

音樂創作的記憶與遺忘——從創作筆記 重探陳其鋼作品《源》的音樂語言

連 憲 升*

摘要

音樂作品，如同詩歌、小說等文學創作，無不是作曲家從意念的產生，靈感的找尋，材料的設計與結構佈局，到實際的落筆寫作與修改等過程中殫精竭慮的工作成果。作曲家在其創作生涯早年，經常不自覺地在其手稿或作品中流露出他對於過往大師作品之分析、記憶，乃至於遺忘的痕跡，這些意識或無意識的創作心路與實際的作品產生過程，甚至可能成為其個人風格形成的主要因素。本文將以中國作曲家陳其鋼早期管弦樂作品《源》的音樂手稿為例，探究其創作之音樂構思與作品生成過程，從中理解作曲家是否受到當代大師如梅湘、布列茲等人之影響，並揭示作曲家於此摸索過程中逐漸形成的美學理念與風格特徵。

關鍵詞：陳其鋼、源、音樂手稿、當代亞洲音樂

* 國立屏東大學音樂學系助理教授 (hslien8775@totalbb.net.tw)

投稿日期：2015.07.12；接受刊登日期：2015.10.13；最後修訂日期：2015.10.26

Memory and Obliviousness in the Creation of Music: Re-examining the Musical Language of Qigang Chen's *Yuan* by his Composition Notes

Hsien-Sheng Lien*

Abstract

Musical works, as with forms of literature such as poems and novels, are without exception the results of deliberating ideas, searching for inspirations, organizing material, and arranging structure, as well as industrious writing and revision. In a composer's early years of creation, his manuscripts or notes always casually reveal his analysis, memory or even obliviousness of the chefs-d'oeuvre of his admired masters. These psychological experiences and creative processes may even consciously or unconsciously become elements of his personal style. This paper focuses on the musical language of *Yuan* (*Origins*), an early orchestral work of the Chinese composer Qigang Chen. By examining the manuscripts and composition notes created during the work's genesis, we analyze and present how Chen transformed his rudimentary motives and material into his work, whether he was influenced by Messiaen and Boulez, two giants in the contemporary history of French music, and the forming of Chen's aesthetic views and characteristic style.

Keywords: Qigang Chen, *Yuan*, musical manuscript, contemporary Asian music

* Assistant professor, Department of Music, National Pingtung University

Received July 12, 2015; accepted October 13, 2015; last revised October 26, 2015

壹、前言

音樂作品，如同詩歌、小說等文學創作，無不是作曲家從意念的產生，靈感的找尋，材料的設計與結構佈局，到實際的落筆寫作與修改等過程中殫精竭慮的工作成果。作曲家在其創作生涯早年，經常不自覺地在其手稿或作品中流露出他對於過往大師作品之分析、記憶與遺忘的痕跡，乃至於創作者個人美學上的抉擇。這些意識或無意識的創作心路與作品產生過程，甚至可能成為形成其個人風格的主要因素。如同法國作曲家布列茲（Pierre Boulez，1925-）所云，作曲家自身風格的摸索都開始於對心儀大師作品的記憶與分析，由完整而徹底的，理性、客觀的分析，到零星而帶有偏見，甚至具有某種掠奪性格的分析，直到成為一種隱蔽而深邃的潛在記憶，但卻逐漸和作曲家摸索、形塑的嶄新思維分道揚鑣，促使他向著那未知而無法預測的方向前進。¹本文將以中國作曲家陳其鋼（1951-）早期管弦樂作品《源》（*Origins*，1987-1988）的創作筆記為例，探討此部作品之音樂構思與實踐過程，從中理解作曲家是否受到當代大師如梅湘（Olivier Messiaen，1908-1992）、布列茲等人之影響，並揭示作曲家於此摸索過程中逐漸形成的美學理念與風格特徵。本文作者於博士論文撰寫期間曾對《源》作了初步的研究，²當時作者一直

¹ Pierre Boulez, *Jalon (pour une décennie)*(Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1989), 40。另請參閱連憲升，〈延遲與選擇——從《巴黎樂誌》和許常惠早年的音樂創作試探其「現代」意識與文化關懷〉，收於連憲升，《音樂的現代性與抒情性——臺灣視野的當代東亞音樂》（台北：唐山出版社，2014年），頁53。

² Hsien-Sheng Lien, “Le parcours musical de Qigang CHEN (de 1985 à 2001) - au regard des musiques contemporaines chinoise et japonaise.” (PhD diss., Université Paris-Sorbonne Paris[Paris IV]). 連憲升，《陳其鋼的音樂創作歷程（自1985到2001年）——從當代中國（中國大陸與台灣）與日本音樂的視野來探討》（巴黎：巴黎第四大學博士論文，2005年）。

以為《源》所要表達的是作曲者對於其文化根源的某種鄉愁或歷史性的回顧；而作者當年在研究過程中，尤其是透過陳其鋼 1997 年夏天在法國亞維農舉行的「阿坎特」(Centre Acanthe) 音樂營大師班的講座內容，也隱約意識到：除了梅湘的教導，³布列茲作品在《源》的創作過程中似乎也曾對作曲者產生一定的影響。這些多年前的看法在本文的材料蒐集與撰寫過程中均重新獲得了澄清與印證。⁴由此可見對於當代作品的研究確實存在著不少隱晦曖昧的解讀空間，⁵而手稿研究對於作品的解讀與詮釋也確實能夠提供許多實質的助益。

貳、《源》的創作背景與基本構思

1987 年，法國國家廣播電台委約作曲家陳其鋼創作一首大型管弦樂作品。在風格繁複的《易》(Yi，為單簧管與弦樂四重奏，1986 年) 得到國際比賽首獎後，陳其鋼隨之創作了《夢之旅》(Voyage d'un rêve，為長笛、豎琴、打擊樂、小提琴、中提琴與大提琴的六重奏，1987 年)，在浪漫的抒情表現風格中呈現了作曲者回歸五聲性素材的決心。

³ 陳其鋼為梅湘晚年最後一位入室弟子，梅湘曾說：「自從我離開音樂學院之後，陳其鋼是我唯一的學生。我之所以接受指導他的工作（作者按，指作曲的學習）近四年，是因為我對他非常器重。...我認真地讀過他所有的音樂作品。可以說，這些作品表現出一種真正的創造和極高的才能，以及中國人的思維方式與歐洲音樂構思的完美融合。」引自《陳其鋼作品專輯》樂曲解說（Paris：REM Éditions，1993）。

⁴ 為撰寫本文，作者於 2015 年春天曾赴巴黎訪問作曲家陳其鋼，並蒙其鋼兄慷慨惠借當年構思、創作《源》的筆記與音樂手稿供作者影印、拍照，讓作者對《源》的構思與創作過程有了進一步理解，作者對其鋼兄在此過程中所提供的各種協助謹致由衷謝意！

⁵ 比方，在藝術或文學作品完成之際或完成後的某些時間內，即使是直接向創作者探詢，創作者也未必願意透露其真實的創作動機或意圖。但在經過一番時日之後，創作者或許願意對其創作原委和理念作更清晰的揭露和說明。當然，此時創作者對於其作品的表述也可能是一種深刻省思後的詮釋。

創作《源》之際，如何在繁複的西方當代語法和源自東方傳統美學的抒情風格之間取得協調，顯然是作曲家縈繞於心的創作課題。陳其鋼清楚地理解兩種音樂文化的差異：一方是西方的和聲、功能思維，具備著動態感和充滿張力的音樂陳述與嚴密結構；另一方則是東亞的線性思維，具有豐富的旋律色彩，但音樂陳述相對鬆散而自由。如何在創作中調和兩種差異並表現出個人的獨特風格賦予《源》相當嚴肅的創作任務。歷時一年的創作，對作曲家來說「標誌著一個決定性的步伐，向著一種自發而具有表現性的語言邁進」。⁶在這部作品中，作曲家嘗試創造一種「在和聲脈絡中營造出細緻的音響色彩，讓和聲所襯托的旋律線條彰顯出來」，並且「在動態陳述中仍具備著柔韌性格，不失其凝聚與堅實結構」的音樂。⁷在進入本文關於《源》作品本身的討論之前，我們有必要先就陳其鋼初抵法國的音樂學習與作曲氛圍，尤其是對他的音樂風格與作曲語言影響較大的幾位作曲家略作敘述。

