

台灣客家絃索八音的即興模式

劉新圓

摘要

客家八音是客家音樂當中，最具代表性的器樂曲，以嗩吶為主奏樂器。嗩吶初學者必須根據只記載骨幹音的工尺譜如實習奏，等到較熟練之後，師父才教他們即興加花演奏。本文以絃索八音為研究對象，透過工尺譜與演奏譜的對照，歸納出八音即興加花的模式，並將其分為基本模式與慣用音型兩個層次，後者的運用，不但減少了不同樂曲間的差異，也更強烈突顯了八音的特性。

關鍵字：即興、客家音樂、八音、嗩吶、器樂

The Patterns of Improvisation in Hakka Xiansuo Bayin

Hsin-Yuan Liu

Abstract

The Hakka Bayin, an ensemble dominated by the Chinese reed instrument the suona, is the most representative instrumental ensemble music found in traditional Hakka culture. Suona performers who play in this ensemble initially learn the same skeletal outline of notes (as written in the gongche system) until their technique improves, and then their teacher instructs them on how and where to add ornamentation. By comparing the skeletal notation with transcriptions from performances of the same song, this study seeks to find the patterns of improvisational ornamentation in Hakka xiansuo bayin. These patterns can be divided into two levels: the basic pattern and frequently-used figures, the latter of which not only make different songs similar, but also can demonstrate important characteristics of Hakka bayin music.

Key words : improvisation, Hakka music, bayin, suona, instrumental music

客家八音是客家音樂當中，最具代表性的器樂曲，它最早可以上溯至漢朝時的鼓吹樂。鼓吹，顧名思義，就是以打擊樂器與吹管樂器所組成的合奏。¹客家八音以嗩吶為主奏樂器，曲目依編制及演奏型式之差異，可分為「吹場音樂」與「絃索音樂」兩大類。²前者經常使用於儀式音樂中，為數支嗩吶的齊奏，搭配鑼鼓及各項樂器，以展現浩大的聲勢，演奏的曲日常為傳統的曲牌；後者為嗩吶獨奏，以胡琴、揚琴及音量較輕巧的打擊樂伴奏，講究的是悠揚細緻的韻味，演奏曲日常為民謠或戲曲唱腔。民間藝人又將絃索八音稱為「丟滴」，「丟滴」在過去傳統社會，甚至不得蓋過聽眾聊天的音量。³

嗩吶初學者必須根據只記載骨幹音的工尺譜如實習奏，等到較熟練之後，師父才教他們加花演奏。⁴加花並非毫無章法，而是有特定的模式存在。職業八音嗩吶手，看到任何骨幹譜，都能夠立刻加花演奏，即使是新吸收的民謠或曲牌，也可用同樣模式將它吹得像客家八音，這個過程就是「八音化」。由於吹場音樂為嗩吶齊奏，故必須盡可能地統一各人的加花，使得演奏出的加花，控制在一定的規範下；相對地，絃索音樂為獨奏，嗩吶演奏有較大的發揮空間。⁵因此，本文將以絃索八音為研究對象，分析苗栗陳家班北管八音團的部份錄音，找尋八音化的模式。透過工尺譜與演奏譜的對照，解析八音演奏者如何將各種樂曲轉化為八音，並藉此分析過程，更深入了解客家絃索八音的特性。⁶

¹ 鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000），4-7。

² 同上，頁 42。

³ 劉新圓，〈訪鄭天送〉，鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史（田野日誌）》（苗栗：苗栗縣立文化中心，2000），33-47，有關「丟滴」的美感要求，見 36-37。

⁴ 民間藝人稱工尺譜的各個「音」為「字」，加花亦稱「加做字」，這可能是因為工尺譜皆借用文字來記音之故。此外，加花較繁複的演奏，則形容其「花草」較多；見劉新圓，〈訪鄭天送〉，34-35。

⁵ 八音的習奏以及八音化情形，係透過訪問鄭榮興而得，亦參考劉新圓，〈訪羅時星〉，鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史（田野日誌）》，141-153，此處見於 150。

⁶ 本文所有演奏譜例皆由筆者採譜。

壹、板式與加花

絃索八音的板式，主要可分為一板一眼與一板三眼兩類，分別相當於每小節兩拍及四拍。鄭榮興示範吹奏的【一支香】曲牌，其骨幹譜及演奏譜皆為一板一眼，如譜例一所示：

【譜例一】【一支香】骨幹譜與實際吹奏對照（第 1 至第 4 小節）⁷

陳慶松所吹奏的【百家春】，其骨幹譜與演奏譜則皆為一板三眼，如譜例二所示：⁸

【譜例二】【百家春】1-4 小節

上述兩譜例雖然板式不同，但各自的演奏譜維持了骨幹譜的節奏模式，因而即使已有不少加花，整體旋律的走向仍接近骨幹譜，聽者尚可大致分辨原譜

⁷ 此為鄭榮興以合管吹奏。一般八音絃索樂係以叉管吹奏。本文重點在加花模式，故暫不擬討論管路問題。相關資料請參考鄭榮興，〈客家音樂的管路與線路〉，羅基敏（編），《彈音論樂》（台北：高談，2000）：237-264。

