的降 B 音是樂句後段的落句 (thesis)。<sup>31</sup> 之後的三個小節則是添加的樂句尾綴和連接段落的經過音型。在落句和尾綴之間 (第一小提琴)，弦樂四部以帶有裝飾音型的線條層疊連接 (第 6~10 小節)。這些裝飾音型，或者帶有半音色彩，或者是四度上行動機的修飾與變化。它們先在落句的下方為它添加線條與下降之勢，再於尾綴之前短暫再現了修飾過的四度上行動機 (第 9 小節最後一拍的八度大跳和減五音程)。在第一小提琴半音下行的樂句尾綴之後，各自減半的兩部小提琴，以震音自甚弱音 (pp) 的大七度半音反向級進，收束於甚強音 (ff) 的增四度，引導樂曲進入第二段落的半音動機女聲獨唱。大鈸 (cymbals) 在第 11、12 小節自甚弱音 (pp) 增至中強音 (mf) 的滾奏，增添了樂隊導奏的“揭幕”氣氛。

在第 13 小節，音樂由行板 (Andante) 的導奏進入緩板 (Largo) 的第二個小段落，由女高音獨唱以半音引導動機唱出詞句“四月十七，正是去年今日，別君時。”當詞句自 B 音開始唱出時，導奏結尾處反向收束於增四度的小提琴震音，卻解決到一個大六度音程，讓女高音在協和聲響的襯托中唱出繾綣迴旋的半音動機的詞句。些許幽怨，些許哀愁！在這 9 個小節，上下迴旋於 B 音的獨唱樂句周圍，弦樂器在震音的烘托下，以複線手法，依次由第二小提琴、第一小提琴和中提琴唱出了思慕與渴望的五聲性對旋律。對旋律中添加的半音要素，似乎又加強了樂句起落和樂句內部之音程的擴張與減縮所要表達的詞意的渴慕和欲語還休。“欲去又依依！”這個複線手法的寫作，讓我們想起《葬花吟》第三個段落中以相同手法寫作的兩個小節 (第 26、27 小節)。只是在《葬花吟》的這兩個小節中，作曲者是以相同的音響材料來統

<sup>31</sup> 揚句與落句 (arsis — thesis) 是梅湘的分析語彙，它們和 anacrouse — désinence 同義。請參看梅湘，同上，頁 119。但是在拙譯中，作者採納了張昊師的意見，將後兩個字詞譯作“拍前上揚”和“句尾結落”。

攝各聲部的五聲音階調式，以素樸而同質的音響來表達作曲者所企求的宗教氣息。但是在這裡，不同聲部且材料互異的五聲音階調式，明顯造成了一種無調性的不協和聲響。作曲者在這首曲子裡，是刻意讓音樂還原到詞意所表達的一種塵世的，屬於真實人間的情感了。

音樂在弦樂器輕聲的震音，和以大提琴帶著更多無調性色彩、先落後揚的複調對旋律尾綴為主軸的層疊線條（第 21~24 小節的小結尾）之後，進入了樂曲的第三個小段落。定音鼓在第 23 小節的滑音似乎是預示著下一個段落的悲痛情緒。

自第 25 小節開始的第三個小段落，女高音獨唱依舊是以 B 為主幹音，上下起伏。但這次的旋律線卻是由以 B 為主音的五聲羽調（B、D、E、升 F、A）所構成。裝飾音增添了旋律的無調性色彩，並加強了詩句之有別於半音動機樂句的吟誦性格（但是在這裡，裝飾音的記譜方式若不稍加解說，可能會被演唱者唱成和稍後的再現段落相同的，吟唱風格較平緩的連續八分音符旋律。請參看我們以下分析說明）。自“忍淚伴低面，含羞半斂眉”起，樂句因為詞意的一貫而一氣喝成。結尾的四個小節（“…空有夢相隨。除卻天邊月，沒人知。”），節奏與吟唱尤其自由，作曲者在此顯然是刻意藉中國傳統戲曲唱腔的吟誦風格來加強詞意的幽怨與悲嘆。