法國作曲家梅湘是陳其鋼抵達法國之後最重要的作曲導師。梅湘自幼入巴黎音樂院學習，師承杜卡（Paul Dukas，1865-1935）。1944年，梅湘在戰後返回巴黎不久出版了《我的音樂語言的技巧》（*Technique de mon Langage Musical*）。⁸這部理論著作是梅湘以戰爭期間完成於納粹集中營的作品《為時間終結的四重奏》（*Quatuor pour la Fin du Temps*）為基礎，將他在此之前的音樂語言整理成書。此書的問世對法國乃至於歐、美、亞洲作曲界皆有深遠影響。⁹書中梅湘除了承續傳統音樂理論對

⁶ 陳其鋼，〈《源》樂曲解說〉，《陳其鋼 CD 唱片專輯》（Paris: REM 311223, 1993）。

⁷ 陳其鋼，亞維儂「阿坎特」（Centre Acanthe）音樂營大師班講座，1997年7月。

⁸ 奧利維亞·梅湘，《我的音樂語言的技巧》此書中譯本由作者於1991年譯出，並於1992年出版，中國音樂書房總經銷。

⁹ 此書的重要性尚需結合梅湘的教學和他在此書出版後前往 Darmstadt 講學並發表《時值與強度的模式》，對戰後年輕作曲家產生的廣泛影響。另請參看 Dominique et Jean-Yves

於旋律與和聲的探討，¹⁰更明揭他對於音樂的時間層面：節奏的特殊關懷。《為時間終結的四重奏》即是梅湘此時期節奏理論的完整呈現。節奏之外，由於梅湘在聲音與色彩間獨特的「生理聯覺」(synésthésie)稟賦，從聲音的聆聽能夠內在的感知到色彩，他作品中對於和聲色彩(couleur)與樂器音色(timbre)的巧妙經營便成為其音樂的主要特色。梅湘中期名作《時間的色彩》(Chronochromie)即彰顯了他在處理音樂的「時間」與「色彩」兩個層面的匠心獨運。梅湘過世後，法國勒杜克出版社自1994年起陸續出版的《節奏，色彩與鳥類學論》，在節奏之外，更將梅湘創作中的另兩個核心關懷：「聲音—色彩」連結與鳥鳴聲的運用做了詳盡的剖析。¹¹創作之餘，從戰後借友人寓所授課，到巴黎高等音樂院長達數十年的「音樂分析與美學」和作曲課程，梅湘更作育了許多傑出的音樂家。¹²這其中尤以梅湘早年的學生布列茲、克森那奇斯(Iannis Xenakis, 1922-2001)，以及梅湘在音樂院任教期間最後一批學生中的格理塞(Gérard Grisey, 1946-1998)、穆海爾(Tristan Murail, 1947-)等人最為重要。布列茲是戰後音列主義代表人物，克森那奇斯以迥異於傳統書寫法(和聲、對位等)的音響思維進行創作，二者對於二十世紀音樂語言的開創均有重大貢獻。格理塞和穆海爾則在梅

Bosseur, *Révolutions Musicales – La musique contemporaine depuis 1945* (Paris: Minerve, 1993), 12.

¹⁰ 如丹第(Vincent D'Indy, 1851-1931)的《音樂作曲教程》(*Cours de Composition Musicale*)。

¹¹ Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'ornithologie* (Paris: Alphonse Leduc, 1994-2002). 此書自1994年出版第一卷，至2002年始出齊七大卷，內容除梅湘分析其個人重要作品外，尚包括他整理自歷年於音樂分析課上講析的德布西、史特拉文斯基等人重要作品，以及他對於天主教素歌和鳥鳴聲的獨特研究，可謂總結其一生音樂創作與研究的鉅著。

¹² 有關梅湘於巴黎高等音樂院的教學業績，加拿大音樂學者Jean Boivin在*La Classe de Messiaen* (Paris: Christian Bourgois Editeur, 1995)書中有詳盡的記述。

湘的啟發下另外吸收了電子科技的音響研究成果，開創了「頻譜樂派」(Musique spectrale)。¹³陳其鋼於 1980 年代抵達巴黎，開始學習並展開創作的最初幾年，巴黎的學院作曲氛圍大體上是籠罩在布列茲的音列主義和格理塞與穆海爾的頻譜樂派兩種風格之間。以陳其鋼同世代的作曲家來說，如英國作曲家本傑明 (George Benjamin, 1960-) 和法國作曲家達爾巴維 (Marc-André Dalbavie, 1961-)，兩位作曲家在陳其鋼抵達法國之前即已完成學業，開始作曲活動。前者為梅湘晚年十分器重的學生，後者曾受教於布列茲，兩人也都被歸類於廣義的第二代頻譜作曲家。¹⁴

當代音樂，無論在作曲、指揮領域，或作為音樂理論家、美學家，布列茲都佔有十分重要的地位。二次戰後，布列茲除了跟隨梅湘學習音樂分析，並師從萊伯維茲 (René Leibowitz, 1913-1972)¹⁵學習荀貝格 (Arnold Schoenberg, 1874-1951) 的十二音音列理論，可說是承繼了近

¹³ 「頻譜樂派」是一種植基於對聲音 (son) 本身之研究的美學趨勢和作曲風格，它尋求建立一種介於聲音的物理特性與音響學研究、樂器書寫法和電子、電腦科技之間的緊密關係。簡言之，頻譜音樂也可說是一種電聲化的音樂。頻譜樂派的音響思維雖受到電子科技影響，但在和聲色彩和音樂的時間與節奏層面均啟發自梅湘。有關頻譜樂派的初步引介請參閱連憲升，〈梅湘與頻譜樂派的時間觀與節奏論〉，《音樂研究》19 期 (2013 年 11 月)，頁 51-90。

¹⁴ 本傑明同時也是梅湘夫人羅莉歐女士 (Yvonne Loriod, 1924-2010) 的鋼琴學生，達爾巴維曾經和布列茲學習管弦樂法和指揮，兩人均曾在布列茲創立於 1975 的 IRCAM (音響／音樂整合研究所, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) 從事結合了電子新科技的音樂創作。實際上陳其鋼也曾於 1991-1992 年間於 IRCAM 從事電子音樂研究與創作，並藉由 1993 年首演的作品《孤獨者之夢》(*Rêve d'un solitaire*) 表達出他對於頻譜樂派之音響思維的反省與回應，本文限於篇幅無法對此作品作深入討論。

¹⁵ 萊伯維茲曾跟隨新維也納樂派代表人物之一的魏本 (Anton Webern, 1883-1945) 學習，為引介十二音音列技法入法國音樂界的重要推手，著有 *Schoenberg, Paris, Éditions du Seuil, 1969*。

代歐洲音樂重視和聲與音色的法國傳統和重視動機發展與結構佈局的德奧傳統，並加以發揚光大的作曲家。除此之外，布列茲於對於史特拉文斯基（Igor Stravinsky，1882-1971）《春之祭》（*Sacre du Printemps*），尤其是曲中的節奏層面也曾做過透徹的研究。¹⁶1950年代，布列茲與史托克豪森（Karlheinz Stockhausen，1928-2007）、諾諾（Luigi Nono，1924-1990）等戰後傑出的青年作曲家在梅湘激勵下，¹⁷開創了一個以風格繁複、結構嚴密、織體細緻的音列主義全盛階段，開啟了二十世紀音樂史上所謂的「全面音列主義」的風潮。如同荀貝格在創造了「十二音音列體系」之後對他的學生魯菲爾（Josef Rufer，1893-1985）所說的豪語：「從此建立百年內德國音樂的優勢」，¹⁸布列茲亦曾說過：「所有沒有感受到十二音語言之必要性的作曲家都是無用的，因為他們所有的作品都將因此而無法切合時代的需要」。¹⁹如此獨斷而排他的語氣同時也說明了理性化的「十二音音列主義」作為二十世紀「音樂現代性」之「宏觀敘事」的現象。在創作方面，布列茲從早期為鋼琴的《記譜》（*Notations*，1945）、《第三號奏鳴曲》（1955）、《無主之槌》（*Le Marteau sans Maître*，1953-55）、《訊息梗概》（*Messagesquisse*，1976-77）以及為管弦樂的《記譜》（*Notations pour Orchestre*，1945/1978/1984/1997）等作品均貫徹其音列主義風格。在《第三號奏鳴曲》中布列茲並融入具有機遇精

¹⁶ Pierre Boulez, "Stravinsky demeure," in *Relevés d'apprenti* (Paris: Seuil, 1966), 75-145.

