

前言

音樂是一種世界性的語言，在每一個時代、地區、文化之下，都會發展出屬於自己獨特的音樂語言。當不同的文化環境相互融合時，所激盪出的音樂就如同再開發的語言，已逐漸被人接納欣賞，進而發揚它。

第一節 研究動機與目的

今日音樂創作已不似往昔以調式音樂為主，且不再束縛於某些固定的音樂形式中，例如琵琶作品不再以伴奏或獨奏的方式呈現，不論是在樂器的型制與構造、左右手技巧的使用推陳出新、樂曲的創作新意等，都透過作曲家的音樂素養及文化背景的成長，使其快速的提升當中。因此，現今許多作曲家在接受西方作曲手法之際，也看到中國傳統樂器異於西方音樂的聲音及韻味，因此不斷地將中國傳統音樂素材與西方音樂題材融合，嘗試各種可能性的創作，使音樂表現更加豐富。河南音樂學院教授朱敬修在「2007 北京現代音樂節」中發表《現代與傳統的鏈接——2007 北京現代音樂節側記》中提到：

…在形式技巧層面，現代音樂作品對民族音樂的吸收、借鑑也是顯而易見的。首先在樂器的使用方面，現代音樂作品（尤其室內樂作品）中使用民族樂器是常見的事，尤其是一些音色、技法特點鮮明的樂器，更是受到現代作曲家的青睞。例如：音色古樸、深沈的管子；音色清麗、可以演奏和聲的笙；音域寬廣、技法複雜、表現力豐富的琵琶；以及洞簫、古箏、三弦…常見的是這些樂器與西洋樂器的組合，構成中西合璧、優勢互補、特色不同的各種室內樂隊，成為現代音樂作品的一大特色。¹

從上段敘述可看出，現代音樂多以有民族性特色的樂器作為室內樂形式呈現，以

¹ 朱敬修，〈現代與傳統的鏈接——2007 北京現代音樂節側記〉，《人民音樂》No.8（八月號，2007）：33。

筆者習琴經歷中展演過的現代作品為例，像是《兩人三手》由兩位演奏者演奏一把琵琶、《戲》為琵琶、長笛與擊樂三重奏、《色IV》為琵琶與四鐃鈸重奏…等；也可從著名作曲家的作品來一窺究竟，例如：香港作曲家羅永暉的《潑墨仙人》（1995）、日本作曲家三木稔和中國琵琶演奏家楊靜小姐一起完成的《江上流韻》（1996-7）、《琵琶譚詩》（1997）、《時之彩》（1998）、《東之弧》（2001）、台灣作曲家馬水龍的《琵琶與弦樂四重奏》（2000）、石佩玉的《文明記事》（2003）、大陸作曲家朱踐耳的《玉》（1994）…等，由以上的作品可瞭解到，作曲家對於琵琶與其他樂器的組合是相當感興趣的，而通常在一般的室內樂裡，各聲部之間的關係是相對且平等的，但在上述提及的作品中，多半以琵琶為主軸，將琵琶與室內樂達到互相對應、襯托、輔助或跟隨的作用，運用各聲部之間的互動關係，呈現出室內樂的演奏效果，成為一種新的演奏組合形式。

近幾年來，這類型的音樂題材廣受作曲家們的喜愛，因為琵琶技法的多樣性、音色變化的多彩性，使琵琶這項傳統樂器成為作曲家們愛用的素材之一，加上傳統與現代的並存、東方與西方的結合對話，更是蔚為風潮。於是筆者在面對這些音樂作品時，也慢慢地有些體悟，琵琶雖為主要聲部，有時因應作品的需要，演奏者也扮演作曲者的角色，在作品中另外二次創作，如此讓筆者體驗到演奏者和室內樂團相互配合的重要性及趣味性。

因此本文將針對馬水龍先生的《琵琶與弦樂四重奏》（2000）為琵琶與弦樂四重奏的組合及劉昱昀先生的《媚影》（2008）為琵琶與擊樂群，兩首不同風格及形

式的琵琶室內樂來分析與探討，從中探究兩位不同背景的作曲家對琵琶語匯的使用及安排，琵琶與其他聲部的關係為何，進而分析演奏者該如何表達現代琵琶音樂和室內樂兩者間的關係。

第二節 研究範圍與內容

琵琶在中國音樂歷史發展上，是源遠流長的。從持琵琶的方式由“首”下斜，逐漸地往上演變至直彈，以使用絲弦到改用尼龍弦或鋼絲弦，而琵琶的型制從四柱無品增加為六相二十四品，並以木撥發展成人工指甲的演奏等諸多的演變，使琵琶在音樂歷史上除為獨奏樂器以外，也是許多中國傳統樂種的伴奏樂器之一，因此琵琶的型制、構造及音色的演變是促使今日演奏形式足以多樣化的關鍵。

本文要探討的是以琵琶為主的室內樂形式作品，作品以兩首風格迥異且樂器屬性完全不同的琵琶室內樂作品來進行研究，瞭解屬性不同的樂器與琵琶合奏時有何優缺點。另外本文研究的此兩首作品，一為「標題音樂」，另一為「絕對音樂」，筆者將從中探究作曲家們譜曲時的另一意涵，及使用琵琶的用意為何。

研究內容以兩首作品來進行分析、詮釋及樂曲內涵的深入瞭解，並在詮釋時尋求最適當的指法予以記錄；以馬水龍作品《琵琶與弦樂四重奏》為例，作曲者雖於譜上記載指法，然而每位演奏者皆有自己讀譜的經驗及想法，詮釋上理所當然會有差異，但透過作曲者給予的訊息中，差異應在該有的範圍內，如何拿捏得當也與作曲者譜面上的記號詳盡與否有關。然而，從另一角度來看，作曲者並不

希望設限演奏者的詮釋，期盼演奏者的二次創作能激起不同的火花，或許這樣的創意又可使作品產生新意。

本文所探討的內容分爲五個部分，包含前言、三個章節與結語，茲簡述。如下：

「前言」：本論文的研究動機與目的、研究範圍、文獻探討及研究方法與步驟等。

第一章「琵琶與室內樂」：簡述室內樂的定義，藉由歷史瞭解中國室內樂之發展狀況，進而研究現代琵琶室內樂作品的現象，瞭解合奏時的各種問題。

第二章「馬水龍《琵琶與弦樂四重奏》分析與詮釋」：經由訪談瞭解馬先生譜寫作品的意念，並分析作品組成結構，經由對作品的瞭解加以詮釋。

第三章「劉昱昀《媚影》分析與詮釋」：藉由訪談劉先生後，分析此曲構造及作曲手法，並加諸詮釋的技法。

「結語」：統整前三章的思維，針對兩首作品的彈奏方式及樂曲處理的想法統合，並對「中西合璧」的室內樂作品給予定位及論點。

第三節 文獻探討

有關琵琶的專書、論文或期刊甚至是曲譜等，於近幾年不斷快速地累積之中，本節以「室內樂」、「現代琵琶」兩個關鍵詞蒐尋相關的論文作回顧，探討中西樂器組合的室內樂作品的論文、期刊等。

筆者於全國博碩士論文資訊網中，以「室內樂」作為搜尋的資料共達 17 筆，

可分為以下三類。第一類：共有 6 筆為作曲組學生創作室內樂作品並加以分析的論文；第二類：共有 8 筆以研究西洋音樂史中音樂家的室內樂作品並分析與詮釋；第三類：因數量不多將其 3 筆納入第三類共同討論。分別如下：²

第一類：劉俊宏〈室內樂作品《戲子--“丑”》及其創作理念〉（1998）；林佩璇《室內樂曲「聞鐘」及其創作理念》（1998）；許毓芳〈《室內協奏曲》作品創作報告〉（2003）；周怡安《交融與昇華—我的音樂創作理念》（2006）；許凱斐〈許凱斐作品發表會含輔助文件：室內樂作品《希望井・預約的幸福》創作理念〉（2007）；黃秀媚〈室內樂曲《然》之音樂理念與其體現〉（2007）。

此類皆為作曲組學生所創作的室內樂作品，並針對作品的和聲、曲式、動機…等各種創作的手法來進行分析並加以說明，與本文所探討的是以琵琶為主並結合西方器樂的室內樂型式，並無相似之處。

第二類：魏愛娟《巴洛克時期之義利大三重奏鳴曲研究》（1995）；楊妮蓉《蕭邦鋼琴三重奏作品八之研究》（2003）簡怡玟《談蕭士塔高維契第二號鋼琴三重奏 Op.67 第四樂章演奏之詮釋分析》（2004）；王雅芬《法朗克 A 大調奏鳴曲小提琴版本與長笛版本之探討及鋼琴所扮演的角色》（2005）；黃孝嫻《弦樂四重奏的早期發展—探討三重奏鳴曲至弦樂四重奏的過渡時期音樂特徵》（2005）；戴姿玟《貝多芬 A 大調第三號大提琴奏鳴曲作品六十九之演奏詮釋探討》（2006）；陳仕杰《理查·史特勞斯 降 E 大調小提琴奏鳴曲作品十八之分析與詮釋》（2006）；楊雅如《蕭

² 〈國家圖書館－全國博碩士論文資訊網〉，<http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>. 2009，摘錄於 5 February 2009。

斯塔可維奇《d 小調大提琴奏鳴曲，作品四十》之分析及詮釋》(2007)。

第二類則以音樂史上著名的音樂家作品為例，並透過分析作品的各種組成元素，再將詮釋的想法以文字表達出來，此類的論文與本文不同的是，筆者所詮釋及分析的對象則為台灣的作曲家之作品。

第三類：傅顯恆《賴德和的豎笛與鋼琴奏鳴曲》(2006)。此論文以台灣作曲家之室內樂作品進行分析與詮釋，但其組成樂器則為單簧管與鋼琴；李宜嬪《探討德奧音樂出版業發展與古典樂派室內樂曲及獨奏曲之創作》(2003)。主要以探討出版商、作曲家、及愛樂者之間互動的關聯為主要研究方向；黃天音《傳統器樂的當代探索:采風樂坊 1991-2006》(2007)。此論文探討如以國樂器組成室內樂形式的采風樂坊為主，以傳統器樂來探索當代的觀念與本質。

而與本文相關的碩士論文則有三本：一、王淦薇〈現代琵琶作品創作理念與詮釋手法之探究－以《文明記事》為例〉；二、蘇美諭〈當代琵琶樂曲《迷宮・逍遙遊Ⅳ》、《玉》之分析與詮釋〉(2006)；三、蘭維薇《現代琵琶室內樂初探》(2005)等。王淦薇的論文，所分析的曲目為琵琶與擊樂的室內樂組合，主要著重於現代琵琶作品的記譜與讀譜；蘇美諭的論文中所分析的兩首樂曲皆可以獨奏的形式演出，另也可以室內樂形式演出，此論文主要是以現代作品的詮釋與分析為主，並未探討琵琶與室內樂的組合。

另外，蘭維薇的碩士論文中則是針對三大部分去研究。一、琵琶語匯的運用；二、樂隊與琵琶的關係；三、創作技術及美學探求等。可看到此論文分析《潑墨

仙人》、《玉》及《碎影》三首琵琶室內樂作品，其中兩首是琵琶與弦樂四重奏，另一首為琵琶與擊樂。而蘭小姐的論文較側重於具體的演奏和實際的音響效果，並以大陸的作品為主。

以「室內樂」或「琵琶」為主的相關專書或期刊相當多，但內容大多是分別講述，因此筆者以「琵琶室內樂」關鍵詞蒐尋的期刊有以下兩條：³

1. 永亮《琵琶演奏家楊靜談“卿梅靜月”》（2000）：內容為作者訪談“卿梅靜月”民族室內樂的核心人物楊靜，並對於室內樂的合奏易產生的問題提出看法，但主要是針對“卿梅靜月”民族室內樂的形成經過所討論。
2. 白桀〈傳統在現代中昇華－淺析室內樂《玉》〉（2006）：此篇期刊作者針對朱踐耳先生的《玉》，分析該作品結構與音調、複調技巧的運用以及音樂型態等方面，剖析作曲家運用傳統形式與現代技法的結合，營造出中西樂交融的境界。

由以上兩篇期刊的內文來看，只有後者以室內樂作品的分析為主題。通常以「琵琶室內樂」為題的論述並不多，筆者推論其原因為多數人認為「室內樂」屬於西方音樂的範疇，而「琵琶」為中國音樂的產物，兩者的關連性並不大，而將兩者結合的作品也是近幾年才逐漸增多，因此「琵琶室內樂」的作品，應該是作曲家想將琵琶擺脫傳統音樂與跳脫西洋古典音樂藩籬的室內樂共同組合而成的。

³ 〈中國期刊全文數據庫〉，
<http://0-156.csis.com.tw/opac.lib.ntnu.edu.tw/kns50/Navigator.aspx?ID=CJFD> 2009，摘錄於 6 February 2009。

第四節 研究方法與步驟

本文針對兩首室內樂作品《琵琶與弦樂四重奏》和《媚影》進行資料蒐集與分類，並訪談相關對象，並以此兩首作品的創作手法與結構分析與詮釋，以下將這幾種研究方法按照步驟分述之。

（一） 參與法

首先克服兩首作品的各種技巧部份，逐漸將樂曲熟練之後，以自己的想法與理解來詮釋樂曲，並與首演演奏家討論恰當的詮釋手法後，再與室內樂進行合奏與排練，藉由實際參與過程後決定本文研究的方向。

（二） 資料蒐集法

- 1、透過全國博碩士論文資訊網以「室內樂」、「琵琶」蒐尋相關論文。
- 2、運用中國期刊全文數據庫及思博網中文電子期刊以「琵琶室內樂」、「琵琶現代作品」為主蒐尋相關期刊文章。
- 3、利用台灣師範大學圖書館以及各大書坊，主要蒐羅範圍有「室內樂」、「作品分析」、「賦格曲寫作」、「台灣作曲家」、「打擊樂」等專書與辭典。
- 4、除蒐集與本文相關的有聲資料和曲譜外，更透過作曲家、首演作品之演奏家取得現場演出之 DVD 與 CD。

（三） 歸納法

將所蒐集到的資料分別以專書、辭典、論文、期刊、曲譜及有聲資料來分類。

- 1、專書：蒐羅到的類型有「曲式分析」、「台灣作曲家」、「琵琶」等專書，例

如：吳祖強《曲式與作品分析》（1994）、陳銘志《賦格曲寫作》（1999）、李景俠《中國琵琶演奏藝術》（2003）…等。

2、辭典：蒐集各音樂辭典查閱「室內樂」一詞，將每本辭典對其詞的解釋紀錄及整理。

3、論文：蒐集的有「室內樂」、「琵琶現代作品」等論文，像是：劉俊宏〈室內樂作品《戲子--“丑”》及其創作理念〉（1998）；蘭維薇《現代琵琶室內樂初探》（2005）…等。

4、期刊：以「琵琶現代作品」、「台灣作曲家」等相關名詞蒐尋，例如：白桀〈傳統在現代中昇華－淺析室內樂《玉》〉（2006）…等。

5、曲譜：除本文所研究的此兩首樂曲外，也包含與技法相關性的樂曲，例如：權吉浩《京劇印象》（2005）、李子聲《色IV》（2005）…等。

6、有聲資料：講與「室內樂」、「琵琶」或本文所研究的兩首樂曲的 DVD 及 CD 作為參考資料。

（四） 訪談法

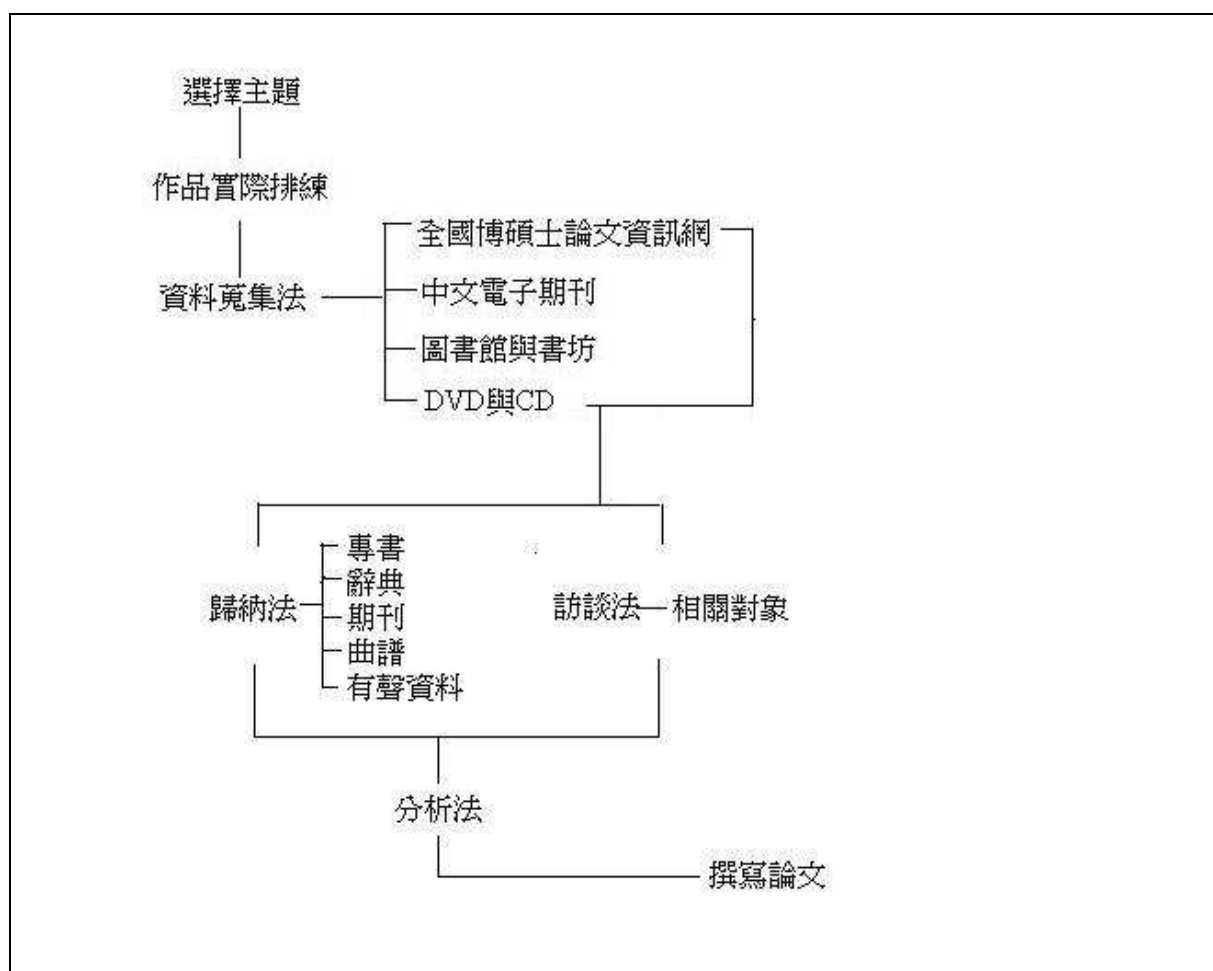
首先訪談指導教授王世榮老師與施德玉老師，並擬定論文研究方向與大綱，之後分別訪談作曲家馬水龍先生及劉昱昀先生創作作品時的相關問題，以及首演作曲家對於練習室內樂及演奏室內樂時產生的問題或對此形式的建議等，最後採訪創作過類似作品的作曲組學生從中瞭解譜寫此類型的室內樂的想法為何。

