第四章　創作理念中的「節拍」脈動

樂曲的節拍脈動就好比是人類的心臟一般，他的緩、急、快、慢都牽動了全身肢體的運轉。在多變的二十世紀節拍中，作曲家如何運用各種手法來創造出樂曲，值得我們去探討及研究；而當我們熟知手法的脈絡時，又如何運用到自己所創作的樂曲當中。本章節將敘述在筆者的創作樂曲中，節拍脈動是如何影響創作時的思考，又其在樂曲中，是扮演著什麼樣的地位來主導樂曲的進行。

二十世紀的音樂不同於巴羅克、古典、或是浪漫樂派一般，有著一主導的音樂風格形式。序列主義、電子音樂、機遇音樂、極微主義等，都在二十世紀的音樂史上佔有一席之地，使得現代音樂與浪漫樂派及其之前的音樂風格較之，呈現出多元化的發展。

節拍在十八、十九世紀的角色，絕大多時都是輔助旋律、和聲的作用，偶爾才有擔任要角之時，例如貝多芬的第五號交響曲第一樂章，開頭的節奏音型帶出了樂曲的發展。十九世紀末調性漸漸走向崩離，讓作曲家不再沉迷於如何將和聲複雜化，轉而注意在節奏方面的發揮空間，加上作曲家多不願再侷限於僅有的音樂空間中，他們勇於挑戰、創新不同的音樂觀感，有的返回中世紀無量音樂尋求創作素材；或從民族音樂中找尋創作手法等，這些因素都造就了節拍在二十世紀成爲重要創新手法之一。當然，科技的進展，讓國與國之間的音樂交流更顯便利，

促使音樂手法的發展也加速在各國間流傳。而處在這樣多元化的音樂浪潮中，作曲家又該如何表達自己的音樂思想？

不管是機遇音樂的不確定感、極微主義的簡單動機發展理念、或是序列主義的數字規則性，都有它存在的價值。也代表了二十世紀的作曲家不同於古典、浪漫時期的多數人朝著同一方向進行，而是堅持著自己的理念，各自朝著各自認同的方向進行罷了。有些作曲家甚至在創作生涯中，有著多種不同的創作手法，例如俄國作曲家史特拉汶斯基。他一開始是以民族主義音樂風格佇立在音樂界上，在 1920 年後他提出「返回巴赫」的口號，轉向新古典主義發展，爾後到了 1950 年後，他又轉向與他對立的十二音列主義。他嘗試了二十世紀的多種音樂風格流派，一開始幾乎都引來了反對的聲浪，但隨後都證明瞭他的成功。史特拉文斯基曾說過，每次的改變，都要讓世人有著驚訝的表情，讓他們無法猜測你下一首樂曲的風格。

筆者認爲，現代音樂既是多元化的發展，作曲家也不必非得固守在一同樣的流派之中，如何將自己的音樂完全說出，以達到與聽眾間的對話才是作曲家所追求的。

在二十世紀音樂中多數的注重節拍，使得它的發展不容忽視，比起之前的音樂節拍變化其影響甚鉅。從不對稱的節拍運用、複拍號，甚至變化拍號等，在音樂的脈動上都激起了一陣又一陣的漣漪。

