

# 融合與對話： 從尹伊桑作品《滑奏》探討東西方文化 對大提琴演奏詮釋之影響與啟發

謝惠如

## 摘 要

韓裔德籍作曲家尹伊桑以融合東西方音樂元素聞名，他擅長將西方現代作曲手法、韓國傳統音樂的演奏技巧與語法，以及道家思想巧妙結合於其作品中。本文主要探討尹伊桑大提琴獨奏作品《滑奏》中東西方音樂文化的融合及其獨特性，透過樂曲分析，闡述尹伊桑如何將西方「十二音列技法」，與其源於東方音樂的特有表達方式「主幹音技法」整合運用，進而創造出一個「有機體」。

文中亦探討韓國傳統樂器「奚琴」和「玄琴」之演奏技法在《滑奏》中的應用，並分析韓國傳統音樂中「弄弦」技巧如何經由大提琴這項樂器轉化呈現。本文也針對《滑奏》中多樣化的「滑奏」技巧進行初步分類，藉此瞭解尹伊桑在融合東西方技巧方面的音樂理念。《滑奏》展現獨特的音色聲響、豐富的「滑奏」語彙與跨文化融合的作曲手法，這些特質能啟發當代大提琴音樂創作，進一步發展出更多元的聲音想像，拓展更多樣化的演奏技巧，並融入更深層的跨文化美學思維。

**關鍵詞：**尹伊桑、大提琴獨奏、《滑奏》、主幹音技法、滑奏、東西方音樂元素

# **Fusion and Dialogue: On the Influence of Eastern Cultures and Western Theories in Isang Yun's *Glissées* for Cello**

Hui-Ju HSIEH

## **Abstract**

Isang Yun, the Korean-born-German composer, is particularly known for his integration of Eastern and Western musical elements in his musical compositions. He masterfully combines avant-garde compositional techniques, traditional Korean musical performance practices and techniques, as well as Taoist philosophy into his works. This article primarily explores the fusion of Eastern and Western musical vocabularies and their unique application in Isang Yun's cello solo piece, *Glissées*. Through musical analysis, this study elucidates how Yun creates “an organic entity” by coupling 12-tone method with “Haupttöne” technique, derived from oriental musical tradition.

The author also investigates the application of performance techniques from Korean traditional instruments, including “haegeum” and “geomungo” in *Glissées*, and analyzes how the convention of “nonghyŏn” is adopted and appropriated for the western instrument of cello. In addition, through a preliminary classification of glissando techniques in *Glissées*, it is hoped that Yun's mixed use of Eastern and Western techniques can be better appreciated. To conclude, by accommodating a rich glissando vocabulary, *Glissées* presents a unique timbre and showcases a cross-cultural compositional approach. These characteristics inspire contemporary cello music compositions, so that they can manifest more diversified sound palettes, expand on performance techniques, and ultimately embody more sophisticated cross-cultural aesthetics.

**Keywords:** Isang Yun, cello solo, *Glissées*, “Haupttöne” technique, glissando, Eastern and Western musical elements

## 一、前言\*

韓裔德籍作曲家尹伊桑（Isang Yun, 1917-1995）被視為集結西方與東方文化重要代表作曲家之一，他除了運用當代西方作曲手法，同時也將韓國傳統樂器的演奏技法、音樂語法，以及以老莊哲學為代表之道家思想精髓融入其作品中。他曾言：「當我掌握了新的歐洲技法後，我立刻開始通過它來表達我的東方想像，我真的從未放棄過我的傳統……。」<sup>1</sup> 這句話深刻體現他對於文化融合的使命感。再者，尹伊桑融合西方音樂的「中心音」（central tone）概念與東方音樂強調「單音」獨立性之美學，從而發展出其獨具特色的音樂語言——主幹音（Hauptton）技法。<sup>2</sup> 他的作品經常被用來探討音樂的文化邊界、樂器音色的探索，以及音樂表達方式的多樣性。除了為現代音樂注入東方哲學的思維，同時也為現代音樂的發展，提供新的視角。

本文將探討尹伊桑的大提琴獨奏作品《滑奏》（*Glissées pour Violoncelle seul*）。此作品不僅充分展現尹伊桑在音樂創作中將東西方元素融合的獨特手法，且直至今日，甚少有大提琴作品涵蓋如此豐富多元的「滑奏」（glissando）技巧，同時又巧妙結合西方與東方的音樂語彙。《哈佛音樂辭典》（*The Harvard Dictionary of Music*）將「滑奏」定義為「從一個音高平滑連續地移動到另一個音高的演奏技巧……在弦樂器，如小提琴上，滑奏的動作會造成音高連續變化……。」<sup>3</sup> 絕大多數作曲家，將「滑奏」視為從一個

---

\* 本文係國科會新進人員研究計畫「現代大提琴演奏技法研究：以帕爾姆《新音樂：給大提琴的現代音樂練習曲》為探討對象」（計畫編號：NSTC 113-2410-H-110-002）之部分研究成果。

<sup>1</sup> Jiyeon Byeon, “*The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache*, the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun” (PhD diss., Kent State University, 2003), 137。此論文係針對尹伊桑傳記性對話錄《受傷的龍》（*Der verwundete Drache*）進行英譯與註解。原著請見 Luise Rinser and Isang Yun, *Der verwundete Drache: Dialog über Leben und Werk des Komponisten* (Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977)。本文之引文若無額外註明，皆由本文作者自行中譯。

<sup>2</sup> 英譯 main tone technique，中譯「主幹音技法」依嚴福榮。嚴福榮，〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉，《關渡音樂學刊》第 4 期（2006 年 6 月）：4。

<sup>3</sup> Don Michael Randel, ed., *The Harvard Dictionary of Music*, 4th ed. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), s.v. “Glissando.”

音高到另一個音高的過渡手段，意指他們僅關注這些音高之間的出發點和到達點，然而尹伊桑在此曲將「滑奏」的概念提升到截然不同的層次。筆者認為，對尹伊桑而言，樂譜中的音高主要作為標示「滑奏」的起點或終點，而非音樂的主要焦點。正如曲名《滑奏》所暗示，尹伊桑關注「滑奏」過程中產生的表現力與多種細微變化的音色，而不是這些具體音高的本身。滑奏技巧為韓國傳統音樂中最常見的特徵之一，根據尹伊桑的說法，大約有「三十種」<sup>4</sup> 不同的滑音存在於韓國傳統音樂中。此作品除了是尹伊桑向傳統韓國音樂中之「滑奏」元素致敬，也展現他對西方現代弦樂技法的多元應用。作品透過西方「十二音技法」(twelve-tone technique) 結合東方「主幹音技法」，創造出各樂章間之緊密連貫性，並藉由不同音色和力度變化，營造出豐富的音響效果。

本文期望能透過具體的音樂分析，揭示尹伊桑在《滑奏》中所運用的東西方元素及其在當代大提琴作品中之重要性。透過對此作品的探討，能進一步理解尹伊桑如何以其獨特的音樂語言，為大提琴音樂作品的發展開啟嶄新的可能性。

## 二、《滑奏》與大提琴新音樂

尹伊桑的大提琴獨奏作品《滑奏》創作於 1970 年，這一時期的他對於獨奏樂器的聲響表現，產生濃厚興趣。繼《滑奏》之後，尹伊桑陸續創作了一

---

<sup>4</sup> Byeon, "The Wounded Dragon," 109。Hyo Jung Kim 和 Injung Song 均提到，韓國傳統樂器中的滑奏技巧包括「推聲」(Chusung)，從低音滑向高音的技法，以及與之相反的「退聲」(Toesung)，從高音滑向低音的技法。見 Hyo Jung Kim, "Combining of Korean Traditional Performance and Recent German Techniques in Isang Yung's *Kontraste: Zwei Stücke für Violine Solo* (1987)" (DMA diss., University of North Texas, 2010), 11-12；Injung Song, "In-Depth Study of Isang Yun's *Glissées pour Violoncelle seul*" (DMA diss., Boston University, 2008), 30-31。Yulee Choi 則提到五種微音色變化之滑奏：「滑奏下行」、「快速滑奏下行」、「滑奏上行」、「重複滑奏上行」，以及「連續上下滑奏」。見 Yulee Choi, "The Problem of Musical Style: Analysis of Selected Instrumental Music of the Korean-Born Composer Isang Yun" (PhD diss., New York University, 1992), 91。此外，Kim 與 Song 皆指出，韓國傳統樂器裝飾技法除了「推聲」與「退聲」外，亦包含「搖聲」(Yosung)，類似於西方弦樂器的揉弦，以及「顫聲」(Jeonsung)，為快速按壓琴弦以提高音高，然後迅速放鬆。這四種技法在韓國傳統音樂中常結合使用，藉以產生多樣且富有層次的聲響。

系列獨奏作品，例如：給雙簧管獨奏的《簫簫》（*Piri für Oboe solo*, 1971）、《長笛練習曲》（*Etüden für Flöte(n) solo*, 1974）、給小提琴獨奏的《王室主題》（*Königliches Thema für Violine solo*, 1976），以及給（中音）長笛獨奏的《所羅門王》（*Salomo für Altflöte oder Flöte*, 1978）等。這些作品均展現尹伊桑在創作中融合西方音樂作曲技法與東方傳統音樂聲響的語彙。相較於此時期多數具有拍號與小節線的獨奏作品，《滑奏》無拍號、無小節線，僅以四分音符標示速度為演奏者提供穩定音樂脈動的參考基礎。這種自由與穩定的並存，體現尹伊桑作品的陰陽哲學觀，也突顯《滑奏》作為其後獨奏作品系列開端的特殊性與重要性。