（五） 分析法

藉由訪談作曲家瞭解譜寫作品的想法後，更進一步在作品的結構上進行分析，以瞭解作品的組成與構造，並經由分析的過程將詮釋樂曲的想法融入，使作品最後擁有演奏者特殊的見解與表現。

茲將上述的研究步驟製作流程圖如下（圖一）：

〔圖一〕研究步驟流程圖：



製表者：薛伊伶

第五節「絕對音樂」與「標題音樂」

從古自今，所有的作曲家在創作樂曲時，對音樂的設定不外乎就是「絕對音樂」(absolute music)或相對名詞的「標題音樂」(program music)；以《大陸音樂辭典》為例，針對此兩種名詞也有所定義，像是「絕對音樂」(absolute music)指的是不含音樂以外之意的音樂。⁴「標題音樂」(program music)則說道：

音樂是由標題引起，也就是說非音樂性的想法，通常在題目中給予指示，而且有時在說明或前言中有所描述。⁵

因此，「絕對音樂」又稱「抽象音樂」，純粹以和聲曲式及聲音的組成來呈現音樂，不具有任何標題性的意涵。而「標題音樂」一詞，則是李斯特(Liszt, 1811-1886)所創，這類型的音樂一開始主要是由樂器模仿自然界各種聲音，李斯特為了讓聽眾或觀眾全面理解一部作品，利用樂器的各種聲音描繪某一場景或事件的內容，並將作品以標題的方式呈現。

許多辭典都對於「絕對音樂」及「標題音樂」下了定義，但不論是從作曲家或聽眾，甚至是演奏家的觀點來看，其實對此兩個名詞都有些許不同的註解，但在中國音樂中許多作品，似乎多為「標題音樂」，這或許和文化時代背景有關，以琵琶傳統古曲為例，像是武曲中的《霸王卸甲》或是《十面埋伏》而言，所描述的是楚漢相爭的場景，樂曲的構思分為戰爭前的準備階段、作戰的情景、戰爭的結局等；而文曲中的《春江花月夜》表達的是一位江上哀怨離愁婦女、江樓鐘鼓、月上冬山、漁歌唱晚等諸多景象，雖然這些作品的作者已不可考，但藉由作曲者

⁴ 康謳，《大陸音樂辭典》(台北：大陸書店，1988)，2。

⁵ 康謳，《大陸音樂辭典》(台北：大陸書店，1988)，992。

於每一樂段之處所標示的標題，可瞭解作曲者藉由器樂模擬任何事物，也或許是此緣故，也開發出樂器上許多迷人有趣的聲音。

以本文所要探究的兩首作品，《琵琶與弦樂四重奏》及《媚影》分別為「絕對音樂」及「標題音樂」。前者的音樂，常帶給演奏者或聽眾無限的想像空間，但也因為這樣容易誤解作曲者想傳達之意念；反之，後者的音樂，雖有完整的訊息傳達，使演奏者或聽眾更快融入樂曲當中，但也許會因此侷限於框架中，而無法有令人一驚的表現。

因此，筆者藉著實際演練作品及撰寫本文的過程，體會詮釋「絕對音樂」及「標題音樂」的異同，並期盼由演奏或讀譜的詮釋過程，可將「絕對音樂」更加貼近作曲者的想法，以正確的方式傳達給聽眾。另外，也讓「標題音樂」不只是完整的表達作曲者的思維，而能有更大的表現力。

第一章 琵琶與室內樂

自 60 年代起，可說是琵琶音樂的一大發展，作曲家吸收了西方現代作曲技法，像是變奏、模進、移調、轉調…等作曲手法，使琵琶展開新的局面。歷經社會文化的變遷，琵琶構造、技法及作品的大量進步更是有目共睹，因此將琵琶與各種樂器的組合發展為另一波音樂風格，是勢在必行，將琵琶與古典音樂中重要的樂種之一「室內樂」結合，其產生的音樂更是令人期待。

第一節 室內樂之定義

室內樂的形成依循音樂史的發展可看到，在中世紀後期的歐洲，約 1280 年，手抄本《器樂經文歌》（*Bamberg*）為最早的室內樂作品，之後約 1480 年的合奏曲（*Glogauer Liederbuch*）及十六世紀末葉的小型器樂曲（*Canzona*），在十七世紀末之前室內樂的作品皆呈現室內樂的表徵，這些作品不是為固定的樂器所做的，而是根據當時所需要的情況，利用各種樂器來演奏，大多為宗教音樂所用，並由演奏者自己編配，而非出自作曲家之筆下，主要的形式是在較小的場所或家庭聚會中演奏演唱的器樂或聲樂。

到了十八世紀末，室內樂的組成則是由單件樂器演奏特定的聲部的器樂重奏曲，少則二人演奏，多則十人，室內樂合奏樂器有限，因此必須發揮每項樂器的最大特點及功能，此時為室內樂的黃金時期，而當時的作曲家們最常寫作的形式，便為弦樂四重奏，尤以海頓（*Haydn, 1732–1809*）為首，一生中創作八十三首弦樂

四重奏作品及和數十部其他形式重奏的作品，因他的創作使室內樂的發展開始寬廣開拓，可屬音樂史上最早的室內樂大師。

對於室內樂（Chamber Music）此名詞的認定，每個人或多或少對此也有不同的見解，《大陸音樂辭典》認為是樂器合奏音樂，每個演奏者各奏一部；⁶《音樂辭典》解釋為器樂合奏曲，每件樂器都擔任一個聲部；⁷《音樂字典》認定其詞為通常指兩人以上，十人以下之室內器樂合奏，因人數不多，可以在小室內演奏；⁸《黎明音樂辭典》則定義室內樂這個名詞現在是用來指為一個小型合奏團體所寫的樂曲。通常是器樂曲，原則上由一位表演者負責一聲部。⁹以上四本專書對於「室內樂」的陳述皆較為簡短，分別以人數或聲部或場合來定義，而《新訂標準音樂辭典》則有較為詳細且全面的解說：

室內樂的定義雖因時代而改變，但今日一般所指的室內樂，必須具備以下條件。一、純器樂曲。唯今日有加入獨唱或朗誦的傾向，這種情形亦必須以器樂為主體。二、二人以上至十人左右的合奏，音樂必須以高度嚴謹的內容為指標。三、各聲部各單獨由一名奏者擔任，原則上以在普通的室內乃至小音樂廳演奏為適。¹⁰

總括來說，構成「室內樂」要素不外乎以上幾點，但其定義也如同《新訂標準音樂辭典》所提到的因時代而有所改變，室內樂的作品也隨著社會環境的變遷而有不同的創作手法；若是依人數的多寡來界定，重奏應屬於此範疇內，通常人

⁶ 康謳，《大陸音樂辭典》（台北：大陸書店，1988），198。

⁷ Christine Ammer,《音樂辭典》（The HarperCollins Dictionary of Music），貓頭鷹編譯組譯（台北：貓頭鷹出版社，2004），89。

⁸ 王沛綸，《音樂字典》（台北：大陸書店，2003），35。

⁹ 洪萬隆，《黎明音樂辭典》（台北：黎明文化，1994），352。

¹⁰ 音樂之友社，《新訂標準音樂辭典》，A-L（台北：美樂出版社，1999），327。

數少則二人，多則十人以上皆有，每個聲部只有一人演奏，樂曲的編排上更無主、伴奏之分，依人數類推為二重奏、三重奏、四重奏…等。

然而不論任何一種的演奏形式，室內樂組成最低便為兩人，而十人以上的重奏曲，通常因為在演奏上的協調會有些困難，所以較常演出室內樂的形式多為二、三、四、五重奏；室內樂作品有自娛娛人的效果，與他人合作時也無主、副之分，使演奏者同時感受合奏及獨奏的樂趣，但在演奏其作品時，它帶給演奏者的感受並沒有像獨奏時的炫麗，也沒有交響樂的磅礴氣勢，但此樂種就是以精緻、小巧且細膩的風格著稱，更讓人為之著迷的是每位演奏者合奏時的默契搭配，及每樣樂器演奏時特色的交互表現，因此室內樂在許多音樂型式中佔有一席之地。

第二節 中國室內樂之發展

在中國音樂史記載中也有許多樂種類似西方的室內樂演出形式，廣義地來說，人數的多寡組合、樂器聲部的搭配或演奏時彼此的協調性，或多或少皆有室內樂之影子，然而，在時間的演變及環境文化的不同之下，室內樂理當也有不同的風格表現。根據秦純《淺談我國室內樂的發展》¹¹ 文章中的分類，將中國室內樂的發展過程，分為以下三個階段：一、古代的室內樂。二、近現代的引進與發展。三、現代作曲技術的崛起。

第一階段提到中國古代近似於室內樂的樂種，如潮洲音樂，此為民間器樂樂

¹¹ 秦純，〈淺談我國室內樂的發展〉，《瀋陽音樂學院學報》（第三期，2003）：21 - 22。

種，它可分為廣場樂及室內樂，以室內樂來說包括弦詩樂、笛套古樂、細樂和廟堂音樂，通常由二弦、嗩吶、深波鑼（類似大鑼）為主要樂器所組成的；還有許多樂種，像是納西古樂、廣東音樂、上四管、絲竹樂等，皆是由四至五樣不等的小型樂器組合，通常這些樂種的演奏曲目形成，並非由作曲家寫作，而是由演奏者自己編配和即興演奏，並以多次的練習經驗及演出達到彼此搭配時應有的默契，使聽者從中得到樂手演奏時的趣味感，樂手在演奏時也可獲得彼此互動時的樂趣。

第二階段所提到的則是指 20 世紀初時，中國室內樂作品開始經由大陸的作曲家們，運用所學的西方作曲技法，開創屬於東方的室內樂作品，首推蕭友梅的弦樂四重奏《夜曲》、¹² 趙元任的長笛與鋼琴二重奏《無詞歌》、¹³ 冼星海的鋼琴與小提琴二重奏《阿曼蓋爾德》¹⁴ …等，這些作曲家為中國的室內樂開創了一條新的道路，使音樂進入專業化的階段。

在三、四十年代，大陸的中西方樂器在創作重奏曲上也逐漸地有新的發展，運用一些西方作曲手法來結合中國民歌，使作品富有民族性的特色，像是馬思聰的《鋼琴弦樂五重奏》、¹⁵ 譚小麟的《弦樂三重奏》¹⁶ …等，為此時期發展的多部

¹² 蕭友梅（1884 - 1940），廣東中山人，為中國近代著名的音樂教育家和作曲家，曾出版出多音樂教材，並發表了超過五十篇論文。

¹³ 趙元任（1892 - 1982），江蘇武進人，為國際知名的語言大師，雅好音樂，一生創作了一百多件作品，包括聲樂和器樂。他對音樂的看法和創作經驗，常有獨到的風格，對當時的音樂界有重要的影響外，至今仍有參考價值。

¹⁴ 冼星海（1905 - 1945），廣東番禺人，中國近現代著名的作曲家、鋼琴家，最為人所熟知的作品為《黃河大合唱》。

¹⁵ 馬思聰（1903 - 1997），廣東海豐人，中國著名作曲家、小提琴家與音樂教育家，被譽為

室內樂作品。上述所提及的作品，風格還是多以古典為主，但強調的是不再以完全都為西方音樂大小調概念為主的作曲手法，而是融入富有中國音樂特色的五聲調式，使作品帶有濃厚的民族色彩。

第三階段便為現代作曲技術的崛起，不論是台灣、大陸、香港或日本等，許多優秀的作曲家們，在紮實的音樂訓練培養及外在環境的各方刺激下，這些音樂創作者逐漸地在自己的作品上加注許多新意，例如：樂器技法的開發或音響組織的變化，並發展了一定數量的作品，像是譚盾《第一弦樂四重奏－風·雅·頌》、¹⁷ 陳怡《管樂五重奏》、¹⁸ 葉小鋼《鋼琴五重奏》等，¹⁹ 而這些室內樂作品，不再單單是指西方的弦樂四重奏或鋼琴五重奏等，可以是中國傳統樂器搭配西洋室內樂的組合，例如：溫德青的《小白菜》，²⁰ 為二胡與弦樂四重奏。

另外，也有以中國傳統樂器共同形成的，像是譚盾的《山謠》為管子、嗩吶、

中國小提琴第一人，早年在法國留學，1937 年創作《思鄉曲》被公認為中國 20 世紀經典作品之一，1949 年任命為中央音樂學院首任院長。

¹⁶ 譚小麟（1911－1948），為中國近現代主要創作室內樂的作曲家之一，及琵琶演奏家，作品有《小提琴和中提琴二重奏》、《浪漫曲》以及《弦樂三重奏》…等，又以《弦樂三重奏》得到在國外獲獎的第一部作品。

¹⁷ 譚盾（1957－），湖南長沙人，現旅居美國，為國際著名的作曲家，並多次獲得國際性大獎，在 1983 年《第一弦樂四重奏-風·雅·頌》獲德勒斯登韋伯獎及加拿大格蘭格德音樂獎，目前仍活躍於國際舞台上。

¹⁸ 陳怡（1953－），廣東廣州人，現旅居美國，1986 年成為中央音樂學院首位女碩士，同年榮獲獎學金赴美國深造，並取得博士學位，其作品也在全美乃至全球均獲得獎項，2006 年被密蘇里大學堪薩斯分校音樂學院聘為終身教授。

¹⁹ 葉小鋼（1955－），廣東南雄人，出生於音樂世家，1987 年榮獲美國伊斯曼音樂學院獎學金赴美留學，與郭文景、譚盾、瞿小松，並稱為中央音樂學院“四大才子”，更被列入英國劍橋出版的國際名人錄和國際音樂名人錄。

²⁰ 溫德青（1958－），福建閩北人，他的作品於世界各地被演出著，他是日內瓦“政府獎”與國際 KIWANIS 基金會“文化獎”以及瑞士 Leenaards 基金會“作曲家大獎”的得主。他的個人小傳被列入英國劍橋出版的國際名人錄裡。

三弦和打擊樂。因此筆者整理了近代已發表過之作品，鎖定形式以琵琶和西洋樂器及打擊樂器組合而成的重奏模式（附錄一），如同這些樂器重組的形式，不斷地被開發、創新，室內樂本是西方傳統的體裁，由於中國樂器的加入，在創作上不但要有個人的獨創性，更需要考慮音色、演奏法、音量或語言等，方能讓“中西結合”的優秀作品流傳下去。

第三節 現代琵琶室內樂之作品現象

20 世紀為琵琶發展史中相當輝煌的時期，不論是左右手技術的增進、演奏形式的改變技術語匯的開發或十二平均律的運用…等，各方面的條件都趨於正向發展，因此近幾年，琵琶現代作品的數量大增，與上述的幾個條件息息相關，根據李景俠小姐於《中國琵琶演奏藝術》一書中，²¹ 將現代作品的風格區分為以下三類：一、源自傳統的新風格。二、以技法形式為主體的表現風格。三、以標題或內容抽象性為特徵的表現風格。

這幾年，將中國樂器與西方樂器結合的風氣已是愈趨盛行，特別是東方的作曲家，在周全的音樂訓練栽培下，對於西方的作曲手法也日漸熟悉，在這種情況下，作曲家面對傳統樂器的表現方式或各種音色的獨特性時，往往有高度的創意及想法，尤其琵琶的左右手技法既豐富且複雜，相對地音色的變化就顯得富有色

²¹ 李景俠，畢業於中國音樂學院，為中國首位獲得琵琶演奏藝術與教學法碩士學位的研究者，曾赴奧地利、德國留學。現為上海音樂學院副教授、碩士研究生導師、民樂系副主任、中國音樂家協會會員、上海音樂家協會理事、上海音協琵琶專業委員會理事。

彩及層次，因此不論重奏、協奏或室內樂形式等，使得作曲家結合中西樂器的想法源源不絕。誠如師大音研所作曲組碩士劉欣宜學位論文中提到：

西洋音樂的寫作從調性音樂，即音符(功能和聲)元素與節奏元素的搭配組合，發展至十二音系統與音響學派等各種新式作曲法，其元素除了音符(十二音系統)之外，節奏不單單為規律的節拍或速度，而是更廣泛地擴充為時間與空間元素；另外還加入了音色元素，甚至在多數的現代作品中，音色元素與時空元素的地位遠遠凌駕於音符元素之上，現代作曲家們無不致力於發現新的聲響與演奏技巧來擴充樂器的音色元素庫、求得聲音的陌生化。²²

由琵琶室內樂作品的範疇來說，弦樂四重奏算是最常見的形式，以現今琵琶室內樂的作品中也可看到，琵琶與許多不同樂器組合為室內樂，而作曲家們多半考慮到琵琶與另一樂器的音色所能產生的火花。從琵琶聲音的特色來看，是屬於點狀式，弦樂或管樂則屬於線狀式，但多數琵琶指法是無法持續短小的聲音，所以會運用快速的短小音粒連結形成的輪指²³ 或搖指²⁴ 將聲音拉長延續，以模仿線性樂器的特點，通常作曲家會考量作品所需的聲音色彩來決定給予琵琶或其他樂器不同技法的搭配，在樂器音色的特質上加以琢磨，例如：馬水龍先生的《琵琶與弦樂四重奏》中，利用快速拔奏（Bartok's pizzicato）將弦樂擊樂化，²⁵ 利用大提琴左手按音右手拍打指板，發出點狀「啪」的聲響，使大提琴與琵琶的點狀音色特質更為接近（譜例 1.1）。

²² 劉欣宜，〈從我的作品談琵琶音樂的創作〉（國立師範大學碩士論文，2006），1。

²³ 「輪指」：由右手食指→中指→無名指→小指→大指依序彈出。

²⁴ 「搖指」：可用食指、中指或無名指，連續快速的彈抹於其一弦上。

²⁵ 此拔奏是指強力撥弦，使琴弦反彈於指板所產生的音響效果。

譜例 1.1 《琵琶與弦樂四重奏》片段

另一種室內樂形式為琵琶和有調或無調的擊樂，因擊樂聲音也屬點狀式，所以有些作品會再加上線性式的樂器，作曲者以這樣的模式來創作的室內樂形式作品為數也不少，而現代作曲家除了尋找更多陌生的音色來發揮，運用空間或時間的元素為題材也是要點之一，例如：李子聲先生的《色IV》，²⁶ 此曲將琵琶也作為擊樂中的一員，運用點狀的特色及「空間記譜法」(space notation)²⁷ 又稱「時間記譜法」(time notation)，²⁸ 在曲中琵琶與鑊鈸相互對話及呼應，在演奏中合而為一，成功地將琵琶室內樂的另一面貌展現出來（譜例 1.2）。

²⁶ 李子聲（1965 - ），畢業於國立藝術學院音樂系（現名國立台北藝術大學）。服役兩年後赴美，獲波士頓大學作曲音樂碩士、賓夕法尼亞大學作曲人文碩士及博士等學位，並為哈佛大學交換學人，目前為國立交通大學音樂研究所副教授。

²⁷ 「空間記譜法」的特點是去除傳統記譜中的小節線，使得音樂徹底打破輕重節拍週期循環的律動概念。

²⁸ 「時間記譜法」的特點是以「時間量數」來表明音樂時間的長短。

譜例 1.2 《色IV》片段

⑥

The musical score is for a piano and four strings. The piano part is in the upper register, starting with a melodic line marked *p* and *ff*. The strings are divided into four staves, each with different textures and dynamics. The first string staff has a tremolo marked *ppp* and *fff*. The second string staff has a tremolo marked *pp* and *fff*. The third string staff has a tremolo marked *p* and *fff*. The fourth string staff has a tremolo marked *mp* and *fff*. The score includes various dynamic markings and articulations, such as *molto* and *n.* (normal).