本章節將針對筆者的創作作品中，關於節拍脈動的運用手法，對於創作理念

的影響分別述之：

一、傳統節拍的再利用

二、空間記譜在創作思維中的地位

第一節　傳統節拍的再利用

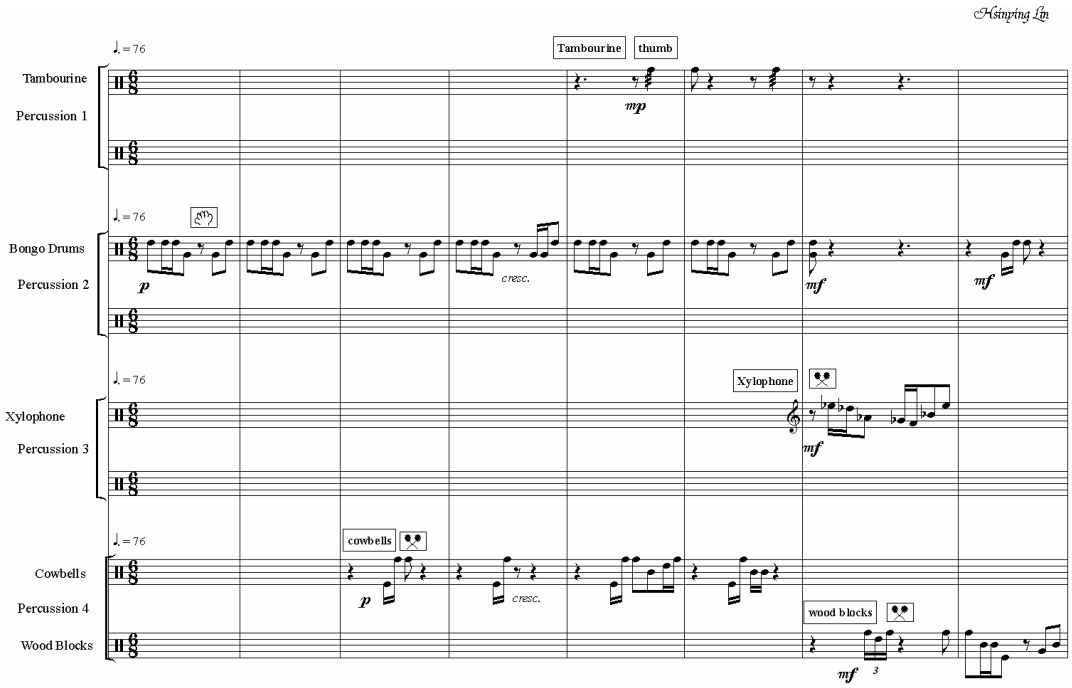
傳統二、三、四拍子的運用，比起巴羅克、古典樂派時期的運用方式，有更多的變化感，除了運用舊有規律的節拍以外；還可利用重音改變脈動，帶出音樂的不規則感；也可利用變化拍號的方式，來調整樂曲的基本脈動。不管是哪一種方式，都對於創作作品注入了一股新的力量。

這裡的標題提到是「傳統節拍的再利用」，“再利用”有點意味著將二十世紀之前的二拍、三拍、四拍等節拍作爲基礎，在這之上建立更多的變化、嘗試與運用。

音樂的節拍就好比是人的脈搏一樣，是快、是慢、是三拍、或是四拍，樂曲給聽眾的感受如何，節拍佔了相當大的決定因素。就像跳舞時，多會選擇三拍子的舞曲、軍隊在行進間時，會挑選二拍子的樂曲一樣。作曲家想要傳達給聽眾是什麼樣的脈動感受，節拍的選擇佔了一定份量的影響因素。

在筆者的《擊樂四重奏》第一樂章中，想要傳達由遠方捎來的一種訊息，給人的感受是穩定、安全的，因此運用傳統的 6/8 拍來表達，如【譜例 4-1-1】。

【譜例 4-1-1】 《擊樂四重奏》 第一樂章，第 1~8 小節。



6/8 拍的節拍脈動(強—弱—弱、次強—弱—弱)，不像三拍子的脈動是強拍後的兩個弱拍，又緊接回到強拍的循環，六拍子的第二大拍(次強—弱—弱)，給人一種暫時性的時間緩衝。就像這遠方捎來的訊息，它雖是個未知數，但也不至於讓人恐懼、有壓迫感。以這樣穩定的節拍帶出音樂的律動；在這樣規律的行進間，累積音樂的能量。