¹⁷ 梅湘於《四首節奏的練習曲》的第二曲〈時值與強度的模式〉中，在音高層面之外又加上了觸擊（attacks）、強度（intensités）和時值（valeurs）三個層面，創造出在不同音區，具有不同觸擊、強度和時值的三個「音列」（梅湘稱之為 mode，也可譯為「樣態」）。此部作品 1949 年發表於德國達姆城夏季音樂營，啟發了當時參加音樂營的幾位年輕作曲家布列茲、史托克豪森等人。

¹⁸ 這是荀貝格在一次散步中對魯菲爾說的話，轉引自 Jacques Castérède, *Théorie de la musique* (Paris: Gérard Billaudot [Ed.], 1999), 261.

¹⁹ Pierre Boulez, "Eventuellement," (1952), in *Relevés d'apprenti* (Paris: Seuil, 1966), 149.

神的「開放曲式」觀念，而在完成於 1981-1984 年的作品《迴盪》（*Répons*）中，布列茲更充份運用了他創設 IRCAM 的理念和資源，創作出結合了音列、電子科技與空間觀念的開創性作品，對當代音樂產生重要影響。

然而，在這個以「梅湘—布列茲—頻譜樂派」為主軸的法國當代音樂脈絡之外，如同歐洲其他地區和亞洲、北美相繼興起的「後現代」風潮，²⁰法國樂壇亦存在著對於上述以音列、音響為尚之「音樂現代性」抱持著距離和批判態度的作曲家，重要者如梅湘同輩的杜替耶（Henri Dutilleux, 1916-2013）和中生代的艾爾頌（Philippe Hersant, 1948-）等人。這是一個始終堅持旋律表述風格與和聲美感，²¹較傾向於傳統調性或調式語言的作曲陣營。這些作曲家在戰後歐洲樂壇或許曾受到壓抑，²²卻始終未曾消失。更由於他們對於音樂的聽覺美感和音樂與聽眾之理解、溝通的堅持，在二十世紀的最後二十年，此種較具傳統傾向的書寫風格無論在古典音樂市場或學院教學領域都重新獲得重視，甚至與學院主流的音列與音響學派各擅勝場，分庭抗禮。即使在梅湘或布列茲作品中亦可看到若干回歸旋律與線性表述風格的跡象，如梅湘晚年的管

²⁰ 最具代表性的是波蘭作曲家潘德雷茲基（Krzysztof Penderecki, 1933-）和日本作曲家武滿徹（1930-1996）中晚期作品風格的轉變。有關當代音樂的後現代風潮及其與「音樂現代性」的轉折，請參看拙作《音樂的現代性與抒情性——臺灣視野的當代東亞音樂》導論。

²¹ 但卻不是德奧傳統的功能和聲，而是重視官能美感，承襲自德布西、拉威爾等早期現代作曲家，書寫上較自由的法國和聲。

²² 如與梅湘同為「青年法蘭西」成員的若立偉（André Jolivet, 1905-1974），由於他對布列茲等人的音列風格始終抱持著質疑、批評立場，他的音樂在 1960 年代以後，相較於梅湘，便甚少為布列茲等年輕作曲家主導的音樂活動中演出。艾爾頌在一篇紀念若立偉的文章：〈若立偉，一位直率而寬宏的人〉（“Jolivet, un homme direct et généreux,” in *La Traversière* [Juillet, 1995], 33.）曾描述若立偉於 1970 年左右因反音列立場而受到布列茲等前衛世代排擠，而略顯憤慨、失望的情景。

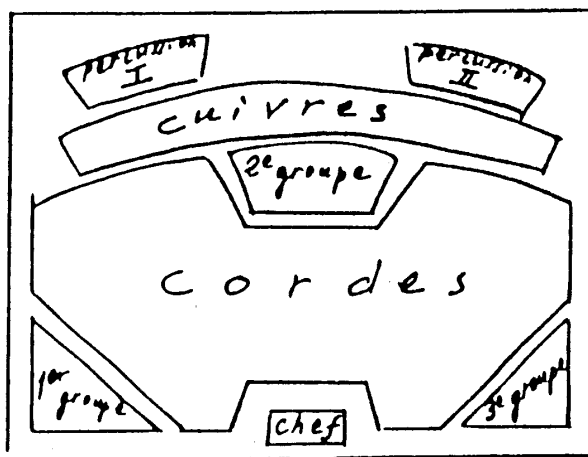
弦樂作品《照耀彼世》(*Eclairs sur l'au-delà*, 1988-1991), 起始與結束的兩樂章:〈榮耀基督的顯現〉、〈基督, 天國之光〉和第五樂章〈停居於愛之中〉明顯均為旋律清晰的素歌吟詠風格。²³或如布列茲為紀念義大利作曲家馬德納(Bruno Maderna, 1920-1973)而創作的《祭儀》(*Rituel – in memoriam Bruno Maderna*, 1974-1975), 曲中以持續性和弦為音樂行進主軸所呈現之送葬風的線性表述, 均可為此種跡象的佐證。

參、音高材料的設計：《源》的旋律與和聲

為了實現前文所述之調和東西方差異並呈現個人風格的作曲理念, 創作《源》之際, 陳其鋼首先設計了兩個同時具備著旋律性與和聲性的基本材料。此一材料首先於樂曲起始處由長笛透過空間的配置(圖一),²⁴在樂隊的三個角落吹奏出大、小三度的音程, 並於第一樂器群的長笛保留著A音。

²³ 《照耀彼世》的這幾個慢板樂章已明顯回到梅湘早期作品《耶穌昇天》(*L'Ascension*, 1933)和《為時間終結的四重奏》慢板樂章的旋律語法。在作者和陳其鋼的訪談中, 陳其鋼也提到梅湘晚年經常對學生提醒旋律的重要性, 這和梅湘在《我的音樂語言的技巧》開卷第一句話:「音樂是一種語言, 我們的首要之務是讓旋律說話。旋律是出發點。願它仍是最高的統御者!」的美學立場是一致的。也因此梅湘晚年的兩位重要學生本傑明和陳其鋼作品中, 旋律始終扮演著十分鮮明的角色。

²⁴ 如圖一所示, 《源》的管弦樂空間配置是以三組木管和弦樂獨奏所組成的樂器群分布於弦樂的中後方與左、右前方, 形成呼應與對答之勢。這三組樂器群分別是: I. 長笛(含短笛與中音長笛)、雙簧管、單簧管、低音管、豎琴、大提琴; II. 長笛(含短笛)、雙簧管(含英國管)、單簧管、低音管、鋼片琴、小提琴; III. 長笛(含短笛)、雙簧管、單簧管、低音管、豎琴、中提琴。



〈圖一〉：陳其鋼，《源》的樂隊空間配置

當第二群組取代第一群組的長笛，持續吹奏 A 音，我們聽到銅管樂器群中的小號與長號，以及第三樂器群組的低音管接續吹奏出 D 音和 G 音。這即是全曲第一個四度疊置的五聲性材料（譜例一之 1）。之後，從第 8 小節，我們陸續聽到豎琴的降 B 音，以及根音 A 之上雙簧管的 G 音和英國管（第二群組）的升 C 音。此一根音 A 之上的屬九和弦（暫缺 E 音）即全曲第二個基本材料（譜例一之 2）。

〈譜例一〉：陳其鋼，《源》樂曲起始的兩個基本和聲材料


以這兩個音高材料為基礎，總譜第 2 頁的弦樂部份隨即出現一個由兩個和弦構成的揚句（*anacrouse*，譜例二和譜例四之 1）。此一和弦實際上是在一個小三度上行（B - D）旋律下方配置了和聲的結果，句法上形成某種「探問」音型，其「回答」（落句，*désinence*）則由第 9 頁，依然是在弦樂的四個和弦所構成（譜例三和譜例四之 2），以此結束全曲第一個段落。

The image shows a page of a musical score for strings. It includes staves for Violins I (V.I.), Violins II (V.II.), Violas (A.), Cellos (VC.), and Double Basses (VC.). The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulation markings. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The overall structure is a complex orchestral arrangement.