尹伊桑對大提琴這項樂器有著深厚的情感連結，他曾表示：「如果沒有大提琴的陪伴，我將會感到完全被遺棄。大提琴是我的朋友，我的夥伴。」<sup>5</sup> 又指出：「大提琴扮演著我的聲音，是我靈魂的表達。」<sup>6</sup> 由此可見，大提琴在他人生中扮演著重要角色，陪伴他度過許多艱難的時刻。此外，尹伊桑深諳大提琴表現的可能性。他在訪談中提到，他曾在彩排為弦樂團創作的《音響色彩》（*Colloïdes sonores für Streichorchester*, 1961）時，因大提琴聲部的團員們認為「滑奏撥奏」（*glissando pizzicato*）是一項難以實踐的演奏技法，他甚至得親自向整個大提琴聲部示範如何演奏此技巧。<sup>7</sup> 這些敘述反映大提琴在其生命中的重要意義。對尹伊桑而言，大提琴不僅僅是一件樂器，更是情感與藝術表達的重要媒介。

尹伊桑將《滑奏》題獻給好友帕爾姆（Siegfried Palm, 1927-2005），他是擅長演奏現代前衛音樂的重要大提琴家。<sup>8</sup> 全曲由四個樂章組成，總演奏長度約 13 分鐘。尹伊桑在樂曲說明中指出，每一樂章均可作為獨立的樂曲演奏。<sup>9</sup> 帕爾姆在他編輯的《新音樂：給大提琴的現代音樂練習曲》（*Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello*）當中，單獨收錄了《滑奏》的第二樂章。帕爾姆在練習建議中提到：

<sup>5</sup> Byeon, “The Wounded Dragon,” 83.

<sup>6</sup> Byeon, “The Wounded Dragon,” 243.

<sup>7</sup> Byeon, “The Wounded Dragon,” 128.

<sup>8</sup> Rudolf Lück and Tully Potter, “Palm, Siegfried,” *Grove Music Online, Oxford Music Online*, last modified January 18, 2006, accessed July 27, 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20768>.

<sup>9</sup> Isang Yun, *Glissées pour Violoncelle seul* (1970) (Berlin: Bote & Bock, 1971), 10.

就像尹伊桑其他作品一樣，這首（《滑奏》的第二樂章）也融入傳統韓國音樂的聲響。滑奏是至關重要的，其正確演奏的要點在於從起始音滑離，而非滑向目標音。因此，無論滑奏是向上還是向下，或者是用拉奏還是撥奏方式演奏，都不是關鍵。演奏時通常需在起始音加上重音來強調，此外，所有的滑奏都是立即開始的，也就是說，在演奏起始音後立即進行。<sup>10</sup>

帕爾姆亦提及第二樂章無疑地具有相當困難度，然而，一旦演奏者成功掌握其要領，即能駕馭一部極具魅力的作品，這首作品歷來能夠讓觀眾為之驚艷。<sup>11</sup>

《滑奏》融合多種「滑奏」技巧，並結合西方與東方的音樂語彙，對於音樂學習者與演出者具有極大的啟發性。它不僅擴展音樂學習者及演出者對聲音的想像，也使他們更深入認識現代大提琴技巧的多樣性，進一步促使演奏者在音樂表達與技巧之間找到平衡，進而提升對音樂創作及詮釋的理解。

### 三、《滑奏》作品分析： 東西方文化下的互動與融合

#### （一）尹伊桑的「主幹音技法」概述

對尹伊桑而言，西方音樂強調「單音」在旋律或和聲結構中的意義，需要與其他音組合在一起才能形成完整的音樂，意即「單音」的作用通常是在與其他音的互動中體現出來。<sup>12</sup> 相較之下，東方音樂對於「單音」則有不同的看法。單音在東方音樂被視為獨立的音樂現象，擁有自身的生命力和表現力，<sup>13</sup> 為音樂的核心要素。即使未與其它單音結合，每一個音仍具備完整意義。尹伊桑不僅闡明東方音樂與西方音樂在單音概念上的差異，由於深受東方音樂影響，他進而發展出源自東方單音概念的「主幹音技法」。

---

<sup>10</sup> 參見樂譜中的「註解與符號釋義」(Remarks and Explanation of Signs)。Siegfried Palm, ed., *Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985), 4。

<sup>11</sup> Palm, ed., *Pro Musica Nova*, 4.

<sup>12</sup> Byeon, "The Wounded Dragon," 137-138.

<sup>13</sup> Byeon, "The Wounded Dragon," 138.

「主幹音技法」基本上是以一個單音為出發點，透過單音的聲音延展與其他單音之間產生橫向連結，進而展現聲響變化的過程。「主幹音」的認定並不是依據曲式結構或和聲功能，也不是光看哪個音被延長，而是更著重於聲音本身在延展過程中的表現特質與音樂意涵。「主幹音」的呈現經常伴隨著滑奏（glissando）、震音（trill）、顫音（tremolo）與揉弦（vibrato）等多樣裝飾手法，並結合力度的強弱變化、音域的高低對比和節奏的疏密安排，賦予其「核心」或「軸心」的地位。<sup>14</sup> 值得注意的是，尹伊桑所提到的裝飾手法與西方音樂中的裝飾音概念有所不同。尹伊桑曾言：

在歐洲音樂中，裝飾音是透過瞬間的脈動來強調個別的音，而在我的音樂裡，這種裝飾會延續半小節、兩小節甚至三小節，我稱之為「環繞」（Umspielung）。這種環繞的目的是要讓單音變得更加生動。<sup>15</sup>

音樂學者施密特（Christian Martin Schmidt, 1942-2024）更將尹伊桑的「主幹音技法」具體細分成三個階段：「若主幹音以一條直線為象徵，裝飾音則是圍繞這條直線，分成開始、發展和漸漸消退三個過程。」<sup>16</sup>

尹伊桑曾表明「主幹音技法」深受道家思想及道家思想中「陰陽」哲學觀的影響，他曾提到道家思想不僅塑造其世界觀，亦深刻影響他的創作過程和作曲手法。<sup>17</sup> 音樂學者艾許（Hans Oesch, 1926-1992）曾提到：「唯有理解道家思想，即關於『存在』與『變化』的哲學，才能真正瞭解他〔尹伊桑〕的音樂。」<sup>18</sup> 尹伊桑作品中的「主幹音」與「非主幹音」分別象徵「靜」與

---

<sup>14</sup> Isang Yun, "The Contemporary Composer and Traditional Music," *The World of Music* 20, no. 2 (1978): 57-58, <https://www.jstor.org/stable/43563630>.

<sup>15</sup> Rainer Sachtleben and Wolfgang Winkler, "Gespräch mit Isang Yung," in Hanns-Werner Heister and Walter-Wolfgang Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 2nd ed. (Munich: Edition Text + Kritik, 1997), 294.

<sup>16</sup> Christian Martin Schmidt, "Europäische und außereuropäische Musik – Isang Yun," in *Brennpunkte der neuen Musik: Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten* (Cologne: Musikverlag H. Gerig, 1977), 126.

<sup>17</sup> Andrew McCredie, "Isang Yun (1917-1995)," in *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, ed. Larry Sitsky (Westport, CT: Greenwood Press, 2002), 589.

<sup>18</sup> Hans Oesch, "Musik aus dem Geiste des Tao: Gedanken zu Loyang (1962)," in Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 11.

「動」，呈現對立且互補的角色，營造「動中有靜、靜中有動」<sup>19</sup> 的效果，與道家哲學理念相呼應。他亦提及道家「在一致性裡有多元，多元化裡有一致」<sup>20</sup> 的哲學觀，對其音樂創作具有舉足輕重的影響。這就如同「主幹音」技法本身就是一個聲音世界，充滿各種聲音元素，通過各式各樣的裝飾手法、顫音、滑奏、撥奏（*pizzicato*）及泛音（*harmonics*）等不同聲音處理方式來演繹。這種對單音的多維度處理，體現道家哲學中的整體性思維與萬物互聯的概念，不僅拓展樂器的表現力，也提供聽眾全新的聆聽經驗。

## （二）尹伊桑「十二音技法」的運用

尹伊桑於 1957 年跟隨作曲家魯弗（Josef Rufer, 1893-1985）<sup>21</sup> 學習「十二音音樂」（*twelve-tone music*）。翌年，尹伊桑參加「國際達姆城新音樂夏令營」（*Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt*），<sup>22</sup> 期間結識多位當時的前衛音樂作曲家，<sup>23</sup> 進一步接觸到更多元的西方現代音樂。此階段的作品主要建立在所學到的荀貝格（Arnold Schönberg, 1874-1951）「十二音技法」的基礎上，但也融入尹伊桑個人風格，以創造出更多樣的音色表現。相關研究指出，1970 年的《滑奏》及其他同時期的作品，皆運用「十二音技法」為建構樂曲的基礎。<sup>24</sup>