樂隊部份，弦樂器自第 25 小節到第 28 小節的聲響基本上是在中提琴、大提琴、低音大提琴的協和音響底層上，由小提琴奏出四度上行動機變化而來的無調性琶音及其對位線條。鋼片琴以八度跳動和半音迴旋的持續音群輕聲奏出一層清脆的音色毯毯。在段落的結尾，弦樂器在第 29 小節，由小提琴的半音平行下移與弦樂五部的半音大跳下滑，和鋼片琴以及新加入的定音鼓之三連音持續音群，將音樂推向了第一個大段落的總奏高潮。這最後兩小節（30~31）的結尾，基本的音響素材是以 E 為主音的五聲音階商調式（E、升 F、A、B、D；鋼片琴持續音群中的裝飾音升 C、升 D 或降 E、F，以及第一小提琴第二分部的降 B 音和定音鼓的升 A 音為調式的音階外音）。木琴、大鈸和大鑼的加入，除了在音色上呼應導奏（大鑼則呼應第 13 小節緩板的開始），也增強了整個段落邁入高潮結束的氣勢。我們還注意到，弦樂器在這個大段落中一直是加上了弱音器演奏的。

樂曲的第二個大段落開始於導奏的再現。速度回復為行板。弦樂器則去

掉了弱音器，從低音大提琴開始，與大提琴奏出四度上行動機。這個段落和導奏的主要不同之處是：(1) 音響加厚的四度上行動機是在鋼片琴之後，於小節的第二拍奏出；動機結尾的持續音 B 上方的聲部，由於大音程的跳動，似乎靈活地延續了這個音程上行的動機，並且改變了導奏中持續的無調性和弦的色彩。(2) 鋼片琴和豎琴在上下八度間的大二度持續起伏，豐富了樂隊的音色。這個持續音群的結尾略有起落，一直延續、連接到下一個段落。木琴因為大音程的跳動與半音變化而較為活潑（尤其是在第 35 小節，藉此活躍的音程跳動填補、連接了弦樂的樂句起落）。(3) 第一小提琴從第 35 小節最後一拍的後半拍開始的八度平行樂句是從半音動機的對旋律變化而來。在它之後，四度上行動機在第二小提琴又出現了一次，然後緩緩下降，並藉由中提琴、大提琴與低音大提琴的添加線條，增強樂句的下降走勢。作曲手法和導奏相似。弦樂聲部最後是在簡短的半音音型相連接的落句尾綴中結束於大提琴的 C 音，並且和鋼片琴結尾的升 F 音，以增四音程導入下一個段落。

這個再現的緩板段落，在女高音獨唱部份，除了半音迴旋動機較前升高了一個半音（以 C 音為主幹音）和音量減弱（為了對比下一個段落高潮的到來）之外，大體上和第一個大段落中的相同樂段沒有太大差異。詞句的半音吟唱（“昨夜夜半，枕上分明夢見，語多時。”）一樣是 9 個小節。但是在這相同的 9 個小節裡，樂隊的配置與半音動機之對旋律的布局改變了。作曲者先是以定音鼓的持續音群來補強詞意所隱含的一種戀人心理的執拗期待。這個配合著詞句，三次相隔一拍出現的持續音群，在時值逐漸削減的同時，音高材料也由三全音、五聲音階，轉到全音階的音響色彩。音量在節制中逐漸加強，並由大鈸的弱音滾奏加以銜接。弦樂隊方面，作曲者先將原來在段落中的複調對旋律暫時擱置，而以兩部第一小提琴的半音迴旋下行和其餘四部弦樂十六分音符音程連續起伏的瓦狀層疊音響加以取代。這個瓦狀層疊音響（和在第 52 小節再度出現的定音鼓持續音群）同時扮演著承接樂段的角色。從材料的相似，我們非常容易察覺，自第 53 小節一直到第 68 小節這個新的樂段，明顯是上一個段落的延續和擴展。