〈譜例二〉：陳其鋼，《源》第 2 頁的弦樂「揚句」



〈譜例三〉：陳其鋼，《源》第9頁的弦樂「落句」



〈譜例四〉：陳其鋼，《源》第一段落弦樂「揚句」與「落句」的和聲

在這裡我們可以看到前述揚句之上方旋律的兩個音（B、D）和之前第一個材料的三個音（A、D、G）實際上是歸屬於以G為主音的五聲音階（G宮：G-A-B-D-E），而落句的四個音（A、G、E、降B）則是以橫

向方式呈現之以 A 為根音的屬九和弦。至於此和弦所缺的升 C 音則在底部的低音大提琴早已奏出（譜例一之 2）。

襯托譜例四之 2 旋律音型的和弦基本上是由音響較為協和的材料所構成，依次是：全音階，五聲音階（G 宮），屬九和弦（以 E 為根音），五聲音階（降 G 宮）；並由小二度和增四度等音程加以修飾。這個「落句」的旋律音型在曲中重覆了兩次，一次以高八度（19 頁，譜例五之 2），一次以高二度且音型更為高聳的形式再現（28 頁，譜例五之 3）。每一次的和弦素材均作大幅更動，但保留了原有協和、柔軟的性格。至總譜第 43 頁，這些和弦更形變為跨越了幾個八度的單一音，以上升之勢到達極高音區，藉由飽滿的管弦樂總奏達到全曲第一個高潮（譜例五之 4）。在銅管醉狂的吶喊（譜例五之 6，仍是以此一旋律音型為骨幹）中達到全曲第二個高潮後（總譜第 52-53 頁），和聲於全曲結尾處被過濾盡淨，只剩下古鈸間歇奏出的旋律音型（譜例五之 5）。

〈譜例五〉：陳其鋼，《源》弦樂「落句」的各種形變與音高材料變化

這些和弦，從最初以「揚句」之孕生狀態出現（譜例四之 1），歷經三次不同和聲襯托的「落句」（譜例五之 1、2、3），轉變為無和聲的單

音旋律和音型斷片，在全曲的行進與發展中扮演著結構轉折和音樂型態塑造的角色。也因此，陳其鋼將以上分別以「揚句」、「落句」名之的音型統一界定為「承轉的揚句」(*ponts anacrousiques*)，²⁵它開啟音樂表述、終結段落、帶導高潮並結束樂曲。這些由色彩豐富、音響柔和的和聲所襯托的旋律音型在樂曲行進過程中間或帶來短暫地寧靜片刻，以對比曲中多處急遽行進的動態音響。它們那柔和的和聲在全曲最後卻轉變為極具官能美感的歡躍音響，呼喚出生命根源的精氣活力與創作衝動(*élan*)。²⁶其線性形態的旋律性格始終浸透全曲，鮮明地呈現出作曲家對於當代音樂之音列與音響思維的反省。

肆、《源》的音高思維與布列茲、梅湘的音樂語言

一、《源》與布列茲的《記譜》

我們再以《源》的另一個旋律音型為線索，來佐證陳其鋼於創作之際對於音高材料的反思，尤其是它和音列思維的差異。在作品總譜第 13 頁，我們看到一個旋律音型(譜例六之 1)在第一樂器群組由雙簧管奏出，並帶導出分布於樂隊空間的三個群組，具有相同織體的複音段落。此一音型明顯是由前述的兩個基本材料(譜例一)變化而來，但這個音型卻讓我們想到布列茲作品《記譜》第一樂章第一小節的起始音型(譜例六之 2)。二者的差別是：《源》的這個旋律音型基本上是折衷了五聲音階(譜例一之 1)和屬九和弦(譜例一之 2)所構成，²⁷其音程關係較

²⁵ 直譯為「上揚的橋句」。陳其鋼，阿坎特音樂營講座，1997 年 7 月。

²⁶ 這是根據作者於 2015 年春天赴巴黎訪問陳其鋼的對談所得。作者過去一直以為《源》所要表達的是作曲者對於其文化根源的某種鄉愁，甚至是對於其親身經歷的某些歷史時期或事件(如文化大革命)的回顧與反思。

²⁷ 或亦可將 D 音視為屬和弦的十一音。

為協和（小七度、四度和小六度）；而《記譜》的起始音型則由音列材料（譜例七）所構成，音程關係相對較為緊張（尤其是降 E 和 D 之間的大七度）。²⁸



〈譜例六〉：《源》第 7 頁單簧管的音型與布列茲《記譜》第一樂章的起始音型

《記譜》（*Notations*, 1945）是青年時期的布列茲為鋼琴獨奏而作的音列主義作品，全曲共十二樂章。布列茲後來將若干樂章擴大為管弦樂曲（*Notations pour orchestre*, 1945/1978/1984/1997），²⁹為當代管弦樂經典作品之一。《記譜》的音列原型和第一樂章的結構與音列布局如下：



〈譜例七〉：布列茲，《記譜》的原型音列

²⁸ 在阿坎特音樂營講座，陳其鋼曾以這兩個譜例說明其音高思維與布列茲音列思維的差異。

²⁹ 布列茲最早於 1978 年以鋼琴版（1945）的前四個樂章譜成四首管弦樂曲，1984 年作了一次修訂；其後於 1997 年增加了第七樂章的管弦樂版，2004 年將此樂章再作修訂。此種作法也符合布列茲對於音樂作品之「開放」與「發展」的理念。

The image shows a musical score for a piece titled "Fantasque - Modéré". The score is written for piano and is divided into five sections, labeled I through V. Section I (measures 1-3) features a melody in the right hand with dynamics *mp* and *pp*, and a bass line with dynamics *pp* and *ff subito*. Section II (measures 4-6) continues the melody and bass line. Section III (measures 7-8) shows a change in dynamics to *f* and *pp*. Section IV (measures 9-11) features a melody in the right hand with dynamics *soutenu* and *mf*, and a bass line with dynamics *mf*. Section V (measure 12) concludes the piece with a melody in the right hand and a bass line. The score includes various performance instructions such as "strictement", "sans pédale", and "Péd." (pedal). Fingerings and articulation marks are also present throughout the score.

〈譜例八〉：布列茲，《記譜》第一樂章

此一樂章可分五個段落：I. 第 1-3 小節為音列的橫向呈示或旋律性呈示（音列 1-11，音列 12 於第 4 小節的高音 B）；II. 第 4-6 小節為音列的縱向呈示（和聲性呈示）；III. 第 7-8 小節為音列的縱向與橫向呈示，兼具和聲性、旋律性與節奏性，呈示音列的第五移位；IV. 第 9-11 小節的織體形態為旋律性的對位，回到原型音列的呈示；V. 第 12 小節再現音列的前五個音，並於低音區以倒影方式和第 1 小節相呼應，結束樂章。五個段落言簡意賅地呈現出音列材料的橫向、縱向，旋律、和聲乃

至於對位的複音線條。在句法、段落分布和音樂形態上呈現出魏本式的簡潔、均衡風格。

至於為管弦樂的《記譜》則以鋼琴版的音列、句法結構與音響織體為基礎加以擴充。以第一樂章為例，音樂是以原型音列前四個音：降 A、降 B、降 E、D 的不同排列組合（音列 3241：降 E – 降 B – D – 降 A）依次透過小號（和中提琴的泛音）、雙簧管（和木琴滾奏）、單簧管（和古鈸琴弓拉奏）、法國號（和管鐘）奏出的持續音為骨幹開始，並以類似於鋼琴版第 1 小節右手快速的裝飾音型加以潤飾，對骨幹音形成某種光暈（aura）的效果。以此開頭八小節作為預備，音樂至第 9 小節才在法國號奏出降 A 持續音（音列 1）之後，由長笛於小節尾端吹奏出鋼琴版第 1 小節的裝飾音型（也就是音列的第 2、3、4、5 音，與先前的降 A 音構成第一段落的揚句譜例九），³⁰並於第 11 小節由木管、弦樂與豎琴以增厚的織體奏出第一段落的落句。鋼琴版第 1、2 小節之揚句與落句音型在管弦樂版中被充分繁衍、發展。此外，布列茲亦透過增值手法將鋼琴版中緊湊的節奏和旋律加以擴充，如第 5、6 小節鋼琴左手於極低音區連續奏出五次的 G 音，在管弦樂版的第 17-19 小節中以間隔較長的節奏，透過低音大提琴奏出三次，並加上了節奏變化（依次為 7/8、3/4、4/4 的節拍變化，也就是 7、6、8 個八分音符的時值變化）和第一小提琴潤飾性的下墜音型。而鋼琴版第三段落鋼琴右手於高音區的旋律音型在管弦樂版不但擴大了時值，長笛的吹奏更讓旋律線益加鮮