琵琶室內樂作品除了上述所探討的幾個問題以外，從演奏者的角度也可看到應當如何詮釋作曲家給予的作品，以本文將介紹的兩位作曲家的作品而言，《琵琶與弦樂四重奏》及《媚影》兩首作品中，除了配器上的不同以外，更有「非標題」與「標題」之差，就演奏者的角度而言，讀譜的過程便相當重要，作曲家在創作時，對此樂器的技巧手法或發出聲響通常會比演奏者更多的想法，對演奏者而言有時也是一種挑戰，但藉由作曲家們的巧思，反而開發出許多演奏者不曾發現的聲音。

演奏者本身面對作品時也會有兩種可能性，一是將作曲家記載於譜面上的聲響、音色或表情盡可能地以自己的理解詮釋出來；另一種則是作曲家將作品的大框架標記出來，其餘交由演奏者自由發揮。不管是前者或後者，藉由演奏者對作品的瞭解內化為自身的想法，表現出作曲家欲傳達的審美情感與音樂意象，皆屬於演奏者的二度創作，如李景俠於《中國琵琶演奏藝術》一書中提到：

讀譜是演奏活動中一個重要的準備階段。演奏者可以從平面的樂譜中閱讀出立體的器樂音樂意象，可以讀出作曲家的心跳，讀出其靈魂的直白，可以讀出作品的風格美、結構美和形式美，可以讀出音樂的精神品格之所在，可以在閱讀的過程中進行想像演奏，體悟音樂器樂化的奧秘和奧妙。²⁹

而「標題音樂」與「絕對音樂」憑藉讀譜的經過，前者清楚地讓演奏者知道該賦予音樂什麼表情，但卻有可能因此束縛演奏者與聽眾對於此曲的想像空間，後者給予演奏者的空間則相對地大很多，但經過不同的詮釋者或聽眾來解讀，通常也會有兩極化的答案，所以不論是琵琶室內樂作品或任何現代音樂作品，作曲家爲了求新求變，也許有新穎的音色，特殊的聲響，高超的技術，但若無樂韻可談，也不能屬於好的作品，因此李景俠認爲傳統與現代作品不僅是時間方面的概念，應當包括多重性、多維度的內涵。³⁰ 筆者相信作品經過演奏者的實踐及時間的認同，有深度的作品必定會千載流芳。

第四節 琵琶室內樂之演奏藝術

室內樂合奏與樂團合奏或樂器獨奏時的概念是不同的，作曲家編寫作品爲室內樂形式時，透過配器、結構或織體的走向，來展現室內樂的精髓作爲創作重點。相對地琵琶室內樂以琵琶爲主導音樂，琵琶個別的表現以及與室內樂合奏的融合度，就顯得格外重要，因此可分爲兩大部分：

第一部份：琵琶與其他聲部的對應關係。以琵琶與弦樂音樂型態來說，分別爲「點」與「線」的結合；以琵琶與擊樂的室內樂則是「點」與「點」的對應，

²⁹ 李景俠，《中國琵琶演奏藝術》（上海：上海音樂出版社，2003），341。

³⁰ 李景俠，《中國琵琶演奏藝術》（上海：上海音樂出版社，2003），253。

因此合奏需注意三要點：（1）琵琶與聲部混合音響的關係；（2）琵琶與聲部交錯的關係；（3）兩者之間的線條關係。

琵琶與聲部混合時的音響，該注意琵琶的構造有時與弦樂或擊樂合奏時是不易聽到的，因此弦樂與擊樂需達到與琵琶合奏時兩方旋律線是否平衡，避免大過於琵琶的聲音。當琵琶與聲部交錯時，彼此則需小心兩者間的銜接，像是弦樂交由琵琶時，在音響、音色、餘韻及力度等各方面，除非樂曲的特殊要求外應都需考量到。而兩者之間的線條關係，如同前面提到聲部的平衡及銜接外，兩者的讀譜也極為重要，因讀譜可瞭解雙方的音樂線條，適時地注意演奏時的進與退，就可避免因專心演奏自己的聲部而忽略他人的旋律線。

第二部份：琵琶獨奏樂段的表現。琵琶室內樂即以琵琶為主的室內樂，作曲家將琵琶作為主導樂器，在曲中琵琶的獨奏段就為全曲的主軸。獨奏段的指法安排，除作曲家有標記特殊用意的指法，相信每一位演奏者並不會有相同的表現，而筆者認為獨奏樂段除需先克服技巧方面的純熟外，還需注意韻味、律動和氣息的掌握，先瞭解樂曲的背後意涵，再加注自己的創意或經驗，使獨奏段成為樂曲中最為醒目的樂段。

當克服樂曲的問題之後，還有許多值得關注的地方，像是對室內樂的理解，也許是認為大家坐在一起，各擔任一個聲部如此，但其實問題的根源在於演奏者。姑且不論演奏者技巧高低，每個演奏者的個性都影響著室內樂練習與演出品質，像是有些演奏者自身強烈的個性，將自己凌駕於其他聲部之上，便很難與他人融

合也影響室內樂的練習及演出，因此一個好的室內樂團，並非要有頂尖的演奏家，而是要有高度融合性的團員。

其次則是每位演奏者的經驗與技術層面，為使作品呈現最好的表現，每位演奏者皆有責任於事前的準備工作，如讀譜、編配指法、練習及自身平時的音樂訓練扎實與否等相關問題，都牽涉合奏時的品質。演奏者於事前的準備工作完整後，練習時便要適切的「聽」與「溝通」，並彼此「配合」。

「聽」與其他聲部音高頻率是否相同，與聲部間的銜接和平衡是否得當，眼神的交流、肢體動作的暗示與默契的培養也很重要，而「溝通」是最能達到默契的培養，進而達到「配合」之默契。「音樂」是一門抽象的藝術，沒有對錯，當解決音準與速度等技巧問題時，要彼此深度的溝通，以避免大家對音樂的美學觀產生歧見，如：同一首作品有的人認為是悲傷的，但有的人卻認為是愉悅的，因此彼此的「溝通」加上多方條件配合之下，能在大家一致認同之下的音樂，必能使每位演奏者達到演奏室內樂最高境界的效果。

第二章 馬水龍《琵琶與弦樂四重奏》分析與詮釋

作曲家馬水龍之《琵琶與弦樂四重奏》作品將中國傳統樂器之一「琵琶」與「弦樂四重奏」結合為室內樂形式，樂曲以「絕對音樂」的概念呈現，由兩種中西方代表性的樂器，進行錯綜複雜的織體表現，以及聲響層次的對比，琵琶於曲中特殊的音色展現，擁有畫龍點睛般之效果。

第一節 創作背景

一、作曲者背景

《台灣當代作曲家》一書中提到，馬水龍先生自述…我將從小所接觸的環境、鄉土、人文，帶入到整個慢慢成長的學習中，後來就很自然變成我的「音源」。³¹ 1939年馬水龍先生出生於基隆，孩提時曾為躲避二次世界大戰全家遷居於九份，過著與大自然為伍的日子，沈浸於家鄉豐富的傳統音樂，面對當時的大時代及大環境，造就馬先生日後將兒時的聲音轉化為充滿回憶的樂音。

1947–1959年馬先生憑著興趣無師自通學習彈琴、樂理及繪畫，後來進入「台肥一廠」認識音樂學家李哲洋，經由他的引介馬先生跟隨畫家江明德、汪壽寧夫婦學畫，隨當時為國立藝專音樂科的學生陳懋良學作曲，馬先生也曾為了選擇音樂或美術而猶豫，雖然選擇音樂為終身志業，日後也鮮少拾起畫筆，但他將對美術的喜愛轉化至樂曲當中，在作品中看到音樂與美術結合的意象；1959年考上國

³¹ 顏綠芬，《台灣當代作曲家》（台北：玉山社出版，2006），153。

立藝專（現為國立台灣藝術大學）音樂科理論組，主修老師為蕭而化，並跟隨當時才 29 歲的盧炎學習和聲學與對位法，隨許常惠學習音樂史，除了馬先生對音樂的敏銳性特別強以外，也在學生時期奠定了良好的音樂基礎；1964 年藝專畢業後，曾在基隆擔任中學音樂教師推展音樂活動，之後並與藝專同學（陳懋良、游昌發、賴德和、沈錦堂）共同發起「向日葵音樂會」，³² 馬先生於發起四次的作品發表會中，根據從小在家鄉所受的音樂薰陶來創作，像是《台灣組曲》（1965–1966）及《雨港素描》（1969）；1972 年馬先生前往德國雷根斯堡音樂學院留學，在三年的留學生涯中，更充實了作曲技巧與知識。

他回國之後，於 1975–1981 年一直任教於東吳大學，此段時間是馬先生創作最多的時期，且以舞蹈音樂為主。馬先生積極地投入國立台北藝術學院（今為國立台北藝術大學）的籌備與創校，長達十三年的教育行政工作使馬先生無法全心投入於音樂創作，於 1994 年卸下各個職務後，便專心的授課及創作，在平靜且規律的生活中，創作以質重於量的作品，像是《琵琶與弦樂四重奏》便是於此階段完成的作品。

馬先生為台灣著名的作曲家，至今已創作許多的作品（附錄二），作品類型可區分為六類：一、聲樂作品；二、器樂獨奏；三、室內樂；四、管弦樂；五、舞台劇；六、民歌編曲。在馬先生的作品中，可看到傳統樂器的身影，最令人耳熟能詳的便為《邦笛協奏曲》（1981），馬先生強調：

³² 「向日葵音樂會」，1967 年起由馬水龍、陳懋良、游昌發、賴德和、沈錦堂共同發起，直至 1971 年止，總共舉行四次作品發表會，因政治風波而停止活動。。

…創作的想法一直希望是傳統音樂與西洋古典音樂的結合，這兩者在 1970 年代後期常是水火不容的，但我一直認為傳統樂器的聲音相當有特色，…琵琶和古琴也是中國具有傳承性的樂器，尤其琵琶以前是外族傳進來的為什麼不能和西洋的樂器結合呢？³³

因此馬先生創作了琵琶獨奏曲《水龍吟》（1979）及琵琶室內樂《琵琶與弦樂四重奏》（2000），在他的作品中無論是樂器組合、樂曲的形式與格調上，都各自展現每個樂器獨特的音色，技法的寫作也不會「為創新而創新」，反而融合傳統樂器與西洋古典樂器的優點，使原本讓人覺得遙不可及的音樂更加親切。

二、樂曲內涵特色

馬水龍於 2000 年完成此首作品《琵琶與弦樂四重奏》，如標題是為琵琶和弦樂四重奏所創作的，作曲者將五個聲部（琵琶與弦樂四重奏）視為一體，樂曲並無有特定的人、事、物作為描寫對象，而為一種「純音樂」的樂曲。曲中運用許多交錯的織體和對位，適用琵琶點狀的音響效果，搭配弦樂的線性音樂，作曲者將琵琶視為顏色鮮明的色彩，搭配弦樂四重奏的單一顏色，使兩者時而融合時而交錯，貼切地在不同段落中表現不同的聲響，使聽者不至於因有特立的樂器－琵琶，而感到突兀。

另外，值得關注的是，曲中使用「空間記譜法」（space notation）也可稱為「時間記譜法」（time notation）；從作曲者的譜面記載可看到，小節線皆以虛線標示，全曲皆無拍號記載，有些段落則標示出具體的時間，作曲者想呈現「有拍無眼」的感覺，讓琵琶在既有的拍子中也能表現彈性速度，因此雖無拍號但在譜面上可

³³ 電話訪談馬水龍先生，時間：2009 年 1 月 27 日 下午 6：00

看到作曲者為段落所訂的速度，可看出作曲者希望演奏者能有二次創作的機會。

從寫作上來看，作曲者想打破一般人對於曲子速度的既有觀念，由弦樂四重奏跟隨琵琶所起的速度為主，並排除固定的輕重音之感，節奏的語法與「空間記譜法」的結合，使音樂產生流動性，作曲者讓節奏「由鬆入緊」的安排，使之產生戲劇性效果。此首作品另一特點，就是使用豐富的「音樂織體」(Texture)，讓聽眾在欣賞時可感受到不同「層次」的織體變化。

此曲雖為現代作品，作曲者於曲中並無創新技巧或指法，但對於每一聲部的表情符號及指法有著詳盡的記錄，為突顯音樂的色彩張力及變化，可發現作曲者琢磨在音色上的變化及配器手法上的使用是相當有系統的，加上此曲名為《琵琶與弦樂四重奏》為非標題性的音樂，在演奏中所產生的特殊音色，經由不同形式的對比、變化、交錯或結合等，充分感染聽眾或演奏者的想像空間。

第二節 曲式分析

此曲屬於單樂章的弦樂四重奏，筆者根據作曲者在每一段落所標示的速度及素材的使用，及每一段落的結束皆於相差小二度的五度音程上，並依每一段落的織體呈現，可觀察此曲多以「簡單的音型」逐漸發展為「展開式的音型」，依據以上條件將樂曲分為導奏段、A 段、B 段、C 段、過渡樂段、coda 及 solo 段等。

「導奏段」共 10 小節，速度約在 $\text{♩} = 50$ ；「A 段」由第 11–41 小節，速度也增加為約 $\text{♩} = 72$ ；全曲於 A 段與 B 段之後皆有一「過渡樂段」，第一次由 42–53

小節速度由 ♩ = ca 72 逐漸加快，第二次由 88–108 小節，速度自 ♩ = ca 72 加快為 ♩ = 90；「過渡樂段」之後銜接的為琵琶的獨奏段，第一次出現於 53–62 小節，速度 ♩ = ca 50；第二次出現從 108–114 小節，速度呈現自由地；「B 段」自 62–87 小節，速度約 ♩ = 50；「C 段」由 114–123 小節，速度 ♩ = ca 50；「Coda 段」124–144 小節，速度為約 ♩ = 72；根據以上敘述以下列表格示之「表一」。

〔表一〕《琵琶與弦樂四重奏》結構分析表：

段落	小節數	速度
導奏	1–10	♩ = ca 50
A	11–41	♩ = ca 72
過渡樂段	42–53 (1)	速度漸快
solo	53–62 (1)	♩ = ca 50
B	62–87	♩ = ca 50
過渡樂段	88–108 (1)	♩ = ca 72→90
solo	108 (2) –114 (1)	自由地
C	114–123	♩ = ca 50
Coda	124 – 144	♩ = ca 72

製表者：薛伊伶

導奏一開始就先將 A 段「簡變繁」的概念引出，首先由琵琶以 *pp* 的力度漸強至 *f* 後，琵琶以相差小二度的完全四和弦，與弦樂聲部全部齊出後停止（譜例 2.1）。

譜例 2.1（全部：第 1 小節）

♩ = ca 50

(勒絃)

Pipa *sf sf*

Violin I *arco 8va sf p*

Violin II *sf*

Viola *sf*

Cello *sf*

弦樂部份只剩第一小提琴由原本撥奏改為以琴弓（Col arco）在 *p* 的力度持續在 e^3 音上，琵琶在節奏上也配合「簡變繁」的概念，以「鬆變緊」的節奏組合來呈現，在音域上也逐漸地往高音走，讓音樂的走向可以更為凝聚；一開始琵琶先以兩拍為一組，在第四組時將音加上帶輪，之後每一組音由四個音，演變為五個音，在節奏上也逐漸加快（譜例 2.2）。

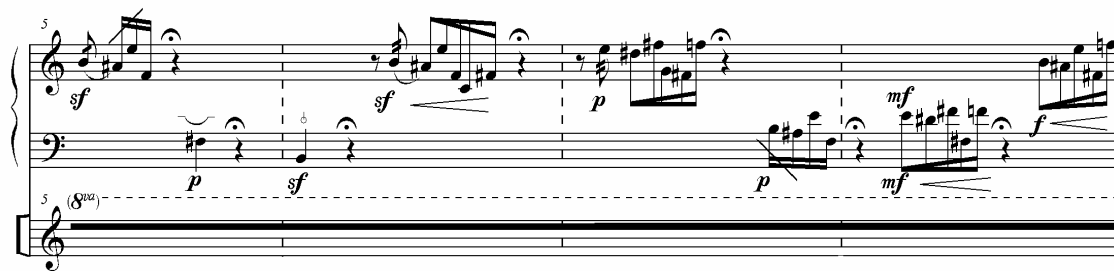
譜例 2.2（琵琶與第一小提琴：第 1 – 8 小節）

♩ = ca 50

(勒絃)

Pipa *sf sf p f sf p p*

Violin I *arco 8va sf p*



琵琶於最後形成一組快速音群在 f^2 音上，在 A 段結束時停在相差小二度的完全四度音程上（譜例 2.3）。

譜例 2.3（全部：第 9 – 10 小節）

A 段筆者區分兩部份來說明：第一部份（11–29 小節），以縱向的織體看到，作曲者使用賦格的手法，大提琴首先已固定節奏十六分音符為持續音（pedal point），³⁴ 以此節奏穩定其他聲部直至第 23 小節第三拍為止（譜例 2.4）；

³⁴ 持續音（pedal point），多半在低音部，且容易與每種和弦混合起來。

譜例 2.4（大提琴：第 11 – 23 小節）



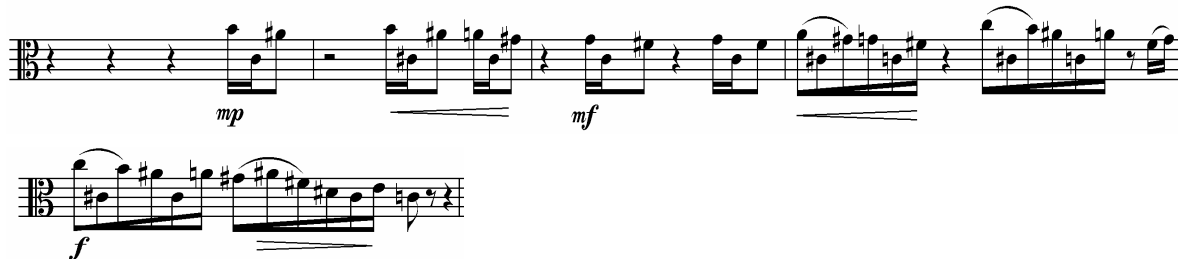
中提琴於第 11 小節第四拍帶出樂曲的動機，此後所有段落幾乎以此動機素材來進行擴張或模進（譜例 2.5）。