<sup>19</sup> 朱劭武整理，〈尹伊桑先生論音樂創作〉，《音樂藝術》1987 年第 2 期：36。

<sup>20</sup> 此乃尹伊桑對道家思想的理解，詳見 Isang Yun, “Über meine Musik: Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« (Mai 1993),” in Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 311。

<sup>21</sup> 魯弗是奧地利音樂學家，曾在維也納跟隨荀貝格學習作曲（1919-1922），後又在柏林擔任其助理（1925-1933），是非常重要的荀貝格研究者，也是首位針對十二音系統（*twelve-tone system*）進行研究的學者。參見 Bruce Saylor and Michael von der Linn, “Rufer, Josef (Leopold),” *Grove Music Online, Oxford Music Online*, published online 2001, accessed March 17, 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24100>。

<sup>22</sup> Harald Kunz, “Yun, Isang,” *Grove Music Online, Oxford Music Online*, published online 2001, accessed July 27, 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30747>。

<sup>23</sup> 如史托克豪森（Karlheinz Stockhausen, 1928-2007）、諾諾（Luigi Nono, 1924-1990）、布列茲（Pierre Boulez, 1925-2016）和凱基（John Cage, 1912-1992）等。

<sup>24</sup> Gottfried Eberle, “Monologe: Zu den Kompositionen für ein Melodieinstrument,” in Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 139; John W. Turner, “Performing Cultural Hybridity in Isang Yun’s *Glissées pour violoncelle seul* (1970),” *Music Theory Online* 25, no. 2 (July 2019), <https://doi.org/10.30535/mt.25.2.6>; Song, “In-Depth Study



《滑奏》十二音技法的「原型」(Prime, P-0) 音列為：升 F、D、F、降 E、C、升 C、E、G、升 G、B、A、降 B (如【譜例 1】所示)。<sup>25</sup>【圖 1】是依《滑奏》的 P-0 音列建構而成的十二音列矩陣圖 (twelve-tone matrix)。

【譜例 1】《滑奏》十二音技法「原型」(P-0) 音列



【圖 1】《滑奏》之十二音列矩陣圖<sup>26</sup>

		↓ 倒影 (Inversion) ↓														
		I <sub>0</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>2</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>4</sub>			
→ 原型 (Prime) →	P <sub>0</sub>	升F	D	F	降E	C	升C	E	G	升G	B	A	降B	R <sub>0</sub>	← 逆行 (Retrograde) ←	
	P <sub>4</sub>	降B	升F	A	G	E	F	升G	B	C	降E	升C	D	R <sub>4</sub>		
	P <sub>1</sub>	G	降E	升F	E	升C	D	F	升G	A	C	降B	B	R <sub>1</sub>		
	P <sub>3</sub>	A	F	升G	升F	降E	E	G	降B	B	D	C	升C	R <sub>3</sub>		
	P <sub>6</sub>	C	升G	B	A	升F	G	降B	升C	D	F	降E	E	R <sub>6</sub>		
	P <sub>5</sub>	B	G	降B	升G	F	升F	A	C	升C	E	D	降E	R <sub>5</sub>		
	P <sub>2</sub>	升G	E	G	F	D	降E	升F	A	降B	升C	B	C	R <sub>2</sub>		
	P <sub>11</sub>	F	升C	E	D	B	C	降E	升F	G	降B	升G	A	R <sub>11</sub>		
	P <sub>10</sub>	E	C	降E	升C	降B	B	D	F	升F	A	G	升G	R <sub>10</sub>		
	P <sub>7</sub>	升C	A	C	降B	G	升G	B	D	降E	升F	E	F	R <sub>7</sub>		
	P <sub>9</sub>	降E	B	D	C	A	降B	升C	E	F	升G	升F	G	R <sub>9</sub>		
	P <sub>8</sub>	D	降B	升C	B	升G	A	C	降E	E	G	F	升F	R <sub>8</sub>		
		RI <sub>0</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>2</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>4</sub>			
		↑ 逆行倒影 (Retrograde Inversion) ↑														

of Isang Yun's *Glissées*," 60; Jee Yeoun Ko, "Isang Yun and His Selected Cello Works" (DMA diss., Louisiana State University, 2008), 37.

<sup>25</sup> 十二音列有四種基本形式：「原型」(Prime)、「逆行」(Retrograde)、「倒影」(Inversion) 與「逆行倒影」(Retrograde Inversion)。以下分析將以縮寫標示十二音列形式：「原形」(P)、「逆行」(R)、「倒影」(I) 與「逆行倒影」(RI)。

<sup>26</sup> 作品所運用的五種音列以灰底標示。

作品開頭，尹伊桑以間隔著不同長度之休止符的八分音符，重複使用五次 P-0 音列起始音升 F，隨後音列的第 2、3 音才跟進。在第 4 音出現前，前 3 音被重複使用。音列第 7、8 音同時以附點二分音符出現，形成三度音程。第 11、12 音以裝飾音和主音的方式搭配，以各不相同的時值重複出現五次，至此，音列才被完整呈現（見【譜例 2】）。隨著音樂發展，尹伊桑再次呈現音列 P-0，其中 C 和 D 音未依照音列順序出現（見【譜例 3】）。

【譜例 2】《滑奏》，第一樂章，第 1-5 行（♩ = ca. 60 段落）

The musical score is written for a single melodic line in bass clef. It includes several key features:

- Staff 1:** Starts with a treble clef bracket labeled "P-0". The tempo/mood is "ca. 60 重複/主幹音 升F" (approx. 60 bpm, repetition/main tone F-sharp). The dynamics are "pizz." (pizzicato) and "p tranquillo". A triplet of eighth notes is marked "三度動機 (pizz.)".
- Staff 2:** Continues the melody with dynamic markings "f", "ff", and "pp". A triplet of eighth notes is marked "三度音程". A note is annotated with "Das F nur mit dem Nachklang vom D durch glissando zu erreichen." (The F is only reached with the afterglow from D through glissando).
- Staff 3:** Features a triplet of eighth notes marked "重複/主幹音 降B" (repetition/main tone B-flat). Dynamics include "f", "ff", "mp", and "ff".
- Staff 4:** Includes a section marked "arco" (arco) and "ppp". A triplet of eighth notes is marked "pizz. ca. 78".
- Staff 5:** Ends with a triplet of eighth notes marked "Vibr." (vibrato) and "ff".

Other annotations include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12), slurs, and various dynamic markings such as "p", "f", "ff", "pp", "mp", and "ppp".

【譜例 3】《滑奏》，第一樂章，第 5-6 行（♩ = ca. 78 段落頭兩行）

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff, labeled P-0, begins with a pizzicato section (pizz.) marked 'ca. 78' and '三度動機' (tritone motive). It features a sequence of notes: 1 (F#), 2 (G), 3 (A), 4 (B), 5 (C), 6 (D), and 7 (E). The bottom staff, labeled P-6, begins with a section marked 'sul D' (sul D) and '三度動機', followed by a section marked 'arco' (arco). It features a sequence of notes: 7 (F#), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), and 12 (D). A box at the bottom indicates 'P-0 與 P-6 共同音：升G、B、A' (Common tones between P-0 and P-6: raised G, B, A).

儘管《滑奏》在音列排序的運用上深具彈性，作曲手法仍然遵循「十二音技法」的概念。另一方面，樂曲一開始的重複升 F，以及之後重複升 C 和降 B 二音，突顯尹伊桑對「單音」概念的強調；隨後透過滑奏、裝飾音及雙音的運用，模糊十二音列的結構，進一步展現尹伊桑的創作特質。<sup>27</sup> 正如尹伊桑所言，他是採用較自由的十二音技法，使作品呈現出自然的流動性，並強調比起讓聽眾辨識音列，單音發展的創作理念更重要。<sup>28</sup> 尹伊桑曾言：

在我音樂創作的早期階段，無調性元素占據了主導地位。隨著時間推移，為了讓音樂語言更人性化，我開始有意識地減少無調性的使用，並探索無調性與調性之間的過渡。<sup>29</sup>

從《滑奏》的 P-0 音列組成來看，音列結構除了強調大、小二度與大、小三度音程之外，還包含減三和弦（見【譜例 1】）。同時，尹伊桑透過重複音列中的升 F、降 B（升 A）及升 C（見【譜例 2】），隱晦地暗示著大三和弦聲響，與調性音樂保持一定程度的連結。這些結構特徵反映此時期的尹伊桑在無調性與調性間尋求平衡的嘗試。菲律賓作曲家費利西亞諾（Francisco Feliciano, 1941-2014）指出：

<sup>27</sup> 進一步討論見下文「(三) 西方『十二音技法』與東方『主幹音技法』之結合」。

<sup>28</sup> Byeon, "The Wounded Dragon," 133-134.

<sup>29</sup> Sachtleben and Winkler, "Gespräch mit Isang Yung," 296.