⁸ 採譜資料來源：陳慶松與客家陳家八音團，〈百家春〉，《台灣有聲資料庫全集傳統樂器篇 I，客家八音》（台北：水晶有聲出版社，1995）；骨幹譜係取自鄭榮興手抄簡譜。

的輪廓。

然而，許多絃索樂，卻是將一板一眼的骨幹譜放慢速度，變成一板三眼演奏。也就是原本每小節有兩拍的骨幹譜，將每一拍延長為兩拍，成為每小節四拍。譜例三為【王大娘】的骨幹音與鄭榮興所加花吹奏的對照。⁹

【譜例三】【王大娘】骨幹譜與實際吹奏對照（第 7 至 10 小節）

從譜例三的對照可看出，【王大娘】演奏時，由於音長的倍增，原骨幹音的旋律輪廓更加模糊，比【一支香】及【百家春】要難以辨認。

貳、加花模式

客家絃索八音的加花可分為兩個層次，第一為基本模式，包括音的細碎化，裝飾音的加入，骨幹音的取代及節奏變化，第二層次為慣用音型的使用，慣用音型係運用基本模式組合而成，各慣用音型傾向於對應特定的骨幹音走向。本文以鄭榮興在不同調門（管路）示範吹奏的【一支香】為例，解析出加花的基本因素。由於正式演出使用的慣用音型，在種類與數量上皆比示範演奏還多，故除了【一支香】之外，另以苗栗陳家八音團所錄製的唱片為研究對象，包括鄭榮興及其祖父陳慶松獨奏的曲目。以下譜例皆將骨幹譜與演奏譜並列呈現，【一支香】由於涉及不同調門，以固定唱名記譜，其他譜例則以首調唱名記譜，亦即工尺譜的「上」音對五線譜的C音，「乂」音對D音，餘以此類推。

⁹ 【王大娘】骨幹譜取自鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》，150-151；演奏譜採自鄭榮興，〈王大娘〉，《鄭榮興音樂專輯，參、客家八音系列》（苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2004）。

一、基本模式

(一) 音的細碎化

音的細碎化 (*diminution*)，顧名思義，是將本來較長的音符，切割成數個較短的音符。音細碎化是歐洲文藝復興與巴洛克音樂經常使用的即興加花技巧，它與裝飾音 (*graces*) 的不同在於，後者只專注修飾單獨一個音，而前者則是透過一串快速流動的音符，來修飾兩音之間的連接，並藉此過程來展現演奏技巧。¹⁰

比較上述各譜例的骨幹譜與演奏譜，可以看到，絃索八音的演奏，幾乎每個骨幹音都被細碎化了。音細碎化使得原本簡單生硬的骨幹音，線條變得繁複而流暢。平均而言，演奏譜與骨幹譜板式相同者，大部份的骨幹音的時值都以二分為主，亦即將一個四分音符分成兩個二分音符，而一個八分音符則分成兩個十六分音符。板式改變而音長倍增的曲子，如譜例三，有的骨幹音則可從一音變成四音。無論如何，客家八音中，極少將同一音分成兩個一樣的音高，而是改加其他的音。

1. 添加經過音

常見的音細碎化的方式之一，是在大跳的音程中間，填入經過音。此處所使用的經過音，可分為完全經過音與不完全經過音。前者係將大跳音程中間的空隙完全填滿，使其變為級進（見譜例一第三小節之降 b^1 音與 d^2 音之間）；後者則未完全填滿，而保留部份大跳（見譜例一第 1 小節之 d^2 音至第 2 小節之 f^1 音）。

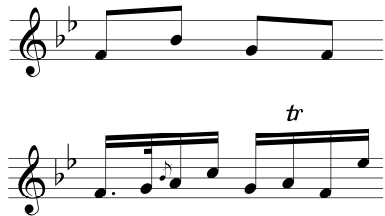
音細碎化除了改變旋律之外，也使節奏的律動改變。雖然整體速度仍然是固定的，但是音值被細分後，由原本以八分音符為前進的最小單位，變成了以十六分音符為主，就像行進時由大踏步變成小碎步一樣。另一個改變律動的方式，就是使用附點音符，以增加節奏的變化，如譜例一的第三小節。

¹⁰ Garden, Greer, "Diminution", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), vol. 7, 352.