³⁰ 實際上這種裝飾音型也構成布列茲作品的一大特色。無論在上文提到的《祭儀》或為慶祝瑞士指揮家薩謝（Paul Sacher, 1906-1999）七十歲生日，寫給七把大提琴的室內樂曲《訊息梗概》（*Messagesquise*, 1976-77），乃至於較晚期的代表作品《插入》（*Sur Incises*, 1996/98）中，這裝飾音型均扮演著十分重要的角色。某種程度，我們或許也可以說陳其鋼在《源》中對此音型的著墨似乎也帶著些許戲仿（parody）的味道。

明。同樣地，鋼琴版第四段落鋼琴兩手的對位線條，在管弦樂版中也改由小號和法國號吹奏，使旋律線條更為突出。這種種管弦樂的細密安排和樂器音色的巧妙配置使得管弦樂版的《記譜》在作品整體的音樂織體、音響流動與音色變化都遠較鋼琴版豐富，也成為當代管弦樂作品的標竿，為許多年輕作曲家在創作管弦樂作品時參考的典範。³¹

〈譜例九〉：布列茲，《記譜》管弦樂版，第一樂章，第8-11小節，管樂部份

³¹ 相較於李給替 (György Ligeti, 1923-2006) 作品《大氣》(Atmosphère, 1961) 之著重於大塊音響的色澤變化，布列茲此曲更兼顧到傳統管弦樂法的個別樂器音色與管弦樂配置，音樂書寫 (和聲、對位)、句法結構和音樂織體也更細密、繁複。

創作《源》之際，陳其鋼確實曾對布列茲的《記譜》做了透徹研究，並在創作手稿上留下若干文字。從這作曲筆記手稿我們可以了解作曲家構思此曲時對布列茲作品，尤其是布列茲的音列語言的看法。經由這反省，作曲者更加確立了自身的音高理念與書寫原則。手稿中陳其鋼寫著：

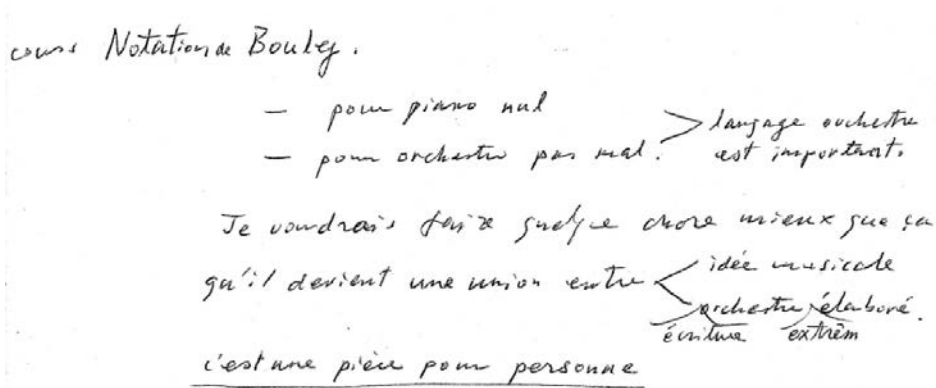
有關布列茲《記譜》

—— 為鋼琴，不怎麼樣（pour piano nul）

—— 為管絃樂，不壞（pour orchestre pas mal）。管絃樂語法甚重要。

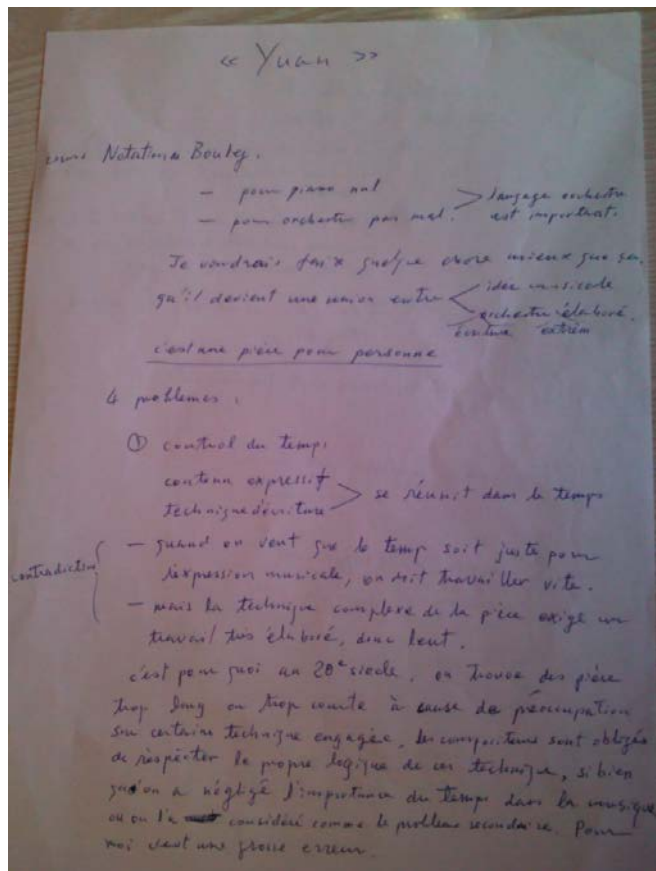
我希望做出比這更好的東西，它將是音樂意念和極端精細的管絃樂書寫的統一。這是為個人的一部作品。³²

筆記手稿原文如下：



〈圖二〉：陳其鋼，《源》手稿筆記，論布列茲《記譜》

³² 陳其鋼，《源》作曲筆記手稿。



〈圖三〉：陳其鋼，《源》手稿筆記，論布列茲《記譜》（本頁上方）

對於這短短幾行話，陳其鋼在答覆作者詢問時解釋如下：

時間久遠，很難記得當時是在甚麼語境之下說出此話，而且是寫給自己的筆記，不是拿來示人的，不會有甚麼客套可言。我估計這話是指，從音樂本體來說，作為一首鋼琴作品，除了樂譜圖像比較豐富之外，音響是乾巴巴的，沒有靈氣。而改成管弦樂之後，驟然豐滿起來，就好像不是一首作品，但是，究其根本，仍舊是一首裝飾性的作品，除了炫耀管弦樂技巧，沒有更多的靈魂

表述。相比其他作曲家，比如拉威爾，德彪西，他們的原作與管弦樂改編之間沒有本質的區別。因為音樂的靈魂不在於外部裝飾，而在於精神內核。³³

因此，問題顯然仍是在於作曲家對音樂表述方式、音高材料之選擇和音響色彩（尤其是和聲）之偏好的美學歧異。要之，布列茲的《記譜》是以音列為音高材料設計的基礎和發展的依據，旋律較多尖銳而緊張的音程（如增四度、大七度、小九度），和聲雖紮實但多具非調性、不協和的特質，音樂結構和句法則講求魏本式的嚴密與均衡。在管弦樂版的《記譜》，管弦樂配器音色的多樣性雖讓音響色彩與音樂織體較具豐富變化，但作品仍以音型動機（起始的裝飾音型，譜例六之 2）的繁衍、發展和音樂結構的嚴密布局為先，整體展現出一種西方音樂典型的動態和力量感。音型動機（起始的裝飾音型）的繁衍和光暈般的潤飾功能讓音樂更具備著精巧的裝飾趣味。而陳其鋼的《源》在音高方面則是以較傳統的屬九和弦和五聲音階所構成，旋律音程與和聲均較為協和，即使是音粒堆疊緊密的和弦（如譜例五之 1、2、3）也較音列式的和弦更溫潤、寬舒。尤其是曲中「承轉的揚句」的線性表述所呈現的抒情風格，更使得《源》具備了某種浪漫的特質。而這浪漫與抒情，正是陳其鋼在詮釋其手稿筆記中所謂的「靈魂表述」與「精神內核」，也是《源》的音樂風格和作曲語言與布列茲《記譜》的真正差異所在。³⁴