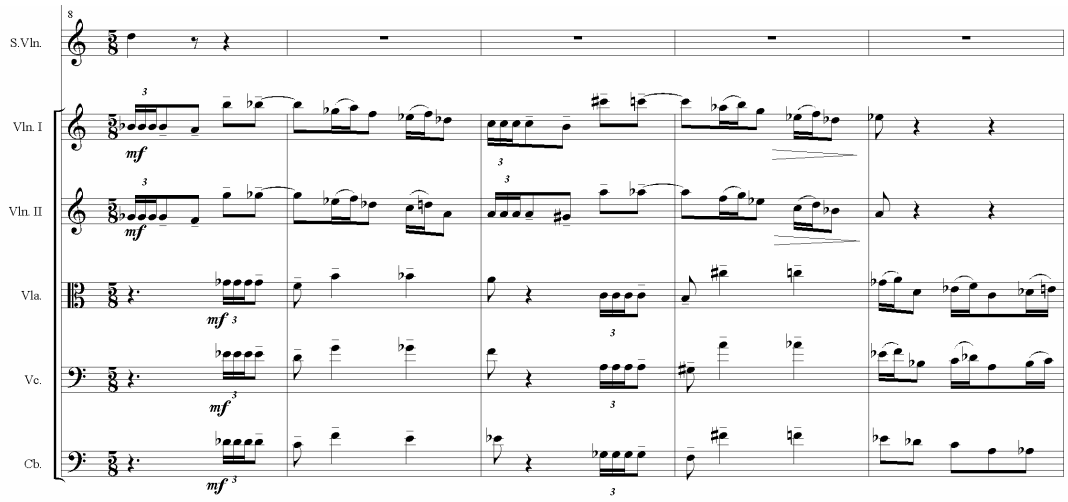
傳統的二拍、三拍、四拍對於作曲家而言，就好比是基本的色彩三元素，將三元素各自隨機組合，以不同比例的調配，可以變化出更多的色澤，在創作的過程，能有更多的色彩選擇來彩繪你的畫作。也就是除了傳統節拍的運用之外，可以用更爲多變、複雜的節奏來與簡單、規律的節拍作一搭配，進而產生符合時代

所需的音樂語法。

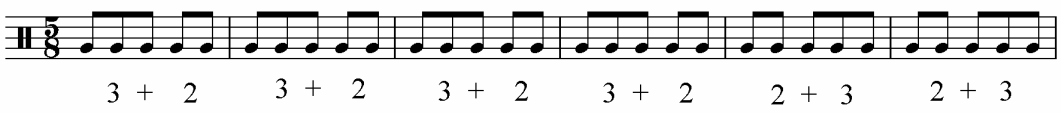
而節拍本身的不對稱效果，讓樂曲充滿著可變性，不管是五拍的 2+3 或 3+2，八拍的 3+3+2，律動的不對稱感讓作曲家跳脫了以往規律的框架，用新的語言述說新時代的音樂。

在小提琴協奏曲《迴》中第一段的部分【譜例 4-1-2】，便是運用 5/8 拍來產生不對稱的節奏感【表 4-1-1】。五拍子是以基本的二拍子與三拍子的結合，它既可以 3+2 也可以 2+3 來作替換，一方面不需變更拍號，另一方面又可利用不對稱的韻律感，傳達作曲家的音樂理念。

