

根植於 傳統音樂的創作

My Compositions Rooted in Traditional Music

蔡凌蕙

Ling-Huei TSAI

根植於傳統音樂的創作
My Compositions Rooted in
Traditional Music

蔡凌蕙
Ling-Huei TSAI
2012

根植於傳統音樂的創作

作 者 / 蔡凌蕙

出 版 者 / 揚智文化事業股份有限公司

發 行 人 / 葉忠賢

地 址 / 22204 新北市深坑區北深路三段 260 號 8 樓

電 話 / (02)8662-6826

傳 真 / (02)2664-7633

網 址 / <http://www.ycrc.com.tw>

E-mail / service@ycrc.com.tw

印 刷 / 鼎易印刷事業股份有限公司

I S B N / 978-986-298-086-6

初版一刷 / 2013 年 4 月

定 價 / 新台幣 200 元

* 本書如有缺頁、破損、裝訂錯誤，請寄回更換 *

序—創作路上的珍貴禮物

在我的學習過程中，因為家人與師長的愛護，得以身處台灣最優渥的音樂環境。許多前輩無私、寬容地，將自己披荊斬棘得來不易的成果，傾囊授與晚輩，幫助我在作曲的路上持續前行。

1980 年左右，我接觸到的第一位當代作曲家，是吳丁連教授。他將音樂圖像、即興、對位法、音類集理論等，毫無保留地教給一個原本只知在鋼琴上即興，需要媽媽代為記譜的七歲小孩。

吳丁連教授在出國深造前，建議我繼續向「盧爺爺」—作曲家盧炎（1930-2008）學習。盧老師不但教授對位法、和聲學和風格寫作，也大量地介紹新音樂、電影、氣功、美食。他鼓勵學生「自然而然」，不強求地從本土文化中尋求創作養分。

作曲家侯俊慶（1938-1996），第一次為我上課的開場白是：「初中主修作曲，年紀太小了！」教我發愣許久。接下來三年卻絕口不提此事，紮紮實實教我「功能和聲」，認識古琴音樂，用沾水筆一筆一劃帶我抄總譜，以高深的說故事功力，講述移民點滴，讓

我見識他的文采。三年後他淡淡地與我道別：「去跟更好的老師學。」

在我大學三年級時，因著盧炎教授的建議，開始隨潘皇龍教授學習。潘教授理性與嚴謹的作曲教學，使我創作上有了很大的突破。在我準備留學前，為我寫了洋洋灑灑的推薦信，且在往後的人生中無數次提攜我。他為台灣音樂創作環境與文化政策所奉獻的心力，為我示範了作曲家如何盡到社會責任。

大學時期的許多老師，如馬水龍、陳美鶯、楊聰賢、潘世姬、顏綠芬教授，到現在仍非常關心我人生中的各種面向，也因他們的影響，我在留學期間參與了社會運動，體驗了草根外交的力量，也堅定了我以台灣為創作主體的理念。

1996-2001 先後就讀美國耶魯大學音樂院(Yale School of Music)和賓夕凡尼亞大學(University of Pennsylvania)期間，我與每一位作曲教授¹的個別學習時間從半年到一年不等，每位教授都忙得要命，但他們固定時間相聚，共同指導所有的作曲學生，合作無間地籌辦作曲音樂會。2000 年夏，在檀格塢音樂節(Tanglewood

¹ Yale School of Music: Ezra Laderman, Martin Bresnick, Eleanor Hovda;
University of Pennsylvania: Anna Weesner, Jay Reise, James Primosch, Haim Permont.

Music Festival)的兩個月期間，與多位作曲家²朝夕相處，除每日密集上課，他們還帶學員出去透氣、採買、聽讀劇、看現代舞、聊球賽、喝啤酒、辦烤肉、講秘辛、談他們輝煌或慘痛的創作經驗、傳授排練訣竅讓我們現學現用。如此胸襟看在學生眼裡，是何等感動。

我現在幸運地身處傳統音樂的沃土中，教我作曲的人，是研究與演奏著傳統音樂的北藝大師生，他們直接地提供我根植於傳統音樂的創作空間。

對於所有信任與發表我的創作之個人與團體，感謝他們在發表之餘給予反思與新的刺激。

感謝許許多多同儕不吝與我分享屬於我們世代的創作定位與議題，也感謝學生們如鏡子般督促著我。

最後，感謝我的父母親和婆婆、丈夫與兩個小孩、從小經常幫我發表作品的妹妹，在創作路上給我的無限支持與包容。

² 包括 Louis Andriessen, George Benjamin, Michael Gandolfi, Osvaldo Golijov, Olly Wilson, Chen Yi 等。