³³ 陳其鋼，2015 年 4 月 24 日回覆作者的電子郵件。

³⁴ 當代音樂的「現代」與「後現代」，如同十八、九世紀西方音樂的「古典」與「浪漫」，其實都反映著人類藝術表現的兩種面向：一者著重理性與秩序，作品講求對稱均衡與嚴謹結構；一者著重感性的宣洩，作品強調情感的抒發與幻夢的自由無羈。這其實都可追溯到希臘神話中的日神阿波羅與酒神戴奧尼索斯的對立與差異。如同譚家哲所說：「浪漫主義中人之個體，是從內心感受而言：或在愛情情感中之自我、或在童貞中之自我、或在追求心靈及精神向往中之自我、甚或在承受外在世界一切混亂及醜陋而痛苦之自我，因而其情感往往亦為一種激情；這樣激情，常以夢想（想像）逃

二、梅湘的色彩和聲與「五聲性十二音」

在《源》的若干片段我們還可以看到陳其鋼跟隨梅湘學習的痕跡，這主要表現在梅湘特殊和弦手法的運用。樂曲第 19 頁，在一個長大而繁複的音樂行進之後，銅管奏出兩小節的「和弦串群」並帶出弦樂的第三個「承轉的揚句」。這是作曲者依梅湘「轉位後移位至同一低音的和弦」(Accords à renversements transposés sur la même note de basse) 手法繁衍的和弦群。此種和弦手法梅湘最早是以「屬音上的和弦」的形式運用在他的作品《為時間終結的四重奏》的鋼琴部分。³⁵梅湘後來在他中晚期作品又將此種手法做了進一步發展，並且在《節奏，色彩與鳥類學論》第七卷仔細介紹了這種和弦手法。簡單說，它是以一個七或八個音的和弦為原型，再將其轉位後的所有和弦全部移位，使每一個轉位後的和弦，其最低音的位置與原型和弦之根音相同。³⁶《源》總譜第 19 頁的和弦群基本上即是以此種手法得出(譜例十、十一)。由於梅湘音樂中此種和弦的運用必定牽涉到梅湘獨特的聲音與色彩感知，而依梅湘的內在感知，每一個和弦的轉位都有其色彩的變換。³⁷其他作曲家如果想在

離現實，追求理想與無限。此時之無限又可為人內心無法滿足或息止時之存在感受，其無法滿足引致一種如命定般痛苦情狀，或最低限度，為一種懷鄉病感。而對激情之提昇又可為一種力量來源，甚至為對『絕對』索求時之動力。」參見譚家哲，《詩文學思想 卷一》(臺北：漫遊者文化，2014)，頁 71。除了《源》之外，以上引言同時也是對陳其鋼的許多作品，如《夢之旅》、《抒情詩》、《道情》、《逝去的時光》之表現內涵的腳註。而這種追求柔美和聲與線性表述的抒情風格同樣呈現於當代某些具有後現代浪漫傾向的作曲家如法國的艾爾頌和日本的西村朗(1953-)等人作品中。

³⁵ 《為時間終結的四重奏》鋼琴一開始的和弦即是以此種手法寫成。另請參閱梅湘，《我的音樂語言的技巧》，頁 97-98。

³⁶ Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'ornithologie*, Tome VII (Paris, Alphonse Leduc), 136-140.

³⁷ 請見梅湘書中列舉的和弦，Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'ornithologie*, Tome VII, 144-147。有關梅湘的「聲音—色彩」感知及其色彩和聲的初

作品中系統性地運用此種手法，整體音樂風格（尤其是和聲色彩）將因此而過於形似梅湘。因此，在《源》裡面，陳其鋼其實是十分節制地使用此種和弦手法，並未系統性地大量運用於作品中。而縱使是片斷、零星地使用此種手法，卻因為這和弦群位居曲中關鍵轉折，它的出現仍是強而有力地，並且它更帶導出一連串昂揚的號角聲。也正因這和弦群是由銅管吹奏，而非如梅湘作品的鋼琴或其他鍵盤樂器彈奏，使得這色彩繁複的和弦不至於讓人有過於形似梅湘的聽覺聯想。

The image shows a page of a musical score for the brass section of Chen Qigang's work 'Yuan'. The score is written for a large brass ensemble, including parts for Trumpets (I and II), Trombones (I, II, III, and IIII), and Tuba/Euphonium. The notation is complex, featuring many beamed notes and dynamic markings. The page number '19' is visible at the bottom left of the score.

〈譜例十〉：陳其鋼，《源》第 19 頁，銅管部分

步探討請參閱連憲升，〈音樂與色彩——梅湘與頻譜樂派的色彩觀與音響思維〉，《音樂研究》第 22 期（2015 年 6 月）。

1. 原型和弦 第一轉位 第二轉位 第三轉位 第四轉位 第五轉位 第六轉位 第七轉位

2.

3.

〈譜例十一〉：陳其鋼，《源》第 19 頁銅管部分和弦之繁衍手法

當我們仔細檢視這和弦群，從譜例十一之 3，我們會發現這個和弦群最後的六個和弦並非依據梅湘「轉位後移位至同一低音的和弦」所繁衍，卻是作曲者依「五聲性十二音」原則書寫的和弦。「五聲性十二音」是由中國作曲家羅忠鎔（1924-）在他創作於 1979 年的作品《涉江采芙蓉》中所建立的，融合了中國五聲音階之音程特質與十二音作曲法之嚴密結構的一種技法。它是以兩組相距一個半音的五聲音階為基礎，

加上這兩組五聲音階的變音，構成十二音音列。由於這個音列是以兩組五聲音階構成，因而避免了較尖銳的音程如小二度、增四度、小九度、大七度。音列中的音程關係始終是柔和的大二度、小三度或完全四度。此種音程關係讓音樂無論是縱向的和聲或橫向的旋律都具備著溫潤、和諧的性格；而十二音音列的作曲法也讓音樂的音高材料得以統合在嚴密的行進次序中。此種作曲手法對羅忠鎔的學生如陳其鋼、瞿小松（1952-）、莫五平（1959-1993）等人，乃至於年輕一輩的中國作曲家均有廣泛影響。³⁸從譜例十一之 3，我們發現最後這六個和弦依次是由 A 宮（上方）／升 G 宮（下方），³⁹G 宮／B 宮，E 宮／升 D 宮，D 宮／升 C 宮，C 宮／B 宮，降 B 宮／A 宮等五聲音階音高材料所構成。除了倒數第五個和弦，上下兩方全都是相距一個半音的五聲音階。除此之外，在《源》中「五聲性十二音」的書寫技法也運用於曲中若干快速音群和橫向線條，如最初從舞台後方的顫音琴奏出，接續以三個樂器群組的顫音琴和馬林巴兩度激盪出第 36、40 頁的長大上揚音群，既賦予音樂更躍動的生氣活力，更在音響空間裡創造出一種作曲家鍾愛的透明音色。整體來說，《源》的旋律與和聲色彩主要還是建立在前述五聲音階和屬九和弦的音高素材（譜例一），這兩個基本材料決定了音樂的基本色調與性格。然而，總譜第 19 頁的這個和弦群卻以十分精巧而含蓄的方式進一步透露了作曲家的偏好與傳承，它們在曲中隨後帶出之強而有力的，

³⁸ 陳其鋼作品中「五聲性十二音」技法的運用，請見連憲升，〈「五聲回歸」與「五聲遍在」——武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉，收於《音樂的現代性與抒情性——臺灣視野的當代東亞音樂》，頁 146-169。有關「五聲性十二音」之理論和技法的討論，請參閱鄭英烈，〈十二音技法在中國作品中的運用〉，收於《和聲的民族風格與現代技法》（北京：人民音樂出版社，1996），頁 590-610。