【譜例 4-1-2】 小提琴協奏曲《迴》，第 8~12 小節。



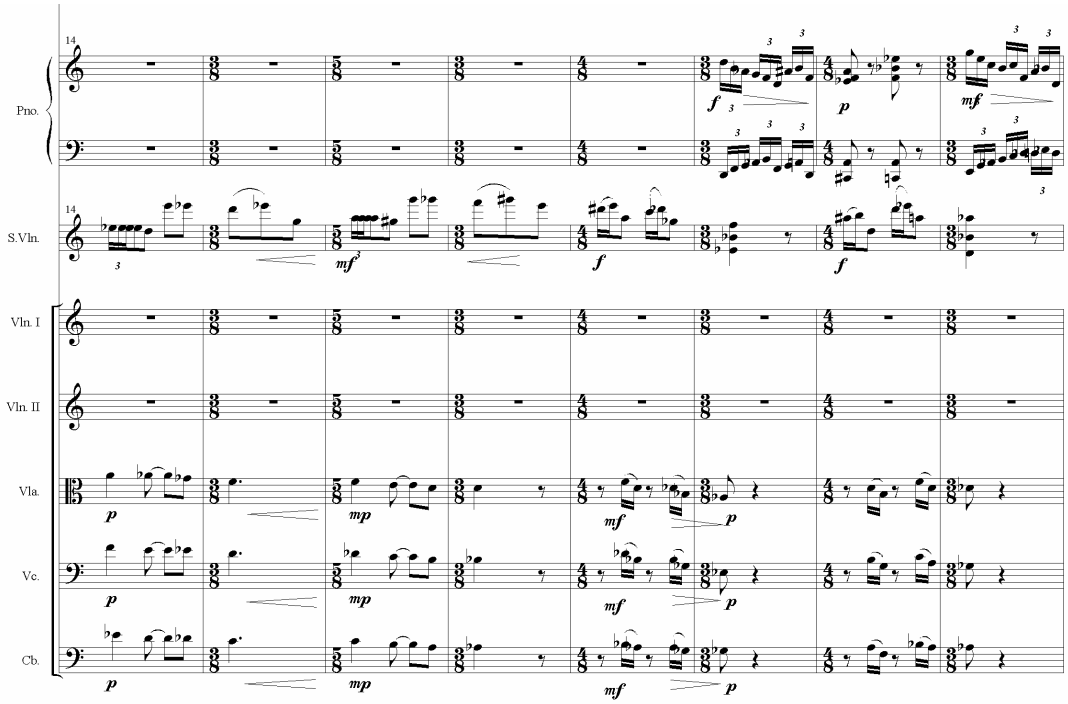
【表 4-1-1】 小提琴協奏曲《迴》，第 8~13 小節節拍。



每個時代都有它的音樂風格，音樂發展到了二十世紀，多數的作品都會運用變化拍號來改變規律的脈動，這樣的做法，讓人跳脫了舊有的束縛，在不規律的節拍進行下，讓節奏顯得更有動力，更有現代感。例如史特拉汶斯在《彼得羅希卡》這部作品中，就用了許多的拍號變化，他藉由這樣的手法來表達人群的姿態和活力。

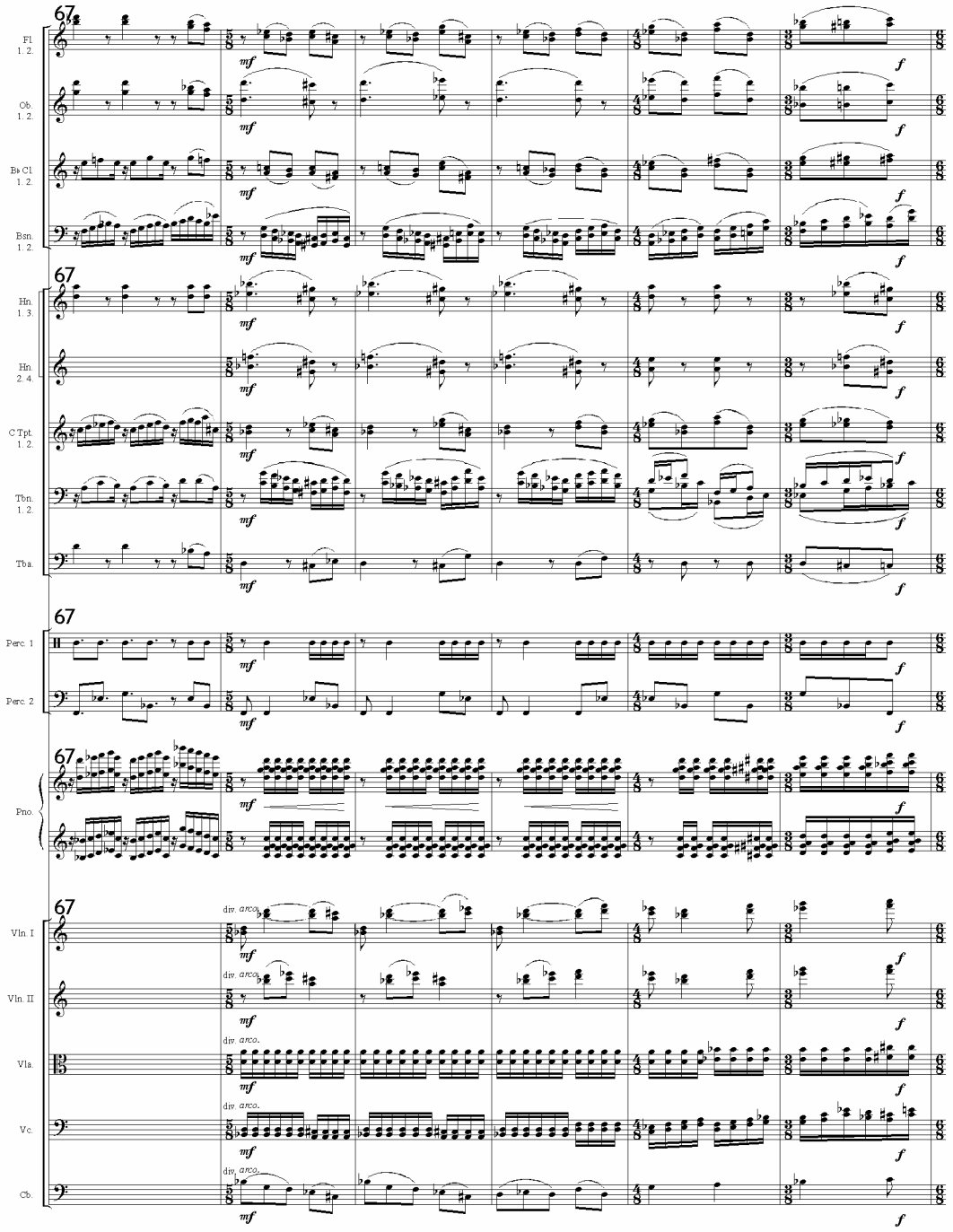
在筆者的作品小提琴協奏曲《迴》的第一主題部分，就是以多次的變化拍號來製造出音樂的脈動【譜例 4-1-3】。在開始以拍號記譜至 14 小節都是使用不對稱小節，直到 17 小節才完全脫離 5/8 不對稱的陰影，有了基本拍數 4/8 與 3/8 的出現，在聽覺上，刻意製造一突出的效果，不對稱的組合到了這裡似乎得到一短暫的休息，但六小節之後旋即又被帶往不對稱的 5/8 拍。