譜例 2.5〔動機素材〕



運用動機素材進行大跳音程的組合，以及由疏至密的音群來延伸第一次的主題句出來，以此形式來突顯音樂的層次感（譜例 2.6）。

譜例 2.6〔主題段〕（中提琴：第 11–15 小節）



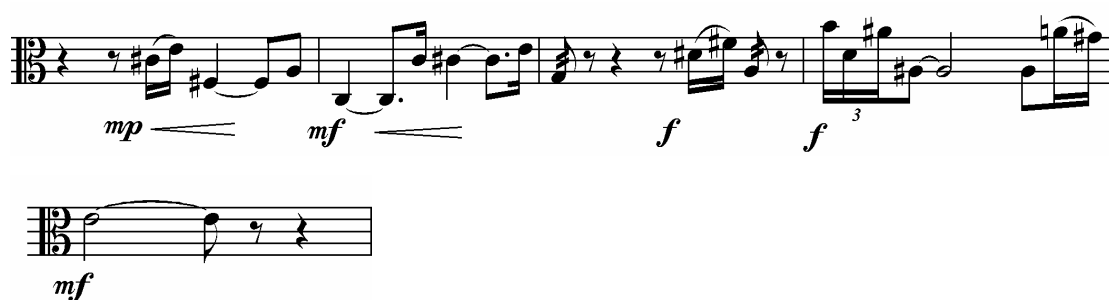
第二小提琴緊接在中提琴之後，出現在主題句的屬調上作為答句，每一次的答句段出現皆於弱起拍的位置（譜例 2.7）。

譜例 2.7〔答句段〕（第二小提琴：第 15–19 小節）



因爲不屬於嚴謹的賦格手法，所以並無每一音皆在屬調音上，而中提琴在第二小提琴的答句出現後，便將對題第一次出現，接著第二次主題的出現交由琵琶，第二次答題的出現同樣緊接在第二次主題句（琵琶）之後，由大提琴呈現，第三次主題則爲第一小提琴，將主題演奏至第 29 小節止（譜例 2.8）。

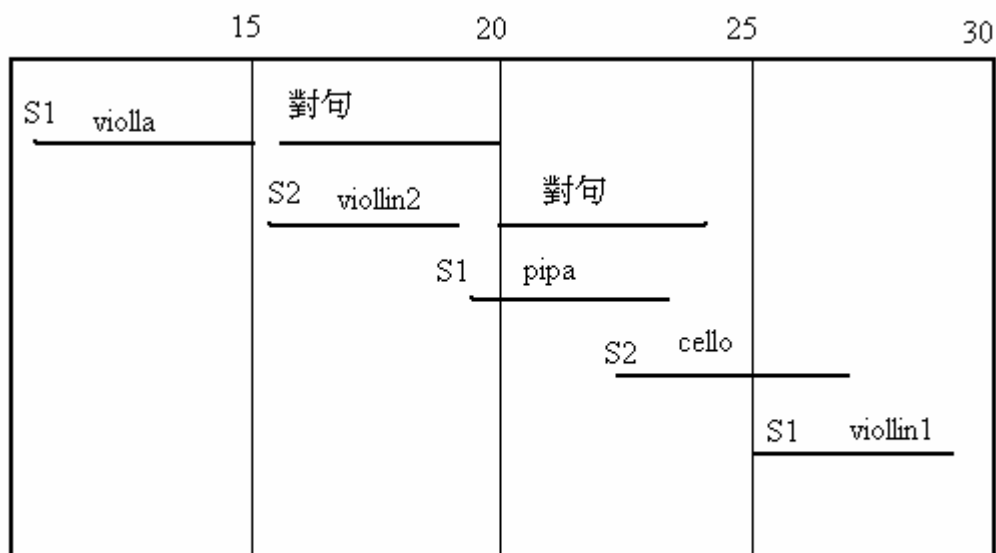
譜例 2.8〔對題段〕（中提琴：第 16 – 20 小節）



從 A 段的第一部份就延伸導奏「鬆變緊」和「簡變繁」的概念，可以看到聲部加入的情形，由大提琴→中提琴→第二小提琴→琵琶→第一小提琴，除了大提琴一開始是以持續音的方式進入，其餘皆由主題或答題的句子加入，在進行至第 21 小節時，可發現作曲者將主、對、答題的句子一一堆疊外，更有垂直的小三度音程來與句子相呼應，筆者將此部份的主題、對題和答句，以圖表呈現「圖二」。

〔圖二〕《琵琶與弦樂四重奏》A 段賦格表：

(S1：主題、S2：答句)



製表者：薛伊伶

以琵琶為例，音程由大三度開始，增四度（減五度）不斷重複後，進入完全四度結束於完全五度等，由此可看到橫向方面的音樂強度由弱至強，音程廣度也由窄變寬（譜例 2.9）。

譜例 2.9（琵琶：第 24 – 32 小節）

24 小三度

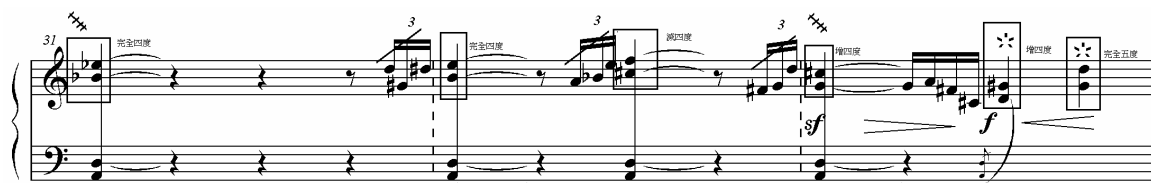
25 減五度

27 完全五度

28 減五度

29 完全四度

30 增四度



第二部份（30-41 小節）大提琴以下列四組音列進行音程和節奏變化利用下列 A→D 四組音列編排三次組合變化至第 41 小節（譜例 2.10 至 2.13）。

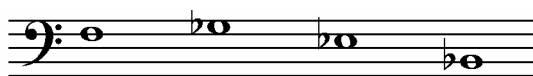
譜例 2.10 音列 A



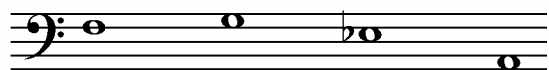
譜例 2.11 音列 B



譜例 2.12 音列 C



譜例 2.13 音列 D



依據大提琴聲部的素材及節奏，可分析為三次音列組合的次序。第一次：音列組合為 A→B→C→D 以增四度音程為素材，以一拍兩個八分音符為大提琴第一次音列的節奏型。第二次：音列改為 C→B→A→D 素材以單音為主，節奏則為一拍一八分音符及兩個十六分音符構成。第三次：音列組合次序為 B→C→D→A，素材與第二次相同皆為單音，節奏增加為一拍四個十六分音符。筆者將以上之分析依表格呈現「表二」。

〔表二〕《琵琶與弦樂四重奏》音列 A-D 組合結構表：

音列組合次序	素材	節奏
(1) A→B→C→D	增四度音程	
(2) C→B→A→D	單音	
(3) B→C→D→A	單音	

製表者：薛伊伶

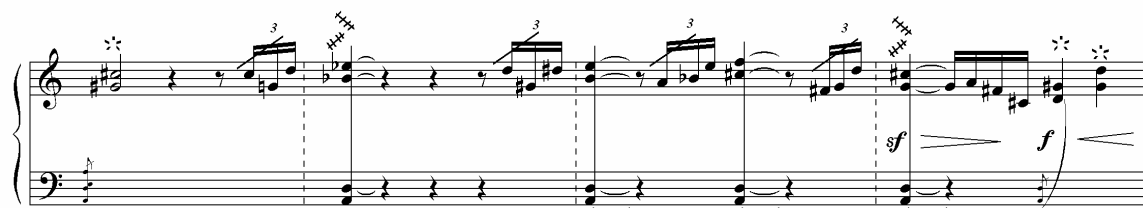
大提琴第一次出現皆以增四度音程，用四分音符分割為二的節奏，如同兩個八分音符的時值，組織橫向的強弱力度（譜例 2.14）；

譜例 2.14（大提琴：第 30–33 小節）



琵琶、第一小提琴和第二小提琴以第一部份的動機，將第 23–29 小節的概念衍生，改由裝飾性的三連音續接掃弦完全四度，以模仿手法小二度上行，在節奏上音與音時值逐漸縮短及後半拍三連音大跳音程所產生的緊張感，於最後一音程轉換為完全五度（譜例 2.15）。

譜例 2.15（琵琶：第 30–33 小節）



第一小提琴與第二小提琴以卡農的方式彼此呼應，有如對話般的樂段，使兩者形成另一條旋律線，中提琴以和大提琴相差小二度的增四度出現，在每一拍上以等同於三十二分音符的時值表現，並和大提琴同步進行強弱力度（譜例 2.16）。

譜例 2.16（弦樂：第 30–33 小節）

第二次中提琴與大提琴皆以單音的素材並使兩聲部相差增四度，且更換節奏型，使音樂產生向前推進的感覺（譜例 2.17）。

譜例 2.17（中提琴與大提琴：第 34–35 小節）

第一與第二小提琴則保持著之前的旋律線，琵琶由四個音組成的音堆，增值為六至七個音堆，加上休止符的縮減，使音樂聽起來有逐漸加快地趨勢（譜例 2.18）；

譜例 2.18（琵琶：第 34–37 小節）



第三次大提琴以十六分音符的節奏，就像是許多短小的點狀音的排列，與琵琶、第一小提琴、第二小提琴和中提琴組成的旋律線條形成對比（譜例 2.19）。

譜例 2.19（全部：第 38–41 小節）



利用此三段樂句推進，形成 12 個小節的過渡樂段（42-53 小節的第一拍），五個聲部以兩次漸強的幅度凝聚第三段的高潮；第一段大提琴與中提琴以快速顫弓的技法表現短而密的點狀音樂線條，第一與第二小提琴形成與琵琶相同的節奏動態，第二小提琴自小二度開始擴張音程至增四度，音域並上升五度，第一小提琴進行 2.5 個小節後將節奏改為三連音與第二小提琴成為三對二的節奏組合，琵琶第一段以節奏的推進由 $e^1 b$ 音升高至 f^2 音，第二段將節奏變換為十六分音符，進行強弱力度的幅度表現（譜例 2.20）。

譜例 2.20（全部：第 48-54 小節）

第三段高潮藉由琵琶由低至高的音域走向、節奏「鬆至緊」的改變及強弱力度的幅度增減，過渡樂段醞釀兩波的情緒達到極高點，五個聲部皆以音程增四度（減五度）變換音高至最高音及改變技法表現；第一與第二小提琴以增四度做滑奏法（gliss）³⁵ 進行對位模仿，琵琶除以增四度的音程做快速推拉音後，再以絃弦增四度進行十六分音符的節奏，與弦樂的快速顫音形成對比後，停在增四度（減五度）的長音漸強後，於第 53 小節第一拍一起止音（譜例 2.21）。

³⁵ 「滑奏法」（gliss）：用滑的動作來進行急速的音級。

譜例 2.21（全部：第 49–52 小節）

The musical score for Example 2.21 spans measures 49 to 52. It is written for a string quartet. The upper system (measures 49-52) shows the Violin I and Violin II parts with dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*. The lower system (measures 49-52) shows the Viola and Cello/Double Bass parts with dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. A tempo marking '♩ = ca 50' is present in the lower system.

琵琶第一次出現的獨奏即興段落（53–62 小節第一拍），此段富有旋律性的音樂線條走向以五度音程之內為主，並以增四度與減五度構成的爬音，反覆演奏十六秒並漸強至第 61 小節，弦樂聲部構成的大三度及增四度齊奏配合琵琶的即興滑音延長至第 62 小節第一拍（譜例 2.22）。

譜例 2.22（琵琶：第 53–62 小節）

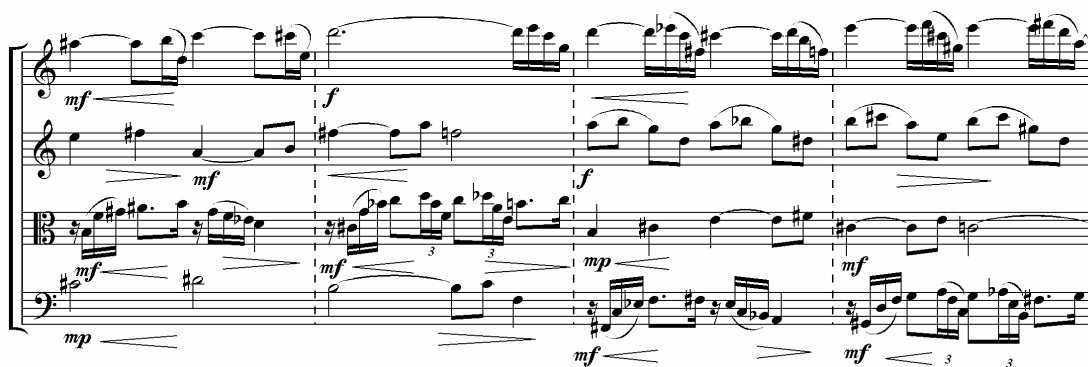
B 段琵琶第一拍以掃拂煞住，其餘聲部以 *sfz* 的力度持續著以 ♩ = 50 速度演奏四拍，之後大提琴以增三度音程和中提琴的增四度音程加上弱音器（*con sordini*）³⁶演奏長音，因加上弱音器使長音帶有一種神秘或不安的氣氛，成為靜態的音樂線條，第一與第二小提琴陸續以對話般的樂句相互呼應而出，形成動態的音樂線條，琵琶承接導奏的概念，在一靜一動的空間，適時地插入音色並產生變化，也使音與音之間變得愈加緊湊至第 75 小節第一拍（譜例 2.23）。

³⁶ 弱音器（*con sordini*），使樂器音色柔弱或低沈的一種裝置。

譜例 2.23（全部：第 63–66 小節）

爾後，琵琶的旋律線條停止，轉由第一小提琴先奏出兩小節主題動機樂段後，其餘聲部以模進的手法，依序為第二小提琴、中提琴及大提琴；第一小提琴並依據動機展開延伸，第二小提琴則與第一小提琴相差完全四度，中提琴則與其相差八度，大提琴則相差完全四度（譜例 2.24）。

譜例 2.24（弦樂：第 75–82 小節）

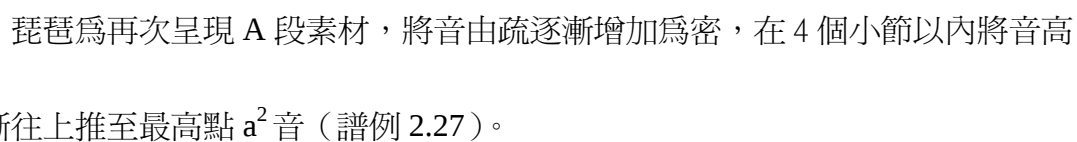


弦樂聲部以三波長音將琵琶「由鬆至緊」的主題動機襯托，弦樂以減五度音程持續長音，第一與第二小提琴分別於 d^3 音及 $c^{3\#}$ 音往低音滑奏（gliss）後，產生小二度音程的長音後，第一與第二小提琴分別再以減五度及增五度使用來回滑奏（gliss）後長音於相差小二度的完全四度（譜例 2.25）。

譜例 2.25（全部：第 84–87 小節）

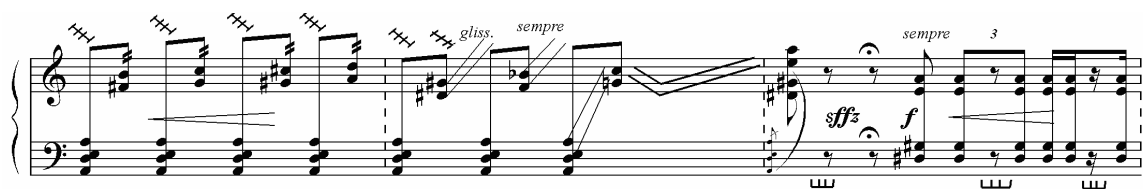
過渡樂段琵琶以動機素材的節奏出現，弦樂以完全五度縮減為增四度（減五度），以長音將速度漸快至 $\text{♩} = \text{ca } 90$ ，琵琶以增四度音程，每兩拍以小二度的距離升高，第一小提琴以減五度音程與第二小提琴的小二度音程長音作為襯托的角色，琵琶、中提琴與大提琴則分別以撥弦和提弦的技巧將六拍節奏的重音突顯（譜

譜例 2.26 (全部：第 88–92 小節)



譜例 2.27 (琵琶：第 103–105 小節)





琵琶第二次獨奏段落以相差小二度的完全四度進行節奏與詮釋變化，以減五度（增四度）音程長音進入 C 段（譜例 2.28）。

譜例 2.28（琵琶：第 108–113 小節）

大提琴以減五度（增四度）音程作為長音背景，依序加入中提琴、第二小提琴及第一小提琴持續至此段結束，除大提琴外，其餘聲部以小三度音程作為此段旋律的素材（譜例 2.29）。

譜例 2.29（全部：第 116–120 小節）

Coda 段再次運用 A 段的部份素材，像是大提琴以固定節奏十六分音符為持續音（pedal point）的手法為襯底、琵琶以兩個相差小二度的增四度音程變換節奏、第一小提琴呈現 A 段主題句、第二小提琴使用音程的變化，像是完全四度→完全五度、減五度→小三度、中提琴則以另一條旋律線與其他聲部交織，此段旋律與節奏較 A 段緊湊，以六連音的快速音群將速度逐漸加快，音程也逐漸擴增，將音與音之間的距離縮短，形成一連串的快速音群，最後五個聲部同時作來回滑音，將力度推到最強同時結束於完全四度、增四度與減五度音程上，爾後琵琶以小二度不協和的音程餘音出現，由 $a-d^1-e^1-a^1$ 的合音結束（譜例 2.30）。

譜例 2.30（全部：第 139–144 小節）

The musical score for Example 2.30, measures 139–144, is written for a string quartet. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mp*, *mf*, *pp*, *f*, and *ff*. The tempo and dynamics are marked *poco a poco accel. e cresc.* (gradually accelerating and crescendo). The score includes various musical notations like slurs, ties, and glissandos.