韓國傳統音樂，如同大多數東亞音樂傳統，其一顯著特徵為頻繁重複或變化一個小動機，並以此作為旋律發展的基礎。尹伊桑的音樂明顯將此技巧融入其音樂語彙之中。<sup>30</sup>

這一特徵亦可從《滑奏》音列組成中反覆出現、猶如動機的三度音程及其轉位六度音程，觀察到其作為作品線性銜接與發展之重要手法。

《滑奏》全曲僅運用 P-0、P-6、I-3、I-8 和 I-9 這五種音列（見【圖 1】）：第一樂章採用 P-0、P-6 和 I-9 三種音列；第二樂章僅保留第一樂章中的 P-0 與 I-9 音列，並加入 I-3 和 I-8 兩種新的音列；第三樂章由第二樂章的四種音列縮減至 P-0、I-3 和 I-8 三種音列；第四樂章涵蓋所有五種音列，是整部作品中音列運用最為豐富的樂章。

### （三）西方「十二音技法」與東方「主幹音技法」之結合

西方「十二音技法」強調所有十二個半音之均等使用，而東方「主幹音技法」則強調「單音」的持續和變化。此兩種似乎完全相反與對立的技法在此曲共存，反映道家思想中「陰陽」哲學觀，彼此對立卻又互相依存。羅新民指出，尹伊桑

不認為在十二音原則與其單音展衍之間有什麼不可逾越的障礙，或無法彌合的矛盾相反，現代技法對他在「道」的基礎上不斷拓寬、豐富單音的表現力，是具有決定意義的。<sup>31</sup>

尹伊桑在 1970 年代運用「主幹音技法」的單音型態與 1960 年代有所不同。他曾表示：

我使用這種〔主要音與主要音響〕方法進行寫作最明顯時期是 1960 年代中至 1970 年代末。開始我把主要音與主要音響用水平的方法表現出來，而從 60 年代末到 70 年代初，它被發展成為曲線形的了。<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Francisco F. Feliciano, *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in Their Works* (Quezon City: New Day Publishers, 1983), 55.

<sup>31</sup> 羅新民，〈主要音透視——尹伊桑音樂創作的觀念與技法研究〉，《中央音樂學院學報》1997 年第 1 期：23。這裡的「主要音」即為本文的「主幹音」。

<sup>32</sup> 朱劭武整理，〈尹伊桑先生論音樂創作〉，37。這裡的「主要音」即為本文的「主幹音」。

《滑奏》一開始的旋律線從「主幹音」升 F 延伸，樂曲透過結合 P-0 音列與主幹音升 F 和降 B 發展，而這兩個主幹音亦分別為 P-0 音列的起始音與結束音。其中升 F 不僅是 P-0 音列的首音，亦是樂曲的起始音和首次強調的主幹音，以「撥奏」方式重覆五次呈現，並以符號「×」標記（見【譜例 2】）。符號「×」演奏方式為「左手手指不宜按弦過重過緊，幾乎如半泛音，這樣可能會聽到微弱的泛音」，<sup>33</sup> 這意味著升 F 的音高並非十分明確，可能會出現音高的浮動或模糊，這與「十二音技法」對音高準確性和清晰度的嚴格要求形成鮮明對比。

在西方音樂中，音高的穩定性和精確度通常是衡量音樂表現的重要標準，然而在《滑奏》中，尹伊桑故意模糊音高，創造出一種介於確定與不確定之間的音效。這樣的處理方式體現東方音樂對單音音質的重視，它強調的是音高的微妙變化和表達的靈活性。儘管西方音樂和東方音樂在音高處理上存在明顯差異，但這種對比並非簡單的對立，而是在作品中呈現出一種共存的複雜性。雖說《滑奏》的音高仍由選定的音列決定，但隨著作品的開展，尹伊桑透過運用不同的演奏技巧，如「四分之一音」（Viertelton）、「約略音高」（ungefähre Tonhöhe）、「用弓背奏」（col legno）等，模糊音列的清晰輪廓。在尹伊桑的音樂中，西方的音準穩定性與東方的音高彈性，這兩種看似矛盾的特徵，得以相互融合，形成獨特的音響效果，進一步豐富音樂的表達層次。

尹伊桑常將音列的開頭音或結束音設計成主幹音與主幹音響，音列轉換時，主幹音也隨之轉換，二者對照使用，讓音列的轉換更清楚。以《滑奏》第一樂章為例，尹伊桑在樂曲中先使用了「十二音技法」的音列 P-0，當樂曲由音列 P-0 轉為 P-6 時，尹伊桑透過兩音列的一組三個「共同音」升 G、B 及 A（P-0 的第 9、10、11 音，P-6 的第 2、3、4 音）來裝飾「主幹音」降 B（見【圖 1】，P-0 與 P-6 的共同音以虛線框標示），從而平順結合這兩個音列與兩種技法（見【譜例 3】）。除了藉由共同音連結「音列」與「主幹音」之外，當音列由 P-0 轉至 P-6，其主幹音也隨之移動至 P-6 的結束音 E，直至音

<sup>33</sup> 參見樂譜。Yun, *Glissées pour Violoncelle seul*, 10。此技法和滑奏一起運用，即構成「拂觸式滑奏」（glissando effleuré），進一步討論見下文「（六）『滑奏』技巧在樂曲中的具體運用」。

列再次回到 P-0 時，主幹音也才隨之改變，再次顯示兩者在結構上的密切關係（見【表 1】）。

【表 1】《滑奏》第一樂章「十二音技法」與「主幹音技法」之結合

速度段落	音列	音列位置	主幹音
♩ = ca. 60	P-0	第 1 行 升F <sub>3</sub> 到第 4 行 降B <sub>3</sub>	升F (1) <sup>34</sup> →降B (12)
	P-0	第 4 行 升F <sub>2</sub> 到第 5 行 升A <sub>5</sub> (以人工泛音記譜)	無
♩ = ca. 78	P-0	第 5 行 升F <sub>4</sub> 到第 6 行 降B <sub>2</sub>	再次強調 升F (1)→ 降B (12)
	P-6	第 6 行 雙音之 C <sub>2</sub> 到第 7 行 結束	→E (12)
	P-6	第 8 行 C <sub>2</sub> 到第 8 行 E <sub>2</sub>	無
	P-6	第 8 行 C <sub>3</sub> 到第 9 行結束	再次強調 E (12)
	P-6	第 10 行 雙音之 C <sub>2</sub> 到第 10 行 E <sub>5</sub>	保持強調 E (12)
	I-9	第 10 行 降E <sub>2</sub> 到第 11 行 B <sub>3</sub>	無
<i>sempre accel.</i>	P-0	第 11 行 升F <sub>2</sub> 到第 12 行結 束	→D (2)
	P-0	第 13 行 雙音之 升F <sub>3</sub> 到第 13 行 降B <sub>2</sub>	保持強調 D (2)
<i>a tempo</i>	P-0	第 13 行 升F <sub>3</sub> 到第 15 行 降B <sub>2</sub>	(→E (7))
<i>rit.→a tempo</i>	P-0	第 15 行 升F <sub>3</sub> 到第 18 行 降B <sub>2</sub>	→降B (12)
→ <i>molto accel.</i>	P-0 (僅使用音 列前七音)	第 18 行 升F <sub>2</sub> 到第一樂章 結束	→C (5)

<sup>34</sup> 以括號中的數字標記此主幹音是音列的第幾音，例如：升F (1) 代表升F 是 P-0 音列的第 1 音。

## （四）《滑奏》樂曲架構概述

尹伊桑曾言：

我的音樂無始無終，能將不同樂曲元素自然地融合在一起，此乃道家哲學之展現。音樂流淌於宇宙間，我擷取其中精華，經由思維與身體的轉化，凝結成紙上音符。故而我的音樂連綿不絕，如雲朵般瞬息萬變，卻又恆常存在。<sup>35</sup>

藉由「十二音列」、「主幹音」及速度變化的巧妙安排，尹伊桑將其對於道家哲學理念之理解融入《滑奏》這部作品中，使每個樂章都具有獨立性，但在整體上又能相互連結，形成一種流動不息的音樂形態。

### 1. 速度設計與樂章特色

尹伊桑的作曲老師魯弗在其著作《十二音作曲法》（*Die Komposition mit zwölf Tönen*）中指出，「十二音列」音樂作品的節奏安排，理想上應「避免對小節強拍過度強調」，因為這種強調往往會干擾音樂的整體目的。<sup>36</sup> 在《滑奏》中，尹伊桑延續魯弗的觀點，在運用「十二音技法」時，未使用拍號與小節線，為演奏者提供更大的自由度和表現空間。另一方面，尹伊桑卻透過詳細的速度標示，為樂曲建立起一個相對穩定的音樂脈動。這種「無拍號」、「無小節線」與「有速度標示」的並置，反映了道家思想中的「陰陽」哲學觀，強調對立之間的相互依賴和共存。

尹伊桑《滑奏》的速度變化設計如下：第一樂章的速度從四分音符為一拍、每分鐘約 60 拍（♩=ca. 60）開始，隨後換成每分鐘約 78 拍（♩=ca. 78）。第二樂章開頭回歸到每分鐘約 60 拍，之後以「沉重的」（*Pesante*）段落<sup>37</sup> 過渡到第三樂章。第三樂章降為每分鐘約 46 拍（♩=ca. 46）。第四樂章開始再度回到每分鐘約 60 拍，最後才在「迅速的」（*schnell*）尾聲段落<sup>38</sup> 再次加

<sup>35</sup> Bruce Duffie, "Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie," recorded August 7, 1987, transcribed and posted 2023, accessed July 1, 2024, <http://www.bruceduffie.com/yun.html>.

<sup>36</sup> Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*, trans. Humphrey Searle (London: Barrie and Rockliff, 1965), 132.