【譜例 4-1-3】小提琴協奏曲《迴》，第 14-21 小節。



變化拍號除了可以作爲直接表明樂句的音型之外，在製造音樂的高潮起伏時，也起了很大的作用。例如在筆者的創作管絃樂曲《喧囂中的孤寂》中，於 A 段累積情緒的地方，就以越來越少的節拍來增加音樂的緊張度，節奏的緊湊點，將音樂帶往高潮；在脈動上，也製造出越來越短促的張力感【譜例 4-1-4】。使得音樂的情緒在這裡被處理成一種在到達高點處之前，必須一直往前進、無法停止的狀態。

【譜例 4-1-4】 管絃樂曲《喧囂中的孤寂》，第 67~72 小節。



變化拍號的方式除了可以改變基本的律動，讓音樂不再是規整的進行，讓作品充滿了不對稱感之外，更可以藉由變化拍號方式來直接表明句型的結構。拍號

的長度直接等於是音型的長度，更清楚展現出作曲家的樂思，讓演奏者明瞭音樂的構造。

每個時代與每個時代的轉替都有它的規則可循，不管是在美術上、文學上、或是音樂上。若從音樂的歷史發展的本身規律去尋找答案，即有所謂的“鐘擺”理論。戴維・伊文說：“一種風格被引入極端之後，作曲家必然要以另一種極不同的音樂風格與之對抗。[1]就像浪漫時期到了末端，豐富的和聲音響對於華格納而言，已經不敷使用，他發展出更細微的半音階和聲體系；而荀白克更是走向了無調性，而爲何是由荀白克踏入第一步？他本人則作了很典型的回答，他說這是誰都必須去做的。也就是說，這是不可抗拒的歷史命令。[2]當然，這不是突然間的變化，也不是偶發性的事件，而是時間一直往前，種種因素的累積，才造就了在音樂上的轉變。

在節拍上，不管是運用何種方式來改變節拍的脈動，都爲樂曲帶來了一定程度上的樂趣，不再死板的進行、不再有嚴苛的規則要遵循，在另一種規則範圍內的許可之下，作曲家可盡情的表達他們的樂思、語言。

二十世紀的音樂語言，在節拍上似乎已經習慣了多變、複雜的、反傳統的形式了，作曲家不斷地超越自我，企圖在音樂語言中鎖定可行之處。筆者認爲，這樣多變的節拍不僅爲音樂帶來了更多的刺激，也帶給作曲家一種更符合現代感的手法。

---

[1] 鐘子林編著，《西方現代音樂概述》，北京；人民音樂出版社，1991。第 3 頁。

[2] Paul Griffiths, *modern music*, (New York : Thames and Hudson, 1994.), 25.