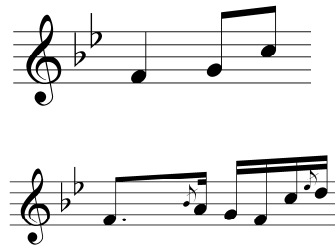
2. 轉彎式的加花

前述加入經過音的方式，在聽覺上，是直線進行的效果。如果加花都只使用經過音，那麼整首曲子聽來，仍然會顯得僵硬。因此，演奏者大部份添加的音，都是「轉彎」式的。例如，當骨幹音是下行時，就在前後兩音之間，加上比前面的音高二至三度的音，因而形成上行之後再下行的曲線，反之亦然。譜例四及譜例五的後半小節，分別是先上行再下行以及先下行再上行的加花模式。

【譜例四】「轉彎式」的加花：上行後下行（【一支香】合管第 7 小節後半小節）

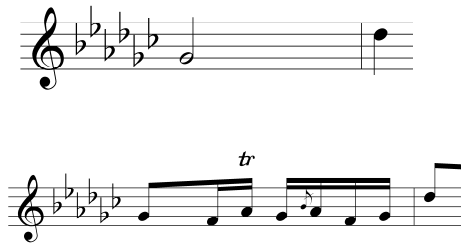


【譜例五】「轉彎式」的加花：下行後上行（【一支香】合管第 17 小節後半小節）



有時兩音之間添加的反向進行的音不只一個，而往往形成兩個以上的曲線，使旋律更形繁複。例如【一支香】乙管第 10 小節，就添加了五個反向音，等於使旋律線連續轉了五個彎（譜例六）。

【譜例六】「轉彎式」的加花：兩個以上的曲線（【一支香】乙管第 10 小節）



（二）添加裝飾音

上述各「曲線」，嚴格說來，其實是「折線」。整體而言，折線的頻繁使用，固然可以增加全曲的起伏感，但僅有這些仍然不足以構成曲子的圓潤感，它還需要更細部的修飾。我國傳統民間音樂具有很強的線條性，而演奏者所要強調的，不僅是繁複的線條，同時，更要呈現弧形的曲線美，這主要是透過較細小的裝飾音，包括倚音、顫音與滑音來呈現。

1. 倚音

【一支香】使用的倚音在絕大部份的情況下，都是反向修飾的。換句話說，上倚音多發生於上行到達的音之前，而下倚音多發生於下行到達的音之前。由於倚音所佔的時值極短，在聽覺上會產生一種弧形的曲線感。如譜例一第一小節第二拍的 c^2 ，進行到第二小節第一拍 f^1 的旋律線，可視為上行再下行的「折線」，而此折線最高音的 d^2 音，為此折線的尖角，經過添加上倚音降 e^2 的潤飾之後，聽起來，彷彿這個尖角已經消失，成為具有弧形美的小彎角。

絃索八音倚音的使用相當頻繁，使得原本生硬的線條，變得如同滾動般，十分圓滑。倚音的使用，並不只是加在骨幹音上而已，它也經常出現在新增添的經過音上，更大大增加了全曲的圓潤感。

2. 顫音

從上述倚音的效果來看，則顫音可視為連續的倚音與被裝飾音之間的交替，而形成一串如同小波浪般的音型。【一支香】所演奏的顫音，幾乎完全出

現在後半拍上，而且顫音之後都是二度或三度下行，其中又以級進下行居絕大多數（參見譜例六）。這種進行方式，頗有將顫音的不穩定感「解決」的意味。

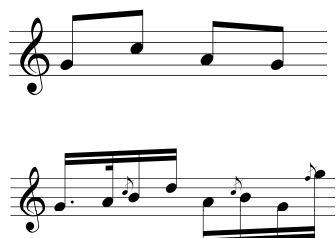
3. 滑音

我國傳統吹管樂器有一項重要的特色，就是可以靠手指的抹、壓等技巧，吹出橫跨音階之間的上滑音或下滑音。客家八音的絃索樂中，噴吶經常使用滑音技巧，因而將噴吶常展現的雄勁剛強的表情，變得婉轉柔媚。如譜例一第 4 小節所示，句尾長音的第二拍上出現滑音，在旋律上亦形成相當大的弧線。