摘要

此作品理念報告，首先針對我近年的十二個作品，以體悟自傳統音樂語法，所使用的三類創作手法——**轉化、並列、直述**，陳述自己如何從傳統音樂的教學之中取材，試圖由間接的轉化、並列與內化之過程，而至走向直述性的，更自由的創作。其次，對於創作定位與社會議題，闡述其如何反映於創作的實踐中。最後，對於自身的創作手法與理念，指出接下來的可能性。

關鍵字：傳統器樂創作、琴想、佛跳牆、南管足鼓協奏曲、昭君出閣、塗鴉 II

Abstract

In this report of my compositional concept, first of all, I explained how I used transformation, juxtaposition, and narration with the language I learned from traditional music, to compose twelve works during recent years. Secondly, I have discussed my questioning of the definition of music composition, and the social issues that I cared about, that how they were practiced and reflected in my works. Finally, I have proposed future possibilities to my current compositional techniques and concept.

Keywords: Compositions for traditional music instruments, *Chin Thoughts*, *Buddha's Delights*, *Concerto for Foot-Pressed Drums*, *Graffiti II*, *Wang Chaojun of Our Time*

凡例

一、 外國之人名若有統一之中譯名則以中文表示，第一次出現時後面載明原文名，若無統一之中譯名則以原文表示。

二、 人名第一次出現時加註生卒年，如王小明（1900-1975）；現仍健在者只標示出生年，如王小明（1900-）；出生年不詳只有卒年者只標示卒年，如王小明（?-1975）；人物之生卒年不詳或生卒年資料未公開者一律以（*）表示。

三、 書名及多樂章曲名以《》符號表示，書名第一次出現時在後面載明出版年，曲名第一次出現時在後面載明創作年。

四、 期刊名、文章名及單章曲名以〈〉，第一次出現時在後面載明發表時間。

五、 專有名詞、引文及強調的字詞以「」表示，若引文中的引文則以『』表示。

六、 內文無論是中文或外文，其字型以新細明體呈現，獨立出來的引文、表、圖、譜例之文字以標楷體呈現。

七、 譜例、圖、表、附錄以【】符號表示，框內的編號前面數字為章節，後面為序號，如【譜例3-1】表示第三章的第一個譜例。

八、 標題的編排順序為：壹、一、（一）、1。

九、 年代以西元年表示。

目 次

序—創作路上的珍貴禮物.....	i
摘要	iv
表圖目次	vi
譜例目次	vii
凡例	viii
壹、緒論	1
一、研究動機與目的	4
二、研究方法	5
三、小結	7
貳、創作理念與手法	9
一、轉化	11
二、並列	23
三、直述	38
四、小結	58
叁、以音樂創作討論議題	60
一、音樂創作定義之商榷	60
二、社會現象的呈現	64
三、小結	67
肆、結論	69
參考書目	72
【附錄 2-1】 蔡凌蕙，〈南管足鼓協奏曲的南管素材 與足鼓使用〉	74
【附錄 2-2】 蔡凌蕙，〈《昭君出閣—傳音劇場》 創作理念〉	81

表圖目次

【表2-1】作品年代與分類.....	10
【表2-2】《昭君出閣—傳音劇場》編制.....	29
【表2-3】《昭君出閣—傳音劇場》第三樂章〈海上駱駝隊〉內容...	31
【表2-4】〈塗鴉II—木管五重奏〉引用作品片段.....	33
【表2-5】〈佛跳牆—琵琶獨奏曲〉結構表.....	44
【圖 2-1】〈琴想—擊樂五重奏〉編制.....	13
【圖2-2】盧炎，〈木管五重奏〉樂曲解說.....	33
【圖2-3】泰國傳統樂演奏者.....	54
【圖2-4】高其佩指畫.....	57