一言以蔽之，這個新的樂段其實是取代原來段落尾綴的三個小節（22~24），將半音動機的複調對旋律加以橫向擴展，成為一個旋律性強烈的獨立樂段，來表現戀人內心的強烈渴望（然而，弱音器的使用卻讓我們感覺

這個渴望仍是受到壓抑的)。在弦樂層疊音響和定音鼓持續音群的帶導與鋪襯之下，我們首先聽到四度上行動機與半音迴旋動機的接合（第二小提琴與第一小提琴，第 53~57 小節），和相同性格之旋律片斷的間歇起落。這些樂句的片斷，欲語還休！都是為了即將到來的宣說內心的強烈渴望做準備。一直到第 61 小節的第二拍，第一小提琴才終於在矇矓的企盼與等待中，完整唱出了這個渴慕的對旋律。

這個對旋律的歌唱無疑是全曲的第二個高潮。它的結尾略有改變，並連接到導奏中出現的半音動機，結束樂句。定音鼓在此時更從全音階的持續音群逐漸加強音量，然後在最強音(*fff*)中敲出執拗的單一音 D(自第 62 小節)，再隨樂句的收束逐漸減弱，消失於兩次的弱音滾奏下滑。鋼片琴接續了弦樂器的音程起伏，間歇敲出清脆的伴奏聲響。第一小提琴旋律歌唱的下方，四部弦樂也接連奏出輔助性的旋律碎片。樂句結束之後，音樂在三個小節(69~71)鋼片琴與豎琴的承接下進入下一個段落。鋼片琴輕柔的聲響與豎琴的四度上行琶音似乎預示著下一個段落短暫的夢幻中的幸福。

這個以五聲音階詞句吟唱為主幹的段落這次卻是以行板奏出(自第 72 小節起)。因為去掉了帶有無調性色彩的裝飾音符，旋律(以 G 為主音的七聲商調)與吟唱方式也顯得樸素平靜的多。這兩者的改變，都是為了表現詞意的夢中乍見依人的欣喜(“依舊桃花面，頻低柳葉眉，半羞還半喜，欲去又依依。”)。

段落開始於鋼片琴的三連音音程跳動伴奏音型。它的音高材料是自由無調性的(比方，在第 72 小節中的三組三連音就分別使用了四度音程、全音階和減五和弦的音響素材)。由於作曲者刻意不採取十二音的寫作方式，這個“自由無調性”的伴奏音響聽起來並不是那麼不協和(甚至因為若干在不同八度上擊出的同音，而稍有薄弱之感)；它或許是作曲者用來豐富詞意，表現戀人乍見舊侶的一種紊亂心情。豎琴以八度平行奏出和詞句吟唱相同的旋律，增添音樂的夢幻色彩。弦樂器以複線手法接連拉出四度上行動機(弱音器去掉了!)。動機結尾處增長了的大小二度起伏，預示了音樂即將進入尾聲，欲去又依依！詞句吟唱結束之後，音樂便由這個增長了的四度上行動機和鋼片琴的音程起落(這次的材料卻是五聲性的，並且是以四度音程跳動為主)導入尾聲。



緩板的尾聲是以三句半音動機的詞句吟唱為主幹。它們的音型其實是呼應導奏中第一小提琴的半音動機（尤其是第一次唱出的詩句“不勝悲”），而不是女高音獨唱的半音迴旋動機。有趣的是這三句半音動機的吟唱，開始的三個音的音程關係是一個大三和弦的轉位（降 D、降 G、降 B），結尾的三個音卻是增四音程關係（降 C、F、B，回到全曲的主幹音）。“覺來知是夢，不勝悲。不勝悲…”。