第二節　空間記譜在創作思維中的地位

二十世紀音樂在記譜法上，因著無調性、序列音樂、偶然音樂、極微音樂圖像音樂逐漸嶄露頭角，原本的記譜已不敷使用，產生了更新、更能展現作曲家樂思的記譜法。

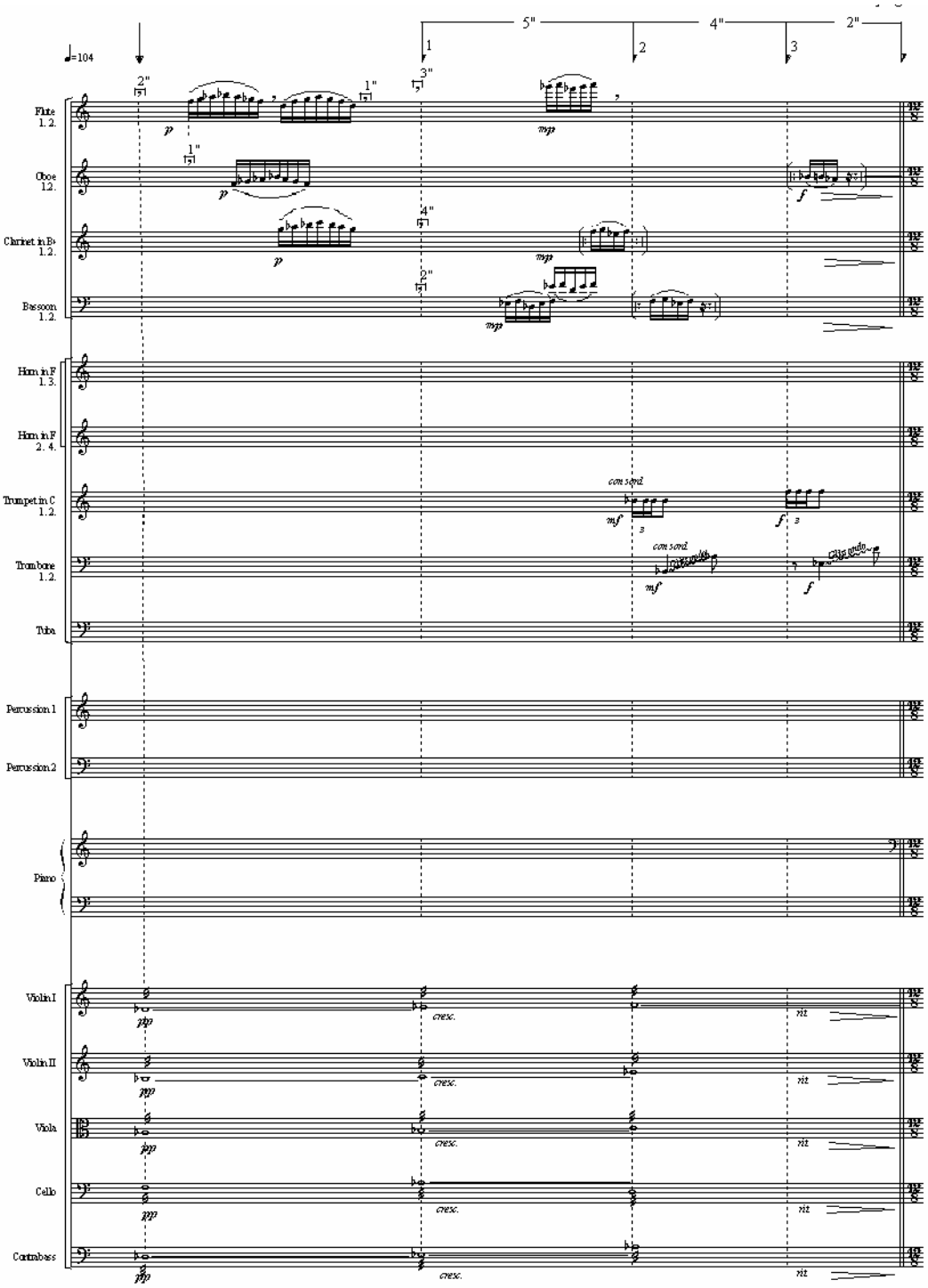
而空間記譜是一種較爲普遍的記譜方式，它以時間秒數來代替原有的音符時值，在音樂空間裡帶點不確定、自由、即興的味道。在空間記譜法中，規律的節拍在這裡已不復存在，四分音符、二分音符所代表的只是音樂所佔據的時間，它也不如以往需要那樣的準確拍子。