<sup>37</sup> 此處僅標示「沉重的」，沒有註明每分鐘幾拍。

<sup>38</sup> 完整標示為「迅速的，但速度和弓法，及若干短暫休止，都是隨意的」（*schnell, aber Tempo und Bogenführung, sowie teilweise kurze Unterbrechungen beliebig*）。

速。這種速度變化的設計，特別是多次回歸至每分鐘約 60 拍的設定，不僅保持樂章之間的統整性，也營造每一個樂章及整首作品豐富的動態變化與層次感，反映出尹伊桑對時間流動和音樂節奏的深刻理解與獨特感知。

《滑奏》第一樂章開端運用「十二音列」、「主幹音」與滑奏的現代技巧，為樂曲營造出靜謐氛圍，隨後透過變快的速度設定及較緊密的節奏設置，打破原有的沉靜。第一樂章如同序曲般為後續樂章鋪陳開展。第二樂章藉由「撥奏」與「用弓奏」(arco)，以及高低音域之間的交替與對話，如同賦格樂曲呈現音色變化與力度對比。此外，尹伊桑也藉由「滑奏」技巧巧妙串聯兩個相對的高低音域。第二樂章採用 P-0、I-3、I-8 和 I-9 四種音列，可分為二段結構：第一段運用 P-0 及 I-3，以 P-0 為主題概念，藉由上行、下行快速音群的形式呈現；I-3 則以附點節奏為其主要特色。標示為「沉重的」第二段，主要是以音列 I-9 及 I-8 重疊模仿的二聲部手法譜寫（見【譜例 4】），最後以 P-0 結束第二樂章。與其他三個樂章相比，第二樂章多聲部創作手法的運用最為顯著。

長度最短，且速度標示最慢的第三樂章，整個樂章皆運用「吉他撥片」(Plektrum)特有之「撥奏」傳達殊異的音樂張力。第四樂章則以音列中的「三度音程」、「六度音程」，以及由六度音程擴張而來的「七度音程」為動機，透過「模進」(sequence)模仿手法，推動音樂進行（見【譜例 5】）。

尹伊桑曾言：「我的大多數作品為 ♩ = 40-56，或者是 ♩ = 56-86。它們總是慢的，因為快與慢總是相對的。」<sup>39</sup>《滑奏》四個樂章速度設定的範圍介於每分鐘約 46 拍至每分鐘約 78 拍之間，其中第二樂章回到第一樂章初始速度（每分鐘約 60 拍），然而透過更密集的音色對比與節奏設定（採用許多五連音及六連音），營造出相較於第一樂章每分鐘約 78 拍之段落更為緊湊的流動感；每分鐘約 60 拍不一定就比每分鐘約 78 拍慢。第三樂章的速度為每分鐘約 46 拍，接近尹伊桑作品速度範疇下限，展現慢樂章獨特的內省張力。

由四樂章的速度安排及音樂織度來看，《滑奏》與「教會奏鳴曲」(sonata da chiesa)相似：第一樂章呈現沉靜的音樂特質，如同教會奏鳴曲之慢速度的前奏曲；第二樂章採用多聲部與對位手法，呼應教會奏鳴曲第二樂章賦格對位手法；第三樂章近似教會奏鳴曲富有表情的慢板樂章；第四樂章

---

<sup>39</sup> 朱劭武整理，〈尹伊桑先生論音樂創作〉，37。



藉由模仿手法推動音樂進行，類似教會奏鳴曲第四樂章中常見的對位模仿作曲手法。這些音樂上的對應不僅強化《滑奏》作為現代作品的獨特性，也揭示尹伊桑在傳統與現代之間的創作對話與融合。

【譜例 4】《滑奏》，第二樂章，第 11-16 行（「沉重的」段落）

The musical score for 'Glissando' by Yeh San-ik, Second Movement, measures 11-16, is presented in a single system with five staves. The notation is complex, featuring numerous glissando lines and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves use bass clefs. The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *f*, and *ff*. A section marked 'Pesante' is indicated in the first staff. The score is divided into measures 11 through 16. Green boxes labeled 'I-9' are placed above measures 11, 12, and 13, while a box labeled 'I-8' is placed above measure 14. Blue arrows point to specific notes in measures 11, 12, 13, and 14. The score concludes with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a final measure marked 'ff'.

## 2. 「十二音列」與「主幹音」技法在結構上的運用

18

在樂章銜接上，尹伊桑展現多層次的連接手法，樂章之間的連貫主要是透過特定音列與「主幹音」的運用來實現。首先是音列的切割手法：在第一樂章結尾，尹伊桑僅使用音列 P-0 的前七個音，而將音列剩餘的五個音安排在第二樂章開頭，實現兩個樂章的無縫銜接（見【譜例 6】）。

【譜例 6】《滑奏》，第一樂章結尾與第二樂章開頭

P-0 前七音

P-0 後五音

主幹音 C

相似的手法也運用在第二與第三樂章之間的串聯，尹伊桑再次使用相同的音列 P-0 作為連接媒介，強化整體作品的統一性。不過，此次 P-0 是藉由共同音的和弦，以及從撥奏聲響轉換至使用吉他撥片，平順地銜接第二與第三樂章（見【譜例 7】）。同時，尹伊桑在相鄰樂章間保留相同的主幹音 C，使第一與第二樂章，以及第二與第三樂章相互連結，巧妙地在聽覺上建立連續性。

【譜例 7】《滑奏》，第二樂章結尾與第三樂章開頭

共同音的和弦

主幹音 C

但在第三、四樂章之間，尹伊桑打破先前建立的模式，既未使用相同的音列 P-0，也未採用相同的「主幹音」，而是採取不同的策略。在第三樂章結尾，尹伊桑僅使用音列 I-3 的前半「六音組」(hexachord)，省略了後半部分（見【譜例 8】）。儘管如此，I-3 後半「六音組」的前三個音 B、升 G、G 為 [0, 1, 4]「音類集」(pitch class)，與第四樂章音列 I-9 的前三音降 E、G、E 同為 [0, 1, 4]「音類集」。雖然第三、四樂章之間，並未透過相同音列或主幹音相連，卻還是藉由「音類集」建立樂章之間的連結。

【譜例 8】《滑奏》，第三樂章，第 11 行



這種多層次的連貫性建構，不僅體現尹伊桑對「十二音列」與「主幹音」技法的熟練運用，更展現他對音樂形式與結構的深刻理解。透過這些細緻安排，尹伊桑成功將看似獨立的樂章有機地結合在一起，形成一個整體。

## （五）《滑奏》與韓國傳統樂器之關聯性

### 1. 韓國傳統樂器

儘管《滑奏》並未如尹伊桑於隔年（1971）為雙簧管獨奏創作的《筆策》，標題明確指出與傳統韓國雙簧樂器的關聯性，也未如其 1963 年為小提琴與鋼琴創作之《歌詞》(Gasa)，其曲名指向「似詠唱調 (arioso) 之獨唱曲」，並且「顯示這首音樂部分受到了中國世俗宮廷音樂的啟發，部分受到宗教寺廟音樂的影響」。<sup>40</sup> 多數學者與研究者推測尹伊桑創作《滑奏》時，是受到韓國傳統弦樂器「奚琴」(haegeum) 與「玄琴」(geomungo) 這兩種樂

<sup>40</sup> Byeon, "The Wounded Dragon," 136.

器的演奏技法和表現語法的啟發。《滑奏》模擬並吸取韓國傳統樂器特有的東方色彩，豐富了音樂的表現力和感染力。<sup>41</sup>

「奚琴」為韓國傳統二弦拉弦樂器，據稱其早期構造融合金、石、絲、竹、匏、土、革、木等八音材料，音色豐富，並具「近似人聲」<sup>42</sup>之聲。奚琴所呈現多層次、多樣化的音色，與常被稱為「最接近人聲」的大提琴這項西洋樂器，在音色變化上，有著異曲同工之妙。「玄琴」則為一種用短竹棍撥奏的六弦古琴。<sup>43</sup>玄琴的演奏方式看似與大提琴毫無相關，但《滑奏》第三樂章除了倒數第二個音之外，整個樂章都必須使用吉他撥片演奏，顛覆了大提琴既有的演奏方式，產生與大提琴傳統大相逕庭的音色。第三樂章的特殊技巧和音色，應可視為尹伊桑對玄琴演奏技法的借鑑與發展。<sup>44</sup>

「奚琴」與「玄琴」在韓國傳統音樂中占有重要的地位，儘管大提琴所模仿的音色與原樂器有所差異，但這種模擬突破了傳統的範疇。尹伊桑以韓國傳統樂器為靈感，挑戰對大提琴音色的想像及限制，從而使音樂表現出更多元的變化和豐富的聯想，並擴展音樂的意義和表達範圍。

## 2. 與韓國傳統樂器「弄弦」技巧和韓國傳統音樂之相關性

對尹伊桑而言，音符在持續流動的過程中經歷各種變化，基於此認知，他透過筆觸的概念來闡釋東西方音樂之間的差異。他將西方的聲響比喻為均勻、筆直的鋼筆線條；相對地，東方的聲響在他看來則近似毛筆的筆觸，時而厚重、時而輕薄，甚至不一定是筆直的線條，蘊含靈活的多樣性。<sup>45</sup>尹伊桑曾指出：

---

<sup>41</sup> Walter-Wolfgang Sparrer, "Monistisch und universell: Nachbemerkung 1997," in Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 316; Ko, "Isang Yun and His Selected Cello Works," 36; Song, "In-Depth Study of Isang Yun's *Glissées*," 25。此兩項樂器的詳細介紹亦可參照 Keith Howard, *Korean Musical Instruments* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 34-8, 30-3。

<sup>42</sup> Robert C. Provine, "Korea, III: Musical instruments," *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, published online 2001, accessed July 27, 2023, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45812>.