（三）音的取代

在加花的過程當中，原來的骨幹音並非一成不變，它也有可能被別的音取代，而使得演奏音與骨幹譜音有較大的差距。鄭榮興演奏的【一支香】，以 si 音取代 do 音的情形相當普遍（譜例七），如合管與凡管的演奏，就各有四個 do 的骨幹音被 si 音取代，使得曲子有轉到 sol 調的傾向，亦即由 do, re, mi, sol, la 組成的五聲音階，轉到由 sol, la, si, re, mi 組成的五聲音階。

【譜例七】 si 音（乙）取代 do 音（上）（【一支香】凡管第七小節）

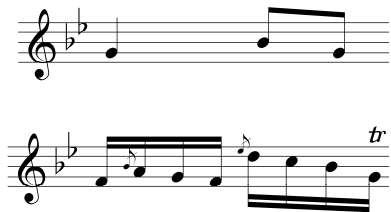




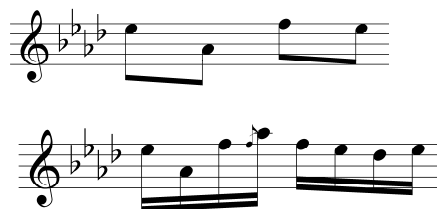
(四) 骨幹音移位或延長

演奏者經常將骨幹音原本出現的位置加以前推、後移或延長，例如譜例九【一支香】合管的第 16 小節，係將各骨幹音皆往後推移。譜例十【一支香】土管第 7 小節骨幹音的第二音（降 a^1 ）、第四音（降 e^2 ）都往前移，分別緊接在降 e^2 音及 f^2 音之後。譜例十一鄭榮興吹奏的【上大人】第 9 小節最後的骨幹音 sol，則是延長半拍到第十小節，並把第十小節原位置的 re 音往後推半拍，而造成連續切分的效果。¹¹

【譜例九】骨幹音後移（【一支香】合管第 16 小節）



【譜例十】骨幹音前移（【一支香】土管第 7 小節）



【譜例十一】【上大人】8-11 小節



¹¹ 「上大人」骨幹譜取自鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》，130-131；演奏譜採自鄭榮興，〈上大人〉，《鄭榮興音樂專輯，柒、客家八音系列》（苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2006）。



二、慣用音型

(一) 連續下行級進

在音細碎化的過程中，有些音的添加形成了一些既定的模式。如【一支香】合管第 1 小節的 d^2 音六度下跳到第 2 小節的 f^1 ，中間插入兩個 32 分音符的不完全經過音，下行級進至 f^1 音（譜例一）。此連續下行級進的模式經常出現在下行跳進的音程當中，例如【百家春】的第 17 小節（譜例十二）。它實已形成了一特定的慣用音型，而不再限於下行跳進的骨幹音。【一支香】合管第 2 小節至第 3 小節，雖為上行跳進，但中間亦插入此慣用音型（譜例一）。

【譜例十二】慣用音型 1（【百家春】第 17 小節）



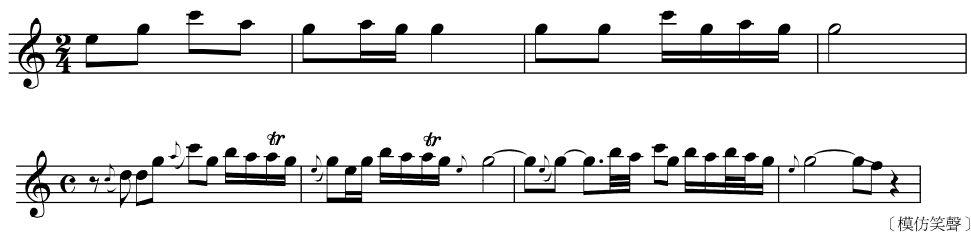
(二) 圍繞著 si、la、sol 音的慣用音型

【譜例十三】慣用音型 2



譜例十三的音型在所有曲牌的演奏都聽得到，是最普遍使用，也是出現次數最頻繁的音型，如譜例三【王大娘】第 8 小節，譜例十一【上大人】第 8 及第 10 小節，譜例十四【新一巾姑】（陳慶松演奏）第 29 及 30 小節。¹²由於它多半出現在高音位置，聽起來特別響亮，很容易加深聽眾的印象，因此，它幾乎可視作八音絃索樂的標記。

【譜例十四】【新一巾姑】29-32 小節（樂曲結尾）



前述譜例一第 1, 2, 3 小節所出現的下行級進慣用音型，亦皆為「si→la→sol」組合，可與慣用音型 2 視作同類，只是因為出現在低音域，並不如高音域引人注意。