第三節 樂曲詮釋

此曲的佈局以節奏及聲響為主，在節奏的概念大致呈現「慢至快」、「鬆至緊」，聲響上的組合也以「對比」和「融合」的聲音為主；作曲者提到此曲雖為室內樂形式，但是仍以琵琶為主，弦樂與琵琶「融合」時的聲音，弦樂還是得居於琵琶之下，適時地將琵琶獨特聲響突顯出來。

導奏一開始由琵琶勒弦³⁷ 以 *pp* 凝聚力度後開始漸強，並和另外四個聲部以大約 $\text{♩} = 50$ 的速度將導奏帶出，運用掃的爆發力以 *sf* 力度齊出；第一小提琴改以拉弓將 e^2 音高八度持續拉至導奏段結束，以此技法可發出較高頻的聲音，使之持續著可襯托琵琶聲部的各種聲音。

另外，琵琶以彈指「卜」³⁸ 於面板發出的聲音及提「旦」³⁹ 的技法，接續先前的力度，為使每個技法和聲音能充分表現，運用強弱力度來區分，像是推拉音及吟揉弦皆以 *p* 的力度，但聲音厚實使餘音可清楚的產生餘韻，每次的推拉音，可配合音樂張力作調整，。高低音區的音以 *sf* 和 *p* 來區分為了能將速度推進至 A 段，速度為 $\text{♩} = \text{ca}72$ 上，第 9 小節在 f^2 音上，為呈現緊張且緊湊的感覺，故詮釋為「彈」不以彈挑來詮釋，目的為使音樂的氛圍更加緊湊（譜例 2.31）。

譜例 2.31（琵琶與小提琴 I：第 1–11 小節）

³⁷ 勒弦的奏法，在琵琶作品中也曾出現過，像是《梳妝》，此演奏法的音色相當特別，左手將一弦夾在中指和無名指中間，與揚琴戴上「滑音指套」所發出的音色相類似。

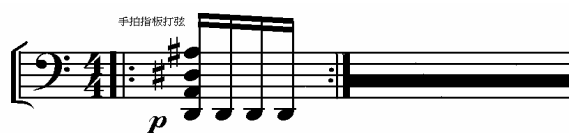
³⁸ 「卜」：用指甲面彈擊面板。

³⁹ 「提」(旦)：大指、食指提起一條弦即放，重聲作斷弦聲，輕聲成樂音，此曲以重聲為主。



A 段由大提琴以 *p* 的力度，右手拍指板發出打弦的聲音持續作為背景音，每段的結構幾乎以「簡至繁」的概念貫穿，因此琵琶依節奏選擇適當的指法，當兩組快速的六連音串在一起時，表示節奏已發展至「繁」，所以就不宜一直使用「彈」的技法（譜例 2.32）。

譜例 2.32（大提琴：第 11 小節）



作曲者強調琵琶為主導速度的聲部，需要在既定的速度上呈現彈性速度的效果，因此詮釋上速度的掌握很重要，像是第 23 小節第四拍，作曲者以「輪」的技法詮釋表示此音的密度，筆者以「六指輪」⁴⁰ 讓此音密度更為緊密（譜例 2.33）；

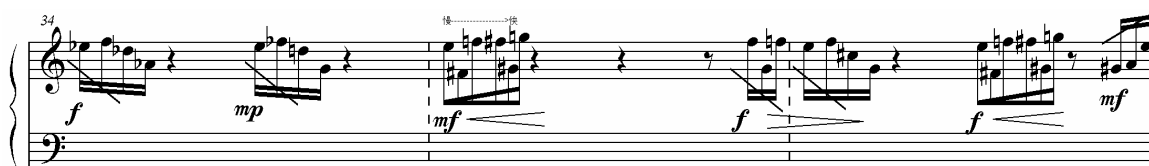
⁴⁰ 「六指輪」：為一彈挑再加上一帶輪。

譜例 2.33 (琵琶：第 23–27 小節)



於每組「六指輪」接拂的技巧逐漸緊密銜接後，於第 34 小節由十六分音符的四個音逐漸增加，在六連音中做出慢→快的效果，彈挑與手腕需放鬆，在力度上也避免使大跳音程的音太過加強，而音域持續上移可讓速度更趨加快(譜例 2.34)。

譜例 2.34 (琵琶：第 34–36 小節)



過渡樂段以兩個層次的漸強力度及節奏型來發展，第一層次琵琶的每一拍之前半拍就像是穩定速度的效果，雙彈於第三、四條空弦上，隨著音域升高也加強力度，弦樂始終維持著一拍三十二分音符的時值，跟隨琵琶的力度進行強弱起伏；第二層次琵琶以一拍十六分音符的節奏，與弦樂進入下一波高潮，筆者整理為以下表格「表三」。

〔表三〕《琵琶與弦樂四重奏》過渡樂段力度層次表：

聲部	琵琶	弦樂	力度走向
第一層			$mp \rightarrow mf \rightarrow f \rightarrow ff$
第二層			$mf \rightarrow f \rightarrow ff \rightarrow fff$

製表者：薛伊伶

高潮段琵琶首先使用掃拂承接前兩波推上來的音量，接著運用推拉音使力度稍微減小，以絞弦的技法，強調十六分音符的節奏；弦樂部份雖與琵琶同做強弱力度的起伏，第一與第二小提琴的滑音，及大提琴的震音在力度上仍舊居於琵琶之下，使琵琶音色能夠更為突出（譜例 2.35）。

譜例 2.35（全部：第 49–52 小節）



琵琶第一次出現的獨奏即興段落（53 – 62 小節），此段雖還是以增四度音程為主，運用琵琶技法中的「滑音」、「提」、「刮品」⁴¹ 及「彈面板」的技法表現音色

⁴¹ 「刮品」：利用指甲在品上往下刷，發出品與指甲的摩擦聲。

的獨特性，另外以「推拉音」及「人工泛音」，⁴² 加上富有旋律性的音樂線條，並以增四度與減五度構成的「琶音」，以「掛」⁴³和「臨」⁴⁴ 的技巧，反覆演奏約十六秒，由 *pp* 開始醞釀增強至第 61 小節後，再由 *ffp* 的力度與弦樂聲部齊出，弦樂以「震音」(Trill)⁴⁵ 配合琵琶的即興滑音延長至 B 段第一拍止（譜例 2.36）。

譜例 2.36（琵琶：第 53–62 小節；弦樂：第 60–62 小節）

The musical score for Example 2.36 is presented in three systems. The first system (measures 53-55) features the Pipa with dynamics *sfz*, *p*, *mf*, and *f*. It includes a tempo marking of $\text{♩} = \text{ca } 50$ and techniques such as '人工泛音' (Artificial Harmonic) and '掛' (Gua). The second system (measures 56-59) continues the Pipa with dynamics *f*, *mf*, *f*, *mp*, and *pp*, and techniques like '臨' (Lin). The third system (measures 60-62) shows the String Ensemble with a 'poco a poco, a cresc.' instruction and dynamics *p*, *mp*, and *sfz*. The score concludes with a measure marked 'ca 16''.

⁴² 「人工泛音」：左手按音位，右手用小指外側虛按在有效弦長的 2、3 處，食指同時彈弦得人工泛音。

⁴³ 「掛」：食指由纏弦依序至子弦彈出。

⁴⁴ 「臨」：大指由子弦依序至纏弦挑進。

⁴⁵ 「震音」(Trill)：是一種裝飾音，包含了一個音符以自然二度在上方很快的交替出現。

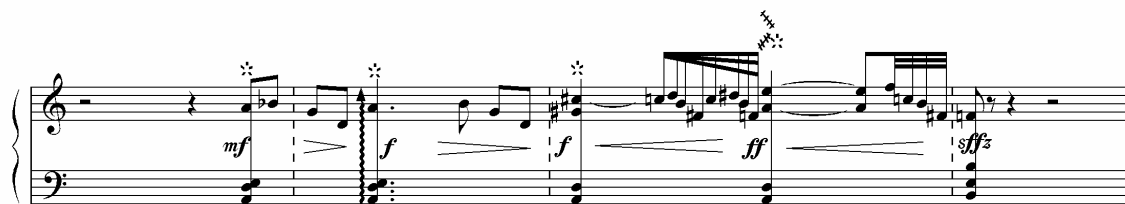
B 段琵琶一開始以掃拂煞住，弦樂部份使用弱音器，讓音色似乎有霧的感覺，而琵琶的出現就像是霧裡偶爾曇花一現的聲音，也運用「虛按」⁴⁶ 使音色如同弦樂加上弱音器所產生的效果，讓整體音色協調（譜例 2.37）。

譜例 2.37（全部：第 63–69 小節）

此後琵琶的旋律段以音域爬升的弧度作為力度變化的基準，由 *mf*→*f*→*ff* 至第 75 小節第一拍以力度 *sff* 收尾，交由弦樂以相互模進的方式後，琵琶依音樂下移將力度減弱（譜例 2.38）。

⁴⁶ 「虛按」：左手指按在弦身上，但弦不著品、相，同時右手彈弦，所發非純音。

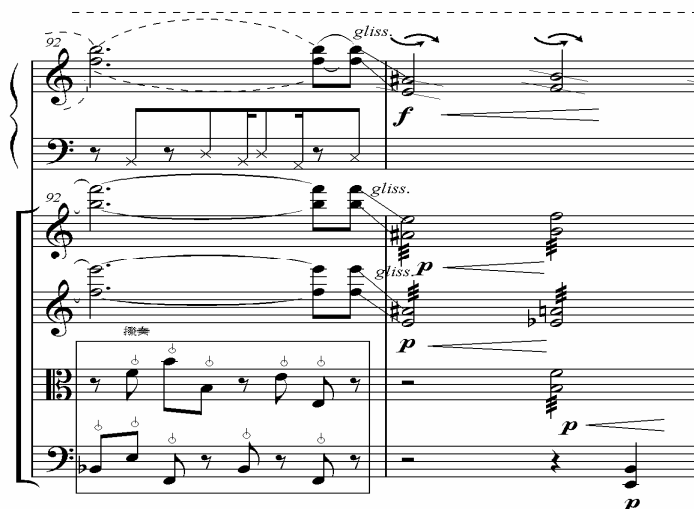
譜例 2.38（琵琶：第 72–76 小節）



過渡樂段承接琵琶音域下移的力度，弦樂以長音的方式持續背景音樂，琵琶運用動機素材的節奏以 ♩ = ca 72 速度「兩圈輪」⁴⁷ 上行加快，並由低音滑奏至高音使速度達 ♩ = ca 90 發展另一樂句，作曲者將弦樂擊樂化，以撥奏的方式與琵琶「提」的音色呼應後滑奏（譜例 2.39）。

譜例 2.39（全部：第 88–93 小節）

⁴⁷ 「兩圈輪」：在此處的演奏法是由一圈輪加上一帶輪後接挑構成。



琵琶與弦樂的顫音製造激昂的聲響後以掃弦停止，之後琵琶以簡單的音符慢慢增加，力度也由弱隨著音高及越來越密的音符增強，進入第二次即興演奏段（譜例 2.40）。

譜例 2.40（琵琶：第 96–107 小節）

進入琵琶第二次獨奏段落，利用掃弦與揉將琵琶以如同擊樂的方式呈現節奏律動感，以「掃拂」長音進入第三次即興段落，以「滑奏」、「推拉音」、「絞弦」加上「掃弦」為主要表現方式，強弱幅度的起伏以較為誇張的方式詮釋，將前面

所推疊的氣氛於此段宣洩而出，使所有累積的情緒到達頂點後急煞，之後延長的休止符就像是將情緒凝結，以簡單且清楚的單音和「摘」⁴⁸ 奏出與先前完全不同的情緒後，以掃輪長音力度為 *fff* 滑音下行至 C 段第一拍止（譜例 2.41）。

譜例 2.41（琵琶：第 108–114 小節）

The musical score for Example 2.41, measures 108–114, is presented in two systems. The first system (measures 108–112) shows a piano (p) part in the left hand and a琵琶 (pipa) part in the right hand. The piano part begins with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section, and then a fortissimo (fff) section. The琵琶 part starts with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section, and then a fortissimo (fff) section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The second system (measures 113–114) continues the piano part with a fortissimo (fff) section and the琵琶 part with a fortissimo (fff) section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

C 段的詮釋如同導奏，不同的是弦樂的加入，加上弱音器拉奏長音，將先前的高漲情緒鬆懈下來，此段琵琶的音色更顯為重要，音與音的距離也加寬，彈奏時需注意吟揉弦的拿捏，不可過於突兀但還需保持聲音的厚實，此段琵琶結束前的兩組六連音，同音處以「彈」的手法類似同音催拍形成快→慢→快，並彈於第二條弦（中弦），讓聲音避免太過尖銳（譜例 2.42）。

⁴⁸ 「摘」：大指壓在彈弦的位置，食指或中指在下面彈。

譜例 2.42（全部：第 114–121 小節）

Coda 段以 A 段的素材組合後再發展，音與音之間的連結較 A 段緊密，於第 133 小節開始的六連音音群後，以彈性速度將節奏拉寬，於第 139 小節回到原速，以掃拂及絞弦，與第二小提琴呈現反向的「滑奏」，藉此進入最高音以 *fp* 長音「掃拂」後「捂」⁴⁹ 使五個聲部靜止，隨後按於第四條弦（纏弦）的 *C*[#] 音揉弦，使之發出近於小二度音程的餘音，待餘音消失時，就像是出人意表的以一快速「掃拂」空弦後瞬間煞住結束（譜例 2.43）。

⁴⁹ 「捂」：以手將震動的弦所產生出的餘音止住。

譜例 2.43（全部：第 139–144 小節）

The musical score for Example 2.43, measures 139–144, is a complex arrangement for a string quartet. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score includes various musical notations such as glissandos, triplets, and dynamic markings (mp, mf, pp, f, sf). The tempo/mood is marked 'poco a poco accel. e cresc.'.

第四節 小結

《琵琶與弦樂四重奏》為一首「非標題」的樂曲，著名作曲家馬水龍先生以深厚的作曲手法編配琵琶室內樂作品，何以認定此為琵琶室內樂作品，筆者藉由配器及聲部的搭配，以及琵琶於兩次過渡樂段之後的一獨奏段的二次創作…等不同焦點中，發現作曲者不論是張力的處理或二次創作的空間，皆給予演奏者相當大的思維空間。另外，作曲家運用賦格手法使旋律互有織體，從二至五個聲部交

錯或平行，樂曲的音樂色彩及強弱幅度藉由琵琶的特有音色，如「滑音」、「勒弦」、「絞弦」、「泛音」、「虛按」等，適時地於不同段落展現，形成全曲的特殊音響。

音色的變化，也為此樂曲最富有色彩性的部份，有時小提琴以淡淡地長音襯托著，有時大提琴以平穩的持續音為背景，琵琶偶以「滑奏」與小提琴齊奏，以「推拉吟揉」展現樂韻，以「絞弦」呈現擊樂聲…等，皆具象地表現出每一聲部獨特的音響效果，而作曲者也在每一聲部中詳盡的記載強弱力度，以空間感與變化的聲響為此曲的佈局，具有空間感的「休止符」更需格外注意，李景俠於《中國琵琶演奏藝術》一書中，說到：

休止不是音響的簡單靜止。休止是音的留白，是樂的空韻。容大音於無聲中，容大像於無形中，容大動於小靜中，容大意於小行中。…休止不僅僅是譜面標識的符號。它在使用中同有聲的音樂一樣具有獨立的表情，特殊的音態功能使它在音樂中展示了不可或缺、不可替代的個性。⁵⁰

由上段文字瞭解到，休止符的詮釋代表整個樂曲中極重要的表情，所以演奏的過程對於「休止符」更是不能馬虎。

由於此曲為「絕對音樂」，作曲者並未要求樂段要以何種表情或情感表現，但在速度的編配上除各段要求的節奏，速度的掌握影響琵琶與弦樂交織的密和度，而琵琶在節奏上也有許多快速六連音的彈奏，希望達到的是較為彈性速度的感覺，除了清楚地奏出六連音快－慢－快的速度，手腕的放鬆及協調較易達成六連音的彈奏，此外樂曲的速度在規整的範圍裡，琵琶以彈性速度在範圍內做變化，因此作曲者嘗試將剛柔並濟個性鮮明的傳統獨奏樂器琵琶，作為主導樂曲行進的

⁵⁰ 李景俠，《中國琵琶演奏藝術》（上海：上海音樂出版社，2003），226。

重要角色，並與西方弦樂四重奏的編制結合與對話，以探索另類的音樂風格與內涵。

第三章 劉昱昀《媚影》分析與詮釋

《媚影》為「標題式」音樂由七段標題組成，作曲者以中國民間故事為架構，運用中西打擊樂器與琵琶結合呈現室內樂形式，將琵琶以擊樂化的方式呈現或模仿人聲等各種手法與打擊相互呼應，使琵琶與擊樂融合，展現其豐富多變的表現色彩。

第一節 創作背景

一、作曲者背景

琵琶室內樂《媚影》是由台灣作曲家劉昱昀所作。劉先生出生於 1978 年，台灣高雄市人，先後畢業於國立藝專國樂科、國立台灣藝術大學國樂系，於 2004 年取得巴黎師範音樂院電影音樂創作高級文憑；自小學時期便開始學習音樂，原先接觸鋼琴，陸續學習笛子、嗩吶與長笛等樂器，學生時代即常以笛子獲得優異的競賽成績，在此段時間頻繁的接觸中國音樂，致使劉先生日後創作音樂來源便常以中國樂器為優先考量。

劉先生為台灣新生代作曲家，專二那年首次嘗試作曲即是琵琶獨奏曲《望月》，作曲者將琵琶作為第一次創作的題材，因琵琶多變的指法技巧及音色，使其創作時領會其中之樂趣，加上其恩師黃新財先生的鼓勵與指導，影響劉先生對於電腦音樂的創作，於 2000 年與 2002 年曾兩度榮獲教育部文藝創作獎，2004 年留法歸國後，在國立藝術教育館舉行個人音樂創作發表會「新曲心韻」，於 2005 年

第四屆民族音樂創作獎便以琵琶協奏曲《鄉》獲獎，同年十二月創作《隨緣流轉》，成為首位將現代音樂寫作手法與中國笛搭配肢體互動器與電腦結合的作曲家，更在 2006 年為國家地理頻道「蝴蝶密碼」節目、電玩遊戲「三國群英傳」、「幻想三國誌」，及彰化縣『「大佛亮起來」之水舞音樂點亮彰化』等配樂，皆獲獎項並受熱烈好評；2007 年與霹靂國際多媒體合作創作布袋戲音樂；1999 年至 2008 年參與台灣燈會的音樂製作；同年三月為琵琶演奏家王世榮先生及朱宗慶打擊樂團春季巡演音樂會，創作《媚影》一曲，以獨特的旋律及豐富的配器，受到聽眾熱烈的迴響，也因此成為台北國際打擊樂節演出曲目。

劉昱昀先生憑藉其國樂與作曲的背景，加上對於配樂音樂的喜愛，以電腦創作各式音樂，因此作曲者在創作音樂時，總不忘以中國音樂的素材為根基，以琵琶的特殊音色作為靈感來源，其領域橫跨學術界與業界，創作成果豐碩，作品屢獲佳績，為台灣傑出新生代作曲家。

二、樂曲內涵特色

此曲為作曲者在 2008 年朱宗慶打擊樂團春季巡演『打擊樂與他的好朋友們』

⁵¹ 音樂會所作，當時是為了寫給琵琶演奏家王世榮先生與中西打擊樂團的作品，首演於 2008 年 3 月 15 日國家音樂廳。作曲者自民間故事「鍾馗嫁妹」⁵² 的故事

⁵¹ 『打擊樂與他的好朋友們』為 2008 年朱宗慶打擊樂團之春季巡演，演出人員為王世榮、徐家駒、陳威稜、葉綠娜、魏樂富、劉慧謹、蘇顯達和朱宗慶打擊樂團。

⁵² 為中國古代民間故事，鍾馗與樂善好施的同鄉好友杜平進京趕考，雖考上狀元，但因面貌醜陋，而被皇帝免去資格，一怒之下撞階而死，杜平因此將他安葬。鍾馗做了鬼王之後，為了報答杜平的恩情，親率鬼卒於除夕時返家，將自己的妹妹嫁給他，因此便有「鍾馗嫁妹」一說。