<sup>43</sup> 尹伊桑 1961 年為弦樂團創作的《音響色彩》(*Colloïdes sonores*) 共三個樂章，其中第二樂章的標題即為〈玄琴〉("Gomungo")。

<sup>44</sup> 相似的看法見 Song, "In-Depth Study of Isang Yun's *Glissées*," 87。

<sup>45</sup> Yun, "Über meine Musik," 297-298.



韓國弦樂器能夠表現各種弧線的聲音，是運用被稱為「弄弦」(nonghyŏn)的技巧而產生。「弄」意指演奏或自娛。重要的是如何在撥動琴弦之後使每個單音產生曲折變化。<sup>46</sup>

以西方音樂演奏概念來解釋，「弄弦」類似於裝飾音、滑奏、四分之一音與揉弦等技巧，是創造音色或旋律模式的細膩色調和層次的主要手段。<sup>47</sup> 以【譜例 9】中「主幹音」降 B 為例，尹伊桑運用西方記譜法之裝飾音、滑奏、四分之一音、用弓背奏與拉奏之間的交替、節奏設置，以及立即對比的力度強弱變化等技法，將東方「單音」的概念演繹的豐富多彩。藉由音符的持續變化來表達他的音樂理念，同時反映出東方音樂中獨特的音韻詮釋特質，正如毛筆筆觸般，展現出豐富的音色變化。

【譜例 9】《滑奏》，第一樂章，第 16-18 行

The musical score for 'Glissées' by Isang Yun, measures 16-18, is presented in three systems. The first system is for Violoncello (Cello), marked 'a tempo'. It begins with a triplet of eighth notes (pp), followed by a series of eighth notes (p), then a triplet of eighth notes (mf), and finally a series of eighth notes (f). A specific note, a lowered B (B-flat), is highlighted with a bracket and labeled '主幹音 降B (c.l.)'. The second system is for the Orchestra, marked 'molto accel.'. It features a series of eighth notes (ff) and a series of eighth notes (ff). The third system is for the Violoncello, marked 'molto accel.'. It features a series of eighth notes (ff) and a series of eighth notes (ff). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic changes.

<sup>46</sup> Song, "In-Depth Study of Isang Yun's *Glissées*," 28.

<sup>47</sup> Chul-Hwa Kim, "The Musical Ideology and Style of Isang Yun, as Reflected in His *Concerto for Violoncello and Orchestra* (1975/76)" (DMA diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997), 44.

【譜例 9】第二行第 4 音到第 5 音可見到裝飾音降 B 到非裝飾音 A，若從西方音樂角度來看，裝飾音顧名思義乃是裝飾的功能，通常以瞬間快速方式呈現。在西方演奏傳統中，為了使 A 音準確地落在第二拍第四個十六分音符的時間點上，裝飾音降 B 會提前演奏。然而，由於此處有滑奏的標示，不宜快速地奏出裝飾音降 B。從東方的觀點來看，滑奏並非從一個音高變化至另一個音高的手段或橋樑，而是音韻演奏的一部分，音高的變化是在滑奏過程中自然呈現之現象。因此，東方觀點的滑奏不強調起始音與終點音的概念，而是藉由音韻的流動，將音高變化融入其中。在東方音樂語彙中，譜例中的降 B 並非西方傳統定義下之裝飾音，反倒更像是 A 音的自然延伸，體現音韻的連續性與整體性。

【譜例 9】的第二行第六拍起使用了好幾次「四分之一音」(♭)。四分之一音出現在西方音樂時，通常被視為一個獨立的音高，而非潤飾，並強調音與音之間的差異性。然而，在東方非平均律音樂中，「四分之一音」是音韻詮釋的一種方式。此譜例中，四分之一音並非用來表現音頻／音高上的差異性，而是透過強力度（弓壓）接著迅速放鬆的運弓，以及使用同一弓法，自然產生之四分之一音聲響。這與東方傳統樂器的弓法相似，透過控制弓的力道產生音高的變化，從而表現出情緒的起伏與波動。

此外，尹伊桑也提及：

如果仔細觀察，我的音樂總是從低音域往高音域。較高的音域總是帶來一定的情感提升，當達到這個高度時，最後出現重音。這是從古老的韓國音樂借鑑的；這並不意味著音樂在此結束，而是繼續並開始新的音樂語言階段。多樣的力度也標誌著我的音樂，充滿力量但靈活塑造的線條。<sup>48</sup>

以第四樂章尾聲為例（見【譜例 10】），音列以 I-9、P-0、I-3、I-8、P-6 的模式重複兩次，呈現如波浪般的線條，音域逐漸向高音域發展。最終，P-0 再次完整出現，並伴隨著漸弱（*decrescendo*）和減速，逐漸變成「用弓背奏」。結尾是藉由 P-0 的完整再現，以及強調降 B 與 A 兩個主幹音之間的交替，創造出與之前不同的旋律線。全曲最後在高音域中逐漸消逝，形成一種開放式的結尾，暗示著音樂的無限可能性。

<sup>48</sup> Yun, “Über meine Musik,” 307.

【譜例 10】《滑奏》，第四樂章，第 18-22 行（尾聲）

schnell, aber Tempo und Bogenführung, sowie teilweise kurze Unterbrechungen beliebig.

immer decresc. bis zum Ende

I-9 P-0 I-3

I-8 P-6

P-0 I-3

I-8 P-6

P-0

poco rit.  
(ab hier zu col legno natürlich übergehend)

pp

從【譜例 10】亦可觀察到，尹伊桑在作品中體現了陰陽相生的概念。他巧妙地將十二音列技法與「滑奏」技巧結合，實現了東西方作曲系統的融



合。原本看似是十二個獨立的音，但透過滑奏的運用，以及「迅速的」速度標示，這些音符被連貫起來，形成連續的單音聲響效果。這種作法不僅保留了十二音列的結構特性，同時也展現了東方音韻中的持續性與流動性。

尹伊桑對於「弄弦」技巧的運用，不僅僅是對韓國傳統音樂的簡單模仿，而是將其昇華為一種獨特的音樂語言。他在《滑奏》中，透過大提琴對「弄弦」技法的詮釋，營造出細膩的音色變化。而透過西方音列的運用，從低音域逐漸向高音域推進，並且在高音域傳達不同的音樂線條。這種音域的發展過程，正如尹伊桑所描述，借鑑自韓國傳統音樂，並在他的音樂中得到創新的應用，體現他對東西方音樂文化對比的深層思考。<sup>49</sup>

## （六）「滑奏」技巧在樂曲中的具體運用

如前所述，帕爾姆曾指出，正確演奏尹伊桑「滑奏」的要點在於「從起始音滑離，而非滑向目標音」。第一樂章第一行，呈現音列第 2 音（D）和第 3 音（F）時，尹伊桑對「滑奏」技巧提供了具體的指示：「F 音只能以 D 音的餘音透過滑奏來做到。」（Das F nur mit dem Nachklang vom D durch glissando zu erreichen.）（見【譜例 2】第一行）。

「滑奏」在整部作品中有多種應用形式，其音樂效果和表達方式各異，除了最基本的「拉奏滑奏」<sup>50</sup> 之外，筆者將此曲中的「滑奏」大致分為下列十種類型，以呈現音樂表達的多樣性：

### 1. 撥奏滑奏

「撥奏滑奏」（pizzicato glissando）與「拉奏滑奏」主要區別在於撥奏的聲音會快速衰減，通常無法如「拉奏滑奏」在音量上及持續性上進行細緻的調控。而在「撥奏滑奏」中，尹伊桑更細分用在非裝飾音上的「時值內滑奏」，與用在裝飾音上的「非時值內滑奏」兩種型態（見【譜例 11】）。基於撥奏聲音易於消失的特質，作品中「撥奏滑奏」最長的音值皆未超過附點八分音符。此技巧早見於李蓋悌（György Ligeti, 1923-2006）《大提琴獨奏奏鳴

<sup>49</sup> Yun, "Über meine Musik," 307.