弦樂器先是以上一個段落延續而來的大小二度音程起伏襯托，連接半音動機的詞句吟唱；然後用兩次的上行動機（音程組織較自由）來呼應導奏，結束樂曲。這兩次上行動機之間增加了一個連接木琴擊奏和弦樂動機的半音大跳下滑。動機結尾的和弦也和導奏相似。豎琴先是以和弦和同音旋律輔助詞句，然後用四度上行琶音連接弦樂和木琴。木琴的強音加速敲擊同樣具有呼應首尾的效果，並加強了音樂結束的張力。

## 五、結語

法國作曲家布列茲在論及作曲家的學習、創作歷程時曾說：

「作曲家對於過去大師作品的分析與記憶，有三個階段：

第一個階段是一種立刻的記憶，完整而徹底的，理性、客觀的分析。他給予作曲家必要的衝力，使他們著手於適切的題材，進行恰當的步驟。然而，即使這位作曲家使用了如何具有個性的語言，我們仍然可以從他們身上依稀看到過往典範的形影。

第二個階段的記憶則是零星的，這是一種局部而帶有偏見的分析性直覺。作曲家充分固守於其自身，不再視過往典型為必須。或許他偶而仍會向這些典型請益，但卻是以一種專斷的方式，帶著如此的掠奪性格，使我們無法分辨他和古今典型的關連。

第三個階段則是一種潛在的記憶，隱蔽而深邃的，這是一種持續而永久的分析。這個時候作曲家已經自足於他固有的思惟，並逐漸與這固有的思惟分離，向著那未知而無法預料的向度前進。確切地說，資源愈多，他的語言

也更有個性……。」<sup>32</sup>

如果我們可以了解、體驗以上的引述，那麼，從本文的分析，尤其是當我們觀察許常惠先生從《兩首室內樂詩》（特別是《昨自海上來》）到《葬花吟》的創作轉折歷程，我們似乎可以發現某種存在於亞洲作曲家的特殊情境。也就是，在一位亞洲作曲家邁向他的音樂風格成熟的創造性階段（亦即，進入了上述第三種對於過往大師的潛在記憶）之前，他在布列茲所謂的第一、二個階段的記憶之間，存在著較一般西方作曲家更為複雜的辨證歷程。要之，在他去國學習歸來之時，他對於他曾經嚮往、心儀的西方大師的“分析與記憶”或許正從上述的第一階段，漸漸走向第二階段；然而在此之際，整個鄉土的文化氛圍，卻同時要求他回溯到上述的第一階段，去對於他自身傳統的音樂資源，進行那“完整而徹底的，理性、客觀的分析、記憶”。且不論東西方傳統音樂美學和文化氛圍的差異，<sup>33</sup> 這個情境本身，就似乎使得亞洲作曲家和當代西方前衛音樂的“現代”心靈存在著一定程度的距離與緊張！<sup>34</sup>

許常惠先生四十年來的音樂事業，當然不是我們在這短短四部作品的分析裡能夠概括，但是從以上的討論，我們似乎也具體而微地看到了一位亞洲作曲家的典型身影。這份初步的分析工作，將督促我們進一步去深入挖掘先生廣闊的音樂作品與學術著作的豐富意義；<sup>35</sup> 這個身影，將不斷激勵我們去思索亞洲音樂文化的未來。

---

<sup>32</sup>Pierre Boulez, 《Jalon》, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1989, P.40。

<sup>33</sup>比方，道家的沖虛恬淡，儒家的“始作，翕如也。從之，純如也，皦如也，繹如也，以成。”的音樂進程，和近代西方音樂對於音響之繁複表現性的追求乃至於當代音樂的暴力性與否定美學的無法相容。

<sup>34</sup>而同時也就是這種情境，為相當數量的亞洲作曲家自然營造了某種“後現代主義”的溫床。

<sup>35</sup>除此之外，許常惠先生影響深遠的幾部音樂隨筆，如《巴黎樂誌》、《中國音樂往那裡去》、《尋找中國音樂的泉源》、《追尋民族音樂的根》，也是有志於探討台灣與中國音樂文化，尤其是“中西音樂文化交流”與“音樂文化主體性之建立”等課題的學者們，值得深入研究的論述。