發想，全曲共分七個樂段，分別是【起霸】、【鍾馗】、【待嫁】、【弄轎】、【鬧春】、【幻影】和【夢媚】等，使用許多聲響效果，營造出鬼王鍾馗的形象和楚楚可人的待嫁新娘，以琵琶分飾兩角，用非樂音的聲響模仿鬼王鍾馗的步履蹣跚，及鬼王帶領鬼卒時的恐怖陰森，作曲者利用琵琶音樂表現具像的實體，更以琵琶音樂來訴說，對妹妹出嫁的不捨之情。

【起霸】及【夢媚】為全曲的首段和尾段，作曲者運用絞弦與雙絞弦的技巧，加上右手的掃弦，使樂曲達到前後呼應，此技巧在併弦的過程中不但難度高，更使演奏者左手易產生疼痛感，因此也提高演奏者詮釋的難度。此外，更創新地使用迴紋針加於纏弦上，利用迴紋針與弦的震動頻率來產生音響效果，創造出更神秘詭譎氛圍，成為獨樹一格的聲響；而打擊樂團的部份，在首段【起霸】融入了京劇的鑼鼓經，像是急急風、衝頭等段子，作曲者提道：…將鑼鼓經擺在曲子一開始，是因為我將聽眾想像成來看戲的觀眾，想利用敲鑼打鼓吸引更多人來到台前，告訴他們我要說故事了。⁵³

第二段【鍾馗】為全曲的核心所在，將琵琶化身為鍾馗，運用滑音模擬人聲及鼓聲，以類似左手滑音模擬京劇唱腔的琵琶作品，為數也不少，此種技法在琵琶的技術範疇中，也是許多作曲家們喜歡運用的素材，像是琵琶曲《京劇印象》⁵⁴的第一樂章就大量的使用滑音模仿人聲念白（譜例 3.1）；

⁵³ 訪談劉昱昀先生，時間：2008 年 12 月 4 日 上午 11：00 於台北新莊劉宅。

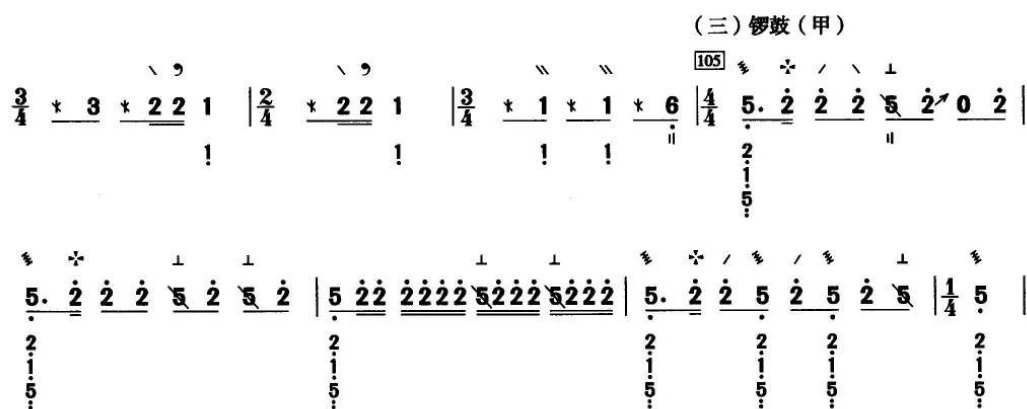
⁵⁴ 琵琶曲《京劇印象》，為 2005 年第四屆民族音樂創作獎第三名的作品，是為琵琶與民族館弦樂隊而作，作曲者為權吉浩，作曲手法新穎，曲中運用許多琵琶的推拉音模擬人聲。

譜例 3.1 《京劇印象》【念白】（第 1-4 小節）



而琵琶曲《龍船》⁵⁵ 也運用左手技法的觸弦或絞弦的金屬聲音，將鑼鼓聲栩栩如生的描繪出來（譜例 3.2）。

譜例 3.2 《龍船》（第 102-109 小節）



第三段【待嫁】為最富旋律性的一段，以輪指和彈挑奏出不同音色，像是說話般的將待嫁心情娓娓道來；【弄轎】和【鬧春】為全曲高潮，西方打擊樂器的部份為木琴與鐵琴，巧妙地將非調性與調性的旋律相互組合，除了展現伶俐的演奏技巧外，加上中國大鼓的震撼、小鑼與小鈸維妙維肖的聲音表情；【幻影】為琵琶即興樂段，是作曲者給演奏者的二次創作的空間，讓演奏者根據個人的思維及方

⁵⁵ 琵琶曲《龍船》，是首民間琵琶獨奏大曲，此曲演奏以浦東派琵琶名家陳子敬首開先河，目前習琴者多以已故林石城先生的版本為主，曲中運用幾首民間小調與鑼鼓點組成，內容通俗易懂，也富有一定的表現力及藝術性。

式來詮釋這個樂段。

《媚影》以琵琶為主和中西打擊樂器互相融合烘托，不管是以縱向或橫向的織體來看，作曲者創造出不同的點狀線條及各式聲響，藉由這樣的組合跨越西洋古典與中國傳統樂器的藩籬。

第二節 曲式分析

整體來說，此室內樂作品為琵琶與擊樂組合的「標題音樂」，作曲者在《媚影》的分段結構中，依段落標題將其分為七段，每一段的標題皆有作曲者所要表達之意念，筆者依據此曲的速度與標題的分段，大致將它區分為四個部份，分別為「起、承、轉、合」。起段：由共 42 小節構成，以【起霸】作為標題，屬於散板的結構，速度為自由地；承段：自第 43–189 小節，為【鍾馗】及【待嫁】兩樂章，速度也由散板進到入板，再轉為中板；轉段：自第 190–272 小節，為【弄轎】和【鬧春】，速度皆屬於快板；合段：由第 273–278 小節，為【幻影】及【夢媚】，速度回到和起段一樣屬於自由地。筆者依作曲者的分段方式，茲將樂曲結構以「表四」來說明。

〔表四〕《媚影》曲式結構表：

形式	標題	結構	速度		小節數	
起	起霸	散板	急急風、大鑼圓場加衝頭、單起急急風		1-23	
			自由地，逐次漸快		24-42	
承	鍾馗	散板	♩ = 52	慢起漸快→♩ = 164	43-48	49-64
			♩ = 38→♩ = 74		65-73	
		↓ 入板	♩ = 54		74-93	
			♩ = 104→♩ = 74		94-157	
			♩ = 60		158-165	
	待嫁	中板	♩ = 72		166-189	
轉	弄轎	快板	♩ = 144		190-245	
	鬧春		♩ = 152		246-272	
合	幻影	散板	自由地		273	
	夢媚		自由地，逐次漸快		274-278	

製表者：薛伊伶

此曲雖不像以往所見的作品，採用西方嚴謹的作曲手法，但作曲者由「鍾馗嫁妹」的故事，作為貫穿全曲的核心，既有具體的音樂表達，也有抽象的聲響效果，根據作曲者的說法，全曲以故事當作背景，由此來達到演奏者與聽眾的聯結

想像。

運用無調及有調的打擊樂器製造各種聲響和節奏，加上琵琶的音樂是由點狀音所組成，和打擊樂器的組合可說是相當絕妙，彼此間除了在節奏上的相互模仿外，在演奏快速音群上更可達到對應，尤其多次運用十六分音符組成的快速音群，更強調音與音之間的音程變化，作曲者為烘托此曲的氛圍，使用相當多的小二度、增四度與減五度的音程，以下筆者將此曲所出現過的快速音群片段，一一列出並編碼（譜例 3.3 至 3.10）。

譜例 3.3 快速音群一



譜例 3.4 快速音群二



譜例 3.5 快速音群三



譜例 3.6 快速音群四



譜例 3.7 快速音群五



譜例 3.8 快速音群六



譜例 3.9 快速音群七



譜例 3.10 快速音群八



一、起

【起霸】為全曲的第一段，作曲者以京劇武場中最重要的打擊樂來開場，並應用京劇鑼鼓經中的「急急風」、「大鑼圓場加街頭」等，因此演奏此段落時，要由單皮鼓的樂手（司鼓者）為指揮，準備變換小節的地方或預備接下一個套子，

甚至起拍或結尾，都要依司鼓者的指示為主；琵琶接於鑼鼓經之後，以兩個完全四度的音程出現（譜例 3.11）。

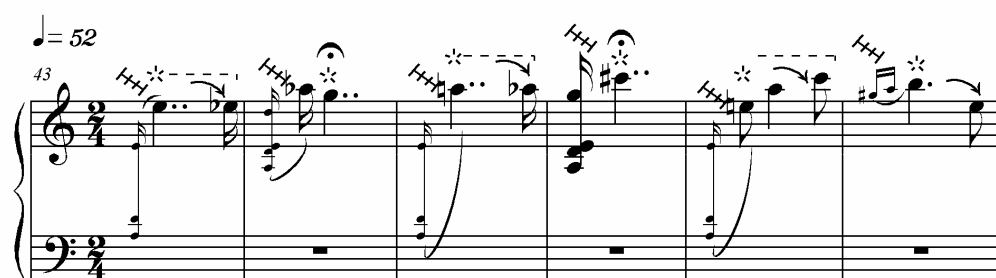
譜例 3.11（琵琶：第 24–27 小節）



二、承

【鍾馗】為全曲中最為重要的一段，不僅結構的安排及速度的起伏都有較多變化，在小二度的音程上更是運用許多排列，使音樂色彩更為之豐富，並加入增四度及減五度。（43–48 小節）作曲者以小二度作為動機發展，首先琵琶一開始以滑音由 e^2 音→ e^{2b} 音，之後再上升完全四度，於 a^{2b} 音→ g^2 音，爬升至 a^2 音→ a^{2b} 音，運用小二度的音程聲響作為動機，將音樂爬升至最高音 $c^{3\#}$ 音後，下行至 d^2 音帶出快速音群一（譜例 3.12）。

譜例 3.12（琵琶：第 43–48 小節）



（49~64 小節）作曲者大量使用小二度、增四度及減五度的音程作為動機，來進行排列組合，利用這些音程製造不諧和的聲響，首先可看到在此段的打擊樂器，是以兩聲部的木琴與鐵琴，木琴 I 與 II 以同度數的 C、C[#]、D、F、G^b、G、A^b、B^b 等音，構成四小節的快速音群一（參見譜例 3.3），再移高一個八度，共演奏三個八度的快速音群。

鐵琴則分別以增四度及減五度的輪音，作為快速音群的背景，在音樂效果上皆由慢漸快至速度 ♩ = 164，木琴以 *fp* 的力度漸強四個片段，鐵琴在輪奏於第四個片段時與琵琶同奏快速音群後，琵琶與木琴皆以「節奏型一」為基準（譜例 3.13）。

譜例 3.13 〔節奏型一〕



以力度 *ff* 進行小二度及組合「節奏型一」下行八小節由 b²→a^{2#}→a→g^{2#} 音，使音樂漸趨舒緩的感覺，於此段最後一小節用完全四度音程絞弦煞住（譜例 3.14）。

譜例 3.14（琵琶與木琴 I、II：第 57–64 小節）

57
 琵琶
 木琴1
 木琴2
 61
 突慢
ff
ff
fp

Detailed description: This musical score segment covers measures 57 to 61. It features four staves: Harp (琵琶), Woodwind 1 (木琴1), Woodwind 2 (木琴2), and a lower woodwind/strike section. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measures 57-60 are marked with a forte (*ff*) dynamic. In measure 61, the harp part has a 'ritardando' (突慢) marking and a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. The woodwinds continue with their rhythmic patterns.

爲了營造不安定的氛圍，讓木琴 I、II 產生增四度的音程，而鐵琴 I 一樣延續之前增四度的音程與改變爲小三度的鐵琴 II，用增四度與小三度作爲背景音（譜例 3.15）。

譜例 3.15（木琴與鐵琴：第 57–61 小節）

57
 木琴1
 木琴2
 鐵琴1
 鐵琴2
 增四度
ff
ff
 增四度
 大三度

Detailed description: This score segment focuses on measures 57-61 for Woodwind 1 (木琴1), Woodwind 2 (木琴2), String 1 (鐵琴1), and String 2 (鐵琴2). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Annotations highlight specific intervals: '增四度' (augmented fourth) is marked for Woodwind 1 in measure 57 and String 1 in measure 58; '大三度' (major third) is marked for String 2 in measure 58. All parts are marked with a forte (*ff*) dynamic.

(65 – 73 小節) 爲過渡樂段，琵琶以速度 $\text{♩} = 38$ 搖指於第四條弦（纏弦），木琴 I、II 將硬槌改以軟槌來敲擊輪奏小三度與完全八度，作曲者認爲，完全八度與小三度的音響是有衝突的，運用木琴淡淡地背景音響，突顯琵琶大跳音程的搖指（譜例 3.16）。⁵⁶

譜例 3.16（琵琶與木琴 I、II：第 65–70 小節）

65 $\text{♩} = 38$

琵琶

搖指

木琴 I

軟棒

軟棒

小三度

完全八度

木琴 II

p

fp

(74 – 93 小節) 此樂段琵琶將主題動機第一次呈現出來，以滑音的方式，作曲者強調此爲模擬人聲說話的音調（譜例 3.17）。

譜例 3.17〔主題動機〕（琵琶：第 78–85 小節）

78 類似說話方式演奏

琵琶

用大指撥奏泛音

不指定音高

木琴 I、II 與琵琶相互模仿將主題動機移高大六度以 $f^{2\#}$ 、 g^2 、 a^{2b} 、 d^{2b} 、 c^2 等音，重新組合成十六分音符的音群，爲快速音群二（參見譜例 3.4），以二聲部同

⁵⁶ 訪談劉昱昀先生，時間：2008 年 12 月 4 日 上午 11：00 於台北新莊劉宅。

向模仿的方式，不間斷地重複演奏此樂段，鐵琴 I 使用小三和弦及減三和弦在 ♩ = 54 速度下，敲出有如腳步聲的節奏；鐵琴 II 與鐵琴 I 的小三和弦構成一個小七和弦後，進行下行半音的旋律，使鐵琴二聲部形成一動一靜的線條（譜例 3.18）。

譜例 3.18（木琴與鐵琴：第 75–78 小節）

（94 – 157 小節）作曲者利用小二度的元素，再次排列出快速音群三（參見譜例 3.5），以縱向織度來看，木琴兩聲部形成增四度，以半音階下行作為橫向織體，琵琶以同向模仿的手法，再次將音樂推向比第一次高大二度的第二次主題動機。琵琶二次呈現主題動機後，將第三次主題交由木琴 I 來表現，琵琶則以仿鑼鼓的技巧及音響與木琴互動。爾後，八小節的過渡樂段，琵琶與木琴 I 同奏，使主題動機第四次再現，並加深聽眾的印象（譜例 3.19）。

譜例 3.19（琵琶與木琴 I、II：第 110–113 小節）

110 仿鑼鼓

琵琶

110

木琴1

f

木琴2

110

木琴 I 與木琴 II 以快速音群四（參見譜例 3.6）形成對位模仿，而鐵琴 I 以增四度及減五度的音程製造不和諧的音響，鐵琴 II 卻以大三度、完全四度與完全五度等，來與之產生對比衝突感（譜例 3.20）。

譜例 3.20（木琴與鐵琴：第 134–141 小節）

134

木琴1

f

木琴2

134

鐵琴1

f

鐵琴2

134

f



爾後最高潮之部份，為此段結合許多前面所出現過的動機或元素，形成三波的層次變化，以四小節為一樂句，利用琵琶力度的改變，形成三次的力度變化，第一次表示情緒激昂，第二次漸趨舒緩，力度也較第一次弱；單皮鼓及小堂鼓在三波高潮中以固定的節奏，來穩定琵琶的拍子，使琵琶得以在節奏中自由發揮，力度也由 *ff*→*mf*→*mp* 三個層次，將原本激昂的情緒，以力度和速度緩和下來（譜例 3.21）。

譜例 3.21（琵琶、單皮鼓與堂鼓：第 134–137 小節）

（158 – 165 小節）由鐵琴 I、II 將十六分音符的快速音群五（參見譜例 3.7）

以穩定的速度 ♩ = 60 奏出，用硬棒敲擊鐵片，猶如風中的鈴聲，使【鍾馗】段緩

緩進入尾聲。

【待嫁】（166 – 189 小節）此段為全曲的主軸，但與其它樂段的比重安排上，此段並非為全曲份量占最多的一段，反倒顯得有些但作曲者巧妙地運用中國五聲音階的宮調式來貫穿全段，使此段與它段有截然不同的感受，以簡單的和聲且富有中國音樂形象的五聲音階作為整段旋律的主幹，並以琵琶作為「鍾馗嫁妹」中新嫁娘的角色，運用這些音響效果使當中的角色產生溫柔婉約、害羞嬌媚的形象，此段中的琵琶、木琴與鐵琴，多屬於相互呼應，在音程大多是和諧音程，使音樂不會有相斥並帶有溫暖的感覺，就如同作曲者說過：…若是將音樂比喻成畫，【待嫁】一定是暖色系的（譜例 3.22）。⁵⁷

譜例 3.22（木琴與鐵琴：第 182–185 小節）

182

木琴1

木琴2

182

鐵琴1

鐵琴2

三、轉

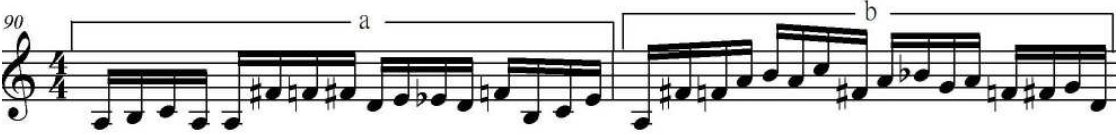
【弄轎】（190 – 245 小節）此段依照打擊樂器及琵琶音樂點狀的性質，首先由

⁵⁷ 訪談劉昱昀先生，時間：2008 年 12 月 4 日 上午 11：00 於台北新莊劉宅。

打擊開場，全段以快速音群六（參見譜例 3.8）作為整段的主軸，由響木和串鈴以每半拍為主，而小鈸則以一拍為基準作為固定節奏，用縱向織體來看，此三樣打擊樂器是用來穩固此段的快速音群，響木、串鈴、小鈸皆以固定節奏呈現，四拍為一重音，持續此段落至 244 小節第一拍為止。

此段的快速音群筆者將它分為三類型。第一型：以快速音群六為主；第二型：將第一種音群上升小二度，運用模進來做變化；第三型：皆有協和及不協和音程組合，像是完全四、五度，及大、小二度，將這些音程組合為快速音群；此外，固定節奏也是其中之特色，如下「表五」《媚影》轉段之音群組合結構表：