絃索八音演奏者似乎特別偏好在 la 音前加 si 音修飾，如譜例三【王大娘】的第 7 與第 9 小節。譜例十三的慣用音型 2，則可視作將 la 與裝飾的 si 音反覆多次形成顫音，而強化其修飾效果。演奏者在習慣使用此音型後，便不再限於「la→sol」骨幹音的加花，如譜例十一【上大人】是在第 10 小節的骨幹音「sol→la」上加花，譜例十四【新一巾姑】第 29 小節甚至只是以單獨的 la 音為基礎加花。此現象意味著，慣用音型的使用，並沒有嚴格的限定。以慣用音型 2 而言，只要骨幹音進行到 sol, la, si 附近，就有機會使用。

與慣用音型 2 類似的慣用音型相當多，譜例十五的慣用音型 3 為其中一種，見於【王大娘】第 8 小節（譜例三）和【上大人】的第 9 小節（譜例十一），都是在 sol 音上加花。

¹² 「新一巾姑」骨幹譜取自鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》，93；演奏譜採自陳慶松，〈新一巾姑〉，陳慶松與客家陳家八音團，《台灣有聲資料庫全集傳統樂器篇 1，客家八音》（台北：水晶有聲出版社，1995）。

【譜例十五】慣用音型 3



(三) 樂句以全按孔低二度吹奏起音

絃索八音多以乂管演奏，乂管就是以噴吶全按孔當乂（re）音的調門。然而，演奏者常能利用運氣的技巧，在全蓋孔上吹出低大二度、小三度的音。¹³ 絃索八音常在樂句的起頭，利用這種技巧，如譜例十一【上大人】第 8 小節以及譜例十六【新一巾姑】第 20 小節最後一拍。此兩例的起音模式，都是添加低音的全按孔「do→si→re」滑音，【新一巾姑】甚至再加了「sol」音，以順利連接到骨幹音 do（原第 21 小節第一拍）。與骨幹音相較，【上大人】的起音延遲了半拍，【新一巾姑】則提前了一拍。

【譜例十六】新一巾姑 20-22 小節（21 小節第一拍為原樂句起始）



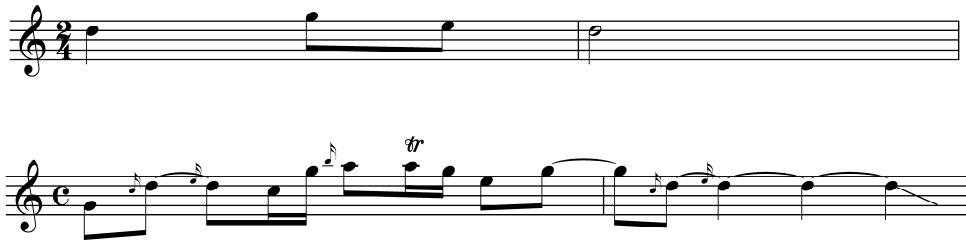
(四) 樂句結尾模式

絃索八音各樂句一般都結束在較長的音上。為避免單調，演奏者通常會先插入一個短小的下鄰音，再插入一個短小的上鄰音，以增加旋律的圓潤感，之後再以如嘆息般的下滑音，強調其結束的感覺，如譜例十七【王大娘】的第 6 小節及譜例十八【鐵鍛橋】（鄭榮興演奏）的第 4 小節，後者在下滑音前，還

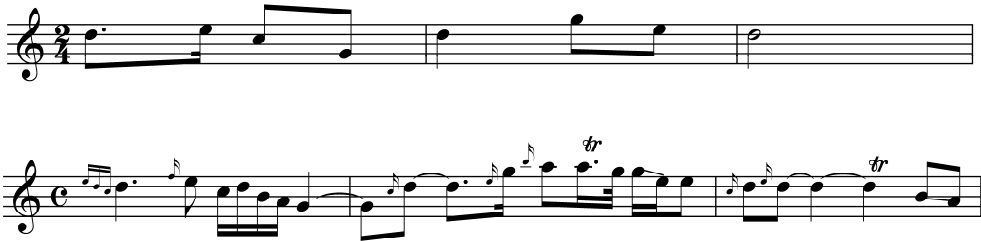
¹³ 鄭榮興，頁 48。

加了顫音，以增加變化。¹⁴

【譜例十七】王大娘 5-6 小節



【譜例十八】鐵鍛橋 2-4 小節



(五) 對應特定骨幹音走向的其他各式慣用音型

如前所述，骨幹譜加花的基本模式，包括加入經過音、上下鄰音、滑音、顫音，以及骨幹譜的移位、取代等。這些基本模式組合起來，在遇到特定骨幹音時，會形成一些常見的慣用音型。下列各表，為筆者在不同曲目觀察而整理的其他特定慣用音型。