<sup>50</sup> 在樂譜上標示的「滑奏」（glissando）一般是指以弓拉奏的滑奏，無特別稱呼。尹伊桑在此作品中大量地運用了「撥奏滑奏」及其他特殊的滑奏，故將最基本的、以弓拉奏的滑奏稱為「拉奏滑奏」，以利區別。

曲》(1953) 第一樂章，為既有技法。然而，尹伊桑於《滑奏》第三樂章首度結合吉他撥片演奏此技巧，以模擬韓國傳統樂器玄琴的音色，藉此拓展了此技法的聲音表現，並發展出獨特的個人語彙。

【譜例 11】《滑奏》，第一樂章，第 4-5 行

時值內滑奏

非時值內滑奏

時值內滑奏

(pizz.)

ff

pp

ppp

arco

ppp

pizz. ca. 78

f

f

f

(Vibr.)

ff

## 2. 拂觸式滑奏

「拂觸」(effleuré) 以符號「×」標記，意指左手半按弦，這種技法會產生一種介於泛音和按壓之間的聲音，可呈現半泛音的透明音色。將滑奏和拂觸兩種技法組合運用，即構成效果獨特的「拂觸式滑奏」(見【譜例 12】)。此技巧非尹伊桑首創，1960 年代現代作品中已有類似應用。

【譜例 12】《滑奏》，第二樂章，第 3 行開頭

arco

pizz.

b x

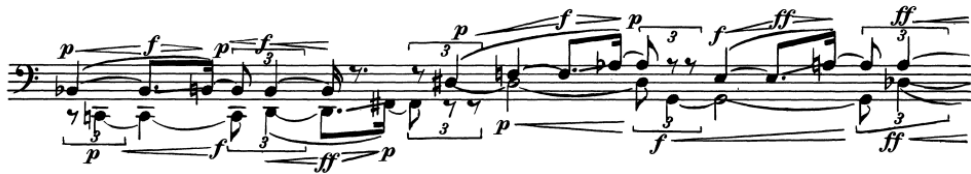
f

3

## 3. 斜向滑奏

「斜向滑奏」(oblique glissando) 是指左手的手指在兩根相鄰的琴弦上，其中一根弦上的手指保持穩定不動(也可以是空弦)，另一根弦上的手指則進行滑動(見【譜例 13】)。這種技法透過同時展現穩定與變化，達成音響結構中的平衡與變異。尹伊桑是較早採用此技巧的作曲家。

【譜例 13】《滑奏》，第二樂章，第 15 行



#### 4. 反向滑奏

「反向滑奏」(contrary glissando) 指左手手指在兩根相鄰的琴弦上，同時向相反方向滑動（見【譜例 14】）。尹伊桑是較早採用此技巧的作曲家。<sup>51</sup>

【譜例 14】《滑奏》，第二樂章，第 16 行開頭



#### 5. 顫音滑奏

「顫音」通常指快速連續地重複單一音高，在弦樂器演奏中，顫音是透過上下弓快速交替而產生。在第四樂章中，大多數「顫音滑奏」(tremolo glissando) 是藉由「用弓背拉奏琴弦」(col legno tratto) 並加上弱音器 (con sordino) 產生獨特的聲響效果（見【譜例 15】）。

【譜例 15】《滑奏》，第四樂章，第 2 行開頭



<sup>51</sup> 在尹伊桑《滑奏》之前，馬曼加基斯 (Nikos Mamangakis, 1929-2013) 已於其大提琴獨奏作品《習作》(Askisis, 1969) 中運用反向滑奏技巧。瑟納基斯 (Iannis Xenakis, 1922-2001) 給獨奏小提琴的《米卡「S」》(Mikka "S", 1976) 則可能是首部將此技法運用於小提琴的作品。參見 Patricia Strange and Allen Strange, *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques* (Berkeley, CA: University of California Press, 2001), 85。

## 6. 震音滑奏

「震音」通常指主要音與較之高二度的音快速交替演奏產生的裝飾音，「震音滑奏」(trilled glissando)則展示了尹伊桑對聲音微妙細節的探索。演奏者必須要有高度的控制力，才能夠在進行滑奏的同時，穩定地保持震音的連續性（見【譜例 16】）。尹伊桑是較早開發此技法的作曲家。

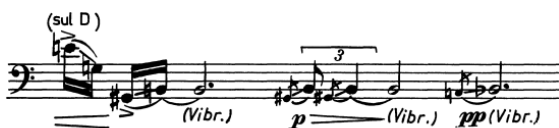
【譜例 16】《滑奏》，第二樂章，第 9 行開頭



## 7. 滑奏之後加入揉弦

在滑奏之後加入揉弦，以增加韻味（見【譜例 17】）。尹伊桑是較早在樂譜中明確標示出此技巧的作曲家。

【譜例 17】《滑奏》，第一樂章，第 6 行開頭



## 8. 加入特殊效果的滑奏

例如第三樂章使用吉他撥片製造特殊音色，或者如【譜例 14】所示，除了「反向滑奏」以外，同時還必須「拋弓」(saltando)。

## 9. 微分音滑奏

整個《滑奏》第三樂章使用吉他撥片演奏。【譜例 18】除了展現「微分音滑奏」(microtone glissando)以外，還融合「弄弦」的聲響手法：右手以吉他撥片撥弦一次後，藉由左手的滑奏、四分之一音與揉弦等技巧，延展與

變化聲音的殘響。此手法類似於韓國傳統樂器「玄琴」的演奏方式，其中右手以短竹撥弦，隨後左手透過搖擺與顫動，使音符呈現「曲折變化」。<sup>52</sup> 此外，【譜例 18】亦體現尹伊桑陰陽相生的概念，巧妙於實音（可視為陽）與虛音（可視為陰）之間進行轉換。傳統西方音樂通常不太會去改變音符殘響的音高，但在此譜例中可見到殘響中的虛音亦呈現音高上的變化。這種處理手法不僅突顯東方傳統音樂的特色，也促成東西方音樂語言的深層對話。

【譜例 18】《滑奏》，第三樂章，第 8 行結尾與第 9 行開頭



## 10. 約略音高滑奏

尹伊桑多在大跳音程運用此技巧，營造游移不確定的聲響效果（見【譜例 19】）。此類滑奏已出現在 1950 年代布朗（Earle Brown, 1926-1902）與彭德瑞茲基（Krzysztof Penderecki, 1933-2020）等人的作品中，尹伊桑延續並發展其音響表現方式。

【譜例 19】《滑奏》，第四樂章，第 10 行開頭



在《滑奏》一曲中，尹伊桑嘗試讓大提琴透過不同的「滑奏」技巧做出類似韓國傳統樂器的音色，同時也強調單音延伸之表現特質（屬於音高範疇）。【表 2】列出前述十種滑奏技巧，並根據音高與音色進行分類，呈現其在音樂表達中的功能，期能作為演奏者演奏《滑奏》時的具體參考。

<sup>52</sup> Song, "In-Depth Study of Isang Yun's *Glissées*," 28.

【表 2】《滑奏》中的十種滑奏技巧

滑奏技巧	音高	音色	運用說明
1. 撥奏滑奏		✓	通過撥奏產生快速衰減的滑奏效果，分為時值內與非時值內滑奏，第三樂章運用吉他撥片。
2. 拂觸式滑奏		✓	左手半按弦，發出介於泛音與按壓之間的聲音，表現出透明的音色。
3. 斜向滑奏	✓		左手在兩根相鄰琴弦，其中一根弦上的手指保持穩定，另一根弦上的手指滑動。
4. 反向滑奏	✓		左手在兩根相鄰琴弦上進行反向滑動。
5. 顫音滑奏		✓	通過快速交替的弓法產生顫音效果，結合用弓背拉奏和弱音器，更增加音色的多元化。
6. 震音滑奏	✓		在滑奏中保持震音連續性，探索微妙的音高變化，需高度的演奏控制力。
7. 滑奏之後加入揉弦	✓		滑奏後加入揉弦技法，進一步增加韻味。
8. 加入特殊效果的滑奏		✓	結合拋弓、吉他撥片等技巧
9. 微分音滑奏	✓	✓	使用吉他撥片，融合「弄弦」的手法，呈現微分音與曲折變化的音效，體現陰陽相生的音樂概念。
10. 約略音高滑奏	✓		在大跳音程中進行不確定音高的滑奏，營造游移的效果。

## 四、結 語

在《滑奏》中，尹伊桑以十二音技法為基礎，融合源自東方音樂對單音持續變化的特色，透過主幹音技法、韓國傳統樂器（如奚琴與玄琴）之聲響特色，以及「弄弦」演奏手法，豐富大提琴在音色變化與技巧方面的表現力。作品不僅展現尹伊桑對現代音樂創作技巧的掌握，更揭示他對東西方音樂美學的個人觀點，進而整合音樂創作各個層面，創造出跨文化音樂元素的全新有機結合，對大提琴新音樂曲目多所貢獻。

## 參考文獻

### 一、原始文獻

#### (一) 樂譜

Palm, Siegfried, ed. *Pro Musica Nova: Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.

Yun, Isang. *Glissées pour Violoncelle seul* (1970). Berlin: Bote & Bock, 1971.

#### (二) 文字

Duffie, Bruce. “Composer Isang Yun: A Conversation with Bruce Duffie.” Recorded August 7, 1987. Transcribed and posted 2023. Accessed July 1, 2024. <http://www.bruceduffie.com/yun.html>.

Heister, Hanns-Werner, and Walter-Wolfgang Sparrer, eds. *Der Komponist Isang Yun*. 2nd ed. Munich: Edition Text + Kritik, 1997.

Sachtleben, Rainer, and Wolfgang Winkler. “Gespräch mit Isang Yung.” In Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 288-296.

Yun, Isang. “Über meine Musik: Vorlesungen an der Salzburger Hochschule für Musik und darstellende Kunst »Mozarteum« (Mai 1993).” In Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 297-313.

Rinser, Luise, and Isang Yun. *Der verwundete Drache: Dialog über Leben und Werk des Komponisten*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1977.