〔表五〕《媚影》轉段之音群組合結構表：

音群	符號
第一類型： 	A
第二類型： 	B
第三類型 	C
節奏型 	D

（以上的音群及節奏，皆以兩小節為一單位。）

製表者：薛伊伶

依音樂的結構來看，作曲者運用兩條音樂線，讓聲部時而交叉、時而平行，其一是以快速音群來構成一線，即為筆者所分析的三類型，由木琴、鐵琴和琵琶三種樂器，即五個聲部，貫穿全段；另一條線則是以單音組合構成的，音與音之間主要以完全五度為概念，由琵琶掃拂的技巧，與另一條音樂線（快速音群）可以與之抗衡（譜例 3.23）。

譜例 3.23（琵琶與木琴 I、II：第 198–199 小節）

依以上「表七」音群組合結構表中三個類型音群，筆者以圖表來分析，瞭解作曲者三個段落的樂器使用及分佈之情況，整理出以下的分佈圖「表六、七、八」。

〔表六〕《媚影》轉段（第 190–205 小節）分佈圖：

樂器	分佈圖
木琴 I	A D B D D D D D
木琴 II	D A D B D D

製表者：薛伊伶

〔表七〕《媚影》轉段（第 206 – 229 小節）分佈圖：

樂器	分佈圖
琵琶	A A B B B ch ch
板鼓	D D
木琴 I	A A A A C C C C
木琴 II	D D D D g D
鐵琴 I	A A A A d d

製表者：薛伊伶

〔表八〕《媚影》轉段（第 230 – 245 小節）分佈圖：

樂器	分佈圖
琵琶	h D D g
板鼓	D D D D D D D
木琴 I	A A B D A D B D
木琴 II	D D D B D A D B
鐵琴 I	A A B B

製表者：薛伊伶

運用  的節奏貫穿全段，將音樂一直往前推，使聽眾及演奏者的音樂情緒持續高昂，並結合快速音群的使用，將這樣的氛圍帶至下一段。

【鬧春】（246 – 253 小節）無調及有調的打擊樂器皆以敲打節奏的型態呈現，筆者將此段分爲六組，依節奏及旋律的組合，可以四小節來區分爲一組。第一組鐵琴 I 以完全四度的音程旋律線和琵琶的快速音群相呼應，鐵琴 II 以完全五度音程，作爲後半拍節奏，促使音樂向前進的感覺，琵琶以快速音群七（參見譜例 3.9）讓音樂產生流動感（譜例 3.24）；

譜例 3.24（琵琶與鐵琴 I、II：第 246–247 小節）

第二組以第一組的素材再重複一次，只是琵琶在第四小節時，便轉換另一條旋律線出現，第三組及第四組同樣也是四小節爲一組，此時鐵琴 I 由原本的完全四度擴張爲完全八度，使音樂產生更寬廣的感覺，而鐵琴 II 則以模仿鐵琴 I 在第一、二組的旋律線（譜例 3.25）。

譜例 3.25（鐵琴：第 254–257 小節）

第五組則以六小節為一單位，木琴 I 與鐵琴 I 以大六度的間距同奏，第六組所有打擊樂器以長輪做力度的變化，配合琵琶快速音群八於最後一小節以長音漸弱至 *p*，作為此段高潮的結尾（譜例 3.26）。

譜例 3.26（木琴與鐵琴：第 262–264 小節）

四、合

【幻影】為即興樂段，是作曲者給演奏者二次創作的部份，因此筆者根據作曲者口述對於此標題的想法為…所有一切如夢一般，並參考琵琶演奏家王世榮先生首演時的演出，及作曲者在前面幾個段落所使用過的音型或音程，根據以下音列的音進行音高、節奏與速度的組合，以泛音的方式呈現，讓音樂可以與標題更貼切（譜例 3.27）。

譜例 3.27 【幻影】段音列

樂曲的最終段【夢媚】與【起霸】的第 24–28 小節相同，同樣使用雙絞弦的技法，及迴紋針的不規律跳動，但音樂的張力卻不盡相同，因此筆者在此段的速度詮釋上，較【起霸】的速度來得快，筆者將音與音之間的距離縮短，在最終處以右手掃拂及單皮鼓和堂鼓的輪奏漸強至最高點結束。

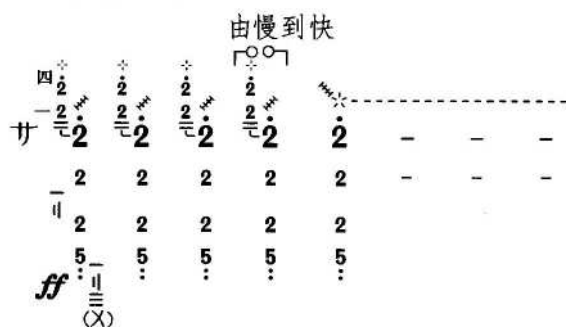
第三節 樂曲詮釋

此曲為琵琶與擊樂群的室內樂作品，曲中使用無調的中國打擊樂器（以下簡稱中打樂器），多以京劇武場的伴奏樂器為主，及有調的西洋打擊樂器（以下稱西打樂器），像是木琴與鐵琴等，以琵琶左右手之技巧及擊樂器的聲響相互模仿或對應，根據此章第二節的樂曲結構分類，分別說明琵琶與擊樂的表現方式。

一、起

【起霸】琵琶於第 24 小節出來，以雙絞弦的方式加上右手的掃拂，筆者將此樂句的詮釋，以類似琵琶曲《十面埋伏》的開場指法，使琵琶一開始就能將段落的標題貼切的呈現出來（譜例 3.28）。

譜例 3.28 《十面埋伏》片段（引子）



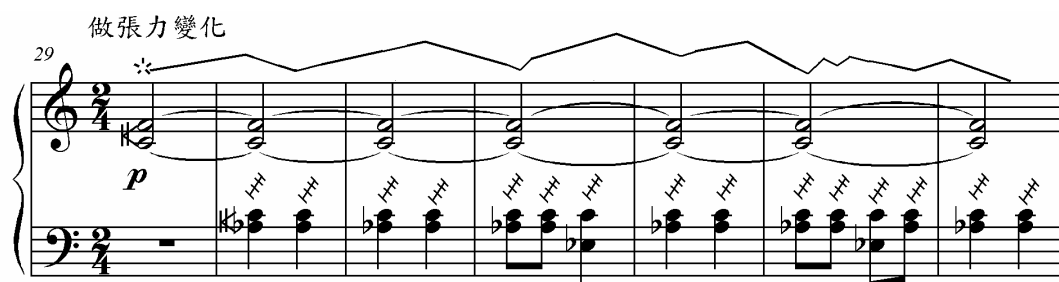
此曲利用左手絞弦並作反向的推拉音，使發出的餘音聲響，搭配一強而有力的帶輪四條弦後做拂的右手技巧，慢慢地加快為快速掃拂止，將情緒帶至下一波高潮。琵琶演奏家王世榮先生，為使琵琶產生特別的聲響，便將迴紋針凹折為「」字形後，掛於第四條弦（纏弦），利用右手掃拂的技巧，使弦發生震動後間接產生迴紋針不規律的跳動，以此發出的聲響讓人有種不確定感，營造特別的氛圍（譜例 3.29）。

譜例 3.29（琵琶：第 24–28 小節）

（迴紋針於第 24 小節開始懸掛）

第 29 小節筆者將左手雙絞弦外，右手輪雙弦長音，作曲者在第三、四弦的絞弦上做節奏變化，筆者以拂來呈現此節奏於長音時的律動感。作曲者於音符上標記張力曲線，演奏者憑藉著其符號大小，適度的作推拉音的張力處理，使琵琶除了發出絞弦與迴紋針相互震動的聲音外，更能表現音高的不同（譜例 3.30）。

譜例 3.30（琵琶：第 29–35 小節）



二、承

【鍾馗】段作曲者在琵琶的手法詮釋上，主要採用聲響模擬的方式，類型可區分為以下四類：一、人聲；二、金屬聲；三、擊樂聲；四、暴風雨聲；人聲常以推拉音模擬其腔調的高低，運用於此曲四個樂段。金屬聲通常以絞弦的技法展現，於此曲的第 88–89 小節。擊樂聲的技法以觸弦製造出有如銅鈸等樂器碰撞時的聲音，運用在第 110–117 小節。暴風雨聲以滑奏法的方式，醞釀情緒起伏及高低聲響，使用於兩個樂段中。以運用琵琶左右手技巧來發出模擬聲響，此四種聲響貫穿此段的角色形象及背景，筆者將此整理於以下，如：「表九《媚影》琵琶模擬聲響之結構表」。

〔表九〕《媚影》琵琶模擬聲響之結構表：

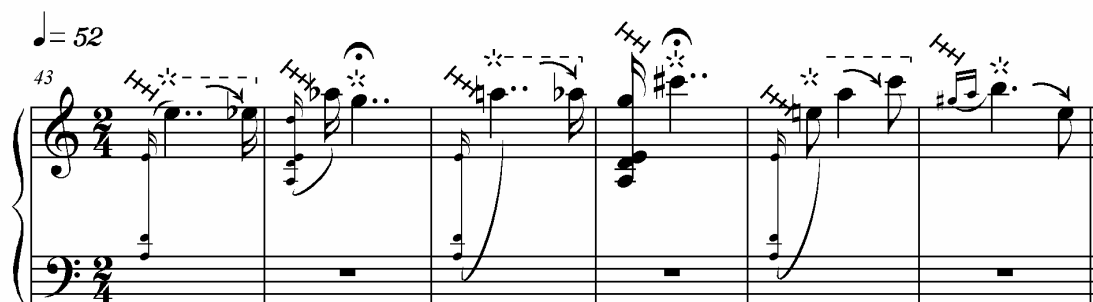
模擬聲	琵琶技法	小節數			
人聲	推拉音	43 – 48	78 – 85	102 – 109	126 – 133
金屬聲	絞弦	88 – 89			
擊樂聲	觸弦	110 – 117			
暴風雨聲	注錯	118 – 125		134 – 145	

製表者：薛伊伶

第一次的人聲由琵琶以強而有力的掃輪 e^2 音，做出下滑音 e^{2b} 音，之後再上升完全四度，以右手掃裝飾音 d^2 音接輪指 a^{2b} 音→ g^2 音，運用小二度的音程聲響作為動機，用下滑音的手法加上由慢漸快的上滑音，將音樂爬升至最高音 $c^{3\#}$ 音，運用右手掃弦、輪指及左手上、下滑音的音響效果，此處的滑音筆者將它詮釋為直接型的滑音，接近於撞的聲響，⁵⁸ 「撞」的聲響與中打樂器（單皮鼓、堂鼓、大鑼、鈸、小鑼、大鼓）的威武氣勢可互相抗衡，作曲者也盼藉由琵琶的左手的滑音韻味，營造京劇唱腔的效果（譜例 3.31）。

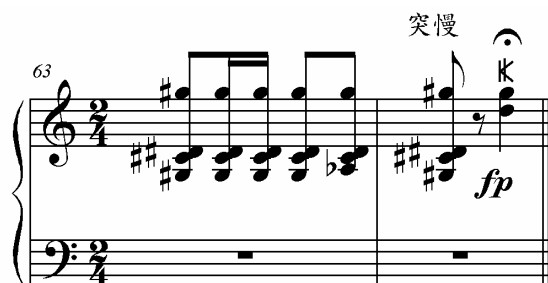
⁵⁸ 撞（ $\nearrow \searrow \downarrow$ ），手位按音從本音用「推」或「拉」，使弦音升高，然後回本位音。「 $\nearrow$ 」右先左後的上滑音；「 $\searrow$ 」左先右後的下滑音；「 $\downarrow$ 」左、右同時做。筆者在此曲運用的為後者技法，以配合擊樂的直接聲響。

譜例 3.31（琵琶：第 43–48 小節）



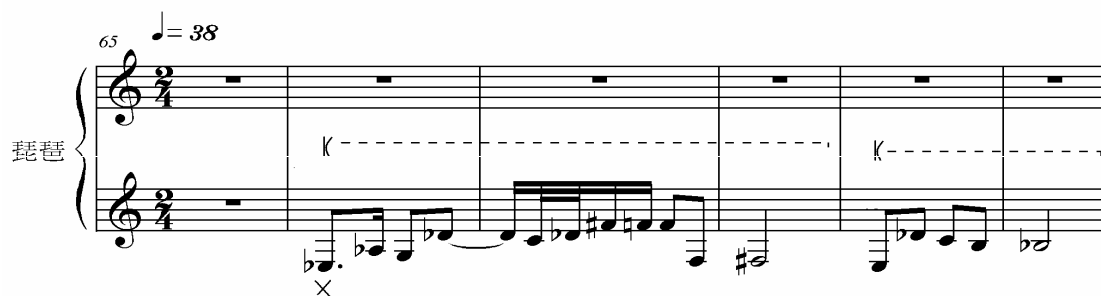
（49–64 小節）木琴與鐵琴四聲部接續琵琶的長音，由慢漸快演奏六小節快速音群一後由琵琶加入，琵琶便以 ♩ = 164 的速度演奏快速音群一（參見譜例 3.3）後，運用「節奏型一」（參見譜例 3.13）及持續的力度，於第 64 小節第二拍以絞弦止（譜例 3.32）。

譜例 3.32（琵琶：第 63–64 小節）



（65–73 小節）琵琶於此段以搖指於第四條弦，運用搖指製造出高密度的點狀音於此弦，大跳音程使渾厚的聲音，如同瀰漫在空氣中的一股詭譎的氣息（譜例 3.33）。

譜例 3.33（琵琶：第 65–70 小節）



（74–133 小節）主題動機第一次的呈現由琵琶詮釋，以輪指帶出，強調推拉音，模擬人聲的方式，即第二次人聲出現，此處筆者詮釋滑音為餘音較長的滑音（譜例 3.34）。

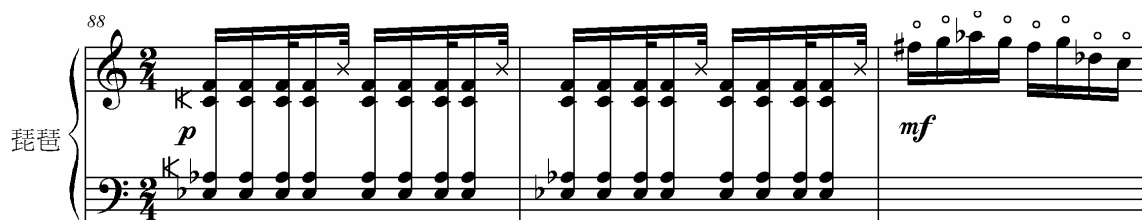
譜例 3.34（琵琶：第 78–85 小節）



許多作曲家喜歡運用滑音的方式來表達人聲，像是琵琶曲《京劇印象》中的【念白】段，就是大量的運用滑音來表達人說話的抑揚頓挫。

以下為第二類的金屬聲，作曲者原以雙絞弦兩個完全四度掃拂的方式呈現，但筆者考量以此種技法彈奏時的聲音會過於大聲，而且雙絞弦的音高不易辨別（譜例 3.35）。

譜例 3.35（琵琶：第 88–90 小節）



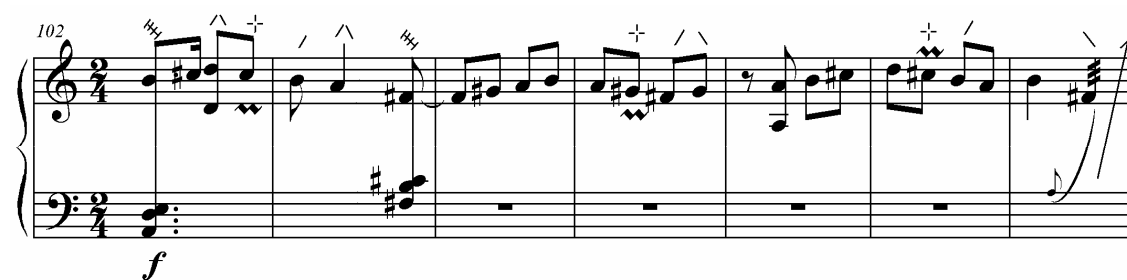
筆者詮釋為單彈一條弦依次由第四條至第一條弦，結合節奏的變化，因此處的力度已經逐漸減弱，掃拂的技巧反而達不到效果，故改為單彈也較容易銜接由泛音快速音群三（參見譜例 3.5）的片段（譜例 3.36）。

譜例 3.36（琵琶：第 88–90 小節）



第二次主題動機一樣由琵琶帶出，爲了更加強主題的印象，將輪單音方式改為掃弦，於滑音之處以右手帶輪加上左手快速揉音表示之（譜例 3.37）。

譜例 3.37（琵琶：第 102–108 小節）



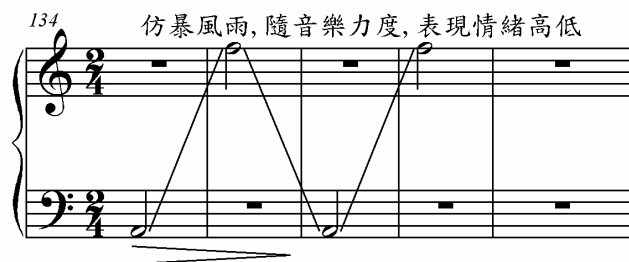
爲銜接第三類的擊樂聲，運用觸弦的聲響模擬小鈸震動的聲音，於重音處以左手中指觸碰第二條弦，以得此聲，此音響爲作曲者參考琵琶曲《龍船》所得之靈感，曲中運用相當多模擬擊樂聲的手法（譜例 3.38）。

譜例 3.38（琵琶：第 110–113 小節）



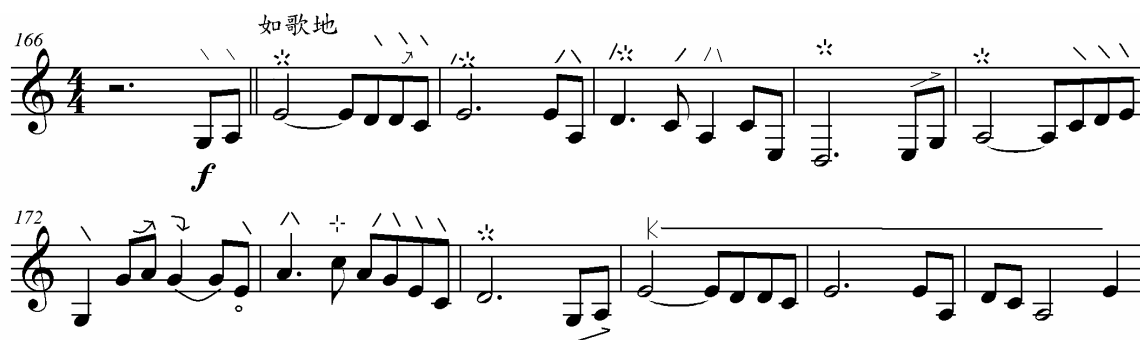
第四類暴風雨的音效，琵琶以左手滑音由低音至高音模仿暴風雨的音響，形成三階段的力度變化，第一次以不斷地快速來回滑音表示情緒激昂，將力度設定為 *ff*，第二次漸趨舒緩，力度也較第一次弱，第三次將來回滑音的頻率放寬，力度也漸弱至 *mp* 止（譜例 3.39）。

譜例 3.39（琵琶：第 134–138 小節）



【待嫁】（166–189 小節）此段全由琵琶來呈現，旋律段第一次出現時，一拍半以上的節奏多以輪指詮釋，半拍多以單彈及上、下滑音詮釋，猶如窈窕女子之形象；旋律第二次出現以不同於第一次的輪指改以搖指於第四條弦，因搖指的密度與木琴琴槌快速敲擊的音響相似，故於第二次改為搖指，使同樣地旋律以兩種手法呈現（譜例 3.40）。

譜例 3.40（琵琶：第 166–177 小節）



三、轉

【弄轎】與【鬧春】為琵琶與擊樂的對話，兩者以快速的點狀音交織組合，以不同的節奏型穿插而成；琵琶於第 198 小節原為滿輪，筆者將之改為掃拂，除考量力度的均衡外，也考量兩者之間的點狀音相似度，因此每小節與中打樂器（響木、串鈴、小鈸）同奏第一拍為重音，一拍約掃拂四下，相當於十六分音符的時值（譜例 3.41）。

譜例 3.41（琵琶：第 198–201 小節）



依以上的掃拂時值的速度接續十六分音符的快速音群六（參見譜例 3.8），以兩小節為一單位做出漸強再漸弱的幅度，依音高再加強力度，依序為 $mp \rightarrow mf \rightarrow f \rightarrow ff$ 四個單位（譜例 3.42）。

譜例 3.42（琵琶：第 206–213 小節）

Musical score for Pipa (Specter Example 3.42), measures 206–213. The score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff (measure 206) is marked *mp*. The second staff (measure 208) is marked *mf*. The third staff (measure 210) is marked *f*. The fourth staff (measure 212) is marked *ff*. The music features a continuous, flowing melodic line with various intervals and a strong rhythmic pulse.