³⁹ 由於這裡並不牽涉到中國五聲音階調式體系的運用，A 宮或升 G 宮在此指的只是以 A 或升 G 為主音的五聲音階材料。

具有戰鬥氣息的號角聲，似乎也象徵了作曲者在梅湘與羅忠鎔的啟發與激勵下，在作曲道路上大步向前邁進的決斷。

伍、管弦樂的空間配置、音色處理與作品的時間控制

一、二十世紀管弦樂作品的空間布局與《源》的樂隊配置

管弦樂的空間配置在二十世紀前葉尚不多見。匈牙利作曲家巴爾托克（Béla Bartók, 1881-1945）在他著名的作品《為弦樂、打擊樂和鋼片琴的音樂》（*Music for Strings, Percussion and Celesta*, 1937）中，以兩組弦樂隊對立並置的配置意圖營造出中世紀葛利果聖歌「對唱」（antiphon）風格的音樂織體與音響效果。二次戰後，音樂作品的空間處理（specialization）主要來自電子音樂對於音響之迴盪效果的營造。法國裔的美國作曲家瓦雷茲（Edgard Varèse, 1883-1965）在 1958 年比利時布魯塞爾萬國博覽會為柯比意（Le Corbusier, 1887-1965）和克森那奇斯設計的「菲利浦館」（Philips Pavilion）內部之背景音響而作的《電子音詩》（*Poème électronique*），於館中安置了三百個音箱（speaker）營造出繁複的音響投射與迴盪效果。瓦雷茲《電子音詩》的音響處理成為日後電子原音音樂的典範。在創作電子音樂早期傑作《青年之歌》（*Gesang der Jünglinge*, 1955-1956）的同時，1955 年史托克豪森得到科隆西德廣播電台（簡稱 WDR）委約，創作了管弦樂作品《群》（*Gruppen*, 1955-1957），並於 1958 年在科隆與布列茲、馬德納聯合指揮、首演了這部作品。受到音響投射與迴盪等電子音樂效果的啟發，作品在繁複的音列語法外，讓三組樂隊以三角形態分佈於音樂演出場所，讓三位指揮在彼此遙望並相呼應的狀態下同時指揮作品演出。《群》遂成為二次戰後管弦樂作品之空間配置的先驅和典範（圖四）。

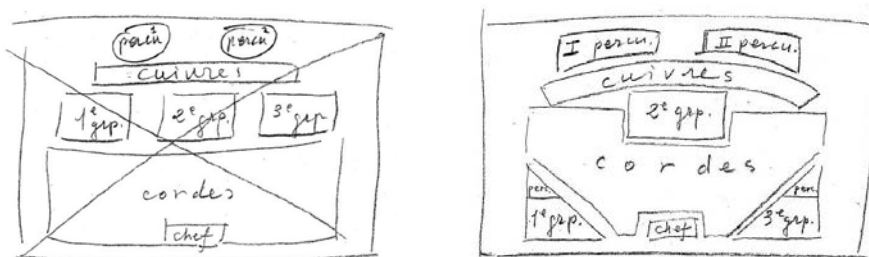


〈圖四〉：史托克豪森作品《群》（*Gruppen*）的空間配置

1981年，布列茲於德國多瑙葉興根音樂節（Donaueschingen Festival）首演的《迴響》（*Répons*），進一步將其於 IRCAM 的研究成果實踐於一部結合了大型傳統室內樂隊和電子原音音樂的作品。啟發自中世紀葛利果聖歌之應答聖歌（*responsorial*），作品標題也意味著音樂意圖呈現出居於場所中心的樂隊和散佈在音樂廳四方的樂器（如鋼琴、顫音琴、豎琴等）、音箱，在音樂空間裡彼此的應答與迴盪。除此之外，亞洲作曲家如武滿徹，從早年的《地平線上的多利安》（1966）、《十一月的階梯》（1967）到晚年的《群島 S.》（*Archipelago S.*, 1993）、《雙子星》（*Gémeaux*, 1972-1986）等作品均透露出作曲者對於空間的關注。不同的是武滿徹經常將此空間關注與日本庭園的迴遊意境相結合，呈現出較西方作品自由、舒散的音樂旨趣。如武滿徹為雙簧管、長號和兩組

管弦樂隊的雙協奏曲《雙子星》，曲中的獨奏樂器與樂隊並非如傳統西方協奏曲的競爭關係，而是以主體（獨奏者）緩步優游於庭園（樂隊）的型態來呈現其獨特的東方美學。

《源》創作之際，樂隊的空間布局確實也是作曲家關注的課題之一。從創作筆記中我們可以發現作曲者曾經在較接近傳統管弦樂布局的方式和後來首演時的定案之間反覆斟酌（圖五）。最後決定的樂隊布局讓三組樂器群⁴⁰分布於弦樂的中後方與左、右前方，形成呼應與對答之勢。如此布局固然讓作品整體的音響因為空間的呼應而更為活潑、豐富，使得管弦樂音響呈現出一種細微的流動現象（如三支長笛在不同方向奏出，互相承接或應答），但相對也增加了演奏的難度，使得作品不容易被安排演出。這或許是作曲家於創作之際始料未及的。⁴¹



〈圖五〉：《源》創作筆記中的空間配置修改過程

⁴⁰ 三組樂器群的編制詳見本文註 24。

⁴¹ 根據作者與陳其鋼的訪談（2015年3月30日於巴黎），此部作品自1990年首演後，至今僅再度演出了兩次，主要即因為樂隊的空間配置造成演出的困難。因為三組室內樂隊的安置在演出前後必須增加15至20分的舞台作業（含樂器擺設、樂隊座椅、譜架安置等），這使得演出單位多因時間考慮而不得不捨棄此曲的演出。這樣的演奏處境也是布列茲的《迴響》和史托克豪森的《群》必須面對的，也因此這兩部作品的演出經常是樂壇難得的盛會。

二、音色的交織與音響流動

在《源》中，音響的巧妙處理不僅在於樂隊的空間布局所帶來的聲音迴盪與呼應，實際上作曲者在創作之初即已意識到如何在寫作中賦予音響流動的生命。在創作筆記中，作曲者對於如何實踐「移動的音響」（une sonorité bougeante）的構思，有如下記載：

同樣音色的樂器在不同方向發響（三長笛）

同樣的音在不同方向的樂器上重複，而不在同樂器上重複（提琴）

同樣的和弦由不同的樂器組轉接

漸強與漸弱用增強和減少樂器來協助

不同的樂器盡量發揮同樣的音色

在多橫線之交織中，每條線有各自的迴音⁴²

除此之外，在管弦樂音響的經營方面，相同樂器群中音量的微妙變化也是作曲者善於運用的手段。如銅管在第二次「承轉揚句」之前透過音量變化營造出的音響迴盪，並以此結束樂曲第一個段落。這柔美的音響，伴隨著三個樂器群組木管的回聲和弦樂的獨奏，因著五聲音階的使用和樂器法的精巧搭配，再一次標誌出了作曲家的音響理念。經常出現於弦樂各部（如作品第 11、14 頁）的聚合與游離音型（traitements mouvementés），更讓我們看到作曲者對於管弦樂法的嫻熟掌握。此外，從創作筆記關於管弦樂音色與音響的流動問題也可以看到梅湘晚年鍾愛的學生本傑明對陳其鋼的激勵，其中最明顯的是本傑明作品中同一樂器

⁴² 陳其鋼的創作筆記是以法文和中文夾雜的方式書寫，這部份關於「移動的音響」的筆記標題是以法文“une sonorité bougeante”書寫，具體內容則以中文書寫。

群（如弦樂器成群成組的）在同向運動中添加上「支聲複調」手法，⁴³來潤飾、豐富音樂織體並營造音響流動的書寫技術。整體而言，《源》的創作，其音高思維的出發點雖極簡易，但在管弦樂配器和音樂織體營造方面，全曲仍有如布列茲《記譜》或李給替《大氣》般的細密、繁複而龐大（譜例十二）。抒情之餘，作品仍具備著當代音樂典型的動態感與表現張力，這也是此部作品成功的理由之一。

The image displays a page of a musical score, identified as '譜例十二' (Example 12). It features a dense arrangement of multiple staves, likely representing different sections of an orchestra. The notation is intricate, with many notes, rests, and dynamic markings. A circled 'K' is visible at the top left of the score. The overall appearance is that of a complex, multi-layered musical composition.