Yun, Isang. “The Contemporary Composer and Traditional Music.” *The World of Music* 20, no. 2 (1978): 57-60. <https://www.jstor.org/stable/43563630>.

朱劭武整理。〈尹伊桑先生論音樂創作〉。《音樂藝術》1987 年第 2 期：36-39、47。

【Zhu, Shao-Wu, ed. “Mr. Isang Yun on Creating Music.” *Art of Music*, 1987/no. 2: 36-39, 47.】

### 二、研究文獻

Byeon, Jiyeon. “*The Wounded Dragon: An Annotated Translation of Der verwundete Drache*, the Biography of Composer Isang Yun, by Luise Rinser and Isang Yun.” PhD diss., Kent State University, 2003.

- Choi, Yulee. "The Problem of Musical Style: Analysis of Selected Instrumental Music of the Korean-Born Composer Isang Yun." PhD diss., New York University, 1992.
- Feliciano, Francisco F. *Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in Their Works*. Quezon City: New Day Publishers, 1983.
- Heister, Hanns-Werner, and Walter-Wolfgang Sparrer, eds. *Der Komponist Isang Yun*. 2nd ed. Munich: Edition Text + Kritik, 1997.
- Eberle, Gottfried. "Monologe: Zu den Kompositionen für ein Melodieinstrument." In Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 138-151.
- Oesch, Hans. "Musik aus dem Geiste des Tao: Gedanken zu *Loyang* (1962)." In Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 11-27.
- Sparrer, Walter-Wolfgang. "Monistisch und universell: Nachbemerkung 1997." In Heister and Sparrer, eds., *Der Komponist Isang Yun*, 314-329.
- Howard, Keith. *Korean Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Kim, Chul-Hwa. "The Musical Ideology and Style of Isang Yun, as Reflected in His *Concerto for Violoncello and Orchestra* (1975/76)." DMA diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1997.
- Kim, Hyo Jung. "Combining of Korean Traditional Performance and Recent German Techniques in Isang Yung's *Kontraste: Zwei Stücke für Violine Solo* (1987)." DMA diss., University of North Texas, 2010.
- Ko, Jee Yeoun. "Isang Yun and His Selected Cello Works." DMA diss., Louisiana State University, 2008.
- Kunz, Harald. "Yun, Isang." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Published online 2001. Accessed July 27, 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30747>.
- Lück, Rudolf, and Tully Potter. "Palm, Siegfried." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Last modified January 18, 2006. Accessed July 27, 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20768>.
- McCredie, Andrew. "Isang Yun (1917-1995)." In *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*, edited by Larry Sitsky, 586-592. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.



- Provine, Robert C. "Korea, III: Musical instruments." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Published online 2001. Accessed July 27, 2023. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45812>.
- Randel, Don Michael, ed. *The Harvard Dictionary of Music*, s.v. "Glissando." 4th ed. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Rufer, Josef. *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*. Translated by Humphrey Searle. London: Barrie and Rockliff, 1965.
- Saylor, Bruce, and Michael von der Linn. "Rufer, Josef (Leopold)." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Published online 2001. Accessed March 17, 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24100>.
- Schmidt, Christian Martin. "Europäische und außereuropäische Musik – Isang Yun." In *Brennpunkte der neuen Musik: Historisch-Systematisches zu wesentlichen Aspekten*, 115-141. Cologne: Musikverlag H. Gerig, 1977.
- Song, Injung. "In-Depth Study of Isang Yun's *Glissées pour Violoncelle seul*." DMA diss., Boston University, 2008.
- Strange, Patricia, and Allen Strange. *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Berkeley, CA: University of California Press, 2001.
- Turner, John W. "Performing Cultural Hybridity in Isang Yun's *Glissées pour violoncelle seul* (1970)." *Music Theory Online* 25, no. 2 (July 2019). <https://doi.org/10.30535/mt.25.2.6>.
- 羅新民。〈主要音透視——尹伊桑音樂創作的觀念與技法研究〉。《中央音樂學院學報》1997年第1期：19-29。
- 【Luo, Xinmin. "See Through the Main Tones (Haupttöne): A Study of Isang Yun's Ideas of Music Creation and Compositional Techniques." *Journal of the Central Conservatory of Music*, 1997/no. 1: 19-29.】
- 嚴福榮。〈從尹伊桑主幹音技法的探索來看亞洲作曲家在西方文化下的尋根〉。《關渡音樂學刊》第4期（2006年6月）：1-26。
- 【Yim, Fuk-wing. "From the Exploration of Isang Yun's 'Main Tones Technique' in Search of the Roots of Asian Composers Under Western Culture." *Guandu Music Journal*, no. 4 (June 2006): 1-26.】

# **Fusion and Dialogue: On the Influence of Eastern Cultures and Western Theories in Isang Yun's *Glissées* for Cello**

Hui-Ju HSIEH

## **Summary**

Isang Yun (1917-1995), the Korean-born German composer, is especially known for his integration of Eastern and Western traditions in his musical compositions. In his works, he masterfully combines the avant-garde musical language, traditional Korean performance skills, the “Haupttöne” techniques, and Taoist philosophy. This article focuses on *Glissées*, his solo cello work composed in the 1970, and investigates it from the perspective of a performing cellist. Through close reading of the score, performance interpretation, and musical analysis, the author explores how Isang Yun creates “an organic entity” by espousing 12-tone technique with “Haupttöne” while at the same time discusses how it opens up new possibilities for the cello, and thus inspires and influences cello performances and expressions.

“Haupttöne” is a compositional technique reinvented by Isang Yun. Originating from the concept of “single note” in oriental music, the method involves starting with one single note and stretching it to connect with other notes, forming a horizontal relationship that unfolds a process of acoustic changes. The effect of “Haupttöne” can be achieved with the use of ornamentations, including glissando, trill, tremolo, and vibrato when they are set to unequal lengths or density, contrasts of high and low pitch notes, as well as dynamic variations. Through musical analysis, the author examines the interwoven application of “Haupttöne” and twelve-tone techniques,

illustrating how Isang Yun transcends the framework and limitations of twelve-tone music by incorporating the “Haupttöne” technique.

Isang Yun accentuates the independence of the single note and its development by adding in versatile changes and repetitions to serial method. For example, *Glissées* opens with a repeated F sharp at the very beginning of the work to highlight the gravity of one single note. Simultaneously, he also unravels the twelve-tone structure by extensive use of glissando, ornaments, and double stops. By attenuating its relationship with serialism, the composer successfully establishes his personal and unique musical language. For transitions between musical passages and movements, he employs the common notes in different series and emphasizes the musical notes of the same intervals (e.g. thirds or sixths) to generate the coherence and consistency from within. The connections between different movements, on the other hand, are constructed upon designated tone rows and Haupttöne. In terms of musical form, *Glissées* abandons traditional time signatures and bar lines, relying instead on a complex tempo structure to create the rhythmic flow and cadence. Even though all four movements are relatively short, Isang Yun renders each of them with distinctive characters. The first movement opens with musical passages written in the alternating techniques of twelve-tone series, Haupttöne and modernized glissando ornamentations. Highlighting alternations and overlaps between low and high pitches within the chromatic range, the second movement simulates a two-part dialogue with intertwined arco and pizzicato. In the third movement, Isang Yun challenges and revolutionizes cello techniques by requiring performers to use a guitar pick, making the cello’s sound resemble that of the Geomungo. The work is brought to its climax by the appearance of the motive and sequential development in the third and sixth, after which it ends tranquilly. Isang Yun’s sophisticated design not only creates internal unity, but also establishes a multi-level balance throughout the entire work.

The article also addresses the relationship between *Glissées* and the traditional Korean string instruments, particularly the “haegeum” and “geomungo”, and how Isang Yun appropriates their performance techniques for his cello works to enrich

the sound of cello. For example, by incorporating the traditional “nonghyŏn” technique, he adds minute variations in pitches and timbers. The short stick used in geomungo is substituted by a plectrum in the third movement of *Glissées*. As the title *Glissées* suggests, the work relies heavily on glissando techniques, including pizzicato glissando, glissando effleuré, tremolo glissando, and microtone glissando. As a cellist, the author elucidates how these techniques can be mastered by incorporating nonghyŏn skills, which ultimately help enrich the musical vocabularies of cello. Ten techniques of glissando in *Glissées* are explicated for better understanding and execution of these glissandos.

*Glissées*, with its extensive use of traditional Korean musical elements, expands cello’s potential to transcend western instrumental conventions. By using glissando and quarter-tones, Isang Yun subdues the characteristics of twelve-tone series and creates more eloquent musical expressions. The refined treatment on tempo changes and timber transitions evokes the flexibility and improvisation characteristic of traditional Korean music, and presents challenges for performers lacking that cultural background. With the integration of both Eastern and Western musical languages, *Glissées* is undoubtedly one of Isang Yun’s most representative works and one which significantly expands the performative capacity of cello.

**Keywords: Isang Yun, cello solo, *Glissées*, “Haupttöne” technique, glissando, Eastern and Western musical elements**

謝惠如，國立中山大學音樂學系約聘助理教授。研究領域為現代大提琴技法、大提琴演奏及室內樂。

Hui-Ju HSIEH is a Contracted Assistant Professor at the Department of Music, National Sun Yat-sen University, Kaohsiung, Taiwan. Her research interests include contemporary cello techniques, cello performance, and chamber music.