譜例目次

【譜2-1】〈琴想—擊樂五重奏〉排練號碼④-⑤.....	14
【譜2-2】〈琴想—擊樂五重奏〉排練號碼⑦.....	15
【譜2-3】〈琴想II—木管五重奏〉開頭的對仗樂句.....	16
【譜2-4】〈琴想II—木管五重奏〉第53-55小節.....	17
【譜2-5】〈琴想III—單簧管獨奏〉第60-69小節.....	19
【譜2-6】〈琴想III—單簧管獨奏〉第97-103小節.....	20
【譜2-7】〈南管足鼓協奏曲—為南管足鼓與管絃樂團〉第1-7小節.....	22
【譜2-8】〈南管足鼓協奏曲—為南管足鼓與管絃樂團〉第50-57小節.....	25
【譜2-9】〈南管足鼓協奏曲—為南管足鼓與管絃樂團〉第131-137小節.....	27
【譜2-10】〈昭君出閨—傳音劇場〉第二樂章〈型錄相親〉第34-39小節.....	30
【譜2-11】〈塗鴉II—木管五重奏〉第59-65小節.....	34
【譜2-12】〈塗鴉II—木管五重奏〉第93-96小節.....	35
【譜2-13】盧炎，〈木管五重奏〉，第9-13小節.....	36
【譜2-14】〈塗鴉II—木管五重奏〉第26-33小節.....	36
【譜2-15】〈佛跳牆—琵琶獨奏〉第1-19, 98-106小節.....	42
【譜2-16】〈爬上山巔・滾下山—揚琴獨奏〉第1頁.....	45
【譜2-17】〈琴想IV—豎琴與絃樂四重奏〉第12-15小節.....	48
【譜2-18】〈琴想V—古箏與絃樂四重奏〉第7頁.....	49
【譜2-19】〈采風—為國樂團〉，第54-58小節.....	52

壹、緒論

「即使不是真正的移民或放逐，仍可能具有移民或放逐者的思維方式，...走向邊緣——在邊緣你可以看到一些事物，而這些是足跡從未越過傳統與舒適範圍的心靈通常所失去的。」（薩依德，《知識分子論》）¹

「國立臺北藝術大學音樂學院傳統音樂學系」²此一獨特的教學單位，主要傳授南管音樂與北管音樂，屬於臺灣一般認知之「大專院校國樂系」中又甚為專門之科系，在臺灣以西化為主流的音樂教育中，可謂**邊緣之邊緣**；而我正在此環境中，從事教學與音樂創作。

由於在缺乏臺灣傳統音樂音景的都會中成長，因此自求學時期

¹ Said, Edward W., *The Representation of Intellectual, the 1993 Reith Lectures*. (New York: Vintage Books, 1994) 47. 單德興譯。“Even if one is not an actual immigrant or expatriate, it is still possible to think as one, to imagine and investigate in spite of barriers, and always to move away from the centralising authorities towards the margins, where you see things that are usually lost on minds that have never travelled beyond the conventional and the comfortable.”

² 成立於 1995 年，主要培養南管音樂、北管音樂、古琴、琵琶、音樂理論之人才。

即把握每個能接觸臺灣以及亞洲傳統音樂的機會³。動機始於高中音樂欣賞課的江南絲竹曲《春江花月夜》，讓我對於它們和西方古典音樂截然不同的語言，產生好奇；但在我越深入學習作曲時，就越對於傳統音樂中每個豐富的單音世界感到珍惜，進而開始大量地接觸。另一方面，接觸亞洲傳統音樂的時間越長，卻又開始發現它們和歐洲十六世紀調式音樂、十八世紀以後的調性音樂，有許多相似的表達方式。

經過長時間的追尋與遲疑，後來幸運得以任教於北藝大傳音系，在此一完整保存傳統民間口授方式的科系中，同時從事創作。事實上，此環境正孕育著「活的」傳統音樂，給予了一位作曲者超乎期待的創作實踐場域。在此任教音樂理論課程⁴期間，處境當然不致如薩依德所描述的真正移民或被放逐的知識分子；對創作者而言，其養分甚至過於豐饒，環境極為安逸優渥。然而在此得到的無限開發與探索空間，以及於其間所受啟發的思維方式，卻又令我隱

³ 1987-1996年間，先後學習胡琴、古琴、歌子戲、崑曲、京劇鑼鼓、印尼甘美朗音樂與南管，並擔任林珀姬，《梁訓益平劇文場音樂》之田野調查京胡錄音採譜，以及作曲家馬水龍《廖添丁管絃樂曲》之〈霞海城隍廟會〉通鼓手；1998-2006年間，先後為歌子戲紀錄片《消失的王國－拱樂社》以傳統樂器配樂並做北美洲校園巡迴推廣演講、為台南人劇團〈莊周試妻〉、〈利希翠姐〉、天使蛋劇團〈武松打虎姑婆〉以臺灣傳統樂器配樂。