¹⁴ 「鐵鍛橋」骨幹譜取自鄭榮興，〈苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）〉，132-133；演奏譜採自鄭榮興，〈鐵鍛橋〉，《傳統客家歌謠及音樂—客家八音系列》（台北：行政院客家委員會，2002）。

表 1 慣用音型 4





來源	【九連環】9-10 小節 (鄭榮興演奏)	【新一巾姑】22-23 小節
骨幹音		
加花音型		

表 1 之【九連環】與【新一巾姑】的加花幾乎完全相同，唯一的差別，是【新一巾姑】在起始的長音上，又多加了短小的上鄰音，使其更顯圓潤。相形之下，二者的骨幹音差異更大，但大致的走向相似，都是高音 re（又音）進行到低音 sol（合音）。慣用音型 4 的形成，包含了加入上下鄰音與經過音的細碎化過程，其中又涵蓋了前述圍繞著 sol、la、si 音的慣用音型。表中的【新一巾姑】還運用了節奏變化，將 22 小節的低音 sol 延伸到 23 小節，而原骨幹譜 23 小節第一拍的高音 sol，則被推擠到第二拍最後的十六分音符。¹⁵

表 2 慣用音型 5




來源	【新一巾姑】8-9 小節	【鐵鍛橋】8-9 小節
骨幹音		
加花音型		

表 2 的慣用音型是出現在近樂句結尾處，結尾長音的加花模式已如前所述，此處僅【新一巾姑】沒有在最後添加下墜音。與表 1 情形雷同的是，表 2 列舉的兩首曲子，骨幹音的差異反而比加花演奏還大，顯見演奏者傾向於將同一慣用音型，套用在走向相似而細節相異的骨幹音，使絃索八音的性格更為強

¹⁵ 「九連環」骨幹譜取自鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》，129；演奏譜採自鄭榮興，〈鐵鍛橋〉，《傳統客家歌謠及音樂—客家八音系列》。

烈。

表 3 慣用音型 6

來源	【上大人】32-33 小節	【王大娘】27-28 小節
骨幹音		
加花音型		

表 3 兩曲的加花差異較大，但都包含了短小的低音 fa→mi 音帶入長低 re 音，接著經過低 mi 音進入結尾的長低 sol 音，再以顫音後接下墜音結束樂句。此加花模式強化了低 re 音與低 sol 音。【王大娘】的骨幹音並沒有低 re 音，卻也使用此慣用音型，可見，只要骨幹譜出現低音的 mi 引至長低 sol 音的走向，就很有可能套用此音型。

表 4 慣用音型 7

來源	【鐵鍛橋】2-3 小節	【王大娘】10-11 小節
骨幹音		
加花音型		

表 4 兩曲出現的相同加花模式在前一小節後半到後一小節的前半。二者的骨幹音皆為 do→低音 sol→re，而演奏時卻都在後一小節的第二拍尾加上了半拍的高音 sol。

參、導奏

一板三眼的絃索樂，經常會先即興演奏一段短小、節奏自由的散板導奏，以逐漸引入正曲。導奏在音樂進行上，具有暖場、引導的作用；在演奏上，則有為樂器暖身及提供演奏者發揮個人技巧的作用。譜例十九為【鐵鍛橋】、【上

大人】、【新一巾姑】及【王大娘】的導奏加引入的部份正曲。¹⁶

【譜例十九】絃索八音之導奏

1. 【鐵鍛橋】1-2 小節

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕

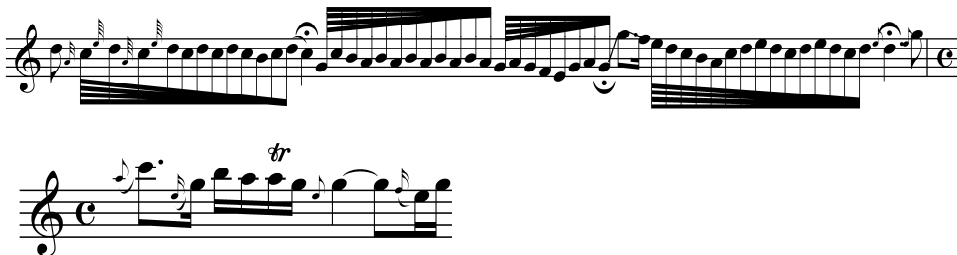


2. 【上大人】1-2 小節

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕



¹⁶ 由於導奏第一小節相當長，多半占去一行，故此處特別標示骨幹譜與演奏譜，以利辨別。導奏為散板，故演奏譜上所標示時值為粗略之相對估算值，而非精確比例。

3. 【新一巾姑】1-2 小節

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕



4. 王大娘

〔骨幹譜〕



〔演奏譜〕



絃索八音的導奏，主要為骨幹譜第一小節的放大。¹⁷換句話說，它是將第一小節散板化，並加花變奏而成。譜例廿除【王大娘】的導奏是將一、二小節一併散板化之外，其他三曲皆為第一小節的放大。