在「轉」的速度上差異並不大，皆屬於熱鬧快速的氛圍，欲營造節慶歡快的景象，像是無調樂器（小軍鼓、大鈸、小鈸、鑼）及中國大鼓在詮釋上，就以規律且流動的節奏敲打（譜例 3.43）。

譜例 3.43（中打：第 254–257 小節）

Musical score for Percussion (Specter Example 3.43), measures 254–257. The score is written in 4/4 time and consists of five staves. The first staff is labeled "小軍鼓" (Snare Drum) and the second staff is labeled "大鈸" (Large Gong). The third staff is labeled "小鈸" (Small Gong) and the fourth staff is labeled "鑼" (Cymbal). The fifth staff is labeled "中國大鼓" (Chinese Drum). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a strong pulse and a clear melodic line.

以上述的節奏做為音樂的動態流動，不斷地持續節奏，結合琵琶以輪指和上滑音構成的旋律線條，產生線性式的音樂（譜例 3.44）。

譜例 3.44（琵琶：第 254–257 小節）



於第 262 小節開始，琵琶以三小節為一組，將原為線條性的旋律，改為點狀式，琵琶也多以快速彈挑為主，以掃作為重音的表示，密度以輪指來詮釋；有調打擊樂器（木琴與鐵琴）運用後半拍的五連音表現音樂流動且前進的感覺，作為琵琶的襯底（譜例 3.45）。

譜例 3.45（琵琶：第 262–264 小節）

四、合

【幻影】段是作曲者給演奏者的二度創作空間，為將幻影的感覺呈現出來，全以泛音來詮釋，並以「譜例 3.27」的音列為基準，再加以變換，使用裝飾音的節奏，延長記號的地方，作為一氣口，從容地將每個泛音清楚奏出，猶如雲霧飄渺的感覺（譜例 3.46）。

譜例 3.46（琵琶：第 273 小節）



【夢媚】段的詮釋技法與【起霸】段的第 24 小節相同，但因為樂曲即將結束，所以將氣口縮短使音與音之間的連結緊湊，於結束前的掃拂加快與無調樂器（單皮鼓與堂鼓）齊奏漸強，快至最高點時加進吊鈸使音樂起伏更大後一掃拂結束（譜例 3.47）。

譜例 3.47（琵琶與中打：第 274–278 小節）

夢媚 逐次漸快

274 自由地 反覆4次 反覆4次 反覆4次

琵琶

274 反覆4次 慢起至輪奏

打擊1 第2次進來 慢起至輪奏

打擊2

打擊3

打擊4

打擊5 吊鉞 第3次進來

第四節 小結

此首作品經過訪談後，得知全曲是以中國民間故事「鍾馗嫁妹」作為樂曲背景，由曲名以及各段的標題，清楚地瞭解到作曲者是以「標題音樂」作為譜寫樂曲時的方向，可看到樂曲一開始以京劇鑼鼓作為開場，並開始將各段作為鋪陳故事的段落，並在固定的幾個段落使用模仿人聲的滑音，猶如京劇角色的人物說話般使樂曲帶有濃厚的中國戲曲味道及趣味。

因此作曲者利用琵琶的各種指法來模仿人聲說話、金屬聲、暴風雨聲、擊樂聲等各種聲響，配合節奏、力度的組成，使樂曲的故事性更為真實。另外，此曲為琵琶室內樂，也可屬琵琶的現代音樂，但作曲者創作此曲時，並不似一般人心

中的「現代音樂」，也使用具有輕而易懂的音樂用語貼近聽眾，像是【待嫁】段是以調性音樂為作曲手法，藉由前面幾個樂段的安排，於此段最為全曲的高潮，並由琵琶來詮釋此段，展現女子溫柔婉約的話語，讓無音樂背景的聽眾或觀眾在欣賞之餘，能跟隨著作曲者以故事性的編排方式，更快速地進入樂曲當中。而【鬧春】與【弄轎】則是將琵琶擊樂化，使琵琶與擊樂產生競奏的效果，以兩者點狀的音型製造出熱鬧的氛圍。

另外，此曲合奏時，需注意擊樂聲不可大於琵琶聲，琵琶的聲音比較厚實，不明亮容易被打擊樂器給蓋過，因此演出或練習時，琵琶就必須擺上擴音器，而擴音器音量調節不當，也容易使琵琶聽起來不真實，加上演奏此曲的擊樂團員有八位，使用到的樂器也多達十種左右，合奏時力度的掌握就需特別注意。

由於此曲為「標題音樂」，通常透過文字的解讀，演奏者會因為標題而將創意或想法給禁錮住，所以作曲者在標題的選擇上，也盡量以較為意象的形容詞作為標題。另外，將其中一樂段【夢媚】交由琵琶自行發揮，曲譜上刻意未註明任何記號和技法，希望演奏者於此段能依自己的經驗及音樂能力來表達，而演奏者在此段的詮釋卻也要特別注意，雖作曲者希望交由演奏者發揮，但需小心將此段的呈現與樂曲的風格差異過大，反而破壞樂曲的原意。

結語

琵琶經由歷史的沿革，不斷地在各方面朝正向發展，1980 年代後受到西方音樂文化的影響，各方琵琶名家也傾心為琵琶貢獻一己之力，不論是傳統樂曲的保留，或是開創新技法等，使琵琶一直源源不斷地產生新的聲音，卻也不失其原始風貌，進而為琵琶帶來有別於昔日的現代音樂風格，也許就是這些歷程使琵琶能有今日的局面。

一、琵琶與室內樂之結合

經由本文第一章瞭解到中國室內樂的形成及演變，作曲家們也領受到傳統樂器有別於其他樂器的特色及音樂語言，而琵琶更是富有豐富色彩的傳統樂器之一，因此創作琵琶室內樂作品的巧思與創意也逐漸增多。以本文所探討的作曲家為例，馬水龍先生擁有深厚的西方古典音樂涵養，一直以來馬先生主張：「音樂有國籍，卻可以越國籍」，⁵⁹ 也可從馬先生眾多的作品中發現，樂器的使用常以傳統樂器為題材，融合西方的作曲手法，使東西方成為一體，塑造特有的音樂風格。其中，馬先生曾說：《琵琶與弦樂四重奏》的聲部組合，是我構思許久的想法，因為琵琶的個性很鮮明，指法也很豐富，兩者各為東西方代表性的音樂文化…。⁶⁰ 如今西方樂器組合琵琶的室內樂形式作品至今也增加許多，由此可看到琵琶為作曲家創作時的重要配器之一。

⁵⁹ 〈樂壇風雲人物〉，http://edu.ocac.gov.tw/culture/music/CHINESE/2/gather_7.htm2009，摘錄於 10February 2009。

⁶⁰ 電話訪談馬水龍先生，時間：2009 年 1 月 21 日 下午 6：00

二、琵琶與室內樂之未來發展性

琵琶室內樂作品為近年來所產生的演奏形式，相對地琵琶室內樂作品的音樂風格也屬現代音樂，因此筆者將其歸為現代音樂的一環，只是演出形式是以琵琶為主由室內樂形式呈現，而一般人對於欣賞現代音樂是近而遠之，甚至極端的批評。20 世紀開始對音樂創作有很大的改變，美學觀也與之前有極大的差異，先進的科技也使用於音樂上，像是電子合成器、電腦音樂等，許多以前認為是雜音或噪音的聲音，如雨聲、打字機聲、喇叭聲…等都成為現代音樂的素材，因此作曲家們找尋與自身相關的傳統樂器著手，尤其現代音樂更是大量使用打擊樂器，與傳統樂器結合並賦予新生命，因此欣賞現代音樂成為一大課題，而室內樂的欣賞更是值得關注，因演奏者不多但卻需要好的演奏能力及詮釋，而室內樂的精緻更是吸引聽眾欣賞的關鍵。

本文探討的兩首琵琶室內樂作品，為受西方作曲技法訓練的台灣作曲家所作，他們皆選擇以琵琶作為主導樂器，而此二首風格迥異的作品，一為馬先生的作品為「純音樂」的《琵琶與弦樂四重奏》，二為劉先生以「標題音樂」譜寫的《媚影》，兩方相對照之下，創作時的出發點就相差甚大。不變的是，並不為追求創新而創新的作品，而是以弦樂四重奏或是擊樂團的編制，運用琵琶多變的音色技法來突顯音樂內涵，曲中皆有將琵琶擊樂化的現象，並給予演奏者二度創作的空間，大量地使用小二度、增四度（減五度）音程等，促使作品結構的豐富組成。

從《琵琶與弦樂四重奏》的分析中，看到以賦格作為其中一段的手法，作曲

家運用西方作曲手法的創作，但也超越傳統的不完全以賦格作為主要技法，節奏上以「簡至繁」、「鬆至緊」等為概念，速度上由琵琶主導彈性速度為原則。而《媚影》將無調與有調的打擊樂器與琵琶相結合，作曲家每段幾乎以工整的速度進行，當中使用許多琵琶技法模仿各種聲音，達到與擊樂呼應的效果，可看出二首作品皆以聲響與節奏為創作主軸，形式與配器上雖不複雜，音樂的意境更是令人期待。

本文為筆者分析與詮釋《琵琶與弦樂四重奏》和《媚影》二首琵琶室內樂作品，經由研究的過程中清楚瞭解到作品的創作意涵，一首好的作品憑藉著作曲家的創意與思維建構而成，由演奏者的準備工作至付諸實行，兩者相配合才能使作品永為流傳，希望藉由筆者的微薄之力，使更多台灣作曲家看到琵琶的音樂色彩及豐富的感染力，創作出更多優秀的琵琶室內樂作品。

「附錄一」

以下為筆者所蒐羅到的琵琶室內樂作品，以琵琶和西方樂器為主。

國家	作曲者	曲名	樂器
台灣	馬水龍	琵琶與弦樂四重奏	琵琶與弦樂四重奏
	賴德和	樂興之時	琵琶與擊樂
	石佩玉	文明記事	琵琶與擊樂
	李子聲	色Ⅳ	琵琶與擊樂
	劉松輝	琵琶與大提琴	琵琶與大提琴
	連信道	生命之歌	琵琶與小提琴
	鍾耀光	位移	琵琶與擊樂
	劉昱昀	媚影	琵琶與擊樂
大陸	賈國平	碎影	琵琶與擊樂
	黃曉飛	琵琶與小提琴的對話	琵琶與小提琴
	莫凡	江河湖海	琵琶與豎琴
	朱踐耳	玉	琵琶與弦樂四重奏
美國	譚盾	鬼戲	琵琶與弦樂四重奏
	馮約瑟	剎那之二	琵琶與吉他
	陳怡	寧	琵琶，小提琴，大提琴
		中國寓言故事	二胡，琵琶，大提琴，打擊樂

		古舞	琵琶與擊樂
		如夢令二首	琵琶、女高音、箏
香港	羅永暉	潑墨仙人	琵琶與弦樂四重奏
日本	三木稔	東之弧	琵琶與 violin、cello、marimba
		平安音樂繪卷	琵琶與 violin、cello、piano

「附錄二」

創作年代	作品名	配器
一、聲樂作品		
1963	《夕暮》	女高音、男低音、鋼琴
1965～1974	《唐詩五首》	
1971	《懷鄉曲》	女高音、鋼琴
1979	《歌曲四首》	獨唱、鋼琴伴奏
1979	《清明》	邦笛、風籥、混聲合唱
1992	《歌曲二首》	獨唱、鋼琴伴奏
1996	《合唱曲》	
1997	《故鄉之歌》	獨唱、合唱
2002～2003	《歌曲三首》	男中音、鋼琴
二、器樂獨奏		
1962	《賦格二章》	鋼琴
1962	《古典組曲》	鋼琴
1963	《迴旋曲》	鋼琴
1963	《奏鳴曲》	鋼琴
1965～1966	《台灣組曲》	鋼琴
1969	《雨港素描》	鋼琴

1973	《奏鳴曲》	鋼琴
1973	《長笛幻想曲》	長笛
1974	《變奏曲》	鋼琴
1974	《展技曲與賦格》	管風琴
1979	《水龍吟》	琵琶
2005	《尋》	古箏
三、室內樂		
1979	《晨曦》	管樂合奏
1964	《奏鳴曲》	小提琴、鋼琴
1967	《三重奏》	長笛、大提琴、鋼琴
1970	《弦樂四重奏》	
1974	《對話》	小提琴、鋼琴
1976	《嗩吶與人聲》	
1976	《盼》	十件中國傳統打擊樂器
1978	《隨想曲》	大提琴、鋼琴
1983	《弦樂四重奏》	
1985	《我是…》	女高音、長笛、九件打擊樂器
1989	《意與象》	簫、四把大提琴
1995	《水墨畫之冥想》	九把大提琴

1998	《祝福》	小提琴、大提琴、豎琴
2000	《琵琶與弦樂四重奏》	
2002	《懷念》	雙簧管、鋼琴
2002	《白鷺鷥的願望》	鋼琴、弦樂四重奏
四、管弦樂		
1975	《幻想曲》	長笛與管弦樂
1977	《孔雀東南飛》	
1977	《玩燈》	
1988	《廖添丁管弦樂組曲》	
1981	《邦笛協奏曲》	邦笛與管弦樂
2000	《天佑吾土福爾摩沙》	合唱與管弦樂
2001	《關渡隨想》	鋼琴與管弦樂
五、舞台劇		
1978~1979	《廖添丁》	管弦樂
1980	《竇娥冤》	人聲、嗩吶、打擊樂器
1997	《霸王虞姬》	管弦樂

資料來源：《台灣當代作曲家》

參考文獻

一、專書

李景俠。《中國琵琶藝術演奏》。上海：上海音樂出版社，2003。

吳祖強。《曲式與作品分析》。北京：人民音樂出版社，1994。

莊永平。《琵琶手冊》。上海：上海音樂出版社，2001。

陳銘志。《賦格曲寫作》。上海：上海音樂出版社，1999。

劉志明。《曲式學》。台北：大陸書店，1981。

潘皇龍。《現代音樂的焦點》。台北：大陸書店，1983。

顏綠芬。《台灣當代作曲家》。台北：玉山社，2006。

二、翻譯專書

Howard Risatti, 《新音樂語匯－現代音樂記譜法指南》(A Guide to Notational Signs for Contemporary Music)。蘇瀾深、楊衡展、羅新民 譯。北京：人民音樂出版社，1992。

三、期刊

朱敬修。〈現代與傳統的鏈接—2007 北京現代音樂節側記〉。《人民音樂》No.8 (八月號，2007)：33。

秦純。〈淺談我國室內樂的發展〉。《瀋陽音樂學院學報》No.3 (第三期，2003)：

21 – 22。

陳怡。〈繼承傳統、扎根民族、中西融合 – 對陳怡創作混合室內樂五重奏《春夜喜雨》的分析〉。《瀋陽音樂學院學報》No.2 (第二期, 2008): 68 – 72。

郭玉。〈西方現代音樂創作中的觀念拓展〉。《樂海拾貝》No.2 (第二期, 2008): 52 – 54。

欽麗麗。〈音色與個別樂器個性的保持和加強 – 朱踐耳《第六交響曲》音色分析〉。《中國武漢音樂學院學報》No.2 (第二期, 2005): 31 – 34。

四、學術論文

王淬薇。〈現代琵琶作品創作理念與詮釋手法之探究 – 以《文明記事》為例〉。國立台灣師範大學碩士論文, 2004。

劉欣宜。《從我的作品談琵琶音樂的創作》。國立台灣師範大學碩士論文, 2006。

駱昭勻。《試論二十世紀後半葉台灣琵琶音樂創作》。大陸中央音樂學院碩士論文, 2001。

蘇美諭。〈當代琵琶樂曲《迷宮·逍遙遊IV》《玉》之分析與詮釋〉。國立台灣師範大學碩士論文, 2006。

蘭維薇。《現代琵琶室內樂初探》。大陸中央音樂學院碩士論文, 2005。

五、訪談

劉昱昀。薛伊伶 採訪。(2008 年 12 月 4 日 於台北新莊劉宅)。

_____。(2008 年 12 月 13 日 於 MSN)。

馬水龍。薛伊伶 採訪。(2008 年 12 月 29 日 於電話訪談)。

_____。(2009 年 1 月 21 日 於電話訪談)。

六、樂譜

李光華。《中國民族器樂曲博覽·獨奏樂曲－琵琶曲譜（四）》大陸：人民音樂出版社，1998。

《琵琶與弦樂四重奏》。王世榮 教授提供。

《媚影》。王世榮 教授·劉昱昀 先生提供。

《色IV》。李子聲 教授提供。

七、網路資訊

〈國家圖書館－全國博碩士論文資訊網〉，
<http://etds.ncl.edu.tw/theabs/index.jsp>. 2009，摘錄於 5 February 2009。

〈中國期刊全文數據庫〉，
<http://0-156.csis.com.tw/opac.lib.ntnu.edu.tw/kns50/Navigator.aspx?ID=CJFD>
2009，摘錄於 6 February 2009。

八、影音資料

中央音樂學院 製作。《琵琶現代作品音樂會》青年琵琶演奏家蘭維薇專輯。
北京環球音像出版社發行，VCD。

北京普羅之聲文化傳播有限公司 製作發行。《譚盾「鬼戲」》。中國科學文化音像出版社出版，2003，DVD。

未發行。《琵琶與弦樂四重奏》王世榮 教授提供。

未發行。《媚影》 王世榮 教授提供。