⁴ 自2003年8月起。

然走上與薩依德所言「足跡從未越過」不謀而合之風景。

身為音樂創作者，我所尋求的是作品與心靈的對話，為聽者提供一種共鳴點，能夠超越語言與經驗，達到對人世的關懷。我有幸能浸淫在傳統音樂中，除汲取豐富傳統音樂養分做為創作主軸，近年亦與教授和學生們協力實驗傳統音樂的各種可能性，又獲得許多跨界合作的機會，更得以開始以音樂探討社會與創作定位之相關議題；其間各種努力，所幸仍緊扣當初走上創作一途的理想。

一、研究動機與目的

如果身為東方人，意謂其創作需具有「東方意識」的作品以凸顯其獨特性，那麼我自問：是誰來定義和詮釋東方意識？

每當和電影紀錄片、傳統戲曲、劇場、亞洲傳統音樂界人士合作，我總是面臨對於創作定義的質疑。「作曲者」能掌控多少？應該掌控多少？傳統音樂的演奏是否也可以直接做為創作？

為了回答這些問題，我重新學習古琴，並陸續旁聽南管與北管課程，明確地將傳統器樂語法或其美學融入自己的創作，包括獨奏曲、室內樂曲、為傳統器樂音樂劇場、管絃樂、國樂合奏曲⁵等。

2008 年起，我新開設一門選修課程「傳統器樂創作」，至今共三次⁶，旨在開發傳統音樂演奏者創作之可能，其後嘗試了與傳

⁵ 如《琴想》系列五首（2005-2011）、《南管足鼓協奏曲—為南管足鼓與管絃樂團》（2008）、〈佛跳牆—琵琶獨奏〉（2009）、《昭君出閣—傳音劇場》（2010）、〈爬上山巔•滾下山—揚琴獨奏〉（2011）、〈夕陽、奇石、白猿—為泰國傳統樂〉（2011）、《采風—為國樂團》（2012）等。

⁶ 2008 春「傳統器樂創作」課程，我指導北藝大傳音系學生創作音樂，與動畫、古詩或情境之結合；2011 秋「傳統器樂創作—音樂與影像」課程，與中野浩二

統音樂家經由排練的創作，再加上與其他亞洲作曲家之經驗交流，也促使我重新思考音樂創作的定義。

2009 年起，我兼任作曲主修課程，因此對於創作的體悟，除自我實踐外，亦獲得大量與學生和師長對話，以及一同嘗試之機會。回頭審視評估近年創作，實有必要仔細重新梳理創作歷程，提出此後創作願景。

二、 研究方法

本文首先針對我近年的十二個作品，以體悟自傳統音樂語法，所使用的三類創作手法——**轉化、並列、直述**，陳述自己如何從傳統音樂的教與學之中取材，試圖由間接的轉化、並列與內化之過程，而至走向直述性的，更自由的創作；我將之比喻為語言學習的進程，從需要經過翻譯，到能夠與母語並行，再到能夠以該語言直

教授合授，指導北藝大與泰國布拉帕大學傳統音樂主修學生，並與北藝大電影系之主修電影導演學生合作，集體創作多部默片之配樂；2012 春「傳統器樂創作－音樂與舞蹈」課程，與中野浩二教授合授，並與北藝大舞蹈學院古名伸教授指導之編舞學生合作，指導傳音系學生創作陣頭遊行音樂、舞蹈音樂、與舞者共同即興之音樂。

接思考與表達。

但是此三類手法的使用，和語言學習進程間，有一明顯差異：**這三類手法可以同時存在於一首作品內**。為了能清楚敘述，我仍按照其運用在創作上的約略時間先後排列⁷，並特別舉出幾首重疊使用上述方式兩類以上，所創作的作品。

在本文所討論的作品中，有七首使用了亞洲的傳統樂器，集中在第二、三類創作手法上；另外五首沒有使用亞洲傳統樂器，其中三首主要在第一類創作手法上討論，另外兩首則各在第二、三類之中討論。

其次，對於我所關心的創作定位議題與社會現象，我於第三章闡述其如何反映於創作中。

最後，對於自身的創作手法、理念與歷程，指出接下來的可能性。

⁷ 參考【表 2-1】。