相對於上板的、節奏規律的正曲而言，導奏的即興空間較大。這主要是由於散板化，加花可以隨演奏者的喜好加以延伸、擴充，並且更形繁複。根據前述各正曲的分析，大致可看出，由於受到節奏的限制，平均每個骨幹音約可細碎化為 2 到 4 個音，但在導奏卻可以多到 10 個以上，甚至超過 20 個。

譜例十九導奏中，許多快速流動的長串細小音符，通常是以漸快的方式擺盪，一方面有助手指的靈活，展現演奏者的技巧，另一方面也可加強音樂的緊張度，營造期待進入正曲的感覺。這些快速流動的細小音符，可視為顫音的放大：在不同音之間快速反覆擺盪，而且擺盪的幅度不限於兩度之間。例如【上大人】第一小節最後一個骨幹音 d^2 ，其前面的一長串細小音符，始於 g^2 ，級進下行到 a^1 之後，再上跳到 e^2 ，然後便在 e^2, d^2, d^1 之間，不斷地上上下下，如波浪般級進反覆，且速度越來越快，最後才停在延長的 d^2 音；【新一巾姑】則是在低音 sol 與高音 sol，以相同的加花模式各進行一次。與【上大人】 d^2 的加花相反的是，【新一巾姑】的擺幅是由小而大，從 si 與 la 音的交替擴充到 $si \rightarrow la \rightarrow sol$ 三連音的不斷反覆，這個擺盪在 si, la, sol 之間的加花，又可視為上述慣用音型 2 的擴充。

僅從這四首曲子的導奏，仍可發現慣用音型的重覆使用。如【王大娘】與【新一巾姑】使用了前述全按孔低大二度的起音模式，【新一巾姑】甚至在第二句提高八度以前，也重覆一次該起音模式，再突然翻高到高音 sol。此外，【鐵鍛橋】、【新一巾姑】與【王大娘】在導奏結尾進入正曲時，都是由高音 sol 級進到高音 re，其骨幹音大致是由 sol 音進行到 re 音的走向，但差異仍反而比加花後大。

導奏越近結尾，節奏會越來越規律化，而骨幹音也越趨明顯與完整。在此之前，有的骨幹音會突顯，有的則會模糊化。例如【鐵鍛橋】與【上大人】的骨幹音都以延長記號吹奏，保留了其重要性。【王大娘】的骨幹音則移低八度吹奏，其第一小節的 la 音與【新一巾姑】的骨幹音 la，都同樣被吸收到短小的修飾音中而模糊掉了。

¹⁷ 此係電話訪問鄭榮興而得，訪問日期為 2007 年 3 月 24 日。

肆、八音即興模式的特性

筆者曾向鄭榮興索取【老一巾姑】曲譜，他找到後，即對著樂譜哼唱其絃索八音的加花旋律，可見，特定的旋律走向必然都對應著特定的加花模式，而客家八音樂者在熟習這些模式後，就可以很快地套用，即興演奏。筆者分析了幾個慣用音型後，在面對新的樂譜時，大致上也可猜到一些加花旋律。可見，模式的運用，是客家八音即興的核心要件，也是形塑絃索八音特性的元素。理論上來說，這些模式可以套用到任何曲子，將它「八音化」成為道地的客家絃索八音。例如本文所分析的【百家春】，實出自閩南系，並非客家音樂，但套用八音模式之後，聽起來也像道地的絃索八音。

客家絃索八音的加花可分為兩個層次，第一為基本模式，亦即筆者在【一支香】曲牌分析所歸納的音的細碎化、裝飾音、骨幹音的取代及移位。這些基本模式的運用，使原本生硬的骨幹旋律，變得更為流暢與圓潤，此為八音化的基本要素。第二層次為慣用音型的使用。以上所列舉的各種慣用音型，經分析後，可以了解，第一，它是運用各項基本模式組合而成的。第二，慣用音型的套用，通常是考慮骨幹譜大致的旋律走向，並沒有嚴格對應特定的音組合，因此，不同樂曲的部份旋律，在加花後，其差異可能比原骨幹譜還要小。此現象意味著，「八音化」的「趨同性」：套用越多慣用音型，不同的樂曲之間就越相似。換句話說，慣用音型是「八音化」的重要因素，它的主要功能，就是賦予樂曲強烈的八音特性。