（續下頁）

⁴³ 「支聲複調」(Heterophony) 是指在歌唱或樂器演奏中於同音或八度上由多位演奏者以即興變奏方式同時演奏單一旋律，這些旋律變奏或單純只是該旋律曲調的細微變化，或是由此旋律開展出的各種裝飾音型，其結果使音樂呈現出不具有對位法律則的複音樣貌。本傑明音樂如 *Ringed by the Flat Horizon* (1979-80), *A Mind of Winter* (1991) 和 *Sudden Time* (1989-93) 等大型管弦樂作品常見此種或許是啟發自李給替《室內協奏曲》(*Kammerkonzert*, 1969-70) 的織體營造手法。有關支聲複調在當代創作中的運用另請參看連憲升，〈西村朗的音樂語言與亞洲關懷〉，收於《音樂的現代性與抒情性——臺灣視野的當代東亞音樂》，頁 216-245。

The image displays a page of a musical score, likely a symphony, with multiple staves. The score is written in black ink on a white background. The top section shows a vocal line with lyrics in Chinese characters. Below this, there are several staves for various instruments, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score includes dynamic markings, articulation, and complex rhythmic patterns. A large section of the score, particularly in the lower half, is heavily obscured by dense, dark ink scribbles, making the underlying notation almost completely illegible. The overall appearance is that of a complex and dense musical manuscript.

〈譜例十二〉：陳其鋼，《源》，總譜排練號 K

三、時間的控制和作品之表現內涵與書寫技術的統一

在《源》的創作筆記中另有一處完整的段落可以呈現出作曲家於寫作之際的問題意識⁴⁴和自我期許：

時間的控制。

「表現內涵」與「書寫技術」在時間中統一。

當人們希望作品的時間剛好足夠用來表達音樂內涵，人們需要工作的快一點，但作品所需要的複雜技術卻要求十分精雕細琢而緩慢的工作，兩者互相矛盾。這是為什麼在二十世紀，人們總因為偏好某種有力的技術而使得作品太長（如簡約派）或太短（如魏本）。作曲家必須重複這種技術的固有邏輯，即使忽略音樂裡時間的重要性，或將其視為次要的問題。對我來說這都是錯誤的。音樂的長短只能依據表現內涵的需求，而不能根據技術和預想結構的需求。⁴⁵

此處之「時間的控制」除了針對作品的寫作幅度（演奏時間和頁數、小節數），也包括作曲者對於作品之寫作進度的規畫。⁴⁶而在音樂學

⁴⁴ 此段落標題為“4 problèmes”，除「時間的控制」（control du temps）外另有「樂器群的配置」（disposition des groupes d'instruments）、「移調的方法」（façon de moduler des accords）和「發展的手段」（moyen développement）等三項寫作課題，由於後三者均牽涉到具體的寫作技術問題，本文不再多作討論。

⁴⁵ 此部份手稿除最後一段外均為法文書寫，由作者譯為中文。原文以筆記形式書寫，如本文圖三（頁面下方）所示。

⁴⁶ 有關創作《源》的實際工作規畫，陳其鋼在前引「時間的控制」的創作筆記中有如下清楚的記載：「我的工作可分為三階段：A. 兩個月的準備時間用來構思作品風格，包

上較具討論意義的仍是作曲家對於作品之篇幅長短和作曲家在此作品之表現需求二者間的斟酌和思考。對此，陳其鋼認為「音樂的長短只能根據 expression 的需求，而不能根據技術和預想結構的需求」。而音樂並非科學，在音樂作品完成之前並沒有既定的形式（forme），「只有在時間中逐漸出現的 formation」。⁴⁷因此寫作之際，作曲者也只能順著「表現需求」，讓音樂自然的向前流動、開展，即使是樂思或音樂材料的「再現」，也只能在此「表現需求」的原則下合理的流洩而出。從這些筆記內容更可以看出作曲者對於音列主義之預先擬定的嚴密結構與形式化寫作技術的反對和疏離態度。

陸、結語——音樂的表現內涵和創作的記憶與遺忘

《源》是陳其鋼作曲生涯早期樂曲編制和寫作篇幅最宏大的作品，創作費時經年，是作曲者長氣息專注地構思、寫作的成果，其創作過程無疑是經過細心規畫的繁鉅工作。然而，最重要的還是作曲者在作品的創作過程中對於「書寫技術」與「表現內涵」的深刻反省。《源》的創作既展現了作曲者嫻熟的管弦樂技巧，也呈現出這位亞洲作曲家對於樂隊之音響空間的關注，二者或許來自諸多當代傑出管弦樂作品的激勵，更可貴的卻是作曲家在曲中所流露的，藉由和聲的敏銳感受與線性思維的執著所營造出，具備了強烈的官能感與歡躍性格的抒情表述風格。這獨特的抒情風格和作曲家力求融合東、西方音樂思維的意志，透過《源》的創作，讓作曲家建立了獨特的書寫風格與創作自信，並在《源》首演後未久創作的作品《抒情詩》（*Poème Lyrique*, 1991）中，

括樂器配置，音響性格，表現內涵。B. 一個月用來安排作品的時間（長度），藉由簡化的總譜，但已經是十分精確的草圖。C. 五個月用來處理管弦樂法和技術細節。」

⁴⁷ 以上引文之法文 expression 和 formation 均為陳其鋼筆記手稿所書。

奠定了作曲家一貫的浪漫、抒情風格和作品的強烈表現力。⁴⁸其創作過程的追索體驗，尤其是作曲家對於當代大師之美學理念與書寫風格的反思與抉擇、隱含於作品中的記憶與遺忘，⁴⁹無論從音樂學或作曲角度，均值得吾人細細尋思，作為未來研究、創作之參考。

⁴⁸ 關於《抒情詩》的討論請見連憲升，〈陳其鋼的室內樂作品與《抒情詩》〉，收於《音樂的現代性與抒情性——臺灣視野的當代東亞音樂》，頁 284-310。

⁴⁹ 本文對於陳其鋼在《源》的創作過程中針對布列茲作品及其音列風格的反省或刻意的「遺忘」著墨較多，這是因為《源》的創作筆記確實呈現出較多作曲家對於此一音樂語言和風格問題的關注與自覺。在梅湘方面本文著墨較少，這一來是因為陳其鋼在創作中似乎有意無意地淡化其對於梅湘的「記憶」，另一方面也因為作者關於梅湘音樂的論述已多，不宜在此作過多的複述。除此之外，本文在審稿過程中，匿名審稿者十分敏銳地提到「在東方的旋律色彩與回歸西方傳統旋律性格之間，是否或如何能在此作品中得到一種辯證的關係發展」，作者認為，由於在《源》中扮演著音樂承接功能之「承轉的揚句」的旋律過於簡短，我們比較看不出陳其鋼在此作品中對於旋律的特別處理。這個問題在他日後的《五行》（1999）和《京劇瞬間》（2000-2005）等作品中所運用的德布西式的組合性調式旋律（也就是融合了五聲音階和西方自然大、小調式的旋律）或許可以得到解答。本文限於篇幅，無法就此再作深入討論。

徵引文獻

- 陳其鋼，〈《源》樂曲解說〉，《陳其鋼 CD 唱片專輯》，巴黎：REM 311223，1993 年。
- 陳其鋼，亞維儂「阿坎特」(Centre Acanthe) 音樂營大師班講座，1997 年 7 月。
- 陳其鋼，《源》創作筆記手稿。
- 陳其鋼，2015 年 4 月 24 日回覆作者的電子郵件。
- 連憲升，〈梅湘與頻譜樂派的時間觀與節奏論〉，《音樂研究》19 期，2013 年 11 月，頁 51-90。
- 連憲升，《音樂的現代性與抒情性——臺灣視野的當代東亞音樂》，臺北：唐山出版社，2014 年。
- 連憲升，〈音樂與色彩——梅湘與頻譜樂派的色彩觀與音響思維〉，《音樂研究》22 期，2015 年 6 月。
- 奧利維亞·梅湘著，連憲升譯，《我的音樂語言的技巧》，臺北：中國音樂書房，1992 年。
- 譚家哲，《詩文學思想》，臺北：漫遊者文化，2014 年。
- Boivin, Jean. *La Classe de Messiaen*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1995.
- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *Jalon (pour une décennie)*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1989.
- Bosseur, Dominique et Jean-Yves. *Révolutions Musicales – La musique contemporaine depuis 1945*. Paris: Minerve, 1993.
- Castèrède, Jacques. *Théorie de la musique*, Paris: Gérard Billaudot (Ed.), 1999.
- Messiaen, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'ornithologie*. Paris: Alphonse Leduc, 1994-2002.