這樣的記譜對於音樂空間的解放有著極大的便利，它將複雜的節奏簡化了，甚至說它所記載的方式，提供了作曲家另一種發揮想像的空間。

在筆者所創作的作品管絃樂曲《喧囂中的孤寂》中一開頭，就以空間記譜來展開音樂的進行。企圖利用空間記譜來將音樂置於混亂無秩序中，在這裡，不需要節拍來帶動音樂，寄望讓音樂漂流在時間裡。【譜例 5-2-1】

雖然在這裡，依舊有四分音符等於 104(　= 104)的節拍速度，但是已無原本的節拍脈動，沒有節拍的強弱之分，每個音形的出現它的第一拍似乎就成爲強拍之處，這樣就形成了極不規律的韻律，顯的更爲自由。

【譜例 5-2-1】 管絃樂曲《喧囂中的孤寂》，開頭樂段。



基本節拍到了空間記譜裡，已無存在的必要，或許應該說，是因爲想要甩掉基本的節拍才有了空間記譜的出現。二十世紀的作曲家絞盡腦汁地想要在節拍方面有所突破，有時候節拍反而成爲阻礙音樂的絆腳石。

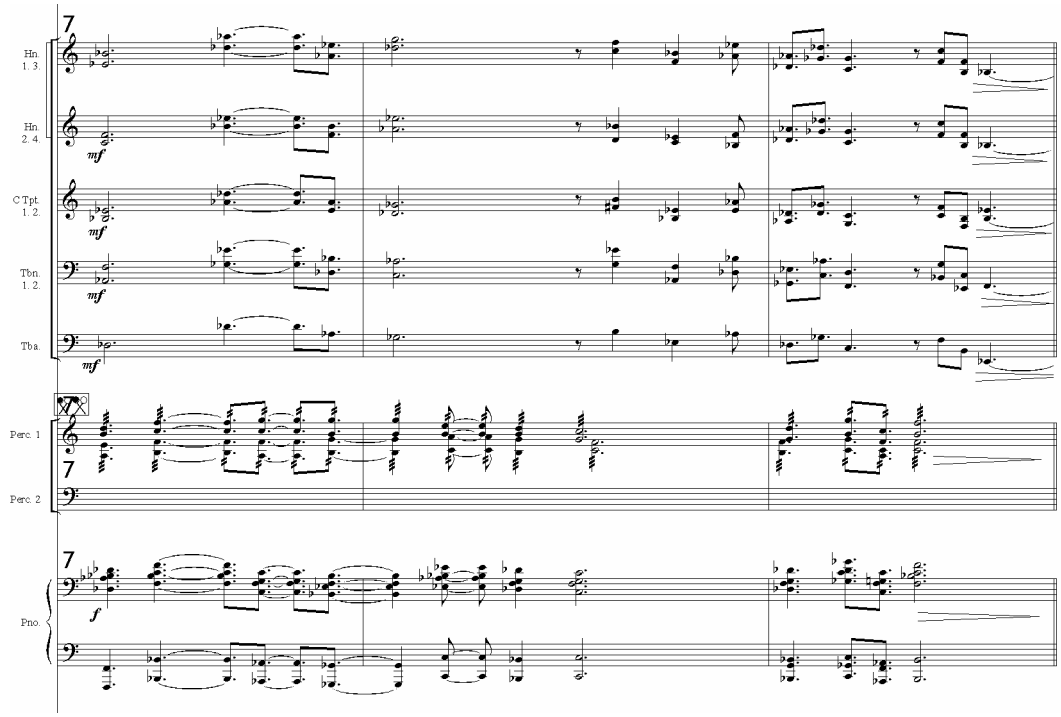
現代音樂不再像是巴羅克、古典的音樂一般，有著規律的節拍，它盛行複雜的節奏、不對稱的節拍，甚至是放棄節拍的做法。而筆者認爲，音樂的流動空間已不須再被困於傳統的框架裡，我們可以有更多的選擇，在適當的時機裡運用適當的手法，來表達自己的語言。