由於慣用音型頻繁使用產生的趨同性，模糊了原骨幹譜的旋律，使得一般人在聽絃索八音時，會不自覺地把注意力放在慣用音型上，不易找到骨幹譜，也就難以分辨樂曲的來源。筆者過去在廟會偶爾聽到客家八音的播放，印象最深刻的，就是上述圍繞著 si, la, sol 高音的慣用音型，在經過採譜分析後，果然發現，幾乎每個樂句都至少會出現一個以上的此類音型，這在一板三眼的樂曲當中更為明顯。

此外，比較導奏與正曲的即興，可以發現，前者由於節奏自由，長度較不受限制，演奏者所能發揮的空間也比較大。事實上，導奏的暖場以及幫助演奏者靈活手指的特性，使得它更像練習曲。換句話說，如果正曲是樂器為音樂而服務，那麼，導奏就是音樂為樂器而服務。無論如何，導奏即興的自由度雖然

比較大，卻仍有特定的模式存在，並非毫無章法。

從演奏者大量添加骨幹外音、變化節奏的律動，甚至改變骨幹音的音高、移動其原有的位置等等情況來看，骨幹譜對演奏者而言，幾乎只是一項參考而已。尤其同一音型重覆使用得越頻繁，越會加深聽者對該音型的記憶，從而喧賓奪主，掩蓋了骨幹音的重要性。這種變奏所呈現的，往往與骨幹譜相距甚遠，而聽者有時也會分辨不出原來的骨幹音。可見八音演奏的目的，並不是要忠實地詮釋既有的樂譜，而是以其為基礎，在表演的當下，展現個人的演奏技巧，以及即席創作的的能力。

既然樂譜對演奏者而言，參考的性質大於忠實詮釋，它不一定要全部保留，也不必放在原本的位置，以吸引聽者注意，那麼，客家八音裡的「骨幹音」或「骨幹譜」的意義，就有重新思考的必要。所謂「骨幹」，意指基本架構，即使在加花後，它的重要性仍然存在。以巴洛克音樂來說，其加花雖然繁複，但因其骨幹音有和聲的支撐，所以聽者可以分辨骨幹音與添加音之間，主從重要性的差別。但客家八音的「骨幹譜」卻不然，它既沒有和聲的支撐，加花後，原譜的音也可能被取代、移位，甚至會因慣用音型的使用，而瓦解了原本的架構，進而失去了骨幹的意義。如果說，演奏時所保留的原譜的音可稱為骨幹音的話，那麼，這些骨幹音就是由演奏者，而不是由樂譜所決定。因此，不同演奏者之間，或同一演奏者各次的吹奏，骨幹音都可能不一樣。

伍、結論

本文選取了苗栗陳家班北管八音團之數首絃索八音演奏，採譜分析，並對照演奏譜與骨幹譜，歸納出以下結果：

- 一、 即興加花模式可分為基本模式與慣用音型兩個層次，加花使旋律更為流暢宛轉，展現傳統音樂的曲線美。
- 二、 慣用音型的套用減少了不同曲子間的差異，突顯了客家八音的特性。
- 三、 節奏自由的導奏比節奏規律的正曲有更多自由發揮的空間。
- 四、 骨幹音本身亦有變動的可能。

以上的分析結果顯示，客家絃索八音的即興，有既定的原則、特定的模式，

以及相當大的自由度，使得演奏者既能展現八音的特色，又能熟練地吹奏出各式各樣的變化。模式的套用與臨場即興變化，亦可能瓦解骨幹音的架構，導致原曲在有意無意間被改造，甚至進一步衍生出新的曲子。由此可見，即興加花，不僅可以展示演奏者的技巧與臨場創作能力，而透過八音化的過程，也使客家八音得以大量吸收各種外來曲目，不斷地推陳出新，表現其強韌的適應力與旺盛的生命力。

參考資料

一、文字資料

Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music: with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton, N. J. : Princeton University Press, 1983.

鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之（論述稿）》。苗栗：苗栗縣立文化中心，2000。

鄭榮興。《苗栗地區客家八音音樂發展史（田野日誌）》。苗栗：苗栗縣立文化中心，2000。

羅基敏（編）。《彈音論樂》。台北：高談，2000。

二、有聲資料

陳慶松與客家陳家八音團。《台灣有聲資料庫全集傳統樂器篇 1，客家八音》。台北：水晶有聲出版社，1995。

鄭榮興。《傳統客家歌謠及音樂—客家八音系列》。台北：行政院客家委員會，2002。

鄭榮興。《鄭榮興音樂專輯，參、客家八音系列》。苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2004。

鄭榮興。《鄭榮興音樂專輯，柒、客家八音系列》。苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2006。

音樂研究 第 15 期 2011.05