空間記譜對於筆者而言，有時是一種用來與規律的節拍作爲一種反動，一種對比的手法。在管絃樂曲中的導奏，第一主題是以空間記譜來呈現【譜例 5-2-1】，之後，馬上就接以規律的節拍【譜例 5-2-2】，試圖讓聽眾的聽覺在無節拍與節拍間轉換，帶出一種若有似無的節拍脈動。

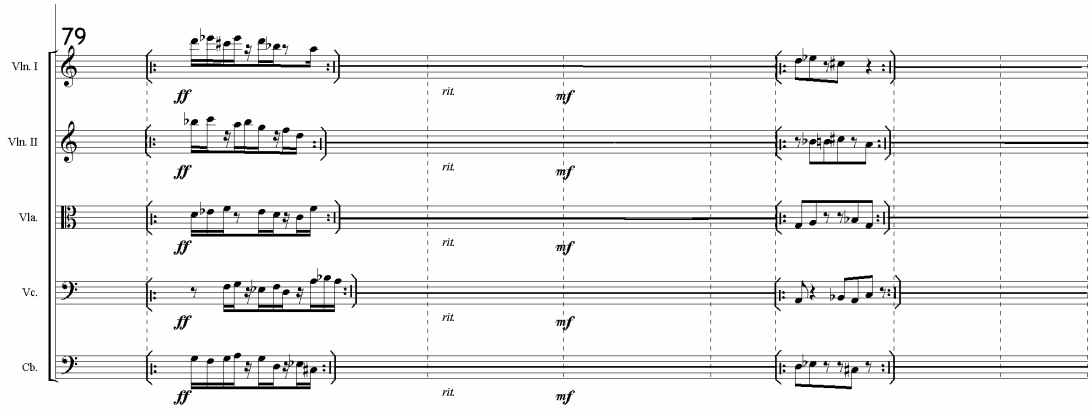
空間記譜對於作曲家而言除了跳脫無節拍之外，在這裡，不用拘束於傳統的節奏方式，在音樂的時間裡還可以以極爲自由的方式來創造音符。而自由的節拍也可能因不同演奏者的詮釋、藉由每次的表演都呈現出不一樣的節拍。對於創作者而言是一種聽覺上的挑戰與刺激。

例如在筆者的作品管絃樂曲《喧囂中的孤寂》【譜例 5-2-3】，在這一段落，弦樂部份有著不確定感的成分存在，每個樂手都會有些微的節拍速度差距，不期望每一部的弦樂是齊奏，而是企圖製造出混亂的效果，但在這之中，又因固定的音群而有著統一的效果，不置於使得音樂過於混雜。

【譜例 5-2-2】管絃樂曲《喧囂中的孤寂》，第 7~9 小節。



【譜例 5-2-3】管絃樂曲《喧囂中的孤寂》，第 79 小節。



在空間記譜裡，提供了許多在音樂裡的可能性，不只在和聲、節拍、節奏上等，它去除了節拍的脈動，有著時間上的不確定性，在這一段的時間裡，音樂失去了遵循的脈動，讓觀眾的聽覺在這裡也失去追尋的那一盞燈，好像是在森林裡迷失方向的登山者一般。而這樣的時間若持續太久，對於整個樂曲或許也會失去了目標，使得音樂沒有向前的力量。因此，在創作音樂時，應要從整體的節拍脈動去思考音樂的走向，而非爲了運用空間記譜而用之，而出現反效果。